''آبیاژہ''انسانی زندگی کے تضاد و تصادم کا علامتی اظہار

Prof. Sagheer Ifrahim

Ali garh University, Ali Garh India

Abstract

This is well known fact that Ghazanfar is one of the important writers in the field of contemporary Urdu literature. He is multidimensional writer but in this article. I have focused only on his fiction specially novel nigari. He has written nine novels on different topics. He contributed many new things in Urdu novel. He introduced dalit. Discours in Urdu fiction. His novel Divya Bani first novel on dalit problem in Urdu. He also wrote fusun campus novel first time in Urdu. The language of Ghazanfar fiction is also different from his contemporary writers. He language is very creative and also symbolic but his symbols are not difficult and embigus. He has also experimented in form and technic in Urdu novel.

Key words:

fiction , maassir,novel, Nawad mauzoo, uskoob, technic, asri soorate Hal, dalit Masayel.fusun, Pani, magar mach

چندماہ قبل(فروری۲۰۲۲ء)غضنفر کے ناولوں کا مجموعہ ''آبیاژہ''منظر عام پر آیا ہے جس کو ڈاکٹر ریشا قمر نے مرتب کیا ہے جو ۹۰٤ صفحات پر مشتمل ہے۔اس میں اُن کے نو۹ناول شامل ہیں: پانی(۱۹۸۹ء)، کینچلی(۱۹۹۳ء)، کہانی انکل(۱۹۹۷ء)،دویہ بانی(۲۰۰۰ء)،فسوں(۲۰۰۳ء)،وش منتھن(۲۰۰۴ء)، مم۲۰۰۷ء)، شوراب(۲۰۰۹ء)اور مانجھی(۲۰۱۲ء)۔یہ سبھی فن پارے حیات و ممات کے واضح استعارے ہیں۔مواد، زبان، اسلوب، بیان اور تکنیک ہر ایک سطح پر جدت طرازی نظر آتی ہے۔'کینچلی' کو چھوڑ کر ان کے سبھی ناول تجرباتی نوعیت کے ہیں۔کسی میں زبان و بیان کا تجربہ ہے تو کسی میں موضوع و مواد کا، تو کسی میں تکنیک کا۔خود کینچلی بھی روایتی انداز کا ناول ہوتے ہوئے موضوع کے اچھوتے پن کی وجہ سے نئے پن کا احساس دلاتا ہے۔کسی میں غضنفر نے ناول کے ٹائم فریم کو توڑ دیا ہے تو کسی میں بیانیہ اور علامت کو ملا کر ایک نئی تکنیک بنا دی ہے اور کسی میں داستان کی تکنیک کو ایک نئی صورت دے دی ہے۔

غضنفر نے 'دویہ بانی' لکھ کر اردو میں دلت ڈس کورس کی بنیاد کو استحکام بخشا ہے تو 'فسوں' لکھ کر اردو میں کیمپس ناول کا اعلیٰ نمونہ پیش کر دیا۔قدیم اور جدید اساطیر اور حقائق کی آمیزش سے 'مانجھی' میں قصہ کی ایک الگ ہی تکنیک سے اردو فکشن کو روشناس کرا دیا۔اگر میں اس اختصار کو ذرا پھیلا کر بیان کرنا چاہوں تو یہ کہہ سکتا ہوں کہ غضنفر نے 'پانی' میں ناول کے ٹائم فریم کو توڑا ہے یعنی اس ناول میں پتا نہیں چلتا کہ یہ کس مقام اور کس زمانے کی کہانی ہے۔اِس میں ابد سے ازل تک کی حیات کی کہانی کہی گئی ہے۔پیاس کا مسئلہ کسی ایک ملک یا ایک زمانہ کا نہیں بلکہ یہ ایک ابدی و ازلی مسئلہ ہے۔ہر زمانے

میں اور ہر جگہ پانی کی ضرورت محسوس کی جاتی رہی ہے۔اِس چشمہ ٔحیات پر ہمیشہ کچھ لوگوں کا قبضہ رہاہے جس کی وجہ سے ایک بڑاطبقہ اپنی پیاس بجھانے کے لیے مسلسل جدوجہد کرتا رہاہے۔المیہ یہ کہ وہ پیاساطبقہ سنجیدہ اور ایماندارانہ کوشش کے باوجود پانی سے محروم رہاہے۔غضنفر نے ’پانی‘ میں صرف پانی ہی کی کہانی نہیں کہی ہے بلکہ پانی کے پردے میں انسان کی بنیادی ضرورتوں کا قصہ بھی بیان کردیاہے۔پیاس سے مراد آرزوئیں اور خواہشیں بھی ہیں جو اس لیے پوری نہیں ہو پاتیں کہ ان ضرورتوں کے ذرائع پر مگر مچھوں یعنی سرمایہ داروں اور اجارہ داروں کا قبضہ ہے۔منوّوادی نظام میں قبضہ اس لیے کہ انھیں برتری کا احساس ہوتا رہے،اُن کی اولیت اور افضیلت بنی رہے۔’پانی‘ کی تکنیک،داستان، تمثیل،علامت اور استعارے سے بنائی گئی ہے مگر داستانوی تکنیک مختلف اس لیے ہوگئی ہے کہ یہ آج کے انسانوں کی کہانی کہہ رہی ہے اِس میں صارفیت کے دور کے انسان کا بیان بھی شامل ہو گیا ہے۔موضوع اور تکنیک دونوں اعتبار سے یہ منظرِ عام پر آتے ہی لوگوں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔بقول سیما صغیر:

”پانی کی تمثیلی پرواز،استعارے،علامت اور داستانی طرزِ اظہار کے طفیل پُراثر اور بامعنی بن گئی ہے اور بعض پہلوؤں سے شاعرانہ نوعیت اختیار کرگئی ہے“۔[۱]

’پانی‘ کی شہرت اور اس کی کامیابی کا تقاضا تو یہ تھا کہ غضنفر اپنے دوسرے ناول ’کینچلی‘ میں بھی پانی کے آزمودہ اسلوب کو اپناتے مگر اپنی جدتِ طبع کے سبب انھوں نے کینچلی میں تکنیک بدل دی۔’کینچلی‘ میں غضنفر نے شروع سے آخر تک براہِ راست بیانیہ کی تکنیک استعمال کی مگر اس روایتی تکنیک میں بھی انھوں نے موضوع میں ایسی جدّت پیدا کردی کہ روایتی تکنیک میں لکھا گیا ناول بھی توجہ کا مرکز بن گیا اور کسی کسی نے تو اس کا مقابلہ ڈی،ایچ لارنس کے ناول لیڈی چٹریزلور(Lady Chateriey's Lover)سے کردیا۔حالاں کہ دونوں ناولوں میں بعض اشتراک کے باوجود غضنفر کا یہ ناول لارنس کے ناول سے مختلف ہے کہ اس کا موضوع وہ نہیں ہے جو لارنس کا تھا۔غضنفر نے اس میں ایک ایسے رشتے کی کہانی کہی ہے جو تمام رشتوں سے مختلف ہے۔یہ رشتہ دکھ میں شراکت کا رشتہ ہے جو حالات کی بھٹیوں میں پکنے کے بعد پیدا ہوتا ہے۔یہ ایسا رشتہ ہے جو خون اور قانون کے رشتوں پر بھی حاوی ہو جاتا ہے۔

دورانِ قرأت احساس ہوتا ہے کہ میناؔ اور اس کے شوہر کے درمیان کے تمام رشتے ختم ہو چکے تھے۔وہ اپنے اپاہج شوہر کو چھوڑ کر جا سکتی تھی۔اِس لحاظ سے بھی کہ وہ نان نفقہ کی ذمہ داری اُٹھانے کے قابل نہیں رہ گیا تھا۔اُس سے جنسی تقاضے کی تکمیل بھی نہیں ہو سکتی تھی۔اس کے باوجود میناؔ اُس سے بندھی رہی کہ شوہر کے دکھ کو اُس کے علاوہ کوئی نہیں سمجھ سکتا تھا۔دراصل جس صورت حال میں میناؔ اور اُس کے شوہر گھر گئے تھے اور جن مسائل سے وہ دونوں دوچار تھے اُن کا حل سماج، فلسفہ اور قانون کسی کے پاس نہیں تھا۔اُن کے پاس ہو بھی نہیں سکتا تھا کہ اِس طرح کا مسئلہ کبھی اُن کے سامنے آیا ہی نہیں تھا۔ایسے میں میناؔ جو قدم اُٹھاتی ہے اُس سے اُن دونوں کے اوپر چڑھی ہوئی کینچلی اُتر جاتی ہے اور وہ دونوں اضطراب سے نجات پا جاتے ہیں۔اس طرح ’کینچلی‘ روایتی ہونے کے باوجود اپنے اندر نئے پن کا پہلو لیے ہوئے ہے جس کے سبب آج بھی یہ ناول زیرِ بحث رہتا ہے۔

