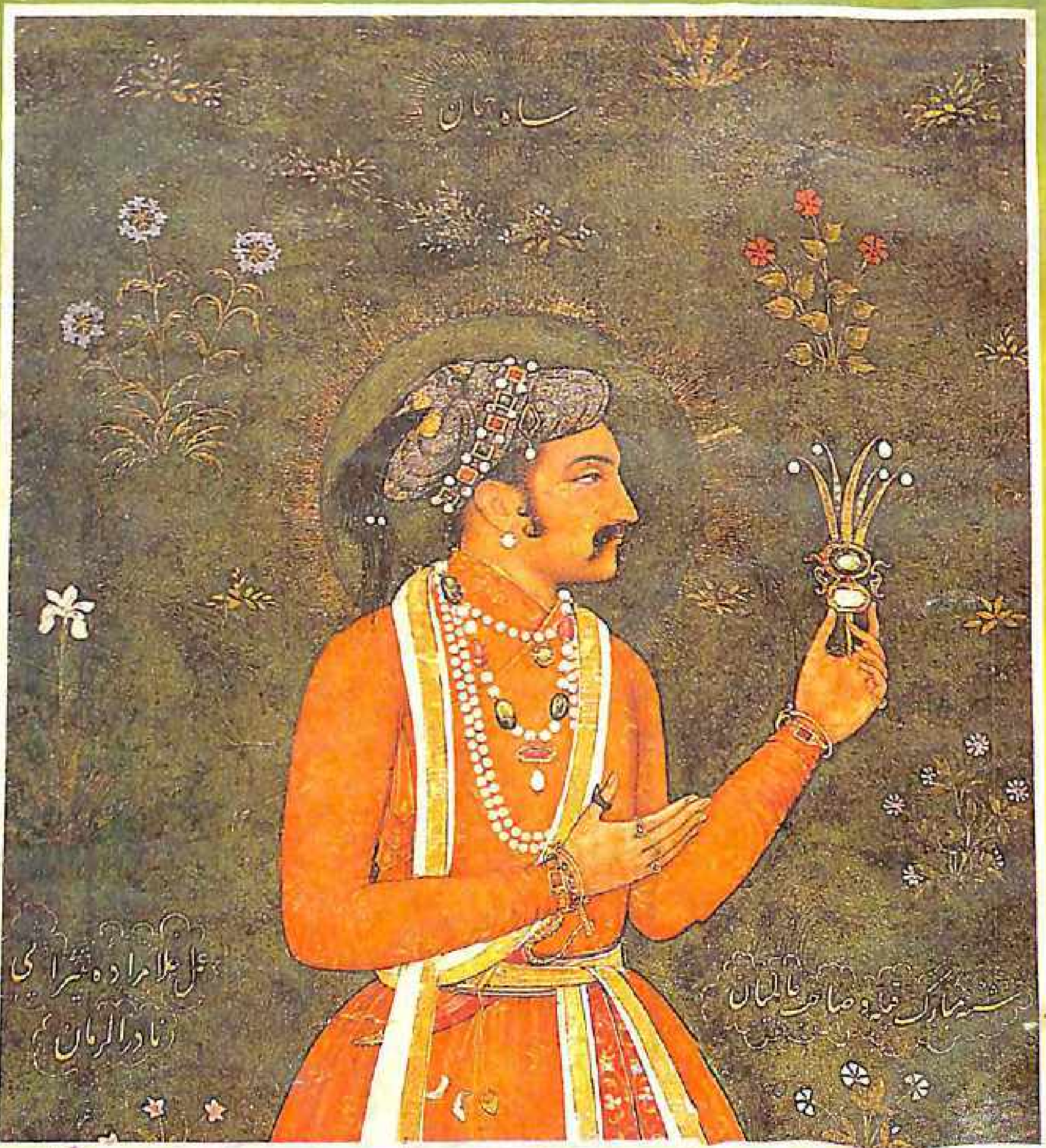
ہندوستانی مصوّری

(عہدِ مغلیہ میں)

پرسی براؤن



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

ہندوستانی مصوّری

(عہدِ مغلیہ میں)

ہندوستانی مصوّری

(عہدِ مغلیہ میں)

(۱۵۵۰ء تا ۱۷۵۰ء)

(اوّل و دوم)

مصنف

پرسی براؤن

مترجم

عبید الحق

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل

حکومت ہند

ویسٹ بلاک۔1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110066

Hindustani Musawwiri
(Ehd-e-Mughalia Men)

By : Percy Brown

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

سنہ اشاعت:

پہلا اڈیشن : 1981

دوسرا اڈیشن : 1998 تعداد 1100

قیمت : -/158

سلسلۂ مطبوعات : 819

ناشر : ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک-1، آر-کے-پورم،
نئی دہلی-110066

طابع : جے-کے-آفسیٹ پرنٹرس، جامع مسجد دہلی-110006

پیش لفظ

"ابتدا میں لفظ تھا۔ اور لفظ ہی خدا ہے"

پہلے جمادات تھے۔ ان میں نمو پیدا ہوئی تو نباتات آئے۔ نباتات میں جبلت پیدا ہوئی تو حیوانات پیدا ہوئے۔ ان میں شعور پیدا ہوا تو بنی نوع انسان کا وجود ہوا۔ اسی لیے فرمایا گیا ہے کہ کائنات میں جو سب سے اچھا ہے اس سے انسان کی تخلیق ہوئی۔

انسان اور حیوان میں صرف نطق اور شعور کا فرق ہے۔ یہ شعور ایک جگہ پر ٹھہر نہیں سکتا۔ اگر ٹھہر جائے تو پھر ذہنی ترقی، روحانی ترقی اور انسان کی ترقی رک جائے۔ تحریر کی ایجاد سے پہلے انسان کو ہر بات یاد رکھنا پڑتی تھی، علم سینہ بہ سینہ اگلی نسلوں کو پہنچتا تھا، بہت سا حصہ ضائع ہو جاتا تھا۔ تحریر سے لفظ اور علم کی عمر میں اضافہ ہوا۔ زیادہ لوگ اس میں شریک ہوئے اور انھوں نے نہ صرف علم حاصل کیا بلکہ اس کے ذخیرے میں اضافہ بھی کیا۔

لفظ حقیقت اور صداقت کے اظہار کے لیے تھا، اس لیے مقدس تھا۔ لکھے ہوئے لفظ کی، اور اس کی وجہ سے قلم اور کاغذ کی تقدیس ہوئی۔ بولا ہوا لفظ، آئندہ نسلوں کے لیے محفوظ ہوا تو علم و دانش کے خزانے محفوظ ہو گئے۔ جو کچھ نہ لکھا جا سکا، وہ بالآخر ضائع ہو گیا۔

پہلے کتابیں ہاتھ سے نقل کی جاتی تھیں اور علم سے صرف کچھ لوگوں کے ذہن ہی سیراب ہوتے تھے۔ علم حاصل کرنے کے لیے دور دور کا سفر کرنا پڑتا تھا، جہاں کتب خانے ہوں اور ان کا درس دینے والے عالم ہوں۔ چھاپہ خانے کی ایجاد کے بعد علم کے پھیلاؤ میں وسعت آئی کیونکہ وہ کتابیں جو نادر تھیں اور وہ کتابیں جو مفید تھیں آسانی سے فراہم ہوئیں۔

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اچھی کتابیں، کم سے کم قیمت پر مہیا کرنا ہے تاکہ اردو کا دائرہ نہ صرف وسیع ہو بلکہ سارے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی اس زبان کی ضرورتیں پوری کی جائیں اور نصابی اور غیر نصابی کتابیں آسانی سے مناسب قیمت پر سب تک پہنچیں۔ زبان صرف ادب نہیں، سماجی اور طبعی علوم کی کتابوں کی اہمیت ادبی کتابوں سے کم نہیں، کیونکہ ادب زندگی کا آئینہ ہے، زندگی سماج سے جڑی ہوئی ہے اور سماجی ارتقاء اور ذہنِ انسانی کی نشوونما طبعی، انسانی علوم اور ٹکنالوجی کے بغیر ممکن نہیں۔

اب تک بیورو نے اور اب تشکیل کے بعد قومی اردو کونسل نے مختلف علوم اور فنون کی کتابیں شائع کی ہیں اور ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے۔ یہ کتاب اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ امید ہے یہ اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔ میں ماہرین سے یہ گذارش بھی کروں گا کہ اگر کوئی بات ان کو نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ اگلے ایڈیشن میں نظر ثانی کے وقت خامی دور کردی جائے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
ڈائریکٹر
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند، نئی دہلی

فہرست مضامین

صفحہ

دیباچہ مترجم ... 9

پیش لفظ ... 13

فہرست تصاویر ... 17

تعارف ... 27

پہلا حصہ — تاریخ

پہلا باب — ایرانی اور ہندوستانی روایات ... 41

دوسرا باب — بابر۔ ہمایوں۔ اکبر ... 59

تیسرا باب — حسن شناس جہانگیر ... 79

چوتھا باب — شاہ جہاں، اورنگ زیب اور مصوری کا زوال ... 98

دوسرا حصہ — بیانیہ

پانچواں باب — کتابی مصوری کا اکبری اسکول ... 121

چھٹا باب — مغل مصوری کا معراج کمال ... 140

ساتواں باب — شبیہ نگاری ... 159

آٹھواں باب — مغربی اثرات ... 183

نواں باب — طریقۂ کار اور ساز و سامان ... 202

ضمیمے

الف مصوّر اور ان کے مخصوص فنی نمونوں کی فہرست 221

ب ہندوستانی تصویروں کے ذخیروں کی فہرست 229

ج کتابیات 231

د اصطلاحات 233

ہ اشاریہ 240

حرفِ آغاز

اس کتاب کی تالیف کے دوران میں مجھے مختلف ذرائع سے مدد ملی ہے جس کا اعتراف کرنا میرا خوش گوار فرض ہے۔ میں ان حضرات کا خلوصِ دل سے شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے ہندوستان کی مینا توری مصوری Miniature Painting پر مضامین یا کتابیں تحریر فرمائی تھیں اور ان سے میری معلومات میں اضافہ ہوا۔ خصوصاً مندرجہ ذیل حضرات کی تصنیفات سے استفادے کا اعتراف کرنا میرا اخلاقی فرض ہے: ڈاکٹر ایف۔ آر۔ مارٹن، جنھوں نے اپنی معرکہ آرا تصنیف "منی ایچر پینٹنگ آف پرشیا، انڈیا اینڈ ٹرکی" میں اپنی تحقیق کے تمام پہلوؤں پر بحث بھی کی ہے۔ مسٹر ای۔ بی۔ ہیول، جو جدید ہندوستانی مصوری کی تحریک کے رہبر ہیں اور جن کی کتابوں کے ذریعے ہمیں انھیں کے ہمدردانہ نقطۂ نظر سے اس موضوع کو دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا ہے۔ ڈاکٹر کمار اسوامی، جن کی اس موضوع سے متعلق تصنیفات کو محققین اور متعلّمین ہمیشہ خوش آمدید کہتے ہیں۔ ہندوستانی مینا توری کو راجپوت اور مغل دو اسکولوں میں تقسیم کرنا انھیں کا قابلِ لحاظ کارنامہ ہے۔ سر تھامس آرنلڈ نے ایرانی ادبیات کے گہرے مطالعہ کی بنیاد پر اپنی تحقیقات کے ذریعے ہندوستانی اور ایرانی مصوری کے تاریخی پہلو پر ایک نئی روشنی ڈالی ہے۔ ڈاکٹر لارنس بنین Dr. Lawrence Binyon نے مشرقِ بعید اور ہندوستان کی مصوری کو اس انداز میں بیان کیا ہے کہ ایشیائی مصوری میں ان دونوں کی حیثیت کو ایک طالب علم آسانی سے سمجھ سکتا ہے۔ ایم بلوشے M.Blochet جن کے ایرانی مینا توری تصویروں کے انتہائی جامع کیٹیلاگ اور مشرقِ قریب و مشرقِ وسطیٰ کی گرافک مصوری سے متعلق مضامین نے ہماری معلومات میں خاطر خواہ اضافہ کیا ہے۔ سر جان مارشل کے۔ ٹی۔ سی۔ آئی۔ ای، ڈائرکٹر جنرل آف دی آرکیولوجیکل سروے آف انڈیا، اور آپ کا مددگار عملہ، جن کی محنت و مشقّت کا نتیجہ متعدد گراں قدر رپورٹوں کی شکل میں ظاہر ہو چکا ہے۔ اور آخر میں جناب ونسنٹ آرتھر اسمتھ آنجہانی، جنھوں نے اپنی کتاب "ہسٹری آف فائن آرٹ اِن انڈیا اینڈ سیلون" میں مصوری کے مختلف ادوار کو ایک منظم سلسلے سے پیش کیا ہے جس کی بنیاد پر مشرقی آرٹ سے دلچسپی رکھنے والا ایک طالب علم اپنے تحقیقی خاکے کی تشکیل کر سکتا ہے۔ اسمتھ صاحب نے مجھے ایسی تحریریں بھی عنایت فرمائی تھیں جو اب تک طبع نہیں ہوئی ہیں۔ ہندوستانی مصوری کے میدان میں ان تمام پیش رو محققین کی تصنیفات و تالیفات سے میں نے استفادہ کیا ہے اور میں سب کا صدقِ دل سے شکر گزار ہوں۔

اس کتاب کے تصویری مواد کو مختلف اور انتہائی منتشر ذرائع سے حاصل کرنے کا کام بھی احباب کی مخلصانہ امداد سے بڑی حد تک آسان ہوگیا۔ پیرس کے ذخائر سے مختلف فنی نمونوں کے حصول کے سلسلے میں میں ایچ۔ای۔ لارڈ ہارڈنگ آف پنس ہرشٹ Penshurst کا شکر گزار رہوں اور اپنے دوست ایم۔ دیموت M. Demotte کا بھی ممنون ہوں جو شانز ایلی زے Champs Elysees کے ایک ممتاز مبصر، ناشر اور کتابوں اور فن پاروں کے رسیا ہیں۔ موخر الذکر نے میرے کام میں غیر معمولی دلچسپی کا اظہار فرمایا اور انھیں کی مدد سے میں نے بعض انتہائی دلکش تصویریں حاصل کرکے اس کتاب میں شامل کی ہیں۔ بیرن موریس راتھ چائلڈ، Baron Maurice Dothschild ایم۔ وے۔ وے M. Vever اور ایم۔ کارتی لے M. Cartier کے فنی خزانوں سے مجھے اپنی مرضی کے مطابق تصویروں کی نقلیں حاصل کرنے کی اجازت حاصل تھی۔ اس خصوصی لطف و کرم کا میں صدق دل سے ممنون ہوں۔ انگلستان میں بھی ایسے ہی تعاون کی خواہش کارفرما تھی۔ مختلف صاحب اختیار حضرات نے اپنے سرکاری اداروں میں موجود مرقعوں کے مطالعے کے لیے ہر امکانی سہولت بہم پہنچائی اور یہ بھی اجازت مرحمت فرمائی کہ اپنی مرضی کے مطابق تصویروں کی عکسی نقلیں حاصل کرسکوں۔ جناب بنین کی زیر نگرانی برٹش میوزیم نے، مسٹر اسٹینلے کلارک کی زیر نگرانی وکٹوریہ البرٹ میوزیم، ساؤتھ کینسنگٹن نے، ڈاکٹر تھامس کے توسط سے انڈیا آفس لائبریری نے اور بوڈلین لائبریری Bodleian Library کے ناظم اعلیٰ، سب نے میری اعانت کی۔ مسٹر ڈائسن پے رنس Dyson Perrins نے اپنے مشہور قلمی نسخوں کے مطالعہ اور مشاہدے کے لیے انتہائی سازگار حالات پیدا کیے اور اپنے بے حد خوبصورت قلمی نسخے "خمسہ" کی بعض مینا تور تصویروں کے فوٹو بھی عنایت فرمائے۔ میں ان کا از حد ممنون ہوں۔ ہندوستان میں مجھے اسی طرح فراخدلی سے مدد حاصل ہوئی۔ ہز ایکسلنسی لارڈ رونالڈشے، گورنر بنگال نے اپنے مرقعوں سے انتخاب کرنے کی اجازت مرحمت فرمائی۔ اس کے علاوہ ہز ایکسلنسی سر ہارکورٹ بٹلر، گورنر یوپی، اور ہز ایکسلنسی سر ایڈورڈ میک لیگن Maclagan نے مختلف موقعوں پر اپنی مدد سے ممنون فرمایا۔ ہز ہائی نس نواب رامپور کا متعدد مینا تور تصویروں کے لیے میں شکر گزار ہوں اور خصوصاً ان دو انتہائی گراں قدر مینا تور تصویروں کے لیے جن کو ہز ہائی نس نے بلا تامل رنگین عکسی نقلوں کے لیے میرے پاس لندن بھجوانے کا انتظام فرمایا۔ انڈین میوزیم کلکتہ کے معتمدوں کا بھی ممنون ہوں کہ انھوں نے اسی ادارے کے آرٹ سیکشن کی متعدد تصویروں کو اس مقصد کے لیے استعمال کرنے کی اجازت مرحمت فرمائی۔ اس کے علاوہ جے پور میوزیم کے کیوریٹر نے 'رزم نامہ' کی تصویروں کے بعض کار آمد فوٹو فراہم کیے۔ انڈین سول سروس کے جناب جے۔ سی فرنچ نے نہ صرف اپنی تصویروں سے استفادے کا موقع دیا بلکہ ہندوستان اور یورپ کے متعدد نسخوں سے گہری واقفیت کی بنا پر ہر ایک کے بارے میں معلومات بہم پہنچائیں۔ میرا اخلاقی فرض ہے کہ یہاں میں ان مندرجہ ذیل اصحاب کا شکریہ ادا کروں جنھوں نے میرے اس تحقیقی کام پر اپنے مرقعوں اور مجموعوں کا حوالہ دینے کی اجازت مرحمت فرمائی:

پی۔ سی مانک صاحب، باکی پور، کلود آنے Claude Anet میجر میکالے، آبندر ناتھ ٹیگور سی۔ آئی۔ ای اور گگندر ناتھ ٹیگور، کلکتہ۔ امرے شوائے گر Imre Schwaiger۔ مسٹر مسنی لال ناہر کلکتہ۔ اور ایم۔ وین یے M.Vignier نے

پیرس۔ اس کتاب کے تکنیکی حصے سے متعلق ضروری مدد کے لیے میں کلی طور سے بابو ایشوری پرشاد کے روایتی علم و تجربے کا دست نگر رہا ہوں۔ اس کے علاوہ لفٹننٹ کرنل سر اڈلبرٹ ٹالبوٹ۔ کے۔ سی۔ آئی۔ ای اور شمس العلما محمد ہدایت حسین نے بعض کتبوں کے پڑھنے اور متعدد موضوعات کی شناخت میں قیمتی مشورے عنایت فرمائے۔ میسرز میکبیتھ آف فلیٹ اسٹریٹ نے ان تصاویر کی جو لندن کے مرقعوں میں ہیں فوٹو حاصل کرنے میں مدد اور ان کو چھاپنے کی اجازت مرحمت فرمائی۔ آخر میں سب سے زیادہ زیر بار احسان ہوں انڈین ایجوکیشنل سروس میں اپنے دوست ڈاکٹر ٹی۔ او۔ ڈی۔ ڈن کا جنھوں نے اس کتاب کے مسودوں پر نظر ثانی کا کام انجام دیا اور اس کی تیاری کے دوران میں ہر موقعے پر اپنے بے غرض اور کثیر تعاون سے کتاب کو اس منزل تک پہنچایا۔

مشورے کے خلاف اور اس حقیقت کے باوجود کہ ایک غیر فن کارانہ طریقہ کار ہے، میں نے اس کتاب کے نمونوں میں بعض تصویروں کے ایسے حصے بھی شامل کر دیے ہیں جن کو اصل سے بڑا کر کے دکھایا گیا ہے۔ اس سے میرا ایک مقصد یہ تھا کہ میں مصوری کے طالب علم کے لیے ایک مزید وسیلہ فراہم کر دوں تاکہ اس کی مدد سے وہ اس مخصوص انداز کو جس میں بعض تصاویر تیار کی گئی تھیں زیادہ یقین اور اعتماد کے ساتھ سمجھ کر ذہن نشین کر لے۔ اصل تصاویر سب کی سب مینا تور ہیں یعنی ایسی تصویریں جو چھوٹے سائز پر بنائی گئی ہوں" کہ دیکھنے والا ہاتھ میں لے کر آسانی سے دیکھ سکے۔ مزید براں یہ کہنا کوئی مبالغہ نہ ہوگا کہ ان سے پورا لطف اٹھانے کے لیے ان کو اتنی ہی تیز روشنی میں دیکھنا چاہیے جتنی تیز روشنی میں ان کو تیار کیا گیا تھا یعنی ہندوستان کے خوب چمکتے ہوئے سورج کی روشنی میں۔ کتاب کے چھپے ہوئے صفحوں سے مطابقت دینے کے لیے تصویروں کی عکسی نقلیں تیار کرتے وقت ضروری تھا کہ قریب قریب تمام نقلوں کو اصل سے چھوٹا بنایا جائے۔ مختصراً یہ کہ وہ چھوٹی کی ہوئی مینا تور تصویریں ہیں۔ چنانچہ مختلف ناموافق حالات کو موافق بنانے کی کوشش میں میں نے یہ مناسب سمجھا کہ بعض تصویروں کو اصل سے کچھ بڑا کر کے پیش کیا جائے اور اس لحاظ سے میرا فیصلہ صحیح تھا اس لیے کہ ان کو بڑا کرنے کے بعد ان کے ظاہری اثر میں ذرا بھی کمی نہیں آئی ہے۔

دیباچہ مترجم

پرسی براؤن نے بعض فارسی ماخذ کے انگریزی تراجم کے جابجا حوالے دیے ہیں۔ اُردو میں اس کتاب کے پڑھنے والوں کے لیے انگریزی تراجم کے یہ حوالے شاید اتنے مفید اور دلچسپ نہ ہوتے جتنے کہ اصل کتاب کے حوالے۔ اس خیال کے پیش نظر اس پر خاصی تلاش و جستجو کے بعد جتنے بھی ماخذ مل سکے ہیں میں نے حاصل کیے اور اس ترجمے میں حوالے کے لیے انھیں کو استعمال کیا ہے۔ اس سے ایک فائدہ یہ بھی ہوا کہ فارسی مصنفین کی تحریروں کے مفہوم، زبان اور اصطلاحات سے مدد اور رہنمائی ملی ہے اور بہت سی وہ دقتیں بلکہ غلط فہمیاں دُور ہو گئیں جو انگریزی سے ترجمے کے بعد مترجم اور پڑھنے والے دونوں کے لیے شاید ناگزیر ہوتیں اور اُردو ترجمے کی افادیت کم ہو جاتی۔ یہ کتابیں مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ آئینِ اکبری۔ فارسی۔ مطبع نول کشور۔ ۱۲۹۷ھ

۲۔ تزکِ جہانگیری۔ فارسی۔ سید احمد خاں۔ غازی پور۔ ۱۸۶۳ء

اس کتاب میں بے شمار فنی اصطلاحات استعمال ہوئی ہیں جن کا محض ایک لفظ میں ترجمہ کافی نہیں بلکہ مزید وضاحت کے ساتھ سمجھانا بھی ضروری ہے چنانچہ بعض اصطلاحوں کے اُردو تراجم کے ساتھ ان کی تشریح بھی کی گئی ہے۔ اصطلاحات کو وضع کرنے میں اس بات کا خیال رکھا گیا ہے کہ زبان سہل اور عام فہم ہو۔ بدقسمتی سے فن مصوری پر اُردو میں ایسی کوئی کتاب نہیں مل سکی جو اس سلسلے میں مستند ہوتی یا کم از کم رہنمائی بھی کر سکتی اس لیے مترجم کو بیشتر اصطلاحات خود وضع کرنی پڑی ہیں۔ ان انگریزی اصطلاحات کی فہرست مع اُردو ترجمہ کتاب کے آخر میں ضمیمے کے طور پر شامل کر دی گئی ہے۔

(عبید الحق)

ارل آف رونالڈشے

کی

خدمت میں

فہرست تصاویر

پہلا حصّہ

"شہنشاہ جہانگیر اور جشن آب پاشی۔ یا عرقِ گلاب کا چھڑکاو"
تُزکِ جہانگیری۔ مُصوّر: گوردھن (؟)۔ زمانہ: جولائی ۱۶۱۴ء
سائز: ۱۲ ۳/۴ × ۹ رنگین (رضا لائبریری۔ رامپور)
مُقابل عُنوان صفحہ

پہلا باب

پلیٹ — مُقابل صفحہ

1 "منگول طرز کی ایک کتابی تصویر"۔ از تاریخ منگول۔ زمانہ: چودھویں صدی (؟)
سائز: ۱۶ ۱/۲ × ۱۲ رضا لائبریری، رامپور۔ 49

2 "ایک کتابی تصویر"۔ مُصوّر: بہزاد۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۰۰ء برٹش میوزیم،
اصل ۶۸۱۰۔ فولیو ۳۶۸ 50

3 تصویر ۱: "یوسف و زلیخا" ایرانی، صفوی طرز۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۴۵ء
سائز ۸ × ۴ ۱/۲ - ذخیرہ: جے۔ سی۔ فرنچ۔ آئی۔ سی۔ ایس۔
تصویر ۲: "ایک نوجوان کی شبیہ" صفوی طرز۔ بخارا اسکول۔ مُصوّر:
غالباً آقا رضا۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۸۰ء۔ سائز: ۵ ۱/۲ × ۳ ۱/۲۔
انڈین میوزیم، کلکتہ۔ نمبر ۲۹۳ 53

دوسرا باب

4 تصویر ۱: "شبیہ امیر تیمور" زمانہ: تقریباً ۱۵۷۵ء۔ ذخیرہ: جے۔ سی۔
فرنچ۔ آئی۔ سی۔ ایس۔

پلیٹ — مُقابل صفحہ

تصویر ۲ : "شبیہہ شہنشاہ بابر" از "شاہانِ خاندانِ تیموریہ" کپڑے پر بنی ہوئی ایک
تصویر۔ زمانہ : تقریباً ۱۵۷۰ء۔ برٹش میوزیم۔ (دیکھیے پلیٹ ۱۲ اور ۹۰) ... 59

5 "شہنشاہ بابر کی شبیہہ تزک لکھواتے وقت"۔ زمانہ : تقریباً ۱۶۰۰ء۔ رضا لائبریری
رامپور 60

6 "خمسہ نظامی کی ایک کہانی 'لیلا مجنوں' کی تصویر"۔ صفوی طرز۔ مُصوّر : میر سید علی۔
زمانہ : ۱۵۳۹ء - ۱۵۴۳۔ سائز : ۱۱″ × ۷ ۱/۲″۔ برٹش میوزیم۔ اصل ۲۲۶۵ -
فولیو ۱۵۷۔ 63

7 کپڑے پر بنی ہوئی "داستانِ امیر حمزہ" کی ایک تصویر کی نقل۔ مُصوّر : غالباً میر سید علی۔
زمانہ : ۱۵۵۰ء — ۱۵۷۰ء۔ سائز : ۲۸ ۱/۴″ × ۲۲″ - وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم
انڈین سیکشن۔ بساوتھ کینسنگٹن۔ 64

8 تصویر ۱ : "نوجوان اکبر کا اپنے والد کے گرنے اور انتقال کی خبر سُننا"۔ زمانہ :
۱۵۵۶ء۔ سائز : ۶ ۱/۲″ × ۳ ۱/۲″ - انڈین میوزیم کلکتہ -
تصویر ۲ : "شاہ ابوالمعالی کا تُلغ خاں کوچی کے ہاتھ سے گرفتار ہونا"۔ مُصوّر : عبدالصمد
زمانہ ۱۵۵۶ء۔ سائز : ۶ ۱/۲″ × ۴ ۱/۲″۔ بوڈلین لائبریری۔ آکسفورڈ۔ قلمی
آوسلے' اضافہ ۱۷۱۔ فولیو ۴۔ 65

9 "شبیہہ امیر شیخ حسن نویان' والیِ بغداد"۔ ابتدائی مُغل طرز۔ زمانہ تقریباً ۱۵۷۵ء
رضا لائبریری' رامپور 66

10 "بھیڑوں کی رکھوالی کرنے والے بے وفا کُتّے کی کہانی" تصویر از "ہفت پیکر"۔
ابتدائی مُغل طرز۔ زمانہ : تقریباً ۱۵۷۵ء۔ ذخیرہ : ایچ۔ ای۔ لارڈ رونالڈشے'
گورنر بنگال۔ 67

11 "دربارِ اکبری میں موسیقار تان سین کی آمد۔ زمانہ : تقریباً ۱۵۶۲ء۔ سائز :
۹″ × ۱۳″ - انڈین میوزیم کلکتہ' نمبر ۲۲۲ 68

12 کپڑے پر بنی ہوئی ایک تصویر "شاہانِ خاندانِ تیموریہ" کا ایک جُز۔ مُصوّر : غالباً
عبدالصمد۔ زمانہ : تقریباً ۱۵۷۰ء۔ پوری تصویر کا سائز ۴۵″ × ۴۴″ ———

پلیٹ		مقابل صفحہ
	(دیکھیے پلیٹ ۶۰) - برٹش میوزیم -	69
13	" شاہ ایران فریدالدین کے تیسرے بیٹے ایرج کی شبیہہ "۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۷۵ء - ذخیرہ: ایم کارتی اے ' پیرس -	72
14	" شہنشاہ بابر کا دربار "۔ مصوّر: فرخ بیگ - زمانہ: تقریباً ۱۵۸۰ء - سائز: ۸" × ۱۲" - ذخیرہ: ایم کارتی اے ' پیرس	74

تیسرا باب

پلیٹ		مقابل صفحہ
15	" چنار کا درخت "۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۱۰ء - ذخیرہ جانسن ' جلد ۱ فولیو ۳۰ - انڈیا آفس لائبریری ' لندن	82
16	" شبیہہ شیر محمد نواب "۔ مصوّر: محمد نادر سمرقندی - زمانہ: تقریباً ۱۶۱۵ء برٹش میوزیم - اضافہ نمبر ۱۸۸۰۱ - فولیو ۳۴	91
17	تصویر ۱: " بوڑھا یاتری "۔ مصوّر: نادر الزّماں (ابوالحسن ؟) - زمانہ: تقریباً ۱۶۲۵ء - ذخیرہ: بیرن موریس راتھ چائلڈ ' پیرس - تصویر ۲: " شہنشاہ جہانگیر بحیثیت شاہزادہ سلیم "۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۸۵ء ذخیرہ: ایم - کارتی اے ' پیرس	92
18	" شبیہہ دولت نقاش اور عبدالرحیم خوش نویس کی "۔ ڈائسن پے رنس کے نسخہ " خمسہ " کی ایک تصویر - زمانہ: تقریباً ۱۶۵۰ء - سائز ۸" × ۵ ½	
19	" شہنشاہ جہانگیر کا سانپ اور بچھو کی لڑائی ملاحظہ کرنا "۔ ۱۶۰۷ء میں کابل سے واپسی پر پیش آنے والے ایک واقعہ کی تصویر جس کا ذکر تزک جہانگیری میں ہے رضا لائبریری ' رامپور	
20	" شہنشاہ جہانگیر کا خواجہ معین الدین چشتی ' اجمیر کی درگاہ پر فاتحہ پڑھنا "۔ زمانہ: ۱۶۱۳ء - رضا لائبریری ' رامپور	93
21	" جہانگیر کے آخری ایام کا ایک شبیہی خاکہ "۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۵ء - ذخیرہ: ایم - کارتی اے ' پیرس	94

پلیٹ — مقابل صفحہ

22 تصویر ۱: "بجروں کے خاکے"۔ زمانہ: ۱۶۱۸ء (تزک جہاں گیری میں اس کا ذکر ہے)۔
تصویر ۲: "زرد نرگس"۔ داراشکوہ کے مرقّعے کا ایک صفحہ۔ زمانہ: ۱۶۳۰ء۔
انڈیا آفس لائبریری، لندن۔ آر اینڈ ایل ۹۴۴ – ۱۹۰۸ء فولیو ۲۹ 95
23 "مور"۔ مصوّر: غالباً منصور۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۵ء۔ بیرن مورلیس راتھ چائلڈ۔
پیرس کے ذخیرے سے لی گئی 96

چوتھا باب

24 "دیوان عام میں شاہ جہاں کا ایرانی سفارت کا خیر مقدم کرنا"۔ زمانہ: ۱۶۲۸ء۔
سائز: ۱۳½ × ۹½ - بوڈلین لائبریری، آکسفورڈ۔ اوسلے۔ اضافہ ۱۷۳۔ نمبر ۱۳ 98
25 "شاہ جہاں تخت طاؤس پر"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۳۰ء۔ ذخیرہ بیرن مورلیس راتھ
چائلڈ، پیرس 101
26 "شبیہ شہنشاہ اکبر"۔ شاہ جہاں کے دربار کے مصوّر اعلیٰ محمد فقیر اللہ خاں کی
نگرانی میں تیار کی گئی۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۵۰ء۔ ذخیرہ: ایم۔ کارتی اے، پیرس 102
27 "شاہ جہاں کے دربار کے مصوّر اعلیٰ محمد فقیر اللہ کی شبیہ"۔ زمانہ: ۱۶۵۰ء
سائز: ۱۴½ × ۱۱½ - ذخیرہ بیرن مورلیس راتھ چائلڈ، پیرس 103
28 "ایک امیر سلطنت کی شبیہ"۔ مصوّر: میر ہاشم۔ زمانہ: ایم۔ ڈیوت، پیرس 104
29 "شاہ جہاں کے بڑے بیٹے شہزادہ داراشکوہ کی شبیہ"۔ مصوّر: ہنہار۔ زمانہ:
تقریباً ۱۶۵۰ء۔ سائز: ۸″ × ۶½ 106
30 "شہنشاہ اورنگ زیب بیجاپور کے محاصرے کے وقت"۔ زمانہ: ۱۶۸۶ء۔
رضا لائبریری، رامپور 115

دوسرا حصّہ

31 "جہاں گیر کے درباری جلوس کا منظر"۔ مصوّر: منوہر۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۰۵ء

پلیٹ | مقابل صفحہ

سائز: ۱۳" × ۸ ۳/۴" (رنگین)۔ رضا لائبریری، رامپور ۔ 121

پانچواں باب

32 "بابر کا آگرے کے قریب جلال خاں کے محل کی طرف آنا" تصویر از بابرنامہ۔
مصوّر: دھن راج۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۹۰ء۔ برٹش میوزیم۔ اصل ۳۷۱۴،
فولیو ۳۷۸۔ 128

33 "مہابھارت کی کہانی کا ایک واقعہ جو نشدھ کے راجہ نل اور اس کی بیوی دمینتی
سے متعلق ہے"۔ تصویر از "رزم نامہ"۔ خاکہ: محمد شریف۔ رنگ آمیزی:
کیسو خورد۔ زمانہ: ۱۵۸۰ء۔ جے پور اسٹیٹ لائبریری 129

34 "رات کے وقت موذن کا اذان دینا"۔ تصویر از "تیمورنامہ"۔ مصوّر: مادھو کلاں
اور تلسی کلاں۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۸۵ء۔ سائز: ۱۵ ۳/۴ × ۱۰ ۱/۴۔ خدا بخش
لائبریری، پٹنہ 130

35 "شیخ ابو العباس قصاب اور درویش"۔ تصویر از "بہارستان"۔ مصوّر:
بساون۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۹۰ء۔ سائز ۸ ۱/۴ × ۵ ۳/۴۔ بوڈلین لائبریری،
آکسفورڈ (ایلیٹ ۲۵۴) ۔ 131

36 "خسرو میدان شکار میں" تصویر از "خمسہ" فولیو ۸۲۔ مصوّر: خواجہ عبدالصمد
زمانہ: ۱۵۹۲ء۔ سائز ۸ ۱/۴ × ۵ ۱/۴۔ ذخیرہ ڈائسن پے رنس، مال ورن۔
انگلستان۔ 132

37 "لیلا اور مجنوں" تصویر از خمسہ۔ فولیو ۲۸۔ مصوّر: فرخ چیلا۔ زمانہ: ۱۵۹۲ء
سائز ۸ ۱/۴ × ۵ ۱/۴۔ ذخیرہ ڈائسن پے رنس، مال ورن۔ انگلستان 133

38 "معز الملک اور بہادر خاں کے درمیان ۱۵۷۲ء میں باضابطہ ملاقات"۔ تصویر
از "اکبرنامہ"۔ زمانہ: سولھویں صدی کا آخر۔ مصوّر: فرخ بیگ قلماق۔
فولیو ۹۹۔ وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم، ساؤتھ کینسنگٹن۔ انڈین سیکشن 134

39 دریائے جہلم کے آر پار کشتیوں کے ایک پل پر ہاتھیوں کی لڑائی میں اکبر کا

پلیٹ — مقابل صفحہ

شریک ہونا اور ایک دوسرے ہاتھی کا تعاقب کرنا"۔ تصویر از اکبرنامہ۔ فولیو ۲۲
مُصوّر: بساون اور چترا۔ زمانہ: سولھویں صدی کا آخر۔ وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم،
ساوتھ کینسنگٹن، انڈین سیکشن 135

40 تصویر ۱: "بہارستان کی ایک تصویر"۔ مُصوّر: لال۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۹۰ء
سائز ۸ ۱/۴ × ۵ ۳/۴ بوڈلین لائبریری، آکسفورڈ۔ (ایلیٹ ۲۵۴)۔
تصویر ۲: "خمسہ کی ایک تصویر"۔ (فولیو ۱۵) مُصوّر: لال۔ زمانہ: ۱۵۹۳ء۔
ذخیرہ مسٹر ڈائسن پے رِنس، مال وَرن، انگلستان 138

چھٹا باب

41 تصویر ۱: "گرو اور چیلا" زمانہ: تقریباً ۱۶۲۰ء۔ انڈیا آفس لائبریری۔ ذخیرہ جانسن
جلد ۷۔ فولیو ۷۔
تصویر ۲: پلیٹ نمبر ۴۱ کا ایک حصہ جو بڑا کر کے دکھایا گیا ہے۔ 147

42 "شہنشاہ جہاں گیر کا ایک بڑے شیر کو گولی سے نشانہ بنانا" (تزک جہاں گیری میں اس
واقعہ کا ذکر ہے)۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۳ء۔ انڈین میوزیم کلکتہ، نمبر ۲۱۹۔ سائز:
۱۲ ۱/۴ × ۷ ۱/۴ (رنگین) 148

43 "شیر کو گولی کا نشانہ بناتے وقت شہنشاہ جہاں گیر کا بال بال بچنا" (تزک جہاں گیری
میں اس واقعہ کا ذکر ہے)۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۳ء۔ انڈین میوزیم کلکتہ، نمبر ۱۰۸۔
سائز ۱۰ ۱/۴ × ۷ ۱/۴ 150

44 "رات کے وقت ہرن کا شکار کرنا" زمانہ: تقریباً ۱۶۲۰ء۔ بوڈلین لائبریری، آکسفورڈ۔ 151

45 تصویر ۱: "جنگ کے منظر کی تصویر کا ایک جز" زمانہ: تقریباً ۱۶۵۰ء۔ سائز:
۱۲ ۱/۴ × ۹ ۳/۴۔ انڈین میوزیم، کلکتہ۔
تصویر ۲: "ہاتھی کی تصویر" زمانہ: تقریباً ۱۶۵۰ء۔ انڈیا آفس لائبریری، ذخیرہ
جانسن، جلد ۶۷۔ فولیو ۱۸ 152

46 "شہزادہ خرم کی شادی کے وقت کی ایک تقریب" زمانہ: ۱۶۱۰ء۔ سائز: ۱۵ ۳/۴ × ۱۰

پلیٹ		مقابل صفحہ
	انڈین میوزیم کلکتہ۔ نمبر ۴۵۶	153
47	میراثنوں کی ایک ٹولی"۔ پلیٹ ۴۶ کا ایک جزو	154
48	تصویر ۱: "ایک نوجوان کی شبیہہ" از پلیٹ ۴۶ تصویر ۲: "لکھتے ہوئے آدمی کی تصویر"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۰ء۔ ذخیرہ بیرن موریس راتھ چائلڈ	156
49	"شہنشاہ جہانگیر کا ایک باغ میں دربار منعقد کرنا"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۱۰ء۔ رضا لائبریری، رامپور	157
50	"عنایت خاں کی موت" (اس کا تزک جہانگیری میں ذکر ہے)۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۱۸ء بوڈلین لائبریری، آکسفورڈ، قلمی نسخہ آوسلے اضافہ ۱۷۱، ایف ۴ وی)	159
51	"رات کا منظر اور درویشوں کی مجلس"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۱۰ء۔ سائز ۸ ۱/۴ × ۶ ۱/۴ - انڈین میوزیم کلکتہ، نمبر ۱۲۰۳۱ -	160
52	"فقیروں کا درختوں کے نیچے ڈیرا ڈالنا"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۵۰ء۔ ذخیرہ بیرن موریس راتھ چائلڈ، پیرس	162
53	"پیلو مرغ"۔ تزک جہانگیری میں اس کا تفصیلی ذکر ہے۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۱۲ء۔ سائز ۱۳ ۱/۴ × ۱۰ - انڈین میوزیم کلکتہ، نمبر ۲۱۰	163
54	"تیتر"۔ مصوّر: غالباً منصور۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۵ء۔ ذخیرہ بیرن موریس راتھ چائلڈ، پیرس	164
55	تصویر ۱: "بلبلیں" از مرقع داراشکوہ۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۳۰ء۔ انڈیا آفس لائبریری آر اینڈ ایل ۳۴۴۹ — ۱۹۰۸، فولیو ۳۲ء۔ تصویر ۲: "رات کا بگلا" از مرقع شہزادہ داراشکوہ۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۳۰ء۔ انڈیا آفس لائبریری۔ آر اینڈ ایل ۳۴۴۹ — ۱۹۰۸، فولیو ۱۰ء	165
56	"ہاتھی"۔ مصوّر غلام۔ زمانہ: ۱۶۲۱ء۔ سائز ۸ ۳/۴ × ۶ ۳/۴۔ انڈین میوزیم کلکتہ نمبر ۵ بی	166
57	تصویر ۱: "رقص کرتی ہوئی عورتیں"۔ سائز ۳/۴ مربع۔ انڈین میوزیم، کلکتہ نمبر ۴ بی۔ تصویر ۲: "ایک عورت کی شبیہہ"۔ سائز: ۵ ۱/۴ × ۳ ۱/۴۔ انڈین میوزیم، کلکتہ نمبر ۲۹۴	167

پلیٹ | مقابل صفحہ

58 شہنشاہ جہانگیر شاہ جہاں کا خیر مقدم کر رہا ہے۔ یہ ایک درباری منظر کا نامکمل
خاکہ ہے۔ زمانہ: تقریباً ۱۹۲۵ء۔ انڈیا آفس لائبریری' ذخیرہ جانسن۔ 169
59 تصویر ۱: "معمار اور تعمیر دیوار"۔ سائز: ۴ ½ × ۳ ½ ۔ انڈین میوزیم کلکتہ نمبر ۲۱۰
تصویر ۲: "دو شبیہیں"۔ ذخیرہ: جے' سی فرینچ۔ آئی۔ سی۔ ایس 170

ساتواں باب

60 تصویر ۱: "شاہان خاندان تیموریہ"۔ مصوّر: عبدالصمد۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۶۰ء۔ کپڑے
پر بنی ہوئی تصویر۔ برٹش میوزیم۔
تصویر ۲: "شبیہ شہنشاہ اکبر" از تصویر نمبر ۱ شاہان خاندان تیموریہ 171
61 تصویر ۱: "سترہویں صدی کے مشہور ایرانی شاعر اور مصنف شیخ سعدی کی بڑی کی
ہوئی شبیہہ"۔ زمانہ تقریباً ۱۶۰۰ء۔ سائز ۵ ¾ × ۳ ¾ ۔ انڈین میوزیم کلکتہ۔ نمبر ۲۳
تصویر ۲: "دربار اکبری کے ملک الشعراء فیضی کی بڑی کی ہوئی شبیہہ"۔ زمانہ:
تقریباً ۱۶۰۰ء۔ سائز ۴ × ۳ ¾ ۔ انڈین میوزیم کلکتہ۔ نمبر ۵۲۰ 172
62 "مشہور موسیقار میاں تان سین" کی تصویر پلیٹ ۲۱ سے بڑی کر کے پیش کی گئی ہے۔ زمانہ:
۱۶۰۰ء 173
63 شہزادہ دارا شکوہ گھوڑے پر بیٹھے ہوئے"۔ زمانہ: ۱۶۳۵ء۔ سائز ½ ۸ × ½ ۶۔
انڈین میوزیم کلکتہ۔ نمبر ۲۵۵ 174
64 تصویر ۱: شہنشاہ شاہ جہاں کا دوسرا بیٹا شہزادہ شجاع"۔ سائز: ۹ × ۴
انڈین میوزیم کلکتہ نمبر ۱۴۰۲۱۔
تصویر ۲: "نور جہاں کا پہلا شوہر شیر افگن"۔ زمانہ تقریباً ۱۶۰۵ء۔ رضا لائبریری رامپور 175
65 چار شبیہی خاکے"
تصویر ۱: حکیم مسیح الزماں۔ مصوّر میر ہاشم۔ برٹش میوزیم۔ اضافہ ۱۸۸۰۱ نمبر ۳۰۔
تصویر ۲: اکبر (؟)۔ ذخیرہ جانسن۔ انڈیا آفس لائبریری۔ جلد ۲ فولیو ۱۔
تصویر ۳: ایک شہزادہ (اورنگ زیب؟)۔ برٹش میوزیم۔ اضافہ ۱۸۸۰۱ فولیو ۲۲۔

پلیٹ — مقابل صفحہ

تصویر ۴: جہاں گیر (؟)
ازکتاب "انڈین ڈرائنگز" مصنفہ کمارا سوامی۔ پلیٹ نمبر ۵ 178

آٹھواں باب

66 "شہزادے اور درویش کی بات چیت" زمانہ: تقریباً ۱۶۷۰ء۔ ذخیرہ ایم دیموت، پیرس 197

67 "علماء دین کا قرآن پر بحث کرنا" زمانہ: تقریباً ۱۶۷۰ء۔ ذخیرہ ایم دیموت، پیرس . . . 199

68 "پٹنہ قلم کی ایک تصویر" موضوع نامعلوم۔ زمانہ: تقریباً ۱۸۰۰ء۔ انڈین میوزیم کلکتہ نمبر ۲۱۸ 200

نواں باب

69 "مغل نقاشوں کی ابتدائی مشقیں" حصہ اوّل 203

70 " " " " " دوم 205

71 تصویر ۱: رنگوں کے نشانات بتانے کے لیے مرگ جھالا کا ایک چربہ جس پر امیر تیمور کی شبیہ ہے 207
تصویر ۲: سیاہ خطوط کے ذریعے ابتدائی سُرخ خطوط کی تصحیح کو دکھانے کے لیے ایک خاکہ

72 "قطعہ" یعنی خوش نویسی اور تذہیب کاری کا ایک نمونہ۔
خوش نویس: میر علی ہراتی جن کا انتقال ۹ — ۱۵۵۸ء میں ہوا۔ سائز: ۱۵ × ۸
انڈین میوزیم کلکتہ۔ 214

تعارف

بابر	۱۵۲۶ء تا ۱۵۳۰ء	جہانگیر	۱۶۰۵ء تا ۱۶۲۷ء
ہمایوں	۱۵۳۰ء تا ۱۵۵۶ء[1]	شاہ جہاں	۱۶۲۷ء تا ۱۶۵۸ء
اکبر	۱۵۵۶ء تا ۱۶۰۵ء	اورنگ زیب	۱۶۵۸ء تا ۱۷۰۷ء

ہندوستان میں فنِ مصوری اپنے ارتقاء کے دو مخصوص نمونوں کے ذریعے منظرِ عام پر آیا ہے۔ ایک نمونہ تو پہلی صدی عیسوی میں بدھ مت فریسکو Fresco ہیں اور دوسرا نمونہ اس کے بعد کی مینا تور تصویریں Miniatures ہیں جو عہدِ وسطیٰ میں تیار کی گئی تھیں۔ اول الذکر تک رسائی نہ ہو سکنے کی وجہ سے ہندوستانی مصوری کے ان بے مثل نمونوں کا مطالعہ کرنے والا ان کو عموماً ان کی اصلی جگہ پر نہیں دیکھ سکتا ہے لہٰذا وہ اپنی معلومات کے لیے چھپی ہوئی تصویروں پر ہی اکتفا کرتا ہے۔ البتہ دوسرے نمونے کی علمی تحقیق کے وقت وہ ایسی کسی مجبوری سے دوچار نہیں ہوتا ہے اس لیے کہ اصلی تصویریں دنیا کے قریب قریب تمام بڑے کتب خانوں اور خود ہندوستانی ذخیروں میں کثیر تعداد میں موجود ہیں اور ان کا براہِ راست مطالعہ اور مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ ہندوستان کی یہی مینا تور مصوری Miniature Painting ہے جس کے ایک پہلو پر اس کتاب میں بحث کی گئی ہے۔ بہ حیثیت اظہار کے لحاظ سے اس فن کی دو شکلیں ہیں جن کو سہولت کی خاطر دو اسکولوں سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ ان میں سے ایک راجپوت اسکول ہے جو ہندوؤں کے طرزِ مصوری کو پیش کرتا ہے اور دوسرا مغل اسکول ہے جو مسلمانوں کے طرز کو۔ دونوں اسکولوں کی بنیاد ایک ہے دونوں ہی مسلمان بادشاہوں یعنی مغلیہ خاندان کے فرماں رواؤں کی فنی حوصلہ افزائیوں کا نتیجہ ہیں۔ مغل شہنشاہ امیر تیمور کی اولاد تھے جو ہندوستان میں وسط ایشیا سے آئے تھے۔ سولہویں صدی کے وسط میں انھوں نے شمالی ہندوستان میں سلطنت قائم کرنا شروع

---

(۱) اس مدت میں وہ وقفہ بھی شامل ہے جب دہلی کے تخت پر کئی برسوں تک پٹھان اور سوری بادشاہوں کا قبضہ تھا۔

