نجیبہ عارف

مابعد جدید دور میں تصوف کا احیا اور ممتاز مفتی کے افسانے

تصوف کیا ہے؟

اکیسویں صدی کی ابتدا ہی سے، بلکہ اس سے بھی کچھ پہلے، مغرب میں ''صوفی ازم'' میں دل چسپی کی جو ایک نئی لہر پیدا ہوئی ہے اس نے ہم اہلِ مشرق کو بھی کچھ چونکا سا دیا ہے اور ہمارے ہاں اس ''تحریکِ احیائے تصوف'' کے دو طرح کے ردِعمل سامنے آئے ہیں۔ ایک منفی اور دوسرا مثبت۔ یہاں منفی اور مثبت کی اصطلاحات کچھ اضافی سی معلوم ہوتی ہیں، یعنی یہ ردِعمل اپنی ذات میں، مطلق طور پر، مثبت یا منفی نہیں بلکہ اثبات و انکار کا تعلق خود اس قضیے کے رَدّ و قبول سے ہے۔

منفی سے مراد یہ ہے کہ دانش وروں، اور پڑھے لکھے افراد کا ایک گروہ اسے جھٹلاتا اور مغربی استعمار کی ایک سازش قرار دیتا ہے جو ایک طرح سے دہشت گردی کے بڑھتے ہوئے رجحان سے نمٹنے کی ایک سیاسی چال سے زیادہ کچھ نہیں اور جس کا مقصد یہ ہے کہ پہلے سے پس ماندہ مسلمان اقوام کو تصوف کی 'حشیش' میں مست چھوڑ دیا جائے تا کہ ان کے تمام قدرتی وسائل پر مغرب بلاخوف و خطر قابض ہو سکے۔ چناں چہ یہ طبقہ اس چال کے اثرات کو زائل کرنے کے لیے، جوش و خروش سے تصوف کو انسانی معاشروں کی ترقی اور روشن خیالی کے لیے زہرِ قاتل قرار دیتا ہے اور سائنس و ٹیکنالوجی کے حصول کے ذریعے معاشی خود مختاری اور مادی ترقی کو معاشرے کی بقا کا ذمہ دار سمجھتا ہے۔ اس طبقے کے طرزِ فکر کی بنیاد، مغربی نشاۃِ ثانیہ اور اس کے بعد سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی کے نتیجے میں پیدا ہونے والی یہ سوچ ہے کہ انسانی ترقی کا راز خارجی کائنات کی تسخیر میں پوشیدہ ہے اور جتنے زیادہ وسائل پر وہ قابض ہو سکتا ہے، دوسرے لفظوں میں جتنی زیادہ اشیا کا مالک بن سکتا ہے، اتنا ہی کام یاب انسان ہے۔ گزشتہ تین چار صدیوں کے دوران دنیا بھر پر مغرب کی سیاسی برتری اور حصول اس کا بین ثبوت ہے کیوں کہ انھوں نے یہ حیثیت صرف اور صرف سائنس اور ٹیکنالوجی میں برتری کے ذریعے اور جدید ترین مشینوں کی مدد سے حاصل کی ہے۔ پچھلی تین صدیوں میں علم کا رُخ زیادہ تر خارجی کائنات کے اسرار و رموز کی جانب رہا۔ اگر چہ نفسِ انسانی اور تاریخِ انسانی کے متعلق بھی کچھ نظریات وضع ہوئے ہیں لیکن ان میں سے بیش تر وجود کی سطح تک محدود رہے ہیں۔ چوں کہ مغرب کو اس دوران باقی دنیا پر

سیاسی و معاشی اعتبار سے برتری حاصل رہی ہے، اس لیے یہ نتیجہ اخذ کرنا آسان معلوم ہوتا ہے کہ کام یابی مال و زر کی کثرت اور سیاسی غلبے کا نام ہے اور اس کے حصول کے لیے پہلے سے کام یاب افراد و اقوام کی راہ پر چلنا عین دانش اور فطرت کا تقاضا ہے۔ اس طبقے کا یہ طرز فکر دراصل نیک نیتی پر مبنی ہے۔ اپنی قوم کی بدحالی، مفلسی، کم زوری اور انتشار زدگی انھیں ملول کرتی ہے اور وہ چاہتے ہیں کہ اقوامِ عالم کی صف میں انھیں بھی وہی مقام حاصل ہو جائے جو دیگر ترقی یافتہ اقوام کو حاصل ہے اور اس کے لیے وہی راستہ سب سے مناسب ہوگا جس پر چل کر دیگر اقوام یہاں تک پہنچی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ''صوفی ازم'' اور روحانیت انھیں بھرے پیٹ کے چونچلے معلوم ہوتے ہیں جو انسان کو خوش حالی کی جدوجہد سے بھٹکا کر کسی نامعلوم منزل کی طرف دھکیل دیتے ہیں اور ان کی مثال اس پرجوش نوجوان کی سی معلوم ہوتی ہے جو ایک چلتے ہوئے ٹرک کی بتی کو اپنی منزل مقصود سمجھ کر سرپٹ اس کی طرف بھاگتا ہے۔

دوسرا نقطۂ نظر، اس کے برعکس اور ان معنوں میں مثبت ہے کہ وہ مغرب سے آنے والی اس نئی لہر کو خوش آمدید کہتا ہے۔ تاہم یہ خیر مقدم کسی فکری دریافت کا نتیجہ نہیں بلکہ اس عادت کا نتیجہ ہے جس کے تحت یہ طبقہ پہلے بھی تمام مغربی افکار و نظریات کو محض اس بنا پر قبول کرتا آیا ہے کہ انھیں اہلِ مغرب نے قبول کر کے اپنا رکھا تھا۔ اس طبقے میں، صدیوں کی غلامی نے، جو پہلے ملوکیت اور پھر نوآبادیاتی صورت حال کا نتیجہ تھی، حریتِ فکر اور تخلیقی سوچ کے سرچشمے خشک کر دیے ہیں چناں چہ وہ مغرب کی جانب سے چلنے والی ہوا کے ہر جھونکے سے اپنے مشامِ جاں کو معطر کرنے کا آرزومند ہے۔ یہ طبقہ، علم، ادب اور سماجیات، غرض ہر شعبے میں موجود ہے اور محض مغرب سے مرعوبیت کے باعث، خود کو ایک مرتبہ پھر ''صوفی ازم'' سے وابستہ دیکھنے میں فخر و مسرت محسوس کرتا ہے اور ان تمام سرگرمیوں کے احیا میں مصروف، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ان تک محدود ہے، جو متروک ہو چکی تھیں، مثلاً محافلِ سماع کا انعقاد یا صوفیانہ شاعری اور ادب سے دل چسپی کا اظہار وغیرہ وغیرہ۔

ردِعمل کی ان دونوں لہروں سے ہٹ کر ایک تیسرا طبقہ بھی ہے جو تعداد میں کم اور خاموش طبع ہے۔ اس طبقے کا طرزِ فکر و عمل، حالیہ مغربی دل چسپی کی لہر سے پہلے بھی تصوف سے وابستہ رہا ہے مگر یہ طبقہ نہ پہلے کبھی بلند آہنگ نعرے بازی اور تحریک بازی کے نفسیاتی حربے آزمانے کا قائل رہا تھا، نہ اب ہے۔ اس کے لیے تصوف کسی معاشی یا سیاسی نصب العین کا نام نہیں، بلکہ چیزے دیگر است۔ اس طبقے میں بھی اپنے طرزِ فکر کو وسعت دینے کا کام ہوتا ہے مگر اس کا طریقِ کار مختلف ہے۔

مشرق و مغرب میں تصوف پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ اس انبار سے انتخاب کرنا بھی امرِ محال ہے۔ اسلامی ادب میں تصوف کی پانچ بڑی کتابیں ہیں جنھیں امہات الکتب سمجھا جاتا ہے۔ (کتاب اللمع، ۲۰۰۶، ص ۱)

یہ شیخ ابونصر سراج طوسی (م۔۳۷۸/۹۸۷) کی کتاب اللمع، سید علی بن عثمان ہجویری (م۔۴۶۵/۱۰۷۲) کی کشف المحجوب، امام ابوالقاسم القشیری (م۔۴۶۵/۱۰۷۲) کی الرسالۃ القشیریۃ، شیخ عبدالقادر جیلانی (م۔۵۶۱/۱۱۶۶) کی فتوح الغیب اور شیخ شہاب الدین سہروردی (م۔۶۳۲/۱۲۳۴) کی عوارف المعارف ہیں۔

مغرب میں بھی تصوف کے مطالعات کی ایک لہر انیسویں صدی میں ابھری اور بیسویں صدی تک اس میں اضافہ ہی ہوتا گیا۔ اس دوران ایولن انڈرہل (۱۸۷۵۔۱۹۴۱)، لوئی میسوں (۱۸۸۳۔۱۹۶۲)، آر۔اے نکلسن (۱۸۶۸۔۱۹۴۵ء)، اے۔جے آربری (۱۹۰۵۔۱۹۶۹)، توشی کوازت سو (۱۹۱۴۔۱۹۹۳)، این میری شمل (۱۹۲۲۔۲۰۰۳)، مارٹن لنگز (۱۹۰۹۔۲۰۰۵) اور ولیم چٹک زیادہ معروف ہوئے۔

مذہب سے بے نیازی اور سیکولرازم کے غلبے کے باوجود، مغرب میں صوفی ازم کی مقبولیت کم ہونے کی بجائے روز بہ روز بڑھتی جارہی ہے[1] اور تصوف کے بنیادی مآخذ کو انگریزی اور دیگر مغربی زبانوں میں ترجمہ کرنے کا رجحان روز افزوں ہے۔ پوسٹ ماڈرن دور کی روحانیت (spirituality)، جسے بعض لوگ مذہب کی نشاۃ ثانیہ بھی کہتے ہیں، ایک علیحدہ دائرۂ فکر متعین کرتی ہے۔ انٹرنیٹ پر اس ڈسکورس تک رسائی کے لیے ہزاروں لنک میسر ہیں۔

تصوف اور ہمارے ذہنی تحفظات:

مشرقی ممالک اپنے نوآبادیاتی عہدِ حکومت میں جس سیاسی و معاشرتی صورت حال سے دوچار ہوئے تھے، اس کے ردعمل کے طور پر ان ممالک میں جو اصلاحی تحریکیں نمودار ہوئیں وہ زیادہ تر تصوف مخالف، عقلیت پسندی کے رجحان کی نمائندہ تھیں۔[2] ان تحریکوں کے نمایاں ترین اثرات میں سے ایک یہ بھی ہے کہ ہم نے اشیا، تصورات یا نظریات کے بارے میں جاننے کا ایک عقلی اور معروضی طریقہ کار وضع کر لیا ہے۔ یہ طریق کار بنیادی طور پر جدید علمی یا سائنسی طریق کار سے ماخوذ ہے۔ سائنسی طریقہ یہ ہے کہ جب کسی شے کے بارے میں علم حاصل کرنا چاہیں تو اسے اجزا میں تقسیم کر لیں۔ پھر ہر ایک جزو کا علیحدہ علیحدہ تجزیہ و مطالعہ کریں اور ان تمام تجزیات و مطالعات کی بنا پر اس شے کے بارے میں کوئی حکم صادر کر دیں۔ اس طریق کار کو تخصیصی طریق کار یا Specialization کہتے ہیں۔ اس کا عملی مظاہرہ ہم ہر روز اپنے اردگرد دیکھتے ہیں۔ مثلاً علم طب میں اسپیشلائزیشن کا کمال یہ ہے کہ معدے کا ڈاکٹر دل کا علاج نہیں کر سکتا اور دل کا ماہر، دماغ کی گتھی سے واقف نہیں۔ اسی طرح ادب میں بھی اسپیشلائزیشن کا مرض کسی متعدی بخار کی طرح پھیل رہا ہے۔ چناں چہ ادب کو، جو ایک نامیاتی کل ہے، مجموعی طور پر دیکھنے، جاننے اور سمجھنے کے بجائے، اس کے کسی ایک پہلو کو انفرادی طور پر تحقیق کا موضوع بنانے کا رجحان پھیل رہا ہے اور پی ایچ۔ڈی یا ایم۔فل کی سطح کے تحقیقی مقالوں

کی صورت یہ ہے کہ ڈیڑھ دوسو صفحات پر مشتمل ناول کے کسی ایک فنی پہلو یا تکنیک پر پورا مقالہ لکھ دیا جاتا ہے جس کے بعد محقق اس خاص تکنیک سے تو شاید واقف ہو جاتا ہو، لیکن ادب کے مجموعی فہم، قدر پیمائی اور لطف سے بے بہرہ ہی رہتا ہے۔ اس کے نتیجے میں ہمارے پاس پورے متخصص (اسپیشلسٹ) لیکن ادھورے انسان کثرت سے موجود ہیں۔ اس صورت حال کو ایک معاصر امریکی دانش ور پروفیسر ولیم چنگ نے اپنی ایک کتاب میں اس طرح بیان کیا ہے:

> ''مغرب کی فکری تاریخ متضاد رجحانات سے مملو ہے۔ اگرچہ قرونِ وسطیٰ میں وحدت پیدا کرنے والی فکر کا غلبہ تھا لیکن اس کے بعد سے انتشار اور تکثیریت کا رجحان بڑھتا گیا۔ نشاۃ ثانیہ کا انسان، بہ یک وقت سائنس کے تمام شعبوں سے واقف، اور ایک مجموعی بصیرت حاصل کرنے کا اہل تھا۔ لیکن آج کل ہر ایک شخص علم کے ایک محدود سے حصے کا ماہر ہوتا ہے اور اس کی معلومات میں اسی نسبت سے اضافہ ہوتا ہے۔ اس کا نتیجہ باہمی فہم کے فقدان اور عالمی سطح پر عدم ہم آہنگی کی صورت میں نکلتا ہے۔ اب ایک دوسرے کو سمجھنا اور مختلف شعبوں کے ماہرین کے درمیان حقیقی ابلاغ کی کوئی صورت پیدا کرنا ناممکن ہو چکا ہے۔ چوں کہ لوگوں کے پاس باہمی ہم آہنگی اور یک جہتی پیدا کرنے کے لیے کوئی مشترکہ اصول باقی نہیں رہے، اس لیے نتیجہ یہ ہے کہ مقاصد اور خداؤں کی کثرت ہوگئی ہے اور انتشار بڑھتا جا رہا ہے''۔[۳]

اس کے ساتھ ساتھ ایک اور مسئلہ بھی ہماری توجہ کا محتاج ہے۔ جدید عہد، خاص طور پر بیسویں صدی میں جہاں لسانیات کے علم نے بہت ترقی کر لی ہے اور ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل جیسے نظریات نے الفاظ کی حقیقت پر غور کرنے کی دعوت دی ہے وہاں یہ بھی ہوا ہے کہ سماجی مطالعات میں مخصوص الفاظ و اصطلاحات کا استعمال ضروری سمجھا جانے لگا ہے جن کے متعین اور قطعی معنی معلوم نہیں کیے جا سکتے بلکہ وہ ایک سیال تصور کی طرح سیاق و سباق کے ساتھ ساتھ نئے نئے مفاہیم میں ڈھلتی جاتی ہیں اور بہ یک وقت مختلف بلکہ بعض اوقات متضاد مفاہیم کی حامل بھی ہوتی ہیں۔ ایک جرمن دانش ور اور ماہر لسانیات Uwe Poerksen نے اپنی کتاب میں اس صورت حال کو ایک خطرناک رجحان قرار دیا ہے اور اس کی مثال میں اس نے Progress,Education,Information,Development جیسے بہ ظاہر بے ضرر الفاظ کا ذکر کیا ہے جنھیں سیاست دان، کارپوریٹ ملازمین، پروفیسر اور منصوبہ ساز افراد اپنے اپنے مقصد کے حصول کے لیے اپنی تحریر و تقریر میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جیسے بچوں کے مقبول کھیل ''Lego'' میں پلاسٹک کے چند ٹکڑوں کو جوڑ جوڑ کر بالکل مختلف شکلیں بنالی جاتی ہیں۔[۴] حقیقت یہ ہے کہ ان الفاظ نے انسانی فکر کو اپنا مطیع و غلام بنالیا ہے اور معنی کو محدود کر رکھا ہے۔

تصوف کو سمجھنے کی راہ میں یہ دونوں مسائل حائل ہوتے ہیں۔ ایک طرف تو دین اور دنیا، دل اور دماغ اور ظاہر و باطن کی ثنویت کے عادی ذہن کے لیے اسے کسی ایک خانے میں رکھ کر سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے اس لیے کہ تصوف کا تعلق کسی ایک پہلو یا کسی ایک شعبے سے نہیں۔ یہ انسان کی پوری زندگی کی فضا اور ماحول کو محیط ہے۔ یہاں تک کہ من و تو کی دوئی بھی مٹا ڈالنے کی تمنا کا نام ہے۔ اس کلیت کو جس پہلو سے بھی دیکھیں گے وہ پوری نظر نہیں آئے گی بلکہ محض ایک زاویہ نظر کی حامل ہوگی۔ دوسری طرف الفاظ و اصطلاحات کا ایک سیل بے پناہ ہے جو تفہیم کی راہ میں رکاوٹ بن جاتا ہے اور طالب علم اس چیستاں میں کھو کر رہ جاتا ہے۔ یہ مشکل اور بھی بڑھ جاتی ہے اگر اس طالب علم کی دل چسپی کی نوعیت محض تکنیکی اور تحقیقی قسم کی ہو یعنی وہ تصوف کو دیگر علوم کی طرح ایک علم خیال کرتے ہوئے، اس کے این و آں سے واقف ہونا چاہے اور مختلف صوفیا کی لکھی ہوئی کتابیں پڑھ کر اس بارے میں حکم صادر کرنے کا خواہش مند ہو، لیکن خود اس راہ میں قدم رکھنے اور اس کے نشیب و فراز سے گزرنے کا تجربہ تو کیا، خواہش بھی نہ رکھتا ہو۔ پھر بھی اس کے لیے بھی رہنمائی کا ایک دروازہ تو کھلا ہی ہے اور وہ یہی کتابیں، رسالے اور مقالے ہیں جو واقفانِ حال اور پیش رو محققین نے اس موضوع پر لکھ رکھے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ تصوف کا تعلق دل و دماغ کی ان کیفیات و احوال سے ہے جنھیں حواس خمسہ کی مدد سے جاننا یا سمجھنا ممکن نہیں۔ تصوف کی تفہیم میں سب سے بڑی رکاوٹ خود تصوف کی ماہیت ہی رہی ہے۔ اس رکاوٹ کے دو پہلو ہیں۔ پہلا تو یہ کہ تصوف ایک تجربے کا نام ہے۔ تجربہ بھی ان معنوں میں نہیں جن میں ہم عام روزمرہ زندگی میں لیتے ہیں، جیسے کھانا کھانے کا تجربہ یا ٹھنڈا پانی پینے کا تجربہ یا درخت سے چھلانگ لگانے کا تجربہ۔ ان تمام افعال میں انسانی وجود کی حرکت اور شمولیت لازم ہوتی ہے۔ تصوف ایک ایسا تجربہ ہے جس میں انسان کی ذات کا جوہر شریک ہوتا ہے۔ اسے اس کا باطن کہہ لیں یا اس کی روح یا قلب۔ باطن، روح اور قلب ایک دوسرے کے مترادف الفاظ نہیں ہیں اور راہِ سلوک میں یہ الگ الگ مقامات کے حامل ہیں لیکن عامۃ الناس کی زبان میں ان سے انسان کا وہ پہلو مراد ہے جو جسمانی وجود سے ماورا ہے۔ جیسے نیند کی حالت میں اگرچہ انسانی جسم بستر پر محوِ خواب ہوتا ہے لیکن خواب میں پیش آنے والے تمام حالات و واقعات کو محسوس کر سکتا ہے۔ اسے درد یا مسرت کا ویسا ہی احساس ہوتا ہے جیسا حالت بے داری میں (البتہ خواب کے زمان و مکاں بے داری کے، یا حالتِ جسمانی کے زمان و مکاں سے مختلف ہوتے ہیں)۔ مگر یہ تجربہ جسمانی وجود، اور حواس خمسہ کی حدود سے باہر ہوتا ہے۔

