

اسد عباس

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو و مشرقی زبانیں، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

ڈاکٹر سید عامر سہیل

پروفیسر، شعبہ اردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور

مابعد جدید افسانہ اور نیر مسعود کی افسانوی مہارتیں

Abstract:

Naiyer Masud has masterly portrayed the social and cultural spectrum of life in his short stories. He has skillfully used various western narrative devices and techniques to enrich his stories with conflict and sense of alienation. This study attempts in general to analyze the use of various modern and postmodern narrative techniques in his works.

Keywords:

Modern, Post Modern Culture, Depiction, Fiction, Narrative, Techniques

مابعد جدید افسانے کا آغاز ۱۹۷۰ء کے آس پاس ہوتا ہے اور یہ زمانی ترتیب جدیدیت کے بعد ہے۔ مابعد جدیدیت کوئی ادبی تھیوری نہیں بلکہ ایک صورتِ حال ہے، ایک تاریخی دور ہے جس میں دنیا داخل ہو چکی ہے۔ مابعد جدیدیت نے کلاسیکیت سے جدیدیت اور ساختیات سے لے کر مارکسزم، پھر پس ساختیات تک تمام ادبی تحریکوں اور مباحثوں کو اپنی لپیٹ میں لیا۔ کسی مخصوص منشور یا نقادوں کی فرمائش پر افسانہ لکھنے کی بجائے تخلیق کی آزادی پر زور دیا۔ مرکزیت، وحدت، یاکلیت پسندی کے مقابلے پر مقامیت، تہذیبی شناخت، قاری کی شراکت، دھڑوں سے آزادی اور ثقافتی بوقلمونیوں کو اہمیت دی ہے۔ یہ وہ دور تھا جب افسانے میں کہانی پن لوٹ رہا تھا، مگر کہانی پن کی واپسی ہی صرف اور صرف مابعد جدیدیت کی پہچان نہیں اس کے ساتھ اس دور کی اور بھی بہت سی تکنیکیں تھیں جن میں تجریدیت، علامت نگاری، مغربی اثرات، نقادوں کی حکم پروری وغیرہ ان سب سے انحراف کرنا ہی مابعد جدید افسانے کی پہچان ہے۔ مابعد جدید افسانے کی طرف رغبت اور علامت و تجریدیت کی بے دخلی کے سیاسی اسباب بھی تھے جو اس دور کے زمانی سانحات کے ساتھ منسلک ہیں مثلاً ۱۹۷۱ء میں مشرقی پاکستان کا الگ ہو جانا ایک ایسا سانحہ تھا جس میں رمز و اشارہ میں بات کرنا بے سود ٹھہرا۔ نظریات کا چھپا ہوا چہرہ سامنے آگیا تو پھر براہ راست بات کرنے کا چلن عام ہوا۔

پھر ریڈیو کا دور ختم ہونے کو آیا اور آواز کا تاثر پیدا کرنے کے لیے ایسے ڈائلاگ لکھے جاتے تھے جن میں صوتی کرشمات دکھائے جانا مقصود تھا۔ ٹیلی ویژن کا دور عام ہوا میڈیا کا بول بالا ہوا فوٹو کی تکنیک اپنائی جانے لگی ایسے سین لکھے جانے لگے جس میں بات کو ادھورا چھوڑ کر دوسری بات کا آغاز، چہروں کے تیور اور اق پر اُتارے جانے لگے۔ یہ تمام امتیازات ہمیں ۷۰ء کی کہانی کے بعد نظر آتے ہیں اس دور میں غیاث احمد گدی، انور خان، سلام بن رزاق، انور قمر، نیر مسعود، اختر یوسف، شمول احمد، انیس رفیع، ذکیہ مشہدی، محمد مظہر الزمان خان، شوکت حیات، سید محمد اشرف، طارق چغتاری اور خالد جاوید جیسے لوگوں کے نام قابل ذکر ہیں۔

فکریات نیر مسعود میں مابعد جدید افسانے کی جھلک ہمیں بہت واضح نظر آتی ہے کہانی کے پلٹاؤ میں بھی نیر مسعود نے اپنی انفرادیت بہت واضح کی۔ جہاں انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کے ہاں تہذیبی ثقافت داستانی متھ سے ترتیب پا رہی ہے اور افسانے میں کہانی بھی موجود ہے، وہیں پر نیر مسعود تہذیبی ثقافت، ہندو اسلامی تہذیب اور پھر بطور خاص لکھنؤ کی تہذیب اور سماجیات کو افسانے میں سمودیتے ہیں۔ نیر مسعود کہانی کو پس منظر میں چلاتے ہیں اور سامنے کے منظر پر اُن کا بیانیہ ہے جس میں مقامی اور زمینی رنگ مزین ہیں۔ مابعد جدید افسانے سے پہلے بھی مقامی اور تہذیبی رنگ تھا، مگر یہاں ہمیں مقامی، ثقافتی اور تہذیبی رنگ وسیع تر معنوں میں ملتا ہے جہاں پر یہ دائرہ مائل بامرکز نہیں بلکہ ایک وسیع دائرہ بناتا نظر آتا ہے۔

سید محمد اشرف نے مابعد جدید افسانے کے بارے میں ایک رائے دی ہے جس کا ذکر یہاں ضروری ہے:

”مابعد جدید افسانے کی ایک صفت اور بھی ہے کہ یہ سماجی عوامل سے آنکھیں نہیں چراتا۔ ساتھ ہی ساتھ فرد کی تنہائی سے بھی اسے کوئی پیر نہیں ہے، موضوعات کا انتخاب اس کا مسئلہ نہیں اور کسی بھی تکنیک کا استعمال اسے کسی تعصب میں گرفتار نہیں کرتا۔ دراصل مابعد جدید افسانے کا پورا رویہ انحراف سے زیادہ انجذاب کا عکاس ہے۔“ (۱)

نیر مسعود کے ہاں مابعد جدید افسانے کے دیگر قرینوں کے ساتھ ساتھ خارجی واقعات کو لوک ادب، تلمیحاتی انداز اور حکایتی اسلوب میں پیش کرنے کا ایک ڈھب نظر آتا ہے۔ سید محمد اشرف نے کہا ہے کہ:

”نیر مسعود ثقافتی جزئیات نگاری میں اپنے معاصرین سے بہت آگے ہیں۔“ (۲)

مثلاً ”سلطان مظفر کا واقعہ نویس“ میں تہذیب کو محفوظ کرنے کے لیے تاریخ کا سہارا لیا گیا ہے۔ ”طاؤس چمن کی مینا“ اور ”عطر کا فور“ میں دیکھیں تو مابعد جدیدیت کے نمایاں اوصاف قول محال اور بیان میں ممکنہ تمام امکانات کی موجودگی، ذیلی قصوں کی موجودگی جس کی وجہ سے کثرت معنی کے اسباب پیدا ہوتے ہیں۔ نیر مسعود کے افسانے کو جب بھی چھلکایا جائے اس میں ایک نیا رنگ ہی سامنے آتا ہے۔ نیر مسعود کے ہاں جتنی تکنیکس کا استعمال ملتا ہے وہ مابعد جدید افسانے کے نمایاں اوصاف ہیں جن میں جادوئی حقیقت نگاری، واہماتی حقیقت نگاری، قول محال کا استعمال، بیانیات میں ممکنہ امکانات، جزئیات نگاری بطور کردار، آپ بیتی کی تکنیک، مضمون نما افسانے، فلیش بیک، پیش بندی، وغیرہ شامل ہیں۔ خود نیر مسعود نے افسانے کے بارے میں اپنے ایک مضمون ”اردو افسانے کا نیا منظر نامہ“ میں کہتے ہیں:

”نیا افسانہ نگار دیکھتا ہے کہ دنیا اب بھی ظالم اور مظلوم، جاہل اور مجبور، استحصال کرنے اور استحصال کا شکار ہونے والوں میں بٹی ہوئی ہے۔ لیکن پہلے یہ سب سامنے کا کھیل تھا، اب پس پردہ ہو کر ایک پیچیدہ اور نازک فن بن گیا ہے۔ پہلے ایسے واقعات بہت پیش آتے تھے اور اُن پر افسانے بن جاتے تھے کہ مثلاً کوئی رکشا کسی کار سے چھو گیا تو کار والے نے نیچے اتر کر رکشا والے کو مارتے مارتے ادھر مرا کر دیا اور سب دیکھتے رہے۔ اب یہ بھی ممکن ہے کہ رکشا والا موٹر کی نگر لگتے ہی لپک کر اس کا دروازہ کھولے اور موٹر نشین کو گریبان پکڑ کر نیچے کھینچ لے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ رکشا والے کی حمایت کرنے والوں کی بھیڑ لگ جائے اور موٹر کو آگ لگا دی جائے۔ انقلاب عظیم معلوم ہوتا ہے، لیکن یہ انقلاب ہے نہیں۔ اس لیے کہ ایک پیچیدہ نظام کے تحت موٹر والے اور رکشہ والے میں استحصال کرنے والے اور استحصال کا شکار ہونے والے کا وہ پُرانا رشتہ اسی طرح استوار ہے۔ سڑک کا یہ پُر فریب منظر اخبار کی رپورٹ کی رپورٹ بن کر ایک عام پریشان حال اور آسائشوں سے محروم شہری کو وقتی طور پر خوش کر سکتا ہے لیکن ایک ذہین افسانہ نگار اس سے دھوکا نہیں کھاتا۔ وہ اس ظاہر کے باطن کو دیکھ لیتا ہے اور اسے اپنی فکر کا مرکز بناتا ہے۔“ (۳)