’کہانی انکل‘ کی تکنیک مذکورۂ بالا ناولوں ان دونوں سے مختلف ہے۔اس میں نہ تو ’پانی‘ کی طرح داستان، تمثیل،استعارہ اور علامت کی آمیزش سے بنائی گئی تکنیک استعمال کی گئی ہے اور نہ ہی ’کینچلی‘ کا بیانیہ انداز اپنایا گیا ہے۔اس میں ایک سُوتردھار (جو کہ کہانی انکل ہے) کے ذریعہ بچوں کو کہانیاں سنائی جاتی ہیں۔کہانی انکل جب طرح طرح کے کاروبار کرنے کے باوجود زندگی کے میدان میں کامیاب نہیں ہو پاتا تو وہ کہانی سُنانے کا کام شروع کرتا ہے۔ بچوں کی دلچسپی کے پیشِ نظر وہ نئی نئی کہانیاں گڑھتا ہے اور گاؤں گاؤں، شہر شہر گھوم گھوم کر بچوں کو کسی نہ کسی نکڑ پر جمع کرکے روز ایک نئی کہانی سناتا ہے۔ان کہانیوں سے اُسے پیسے تو ملتے ہی ہیں اُس کا نصب العین بھی پورا ہوتا ہے۔وہ کہانیوں کے ذریعے بچوں میں حالات سے لڑنے اور ظلم کے خلاف کھڑے ہونے کا جذبہ بیدار کرنا چاہتا ہے اور اپنے اس مقصد میں وہ کامیاب بھی ہو جاتا ہے۔اِس طرح مرکزی کردار کہانی انکل Creative Thinker کا کام کرتا ہے اور بچوں کے اندر تخلیقیت کا جذبہ جگا دیتا ہے اور جب کہانی انکل کی زبان کاٹ لی جاتی ہے تو بچے کہانی سنانے کا کام اپنے ذمہ

لے لیتے ہیں۔ شاید یہ وہی تکنیک ہے جس کو مشہور نغمہ نویس اور مکالمہ نگار گلزارؔ نے اپنے معروف ٹی وی سیریل 'پوٹلی بابا' میں اپنایا تھا مگر گلزارؔ کا یہ سیریل غضنفر کے ناول کہانی انکل کے بعد منظر عام پر آیا تھا۔ پروفیسر شہریار اکثر کہا کرتے تھے کہ ایسا لگتا ہے کہ گلزارؔ صاحب نے اپنے اس سیریل کا اسکرپٹ غضنفر کے ناول 'کہانی انکل' کو سامنے رکھ کر لکھا ہے۔

پروفیسر ابوالکلام قاسمی کا کہنا تھا کہ ناول 'دویہ بانی' اردو میں ضرور لکھا گیا مگر اس کا رنگ و آہنگ ہندی سے زیادہ قریب ہے۔ شاید اس لیے کہ اس میں ایک مخصوص معاشرے کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے اور اس کے ڈانڈے ویدک عہد سے ملتے ہیں۔ جداگانہ قسم کا یہ ناول تکنیک، مواد، زبان و بیان ہر اعتبار سے منفرد ہے۔۲ 'دویہ بانی' کا سفر ویدک کال سے شروع ہو کر دور حاضر تک پہنچتا ہے اور اپنے دامن میں صدیوں کے جبر و استبداد کی تاریخ کو سمیٹ لیتا ہے۔ کہانی کا یہ طویل سفر جابجا منفرد شعری پیکروں میں بھی ڈھلا ہوا ہے۔ ان شعری پیکروں کو ناول نگار نے دویہ بانی کا نام دیا ہے۔ یہ دویہ بانی اپنے اندر معنویت، پُراسراریت، ایمائیت اور ایک خاص طرح کی جاذبیت رکھتی ہے جن کے سبب اس پر مقدس وید کے اشلوکوں کا گمان ہوتا ہے۔ ویدوں کے اشلوک سے ملتی جلتی شعری تکنیک، اس کے آہنگ اور اس آہنگ سے پھوٹنے والی معنویت نے اسے بقول پیغام آفاقی ایک ایسی کتاب بنا دی ہے جو مقدس گرنتھوں سے ملتی جلتی محسوس ہوتی ہے۔ شاید اسی صوتی آہنگ کی بنا پر بعض شاعروں نے کہا ہے کہ پڑھتے وقت اس کا effect کچھ ویسا ہی ہوتا ہے جیسا کہ ویدوں کے اشلوک کو پڑھتے وقت ہوتا ہے۔

ناول 'فسوں' کو پروفیسر سیما صغیر نے ایک کامیاب کیمپس ناول قرار یا ہے۔۳ اس میں تعلیمی ادارے کے کیمپس کی تعلیمی، تہذیبی، تخلیقی سرگرمیوں کو ایک خاص تکنیک اور ایک مخصوص نقطہ نظر سے پیش کیا گیا ہے۔ سُوتر دھار اس میں بھی ہے مگر وہ کہانی انکل کی طرح کہانیاں نہیں سُناتا بلکہ یونیورسٹی کیمپس میں طلبہ جن سرگرمیوں میں مشغول رہتے ہیں ان کی ادبی رپورٹنگ کرتا ہے اور مختلف محفلوں، نشستوں اور ہوٹلوں میں ہونے والی گفتگو کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ ہر زمانے میں کچھ طلبہ معاشرے اور ملک کے موجودہ سیٹ اپ اور سسٹم کو بدل کر ان کی جگہ نیا سسٹم لانا چاہتے ہیں۔ اس کے لیے وہ ایمان دارانہ کوشش کرتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ توہم پرستی کی تاریکی دور ہو جائے مگر تاریکی اتنی دبیز اور طاقت ور ہوتی ہے کہ اُسے دور کرنے کی کوشش میں وہ خود اندھیرے کے شکار ہو جاتے ہیں۔ یونیورسٹی کے چند سر پھرے طلبہ 'لائٹ' نام کا ایک اخبار نکالتے ہیں کہ اس لائٹ سے اندھیروں کو دور کر سکیں مگر ان کے اس علامتی اخبار کو بند کر دیا جاتا ہے۔ بند کرنے والی یونیورسٹی انتظامیہ ہے۔ وہ بند اس لیے کرا دیتی ہے کہ اس لائٹ کی روشنی میں کہیں اُس کی اپنی سیاہیاں بھی سامنے نہ آجائیں۔ غضنفر نے اس کامیاب کیمپس ناول میں طرح طرح کے اسلوب کا استعمال کر کے یہ احساس بھی دلا دیا ہے کہ وہ ہر طرح کی زبان لکھنے پر قادر ہیں۔ ان کے اندازِ بیان کی بوقلمونی دامن دل تو کھینچتی ہی ہے، قاری کو اکتاہٹ سے بھی بچا لیتی ہے۔

'وِش منتھن' بھی ایک نئے انداز کا ناول ہے۔ اِس میں جو تکنیک استعمال کی گئی ہے، اس میں ایک ساتھ دو دو ڈرامے منظر نامے پر اُبھرتے ہیں۔ ایک ڈراما اسٹیج پر چل رہا ہوتا ہے اور دوسرا ڈراما ناظرین کی صف میں نظر آتا ہے۔ اسٹیج پر دکھائے جانے والے ڈرامے کا ردِ عمل ناظرین کے اندر ڈرامے کی صورت ہی میں دکھایا گیا ہے۔ اس طرح قارئین بیک وقت اس ناول میں دوہرا لطف لیتے ہیں۔ ان ڈراموں کو اس طرح اُبھارا گیا ہے کہ وہ ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ غضنفر نے یہ تکنیک شاید اس لیے استعمال کی ہے کہ سامنے والے اسٹیج پر دکھائی جانے والی دنیا کا اثر بھی دکھائی دے سکے اور اس اثر کا ردِ عمل بھی نظر آسکے۔ ناول کا بنیادی نکتہ اِس مکالمے میں پوشیدہ ہے۔ ''ایک بات تو ماننی پڑے گی کہ اسے بھی اس زمین سے پیار ہے''۔ جدّت و نُدرت یہ ہے کہ ناول میں امرت منتھن کے برعکس وِش منتھن کو دکھایا گیا ہے۔ امرت منتھن میں بھگوان شیو شنکر نے وِش کو خود پی لیا تھا تاکہ سنسار زہر کے اثر سے محفوظ رہ سکے مگر وِش منتھن میں جو وِش نکلتا ہے اسے کمزور انسانوں کو پلا دیا جاتا ہے تاکہ کچھ طاقت ور لوگ زہر کے اثرات سے بچ سکیں۔