کی۔ سترھویں صدی میں یہ طاقت اپنے عروج پر تھی۔ ان کی فرماں روائی میں جزیرہ نمائے ہند کا تقریباً پورا علاقہ شامل تھا۔ ان عظیم مُغلوں کی یہ سلطنت مشرق کی انتہائی طاقتور سلطنت کی حیثیت سے مشہور رہی۔ اٹھارویں صدی کے نصف اوّل میں اُن کی طاقت یکے بعد دیگرے نااہل فرماں رواؤں کی وجہ سے کمزور ہوگئی اور اسی صدی کے آخر تک مُغل شاہی خاندان اور مُغل سلطنت جس پر اُن کی فرماں روائی تھی ایک سیاسی حقیقت کی حیثیت سے عملاً ختم ہوگئی۔ مُغلوں کے باب میں جیسا کہ بتایا جا چکا ہے فنِ مُصوّری کا فن مکمل طور پر حاکم وقت کی سرپرستی کا محتاج تھا اس اسکول کی تاریخ نے وہی مسلک اختیار کیا جو مُغل خاندان نے اختیار کیا تھا یعنی اس کی ترقی کے ساتھ اس اسکول کی نشو و نما ہوئی اور اس کے زوال کے ساتھ اس کا بھی زوال ہوا۔ اس کو پروان چڑھانے میں پہلا قدم شہنشاہ ہمایوں نے اُٹھایا اور یہ اس وقت جب اس نے ایران کے دو مُصوّروں کو اپنے دربار سے وابستہ کیا لیکن اس اسکول کی حقیقی بنیاد اس کے بیٹے اکبر اعظم نے ڈالی جس نے ۱۶۰۵ء سے ۱۵۵۶ء تک حکومت کی تھی اور یہ عمل اس کی تعمیری ذہانت کا نتیجہ تھا۔ جہانگیر کی حُسن شناسی اور دانشمندانہ سرپرستی کی بدولت اُس کے عہد میں یہ فن اوجِ کمال تک پہنچ گیا۔ مُغل مُصوّری کا یہ اعلیٰ معیار ایک حد تک تاج محل کے معمار شاہ جہاں کے دورِ حکومت میں بھی قائم رہا۔ اس فن کا زوال اورنگ زیب کے عہد میں شروع ہوا جو ۱۶۵۸ء سے ۱۷۰۷ء تک تخت نشین رہا اور جس نے اپنے مذہبی کٹّرپن اور سخت گیری کی بدولت مُصوّروں کی بہت کم حوصلہ افزائی کی۔ اس اسکول نے آخری سانس اُس وقت لی جب کم زور اور بے اثر بادشاہ آپس کے جھگڑوں اور سیاسی اختلافات میں پھنس گئے اور اس کو تباہی اور بربادی کے دھارے سے نہ نکال سکے۔

ابتدائی دَور کے پہلے دو مُغل فرماں روا ہمایوں اور اکبر نے جنا تو مُصوّری کے فن کو ایران سے لا کر ہندوستان میں روشناس کرایا۔ اس سلسلے میں ان کا یہ مخصوص فعل ایک خاصی وسیع تحریک کا محض ایک جزو تھا۔ اس تحریک کی ماہیت کے اعتبار سے اُسے شمالی ہندوستان کو ایرانیت میں رنگنے کی کوشش سے منسوب کرسکتے ہیں۔ ان شہنشاہوں کے طویل سلسلۂ نسب میں متعدد ایشیائی قبیلوں یعنی ایرانی، منگول، اُزبیک، تُرک، تغلق اور افغانوں کا خون شامل تھا۔ اسی بنا پر یہ لوگ "مُغل" کہلاتے ہیں۔ مُغلوں کا دربار ان قبائل کے منتخب افراد پر مشتمل تھا اور سرکاری نظم و نسق کے اعلیٰ عہدیداروں میں بھی ان کی نمایاں حیثیت تھی۔ مغل جب پہلے پہل ہندوستان پہنچے تو انھوں نے اس ملک میں بڑی افراتفری پائی۔ اس میں نظم و ضبط پیدا کرنے کے لیے انھوں نے اصلاحی اقدام کیے اور آگے چل کر اس ملک کے بہت سے آئین و رسوم کو پھر سے منظم اور مُرتّب کیا۔ اس تعمیرِ نو کے کام میں اپنی رہنمائی کے لیے انھوں نے فطری طور پر اپنے پڑوسی ملک ایران کی طرف رجوع کیا جہاں کی حکومت صفوی خاندان کے زیرِ اثر ایک عظیم طاقت کی حیثیت سے مشہور و معروف ہو چلی تھی اگرچہ اس ملک سے اُن کا حقیقی تعلق نہ تھا پھر بھی تیموری اسلاف کے ناطے مغل خاندان کی روایات ایران کی روایات سے وابستہ تھیں۔ اس کے علاوہ تاریخ کے ہر دَور میں ایران اور ہندوستان جغرافیائی اعتبار سے آج کے مقابلے میں ایک دوسرے سے کہیں زیادہ قریب رہے ہیں۔ ان دونوں کے بیچ سرحدوں کا وہی سلسلہ تھا جو آج ہندوستان اور افغانستان کا ہے۔ ایسی بہت سی تاریخی شہادتیں موجود ہیں جن کے مطابق مغلوں کی آمد سے پہلے ان دونوں ملکوں کے درمیان ہر تھوڑے وقفے کے بعد تہذیبی ربط و ضبط کا سلسلہ استوار ہوتا رہا ہے۔

جس طرح اکبر کے بارے میں قطعی طور پر یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ وہ صفوی طرزِ حکومت کو ایک نمونہ سمجھتا تھا اس لیے کہ وہ طبعاً جدت پسند اور آزاد خیال تھا اور کسی کی نقل کرنا اسے گوارہ نہ تھی ویسے ہی یہ بھی ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ اپنے بعض منصوبوں کی تکمیل کے لیے اس نے اُس حکومت کا بسا اوقات سہارا بھی لیا۔ اس میں قدرتی طور پر ان متعدد ایرانی افسروں سے بھی مدد ملی جو اس کے ملازم تھے اور جن کی تعداد خاندانِ مغلیہ کی ترقی کے ساتھ کم ہونے کے بجائے اس کے جانشینوں کے دَور میں بڑھتی رہی۔ یہاں تک کہ سترھویں صدی کے نصف آخر میں بھی ان کو ہندوستان کے ہر حصے میں ملازمتیں ملنے کا سلسلہ جاری رہا۔ اورنگ زیب کے عہد کا ایک مصنف لکھتا ہے کہ "ان عظیم مُغلوں کی سلطنت کے ساتھ گولکنڈہ اور بیجاپور کی ریاستوں میں بھی ایرانی اعلیٰ سے اعلیٰ عہدوں پر فائز ہیں^{۱؎}" نتیجے کے طور پر شمالی ہندوستان میں ایک ایسی سرکار کی فرماں روائی تھی جس کی درباری زبان فارسی تھی، تمام سرکاری خط و کتابت اسی بدیسی زبان میں ہوتی۔ حکومت کے تمام دستاویزوں اور شعبہ جاتی کاموں میں فارسی زبان ہی رائج تھی۔ اس کا اثر قدرتاً ملک کے ہر کام پر پڑا۔ اگرچہ ایرانیت کی چھاپ اتنی گہری تھی مگر اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ سرکاری نظم و نسق کُلی طور پر بدیسی طرز کا تھا اور اسے ہندوستانی معاشرت کا خیال کیے بغیر زبردستی اس ملک پر لاد دیا گیا تھا۔ اس کے برعکس حقیقت یہ ہے کہ مُغل شہنشاہوں، خصوصاً اکبر نے ہر ممکن طریقے سے ہندوستان کی زندہ روایات سے استفادہ کیا اور اپنی رعایا کی تہذیبی روایات کو بڑی فراخ دلی سے آگے بڑھایا۔ مُغلوں نے ایسی تہذیبی خصوصیات کو رواج دیا جو اصلاً ایرانی تھیں پھر بھی ہندوستانی خصوصیات کو اپنا کر ان میں ایسی تبدیلی کی کہ وہ ہندوستانی مزاج اور ماحول کے مطابق بن گئیں۔ چنانچہ اس دَور کی انسانی زندگی کے جتنے مظاہر تھے اُن میں ہندوستانی اور ایرانی عناصر کا امتزاج نظر آتا ہے۔ ادب، مصوّری، فنِ تعمیر، صنعت و حرفت یا باغات کی تنظیم و تشکیل حتیٰ کہ پھلوں کی کاشت میں دونوں ملکوں کی بہترین تہذیبی خصوصیات سے استفادہ کیا جاتا تھا۔ اس سلسلے میں عملاً جو کچھ ہو رہا تھا اس کی وضاحت کے لیے سب سے اچھی مثال عوامی زبان کی ہے جس پر اس پالیسی کا سب سے زیادہ اثر پڑا۔ جب مُغلوں نے اپنی حکومت قائم کی اس وقت ہندوستان کی گھریلو زبان خصوصاً دہلی کے گرد و نواح میں ہندی تھی۔ لیکن جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ اکبر کی حکومت کے قیام کے ساتھ ہی درباری حلقوں میں سرکاری اور ادبی زبان فارسی ہو گئی۔ رفتہ رفتہ تعلیم یافتہ ہندوستانیوں نے اس غیر ملکی زبان کو فیشن اور نفاست کی علامت کے طور پر اختیار کر لیا۔ یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے فرانسیسی زبان کو نارمن کی فتح کے بعد انگلستان میں ان لوگوں نے اپنا لیا جو کبھی مرتبت کے متمنی تھے۔ فارسی الفاظ اور محاورے بہت جلد عوام کی زبان پر چڑھ کر ملک کے اصلی باشندوں اور مُغل لاؤ لشکر کے درمیان بات چیت کا ایک آسان وسیلہ بن گئے۔ جلد ہی شمالی ہندوستان میں "اُردو" کے نام سے ایک مخلوط زبان نے جنم لیا جو ہندی کی انتہائی فارسی آمیز شکل تھی پھر بھی اس نے ہندوستانی زبان کی نحوی ساخت کو برقرار رکھا^{۲؎}۔ اور جس طرح زبان کی تشکیل ہو رہی تھی اسی طرح ادب

Tavernier, Travels In India, Transl. V. Ball, Vol. ii, P. 177 ۱؎

Akbar The Great Mogul, By V. Smith P. 11 ۲؎

اور فن میں ایک نیا اسلوب پیدا ہو رہا تھا۔

دیگر فنونِ لطیفہ اور صنعت و حرفت کی طرح مینا تور مصوری بھی ایک ایسا فن تھا جو اسی زمانے میں ہندوستان میں باہر سے لایا گیا تھا اور جس نے ماہر دستکاروں کے ہاتھ میں رہ کر بالکل نیا روپ دھار لیا تھا۔ مُغل بادشاہ اس کی نشو و نما میں ذاتی دلچسپی رکھتے تھے اور انھوں نے ایسی تدبیریں کیں جن سے اُس فن کی ترقّی کو بہت سہارا ملا۔ سرکاری عملے میں ایرانی اور ہندوستانی دونوں مُصوّر تھے جو اُس مخصوص فن کے ماہر تھے اور بادشاہوں نے انھیں اس لیے ملازم رکھا تھا کہ اُن کے تصوّرات کو عملی جامہ پہنائیں۔ چنانچہ اس طرح وقت کے ساتھ ساتھ مینا تور مُصوّری کا مُغل اسکول وجود میں آیا۔ اس فن کی حوصلہ افزائی مُغل خاندان کے بانیوں نے کی۔ اس لیے موضوع اور مقصد کے اعتبار سے اس میں اسی حکمراں طاقت کے ذہن کی عکاسی ملتی ہے لیکن فن کا یہ طریقۂ اظہار جو اس ملک میں ایران سے آکر رائج ہوا اور جسے شہنشاہوں نے بڑے جوش و خروش سے ہاتھوں ہاتھ لیا صرف مُغل دربار کا اجارہ نہ رہا بلکہ یہ بہت سے ہندوستانی مُصوّروں کو بھی پسند آیا جو آبائی نقّاش تھے۔ وہ رنگ و بُرش کے استعمال میں تو تربیت یافتہ تھے لیکن اس وقت تک فنِ مُصوّری کی اس اہمیت سے ناواقف تھے جسے 'مینا تور' کہتے ہیں۔ انھوں نے اس نئی تیکنک کو بلا تامل قبول کیا اور اپنے مخصوص خیالات کے مطابق اپنا کر بہت جلد اپنا ایک اسکول پیدا کر لیا۔ ان کے اور مُغل طریقۂ کار میں بڑی مشابہت ہے لیکن مقصد، جذبے اور کیفیت کے لحاظ سے اس کا بالکل ہی مختلف انداز۔ چونکہ اس کا تعلق راجپوتانہ اور پنجاب میں بعض علاقوں کے راجپوتوں سے ہے اس لیے مُصوّری کی یہ ارتقائی شکل "راجپوت" یا "راجستھانی" کے نام سے معروف ہے۔ مُغل اسکول کا دائرۂ عمل دربار کی مادّی زندگی تک محدود رہا اس لیے اس میں محض سرکاری تقریبات، جلسے جلوس، شکار کی معرکہ آرائیوں اور ایشیا کے ایک خوش حال شاہی خاندان کی دلکش کرّ و فر، شان اور طمطراق کی منظر کشی کی گئی ہے۔ اس کے برعکس راجپوت مُصوّر ذہنی اور جسمانی اعتبار سے ایک دوسری اور وسیع خیالی دُنیا میں رہتا تھا اور اپنے ہندو سرپرستوں کے لیے کام کرتا تھا۔ اس نے ہندوستان کی کلاسیکی کتابوں کے واقعات، گھریلو موضوعات اور اپنے وطن کی زندگی اور اس کے افکار و عقائد کی تصویر کشی کی ہے۔ مینا تور مُصوّری کے ان دونوں کولیا کی خصوصیات کو تمیز کرتے وقت یہ بتا دینا ضروری ہے کہ ان میں جو فرق ہے وہ ظاہری سے کہیں زیادہ حقیقی ہے۔ اُن چند مُصوّروں کے سوا جو ایران سے لائے گئے تھے اور مُغل دربار کے حلقے ہی میں رہے دونوں اسکول ہندوستانی صنّاعوں خاص طور سے ہندو اور قدیم بدھ راہب مُصوّروں کی اولادوں کے ہاتھ میں رہے۔ فرق دراصل انفرادی تھا یعنی مُصوّر کے اس فیصلے پر کہ وہ یا تو اپنے مُربّی کے خیالات اور مقررہ سرکاری طرز کے مطابق کام کرے یا پھر مُغلوں کی درآمد کی ہوئی نئی اور ترقی یافتہ تیکنک سے استفادہ کر کے اپنی دیسی روایات کے مطابق تصویریں بنائے۔ اس کے علاوہ جن مُصوّروں میں اختراع کی قدرتی صلاحیت تھی وہ اپنی مرضی کے مطابق دونوں طریقوں سے کام کر سکتے تھے۔ انھوں نے کبھی کبھی تو ایسی تصویریں بنائیں جن میں دونوں اسکولوں کی خصوصیات جھلکتی تھیں لہٰذا ان دونوں اسکولوں کے درمیان کوئی امتیازی خط نہیں کھینچا جا سکتا۔ ہندوستانی مینا تور کے بڑے ذخیروں میں اکثر ایسی تصویریں ملیں گی جو دونوں قلموں سے منسوب کی جا سکتی ہیں۔

ہندوستانی مصوری کا مطالعہ کرتے وقت ایک مغربی کو پورا اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس فن کو ایشیا میں اُس نقطۂ نظر سے نہیں دیکھتے جس نقطۂ نظر سے اس کو یورپ میں دیکھتے ہیں اور یہ بات ایشیائی آرٹ کے بارے میں عام طور سے کہی جا سکتی ہے۔ بالفاظ دیگر ایک ایشیائی کے لیے آرٹ کے اپنے مخصوص معنی ہوتے ہیں۔ اس کی وضاحت کے لیے صرف اس عام حقیقت کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ بیشتر ایشیائی ملکوں میں خوش نویسی کو مصوری کے مقابلے میں ہمیشہ اعلیٰ درجے کا فن مانا گیا ہے۔ عہدِ مغلیہ میں ہندوستانی مصوروں کو محض آبائی دستکار سمجھا جاتا تھا جو طویل عرصے کی تربیت کے بعد رفتہ رفتہ تصویریں بنانے میں بھی مشّاق ہو گئے تھے۔ اس کے برعکس خوش نویس کو جینیئس سمجھا جاتا تھا جس کا فن نہ تو مشق سے سیکھا جا سکتا تھا نہ اصول و قواعد کے مطابق کام کرکے۔ یہ محض اللہ کی دین تھی۔ بڑے بڑے خوش نویسوں کے بارے میں کہاوتیں اور حکایتیں مشہور ہیں لیکن ان کے ہم دوش مصوروں کے بارے میں ایسی کوئی بھی حکایت سننے میں نہیں آتی۔ ایسی بہت سی مثالیں ہیں جہاں خوش نویس اور مصور دونوں نے مل کر کام کیا ہے۔ چنانچہ مغل مینا تور کے ایک طرف کسی خوش نویس اُستاد کے قلم سے تحریر کیے ہوئے چند اشعار ہوتے تھے اور دوسری طرف کوئی تصویر بنی ہوتی تھی مگر اُن کا آپس میں کوئی تعلق نہ ہوتا تھا۔ یہ دونوں فن ہندوستان میں کاغذ کے رواج کے ساتھ ہی منظر عام پر آئے۔ مغلوں کی مینا تور مصوری کا طریقہ یہ تھا کہ پہلے کاغذ کی سطح پر آبی رنگ استعمال کرتے تھے جس کو تکنیکی اصطلاح میں لُعابی رنگ Tempera کہتے ہیں۔ اس کا ذکر بعد میں تفصیل سے کیا جائے گا۔ مسلمان حملہ آور جن بہت سی چیزوں کو اپنے ساتھ لائے تھے اُن میں کاغذ بھی تھا اور اس کے استعمال نے ہندوستانی گرافک مصوری پر جو اثر ڈالا اس کا اندازہ لوگ مشکل سے کر پاتے ہیں۔ اس سے قبل ہندوستانی مصور ——— ہمیشہ کا روایت پسند ——— اپنے دلکش مگر وہی قدیم طریقے یعنی بھوج کے پتّوں کا پابند رہا جس پر وہ لوہے کی نوک دار قلم سے لکھتا تھا۔ ایشیا کے بہت سے ملکوں میں کاغذ کو ایک ضروری شے کے طور پر اپنا لیا گیا تھا مگر ہندوستانی مصور نے اس قدیم طریقے کو بہت دنوں تک نہیں چھوڑا۔ ہندوستان میں پندرھویں صدی تک لوگ کاغذ کے استعمال سے ناواقف تھے بجز اُن گجراتی تاجروں کے جو مغربی ساحل پر آباد تھے اور جن کو حالات نے سمندر پار کے ملکوں سے تجارتی لین دین میں کاغذ کے استعمال پر مجبور کر دیا تھا۔ مغلوں کی آمد سے قبل کی ہندوستانی مصوری کا کوئی نمونہ ذرا مشکل ہی سے نظر آئے گا۔ اس کا خاص سبب یہ ہے کہ کاغذ کو تحریر اور تصویر دونوں کے لیے بہت بعد میں اپنایا گیا۔ مغلوں کے دورِ حکومت میں کاغذ جب باضابطہ سرکاری اور بعد میں عام استعمال میں آیا تو پھر ہر طبقے میں مقبول ہو گیا اور اس کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ کاغذ پر تصویریں کثرت سے بنائی جانے لگیں اور اس فن نے بڑی ترقی کی۔

ہندوؤں میں تصویر کشی کا فن "چتر ودیا" کے نام سے معروف تھا لیکن مغلوں کے نزدیک تصویر کیا تھی اس کی وضاحت اس عہد کے مصنف ابو الفضل نے اس طرح کی ہے ——— "کسی چیز کی ہو بہو نقل اتارنے کا نام تصویر ہے" ہندوستان میں تصویر کا لفظ آج بھی عام طور سے انگریزی کے پکچر کے معنی میں استعمال ہوتا ہے جس میں ایک مینا تور تصویر بھی شامل ہے۔ یورپ میں خصوصاً فرانس کے فن شناس جو اس موضوع سے خاص واقفیت رکھتے ہیں ہندوستانی تصویروں کو اصطلاحاً ہند ایرانی مینا تور سے منسوب کرتے ہیں اور یہ اصطلاح کم سے کم اس فن کے ابتدائی دور کی خصوصیات کی ضرور آئینہ دار ہے۔ بہر حال جب

اس فن میں پختگی آئی اور خاصی ترقی کرلی تو اس نے اپنا ایک مخصوص طرز پیدا کرلیا جو اصلاً ہندوستانی تھا اور شاہانِ مُغلیہ سے تعلق رکھتا تھا۔ اس حقیقت کی بنا پر کہ اس کا تعلق دربار سے تھا اس دور کے آرٹ کو 'مُغل' کے مناسب نام سے منسوب کیا گیا ہے بعض حلقوں میں اس کے لیے "مینا تور" کی اصطلاح قابلِ اعتراض سمجھی گئی ہے۔ ایک ایرانی تصویر کو جو اصل میں کتابی تصویر ہوتی ہے مینا تور کہنا قابلِ اعتراض ہو سکتا ہے اور بالکل اسی طرح سے یہی اعتراض ابتدائی دور کی مُغل مُصوری پر بھی عائد ہو سکتا ہے۔

لیکن جوں جوں ہندوستانی فن میں پختگی آتی گئی واقعاتی مُصوری کو ترک کر دینے کا رُجحان زیادہ عام ہوتا گیا اور اس کی جگہ الگ الگ چیزوں کی تصویریں بنانے پر زیادہ سے زیادہ توجہ دی جانے لگی۔ جس زمانے میں مُغل مُصوری اپنے معراج پر تھی اُس نے بھی یہی شکل اختیار کرلی تھی۔ اس میں حاشیہ سمیت ایک تصویر اوسطاً جدید فل اسکیپ صفحے کے برابر ہوتی تھی۔ کس سائز کی تصویر کو مینا تور کہا جائے اس کو مختلف طریقوں سے بیان کیا گیا ہے۔ اب اس تعریف پر عام اتفاق ہو گیا ہے کہ کوئی تصویر جو ہلکی پھلکی ہو اور دیکھنے کے لیے ایک ہاتھ سے دوسرے ہاتھ میں منتقل ہو سکے وہ "مینا تور" ہے۔ مُغل تصویریں اس معقول تعریف کے عین مطابق ہیں۔ اس کے علاوہ لفظ مینا تور کے قدیم ماخذ یعنی مِنَم Minimum جس کے معنی کم سے کم کے ہیں؛ کے مطابق ہندوستانی تصویریں بھی مینا تور کہلانے کی مستحق ہیں۔ ہندوستانی مُصوّر کا دستور تھا کہ وہ اپنی تصویر کا خاکہ سب سے پہلے سُرخ رنگ (گیریکا) سے بناتا تھا۔ یہ معدنی رنگ تھا جس کو سیسے کی بجائے آئرن آکسائڈ سے تیار کیا جاتا تھا۔ بحیثیت مجموعی اس وضع کی ہندوستانی مُصوری کے لیے 'مُغل مینا تور' نہایت مُناسب نام ہے۔

مُغل مینا تور خاص طور سے اپنی فنی خصوصیات کی بنا پر معروف ہوئی ہیں تاہم ان کو دیکھ کر ایک طالب علم کو یہ بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ تصویریں اُس عہد کی ایک قابلِ قدر تصویری رُوداد بھی ہیں جس عہد میں یہ تخلیق کی گئی تھیں۔ یہ ملک کے عام باشندوں کی زندگی سے متعلق ہونے کا دعویٰ نہیں کرتیں۔ اس تعلق کی مثالیں تو ہم کو راجپوت مُصوری میں نظر آئیں گی۔ لیکن مُغل تصویریں حاکم طبقے کے رسم و رواج اور عادات و اطوار کے بے مثل مُرقّعے ہیں۔ اس اسکول کی بیشتر تصویروں کا مقصد محدود ہے یعنی صرف بادشاہوں کی روزمرّہ کی زندگی کی عکاسی۔ یہ بادشاہ مسلمان تھے اس لیے یہ سوال ہو سکتا ہے کہ اُنھوں نے اپنے فنی میلانات اور مذہب کے سخت اصُولوں کے درمیان کیسے ہم آہنگی پیدا کی؟ بالفاظ دیگر یہ کیسے ممکن ہوا کہ انھوں نے اپنی اور دوسرے جان داروں کی شبیہوں کی نہ صرف اجازت دی بلکہ خصُوصیت کے ساتھ ایسی تصویریں بنوائیں جب کہ پیغمبرِ اسلام نے اس حد تک فرمایا تھا ـــــ "جو لوگ کسی زندہ شے کی تصویر بنانے کے مُرتکب ہوں گے ان کو قیامت کے روز حکم دیا جائے گا کہ وہ اپنے نقش میں رُوح پھونکیں اور جو ایسا نہ کر پائیں گے اُن کو سخت اذیتیں دے کر ہلاک کر دیا جائے گا[1]"۔ آج سب یہ بات مانتے ہیں کہ حضرت محمدؐ نے یہ قانون اپنے معتقدین میں صرف بُت پرستی کو روکنے کے مقصد سے بنایا تھا جس کے مُضر اثرات اُن

---

[1] مشکوٰة: کتاب ۱۷ (کتاب اللباس)، باب تحجم (باب التصویر) حصّہ ایک۔

مذاہب کے لوگوں میں زیادہ نمایاں تھے جن سے آنحضرت کو دوچار ہونا پڑا تھا۔ مجموعی حیثیت سے مسلمان مصوری میں اس اصول کی سختی سے پابندی اسی وقت کرتے تھے جب اس کا تعلق مذہب سے ہوتا تھا۔ دنیاوی معاملات سے متعلق تصویروں میں اس اصول کو کم ہی برتتے تھے۔ ان ملکوں میں جہاں سنیوں کا اثر زیادہ تھا اس اصول پر واقعی عمل کیا جاتا تھا۔ لفظ سنی "سنت" سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں پیغمبر کا بتایا ہوا راستہ یا اس کا عمل اور اس کی وہ سچے دل سے پیروی کرتے تھے اور اسی میں یہ حکم خاص بھی درج ہے۔ مسلمانوں کا دوسرا فرقہ شیعہ اس قسم کے معاملات میں زیادہ آزادی سے کام لیتا ہے۔ اس کی مثالیں ایران کی مصوری میں نظر آسکتی ہیں جہاں اس مذہب کے ماننے والوں کی اکثریت ہے۔ نسل و نسب کے لحاظ سے مغل حکمران سنی تھے اور عام طور سے فرمان محمدی کے پیرو تھے۔ لہٰذا ایسی صورت میں کسی مغل اسکول کو وجود میں آنا ہی نہ چاہیے تھا لیکن اس شاہی خاندان کی بحیثیت مجموعی ایک سب سے نمایاں خصوصیت اس کے افراد کی آزاد خیالی تھی جو کسی اور چیز میں اتنی نمایاں نہ تھی جتنی ان کے مذہبی رویے ہیں۔ ہر شہنشاہ کے انفرادی خیالات کی وضاحت مختصراً یوں کی جا سکتی ہے: ہمایوں اپنے اجداد کے عقائد پر پورا ایمان رکھتا تھا لیکن جلاوطنی کے زمانے میں جب وہ اپنی بقا کے لیے اپنے حامی ایران کے بادشاہ طہماسپ کی مہربانیوں کا دست نگر تھا، شیعہ بننے پر مجبور ہو گیا تھا۔ اکبر نے اپنی مذہبی عقائد کے ساتھ جو جدوجہد کی اس کی ایک لمبی اور پیچیدہ کہانی ہے۔ اس دوران میں وہ انتہائی آزاد خیال ہو گیا اور آخر میں 'دین الٰہی' کے نام سے خود ایک انوکھے مذہب کی بنیاد ڈالی۔ اسی کے اصولوں کے مطابق بیشتر چیزوں میں وہ اپنے رجحانات کی پابندی کرتا تھا۔ مصوری کے بارے میں اس کی آزاد خیالی بھی اسی کا نتیجہ تھی۔ جہانگیر جو نام کا سنی اور ایک عیش پسند اور بے فکر انسان تھا، سنی فقہ کے کسی اصول کو اپنے مشاغل اور افکار پر حاوی نہ ہونے دیتا تھا۔ اس کے برعکس ہم دیکھتے ہیں کہ شاہ جہاں رفتہ رفتہ اسلامی عقائد کے بنیادی اصول کی طرف مائل ہوتا گیا۔ تاہم دنیاوی مسرتوں کے حصول کی خاطر اس نے اس میں ترمیمیں کیں اور یہ اس کے تعمیراتی کاموں کے جاہ و حشم اور نمود و نمائش سے ظاہر ہوتا ہے۔ ہر قسم کے فنون کی طرف ان حکمرانوں کا جو رویہ تھا اس کے پیش نظر ان سب کی زندگی سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اصول اور قوانین اظہار خیالات کو دبا نہیں سکے اور اکثر طبیعت عقائد پر غالب رہتی ہے۔ اسلامی ضابطہ قانون اپنی سخت گیریوں کے باوجود شہنشاہوں کو اپنے جمالیاتی جذبے کے بے باکانہ اظہار سے باز نہ رکھ سکا۔ اس کا ثبوت اس عہد کی مصوری اور عمارتیں ہیں جو پکار پکار کر آج بھی اس کی شہادت دیتی ہیں۔ پیغمبر اسلام کے احکامات کی لفظی تشریح کا واقعی جو اثر جمالیاتی تحریک پر ہو سکتا تھا اور ہوا وہ ہمیں آخری عظیم مغل شہنشاہ اورنگ زیب کے عہد میں نظر آتا ہے۔ مذہبی معاملات میں اس کے محتاط رویے اور راسخ الاعتقادی کی بدولت فنون لطیفہ میں تنزل کی ایک جھلک دکھتی ہے۔ مگر اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ فنون کے زوال کا یہی ایک سبب تھا۔ جس وقت اورنگ زیب تخت نشین ہوا مغل سلطنت اور اس کے تہذیبی اداروں میں انحطاط کی ساری علامتیں موجود تھیں۔ اس اسکول کے زوال کا باعث دراصل یہی حالات و اسباب تھے نہ کہ اس کٹر فرماں روا کے "نفاذ سنت" کا جذبہ۔ مغلوں کی مصوری پر مذہب کا جو اثر ہوا

اس پر بحث کے وقت اس حقیقت کو نظر انداز نہ کرنا چاہیے کہ ان کی تصویروں میں مذہب کی کوئی جھلک نظر نہیں آتی اور اس اصول سے شاذ ہی کسی نے انحراف کیا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ مغل فرماں رواوں نے جو اس فن کے مربی تھے محمدؐ کے امتناعی کلمات کی پابندی نہیں کی بلکہ اس قانون کے اصلی منشا اور جذبے کے مطابق عمل کیا۔

ہندوستانی آرٹ میں یورپ کے مصوروں کی دلچسپی البرخت ڈیورر[1] کے زمانے سے شروع ہوئی۔ اس استاد فن کی ڈائری میں ایک اندراج کے مطابق "پرتگالی مشرقی ہندوستان کے کچھ تاجروں نے مجھے کپڑے پر ایک بچے کے سر کی تصویر اور کالیکٹ کا بنا ہوا لکڑی کا ایک ہتھیار تحفے کے طور پر پیش کیا"[2] یہ تحفے اپنے مالک کی نظر میں یقیناً اہم ہوں گے ورنہ ایک روزنامچے میں جو اہم واقعات کے لیے مخصوص تھا ان کا ذکر نہ ہوتا۔ یورپ کے مصوروں کو ڈیورر کے زمانے میں ہندوستانی فنون لطیفہ سے واقفیت پیدا ہو چلی تھی اور ایک زمانہ میں تو ان کو یہ شوق بھی تھا کہ اس ملک کی بنی ہوئی چیزیں جیسے پردے اور قالین اپنی تصویروں کے پس منظر میں لگا دیتے تھے لیکن سب سے پہلا اور عظیم مصور جس نے مغل مینا تور سے صحیح واقفیت پیدا کی وہ ریمبراں[3] تھا۔ اس ولندیزی مصور نے ایشیائی مصوری کی غیر معمولی فطری صلاحیت کی قدر دانی کا ثبوت خود اپنے عمل سے بھی دیا۔ جب اُسے سترھویں صدی کے ابتدائی دور کی بنی ہوئی کچھ ہندوستانی مینا تور تصویریں ملیں تو اُس نے اپنے بے لاگ انداز میں بڑی احتیاط سے اُن کی نقلیں تیار کیں۔ یہ نقلیں جاپانی کاغذ کے اوپر سیپیا رنگ کے خطوط اور ہلکے آبی رنگ میں بنائی گئی تھیں۔ کم و بیش ۱۶۵۶ء میں اس نے جہانگیر اور دوسرے مغل معززین کی شبیہیں تیار کی تھیں جو برٹش میوزیم میں محفوظ ہیں۔ یہ تصویریں اپنے ہم پیشہ ایشیائی مصوروں کے فن پر اُس عظیم مصور کا ایک دلچسپ اظہار خیال ہیں[4]۔ قریب قریب اسی زمانے میں ہندوستانی مینا تور تصویروں کے مرقعے انگلستان میں بھی پہنچنا شروع ہو چکے تھے۔ آرچ بشپ لاڈ[5] نے ایڈورڈ پوکوک[6] کے ذریعہ جو سترھویں صدی کے ایک ممتاز مستشرق تھے اور کچھ عرصے تک حلب میں بھی قیام کر چکے تھے، مینا تور تصویریں حاصل کیں اور بعد میں بوڈلین لائبریری کے

---

۱ Albrecht Durer

۲ Literary Remains of Albrecht Durer, By W.M. Conway

۳ Rembrandt, Van Rijn.

۴ Catalogue of Drawing by Dutch And Flemish Artist Dept. of Prints and Drawings. British Museum, Vol. 1 (1915) P.P. 32-3, Nos. H. 74 to 79 See also an article by Sarre in the Jarbuch Der Preuss - Kunstsammulgen, XXV, P. 143

مصنف نے جہانگیر کی ایک شبیہ کو اکبر کی شبیہ سے منسوب کیا ہے۔ یہ ایک ایسی غلطی ہے جو برٹش میوزیم کے کیٹلاگ میں بھی کی گئی ہے۔

۶ Edward Pococke ۵ Archbishop Laud

سپرد کردیں۔ اس کے بعد ایک صاحب مسٹر رچرڈ جانسن نے جو وارن ہیسٹنگز کے بینکر تھے اور لکھنؤ اور حیدرآباد میں بھی رہ چکے تھے وہ سڑسٹھ (۶۷) مرقعے حاصل کیے جو اب انڈیا آفس لائبریری میں محفوظ ہیں۔ بوڈلین لائبریری میں ایلیٹ[۱] نام کا جو مرقع ہے اُسے ایلیٹ ہی نام کے ایک ہندوستانی افسر نے فراہم کیا تھا۔ ان کو ایشیائی نادر کتابیں جمع کرنے کا بہت شوق تھا اور انھوں نے ملازمت کے بیشتر ایام بہار میں گذارے تھے۔ اس کے علاوہ دوسرے اصحاب جیسے آوسلے اور کے[۲] نے بھی ہندوستان اور ایشیا سے مینا تور تصویریں اور اصلی قلمی نسخے حاصل کیے جو اب انگلستان کی ملکیت میں ہیں۔ برّ اعظم یورپ میں بھی جتنے مرقعے محفوظ ہیں، خواہ وہ شخصی ملکیت میں ہوں یا سرکاری سب اسی طرح سے حاصل کیے گئے ہیں۔ انگلستان کے ذخیرے میں ۱۷۷۷ کے زمانے کے جو مرقعے برٹش میوزیم میں ہیں ایک زمانے تک مصوروں کی توجہ کا مرکز بنے رہے تھے اس لیے کہ اُسی سال جولائی میں سر جوشوا رینالڈ[۳] نے بعض تصویروں پر اپنی پسندیدگی کا تحریری اظہار کیا تھا اور مشہور مرقع نمبر ۱۰۸۰۱ کی چھ تصویروں کا خصوصیت سے ذکر کیا تھا۔ اس کے بعد وقتی بے توجہی کے متعدد دور آئے لیکن مصوروں، نقادوں اور علوم مشرق کے طالب علموں نے ہندوستانی مصوری کو ہمیشہ پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا اور آج وثوق کے ساتھ یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ آئندہ بھی ہندوستانی مینا تور تصویریں گرافک آرٹ کے زمرے میں قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھی جائیں گی۔

ایشیائی گرافک آرٹ کی خصوصیات کو اگر مختصراً بیان کرنا ہو تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ چینی اور جاپانی مصوری کا سب سے نمایاں پہلو فن کا خط ہے۔ ایرانی مصوری میں خط اور رنگ دونوں ہیں۔ لیکن ہندوستانی مصوری میں اگرچہ خط اور ہیئت دونوں سے واقفیت کا پتہ چلتا ہے تاہم اس کا جادو اس کے رنگ میں ہے۔ عہدِ مغلیہ کا ہندوستانی مصور رنگ کا شیدائی تھا اور اس کا اظہار اس کے کپڑوں، اُس کے اینامل[۴] کے کام، اُس کی عمارتوں میں مرصع کاری اور چمک دمک، اور اس کی تصویر کی شوخ رنگ بندی سے ہوتا ہے جس پر دیکھنے والے کی نظر سب سے پہلے پڑتی ہے۔ ممکن ہے کہ یہ خصوصیت اُس کے ماحول کی نوعیت کی وجہ سے ہو۔ ہندوستان کا بیشتر علاقہ ریتیلا ہے اور سال کے بیشتر حصّے میں جب بارش نہیں ہوتی تو ہر طرف ایک طرح کی اکتا دینے والی زردی چھا جاتی ہے۔ ماحول کی اس یک رنگی کی تلافی کے لیے ہندوستانی باشندے رنگوں سے لطف لیتے ہیں جس کا اظہار اُن کے لباس اور خاص طور سے عورتوں کی پوشاک کی دل فریب رنگا رنگی سے ہوتا ہے۔ رنگ کی یہ اشتہا جو زرق برق لباس پہن کر پوری کی جاتی ہے اُونچے طبقے میں زیادہ نظر آتی ہے یا پھر اُن لوگوں میں جن کو حالات اس قابل بنا دیتے ہیں کہ وہ اپنے اس جذبے اور شوق کا اظہار اور نمائش کر سکیں۔

---

۱. Elliott

۲. Ousley and Kay

۳. Sir Joshua Reynolds

۴. Enamel

اس کا ثبوت اُن کے گھر کا رنگ برنگا اثاثہ ہے، دیوار کے آرائشی پردے ہیں۔ گھوڑے کے ساز و سامان اور آرائش و زیبائش کی چیزیں ہیں۔ لہٰذا یہ خلافِ توقع بات نہ تھی کہ مُغل دربار میں پُر تکلف رنگ آمیزی کے ذریعے ایسے حُسن کی تخلیق ہوگی جو ہمیں اس کی کشیدہ کاری اور زردوزی، مُلمع سازی اور نقّاشی یا سنگِ مرمر اور قیمتی پتھروں کے حیرت انگیز امتزاج میں نظر آتی ہے اور جس کی نقّاشی کرنے سے سرکاری مُصوّر کبھی نہ اکتاتے تھے۔ کاغذ پر ایسے رنگ برنگے مناظر کی عکّاسی کے لیے مُصوّر اس بات پر مجبُور تھا کہ وہ طرح طرح کے رنگ استعمال کرے۔ اس طرح غالباً وہ احساسِ رنگ کو تقویت پہنچاتا اور ایسے حسین کارناموں کی تخلیق کرتا تھا۔ رنگ ہی مُغل مینا تور کی نمایاں صفت ہے اس لیے جیسا کہ اس کتاب کی بیشتر مثالوں سے ظاہر ہے ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ مینا تور تصویروں کی ایک رنگ میں نقلیں جو کتنی ہی احتیاط سے کیوں نہ تیار کی گئی ہوں اصل تصویروں کی امتیازی خصوصیت کو صحیح طور سے نہیں پیش کرتی ہیں۔ مزید براں سیاہ و سفید رنگ میں چھپائی کا کوئی بھی طریقہ ہو اُس میں عموماً ناموزوں انداز میں بہت سی ایسی کیفیتیں اُبھر آتی ہیں جو اصل تصویر کی سوچی سمجھی ہوئی رنگ بندی کے مقابلے میں اپنی جگہ پر گھٹیا نظر آتی ہیں۔ یہ بات مُغل مینا تور تصویروں پر اور بھی شدت سے صادق آتی ہے اس لیے کہ یہ ایک ایسے فن کی نمائندگی کرتی ہیں جو عام طور سے غیر معروف ہے اور جس کے اصلی نمونے ابھی نظر سے نہیں گذرے ہیں۔ بہر حال اس کتاب میں چھپی ہوئی تصویروں کو ناظرین اصلی تصویروں کی ہو بہو نقل نہ سمجھیں بلکہ ان کو اشارہ تصور کر لیں تو بہتر ہے۔ اس طرح وہ مقصد پُورا ہو جائے گا جس کی بنا پر ان کو اس کتاب میں شامل کیا گیا ہے۔ زیرِ نظر کتاب میں جو رنگین نقلیں ہیں اُن کو میکانکی عمل کے ذریعے انتہائی کاریگری سے تیار کیا گیا ہے۔ ان میں سے ہر ایک اصل کی ہو بہو نقل کی حیثیت سے قابلِ قبول ہو سکتی ہے۔ طالب علم نہایت اعتماد کے ساتھ ان کی طرف رجُوع کر سکتا ہے اور ان کے رنگوں کی شاندار ہم آہنگی اور باہمی تضاد کا کچھ اندازہ کر سکتا ہے۔ یہ تصویریں مُصوّر کے ارادوں کے مطابق ناظرین کو رنگوں کی غذا بہم پہنچاتی ہیں اس کے باوجُود ان رنگین نقلوں سے اس فن کی سچی رُوح آشکارا نہیں ہوتی۔ نہ تو اصل مینا تور کی نفاست اور ہلکے گہرے رنگوں کے انتخاب کا اندازہ ہوتا ہے، نہ فضا اور گہرائی کا احساس۔ نہ ان سنہرے شاندار ہرے اور بھورے رنگوں کے دانشمندانہ استعمال کا پتہ چلتا ہے جن کے ذریعے مُصوّر نے بڑی کامیابی سے واقعیت کا رنگ بھر دیا ہے۔ چوں کہ ان صفات کو فوٹوگرافی کے ذریعے سامنے نہیں لایا جا سکتا ہے اس لیے ان کو دیکھنے اور اُن سے لُطف اٹھانے کے لیے ناظر کو اصل تصویروں کی طرف رجوع کرنا چاہیے۔ یعنی ان مرقعوں کا براہِ راست مُطالعہ اُن عام کتب خانوں اور نمائش گاہوں میں کرنا چاہیے جہاں اس فن کے نمونے موجُود ہیں۔

خوش قسمتی سے، اس قسم کی تحقیق اور مطالعہ کے لیے کافی مواد موجُود ہے جیسا کہ اس جلد کے آخر میں سرکاری اور شخصی ذخیروں کی فہرست سے ظاہر ہے۔ یہ نمونے کافی وسیع حلقوں میں مُنتشر ہیں تاہم اس کمی کو پُورا کر دیا گیا ہے۔ مختلف اسباب کی بنا پر ہندوستانی مینا تور تصویروں کی ایک بہت بڑی تعداد، جن میں بعض کے صرف حوالے دیے جائیں گے ابتداءِ زمانہ سے بالکل معدُوم ہو چکی ہے۔ بہر حال ان میں کافی بچ بھی گئی ہیں جن کی مدد سے ہم اس فن کو اس کی ترقی یافتہ شکل میں جانچ سکتے ہیں۔

لیکن یہ بات بھی ماننا پڑے گی کہ جو تصویریں ہمارے علم میں ہیں ان کی کثیر تعداد قطعی طور پر ادنیٰ درجے کی ہے ۔ ہندوستانی مصوری کے بڑے ذخیروں میں بھی غیر معمولی خوبیوں کے نمونے عموماً کم ہی ہیں۔ عمدہ قسم کی مینا تور تصویریں عام طور سے ابتدائی دور کی تخلیق تھیں اس لیے کم یاب ہیں۔ ان کی تخلیق کے بعد ایک طویل زمانہ گزر جانے کی وجہ سے اُن میں تغیر ناگزیر تھا اور اسی لیے اس طرح کی بہت سی چیزیں تباہ ہو گئیں ۔ بعد ازاں جب اس فن کا زوال شروع ہوا اور یہ ایسے دست کاروں کے ہاتھ میں پڑ گیا جو کم ہنر تھے تو شمالی ہندوستان کے بازار میں کاروباری قسم کی تصویروں کے ڈھیر لگ گئے اور ایسی تصویریں بہت عام ہو گئیں۔ اس کا اندازہ زمانہ حال کے ذخیروں سے بھی ہو جاتا ہے۔ اسی لیے ضروری ہے کہ ان میں سے صرف عمدہ نمونوں کو منتخب کیا جائے جن کی مدد سے ہم اس فن کا صحیح تصور قائم کر سکیں۔ مغلوں کے شاہی مرقعوں کے منتشر ہو جانے کے بعد بعض تصویروں کی تاریخ اکثر حادثات اور واقعات کا ایک سلسلہ ہے۔ بعض کی شکستہ حالت یہ ظاہر کرتی ہے کہ اُن کے ساتھ بڑی بے احتیاطی کا سلوک کیا گیا ہے ۔ مثلاً یہ کہ ہندوستانی سپاہی نے اپنے لوٹ کے سامان کے ساتھ انھیں بھی اپنے بستر میں لپیٹ لیا تھا ۔ گرمی کی شدت، سفر کی کٹھنائیوں، مون سون کی بارشوں، گرم علاقوں کے کیڑے مکوڑوں کے ظالم حملوں، سالہا سال کی کس مپرسی، غرضکہ طرح طرح کی بے اعتنائیوں سے گزریں تب جا کر کسی محفوظ مقام تک پہنچی ہیں۔ حیرت کی بات تو یہ ہے کہ ایسی نازک تصویریں اٹھارویں صدی کے اس دور کے بعد بھی بچ گئیں جب شمالی ہندوستان میں ناقابل بیان بدنظمی اور سرکشی کا دور دورہ تھا۔ ۱۷۳۹ء میں جب ایران کے بادشاہ نادر شاہ نے دلی کو تاخت و تاراج کیا تو سب سے پہلے قلمی نسخوں اور مینا تور تصویروں کے شاہی کتب خانے کو نیست و نابود کیا اور بقیہ خزانے کے ساتھ انتہائی قیمتی فن پاروں کا ایک منتخب مجموعہ بھی یہ فاتح اپنے ساتھ تہران لے گیا۔ ان میں بعض پر جہانگیر اور شاہ جہاں کی مہریں ثبت ہیں۔ یہ تصویریں کچھ عرصہ ایران میں رہیں۔ بعد میں قسطنطنیہ کے راستے پیرس، برلن، پیٹروگراد اور ویانا پہنچ گئیں ۔ ایرانیوں کی تباہ کاریوں کے تیس برس بعد روہیلوں کی جنگ ہوئی اور اس عرصے میں مغل پایہ تخت میں موجود فنی مرقعوں کو شدید نقصان پہنچا۔ بعد میں دہلی پہنچنے کے بعد مرہٹوں نے کسی ذریعے سے تصویروں کے مختصر مرقعے حاصل کر کے دکن بھیج دیے جو ستارا کے راجاؤں اور پونا کے پیشواؤں کے قبضے میں آ گئے۔ لیکن شاہی کتب خانے اور تصویر خانے کی اشیا کی جن کو مغل بادشاہوں نے اس قدر احتیاط سے جمع کیا تھا آخری ابتری ۱۸۵۷ء کے غدر میں ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب شاہی محلوں کے اندر تک ہر طرح کے غیر ذمے دار لوگوں کی رسائی ہونے لگی۔ جو چیز بھی انھیں قیمتی نظر آئی اٹھا کر لے گئے۔ بہت سے شاہکار آئے دن کی طوائف الملوکی کی نذر ہو گئے۔ لیکن دوسری طرف صاحبان ذوق اور مہذب حضرات کی سرپرستی اور ذاتی دلچسپی سے جو کتابیں بچ گئیں ان کی تعداد بھی کچھ کم نہیں ہے ۔ بہت سے لوگوں نے جن کو نادر کتابیں اور تصویریں جمع کرنے کا شوق تھا بعض انمول قلمی نسخے کوڑیوں کے دام خرید لیے۔ کہتے ہیں کہ ہر سپاہی کو ایک تصویر کی فراہمی پر ایک روپیہ پیش کیا جاتا اور اس طرح زمانہ حال کے ایک مشہور و معروف مرقعے کی تشکیل عمل میں آئی ہے۔ اس دور کے بعد مغلوں [illegible] شاہانہ اور امرا میں فن کے قدر [illegible] بالکل نابید ہو گئے۔ ان کے [illegible]

پڑے ہیں لیکن اگر کسی معجزے کے ذریعے ان فن پاروں کو دوبارہ یک جا بھی کر لیا جائے تب بھی وہ تصویری فن کے اُس شاندار ذخیرے کا محض ایک جزو ہوں گے جس پر دو صدیوں تک مغل ناز کرتے رہے تھے۔ بہر حال اب جب کہ ایسے ممتاز اور غیر معمولی شاہی خاندان کے یہ بچے ہوئے فن پارے ہماری امانت بن چکے ہیں، ہم پر واجب ہے کہ ان کی نمائش کی ہر ممکن کوشش کریں تاکہ باذوق اور باشعور لوگ ان کو دیکھ سکیں۔ اسی کے ساتھ ان کو گھسنے پھٹنے اور بوسیدہ ہونے سے بچائیں۔ ان دونوں شرطوں کو عملی جامہ پہنانا آسان کام نہیں ہے۔ ان کی نزاکت اور نفاست کا تقاضہ ہے کہ مینا تور تصویر کو شیشے کے نیچے دبا کر رکھا جائے۔ ہم کو جب بھی اس قسم کی کوئی تصویر ملے اُس کو بھی دو شیشوں کے بیچ میں رکھ کر چاروں طرف ٹیپ چپکا دینا چاہیے اور یہ کوئی دشوار گذار کام نہیں ہے۔ اگرچہ یہ طریقہ عام طور سے اطمینان بخش ثابت ہوا ہے تاہم مختلف موسمی حالات کے مطابق اس آسان طریقے میں بھی مناسب ترمیم یا تبدیلی کی جا سکتی ہے۔ جب کسی مصوّر کتاب یا کسی مرقّع کی حفاظت کے لیے اس تدبیر کے مطابق عمل کرنا ہو تو بہت سے بحث طلب مسائل اُٹھ کھڑے ہوتے ہیں اس لیے کہ پھر ضروری ہو جاتا ہے کہ تصویروں کو جلد سے نکال کر علحدہ علحدہ ماونٹ کریں۔ اصولاً مرقّعے میں مینا تور تصویروں کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ لغوی اعتبار سے ایک مرقّع تراشی ہوئی تصویروں کا مجموعہ ہے، اس لیے اس کو کھول کر نکال لینے اور ہر تصویر کو الگ دو شیشوں کے درمیان محفوظ کر لینے میں کوئی تکلّف نہ ہونا چاہیے۔ اگر اس مرقّعے کو کتاب کی شکل ہی میں رکھا گیا اور دیکھنے کے لیے عوام کے ہاتھوں میں جانے دیا گیا تو انتہائی احتیاط کے باوجود مسلسل ورق گردانی سے اُس کی سطح گھس پھٹ سکتی ہے اور اس کے نتیجے میں تصویر کو بھی نقصان پہنچ سکتا ہے۔ کتابی تصویر[1] کے ساتھ بھی یہی دقّت ہے اگرچہ ایشیائی ملکوں میں کتابیں پڑھنے والے اس کا تدارک کرتے ہیں اس لیے کہ قلمی کتابوں کے صفحات کو ایک مخصوص طریقے سے الٹنے کی عادت ہوتی ہے جس سے اس کے فرسودہ ہونے کا کم سے کم اندیشہ ہے۔ ایشائی طریقے سے کتاب کھول کر شروع کرنے میں (جو یورپ میں کتاب کا خاتمہ ہے) طالب علم بائیں صفحے کا نچلا کونہ پکڑ کر صفحے کو اُلٹتا ہے اور اس طرح صفحہ صرف ایک ہی جگہ سے گھستا ہے۔ بہر حال اس طریقے سے بھی تصویروں کو کچھ کم نقصان نہیں پہنچتا ہے۔ کثرت استعمال سے تصویر گھس جاتی ہے اور کاغذ بُری طرح سے پھٹ جاتا ہے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ قلمی نسخہ ادب ہے یا مُصوّری؟ اس لیے کہ دونوں حیثیتوں سے اُس کو محفوظ نہیں رکھا جا سکتا ہے۔ اگر اس کو مصوّری کا درجہ دیا گیا تو تصویروں کو بڑی احتیاط سے علحدہ کرنا چاہیے اور مذکورہ بالا طریقے کے مطابق شیشے میں محفوظ کر کے اُس کو ادبی حصّے کے ضمیمے کے طور پر الگ نمائش دان میں رکھ دینا چاہیے۔

