اردو فکشن میں بیانیہ کے مختلف انداز

عبداللہ صوفی، ریسرچ اسکالر
شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی، دہلی

اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے جدید ناولوں میں بہت کچھ دیکھنے کو ملتا ہے۔ بلکہ یوں کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ جدید ناولوں کو قدیم ناولوں سے الگ پہچان بنانے میں اسلوب اور تکنیک کا خاص رول رہا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے ہمیں جدید ناولوں میں مختلف قسم کی تکنیکیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثلاً بیانیہ اور اس کے مختلف انداز، شعور کی رو، فلیش بیک، مونتاژ وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ جدید عہد کے بیشتر ناول نگاروں نے روایتی تکنیک سے انحراف کیا اور تکنیک کے میدان میں نئے نئے تجربے کیے۔ اس عہد کے ناولوں میں شعور کی رو اور فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال کثرت سے ہوا اس کے علاوہ اس عہد کے چند اہم ناول بیانیہ کے روایتی انداز سے ہٹ کر تجریدی انداز میں بھی لکھے گئے۔ لیکن جلد ہی ناول نگاروں نے ناول کے لیے بیانیہ کی اہمیت کو سمجھ لیا اور پھر بیانیہ کی واپسی ہوئی۔ ذیل میں ہم جدید ناولوں میں تکنیک کے حوالے سے چند اہم تکنیک کا جائزہ لیں گے جس سے قاری کے لیے جدید ناولوں کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

جدید ناولوں کی تکنیک پر بات کرتے ہوئے بیانیہ پر گفتگو سب سے پہلے ہونی چاہیے۔ یہی وہ تکنیک ہے جو اس عہد میں ہر بڑے ناقد کی گفتگو کا موضوع بنی۔ بیانیہ در اصل کہانی بیان کرنے کی ایک تکنیک ہے۔ مشہور تنقید نگار ممتاز شیریں اپنے ایک مضمون ''تکنیک کا تنوع۔ ناول اور افسانے میں'' میں لکھتی ہیں:

''بیانیہ صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے
جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں''

بیانیے کا تعلق براہِ راست واقعے سے ہوتا ہے۔ادیب کسی واقعے کو پیش کرنے کے لیے جو طریقہ اپناتا ہے ہم اسے بہانیہ کہہ سکتے ہیں۔ادیب کبھی علامتی پیرایہ اختیار کرتا ہے تو کبھی تجرید کا استعمال کرتا ہے یہ مختلف تجربات بیانیہ کے ضمن میں جدید عہد کے ادیبوں نے کیے ہیں۔انھوں نے علامتی اور تجریدی طریقہ اختیار کیا تا کہ اپنی بات اپنے جذبات کو بہتر طور سے بیان کرسکیں۔

بیانیہ کا تعلق افسانوی نثر ہی سے نہیں بلکہ غیر افسانوی نثر میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔مثال کے طور پر کوئی تاریخی واقعہ یا اخبار کی رپورٹ،سوانح عمری،خودنوشت یا کوئی سفرنامہ یا پھر کوئی ایسا خط جس میں کوئی واقعہ بیان کیا گیا ہو۔ان تمام میں بیانیے کی کارفرمائی کہیں نہ کہیں ضرور رہتی ہے کیوں کہ ان تمام میں کہیں نہ کہیں کوئی واقعہ بیان ہورہا ہوتا ہے۔یہ بات دوسری ہے کہ افسانوی نثر کے بالمقابل غیر افسانوی نثر کے واقعات حقیقت پر مبنی ہوتے ہیں تاہم افسانوی نثر کے بھی تمام واقعات پر یہ شرط نہیں لگائی جاسکتی کہ وہ تمام کے تمام غیر حقیقی اور فرضی ہوں گے۔ اس ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''بیانیہ میں یہ شرط نہیں ہے کہ اس میں جو واقعات بیان
ہوں وہ لامحالہ فرضی ہوں اگر یہ شرط لگائی جائے تو بہت سے
ناول اور افسانے بھی بیانیہ کی سرحد سے باہر ٹھہریں گے''

