URDU MEIN TAJRIDI AFSANA

(ABSTRACT SHORT STORY IN URDU)

T H E S I S

Submitted to the University of Hyderabad, in partial fulfillment of

Requirement for the award of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN URDU

SUBMITTED
BY
AMENA BEGUM
M.A. M. Phil

SUPERVISOR

Prof. K. MUZAFFER ALI SHAHMIRI

HEAD, DEPT.OF URDU

DEPARTMENT OF URDU
SCHOOL OF HUMANITIES
UNVIERSITY OF HYDERABAD
HYDERABAD-500046

JULY, 2013

اُردو میں تجریدی افسانہ

مقالہ

برائے پی۔ایچ۔ڈی (اُردو)

مقالہ نگار

آمینہ بیگم

ایم۔اے۔ایم فل

نگران کار

پروفیسر مظفر علی شہ میری

صدر شعبۂ اُردو، یونیورسٹی آف حیدرآباد

شعبۂ اُردو

اسکول آف ہیومانیٹیز

سنٹرل یونیورسٹی آف حیدرآباد

۲۰۱۳ء

C E R T I F I C A T E

This is certify that the thesis entitled **"URDU MEIN TAJRIDI AFSANA" (ABSTRACT SHORT STORY IN URDU)** submitted by Amena Begum, Registration No. 07HUPH04 in partial fulfillment of the requirements for the award of Doctor of Philosophy in Urdu is a bonafied work carried out by him under my supervision and guidance.

The thesis has not been submitted previously in part or in full to this or any other University of institution for the award of any degree or diploma.

(Signature of the Supervisor)

/Countersigned /

Head

Department of Urdu

Dean

School of Humanities

D E C L A R A T I O N

I hereby declare that the work embodied in the thesis **"URDU MEIN TAJRIDI AFSANA" (Abstract short story in Urdu)**, is carried out by me under the supervision of Prof. K.Muzaffer Ali Shahmiri Head, Department of Urdu, University of Hyderabad. Is original and this has not been submitted for any other Degree to this University or any other University.

Hyderabad: Amena Begum (Afreen)

Date:

فہرست

ابواب			صفحہ نمبرات
☆		حرف آغاز	3
باب اول	:	تجریدیت کیا ہے؟	8
باب دوم	:	تجریدیت اور ادب کا رشتہ	39
باب سوم	:	تجریدی افسانہ : شناخت کا مسئلہ	75
باب چہارم	:	اردو مختصر افسانے کے ارتقاء میں تجریدیت کا حصہ	122
باب پنجم	:	اردو تجریدی افسانہ کا تنقیدی جائزہ	188
☆		حاصل مطالعہ	242
☆		مطالعہ جاتی کتب	250
☆		انسائیکلوپیڈیا	258
☆		رسائل	259

حرفِ آغاز

الحمد للہ! اللہ کا شکر ہے کہ میرا پی۔ایچ۔ڈی (Ph.D) کا مقالہ مکمل ہوگیا۔ یہ محقیق پر بہت اہم ذمہ داری ہوتی ہے۔تحقیق ایک تھکا دینے والا کام ہے ۔لیکن جب تحقیق مکمل ہوتی ہے اس وقت محقیق کو جو مسرت حاصل ہوتی ہے اس کے مقابلے اس تھکان کی اہمیت ضمنی یا پھر نہ کے برابر ہوتی ہے۔محقیق اگر اپنی تحقیق سے مطمعین ہو تو یہ خوشی دوگنی ہو جاتی ہے۔ مجھے بھی اپنی اس تحقیق کے مکمل ہونے کی بے حد خوشی ہے۔

جب سے میں ایم۔اے اُردو کی طالبہ تھی اسی وقت سے میری یہ خواہش تھی کہ میں بھی ڈاکٹریٹ کی سند حاصل کروں۔ جب ایم۔اے کا نتیجہ نکلا اور مجھے پہلا رینک ملا تو میری یہ خواہش اور بڑھ گئی۔ ایم۔اے کے بعد میں نے ایم۔فل (M.Phil) میں داخلہ لیا۔جس میں، میں نے ''اردو میں منی افسانہ'' کے موضوع پر مقالہ لکھ کر ایم۔فل کی سند حاصل کی، بعد ازاں 2009ء میں، میں نے اس مقالے کو ''آندھرا پردیش اردو اکادمی'' کے مالی تعاون سے شائع کیا۔

جب پی۔ایچ۔ڈی میں میرا رجسٹریشن ہوا تو پھر سے موضوع کی تلاش شروع ہوئی۔ بہت سارے موضوعات پر غور و فکر کرنے کے بعد میں نے اپنے استاد محترم پروفیسر مظفر علی شہ میری کی مدد سے ''اردو میں تجریدی افسانہ'' جیسے اچھوتے موضوع کا انتخاب کیا۔موضوع کے انتخاب کے وقت مجھے صرف اتنا معلوم تھا کہ تجریدی افسانہ جدیدیت کے تحت لکھے گئے افسانوں ہی کی ایک صورت ہے۔

کسی بھی موضوع پر کام کرنا ہوتو سب سے پہلا کام مواد کی تلاش ہوتا ہے۔مواد کی فراہمی کے سلسلے میں مختلف کتب خانوں سے استفادہ کرنا پڑتا ہے جن کتب خانوں سے میں نے مواد حاصل کیا ان میں کتب خانہ آصفیہ، کتب خانہ عثمانیہ یونیورسٹی، ادارہ ادبیات اردو، کتب خانہ مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، کتب خانہ خدابخش، کتب خانہ حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی (اندرا گاندھی میموریل لائبریری) وغیرہ وغیرہ۔

تجریدی افسانے پر مواد حاصل کرنا دشوار تھا کیونکہ اردو میں اس پر زیادہ کچھ نہیں لکھا گیا ہے۔صرف چند مضامین ملتے ہیں اوران مضامین میں بھی یا تو فن تجرید پر بحث کی گئی ہے یا پھر تجریدی افسانہ نگاروں پر تنقید کی گئی ہے۔کسی نے تجریدی افسانے کے فن پر زیادہ بات نہیں کی ہے اور اگر کوئی ایسا کر رہا ہے تب بھی وہ علامت نگاری سے آگے نہیں جاتا ہے۔بالفاظ دیگر ساری گفتگو تجریدی افسانے کے دائرے سے باہر ہی رہتی ہے۔

ابتدائی تلاش اور جستجو کے بعد میں نے اپنے موضوع کو پانچ (5) ابواب میں تقسیم کیا جو اس طرح سے ہیں:

باب اول: تجریدیت کیا ہے؟ اس باب میں تجرید کے لغوی معنی، اصطلاحی معنی اور تجریدیت کیا ہے؟ تجریدی موسیقی کیا ہے؟ اور تجریدی مصوری کس طرح کی ہوتی ہے اور اس کے شروع ہونے کے اسباب کیا تھے اور اس طرح کی مصوری کی خصوصیات کیا ہیں۔اس کے فائدے کیا ہیں اور نقصانات کتنے ہیں وغیرہ جیسے نکات پر بحث کی گئی ہے۔

باب دوم: اردو ادب اور تجریدیت کا رشتہ۔اس باب میں ادب اور تجریدیت کے مابین عمومی رشتہ کس طرح کا ہے اور تجریدیت شاعری میں کہاں ہے اور ڈراما نگاروں نے تجرید کا استعمال کس انداز سے کیا ہے۔اس کے علاوہ اردو ادب کے جدید رجحانات جیسے علامت نگاری، پیکریت، اظہاریت اور سرریلزم وغیرہ سے تجریدیت کتنی مختلف ہے؟ اس پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

باب سوم: اردو تجریدی افسانہ: شناخت کا مسئلہ۔ اس باب میں تجریدی افسانے کی خصوصیات مثلاً موضوع، پلاٹ، کردار، زماں ومکاں، پیچیدہ زبان کے استعمال وغیرہ زیر بحث آئیں گے۔ علاوہ ازیں تجریدی افسانے میں اظہار وبیاں کے اسالیب مثلاً ریاضی کا استعمال وغیرہ کا جواز ڈھونڈنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اسی باب کے دوسرے حصے میں تجریدی افسانے کی شناخت کے لیے روایتی افسانے کے ساتھ اس کا تقابلی مطالعہ کیا گیا ہے۔ یہ سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ افسانے کی شکل کیسی ہے اور تجریدی افسانے کی ہیئت کس طرح کی ہے؟ روایتی افسانے میں کونسے عناصر تھے اور تجریدی افسانے میں کونسے؟ ان سب کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔

باب چہارم: اردو مختصر افسانے کے ارتقاء میں تجریدیت کا حصہ۔ اس باب میں اردو افسانے کا آغاز، اس کا ارتقا، اس کی بدلتی ہوئی شکلیں اور ہیئتیں وغیرہ پر مفصل معلومات فراہم کرنے کے بعد اردو افسانے پر تجریدیت کے اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے اور آخر میں مختصر افسانے کی موجودہ صورت حال سے بھی بحث کی گئی ہے۔

باب پنجم: اردو تجریدی افسانہ کا تنقیدی جائزہ۔ اس باب میں اردو کے چند اہم تجریدی افسانوں کے حوالے سے تجریدی افسانوں کا تنقیدی تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ اس میں تجریدی افسانوں کے اقتباسات کی روشنی میں تجریدی افسانے کی ایک مکمل صورت پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

حاصل مطالعہ : اس میں ''اردو میں تجریدی افسانہ'' کیا' کب' کیوں' کیسے ان تمام مباحث پر مجموعی رائے پیش کرنے کے باوصف نئے نتائج اخذ کئے گئے ہیں۔

کسی بھی موضوع پر کام کرنے کے لیے سب سے پہلے مقالہ نگار کے ذہن میں طریق تحقیق کا واضح ہونا ضروری ہوتا ہے۔ جب تک مقالہ نگار اس چیز کو اچھی طرح سمجھ نہیں لیتا وہ صحیح طریقے سے کام نہیں کرسکتا۔ مجھے یہ کام سکھانے والے میرے استاد محترم پروفیسر مظفر علی شہ میری ہیں۔ تحقیق کے طریقہ کار کے ساتھ ساتھ انہوں نے مجھے ہر کام کو آسان طریقے سے کرنا سکھایا۔ اور ہر چیز پر غور وفکر کرتے اور مفید مشوروں سے نوازتے ہیں۔ پروفیسر ہونے کے باوجود، وہ ہر طالب علم کی چھوٹی سی چھوٹی بات سننے کے لیے وقت ضرور نکالتے ہیں۔ ان کی یہی سادگی انہیں نہ صرف شعبۂ اردو میں بلکہ حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی کے دوسرے شعبوں میں بھی مقبول بناتی ہے اور مجھے ہمیشہ سے اس بات کی خوشی رہی ہے کہ اتنی اہم شخصیت کے پاس مجھے طویل عرصے تک کام کرنے کا موقع ملا۔ انہوں نے مجھے اپنے تحت کام کروانے کے قابل سمجھا میں اس کے لیے ان کی ہمیشہ شکر گذار رہوں گی۔

موجودہ دور کے اہم نقاد گوپی چند نارنگ (چیرمین ساہتیہ اکیڈیمی نئی دہلی) جو اس وقت یونیورسٹی آف حیدرآباد شعبہ اردو میں چیر پروفیسر ہیں۔ ان کے سامنے شعبہ اردو کے دو ریسرچ اسکالرس کو اپنے مقالے کی تلخیص پیش کرنے کا موقعہ دیا گیا تھا ان دو اسکالرس میں ایک خوش نصیب میں تھی۔ میں نے اپنے مقالے ''اردو میں تجریدی افسانہ'' کی تلخیص پیش کی تھی۔ جس کو سننے کے بعد نارنگ صاحب نے اپنی قیمتی آراء سے نوازا تھا جو اس مقالے کا حصہ ہیں۔ انہوں نے جو حوصلہ آفزائی کی تھی اس کے لیے میں ان کا شکریہ ادا کرتی ہوں۔

سابق صدر شعبہ پروفیسر محمد بیگ احساس کا میں دل کی گہرائیوں سے شکریہ ادا کرتی ہوں۔ انہوں نے مجھے اس موضوع پر کام کرنے کی اجازت دی اور اپنے مفید مشوروں سے نوازا۔

میں اپنی ڈاکٹرل کمیٹی کا شکریہ ادا کرتی ہوں۔ جس میں پروفیسر محمد انورالدین اور ڈاکٹر رضوانہ معین شامل ہیں۔ ان لوگوں نے مجھے ہر سمسٹر میں اپنے کارآمد مشوروں سے نوازا۔

حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی شعبہ اردو کے دیگر اساتذہ ڈاکٹر حبیب نثار، ڈاکٹر عرشیہ جبین، ڈاکٹر عبدالرب منظر، ڈاکٹر نشاط احمد، ڈاکٹر محمد کاشف اور ڈاکٹر زاہدالحق کا بھی میں تہہ دل سے شکریہ ادا کرتی ہوں جنہوں نے وقتاً فوقتاً میری حوصلہ افزائی فرمائی۔

اس مقالے کو کمپوز کر کے میری تحقیق کو نئی اور خوبصورت شکل دینے کے لیے محمد منہاج کا شکریہ ادا کرتی ہوں۔

میرے تمام ساتھی جنہوں نے کسی بھی طرح میری مدد فرمائی میں ان کی ہمیشہ ممنون رہوں گی۔ان کے علاوہ جن افراد نے کبھی نہ کبھی میری مدد فرمائی ہے میں ان کا بھی شکریہ ادا کرتی ہوں۔

میں اپنے والد محترم شیخ یوسف صاحب اور والدہ محترمہ عزیز بیگم صاحبہ کی زندگی بھر ممنون کرم رہوں گی کیونکہ ان کی دعاؤں ہی نے مجھے اس قابل بنایا کہ میں اعلیٰ تعلیم حاصل کرسکوں۔زندگی کے ہر موڑ پر مجھے ان کی رہنمائی حاصل رہی ہے۔اس کے لیے میں ہمیشہ ان کی شکرگذار رہوں گی۔والدین کے ساتھ ساتھ میں اپنے بڑے بھائیوں اور تمام بہنوں کا بھی شکریہ ادا کرتی ہوں جنہوں نے ہر وقت میرے ہر چھوٹے بڑے کام میں میرا ساتھ نبھایا تھا۔

آمنہ بیگم

04-04-2013

☆☆☆

1. تجریدیت کیا ہے؟

اردو کی مختلف لغات میں تجرید اور تجریدی آرٹ کے مختلف معنی ملتے ہیں۔ مثلاً فیروز اللغات میں تجرید کے معنی ''برہنگی'' اور تجریدی کے معنی ''پے چیدہ'' کے دیئے گئے ہیں۔

اس کے مقابلے میں لغاتِ ابجد شماری میں تجریدی کے معنی ''خیال یا قیاس'' بتائے گئے ہیں۔ یہ دونوں معنی الگ الگ ہیں۔ جہاں تک تجریدی فن یا تجریدی آرٹ کا تعلق ہے فیروز اللغات میں یہ تعریف ملتی ہیں :

''جدید مصوری اور مجسمہ سازی جس میں مصور اقلیدسی شکلوں اور
دوسری علامتوں کے ذریعہ اظہار خیال کرتا ہے۔''

علمی اردو لغت میں ''تجریدی فن'' کی جو مختصر تعریف دی گئی ہے وہ اس طرح ہے:

''مصوری اور سنگ تراشی کا وہ انداز جس میں فن کار اقلیدسی اشکال اور
علامات کے ذریعہ اظہار خیال کرتا ہے۔''

عربی میں مجرد کے معنی تنہا، آزاد اور برہنہ کے ہیں (ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، عتیق اللہ، ص:28) پروفیسر عتیق اللہ نے اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ انصاف حب الوطن، ایمان داری وغیرہ جیسے الفاظ خاصے مجرد ہیں اور یہ صرف حقیقی صفات کا درجہ رکھتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر جب تک ان صفات کی کوئی تصویر نہیں بنائی جائے گی اس وقت تک یہ مجرد ہی رہیں گے۔ اس کا

ایک مطلب یہ بھی ہے کہ کسی خیال یا جذبے کی بے تصویری شکل تجرید ہے۔

انگریزی میں تجرید کے لیے Abstract لفظ استعمال ہوتا ہے جس کے معنی ذہنی یا خیالی کے ہیں۔ (دیکھئے اجنتا اسٹینڈرڈ ڈکشنری)

لفظ Abstract لاطینی لفظ Abstraction سے مشتق ہے۔اس کے کئی معنی ہیں جن میں جدا کرنا اور خارج کرنا بھی ہیں۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے Abstract کے معنی خلاصہ، مجمل اور Cenceret کی ضد کہا ہے۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی بیان کیا ہے کہ اشخاص یا اشیاء سے متعلق عام بیان کو تجرید یا Abstract کہتے ہیں۔ علاوہ ازیں اشیاء کی صفت یا کیفیت مثلاً حسن، دولت، ایمانداری وغیرہ تجریدی بیان ہیں۔(فرہنگ ادبی اصطلاحات،ص:1)

تجریدیت کے لئے Abstractionism لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری میں اس لفظ کے درج ذیل معنے فراہم کئے گئے ہیں۔(1) تجریدی آرٹ کے اصول یا ان کی پیروی کرنا۔(2) تجریدی تصورات کی طرف رجحان یا ان سے دلچسپی رکھنے والا فکری حلقہ اور اس پر عمل پیرا ہونے والا تجرید کار وغیرہ۔

پروفیسر کلیم الدین احمد نے Abstraction ism یا Abstraction کے معنی یہ لکھے ہیں کہ ''کسی گل کو اس کے مادے اور مواقعات سے علاحدہ کرنے کو Abstraction کہتے ہیں۔ مثال یہ دی ہے کہ شکر، شہید اور شربت کہ ان کی اصلی صفت میں شیرینی کہ اس کے مادے سے الگ کردیا جائے تو Abstractionism کہلائے گا۔(فرہنگ ادبی اصطلاح،ص:2) بہ الفاظ دیگر کسی مادے کی صفت کو اس کی الگ حیثیت سے دیکھنے کا نام تجریدیت ہے۔

اردو اور انگریزی الفاظ کے ان معنوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تجرید یا تجریدیت کے لغوی

معنی خیالی، قیاسی یا برہنگی کے ہیں۔فن کار کا وہ خیال برہنہ جسے ابھی لفظوں کا لباس نہیں پہنایا گیا ہے۔ تجریدیا تجریدیت ہے۔

اصطلاحی معنوں میں تجریدیا تجریدیت فن کی وہ اولین خیالی صورت مراد لی جاتی ہے۔جس کی ابھی صورت گری نہیں کی گئی ہے۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے تجریدی فن کی بنیاد اس مفروضہ کو بتائی ہے کہ ''فن'' قدر میں خصوصی طور پر شکلوں اور رنگوں سے وابستہ ہیں اور وہ مصوری یا نقاشی کے موضوعات سے بالکل آزاد ہیں۔(ایضاً) تجریدی فن موضوعات کی بالادستی کو تسلیم نہیں کرتا۔اس کے نزدیک شکلیں اور رنگ بہ ذاتِ خود موضوع ہیں۔رنگوں کی نوعیت میں موضوع کا تعین کر دیتی ہے۔ پروفیسر عتیق اللہ نے اس نکتہ کو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ تجریدی فن کاروں کے نزدیک رنگ خود ہیئت ہے نہ کہ کسی ہیئت میں ڈھلتا یا کسی ہیئت کو بناتا ہے کیوں کہ رنگ میں ان کا موضوع ہے (فرہنگ مذکور،ص:32) ظاہر ہے تجریدی فن ٹھوس اشیا یا ان کی صورت گری سے تعلق نہیں رکھتا ہے بلکہ ان کی اولین صورت جو کسی قدر مبہم اور لایعنی ہوتی ہے،اس سے متعلق ہوتا ہے۔چناں چہ سلیم شہزاد نے تجریدی فن کے جو معنی لکھے ہیں وہ اس سے ملتے جلتے ہیں۔

''لایعنی فن جس میں خیال کی مختلف اکائیوں کو کسی ارتباط کے بغیر پیش کیا جاتا ہے۔''

(فرہنگ ادبیات۔ص:215)

آگے چل کر وہ مزید وضاحت یوں کرتے ہیں۔

''تجریدیعنی بے معنویت اور بے ربطی کا حامل اظہار۔''

(ایضاً)

چنانچہ تجریدفن کی وہ اولین شکل سمجھی جائے گی جو ابھی اپنی اظہاری کیفیت سے پایۂ تکمیل کو نہیں پہنچی ہے۔

تجرید کی ایک اور صورت عمومی بیان سے سمجھی جاتی ہے۔ یعنی کہ وہ بھی عمومی بیان تجرید کے ذیل میں آتا ہے۔ مثلاً وہاب اشرفی نے جی۔ اے۔ کڈن کے حوالے سے ایک مثال یہ لکھی ہے کہ سارے انسان جھوٹے ہیں کے برخلاف ''اسمتھ'' جھوٹا ہے جامد یا Concrete بیان کہلائے گا۔ کیوں کے کسی شئی کی خصوصیت اسے Concret بنا دیتی ہے۔ (بحوالہ اردو فکشن کی تیسری آنکھ، ص:44)

اس مطالعہ سے جو باتیں سمجھ میں آتی ہیں وہ یہ ہیں : اولاً تجرید کے خصوصی معنی برہنگی کے ہیں۔ اصطلاحاً تجرید یا تجریدی فن فن کی وہ اولین شکل ہے جس کی ابھی صورت گری نہیں کی گئی ہے یا جو ابھی محتاج لباس زبان ہے۔

فنکار کے ذہن کا مقررہ ڈھانچہ ''تجرید'' ہے جب فنکار کے ذہن میں کسی فن کی شکل کا جنم ہوتا ہے تو اس کی ہیئت متعین نہیں ہوتی۔ فنکار اس ہیئت کو جس طرح اس کے ذہن میں ہے اس کو کوئی مستقل شکل کے بجائے جیسی کہ وہ ہے پیش کر دیتا ہے تو یہی ہیئت تجریدی کہلائے گی۔

تجریدی عمل تعقل ہے جس میں انسان کا ذہن پہلے کسی چیز کو دریافت کرتا ہے تو وہ چیز اس کے ذہن میں رہتی ہے پھر کئی مشاہدات کے ذریعے وہ ایک تصور بن جاتا ہے، اس دوران وہ چیز جیسی کہ وہ ہے اس حالت میں نہیں رہتی بلکہ اس میں مبالغہ آجاتا ہے۔ اگر اس مبالغہ کو ہٹا کر جیسا کہ فنکار کی سوچ میں تھی پیش کر دیتا ہے تو یہی ''تجرید'' ہے۔

ہربرٹ ریڈ کا کہنا ہے کہ ہر فن کی شروعات تجرید ہی سے ہوتی ہے لیکن عبدالاحد شاد اس نظریہ سے اختلاف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ کوئی بھی فن پارہ سراسر غیر تجریدی ہوتا ہے اور کہتے ہیں کہ ہربرٹ ریڈ نے یہ ثابت ہی نہیں کیا ہے کہ ہر فن کیوں کر تجریدی ہوتا ہے اور وہ فن اور تجربہ نگاری سے کیا مراد لیتے ہیں۔ تجرید نگاری کی اہمیت پر عبدالاحد شاد نے جو مضمون لکھا ہے اس میں انہوں نے ہربرٹ ریڈ پر یہ سوال اٹھایا

ہے کہ وہ فن کو بنیادی طور پر کیوں تجرید مانتے ہیں۔ پھر کہتے ہیں کہ جب فنکار صرف اپنا احساس ہی بیان کرتا ہے تو کیا وہ فطرت سے الگ ہو کر ایسا سوچ سکتا ہے؟

جب تجرید کو ہم خیالی یا قیاسی کے معنی میں لیتے ہیں تو تجرید صرف انسانی ذہن کی سوچ یا پھر اس کا احساس ہوتا ہے جب تک وہ ذہن میں ہے اس کی کوئی شکل نہیں ہوتی۔ اسی احساس کو فنکار اپنے فن پارے میں تخلیق کرتا ہے تو ہوسکتا ہے کہ وہ اس میں اپنا شعور شامل کر دے چونکہ انسان کی فطرت ہوتی ہے وہ اپنے آپ کو جیسا کہ وہ ہے پیش نہیں کر پاتا۔ یہیں پر وہ فطرت سے جڑ جاتا ہے اور وہ فن پارے کی مکمل تجریدی شکل کو ظاہر نہیں کر پایا۔ ورنہ ہر فن کی بنیاد تو تجرید ہی سے ہوتی ہے۔

فلسفہ اور سائنس بنیادی طور پر تجریدی ہوتے ہیں۔ ہر فن کی شروعات فکر ہی سے ہوتی ہے لیکن فکر اس فن کی بنیاد نہیں ہوسکتی۔ عبدالاحد شاد اپنے اس بیان کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں:

> ''معلوم نہیں ہربرٹ ریڈ کس دلیل کی بنیاد پر کہتے ہیں کہ ہر فن بنیادی طور پر تجریدی ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر جو چیز تجریدی ہے وہ ہے فلسفہ اور سائنس یہ صحیح ہے کہ کسی فن پارے میں فکری عنصر کا ہونا ضروری ہے مگر فن میں فکری عنصر بنیاد کی حیثیت سے موجود نہیں رہتا۔ فن اس وقت وجود میں آتا ہے جب ذہن کا عمل بنیادی طور پر تجریدی ہوتا ہے۔ ..... میں سمجھتا ہوں کہ ہر فن بنیادی طور پر غیر تجریدی ہوتا ہے۔ فن کی دنیا ہری بھری دنیا ہوتی ہے جو زندگی، حرکت، حرارت اور رنگ و بو سے پر رہتی ہے۔''
>
> (''فنون'' اپریل 1968ء، تجرید نگاری کی اہمیت، ص 200)

عبدالاحد شاد نہ صرف ہربرٹ ریڈ کے نظریہ کی مخالفت کرتے ہیں بلکہ احمد ندیم قاسمی نے جو نظریہ تجرید کے لیے پیش کیا اسے بھی مناسب نہیں مانتے اور کہتے ہیں:

''میرے محبوب شاعر احمد ندیم قاسمی تجرید نگاری کا ایک ایسا تصور اپنے دل میں لئے ہوئے ہیں جو کسی بھی دوسرے شخص کے ہاں نہیں ملتا۔ ان کا خیال ہے کہ ''حقیقت کو فنی حقیقت میں بدلنے کے لئے فن کار کو جن مراحل سے گذرنا پڑتا ہے انہی کا دوسرا نام تجرید ہے۔'' وہ کہتے ہیں کہ ''خارجی حقیقت میں فن کار کی منفرد شخصیت کا اضافہ تجرید ہوتی ہے۔'' .....میرا خیال ہے کہ وہ تخیل Imagination کی ہر قسم کی کارفرمائی کو تجرید سمجھتے ہیں۔ حالانکہ تجرید نگاری کے مخالفین بھی ایسا نہیں سمجھتے اور مبلغین بھی۔''

(''فنون'' اپریل 1968ء، تجرید نگاری کی اہمیت، ص 200)

فن کی حقیقت سے پہلے کی شکل تجرید ہے۔ حقیقت اور فنی حقیقت دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ حقیقت صرف فنکار کے ذہن تک رہتی ہے جب فنکار اسی حقیقت کو فن پارے کی شکل دے دیتا ہے تو وہ فنی حقیقت بن جاتی ہے۔ فنکار کا خیال جب تک اس کے ذہن میں موجود ہوتا ہے تو اس کی شکل تجریدی ہوتی ہے کیونکہ اس کی کوئی ہیئت نہیں ہوتی۔ اگر فنکار ان ہی منتشر خیالات کو جوں کا توں پیش کر دیتا ہے تو وہ فن پارہ تجریدی کہلاتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اپنے خیالات کو اس طرح بیان کیا ہے :

''حقیقت کو فنی حقیقت میں بدلنے کے لیے فن کار کو جن مراحل سے گذرنا پڑتا ہے۔ انہی کا دوسرا نام تجرید ہے اور تجرید کس فن میں نہیں ہے؟ مصوری اور شاعری کے علاوہ موسیقی، رقص، سنگتراشی بھی تجرید ہی کی وجہ سے فنون میں شامل ہیں۔''

(''فنون'' دسمبر 1966ء، تجریدی مصوری، ص:292)

''تجرید'' خیال کی خالص بنیادی صورت ہے۔ فنکار اور قاری کے درمیان جو پردہ ہوتا ہے ایسا تجریدی فن پارے میں نہیں ہوتا کیونکہ فنکار اپنی تمام ذہنی کشمکش کو پیش کر دیتا ہے وہ اپنے خیالات کا سجاتا یا سنوارتا نہیں بلکہ اس خیال کی خالص اور بنیادی صورت کو نقل کرتا ہے۔ اسی لیے قاری اپنے خیالات کو بھی فن پارے سے جوڑ دیتا ہے اور اپنی من چاہی شکل اس میں تلاش کرتا ہے۔

آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے اس کو فن میں جیسا کہ وہ ہے ویسا بیان نہیں کر سکتی۔ پہلے اس چیز کے بارے میں سماج کی کیا رائے ہے یہ دیکھنے کے بعد وہ اس نظریہ کے تعلق سے اپنی ایک رائے قائم کرتا ہے پھر اس پر ایک مخصوص انداز بیان کے ذریعہ اظہار خیال کرتا ہے۔ تو یہاں فنکار کی سوچ میں ایک ترتیب ہوتی ہے۔ اگر فنکار جیسا کہ اس کی آنکھ دیکھتی ہے اسی کو بنا سوچے سمجھے صرف اپنے خیالات کا اظہار کرتا جا رہا ہے تو اس میں کوئی ترتیب نہیں ہوتی۔ یہاں اس بے ترتیبی سے جو ہیئت بنتی ہے اسی کو ''تجرید'' کا نام دیا جاتا ہے۔ انور سدید نے بھی تجرید کو تجسیم کی الٹ بتایا ہے وہ کہتے ہیں:

> ''تجرید تجسیم کی الٹ ہے۔ یہ ایک ایسا ہیولیٰ ہے جس میں جسم سایوں اور پرچھائیوں میں ڈھل جاتا ہے اور اس کی بیشتر انفرادی جزئیات نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہیں۔''

(''اردو ادب کی تحریکیں''۔ص:110)

تجرید میں فطرت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ یہ فطرت سے الگ ہوتی ہے۔ فطرت میں ایک جسم کے لیے ایک سر، دو ہاتھ، دو پیر، دو آنکھ، ایک ناک سب کی ضرورت ہوتی ہے لیکن تجرید میں ایسا بالکل نہیں ہوتا بلکہ اس میں ایک جسم کے لیے ضروری نہیں ہے کہ یہی سب کچھ ہو۔ یہاں پر ایک جسم کے لیے ایک ہاتھ، ایک پیر، ایک آنکھ اور دو ناک بھی ہو سکتے ہیں اور فطرت میں ان کی ایک مخصوص جگہ ہوتی ہے

لیکن تجرید میں ایسا نہیں ہوتا۔

مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

''تجرید CUBISM سے آگے کا قدم ہے۔ اس میں فطرت سے رابطہ توڑ دیا گیا اب آنکھ کی جگہ چہرے پر نہیں رہی وہ بدن کے کسی حساس حصے پر اگ سکتی ہے۔''

(''افسانے کا منظر نامہ''ص:175-174)

تجرید ایک ایسا اظہار ہے جس میں ایک ہی وقت میں کئی خیالات کا بیان کیا جاتا ہے۔ فنکار کا کوئی بھی خیال مکمل اور واضح طور پر سامنے نہیں آتا۔ یعنی ایسے فن پارے کی ترسیل راست طور پر نہیں ہوتی۔ یہ تمام تاثرات جن کا اظہار فنکار کرتا ہے یہ اس وقت فنکار کے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں جب اس فن پارے کا تصور اس کے ذہن میں پہلی بار آتا ہے۔

غیر تجریدی عمل میں فنکار کا تعلق خارجی دنیا سے ہوتا ہے۔ اس میں ہر بات سوچ سمجھ کر عقل سے کام لیتے ہوئے کی جاتی ہے۔ تجریدی عمل میں اس کے برعکس فنکار کی داخلی سوچ کا بیان ہوتا ہے۔ یہاں فنکار عقل کو بیچ میں لائے بغیر جو اس کے داخلی احساسات ہوتے ہیں ان کا بیان کرتا ہے۔ ایسا کرتے وقت وہ یہ بھول جاتا ہے کہ جو فن پارہ وہ تخلیق کر رہا ہوتا ہے وہ قارئین پر کیا اثر ڈال سکتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے مضمون ''تجریدی مصوری'' میں لکھتے ہیں:

''تجرید پرستوں کے خلوص پر شبہ کئے بغیر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس معاملے میں الجھے ہوئے ہیں۔ وہ ہوا میں معلق ہو کر اپنے خیال میں یہ باور کرنے لگتے ہیں کہ ہم معجزہ دکھا رہے ہیں حالانکہ اس میں بڑا معجزہ یہی ہے کہ وہ انسانوں کی توجہ اور تخاطب سے محروم رہتے ہیں

اور خود بھی گردن کے بل گرتے ہیں۔''

(''فنون''، دسمبر 1966ء، ''تجریدی مصوری''، ص:296)

یہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ فنکار قارئین کی توجہ سے محروم تھے۔ ہوسکتا ہے کہ وہ فنکار نئے پن کی خواہش میں تجرید کو اپنا کر اپنی پہچان کھو بیٹھے اور نہ ہی کوئی معجزہ دکھایا ہو۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ان فنکاروں کو آج ہم اسی لیے یاد کرتے ہیں کیونکہ انہوں نے تجریدیت کو اپنا کر ایک نئی چیز کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا۔ اگر یہ فنکار اس وقت روایتی اسلوب ہی کو اپنا کر چلتے تو ان کی پہچان بننا تو مشکل تھا ہی ان کا نام تک نہیں لیا جاتا۔ تجرید ہی سے سہی ان لوگوں نے اپنی الگ پہچان بھی بنائی اور ایک نئی چیز سے لوگوں کو واقف کروایا۔

ایک فنکار کا مکمل فن پارے کی تخلیق تک تجریدی حالت میں رہنا ممکن نہیں چاہے فنکار جتنا بھی ماہر ہو۔ چونکہ انسان کی فطرت ہی میں مبالغہ شامل ہے۔ فنکار کا تخیل رنگوں اور قوسوں کو پیش کرنے کے بعد خود بہ خود شبیہوں تک پہنچ جاتا ہے۔ اس کے بعد کچھ کچھ علامتیں ظاہر ہونے لگتی ہیں۔ اس طرح وہ ''معنیٰ'' کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے۔ جس سے فن پارے کا ہلکا سا تاثر انسانی ذہن پر پڑنے لگتا ہے۔

کامیاب تجریدی فن پارہ تخلیق کرنے کے لیے فنکار کو کافی جدوجہد کرنی پڑتی ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ صرف بڑا فنکار ہی تجرید کے ساتھ انصاف کرسکتا ہے۔ انور سدید کا کہنا ہے:

> ''کامیاب تجرید نگاری کے لئے محنت اور ریاض زیادہ کرنا پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صرف بڑا فنکار ہی تجرید میں کامیاب تخلیق پیش کرسکتا ہے۔''
>
> (''اردو ادب کی تحریکیں''۔ ص:111)

تجرید کیا ہے؟ تجرید وہ خیال ہے جو فن کار کے ذہن میں فن پارہ تخلیق ہونے سے پہلے ابھرتا ہے۔ جس کی نہ کوئی شکل ہوتی ہے اور نہ کوئی رنگ۔ جو لفظوں کی ترتیب سے عاری ہوتا ہے۔ یہ فنی حقیقت سے

پہلے کی حقیقت ہوتی ہے جو صرف فنکار کے ذہن تک محدود رہتی ہے۔اس حقیقت کو رنگوں میں یا پھر لفظوں میں ظاہر کیا جاتا ہے تو جو فن پارہ وجود میں آتا ہے وہ تجریدی فن پارہ کہلاتا ہے۔ تجرید کے بانی مصور مونے کا یہ مختصر بیان تجرید کو واضح کر دیتا ہے:

''تخلیق کار کا مقصد تشریح کرنا نہیں بلکہ محض اشیاء کے آہنگ سے مسرت حاصل کرنا ہے۔''

(بحوالہ ''افسانے کا منظر نامہ'' مرزا حامد بیگ، ص:174)

ظاہر ہے یہ فن کی وہ سطح ہے جس تک ہر فن کار کی رسائی ممکن نہیں۔مگر یہ حساس اور منفرد فن کار اپنے فن کی اولین صورت کو محسوس کر سکتے ہیں اور اسے من وعن اپنے فن پارے میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

1.1 تجریدی موسیقی :

انسانی زندگی میں موسیقی کی کافی اہمیت ہے اور یہ کئی قسم کی ہوتی ہے۔موسیقی کو سننے کے لیے کسی طرح کی کوئی شرط نہیں ہوتی۔ایسے لوگ بھی اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جنہیں موسیقی کے رموز سمجھ میں نہیں آتے جبکہ وہ لوگ موسیقی کو زیادہ پسند کرتے ہیں جن کو اس کی سمجھ ہوتی ہے۔ ہندوستان میں تو موسیقی کی روایت زمانہ قدیم سے ہے لیکن جب یوروپ میں موسیقی نے زیادہ ترقی کر لی تو اس کا اثر ہندوستانی موسیقی پر بھی پڑنے لگا۔موسیقی کے میدان میں نئے نئے تجربات ہونے لگے۔انہیں تجربات کا ایک حصہ ''تجریدی موسیقی'' بھی ہے۔

موسیقی کو سننے سے انسانی جسم میں حرکت اور تازگی آجاتی ہے۔اسی لیے ہر خوشی کے موقعہ پر لوگ موسیقی سننا پسند کرتے ہیں۔لیکن ''تجریدی موسیقی'' کو سننے سے خون میں حرکت اور تازگی نہیں آتی کیونکہ اس میں جذبات کا برملا اظہار نہیں ہوتا۔اس طرح کی موسیقی ''فن برائے فن'' کی مثال ہوتی ہے۔

پروفیسر حمید احمد خان تجریدی موسیقی پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''یہاں بھی فن کی تکنیک کا بھونڈا، بے معنی اور بے مقصد مظاہرہ ہوتا ہے۔ اس قسم کی موسیقی رگوں میں خون کو حرکت میں نہیں لاتی کیونکہ جذبے سے عاری اور محض فنی چابک دستی پر مبنی ہوتی ہے۔''

(''فنون''، دسمبر 1966ء، ''تجریدی مصوری'' ص:294)

تجریدی موسیقی کا کوئی مقصد نہیں ہوتا نہ ہی یہ سمجھ میں آتی ہے یہ صرف بے معنی آواز کا مجموعہ ہوتی ہے۔ تاہم ایسی موسیقی کا استعمال موجودہ دور میں عام ہو چکا ہے اور اس کی مقبولیت بھی بڑھ رہی ہے:

موسیقی میں تجریدی تکنیک کو کامیاب طریقے سے استعمال کیا جاتا ہے کیونکہ اس میں سمجھ میں آنے یا نہ آنے کی پابندی نہیں لگائی جاتی۔ یہاں صرف احساس کافی ہے جبکہ دوسرے فنون میں تجریدیت پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ سمجھ میں نہیں آتی جیسے مصوری اور ادب میں تجریدیت کو سمجھنا دشوار ہوتا ہے۔

مصوری میں آنکھ سے کام لیا جاتا ہے اور ادب میں دل و دماغ سے جبکہ موسیقی کو صرف محسوس کیا جاتا ہے۔ مشتاق احمد نوری نے کچھ اسی طرح کے خیالات کا اظہار کیا ہے:

''موسیقی کے لئے سمجھ میں آنے کی شرط کبھی بھی نہیں لگائی جاسکتی۔ موسیقی کے لئے صرف احساس کافی ہے اور ادب میں احساس کے ساتھ ادراک، ابلاغ، ترسیل اور تفہیم سبھی کچھ ضروری ہے۔''

(''شاعر''، ''نئی کہانی۔ ایک توجیہہ'' ص:30)

''تجریدیت'' موسیقی میں زیادہ کامیاب ہے اس کا اظہار تو انور سدید نے بھی کیا ہے۔ انہوں نے اپنے خیالات کو اسطرح قلمبند کیا ہے:

''فنون کی آخری زقند بس اس تجریدیت کو چھو لینے کی حد تک ہے اور وہی تخلیق اعلیٰ وارفع قرار پاتی ہے جو کسی نہ کسی حد تک عظیم قوت کے اس پہلو کو جو تجریدیت کا حامل ہے مس کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ شاعر اور مصوری اس عمل میں محض ایک حد تک مگر موسیقی نسبتاً زیادہ کامیاب ہے۔''

(''اوراق'' پہلا ورق: ص:8)

''تجرید'' کا استعمال موسیقی میں پہلے کیا گیا بعد میں مجسمہ سازی اور مصوری نے اس کو اپنایا۔ موسیقی چونکہ زیادہ لوگ نہیں سمجھتے اس لیے اس رجحان کا موسیقی میں شامل ہونے کا پتہ بہت بعد میں چلا۔ یہاں صرف احساس کو اہمیت دی جاتی ہے اور اپنے احساسات کو سمجھنے کا ہنر بہت کم لوگ جانتے ہیں۔ اس لئے ''تجریدی موسیقی'' کو بھی لوگ نہیں سمجھ پائے۔ انور سدید نے بھی اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ مصوری سے بھی پہلے تجرید موسیقی میں شامل ہو چکی تھی وہ لکھتے ہیں:

''مصوری نے بھی موسیقی کے تتبع میں تجریدیت کو اپنانے کی کوشش کی ہے لیکن چونکہ موسیقی، شاعری اور مصوری تینوں کسی نہ کسی حد تک آواز، صورت اور رنگ سے منسلک ہیں اس لیے بقول جان کینڈل وہ پوری طرح Non-Representational قرار نہیں پا سکتیں۔ با ایں ہمہ اس میں بھی کوئی کلام نہیں ہے کہ موسیقی کے مقابلے میں مصوری اور شاعری زیادہ Representational ہیں۔ لہٰذا کم تجریدی ہیں۔

(''اوراق'' پہلا ورق۔ ص:8)

تجریدی موسیقی کی وجہ سے اس میدان میں کافی تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں لیکن پھر بھی یہاں اس نے اپنی ایک اہم جگہ بنالی ہے اور آج بھی وہ موسیقی میں زندہ ہے۔

1.2 تجریدی مصوری :

مصوری لکیروں اور رنگوں کی زبان ہے۔اس میں لفظوں کے بجائے رنگوں سے فنکار اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔مصوری میں استعمال ہونے والا ہر رنگ اپنے ایک مخصوص علامتی معنی رکھتا ہے۔ ہر مصور کی تصویروں میں منفرد انداز ہوتا ہے جو اس کی ہر ایک تصویر میں نظر آتا ہے یہی انداز مصور کی پہچان بنتا ہے جیسے کسی کے موضوعات الگ ہوتے ہیں اور کسی کے رنگوں کا انتخاب منفرد ہوتا ہے۔کوئی صرف لڑکیوں کی تصویریں بناتا ہے تو کوئی صرف خوبصورت مناظر کی مرقع کشی کرتا ہے۔ یہی سب چیزیں ان فنکاروں کو ایک دوسرے سے مختلف بناتی ہیں۔

قدیم زمانے میں مصوروں کو کافی اہمیت دی جاتی تھی کیونکہ اس وقت کیمرے کی ایجاد نہیں ہوئی تھی۔ جب کیمرے کی ایجاد ہوئی تو لوگوں کی دلچسپی مصوری سے کم ہونے لگی۔ کیمرے کی ایجاد ہی کی وجہ سے مصوری کے میدان میں نئے نئے رجحانات شامل ہوئے۔مصوری میں جدید رجحانات جو اہم ہیں وہ اس طرح سے ہیں۔ تاثریت (Impretionism)، اظہاریت (Expressionism)، مکعبیت (Cubism) اور تجریدیت (Abstractionism) وغیرہ۔

تجریدیت (Abstractionism) یوروپ کے اہم رجحانات میں سے ایک ہے۔ یہ رجحان دوسری جنگ عظیم کے بعد امریکہ کے ایک شہر نیویارک میں پروان چڑھا لیکن اس کی جڑیں اس سے پہلے پیرس میں ملتی ہیں۔ تجریدی اظہار کی اصطلاح امریکن آرٹ میں 1946ء میں سب سے پہلے Robert Coates نے استعمال کی۔ یہی اصطلاح 1919ء میں جرمنی کے ایک میگزین "Der Strum" میں ''جرمن اظہاریت'' کے نام سے استعمال ہوئی تھی۔ امریکہ میں ALfred Barr نے تجریدیت کو 1929ء میں Wassily Kandinsky کی مصوری میں پائے جانے کی وضاحت پہلی بار کی۔ان تمام

باتوں کا ذکر Encyclopedia میں اس طرح ملتا ہے ملاحظہ فرمائیے:

"Although the term" abstract expressionism was first applied to American art in 1946 by the art critic Robert Coates, it had been first used in Germany in 1919 in the magazine Der Strum, regarding German Expressionism in the USA, Alfred Barr was the first to use this term in 1929 in relation to works by wassily kandinsky".

Page. 1(http://en.wikipedia.org/wiki/abstract-expressionism)

اس اقتباس کو پڑھنے کے بعد یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ واسیلی کینڈنیسکی ہی نے تجریدی اظہاریت کی شروعات کی تھی۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد یوروپ کے صدر مقامات میں انقلاب برپا ہوا۔ معاشی اور طبعی اعتبار سے دوبارہ تعمیر اور سیاست کو دوبارہ ترتیب دیا گیا۔ پیرس دوسری جنگ عظیم سے پہلے آرٹ کی دنیا کا مرکز اور صدر مقام تھا لیکن جنگ عظیم کے بعد کا ماحول آرٹ کے لئے سازگار نہیں تھا۔ اسی لیے فنکاروں نے یوروپ چھوڑ دیا اور امریکہ کو محفوظ جگہ پا کر وہاں قیام کیا اور کچھ آرٹسٹ فرانس چلے گئے جن میں مشہور آرٹسٹ یہ ہیں Pablo Picasso, Henrimatissee اور Pierre Bonnard وغیرہ۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد یوروپ میں جو مصور تھے وہ یہ ہیں سرج پولیا کوف

(Serge Poliakoff)، نیکولاسڈی اسٹیل (Nicolasde Stael)، جارجیس میتھیو (Georges Mathieu)، ویریہ ڈراسلوا (Vieira Dasilva)، جینڈ وبفیٹ (Jeandu Buffet)، ویس کلین (Ves Klein) اور پیر یسلوجیس (Pierre soulages) وغیرہ۔

1940ء کے دہے میں امریکہ کے شہر نیویارک میں تجریدی اظہاریت (Abstract Expresssionism) کو شاندار کامیابی حاصل ہوئی۔ اس رجحان کو آگے بڑھانے میں جن فنکاروں نے اہم رول ادا کیا ان میں یہ نام قابل ذکر ہیں۔ Henri Matissee، Picasso، Joanmiro، Hans Hofmann (Jarmany) اور John D Graham (Russia) وغیرہ۔

Joan D Graham جو مشہور روسی (Russian) مصور تھا۔ اس کی تجریدی مصوری کا اثر جن مصوروں کے پاس ملتا ہے۔ ان کے کچھ نام اس طرح سے ہیں۔ Arshil Gorky، Kooing، Pollock وغیرہ۔

ہنس ہاف مین (Hans Hofmann) ایک مصور ہونے کے باوصف وہ ایک استاد کا کام بھی انجام دے رہا تھا، نہ صرف مصوری سکھانے کا کام انجام دیتا بلکہ دوسروں کی بنائی ہوئی تصویروں کو بھی درست کرتا تھا۔ اس کی یہ تمام کوششیں تجریدی مصوری کی کامیابی کے لیے موثر ثابت ہوئیں۔

Jackson Pollock تجریدی مصوری کا مشہور و معروف مصور ہے۔ اس نے تجریدی مصوری کے روایتی فن اور تکنیک سے انحراف کرتے ہوئے کچھ جدید طریقوں پر عمل کیا بلکہ اپنے ہم عصروں کو بھی اسی راہ پر چلنے کا مشورہ دیا۔ Pollock کی تجریدی مصوری کا طریقہ اس طرح تھا۔ ملاحظہ فرمائیے۔

"__ The placing of unstrctched raw canvas on

the floor where it could be attacked from all

four sides using artist materials and industrial materials, linear skeins of paint dripped and thrown, drawing, staining brushing, insagery and non-imagery."

Page.5-6 (http://en.wikipedia.org/wiki/abstract-expressionism)

Pollock نے تجریدی مصوری بنانے کے لیے جس طریقے کا استعمال کیا ہے اس میں کینوس کو زمین پر رکھ کر اس پر رنگوں کو چاروں سمتوں سے پھینکا جاتا جس سے آڑی ترچھی لکیریں بنتیں اور یہ تصویر جس میں کوئی عکس نظر نہیں آتا یہ صرف داغوں اور دھبوں کا مجموعہ کہلاتی۔ Pollock کے اس طریقے سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ اس وقت مصوری کے میدان میں کس طرح جدید طریقوں پر عمل کیا جاتا تھا اور ان پر کتنی محنت صرف کی جاتی حالانکہ اس تصویر میں کوئی عکس نہیں ہوتا تھا۔

مصوری میں تجریدی رجحان شامل ہونے کے کئی وجوہات تھیں۔ ایک وجہ تو یہ تھی کہ مصور روایتی انداز سے اکتا چکے تھے اور ان کے پاس اپنی پہچان بنانے کا اس سے مختلف کوئی وسیلہ نہ تھا۔

تجریدی رجحان کا مصوری میں جگہ پانے کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ کیمرے کی ایجاد نے مصوری کی اہمیت کم کر دی تھی اور لوگ اس پر کم توجہ دینے لگے تھے تو مصوروں نے سوچا کیوں نہ مصوری میں بھی نئے تجربوں کو شامل کیا جائے۔

مختصر یہ کہ ہر مصور اپنی پہچان بنانے کے لیے مصوری میں نئے نئے طریقوں کو اپنا رہا تھا۔ ان ہی تبدیلیوں کے نتیجہ میں ''تجریدی مصوری'' نے اپنا ایک مقام بنالیا جس میں مصوروں نے فطرت کو پوری طرح ختم کر دیا۔

1.2.1 ''تجریدی مصوری'' مختلف دانشوروں کی نظر میں :

تجریدی مصوری بے ترتیب ہوتی ہے۔بعض مصوروں کا کہنا ہے کہ یہ تمام کائنات بے ترتیب ہے۔اسی لیے وہ اپنی تصویروں میں بے ترتیبی کا مظاہرہ کررہے ہیں۔اگر ہر چیز میں ترتیب دے دی جائے تو وہ روایتی انداز کے مطابق ہوگی اور یہ مصور روایت سے ہٹ کر کچھ کرنا چاہتے ہیں اور ایسا کچھ ضروری بھی نہیں ہے کہ ہر کوئی روایت ہی کو اپنا کر کام انجام دے۔

تجریدی فن پاروں میں عام آدمی کی دلچسپی کو تجریدی مصور بالکل نظر انداز کرتے ہیں۔اگر لوگ ان تصویروں میں معنی تلاش کرلیں تو ان فنکاروں کو فکر ہونے لگتی ہے کہ عام لوگ بھی ان کی پیچیدہ تصویروں کو سمجھنے لگے ہیں۔شاکر علی نے کہا ہے کہ تجریدی فنکاروں کا ایک نظری زائچہ ہوتا ہے۔ان کے اس بیان پر عبدالاحد شاد نے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا ہے:

> ''تجریدی مصوری کے بارے میں انہوں نے جو خیالات بیان کئے ہیں وہ دوسروں کے مقابلے میں زیادہ گہرائی کے حامل ہیں۔ان کے الفاظ میں ''دراصل یہ ایک نظری زائچہ ہے، جس کو فن کار کائنات کے مشاہدے کا ذریعہ بناتا ہے۔اور اشیا یا احسات کی غیر ضروری جزئیات کو علاحدہ کر کے ایک تجریدی شکل میں پیش کرتا ہے۔''

آگے چل کر وہ یہ بھی کہتے ہیں:

> ''اگر ہم اس نظریئے کو سمجھ لیں کہ تصویر کی جزئیات زیادہ ضروری نہیں بلکہ اس کی فکری اساس ضروری ہے تو پیچیدگیاں سلجھنے لگتی ہیں۔''

(''فنون'' اپریل 1968ء، ''تجریدنگاری کی اہمیت'' ص:198)

شاکر علی کے اس بیان کو پیش کرنے کے بعد عبدالاحد شاد اس پر رائے دیتے ہوئے اپنے الفاظ

میں لکھتے ہیں:

''اگر ہم عینک، دور بین یا خوردبین کو کائنات کا مشاہدہ کرنے کا ذریعہ بناتے ہیں تو بات سمجھ میں آجاتی ہے مگر کسی تجریدنگاری کا نظری زائچہ کائنات کے مشاہدے کا ذریعہ کیسے بنتا ہے۔ سمجھ میں آنے والی بات نہیں، کیا کوئی خاص نظر ہے جس سے تجریدنگار کائنات کو دیکھتا ہے تو اسے کائنات کی ہر چیز ویسی نظر آتی ہے جیسی کہ وہ اپنی تصویروں میں پیش کرتا ہے؟''

(''فنون'' اپریل 1968ء، ''تجریدنگاری کی اہمیت'' ص:199)

شاکر علی کہتے ہیں کہ تجریدی فنکاروں کا ایک نظری زائچہ ہوتا ہے اور عبدالاحد شادان کے اس بیان کی مخالفت کرتے ہوئے ان کی باتوں کو بے معنی اور بے مطلب قرار دیتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ شاکر علی کا بیان درست نہ ہو کیونکہ ایسی تصویریں تو بنا سوچے سمجھے بنائی جاتی ہیں۔ فنکار کے ذہن میں خاکہ پہلے سے بالکل نہیں ہوتا، تو پھر یہاں فنکار اور اس کے نظری زائچے کا دخل تو بالکل بے بنیاد ہے۔ اگر نظری زائچہ ہوتا تو یہاں فنکار کو شعور میں داخل ہونا پڑتا۔ لیکن ایسی تصویروں میں تو لاشعوری کا مظاہرہ ہوتا ہے۔

تجریدی مصوروں کا کہنا ہے کہ اگر تجریدی مصوری کو سمجھنا ہو تو تجریدی ہونا ضروری ہے۔ ورنہ یہ تصویریں عام لوگوں کی سمجھ میں نہیں آسکتیں۔ ہوسکتا ہے تجریدی مصوروں کی اسی شرط نے تجریدی مصوری کی شہرت میں کمی کردی ہو۔ اگر تجریدی فنکار اپنے فن کو سمجھاتے اور ان تصویروں کو سمجھنے میں لوگوں کی مدد کرتے تو ممکن تھا کہ یہ تصویریں بھی لوگ پسند کرتے اور ایسے فنکاروں کی بھی حوصلہ افزائی ہوتی۔

جب تجریدی مصوری پر قارئین سوال کرتے ہیں تو نقاد یہ کہہ کر ٹال دیتے ہیں کہ کچھ ایسے مصور جو تجریدی مصوری کے فن سے پوری طرح واقف نہیں ہوتے وہ اس طرح بے معنی تصویریں بناتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی نے ایک سوال تجریدی مصوری کے اساتذہ سے یہ کیا ہے:

''صورت حال اگر واقعی یہی ہے تو تجرید کے اساتذہ یہ بھی تو سمجھائیں کہ ان کی تصویروں اور ''بوالہوسوں'' کی تصویروں میں حد امتیاز کیا ہے اور ایک نوجوان نے محض آڑے سیدھے خطوط کھینچ کر تجرید پر حملہ کیا ہے تو خود آپ کے آڑے سیدھے خطوط کیا کہہ رہے ہیں اور اگر کچھ کہہ رہے ہیں تو چالاکی سے کیوں کہتے ہیں خوبصورتی سے کیوں نہیں کہتے؟''

(''فنون''، دسمبر 1966ء، تجریدی مصوری، ص:293)

عوام کو تجریدی مصوری سے فنکاروں نے بے دخل کر دیا ہے کیونکہ یہاں صرف فنکاروں کا ذہن کام کرتا ہے اور وہ جو محسوس کرتے ہیں اسی کا اظہار اپنے فن میں کرتے ہیں۔ عوام چونکہ حقیقت کو دیکھنا پسند کرتے ہیں اور تجریدی مصوری میں حقیقت سے پہلے کی حقیقت کو بیان کیا جاتا ہے۔ اس لیے عوام کو تجریدی آرٹ پسند نہیں آتا۔ تجریدی مصوروں پر احمد ندیم قاسمی نے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا ہے:

''لوگ'' تجریدی مصوری کے دائرے میں سے قطعی طور پر خارج کئے جا چکے ہیں کیونکہ مصور کے ذہن سے ''عوام'' کے اخراج ہی سے تو تجرید پیدا ہوتی ہے جو تجریدی مصور آج بھی فن کی ''پاپولر اپیل'' کی اہمیت کے قائل ہیں۔ انہیں معلوم ہونا چاہئے کہ اس صورت میں وہ تجریدی نہیں رہتے، زیادہ سے زیادہ انہیں نیم تجریدی کہا جا سکتا ہے۔''

(''فنون''، دسمبر 1966ء، تجریدی مصوری ص:291)

تجریدی مصور مکمل تجریدی مصور نہیں بلکہ نیم تجریدی ہوتے ہیں۔ اگر اس بیان کو سچ مان لیا جائے تو ہر تجریدی فنکار نیم تجریدی مصور کہلائے گا۔ مکمل تجریدی تصویر بنانے کے لیے فنکار کو اپنے ذہنی خیالات پر

قابو رکھنا ہوگا اور فنکار کو یہ کوشش کرنی چاہئے کہ وہ خیال میں شعور کی مداخلت پر نظر رکھے لیکن ایسا کرنا بہت مشکل ہوتا ہے کیونکہ خیالات پر قابو پانا مشکل ہی نہیں کبھی کبھی ناممکن سا لگتا ہے۔

تجریدی مصوری میں زندگی کا بیان بالکل نہیں ہوتا۔ کیونکہ یہاں زندہ شکلیں نہیں بنائی جاتیں جہاں زندگی کا بیان ہی نہ ہو وہاں عوام اپنے آپ کو اس آرٹ سے کیسے قربت محسوس کریں گے۔ یہاں تو صرف فنکار کے تصورات نظر آتے ہیں۔ اگر تجریدی مصور صرف اپنے ذاتی تصورات کا بیان کرتے ہیں تو یہ اپنی تصویروں کی نمائش کس لیے کرتے ہیں؟ عوام ان تصویروں میں نہیں ہے تو وہ ان تصویروں کو کیوں دیکھے؟

آرٹ کونسلس (Artcouncils) تجریدی موسیقی اور تجریدی مصوری جیسے تجربات پر روک لگانے سے قاصر ہیں۔ وہ ان تجربات کے خلاف کوئی کاروائی نہیں کر سکتیں کیونکہ تجریدی ہونے سے کوئی آرٹ برا نہیں ہو جاتا۔ فنکار کا ذہنی تجربہ بھی ایک اہم چیز ہے۔ جدید مصور خطوط، توازن، مواد اور رنگوں کے ذریعہ علامتوں کو پیش کرتا ہے۔

تصویر ایک زبان ہے۔ اور ایک تصویر ہزار لفظوں سے بہتر ہوتی ہے جب تصویر یہ شرطیں پوری نہ کرے تو تصویر کو کیا سمجھنا چاہیے۔ تصویر اگر بے معنی اور بے مقصد ہوگی تو ایسی تصویروں کی اہمیت کیا ہوگی؟ قاضی عبدالقادر نے تجریدی مصوری کی اہمیت کا ذکر اس طرح کیا ہے:

> ''ماہرین نفسیات البتہ تجریدی مصوری کو ایک اعتبار سے اہمیت دیتے ہیں۔ یہ اہمیت وقدر طبی اور نفسلا جی ہے۔ ان کے لئے ایسی تصویریں نفسیاتی رپورٹیں ہیں جن میں ماہر نفسیات مصور کی شخصیت کے ارتقا کے خطوط پڑھتا ہے۔''

(''فنون' مئی۔ جون 1967ء ''تجریدی مصوری اور تفہیم کا مسئلہ''،ص:127)

تجریدی تصویروں میں چیزیں پہچاننا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہوتا ہے۔ یہاں فطرت کو بالکل نظرانداز کردیا جاتا ہے۔سید عبداللہ نے ایسی تصویروں کے بارے میں لکھا ہے:

''میں حقیقت نگاری کے مسلک کی کمزوریوں سے آگاہ ہوں مگر مجھے یہ عجیب معلوم ہوتا ہے کہ اس مسلک سے ناراض ہوکر کوئی شخص یا گروہ انسان کو اس طرح پیش کرے کہ وہ چھپکلی معلوم ہو یا صابن کی ٹکیا نظر آئے۔ یہ فن نہیں مضحکہ خیز حرکت ہے یہ ''کاتونیت'' بھی نہیں بدوضعی بھی ہے۔''

(''فنون''دسمبر1966ء''تجریدی مصوری''ص:296-295)

قاضی عبدالقادر بھی تجریدی مصوری پر اپنے منفی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''یہ غیر معقول ولایعنی ہے اور یہ سارا عمل تضیع اوقات ہے اور اس سے یہ نتیجہ نکالا جاتا ہے کہ یہ مصوری سماجی قدروں اہمیت کی حامل نہیں۔ یہ تصویریں ضائع کرنے کے ہی لائق ہیں اور وہ جو ایسی تصویریں بناتے ہیں اگر قابل گردن زدنی نہ بھی ہو تو کم از کم ان کی کوشش قطعی ناقابل ستائش ضروری ہیں۔''

(''فنون''مئی۔جون1967ء تجریدی مصوری اور تفہیم کا مسئلہ۔ص:128)

تجریدی مصوری اور اس کی اہمیت سے لوگ چاہے جتنی بھی مخالفت کرلیں لیکن اب یہ مصوری کے میدان کا ایک اہم حصہ ہے۔

مصوری میں تو تجریدی اظہار کسی نہ کسی حد تک کامیاب ہو ہی جاتا ہے۔ کیونکہ انسانی فطرت پر رنگوں کا اثر زیادہ آسانی سے ہوتا ہے۔ اعجاز الحسن نے اپنے مضمون ''پاکستانی مصوری کے تیس سال'' میں تجریدی مصوری پر مثبت خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

''آج سے سات سال پہلے تجریدی آرٹسٹ یہ کہتا تھا کہ اگر

آپ کو Painting سمجھ نہیں آئی تو آپ اپنے گھر کو جائیے لیکن آج یہ صورت ہے کہ وہ Abstract Art میں سماجی تعبیریں ڈھونڈنے کی کوشش کرتا ہے اور Justify کرتا ہے کہ پیلا رنگ گندم ہے۔ یعنی وہ سمجھتا ہے کہ اس کا جو Rationale تھا جس کی وجہ سے وہ اپنی تصویر کو Justify کرتا تھا۔ وہ اب نہیں چلتا میرے خیال میں ایک اچھی بات اس طرح کی Consciousness میں ایک Development نظر آتی ہے اور اب Abstract Painting میں بھی ایک Development نظر آتی ہے اس میں یہاں کا مزاج بھی اور رنگ بھی نظر آتا ہے۔''

(''پاکستانی ادب'' (چوتھی جلد) فروری 1982ء، ص:91-90)

اعجاز الحسن کے اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ تجریدی مصوری کو اسّی (۸۰) کے دہے میں مقبولیت حاصل ہو رہی تھی۔

تجریدی مصوری فن کا کوئی مقصد پورا کرتی ہو یا نہیں۔ اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اس نے مصوری کے میدان میں اپنا ایک منفرد مقام حاصل کر لیا ہے جس کے بغیر مصوری کی تاریخ لکھنا ممکن نہیں۔

1.2.2 ''تجریدی مصوری'' خصوصیات:

ہر فن کی کچھ نہ کچھ خصوصیات ہوتی ہیں۔ اسی طرح تجریدی مصوری کی بھی کچھ خصوصیات ہیں جو اس طرح ہیں:

تجرید مصوری میں مصور صرف اپنے ذہن کا بے ترتیب خاکہ پیش کرتا ہے۔ مصور پہلے سے یہ طے

نہیں کرتا کہ اسے کس طرح کی تصویر بنانی ہے اور اس تصویر میں کونسا رنگ کہاں استعمال کرنا ہے۔ ایسی تصویروں میں تو فنکار وہ خیال تخلیق کرتا ہے جو کسی بھی تخلیق سے پہلے اس کے ذہن میں رہتا ہے۔ دیوندر اسر نے اپنے ایک مضمون ''جدید آرٹ کی تحریک'' میں کچھ اسی طرح کے خیالات کا اظہار کیا ہے:

> ''اشکالی آرٹ ہیئت پرستی کے خلاف ردعمل ہے۔ اس طرز کے نمونوں میں فارم کے تمام تجربوں سے مستفید ہوکر آرٹسٹ خارجی دنیا کی عکاسی اس طرح کرتا ہے جیسا کہ اس کے ذہن اور احساس نے قبول کیا ہے۔ آرٹسٹ کے ذہن کو جو چیز متاثر کرتی ہے وہ اس کی تخلیق کا خاص موضوع بن جاتی ہے۔''

(''فنون''، اپریل۔مئی 1964ء ''جدید آرٹ کی تحریک''۔ص:401)

یہاں اس بات کی وضاحت ملتی ہے کہ اس طرح کی مصوری میں فنکار کا احساس ہی اہم ہوتا ہے۔

مصور صرف اپنے ذاتی احساسات کا بیان تجریدی مصوری میں کرتا ہے۔ یہاں فنکار پر کسی بھی طرح کی کوئی پابندی نہیں ہوتی وہ پوری طرح آزاد ہے جو چاہے اس کی تصویر بنائے، چاہے وہ تصویر قارئین کی سمجھ میں آئے یا نہ آئے۔ اس سے فنکار کو کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ وہ تو صرف دیکھتا ہے کہ اس خیال میں کوئی بناوٹ نہ آئے۔ عبدالاحد شاد نے کسی تجریدی مصور کا بیان اس طرح لکھا ہے جس سے ہمیں تجریدی مصوری کو سمجھنے میں آسانی ہوگی:

> ''مصوری ایک الگ فن ہے۔ اظہار کے لیے اس کے اپنے الگ وسائل ہونے چاہئیں۔ دنیا میں ہم جو کچھ دیکھتے ہیں یہ ضروری نہیں کہ مصوری میں بھی ہم وہی کچھ اسی انداز سے پیش کریں۔ مصوری کا درخت دنیا کے درخت سے الگ ہوسکتا ہے۔ دنیا کے انسان سے

مصوری کا انسان جدا ہوسکتا ہے ہمیں تو ایک خیال پیش کرنا ہے اور اس
خیال کو ہم مصوری کی اشیاء کے ذریعے سے پیش کرتے ہیں۔ دنیا کی
اشیاء کے ذریعے سے پیش نہیں کرتے۔''

(''فنون'' اپریل 1968ء ''تجریدنگاری کی اہمیت'' ص:198)

عبدالاحد شاد نے کسی پاکستانی مصور کے بیان کو اپنے الفاظ میں لکھا ہے۔ اس کو پڑھنے کے بعد ہم تجریدی مصور کے بارے میں یہ رائے قائم کر سکتے ہیں کہ وہ جو کچھ سوچتے ہیں ضروری نہیں کہ ہم بھی اسی طرح سوچیں یعنی ان کی تصویروں میں ہمیں فطرت نظر نہ آئے تو بھی ہمیں حیران ہونے کی ضرورت نہیں۔

تجریدی مصور انسانی ذہن میں موجود حسن کا بیان کرتے ہیں۔ اسی لیے ان کی تصویریں بھی وہی ہوتی ہیں جو ان کے ذہنوں میں رہتی ہیں۔ ضروری نہیں ہے کہ ان تصویروں میں کوئی دیکھی گئی شکل ہی نظر آئے۔ سید عبداللہ نے بھی کہا ہے:

''تجریدی مصوروں کا کہنا ہے کہ تخلیق صورت یا تخلیق حسن کے لیے کسی شے
(موجود فی الخارج) کی نقل یا باز آفرینی کی ضرورت نہیں۔ صورت (یا حسن)
کو ان اشکال میں محدود نہیں سمجھا جا سکتا جو موجود فی الخارج ہیں بلکہ

؎ صد سال می تواں سخن از زلف یار گفت
ور بند آں مباش کہ مضمون نماندہ است

حسن تخیل کی کارفرمائی کے ذریعے ترتیب کے نئے انداز بھی دکھا سکتا
ہے۔ اس کی وہ صورتیں بھی ہیں جو نیچر میں موجود ہیں اور وہ بھی ہیں جو
ذہن انسانی میں موجود ہیں اور ظہور و نمود کے لیے بے تاب ہیں۔''

(''فنون'' 1966ء ''تجریدی مصوری'' ص:295)

تجریدی فن پارے کا موضوع سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ موضوع کسی بھی فن پارے کے لیے بہت اہم ہوتا ہے لیکن تجرید میں اس کی اہمیت نہیں رہتی۔ اس میں صرف فنکار کے انداز بیان یا اسلوب کو اہمیت دی جاتی ہے۔ ہر فنکار کا مختلف انداز ہوتا ہے۔ تجرید میں بھی فنکار کے اسلوب ہی سے فن پارے کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ تجرید میں موضوع اور اسلوب کے تعلق سے طارق چھتاری رقمطراز ہیں:

''دراصل علامت کا تعلق اسلوب سے کم اور موضوع سے زیادہ ہے
جب کہ تجرید کا تعلق موضوع سے کم اور اسلوب سے زیادہ ہے۔''