---

۱ Book Illustration

حصہ اوّل

تاریخ

پہلا باب

ایرانی اور ہندوستانی روایات

تاریخ کے اس دور میں جس کو یورپ کا عہدِ وسطیٰ کہتے ہیں ہندوستان بیرونی حملوں کا شکار تھا۔ یہ حملہ آور وسط ایشیا کے مخصوص قبائل اور خاندانوں سے تعلق رکھتے تھے مسلمان تھے اور ہندووں کے ملک کو فتح کرنے کے لیے پے در پے چلے آتے تھے۔ ان کی کامیابی کا سبب یہ حقیقت تھی کہ ہندوستان اَن گنت خود مختار حکومتوں میں منقسم تھا اور اُس کے باشندوں میں کبھی بھی مکمل اتفاق و اتحاد نہ ہوا تھا۔ مختلف ہندو ریاستوں نے اپنی عمل داریوں کو برقرار رکھنے کے لیے بڑی سخت جنگیں کیں اور ان مسلمان گروہوں کے ساتھ اُن کے دلیرانہ مقابلے اُن کی کتاب تاریخ کے نہایت شاندار باب ہیں لیکن اُن کی شکست کا خاص سبب اُن میں اتحاد و اتفاق کی کمی تھی۔ ساتویں صدی سے عرب، تُرک، افغان، تاتاری، پٹھان، مغل یکے بعد دیگرے اس ملک میں بگولوں کی طرح شمشیر بدست آئے، عوام کا قتل کیا، عبادت گاہوں کی بے حرمتی کی، یہاں کے شہروں کو مسمار کیا اور جن چیزوں کو تباہ نہیں کیا اُنھیں اپنے دُور دراز دارالخلافوں کی تزئین کے لیے اپنے ساتھ لے گئے۔ ان میں سے بعض فاتحین بہر حال اپنے اصلی وطن واپس نہ گئے۔ جس ملک کے آگے چل کر وہ آقا بنے اس کی خوبصورتی نے انھیں اتنا متاثر کیا کہ وہ وہیں رُک گئے اور جن حکومتوں کو تباہ و برباد کر دیا تھا اُن کے کھنڈرات پر وقت کے ساتھ ساتھ خود مختار حکومتیں قائم کیں۔

چنانچہ ہم ایک وقت ایسا بھی دیکھتے ہیں جب ہندوستان متعدد غیر ملکی حکمرانوں میں بٹا ہوا تھا، ملک کی اکثریت اس وقت ہندو تھی لیکن اس کے بیشتر علاقوں پر وسط ایشیا سے آئے ہوئے مسلمانوں کا اثر تھا۔ یہ حالت سولہویں صدی کے شروع میں تھی اور اُس وقت شمالی ہندوستان میں ایک طاقت اُبھری جس نے ان تمام خود مختار ریاستوں کو اپنے اندر مدغم کر لیا اور ہندوستان کے باشندوں کو ایک نظم و نسق کے تحت لاکر تمام ملک کو ایک ہی شہنشاہیت کے مکمل نظام میں مربوط کر دیا۔ یہ مُغلوں کی سلطنت تھی جس کی بنیاد

سولھویں صدی کی ابتدا میں بابر نے رکھی تھی، یہ اٹھارویں صدی کی ابتدا تک ہندوستان کی برسرِ اقتدار طاقت رہی اور اورنگ زیب کے انتقال کے بعد اس کا زوال شروع ہوگیا۔ مُصوّروں کے "مُغل اسکول" کی بنائی ہوئی تصویریں اُن دو صدیوں کی کہانی کی عکاسی کرتی ہیں جب ایشیا کی ایک عظیم مملکت پر مُغل شاہی خاندان کی فرماں روائی تھی۔

جب اس شاہی خاندان اور اس مملکت کا جس پر اس کی حکومت تھی ذکر کیا جاتا ہے تو یورپی مُصنّفین اس کو عموماً 'مغل' کے نام سے منسوب کرتے ہیں۔ یہ لفظ 'منگول' کی دوسری شکل ہے جس نے تیرھویں صدی میں اپنے نام کا ڈنکا پیٹ رکھا تھا اور جس سے چین سے لے کر بحیرہ اڈریاٹک تک سب خوف کھاتے تھے۔ بہر حال ہندوستان میں ان کی سلطنت کے لیے یہ نام لفظی اعتبار سے صحیح نہیں ہے اس لیے کہ مُغل شہنشاہوں کے اصلی آباو اجداد منگولوں سے کہیں زیادہ تُرک تھے وہ براہِ راست تیموری کی اولاد تھے جو وسط ایشیا کا تُرک تھا۔ نسوانی رشتے سے اُن کا دُور کا تعلق چنگیز خاں سے تھا جو ایشیا کا ایک منگول بربر تھا۔ لہٰذا ہندوستان میں مُغل شاہی خاندان اصل میں تیموری تھا اور اس مفتوحہ ملک میں بابر اپنے ساتھ وہی میراث لایا تھا جس نے تیموری کی گود میں کھیل کر دریائے جیحون کے کنارے جلا پائی تھی لیکن بابر نے جوانی کی منزل میں ابھی قدم رکھا ہی تھا کہ خاندانِ تیموریہ کے پیر لڑکھڑانے لگے۔ پندرھویں صدی کے آخر تک شاہی طاقت ماوراء النہر سے ایران خاص کے شہروں میں منتقل ہوگئی جہاں صفوی بادشاہ اپنے دارالخلافے تبریز میں انتہائی شان و شوکت اور حُسن و فن کی دولت کے ساتھ دربار منعقد کرتے تھے مُغل جہاں تیموری روایات اور تیموری فنون اپنے ساتھ ہندوستان لائے تھے وہاں انھوں نے آگے چل کر ہم عصر ایرانی تمدّن اور اس کے علم و فن سے بھی زیادہ سے زیادہ فیضان حاصل کیا۔ ہندوستان کے تصویری فن پر جو نمایاں اثرات پڑے اُن کے صحیح اندازے کے لیے سب سے پہلے ایرانی مُصوّری کے ارتقار کا ایک خاکہ پیش کیا جائے گا اور اس کے بعد ہندوستانی مُصوّری کا اس زمانے تک کا مختصر حال جب ان دو نسلوں کے فنون میں باہمی اتّصال ہوگیا۔

مشرقی ایشیا کے بعض مشہور شہروں میں جو خوبصورت ہُنر رائج تھے ان میں چودھویں صدی سے سولھویں صدی کے دوران میں باریکی اور نفاست کے لحاظ سے کسی فن نے اتنا بلند درجہ نہیں حاصل کیا تھا جتنا کہ کتابی مُصوّری[1] کے فن نے۔ ایسے قلمی نسخے حکمران شہنشاہوں میں بہت مقبول تھے جو نہایت خوش خط لکھے ہوں۔ اور پُر تکلف تذہیب کاری[2] سے آراستہ ہوں، اور اس قسم کی فن کارانہ تخلیقات کو فروغ دینے اور ان کی ہمت افزائی کرنے میں وہ ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی کوشش کرتے تھے۔ اُن قلمی نسخوں کو جی بھر کر ایسی تصویروں سے مزیّن کیا جاتا تھا جن کا تعلق کتاب کے متن سے ہوتا تھا اور اس طرح مُصوّر کے موقلم کی اتنی ہی مانگ تھی جتنی کہ کاتب کے قلم کی۔ جو شہر اس فن کے لیے خاص طور سے مشہور تھے ان میں تیرھویں اور چودھویں

---

[1] Book Illustration

[2] Illumination

صدی میں بغداد، بصرہ، اور واسط تھے، پندرہویں صدی میں سمرقند، بخارا اور ہرات تھے اور سولہویں صدی میں تبریز، قزوین، اصفہان اور شیراز تھے۔ کتابی تصویروں کے اس فن کو جو خاصے وسیع حلقے میں پھیلا ہوا تھا جدید یورپی مصنفین "ایرانی مصوری" کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اس فن کو قطعیت کے ساتھ اسکولوں میں منقسم کرتے وقت کئی اسباب کی بنا پر غیر معمولی دشواریاں پیش آتی ہیں۔ ایک مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ عہد وسطیٰ میں دستور کے مطابق شاعر، مصنف، مصور، موسیقار، درباروں کی طرف کھنچ کھنچ کر آتے تھے اور ان نامی گرامی ارباب ہنر کی مجلس کا اہم جزو بن جاتے تھے جو ایک ایشیائی سلطان کی مسند کے گرد منعقد ہوا کرتی تھی۔ امن و امان کے زمانے میں، جو کم ہی نصیب ہوتے تھے، غیر معمولی فطری صلاحیت کے افراد کو آزادی تھی کہ وہ کسی بھی سلطان یا امیر کی ملازمت اختیار کر لیں۔ جو دل کھول کر ان کی سرپرستی کے لیے آمادہ ہوتے تھے۔ لیکن جنگ اور حملوں کے زمانے میں انھیں فن کاروں کو ایک متاع بے بہا سمجھا جاتا تھا۔ کبھی کبھی بطور تاوان ان کا تبادلہ ہوتا تھا اور اکثر ان کو دور دراز کے علاقوں میں لے جاتے تھے تاکہ فاتحین کے دارالخلافوں کو رونق بخشیں۔ صفوی دربار کے مشہور و معروف خوش نویس کی اصلی قدر و قیمت جہانگیر نے پہچانی تھی جب میر عماد کے انتقال کی خبر سن کر وہ غم میں رو پڑا اور بے اختیار کہا — "اگر شاہ عباس نے اس کو میرے پاس بھیج دیا ہوتا تو میں اس کے ہم وزن موتیوں میں اس کا معاوضہ ادا کرتا۔" لیکن جیسا کہ ہم دیکھیں گے کہ جہانگیر ایک پرجوش شہنشاہ تھا اور فنی تحائف کو وہ زر و جواہر سے زیادہ قیمتی سمجھتا تھا۔ علوم اور خصوصاً فنون لطیفہ کی نشوونما زبان کی طرح ہمیشہ قدرتی نہیں بلکہ زیادہ تر سرپرستی کی بدولت ہوئی۔ فن کو اکثر ان مقاموں تک لمبے لمبے سفر کرنا پڑتے تھے جہاں اس کی سب سے زیادہ قدر کی جاتی تھی۔ ان حالات کی بنا پر ایرانی مصوری کی تخصیص کے لیے اکثر اساتذہ جغرافیائی حوالے کو سب سے زیادہ مضبوط اساس مانتے ہیں۔ بہرحال اس طرح کی تخصیص میں بھی اس حقیقت کو ذہن نشین کر لینا چاہیے کہ مصوری کے ان تمام مرکزوں میں جن کا ابھی ذکر کیا گیا ہے صرف چار مراکز ایران جدید کی مملکت میں واقع ہیں۔ باقی واسط، بصرہ، بغداد عراق میں، سمرقند اور بخارا ترکستان میں اور ہرات افغانستان میں ہیں۔ لیکن سن عیسوی کی ابتدائی صدیوں میں ایران میں ساسانیوں کی حکومت تھی اور یہ اس کا سب سے مشہور عہد تھا۔ یہ سب شہر قلمرو ایران میں شامل تھے جس کی سرحدیں مغرب میں دجلہ سے مشرق میں جیحون تک پھیلی تھیں۔ اس لیے وسیع معنی میں ان شہروں کی مصوری کو بطور حوالہ 'ایرانی' سے موسوم کرنا تاریخی اعتبار سے درست ہے۔

ایرانی مصوری کے صحیح تجزیے کے لیے اس کو کئی تاریخی ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے جن میں تین دور سب سے اہم ہیں — منگولی، تیموری اور ساسانی — منگولی دور سے قبل تیرہویں صدی کے نصف تک عراق میں مصوری کا ایک مخصوص اسلوب رائج تھا جس کو ہم "قدیم" سے منسوب کر سکتے ہیں۔ اس کے بعد ۱۲۵۰ سے ۱۳۷۰ء تک منگولی زمانہ ہے۔ یہ صدی مصوری کے لیے انتہائی اہمیت رکھتی ہے۔ اس لیے کہ اسی کے ساتھ ہی مصوری میں مشرق بعید سے نئے عناصر آ کر شامل ہو گئے۔ اس کے بعد ایرانی مصوری کا تیموری دور آیا جس کی نشوونما ۱۳۷۰ء سے ۱۵۰۰ء تک سمرقند، بخارا اور ہرات میں ہوئی۔ رفتہ رفتہ منگولی دور

صفوی عہد میں مدغم ہوگیا۔ پھر سترہویں صدی میں تیزی سے اُس کا زوال ہوا۔ اگر ایرانی مصوری کی ان بدلتی ہوئی شکلوں کی مختصر روداد یہاں بیان کر دی جائے تو اس سے اس فن کی نشوونما کا اُس زمانے تک کا خاکہ سامنے آجائے گا جس کے بعد اس کی ایک شاخ پھوٹ کر ہندوستان تک پھیل گئی۔

ایرانی مصوری کے ابتدائی باب تباہی و بربادی کی داستانیں ہیں۔ وسط ایشیا کی تاریخ دراصل تکرار ہے تاتاریوں کے پیہم حملوں کی جو مشرق سے مغرب اور مغرب سے مشرق کی طرف آندھی کی طرح اُٹھے اور اپنی راہ میں تباہی اور ویرانی کے سوا کچھ نہ چھوڑتے تھے۔ ان عظیم فوجی نقل مکانیوں کا پہلا نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ مفتوحہ ملکوں کی تہذیبیں نیست و نابود ہو جاتی تھیں، ان کے شہروں اور بستیوں کو لوٹ کر جلا دیا جاتا تھا، آبادی کی کثیر تعداد کو تہ تیغ کرکے اُن کی صنعت و حرفت کے نشانات بھی نہ باقی رکھے جاتے تھے۔ پھر اگر حالات سازگار ہوتے اور ماحول اجازت دیتا تھا تو پرانے آثاروں پر ایک نئی تہذیب کی بنیاد ڈالی جاتی تھی جس کے فنون اور علوم میں فاتحین کی ذہنیت کی عکاسی ہوتی تھی اور ان کے عقائد اور ان کی زندگی کے رکھ رکھاؤ کا پتہ چلتا تھا۔ بالکل اسی طرح سے عربوں نے سولہویں صدی میں ایران پر حملہ کیا تھا۔ پیغمبر اسلام کا فاتحانہ پرچم اٹھائے یہ نومسلم ساسانیوں کے سات شہروں پر آندھی کی طرح ٹوٹ پڑے۔ ان کی ہر قیمتی شے کو اٹھا کر لے گئے اور بربادی اور کھنڈرات کے سوا پیچھے کچھ نہ چھوڑا۔ اس طاقتور شاہی خاندان کی عمارتوں اور فنون لطیفہ میں عملاً اب کچھ باقی نہیں ہے سوائے دجلہ کے کنارے بابل پر اس عظیم اور تنہا محراب کے جو اس کی عظمت ماضی کی ایک نشانی ہے۔ اس دور کے ایران کا فن اس مکمل طریقے سے فنا ہوا ہے کہ بس اب کہیں کہیں اس کے موتیف ہی پہچان پڑتے ہیں۔ لیکن اس کلچر کی جھلکیاں بعد کی ایرانی مصوری میں نظر آتی ہیں۔ مثلاً اس میں لہلاتے ہوئے پٹی دار کپڑے، اس کی پردہ مورتیاں اور بلاشبہ عہد وسطیٰ کے مشرق و مغرب کے نقوش میں جگہ جگہ نظر آنے والے پردار گھوڑے، اژدہے اور خیالی مخلوق جن کو دیکھ کر اس ملک کی تہذیبی خصوصیات کا اندازہ ہوتا ہے۔ بہر حال یہ خصوصی موتیف وہی تھے جو مغربی ایران کی مصوری میں مستعمل تھے اور اس سے قبل عراق کے قدیم مگر آج کے اجڑے ہوئے شہروں میں مروج تھے۔ عرب فاتحوں کے فن کی نشوونما آگے چل کر دجلہ کے کنارے ہوئی جہاں اس فن نے ساسانی تہذیب و تمدن سے بہت سی چیزیں اپنائیں وہاں اس سے کہیں زیادہ یہ فن مصوری کے اس اسکول کا رہین منت ہے جو قریب قریب اُسی زمانے میں وسط ایشیا میں نشوونما پا رہا تھا۔ اس کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم تھوڑی دیر کے لیے اپنی توجہ کو قدیم ایران کی مغربی حدود یعنی دجلہ و فرات سے ہٹا کر اس کی مشرقی حدود کے پار سلطنت چین کے سرحدی علاقے کی طرف منعطف کرلیں۔ یہ مشرقی ترکستان کا علاقہ ہے جس کو وادی طارم بھی کہتے ہیں۔ یہاں تیسری صدی عیسوی سے نویں صدی عیسوی تک تہذیب و تمدن کی حالت برقرار تھی اور ایک ایسی فن کارانہ تہذیب نشوونما پا رہی تھی جس کا سارے ایشیا کے فنون لطیفہ پر خاصا اثر پڑنے والا تھا۔

Not 1

ایشیا کے اس انتہائی ویران علاقے میں مُصوّری کے ایک اسکول کے وجود کا پتہ چلا ہے۔ اس اسکول نے مُصوّری میں انفرادیت پیدا کی۔ اس لیے ضروری ہے کہ اس کی کچھ وضاحت کی جائے۔ وادی طارم کے شہر اس بری راستے پر آڑے ترچھے واقع ہیں جو مشرق بعید کو اُس وقت کی باقی معلوم دنیا سے ملاتا تھا۔ ذریعہ آمد و رفت کی حیثیت سے اس شاہ راہ کی اہمیت اب ختم ہو چکی ہے۔ لیکن سن عیسوی کے پہلے دو ہزار سال میں مغرب و مشرق کے درمیان بیشتر تجارت خطہ ترکستان کے اسی علاقے سے گزر کر ہوتی تھی۔ نہ صرف اشیاء مبادلہ سے لدے ہوئے قافلوں کے ساتھ تاجر بلکہ زائرین اور سفیر، بادشاہ، وزراء اور سرکاری عہدیدار، سیاح اور پجاری، سب ہی اس کشادہ شاہ راہ کے ذریعے دُور دُور کے مقامات کا سفر کرتے تھے۔

لیکن اس راستے کے اُس حصے کو جو دریائے طارم کے ارد گرد ہے جس چیز نے اتنا اہم اور عوامی سرگرمیوں کا مرکز بنایا۔ وہ یہ حقیقت بھی کہ یہ مختلف سمتوں سے آنے والے راستوں کا اہم مرکز تھا۔ یہاں دو عظیم راستے آکر ملتے تھے۔ ان میں ایک خاص راستہ مشرق سے مغرب کی طرف جاتا تھا جس کی ایک شاخ ہندوکش کے ذریعے ہندوستان سے مل جاتی تھی۔ سن عیسوی کے پہلے دو ہزار سال میں کئی صدیوں تک ایشیا کی ایک نبض حیات وادی طارم کے شہروں میں پھڑکتی رہی جہاں صنعت و حرفت نے ترقی کی اور اس کے سہارے پر تجارت اور مختلف پیشوں نے فروغ پایا۔ لیکن ان زندگی سے بھرپور شہروں میں انسان کی صرف مادی ضروریات ہی اہم نہ تھیں۔ یہاں آبادی کے بین الاقوامی کردار کی بدولت ہر عقیدے اور ہر ملک کے لوگ جمع تھے۔ اُن کی دیکھ بھال کے لیے متعدد مذہبی ادارے قائم تھے جن میں بعض کی عمارتیں بڑے ہی پُرتکلف انداز میں آراستہ و پیراستہ تھیں۔ خانقاہیں اور عبادت گاہیں تعمیر کی گئیں جن کی دیواریں شوخ رنگ کی تصویروں سے مزیّن تھیں اور یہ ان کی ایک امتیازی خصوصیت تھی۔ لیکن ان تصویروں کی کشش اس حقیقت میں مُضمر تھی کہ یہ مختلف عقائد و مسلک کی آئینہ دار ہیں اور اسی لیے ان میں اتنے ہی مختلف فنی عناصر بھی ملتے ہیں۔ اس میں چینی انداز کی تصویریں ہیں جن کا اپنا مقامی رنگ ہے۔ لیکن چین کے تانگ عہد کی مُصوّری سے ایک تعلق نظر آتا ہے۔ ان کے ساتھ ایسے موتیف بھی ہیں جن کو براہ راست یونان سے لیا گیا ہے۔ عیسائی فن مُصوّری بھی نظر آتی ہے جس کو مانی مذہب کے پیرو اپنے عقائد کی تبلیغ کے سلسلے میں اس دُور دراز میدانی علاقے تک اپنے ساتھ لائے تھے ان میں ساسانی خصوصیات بھی تمیز کی جا سکتی ہیں جو اس بات کا ثبوت ہیں کہ قدیم ایرانی مُصوّری کا اثر اس مُلک کی حدود سے کہیں زیادہ دُور تک پھیلا ہوا تھا۔ انھیں کے دوش بدوش وہ تصویریں بھی ہیں جن کا منبع کہیں دُور دراز جنوب میں تھا اور جن میں اجنتا کے فریسکو یعنی ہندوستان کے بدھ مذہب کا عکس ملتا ہے۔ آثار قدیمہ کو کھود نکالنے والوں کے تیشے نے اس کے علاوہ دوسری مذہبی اور فنی تحریکوں کے نشانات کو بھی آشکارا کیا ہے جن سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ چھوٹا سا ملک جو اب صحرا کی ریت میں دفن ہے کبھی مشرق و مغرب کی مختلف تہذیبوں کا سنگم تھا۔ جہاں تک مُصوّری کا تعلق ہے، چینی مُصوّری سے اس کا رشتہ اس بات کا ثبوت ہے کہ کبھی کسی زمانے میں یہ مقام ایک اہم فوجی چوکی تھی۔ سترہویں صدی میں دریائے طارم کے جنوب میں شہر ختن نے چین کے سوئی اور تانگ خاندانوں کے چینی اسکول کے لیے دو بہت مشہور کلاکاروں وا اور چی کو جنم دیا۔ یہ دونوں باپ اور بیٹے تھے

Wei - Chih I Sui and Tang

اور مشرق بعید کی قدیم مصوری کی تاریخ میں بہت اونچا مقام رکھتے تھے۔ ترکستان میں مصوری کے اس ارتقا کو جس نے دوسرے ذرائع سے فیضان حاصل کیا بہر حال اسکول کا درجہ نہیں دیا جا سکتا بلکہ اس کی حیثیت ایک فنی تبادلے کی تھی۔ ایشیائی مصوری میں اس کی اہمیت اس کے تخلیق کردہ فنی سرمایہ کی بدولت نہیں بلکہ اس اثر کی وجہ سے ہے جو اس نے اپنے آس پاس کے ملکوں پر ڈالا۔ اور بالآخر پیغمبرِ اسلام کے یہ اوّلین پیرو دجلہ کے جنوبی کناروں پر خود اپنی تہذیب کی تعمیر کر رہے تھے اس وقت اس مصوری کا کچھ محفوظ کردہ مشرق کی عظیم تجارتی شاہراہ سے ہو کر ان عربوں کے فن کارانہ منصوبوں کا ایک جز بن گیا۔

ترکستان کے اس تہذیبی سرمائے کے علاوہ دوسرے ذرائع سے بھی مسالا فراہم کیا گیا اور اس پر ایرانی مصوّر کے فن کی بنیادیں قائم ہوئیں۔ یہیں اس کے مو قلم کے پہلے اور اصلی نمونے بارھویں صدی ہی میں آکر ان نایاب قلمی نسخوں میں ملتے ہیں جن کو بغداد، واسط اور بصرہ کے شہروں میں تیار کیا گیا تھا۔ جن عربوں نے ساسانی سلطنت کو تباہ کر دیا تھا ان کی اولاد نے اس کی جگہ پر عراق میں خود اپنے شاندار شہر تعمیر کر لیے تھے یہاں خلفاء کی عظیم الشان حکومت کے زیرِ سایہ مصوری نے از سرِ نو ترقی کی۔ اس ابتدائی دور کی جو تصویریں باقی بچ گئی ہیں ان میں ہمیں ایک واضح اسلوب نظر آتا ہے اور اس کو وسیع معنی میں "عرب" یا "قدیم" سے منسوب کر سکتے ہیں۔ ان میں سے کچھ تصویریں بارہویں صدی عیسوی کی ہیں لیکن بہترین نمونے تیرہویں صدی میں بغداد کے عباسی خلفاء کے دور میں تخلیق کیے گئے تھے۔ ۱۲۳۷ء میں تیار کیا ہوا ایک مشہور قلمی نسخہ "شیفر کی حریری"[1] ہے جس کی بیشتر تصویروں سے "عرب" یا قدیم طرز کی خصوصیات کا مکمل اندازہ ہو جاتا ہے۔ ان تصویروں سے صاف عیاں ہے کہ جب عربوں کا پہلا تخریبی دور گزر گیا تو مصوروں نے تصویری فن کے سلسلے کو بالقصد پھر سے شروع کیا اور انسانوں اور زندہ چیزوں کی تصویر کشی میں خاص طور سے دلچسپی لی جانے لگی۔ کاریگری کا انداز اگرچہ فرسودہ اور غیر پختہ ہے لیکن کمپوزیشن جذبے اور توانائی سے بھرپور ہیں اور اس عہد کے لوگوں کی زندگی اور ظاہری وضع قطع کو پیش کرتے ہیں۔ عربوں کے یہاں تصویر کشی کا روایتی فن نہ تھا۔ اس کے مواد اور مسالے کے لیے انھوں نے دوسرے ملکوں کے فن کی طرف رجوع کیا اور ان کے کاریگروں اور صنّاعوں سے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے پورا استفادہ کیا۔ حریری کی تصویروں میں متعدد خصوصیات ایسی نظر آتی ہیں جو صحیح معنی میں مقامی ہیں لیکن ایسے عناصر بھی موجود ہیں جو دوسرے اسکولوں سے ماخوذ ہیں۔ فن کار نے جہاں صحرائی زندگی کی عکاسی کی ان میں گھوڑے، اونٹ، گدھے اور دوسرے باربرداری کے جانوروں کے خاکوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ ایک عرب مصوّر کو صحرائی زندگی سے گہری واقفیت تھی۔ عراق کے فن کار نے ان جانوروں کی ایسی سچی عکاسی کی ہے کہ اس میدان میں شاید ہی کسی نے اس سے سبقت حاصل کی ہے لیکن اس سیدھی سادی فطرت پسندی سے ہٹ ایسے بے جان اور پُر تکلف عناصر بھی ملتے ہیں جن کا ماخذ

---

[1] Bibliotheque Nationale, Arabe, No. 5847

قدیم کلاسیکی فن ہے۔ یہ عناصر اُس زمانے کے بازنطینی فن کی نقل ہیں اور اُن کو مختلف انداز سے بدل بدل کر خُلفاء کے عقائد اور مسلک کے مطابق بنا دیا گیا ہے۔ ان تصویروں میں نورانی ہالے، درویشانہ لباس، ستون دار غلام گردشیں اور متعدد لوازمات ایسے ہیں جن کا تعلق مسیحی محلات میں بنے ہوئے موزیک کے کام سے تھا اور ان کو اسلامی قلمی کتابوں میں اُن مُذہّب عیسائی تذہیب کاروں نے رائج کیا تھا جن کو عباسی بادشاہوں نے اپنی مرضی کے مطابق کام کرنے کے لیے ملازم رکھا تھا۔ ان عربی تصویروں میں مذہبی لباس کے آرائشی عمل سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کو بڑے نفیس یونانی خاکوں سے نقل کیا گیا تھا۔ یہ خاکے مسلسل نقل کی وجہ سے اس حد تک غیر طبعی اور رسمی بن گئے تھے کہ کپڑے کپڑے نہیں معلوم ہوتے تھے بلکہ اُن کی شکل پھولوں کی پنکھڑیوں یا پتے کی رگوں جیسی ہو گئی تھی۔ عباسی عہد کی قلمی کتابوں میں گاہے گاہے ایسی علامتیں بھی ملتی ہیں جن سے بدھ مت مصوری سے بھی خصوصی دلچسپی کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ہندوستان کی فریسکو نقاشی کا اثر نہ صرف شمالی میں ترکستان اور مشرق میں چین بلکہ مغرب میں بغداد تک پہنچا۔ ان تصویروں میں ہمیں ہندوستانی لباس پہنے کالی جلد کے سادھو نظر آتے ہیں جن کے سروں پر نورانی ہالے ہیں اور گوتم بدھ کے انداز میں عرب کے بازاروں میں وعظ فرماتے ہوئے براجمان ہیں۔ ان کے ناک نقشے اور لباس دوسرے ساتھی افراد کے پہلوی خاکوں اور چغے دار پہناووں سے بے حد مختلف ہیں۔ اس کے بعد بہت سی اور ہندوستانی شکلیں تن پر صرف لنگوٹی کسے اور ہاتھوں میں چوڑیاں ڈالے ایک عبادت گاہ کے پاس جمع ہیں۔ جن کو دیکھ کر ایسا احساس ہوتا ہے گویا کہ وہ اجنتا کی دیواروں سے ابھی ابھی اُتر کر آ گئے ہیں۔

یہ تھا تیرھویں صدی میں عربوں کے مُصوّر قلمی نسخوں کا عام انداز۔ اور ان سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ عرب مُصوّروں نے اپنے تصویری فن کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی۔ اُن کے ارادوں میں بھولے پن کا خلوص تھا جس کے آگے چل کر عمدہ نتائج حاصل ہوتے۔ لیکن یہ ابتدائی کوششیں قدرتی انداز میں نشوونما پا کر ایک واضح اسکول کی شکل اختیار کر سکتی تھیں۔ اس بارے میں ہمیں کبھی نہ معلوم ہو سکے گا اس لیے کہ ۱۲۵۸ء میں بغداد اور اُس کی تہذیب تباہ کر دی گئی تھی اور اس سے ایرانی مصوری کی ترقی رُک گئی تھی۔ اس مرتبہ وادی دجلہ پر عربوں کی حکومت کو جس طاقت نے ختم کیا وہ مشرق سے اُٹھی تھی یہ ایک ایسا سیاسی بحران تھا جس نے مشرقی تہذیب و تمدن کے ہر پہلو کو بدل ڈالا تھا۔ یہ منگولیوں کا حملہ تھا۔ وسط ایشیا کے ان تاتاروں کا انداز بالکل عربوں جیسا تھا۔ جوں جوں بر اعظم کو تسخیر کرتے گئے اُن کی صبا رفتاری میں اضافہ ہوتا گیا جس کا انجام وہی دل دہلا دینے والی تباہی و بربادی تھی۔ یہ بربری اپنی غیر مہذب ریاست میں مہذب زندگی کی کسی نفاست اور شائستگی کو نہ خود برتتے تھے اور نہ دوسروں میں دیکھنا پسند کرتے تھے۔ خوش قسمتی سے یہ دور جلد ہی گذر گیا۔ جوں جوں خانہ بدوشی کی عادت کم ہوتی گئی اپنے ابتدائی ایام کی خیمہ دار بستیوں کی بجائے زیادہ پائدار سکونت کی آرزو بڑھتی گئی۔ چونکہ ان میں خود کوئی فن کارانہ استعداد نہ تھی اس لیے وہ مجبور تھے کہ اپنے درباروں کی

Illuminators

Mosaic

آرائش وزیبائش اور عافیت طلب فنون لطیفہ کی ترقی کے لیے ان لوگوں سے استفادہ کریں جو اُن کے مُطیع تھے۔ وسط ایشیا کے لق ودق میدانوں میں اپنے مرغزاروں سے نکلنے کے بعد منگولوں نے جس ملک کو سب سے پہلے متاثر کیا وہ چین تھا۔ چینیوں جیسی باذوق اور ہُنرمند قوم سے جمالیاتی فیضان حاصل کیا۔ چینی مصوروں اور دستکاروں کو ملازم رکھا۔ یہاں تک کہ اُن کو اپنی فاتحانہ پیش قدمیوں کے دَوران اپنے دُور دراز کے دارالخلافوں میں ساتھ لے جاتے اور اپنے محلوں اور دیوان خانوں کی آرائش کراتے تھے۔ چنانچہ اس طرح وہ مماثلت وجُود میں آئی جو ہمیں منگولی عہد میں مشرقی اور مغربی فنون لطیفہ میں نظر آتی ہے۔ اس برِّاعظم کے وسیع علاقے پر کچھ عرصے تک ایک ہی خاندان کی حکومت تھی اور دُور دُور تک تبادلۂ خیال آسان تھا۔ جس طرح ایران مشرقِ بعید کے سُنگ خاندان[1] میں رائج شدہ مصوری کو اپنے اندر جذب کر رہا تھا اُسی طرح غالباً چین کا مصور بھی کچھ کچھ مغرب سے قبول کر رہا تھا۔ اس کا اندازہ ہمیں تیرہویں صدی میں چی این شوآن[2] کی بنائی ہوئی تصویروں سے ہوتا ہے اور ابتدائی دَور کے چینی کے برتنوں سے بھی جو کبھی کبھی کوفی خط کے پے نال[3] سے مُزیّن ہوتے تھے۔ لیکن منگولوں کے سیاسی مدّ وجزر کے دَور میں ایشیائی فنون لطیفہ کے باہمی امتزاج کا ایک اور ہی نتیجہ ہوا۔ ایران نے تخلیقی تحریک کے لیے اب تک مغرب کی طرف دیکھا تھا اور خصوصاً یورپی ذریعوں سے روحانی فیضان حاصل کیا تھا لیکن اب کئی صدیوں کے لیے اُس نے جان بوجھ کر مغرب سے رُخ پھیر لیا اور اپنی نگاہیں اُس مشرق کے اُبھرتے ہوئے سُورج کی طرف کرلیں۔ اب چین کے اسکول اُس کے لیے ایک سندِ عالیہ تھے اور ہمیں ایرانی مصوری میں جو زندگی اور شوخی نظر آتی ہے وہ بڑی حد تک اسی کی رہینِ منّت ہے۔ ہر قسم کے ہنروں میں ماہر کاریگر مثلاً آئینہ کار، کشیدہ کار اور مصوّر چین سے لائے گئے۔ کہتے ہیں کہ ایک منگول خان، ہلاکو نے چینی کاریگروں اور دستکاروں کے سَو خاندانوں کو اپنے ایرانی دربار میں اس لیے بلوایا تھا کہ وہ اس کے فنی منصوبوں کو عملی جامہ پہنائیں۔ ایران کے بازاروں میں بس کر انھوں نے اپنے کاروبار کو بالکل اُسی طرح جاری رکھا جس طرح وہ صدیوں سے چین میں کرتے آئے تھے۔ فرق صرف یہ تھا کہ اُنھوں نے اپنے فن کو منگولی آقاؤں کی ضرورت کے مطابق ڈھال لیا تھا۔ کبھی کبھی چینی کلا کا سامان مثلاً تصویریں، برتن، دھات اور لکڑی کے نقشین کام قافلوں کے ذریعے منگول سلطنت کے مغربی دارالخلافوں میں پہنچتا تھا اور ان کو عمارتوں میں لگایا جاتا اور اندرون خانہ دیواروں کو مزیّن کرتے یا حکمراں خانوں کے جشنی اور ضیافتی محفلوں کی رونق افروزی کے لیے استعمال کرتے تھے اور اس طرح جیسا کہ ایرانی منگول اسکول کے آخری دور کی تصویریں شاہد ہیں، چودہویں صدی تک ایرانی مصوری چینی مصوری کی ایک علاقائی شکل ہو گئی تھی۔ اس دَور کی تمثیلی نقاشی کا ایک نمونہ پلیٹ نمبر ۱ ہے جس کو رام پور اسٹیٹ لائبریری (رضا لائبریری رام پور) میں متفرق تصویروں کے ایک مُرقّعے سے لیا ہے۔ اس کا تعلق منگول تاریخ سے ہے

---

[1] Sung Dynasty

[2] Chien Hsuan

[3] Panels

"منگول طرز کی ایک کتابی تصویر" - از تاریخ منگول - زمانہ: چودھویں صدی (؟)

سائز: ۱۶½″ × ۱۲″ رضا لائبریری، رامپور۔

اور اس میں ایک شاہی مجلس کی منظر کشی کی ہے۔ فریار آدورک[1] نے ۱۳۲۲ء میں ای سون تیمور[2] کے دربار میں حاضری دی تھی اور وہ اُس وقت کا منظر یوں بیان کرتا ہے۔

"جب خاقان اپنے تخت پر جلوہ افروز ہوا تو ملکہ اس کے بائیں طرف تھی اور ایک زینہ نیچے اس کی دوسری بیگمات۔ اور سب سے نیچے اُس کے خاندان کی دوسری خواتین کھڑی تھیں۔ ان میں سے جو شادی شدہ تھیں وہ رواج کے مطابق اپنے سر دن پر آدمی کا پیر پہنے تھیں جس کی لمبائی ڈیڑھ ہاتھ تھی' اُس کی چوٹی پر خاص قسم کے سارس کے پَر لگے تھے۔ پُورا پیر بڑے بڑے موتیوں سے مُرصّع تھا۔ اگر دُنیا میں کہیں بڑے اور حسین موتی مل سکتے تھے تو بس انھیں بیگمات کے سروں کی آرائش و زیبائش میں .... نیچے وہ تمام افراد کھڑے تھے جو شاہی خاندان سے متعلق تھے اور شہنشاہ کے سامنے اُس کے امرا، مُعززین اور اَن گِنت درباری۔"[3]

لہٰذا یہ تصویر دو حیثیت سے قابلِ ذکر ہے۔ یہ نہ صرف مُغل مُصوّر کے فن کا ابتدائی اور اصلی نمونہ ہے بلکہ اس میں اُس شاہی خاندان کے ایک منگول پیش رو کی عکاسی بھی ہے جس نے ایرانی مُصوّری کو ہندوستان میں رُوشناس کرایا تھا۔

قریب سو سال تک ایرانی مُصوّری کا وہی انداز رہا جس کو ابھی چینی منگول اثر کے تحت بیان کیا ہے۔ منگولی دورِ حکومت ختم بھی ہو گیا تھا لیکن ایرانی مُصوّری کا تعلق مشرقِ بعید کی مُصوّری کے ساتھ اس کے بعد بھی قائم رہا۔ اس تعلق کی اہمیت کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے کیوں کہ اس کے بعد کی ایرانی اور ہندوستانی مُصوّری کی بیشتر خصوصیات کی اس سے وضاحت ہوتی ہے۔ اس کی بدولت ایرانی مُصوّری میں اور بعد میں بالواسطہ ہندوستانی میناتور میں اُس نستعلیق خط کا امتزاج ہوا جو اس فن کی سب سے نمایاں خصُوصیت ہے۔ اس امتزاج نے شبیہی خاکوں میں جان پیدا کر دی خصوصاً خدوخال کے پیچ و خم کو وہ موزونیت اور روانی بخشی جو پورے دَور تک قائم رہی۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں فنِ مُصوّری کے جو مراکز پہلے دجلہ پر واقع تھے وہ منگولوں کے شمالی ایران میں جہاں ان خانوں کی راجدھانیاں تھیں، منتقل کر دیے گئے۔ گمانِ غالب یہی ہے کہ ایرانی منگول طرز کی بیشتر تصویریں آذربائیجان کے شہر مراغا میں یا سلطانیہ یا تبریز میں جہاں خاص طور سے شاہی دربار لگا کرتے تھے تخلیق ہوئی تھیں۔ لیکن مُصوّر کے دوسرے دَور کی نشوونما اُس سے بہت دُور مشرق میں تیموری حیوں کے شہروں بخارا اور سمرقند میں ہوئی۔ چودہویں صدی کے نصف آخر میں منگولی سلطنت میں انتشار کی وجہ سے جو بحران پیدا ہوا اُس میں ایک نئی طاقت اُبھری جس کا آئندہ

Frair Odoric 1.

Yisun Timur 2.

Travels of Frair Doric, in Yule's Cathy and The Way Thither, Vol. 3.
ii P. 223-4.

ایران کے سیاسی حالات پر خصوصاً اور ایشیا کے سیاسی حالات پر عموماً اثر پڑنے والا تھا۔ اس تحریک کی اہم ترین ہستی امیر تیمور تھا۔ اس جیسا ظالم اور مطلق العنان فرماں روا ایشیا کی سرزمین پر کبھی پیدا نہیں ہوا تھا۔ جہاں تک اپنے مذہب کے علاوہ دوسرے مذاہب کا تعلق تھا اُس کی حیثیت اگرچہ ایک بُت شکن شہنشاہ کی تھی تاہم اپنے پایہ تخت سمرقند میں وہ علم و فن کا بہت بڑا مُربّی تھا۔ تیمور نے دوسرے مذاہب کے ارباب ہُنر کی بڑی قدر کی۔ اس قدر افزائی سے اس بے پناہ تباہی و بربادی کی بڑی حد تک تلافی ہو جاتی ہے جو خود تیمور کی لائی ہوئی تھی اور جس کا دوسرے ممالک خصوصاً ہندوستان شکار تھے۔ یہ قدر افزائی صرف شاہی خاندان کے اس بانی ہی تک محدود نہ تھی بلکہ یہ تیموریوں کی خاندانی میراث تھی۔ اُس کے متعدد جانشینوں نے تہذیب و شائستگی کے ہر طرزِ عمل میں نمایاں دلچسپی لے کر اس عظیم نام کو اور بھی روشن کیا۔ یہی روایت اس خاندان کے ایک نوجوان اور بہادر رکن بابر کے ذریعے ہندوستان آئی اور دو سو سال بعد یہاں مُغل مُصوری کو جنم دیا۔ لہٰذا ہندوستانی مُصوری سے براہِ راست تعلق ہونے کی وجہ سے تیموریوں اور ان کے زیرِ سایہ بڑے شان و شوکت سے نشوونما پانے والے فنون کا کچھ تفصیل سے ذکر کیا جا سکتا ہے۔

مُصوری کے فن میں تیمور کی ذاتی دلچسپی کی اگرچہ کوئی تاریخی شہادت نہیں ہے تاہم دوسرے بہت سے ذرائع سے پتہ چلتا ہے کہ اُس نے دوسرے فنون کی سرپرستی میں دل کھول کر حصّہ لیا۔ مثلاً اس نے شاعروں، موسیقاروں، اور فلسفیوں کی جو اس کے نامی گرامی دربار میں آ کر جمع ہوئے تھے حوصلہ افزائی کی۔ اس کی سرپرستی کا اندازہ اُس شاندار طرزِ تعمیرات سے ہوتا ہے جس طرز میں اس نے اپنے صدر مقام سمرقند کی تعمیر اور تزئین کی۔ فنِ تعمیرات کو اس شاہی خاندان کے زیرِ سایہ دوسرے تمام فنونِ لطیفہ کے مقابلے میں سب سے اعلیٰ و افضل فن سمجھا جاتا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ تیموریوں کے شہروں نے جن کی تنظیم میں بڑے تکلف سے کام لیا جاتا تھا، مستقبل میں ایک نئی جمالیاتی تحریک کی بنا ڈالی۔ اس شاہی خاندان کا پہلا حاکم شاہ رخ تھا جس نے اپنے دربار میں مُصوروں کو جگہ دی۔ شاہ رخ تیمور کا بہت عزیز بیٹا تھا۔ ہرات میں اس کی حکومت تھی لیکن اس کا اقتدار سارے ایران پر تھا۔ شاہ رُخ خود ایک صاحبِ علم تھا۔ شاعری میں بھی اس کا درجہ کسی سے کم نہ تھا۔ دوسرے ملکوں کے نمایاں کاموں میں خصوصی دلچسپی لیتا تھا۔ ۱۴۱۹ء میں اس نے ایک انتہائی مکمل اور منظم سفارت چین کو اور بعد میں ایک ہندوستان بھیجی۔ اس کے اراکین کو یہ ہدایت تھی کہ سب روزنامچے رکھیں اور جس شہر اور صوبے سے گذریں اُس کی ہر غیر معمولی اور قابلِ توجہ شے کا حال درج کر لیں۔ چین جانے والی سفارت میں ایک معروف مُصوّر، غیاث الدین خلیل تھا جو اپنے فن کا استاد تھا۔ خلیل کا شمار ایران کے اُن اولین مُصوروں میں ہوتا ہے جن کے نام تاریخ میں درج ہیں۔ لہٰذا مشرقِ بعید کے اسکولوں سے جو فنی تعلقات منگولوں نے شروع کیے تھے انھیں تیموریوں نے برقرار رکھا۔ بابر نے سمرقند کی ایک مسجد کا ذکر کرتے ہوئے اس بات پر خاص توجہ دلائی تھی کہ اس کی آرائش چینی تصویروں سے کی گئی تھی۔ شاہ رخ کا عہد فن کاروں کی حوصلہ افزائیوں سے بھرا پڑا ہے۔ تاہم اس کے تیموری جانشینوں میں متعدد حاکم ایسے تھے جو علم کی سرپرستی اور نادر کتابوں کے جمع کرنے میں اُس سے زیادہ نہ سہی برابر کا درجہ رکھتے تھے۔ شاہ رخ کے ایک بیٹے

۲ "ایک کتابی تصویر"۔ مصوّر: بہزاد۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۰۰ء برٹش میوزیم،
اصل ۶۸۱۰۔فولیو ۳۷۸

"بائسنغر نے استرآباد میں چالیس مصوّر اس کام کے لیے مقرر کیے تھے کہ وہ اُس زمانے کے نامور اور ممتاز تہذیب کار مولانا جعفر کی نگرانی میں قلمی نسخوں کی نقلیں تیار کریں یا اُن کی تصویریں بنائیں۔ اس شہنشاہ کے زیر سایہ اُن مصوّروں کے کام کی اتنی اہمیت تھی کہ بعد کے مورخین نے اس کو "بائسنغر اسکول" سے موسوم کیا ہے۔ تیمور کا ایک اور بیٹا اُلغ بیگ ایک جیّد عالم تھا جس نے سمرقند اور مَرو کے شہروں کو کالجوں اور کتب خانوں سے مالا مال کر دیا تھا۔ بُخارا میں بھی علوم کے ساتھ مصوّری نے بعد میں اتنی ترقی کی کہ اس شہر نے تمثیلی مصوّری کے ایک اسکول کی حیثیت سے اپنا نام پیدا کر لیا لیکن یہ خراسان کا صوبہ تھا جس نے تیرہویں صدی کے آخر میں سلطان حسین مرزا کے زیر سایہ ایرانی اسکول کی اُبھرتی ہوئی شہرت میں نمایاں حصّہ لیا۔ یہ فرماں روا تیمور کے بیٹے عمر شیخ کا پرپوتا تھا جس کا دربار ارباب ہنر کا مرکز تھا۔ ان میں جامی اور ہاتفی جیسے نامور شعرا، میر خواند اور اس کے نواسے خوندمیر جیسے مورخین اور دیگر حضرات اُس کے دربار کی زینت تھے۔ لیکن ان نامی گرامی افراد کے زمرے میں سب سے عظیم ہستی بہزاد کی تھی۔ یورپی مصوّری میں جو درجہ رفائل کا تھا ایشیائی مصوّری میں وہی درجہ بہزاد کا ہے۔ چنانچہ اس کو نہایت مناسب لقب یعنی "مشرق کا رفائل" سے منسوب کیا جاتا ہے۔ بہزاد کے علاوہ تاریخ میں شاذ ہی کوئی مصوّر ایسا ہو جس نے اپنے عہد کے گرافک آرٹ پر براہِ راست اُس سے زیادہ گہرا اثر ڈالا ہو۔ اُس کے متعدد شاگرد اور مقلدین تھے جن میں آغا میرک، سلطان محمد اور مرزا علی جیسے چابک دست مصوّروں نے اس کے اسلوبِ فن کی بہت سی خوبیوں کو اپنایا لیکن ان میں سے کوئی بھی اس عظیم اُستاد کی نفیس خاکہ کشی یا اعلیٰ رنگ آمیزی کی افضلیت کو نہ پا سکا۔ بہزاد کے عمل کا ایک نمونہ پلیٹ ۲ پر پیش کیا گیا ہے۔ یہ کہنا کوئی مبالغہ نہیں ہے کہ عہدِ مغلیہ کی ہندوستانی مصوّری میں جو ایرانی رنگ نظر آتا ہے اُس کا ماخذ براہِ راست بہزاد کا فن تھا۔ میر سید علی ہندوستان میں ایک ممتاز ایرانی مصوّر تھے اور عہدِ مغلیہ میں خدمتِ شاہی پر مامور تھے۔ اُن کے والد بہزاد کے ہم عصر اور رفیقِ کار بھی تھے میر سید علی کی تصویروں کو اکثر اساتذہ بہزاد کے طرز سے منسوب کرتے ہیں لیکن مغل مصوّری کے ارتقا کا سب سے نمایاں پہلو شبیہ نگاری کا موضوع تھا جس میں ہندوستانی اسکول کی تصویروں اور سلطان حسین کی سرپرستی میں تیار کی ہوئی تصویروں میں بہت مشابہت ہے۔ بہزاد سے قبل ایرانی مصوّری نے شبیہ نگاری کے فن میں کسی خاص قابلیت کا اظہار نہیں کیا تھا حالانکہ اس فن سے شاہی سرپرستوں کو انتہائی دلچسپی تھی۔ شبیہیں بنوانے کے سلسلے میں ان سرپرستوں کو اپنے درباری مصوّروں کی کسی قدر خام کوششوں پر اکتفا کرنا پڑتا تھا۔ یہ شبیہیں زندگی سے بھرپور ہوتیں اور ان میں بیٹھنے والے کی عام وضع قطع کی عکاسی کر دی جاتی تھی لیکن وہ کسی لحاظ سے بھی ایک شبیہ نگار مصوّر کے فن کا مکمل نمونہ نہیں ہوتی تھیں۔ اُن کے بنائے ہوئے چہرے غیر شخصی ہوتے تھے یعنی ہر فرد کے چہرے کے احاطی خطوط بنیادی طور سے ایک ہی طرح کے ہوتے اور ایک یا دو جزوی خصوصیات کے اضافے کے ذریعے کسی انوکھے پن کو ظاہر کر کے یہ بتایا جاتا کہ یہ فلاں شخص کی شبیہ ہے۔ مثال کے طور پر تمام عورتوں کی صورتیں ایک ہی طرح کی ہوتی تھیں۔ فرق صرف کنگھی چوٹی یا ان کے متعلقہ لوازمات میں ہوتا تھا۔ جب کہ مردوں کے چہروں کو ایک دوسرے سے ممتاز کرنے والی داڑھی یا مونچھ کے علاوہ کوئی اور چیز نہ ہوتی تھی۔ لیکن بہزاد کے ظہور کے بعد اس فن میں انقلاب آ گیا۔ اُس کی