جدیدیت کے عہد کے فکشن میں قصہ کے بجائے کردار نگاری پر زور دیا جانے لگا۔ کہا جاتا ہے کہ فکشن میں مصنف کی جا بجا مداخلت اور خود کے تاثرات بیان کرنے سے واقعے یا قصے کی اہمیت کم ہوگئی اور اسی وجہ سے اس عہد میں بیانیہ بھی تنزلی کا شکار ہوا اور آہستہ آہستہ بیانیہ فکشن سے غائب ہوتا گیا یہاں تک کہ بعض لوگ نے بیانیہ کی موت کا اعلان کر دیا۔ لیکن دھیرے دھیرے لوگ جدیدیت کے رویے کے اس سحر سے باہر نکلے اور بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی کے آتے آتے پھر بیانیے کی واپسی ہوئی۔ اس عہد میں واقعات کا خوب استعمال ہوا گرچہ ان میں کوئی مرباط پلاٹ نہیں ملتا لیکن واقعات کے استعمال سے ان کے یہاں بیانیہ صاف دیکھنے کو ملتا ہے۔

بیانیہ میں راوی کو بڑی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ یہ راوی کبھی غائب ہوتا ہے اور کبھی متکلم۔ اردو کے جدید ناولوں میں عام طور سے یہی دو قسم کے راوی نظر آتے ہیں۔ دونوں طرح کے راویوں کی اپنی اپنی خصوصیات اور مجبوریاں ہیں۔ ناول میں راوی کے واحد غائب ہونے کی روایت تو زمانۂ قدیم سے چلی آرہی ہے لیکن دوسری قسم یعنی راوی کا واحد متکلم ہونا جدید ناولوں کی خاص پہچان ہے۔

شعور کی رو (Stream of consciousness)

اردو کے جدید ناولوں میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال کافی ہوا ہے۔ شعور کی رو علم نفسیات کی اصطلاح ہے۔ اس اصطلاح کے موجد ہونے کا سہرا ماہر نفسیات ولیم جیمس کے سر جاتا ہے۔ اس کے مطابق انسان کے ذہن میں یادداشت، خیالات اور احساسات کا وافر ذخیرہ موجود ہوتا ہے جو مربوط ہونے کے بجائے منتشر ہوتا ہے اور کسی دریا کی طرح اس میں روانی ہوتی ہے جو دھارے کے مانند بہتی رہتی ہے۔ یعنی اس طرح کے خیالات و احساسات میں دو باتیں شامل ہوتی ہیں پہلی یہ کہ یہ خیالات منتشر اور بکھرے ہوئے ہوتے ہیں اور دوسری بات یہ کہ یہ خیالات اور احساسات انسان کے ذہن میں مسلسل بغیر کسی رکاوٹ کے بہتے رہتے ہیں۔

جدید ناولوں میں اس تکنیک کا استعمال کرداروں کی نفسیات اور ان کی ذہنی کیفیت کو سمجھنے کے لیے کیا جاتا ہے جس میں مصنف خود کلامی کے ذریعہ کرداروں کی ذہنی پرتیں ایک ایک کر کے کھولتا جاتا ہے اور اس کردار کی باطنی دنیا کو اسی کی زبانی پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس طرح سے وہ جذبات اور خیالات جو بکھری ہوئی شکل میں اس کے ذہن میں موجود تھے ناول نگار انھیں اسی صورت میں پیش کرتا ہے اور قاری ان منتشر جذبات و احساسات کو اپنی سمجھ کے مطابق ترتیب دے کر کسی مفہوم کی طرف رسائی حاصل کرتا ہے۔ جس سے اس کردار کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیتوں کو سمجھنا ممکن ہو پاتا ہے۔ اس طرح سے شعور کی رو کی تکنیک میں لکھے گئے ناولوں میں کرداروں کی نفسیاتی کیفیت کو اہمیت دی جاتی ہے نہ کی ظاہری واقعات کو۔ شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعہ کردار کا ماضی، حال بلکہ مستقبل کے متعلق اس کا رویہ سب کچھ کھل کر سامنے آجاتا ہے۔ یہاں واقعات کو ثانوی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور کرداروں کی نفسیاتی کیفیت اور تاثر کو اولیت کا مقام حاصل ہوتا ہے۔ لہٰذا اس قسم کے ناولوں کی تفہیم مربوط کہانی اور گتھے ہوئے پلاٹ سے نہیں کرنی چاہیے بلکہ اس کی تفہیم ناول کا موضوع، اس کا مرکزی خیال اور کرداروں کے شعور کے ذریعہ کیا جانا چاہیے۔ اس تکنیک میں لکھے گئے ناولوں میں بیانیہ میں بھی تسلسل نہیں ملتا۔ عموماً بیانیے میں واقعات منطقی ترتیب کے ذریعہ رونما ہوتے ہیں جب کہ شعور کی رو کی تکنیک میں واقعات منتشر انداز میں غیر منطقی طور پر یکے بعد دیگرے آتے چلے جاتے ہیں۔