نیر مسعود کے ہاں مابعد جدید عناصر کی کھوج لگانے میں سید محمد اشرف، طارق چغتاری، شافع قدوائی، شہنشاہ مرزا، تمثال مسعود کے مضامین پڑھے جاسکتے ہیں اور ”عطر کا فور“، ”گنجھ“، ”طاؤس چمن کی مینا“، ”سلطان مظفر کا واقعہ نویس“، ”سیمیا“ جیسے افسانوں میں ان عناصر کو بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔

۶۰ء کے بعد جدید افسانہ جہاں فن اور فکر کی سطح پر متاثر ہوا وہیں پر ہیئت اور تکنیک کے حوالے سے بھی متاثر ہوا۔ ہیئت دراصل ایک ایسا سانچہ ہے جس میں کوئی بھی ادیب اپنی فکر کو تخلیقی عمل سے گزار کر منتقل کرتا ہے۔ ہم کسی بھی افسانے کو دیکھیں تو اس میں کردار اور واقعات کے ابلاغ کا ذریعہ بنتے ہیں اور یہ واقعات جو کرداروں کے ذریعے ادا کیے جاتے ہیں افسانے کا مواد ہیں، مگر یہ واقعات کسی تنظیم کے ساتھ پیش کرنا ہی ایک شکل و صورت مرتب کرنا ہے، جس کو ہم تکنیک کے ساتھ منسلک کرتے ہیں۔ ۶۰ء سے قبل افسانوں کی تکنیکوں میں کہانی، آغاز، وسط انجام اور انجام بھی ایسا جس میں ایک ڈرامائی عنصر ہو، جزئیات نگاری، حاضر کردار، تضاد اور تکرار کی تکنیک استعمال کی جاتی تھی، لیکن ۶۰ء کے بعد کے افسانے میں جب جدیدیت کا زمانہ آتا ہے تو یہاں ہمیں شعور کی رو سے واسطہ پڑتا ہے، کئی ایسی تکنیکس ہیں جو شعور کی رو سے جنم لے رہی ہیں۔ جدید افسانے کے خدوخال میں کردار اور پلاٹ کے غائب ہو جانے کا قصہ موجود ہے اور شعور کی رو کے باعث زمان و مکان کے اظہار کو بھی ضروری نہیں سمجھا گیا، واقعات میں کچھ ربط پر ہی اکتفا کیا گیا۔ شعور کی رو کے تحت جنم لینے والی تکنیکس میں واہماتی حقیقت نگاری، جادوئی حقیقت نگاری، تجریدیت، آزاد تلازمہ خیال اور اینٹی سٹوری شامل ہیں۔

نیر مسعود کے افسانے بنیادی طور پر مابعد جدیدیت کے اثر میں آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے سے پہلے چلی آنے والی روش سے ہٹ کر افسانے لکھے، اس کے باوجود اُن کے افسانے پڑھے جانے کے قابل ہیں اور پڑھے جارہے ہیں۔ مابعد جدیدیت کے تحت جو تکنیکس وجود میں آئیں اُن کے بارے میں نسیم عباس احمر نے کہا ہے کہ:

”مابعد جدیدیت کے اثر و ثمرات افسانے میں بھی چند تکنیکوں کی صورت میں جلوہ افروز ہوئے جن میں بیانیہ عرصہ تکنیک، بین الہنیوت، قول بحال، اور باطنی آوازوں کی تکنیک شامل ہیں۔“ (۴)

اس کے علاوہ اردو افسانے پر مغربی ادب کے اثرات کا بہت عمل دخل ہے لہذا جہاں جہاں دیگر اصناف ادب نے مغرب سے کچھ تکنیکس حاصل کی ہیں اسی طرح افسانے میں بھی کچھ مغربی تکنیکس سے استفادہ کیا گیا ہے۔ ان تکنیکس میں مضمون نما افسانے کی تکنیک، اسکرپٹ نگاری، سوانحی تکنیک، داستانی تکنیک، اسکیچ نگاری، ضمیمہ نگاری، رپوتاژ، کی تکنیکس قابل ذکر ہیں۔

نیر مسعود کے فن کی تفہیم کے لیے ہم نے ہیت کوزار و وسیع معنوں میں لیا ہے جس میں تکنیک کو بھی شامل کیا گیا ہے۔ افسانوی ادب میں ضرورت اظہار کے لیے ہینتوں کا جنم لینا یا متروک ہو جانا کوئی نئی بات نہیں افسانے کی ابتدا سے ہی یہ ہوتا چلا آ رہا ہے۔ کچھ ہینتیں عصری تقاضوں کا ساتھ نہیں دے پاتیں اور اور کچھ عصری تقاضوں کے موزوں اظہار کے لیے ایجاد کی جاتی ہیں۔ نیر مسعود نے ۶۰ء سے قبل افسانوی تکنیکس سے استفادہ بہت کم کیا ہے۔ روایت کے طور پر کچھ تکنیکس اُن کے فن میں شامل ضرور ہوں گی جن سے کچھ نہ کچھ استفادہ بھی کیا ہوگا، مگر انھوں نے زیادہ تر جدید یورپی ادب کی تکنیکس اور مابعد جدید افسانوی تکنیکس سے تخلیقی متن سنوارا ہے۔

داستان کی تکنیک دھیں تو اُن کے افسانوں میں جو سحر زدہ ماحول ابھرتا ہے اس سے ایک داستانوی ماحول تخلیق ہوتا ہے جیسے الف لیلیٰ کی کہانیوں کا سلسلہ ہو اور ایک افسانے کا کچھ حصہ دوسرے افسانے میں شامل ہو جاتا ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ ایک سلسلہ ہے جو ابھی تک چل رہا ہے اور تمام افسانے ایک بڑی داستان کے چھوٹے چھوٹے قصے محسوس ہوتے ہیں۔ پھر کرداروں کے اعمال و افعال میں یکسانیت، واحد متکلم راوی کا ہر افسانے میں پایا جانا اسرار و طلسم اور بھید بھرا بیانیہ یہ تمام اوصاف افسانے کے اندر داستان کا ماحول پیدا کرتے ہیں۔

ہینت کے علاوہ کچھ عناصر ایسے بھی ہوتے ہیں جن کے استعمال سے ایک صنف کی حدود دوسری صنف میں داخل ہوتی نظر آتی ہے، مثلاً اُن کے افسانوں میں طلسم، خوف، سحر زدگی، ذیلی قصے، مافوق الفطرت عناصر، واہمے، جانورں اور پرندوں کے نام، مہماتی پلاٹوں کا استعمال نظر آتا ہے جس سے اُنکے افسانوں پر داستان کے اسلوب کا گمان ہوتا ہے، مگر کچھ عناصر ایسے بھی ہیں جن سے یقین ہو جاتا ہے کہ یہ افسانے، افسانے ہی ہیں داستان نہیں ہیں مثلاً داستانوں میں جن، پری، بھوت، دیو، کرداروں کی عیاریاں وغیرہ، مگر نیر مسعود کے افسانوں میں ایسے عناصر نہیں ہیں۔ یہاں افسانے میں واقعات ایسے ہیں جو حقیقت سے قریب ہیں۔ داستان کا بیانیہ ناقابل یقین حد تک مشکوک ہوتا ہے۔ یہاں داستانوی فضا واقعات کی مدد سے نہیں صرف الفاظ کی بنا پر قائم کی جاتی ہے۔ ان افسانوں میں فضائی گھمبیر صورت حال اختیار کر لیتی ہے کہ افسانے کے اندر چھپا ہوا مفہوم یا موضوع مکمل طور پر کھل نہیں پاتا بلکہ تھیر اور خوف کی فضا میں چھپا رہتا ہے۔ نیر مسعود کے ہاں داستانوی تکنیک کے بارے میں فیاض رفعت نے اپنے مضمون ”کتھا دلش کا راوی: نیر مسعود“ میں بہت خوبصورت بات کی ہے:

”میرا خیال ہے کہ نیر مسعود کی تحریروں کو آزادانہ طور بھی سمجھنے کی سعی مشکور کی جانی چاہیے۔ مشرق

میں فکشن کی روایت پر نظر ڈالیں تو پُران اور ویدوں کی تخلیق سے لے کر ”شاہنامہ فردوسی“، ”طلمس ہوش ربا“ اور ”الف لیلیٰ“ سے لے کر ”پنج تنز“ اور ”جانتک کتھاؤں“ تک حیرت زاکا نثات تمام راعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے۔ جادوئی کرشمہ سازی اور عیاری کے لیے طلمس ہوش ربا اسرار انگیزی اور مافوق الفطرت عناصر کے لیے ”الف لیلیٰ“، رزم آرائی کے لیے ”شاہنامہ فردوسی“ موجود ہیں، جن کے حوالوں سے مشرق و مغرب کا افسانوی دفتر مہر و مہد کی طرح درخشاں اور روشن ہے۔ ان سب پر مستزاد حق و باطل کی کشاکش پر مبنی ”رامائن“ اور ”مہا بھارت“ جیسے عظیم پُر شکوہ رزمیوں کی تخلیق ہمارے وجدان کی مسطور و مہوت کر دیتی ہے۔ تیر مسعود نے شعوری یا غیر شعوری طور پر مشرق کے داستانوی ادب کو مرکز خیال بنایا ہے۔ سحر و اسرار اور طلسم اُن کے افسانوں کا حاوی استعارہ ہے۔“ (۵)