فطری قابلیت نے شبیہ نگاری کے فن کو غیر شخصی روایت سے آزاد کیا۔ اس کی نفیس خاکہ کشی اور تجسیمی کیفیت نے اس فن کو زندہ کر کے اسے ایک امتیازی کردار بخشا۔ اپنے سرپرست اور درباری اراکین کی جو شبیہیں بہزاد کے موقلم کا نتیجہ ہیں وہ ایرانی اسکول کے انتہائی خوبصورت نمونے تصور کیے جاتے ہیں۔ لہٰذا ہندوستان میں مانند نگاری کا فن انتہائی ترقی یافتہ شکل میں پہنچا تھا۔ اور اسی کی بدولت شبیہ نگاری کا وہ اسکول وجود میں آیا جس نے مغلوں کے زیرِ سایہ نشو و نما پائی تھی۔

بہزاد نے اپنے سرپرست سلطان حسین مرزا کی نگرانی میں قریب تیس برس تک کام کیا تھا۔ ۱۵۰۷ء میں جب اس شہنشاہ کا انتقال ہو گیا تو یہ مصور ایران کے نئے حکمران شاہ اسماعیل کی خدمت پر مامور ہوا۔ چنانچہ اس طرح ایران کی تیموری مصوری وغیرہ صفوی مصوری میں مدغم ہو گئی۔ یہیں معلوم ہے کہ سلطان حسین مرزا تیمور کی اولاد تھا اور شاہ اسماعیل جو بالکل مختلف نسل اور خیالات کا فرد تھا، صفوی خاندان کا بانی تھا۔ اس عہد کے آغاز ہی سے ملک کی سیاسی اور سماجی اور مذہبی فضا میں ایک تبدیلی آ گئی جس کا فوری اثر مصوری کے مزاج پر بھی ہوا۔ صفوی خاندان کے حکمران قومی شہنشاہوں کی اولاد تھے اور پیدائش اور مزاج دونوں حیثیت سے کھرے ایرانی۔ ان کا مسلک تصوف تھا جو اسلام کا ایک مظہر تھا اور اسی تصوف سے شاہی خاندان کا نام ماخوذ ہے۔ اس عہد کی مصوری کے تجزیے کے لیے ضروری ہے کہ ہم تصوف کے بنیادی اصول کو سمجھ لیں۔ اس مذہبی تحریک کا اصلی مقصد لوگوں کو زہد و تقویٰ کی زندگی گزارنے کی ترغیب دینا تھا۔ اس کا عقیدہ فلسفۂ باطنی کی ایک شکل تھی جس کے مطابق اس کے معتقدین 'فنا فی اللہ' کا درس دیتے تھے۔ اس کے اصولوں کی ترویج کا خصوصی ذریعہ شاعری تھی جس میں شاعر اپنے اظہارِ خیال کی موزونیت کے لیے عشق اور شراب کی لطف اندوزی کا ذکر کرتے تھے کیوں کہ اس کے شارحین کے مطابق عشقِ مجازی عشقِ حقیقی تک پہنچاتا ہے اور شراب کے ذریعہ وجد کی کیفیت پیدا کی جا سکتی ہے جس میں ذہن سوائے ایک خاص خیال کے ہر بات سے بالکل خالی ہوتا ہے۔ شاعرانہ استعاروں کو غلط سمجھنے کی وجہ سے وقت کے ساتھ تصوف کے بنیادی مقاصد گنجلک ہوتے گئے جس کا صاف اظہار صفوی مصوری سے ہوتا ہے۔ یہ بتانا ضروری نہیں ہے کہ تیموری اور صفوی بادشاہوں کے نظریاتِ زندگی میں زبردست تضاد تھا اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس وقت تصوف کی ترقی اور اس کی مقبولیت تیموریوں کی مادہ پرستی کے خلاف ایک طرح کی بغاوت تھی۔ اس نئے دبستانِ فکر کا جو اثر اس ملک کی مصوری پر ہوا اس کو سمجھا جا سکتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بہزاد کی تصویروں میں کسی تبدیلی کا اظہار نہیں ہوتا ہے۔ جب یہ تبدیلی آئی اس وقت وہ ایک معمر آدمی تھا۔ پھر وہ اتنا عظیم استادِ فن تھا کہ ایسے شدید واقعات بھی اس کو اپنے طریق سے نہ ہٹا سکتے تھے۔ البتہ اس کے بعض مقلدین کے فن پر اس تحریک کا خاصا اثر پڑا۔ الغرض مصوری کا صفوی اسکول وجود میں آیا جس کو خاندانِ صفوی کے دوسرے حکمران شاہ طہماسپ کی حوصلہ افزائی میسر تھی۔ اس اسکول کی بدولت تبریز، ہرات اور شیراز کے شہروں میں کثرت سے مثیلی تصویریں تیار کی گئیں جن کی امتیازی خصوصیت کا اندازہ پلیٹ ۳ کی تصویر ایک سے ہو سکتا ہے جو سولہویں صدی کے وسط کی صفوی طرز کی مصوری کا ایک مثالی نمونہ ہے۔ اگرچہ ان شبیہوں کے سروں پر صفوی عہد کا وہ امتیازی پہناوا نہیں ہے تاہم اس اشارے

تصویر ۱ : "یوسف و زلیخا" ایرانی، صفوی طرز۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۴۵ء
سائز ۸" × ۴ ½" ۔ ذخیرہ: جے۔ سی۔ فرنچ۔ آئی۔ سی۔ ایس۔

تصویر ۲ : "ایک نوجوان کی شبیہہ" صفوی طرز۔ بخارا اسکول۔ مصوّر:
غالباً آقا رضا۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۸۰ء۔ سائز: ۵ ½" × ۳ ½" ۔
انڈین میوزیم، کلکتہ۔ نمبر ۲۹۳

کے بغیر اُس عہد کی تصویروں کو پہچاننے میں کوئی غلطی نہیں ہو سکتی ہے۔ دربار کے مناظر خوب آراستہ اور سجے ہیں اور کمپوزیشن میں تنوع ہے لیکن جیسا کہ پلیٹ ۲۰ کی تصویر ۲ سے ظاہر ہوتا ہے، یہ دراصل انفرادی شبیہوں کا موضوع ہے جن میں مصوّروں نے اپنے صوفیانہ مزاج کی عکاسی کی ہے۔ بادام کے شگوفوں سے لدی ہوئی نرم و نازک شاخوں کے زیرِ سایہ بیٹھے ہوئے نوجوان، گلستانوں میں غزل گوئی کرتے ہوئے عشاق، سرسراتے چشموں کے کنارے خواب آور کیفیت میں عُود بجاتے ہوئے موسیقار، بادہ نوشی، دعوتیں غرضکہ وہ تمام دلچسپیاں جن کا تعلق نفسانیت اور تن پروری کی زندگی سے ہے اس دَور کی مصوّری میں پیش کی گئی ہیں۔ اگرچہ صفوی عہد میں خصوصاً سولہویں صدی عیسوی کے آخر میں شاہ عباس کے زمانے کی تصویریں بہت دلکش ہیں۔ لیکن اُن میں ضرورت سے زیادہ تکلف اور پختگی اس اسکول کے زوال و انحطاط کی پیش آگاہی تھی۔ بالآخر زوال آہی گیا اور اس کے بعد جیسا کہ ہوتا ہے، اُس کے احیا کی کوشش کی گئی۔ سترہویں صدی عیسوی کے نصف اوّل میں تبریز کے ایک مصوّر علی رضا عباسی نے اس فن کے سابقہ طرز کی سادگی اور تنومندی کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی اور ایسی بے شمار تصویریں اور خاکے تیار کیے جن سے اس کی قابلیت کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اس کی تصویروں کی صاحبِ ذوق حضرات میں بہت مانگ تھی۔ لیکن ۱۶۳۵ء سے کچھ ہی قبل رضا کا انتقال ہو گیا اور اس کے ساتھ ہی ایرانی مصوّری کا یہ اسکول بھی ختم ہو گیا۔ اس کے بعد اس ملک میں تعریف کے قابل تصویریں بہت کم تخلیق ہوئیں۔ ایرانی زندگی کے ہر پہلو پر مغرب کا اثر بھی اس فن کے زوال کا باعث تھا۔ گر ملک کی مصوّری اپنے اعلیٰ مقام سے پہلے ہی گر چکی تھی۔ مغربی تعلق کی بدولت اس کا یہ انجام اور جلدی آ گیا۔

ایران میں مصوّری کے ارتقا کی اس مختصر روداد کے بعد اب ہم ہندوستان کی طرف توجہ کریں گے اور یہ سمجھنے کی کوشش کریں گے کہ اس فن نے یہاں کس طرح نشو و نما پائی۔ حقیقت یہ ہے کہ ہندوستانی مصوّری کا آغاز اجنتا اور باغ کی بُدھ مت فریسکو تصویروں سے نہیں ہوا۔ ان حیرت انگیز دیواری تصویروں میں اتنی پختگی ہے کہ ان کو نقاشی کے ابتدائی دَور سے منسوب نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس سے بہت قبل کہ بُدھ راہب اپنے فنی اسلوب کو پایۂ تکمیل تک پہنچاتے، ہندوستان میں جیسا کہ قدیم ادبی حوالوں سے صاف پتہ چلتا ہے، وسیع پیمانے پر نقاشی کا رواج تھا۔ اس کے باوجود سب سے قدیم اور اصلی نمونے جو باقی بچ گئے ہیں وہ یہی پہلی صدی عیسوی کی فریسکو تصویریں ہیں۔ مصوّری کے اس بُدھ مت اسکول کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے لیکن یہاں پر صرف اتنا بتا دینا کافی ہے کہ ہندوستان میں تصویری فن کی بعد میں جتنی شکلیں ظاہر ہوئیں اُن کی اساس یہی اسکول تھا۔ ان فریسکو کا سب سے نمایاں پہلو ان کی "ہندوستانیت" ہے۔ بجز چند خارجی عناصر کے یہ فریسکو ہندوستانی خصوصیات سے بھرپور ہیں اور اپنے زمانے کی روزمرّہ زندگی کا انتہائی موثر نقشہ پیش کرتے ہیں۔ شبیہی خاکے، لباس، قدرتی مناظر اور ان تمام لوازمات میں جن کو باہنر کلاکاروں نے پیش کیا ہے ہندوستان اور ہندوستانی عوام سے تعلق رکھنے والی تمام چیزوں کی عکاسی ہے اور یہی وطنی خصوصیت، یہی "ہندوستانیت" بدستور قائم رہی اور آگے چل کر ان ہندو مصوّروں کی مینا تور تصویروں میں صاف صاف نظر آتی ہے جنھوں نے نو سو سال بعد مُغل شہنشاہ اکبر کے زیرِ سایہ کام کیا تھا۔

فن کے یہ دونوں اسلوب کئی اعتبار سے ایک دوسرے سے انتہائی مختلف ہیں اور کسی شے میں مشابہت کی اتنی کمی نہیں جتنی کہ بدھ بھکشوؤں کی کشادہ دیواری نقاشی اور مُغل اسکول کی نفیس و نازک کتابی تصویروں میں۔ یہ دونوں موضوع، مقصد، جذبات اور بیرونی ہیئت میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ تاہم ہر ایک کی تہہ میں ایک ہی رُوح کارفرما ہے، اظہار کی دونوں ہیئتوں میں ایک ہی مصوّر کا دماغ جھلکتا ہے۔ بس اس ناقابلِ تعریف احساس ربط کے علاوہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جس سے مصوری کے ان دونوں اسکولوں میں باہمی رشتہ پیدا کیا جاسکے۔ ان دونوں کے درمیان جو طویل مدت گذری ہے اُس سے متعلق اب تک جو بھی ادبی یا فنی مواد دستیاب ہوا ہے اس کی مدد سے دونوں میں کوئی موہُوم تعلق بھی نہیں پیدا کیا جاسکتا۔ بہرحال آہستہ آہستہ ایسی شہادتیں منظرِ عام پر آرہی ہیں جو شاید اس وسیع خلا کو پُر کردیں۔ فی الحال جتنی معلومات حاصل ہوئی ہیں ان سے کہانی کا محض خاکہ ہی تیار کیا جاسکتا ہے۔ عہدِ وسطیٰ کے ابتدائی دَور میں تیار کی جانے والی تصویروں کے اصلی نمونے بہت کم باقی رہ گئے ہیں۔ ان کی کم یابی کے تین اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو خود اس فن کی ناپائدار ماہیت ہے۔ دوسرا سبب آب و ہوا کا اثر۔ اور تیسرا سبب انسان کا تخریبی عنصر ہے۔ پہلے دو اسباب تو ناگزیر تھے لیکن آخری سبب جو بالقصد تھا سب سے زیادہ تباہ کن ثابت ہوا۔ عہدِ وسطیٰ کی ابتدائی صدیوں میں مذہبی مخالفت کی جو طوفانی لہر تمام ایشیا میں اُٹھی اور اس کی وجہ سے مشرق نے فنونِ لطیفہ کی شکل میں جو کچھ کھویا وہ کبھی نہ معلوم ہوسکے گا۔ بہرحال اسی قسم کا واقعہ اس سے قبل مغرب میں بھی ہوچکا تھا۔ یورپ کے کلاسیکی دَور کی ملحدانہ مُصوّری پر عیسائیت کی ملامتوں اور تعزیروں سے دنیا کے فنی سرمائے کو جو نقصان پہنچا ہے اُس کا تصوّر بھی نہیں کیا جاسکتا ہے لیکن دونوں براعظموں میں ماضی کے خرابات سے نئی فنی تحریکوں نے جنم لیا جو اس بات کا ثبوت ہے کہ جذبہ اظہار کو دبایا نہیں جاسکتا۔ یہ قسمت کی ستم ظریفی ہے کہ اُس شخص کے روزنامچوں سے جس کو اپنے جوشِ بُت شکنی پر ناز تھا اُس وقت کے ہندوستان کی فنی دولت کے بارے میں ایک حقیر معلومات بھی نہیں حاصل کی جاسکتی ہے۔ گیارہویں صدی کے ابتدائی برسوں میں افغانستان کے ایک مسلمان حاکم محمود غزنوی نے ہندوستان پر سترہ حملے کیے جن کا اصل مقصد اس ملک کی مذہبی عمارتوں کو لوٹنا تھا۔ محمود خود اپنی مملکت کے اندر ایک مہذّب انسان تھا جس کے دربار کی رونق افروزی کے لیے متعدد ملکوں کے باکمال اور باہُنر اس کے حلقہ بگوش تھے لیکن ہندوستانی باشندوں کی طرف اُس کا رویّہ انتہائی تعصب پر مبنی تھا۔ مورخ فرشتہ کے مطابق محمود نے خود لکھا ہے کہ اس کو بُت شکن کے لقب پر ناز تھا۔ اس بُت شکن نے اپنے بعض تجربات اپنے قلم سے تحریر کیے ہیں جن سے مالِ غنیمت کی قدر و قیمت پر مسرّت کے اظہار کے علاوہ یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے میں یہ ملک حسن و فن کی دولت سے کس قدر مالامال تھا۔ متھرا کو جو انتہائی مقدس مقام ہے اس نے ۱۰۱۱ء میں لوٹا تھا۔ اُس کا ذکر یوں کرتا ہے:

"اس عظیم الشان شہر میں ایک ہزار سے زیادہ عمارتیں ہیں۔ بیشتر سنگِ مرمر کی، اور اتنی پائدار ہیں جتنی کہ ایک سچے دین دار کی عقیدت۔ اگر ہم ان تمام عمارتوں کی تعمیر پر خرچ شدہ دولت کا تخمینہ کریں تو کئی ملین دینار زیادہ نہ ہوں گے۔ مزید براں یہ کہنا پڑے گا کہ ایسا شہر دو صدیوں میں بھی نہ تعمیر ہوسکے گا۔ میرے سپاہیوں کو ان کافروں کے مندروں میں پانچ سونے کی مورتیاں

ملیں جن کی آنکھیں لعل کی تھیں اور قیمت پچاس دینار تھی۔ ایک اور مورتی نیلم کے زیورات سے آراستہ تھی جس کا وزن چار سو مثقال تھا اور پگھلانے کے بعد اس میں سے اٹھانوے مثقال کے برابر خالص سونا ملا۔ اس کے علاوہ سونے کی سو مورتیاں اور ملیں جن کا وزن سو اونٹوں کے بوجھ کے برابر تھا۔" محمود جن شہروں سے بھی گذرا تھا اس کو ایسے ہی حیرت انگیز نمونے دیکھنے کو ملے۔ ۱۰۲۵-۲۶ء میں گجرات کے سومناتھ مندر کو تباہ کرنے کی خصوصی مہم کے دوران میں اُس کو ایک حیرت انگیز مذہبی عمارت ملی جس کے چھپن ستونوں پر سونے کی تختیاں چڑھی تھیں۔ عمارت کے چاروں طرف سونے اور چاندی کے بُت نصب تھے اور قرب و جوار میں قیمتی پتھر بکھرے پڑے ہوئے تھے۔

محمود نے جیسا کہ اُس متعصب سے توقع تھی، مالِ غنیمت کی فنی قدر و قیمت کو اہمیت نہ دی بلکہ اُس کے ذکر کو صرف اشیا کی ذاتی قیمت تک محدود رکھا۔ پھر بھی اس سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے کہ اُس زمانے کا ہندوستان فنونِ لطیفہ اور اطلاقی فن[1] کے نمونوں کا واقعی ایک عجائب گھر تھا اور جب ان شاندار عمارتوں کا ذکر اس انداز میں کیا ہے تو اس سے یہ بھی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ان کی دیواریں چیتر کاری سے مزیّن ہوں گی اور اس بُت شکن کے ہاتھوں نے انھیں بھی باقی نہ رکھا ہوگا۔ اس نکتے پر ایک مسلمان کے جذبات کی وضاحت کے لیے بعد کے ایک واقعہ کا حوالہ دیا جا سکتا ہے۔ چودھویں صدی میں فیروز شاہ تغلق ہندوستان کے مسلم حکمرانوں میں ایک انتہائی روشن دماغ اور بے تعصب بادشاہ تھا لیکن اُس نے ہندوؤں کی چتر کاری پر خاص طور سے اپنی نفرت کا اظہار کیا تھا۔ اُس کے عہد کی عمارتیں شاہد ہیں کہ اس نے فنِ تعمیرات میں ہندوؤں کی حوصلہ افزائی کی۔ لیکن اس کے ساتھ اُس نے اُن کی تصویروں کو دیدہ و دانستہ نقصان پہنچایا۔ اس لیے کہ فن کی اس ہیئت میں[2] شبیہیں اور خاص طور سے کافر شبیہوں کی صورتیں" نمایاں رہتی تھیں۔ چنانچہ گمان غالب یہی ہے کہ محمود کے عہدِ حکومت میں بھی ہندوستانی تصویروں کا یہی حشر ہوا ہوگا۔ اس کی بہت سی ادبی شہادتیں موجود ہیں کہ فیروز شاہ نے جس نوعیت کی نقاشی کو ختم کیا تھا وہ سارے ہندوستان میں عام تھی۔ مقدس عمارتوں کی دیواروں پر ہندو اوتاروں کی تصویریں بنائی جاتی تھیں۔ خصوصاً سلطنتِ مغلیہ کے قیام سے ذرا قبل کے زمانے میں ان تصویروں کا بہت رواج تھا۔ وینس کے ایک سیاح نکولو کانتی[2] نے جو پندرہویں صدی کی ابتدا میں ہندوستان آیا تھا خاص طور سے ذکر کیا ہے کہ ہندوستان میں ہر جگہ مندر دیکھے جن کی اندرونی دیواریں مختلف قسم کی شبیہی تصویروں سے آراستہ و پیراستہ تھیں۔ ہندوستانی مندروں کے اس آرائشی پہلو کو شاہ رخ کے اُس ایرانی وفد نے جس کا اوپر ذکر ہو چکا ہے بڑی وضاحت سے بیان کیا تھا۔ اِس جماعت کا سب سے ممتاز اور اپنے زمانے کا تعلیم یافتہ اور صاحبِ نظر رکن ایک ایرانی عبدالرزاق تھا جو ۱۴۴۲ء سے ۱۴۴۵ء کے دوران میں اپنی تحقیقات کے سلسلے میں جنوبی ہندوستان کے بعض علاقوں تک گیا تھا۔ وہاں اس نے تمام مذہبی عمارتوں کو دیکھا اور ہر ایک میں تصویری فن کی انتہائی پُرتکلف نمائش سے بہت متاثر ہوا تھا۔ بیلور کے مندر کی تصویروں کے بارے

Nicolo Conti ۲ Applied Art ۱

میں وہ لکھتا ہے: ـــــ "پنسل اور قلم کے ذریعے اتنی کثرت سے تصویریں اور شبیہیں بنائی گئی ہیں کہ ایک مہینے کی مدت میں بھی مجھ یا آنفتے پر سب کے خاکے اتارنا ممکن نہیں ہے۔ عمارت میں نیچے سے لے کر اوپر تک ایک بالشت بھی ایسی جگہ نہیں ملے گی جو تصویروں سے نہ بھری ہو۔" مزید براں "دوسری تمام عمارتیں، چھوٹی ہوں کہ بڑی، انتہائی نفیس تصویروں اور سبک مورتیوں سے ڈھکی ہیں۔" ان تصویروں کے فنی اسلوب کے بارے میں کسی قدر مبہم انداز میں کہتا ہے: "یہ تصویریں فرنگ[۱] اور خطا[۲] کے لوگوں کے طرز میں بنائی گئی ہیں۔[۳]" اس تنقید سے عبدالرزاق کا جو اصل مطلب تھا اس کو جاننا لطف سے خالی نہ ہوگا۔ یہ حقیقت کہ ان تصویروں میں عجیب و غریب قسم کی مغربیت تھی اس واقعہ سے بھی ثابت ہوتی ہے جو اس کے ہندوستان میں آنے کے پچاس برس بعد پیش آیا تھا اور تاریخ میں بڑے بے لاگ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ۱۴۹۸ء میں جب پہلا پرتگالی بیڑہ ہندوستان کے ساحل پر اترا تو واسکوڈی گاما اور اس کے ہم سفروں نے یہ سمجھ کر کہ مسلمانوں کے علاوہ باقی تمام باشندے عیسائی ہیں، کالیکٹ کے پاس ایک ہندو مندر میں عبادت کی حالانکہ یہ صحیح ہے کہ جماعت کے بعض اراکین کو عیسائی بزرگوں کی شبیہوں سے منقوش فریسکو کبھی قدرے انوکھے معلوم ہوئے۔[۴]

سولھویں صدی سے قبل ہندوستانی مصوری کی حالت کے بارے میں ان دونوں تاریخی حوالوں کے ساتھ ضمیمے کے طور پر ان اصل تصویروں کا بھی ذکر کیا جاسکتا ہے جو گردش زمانہ سے بچ گئی ہیں۔ جیسا کہ گذشتہ بیان سے نتیجہ نکلتا ہے: بدھ مت عہد کے بعد کثیر تعداد میں دیواری تصویریں بنائی گئی تھیں جن میں عملاً اب کچھ باقی نہیں ہے۔ چٹانوں کو کاٹ کر بنائے جانے والے ایلورہ کے مشہور مندروں میں بارہویں صدی کے برہمنی فریسکو کے ایسے آثار ملتے ہیں جن کا طرز اس بات کا ثبوت ہے کہ اجنتا کی فنی روایات اُس وقت تک زندہ تھیں۔ راجپوتانہ کے بعض محلوں میں دیواروں پر ایسی تصویریں ہیں جو غالباً مغل سلطنت کے قیام سے پہلے بنائی گئی ہوں۔ لیکن اس میدان میں ابھی مزید تحقیق کی ضرورت ہے۔ دیواری آرائش کے بارے میں ہماری جو معلومات ہے اس کو یہیں پر ختم کیا جاتا ہے۔ عمارتی سطحوں کے علاوہ بہر حال دوسرے ذرائع بھی ہوسکتے ہیں جن پر ہندوستانی مصور نے موقلم کی مدد سے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہوگا۔ ان ذریعوں سے متعلق بعض ادبی حوالوں کے علاوہ ٹھوس مثالیں بھی ملتی ہیں۔ گیارہویں صدی کے ایک چینی مورخ کی تحریر کے مطابق بہار میں نالندہ کی خانقاہ میں بدھ راہب گوتم بدھ اور بدھستوں کی شبیہیں یورپ کے شوقی

---

۱ Europeans

۲ Chinese

۳ India In The Fifteenth Century (Chakluyt Society) pp. 21, 22.

۴ Castanheda, Fernado Lopez Do Historia Do Descobrimento E Conquista Da India, Vol. 111, p. 130

کپڑوں پر بناتے تھے[1]" ظاہر ہے یہ وہی فن ہے جیسے تبت کا "تھانکا" یا منڈر کا پرچم - کپڑوں پر بنی ہوئی ان تصویروں کا کوئی نمونہ اب باقی نہیں ہے۔ لیکن دوسری طرف عہد مغلیہ سے قبل کی مصوّر کتابوں کے چند نایاب نمونے زمانے کی دست برد سے بچ گئے ہیں۔ ان میں بیشتر نمونے جینی قلمی کتابیں ہیں جن میں کاغذ استعمال کیا گیا تھا۔ یہ قلمی کتابیں پندرھویں صدی عیسوی کی بنائی ہوئی تصویروں پر مشتمل ہیں جن میں بھونڈا پن ہے اور فنی تجربے کی کمی کا اظہار ہوتا ہے۔ جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے مُغلوں سے قبل ہندوستان میں کاغذ کا رواج نہ تھا۔ نہ تو تجارتی کاموں میں استعمال کیا جاتا تھا نہ کتابوں اور تصویروں کے لیے۔ کاغذ کی جگہ پر کھجور کے پتے استعمال ہوتے تھے جن پر لکھائی کا کام لوہے کی نوک دار سلائی کے ذریعے کیا جاتا تھا۔ ان پتّے والے بعض قلمی نسخوں میں تصویریں بھی تھیں۔ ایک دو نسخے ایسے بھی ہیں جو بارھویں صدی کی میناتوری تصویروں پر مشتمل ہیں اور نسلاً بعد نسلاً ہم تک منتقل ہوتے آئے ہیں۔ بہر حال یہ ایک کھلی بات ہے کہ عہد وسطیٰ کے ہندوستان میں جتنی تصویریں بنائی گئی تھیں ان میں ایسی بہت کم ہیں جن کو دیواری سطح کے علاوہ کسی اور چیز پر بنایا گیا ہو۔

جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے ان غیر مربوط تاریخی حقیقتوں اور جدا جدا مثالوں کے ذریعے جو مختصر مواد فراہم ہوا ہے اس کی بنا پر ہندوستانی مصوّری کے ارتقا کی کہانی تیار کرنا کسی قیاس آرائی سے کم نہیں ہے۔ بابر کے حملے کے وقت ہندوستانی مصوّری کا جو حال تھا اُس کے بارے میں بھی کچھ کہنا محض ایک اندازے کی بات ہے۔ مختصراً یہی کہا جا سکتا ہے کہ اُس وقت تک بُدھ متی فریسکو کی روایات برقرار تھیں لیکن اُن کی اصلی ہیئت قریب قریب ختم ہو چکی تھی۔ نقّاشی اب اصلی چٹانی دیواروں کی جگہ پر بڑی بڑی عمارتوں کی دیواری سطحوں پر ہونے لگی تھی۔ جب عمارتیں شکستہ ہو گئیں تو یہ تصویریں بھی تباہ ہو گئیں۔ مزید برآں تیار شدہ پتھر یا اینٹ کی دیواروں پر تصویریں بنانے کی ترکیب میں بھی کچھ تبدیلی آ گئی تھی۔ فریسکو کی پائدار ٹیکنک کی جگہ کم استوار لُعابی رنگ کی ترکیب نے لے لی تھی جو ہندوستان کے بیشتر حصّوں کے عام موسمی حالات کے تحت بہت جلد خراب ہو جاتی تھی۔ اکثر بڑی عمارتیں۔ مذہبی اور غیر مذہبی دونوں ——— اسی انداز میں مزیّن کی جاتی تھیں اور یہ فن خاصی بڑی تعداد میں لوگوں کے لیے روزگار کا بھی ذریعہ ہوتا تھا۔ مذہبی عمارتوں کی آرائش کے لیے ہندوؤں کی مقدس کتابوں کی کہانیاں منتخب کر کے اُن کو مصوّر کیا جاتا تھا۔ کمپوزیشن بہت وسیع اور متعدد شبیہوں پر مشتمل ہوتے تھے اور اُن میں بڑی حد تک اشاریت سے کام لیا جاتا تھا۔ حکمران شہنشاہوں کے محلوں کی نقاشی سے بھی یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شبیہ نگاری کا فن سب سے زیادہ مقبول تھا۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ چودھویں صدی میں فیروز شاہ کا جہاں یہ خیال تھا کہ "شہنشاہوں کے لیے یہ مناسب ہے کہ وہ اپنے ایوانوں کو تصویروں سے آراستہ کریں تاکہ استراحت کے وقت اُن کی آنکھوں کو تسکین ہو ......" وہاں اس نے شبیہ نگاری کو خلافِ شرع مان کر ممنوع قرار دیا تھا اور ہدایت کی تھی کہ اُس کے بجائے

---

1 The Huachi by Tengs Chun; See An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art, By Giles (Quaritch, London, 1918) p. 157

گلستانوں کے مناظر بنائے جایا کریں"[۱] جیسا کہ آئندہ ہم دیکھیں گے مغلوں نے جب سولہویں صدی عیسوی میں ہندوستانی مصوری کے احیا کی طرف توجہ کی تو انہیں پتہ چلا کہ دیسی چترکلا اگرچہ سیاسی اسباب کی بنا پر نیم جان ہو چکی تھی تاہم اس قوم میں اُس وقت بھی ایک جان دار اور مستحکم روایت باقی تھی اور اس روایت پر وہ اپنے ارادوں کے مطابق یقیناً ایک نئی تحریک کی بنیادوں کو قائم کر سکتے تھے۔

۱؎ شمس سراج عفیف۔ تاریخ فیروز شاہی۔ ایلیٹ ۳ صفحہ ۳۷۲

تصویر ۲ : "شبیہ شہنشاہ بابر" از "شاہان خاندان تیموریہ" کپڑے پر بنی ہوئی ایک تصویر۔ زمانہ : تقریباً ۱۵۷۰ء۔ برٹش میوزیم۔ (دیکھیے پلیٹ ۱۲ اور ۶۰)۔

تصویر ۱ : "شبیہ امیر تیمور" زمانہ : تقریباً ۱۵۷۵ء۔ ذخیرہ : جے۔ سی فرنچ۔ آئی۔ سی۔ ایس۔

دوسرا باب

بابر —— ہمایوں —— اکبر

گذشتہ باب میں ایرانی اور ہندوستانی مصوری کے دونوں اسکولوں کے راہ عمل اور اُن کی خصوصی صفات کا خاکہ پیش کرنے کے علاوہ اُن حالات پر بھی غور کیا گیا ہے جن کی وجہ سے ایرانی مصوری ہندوستان تک پہنچی تھی۔ یہ حقیقت ہے کہ ایک مُلک پر حملہ ہوا، اور ایک نئے شاہی خاندان کی بنیاد پڑی۔ مگر اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ان واقعات کے ساتھ ہی جو سیاسی اعتبار سے خواہ کتنے ہی اہم ہوں، فنونِ لطیفہ کا احیا ہوا خصوصاً اس وجہ سے کہ مصوری کا ایک ممتاز اسکول وجود میں آیا جس کو مغل اسکول کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مصوری کو زندہ کرنے کے لیے سیاسی حالات سے کہیں زیادہ ایک اور چیز کی ضرورت تھی جس کو مغل شہنشاہوں کی انتہائی فن کارانہ مزاج نے پورا کر دیا۔ تیموری بادشاہوں کی روایات کا قدرتی نتیجہ یہ ہوا کہ فنونِ لطیفہ کی دانشمندانہ سرپرستی ہوئی لیکن اس کے ساتھ ہر فرد کی شخصیت کا انفرادی عنصر بھی مغل اسکول کی ہر بدلتی ہوئی شکل میں نمایاں ہو گیا۔ مجموعی حیثیت سے اس شاہی خاندان کو فنونِ لطیفہ سے اتنی گہری دلچسپی تھی کہ ہر شہنشاہ نے برسرِ اقتدار آنے کے بعد اپنے عہد کی مصوری کو اپنی شخصیت کا رنگ دینے کی کوشش کی۔ لہٰذا مغل مصوری کے ارتقا کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اُن بادشاہوں کے مزاج کے بارے میں بھی کچھ جان لیا جائے جنھوں نے اس فن کی اس حد تک حوصلہ افزائی کی تھی۔

یہ بات ماننا پڑے گی کہ ہندوستان کے بارے میں مغل خاندان کے بانی بابر کی رائے زیادہ خوش گوار نہ تھی۔ کئی موقعوں پر اُس نے اس ملک کے اُجاڑپن اور یہاں کے لوگوں کی عام کمزوریوں کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس شہنشاہ کی مشہور تزک[۱] سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اُس کو اپنی رعایا کی ترقی اور اُن کے حوصلوں سے اتنا بھی لگاؤ نہ تھا کہ وہ ان کی ذہنی صفات یا

۱؎ دیکھیے "تزکِ بابری" مترجم Erskine and Leyden لندن ۱۸۲۶ء

ان کے ہاتھ کی کاری گری کی باقاعدہ تعریف کرسکتا۔ ابھی زیادہ دن نہ گزرے تھے کہ اس نے ترکستان میں اپنے اجداد کے انتہائی نفیس اور نستعلیق درباروں کو جہاں فن و ادب کے ماہرین کا ایک جمگھٹ تھا چھوڑ کر آیا تھا۔ اس کو ایسی اشیاء میں کیسے کوئی حسن نظر آتا جنھیں وہ ہندوؤں کی خام کوششوں کا نتیجہ سمجھتا تھا۔ اس کی سوانح عمری میں فن مصوّری کا بہت مختصر ذکر ہے وہ بھی خال خال اور بے ربط انداز میں۔ اس کے باوجود ہندوستانی فنون کی ترقّی میں بابر کا بہت اثر تھا جو اس کی زندگی میں ظاہر نہ ہو سکا۔ اس کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس شہنشاہ کے کردار اور اس کی غیر معمولی ذہانت کی ہمہ گیری کا پورا اندازہ کیا جائے۔ ایشیائی سرزمین نے جتنی مشہور و معروف ہستیاں پیدا کیں ان میں بابر کی غیر معمولی شخصیت کے نقوش سب سے نمایاں ہیں۔ اس کے آبا و اجداد سب نامور ہستیاں تھیں۔ باپ کی طرف سے پانچویں پشت میں وہ براہ راست امیر تیمور کی اولاد تھا اور اپنی ماں کی طرف سے اس کا رشتہ مشہور منگول چنگیز خاں سے جاملتا تھا۔ اس کی رگوں میں ان دونوں عظیم خاندانوں کا خون تھا اس لیے کوئی تعجب کی بات نہیں اگر بابر نے بہت کم عمری ہی میں اپنے بزرگوں جیسی غیر معمولی صلاحیتیں پیدا کرلی تھیں۔ جب جوان ہوا تو تیموری قلمرو کے مشرقی علاقے فرغانہ کی مملکت میں وہ اپنے باپ "عمر شیخ مرزا" کا جانشین ہوا لیکن اپنی انتہائی کم عمری کی وجہ سے ان امرا کے طاقتور حلقے سے نمٹ نہ سکا جنھوں نے جائز و ناجائز ذریعوں سے ہر طرح کی طاقت حاصل کرلی تھی اور جس کی وجہ سے اس کو اپنی سلطنت سے جلاوطن ہونا پڑتا تھا۔ سالہا سال کی قسمت آزمائی اور اپنے اجداد کے تخت کو حاصل کرنے کی پیہم کوششوں کے بعد آخرکار اُسے مقابلے سے دست بردار ہو جانا پڑا اور اپنی بے پناہ عملی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے اُسے دوسرا میدان تلاش کرنا پڑا۔ چنانچہ اس کو جلد ہی ایک موقع مل گیا۔ اس نے بین الاقوامی سفارت کے ایک سخت تربیتی ادارے میں تعلیم حاصل کی تھی اور اس میں رہ کر اس نے ایشیائی معاملات سے خاصی واقفیت پیدا کرلی تھی۔ جب فیصلے کا وقت آیا تو اس کا ذہن جبلّی طور پر ہندوستان کی طرف پھر گیا۔ اس کے بعد جو کچھ ہوا تھا اُسے خود اپنے لفظوں میں بیان کیا ہے: "۱۵۲۵ء کے سال میں جب سورج برج حمل میں تھا، میں نے ہندوستان پر حملے کا آغاز کر دیا۔" یہ مہم جس کا اپنی تزک میں ایسے سیدھے سادے انداز میں ذکر کیا ہے کیسے کامیاب ہوئی اور ایک سال کے اندر اندر دہلی کے تخت پر رونق افروز ہو کر کس طرح سلطنت مغلیہ کی بنیاد ڈال دی ان سب کو بیان کرنا اس کتاب کا مقصد نہیں ہے۔ لیکن یہی عالی ہمتی اور ارادے کی پختگی جس نے بابر کے دل میں اس مہم کو سر کرنے کا جذبہ پھونکا، اور یہی ذہنی صفات جو اس کی زندگی کے ہر دور میں نمایاں تھیں، اس کے جانشینوں کی شخصیتوں کا اہم جز بنیں۔ وہ بھی جذبہ بابری سے سرشار تھے اس لیے اپنے امتیازی طرز عمل سے اس کی یادوں کو ہمیشہ تازہ رکھا۔ لہٰذا یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ جس طرح بابر کا نصب العین اس کی اولاد کے لیے شمع ہدایت تھا اسی طرح اس کے عطا کیے ہوئے کلچر نے ان میں علم و فن کی قدر افزائی کا جذبہ پیدا کیا اور یہی قدر افزائی ان کے دورِ حکومت کی سب سے شاندار صفت تھی۔

اس شہنشاہ کے جوہروں کو بیان کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کے چچا زاد بھائی مرزا حیدر کا حوالہ دیا جائے جو اپنے زمانے کا ایک مشہور مصنّف تھا۔ وہ بابر کے بارے میں لکھتا ہے: "وہ مختلف صفات سے متصف اور ان گنت فضیلتوں سے

• "شہنشاہ بابر کی شبیہہ تزک لکھواتے وقت" زمانہ: تقریباً ۱۶۰۰ء۔ رضا لائبریری رامپور

• "خمسہ نظامی کی ایک کہانی 'لیلا مجنوں' کی تصویر" - صفوی طرز - مصوّر: میر سید علی -
زمانہ: ۱۵۳۹ء - ۱۵۴۳ - سائز: ۱۱ × ۷ ۱/۲ - برٹش میوزیم - اصل ۲۲۶۵ -
فولیو ۱۵۷ -

بھرپور تھا جن میں اُس کی بہادری اور انسان دوستی سب سے نمایاں تھیں۔" مرزا حیدر جو ایک سچا مداح تھا آگے بیان کرتا ہے:

"ترکی شاعری میں الفاظ کی بندش کے لیے امیر علی شیر کے بعد دُوسرا درجہ اس (بابر) کا ہے۔ اُس نے اپنا ایک دیوان انتہائی خالص اور صاف سُتھری ترکی زبان میں مرتب کیا ہے۔ شعر گوئی میں ایک نئے اسلوب کا مُوجد ہے جسے 'مُبیّن' کہتے ہیں فلسفہ قانون پر ایک انتہائی مفید رسالہ تصنیف کیا ہے جس کو عام طور سے لوگوں نے پسند کیا ہے۔ اُس نے ترکی عروض پر بھی ایک مقالہ تحریر کیا ہے جو دوسرے مُصنّفوں کے مقابلے میں زیادہ شُستہ اور سلیس ہے اور اپنے تقدّس مآب والد کے "رسالۂ والدیّہ" کو اشعار میں قلم بند کیا ہے۔ پھر اُس کی "وقائع" یا تُزکِ ترک ہے جس کا انداز سادہ، بے تکلف اور بے لاگ ہے۔ موسیقی اور دوسرے فنُون میں اُس نے کمال پیدا کیا۔ بے شک اس خاندان میں اس سے قبل نہ تو کوئی اتنی گوناگوں صلاحیتوں کا مالک ہوا تھا نہ کسی نے ایسے حیرت انگیز کارنامے انجام دیے تھے یا ایسی مُہِمّیں سَر کی تھیں۔" مزید یہاں وہ ایک قابل فلسفی تھا، ایک جان دار شکاری، ایک پُرجوش سیاح، ایک انتھک سیر کرنے والا، اُسے پرندوں اور جانوروں کی عادات و اطوار اور ظاہری شکل و صورت کے مشاہدے کا شوق تھا۔ خصوصاً پھُولوں، باغوں اور فطرت کی رنگینیوں کا پرستار تھا اور جیسا کہ خود اُس کی تزک کے ایک ایک صفحے سے ظاہر ہے وہ —— اور اس سے بہتر کوئی لفظ نہیں —— ایک پیدائشی فن کار تھا۔ بابر کو تکنیکی چابک دستی حاصل نہ کر سکنے کا افسوس تھا تاہم وہ اپنے فن کارانہ خیالات کو رنگ اور ہیئت میں ظاہر کر سکتا تھا۔ وہ ہر زمانے اور ہر موسم میں نظاروں، پھُولوں اور قُدرت کی رنگینیوں سے لطف اندوز ہوتا اور اُن سے عشق کرتا تھا۔ اسی جذبے سے سرشار ہو کر وہ ان سب کا ذکر بڑی دردمندی اور سچائی سے کرتا تھا اور یہی اس کے جمالیاتی میلان کا ایک بیّن ثبوت تھا۔ اُس کے پاس ایک دستکار تربیت یافتہ ہاتھ نہ تھا لیکن ایک فن کار کی نظر تھی۔ کیمپ فائر کی جگمگاتی ہوئی آگ اُس کی نظروں میں ایسی تھی جیسے تاریک سمندر میں جھلملاتے ہوئے تاروں کا عکس؛ یا ارغوان کے زرد اور سُرخ شگوفوں کی آمیزش اتنی دلکش تھی کہ دُنیا میں کوئی منظر اُن کا مقابلہ نہیں کر سکتا تھا۔ یہاں تک کہ زندگی کے انتہائی نازک وقت میں بھی وہ کسی پھُول کی روئیدگی یا کسی پھل یا درخت کی بالیدگی دیکھ کر سکونِ قلب حاصل کرتا تھا ایک بھیانک موقعے پر جب خود اُس کی جان خطرے میں تھی، وہ ایک باغیچے میں چھپ کر لکھنے بیٹھ گیا —— "سیب کے ایک درخت میں بڑے شاداب پھل آئے تھے۔ بعض شاخوں میں پانچ چھ پتیاں اِدھر اُدھر اب بھی باقی تھیں۔ دیکھنے میں اتنی خوبصورت کہ مصوّر اپنی تمام اُستادی کے باوجود اس منظر کی عکاسی نہیں کر سکتا تھا۔" بلاشبہ یہ اُس کی جمالیاتی رُوح کی آواز تھی جس کو اگر اُبھرنے کا موقع ملتا تو بڑے شاندار کارنامے انجام دیتی۔ لیکن بابر اپنے عہد سے پہلے پیدا ہوا تھا۔ اُس کی زندگی مُہِمّوں کے پیچھے میدانوں میں گذری تھی جہاں آرام و اطمینان کی ایسی کوئی صورت نہ تھی کہ وہ اپنے فن کارانہ رُجحانات کو آزادی سے پروان چڑھاتا۔ پلیٹ نمبر ۳ میں اس کی ایک تصویر ہے جس میں وہ ایک کاتب کو اپنی سوانح عمری تحریر کرا رہا ہے۔ لیکن یہ تصویر غالباً اس کے انتقال سے لگ بھگ ستّر برس بعد بنائی گئی تھی اس لیے کہ تاریخ میں ایسی کوئی قطعی شہادت نہیں ملتی جس سے معلوم ہو کہ اس کے عہد میں مُغل دربار میں اس قسم کا کوئی مصوّر کام کرتا تھا۔ عین اُس زمانے میں جب کہ وہ اپنی سلطنت کے استحکام میں مصروف لیکن

محنت و مشقت سے چُور ہو چکا تھا اور اُس کو اپنی محنت کا پھل ملنے ہی والا تھا کہ ۱۵۳۰ء میں سینتالیس برس کی کم عُمری میں اُس کا انتقال ہو گیا۔

بابر کے بعد اُس کا بیٹا ہمایوں اُس کا جانشین ہوا۔ اُس نے باپ کی متعدد خوشگوار اور عالمانہ خصوصیات ورثے میں پائی تھیں لیکن کردار یا انتظامی قابلیت میں وہ کسی طرح بھی اس کا ہم پایہ نہ تھا۔ ہمایوں کے اخلاق و عادات میں ایک حُسن تھا اور اس وصف کو اُس نے اپنی گونا گوں مصروفیات سے بھر پور زندگی کے تاریک لمحات میں بھی ہاتھ سے نہ چھوڑا۔ اُس میں تمام معاشرتی صفات موجود تھیں لیکن ایک شہنشاہ کی سیاسی سُوجھ بُوجھ کی کمی تھی اور ان میں سے سلطنت کو پہلی سے زیادہ دوسری چیز کی ضرورت تھی۔ وہ دس سال تک مُسلسل اسی جدّوجہد میں لگا رہا کہ اپنے والد کے شروع کیے ہوئے کام کو بدستور جاری رکھے لیکن اُس کی یہ سعی بے کار گئی۔ یہ کام اُس کی طاقت سے باہر تھا اور پے در پے شکستوں کے بعد اُس کو تخت سے محروم ہونا پڑا۔ ۱۵۴۰ء میں ایک افغان شیر شاہ نے اُسے دہلی سے بھاگ جانے پر مجبور کر دیا تھا۔ ۱۵۵۵ء میں وہ شہنشاہ کی حیثیت سے پھر واپس آیا۔ اس تمام عرصے میں وہ ایک بے خانماں جہاں گرد تھا، ایک نام کا بادشاہ۔ ہمایوں جیسے جفاکش آدمی کے لیے جلاوطنی کے یہ ایّام بے کار نہیں گذرے۔ اس کا بیشتر وقت سیر و سیاحت اور طرح طرح کے دماغی کاموں میں گذرا۔ پُورے ایک سال ایران میں شاہ طہماسپ کے دربار کی مہمان نوازیوں سے لُطف اندوز ہوتا رہا۔ وہاں کے قیام میں جو تجربات حاصل کیے اُن کا مُستقبل میں ہندوستان کے فنونِ لطیفہ پر گہرا اثر ہونے والا تھا۔ صفوی حکومت کے ابتدائی دَور کا ایران ہمایوں کے لیے مطالعے اور مشاہدے کا دلچسپ موضوع تھا۔ اُس نے اِس مُلک کو اُس زمانے میں دیکھا تھا جب وہ ماضی کے کھنڈرات سے اُبھر کر ایک قوم کی حیثیت سے اپنے وجود کو از سرِ نو جتانے کی کوشش کر رہا تھا۔ اس کے مقاصد اور طریقِ عمل، جن کی بُنیاد نفس پرستی تھی، اس مُلک کے ادب اور اس کی مُصوّری میں جھلکتے ہیں۔ اُن کے اظہار کا ایک وسیلہ مُصوّر کتابیں تھیں جن میں شاہ طہماسپ کو جس کے زیرِ سایہ ہمایوں نے پناہ لی تھی، بہت دلچسپی تھی۔ اُسی کی سرپرستی سے متاثر ہو کر تذہیب کاروں کے صفوی اسکول نے بعض انتہائی شاندار فن پاروں کی تخلیق کی۔ جو تصویریں کتابوں کی آرائش کے لیے بنائی جاتی تھیں اُن میں ایرانی مُصوّروں سے کوئی بھی سبقت نہیں لے جا سکا ہے۔ یہ سچ ہے کہ اس مُلک میں ہمایوں کے قدم رکھنے سے پہلے ہی بہزاد کی مَوت نے صفوی اسکول کو اُس کے بانی سے محروم کر دیا تھا۔ تاہم اُس کی بیشتر فن کارانہ صلاحیتیں اُس کے شاگردوں کو ورثے میں مل گئی تھیں جنھوں نے اپنے عظیم اُستاد فن کی روایات کو حُسن و خوبی سے باقی رکھا۔ آغا میرک، سلطان محمد، اور مُظفر علی جیسی عظیم الشان ہستیاں ابھی اپنی جوانی کے دَور میں تھیں۔ ان کے علاوہ کچھ قابل مگر کم درجے کے دستکار ایران کے دوسرے قدیم تعلیمی مرکزوں میں اپنے فن کو جاری رکھے ہوئے تھے۔ ہمایوں اپنے شاہی میزبان کے جمالیاتی جوش و خروش سے بہت متاثر تھا۔ اُس نے اپنا کچھ وقت ملک کی سیر و سیاحت میں گذارا، تاریخی شہر دیکھے، عالموں سے گفتگو کی، موسیقاروں اور شاعروں کے نغمات سے لطف اندوز ہوا اور اس ملک کے ممتاز فن کاروں کے نگار خانوں میں حاضری دے کر اُن سے اور اُن کے کاموں سے مُتعارف ہُوا۔