فلیش بیک (Flash back)

اردو میں فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال سب سے پہلے با ضابطہ طور پر مرزا ہادی رسوا نے اپنے ناول ''امراؤ جان ادا'' میں کیا (9)۔ اس کے بعد سے یہ تکنیک اردو فکشن میں اتنی مقبول ہوگئی کہ تقریباً اردو کے ہر بڑے افسانہ نگار یا ناول نگار نے اس تکنیک سے فائدہ اٹھایا ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک کے ہی ضمن میں فلایش فارورڈ کی تکنیک کا بھی ذکر کیا جاتا ہے۔ اس تعلق سے ڈاکٹر آصف

اقبال اپنی کتاب میں لکھتے ہیں کہ:

> ''جب افسانہ نگار زمانۂ حال سے ماضی کی طرف سفر کرتا نظر آئے تو اسے فلیش بیک (Flash back) اور اگر حال سے مستقبل کی طرف تقدیم کرتا نظر آئے تو اسے فلیش فارورڈ (Flash forward) کی تکنیک کہا جاتا ہے۔''(10)

فلیش بیک کی تکنیک کے ذریعہ راوی قاری کو ماضی میں لے جاتا ہے جس کے ذریعہ قاری کے سامنے ناول کے اندر حال میں چل رہے واقعات کی فضا ہموار ہوتی ہے، ساتھ ہی ساتھ کرداروں کی نفسیات اور ان کا رجحان بھی واضح ہو جاتا ہے۔ اس طرح سے ناول کا پورا پس منظر قاری کے سامنے واضح ہو جاتا ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک کے ذریعہ ماضی میں گزرے ہوئے اہم واقعات، یادیں جن کا اثر حال کے واقعات یا کرداروں کی نفسیات پر پڑ رہا ہوتا ہے انھیں دکھایا جاتا ہے۔

مونتاژ (Montage)

اردو میں ایک اور تکنیک جو جدید ادبی تحریروں میں بہت زیادہ دیکھنے کو ملتی ہے وہ تکنیک مونتاژ (Montage) کی تکنیک ہے۔ مونتاژ یا مونتاج کی تکنیک دراصل فلموں سے تعلق رکھنے والی تکنیک ہے جس میں مختلف تصویروں کو یکجا کر کے اس ترتیب سے دکھایا جاتا ہے جس سے ان تصویروں سے خاص قسم کا مفہوم برآمد ہوتا ہے۔ جدید عہد میں اس تکنیک کو فلموں کے علاوہ ادب میں بھی استعمال کیا جانے لگا۔ جدید ناول نگار مختلف قسم کے مناظر کو یکے بعد دیگرے پیش کرتا ہے

جس سے تصویروں کا ایک رنگا رنگ البم بن جاتا ہے اور تمام کو ملا کر پڑھنے سے مفہوم تک رسائی ممکن ہوتی ہے۔ شاعری میں اختر الایمان نے اس تکنیک میں ''باز آمد'' نام کی ایک نظم لکھی جو اردو ادب میں بہت مقبول ہوئی۔