تیر مسعود کے افسانوں کے واقعات کبھی اس دنیا کے محسوس ہوتے ہیں اور کبھی کسی اُن دیکھے جہان کے نقوش مرتب کرتے دکھائی دیتے ہیں جہاں دہشت ڈراؤنے خوابوں میں بدل جاتی ہے۔ کردار اچانک غائب ہو جاتے ہیں مثلاً ”بگولا“ میں دیکھیں کہ کس طرح زمین پر مٹی کا الٹا بھنور پڑتا ہے اور کردار غائب ہوا جاتا ہے۔ مختلف قسم کے غیر مانوس پودوں، باغوں اور پھولوں کا ذکر پایا جاتا ہے۔ کچھ ایسے اساتذہ کا ذکر پایا جاتا ہے جو ایسے کمالات رکھتے ہیں جو اب داستانوں کا حصہ ہیں اس لیے یہ کردار بھی داستانوی کرداروں کے مماثل لگتے ہیں۔ افسانے میں کچھ کردار غائب ہو جاتے ہیں یا پاگل ہو جاتے ہیں یا جنگل کی طرف نکل جاتے ہیں اور کسی دوسرے افسانے میں ظاہر ہوتے ہیں یعنی ان کو کوئی اور جنم ملتا ہے اور ایک موہوم پراسرار ریت ہر کردار کے ساتھ وابستہ ہے۔ یہ واقعات موجودہ اور مانوس دنیا سے ایک اجنبیت کا تاثر سامنے لاتے ہیں:

”بادشاہ اب پھر ہاتھیوں کی باتیں کر رہے تھے اور میں قفس سے کچھ ہٹ کر کھڑا ہوا تھا۔ بادشاہ کی بات سن کر پہلے تو مجھے ایسا محسوس ہوا تھا کہ میں اچانک سکر کر بالشت بھر کا ہو گیا ہوں، لیکن اب یہ معلوم ہو رہا تھا کہ میرا بدن پھیل کر اتنا بڑا ہوا جا رہا ہے کہ میں کسی کی بھی؛ نظروں سے خود کو چھپا نہیں پاؤں گا۔ میں مٹھیاں بھیچ بھیچ کر سکر نے کی کوشش کر رہا تھا۔ اس کشاکش میں مجھے پتا بھی نہیں چلا کہ بادشاہ کب واپس گئے، جب میں چونکا تو طاؤس چمن میں سناٹا تھا۔ صرف قفس کے اندر اُڑتی میناؤں کے پروں کی آواز آرہی تھی۔“

(طاؤس چمن کی مینا، ”طاؤس چمن کی مینا“، ص ۱۶۰)

داستانوں میں کئی مقامات پر ایسے کردار ملتے ہیں جو کسی مہم پر یا خفیہ مقصد پر مامور ہوتے ہیں لہذا وہ اپنے مقصد کے سامنے کسی اور بات کی طرف مائل نہیں ہوتے تیر مسعود کے ہاں بھی کرداروں کی ایسی ہی صورت حال ہے وہ اپنے مقاصد کے حصول میں بہت پکے ہیں، بعض افسانوں کے پلاٹ جاسوسی کہانیوں کے پلاٹ جیسے ہیں اور کردار بھی مہم جوئی کے اوصاف سے بھرپور ہیں۔ اُن کے بعض افسانوں میں فلسفیانہ اور دانشورانہ عناصر پائے جاتے ہیں، بعض کرداروں کے

مکالمے پسند و نصاح سے بھرپور ہیں جن کی وجہ سے داستانوں کے اندر پسند و نصاح کا نظام سامنے آ جاتا ہے۔ مثلاً:

”آخر مجھے محسوس ہوا کہ اب وہ میری جانب دیکھ رہا ہے اور کچھ کہنے والا ہے۔“

”کہتے ہیں تم یہاں روز آتے ہو،“ اس نے کہا۔

”یہ جگہ مجھے اچھی لگتی ہے۔“

”اور دریا بھی روز جاتے ہو۔ دریا بھی“ وہ کچھ کہتے کہتے رک گیا، پھر بولا، ”دریا کے کنارے رہ

کر تم دنیا سے الگ نہیں رہ سکتے۔“ (سیما، ”سیما“، ص ۱۴۴)

”جو دروازے پابندی کے ساتھ بند کیے جاتے ہیں ان کا کھلا رہ جانا ٹھیک نہیں ہوتا۔“

(طاؤس چمن کی مینا، ”تحویل“، ص ۱۰۶)

داستانوں میں ایک اور رنگ بہت چھایا ہوتا ہے کہ بادشاہوں کے قصے کہانیاں بیان کی جاتی ہیں جس میں بادشاہ کی حاکمیت، ذہانت، حسن، شجاعت کو ہر طرح سے غالب دکھایا جاتا ہے اور اس کی تعظیم کے طور طریقے بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ رنگ ہمیں نیر مسعود کے افسانوں میں بھی نظر آتا ہے مثلاً:

”حضورِ عالم اور زیادہ جھک گئے، میں بادشاہ کے چہرے کی طرف نہیں دیکھ رہا تھا، کوئی بھی نہیں

دیکھ رہا تھا۔ سب آنکھیں جھکائے، ہاتھ باندھے کھڑے تھے۔“

(طاؤس چمن کی مینا، ”طاؤس چمن کی مینا“، ص ۱۵۰)

اکثر داستانوں میں دیکھنے میں آتا ہے کہ بادشاہوں کے نزدیک کسی کو بے وجہ قتل کر دینا عام بات تھی۔ ایک ایسا رعب اور بدبہ دکھایا جاتا ہے کہ معمولی سی غلطی پر سرتن سے جدا کر دیا جاتا تھا۔ ”سلطان مظفر کا واقعہ نو لیس“ میں ایک جملہ دیکھیں:

”تم نے کہا تھا اسے مرنا پڑا“، میں نے پوچھا۔

”ہاں۔ صحرائی مہم کی تاریخ سلطان کو پسند نہیں آئی تھی۔“

(عطر کا نور، ”سلطان مظفر کا واقعہ نو لیس“، ص ۵۵)

پھر ہر داستان کے اندر کسی نہ کسی بادشاہ، شہزادے یا شہزادی کے حسن کا اتنا چرچا ہوتا ہے کہ عالم میں اس کی مثال نہ ہوتی تھی اور اسی سے ایک مہم یا داستان کے واقعے کی بنیاد رکھی جاتی جس کو طول دے کر پوری داستان میں پھیلا یا جاتا اور ذیلی واقعات منسلک کیے جاتے ہیں۔ دیکھیں:

”حسن آباد کے بادشاہ کا بیٹا کچھ تو تھا بھی خوبصورت اور کچھ دوسروں نے تعریفیں کر کر کے اس کو یقین دلا

دیا تھا کہ دنیا میں کوئی اس کے برابر حسین نہیں۔ وہ جب اپنے مصاحبوں ندیموں میں بیٹھتا تو ان سے

دنیا کے حسینوں کا حال پوچھتا۔ سب کسی نہ کسی کا ذکر کرتے، خوب تعریفیں کرتے اور آخر میں کہتے:

”مگر حضور کا جواب نہیں۔“ (دھول بن، ”الا چاہیگ“، ص ۱۰۹)

اگر ہم داستان کے اندر دیکھیں تو بہت سارے مقامات پر ایسی چیزوں سے واسطہ پڑتا ہے جس کا تعلق ہماری دنیا سے نہیں ہوتا محض خیالات کی اڑان ہوتی ہے جس کو اپنی مرضی سے شکل دے کر ایک جانور یا پرندہ یا پھر کوئی اور غیبی مخلوق

بنالی جاتی ہے۔ تخلیق کار اپنے تخلیقی عمل کی ذرخیزی سے اس میں ایسی صلاحیتیں پیدا کرتا ہے کہ قاری کو اس کے ساتھ دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے یہ سارا عمل قاری کی نفسیات کو مختلف حوالوں سے متاثر کرنا ہے، کیوں ہم بنیادی طور پر اپنے سے طاقت ور چیزوں سے مرعوب ہو جاتے ہیں اور یہ بھی مشرقی تہذیب کی تاریخ کا ایک پہلو ہے جس میں بہت ساری دیویاں اور دیوتاؤں کا ذکر ملتا ہے۔ نیر مسعود کے ہاں داستانوی تکنیک کا تصور خالصتاً مشرقی تہذیب سے اخذ شدہ ہے:

”اب شکلوں کی یلغار ہوئی۔ مجھ سے چند قدموں کے فاصلے پر ایک شہباز ایک طرف کے پر پھیلائے اس طرح ٹھٹک ٹھٹک کر بڑھ رہا تھا جیسے اُس کی سمجھ میں نہ آ رہا ہو کہ کس رخ سے میرے قریب آئے۔ اُس کے کچھ پیچھے اور زرا بلندی پر ایک دریائی گھوڑے نے منہ کھولنا شروع کر دیا تھا۔ اس کے برابر ایک لپٹی ہوئی چادر تھی جسے کئی صحرائی چوہے اپنی طرف کھینچ رہے تھے۔ ان کے متصل شعلوں میں گھرا ہوا ایک محل جس کے پھندے ادھر ادھر اڑ رہے تھے۔ یہ سب کچھ میری طرف چلا آ رہا تھا اور اس سب کے پیچھے اور اس سب سے زیادہ سیاہ ایک چھٹانگوں والا جانور جس کی چار ٹانگیں چھوٹی، دولبی تھیں۔ اس کا دہانہ نیچا اور پشت اس سے بہت، کوئی چار گئی، اونچی تھی۔“ (سیمیا، ”سیمیا“، ص ۱۰۶)