ہمایوں نے اس جلاوطنی کے سارے دور میں اپنی تمام کمزوریوں کے باوجود خود اعتمادی کو ہاتھ سے نہ جانے دیا اور اپنے خاندان کی کھوئی ہوئی دولت کو پھر سے حاصل کر لینے کی اُمید کے دامن کو نہ چھوڑا۔ چنانچہ ایک دن آیا جب وہ اپنی کھوئی ہوئی سلطنت کا پھر سے فرماں روا بنا اور اُس کی وسیع القلبی اور سرپرستی نے اس کے دربار میں خدمت گاروں اور فن کاروں کا تانتا باندھ دیا۔ یہ محض ایک خواب نہ تھا بلکہ عملی عقیدہ تھا جو اُس کے اعمال میں ظاہر ہوا۔ تبریز میں اُس نے ایک نوجوان مصوّر میر سیّد علی سے جس کا فن اُس زمانے میں بہت مقبول تھا جان پہچان پیدا کی۔ نظامی کے ضخیم "خمسہ" کے ایک مصوّر کی حیثیت سے اس کا شمار ملک کے باکمال فن کاروں میں ہوتا تھا اور اُس کے کام کو اُن کا ہم پلہ سمجھا جاتا تھا۔ اُس کی ایک تصویر پلیٹ ۹ پر چھاپی گئی ہے جس میں مشرق کے مشہور رومانی قصّے "لیلیٰ مجنوں" کا ایک واقعہ پیش کیا ہے۔ یہ قصّہ بعض اعتبار سے آریاستو کے آرلانڈو فیوریاسو[۱] سے ملتا جلتا ہے۔ تصویر کے پیش منظر میں کہانی کے ہیرو مجنوں کی نحیف و لاغر صورت ہے۔ اس کی خستہ حالی کو بڑی حقارت سے دیکھ کر گاؤں کے لڑکے پوری قوت کے ساتھ سنگ باری کر رہے ہیں۔ یہ تصویر دلچسپ تجربات سے بھرپور ہے جس سے اُس زمانے کے بعض مختلف پیشوں کا پتہ چلتا ہے۔ اُس کے آرائشی عمل سے ظاہر ہوتا ہے کہ میر سیّد علی نے اپنے بزرگ ہم عصروں کے اسلوبِ فن کو مکمل طور سے اپنا لیا تھا اور اتنی ترقی کی تھی کہ وہ بھی صفوی اسکول کا ایک ترجمان بن گیا تھا۔ اس نوجوان مصوّر کی تعلیم و تربیت کے جائزے سے یہ حقیقت اور بھی واضح ہو جاتی ہے۔ اس کا باپ میر منصور بھی ایک باہنر نقّاش تھا۔ اُس کا آبائی وطن بدخشاں تھا۔ جب اُس نے تبریز کے مشہور اسکول اور اُس کے نگران بہزاد کی شہرت سنی تو اپنے نوجوان بیٹے کو ساتھ لے جا کر وہیں بس گیا۔ اس طرح باپ اور بیٹے دونوں براہِ راست بہزاد کے زیرِ اثر آ گئے۔ اُس ماحول میں کام کرنے کی وجہ سے اُس کے عام عادات و اطوار اور اس کی تکنیک کو بہت حد تک اپنے اندر جذب کر لیا۔ ذرا تصوّر کیجیے کہ یہ طفلِ نوخیز ایرانی اسکول کے رہبرِ اعظم بہزاد کے پاس زانوئے ادب تہ کیے بیٹھا ہوا ہے۔ کبھی اُستاد کو پسِ منظر میں آرام کرتے ہوئے دیکھتا ہے، کبھی کسی تصویر میں اپنی بے مثل ہنرمندی سے صورتوں کے خاکے بناتے ہوئے دیکھتا ہے اور اس کا دل ہے کہ اپنے استاد کے نقشِ قدم پر چلنے کے لیے بے تاب ہے۔ یہاں رہ کر اس نے اپنے اظہارِ خیالات کے لیے صرف مصوّری ہی میں درس نہ لیا بلکہ شعر و شاعری بھی سیکھی۔ سیّد علی نے مائیکل اینجلو[۲] اور روزیتی[۳] کی طرح مصوّری اور شاعری دونوں میں ترقی کی اور آگے چل کر جدائی کے تخلص سے بہت نامور ہوا۔ اُس زمانے میں اُسی شہر میں اُفقِ مصوّری پر ایک اور اُبھرتا ہوا نقّاش خواجہ عبدالصمد شیرازی تھا۔ ہمایوں کی جلاوطنی کے زمانے میں وہ اس بادشاہ کی خدمت میں بڑے ادب و احترام سے حاضری دیتا تھا۔ خواجہ عبدالصمد کی شخصیت بھی اتنی ہی ہمہ گیر تھی جتنی میر سیّد علی کی۔ وہ بھی دو فنوں میں اُستاد تھا

۱۔ Ariosto's Orlando Furioso ۲۔ Michel Angelo

۳۔ Rossetti

اور نقاش اور خطاط دونوں حیثیت سے نام پیدا کر چکا تھا۔ بایں ہمہ صفات سماج میں اس کا مرتبہ بلند تھا اس لیے کہ اس کا باپ شیراز کے والی شاہ شجاع کا وزیر تھا۔ ہمایوں نے قطعی طور پر یہ طے کر لیا تھا کہ جوں ہی عنانِ حکومت اُس کے ہاتھ میں آئے گی وہ ان دو نوجوان اور ہونہار مصوروں کو اپنے پاس بلائے گا۔

کئی سال گزر جانے کے بعد اس مغل شہنشاہ کا ستارہ پھر چمکا۔ ۱۵۵۰ء میں یہ دونوں مصور اپنا آبائی وطن چھوڑ کر اس سے کابل میں آ ملے۔ یہاں اپنی سلطنت کے آخری حدود میں قیام کر کے ہمایوں نے اپنے نام نہاد اقتدار کو از سرِ نو قائم کیا اور ایک ایسے مناسب موقع کے انتظار میں تھا کہ جب اپنے مقلدین کو اپنی قیادت میں ہندوستان لے چلے اور اپنی کھوئی ہوئی بادشاہت کو پھر سے حاصل کرے۔ اگرچہ ہمایوں اس مہم کی تیاریوں میں مصروف رہا پھر بھی اس کو بہت سے پُر امن کاموں کے لیے اطمینان و سکون کا موقع ملا جس میں ایک کام یہ بھی تھا کہ اُس نے ان تبریزی مصوروں کی خدمات سے استفادہ کیا۔ بیان کیا جاتا ہے کہ اُس نے اور اس کے کم سن بیٹے اکبر نے خاکہ کشی میں باقاعدہ درس لیا تھا اور مصوری کے موضوع سے دلچسپی پیدا کی تھی۔

یہیں ہمایوں نے میر سید علی کو ایک ایسا کام تفویض کیا جو اُس مصور کی زندگی کے بیشتر حصے تک جاری رہا اور جس کو مغل اسکول کے ابتدائی دور کا سب سے گراں قدر ریکارڈ سمجھا جاتا ہے۔ اُس کو حکم ملا کہ وہ ایران کی مشہور کلاسیکی داستان "امیر حمزہ" کا بہت بڑا باتصویر نسخہ تیار کرے۔ اس نسخے کی غرض و غایت اِس بات کا ثبوت ہے کہ ہمایوں کو عظیم مصوروں کی سرپرستی کا شوق تھا۔ تحریروں[ط] کے مطابق یہ نسخہ بارہ جلدوں پر مشتمل تھا۔ ہر جلد کے سو ورق تھے اور ہر ورق ایک تصویر کے لیے وقف تھا۔ اگر یہ کتاب مکمل ہو جاتی تو اس میں غیر معمولی تقطیع کی بارہ سو تصویریں ہوتیں۔ ہر تصویر ۲۸ اور ۲۲ چوڑی تھی۔ میر سید علی کے اس شاہکار کے کچھ اوراق اب بھی محفوظ ہیں۔ ان میں قریب ساٹھ عدد تصویریں ویانا کے میوزیم میں اور پچیس عدد جنوبی کینسنگٹن میں وکٹوریہ البرٹ میوزیم[ط] کے ہندوستانی سیکشن میں ہیں۔ اس کی ایک نقل پلیٹ ۰ پر پیش کی گئی ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ سات برس کام کرنے کے بعد صرف چار جلدیں مکمل کی جا سکی تھیں یعنی اوسطاً ایک ہفتے میں ایک تصویر تیار کی گئی تھی۔ ظاہر ہے میر سید علی نے اس کام کو تنہا نہیں کیا تھا بلکہ اس کو عبد الصمد کا تعاون حاصل تھا۔ اس کے علاوہ چند ہندوستانی اور ایرانی مددگار بھی تھے۔ غرضیکہ ان سب فن کاروں نے مل کر مغل اسکول کی ابتدا کی۔ شہنشاہ ہمایوں کو اگر کچھ وقت اور ملتا تو یہ ابتدائی کام اس کی زیرِ نگرانی ترقی کرتا۔ لیکن اس کے بعد بڑا کٹھن زمانہ آیا۔ ہمالیہ کے بلند علاقوں سے لے کر پنجاب کے میدانوں تک ہمایوں کی ڈرامائی لشکر کشی اور فوجی نقل و حرکت اس زمانے کا عام دستور بن گیا تھا۔ آخر کار اس مغل نے پٹھان غاصبوں سے پرچمِ شاہی چھین کر اپنے ہاتھ میں لے لیا اور ایک دفعہ پھر ہندوستان کا مالک و مختار بن گیا۔ اس دوران میں جب کہ

ط۔ مطابق یادداشت مندرجہ تیمور نامہ، خدابخش لائبریری، پٹنہ

ط Victoria Albert Museum, South Kensington

۷ کپڑے پر بنی ہوئی "داستان امیر حمزہ" کی ایک تصویر کی نقل ۔ مصور : غالباً میر سید علی۔
زمانہ : ۱۵۵۰ء — ۱۵۷۰ء ۔ سائز : ½ ۲۸ × ۲۲ ۔ وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم
انڈین سیکشن ۔ ساؤتھ کینسنگٹن ۔

تصویر ۲: "شاہ ابوالمعالی کا تلغ خاں کوچی کے ہاتھ سے گرفتار ہونا"۔ مصوّر عبدالصمد زمانہ ۱۵۵۶ء۔ سائز: ۶$\frac{1}{4}$ × ۴$\frac{1}{4}$م۔ بوڈلین لائبریری۔ آکسفورڈ۔ قلمی 'آوسلے' اضافہ ۱۷۲۔ فولیو ۴۔

8. تصویر ۱: نوجوان اکبر کا اپنے والد کے گرنے اور انتقال کی خبر سننا"۔ زمانہ: ۱۵۵۶ء۔ سائز ۶$\frac{1}{2}$ × ۲$\frac{1}{2}$ ۔ انڈین میوزیم کلکتہ۔

لڑائیاں جیتی اور ہاری جاری تھیں اور سلطنت کی قسمت کا حال کسی کو معلوم نہ تھا۔ یہ دونوں ایرانی مصوّر خاموشی سے داستان امیر حمزہ کی تصویریں بناتے رہے۔ ان کو اس دن کا انتظار تھا جب وہ اپنے کام کے نمونوں کو بادشاہ کی خدمت میں پیش کر سکتے۔ لیکن خدا کی قدرت ہمایوں کی خوشیوں کا جام اس کے لبوں تک پہنچنے سے پہلے ہی پاش پاش ہو گیا۔ تخت مغلیہ پر رونق افروز ہونے کے کچھ ہی دن بعد دہلی میں ایک کتب خانے کے زینوں سے گر کر جاں بحق ہو گیا۔

ہمایوں کی بے وقت موت کی اطلاع فوراً اس کے نوجوان بیٹے اکبر کو دی گئی۔ وہ اس وقت پنجاب کے جالیائی دامن میں خیمہ زن تھا۔ اس واقعہ سے متعلق ایک تصویر پلیٹ ۳ پر ہے۔ شہزادہ اس خبر کو ہریانہ[1] کے مقام پر سن رہا ہے اور اس میں شک نہیں ہے کہ اس خبر رساں کی آنکھوں سے سچی گھبراہٹ عیاں ہے۔ اکبر کو بغیر کسی تاخیر کے تخت پر بٹھا دیا گیا۔ لیکن فوراً ہی نافرمانی کی علامتیں ظاہر ہونے لگیں جو آنے والے دور کی پریشانیوں کا پیش خیمہ تھیں۔ سب سے پہلا باغیانہ فعل ایک جنگجو رئیس شاہ ابوالمعالی کا تھا جب اس نے انتہائی ترش روئی سے اکبر کے جشن تاجپوشی کے دربار میں حاضر ہونے سے انکار کر دیا تھا۔ اس کو فوراً حراست میں لے لیا گیا اور اس کی یہ سرکشی جو ایک زبردست غدر کی شکل اختیار کر لیتی چٹکی بجاتے ہی دبا دی گئی۔ اس واقعہ کو اور جس انداز میں اکبر نے اس کو دبایا ہے اُس کو اُس زمانے کی تاریخی دستاویزات میں خاصی اہمیت دی گئی ہے۔ اکبر نامہ[2] میں اس کا مکمل ذکر ہے اور ایرانی مصوّر عبدالصمد کے جس نے غالباً اس منظر کو خود دیکھا تھا، ایک خاکے کا پُر اثر موضوع ہے۔ (پلیٹ ۔ تصویر ۲)۔ مصوّر اور مورّخ دونوں نے رواج کے مطابق اس مجرم کو گھٹیا دکھانے کی کوشش کی ہے۔ تصویر میں کھیس نکالے ہوئے ایک نوجوان کی شکل ہے اور جس وفادار سردار نے اس کو گرفتار کیا ہے وہ ایک معمّر اور لحیم شحیم آدمی کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ اس غدّار امیر کو کھانے پر مدعو کیا گیا تھا" اور جوں ہی ضیافتی دسترخوان بچھنے والا تھا اور دھونے کے لیے اس نے اپنے ہاتھ بڑھائے ہی تھے کہ تُلق خاں قوچی نے جو قوی اور چست تھا بڑی پھرتی سے کام لیا۔ وہ پیچھے سے آیا اور شاہ ابوالمعالی کے دونوں بازو پکڑ کر اس کو گرفتار کر لیا۔" اکبر کو آئندہ چند برسوں تک اسی طرح کی متعدد سیاسی بدامنیوں اور نافرمانیوں پر قابو حاصل کرنا پڑا۔ اس نوجوان شہزادے کی ساری عملی صلاحیتیں اپنے مخالف دعوے داروں کو راہ سے ہٹانے، اپنی سلطنت کی حدوں کو متعین کرنے اور مجموعی طور سے ہندوستان میں اپنی حیثیت کو مستحکم اور محفوظ کرنے میں صرف ہوئیں۔ لہٰذا ایسی حالت میں جب سیاسی اور فوجی سرگرمیوں کا دور دورہ تھا یہ ایک قدرتی بات تھی کہ مصوّری جیسے عافیت طلب فنون اور اس کے ساتھ مصوّروں کی وہ مختصر جماعت جس کو ہمایوں اپنے ساتھ لایا تھا بڑی حد تک کس مپرسی کی حالت میں پڑی رہی۔ عہد اکبری کے ابتدائی پندرہ برسوں تک کوئی

---

[1] اکبر نامہ۔ جلد اوّل، صفحہ ۶۲۲

[2] ۔ ۔ ۔ صفحہ ۲۸

غیر معمولی ترقی نہیں ہوئی۔ میر سید علی جو اس وقت تک درباری مصوّر کی حیثیت سے ملازم تھا داستان امیر حمزہ کی تصویریں بنانے میں منہمک رہا۔ جب نصف سے کچھ کم مکمل ہو چکیں تو ملازمت سے سبک دوش ہو کر حج کے لیے مکہ چلا گیا۔ جب واپس ہوا تو اکبر کی ملازمت اختیار کر لی۔ لیکن اس عرصے میں اس کے ہم وطن اور رفیق کار مصوّر عبدالصمد کو کلی طور پر اس کام کا نگراں بنا دیا گیا تھا اور وہ کام چند برسوں کے بعد پایۂ تکمیل تک پہنچ گیا۔

داستان امیر حمزہ کی تصویروں کے ساتھ کچھ اور تصویریں اب تک محفوظ ہیں جن سے عہد مغلیہ کے ابتدائی دور کی مصوّری کے اسلوب کا پتہ چلتا ہے۔ یہ اسلوب اصل میں ایرانی تھا اور اپنے قریبی تعلق کی وجہ سے صفوی اسکول کی ایک شاخ تھی — یہ تصویریں انھیں فن کاروں کے ہاتھ کا کام تھیں جنھوں نے بہزاد کی روایات کے مطابق تربیت حاصل کی تھی۔ میر سید علی نے ایران کے کلاسیکی ادب عالیہ کی جو تصویریں بنائی تھیں ان میں وہی طرز قائم ہے جو اس نے ایام جوانی میں تبریز میں سیکھا تھا۔ یہ تصویریں بڑی ہیں اس لیے کہ ان کے بنوانے والے سرپرست کے خیالات اور منصوبے کسی قدر عظیم تھے۔ جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے ہندوستان میں کاغذ آسانی سے دستیاب نہیں ہوتا تھا اس لیے یہ تصویریں کپڑوں پر بنائی گئی تھیں۔ ہندوستان میں سولہویں صدی کے وسط کی بنی ہوئی تصویروں کی ایک اور مثال پلیٹ ۹ ہے۔ اس کا بھی وہی عام انداز ہے۔ یہ شہسوار جو چہرے اور لباس سے ترکمانی معلوم ہوتا ہے امیر حسین شیخ قربان والی بغداد ہیں۔ تصویر کا انداز بڑی حد تک ایرانی ہے جس سے گمان ہوتا ہے کہ یہ خود سلطان محمد کی زیر نگرانی تبریز کے نگار خانے میں تخلیق کی گئی ہوگی لیکن ذرا گہری نظر سے دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا تعلق صفوی دور سے نہیں ہے بلکہ اس میں راجپوتی اسلوب کی جھلک ہے اور مبہم انداز میں ہندوستانی ماحول کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اس تصویر کا طرز اگرچہ ہندوستانی سے کہیں زیادہ ایرانی ہے تاہم یہ ناممکن ہے کہ عہد مغلیہ کے اس ابتدائی نمونے میں منظری گہرائی اور وسعت کے احساس کی تعریف نہ کی جائے۔ پلیٹ نمبر ۱۰ کا بھی وہی زمانہ ہے جو اس سے قبل کی تصویر کا ہے۔ اس لیے اس پر بھی اسی تنقید کا اطلاق ہو سکتا ہے بجز اس کے کہ تصویر کے زیریں حصّے میں ہندوستانی عنصر زیادہ نمایاں ہے۔ اپنی گائے بھینسوں کے ساتھ گڈریے کا دیہاتی انداز اور اس کے بال بچوں کا جھونپڑی کے نیچے دبک کر بیٹھنے کا ڈھنگ صاف صاف ظاہر کرتا ہے کہ تصویر پر راجپوتی چھاپ ہے۔ لیکن تصویر کے بقیہ حصّے کا آرائشی عمل بدیسی ہے۔ یہ کتابی تصویر سات کہانیوں پر مشتمل ایک نظم "ہفت پیکر" سے لی گئی ہے۔ جس کو بہرام گور کے سات مصاحبوں نے بیان کیا تھا۔ اس تصویر کی کہانی میں ایک طویل واقعہ کی منظر کشی کی ہے جس کا تعلق گڈریے کے ایسے کتّے سے ہے جس نے خود اپنے گلّے کے جانوروں کو مار ڈالا تھا جب کہ ان کی حفاظت کرنا اُسی کی ذمّے داری تھی۔ اس جرم کا جب انکشاف ہوا تو اس کو درخت سے لٹکا کر سولی دے دی گئی۔ آگے چل کر قصہ گو اس کے غدّارانہ فعل سے اخلاقی تلقین کا پہلو نکالتا ہے۔ ایک اور مینا تور تصویر پلیٹ نمبر ۱۱ پر پیش کی گئی ہے جو تاریخی اعتبار سے خاصی اہم ہے لیکن اس کی صحیح تاریخ کا اندازہ لگانا ممکن نہیں ہے۔ اس تصویر میں مشہور موسیقار اور مغنی تان سین کو دربار اکبری میں حاضری کے وقت دکھایا ہے۔ یہ واقعہ

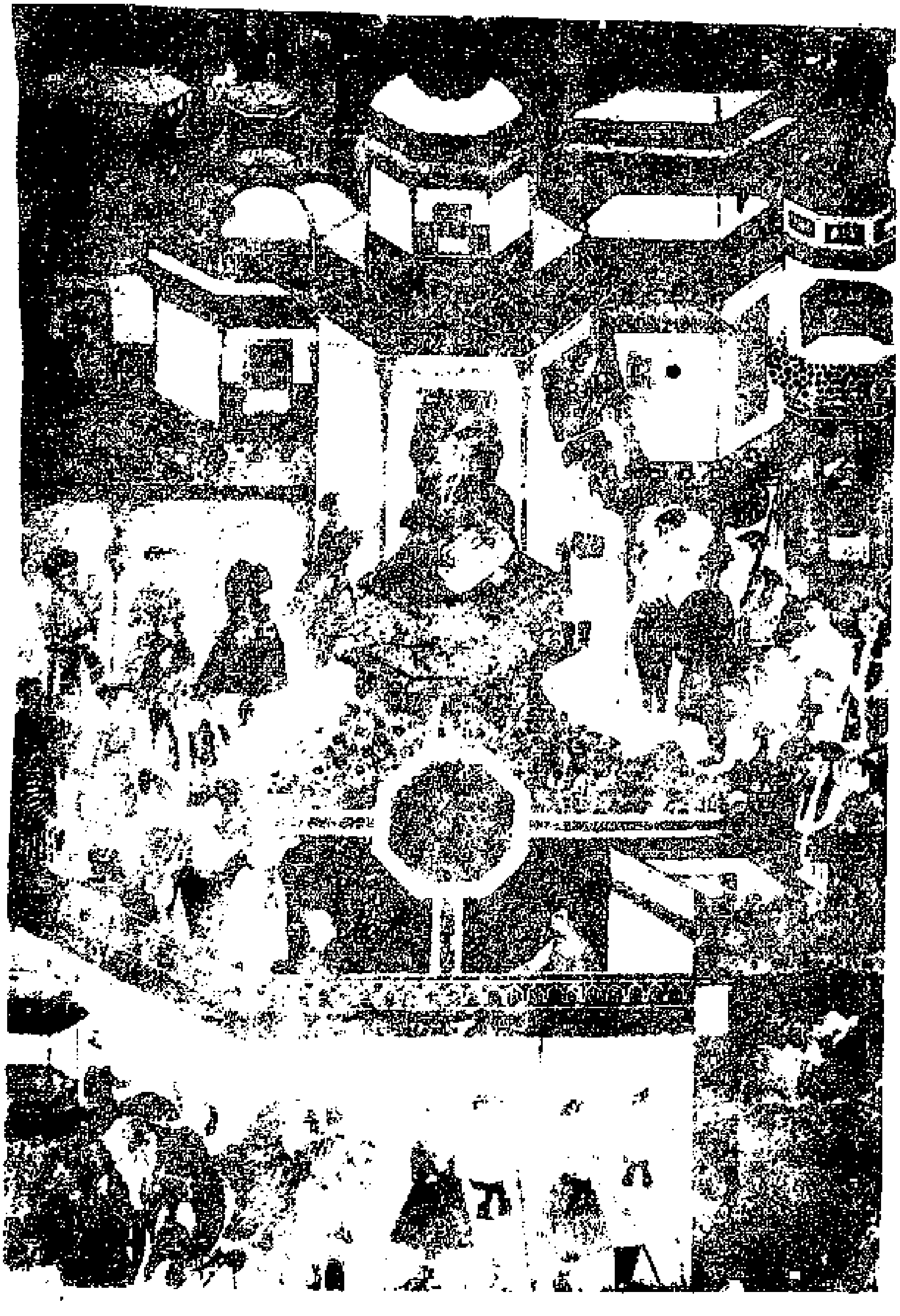
"شبیہہ امیر شیخ حسن نویان، والیِ بغداد"۔ ابتدائی مُغل طرز۔ زمانہ تقریباً ۱۵۷۰ء
رضا لائبریری، رامپور

۱۰ ”بھیڑوں کی رکھوالی کرنے والے بے وفا کتے کی کہانی“ تصویر از ”ہفت پیکر“۔
ابتدائی مُغل طرز۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۷۵ء۔ ذخیرہ: ایچ۔ ای۔ لارڈ رونالڈشے،
گورنر بنگال۔

۱۵۶۲ء کا ہے جب شہنشاہ اکبر کی عمر بیس برس تھی۔ گمان یہ ہے کہ تصویر اُسی زمانے کی تخلیق ہے۔ یہ مصوری کی اس کیفیت کو ظاہر کرتی ہے جب یہ فن اپنے ارتقا کے کسی قدر تاریک دور سے گذر رہا تھا اور اس کا اسلوب غیر واضح تھا۔ یہ تصویر ایرانی طرز سے مُغل طرز میں تبدیل ہونے کا ایک بہترین نمونہ ہے اور اس بات کی واضح دلیل ہے کہ اب ایرانی مصوری ہندوؤں کی دیسی چتر ودیا میں مدغم ہونا شروع ہوگئی تھی۔ عام اجزائی ترتیب، عمارتیں اور آرائشی ٹیپ ٹاپ کے لحاظ سے یہ تصویر بنیادی طور سے ایرانی ہے لیکن اس کی تشبیہوں، پھول پتّوں اور اس کے ماحول میں بہت سی ایسی خصوصیات ہیں جن کو ہم صرف راجپوت اسلوب سے منسوب کرسکتے ہیں۔ رنگ آمیزی کا یہ بہترین نمونہ ہے جس میں سنہرے رنگ نے ایک خاص لطف پیدا کردیا ہے۔ تان سین کو موسیقاروں کی ایک مختصر جماعت کے ساتھ جو بادشاہ کی مسند سے نیچے تصویر کے وسط میں بائیں طرف ہے پیش کیا ہے۔ تصویر کے عام انداز سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس مینا تور مصور نے بہزاد کے اسلوب فن سے اخذ کیا ہے اور بہت سی باتوں میں ایرانی اسکول کے اس عظیم مصور کے دل پسند کمپوزیشن کی تکرار ہے۔ مثلاً اس کی بیل اور نازک عمارتیں، چمن بندی کا نقشہ، سرو کے درخت اور بادام کے شگوفے، نقش و نگار سے مزیّن حوض اور فوارے، تصویر کے پیش منظر میں اونچی اور حائل دیوار، دروازے کے سامنے اپنی لاٹھی ٹیکے ہوئے دربان، یہ سب کے سب بہزادی موتیف ہیں جن کو اصل سے جُوں کا تُوں لے کر ہندوستانی منظر کے مطابق بنا دیا ہے۔ رنگوں کی مجوزہ ترتیب کا بھی وہی ماخذ ہے لیکن ان ایرانی بنیادوں پر بہت کچھ ہندوستانی چھاپ ہے۔ صورتوں میں انفرادیت کا رنگ زیادہ نمایاں ہے۔ دربار کی تصویر صاف صاف حقیقی زندگی کے مشاہدے کا نتیجہ ہے اور ہاتھی جیسے جانور کی ایسی سچی تصویر کشی صرف ہندوستانی نقاش ہی کرسکتا ہے۔ حقیقت کا سچا رنگ تو اس سائیس میں جھلکتا ہے جو گھوڑے کی گردن میں باہیں ڈال کر اسے چمکار رہا ہے۔ چمن میں ایران کے آرائشی اور بے لچک درختوں کے ساتھ ہندوستانی کیلے اور برگد کے درخت بھی ہیں جن کی شکلوں میں روایتی اسلوب کی کم پابندی کی گئی ہے۔ غرضکہ یہ سب چیزیں اشارہ کرتی ہیں کہ تصویر کی تخلیق ہندوستانی ماحول میں ہوئی ہے۔ مزید براں اسے دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے جیسے کسی دیواری تصویر کو چھوٹا کر دیا گیا ہے۔ عمودی سطحوں کے آرائشی عمل، صورتوں اور پس منظر کے باہمی تعلق، اس کے واضح حدود نما خطوط، اور کمپوزیشن میں جسامت کے احساس سے دیواری نقاش کے فن کی غمازی ہوتی ہے۔ اس تصویر کا حقیقی مصور کون تھا، یہ بتانا محض قیاس کی بات ہوگی۔ کیا یہ ایک ایسے ایرانی مصور کا عمل تھا جو ہندوستان میں اپنے چاروں طرف دیسی تصویریں دیکھ کر متاثر ہوا تھا، یا یہ ایک ہندو دیواری نقاش کی اس کوشش کا نتیجہ تھا کہ وہ اپنے فنی اسلوب کو ایرانی مینا تور کے مطابق بنا دے۔ یہ ایک ایسا سوال ہے جس کا صحیح جواب ممکن نہیں ہے۔ صورت حال کچھ بھی ہو اس تصویر سے اکبری دور کے ابتدائی پندرہ برس کی مغل مصوری کی کیفیت واضح ہو جاتی ہے۔ پلیٹ نمبر ۹، اور ۱۰ بھی قریب قریب اسی یا اس کے کچھ بعد کے زمانے کی مصوری کا حال بتاتی ہیں۔ ان کا عام انداز بڑی حد تک ایرانی ہے۔ پہلی تصویر پارچہ پر بنی ہوئی اس بڑی تصویر کا ایک جُز ہے جس کو پلیٹ نمبر ۱۰ پر چھاپا گیا ہے۔ اس کا موضوع ہے "خاندان تیموریہ کے شہنشاہ" جس

میں بابر، ہمایوں، اکبر کے ابتدائی زمانے کی شبیہیں موجود ہیں۔ دوسری پلیٹ کی تصویر ایک بہادر شہزادے ایرج کی ہے جو ایرانی تاریخ کی اساطیری دَور کی ایک نمایاں شخصیت تھی۔ ان مختلف نمونوں سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ مصوری کی نئی ہیئت اپنے قدم جما چکی تھی مگر ملک تعمیری دَور کی مشکلات سے گذر رہا تھا اس لیے اس میں کوئی خاص ترقی نہ ہوئی تھی۔ اس کے ساتھ یہ نئی تحریک ترقی کے امکانات سے بھرپور تھی۔ ایک طرف تو مغل دربار سے وابستہ مختصر مگر بہت سرگرم جماعت ایرانی مصوروں کی تھی جو اپنے فن میں بہزاد کی روایات کی پابندی کرتے تھے اور ہندوستانی فن کاروں کے کام میں جو اچھی چیز دیکھتے تھے اُس سے استفادہ کرنے کے لیے تیار رہتے تھے۔ دوسری طرف ہندو نقاش تھے جن کو دیواری تصویریں بنانے میں پشت در پشت کا تجربہ تھا لیکن وہ اس بات کے لیے بھی تیار تھے کہ صدیوں پرانی ہنرمندی کو مینا تور نقاشی کے اُس نئے طرز میں ڈھال لیں جو حاکمِ وقت کو پسند تھا۔

اگر اس صورتِ حال کو ذہن میں رکھیں تو پھر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ گرافک فنون کے میدان میں ایک نمایاں اور آگے بڑھنے والی تحریک کے لیے حالات بالکل سازگار تھے۔ بس ایک ایسی مدبرانہ حوصلہ افزائی اور دانش مندانہ سرپرستی کی ضرورت تھی جو ان مصوروں کو جذبۂ عمل سے سرشار کر دے۔ مغل شہنشاہوں نے ان ضروریات کو انتہائی فراخ دلی سے پورا کر دیا۔ ہم نے ابھی دیکھا ہے کہ اکبر کو لڑکپن ہی میں اپنے والد کی غیر محفوظ گدی پر بٹھا دیا گیا تھا اور وہ اپنی اس ریاست میں نظم و ضبط قائم کرنے کے عظیم اور کٹھن کام میں اُلجھا رہا جو کافی عرصے تک باہر کے حملوں، اندرونی کشمکشوں اور خانہ جنگیوں کا شکار رہی۔ لیکن اس کے بعد اب پندرہ سال گذر چکے تھے اور وہ لڑکپن سے گذر کر جواں مردی کی منزل میں داخل ہو چکا تھا اور یہ ملک جس پر بابر اور ہمایوں کا غیر مستحکم اقتدار تھا اب اس شہنشاہ کی غیر معمولی صلاحیت اور انتھک کوشش کی بدولت ایک انتہائی طاقت ور اور مستحکم سلطنت بن چکا تھا۔ اب ملک کے لیے مسلسل جنگی اور انتظامی خبرداری کی ضرورت باقی نہ رہی تھی۔ اکبر کو اطمینان تھا کہ وہ اپنی صلاحیتیں علم و فن کی حوصلہ افزائی کے لیے وقف کر سکے گا اور اپنی رعایا میں ایسے فنون کا شوق پیدا کرنے گا جو امن و امان کے دَور میں پروان چڑھتے ہیں۔ اس کام کو عملی جامہ پہنانے کے لیے اُس نے جو طریقے اپنائے وہ مجموعی طور سے اکبر کی پالیسی کو ظاہر کرنے کے لیے اہم ہیں۔ اپنے اجداد کے مقابلے میں اُس کا رویّہ اپنی رعایا کے ساتھ بالکل مختلف تھا اور اس نئے انداز فکر نے اُس کو ایک معمارِ سلطنت کی حیثیت سے کامیابی بخشی۔ اکبر کو ہندوستانیوں کی پوشیدہ صلاحیتوں کا احساس تھا اور وہ ان کے کلچر، ان کی خواہشات اور ان کے مقصدِ حیات سے جن کی طرف بابر اور ہمایوں نے کبھی توجہ نہ دی تھی باخبر تھا۔ اکبر اس حقیقت سے اچھی طرح واقف تھا کہ اس کے اجداد اور اس کے ہم مذہب جو ہندوستان کے مختلف حصّوں میں جاگزیں تھے اس ملک میں ایک مربوط حکومت قائم کرنے میں ناکام رہے تھے اس لیے کہ انھیں اس دیس کے مختلف طبقوں کے لوگوں سے کوئی ہمدردی نہ تھی۔ ان کے رسم و رواج اور عادات و اطوار کا کوئی لحاظ نہ تھا، نہ اُن کے علوم و فنون اور ذہنی رجحانات سے دلچسپی تھی۔ ان حملہ آوروں نے خود مختار ریاستیں قائم کر کے انہیں



۱۱ ”دربار اکبری میں موسیقار تان سین کی آمد۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۶۲ء۔ سائز: ۱۳″ × ۹″ ۔ انڈین میوزیم کلکتہ، نمبر ۳۴۲

12 کپڑے پر بنی ہوئی ایک تصویر "شاہان خاندان تیموریہ" کا ایک جزء۔ مصوّر: غالباً
عبدالصمد۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۷۰ء۔ پوری تصویر کا سائز ۵۴م x ۲۴م
(دیکھیے پلیٹ ۶۰)۔ برٹش میوزیم۔

اپنا گھر تو بنا لیا تھا لیکن ان کا طرزِ عمل یہ بتاتا تھا کہ وہ اس نئے وطن کے مستقل باشندوں کی طرح نہیں بلکہ ایک مستعمر کی حیثیت سے رہنا چاہتے تھے۔ انھوں نے جبلّتاً اپنے اجداد کی دُور دراز سرزمین پر نظر رکھی اور علم و فن اور ذہنی کاوش کی ہر شاخ کے لیے اسی منبع سے فیضان حاصل کیا۔ ایسے ہی لوگوں میں بابر اور ہمایوں جیسے مُغل رہنما تھے۔ جن کی حقیقی دل چسپی کا مرکز ہندوستان کے لوگ نہ تھے نہ یہاں کے رسم و رواج بلکہ دریائے جیحوں کے پار خود اُن کا اپنا وطن تھا۔ ان کا دل ہمیشہ بخارا اور سمرقند کے نیلے گنبدوں اور چمکتے ہوئے میناروں میں لگا رہتا تھا جو ہر طرح کی نفاست اور زیرکی کا نشان تھے۔ وہ ہمیشہ یہی امید لگائے رہتے تھے کہ دیر سویر کبھی نہ کبھی توران کی ہری بھری وادیوں اور کھِل کھِلتے پھولوں سے بھرے گلستانوں میں واپس پہنچ جائیں گے۔

چنانچہ اسی یادِ وطن سے طول ہو کر بابر کی زبان سے ہم سنتے ہیں "قلمرو ہندوستان بہت وسیع آباد اور دولت مند ہے تاہم اس میں دل چسپیوں کا سامان بہت کم ہے" آگرے کو اُس کے پوتے اکبر نے عمارتوں کے ذریعے قریب قریب وہی شان عطا کی تھی جو خود اُن کے تیموری وطن کی تھی لیکن اس سرزمین کے اُجاڑ پن کے بارے میں بابر کی رائے بہت سخت ہے "آگرہ شہر بہت بھدّا اور ویران ہے" اور "حسن کی کمی اور ناپسندیدہ پہلوؤں کی وجہ سے وہ کافی اُکتا گیا ہے"۔ جہاں تک ہندوستان کے باشندوں کا تعلق ہے اُن میں خصوصاً یہاں کے اہلِ حرفہ کا شاکی ہے جن میں "نہ کوئی قابلیت ہے نہ اُپج" وہ اپنے ہاتھ کے کاموں کو منظم کرنے اور ان کو عملی جامہ پہنانے کے لیے میکانکی ایجاد و اختراع کی صفت سے محروم ہیں۔ وہ یہ نہیں جانتے کہ فنِ تعمیرات یا نقشہ کشی کیا چیز ہے اور اُس میں اُستادی کس کو کہتے ہیں"۔ ان کے کام کو "ہندو طرز" کہہ کر اُن کی مذمت کرتا ہے "اس میں نہ صفائی ہے اور نہ باقاعدگی"۔ چنانچہ جب اس کو اہم تعمیراتی کام کے لیے ضرورت ہوئی تو اُس نے قسطنطنیہ جیسے دُور دراز مقام سے البانیہ کے مشہور میرِ عمارت سنان کے شاگردوں کو بلوایا تاکہ وہ اس کے منصوبوں کو عملی جامہ پہنائیں۔

لیکن اکبر کے ساتھ ہی ایک نئے دَور کا آغاز ہوا۔ اس کو ایسی کسی چیز کی ضرورت نہ تھی اس لیے کہ اس کے نزدیک یہ سب بے کار باتیں تھیں۔ اس کو جلد ہی یہ احساس ہو گیا تھا کہ اپنے اجداد کے وطن واپس لوٹنا ممکن نہ تھا۔ اس کی جبلّت نے اُسے باخبر کر دیا تھا کہ فرغانہ کا شہر اور اُس کی ہر ایک شے اُس کی اولاد اور نسل کے واسطے ہمیشہ کے لیے جا چکی ہے اور خاندانِ تیموریہ کے تخت کو دوبارہ حاصل کرنے کی ہر اُمید محض ایک کھوکھلا خواب ہے۔ لہٰذا مناسب یہی تھا کہ وہ ہمیشہ کے لیے اُس رشتے کو ختم کر دے جس نے اُسے وسطِ ایشیا کے آبائی وطن سے باندھ رکھا تھا اور اس حقیقت کو مان لے کہ آئندہ اس کی قسمت ہندوستان کے میدانوں سے وابستہ ہے۔ یہ حقیقت پوری طرح سمجھ لینے کے بعد اس کا دوسرا قدم یہ تھا کہ ایک ایسی انتظامی پالیسی اختیار کرے جس کے بنیادی اصول کے مطابق سلطنت کے قدرتی وسائل کو پوری طرح سے کام میں لایا جائے اور اس ملک کے رسم و رواج سے پورا استفادہ کیا جائے۔ چنانچہ جہاں کہیں یہ رسم و رواج اس کو ناقص معلوم ہوتے تھے ان کی جگہ دوسرے خصوصاً ایرانی عناصر کو اپنا کر ہندوستانی روایات کو تقویت پہنچاتا تھا۔ قصّہ مختصر اکبر کا یہ ایک آئینی عقیدہ تھا اور جس طرح ملک کی ازسرِ نو تعمیر کے لیے اسی اصول سے کام لیا اُسی طرح اُس نے عوام کے ادبی، فنّی، صنعتی و حرفتی مشاغل کی تنظیم میں بھی اُسی

کے مطابق کام کیا۔ لہٰذا جب اُس نے اپنی سلطنت میں امن و امان قائم کرلیا تو اُس کے فوراً بعد اس دیس کے لوگوں کی ذہنی نشوونما کا کام شروع کر دیا۔ اکبر نے اس کام کو جس طرح شروع کیا اُس سے اُس کے امتیازی کردار کا پتہ چلتا ہے۔ اُس نے جیحون پر بخارا اور سمرقند کے ان عظیم شہروں کے بارے میں سُن رکھا تھا جن کو اس کے تیموری اجداد نے تعمیر کیا تھا اور ایسی آرائش کی تھی کہ وہ ایشیا کے انتہائی عالیشان شہر تصور کیے جاتے تھے۔ اُسے معلوم تھا کہ یہ شہر عجائبات سے بھرے پڑے تھے اور عمارتیں تو ان کی شان و شوکت کی محض ظاہری علامتیں تھیں۔ اُن میں کتب خانے اور اعلیٰ تعلیمی ادارے تھے، مسجدیں اور دیوان خاص و دیوان عام تھے، جلسہ گاہیں اور کارگاہیں تھیں جہاں وہ تمام دانش مند اور باہنر کاریگر رہتے تھے جو ان بانیانِ سلطنت شہنشاہوں کی مشفقانہ سرپرستی کی کشش سے کھنچ کھنچ کر آتے تھے۔ اکبر نے محسوس کیا کہ اگر اُسے اپنی حدود سلطنت میں ادب و فن کو ترقی دینا ہے تو ایک ایسی راج دھانی کی تعمیر ضروری ہے جہاں اس منصوبے کے مطابق علمی ادبی مباحثوں، مطالعوں اور دستکاریوں کے لیے مناسب سہولتیں فراہم کی جاسکیں۔ چنانچہ اتنی تیزی سے بڑھتی ہوئی عمل داری میں فنِ تعمیرات اور انجینیرنگ کے ماہروں کو بُلا کر ایک نئے منصوبے کا خاکہ تیار کیا اور اس کو عملی جامہ پہنانے کے لیے ۱۵۶۹ء میں شاہی فرمان جاری کر دیے۔ چنانچہ اس طرح شہر فتحپور سیکری وجود میں آیا۔ آج یہ شہر غیرآباد ہے تاہم اب بھی اپنے بانی کی حوصلہ مندی اور فن کارانہ عالی دماغی کی ایک عظیم یادگار کی صورت میں ایستادہ ہے۔ یہ عظیم کام ابھی مکمل نہ ہوا تھا، اُس کے محلات اور مسجدیں، کتب خانے اور ٹکسال، حمّام اور اسکول، آب بردار نالیاں اور سنگ بستہ سڑکیں ابھی زیرِ تعمیر تھیں، ابھی اس کی نامکمل فصیلوں سے مشرقی مزدوروں کے اوزاروں کے بے ہنگم نغموں کی صدائیں گونج رہی تھیں کہ اکبر نے معمارِ اعظم کی حیثیت سے کامیاب ہونے کے بعد اپنے زیرِ سایہ تمام علوم کو دوبارہ زندہ کرنے کا کام شروع کر دیا۔ یہاں پر اُس نے ادیبوں، شاعروں، مورخوں اور فلسفیوں کو جمع کیا جو اکثر و بیشتر اس مربّی شہنشاہ کی ذاتی نگرانی میں مباحثوں اور تقریروں کی مجلسیں منعقد کرتے، پڑھتے لکھتے اور مطالعہ کرتے تھے۔ اس جگہ بالآخر وہ مذہبی مباحثے ہوئے جن کی بدولت انتہائی آزاد خیال بنے اُس "دینِ الٰہی" کو جنم دیا جو سرکاری عہدیداروں میں باہمی اختلافات کا باعث بنا۔ اسی شہر میں بابا اکواویوا[1] اور اس کے مقلّدین پر مشتمل سب سے پہلا عیسائی مشن پہنچا اور مُغلِ اعظم کے دربار میں حاضر ہوا۔ یہ لوگ گوا کے طویل اور گرد آلود سفر طے کر کے یہاں پہنچے تھے۔ جو تھکن سے چور مگر اپنی کامیابی کی امید سے بھرپور تھے۔ یہ لوگ اپنے ساتھ متعدد یوروپین کتابیں بھی لائے تھے۔ علم کے اس گھر میں مشرق کے ہر حصے سے ماہر و باکمال جمع ہوئے تھے۔ رفتہ رفتہ اس کا دائرہ عمل اتنا وسیع ہو گیا کہ اس ایوان شاہی کو سلطان محمود کی مشہور و معروف علمی مجلس سے تشبیہ دی جاتی تھی اور یہ تاریخی حقیقت ہے کہ یہی مشرقی ادبیات کے عروج کا مختصر مگر روشن ترین زمانہ تھا جس کی نمود ہندوستان میں اکبر کی اس شاندار راج دھانی کے مرمریں دیوان خانوں میں ہوئی تھی۔

---

[1] Father Aquavive

ہندوستان میں سلطنت مغلیہ کی طاقت کے عروج کے ساتھ جس طرح علوم کا احیا ہوا اسی طرح فنون لطیفہ نے بھی ایک نئی زندگی پائی۔ فتح پور سیکری جیسے شاندار شہر کی تعمیر کے سلسلے میں ہر طرح کی صنعت و حرفت پہلے ہی فروغ پا رہی تھی۔ فن تعمیرات کے ماہرین، معمار، سنگ تراش اور آرائش کار سلطنت کے ہر گوشے سے بلائے گئے تاکہ اپنی ہنرمندی کو اس عظیم منصوبے کی تکمیل میں لگائیں۔ چنانچہ وہ فن کارانہ دستکاریاں جن کی نشوونما صدیوں سے رکی ہوئی تھی پھر سے پھلنے پھولنے لگیں۔ اس زمانے کے انتہائی خوبصورت اکبری محلات کی آرائش کے لیے دوسرے تمام فنون لطیفہ کے ساتھ دیواری نقاشی سے بھی مدد لی گئی۔ عمارتوں کی تکمیل کے ساتھ ہی ماہر نقاشوں کو بلایا گیا کہ وہ دیوان خانوں اور آرام گاہ محل کی دیواروں پر تصویریں بنائیں۔ ان میں سے اکثر تصویریں اب ختم ہو چکی ہیں لیکن چند کے آثار اب بھی نظر آتے ہیں جن سے بلاشبہ اس زمانے کے مروجہ اسلوب فن کا پتہ چلتا ہے۔ ہندوستانی کاریگر کے عام طریقے کے مطابق ان کی آرائش میں نہ تو فریسکو ٹیکنک سے کام لیا گیا ہے اور نہ لعابی رنگ کی ترکیب سے بلکہ سرخ پتھر کی دیواری سطح پر پہلے سفید رنگ کی استرکاری کی گئی پھر رنگوں کو اس پر براہ راست لگایا گیا۔ اس کام کا جو انداز تھا وہ پلیٹ نمبر ۱۱ کی تصویر سے بہت مشابہ ہے۔ اس میں بعض مناظر پورے طور سے ایرانی انداز میں ہیں اور ممکن ہے کہ اس صفوی اسکول کے کسی مصور کی تخلیق ہوں جس کی نشوونما اسی زمانے میں شاہ طہماسپ کے دربار میں ہو رہی تھی۔ اس کا ثبوت راجہ بیربل کے محل میں وہ قدآدم شبیہ ہے جس میں ایک ایرانی عاشق کو الغوزہ بجاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ بدقسمتی سے تصویر اتنی خراب حالت میں ہے کہ اس کی عکسی نقل یہاں پر نہیں پیش کی جا سکتی ہے۔ بہت سے موضوعات ایسے ہیں جن کے پس منظر میں بڑی انوکھی عمارتیں دکھائی گئی ہیں۔ ان کا ماخذ بھی وہی صفوی اسکول ہے۔ دوسری طرف جیسا کہ باقی محفوظ شدہ نمونوں سے ظاہر ہوتا ہے، متعدد تصویریں اپنی خصوصیات میں ہندوستانی انداز کی ہیں اور ان ہندو نقاشوں کے فن کا نتیجہ ہیں جن کو اس مخصوص کام کے لیے ملازم رکھا گیا تھا۔ یہ باقیات امتداد زمانہ سے گھس کر مٹ چکی ہیں تاہم سب کی سب اس لحاظ سے قابل قدر ہیں کہ ان سے ۵ ، ۵ء کے فن مصوری کی کیفیت کو متعین کیا جا سکتا ہے اور یہ بات ہمیں بہر حال مان لینی چاہیے کہ یہ تصویریں قریب قریب اسی زمانے میں بنائی گئی تھیں۔ ان سے حتی الامکان یہی ثابت ہوتا ہے کہ فتح پور سیکری کی دیواروں کی تزئین کے لیے ایرانی اور ہندوستانی دونوں مصوروں کو ملازم رکھا گیا تھا اور ان میں سے ہر ایک نے اپنے ہنر کے مطابق آزادی سے کام کیا۔ وہ کبھی کبھی ایک دوسرے کے فنی عناصر کو اپنا لیتے تھے لیکن مجموعی حیثیت سے دونوں اسلوب فن متوازی راہوں پر گامزن تھے اور اس وقت تک ان میں کسی حقیقی امتزاج کا کوئی اشارہ نہیں ملتا تھا۔

گمان غالب یہی ہے کہ اکبر کے ذہن میں فتح پور سیکری کی دیواری نقاشی سے ہی مصوری کے ایک باقاعدہ اسکول کو قائم کرنے اور ہندوستان کے تصویری فن کو دوبارہ زندہ کرنے کا خیال پیدا ہوا تھا۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں اسی قسم کی چھوٹے پیمانے پر ایک چیز ہمایوں کے زمانے سے مغل دربار میں چلی آ رہی تھی لیکن اس فن کو مناسب رتبہ دینے کا پہلا قدم اسی طرح دھانی

میں اُٹھایا گیا اور اس کی حوصلہ افزائی کے لیے ایک مخصوص ادارے کا قیام عمل میں آیا۔ اکبر کو اپنے بچپن ہی سے اس حیثیتِ اظہار سے کمال دلچسپی تھی جس میں اس کے والد نے بھی اس کی ہمت افزائی کی۔ اس سے قبل بتایا جا چکا ہے کہ ہمایوں اور اس کے بیٹے اکبر نے ایرانی مصور خواجہ عبدالصمد سے خاکہ کشی میں باقاعدہ درس حاصل کیا تھا۔ تاریخ میں عموماً ایسی مثالیں نہیں ملتی ہیں کہ کسی بادشاہی خاندان کے شہزادے نے واقعی رنگ و برش سے خود کام کیا ہو۔ اُس کے لیے تو محض فیاضانہ سرپرستی کا رویہ ہی کافی سمجھا جاتا تھا۔ لیکن اکبر اور اس کے والد دونوں کو تصویروں سے غیر معمولی دلچسپی تھی۔ اس کا مؤرخ ابوالفضل لکھتا ہے "اوائل عمر ہی سے اعلیٰ حضرت کو اس فن سے بے انتہا شغف تھا اور انھوں نے اس کی ہر طرح سے حوصلہ افزائی کی اس لیے کہ اُن کے نزدیک یہ فن تحصیل علم اور تفریح دونوں کا ذریعہ تھا۔" خود اکبر نے اس موضوع پر درباریوں کی ایک محفل میں جس رائے کا اظہار کیا تھا اس کو اس سوانح نگار نے تحریر بھی کیا ہے اور وہ آج بھی بہت پتے کی بات سمجھی جاتی ہے ——— "بہت سے لوگوں کو مصوری سے نفرت ہے لیکن مجھے ایسے لوگ پسند نہیں ہیں۔ مجھے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک نقاش کو معرفتِ الٰہی کا بالکل عجیب و غریب وسیلہ حاصل ہے کیوں کہ نقاش جب کسی جاندار شے کی تصویر بناتا اور اس کے انگ انگ کی تشکیل کرتا ہے تو اس کو احساس ہوتا ہے کہ وہ اپنے بنائے ہوئے نقش میں جان نہیں ڈال سکتا اور اس طرح وہ مجبور ہوتا ہے کہ زندگی بخشنے والے خدا کی خدائی کو تسلیم کرے۔" اکبر کی اس انتہائی دانشمندانہ اور سوچی سمجھی رائے کو ضبط تحریر میں لانے کا صرف یہی مقصد نہ تھا کہ اس سے اکبر کے ذوقِ مصوری کی اہمیت کو نمایاں کیا جائے بلکہ اس سے کہیں بڑھ کر اس کا مقصد کٹر معتقدینِ مذہب پر یہ واضح کرنا تھا کہ وہ جاندار اشیاء خصوصاً انسانوں کی شبیہیں بنانے کے متعلق احکام شریعت کو کیوں اہمیت نہیں دیتا تھا۔ مزید براں اس نکتے سے متعلق کسی قسم کی غلط فہمی کو دور کرنے اور خصوصاً پڑھنے والے کے ذہن کو مذکورہ بالا نظریہ پر آمادہ کرنے کے لیے خود مؤرخ ابوالفضل اس مسئلے کو یوں متعارف کراتا ہے ——— "میں سمجھتا ہوں کہ اشیا کی شکلوں کا مشاہدہ کرنا اور اُن کی تصویر کھینچنا عموماً بے کار مشغلہ سمجھا جاتا ہے لیکن تربیت یافتہ دماغ کے لیے یہ کام تشنۂ دانش اور جہالت کے زہر کا تریاق ہے۔" اس کے بعد ایک جملہ اس سلسلے میں اعتراضات کے اسباب کی طرف اشارہ کرتا ہے ——— "قوانینِ شریعت کے محض لفظوں کی پابندی کرنے والے متعصب لوگ مصوری کے فن کی مخالفت کرتے ہیں اب سچائی اُن کی آنکھوں پر روشن ہو رہی ہے۔"