تجریدیت

تجریدیت عربی لفظ تجرید سے بنا ہے۔ جس کے معنی ادرك الشیء بالذهن دون الحواس کے آتے ہیں یعنی انسان کا حواس کے بغیر ذہن سے کسی چیز کا ادراک کرنا تجرید ہے۔ ویسے تو تجرید فن مصوری کی اصطلاح ہے جس میں رنگوں اور لائنوں کے ذریعے کسی خاص قسم کا تاثر ناظرین کے سامنے پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ادب میں بالخصوص فکشن کے حوالے سے تجریدیت پر بات کرتے ہوئے ہم اس سے مراد ایسی تحریریں سمجھتے ہیں جو روایتی بیانیہ اصولوں سے ہٹ کر ہوں یعنی جس میں کہانی، کردار اور پلاٹ کا کوئی دخل نہ ہوں۔ ادب میں تجریدیت کی تعریف کرتے ہوئے ڈاکٹر آصف اقبال لکھتے ہیں کہ:

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

عام طور سے تجریدی تحریر بالخصوص افسانے میں تجریدیت کی یہی تعریف یا پہچان سمجھی جاتی ہے۔ یہاں ہم یہ پتہ لگانے کی کوشش کریں گے کہ تجریدیت حقیقت میں ہے کیا؟ اس کا وجود کس طرح ممکن ہوسکا ہے اور یہ اظہار کے دوسرے وسائل کے مقابل کتنا اہم ہے؟ ان سوالواں کے جواب ڈھونڈنے سے پہلے ہمیں اظہار کے دونوں وسائل یعنی نثر و نظم کی اقسام پر غور کرنا ضروری ہوگا۔ اردو میں نثر کی آٹھ مختلف قسمیں بیان کی جاتی ہیں چار الفاظ کے حوالے سے اور چار معنی کے اعتبار سے۔ دوسری طرف جب ہم شاعری پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں وہاں اس طرح کی کوئی تقسیم نہیں ملتی۔ آخر ایسا کیوں.....؟ کیا شاعری کے مقابلے نثر میں زیادہ وسعت ہوتی ہے کہ تبھی اس کی مختلف قسمیں ممکن ہوسکتی ہیں اور شاعری اسے ایک اکائی سمجھا جاتا ہے اور اس میں یہ جاننے کی کوشش نہیں کی جاتی کہ یہ سلیس ہے یا دقیق ہے؟ رنگین ہے یا سادہ؟ واضح رہے کہ یہاں ہم تجریدیت کو سمجھنے کے لیے دونوں کی ایسی تقسیم کرتے ہیں جس کا اطلاق اظہار کے ان دونوں وسائل پر ممکن ہو سکے۔ اس کے بعد تقسیم کے اعتبار سے نثر و نظم ایک دوسرے کی ہم پلہ اور برابر ہو سکتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ تجریدیت کا مفہوم بھی ہمارے سامنے واضح ہو سکے گا۔

دو چیزیں ایسی ہیں جو نثر و نظم دونوں میں مشترک ملتی ہیں پہلی چیز الفاظ اور دوسری چیز خیال ہے۔ یہی دو چیزیں ہیں جس سے دونوں کی تعریف میں بنیادی فرق واضح ہوتا ہے۔ نثر کی تعریف بیان کرتے ہوئے ہم کہتے ہیں کہ نثر کے لغوی معنی بکھرا ہوا، منتشر، پراگندہ، تتر بتر وغیرہ ہے۔ لغوی معنی کی مناسبت سے ہم کہتے ہیں کہ اس میں الفاظ نظم کے بالمقابل بکھری ہوئی شکل میں ہوتے ہیں۔ ہم یہ بات بھی سمجھتے ہیں کہ یہ پھیلاؤ یا بکھراؤ نثر میں الفاظ کی سطح پر ہوتا ہے خیال یہ موضوع کی سطح پر نہیں۔ اسی طرح نظم کے لغوی معنی لڑی میں موتی پرونا یعنی جڑے ہوئے، مربوط و منضبت ہونے وغیرہ کے ہیں اس میں بھی جڑی ہوئی جو چیز ہے وہ الفاظ ہیں خیال یا موضوع نہیں۔ اس طرح سے دیکھا جائے تو روایتی نثر اور روایتی نظم ایک دوسرے کی ضد ہیں کہ نثر میں الفاظ بکھرے ہوئے ہوتے ہیں اور خیال جڑا ہوا اور مربوط ہوتا ہے دوسری طرف شاعری میں الفاظ