'مم' غضنفر کا ساتواں اور سب سے مختصر ناول ہے۔ اس کے صفحات 'پانی' سے بھی کم ہیں۔ مصنف نے اس میں ایجاز واختصار کی ایسی تکنیک استعمال کی ہے کہ ایک سطر میں ایک کہانی سمٹ آئی ہے اور بظاہر مختصر دکھائی دینے والا ناول پڑھتے وقت طویل تر محسوس ہونے لگتا ہے۔ 'مم' کی تکنیک میں کچھ ایسا سماں باندھا گیا ہے کہ پڑھتے وقت یہ فن پارہ کوئی غیر معمولی صحیفہ سا محسوس ہوتا ہے۔ 'دویہ بانی' کی طرح اس میں بھی روح پرور بول کسی بلندی سے اُترتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور ان کو سن کر قاری کی کیفیت ایسی ہو جاتی ہے جیسے وہ کشف کی حالت میں پہنچ گیا ہو۔ رزمیہ کی طرح اس ناول میں بہت سارے شعری پیکر جمع کر دیے گئے ہیں۔ شروع سے آخر تک اس میں شعری لوازمات موجود ہیں۔ کمال یہ ہے کہ ان شعری لوازمات اور ترتیب کے باوجود یہ تحریر نثر ہی رہتی ہے۔ ایسی نثری تحریر جس میں ''پانی'' کا احاطہ بھی کیا گیا ہے اور 'پانی' سے آگے کی کہانی بھی کہی گئی ہے۔ جن اسباب کی وجہ سے ناول 'پانی' میں بے نظیر کو پانی نہیں ملا تھا اُن کا پتا لگایا گیا ہے اور جن ترکیبوں کی بدولت 'مم' میں پانی ملا ہے، اُن کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ یعنی پانی میں جو لاحاصل تھا وہ مم میں حاصل ہو گیا ہے۔ 'مم' میں پانی تک رسائی حاصل کرنے والا راستہ کشف سے حاصل ہوا ہے اور پانی میں جس طرح حاصل ہوا ہے اس کی کہانی نہایت دلچسپ طریقہ سے بیان کی گئی ہے۔

'شوراب' موضوع اور تکنیک دونوں اعتبار سے دوسرے ناولوں سے مختلف ہے۔ اس ناول میں ہندوستانی تعلیم یافتہ نوجوانوں کے دو بڑے مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ ایک مسئلہ وہ ہے جس سے وہ اپنی زمین پر جوجھتے ہیں اور دوسرا وہ جو انھیں دیار غیر میں پیش آتا ہے۔ کوئی اپنی دھرتی سے اُکھڑ کر دیارِ غیر کیوں چلا جاتا ہے اور دوسری زمین میں وہ آخر تک کیوں پنپ نہیں پاتا، ان سوالوں کو غضنفر نے 'شوراب' میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔

مصنف نے ناول کی پیش کش میں جہاں خطوط اور کچھ دوسری تکنیکوں کا استعمال کیا ہے وہیں درس وتدریس والی تکنیک بھی استعمال کی ہے اور اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ سیاست میں زبانوں کا استعمال بھی کس طرح سیاسی مفاد حاصل کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ ساتھ ہی اس نکتے کو بھی واضح کیا ہے کہ دو الگ الگ زبانیں بولنے والوں کو جب ایک رشتے میں باندھ دیا جاتا ہے تو وہ کس قدر گھٹن کے شکار ہوتے ہیں اور ان کی زندگیاں کس طرح جہنم بن جاتی ہیں اور وہ رشتۂ دو دزندگی کے آخر موڑ تک کیوں دھواں دیتا رہتا ہے۔

'مانجھی' ''آبیاژہ'' کا آخری ناول ہے۔ اس ناول میں بھی غضنفر نے جدّت سے کام لیا ہے۔ گنگا، جمنا اور سرسوتی تین ندیوں اور لکشمی دُرگا اور سرسوتی تین دیویوں کو علامت بنا کر ہندوستانی معاشرے کے بہت سارے مسئلوں اور ان کے اسباب وعلل کو پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے اور اس نکتے کو ذہن نشین کرانے کا بھی جتن کیا ہے کہ جب سرسوتی کو ہم چھوڑ دیتے ہیں تو درگا اور لکشمی میں جنگ شروع ہو جاتی ہے۔ آج دنیا میں دولت اور طاقت کو لے کر اس لیے جنگ جاری ہے کہ عقیدت مندوں نے اپنے تصوراتی فریم سے سرسوتی کو نکال دیا ہے۔ بالواسطہ طور پر یہ پیغام اُبھرتا ہے کہ دنیا اگر چاہتی ہے کہ وہ خون خرابے اور قتل وغارت گری سے نجات پالے تو اس کے سامنے بس ایک ہی راستہ ہے کہ وہ عقیدت ومحبت کو پھر سے اپنے فریم میں سجالے۔

'مانجھی' کی کہانی دریا میں شروع ہوتی ہے اور دریا ہی میں ختم ہو جاتی ہے مگر دریا کی لہروں سے دوسری کئی کہانیاں اُبھرتی ہیں جن میں ماضی کی رنگا رنگ زندگیاں ہیں، حال کے نشیب وفراز ہیں اور مستقبل کی تصویریں بھی جھلملاتی ہیں۔ کہانی تو دریا میں چلتی ہے مگر دریا میں بھی بہت ساری خشک دنیاؤں کے قصے در آتے ہیں۔ 'مانجھی ویاس' اسے مہابھارت سے بھی جوڑ دیتا ہے اور وی۔ این۔ رائے اس میں ہندوستان اور دوسرے ملکوں کے حالات بھی سمو کر ہلچل برپا کر دیتے ہیں۔

ناول کے جدید منظر نامے میں اہم بات یہ ہے کہ ناول نگار ''آبیاژہ'' کے نو۔ ۹ ناولوں میں نو۔ ۹ طرح کا انداز اپناتا ہے اور قاری کو کہیں پر بھی تکرار کا احساس نہیں ہوتا ورنہ عام طور پر فن کار اپنے کو دوہرانے لگتے ہیں۔ غضنفر کے اکثر معاصرین کے ناولوں میں بیانیہ کی تکنیک حاوی نظر آتی ہے۔ ہاں ان

میں سے بیشتر کے یہاں پیش کش کا انداز اور موضوعات ضرور بدل جاتے ہیں مگر غضنفر کا معاملہ کچھ مختلف ہے۔ان کے یہاں موضوع بھی بدلتا ہے اور بیان بھی۔زبان بھی بدلی ہے اور تکنیک بھی بلکہ نقطۂ نظر میں بھی تبدیلی آئی ہے۔

''آبیاژہ'' کے ناولوں کی تکنیک کا جادو یہ ہے کہ جیسے سمندر کوزے میں اُتر آیا ہے۔کائنات سمٹ کر ایک نقطے پر مرکوز ہو جاتی ہے۔غضنفر کے یہ سارے ہی ناول مختصر ہیں اور بعض تو بہت ہی مختصر مگر وہ کچھ ایسی ترکیب کرتے ہیں کہ بڑا سے بڑا واقعہ بھی محض چند سطروں میں سمٹ آتا ہے۔لفظوں کے انتخاب و ترتیب سے غضنفر نثر میں بھی غزل کی طرح ایجاز و اختصار کا حُسن پیدا کر دیتے ہیں یہ اُن کا وصفِ خاص ہے۔[۴] شاعر ہونے کے ناطے یہ وصف وہ جامعیت، اشاریت، ایمائیت اور اپنے مخصوص تخلیقی ترکیب سے پیدا کرتے ہیں۔'پانی' ہو یا 'مم'، 'کینچلی' ہو یا 'کہانی انکل'، 'دفسوں' ہو یا 'شوراب'، 'وِش منتھن' ہو یا 'مانجھی' یا 'دویہ بانی' یہ وصف سب میں نظر آتا ہے۔مثلاً 'پانی' محض ایک سو چار صفحات پر مشتمل ہے مگر اس میں ازل سے ابد تک کی تاریخ کا احاطہ کیا گیا ہے اور مطالعے کے دوران اس ناول کا قصہ دُور دُور تک پھیلا ہوا محسوس ہوتا ہے۔اِسی طرح مم میں ہندوستانی، اسلامی دونوں تہذیبیں اپنی جزئیات کے ساتھ سمٹ آتی ہیں۔'دویہ بانی' ویدک کال سے لے کر دور حاضر تک پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔کچھ مثالیں پیش خدمت ہیں۔تاکہ اندازہ ہو سکے کہ سمندر کس طرح کوزے میں سمٹ آتا ہے____