(''جدید افسانہ۔ اردو ہندی''ص:171)

تجریدی مصوری میں سبجیکٹ کی اہمیت بہت کم ہو چکی تھی اور یہ تصویریں شناخت میں نہیں آتی۔ ان کو ہم غور سے دیکھنے کے باوجود بھی اس میں موجود شکل کا اندازہ نہیں کر پاتے۔ شہزاد منظر نے سبجیکٹ پر اپنے خیال کا اظہار اس طرح کیا ہے۔

''ماڈرن آرٹ کے اس رجحان کے تحت (Subject) کی اہمیت کم
ہوگئی اور ہیئت، رنگ، خطوط اور سطح (Surface) کو خالص تجریدی
انداز میں پیش کرنے پر زور دیا گیا اور حقیقت کی قابل شناخت ہیئت کو
چھپانے یا عمداً اس سے احتراز کرنے کی کوشش کی گئی۔''

(''جدید اردو افسانہ''شہزاد منظر،ص:27)

شہزاد منظر کا خیال ہے کہ تجریدی فنکار قابل شناخت تصویریں نہیں بناتے۔ کچھ اسی طرح کا خیال پروفیسر حمید احمد خاں کا بھی ہے۔ ملاحظہ فرمائیے۔

''تجریدی فن کار (غالباً افلاسِ تخیل کی وجہ سے) فن کو حقیقت سے اس
قدر دور لے جاتے ہیں کہ ذوقِ سلیم اس طرح سے منہ پھیر لیتا ہے۔''

(''فنون'' دسمبر 1966ء تجریدی مصوری،ص:294)

تجریدی مصوری کا کوئی چہرہ نہیں ہوتا کیونکہ اس میں ایک خیال میں کئی خیالات چھپے ہوتے ہیں۔ ان خیالات میں نہ کوئی واحد رنگ ہوتا ہے اور نہ ہی کوئی آواز لیکن پھر بھی اس میں فنکار کے ذہن میں جو تصویر ہوتی ہے وہ چھپی ہوتی ہے۔اس کو سمجھنے کے لیے ان خیالات کی گہرائیوں کو سمجھنا ضروری ہے۔کبھی کبھی ان خیالات کو جاننے کے باوجود ہم اس میں کوئی بھی چہرہ تلاش کرنے میں ناکام ہوتے ہیں۔ چاہے وہ مصوری ہو یا پھر افسانہ۔انور سدید نے، ہربرٹ ریڈ نے جو افلاطون کا نظریہ پیش کیا تھا اس سے یہ ثابت کیا ہے ملاحظہ فرمائیے :

> ''مغربی مفکرین نے تجریدیت کا بنیادی فلسفہ افلاطون کے نظریات میں تلاش کیا ہے چنانچہ ہربرٹ ریڈ''افلاطون نے صرف مجسم چیزوں کو ہی حسین قرار نہیں دیا بلکہ مستقیم خطوں اور دائروں کو بھی جمالیاتی پیکر قرار دیا ہے۔''

(انور سدید''اردو ادب کی تحریکیں''،ص:110)

افلاطون کے نظریہ سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے، ضروری نہیں ہے کہ مجسم چیزیں ہی خوبصورت ہوں، دائرے اور لکیروں کی مدد سے بھی خوبصورت فن پارہ تشکیل پا سکتا ہے۔سید عبداللہ نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''بعض اوقات مسلمانوں کے فن اشکال وصور کا بھی حوالہ دیا جاتا ہے مگر یہ مغالطہ ہے۔مسلمانوں نے اپنی عمارتوں میں اور کتاب اور دوسری چیزوں کی آرائش کے لیے خطوط اور دائروں اور قوسوں کا استعمال کیا ہے مگر ان کا مقصد واضح ہے۔''

(''فنون''دسمبر1966ء،''تجریدی مصوری''ص:296)

مسلمانوں کے پاس تصویر سازی منع ہے۔اسی لیے بعض فنکاروں نے اپنی تخلیقات کو خوبصورت بنانے کے لئے خطوط، دائرے اور قوسوں کا استعمال کیا تھا۔ان کا تجرید سے کوئی واسطہ نہیں ہے۔

تجریدی مصوری میں عکس بالکل نظر نہیں آتا۔ یہاں صرف مصور کا ذہنی تصور ہوتا ہے جس کی وجہ سے ایسی تصویروں میں عکس بالکل ختم ہوجاتا ہے۔اس کو ہم غیر اشکالی آرٹ بھی کہہ سکتے ہیں۔تجریدی فنکاروں کے تصور کے تعلق سے عبدالاحد شاد نے ایک بہت اچھی مثال پیش کی ہے:

> ''تصوراتی حافظے میں اشیا کی بنیادی اور مخصوص صفات موجود رہتی ہیں کسی چیز کے تصور (Concept) میں آپ ٹھوس اور عام تفصیلات کو مدنظر نہیں رکھتے۔مثلاً اونٹ کے تصور میں آپ گوشت، خون اور ہڈی وغیرہ کو سامنے نہیں رکھتے بلکہ اس کی نوعی خصلت اور جسم کے مخصوص ڈھانچے کو اس کے تصور کی بنیاد بناتے ہیں، اونٹ کے تصور میں ''اونٹ پن'' کو اہمیت حاصل ہے۔یہ گوشت اور خون وغیرہ تو باقی جانوروں میں بھی ہوتے ہیں حقیقی مصوری میں جب اونٹ آجاتا ہے تو اپنے تفصیلی جسم اور اپنی پوری زندگی کے ساتھ آتا ہے۔اس کے مقابلے میں تجریدی مصوری میں اس کا صرف ''اونٹ پن'' نظر آتا ہے۔''
>
> (''فنون''اپریل1968ء''تجریدنگاری کی اہمیت''ص:201)

حیران کن صورتیں تجریدی مصوری کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔یہ تصویریں تو انسانی ذہن کی ایجاد کردہ ہوتی ہیں لیکن اس میں کوئی بھی چیز واضح نہیں ہوتی۔ہر چیز فطرت کے خلاف ہوتی ہے۔

تجریدی مصوری ایک مبہم اظہار ہے جو عکس ہمارے سامنے ہوتا ہے وہ بالکل ویسا نہیں ہوتا کیونکہ اس میں ہر بات چھپے ہوئے انداز میں پیش کی جاتی ہے۔یعنی قارئین جب اس تصویر کو دیکھتے ہیں تو ہر کوئی

اپنی اپنی سوچ کے مطابق ان میں معنی تلاش کرنے کی کوشش میں رہتا ہے۔احمد ندیم قاسمی نے بھی تجریدی مصوری کو مبہم اظہار بتایا ہے:

''تجریدی مصوری کا طرۂ امتیاز ابہام ہے اور ابہام بھی اس انتہا کا کہ اگر اس میں ''ابلاغ'' کی ایک ننھی سی جھری بھی پیدا ہو جائے تو فن کے نقاد فیصلہ سنا دیتے ہیں کہ یہ شخص بامعنی ہو گیا ہے اس لئے تجریدی نہیں رہا۔

(''فنون'' دسمبر 1966ء، ''تجریدی مصوری''، ص:293)

تجریدی مصوری داغوں اور دھبوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ یہ تصویریں اس لیے بھی ایسی معلوم ہوتی ہیں کیونکہ اس میں وہ سب نہیں دکھایا جاتا جو ہماری آنکھوں کے سامنے نظر آتا ہے بلکہ ان میں یہ دکھانے کی کوشش ہوتی ہے جیسی کہ وہ ہمارے تصور میں ہوتی ہے۔اور یہ ضروری بھی نہیں ہر چیز کی کوئی شکل ہو۔ ہر چیز ویسی بھی نہیں ہوتی جیسی کہ وہ نظر آ رہی ہوتی ہے۔

آڑی ترچھی لکیریں تجریدی مصوری کا اہم حصہ ہوتی ہیں۔اس میں فنکار لکیروں کی مدد سے تاثر کی تخلیق کرتا ہے۔آصف اقبال نے اس سلسلے میں اپنے الفاظ میں لکھا ہے:

''اصل میں تجریدی آرٹسٹ تصویر کی کمپوزیشن میں خطوط کی ہمواری اور منطقیت پر زیادہ دھیان نہیں دیتے بلکہ آڑی ترچھی لکیروں کے توسط سے تاثر کی تخلیق کرتے نظر آتے ہیں۔''

(''جدید افسانہ''، ص:48)

احمد ندیم قاسمی کہتے ہیں کہ ہر کوئی آڑی ترچھی لکیریں کھینچ کر تجریدی مصور بن جاتا ہے:

خود تجریدی آج یہ کہتے پھرتے ہیں کہ اب تو ہر بولہوس نے حسن پرستی شعار کی اور جسے دنیا میں کرنے کو اور کوئی کام نہ ملے وہ برش لے کر چند

آڑی سیدھی لکیریں کھینچتا ہے اور تجریدی مصور بن جاتا ہے۔

(''فنون'' دسمبر 1966ء، ''تجریدی مصوری'' ص:293)

ہوسکتا ہے کہ ان کا کہنا صحیح ہو لیکن تجریدی مصوری کی خصوصیات میں سے یہ بھی ایک اہم خصوصیت ہے کہ آڑی ترچھی لکیروں کے ذریعے مصور اظہار خیال کرتا ہے۔

تجریدی مصوری میں خطوط، دائرے اور قوسوں کا استعمال کیا جاتا ہے جو تصویر دیکھنے والوں کو زیادہ الجھن میں ڈالتا ہے۔ رنگوں کے ذریعے قاری پھر بھی کچھ سمجھ سکتا ہے لیکن دائرے اور قوسیں اور کبھی کبھی تصویروں میں ریاضی کا استعمال بھی کیا جاتا ہے جو عام قاری کے لئے سمجھنا دشوار تو ہے ہی کبھی کبھی اچھے اچھے عالم جو اس فن میں مہارت رکھتے ہیں وہ بھی سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔

تجریدی مصوری میں جزئیات وتفصیلات کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہاں صرف مصور کا خیال اور اس کی فکر کو اہمیت دی جاتی ہے۔ ان جزئیات کا بیان نہ ہونا بھی ہمیں اس تصویر کو سمجھنے نہیں دیتا۔ اگر تمام جزئیات کو بیان کر دیا جائے تو فوٹو گرافی اور مصوری میں فرق نہیں کیا جا سکتا۔ سید عبداللہ نے بھی اپنے بیان میں کہا ہے:

> ''انیسویں صدی کی انتہا پسندانہ فطرت پرستی نے اکثر لوگوں کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیا کہ اگر مصوری کے لئے اصل شے کی باریک جزئیات کی حد تک پیروی لازمی ہے تو فوٹو گرافی شاید مصوری سے بہتر وسیلۂ اظہار ہے۔ فن نقالی ہے مگر محض نقالی نہیں۔ اس باز آفرینی (representation) لازمی ہے مصور کا اپنا تخیل یا تصور بھی اس میں حصہ لیتا ہے۔ اس سے فن پارے میں شخصی یا انفرادی عنصر داخل ہوتا ہے مگر فطرت پرستوں کی مصوری نے اتنا غلو برتا کہ شخصی زاویہ نظر یا تاثر کی کوئی گنجائش ہی نہ رہی۔''

(''فنون'' دسمبر 1966ء ''تجریدی مصوری'' ص:295)

ان کا خیال ہے کہ اگر مصور بھی روایتی انداز پر قائم رہتے ہوئے فطرت کی نقالی کریں تو مصوری اور فوٹو گرافی میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ فوٹو گرافی کی ایجاد کے بعد ہی مصوروں نے مصوری میں تجریدی مصوری پر عمل کیا۔

مختصر یہ کہ تجریدیت (Abstractionism) ایک رجحان ہے جو سب سے پہلے مجسمہ سازی پھر موسیقی اور اس کے بعد مصوری میں شامل ہوا۔ مصوری میں اس رجحان کو سب سے زیادہ برتا گیا۔ اسی لیے ''تجرید'' کو مصوری کی اصطلاح کہا جاتا ہے۔ مصوری میں اس رجحان کو شامل کرنے کی سب سے بڑی وجہ کیمرے کی ایجاد ہے۔ کیمرے کی ایجاد کے بعد لوگ مصوری کو کم توجہ دینے لگے تھے۔ اسی لیے مصوروں نے تجرید کو اپنا کر لوگوں کو متوجہ کرنے کی ایک کوشش کی تھی۔ وہ اس میں کامیاب ہوئے یا نہیں الگ بات ہے۔

''تجریدی مصوری'' میں مصور اپنا وہ تصور بیان کرتا ہے جو ابھی اس کے ذہن میں ترتیب ہی نہیں پاتا یعنی فنی حقیقت سے پہلے کی حقیقت کو رنگوں کے ذریعے کینوس پر اتارتا ہے۔ کئی مرتبہ وہ رنگوں کو ہی علامت کی شکل دے دیتا ہے جس سے دیکھنے والے کو تصویر میں کچھ کچھ واضح اور کچھ مبہم نظر آتا ہے۔ یہی تجریدی مصوری کی پہچان ہوتی ہے۔

موسیقی میں تجرید کو سمجھنا مشکل ہوتا ہے کیونکہ اسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ موسیقی کو سمجھنے والوں کے لیے ہو سکتا ہے کہ یہ آسان ہو۔

تجریدی مصوری پر قارئین نے کئی سوالات اٹھائے ہیں جن میں سب سے اہم سوال یہ ہے کہ ''سمجھ میں نہیں آتی؟'' ایک سوال یہ کہ اس میں ''زندگی کا بیان کیوں نہیں کیا جاتا؟ اسی طرح اور بھی کئی سوالات ہیں جن کے جوابات ان مصوروں کے پاس نہیں۔ ان بے مطلب تصویروں کا مقصد کیا ہے؟ اور

ان کی نمائش کیوں لگائی جاتی ہیں؟ اگر ان تمام سوالات کے جوابات ڈھونڈ لیے جائیں تو ''تجریدی مصوری'' کو سمجھنا آسان ہوجاتا لیکن ان کے صحیح جوابات کہاں مل سکتے ہیں؟ یہ بھی ایک سوال ہے۔ان کے جوابات نہ ہی تجریدی مصور دینا چاہتے ہیں اور نہ ہی اس فن کے نقاد۔

تجریدی فن کے نقاد کہتے ہیں کہ اس فن کا زندگی سے دور تک بھی کوئی واسطہ نہیں۔ کیونکہ یہاں فطرت کو مکمل طور پر ختم کیا جاچکا ہے۔تجریدی مصور یہ کہتے ہیں کہ ان کی تصویریں ہی زندگی کی سچی حقیقت کا بیان ہے۔ورنہ اس سے پہلے جو مصوری تھی اس میں تو صرف بناوٹ تھی۔ یہ کائنات بے ترتیب ہے اور اسی سچائی کا بیان ہم اپنی مصوری میں کررہے ہیں۔

تجریدی رجحان کی چاہے جتنی مخالفت کی جائے۔نقاد کریں یا پھر قارئین اسے مصوری کے میدان سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔تجریدی تصویریں سمجھ میں آئے یا نہ آئے۔ان تصویروں ہی کی وجہ سے مصوری میں تبدیلیاں آئیں جس سے لوگوں کا چیزوں کو دیکھنے کا نظریہ بدلا۔اب وہ تصویر کی خوبصورتی کو دیکھ کر خاموش رہنے والوں میں سے نہیں رہے بلکہ اس تصویر کے پیچھے کی حقیقت کو جاننے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔

☆☆☆

2. ادب اور تجریدیت کا رشتہ

ارسطو نے ایک خیال پیش کیا تھا کہ ادب زندگی کی نقل پیش کرتا ہے۔ ادب زندگی کا آئینہ ہے جس میں زندگی کے واقعات، تجربات اور جذبات بیان کیے جاتے ہیں۔ ایک فنکار زندگی کو جس نظر سے دیکھتا ہے اور جس طرح سے محسوس کرتا ہے اس خیال اور اسی احساس کو لفظوں میں ڈھال کر دوسروں تک پہنچاتا ہے۔ یوں فنکار اپنے تخیل کا اظہار کر کے خود بھی مسرت حاصل کرتا ہے۔

ادب زندگی کی حقیقتوں کی تلاش و تجربے اور ادراک اور انگیزی کا نام ہے۔ ایک ادیب کو یہ جستجو رہتی ہے کہ انسان کیا ہے؟ کائنات کیا ہے؟ خدا کون ہے؟ انسان کائنات اور خدا کے مابین رشتہ کیا ہے؟ یہی سمجھ بوجھ ادب میں بھی دکھائی دیتی ہے۔

کبھی ادب زندگی کی تعبیر یا تصویر کشی کا نام تھا لیکن وقت کے ساتھ ساتھ اس کا مفہوم بدلتا گیا، اگر فنکار صرف زندگی کی سچی تصویریں پیش کر دے تو وہ ادب کے مقام و مرتبے سے گر جائے گا اور یوں ادب، ادب نہ رہ کر نری صحافت بن جائے گا۔

ادب پر اظہار خیال کرتے ہوئے سید حامد حسین لکھتے ہیں:

> ''حقیقت یہ ہے کہ نہ تو ادب کی تخلیق اور نہ ادب سے لطف لینا، کوئی میکانکی فعل ہے۔ ادب اگر کوئی آئینہ ہے تو اس کی عکس پذیری خالصتاً میکانکی نہیں ہے۔ ادب کا کردار منفعل نہیں بلکہ فعال ہے۔

اس کا وصف اثر پذیری نہیں بلکہ اثر اندازی ہے۔ ادب صرف حقیقت کا چربہ یا نظریے کا پرتو نہیں ہے بلکہ اس میں ان کے علاوہ بھی کوئی ایسا عنصر موجود ہے جو اسے انسان کی ذہنی اور محسوساتی زندگی کے لیے اہم بناتا ہے۔ اگر محض امر واقعہ کی عکاسی ادب کا مقصد ہوتا تو ادب کو صحافت سے ممتاز کرنا دشوار ہو جاتا۔ صحافت امر واقعہ سے اپنا بنیادی تعلق رکھنے کے باوجود ادب کے اعتبار اور ادب کے دوام کا حصہ دار نہیں بن پاتی۔ نہ ہی تحلیل نفسی کے ماہر کے دفتر میں موجود مختلف مریضوں کے بیانات یا پولیس میں موجود مختلف فائلیں ادب کا درجہ حاصل کر پاتیں۔ ہر ہنرمند اور ہر پیشہ ور، ہر جسمانی یا دماغی کام کرنے والا برابر انسانی زندگی کی حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو کے بارے میں کوئی نہ کوئی ذاتی تجربہ حاصل کر رہا، لیکن ان میں سے ہر حقیقی تجربہ، ادب کے خیالی تجربوں جیسی اثر اندازی حاصل کرنے کا اہل نہیں۔''

(''جدید ادبی تحریکات و تعبیرات''، ص:27)

چنانچہ ادب صرف زندگی کی حقیقت کا بیان ہی نہیں بلکہ اس میں اضافے کا نام بھی ہے۔ صرف حقیقت کا بیان ہی کرنا ہو تو ہر انسان کے پاس زندگی کے کچھ تجربات اور حقیقتیں موجود ہوتی ہیں۔ اگر وہ ان کا بیان کر دے تو وہ ادب نہیں کہلاتا بلکہ ادب کو تخلیق کرنے کے لیے ادب کا ایک مخصوص نظریہ ہوتا ہے جو اس حقیقت اور تجربے میں جان ڈال دیتا ہے جس سے وہ قاری کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ دھیرے دھیرے ادب کی تعریف بدلی اور وہ نقالی سے بھی زیادہ کچھ اور کہلانے لگا۔

ادب میں حقیقت کے ساتھ ساتھ فنکار کے جذبات اور احساسات کو بھی جگہ دی گئی۔ادب میں بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں جو انقلاب آیا تھا اس وقت ادب میں کئی مغربی رجحانات کو ایک ساتھ لیا گیا۔ جیسے وجودیت، علامت نگاری، سررئیلزم، پیکریت، اظہاریت اور تجریدیت وغیرہ۔ان تمام رجحانات کو اردو ادب میں ادیبوں نے بنا سوچے سمجھے صرف فیشن کے طور پر اپنا لیا۔اس وقت یہ بھی نہیں سوچا گیا کہ اس سے ادب کا فائدہ ہوگا یا نقصان۔ان نئے رجحانات کو اپنی تخلیقات میں جگہ دے دی۔

تجریدیت میں ادیب، زندگی کی خارجی حقیقتوں کو نہیں بلکہ داخلی حقیقتوں کی تصویر کشی کرتا ہے۔اس میں ادیب اپنے اس خیال کو دکھانے کی کوشش کرتا ہے جو کسی تخلیق سے پہلے اس کے ذہن میں ابھرتے ہیں یعنی وہ اپنے منتشر ذہن کی عکاسی کر کے اس خیال کو ادب میں جگہ دیتا ہے۔

ادب فنکار کے ذہن سے نکل کر صفحۂ قرطاس پر جب آتا ہے تو وہ کئی مراحل طے کر چکا ہوتا ہے تو کیا ان مراحل کو ہم ادب کی پہلی شکل نہیں کہہ سکتے ؟ اگر نہیں کہہ سکتے تو ہم تجریدیت کا شمار ادب میں نہیں کر سکتے۔لیکن کوئی بھی تخلیق فنکار کے تجریدی خیالات کا سامنا کرنے کے بعد ہی مکمل ہو پاتی ہے۔یعنی ان خیالات ہی کو فنکار شعوری طور پر ترتیب دے کر ہی ادب تخلیق کرتا ہے۔

2.1 ادب میں تجریدیت کے نقوش

2.1.1 ادب اور تجریدیت کا رشتہ:

ادیب یا فنکار کے ذہن میں آنے والا پہلا خیال ہی تجرید ہے۔یعنی وہ تخیل جو کسی واقعہ یا کسی چیز سے متاثر ہونے کے بعد فنکار کے ذہن میں ابھرتا ہے۔جب تک فنکار ان خیالات کو اپنے شعور میں داخل کر کے ترتیب نہیں دیتا وہ تجرید ہی کی شکل میں رہتے ہیں۔

ادب کی شروعات ہی تجرید سے ہوتی ہے۔ہر فن پارے کی پہلی صورت تجرید ہے۔وارث علوی

نے لکھا ہے کہ ادب کا طریقہ کار ہی تجرید ہے۔ ملاحظہ فرمائیے:

''نقاد اکثر رائے زنی کرتے وقت ادب کی مبادیات تک کو فراموش کر دیتا ہے مثلاً شاعری ہو یا افسانہ، ادب کا تخلیقی طریقۂ کار ہی تجرید کا حامل رہا ہے بلکہ یوں کہیے کہ تجرید اور تنزیل کے تناؤ کا جو منطقہ ہے تخلیقی تخیل وہیں بال کشا ہوتا ہے، اگر تجرید نہ ہو تو تخلیق ممکن ہی نہیں۔''

(''فکشن کی تنقید کا المیہ''۔ص:60)

یہاں یہ واضح ہوتا ہے کہ تجرید کے بغیر تخلیق کا وجود ممکن ہی نہیں۔ وہاب اشرفی کے خیالات ان سے تھوڑا الگ معلوم ہوتے ہیں وہ لکھتے ہیں:

''ادبی نقطۂ نظر سے نثر کا مزاج ہی تجریدی ہے جبکہ شاعری کی خصوصیت میں بستگی کا عنصر بہت نمایاں ہے۔''

(''اردو فکشن اور تیسری آنکھ''،ص:44)

وہاب اشرفی نے صرف نثر کے مزاج کو تجریدی کہا ہے جبکہ وارث علوی کا نظریہ ہے کہ تمام تخلیقات کو تجرید سے ہو کر ہی گذرنا پڑتا ہے۔ ایک اور جگہ پر وارث علوی فرماتے ہیں:

''افسانوی حقیقت اپنا اعتبار خارجی دنیا سے نہیں بلکہ اس دنیا سے حاصل کرتی ہے جسے افسانہ نگار اپنے افسانہ میں تخلیق کرتا ہے اور افسانہ کی دنیا خارجی دنیا کا عکس نہیں ہوتی، گو ہم اپنی سہولت کی خاطر ایسا کہتے ہیں بلکہ اس کی نئی ترتیب اور تعمیر ہوتی ہے اور یہی ترتیب اور تعمیر تخیل کے تجریدی عمل کا عطیہ ہے۔ افسانہ جب تخیل کے

تجریدی عمل سے محروم رہتا ہے تو خراب ہوتا ہے اور صحافت اور
دستاویز بنتا ہے اور فوٹو گرافک بھی اور پروپگنڈا بھی لیکن اچھا افسانہ
تخیل کے اسی تخلیقی اور تجریدی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے جو صحافتی اور
دستاویزی حقائق کا انکار نہیں کرتا بلکہ انہیں قبول کرتا ہے انہیں
جذب کرتا ہے اور ان سے بلند ہو کر اس حقیقت کی تخلیق کرتا ہے۔''

(''فکشن کی تنقید کا المیہ''، ص:60)

چنانچہ ثابت ہوتا ہے کہ افسانہ تخیل کے تجریدی عمل سے نہیں گذرے گا تو وہ صحافتی دستاویز یا فوٹو گرافک بن جائے گا۔ایک اچھی تخلیق تجریدی عمل سے گذر کر ہی سامنے آتی ہے۔

جدید رجحانات کا ذکر جب بھی ہوتا ہے تو تجرید، علامت اور اسطور کا نام ضرور آتا ہے جبکہ یہ چیزیں ہمارے لوک ادب میں پہلے ہی سے موجود ہیں۔قدیم تجرید اور جدید تجرید میں فرق بتاتے ہوئے سلیم شہزاد نے لکھا ہے:

''تجرید اگرچہ ادبی اظہار کا ایک جدید تر اسلوب ہے لیکن اس کی
اصل قدیم میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔یہ کی ضد اور ادبی اظہار
کے تمام تجسیمی لوازمات کے متوازی لوازمات کی حامل ہے یعنی
تجسیمی علامت، استعارے اور تمثیل وغیرہ کی طرح تجریدی
علامت استعارے اور تمثیل کا بھی وجود ہے۔تجسیمی اور تجریدی
اظہار کے دونوں اسالیب کی تاثر پذیری میں فرق صرف ترسیل و
ابلاغ کی رفتار کا ہے۔اول الذکر اندازِ بیان اپنی تفصیلی، تشریحی اور
پیکری خصوصیات کی بناء پر ابلاغ اور تاثر پذیری کے مراحل سے تیز

رفتاری سے گذرتا ہے اور اس کے برعکس آخر الذکر اپنی غیر واضح مبہم
اور موہوم فضا کی وجہ سے ان مراحل سے بہ سرعت نہیں گذرتا۔''

(''جدید شاعری کی ابجد''، ص:87)

سلیم شہزاد نے یہاں تجرید کے جدید اور قدیم اسلوب کو واضح کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں ''ترسیل و ابلاغ کی رفتار'' ہی ایک اہم چیز ہے۔ جدید تجرید میں ترسیل ناکام ہے اور قدیم تجرید میں کامیاب تھا۔

ادب میں تجرید کے بغیر کسی بھی فن پارے کی تخلیق ناممکن ہے۔ تخلیق سے پہلے فن کار خیال اور احساس کے مرحلے سے گذرتا ہے جو حالت تجرید میں ہوتا ہے اور جو مسلسل غور و فکر کے بعد اس کے ذہن میں مرتب ہو کر ایک نئی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ تجرید سے تخلیق تک کے اس راستے سے ہر فن کار کو گذرنا پڑتا ہے اس سے تجرید اور ادب میں رشتہ قائم ہوتا ہے۔

2.1.2 شاعری اور تجرید:

ادب کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ ایک شاعری اور دوسرا نثر۔ شاعری میں بھی کئی اصناف ہیں اور نثر میں بھی۔ سر دست یہاں ہم صرف شاعری سے متعلق گفتگو کریں گے جو غزلیہ اور نظمیہ دونوں کی طرح شاعری پر مشتمل ہوگی۔

تجریدیت ایک رجحان کے طور پر جدید دور میں منظر عام پر آیا۔ لیکن بعض نقادوں کا دعویٰ ہے کہ اس رجحان کو اردو غزل کے شعراء نے زمانۂ قدیم ہی سے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔ اس بات کو احمد ندیم قاسمی اپنے الفاظ میں اس طرح لکھتے ہیں :

''تجرید ہم لوگوں کے لئے قطعی اجنبی نہیں ہے۔ ہم صدیوں تک
غزل کی شاعری کے عادی رہے ہیں اور دنیا کی کسی بھی زبان

میں کسی بھی صنف شعر میں تجرید سے اتنا کام نہیں لیا گیا جتنا اردو
غزل میں لیا گیا ہے۔''

(''فنون''، دسمبر 1966ء مضمون ''تجریدی مصوری''، ص:292)

احمد ندیم قاسمی کا خیال ہے کہ اردو غزل ہی میں تجرید کا سب سے زیادہ استعمال ہوا ہے۔ پھر ایک جگہ وہ ان تجریدی شاعروں کے نام بھی گنوا دیتے ہیں جو ان کی نظر میں بہترین تجریدی شاعر گذرے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے:

''اگر ولی، میر، سودا، غالب، مومن اور اقبال کی غزلوں میں سے ''محبوب'' کی خصوصیات جمع کر کے کسی نہایت حقیقت پسند مصور سے کہا جائے کہ وہ ان سب خصوصیات کو ایک تصویر میں متشکل کر دے تو اس انتہا درجے کی تجریدی تصویر تیار ہوگی کہ پکاسو کے موضوعات بھی اس کے سامنے گھٹنے ٹیک دیں گے۔ اس کے باوجود آپ ان شاعروں کو پڑھیے تو یہی تجرید ان کے کلام میں وہ لطافت اور جاذبیت پیدا کرتی ہے، جس سے ہر پڑھا لکھا انسان (بشرطیکہ وہ پتھر نہ ہو) حظ حاصل کر سکتا ہے۔ یہ تجرید کو برتنے کا فرق ہے اور سارا اختلاف یہیں سے پیدا ہوتا ہے۔

(''فنون''، دسمبر 1966ء مضمون ''تجریدی مصوری''، ص:292)

احمد ندیم قاسمی نے اردو ادب کے مشہور شعراء کا حوالہ دیتے ہوئے ان کے کلام میں تجریدی عنصر کو دکھایا ہے۔ اقبال کے شعر کی مثال دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''اقبال جب شام کا منظر بیان کرتے ہوئے کہتا ہے۔

؎ سورج نے جاتے جاتے، شام سیہ قبا کو
طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے

تو یہ دلآویزا میجری تجرید نہیں ہے تو اور کیا ہے؟ اس طرح جب چغتائی کی تصویر میں لڑکی کی آنکھیں اس کی کنپٹیوں تک کھینچی چلی جاتی ہیں تو یہاں بھی تجرید ہی کارفرما ہوتی ہے۔مگر یہ تجرید حسن کار ہے، انتشار آفریں نہیں ہے۔حقیقت میں اس مبالغے سے حقیقت کے خطوط چمک اٹھتے ہیں اور یہی تخلیق جمال ہے۔''

(''فنون''، دسمبر 1966ء مضمون ''تجریدی مصوری''، ص:292)

چغتائی جدید دور کا مصور ہے جس کا تجریدی مصوری میں کافی نام ہے اسی کی مصوری سے احمد ندیم قاسمی نے اقبالؔ کے شعر کا تقابل کیا ہے۔

مغربی شعراء کا ذکر کریں تو ایڈتھ سٹ ول (Edith Sitwell) اور ملارمےؔ (Malarme) کا نام سامنے آتا ہے۔انور سدید نے بھی لکھا ہے:

''افسانے سے پہلے شاعری بھی تجریدیت کے تجربے سے گذر چکی ہے۔مغرب میں ایڈتھ سٹ ول (Edith Sitwell) نے اپنی نظموں کو تجریدی کہا تھا اور ملارمےؔ نے شاعری کو موسیقی کی سطح پر لانے کی کوشش کی تھی۔تمام فنون میں موسیقی سب سے زیادہ تجریدی ہے کیونکہ وہ متخیلہ سے کہیں زیادہ محسوسات کو انگیخت کرتی ہے۔''

(''اوراق'' پہلا ورق۔ص:7)

انگریزی کے جدید شعرا جن کی شاعری میں تجرید کی جھلکیاں ملتی ہیں۔اس سلسلے میں سید

محمد عقیل نے لکھا ہے:

''انگریزی کے جدید شعرا Kings ،Dom Moraes
R.S. Thomas،Leyamisاوران سے پہلے کے جارجین اور
لیجسٹ شعرا بھی خیال میں چاہے جس قدر تجریدی رہے ہوں مگر
اپنے تجربوں کی ترسیل اور کے لیے انہوں نے کوشش کی ہے
کیونکہ وہ یہ بات اچھی طرح جانتے ہیں کہ جس سوسائٹی میں وہ زندہ
ہیں اس سے اپنا رشتہ بالکل سے کاٹ کر زندہ نہیں رہ سکتے اس لیے
وہ اپنی تمام جدیدیت کے باوجود ادبی، سماجی اور تہذیبی رشتے قائم
کیے ہوئے ہیں۔ ان کے بیانات سادہ اور نثری اسلوب کے زیادہ
حامل ہیں اور وہ اپنے تجربوں کو دوسروں تک پہنچانے کے قائل
ہیں۔ جدید اردو شاعری میں معاملہ اس کے برعکس ہے۔''

(''غزل کے نئے جہات''،ص:75)

سید محمد عقیل کے خیال سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ قدیم دور کی تجریدی شاعری بھی سمجھ میں آجاتی تھی لیکن جدید دور کی تجریدی شاعری سمجھنا دشوار ہے۔

وہاب اشرفی کا خیال ہے کہ تجریدیت صرف شاعری کا رجحان ہے جبکہ گوپی چند نارنگ نے اسے افسانے سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ تاہم وہاب اشرفی نے گوپی چند نارنگ کے اس خیال کی کھلے طور پر تردید کی ہے۔ ان کا بیان ہے:

''ادبی نقطۂ نظر سے نثر کا مزاج ہی تجریدی ہے جبکہ شاعری کی
خصوصیت میں بستگی کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے

گوپی چند نارنگ کو ایڈتھ سٹول کی ابسٹریکٹ پوئم کی اصطلاح سے مغالطہ ہوا ہے۔ سٹول نے ان نظموں کے لئے یہ اصطلاح وضع کی تھی جن کے مفہوم تک رسائی کے لئے ان کا صوتی نظام کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ مین را کے علاہ کسی نے بھی اپنے افسانے میں صوت و آہنگ کو بنیادی اہمیت دی ہو۔ پھر یہ اصطلاح تو تجریدی نظموں کے لئے ہے نہ کہ افسانے کے لئے، لہٰذا جدید افسانے کو تجریدی کہنا سراسر مہمل تنقید ہے۔''

(''اردو فکشن اور تیسری آنکھ''، ص:44)

وہاب اشرفی کا کہنا ہے کہ تجرید کی اصطلاح مغربی ادب میں صرف شاعری میں استعمال ہوتی تھی۔ جس کو اردو میں گوپی چند نارنگ نے افسانے سے جوڑ دیا۔ وہاب اشرفی نے اس بیان میں گوپی چند نارنگ کی مخالفت کی ہے اور کہہ رہے ہیں کہ تجریدیت صرف شاعری میں استعمال ہوسکتی ہے لیکن گوپی چند نارنگ نے تجریدیت کو افسانے سے جوڑ دیا ہے۔ یہ کہہ کر وہاب اشرفی ان تجریدی افسانوں کو نظر انداز کررہے ہیں جو جدیدیت کا ایک حصہ اور ایک پہچان بن گئے ہیں۔ مین را کے افسانوں میں شاعری کا استعمال زیادہ ہے لیکن تجریدی افسانے لکھنے والوں میں صرف مین را ہی ایک افسانہ نگار نہیں ہے، اور بھی کئی ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے تجریدیت کو اپنے افسانوں میں استعمال کیا ہے۔

اردو افسانے میں سب سے پہلے تجریدیت کی بات کی ہے تو انہوں نے تجریدیت کو اردو افسانے میں دکھانے کے لئے بلراج مین را اور سریندر پرکاش کے افسانوں کے حوالے دیے ہیں۔ وہاب اشرفی نے جدید افسانے کے تجریدی ہونے سے صاف انکار کیا ہے۔ یہ بات صرف اس حد تک صحیح ہے کہ ''جدید افسانہ تجریدی نہیں ہے بلکہ جدید افسانوں کا کچھ حصہ تجریدیت کے دائرے میں آتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بھی

یہ نہیں کہا کہ جدیدیت کے تمام افسانے تجریدی ہیں بلکہ انہوں نے یہی کہا ہے کہ تجریدی اور علامتی افسانے جدیدیت کا کچھ حصہ ہیں۔

وہاب اشرفی کا یہ بیان کہ تجریدیت صرف شاعری کے لیے مخصوص ہے صحیح معلوم نہیں ہوتا۔ تجریدیت شاعری یا افسانہ کسی میں بھی ہوسکتی ہے۔

جدید شاعری میں تجریدیت کے سلسلے میں سلیم شہزاد اپنا خیال اس طرح پیش کرتے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے۔

> ''جدید شاعری میں اہمال پسندی یا تجریدیت (Abstractionism) کے مختلف طرز و اسالیب چاہے جدید مغربی شاعری سے مستعار ہوں، ہماری جدید شاعری میں ان کے پنپنے کے لئے ہماری اپنی روایات ہی نے زمین ہموار کی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ کل ان اسالیب (صنعت معّمہ) کو سرے سے مہمل قرار دیا جاتا تھا اور آج ان کے مختلف نام اور مختلف فکری اور فنی پس منظر ہیں۔''

(''جدید شاعری کی ابجد''، ص:84)

جدید شاعری کے مختلف اسالیب پر اظہار خیال کرتے ہوئے سلیم شہزاد نے کہا ہے کہ یہ مغربی شاعری سے لیے ضرور گئے ہیں لیکن ان کے یہاں اپنائے جانے کے لیے بھی ایک ماحول بن چکا تھا۔ پہلے ان اسالیب کا کوئی مطلب نہیں ہوتا تھا جبکہ انہیں آج معنوں میں لیا جانے لگا ہے۔

جدید شاعر کو شاعری میں کسی بھی طرح کی پابندی سے کوئی دلچسپی نہیں، چاہے وہ خیالات ہوں یا الفاظ اور نہ ہی کسی تخیل یا خوبصورت پرچھائیں کی اور جو چیز شاعری کے لیے سب سے زیادہ ضروری سمجھی

جاتی تھی یعنی وزن کی بھی ضرورت نہیں بلکہ وہ تو ایسی باتیں پیش کرنا چاہتے ہیں جو ان کے تجربوں سے زیادہ حیران کرنے والی گہری اور تہہ دار باتوں کو کہنے اور نئے اسالیب کا استعمال اپنی شاعری میں کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ سلیم شہزاد نے اپنے کچھ اشعار کی مثال دیتے ہوئے لکھا ہے:

''میرے یہ اشعار بھی اہمال پسندی کے ذیل میں آئیں گے۔

دائرہ در دائرہ آب و سراب
شیشہ شیشہ وہم کا گھر : سلسلہ
لام الف میں ڈوبتا اک شہر قاف
میرے قدموں میں بھنور، این المفر
شجر شاخوں پہ گل تشنہ لبی کے
سراب اطراف بھی منظر عجب تھا

''خیالات کے انتشار میں مفہوم کا ارتکاز تجریدیت کی اہم خصوصیت ہے شعری پیکر ایک تسلسل میں آ کر ذہن میں معنی کا ارتسام کرتے ہیں اور یہاں ابلاغ اور تاثر پذیری کے عمل کی رفتار بھی تیز ہوتی ہے۔''

(''جدید شاعری کی ابجد''ص:92-91)

سلیم شہزاد نے فنکارانہ تجرید اور غیر فنکارانہ تجرید پر اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا ہے:

''فن کارانہ تجریدی شعری اظہار خال خال ہی نظر آتا ہے۔ ذیل میں غیر فن کارانہ اور فن کارانہ دونوں ہی قسم کی تجریدیت کے نمونے پیش کئے جا رہے ہیں جن کے جائزے سے اس رجحان کے خدوخال اچھی طرح واضح ہو سکیں گے:

''الف سیر کرنے گیا نون میں
ملے میم کے نقشِ پا نون میں (عادل منصوری)''

(''جدید شاعری کی ابجد''،ص:89)

تجریدی شاعری کی ایک خصوصیت لفظوں کی تکرار بھی ہے، یعنی ایک لفظ کا کئی مرتبہ دہرایا جانا جس کو سلیم شہزاد نے خودکار اور تصویری شاعری کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''تصویری اور خود کار شاعری میں بصری آہنگ (Visualrythm) تخلیق کیا جاتا ہے یعنی بصری شعری پیکر، جو باصرہ کو متحرک و متاثر کرتے ہوئے پردۂ ذہن پر نمودار ہوتے ہیں۔ بصری آہنگ کے وسیلے سے شاعر صفحۂ قرطاس ہی پر ایک ایسا مخصوص خاکہ ترتیب دیتا ہے جو بظاہر اپنی حرکات سے تاثر پیدا کرتا ہوا لگتا ہے مثلاً

مچھلیاں جال میں مچھلیاں جال میں مچھلیاں
مچھلیاں جال میں مچھلیاں جال میں مچھلیاں
مچھلیاں جال میں مچھلیاں جال میں مچھلیاں
مچھلیاں جال میں مچھلیاں جال میں مچھلیاں
مچھلیاں جال میں مچھلیاں جال میں مچھلیاں

اس قسم کی نظم کو'' دیکھتے ہوئے'' الفاظ کی تکرار اور تصویری تحریر سے باصرہ کو تحریک ملتی ہے اور صفحے پر'' مچھلیاں جال میں'' نظر آنے لگتی ہیں۔''

(''جدید شاعری کی ابجد''،ص:92)

یہاں لفظوں کی تکرار ہی سے نظم میں تجریدیت کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ اسی طرح مجموعی تاثر بھی تجریدیت میں ایک اہم عنصر کی اہمیت رکھتا ہے۔ مجموعی تاثر کے سلسلے میں سلیم شہزاد نے ایک مثال اس طرح دی ہے:

''کالا کالا کالا کالا کالا کالا کالا

کالا کالا کالا کالا کالا کالا کالا

کالا کالا کالا کالا کالا کالا کالا

کالا کالا کالاسورج کالا کالا کالا

کالا کالا کالا کالا کالا کالا کالا

کسی خاص صفت سے مملو لفظ کی تکرار وہی اثر پیدا کرتی ہے پھر اس یکسانیت میں اچانک کوئی نیا لفظ آجائے تو پہلی کیفیت میں نئے تہجّات رونما ہوجاتے ہیں۔ اس کے بعد پھر پہلے ہی لفظ کا دہراؤ دوسرے لفظ سے خلق ہونے والے پیکر سے مربوط ہوکر ایسا مجموعی تاثر دینے لگتا ہے۔''

(''جدید شاعری کی ابجد''ص:93-92)

تجریدیت میں لفظوں کی تکرار اور مجموعی تاثر دونوں عناصر ملتے ہیں لیکن یہ قاری کو زیادہ متاثر نہیں کر پاتے۔

جدید تجریدی شاعری میں قاری کو بالکل نظر انداز کیا گیا ہے۔ یہاں علامتوں کا ایک ایسا جال بنا جاتا ہے جو سب کی سمجھ میں نہیں آتا جسے شاعر خود بھی سمجھ پاتا ہے یا نہیں؟ یہ بھی ایک سوال ہے؟ تجریدیت ایک مشکل، مبہم اور مہمل تخلیقی عمل ہے جو صرف کیفیات پر منحصر ہے۔ جدید شاعری میں اس کی شمولیت شاعری

کے لیے زیادہ بہتر ثابت نہیں ہوئی۔

جدید شاعری میں ہمیں کئی اسالیب نظر آتے ہیں۔سلیم شہزاد کے مطابق تمام اسالیب اہمال پسندی ہی سے نکلے ہیں۔یعنی تجریدیت بھی اسی کا ایک انداز ہے۔شاعری میں ہر شاعر نے اسے ایک الگ اسلوب کے طور پر برتا ہے۔کسی نے خودکار شاعری کہا ہے اور کسی نے تصویری شاعری۔

بعض نقادوں نے قدیم شاعری میں بھی تجریدیت کے نقوش تلاش کیے ہیں۔لیکن باقاعدہ تجریدی رجحان کو اردو شاعری کے جدید شاعروں نے اپنی شاعری میں استعمال کیا اور کچھ لوگوں نے تو اسے فیشن کے طور پر اپنایا۔جن کے پاس تجریدی فنکار کے لیے کوئی پابندی نہیں ہوتی، جیسے خیال تھے۔یہیں تجرید کا غلط استعمال ہوا۔جس سے تجریدی اسلوب کو شاعری میں زیادہ مقبولیت حاصل نہ ہوسکی۔

2.1.3 ڈراما اور تجرید:

اردو ادب میں ڈراما واجد علی شاہ کے دور میں شروع ہوا لیکن یہ ڈراما عام لوگوں کے لیے نہیں بلکہ امراء و روساء کے لیے تھا۔دھیرے دھیرے وقت کے ساتھ ساتھ کئی ڈراما نگاروں نے ڈرامے لکھنا شروع کیے ان میں سے ایک امانت بھی تھے۔انہوں نے اندر سبھا لکھ کر اس کو اسٹیج پر بھی دکھایا۔اس وقت سے ڈرامے عام لوگوں کے لیے بھی لکھے جانے لگے۔ہندوستان میں سنسکرت ڈرامے زیادہ مقبول ہوئے۔بعد میں ان ڈراموں کو اردو والوں نے بھی اپنایا۔اردو والوں نے شروعات میں دوسری زبانوں کے ڈراموں کا اردو ترجمہ کیا بعد میں خود طبع زاد ڈرامے لکھے۔

اردو ڈرامے کے ارتقا میں جو نام سب سے اہم ہے وہ آغا حشر کاشمیری اور امتیاز علی تاج کا ہے۔ان کے علاوہ اردو کے کئی نامور تخلیق کاروں نے اردو ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھایا۔

۱۹۵۰ء کے بعد یوروپی اور امریکی ڈرامے میں ایک انقلاب آیا۔اس وقت وہاں جو ڈراما نگار

موجود تھےان کے نام اس طرح سے تھے۔سموئل بیکٹ ،ژاں جنیٹ ، یوجین آئنسکو اور ہیرلڈ پنٹر نے خاصی مقبولیت حاصل کی۔ان کے ہم عصر ڈراما نگار اس طرح ہیں۔ایڈورڈ ایلبی ،فرینڈ وارایل، گنٹر گراس، رابرٹ پنجٹ اوراین۔الیف سچن وغیرہ۔

مندرجہ بالا تمام ڈراما نگاروں نے جدید رجحانات کو اپنے ڈراموں میں جگہ دی ہے۔ان ہی رجحانات میں سےایک جدیدرجحان ''تجریدیت'' بھی ہے۔

۱۹۶۰ء کے بعداردو کے کچھ ڈراما نگاروں نے بھی تجریدی رجحان کواپنا کرڈرامے لکھے۔ان کے ڈراموں میں مکمل تجریدی ڈراما تونہیں لیکن کچھ جدید ڈراموں میں تجریدی عناصرضرور ملتے ہیں۔

جدید دور کے ڈراما نگار شمیم حنفی کا ڈراما ''پانی..... پانی'' ۱۹۶۹ء کے بعد لکھا گیا۔یہ ڈراما ان کے ڈراموں کا مجموعہ ''مٹی کا بلاوا'' میں شامل ہے۔اس ڈرامے کا موضوع اور ہیئت ایپک ڈرامے کے زمرے میں آتا ہے۔اس میں کچھ تجریدی عناصر بھی ملتے ہیں۔

ڈراما ''پانی۔پانی'' میں شمیم حنفی نے پلاٹ کوکسی ایک موضوع پر مشتمل نہ کرنے کے باوجود ہر منظر میں انسانی زندگی کی بےمعنویت کوابھارنے کی کوشش کی ہے۔ڈرامے کا آغاز ہی اس طرح ملتا ہے۔ملاحظہ فرمائیے:

''راوی: (دھیمے سروں میں دور سے آتی ہوئی آواز)

پانی، حدنظر تک پانی میری پیاس بجھائے کون''

(''مٹی کا بلاوا'' ص:177)

ڈراما ''پانی۔پانی'' کردار نگاری کے اعتبار سے بھی تجریدیت کے زمرے میں آتا ہے۔اس میں ڈراما نگار نے کرداروں کے نام الیف۔بے۔جیم۔دال۔ہے وغیرہ رکھے ہیں۔ یہ کردار ایسے دور کی نشاندہی کرتے ہیں جب انسان اپنی شناخت کھو چکا تھا۔ڈرامے سے اقتباس ملاحظہ فرمائیے۔

''الف: (نسوانی آواز) کولڈ کافی!

بے : (بچے کی آواز) ممی! میں کوک پیوں گا۔

جیم : (منحنی مردانہ آواز) اے! تم کیا جانو؟

اس کا بھید پانا مشکل ہے اس دن میں نے جان بوجھ کر اسے نظر

انداز کیا تھا۔ میں جانتا تھا کہ یہ بات نہ سمجھ سکے گا۔ مگر

دال : (بھاری غصیلی آواز) ایمان دار آدمی ہمیشہ مغرور ہوتا ہے۔

پھر بھی اسے یہ نہیں کرنا چاہیے تھا۔ میں نے اسے کتنی بار سمجھایا

کہ عقیدے اور قدریں اور اقوال سب کتابوں کے لیے

ہوتے ہیں۔ زندگی کے لیے نہیں۔''

(''مٹی کا بلاوا''، ص:182-183)

پانی۔ پانی میں زماں و مکاں کا واقعاتی احساس بھی نہیں ملتا بلکہ زماں و مکاں دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر واقع ہوتے ہیں۔ اس ڈرامے کی ایک اور خصوصیت جو اسے تجریدیت سے جوڑتی ہے وہ اس کا علامتی انداز ہے۔ اس میں علامتیں خاص طور سے راوی کے مکالموں میں نظر آتی ہیں: مثال کے طور پر ایک مکالمہ ملاحظہ فرمائیے:

''راوی: وہ جب سفر پر نکلے تھے رات تھی۔ مگر آسمان پر ستارے تھے

اور زمین کی گردان تک نہ پہنچی تھی۔ اس لیے وہ روشن بھی

تھے۔ وہ ستارے انہوں نے نوچے اور اپنی پلکوں میں سجا لیے

اور زرخیز زمینوں کی جستجو میں سروں کے بل تیزی لڑھکتے گئے

کہ ان کی زبانیں نئے ذائقوں کی جویا تھیں اور اب، اب

یہاں بھی رات ہے۔''

(''مٹی کا بلاوا'' ص:196-197)

اس ڈرامے میں راوی نے اہم رول ادا کیا ہے۔راوی نے یہاں ایک قصہ گو کی طرح مناظر کو متعارف کروایا ہے۔

جدید دور کے اہم ڈراما نگاروں میں سے ایک نام زاہدہ زیدی کا ہے۔انہوں نے اپنے زیادہ تر ڈراموں میں تجریدی عناصر کو شامل کیا ہے۔ان کے تجریدی ڈرامے ہیں' دوسرا کمرہ،اور جنگل جلتا رہا، کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز اور صحرائے اعظم وغیرہ۔

''صحرائے اعظم''۱۹۹۱ء میں لکھا گیا ایک طویل ڈراما ہے۔اس ڈرامے کے تعلق سے خود ڈراما نگار کا کہنا ہے کہ یہ تجریدی ہے۔وہ لکھتی ہیں:

> ''اسٹیج پیش کش کے اعتبار سے بھی یہ ایک تجریدی ڈراما ہے جس میں نہ تو حقیقت نگاری کو ردی کی ٹوکری میں ڈالنے کی ضرورت محسوس کی گئی ہے اور نہ غلامی قبول کی گئی ہے بلکہ مجموعی طور پر یہ ایک خود کفیل اور خودنگر (Self Concious) قسم کا ڈراما ہے جو اپنی ڈرامائیت کو چھپانے کے بجائے اسے نمایاں کر کے لطف و انبساط کا وسیلہ بناتا ہے۔''

(''صحرائے اعظم''،ص:10)

مصنفہ کے مطابق بھی یہ ایک تجریدی ڈراما ہے۔اس ڈرامے میں نہ واقعات میں تسلسل ملتا ہے اور نہ ہی کردار منطقی شکل میں نظر آتے ہیں۔

زاہدہ زیدی کا ایک اور ڈراما جس میں تجریدی عناصر ملتے ہیں وہ ان کا طبع زاد اور طویل ڈراما ہے ''کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز''۔اس ڈرامے میں علامتوں کے ساتھ ساتھ تجریدی ڈرامہ کی بھی

کچھ خصوصیات موجود ہیں مثلاً سنجیدہ مسائل کی مضحکہ خیز پیش کش، غیر ممکن اور انسان کو حیرانی میں ڈالنے والی عجیب وغریب گفتگو وغیرہ۔ڈرامے سے ایک اقتباس دیکھ سکتے ہیں:

''صدر صاحب : ڈاکٹر صاحب بحرالعلوم اس قدر ساکت کیوں ہیں۔کیا ان پر فالج کا حملہ ہوا ہے۔

ڈاکٹر : جی نہیں ایسی کوئی بات نہیں۔

ناظم : تو پھر.....کیا خدانخواستہ بحرالعلوم کی روح قفس عنصری کو چھوڑ کر عالم بالا کی طرف پرواز کر گئی ہے۔

ڈاکٹر : روح کے بارے میں، میں کیا کہہ سکتا ہوں میں تو صرف ایک ڈاکٹر ہوں۔

کلکٹر ڈاکٹر صاحب کچھ تو بتایئے.....کیا ہم امید کر سکتے ہیں کہ .....

ڈاکٹر : جی نہیں۔اب کوئی امید باقی نہیں۔

صدر صاحب : (رقت آمیز لہجے میں) تو کیا.....تو کیا اب ہمیں ان کی آخری رسومات کا انتظام کرنا ہوگا۔

ڈاکٹر : جی نہیں اس کی ضرورت نہیں پڑے گی۔بحرالعلوم مرے نہیں بلکہ پتھر کا بت بن گئے ہیں۔پتھر قیمتی معلوم ہوتا ہے۔سنگ مرمر سے ملتا جلتا۔لیکن اس کی جانچ آپ کو کسی اکسپرٹ (Expert) سے کرانا ہوگی۔

نوجوان : (قریب آتے ہوئے) اس کا مطلب ہے کہ بحرالعلوم امر ہوگئے ہیں۔

شاعر صاحب : (بزم ادب کے صدر سے) سنا آپ نے، بحرالعلوم سنگ مرمر کا مجسمہ بن گئے ہیں اور یہ معجزے سے کم نہیں۔

بزم ادب کا صدر : بحرالعلوم خود ہی ایک معجزہ تھے اور میں نے تو پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ بحرالعلوم امر تھے امر ہیں اور امر رہیں گے۔

انجمن کا سکریٹری : جناب یہ لفاظی کا وقت نہیں۔ یہ ایک عجیب وغریب حادثہ ہے ، ایک المناک سانحہ ہے اور ہمیں اس کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرنی چاہئے۔

(''کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز''، ص:39)

زاہدہ زیدی نے یوروپی ڈراموں سے متاثر ہوکر اپنے ڈراموں میں بھی جدید تکنیک کو استعمال کیا ہے۔

اردو ادب میں جدید رجحانات کو اپنانے والے ڈراما نگاروں میں جو نام اہم ہیں شمیم حنفی، زاہدہ زیدی کے علاوہ کمار پاشی اور انور عظیم ہیں۔

2.2 اردو ادب اور جدیدیت

1955ء کے بعد اردو ادب میں جدیدیت کا دور شروع ہوتا ہے۔ اس وقت ادب میں کئی مغربی رجحانات کو اپنایا گیا۔ کیونکہ مختلف ادیبوں کا یہ خیال تھا کہ اردو ادب میں کچھ نیا ہونا چاہیے۔ جو روایت سے مختلف ہوں اور ادیبوں کو اپنی الگ پہچان بنانے کا موقع بھی مل سکے۔ اسی سوچ نے انہیں مغربی ادب کے جدید رجحانات کو اپنانے کے لیے مجبور کیا اور وہ بنا یہ سوچے سمجھے کہ ادب کو ان رجحانات سے فائدہ ہوگا کہ

نقصان نئے رجحانات کو اپنالیا۔ مغربی ادب میں یہ تمام رجحانات ایک ساتھ نہیں بلکہ وقت کی ضرورت پر اپنائے گئے تھے۔ اور اردو میں سارے جدید رجحانات کو ایک ہی ساتھ شامل کرلیا گیا۔ اسی چیز نے اردو ادب کے قاری کے لیے مشکلیں کھڑی کیں۔ قاری ان رجحانات سے نابلد تھے۔ اسی لیے قاری انہیں سمجھ نہ پائے۔

جو جدید رجحانات اردو ادب میں اپنی جگہ بنا پائے وہ اس طرح سے ہیں۔ علامت نگاری، پیکریت، اظہاریت، سریلزم اور تجریدیت وغیرہ۔

2.2.1 علامت نگاری(Symbolism):

انگریزی لفظ "Symbol" کا ترجمہ ''علامت'' ہے۔ یہ تحریک فرانس میں سب سے پہلے شروع ہوئی۔ فرانس میں اس کے علمبرداروں میں بودلیئر، ملارمے، ورلین، رین بو وغیرہ کے نام اہم ہیں۔

انگریزی کے مصنف شیلے نے علامت نگاری کے تعلق سے اپنا خیال یوں ظاہر کیا ہے :

> "Symbolism, as a school, was announced in a manifesto in the figro of 1886 by a group of writers known for 20 years as "Decadents" to describe a mode of literary expression in which are used to suggest states of mixed rather than for their objective, representational or intellectual content:"..... sumbolist poetry seeks to clothe the idia with a sensory from which,

however, would not be its own end.

... Thus, in this art ..... all concrete phenomena are mere sensory appearance destined to represent their esoteric affinities with primordial ideas."

This movement, contemporary with impressionism in painting and in music, and with the philosophy of the subconcious culminating in Bergson, coincides with the idealism of the late 19th C, and is an offshoot of romanticism to which it is connected by an almost uninterrupted, if somtimes uderground, current and, more generally, to a mystical conception of the universe, drived more or less remotely from neo-platinisum.

(بحوالہ ''علامت سے امیج تک'' ص:35)

شیلے نے علامت نگاری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ علامت نگاری بھی ایک دبستان ہے۔اس دبستان کے تحت لکھی گئی نثر میں معروضیت زیادہ تھی اور شاعری میں دماغی حسیت کا پہلو نمایاں تھا۔

اردو ادب میں علامتوں کا استعمال جدیدیت سے پہلے بھی کیا جاتا تھا۔ مثلاً قحط مصر کی تمثیل میں حضرت یوسف نے خواب کی تعبیر علامتوں کے تجزیے سے دریافت کی تھی۔

ادب میں علامتوں کا استعمال کئی طرح سے کیا جاتا ہے جیسے الفاظ، تصورات، پیکر، واقعات اور کردار وغیرہ۔ ادب کی پہچان استعارے اور علامت ہی سے ہوتی ہے۔ اس بات کو مجید مضمر بھی مانتے ہیں اور لکھتے ہیں :

> ''اعلیٰ ادب ہمیشہ علامتی ہوا کرتا ہے۔ عام ادب اور تخلیقی یا علامتی ادب میں جو فرق ہے۔ وہ قطعیت اور عدم تعین یا بیانیہ اور تخلیقی نوعیّتوں کا فرق ہے۔ تجربہ کا سپاٹ، بیانیہ اور سطحی و قطعی اظہار اعلیٰ ادب کی خصوصیت نہیں۔''

(''اردو کا علامتی افسانہ''، ص:25)

یہاں یہ ثابت ہوتا ہے کہ علامتی تخلیق کے مقابلے میں سادہ تخلیق کو کم معیار کی سمجھا جاتا ہے۔

علامت ایک اسلوب ہے۔ یہ بات فنکار پر منحصر ہے کہ وہ کونسی بات کہنے کے لیے کس طرح کی علامتیں استعمال کرے گا۔ اس کے لیے فنکار کو تجربہ اور مشاہدہ دونوں چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ کافی جدوجہد کے بعد وہ اس میں کامیاب ہوتا ہے۔

علامتوں کی کئی قسمیں ہوتی ہیں مثلاً تہذیبی، مذہبی، سماجی و سیاسی، سائنسی، فطری وغیرہ۔ ایک فنکار کا مطالعہ اگر اتنا وسیع ہے، تب ہی وہ علامتی تخلیق کے بارے میں سوچ سکتا ہے۔ ایک تخلیق میں علامتیں تو کئی ہوسکتی ہیں لیکن کلیدی علامت ایک ہی ہوتی ہے۔ جس پر فنکار کی توجہ مرکوز رہتی ہے۔

ایک علامت کی کئی صورتیں ہوتی ہیں۔ ضروری نہیں ہے کہ فنکار جس چیز کو علامت بنا کر پیش کر رہا

ہے وہی چیز پڑھنے والے قاری کے ذہن میں بھی آئے۔یعنی قاری کی سوچ تخلیق کار کی سوچ تک کبھی پہنچتی ہے اور کبھی نہیں۔اسی لیے ایک علامت کئی روپ لے لیتی ہے۔

اردو ادب میں بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں یعنی جدیدیت کے دور میں علامت نگاری کا ایک نیا تصور قائم ہوا۔یہ علامتیں اردو ادب کی شاعری اور نثر دونوں میں ملتی ہیں۔لیکن ان علامتوں کا استعمال اس فن سے واقفیت رکھنے اور نہیں رکھنے والے دونوں نے کیا جس کی وجہ سے اس میں ابہام پیدا ہو گیا۔اور علامت نگاری کو سمجھنا مشکل ہو گیا۔

شاعری میں علامتوں کا استعمال تو شروع ہی سے ہوتا رہا ہے۔پہلے شاعر کچھ خاص علامتوں ہی کو اپنے مخصوص انداز میں پیش کرتے تھے لیکن جدید دور میں یہ علامتیں بدل چکی ہیں۔جدید دور کی خاص علامتوں میں سے سورج، آگ اور سمندر ہیں۔جدید دور کی شاعری میں علامتوں کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

اردو افسانے میں بھی علامتوں کا استعمال کیا گیا۔روایتی افسانوں میں علامتوں کا استعمال زیادہ نہیں ملتا۔کرشن چندر، سعادت حسن منٹو اور قرۃ العین حیدر کے کچھ افسانوں میں علامتیں موجود ہیں لیکن دوسرے افسانہ نگاروں کے پاس علامتیں کم ہی ملتی ہیں۔

جدیدیت کے دور میں ہر چھوٹا، بڑا افسانہ نگار اپنے افسانوں میں علامتوں کا استعمال کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ان کے افسانوں میں علامتوں کے ساتھ ساتھ ابہام بھی ہے۔علامتیں پیچیدہ ہیں جو آسانی سے سمجھ نہیں آتی۔

کسی بھی فن پارے میں علامتوں کی ضرورت اس وقت بھی پڑتی ہے جب فنکار کو اس کے راست بیان کے اظہار سے خطرہ ہو یا اس کی کہی ہوئی بات سے معاشرے کو نقصان پہنچنے کا ڈر ہو۔تب ہی علامتوں کو ڈھال بنا کر وہ آسانی سے اظہار کر دیتا ہے۔اس سے فنکار کے اظہار کی ترسیل بھی ہو جاتی ہے اور اسے کسی قسم کا خطرہ بھی نہیں رہتا۔

علامت نگاری ایک مشکل فن ہے۔فنکار کو جتنی مقبولیت علامتی تخلیق سے ملتی ہے اتنی عام تخلیق سے نہیں ملتی کیونکہ علامتیں وہی فنکار تخلیق کر سکتے ہیں جنہیں ادب کی معلومات کے ساتھ ساتھ زندگی کے تجربات اور مشاہدات سے سیکھنے کو ملتا ہے۔

اردو ادب میں علامتوں کو سب سے زیادہ شاعروں اور افسانہ نگاروں نے استعمال کیا۔قدیم دور میں شاعروں نے اور جدید دور میں شاعروں اور افسانہ نگاروں دونوں نے علامتوں کو وسیلہ اظہار بنایا اور اس رجحان کو اردو ادب میں منفرد پہچان دلائی۔

2.2.2 پیکریت(Imagism):

پیکریت کا رجحان 1912ء میں شروع ہوا، ایک جدید رجحان ہے۔اس رجحان کا بانی ازرا پاونڈ (Ezra Pound) تھا۔ یہ رجحان سے ایک تحریک کی شکل اختیار کر چکا تھا۔ کیونکہ اس کا ایک مینی فیسٹو تیار کیا گیا تھا جس میں اس تحریک کے اغراض و مقاصد بیان کیے گئے تھے جس کو رفعت اختر نے اس طرح بیان کیے ہیں:

1'') موضوعات کا آزادانہ انتخاب اور براہ راست اظہار۔

2) نئے موڈ کے اظہار کے لیے نئے آہنگ کی تشکیل۔

3) عام بول چال کی زبان میں مناسب ترین الفاظ کا استعمال۔

4) شعری پیکر کا استعمال، ابہام سے گریز، Comic شعراء کی مخالفت

5) شعر کی تخلیق میں غیر یقینی رویہ اختیار کرنے سے گریز۔

6) ارتکاز کو شاعری کی روح قرار دینا۔ گویا ارتکاز Concentration اور عضویاتی آہنگ Organic Rhythm کا لازمی استعمال۔''

(''علامت سے امیج تک''، ص:74)

پیکریت کا بنیادی مقصد ترسیل ہے۔ وہ بھی ایسی ترسیل جو زیادہ آسانی سے سمجھ میں آجائے۔ ادب میں اس تحریک کو اپنانے کا مقصد ہی یہی تھا کہ ادب کو ابہام اور اشاروں سے پاک کیا جائے۔

ادب میں پیکریت نے فنکار کو داخلیت سے نکال کر خارجیت کی طرف متوجہ کیا ہے۔ ان لوگوں نے اپنی ذات کا نہیں بلکہ اپنے آس پاس کا نظارہ کیا ہے۔

پیکر تراشی کی جھلک ہر دور کی عظیم شاعری میں ملتی ہے۔ جس میں شاعر لفظوں کے ذریعہ تصویریں اور مناظر کے تاثر پیدا کرتا ہے۔

اردو ادب کی مختلف اصناف میں پیکریت رجحان کا استعمال ملتا ہے۔ جدید شاعروں میں اختر الایمان، مجید امجد، ناصر کاظمی، بشر نواز، بلراج کومل اور منیب الرحمٰن وغیرہ کے پاس پیکریت کی مثالیں مل جاتی ہیں۔

ازراء پاونڈ کے مطابق پیکریت ذہنی یا جذباتی کیفیات کی مصورانہ پیش کشی کا نام ہے جس میں فنکار لفظوں میں نہیں تصویروں یا پیکروں کے ذریعہ سوچتا ہے۔ عام آدمی کی سوچ بھی اس طرح کی ہوسکتی ہے لیکن ایک فنکار ہی ان تجربات کو لفظوں میں ڈھال کر پیکر عطا کرتا ہے۔

2.2.3 اظہاریت (Expressionism):

''اظہاریت'' 1905ء میں جرمنی میں شروع ہوئی۔ اس کا نمائندہ فنکار لوئی جی پیران ڈیلو گذرا ہے۔

اظہاریت میں فنکار ہر چیز کو اپنی سوچ کے مطابق ہی دیکھتا ہے۔ یہاں فنکار روحانی زندگی کے نجی ردعمل کا اظہار کرتا ہے۔ فنکار کو پوری آزادی ہوتی ہے کہ وہ جو چاہے لکھے۔ کسی بھی چیز کے متعلق اپنے تاثرات کو بنا کسی جھجک کے بیان کرسکتا ہے۔ یہاں ہر چیز حقیقت کے برعکس ہوتی ہے۔

اظہاریت میں فنکار دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں اسی بات کو نگہت ریحانہ خاں نے لکھا ہے:

''اظہاریت ایک بالکل مختلف ذہنی کیفیت وتصورات کے اظہار کو کہتے ہیں۔ یہ ''شعور کی رو'' سے مختلف ہے۔ اس میں انسانی ذہن میں خاص قسم کے خیالات آتے ہیں جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں۔''

(''اردو مختصر افسانہ''، ص:40)

ان کا خیال ہے کہ اظہاریت بالکل مختلف ذہنی کیفیت وتصورات کے اظہار کا نام ہے۔

تاثرات کے بیرونی اظہار کا نام اظہاریت ہے۔ ہر فنکار کے ذہن میں ایسی چیزیں بھی ہوتی ہے جن کا اظہار فنکار کے لیے ہر تخلیق میں کرنا ٹھیک نہیں رہتا۔ ایسی باتوں کو وہ اس رجحان کے ذریعہ باہر نکالتا ہے۔ وہ اپنی ذہنی سوچ کو ایک وجود عطا کرنا چاہتا ہے جو اظہاریت کے ذریعہ ایک شکل پاتا ہے۔

اظہاریت میں احساسات کو فنکار سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ احساسات ہی کے ذریعے فنکار اپنی تخلیق میں ذہنی کشمکش کو بیان کرتا ہے۔ ورنہ فنکار کے خیالات میں معمولی احساسات کو کہاں جگہ مل پاتی ہے لیکن اظہاریت میں فنکار کو پوری آزادی ہوتی ہے وہ جو چاہے بیان کرے اس پر پابندی عائد نہیں کی جاسکتی۔ یہاں فنکار باہری دنیا سے اپنا رشتہ ختم کر کے صرف اپنے احساسات کا بیان کرتا ہے۔ اسی لیے اظہاریت کو بیداری کا خواب یعنی Day Dream کہا جاتا ہے۔