جڑے ہوئے اور مربوط ہوتے ہیں اور خیال بکھرا اور پھیلا ہوا ہوتا ہے لہٰذا نظم کی بنیادی پہچان اس کے لفظوں کا موزوں اور لڑی میں موتی کی طرح جڑے ہوئے ہونا ہے اسی طرح نثر کی بنیادی پہچان اس کے الفاظ کا منتشر اور بکھری ہوئی شکل میں ہونا ہے۔

انھیں چیزوں کو ذرا دوسرے رخ سے دیکھا جائے تو ہمیں نظم یا شاعری میں الفاظ کے ساتھ ساتھ کبھی خیال بھی جڑے ہوئے اور مربوط ملتے ہیں مثلاً میرؔ و غالبؔ اور مومنؔ وغیرہ کے سہل الممتنع کے اشعار، ایسی قواعد جسے منظوم انداز میں لکھا گیا ہو، مثنوی وغیرہ کے بعض اشعار یا مسدسِ حالی کے وہ اشعار جس پر کلیم الدین احمد نے الزام لگایا کہ اس میں شعریت ہی نہیں۔ مذکورہ بالا قسم کے اشعار میں معنی کی تہہ داری، موضوع کی وسعتیں یا خیال کا ایسا بکھراؤ نہیں ہوتا جنھیں قاری یا سامع ایک ایک کر کے جوڑتے ہوئے شعر سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ دراصل مربوط خیال کو موضوع الفاظ میں بیان کرنے کا فن بڑا پیچیدہ ہے۔ اس میں اگر ناکامی ہوئی تو شعر سے شعریت فنا ہو جاتی ہے جس کو پڑھنے سے طبیعت میں بشاشت کے بجائے بیزاری اور شعر میں روکھا پن معلوم ہوتا ہے۔

وہیں مربوط خیال کو موزوں الفاظ میں بیان کرنے میں جو کامیاب ہوا ان کے اشعار سہل الممتنع کی مثال بن جاتے ہیں۔ خیال آسان و عام فہم اور الفاظ ایسی مناسب ترتیب کے ساتھ کہ سننے والے کو گمان گزرے کہ ایسا تو میں بھی کہہ سکتا ہوں لیکن جب کہنا چاہے تو کہہ نہ پائے اور شاعت کے کمالِ ہنر کی داد دیے بغیر رہ نہ پائے۔

دوسری طرف نثر جس کا بنیادی عنصر اس کے الفاظ کا پھیلاؤ اور بکھراؤ ہے۔ یہ پھیلاؤ اور بکھراؤ اگر الفاظ کے ساتھ ساتھ خیال اور موضوع میں بھی ہو ٹھیک اسی طرح جیسے شاعری میں خیالات بکھرے ہوئے ہوتے ہیں۔ یعنی نثر کی ایک ایسی قسم جس میں بکھراؤ اور پھیلاؤ الفاظ اور خیال دونوں سطح پر ہو تو اسے ہم کیا کہیں گے اور ایسی نثر کے نمونے ہم کہاں ڈھونڈیں گے؟ اس کا جواب تحریری نثر ہے۔ تحریری نثر ایسی نثر ہوتی ہے جس میں الفاظ کے ساتھ ساتھ خیال اور موضوع بھی بکھرے ہوئے ہوتے ہیں اور اس طرح کی تحریر یعنی خیال اور الفاظ دونوں کو بکھری ہوئی شکل

میں لکھنا ٹھیک اسی طرح نازک اور پیچیدہ فن ہے جس طرح شاعری میں الفاظ کو موزوں اور خیال کو مربوط لکھنا ہے کہ جو اس میں کامیاب ہوا وہ استاد کا درجہ پا گیا اور جو ناکام ہوا اس کی تخلیق کو شعر ماننے سے ہی انکار کیا گیا۔ تجریدی نثر کا معملہ بھی ٹھیک اسی طرح ہے کہ جو پراگندگی اور انتشار میں توازن قائم کرنے میں کامیاب رہا اس نے اردو کے نثری ادب میں اعلیٰ ادب کے نمونے چھوڑے اور جو اس میں ناکام ہوا اس کی تحریر کو نثر ماننے سے ہی انکار کیا جانے لگا۔