یہ جذبات خود اپنی عکاسی کرتے ہیں یعنی اکبر کو تصویروں کا اس حد تک شوق تھا کہ وہ مصوری کے فن سے پورا لطف اُٹھانے کے لیے اپنے مذہبی عقیدے کو بھی بالائے طاق رکھنے کے لیے تیار تھا۔ اکبر کے ان خیالات کی سند ابوالفضل تھا جس نے اپنی کتاب آئینِ اکبری میں ان عظیم مغلوں کے انتظامی امور کے ہر پہلو کو بیان کیا ہے اور اس میں فنِ مصوری کے باب میں ان خیالات کا ذکر کیا ہے۔ اگر اس کتاب میں مصوری سے متعلق یہ باب جو ۱۵۹۰ء کے قریب لکھا گیا تھا شامل نہ ہوتا تو ہم کو تصویری فن کی حوصلہ افزائی کے سلسلے میں اکبر کے منصوبے اور اس کے اندرونی انتظامات کا بہت کم حال

۱۳ "شاہ ایران فریدالدین کے تیسرے بیٹے ایرج کی شبیہ"۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۷۵ء۔
ذخیرہ: ایم کلکتی اے، پیرس۔

معلوم ہوتا۔ یہی ایک ایسا باب ہے جس کو پڑھ کر ہم اپنے ذہن میں مُصوّری کے سرکاری اسکول کا تصوّر قائم کرسکتے ہیں پہلی بات تو یہ واضح ہوتی ہے کہ یہ ادارہ براہ راست اس کی ذاتی نگرانی میں تھا اس لیے کہ " ہر ہفتے داروغہ و مُنشی ہر مُصوّر کے کام کو اعلیٰ حضرت کی خدمت میں پیش کرتے تھے اور معائنے کے بعد وہ ہر فرد کے کام کی خوبی کے مطابق اُس کو انعام اکرام سے مالامال کرتے اور تنخواہ میں اضافہ فرماتے تھے۔" اس ادارۂ فن کی کارکردگی کا اندازہ اس سے بھی ہوسکتا ہے کہ خود شہنشاہ اس کے مجموعی کام کی نگرانی کرتے اور تیارشدہ نمونوں کی بڑی پابندی سے تھوڑے تھوڑے وقفوں کے بعد جانچ کرتے تھے۔ مزید براں ہر ایک کے مشاہرہ کا تعیّن بھی خود ہی فرماتے تھے۔ مُصوّروں کی خاصی بڑی تعداد تھی قریب سُو سے اُوپر۔ اور ان سب کے لیے اکبر کی نئی راج دھانی میں ایک بڑا اور مناسب شاہی کارخانہ تھا۔ صرف دو اُستادانِ فن خواجہ عبدالصمد اور میر سیّد علی ایران کے تھے باقی سب کے سب ہندو تھے جن کی ہُنرمندی اس صاحبِ نظر شہنشاہ سے چھپی نہ تھی۔ اُس نے باہُنر کاریگروں کا انتخاب کیا تاکہ وہ ان ایرانی مُصوّروں کے ساتھ مل کر کام کریں اور اس ادارے کی فیض رسانی اور افادیت میں اضافہ کریں۔ جب شاہی سرپرستی ملنے کے بعد ان دیسی مُصوّروں کے فن کارانہ جوہر کھلے تو اُن کے کاموں نے مُغلوں کو حیرت میں ڈال دیا۔ ابوالفضل بڑی فراخ دلی سے اُن کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے اعتراف کرتا ہے کہ " اُن کی تصویریں ہمارے تصوّرات سے کہیں زیادہ دل کش ہیں۔ بے شک تمام دُنیا میں اس درجے کے مُصوّر کم ہی ہوں گے۔" اس میں شُبہ نہیں کہ ہندوستانی نقاشوں کی غیر معمولی قابلیت کو جو صدیوں کے تجربات کا نتیجہ تھی، محض اکبر کی سرپرستی اور ایرانی مُصوّروں کی رہنمائی کی ضرورت تھی تاکہ وہ ایک مرتبہ پھر اپنی کارکردگی کے اعلیٰ معیار تک پہنچ جائے۔ جیساکہ ہم آئندہ دیکھیں گے، ان کی خدمات سے فنِ مُصوّری کی دو شاخوں یعنی شبیہ نگاری اور کتابی مُصوّری میں خاص طور سے استفادہ کیا گیا تھا اور یہ دونوں کام اس ادارے کے شعبۂ تصویر سازی کے اہم ترین پہلو تھے۔ اِسی سے متعلق شعبۂ تزئین کاری[1] تھا جس کا عملہ نقاشوں[2]، مذہب کاروں[3]، جدول نگاروں[4] اور صفحہ بندی[5] کرنے والوں پر مشتمل تھا جن کی کاریگری مُکمل مینا تور تصویر یا مُذہّب قلمی نسخے کی تیاری کے لیے لازم تھی۔ لیکن اکبر کے منصوبے کا سب سے عملی پہلو جس سے اُس کی فطرت کی گہرائی کا بھی پتہ چلتا ہے ان اشیاء کی اصلاح اور بہتری سے متعلق تھا جن کو اس نوعیت کی مُصوّری میں استعمال کیا جاتا تھا۔ اس حصّے کو ہم تکنیکی شعبے سے بھی منسوب کرسکتے ہیں۔ اس کے بارے میں ہماری معلومات کا ماخذ یہ بیان ہے کہ " مُصوّروں کو جو اشیاء درکار تھیں ان میں کافی اصلاح کی گئی اور بڑی تحقیق اور تجربے کے بعد اُن کی صحیح قیمتیں متعیّن کی گئیں۔ رنگوں کی آمیزش کے طریقے کو خاص طور سے بہتر بنایا گیا ہے۔" اس قسم کے شعبے کی ضرورت بالکل واضح ہوجاتی ہے۔ مُصوّری کے اس نئے اسکول کی بُنیاد نئے خیالات اور نئے طرزِ عمل پر تھی جس کا مقصد ایک ایسی

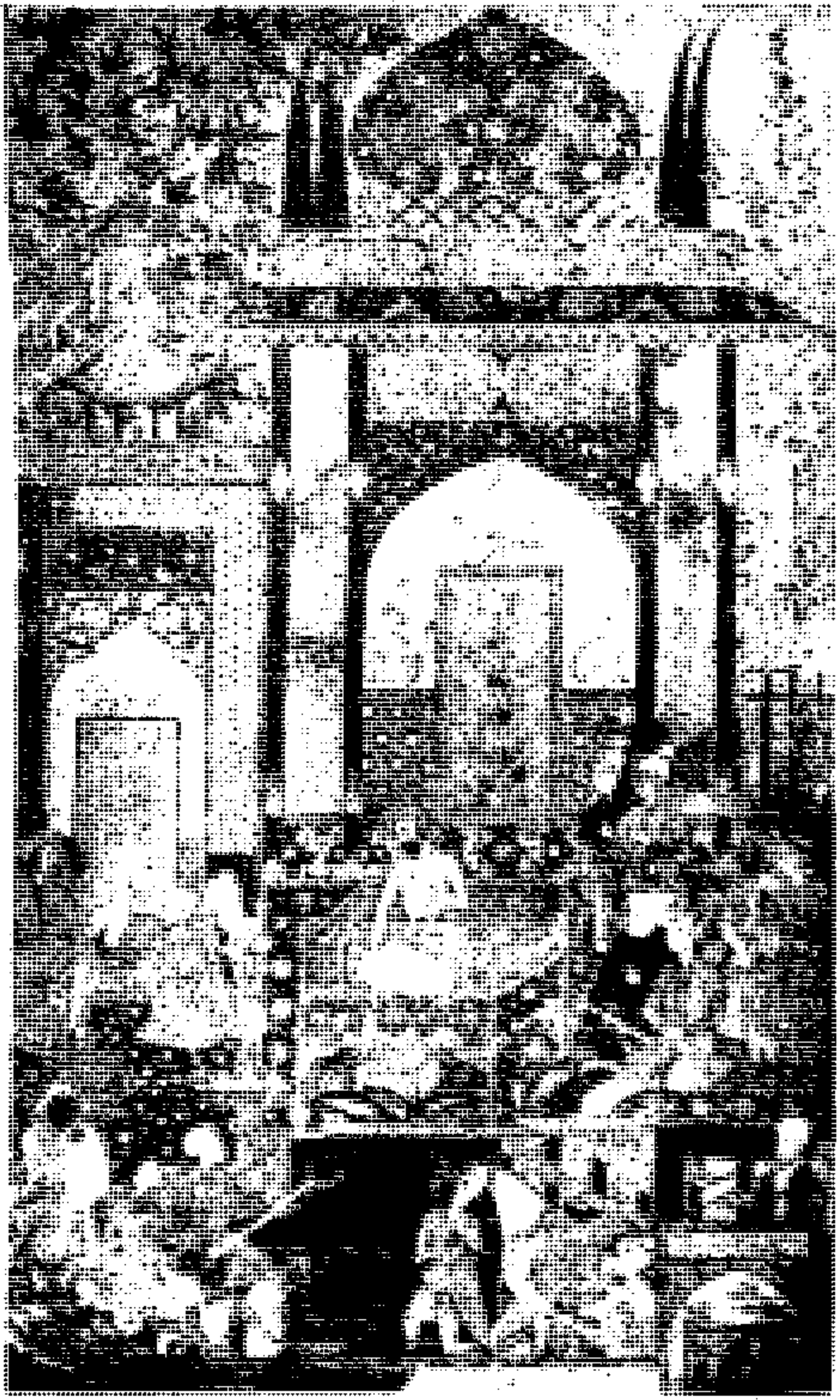
---

[2] Ornamental Artists [1] Decorative Section

[5] Pages [4] Line-Drawers [3] Gilders

ہیئتِ اظہار کو رواج دینا تھا جو اس ملک میں رائج شدہ ہیئت سے مختلف تھی۔ وہ دَور ختم ہو گیا تھا جب مصوّر موٹے موٹے نمایاں رنگوں سے دیواری سطح پر بڑے بڑے مناظر بنا دیتے تھے اور آب و ہوا اور استرادِ زمانہ سے جب خراب ہو جاتے تو ہاتھوں ہاتھ رنگ پھیر کر ان کو درست کر لیا جاتا تھا۔ اب ان مصوّروں سے توقع تھی کہ وہ اس دیواری نقاشی کے فن کو کاغذ کی ان چھوٹی تصویروں سے مطابقت دے لیں گے جن کی خاکہ کشی اور رنگ آمیزی میں بڑی ہوشیاری اور باریکی سے کام لیا جاتا تھا اور جو آگے چل کر ہر مصوّر کی انفرادی ہنرمندی کی مستقل یادگار بن جاتی تھیں۔ ایسے کام کے لیے خاص قسم کے کاغذ اور رنگوں کی ضرورت ہوئی، مناسب ضخامت کے نفیس برش تیار کرنے پڑے اور رنگوں کو گھولنے اور ملانے کے لیے وہ نازک سیالی اور گوند حاصل کیے گئے جن کو تکنیک کی سوچی سمجھی تبدیلی نے لازم بنا دیا تھا۔ ان میں سے متعدد اشیاء ہندوستان میں غیر معروف تھیں مثلاً کاغذ جس کا استعمال اسی زمانے میں شروع ہوا تھا۔ مصوّری کے فن کی اتنی لازمی شے سب سے پہلے ایران سے درآمد کی گئی لیکن بعد میں مغلوں نے کاغذ سازی کے کارخانے بھی قائم کر دیے۔ ایرانی مصوّروں کی نگرانی میں مینا اور تصویر کے رنگوں کی تیاری پر خصوصی توجہ دی گئی۔ ان رنگوں کو ہندو مصوّروں کے حوالے کر دیا گیا اور ان کے بنانے کی ترکیب بھی ان کو بتا دی گئی تاکہ وہ اس سے پورا استفادہ کر سکیں۔ ان کے استعمال کے اپنے مخصوص رنگ تھے لیکن اگر وہ یہ سمجھتے تھے کہ اس نئے انداز کے تصویری فن میں بہترین نتائج پیدا کرنے کے لیے یہ نئے رنگ اور سیال مددگار ہوں گے تو ان کو اپنی رنگ تختی میں شامل کر لینے کے لیے آمادہ رہتے تھے۔

یہ امر بحث طلب ہے کہ جب اس اسکول میں ہندوستانیوں کی تعداد زیادہ تھی —— کیوں کہ اب تک صرف دو غیر ملکی مصوّروں کا نام آیا ہے —— تو مصوّری پر ایرانی اثر کی کم علامتیں ظاہر ہونا چاہیے تھیں اور اپنے کردار میں اس کو مکمل طور سے ہندوستانی ہونا چاہیے تھا۔ اس میں شک نہیں کہ ایک وقت صورتِ حال یہی تھی لیکن اس اسکول کے فروغ کے ساتھ مغل دربار میں ایک اور ممتاز مصوّر کی آمد سے ایرانی عنصر کو مزید تقویت پہنچی۔ یہ ممتاز مصوّر فرخ بیگ تھا جو ۱۵۸۵ء میں اکبر کی خدمت پر مامور ہوا۔ فرخ وسط ایشیا کا متعلق تھا اور اپنے ساتھ مصوّری کا ایک ایسا اسلوب لایا جو نہ صرف منگولیا اور چین کی مصوّری سے مشابہ تھا بلکہ اس میں اس کی اپنی انفرادیت کا رنگ بھی نمایاں تھا۔ یہ رنگ اگرچہ اکبری اسکول کے آخری دور میں اثر انداز ہوا پھر بھی مجموعی حیثیت سے فنِ مصوّری پر اس کی بڑی گہری چھاپ ہے۔ اس مصوّر کے قلم کی ایک پرانی تصویر پلیٹ ۱۴ پر ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے ابتدائی دور کا طرز کسی قدر غیر ملکی تھا۔ یہ غالباً بابر نامہ کی ایک کتابی تصویر ہے اس لیے کہ اس میں ایک ایسے درباری منظر کی عکاسی کی گئی ہے جس میں بابر اپنے متعدد دوستوں اور سرکاری افسروں کے بیچ میں تخت پر رونق افروز دکھایا گیا ہے۔ دوسری طرف یہ ممکن ہے کہ یہ چند سال قبل اس وقت بنائی گئی تھی جب کہ فرخ کابل میں اکبر کے بھائی مرزا محمد حاکم کے زیر سایہ کام کر رہا تھا اور اس کے انتقال کے بعد وہ شہنشاہ اکبر کی خدمت پر مامور ہو گیا۔ دونوں صورتوں میں یہ امر یقینی ہے کہ یہ تصویر ایک غیر ملکی ذہن کی تخلیق ہے اور اس میں پیش منظر کی چند صورتوں کے سوا جن کا آرائشی عمل ظاہر



14 "شہنشاہ بابر کا دربار"۔ مصوّر: فرخ بیگ۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۸۰ء۔ سائز:
۸" × ۱۲"۔ ذخیرہ: ایم کارتی اے، پیرس۔

طور پر ہندوستانی ہے تیموری اور صفوی اسلوب فن کی تمام خصوصیات موجود ہیں۔ فرخ بیگ کی بعد کی بنائی ہوئی تصویروں سے ظاہر ہوتا ہے کہ جس طرح وہ ہندوستانی مصوری کو اپنے اسلوب فن کی چند خصوصیات عطا کرنے کا اہل تھا اسی طرح وہ اس مصوری سے بہت کچھ اپنانے کے لیے بھی تیار تھا۔

قریب قریب اسی زمانے میں جب تماق نے مغل دارالسلطنت میں باریابی پائی تھی ایک اور ایرانی مصور ہندوستان پہنچا۔ یہ آقا رضا تھا جس نے اکبر کے ولیعہد شہزادہ سلیم کے پاس نوکری کر لی تھی۔ سلیم جب شہزادے سے شہنشاہ جہانگیر ہوا تو اپنی تزک میں ایک درباری مصور ابوالحسن کے کام کی تعریف کرتے ہوئے ضمنی طور پر لکھتا ہے کہ "اس کا باپ آقا رضا ہراتی میرے زمانہ شہزادگی میں میرے پاس ملازم تھا"[1] جس آقا رضا کا یہاں ذکر کیا گیا ہے وہ مصوروں کے صفوی اسکول کے اس مشہور و معروف رکن کے سوا اور کوئی نہیں ہو سکتا جس نے شاہ طہماسپ کے آخری دورِ حکومت میں بڑی ناموری حاصل کی تھی۔ جہانگیر جیسا مبصر ہرات کے اس مصور کی تعریف ضرور کرتا ہے لیکن اس کو اس کے بیٹے ابوالحسن کے ہم پلہ نہیں سمجھتا ہے جس نے اس شہنشاہ کے دورِ حکومت میں ایک انتہائی نامور مصور کی حیثیت سے شہرت پائی۔ آقا رضا جب ہندوستان پہنچا تھا تو اس وقت یقیناً ایک معمر آدمی تھا اور غالباً اس کی ہنرمندی میں بھی فرق آ چلا تھا لیکن اس نے ہرات کے نامور مصور میرک کی زیرِ نگرانی تربیت حاصل کی تھی اس لیے اپنے عروج کے دنوں میں اس نے چند انتہائی خوبصورت فن پارے تخلیق کیے تھے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ اپنے اصلی اور تخلیقی کام کے مقابلے میں قدیم اساتذہ کی تصویروں کی نقلیں تیار کرنے میں زیادہ مشہور تھا۔ بہر حال اس مخصوص میدان میں خاکہ کشی اور رنگ آمیزی کے حسن کو اس سے منسوب کیا جاتا ہے اور اس میں اس سے کوئی بھی سبقت نہیں لے جا سکا ہے۔ ہندوستان میں دستیاب ہونے والی چند چھوٹی تصویروں میں ایک تصویر جو غالباً اسی مصور کے موقلم کا نتیجہ ہے پلیٹ نمبر ۲ تصویر ۲ میں چھاپی گئی ہے۔ یہ تصویر ہراتی طرز میں ہے۔ چونکہ آقا رضا اپنے زمانہ عروج میں کچھ عرصے تک اس شہر میں بھی رہ چکا تھا اس لیے اس میں شبہ نہیں کہ اس نے اس شہر کے فن مصوری کی بعض امتیازی خصوصیات کو اپنا لیا تھا۔ لہٰذا مغل اسکول پر جبکہ اس کا ارتقائی اور تشکیلی دور تھا، اس مصور نے اپنا کافی اثر ڈالا ہوگا اور جب یہ معلوم ہے کہ وہ ہندوستان میں مقیم ہو گیا تھا اور اپنے بیٹے کو ایسی تربیت دی تھی کہ اکبر کے جانشین کے دور میں خاندانی روایت کو برقرار رکھے تو اس کے اسلوب فن کا اثر بدستور قائم رہا ہوگا۔

---

[1] تزک جہانگیری، جلد ۲ صفحہ ۲۰ —— ڈاکٹر ایٹنگ ہاؤسن نے اس مصور کی وفات کی جو بخارا میں ہوئی تھی تاریخ ۱۵۰۰ء درج کی ہے لیکن یہ تاریخ اس حساب سے بالکل غلط ہے۔ زیادہ امکان یہی ہے کہ مغلوں کے ابھرتے ہوئے شہرہ کی بنا پر سرپرستی حاصل کرنے کے لیے اس نے اس تاریخ میں ایران چھوڑ دیا ہو اور اسی طرح ایرانی روزنامچوں سے اس کا نام غائب ہو گیا ہو۔ برلنگٹن میگزین نمبر ۲۱۵ جلد نمبر ۳۸ فروری ۱۹۲۱ء میں مرقع اس تاریخ کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ رضا عباسی، علی رضا اور آقا رضا ایک ہی شخص تھے۔ بہر حال اس آخری امکان کے لیے جہانگیر کا حوالہ اس مفروضے پر شائد مزید روشنی ڈال سکے۔

دربارِ مغلیہ کے غیر ملکی مصوروں کا ذکر کرتے وقت یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ تاریخ میں صرف انھیں کا ذکر کیا گیا ہے جن کے قطعی تاریخی ثبوت موجود ہیں۔ زیادہ امکان یہی ہے کہ ان کے علاوہ دوسرے کم مشہور مصور بھی ہوں گے جن کو شہنشاہ کی بے پایاں سرپرستی دربار میں کھینچ کر لے آئی ہوگی مگر تاریخ میں ان کا کوئی حوالہ نہیں ہے لیکن اس اسکول میں ایران سے آئے ہوئے شخصی عنصر کے علاوہ اتنا ہی اہم ایک اور غیر ملکی منبع تھا جس سے اس ملک میں ہندوستانی مصور فیضیاب ہوتے رہے تھے۔ یہ مغلوں کا شاہی کتب خانہ تھا۔ ہندوستان میں اکبر کی حکومت قائم ہونے سے قبل ہی اس ادارے میں انمول قلمی نسخے اور مذہب کتابیں موجود تھیں، اور اس طرح یہ ادارہ نہ صرف کتب خانہ بلکہ تصویر خانہ کہلانے کا مستحق تھا۔ تیموری بادشاہوں کی طرح مغل شہنشاہ بھی نادر کتابوں کے رسیا تھے۔ بابر نے اس کی مثال قائم کی تھی۔ جب بھی اُسے تغیر پذیر حالات موقع دیتے وہ تاریخی اہمیت کے قلمی نسخے جمع کیا کرتا تھا۔ بیان کیا جاتا ہے کہ بابر کو تصویروں اور کتابوں سے اتنی محبت تھی کہ جب ترکمانوں نے ہرات کو اور ظالم ازبیکوں نے سمرقند کو تباہ کر دیا تو اس نے ان شہروں کے کھنڈرات میں اپنے اجداد کے اُجڑے سکنوں کو تلاش کیا اور متعدد قیمتی قلمی نسخوں کو محفوظ کر کے اپنے ساتھ ہندوستان لے آیا۔ اس طرح ایک ایسے کتب خانے کی بنیاد ڈالی جس کے ادبی و تصویری مخزن میں اس کے جانشینوں کے زیرِ سایہ عظیم الشان توسیع ہوئی۔ ہمایوں نے بھی جس کو کتابوں سے فطری لگاؤ تھا اس میں اضافہ کیا اور شاہی خاندان کے ہر فرد نے حسبِ موقع اس کی ترقی میں مدد کی۔ لیکن اس کتب خانے کی بیشتر کتابوں کے جمع کرنے کا سہرا خاص طور سے اکبر کے سر ہے۔ اُس زمانے میں جب کہ انشا پرداز اور اربابِ ہنر اس کے حلقہ بگوش تھے وہ ان کتابوں اور تصویروں سے اکثر و بیشتر استفادہ کرتے تھے۔ اس کتب خانے کی مندرجات کا کچھ اندازہ ان کم یاب اور بچے ہوئے نمونوں سے ہو سکتا ہے جن پر شاہی مہریں ثبت ہیں اور ان سے فن و ادب کے اس مخزن کا تصور کرنا اور عالموں اور مصوروں کے لیے ان کی افادیت کو سمجھنا مشکل نہیں ہے۔ اس میں صرف کتابی تصویروں اور عام تصویروں کے شعبوں میں ہی بے شمار انمول مرقعے موجود تھے۔ مکتوب خاں کی قابل نگرانی میں جس کے بارے میں ہمیں معلوم ہے کہ کتب خانے اور تصویر خانے دونوں کا منتظمِ اعلیٰ تھا، اس ادارے کا نہایت معقول انتظام تھا۔ یہاں پر نقاش اپنے فنی ارتقا کے انتہائی قدیم نمونوں کا مطالعہ کر سکتا تھا —— بغداد کے عربی نسخے تھے —— جن کی پرتکلف مگر بے ڈھنگی تزئین کاری کا بازنطینی کلیسا میں بنی ہوئی موزیکی شبیہوں سے ایک تعلق نظر آتا تھا۔ اس کے بعد مصور ایسے نسخوں کے پاس پہنچتا تھا جن کی اصل منگولی تھی۔ ان میں جنگ و جشن کی تصویریں اگرچہ موضوع کے اعتبار سے بربریت پر مبنی تھیں مگر ان کے آرائشی عمل کی نفاست اس چینی مصوری کے اثر کی غمازی کرتی تھیں جو تو آن خاندان کے عہد میں پروان چڑھا تھا۔ انھیں سے ملتے جلتے لیکن زیادہ ترقی یافتہ اسلوب میں مصور کو ایسے تیموری قلمی نسخے ملتے تھے جن کے مزین صفحات سے نقاشی کے اس طریقہ کار کا اندازہ ہوتا تھا جو اس کے مغل سرپرستوں کے اجداد کے زمانے میں رائج تھا۔ غالباً سب سے زیادہ وہ کتابیں زیرِ مطالعہ تھیں جن میں مصوروں کے صفوی اسکول کی تصویریں تھیں۔ ان کے کچھ مصور اس وقت اکبر کے زمانے میں بھی بقیدِ حیات تھے اور تبریز، ہرات، اور شیراز کے نگارخانوں میں اپنے فن کو عملاً

جاری رکھے ہوئے تھے۔ اس شعبے کے بیش بہا مُرقعوں میں سب سے انمول وہ مُرقعے تھے جن میں ایرانی مُصوّروں کے ایک مختصر گروپ کا کام تھا۔ یہ مُصوّر اس زمانے میں بھی اپنے فن کے اُستاد مانے جاتے تھے۔ بہزاد، سُلطان محمد، آغا میرک اور مظفر علی اس ابتدائی دَور میں بھی اَیسے عظیم نام تھے جن کی قسمیں کھائی جاتی تھیں اور جن کی تصویروں کے صدقے دل سے حوالے دیے جاتے تھے۔ مُغل دارالسلطنت کے شاہی ذخیرے میں ان تمام نامور مُصوّروں کے فنّی نمونے موجُود تھے۔ ایک مُرقّع کو جس پر خاندان مُغلیہ کی شاہی مُہریں ثبت ہیں اور آج تک محفوظ ہے، ایرانی اسکول کی بارہ تصویروں کی شمولیت کا فخر حاصل ہے۔ ان میں آٹھ عدد خود بہزاد جیسے نامور کے مُوقلم کا نتیجہ ہیں۔ حُسن و فن کی یہ دولت اکبر کے درباری مُصوّروں کے سامنے تھی اور انھیں ہر سہولت مُیسّر تھی کہ ان کی مدد سے اپنے فن کے تاریخی اور عصری نمونوں کا مطالعہ اور مشاہدہ کریں۔ حقیقت تو یہ ہے اس باب میں اُن کا شاہی سرپرست اُن کی حوصلہ افزائی کرتا تھا۔ اکبر نے مُصوّروں کے فنّی معیار کو بلند کرنے کے جوش و خروش میں اُن کو حکم دیا کہ وہ ان تصویروں کو نقل کریں اور اگر ممکن ہو تو ان سے سبقت لے جانے کی کوشش کریں۔ لہٰذا یہ کہنا ہرگز مُبالغہ نہ ہوگا کہ آرٹ کے ایک انگریز طالب علم کے لیے جو حیثیت نیشنل گیلری ۱؎ کی ہے وہی حیثیت اُس زمانے کے مُصوّروں کے لیے مُغلیہ شاہی کتب خانے کی تھی۔

مُصوّری کے اکبری اسکول کا سب سے زرّیں دور وہ تھا جب شہنشاہ فتحپور سیکری میں اپنا دربار منعقد کرتا تھا اور اُس سے تعلق رکھنے والے کلاکار اس کی زیرِ نگرانی کام کرتے تھے اور ایسے لوگ اُس کے حلقہ بگوش تھے جن کی فضیلت نے اس شہنشاہ کے نام کو چار چاند لگا دیے تھے۔ اس اسکول کا آغاز ۱۵۷۰ء کے قریب ہوا اور پندرہ برس تک قائم رہا یہاں تک کہ ۱۵۸۵ء میں اکبر نے جس شہر کی اتنی شاندار تعمیر کی تھی اُس کو خیرباد کہہ دیا۔ صرف ایک مرتبہ ۱۶۰۱ء میں وہاں گیا تھا وہ بھی بہت عجلت میں۔ اس کے بعد پھر وہ کبھی نہ گیا۔ آہستہ آہستہ فتحپور سیکری کی زندگی ختم ہو گئی۔ بعد میں ایک شہنشاہ نے ۱۷۱۰ء میں جب ایک خاص موقع پر اس کے ستون دار ایوانوں میں کچھ ایام گزارے تو اُس وقت اُس شہر کی رونق عارضی طور سے پھر واپس آ گئی تھی لیکن وہ جلد ہی سکوت اور زوال کی چادر اوڑھ کر ہمیشہ کے لیے سو گئی۔ اکبر نے اپنے دورِ حکومت کے بیس برسوں کے لیے خاص طور سے لاہور کو صدر مقام منتخب کیا تھا۔ اگرچہ کچھ سرکاری مُصوّروں کو اپنے ساتھ رکھا لیکن ان کی اکثریت کو آگرہ میں منتقل کر دیا تاکہ وہ شہر کے محلاتی قلعے میں اپنے کام کو باقاعدہ جاری رکھیں۔ تاریخ بتاتی ہے کہ شہنشاہ نے ذاتی عملے کے کچھ مُصوّروں کو پنجاب کے اس نئے صدر مقام میں ان کے پسندیدہ فن یعنی دیواری تزئین کاری میں لگا دیا تھا۔ لاہور کے محل کا اندرونی حصّہ دل کھول کر رنگین مناظر سے مُزیّن تھا۔ ان میں سے بعض کا ذکر یورپین مصنّفین نے بھی کیا ہے۔ زنانہ کمروں کی تصویروں کے موضوعات غیر معمولی تھے جن کے بارے میں کہتے ہیں کہ "وہ فرشتوں کے علاوہ لمبی دُموں اور سینگوں

۱؎ National Gallery, London

والے خوفناک شیطانوں کی تصویروں پر مشتمل تھے ؎ یہ نامکمل بیان فرشتہ[۱] کا ہے جو مغل دارالخلافے میں وارد ہونے والے اوّلین انگریزوں میں سے ایک تھا۔ بیان کی تشنگی کے باوجود اس نے جس قسم کے منظر کا ذکر کیا ہے اس کو ایرانی مصوری میں اس غیر معمولی موضوع سے مماثلت دی جا سکتی ہے جو شہنشاہ سلیمان کے دربار میں ملکہ سبا کی آمد سے متعلق ہے۔ اس واقعہ کو ایرانی خیال کے مطابق جس طرح پیش کیا جاتا تھا اس میں پروار زنانی صورتوں کو ہمیشہ کہر ورشن کے وسط میں بنایا جاتا تھا اور ان کے ارد گرد متعدد غیر ارضی حیوانات ہوتے تھے جن کی ظاہری شکل و صورت اس سیاح کے مختصر مگر تمثیلی بیان سے مطابقت رکھتی تھیں۔ چنانچہ اس سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ اس کے بعد کے زمانے میں لاہور کی دیواری آرائش کاری فتح پور سیکری کی دیواری تصویروں سے بہت مشابہ تھی اور ایرانی طرز اب بھی ہر اس مقام پر مقبول تھا جہاں نقاش کے فن کو محلوں میں دیواری سطحوں کی تزئین و آرائش کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ بہر حال جب نقاش کی ہنرمندی کو کتابی تصویریں بنانے کے کام میں لایا جاتا تھا جہاں اس کے ڈیزائن کی تشکیل بہت چھوٹی ہوتی تھی تو اس میں یہ غیر ملکی عنصر کم نظر آتا ہے۔ لہذا گمان غالب یہی ہے کہ مصوری کے فن نے دو متوازی راہوں پر چل کر ترقی کی اور ۵۰۰-۱۲۰۰ء تک جب اکبر کا انتقال ہوا ایرانی اور ہندوستانی اسلوب فن دو جداگانہ اور واضح طریق اظہار کی حیثیت سے مستعمل رہے۔

---

۱ Fitch

تیسرا باب

حُسن شناس جہاں گیر

اکبر کی موت کے ساتھ ہی مینا تور مصوری کے فن پر جو مغلوں کی زیرِ سرپرستی روز افزوں ترقی کر رہا تھا ایک نازک دور آیا۔ اگرچہ بہت سے ابتدائی کام مکمل ہو چکے تھے تاہم نقاشی کے اس نئے طریقے کو نئے ماحول میں مستحکم بنیادوں پر قائم کرنے کے لیے بہت سے مراحل طے کرنے اب بھی باقی تھے۔ اکبر کے ذہن میں ایک اسکول کا تصور تھا جس کو وہ عملی جامہ پہنانا چاہتا تھا۔ اس کے لیے اُس نے اشخاص اور سامان دونوں جمع کر لیے تھے اور ان کو بڑی سوجھ بوجھ سے ماہرین کے اختیار میں چھوڑ دیا تھا ——— ہندوستانی کاریگروں کی رہنمائی کے لیے اُس نے مصوری کے پسندیدہ اسلوب کے نمونے حاصل کیے۔ کتابوں کو مصوّر کرنے کے لیے کتابوں اور تصویروں کا انتخاب کیا گیا۔ شبیہ نگاری کے فن کو قومی البم کی تشکیل سے اور بھی بڑھاوا ملا اور پوری تحریک کو باقاعدہ اس طرح منظم کیا گیا کہ اس اسکول کی حقیقی اور مضبوط بنیاد پڑ گئی۔ لیکن یہ کام ابھی اسی منزل تک پہنچا تھا اور اس کے مختلف عناصر نے کوئی واضح شکل بھی نہ اختیار کی تھی کہ اس کا شاہی سرپرست دنیا سے چل بسا اور اسکول کا مستقبل غیر یقینی ہو گیا۔ اگر اکبر کے جانشین کو اس موضوع سے محض واجبی دلچسپی ہوتی تو اس کا امکان تھا کہ یہ فن دیر سویر اپنی ابتدائی حالت کی طرف عود کر کے ہمیشہ کے لیے ختم ہو جاتا اور مغلوں کی تاریخ میں اس کے وجود کا کوئی نشان باقی نہ رہتا۔ مینا تور مصوری کا فن اپنی امتیازی خصوصیات کی وجہ سے خصوصاً ارتقا کی اس منزل پر پہنچنے کے بعد صرف حکمران بادشاہوں کے ذاتی جوش و خروش ہی سے پروان چڑھ سکتا تھا اور اس سہارے کے بغیر وہ کمہلا کر ختم ہو جاتا۔ لیکن یہ بڑی انوکھی بات ہے کہ جس نوعیت کے مضامین سے ایک شہنشاہ کو دلچسپی ہو وہی مضامین اُس کے جانشین کی توجہ کا مرکز ہوں۔ لیکن خوش قسمتی سے مغل مصوری اس انوکھے پن سے مستثنیٰ ہے۔ اکبر کے بیٹے جہاں گیر کی شخصیت میں ہندوستانی نقاشوں کو ایک ایسا دوست ملا جس کو ان کے کام سے از حد دلچسپی تھی اور اُس جیسی سرپرستی

سی مثال اس فن کی تاریخ میں ملنا مشکل ہے۔ اس کی کریمانہ اور دانش مندانہ حوصلہ افزائی نے اس اسکول کو ایک نئی قوتِ عمل بخشی۔ اس کی نشو و نما کی ابتدائی مشکلات پر قابو پالیا گیا اور جو تصویریں ابتدا میں ایک طرح سے ناہموار اور غیر پختہ نظر آتی تھیں وہ رفتہ رفتہ بہتر ہو گئیں۔ یہاں تک کہ اُن کا ایک واضح اسلوب نکل آیا۔ اس اسلوب کا امتیازی رنگ بڑی حد تک اکبر کی سوچی سمجھی ہوئی عملی بنیادوں سے اُبھرا۔ لیکن اس کی تکمیل بلاشبہ اُس کے حُسن شناس بیٹے کی باذوق نگرانی کا نتیجہ تھی۔ اس اسکول کو وجود میں لانے اور اُس کو باقی رکھنے میں ان دونوں شہنشاہوں کا جو حصّہ ہے اس کو ایک قدیم استعارہ میں ہم اس طرح بیان کر سکتے ہیں کہ اکبر نے تخم ریزی کی اور جہانگیر نے اُس کی آبیاری کر کے اُس میں پَھل پُھول کِھلائے۔

دو عناصر تھے جن کی مدد سے جہانگیر کی سرپرستی میں یہ فن پایۂ تکمیل کو پہنچا۔ سب سے اہم عنصر، جیسا کہ ہم کو آئندہ معلوم ہوگا، خود شہنشاہ کی اپنی فن کارانہ شخصیت تھی۔ دوسرا عنصر اُس کے عہدِ حکومت میں ملک کی مستحکم حالت تھی۔ جب حکومت کی باگ ڈور اس شہنشاہ کے ہاتھ میں آئی تو اس کو اطمینان کی وجہ سے غور و فکر کا موقع ملا اور یہ اس کی آرام پسند طبیعت کے عین مطابق تھی۔ ایک عظیم سلطنت کی تعمیر کے لیے جو اصلی محنت اور مشقت کا کام تھا وہ اُس کے اجداد پہلے ہی انجام دے چکے تھے اِس لیے اپنے تمام دَور میں جہانگیر صرف مسّرت کی راہوں پر چلتا رہا۔ اُس کو صرف پَھل توڑنے تھے جب کہ ساری محنت اُس کے بزرگوں نے کی تھی۔ جہانگیر کی طبیعت میں ایسی صفت تھی کہ وہ ہر اُس اچھی شے سے لُطف اندوز ہوتا تھا جس کو اُس کے بزرگوں نے طاقت یا محنت سے اُس کے لیے مُہیّا کر دی تھی۔ لیکن مذکورہ بالا دونوں عناصر میں شخصی عنصر ہی ایسا تھا جس کا اس عہد کی مُصوّری پر سب سے زیادہ اثر ہوا۔ لہٰذا جہانگیر کے زیرِ سایہ مُصوّری کے امتیازی خاصّہ کو صحیح طریقے سے پہچاننے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اس شہنشاہ کی انفرادیت کے بعض پہلوؤں کو سمجھیں اور اس کو بادشاہ کے علاوہ اس فن کے سرپرست کی حیثیت سے دیکھیں۔ اِس طرح اُس کے اور اسکول کے باہمی تعلق کی وضاحت ہو جائے گی اور خود مُصوّری کے مقصد اور لائحۂ عمل کو سمجھنے میں مدد ملے گی۔

جہانگیر کی زندگی اور اُس کے عہد پر دو مُستند ماخذ ہیں جن سے اُس کے کردار اور کارناموں کا صحیح تصوّر کیا جا سکتا ہے۔ دونوں ماخذوں کی اپنی خُوبیاں ہیں اِس لیے کہ دونوں ایک ہی زمانے کی تاریخی دستاویزیں ہیں۔ لیکن ہر ایک کا نقطۂ نظر متضاد اور مقصد جُداگانہ ہے۔ ان میں سے ایک جہانگیر کی خود نوشت تُزک[1] ہے جس میں اُس کے عہد کے انتہائی پُر راز واقعات سالوں کی رُوداد ہے۔ شاہی واقعات کے اس دل چسپ روزنامچے میں ہم شہنشاہ کو اُسی انداز میں دیکھتے ہیں جس انداز میں اُس نے اپنے آپ کو پیش کیا ہے۔ کبھی وہ اپنی رعایا سے متعلق اپنی ذمّے داریاں کو ایمان داری سے انجام دے رہا ہے اور حکومت کے اعلیٰ عہدے دار کی حیثیت سے اپنے فرائض پُورے کر رہا ہے لیکن اسی کے ساتھ اپنی زندگی سے حتّی الامکان لطف اندوز ہو رہا ہے

۱؎ تزک جہانگیری۔ مترجم اے۔ راجرز۔ مرتبہ ہنری بیورج۔ رائل ایشیاٹک سوسائٹی لندن، جلد اوّل ۱۹۰۹ء جلد دوم ۱۹۱۴ء

مجموعی حیثیت سے یہ ایک سیدھی سادی اور بے لاگ کہانی ہے جس میں نہ کوئی فروگذاشت ہے نہ کوئی مبالغہ بلکہ یہ ایسے واقعات وحالات اور شاہی ملاقات اور قصوں سے بھرپور ہے جن سے اس کی شخصیت اور اس کے ماحول پر خاصی روشنی پڑتی ہے۔ دوسرا مستند ذریعہ ایک انگریز تھامس رو[1] ہے جس نے جیمز اول[2] کے درباری سفیر کی حیثیت سے اس مغل اعظم کے دربار میں چار سال گذارے تھے اور اپنے تاثرات اپنے خطوط[3] میں لکھے تھے۔ یہ خطوط آج محفوظ ہیں اور ایک بے بہا سرمایہ ہیں، اس لیے کہ یہ ہمارے سامنے خاص طور سے جہانگیر اور اس کے طرز زندگی کی ایک صاف ستھری اور موثر تصویر پیش کرتے ہیں۔ ان مختلف ذریعوں سے شہنشاہ کی شخصیت اور طبیعت کا اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے۔ خوش قسمتی سے ان دونوں مستند ماخذوں میں مصوری کے موضوع سے متعلق متعدد کارآمد حوالے موجود ہیں۔

جہانگیر سینتیس[4] سال کی عمر میں تخت نشین ہوا۔ اس وقت تک اس کے ذہن کی پوری نشو ونما ہو چکی تھی اور زندگی کے تجربات نے اس کے خیالات کو اور پختہ کر دیا تھا۔ اس نے اپنی متعدد شخصی صفات سے ظاہر کر دیا تھا کہ وہ خاندان تیموریہ کا سچا جانشین تھا اور اس لحاظ سے وہ اپنے جد امجد بابر سے بڑی نمایاں مشابہت رکھتا تھا۔ گذشتہ باب میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ یہ جہانگیر کا مورث اعلیٰ شدت حالات سے مجبور تھا اس لیے اپنے ذہن کی ہمہ گیری اور خداداد صفات سے خود اپنی زندگی میں استفادہ نہ کر سکا تھا۔ البتہ اس کے جانشین ان اوصاف سے معمور تھے اور انھیں سے اس کلچر کی وہ بنیاد ڈالی تھی جو اس نسل کا نشان امتیاز تھا۔ ان ممتاز جانشینوں کے طویل سلسلے میں جہانگیر کی شخصیت ایسی تھی جس میں بابر کے خیالات اور جذبات اتنے مکمل طریقے سے منعکس تھے۔ یہ صفت دونوں کے شوق اور پسند کی مشابہت میں سب سے زیادہ نمایاں نظر آتی ہے۔ دونوں کو پھول، باغ، قدرتی مناظر، سیر و سیاحت اور کھیل تماشوں سے شوق تھا۔ دونوں عیش و نشاط خصوصاً شراب و کباب کی علت میں مبتلا تھے۔ مگر اس کا بدل ان کا حسن اخلاق تھا۔ پیتے تھے، لیکن بھلے مانسوں کی طرح پیتے تھے۔ دونوں شعر و شاعری، موسیقی اور فنون لطیفہ سے دلچسپی رکھتے تھے، خوب پڑھتے اور خوب لکھتے تھے، دونوں نے اپنی اپنی ضخیم سوانح حیات تصنیف کیں۔ دونوں فطرت کے شیدائی تھے۔ دونوں کو جانوروں کی زندگی کے مطالعہ و مشاہدہ کا شوق تھا۔ ان تمام باتوں میں حیرت انگیز طور پر یہ لوگ ایک دوسرے کے مشابہ تھے مگر اس کے باوجود دوسری باتوں میں ایک دوسرے سے بالکل مختلف تھے۔ بابر چونکہ ایک بانی سلطنت تھا اس لیے اس کی جسمانی ساخت مضبوط تھی۔ ورزش کا شوقین، پیدائشی نبرد آزما اور بہادروں میں ایک بہادر تھا۔ دوسری

۱۔ Sir Thomas Roe

۲۔ James I

۳۔ The Embassy of Sir Thomas Roe 1615-19, Edited by Wilson Foster (2 Vol., Hakluyt Society, 1899)

طرف جہانگیر کی طبیعت میں نرمی اور جسم میں کچھ کچھ نسوانیت تھی۔ وہ عافیت پسند اور سکون کا شیدائی اور اگر دوسرے لفظوں میں کہیں تو عیش پسند تھا۔ اس تضاد کا سبب معلوم کرنے کے لیے ہمیں بہت دور نہیں جانا پڑے گا۔ اس میں کچھ تو ماحول کو دخل تھا اور کچھ اُن مختلف زمانوں کو جن میں ہر ایک نے اپنی زندگی گذاری تھی۔ لیکن اس مخصوص تضاد کا اصل سبب اُن کا پیدائشی فرق تھا۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں بابر وسط ایشیا کے پہاڑی علاقوں کی دو مردانہ صفت نسلوں کی براہِ راست پیداوار تھا۔ اُن سے اُس کو ورثے میں وہ اَن تھک جسمانی ساخت ملی جس نے اُسے ہر سختی کو اطمینان سے جھیلنے کی قوت بخشی۔ وہ زندہ دُرح جو ابتدا میں وحشت و بربریت کی طرف مائل تھی کئی پُشتوں کی مہذب زندگی کے بعد ایسی نفاست میں ڈھل گئی تھی جس کا اظہار اپنے دشمنوں کے ساتھ بہادرانہ اور بے لاگ رویّہ میں ہوتا ہے۔ جہانگیر کی تربیت بھی اسی ڈھنگ سے ہوئی تھی۔ وہ اسی خاندان کی اولاد تھا لیکن صرف ایک اور سب سے اہم فرق تھا۔ اُس کی ماں ہندوستانی اور ایک راجپوت شہزادی تھی۔ اس کے منگولی خون کے ساتھ ملا ہوا یہ ایک بالکل ہی نیا خاندانی رشتہ تھا جس کی اپنی امتیازی خصوصیات تھیں اور جو بے کم و کاست اُس کے اندازِ فکر میں جلوہ گر تھیں۔ اُس کی خیال آرائی، اس کی حسّیت اور محویت جن سے ہندو ذہن کے تجریدی ہونے کا ثبوت ملتا ہے، جہانگیر کے ہر کام پر اثر انداز ہوئیں۔ لیکن ان سب سے بڑھ کر اس نئے امتزاج نے اُس کو ایسی طبیعت عطا کی جو اس کے طاقتور اور بااثر اجداد کی طبیعتوں سے کہیں زیادہ حسّاس تھی۔ یہ راجپوتی میل بہت سے اعمال و افکار کا سبب تھا جس کے بغیر جہانگیر کے نظریۂ زندگی کی گہرائی کو سمجھنا مشکل ہے۔ اس کی مدد سے بابر کے مقابلے میں جو ایک خوش گوار تضاد ہے جہانگیر کی اپنی رعایا کے ساتھ ہمدردی، اُن کے مشغلوں اور دھندوں سے اُس کی گہری دلچسپی اور اس کے اپنے اصلی وطن سے دلی تعلق کو سمجھا جا سکتا ہے۔

جہانگیر کی شخصیت کو خارجی پیمانوں سے ناپنے اور پرکھنے کی وجہ سے بہت نقصان پہنچا ہے۔ عام طور سے اُس کو مشرق کے ایک اچھے مطلق العنان فرماں روا کا مثالی نمونہ سمجھا جاتا ہے۔ اُس میں بہت سی کمزوریاں تھیں لیکن اگر صحیح طور پر جانچا جائے تو اس کے اوصاف اُس کی کمزوریوں سے زیادہ نمایاں نظر آئیں گے۔ اپنے انداز میں وہ ایک اچھا منتظم تھا۔ اُس کے سایۂ عاطفت میں سلطنت نے روز افزوں ترقّی کی۔ اُس کی امن پسند طبیعت کی وجہ سے اُس کی حکمتِ عملی میں جارحیت کو دخل نہ تھا۔ انصاف کرنے کی مخلصانہ اور بالارادہ خواہش کی وجہ سے وہ ہر طبقے میں مقبول تھا اور یہی انصاف پسندی اُس کے تمام عہد میں اُس کی ہر دل عزیزی کی ایک امتیازی خصوصیت تھی۔ اس سلسلے میں اُس کا طریق دائمی رحم و کرم تھا۔ لیکن جب کسی کو ضرب لگاتا تھا ـــــ اور کبھی کبھی ایسا بھی کیا ـــــ تو اس کی سزائیں تیز اور ہولناک ہوتی تھیں۔ ایسی ہولناک کہ اُن کی وحشت سے دماغ چونک پڑتا ہے۔ یہ سزائیں علی الاعلان دی جاتی تھیں جن سے ان سزاؤں کے مقصد و مدّعا میں کوئی شبہ نہ تھا۔ اُن کے ذریعے رعایا کو یہ احساس دلایا جاتا تھا کہ وہی ان کی تقدیروں کا مالک تھا۔ جس طرح اُس کے دل میں رحم و کرم کا جذبہ تھا اُسی طرح ان کی زندگیاں اور خوشیاں بھی اُس کے ہاتھوں میں تھیں۔ جہانگیر کے انداز اور رکھ رکھاؤ میں نرالی کشش تھی۔ جن لوگوں کو شرفِ باریابی بخشتا، ان کا لحاظ کرتا اور خوش خلقی سے پیش آتا تھا۔ لیکن اُس کے مزاج

16 "چنار کا درخت"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۱۰ء۔ ذخیرہ جانسن جلد ۱ فولیو ۳۰۔
انڈیا آفس لائبریری، لندن

میں تلوّن بھی تھا اس لیے کہ جس نے اُس کی اس کیفیت کو سمجھا تھا وہ لکھتا ہے —— "ایسے بادشاہ کے ساتھ قطعی شرائط پر کوئی معاملہ نہیں ہو سکتا ہے جو کہی کو اَن کہی کر دے اور وعدے کو انکار بنا دے"[1] اُس کے مذہبی نظریات کی وضاحت آسانی سے نہیں کی جا سکتی ہے۔ اپنے پیدائشی خون کے باوجود اُس نے کٹر سُنّی ہونے کا دعویٰ کیا لیکن اس فرقے کے اصولوں کی ہمیشہ پیروی نہ کی اور یہ بات اُس کے سکّوں پر منقوش ڈزائن میں سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ ان سکّوں پر نہ صرف اُس کی شبیہوں کی عکاسی ہے —— جو صحیح معنی میں خود ایک بدعت ہے۔ بلکہ ان کے نقوش میں اس کو شراب نوشی کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے اور یہ احکامِ رسولؐ کی کھلی خلاف ورزی ہے۔ بحیثیت مجموعی اُس کے عقیدے نے ایک طرح کی فلسفیانہ تقدیر پرستی کا رنگ اختیار کر لیا تھا۔ علاوہ ازیں اُس کے اصولوں میں آزاد خیالی اور رواداری بھی شامل تھی۔ اگرچہ اُس کو اپنی ہندو رعایا کے عقائد سے پوری ہمدردی تھی اور اکثر وہ جوگیوں، پنڈتوں اور فقیروں سے مباحثے بھی کرتا تھا لیکن کبھی کبھی ایک کٹر مسلمان کا جذبۂ بت شکنی بھی جاگ اُٹھتا تھا۔ ایک مرتبہ اُس نے جنگلی سور کی شکل کی وشنو اوتار کی مورتی کو تڑوا کر پُشکر جھیل میں پھنکوا دیا تھا۔ وہ شکار کا شوقین تھا۔ مگر ایک مرتبہ قسم کھانے کے بعد اُس سے توبہ کر لی۔ پانچ برس تک اُس سے دُور رہا لیکن بالآخر اس محبوب مشغلے کی طرف پھر لوٹ آیا۔ جانوروں سے بہرحال اُس کو ہمیشہ محبت رہی۔ اس سلسلے میں تو ایک موقع پر اُس نے انتہا کر دی۔ اُس نے دیکھا کہ شاہی فیل اپنے جسم پر پانی چھڑکتے وقت سردی سے کانپتے تھے شہنشاہ کو اُن سے بڑی ہمدردی ہوئی —— "میرے مشاہدے میں یہ بات آئی" —— وہ لکھتا ہے —— "چنانچہ میں نے حکم دیا کہ پانی کو نیم گرم کیا جائے"۔ —— مزید یہ کہ —— "یہ تمام تصوّر میرا ہی تھا۔ کسی نے اس سے پہلے اس طرح سوچا ہی نہ ہوگا"۔[2] ان سب باتوں کے باوجود جیسا کہ خود بیان کرتا ہے اُس نے ایک آدمی کو موت کے گھاٹ اُتار دیا تھا اور دو کی ٹانگیں محض اس لیے کٹوا دی تھیں کہ وہ بے جانے بوجھے اور بے وقت سامنے آ گئے اور شکار کو بھگا دیا تھا۔

خوبیوں اور کمزوریوں کے اس مجموعے میں ایک ایسی نمایاں خصوصیت تھی جو عمر کے ساتھ ساتھ بڑھتی گئی اور جس سے حاصل ہونے والی مسرت نے اُسے زندگی بھر سہارا دیا اور اس کے ماحول کو رنگینی بخشی۔ یہ خصوصیت جہانگیر کی فطرت کے ساتھ بے پناہ محبت اور اُس کی وہ مسرت تھی جو دنیا کی ہر حسین اور عجیب چیز کو دیکھ کر اُسے حاصل ہوتی تھی۔ اس میں تمام چیزوں کو انتہائی حسن کی حالت میں دیکھنے اور اُن کی قدر کرنے کا وصف پیدا ہو گیا تھا۔ وہ اچھی طرح جانتا تھا کہ زندگی کا پورا فائدہ اُٹھانے کے لیے ضروری ہے کہ خدا کی دی ہوئی زندگی کو پورے طور پر لطف اندوز ہونے دیا جائے اور اس حیاتِ معیّنہ میں زیادہ سے زیادہ دلکشیاں پیدا کی جائیں۔ جب وہ اپنے گلستانوں میں بیٹھ کر شراب و کباب کی محفلیں جماتا، یا میوہ دار درختوں کے زیرِ سایہ پرندوں کی موسیقی سے ہم آغوش ہوتا تھا تو اُس وقت اُس کی پوری فطرت وجد میں جھومتی تھی۔ قدرت کی تمام چیزوں سے اُسے محبت تھی۔ کبھی مصوّر کی طرح تو کبھی شاعر کی طرح

---

[1] A Voyage To East India, By The Rev. Edward Terry.