اردو ادب میں اظہاریت کو جگہ دینے والے ادیبوں میں افتخار جالب اور عادل منصوری کا نام لیا جاسکتا ہے۔انہوں نے اظہاریت کو شاعری میں استعمال کیا ہے۔اس کے علاوہ اردو ادب کے مختصر افسانہ نگاروں نے بھی اظہاریت کو اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔

2.2.4 ماوراء حقیقت(Surrealism):

سرریلزم فرانس کی تحریک ہے جو۱۹۲۰ء میں شروع ہوئی۔ بعد میں اس کو امریکہ میں کافی ترقی ملی۔ سرریلزم کو اردو میں ''ماوراء حقیقت'' یا ''برتر حقیقت'' کہتے ہیں لیکن اردو والوں نے زیادہ تر اسے ''سرریلزم'' کے نام سے استعمال کیا ہے۔

لاشعور سرریلزم کی بنیاد ہے۔اس میں فنکار لاشعور کی بنیاد پر ادب تخلیق کرتا ہے تو اس میں کئی علامتیں آجاتی ہیں۔ان علامتوں میں ایک الجھاؤ یا پیچیدہ پن ہوتا ہے۔یہی علامتوں کا الجھاؤ ''سرریلزم'' ہے یعنی مختصر یہ کہ الجھے ہوئے اسلوب کا نام سرریلزم ہے۔

سرریلزم پر اظہار خیال کرتے ہوئے مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

> ''سرریلزم کو خواب اور حقیقت کا سنگم کہہ لیجئے، جس کا جنم تحت الشعور سے ہے، یعنی شعور اور لاشعور کا مقام۔ اتصال اس سرحد (تحت الشعور) پر تخلیق کار لاشعور کی گہرائیوں سے تخلیق کا مواد اخذ کرتا ہے۔ یہ نہایت نازک مرحلہ ہے۔اس میں کوشش کی جاتی ہے کہ خارجی دنیا سے تشکیل شعور کا عکس نہ پڑنے پائے سرریلسٹ فن کار ایک تو سامنے کی دنیا کی تصویر بناتا ہے اور ساتھ ہی دوسری دنیا کی تصویر بھی جو ظاہر حقیقت سے بالاتر ہے۔''

(''افسانے کا منظر نامہ''،ص:175)

مرزا حامد بیگ نے واضح کیا ہے کہ سرریلزم میں فنکار خارجی حقیقت کے ساتھ ساتھ اس حقیقت کا بھی بیان کرتا ہے جو فنکار کے لاشعور میں چھپی رہتی ہے۔

انور سدید نے بھی سرریلزم پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

''سرریلزم کی تحریک آزاد تلازمۂ خیالات کی رو کو ایک ایسی برتر صورت میں پیش کرنے کا دعویٰ کرتی ہے جس میں ذہنی تمثال حقیقت کے مماثل نہیں بلکہ خود ہی عین حقیقت ہے۔

(''اردو ادب کی تحریکیں''، ص:108)

آزادانہ طور پر نفسیاتی عمل کا اظہار سرریلزم ہے۔ کسی بھی خیال پر شعوری پابندی نہیں لگائی جاتی۔ یعنی وہ تخلیق کرنے سے پہلے سوچتا ہے نہ ہی سمجھتا ہے کسی بھی طرح کا کوئی منصوبہ بنائے بغیر فن پارہ تخلیق کرتا ہے۔

اردو ادب میں ''سرریلزم'' کی تکنیک میں کئی تخلیقات ملتی ہیں۔ شاعری میں میراجی اور احمد ہمیش نے اس رجحان کو اپنی شاعری میں جگہ دی ہے اور نثر میں اس رجحان کو جگہ دینے والوں میں سب سے اہم نام قرۃ العین حیدر کا ہے۔

2.2.5 تجریدیت اور مختلف رجحانات کا تنقیدی جائزہ

اردو ادب میں جن رجحانات کو ادیبوں نے اپنی تخلیقات میں جگہ دی ہے ان میں سب سے اہم رجحان تجریدیت کا ہے تاہم تجریدیت کے ساتھ ساتھ جو دوسرے اہم رجحانات اس دور میں اجاگر ہوئے وہ یہ ہیں۔ علامت نگاری، پیکریت، اظہاریت اور سرریلزم وغیرہ۔

تجریدیت اور علامت نگاری دو الگ الگ رجحانات ہیں۔ لیکن زیادہ تر نقاد انھیں ایک ہی رجحان مانتے ہیں جبکہ تجریدیت ایک تکنیک ہے اور علامت نگاری اسلوب ہے۔ تجرید میں تخلیق کار ایک ہی وقت

میں خارجی اور داخلی عمل کا اظہار کرتا ہے اور علامت نگاری اظہار کا سوچا اور سمجھا ہوا طریقہ ہے۔ تجرید اور علامت کا فرق بتاتے ہوئے منظر اعظمی نے لکھا ہے:

> ''تجریدی اور علامتی افسانے اگرچہ ٹیکنکی اعتبار سے علحدہ خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں مگر عموماً دونوں کو ''نیا'' ہونے کے سبب ایک ہی معنی میں استعمال کرلیا جاتا ہے حالانکہ علامتی افسانوں میں طرز اظہار اور علامتوں پر زیادہ زور ہوتا ہے۔ جو علامتی کرداروں خصوصاً قدیم داستانی کرداروں یا تلمیح پر مبنی ہوتے ہیں اور ماضی کی روایات اور حکایات کی روشنی میں حال کے تلخ واقعات اور کڑوے گھونٹوں کی اثر انگیزی کو بڑھا دیتے ہیں۔''

(اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ، ص:590)

منظر اعظمی نے تجرید اور علامت کا فرق دکھاتے ہوئے کہا ہے کہ دونوں رجحانات ادب میں ایک ساتھ آنے کی وجہ سے بعض لوگ ان میں فرق نہیں کر پاتے۔ علامتی افسانے میں علامتوں پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔

تجرید بے چہرہ اور بے روپ ہوتی ہے کیونکہ یہ فنکار کی پہلی سوچ کی تصویر ہوتی ہے۔ اس میں فنکار کی آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے اس کا بیان نہیں کرتا بلکہ وہ چیز اس کے ذہن میں جس شکل میں ہے اس کی تخلیق کرتا ہے اسی لیے ان تخلیقات میں کوئی جانا پہچانا چہرہ نہیں ہوتا جبکہ علامت نگاری میں ہر چیز کا چہرہ ہوتا ہے اور وہ ایک نہیں بلکہ ایک چیز کے کئی چہرے ہوتے ہیں۔ کئی چیزوں کو ایک چیز میں ڈھالنا ہی علامت نگاری کی کامیابی ہے۔

شاعری میں علامت نگاری کسی نہ کسی روپ میں قدیم دور سے چلی آرہی ہے۔ اس کے بغیر شاعری میں جان نہیں پڑتی۔ نثر میں علامت نگاری کا استعمال بہت کم نظر آتا ہے۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں جیسے احمد علی،

کرشن چندراور سعادت حسن منٹو کے افسانوں میں۔علامت نگاری کے کچھ نمونے مل جاتے ہیں۔

جدیدیت میں تجریدی رجحان کو اپنا کر افسانہ نگاروں نے جو افسانے تخلیق کیے ان ہی افسانوں کو لے کر بعض نقادوں کو غلط فہمی ہوئی اور وہ ان افسانوں کو علامتی اور تجریدی رجحان کے نام سے متعارف کروانے لگے جبکہ تجرید تیکنیک ہے اور علامت نگاری ایک اسلوب ہے۔ہاں ایسا ہوسکتا ہے کہ افسانہ نگار تجریدی افسانہ لکھ رہا ہے اور اس میں کچھ علامتیں شامل کر لی گئی ہوں۔اس سے ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ تجریدی افسانے میں علامت کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔لیکن دور رجحانات کو ایک ہی نام سے منسوب کرنا ٹھیک نہیں معلوم ہوتا۔

طارق چھتاری نے علامتی اور تجریدی افسانوں کا فرق واضح کرتے ہوئے کچھ افسانوں کی مثالیں دی ہیں، ملاحظہ فرمائیے:

> ''سریندر پرکاش کی ''بجوکا'' خالص علامتی کہانی ہے لیکن اسلوب کے لحاظ سے بیانیہ! کچھ لوگ علامتی اور تجریدی کہانی کو ایک ہی خانے میں رکھتے ہیں حالانکہ ایسا نہیں ہے۔علامتی کہانی بیانیہ بھی ہوسکتی ہے اور تجریدی بھی..... تجرید دراصل اسلوب کا نام ہے..... ایسی کہانی جس میں کوئی علامت نہ ہو اور وہ کسی سچوئیشن پر لکھی گئی ہو یا کسی کردار کی داخلی کیفیت یا ذہنی کرب کو پیش کر رہی ہو، تجریدی اسلوب میں لکھی جاسکتی ہے اور وہ علامتی نہ ہونے کے باوجود تجریدی کہانی ہوسکتی ہے مثال کے طور پر انور سجاد کی ''مرگی'' اور سریندر پرکاش کی ''تلقار مس'' ..... بالکل اسی طرح ''بجوکا'' بیانیہ اسلوب کی علامتی کہانی ہے۔''

(''جدید افسانہ.....اردو۔ہندی''،ص:206)

علامتی اور تجریدی افسانے کا فرق واضح کرتے ہوئے جمال آرانظامی لکھتے ہیں :

''علامتی افسانہ اور تجریدی افسانہ بالکل جداگانہ ہیں اور اس کے تکنیکی تقاضے الگ الگ ہیں۔علامتی افسانہ کی بالعموم کسی تلمیح قدیم داستان یا مذہبی قصے پر ہوتی ہے۔کبھی اس میں Myth سے کام لیا جاتا ہے تو کبھی بچوں کی کہانیوں سے لیکن یہ سب کچھ یوں بیان کیا جاتا ہے کہ ماضی کے تناظر میں حالیہ وقوعہ رنگ افروز نظر آتا ہے یہ علامتی افسانے کی بنیادی صفت ہے یعنی یہ ماضی پرستی ہیں نہ پرانی روایات کو زندہ کرنا بلکہ ماضی کی روشنی سے حال کی تاریکی اجاگر کی جاسکتی ہے۔''

(''اردو میں افسانوی ادب''،ص:51)

طارق چھتاری اور جمال آرانظامی کے خیالات سے یہ واضح ہوتا ہے کہ علامت ایک الگ رجحان ہے اور تجرید الگ۔

علامتی افسانے کی ترسیل پہلے دور میں آسان ہوتی تھی لیکن جدید دور میں علامتی افسانے کی ترسیل مشکل ہوگئی ہے اور کچھ افسانے تو ایسے تھے کہ ان کی ترسیل ہی نہیں ہوئی۔ پہلے دور میں کچھ مخصوص علامتیں ہوا کرتی تھیں لیکن جدید دور کی علامتوں میں ابہام پایا جاتا ہے جس سے افسانے پیچیدہ معلوم ہوتے ہیں۔

پیکریت میں انسانی جذبات واحساسات کو الفاظ کی مدد سے ایک پیکر عطا کیا جاتا ہے جس کا بنیادی مقصد خیال کی ترسیل ہے جس میں ایک مکمل خیال ہوتا ہے اور لفظوں کے ذریعہ ایک تصویر تخلیق کی جاتی ہے۔اسی کو پیکریت یا امیج م کہا جاتا ہے۔

جدید رجحان ہونے کے باوجود پیکریت میں نہ تو اشارے ملتے ہیں اور نہ ہی ابہام، یہاں ہر چیز واضح نظر آتی ہے۔اس میں انسان کی باطنی زندگی کے بجائے خارجیت کو اہمیت دی جاتی ہے جبکہ تجرید میں فنکار صرف ذاتی تجربات یعنی داخلی زندگی کے بیان ہی کو ضروری سمجھتا ہے۔

تجریدیت اور پیکریت دونوں رجحانات جدید ہونے کے باوجود دونوں میں زمین آسمان کا فرق نظر آتا ہے۔ایک میں داخلیت ہے تو دوسرے میں خارجیت ایک میں ترسیل بالکل ناکام ہے اور دوسرے کا مقصد صرف ترسیل ہے۔

اظہاریت بھی تجریدیت کی طرح مصوری سے ادب میں لیا گیا رجحان ہے۔اظہاریت میں فنکار کے احساسات کو اہمیت دی جاتی ہے جیسا کہ تجرید میں بھی ہوتا ہے لیکن دونوں احساسات میں کافی فرق ہے۔

اظہاریت میں فنکار جو کچھ محسوس کرتا ہے وہ اس دنیا سے اپنا رشتہ توڑ لیتا ہے وہ وہی سوچتا ہے جو اس کا ذہن اُسے سوچنے پر مجبور کرتا ہے جب تک وہ اپنے احساسات کو تخلیق نہیں کر دیتا وہ اپنی اصلی حالت میں نہیں آتا اسی لیے اظہاریت کو Day Dream بھی کہا جاتا ہے جبکہ تجرید میں ایسا نہیں ہوتا تجریدی فنکار اپنے احساسات کا بیان کرتا ہے لیکن ان میں کبھی داخلیت ہوتی ہے اور کبھی خارجیت۔یعنی یہاں فنکار خارجی دنیا سے اپنا تعلق برقرار رکھتا ہے۔

سررئیلزم یا شعور کی رو جدیدیت کے اہم رجحانات میں شمار کیا جاتا ہے۔اس میں لاشعوری یعنی پوشیدہ حقیقتوں کا بیان ہوتا ہے جبکہ تجریدیت صرف متاثرہ خیالات کو بنا ترتیب کے پیش کرنے کا نام ہے۔یہاں فنکار کسی تخلیق کے لیے بنائے گئے ذہنی خاکہ کا اظہار کرتا جاتا ہے۔سررئیلزم میں فنکار کے لاشعور میں چھپی ہوئی علامتیں وغیرہ ظاہر ہوتی ہیں جنہیں وہ کئی برسوں سے جانتا تھا۔اسی لیے یہ اسلوب الجھا ہوا ہوتا ہے۔

اردو ادب کے مختلف جدید رجحانات جو ایک دوسرے سے الگ الگ ہونے کے باوجود کہیں نہ

کہیں ان میں کچھ مماثلتیں ضرور معلوم ہوتی ہیں۔ایک رجحان کا اثر دوسرے رجحان پر بھی پڑتا ہے۔مغربی ادب میں یہ رجحان الگ الگ وقت میں ضرورت کے مطابق اپنائے گئے تھے جبکہ اردو ادب میں یہ تمام رجحانات ایک ہی ساتھ شامل کر لیے گئے۔یہی وجہ تھی کہ ایک کا اثر دوسرے پر دکھائی دیتا ہے بعض ادیبوں نے ان میں فرق کیے بغیر ہی انہیں اپنے فن پاروں میں شامل کرلیا۔

نکہت ریحانہ خاں نے جدید افسانے پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

''جدید افسانہ نے کئی سنجیدہ مسائل بھی پیدا کیے بالخصوص علامتی، پیکری، استعاراتی اور تجریدی ذریعہ اظہار نے تخلیق کاروں میں کئی غلط فہمیاں پیدا کر دیں۔وہ پیکری، استعاراتی، علامتی اسالیب میں تفریق نہ کر سکے۔نہ ہی علامت نگاری اور تجریدیت کے صحیح مفہوم کو سمجھ پائے۔ان اسالیب کے فنی امکانات کو سمجھے بغیر محض تقلید کے شوق میں انہوں نے ان نئے اسالیب کو اپنایا۔اسی لیے وہ انہیں صحیح طور پر برت نہ سکے۔''

(''نیا افسانہ مسائل اور میلانات'' مرتبہ قمر رئیس،ص:137)

نکہت ریحانہ خاں نے یہاں یہ وضاحت کی ہے کہ جدیدیت میں تمام رجحانات کو شامل کرنے کی وجہ سے وہ کسی ایک رجحان کو بھی کامیابی کے ساتھ پیش کرنے میں ناکام رہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان تمام رجحانات کے ساتھ ساتھ تجریدی رجحان نے ادب میں کیا مقام حاصل کیا ہے؟ تجریدیت پر انور سدید نے ایک جگہ لکھا ہے کہ یہ تجربہ رائیگاں نہیں گیا۔ملاحظہ فرمائیے۔

''اردو میں تجریدی افسانہ لکھنے کا چلن اب قریب قریب ختم ہو چکا ہے اور افسانے میں کہانی، واقعات اور کردار واپس آ گئے ہیں تاہم

یوں لگتا ہے جیسے تجریدیت کا تجربہ رائیگاں نہیں گیا کیونکہ اب اردو
افسانہ محض کہانی یا کردار تک محدود نہیں رہا بلکہ ان کے پیچھے کے
پیٹرن اور پیٹرن کے عقب میں موجود اس تجریدی دھند کو چھونے کی
کوشش میں ہے جو تمام تخلیقی اقدامات کا منبع ہے۔''

(''اوراق'' پہلا ورق، ص:7)

انور سدید کا کہنا ہے کہ تجریدی رجحان کی وجہ ہی سے ہر چیز کو سوچنے اور سمجھنے کا ایک نیا نظریہ قائم ہوا۔ اب قاری بالکل سادہ تخلیق میں بھی اپنی گہری سوچ کو شامل کرتا نظر آتا ہے۔ اور اس تخلیق کے اندر چھپے خیالات کو جاننے کی کوشش کرتا ہے۔ فنکار جتنا کہتا ہے اسی پر اکتفا نہیں کرتا۔ قاری کی یہ نئی سوچ ''تجریدیت'' ہی کی دین ہے۔

ناقدین کی آراء کے مطابق تجریدی رجحان صرف فیشن کے لیے اپنایا گیا۔ ہوسکتا ہے یہ رائے سچ ہو لیکن اس رجحان کو اپنانے والے فنکار ایسے ہیں جو روایتی فن میں بھی کافی مہارت رکھتے ہیں اور شہرت حاصل کر چکے ہیں تو انہیں کیا ضرورت تھی کہ وہ صرف فیشن کے لیے تجریدی رجحان کو اپنا کر اپنا وقت برباد کرے۔ ظاہر سی بات یہ ہے کہ تمام فنکاروں نے تجرید کو فیشن نہیں سمجھا۔ بعض فنکار ایسے بھی تھے جنہوں نے ''تجریدیت'' کو سنجیدگی سے لیا۔ مثال کے طور پر ایک نام بلراج مین را کا لے سکتے ہیں۔

سلیم اختر نے تجریدیت کے مستقبل کے تعلق سے اظہار خیال کیا ہے:

''بعض ناقدین ابھی تک افسانہ میں علامت پسندی اور تجریدیت کو
ذہنی طور سے قبول نہیں کر سکے۔ ابتداء میں تو یوں محسوس ہوتا تھا جیسے
افسانہ میں یہ نئے تجربات محض تفنن کے لئے ہیں لیکن اب جب کہ اس
انداز میں لکھنے والوں کا ایک حلقہ بن چکا ہے تو متنوع افسانوں کی بنا پر

اب یہ وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ اس نئے انداز میں سنسنی خیزی نہیں
بلکہ چیزے دگر بھی ہے اور یہی اس کے مستقبل کی ضامن ہے۔''

(''افسانہ: حقیقت سے علامت تک''، ص:111)

سلیم اختر کہتے ہیں کہ تجریدی افسانہ نگاروں کا ایک حلقہ بن چکا ہے تو چیز بیکار نہیں ہو سکتی۔ اس فن میں ضرور کچھ نہ کچھ ایسی بات ضرور ہے جو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے جو تجریدی افسانے کو ایک مقام عطا کرتی ہے۔

''تجریدیت'' جو مصوری کی اصطلاح ہے لیکن یہ سب سے پہلے موسیقی میں آیا۔ پھر بعد میں یہ مصوری میں لیا گیا اس کے بعد اس رجحان کو ادب میں شامل کیا گیا۔ ادب میں پہلے شاعری پھر ڈراما بعد میں تجریدیت کو اردو مختصر افسانے میں جگہ ملی جہاں اس رجحان کو ایک پہچان اور مقام حاصل ہوا۔

تجریدی رجحان میں دوسرے رجحانات کے عناصر بھی مل جاتے ہیں جیسے علامت نگاری، اشاریت، لایعنیت، سررئیلزم اور اظہاریت وغیرہ۔ مکمل تجریدی تخلیق تو ممکن نہیں ان میں کہی نہ کہی دوسرے رجحانات کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔

تجریدی رجحان کی ادب میں کیا اہمیت ہے اس کا اندازہ اس بات سے ہو جاتا ہے کہ ادب کی تاریخ کی کتابوں میں اس رجحان کو شامل کر لیا گیا ہے اور تجریدیت کے ذکر کے بغیر اردو ادب کی تاریخ نامکمل کہلائے گی۔ تجریدیت نے ادب میں اپنا مقام بنا لیا ہے اور اس لحاظ سے کہ ادب سے اس کا رشتہ مضبوط ہے۔

☆☆☆

3. تجریدی افسانہ : شناخت کا مسئلہ

بیسویں صدی کی پہلی دہائی سے مختصر افسانہ اردو ادب میں منظر عام پر آیا۔ اس وقت سے لے کر ۱۹۵۵ء تک اس میں بہت ساری تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ مختلف تحریکات اور رجحانات کا اثر مختصر افسانے پر پڑا۔ تاہم ۱۹۵۵ء کے بعد اس صنف میں ایک ایسا انقلاب آیا جس کی وجہ سے مختصر افسانے کی تعریف بدل سی گئی۔ افسانے کی کچھ اہم خصوصیات میں بھی رد و بدل ہوئی اور بڑی حد تک افسانہ اپنی شناخت کھو بیٹھا۔ یہی افسانہ بعد میں ''تجریدی'' یا ''تجرباتی'' افسانہ کہلایا۔

سلیم شہزاد نے فرہنگِ ادبیات میں ''تجریدی افسانہ'' (تجرباتی افسانہ، جدید افسانہ) کے لیے جو اصطلاحی معنی اور اس کی تاریخ بیان کی ہے وہ اس طرح ہے:

> ''اردو میں تجرباتی افسانہ پریم چند کے افسانے کی روایت سے انحراف کا افسانہ ہے جو پلاٹ، کردار، منظر نگاری اور وحدت ثلاثہ وغیرہ کے لوازم کے ساتھ لکھا جاتا تھا۔ اس افسانے میں ان لوازم کے استعمال سے یکسر انکار یا ان کی بے ترتیبی منٹو کے افسانے ''پھندنے'' میں پہلی بار نظر آتی ہے جو تجرباتی افسانے کا نقطۂ آغاز ہے۔ اس کے بعد کرشن چندر کا ''غالیچہ'' سجاد ظہیر کا ''نیند نہیں آتی'' عزیز احمد کا ''مدن سینا اور صدیاں'' اور قرۃ العین حیدر کا ''پرواز کے بعد'' وغیرہ افسانے تجرباتی افسانے کے پیش رو بن جاتے ہیں جس

میں آواں گارد کی شدت پسندی نمایاں ہے۔ اس کے نتیجے میں
تجرباتی افسانہ ابہام و تجرید کو اپناتا اور مظاہراتی طریق کار سے یعنی
زاویوں، دائروں اور خاکوں کے ذریعہ افسانوی اظہار کرتا ہے۔

(''فرہنگ ادبیات''، ص:213)

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ تجریدی افسانے میں ابہام ایک لازمی عنصر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے کی یہ قسم بہت زیادہ تنقید کی شکار ہوئی۔

3.1 تجریدی افسانے کی خصوصیات

ہر صنف کی کچھ نہ کچھ خصوصیات ہوتی ہیں۔ ان ہی خصوصیات کی بنا پر اس صنف کی پہچان ہوتی ہے۔ تجریدی افسانے کی بھی کچھ نمایاں خصوصیات ہیں جو اس طرح ہیں۔

تجریدی افسانوں میں موضوع کی اہمیت نہیں ہوتی۔ ان افسانوں میں موضوع ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ بعض اوقات تجریدی افسانوں میں موضوع تو ہوتا ہے لیکن فن کار اسے جان بوجھ کر موضوع نہیں بناتا بلکہ افسانہ مکمل ہونے کے بعد کچھ نہ کچھ پہلو اس میں سے نکل آتا ہے، وہی تجریدی افسانے کا موضوع بن جاتا ہے۔

تجریدی افسانوں میں فنکار خیال کا وہ پہلو بیان کرتا ہے جو کسی چیز سے متاثر ہونے کے بعد افسانہ نگار کے ذہن پر اپنا اثر چھوڑتا ہے جسے فنکار چاہ کر بھی جھٹلا نہیں سکتا۔ اور وہ اثر اس کے ذہن میں تجریدی حالت میں ہوتا ہے یعنی ابھی وہ اسے کوئی ہیئت دے نہیں سکا ہے خیال کو وہ اس کی اسی خام حالت میں لفظوں کے سانچے میں ڈھال کر بیان کر دیتا ہے۔ جس وقت تجریدی افسانے لکھے گئے تھے افسانہ نگار تذبذب کی حالت میں تھا۔ ہر طرف انتشار کا ماحول تھا۔ ایسے مشکل دور میں افسانہ نگار اپنے مختصر افسانے

میں کسی ایک چیز کو موضوع بنا کر پیش نہیں کر پا رہا تھا۔ اسی لیے تجریدی افسانوں میں وحدت تاثر کی بجائے مجموعی تاثر نظر آتا ہے۔

افسانہ نگار تجریدی افسانے میں زیادہ تر جن موضوعات کا استعمال کرتا ہے وہ اس طرح سے ہیں۔ فرد کی تنہائی، دہشت گردی، مشینی اور میکانکی زندگی، اخلاقی قدروں کی گراوٹ وغیرہ۔ یہ تمام موضوعات فرداً فرداً ایک ایک افسانے میں بھی ملتے ہیں اور تمام موضوعات یا بیشتر موضوعات ایک افسانے میں مل جاتے ہیں کیونکہ افسانہ نگار ان موضوعات میں ذہنی طور پر الجھ چکا تھا اور وہ ان سے باہر نکلنے کے لیے ان کی تخلیق کرتا تھا۔ اسی تخلیق کو تجریدی افسانہ کہتے ہیں۔

علامتی اور تجریدی افسانوں کے موضوعات پر رشید امجد نے اپنی رائے اس طرح پیش کی ہے:

> ''علامتی اور تجریدی افسانوں میں بعض نئے موضوع بھی روشناس ہوئے ہیں مثلاً دفتری زندگی اور اس کی اندرونی سیاست کے بارے میں منیر احمد شیخ (قیمتی آدمی) اسکولوں اور کالجوں کی زندگی اور وہاں کے ماحول و سیاست سے متعلق جوگندر پال (بازیچۂ اطفال) رشید امجد (گرتی دیوار کے سائے) شہروں کے پھیلاؤ اور لوگوں کے اژدہام کے بارے میں نجم الحسن رضوی (نیا شہر) نئے انسان کی کھوکھلی عظمت کے پس پشت چھپی ہوئی خباثتوں سے متعلق مشہود انور (یہ خاکی) دریاؤں، پلوں اور سڑکوں کو موضوع بنا کر بلراج مین را (ریپ) اور اعجاز راہی (نیا پل) وغیرہ نے افسانے لکھے ہیں۔ ان موضوعات پر اس سے پہلے افسانے نہیں لکھے گئے۔''
>
> (شب خون' فروری 1969ء 'افسانے کے نئے افق' ص:-47)

رشید امجد کے بیان سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ علامتی اور تجریدی افسانوں میں نئے موضوعات کو شامل کیا گیا جیسے دفتری زندگی، اسکولوں اور کالجوں کی زندگی، ماحول اور سیاست، شہروں کے پھیلاؤ، انسان کی کھوکھلی عظمت، دریاؤں، پلوں اور سڑکوں کو موضوع بنا کر افسانوں میں جگہ دی گئی۔ یہ بات سچ ہے کہ نئے موضوعات کا جنم ہوا لیکن ان افسانوں میں تجریدیت سے زیادہ علامتیں تھیں۔ اسی لیے ہم مندرجہ بالا افسانوں میں موضوع تلاش کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

تجریدی افسانوں میں موضوع نہیں ہوتا کیونکہ افسانہ نگار افسانے لکھنے سے پہلے سوچتا ہی نہیں کہ اسے کس چیز کو موضوع بنا کر افسانہ تخلیق کرنا ہے۔ یہاں تو افسانہ نگار متاثرہ واقعہ کا تاثر بیان کرتا ہے وہ بھی شعور میں داخل ہوئے بغیر۔ افسانہ نگار یہاں صرف 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۔

اگر کوئی افسانہ صرف اور صرف تجرید کی بنیاد پر لکھا جا رہا ہے تو پھر اس کا کوئی موضوع پہلے سے طے نہیں ہوتا۔ وہ صرف افسانہ نگار کا ادھورا احساس ہوگا۔

تجریدی افسانوں 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 جوں کا توں بیان کر دیتا ہے۔

باطنی زندگی کا بیان کرتے وقت اسے نہ پلاٹ اور کرداروں کے ارتقا میں دلچسپی ہوتی ہے اور نہ ہی زماں و مکاں کی۔ یہاں وہ بے ہنگم اور منتشر زندگی کی ترجمانی کرتا ہے یعنی بے ربط واقعات کا بیان ہی ''تجریدی افسانہ'' ہے۔ جمال آرا نظامی نے تجریدی افسانے کی واقعیت پسندی پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے :

''تجریدی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقا سے

کوئی دلچسپی نہیں ہوتی زندگی کی وہ ترجمانی کرتا ہے لیکن وہ زندگی کو جس طرح بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے اسی روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ پہلے افسانہ نگار زندگی کے بے ربط واقعات کو ایک مربوط سلسلہ میں پرو کر ایک خاص تاثر ابھارتا تھا مگر تجریدی افسانہ نگار ایسا کرنے سے پرہیز کرتا ہے وہ انتشار کی تصویر انتشار سے ہی ابھارتا ہے اس طرح دیکھا جائے تو تجریدی افسانہ واقعیت پسندی کے ذیل میں آجاتا ہے۔ لیکن یہ واقعیت پسندی خارجی نہیں بلکہ باطنی ہے۔''

(''اردو میں افسانوی ادب''، ص:51)

افسانہ نگار کے ذاتی تجربات و احساسات ہی تجریدی افسانے کے واقعات کہلاتے ہیں۔ ان افسانوں میں واقعات کسی قصے سے نہیں ابھرتے۔ ایسے افسانوں میں پلاٹ کی تنظیم داخلی سطح پر کی جاتی ہے جس کو ہم صرف محسوس کر سکتے ہیں۔ افسانہ نگار کے ذہن سے ابھرنے والے واقعات کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر جمیل اختر محبی لکھتے ہیں:

''تجریدی کہانیوں میں واقعات کو حقیقی شکل میں پیش نہیں کیا جاتا بلکہ ان کی وہ صورت پیش کی جاتی ہے جو فنکار کے لاشعور سے ابھرتی ہے۔ یہاں واقعات، موضوع یا کردار زیادہ اہمیت نہیں رکھتے بلکہ وہ تاثر یا ردعمل زیادہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے جو متعلقہ واقعات و کیفیات کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے تلازمے خیالات (Association of Ideas) اور شعور کی رو

(Stream of Conciousness) کی تکنیک بہت معاون
ہوتی ہے۔''

(''فلسفہ وجودیت اور جدید اردو افسانہ''،ص:132)

یہاں جمیل اختر مجبی نے کہا ہے کہ افسانہ نگار تجریدی افسانے میں واقعات کو ان کی حقیقی شکل کے بجائے ایک ایسی حقیقت میں لے جاتا ہے جو افسانہ نگار کے لاشعور میں چھپی ہوتی ہے۔ کچھ ان ہی سے ملتے جلتے خیالات آصف اقبال کے بھی ہیں وہ لکھتے ہیں:

''ادب میں تجرید سے مراد خصوصاً افسانے میں ایسی کہانیاں ہیں جو بے موضوع اور بے کردار ہوتی ہیں۔ پلاٹ تو پہلے ہی معدوم ہو چکا ہے، اس میں واقعات اور حالات کو ان کی حقیقی شکل میں پیش کرنے کی بجائے ان کی وہ صورتیں پیش کی جاتی ہیں جو فن کار کے لاشعور سے ابھرتی ہے۔''

(''جدید افسانہ''،ص:47)

فنکار کے لاشعور میں چیزیں بے ترتیب ہوتی ہیں۔ فنکار واقعہ کی شکل پر بالکل دھیان نہیں دیتا بلکہ وہ تو اس بات پر زور دیتا ہے کہ ذہن کی اصلیت اس واقعہ میں ٹھیک سے دکھائی دے رہی ہے یا نہیں۔ شعوری حالت میں فنکار واقعات کو ترتیب دیتا ہے یعنی اس میں وہ یہ دیکھتا ہے کہ کس چیز کے بعد کیا آنا چاہیے بغور سوچ سمجھ کر دکھاتا ہے اور اس مختصر افسانے کی شکل آسانی سے سمجھ آجاتی ہے لیکن تجریدی افسانے میں ایسا نہیں ہوتا کیونکہ یہ پیچیدہ خیالات کا بیان ہے۔

جمیل اختر مجبی اور آصف اقبال کے برعکس شمیم احمد کے خیالات معلوم ہوتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ افسانہ چاہے کتنا بھی تجریدی اور علامتی کیوں نہ ہو۔ واقعات کو ایک دوسرے سے جوڑ ہی کر پیش کیا جاتا ہے

ملاحظہ فرمائیے:

''افسانہ چوں کہ نثر کی صنف ہے اس لیے وہ شعر کے مقابلے میں اجمال کے بجائے تفصیل کا علمبردار ہوگا۔ چاہے وہ کتنا ہی تجریدی یا علامتی کیوں نہ ہو۔ اس میں واقعات کی کڑیاں پوری اور مربوط ضرور ہوں گی جب کہ وہ کڑیاں شعر میں ہر جگہ غائب ہیں۔ شعر میں محض چند کلیدی الفاظ سے یہ افسانویت ابھری مگر افسانے میں ساری کڑیوں کے مربوط ہونے کے بعد ابھرتی ہے۔''

(''عصری آگہی''، مضمون ''عصری افسانے کی تنقید کے مسائل''، ص)

شمیم احمد نے افسانہ اور شعر کا تقابل کرتے ہوئے افسانے میں واقعے کی اہمیت اجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہوئے کہا ہے کہ واقعہ کتنا بھی تجریدی ہو، وہ مربوط ہوگا کیونکہ افسانے میں مجموعی تاثر ہی کی اہمیت ہوتی ہے لیکن جب کوئی واقعہ صرف فنکار کے باطنی اظہار سے تعلق رکھتا ہوں اور وہ الفاظ کے ذریعہ افسانے میں اور الجھا رہا ہوں تو وہ مجموعی تاثر پیش کرنے میں بھی ناکام ہوسکتا ہے اور اکثر تجریدی افسانوں میں یہی ہوتا ہے۔

واقعے کی تجرید دراصل یہ ہوتی ہے کہ ایسا واقعہ جو فطری یا غیر فطری طور پر واقع ہوا ہو اور جس کی ترتیب غیر منظّم طریقے سے انجام دی گئی ہوں اور اس واقعے کے زماں و مکاں کا بھی کوئی ذکر نہ ہو تو یہ تجریدی واقعہ کہلاتا ہے۔

''پلاٹ''، مختصر افسانے کی بہت اہم کڑی ہے لیکن تجریدی افسانوں میں پلاٹ نہیں ہوتا۔ یہاں افسانے میں آغاز کب ہوتا ہے، ارتقاء کیسے ہوتا ہے اور انجام کیا ہوتا ہے۔ ان سوالات کے جواب خود افسانہ

نگار کے پاس بھی نہیں ہوتے تو وہ پلاٹ کی تعمیر کس بنیاد پر کرسکتا ہے۔ تجریدی افسانوں میں پلاٹ کس طرح کا ہوتا ہے اس بات کا ذکر عزیز فاطمہ نے بہت ہی واضح انداز میں کیا ہے۔ دیکھیے :

''تجریدی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی وہ زندگی کو جس بے ہنگم اور منتشر طریقہ پر دیکھتا ہے اسی طرح پیش کر دیتا ہے۔ یعنی انتشار کی تصویر کشی انتشار کے ذریعہ ہی کرتا ہے۔''

(''اردو افسانہ، سماجی وثقافتی پس منظر''، ص:234)

یہاں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ افسانہ نگار منتشر زندگی کی عکاسی منتشر طریقے سے ہی تخلیق کرتا ہے۔ اس میں وہ اپنے خیال کو بناوٹی انداز کے بغیر پیش کر دیتا ہے۔

افسانہ نگار جب کسی واقعے سے متاثر ہوتا ہے تو وہ اس واقعے کے جس پہلو سے متاثر ہوتا ہے اس کا بیان افسانے میں خالص طریقے سے تخلیق کرتا جاتا ہے۔ ایسا کرتے وقت وہ یہ تک نہیں سوچتا کہ یہ چیز قاری کو پیش کرنے کے لئے مناسب ہوگی یا نہیں۔ افسانہ نگار صرف اپنے ذہن کا دباؤ کم کرنا چاہتا ہے۔ متاثرہ واقعات کو اس کی اصل حالت میں پیش کرنے ہی کو تجرید کا اہم جز مانا جاتا ہے۔

تجریدی افسانوں میں پلاٹ کی اہمیت کس طرح کم ہو چکی تھی اس بات کا اندازہ اس بیان سے ہوتا ہے:

''اس تجرباتی دور میں پلاٹ کی اہمیت کم ہوگئی تھی۔ افسانے میں قصے کے تانے بانے واقعات کے بجائے تجربات و احساسات سے بنے جاتے تھے اور پلاٹ کی تنظیم خارجی سطح پر نہیں، داخلی سطح پر کی جاتی تھی جسے صرف محسوس کیا جاسکتا تھا۔''

(''نیا افسانہ مسائل اور میلانات''، مرتبہ قمر رئیس، ص:136)

چنانچہ تجریدی افسانوں میں پلاٹ کی تنظیم خارجی سطح پر نہیں بلکہ داخلی سطح پر ہوتی ہے جو دکھائی نہیں دیتی صرف محسوس کی جاسکتی ہے۔

تجریدی افسانوں میں ایک واقعے کا بیان جب افسانہ نگار کرتا ہے تو وہ اس واقعے کو عوام تک پہنچانے کی غرض سے نہیں کرتا، وہ صرف اپنی سوچ کے بل بوتے پر افسانہ تخلیق کر دیتا ہے۔

کہانی پن کی اہمیت افسانے میں بہت زیادہ ہوتی ہے لیکن تجریدی افسانوں میں کہانی پن موجود نہیں ہے۔ کہانی کے بغیر افسانہ، افسانہ نہیں لگے گا۔ اگر افسانے میں کہانی نہ ہو تو افسانہ پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ اگر قاری مجبوری میں ایسے افسانوں کو پڑھ بھی لے تو وہ سمجھ میں نہیں آتے۔ اسی سلسلے میں شہزاد منظر نے مشتاق قمر کے خیال کو اس طرح پیش کیا ہے:

> ''جہاں تک کہانی پن کا تعلق ہے افسانہ تجریدی ہو یا روایتی، اس میں ایک کہانی یا کہانی کی فضا کا پایا جانا انتہائی ضروری ہے لیکن جدید افسانہ نگاروں کا المیہ یہ ہے کہ ان کا افسانہ قطعی ان ریڈایبل ہوتا ہے اور اگر دل و دماغ پر جبر کر کے پڑھا جائے تو بھی وہ کسی کی سمجھ میں نہیں آتا۔''
>
> (''جدید اردو افسانہ'' شہزاد منظر، ص:50)

کہانی پن سے خالی افسانے زیادہ تر قاری کو پسند نہیں آتے کیونکہ قاری اس میں اپنے آپ کو تلاش کرتا ہے۔ اگر وہ اس کی سمجھ میں نہ آئے تو اس کے پڑھنے کا کیا مقصد ہو سکتا ہے۔

کہانی پن تجریدی افسانوں میں بھی بعض اوقات ہوتا تو ہے لیکن روایتی مختصر افسانے کی کہانی کی طرح نہیں۔ یہاں کہانی کے صرف شیڈس دکھائی دیں گے۔ تجریدی افسانہ پڑھنے کے بعد جب پڑھنے والا اس افسانے کو دوسروں کو سنانے جاتا ہے تو وہ کہانی کو اپنے طور پر ترتیب دے کر کسی نہ کسی طرح واقعات کو

ایک دوسرے جوڑ کر سنا ہی دے گا۔اسی طرح طارق چھتاری بھی لکھتے ہیں:

''کسی افسانے میں کہانی پن ہے یا نہیں .....اسے پرکھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ جب کوئی کہانی پڑھ چکے تو اس افسانے کی کہانی زبانی سنانے کو کہا جائے، اگر اس میں کہانی پن ہوگا تو خواہ کیسی بھی تجریدی کہانی کیوں نہ ہو اور واقعات کو کتنا ہی توڑ مروڑ کر یا ان کی ترتیب بگاڑ کر کیوں نہ پیش کیا گیا ہو..... زبانی بیان کرتے وقت سنانے والا لاشعوری طور پر اپنے حساب سے واقعات کو ترتیب دے کر سنا دے 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۔''

(''جدید افسانہ، اردو ہندی''، ص:74-75)

تجریدی افسانوں میں بھی اگر کہانی پن موجود ہوں تو یہ بھی دلچسپ معلوم ہوتے ہیں لیکن زیادہ تر تجریدی افسانے کہانی پن سے خالی ہیں۔

کردار مختصر افسانے کا اہم عنصر ہوتے ہیں جس کے ذریعہ افسانہ نگار مکالمے ادا کرواتا ہے۔انہیں مکالموں کے ذریعہ افسانہ آگے بڑھتا ہے۔لیکن تجریدی افسانوں میں کردار کو اکثر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔کچھ تجریدی افسانوں میں تو کردار ہی نہیں ہوتے اور اگر کردار ہوں بھی تو انہیں واضح طور پر سامنے نہیں لایا جاتا۔

تجریدی افسانوں میں کردار نہیں بھی ہوں تو افسانہ نگار بیانیہ انداز میں افسانے کو آگے بڑھاتا ہے۔اگر افسانے میں کردار کی ضرورت محسوس ہوں تو افسانہ نگار ''میں'' کا استعمال کر کے افسانے میں داخل ہوتا ہے یہ عمل واحد متکلم کا بیان کہلاتا ہے۔

بے شناخت کردار اکثر تجریدی افسانوں میں استعمال کیے جاتے ہیں۔ انہیں کرداروں سے افسانے میں تجرید قائم رہتی ہے۔ سلیم شہزاد نے کردار کی تجرید کے سلسلے میں لکھا ہے:

''کردار 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 اعراض کرتے ہوئے الف بے جیم یا بے سر کا آدمی ان کے نام ہوں۔''

(''قصہ جدید افسانے کا''، ص:128)

کرداروں کے اگر نام نہیں ہے تو پھر انہیں ہم کردار نہیں کہہ سکتے۔ کرداروں کی شناخت نام سے ہوتی ہے لیکن اگر کردار کی صرف صفات کا بیان ہو رہا ہے تو اس کا تعلق ذات سے ہوتا ہے۔ کردار کی ذات اور صفات کی بات کرتے ہوئے وارث علوی ایک مثال پیش کرتے ہیں:

''جب کردار نے ذات اور صفات پیدا کر لیں تو وہ اپنے طبقے کے دوسرے کرداروں سے ممیّز ہو گیا۔ مثلاً اگر باپ کا کردار بے نام ہے، اس کی کوئی صفات ذاتی نہیں تو وہ محض ایک باپ ہے جو باپ کے نمائندہ رویوں کی علامت ہے لیکن اگر باپ جابر ہے، سخت گیر ہے، بے رحم ہے تو وہ دوسرے باپوں سے مختلف ہے اور اسی لیے وہ اب نمائندہ یا ٹائپ یا علامت کی سطح سے بلند ہو کر کردار کی سطح میں داخل ہوتا ہے۔''

(''فکشن کی تنقید کا المیہ''، ص:57)

وارث علوی کے خیال میں کردار جب اپنی صفات سے بلند ہوتا ہے تب ہی اسے ایک کردار کی شکل دی جاتی ہے۔

تجریدی افسانوں میں کرداروں کے نام الف، بے، جیم، لام، میم رکھے جاتے ہیں کیونکہ ان کرداروں کو اگر چہ کوئی معروف نام رکھ دیا جائے تو افسانہ پڑھتے وقت ہمارا ذہن کسی ایک انسان کے بارے ہی میں سوچ سکتا ہے لیکن اگر ان کرداروں کے نام حروفِ ابجد میں رکھے جائیں تو افسانہ پڑھنے والے قاری کے خیالات وسیع ہو جائیں گے اور وہ اپنے ذہن میں واقعہ کے کسی ایک پہلو کو نہیں دیکھے گا بلکہ ہزاروں خیالات اس کے ذہن میں ابھریں گے اسی طرح ایک افسانے میں کرداروں کے ذریعہ تجرید واقع ہوتی ہے۔ وارث علوی نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''کردار کو نام دینا بہت مشکل ہے، کیونکہ نام کردار کی انفرادیت کا تعین کرتا ہے اسی لیے سوگندھی کی جگہ شبانہ، گھیسو کی جگہ غیاث احمد اور بابو گوپی ناتھ کی جگہ روح اللہ نہیں لے سکتے۔ الف لام میم کی جگہ حروف ابجد کا ہر حرف لے سکتا ہے۔ الف کا پہاڑ اتر کر وادی میں داخل ہونے اور کرداروں کا نانک شاہی اینٹوں کی سڑک پار کر کے نقش بندی خاندان کی حویلی یا مارواڑی آڑھتیوں کے راجستھانی گھر میں داخل ہونے میں جو فرق ہے وہی حکایتی بیانیہ اور تخیلی اور تخلیقی بیانیہ میں ہے۔''

(''جدید افسانہ اور اس کے مسائل''، ص:30)

یہاں وارث علوی کہتے ہیں کہ اگر کرداروں کو نام دے دیے جائے تو وہ اپنی انفرادیت کا اظہار کر دیتے ہیں اسی لیے تجریدی افسانہ نگاروں نے کرداروں کو نام دینے کی بجائے حروف ابجد کا استعمال کیا ہے۔

کردار کے حرکات وسکنات سے تجریدی افسانوں میں ان کی شناخت کی جاتی ہے۔ نہ صرف حرکات وسکنات کا بیان ہوتا ہے بلکہ ان کرداروں کی اس شخصیت کا بھی تعارف کروایا جاتا ہے جو اس کے اندر چھپی رہتی ہے۔ افسانہ نگار نے کردار کے جذبات واحساسات اور اسی کی ذہنی کیفیات یعنی اس کے لاشعور میں چھپے خیالات کے بہاؤ کو ظاہر کرنے کی کوشش کی جوان کرداروں کی شناخت کا ذریعہ بنے۔ یہ کردار فعال نہیں ہوتے کیونکہ یہ سوچتے زیادہ ہیں۔

تجریدی افسانوں میں نہ صرف انسانوں اور حیوانوں کو کردار بنایا گیا ہے بلکہ کبھی کبھی بے جان چیزوں کو بھی کردار کے روپ میں پیش کیا ہے۔ اس کی ایک اچھی مثال پیش کرتے ہوئے طارق چھتاری لکھتے ہیں:

> ''غیاث احمد گدی نے ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' میں منی بائی کے طوطے کو ایک زندۂ جاوید اور کبھی نہ فراموش کیے جانے والا کردار بنا دیا ہے۔''

(''جدید افسانہ۔ اردو، ہندی''، ص:180)

تجریدی افسانہ نگار کردار کی ذات میں خود داخل ہو جاتا ہے اور وہ یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ اگر کردار بری صفات کا ہے تو وہ جس حد تک جا سکتا ہے جائے گا، اگر مظلوم کا کردار ہے تو وہ خود مظلوم بن کر اس کے تمام تکالیف محسوس کرنے لگتا ہے۔ افسانہ نگار اور کردار کے تعلقات کس طرح ہوتے ہیں اس بات کا ذکر کرتے ہوئے طارق چھتاری لکھتے ہیں:

> ''اب افسانہ نگار کی ذمہ داریوں میں خاصا اضافہ ہو گیا ہے کیوں کہ اب وہ صرف اپنی ذات میں یا مرکزی کردار کی ذات میں ہی نہیں بلکہ افسانے کے ہر کردار کی ذات میں داخل ہو کر، اسے کھنگالتا ہے

اوراس کی اندرونی کیفیات سے آشنا ہوکراس کی تخلیق کرتا ہے یعنی
ہر کردار میں کہانی کار نہ صرف خود ہوتا ہے بلکہ یہ محسوس کرتا ہے کہ
کہانی کا ہر کردار وہ خود ہے خواہ کردار اچھا ہو یا برا، ظالم ہو یا مظلوم!
جب وہ کسی افسانے میں ظالم کی کہانی بیان کرتا ہے تو خود کو ظالم تصور
کرتے ہوئے اس کے تمام نفسیاتی گرہوں اور نیک و بدارادوں
سے کماحقہ، باخبر ہوجاتا ہے اور جب اسی افسانے میں وہ مظلوم کا
کردار تخلیق کرتا ہے تو خود مظلوم بن کر اس کے دکھ درد اور کرب کو
دل کی تمام تر گہرائیوں سے محسوس کرتا ہے۔''

(''جدید افسانہ۔اردو، ہندی''ص:81)

اس بیان سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ تجریدی افسانہ نگار نہ صرف کردار کے ذریعے افسانے کو آگے بڑھاتا ہے بلکہ ان کرداروں کے ذہن تک پہنچ کر انہیں محسوس بھی کرتا ہے اوران محسوسات کا بیان ہی تجریدی افسانے میں تخلیق کیا جاتا ہے۔اس سے نہ صرف کردار کی ذات کا پتہ چلتا ہے بلکہ خود افسانہ نگار کی ذات بھی سامنے آجاتی ہے جس کا بیان ایک مشکل کام ہے۔یہی تجریدی افسانے کی خاص بات ہے۔

افسانوں میں کردار چاہے جیسے بھی ہوں،افسانہ نگار صرف انسان کیا ہے؟ ہی پر بحث کرے گا اور اسی کی علامتیں پیش کرے گا جب افسانہ نگار سوچے گا کہ انسان کیا ہے تو اس کے ذہن میں کئی سوالات ابھریں گے۔وہ انہیں سوالات کے جوابات تلاش کریں گا۔دیویندر اسر نے بھی ایک جگہ لکھا ہے:

''کردار کوئی بھی ہو۔افسانہ نگار کے ذہن میں ہمیشہ یہ جستجو کہ انسان
کیا ہے، رہے گی، کیونکہ جب حقیقت سے علامت کی جانب
جائیں گے تو سوال پیدا ہوگا کہ علامت کس شے کی؟ کس کے

حوالے سے۔ تجریدیت کس تصور کی؟.....اساطیر کس کے؟ سیسی
فس کی مصیبتیں یا پرومیتھس کے یا اروند گھوش کی ساوتری کے.....
سپر مین، مرد مومن، مرد کامل یا اتی مانو کے یا بھیڑ میں کھوئے ہوئے
بے نام، بے چہرہ فرد واحد اور مجرد کردار کے۔''

(''نیا افسانہ مسائل اور میلانات'' مرتبہ قمر رئیس، ص:57)

چنانچہ افسانوں میں افسانہ نگار جیسے چاہے کردار کی تصویر کشی کر لے، رہے گا تو وہ انسان ہی۔

بعض افسانہ نگاروں نے افسانوں میں کردار کو لازم قرار دیا اور کچھ افسانہ نگار کردار کو افسانے میں ضروری نہیں سمجھتے۔ بقول محمد حسن:

''کردار کو لازم نہ قرار دینے والے افسانہ نگاروں کی کمی نہ تھی جو
افسانے کو جدید مصوری کی طرح تجسیم سے آزاد کرنا چاہتے تھے اور
جن کے نزدیک کہانی کے لیے کردار نہیں کمپوزیشن یا فضا کافی ہے۔''

(''عصری آگہی'' افسانہ نمبر مضمون ''افسانے کی پہچان''، ص:47)

اس خیال سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ تجریدی افسانوں میں کردار اتنے ضروری نہیں ہوتے جتنی کہ افسانے کی کمپوزیشن یا فضا۔

افسانے میں تجرید پیدا کرنے کے لیے کردار بہت زیادہ مدد کرتے ہیں کیونکہ انہیں کے ذریعہ افسانہ نگار اپنے افسانے میں آسانی سے تجرید میں داخل ہو سکتا ہے۔ کرداروں کی نفسیات تک پہنچ کر افسانہ نگار خود ان میں داخل ہو کر وہ سارے پہلو بیان کر دیتا ہے جو وہ محسوس کرتا ہے۔

کردار ہی تجریدی افسانے کا وہ اہم عنصر ہے جس سے افسانے میں ابہام پیدا ہوتا ہے۔ سلیم شہزاد

نے بھی لکھا ہے:

''کردار ایک ٹھوس اور محسوس مظہر ہے اس کی تجرید سے اس کے تحسسات ختم ہو جاتے ہیں۔ کسی تصور کی اگر چہ کچھ حد تک ٹھوس اور محسوس معلوم ہوتی ہے لیکن یہ عمل بھی ابتدائی قسم کی تجرید ہی کا عمل ہے (کون کس کی زندگی؟) اس کے بعد کردار کی تجرید سے کردار کے خاکے یا ہیولے حاصل ہوتے ہیں (الف بے جیم) افسانے میں جن کی موجودگی سے ابہام رونما ہوتا ہے۔ کردار کی تجرید سے بالواسطہ طور پر افسانے کے ماحول، منظر اور پس منظر کی بھی تجرید ہو جاتی ہے کیونکہ یہ عوامل افسانے کے کرداروں سے فطرتاً مربوط ہوتے ہیں۔

(''قصہ جدید افسانے کا''، ص:128)

اس خیال کی روشنی میں ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ تجریدی افسانے میں کردار ایک اہم عنصر ہے جو افسانے میں تجرید پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے جس کی وجہ سے افسانے کے ماحول، منظر اور پس منظر کی بھی تجرید ہو جاتی ہے۔

اس طرح سے ہم تجریدی افسانوں میں کردار کا ایک مقام متعین کر سکتے ہیں۔ اگر چہ کہ یہاں افسانہ نگار کا مقصد صرف اپنے ذہنی تاثرات کو لفظوں میں بیان کر دینا ہی افسانہ ہے۔ وہ افسانے میں بیانیہ کا استعمال کرتے ہیں یا پھر ''میں'' یعنی واحد متکلم کے ذریعہ افسانے کو آگے بڑھاتے ہیں۔ تجریدی افسانوں میں اگر کوئی افسانہ نگار کرداروں کا استعمال کریں تو وہ ان کے نام کے لیے حروف ابجد یا پھر بے سر کا آدمی وغیرہ جیسے الفاظ کا استعمال کرتا ہے۔

ایک واقعہ ایک زمانے میں اور ایک مقام پر پیش آتا ہے۔ افسانہ نگار جب ایک افسانہ تخلیق کرتا ہے تو وہ پہلے یہ سوچے گا کہ یہ واقعہ کب اور کہاں پیش آیا تھا جس سے افسانہ نگار کو ایک ماحول اور وہاں کی تہذیب بھی مل جاتی ہے اور اس واقعہ کو افسانہ بنانے میں آسانی ہو جاتی ہے۔

تجریدی افسانہ نگار زماں و مکاں کی قید سے اپنے آپ کو آزاد رکھتا ہے یہاں افسانہ نگار متاثرہ کیفیت پر اپنی توجہ مرکوز رکھتا ہے۔ پڑھنے والا قاری اس کیفیت کو ہر دور اور ہر مقام پر محسوس کر کے دیکھ سکتا ہے۔ یہاں قاری کو اپنی سوچ محدود کرنے کے بجائے وسیع کرنے کا موقع ملتا ہے۔ اگر افسانہ نگار زماں و مکاں کا خیال رکھتا ہے تو وہ واقعہ ایک وقت اور ایک مقام ہی پر پیش آتا ہے جبکہ تجریدی افسانے میں ایسا نہیں ہوتا۔

سلیم اختر تجریدی افسانے میں زماں و مکاں پر اظہار خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

> ''تجریدی افسانہ نگار تکنیکی ضوابط توڑ کر اور زماں و مکاں کی دوئی کو ختم کرتے ہوئے ذہنی تلازمات کی تخلیق سے تاثر کی تشکیل نو کرتا ہے۔''
>
> (''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ''، ص:620)

اسی طرح گوپی چند نارنگ نے بھی اپنے مضمون ''علامتی اور تجریدی افسانہ'' میں لکھا ہے کہ تجریدی افسانوں میں زماں و مکاں کا واقعاتی احساس نہیں ہوتا۔ ملاحظہ فرمائیے۔

> ''اس میں زماں و مکاں کا واقعاتی احساس بھی نہیں ملتا بلکہ زماں اور مکاں دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر واقع ہوتے ہیں اور ان میں اچانک تبدیلیاں ہو سکتی ہیں۔''
>
> (''اردو افسانہ روایت اور مسائل''، ص:501)

نفسیات کا سہارا لے کر تجریدی افسانہ نگار تجریدی افسانہ تخلیق کرتا ہے۔اس میں وہ صرف خیالات کا اظہار کرتا ہے جیسے کہ افسانہ نگار کے ذہن میں ہوتے ہیں افسانہ نگار کا ذہن انسان کو جس روپ میں دیکھتا ہے ان ہی ذہنی کیفیات کی تصویر کشی کرتا ہے جس کی وجہ سے افسانے میں وہ زمانی لحاظ سے قائم نہیں رہتا وہ اپنے لا شعور میں چلا جاتا ہے اور کبھی حال کو ماضی میں دیکھتا ہے اور کبھی ماضی کو حال میں، رفعت صدیقی نے بھی لکھا ہے :

''تجریدی افسانہ نگار انسان کو متنوع اور بعض اوقات باہم تصادم نفسی کیفیات کے روپ میں دیکھتا ہے اس لئے وہ انسان کو اس کے جسمانی Tangible روپ میں پیش کرنے کے بجائے اس کی نفسی تصویر کی سعی کرتا ہے۔اس مقصد کے لئے جدید نفسیات سے خصوصی استفادہ کیا گیا۔ چنانچہ تلازم خیالات (Association of Ideas) اور شعور کی رو (Stream of Conciouness) تجریدی افسانے کے اہم ترین اوزاروں میں سے ہیں۔ان کی بنا پر افسانہ میں ''لچک'' پیدا ہوگئی۔ تلازم خیالات اور شعور کی رو کی ترجمانی کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ ماضی یا حال کے خانوں میں مقید ہونے کے بجائے زمانی لحاظ سے ماورا ہوگیا۔ تجریدی افسانہ نے وقت کا اپنا تصور وضع کیا ہے اور یہ تصور سراسر داخلی ہے۔ چنانچہ نفسی کیفیات کے تحت ماضی اور حال، شام سویرے کی مانند گلے ملتے نظر آتے ہیں۔''

(''افسانہ:حقیقت سے علامت تک''،ص:108)

یہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ تجریدی افسانہ نگاروں نے زمانی لحاظ یعنی ماضی اور حال کا ذکر ساتھ ساتھ کر دیا ہے۔ افسانہ نگاروں نے افسانے کے قاری کو صرف اپنا خیال دے دیا ہے وہ یہ نہیں بتاتے کہ ایسا کس وقت اور کہاں ہوا تھا۔

تجریدی افسانوں میں نہ وحدت زماں کا لحاظ رکھا جاتا ہے اور نہ ہی واقعات میں ربط پایا جاتا ہے۔ پھر بھی افسانہ پڑھنے کے بعد ایک مبہم سا تاثر قاری کے ذہن پر چھا جاتا ہے۔ رفعت صدیقی تجریدی افسانے کو فلم ٹریلر سے مشابہہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اپنی خالص صورت میں تجریدی افسانے کو فلم ٹریلر سے مشابہہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ فلم کے برعکس ٹریلر میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدت زماں کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس کے باوجود ٹریلر تمام فلم کا ایک مجموعی مگر مبہم تاثر دے جاتا ہے۔ یہی حال تجریدی افسانے کا ہے۔''

(''افسانہ: حقیقت سے علامت تک'' ص:109)

اس طرح واضح ہوتا ہے کہ تجریدی افسانوں میں ٹریلر فلموں کی طرح واقعات میں ربط نہیں رکھا جاتا۔ اس کے ساتھ زمانے کا خیال بھی نہیں رکھا جاتا لیکن جب پوری فلم ختم ہو جاتی ہے تو ہمارا ذہن اپنے طور پر اس سے ایک تاثر قائم کرتے ہوئے نتیجہ اخذ کر لیتا ہے یہی حال تجریدی افسانوں کا ہے۔

تجریدی افسانوں میں زماں و مکاں کو بالکل نظر انداز کر دیا گیا اور وہ اس بات کے بجائے افسانے کی فضا پر دھیان دیتے نظر آتے ہیں۔ وہ صرف ایک تاثر دینا چاہتے ہیں جو فنکار کا ذہن داخلی طور پر محسوس کرتا ہے۔

ایک تخلیق کا اسلوب ہی اسے دوسری تخلیقات سے منفرد بناتا ہے۔اردو افسانے میں تو کئی طرح کے اسالیب موجود ہیں۔ جدیدیت میں تین اہم اسالیب ملتے ہیں جن میں ایک تو ہے ''بیانیہ'' دوسرا ''تجریدی'' اور تیسرا ہے ''منظری''۔

تجریدی اسلوب میں افسانہ نگار کے باطنی اظہار کا بیان ہوتا ہے اس میں تخلیق کار اپنا فکری اور اشاراتی عنصر بھی شامل کر دیتا ہے جس کی وجہ سے تجریدی افسانے سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ایسے افسانوں میں ایک خاص تاثر ہوتا ہے جس سے فنکار کے منفرد اسلوب کا پتہ چلتا ہے۔

واحد متکلم یعنی افسانے میں ''میں'' کا استعمال بھی کیا جاتا ہے۔ یہ افسانے کے اسلوب ہی میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ایسے افسانوں میں افسانہ نگار اپنے ذہن سے گفتگو کرتا ہے ایسا کرتے وقت بیانیہ کا تسلسل نہیں رہتا۔

کرداروں کے ذریعے بھی افسانہ نگاروں نے تجریدی افسانوں میں ''میں'' (واحد متکلم) کا استعمال کیا ہے۔ یہاں افسانہ نگار خود کردار کے ذہن میں داخل ہو کر اپنی داخلی زندگی کی تصویر کشی کرتا ہے۔ اسی کو داخلی خود کلامی بھی کہتے ہیں۔خورشید سمیع نے لکھا ہے :

> ''ایک قسم کی افسانہ نگاری میں، افسانہ نگار کے انفرادی اور ذاتی خیالات اور احساسات کا اظہار ہوتا ہے اور یہاں افسانہ نگار کسی اور سے مخاطب نہیں ہے بلکہ اس میں ایک طرح کی خود کلامی یا خواب خرابی کی سی کیفیت ہے اس قسم کی کہانیوں کی ابتداء کسی جذبے یا فکر سے نہیں ہوتی بلکہ ایک غیر متعین کیفیت سے ہوتی ہے جس کا اظہار افسانہ نگار الفاظ کے سہارے کرنا چاہتا ہے یا پھر ایک

واضح خلش ہوسکتی ہے جو اظہار کے لیے بے تاب ہے۔''

(''شاعر'' 1987 'مضمون ''نئی کہانیاں۔ایک بازدید''، ص:24)

رشید امجد نے بھی کچھ اسی طرح کے خیال کو پیش کیا ہے:

''حالیہ علامتی افسانوں میں شعور کا تجسیمی اظہار ایک مستقل موضوع بنتا جارہا ہے۔اپنے اندر کے ''میں'' کو مرئی شکل عطا کر کے افسانہ نگار دراصل منافقت کے پردے کو چاک کرنا چاہتا ہے جو اس کے چاروں طرف تنا ہوا ہے۔''

(''شب خون''، مضمون ''افسانے کے نئے افق''، ص:27)

داخلی خود کلامی کے تاثرات تجریدی افسانے میں نمایاں نظر آتے ہیں۔جب بھی کسی افسانے میں داخلی خود کلامی کا اظہار کیا جاتا ہے تو تجریدی افسانوں میں خود بہ خود شعری کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔جمال آرا نظامی نے لکھا ہے:

''تجریدی افسانہ تجریدی مصوری اور آزاد نظم سے مشابہت رکھتا ہے آزاد نظم کے مانند تجریدی افسانے نے بھی فارم کی قیود سے بغاوت کی ہے اس حد تک کہ تاثر بھی قربان کر دیا۔تجریدی افسانے میں اسلوب سے شعریت پیدا کی جاتی ہے۔یہ خصوصیت ہر تجریدی افسانہ نگار کی تو نہیں لیکن یہاں بلراج مین را اور پاکستان میں رشید امجد نے اس پر خاص زور دیا ہے۔''

(''اردو میں افسانوی ادب''، ص:51)

تجریدی افسانہ نگاروں نے کئی طرح کے اسالیب اپنائے جن میں واحد متکلم کا بیان اور شعریت کا استعمال بخوبی کیا ہے جس سے افسانے میں منفرد تاثر پیدا ہوتا ہے۔

تجریدی افسانہ نگار تجریدی افسانوں میں زیادہ تر علامتوں کا استعمال بھی کرتے ہیں۔ وہ علامتوں کو شامل کرنے میں کبھی کبھی تجریدی اسلوب سے اپنا دھیان ہٹا لیتے ہیں۔ اس سے تجریدی افسانوں پر علامتی افسانے ہونے کا لیبل لگ جاتا ہے۔ نہ وہ ٹھیک سے تجریدی ہوتے ہیں اور نہ ہی علامتی بلکہ وہ کچھ اور ہی تخلیق بن جاتی ہے۔ وارث علوی نے لکھا ہے:

> ''جس طرح مزاحیہ تحریر صرف مزاح کے زور پر چلتی ہے اسی طرح تجریدی افسانہ صرف انشائیہ کے زور پر چلنے کی کوشش کرتا ہے۔ اگر مزاح کامیاب نہیں تو تحریر بیکار ہے۔ اسی طرح ہمارے تجریدی افسانہ میں بھی جو اسکا سب سے بڑا سہارا ہے یعنی اسلوب اور علامتی نظام، اگر وہ کامیاب نہیں تو افسانہ ناکام ہے، اور وہ کامیاب نہیں کیونکہ صاحب اسلوب بہت نایاب فینو مینا ہے اور علامتی تخیل اس سے بھی زیادہ نایاب۔''

(''فکشن کی تنقید کا المیہ''، ص:48)

تمثیلی، علامتی اور تجریدی اسلوب میں عام قاری فرق نہیں کرسکتا کیونکہ ان افسانوں میں دکھائی دینے والی شئے جسم کی شکل میں سامنے آتی ہے تو ضروری نہیں ہے کہ وہ عام آدمی کی طرح گفتگو کرے یا اٹھے بیٹھے۔ اس تمثیل کا اظہار تینوں انداز میں بھی ہوتا ہے یعنی علامتی، استعاراتی اور تجریدی۔

علامتی اور تجریدی اسلوب میں عام طور پر لوگ فرق نہیں کرتے۔ اسی بات کو نگہت ریحانہ خاں اس طرح پیش کرتی ہیں:

''جدید افسانہ نے کئی سنجیدہ مسائل بھی پیدا کئے۔ بالخصوص علامتی پیکری، استعاراتی اور تجریدی ذریعہ اظہار نے تخلیق کاروں میں کئی غلط فہمیاں پیدا کر دیں۔ وہ پیکری، استعاراتی، علامتی اسالیب میں تفریق نہ کر سکے۔ نہ ہی علامت نگاری اور تجریدیت کے صحیح مفہوم کو سمجھ پائے۔ ان اسالیب کے فنی امکانات سمجھے بغیر محض تقلید کے شوق میں انہوں نے ان نئے اسالیب کو اپنا لیا۔ اسی لیے وہ انہیں صحیح طور پر برت نہ سکے۔''

(''تنقید کے مثبت رویے''، ص:62)

چنانچہ علامتی، پیکری، استعاراتی اور تجریدی اسلوب کو جدید افسانہ نگاروں نے سنجیدہ طور پر نہیں لیا صرف فیشن کے طور پر ان رجحانات کو اپنی تخلیقات میں جگہ دے دی۔

تجریدی اسلوب کو افسانہ نگاروں نے لاشعوری طور پر اپنایا۔ کیونکہ اس وقت جدید افسانہ نگاروں کے پاس کئی اسالیب تھے۔ وہ یہ سمجھ نہیں پا رہے تھے کہ کس اسلوب کی ٹیکنیک کیا ہے اور انہوں نے تمام نئے رجحانات کو اپنے افسانوں میں استعمال کر لیا۔ کسی نے اسے علامتی کہا کسی نے استعاراتی اور کسی نے کہا کہ یہ تجریدی ہے۔

تخلیق کاروں کے اس لاشعوری طور پر اسلوب اپنانے کے سلسلے میں طارق چھتاری لکھتے ہیں۔

''زیادہ تر فن کاروں نے لاشعوری طور پر ہی اس اسلوب کو اپنایا ہے۔ اکثر افسانوں میں بیان کی جگہ منظر نے لے لی ہے۔ جہاں بیانیہ اور تجریدی دونوں ہی قسم کے اسلوب ناکام ہوتے نظر آئے ہیں وہاں منظری اسلوب کے سہارے کہانی کہنے اور اسے زندہ رکھنے کی کوشش