”یہ درشت آنکھوں والا بچہ تھا جس کے دونوں ہاتھ غائب تھے۔ کوئی حادثہ نہیں، وہ ہاتھوں کے بغیر ہی پیدا ہوا تھا۔“ (سیمیا، ”سیمیا“، ص ۱۱۰)

نیر مسعود کے افسانوں میں مختلف جنتز منتر اور جادوؤں کا ذکر بھی ملتا ہے۔ ”سیمیا“ کی فضا ایسی ہے جس میں جادو کے حوالے سے بہت سے اعمال کا ذکر کیا گیا ہے۔ کالی بلی، کالے کتے کو کھلانے سے بارش کے امکانات کی کوشش اور کھوپڑیوں پر عمل کیے جاتے ہیں۔ دوشیزہ کا استعمال بہت کیا گیا ہے جس بارے میں سکندر احمد خان نے کہا ہے کہ:

”اگھور سادھن کے پانچ عناصر میں سے ایک مٹھن ہے اور اس کے لیے ایک دوشیزہ کی ضرورت ہوتی ہے۔“ (۶)

”سیمیا“ کو ان جنتز منتر اور منتر کے حوالے سے دیکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً

”اس کا اثر یہ ہے کہ جب بھی ان میں سے کسی ہڈی کو چلتی ہوئی ہوا میں لٹکاؤ گے اسی وقت بادل آئے گا اور برسے گا۔ ہڈی کو چھپا لو گے تو پانی کا برسناموقوف ہو جائے گا اور بادل کا نشان بھی نہ رہے گا۔“ (سیمیا، ”سیمیا“، ص ۱۶۸)

نیر مسعود کے افسانوں کی یہ فضا دیکھتے ہوئے نطشے کا ایک قول دوہرانے کا جی چاہتا ہے۔ The world becoming a fable حقیقی دنیا داستان کی شکل اختیار کرتی جا رہی ہے۔ ناصر عباس نیر نے بھی نیر مسعود کے ہاں پائی جانے والی داستانوی فضا کا ذکر یوں کیا ہے:

”اُن کا شمار سماجی حقیقت نگاروں میں نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ طلسماتی حقیقت نگاروں کی اصطلاح اُن کے فنی امتیازات کی شناخت کے لیے زیادہ موزوں ہے۔“ (۷)

شہناز رحمن، ناصر عباس نیر، عتیق اللہ، غفور شاہ قاسم، ڈاکٹر ضیاء الحسن، مہدی جعفر، عرفان صدیقی، پروفیسر قاضی افضال حسین نے تیر مسعود کے ہاں داستانوی عناصر، طلسم، تحیر اور خوف پر بات کی ہے۔

تیر مسعود کے ہاں اگر داستانوی تکنیک کو دیکھنا ہو تو ”عطر کا نور“، ”سلطان مظفر کا واقعہ نویس“، ”نڈ بہ“، ”طاؤس چمن کی مینا“، ”شیشہ گھاٹ“، ”تحویل“، ”سیما“، ”جانشین“، ”مراسلہ“، ”بائی کے ماتم دار“، ”پاک ناموں والا پتھر“، ”آزاریان“، ”گولا“، ”وقفہ“، ”سسان پنجم“ اور بطور خاص ”الا چایگ“ ایسا افسانہ ہے جس میں داستانوی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ اکثر داستانوں میں ایک کلیدی جملہ یا پہیلی رکھ دی جاتی ہے جس میں کوئی ذہانت کا پہلو مخفی رکھا جاتا ہے، کیوں کہ زمانہ قدیم میں لکھاری کے پاس یہ منصب تھا کہ وہ کوئی نئی بات، علم و دانش کی بات قاری تک پہنچائے۔ اس منصب کی جھلک یہاں بھی دیکھی جاسکتی ہے:

”اس حصے میں صرف ایک کبڑی بڑھیا سامنے بورے پر ایک پرانا صندوقچہ لیے بیٹھی ہوئی تھی اور کچھ کچھ دیر بعد آواز لگاتی:

”لے تو پچھتائے، نہ لے تو پچھتائے۔“ (دھول بن، ”الا چایگ“، ص ۱۱۰)

داستانوں میں ایک اور پہلو بھی اکثر دیکھنے میں آتا ہے کہ داستان کو طول دینے کے لیے قصے بیان کیے جاتے ہیں جس کی وجہ سے ماضی کی طرف پلٹاؤ اچانک سامنے آ جاتا ہے اور قصہ کے اندر قصہ بیان کرنے کا ایک فطری رجحان سامنے آتا ہے۔ تیر مسعود کے ہاں داستانوی تکنیک کے رچاؤ کے لیے قصہ گوئی کا رنگ بھی موجود ہے۔

”یہ قصے پشتوں سے چلے آ رہے تھے اور شاید اتنے ہی پرانے تھے جتنی نوروز کی دکان۔ ہر قصہ کا خاتمہ اسی پر ہوتا تھا کہ ہر نوروز کے پاگل ہونے سے پہلے یہ آواز ضرور سنی گئی ہے۔ کسی کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ اس آواز نے کیا کہا ہے، مگر مشہور تھا کہ نوروز کی دکان کا ہر مالک کبھی نہ کبھی اسے سمجھ لیتا اور دکان پر بیٹھنا چھوڑ دیتا تھا اور پاگل ہو جاتا تھا، یا پاگل ہو جاتا تھا اور دکان پر بیٹھنا چھوڑ دیتا تھا۔“ (طاؤس چمن کی مینا، ”تحویل“، ص ۹۹)

”اب انھوں نے ایک کھلاڑی کا قصہ چھیڑ دیا جو میں نے ان سے اب تک نہیں سنا تھا۔ یہ قصہ وہ بڑے جوش کے ساتھ سن رہے تھے، شاید اس لیے کہ اس کھلاڑی کے کئی گھوڑے ریس میں دوڑتے تھے۔ قصہ سناتے سناتے وہ ایک بار پھر ٹھٹک گئے اور اپنی کمر و آنکھوں سے ادھر ادھر دیکھنے لگے۔“ (گنجھ، ”آزاریان“، ص ۲۲۷)

جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح انگریزی اصطلاح Magic realism کا اردو ترجمہ ہے، جو بیانیہ کی پیش کش کا Tool ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری بھی پہلی جنگ عظیم کے بعد یورپ کے حساس اذہان کی اختراع ہے، بیانیہ کی یہ تکنیک بھی جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت اور پھر اس کے اثر سے نکلنے والی تکنیکس جن میں تجریدیت، ڈاڈا ازم، کیوبزم، آزاد تلازمہ خیال شعور کی رو وغیرہ بھی شامل ہے۔ اظہار کے حوالے سے یہ تکنیک راست گوئی کا متبادل بیانیہ ہے یعنی خیالات کو براہ راست بیان نہ کیا جائے۔ الفاظ کا چناؤ ایسا ہو جس میں اظہار واضح و آشکار نہ ہو۔

جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح کا آغاز جرمن نقاد فرانز رونے ۱۹۲۵ء میں کیا۔ جادوئی حقیقت نگاری کے بارے میں نسیم عباس احمر نے بھی لکھا ہے کہ:

”اس تکنیک میں زمانے کی منتقلی، گتھا ہوا پلاٹ، خوابوں، اساطیر یا پریوں کے قصے کا ضمنی بیان، حیرت، صدمہ، ابہام، خوف کے درائے حقیقت اور اظہار بیت شامل تھی۔ نیر مسعود اور دیویندر اُسر کے افسانے، اس تکنیک کی عمدہ مثال ہیں۔“ (۸)

نیر مسعود کے افسانوں میں پائی جانے والی دنیا حقیقی ہونے کے باوجود انوکھی محسوس ہوتی ہے، کردار اچانک ظاہر ہوتے ہیں، اچانک غائب ہو جاتے ہیں۔ وہ جو دنیا اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں وہ متعدد وجوہات کی بنا پر اس دنیا سے مختلف ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری بنیادی طور پر حقیقت اور فحاشی کا ایسا امتزاج ہے جس میں مافوق الفطرت عناصر، لوک کہانیاں، اساطیر وغیرہ کو عقلی تشکیلات کی مدد سے جدید کلچر کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے اور یہ تمام عناصر اُن کے ہاں واضح طور پر پائے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر نور فاطمہ نے اپنے تنقیدی مضمون ”نیر مسعود کے افسانہ طاؤس چمن کی مینا“ کی تفہیم میں کہا ہے کہ:

”نیر مسعود کے افسانوں کو جو چیز منفرد اور ممتاز بناتی ہے وہ اُن کی جادوئی حقیقت نگاری ہے جسے انگریزی میں Magic realism کا نام دیا جاتا ہے۔“ (۹)