[2] تزکِ جہانگیری۔ ت۔ سرسیّد۔ غازی پور۔ ۱۸۶۳ صفحہ ۳۰۲ (مترجم)

ان کیفیتوں کو رنگ یا نغمے میں اُتارنے کے لیے تڑپتا رہتا تھا۔ کشمیر کے پھولوں کی بے حساب و شمار اقسام کی صحیح تعداد بیان نہ کر سکنے کا اُسے افسوس ہے کہ "میں کیا لکھوں اور کس کس کا ذکر کروں؟ ان کشادہ مرغزاروں اور خوشبودار سبز برگ پھولوں کے بارے میں کیا کہوں؟" اور پھر انتہائی جذب دل اور مسرّت سے نغمہ سرا ہوتا ہے ؎

شدہ جلوہ گر تا ز نیسان باغ | رُخ آراستہ ہر یکے چوں چراغ
شدہ مشکبو غنچہ در زیر پوست | چو تعویذ مشکیں بہ بازوے دوست
غزل خوانیِ بلبلِ صبح خیز | تمنائے میخوارگاں کردہ تیز
بہر چشمہ منقارِ بط آب گیر | چو مقراض زرّیں بقطع حریر
بساطِ گل و سبزہ گلشن شدہ | چراغِ گل از باد روشن شدہ
بنفشہ سرِ زلف را خم زدہ | گرہ در دلِ غنچہ محکم زدہ[۱]

یہ تھی اُس شہنشاہ کی فطرت جس کو تصویر کے اس دَور میں مصوری کے فن کو ڈھالنے کا اختیار تھا لیکن تعجب کی بات یہ نہیں ہے کہ مصوری کے فن نے ترقی کی بلکہ یہ کہ ایسی روح کی قیادت میں اس فن نے اتنی بلند پروازی نہ کی کہ یہ رومانیت یا افسانویت کا شکار ہو جاتا۔ بہرحال جہانگیر کے شاعرانہ مزاج کے باوجود جس کے لیے عطر میں ایسی کیفیت تھی کہ اُس کی خوشبو سے "دل گم گشتہ واپس آ جاتے ہیں اور پژمردہ روحیں پھر سے شگفتہ ہو جاتی ہیں" مُغل مصوری اپنے حقیقی شارحین کے ہاتھوں میں نفسِ مضمون کے لحاظ سے نثر نگاری کا فن بن کر رہ گئی جس کا لائحۂ عمل بے باک حقیقت نگاری یعنی کسی مادی شے کو ہو بہو ویسا ہی پیش کرنا تھا۔ جہانگیر کی بافیض سرپرستی میں مصوروں نے جو بڑے اعلیٰ فن کار تھے، بعض انتہائی شاندار و نادر تصویریں تخلیق کیں اور اس باب میں کسی بادشاہ کے دَورِ حکومت میں کوئی مصور ان سے سبقت نہیں لے جا سکا۔ لیکن ان کی ہنرمندی کے ہر پہلو خصوصاً موضوع کے انتخاب میں جہانگیر کے فن کارانہ دماغ کی کارفرمائی جھلکتی ہے۔ مصوروں نے اپنی وہ آبائی ہنرمندی، مشق اور تجربہ فراہم کیا جو رنگ اور رنگت میں ہر اُس شے کے لیے ضروری تھا جس کو جہانگیر تصویر کی شکل دینا چاہتا تھا لیکن اس تحریک کا اصل سرچشمہ اس حُسن شناس شہنشاہ کی وہ وجدانی صفت تھی جس کے ذریعے وہ حُسن کی حقیقت کو سمجھ لیتا تھا اور اُس کی وہ صلاحیت تھی جس کی مدد سے اپنے حلقہ بگوشوں میں حُسن شناسی کا یہ جذبہ پیدا کرتا تھا۔ مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جہانگیر نے اس فن کو جمالیاتی حقیقت یعنی فن کار کی بصیرت عطا کی اور اس کے درباری مصوروں نے مادی حقیقت یعنی اُس بصیرت کو بیرونی قالب دیا اور جب دونوں کا امتزاج ہوا تو اصل فن پاروں کی تخلیق ہوئی۔ اس عہد کی مصوری کا مطالعہ کرتے وقت آئندہ ہم دیکھیں گے کہ کس طرح شہنشاہ کے مقصد اور کاریگروں کی ہنرمندی کے باہمی امتزاج سے مُغل اسکول کو انتہائی عروج نصیب ہوا۔

---

[۱] ماخوذ از تزک جہانگیری (فارسی) سر سید احمد خاں۔ غازی پور ۱۸۶۳ء صفحہ ۲۹۹ (مترجم)

جہانگیر نے اپنے والد کی طرح نقاشی میں باقاعدہ درس نہیں لیا تھا لیکن وہ بچپن ہی سے مختلف انداز میں اس مضمون سے وابستہ رہا تھا۔ جوانی میں اُس کو ان مذہبی تصویروں کو دیکھنے کا موقعہ ملا جن کو ہندوستان میں سب سے پہلا عیسائی مشن ان عظیم مغلوں کے دربار میں اپنے ساتھ لایا تھا۔ شہنشاہ اکبر کے ساتھ جہانگیر بھی ان کے خانۂ گرجا میں گیا تھا اور مغربی مصوری کے ان نمونوں کے متعلق جو مباحثہ ہوا تھا اس میں بھی شرکت کی تھی۔ اسی کی بدولت مغربی مصوری سے ایسی دلچسپی پیدا ہوئی کہ تاحیات قائم رہی۔ جب فتح پور سیکری کے محلات کی دیواریں ایرانی طرز کی تصویروں سے مزین کی جا رہی تھیں اُس وقت وہ اُس راج دھانی میں موجود تھا۔ کچھ عرصے تک اُن ایوانوں میں بھی رہ چکا تھا جن میں چاروں طرف آرائشی حاشیوں پر ہاتھیوں کی لڑائی اور شکار کے مناظر کی تصویریں تھیں۔ ان تصویروں کو اکبر کے حکم سے ہندو مصوروں نے بنایا تھا۔ اس کے علاوہ اس نے اپنے ایام شہزادگی میں ہرات کے ایک مصور آقا رضا کو اپنی خدمت پر مامور کیا تھا۔ لیکن بعد میں اعتراف کرتا ہے کہ وہ کوئی نامور مصور نہ تھا۔ البتہ اُس کے بیٹے ابوالحسن نے مصور کی حیثیت سے بڑی شہرت حاصل کی تھی۔ اس سلسلے میں معلوم ایسا ہوتا ہے کہ اُس نے ایام جوانی میں ہی فنونِ لطیفہ کی سرپرستی کی تھی اور شہنشاہ (اکبر) نے جو مثال قائم کی تھی اُس سے متاثر ہوا تھا۔ اپنی ابتدائی زندگی میں بہرحال وہ اپنے والد سے منحرف ہو گیا تھا اور اُس کے مذاق سے اُس کو کوئی خاص واسطہ نہ تھا۔ بادشاہ بننے سے قبل مصوروں سے اس کا جو تعلق تھا اس کے بارے میں بحیثیت مجموعی بہت کم معلوم ہے۔ اس اعلیٰ رتبے تک پہنچنے سے قبل اس کی تمام خصوصیات خصوصاً اس کے فنکارانہ رجحانات باپ کی غیر معمولی شخصیت کے سامنے بالکل ماند پڑے تھے۔ لیکن جب وہ راستے سے ہٹ جاتا ہے تو جہانگیر کی اصلی فطرت سامنے آجاتی ہے۔ بعد ازاں اس کی عمر بھر کی روش اس بات کی شاہد ہے کہ اُس کو خاص طور سے تصویروں سے بے پناہ عشق تھا۔ زندگی کے ابتدائی دور میں موقع نہ ملنے کی وجہ سے یہ وجدانی صفتِ امتیاز اُس میں گھٹ کر رہ گئی تھی۔ فراست کی یہ لَو جو پورے طور سے چلنے نہ پائی تھی گرمی جذبات سے اِک بارگی بھڑک اٹھی اور اُس کی توانائی اس کے دَرباری مصوروں کے کام میں پورے طور سے نمایاں ہو گئی۔

اس نوجوان شہنشاہ کی دلچسپی صرف اپنے مصوروں کی تصویروں تک ہی محدود نہ تھی بلکہ اس کی جمالیاتی سرگرمیاں دُوسری طرف بھی ظاہر ہوتی رہیں اور اس کا فوری اور سُود مند اثر اس اُبھرتے ہوئے اسکول کے کاموں پر ہوا۔ وہ ایک مُبصّر تھا اس کو تاریخی تصویریں جمع کرنے کا شوق تھا۔ مذہّب قلمی نسخے اور نایاب اور قدیم مینا اور تصویریں اُن اصلی مقامات سے حاصل کرنے کی کوشش کرتا جہاں اُن کی تخلیق ہوتی تھی اور ان کے حصول کا کوئی موقعہ ہاتھ سے جانے نہ دیتا تھا۔ اس سلسلے میں وہ بات چیت کے لیے اپنے نمائندوں کو بھیجتا تھا اور سفارت خانوں کو ہدایت تھی کہ دوسرے بادشاہوں کے درباروں سے لائی جانے والی اشیاء میں مینا اور تصویروں جیسی نادر اور انمول اشیاء بھی شامل کر لی جایا کریں۔ جب یہ سفارتیں واپس ہونے کے بعد دیوان خاص میں حاضری دیتیں تو سب سے پہلے شہنشاہ بڑے اشتیاق سے اُن کے ساتھ آئی ہوئی "خوب صورت اور قیمتی اشیا" کا معائنہ کرتا تھا خاص طور سے تصویروں اور قلمی نسخوں پر بڑی شرح و بسط سے اپنے خیال کا اظہار کرتا اور شکر گزار ہوتا "اُس مقتدر کا جس نے اُس کو

ایسی نایاب اشیاء عطا کیں"۔ بعض فنی نمونوں کا ذکر تزک میں بھی محفوظ ہے۔ یہ ذکر اگرچہ مختصر ہے تاہم ان اشیاء کی خوبیاں اور اس مبصر شہنشاہ کے ذوقِ سلیم کا اندازہ کرنے کے لیے کافی ہے۔ ان میں بہزاد اسکول کی چار مینا تور تصویریں تھیں جو ۱۴۹۹ء میں بنائی گئی تھیں۔ تاریخ میں درج ہے کہ جہانگیر نے ان کی قیمت پندرہ سو روپے متعین کی تھی۔ اس عظیم مصوّر کے فن پارے اُس زمانے میں بھی مشکل سے دستیاب ہوتے تھے۔ لہٰذا مغل شہنشاہ کو اس کے شاگردوں کی بنائی ہوئی تصویروں پر ہی اکتفا کرنا پڑتا تھا۔ حالانکہ ان میں سے کوئی بھی اتنا باہنر نہ تھا جتنا کہ خود بزرگ استاد۔ ایک اور موقع پر اس کو انجیل کے قصہ یوسف سے متعلق سب سے قدیم اور منظوم نسخہ "یوسف و زلیخا" ملا جو باتصویر تھا اور آب زر سے لکھا گیا تھا اور جس کی طلائی جلد نہایت دیدہ زیب اور خوش نما تھی۔ کتابت کا کام مُلا میر علی نے کیا تھا۔ اس کی قیمت ایک ہزار اشرفیاں تھیں[1]۔ مُلا ایک مشہور خوش نویس تھے اور رواج کے مطابق قلمی نسخوں میں تصویروں کا معیار بھی اتنا ہی اعلیٰ ہوتا تھا جتنا کہ تحریر کا۔ اس لحاظ سے یقیناً اس نسخے کی بڑی قدر و قیمت ہوگی لیکن جہانگیر کے مرقع کا سب سے قیمتی حصہ وہ تصویر تھی جس پر خلیل مرزا کے دستخط تھے۔ یہ ایک تیموری مصوّر تھا جس کا یہ فنی نمونہ اس (جہانگیر) زمانے میں بھی دو سو سال پرانا تھا۔ یہ قدیم تبرک جس طریقے سے حاصل کیا گیا تھا اُس کو خود شہنشاہ نے اپنے لفظوں میں بیان کیا ہے۔ اُس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ماضی میں بھی لین دین میں اتفاق، جھوٹ اور گھٹیا پن کو ویسا ہی دخل تھا جیسا کہ آج کل خرید و فروخت میں ہوتا ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ ابتدا میں یہ تصویر ایران کے ایک صفوی بادشاہ کے شاہی کتب خانے میں تھی لیکن وہاں سے "صادق کتاب دار نے چرا کر کسی کے ہاتھ فروخت کر دی تھی۔ اتفاق سے یہ اصفہان کے خانِ عالم کے ہاتھ میں پڑ گئی"۔ اس شخص کو یا تو تصویریں جمع کرنے کا شوق تھا یا وہ ان کا تاجر تھا اور معلوم ہوتا ہے کہ ایران کے شہنشاہِ وقت شاہ عباس نے جو خود بھی ایک مبصر تھا" جب یہ سُنا کہ اس کو ایسا نایاب اور بیش بہا تحفہ ملا ہے تو دیکھنے کے بہانے سے اس کو مانگا۔ خانِ عالم نے ہر چند بڑے لطیف حیلوں سے ٹالنا چاہا لیکن جب اُس نے بہت اصرار کیا تو مجبوراً اس کے پاس بھجوا دیا۔ شاہ نے دیکھتے ہی فوراً پہچان لیا جس نے اپنے پاس صرف ایک دن رکھا لیکن جب اُسے معلوم ہوا کہ ایسی نایاب اشیاء کے لیے ہماری (جہانگیر کی) پسند کتنی زبردست ہے تو اس نے بحمد اللہ اس واقعہ کی (اس کے چوری ہو جانے کی) حقیقت سے خانِ عالم کو مطلع کر دیا"[2]۔ تصویر کے تاجر کو اتنی تکلیف کا یہی صلہ ملا اور تصویر کو شاہ نے اُس مغل نمائندے کے حوالے کر دیا جو اُس وقت ایرانی دارالخلافے میں موجود تھا اور اُس خاص مرقع پر اُسی کے بارے میں بات چیت کر رہا تھا۔ ان تمام جھمیلوں کے بعد یہ "قدیم شاہکار" بالآخر جب جہانگیر کی خدمت میں پیش کیا گیا تو بڑی ماہرانہ واقفیت کے ساتھ کہا ــــ" اس کام میں انتہائی پختگی ہے اور اس فن کا شان دار نمونہ ہے۔ استاد بہزاد کے قلم سے بڑی

۱؎ تزک جہانگیری۔ ت۔ سرسید۔ غازی پور ۱۸۶۳ء صفحہ ۸۱ (مترجم)
۲؎ 〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃 ۲۸۵ (〃)

مشابہت ہے۔ اگر مصوّر کا نام لکھا ہوا نہ ہوتا تو یہی گمان ہوتا کہ یہ تصویر بہزاد کی بنائی ہوئی ہے۔ چونکہ یہ بہزاد کی پیدائش سے پہلے بنائی گئی تھی اس لیے گمان ہے کہ بہزاد خلیل مرزا کا ایک شاگرد تھا اور اُس نے خلیل مرزا کے طرز کو اپنایا ہوگا۔" اس بیان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اُس کو پرانی تصویروں سے خصوصی دلچسپی تھی۔ اس کے علاوہ دوسرے موقعوں کی بھی ایسی مثالیں ہیں کہ وہ ایران کے نامور مصوّروں کے ناموں کو بڑی روانی سے بیان کر دیتا تھا اور اس فن کے باضابطہ طالب علم کے یقین اور اعتماد کے ساتھ ان مصوّروں کے ہنر کی تعریف یا اُن کے طرز کا موازنہ کرتا تھا۔

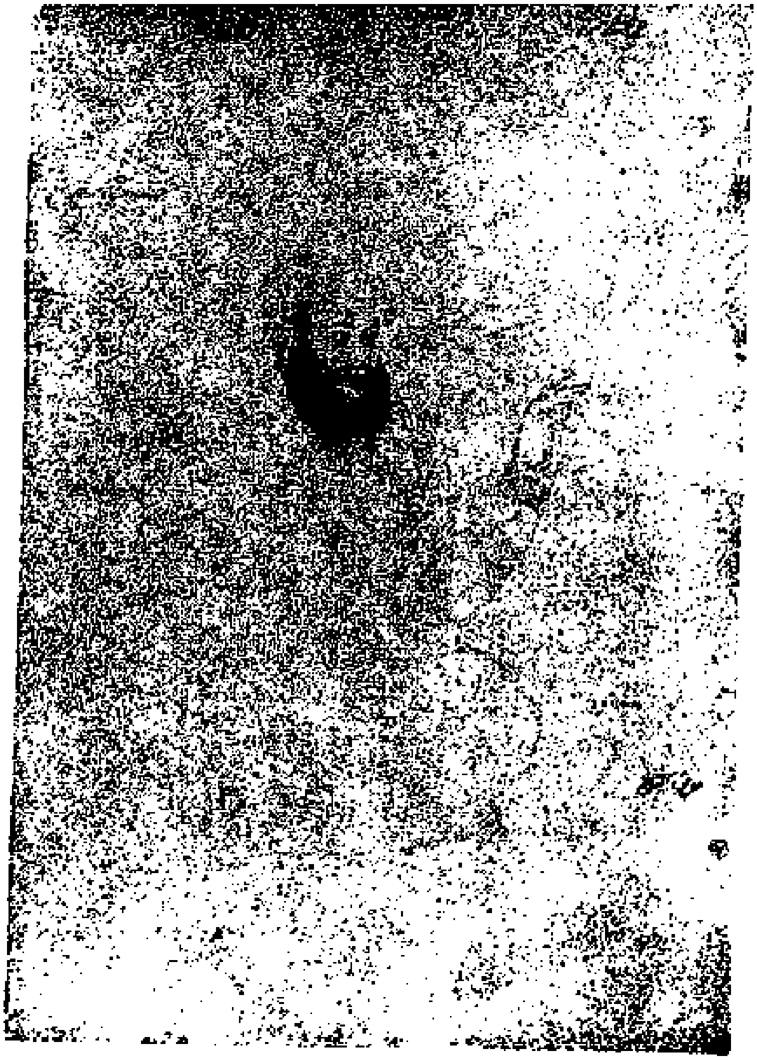
جہانگیر کو اس موضوع سے جو گہری واقفیت تھی، خصوصاً مختلف قدیم و جدید مصوّروں کے مخصوص انفرادی اسلوب سے جو باخبری تھی اس کے بارے میں خود بھی رائے رکھتا تھا۔ اس کا اظہار کسی قدر چونکا دینے والے مندرجہ ذیل بیان سے ہوتا ہے:

"جہاں تک میرا تعلق ہے" وہ بڑے فخر سے کہتا ہے — "تصویروں کا ذوق اور ان کو پرکھنے کی مشق اس نکتے پر پہنچ گئی ہے کہ نقاشی کا کوئی نمونہ میرے سامنے پیش کیا جاتا ہے، خواہ کسی متوفّی استاد کا ہو یا زندہ کا، اور اس کا نام بھی نہ بتلایا گیا ہو تو میں ایک لمحے میں بتا دیتا ہوں کہ یہ کام فلاں مصوّر کا ہے۔ حتیٰ کہ اگر کسی تصویر میں بہت سی شبیہیں ہوں اور ان کا ہر چہرہ کسی مختلف استاد کے قلم کا نتیجہ ہو تو میں فوراً معلوم کر لیتا ہوں کہ کون سا چہرہ کس مصوّر کا بنایا ہے۔ اگر ایک تصویر کا چہرہ ایک مصوّر نے اور چشم و ابرو دوسرے مصوّر نے بنائے ہیں تو اس صورت میں بھی اندازہ لگا لیتا ہوں کہ اصل چہرہ کس مصوّر کا کام ہے اور چشم و ابرو کس کے عمل میں ہیں۔"[1] قارئین یہ فوراً محسوس کر سکتے ہیں کہ شہنشاہ کی اس رائے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہے۔ علاوہ ازیں اس حوالے میں بعض مفید معلومات پوشیدہ ہیں۔ خصوصاً یہ کہ ایک مینا تور تصویر کی تیاری پر کئی مصوّروں کو کام میں لگایا جاتا تھا۔ یہ ایک تکنیک کی بات ہے جس پر مناسب موقع پر بحث کی جائے گی۔ اگر ایشیائی مبالغہ آمیزی کو ٹال بھی دیں تو اس تذکرے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ جہانگیر ہر مصوّر کے طریقۂ کار کا محض مطالعہ ہی کرنے والا نہ تھا بلکہ وہ اس سے بڑھ کر کچھ اور بھی تھا۔ اس بیان سے اُس کا منشا بہر حال یہ نہ تھا کہ اُسے ایک ادبی حقیقت سمجھ کر پڑھا جائے بلکہ تزک میں اس کو اس پُر زور انداز میں شامل کرنے کا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ مصوّری کے فن میں اُس کا علم محض عطائیوں جیسا نہ تھا بلکہ وہ ایک تجربہ کار ماہر تھا۔ بہر حال اُس کے معیار کو متعین کرنے کے لیے زیادہ مناسب یہ ہے کہ ان دونوں کے درمیان کا راستہ اختیار کیا جائے۔ اس میں شک نہیں کہ جہانگیر کے عہد میں یہ فن دو خاص ذریعوں سے اپنے انتہائی اعلیٰ معیار تک پہنچا۔ اوّل یہ کہ جہانگیر کو مینا تور مصوّری کے کلاسیکی پہلو سے گہری واقفیت تھی۔ دوسرے یہ کہ وہ بہترین اسکولوں کے فنی نمونوں کو حاصل کرنے اور اپنے مصوّروں کے سامنے پیش کرنے کے سلسلے میں انتہائی سرگرمی سے کام لیتا تھا۔ اس سے قبل ہم دیکھ چکے ہیں کہ مصوّروں کے لیے روحانی فیضان حاصل

۱؎ تزک جہانگیری۔ ت۔ سر سید۔ غازی پور۔ ۱۸۶۳ء صفحہ ۲۲۵ (مترجم)

کرنے کا ایک ذریعہ وہ مذہب قلمی نسخے تھے جو شاہی کتب خانے میں موجود تھے۔ جس طرح زمانہ حال میں نگار خانوں کی تصویروں کا مطالعہ و مشاہدہ کیا جاتا ہے اسی طرح سے ہندوستانی مصوران تصویروں کا مطالعہ کر کے ان سے استفادہ کرتے تھے اور یہی تصویریں ان کے اسلوب فن کی بنیاد بنتی تھیں۔ لیکن یہ سب تصویریں باعتبار خوبی ایک ہی معیار کی نہ تھیں۔ ایرانی مصوری کا زوال پہلے ہی شروع ہو چکا تھا اور جو ہم عصر ایرانی تصویریں ان مغل دستکاروں تک پہنچتی تھیں ان کو متاثر نہ کرتی تھیں۔ ان تصویروں کی بعض نقلیں جو ہندوستانی مصوروں نے کی تھیں اب بھی محفوظ ہیں۔ ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ کبھی کبھی یہ مصور انتخاب میں غلط فہمی کا شکار ہو جاتے تھے۔ ان خاص حالات میں ایک ایسے صاحب اختیار کی ضرورت تھی جو ان میں ایسا فن کارانہ شعور پیدا کر دیتا کہ وہ اعلیٰ اور ادنیٰ نمونوں میں امتیاز کر سکتے۔ اکبر میں علم کی کمی تھی جس کی وجہ سے اس کی تحقیقات محدود تھیں حالانکہ جبلت نے اس کا بہت ساتھ دیا تھا۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ مصور جب اس فن کو بطور پیشہ اختیار کر لیتے تھے تو اکبر ان کو بہت حد تک انھیں کی تدبیر عمل پر چھوڑ دیتا تھا تاکہ وہ اپنی مرضی سے فنی نمونوں کا انتخاب کریں اور اپنی ذاتی پسند کی بنیاد پر ترقی کریں یا ناکام رہیں۔ اس کا ثبوت اکبری عہد کی تصویریں ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ نقاش تذبذب کے دھندلے پن میں کچھ تلاش کر رہے تھے مگر ان کی رہنمائی کرنے والا کوئی نہ تھا۔ شہنشاہ بننے کے بعد جب جہانگیر نے اس فن کی سرپرستی کی ذمے داری لی تو اس کے زیر اثر اس اسکول کی ہر چیز بدل گئی۔ وہ ایک قدامت شناس تھا اور ایک مصور کی نظر رکھتا تھا۔ اس نے اپنے علم کو بڑی لطافت اور سوجھ بوجھ سے استعمال کر کے اس کمی کو پورا کر دیا جس کا بین ثبوت اس کے عہد کا فن ہے۔

سر تھامس رو کے خطوط مغل دربار وعمالی کی عام زندگی اور ۱۶۱۵ء سے ۱۶۱۸ء تک کے زمانے کے ہندوستانی حالات کے بارے میں بڑی بصیرت افروز معلومات بہم پہنچاتے ہیں۔ اس کے بعض خطوط میں مینا تور مصوری کے موضوع پر جہانگیر کے ساتھ تبادلہ خیالات سے متعلق دلچسپ تذکرے ہیں۔ اس سفیر کا مشن بہت اہم تھا اس کا تعلق ہندوستان اور انگلستان کے درمیان تجارتی معاہدے سے تھا اور اس قسم کے سیاسی معاملات میں اس فن کی جو اہمیت تھی اس کا پتہ لندن کے ڈائرکٹروں کے نام بیشتر مراسلات میں اس کے ذکر سے چلتا ہے۔ مغل دربار میں تھامس رو کا سفارتی کام بہت مشکل تھا اور اب تک اس مغل اعظم سے اس کا کام نہ نکلا تھا۔ تخت کے چاروں طرف سازشی افسروں کا ایک حلقہ تھا جن میں سے بعض اس سفارت کے اصلی مقصد سے لاعلم تھے اور دوسرے اپنے ذاتی مفاد کی وجہ سے مخالف تھے اور قریب قریب سب اس ملک کی خصوصیات سے ناواقف تھے جہاں سے یہ نمائندہ سفارت آئی تھی۔ لہٰذا ایسی صورت میں جب کہ اس کی امیدیں مختلف پریشانیوں اور ناکامیوں سے مدھم پڑ گئی تھیں، یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے کہ جہانگیر کے بارے میں رو کے تاثرات اور وزیروں کے طور طریقے سے متعلق اس کے بیانات بڑی حد تک تلخ بیانی پر مبنی ہیں البتہ کاروباری معاملات سے ہٹ کر دوسرے بہت سے موضوعات پر گفتگو ہوئیں اور ان میں ایک موضوع نے آگے چل کر بڑی دلچسپ صورت حال پیدا کر دی تھی۔ یہ مصوری کا موضوع تھا۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ جہانگیر نے مینا تور تصویروں



16 "شبیہ شیر محمد نواب"۔ مصوّر: محمد نادر سمرقندی۔
زمانہ: تقریباً ۱۶۱۵ء برٹش میوزیم۔ اضافہ نمبر ۱۸۸۰۱ -فولیو ۴۰

کے شوق کی وجہ سے اپنے حلقہ بگوشوں میں اپنا ایک علیحدہ مقام پیدا کر لیا تھا۔ اگرچہ وہ اپنے درباری مصوروں سے تصویر کی فنی باریکیوں پر گفتگو کر سکتا تھا تاہم اس کے اُمرا یا اعلیٰ عہدے داروں میں بظاہر ایسے باخبر بہت کم تھے جو اس فن کی خوبیوں کو سمجھ سکتے اور شہنشاہ کے اس پسندیدہ موضوع پر گفتگو کر کے اس کو خوش کر سکتے۔ رو کی شخصیت میں اس کو ایک نباشت مہذب اور تعلیم یافتہ انگریز نظر آیا ـــــ ایک ایسا انسان جو اعلیٰ تربیت سے بہرہ مند تھا اور ہر معاملے میں نہایت دانش مندانہ رائے کا اظہار کر سکتا تھا۔ غالباً اسی بنا پر جہانگیر کو رو سے اُنس ہو گیا تھا۔ جیسا کہ رو کے خطوط سے ظاہر ہوتا ہے اُن کے باہمی اختلافات بھی تھے جن کا خاص سبب باہر والوں کی سازشیں تھیں لیکن پھر بھی شہنشاہ اپنے اس ملاقاتی کے بارے میں کہتا ہے ـــــ "میں تم کو ایک سفیر کی حیثیت سے تسلیم کرتا ہوں۔ میں نے تمہارے برتاؤ سے تم کو ایک مہذب انسان پایا"۔ ـــــ مختلف حالات کے پس منظر میں اس سفیر کی شائستگی سے متعلق شہنشاہ کا یہ اظہارِ خیال ایک جامع لیکن حسین خراجِ عقیدت ہے۔ رو خود اپنی جگہ پر پہلی مرتبہ ایک مہذب ایشیائی فرماں روا کے حضور میں تھا اور اس فرماں روا کی محبت کا جواب محبت سے دیا۔ جہانگیر کے مشفقانہ انداز اور یکساں تواضع نے اس پر بہت اچھا اثر ڈالا چنانچہ وہ انتہائی مسرت سے لکھتا ہے کہ شہنشاہ اس کے ساتھ "ایسے لطف و کرم اور ظاہرا مہربانی سے پیش آیا ...... کہ اس سے پہلے کسی سفیر کے ساتھ ایسا سلوک نہ کیا ہو گا۔"

جب ماحول سازگار ہوا تو کچھ دن کے بعد شہنشاہ نے رو کو مصوری کے موضوع پر بات چیت کرنے کے لیے بلایا۔ شہنشاہ کو یہ جان کر بڑی مسرت ہوئی تھی کہ رو اپنے ساتھ بحری سفر میں انگریز اور فرانسیسی مصوروں کی بنائی ہوئی مینا اور تصویریں بھی لایا تھا۔ ان تصویروں کی خوبیوں اور خود اپنے مصوروں کی اُستادی پر مختلف اوقات میں بات چیت ہوتی تھی۔ ایسی مجلسیں غیر رسمی انداز میں منعقد ہوتی تھیں اور اپنے ملک کے فنونِ لطیفہ سے متعلق لطائف، دل لگی اور کسی قدر نشیلی بھرے کلمات سے رنگینی پیدا کر دی جاتی تھی۔ اس کی خاص وجہ یہ تھی کہ اس موضوع پر جب بحث ہوتی تھی اُس وقت شہنشاہ کی طبیعت میں عموماً خوشی اور اطمینان غالب ہوتا تھا۔ قاعدے کے مطابق یہ نشستیں دیر رات میں منعقد ہوتی تھیں۔ رو ایک جگہ بیان کرتا ہے ـــــ "اُس نے رات میں قریب دس بجے مجھے بُلا بھیجا۔ میں بستر پر لیٹ چکا تھا۔ پیغام یہ تھا کہ اُس کو معلوم ہوا ہے کہ میرے پاس ایک تصویر ہے جسے میں نے اس کو نہیں دکھایا ہے۔ اُس کی خواہش ہے کہ میں اُس کے پاس جاؤں اور یہ تصویر ساتھ لیتا جاؤں اور اگر میں یہ (تصویر) نہ دوں گا تو اُس کو دیکھنے کے بعد وہ اپنی بیگمات کے لیے اُس کی نقلیں کروا لے گا۔ میں اُٹھا اور اُسے اپنے ساتھ لے کر چل پڑا"۔ ـــــ اس کے بعد استراحت کے وقت جہانگیر کی جو کیفیت تھی اُس کا بہت دلچسپ ذکر کرتا ہے ـــــ "جب اندر داخل ہوا تو میں نے شہنشاہ کو جواہرات، موتیوں اور یاقوت سے مرصع ایک مسند پر چار زانو بیٹھے دیکھا۔ اُس کے سامنے سونے کی ایک چوکی تھی جس پر قریب پچاس طلائی جام تھے۔ سب کے سب قیمتی پتھروں سے مرصع تھے۔ بعض بہت بڑے اور انتہائی قیمتی بعض

کم قیمت۔ لیکن سب کے سب جواہرات سے ڈھکے تھے۔ اس بہترین ساز و سامان کے ساتھ آس پاس اُس کے اُمرا تھے جن کو اُس نے حکم دیا کہ مسرور ہو کر خوب پئیں۔ شرابوں سے بھری ہوئی بڑی بڑی صُراحیاں پاس ہی رکھی تھیں" —— ایسے عجیب و غریب ماحول میں اس سفیرِ مختار اور شہنشاہ کے درمیان مینا توری مصوری اور فنِ لطیف پر تبادلۂ خیالات ہوئے —— جہانگیر یورپ کی اُن "مختصر تصویروں" سے جو رَو نے اُس کے سامنے پیش کی تھیں بہت متاثر ہوا۔ اُس کے لیے اِس قسم کا نمونہ دیکھنے کا یہ پہلا موقع تھا۔ اُس کو بہر حال اپنے نقاشوں کی ہُنرمندی پر پُورا الیقین تھا کہ وہ اتنا ہی اچھا کام کر لیں گے۔ اس کا نتیجہ یہ ہُوا کہ اُس نے آخر کار اس سفیر کو اس بات پر آمادہ کر لیا کہ وہ اُن میں سے چند شبیہی تصویریں عارضی طور پر شہنشاہ کو دے دے گا تا کہ اُس کے مصوّر اُسی انداز میں اُس کی نقل اُتار لیں۔ لیکن اس واقعہ کو بہترین طریقے سے خود رَو نے اپنے لفظوں میں بیان کیا ہے۔ اس کو پڑھنے کے بعد یہ پُورے طور پر واضح ہو جائے گا کہ جہانگیر کا اپنے مصوّروں اور اُن کے فن کے بارے میں کیا رویّہ تھا۔ ابھی جس خصوصی مجلس کا ذکر کیا گیا ہے اُسی قسم کی ایک خاص مجلس میں شرکت کے لیے اس سفیرِ مختار کو بُلایا گیا تھا:——

" معاملہ تھا اُس ایک تصویر کا جو مَیں نے حال ہی میں شہنشاہ کو دی تھی۔ یقین تھا کہ ہندوستان میں کوئی مصوّر ایسی نہ بنا سکے گا۔ بس جُوں ہی مَیں داخل ہُوا اُس نے کہا کہ مَیں اُس مصوّر کو کیا دوں گا جس نے تصویر کی ایسی مکمل نقل اُتار دی ہے کہ مَیں خود اپنی تصویر کو نہ پہچان سکوں گا۔ مَیں نے جواب دیا کہ ایک مصوّر کا انعام —— ۵۰ روپے۔ شہنشاہ نے بتایا کہ اُس کا مصوّر ایک "کالیر"[1] یعنی شریف آدمی ہے اور یہ بخشش بہت حقیر —— اس خیال سے کہ نہ موازنہ کیا جائے اور نہ شرط لگائی جائے۔ مَیں نے کہا کہ مَیں خلوصِ دل سے اپنی تصویر پیش کر دوں گا جو ایک نایاب شے ہے۔ اگر شہنشاہ کے خادم نے واقعی اچھا کام کیا ہے اور میرا تحفہ نہ قبول کرے گا تو پھر خود اعلیٰ حضرت ہی .... اس کو انعام و اکرام دینے کے سب سے زیادہ اہل ہیں۔ اُس کے بعد پھر رات کے وقت مجھے بُلا بھیجا۔ اُس کو اپنے فن کار کی کامیابی کو ثابت کرنے کی جلدی تھی۔ مجھے چھ تصویریں دکھائیں، پانچ اُس کے مصوّر کی بنائی ہوئی تھیں۔ سب کی سب ایک میز پر اس طرح سجا دی گئیں کہ شمع کی روشنی میں کھڑے ہو کر مجھے پہچاننے میں دِقّت ہُوئی کہ کون سی کس کی بنائی تھی۔ تمام توقعات کے باوجود میں اس پریشانی کا اعتراف کرتا ہُوں۔ تاہم میں نے اپنی تصویر پہچان لی اور وہ فرق بھی بتا دیے جو اُس فنّی نمونے میں ظاہر تھے اور جن کو ایک عام آدمی کی نگاہ نہیں دیکھ سکتی تھی۔ لیکن مَیں نے دیکھا کہ وہ انتہائی خوشی سے جھوم اُٹھا اور ایک اسکاچ ستانی کی طرح سے

---

[1] Caualler[e]

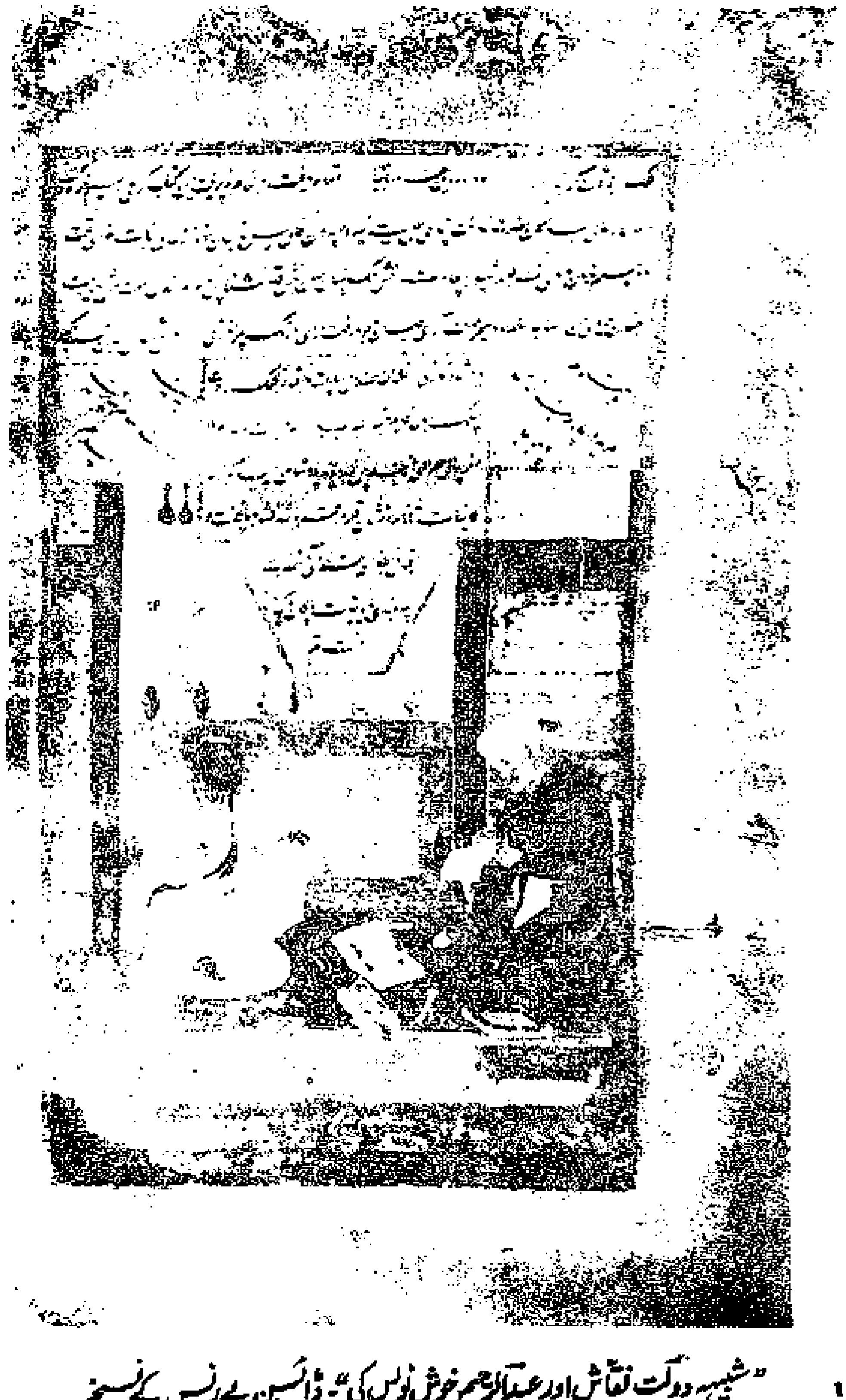
یہ ایک پرتگالی اصطلاح ہے جس کے معنی ہیں "شریف آدمی"۔ یقیناً شہنشاہ نے اس کو پرتگالیوں سے سیکھا ہوگا۔

قہقہے مار کر زور زور سے باتیں کرنے لگا۔ میں نے شکست مان لی اور اُس کام پر اطمینان کا اظہار کیا اور اس کے مصوّر کے فن کی تعریف کی۔ اُس نے پُوچھا اب تم کیا کہتے ہو؟ میں نے جواب دیا میرے خیال میں اعلیٰ حضرت کو میرے ملک کی کسی تصویر کی ضرورت نہیں ہے۔ لیکن اُس نے کہا، تم نقاش کو کیا دو گے؟ میں نے کہا: یہ دیکھ کر کہ اُس مصوّر کے بارے میں میری جو رائے تھی اس سے کہیں زیادہ سبقت لے گیا ہے، میں اپنی سخاوت کو دوگنا کر دوں گا اور اگر وہ میرے گھر پر آیا تو میں اس کو ایک تنگ خریدنے کے لیے سو روپے دُوں گا۔ شہنشاہ نے بڑی شفقت سے سُنا لیکن جواب دیا کہ وہ کوئی پیسہ نہ قبول کرے گا بلکہ کوئی تحفہ لے گا جس کا میں نے وعدہ کر لیا۔ بادشاہ نے پُوچھا کون سا؟ میں نے کہا یہ میری مرضی پر چھوڑ دیا جائے۔ پس اُس نے جواب دیا کہ ہاں یہ درست ہے تاہم (اُس نے) خواہش ظاہر کی کہ میں اُس (تحفے) کا نام بتاؤں — میں نے کہا ایک اچھی تلوار، یا پستول یا تصویر، اس پر شہنشاہ نے جواب دیا: تم اقرار کرتے ہو کہ وہ ایک اچھا فن کار ہے، اُس کو گھر پر بلاؤ اور اُس کو اپنے شوق کی وہ چیزیں دکھاؤ جو تمہارے پاس ہوں اور اُس میں سے اُسے ایک پسند کر لینے دو۔ اُس کے بدلے میں تم اِن نقلوں میں کوئی بھی منتخب کر لینا اور انگلستان میں دکھانا کہ ہم اتنے کم ہنر نہیں ہیں جیسا کہ تم لوگ سمجھتے ہو۔ پس اُس نے مجھے مجبور کیا اور میں نے منتخب کر لیا۔ شہنشاہ نے اُس کو جلدی سے کاغذ میں لپیٹا اور فوراً میری نوٹ بُک میں رکھا اور اپنے مصوّر کی مفروضہ کامیابی پر انتہائی مسرّت کا اظہار کرتے ہوئے اُس کو میرے حوالے کر دیا۔"

رَو اپنے مُراسلات میں اس قسم کی کئی مُلاقاتوں کا ذکر کرتا ہے جس میں شہنشاہ نے انتہائی بے تکلف اور سیدھے سادے انداز میں مصوّری کے فن پر اپنی رائے کا اظہار کیا تھا۔ جو یورپین مِنیاتور تصویریں اُسے دکھائی گئی تھیں وہ اس کو دل سے پسند تھیں۔ اُن میں بعض بہت عمدہ نمونے تھے مثلاً ایک یا دو نمونے اُس زمانے کے سب سے مشہور انگریز مِنیاتور مصوّر اسحاق آلی وَر[1] کے موقلم کا نتیجہ تھے۔ بہرحال جہانگیر اپنے نقاشوں کی فن کارانہ صلاحیت سے کافی مطمئن تھا لیکن —— اور یہ واضح رہے —— صرف ماہر نقال کی حیثیت سے جن کی جدت پسندی کا یہاں کوئی سوال نہیں ہوتا۔ رَو اپنے طور پر ہندوستانی مصوّری کی افضلیت سے بہت متاثر تھا حالانکہ شہنشاہ کے مصوّروں کی بنائی ہوئی تصویریں دیکھنے سے قبل اُس نے یہاں کی گھریلو صنعتوں کے بارے میں مایوسانہ بلکہ کسی قدر مربیانہ اور ہمدردانہ انداز میں اظہار خیال کیا تھا۔ انگلستان میں اپنے ایک دوست کو لکھتا ہے: ــــ "یہاں شہری فنونِ لطیفہ تقریباً ہے ہی نہیں۔ بس وہی نظر آتے ہیں جو سخت کوش عیسائیوں نے حال ہی میں انھیں سکھائے ہیں۔" بہرحال جب درباری مصوّروں کے تخلیقی نمونے دیکھے تو اپنی رائے بالکل بدل دی اور یہاں تک کہہ دیا کہ "بے شک شبیہ نگاری کے فن میں اُس کے مصوّر معجزہ دکھاتے ہیں" یہ ایک ایسی واضح تعریف ہے جس میں بڑی بے ساختگی ہے اور ایک ایسے شخص کی زبان سے ہے جو یہ جانتا تھا کہ ایک اچھی مِنیاتور تصویر کیا چیز ہوتی ہے۔

---

[1] Isaac Oliver



18 "شبیہہ دولت نقاش اور عبدالرحیم خوش نویس کی"۔ ڈاکسن پیپرنس کے نسخہ "خمسہ" کی ایک تصویر۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۱۰ء۔ سائز ۸" × ۵ ½"

"شہنشاہ جہاں گیر کا سانپ اور بچھو کی لڑائی ملاحظہ کرنا"۔ ۱۶۰۷ء میں کابل سے واپسی پر پیش آنے والے ایک واقعہ کی تصویر جس کا ذکر تزک جہاں گیری میں ہے
رضا لائبریری، رامپور

20 "شہنشاہ جہانگیر کا خواجہ معین الدین چشتی، اجمیری کی درگاہ پر فاتحہ پڑھنا"۔
زمانہ: ۱۶۱۳ء۔ رضا لائبریری، رامپور