کا سراغ ملتا ہے جس سے قاری کو بوریت محسوس نہیں ہونے پاتی اور
پوری کہانی نظروں کے سامنے گردش کرنے لگتی ہے۔''

(''جدید افسانہ۔اردو، ہندی''۔ص:170)

فنکار بیانیہ اور تجریدی دونوں ہی اسالیب سے کام لینے میں ناکام ثابت ہوئے پھر انہوں نے منظری اسلوب کا سہارا لے کر افسانے میں دلچسپی پیدا کرنے کی کوشش کی کیوں کہ منظری اسلوب میں افسانہ پڑھنے کے بعد قاری کے ذہن پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور ہوتا ہے۔

پے چیدہ زبان تجریدی افسانے کا ایک خاص عنصر ہے۔جس طرح تجریدی مصوری میں رنگوں کے شیڈس دکھائی دیتے ہیں اسی طرح تجریدی افسانے میں بھی الفاظ نامکمل دکھائی دیتے ہیں۔ وہاب اشرفی نے لکھا ہے:

''تجرید کلیتہً مصوری کی اصطلاح ہے، اگر کوئی افسانہ واقعتاً تجریدی
ہے تو پھر اس میں صرف الفاظ کے شیڈس ہوں گے یعنی الفاظ کا وہی
کام ہوگا جو مختلف رنگوں کا ہوتا ہے۔''

(''عصری آگہی''، مضمون ''نیا افسانہ اور اس کے نقاد''، ص:64)

وہاب اشرفی کی طرح وارث علوی نے بھی تجریدی افسانے میں پے چیدہ الفاظ کے استعمال پر لکھا ہے:

''زبان کی پیچیدگی اور اسلوب کی تہہ داری نظر کو روکتی نہیں بلکہ اس کی
تادیب کرتی ہے کہ وہ زبان و بیان کے مراحل سے سہل نہ گذرے
ورنہ تہہ دار اور پیچیدہ تجربہ جو زبان میں قید ہے تفہیم کی گرفت میں نہیں
آئے۔اس لیے بہت سے افسانوں کو ہم دانہ دانہ چگتے ہیں۔''

(''جدید افسانہ اور اس کے مسائل''، ص:45)

تہہ داری تجریدی افسانوں کا خاص وصف ہے۔تخلیق کار کی زبان پر گرفت ہی اسے ایک کامیاب اور دلچسپ تجریدی افسانہ لکھنے میں مدد کرتی ہے۔تجریدی افسانہ نگار کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اپنی زبان پر عبور رکھتا ہو۔تجریدی افسانوں میں زبان کے خاص برتاؤ کے تعلق سے مجید مضمر کا کہنا ہے:

''تجریدی افسانہ میں واقعات کی ترتیب ، پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقا کے میکانکی طریقہ کار سے آگے بڑھ کر افسانہ نگار واقعات یا صورت حال کو جس طرح منتشر اور بے ہنگم پاتا ہے اسی طرح زبان کے ایک خاص برتاؤ کے ساتھ اس کا اظہار کرتا ہے۔اس لحاظ سے آزاد تلازمۂ خیال،شعوری رو،نفسیاتی طریقہ کار، سررئیلزم اور خواب کے عمل کا تجریدی افسانے میں خاصا دخل ہوتا ہے۔''

(''اردو کا علامتی افسانہ''،ص:176)

مجید مضمر کے مطابق تجریدی افسانوں میں زبان کے خاص برتاؤ کے ساتھ اس میں تلازمہ خیال شعور کی رو اور نفسیات کو بھی شامل کیا جاتا ہے اسی طرح منظر اعظمی کا قول ہے:

''تجریدی افسانے تجریدی مصوری کی ٹیکنیک کے ذریعہ ٹیڑھی لکیروں اور بے ربط اور منتشر جملوں کے سہارے حالات کا ایک نقش ابھارنے یا کوئی تاثر پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ان میں تلازمۂ خیال اور شعور کی رو کی ٹیکنیک پر زیادہ زور ملتا ہے۔اس طرح سے دونوں اسلوب کے اعتبار سے الگ ہوتے ہیں مگر زندگی کی بے مقصدیت کے ابھارنے کے مقصد کو دونوں سامنے رکھتے

ہیں۔ تجریدی افسانوں میں انتشار وحدت اور بیان کی بے ربطی
نمایاں ہوتی ہے جس کو مربوط کرنا اوراس سے کوئی معنی پیدا کرنا
بہرحال ایک صبر آزما اور دقت طلب امر ہے۔''

(اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ''ص:590)

ان کا خیال ہے کہ تجریدی افسانوں کا کوئی مقصد نہیں ہوتا۔ اوران میں وحدت تاثر کی بجائے انتشار تاثر نظر آتا ہے۔ جس کو سمجھنا مشکل ہے۔

تجریدی افسانہ نگار کبھی کبھی تجریدی افسانوں میں آٹھویں جماعت کے بچوں کی زبان کی سطح تک لکھتے ہیں تو کبھی افسانے میں شاعری کی زبان استعمال کرنے لگتے ہیں۔ وہ سیدھی سادی زبان کا استعمال بالکل نہیں کرتے۔ جب شاعری کی زبان استعمال کرتے ہیں تو اس میں استعاروں اور علامتوں کو شامل کر لیتے ہیں۔ زیادہ تر تجریدی افسانے جملے صحیح نہ ہونے کی وجہ سے سمجھ میں نہیں آتے یا پھر ان میں پے چیدہ الفاظ کا استعمال ہوتا ہے۔ جو عام قاری کی سمجھ سے دور ہوتا ہے۔

تجریدی افسانوں میں مجموعی تاثر ہوتا ہے۔ ہر واقعہ کا ایک تاثر ہوتا ہے۔ جس میں افسانہ نگار افسانویت کو شامل کر کے ایک افسانہ تخلیق کرتا ہے اور پورے افسانے کی اہمیت اسی تاثر پر ہوتی ہے۔

تجریدی افسانے میں لفظوں کی تصویروں کے ذریعہ تاثر کو ابھارا جاتا ہے۔ جمیل اختر مجی نے بھی تجریدی افسانے میں تاثر کی اہمیت کا اظہار کیا ہے:

''گویا تجریدیت عمومیت کی طرف مائل ہوتی ہے۔ تخصیص اس
کا مزاج نہیں، جیوں ہی تجرید تخصیص کی طرف جھکتی ہے،
کنکریٹ بن جاتی ہے جب یہ افسانے میں برتی جاتی ہے تو

ایک طریق کار یا طرز اظہار بن جاتی ہے۔ جس کے ذریعہ
کیفیت آفرینی یا تاثر آفرینی کا کام لیا جاتا ہے۔ تاثر کیفیت کو
ابھارنے کے لئے ایک فنکار لفظوں کی تصویروں کا سہارا لیتا
ہے، ایسا کرتے وقت وہ فن کے مروجہ اصولوں سے انحراف بھی
کرتا ہے۔''

(''فلسفہ وجودیت اور جدید اردو افسانہ''، ص:131)

مجموعی مگر مبہم تاثر تجریدی افسانے کی خصوصیت ہے۔ افسانہ نگار کی ہر بات چھپی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایک جملے کے کئی معنی مراد لیے جاسکتے ہیں۔ ایک جملہ دوسرے جملے سے ربط نہیں رکھتا۔ تمام افسانے کو پڑھنے کے بعد مرکزی تصور حاصل ہوتا ہے۔ شہزاد منظر نے ایک جگہ لکھا ہے:

''جدید افسانے میں پلاٹ کو ثانوی حیثیت حاصل ہوتی ہے
اولیت مرکزی تصور اور فکر کو حاصل ہوتی ہے۔ افسانے میں
کردار، مناظر اور واقعات کی محض دھند ہوتی ہے، افسانہ انڈر
کرنٹ کے طور پر چھپا رہتا ہے۔''

(''جدید اردو افسانہ''، ص:49)

چنانچہ تجریدی افسانے میں واقعہ کے بجائے کیفیت اور عناصر کے بجائے تاثر کو زیادہ استعمال کیا جاتا ہے۔

ہمہ جہتی تجریدی افسانوں کا خاص وصف ہے۔ عام افسانوں میں ''یک جہتی'' کو اہمیت دی جاتی تھی۔ بقول مشتاق احمد نوری:

''علامت، تجرید، شعور کی رو اور ابہام وغیرہ وہ وسیلے ہیں جو ہماری

کہانیوں کو ہمہ جہتی عطا کرتے ہیں کیونکہ ہماری کہانیاں ان تمام
گوشوں پر ضرب پہنچانا چاہتی ہیں جن کے زیر اثر وہ تخلیق کے
سانچے میں ڈھلتی ہیں۔ پرانی کہانیوں میں ''یک جہتی'' ان کی
خصوصیت بن کر ابھرتی ہے۔''

(''شاعر''، مضمون ''نئی کہانی۔ایک توجہ''، ص:32)

اگر ہم تجریدی افسانے کو صرف آغاز، درمیان یا پھر اختتام پر پڑھ لیں تو ہم نہ ہی مکالموں کو سمجھ پاتے ہیں اور نہ ہی افسانہ ہمیں سمجھ آتا ہے۔مکمل افسانے کو پڑھنے کے بعد ہی ہمارے ذہن پر مجموعی تاثر ابھرتا ہے۔انہیں افسانوں کو ''ہمہ جہتی'' افسانے کہتے ہیں۔

تجریدی افسانے ٹیکنیکی ہوتے ہیں۔اس میں افسانہ نگار متاثرہ واقعہ کا پہلا خیال جیسا کہ اس کے ذہن میں پنپتا ہے اس کا بیان کرتا ہے۔منتشر خیال کو الفاظ کی مدد سے صفحے پر اتارنا ہی تجریدی افسانے کی ٹیکنیک ہے۔

ذہنی مسائل اور اس کے کرب کا اظہار تجریدی افسانے کی نشاندہی کرتا ہے یعنی ایسے افسانے داخلیت کا اظہار کرتے ہیں۔گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

''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۔صرف فکر یا ذہنی سوچ کی سطح پر۔''

(''اردو افسانہ روایت اور مسائل''، ص:501)

تجریدی افسانے کی ٹیکنیک کے سلسلے میں سلیم اختر لکھتے ہیں:

''یہ ہر قلم اور ہر ذہن کے بس کا روگ نہیں اور محض لاشعور کے لیے کوئی علامت لے لینے سے بات نہیں بن سکتی تجریدی افسانہ تو اور بھی مشکلات پیدا کرتا ہے۔ علامتی افسانہ میں تو پھر بھی ماضی کے حوالوں، تلمیحات یا اساطیر سے کام چلایا جاسکتا ہے لیکن تجریدی افسانہ میں مناسب الفاظ کے ساتھ ساتھ تکنیک کا بھی کافی سے زیادہ شعور ہونا چاہیے۔''

(''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ''، ص:620)

اس خیال سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تجریدی افسانہ تخلیق کرنا کافی مشکل کام ہے کیونکہ یہاں علامات، تلمیحات وغیرہ سے کام نہیں چلتا یہاں تو صرف مناسب الفاظ اور تجرید کی صحیح ٹیکنیک کا استعمال ضروری ہے۔

بے ہنگم اور منتشر زندگی کا بیان تجریدی افسانے کا اہم مقصد ہوتا ہے۔ افسانہ نگار زندگی کو جس طرح بے ہنگم پاتا ہے اس میں کسی بھی طرح کی بناوٹ کیے بغیر بتانے کی کوشش کرتا ہے۔ جس کی وجہ سے تخلیق میں افسانہ نگار کے داخلی جذبات اور احساسات کی عکاسی ہو جاتی ہے۔ جب افسانہ نگار ضرورت سے زیادہ داخلیت تخلیق کرتا ہے تو یہی چیز افسانے میں ابہام کا سبب بنتی ہے۔ مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

''تجرید کار کا ضرورت سے زیادہ داخلیت پسندی کی طرف جھکاؤ ابہام کا باعث بنتا ہے۔ کامیابی حسن امتزاج کا نام ہے۔ تجرید کی ضرورت اس وقت بنتی ہے جب موضوع کی ہمہ جہتی کا سامنا ہوتا ہے۔ غیر یقینی صورت حال کا بہر صورت یقین میں ظہور تجرید سے

ممکن ہے۔کامیاب تجریدیت کا ادب میں ظہور پذیر ہونا اس بات کا
بھی ثبوت ہے کہ تمام فنون کا باہم رابطہ اعلیٰ فن پارے کے لئے
ضرورت کے معنی رکھتا ہے۔''

(''افسانے کا منظر نامہ''،ص:177-176)

یہاں یہ واضح ہوتا ہے کہ تجریدی افسانے میں داخلیت کا حد سے زیادہ استعمال افسانے میں ابہام پیدا کرتا ہے۔تجریدی افسانے تخلیق کرنے کی سب سے بڑی وجہ یہی تھی کہ موضوع ہمہ جہت ہوتے تھے۔ جب افسانہ نگار کو لگتا ہے کہ اس کے کسی بات کے کہنے سے فساد ہوسکتا ہے یا پھر وہ کسی مصیبت میں پڑسکتا ہے تو اس وقت افسانہ نگار تجرید کو اپنے فن پارے میں شامل کر لیتا ہے۔

تجریدی افسانہ نگاروں نے جدید نفسیات سے خصوصی استفادہ کرتے ہوئے اپنے مقصد کو حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔یہاں افسانہ نگار کرداروں کی نفسی تصویر کا خاکہ کھینچتے ہوئے اپنے ذہنی بوجھ کو کم کرتا ہے اور اپنے خیالات کو اصل روپ میں سامنے لاتا ہے۔بھلے ہی وہ خیالات دوسروں کی سمجھ میں نہ آئے۔ انسانی نفسیات کو سمجھنے کے لیے آصف اقبال نے ولیم جیمز کے نظریہ کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھا ہے:

''ولیم جیمز کے نظریے کے مطابق انسانی ذہن میں خیالات کے
ہجوم میں ربط و تسلسل نہیں ہوتا بلکہ یہ خیالات اور احساسات دریا کی
شکل میں ہی بہتے رہتے ہیں۔ان کا بہاؤ کبھی ختم نہیں ہوتا البتہ ذہنی
کیفیات بدلتی رہتی ہیں۔اس لیے اس نے ان کے لیے داخلی زندگی
کی رو''خیال کی رو'' یا ''شعور کی رو'' Stream of
Conciousness کی اصطلاح استعمال کی جس کے ذریعے
ذہن کے منتشر و غیر مربوط اور غیر منظّم افکار و احساسات کو پیش کیا

جاتا ہے۔ (''جدید افسانہ''،ص:27)

تجریدی افسانوں میں بھی افسانہ نگار اپنے منتشر اور غیر مربوط فکر اور احساس کو تخلیق کرتا ہے۔ محمد حسن نے بھی یہی لکھا ہے :

''کسی کردار کے دل و دماغ میں گذرنے والے خیالات و احساسات کا عکس پیش کر دیا جائے تب بھی بڑا موثر اور کامیاب افسانہ بن جاتا ہے۔اس کے معنی یہ بھی ہوئے کہ افسانے کا اسلوب رجائیہ ہونا لازم نہیں۔''

(''عصری آگہی''افسانہ نمبر مضمون''افسانے کی پہچان،ص:47)

شہزاد منظر بھی کچھ اسی طرح کے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جدید تر افسانوں میں پلاٹ کے بغیر افسانہ بیان کیا جاتا ہے اور صرف اس واقعہ یا ان خیالات کو جو ایک خاص لمحہ اور خاص ماحول میں ایک خاص فرد کے ذہن میں ابھرتے ہیں، من وعن بیان کر دیا جاتا ہے۔'' (''جدید اردو افسانہ''،ص:48)

تجریدی افسانوں میں انسانی ذہن کے منتشر خیالات کا بیان جس طرح کیا جاتا ہے اس کا بیان رفعت صدیقی نے واضح طور پر کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

''تجرید کی صورت میں افسانہ نگار پہلی مرتبہ وقت کے جبر اور اس کے نتیجہ میں جب منطق کی قدغن سے آزاد ہو گیا تو اس کے لئے ان سیال ذہنی لمحات کی ترجمان آسان ہو گئی جن میں انسانی سائیکی کے تذبذب اور بے یقینی کی ''بے وزن'' (Weight Liessnes)

کیفیت میں نظر آتی ہے چنانچہ تجریدی افسانہ میں شعور (حال) اور
تحت الشعور (ماضی) کے ساتھ ساتھ لاشعور بھی گڈ مڈ نظر آتا ہے۔''

(''افسانہ: حقیقت سے علامت تک''، ص:109)

تجریدی افسانوں میں فنکار وہی بیان کر دیتا ہے جو اس کے ذہن میں ہوتا ہے وہ اس خیال اور کیفیت کو افسانہ بناتا ہے جو کسی بھی تاثر قبول کرنے کے بعد کا پہلا خیال ہوتا ہے جس میں وہ نہ پوری طرح شعور میں ہوتا ہے اور نہ ہی لاشعور میں اور نہ ہی تحت الشعور میں۔

ذات کا کرب تجریدی افسانے کا اہم موضوع رہا ہے کیونکہ زیادہ تر تجریدی افسانے ایسے ہی موضوعات پر لکھے گئے ہیں۔ یہاں افسانہ نگار ذات کے نہاں خانوں کی جزئیات بیان کرتا ہے۔ غضنفر اقبال نے لکھا ہے:

''جدید افسانہ نگاروں نے عصری حسیت اور آفاقی اقدار پر غور کیا
ان کے یہاں ذات کا کرب اصل اور اہم موضوع تھا۔ انہوں نے
پیش رو افسانہ نگاروں سے انحراف کرتے ہوئے علامتی اور تجریدی
افسانے تخلیق کیے، انہوں نے ذات کے نہاں خانوں کی جزئیات،
واردات اور کوائف کو بیان کرنے پر توجہ صرف کر دی۔ ان کے
یہاں کہانی پن کا انہدام اور کردار معدوم ہو گیا۔''

(''اردو افسانہ 1980ء کے بعد''، ص:215)

افسانہ نگار اس کی ذات میں چھپی جزئیات کا بیان کرتا ہوا افسانے میں کہانی اور کرداروں کو نظر انداز کرتا گیا۔ غضنفر اقبال سے تھوڑا الگ خیال پیش کرتے ہوئے آصف اقبال لکھتے ہیں:

''جدید افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کے ردعمل کے طور پر علامتی
اور تجریدی اسلوب کو اپنایا اور ببانگ دہل اعلان کیا کہ افسانے میں
افسانویت کا ہونا ضروری نہیں اور نہ افسانے کے لیے پلاٹ،
جزئیات اور کردار نگاری ضروری ہے، افسانہ صرف ایک خیال کو مرکز
بنا کر ایک احساس اور کیفیت کی بنیاد پر لکھا جا سکتا ہے۔''

(''جدید افسانہ''، ص:11)

غضنفر اقبال کہتے ہیں کہ تجریدی افسانوں اور جزئیات پر زیادہ توجہ کی گئی جبکہ آصف اقبال لکھتے ہیں کہ تجریدی افسانوں میں جزئیات نگاری کا خیال بالکل نہیں رکھا گیا۔ دونوں خیالات کو دیکھنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ تجریدی افسانے میں جزئیات کا بیان تو ہوتا ہے لیکن وہ جزئیات بھی افسانہ نگار کے داخلی خیال ہی کی نمائندگی کرتی ہے۔

زندگی کی بے معنویت کو اجاگر کرنا تجریدی افسانوں کی خاص بات ہے کیونکہ اس وقت افسانہ نگار جس دور سے گذر رہا تھا اسی کا بیان اپنے افسانوں میں کرتا نظر آیا۔ وہاں زندگی کا کوئی ٹھوس مقصد نظر نہیں آتا۔ ایک عجیب سی کشمکش ہے جو انسان کی زندگی کو کھوکھلی کر رہی ہے اور انسان اپنی زندگی میں لایعنیت محسوس کرنے لگا ہے اور اسی کو پیش کرنے کے لیے وہ تجرید کا سہارا لے کر افسانہ تخلیق کرتا ہے۔

انسان کی زندگی جتنی چاہے الجھ جائے جب وہ اس زندگی کو تخلیق کرتا ہے تو وہ کہیں نہ کہیں اس میں بناوٹی انداز شامل کر دیتا ہے کیونکہ بکھری ہوئی زندگی کا بیان کرنا کسی تخلیق میں آسان کام نہیں۔ رفعت صدیقی نے ایک جگہ لکھا ہے:

''کیا کہانی کا سمجھ میں آنا ضروری ہے؟ حقیقت پسند کا جواب ہاں میں
ہوگا تو تجرید پسند کا انکار میں! دونوں باتیں متضاد ہونے کے باوجود صحیح

ہیں کیونکہ حقیقت پسند زندگی کو وقت کے تسلسل میں منطقی روابط کے
روپ میں دیکھتا ہے جبکہ تجریدی افسانہ نگار زندگی کی بے معنویت
اجاگر کرنے کو کمال فن سمجھتا ہے اور اسی میں تجرید کا جواز ہے۔''

(''افسانہ حقیقت سے علامت تک''، ص:111)

زندگی کی بے معنویت کا بیان کوئی غلط کام نہیں بلکہ وہ بھی ایک فن ہے جسے تجریدی افسانہ نگار انجام دیتا ہے۔

آڑی ترچھی لکیریں تجریدی افسانوں میں اکثر نظر آتی ہیں۔ یہاں افسانہ نگار آڑی ترچھی لکیروں کے ذریعہ تاثر کی تخلیق کرتا ہے۔ تجرید چونکہ مصوری کی اصطلاح ہے اسی لیے افسانوں میں بھی مصوری کے عناصر مل جاتے ہیں۔ جمیل اختر مجبی نے لکھا ہے:

''تجریدیت درحقیقت آرٹ کی اصطلاح ہے، تجریدی آرٹسٹ
تصویر کی کمپوزیشن میں خطوط کی ہمواری اور منطقیت پر زیادہ دھیان
نہیں دیتے بلکہ آڑی ترچھی لکیروں کے توسط سے تاثر کی تخلیق
کرتے نظر آتے ہیں۔ اس طرح افسانے میں جہاں آرٹ کے
پہلو نمایاں ہوں گے ان کا تعلق تجریدیت سے ہوگا۔''

(''فلسفہ وجودیت اور جدید اردو افسانہ''، ص:133)

اس بیان سے تھوڑا مختلف خیالات کا اظہار کرتے ہوئے وارث علوی لکھتے ہیں:

''پکاسو کی تجریدی مصوری تخلیقی عجز کی نہیں بلکہ انحراف کی نشانی
ہیں۔ نئے لکھنے والوں میں ایسا کوئی انحراف، ناپختہ طرز کی طرف
پیش قدمی، نئے احساس کے لیے نئے اسلوب کی تلاش کی کوئی

کشمکش نہیں ملتی۔ ایسا لگتا ہے کہ احساس اور اسلوب دونوں انہیں
بنے بنائے مل گئے ہیں۔ وہ نثر میں شاعری اس لیے کر رہے ہیں کہ
وہ نثر اچھی نہیں لکھ سکتے۔ آڑی ترچھی لکیریں اس لیے بنا رہے ہیں
کہ سیدھی لکیر بنانے پر قدرت نہیں۔''

(''جدید افسانہ اور اس کے مسائل''، ص:31)

وارث علوی کا خیال ہے کہ اردو افسانہ نگاروں کو احساس اور اسلوب پہلے ہی سے بنے بنائے مل گئے اور یہ لوگ نہ نثر اچھی لکھ سکتے ہیں اور نہ ہی سیدھی لکیریں بنا سکتے ہیں۔ دیویندر اسر لکھتے ہیں:

''علامتی اور تجریدی افسانے بے پناہ تخلیقی صلاحیت اور ابلاغ کی
قوت کا مطالبہ کرتے ہیں۔ اور مارڈن آرٹ کی طرح نقلی اور اصلی
کی لکیروں کو دھندلا دیتے ہیں۔''

(''اردو افسانہ روایت اور مسائل''، مضمون ''ہندوستان میں اردو افسانہ''، ص:610)

تجریدی افسانہ نگاروں نے تجریدی افسانوں میں آڑی ترچھی لکیروں کا استعمال صرف اس لیے کیا کیونکہ وہ روایتی افسانہ نگاروں سے اپنے آپ کو منفرد دکھانا چاہتے تھے اور اپنے افسانوں کو دوسری صف میں شامل کرنا چاہتے تھے۔

جو چیزیں تجریدی افسانوں کو سب سے زیادہ پیچیدہ بناتی ہے وہ افسانوں میں ''ریاضی'' کا استعمال ہے۔ ایسے افسانوں کو سمجھنا مشکل ہوتا ہے یا پھر سمجھ میں نہیں آتے۔ افسانہ نگار کے لیے بھی ایسے افسانے تخلیق کرنا مشکل تو ہوتا ہے اور ساتھ میں وسیع مطالعہ ہونا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ رشید امجد نے ایک جگہ لکھا ہے:

''نئے افسانے میں ہیئت خیال اور اسلوب تینوں کی نئی جہتیں

متعین ہوئی ہیں۔ جب بھی کوئی صنف نئے پن سے ہم کنار ہوتی ہے اس کا پہلا اثر ہیئت پر پڑتا ہے چنانچہ نئے افسانے نے بھی پرانی ہیئت تیاگ کر نئی طرز اپنائی ہے۔اس سلسلہ میں ریاضی سے خاص طور پر مدد لی گئی ہے۔حساب اور جیومٹری دونوں ہی نے نئی ہیئت میں اہم کردار ادا کیا ہے۔مثلثوں اور دائروں کی مدد سے کئی علامتیں وجود میں آئی ہیں۔''

(''شب خون''مضمون''افسانے کے نئے افق''،ص:47-46)

رشید امجد کہتے ہیں کہ مثلثوں اور دائروں سے افسانہ نگار علامتیں مراد لیتا ہے لیکن اس سے تھوڑا مختلف بیان دیتے ہوئے محمود خاں لکھتے ہیں:

''تجریدیت ایک مشکل اور نازک فن ہے۔بعض افسانہ نگاروں نے دیکھا دیکھی فیشن کے طور پر بعض دور ازکار اور خالص نجی اشارے استعمال کیے تو افسانہ ابہام کا شکار ہو گیا اور کبھی کبھی چیستاں بن گیا۔آڑی ترچھی لکیروں اور قوسوں کے استعمال سے مزید الجھنیں پیدا ہو گئیں۔سائنسی خاکوں اور ریاضیاتی اصطلاحوں نے اسے اور بھی پیچیدہ اور نا قابل فہم بنا دیا۔''

(''اردو افسانے میں اشاریت''،ص:89)

تجریدی افسانے میں پیچیدگی کی وجہ آڑی ترچھی لکیریں، سائنسی خاکے اور ریاضیاتی اصطلاحیں وغیرہ ہیں۔

تجریدی افسانے لکھنے کے لیے پہلے سے کوئی فنی اصول مقرر نہیں تھے۔اسی لیے بہت سے افسانہ نگار تو ایسے بھی تھے جو مختصر افسانے کے فن سے بھی ناواقف تھے۔تجریدی اسلوب کو ان افسانہ نگاروں نے اس لیے اپنالیا کیونکہ یہ روایتی افسانے کے مقابلے بہت آسان تھا۔شہزاد منظر اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ''افسانے کا کوئی فنی اصول اور معیار قائم نہ رہنے کے باعث دیکھتے ہی دیکھتے بے شمار افسانہ نگار پیدا ہو گئے جو افسانے کے فن سے قطعی نابلد تھے اور جنہوں نے علامتی اور تجریدی اسلوب کو محض اس لیے اختیار کرلیا کہ ان کے خیال میں علامتی اور تجریدی افسانہ لکھنا کلاسیکی افسانے لکھنے کی نسبت آسان تھا۔''

(''جدید اردو افسانہ''،ص:149)

تجریدی افسانوں کی پہچان کے لیے جو باتیں سب سے اہم نظر آتی ہیں وہ یہی ہے کہ ان افسانوں میں پلاٹ کو ترتیب نہیں دیا جاتا کیونکہ یہاں افسانہ نگار متاثرہ واقعہ کی کیفیات کا بیان باطنی ذہن سے کرتا ہے۔موضوع کے انتخاب کی تو یہاں ضرورت ہی محسوس نہیں کی جاتی یہاں ایک افسانے میں کئی موضوعات پر اظہار خیال ملتا ہے۔کرداروں کے بھی باقاعدہ نام نہیں ہوتے بلکہ ایسے ناموں کا استعمال کیا جاتا ہے جن سے افسانے میں پے چیدگی قائم رہے اور کوئی بھی مکالمہ واضح طور پر سمجھ میں نہ آئے۔زیادہ تر تجریدی افسانوں میں کرداروں کے ناموں کے لیے حروف تہجی کا استعمال یا پھر بے سر کا آدمی، پہلا آدمی، دوسرا آدمی وغیرہ رکھے جاتے ہیں۔افسانہ نگار یہاں زماں و مکاں کی قید سے بالکل آزاد ہے۔یعنی تجریدی افسانوں میں ماضی یا حال کی کوئی قید نہیں۔وقت اور مقام کے بغیر ہی تمام کیفیات کا بیان ہوجاتا ہے۔اسلوب تجریدی افسانے کا اہم عنصر ہے۔واحد متکلم کا بیان یعنی افسانے میں ''میں'' کا استعمال زیادہ تر ملتا ہے۔پیچیدہ زبان اور غیر معیاری جملے استعمال کیے جاتے ہیں جس سے مفہوم سمجھنا مشکل ہوتا ہے۔تجریدی

افسانوں میں شاعری کا استعمال بھی عام بات ہے۔ وحدت تاثر کے بجائے مجموعی تاثر اور مبہم تاثر پر انحصار کیا جاتا ہے۔ ریاضی کا استعمال جیسے جیومٹری، مثلث، دائرے، بریکٹیں وغیرہ کے لیے بھی افسانوں میں جگہ دی گئی۔ سائنسی خاکے اور آڑی ترچھی لکیریں بھی تاثرات کو ابھارنے میں مدد کرتی ہیں جیسے کہ تجریدی مصوری میں بھی ان کو جگہ دی گئی۔ ان ہی سارے عناصر سے تجریدی افسانہ ترتیب وتخلیق پاتا ہے۔

3.2 تجریدی افسانے کی پہچان روایتی افسانے کے مقابلے

مختصر افسانے کی شروعات انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ہوئی۔ اس وقت جو افسانہ نگار افسانے لکھ رہے تھے ان میں پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ ان دو افسانہ نگاروں کی تقلید میں لکھنے والے مختلف افسانہ نگار بھی تھے۔ ان تمام افسانہ نگاروں کو ہم روایتی افسانہ نگاروں کی صف میں شامل کر سکتے ہیں۔ روایتی افسانہ نگاروں کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک میں پریم چند اور ان کی تقلید میں لکھنے والے افسانہ نگار تھے جو اپنے افسانوں میں حقیقت نگاری سے کام لیتے تھے اور دوسرے حصے میں سجاد حیدر یلدرم اور ان کا تتبع کرنے والے افسانہ نگار تھے جو رومانیت کے علمبردار تھے۔

روایتی مختصر افسانوں میں کچھ اجزائے ترکیبی کو لازمی سمجھا جاتا تھا جن کے بغیر مختصر افسانے کو مکمل نہیں سمجھا جاتا وہ اس طرح سے ہیں، موضوع، پلاٹ، کردار، مکالمے، زماں ومکاں، جزئیات نگاری، اسلوب اور جو سب سے زیادہ اہم عنصر تھا وہ ہے وحدت تاثر۔ ان کے بغیر اس دور کا افسانہ ناقص اور نامکمل سمجھا جاتا تھا۔

پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے بعد مختصر افسانے میں ایک نیا گروہ سامنے آیا جو سجاد ظہیر کا تھا۔ اس گروہ نے اردو مختصر افسانے میں ایک نیا انقلاب لایا جو ''انگارے'' (افسانوی مجموعہ) کے روپ میں ہمارے سامنے آیا۔ اس گروہ نے مختصر افسانے لکھنے کے اصولوں میں کچھ تبدیلی لائی جو مغربی ادب کے اثر سے ان میں آئی تھی۔

اردو مختصر افسانہ انیسویں صدی کی چھٹویں دہائی میں مکمل طور پر اپنا روپ بدل چکا تھا اب مختصر افسانے کے لیے ان اجزائے ترکیبی کو ضروری نہیں سمجھا جانے لگا جو روایتی افسانوں کے لیے ضروری تھے۔ مختصر افسانہ پوری طرح اپنی شناخت بدل چکا تھا۔ یہاں تک کہ روایتی افسانے کی تعریف بھی نئے افسانے کے لیے مناسب نہیں لگ رہی تھی۔ یہی دور مختصر افسانے میں جدید دور کہلایا۔ جدید دور میں بھی کئی رجحانات کو افسانے میں جگہ دی گئی لیکن جو زیادہ مختصر افسانے میں استعمال ہوئے ان میں علامت نگاری اور تجرید نگاری کے رجحان تھے۔

روایتی افسانوں میں بالعموم ایک ہی موضوع ہوتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار اپنے افسانے کی بنت اسی موضوع کے اطراف کرتا تھا۔ جس سے افسانے میں وحدت تاثر قائم رہتا ہے اور پڑھنے والے قاری پر بھی ہر بات واضح ہو جاتی ہے جبکہ تجریدی افسانے میں کئی موضوعات بھی ہو سکتے ہیں۔ کیوں کہ یہاں افسانہ نگار کے احساسات و خیالات کا باطنی اظہار ہوتا ہے۔ جس میں افسانہ نگار شعور سے بالکل کام نہیں لیتا بلکہ لاشعوری خیالات جو ایک واقعہ کے تعلق سے اس کے ذہن میں پنپتے ہیں اسی کا بیان کرتا ہے۔

روایتی افسانہ نگاروں کو موضوع تلاش کرنے میں مشکلات پیش آتی تھیں۔ افسانہ نگار کو موضوع کے لیے ہر وقت ذہن بیدار رکھنا پڑتا تھا۔ ہمیشہ وہ تجسس میں رہتا اور ایک جگہ اس کی نظر نہیں ٹکتی بلکہ کئی چیزوں پر نظر رکھتا تھا تا کہ کوئی اچھا موضوع افسانے کے لیے مل جائے لیکن تجریدی افسانے میں ایسا بالکل نہیں ہوتا۔ یہاں افسانہ نگار، افسانہ لکھنے کے لیے موضوع تلاش نہیں کرتا۔ بلکہ جس واقعہ سے افسانہ نگار متاثر ہوتا ہے وہ تصورات و احساسات ہی اسے تجریدی افسانہ لکھنے پر مجبور کرتے ہیں۔

روایتی افسانہ نگاروں نے محبت کو موضوع بنا کر زیادہ تر افسانے تخلیق کیے ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم اور ان کی تتبع کرنے والے تمام افسانہ نگاروں کا موضوع محبت ہی ہوا کرتا تھا۔ یہ موضوع قاری کا پسندیدہ ضرور

تھا لیکن معاشرے میں سدھار لانے کے لئے مناسب نہ تھا۔ جبکہ پریم چند اور ان کی تقلید کرنے والے افسانہ نگاروں نے حقیقی زندگی کو موضوع بنا کر مختصر افسانے لکھ رہے تھے۔ پریم چند نے افسانوں میں پہلی بار حقیقی زندگی کو متعارف کروایا جس سے افسانوی دنیا میں انقلاب آیا اور معاشرے کی اصلاح کے لیے یہ بہتر ثابت ہوئے۔

تجریدی افسانہ نگاروں نے روایتی افسانے کے مقابلے میں نئے موضوعات کو اپنے افسانوں میں جگہ دی۔ ان کے یہاں جن موضوعات کی کثرت ملتی ہے وہ اس طرح سے ہیں۔ دہشت گردی، مشینی زندگی اور اس میں کھویا ہوا انسان، اور تنہائی کچھ اور موضوعات وغیرہ۔

روایتی افسانے میں پلاٹ کی تعمیر پر افسانہ نگار زیادہ توجہ دیتا ہے۔ واقعات، کردار اور ماحول سے افسانہ نگار پلاٹ کی تعمیر کرتا ہے۔ پلاٹ کی تعمیر کے بغیر روایتی افسانہ ناممکن سمجھا جاتا ہے۔ افسانہ نگار متاثرہ واقعے کے اہم حصوں کو لیکر افسانہ تخلیق کرتا ہے جس کے لیے پہلے ایک پلاٹ ترتیب دینا ضروری ہوتا ہے تاکہ واقعے کا ایک آغاز، ارتقا اور ایک انجام منظر عام پر رونما ہو۔ تجریدی افسانے میں پلاٹ کی تعمیر پہلے سے نہیں کی جاتی۔ یہاں افسانہ نگار متاثرہ واقعے کی کیفیات کا بیان لاشعوری طور پر کرتا جاتا ہے۔ کسی بھی خیال کا پہلا تصور ہی افسانے میں تجرید کو قائم رکھتا ہے۔

روایتی افسانہ نگاروں کے پاس دو طرح کے پلاٹ ہوتے ہیں۔ ایک سادہ دوسرا پیچیدہ۔ سادہ پلاٹ میں ہر بات کو افسانہ نگار واضح انداز میں تخلیق کرتا ہے۔ کیوں کہ اس میں افسانے کی ابتداء، ارتقا اور اختتام ایک ترتیب کے تحت ہوتا ہے۔ سادہ پلاٹ کی تعمیر اور اہمیت پر وقار عظیم اظہار خیال کرتے ہیں :

''پلاٹ کے متعلق ایک خاص بات جو افسانہ نگاری کے فن کے
ماہر برابر کہتے چلے آئے ہیں یہ ہے کہ پلاٹ زندگی کے واقعہ کی

ہو بہو شکل نہیں ہوسکتا۔ وہ زندگی کے کسی خاص واقعے سے کسی نہ
کسی حد تک مختلف ضرور ہوتا ہے۔ اس کی ترتیب تعمیر اور تشکیل
میں جب تک تھوڑا بہت تصنع نہ ہو، اس کی فنی شکل پیدا نہیں ہوتی۔
تصنع کی یہ ہلکی سی چاشنی ہی زندگی کے کسی واقعے کو افسانہ بناتی ہے
اور افسانہ بنا کر بھی اسے ایسا رکھتی ہے کہ وہ اصل واقعے سے
مختلف ہونے کے باوجود سچ معلوم ہو۔''

(''فن افسانہ نگاری''، ص:64)

چنانچہ روایتی افسانے کا پلاٹ واقعہ کی ہو بہو عکاسی نہیں کرتا بلکہ پیش آئے واقعات میں بناوٹی انداز شامل کر دیتا ہے اسی وقت وہ واقعہ فنی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے جو پڑھنے والے کو متاثر کرتا ہے اور سچا واقعہ معلوم ہوتا ہے۔

اس کے برعکس پے چیدہ پلاٹ میں ضروری نہیں کہ کوئی ابتداء ہو یا اختتام ہو یا کوئی بھی ایسی ترتیب اس کے اندر پائی جائے کیوں کہ روایت کے مقابلے میں تجرید میں واقعہ بناوٹی انداز کے بجائے ہو بہو پیش کیا جاتا ہے۔ یہاں یہ نہیں دیکھا جاتا کہ واقعہ قاری کی دلچسپی برقرار رکھتا ہے یا نہیں بلکہ یہاں یہ دیکھا جاتا ہے کہ واقعہ کا خالص اظہار ہو رہا ہے یا نہیں۔ یہاں افسانہ نگار تصنع سے پرہیز کرتا ہے۔ واقعے میں تبدیلی لانے کو فن نہیں سمجھتا بلکہ واقعے کو جوں کا توں پیش کرنے ہی کو فن سمجھتا ہے۔

روایتی افسانہ کی تخلیق کردار کے بغیر ناممکن ہے۔ کرداروں ہی کے ذریعے افسانہ آگے بڑھتا ہے۔ کیونکہ کردار ہی مکالمے ادا کرنے کا ذریعہ ہوتا ہے اور کہانی کو آگے بڑھاتا ہے۔ مختصر افسانے میں ایک یا دو مرکزی کردار اور دوسرے ضمنی کردار ہوتے ہیں۔ افسانہ نگار اپنی تمام تر توجہ مرکزی کرداروں پر مرکوز رکھتا

ہے۔ضمنی کردار ضرورت پڑنے پر سامنے آتے ہیں۔

کردار تجریدی افسانوں میں ہو بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی۔ یہاں کرداروں کے ذریعے افسانہ آگے نہیں بڑھتا بلکہ افسانہ نگار بیانیہ انداز میں ساری باتیں کہہ جاتا ہے۔اگر تجریدی افسانے میں کردار ہوں تو بھی افسانہ نگار ان کے ذہنوں میں داخل ہو کر وہی بات کہلواتا ہے جو وہ خود کہنا چاہتا ہے۔

روایتی افسانوں میں کرداروں کے باقاعدہ نام ہوا کرتے تھے جیسے گھیسو، سوگندھی، لاجونتی وغیرہ۔ اس کے برعکس تجریدی افسانوں میں کرداروں کے نام الف، بے، جیم وغیرہ ہوتے ہیں جس کی وجہ سے یہ افسانے اور بھی پیچیدہ ہو جاتے ہیں۔تجریدی افسانوں میں کرداروں کے باقاعدہ نام اس لیے نہیں رکھے جاتے کیونکہ نام دینے سے قاری کی سوچ کا دائرہ محدود ہو جاتا ہے اور اگر انہیں کرداروں کو حروف ابجد کا کوئی ایک حرف دے دیا جائے تو وہاں کردار پر نہ کسی مذہب کی پابندی عائد ہوتی ہے اور نہ ہی تہذیب کی۔قاری اپنے ذہن کے مطابق اس کردار کو کسی بھی ماحول اور کسی بھی مذہب سے جوڑ کر افسانہ آزادی سے پڑھ سکتا ہے۔یہاں قاری کی سوچ ہی سے افسانے میں مجموعی تاثر لیا جا سکتا ہے۔

روایتی افسانوں میں تجریدی افسانے کے برعکس سارے کام افسانہ نگار ہی کے ذمہ ہوتے ہیں۔ کردار کا مذہب اس کی تہذیب اور اس کا نام افسانہ نگار کو سوچ سمجھ کر طے کرنا پڑتا ہے۔افسانہ نگار کی چھوٹی سی غلطی افسانے کو ناکام بنا سکتی ہے جیسے ہی افسانہ نگار نے کردار کا نام شبانہ رکھا اور وہ ہندو روایت کے مطابق پوجا کر رہی ہے تو یہ بات قاری کو ناپسند ہو سکتی ہے جبکہ تجریدی افسانوں میں کرداروں کے نام نہ ہونے کی وجہ سے افسانہ نگار کسی بھی کردار سے کچھ بھی کروا سکتا ہے۔

''مکالمے'' کرداروں کے احساسات، جذبات، خیالات اور ان کی ذہنی کیفیات کا آئینہ ہوتے ہیں۔مختصر افسانوں میں مکالمے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔کرداروں کی انفرادیت بھی مکالموں ہی

کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے۔ روایتی افسانوں میں مکالموں کے ذریعے واقعات کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔ کرداروں کی زبانی مکالمے ادا کر کے افسانہ نگار افسانے کو آگے بڑھاتا ہے۔ یہ افسانہ نگار کے لیے ایک مشکل مرحلہ ہے کیونکہ کردار اگر دیہاتی ہے اور مکالموں کی زبان شہری ہو تو اس سے افسانہ کا تاثر خراب ہوسکتا ہے۔ اسی لیے افسانہ نگار کے لیے ضروری ہو جاتا ہے وہ کردار کو جس رنگ میں دکھانا چاہتا ہے اس کے مکالمے بھی اسی رنگ میں ڈھالے جائیں۔

تجریدی افسانوں میں مکالموں کی اہمیت سے انکار کیا گیا اور صرف بیانیہ انداز یا پھر واحد متکلم یعنی ''میں'' کا استعمال کر کے سارے تصورات، خیالات، جذبات اور ذہنی کیفیات کی ترجمانی یا عکاسی کی جاتی ہے۔

روایتی افسانے میں مکالمے کا فطری ہونا ضروری ہوتا ہے یعنی ان مکالموں میں اصلیت نظر آتی ہے۔ کسی بھی مکالمے کو پڑھنے سے یہ احساس بالکل نہیں ہوتا تھا کہ یہ بات ناممکن ہے جبکہ تجریدی افسانے میں ایسا نہیں ہوتا۔ یہاں مکالمے غیر فطری ہو سکتے ہیں کیونکہ یہ افسانہ نگار کی باطنی زندگی کا عکس ہوتے ہیں۔

زماں و مکاں کے بغیر کوئی واقعہ نمودار نہیں ہوسکتا۔ کیونکہ ایک واقعہ کسی نہ کسی وقت اور کسی نہ کسی مقام پر ہی واقع ہوتا ہے جب کوئی افسانہ نگار اس واقعہ کو افسانے کی شکل دینا چاہتا ہے تو اس کے ذہن میں وہ وقت اور وہ مقام سامنے آجاتا ہے جس سے افسانہ نگار کو واقعہ کی پیش کش میں آسانی ہوتی ہے۔ اس وقت کیا حالات پیش آرہے تھے اور تہذیب کیا تھی، وہاں کے لوگ کس طرح کی بول چال کا استعمال کرتے تھے۔ یہ ساری چیزیں افسانہ نگار کو زماں و مکاں ہی سے حاصل ہوتیں ہیں۔

روایتی افسانے میں زماں و مکاں کے بغیر کوئی واقعہ افسانے کی شکل نہیں لیتا تھا۔ جبکہ تجریدی افسانے میں زماں و مکاں کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ یہاں تو صرف متاثرہ واقعہ کی کیفیات کا بیان ملتا ہے۔

جزئیات نگاری کا تصور اردو افسانے میں شروع ہی سے رہا ہے۔ مختصر افسانے میں جزئیات ہی

قاری کو لطف اندوز کرتی ہیں۔ روایتی مختصر افسانے میں جزئیات نگاری کا استعمال زیادہ ملتا ہے کیونکہ جزئیات نگاری کا مقصد فضا اور ماحول کا بیان ہوتا ہے۔ روایتی افسانہ نگار موضوع کی جزئیات معلوم کرنے کے بعد اپنے خیال اور مقصد کو پر اثر بنانے کے لیے ان جزئیات کا استعمال مختصر افسانے میں کرتے ہیں۔

تجریدی افسانے میں جزئیات کا استعمال نہیں کیا جاتا۔ یہاں افسانہ نگار ظاہری نظر سے نہیں باطنی نگاہ سے دیکھتا ہے اور وہ ان چیزوں کی ظاہری شکل کے بجائے اپنے ذہن میں چھپی ان کی باطنی اشکال کا ذکر کرے گا۔

مختصر افسانے کا بنیادی مقصد وحدت تاثر حاصل کرنا ہے ایک واقعے کے کئی پہلو ہوتے ہیں لیکن افسانہ نگار کو چاہیے کہ وہ ایک ہی اہم پہلو کو اجاگر کرے۔ اگر افسانہ پڑھنے کے بعد قاری کے ذہن میں ایک سے زیادہ تاثرات جنم لیں تو وہ عمدہ افسانہ نہیں کہلاتا۔

روایتی افسانہ نگاروں نے وحدت تاثر کو دھیان میں رکھتے ہوئے مختصر افسانے تخلیق کئے۔ یہاں افسانہ نگار ایک چیز کو مقصد بنا کر اسی پر زور دیتا ہے۔ وحدت تاثر کو قائم رکھنے کے لیے افسانہ نگار مختصر افسانے میں بیجا تفصیلات سے پرہیز کرتا ہے کیونکہ غیر ضروری تفصیلات افسانے کو طویل اور غیر دلچسپ بنا دیتی ہیں۔ اسی لیے افسانے کے لیے یہ شرط رکھی گئی ہے کہ وہ ایک ہی نشست میں پڑھا جا سکے۔

تجریدی افسانے میں وحدت تاثر کا خیال بہ منزلہ شرط کے نہیں رکھا جاتا۔ تجرید میں افسانہ پڑھنے کے بعد ایک مکمل تاثر ذہن میں نہیں آتا بلکہ مختلف ادھورے تصورات ذہن پر پڑتے ہیں جس کی وجہ سے افسانے میں وحدت تاثر کے بجائے مجموعی تاثر ملتا ہے۔ تجرید میں افسانہ نگار ہر تصور کو واضح نہیں کرتا اسی لیے قاری جو سمجھ سکتا ہے وہی افسانے کا تاثر ہوتا ہے جبکہ روایتی افسانے میں افسانہ نگار پہلے ہی سے وحدت تاثر قائم کرنے کے لیے کئی خیالی منصوبے بناتا ہے اور افسانہ نگار کی نظر میں واقعے کا جو تاثر ہوتا ہے وہی

قاری کو بھی ماننا پڑتا ہے۔

روایتی افسانوں میں وحدت تاثر کی جتنی اہمیت ہوتی ہے تجریدی افسانے میں مجموعی تاثر کو حاصل ہے۔ چنانچہ اس ضمن میں روایت میں یکجہتی ہے تو تجرید میں ہمہ جہتی۔

مختصر افسانے میں تاثر اور معنویت پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے شہزاد منظر لکھتے ہیں:

> ''اس میں شبہ نہیں کہ کہانیاں کہنے کے سینکڑوں طریقے ہوتے ہیں لیکن کہانی خواہ کسی طرز اور کسی تکنیک میں کیوں نہ کہی گئی ہو۔ اسے بہرحال کہانی ہونا چاہئے۔ اب بھی افسانے کی پہلی اور بنیادی شرط اس کا وحدت تاثر ہے۔ افسانہ خواہ علامتی ہو یا وضاحتی ہرگز افسانہ کہلانے کا مستحق نہیں جب تک اس میں تاثر یا معنویت نہ ہو۔ دوراذکار استعارے وعلامات سے بوجھل تحریروں کا نام افسانہ نہیں۔ افسانہ خواہ علامتی ہو یا وضاحتی اس کا بنیادی وصف قابل مطالعہ (ریڈیبل) ہونا چاہئے۔''

(''جدید اردو افسانہ''، ص:50-49)

افسانہ چاہے نیا ہو یا پرانا وحدت تاثر ہی اس کی بنیادی شرط ہے۔ افسانے میں تاثر اور معنویت ہی سے افسانہ، افسانہ کہلاتا ہے۔ افسانہ چاہے علامتی ہو یا وضاحتی پڑھنے لائق ہونا چاہیے۔

کسی بھی فن پارے میں اسلوب ہی ایک ایسا عنصر ہے جو ایک فنکار کو دوسرے فنکاروں سے منفرد بناتا ہے۔ تخلیق میں موضوع تو اچھا ہے لیکن اس کو ٹھیک ڈھنگ سے پیش نہیں کیا جائے تو وہ اچھی تخلیق نہیں ہوسکتا۔ کسی فن پارے کا موضوع اگرچہ کہ معمولی ہے لیکن اس کو پیش کرنے کا فنکار کا انداز بہترین ہو تو وہ

کامیاب تخلیق کہلاتی ہے۔

اردو مختصر افسانے میں افسانہ نگاروں نے شروع سے لے کر اب تک کئی طرح کے اسالیب کا استعمال کیا ہے۔ ایک سیدھا سادہ اسلوب ہے جس میں افسانہ نگار ہر بات بالکل واضح انداز میں کہہ دیتا ہے۔ یہاں فنکار اپنی ذاتی رائے کا اظہار کم ہی کرتا ہے۔ یعنی زندگی کو اصل رنگ و روپ ہی میں دکھاتا ہے۔ دوسرا طریقہ یہ کہ افسانہ نگار کہانی بیان کرنے کے لیے واحد متکلم کے صیغے میں یعنی ''میں'' کا استعمال کرتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار ہر بات مطمئن طریقے سے کہتا ہے۔ کہانی میں خود بخود ترتیب نظر آتی ہے۔ یہ طریقہ لکھنے اور پڑھنے والے دونوں کے لیے بہت آسان ہوتا ہے۔ تیسرا بیانیہ انداز افسانے کی پیش کش۔ اس میں افسانہ نگار بیانیہ انداز ہی میں سارا افسانہ تخلیق کر دیتا ہے نہ کوئی کردار کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ ہی فضا کی۔ روایتی افسانوں میں مندرجہ بالا تمام اسالیب کا استعمال کیا جاتا تھا۔

تجریدی افسانوں میں بھی افسانہ نگاروں نے بہت سارے اسالیب کو شامل کرلیا جیسے علامتی، استعاراتی، تمثیلی، شعور کی رو وغیرہ تمام اسالیب کو ایک ساتھ تجریدی افسانوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔

تجریدی افسانے کی پہچان روایتی افسانے کے مقابلے کا اگر ہم مختصر جائزہ پیش کریں تو ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ روایتی افسانے میں افسانے کا آغاز ڈرامائی انداز میں ہوتا تھا اور تجریدی افسانے کا آغاز غیر متوقع ہوتا ہے۔ روایتی افسانے میں کرداروں کے باقاعدہ نام ہوا کرتے تھے جبکہ تجرید میں کرداروں کے نام اصل زندگی کی طرح نہیں ہوتے، روایتی افسانے میں کسی بھی طرح کا الجھاؤ پیدا نہیں ہوتا تھا تجریدی افسانوں میں ہر بات پے چیدہ ہوتی ہے۔ پلاٹ کی تقسیم روایتی افسانے میں ضروری سمجھی جاتی تھی جبکہ تجریدی افسانے میں پلاٹ بے ترتیب ہوتا ہے۔ روایتی افسانے میں مکالمانہ انداز اپنایا جاتا تھا جبکہ تجریدی افسانوں میں مکالمے نہیں ہوتے۔ یہاں صرف متاثرہ واقعہ کی کیفیات کا من وعن بیان پیچیدہ الفاظ

میں کر دیا جاتا ہے۔

تجریدی افسانوں میں پائی جانے والی کچھ ایسی خصوصیات جو روایتی افسانوں میں نہیں ملتیں وہ یہ کہ ''پے چیدہ زبان کا استعمال'' یعنی یہاں صرف الفاظ کے شیڈس نظر آئیں گے۔ بے ربط اور منتشر جملے افسانے میں شاعری کا بیان۔ ''ریاضی کا استعمال'' تجریدی افسانوں میں حساب، جیومٹری، مثلث اور دائروں کے ساتھ ساتھ سائنسی خاکوں کو جگہ دی گئی۔ تجریدی مصوری کی طرح تجریدی افسانوں میں بھی ''آڑی ترچھی لکیروں'' کے توسط سے تاثر بیان کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ یعنی یہاں اصل اور نقل کی لکیروں کو دھندلا دیتے ہیں۔ جو عنصر تجرید کو روایت سے بالکل الگ کر دیتا ہے وہ ہے فنکار کا داخلی دنیا کا اظہار۔ یہاں افسانہ نگار اپنے ذہنی مسائل کا اظہار کرتا ہے۔ بے ہنگم اور منتشر زندگی کو بنا کسی ترتیب کے جوں کا توں بیان کرتا ہے۔ داخلیت کا بیان ہی تجریدی افسانوں میں ابہام کی وجہ بنتا ہے۔ جس سے افسانہ قاری کو آسانی سے سمجھ میں نہیں آتا۔ یہی چیزیں تجریدی افسانوں کی شناخت کا باعث بنی۔

☆☆☆

4.1 اردو مختصر افسانے کا آغاز

اردو مختصر افسانے کا آغاز تو بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ہوا تھا لیکن دوسری اصناف ادب کی طرح اس کے نقوش بھی اس سے پہلے کی تحریروں میں بھی مل جاتے ہیں۔

اردو کا اولین افسانہ نگار راشد الخیری ہے جو سرسید تحریک سے متاثر تھے۔ انہوں نے پہلا افسانہ ''نصیر اور خدیجہ'' (''مخزن'' لاہور، دسمبر ۱۹۰۳ء) لکھا۔ یہ افسانہ خط کی شکل میں تھا۔ اس افسانے کے پندرہ سال کے بعد ۱۹۱۸ء میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''گوہر مقصود'' منظر عام پر آیا۔ اس کے بعد ایک اور مجموعہ ''جوہر عصمت'' ۱۹۲۰ء میں شائع ہوا۔

راشد الخیری نے اپنے افسانوں میں متوسط طبقے کو پیش کیا ہے۔ خاص طور پر مسلم عورت کو موضوع بنایا ہے۔ کیوں کہ وہ مسلم معاشرہ کی اصلاح چاہتے تھے۔ معاشرہ کی اصلاح کے ساتھ ساتھ انہوں نے ہندوستان کی آزادی کے حصول کو بھی اپنے افسانوں کا مقصد بنایا تھا۔ اس خصوص میں مرزا حامد بیگ رقم طراز ہیں:

> ''راشد الخیری اور سلطان حیدر جوش نے پریم چند سے بہت پہلے حب الوطنی اور انگریز دشمنی کو اپنا موضوع بنایا۔ اس حوالے سے راشد الخیری کا افسانہ ''سیاہ داغ'' (مشمولہ : شہید مغرب) خصوصی توجہ کا طالب ہے۔ ''سیاہ داغ'' واضح طور پر جلیان والا باغ کے عظیم سانحہ سے متعلق افسانہ ہے جس میں ہندوستان کی آزادی کا خواب دیکھا اور دکھایا گیا ہے۔''
>
> (''اردو افسانے کی روایت''، ص:35)

اس کے بعد مرزا حامد بیگ اپنے دعوے کے ثبوت میں افسانہ ''سیاہ داغ'' کا اقتباس اس طرح پیش کرتے ہیں :

''عدم و رحم شہر کی چار دیواری سے کوسوں دور بھاگ چکا تھا، مسلح دستوں نے گولیوں کی بوچھاڑ شروع کی۔ الیاس آباد کا دولہا، بیوہ کا لال، جورو روکر کہہ رہا تھا، ہم کچھ نہیں کہتے ، فقط ہمارے بچے حوالے کردو۔ وہ اپنی درخواست کے جواب میں فیر کی آواز سنتا ہے اور دیکھتا ہے کہ چہرے سے خون بہنے لگا۔ صداقت کا پتلا اور اسلام کا عاشق وطن کا شیدا قدم پیچھے نہیں ہٹاتا اور کہتا ہے کہ اس خون کے ہر قطرے سے وطن پرست جماعت پیدا ہوگی۔ یہ خون ضائع نہ جائے گا اور عنقریب وہ وقت آئے گا جب ملک اس خون پر خود قربان ہوگا۔''

(''اردو افسانے کی روایت''، ص:35)

چنانچہ یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ راشد الخیری نے سب سے پہلے اردو مختصر افسانے میں وطن کو موضوع بنایا تھا۔

راشد الخیری کے دوسرے افسانے ''شہید مغرب''، ''طرابلس سے ایک صدا''، ''دولہن دونوں کی'' اور ''کلونتیاں'' وغیرہ مشہور ہیں۔

اردو افسانے کے آغاز میں ایک اہم نام سلطان حیدر جوش کا بھی ہے۔ ان کے مشہور افسانے ''نابینا بیوی'' اور ''طوق آدم'' ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے جملہ (80) افسانے ملتے ہیں جو مختلف رسائل میں شائع ہوئے۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں مسلم معاشرے کے عیوب کو بتاتے ہوئے ان کی اصلاح

کواپنا مقصد بنایا ہےاور وہ اپنے خیالات کا اظہار طنز یہ انداز میں کرتے ہیں۔

پریم چند نے 1903ء سے لکھنا شروع کیا لیکن ان کا پہلا افسانہ ''روٹھی رانی'' ۱۹۰۷ء میں شائع ہوا جو ترجمہ تھا۔ان کا پہلا طبع زاد افسانہ ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' 1907ء میں شائع ہوا۔

پریم چند سے پہلے جو افسانہ نگار اردو ادب میں افسانے لکھ رہے تھے ان کے نام اس طرح سے ہیں۔فیض الحسن ،علی محمود، عبدالحلیم شرر، سجاد حیدر یلدرم، راشدالخیری، سلطان حیدر جوش اور عزمی دہلوی وغیرہ۔شرر اور دوسرے افسانہ نگاروں کے تعلق سے قمر رئیس لکھتے ہیں :

''شرر کے مختصر افسانوں سے قطع نظر کہ ان کا انداز تمثیلی اور تاریخی ہے
دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں وحدت تاثر رکھنے والے حقیقت
پسندانہ افسانوں کا رنگ ہی نمایاں ہےاور صاف معلوم ہوتا ہے کہ یہ
کہانیاں انگریزی یا مغربی افسانہ کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں۔''

(''تنقیدی تناظر'' مضمون ''اردو افسانہ ایک صدی''،ص:51)

پریم چند اپنی افسانہ نگاری کے معاملے میں بہت سنجیدہ تھے جبکہ ان سے پہلے کے تخلیق کاروں نے افسانے کے فن میں اتنی سنجیدگی نہیں دکھائی۔

پریم چند نے پہلے افسانوں کے ترجمے کیے بعد میں انہوں نے طبع زاد افسانے تخلیق کیے۔

پریم چند نے افسانے کو حقیقی معنوں میں ایک مقصد دیا۔حقیقت نگاری اور تاثر کو افسانے میں شامل کر کے اردو افسانے کو نئی راہ دکھائی۔ ورنہ اس سے پہلے کے افسانوں پر تخیلاتی فضا چھائی ہوئی تھی۔ جسے پریم چند نے زمینی فضا کی طرف موڑا۔

پریم چند کے چودہ(14) افسانوی مجموعے ہیں۔سوز وطن، پریم پچیسی (اول)، پریم پچیسی (دوم)،

پریم بتیسی (اول)، پریم بتیسی (دوم)، خاکِ پروانہ، خواب وخیال، فردوس خیال، پریم چالیسی (اول)، پریم چالیسی (دوم)، آخری تحفہ، زادِراہ، دودھ کی قیمت، واردات وغیرہ۔

حقیقت نگاری کے علمبردار تو پریم چند تھے ہی تاہم ایک دوسرا گروہ جو رومانیت کا پروردہ تھا وہ سجاد حیدر یلدرم کا تھا۔ انہوں نے پہلے دوسری زبانوں کے افسانوں کا ترجمہ کیا بعد میں کچھ افسانے طبع زاد بھی لکھے۔ ان کے طبع زاد افسانوں میں ازدواجِ محبت، حکایۂ لیلیٰ مجنوں، غربت ووطن اور چڑیا چڑے کی کہانی وغیرہ مشہور ہیں۔

یلدرم نے اپنے افسانوں میں رومانیت کو پہلی حیثیت دی ہے ان کی رومانیت مغرب کے زیر اثر پروان چڑھی تھی۔ ان کا افسانہ ''چڑیا چڑے کی کہانی'' اس بات کا کھلا ثبوت ہے۔

رومانیت کی تحریک کے دوسرے افسانہ نگاروں میں نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی وغیرہ اہمیت رکھتے ہیں۔

اردو مختصر افسانے کا آغاز تو راشد الخیری نے کیا تھا لیکن پریم چند نے اس کی بنیاد کو مضبوط کیا اور حقیقت نگاری کو افسانے میں شامل کر کے کہانی کو ایک نیا موڑ دیا۔ پریم چند کے مقابلے میں دوسرا گروہ سجاد حیدر یلدرم کا تھا جس میں رومانیت کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔

4.2 اردو مختصر افسانہ : افسانوی مجموعہ ''انگارے''

1932ء میں افسانوی مجموعہ ''انگارے'' شائع ہوا۔ یہ مجموعہ کسی ایک تخلیق کار کا کارنامہ نہیں تھا بلکہ اس مجموعہ میں کئی لکھنے والوں کی تحریریں ہیں۔ سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر وغیرہ کے افسانے اس میں شامل تھے۔

''انگارے'' میں جملہ نو (9) افسانے شامل ہیں۔ پانچ سجاد ظہیر کے ایک رشید جہاں کا اور دو احمد علی

اورمحمودالظفر کاایک افسانہ ہے۔

''انگارے''اردوافسانے کا پہلا باغیانہ روپ تھا جس کی وجہ سے وہ ضبط کرلیا گیا۔ یہ سگمنڈفرائیڈ کے موضوعات اور مارکس کے نظریات کا ترجمان تھا۔اس کے علاوہ اس مجموعے میں جتنے افسانے شامل تھےان میں جدیدرجحانات کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں جیسے''شعورکی رو''سرریلزم اوردادازم وغیرہ۔

''انگارے'' کے افسانہ نگاروں میں سجادظہیرزیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ان کے اس مجموعے میں پانچ(5)افسانے ہیں اس طرح سے نیندنہیں آتی، جنت کی بشارت،گرمیوں کی رات،دلاری، پھر یہ ہنگامہ وغیرہ۔ان کے تمام افسانوں میں خودکلامی کا احساس ملتا ہے۔

''انگارے'' میں لکھنے والی دوسری افسانہ نگاررشید جہاں ہے۔ان کا ایک افسانہ جواس مجموعے میں شامل ہے وہ''دلی کی سیر''ہے۔ان کے افسانے میں کچھ کچھ رومانیت کا اثر ملتا ہے۔

احمدعلی کو''انگارے'' کے مرتب کی حیثیت سے بڑی شہرت ملی اوراس میں ان کے دوافسانے شامل ہیں۔ایک''بادل نہیں آتے''اور دوسرا''مہاوٹوں کی ایک رات''۔احمدعلی کے موضوعات ہندوستان کی اخلاقی اور سیاسی صورتحال مذہب اور معاشی صورتحال ہے۔ان کے افسانوں میں بھی جدیدرجحانات کی شروعات ملتی ہے۔

محمودالظفر کاایک افسانہ جو''انگارے''میں ہے وہ''جوانمردی''ہےاس افسانے میں ہندوستانی جوڑی کی تصویرکشی کی گئی ہے۔انہوں نے یہ افسانہ انگریزی میں لکھا تھا جس کا ترجمہ سجادظہیر نے اردو میں کیا تھا۔

مجموعی طور پر''انگارے''اردوافسانے کی روایت میں اہمیت کا حامل ہے۔کیونکہ اسی کی وجہ سے اردوافسانے کوآگے بڑھ کر نئے نئے خیالات کے اظہارکا موقع ملا۔

اردوافسانے میں''انگارے''(افسانوی مجموعہ)پراظہارخیال کرتے ہوئےقمررئیس لکھتے ہیں:

''انگارے، اردو افسانوی ادب میں ذہنی بغاوت اور جرأت آزما تخلیقی تجربات کی ایسی دستاویز ہے جس کی اہمیت کا احساس اور علم عام نہیں ہے۔ اس کا ایک سبب شاید یہ ہو کہ یہ کتاب شائع ہونے کے فوراً بعد بحقِ سرکار ضبط کر لی گئی اور ناشر کے پاس اس کے جو نسخے بچے وہ جلا دیئے گئے۔ کہانیوں کا یہ مختصر سا مجموعہ نہ صرف یہ کہ زوال پذیر جاگیردارانہ معاشرت اور اس عہد کی ذہنی حقیقتوں کا مرقع تھا بلکہ اس آئینہ میں آنے والے دور کی حقیقتیں بھی اپنا چہرہ دیکھ رہی تھیں۔ پریم چند کے بعد اردو افسانہ کی جو نئی بساط بچھی، جو نئے رجحانات سامنے آئے اسے ان کا پیش رو ہی نہیں سرچشمہ بھی کہا جا سکتا ہے۔''

(''تنقیدی تناظر''، مضمون ''اردو افسانہ میں انگارے کی روایت''، ص:65)

اس بیان سے افسانوی مجموعہ ''انگارے'' کی اہمیت کا پتہ چلتا ہے۔

4.3 مختصر افسانہ : ترقی پسند تحریک

ہندوستان کے حالات پر غور و فکر کی غرض سے لندن میں کچھ نوجوان جمع ہوئے تھے جس کے بانی سجاد ظہیر تھے۔ ان نوجوانوں نے ایک انجمن بنائی اور اس کا نام ''انجمن ترقی پسند مصنفین'' رکھا جو ایک تحریک کی شکل میں ابھری۔ بعد میں اس تحریک کو ''ترقی پسند تحریک'' کا نام دیا گیا۔ 1935ء میں سجاد ظہیر ہندوستان آئے اس وقت الہ آباد میں اردو اور ہندی ادیبوں کا احتجاج ہونے والا تھا۔ جس سے انہیں اپنے مقاصد میں کافی حد تک مدد ملی اور اپریل ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کی پہلی کانفرنس لکھنو میں منعقد ہوئی۔ پریم چند نے اس کانفرنس میں تاریخی اور یادگار خطبہ دیا تھا۔ ان کے اس اہم صدارتی جلسہ کی وجہ سے کانفرنس

کی اہمیت کافی بڑھ گئی۔اس تحریک کوفروغ دینے کے لیے دوسری انجمنیں لاہور،علی گڑھ، حیدرآباد، کلکتہ، امرتسر اور بہار میں قائم کی گئیں۔اس میں نہ صرف اردو ادب کے ادیب بلکہ دوسری زبانوں کے ادیبوں اور دانشوروں نے بھی حصہ لیا۔اس تحریک کی انجمنیں 1956ء تک اپنے مقاصد اور فرائض انجام دیئے۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھنے والے افسانہ نگاروں کے نام اس طرح ہیں۔ ملک راج آنند، دیوندر ستیارتھی، خواجہ احمد عباس، اختر حسین رائے پوری، کرشن چندر، عزیز احمد، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، اختر اورینوی، شمشیر سنگھ نرولا، اقبال متین، جیلانی بانو، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، اوپندر ناتھ اشک وغیرہ۔سعادت حسن منٹو بھی پہلے اس تحریک سے جڑے رہے لیکن بعد میں انہوں نے اپنا راستہ الگ اختیار کرلیا۔تمام ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کرشن چندر اور عصمت چغتائی کو زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔منٹو اور بیدی نے بھی افسانہ نگاری میں اپنی اپنی منفرد شخصیت بنائی لیکن وہ ترقی پسند تحریک سے جڑ کر نہیں بلکہ اپنا ایک الگ ہی مقام بنا کر۔