غضنفر کینوس پر منظر اُبھارتے ہیں کھیچے کی ایڑیوں کے پاس سے چشمہ پھوٹ نکلا۔بے نظیر کی نگاہیں آسماں کی جانب اٹھ گئیں:

''آسمان جس نے یوسف کو کنویں سے نکالا۔

آسمان جس نے عیسیٰ کو بن باپ کے پیدا کیا اور پالا۔

آسمان جس نے ابراہیم کو آگ کی لپٹوں سے بچایا۔

آسمان جس نے یونس کو مچھلی کے پیٹ میں زندہ رکھا۔

آسمان جس نے کرشن کو کنس کی قید سے آزاد کرایا۔

آسمان جس نے موسیٰ کو دشمن کے ہاتھوں پروان چڑھایا۔

لیکن آسمان خاموش رہا

دھرتی کی تپش اور تیز ہو گئی''۔('پانی'، ص: ۸۴۔۸۵)

محض چند جملوں میں غضنفر نے دنیا کے بڑے بڑے واقعات سمیٹ لیے ہیں اور یہ بھی واضح کر دیا ہے کہ آسمان نے ایک طرف تو یہ اتنے بڑے بڑے کارنامے انجام دیئے ہیں مگر دوسری طرف ایک عام آدمی ہے جو پیاسا ہے، مضطرب ہے مگر اس کے اضطراب کو مٹانے کے لیے، اس کی ایڑیوں سے کوئی چشمہ جاری نہیں ہوتا؟

ناول ''مانجھی'' سے اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

''ان کی آنکھوں سے دریا دور چلا گیا۔پلکوں کی شاخ پر ایک چڑیا آبیٹھی: گُم سُم، اُداس، سہمی، سمٹی، ڈری ہوئی چڑیا۔جگہ جگہ نُچے ہوئے پر۔بدہئیت، اُڑی ہوئی رنگت، بے نور آنکھیں، بوجھل پلکیں، بند چونچ یہ وہی چڑیا تھی جس کے بارے میں وی۔ان۔رائے نے بہتوں سے سُنا تھا کہ اس کے سنہرے پر ہر وقت ہوا میں لہراتے رہتے تھے اس کے پورے جسم سے روشنی پھوٹا کرتی تھی''۔('مانجھی'، ص: ۲۲)

''چڑیا کو تکتے تکتے وی۔ان۔رائے کی آنکھوں میں صحرا سمٹ آیا، نگاہوں کے آگے دور دور تک ریت بچھ گئی۔گرم ریت پر جگہ جگہ دانے بکھیر دیے گئے۔دانوں کی سمت سادہ اور سفید کپڑوں میں ملبوس سانولی صورت والی بھولی بھالی مخلوق دوڑ پڑی۔گرم ریت اُسے جُھلسانے لگی، اس کی سانولی صورت کو اور سنولانے لگی، لو کی لپٹیں اُسے اپنی لپیٹ میں لینے لگیں''۔('مانجھی'، ص: ۲۳)

''صحرا اپنا شرر بار اور دل فگار منظر دکھا ہی رہا تھا کہ برفیلی وادیوں کا بھی ایک سلسلہ ابھرنا شروع ہو گیا۔ ان وادیوں میں بھی جگہ جگہ دانے بکھیرے جانے لگے۔ یہاں بھی سانولی صورت اور سفید سادہ لباس والی بھولی بھالی مخلوق ادھر اُدھر سے جوق در جوق پہنچے لگی۔ دانوں پر جھپٹنے لگی۔ برفیلی زمین سے دانہ اٹھانے کی سعی میں دماغ چکرانے، جسم لڑکھڑانے اور پاؤں پھسلنے لگے''۔ ('مانجھی'، ص:۲۴)

'مانجھی' کے اِن تینوں اقتباسات میں ہندوستان کے ماضی اور حال کی پوری داستان سمٹ آئی ہے۔ پہلے اقتباس میں اس ہندوستان کو پیش کیا گیا ہے جس کا ماضی، بہت شاندار تھا۔ جسے دنیا سونے کی چڑیا کہا کرتی تھی مگر اب وہ چڑیا تباہ و برباد ہو چکی ہے۔ دوسرے اقتباس میں عرب اور تیسرے اقتباس میں انگلینڈ امریکہ سمٹ آئے ہیں جہاں ہمارے ملک کے بھولے بھالے لوگ تلاشِ معاش میں جاتے ہیں اور وہاں پہنچ کر یا تو گرم ریت پر جھلتے ہیں یا برفیلی فضاؤں کی مار سہتے ہیں۔ ناول 'مم' کے اقتباسات ملاحظہ ہوں:

''غارِ حرا کا دہانہ کھلا/ایک اُمی کا سینہ/علم و عرفان سے بھر گیا/سینے سے روشنی پھوٹی/جہالت کی دُھند چھٹی/ظلمات منور ہو گئیں/صحرا سرسبز و شاداب ہو گئے''۔ (ص:۶۵)

''دھیان میں بیٹھا سنت سامنے آیا/برگد کے سایے نے/بے سر و سامان سائل کو/سرمایۂ صبر و سکون/دولتِ ادراک و آگہی/گنجینۂ حیات و کائنات/اور گیان کے گوہر لازوال سے مالا مال کر دیا/چھتنار درخت کے ہرے بھرے پتوں کے چھتر سے چھاؤں چھن کر/سنت کے سراپے میں اس طرح سمائی کہ/سارے سنسار کے سنکٹوں کا نداں/اور موکش کا سامان بن گئی''۔ ('مم'، ص:۶۶)

دونوں اقتباسات میں دنیا کے دو بڑے مذہبوں کے بانیوں کے کارنامے سمٹ آئے ہیں۔ اسی طرح ناول 'فسوں' کی یہ عبارت: ''تعلیم کا سیدھا سفر یہ ہے کہ وہ راہ میں روشنی بکھیرے اندھیروں کو سمیٹے، آندھیوں کا رخ موڑے۔ پتھروں کو ہٹائے، کانٹوں کو کند کرے۔ گڈھوں کو بھرے۔ زمین کو ہموار کرے۔ اخلاق کا علم اُٹھائے۔ کردار کا پرچم لہرائے۔ اقدار کی تبلیغ کرے، دل و دماغ کا معالج بنے۔ آنکھوں میں نور بھرے، چہرے کو چمکائے، روح کو بالیدگی بخشے، ادراک کو صیقل کرے، احساس کو برمائے، تخیل کے پر کھولے، جذبات کو جگائے، تخلیقیت کے کلوں کو اکسائے اور ایک صحت مند صاف ستھری تخلیقی اور کامیاب زندگی کی ضمانت دے لیکن آج اس نے الٹا سفر شروع کر دیا ہے۔ تعلیم اب تیرگی، بے امانی، اخلاق سوزی، کردار کشی اور جسمانی، ذہنی اور روحانی علالت کی علامت بن گئی ہے''۔ ('فسوں'، ص:۳۶-۳۵) اِن چھوٹے چھوٹے اشاراتی جملوں میں ہزاروں صفحات کے مواد و موضوعات سمو دیئے گئے ہیں۔

اِس طرح کے اقتباسات غضنفر کے تمام ناولوں میں بھرے پڑے ہیں جہاں کائنات سمٹ کر ایک نقطے پر مرکوز ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے بلکہ ان کی بدولت اختصار میں بھی پھیلاؤ محسوس ہوتا ہے۔

مضمون میں تمام ناولوں کے تجزیے کی گنجائش نہیں ہے اس لیے 'دویہ بانی' پر توجہ مرکوز کرتا ہوں، کیوں کہ یہ ناول اپنے اسلوبی خصائص کے اعتبار سے منفرد ہے۔ اس کی شاعرانہ نثر میں ترنم اور موسیقیت کا وہ جادو ہے کہ پڑھنے والا اس کی جادوئیت میں کھو جاتا ہے۔ مثلاً دِویہ بانی کا یہ سُر