دوسری رکاوٹ یہ ہے کہ اس تجربے کو بیان کرنے کے لیے جو وسیلہ استعمال میں آتا ہے، وہ ناقص ہے۔ یہ وسیلہ زبان ہے جو اپنے تمام تر کمال کے باوجود انسانی تجربات، احساسات اور جذبات کو بعینہٖ بیان

نہیں کرسکتی۔ انتہائی خارجی نوعیت کے تجربات و کیفیات بھی، جن کا تعلق جسمانی وجود سے ہوتا ہے، زبان کے احاطۂ ابلاغ سے باہر ہی رہتے ہیں۔ مثلاً کوئی شخص اگر اپنڈکس کے درد کو بیان کرنا چاہے تو خواہ کتنا ہی بڑا ڈاکٹر ہو یا خود اس درد میں مبتلا زبان و بیان کا ماہر، درد کی کیفیت کو معروضی طور پر ٹھیک ٹھیک نہیں سمجھا جاسکتا۔ اسے لازمی طور پر کسی استعارے یا تمثیل کا سہارا لینا پڑے گا جیسے سوئی چبھنے کا سا درد، کاٹنے والا درد، لہریں لیتا ہوا درد وغیرہ وغیرہ۔ اسی کیفیت کو کوئی دوسرا مریض کسی اور طرح، کسی اور تمثیل کی مدد سے بیان کرے گا۔ جب عام جسمانی تجربات کو بیان کرنے کے لیے زبان ناکافی اور ناقص محسوس ہوتی ہے تو ان تجربات کو بیان کرنے کے لیے جن کا تعلق جسم کے ٹھوس حقائق سے ماورا کسی تجریدی تجربے سے ہو، زبان کیسے کارآمد ثابت ہوسکتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ تصوف کی ماہیت کو بیان کرنے کے لیے بلاتفریق تمام صوفیا نے تمثیل کا سہارا لیا ہے اور صوفیانہ واردات کو کبھی پرندوں اور جانوروں اور کبھی دیگر ٹھوس اشیا کی مدد سے، یا یوں کہیے ان کے پردے میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ گویا تصوف پردے کی چیز ہے اور پردہ اٹھانے کا حق محرم کے سوا کسی کو نہیں ہوتا۔ یہیں سے سارا مسئلہ جنم لیتا ہے۔ محرم تو پردہ اٹھا کر محوِ دیدار ہو جاتا ہے اور نامحرم اس انتظار میں رہتا ہے کہ کوئی اسے پردہ کے پیچھے کا احوال سنائے تاکہ وہ پردہ اٹھانے یا نہ اٹھانے کا فیصلہ کرسکے۔ تصوف دراصل اندر کی کہانی ہے۔ مگر اس کا تعلق اندر سے بھی ہے اور باہر سے بھی۔ یعنی اگرچہ یہ ایک باطنی تجربہ ہے مگر اس کے اثرات ظاہر پر بھی نمایاں ہوتے ہیں۔ جیسے گرم چائے انڈیلنے سے پیالی بھی گرم ہو جاتی ہے یا شدید درد کے اثرات چہرے پر بھی دکھائی دیتے ہیں۔ یوں یہ ظاہر اور باطن دونوں پر محیط ہے۔

لیکن یہ سوال کہ تصوف کیا ہے اور کیوں ہے، جوں کا توں ہمارے سامنے موجود ہے۔ البتہ تمثیل کی زبان میں بات کی جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ تصوف پردہ اٹھانے کی تربیت ہے، اس کی ترغیب ہے اور اس کی ترکیب ہے۔ اب کون کتنا پردہ سرکا پاتا ہے یہ اس کے استاد، اور استعداد پر منحصر ہے۔ جتنا کوئی پردہ اٹھاتا ہے، اتنی ہی حقیقت اس پر روشن ہوتی ہے۔ یہاں اندھوں کے شہر میں ہاتھی والی تمثیل یاد آتی ہے۔ لیکن تمثیل سے ہٹ کر دیکھیں تو یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ تصوف حقیقت کو دیکھنے کا نام ہے۔ رہا یہ سوال کہ حقیقت کیا ہے؟ تو یہ کوئی دیکھنے والا ہی بتا سکتا ہے اور وہ بھی اتنا ہی جتنا اس نے دیکھا۔ سب سے زیادہ جس نے دیکھا اس نے قاب قوسین تک جا کر دیکھا اور یہی دید باقی دیکھنے والوں کی معراج بنی۔

غالباً یہی وجہ ہے کہ تصوف کی کوئی ایک مسلمہ اور جامع و مانع تعریف نہیں کی جاسکتی۔ جن مستشرقین نے عربی کے بنیادی مآخذ کی مدد سے تصوف کو سمجھنے کی کوشش کی ہے انھوں نے اس کمی کی ایک وجہ عربوں کی لسانی عادات کو بھی ٹھہرایا ہے جنھیں الفاظ سے کھیلنا اور ایک ہی لفظ سے کئی مشتقات بنا کر اس کے معنی کی گہرائی

میں کمی بیشی یا درجہ بندی کرنا پسند ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ مستشرقین نے اس اندازِ بیان کو Poetico-Rhetorical کہا ہے۔[۵] زبان کے اس مخصوص استعمال کے بارے میں، جو تاریخی طور پر تصوف سے منسوب روایات وتصورات کے اظہار کے لیے ہوتا رہا ہے، این میری شمل (۱۹۲۲۔۲۰۰۳) اپنی ایک کتاب میں لکھتی ہیں:

> "In interpreting Islamic mystical texts, one must not forget that many sayings to which we give a deep theological or philosophical meaning may have been intended to be suggestive wordplay; some of the definitions found in the classical texts may have been uttered by the Sufi sort of ko'an, a paradox meant to shock the Masters as a hearer, to kindle discussion, to perplex the logical faculties and thus to engender a non logical understanding of the real meaning of the word concerned, or of the mystical "state" or "stage" in question. The resolution of apparent contradictions in some of these sayings might be found, then, in an act of illumination. This is at least one possible explanation of the fact that the masters give many different answers to the same questions"[۶]

حقیقت یہ ہے کہ یہ مسئلہ محض عربوں کی لسانی عادات کا نہیں بلکہ موضوع کی پیچیدگی اور کثیر الجہتی کا ہے جس میں تمام تر تضادات اور نیرنگیاں اپنے امتیازات کھو بیٹھتی ہیں اور حقیقت کو کسی خاص شکل یا سانچے میں ڈھالنا ممکن نہیں رہتا۔ اس کے اظہار کے لیے زبان کا تخلیقی استعمال لازمی ہو جاتا ہے اور اس استعمال کو اس کے سیاق وسباق میں ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ صوفی ادب میں ''تعبیر'' کا مسئلہ جو بعد کے صوفیا، خاص طور پر ابن عربی (۵۶۰/۱۱۶۵۔۶۳۸/۱۲۴۰) کے معاملے میں بہت اہمیت رکھتا ہے، صوفیانہ متن کے اسی پہلو سے متعلق ہے۔ اس مشکل کو ایولن انڈرہل نے ایک تمثیل کی مدد سے بیان کیا ہے:

> All men at one time or another have fallen in love with the veiled Isis whom they call Truth. With most, this has been but a passing passion: they have early seen its hopelessness and turned to more practical things. But there are others who remain all their lives the devout

lovers of reality; though the manner of their love, the visions which they make unto themselves of the beloved object, varies enormously. Some see Truth, as Dante saw Beatrice: a figure adorable; yet intangible, found in this world and yet revealing the next. To others she seems rather an evil yet an irresistible enchantress: enticing, demanding payment and betraying her lovers at the last. Some have seen her in a test tube and some in a poet's dream: some before the altar, others in the slime. The extreme pragmatists have even sought her in the kitchen: declaring that she may best be recognized by her utility. Last stage of all: the philosophic sceptic has comforted an unsuccessful courtship by assuring himself that his mistress is not really there.

Under whatsoever symbol, they may have objectified their quest, none of these seekers have ever been able to assure the world that they have found, seen face to face, the Reality behind the veil. But if we may trust the reports of the mystics--- and they are reports given with a strange accent of certainty and good faith--- they have succeeded where all these others have failed, in establishing immediate communication between the spirit of man, entangled as they declare amongst material things, and that "only Reality", that immaterial and final Being, which some philosophers call the Absolute, and most theologians call God. This, they say--- and here many who are not mystics agree with them--- is the hidden Truth which is the object of man's craving; the only satisfying goal of his quest". ۷

اس اقتباس میں ایولن نے تصوف کو تلاشِ حقیقت قرار دیا ہے اور اس تلاش میں نکلنے والوں کے لیے ہزاروں لاکھوں راستوں کے امکانات کی جانب اشارہ کیا ہے۔ بیش تر مغربی مفکرین کی توجہ اس بات پر مبذول رہی ہے کہ تلاشِ حقیقت کے اس سفر کی منزلِ مقصود کیا ہے؟ ایک صوفی، قطع نظر اس بات کے کہ لفظ

''صوفی'' کا مادہ ''صوف'' ہے یا ''صفا''، آخر کیا چاہتا ہے۔ نکلسن نے اس مسئلے کو اسلامی ماخذ سے سمجھنے کی کوشش کی ہے اور ایک انتہائی نجی صوفیانہ تجربے کو اس تلاش کا حاصل قرار دیا ہے۔ یہ تجربہ عشق ہے جس کے ذریعے وہ خدا کی بے کراں ذات سے ہم کنار ہوتا ہے۔[8] تاہم اسے Pantheism[9] کے مماثل قرار دینے کی بجائے وہ اسے شخصی خدا کے تصور سے قریب ترین سمجھتے ہیں۔[10] یہ خدا کی ایسی معرفت ہے جو خود کو خدا کی ذات میں ضم کر لینے اور فنا کے مقام سے گزرے بغیر حاصل نہیں ہو سکتی۔

قرون وسطیٰ کے معروف صوفی شاعر ابن فرید (۱۱۸۲۔۱۲۳۵) کی ایک نظم کے حوالے سے وہ اس تجربے کے تین مراحل بیان کرتے ہیں جنھیں صحو، سکر اور صحو الثانی کا نام دیا گیا ہے۔ پہلے مرحلے پر وہ ایک عام آدمی کے متنوع اور تغیر پذیر شعور کا حامل ہوتا ہے۔ دوسرے مرحلے پر وہ اس شعور سے بیگانہ ہو کر واصلِ ذاتِ خداوندی ہوتا ہے اور ایک گہرے انبساط کی کیفیت سے دوچار ہو جاتا ہے اور تیسرے مرحلے پر اس انبساط آفریں کیفیت کے نتیجے میں وہ ایک اعلیٰ و برتر مابعد الطبیعیاتی تجربے سے گزرتا ہے جس کے دوران خدا سے واصل رہ کر اس کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ خدا اور انسان کے درمیان موجود لامحدود فاصلے کو پاٹنے کی ہمت کسی انسان میں نہیں ہو سکتی۔ یہ کام صرف اور صرف خدا کی مرضی اور طاقت سے انجام پا سکتا ہے چناں چہ ایک صوفی یا سچے عاشق کا کام صرف اتنا ہے کہ وہ اپنی مرضی کو مرضی الٰہی اور اپنی ذات کو ذاتِ خداوندی میں فنا کر دے اور وحدت کے اس بے کراں سمندر میں ڈوب کر ذاتِ الٰہی کا عرفان حاصل کرے۔ پہلے مرحلے پر صوفی کا شعور ذات موجود رہتا ہے اور وہ خود کو خدا سے علیحدہ، ایک فرد کی حیثیت سے شناخت کرتا ہے۔ دوسرے مرحلے پر خالق و مخلوق کے درمیان دوئی مٹ جاتی ہے اور عاشق یا صوفی کی اپنی ذات یا انفرادیت کا احساس فنا ہو جاتا ہے۔ تیسرے مرحلے پر اسے نہ صرف خدا کی ذات کا عرفان حاصل ہوتا ہے بل کہ خود اپنا بھی ایک نیا شعور ذات مل جاتا ہے اور وہ خالق و مخلوق کے درمیان تمیز کرتے ہوئے خود کو بندے اور خدا کو معبود کے روپ میں پہچان لیتا ہے۔ یہ ''بقا'' کا مقام ہے۔ اس مرحلے پر صوفی اگرچہ خدائی صفات کا حامل ہو جاتا ہے مگر وہ خدا سے واصل ہونے کے باوجود اسے ایک برتر و فائق ہستی تصور کرتے ہوئے اس سے ایک شخصی تعلق قائم رکھتا ہے۔[11]

> ''اس کے شاگرد آربری نے، عربی ماخذ ہی کی بنیاد پر، تصوف کی حقیقت کو نزول قرآن یا وحی کے عمل سے سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اسے خدا سے براہ راست کلام کرنے کا ذریعہ قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ صوفیا نے عشق الٰہی کی تکمیل کے لیے قرآن اور سیرت رسول کو مشعل راہ بنایا اور اسی نمونے پر تکمیل ذات کی کوشش کی۔''[12]

پروفیسر ولیم چٹک نے تصوف کی ماہیت کو حدیث جبریل کے ذریعے بیان کیا ہے۔ اس حدیث قدسی سے عام طور پر لوگ واقف ہیں اور اس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایک مرتبہ جبریل علیہ السلام انسان کے روپ

میں حضور اکرم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی محفل میں تشریف لائے اور آپ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم سے دین اسلام کے بارے میں چند سوال پوچھے۔ آپ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم نے ان سوالوں کے جواب دیے جنھیں سن کر جبریل نے ان کی سچائی کی تصدیق کی۔[13] ولیم چٹک نے اس حدیثِ قدسی کی بنا پر اسلام کے تین اجزاے ترکیبی بیان کیے ہیں، اطاعت، ایمان اور احسان۔ بیرونی یا ظاہری سطح پر اسلام ایک نظامِ حیات ہے جو امر و نہی پر مشتمل ہے۔ یعنی انسان کو کیا کرنا چاہیے اور کیا نہیں کرنا چاہیے، خیر کیا ہے اور شر کیا، درست کیا ہے اور غلط کیا؟ یہ گویا اسلام کا جسم ہے اور اصطلاح میں اسے شریعت کہتے ہیں جس کی بنیاد قرآن ہے۔ اس سے اگلی سطح ایمان کی ہے جس کا تعلق جسم سے نہیں ذہن سے ہے۔ اس سطح پر اسلام انسانوں کو معرفت عطا کرتا ہے اور کائناتِ اصغر و کائناتِ اکبر کی تفہیم سکھاتا ہے۔ عرفانِ ذات اور معرفت ذات الٰہی اس سطح پر انسان کا مطمحِ نظر قرار پاتی ہے۔ یہ الٰہیات کا میدان ہے۔ تیسری اور آخری سطح پر اسلام انسان کی قلب ماہیت کرنے کا نام ہے۔ اس سطح پر انسان اشیا کی حقیقت سے نہ صرف آشنا ہوتا ہے بلکہ ان سے ہم آہنگ بھی ہو جاتا ہے۔ گویا اسلام کی تکمیل نہ صرف عمل سے ہوتی ہے، نہ محض معرفت سے اور نہ دونوں سے۔ اسلام کی تکمیل ان دونوں اوصاف میں خود کو ڈھال لینے اور اپنی اصل فطرت کو پا لینے سے ہوتی ہے۔ اس سطح پر عشق اور اخلاص کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ کرنے یا سمجھنے کا نہیں، ''ہو جانے'' کا نام ہے۔ یہ تینوں منزلیں بالترتیب جسم، زبان اور قلب کا میدان ہیں۔ پہلی منزل شریعت کی ہے، اور یہ فقہا کا میدان ہے۔ دوسری منزل الٰہیات کی ہے اور یہ فلاسفہ اور متکلمین کا مقام ہے، تیسری منزل تکمیلِ ذات کی ہے اور یہ صوفیا کا کام ہے۔[14]