کچھ اقتباسات ملاحظہ فرمائیں جن سے نیر مسعود کے ہاں جادوئی حقیقت نگاری کو دیکھا جاسکتا ہے:

”پھر ایک گھومتا ہوا فانوس جس میں چھوٹے چھوٹے انسانی بدن لٹکے ہوئے تھے۔ فانوس گھومتے گھومتے رکا اور اب وہ ایک بڑا سا پھول تھا۔ پھول ایک جھکا کھا کر سیدھا میری طرف چلا اور بدرنگ دھبوں میں بکھرتا ہوا میرے پاس سے گزر گیا۔“ (سیما، ”سیما“، ص ۱۰۶)

”میں وہاں کام کرتا تھا کہ ایک دن مجھے ابا کی آواز سنائی دی، تم بھی میری روح کو تکلیف پہنچا رہے ہو۔ کسی گھر کا پرانا رہنے والا جب مر جاتا ہے تو کچھ دن تک گھر میں اس کی آواز سنائی دیتی ہے۔ زیادہ تر سمجھ میں نہیں آتا کہ اس نے کیا کہا۔ لیکن اس آواز کا ایک ایک لفظ اتنا صاف تھا کہ مجھے یقین نہیں آ رہا تھا کہ بولنے والا مر چکا ہے۔ لیکن خیر، دوسرے ہی دن سے میں نے دکان پر جانا چھوڑ دیا۔ پھر آپ کی مہربانی سے۔“ (گنجفہ، ”پاک ناموں والا پتھر“، ص ۱۳۶)

نیر مسعود کے افسانوں میں جادوئی حقیقت نگاری کے بارے میں عتیق اللہ کا تنقیدی مضمون ”اردو افسانے میں میجک ریلز اور اس کے آثار کا پس منظر“ اور شافع قدوائی کا مضمون ”نیر مسعود کے فنی امتیازات“ اور مہدی جعفر کا مضمون ”نیر مسعود کا فن اور شیشہ گھاٹ“ اور ڈاکٹر نور فاطمہ کا مضمون ”نیر مسعود کے افسانہ طاؤس چمن کی مینا“ کی تفہیم بہت اہم ہیں۔ اس کے علاوہ بھی جن ناقدین نے نیر مسعود کے ہاں جادوئی حقیقت نگاری کے بارے میں بات کی ہے اُن میں غفور شاہ قاسم، عبدالعزیز ملک، ناصر عباس نیس، نسیم عباس احمر اور شہناز رحمن کے نام قابل ذکر ہیں۔ اُن کے افسانوں میں جادوئی حقیقت نگاری کے حوالے سے اہم افسانے ”طاؤس چمن کی مینا“، ”شیشہ گھاٹ“، ”معدبہ“، ”مارگیر“،

”سیمیا“، ”مراسلہ“، ”تحویل“، ”اکلت میوزیم“، ”پاک ناموں والا پتھر“ ہیں۔

جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے کہ جادوئی حقیقت نگاری کی تعریف میں اساطیر کا یا جنوں پر یوں کا ضمنی بیان شامل ہے اور یہ اظہارات ہمیں نیر مسعود کے افسانوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ موت کے حوالے سے فضا کو خوف ناک بنانے کے ساتھ ساتھ خوف (Lemures) کے حوالے سے بہت سارے حوالے ملتے ہیں اور اس امر کا تعلق ان کی جائے پیدائش اُن کا لکھنؤ میں گھر ”ادبستان“ ہے جس کے ساتھ اُن کی بہت ساری ایسی یادیں منسلک ہیں، کیوں کہ اُن کا گھر قبرستان کی جگہ کے اوپر بنا ہوا تھا اور اس کے گھر میں کچھ ارواح کے اثرات تھے یہ اثرات اُن کے والد مسعود حسن رضوی ادیب کے ساتھ بھی منسلک تھے، جس میں ”اناؤ“ والے گھر میں صفات علی دادا جو کہ جن تھے وہ ادیب سے کئی بار ملے۔ اس بارے میں اپنے انٹرویوز میں نیر مسعود نے ذکر کیا ہے، مہدی جعفر نے بھی اپنے مضمون ”نیر مسعود کی افسانوی تحریک“ میں کہا ہے کہ:

”نیر مسعود کے یہاں موروثی طور پر Genetically شاید یہ نقش منظم اور مکمل ہو کر درآیا ہو، جسے غیر شعوری اظہار کے ذریعہ انھوں نے افسانوی بیانیہ میں منتقل کر دیا ہو۔ شاید یہی وجہ ہو جو اُن کے یہاں خود اس طرح کا کوئی نقش نہ بنا ہو۔ ویسے وہ اپنے آرٹ میں مختلف طرح کے نقش بناتے رہے ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ادیب کی جائے رہائش ”ادبستان“ سے منسلک ارواح اپنا شدید اثر ڈال رہی ہوں۔ بقول نیر مسعود یہ مکان قبرستان کے اوپر بنا تھا اور اُس کے ساتھ آسب زدگی کی روایتیں وابستہ تھیں۔“ (۱۰)

مزید یہ کہ ”دھول بن“ اور ”الا چایگ“ میں اساطیر کے حوالے دیکھے جاسکتے ہیں اور ”پاک ناموں والا پتھر“ ایک ایسا افسانہ ہے جس میں اساطیری حوالے کو پتھر پر نام کنندہ کروانے کی روایت کے طور پر ایک آفاقی رنگ عطا کیا گیا ہے۔ نیر مسعود کے افسانوں میں جانوروں یا پرندوں کو انسانی خصائص کے ساتھ منسلک کرنے کا رجحان بھی پایا جاتا ہے، مثلاً ”طاؤس چمن کی مینا“ میں دیکھیں کہ مینا کو کس طرح پیش کیا جا رہا ہے۔ تنقیدی اصطلاحات کے مطابق اس کو فئبل Fable کہا جاتا ہے۔

”جہاں بھی وہ بیٹھتی، دوسری کئی میناں اس کے پاس آ بیٹھتیں اور اس طرح چہچہاتیں جیسے پوچھ رہی ہوں، بہن اتنے دن کہاں رہیں۔“

(طاؤس چمن کی مینا، ”طاؤس چمن کی مینا“، ص ۱۶۲)

واہماتی حقیقت نگاری کی بحث دراصل افسانوں میں وقوعوں کی بجائے واقعات سے نکلی ہے کہ نیر مسعود افسانے میں وقوعے نہیں ڈالتے کہ یک دم چونکا دینے والی کیفیت پیدا ہو جائے اور اس کے اظہار کے لیے پھر جذباتی نثر لکھنا پڑے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اُن کے افسانوں میں واقعات ملتے ہی بہت کم ہیں بلکہ واہمات زیادہ نظر آتے ہیں جن سے التباس نظر کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ واہماتی حقیقت نگاری Hallucinatory Realism یہ اصطلاح میجک ریلزم (جادوئی حقیقت نگاری) کے قریب نہ ہے، مگر واہمات نگاری کا ربط زیادہ تر خوابوں کے بیان کے ساتھ ہی ہے۔ دو عالمی جنگوں کے بعد یورپ میں تمام سطحوں پر شکستگی کے بعد ایک ردِ عمل سامنے آتا ہے جس میں بہت ساری تحریکوں نے جنم لیا۔

جن میں الوسی نیٹری رنلزم بھی شامل ہے۔ یہ اصطلاح ادب میں ۱۹۷۰ء سے رائج ہے۔ داؤد راحت نے اپنے ایک مضمون ”واہماتی حقیقت (پس منظر، بنیادی مباحث اور خصوصیات)“ میں ایک وضاحت پیش کی ہے:

”واہمہ بہت حیران کن ہوتے ہیں۔ یہ ایسی چیزوں کے خیال پر مبنی ہوتے ہیں جو فی حقیقت

موجود نہیں ہوتی ہیں۔ سولہویں صدی میں جب Hallucination کا لفظ سامنے آیا تو اس

سے مراد صرف ذہن کا معمولی تھیر تھا۔ بعد میں ایک فرانسیسی نفسیات دان جین ایٹن Jean

Ettine نے ۱۸۳۰ء میں اسے موجود معانی عطا کیے۔“ (۱۱)

اس مضمون سے ایک اور تعریف جو واہماتی حقیقت نگاری کی تفہیم کے لیے ضروری ہے:

”خارجی حقیقت کی عدم موجودگی میں پیدا ہونے والا خیال ایسی اشیاء کو دیکھنا یا سننا جو وہاں پر

موجود نہ ہوں۔“ (۱۲)

واہمات کا پیدا ہو جانا ایک بے اختیار صورت حال ہے اور یہ خارجی کائنات سے جنم نہیں لیتے بلکہ خواب سے اور آنکھ کے پردوں میں موجود ہوتے ہیں، اور صرف زیر مسعود ہی نہیں بہت سارے مشاہیر ادب اس تجربے سے گزرے ہیں جنہیں غیبی آوازیں مختلف موقعوں پر تنبیہ کرتی ہوئی سنائی دیتی تھیں۔ غیب سے آوازیں آتی ہیں جب کہ وہ اشخاص موجودہ زمانے میں موجود بھی نہیں ہوتے، مثلاً ”مسکن“ میں واحد متکلم راوی جب بچے کو گود میں اٹھا کر بیڑھیوں کے قریب پہنچتا ہے تو اسے اپنی پشت پر کوئی آواز سنائی دیتی ہے۔ ”دھول بن“ میں آندھیوں کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ کہیں پر مندروں کی گھنٹیوں کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ کچھ اقتباس دیکھیں:

”میں وہاں کام کرتا تھا کہ ایک دن مجھے ابا کی آواز سنائی دی، تم اب بھی میری روح کو تکلیف

پہنچا رہے ہو۔“ کسی گھر کا پرانا رہنے والا جب مر جاتا ہے تو کچھ دن تک گھر میں اُس کی آواز سنائی

دیتی ہے۔“ (گنجفہ، ”پاک ناموں والا پتھر“، ص ۱۳۶)

واہماتی حقیقت نگاری کی نمائندہ خصوصیات میں ایک خوبی ”اسراریت“ ہے جس کے بارے میں داؤد راحت کہتے ہیں:

”اس مرکزی تصویر پر سب سے زیادہ ناقدین متفق ہیں کہ واہماتی حقیقت نگاری کا حاصل ادب

ارفع درجے کی قرأت کا تقاضا کرتا ہے۔ یہی فیچر جادوئی حقیقت نگاری میں بھی ہے۔“ (۱۳)

زیر مسعود نے وجود کی سطح پر واہماتی حقیقت نگاری کو اپنا یا ہے کیوں کا اُن کا تہذیبی ورثہ ہندوستان کی ثقافت، مذہب اور اساطیر سے ترتیب پاتا ہے اور اس پورے ماحول میں خود کو گم کر کے اپنی شناخت کے حوالے سے واہمہ سازی کرتے ہیں۔ زیر مسعود کے ہاں واہماتی حقیقت نگاری کے بارے میں عتیق اللہ کا مضمون ”زیر مسعود کی واہماتی افسانہ سازی“ بھی بہت اہم ہے۔ زیر مسعود نے بھی انتظار حسین کی طرح Ontological Hallucinatory سے استفادہ اٹھایا ہے۔ ”بائی کے ماتم دار“، ”طاؤس چمن کی مینا“، ”تحویل“، ”سیما“، ”عطر کا نور“، ”مذہبہ“، ”اکلٹ میوزیم“، ”شیشہ گھاٹ“، اور ”اجمل“ ایسے افسانے ہیں جن میں واہماتی حقیقت نگاری کو دیکھا جاسکتا ہے۔ افسانہ ”سیما“ کے اندر پورا داخلی ماحول پُر اسرار ہے اور قدم قدم پر واہمات پیدا ہوتے ہیں جادوئی عمل کی بدولت روح کا ایک جسم سے دوسرے جسم

میں منتقل ہونا یہ ایسی چیزیں ہیں جو کوئی وجود نہیں رکھتیں اور ان کا اظہار جس پیرائے میں کیا جاتا ہے اس سے واہمات پیدا ہوتے ہیں۔ چنداقتباسات دیکھیں:

”مجھے وہم ہونے لگا کہ پردے کے پیچھے سے ویران مکانوں والی خاموشی باہر نکل کر مجھ کو اپنی لپیٹ میں لے رہی ہے۔“
(عطر کا نور، ”مراسلہ“، ص ۱۹)
”ایک لمحے کے لیے مجھے وہم ہوا کہ استاد اس کے کندھے پر ہاتھ رکھے کھڑا ہے۔ میں دیر تک چھوکری کی طرف دیکھتا رہا یہاں تک کہ وہ شرمائے گئی۔“ (عطر کا نور، ”وقفہ“، ص ۱۰۶)
”میں جانتا تھا کہ سب نظر کے دھوکے اور میرے وہم ہیں۔ لیکن مجھ کو نظر کے دھوکے کے اصلی منظروں سے زیادہ، اور وہم حقیقتوں سے بڑی حقیقت معلوم ہوتے تھے۔“

(طاؤس چمن کی مینا، ”بائی کے ماتم دار“، ص ۱۶)

واہمات کی تقسیم حسیات کے حوالے سے کی جاتی ہے۔ نیر مسعود کے ہاں واہمات سمعی حوالے سے، لمبیاتی حوالے سے اور بصارت کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں چند مثالیں دیکھیں:

”میری ایڑی کو نرم کپڑے کا لمس محسوس ہوا۔ میں نے آنکھیں بند کیے کیے ثم ہو کر سرخ پارچے کو اٹھالیا اور اس کا گولہ بنا کر دوڑ پھینکنے کو تھا کہ مجھے محسوس ہوا اس میں سے پھل کی خوشبو غائب ہو گئی ہے۔ میں اس اپنے تھنوں کے قریب لایا اور مجھے شبہ ہوا کہ اس میں کوئی اور خوشبو موجود ہے۔“
(عطر کا نور، ”وقفہ“، ص ۱۸۰-۱۰۹)

”اس وقت ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ساری دنیا میں تیز روشنیاں پھیل گئی ہیں۔ صرف زرد آندھی میں مجھے کچھ کچھ ڈر لگتا تھا اس لیے کہ ایک دفعہ میں نے اس آندھی کے ساتھ کچھ انسانی آوازیں بھی سنی تھیں، یا شاید یہ میرا وہم ہو۔“
(دھول بن، ”دھول بن“، ص ۸۷)

فلش بیک (Back shadowing) کہانی کی پختگی، کرداروں کی مضبوطی اور تجسس پیدا کرنے کے لیے مصنف عام طور پر یہ تکنیک استعمال میں لاتا ہے۔ حال کو ماضی سے اور ماضی کو حال سے منسلک کرنے کے لیے بیانیہ میں فلش بیک کی تکنیک استعمال کی جاتی ہے۔ نسیم عباس احمر نے اپنی کتاب ”اردو افسانے کے نظری مباحث“ میں انتظار حسین کی ایک رائے کوڈ کی ہے۔ انتظار حسین نے فلش بیک کے مختلف طریقے بیان کیے ہیں جن میں اول ماضی کا عکس ایسے دیکھایا جائے کہ تصویر قاری کے ذہن میں واضح ہو جائے، دوم واقعے کی تفصیل بیان ہوں، سوم ماضی اور حال کے واقعات میں ایک حد قائم کر دی جاسکے (۱۴)۔ اس تکنیک کے استعمال سے بعض اوقات ناسٹیلجیا کی صورت حال بھی پیدا ہو جاتی ہے، مگر نیر مسعود کے ہاں ناسٹیلجیا کی صورت حال پیدا ہوتی نظر نہیں آتی۔ مہدی جعفر نے اپنے مضمون ”نیر مسعود کا فن اور شیشہ گھاٹ“ میں Back shadowing کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ اس تکنیک کا استعمال نیر مسعود کے افسانے ”سیمیا“ اور ”ندبہ“، ”دھول بن“ اور ”جرگہ“ میں دیکھا جاسکتا ہے۔ کچھ مثالیں دیکھیں:

”مجھے یقین تھا کہ وہ اپنی زندگی کی کہانی سنانے والا ہے، لیکن وہ خاموشی کے ساتھ چھت کو گھورتا

اور سوچتا رہا۔ پھر دوسری طرف گردن موڑ کر بولا۔“

(عطر کا نور، ”وقفہ“، ص ۱۰۲)

افسانے میں یہیں سے حال کو ماضی کے ساتھ جوڑ دیا جاتا ہے۔

”دھول بن“ میں دیکھیں کہ صفحہ نمبر اٹھانوے پر مختار صاحب سے اصل واقعہ سنانے کو کہا جاتا ہے تو پھر وہ واقعہ

سناتے ہیں جس سے افسانہ میں حال سے ماضی کی طرف پلٹنا نظر آتا ہے۔ اقتباس دیکھیں:

”آپ کو جو کچھ یاد آتا جائے، بے تکلف بتائیے“ میں نے کہا۔ ”ضرورت ہوگی تو بیچ میں کچھ پوچھ

لوں گا۔“ اور مختار صاحب نے بتانا شروع کیا۔“ (دھول بن، ”دھول بن“، ص ۹۸)

اسی طرح ”جرگہ“ میں آخری صفحے پر دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ کہانی میں فلیش بیک کی تکنیک استعمال ہوئی ہے۔

پیش قیاسی For shadowing اس تکنیک سے مراد ہے کہ افسانے کی ابتدا میں کوئی ایسا جملہ دیا جائے جس

سے افسانے کے ابتدائی جملوں سے کہانی کا انجام سامنے آجائے۔ نیر مسعود کے ہاں اس تکنیک کے بارے میں شائع

قدوائی نے کہا ہے کہ:

”نیر مسعود نے اس مرکزی موضوع کی ترسیل کے لیے مذکورہ فنی حربوں کے علاوہ افسانوی ادب

کی ایک اور تکنیک For shadowing سے بھی استفادہ کیا ہے۔ For shadowing

سے مراد یہ ہے کہ فن پارے کے ابتدائی حصے میں واقعات اور اطلاعات اس طرح ترتیب دی

جائیں کہ اُن سے انجام کا اندازہ لگایا جاسکے یعنی پیش قیاسی کی جاسکے بہ الفاظ دیگر عنوان یا ابتدائی

چند جملوں سے کہانی کے اختتام کا اندازہ لگایا جاسکے۔ اس تکنیک سے کسب فیض کرنے والے

افسانہ نگار عموماً کسی ایسے معنی خیز جملے سے کہانی کا آغاز کرتے ہیں جس میں انجام کا بلیغ اشارہ مضمر