ملک راج آنند ترقی پسند تحریک کی وہ شخصیت تھی جنہوں نے سب سے پہلے ترقی پسند افسانہ کی شکل بنائی اور دوسرے اس تحریک سے جڑنے والے افسانہ نگاروں کو مثال کے طور پر پیش کیا۔ان کے افسانے ''مرغزار'' اور ''فطرت کا دل'' فارمولے کے طور پر لکھے گئے۔ مرزا حامد بیگ نے ملک راج آنند کے افسانے ''فطرت کا دل'' سے اقتباس پیش کیا ہے ملاحظہ فرمائیے :

> ''دن بھر مطلع صاف رہا تھا لیکن شام ڈھلتے ہی بادل گھر آئے تھے اور بارش کے آثار پیدا ہو گئے تھے۔رہ رہ کر بجلی چمک رہی تھی اور بادل گرج رہے تھے۔ یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے کوئی ہیبت نام دیو چنگھاڑ رہا ہو اور اس کے نوکیلے دانتوں کی چمک سے بجلی کوندرہی

ہو۔ دفعتہً بادلوں کی وحشت ناک گڑگڑاہٹ وادی میں گونج اٹھی
اور کسانوں کی لڑکیاں مرغی کے چوزوں کی مانند سہم کر اپنی اپنی
جھونپڑیوں میں دبک گئیں۔''

(''اردو افسانے کی روایت''، ص:67)

اس افسانے کے ذریعہ افسانہ نگار نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ اب افسانے میں صرف خیالی اور رومانی باتیں نہیں بلکہ ادب کا مقصد معاشرے میں پھیلی ہوئی سچائی کو دکھانا تھا۔ ایک ادیب کو صرف شہروں کی خیالی زندگی کے بجائے دیہاتی زندگی کو بھی اپنی تخلیقات میں جگہ دینی چاہیے۔

دیویندر ستیارتھی اپنی ترقی پسندی اور وطن پرستی کے لیے جانے جاتے ہیں۔ انہوں نے اپنے پہلے دور کے افسانوں میں تکنیک کا خیال نہیں رکھا لیکن بعد میں وہ مختصر افسانے کے فن پر پوری طرح عبور حاصل کر چکے تھے۔ ان کے افسانوں میں عورت بنیادی موضوع رہا ہے۔ ان کا افسانہ ''مائی تلساں'' اس کی ایک مثال ہے۔

خواجہ احمد عباس ترقی پسند ادیب کی حیثیت سے اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کے افسانے فنی اعتبار سے کامیاب ہیں۔ ان کے مشہور افسانے ''ابابیل'' اور ''سردار جی'' ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعے ''زعفران کے پھول'' میں تین طویل افسانے پیش کیے گئے ہیں۔ یہ افسانے اخباری رپورٹ کے انداز میں پیش کیے گئے ہیں جو فن افسانہ نگاری میں ایک نئی تکنیک تھا۔

اختر حسین رائے پوری کی پہچان ترقی پسند نقاد کی حیثیت سے ہوتی ہے۔ ان کا افسانوی مجموعہ ''محبت و نفرت'' ہے۔ ان کا دوسرا افسانوی مجموعی ''زندگی کا میلہ'' ہے۔ ان کے افسانوں میں رومانیت اور حقیقت نگاری دونوں کا امتزاج ملتا ہے۔

کرشن چندر کو ترقی پسند تحریک کے نمائندہ افسانہ نگار کہا جاتا ہے اور ان کے فن کے اعتبار سے انہیں

ایک پورے عہد سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ قیام نیر لکھتے ہیں :

''کرشن چندر کو اردو افسانہ نگاری کا ایک عہد کہا جاسکتا ہے۔ انہوں نے اتنا زیادہ لکھا کہ کوئی ان کا مقابل نہ رہا۔ انہوں نے اچھے اور برے ہر طرح کے افسانے لکھے۔ انہیں ایشیا کا عظیم افسانہ نگار کہا جاتا ہے۔''

(''بہار میں اردو افسانہ نگاری''، ص:104)

کرشن چندر کے پاس رومانیت اور حقیقت نگاری دونوں طرح کے افسانے ملتے ہیں۔ فطرت کی عکاسی ان کے افسانوں کی خصوصیت ہے۔

کرشن چندر کا پہلا افسانوی مجموعہ ''طلسم خیال'' (1930) اور آخری افسانوی مجموعہ ''الجھی لڑکی کالے بال'' (1970) ہے۔ انہوں نے جملہ (32) افسانوی مجموعے اپنی زندگی میں شائع کیے۔ ان کے دوسرے افسانوی مجموعے اس طرح ہیں۔ نظارے، ہوائی قلعے، گھونگھٹ میں گوری جلے، زندگی کے موڑ پر، نئے افسانے، نغمے کی موت، پرانے خدا، ان داتا، ہم وحشی ہیں، ٹوٹے ہوئے تارے، تین غنڈے، اجنتا سے آگے، ایک گرجا ایک خندق، سمندر دور ہے، شکست کے بعد، نئے غلام، میں انتظار کرونگا، مزاحیہ افسانے، ایک روپیہ ایک پھول، یوکلپٹس کی ڈالی، ہائیڈروجن بم کے بعد، کتاب کا فن، دل کسی کا دوست نہیں، کرشن چندر کے افسانے، مسکرانے والیاں، سینوں کا قیدی، مس نینی تال، دسواں پل، گلشن گلشن ڈھونڈا تجھ کو اور آدھے گھنٹے کا خدا وغیرہ۔

کرشن چندر ترقی پسند تحریک کے اہم رکن تھے۔ وہ ترقی پسند مصنفین پنجاب کے سکریٹری بھی بنائے گئے۔ انہوں نے تقریباً پینتس (35) برس تک اردو ادب کی خدمت انجام دی اور بہت نام کمایا۔

عزیز احمد ترقی پسند افسانہ نگار تو تھے لیکن کبھی وہ نہیں کیا جو اس کا تحریک کا اصول تھا۔ نہ انہوں نے اس تحریک کی پوری طرح سے بغاوت کی اور نہ ہی اس تحریک کے ہو کر رہے۔ ان کے افسانے ''شعلہ زار الفت''، ''میرا دشمن میرا بھائی''، ''زریں تاج'' اور ''آب حیات'' وغیرہ۔

عصمت چغتائی کی افسانہ نگاری کی شروعات تو رومانیت سے ہوئی لیکن دھیرے دھیرے وہ اشتراکی نظریہ اختیار کرنے لگیں۔ ان کے اشتراکی نظریہ کی مثال ان کا افسانہ ''نیرا'' ہے اور شاہکار افسانوں میں لحاف، اُف یہ بچے، ساس، چھوٹی موٹی اور چوتھی کا جوڑا وغیرہ ہیں۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں زندگی کی سچائیوں کو بے باک انداز میں پیش کیا ہے۔ جس کی وجہ سے بھی وہ زیادہ شہرت حاصل کر گئی۔

احمد ندیم قاسمی کے پہلے دور کے افسانوں میں مقصدیت نظر آتی ہے لیکن بعد میں وہ فن کی طرف آ گئے۔ انہوں نے پنجاب کی دیہاتی زندگی کو اپنے افسانوں میں خاص جگہ دی ہے۔ ان کے افسانوی مجموعے سیلاب، آنچل، آبلے، طلوع و غروب وغیرہ ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی اردو افسانہ نگاری کے اہم ستون مانے جاتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''دانہ و دام'' 1939ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد ان کے کئی افسانوی مجموعے شائع ہوئے جیسے گرہن، کوکھ جلی، اپنے دکھ مجھے دے دو، ہمارے ہاتھ قلم ہوئے اور مکتی بودھ وغیرہ۔ ان کا آخری مجموعہ ''مکتی بودھ'' 1982ء میں شائع ہوا۔

بیدی نے پورے سماج کا مشاہدہ ایک ساتھ نہیں کیا بلکہ انہوں نے ایک ایک فرد کی زندگی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا، اور وہ فرد متوسط طبقے کا ہے جس کو انہوں نے قریب سے دیکھا اور محسوس کیا تھا۔ جس کی وجہ سے وہ ایسے افراد کی تصویر کشی بڑی آسانی سے کر پاتے ہیں۔ اسی لیے ان کے کردار اثر دار معلوم ہوتے ہیں۔ جس کی ایک بہترین مثال ان کا افسانہ ''لاجونتی'' ہے۔ مختصر یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیدی کو انسانی

نفسیات پر عبور حاصل تھا۔

سعادت حسن منٹو اردو کے چار بڑے اہم افسانہ نگاروں میں سے ایک ہیں۔ اگر انہیں اردو ادب کا سب سے بڑا افسانہ نگار بھی کہیں تو غلط نہ ہوگا۔ ان کے جملہ (26) افسانوی مجموعے ہیں جیسے دھواں، منٹو کے افسانے، غرور کی خدائی، سڑک کے کنارے، برقع، پھندنے، شکاری عورتیں، سرکنڈوں کے پیچھے، گنجے فرشتے، بادشاہت کا خاتمہ، شیطان، اوپر نیچے اور درمیان، نیلی رگیں، کالی شلوار، رتی ماشہ تولہ، یزید، ٹھنڈا گوشت، آتش پارے، خالی بوتلیں خالی ڈبے، سیاہ حاشیے، گلاب کا پھول، چغد، لذت سنگ، تلخ شیریں، جنازے اور بغیر اجازت وغیرہ۔

منٹو نے اپنے آپ کو ترقی پسند تحریک کے دائرے ہی میں محدود کر کے نہیں رکھا بلکہ انہوں نے اپنی فکر اور سوچ کا دائرہ بدلا اور یہی چیز انہیں ایک کامیاب افسانہ نگار بناتی ہے۔ انہوں نے ہر اچھے اور برے پہلو کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھنے والے دوسرے افسانہ نگاروں میں جو نام اہمیت رکھتے ہیں وہ اس طرح سے ہیں۔ اقبال متین، اختر اورینوی، شمشیر سنگھ فرولا، بلونت سنگھ، جیلانی بانو، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور اور اوپندر ناتھ اشک وغیرہ۔

ترقی پسند افسانوں میں باقاعدہ پلاٹ کی تعمیر ہوتی تھی۔ کردار افسانے کو آگے بڑھنے میں مدد کرتے۔ یعنی افسانے کی ایک مکمل صورت ہوتی جس کو پڑھنے کے بعد قاری کے ذہن میں صرف ایک تاثر ابھرتا تھا جسے ہم افسانے میں وحدت تاثر کے نام سے جانتے ہیں۔ ترقی پسند افسانے کے تعلق سے شہزاد منظر نے ایک جگہ لکھا ہے :

''ترقی پسند ادیبوں کے افسانے میں باقاعدہ ایک مرکزی خیال اور

پلاٹ ہوتا تھا اور اس خیال یا پلاٹ کو کرداروں کی مدد سے آگے
بڑھایا جاتا تھا اور اسے مکمل صورت دینے کے بعد اسے منطقی انجام
تک پہنچایا جاتا تھا۔ کلاسیکی اور ترقی پسند افسانوں میں افسانویت ہر
حال میں برقرار رکھی جاتی تھی۔''

(''جدید اردو افسانہ''، ص:48)

ترقی پسند تحریک ایک ہمہ گیر تحریک تھی جس میں زیادہ سے زیادہ تخلیق کاروں نے حصہ لیا۔ اس تحریک کو اردو ادب کی سب سے اہم تحریک کہا جاتا ہے۔ کیونکہ اس تحریک کی وجہ سے ہی اردو ادب میں ایک انقلاب آیا اور شاعری اور افسانے اس کے زیر اثر لکھے جانے لگے۔

4.4 اردو مختصر افسانہ : جدیدیت

آزادی کے بعد ہندوستان میں عام انسان کی زندگی میں بہت ساری تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ انسان کی خارجی زندگی کے علاوہ داخلی زندگی میں بھی ایک نئی فکر کا احساس ہونے لگا۔ جس کا اثر اس دور کے ادیبوں اور شاعروں کے خیالات پر کافی گہرا ثابت ہوا۔

1955ء کے بعد اردو ادب میں روایت سے انحراف اور نئی چیزوں کو ادب میں شامل کرنے کا رجحان شروع ہوا جس کو ہم جدیدیت کے نام سے جانتے ہیں۔ اس کے نقوش اردو ادب میں پہلے سے موجود تھے لیکن کسی نے اس طرف زیادہ توجہ نہیں کی۔ جدیدیت کی پہلی شکل افسانوی مجموعہ ''انگارے'' 1935ء میں ہم دیکھ سکتے ہیں۔ لیکن جدیدیت کے واضح خط و خال ہمیں 1955ء کے بعد دکھائی دیتے ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھا جانے والا ادب مقصدی تھا۔ جس کی وجہ سے یہ فارمولے کے تحت لکھا جانے والا ادب کہلایا۔ جدیدیت میں ادیب اس طرح کے مقصدی ادب سے بوریت محسوس کرنے

لگے۔اسی دوران کچھ تخلیق کاروں نے اپنے لیے ایک الگ راستہ تلاش کرلیا جو مغرب سے مستعار لیا ہوا تھا جس میں تخلیق کار خارجی زندگی کے بجائے داخلی زندگی کو اہمیت دیتا ہے۔

جس دور میں جدیدیت کا آغاز ہوا تھا، اس وقت آدمی کس طرح کی پرانتشار اور بکھری ہوئی زندگی گذار رہا تھا، اس کا خلاصہ علی احمد فاطمی نے ان الفاظ میں کیا ہے :

> ''تہذیب کی شکست وریخت۔اخلاق کی گراوٹ۔معاشی بدحالی۔ اقتصادی بحران۔سائنسی ارتقا کی آڑ میں پوشیدہ کوسوں دور ہوتا ہوا سکون و چین۔ ماضی بعید کے اندھیروں میں ڈوبتا ہوا اعتماد و احساس۔ریزہ ریزہ ہوتی ہوئی ایمان وایقان کی قدریں۔خودغرضی مطلب پرستی کے بڑھتے ہوئے سائے اور ان سب کا مجموعی تاثر ایک بے نام سی چبھن اور تڑپن۔ یہ سب آج کی زندگی کی زندہ اور بیدار حقیقتیں ہیں جن کو ہمارے افسانہ نگار نے جتنی مشکلوں سے اسے جھیلا اور برداشت کیا اتنی ہی مشکل انداز میں پیش کردینے کی کوشش کی۔ بظاہر یہ ایک اچھا تخلیقی عمل تھا لیکن بباطن یہیں پر ان سے ذرا سی چوک ہوگئی اور یہ چوک آدم اور حوا کی چوک ہوگئی جس نے مصائب اور مسائل کے ڈھیر لگادیئے۔''

(''الفاظ''افسانہ نمبر مضمون''نئے افسانے کی شناخت کی ضرورت''،ص:227)

علی احمد فاطمی کے بیان سے جدید افسانہ شروع ہونے کے اسباب واضح طور پر سمجھ میں آتے ہیں۔ اس وقت انسان کی زندگی میں کس طرح کا انتشار پھیلا ہوا تھا اس بات کا اندازہ ہوجاتا ہے۔افسانہ نگار کے داخلی اظہار کی وجہ سے افسانے پر کتنے مضر اثرات پڑے اس بات کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے آدم اور حوا کی غلطی کی مثال پیش کی ہے۔

جدید دور میں مختلف رجحانات کو ایک ساتھ اردو ادب میں شامل کرلیا گیا۔اہم رجحانات اس طرح سے ہیں۔ وجودیت، علامت نگاری، شعور کی رو، پیکریت، اظہاریت، دادائیت، ماوراء حقیقت اور تجریدیت وغیرہ۔ یہ تمام رجحانات دوسرے ممالک میں الگ الگ وقتوں اور الگ الگ جگہوں پر رونما ہوئے۔لیکن اردو ادب میں سارے رجحانات کو ایک ہی ساتھ شامل کرکے ادیبوں نے اپنی تخلیقات کو منفرد مقام دلانے کی کوشش کی جو کچھ حد تک کامیاب تو ہوئی لیکن یہ قاری کی سمجھ سے باہر تھی۔ کیونکہ ان تمام رجحانات میں صرف گہری داخلیت کا بیان تھا۔

اردو ادب میں مغربی ادب سے جو رجحانات لیے گئے ان کا ذکر کرتے ہوئے نگہت ریحانہ خاں نے لکھا ہے :

> ’’مغرب کے اس عظیم انقلاب نے کئی فطانتی تحریکات اور ادبی رجحانات کے لیے راہیں ہموار کیں جو پچھلے سو سال میں ادب کی تشکیل میں معاون ثابت ہوئے۔ عمرانی تحریک کلاسیکیت، رومانویت، مارکسزم، داداازم، سرریلزم اور وجودیت جیسی اہم تحریکات کے علاوہ فطرت نگاری، حقیقت نگاری، اظہاریت، اساطیریت، سمبالزم اور تجریدیت جیسے اہم ترین رجحانات نے افسانوی ادب کے ارتقا میں نمایاں کردار نبھایا ہے۔‘‘

(’’تنقید کے مثبت رویے‘‘، ص:57)

یہاں یہ بات واضح کی گئی ہے کہ اردو ادب میں پورے سو سال سے مغربی ادب کے رجحانات و تحریکات کس طرح غالب رہے ہیں۔جس میں سے ایک رجحان ’’تجریدیت‘‘ بھی ہے۔

4.4.1 اردو مختصر افسانہ اور تجریدیت :

1960ء کے دہے میں مختصر افسانہ نگاری میں بہت ساری تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ان تبدیلیوں کی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسند افسانہ نگار اپنے تعین کردہ راستوں سے ہٹ کر الگ راہوں پر چلنے لگا تھا۔اس وقت ماحول میں جو بے چینی اور اضطراب تھا اس کو اپنی تخلیقات میں شامل کر کے اپنے دور کی تصویر کشی کر رہے تھے۔آزادی کے بعد ہندوستان اور پاکستان میں جو انقلابات نمودار ہو چکے تھے وہ اردو ادب کے فن پاروں میں دکھائی دینے لگے تھے۔ یہ تبدیلیاں سیاسی ہوں یا تہذیبی، مذہبی ہوں یا ثقافتی، ان کا اثر اردو ادب پر پڑنے لگا۔جس سے فنکار کی فکر کا انداز بدلا۔نئی تہذیب کو اپنا کر لوگ روایتوں کو ٹھکرانے لگے۔جس کی وجہ سے ان کی سوچ پر اور ان کے احساسات پر کافی گہرا اثر پڑا۔ نہ صرف شہری زندگی میں بدلاؤ دیکھا گیا بلکہ دیہاتی زندگی بھی تبدیل ہو چکی تھی۔ایک فرد کی زندگی اپنے وجود کی تلاش میں گذر رہی تھی۔جس کی وجہ سے فرد کو اس دنیا میں رہنے کے لیے کوئی مقصد نظر نہیں آ رہا تھا۔مکمل طور پر وہ اپنی شخصیت کو پہچاننے میں لگا ہوا تھا۔کیونکہ خارجیت کی جگہ داخلیت کو اہمیت دی جانے لگی تھی۔اس وقت انسان ایک مشین بن چکا تھا۔اس بات کا ذکر کرتے ہوئے لطف الرحمٰن نے لکھا ہے :

> ''عہد حاضر نوع بہ نوع تغیر و تبدیلی مہم جوئی اور قسمت آزمائی کا عہد بھی ہے جس نے نئے نئے آفاقی وجہات کی نشاندہی کی ہے۔ ہمارے وجود کو داخلی اور خارجی سطحوں پر پراگندگی اور ابتری کی آماجگاہ بنا دیا ہے۔تنہائی، بیزاری، اکیلا پن، اکتاہٹ، ناامیدی، خوف و دہشت، بے بسی، بے کسی، سطحیت، یکسانیت، لافردیت، لاشخصیت اور ایسے تمام منفی احساسات نئی نسل کے لیے عذاب بن چکے ہیں۔ فرد روحانی و اخلاقی قدروں سے بے نیازی مادی ہوس پرستی میں مبتلا

ہوکر مشروط عمل اور ردعمل کی ایک مشین بن گیا ہے۔''

(رسالہ ''شب خون''، مضمون ''جدیدیت کے مضمرات''، ص:56)

لطف الرحمٰن کے مطابق انسان جس دور سے گذر رہا تھا اس دور میں تنہائی، مردم بیزاری، اکیلا پن، اکتاہٹ، ناامیدی، خوف دہشت وغیرہ وغیرہ جیسے منفی اثرات نے انسان کو مشین بنا دیا تھا۔

انسانی سوچ میں تبدیلی کے سلسلے میں صبا اکرام رقمطراز ہیں :

''مشینی عہد کے آغاز کے ساتھ ہی پرانی قدروں کی شکست وریخت شروع ہوگئی اور ماضی اپنی اہمیت اور قدر و قیمت کھونے لگا۔ ایک نیا طرزِ زندگی سامنے آیا جس کے جلو میں آدمی کے لیے ہر لمحہ نئے سماجی تقاضے تھے اور اس کو نئے معاشرے میں زندہ رہنے کے لیے ان تقاضوں کے مطابق ہر لمحہ نئے چہروں سے خود کو آراستہ کرنا تھا۔ اس بات نے پرانے معاشرے کے سیدھے سادے آدمی کی پہچان کو چھین کر اسے ناٹک کا کردار بنا دیا۔ اب اس کی زندگی میں اصل چہروں سے زیادہ مکھوٹوں کو اہمیت حاصل ہوگئی اور زیست کرنے کے بجائے Role Playing اس کی روزمرہ زندگی کا معمول بن گیا۔''

(''جدید افسانہ۔ چند صورتیں''، ص:55)

ان کے مطابق انسان کو نئی زندگی کے تقاضوں نے پوری طرح بدل ڈالا تھا۔ انسان اتنا بدل چکا تھا کہ وہ اپنے آپ کو محض ایک ناٹک کا کردار سمجھنے لگا تھا۔

جدید دور میں کس طرح کا ادب لکھا جانے لگا تھا اس بات کو ڈاکٹر وہاب اشرفی نے مختصر اوع جامع

انداز میں اس طرح پیش کیا ہے :

''عصری حسیت کا بگل بج گیا، قدریں ریزہ ریزہ ہوگئیں، رشتہ داریاں پارہ پارہ ہوگئیں، اجتماعی تجربے اوندھے منہ گر گئے، انفرادی تجربے چمک اٹھے، افسانہ نگار اپنی ذات کی تلاش میں کولمبس بن گیا، ماجرا نے رخصت لے لی، تلازمے ایک بات سے دوسری تک پہنچنے کی سیڑھی بن گئے۔ اور جب یہ سب ہو چکا تو نئے افسانہ نگار کی شناخت بھی ممکن ہوگئی۔''

(''عصری آگہی''، مضمون ''نیا افسانہ اور اس کے نقاد''، ص:64)

وہاب اشرفی نے جدید مختصر افسانے کے تعلق سے ہر اہم بات کی طرف اشارہ کر دیا ہے۔ اس طرح سے ہمیں اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس وقت ایک عجیب سا ماحول بن چکا تھا۔ جس میں ایک فرد کی زندگی کشمکش کے عالم میں کٹ رہی تھی اور ایک ادیب جب اپنے معاشرے کی ایسی تصویر دیکھ رہا ہو تو وہ وہی ساری چیزوں کو اپنی تخلیقات میں پیش کر لے گا۔ یہی تجریدی افسانوں میں بھی ہوا۔

ہمارے ذہن میں اکثر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کونسے تاریخی اسباب تھے جس کی وجہ سے تجریدی افسانے کا جنم ہوا۔؟

دوسری عالمی جنگ کی تباہی کے بعد مغربی ممالک کی عوام میں غیر محفوظیت، تنہائی اور خوف کی وجہ سے جو احساسات ابھرے تخلیق کاروں نے ان ہی احساسات کو اپنی تخلیقات میں جگہ دی۔ جس کی بدولت تجریدیت اور علامت نگاری جیسے رجحانات وجود میں آئے۔

آزادی کے بعد ترقی پسند افسانہ نگاروں کے پاس موضوعات باقی نہیں تھے جس کی وجہ سے اس تحریک

کا کوئی خاص مقصد نہیں رہ گیا تھا۔ دھیرے دھیرے یہ تحریک ختم بھی ہونے لگی تھی اور تخلیق کار بھی دوسروں کے بتائے ہوئے راستے پر چلنے کے بجائے خود اپنا ذاتی نظریہ پیش کرنے کو ترجیح دینے لگے جس کی وجہ سے اردو ادب میں بھی تبدیلیاں رونما ہونے لگیں جو ہمارے سامنے ''تجریدیت'' کے روپ میں موجود ہے۔

وقت کے ساتھ ساتھ انسان کی سوچ بھی بدلتی گئی۔ ایک ذہنی نظام کے آنے سے روایتوں کی اہمیت کم ہونے لگی اور ادیب نئے ماحول میں نئی سوچ اور نئے فکری زاویوں کے ساتھ آگے بڑھتے گئے اور اردو افسانے میں بھی نئے ماحول اور نئے ذہنی نظام نے تجریدی افسانے کے پنپنے کا راستہ ہموار کیا۔

تجریدی افسانے کے شروع ہونے کے اسباب کے سلسلے میں نگہت ریحانہ خاں نے لکھا ہے :

> ''شہروں میں سمٹی ہوئی اپنائیت، خلوص و محبت، اخلاقی اقدار اور بڑھتی ہوئی بیگانگی، لاتعلقی، سرد مہری اور بے حسی نے افسانہ نگاروں میں جو مایوسی، ڈر و خوف اور جھنجھلاہٹ کی کیفیت پیدا کی اس کا اظہار انور سجاد، سریندر پرکاش اور بلراج مین را نے بخوبی کیا۔ ان کے افسانوں میں شہروں کی برق رفتاری زندگی، سائنسی و صنعتی ترقی اور ان کے درمیان گذرنے والی بے جان زندگیوں کے بہترین مرقعے ملتے ہیں۔ جن میں زندگی سے بے اطمینانی، بیزاری، جھنجھلاہٹ اور بداخلاقی کا مظاہرہ کرداروں کی حرکات وسکنات سے ہوتا ہے۔ ان افسانوں میں کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ ملتا ہے۔ یہ کردار نئے دور کے ابنارمل انسان کے Frustration کے مظہر ہیں۔''

(''تنقید کے مثبت رویے''، ص:45)

اس دور میں افسانہ نگار کس طرح کے مشکل دور سے گذر رہا تھا اس بات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے اور جن افسانہ نگاروں کے افسانوں کے تعلق سے انہوں نے یہ رائے دی ہے وہ اہم تجریدی افسانہ نگار ہیں۔

شہزاد منظر کے مطابق تجریدی افسانے شروع ہونے کا ایک سبب ہندوستان اور پاکستان کی تقسیم بھی ہے۔جس کی وجہ سے افسانے کے موضوعات میں یکسانیت آ گئی تھی۔اگر وہاں ملک کی تقسیم پر افسانے لکھے جا رہے تھے تو یہاں بھی اسی طرح کے موضوعات پر خامہ فرسائی کی جا رہی تھی جس سے افسانے کی ترقی کے امکانات محدود ہو چکے تھے۔افسانہ نگار اپنی تخلیقات میں کچھ نیا پیش کرنا چاہتے تھے جس کے نتیجے میں تجریدی رجحان کو افسانے میں جگہ دی گئی۔

شہزاد منظر ایک جگہ لکھتے ہیں:

''اردو افسانے میں علامتی اور تجریدی طرز اظہار تاریخی ضرورت کی پیداوار ہے اور اپنے دور کے مخصوص تقاضے کے تحت وجود میں آیا ہے۔علامتی یا تجریدی افسانے لکھنا کوئی عیب نہیں۔افسانے میں نت نئے اسلوب کے استعمال سے اردو افسانے کے افق میں وسعت ہوتی ہے اس لیے اس کا خیر مقدم کرنا چاہیے۔''

(''جدید اردو افسانہ''،ص:149)

شہزاد منظر اردو افسانے کی تنقید پر بہت کچھ لکھ چکے ہیں۔انہوں نے علامتی اور تجریدی افسانے کو اس دور کی ضرورت بتایا ہے۔پھر کہتے ہیں اس طرح کے نئے اسالیب کو اپنانے میں کوئی حرج نہیں۔

تجریدی افسانوں کی ضرورت اردو ادب میں کیوں محسوس کی گئی؟ تجرید کی ضرورت افسانے میں اس وقت محسوس کی گئی جب روایتی افسانے میں فنکاری سے زیادہ صناعی برتی گئی۔بقول شہزاد منظر:

''ایک طبقہ کا خیال ہے کہ افسانہ میں حد سے زیادہ روایت پرستی اور فارمولہ پسندی کے ردعمل میں تجریدیت کا رجحان پیدا ہوا ہے یعنی یہ

کہ اب روایتی افسانے نے فن کاری سے زیادہ کاریگری یا صناعی کی
شکل اختیار کر لی ہے اور کلاسیکی طرز کے افسانے فرسودہ روایت کی
صورت اختیار کر چکے ہیں۔''

(''جدید اردو افسانہ، ص:24)

چنانچہ روایت کی حد سے زیادہ پابندیوں نے تجریدی افسانوں کی شروعات کو جواز فراہم کیا۔ اظہار کے بالراست طریقے نے تجریدی افسانے کو پنپنے کا موقع دیا۔ کوئی ایسی بات جس کا راست طور پر اظہار افسانہ نگار کو نقصان پہنچا سکتا ہے اس بات کو بالراست طور پر اظہار کر کے افسانہ نگار اپنے ذہن کو مطمئن کرتا ہے یعنی تجریدی افسانوں میں افسانہ نگار اپنے خیالات کا اظہار علامتوں اور اشاروں کے ذریعے قاری تک پہنچاتا ہے۔

عتیق احمد کے مطابق تجریدی افسانوں کی ضرورت اس لئے پڑتی ہے کہ جب کسی مسئلہ کو کھلے طور پر بیان کرنے سے ''فساد خلق'' کا خوف ہو۔ ملاحظہ فرمائیے :

''اس قسم کے اظہار کی زیادہ سے زیادہ ضرورت اس وقت ہی پڑتی
(یا پڑ سکتی) ہے کہ جب فنکار کسی مسئلہ کے کھلے اظہار سے ''فساد
خلق'' کے خوف یا اندیشہ رکھتا ہو۔ ان معنیٰ میں کہ نیا افسانہ نگار
سرمایہ دارانہ چالوں اور ان کے جالوں کے پھیلاؤ میں ان کی
معاونت کرنا چاہتا ہے تو اس کی یہ علامت نگاری، تجریدیت اور
Abstractism واقعی مبنی برحق ہے کہ ایسی باتوں کو کھل کر بیان کرنا
''خوف فساد خلق'' کا سبب بن سکتا ہے۔''

(''آہنگ'' جولائی 1982 'نیا افسانہ پرانا جال'، ص:20)

جب کسی ناگفتہ بہ بات کو بیان کرنے کی ضرورت پڑے تو تجریدی افسانہ اس کا بہترین ذریعہ اظہار بن سکتا ہے۔

تجریدی افسانہ لکھنے کی وجہ افسانہ نگار پرانی ہیئت کو بدل کر کچھ نیا کرنا چاہتے تھے۔ کیونکہ نئے افسانہ نگاروں کے سامنے، فنی ترقی کے راستے تقریباً بند ہو چکے تھے۔ یہ لوگ ایک نئی ہیئت کی تلاش میں تھے کیونکہ پرانی ہیئت میں وہ افسانے لکھ کر گمنامی کی راستے پر نہیں چلنا چاہتے تھے۔ ایسے میں انہیں ایک نیا راستہ تجریدی رجحان کے روپ میں مل گیا۔

تجریدی رجحان کو اپناتے وقت افسانہ نگار یہ بھول گئے کہ اس میں ترسیل وابلاغ کا مسئلہ پیش آ سکتا ہے کیونکہ یہ ایک داخلی رجحان ہے اس میں افسانہ نگار اپنی متاثرہ ذہنی کیفیت کا حال بیان کرتا ہے وہ یہ بھول جاتا ہے کہ قاری کو اس کی ذہنی کیفیت سے کیا لینا دینا۔ تجریدی افسانوں میں ترسیل وابلاغ پر اظہار خیال کرتے ہوئے طارق چھتاری لکھتے ہیں :

> ''دوسرا گروپ وہ ہے جس نے کہانی کو تجرید کے قریب لا کھڑا کیا ہے۔ علامتی اور تجریدی کہانیاں ترسیل وابلاغ کی فکر کیے بغیر لکھی ہیں۔ ان میں انور سجاد، بلراج مین را، انور عظیم، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کے نام سرفہرست ہیں۔''

(''جدید افسانہ۔ اردو، ہندی''، ص:46)

محمود واجد تجریدی افسانوں میں ترسیل کی بات کرتے وقت مصوری کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مصوری میں تجریدی آرٹ کی زبان سمجھنے والوں کے پلے پڑ جاتا ہے لیکن افسانہ نگاری میں تجریدی تحیّر پن عقدہ لاینحل ہے۔ اپنی

تمام فن کارانہ سچائیوں اور خلوص کے باوجود اگر ہم تخلیق کا بنیادی
مقصد ترسیل خیال ہی واضح نہ کر پائیں تو پھر ایسا ادب کس کام کا۔
لہٰذا تجریدی کہانیوں کے امکانات محدود کہے جا سکتے ہیں۔''

(''شاعر'' اردو افسانوں میں جدید میلانات''، 1968، ص:25)

مندرجہ بالا خیال کے برخلاف ایک ایسا بیان ملتا ہے جس میں ابن فرید نے لکھا ہے کہ تجریدی افسانوں میں قاری اپنی ذات کو شامل کر کے واقعہ کو دیکھ سکتا ہے وہ کہتے ہیں :

'' جدید ترین اردو افسانہ میں تجرید کو بھی ایک منفرد تجربہ کے طور پر
پیش کیا جاتا ہے۔ یہ تجربہ اس تصور کو پیش نظر رکھ کر کیا جاتا ہے کہ
سیاق وسباق، گرد و پیش، مقامیت یا پہچان افسانہ کو غیر معمولی طور پر
مختص نہ کر دے، یہ لواحق ایسے ہیں جو قاری کی دلچسپی کے دائرے کو
بہت زیادہ محدود کر دیتے ہیں۔ اس لئے ضرورت محسوس کی گئی کہ
اسے امکانی حد تک لطیف یا اثیری (Etherial) بنا دیا جائے۔ اور
قاری کو اس کا موقع فراہم کیا جائے کہ قاری خود اپنی ذات کے حوالہ
سے اس کو مختص معنویت فراہم کرے افسانہ کے تاثر کو وسیع تر قرطاس
عطا کرنے کے لئے یہ تجربہ لائق تحسین ہے کیونکہ اس طرح قاری
فنکار کی انگلی پکڑ کر چلنے کے لئے مجبور نہیں ہوتا۔''

(''الفاظ'' مضمون ''افسانہ کیا؟''، ص:42)

یہاں افسانہ نگار کے نظریہ پر قاری نہیں چلتا بلکہ قاری خود اپنا نظریہ شامل کر کے افسانہ کو جیسا چاہے ویسا سمجھ سکتا ہے۔ جس سے قاری کو فنکار کی انگلی پکڑ کر چلنے کی ضرورت نہیں پڑتی۔

تجریدی افسانے میں تہہ در تہہ معنویت ملتی ہے۔اب افسانہ کہانی اور کرداروں ہی تک محدود نہیں رہا بلکہ افسانے میں دکھائے گئے خیالات کے ساتھ ساتھ اُن کے اندر چھپی ہوئی کیفیات کو بھی قاری تلاش کرنے لگا۔جس سے افسانے میں خارجیت اور داخلیت دونوں چیزوں کا پتہ لگایا جا سکتا ہے۔

ادبی رسالوں نے تجریدی افسانوں کو فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا جیسے شب خون، سوغات، اوراق، سطور، اظہار، آہنگ، الفاظ وغیرہ۔شب خون جو شمس الرحمٰن فاروقی کی نگرانی میں شائع ہوتا تھا۔اس نے سب سے زیادہ تجریدی رجحان کی حمایت کی۔ساجد رشید نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''شمس الرحمان فاروقی وابستگی کو ادب کے لیے شجر ممنوعہ تصور کرتے ہیں تو خالص ادب کا ان کا اصرار کیا ایک مخصوص ادبی نظریئے سے وابستگی نہیں ہے؟ فاروقی جن دنوں ادب کی کمان سنبھالے ہوئے تھے اور ترقی پسندوں کے اپنے ہی دوغلے رویے سے شکستہ قلعوں پر پے در پے شب خون مار رہے تھے بمبئی کے نوجوان افسانہ نگار انور خاں نے ان کے موقر جریدے کے لیے اپنی ایک بیانیہ کہانی ارسال کی تھی تو موصوف نے کہانی کو لوٹاتے ہوئے ایک خط میں تحریر کیا تھا۔
>
> ''کوئی علامتی یا تجریدی کہانی ارسال کریں فوراً شائع ہوگی۔''

(''نیا افسانہ مسائل اور میلانات'' مرتبہ قمر رئیس، ص:152)

اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں تجریدی افسانوں کی کتنی مقبولیت تھی اور اس دور کے نقادوں نے بھی اس رجحان کی نمائندگی کی ہے۔ہوسکتا ہے کہ بعد میں وہ اپنے بیانات سے بدل گئے ہوں۔ لیکن وقتی طور پر تو وہ تجریدی افسانوں اور اس پر جو تنقیدی آرا پیش کی ہیں چاہے وہ مثبت انداز میں کہی ہوں یا منفی انداز میں جڑے رہے۔

4.5 تجریدی افسانے کا آغاز وارتقا :

اردوادب میں تجریدی افسانوں کی باقاعدہ شروعات تو1960ء کے بعد پاکستانی افسانہ نگاروں کی تردید میں ہوئی۔ بقول طارق چھتاری :

> ''جب پاکستان کے سیاسی حالات نے وہاں کے ادیبوں کو تجریدیت کا سہارا لینے پر مجبور کردیا اور کہانی Abstraction کی حدود میں داخل ہوگئی تو ہندوستان کی اردو کہانی بھی ایک ہی زبان کی کہانی ہونے کی بناء پر اس کے اثر سے محفوظ نہ رہ سکی اور پھر تجریدیت کا ایک رواج سا نکل پڑا۔''

(''جدید افسانہ۔اردو، ہندی''،ص:258)

آزادی کے بعد پاکستان میں جن حالات سے ادیبوں کو گذرنا پڑا تھا اس کے اثر نے انہیں تجریدی رجحان کو اپنی تخلیقات میں پیش کرنے کا موقع ملا۔ پاکستان ہی کے اثر سے بعد میں ہندوستانی افسانہ نگاروں نے بھی اس طرح کی تخلیقات میں حصہ لیا۔

پاکستان میں تجریدی افسانے کی شروعات پہلے ہوئی لیکن اردوادب کے اہم افسانہ نگاروں کے پاس بھی جو روایتی افسانہ نگار تھے ان کے افسانوں میں بھی تجریدی عناصر مل جاتے ہیں۔

آزادی سے پہلے کے افسانوں میں تجریدی رجحان کی جھلکیاں افسانوی مجموعہ ''انگارے'' میں ملتے ہیں۔ یہ مجموعہ روایتی افسانوں سے انحراف کی پہلی شکل ہے۔اس میں جو افسانے ملتے ہیں ان میں آزاد تلازمہ خیال اور داخلی خودکلامی، شعور کی رو اور علامتی و تجریدی عناصر ملتے ہیں۔ مکمل طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس مجموعے میں روایت سے انحراف اور مغربی اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ دیویندر اسر لکھتے ہیں:

''علامتی افسانے جدیدیت کے ہم معنی نہیں اور نہ ہی یہ محض جدید دور
کی دین ہیں۔اس سے قبل احمد علی ''قید خانہ'' اور ''میرا کمرہ'' جیسے تاثر
انگیز علامتی تجریدی اور اثراتی انداز کے افسانے پیش کر چکے ہیں۔''

(''اردو افسانہ روایت اور مسائل'' مرتبہ گوپی چند نارنگ،ص:608)

سعادت حسن منٹو اردو کے سب سے بڑے افسانہ نگار مانے جاتے ہیں۔ان کے کئی افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔دھواں،منٹو کے افسانے،نمرود کی خدائی،سڑک کے کنارے، برقع، پھندنے، شکاری عورتیں،سرکنڈوں کے پیچھے، گنجے فرشتے، بادشاہت کا خاتمہ،شیطان،اوپر نیچے درمیان، نیلی رگیں، کالی شلوار، رتی ماشہ تولہ، یزید، ٹھنڈا گوشت، بڈھا کھوسٹ، آتش پارے، خالی بوتلیں خالی ڈبے، سیاہ حاشیے، گلاب کا پھول، چغد، لذت سنگ، تلخ ترش شیریں، جنازے، بغیر اجازت۔ان کے جملہ ۲۸ افسانوی مجموعے ہیں۔

سعادت حسن منٹو کو اردو ادب میں نفسیاتی افسانہ نگار کا مقام حاصل ہے۔اور ان کا افسانہ ''پھندنے'' جدید افسانوں کا نقش اول مانا جاتا ہے۔اس میں غیر مربوط جملے اور مصوری کی تکنیک ملتی ہے۔ داخلی کیفیات کے بیان کے ساتھ ساتھ ہیئت کا تجربہ بھی اس میں ملتا ہے۔اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ''پھندنے'' کو تجریدی و علامتی افسانوں کی شروعات کہہ سکتے ہیں۔نگہت ریحانہ خاں رقمطراز ہیں :

''منٹو نے ان کرداروں کو غیر مربوط انداز میں پیش کیا اور ان کی
داخلی کیفیات کے بیان میں فلم اور مصوری کی تکنیک سے کام لیا۔
اس کی بہترین مثال ''پھندنے'' ہے۔اس کہانی میں انہوں نے
ہیئت اور Treatment دونوں سطحوں پر اس پرانی روایت کو توڑا
جس میں غیر متوقع اور فوق الفطرت حقائق کے لیے کوئی گنجائش نہیں

تھی اور جہاں کہانی بندھے ٹکے اصولوں کے تحت تکمیل کے مراحل
طے کرتی تھی۔ تکنیک کے نقطۂ نظر سے یہ افسانہ تجریدی افسانوں کا
نقش اولین ہے۔''

(''اردو مختصر افسانہ : فنی و تکنیکی مطالعہ''، ص:173)

منٹو نے روایتوں کو توڑ کر اردو مختصر افسانے کو کچھ حد تک نیا پن دے دیا تھا۔ انہوں نے اردو ادب کے افسانہ نگاروں کے لیے ایک نئی راہ نکالی۔ یہ ایک ترقی پسند افسانہ نگار ہونے کے باوجود ان کے پاس جدت نظر آتی ہے۔

کرشن چندر اردو افسانے کی ایسی شخصیت ہیں جنہوں نے بہت زیادہ تعداد میں افسانے لکھے۔ نہ صرف مختصر افسانے بلکہ ناول اور ڈرامے بھی لکھے لیکن یہ زیادہ شہرت افسانہ نگار کی حیثیت ہی سے رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعوں کے نام اس طرح سے ہیں۔ طلسم خیال، نظارے، ہوائی قلعے، گھونگھٹ میں گوری جلے، زندگی کے موڑ پر، نئے افسانے، نغمے کی موت، پرانے خدا، ان داتا، ہم وحشی ہیں، ٹوٹے ہوئے تارے، تین غنڈے، اجنتا سے آگے، ایک گرجا ایک خندق، سمندر دور ہے، شکست کے بعد، نئے غلام، میں انتظار کروں گا، مزاحیہ افسانے ایک روپیہ ایک پھول، پولکپٹس کی ڈالی، ہائیڈروجن بم کے بعد، کتاب کا کفن، دل کسی کا دوست نہیں، کرشن چندر کے افسانے مسکرانے والیاں، سینوں کا قیدی، مس نینی تال، دسواں پل، گلشن گلشن ڈھونڈا تجھ کو، آدھے گھنٹے کا خدا، الجھی لڑکی کے بال وغیرہ۔ ان کے جملہ (32) افسانوی مجموعے ہیں۔

کرشن چندر نے ترقی پسند افسانوں کی ترقی میں اہم رول ادا کیا لیکن ان کے پاس جدیدیت بھی کچھ کم نہیں ہے۔ ان کے کچھ افسانوں میں تجریدی عناصر بھی ملتے ہیں۔ مردہ سمندر، دو فرلانگ لمبی سڑک، غالیچہ اور زندگی کے موڑ پر ان میں تجریدی عناصر ملتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ انہوں نے جان بوجھ کر نہ سہی، بنا

سوچے سمجھے اس رجحان کو اپنی تخلیقات میں جگہ دی ہو۔عزیز فاطمہ (1984) لکھتی ہیں :

''جدید افسانہ نگاروں سے قبل بعض ترقی پسند افسانہ نگاروں نے بھی ایسے افسانے لکھے جو کہ علامت اور تجریدیت کی جانب مائل نظر آتے ہیں۔مثلاً کرشن چندر کا ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' جو بغیر پلاٹ کے ایک کامیاب افسانہ تھا۔''

(''اردو افسانہ سماجی وثقافتی پس منظر''،ص:234)

اس بیان کی روشنی میں بھی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسندی کے دور میں بھی کرشن چندر کے افسانوں میں تجریدی عناصر ملتے ہیں۔

(1984ء) جمال آرا نظامی نے لکھا ہے :

''علامت اور تجرید کے درمیان ''عبوری'' دور کا افسانہ نہیں ملتا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایک تو علامتی اور تجریدی افسانہ اب تک نزاعی چلا آرہا ہے۔اس کی شاید یہ بھی وجہ ہو کہ ابھی تک ایک بھی ایسا افسانہ نگار نہیں آیا جسے علامتی یا تجریدی افسانے میں کرشن چندر، بیدی اور منٹو کا ہم پلہ قرار دیا جا سکے۔''

(''اردو میں افسانوی ادب''،ص:49)

جمال آرا نظامی جنہوں نے اردو مختصر افسانے پر بہت اچھا کام کیا ہے۔ان کی دو اہم کتابیں اردو مختصر افسانے پر ملتی ہے۔پہلی کتاب اردو افسانے کا آغاز وارتقا اور دوسری کتاب اردو میں افسانوی ادب ہے۔ان کا یہ کہنا کہ اردو ادب میں کرشن چندر، بیدی اور منٹو جیسا تجرید نگار نہیں گذرا۔اس بیان سے یہی

معلوم ہوتا ہے کہ کرشن چندر اور منٹو اچھے تجرید نگار تھے۔ انہوں نے بیدی کو بھی تجرید نگاری کے سلسلے میں جوڑ دیا ہے لیکن وہ بیدی کے کونسے افسانوں کے تعلق سے کہہ رہے ہیں واضح نہیں کیا۔

قرۃ العین حیدر ترقی پسند تحریک کی اہم افسانہ نگار ہیں۔ لیکن انہوں نے صرف اسی تحریک سے جڑے رہنے کے بجائے اپنے ذاتی خیالات کا بھی بخوبی اظہار اپنی تخلیقات میں کیا ہے۔ ویسے تو یہ بہترین ناول نگار کی حیثیت سے جانی جاتی ہیں لیکن انہوں نے افسانے بھی کافی تعداد میں لکھے ہیں۔

ان کے افسانوی مجموعے اس طرح سے ہیں۔ ستاروں سے آگے، شیشے کے گھر، پت جھڑ کی آواز، روشنی کی رفتار، جگنوؤں کی دنیا وغیرہ۔

قرۃ العین حیدر نے اپنی تخلیقات میں نئے نئے تجربے کیے ہیں۔ ان کا افسانوی مجموعہ ''پت جھڑ کی آواز'' 1967ء میں شائع ہوا جس کا ایک افسانہ ''ایک مکالمہ'' ہے اس کے کردار الف، بے ہیں اور یہ مکالمے کبھی ماضی کا بیان کرتے ہیں اور کبھی حال کا۔ حال سے ماضی میں پہنچ جاتے ہیں۔ اسی طرح پورے افسانے میں مکالمے آگے سے پیچھے کی طرف اور پیچھے سے آگے کی طرف مڑ جاتے ہیں۔ پورے افسانے میں خیالات آتے جاتے نظر آتے ہیں۔

آصف اقبال نے افسانہ ''ایک مکالمہ'' پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے :

> ''پورے افسانے میں تمام واقعات ذہنی سوچ سے جڑا ہوا ہے، اس لیے کہانی میں تجرید کا عنصر زیادہ نمایاں ہے اور بیشتر جملے اشارے و کنایے کی شکل میں غور و فکر کا مطالبہ کرتے ہیں۔ یہ افسانہ مصنفہ کی دوسری کہانیوں کے مقابلے میں کسی قدر پیچیدہ ہے، اس کی کئی وجہ ہیں، ایک تو یہ کہ کرداروں کے الجھے اور منتشر خیالات سے کہانی کی

پوری فضا میں بوجھل اور اکتا دینے والی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔
دوسری وجہ یہ ہے کہ پورا افسانہ واقعات کا نمایاں اتار چڑھاؤ کے
بغیر یکساں لب و لہجے کے ساتھ پروان چڑھتا ہے۔ قاری کو نہ تو
واقع کی بتدریج ارتقا کا احساس ہوتا ہے اور نہ ہی کسی نئے انکشاف
کی امید ہوتی ہے۔''

(''جدید افسانہ''، 2007ء، ص:110)

قرۃ العین حیدر کا دوسرا افسانہ جس میں تجریدی عناصر ملتے ہیں وہ ہے ''یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے''۔ اس افسانے کے آخری جملے تجریدی کیفیت کا اظہار ہے۔

انور عظیم ترقی پسند افسانہ نگار ہیں اور انہوں نے پریم چند کا اثر قبول کیا ہے اور اپنے دوسرے دور کے افسانوں میں کرشن چندر کا اثر قبول کیا ہے۔ 1960ء کے بعد ان کے افسانوں میں جدید رجحانات کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ ان کے پہلے دور کے افسانے وضاحتی انداز بیان کے ہیں اور دوسرے دور کے افسانوں میں انہوں نے تہہ دار اور منفرد اسلوب اپنایا ہے۔

انور عظیم کے تجریدی افسانوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے آصف اقبال نے خود انور عظیم کا لکھا ہوا اقتباس اس طرح پیش کیا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے :

''یکا یک، ایک تجریدی دور میری قلم کاری میں در آیا'' کولمبس اور
کلشیے'' جیسی کہانیوں کا دور تھا، لیکن جلد ہی ایک موڑ آیا اور میری
ہتھیلیوں پر ان کی فصل اگ آئی۔ یہ بے ساختہ ردعمل کے افسانے
تھے، اسی زمانے میں ''ڈوبے چاند کی خوشبو''، ''مرلی''، ''جب بھیگی
رات''، ''اجنبی کے ساتھ''، ''اتنی سی بات''، ''ایک چھن'' اور

بیسویں پچاسوں کہانیاں اس قلم سے نکلیں جو انور عظیم کا قلم ہے۔''

(بحوالہ جدید افسانہ،ص:162)

یہاں یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انور عظیم اپنے آپ کو تجریدی افسانہ نگار مانتے ہیں۔

انور عظیم نے تقریباً دس برس تک جدید رجحانات کو اپنے افسانوں میں استعمال کیا جس میں سے ایک رجحان تجریدی بھی تھا۔ان کے تجریدی عناصر والے افسانوں میں قصہ ایک رات کا،قصہ دوسری رات کا،قصہ تیسری رات کا اور ٹھنڈی سرنگ وغیرہ اہم ہیں۔

جوگندر پال اردو افسانہ نگاری میں اہم مقام رکھتے ہیں۔ان کے اب تک کئی افسانوی مجموعے اور منی افسانوں کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ان کے افسانوی مجموعے اس طرح سے ہیں۔دھرتی کا لال، میں کیوں سوچوں،مٹی کا ادراک،لیکن، بے محاورہ، بے ارادہ وغیرہ۔ جوگندر پال مختصر افسانوں سے بھی زیادہ منی افسانوں کے لیے شہرت رکھتے ہیں۔ان کے یہ چھوٹے چھوٹے افسانے اردو افسانہ نگاری میں بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ان کے کئی منی افسانوں میں بھی تجریدی رجحان کی جھلکیاں ملتی ہیں۔

افسانوی مجموعہ ''رسائی'' کے کئی افسانوں میں تجریدی عناصر کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ان کا افسانہ ''جنگل'' تجریدی وعلامتی طریقہ کار کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔

نگہت ریحانہ خان جوگندر پال کی جدید افسانہ نگاری کے سلسلے میں لکھتی ہیں :

> ساتویں دہائی کے جدیدیت پسندی کے دور میں ایک طویل عرصے کے لیے جوگندر پال کے قدم بہک گئے تھے اور وہ علامت وابہام کے چکر میں پڑ گئے تھے۔''رسائل'' کے افسانوں میں تجرید، علامت اور ابہام کے سبب بوجھل پن کی کیفیت پیدا ہوگئی تھی۔

(''اردو مختصر افسانہ : فنی وتکنیکی مطالعہ''،ص:240)

اقبال مجید کو بھی اردو مختصر افسانہ نگاری کے جدید دور میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ان کے اب تک چار افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں جیسے دو بھیگے ہوئے لوگ، ایک حلفیہ بیان، شہر بدنصیب اور تماشہ گھر وغیرہ۔انہوں نے اپنے افسانوں میں سیاسی اور سماجی مسائل کو موضوع بنایا ہے۔روایتی افسانوں ہی کی طرح زبان استعمال کرتے ہیں اور جملوں میں تہہ دار معنویت ملتی ہے۔

''خدا،عورت اور مٹی'' یہ افسانہ اقبال مجید کے تجریدی افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔اس میں پلاٹ کی کوئی ترتیب نہیں ہے اور نہ ہی کرداروں کی۔اس میں افسانہ نگار واقعات کو بے ترتیب اور بے ہنگم طور پر دکھاتا ہے اور اس افسانے میں ان کے تاریخی شعور کی بھی وضاحت ہو جاتی ہے۔نگہت ریحانہ خاں نے لکھا ہے :

> اقبال مجید کا ''خدا،عورت اور مٹی'' بھی تجریدی افسانہ ہے پردے پر فلم چل رہی ہے جو حال کے واقعات کے ساتھ صدیوں پرانی تاریخ کو بیک وقت پیش کر رہی ہے فلم یا تو پرانی ہے یا بار بار استعمال ہوتی رہی ہے۔جس کے سبب کہیں کہیں سے Expose ہو چکی ہے۔ساونڈ ٹریک میں بھی کچھ خرابیاں پیدا ہو گئی ہیں۔اسی لیے منظر نامے اور بیان میں ہم آہنگی نہیں رہی۔نتیجہ میں انمل اور بے جوڑ واقعات نظر آ رہے ہیں۔دکھائی کچھ دے رہا ہے اور سنائی کچھ دے رہا ہے اور محسوس کچھ اور ہو رہا ہے۔اسی لیے خدا،عورت اور مٹی جو حیات کائنات کی تخلیق کے اہم ذرائع ہیں، ان کی داستان میں ربط و تسلسل نظر نہیں آ رہا ہے۔انہیں سب عناصر نے مل کر کہانی میں تجریدی پیکر پیدا کر دیئے ہیں لیکن ان تجریدی ٹکڑوں کے ذریعہ افسانہ نگار نے بڑی بامعنی و بامقصد باتیں کہنے کی کوشش کی ہے۔''
>
> (''تنقید کے مثبت رویے''،ص:89-88)

رتن سنگھ نے اردو مختصر افسانے کے ارتقا میں اہم رول ادا کیا ہے۔ان کے افسانے عصری حسیت کے حامل ہیں لیکن موضوع انسان ہے اور جس واقعہ کو بھی بیان کرتے ہیں وہ منفرد ہوتا ہے لیکن وہ بات کو زیادہ گھما پھرا کر نہیں کہتے براہ راست کہتے ہیں۔وہ ایک عام زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔ان کے افسانوں میں جدید رجحانات کی جھلک ملتی ہے۔علامتوں کے ساتھ ساتھ تجریدی رجحان کو بھی انہوں نے استعمال کیا۔ان کے اس طرز کے افسانے اس طرح سے ہیں۔ لیر، میلی گھڑی، جس تن لاگے، یگوں کی کہانی، نقلی اور اصلی، بابو، آخری اداس آدمی، پنجرے کا آدمی، زندگی سے دور، ایک غریب یگ، خدا نہیں آتا، یوماسٹر وغیرہ۔

رتن سنگھ کو نئے طرز کے افسانوں کی پہلی آواز کہا ہے، محمد حسن آزاد لکھتے ہیں :

> اردو افسانے میں تیسری آواز پرانے طرز کے واقعاتی افسانے اور تجریدی اور علامتی اور مہملیت پسند افسانوں کے درمیان سے ابھری، اس نئے افسانے کی سب سے پہلی آہٹ رتن سنگھ کے افسانوں میں سنائی دی جو شاید کلاسیکی معنوں میں سرے سے افسانے ہی نہیں کہہ جاسکتے کیونکہ یہاں نہ واقعات کا سلسلہ در سلسلہ ہے نہ صورت حال پوری طرح تفصیلی نمو پاتی ہے بلکہ پورے ارتکاز کے ساتھ صرف کسی ایک کیفیت پر مرکوز رہتی ہے، بظاہر یہ کیفیت ذاتی اور نجی معلوم ہوتی ہے مگر اسی مرکوز نجی تجربے کو تہوں سے موجودہ سماجی نظام کے خلاف غم اور غصہ ابھرتا ہے۔''

(بحوالہ ''اردو مختصر افسانہ از نگہت ریحانہ خاں، ص:271)

تجریدی افسانوں کے اولین نمونوں میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔

1960ء کے بعد کی افسانہ نگاری میں سریندر پرکاش نے ایک منفرد مقام حاصل کیا ہے۔ان کا شمار تجرید کے دو بہترین افسانہ نگاروں میں سے ایک ہے۔ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' ہے۔اس کے بعد ان کے گیارہ افسانے کمار پاشی کے رسالہ ''سطور'' (خصوصی شمارہ) میں ایک ساتھ شائع ہوئے۔جس کو ہم ایک کتاب کی حیثیت بھی دے سکتے ہیں۔ان کے افسانوں کا تیسرا مجموعہ ''باز گوئی'' ہے۔ اس کے علاوہ ان کے مجموعے اس طرح سے ہیں۔برف پر مکالمہ،حاضر،حال،جاری وغیرہ ہیں۔

سریندر پرکاش کے افسانوں میں تدریجی ارتقا پایا جاتا ہے۔نت نئے تجربات کو انہوں نے اپنی تخلیقات میں جگہ دی ہے۔ پہلے دور کے افسانوں میں تجرید، ابہام اور علامتوں کا استعمال ملتا ہے۔ ہر افسانوی مجموعہ پہلے والے مجموعے سے مختلف انداز میں ملتا ہے۔یعنی وہ اپنا اسلوب بدلتے نظر آتے ہیں۔ وہ جس دور سے گذر رہے ہیں اور اس دور میں انسانی زندگی جن مشکلات سے دوچار ہے ان سب کا وہ نفسیاتی طور پر اظہار کرتے ہیں۔مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ اپنے عہد کی تمام صورتحال کا پیچیدہ انداز میں اظہار کرتے ہیں۔

روایتی افسانوں کی طرح سریندر پرکاش کے افسانوں میں آغاز، وسط اور انجام نہیں ہوتا۔جملوں میں ترتیب کے باوجود بات آسانی سے سمجھنا مشکل ہے۔الفاظ کو اگر غور سے پڑھ کر معنی تلاش کرلیں تو اس میں تہہ داری معلوم ہوتی ہے۔کرداروں کو استعمال کرلیں تو ان کے بارے میں دوسری تفصیلات نہیں دیتے۔کرداروں کی شناخت ان کے نام سے نہیں بلکہ ان کے ذہنی کیفیات سے ہوتی ہے۔سادہ بیانیہ انداز ان کے پاس کم ہی ملتا ہے۔علامتوں پر زیادہ توجہ مرکوز کرتے ہیں۔

جدیدیت کے بعض رجحانات سریندر پرکاش کے افسانوں میں کثرت سے پائے جاتے ہیں وہ اس طرح ہیں۔علامتی، تجریدی، اشاریتی، اظہاراتی وغیرہ۔دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، تلقارمس اور

جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں، نقب زن، بدوشک کی موت وغیرہ۔ یہ تمام افسانے ان کے بہترین تجریدی افسانوں کی مثال ہیں۔اس کے علاوہ بھی ان کے اور بھی کئی افسانوں میں تجریدی عناصر مل جاتے ہیں۔

آصف اقبال لکھتے ہیں :

''تلقار مس کا پورا نظام تجریدی ہے جو قاری کے لیے تفہیم کا مسئلہ پیدا کر دیتا ہے چونکہ سریندر پرکاش کا اسلوب اور ان کی کہانی لکھنے کی تکنیک میں نیا پن اور انوکھا پن ہے اس لیے افسانے کا مجموعی تصور بھی انفرادی نقطۂ نگاہ سے توجہ کا طالب ہے۔''

(''جدید افسانہ''،ص:141)

سریندر پرکاش کے افسانوں میں تجرید تو بہت سارے افسانوں میں ہے لیکن ''تلقار مس'' کو تجریدی افسانوں میں خاص اہمیت حاصل ہے۔

''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' سریندر پرکاش کے بہترین تجریدی افسانوں میں سے ایک ہے۔اس افسانے کا تجزیہ کئی لوگوں نے پیش کیا ہے۔سب سے پہلے گوپی چند نارنگ نے اس پر اپنا اظہار خیال کیا۔اسی سلسلے میں وارث علوی کی رائے ہے :

''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' گوپی چند نارنگ کی تشریح کے باوجود سمجھ میں نہیں آتا لیکن بہت خوبصورتی سے لکھا گیا ہے اور علامات گومبہم ہیں لیکن تخیلی سحر آفرینی کی عمدہ مثالیں ہیں،آج تیس سال بعد مذکورہ کتاب کے افسانوں کو سنجیدہ مطالعہ کی غرض سے بار بار پڑھنے کے باوجود وہی ایک افسانہ جو کتاب کی پہلی خواندگی

کے وقت غیر معمولی اور شاہکار نظر آیا تھا، وہی آج بھی سریندر
پرکاش کے چند بہترین افسانوں میں امتیازی مقام رکھتا ہے۔
(''ذہن جدید'' مارچ تا اگست، 2008ء، ص:82)

سریندر پرکاش کے پہلے دور کے افسانوں کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے ہوجاتا ہے۔ انہوں نے اپنے بعد کے افسانوں میں اسلوب کو بدل ڈالا لیکن وہ شہرت تو اپنے پہلے دور کے افسانوں سے ہی حاصل کر چکے تھے۔

بلراج مین را کو اردو تجریدی افسانہ نگار کا سب سے اہم تجریدی افسانہ نگار کہا جاتا ہے۔ انہوں نے بہت کم افسانے لکھے لیکن پھر بھی اردو مختصر افسانہ نگاری کے ارتقا میں انہیں اہمیت دی جاتی ہے۔ ان کا پہلا افسانہ 1952ء میں ''بھاگوتی'' کے نام سے ساقی (لاہور) میں چھپا۔ اس کے بعد 1972ء میں ان کا آخری افسانہ ''ساحل کی ذات'' شائع ہوا۔ ان کے جملہ (37) افسانے مختلف رسائل میں شائع ہو چکے ہیں اور 2004ء میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''سرخ وسیاہ'' کے نام سے سرورالہدیٰ نے ترتیب دیا۔

سب سے زیادہ تجریدی افسانے تعداد کے حساب سے بلراج مین را نے لکھے ہیں۔ ان کے زیادہ تر افسانوں میں کہیں نہ کہیں تجریدی عنصر ملتا ہے لیکن جو افسانے مکمل طور پر تجرید کے نمونے کہے جاسکتے ہیں وہ یہ ہیں۔ وہ 'پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ' ایک مہمل کہانی، مقتل اور کمپوزیشن سیریز کے تمام افسانے۔

بلراج مین را کے افسانے مختصر ہونے کے باوجود زندگی کے تمام حقائق کو پیش کرتے ہیں۔ انہوں نے شہری زندگی کو افسانوں میں پیش کیا ہے اور مشینی زندگی کی بھی وہ خوبصورت عکاسی کرتے ہیں۔ وہ اپنے زمانے کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی حالات سے بخوبی واقف ہیں جس کو اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں۔

مین را کے افسانوں میں واقعات بے ترتیب ہوتے ہیں جس سے افسانے میں تسلسل نہیں رہتا اور افسانے میں مبہم کیفیت کا اظہار ملتا ہے۔ اگر ان افسانوں کو غور سے پڑھیں تو کچھ نہ کچھ معنی و مطالب نکل آتے ہیں۔ ایسے افسانوں کو پڑھنے کے لیے قاری کا ذہین ہونا پہلی شرط ہے۔ تب ہی وہ ان پے چیدہ افسانوں کو کچھ سمجھ سکتا ہے۔ بلراج مین را کے اسلوب پر نگہت ریحانہ خاں اظہار خیال کرتی ہیں :

''بنیادی طور پر ان کا اسلوب بیانیہ ہے، لیکن ہیئت کی سطح پر تبدیلیاں اور نئے تجربات اس کی شکل بدل دیتے ہیں۔ ان کے یہاں واقعات کا سیدھا سادہ بیان نہیں ملتا۔ اس سلسلے میں وہ ایکسرئینگ کے عمل کو کام میں لاتے ہیں۔ اس طرح واقعات کے بالواسطہ اظہار کی جہت سامنے آتی ہے جس میں تجریدی اور غیر تجریدی دونوں عناصر پائے جاتے ہیں بلکہ ان دونوں کے درمیانی فاصلے مٹ جاتے ہیں اور ظاہر اور باطن ایک ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں۔''

(''اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ''، ص:285)

شمیم حنفی نے مین را کی شہری زندگی کی پیش کشی کے تعلق سے لکھا ہے :

''قصہ دراصل یہ ہے کہ مین را کا ادراک شہری ہے۔ وہ ہمیں جس فرد کی آپ بیتی سناتا ہے یا جس کی ذاتی ڈائری کے ورق ہمارے سامنے لاتا ہے اس کے تمام تر تجربوں کا کلیدی حوالہ شہری تمدن ہے۔ پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ، ساحل کی ذلت، ریپ، بس اسٹاپ، واردات، وہ، شہر کی رات، غرضیکہ آپ ایک کے بعد ایک ورق الٹتے

جایئے،اس تصویر کا کوئی نہ کوئی رخ سامنے آتا جائے گا۔''

(افسانوی مجموعہ ''سرخ وسیاہ''،ص:509)

مین را کی زبان شاعرانہ ہے۔انہوں نے افسانے میں بھی شاعرانہ زبان کا استعمال کیا ہے۔ان کے زیادہ تر افسانوں میں شاعری کے حصے مل جاتے ہیں۔زبیر رضوی مین را کی شاعرانہ زبان کے تعلق سے اظہار خیال کرتے ہیں :

''بات دوٹوک ہے کہ مین را کا بیانیہ کم اور تکلم کی زبان بڑی شاعرانہ اور سجیلی ہے۔ مین را کی کئی تجریدی کہانیوں میں شاعری رنگ بھرتی رہی ہے۔''

(افسانوی مجموعہ ''سرخ وسیاہ''،ص:549)

تجریدی افسانے تجریدی مصوری کے زیر اثر لکھے گئے۔ تجریدی مصوری میں صرف رنگوں کے شیڈس ہوتے ہیں۔ اسی طرح تجریدی افسانوں میں بھی صرف الفاظ کے شیڈس ہونگے۔ مین را کے افسانے اس کی بہترین مثال ہیں۔زبیر رضوی نے بھی لکھا ہے :

''مین را کی لفظ شناسی کا ایک المیہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تجریدی اور علامتی کہانیوں میں لفظوں کو بطور رنگ کے استعمال کرتا ہے اور کبھی وہ ان سے انسانی پیکروں کا کام بھی لیتا ہے۔ گویا کردار اور واقعات کی آمیزش کی کمی وہ لفظوں سے پر کرتا ہے جہاں اس کی کہانی پرتوں میں چھپی نہیں ہوتی تو اس کی زبان لفظوں کی زیبائش پر اصرار نہیں کرتی۔''

(افسانوی مجموعہ ''سرخ وسیاہ''،ص:549)

مین رانے منٹو کو پسند کیا ہے اور اپنے افسانے بھی کچھ انہیں کے طرز پر لکھے ہیں۔ زبیر رضوی لکھتے ہیں:

''مین را نے اردو فکشن کے اگر کسی بت کی پوجا کی ہے تو وہ
''سعادت حسن منٹو'' ہے مگر کہانی کار مین را اور کہانی کار منٹو میں بڑا
بُعد ہے۔ ایک تجریدی اور علامتی طرز کے اسلوب کا زندانی تو دوسرا
عام دھاگوں سے شاہ توت کی شالیں بنانے والا شاطر کہانی کار۔
مشترک خوبی ایک ہے کہ دونوں کہانی کو چار پانچ صفحوں سے آگے
نہیں لے جاتے۔''

(افسانوی مجموعہ ''سرخ وسیاہ''، ص:550)

بلراج مین را کے افسانوں کی اصل خوبی ان کا تجریدی عنصر ہے۔ انہیں جدیدیت کا سب سے اہم افسانہ نگار کہا جاتا ہے۔ ہر دور میں ایک فنکار ایسا گذرتا ہے جو سب کے ساتھ ہوتے ہوئے بھی سب سے الگ پہچان قائم کر لیتا ہے یہی خوبی بلراج مین را کی بھی ہے۔ تجریدی افسانے تو بہت سارے افسانہ نگاروں نے لکھے لیکن مین را کا مقام منفرد حیثیت رکھتا ہے۔