لیکن جب ہم مشرقی علما کی تصانیف کا مطالعہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ان کی توجہ اس آخری منزل سے زیادہ اس راستے پر مرکوز رہی ہے جس پر چل کر اس منزل تک پہنچا جا سکتا ہے۔ چناں چہ انھوں نے راہِ سلوک کے آداب و شرائط کو بہت توجہ دی ہے اور اس آخری تجربے کے بیان و تجزیے کو کم۔ کشف المحجوب کے انتالیس ابواب میں اس صوفیانہ تجربے کے احوال اور تصوف کے نظری مباحث، چند صفحات سے زیادہ جگہ نہیں گھیرتے۔ یہی حال الرسالۃ القشیر یہ اور کتاب اللمع فی التصوف کا ہے۔ ان صوفیا کی تصانیف کا اصل مقصد اپنے شاگردوں یا ارادت مندوں کی تربیت رہا ہے چناں چہ انھوں نے نظریاتی مباحث کو زیادہ قابلِ توجہ نہیں سمجھا۔ ان علما نے صوفی بننے کے لیے جن شرائط و مدارج کا ذکر کیا ہے ان سب کا تعلق انسانی فکر و ارادے کے ساتھ ساتھ اس کے اعمال و اشغال اور کردار و افعال سے ہے۔ صرف ابن عربی کے ہاں فلسفیانہ مباحث سب سے زیادہ ہیں۔ ان کی دو تصانیف، فتوحاتِ مکیہ (۱۲۳۸/۶۳۶) اور فصوص الحکم (۱۲۲۹/۶۲۷) اس ضمن میں خاص طور پر علما و صوفیا کی توجہ کا مرکز رہی ہیں۔ مگر انھوں نے بھی جو کچھ لکھا ہے وہ ان کے ذاتی

مشاہدات وتجربات کا نچوڑ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مارٹن لنگز نے لکھا ہے:

"All doctrine is related to the mind but mystical doctrine, which corresponds to the lore of certainity, is a summons to the mind to transcend itself".[۱۵]

مشرقی اور مغربی علما کی تصوف پر تصانیف میں یہ فرق بہت نمایاں ہے کہ مشرقی علما محض نقاد، شارح یا عالم نہیں تھے بلکہ خود بھی تصوف کے طریقے پر پوری طرح گامزن رہے تھے۔ ان سب کا شمار عظیم الشان صوفیا میں ہوتا ہے جو خود اس وارداتِ قلب سے گزرنے کے بعد مسندِ ارشاد پر فائز ہوئے تھے۔ انھوں نے اپنی تصانیف میں جو کچھ بیان کیا ہے، وہ سنی سنائی پر مبنی نہیں بلکہ خود ان کا حال اور تجربہ ہے۔ وہ اس آگ سے گزرنے کے بعد اس کی شدت اور تپش کی کیفیت بیان کرنے کا استحقاق رکھتے ہیں جب کہ بیش تر مستشرقین اور خود ہم جیسے نقاد، محض مطالعے کے زور پر اس کیفیت کے اسرار و رموز کی تفہیم و تعبیر کرتے ہیں۔ اس لیے ان دونوں کے نتائج میں جو فرق ہو سکتا ہے، وہ اہلِ نظر سے پوشیدہ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کتاب اللمع کے مقدمے میں اس کے اردو مترجم اور محقق پیر محمد حسن لکھتے ہیں کہ کتاب میں بہت سی عبارتیں ایسی بھی ہیں جو نہایت دقیق ہیں اور انھیں صرف اہل حال ہی سمجھ سکتے ہیں۔[۱۶]

خود ہمارے ہاں کے بیش تر نقاد اور شارحین تصوف سے محض نظریاتی یا علمی نوعیت کی دل چسپی رکھتے ہیں اور یہ صورت حال کچھ نئی بھی نہیں۔ شیخ ابو نصر سراج طوسی دسویں صدی میں لکھتے ہیں:

> یاد رکھو، آج کل بہت سے لوگ اس گروہ کے علوم میں داخل ہو گئے ہیں اور ایسے لوگوں کی بھی کثرت ہو گئی ہے جو اپنی صورت اہلِ تصوف کی سی بنا لیتے ہیں اور (اپنی گفتگو کے دوران) اسی علم کی طرف اشارہ کرتے ہیں (اور ان میں وہ لوگ بھی ہیں) جنھوں نے اہلِ تصوف اور تصوف کے مسائل سے متعلق بہت سے سوالات کے جوابات بھی دیے ہیں۔ ان میں سے ہر شخص نے ایک آدھ کتاب بھی اپنی طرف منسوب کر رکھی ہے جسے انھوں نے خوب صورت الفاظ میں پیش کیا ہے۔ کچھ باتیں گھڑ لی ہیں اور کچھ جوابات بھی بنا رکھے ہیں۔ مگر یہ بات انھیں نہیں بھاتی کیوں کہ وہ قدیم صوفیا اور مشائخ، جنھوں نے ان مسائل پر بحث کی ہے اور ان باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے اور حکمت کی باتیں انھوں نے کی ہیں، انھوں نے یہ سب کچھ تمام تعلقات منقطع کرنے، مجاہدات، ریاضت، منازلت، وجد، جلنے، پہل کرنے اور ہر اس تعلق کو توڑنے کے بعد کیا ہے جو اللہ سے ایک لحظہ کے لیے بھی منقطع کر دے۔ انھوں نے پہلے اس علم کی شرائط کی پابندی کی، پھر اس پر عمل کیا۔ پھر عمل کرتے کرتے حقیقت تک پہنچے۔ چناں چہ ان میں تینوں باتیں پائی گئیں، علم، حقیقت اور عمل۔[۱۷]

ابن عربی نے بھی عالم اور عارف میں فرق بیان کیا ہے کیوں کہ متکلم یا محقق علم کو زائد از ذات

سمجھتا ہے اور اہل اللہ صاحب کشف و وجدان علم کا منشا ذات کو گردانتا ہے اور یہیں سے دونوں کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔[18] اس بحث سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ تصوف کے مقام و منشا اور اس کے دائرۂ عمل کی وسعت اور گہرائی کو محض مطالعے یا تجزیے کی رُو سے سمجھنا ممکن نہیں۔ نہ ہی ان اعمال پر ظاہری طور پر کاربند رہنا اس تجربے سے گزرنے کی ضمانت بن سکتا ہے، جن کا درس صوفیا نے اپنی کتابوں میں دیا ہے۔ باطنی طلب اور آرزو نہ صرف اعمال کی نوعیت و ماہیت پر شدت سے اثر انداز ہوتی ہے بلکہ خود بھی ایک عمل ہے[19] اور باطن کا نظارہ کون کر سکتا ہے سوائے کسی روشن ضمیر کے۔ لہٰذا باطن پر حکم لگانا ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔

ممتاز مفتی اور تصوف:

سید علی ہجویری تصوف میں دل چسپی رکھنے والے لوگوں کو تین مدارج میں تقسیم کرتے ہیں: ایک صوفی، دوسرا متصوف اور تیسرا مستصوف۔ صوفی تو وہ ہے جو اپنے وجود سے فانی ہو کر باقی بالحق ہو جائے، متصوف وہ ہے جو اس درجے کی خواہش رکھتا ہو اور اسے پانے کی آرزو میں تکلف، مشقت اور مجاہدہ کرے، اور مستصوف وہ ہے جو دنیاوی مفادات اور اغراض و مقاصد کے حصول کے لیے صوفیا کرام کے اعمال و افعال و کرامات کی نقل کرتا ہے اور ان کے اقوال دہراتا پھرتا ہے مگر خود بے خبر محض ہے۔[20]

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کسی شخص کے تصوف کے کسی درجے پر فائز ہونے کے بارے میں حکم صادر کرنے کا اختیار کس کو حاصل ہے؟ کون یہ فیصلہ کر سکتا ہے کہ فلاں شخص، صوفی ہے، متصوف ہے یا محض مستصوف ہے؟ اس مسئلے کے حل کے لیے اگر ہم دیگر علوم کی طرف رجوع کریں تو فوراً اس کا جواب مل جائے گا۔ یعنی کسی علم کے ماہرین یہ فیصلہ کریں گے کہ کوئی مبتدی یا طالب علم اس علم کے کس درجے پر فائز ہے؟ عمرانیات کے طالب علم کا علمی مقام معاشیات کا ماہر متعین نہیں کر سکتا اور فزکس کے طالب علم کی قابلیت جانچنا، لسانیات کے ماہر کے لیے ممکن نہ ہوگا بلکہ بالکل خلافِ عقل سمجھا جائے گا، تو پھر ادبی نقادوں کے لیے یہ فیصلہ کرنا کہ تصوف کو اپنے افسانوں کا موضوع بنانے کا حق کسے حاصل ہے اور کسے یہ جرأت کرنے کی اجازت نہیں ہونی چاہیے، کیوں کر ممکن ہے۔ لہٰذا یہ سوال تو بالکل بے معنی ہے کہ ممتاز مفتی نے، جو بعض نقادوں کی رائے میں اس کے اہل نہیں تھے، تصوف کو اپنے افسانوں کا موضوع کیوں بنایا۔ کسی عالم نقاد یا محقق کو یہ حق نہیں کہ وہ کسی بھی انسان کو اس آرزو کے لیے نااہل قرار دے۔

البتہ یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ جو کچھ انھوں نے اپنے افسانوں میں پیش کیا، کیا اس کا تعلق تصوف سے ہے یا نہیں؟ یعنی کیا ان کے افسانے کسی ایسی مابعد الطبیعیاتی جہت کے حامل ہیں جو ان کے معاصر معاشرے کو روحانیت کی طرف مائل کرنے کی اہل ہے؟ کیا ان افسانوں کی مجموعی فضا کسی ایسے نامعلوم خواب

کا تعاقب کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جو علائق دنیا سے پرے کسی اور بے نام منزل کا متلاشی ہے؟ کیا ان افسانوں کے بیانیے کا تعلق غیر شعوری طور پر انسان کی روحانی بالیدگی، یا کسی غیر مادی وجود سے نسبت پر قائم ہوتا ہے؟ کیا انھیں پڑھ کر عرفانِ ذات کی سمت قدم اٹھتا ہے؟ کیا یہ ''میں'' سے ''تو'' تک سفر کرنے پر مائل کرتے ہیں؟ کیا یہ انسان کو ذاتی اغراض اور عارضی لذات کے پس وپیش سے آگاہ کر کے ان سے بے نیاز ہو جانے کی ترغیب دیتے ہیں؟ کیا یہ انسانی نفس کے دھوکے اور فریب سے خبردار کرتے ہیں؟

پہلی نظر میں ممتاز مفتی کے افسانوی ادب کا جائزہ لینے سے اس میں ایک تدریجی ارتقا نظر آتا ہے۔ یعنی ابتدا میں انھوں نے جنس، نفسیات اور معاشرتی وتہذیبی اقدار کو اپنے فن کا موضوع بنایا، پھر ان کی توجہ روحانیت کی طرف مبذول ہوگئی اور انھوں نے تصوف سے دل چسپی کا اظہار کیا اور تیسرے مرحلے پر یہ دل چسپی قرآنی مطالعے میں بدل گئی اور وہ تصوف سے آگے بڑھ کر شریعت اسلامیہ کے وکیل بن گئے۔ یہاں ان کی زندگی کا سفر ختم ہوگیا ورنہ وہ اس موضوع پر اپنی کتاب ''تلاش'' کے بعد بھی کچھ لکھتے تو ان کے خیالات سے زیادہ واضح طور پر شناسائی ہوسکتی۔

ممتاز مفتی کا پہلا افسانوی مجموعہ ''اَن کہی'' (۱۹۴۳) اٹھاتے ہی ان کی کہانی ''آپا'' پر نظر پڑتی ہے۔ پہلی نظر میں معلوم ہوتا ہے کہ ''آپا'' دو تہذیبی ادوار کے تقابلی مطالعے پر مبنی ہے۔ 'آپا' قدیم، روایتی معاشرے کی نمائندہ ہے اور 'ساجو باجی' جدید طرز زندگی کی دلدادہ۔ ممتاز مفتی نے یہ کہنے کی کوشش کی ہے کہ جدید طرز زندگی اگرچہ دل کش، رنگین اور پرکشش ہے مگر اس کی شوخی جلد ہی ماند پڑ جاتی ہے اور قدیم شعارِ زیست جو بہ ظاہر پھیپھسا اور بے رنگ معلوم ہوتا ہے، تادیر دلوں میں حرارت قائم رکھتا ہے۔ اس مقصد کے لیے انھوں نے نچلے متوسط طبقے کی روزمرہ زندگی سے چند ایسی علامتیں منتخب کی ہیں جن کی مدد سے وہ اپنے نقطۂ نظر کو بہت کامیابی سے بیان کر پائے ہیں۔ ان میں سے مرکزی علامتیں دو ہیں، گوبر کا اپلا اور بجلی کا بلب۔ دونوں روشنی پیدا کرتے ہیں اور بہ ظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ بجلی کے بلب کی روشنی اپلے کی آگ سے نکلنے والی روشنی سے کہیں زیادہ ہے۔ یہ نگاہوں کو چکا چوند کر دیتی ہے اور اس روشنی میں ہر چھپی ہوئی شے واضح نظر آنے لگتی ہے۔ لیکن یہ روشنی ناقابلِ اعتبار ہے۔ جیسے بٹن دبا کر حاصل کی جاسکتی ہے، اسی طرح بٹن دبا کر، یا بغیر بٹن دبائے بھی، چلی جاتی ہے جس کے بعد اندھیرا اور گہرا ہو جاتا ہے۔ اس کے مقابلے میں اپلے کی آگ کی روشنی بہت مدھم اور ہلکی ہے۔ یہ منظر کو بالکل واضح نہیں کرتی بلکہ ہلکے ہلکے اندھیرے میں لپٹا رہنے دیتی ہے۔ اسرار کی دھند میں ملفوف ہو کر منظر اور بھی معنی خیز اور خیال انگیز ہو جاتا ہے۔ اب یہ محض خارجی منظر نہیں رہتا بلکہ اس میں ایک شدید داخلیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ ذات کا حصہ اور اس کی توسیعی صورت بن جاتا ہے۔ اس نیم

اندھیرے نیم اجالے میں موجود اشیا محض روشنی کی مدد سے موجود نظر نہیں آتیں بلکہ دیکھنے والے کی قوت متخیلہ بھی سرگرم ہو جاتی ہے۔ یہ نیم اندھیرا انسان کی قوتِ تخلیق کو متحرک کرتا ہے۔ پھر اس روشنی میں حرارت بھی ہے۔ یہ ماحول کو محض روشن نہیں رکھتی، اس میں گرمی بھی پیدا کر سکتی ہے۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ اس روشنی اور حرارت کو ایک بٹن دبا کر ختم نہیں کیا جا سکتا۔ یہ آگ بجھ جانے کے بعد بھی تادیر سلگتی رہتی ہے۔

لیکن غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اپلے کی آگ کا یہ استعارہ جس تہذیبی قدر کی یاد دلاتا ہے، وہ محض قدیم ہونے کی بنا پر قابلِ تحسین نہیں ہے بلکہ اس کا رشتہ واضح طور پر ایک مابعد الطبیعیاتی ماحول سے جڑتا ہے۔ اس قدر کی تجسیم ''آپا'' کے کردار میں ہوتی ہے۔ وہی 'آپا' جس کے بارے میں حسن عسکری نے لکھا تھا، ''آپا بہت پسند آئی لیکن از راہِ کرم کسی ساجو باجی کا پتا لکھ بھیجیں!'' [۲۱] آپا دراصل زندگی بسر کرنے کے جس قرینے کی نمائندہ ہے وہی تصوف کا مطمحِ نظر ہے۔ وہ زندگی سے ضد نہیں کرتی، اصرار نہیں کرتی، انتقام نہیں لیتی، اس کی سرشت میں صبر، برداشت، تسلیم و رضا اور ایثار و قربانی کا جوہر ہے۔ وہ برملا اظہار اور اعلان کی قائل نہیں۔ اس کے اندر کی تپش اس کے ظاہر سے نہیں جھلکتی، جلے ہوئے اپلے کی طرح جو بہ ظاہر بجھ چکا ہے، مگر اس کے اندر کی آگ زندہ ہے۔ وہ جلوت کی نہیں خلوت کی منتظر ہے۔ اس میں پیش قدمی اور چھیننے جھپٹنے کی صلاحیت نہیں بلکہ خاموشی سے منتظر رہنے کا حوصلہ ہے۔ یہ محض ایک محبت کرنے والی عورت کی تصویر نہیں، ایک صوفی، ایک عارف کا رویہ ہے۔ ممتاز مفتی نے غالباً شعوری طور پر یہ تصویر نہیں تراشی۔ بلکہ اس افسانے کے بارے میں اپنے ایک مضمون میں انھوں نے واضح طور پر لکھا ہے کہ یہ افسانہ ایک محسن کی فرمائش پوری کرنے کے لیے لکھا گیا تھا اور خود انھیں اس مقبولیت اور پسندیدگی کا اندازہ نہیں تھا جو اس افسانے کے حصے میں آئی۔ [۲۲] لیکن تخلیقی عمل، مصنف کے شعوری فیصلوں کا پابند نہیں ہوتا۔ افسانے میں غیر شعوری طور پر جس نقطۂ نظر کا غلبہ ہے وہ صوفیانہ طرزِ زیست کی نمائندگی کرتا ہے۔ صوفی کا عشق بھی اک آتشِ خاموش ہوتا ہے جو اندر ہی اندر اس کے باطن کو فروزاں رکھتی ہے اور وہ کسی تقاضے کے بغیر ایک غیر مشروط وابستگی پر قائم اور مطمئن رہتا ہے۔ اس کا محبوب اپنی تجلّی کی برق سے اسے بھسم کر ڈالے یا لن ترانی کا پیغام بھیج کر تڑپتا چھوڑ دے، صوفی گلہ نہیں کرتا، نہ اپنی محبت سے دست بردار ہوتا ہے۔ روزمرہ کے دستورِ زندگی میں اس شعار کو دیوانگی اور فرسودہ پن سمجھا جائے تو اس کی بلا سے۔

تیسرے مجموعے ''چپ'' (۱۹۴۷) کی کہانی ''پریم نگر'' تخلیقِ کائنات سے پہلے کا منظر پیش کرتی ہے۔ اس میں ایک ملکوتی منظر کی نقش گری کی گئی ہے، جو محض حسنِ فطرت کی تصویر نہیں، اس میں کسی خیال کی آنچ بھی ہے۔ اس کہانی کی منظر نگاری خارجی مرقعوں پر مبنی نہیں، یہ کسی مصور کی کھینچی ہوئی تصویریں معلوم ہوتی