سنو کہ میرے/سُر میں تان/سنو کہ میرے/بھیتر گان/سنو کہ میرے/شبد مہان ('دِویہ بانی'، ص:۶)

سنو کہ مجھ سے/مُکتی، موکش/سنو کہ مجھ سے/ہی نروان/سنو کہ مجھ میں/سب کا ست/سنو کہ مجھ میں/سب کا سار۔ ('دِویہ بانی'، ص:۷)

سنو کہ مجھ میں/دھنک دھنک دِھن/سنو کہ مجھ میں/سارے گاما/سنو کہ مجھ میں/پَدھ نی سا/سنو کہ مجھ میں/سَن سَن سَن سَن۔('دِویہ بانی'، ص:۵۴)

'دوّیہ بانی' کی شاعرانہ زبان، جس کی مثالیں ناول کے بیشتر صفحات سے دی جاسکتی ہیں، نہ صرف اپنا ایک انفرادی حُسن رکھتی ہے بلکہ ناول میں زبان وبیان کے تفاعل پر سوالیہ نشان بھی لگاتی ہے۔ ناول کے مرکزی موضوع کی ترسیل ہندی آمیز شاعرانہ زبان کی متقاضی ہے۔ لہٰذا بظاہر سطح پر نظر آنے والی اجنبیت آخری تجزیے میں مانوسیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

فنّی اور فکری دونوں سطحوں پر غضنفر نے 'دِویہ بانی' میں بعض نئے اور موثر فنّی حربوں سے کام لیا ہے جیسے موضوعاتی سطح پر دہشت، تشدد اور آتنک کا خوفناک ہیولی جسے ایک سانپ کے موتیف کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔ شروع سے آخر تک رینگنے والا یہ سانپ اگر کچھ دور جا کر ہی ختم ہو جاتا تو یہ ناول کی کمزوری ہوتی لیکن فنکار نے آخر تک اس کو زندہ رکھا اور اُس مقام پر مارا ہے جہاں اُسے مرنا چاہیے۔ یہ اختتام نہ تو سانپ کا ہے اور نہ ہی بابا کا بلکہ یہ ایک غلط روایت کی موت کا استعارہ ہے لہٰذا یہ ناول اپنے استعاراتی نظام کے اعتبار سے بھی ایک اہم فن پارہ ثابت ہے۔

دراصل 'دِویہ بانی' استعارہ ہے علم وآگہی کا، شخصیت کی شناخت اور ذات کے عرفان کا جس کی مقناطیسی قوت سے انسان میں شعور پیدا ہوتا ہے اور وہ اچھے بُرے کی تمیز کر سکتا ہے۔ شخصی مفاد، بُغض اور عناد، غلط روایات کو جنم دیتے ہیں اور پھر اُن سے وابستہ اندھی تقلید، نسلوں کو تباہ و برباد کر دیتی ہے اور اُنھیں جہالت کی تاریکیوں میں ڈھکیل دیتی ہیں۔ صدیوں کی اِس تلخ حقیقت کو غضنفر نے مذکورہ ناول میں استعاراتی انداز میں بیان کرتے ہوئے طبقاتی امتیاز اور بھید بھاؤ کی بیخ کنی کی ہے۔ اِس اعتبار سے ہم اِسے ظلم اور مظلومی کے درمیان ازل سے جاری آویزش کا ایک طویل استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ استعارہ اِس حد تک وسیع ہو گیا ہے کہ یہ دلتوں کے مسائل و مصائب تک محدود نہ رہ کر اندھیرے میں سانس لینے والے ہر شخص کی علامت بن جاتا ہے۔ ناول کی استعاراتی معنویت کو سمجھنے کے لیے ناول میں بیان کردہ بعض مرئی حوالوں مثلاً 'نالے' اور 'ندی' پر غور کرنا ضروری ہے۔ 'نالا' استعارہ ہے اُس مظلوم طبقے کا جس کی زندگی ٹھہری ہوئی ہے۔ یہ نالا چھوٹی چھوٹی موریوں سے نمو پذیر ہونے کے باعث اور زیادہ بدبودار ہو گیا ہے۔ ندی اُس طبقہ کی زندگی کا استعارہ ہے جو صاف شفاف، رواں دواں ہے۔ نالے میں نہانے سے انسان پر گندگی اِس طرح مسلّط ہو جاتی ہے کہ اُس کے حواس مختل ہو جاتے ہیں۔ اچھے بُرے کی تمیز ختم ہو جاتی ہے اور جنس کا احساس بھی سرد پڑ جاتا ہے۔ ندی اس کے برعکس ہے۔ اپنے لیے ندی کا انتخاب کرنا اور دوسروں کو نالے میں زندگی گزارنے پر مجبور کرنا اِس بات کا غماز ہے کہ اعلیٰ ذات کے لوگ ایک بہت بڑے طبقہ کو گندگی میں ڈھکیل کر انھیں بے حس (Insensitive) کر دینا چاہتے ہیں اور خود ندی کو اپنے لیے مخصوص کر کے اپنی حسیّات کو زیادہ شدید بنا کر رکھتے ہیں۔ ایک بڑی آبادی کو دوّیہ بانی سے محروم رکھنے کا واضح مقصد یہ بھی ہے کہ دویہ بانی کے بول حواس (Senses) کو تیز کرتے ہیں اگر نچلے طبقے نے اسے پڑھ لیا یا سن لیا تو اُس کا Sense بھی Develope ہو سکتا ہے اور وہ نالے سے نکل کر ندی کی طرف بڑھ سکتا ہے اور اِس طرح فطرت کے دامن میں جو لازوال دولت چُھپی ہوئی ہے اور زندگی کرنے کا جو گر پوشیدہ ہے اس کا راز اس پر بھی منکشف ہو سکتا ہے۔

ندی، نالا، مٹی، پہاڑ وغیرہ کے منظر کے بعد جو اصل منظر اُبھرتا ہے اُس میں بالک نے بالو کے اندر دِویہ بانی کے توسط سے ایسی دانش بھر دی ہے جس سے احساس و شعور کی کھڑکیاں کھلتی ہیں، تازہ ہوا آتی ہے، اندھیرا دور ہوتا ہے، گندگی صاف ہوتی ہے۔ یہ منظر بالو کے گھر میں دیکھا جا سکتا ہے جہاں دیر تک دِویہ بانی کے بول:

''بالو کے کانوں میں گونجتے رہے۔ وہ اُنھیں غور سے سُنتا رہا۔ اُس کی نگاہیں اِدھر اُدھر پھرتی رہیں۔ اچانک اُس کے اندر ایک اضطراری کیفیت پیدا ہوئی۔ وہ اٹھ کر تیزی سے آگے بڑھا۔ طاق سے چھینی اور ہتھوڑا اُٹھا کر دیوار تک پہنچا۔ دیوار پر چھینی کو ٹِکایا اور چھینی پر ہتھوڑا مارنا شروع کر دیا''۔ ('دِویہ بانی'، ص:۷۴)

یہ منظر اُس وقت اور شفاف ہو کر دکھائی دیتا ہے جب بالیشور زخمی اور مضطرب بالو کو دیکھنے اُس کے گھر پہنچتا ہے۔ واپسی پر اس کی نظر بالو کی کوٹھری کی دیوار سے ٹکراتی ہے جس میں کھڑکی کھل گئی تھی۔ چند لمحوں تک اُس کی نگاہیں کھلی ہوئی کھڑکی پر مرکوز رہتی ہیں اور اُس سے آنے والی ہوا کا لمس محسوس کرتی ہیں۔ کوٹھری سے نکل کر آنگن میں آتے ہوئے بالیشور یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ بالو کا آنگن اب پہلے والا آنگن نہیں رہا۔ اِسی لیے مفاد پرست طبقہ، بھولے بھالے لوگوں کو دو یہ بانی سننے نہیں دیتا کہ مذکورہ بالا منظر ہر آنگن میں نظر آسکتا ہے اور اگر ایسا ہوا تو اُن کا وجود خطرے میں پڑ سکتا ہے۔ دریا کو کوزے میں بند کر لینے والی غضنفر کی فن کاری یہاں عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ فن کا کمال یہ ہے کہ وہ زندگیاں بدل دے، دلوں کا کتھارسس کر دے اور اس بات کا احساس تک نہ ہو کہ اس مقصد کے لیے کوئی کوشش بھی کی گئی ہے۔ غضنفر کی نگاہ موضوع کے ساتھ ساتھ فن پر بھی رہتی ہے اور وہ اپنے فن کو بکھراؤ سے بچانے اور اُس میں ندرت اور تازگی پیدا کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتے ہیں۔