انور سجاد کی افسانہ نگاری کی شروعات 1952ء سے ہوئی لیکن 1960ء کے بعد انہوں نے ایک نیا رویہ اپنی افسانہ نگاری میں لایا۔ 1964ء میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''چوراہا'' شائع ہوا۔ دوسرا مجموعہ ''استعارے'' 1970ء میں اور تیسرا مجموعہ ''آج'' 1982ء میں منظر عام پر آیا۔ ان سب مجموعوں کے علاوہ کئی ادبی رسائل وجرائد میں ان کے افسانے شائع ہو چکے ہیں۔

ادب کے علاوہ کئی دوسرے پیشوں سے بھی انور سجاد جڑے رہے جیسے مصوری، اداکاری، موسیقی، رقص، طب وسیاست وغیرہ۔ یہ ساری چیزوں کا تجربہ ان کی تخلیقات میں ہم محسوس کر سکتے ہیں۔ انہوں نے متنوع موضوعات کو لے کر نئے اسالیب کی مدد سے افسانے تخلیق کیے ہیں۔ اس بنا پر نگہت

ریحانہ خاں ایک جگہ لکھتی ہیں :

''تاریخ کے مختلف تجربات کے پس منظر میں موجودہ عہد کے شعور کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنی افسانہ نگاری کی ابتدا بیانیہ افسانوں سے کی جو حقیقت پسندی پر مبنی ہوتے تھے۔1964ء تک وہ اسی روایتی اسلوب میں لکھتے رہے لیکن ''چوار ہا'' سے ان کا فن نئی شاہراہوں پر نکل پڑا، جہاں انہوں نے ہیئت اور اسلوب میں نت نئے تجربے کئے۔ بیانیہ اسلوب ترک کر دیا اور اس کی جگہ تجریدی، علامتی و استعاراتی اسلوب اختیار کیا۔''

(اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ، ص:397)

انور سجاد کے علامتی اسلوب کے تعلق سے مجید مضمر لکھتے ہیں :

''انور سجاد کے افسانے اپنی علامتیت کی بناء پر آسانی اور بغیر کسی ذہنی کاوش کے سماجی تاریخ یا اس کی ادبی بلکہ صحافتی صورت کے طور پر پڑھے نہیں جا سکتے۔ اس لیے شمس الرحمان فاروقی نے انہیں ''جدید افسانے کا معمار اعظم'' کہا ہے۔ فاروقی کا خیال ہے کہ انور سجاد کے افسانوں میں دستاویز، تمثیل یا محض نشان بننے والا یا اس طور پر استعمال کیا جانے والا انسان (کردار) نہیں ملتا۔ ان کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت اس لئے بنتے ہیں کہ ان کے یہاں انسان یعنی کردار علامت بن جاتا ہے۔''

(3) کردار کے علامت بن جانے کے لیے جس تخلیق اور علامتی

ادراک کی ضرورت ہوتی ہے وہ انور سجاد کے یہاں موجود ہے۔''

(''اردو کا علامتی افسانہ''،ص:152)

گہری معنویت انور سجاد کے افسانوں کا خاص وصف ہے۔یعنی افسانے آسانی سے سمجھ میں نہیں آتے۔اور بار بار مطالعہ چاہتے ہیں تب جا کر کچھ کچھ سمجھ آتے ہیں۔اس طرح سے ان کے افسانوں میں ترسیل وتفہیم کا مسئلہ ہوتا ہے۔انہیں علامت نگاری میں زیادہ مہارت حاصل ہے۔ان کے افسانے علامت نگاری اور تجریدنگاری کے بین رہتے ہیں۔

غیاث احمد گدی حقیقت پسند اور علامتی افسانہ نگار ہیں۔ان کا تخلیقی سفر تقریباً چالیس (40) سال رہا ہے۔ان کے اس سفر کے دوران میں کئی تخلیق کار نسلیں ابھری۔ان کا پہلا اہم افسانہ دیوتا 1947ء چھپا تھا۔اس کے بعد ان کے کئی افسانے ملتے ہیں۔ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''بابا لوگ'' 1969ء دوسرا ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' 1977ء اور تیسرا ''سارا دن دھوپ'' 1985ء بے حد مقبول ہیں۔

افسانوی مجموعہ ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' کے زیادہ تر افسانوں میں تجریدی رنگ شامل ہے۔سب ہی افسانوں میں علامتی انداز غالب ہے۔یہ افسانے ان کے فن کی کامیابی کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔مثلاً ان کا افسانہ ''ڈوب جانے والا سورج'' تجریدی افسانہ ہے کیونکہ اس میں غیر واضح فضا کا بیان ملتا ہے۔

افسانہ ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' غیاث احمد گدی کے نمائندہ افسانوں میں سے ایک ہے۔اس میں انہوں نے مختلف قسم کے پرندوں کا ذکر کیا ہے جو اس دور کے مختلف فکری زاویوں کی علامت بھی ہو سکتے ہیں۔

غیاث احمد گدی کے تجریدی افسانوں کے سلسلے میں خورشید سمیع لکھتے ہیں:

''انہوں نے بیدی سے متاثر ہو کر زیادہ لکھا ہے اور جدیدیت سے
متاثر ہو کر کم ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی''، ''پہیہ'' اور ''ڈوبنے والا

سورج'' کو الگ کر دیجئے کہ یہ کہانیاں تو محض اور صرف علامتیت اور
تجریدیت کی اساس پر ٹکی ہوئی ہیں۔''

(''شاعر'' مضمون ''نئی کہانیاں۔ایک بازدید''،ص:13)

خورشید سمیع کے مطابق غیاث احمد گدی نے جدیدیت پر زیادہ نہیں لکھا ہے۔ان کے کچھ ہی افسانے جدید رجحان علامت اور تجریدیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔

اقبال متین حیدرآباد کے مشہور افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ترقی پسند افسانہ نگار ہونے کے باوجود انہوں نے جدیدیت پر مبنی افسانے بھی تحریر کیے ہیں اور اپنی الگ پہچان بنائی ہے۔ بہ حیثیت افسانہ نگار کے ان کی پہچان ان کے افسانوں کے مجموعے ''اجلی پرچھائیاں'' سے ہوئی جو 1960ء میں شائع ہوا۔اس کے علاوہ ان کے کئی افسانوی مجموعے منظر عام پر آچکے ہیں مثلاً ''نچا ہوا البم، خالی پٹاریوں کا مداری، آگہی کے ویرانے، مزبلہ، میں بھی فسانہ تم بھی کہانی، شہر آشوب وغیرہ۔ اس کے علاوہ ان کے افسانوں کی کلیات دو جلدوں پر مشتمل ہے جس میں ان کے جملہ 119 افسانے ملتے ہیں جو 2009ء اور 2010ء میں شائع ہوا۔

جدید دور کے افسانوں میں اقبال متین کے کچھ افسانوں میں تجریدی اسلوب ملتا ہے جیسے ان کا افسانہ ''میں بھی فسانہ تم بھی کہانی'' اور ''کھڑکیاں'' وغیرہ میں اس سلسلے میں قدیر زماں لکھتے ہیں :

''اقبال متین نے ''گریویارڈ'' جیسے افسانوں کو چھوڑ کر ''شعلہ پوش'' کار
خ کیا۔انہوں نے 1993ء میں ''میں بھی فسانہ تم بھی کہانی'' افسانہ کا
مجموعہ چھپوایا۔ابتدائی تین افسانوں ''یہ کس کی تصویر ہے''، ''کھڑکیاں''،
''کنول اور گندم'' میں تجریدی اسلوب حاوی ہے۔''شعلہ پوش'' میں

مجہول شخص کس طرح مینار کی بلند ہوتی ہوئی سلاخوں سے اپنا جسم لگاتا

جارہا تھا پڑھیئے تو پورا پیراگراف تجریدی اسلوب میں ہے۔''

(''شب خون'' جون تا دسمبر 2005ء، مضمون: افسانہ کے دو کھونٹ، ص:121)

قدیر زماں کے بیان کے مطابق اقبال متین کے یہاں کہیں کہیں افسانوں میں تجریدی اسلوب کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔

اقبال متین کے افسانوں کے کرداروں کے حوالے سے نگہت ریحانہ خاں لکھتی ہیں :

''اقبال متین کے افسانوں میں کرداروں کے عمل اور گفتگو میں

تجریدی عناصر پائے جاتے ہیں۔''

(''تنقید کے مثبت رویے'' ص:89)

اقبال متین کی افسانہ نگاری کے تعلق سے مختصر یہ کہہ سکتے ہیں کہ انہوں نے نرم اور ملائم لب ولہجہ اختیار کیا ہے۔ زمانے کی ایک نئی فکر ملتی ہے۔ زندگی کو وہ اپنے نظریہ سے دیکھتے ہیں۔ افسانے کے فن سے بخوبی واقفیت رکھتے ہیں۔

کلام حیدری کی افسانہ نگاری کی شروعات ان کے پہلے افسانوی مجموعے ''بے نام گلیاں'' 1955ء سے ہوئی۔ ان کا دوسرا مجموعہ ''صفر'' 1975ء اور تیسرا مجموعہ ''الف، لام، میم'' اور چوتھا مجموعہ ''گولڈن جبلی'' 1975ء ہے۔ ان کے افسانوں میں جدید رجحانات کا کافی گہرا اثر ملتا ہے۔ جس میں وجودیت اور علامتی و تجریدی رجحان کے اثرات زیادہ ہیں۔

کلام حیدری کے افسانوں میں تجریدی عناصر کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کے افسانے ''لا''، ''اسیر'' اور ''صفر'' وغیرہ ہیں۔ جن میں علامتوں کے ساتھ ساتھ تجرید کی جھلکیاں ملتی ہیں۔

کلام حیدری کے تجریدی افسانوں کے تعلق سے آصف اقبال اظہار خیال کرتے ہیں :

''کلام حیدری کے تجریدی افسانوں میں ''لا'' اور ''اسیر'' بھی قابل ذکر ہیں۔ موخر الذکر افسانے کا پورا نظام تجریدی ہے۔ واحد متکلم کے ذہن پر مختلف و متضاد تاثرات مرتسم ہو رہے ہیں۔ جن کے اظہار کے لیے کلام حیدری نے تجریدی اسلوب اپنایا ہے۔ یہاں شے اسیر ہے جسے وہ ہر قسم کی قید و بند سے آزاد دیکھنا چاہتا ہے۔''

(''جدید افسانہ''، ص:185)

کلام حیدری کا موضوع انسانی زندگی کے مختلف پہلو ہیں۔ان کی زبان سادہ اور سلیس ہے۔

احمد ہمیش کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''مکھی'' 1968ء میں شائع ہوا۔ جس میں ان کے افسانے ''مکھی''، اور ''کہانی مجھے لکھتی ہے'' شامل ہے جن پر جدیدیت کا اثر ہے۔ ''ڈرینج میں گرا ہوا قلم'' اور مکھی علامتی افسانوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔

احمد ہمیش اپنے افسانوں میں قدیم اور جدید دونوں طریقوں کا استعمال کرتے ہیں۔انہوں نے خود کلامی کا لہجہ اختیار کیا ہے اور لسانی قواعد کی پابندی بھی نہیں کرتے جس طرح کے الفاظ ان کے افسانوں میں ملتے ہیں انہیں دیکھ کر یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ زبان کی باریکیوں پر بالکل دھیان نہیں دیتے۔ وہ اپنی سوچ کو آزادانہ طور پر کھلا چھوڑ کر لکھتے ہیں جس سے ان کے افسانوں میں اخلاقی پہلو نہیں مل پاتا۔ مکمل طور پر اگر کہا جائے تو وہ ایک فطری فنکار ہیں۔

احمد ہمیش کے افسانے ان کی نفسیات کا تجزیہ معلوم ہوتے ہیں اور انہوں نے اپنے افسانوں میں شعور کی رو کی ٹیکنیک بھی استعمال کی ہے۔اس کے علاوہ علامت نگاری اور تجرید نگاری میں بھی طبع

آزمائی کی ہے۔لیکن علامتوں میں معنویت کونظر انداز کر جاتے ہیں۔ان کی علامت نگاری کے تعلق سے نگہت ریحانہ نے لکھا ہے :

''احمد ہمیش کے افسانوں میں علامت نگاری کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔
انہوں نے اکثر جگہ نجی علامتیں استعمال کی ہیں لیکن علامتوں کے
استعمال میں وہ پاکیزگی وصفائی کا خیال نہیں رکھتے جس سے قاری کی
طبیعت مکدر ہوجاتی ہے اور جھنجھلاہٹ میں وہ اس کے پیچھے چھپے
مقاصداوراس کی معنویت کوبھی نظر انداز کر دیتا ہے۔''

(''اردو مختصر افسانہ :فنی وتکنیکی مطالعہ''،ص:314)

اس طرح سے احمد ہمیش کے پاس مختلف جدید رجحانات کا اثر دکھائی دیتا ہے جس میں کوئی معنویت نہیں ہے اور نہ ہی پڑھنے والا اس طرح کے افسانوں سے متاثر ہوتا ہے۔

خالدہ اصغر نام ہے اور قلمی نام خالدہ حسین ہے۔انہوں نے 1960ء سے لکھنا شروع کیا اور ان کا پہلا افسانہ ''دل دریا''، ''ادب لطیف'' میں چھپا تھا۔پھر دوسرا افسانہ ''منی'' شائع ہوا۔ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''پہچان'' 1981ء، دوسرا مجموعہ ''معروف عورت'' 1989ء، تیسرا مجموعہ ''دروازہ'' اور چوتھا مجموعہ ''میں یہاں ہوں'' 2005ء میں شائع ہو چکا ہے۔

خالدہ اصغر کو تجرید کے اہم افسانہ نگاروں میں شامل کیا جاتا ہے کیونکہ انہوں نے جدیدیت کے رنگ کو اپنایا اور زندگی کی کڑوی حقیقتوں کا بیان کیا ہے۔ان کے تمام افسانوں میں داخلی وارداتوں کا بیان ملتا ہے۔ان کے کردار ان کے داخلی احساسات کا اظہار بخوبی کرتے ہیں۔

خالدہ اصغر کے تجریدی افسانوں میں ''سواری'' کو اہمیت حاصل ہے۔اس افسانے پر اظہار خیال

کرتے ہوئے آصف اقبال لکھتے ہیں :

''سواری ، خالدہ اصغر کے علامتی اور تجریدی افسانوں میں خاص مقام رکھتا ہے۔اس کہانی کی فضا سازی واحد متکلم راوی کی انتہائی حساس طبیعت سے کی گئی ہے جسے شہر کے ساتھ رونما ہونے والے واقعوں یا عوامل کا احساس پہلے ہی سے ہو جاتا تھا۔''

(''جدید افسانہ''،ص:202)

ان کے افسانوں کے تعلق سے ذکر کرتے ہوئے نذیر احمد نے بھی ایک جگہ لکھا ہے :

''معمولی سے غیر معمولی، جانے سے انجانے ،معروف سے مجہول، ٹھوس سے تجرید یا علامت کی طرف رجحان۔ خالدہ کی افسانوی تکنیک کا بنیادی وصف ہے۔''

(''فنون''اپریل،مئی،ص:28)

خالدہ اصغر کو اردو ادب کے بہترین تجریدی افسانہ نگار ہونے کی حیثیت حاصل ہے۔انہوں نے اس تکنیک میں کم افسانے لکھے ہیں،لیکن جو لکھا ہے وہ پوری طرح تجریدی رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں۔

احمد یوسف ترقی پسند اور جدید افسانہ نگار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ان کا پہلا افسانہ ''پکا ارادہ'' 1950ء میں شائع ہوا۔ جملہ چار افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ پہلا ''روشنائی کی کشتیاں'' 1967ء، دوسرا ''آگ کے ہمسائے'' 1980ء، تیسرا ''23 گھنٹے کا شہر'' 1984ء اور چوتھا ''رزم ہو یا بزم'' 2004ء،اس کے علاوہ ان کے دوسرے افسانے رسائل و جرائد میں شائع ہو چکے ہیں۔

ان کے ابتدائی افسانوں کے تعلق سے وہاب اشرفی لکھتے ہیں:

''ابتدائی افسانوں کا مطالعہ کیجئے تو جو بات واضح ہوتی ہے وہ یہ کہ ترقی پسندی کی ابتدا اور عروج کے زمانے میں احمد یوسف نہ صرف اس تحریک سے وابستہ رہے بلکہ ان کے افسانے کے خدوخال بھی ترقی پسند عناصر سے بیش از بیش مملور ہے یعنی پریم چند کے بعد ایک طرف رومانی آہنگ سے پرہیز کرنے کی کوشش رہی تو دوسری طرف زندگی کے وہ تقاضے جن کا بیشتر حصہ سماجی استحصال پر مبنی ہے وہ افسانے کے خدوخال بنے۔''

(''تاریخ ادب اردو'' (جلد سوم)،ص:1254)

ایک جگہ پھر وہ لکھتے ہیں :

''احمد یوسف اپنی فنی کاوشوں میں کسی ایک طریقہ کار میں محدود نہیں ہیں۔ اپنے تخلیقی جہات میں وہ مارکسی تصور کو راہ دیتے ہیں تو کہیں کہیں وہ صورتیں بھی اپناتے ہیں جنہیں تمثیلی اور استعاراتی ان معنوں میں کہا جاسکتا ہے جن معنوں میں جدیدیت کا طرز اظہار سامنے آتا ہے لیکن ایک بین فرق کے ساتھ اور وہ فرق یہ ہے کہ احمد یوسف ہر حال میں رجائی ہیں۔ یہ رجائیت انہیں اس ناخوشگوار فضا میں نہیں لے جاتی ہے جہاں ذہن و دماغ میں ایک طرح کی آلودگی پیدا ہوجاتی ہے اور یہ آلودگی کبھی کبھی بدترین قسم کے اضمحلال کی صورت اختیار کرلیتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ احمد یوسف پروٹسٹ کی فضا قائم کرنا چاہتے ہیں لیکن وانسانی قدروں

کے قتیل نہیں بلکہ علمبردار ہیں۔''

(''تاریخ ادب اردو''(جلد سوم)'ص:1256)

احمد یوسف کے افسانوں کی زبان نئی ہے جس میں جدید طرز اظہار چھپا ہوا ہے۔ جدید طرز اظہار پر ان کا افسانہ ''فرد'' ہے یہ تکنیک کے اعتبار سے تجریدی افسانے کے زمرہ میں آتا ہے۔

رشید امجد یہ پاکستان کے اہم افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعے یہ ہیں۔ بیزار آدم کے بیٹے، ریت پر گرفت، سہ پہر کی خزاں، پت جھڑ میں خود کلامی، بھاگے ہے بیاباں مجھ سے دشتِ خواب، کاغذ کی فصیل، عکس خیال، گم شدہ آواز کی دستک اور ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' وغیرہ۔

نگہت ریحانہ خاں لکھتی ہیں کہ یہ پاکستان کے اہم تجریدی افسانہ نگار ہیں ملاحظہ فرمائیے :

> ''رشید امجد (پیدائش 1940ء) پاکستان میں تجریدی افسانہ نگاروں کے میر کارواں سمجھے جاتے ہیں.....علامتی خصوصاً تجریدی افسانہ لکھنے والوں کی تخلیقات میں منطق کے اصولوں کی پابندی کی تلاش بے سود ہے خصوصاً وہ فنکار جن کی کہانی کا پورا نظام ہی علامتی یا تجریدی ہو۔ رشید امجد کے یہاں بھی کہانی بندھے ٹکے اصولوں کے تحت نمو نہیں پاتی۔''

(''اردو مختصر افسانہ : فنی و تکنیکی مطالعہ''،ص:337)

نگہت ریحانہ خاں ایک اور جگہ ان کے تجریدی افسانوں کے نام لیتے ہوئے کہتی ہیں :

> ''..... یہ حوصلہ شکن صورت حال ''نارسائی کی مٹھیوں'' میں بھی نظر آتی ہے جس کے اظہار میں تجریدی اندازِ بیان اختیار کیا گیا ہے۔

یہ صفات 'شام، پھول اور لہو' میں بھی پائی جاتی ہیں۔ یہ بھی ایک
تجریدی افسانہ ہے جو ایک عام قاری کی سمجھ سے بالاتر ہے۔''

(''اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ''، ص:342)

علامت نگاری رشید امجد کے افسانوں کا خاص وصف ہے۔ مکالموں پر زیادہ دھیان دیتے ہیں۔ دیو مالائی تمثیل ان کے افسانوں میں پراسرار فضا بناتی ہے۔ خوبصورت زبان کا استعمال کرتے ہیں۔ زبان میں شعریت بھی پائی جاتی ہے۔ ان کے الفاظ کردار کے اندرونی احساسات کو ابھارتے ہیں۔ ان کے افسانوں کو پڑھنے کے لیے قاری کی سمجھ کا دائرہ وسیع ہونا ضروری ہے۔

انور خاں ممبئی کے اہم افسانہ نگار ہیں جو 1970ء سے لکھ رہے ہیں۔ ان کے افسانے پہلے رسائل میں چھپے پھر بعد میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 1976ء میں ''راستے اور کھڑکیاں'' منظر عام پر آیا۔ اس کے علاوہ دوسرے مجموعے ''فنکاری'' 1984ء اور ''یاد بسیرے'' 1989ء ہیں۔ ان کا سب سے مشہور افسانوی مجموعہ ''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' ہے۔

انور خاں کے افسانوں میں ہیئت پر زیادہ زور نہیں ملتا۔ وہ اپنا پورا دھیان افسانے کے مواد پر دیتے ہیں۔ وہ کہانی کو خوبصورت انداز میں پیش کرتے ہیں۔ لیکن پھر بھی کہیں کہیں ان کے افسانوں میں تجریدی عناصر مل ہی جاتے ہیں یعنی ان کا بیانیہ انداز روایتی ہونے کے باوجود بھی اس پر جدیدیت کا رنگ ملتا ہے۔

انور خاں کے علامتی افسانوں میں ''بھیڑیں'' اور ''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' قابل ذکر ہیں۔ دونوں میں بہترین علامتوں کا استعمال ملتا ہے۔ علامتوں کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں تجرید بھی مل جاتی ہے لیکن پھر بھی انہیں مکمل تجریدی افسانہ نگار نہیں کہہ سکتے۔ ان کے پاس صرف تجرید کی جھلکیاں ملتی ہیں۔

انور خاں کی تجرید نگاری پر نگہت ریحانہ خاں لکھتی ہیں :

''انور خاں تجرید نگار نہیں ہیں لیکن ان کے چند افسانوں میں تجریدی عناصر پائے جاتے ہیں۔اس ضمن میں ''لمس'' قابل ذکر ہے۔اس افسانے میں کمرے کو کردار کی حیثیت دی گئی ہے اور بتلایا گیا ہے کہ کس طرح چیزیں اپنی اصل سے دور ہوتی جارہی ہیں،ان پر گرد جمتی جارہی ہے، کمرے کی بے جان اشیاء یعنی فرنیچر وغیرہ کے علاوہ وہاں پرندے اور مچھلیاں وغیرہ بھی ہیں اور یہ سب کسی انسانی لمس کے مرہونِ منت ہیں۔ یہ لمس جب انہیں حاصل ہوجاتا ہے تب ان بے جان اشیا میں بھی جان پڑ جاتی ہے اور وہ اپنی اصل شکل میں واپس آجاتی ہیں۔اس کہانی میں پلاٹ میں کوئی خاص شکست و ریخت کا عمل نہیں ملتا۔آغاز، وسط اور انجام میں منطقی ربط کا احساس واضح ہے پس کہیں کہیں تجریدیت کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔''

(''اردو مختصر افسانہ : فنی و تکنیکی مطالعہ''،ص363)

انور خاں کے آخری دور کے افسانوں میں تجریدی عناصر نہیں ملتے۔وہ تجرید سے نکل کر بالکل باہر آچکے تھے اور عام افسانے لکھنے لگے۔

قمر احسن جدید افسانہ نگار ہیں۔ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''آگ، الاؤ، صحرا'' (1980ء) ہے۔اس کے علاوہ ان کے افسانے ہر دور کی عکاسی کرتے ہیں۔ان کے مشہور افسانے اس طرح ہیں۔ نیا منظر نامہ، تعاقب، یا مصطفٰے، ابابیل، ہوز امیم فیہ، سانپ، سور کی مٹھی میں کوڑھی کی ہڈی اور کوڑھی کی مٹھی میں سور کی ہڈی، سر بہ نواز، طلسمات وغیرہ۔

قمر احسن اپنے افسانوں میں مبہم علامتیں استعمال کرتے ہیں۔ یہ علامتیں پیچیدہ ہونے کے ساتھ ساتھ قاری کی سمجھ سے بھی باہر ہے۔ موضوع اور ہیئت پر زیادہ توجہ تو دیتے ہیں اور ساتھ ہی تکنیکی تجربوں کو بھی اپنی تخلیقات میں جگہ دیتے ہیں۔

قمر احسن کا اسلوب تجریدی ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہیں، آصف اقبال ملاحظہ فرمائیے :

''قمر احسن کا اسلوب تجریدی ہے۔ اپنے ذاتی ماضی، تہذیبی ماضی اور ادبی ماضی تینوں سے قمر احسن کا تعلق بیک وقت برقرار رہنے کی وجہ سے ان کے بیشتر افسانوں میں تاثر کی وحدت کا احساس ہوتا ہے۔''

(''جدید افسانہ''، ص:200)

اس طرح سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ قمر احسن بھی ایک اہم تجریدی افسانہ نگار ہیں۔

حمید سہروردی جدید افسانے کا اہم نام ہے۔ ان کے کئی افسانوی مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں۔ پہلا افسانوی مجموعہ ''ریت ریت لفظ'' 1980ء، دوسرا افسانوی مجموعہ ''عقب کا دروازہ'' 1987ء اور تیسرا افسانوی مجموعہ ''بے منظری کا منظر نامہ'' 1992ء میں منظر عام پر آیا۔

حمید سہروردی نے جدیدیت کو اپنانے کے باوصف اپنی ایک الگ راہ بنائی ہے۔ ان کے افسانے تجریدیت کے نمائندہ افسانے کہے جا سکتے ہیں۔ وہ خود اپنی تحریروں پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مجھے شرمندگی محسوس نہیں ہوئی کہ میں نے ٹھوس بیانیہ علامتی اور تجریدی خود کلامی دروں بینی وغیرہ کے افسانے تحریر کئے ہیں میں اس طرح سے اپنی بات میں کہتا ہوں کہ بادی النظر میں سارا افسانہ واشگاف ہو جائے دراصل کوئی فن پارہ راست اظہار کے بجائے

بین السطور سے اپنے فکر وفن کو عیاں ونہاں کرنے لگتا ہے۔ میرا یہ
طریقہ کار شعوری نہیں بلکہ میری سوچ اور فکر ہی اس طرح کا کام
کرتی ہے میں افسانے کو فن پارہ سمجھتا ہوں نہ کہ صناعی، صناعی میں
کرتب بازی کا خدشہ زیادہ رہتا ہے۔''

(بحوالہ: ''حمید سہروردی: فن اور شخصیت'' غیر مطبوعہ،
ص:64-63، 2003ء، یونیورسٹی آف حیدرآباد)

حمید سہروردی کی افسانہ نگاری پر شکیل احمد خان اظہار خیال کرتے ہیں :

''حمید سہروردی ایک اہم افسانہ نگار ہیں اور اپنے منفرد و مخصوص لہجہ
کے باعث اپنی ایک معتبر شناخت قائم کر چکے ہیں وہ Abstract
مسائل کو سماجی Concrete ذرائع یا رشتوں میں منتقل کر کے پیش
کرنے کا فن خوب جانتے ہیں۔ ان کی نثر بھی بہت Unique ہے
وہ عام طور پر مختصر جملہ لکھتے ہیں جن کے متوازی اور متواتر استعمال
سے ایک خوشگوار شعری لیکن Manly آہنگ پیدا ہوتا ہے۔''

(''حمید سہروردی کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ ''ترتیب وانتخاب''، غضنفر اقبال، ص:۲۴۲)

حمید سہروردی جتنے علامتی افسانہ نگار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں اتنے ہی تجریدی بھی ہیں۔ ان کے افسانوں میں علامتوں اور تجرید کا ملا جلا اثر ملتا ہے۔

شفق کا اصل نام شفیق احمد ہے۔ یہ ساتویں دہائی کے نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔ ان کے اب تک چار افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ پہلا ''سمٹی ہوئی زمین'' دوسرا ''سگ گزیدہ'' تیسرا ''شناخت'' اور چوتھا ''وراثت'' وغیرہ۔ اس کے علاوہ ان کے پہلے دور کے افسانے رسائل وجرائد میں چھپ چکے ہیں۔ ان کے

افسانوی مجموعوں میں ان کے پے چیدہ افسانے جن کو ہم تجرید کہہ سکتے ہیں شامل نہیں ہے جس میں انہوں نے علامتیں، تشبیہات اور استعاراتی نظام کو تخلیق کیا ہے۔

وہاب اشرفی شفق کے علامتی اور تجریدی افسانے کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

''ان کے افسانوی نہج کا ایک اہم موڑ اس وقت آیا جب انہوں نے ایک افسانہ ''کھڑکی'' کے عنوان سے لکھا۔ یہ 1971ء میں ماہنامہ ''آہنگ'' گیا میں شامل ہوا۔ پھر وہ علامتی اور تجریدی افسانوں کی طرف مائل ہوئے اور مسلسل لکھتے رہے۔ ان کے زیادہ تر افسانے علامتی ہیں۔''

(''تاریخ ادب اردو'' جلد سوم، ص:1328)

شفق کا مزاج شاعرانہ ہے۔ ان کی نثر میں بھی شاعری نظر آتی ہے۔ انہوں نے ایک فرد کے احساسات کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ خورشید سمیع لکھتے ہیں :

''شفق کے اکثر افسانوں میں یکسانیت ہوتی ہے تاہم نئے افسانہ نگاروں میں وہ نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ جدیدیت کی تجریدیت کو سمیٹ لینے سے ان کا فن نئے افق سے روشناس ہوتا ہے۔''

(''شاعر''، مضمون: نئی کہانیاں۔ایک بازدید)

اکرام باگ تجرید کے اہم افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان کا تعلق کرناٹک سے ہے اور یہ موجودہ دور کے اہم افسانہ نگار کہے جاسکتے ہیں۔ انہوں نے نہ صرف افسانے لکھے ہیں بلکہ افسانوں پر تنقیدی کام بھی کیا۔ ان کا پہلا افسانہ ''دام افعی'' ہے اور پہلا افسانوی مجموعہ ''کوچ'' 1986ء میں منظر عام پر آیا۔

اکرام باگ کے یہاں الجھا ہوا مفہوم ہے۔ افسانہ سمجھنا مشکل ہے۔ ان کے الفاظ میں خالص معنی

نہیں بلکہ استعارے کا استعمال زیادہ ملتا ہے جس کی وجہ سے افسانے کی ترسیل ناممکن ہوجاتی ہے۔انہوں نے شاعری کو بھی نثر سے الگ نہیں سمجھا۔جابجا شاعری کا استعمال ان کے افسانوں کی خاص بات ہے۔

آصف اقبال اکرام باگ کی افسانہ نگاری کے تعلق سے رقمطراز ہیں :

''اکرام باگ کے افسانے تجریدی اظہار پر محمول ہوتے ہوئے اینٹی اسٹوری کی جانب قدم بڑھاتے ہیں۔ ان کے افسانے موضوعی محور کے گرد گھومتے نہیں بلکہ ان کے یہاں موضوع کی روایتی بنت سے انحراف ملتا ہے۔ دوسری چیز جو افسانوں کو اینٹی اسٹوری سے قریب کردیتی ہے وہ وقت کا ٹھہراؤ ہے۔''

(''جدید افسانہ''،ص:196-195)

اکرام باگ کے تجریدی افسانوں کے ضمن میں ''اقلیما سے پرے'' اور ''رخش پا'' اہمیت کے حامل ہے۔ان کا افسانہ رخش پا کے سلسلے میں آصف اقبال نے لکھا ہے :

''اس کہانی میں ''میں'' ایک عجیب وغریب میڈیم میں سانس لیتا ہے۔ یہ میڈیم لاشعوری حیثیت رکھتا ہے۔اس میں شخصیت کا ٹوٹنا، شعور کی رو ''میں'' کی داخلی حیثیت اور وسعت ''میں'' کی اجتماعیت اور سماجی ربط، جبلت اور وجدان کے عناصر، داخلی اور حسیاتی سطح پر ہوتے ہوئے بھی منطقی نتائج سامنے لاتے ہیں۔ نتائج حاصل کرنے کا طریق کار ریاضی اور بالخصوص اشکال ریاض کی بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ تجریدی طور فلسفہ کیمیاء اور حیاتیات بھی فن کے ساتھ آمیزش رکھتے ہیں۔''

(''جدید افسانہ''،ص:197)

اس طرح سے اکرام باگ اردو تجریدی افسانہ کے اہم ستون سمجھے جاتے ہیں۔

شوکت حیات یہ ایک جدید افسانہ نگار ہیں لیکن وہ انفرادیت پسند ہیں۔ وہ اپنے بنائے ہوئے راستے پر چلنا ہی پسند کرتے ہیں۔انہوں نے خود اپنے افسانوں کو''انام کہانی'' کا نام دیا ہے۔ان کے فن میں گہرائی و گیرائی بھی ہے۔یعنی خارجیت اور داخلیت دونوں ایک ساتھ ایک افسانے میں مل جاتے ہیں۔

شوکت حیات کے افسانے مختلف رسائل و جرائد میں چھپتے رہتے ہیں۔ان کا ایک افسانہ''بانگ'' ہے جو اردو کا مشہور افسانہ ہے۔اس کے علاوہ جو افسانے ملتے ہیں ان میں شکنجہ، کوبڑ، پھندا، تفتیش، بلی کا بچہ، گھڑیال، سانپوں سے نہ ڈرنے والا بچہ، بیگانگی، گنبد کے کبوتر، مسٹر گلڈ، لا، شگاف دراڑ خلا، ہوا، انت کا انت توسل، ہوسٹل، ساخت، کہ ختم سفر کی ابتداء وغیرہ اہم ہیں۔

شوکت حیات کے علامتی افسانے'' بکسوں سے دبا آدمی'' 1971ء''سیاہ چادریں اور انسانی ڈھانچہ'' 1972ء اور تین مینڈک اہم ہیں۔انہوں نے بلراج مین را اور سریندر پرکاش کی تائید کرتے ہوئے ان کی طرح افسانے لکھنا پسند کیا۔مہدی جعفر لکھتے ہیں :

> ''شوکت حیات سترہویں دہائی سے''اکہانی'' کی آواز بلند کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ اینٹی اسٹوری لکھنے کی تحریک تھی جس کے ڈانڈے بلراج مین را کی'' کمپوزیشن'' سیریز اور سریندر پرکاش کے ''تلقارمس'' سے ملتے تھے۔ شوکت حیات نے احتجاج پر مبنی افسانے''بانگ'' سے اپنی شناخت قائم کی۔''

(''بیسویں صدی میں اردو ادب'' مرتب گوپی چند نارنگ، ص:185)

شوکت حیات کو اردو کے اہم تجرید نگاروں کی صف میں شامل کیا جاتا ہے۔

مرزا حامد بیگ کا اصلی نام حامد حسین ہے۔ان کے افسانوی مجموعے ''گمشدہ کلمات'' 1981ء ''تار پر چلنے والی'' 1982ء،''قصہ کہانی'' 1984ء،''گناہ کی مزدوری'' 1991ء اس کے علاوہ انہوں نے افسانے پر تنقید بھی لکھی ہے جس میں ان کی کتاب ''افسانے کا منظر نامہ'' اور دوسری کتاب ''اردو افسانے کی روایت'' اہم ہے۔ان کی کچھ اور تنقیدی اور تحقیقی کتابیں ملتی ہیں۔

مرزا حامد بیگ کے علامتی اور تجریدی افسانوں پر نکہت ریحانہ خاں لکھتی ہیں :

> ''ان کے یہاں علامتی اور تجریدی انداز بھی پایا جاتا ہے۔''گمشدہ کلمات''،''مشکی گھوڑوں والی بگی کا پھیرا''،''برج عقرب'' میں علامتی اشارے ملتے ہیں۔ اساطیری رجحان کی مثال ''سرسوتی اور راج ہنس'' میں ملتی ہے لیکن ان افسانوں میں اسطوری عمل واضح طور پر سامنے نہیں آتا۔''

(''اردو مختصر افسانہ : فنی و تکنیکی مطالعہ''،ص:372-371)

اس طرح ہم یہ دیکھتے ہے کہ 1980ء کے بعد کے لکھنے والوں نے بھی کچھ کچھ تجرید پر بھی دھیان دیا انہی میں سے ایک مرزا حامد بیگ بھی ہیں۔

اس طرح سے ہم نے یہ دیکھا کہ اردو افسانے میں بہت سارے افسانہ نگاروں نے تجرید کو اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔ان میں کچھ ترقی پسند دور کے افسانہ نگار ہیں اور جدیدیت کے دور میں ابھرنے والے نئے افسانہ نگار بھی۔

تجرید کو اپنے افسانوں میں شامل کرنے والے افسانہ نگاروں میں ہندوستان اور پاکستان کے شہرت یافتہ نام ہیں۔رفعت اختر نے لکھا ہے :

''بلراج مین را، انور سجاد اور رشید امجد کا رجحان تجرید کی طرف ہے، بلراج مین را نے ''کمپوزیشن'' میں تجرید کی بہت اچھی مثال پیش کی ہے، پاکستان میں انور سجاد کو تجریدی افسانہ کے سلسلہ میں اولیت دی جاسکتی ہے۔ رشید امجد نے محنت اور لگن اپنے ابتدائی افسانوں کے برعکس اب تکنیک اور اظہار میں جو مہارت حاصل کر لی ہے اس کی بنا پر اب وہی خالص تجریدی افسانہ نگار نظر آتا ہے۔''

(''افسانہ: حقیقت سے علامت تک''، ص:110)

اردو ادب میں ایسے افسانہ نگار زیادہ ملتے ہیں جو روایتی، ترقی پسند اور جدیدیت کے رجحانات علامتی، تجریدی، اشاریتی اور وجودی افسانے بھی تخلیق کر چکے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کو کسی ایک تحریک یا رجحان کے تحت نہیں دیکھا جاسکتا۔ قدیر امتیاز بھی لکھتے ہیں :

''ایسے بے شمار افسانہ نگار ملیں گے جو بیک وقت علامتی، تجریدی، ترقی پسند اور جدید افسانے لکھتے ہیں بلکہ پرانے فارم میں بھی لکھتے ہیں۔ اس لئے شناخت کا مسئلہ اس سلسلے میں دشوار بن جاتا ہے۔ کسی کے جدید یا قدیم ہونے کا مسئلہ صرف اظہار تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ موضوع سے اس کا علاقہ کم ہی رہ گیا ہے۔''

(''شاعر'' 1982 'اردو میں علامتی افسانے، ص:36)

طارق چھتاری بھی ایک جگہ لکھتے ہیں :

''1960ء کے بعد اردو میں دو رجحان بیک وقت کارفرما تھے، ایک کے علم بردار شدت پسند تجریدی کہانیوں کے خالق تھے اور دوسرے

کے وہ فن کار جو سماجی خارجیت کے موضوعات اپنانے کے باوجود
فن اور ہیئت کے تجربوں کی بناء پر جدید کہلانے کے مستحق تھے۔''

(''جدید افسانہ۔اردو، ہندی''،ص:385)

اردو ادب میں جتنے افسانہ نگار ملتے ہیں انہیں ہم کسی ایک تحریک یا رجحان کے تحت جوڑ کر نہیں رکھ سکتے کیوں کہ ناقدین اپنے اپنے نظریوں کے مطابق افسانوں کا تجربہ کرتے ہیں مثلاً کوئی ناقد وجودیت کی تلاش کرے گا تو کوئی علامت نگاری کے فن کو، کوئی استعارے کو تو کوئی تجرید کو، اس طرح ہم افسانے کی اصل تک نہیں پہنچ پائیں گے۔

جدیدیت کے دور میں جب کئی رجحانات کو افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں شامل کرلیا اور انکی تکنیک کو کبھی شعوری اور کبھی غیر شعوری طور پر استعمال کیا تو ان کے افسانوں میں وحدت تاثر کے بجائے مجموعی تاثر کو دیکھا گیا اور ان افسانوں میں کبھی سمجھ میں آنے والی کیفیت کا بیان ہوتا ہے تو کبھی مبہم اور علامتی انداز ملتا تھا۔ایسے افسانوں کو سمجھنا افسانے کے عام قاری کے لئے دشوار کن ثابت ہوا۔چنانچہ لوگ ایسے افسانوں کی طرف کم توجہ دینے لگے۔یہ افسانے جن کی سمجھ میں آتے تھے وہ یا تو نقاد تھے یا پھر بڑے بڑے اسکالرز یا پھر خود افسانہ نگار تھے۔کچھ افسانہ نگاروں نے بھی خود اس بات کو محسوس کیا اور وہ پھر سے سیدھے سادے روایتی اسلوب کو اپنا کر لکھنے لگے۔لیکن اب وہ پوری طرح روایتی بھی نہیں رہے بلکہ روایت اور جدید دونوں کی آمیزش سے تیار کیا گیا ایک بالکل نیا اسلوب تھا۔

طارق چھتاری نے اردو افسانے کے نئے اسلوب پر اپنا خیال اس طرح ظاہر کیا ہے :

''آہستہ آہستہ تجریدی کہانی کی طرف افسانہ نگاروں کی توجہ کم
ہوگئی ابہام (Abstraction) زیادہ دنوں تک افسانہ نگاروں

کو اپنے حصار میں نہیں رکھ سکا اور اسی دوران ایک اسلوب فروغ پانے لگا جسے ہم منظری اسلوب کہہ سکتے ہیں۔ منظری اسلوب کا تعلق منظر نگاری سے قطعی نہیں ہے۔ دراصل یہ ایک ایسا اسلوب ہے جو بیانیہ اور تجریدی اسلوب سے مختلف ہے، اس میں کہانی بیان نہیں کی جاتی بلکہ خود بخود ہوتے ہوئے نظر آتی ہے۔''

(''جدید افسانہ: اردو، ہندی''، ص:101)

سلیم اختر اپنے خیالات اس طرح پیش کرتے ہیں :

''علامات اور فنی تجرید سے وابستہ فنی لوازم سے جتنا فائدہ حاصل کیا جا سکتا تھا وہ حاصل ہو گیا ہے۔ اس لئے مزید کا مطلب تکرار ہوگا اور تکرار دلیل ہوتا ہے اس امر کی کہ اب تخلیقی توانائی کم ہو رہی ہے۔ ذاتی سوچ کے آفاق سمٹ رہے ہیں۔ اور نظر کے زاویے محض ایک نقطہ تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔''

(''شب خون''، مضمون ''ادب اور عصری آگہی۔ افسانہ''، ص:41)

بیگ احساس لکھتے ہیں:

''بہت سے ایسے افسانہ نگار جنہوں نے دائرے اور بریکٹوں کے تجربے کیے تھے، آج مابعد جدیدیت کا پرچم تھامنے کے لئے بے چین ہیں۔ وہ فن کار جنہوں نے بلاوجہ تجریدی اور علامتی افسانہ لکھا تھا۔ واپس لوٹ آئے ہیں۔ کچھ نے اس کو قبول نہیں کیا وہ تذبذب میں ہیں۔'' (''شور جہاں''، ص:184)

شہزاد منظر نے بھی جدید اور تجریدی افسانوں کے خاتمے پر اپنی رائے اس طرح پیش کی ہے:

''جدیدیت کا طوفانی دور ختم ہو چکا ہے۔ اب جدیدیت کے سیلاب نے سبک رفتار ندی کی صورت اختیار کر لی ہے چنانچہ جدید (علامتی اور تجریدی) افسانے کے نام پر اسٹنٹ بازی کا دور ختم ہو چکا ہے۔ نیا افسانہ ٹوٹ پھوٹ کے عمل سے گذرنے کے بعد تعمیر نو کی منزل میں داخل ہو رہا ہے اور اب افسانہ نگار ایک بار پھر تجرید سے اور حقیقت نگاری کی جانب لوٹ رہے ہیں کیونکہ جدید تر افسانہ نگاروں کو اس کا شدت کے ساتھ احساس ہو چکا ہے کہ افسانے میں انتہا پسندانہ تجربے کے باعث قاری کا افسانہ سے رشتہ ٹوٹ چکا ہے۔'' (''جدید اردو افسانہ''، ص:160)

قاری کو جدید دور کے افسانوں کو سمجھنے میں مشکلات پیش تھیں اس کا ذکر شہزاد منظر نے اپنے بیان میں کیا ہے۔

سید محمد عقیل نے مشہور تجریدی افسانہ نگار سریندر پرکاش کی افسانہ نگاری کے حوالے سے کہا ہے :

''سریندر پرکاش جنہوں نے کبھی دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، بدوشک کی موت اور تلقار مس جیسے مبہم، لایعنی اور الجھے ہوئے افسانے لکھے تھے، اب داستانی اور افسانوی کردار کو اپنا کر بجو کا اور باز گوئی جیسے اچھے افسانے لکھ رہے ہیں۔ اگرچہ کسی قدر علامتیں اور اساطیری انداز اب بھی ان کی عبارت پر حاوی ہے جسے کچھ لوگ نئی کہانی کا نیا معیار کہتے ہیں لیکن یہ معیار ابہام، سرریلزم اور خواب

کی دنیا سے نیچے اتر کر، اس لیے قائم کیا گیا ہے کہ سچی حقیقتیں ابہام
اور خواب کی دنیا کا ساتھ نہیں دے پائیں۔''

(''عصری آگہی'' افسانہ نمبر مضمون ''نیا افسانوی سفر''، ص:52)

علی احمد فاطمی تجریدی افسانے کے خاتمے پر رقمطراز ہیں :

''آج جبکہ ایسے افسانوں کا دور ختم ہو گیا اور تجریدیت قصہ پارینہ
بن چکی ہے بدلے ہوئے وقت اور ماحول میں ہم ہمدردانہ طور پر ان
افسانوں کا نئے سرے سے تجربہ کریں تو میرا خیال ہے کہ ان
افسانوں کا رشتہ اپنے سماج سے بھی مل جائے گا اس سماج سے بھی جو
انسانی جذبات کی تحریم و تعظیم سے بالاتر ایک چال چل رہا تھا جس کا
حشر بعد کے سماج کو دیکھنا پڑا۔''

(''عصری آگہی'' افسانہ نمبر مضمون ''نئے افسانے میں عصری شعور و آگہی، ص:31)

اس طرح سے تجریدی افسانوں کا دور ختم ہوا لیکن بعد کے افسانوں میں بھی تجرید کی جھلکیاں ملتی ہیں جن افسانوں میں تجرید کی جھلکیاں نہیں ملتیں پھر بھی وہ افسانے بالکل اس طرح کے نہیں تھے جیسے تجرید سے پہلے تھے یعنی کہ رومانی یا حقیقی نہیں تھے۔ اب افسانوں پر ایک نیا رنگ دکھائی دینے لگا جس میں افسانہ نگار ہر بات پوری طرح واضح انداز میں تو نہیں لیکن پوری طرح مبہم انداز میں بھی نہیں کہتا تھا۔ اب وہ اس طرح قاری کو نظر انداز نہیں کرتا تھا جیسے کہ تجریدی افسانوں میں کرتا تھا۔ تجرید کے بعد افسانہ نگار اپنے آپ میں ایک نئی تبدیلی محسوس کرنے لگا۔ اس تبدیلی کو لانے میں تجریدی رجحان کا بھی بہت بڑا دخل ہے۔ ورنہ افسانہ نگار اپنی ذہنی کشمکش کو باہر کیسے نکال پاتا۔ ہر چیز کے اچھے اور برے دو پہلو ہوتے ہیں۔ اس طرح تجریدی افسانے نے بھی اردو مختصر افسانے کو کچھ نہیں دیا تو کچھ دیا بھی ہے۔

4.6 اردو مختصر افسانہ : مابعد جدیدیت

اردو مختصر افسانے میں جدیدیت کے بعد جس دور کا نام آتا ہے وہ مابعد جدیدیت کا ہے۔ یہ دور 1970ء اور 1980ء کے دوران میں شروع ہوا۔ اس سلسلے میں قدوس جاوید لکھتے ہیں :

''1980ء تک آتے آتے سیاسی، سماجی اور ثقافتی حالات اور نمایاں تبدیلیوں اور گلوبلائزیشن کنزیومرزم اور انفارمیشن ٹکنالوجی کے ہوشربا فروغ وارتقا کے سبب اردو میں مابعد جدیدیت کے خط و خال نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ سید محمد اشرف اور شوکت حیات دونوں نے مانا ہے کہ اردو میں مابعد جدید افسانہ کی شروعات 1970ء سے ہوتی ہے بلکہ شوکت حیات تو یہاں تک کہتے ہیں کہ اردو میں مابعد جدید افسانہ کی شروعات اس کی انام سیریز کی کہانیوں سے ہوتی ہے۔''

(''اردو ادب احتجاج اور مزاحمت کے رویے'' ترتیب ارتضی کریم، ص:328)

1980ء کے بعد کا افسانہ اپنے پیش روؤں سے انحراف نہیں بلکہ انہیں افسانوں کا ردو بدل تھا۔ ان افسانہ نگاروں نے پہلے کے افسانہ نگاروں کی کامیابیوں سے زیادہ ناکامیوں پر دھیان دیا اور کسی بھی طرح کا کوئی دعویٰ نہیں کیا۔ یہ لوگ کہنے کے بجائے کرنے پر بھروسہ رکھنے والے تھے کیونکہ انہیں اپنے سے پہلے کے افسانہ نگاروں کو دیکھ کر تجربہ ہو چکا تھا۔ اور وہ، وہ سب نہیں کرنا چاہتے تھے جو پہلے ہو چکا تھا۔ وہ اپنا ایک الگ راستہ بنا کر چلنا چاہتے تھے۔

پروفیسر قدوس جاوید نے ترقی پسند افسانہ اور مابعد جدید افسانے کا فرق اس طرح بتایا ہے :

''.....سکہ بند ترقی پسند افسانے کے صنفی امتیازات ٹھوس اور جامد

ہوتے ہیں۔

☆ مابعد جدیدی افسانہ کے شناختی امتیازات سیال اور متحرک ہوتے ہیں۔

.....سکہ بند ترقی پسند افسانہ کی ادبیت شعوری اور منصوبہ بند کوششوں کا نتیجہ ہوتی ہے۔

☆ ..... مابعد جدید افسانہ کی تخلیقیت ۔خودروی اور طبعی آمد کا ثمرہ ہوتی ہے۔

.....سکہ بند ترقی پسند افسانہ .....قرأت کے تفاعل میں قاری کی شرکت سے انکار کرتا ہے۔

☆ ..... مابعد جدید افسانہ .....قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارکردگی پر اصرار کرتا ہے۔

.....سکہ بند ترقی پسند افسانہ مارکسی مہابیانیہ کی تبلیغ کرتا ہے۔

☆ .....مابعد جدید افسانہ.....کسی بھی مہابیانیہ پر یقین نہیں رکھتا۔

.....سکہ بند ترقی پسند افسانہ میں موضوعیت کی بالادستی ہوتی ہے۔

☆ ..... مابعد جدید افسانہ.....افسانہ کے وصفی ہیئتی کردار پر اصرار کرتا ہے۔

.....سکہ بند ترقی پسند افسانہ ..... ادب میں ادعائیت او رکلیت پسندی کا مظہر ہوتا ہے۔

☆ مابعد جدید افسانہ.....ادب میں ادیب کے آزاد تخلیقی رویے کی حمایت کرتا ہے۔

.....سکہ بندی ترقی پسند افسانہ کا لسانیاتی نظام خارجی عناصر کے دباؤ
کے سبب مکتبی ہوتا ہے۔

☆..... مابعد جدید افسانہ کا لسانیاتی نظام داخلی کیفیات و واردات
کے فشار کے سبب خود مکتفی ہوتا ہے۔''

(بحوالہ ''اردو افسانہ ۱۹۸۰ کے بعد'' از غضنفر اقبال، ص:۳۱۔۳۰)

غضنفر اقبال نے قدوس جاوید کے اقتباس سے یہ ثابت کیا ہے کہ ترقی پسند افسانے سے مابعد جدید افسانے کتنے مختلف ہیں۔

مابعد جدید افسانے میں سب سے بڑی تبدیلی اس کے بیانیہ کی ہے۔ غضنفر اقبال حسن الحق کے حوالے سے جدید افسانے اور مابعد جدید افسانے کا فرق اس طرح بتاتے ہیں۔

''1) جدید افسانہ Subjective ہوتا ہے اور جدیدیت کے بعد
کا افسانہ Subjective بھی ہوتا ہے اور Objective بھی۔

2) جدید افسانہ میں اہمال روا ہے جدیدیت کے بعد کے افسانے
میں اہمال ناروا۔

3) جدیدیت کے مطابق مطالعہ پذیری (Readability)
غیر ضروری تھی جدیدیت کے بعد Readability ضروری ہوگئی۔

4) جدیدیت میں علامت سازی کی کوشش کی جاتی تھی جدیدیت
کے بعد استعارہ سازی کی کوشش فنی طور پر پسندیدہ سمجھی گئی۔

5) جدیدیت میں معنی کی بہر حال اہمیت تھی، جدیدیت کے بعد
صرف متن ضروری رہا معنی غیر ضروری ہو گئے۔

6) جدیدیت میں متنی وحدت کا انہدام ضروری نہیں تھا جدیدیت

کے بعد متنی وحدت کا انہدام بھی کثرت سے ہونے لگا۔''

(مذکورہ کتاب،ص:32)

اس سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ ترقی پسند افسانے اور جدید افسانے سے مابعد جدید افسانے کتنے الگ ہیں اور ان میں فرق کیا ہے۔

مابعد جدید افسانے کے کردار جدید ادوار کے کرداروں سے بہت مختلف ہیں۔اور یہ کردار کس طرح کے ہیں اس سلسلے میں بیگ احساس لکھتے ہیں:

''مابعد جدید افسانہ نگار اب ضرورتاً ہی کرداروں کے نام کی جگہ ان کے پیشے یا اوصاف کا استعمال کرتا ہے۔اس سے افسانے کی ایک خاص فضا بناتا ہے۔اب پہلا کردار، دوسرا کردار، معمر شخص لکھنے کا فیشن باقی نہیں رہا۔ کیونکہ مابعد جدید افسانہ نگار اپنی بات وضاحت سے کہنا چاہتا ہے اس لیے اسے ایسے سہاروں کی ضرورت نہیں رہی۔''

(''شور جہاں''،ص:180)

یہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ جدید دور کے افسانے میں کرداروں کے نام کے بجائے پہلا کردار اور دوسرا کردار وغیرہ نام رکھے جاتے تھے جبکہ مابعد جدید افسانوں میں کرداروں کے نام ہوتے ہیں۔کبھی کبھار ہی یہ اپنے پیشے کا استعمال کرتے ہیں یعنی یہاں کرداروں کی جیتی جاگتی تصویریں پیش کی جاتی ہیں کیونکہ مابعد جدید افسانہ نگار ہر بات واضح انداز میں قاری کو سمجھانا چاہتا ہے۔

مابعد جدید افسانے میں حقیقت بھی ہے اور فلسفہ بھی، اس کے علاوہ ایک انسان کے ذہنی تخیل کی کارفرمائی بھی اور اپنے اس پاس کے ماحول کی عکاسی بھی جو کچھ جدید افسانے میں نہیں تھا اس کو مابعد جدید افسانہ نگار نے اپنے افسانوں میں شامل کیا۔

1980ء کے بعد کے کچھ مشہور افسانہ نگار جنہیں مابعد جدید افسانہ نگاروں کی صف میں رکھا جاتا ہے وہ اس طرح سے ہیں۔ مشرف عالم ذوقی، ساجد رشید، بیگ احساس، سید محمد اشرف، طارق چھتاری، خالد جاوید، احمد صغیر، نورالحسنین، عارف خورشید، معین الدین جینابڑے، یوسف عارفی، ترنم ریاض، م ناگ، مظہر سلیم، مقصود اظہر وغیرہ۔

4.7 اردو مختصر افسانہ : موجودہ صورتحال

اب اردو افسانے میں تجربے کے بجائے اپنے آس پاس کے ماحول کی عکاسی کی جاتی ہے۔ افسانہ نگار جو کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے اسے اپنے افسانوں میں بنا کسی ابہام کے پیش کرتا ہے۔ بگڑے ہوئے حالات ہو یا چاہے سیاسی و سماجی سرگرمیاں سب کا بیان افسانوں میں ملتا ہے۔ شہزاد منظر نے لکھا ہے :

> ''اردو افسانے کی یہ خوش نصیبی رہی ہے کہ وہ کبھی زندگی کے حقائق اور مسائل سے لاتعلق نہیں رہا۔ چنانچہ پریم چند کے دور کا افسانہ ہو۔ ترقی پسند دور کا افسانہ ہو یا جدید دور کا علامتی اور تجریدی افسانہ کبھی زندگی کے بنیادی مسائل سے الگ نہیں رہا چنانچہ موجودہ دور کا افسانہ بھی زندگی کے مسائل کا آئینہ دار ہے۔''
>
> (''جدید اردو افسانہ''، ص:22)

موجودہ دور کا افسانہ کس طرح کا ہے اس بارے میں قدوس جاوید رقمطراز ہیں :

> ''1960-80ء کا افسانہ، ابتدا میں پریم چند اور ترقی پسندی کی روایت کو ساتھ لے کر احتجاج اور مزاحمت کو اپنی ذات کے اندر

جیتا ہے لیکن 1980ء تک آ کر اردو افسانہ، احتجاج اور مزاحمت
کا اظہار کرتا لیکن 2004ء تک آتے آتے افسانہ صرف افسانہ
نہیں رہ جاتا بلکہ عصری سیاسی وسماجی اور ثقافتی حالات کے پیش
نظر مجسم احتجاج بھی ہو جاتا ہے۔''

(''اردو ادب احتجاج اور مزاحمت کے رویے''، ترتیب ارتضی کریم، ص:329)

موجودہ دور کے مختصر افسانے پہلے کے افسانوں کے مقابلے میں تھوڑے طویل ہیں اور ان کے موضوعات انسانی زندگی ہی کے مختلف معاشرتی پہلو ہیں۔ بیگ احساس ایک جگہ لکھتے ہیں :

''موجودہ افسانے میں رومانی فضا، خاص علاقوں کی تہذیبی عکاسی،
برسر اقتدار طبقے کا ظلم، پوری قوم کی شناخت کا مسئلہ، دہشت گردی
جیسے موضوعات کو برتا جا رہا ہے۔ طویل کہانیاں لکھی جا رہی ہیں۔''

(''شور جہاں''، ص:185)

آج کا اردو افسانہ نگار اپنی تخلیقات سے مطمئن معلوم ہوتا ہے کیونکہ وہ جو کچھ تخلیق کر رہا ہے اس میں اپنے معاشرے کی عکاسی کر رہا ہے۔ جس کو قاری دلچسپی کے ساتھ پڑھتا ہے چونکہ قاری فن پارے میں اپنی ذہنی شمولیت چاہتا ہے۔ اسی لیے بھی افسانہ نگار ایسے ہی موضوعات کو اپنی تخلیق کے لیے تلاش کرتا ہے جو قاری کے ساتھ ساتھ خود افسانہ نگار کے ذہن کو متوجہ کر سکیں۔

موجودہ دور کے کچھ مشہور افسانہ نگار سلام بن رزاق، نیر مسعود، عبدالصمد، سید محمد اشرف، بیگ احساس، مظہر الزماں خاں، طارق چھتاری، قدیر زماں، مشتاق احمد وغیرہ وغیرہ۔ اس کے علاوہ بھی کئی اہم افسانہ نگار اردو مختصر افسانے تخلیق کر رہے ہیں۔

☆☆☆

5. اردو تجریدی افسانہ کا تنقیدی جائزہ

اردو فکشن میں تجریدی افسانہ 1960ء کے دہے میں شروع ہوا۔ تجریدی افسانہ لکھنے کی کئی وجوہات تھیں لیکن سب سے اہم وجہ تھی ملک کی تقسیم اور پاکستان کا قیام۔ اس وقت عام انسانی زندگی مفلوج ہو چکی تھی اور لوگ ایک دوسرے پر بھروسہ کرنا چھوڑ چکے تھے۔ ایسے میں تخلیق کاروں کے پاس خاص کر افسانہ نگاروں کے پاس لکھنے کے لیے اپنی ذات کے بیان کے علاوہ زیادہ کچھ نہیں تھا۔ افسانہ نگار جب اپنے خیالات کا اظہار نہیں کر پاتا تو اس کے لیے ان سب چیزوں کو برداشت کر پانا بہت مشکل ہو سکتا ہے۔ اگر وہ اس طرح کے خیالات کو کسی بھی طرح باہر نکال سکتا ہے تو اس کو ایک سکون حاصل ہوتا ہے۔ اسی طرح کے خیالات کو وہ تجریدی افسانے کا نام دے کر اپنی اندرونی ذہنی کیفیت کی عکاسی کا راستہ ڈھونڈتا ہے۔

مختلف افسانہ نگاروں نے تجریدی افسانے تخلیق کیے ہیں لیکن ہر افسانہ نگار کے پاس یہ مختلف شکلوں میں ہمیں نظر آتے ہیں۔ اسی عنصر کو ذہن میں رکھتے ہوئے اس باب میں ہر تخلیق کار کی منفرد خصوصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

5.1 تجریدی افسانے میں ''کہانی پن''

کہانی پن مختصر افسانے میں بہت اہمیت رکھتا ہے اسی پر سارے افسانے کا دارومدار ہوتا ہے۔ لیکن تجریدی افسانوں میں کہانی کی مکمل تصویر نہیں دکھائی جاتی بلکہ کہانی کے صرف شیڈس دکھائے جاتے ہیں اسی طرح کا ایک افسانہ ''الف کی موت پر ایک کہانی'' از رشید امجد سے اقتباس دیکھیے :

''جب میں پہلی بار اس سے ملنے گیا تو وہ رنگوں کی پیالی میں بیٹھی ہوئی تھی۔ سارا جسم اور چہرہ رنگوں میں ڈوبا ہوا تھا۔ صرف آنکھیں باہر تھیں۔

میں نے کہا..... ''میں تمہاری تصویریں دیکھنے آیا ہوں۔''

کہنے لگی..... ''میرے پاس تو کوئی تصویر ہے ہی نہیں''

لیکن اس کی آنکھیں، ہنس پڑیں اور پیالی میں سے نکل کر میرے کان میں سرگوشی کرنے لگیں.....

''جھوٹ بولتی ہے۔''

اور اس کی آنکھیں سسک پڑیں۔

میں ان آنکھوں کو سلگتے ہوئے نہیں دیکھ سکتا۔ میں ضرور اس دستاویز پر دستخط کر دوں گا۔

اس رات میں نے ب سے کہا.....

''اب بتاؤں میں کیا کروں؟ وہ مجھ پر اعتماد نہیں کرتی۔

وہ دیر تک سوچتا رہا، پھر کہنے لگا۔ ''عجیب لڑکی ہے۔''

میں نے کہا..... ''عجیب تو ہے ہی بس وہ رنگوں کی پیالی سے باہر نہیں آنا چاہتی لیکن کیوں؟''

(''شب خون'' جون تا دسمبر 2005ء، ص:1049)

افسانے کے اس اقتباس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ یہ ٹکڑا کہانی کا کوئی شیڈ پیش کر رہا ہے۔ اس سے پوری کہانی کا اندازہ ہوتا ہے۔

سریندر پرکاش کا افسانہ ''جپی ژان'' میں بھی کہانی پن کے شیڈس ملتے ہیں ملاحظہ فرمائیے :

''ہم سفروں میں سے ایک بوڑھے، سمجھ دار ہم سفر کی موت کی خبر لایا۔ تو میں نے سوچا۔ ''اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ جس نے جپی ژان کو دیکھا تھا وہ تو پہلے ہی مر چکا تھا جس نے اس کے بارے میں سنا تھا وہ اب مر گیا.....!''

''ہاں.....!'' اس نے گہرے غم زدہ لہجے میں ایک لمبی سانس چھوڑتے ہوئے کہا۔ ''ایسا ہی سمجھ لو۔ ویسے پتہ چلا ہیکہ جپی ژان ہمارے دریاؤں میں پانی کی طرح بہتا ہے اور پہاڑوں پر برف کی طرف مسکراتا ہے!''

میں بات کو ہنسی میں اڑاتے ہوئے بولا

.....''دیکھا تم نے بھی نہ ہوگا۔ صرف سنا ہوگا اور جس نے تمہیں بتایا ہوگا اس کی موت ہو چکی ہوگی۔!''

''اس سے کیا فرق پڑتا ہے؟'' اس نے قریباً تڑپ کر کہا .....ویسے یہ بات کیا اپنے میں کم خوب صورت ہے کہ ہمیں جس کا انتظار ہے اس کی دائیں ہتھیلی پر کھیتری اگی ہوئی ہے.....''