ہیں جن میں منظر کے ساتھ ساتھ مصور کی آنکھ بھی دکھائی دیتی ہے اور اس کا زاویۂ نظر بھی۔ پریم نگر کی فضا انتہائی خوب صورت ہے مگر اس پر ایک اداسی سی چھائی ہوئی ہے۔ کردار ایک دوسرے کو تلاش کرتے ہیں مگر کوئی کسی کو نہیں ملتا۔ یہاں تک کہ فراق کا درد اس بستی میں نزول کرتا ہے اور اس کی مغموم فضا میں چہل پہل دوڑ جاتی ہے۔ یہی فراق ہے جو تخلیق کائنات کا سبب ہے۔ یہ خواجۂ اہلِ فراق کا کرب بھی ہے اور ہجر نصیب آدم کے اضطراب کا سبب بھی۔ اسی فراق کی بدولت دنیا بسی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ازل کے سرمئی اجالے میں اسی فراق کے طلوع ہونے سے زندگی کا بیج پھوٹا اور اس کی چشمِ ویراں میں نم آیا۔ فراق تخلیق کائنات کا موجب ہے اور ''پریم نگر'' کی ساری رونق اسی کے دم قدم سے ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے اس دنیائے آب وگل کی ساری چہل پہل، ساری ہاؤ ہو حضرت انسان کے اس کربِ فراق کے دم سے ہے جو روزِ ازل اس کا مقدر بنا تھا۔ کہیں کہیں مصنف کے قلم سے ایسے فقرے بھی نکل گئے ہیں جو اس تلازمے کی طرف واضح اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً:

> ''پتّوں نے سنا اور وہ سمٹ سمٹ کر ایک دوسرے سے لگ گئے۔ ٹہنیوں نے ایک دوسرے کے شانوں پر سر رکھ کر آہیں بھرنا شروع کر دیا۔ چشمے ٹپ ٹپ رونے لگے۔ کوئل نے بچھڑے باسیوں کو یوں آوازیں دینا شروع کر دیا، جیسے وہ آ جائیں گے۔ پگڈنڈیاں ادھر ادھر دوڑیں جیسے کھوئے ہوئے ابھی مل جائیں گے۔ آسمان نے اپنا پردہ اور بھی گاڑھا کر دیا، تاکہ گئے ہوئے باسیوں کی یاد آسمانوں پر نہ پہنچ جائے۔ کہیں فرشتے بھی نہ چاہنے لگیں کہ اللہ میاں چلے جائیں اور آسمانوں پر بھی جستجو کی رنگینی کا چرچا ہو۔ کہیں وہاں بھی ایک نگر نہ بس جائے۔''[۲۳]

اس افسانے میں مفتی نے مناظرِ فطرت کی مدد سے بیانیے کے تاثر کو گہرا کرنے کا کام لیا ہے۔ یہ ان کا ایک نمایاں فنی حربہ ہے۔ مناظرِ فطرت کے پس منظر کے ذریعے وہ نہ صرف اپنے معانی کی ترسیل و تبلیغ کا کام لیتے ہیں بلکہ بعض اوقات افسانے کے موضوع سے بالکل متضاد کیفیات کو جنم دے کر اس میں سہ ابعادی گہرائی پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کا ایک افسانہ ''دودھیا سویرا'' تو، جسے پورے اعتماد سے متصوفانہ افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے، اس حقیقت کو ایک نظریے کی صورت میں پیش کرتا ہے کہ مکانی صورت حال انسانی اعمال و افعال پر کس طرح اثر انداز ہوتی ہے:

> ''دس ہزار فٹ کی بلندی سے اوپر، اس نے پھر سلسلۂ کلام جاری کرتے ہوئے کہا، فضا اس قدر لطیف ہوتی ہے اور عالم اس قدر نورانی ہوتا ہے جیسے صبح سویرے سورج نکلنے سے پہلے یہاں دودھیا سویرا پھیلا ہوتا ہے۔ اس بلندی پر یہاں صبح صادق کے دودھیا سویرے کو قیام اور دوام مل جاتا ہے۔ اس دودھیا سویرے میں نگاہیں ہمیشہ اوپر کو اٹھتی ہیں، اور انسان محسوس

کرتا ہے جیسے وہ اڑ رہا ہو۔ انسانی کثافت کا بوجھ گویا اس کی پیٹھ سے اتر گیا ہو۔ اس کی آرزوؤں میں شدت کی وہ دھار نہیں رہتی، اس کے دکھوں اور حسرتوں میں تکلیف کا عنصر ختم ہو جاتا ہے۔ اس کے بغض، دشمنیاں، نفرتیں سب یوں اپنی کثافت کھو بیٹھتی ہیں، جیسے مشین سے دبی ہوئی روئی کی گٹھڑی کو دھنک کر صاف کر دیا گیا ہو۔ وہاں روح سے بوجھ اتر جاتا ہے۔ وہاں کوئی ہوس کاری کا شکار نہیں ہو سکتا۔ وہاں کوئی جرم سرزد نہیں ہو سکتا۔ وہاں کوئی گناہ سے آلودہ نہیں ہو سکتا۔ جیسے یہاں صبحِ صادق کے وقت کوئی جرم نہیں کر سکتا۔ عیش و نشاط کی محفلیں چار بجے سے پہلے ہی ختم ہو جاتی ہیں۔ حتیٰ کہ اس وقت محبوبہ کے لیے برہا کا راگ بھی نہیں گایا جا سکتا۔ صرف حمد و ثنا، صرف کائناتی جذبہ ہی اس وقت قیام حاصل کر سکتا ہے۔ اس دودھیا سویرے میں وہاں عشق جسم کے بندھن سے آزاد ہو جاتا ہے۔ اپنی انا، اپنی ذات سے نکل کر کائنات کے ذرّے ذرّے پر بکھر جاتی ہے۔ وہ بلندی اور پھر وہ پاکیزہ نورانی برف، وہ چاروں طرف پھیلا ہوا نور، اور وہ سکوت، گہرا، بے اتھاہ سکوت۔ وہ خاموش ہو گیا۔ کمرے پر گویا دودھیا سویرا چھا گیا۔''[۲۴]

اس اقتباس میں زمان و مکان دونوں کی مدد سے ایک روحانی کیفیت کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کیفیت میں وحدت الوجود کے تجربے کی جھلک ہے، شخصی انا کا بکھر کر کائنات کے ذرے ذرے سے ہم آہنگ ہو جانا اور چاروں طرف پھیلے ہوئے نور میں ایک اتھاہ سکوت میں ڈوب جانا۔۔۔ یہ کوئی خارجی واقعہ نہیں، بلکہ سراسر ایک داخلی تجربہ ہے لیکن اس داخلی تجربے کا محرک خارج میں موجود ہے۔ یعنی دس ہزار فٹ بلند مقام اور صبحِ صادق کا وقت۔ مفتی نے کئی بار زمان و مکان کو اپنے افسانوں کی کلیدی تھیم کے بیان کے نہایت کام یاب آلۂ کار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ان کے کئی افسانوں میں وقت بھی دیگر کرداروں کے ساتھ ساتھ ایک اہم کردار ادا کرتا ہے اور افسانے کا ایک زندہ کردار معلوم ہوتا ہے۔ یہی تھیم بعد میں ان کے افسانوں ''سمے کا بندھن'' میں کلیدی اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔ مفتی نے اپنے ایک مضمون ''پہاڑ'' میں بھی بالکل یہی بات افسانوی تناظر سے باہر نکل کر، ایک نظریے کے طور پر بیان کی ہے۔

''چاہے آپ سوگوارِ محبت نہیں، چاہے آپ کو خسارہ نہیں رہا، چاہے آپ غمِ روزگار سے قطعی طور پر ناواقف ہیں، شام کے وقت جب ڈوبتے سورج کی کرنیں بادلوں میں آگ سی لگا دیتی ہیں۔ اور مشرق سے شام کا دھندلکا نکل کر چھا جاتا ہے۔ اور ہوا در و دیوار میں سسکیاں بھرتی ہے، تو خواہ مخواہ آپ کا جی چاہتا ہے کہ آہیں بھریں، شعر گنگنائیں اور دنیا کو فانی سمجھیں۔

پھر جوں جوں رات پڑتی جاتی ہے دل میں اک اضطراب پیدا ہوتا جاتا ہے۔ خواہشات کی بھیڑ لگنے لگتی ہے۔ گرد و پیش میں زندگی کی لہر دوڑنے لگتی ہے۔ حتیٰ کہ آپ بابر بہ عیش کوش گنگنانا شروع کر

دیتے ہیں۔اور زندگی ایک رنگین روپ دھار لیتی ہے۔احساسات میں جوش اور ولولہ پیدا ہوتا ہے۔ آپ کا دل اور جسم مل کر سازش کرتے ہیں۔اخلاق، سماج اور مذہب کے خلاف سازش۔۔۔یہ وقت عیش وطرب کی محفل سجانے اور گناہ کی لذتوں میں کھو جانے کے لیے کس قدر مناسب ہوتا ہے۔پھر دو بجے جرم وسازش کا دور چلتا ہے۔راگ رنگ کی آوازیں مدھم پڑ جاتی ہیں اور محبت بھری سرگوشیاں ختم ہو جاتی ہیں۔اور صرف محفلِ شب کی جلی ہوئی شمع سلگتی رہ جاتی ہے۔عشق ومحبت کی ملاقاتیں اپنی دل چسپی کھونے لگتی ہیں۔تین بجے کے قریب توبہ اور عفو کی دعائیں شروع ہو جاتی ہیں، گزشتہ گناہوں پر آنسو بہائے جاتے ہیں، صفائی قلب کے لیے مناجاتیں پڑھی جاتی ہیں۔حتیٰ کہ صبحِ صادق کے وقت حمد وثنا کی کیفیت تمام عالم کو سرشار کر دیتی ہے۔۔۔صبحِ صادق کے رو پہلے دھندلے میں آپ گناہ نہیں کر سکتے، رنگ رلیاں نہیں منا سکتے، عیش وطرب کی محفل آراستہ نہیں کر سکتے ۔۔۔وقت اور روح کے تعلق کو سب سے پہلے راگ ودھیا والوں نے سمجھا۔۔۔جملہ اوقات میں صبحِ صادق کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔اور پہاڑوں کا مقصد صبحِ صادق کو لافانی کرنا ہے۔دس ہزار فٹ کی بلندی سے اوپر جا کر دیکھیے، جہاں ہر وقت صبحِ صادق کا عالم چھایا رہتا ہے۔۔۔یہاں کوئی گناہ سرزد نہیں ہو سکتا۔۔۔کوئی محفلِ طرب نہیں سجائی جا سکتی۔یہاں صرف بھگتی کی جا سکتی ہے، یوگی یہاں دیوتاؤں کی بھگتی کے لیے آتے ہیں اور انجانے میں وحدانیت کی مالا جپنے لگتے ہیں، وہ کرشن مہاراج سے دھیان لگانے آتے ہیں اور اس دیوتا کی حمد وثنا میں لگ جاتے ہیں جس کا نہ جسم ہے اور نہ شکل۔وہ خالقِ ارض وسما، جس کا سب سے بڑا وصف عظمت ہے۔

پہاڑوں پر گھومتے پھرتے میں نے مختلف اثرات سے بھرے مقام دیکھے ہیں۔ایسے مقام انسان کے دل پر خصوصی اثر رکھتے ہیں۔اور خصوصی جذبات کے متحرک ہوتے ہیں۔مثلاً ڈلہوزی سے چمبے جاتے ہوئے سڑک پر ایک مقام ہے کھجار، یہاں فضا ہر وقت رومانی جذبات بکھیرتی رہتی ہے۔۔۔ ایسے مقامات بھی ملتے ہیں جہاں آپ محسوس کریں گے کہ زندگی ایک سوگوار حسینہ ہے جو آپ سے منہ موڑ کر بیٹھی ہے۔فضا آہوں اور ہچکیوں سے بھری ہوئی ہے۔

ایسے مقامات جہاں خدائے قہار وجبار کا وجود مسلط ہے۔جہاں قدرت کی جابرانہ طاقتوں کا دور دورہ ہے۔۔۔اور ایسے مقامات جہاں اللہ تعالیٰ کی عظمت سے متاثر ہو کر انسان محبت، خلوص اور نیاز کے بے پناہ جذبے سے سربسجود ہو جاتا ہے۔''[۲۵]

'علی پور کا ایلی' میں بھی انھوں نے مکانوں اور شہروں کی ظاہری حالت کے انسانی نفسیات پر شدت سے اثر انداز ہونے کا نظریہ پیش کیا ہے۔[۲۶] اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں اپنے نجی احساسات وتجربات اور نظریات کو کس قدر شدت سے پیش کیا ہے۔

زمان و مکان کے اس تصور سے قطع نظر، افسانہ ''دودھیا سویرا'' کا مرکزی خیال بہت چونکا دینے والا ہے۔ یہ ایک انتقال پا جانے والی عورت کے گرد گھومتا ہے جس کی قبر پر چار مختلف مرد ایک ہی وقت میں دیا جلانے آتے ہیں اور ایک دوسرے کو اس عورت سے اپنے تعلق کی داستان سناتے ہیں۔ ہر ایک کا خیال ہے کہ اس عورت نے اس کی زندگی کو ایک نیا موڑ بخش دیا تھا اور وہ اسے اپنی دانست میں خود اپنی ہی محبوبہ یا ملکیت سمجھتا تھا۔ نذیر احمد اس افسانے کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ممتاز مفتی کے عورتوں سے متعلق کئی سارے افسانوں میں سے 'دودھیا سویرا' بھرپور اور مکمل افسانہ کہا جا سکتا ہے۔ فنی طور پر بھی اسے ان کے نمائندہ افسانے کی حیثیت سے دیکھا جا سکتا ہے۔ عورت کا حسن و جمال اور مرد پر اس سحر کے متنوع اثرات 'دودھیا سویرا' کا موضوع ہے۔۔۔ زمان و مکان کا خصوص اور افسانے میں شامل واقعہ و کردار کی تفصیل کے بیان میں تراش خراش، تزئین و ترتیب اور کسی حد تک تصنع کا عنصر دودھیا سویرا کے ایسے پہلو ہیں جو بہ یک وقت ممتاز مفتی کی فنی روش کی توانائی اور ناتوانی کو ظاہر کرتے ہیں۔۔۔ ابہام و اسرار جو کرداروں کے سلسلے میں پایا جاتا ہے وہ اتفاقی نہیں بلکہ ارادی معلوم ہوتا ہے۔''[۲۷]

لیکن کیا یہ افسانہ محض عورت اور مرد کے تعلق کو ظاہر کرتا ہے یا عورت یہاں زندگی کے اسرار کے استعارے کے طور پر ظاہر ہوئی ہے؟ اگر ایک لمحے کے لیے یہ بھول جائیں کہ وہ چاروں افراد ایک عورت کی قبر کے گرد کھڑے ہیں، اور یہ سوچ لیں کہ چار افراد، کائنات کے چار کھونٹ ہیں اور ان سب کو حقیقت عظمیٰ کی تلاش ایک دوسرے سے وابستہ کیے رکھتی ہے تو افسانے کی ایک نئی جہت نمایاں ہوتی ہے۔ نذیر احمد نے جسے تصنع کا عنصر قرار دیا ہے وہ دراصل کہانی کی مابعد الطبیعیاتی جہت ہے جو ظاہر ہے کہ حقیقت نگاری سے مختلف تاثر قائم کرتی ہے۔ تاہم یہ بات تو نذیر احمد نے بھی محسوس کر لی کہ کہانی میں ابہام و اسرار کا پہلو اتفاقی نہیں بلکہ ارادی معلوم ہوتا ہے۔ دراصل یہ ابہام و اسرار کہانی کی تھیم کا بنیادی جزو ہے۔ مفتی زندگی کی اصل حقیقت، جسے حقیقتِ واحدہ بھی کہا جا سکتا ہے، کے بارے میں انسانی اعتقادات اور اس کے ظن و تخمین کی نیرنگی کا بیان کرتے ہیں۔ ہر ایک خود اپنے نقطۂ نظر کو قطعی اور حتمی سمجھتا ہے لیکن جب وہ ''قبرستان'' یعنی آخری منزل پر پہنچتے ہیں تو انھیں معلوم ہوتا ہے کہ اصل حقیقت تو ایک ہے۔ کائنات کی یہ تمام تر نیرنگی اور تنوع ایک ذاتِ واحد میں ضم ہو جاتے ہیں اور ایک نیا عرفان جنم لیتا ہے۔ کہانی کے آخری جملے واضح طور پر اس طرف اشارہ کرتے ہیں:

> ''اونہوں! دوسروں کو ننگا نہ کرو۔ ہمیں پردہ اپنی عقل سے اٹھانا ہے۔ اپنی عقل سے۔''
>
> ''کتنا رنگین پردہ ہے''، مونچھوں والے نے آہ بھری
>
> ''کتنی بڑی رکاوٹ ہے''، کھدر پوش نے کہا

''اچکن پوش انہماک سے دیا جلانے میں مصروف تھا۔ اس کے گال آنسوؤں سے تر تھے۔ سورج کی آخری شعاعوں نے بادلوں سے چھن کر نور کی دھاریاں سی بنادی تھیں، جیسے نور کا ایک مینار کھڑا ہو۔ اور چاروں طرف دودھیا سویرا پھیلا تھا۔''[۲۸]

یہاں دودھیا سویرا حقیقی معنی میں نہیں بلکہ استعاراتی انداز میں استعمال ہوا ہے کیوں کہ کہانی کے منظر میں یہ وقت صبح کا نہیں، شام کا ہے۔ اس استعارے کا سرا اس اقتباس سے جڑتا ہے جس میں مفتی نے دودھیا سویرے کی معنویت واضح کی ہے۔ یعنی وقت کا وہ حصّہ جب انسان وجود کی کثافتوں سے بالاتر ہو کر کسی غیر معمولی مابعد الطبیعیاتی تجربے سے گزرتا ہے۔ گویا راہِ سلوک کی ایک اور منزل طے کر لیتا ہے اور کسی مخفی حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے۔ نور کا لفظ اس کہانی میں بار بار استعمال ہوتا ہے۔ نور کی بنی ہوئی پنڈلیاں، نور سے بھیگی ہوئی تنہائی، نور کا مینار اور نور کی دھاریاں محض ایک عورت کے عشاق کا تجربہ نہیں ہو سکتیں جب تک وہ اس تجربے کو ترفع عطا کر کے اس سے کوئی برتر معنی اخذ کرنے کے قابل نہ ہوں۔ کہانی ''کالو کیل'' ایک قبرستان کے کنارے پر بنی مسجد کا چبوترہ ہے جو اپنی جگہ ایک معنی خیز اشارہ فراہم کرتا ہے۔