ہوتا ہے۔“ (۱۵)

نیر مسعود کے بہت سارے افسانے کسی نہ کسی بلیغ اشارے سے ہی جنم لیتے ہیں اور یہ راز انجام پر جا کر افشا ہوتا

ہے، مثلاً ”سیمیا“ کی ابتدائی لائنیں دیکھیں:

”تہوار ختم ہو چکا تھا اور اب لپ دریا کوئی نہ تھا۔ رات کے الاؤ بجھے ہوئے تھے مگر اندھیرے میں

اُن کے اندر دبی ہوئی آگ ہوا کے ہلکے جھونکوں سے کبھی کبھی روشن ہو جاتی تھی۔ میرے نچھوں

میں رہ رہ کر جلن ہو رہی تھی، جس کا مطلب یہ تھا کہ بعض الاؤ ابھی تک دھواں دے رہے ہیں۔“

(سیمیا، ”سیمیا“، ص ۱۰۵)

اس افسانے کے ان ابتدائی جملوں سے ہی محسوس ہوتا ہے کہ افسانے میں کوئی ایسا عمل ہے جس میں جادو کا عمل

داخل شامل ہے دریا کا کنارہ، اور لب دریا کسی کا نہ ہونا، رات کا وقت، الاؤ بجھے ہوئے، آگ جو کبھی کبھی روشن ہوتی ہے

اور دھواں۔ ان تمام عناصر کو جس موضوع کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اُس کا اندازہ افسانے کے اختتام پر ہوتا ہے۔

اسی طرح اس تکنیک کا استعمال ”وقفہ“ میں بھی دیکھا جاسکتا ہے:

”ہمارے خاندان کی تاریخ بہت مربوط اور قریب قریب مکمل ہے، اس لیے کہ میرے اجداد کو اپنے

حالات محفوظ کرنے اور اپنا شجرہ درست رکھنے کا بڑا شوق رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے خاندان کی تاریخ شروع ہونے کے وقت سے لے کر آج تک اس کا تسلسل ٹوٹا نہیں ہے۔ البتہ اس تاریخ میں کوئی کوئی وقفہ ایسا آتا ہے۔“
(عطر کا فور، ”وقفہ“، ص ۸۹)
”مارگیر“ کا آغاز دیکھیں جس سے افسانے کے انجام کے بارے بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے:
”مارگیر! مارگیر!“

رات کے سنائے میں یہ آواز گونجتی۔ پکارنے والا کبھی بوڑھا ہوتا، کبھی جوان، کبھی کوئی عورت ہوتی اور کبھی کوئی بچہ، اس لیے ان آوازوں میں بڑا فرق ہوتا ہوگا، مگر مجھ کو ہمیشہ یہ ایک ہی آواز معلوم ہوتی تھی۔“
(سیما، ”مارگیر“، ص ۵۹)

نیر مسعود کے ہاں مضمون نمائندگی کے استعمال کے بارے میں شافع قدوائی نے اپنے مضمون ”مابعد جدید افسانے کا ڈسکورس۔ نیر مسعود! افسانے کی شناخت کا نیا حوالہ“ اور ایک اور مضمون ”نیر مسعود کے فنی امتیازات“ میں نیر مسعود کے ہاں اس تکنیک کے بارے میں بڑی مدلل گفت گو کی ہے۔ نیر مسعود کے بارے میں اُن کی یہ رائے ہے کہ غالباً اس تکنیک کو اُنھوں نے پہلی بار استعمال کیا ہے اور یہ مابعد جدید افسانے کا ہی ایک وصف ہے۔ اُنھوں نے اس تکنیک کے چند اوصاف بتائے ہیں جن میں اسلوب کا مضمون کے مماثل ہونا ہے یعنی جذبہ انگیز نثر سے اجتناب۔ نثر اطلاع رسانی کا فریضہ سرانجام دے، قول محال کا مسلسل استعمال، ایک افسانے میں کئی ذیلی قصوں کی موجودگی، بھول بھلیوں والی کیفیت، اور اُنھوں نے بطور خاص اس تکنیک کا ایک وصف واضح کیا ہے کہ ایک پیرا گراف جس جملے یا خیال پر ختم ہو رہا ہو ٹھیک اسی مقام سے یا اس جملے کی توسیع سے دوسرا بیان شروع ہو جائے اس کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

”سلطان کا توقع کے خلاف کام کرنا کوئی ایسی بات نہیں تھی جس پر دیر تک تعجب کیا جاتا۔ اس لیے میرے نزدیک اس دن کی سب سے خاص بات یہ تھی کہ میرے لگائے ہوئے دو پودوں میں ایک سلطانی گماشتے کے پیروں کے نیچے آکر کچل گیا تھا، لیکن دوسرا پودا محفوظ تھا اور اس کے بڑے ہو جانے کے بعد میں اس کے نیچے آرام کر سکتا تھا۔“

(عطر کا فور، ”سلطان مظفر کا واقعہ نو لیس“، ص ۴۵)
”میں اس کے نیچے آرام کر رہا تھا کہ مجھے ایک پرچھائیں حرکت کرتی نظر آئی اور سلطان کا ایک گماشتہ میرے سامنے آکر کھڑا ہو گیا۔“
(عطر کا فور، ”سلطان مظفر کا واقعہ نو لیس“، ص ۴۵)
”لیکن جب مجھے محسوس ہوا کہ میرے روز کہ ملنے والے مجھ کو عجیب نظروں سے دیکھنے لگے ہیں تو میں نے پھر مسافرت اختیار کی۔“
(طاؤس چمن کی مینا، ”مدیہ“، ص ۵۳)
”مسافرت میں ایک عرصے تک میں اپنی قدیم سرزمین کے اجاڑ علاقوں میں گھومتا پھرتا۔“
(طاؤس چمن کی مینا، ”مدیہ“، ص ۵۳)

نیر مسعود کے بیان پر بات کرتے ہوئے شافع قدوائی نے اپنے مضمون ”مابعد جدیدیت افسانے کا ڈسکورس۔“

نیر مسعود: افسانے کی شناخت کا نیا حوالہ“ میں قول محال کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ نیر مسعود کے ہاں افسانہ صرف موضوعاتی سطح پر سرگرم نہیں رہتا بلکہ اُس کا سفر ایک گھماؤ پیدا کرتا ہے اور قول محال کی تعریف اُنھوں نے اس طرح کی ہے۔
”قول محال اصلاً مختلف اور متضاد کیفیات یا پہلوؤں کے بیک وقت اظہار کا موثر وسیلہ ہے۔“ (۱۶)

یعنی عام طور پر جب ایک بات کسی خاص مقصد کے لیے کی جائے اُسی سانس میں اس بات کو کسی اور مقصد کے لیے بھی استعمال کر لیا جائے۔ دراصل یہ مضمون نما افسانے کے ضمن میں ایک پہلو ہے۔ چند اقتباسات دیکھیں:

”کچھ دیر بعد وہ اٹھ کھڑا ہوا۔ کتا مجھے اس کے پیروں سے لگا ہوا دکھائی دیا۔ شاید شروع ہی سے وہ

ہمارے ساتھ تھا۔ مالک بیٹھ گیا اور دیر تک اُس کی آنکھوں میں دیکھتا رہا۔ مجھے ایسا محسوس ہوا کہ کتا

شر مار رہا ہے۔“ (سیما، ”سیما“، ص ۱۳۵)

”اس ساری مدت کا حاصل چھتری کی شکل کا یہ درخت ہے جس کے نیچے میں نے بہت آرام کیا

ہے۔ اس کی جڑ سے لے کر پھول تک، اور پھل کے چھلکے سے لے کر گٹھلی کے گودے تک ہر چیز

میں زہری زہر ہے۔ شاید اسی لیے اس کے سائے میں نیند آتی ہے۔“

(عطر کا نور، ”سلطان مظفر کا واقعہ نولیس“، ص ۶۶)

آپ بیتی کی تکنیک کی تفہیم اس طرح سامنے آتی ہے کہ واقعات کے اتار چڑھاؤ یا کرداروں کے اعمال افعال سے محسوس ہو کہ یہ مصنف کے ذاتی تجربات کی کوئی تصویر ہے، جب ہم نیر مسعود کے انٹرویوز پڑھتے ہیں یا اُن کے سوانحی حالات کو دیکھتے ہیں تو اس کی دوسری جھلک بعض اوقات اُن کے افسانوں میں نظر آتی ہے۔ ایک تو اُن کے افسانے انفرادی اور ذاتی تجربات و مشاہدات کی عکاسی کرتے ہیں اور بہت سارے افسانوں میں صیغہ واحد متکلم استعمال ہوا ہے۔ جو تہذیب دکھاتے ہیں وہ بھی اُن کی اپنی سکونت تہذیب ہے۔ لکھنؤ شہر کی تہذیب ہے، مکان جس کا وہ کئی بار ذکر کرتے ہیں اس بارے میں بھی بعض ناقدین نے کہا ہے اُن کا آبائی مکان ”ادبستان“ ہے، اور کردار بھی ایسے ہیں جو اُن کے گرد و نواح میں موجود ہیں، اکثر افسانوں میں ماں اور باپ کی محبت کا ذکر بھی اُن کے ذاتی حالات کی طرف لے جاتا ہے، کچھ ایسے مشاغل ہیں جو وہ اپنے کرداروں کے ساتھ منسلک کرتے ہیں یہ مشاغل خود نیر مسعود کی ذاتی دلچسپیوں کا ماخذ بھی ہیں۔ یہ کچھ ایسے تلازمات ہیں جن سے ہمیں اُن کے افسانوں میں آپ بیتی یا سوانحی تکنیک کے استعمال کا منظر ملتا ہے، چند اقتباسات دیکھیں:

”آخر رفتہ رفتہ میں نے تنہا جانا اور واپس آنا شروع کر دیا۔ پھر میں خالی وقت اور چھٹی کے دنوں

میں بھی گھر سے نکلنے لگا اور اسی زمانے میں اچھی بری صحبتوں سے بھی آشنا ہوا۔ میں نے شہر کے

اُن تمام محلوں کے چکر لگائے جن کے بارے میں استاد بتاتا تھا کہ کون ریا کار ہے، کون

بزدل، کون چالپوس اور کون فسادی۔“ (عطر کا نور، ”وقفہ“، ص ۹۶)

اسی بات کو اُن کے ساگری سین گپتا کے انٹرویو میں دیکھا جاسکتا ہے جب وہ کہتے ہیں سکول میں ہر طرح کی آزادی حاصل ہوئی اور میری صحبت بڑی خراب تھی، وہاں اچھے اور شریف لڑکوں سے دوستی نہیں غلط قسم کے لڑکوں سے تھی:

”اگرچہ مجھے خود بھی اس کا علم نہیں تھا، کہ میں اپنے شہر کو چھوڑنا نہیں چاہتا تھا، حالانکہ اُس وقت تک کوئی دوسرا شہر دیکھا نہیں تھا۔“
(دھول بن، ”خالق آباد“، ص ۲۵)

خود بھی اس امر کا اظہار ساگری سین گپتا والے انٹرویو میں کر چکے ہیں کہ وہ شہر لکھنؤ سے باہر بہت کم رہے ہیں جب ڈاکٹریٹ کا مقالہ لکھنے کے لیے الہ آباد رہے تھے تو بھی لکھنؤ کی طرف جلد لوٹ آتے تھے۔ ”مراسلہ“ میں حکمیوں کے خاندان کا ذکر وہ کرتے ہیں اور خود ہی بتاتے ہیں کہ اُن کی والدہ حکیموں کے خاندان سے تھیں:

”حکیموں کے ایک پرانے خاندان سے تعلق رکھنے کی وجہ سے ان کو بہت سی بیماریوں کے نام اور علاج زبانی یاد تھے اور کچھ کچھ دن بعد وہ مجھے کسی نئے مرض میں مبتلا قرار دے کر اس کے علاج پر اصرار کرتی تھیں۔“
(عطر کا نور، ”مراسلہ“، ص ۱۲)

اسکچ نگاری کی تکنیک کے بارے میں ممتاز شیریں نے جن خیالات کا اظہار کیا نسیم عباس احمر نے ان الفاظ میں پیش کیا۔ ممتاز شیریں اسکچ نگاری سے کریکٹر اسکچ مراد لیتی ہیں اور اُن کے نزدیک اگر واقعات، عمل اور گفت گو کا ایسا انتخاب ہو کہ اس سے آدمی کا خاکہ کھینچ جائے تو یہ کریکٹر اسکچ کے زمرے میں آئے گا (۱۷)۔ اس تعریف کے زمرے میں نیر مسعود کے افسانوں میں صرف ایک مثال پیش کی جاتی ہے:

”ان عورتوں کے قد چھوٹے اور رنگ سانولے تھے۔ ان کے عورت ہونے کی پہچانیں بنانے میں قدرت نے مبالغے سے کام لیا تھا اور وہ قدیم زمانے کی ان مورتیوں اور دیواری تصویروں کی اصل معلوم ہوتی تھیں جن کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ اُن لوگوں کی بنائی ہوئی ہیں جنہوں نے سچ چچ کی عورت کو کبھی نہیں دیکھا تھا، یا قریب سے نہیں دیکھا تھا، اور چھو کر تو بالکل ہی نہیں دیکھا تھا۔“
(طاؤس چمن کی مینا، ”ندیہ“، ص ۵۵)

خود کلامی Soliloquy یہ تکنیک بھی مابعد جدید افسانے میں شعور کی رو کی بدولت اردو افسانے میں شامل ہوئی اور اس تکنیک سے مراد واحد متکلم کی اپنی ذات سے گفت گو ہے جیسے کہ:

”لیکن بوڑھے نے اُس کی آواز شاید سنی ہی نہیں وہ اپنے آپ سے باتیں کر رہا تھا۔“
(طاؤس چمن کی مینا، ”نوشدارو“، ص ۴۳)

”یہاں کچھ نہیں آخر میں نے خود کو بتایا اور اندھیرے میں ادھر ادھر دیکھا۔“

(طاؤس چمن کی مینا، ”تحویل“، ص ۱۰۲)

”حسّی کو کس نے بتایا میں نے خود سے پوچھا اور خود ہی جواب دیا۔“

(گنجد، ”گنجد“، ص ۳۱)

نیر مسعود کے ہاں جزئیات نگاری صرف ایک فضا کی تشکیل کا تعمیری حربہ نہیں بلکہ کہانی اور کردار کی کیفیات کو ظاہر کرنے کا تعمیری حربہ ہے بعض اوقات جزئیات نگاری کی مدد سے کردار کا کام لیا جا رہا ہوتا ہے:

”تخت کے سامنے والے سرے پر احاطے کا واحد درخت تھا جس میں ایک ساتھ زرد پھولوں کے

فانوس نما گچھے اور لمبی موٹی سیاہ پھلیاں لٹک رہی تھیں۔ درخت کے پورے گھیرے کے نیچے زمین پر سوکھی پنکھڑیوں کی دبیز تہہ اور اس کے اوپر تازہ پنکھڑیوں کا فرش تھا جس پر کئی جگہ درخت سے گری ہوئی آدھی پوری پھلیاں پڑی ہوئی تھیں۔“

(طاؤس چمن کی مینا، ”نوشدار“، ص ۳۷)

”چھوٹی سی ڈیوڑھی کے بعد کچا صحن تھا۔ ایک طرف کھیریل پڑی تھی۔ دوسری طرف دالان تھا۔ تیسری طرف مہندی کی چھدری چھدری باڑھ اور اس کے پیچے رنگ آلود ٹین کے چھوٹے چھوٹے سائبان جن کے آگے پرانے ٹاٹ کے پردے لٹک رہے تھے۔“

(گنجفہ، ”گنجفہ“، ص ۳۰)

حوالہ جات

- ۱۔ گوپی چند نارنگ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء)، مرتبہ، ص ۳۱۱
- ۲۔ ایضاً، ص ۳۰۹
- ۳۔ نیر مسعود، افسانے کی تلاش، (کراچی: شہزاد، ۲۰۱۱ء)، ص ۶۶
- ۴۔ نسیم عباس احمر، اردو افسانے کے نظری مباحث، (فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۰۶
- ۵۔ فیاض رفعت، اردو افسانے کا پس منظر (مغرب و شرق کے حوالے سے)، (دہلی: تخلیق کار پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۱۰
- ۶۔ غزالہ سکندر، مضامین سکندر احمد، (دہلی: عرش پبلی کیشنز، سن)، مرتبہ، ص ۶۱-۶۲
- ۷۔ ناصر عباس نیر، متن، سیاق اور تناظر، (اسلام آباد: پورب اکادمی، سن)، ص ۲۴
- ۸۔ نسیم عباس احمر، اردو افسانے کے نظری مباحث، (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۳۲
- ۹۔ ڈاکٹر نور فاطمہ، نیر مسعود کے افسانہ نگاروں کی چین کی مینا کی تفہیم، مشمولہ: مخزن، (لاہور: قائد اعظم لائبریری، ۲۰۱۵ء)، جلد ۱۵، شمارہ ۲، ص ۱۰۴
- ۱۰۔ مہدی جعفر، نیر مسعود کی افسانوی تحریک، مشمولہ: تفہیم، (راہوری: مئی ۲۰۱۴ء)، جلد ۲، شمارہ ۴-۵، ص ۲۰
- ۱۱۔ داؤد راحت، ڈاکٹر سید عامر سہیل، واہماتی حقیقت نگاری (پس منظر، بنیادی مباحث اور خصوصیات)، مشمولہ: جرنل آف ریسرچ (اردو)، (ملتان: شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، جون ۲۰۱۶ء)، شمارہ ۲۹، ص ۹۶
- ۱۲۔ ایضاً، ص ۹۷-۹۸
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۱۰۱
- ۱۴۔ نسیم عباس احمر، اردو افسانے کے نظری مباحث، ص ۱۲۴
- ۱۵۔ شافع قدوائی، نیر مسعود کے فنی امتیازات، مشمولہ: نسوغات، (بگلو: مارچ ۱۹۹۳ء)، شمارہ ۴، ص ۲۰۰
- ۱۶۔ شافع قدوائی، مابعد جدید افسانے کا ڈسکورس۔ نیر مسعود: افسانے کی شناخت کا نیا حوالہ، مشمولہ: ادب سساز، (دہلی: جون ۲۰۰۷ء)، جلد ۲، شمارہ ۳، ص ۱۵۹
- ۱۷۔ نسیم عباس احمر، اردو افسانے کے نظری مباحث، ص ۱۳۸