اس سے پیش تر کہ وہ اپنی بات پوری کرتا۔ پہاڑوں کی ساری برف پگھل گئی اور دریا ٹھاٹھیں مارنے لگے اور گملے میں اگے ہوئے گیہوں کے پودے کی بالی سنہری ہوگئی۔

اس کے بعد اصل جھگڑا شروع ہوا۔ کچھ لوگوں کا خیال تھا کہ فصل کاٹ لیں اور اناج بانٹ لیا جائے مگر کچھ لوگ اس کے

خلاف تھے۔ان کی خواہش تھی کہ گملے کو اسی طرح رہنے دیا جائے
اور گیہوں کے پودے کو لہلہانے دیا جائے تا کہ جب جپی ژان آئے
تو اسے یہ جان کر خوشی ہو کہ ہم نے بھوکے رہ کر اور اپنے بچوں کی
خواہشوں کو قربان کر کے سب کچھ جوں کا توں رہنے دیا۔مگر فیصلہ
کچھ نہ ہوسکا آخر کچھ ٹینک، کچھ توپیں اور ان توپوں کے پیٹ کی
آگ بجھانے کے لئے کچھ بارود منگوانا پڑا۔''

(''شب خون'' اکتوبر 1969ء،ص:7)

اس طرح سے ہم دیکھ سکتے ہیں کہ کہانی پن کا مسئلہ تجریدی افسانوں میں ہر جگہ نظر آتا ہے۔اس افسانے کو پڑھنے کے بعد لگتا ہے کہ کہانی سمجھ میں آرہی ہے لیکن پل بھر میں پھر پتہ چلتا ہے کہ افسانہ نگار کسی اور بات پر اپنے پیچیدہ خیال کا اظہار کر رہا ہے۔اس افسانے کے آخر میں کہانی کا کوئی نتیجہ نہیں نکلتا، کہانی کے صرف شیڈس دکھائی دیتے ہیں جس سے ہم اپنے دل پر ایک تاثر محسوس کرتے ہیں مگر سارا افسانہ ہمارے ذہن پر واضح نہیں ہوتا۔

5.2 تجریدی افسانے کے ''موضوعات''

تجریدی افسانے میں ایک موضوع کے بجائے کئی موضوعات ایک ساتھ ہونگے۔ایسے افسانوں میں ایک ہی موضوع ہو ضروری نہیں ہے کیونکہ یہ تو فنکار کی ذہنی کیفیات کا بیان، متاثرہ موضوع کے متعلق ہوتا ہے تو ہوسکتا ہے کہ فنکار کے ذہن میں ایک ہی موضوع کے تعلق سے کئی موضوعات جنم لیں اور وہ ان تمام موضوعات کا بیان کرتا چلا جائے یہی کیفیات تجریدی کہلاتے ہیں۔مثال کے طور پر بلراج مین را کا افسانہ'' کمپوزیشن:۲'' سے یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے :

'' آپ لوگ مجھے جانتے ہیں، پہچانتے نہیں۔ پہچاننے کا تو سوال

ہی پیدا نہیں ہوتا کہ آپ لوگوں نے مجھے دیکھا نہیں ہے اور آپ مجھے کبھی دیکھیں گے بھی نہیں۔ اگر میں آپ کے سامنے آجاؤں، ممکن ہے، آپ میں سے کچھ لوگ بھڑ جائیں اور مجھے ادھ موا کر دیں۔ میرا کام ہی ایسا ہے۔ آپ وزارت خارجہ میں کلرک ہیں اور آپ ٹائمز آف انڈیا کے نامہ نگار ہیں۔ آپ کبھی دل سے اور کبھی بد دلی سے کام کرتے ہیں۔ آپ ہی کے کچھ بھائی قبریں کھودتے ہیں، کچھ مردے جلاتے ہیں، کچھ پھانسی دیتے ہیں۔ قبریں کھودنا، مردے جلانا اور پھانسی دینا کام ہیں اور یہ کام کسی نہ کسی کو کرنا ہیں یہ آپ جانتے ہیں اور ان لوگوں کو منہ بنا کر یا بری نظروں سے دیکھتے ہوئے آپ قبول کر لیتے ہیں۔''

اسی افسانے میں ایک اور جگہ دیکھیے:

''میری جان مشکل میں ہے۔ بات یہ ہے کہ آپ لوگ اکثر موت کی آہٹ، موت کے قدموں کی چاپ کی بات کرتے ہیں۔ کیا آپ کو میرے قدموں کی چاپ سنائی دیتی ہے؟ یہ آپ کا واہمہ ہے۔ یہ تو صحیح ہے کہ میں دن رات آپ لوگوں کے درمیان گھومتا پھرتا ہوں، آپ کی آنکھ لگی ہو یا کھلی ہو، میں آپ کے پاس بیٹھا رہتا ہوں، بعض اوقات آپ کو چھو کر گذر جاتا ہوں، نہ تو آپ میرے قدموں کی چاپ سن پاتے ہیں، نہ میری سانس محسوس کر پاتے ہیں لیکن آپ میری موجودگی سے خائف رہتے ہیں، کیوں؟''

(نیا دور (کراچی)، جدید تی افسانہ : ''کمپوزیشن 2'' جولائی 1987ء، ص:427-425)

اس اقتباس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے ایک کے بجائے کئی موضوعات پر بہ یک وقت بحث کی ہے اور یہ بحث بھی منطقی انداز میں ملتی ہے۔ افسانہ نگار موضوع سے زیادہ اپنی ذہنی کیفیات کا بیان کررہا ہے۔

تجریدی موضوع کے زمرے میں ایک افسانہ خالدہ حسین کا ''ہزار پایہ'' ملتا ہے۔ اس میں افسانہ نگار کا خیال ایک موضوع سے دوسرے موضوع پر چلا جاتا ہے جبکہ پہلا موضوع پوری طرح ختم بھی نہیں ہوتا۔ ''ہزار پایہ'' سے ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیے :

> ''ناموں کی یہ لگن روز بروز بڑھتی جارہی ہے۔ کبھی مجھے اپنے اردگرد کے لوگوں سے حسد ہونے لگتا ہے۔ پھر یہ حسد نفرت بن جاتا ہے اور نفرت ایک سیاہ جنون کی طرح مجھے گھیر لیتی ہے۔ میرے اردگرد پھیلے ان لوگوں کے پاس بہت ایسے نام ہیں جو میرے پاس نہیں جو کبھی میری یادداشت کا حصہ نہیں بنیں گے۔ مجھے لگتا ہے کہ یہ لوگ بہت سے نام چھپا چھپا کر اپنے اندر محفوظ رکھے ہوئے ہیں۔ اس پر مجھے ان انسانوں سے نفرت ہونے لگتی ہے..... میں چاہتا ہوں کہ گولی نہ کھاؤں۔ مگر بولتے بولتے میری آواز بدل جاتی ہے اور کبھی کبھی تو میری آواز بھی مرجھا جاتی ہے۔ ایسے میں مجھے ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائیڈ کی کہانی یاد آجاتی ہے اور میں اپنے آپ کو اس بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں۔ مگر میں اکثر آئینے سے دور رہتا ہوں۔''
>
> (''پاکستانی کہانیاں''، ص:126)

''ہزار پایہ تمام افسانہ پڑھنے کے بعد بھی ہم اسی جستجو میں رہتے ہیں کہ آخر افسانہ نگار کس موضوع پر بات کر رہا ہے۔ کیا وہ چیزوں کے نام بھولنے کو کوئی بیماری سمجھ رہا ہے یا پھر وہ ''ہزار پایہ'' جو اس کا وہم ہے کہ اس کے پیٹ میں پل رہا ہے اس کا بیان کر رہا ہے۔

بلراج مین را کا افسانہ'' کمپوزیشن 4 '' میں موضوع تو ایک ہے لیکن افسانہ نگار نے ایک ہی جملے کو تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ الگ انداز میں 25 مرتبہ پیش کیا ہے تو ایسے افسانے کا موضوع کیا ہو سکتا ہے۔ اس افسانے کا پہلا پیراگراف اس طرح ہے۔ دیکھیے :

''میں ادھر مغرب کی جانب ہوں۔ میری نظروں کے دائروں کو بیچوں بیچ چیرتی ہوئی لکیر سی سڑک بائیں کونے سے تیز چمکیلے رنگ کی کار داخل ہو رہی ہے.....ادھر ویران مشرق کی جانب سے دو اجنبی ایک دوسرے سے بے خبر کافی فاصلے سے آگے پیچھے، کالی چکنی ہموار اور کشادہ سڑک کی طرف قدم اٹھا رہے ہیں اور ان سے بہت پیچھے ننگے پاؤں لڑکا، بائیں بغل میں ایوننگ نیوز تھامے، تیزی سے ان کی طرف بڑھ رہا ہے۔''

اسی افسانے میں ایک جگہ دیکھیے :

''سامنے سڑک ذرا بائیں برق رفتار کار دو اجنبی پیچھے آگے بے خبر سڑک ایوننگ نیوز لڑکا برق رفتار کار دو اجنبی پیچھے آگے بے خبر ایوننگ نیوز لڑکا

کار دو اجنبی ایوننگ نیوز لڑکا

کار دو اجنبی ''ایوننگ نیوز''

ایک اجنبی کار''ایوننگ''نیوز دوسرا اجنبی چت''

(''شب خون''افسانہ''کمپوزیشن4''جون تا دسمبر2005ء،ص:1876)

افسانے کا موضوع تو ایک ہے لیکن افسانہ نگار ایک ہی بات کئی مرتبہ تھوڑے الفاظ کی ہیرا پھیری کے ساتھ پیش کر رہا ہے۔ ہوسکتا ہے افسانہ نگار موضوع پر بالکل دھیان نہیں دے رہا ہے اور صرف علامتوں پر زور دے رہا ہے۔

5.3 تجریدی افسانے کا''پلاٹ''

تجریدی افسانوں میں پلاٹ نہیں ہوتا۔ اگر ہو بھی تو وہ پے چیدہ قسم کا ہوتا ہے۔ افسانہ نگار اگر پلاٹ ترتیب دے گا تو وہ سوچی سمجھی کہانی پیش کرے گا۔ لیکن تجریدی افسانوں میں ایسا نہیں ہوتا یہاں تو افسانہ نگار سوچنے اور سمجھنے سے پہلے والا متاثرہ خیال پیش کرتا ہے۔ افسانہ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' میں بھی سریندر پرکاش نے پلاٹ کی کوئی ترتیب نہیں رکھی ہے۔ انہوں نے ایک ڈرائنگ کے تعلق سے جو کچھ سمجھ میں آیا وہ لکھا کبھی صوفے کا ذکر کرتے ہیں تو کبھی قالین اور کبھی پھولدان کا ذکر کرتے نظر آتے ہیں۔ اس افسانے سے ایک اقتباس دیکھیے :

> ''مجھے اس کا انتظار ہے! وہ اندر کاریڈار میں کھلنے والے دروازے پر سے پردہ سرکا کر مسکراتا ہوا نکلے گا۔ اس بوکھلاہٹ میں اٹھ کر اس کی طرف بڑھوں گا۔ پھر ہم دونوں بڑی گرم جوشی سے ملیں گے۔ وہ بڑا نفیس اور مہذب آدمی ہے..... ڈرائنگ روم کی سجاوٹ، رنگوں کا چناؤ، آرائشی چیزوں کی سج دھج سب میں ایک گریس ہے۔ نہ جانے وہ کتنی مدت تک ان کے بارے میں سوچتا رہا، ان کے لئے بھٹکتا

رہا۔اورتب کہیں جا کر وہ سب کر پایا ہے۔

آتش دان بلیک ماربل کو کاٹ کر بنایا گیا ہے جس پر جگہ جگہ بے ترتیب دھاریاں ہیں۔ میں کچھ دیر ان دھاریوں کو بڑے غور سے دیکھتا رہا ہوں۔ ایسا لگا جیسے وہ دھاریاں ایک بے پایاں صحرا کے لینڈ اسکیپ جیسی ہیں۔ بالکل خالی صحرا، اداس، خاموش اور دھیرے دھیرے چلتا ہوا اس صحرا میں کھو گیا اور ریت کے جھکڑ نے مجھے اپنے اندر گم کر لیا۔ میں ویسے ہی سہما سہما خوف زدہ سا اپنے آپ کو ڈھونڈنے کے لئے اس صحرا کی طرف بڑھا۔''

(''شب خون'' جون تا دسمبر 2005ء، ص:1141)

یہاں یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ افسانہ نگار ایک ڈرائنگ روم سے متاثر ہے لیکن متاثرہ چیز کے بارے میں بنا کسی ترتیب کے خیالات کا بیان کرتے جا رہا ہے۔ افسانہ نگار نے منتشر خیالات کو پیش کرنے کے لیے کہیں کہیں علامتوں کا بھی استعمال کیا ہے۔

بے ترتیب پلاٹ کے سلسلے میں ایک اور مثال اکرام باگ کا افسانہ ''اقلیما سے پرے ہو'' میں دیکھیے :

''قناعت'' میرے منھ سے نکلا۔ مگر قناعت پذیری کیسے آئے؟ اپنے اندر کے گرگٹ سے اتنا لڑنا ہوگا کہ بے ہاتھ ہو جاؤں ورنہ اس بے رحم چھلنی میں اپنا وجود ڈالے قطرہ قطرہ ہونے کا منظر دیکھ پاؤں گا۔ اتنا شاید کبھی کافی نہیں ہوگا کہ اس جہنم آسا زندگی کا لمحاتی مداوا کسی اجنبی رات میں اپنی مانوس اداسی اور تنہا چاند میں ڈھونڈوں۔

چاند نکل آیا ہے۔اور یہ ریگستان نا قابل تسخیر ہے.....

پیچھے: ہاویہ کے سنگ میل کو بگولوں نے چاٹ لیا ہے۔ وہاں، سرخ نیزے، ریت پر کیپٹل لفظ دائم کرنے میں سرگرداں ہیں۔اب ان دیکھے قدموں کی بازگشت عادت سی بن گئی ہے۔ چلتے رہنے کے علاوہ اور کچھ کیا نہیں جا سکتا۔

ایک اکیلا منتشر انبوہ اور اس قدر کٹی پھٹی زمین، ہریالے فلسفہ کہاں اگتے ہیں، معدومی اور بے راہ روی۔ کتنے راستے، اس بیچ، درمیان میں آ گرے مگر.....مگر دور شاید ایک چور کنواں ہے۔ میں تھکا ماندہ، بے فیض، وہاں پہنچتا ہوں، مگر وہاں بھی چوکور دیوار سے متصل سیاہ عمامے ذلیل خوار پڑے ہیں۔ یہ حب حزن تو نہیں؟ میں نے جواب دیا تھا: تیس سال کی عظیم محنت کے بعد جن چھ جلدوں سے اس نے ہماری فہم روشن کی اس پر اندھیرا نہیں پھینکا جانا چاہئے مگر سیاہ عمامے اندھیرا پھینکتے رہے اور کبھی تو عذاب کی توجیہہ کے لئے ایک نسل کا ذہن کافی نہیں ہوتا.....

(''شب خون'' جون تا دسمبر 2005ء، ص:775)

''اقلیما سے پرے ہو'' یہ پورا افسانہ پڑھنے کے بعد بھی ہم یہ سمجھ نہیں پاتے کہ آخر افسانہ نگار نے اس افسانے کے ذریعہ کیا دکھانے کی کوشش کی ہے۔ پلاٹ بالکل بے ترتیب ہے جیسا کہ تجریدی افسانے میں ہوتا ہے۔

تجریدی افسانوں میں پلاٹ کی اہمیت نہیں ہوتی۔ یہاں صرف افسانہ نگار کے خیالات کو اہمیت

دی جاتی ہے۔ چاہے وہ کیسے ہی کیوں نہ ہوں۔ ترتیب سے پہلے کا خیال تخلیق میں پیش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہوتا کیونکہ خود تخلیق کار کو بھی پتہ نہیں ہوتا کہ وہ آخر کس چیز کو کہاں بیان کریں۔ محمود واجد کا افسانہ ''سمتوں کا المیہ'' سے ایک مثال پلاٹ کی دیکھیے :

''جب وہ چلتے تھے تو ایک تھے

پھر دو ہوئے پھر چار

بیس پچیس ہو کر بھی لوگ چلتے رہتے ہیں

مگر سمت

یہ قصہ دراصل پانچویں نے چھیڑا تھا

چلنے والے تو چار ہیں مگر ایسا لگ رہا ہے جیسے پانچ ہوں

(ہوسکتا ہے کہ یہ وہم ہو)

ویسے یہ سب کے دل کا چور تھا

کہیں ہم ایک تو نہیں

(ہوسکتا ہے کہ یہ سازش ہو)

شاید وہ ہمیں اپنی شناخت سے محروم کرنا چاہتا ہے

شناخت ان کی ہوتی ہے جو کھو جاتے ہیں

لیکن یہ جاننا ضروری ہے کہ ہم ہیں

ہم ہیں اس لئے ہم سوچتے ہیں

ہم کہاں سے آئے ہیں

ہم میں سے ہر ایک کہیں نہ کہیں سے آیا ہے

میدان، صحرا جنگل اور غار جگہوں کے نام نہیں
پھر کسی جگہ کا ہونے میں فخر کیوں
محض اتفاق کہ ہم وہیں کے ہوتے ہیں جہاں اس
وقت ہماری ماں ہوتی
اور بولی
ہم وہی بولتے ہیں جو گود میں سنتے ہیں
پھر یہ نفرت

(افسانوی مجموعہ ''لمحہ لمحہ زندگی'' از محمود واجد 2000ء، ص:37)

اس سے پتہ چلتا ہے کہ تجریدی افسانوں میں نہ ہی کوئی شروعات ہوتی ہے نہ ہی ارتقا و انجام، یہاں صرف افسانہ نگار کے خیال کا من وعن بیان ہوا ہے۔

5.4 تجریدی افسانے میں ''واقعہ نگاری''

تجریدی افسانوں میں واقعات کو ترتیب میں پیش نہیں کیا جاتا۔ فنکار کے ذہن میں کسی بھی واقعہ کی پہلی شکل جو ہوتی ہے اسی کو منتشر انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ ہر واقعہ کا پہلا خیال منتشر ہی ہوتا ہے۔ فنکار اس خیال کو تخلیق سے پہلے ترتیب دے کر بیان کرتا ہے لیکن تجریدی افسانے میں اسی منتشر خیال کی عکاسی کی جاتی ہے۔ اس کی ایک مثال حسین الحق کا افسانہ ''ایک کہانی'' میں ہم دیکھ سکتے ہیں :

''پتھر..... پانی.....قطرہ قطرہ پانی .....ٹپ .....ٹپ .....ٹپ! تم
سمجھ رہے ہو نا؟
صرف تم ہی پیاسے نہیں ہو، میں بھی پیاسا ہوں، وہ بھی پیاسا ہے،

سب پیاسے ہیں، جنم جنم کے پیاسے، کون کس کی پیاس بجھاتا ہے
جی؟
زمین پیاسی، آسمان پیاسا، باہر پیاسا، اندر پیاسا.....
ہر طرف خشکی، بے چینی اگ.....اگ.....
کیا جلا؟ کیا بچا؟ کچھ پتہ نہیں، سب الٹ پلٹ ہو گیا۔ آپریشن سے
اب کیا حاصل کہ سانسوں نے مٹی کی پرتوں سے اپنا رشتہ منقطع کر لیا
ہے، ہاتھ بڑھانے کی ضرورت تو اس وقت تھی جب شمع کی لو آخری
لمحوں میں زندگی کی خاطر موت سے برسر پیکار تھی اس وقت تو وہ لوگ
بھی کھڑے رہے جن کا دعویٰ ہے کہ سانسوں کے نگہبان ہم نہیں۔
(''کتاب'' اپریل، مئی 1974ء، ص:137)

یہاں یہ سمجھنا دشوار ہو جاتا ہے کہ افسانہ نگار واقعہ نگاری کرتے ہوئے کس طرح کی ترتیب کو ملحوظ نظر رکھا ہے۔

رشید امجد کا افسانہ ''منجمد موسم میں ایک کرن'' میں بھی افسانہ نگار نے واقعات کے بجائے اپنے احساسات کا ذکر کیا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے۔

''وہ اپنے آپ پر منکشف ہونا چاہتا ہے،
لیکن جوں جوں اپنا آپ کھولتا ہے، دھند بڑھتی جاتی ہے اور اسے
اپنا آپ نظر آنے کے بجائے چیزوں کے ایسے ایسے چہرے نظر
آنے لگتے ہیں جنہیں کبھی دیکھا نہ سنا۔
اجنبی دنیا ایک نیم تاریک گلی، جو اس کی بالکنی شروع ہوتی ہے اور
پھیلتے پھیلتے اس اونچے ٹیلے کو جا چھوتی ہے جو شہر سے باہر زمین میں

دور تک پاؤں پھیلائے خراٹے لے رہا ہے۔اس ٹیلہ پر روز میلا لگتا ہے، صبح ہوتے ہی لوگ ٹولیوں میں گاتے ناچتے وہاں آتے ہیں اور سارا دن ڈھول کی دھمال پر رقص کرتے ہیں، شام ہوتے ہی رقص رک جاتا ہے اور اندھیرا پھیلنے سے پہلے پہلے سارے لوگ ٹیلہ کی بلندی سے نیچے چھلانگ لگا دیتے ہیں، میلا آہستہ آہستہ خاموشی اور اندھیرے کے سمندر میں ڈوب جاتا ہے۔ اس کے وجود کی بالکنی سے ٹیلہ تک پھیلی نیم تاریک گلی شاں شاں کرنے لگتی ہے۔''

(''انکار'' جون 1983ء، ص:174)

واقعات اور حالات کو حقیقی شکل میں پیش کرنا تجریدی افسانے کا اہم اسلوب ہے۔ اکرام باگ کا افسانہ ''اسم اعظم'' میں انہوں نے اپنے خیالات کو جوں کا توں اس طرح پیش کیا ہے ملاحظہ فرمائیے :

''اس مکان میں جس کی ایک دیوار ایک بھرپور برسات کی پھوار میں خود کو منہدم کرنے کے انتظار میں کھڑی ہے وہ اپنی تخلیقات کو سوچ نکالتا ہے۔ اس مکان کا ذرہ ذرہ، اس کا گھٹا گھٹا سا ماحول، وہ شکستہ کرسی جو انتظار کرتی ہے کہ وہ اپنی تخلیق جلد مکمل کر کے اس کے آغوش میں سمائے سگریٹ کے لمبے لمبے کش لے، سب ہی چند روز سے اس کے جانب پرامید نظروں سے دیکھ رہے ہیں۔ کبھی کبھی وہ سوچتا کہ جب کبھی وہ اپنی تخلیق مکمل کر کے دل میں دل میں، لبوں کے اوپری حصوں میں مسکراہٹ دبائے ہوئے ہوتا ہے یہ کرسی بھی اس کے ساتھ مسکراتی رہتی ہے۔ شاید اس کی چرچراہٹ اس بات کی گواہی دیتی ہے۔ وہ کھڑکی جس کی چرچراہٹ اسی بات کی گواہی دیتی ہے۔ وہ کھڑکی جس کی زنگ

آلودسلاخوں پر وہ اپنا سر ٹکائے باہر سڑک پر چلتے پھرتے کرداروں کو
دیکھ رہا ہے اور یہیں سے اس نے بہت سے کرداروں کو اپنی تخلیقات میں
سمویا ہے، اس سے شکوہ کر رہی ہے کہ آخر کب تک وہ یوں ہی اس کے
جسم پر سر ٹکائے کرداروں کا انتظار کرتا رہے گا۔''

(''شب خون'' فروری 1968ء، ص:37)

اس طرح سے تجریدی افسانہ واقعات کو صرف بیان کرتا جاتا ہے نہ کہ بہت سارے ذہن میں آئے واقعات میں سے کسی ایک کا انتخاب کرتا ہے بلکہ تمام واقعات کی جو اس کے ذہن میں پنپتے ہیں تصویر کشی کرتا جاتا ہے۔

5.5 تجریدی افسانے میں ''کردار نگاری''

کردار مختصر افسانے کی جان ہوتے ہیں۔ بعض اردو مختصر افسانوں میں تو کرداروں ہی کو افسانے کا موضوع بنایا گیا اور ایسے افسانوں کی کافی شہرت بھی ہوئی ہے۔ تجریدی افسانوں میں کردار کبھی ہوتے ہیں اور کبھی نہیں، کردار اگر ہوں تو ان کے نام روایتی افسانوں کی طرح نہیں ہوتے اور کردار نہ ہونے کی صورت میں افسانہ نگار واحد متکلم کے ذریعہ افسانے میں داخل ہو کر ساری کیفیات کو بیان کرتا ہے۔ بعض تجریدی افسانوں میں کرداروں کے نام ہوں بھی تو وہ مبہم علامتوں کے طور پر ہوتے ہیں۔

تجریدی افسانوں میں زیادہ تر کرداروں کے نام حروف تہجی میں رکھے جاتے ہیں۔ اس کی ایک مثال محمود واجد کا افسانہ ''گماں خوش گماں'' سے دیکھیے :

''یہ الگ بات ہے کہ آنکھ کھولتے ہی بہت سے لوگ نظر آتے ہیں
اور بند ہوتے ہی کوئی نہیں۔

ذرا کی ذرا میں کیا سے کیا ہو جاتا ہے۔

سو یہ ہوا کہ دیکھتے ہی دیکھتے تنہائیوں نے آ گھیرا لیکن ہجوم تھا کہ کم نہ

ہوتا تھا۔

(آ ج) اور (آ د) اور (آ س) اور (آ ص) سبھی تھے کچھ پاس اور کچھ دور

اور سوال بھی بہت تھے (جواب کے انتظار میں نہیں)

الف آ کے ہونے کا یقین کر لینے کے لیے

سو ہونا بھی کہاں کا

ابھی ابھی فون کی گھنٹی بجی تھی دوسری طرف سے آ ط نے پوچھا تھا

''کیسے ہیں''

(افسانوی مجموعہ ''لمحہ لمحہ زندگی''، ص:40)

محمود واجد کا ایک اور افسانہ جس میں کرداروں کے ذریعہ تجریدی فضا پیدا کی گئی ہے اور کرداروں کی پہچان الف۔ب۔ج۔د۔ر وغیرہ ہیں۔افسانہ ''آدھا سفر'' سے ایک مثال ملاحظہ فرمائیے :

''الف نے سوال کیا۔

انہیں صرف اپنی ترقی پسند ہے!''

ب نے زہر خند استعمال کیا۔

''آپ لوگ کسی خوبی کے بھی قائل ہوں گے!''

ج نے الجھن محسوس کی۔

''اس سڑک کا نام کتنا اچھا ہے۔تاج محل روڈ!''

ایک سوال ابھرا۔

''ہاں ہاں'' ''د'' نے کہا ''عوامی خوشحالی کے خوابوں کا تبصرہ! آپ نے دیکھا نہیں چند گھنٹوں کی بارش کے بعد یہاں سڑک پر کشتیاں چلتی ہیں۔''

''یہ بوڑھی گنگا ہے!''

الف نے سب کا دھیان پلٹ دیا۔

''اچھا اسی طرف سے نومبر میں ہم پر حملہ ہوا تھا۔''

''ز'' نے بے تکا سوال کیا۔

(اس کے ایک کندھے پر کیمرہ لٹک رہا تھا۔ اور ہمیں توقع تھی کہ سیلاب کے پس منظر میں ہماری تصویریں وہ ضرور اتارے گا)

وہ تو وقتی بات تھی!''

الف سمجھا رہا ہے۔

''آپ اسے وقتی سمجھتے ہیں!''

ب برافروختہ ہے۔

''باہر والوں کے خلاف ان کے ذہنوں میں زہر بھر چکا ہے۔''

''یہ نفرت مغربی بازو کے خلاف ہے!''

ج۔ نے دلیل پیش کی۔

''جی نہیں وردی کے خلاف ہے!''

د۔ نے اصلاح کی۔

''دراصل پاکستان کے خلاف ہے!''

ر۔نے کیمرہ اتار لیا

یہاں کے عوام سیدھے اور دینی ہیں!''

(افسانوی مجموعہ ''لمحہ لمحہ زندگی''، ص:70)

اس طرح سے تجریدی افسانوں میں کرداروں کے ناموں کے بجائے حروف تہجی کا بھی استعمال کیا گیا ہے کیونکہ حروف تہجی کے استعمال سے کردار کی ذات پات یا فرقہ محدود نہیں ہوتا۔ قاری جو چاہے سوچے، وہ کردار ہندو بھی ہو سکتے ہیں اور مسلمان بھی یا پھر کوئی اور۔

تجریدی افسانوں میں کرداروں کے لیے پہلا شخص، دوسرا شخص اور تیسرا شخص وغیرہ کا بھی استعمال ہوا ہے۔حمید سہروردی کا افسانہ ''لمحہ لمحہ درد'' سے ایک اقتباس پیش ہے :

''تینوں غصہ ہوئے۔دوسرا شخص کہنے لگا۔

ارے او نابکار! ابھی تو یہی کہہ رہا تھا، ورثہ۔

نو وارد.....نہیں میں نے کچھ نہیں کہا۔

پہلا شخص۔تو کیا ہم کہہ رہے تھے۔

نو وارد.....تم نے غلط سنا ہے، میرا کون سا ورثہ ہے۔

میں نے کبھی ورثہ کا دعویٰ نہیں کیا ہے اور ایسے الفاظ اپنی زبان پر نہیں لاتا۔ورثہ کیا ہوتا ہے؟

دوسرا شخص۔تم نے خود کسی کا ورثہ ہو۔امانت ہو اور ہم سبھی۔اس لئے ہمیں اپنی ذات پر فخر کرنا چاہیے۔

تیسرا شخص۔ ہا..... ہا..... ہا..... بے معنی باتیں ہیں۔ورثہ کیا ہوتا ہے.....

پہلا شخص۔ چپ ہو جا۔ کیوں ہنس رہا ہے۔

دوسرا شخص ۔ ہنسنے دے۔ ابھی کچھ دیر میں زار و قطار روئے گا۔ یہ

ہمیشہ ایسی لغو باتیں کیا کرتا ہے۔ چھوڑ دے۔ اس نا خلف کو.....

(افسانوی مجموعہ ''ریت ریت لفظ''، ص:46)

یہاں افسانہ نگار نے کرداروں کے ناموں کے لیے پہلا شخص، دوسرا شخص، تیسرا شخص اور نوارد کا استعمال کیا ہے۔ اس سے افسانے کی فضا مبہم ہو جاتی ہے۔ قاری یہ سمجھ نہیں پاتا کہ کونسا کردار کیا کہہ رہا ہے۔ اسی طرح کا ایک اور افسانہ محمود واجد کا ''ہاتھی اور وہ لوگ'' سے اقتباس ملاحظہ فرمائیے :

''پہلا (باقی پانچ ساتھیوں کے بغیر) اگلی دس منزلوں تک

دیوار سے لگ کر کھڑا رہا

یہ اس کا مشاہدہ تھا

ہاتھی دیوار ہے

دوسرا دوسرے پانچویں کے بغیر، اگلی تین منزلوں تک رسی سے لپٹا

رہا اس نے سمجھا کہ رسی ہاتھی کا دوسرا نام ہے

(چھ کے درمیان میں آ گئے تھے)

رسی کب ٹوٹی اسے یاد بھی نہ رہا

کہ اس نے تنہا رسی کو پکڑا تھا

جماعت کے ساتھ نہیں

تیسرے نے اگلی چھ منزلوں تک

(چھ قسمت زدگی کی علامت ہے)

اپنی بے بصر آنکھوں میں چمک اور کاٹ محسوس کی

کہ اس کا تجربہ ایسا ہی تھا

ہاتھی تلوار ہے

چوتھا (اگلی ایک منزل) درخت کے تنے سے جھول گیا

اس نے زمین کو اوپر جاتے اور آسمان کو نیچے آتے ہوئے دیکھا

ہاتھی ایک تنا ہے

اس نے سوچا

پانچواں (اگلی آٹھ منزلوں تک) اس ستون کے پاس کھڑا رہا

جس کی گولائی اور اونچائی کا کوئی حدوحساب نہ تھا

اس نے اردگرد ٹٹول کر دیکھا

ٹھنڈا، چکنا، گھڑے جیسا

حدود اربعہ، گہرائی، گیرائی

وہ کچھ بھی نہ دریافت کر سکا

(اگلی منزل میں) چھٹے نے پنکھا جھلنے کی ضرورت محسوس کی

کہ وہ جس سے نکل کر آیا تھا

جلد ہی اسے احساس ہوا کہ وہ پنکھے سے لگا ہوا کھڑا ہے

پنکھا جس کی ہوا اپنی نہیں ہوتی''

(افسانوی مجموعہ ''لمحہ لمحہ زندگی''، ص:48)

تجریدی افسانوں میں کرداروں کے نام کی جگہوں پر اس طرح کے اعداد کا استعمال عام ہے۔ افسانے کو دیکھ کر پہلی نظر میں ہم سمجھ سکتے ہیں کہ افسانہ نگار قاری کو الجھانا چاہتا ہے۔

تجریدی افسانوں میں بعض اوقات کرداروں کو علامتی انداز میں دکھایا جاتا ہے اور ایسے افسانے مبہم صورت اختیار کر لیتے ہیں جن کو پڑھنے سے قاری تجسس میں پڑ جاتا ہے۔ ایسی ہی ایک مثال حمید سہروردی کے افسانے ''بے چہرگی'' میں دیکھیے :

''وہ خراماں خراماں زیرلب مسکراتا ہوا میری طرف بڑھ رہا ہے۔
میرے نام کی صدا پورے ماحول میں اترتی چلی جارہی ہے، لیکن
میری سماعت پر پردے پڑ چکے ہیں..... میرا نام کیا ہے؟ ..... میرا
نام کسی نے جانا، میں نے خود بھی نہیں..... میں یہ جان کر خوش
ہوں۔ ناموں سے کیا ہوتا ہے لیکن شہر میں تنازعے کی فضا، الف اور
''راء'' کی وجہ سے پھیلی ہوئی ہے۔
'وہ' میرے ساتھ ساتھ چل رہا ہے۔ تمہارا نام .....؟ ..... میں بے
نام ہوں، بے چہرہ نہیں.....
وہ تو میں دیکھ رہا ہوں۔ تمہارے چہرے پر مہاسے ہیں اور جگہ جگہ
زخموں کے نشان بھی وہ ایک قدم آگے بڑھتا ہے، پھر پوچھتا ہے
.....تمہارا نام کیا ہے؟
مجھ سے کوئی تحکمانہ انداز میں سوال کرتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ میں بیحد
تیز آگ بنتا جارہا ہوں، چاہے وہ کوئی بھی ہو، ماں، باپ، بھائی،
آفیسر یا بچہ.....نہیں نہیں، میں یہ نہیں کہتا کہ میں نارمل نہیں ہوں۔

ساری اصطلاحیں ہماری شخصیت کو اپنے میں حلول کرنا چاہتی ہیں۔''

(افسانوی مجموعہ ''بے منظری کا منظر نامہ''، ص:67)

اس طرح سے افسانہ نگار تجریدی افسانوں میں کرداروں کی جگہ کبھی حرف تہجی کبھی اعداد اور کبھی علامتوں کا استعمال کرتے ہیں۔

5.6 تجریدی افسانے میں ''زماں ومکاں'' کا عنصر

زماں ومکاں سے مختصر افسانے میں وقت اور مقام کا پتہ چلتا ہے لیکن تجریدی افسانوں میں یہ نہیں ہوتا۔اس سے افسانے کا تاثر محدود ہو جاتا ہے اسی لیے تجریدی افسانوں میں تاثر کو مبہم رکھنے کے لیے زماں ومکاں سے آزاد رکھا جاتا ہے۔اکرام باگ کا افسانہ ''اسم اعظم'' سے ایک مثال دیکھیے :

''صبح رات سے زیادہ پریشانی لائی۔ وہ اس طرح کھڑکی سے سر ٹکائے دیکھ رہا تھا کہ یہاں کا مشہور عالم جس کی مذہبی علمیت کی دھوم تھی چھڑی لٹکائے اپنی بھوری بھوری آنکھوں سے حیات کی طرف دیکھ رہا تھا۔ وہ بھی آہستہ آہستہ چلتا ہوا پھاٹک کی طرف بڑھتے ہوئے قفل کے پاس رک گیا اور بالکل عامیانہ انداز میں قفل کی طرف منہ کئے کہنے لگا ''اور اس زمین وآسمان کے درمیان جو کچھ ہے وہ انسانوں کے لئے بنایا گیا ہے۔اس میں بڑی بڑی حکمت والی باتیں رکھی گئی ہیں اور دانش مندوں کے لئے یہ تحفے ہیں۔تم اس کے راز ڈھونڈ نکالو اور وہ راز جب تم پر منکشف ہو جائیں تو.....''

اچانک اڑتی ہوئی گھاس کی ایک خشک لیتی عالم کی آنکھ میں گھس

گئی۔اس نے اسے نکالتے ہوئے بات جاری رکھی۔''اور وہ راز
جب تم پر منکشف ہو جائیں تو فساد برپا نہ کرو۔''بات ختم ہوتے ہی
قفل جھٹکے کے ساتھ کھل گیا اور عالم کے چہرے پر ایک حریصانہ
مسکراہٹ پھیل گئی۔''

(''شب خون''فروری1968ء،ص:39)

تمام افسانے میں افسانہ نگار ہر بات کا اظہار ایسے کرتا ہے جیسے افسانہ کسی جگہ اور مقام پر رونما نہیں ہو رہا ہے بلکہ خود افسانہ نگار کا ذہن اس جگہ اور وقت کو بتا رہا ہے۔

''تجریدی افسانوں میں زماں و مکاں دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر رونما ہوتے ہیں۔'' گوپی چند نارنگ کا یہ بیان زیادہ تر تجریدی افسانوں میں واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ سریندر پرکاش کا افسانہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' سے ایک اقتباس دیکھیے :

''ٹھک، ٹھک، ٹھک! برآمدے سے کسی کے زمین پر لاٹھی ٹیک کر
چلنے کی آواز آرہی ہے۔ لگا تار مسلسل اور باقاعدہ..... میں
دروازے کا پردہ سرکا کر سر باہر نکال کر دیکھتا ہوں .....کوئی آہستہ
آہستہ چلتا ہوا برآمدے کے موڑ سے مڑ گیا اور اب اس کی پیٹھ بھی
اوجھل ہوگئی ہے لاٹھی ٹیکنے کی آواز ہر لمحہ دور ہوتی جارہی ہے۔
سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے؟.....ہاں! سمندر کنارے کا کوئی شہر
ہے۔ میں واپس کمرے میں آتے ہوئے سوچتا ہوں۔ نمکین ہواؤں
کا ایک جھونکا سب چیزوں کو چھیڑتا ہوا۔ سب چیزوں سے گذر جاتا
ہے۔ سمندر سے میرا کیا رشتہ ہے؟ میں سمندر کے بارے میں اتنا

فکر مند کیوں ہوں؟ میرے ذہن میں سمندر اپنی وسعت، اپنی
گہرائی اور اپنے مدوجذر کے ساتھ پھیلتا چلا گیا.....اور میں محسوس
کرنے لگا یہ سچ ہی سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے۔اور میں اس کمزور
سی، نازک سی، چھوٹی سی ناؤ کی طرح ہلکورے کھاتا ہوا۔ ڈولتا ہوا
کھڑکی تک پہنچا.....اور جھٹ سے پردہ ہٹا دیا۔''

(''شب خون'' جون تا دسمبر 2005ء،ص:1142)

یہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کے ذہن میں ہر لمحہ کچھ نیا خیال ذہن میں آ رہا ہے اور وہ اس کو تخلیق کر رہا ہے۔ایک افسانے میں کوئی ایک جگہ کی بجائے کئی جگہوں کا بیان یعنی افسانہ نگار کے ذہن میں جتنی جگہوں کا خیال آ رہا ہے ان تمام چیزوں کا ذکر ہو رہا ہے۔

تجریدی افسانوں میں افسانہ نگار زمانی لحاظ قائم نہیں رکھتا۔وہ کبھی حال سے ماضی میں چلا جاتا ہے اور کبھی ماضی سے حال میں لوٹ آتا ہے۔جس طرح ایک انسان کا ذہن پر قابو نہیں رہتا جب چاہے جو چاہے سوچ سکتا ہے اسی طرح تخلیق کر دیتا ہے جس طرح حمید سہروردی نے بھی افسانہ ''دشت ہو کی صدائیں'' پیش کیا ہے ملاحظہ فرمائیے:

''میں جس جگہ بیٹھا ہوا ہوں۔ وہاں عفریتوں کا استھان ہے۔اس
بات کا انکشاف ماقبل تاریخ سے ملایا جاتا ہے۔ ماقبل کی تاریخ کی
ایک کہانی ابھی تک چلی آ رہی ہے۔جس کے کئی رنگ، بے رنگ
ہو کر بھی اپنی اصلیت میں کوئی فرق نہیں رکھتے۔''

''آسمان ابر آلود ہے اور مجھ میں ایک گہرا سناٹا ہے لیکن میری سمع
میں نوع بہ نوع آوازیں چلی آ رہی ہیں

کہ

کئی سال گذرے اور ابھی تک یہیں ٹھہرے ہو۔ چلو جلدی کرو۔ یہ
دھرتی دراصل ہمارے لئے نہیں ہے اور وہ سب کچھ بھول جاؤ۔
جہاں تم نے سوچا تھا کہ تمام مقدس رشتے زمین سے پیدا ہوتے
ہیں۔ دراصل فریبوں کی دنیا رنگین اور مترنم ہوتی ہے لیکن اس کے
معنی یہ نہیں ہیں کہ تم یہیں ٹھہرے رہو۔ دیر مت کرو۔ جلدی چلو۔
لیکن کہاں.....؟
تم اچھی طرح جانتے ہو کہ زمین ہمارے لئے ایک پراسرار راز
ہے۔ ہم جیسے جیسے بڑھنے لگتے ہیں وہ ویسے ویسے پھیلنے لگتی ہے۔
یہاں مت بیٹھو، چلتے ہی رہنا زندگی کا شیوہ ہے، لیکن کہاں.....؟''

(افسانوی مجموعہ ''ریت ریت لفظ''، ص:142-141)

اس افسانے میں افسانہ نگار ماضی سے حال میں چلا آتا ہے اور کبھی حال سے ماضی میں چلا جاتا ہے یعنی اس کی سوچ جیسے جیسے بدلتی جاتی ہے وہ ویسے ویسے اس دور کے بارے میں بیان کرنے لگتا ہے۔

تجریدی افسانوں میں وحدت زماں کا لحاظ تو نہیں رکھا جاتا لیکن پھر بھی کبھی کبھی واقعات کو پڑھنے کے بعد ایک مبہم سا تاثر قاری کے ذہن پر پڑتا ہے۔ رفعت صدیقی کے مطابق بھی یہ افسانے فلم ٹریلر کے مشابہہ قرار دیے جاسکتے ہیں۔ ایسا ہی ایک افسانہ رشید امجد کا ''چپ فضا میں تیز خوشبو'' سے اقتباس ملاحظہ فرمائیے :

وہ بولنے کی مسلسل کوشش کر رہا ہے لیکن آواز نہیں نکلتی معلوم نہیں
آواز گم ہوگئی ہے یا لفظ ختم ہو چکے ہیں۔

آواز ایک پرندہ ہے۔

لفظ اس کی چہکار۔

سوچ ہفت رنگ فضا

نہیں شاید.....

لفظ ایک پرندہ

آواز چہکار

سوچ.....

نہیں نہیں۔شاید یوں۔

سوچ ایک پرندہ

لفظ اس کی چہکار

اور آواز.....؟

آواز نہیں نکلتی، کوشش کے باوجود آواز نہیں نکلتی۔''

(''الفاظ'' ستمبر، اکتوبر 1983ء، ص:66-65)

اسی طرح کا ایک اور افسانہ بلراج مین را کا ''کمپوزیشن دسمبر 64ء'' سے اقتباس دیکھیے :

''آج یہ میری زندگی، دیکھو نشے

میں جھومتی، جانے چلی کہاں

جاااں لے لے چلی کہا اں

ں ں ں.....دو پیس ایگ

سینڈوچز.....آج یہ میری

زندگی، دیکھو نشے.....''

اسی افسانے سے ایک اور اقتباس دیکھیے :

سہانی رات ڈھل چکی، نہ جانے تم کب آؤ گے، نہ جانے
تم کب آؤ گے..... ویٹر! ایک بلیک کافی، دو پیس ایگ،
سینڈوچز.....سہانی رات ڈھل چکی نہ جانے تم کب .....تم کب
.....کب.....میں انتظار نہیں کر سکتا۔''

(''سرخ وسیاہ''،ص:172-177)

ان میں نہ واقعات میں کوئی منطقی ربط ہوتا ہے اور نہ ہی زماں ومکاں کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔

5.7 تجریدی افسانے کا ''اسلوب''

ہر تخلیق کا سب سے اہم عنصر اس کا اسلوب یعنی اندازِ بیان ہوتا ہے۔اسلوب ہی سے تخلیقات ایک دوسرے سے منفرد نظر آتے ہیں کیونکہ ہر تخلیق کار کا اسلوب منفرد ہوتا ہے۔اسلوب ہی سے تخلیق کار کی حیثیت متعین کی جاتی ہے جس سے تخلیق کار کی پہچان بنتی ہے۔

تجریدی افسانوں میں داخلی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے اور افسانہ نگار اپنے ذہن میں موجود ایک یا کئی موضوعات پر بہ یک وقت اظہار کرتا چلا جاتا ہے۔ بالفاظ دیگر وہ ایک موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے کبھی کبھی دوسرے موضوعات کا ذکر بھی کرنے لگتا ہے۔اس ضمن میں کبھی وہ اپنے مکمل اظہار کے لیے اشاروں اور کبھی علامتوں کا استعمال کرتا ہے جب اس کی بات مکمل ہوتی ہوئی نظر آتی ہے تو وہ زیر بحث موضوع کو چھوڑ کر کسی دوسرے موضوع کی طرف نکل آتا ہے۔اس طرح کے اسلوب کو داخلی اظہار کا بیان کہتے ہیں۔

سریندر پرکاش کا افسانہ ''رونے کی آواز'' سے ایک اقتباس دیکھیے :

''میں بہت پریشان تھا کہ آج اپنی ذات کے بغیر اپنا رول کیسے ادا کر پاؤں گا۔مگر میری حیرانی کی انتہا نہ رہی جب میں نے دیکھا کہ اس دن شوختم ہونے پر بھیڑ اپنی کرسیوں سے اٹھ کر میری طرف لپکی اور میری اداکاری کو اتنا قدرتی بنایا کہ میں خود بھی حیران رہ گیا۔تب سے میں نے اپنی ذات کو اس لاکر ہی میں پڑا رہنے دیا ہے۔ہوا کے جھونکے نے کھڑکی کے پٹ کو زور سے پٹخ دیا ہے میں پھر اپنے کمرے کے ماحول کی خوشبو محسوس کرنے لگا ہوں.....سیڑھیوں پر بیٹھی ہوئی سرسوتی کی سسکیوں کی آواز روتے ہوئے بچے کی کرب ناک آواز میں اب ایک اور آدمی کی آواز بھی شامل ہوگئی ہے۔شاید بچے کا باپ جاگ گیا ہے۔وہ اپنی بیوی کی لاش اور بلکتے ہوئے بچے کو دیکھ کر ضبط نہیں کر سکا۔

ایک اچھے پڑوسی کے ناطے میرا فرض ہے کہ ان کے سکھ، دکھ میں حصہ بٹاؤں، کیونکہ ہم سب ایک ہی درخت کے سائے تلے کھلے ہوئے آزاد پھول ہیں۔''

(''شب خون'' جون تا دسمبر 2005ء،ص:1146)

اس پورے افسانے میں افسانہ نگار کا خیال بدلتا رہتا ہے۔یعنی وہ کسی چیز کے متعلق بات کرتے کرتے دوسرے موضوع کو چھیڑ دیتا ہے اور ایسا کرتے وقت وہ کبھی علامتوں اور کبھی اشاروں میں بھی بات کرنے لگتا ہے۔

افسانے کے بیانیہ اسلوب میں پلاٹ اور انداز بیان دونوں مفصل ہوتے ہیں۔ افسانہ نگار، اس اندازِ بیان میں ہر چیز کو کھول کھول کر بیان کرتا ہے۔ یہ واحد متکلم کی صورت میں بھی ہوسکتا ہے اور واحد غائب کی بھی واحد متکلم کی صورت میں وہ افسانے میں شامل رہتا ہے مثلاً اکرام باگ کے افسانے ''آتش عنقا'' سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے۔

''آج تمام فرشتے جہنم کی آگ سے اپنے ہاتھوں میں دبی ہوئی سردی کو تپا رہے تھے۔ ان سب سے بے نیاز شیطان کائنات پر ایک لامحدود کھمبے کی طرح ایستادہ لوگوں کو اپنی جانب بلا رہا تھا۔ آگ کی ہسی .....بشیر، راستے ہی میں ٹھرے کی بوتل اپنے حلق میں انڈیلتا جلدی جلدی آگے کی طرف بڑھنے لگا۔ پھر بھی اس رات کی سردی اس پر بے تحاشہ نہیں رہی تھی۔ وہ راہ میں آنے والی بدبودار گلیوں، نالیوں سے بے پروا آگے ہی بڑھتا جارہا تھا۔ قدم قدم پر وہ ٹھوکریں کھاتا پھر سنبھلتا اور مشینی انداز میں اٹھتا۔ اچانک اس کی آنکھیں چندھیا گئیں۔ وہ راستہ بھول کر بازار کی جانب آنکلا تھا۔''

(''شب خون'' جون تا دسمبر 2005ء، ص:773)

اس خصوص میں ایک اور مثال رشید امجد کے افسانے ''منجمد موسم میں ایک کرن'' سے یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے :

''تلواردوں کی گونج اور تھوں کے شور میں وہ سر اٹھاتا ہے.....''اگر آپ مجھے اس سمے اپنے درشن دے دیں تو میں امر ہوجاؤں گا'' .....مسکراہٹ اپنے چہرے سے نقاب سرکاتی ہے۔

کشف آئینہ ہے..... تیر پرٹنگا سر جنگ کے خاتمہ تک کھلی آنکھ سے
ایک ایک لمحہ کو گذرتے دیکھے گا..... تو میں اپنا دھنش اٹھاتا ہوں۔
مسکراہٹ گھنی ہو جاتی ہے، زندگی تو نیم تاریک گلی ہے.....''

(''انکار'' جون 1983ء، ص:175)

یہاں افسانہ نگار بیانیہ انداز میں اپنے خیالات کا اظہار کرتا چلا جا رہا ہے۔ اس میں نہ تو کرداروں کو مکالمہ کہنے کا ذریعہ بنایا گیا ہے اور نہ ہی وہ خود (واحد متکلم) کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

واحد متکلم یعنی افسانوں میں کرداروں کے بجائے ''میں'' کا استعمال تجریدی افسانوں کی اہم خصوصیت ہے۔ یہاں پر افسانہ نگار خود مکالمے ادا کرتا ہے اور اپنی ذات کو افسانے میں شامل کر دیتا ہے۔ جس سے افسانے میں کرداروں کی بھی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ محمود واجد کے افسانے ''درد کے رشتے'' سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''میں نے اسے مشرق کے انقلاب سے قبل مغرب میں منتقل کر دیا تھا
کہ میری نسل اور اس کا مستقبل محفوظ رہے لیکن وہ کچھ نہیں ہوا جو میں
چاہتا تھا۔ میں نے ایک چوٹ بچانے میں دوسری کھائی۔ فیصلوں کی
عمر میں میں نے اپنے بیٹے کو تنہا چھوڑا تھا اور جب نئی صبح کی امید کو
اس نے اپنا مستقبل اپنا آئیڈیل بنالیا تو واپسی کیونکر ہو..... اسے اب
کون سمجھاتا کہ ہم خواب دیکھنا افورڈ نہیں کر سکتے۔ ہم کہ ہمیں اپنی
تعمیر کا وقت بھی میسر نہیں لیکن وہ تیر جو اپنی کمان سے نکل جائے اس
پر اختیار کب ہوتا ہے۔ پھر میں اپنی گاڑی آپ کھینچنے لگا۔''

(افسانوی مجموعہ ''لمحہ لمحہ زندگی''، ص:56)

سریندر پرکاش کا افسانہ ''جپی ژان'' میں بھی افسانہ نگار نے واحد متکلم کی شکل میں تخلیق میں شامل ہے۔درج ذیل اقتباس سے اس کا اندازہ ہوتا ہے :

''میں بہت بوڑھا ہو گیا ہوں پھر بھی چھڑی ٹیکتا ہوا شام کے وقت
ٹہلنے کے لئے میدان کی طرف نکل جاتا ہوں۔عورتیں میدان میں
سیاہ لباسوں میں ملبوس آنکھیں مسکاتی ہوئی میری طرف دیکھتی ہیں
اور چھاتیاں پیٹ پیٹ کر سیاپاں کرتی ہیں۔
میرے سر پر رکھی فلیٹ ہیٹ رعشہ کی وجہ سے ناچتی رہتی ہے۔
شاعر اب واپس آ چکا ہے۔
میں جب اس کے قریب سے گذرا تو اس نے نظم پڑھنا بند کر دیا
اور میری طرف دیکھ کر نفرت سے منہ پھیر لیا۔ میں تڑپ ہی تو اٹھا
یک بارگی میرے ذہن میں خیال پیدا ہوا اگر جپی ژان نے بھی
مجھے دیکھ کر یوں ہی منہ پھیر لیا تو میں اپنے ان تینوں ہم سفروں کو کیا
منہ دکھاوں گا جو اب مر چکے ہیں۔''

(''شب خون'' اکتوبر 1969ء،ص:9)

اسی طرح تجریدی افسانوں میں ''میں'' کا استعمال کیا جاتا ہے جس سے افسانے میں مخصوص کرداروں کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔تمام افسانے میں افسانہ نگار ''میں'' کے ذریعہ اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔

داخلی خود کلامی کا استعمال تجریدی افسانوں میں شاعری کی وجہ بنتا ہے جس سے افسانے میں بھی تخلیق کار شاعری کرتا نظر آتا ہے اور افسانے میں ایک منفرد تاثر پیدا ہوتا ہے۔رشید امجد کے افسانے ''الف

کی موت پر ایک کہانی'' سے ایک مثال دیکھیے :

''اے مردوں میں سب سے سندر، اے چندر مکھ، تیری آواز ایسی میٹھی ہے جیسی کلونکا پنچھی کی آواز۔ وہی کلونکا پنچھی جس کی آواز نے ایشور کو بھی پاگل بنا دیا تھا۔ اے میرے اجیالے پتی تو نے ان باغوں کو جنت میں جنم لیا تھا مدھ مکھیوں کی گنگناہٹ سے گونج رہے تھے۔

اے گیان کے اونچے پیڑ، مکتی داتاؤں کی مٹھاس

اے میرے پتی تیرے ہونٹ آلوچوں کی طرح گلابی ہیں۔ تیرے دانت برف کے گالوں کی طرح ہیں۔ تیری آنکھیں کنول ہیں۔ تیری کھال گلاب کا ایک پھول ہے۔

اے پھولوں میں سب سے روشن

اے میرے سہانے موسم

اے عورتوں کے بھون کی خوش بو کہ جو چنبیلی سے اچھی ہے۔

اے گھوڑوں میں سب سے اچھے گھوڑے، کنتھکا، وہ تجھ پر سوار ہو کر چلا گیا؟'' (''شب خون'' جون تا دسمبر 2005ء، ص:1050)

اس طرح سے افسانہ میں شاعری کا استعمال ملتا ہے۔

بعض افسانوں میں نثر ہی کو شاعری کی شکل میں لکھا گیا ہے۔ ایسا ایک افسانہ امر سنگھ کا ''آپٹکس'' ہے جس سے اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

شکریہ میری جان! تم نے میرے

کندھوں میں نئی جان ڈال دی ہے

.....

تم کیوں اس عورت کو لے کر یہاں کھڑی
ہو جاتی ہو؟ یہ کیا تک ہے آخر!

.....

اب کیا کہوں خواہ مخواہ بیچاری کا دل دکھا
دیا۔ مگر کس قدر تحمل ہے اس میں

(''دھوپ اور سمندر'' انتخاب و ترتیب کمار پاشی، ص:111)

نظموں کی شکل میں بھی افسانے لکھے گئے ہیں وہ نثر ہے لیکن اس کو پیش کرنے کا طریقہ نظم کی طرح ہے۔ اسی طرح کا ایک افسانہ بلراج مین را کا ''تہہ در تہہ'' ہے اس سے اقتباس ملاحظہ کیجیے۔

''ہم انہیں اپنی جگہ دے دیا کرتے تھے!
جناب، ہمارے اس دور کو پارلیمنٹری ڈیموں کریسی کا دور کہتے ہیں
.....اور اس دور میں بچیوں اور بچوں کو برابر کے حقوق ملے ہوئے
ہیں ..... حالانکہ بسوں کے معاملے میں بچیوں کو کچھ زیادہ ہی حقوق
ملے ہوئے ہیں..... بچیوں کے لیے دو سیٹیں مخصوص ہیں ..... پھر
آپ ہمیں کہتے ہیں کہ تہذیب.....
..... پارلیمنٹری ڈیموکریسی ایک رویہ ہے..... رائے عامہ..... چند
سالوں میں ایک اسکول ماسٹر چیف منسٹر تو بن سکتا ہے لیکن کروڑ پتی
نہیں بن سکتا..... کروڑ پتی بنتا ہے تو پارلیمنٹری ڈیموکریسی فراڈ ہے
.....فراڈ..... یہ ملک فراڈوں کا ملک ہے..... اسکینڈلوں کا ملک ہے
.....سب سے بڑا اسکینڈل تو ملک کی تقسیم ہے..... لعنت ہے.....''

(''سرخ و سیاہ'' ترتیب و تعارف، سرور الہدیٰ، ص:255)

مندرجہ بالا اقتباس کی ہیئت سے پتہ چلتا ہے کہ یہ نظم کی شکل میں لکھا گیا افسانہ ہے۔

تجریدی افسانوں میں نثری نظم کی ہیئت کے تجربے بھی ملتے ہیں۔ اسی طرح کی ایک مثال حمید سہروری کا افسانہ ''منظروں سے ڈوبتی ابھرتی کہانی'' سے دیکھیے :

''میں ہوں آپ اپنی پہچان
کہاں تو اور کہاں میں
کون آ رہا ہے آہستہ آہستہ
میری طرف
کسی سے میری الجھن ہرگز نہیں
میں تنہا رہی ہوں
تنہا رہوں گی
میں تو خود ہوں
ایک محشر خیال
کدھر ہے
نسیم سحر، کہاں کھو گئی
اس بھیانک طلسمات میں
کون آنے لگا ہے: آہستہ آہستہ
کس سے نہیں ہے۔ الجھن میری
میں اکیلی اکیلی چلی جاؤں گی
تم تالاب ہو

تالاب کی حقیقت ہے کیا
گدلا گدلا ہے، پانی تیرا
توریت کا ایک ذرہ ہے
اور
میں صاف وشفاف پانی سے نہ تری ہوئی
کون ہو تم
حقیقت ہے کیا
تالاب نے کہا:''

(افسانوی مجموعہ ''ریت ریت لفظ''، ص:115-114)

اسی طرح سے بہت سارے افسانہ نگاروں نے افسانے میں شاعری کا استعمال کر کے افسانے تخلیق کیے ہیں جس سے افسانے کی ہیئت کے ساتھ ساتھ اسلوب بھی نمایاں نظر آنے لگتا ہے۔

تجریدی افسانے میں علامتوں کی بھی خاص اہمیت ہے بلکہ بعض نقاد و علامتی اور تجریدی افسانوں میں فرق بھی نہیں کرتے۔ تجریدی افسانوں میں علامتوں کا استعمال تو ہوتا ہے لیکن یہاں علامتیں مبہم شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ افسانہ نگاروں نے اپنے لاشعور کو سیدھے سادے انداز میں بیان کرنے کے بجائے علامتی انداز کو پسند کیا ہے۔ بلراج مین را کا افسانہ ''کمپوزیشن چار'' سے یہ اقتباس دیکھیے:

''میں ادھر مغرب کی جانب ہوں۔ میری نظروں کے دائرے کو
بیچوں بیچ چیرتی ہوئی لکیر سی سڑک کے بائیں کونے سے تیز چمکیلے
رنگ کی کار داخل ہو رہی ہے۔ ادھر ویران مشرق کی جانب سے دو
اجنبی ایک دوسرے سے بے خبر، کافی فاصلے سے آگے پیچھے، کالی

چکنی کشادہ سڑک کی طرف قدم اٹھا رہے ہیں اوران سے بہت
پیچھے ننگے پاؤں لڑکا، بائیں بغل میں ایوننگ نیوز تھامے تیزی سے
ان کی طرف بڑھ رہا ہے۔''

(''شب خون'' جون1969ء،ص:13)

افسانے کے اس ٹکڑے کو پڑھ کر لگتا ہے کہ افسانہ نگار کہہ کچھ رہا ہے اور مراد کچھ اور ہی لے رہا ہے۔
تجریدی افسانے میں علامت کی ایک اور مثال حمید سہروردی کے افسانے ''کشتیاں'' سے دیکھیے:

''میں ہی کیا
ہر باشعور اس بات (حقیقت)
سے انکار نہیں کر سکتا کہ:
''اس سمندر کا ذہن گندہ ہے''
ویسے اس سمندر میں بہت سی
کشتیاں ہیں
لیکن یہاں صرف دو کشتیوں کے فن
کا مظاہرہ نمایاں ہے
جن کے نام
ہم سب (باشعور) یوں فرض کر لیتے ہیں
(۱) زرخیز لمبی بھیڑ والی کشتی
(۲) ریگستانی بھیڑ والی کشتی''

(''ریت ریت لفظ''،ص:157)

اس افسانے میں سمندر دنیا کی علامت ہے اور دو کشتیاں جو باشعور ہے اور یہ انگریز ہو سکتے ہیں اور جو لاشعور ہے وہ عرب ممالک کے لوگ ہو سکتے ہیں۔ زرخیز لمبی بھیڑ والی کشتی سوپر پاور ملک ہوسکتا ہے اور ریگستانی بھیڑ والی کشتی اراق ہوسکتا ہے۔

بعض تجریدی افسانوں میں مبہم علامتیں بھی ملتی ہیں۔ جسے دیکھ کر ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ یہ کسی چیز کی علامت ہے لیکن یہ نہیں بتا سکتے کہ یہ وہی چیز ہے۔ مبہم علامت کا استعمال تجریدی افسانوں میں کس طرح کیا گیا اس کی ایک مثال اکرام باگ کے افسانے ''اسم اعظم'' سے ملاحظہ فرمائیے:

> ''آج کی صبح بڑی بوجھل تھی۔ فضا سے بھی ایک بوجھل پن ٹپک ٹپک کر ذہن کو بوجھل کر رہا تھا۔ تھوڑی دیر بعد ایک نوعمر نوجوان لڑکھڑاتا ہوا حیات کے قریب رک گیا، یہ نوجوان پاگل تھا۔ کچھ ماہ پہلے یہاں کے ذہین نوجوانوں میں اس کا شمار ہوتا تھا مگر جب سے وہ پاگل ہوا تھا اچانک چلتے چلتے رک جاتا اور بڑے رازدارانہ انداز میں لوگوں سے کہتا ''میں نئی نسل ہوں''۔ اس نے پھاٹک کو زور کی لات ماری اور قہقہہ لگاتا ہوا اندر داخل ہوا۔ وہ قفل کے پاس رونی صورت بنائے ٹھہرایا اور بعد میں قفل کو ہاتھ میں کیلوں کو گننا شروع کیا ''ایک۔ دو۔ تین۔ چار'' اور پھر اس نے قفل کے پاس منہ لگائے ادھر ادھر دیکھا اور کہا ''میں نئی نسل ہوں نا''؟ اچانک قفل کھل گیا اور وہ کمرہ میں داخل ہوا۔ کچھ دیر بعد وہ جذبات سے عاری چہرہ لے کمرہ سے نکلا اور پانچ کیلوں والا قفل جو اس سابقہ قفل سے بڑا تھا لگا دیا۔ قفل

لگائے ہوئے اس کے چہرے پر ایسے تاثرات تھے گویا کوئی
نامعلوم طاقت اس پر جبر کر رہی ہو۔''

(''شب خون'' فروری 1968ء، ص:40)

اس طرح سے قفل ایک مبہم علامت ہے اور ایک۔ دو۔ تین۔ چار کیلوں والا قفل پھر بعد میں نئی نسل کا ہونا اور پھر پانچ کیلوں والا قفل لگانا۔ یہ تمام مبہم علامتیں ہیں۔

مبہم علامتوں ہی کا ایک افسانہ اکرام باگ کا ''اقلیما سے پرے'' سے ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

''چاند نکل آیا ہے اور یہ ریگستان نا قابل تسخیر ہے..... پیچھے: ہاویہ کے سنگ میل کو بگولوں نے چاٹ لیا ہے۔ وہاں، سرخ نیزے، ریت پر کیپٹل لفظ دائم کرنے میں سرگرداں ہیں۔ اب ان دیکھے قدموں کی بازگشت عادت سی بن گئی ہے۔ چلتے رہنے کے علاوہ اور کچھ کیا ہی نہیں جا سکتا۔

ایک اکیلا منتشر انبوہ اور اس قدر کٹی پھٹی زمین ہریالے فلسفہ کہاں اگتے ہیں۔ معدومی اور بے راہ روی۔ کتنے راستے، اس بیچ درمیان میں آ گرے مگر.....مگر دور شاید ایک چور کنواں ہے۔ میں تھکا ماندہ، بے فیض، وہاں پہنچتا ہوں، مگر وہاں بھی چوکور دیور سے متصل سیاہ عمامے ذلیل و خوار پڑے ہیں۔ یہ حب حزن تو نہیں؟ میں نے جواب دیا تھا: تیس سال کی عظیم محبت کے بعد، جن چھ جلدوں سے اس نے ہماری فہم روشن کی، اس پر اندھیرا نہیں پھینکا جانا چاہئے مگر

سیاہ عمامے اندھیرا پھینکتے رہے اور کبھی تو عذاب کی توجیہہ کے لئے

ایک نسل کا ذہن کافی نہیں ہوتا.....''

(''شب خون'' جون تا دسمبر 2005ء، ص:776)

اس طرح سے تجریدی افسانوں میں مبہم علامتوں کا استعمال زیادہ کیا جاتا ہے جس کی وجہ سے قاری کو یہ افسانے سمجھنے کے لیے مشکلات پیش آتی ہیں یا پھر کبھی کبھی افسانہ نگار اتنا زیادہ مبہم انداز اختیار کر لیتا ہے کہ قاری ان علامتوں کو بالکل سمجھ نہیں پاتا۔

پے چیدہ زبان کا استعمال تجریدی افسانوں میں عام بات ہے کیونکہ پیچیدہ زبان بھی فنکار کے خاص اسلوب میں سے ایک ہے۔ بہت سارے تجریدی افسانہ نگاروں نے جان بوجھ کر اپنی زبان کو زیادہ پیچیدہ کر دیا ہے جس سے قاری کو افسانہ سمجھنے میں کافی دشواری ہوتی ہے۔ لیکن پھر بھی یہ تجریدی افسانوں کا خاصہ ہے۔ یعنی ادھورے جملوں کا استعمال کیا جاتا ہے، ادھورے جملے کی ایک مثال بلراج مین را کا افسانہ ''آتمارام'' سے ملاحظہ فرمائیے :

''پہلی عالمی جنگ چھڑ جاتی ہے۔

میٹرک کا امتحان پاس کرتا ہے۔ گاؤں جھینگڑ کلاں سے پیدل جموں

جا کر فوج میں بھرتی ہوتا ہے۔

پہلی عالم گیر جنگ کا محاذ۔

عہدے میں ترقی۔

بھائیوں کی تعلیم۔

شادی۔

پہلا بچہ بلدیو۔

بیوی کی موت

اور

دوسری عالمی گیر جنگ۔

نتھورام، انتھک زندگی، ان گنت پڑاؤ۔

قدم بڑھ رہے ہیں۔

دوسری عالمی جنگ اور برما کا محاذ ہے۔

شدید طور پر زخمی ہوتا ہے۔

اور اب بہت بڑا عہدہ ہے۔

آرڈر آف برٹش انڈیا درجہ اول کا تمغہ ہے۔

بھائی بس جاتے ہیں۔ ماں خوشی سے چل بسی ہے۔

۱۹۴۷ء

آزادی

پاکستان

فیروز پور بارڈر سے فوجی ریکارڈنگ کی روانگی۔

بنگلور

نتھورام اور بلدیو

پہلی بار قریب آ رہے ہیں۔

نتھورام ایک فوجی شخصیت، مثالی کردار، کم گوئی کی شہرت، مہاتما کا

لقب۔

بلدیو، کمزور، دبلا پتلا بیمار، باپ کی سماجی حیثیت اس کا مپلکس اور

فرار..... مارکس، بدھ، دوستووسکی، بلزاک، ایک راہ کی تلاش۔

(''سرخ وسیاہ'' ترتیب وتعارف، سرورالہدی، ص:216-217)

تجریدی افسانوں میں اسی طرح کے جملوں کا چلن زیادہ نظر آتا ہے۔ کیونکہ افسانہ نگار ہر بات واضح الفاظ میں پورے پورے جملے ادا کر کے کہنا ضروری نہیں سمجھتا۔ آٹھویں اور دسویں جماعت کے طالب علم کی طرح جملے ادا کر کے افسانے کو ایک نئی ہیئت دینا چاہتا ہے۔

محمود واجد کے افسانے ''ایک کشن ایک زندگی'' سے اقتباس ملاحظہ فرمائیے :

''میں گواہی دیتا ہوں بے شک.....اللہ کے رسولؐ.....!''

قبلہ اول میں طوفان بدتمیزی.....!

موسیٰؑ اور عیسیٰؑ اور داؤدؑ بھی اللہ کے نبی تھے۔ کون زیادہ خطرناک ہے۔ ناصر کی ایشتراکیت یا عرب قومیت کا جادو؟

برصغیر میں ایس او ایس کا مسئلہ زور پکڑ جا رہا ہے۔ روسی خلا باز چار دن اور چار راتیں خلا میں گذار آ گیا۔

عرب حریت پسندوں نے لگا تار حملوں سے دہشت پھیلا دی۔ میں صدر بننے پر..... بند کرا دوگا۔

مجھے ایسا لگ رہا ہے جیسے میری زندگی کشن ہوگئی ہے.....پچکی ہوئی، ابھری ہوئی.....!

(''لمحہ لمحہ زندگی''، ص:86)

تجریدی افسانوں میں ادھورے جملے ضرور ہوتے ہیں لیکن ان میں تہہ دار معنی چھپے ہوتے ہیں۔ جس کو سمجھنے کے لیے قاری کو وسیع مطالعہ کی ضرورت پڑتی ہے۔

لفظوں کی تکرار تجریدی افسانوں میں اکثر کی جاتی ہے اس کی ایک مثال شوکت حیات کا افسانہ ''اتلاف'' سے دیکھیے :

''.....میں کھاتا ہوں، اس کا مطلب ہے کوئی بھوکا رہتا ہے.....

.....میں کھاتا ہوں اس لئے کوئی بھوکا رہتا ہے.....

.....میں کھا کر زندہ رہتا ہوں اس لئے کوئی بھوکا رہ کر مرتا ہے.....

.....میں کھاتا ہوں.....یا میں مارتا ہوں.....

.....میں آگے بڑھتا ہوں یعنی کوئی پیچھے رہ جاتا ہے.....

.....میرا آگے بڑھنا کسی کو پیچھے دھکیلنا ہے.....

.....میرا کوئی عمل خالصتاً صرف میرا عمل نہیں ہے.....

.....میرا کچھ بھی صرف میرا نہیں ہے.....

.....میں کچھ ہوں ہی نہیں.....

.....میں کہیں نہیں ہوں.....

.....ہم کہیں نہیں ہیں.....

(''شب خون'' مئی، جون، جولائی 1983ء، ص:64)

تجریدی افسانوں میں نہ صرف لفظوں کی تکرار ملتی ہے بلکہ ایک ہی لفظ کا استعمال کئی مرتبہ کیا جاتا ہے۔اس کی ایک مثال حمید سہروردی کا افسانہ ''نہیں کا سلسلہ ہاں سے'' ملاحظہ فرمائیے:

''.....تو چند ایسے بھی نکلیں گے اور کہیں گے کہ ہم سب کو سچائیاں

بتلانے والا پاگل اور ہذیان گو ہے۔ارے کہاں گئی بیٹی.....سن رہی ہو،آواز ٹک ٹک ٹک ٹک ٹک آواز سنائی دے رہی ہے لیکن اس کے بعد کون سا ہندسہ ہوگا۔

.....بیٹی کیا تم جانتی ہو کہ اس کے آگے کون سا ہندسہ آتا ہے۔کیا کہا تھا تم نے .....ٹک ٹک .....ٹک ٹک .....ٹک ٹک۔اس کے بعد کیا کہا تھا۔انگیٹھی ٹوٹ گئی۔

کس کی انگیٹھی ٹوٹ گئی بابا۔

بابا نے مردانہ آواز سن کر اپنی گردن اوپر اٹھائی

ہاں بیٹا.....انگیٹھی ٹوٹ گئی۔کل رات۔خوا۔

مگر کس کی.....

ہاں کس کی.....!