''روغنی پتلے'' کے عنوان سے ممتاز مفتی کا چھٹا افسانوی مجموعہ ۱۹۸۴ء میں، انیس برس کے طویل وقفے کے بعد شایع ہوا۔[۲۹] ان برسوں کے دوران ممتاز مفتی کی نجی اور ادبی زندگی میں کئی تبدیلیاں رونما ہو چکی تھیں۔ صوفیوں اور درویشوں سے ان کی ملاقاتیں اور قدرت اللہ شہاب سے خصوصی ربط نے ان کے موضوعات، اسلوب اور طرزِ فکر پر گہرا اثر امرتب کیا تھا۔ انھوں نے حج بیت اللہ کی سعادت حاصل کر لی تھی اور ''لبیک'' (۱۹۷۵ء) کے عنوان سے اس سفر کی یادداشتیں بھی تحریر کر چکے تھے۔ جنسی اور نفسیاتی موضوعات پر افسانے لکھنے والے ممتاز مفتی کی یہ کایا پلٹ ان کے قارئین کے لیے بہت حیرت انگیز تھی اور اس کتاب پر مختلف قسم کے ردِ عمل ظاہر کیے جا رہے تھے مگر حقیقت یہ ہے کہ ''لبیک'' کی اشاعت نے ممتاز مفتی کو بہت مقبولیت عطا کی تھی اور وہ قارئین کی ایک بڑی تعداد کی عقیدت کا محور بن گئے تھے۔ اگرچہ نقادوں نے ان کی اس کایا پلٹ کو تشکیک کی نظر سے دیکھا تھا مگر عوامی سطح پر انھیں پہلے سے کہیں زیادہ پذیرائی حاصل ہونے لگی تھی۔

''روغنی پتلے'' ان کا وہ پہلا افسانوی مجموعہ ہے جس میں ان کے افکار پر روحانیت کی چھاپ نمایاں صورت میں سامنے آتی ہے۔ ''روغنی پتلے'' کی اشاعت سے ان کے افسانوی ادب کی متصوفانہ جہت کھل کر سامنے آجاتی ہے اور عکسی مفتی کا یہ کہنا کہ ''فرائیڈ سے متاثر ہو کر جنس پر لکھنے والا ممتاز مفتی تیس سال ہوئے فوت ہو گیا۔ انہیں تازہ روشنی اور قوت ملی ہے۔ اب دیکھیں۔۔۔''[۳۰] کافی حد تک سچ ثابت ہو جاتا ہے۔ خود ممتاز مفتی اس کتاب کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

''میرے نزدیک تحریر میں تاثر کو عطا سے تعلق ہے۔ میں نے حضرت دمڑی شاہ کی خدمت میں حاضری دی۔ عرض کی حضور آپ نے حضرت میاں محمد کو قلم عطا فرمایا تھا۔ کچھ مجھے بھی عنایت ہو جائے!،

دلی میں حضرت نظام الدینؒ کے در پر دہائی دی تھی کہ حضرت امیر خسروؒ کی جھولی بھری تھی، کچھ مجھے بھی دان کر دیجیے۔ بے شک وہ اہل تھے میں نااہل ہوں۔ لیکن عطا میں نہ اہل ہوتا ہے نہ نااہل۔ بلکہ نااہل ہو تو دین سچی دین بن جاتی ہے۔ اگر ان بزرگوں کی جانب سے عطا ہو جائے تو شاید مرنے سے پہلے میں وہ کہانی لکھ سکوں جو لکھنا چاہتا ہوں۔''[۳۱]

اس مجموعے کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ اپنے فنی و فکری ارتقا کے اس مرحلے پر ممتاز مفتی نے ادب کو اپنے پیغام کی ترسیل کے ایک وسیلے کے طور پر استعمال کرنے کا ارادہ کر لیا ہے اور ان کا اصل مقصد پاکستان کی تہذیبی زندگی میں جدیدیت کے پیدا کردہ روحانی خلا کی نشان دہی کرنا ہے جس نے انسان کے قوائے ظاہری و باطنی کو ایک مسلسل انتشار میں مبتلا کر رکھا ہے۔ اس احساس کا سب سے شدید اور براہ راست اظہار ان کے افسانے ''روغنی پتلے'' میں ملتا ہے۔ یہ ان کے پہلے مجموعے ''ان کہی'' میں شامل افسانے ''اندھیرا'' ہی کا توسیعی روپ ہے۔ اندھیرا ہی کی طرح اس کہانی کا منظر نامہ بھی ایک دکان ہے۔ یہ پاکستان کے ایک بڑے شہر کا جدید ترین فیشن آرکیڈ ہے جو پورے شہر کی ثقافتی اقدار کا نمائندہ ہے۔ اس آرکیڈ میں مختلف لباس اور رنگ ڈھنگ کے پتلے موجود ہیں جو رات ہوتے ہی زندہ جیتے جاگتے انسانوں کا روپ دھار لیتے ہیں۔ ان کی آپس کی گفتگو افسانے کے مرکزی خیال کو اجاگر کرتی اور آگے بڑھاتی ہے۔ کہانی ایک ہمہ دان راوی کی زبانی بیان کی گئی ہے جو نہ صرف فیشن آرکیڈ کی تعمیر، تزئین اور ترتیب کو وضاحت سے بیان کرتا ہے بلکہ افسانہ نگار کی ترجمانی کرتا ہوا، اس کی ذاتی رائے اور تبصرے بھی پیش کرتا جاتا ہے۔ یہ افسانہ نگاری کی ایک روایتی اور گھسی پٹی تکنیک ہے مگر ممتاز مفتی کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے اسلوب، جملوں کی ساخت اور الفاظ کے در و بست سے کہانی کی مجموعی فضا میں تازگی، زندگی اور حرکت پیدا کر دیتے ہیں۔ ابتدائی بیانیہ فعل حال میں پیش کیا گیا ہے لیکن قاری جوں ہی خود کو راوی کے ہم راہ فیشن آرکیڈ کی رنگین زندگی میں پوری طرح محو محسوس کرتا ہے، گھڑی، رات کے دو بجاتی ہے اور بیانیہ کا صیغہ حال سے ماضی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ گویا اس سے پہلے جو معلومات فراہم کی گئی تھیں وہ مستقل نوعیت کی تھیں۔ فیشن آرکیڈ میں کسی بھی وقت، کسی بھی دن یہ مناظر دیکھے جا سکتے ہیں لیکن اس کے بعد جو کچھ ہوا، وہ اس خاص دن، وقت اور لمحے کو ہی ظہور پذیر ہو سکتا تھا۔ فعل حال کا استعمال ایک طرح سے جاری عمل کی نشان دہی کرتا ہے اور فعل ماضی کے ذریعے ایک قصے کے رونما ہو کر ختم ہو جانے کی طرف اشارہ ہے۔ اب اگر کوئی اسی فیشن آرکیڈ میں رات کے دو بجے پہنچ بھی جائے تو ضروری نہیں کہ یہی تجربہ حاصل کر سکے۔

دراصل کہانی کا راوی رات دو بجے کے بعد فیشن آرکیڈ میں جو کچھ ملاحظہ کرتا ہے وہ ایک غیر معمولی تجربہ ہے۔اسے راوی کا خیال یا وژن یا خواب بھی کہہ سکتے ہیں مگر افسانہ نگار نے ایسا کچھ نہیں کہا۔اس نے اس تجربے کو ایک امرِ واقعہ قرار دیا ہے۔ راوی کو فیشن آرکیڈ کے پتلوں کے اچانک بول پڑنے پر کوئی حیرت نہیں ہوتی بلکہ سچ تو یہ ہے کہ راوی انھیں قاری کے حوالے کر کے خود کہیں غائب ہو جاتا ہے اور دوبارہ کبھی نمودار نہیں ہوتا۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قاری خود اس فیشن آرکیڈ میں موجود ہے اور پتلوں کے مباحث سن رہا ہے۔ راوی کا نقطۂ نظر، تبصرہ یا اس کی موجودگی کا ہر احساس زائل ہو جاتا ہے۔

کہانی کے اصل کردار فیشن آرکیڈ کے پتلے ہیں جو رات ہونے کے بعد، اور راوی کی موجودگی سے بے خبر، ایک دوسرے سے محوِ کلام ہوتے ہیں۔ یہ پتلے اپنے لباس اور حلیے کے اعتبار سے انسانوں کے مختلف طبقوں، اور فکری رویوں کو ظاہر کرتے ہیں۔سی تھرو لباس والی، منی اسکرٹ والی، بیڈنگ کاسٹیوم والی، ساڑھی والی، میکسی والی، لٹکتے بالوں والی، پتلون والی، ننگے پاؤں والی، پین ٹو کرا بالوں والی، اور انگلی سے لگے بچے والی پتلیاں۔ان کے ساتھ ساتھ پتلے کھڑے ہیں۔شکاری جیکٹ والا، موٹر سائیکل والا، بلیک سوٹ، اچکن، ہپّی، کرتے پاجامے والا، اسٹوڈنٹ، ڈینڈی، مصور، دانش ور۔ آرکیڈ ہال کے اوپر دیوار کے ساتھ ساتھ ایک گیلری چلی گئی ہے جہاں نظروں سے اوجھل دکان کا کاٹھ کباڑ پڑا ہے۔اسی کاٹھ کباڑ میں مشہدی لنگی اور رومی ٹوپی والے پتلے پٹے ہوئے مہروں کی طرح پڑے ہیں۔ پتلوں کی آپس کی گفتگو اس تضاد کو ظاہر کرتی ہے جو وقت اور اقدار کے بدلنے سے قدیم اور جدید کے درمیان ظاہر ہو رہا ہے۔ممتاز مفتی نے اپنے قلم کا سارا زور صرف کر کے ان پتلوں کے مکالموں میں ایسی گہری طنزیہ شدت بھر دی ہے جو بڑی بے رحمی سے تہذیب کے زخم کریدتی اور اندر کے متعفن گھاؤ بے نقاب کرتی ہے۔چھوٹے چھوٹے جملوں کی مدد سے وہ کمال صناعی سے صورت حال کو اپنے حق میں استعمال کرتے ہیں۔اس ساری گفتگو کا موضوع یہی جدید اور قدیم کی بحث ہے۔ جدیدیت کے متوالے قدیم طرزِ زندگی کو منافقانہ ماضی پرستی، رجعت پسندی اور دقیانوسیت کا الزام دے کر رد کر دیتے ہیں اور قدیم اندازِ فکر کے مالک عہدِ جدید کو عریانی، فحاشی، سطحیت اور حالات سے چشم پوشی کا مجرم گردانتے ہیں۔ بالآخر، افسانہ نگار کو فتح نصیب ہوتی ہے اور اگلے ہی روز، سیاسی صورت حال بدلتے ہی، وہ پتلے جو خود اس کے افکار کی ترجمانی کرتے ہیں، پس منظر سے نکل کر فیشن آرکیڈ کے نمایاں ترین مقامات پر ایستادہ ہو جاتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ فیشن آرکیڈ کا نام بھی بدل کر ''پاکستان آرکیڈ'' رکھ دیا جاتا ہے۔

یہ امر انتہائی دل چسپ ہے کہ راتوں رات یہ تبدیلی محض اس لیے رونما ہوتی ہے کہ ''حکومت کے ایک معزز مہمان، جو دنیائے اسلام کے بہت بڑے سربراہ ہیں'' آرکیڈ دیکھنے آ رہے ہیں اور وہ توقع رکھتے

ہیں کہ پاکستان کا سب سے بڑا شاپنگ سنٹر پاکستانی رنگ میں رنگا ہو''۔ فیشن آرکیڈ کا ناظم اپنے کاری گروں سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ چوں کہ اتنے مختصر نوٹس پر ہم نیا سامان مہیا نہیں کر سکتے، اس لیے اسی سامان کو رنگ و روغن کر کے گزارہ کرنا ہوگا''۔ چناں چہ رومی ٹوپی اور مشہدی لنگی والے پتلوں کو بدلتے ہوئے حالات میں ایک نئی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ یہاں دو باتیں خاص طور پر قابلِ غور ہیں۔

کہانی کا ایک اہم کردار رومی ٹوپی والا پتلا ہے۔ رومی ٹوپی ممتاز مفتی کے نظامِ فکر میں ایک اہم علامت کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ یہ علامت پہلی بار ان کے افسانے ''اندھیرا''[۳۲] میں استعمال کی گئی ہے جس میں ٹوپیوں کی ایک دکان میں مختلف قسم کی ٹوپیاں اوڑھے پتلے ایک دوسرے سے ہم کلام ہوتے ہیں۔ اس افسانے میں رومی ٹوپی روایتی اسلامی نقطۂ نظر کی ترجمانی کرتی نظر آتی ہے اور مصنف یا راوی کو اس علامت سے کوئی خصوصی شغف محسوس نہیں ہوتا۔ لیکن ''روغنی پتلے'' میں یہ علامت مصنف کی فکری وابستگی کی آئینہ دار نظر آتی ہے۔ اس سے پہلے ''علی پور کا ایلی'' میں بھی رومی ٹوپی کی علامت ممتاز مفتی کے متصوفانہ رجحانات کی علامت کے طور پر نمودار ہو چکی ہے۔ ممتاز مفتی نے رومی ٹوپی کو پہلے اسلامی اور پھر متصوفانہ روایت کی علامت کیوں قرار دیا ہے، یہ سوال قابلِ غور ہے۔ رومی ٹوپی سے خیال مولانا روم کی طرف بھی جاتا ہے اور تحریکِ خلافت کی طرف بھی۔ یوں یہ صرف روحانی حیات نو کی بات ہی نہیں رہتی بلکہ سیاسی غلبے اور استحکام کی آرزو کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ اتحاد عالم اسلامی، مرکز کی طرف لوٹنے کی خواہش اور اسلامی نشاۃ ثانیہ کا خواب اس علامت کا فکری تناظر فراہم کرتے ہیں۔ یہی بات متذکرہ افسانے میں بھی نمایاں ہے جس میں رومی ٹوپی والا دنیا کے تمام مذاہب اور نجومیوں کے حوالے سے ایک گولڈن ایج کی بشارت دیتا ہے جب انسانی ترقی کا رُخ مادی سہولتوں سے ہٹ کر روحانی مقاصد کی طرف مڑ جائے گا۔

ایک اور دل چسپ بات جو اس افسانے میں ضمنی طور پر اجاگر ہوتی ہے، ملکی حالات کے بدلنے میں بیرونی طاقتوں کا کردار ہے۔ یعنی جب مصنف پاکستان کی تہذیبی زندگی کا رخ بدلتے ہوئے دکھانا چاہتا ہے تو اسے اس کے سوا کوئی راستہ سجھائی نہیں دیتا کہ وہ کسی بڑی اسلامی طاقت کے اثر رسوخ کو استعمال کرے۔ یوں یہ تبدیلی معاشرے کے اندر سے، فطری طریقے سے رونما نہیں ہوتی بلکہ خارجی قوت کے استعمال سے پیدا کی جاتی ہے۔ یہ نکتہ بڑا اہم ہے اور جنوبی ایشیا کی تہذیبی و سیاسی نشو و نما پر روشنی ڈالتا ہے۔ اگرچہ مصنف کے پیشِ نظر یہ مسئلہ نہیں ہے اور وہ محض اسے اپنے مطلوبہ نتائج تک پہنچنے کے لیے ایک وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے لیکن یہ اس نفسیات کا عکاس ضرور ہے جو اپنے معاشرتی انقلابات کے لیے کسی بیرونی رہنما، مسیحا یا قائد کے انتظار کی قائل ہے۔ دوسری طرف یہ غیر شعوری طور پر اس احساس کی چغلی بھی کھاتا ہے کہ پاکستان کے عوام

اپنی حالت خود بدلنے کے لائق نہیں اور جب تک کوئی تبدیلی ان پر لاگو نہ کی جائے، وہ اس کے لیے تگ و دو نہیں کرتے، اس کے ساتھ ساتھ حکومتوں کا سیاسی مفادات کی حفاظت کے لیے مرغِ باد پیما کی طرح رُخ بدل لینا بھی واضح ہوتا ہے۔ غالباً اسی لیے مصنف کو مطلوبہ تہذیبی اقدار کو رواج دینے کے لیے کسی بیرونی طاقت کا سہارا لینا پڑا۔ یوں یہ افسانہ، نہ صرف ممتاز مفتی کی فکری و روحانی ترجیحات کا اظہار کرتا ہے بلکہ غیر شعوری طور پر پاکستانی معاشرے کی عمومی سیاسی و معاشرتی صورت حال کا مبصر بھی ہے۔

اسی مجموعے کے تین اور افسانوں، ''وہ''، ''بت، دیوتا اور سناٹا'' اور ''ان پورنی''، میں ممتاز مفتی کے فن کی روحانی یا متصوفانہ جہت نمایاں ہوتی ہے۔ ''وہ'' میں مفتی نے اس مابعد الطبیعیاتی تجربے یا مشاہدے کو بیان کیا ہے، جس سے تصوف سے وابستہ لوگ یقیناً واقف ہوں گے۔ یہ ان کا ذاتی مشاہدہ ہے یا سنی سنائی کو افسانے کے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے، یہ ایک الگ بحث ہے۔[۳۳] افسانہ ''وہ'' میں ''ذاتِ واحد'' کی موجودگی کو حسی سطح پر محسوس کر لینے کا تجربہ بیان کیا گیا ہے۔ اس افسانے کے صرف دو کردار ہیں۔ ایک کہانی کا راوی جو صیغہ واحد متکلم میں اپنے تجربے کی شدت اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی سرشاری، مسرت اور بے پایاں حیرت کی کیفیت کو بیان کرتا ہے۔ دوسرا کردار ''وہ'' ہے جسے راوی پہچانتا تک نہیں مگر اس کی رفاقت اور محبت کا تیقن اس کے دل کو قوی کیے دیتا ہے۔ اس اپنی ازلی تنہائی میں کسی مہربان ساتھی، کسی گہرے دوست اور ہم درد راز دان کی موجودگی کا احساس ہوتا رہتا ہے۔ شاید اسے وحدت الوجودی نقطۂ نظر سے، وہ صوفیانہ تجربہ نہ کہا جا سکے جس کا ذکر تصوف کی کتابوں میں ملتا ہے کیوں کہ اس تجربے میں فرد کی انفرادیت معدوم ہو جاتی ہے اور اسے اپنی ذات کا احساس تک باقی نہیں رہتا۔ جب طالب اور مطلوب ایک ہو جائیں تو ''میں ناں ہی، سب تو'' اور من تو شدم، تو من شدی کی کیفیت جنم لیتی ہے لیکن اس افسانے میں تو ''میں'' اور ''وہ'' دونوں بھرپور طریقے سے موجود ہیں۔ کہیں کہیں کہانی کا راوی ''میں'' واضح اشارے بھی دیتا ہے کہ جس ہستی کی موجودگی کو وہ ماں کی کوکھ جیسے 'تنگ' سے تعبیر کر رہا ہے، کہیں وہی تو نہیں جس کا نام لے کر بچپن میں بڑے بوڑھے اسے ڈرایا کرتے تھے۔ مذہبی تعلیمات میں پیش کردہ خدا کا تصور، صوفی کے تجربے سے کس طرح مختلف ہوتا ہے، یہ ممتاز مفتی کا پسندیدہ موضوع ہے اور اس پر انھوں نے اپنی خود نوشت ''الکھ نگری'' میں بھی خاصی گفتگو کی ہے۔[۳۴]