اس طرح کی تحریر لکھنے کا عام رواج جدیدیت کے عہد سے شروع ہو کر آج تک جاری و ساری ہے۔ ادیبوں کے یہاں یہ بیان کہ ایک ایسی تکنیک ٹھہری جس کے ذریعے وہ اپنے مافی الضمیر کو بہتر طور پر ادا کر سکتے تھے لہٰذا انھوں نے اسے ایک تکنیک سمجھ کر ایسے افسانے اور ناول تحریر کیے جن میں الفاظ کے ساتھ خیال کو بھی منتشر اور تتر بتر رکھا گیا اس طرح کی تحریر لکھنے میں علامتوں نے ان کا خوب ساتھ نبھایا۔ علامتیں تجریدی تحریر میں اس طرح تحلیل ہوئیں کہ بغیر علامتوں کے تجریدی تحریر کا وجود معشوق کی موہوم کمر سمجھا جانے لگا۔ ایسی تحریروں کو سمجھنے میں قاری کی ذہانت کا بڑا امتحان ہوتا ہے۔ شاعری کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے لیکن جس وقت ہماری اردو شاعری عروج پر تھی اس وقت اردو کے طالب علموں کے پاس ایسے اساتذہ موجود تھے جو طالب علموں کے ذہن اور ذوق دونوں کو شعر کے مفہوم کے ساتھ بلند سے بلند تر کرتے چلے گئے۔ یہ بات افسوس ناک ہے کہ جس عہد میں تجریدی تحریر لکھنے والوں نے زور پکڑا اس وقت استاد اور شاگرد کا وہ روایتی سلسلہ اپنے اختتام پر تھا لہٰذا نئے طالب علموں کے لیے اس طرح کی تحریروں کو سمجھنا آسان نہ رہا۔ نتیجے کے طور پر ایسی تحریروں سے بیزاری اور پھر آگے چل کر ان کی مخالفت شروع ہو گئی۔

بعض بڑے ناقدین نے ایسی تحریروں کی حمایت بھی کی اور اپنی بساط بھر ان تحریروں پر ہونے والے اعتراضات کا دفاع بھی کیا دوسری طرف بعض رسائل مثلاً آہنگ، شب خون وغیرہ نے ایسی تحریروں کو اپنے رسالے میں جگہ دی لیکن بیشتر ناقدین نے اس طرح کی تحریر کو اپنی سخت تنقید کا نشانہ بنایا اور اکثر نے اس پر ابہام، non-fiction یا شاعری ہونے کا اعتراض بھی کیا

بعض نے ان رسالوں کو بھی اپنے حدف کا نشانہ بنایا جن میں اس طرح کی تحریریں شامل ہوتی تھی۔ وارث علوی اپنی کتاب ''جدید افسانہ اور اس کے مسائل'' میں ''شب خون'' کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''حد تو یہ ہے کہ ''شب خوں'' جیسے معیاری رسالے
جس میں ایک پورے دور کی تاریخ بکھری پڑی ہے ایسی
ناکارہ کہانیاں شائع ہوتی ہیں کہ اگر ان کی اشاعت کی کوئی
وجہِ جواز ہوسکتی ہے تو صرف مدیر محترم کی کشادہ قلبی ہے۔''

یہ سچ ہے کہ اتنی کڑی مذمت جھیلنے کے بعد بھی شمس الرحمٰن فاروقی نے تجریدی نثر لکھنے والوں کا دفاع کیا وہ برابر اپنے رسالے ''شب خوں'' میں تجریدی افسانے چھاپتے رہے اور موقع بہ موقع اپنی تنقید سے ان اعتراضات کا جواب بھی دیتے رہے۔ افسانے کے ابہام کے متعلق وہ لکھتے ہیں کہ:

''افسانے کا ابہام دراصل اسرار ہے، ابہام نہیں۔''

اردو کے دوسرے بڑے نقاد پروفیسر نارنگ کی رائے ذرا مختلف معلوم ہوتی ہے۔ وہ جدیدیت کے اس رویے کے خلاف ہیں جو کہانی سے کہانی پن ختم کر کے اسے antistory بنا دیتا ہے مگر وہ ان رویوں کی تائید کرتے ہیں جس سے اردو افسانے کو شاعرانہ زبان اور معنی کی تہہ داری عطا ہوئی۔

☆☆☆