'دو یہ بانی' کا بنیادی موضوع مظلوم اور ظالم کے مابین ازل سے جاری کشاکش ہے۔ اُردو فکشن میں اِس کشاکش پر بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن جس خوبی سے چمٹولی اور باھن ٹولہ کی بستیوں کے حوالے سے غضنفر نے اِس تضاد اور اُس کی کش مکش کو اُجاگر کیا ہے وہ لائقِ ستائش اور ادبی اعتبار سے نہایت ہی قابلِ قدر ہے۔ ہندوستان کی قدیم ترین روایات کے مطابق انسانی تخلیق کا عمل اس طرح نظر آتا ہے کہ برہما کے سر سے جو لوگ پیدا کیے گئے وہ سماج میں برہمن کہلائے۔ پوجا پاٹھ اور علم کا فروغ اُن کے حصّہ میں آیا۔ سینہ اور پسلی والے حصے سے چھتری پیدا ہوئے جن کے سپرد ملک اور عوام کی حفاظت کی گئی۔ جسم کے درمیانی حصے، پیٹ، سے ویشیہ بنائے گئے، جنھوں نے تجارت اور کاشت کا کام سنبھالا۔ پیر یعنی تلوے سے شودر کی تخلیق ہوئی جس نے جسمانی محنت و مشقت کا بار اُٹھایا۔ اس درجہ بندی نے جو سماجی فلاح و بہبود کے پیشِ نظر وجود میں آئی تھی، ذاتی مفاد کی بنا پر علمی، دفاعی اور تجارتی محکموں کو اہمیت دی اور اُن سے وابستہ افراد کو ذی عزت قرار دیا لیکن گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ شودر نے خدمت گزاری کا ایسا رُوپ اختیار کیا کہ لعنت کا طوق بھی اُسی کے گلے میں ڈال دیا گیا اور اُن کی عورتوں سے بھرپور استفادے کا اعلیٰ ذات کے لوگوں نے جواز بھی فراہم کر لیا۔ برسہا برس سے رَوا رکھے گئے اِس وحشیانہ سلوک نے ان مجبور لوگوں کو بدترین حالات کا شکار بنا دیا۔ یہ خدمت گار طبقہ رفتہ رفتہ بے حسی کا شکار بھی ہوتا گیا، اس پر معاشرے کا عتاب بھی نازل ہوتا گیا اور ایک وقت تو ایسا آیا کہ یہ طبقہ نہ تو مقدس کتابوں کو چھونے کا مستحق رہا اور نہ مندروں میں داخل ہونے کا۔ تعلیم کا سوال تو ان کے لیے پیدا ہی نہیں ہوتا۔ پینے کا پانی بھی ان کے لیے ایک مسئلہ بن گیا۔ چھوت چھات کے پیشِ نظر ہر بستی کے باہر ایک کنواں ان خدمت گاروں کے لیے مخصوص کر دیا گیا اور پھر ہر طرف سے تازہ ہوا کے دراُن کے لیے اِس طرح بند کر دیئے گئے کہ ان میں حبس کا احساس بھی جاتا رہا۔ غضنفر نے اِس طبقاتی درجہ بندی اور اِس میں پروان چڑھنے والی لاقانونیت کو نہایت عمدگی اور تازگی کے ساتھ 'دو یہ بانی' میں پیش کیا ہے۔ کلاس اور کلاسیفیکیشن بار بار کا کیا ہوا بیان ہے۔ قاری کو اس سے اکتاہٹ پیدا ہو سکتی تھی لیکن غضنفر نے اِس بیان کو مسلسل چودہ صفحات پر (صفحہ ۸۳ سے ۸۷ تک) ڈرامائی عمل کی صورت میں پیش کیا ہے، فنکارانہ جدّت یہ ہے کہ اِس سے کہیں بھی قاری کو اکتاہٹ کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ایک انوکھا پن آگیا ہے۔ اِس انوکھے پن کو اُجاگر کرنے کے لیے فنکار نے بڑی نُدرت سے کام لیا ہے، اور ڈرامائی تکنیک کے ذریعے اس کو نہایت موثر ڈرامائی بیانیہ بنا دیا ہے۔

ناول ہو یا زندگی، اس کی بُنیادی صفت تضاد ہے۔ اس تضاد میں کشاکش بھی ہے اور عمل بھی۔ ناول نگار نے دو طبقوں، باھن ٹولہ اور چمٹولی کی زندگی کے تضاد کو ایک سو ساٹھ صفحات میں پیش کیا ہے۔ ایک طبقہ ظالم ہے اور دوسرا مظلوم۔ دونوں کے اندازِ فکر، رہن سہن، طور طریق ایک دوسرے سے متضاد و مخالف ہیں۔ یہ تضاد شخصیتوں میں بھی ہے اور معیاروں میں بھی۔ ناول میں ایک جانب احساس کی نزاکت و لطافت نمایاں ہے تو دوسری طرف بے حسی واضح ہے۔ دراصل یہ ناول اسی تضاد کے خلاف ایک بغاوت ہے۔ 'دو یہ بانی' کے مرکزی کردار بابا بالیشور، بالو اور بندیا ہیں۔ بابا گاؤں کا پجاری ہے اور ذاتی مفاد کے تئیں پروان چڑھنے والی درجہ بندی کا نمائندہ یعنی آقا ہے۔ بالیشور، بابا کا پوتا ہے۔ جذباتی اور حسّاس ہے۔ وہ دادا سے محبت کرتا ہے مگر

ذہنی طور پر باپ کے قریب ہے بلکہ اُسی کے نقشِ قدم پر چلتا ہوا، استحصالی روایت کو چکنا چور کرنے کا عزم کرتا ہے۔ وہ اِس نقطہ پر غور کرتا ہے کہ جب دیوتاؤں کی کہی ہوئی پاک اور مقدس باتیں دل و دماغ کو روشن کرتی ہیں تو اس کا حلقہ محدود کیوں؟ شودروں پر اس کی ممانعت کیوں؟ وہ ان ارشادات کو اگر چُھپ کر بھی سُن لیں تو اتنی بدترین سزا کے مرتکب کیوں ہوں؟ منو کا قانون ایسا نہیں ہو سکتا ہے؟ بالیشور اِس طرح کے سوالات سے گھبرا اُٹھتا ہے اور پھر اپنے خدمت گار بالو کو دویہ بانی سناتا ہے کیوں کہ اس سے انسان میں شعور پیدا ہوتا ہے اور وہ اچھے بُرے کی تمیز کر سکتا ہے۔ ان مقدس کلمات سے دونوں کو ذہنی اور روحانی سکون ملتا ہے مگر آخر کار بالو کا وہی حشر ہوتا ہے جو اُس کے والد جھگرو کا ہوا تھا۔ ناول کے اِس کلائمکس پر قاری تلملا اُٹھتا ہے مگر غضنفر نے جس فنکارانہ ڈھنگ سے اِس حادثہ کو پیش کرتے ہوئے ناول کا اختتام کیا ہے وہ دراصل بالواسطہ طور پر ایک عوامی پیغام ہے، غلط روایت کو توڑنے کا، علم و آگہی کو سب کے لیے عام کرنے کا، زندگی کے تضاد کو ختم کرنے کا۔ یہاں یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ ظلم کے خلاف آواز اُٹھانے والا بالیشور خود اُسی طبقہ سے ہے جو پروہتی یا ظالم طبقہ ہے جب کہ ظلم کے خلاف آواز مظلوم طبقے کی طرف سے اُٹھنی چاہیے تھی تو پھر غضنفر نے اِس کے برعکس کیوں کیا؟ غور کرنے پر اس کا فطری جواب یہ سامنے آتا ہے کہ دوّیہ بانی کا رول یا محروم رکھنے کا بھید، اُس پر کھل ہی نہیں سکتا جو اِن ارشادات کو سُن نہیں سکتا۔ یہ سارا راز تو اُس پر ہی منکشف ہو سکتا تھا جس نے دویہ بانی سنی ہو، اُس پر غور کیا ہو، چنتن منتھن کیا ہو۔ ظاہر ہے کہ بالیشور پر ہی یہ راز کھل سکتا تھا بالو پر نہیں اور اِسی لیے نجات دہندہ مظلوم طبقہ کے بجائے ظالم طبقہ سے اُٹھا ہے۔