یہ سوال کہ کیا ممتاز مفتی نے اس افسانے میں وحدت الوجودی تصوف کے مرکزی تجربے کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے، بہت اہم ہے اس لیے کہ اگرچہ افسانے میں کہانی کا راوی اپنی ذات کے بھرپور احساس کے ساتھ موجود نظر آتا ہے لیکن یہ بھی تو ممکن ہے کہ اس تجربے سے گزرنے اور انفرادی شعور کی بازیافت کے بعد، اسے بیان کرنے کی جسارت کی گئی ہو کیوں کہ عین عالمِ وصال میں تو وصال کی کیفیت بیان

کرنا بالکل غیر ضروری اور بے معنی معلوم ہوتا ہے۔ جب کوئی عاشق اپنے محبوب سے مل کر لوٹتا ہے تو بار بار اس ملاقات کی یاد سے اپنے دل کو گرماتا اور ایک ایک لمحے کو دوبارہ جینے اور حواس کی گرفت میں لانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کوشش سے اس کا مقصود صرف اس لذت کی بازیافت ہی نہیں ہوتا، بلکہ وہ شعور کی سطح پر اس لذت کو سمجھنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ وہ اپنی ایک ایک کیفیت کے زیر و بم اور اس کے پس و پیش کا تجزیہ کرتا ہے اور اس کوشش میں ماضی، حال اور مستقبل ایک ہو جاتے ہیں۔ یعنی گزشتہ کا احتساب، لمحۂ موجود کا انجذاب اور آئندہ کا خواب یک جان ہو کر ایک نئی عرفانی و وجدانی صورت حال کو جنم دیتے ہیں۔ افسانہ ''وہ'' اسی عرفانی و وجدانی لمحے کی داستان ہے جسے ممتاز مفتی نے بڑی فن کاری سے، پیراڈوکس اور Irony کی مدد سے پیش کیا ہے۔ ایک مثال دیکھیے:

> ''بتوں کو توڑنے کے لیے تو غزنوی پیدا ہوتے ہیں۔ حملے کیے جاتے ہیں۔ ایک دو نہیں۔ سولہ سترہ۔ فوجیں چڑھائی کرتی ہیں۔ تہس نہس کرتی ہیں۔ یوں تو کبھی نہیں ہوتا کہ ایک بے نام انجانا ''وہ'' چپکے سے آئے۔ دھرنا مار کر بیٹھ جائے اور اس کی موجودگی سے بُت خود بہ خود تڑخنے لگے۔''[۳۵]

جن بتوں کو توڑنے کی بات کہانی کار اوی کر رہا ہے، وہ پتھر یا مٹی کے بت نہیں، انسان کے دل میں سجے ہوئے اس کے شکوک و شبہات، ظن و تخمیں اور حرص و ہوس کے بت ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ بت بادشاہوں کی لشکر کشی سے نہیں توڑے جا سکتے۔ یہ دل میں اتر جانے والی کسی معتبر موجودگی سے ہی تڑختے ہیں اور یہی ممتاز مفتی کا مطلب بھی ہے۔ مگر اس کے لیے وہ متضاد صورت حال کو بیان کر کے قاری کو موقع فراہم کرتے ہیں کہ وہ اس تضاد پر غور کرے اور اس سے حقیقت حال کو خود شناخت کر لے۔ یوں ''وہ'' بہ ظاہر بالکل سادہ خود کلامی کی تکنیک میں لکھا جانے والا افسانہ معلوم ہوتا ہے لیکن مفتی نے اس میں گہرے فن کارانہ شعور کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس افسانے میں پیراڈوکس اور Irony کو فنی حربے کے طور پر منتخب کرنے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہ دونوں ادبی حربے اس موضوع کی ماہیت سے گہرے طور پر وابستہ ہیں۔ وحدت الوجودی تجربے میں کثرت کو حقیقتِ واحد کی صورت شناخت کرنا اور پھر اس حقیقتِ واحدہ کو اس کے بے شمار اور متنوع اظہاری سانچوں میں پہچاننا، انسانی عقل کی فریب خوردگی اور خود اپنی ہی طبع کو حقیقتِ اولیٰ کی تلاش قرار دینا اور اس پر نازکرنا، یہ موضوعات پیراڈوکس اور Irony کے وسیلوں سے بڑھ کر کسی اور حربے کی مدد سے شاید اتنی شدت سے بیان نہ ہو سکتے۔ کم از کم اس افسانے کی حد تک اس تجربے کو افسانے کی فنی حدود میں بیان کرنے کا یہ بہترین انداز ہے۔ اسی کی بدولت یہ افسانہ نہ تو کسی صوفی کے احوال کا بیانیہ بنتا ہے اور نہ کسی دیوانے کی بڑ۔ اس میں ایک جانے پہچانے انسانی تجربے کا لمس بھی ہے اور کسی مابعد الطبیعیاتی کشف کی تحیر زدگی بھی۔ اس

کے ساتھ ساتھ سماجی و تاریخی کنائے کی مدد سے ایک ذاتی اور نجی تجربے کو ایک بڑے تناظر میں پیش کرنے کی کوشش بھی ملتی ہے۔ چند ایک مثالیں دیکھیے:

''بت کا مطالبہ ہے کہ کوئی پجاری ہو۔ نہ ملے تو وہ خود اپنا پجاری بن جاتا ہے۔'' [۳۶]

۔۔۔نہیں یہ وہ نہیں ہو سکتا۔ وہ تو بہت ڈراؤنا تھا۔ اس نے تو آگ کی ایک بہت بڑی بھٹی جلا رکھی تھی۔
ہاتھ میں سونٹا تھا، سونٹا چلاتا۔ لوگوں کو دھڑا دھڑ آگ میں ڈالتا جاتا۔ بس یہی اس کا کام تھا۔'' [۳۷]

اس بے نام ذات کی موجودگی کو ظاہر کرنے کے لیے جو استعاراتی پیرائے استعمال کیے گئے ہیں انھیں بھی دیکھیے: ''ہونے والے بچے سے بھر جانے والا ماں کا وجود، ہر طرف پھیلی ہوئی ماں کی کوکھ، لگن اور لگاؤ سے بھیگی ہوئی فضا، ہوا میں تیرتی ہوئی لوری، ماں کا تھپکنے والا ہاتھ، گڈ ول کی شعاعیں بکھیرتا تبسم، مٹھاس کی پھوار،'' ان میں سے بیش تر استعارے بہ ظاہر حسی نوعیت کے ہیں مگر صاف ظاہر ہے کہ ان سے وابستہ کوئی نہ کوئی غیر مرئی کیفیت بھی نمایاں ہے۔ یعنی ایک سرے پر حسی تجربہ ہے تو دوسرے سرے پر ایک لطیف اور ماورائی احساس جو حواس کی زد سے باہر ہے اور اسی لیے تحیر اور اسرار کا احساس پیدا کر رہا ہے۔ دوسری طرف خدا کی ذات کے مادرانہ پہلو کو نمایاں کر کے ایک جدید ترین تانیثی جہت کی مثال بھی پیش کر دی ہے۔ عام طور پر صوفیانہ ادب میں خدا کا پدرانہ تصور غالب رہا ہے جس میں اس کے جلال و تمکنت کے سامنے عاشق نسائی سمجھی جانے والی فعالیت کی مثال بنا رہتا ہے۔ لیکن مفتی نے اس کے برعکس، خدا کے جمالی پہلو کی بازیافت کی ہے اور اسے ماں کے استعارے کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی ہے جس کے سامنے انسان ایک لاڈلے بچے کی طرح اپنی انا کے حصار میں مقید رہنے پر مصر ہے لیکن ماں اسے اپنی ممتا بھری شفقت سے محروم نہیں کرتی۔ کہانی کے آخری جملوں میں چھپی Irony دیکھیے:

''کب سے یہی ہو رہا ہے۔
وہ منتیں کر کر نہیں ہارا،
میں دھمکیاں دے دے کر ہارتا جا رہا ہوں
مجھے ڈر ہے کہ میں اپنے دکھوں کی گٹھڑی اس کے حوالے نہ کر دوں۔ مجھے ڈر ہے کہ میں اس پر بھروسہ
کر کے نہ بیٹھ جاؤں۔
صاحبو! کیا وہ کبھی مجھ سے مایوس نہ ہوگا'' [۳۸]

کہانی کا ''میں'' کبھی یہ نہیں چاہے گا کہ ''وہ'' اس سے مایوس ہو جائے کیوں کہ اس کی موجودگی کے احساس نے اسے عافیت و تحفظ سے آشنا کیا ہے لیکن وہ اپنی بے نیازی کا ڈھونگ رچانے سے باز نہیں رہتا۔

اس ڈھونگ سے انسانی فطرت کا تضاد اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے جو بہ ظاہر خود کو عاشق سمجھتا ہے لیکن درحقیقت معشوقوں کے سے طور طریقے اپنائے رکھتا ہے۔ اس قسم کے تجربات کا اظہار کلاسیکی فارسی اور اردو شاعری میں تو عام رہا ہے لیکن اردو فکشن میں مکمل فنی کمال کے ساتھ اس کے ابلاغ کا تجربہ شاید ممتاز مفتی نے پہلی بار کیا ہے۔ یہ افسانہ یقینی طور پر اردو فکشن کو ایک نئی جہت فراہم کرتا ہے۔

اسی نوعیت کا ایک اور افسانہ ''بت دیوتا اور سناٹا'' ہے۔ اس افسانے کے ابتدائی اقتباس میں ہی کہانی کا راوی وجود کی سطح سے نکل کر عدم کے مقام تک پہنچتا دکھائی دیتا ہے اور اس سفر کے تمام مراحل یکے بعد دیگرے قاری کی نگاہوں کے سامنے آتے جاتے ہیں۔ کیا زندگی میں کوئی شخص موت کے تجربے سے گزر سکتا ہے؟ اس سوال کا جواب اثبات میں بھی ہے اور انکار میں بھی۔ کیا ممتاز مفتی اس تجربے سے گزرے تھے؟ اس بارے میں کوئی یقینی بات نہیں کہی جا سکتی لیکن انھوں نے ایسی کتابیں ضرور پڑھ رکھی تھیں جن میں ان لوگوں کے تاثرات درج تھے جو طبی حوالے سے مر چکے تھے لیکن چند لمحوں یا کچھ دیر بعد دوبارہ زندگی کی طرف لوٹ آئے اور انھوں نے ان چند لمحوں کی داستان کو بیان کیا۔ اب اس اقتباس کو دیکھیے:

> ''تراخ۔۔۔ایک دھچکا لگا۔۔۔جیسے کچھ ٹوٹ گیا۔۔۔گرد و پیش کی آوازیں مدھم پڑتی گئیں۔ مدھم پڑتی گئیں۔۔۔ارے، میں تیر رہا تھا۔ بے لہر سمندر میں تیر رہا تھا۔ تیرتا رہا۔ تیرتا رہا۔۔۔ایک گرداب مجھے کھینچ رہا تھا۔ مٹیالی سپیدی ختم ہوتی جا رہی تھی۔۔۔کالا بولا اندھیرا۔۔۔میں ایک کنویں میں گر رہا تھا۔ گرا جا رہا تھا۔ گرتا رہا۔۔۔صدیاں بیت گئیں۔ وقت تھم چکا تھا۔ میں لاوقت ہو چکا تھا۔
>
> ہوش آیا تو میں ایک وسیع نیلگوں دھندلکے میں ڈھیر ہوا پڑا تھا۔ حرکت کی سکت نہ تھی۔۔۔پھر جیسے روشنی کی ایک کرن مجھ پر پڑی۔ اس میں نمو تھی۔ زندگی تھی۔ کرن قریب آتی گئی۔ اور قریب۔ اور قریب۔ میں نے آنکھ کھولی۔ میرے روبرو ایک چہرہ تھا۔ منور چہرہ۔۔۔میں اٹھ بیٹھا۔ پھر سے بے لہر سمندر میں تیرنے لگا۔''[۳۹]

آٹھ دس سطروں میں کتنا طویل فاصلہ طے کر لیا گیا ہے۔ زندگی سے رشتہ کیسے تڑاخ سے ٹوٹ جاتا ہے۔ ایک جھٹکے کی سی کیفیت۔ حواس رفتہ رفتہ معطل ہو جاتے ہیں۔ انسان پہلے خود کو ایک بے لہر سمندر کی سطح پر تیرتا ہوا محسوس کرتا ہے، پھر کوئی گرداب اسے اپنی طرف کھینچ لیتا ہے اور وہ روشنی سے تاریکی کی طرف بڑھتا ہے۔ یہاں تک کہ ایک بے جہت اندھیرا اسے گھیر لیتا ہے اور پھر اس پر کسی کنویں میں گرنے کی سی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ عام طور پر ادب اور شاعری میں موت کی کیفیت کو بلندی کی طرف پرواز کی تمثیل سے بیان کیا جاتا ہے مگر مفتی نے یہاں بھی بالکل الٹ منظر پیش کیا ہے۔ غالباً یہ منظر انھوں نے پیرا سائکالوجی کے

تجربات سے اخذ کیا ہوگا یا پھر کسی اور مشاہدے سے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مفتی نے موت کو داخل سے خارج کی بجائے خارج سے داخل تک کا سفر قرار دیا ہو اور موت ان کے نزدیک خود اپنے اندرون کی حقیقت تک رسائی کا سفر ہو۔ یہ کنواں اپنی ہی ذات کا کنواں ہو، جس میں انسان بالآخر گر ہی جاتا ہے۔ الفاظ کی تکرار سے وقت کے طویل تسلسل کو ظاہر کرنے کا انداز نثر کو شاعری کے مرتبے تک پہنچا دیتا ہے۔ اس کنویں میں گرتے گرتے متکلم کو صدیاں بیت جانے کا احساس ہوتا ہے۔ یہ احساس غالباً اس فاصلے کے سبب ہے جو اس میں اور گزشتہ زندگی میں پیدا ہو چکا ہے۔ لیکن ساتھ ہی وہ ''لاوقت'' ہو جانے اور وقت کے تھم جانے کا ذکر بھی کرتا ہے۔ یہ دو متضاد باتیں ہیں جو مصنف نے یک جا کر دی ہیں۔ اگر وقت تھم چکا ہے اور وہ خود لاوقت ہو چکا ہے تو صدیاں گزرنے کا احساس باقی نہیں رہنا چاہیے۔ لیکن اس وقت تک متکلم ہوش میں نہیں تھا۔ ہوش آنے پر وہ خود کو بے حس و حرکت ایک وسیع نیلگوں دھندلکے میں ڈھیر پاتا ہے۔ کیا یہ وہی ڈھیر ہے جو تخلیق سے پہلے تھا۔ اسی مشتِ خاک کا ڈھیر، جس نے وجود پہن کر عالم امکانات کی سیر کی اور واپس لوٹ کر پھر اسی بے شکل و صورت ڈھیر میں تبدیل ہو گیا؟ اس اقتباس میں ایک گہرے روحانی تجربے کی بازدید جھلکتی ہے۔

افسانے کا دوسرا منظر میدان قیامت کا ہے جہاں دوسری زندگی کا خیال آتے ہی آواز آتی ہے کہ زندگی نہ پہلی ہے نہ دوسری بلکہ ایک تسلسل ہے۔ ساری زمینیں اور سارے آسمان اسی ایک جہان کا حصہ ہیں۔ اس ادراک کے بعد اسے اپنے اردگرد بتوں کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے اور پھر اسی حیرت کے عالم میں اس کا ''ٹرائل'' شروع ہو جاتا ہے۔ احتساب کا لمحہ۔ محاسبۂ نفس۔ اس محبت کا محاسبہ جو ٹوٹ کر کی گئی مگر اس میں تیاگ نہ تھا، شوکتِ نفس تھی، اس محبت کا محاسبہ جو انا کی تسکین کا ایک ذریعہ تھی، اور کچھ نہ تھی۔ اس محاسبے میں گواہ، خود متکلم کے اندر سے نکل کر آتا ہے اور سزا بھی ملزم کے اندر سے ہی سنائی جاتی ہے۔ بالآخر کہانی کا متکلم بھی دوسرے بتوں کی طرح پتھر کے بت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہاں قیامت اور حیات کے بعد موت کے مذہبی تصورات کو انسانی نفس کی عیاری اور مکر و فریب کا راز فاش کرنے کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ بنیادی خیال ظاہری اور باطنی اعمال کے تقابل پر مبنی ہے۔ خیر و شر کا حکم ظاہری اعمال پر لاگو ہوتا ہے لیکن جزا و سزا کا تعلق باطنی اعمال سے ہے۔ یوں تو یہ خیال مذہب کی روح بھی ہے لیکن تصوف میں خاص طور پر اس بات کو اہمیت دی جاتی ہے کہ انسانی اعمال اس کی نیت اور ارادے سے اعتبار پاتے ہیں۔