چھوڑ دو.....آپ ہمیشہ اسی قسم کی باتیں کرتے ہیں۔

سنا آپ نے بابا

کیا.....؟

باہر نل سے پانی کی ٹپ ٹپ ٹپ ٹپ ٹپ گرنے کی آواز بند ہوگئی تھی البتہ گلی سے بے ترتیب آوازیں.....اور کھٹ کھٹ کھٹ کھٹ کھٹ کی آوازیں آرہی ہیں۔

کیا کہہ رہے تھے بیٹا۔ان کھٹ کھٹ آوازوں کا مفہوم کیا ہے؟ بابا کیا بے تکی باتیں کررہے ہیں آپ بھی۔باہر گلی میں آدمی چل رہا

ہے۔اس کے جوتوں کی آواز آ رہی ہے۔اس پر خواہ مخواہ وقت کیوں

خراب کیا جائے۔

نہیں بیٹا۔نہیں.....آج چاند کی کون سی رات ہے؟

تیرھویں کا چاند.....یعنی پونم ہے۔

ہاں بابا پونم پونم پونم..... بیٹے نے جھنجھلا کر کہا۔''

(''ریت ریت لفظ''،ص:92-93)

جملوں اور لفظوں کی تکرار کے ساتھ ساتھ تجریدی افسانوں میں حروف کی تکرار بھی ملتی ہے۔بلراج مین را کے اکثر افسانوں میں اس طرح کے حروف کا استعمال ملتا ہے۔افسانہ''کمپوزیشن موسم سرما ۶۴ء'' سے اقتباس ملاحظہ فرمائیے :

''کون جانے کہاں، کب کب کب ب ب ب ب ت ت ت

ت تم تم تم اداس ہو کہ بہت دور جا رہے ہو تم احمق ہو، تم کہاں

جا رہے ہو، وقت اور فاصلہ.....

''ہیلو!''

''کیا حال ہے بھئی؟''

''آج اکیلے کیسے بیٹھے ہو؟''

''اب اکیلا ہوں!؟''

''ہوں ں ں ں؟''

''کافی پیو گے؟''

''بلیک کافی.....تم نے پہچانا نہیں مجھے؟''

''تم تم.....تم.....معافی چاہتا ہوں!''

''بھئی میں ہوں سرجیت، سرجیت!''

''سرجیت سرجی جی ت.....ارے سرجیت؟ مارگریٹ کیسی ہے؟

کہاں ہے؟ تمہارے پاس ہے؟''

(''سرخ وسیاہ'' ترتیب وتعارف'' سرورالہدی، ص:162)

اسی طرح لفظوں اور حروف کی تکرار کی ایک اور مثال مین راہی کے افسانے ''سڑک ماضی کی'' سے دیکھیے :

''دھک.....دھک.....دھک.....دھک دھک دھک''

''اور یہ آواز؟''

''یہ میری آواز ہے.....!''

''یہ بھی سیاہی اور سناٹا ہے.....تمہارے دل میں بھی ان کا بسیرا ہے''

''اف ف ف.....!''

''میں پاگل ہو جاؤں گا.....!''

''پاگل، پاگل..... پاگل..... پاگل.....!''

''نگ گ گ گ ااام م م.....!''

میرے قدم رک گئے۔

''نگم.....!''

میں نے مڑ کر دیکھا۔

''نگم! مجھے بھول گئے کیا؟''

''نگم..... میں تمہاری ماں ہوں..... ماں!''

''مااااں ں ں ں.....!''

(''سرخ وسیاہ'' ترتیب وتعارف'' سرورالہدی،،ص: 248)

اس طرح سے ہم دیکھ سکتے ہیں کہ تجریدی افسانوں میں کس طرح نئی نئی چیزوں کو اپناتے ہوئے افسانے کی ہیئت کو بدلنے کے تجربے کیے گئے۔

5.8 تجریدی افسانے میں ریاضی کا استعمال

تجریدی افسانوں میں ریاضی کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔اس کو کبھی علامتوں کے طور پر تو کبھی کرداروں کے لیے استعمال کیا گیا ہے جن افسانوں میں ریاضی کا استعمال کیا جاتا ہے وہ مبہم شکل اختیار کر لیتے ہیں جس کی وجہ سے ایسے افسانوں کو آسانی سے نہیں سمجھا جا سکتا۔اس طرح کے افسانے کی ایک مثال محمود واجد کا افسانہ ''واجبات = اثاثہ'' سے دیکھیے :

جب وہ چلنے لگے تو انہوں نے کہا

''ان کا خیال رکھنا''

اور تب سے میں واجبات کو اثاثہ سمجھ رہا ہوں

حسابیات کی کتابوں میں مساوی کی تعریف اس طرح لکھی گئی ہے

اثاثہ = دعوی

= واجبات + سرمایہ

سرمایہ = دعوی - واجبات

مسئلہ یہ ہے کہ اب سرمایہ کسے کہوں؟

واجبات کو دعوی سے منہا کرتا ہوں تو میرے پاس کچھ نہیں بچتا اب

کاروبار کس طرح ہو؟

(''لمحہ لمحہ زندگی''،ص:31)

اس افسانے میں کچھ خاص علامتوں کو لیا گیا ہے لیکن یہ علامتیں مبہم شکل اختیار کر گئی ہیں۔

ریاضی میں بھی کئی طرح کے تجربے افسانوں میں ملتے ہیں۔کوئی جمع،تفریق، مساوی وغیرہ کا استعمال کرتا ہے اور کوئی جیومٹری کا استعمال کر کے کچھ نئی چیز پیش کرنا چاہتا ہے۔اس میں بھی کوئی صرف تحریر میں لکھ کر بتاتا ہے اور کوئی ان کی شکلیں وغیرہ صفحہ پر اتار کر دکھانا پسند کرتا ہے۔

جیومٹری کو تحریر کی شکل میں پیش کرتے ہوئے حمید سہروردی کا افسانہ''ایک اور رات'' سے مثال دیکھیے:

''دماغ میں باتیں ہی باتیں گردش کر رہی ہیں.....تیلون کی جیب سے سگریٹ کی ڈبیہ اور ماچس نکالتا ہے۔ ماچس جلاتا ہے اور سگریٹ سلگاتا ہے.....پھر اسی لمحے یاد آتا ہے،سوچتا ہے، یہ تو عام سی بات ہے،ایسا ہوتا ہی رہتا ہے، پہلے مثلث بنتا ہے،مثلث کے تین اجزاء کا ہونا ضروری ہے، وتر، قاعدہ، ارتفاع، مثلث کو حل کرنے کے لیے ضابطے کا سہارا لیا جاتا ہے۔ مثلث کے اجزاء علحدہ ہوتے ہیں:حل، جو ایک پیدا کرنا ہے۔''

(''بے منظری کا منظر نامہ''ص:114)

اسی افسانے کے آخری حصہ میں دیکھیے :

''وہ سانپ کو پوری قوت سے مار دیتا ہے اور خون کے چھینٹے فرشی پر
چپک گئے ہیں۔ اسے معلوم نہیں، ذہن ہلکا سا محسوس ہونے لگا
ہے۔ گھنٹہ گھر سے آواز آ رہی ہے۔

دو + دو = چار + دو = چھ، چھ+دو = آٹھ

آٹھ +دو = دس، دس +دو=بارہ''

(''بے منظری کا منظر نامہ''،ص:116)

قمر احسن کا افسانہ''پہلا چہرہ + چوتھا چہرہ = دوسرا چہرہ ''میں ریاضی کی مثال ملاحظہ فرمائیے:

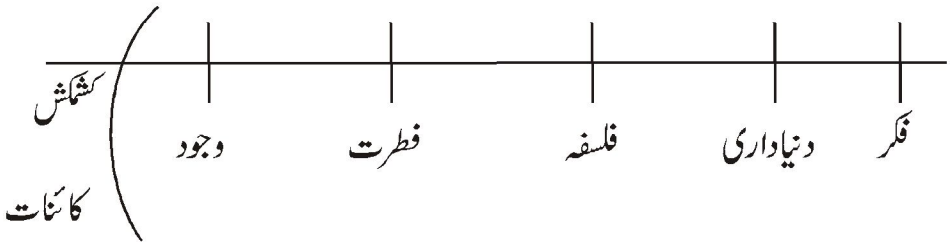
''شرجیل برف کا دیوتا اپنے دوسرے روپ کو گواہ بنا کر اپنے
رگ و ید میں لکھ چکا ہے۔ کہ۔ میں دوسرے دن کے سورج کا
پہلا منظر کبھی نہ دیکھ سکوں گا۔ تب.....! اس کا پہلا چہرہ + چوتھا
چہرہ= دوسرا چہرہ۔ اور اس کا پہلا روپ+ چوتھا روپ = تیسرا
روپ ..... اپنے تیسرے چہرے اور دوسرے روپ کی تلاش
میں کھو جائیں گے۔
لیکن برف کا دیوتا شرجیل تو دوسرے جنم کا بھی منکر ہے''

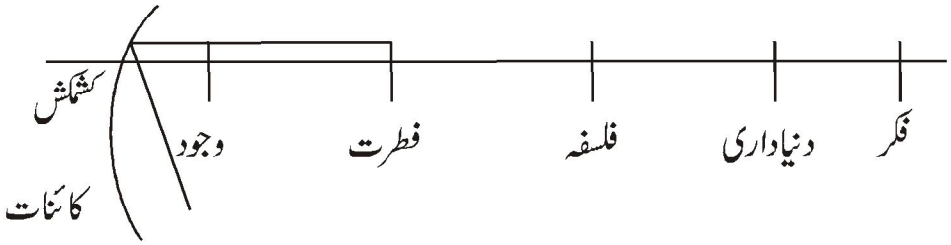
(''آگ الاؤ صحرا''انتخاب و ترتیب نیر مسعود،ص:82)

جیومٹری کی مثالیں بہت سارے افسانوں میں ملتی ہیں۔ اکرام باگ کا افسانہ''عکس فنا'' سے یہ اقتباس دیکھیے:

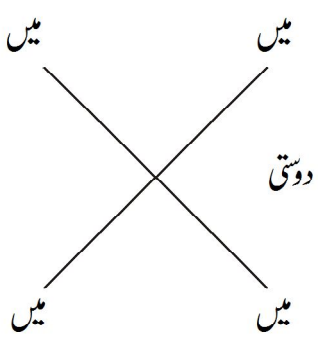
''فرض کیجیے:

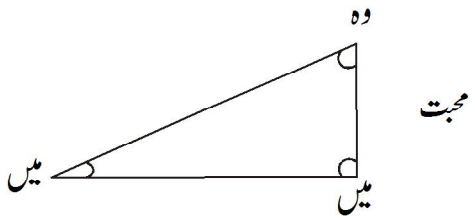
وہاں ایک تنویمی ماحول میں ایک ایسی تختی رکھی ہے۔

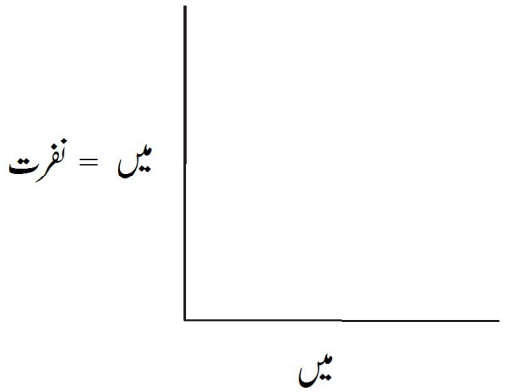


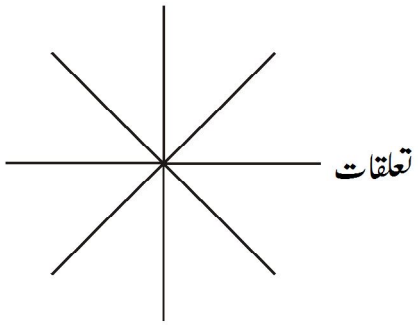


اسی طرح ان کے افسانے ''رخش پا'' سے ایک مثال دیکھیے :









آگے چل کر جو نتائج ملتے ہیں وہ ہیں:

میں = 45^o

میں = 45^o

وہ = 45^o

وہ = 45^o

ہم = 75^o

محبت = میں

(بحوالہ ''شور جہاں'' از بیگ احساس، ص:152-151)

تجریدی افسانوں میں نہ صرف مثلث کو اہمیت دی گئی ہے بلکہ دائروں کی مدد سے شکلیں بنا کر افسانوں میں پیش کیا ہے۔ اسی طرح کی کچھ مثالیں دیکھیے:

''

●

اور پھر دن رات کے ساتھ کئی چکر کاٹنے کے بعد مان لیجئے

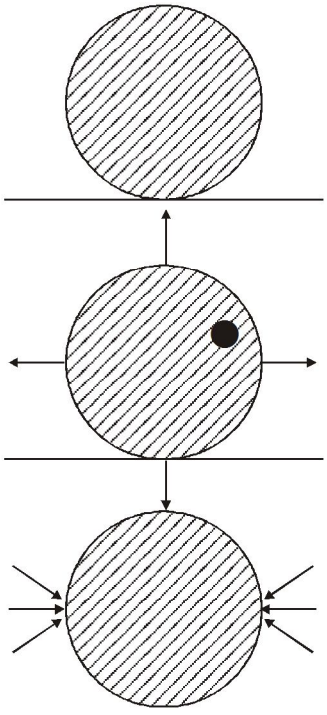
کہ وہ اب ایک دائرہ ہے

(بریکٹوں کے درمیان ایک دائرہ: شوکت حیات)

افسانہ نگار نے اپنی تخلیق کے عنوان کو یوں لکھا ہے:

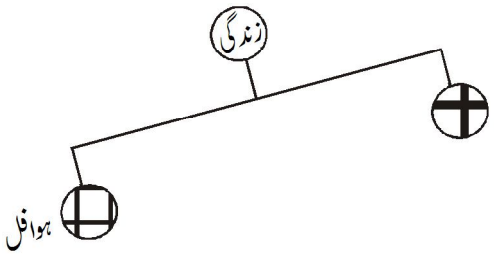
( ) { } [ ] کے درمیان ایک O

(بحوالہ ''قصہ جدید افسانے کا'' از سلیم شہزاد، ص:133-132)



اس طرح سے ہم دیکھ سکتے ہیں کہ جیومٹری کا استعمال کرتے ہوئے افسانہ نگاروں نے اپنے خیالات کو اشکال میں تبدیل کر دیا ہے یہی چیز تجریدی افسانوں کو مبہم بنانے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔اسی طرح کی ایک مثال انور امام کا افسانہ ''(- x + = 0 (بجلی کی رو نہیں دوڑتی)'' سے ملاحظہ فرمائیے:

''تم بالکل صفر ہو، یہ نقشہ دیکھو:



- (درست) لیکن + (فیوز)

ایسی حالت میں.....؟

عمل = 0 (تم منشور ہو، تمہارا اپنا رنگ کون سا ہے)

سرخ

(،بحوالہ ''قصہ جدید افسانے کا'' ص:135-134)

اس طرح سے افسانوں میں تحریر کے بجائے پہلی مرتبہ اشکال کا استعمال کیا گیا۔اور اشکال بھی ایسی کے آسانی سے سمجھ میں نہ آئے۔اور پڑھنے والا ایک نئی سوچ اور فکر میں مبتلا ہو جاتا ہے۔تجریدی افسانوں میں ریاضی کے زیادہ تر طریقوں کو اپنا کر افسانہ نگاروں نے نئی نئی چیزیں افسانوں میں دکھانے کی کوشش کی ہیں۔ایک مثال انور خان کا افسانہ ''برف باری'' سے ملاحظہ فرمائیے:

علم	زوال	حسن
		دنیا
گمراہی		

''اس نے لکھا:

علم	زوال	حسن
		دنیا
گمراہی		

غیر مرئی وجود نے لکھا:

(بحوالہ ''قصہ جدید افسانے کا'' از سلیم شہزاد، ص:135)

اس طرح سے افسانوں میں ریاضی کی مختلف چیزوں کا استعمال افسانے کو سمجھنے میں مشکلات پیش کرتا ہے۔ افسانہ نگار کے خیال تک پہنچنا ناممکن نظر آتا ہے۔

بعض تجریدی افسانوں میں مستطیل نما باکس میں بھی تحریروں کا استعمال ملتا ہے۔ قمر احسن کا افسانہ ''ہوزا۔ میم۔ فیہ'' سے مثالیں دیکھیے:

مسلمانوں کا بیڑا غرق طوفان ہو نہیں سکتا

نبی کا چاہنے والا پریشاں ہو نہیں سکتا

مسلمانوں نماز پڑھو

ہر دور کی دوا ہے صل علیٰ محمد

ایک ووٹ صدیقوں کو بھی دینا مت بھولو

''.....سامنے دیوار پر لکھا تھا

شام	کا	دیپک	چلا	من	کا
دیا	بجھنے	لگا	یا	ربوس	شام
کا	دیپک	ج	من	کا	دیا

اسی افسانے میں آگے دیکھیے :

یہیں سے اس نے تیسری تباہی میں قدم رکھا۔

(''آگ الاؤ صحرا''، ص:59 تا53)

افسانہ نگار نے اس طرح تحریر کو مستطیل باکس میں لکھ کر کسی چیز کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے یہ واضح نہیں ہو پاتا۔

چنانچہ ہم نے دیکھا کہ تجریدی افسانے میں کہانی پن کے صرف شیڈس نظر آتے ہیں اس سلسلے میں رشید امجد اور سریندر پرکاش کے تجریدی افسانے اہم ہیں۔ اس طرح کے ایک افسانے میں صرف ایک موضوع کے بجائے کئی موضوعات پر ایک ساتھ اپنے خیالات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ بلراج مین را اور سریندر پرکاش کے کچھ ایسے تجریدی افسانے جو تجریدیت کے زمرے میں آتے ہیں، تجریدی افسانوں میں ایک سے زیادہ موضوعات رکھنے کے سلسلے میں اہم لگتے ہیں۔ موضوع کی طرح تجریدی افسانوں میں پلاٹ کی بھی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ یہاں پلاٹ کی ضرورت اس لیے بھی محسوس نہیں ہوتی کیونکہ یہاں افسانہ نگار اپنے خیال کو بنا کسی ترتیب کے افسانے کی شکل میں تخلیق کرتا ہے۔ ایسے افسانوں میں واقعات کی بھی کوئی مکمل عکاسی نہیں بلکہ افسانہ نگار کے متاثرہ واقعات کی وہ پہلے منتشر خیال کی عکاسی ملتی ہے جو کسی واقعہ کو

دیکھتے ہی ذہن میں ابھرتی ہے۔ کردار تجریدی افسانوں میں صرف برائے نام ہوتے ہیں۔ کیونکہ یہاں افسانہ نگار خود مکالمے کہنا پسند کرتا ہے۔ کبھی اگر کردار ہوں بھی تو انہیں ناموں کے بجائے حروفِ تہجی کا استعمال کیا جاتا ہے۔ زماں و مکاں کے بغیر کوئی بھی واقعہ پیش نہیں آتا۔ ہر واقعہ کسی مقام اور کسی نہ کسی وقت ہی واقع ہوتا ہے۔ تجریدی افسانہ نگار واقعہ کو تو بنا ترتیب کے پیش کرتے ہیں لیکن وہ اس بات سے پرہیز کرتے ہیں کہ وہ واقعہ کس مقام اور کس وقت پیش آیا تھا ایسا کرنے سے افسانہ نگار کا خیال محدود ہو جاتا ہے اور وہ اپنے خیالات کو محدود نہیں کرنا چاہتے بلکہ وہ چاہتے ہیں کہ قاری اس کو پڑھنے کے بعد یہ سوچے کہ یہ کب اور کہاں پیش آیا ہوگا۔ اس طرح قاری بھی افسانے میں شامل ہو جاتا ہے۔ تجریدی افسانوں میں ریاضی کا استعمال بھی ملتا ہے۔ اس طرح کے افسانے لکھنے والوں میں محمود واجد، حمید سہروردی، قمر احسن، اکرام باگ اور انور امام کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ اسلوب کسی بھی فن پارے میں سب سے اہم ہوتا ہے، تجریدی افسانوں میں بھی اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا بعض نقادوں کا تو کہنا ہے کہ تجریدی اظہار خود ایک اسلوب ہے۔ تجریدی افسانوں میں افسانہ نگاروں نے کئی طرح کے اسالیب سے کام لیا ہے ایک انداز تو وہ جس میں افسانہ نگار واحد متکلم یعنی ''میں'' کی شکل میں افسانے میں داخل ہوتا ہے۔ دوسرا مکالمانہ گفتگو کے ذریعے اس طرح کے اور بھی اسالیب تحریری افسانوں میں ملتے ہیں۔

اس مطالعہ کے بعد اتنا کہہ سکتے ہیں کہ جو افسانہ نگار کلاسیکی افسانے کے فن سے واقف ہیں وہی افسانے میں کامیاب تجربہ کر سکتے ہیں ورنہ تجربہ صرف تجربہ بن کر رہ جائے گا اور کوئی اچھی تخلیق سامنے نہیں آئے گی اسی طرح تجریدی افسانوں میں بھی وہی افسانہ نگاروں کے تجریدی افسانے اچھے ہیں جو روایتی افسانہ نگار ہیں۔

☆☆☆

حاصل مطالعہ

اردو مختصر افسانے کا آغاز بیسویں صدی کی پہلی دہائی سے ہوتا ہے۔اس وقت سے لے کر آج تک یعنی کے ایک صدی گذرنے تک مختصر افسانے میں کئی تحریکات اور رجحانات شامل ہوئے۔جس کی وجہ سے مختصر افسانے میں مختلف تجربات نے جگہ پائی۔ان تجربات کو نقادوں نے کبھی سراہا ہے تو کبھی اپنی تنقید کا نشانہ بنایا۔اسی طرح افسانے کے قاری نے بھی کبھی ان تجربات کو پسند کر کے افسانہ نگاروں کی حوصلہ افزائی کی ہے تو کبھی کچھ تجربات کو ناپسند بھی کیا۔اس سب کے باوجود اردو مختصر افسانہ اپنے راستے پر چل رہا ہے۔

تجرید دراصل مصوری کی اصطلاح ہے۔اس میں فنکار اپنے ذہن کا مقررہ ڈھانچہ پیش کرتا ہے یعنی فنکار کے ذہن میں کسی فن پارے کی صورت بننے لگتی ہے تو اس کی ہیئت متعین نہیں ہوتی۔اور فنکار اس احساس یا خیال کو جس طرح کے اس کے ذہن موجود میں ہوتی ہے کوئی مستقل شکل دینے کے بجائے جس شکل میں وہ ہوتی ہے وہ اسے جوں کا توں پیش کر دیتا ہے۔فنکار کا یہی تجربہ تجریدی فن پارے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

تجریدی مصوری،مصور کے ذہن کا خاکہ ہوتی ہے۔مصور اس میں اپنے ذاتی احساسات کا بیان مصوری کے ذریعے پیش کرتا ہے۔مصور اپنے خیال کو ظاہر کرنے کے لیے کسی بھی طرح کی بناوٹ سے پرہیز کرتے ہوئے جس چیز سے وہ متاثر ہوتا ہے اسے مختلف رنگوں کی مدد سے دکھانے کی کوشش کرتا ہے۔

ادب میں تجریدی فن پارے کی شکل کے بغیر فن پارے کی تخلیق ناممکن ہے۔تخلیق سے پہلے فنکار اپنے ذہن میں ایک خیال یا احساس رکھتا ہے جب تک وہ فن کی صورت میں پیش نہیں ہوتیں تجرید کی شکل

میں رہتی ہے۔ان تمام چیزوں کو آگے بڑھانے کے بعد یعنی جب اس خیال، سوچ اور فکر کو ترتیب دیا جاتا ہے تو یہ ایک واضح تخلیق کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔

ادب زندگی کی حقیقت کا بیان نہیں بلکہ اس میں اضافے کا نام بھی ہے۔ایک تخلیق کار ادب میں حقیقت کے ساتھ ساتھ اس کے اپنے ذاتی خیالات، جذبات اور احساسات کو بھی جگہ دیتا ہے۔بعض ایسے تخلیق کار بھی ہیں جو صرف اپنی پہچان بنانے کے لیے انہوں نے ادب میں کچھ ایسے تجربات کو جگہ دی۔اس ضمن میں انہوں نے تجریدیت کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں تخلیق کاروں نے ''تجریدیت'' کو ادب میں جگہ دے کر ایک نیا تجربہ کیا۔ یہ دور جدیدیت کا دور کہلاتا ہے۔اس دور میں صرف ''تجریدیت'' ہی نہیں بلکہ مختلف رجحانات کو ادب میں جگہ دی گئی تھی لیکن ''تجریدیت'' کو زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔اس میں تخلیق کاروں نے زندگی کی خارجی حقیقتوں کو نظر انداز کیا اور داخلی حقیقتوں کو اپنا کر اپنے منتشر ذہن کی عکاسی کرنے لگے۔

جدیدیت کے دور سے پہلے بھی تجریدیت ادب شامل تھی۔بعض نقادوں کا دعویٰ ہے کہ اس رجحان کو اردو غزل کے شعراء نے زمانۂ قدیم ہی سے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔احمد ندیم قاسمی اردو کے قدیم شاعروں کے پاس تجرید کو دکھاتے ہوئے لکھتے ہیں :

> ''اگر ولؔی، میرؔ، سوداؔ، غالبؔ، مومنؔ اور اقبالؔ کی غزلوں میں ''محبوب'' کی خصوصیات جمع کر کے کسی نہایت حقیقت پسند مصور سے کہا جائے کہ وہ ان سب خصوصیات کو ایک تصویر میں متشکل کر دے تو اس انتہا درجے کی تجریدی تصویر تیار ہوگی کہ پکاسؔو کے موضوعات بھی اس کے سامنے گھٹنے ٹیک دیں گے۔''

(''فنون'' مضمون ''تجریدی مصوری''، ص:292)

جس طرح قدیم شاعروں کے پاس تجریدیت کے نقوش ملتے ہیں اسی طرح جدید شاعروں نے بھی اسے اپنے فن میں باضابطہ طور پر استعمال کیا۔ جدید شاعری میں لفظوں کی تکرار تجریدیت ہی کا ایک عنصر ہے۔ تجریدیت ایک مشکل، مبہم اور مہمل تخلیقی عمل ہے جو صرف کیفیات پر منحصر ہوتا ہے۔ اس طرح کی چیزوں کا استعمال اگر شاعری میں ہوتا ہے تو وہ اور بھی پے چیدہ شکل اختیار کر لیتا ہے۔ سلیم شہزاد نے ایسی شاعری کو خودکار اور تصویری شاعری کا نام دیا ہے۔

اردو ڈراما نگاروں نے بھی تجریدی رجحان کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ جدید دور کے ڈراموں میں تجریدی عناصر ملتے ہیں۔ مکمل تجریدی ڈراما تو شاید نہیں مل سکتا لیکن زیادہ تر ڈراما نگاروں نے اس رجحان کو اپنایا ہے۔ جدید دور کے ڈراما نگار شمیم حنفی کا ڈراما ''پانی۔ پانی'' (1969ء) میں کرداروں میں تجرید نظر آتی ہے۔ اس میں زماں و مکاں کا واقعاتی احساس بھی نہیں ملتا۔ اس لحاظ سے یہ ڈراما تجرید کے زمرہ میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

جدید دور کی ایک اور اہم ڈراما نگار زاہدہ زیدی ہیں۔ انہوں نے زیادہ تر ڈراموں میں تجریدی اسلوب کو اختیار کیا ہے۔ ان کے ڈرامے ''دوسرا کمرہ''، ''اور جنگل جلتا رہا''، ''کیونکر اس بت کو رکھوں جان عزیز'' اور ''صحرائے اعظم'' وغیرہ میں تجرید نظر آتی ہے۔

1960ء کے بعد اردو ادب میں مختلف جدید رجحانات سامنے آئے۔ اس میں جو اہم رجحانات پروان چڑھے، وہ اس طرح سے ہیں۔ علامت نگاری، پیکریت، اظہاریت، ماوراء حقیقت اور تجریدیت وغیرہ۔ یہ رجحانات ایک دوسرے سے الگ الگ ہونے کے باوجود کہیں نہ کہیں ان میں مماثلت بھی معلوم ہوتی ہے۔ ایک رجحان کا اثر دوسرے رجحان پر بھی ملتا ہے۔ لیکن اس سے تجریدی رجحان کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ تجریدی رجحان کو تخلیق کاروں نے جدید دور میں سب سے زیادہ استعمال کیا۔ تجریدی رجحان کے ذکر کے بغیر ادب کی تاریخ نامکمل ہے۔ اس طرح ادب اور تجریدیت کا رشتہ ایک دوسرے سے جڑا ہے۔

ایک صنف کے وجود میں آنے کے بعد اس کے معیار کو پرکھنے کے لیے کچھ اصول مقرر کر دیے جاتے ہیں۔ انہیں ہم کبھی خصوصیات کبھی اجزائے ترکیبی یا پھر عناصر کا نام دیتے ہیں۔ ان کی مدد سے ہم اس کی پہچان مقرر کرتے ہیں۔ یہ پہچان ہمیں اس فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنے میں مدد دیتی ہے۔

تجریدی افسانوں کی شناخت کے لیے کچھ اہم چیزیں اس طرح ہیں۔ ایسے افسانوں کی سب سے خاص بات یہ ہے کہ ان میں پلاٹ کو ترتیب نہیں دیا جاتا۔ یہاں افسانہ نگار متاثرہ واقعہ کی کیفیات کا بیان بنا کسی ترتیب کے جیسی کہ اس کے ذہن میں موجود ہوتی ہے کرتا جاتا ہے اسی لیے افسانہ نگار کو موضوع کی ضرورت ہی نہیں پیش آتی۔ ایک تجریدی افسانے میں افسانہ نگار بہ یک وقت کئی موضوعات پر اظہار خیال کرتا ہے۔ اسی وجہ سے کسی ایک موضوع کو بھی مکمل نہیں کر سکتا اسی لیے ایسے افسانے مبہم اور مجموعی تاثر پیش کرتے ہیں۔ وحدت تاثر کی انہیں بالکل پرواہ نہیں ہوتی۔ تجریدی افسانوں میں کردار زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ کرداروں کے باقاعدہ نام بھی نہیں ہوتے بلکہ ایسے ناموں کا استعمال کیا جاتا ہے جن سے افسانے میں پیچیدگی قائم رہے اور قاری مکالموں کو واضح طور پر نہ سمجھ پائے۔ تجریدی افسانوں میں زیادہ تر کرداروں کے اسماء کے لیے حروف تہجی کا استعمال ہوا ہے یا پھر کبھی کبھی بے سر کا آدمی، پہلا آدمی، دوسرا آدمی وغیرہ جیسے نام رکھے جاتے ہیں اس نوعیت کے کرداروں کی وجہ سے افسانے میں ابہام پیدا ہوتا ہے۔ تجریدی افسانہ نگار زماں و مکاں کی قید سے بالکل آزاد ہے۔ یہاں ماضی، حال اور مستقبل کی کوئی قید نہیں۔ وقت اور جگہ کے بغیر ہی تمام کیفیات کو دکھایا جاتا ہے۔ تجریدی افسانوں میں کئی قسم کے اسلوب کو اختیار کیا جاتا ہے جیسے واحد متکلم کا بیان اس میں افسانہ نگار خود افسانے میں شامل ہو جاتا ہے۔ کبھی 'میں' کا استعمال کرتا ہے اور کبھی صرف بیانیہ انداز میں واقعہ کا اظہار کرتا جاتا ہے۔ پیچیدہ زبان اور غیر معیاری جملے بھی ایسے افسانوں کا خاص حصہ ہوتے ہیں جس سے افسانے کا مفہوم سمجھنا مشکل ہوتا ہے۔ شاعری کا استعمال اس طرح کے

افسانوں میں عام بات ہے۔ تجریدی افسانوں میں ریاضی کو بھی جگہ دی گئی ہے جیسے جیومٹری میں مثلث، دائرے اور بریکٹوں کا استعمال ہوتا ہے ایسی چیزوں کو افسانے میں شامل کرلیا گیا۔ اوران کی مدد سے افسانہ نگار اپنے تاثرات کو ابھارنے کی کوشش کرتا ہے اور انہیں کبھی علامتوں کے لیے بھی استعمال کیا گیا۔ یہی تمام چیزیں ہمیں تجریدی افسانوں کو پہچاننے میں مدد کرتی ہیں۔

روایتی مختصر افسانے کے مقابلے میں جب تجریدی افسانے کو رکھا جاتا ہے تو ان میں بہت سی باتیں مختلف نظر آتی ہیں۔ جیسے کہ روایتی افسانوں کا آغاز ڈرامائی انداز میں ہوتا تھا لیکن تجریدی افسانوں کا آغاز غیر متوقع انداز میں ہوتا ہے۔ پلاٹ کی تقسیم روایتی افسانے میں ضروری سمجھی جاتی تھی جبکہ تجریدی افسانے میں پلاٹ بے ترتیب ہوتا ہے۔ روایتی افسانے میں پلاٹ کی ترتیب کی وجہ سے افسانے میں الجھاؤ پیدا نہیں ہوتا اور تجریدی افسانے میں بے ترتیب پلاٹ ہی افسانے میں پیچیدگی کی وجہ بنتا ہے۔ روایتی افسانے میں کرداروں کے باقاعدہ طور پر نام رکھے جاتے تھے جبکہ تجریدی افسانوں میں کرداروں کے نام حقیقی زندگی کی طرح نہیں ہوتے۔ روایتی افسانے میں مکالمانہ انداز اپنایا جاتا تھا لیکن تجریدی افسانوں میں اس سے انکار کیا گیا یہاں واحد متکلم نے جگہ لے لی۔ روایتی افسانوں میں کسی بھی طرح کے خاکوں کا استعمال نہیں کیا جاتا تھا لیکن تجریدی افسانہ نگاروں نے ان کا استعمال کیا اور مختصر افسانے کی پوری ہیئت بدل کر رکھ دی۔ یہی تمام چیزیں تجریدی افسانے اور روایتی افسانے میں فرق واضح کرتی ہیں۔

اردو مختصر افسانے کے ارتقا میں ''تجریدیت'' نے بہت اہم رول ادا کیا ہے۔ اردو مختصر افسانے کا آغاز ۱۹۰۳ء سے ہو چکا تھا۔ اسی وقت سے اس صنف نے کافی مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ اس کا مختصر ہونا ہی اس کی مقبولیت کا سبب بنا کیونکہ قارئین اسے اپنے فرصت کے اوقات اور ایک ہی نشست میں پڑھ سکتے تھے۔ جس طرح وقت گذرتا گیا اس پر مختلف تحریکات اور رجحانات کا اثر دکھائی دینے لگا۔ پریم چند اور ان کی

تقلید کرنے والے افسانہ نگاروں نے مختصر افسانے میں حقیقت نگاری کو جگہ دی۔ سجاد حیدر یلدرم نے رومانیت کو پسند کیا اور ان کے ہم عصروں نے بھی مختصر افسانے میں رومانیت ہی کو جگہ دی۔اس کے بعد اردو ادب کی ایک بہت ہی اہم تحریک ''ترقی پسند'' ہے۔اس دور میں لکھنے والے تو زیادہ تر وہی افسانہ نگار تھے جو پہلے سے اردو مختصر افسانے لکھ رہے تھے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کے سوچنے کا انداز بھی تبدیل ہو چکا تھا۔ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھنے والے افسانہ نگاروں نے معاشرہ کی اصلاح کے لیے اور معاشرہ میں موجودہ برائیوں کے خاتمے کے لیے اپنے قلم اور اظہار کو وسیلہ بنایا اور عوام کی توجہ ان برائیوں کی طرف کروائی اور اصلاح پسندی کی طرف رجوع کروایا۔ وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ یہ صنف اتنی مقبولیت حاصل کر گئی تھی کہ اس سے پہلے لکھی جانے والی اصناف کی طرف قاری کا دھیان کم نظر آنے لگا۔تخلیق کاروں کی تعداد بھی بڑھنے لگی تو ایک تخلیق کار دوسرے سے الگ نظر آنے کے لیے مختلف نظریات اور رجحانات کو اپنی تخلیقات میں جگہ دینے لگے۔ ہر کوئی اپنی منفرد پہچان بنانا چاہتا تھا۔اس کے لیے کچھ افسانہ نگاروں نے مغربی اثرات قبول کیے اور ان کے اسلوب کو اپنا کر اردو مختصر افسانے میں نئے رجحانات اور نئے تجربات کو جگہ دی۔اسی دور کے مختلف رجحانات کو یکجا کر کے انہیں جدیدیت کا نام دیا جاتا ہے۔ جدیدیت کے ان ہی مختلف رجحانات میں سے ایک رجحان ''تجریدیت'' ہے جس کو اردو مختصر افسانے میں زیادہ اہمیت حاصل ہے۔اردو ادب میں ''تجریدیت'' کے نقوش ۱۹۶۰ء سے پہلے بھی ملتے ہیں۔منٹو، کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کے پاس لیکن ان لوگوں نے باقاعدہ طور پر اس رجحان کو اپنی تخلیقات میں جگہ نہیں دی بلکہ ان کی تخلیقات میں بعض جگہ تجریدی عناصر کی جھلکیاں ملتی ہیں۔

تجریدی افسانوں کو اردو ادب میں باقاعدہ طور پر رواج دینے والے بعض اہم افسانہ نگار اس طرح ہیں۔انور عظیم، جوگندر پال، اقبال مجید، رتن سنگھ، سریندر پرکاش، بلراج مین را، انور سجاد، غیاث احمد گدی،

اقبال متین، کلام حیدری، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، احمد یوسف، رشید امجد، انور خان، قمر احسن، حمید سہروردی، محمود واجد، اکرام باگ، شوکت حیات وغیرہ وغیرہ۔ مندرجہ بالا تمام افسانہ نگاروں میں بھی زیادہ شہرت رکھنے والے تین افسانہ نگار سریندر پرکاش، بلراج مین را اور خالدہ اصغر ہیں۔

تجریدی افسانہ نگار ایک لمبے عرصہ تک اردو ادب میں مختصر افسانے کی صنف پر حکومت کرتے رہے۔ پھر چاہے انہیں کامیابی ملی ہوں یا پھر قاری نے انہیں نظر انداز کیا ہو۔ وہ اپنا کام کرتے گئے۔ انہیں اردو مختصر افسانے کے ارتقا میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جب قاری نے تجریدی افسانوں کو نظر انداز کر دیا تو یہ لوگ بھی مشکل اور مبہم انداز کو چھوڑ کر روایت اور تجریدیت دونوں کے ملے جلے اثر سے ایک بالکل نیا انداز اختیار کیا۔ یہ تقریباً 1980ء کا عرصہ تھا اس کو بعد میں لوگ مابعد جدید افسانہ نگاروں کے نام سے جاننے لگے۔

مابعد جدیدیت دور کے افسانہ نگاروں نے کسی بھی طرح کا کوئی دعویٰ نہیں پیش کیا۔ یہ لوگ جدید دور کے افسانوں سے پوری طرح انحراف بھی نہیں کرتے تھے اور نہ ہی ان کے طریقہ کار کو اپنا کر لکھتے۔ اس دور میں لکھنے والے افسانہ نگاروں کے اہم نام اس طرح سے ہیں۔ مشرف عالم ذوقی، ساجدہ رشید، بیگ احساس، سید محمد اشرف، طارق چھتاری، خالد جاوید، احمد صغیر، نورالحسنین، عارف خورشید، معین الدین جینا بڑے، یوسف عارفی، ترنم ریاض، م ناگ، مظہر سلیم، مقصود اظہر وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

موجودہ دور دور میں اردو مختصر افسانے کافی تعداد میں لکھے جا رہے ہیں۔ یہ دور افسانے کے لیے کوئی نیا تجربہ لے کر نہیں آیا۔ یہاں نہ تو ابہام کے لیے افسانے میں جگہ ہے اور نہ ہی پیچیدہ الفاظ کے لیے۔ یہاں صرف افسانہ نگار اپنے آس پاس کے ماحول میں جو دیکھ رہا ہے اسی کو تخلیق کر رہا ہے۔ اس دور میں لکھنے والے کچھ افسانہ نگاروں کے نام اس طرح سے ہیں۔ سلام بن رزاق، نیر مسعود، عبدالصمد، سید محمد اشرف، بیگ احساس، مظہر الزماں خاں، طارق چھتاری، قدیر زماں، مشتاق احمد وغیرہ۔ اس کے علاوہ بھی بہت سارے افسانہ نگار موجودہ دور میں افسانے لکھ رہے ہیں۔

اردو کے زیادہ تر نقادوں نے سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے افسانوں ہی کے حوالے سے اردو کے تجریدی افسانے پر تنقید کی ہے جبکہ اس رجحان کو اپنا کر لکھنے والے دوسرے کئی افسانہ نگار موجود ہیں۔ نقاد کبھی کبھی خالدہ اصغر اور رشید امجد کے افسانوں کے حوالے دیتے ہیں لیکن دوسرے تجرید کے اہم افسانہ نگار جیسے حمید سہروردی اور محمود واجد، شوکت حیات وغیرہ کو کم اہمیت دیتے ہیں۔ تجریدی افسانوں کے تنقیدی جائزہ لیتے وقت اگر تمام افسانہ نگاروں پر بحث کی جائے تو تجریدی افسانوں کی تعداد کے اظہار کے نئے نئے طریقوں سے اردو دنیا کو واقف کرایا جاسکتا ہے۔ شوکت حیات، محمود واجد اور حمید سہروردی کے افسانوں میں جیومٹری کا استعمال کرتے ہوئے مثلث، دائرے اور آڑی ترچھی لکیروں کے ذریعہ افسانہ نگار اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح کے افسانوں سے بحث کی جائے تو یہ حقیقت واضح ہوجائے گی کہ تجریدی افسانہ بھی تجریدی مصوری ہی کی طرح اظہار کا اپنا پیمانہ رکھتا ہے۔ اس آرٹ میں سب کچھ دھندلا دھندلا سا نظر آتا اور پڑھنے والے کے ذہن پر کوئی چیز واضح نہیں ہو پاتی۔ تجریدی تصویریں بھی اسی طرح کی ہوتی ہیں۔ ایک چہرے میں کئی چہرے نظر آتے ہیں۔ ایک جگہ آنکھ ہوں تو اس کے پاس ہی ناک بھی ہو ضروری نہیں۔ ایک انسان کے کئی ہاتھ اور کئی پیر ہوسکتے ہیں۔ پوری تصویر دیکھنے کے بعد بھی دیکھنے والے کا ذہن جستجو کرتا رہتا ہے۔ اسی طرح تجریدی افسانے کو پڑھنے والے قاری کی جستجو افسانے کے ختم ہونے کے بعد بھی برقرار رہتی ہے۔ یہی تجریدی افسانے کا آرٹ ہے۔

☆☆☆

مطالعہ جاتی کتب

سلسلہ نمبر	مصنف	کتاب کا نام	مقام اشاعت	سنہ
۱)	آصف اقبال ڈاکٹر	''جدید افسانے تجربے اور امکانات''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی	۲۰۰۷ء
۲)	ابرار رحمانی ڈاکٹر	''تلخ و شیریں''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی	۲۰۰۵ء
۳)	ابوبکر عباد	''ممتاز شیریں، ناقد، کہانی کار''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی	۲۰۰۶ء
۴)	احتشام حسین	''تنقید اور عملی تنقید''	اتر پردیش اردو اکادمی۔لکھنو	۲۰۰۵ء
۵)	احمد صغیر ڈاکٹر	''اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ'' (۱۹۸۰ء کے بعد)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی	۲۰۰۹ء
۶)	اختر انصاری	''اردو فکشن: بنیادی و تشکیلی عناصر''	دارالاشاعت ترقی، دہلی	۱۹۸۴ء
۷)	ارتضی کریم	''اردو فکشن کی تنقید''	تخلیق کار پبلشرز	۱۹۹۶ء
۸)	ارتضی کریم	ترتیب ''اردو ادب احتجاج اور مزاحمت کے روپ''	اردو اکادمی دہلی	۲۰۰۴ء
۹)	اسلم جمشید پوری	''جدیدیت اور اردو افسانہ''	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۱ء

۱۰)	اطہر پرویز	''کرشن چندر اور ان کے افسانے''	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۰۳ء
۱۱)	اقبال متین	''اقبال متین کے افسانے''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی ۲۰۰۹ء
۱۲)	امجد اسلام امجد	مرتب ''منشایاد کے بہترین افسانے''	ادب پبلی کیشنز، نئی دہلی ۱۹۹۳ء
۱۳)	انتظار حسین۔ آصف فرخی	انتخاب ''پاکستانی کہانیاں''	ساہتیہ اکادمی ۱۹۹۸ء
۱۴)	انور سدید	''اردو ادب کی تحریکیں	کتابی دنیا، دہلی ۲۰۰۴ء
۱۵)	انیس قیوم فیاض	''حیدر آباد میں افسانہ نگاری''	حسامی بک ڈپو، حیدر آباد۔ ۱۹۸۰ء
۱۶)	اوصاف احمد	انتخاب و ترتیب ''بیسویں صدی کی اردو شاعری''	انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۲۰۰۱ء
۱۷)	پروین اظہر ڈاکٹر	''اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی تنقید''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی ۲۰۰۰ء
۱۸)	جمال آرا نظامی	''اردو میں افسانوی ادب''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی ۱۹۸۴ء
۱۹)	جمشید قمر	مرتب ''غیاث احمد گدی کے افسانے''	ایمن پبلی کیشنز ۱۹۹۱ء
۲۰)	جمیل اختر مجبی	''فلسفۂ وجودیت اور جدید اردو افسانہ''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی ۲۰۰۲ء
۲۱)	جمیل جالبی	''نئی تنقید''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۸۸ء
۲۲)	حمید سہروردی	''ریت ریت لفظ''	اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد ۱۹۸۰ء
۲۳)	حمید سہروردی	''عقب کا دروازہ''	نصرت پبلشرز، لکھنو ۱۹۸۷ء

۲۴)	حمید سہروردی	''بے منظری کا منظر نامہ''	منظر نما پبلشرز، مالیگاؤں ۱۹۹۲ء
۲۵)	خالد علوی	''غزل کے جدید رجحانات''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۹۶ء
۲۶)	دردانہ قاسمی	''داستان ناول اور افسانہ''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۹ء
۲۷)	رام لعل	''اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا''	سیمانت پرکاش، نئی دہلی ۱۹۸۵ء
۲۸)	رام لعل۔اظہر عثمانی (مرتبین)	''نیا اردو افسانہ۔ایک انتخاب''	نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا ۱۹۹۶ء
۲۹)	رشید امجد۔فاروق علی	(ترتیب وانتخاب)''پاکستانی ادب'' چوتھی جلد	فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج راولپنڈی ۱۹۸۲ء
۳۰)	رشید درانی۔یٰسین احمد (مرتبین)	''ہر ذرہ ستارہ ہے''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۶ء
۳۱)	رفعت اختر ڈاکٹر	''علامت سے امیج تک''	نازش بک سنٹر، دہلی ۱۹۹۵ء
۳۲)	سریندر پرکاش	''باز گوئی''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۸۸ء
۳۳)	سریندر پرکاش	''حاضر حال جاری''	تخلیق کار پبلشرز ۲۰۰۲ء
۳۴)	سعادت سعید ڈاکٹر	''جہت نمائی''	دستاویز مطبوعات ۱۹۹۱ء
۳۵)	سلیم اختر	''افسانہ'' حقیقت سے علامت تک''	اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد ۱۹۸۰ء
۳۶)	سلیم اختر	''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ''	کتابی دنیا، دہلی ۲۰۰۲ء
۳۷)	سلیم شہزاد	''جدید شاعری کی ابجد''	منظر نما پبلشرز، مالیگاؤں ۱۹۸۳ء

۳۸)	سلیم شہزاد	''قصہ جدید افسانے کا''	منظر نما پبلشرز، مالیگاؤں ۱۹۸۹ء
۳۹)	سلیمان اطہر جاوید	''ادب میں ابہام اور اس کے مسائل''	''نیشنل بک ڈپو، حیدرآباد۔ ۱۹۷۴ء
۴۰)	سید احمد	''لغات ابجد شماری'' (جلد اول، حصہ اول)	ترقی اردو بیورو، دہلی ۱۹۹۲ء
۴۱)	سید حامد حسین ڈاکٹر	''جدید ادبی تحریکات و تعبیرات''	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی دسمبر ۱۹۹۴ء
۴۲)	سید محمد عقیل	''غزل کے نئے جہات''	مکتبہ جدید، نئی دہلی ۱۹۸۹ء
۴۳)	سیدہ جعفر	''مہک اور محک''	ادارہ پیکر، حیدرآباد ۱۹۹۵ء
۴۴)	شان الحق حقی	''اوکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری''	اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس ۲۰۰۳ء
۴۵)	شمس الرحمٰن فاروقی	''افسانے کی حمایت میں''	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، دہلی ۱۹۸۲ء
۴۶)	شمس الرحمٰن فاروقی	''سوار اور دوسرے افسانے''	شب خون کتاب گھر ۲۰۰۳ء
۴۷)	شمس عثمانی	''ادب کی تفہیم''	تخلیق کار پبلشرز، دہلی ۱۹۹۸ء
۴۸)	شمیم حنفی	''کہانی کے پانچ رنگ''	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی ۱۹۸۳ء
۴۹)	شہزاد منظر	''جدید اردو افسانہ''	عاکف بکڈپو، مٹیا محل، دہلی ۱۹۸۸ء
۵۰)	شہناز شاہین ڈاکٹر	''اردو افسانے کا تجزیاتی مطالعہ''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۸ء

۵۱)	شیخ محمد غیاث الدین۔ شیخ محمد	''فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۹۹ء
۵۲)	صاحب علی	''اردو افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	۲۰۰۸ء
۵۳)	صبا اکرام	''جدید افسانہ۔ چند صورتیں''	فکشن گروپ آف پاکستان، کراچی	۲۰۰۱ء
۵۴)	صغیر افراہیم	''اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۹ء
۵۵)	طارق چھتاری	''جدید افسانہ۔ اردو، ہندی''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۹۲ء
۵۶)	ظفر الاسلام خان	''اصول تحقیق''	انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اینڈ عرب اسٹیڈیز	۲۰۰۷ء
۵۷)	ظلِ ھما ڈاکٹر	''دہلی میں اردو افسانہ''	شاہد پبلی کیشنز	۱۹۹۴ء
۵۸)	ظہیر صدیقی	مضمون ''مختصر افسانے میں ترسیل کا مسئلہ'' (فکشن سمینار منعقدہ ۱۹۸۱ء)	بہار اردو اکادمی	۱۹۸۷ء
۵۹)	عابد سہیل	''فکشن کی تنقید'' چند مباحث		۲۰۰۲ء
۶۰)	عبدالحق	"The Standard English-Urdu Dictionary"	دہلی	۱۹۸۷ء
۶۱)	عزیز فاطمہ	''اردو افسانہ : سماجی و ثقافتی پس منظر''	نصرت پبلشرز، لکھنو	۱۹۸۲ء
۶۲)	علی حیدر ملک	''افسانہ اور علامتی افسانہ''	عاکف بک ڈپو، مٹیا محل	۱۹۹۹ء
۶۳)	غضنفر اقبال	''اردو افسانہ ۱۹۸۰ء کے بعد''	کاغذ پبلشرز	۲۰۰۶ء

۶۴)	غضنفر اقبال	''حمید سہروردی کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ''	(ترتیب و انتخاب) کاغذ پبلشرز	۲۰۰۷ء
۶۵)	فردوس فاطمہ نصیر ڈاکٹر	''مختصر افسانہ کا فنی تجزیہ''	انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی	۱۹۷۵ء
۶۶)	فرمان فتح پوری	''اردو افسانہ اور افسانہ نگار''	مکتبہ جامعہ، نئی دہلی	۱۹۸۲ء
۶۷)	فیروز الدین مولوی الحاج	''فیروز اللغات اردو''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	۲۰۰۱ء
۶۸)	قاضی ضیاء	''کرناٹک میں اردو افسانہ''	حامیم پبلی کیشنز، بنگلور	۱۹۹۹ء
۶۹)	قرۃ العین حیدر	''روشنی کی رفتار''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	۱۹۸۲ء
۷۰)	قمر احسن	''آگ الاؤ صحرا'' انتخاب و ترتیب نیر مسعود	شب خون کتاب گھر، الہ آباد	۱۹۸۰ء
۷۱)	قمر احسن	''شیر آہو خانہ'' انتخاب و ترتیب سید محمود نقوی	نشاط پبلی کیشنز، دہلی	۱۹۹۱ء
۷۲)	قمر رئیس	''تنقیدی تناظر''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۷۸ء
۷۳)	قمر رئیس۔ ترتیب	''نیا افسانہ۔ مسائل اور میلانات''	اردو اکادمی، دہلی	۱۹۹۲ء
۷۴)	قمر رئیس۔ عاشور کاظمی ۔ترتیب	''ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	۲۰۰۰ء
۷۵)	قمر رئیس۔ عاشور کاظمی (مرتب)	''نمائندہ اردو افسانے''	اردو اکادمی	۲۰۰۳ء
۷۶)	قیام نیر	''بہار میں اردو افسانہ نگار''	مکتبہ آزاد	۱۹۹۶ء

۷۷)	کرامت علی کرامت	''نئے تنقیدی مسائل اور امکانات''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء
۷۸)	کمار پاشی	انتخاب و ترتیب ''دھوپ اور سمندر''	پی۔کے۔پبلی کیشنز، نئی دہلی ۱۹۸۱ء
۷۹)	گوپی چند نارنگ	مرتب ''بیسویں صدی میں اردو ادب''	ساہتیہ اکادمی ۲۰۰۲ء
۸۰)	گوپی چند نارنگ	مرتبہ ''اردو افسانہ روایت اور مسائل''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۴ء
۸۱)	گوپی چند نارنگ، ارتضی کریم، اسلم جمشید پوری	ترتیب ''آزادی کے بعد اردو افسانہ''	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ۲۰۰۳ء
۸۲)	گیان چند جین	''ذکر و فکر''	شاہین پبلشرز، الہ آباد ۱۹۸۰ء
۸۳)	گیان چند جین	''تحقیق کا فن''	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی ۲۰۰۸ء
۸۴)	لطف الرحمٰن	''نقد نگاہ''	تخلیق کار پبلشرز ۲۰۰۶ء
۸۵)	مجید مضمر	''اردو کا علامتی افسانہ''	سٹی پبلشرز، سری نگر ۱۹۹۰ء
۸۶)	محمد بیگ احساس پروفیسر	''شور جہاں''	مکتبہ شعر و حکمت، حیدرآباد ۲۰۰۵ء
۸۷)	محمد طیب علی	''حمید سہروردی: فن اور شخصیت''	غیر مطبوعہ (مقالہ ایم فل) یونیورسٹی آف حیدرآباد ۲۰۰۳ء
۸۸)	محمود خان	''اردو افسانے میں اشاریت'' (۱۹۶۰ء کے بعد)	۲۰۰۵ء
۸۹)	محمود واجد	''لمحہ لمحہ زندگی''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۰ء

۹۰)	مرزا حامد بیگ	''افسانے کا منظر نامہ''	اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد ۱۹۸۳ء
۹۱)	مرزا حامد بیگ	''اردو افسانے کی روایت''	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد دسمبر ۱۹۹۱ء
۹۲)	مظفر حسن عالی ڈاکٹر	''انور شیخ کے افسانوں کا تنقیدی مطالعہ''	گولا مارکٹ، نئی دہلی ۲۰۰۱ء
۹۳)	مغنی تبسم	''لفظوں سے آگے''	مکتبہ شعر و حکمت، حیدر آباد ۱۹۹۳ء
۹۴)	منصور عمر ڈاکٹر	''سخن گسترانہ''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۹۸ء
۹۵)	مہدی جعفر	''نئے افسانے کی اور منزلیں''	اصیلہ آفسٹ پرنٹرز، دہلی ۲۰۰۷ء
۹۶)	ناصر عباس نیر	''جدید اور مابعد جدید تنقید''	انجمن ترقی اردو۔ پاکستان ۲۰۰۴ء
۹۷)	نشاط شاہد	مرتبہ ''نیا افسانہ نئے دستخط''	معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی ۱۹۸۰ء
۹۸)	نگہت ریحانہ خاں ڈاکٹر	''اردو مختصر افسانہ۔ فنی و تکنیکی مطالعہ''	معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی ۱۹۸۶ء
۹۹)	نگہت ریحانہ خاں ڈاکٹر	''تنقید کے مثبت رویے''	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۹۷ء
۱۰۰)	وارث سرہندی	''علمی اردو لغت (جامع)''	علمی کتاب خانہ۔ لاہور ۱۹۷۹ء
۱۰۱)	وارث علوی	''جدید افسانہ اور اس کے مسائل''	نئی آواز۔ جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۹۰ء

۱۰۲) وارث علوی	''فکشن کی تنقید کا المیہ''	گجرات اردو اکادمی، ذہن جدید	۱۹۹۲ء
۱۰۳) وقار عظیم	''فن افسانہ نگاری''	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۷ء
۱۰۴) وہاب اشرفی	''اردو فکشن کی تیسری آنکھ''	ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی	۱۹۹۸ء
۱۰۵) وہاب اشرفی	''کہانی کے روپ''	کرن اشاعت ہاؤس، گیا	۱۹۹۲ء
۱۰۶) وہاب اشرفی	''تاریخ ادب اردو'' (جلد سوم)	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۲۰۰۷ء
۱۰۷) یاسمین فاطمہ	''جدید اردو افسانے میں عصری حسیت''	مکتبہ شعر و حکمت، حیدرآباد	۱۹۸۷ء

انسائیکلوپیڈیا

۱) ''اردو انسائیکلوپیڈیا'' لاہور، راولپنڈی، ۱۹۸۴ء تیسرا ایڈیشن کراچی۔

☆☆☆

رسائل

سلسلہ نمبر			
۱)	آجکل	جلد۔۵۶،شمارہ۔۱،اگست ۱۹۹۷ء	''اردو افسانہ: مسائل اور رجحانات'' از عابد سہیل
۲)	آجکل	جلد۔۵۶،شمارہ۔۱،اگست ۱۹۹۷ء	''آزادی کے بعد اردو افسانہ'' از حسین الحق
۳)	آہنگ	جولائی ۱۹۸۲ء	''نیا افسانہ۔ پرانا جال'' از عتیق احمد (پاکستان)
۴)	آہنگ	اگست ۱۹۸۳ء	''رشید امجد۔ ایک خصوصی مطالعہ'' از اقبال واجد
۵)	آہنگ	اپریل ۱۹۸۵ء	''نیا اردو افسانہ سمینار / ورکشاپ''
۶)	آہنگ	اپریل ۱۹۸۵ء	''دہلی کا سمینار'' از عبدالصمد
۷)	آہنگ	اپریل ۱۹۸۵ء	''دہلی فکشن سمینار / ورکشاپ کی پاکستانی گونج'' از جمیل الدین عالی
۸)	الفاظ	جلد۔۶،شمارہ۔۳،۴،مئی تا اگست ۱۹۸۱ء (جلد اول)	''نئے افسانے کی شناخت کی ضرورت'' از علی احمد فاطمی
۹)	الفاظ	جلد۔۶،شمارہ۔۳،۴،مئی تا اگست ۱۹۸۱ء (جلد اول)	''افسانہ کیا؟'' از ابن فرید
۱۰)	الفاظ	جلد۔۶،شمارہ۔۳،۴،مئی تا اگست ۱۹۸۱ء (جلد دوم)	''مختصر افسانہ اور نظریے کی پخ'' از علی حیدر ملک

۱۱) الفاظ	جنوری تا اپریل ۱۹۸۳ء	''افسانہ۔قوعہ'' از انور خاں
۱۲) اوراق	پہلا ورق۔ادارہ	(انور سدید کے مضمون ''علامتی اور تجریدی افسانے'' پر نوٹ)
۱۳) اوراق	جلد۔۳،شمارہ۔۳،۱۹۶۸ء	''علامت کا تصور زمانی و مکانی'' از ابن فرید
۱۴) اوراق	جلد۔۱۸،شمارہ۔۱۲۔۱۱،نومبر،دسمبر ۱۹۸۲ء	''اردو فکشن میں کہانی پن کا مسئلہ'' از محمود واجد
۱۵) اوراق	جلد۔۱۸،شمارہ۔۱۲۔۱۱،نومبر،دسمبر ۱۹۸۲ء	''جدید اردو افسانہ'' از اے خیام
۱۶) اوراق	جلد۔۱۸،شمارہ۔۱۲۔۱۱،نومبر،دسمبر ۱۹۸۲ء	''اردو افسانہ۔ایک تجزیہ'' از محمد ایوب شاہد
۱۷) پونم	جلد۔۱۵،شمارہ۔۷،جولائی ۱۹۷۹ء	''نئی کہانی۔نئے مسائل'' از علی احمد فاطمی
۱۸) ذہن جدید	جلد۔۱۷،شمارہ۔۵۰،دسمبر تا فروری ۲۰۰۸ء	''اقبال متین کا افسانہ'' از عتیق اللہ
۱۹) ذہن جدید	جلد۔۱۸،شمارہ۔۵۱،مارچ تا اگست ۲۰۰۸ء	''سریندر پرکاش کی افسانہ نگاری'' از وارث علوی
۲۰) سب رس	جلد۔۵۰،شمارہ۔۱،جنوری ۱۹۸۶ء	''متحرک وجود کے مظہر افسانے'' از سعادت سعید
۲۱) سوغات	شمارہ۔۲،۳،جنوری ۱۹۷۲ء	''علامتی اظہار کے چند پہلو'' از شمیم حنفی
۲۲) شاعر	جلد۔۳۹،شمارہ۔۷،۱۹۶۸ء	''اردو افسانوں میں جدید میلانات'' از محمود واجد
۲۳) شاعر	جلد۔۵۱،شمارہ۔۳،۱۹۸۰ء	''نئی کہانی۔ایک توجہ'' از مشتاق احمد نوری

۲۴) شاعر جلد۔۵۱،شمارہ۔۹،۱۹۸۰ء ''اردو میں علامتی افسانے''
از قدیر امتیاز

۲۵) شاعر جلد۔۵۲،شمارہ۔۱۱۔۱۰،۱۹۸۱ء ''اردو کہانی کا زوال۔ایک گفتگو''
مرتبہ علی احمد فاطمی

۲۶) شاعر جلد۵۳،شمارہ۔۵،۱۹۸۲ء ''افسانے کی بات''
از ذکاءالدین شایاںؔ

۲۷) شاعر جلد۵۳،شمارہ۔۵،۱۹۸۲ء ''جدید افسانہ اور اشاریت''
از ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید

۲۸) شاعر جلد۵۷،شمارہ۶،۱۹۸۶ء ''اردو افسانے میں علامتی تحریک''
از اعجاز راہی

۲۹) شاعر جلد۵۸،شمارہ۵،۱۹۸۷ء ''نئی کہانیاں۔ایک بازدید''
از ڈاکٹر خورشید سمیع

۳۰) شب خون جلد۲،شمارہ۱۶،ستمبر۱۹۶۷ء ''بے مصرف متن اور کہانیاں''
ترجمہ ایم ٹی۔خاں

۳۱) شب خون جلد۳۳،شمارہ۳،فروری۱۹۶۹ء ''افسانے کے نئے افق''
از رشید امجد

۳۲) شب خون شمارہ۲۷،جون۱۹۶۹ء ''آج کا انگریزی افسانہ:فنی اور اقتصادی صورت حال''

۳۳) شب خون جلد۴،شمارہ۴۰،ستمبر۱۹۶۹ء ''افسانے میں انحراف کی ٹیڑھی لکیر''
سمپوزم

۳۴) شب خون جلد۶،شمارہ۶۶،نومبر۱۹۷۱ء ''جدیدیت ایک سروے''
از احسان نظر،اعجاز سوری

۳۵) شب خون جلد۶،شمارہ۶۷،دسمبر۱۹۷۱ء ''ادب اور آدرشی وابستگی''
از وارث علوی

۳۶) شب خون جلد۶،شمارہ۶۷،دسمبر۱۹۷۱ء ''نئی شاعری اور نئی مصوری'' ادارہ

۳۷)	شب خون	جلد۷، شمارہ ۷۵، اگست ۱۹۷۲ء	''صالح ادب کے بڑے بھائی لوگ'' از وارث علوی
۳۸)	شب خون	جلد۱۶، شمارہ ۱۲۵، جون تا اگست ۱۹۸۲ء	''نئے افسانے کی زبان'' از قاضی افضال حسین
۳۹)	شب خون	جلد۱۷، شمارہ ۱۲۷، ستمبر ۸۲ تا جنوری ۱۹۸۳ء	''البیئر کامیو'' از انیس اشفاق
۴۰)	شب خون	جلد۱۸، شمارہ ۱۳۴، جولائی تا ستمبر ۱۹۸۴ء	''ادب اور عصری آگہی۔ افسانہ'' از سلیم اختر
۴۱)	شب خون	جلد۲۳، شمارہ ۱۵۹، اکتوبر تا دسمبر ۱۹۹۰ء	''فکشن کے بارے میں کچھ معروضات'' از محمود واجد
۴۲)	شب خون	جلد۲۳، شمارہ ۱۶۱، مارچ، اپریل ۱۹۹۱ء	''جدیدیت کے مضمرات'' از لطف الرحمٰن
۴۳)	شب خون	جلد۴۰، شمارہ ۲۹۳ تا ۲۹۹ جون تا دسمبر ۲۰۰۵ء	''افسانے کے دو کھونٹ'' از قدیر زماں
۴۴)	شب خون	جلد۴۰، شمارہ ۲۹۳ تا ۲۹۹ جون تا دسمبر ۲۰۰۵ء	''ادب میں جدیدیت کا مفہوم'' از آل احمد سرور
۴۵)	عصری آگہی	جلد۲، شمارہ ۲۰۱ (افسانہ نمبر)	''افسانے کی پہچان'' از پروفیسر محمد حسن
۴۶)	عصری آگہی	جلد۲، شمارہ ۲۰۱ (افسانہ نمبر)	''نیا افسانوی سفر'' از سید محمد عقیل
۴۷)	عصری آگہی	جلد۲، شمارہ ۲۰۱ (افسانہ نمبر)	''اردو افسانے میں حقیقت کا عمل'' از عتیق اللہ
۴۸)	عصری آگہی	جلد۲، شمارہ ۲۰۱ (افسانہ نمبر)	''عصری افسانے کی تنقید کے مسائل'' از شمیم احمد
۴۹)	عصری آگہی	جلد۲، شمارہ ۲۰۱ (افسانہ نمبر)	''جدید مختصر افسانہ مکرر ارشاد یا مکرر مطالعہ'' از افصح ظفر

۵۰) عصری آگہی — جلد۲،شمارہ۲۰۱(افسانہ نمبر) — ''افسانہ اوراس کی شناخت'' از اقبال متین

۵۱) عصری آگہی — جلد۲،شمارہ۲۰۱(افسانہ نمبر) — ''نیاافسانہ اوراس کے نقاد'' از وہاب اشرفی

۵۲) عصری آگہی — مرتبہ قمر رئیس۔اگست تا اکتوبر ۱۹۹۱ء — ''نئے افسانے میں عصری شعور وآگہی'' از علی احمد فاطمی

۵۳) فکر وتحقیق — جلد۴،شمارہ۳، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۱ء — ''جدیدیت اوراردو افسانہ: ایک جائزہ'' از اسلم جمشید پوری

۵۴) فنون — جلد۴،شمارا۔۲،اپریل،مئی ۱۹۶۴ء — ''جدید آرٹ کی تحریک'' از دیویندراسر

۵۵) فنون — جلد۴،شمارہ۲،دسمبر ۱۹۶۶ء — ''تجریدی مصوری'' از پروفیسر حمید احمد خاں، ڈاکٹر سید عبداللہ احمد ندیم قاسمی

۵۶) فنون — جلد۵،شمارہ ا۔۲،مئی، جون ۱۹۶۷ء — ''پاپ آرٹ۔اشہاریائی حقیقت پرستی'' از دیویندراسر

۵۷) فنون — جلد۵،شمارہ ا۔۲،مئی، جون ۱۹۶۷ء — ''تجریدی مصوری اور تفہیم کا مسئلہ'' از قاضی عبدالقادر

۵۸) فنون — جلد۵،شمارہ ا۔۲،اپریل ۱۹۶۸ء — ''تجرید نگاری کی اہمیت'' از عبدالاحد شاد

۵۹) فنون — جلد۷،شمارہ۳، جولائی ۱۹۶۸ء — ''مغرب میں جدیدیت کی روایت'' از شمس الرحمٰن فاروقی

۶۰) فنون — جلد۱۰،شمارہ ا۔۲،نومبر،دسمبر ۱۹۶۹ء — ''ادھوری جدیدیت'' از سلیم احمد

۶۱) فنون — جلد۱۰،شمارہ ا۔۲،نومبر،دسمبر ۱۹۶۹ء — ''افسانوی تکنیک کا نفسیاتی پہلو'' از سلیم اختر

۶۲) فنون	جلد۱۰،شمارہ۶،اپریل ۱۹۷۰ء	''قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری'' از نذیر احمد
۶۳) فنون	جلد۱۲،شمارہ۶۔۷،اپریل،مئی ۱۹۷۱ء	''خالدہ اصغر کے افسانے'' از نذیر احمد
۶۴) کتاب نما	جلد۳۹،شمارہ۵،مئی ۱۹۹۹ء	''اردو افسانے میں مہملیت'' از ابوبکر رضوی
۶۵) کتاب نما	جلد۴۸،شمارہ۳،مارچ ۲۰۰۸ء	''افسانے کا نیا منظر نامہ'' از نیر مسعود
۶۶) کتاب نما	جلد۴۸،شمارہ۱۱،نومبر ۲۰۰۸ء	''افسانہ اور انشائیہ کے حدود'' از بیگ احساس
۶۷) نگار	جلد۴۸،شمارہ۱۰،اکتوبر،نومبر ۱۹۶۸ء	''جدید فسانے کے مسائل پر ایک نظر'' از سید وقار عظیم
۶۸) نگار	جلد۴۸،شمارہ۱۰،اکتوبر،نومبر ۱۹۶۸ء	''جدید تر اردو افسانہ اور اس کے رجحانات'' از ڈاکٹر گوپی چند نارنگ
۶۹) نیا دور	شمارہ۸۲۔۸۱، جولائی ۱۹۸۷ء	''جدیدیتی افسانے کی سیر'' از حیات اللہ انصاری

☆☆☆