ناول کا تیسرا اہم کردار بالو ہے جو دلت ہے۔ اُسے علم ہے کہ دِویہ بانی سننے کی پاداش میں اُس کے والد جھگرو کے کانوں میں سیسہ پگھلا کر ڈال دیا گیا تھا۔ چوتھا کردار، اچھوت کنیا بندیا کا ہے جس سے بالیشور شادی کرنا چاہتا ہے لیکن جب بالیشور کو اِس حقیقت کا علم ہوتا ہے کہ بابا کا بھی اُس سے جنسی تعلق رہا ہے تو اُسے خوفناک صدمہ ہوتا ہے۔ ناول میں اس کردار کے بارے میں بہت کم لکھا گیا ہے پھر بھی یہ کردار اپنی پوری معنویت اور پھیلاؤ کے ساتھ اُبھرتا ہے اور دیر تک قاری کے ذہن پر چھایا رہتا ہے۔

'دِویہ بانی' میں استحصال کنندہ کی روایت بابا، معصومیت کا سمبل بالیشور اور استحصال زدگی کا نمائندہ بالو اور بندیا ہیں۔ بالو بادبا، بُجھا بُجھا، سہما ہوا نظر آتا ہے۔ جو خدمت گزار معاشرے کی نمائندگی کرتا ہے جب کہ بالیشور نہایت ذہین، عقل مند، باغیانہ رویہ رکھنے والا کردار ہے۔ وہ نابرابری اور ناانصافی پر غور کرتا ہے۔ اپنی بستی کی صفائی اور بالو کی بستی کی گندگی پر سوچتا ہے۔ دونوں علاقوں کے برتاؤ کو محسوس کرتا ہے اور پھر وہ سارا سازشی نظام اُس کی پریشانی کا سبب بنتا ہے۔ اِن مشکلات کا واحد حل بالیشور کو 'دویہ بانی' کی شکل میں نظر آتا ہے اور پھر وہ اِس حبس زدہ ماحول سے نجات کے لیے جتن کرتا ہے۔

ناول کا بغور مطالعہ کیا جائے تو کئی نکات اُبھرتے ہیں جیسے یہ منظر قاری کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ ہون کنڈ میں اناج گھی تیل جلوایا جا رہا ہے۔ برہمن کے علاوہ باقی سب اُس میں یہ چیزیں ڈال رہے ہیں۔ اِس منظر کے پیچھے جو حقیقت ہے اُس کی طرف غضنفر کی زبردست گرفت ہے یعنی کسی کو تباہ کرنا ہو یا کسی کو ہمیشہ کے لیے اپنا تابعدار بنانا ہو تو اُس کی معیشت کو تباہ کر دیا جائے اور وہ بھی اِس طرح کہ جس کی معیشت تباہ کی جا رہی ہو اُسے اُس کا احساس بھی نہ ہو۔ یہ ہوشیاری برہمنی فکر کی انتہا ہے۔ محنت کشوں کا ایک بڑا حصہ اگنی دیوتا پر تباہ کروا دیا جاتا ہے۔ پھر ایک حصہ دکھشنا کے نام سے لے لیا جاتا ہے۔ فہم و دانش کا کمال وہاں بھی نظر آتا ہے، جہاں ٹولیاں / مکانات بنتے ہیں۔ یعنی خواب سجتے، بستے ہیں، اُن کی تعبیر و تفسیر بھی پنہاں ہے۔ غضنفر نے کافی تفصیل سے دونوں ٹولوں کو بیان کیا ہے۔ اِس تفصیلی بیان سے شاید یہ دکھانا مقصود ہے کہ دانش مند جب اپنا مکان / ٹھکانا بناتا ہے تو صحت کے تمام اصولوں کو سامنے رکھتا ہے اور عقل و دانش سے محروم لوگوں کی آبادی ویسی ہی نظر آتی ہے جیسی چمٹولی میں دکھائی گئی ہے۔ قواعد کے اعتبار سے ٹولے کو بڑا اور ٹولی کو چھوٹا ہونا چاہیے لیکن تکنیک کی یہ ایک بڑی خوبی ہے کہ مکانوں کی تفصیلات کے بیان سے ٹولہ ٹولی میں بدل گیا ہے۔

فکری اعتبار سے ہی نہیں فنّی لحاظ سے بھی 'دو یہ بانی' ہمارے روایتی ناول کی تکنیک سے مختلف نظر آتا ہے۔ یہ نہ صرف فضا، ماحول، لفظیات اور فرہنگ کی وجہ سے روایتی ناول سے بڑی حد تک مختلف ہے بلکہ اس نے فکشن کے قائم کردہ تصور کو منہدم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ ناول میں حقیقت نگاری کے نام پر زندگی کی یک رخی تصویر پیش کی جاتی ہے جب کہ زندگی تو قولِ محال اور تضادات سے عبارت ہے۔ اس ناول میں واقعاتی سطح اور معنوی سطح پر قولِ محال کو تخلیقی طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصہ کا ماحول اپنی قدامت کے باوجود عہدِ حاضر سے مربوط ہے، اور مستقبل کی نشاندہی کرتا ہے۔

''آبیاژہ'' کے تمام ناولوں میں ''دِو یہ بانی'' کئی وجوہات کی بنا پر قابلِ ذکر اور قابلِ ستائش ہے:

۱۔ یہ فن پارہ استفہامیہ انداز میں شروع ہوتا ہے۔ اِس لیے بہت سے سوالات پیدا کرتا اور ذہنوں کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔

۲۔ زماں و مکاں کی قید سے آزاد ہونے کے باوجود یہ ناول کئی زمانوں کو محیط ہے۔ دراصل زمانی قید سے آزاد کر کے، تعبیر کے دائرے کو اِس میں اِس حد تک وسعت دے دی گئی ہے کہ یہ عہدِ قدیم کی حقیقت کو بھی اُجاگر کرتا ہے اور آج کی صداقت کو بھی۔

۳۔ ناول نگار نے علامتی اور استعاراتی اسلوب استعمال کرتے ہوئے ایسی تکنیک کا سہارا لیا ہے جس کے ذریعہ وہ قاری کو ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں بآسانی منتقل کر دیتا ہے۔

۴۔ اِس کی زبان، عنوان اور موضوع سے بہت مناسبت رکھتی ہے یعنی ان تینوں میں زبردست ہم آہنگی ہے۔

۵۔ اسلوب کی جدّت کہ شعر اور نثر دونوں کے لہجے کو ایک دوسرے میں ضم کر دیا گیا ہے۔ نثر پڑھتے پڑھتے قاری کب منظوم حصہ پڑھنے لگتا ہے اِس کا احساس تک نہیں ہوتا۔

۶۔ دو الگ الگ اسلوب ہوتے ہوئے بھی تانے اور بانے کی طرح دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔

۷۔ الفاظ کا ماحول کے مطابق انتخاب، تشبیہات و استعارات کا برمحل استعمال ہے۔

۸۔ بیانیہ کا شفاف پن اور نیا انداز جسے برتاؤ کے اعتبار سے ہم ڈرامائی بیانیہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

۹۔ واقعات کا ربط، تسلسل اور مناظر کی ترتیب بہت قرینے سے ہے۔

۱۰۔ استحصالی نظام کا پروردہ کردار ہی استحصالی نظام کے خلاف فکری اور عملی بغاوت کا علمبردار بنتا ہے جب کہ حقیقت پسند ناولوں میں عموماً مظلوم طبقے کا کردار ہی انقلاب کا نقیب بنتا ہے مگر اس ناول میں استحصال کرنے والے طبقہ کا ایک کردار جو ناول کا ہیرو بھی ہے، قلبِ ماہیت کے عمل سے گزر کر انقلاب کا پیامبر بن جاتا ہے۔ اس کا بنیادی سبب ناول کا مرکزی موتیف ہے یعنی انقلاب یا تبدیلی کا بنیادی حوالہ 'دو یہ بانی' ہے۔

اِن نکات پر غور کیجیے تو واضح ہوتا ہے کہ 'دو یہ بانی' نے فکر اور فن کے قائم کردہ تصور کو متزلزل کرنے کی کوشش کی ہے اور فکشن کے فن میں کچھ نئی جہتوں کا اضافہ کر کے، کچھ نئے سوال قائم کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔

زبان، بیان، تکنیک، موضوع چاروں اعتبار سے غضنفر منفرد نظر آتے ہیں، دورانِ قرأت اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک ایک جملے پر محنت کرتے ہیں۔ ایک ایک لفظ سوچ سمجھ کر لکھتے ہیں۔ شعوری اور لاشعوری طور پر تحریر میں دلکشی اور جاذبیت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کو پڑھتے وقت اکتاہٹ محسوس نہیں ہوتی ہے۔

غضنفر کا ایک بڑا وصف یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تحریروں سے وہی کام لینا چاہتے ہیں جو ایک مصلح، دانش ور، فلسفی اور سادھو سنت کا مطمحِ نظر ہوتا ہے۔ یعنی وہ چاہتے ہیں کہ اُن کی تحریریں درد کو سامنے لانے کے ساتھ ساتھ درد کا درماں بھی بنیں مگر اپنی اِس کوشش میں وہ تخلیقیت کو نہیں بھولتے۔ اِس لیے کہ وہ جانتے ہیں کہ ادب کا حسن تخلیقیت میں پنہاں ہے۔

غضنفر کا عموماً فوکس اِس پر رہتا ہے کہ وہ جو بات کہیں ڈگر سے ہٹی ہوئی ہو۔ اُس میں نیا پن ہو، ادبی عناصر ہوں، زبان تخلیقی ہو تاکہ کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہی جا سکے۔ اِس کے لیے وہ جو حربے استعمال کرتے ہیں وہ اساطیر، تلمیحات اور علامتیں ہیں لیکن استعارہ سازی کے لیے بیان پر خاصا زور دیتے ہیں۔ یہ زور مکالموں کو جاندار بناتے ہیں۔ ان کے یہاں فضا کو develope کرنے میں صورت حال کو خاصا دخل ہوتا ہے لیکن اِسے فنّی مہارت کہیں گے کہ فضا اور ماحول کے مطابق ویسی ہی تکنیک اپنے آپ آجاتی ہے۔ اِس بابت جب بھی ناول نگار سے دریافت کیا گیا تو انھوں نے یہی کہا ہے کہ میں بہت سوچ سمجھ کر کوئی تکنیک استعمال نہیں کرتا ہوں، تاہم قرأت کے دوران پائی جانے والی مختلف تکنیک سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے استعمال میں وہ پلاننگ بھی کرتے ہیں تبھی تو ہر ناول میں تکنیک الگ نظر آتی ہے۔ ممکن ہے کہ شعوری سطح پر کوئی پلاننگ نہیں ہو اور لاشعوری طور پر موضوع کی پیش کش اور صورتِ حال خود تکنیک کو وجود میں لاتی ہو۔ پیغام آفاقی اور بلراج کومل پانی کو تمثیلی، داستانی اور استعاراتی ناول قرار دیتے ہیں۔ 'کہانی انکل' میں بھی بالکل نئی تکنیک ہے۔ اِس میں مختلف کہانیوں کو جوڑ کر ایک سوتر دھار کے ذریعے ناول بنایا گیا۔ شاید اسی لیے یہ ناول شہر یار کو زیادہ پسند تھا، اور انھوں نے ہی غضنفر، پروفیسر ابوالکلام قاسمی اور پروفیسر خورشید احمد کی موجودگی میں یہ سوال اُٹھایا جس پر عرصہ سے ہیں غور کر رہا ہوں کہ اسٹائل اور تکنیک میں کیا فرق ہے؟ ہے بھی کہ نہیں۔ بظاہر دونوں میں کوئی فرق نظر نہیں آتا کیوں کہ دونوں میں ہی کچھ پیش کرنے کا ڈھنگ استعمال کیا جاتا ہے۔ تکنیک کے صیغہ میں کچھ ناول نگار عام بول چال میں بات کرتے ہیں، کچھ شاعرانہ، کچھ تمثیلی اور کچھ کہانی کے انداز میں تانے بانے بُنتے ہوئے ناول ترتیب دیتے ہیں۔ اسٹائل ذو معنی ہو سکتا ہے۔ اِس میں اشعار کوڈ کرنے کا، تمثیلی، طنزیہ، مزاحیہ یعنی کوئی مخصوص انداز یا مخصوص نشان ہو سکتا ہے۔ ابواب قائم کرنے کا جتن بھی اِس زمرے میں شامل ہو سکتا ہے۔ اب ایسے میں غضنفر کے طریق کار کو ہم اسٹائل کہیں گے یا تکنیک۔ وہ اپنے ہر ناول میں تمثیلی اور تلمیحی انداز اختیار کرتے ہیں مثلاً 'پانی' میں اسلامک اور غیر اسلامک دونوں تلمیحات ہیں، 'مانجھی'، 'وِش منتھن' اور 'دِویہ بانی' میں ہندو دیومالا، اساطیر کا برمحل استعمال ہے ____ اِس روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ اُن کا اسٹائل ہے۔ وہ اپنی بات کہانی اور حکایت کے ذریعے کہنا چاہتے ہیں اِسی لیے اُن کے یہاں کہانی میں کہانی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر 'مانجھی' میں ویاس آیک کہانی سُناتا ہے اور پھر اس میں سے کہانیاں نکلتی چلی جاتی ہیں۔ 'وِش منتھن'، میں بھی ایسا ہی ہے۔ یہی حال 'دِویہ بانی'، 'فسوں'، اور 'شوراب' میں بھی ہے۔

غضنفر جو کچھ کہنا چاہتے ہیں وہ کہانی کہنے کے مخصوص انداز میں کہتے ہیں۔ فکشن میں ہی نہیں یہ مثال اُن کی شاعری سے بھی دی جا سکتی ہے۔ مہابھارت، ہجرت، کنفیشن، اخبار بینی، روزنامچہ ان تمام نظموں میں کہانیاں ہیں۔ اس طرح کوئی ایک تکنیک غضنفر کے یہاں حاوی نہیں ہے بلکہ ہر ناول میں تکنیک کا انداز اور برتاؤ جُداگانہ ہے مثلاً 'شوراب' میں بیانیہ کی تکنیک بھی ہے، اور کہانی کی بھی، تقریر کی بھی اور درس و تدریس کی بھی۔ 'وِش منتھن' میں ڈرامے کی وہ تکنیک جلوہ گر ہے جس میں ایک ڈرامہ کے اندر دوسرا ڈراما متحرک نظر آتا ہے۔ 'شوراب' میں مکتوب نگاری تکنیک ہے۔ شیبا آور شاداب آیک دوسرے کو طویل خط لکھتے ہیں جن کے توسط سے وہ اپنے تجربات کو تفصیل کے ساتھ درج کرتے ہیں۔ یہ تکنیک اِس لیے استعمال کی گئی ہے کہ دونوں میں ملنے کے آثار کم ہیں تاہم ایک دوسرے کو جاننا چاہتے ہیں۔ شاید اسی سبب غضنفر کی تحریر پہچان میں آجاتی ہے جو بہت مانوس ہے اور اُنھیں سے مخصوص ہے۔

اِس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترتیب میں، لفظوں کے انتخاب میں، صوتی آہنگ پیدا کرنے، لفظوں کی تکرار وغیرہ میں ''آبیاژہ'' کے سبھی ناول منفرد ہیں اِن ناولوں میں تکنیک اور اسٹائل شیر و شکر کی طرح گھلے ملے ہوئے ہیں اور یہی ہم آمیزی غضنفر کے تخلیقی اظہار کی ضامن بنتی ہے۔

References

1. Jadeeed adab, tajzia or tafheem, prof seema ali garh, 2012
2. Urdu fiction, tanqeed oor tajzia, sagheer ifrahim, s: 80-86, educational book house ali garh, 2003
3. Fasoo ki jadu gari, seema sagheer, mahnama imkan, luknow, june 2003

۱۔ جدید ادب، تجزیہ اور تفہیم، پروفیسر سیما صغیر، علی گڑھ، ۲۰۱۲ء

۲۔ اردو فکشن: تنقید: تنقید اور تجزیہ، صغیر افراہیم، ص: ۸۲-۸۰، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۳ء

۳۔ 'فسوں' کی جادو گری، سیما صغیر، ماہنامہ امکان، لکھنؤ، جون ۲۰۰۳ء

۴۔ معاصر فکشن کی تنقید (افسانوی ادب کی نئی قرأت)، صغیر افراہیم، ص ۱۵۵-۱۶۰، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۱ء