اور اب ایک ایسی کہانی کا ذکر جو ان کی بہترین سمجھی جانے والی کہانی ''سمے کا بندھن'' کا ابتدائی روپ ہے۔ اس کہانی کا عنوان ''ان پورنی'' ہے اور اس کا مرکزی کردار ایک ایسی عورت ہے جو پیشے کے اعتبار سے طوائف ہے مگر روشن قلب کی مالک ہے۔ جسم کی کثافت میں آلودہ، مگر روح کی تابانی اور رخشندگی کی چھوٹ سے دمکتا ہوا وجود لیے ایک ایسے فرد کی علامت ہے جو دنیا میں رہتا ہے مگر دنیا اس کے دل میں نہیں رہتی۔ یہ جسم

کے تقاضوں سے روح کی پکار تک کا سفر نامہ ہے۔ سُر اس سفر کا رہنما ہے جو من کے اندر ادھورے پن کے احساس کا کانٹا سا چبھو دیتا ہے اور اسے تکمیل کی تلاش میں مضطرب و بے قرار کر دیتا ہے۔ اور پھر یافت کی ایک منزل ایسی آتی ہے کہ وہ اپنی تلاش اور اس کی منزل سے بھی بیگانہ ہو جاتا ہے۔ ان پورنی اور آنند کمار کے ساتھ ساتھ اس افسانے کا ایک تیسرا غیر مرئی کردار بھی ہے اور وہ ہے سُر یعنی فن۔ فن سے رشتہ استوار ہو جائے اور فنی کمال کی تلاش کا چراغ من میں روشن ہو جائے تو زندگی کو ایک سمت اور جہت مل جاتی ہے۔ وجودی اور مجازی محبتیں فن سے رشتہ استوار کرنے کی راہ ہموار کر دیتی ہیں۔ اور فن مجاز سے حقیقت تک کا سفر طے کروا دیتا ہے اور یوں عرفان اور ادراک کا دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ یہی اس افسانے کا مرکزی خیال ہے۔

''سے کا بندھن'' ممتاز مفتی کی خوب صورت ترین کہانیوں میں سے ایک ہے۔ یہ ''ان پورنی'' کی تکمیلی تمثیل ہے۔ مجاز سے حقیقت تک کا سفر جو فن کے سہارے سہل ہو جاتا ہے۔ بہ ظاہر ایک ناچنے والی کی کہانی جو جسم کا جھنجھنا نہیں بجاتی تھی، دکھ کی بھیگ میں خود بھی بھیگ جاتی اور سننے والے کو بھی بھگو دیتی۔ سنہری بی بی اس کہانی میں سر یعنی فن کی علامت ہے۔ سر، جو انجانے میں بھی قبلہ راست کر لے تو من کی جوت جگا دیتا ہے اور تن کے کھوٹ سے نکال کر لے اڑتا ہے، مجاز سے حقیقت تک کے اس سفر کا رہنما ہے۔ ظاہر سے باطن اور وجود سے ذات کی یہ مسافت فن کی پوتر تا سے سہل ہو جاتی ہے۔ اور یہی جیون کا کارن ہے، یہی زندگی کا سب سے بڑا مقصد ہے۔ مادے کی سطح سے اٹھ کر روح کی لطافت اور وسعت کو چھو لینا ہی زندگی کی معراج ہے۔

ممتاز مفتی نے اس خاص تھیم کے اظہار کے لیے ہندی دیومالائی تناظر اور طوائف کے کردار کا بار بار سہارا لیا ہے۔ ''ان پورنی'' اور ''سے کا بندھن'' کے علاوہ ''ایک ہاتھ کی تالی'' (سے کا بندھن ۱۹۸۶) اور ''سیڑھی سرکار'' (سے کا بندھن ۱۹۸۶) میں بھی مجاز سے حقیقت تک کا سفر بیان کیا گیا ہے۔ وجود کی کثافت سے نکل کر روح کی لطافت پا لینے کے لیے نفس کو ذلت اور پامالی کا امتحان دینا پڑتا ہے۔ انسان کا نفس اسے خود پسندی اور انا کی تسکین پر اکساتا ہے۔ انا پرستی ہی کو وہ کبھی محبت کا نام دیتا ہے تو کبھی ایثار و قربانی کا ڈھونگ رچاتا ہے لیکن انا کا سانپ پھنکارتا رہتا ہے۔ اس سانپ کا سر کچلنے کے لیے نفس کی تذلیل کا مجاہدہ ضروری ہے۔ اس کے بعد ہی روح میں تب و تاب پیدا ہوتی ہے اور جب ایک بار بے غرضی اور نفس کشی کی منزل سر ہو جائے تو زندگی میں ہی نہیں، مرنے کے بعد، اس کی خاک میں بھی تاثیر پیدا ہو جاتی ہے۔ ''ایک ہاتھ کی تالی'' کے جمال اور کمال، کشتۂ عشق ہیں تو ''سیڑھی سرکار'' لذتِ دردِ فراق کے اسیر۔ سچی طلب، خواہ وہ مجازی محبوب ہی کی کیوں نہ ہو، ایسی منزل پر لے جاتی ہے کہ انسان بالآخر محبوب سے بھی بے نیاز ہو جاتا ہے اور اس کا دل کسی اور بے نیاز سے جا اٹکتا ہے۔ یہ ممتاز مفتی کا پسندیدہ موضوع ہے اور انھوں نے بار بار اسے پیش کیا ہے۔

گرداس، داس گرو (سمے کا بندھن ۱۹۸۶) میں ممتاز مفتی نے ایک انوکھا خیال پیش کیا ہے۔ تصوف میں گرو اور بالکے یا مرشد اور طالب کا رشتہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔ یہ تعلق کامل اطاعت اور تسلیم و سپردگی کا طالب ہے۔ گرو یا مرشد کی نافرمانی خیال میں بھی ہو تو فیض رسانی متاثر ہو سکتی ہے۔ لیکن اس افسانے میں ممتاز مفتی نے اس تعلق کو الٹ کر رکھ دیا ہے۔ انھوں نے یہ خیال پیش کیا ہے کہ بیسویں صدی میں گرو داس نہیں بلکہ داس گرو اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نئی نسل کسی کی اطاعت قبول کرنے کو تیار نہیں۔ جدیدیت نے اس کے ذہن کو آزادی کی ایسی لت لگا دی ہے کہ اسے کوئی پابندی منظور نہیں۔ وہ کسی کو اپنا مرشد نہیں مان سکتی۔ اب اگر اسے متاثر کرنا، اس کا رُخ بدلنا اور اسے سمت دینا مقصود ہو تو اس کے آگے نہیں، پیچھے پیچھے چلنا ہوگا۔ بالکل اسی طرح جس طرح چرواہا، بھیڑوں کے پیچھے چل کر انھیں ایک خاص سمت میں سفر کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ گویا زمانے کی ہوا نے رسمیاتِ تصوف کو بھی بدل ڈالا ہے۔ اب صوفیا کو بھی اپنا طرز نئی نسل کی ذہنی و فکری سطح اور ضروریات کے مطابق ڈھالنا ہوگا۔ راہ تو ایک ہی ہے، چاہے آگے چل کر دکھاؤ، یا پیچھے چل کر۔

> ''سچ ہے سادھنی! مدھ تو ایک ہی ہے پر ٹھوٹھے بدلتے رہتے ہیں۔ جیسا سمے ویسا ٹھوٹھا۔ پرانے سمے میں لوگ کہتے تھے، کوئی آگے چلے، راستہ دکھائے، گرو بنے۔ اب سمے بدل گیا ہے۔ پیچھے چلنے والے لوگ نہیں رہے۔ اب ایسا گرو چاہیے، جو پیچھے چلے۔''[۴۰]

دوسری نمایاں تھیم جوان کے آخری دو مجموعوں میں بہ تکرار پیش کی گئی ہے، انسان کی خود آگاہی کی تمنا اور اس راہ میں درپیش خطروں، دھوکوں اور واہموں سے متعلق ہے۔ ''عینی اور عفریت'' (سمے کا بندھن ۱۹۸۶)، ''معروف فارانی'' (کہی نہ جائے ۱۹۹۲)، ''دیکھن دکھن'' (کہی نہ جائے ۱۹۹۲) ''پھیلاؤ کی زیریلی'' (کہی نہ جائے ۱۹۹۲) اور ''چوہا'' (کہی نہ جائے ۱۹۹۲) اسی تھیم پر بنیاد رکھتے ہیں۔

''عینی اور عفریت'' کا کلیدی مسئلہ یہ ہے کہ انسان اپنی ''میں'' کا بوجھ کندھوں پر اٹھائے پھرتے ہیں۔ ان کی زندگی اس بوجھ کے ہاتھوں ایک مسلسل عذاب بن جاتی ہے، مگر وہ اس سے دست بردار ہونے کو تیار نہیں ہوتے۔ لیکن جوں ہی اس بوجھ سے نجات حاصل ہو جائے، ان کے سارے مسائل ہوا ہو جاتے ہیں۔ اس بوجھ سے نجات حاصل کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ انسان خود اپنی حقیقت کا سامنا کرے اور اس سے نظریں نہ چرائے۔ عرفانِ ذات انسان کو اس کے اندیشوں اور فکروں سے آزاد کر دیتا ہے اور یہی اس کا مقصودِ حیات بھی ہے۔ ایک پورٹریٹ کی مدد سے اس تجریدی حقیقت کو حسی تجربے کے طور پر بیان کر کے ممتاز مفتی نے اپنی فنی مہارت کا ثبوت پیش کیا ہے۔ پلاٹ کی اٹھان، کشمکش اور کلائمکس کے مراحل افسانے کو ڈرامے کے فن کے قریب تر لے آتے ہیں۔

''معروف فارانی'' میں اسی حقیقت کو ایک اور انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ بعض اوقات انسان اپنی ذات کی وحدت میں بھی کثرت کا روگ پال بیٹھتا ہے۔ اس میں دو دلی پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ چاہتا کچھ اور ہے، کرتا کچھ اور ہے۔ اس کی توانائیاں منتشر ہو جاتی ہیں اور اس کی ذات بٹ کر رہ جاتی ہے۔ اس افسانے کی بنت کمزور ہے اور پلاٹ کی تعمیر میں ممتاز مفتی کی گرفت ڈھیلی معلوم ہوتی ہے۔ کہانی مکالموں کے ذریعے آگے بڑھنے کی بجائے بکھرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ جیسے موضوع کا انتشار اس کی ہیئت پر بھی اثر انداز ہو گیا ہے۔

''دیکھن دکھن'' میں کائنات کی نیرنگی کو ایک پردہ کہا گیا ہے جو ذات واحد نے خود پر اوڑھ رکھا ہے۔ اگر کوئی یہ پردہ اٹھا دے تو پھر کچھ باقی نہیں رہتا۔ نہ دکھ، نہ سکھ، نہ روشنی نہ اندھیرا۔ کثرت کا کھیل ختم ہو جاتا ہے اور وحدت کی بے کرانی باقی رہ جاتی ہے۔ زندگی کے یہ سارے لوبھ، لالچ، پیار محبت، حرص و ہوس، محض ایک فریب ہیں۔ انہی کی بدولت زندگی کے دیے میں لو باقی ہے۔

''پھیلاؤ کی زیریلی'' میں ''میں'' کے بوجھ سے آزاد ہونے کا یہ نسخہ بتایا گیا ہے کہ کسی پھیلاؤ میں جا رہو، چاہے وہ پھیلاؤ پانی کا ہو، ریت کا یا آسمان کا۔ اور ''چوہا'' کا مرکزی خیال یہ ہے کہ دھیان خود سے ہٹا کر کسی دوسرے پر لگا دو چاہے وہ پیر ہو، فقیر ہو، یا چوہا۔ خود سے گزر کر ہی خود کو پایا جا سکتا ہے۔

بوتل کا کاگ (کہی نہ جائے ۱۹۹۲) ایک مابعد الطبیعیاتی تجربے کا بیان ہے۔ کہانی کا مرکزی خیال یہ ہے کہ صوفیانہ وجد و مستی کی واردات کے دوران کسی ایک فرد کی قلبی حالت، اس کے اردگرد موجود لوگوں کے قلوب پر بھی اثر انداز ہوتی ہے اور ایک انفرادی جذبے کی شدت، اجتماعی حال بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مزاروں پر قوالیوں اور صوفیانہ مستی کے دیوانہ وار رقص کے دوران، وہاں موجود دیگر افراد کے دل و دماغ بھی اس چکر میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور ان پر بھی وہی سرور کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جو انھیں نفس کی سطح سے اوپر اٹھا کر لطیف ترین سطح وجود تک لے جاتی ہے۔ مگر اس کہانی کا فنی پہلو کچھ کمزور معلوم ہوتا ہے۔

ممتا کا بھید (کہی نہ جائے ۱۹۹۲) میں انھوں نے خدا کو ''جگت ماں'' کے روپ میں پیش کیا ہے۔ بہ ظاہر یہ افسانہ عورت کی مادرانہ حیثیت کو اس کی شخصیت کے دیگر پہلوؤں پر فائق ثابت کرتا ہے لیکن اس کی تہ میں خدا کی مادرانہ شفقت کا اظہار مقصود ہے۔ جگ ماں مندر کی گھنٹیاں افسانے کا مرکزی استعارہ ہیں۔ ایک نیم تاریخی، اساطیری نوعیت کا واقعہ، جدید زندگی کے کرداروں کے لیے ایک علامتی پیٹرن فراہم کرتا ہے جس کی مدد سے حال کی معنویت اجاگر ہوتی ہے۔ عورت بھی ماں بن کر، ناری سے بڑھ کر ''نوری'' بن جاتی ہے۔ لیکن ماں بننا کوئی حیاتیاتی وقوعہ نہیں، یہ انا کی اسیری سے رہائی پا جانے کا نام ہے۔ یہ حرکت اور اضطراب سے نکل کر ٹھہراؤ اور سکون کی طمانیت کی طرف لوٹ آنے کا اقدام ہے۔ شہر جدید طرز زندگی کی علامت ہے جہاں کی

گھڑیاں تیز تر ہوتی جاتی ہیں اور اس کے ساتھ ہی شہر کی زندگی بھی اتنی ہی تیز رفتار ہو جاتی ہے۔ ناریاں اس رفتار کا ساتھ دینے کے لیے بھاگ کھڑی ہوتی ہیں لیکن جس میں ممتا جاگ اٹھے وہ محبت مانگتی نہیں، بانٹتی ہے۔ یہ محبت، یہ ممتا دراصل اسی جگت ماں کے نور کی ایک کرن ہے جو اس نے ماں کو دان کر دی ہے۔ افسانے کی فضا پر اسما وافعال کی علامتی حیثیت چھائی رہتی ہے اور کہانی کا ظاہری پیٹرن اس کے علامتی پیٹرن تلے دبا دبا نظر آتا ہے۔

اس کے مقابلے میں، ''کہانی کی تلاش'' سادہ بیانیہ تکنیک میں لکھا گیا ایک افسانہ ہے جس میں دو افراد کے درمیان مکالمے سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ اس مکالمے کی نوعیت بالکل ایسی ہے جیسی ٹیلی ویژن کی دستاویزی فلموں کے ساتھ ساتھ سنائی دینے والی آواز کی ہوتی ہے۔ ہر بدلتے منظر پر تبصرہ، رائے اور گفتگو اس کا حصہ ہے۔ ایک کہانی نویس اپنی کہانی کے لیے کسی موضوع کی تلاش میں ہے اور اس کا ایک دوست جس کا نہ کوئی نام ہے، نہ چہرہ، نہ شناخت، اسے مختلف موضوعات پر لکھنے کی دعوت دیتا ہے تاہم یہ مرکزی نکتہ، جسے مصنف نے ''کہانی'' کہا ہے، محض ''کہانی'' معلوم نہیں ہوتا۔ یہ تو کہانی کار کا نظریۂ فن معلوم ہوتا ہے جو اس کی ذات کی توسیع کر کے اسے اپنی بات سے زیادہ دوسروں کی بات کہنے پر اکساتا ہے۔ کہیں کہیں یہ انسان کی باطنی شخصیت کی علامت بن جاتی ہے۔ گویا کہانی کار کو بہ ظاہر کہانی کی تلاش ہے مگر کہانی کے پردے میں وہ خود اپنی ذات کو بے حجاب دیکھنا چاہتا ہے۔ کہانی کا فن اسے اپنی بازیافت کی سعی پر مامور کر دیتا ہے۔ لیکن دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ بازیافت خود اپنے آپ پر توجہ مرکوز کرنے سے نہیں ہوتی۔ خود کو پانے کے لیے اپنی توجہ اور دھیان کو دوسرے پر مرکوز کرنا پڑتا ہے۔ ''میں'' کو پانے کے لیے صرف ایک ہی راستہ ہے اور وہ ''تو'' سے گزرتا ہے۔ بہ ظاہر یہ الٹی بات معلوم ہوتی ہے۔ کیوں کہ ہم سب یہی سنتے آئے ہیں کہ ''تو'' کا عرفان ''میں'' کی پہچان سے مشروط ہے۔ لیکن درحقیقت یہ ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں۔

اس افسانے میں اس کلیدی تھیم کے علاوہ بھی ایک بات بہت توجہ طلب ہے۔ ممتاز مفتی کے فنی شعور کا ایک نمایاں پہلو یہ بھی رہا ہے کہ وہ کہانی کی ظاہری چال کو متاثر کیے بغیر، اپنی بات کو ضمناً، کسی خود کلامی یا باتونی راوی کے ادھر ادھر کے تبصروں کے ذریعے کہہ گزرتے ہیں۔ دراصل ان کے افسانوی ارتقا کا مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ ان کا فن ان کے ذاتی تجربات اور سوانح سے شدت سے متاثر ہوتا ہے۔ ممتاز مفتی نے جب بھی کوئی کہانی لکھی ہے وہ ان کے اس دور کی ذہنی کیفیت، سوچ اور جذباتی حالت کی ترجمان رہی ہے۔ اس بات کا اندازہ نہ صرف ان کی خودنوشت پڑھ کر ہوتا ہے بلکہ ان کے ذاتی روزنامچے بھی اس کے گواہ ہیں۔ کہانی ان کے لیے اپنی ذات کے اظہار کا براہ راست ذریعہ ثابت ہوئی ہے۔ اپنی اس عادات کو انھوں نے کئی جگہ پر تنقید کا نشانہ بھی بنایا ہے۔ اس افسانے میں بھی کہانی کے راوی کا ساتھی اسے تنبیہ کرتا ہے:

''اپنی ڈگڈگی بجاتا رہا؟ کہانی اپنی بات نہیں ہوتی' وہ بولا' دوجوں کی بات ہوتی ہے۔ کیا تم اپنی بات کرنے سے کبھی نہیں اکتاتے''۔[41]

یہ خود احتسابی ان کے افسانوں میں بار بار ابھرتی رہی ہے۔ اس سے قطع نظر بھی انھوں نے اپنے افکار و خیالات کا اظہار کہانیوں کے پردے میں بار بار کیا ہے۔ اس افسانے ''کہانی کی تلاش'' کا انجام بھی کچھ ایسا ہی ہے جو ان کی ذہنی کایا پلٹ کی چغلی کھاتا ہے۔ کہانی کا راوی اپنی کہانی کے لیے کسی موضوع کی تلاش میں ہر طرف دیکھتا ہے لیکن ہر موضوع اسے پھیکا اور بے جان نظر آتا ہے۔ سچ بھی یہی ہے کہ عمر کی آٹھویں دہائی میں، آٹھویں افسانوی مجموعے کی کہانی کے لیے کوئی نئی بات تلاش کرنا اتنا آسان بھی نہیں ہوسکتا۔ لیکن ممتاز مفتی بھی آخر ممتاز مفتی ہی ہیں۔ جب ان کا ساتھی ان کے توجہ جھلمل کرتے دربار کی طرف مبذول کرواتا ہے اور انھیں کسی صوفی بزرگ پر کہانی لکھنے کا مشورہ دیتا ہے تو وہ نہایت ادب سے اسے بھی رد کر دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ:

''یہ میرا موضوع نہیں ہے۔ یہ داتا لوگ ہیں۔ بزرگ ہیں۔ اللہ والے ہیں۔ یہ چوتھی سمت میں جیتے ہیں۔ زیادہ دیکھتے ہیں۔ زیادہ سنتے ہیں۔ زیادہ محسوس کرتے ہیں۔ زمان اور مکاں سے بے نیاز ہیں۔ ان کا میں احترام کرتا ہوں لیکن میں ان کو سمجھ نہیں سکتا۔ ان کے بارے میں میں منھ کھولوں۔ نہ نہ بھائی، چھوٹا منھ، بڑی بات۔''[42]

اس پر راوی کا ساتھی غصّے میں آجاتا ہے اور اسے داتاؤں، سرکار قبلاؤں اور باباؤں کی کرامتوں کے چھنکنے چھنکانے کی بجائے، ان کے اندر چھپے ''بندے'' کی بات کرنے پر اکساتا ہے۔ باتیں کرتے کرتے وہ ایک درگاہ میں داخل ہوجاتے ہیں اور درگاہ کا متولی زیر لب بڑبڑاتا ہے:

''وہ بندہ تو ایک ہی ہے۔ ایک ہی ہے جسے دو جہانوں کا مالک بنا دیا گیا پر وہ بندہ بن کر جیا۔ صرف بندہ بن کر۔ نہ بابا بنا، نہ سرکار قبلہ، نہ داتا بنا، نہ کرامتیہ بنا، نہ معجزاتی بنا، صرف بندہ۔ صرف بندہ۔ صرف بندہ۔ گنبد چلایا۔
صرف بندہ۔ صرف بندہ۔ باہر سے یوں آواز آئی جیسے آسمانوں میں گنبد کی آواز کی گونج تھرا رہی ہو۔ ساری کائنات اس گونج سے بھری ہوئی تھی۔ صرف بندہ۔ صرف بندہ۔''[43]

اس اقتباس میں مستی اور سرشاری کی جو کیفیت ہے وہ صوفیانہ جذب سے مختلف ہے۔ عشقِ رسول اور ادب و احترام کے تقاضے دونوں اس سے جھلکتے ہیں اور ساتھ ساتھ اس فکری تبدیلی کے آثار بھی نظر آتے ہیں جو بعد میں ان کی کتاب ''تلاش'' میں نمایاں ہوئی اور جس میں واضح طور پر انھوں نے متصوفانہ تجربے سے آگے بڑھ کر، قرآنی تعلیمات کو مقصودِ حیات بنانے کی تلقین کی ہے۔ اب رہا یہ سوال کہ کیا ممتاز مفتی کے ان

افسانوں میں کسی صوفیانہ تجربے یا خیال کی گونج سنائی دیتی ہے یا نہیں، اس سوال کا جواب دینے سے پہلے ایک جدید نقاد، مرزا حامد بیگ کی صوفی کے بارے میں رائے بھی دیکھ لیجیے:

> ''علاقائی سرحدوں کی حد بندیوں سے بے نیاز، ہر زمانے میں وہ بہ ظاہر ایک باغی ہے جو ظاہر داری (کہ دلوں کو مردہ کر دیتی ہے) روا نہیں رکھتا۔ اس کی آواز معاشرے کے سخت گیر اصولوں کے خلاف ایک باغیانہ لحن ہے، اس کی نظر ظاہر اور باطن دونوں پر یکساں ہے، وہ لفظ کے مقابلے میں معنی پر زور دیتا ہے اور ''شر'' میں ''خیر'' کے پہلو ڈھونڈتا ہے۔ وہ دنیاداری سے دور رہتا ہے لیکن دنیا کی اصل اس کی نظر سے پوشیدہ نہیں۔''[۴۴]

اور اس سے ذرا پہلے محمد حسن عسکری (۱۹۱۹۔۱۹۸۷) کا ایک مضمون بھی دیکھ لیجیے جس میں انھوں نے کر یکے گور (۱۸۱۳۔۱۸۵۵) اور ابن عربی کا تقابل کر کے مغربی روحانیت اور مشرقی مابعد الطبیعیاتی تہذیب کا فرق بہت خوب صورتی سے نمایاں کیا ہے۔[۴۵] ممتاز مفتی کے ان افسانوں کی فضا میں مشرقی تہذیب کی روح کی خوشبو بسی ہوئی ہے جس کی بنیاد مابعد الطبیعیات سے گہرے اور بنیادی رشتے پر استوار ہوتی ہے۔ شاید کچھ لوگ اسے مردہ ماضی کی طرف مراجعت کا طعنہ دیں لیکن مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ مردہ ماضی نہیں بلکہ سائنس کا مستقبل ہے جس پر ہمیں تب یقین آئے گا جب مغرب اس کی بازیافت کر کے اس پر مہرِ تصدیق ثبت کر دے گا۔ عکسی مفتی کی کتاب *Allah: Measuring the Intangible*[۴۶] اس حقیقت پر سائنسی انداز میں روشنی ڈالتی ہے۔

حواشی:

۱۔ نصر، ۲۰۰۵ء، *Living Sufism*، vii، ص ا۔

۲۔ ایضاً، ص ۲۔

۳۔ بکر، *Science of the Cosmos, Science of the Soul: Pertinence of Islamic Cosmology in the Modern World*، باب دوم۔

۴۔ پرکسن، ۱۹۹۵ء، *Plastic Words: The Tyranny of a Modular language*، P 45

۵۔ گرڈنر، ۱۹۱۵ء، *Al- Ghazali's "Mishkat al Anwar The Niche for Lights*، P 71

۶۔ شمل، ۱۹۷۵ء، *Mystical Dimensions of Islam*. P 4, 3

۷۔ انڈرہل، *Mysticism: A study in the nature and development of man's spiritual consciousness*، P 4

۸۔ اقبال (۱۸۷۷ء۔۱۹۳۸ء) نے بھی تو یہی کہا تھا: یا مجھے ہم کنار کر، یا مجھے بے کنار کر ، کلیات اقبال، ص ۲۹۹۔
۹۔ شخصی خدا کی بجائے ایک ایسی قوت تخلیق پر ایمان رکھنا جو پوری کائنات میں ایک تخلیقی قوت کی صورت جاری و ساری ہے۔
۱۰۔ نکلسن، ۱۹۶۴ء، *The Idea of Personality in Sufism*، ص ۱۷۔
۱۱۔ ایضاً، ۲۰۔۲۶، نیز ابن فرید کی شاعری کے مفصل تجزیے کے لیے، نکلسن، ۱۹۷۸ء، *Studies in Islamic Mysticism*، ص ۱۶۲۔۱۶۶۔
۱۲۔ آربری، ۱۹۷۹ء، *Sufism: An Account of the Mystics of Islam*
۱۳۔ مراتا، چتک، ۲۰۰۸ء، اسلام اپنی نظر میں، ص ۲۵۔۲۷۔
۱۴۔ چتک، ۲۰۰۵ء، *Sufism: A Short Introduction*، ص ۴۔۸۔
۱۵۔ لنگز، ۱۹۸۳ء، *What is Sufism*، ص ۶۳۔
۱۶۔ طوسی، ۲۰۰۲ء، مقدمہ کتاب اللمع، مترجمہ پیر محمد حسن، ص ۱۲۔
۱۷۔ ایضاً، ص ۳۵۔
۱۸۔ ابن عربی، ۱۹۹۳ء، فصوص الحکم، ص ۶۱۔
۱۹۔ ایضاً، ص ۳۳۳۔۳۳۴۔
۲۰۔ ہجویری، ۱۹۷۸ء، کشف المحجوب، ص ۱۲۰۔
۲۱۔ مفتی، ۱۹۸۶ء، رام دین، ص ۱۸۷۔
۲۲۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔۱۸۵۔
۲۳۔ مفتی۔ ۱۹۸۹ء، مفتیانے، ص ۳۳۸۔
۲۴۔ ایضاً، ص ۱۰۱۰۔۱۰۱۱۔
۲۵۔ مفتی، ۱۹۸۸ء، غبارے، ص ۹۸۔۱۰۳۔
۲۶۔ مفتی، ۱۹۹۱ء، علی پور کا ایلی، ص ۲۱۔
۲۷۔ احمد، ۱۹۹۶ء، فکشن نگار۔ ممتاز مفتی، ص ۲۳۴۔۲۳۸۔
۲۸۔ مفتیانے، ص ۱۰۱۴۔
۲۹۔ ان کا پانچوں مجموعہ گڑیا گھر ۱۹۵۶ء میں رائٹرز گلڈ اشاعت گھر، کراچی سے شایع ہوا تھا۔
۳۰۔ عکسی مفتی، ۱۹۸۴ء، فلیپ، روغنی پتلے
۳۱۔ مفتی، ۱۹۸۴ء، روغنی پتلے، ص ۷۔۸۔
۳۲۔ مفتیانے، ص ۶۹۔۸۵۔

۳۳۔ تمام نقاد اس امر پر متفق ہیں کہ کسی مصنف کے فن پارے یا ادبی تحریر کو اس کی ذاتی سوانح سمجھ کر نہیں پڑھنا چاہیے۔ ممتاز مفتی کا فن ان کی سوانح سے کس قدر متعلق یا غیر متعلق ہے، اس بات پر ایک علیحدہ مضمون میں بحث کی جاسکتی ہے کیوں کہ ان کی وفات کے بعد ان کے سامان سے، پچاس سالوں کے عرصے پر محیط ان کے جو ذاتی روزنامچے ملے ہیں ان میں انھیں پیش آنے والے ایسے بے شمار واقعات کا بیان ملتا ہے جنھیں انھوں نے اپنے افسانوی ادب میں جوں کا توں بیان کر دیا ہے اور یہ بات ان کے فن اور ذاتی زندگی کے غیر معمولی تعلق کو ثابت کرتی ہے۔ یوں تو کہا جاسکتا ہے کہ ہر لکھنے والے کا ادب اس کے ذاتی تجربات و مشاہدات کی دین ہوتا ہے لیکن ممتاز مفتی کے معاملے میں یہ تعلق قدرے غیر معمولی نوعیت کا ہے۔

۳۴۔ مفتی، ۱۹۹۲ء، الکھ نگری، ص ۱۵، ۳۷۱۔ ۳۷۲، ۳۷۴۔ ۳۷۵۔

۳۵۔ مفتیانے، ص ۱۱۶۰۔

۳۶۔ ایضاً۔

۳۷۔ ایضاً۔

۳۸۔ ایضاً، ص ۱۱۶۵۔

۳۹۔ ایضاً، ص ۱۳۳۲۔

۴۰۔ ایضاً، ص ۱۴۴۰۔

۴۱۔ مفتی، ۱۹۹۲ء، کہی نہ جائے، ص ۲۱۔

۴۲۔ ایضاً، ص ۲۲۔

۴۳۔ ایضاً، ص ۲۳۔

۴۴۔ بیگ، ۱۹۸۶ء، اردو اور صوفی ازم، ص ۸۔

۴۵۔ عسکری، ۲۰۰۸ء، مجموعہ محمد حسن عسکری: ص ۵۷۲۔ ۶۰۲۔

۴۶۔ عکسی مفتی کی مذکورہ کتاب اور اس کا اردو ترجمہ زیر طبع ہیں۔ ص ۲۰۱۱۔

فہرست اسناد محولہ:

۱۔ آربری، اے۔ جے۔ (A. J. Arberry)، ۱۹۷۹ء (۱۹۵۰ء) *Sufism: An Account of the Mystics of Islam*، لندن: ان ون۔

۲۔ ابن العربی، شیخ اکبر محی الدین، ۱۹۹۳ء، فصوص الحکم، مترجمہ مولانا عبدالقدیر صدیقی، لاہور: پروگریسو بکس

۳۔ احمد، نذیر، ۱۹۹۶ء، فکشن نگار۔ ممتاز مفتی، لاہور: دستاویز مطبوعات۔

۴۔ ارنسٹ، کارل ڈبلیو (Carl W. Ernst)، ۲۰۰۰ء، *The Shambhala Guide to Sufism*، نئی دہلی: روپا اینڈ کمپنی۔

۵۔ اقبال، محمد، ۱۹۸۸ء، کلیات اقبال (اردو)، لاہور، حیدر آباد، کراچی: شیخ غلام علی اینڈ سنز۔

۶۔ انڈرہل، ایولن (Evelyn Underhill)، ۲۰۰۳ء (۱۹۱۱ء)، *Mysticism: A study in the nature and development of man's spiritual consciousness*، مونتانا، کنجر پبلشنگ۔

۷۔ بیگ، ڈاکٹر مرزا حامد، ۱۹۸۶ء، اردو اور صوفی ازم، لاہور: مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔

۸۔ پورکسن، اوو (Uwe Poerksen)، ۱۹۹۵ء (۱۹۸۸ء)، *Plastic Words*، مترجمہ جوٹا میسن، ڈیوڈ کیلی (Jutta Mason, David Cayley)، امریکہ: پنسلوینا سٹیٹ یونی ورسٹی۔

۹۔ جہانگیری، محسن، ڈاکٹر، ۱۹۸۹ء، محی الدین ابن عربی: حیات و آثار، مترجمہ، احمد جاوید، سہیل عمر، لاہور: ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ۔

۱۰۔ چٹک، ولیم۔سی۔ (William C. Chittick)، ۲۰۰۵ء (۲۰۰۰ء)، *Sufism: A Short Introduction*، لاہور: سہیل اکیڈیمی۔

۱۱۔ شمل، این میری (Annemarie Schimmel)، ۲۰۰۶ء، *Mystical Dimensions of Islam*، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔

۱۲۔ طوسی، ابونصر سراج، ۲۰۰۲ء، کتاب اللمع فی التصوف، مترجمہ ڈاکٹر پیر محمد حسن، اسلام آباد، ادارۂ تحقیقات اسلامی، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی۔

۱۳۔ عسکری، محمد حسن، ۲۰۰۸ء، مجموعۂ محمد حسن عسکری، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔

۱۴۔ قشیری، ابوالقاسم، ۲۰۰۴ء، *Principals of Sufism: Al- Risalah al Qushayriah*، مترجمہ بی۔آر، فان شلیگل (B.R. Von Schlegell)، لاہور: سہیل اکیڈیمی۔

۱۵۔ قشیری، ابوالقاسم، ۲۰۰۹ء، رسالہ قشیریہ، مترجمہ پیر محمد حسن، اسلام آباد، ادارۂ تحقیقات اسلامی، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی۔

۱۶۔ گیرڈنر، ڈبلیو۔ایچ۔ٹمپل (W.H. Temple Gairdner)، ۱۹۱۵ء، *Al- Ghazali's "Mishkat al Anwar: The Niche for Lights*، لندن۔

۱۷۔ لنگز، مارٹن (Martin Lings)، ۱۹۸۳ء (۱۹۷۵ء)، *What is Sufism?*، لاہور: سہیل اکیڈیمی۔

۱۸۔ مراتا، ساچیکو (Sachico Murata)، چٹک، ولیم (William C. Chittick)، ۲۰۰۸ء، اسلام اپنی نگاہ میں، مترجمہ محمد سہیل عمر، اسلام آباد، ادارۂ تحقیقات اسلامی، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، لاہور: اقبال اکادمی، پاکستان۔

۱۹۔ مفتی، عکسی، ۲۰۱۱ء، مسو *Allah: Measuring the Intangible*، مملوکہ عکسی مفتی، اسلام آباد۔

۲۰۔ مفتی، ممتاز، ۱۹۸۶ء، رام دین، لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ۔

۲۱۔ مفتی، ممتاز، ۱۹۸۸ء، غبارے، لاہور: مکتبہ اردو۔

۲۲۔ مفتی، ممتاز، ۱۹۸۹ء، مفتیانے، لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ۔

۲۳۔ مفتی، ممتاز، ۱۹۹۱ء، علی پور کا ایلی، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔

۲۴۔ مفتی، ممتاز، ۱۹۹۲ء، الکھ نگری، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔
۲۵۔ مفتی، ممتاز، ۱۹۹۲ء، کہی نہ جائے، لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ۔
۲۶۔ نصر، سید حسین، ۲۰۰۵ء، Living Sufism، لاہور: سہیل اکیڈیمی۔
۲۷۔ نکلسن، آر۔اے (R. A. Nicholson) (۱۹۱۴)۱۹۷۹، The Mystics of Islam، لاہور، اسلامک بک سروس۔
۲۸۔ نکلسن، آر۔اے، ۱۹۷۸ء (۱۹۲۱ء) Studies in Islamic Mysticism، لندن، نیویارک، میلبورن: کیمبرج یونی ورسٹی پریس
۲۹۔ نکلسن، آر۔اے، ۱۹۶۴ء (۱۹۲۲ء) The Idea of Personality in Sufism، لاہور: شیخ محمد اشرف ہجویری، علی بن عثمان، ۱۹۷۸، کشف المحجوب، مترجمہ مولانا ابوالحسنات محمد احمد قادری، لاہور، اسلامک بک فاؤنڈیشن۔