اس تصویر سے اُس کی تصدیق ہوتی ہے۔ چاروں طرف پھول دار حاشیے نے جو چھپی ہوئی اس پلیٹ میں شامل نہیں ہے پوری مینا آرٹ کو اس فن کا ایک بہت ہی دل کش نمونہ بنا دیا ہے۔ اس مُبصّر شہنشاہ نے مشہور جانور نگار مُصوّر استاد منصور کی بھی بڑی تعریف کی ہے جس کے بارے میں وہ لکھتا ہے "اس کو نادر العصر کے خطاب سے ممتاز کیا ہے۔ وہ نقاشی کے فن میں یگانۂ روزگار ہے"۔[1] ایسے شان دار خطابات کی توجیہ کے سلسلے میں قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ ان کی تخلیق اور تشکیل میں جہانگیر بڑی خوش مذاقی سے کام لیتا تھا اور ان خطابات سے صرف انھیں لوگوں کو سرفراز کرتا جن کے کاموں سے وہ خوش ہوتا تھا۔ ان کے علاوہ ایک موقع پر دربار میں "عمدۃ المصوّرین" اور "ندرت العصرین" کے خطابات بھی ایک مشہور مصوّر اور ایک مصنّف کو بالترتیب عطا کیے گئے تھے۔ یہ اور اسی طرح کی دوسری مثالوں سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اگرچہ شہنشاہ ہندو مصوّروں کو بھی شہرت اور نیک نامی بخشتا تھا تاہم اُس کے دل میں مسلمان مصوّروں کی زیادہ قدر تھی۔ اُس نے اپنی تزک میں بشن داس نامی ایک شبیہ نگار کا خصوصی ذکر کیا ہے "شباہت اتارنے میں وہ یکتائے روزگار ہے۔" اکبر کے ایک سب سے قابل اور لائق کتابی مصوّر دولت کے بارے میں بھی بڑی اعلیٰ رائے کا اظہار کیا ہے۔ اُس نے حکم دیا تھا کہ خوش نویس کے ساتھ اس مصوّر کی شبیہ بھی اُس مُذہّب نسخے کے پہلے سادہ صفحے پر بنائی جائے جس کے لکھنے اور تصویریں بنانے میں ان دونوں ماہرانِ فن نے نمایاں حصّہ لیا تھا —— یہ دل چسپ تصویر پلیٹ نمبر ۹ پر چھاپی گئی ہے۔

جہانگیر کا دستور تھا کہ دو یا تین مصوّروں کو ہر وقت اپنی معیت میں رکھتا تھا اور وہ اُس کے خدم و حشم کا جو اُس کی جلو میں رہتا تھا ایک اہم حصّہ تھے۔ ان میں سے بعض کی دیکھ بھال وہ بالکل باپ کی طرح سے کرتا تھا۔ ابوالحسن کے بارے میں جس کا ذکر پہلے آچکا ہے لکھتا ہے: "اُس سے میرے تعلق کی بنیاد یہ حقیقت ہے کہ میں نے اُس کی پرورش کی ہے اُس کے بچپن سے لے کر اب تک میں نے ہمیشہ اس کی تربیت پر توجہ کی یہاں تک کہ اُس کا فن اس درجے پر پہنچ گیا کہ وہ نادر الزماں ہو گیا ہے۔" یہ مصوّر صرف دربار ہی میں رہ کر اپنی زندگی نہیں گزارتے تھے بلکہ جب شہنشاہ دورے اور سیاحت پر جاتا تھا تو وہ اس کے ساتھ ہر جگہ سفر کرتے تھے تاکہ جس کسی چیز میں شہنشاہ خصوصی دل چسپی کا اظہار کرے اُس کو وہ کاغذ پر منتقل کر دیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مغلوں نے اپنے درباری نقاشوں کو "خصوصی مصوّر" کی حیثیت سے اس لیے ملازم رکھا تھا کہ وہ ہر گزرتے ہوئے واقعہ کو تصویر کی شکل میں محفوظ کر لیں۔ اکبر کے عہد کی جہاں فشانی اور استقلال کے مقابلے میں جہانگیر کے عہد میں یہ پیشہ اپنی ذمے داریوں کے باوجود کسی قدر ہلکے پن کا تھا۔ ایک موقع پر اکبر اپنے تین نامور مصوّروں ساںول داس (ساںولہ)، جگن ناتھ اور تارا چند کو اپنے ہمراہ گیارہ دن کی چھ سو میل لمبے تیز رفتار سفر پر لے گیا۔ یہ سفر سال کے سب سے زیادہ گرم زمانے اور راجپوتانہ کے صحرا میں سارنال کی جنگ پر ختم ہوا جس کی ساںولہ نے بڑی معرکہ آرا تصویر بنائی تھی۔ اس سفر کا حال، جو زیادہ تر تیز رفتار اونٹنیوں پر طے ہوا تھا، اکبر نامہ میں بڑی وضاحت

---

[1] تزکِ جہانگیری۔ ف۔ سر سید۔ غازی پور ۱۸۶۳ء صفحہ ۲۲۵ (مترجم)

سے بیان کیا گیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جو لوگ شہنشاہ کی ملازمت کے مستحق ہوتے تھے، یہاں تک کہ مصور بھی، اُن کے لیے جفاکشی اور انتہائی صعوبت کو برداشت کرنے کی قوت ایک لازمی شرط تھی۔ لیکن جہانگیر کی زندگی میں اس کے شاہی سفر بڑے اطمینان و آسائش سے کیے جاتے تھے۔ اُس نے اپنے مصوروں سے جن موضوعات پر تصویریں بنوائیں وہ اُس کے والد کی طرح سے جنگ اور محاصرے نہ تھے بلکہ ان کا تعلق امن اور سکون سے تھا جن میں سے متعدد واقعات کا مکمل ذکر اپنی تزک میں کیا ہے۔ ہر بیان کے آخر میں یہ الفاظ ضرور ہوتے کہ "میں نے اپنے مصوروں کو حکم دیا کہ اس کی تصویر بنائیں"۔ چنانچہ ان تصویروں میں ہر وہ چیز نظر آتی ہے جو شہنشاہ کے لیے باعثِ کشش تھی۔ ہر اُس واقعہ کی جس میں اُس نے نمایاں حصہ لیا تھا، اُس کے درباری مصوروں نے جو ہر وقت اُس کے حکم کی تعمیل کے لیے تیار رہتے تھے، اصل ماحول کے مطابق بڑی سچی عکاسی کی ہے۔ ان میں سب سے اہم وہ تصویریں ہیں جن میں شہنشاہ کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور ہندوستانی میناتور کے تمام مرقعوں میں ایسی کچھ نہ کچھ تصویریں ضرور موجود ہیں۔ ان تصویروں میں ہم اُس کی حرکات کا معائنہ کر سکتے ہیں۔ اُس کی اُن معصوم دلچسپیوں میں شریک ہو سکتے ہیں جن کے سہارے اُس نے اپنی لطف و شوق کی زندگی میں تنوع پیدا کیا تھا۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ وہ انتہائی کروفر اور شان و شوکت کے ساتھ قندھار کے سفر پر گامزن ہے اور مناسب وردیوں میں آراستہ پیراستہ اُس کے عہدیدار ہیں جن سے وہ ہر اُس چیز کے بارے میں جو اُس کے لیے جاذبِ نظر ہے گفتگو کرتا ہے (پلیٹ ۳۷)۔ پھر اُسے دن بھر کی کوچ کے بعد ایک باغ میں مقیم دیکھتے ہیں۔ ان باغوں کی نقشہ بندی اور چمن بندی باقاعدہ منصوبے کے مطابق کی جاتی تھی۔ ایسے خلوت کدوں میں آرام کے اوقات گذارنا مغلوں کو بہت پسند تھا۔ اس میں مصور نے انتہائی بہار کے عالم میں پھولوں سے لدی ہوئی جھاڑیوں اور درختوں کی عکاسی کی ہے جن میں شگوفے اور شگوفوں میں دبکے اور پھڑپھڑاتے ہوئے پرندے ہیں۔ بیچ و بیچ میں ایک انتہائی منقش قالین پر شہنشاہ رونق افروز ہے۔ اپنے اردگرد کے لوگوں سے ماحول کی رنگینی اور دلکشی کے بارے میں محوِ گفتگو ہے (پلیٹ ۳۸)۔ اس دلکش منظر کے مقابلے میں ایک دوسری تصویر ہے جس میں وہ شکار کے تعاقب میں سب سے پیش پیش ہے۔ اُس کی محویت ہوا کے دوش پر ہے اور اُس کی ہر حرکت سے ایک شکاری کی بے چینی اور تڑپ عیاں ہے خصوصاً اُس وقت جب وہ اپنے تیر سے کالے ہرن کو نیچے گراتا ہے یا اپنی دستی بندوق سے شیر کو ختم کرتا ہے (پلیٹ ۳۹)۔ ایک تصویر میں وہ اپنے نوجوان بیٹے کے ہمراہ ایک بزرگ کے آستانے کی طرف ادب و احترام سے بڑھ رہا ہے۔ یہ ایک ایسی عقیدت مندی کا فعل ہے جس کی تیاری اور اہتمام میں کئی دن صرف ہوئے تھے (پلیٹ ۴۰)۔ پھر ہمارے سامنے سب سے درخشاں وہ منظر ہے جس میں شہنشاہ جواہرات سے مرصع ایک زریں تخت پر رونق افروز ہے۔ سر پر نورانی ہالہ ہے۔ ریشم و زربفت میں ملبوس اور گلے میں موتی اور ہیروں کے ہار ہیں۔ اُس کے حلقہ بگوش درباری ہیں جو قریب قریب اتنا ہی زرق برق لباس زیب تن کیے ہوئے ہیں جتنا کہ خود شہنشاہ، اور شاہانہ تزک و احتشام کی عظمت کو قائم رکھنے کے لیے مناسب آدابِ شاہی کے ساتھ حاضر ہیں (مقابل عنوان صفحے کی تصویر)۔ اس شان دار تقریبی منظر سے ہم ایک اور بہت مختلف قسم کی تصویر کا مقابلہ کر سکتے ہیں جس میں شہنشاہ کا لباس سیدھا سادا ہے اور تعظیم و احترام کی فضا ہے۔ شہنشاہ فرش پر بیٹھا ایک درویش کو

21 " جہاں گیر کے آخری ایام کا ایک شبیہی خاکہ۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۵ء۔ ذخیرہ:
ایم۔ کارتی اے، پیرس

تصویر ۲ : "زرد نرگس"۔ داراشکوہ کے مرقعے کا ایک صفحہ۔ زمانہ: ۱۶۳۰ء۔
انڈیا آفس لائبریری، لندن۔ آر اینڈ ایل ۹۴۴ - ۰۸ - ۱۹ فولیو ۶۹

22 تصویر ۱ : "بکروں کے خاکے"۔ زمانہ: ۱۶۱۸ء
(تزک جہاں گیری میں اس کا ذکر ہے)۔

نذرِ عقیدت پیش کر رہا ہے۔ اُس درویش کا واحد مسکن خمدار پیپل کے درخت کا سایہ ہے اور اُس کے رفیق جنگل کے جانور ہیں۔ لیجیے اب موسمِ گرما کے لیے ایک زیرِ تعمیر عمارت کا معائنہ کر رہا ہے اور بارہ دری کے نقشے کے بارے میں اپنے معماروں سے محوِ گفتگو ہے، اس میں چمن بندی کے لیے فواروں، جھرنوں اور پھولوں کے تختوں کی جگہوں کو متعین کر رہا ہے۔ اب وہ کھلی فضا میں شکرے سے شکار کر رہا ہے۔ گو نبوں یا دیو پیکر ہاتھیوں کی لڑائی دیکھنے میں مشغول ہے، یہاں آتش بازی سے لطف اندوز ہو کر اُس تماشے کی داد دے رہا ہے ——— لیکن ایسی تصویروں کی تعداد ان گنت ہے، مناظر جدا جدا اور ان کے اثرات ہمیشہ فرح بخش ہیں۔

قطع نظر اس کے کہ یہ بیانیہ تصویریں اُن مناظر کی جو تصویر کشی کا اصل موضوع تھے، بالکل سچی نقلیں ہیں، ہر تصویر میں جہانگیر کی ایسی شبیہہ ضرور شامل ہے جو اُس کی شخصیت کے کسی امتیازی پہلو کی آئینہ دار ہے۔ ان میں شہنشاہ کو بے شک ہمیشہ انتہائی مناسب مرقع و محل میں دکھایا گیا ہے۔ ہر ایک میں سر پر ہالہ ہے جس کا مقصد آخرش اس حکمران شہنشاہ کو شاہی خاندان کے دوسرے افراد سے ممتاز کرنا تھا۔ لیکن اس مصنوعی اضافے کے باوجود خود جہانگیر کے چہرے کی ذہانت اور خد و خال کی فراست اُس کو ایک امتیازی شان بخشتی رہی ہے۔ بچپن سے لے کر بڑھاپے تک ہر دور کی تصویریں موجود ہیں اور تقریباً ہر ایک میں اُس کی وہی متاثر کرنے والی شخصیت جھلکتی ہے۔ اپنی وسیع مملکت کے فرماں رواؤں کی حیثیت سے مغل شہنشاہوں کا رتبہ اعلیٰ تھا جس کی حقیقی وجہ یہ تھی کہ وہ ذہنی اعتبار سے اپنے چاروں طرف کے لوگوں سے افضل تھے۔ یہ خصوصیت اس شاہی خاندان کے ہر فرد کی شبیہہ میں منعکس ہے۔ جب شاہی خاندان کمزور ہو گیا تو یہ خصوصیت بھی چلی گئی۔ عمر کے آخری ایام میں اُس کی صحت گر چکی تھی جس کا اظہار اُس کے جبڑے اور ٹھوڑی کی نحیف تجسیمی کیفیت سے ہوتا ہے، لیکن بقیہ تمام عمر وہ ایک دلکش شخصیت کا مالک رہا۔ پلیٹ ۲، تصویر ۲ میں وہ ایک نوجوان شہزادہ نظر آتا ہے جس کا سادہ اور تیز فہم حلیہ لہو و لعب اور عیاشی سے ابھی تک بچا اور تفکرات سے آزاد ہے اور شباب کے زمانے میں تو جیسا کہ بیشتر تصویروں سے ظاہر ہوتا ہے اُس کے موزوں خد و خال کی عکاسی مصور کے لیے یقیناً دلچسپی کا باعث رہی ہوگی۔ جب ضعیف ہوا تو حقیقت پسند مصور اُس کے لباس کی اُن ڈھیلی ڈھالی شکنوں کو بھی نہ بھولا جو اُس کی عیاش زندگی کا ایک کھلا فسانہ ہیں اور آخر میں جیسا کہ پلیٹ ۱۱ میں ایک نامکمل خاکے سے ظاہر ہے، ہم جہانگیر کو اس کیفیت میں دیکھتے ہیں جب علالت اور مایوسیوں نے اُس کے چہرے پر سختی پیدا کر دی تھی اور اُس کے ساتھ آزردگی نے اُس کو قبل از وقت بوڑھا بنا دیا تھا۔ بہر حال شہنشاہ کی بہترین زندگی کا تصور اُس کی اُن درباری تصویروں سے کیا جا سکتا ہے جن میں وہ مسرت سے بھرپور اور ہر شے سے مسرور، بڑی شاہانہ آن بان سے سنہرے تخت پر رونق افروز ہے اور حاضرینِ دربار سے جو اُس کے حلقہ بگوش ہیں ہم کلام ہو کر اپنی خوش مزاج فطرت کا اظہار کر رہا ہے۔

جہانگیر اپنے اطمینان اور فرصت کے دنوں میں جی بھر کے سیر و سیاحت کرتا تھا اور ان باغات میں جن کو خود تعمیر کیا تھا ہمیشہ رنگ رلیاں کرتا تھا۔ میدانی علاقوں کے مختلف تاریخی مقامات کو دیکھنے جاتا اور پہاڑوں کے دلفریب مناظر سے

لطف اندوز ہوتا تھا۔ بعض مقامات پر تو وہ کئی کئی مرتبہ گیا۔ جو خلوت کدے اُسے سب سے زیادہ پسند آئے وہاں بڑے بڑے ایوان تعمیر کیے اور اُن میں کئی کئی دنوں تک مقیم رہتا تھا۔ جو مقامات ایسے قدرتی مناظر سے محروم ہوتے تھے وہاں اس کمی کو اپنے مصوّروں کے تربیت یافتہ ہاتھوں سے پورا کرتا تھا۔ مصوّر رہائش گاہوں کی دیواروں کو انتہائی مسرت بخش مناظر سے مزین کرتے۔ اجمیر میں اُس نے چشمہ نور تعمیر کیا جس کا ذکر اس کی تزک میں ہے عہ۱۔ "بڑی مناسب جگہیں بنائی گئی ہیں۔ ان میں دل کش ایوان اور دیدہ زیب آرام گاہیں تعمیر کی ہیں۔ اُن میں سے بعض جگہوں کی تعمیر و تکمیل چابک دست نقاشوں اور ہوشیار مصوّروں نے انتہائی اُستادانہ انداز میں کی ہے۔" انھیں آرام گاہوں میں ایک اور کے بارے میں وہ کہتا ہے عہ۲ "باغ میں ایک تصویر خانے کی مرمت کا حکم دیا گیا تھا اور اب اُستادانِ فن کے ہاتھوں کی بنائی ہوئی تصویروں سے مزین ہے۔ سب سے زیادہ معزز مقام پر جنت آشیانی (ہمایوں) اور میرے والد عرش آشیانی (اکبر) کی شبیہیں تھیں یعنی عین میرے اور برادر شاہ عباس کے مقابل ہیں۔ اُن کے بعد مرزا کامران و مرزا محمد حکیم و شاہ مراد اور سلطان دانیال کی تصویریں تھیں۔ دوسری قطار میں اُمرا اور خاص خدمت گاروں کی شبیہیں اُتاری گئی تھیں۔ تصویر خانہ کی بیرونی دیواروں پر کشمیر کے راستے کے مختلف مناظر اُسی ترتیب سے ضبطِ تصویر میں لائے گئے تھے جس ترتیب سے مَیں نے اُن مقامات میں قدم رکھا تھا۔" یقین ہے کہ یہ مکمل طور سے ایک آراستہ مسکن تھا جس میں ایک بارہ دری اور ایک شبیہ خانہ تھا۔ کشمیر کی دل کش وادی سے جہانگیر کی جمالیاتی روح نے انتہائی مسرت حاصل کی اور یہی وہ مقام تھا جہاں اُس نے اپنے سب سے زیادہ فرخندہ اور مبارک ایّام گذارے۔ تاریخ بتاتی ہے کہ اُس نے وہاں کے لیے اور دشوار گذار راستے پر قریب تیرہ مختلف موقعوں پر سفر کیا۔ لہٰذا یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ سفر کے اختتام پر وہ کسی ایسے خانہ چمن میں آرام کرنا پسند کرتا تھا جس کا ماحول انتہائی خوبصورت ہوتا اور جسے اُس فن سے جی بھر کر آراستہ کیا جاتا تھا جس سے اُسے زندگی بھر کی دل چسپی تھی۔ وادیِ کشمیر کے پھولوں کو دیکھ کر جہانگیر کا دل باغ باغ ہو جاتا تھا۔ تزک میں اُن کے بار بار ذکر سے اُس کے فن کارانہ مزاج کی عکاسی ہوتی ہے: "جدھر دیکھو وہاں سبزہ ہے اور آبِ رواں۔ ہر طرف خود رو گلاب، بنفشہ اور نرگس ہیں۔ میدانوں میں انواع و اقسام کے پھول اور طرح طرح کی خوشبودار بوٹیاں ہیں — بہارِ جہاں نگار میں کوہ اور دشت شگوفوں سے مالا مال ہو جاتے ہیں اور در و دیوار اور صحن و بام، گلِ لالہ بزم افروز سے روشن ہو جاتے ہیں . . . . خدا کا شکر ہے کہ اس مرتبہ مجھے بہار کی رنگینیاں دیکھنے کا موقع ملا عہ۳۔" پھولوں کی حیرت انگیز اقسام کو دیکھ کر وہ اِتنا بے خود ہو گیا تھا کہ اُس نے اپنے ممتاز مصوّر اُستاد منصور کو حکم دیا کہ جتنے بھی پھول اُس کی نظر سے

عہ۱ تزک جہانگیری۔ ف۔ سرسید۔ غازی پور ۱۸۶۳ء صفحہ ۱۳۲ (مترجم)

عہ۲ " " " " " " " ۳۰۸ (م)

عہ۳ " " " " " " " ۲۹۹ (م)

23 "مور"۔ مُصوّر: غالباً منصُور۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۵ء۔
بیرن موریس راتھ چائلڈ۔ پیرس کے ذخیرے سے لی گئی

24 ”دیوانِ عام میں شاہ جہاں کا ایرانی سفارت کا خیر مقدم کرنا“ زمانہ: ۱۶۲۸ء-
سائز: ۹ ۱/۲ × ۱۳ ۳/۴ - بوڈلین لائبریری، آکسفورڈ - اوسلے - اضافہ ۱۷۳ - نمبر ۱۳

گُذریں اُن کی تصویریں بنائے۔ آگے چل کر اُس کا بیان ہے کہ جن پُھولوں کی تصویریں بنائی گئی تھیں اُن کی تعداد سَو سے اُوپر تھی۔[1] ان میں سے کچھ تصویروں کی نقلیں بعد میں دارا شکوہ کے البم میں شامل کر لی گئی تھیں جن میں سے ایک پلیٹ نمبر ۲۴ تصویر ۲ پر پیش کی گئی ہے۔

جہانگیر کی زندگی کے آخری ایّام میں اُس کی خوشیاں ماند پڑ گئیں جس کی خاص وجہ اُس کی صحت کی خرابی تھی اور ساتھ ہی ساتھ خانگی اور سیاسی بکھیڑے تھے۔ جسم اور دماغ کو سکون دینے کی آخری کوشش میں اس نے ایک مرتبہ پھر اپنے اس محبوب خطّہ کشمیر کا سفر کیا جس کو "باغِ است ہمیشہ بہار" سے منسوب کرتا تھا۔ چند خوش گوار ہفتے اس کی آنکھیں متعدد دلچسپیوں سے لُطف اندوز ہوتی رہیں لیکن اُس کی قوّت جواب دے رہی تھی۔ اُس کی غیر محتاط اور خوش مَشرب زندگی کی پُرانی عادتیں اُس کی شان دار جسمانی ساخت پر اپنا اثر دِکھائے بغیر نہ رہیں یہاں تک کہ اس وادی کے باہر دوران سفر میں ۱۶۲۷ء کو اٹھاوّن سال کی عُمر میں اُس کی رُوح جسم خاکی سے پرواز کر گئی۔ اُس کے انتقال کے ساتھ ہی مُغل مُصوّری کی رُوح بھی جاتی رہی۔ اُس کی خارجی ہیئت کچھ عرصے تک قائم رہی، زرّیں اور پُر تکلف لباس میں دوسرے بادشاہوں کے زیرِ سایہ کچھ دن اور زندہ رہی لیکن جب جہانگیر ختم ہوا تو اُس فن کی توانائی اور زندہ دِلی بھی ختم ہو گئی۔ وہ آخر وقت تک ایک فن کار اور فطرت کا پُجاری تھا۔ اُس کی مَوت سے پہلے کہے ہوئے الفاظ اُس کی شخصیت کے آئینہ دار ہیں ——— "میرا مقبرہ جنّت کی ہَواؤں کے لیے کھُلا رہنے دینا تاکہ بارش اور شبنم اُس پر گرتی رہیں" ——— وہ لاہور کے قریب ایک پُرانی دُنیا کے باغ میں ایک مرمریں تابوت کے اندر آرام کی نیند سو رہا ہے۔ تابوت پر لاجورد، عقیق، یاقوت اور فیروزے جیسے قیمتی پتھروں سے بیل بُوٹوں کی مُرصّع کاری ہے۔ دن میں اُوپر نیلا آسمان، رات میں تارے اور باہر فوّاروں کی ٹھنڈی ٹھنڈی پھواروں کے درمیان پرندوں کے نغمات سے شاداں اُس پار سے اُس کے بلند اور سفید مرمریں مینار ایک شہنشاہ کی آرام گاہ کی طرف اِشارہ کناں ہیں۔ ——— ایک مناسب مقبرہ، ایک اِنتہائی خوش نما نقشہ ——— لیکن جہانگیر کی سب سے عظیم یادگار لاکھ خوب صورت سہی مگر وہ شاہ درہ میں اُس کا مقبرہ نہیں ہے۔ اُس کی عظیم یادگار مُصوّری کا وہ اسکول ہے جو اُس کے فن کارانہ مزاج کا آئینہ دار تھا اور جس نے اسی جذبۂ شوق سے بھرپور ہو کر ایسے شان دار کارنامے انجام دیے تھے۔

---

[1] تزکِ جہانگیری۔ ف۔ مرسیّد۔ غازی پور ۱۸۶۴ء صفحہ ۳۰۰ (مترجم)

چوتھا باب

شاہ جہاں، اورنگ زیب اور مصوری کا زوال

جہانگیر اور اس کے درباری مصوروں کے درمیان جو گہرے تعلقات قائم تھے وہ اس کے جانشین شاہجہاں کے دورِ حکومت میں باقی نہیں رہے تھے پھر بھی شاہ جہاں کا دور فن کارانہ سرگرمیوں کا انتہائی غیر معمولی زمانہ تھا۔ ایامِ شہزادگی میں ہی جبکہ وہ ابھی شہزادہ خرم تھا مصوری کے موضوع سے اس کی دلچسپی منظرِ عام پر آچکی تھی۔ اس کا اندازہ اس واقعہ سے ہوتا ہے جسے روؔ[1] نے تحریر کیا ہے۔ اس سفیر نے اس ولی عہد کو "سونے کی ایک چھوٹی سی گھڑی دی جس کو اس نے زرا و عنایت قبول کر لیا۔ لیکن اس نے ان تصویروں کے بارے میں پوچھا جو میں نے گزشتہ شب اس کے والد کو دکھائی تھیں۔ اگر میں اس کو (تصویر) دے دیتا تو وہ کسی اور چیز کے مقابلے میں اسی کو قبول کر لیتا اور مجھ سے دریافت کیا کہ آیا میرے پاس کوئی اور تصویر ہے؟" جہانگیر کی طرح اس نوجوان ولی عہد کو بھی یورپ کے میناتور نقاشوں کے فن پارے حاصل کرنے اور ان کو اپنی ملکیت میں رکھنے کا بے حد شوق تھا۔ لیکن شاہ جہاں کی فن کارانہ سرپرستی کا میدان جہانگیر کی طرح سے صرف مصوری ہی نہ تھی بلکہ اس میں زیادہ ہمہ گیری تھی اور فنونِ لطیفہ اور اطلاقی فنون کے پورے میدان پر چھائی تھی۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تمام دستکاریوں نے فروغ پایا۔ بہر حال اس شہنشاہ کا نام خاص طور سے فنِ تعمیرات سے وابستہ ہے۔ اس کے عہد میں متعدد شاندار عمارتیں تعمیر ہوئیں جن کی وجہ سے دور دور تک اس کی شہرت پہنچی۔ دہلی کا لال قلعہ اس نے اپنی تخت نشینی کے کچھ ہی دن بعد تعمیر کرایا تھا۔ اس کی شان و شوکت امتدادِ زمانہ سے کم ہو گئی ہے لیکن

---

[1] Sir Thomas Roe

اس کی شاہانہ عظمت و جلالت کی ایک یادگار عمارت ہے۔ اس شان دار عمارت کے وسطی ایوان میں مُغل مُصوّر نے خود اپنی صنعت کاری کی تعریف میں متعدد اشعار نقش کیے ہیں جن میں ایک یہ ہے ــــ "اس کی دیواروں کا چہرہ ایسا مُزیّن ہے کہ اگر چین کے نقّاش اُن کو دیکھیں تو یہ دیواریں اپنا جلوہ دکھانے کا اُن سے معاوضہ طلب کر لیں"۔ اِس کنایہ کے ابہام کے باوجود اس کہنے سے بہرحال یہ بات عیاں ہے کہ ہندوستانی مُصوّر مشرقِ بعید کے ہم پیشہ بھائیوں کو تصویری فن میں بدستور اپنا حریف سمجھتے تھے۔ جس وقت محلّات کے اندر ... ان کا بانی مقیم تھا اس کی شان و شوکت اپنے عروج پر تھی اور اس میں منعقد ہونے والے جلسے جلوس اور شان دار تماشوں کے لیے بہت مناسب ماحول تھا۔ پلیٹ ۴۴ پر منعقد ہونے والے اُس دربار کی تصویر ہے جس میں شاہ جہاں[1] ایران کے ایک وفد کا خیر مقدم کر رہا ہے اور یہ واقعہ غالباً اُس کی تخت نشینی کے فوراً بعد ۱۶۲۷ء میں پیش آیا تھا۔ اُس وقت شہنشاہ کی عمر چھتیس برس کی تھی اور مُصوّر نے اُسی زمانے میں اِس منظر کی عکاسی کی تھی۔ یہ ایک مثالی تصویر ہے نہ صرف نقّاشی کے نقطۂ نظر سے بلکہ اِس لیے کہ اس سے سترہویں صدی کے نصفِ اوّل میں مُغلوں کا تزک و احتشام اور اُن کے ظاہری تکلّفات کا اظہار ہوتا ہے۔ اس تصویر میں جس واقعہ کی عکاسی کی گئی ہے وہ دہلی میں شاہ جہاں کے محل میں پیش نہ آتا اِس لیے کہ اس کی تعمیر چند سال بعد شروع ہوئی تھی۔ لیکن جس عمارت کو اس تصویر میں پیش کیا ہے وہ اُس عمارت سے کافی مشابہ ہے جس کو بعد میں شہنشاہ نے جمنا کے کنارے تعمیر کیا تھا۔ اس دولت مند شہنشاہ نے اپنے دَور میں بعض مخصوص چیزوں کو رواج دیا تھا مثلاً انتہائی موٹے قالینوں سے ڈھکی روشیں، سُرخ پتھر کے رنگ دار ستون مُلمّع کی ہوئی مرمریں دیواریں، مخمل کی چھت گیریاں جن پر زردوزی کا کام اور موتیوں کے جھالر دار شامیانے وغیرہ سب چیزیں اگرچہ انتہائی شاہ خرچی سے تعلق رکھتی ہیں لیکن پھر بھی اُس کے دربار کے لیے مناسب اور مجلّل آرائشات تھیں۔ تصویر میں بائیں طرف افسروں کے ایک حلقے میں ایرانی وفد کے چند اراکین ہیں جن کو اُن کے مخصوص لباس سے پہچانا جا سکتا ہے۔ اُن کے لباس مُغلوں کے لباس سے مختلف ہیں۔ ایرانی سفیرِ خاص اپنی پیشانی پر سیدھا ہاتھ رکھ کر بادشاہ کو سلام کر رہا ہے اور اُسی کے پاس ایک مُغل افسر ایرانی سفیرِ خاص اور اُس کے عملے کے ناموں اور عہدوں کو ایک تختی سے پڑھ کر متعارف کرا رہا ہے۔ اُس کے ساتھ متعدد مُغل اراکینِ مجلس کھڑے ہیں۔ اُن کے پیچھے ذرا دُور پر چند ایرانی سنہرے طشت اُٹھائے ہیں جن میں جواہرات سے مرصّع ظروف اور قیمتی زیورات کے تحفے ہیں جن کو اُن کے آقا سلطانی شاہ صفی نے جو چند دن پہلے اپنے مشہور والد بزرگوار شاہ عباس کا جانشین ہوا تھا بھیجا تھا۔ نیچے اُس صفوی شہنشاہ کے شاہانہ عطیات کا بقیہ اور زیادہ قیمتی حصّہ نظر آتا ہے جس میں خوب آراستہ

---

[1] اصلی تصویر پر کسی نے بعد کے زمانہ میں غلطی سے "جہاں گیر بادشاہ" لکھ دیا ہے۔

پانچ عربی گھوڑے ہیں اور ہر گھوڑے کا نگران ایک ایرانی سائیس ہے۔ تصویر میں دائیں طرف کم درجے کے عہدیدار ہیں۔ بیچ میں ایک پست چبوترے پر دو خوبصورت نوجوان کھڑے ہوئے چوری جھل رہے ہیں اور یہ شاہی اقتدار کی علامت ہے۔ شہنشاہ کے پیچھے ایک اور خادم اسی کام میں مصروف ہے۔ شاہ جہاں کے سامنے اسی سطح پر ادب اور احترام سے ہاتھ باندھے ہوئے اس کے دو بڑے بیٹے دارا شکوہ اور شجاع اپنے اتالیق کے ساتھ کھڑے ہیں۔ زربفت و دیبا کے پھول اور دھاری دار لباسوں کی شوخ رنگی گورے ایرانیوں سے لے کر سیاہ فام ہندوستانی خدمت گاروں کے چہروں کی تدریجی رنگت کے ساتھ ہر شبیہ مصور کے گہرے مشاہدے کا نتیجہ ہے۔ تصویر میں مصور کی باریک بینیاں اس حد تک نمایاں ہیں کہ بعض منصب داروں کی پگڑیوں میں جڑے ہوئے شبیہی بروچ کے نقوش بھی پہچانے جا سکتے ہیں۔ اس لحاظ سے یہ مینا تور مغل مصوری کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔ کمپوزیشن کے وسط میں ایک چمکتے ہوئے ہالے میں اس شہنشاہ کا مستطیل چہرہ ہے جس کے جمالیاتی ذہن نے ہندوستان کو ایسی عمارتی اور فنی دولت سے مالا مال کیا۔

بہر حال ایک فن پارے کی حیثیت سے قابل قدر ہونے کے علاوہ اس میں ایک مخصوص تاریخی دلچسپی بھی ہے۔ اس طرف پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ (ایرانی) سفیر شہنشاہ کو ہندوستان کے رواج کے مطابق زمیں بوس ہو کر نہیں بلکہ اپنے سر کو اٹھا کر سلام کر رہا ہے۔ یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس کی مصور نے بڑی سچی عکاسی کی ہے۔ یہ حرکت اس حساس مغل فرماں روا کے لیے نہ صرف بے ادبی کی علامت تھی بلکہ غلط فہمیوں کے طویل سلسلے کی ایسی ابتدا تھی جس کے بعد ان دونوں طاقتوں کے درمیان پہلے سے کشیدہ تعلقات کبھی بہتر نہ ہو سکے۔ یہ اَن بن جہانگیر کے زمانے ہی سے شروع ہو گئی تھی اور دونوں کے درمیان بنائے مخاصمت قندھار کی ملکیت کا مسئلہ تھا۔ یہ علاقہ دونوں ملکوں کے درمیان واقع تھا اور اس کی قسمت میں یہی لکھا تھا کہ سو سال کی مدت میں اس پر چار دفعہ ایرانیوں کا قبضہ ہو اور تین دفعہ مغلوں کے ہاتھوں میں واپس جائے۔ جس وفد کی اس مینا تور تصویر میں عکاسی کی گئی ہے وہ شاہ جہاں کی تخت نشینی کے وقت اصفہان سے بظاہر اس مقصد سے بھیجا گیا تھا کہ نئے شہنشاہ کی رضا جوئی سے جو مشکلیں پہلے سے درپیش تھیں اُن کو ہموار کیا جائے۔ کیا مغلوں کی نفرت اتنی شدید تھی کہ اس کو تحفے تحائف سے کم نہیں کیا جا سکتا تھا یا اس سفیر میں جس کو بھیجا گیا تھا موقع شناسی کی کمی تھی ——— معلوم ایسا ہوتا ہے کہ غلطی دونوں کی تھی ——— ہر صورت میں نتیجہ ناپسندیدہ واقعات کے طویل سلسلے میں ظاہر ہوا۔ برنیر[1] نے اس طرح کے متعدد واقعات

Bernier Travels in the Mogul Empire, transl. and ed. Constable and V.A. Smith, (Oxford Univ. Press, 1914). [1]

25 ”شاہ جہاں تخت طاؤس پر“۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۳۰ء۔ ذخیرہ بیرن موریس راتھ چائلڈ، پیرس

26 "شبیہ شہنشاہ اکبر"۔ شاہ جہاں کے دربار کے مصورِ اعلیٰ محمد فقیر اللہ خاں کی نگرانی میں تیار کی گئی۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۵۰ء۔ ذخیرہ: ایم۔ کارتی اے، پیرس

بیان کیے ہیں جن میں ایک سب سے اہم واقعہ کا کچھ تعلق اس مذکورہ بالا تصویر سے معلوم ہوتا ہے۔ یہ فرانسیسی سیاح لکھتا ہے ـــ "جب شاہ جہاں کی کوششیں ناکام رہیں کہ اُس مدبر سفیر کے گھمنڈ کو کچھ کم کردے اور بحث دھمکی یا ڈلار پیار سے بھی اُس کو اس عظیم مغل کے سامنے ہندوستانی دستور کے مطابق سلام کرنے پر مجبور نہ کیا جا سکا تو شہنشاہ نے اپنے مقصد کے حصول کے لیے ایک ترکیب نکالی۔ اس نے حکم دیا کہ دربار میں دیوانِ عام کی طرف جہاں وہ سفیر کا خیر مقدم کرتا کھلنے والے صدر دروازے کو بند کر دیا جائے اور صرف چور کھڑکی کو کھلا رکھا جائے۔ کھڑکی اتنی چھوٹی تھی کہ جھکنے اور سر کو نیچا کرنے کے بعد ہی جو ادب و احترام کا ہندوستانی طریقہ ہے اس میں سے گذرا جا سکتا تھا۔ شاہ جہاں کو یہ توقع تھی کہ اس ترکیب سے اُسے یہ کہنے کا اختیار ہوگا کہ سفیر مختار نے شہنشاہ کی خدمت میں حاضر ہوتے وقت اپنا سر اُس سے کہیں زیادہ جھکا لیا تھا جتنا کہ اُس کے دربار کا عام دستور تھا لیکن مغرور اور دانش مند سفیر جو مغل کی اس چالاکی کو بھانپ گیا تھا چور کھڑکی سے اس انداز میں داخل ہوا کہ اُس کی پشت شہنشاہ کی طرف تھی۔ شاہ جہاں سفیر کی اس چالاکی سے بے بس ہوگیا اور تنگ آکر بڑی حقارت سے کہا ـــ "اے بدبخت کیا تو یہ سمجھا ہے کہ اپنے جیسے گدھوں کے اصطبل میں داخل ہو رہا ہے؟" جواب ملا ـــ "جی ہاں! میں نے بالکل یہی سمجھا۔ ایسے دروازے سے گذر کر کون نہ یقین کرے گا کہ وہ سوائے گدھوں کے کسی اور سے ملاقات کرنے آیا ہے"[1] ـــ جن دو معزز افراد کو اس تصویر میں پیش کیا گیا ہے اُن کے درمیان بحث و مباحثے کی متعدد کہانیاں مشہور ہیں اور یہ کہانی اُن میں سے ایک تھی۔

جیسا کہ اُس عہد کی اس تصویر سے ظاہر ہوتا ہے شاہ جہاں کے دورِ شباب میں یہ مغلیہ محل ایک انتہائی شان دار عمارت تھی جس کی مثال ایک ایسے صندوقچے کی تھی جس میں ایک انتہائی قیمتی ہیرا رکھا تھا۔ صندوقچہ اب بھی باقی ہے لیکن وہ ہیرا، یعنی مشہور تخت طاؤس جو فن کا سب سے گراں قدر اور بے مثل نمونہ تھا، غائب ہو گیا ہے۔ یہ تخت جس پر شہنشاہ اپنے شان دار محل میں تزک و احتشام سے رونق افروز ہوتا تھا، اُس کی عظمت و جلالت اور رکھ رکھاؤ کا ایک نشان تھا لیکن اس تصویر کے برعکس اب اُس مرمریں دیوانِ خاص میں وہ خالی جگہ جہاں یہ تخت تھا اور مسلح خواجہ سرا دن رات اُس کی حفاظت کرتے تھے، یہ اشارہ کرتی ہے کہ اس شاہی خاندان کی شہرت اور نام وری اب ایک خواب بن کر رہ گئی۔ تختِ طاؤس کو جن ماہرین نے دیکھا تھا ان کی نگارشات میں اُس کا ذکر محفوظ ہے۔ لیکن اُن سے کہیں زیادہ اہم اُس زمانے کی بنائی ہوئی وہ تصویریں ہیں جن میں اس تخت کی بالکل سچی اور صحیح نقلیں نظر آتی ہیں۔ ایک مینا تور تصویر جس میں جاہ و جلال اور شان و شوکت کے اس نمونے کی عکاسی کی ہے

---

[1] Bernier, P. 151

پلیٹ ۵۰ میں چھاپی گئی ہے۔ اس میں شاہ جہاں کو جوانی کے ایام میں تخت پر رونق افروز دکھایا ہے۔ گمان غالب یہ ہے کہ یہ تصویر ۱۶۲۸ء میں شاہ جہاں کی تخت نشینی کے فوراً بعد بنائی گئی تھی۔ اُس کے عہد کے ابتدائی ایام میں یہ تخت ایسا مکمل نمونہ نہ تھا جیسا کہ تے ورنیر[1] نے ۱۶۶۵ء میں خود معائنہ کرنے کے بعد تفصیل سے بیان کیا تھا۔ اس لیے کہ ان دونوں تاریخوں کے درمیان اس کی چھتری کے سہارے کے لیے قیمتی پتھروں سے مرصّع بارہ سُنہرے ستون بنائے گئے تھے اور اس کے ساتھ متعدد قیمتی تعمیراتی پہلوؤں کا اضافہ کیا گیا تھا لیکن تخت کی جو تصویر یہاں پیش کی گئی ہے وہ بہت سی باتوں میں اس فرانسیسی جوہری کے بیان سے مطابقت رکھتی ہے۔ وہ چھتری کا نقشہ اس طرح کھینچتا ہے — "ہیرے اور موتیوں سے ڈھکی ہے۔ اُس کے چاروں طرف موتیوں کی ایک جھالر ہے"۔ مصوّر نے چوکور گنبد بھی شامل کر لیا ہے جس پر "ایک مور نظر آتا ہے۔ دُم اُٹھی ہوئی ہے جو نیلم اور دوسرے رنگین پتھروں کی بنی ہے۔ جسم سونے کا اور قیمتی پتھروں سے مرصّع ہے۔ اُس کے سینے کے سامنے ایک بڑا لعل ہے اور اُس لعل سے لٹکا ہوا ناشپاتی کی شکل کا ایک موتی جس کا وزن پچاس قراط یا اُس کے لگ بھگ ہے اور وہ کسی قدر پیلے آب کا ہے"۔ یہ ماننا پڑے گا کہ اس تصویر میں ایک کے بجائے دو مور نظر آتے ہیں۔ لیکن گمان یہی ہے کہ مصوّر کی تصویر زیادہ صحیح ہے۔ موروں کی دُمیں پھیلی ہوئی ہیں۔ اُن کے جسم کا رنگ گہرا نیلا ہے۔ اور تے ورنیر کے بیان کے مطابق اُن میں سے ہر ایک کے سینے سے موتی لٹک رہا ہے۔ اس کے اندازے کے مطابق پورے تخت کی قیمت چھ ملین پاؤنڈ اسٹرلنگ تھی۔ برنیر نے بھی اُسی زمانے میں اس تخت کو دیکھا تھا اور اُس کے ڈزائن کے بارے میں ایک دلچسپ نکتہ کا اضافہ کرتا ہے — "یہ تخت ایک حیرت انگیز صلاحیت رکھنے والے فرانسیسی کاریگر نے بنایا تھا (بعد میں معلوم ہوا کہ اس کا اصلی نام "لاگرانژ"[2] تھا) یہ اپنی عجیب و غریب ہنرمندی سے مصنوعی ہیرے بناتا اور یورپ میں بادشاہوں کو دھوکہ دیتا تھا۔ وہاں سے آکر ان عظیم مغلوں کے دربار میں پناہ لی اور خوب دولت کمائی"۔

اس میں شک نہیں کہ ان عظیم مغلوں کا یہ تخت ڈزائن کے اعتبار سے ایک نادر شے اور ساخت کے لحاظ سے بے حد پُرتکلف اور قیمتی تھا، خصوصاً اُس وقت جب دیکھنے والوں نے اُسے دیکھا تھا اور اُس کے پس منظر میں زرق برق ستونوں کا ایوان تھا، پھر بھی شاہ جہاں کا سب سے عظیم تعمیراتی کارنامہ آگرے کا تاج محل ہے جو اس تخت سے بھی سبقت لے گیا ہے۔ یہ شاندار تصوّر جس میں اُس کی ملکہ ارجمند بیگم کی قبر ہے، دنیا کی ایسی عظیم الشان عمارت ہے کہ کبھی کسی انسان کے لیے تعمیر نہ کی گئی ہوگی۔ اور یہ اس بات کی بھی دلیل ہے کہ مغلوں کی سرپرستی میں یہ فن اپنے انتہائی عروج پر پہنچ گیا تھا۔ جس شہنشاہ کا شاہی طمطراق اتنا پُرتکلف اور نمائش دولت اتنی

---

[2] La Grange   [1] Tavernier

مسرفانہ ہو اُس کے دَورِ حکومت کے لیے مناسب تھا کہ وہ فنِ تعمیرات کے ایسے ہی شاہکار سے معمور ہو جو تاثیر میں اتنی دل کش اور ترتیب میں اتنی مکمل ہے۔ اس عمارت کی اصلی دل کشی اگرچہ اس کے تناسب اور تعمیری سامان کی نفاست میں مضمر ہے تاہم اُس کے تفصیلی نقش و نگار خصوصاً اس کے رنگین پتھروں کے آرائشی کام کی مثال دنیا بھر میں نہیں ملتی ہے۔ ان قیمتی پتھروں کے ننبک اور دل کش نقش و نگار اور اُسی زمانے کے مُصوّر کے فن میں بڑی گہری مشابہت ہے اِس لیے کہ سنگِ مرمر میں مُرصّع نقوش اور مینا تور تصویروں کے پھول دار حاشیوں میں ایک ہی طرح کے موتیف[1] نظر آئیں گے۔ پلیٹ ۴۰ کے چاروں طرف وصلی حاشیئے[2] کی تذہیب کاری[3] اور اس عہد کے تاج محل اور دوسری عمارتوں کی مُرصّع کاری بہت حد تک ایک ہی طرح کی ہیں۔ دونوں فنون میں فرق صرف تیکنک کا ہے۔ ایک میں رنگین پتھروں سے اثر پیدا کیا گیا ہے اور دوسرے میں قدرتی اور چمکتے ہوئے رنگوں سے۔ اس عہد میں کوئی مینا تور تصویر اُس وقت تک مکمل نہیں سمجھی جاتی تھی جب تک کہ اُس کے چاروں طرف ایسے ہی مُزیّن حاشیے اور اُن میں شوخ رنگوں کے پھول، تتلیاں اور پرندے نہ بنائے گئے ہوں۔ اور یہ نمائش کا جذبہ جو اُس عہد کی نمایاں خصوصیت تھی یہیں تک محدود نہ رہا بلکہ اب دستور کے مطابق کشادہ وصلی حاشیوں کے پھول دار مرغول[4] یا عربی گل کاری[5] میں جگہ جگہ بیٹھی یا کھڑی ہوئی انسانی شکلیں بنا کر اُن کو اور مُزیّن کر دیا جاتا تھا۔ تزئین کاری کا یہ انداز سب سے پہلے جہانگیر کے عہد میں نمودار ہوا لیکن شاہ جہاں کی سرپرستی میں جیسا کہ اس دَور کی بنائی ہوئی متعدد تصویروں سے ظاہر ہوتا ہے، اُس کے عہد کی مُصوّری کا امتیازی خاصّہ بن گیا تھا۔ موخرالذکر کے حکم کے مُطابق مینا تور تصویروں کا ایک مجلد نسخہ تیار کیا گیا تھا جس کا بڑا حصّہ ایسے فن پاروں پر مشتمل تھا جن میں اِسی نوعیت کے حاشیے تھے اور عام وضع، ڈزائن اور آرائشی عمل میں بڑی مشابہت رکھتے تھے۔ اگرچہ اِس مُرقّع کے اوراق پارینہ آج دُنیا کے مختلف مجموعوں میں محفوظ ہیں پھر بھی ہم اُن کی بنیاد پر اس کا ایک نیا ڈھانچہ تیار کر سکتے ہیں اور اس کی مدد سے اُس عہد کی مُصوّری اور اسکول کا صحیح تصوّر کر سکتے ہیں جب تاج محل کی تعمیر ہو رہی تھی اور مُغل شاہی خاندان اپنے اوجِ کمال پر تھا۔

مجموعی طور سے یہ منصوبہ تصویری اور بیانیہ دونوں طرح کے کاموں پر مشتمل تھا اور ان میں سے ہر ایک کے لیے ایک ایک جلد وقف تھی۔ لیکن ہمارا تعلق صرف اوّل الذکر سے ہے جو مینا تور تصویروں کے لیے مخصوص تھا۔ اِس میں ابتدائی دَور سے لے کر سترھویں صدی کے وسط تک مُغل شاہی خاندان اور اُس کے سچّے بہی خواہوں کی مکمّل اور سلسلے وار شبیہیں تھیں اور اس میں شک نہیں کہ اس کام کا بُنیادی محرّک اکبر کا تصوّر تھا کہ شبیہوں پر مشتمل ایک قومی مرقّع

---

1. Motif
2. دیکھیے فہرست اصطلاحات میں
3. Illumination
4. Floral Scrolls
5. Arabesques

کی تشکیل کی جائے اور اس کا حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے لیکن شاہ جہاں نے اس کام کو اور تیز کر کے خاصی وسعت دی اور اُس کو اپنے زمانے تک کی شبیہوں سے مکمل کر لیا۔ اس مُرقع میں اہم تاریخی شخصیتوں کی الگ الگ تصویروں کے علاوہ اجتماعی گروپ بھی ہیں جن میں خصوصی عہدے داروں اور وابستگان دولت کو بھی چاروں طرف حاشیے میں شامل کر لیا گیا ہے۔ پلیٹ ۲۶ پر اکبر کی شبیہ اسی سلسلے کی ایک تصویر ہے —— ایک ضخیم انتخاب کا صرف ایک نمونہ ہے —— جس سے اس فن کے مخصوص انداز کی وضاحت ہوتی ہے۔ اگرچہ بعض تصویریں مقابلتاً زیادہ مؤثر ہیں تاہم تمام تصویروں کا انداز یہی ہے۔ شبیہ نگاری کا یہ تصور اُس عہد کی ایک نمایاں خصوصیت تھی اور یہ ہمیں اُس کی پُرتکلف ہیئت میں 'شبیہوں' 'پھولوں' جانوروں اور عربی گل کاریوں سے بھرپور چاروں طرف کے کشادہ حاشیوں میں زیادہ نمایاں نظر آتی ہے۔ شاہ جہاں کے دورِ حکومت میں اس کی تیاری کے لیے انتہائی ممتاز مصوروں کی نگرانی میں نقاشوں اور کاتبوں کا ایک پورا عملہ کام کرتا تھا۔ ان ماہروں میں محمد فقیر اللہ خاں نامی مصور پیش پیش تھے لیکن ان کی مدد کے لیے ایک بہت ہی اچھے شبیہ نگار میر ہاشم تھے۔ جب یہ مرقع مکمل ہو گیا تو اُس کا ایک صفحہ اس اوّل الذکر مصور کے لیے وقف کیا گیا جو بلاشبہ اُس کے فن کی قدر افزائی تھی اور اس مرقع کی تیاری کے سلسلے میں اُس کے خلوص اور انہماک کا بہترین انعام۔ اس صفحہ پر خود اس مصور کے ساتھ اس کے کارکنوں کی بھی شبیہیں بنائی گئی تھیں۔ یہ تصویر پلیٹ ۲۷ پر پیش کی گئی ہے اور گنتی کی اُن چند تصویروں میں ہے جن میں ہمیں مُغل مصوروں کی حقیقی شبیہیں نظر آتی ہیں، ورنہ قاعدے کے مطابق اُن سے واقفیت کا ذریعہ صرف اُن کے نام یا اُن کے کام ہی ہیں۔ اس تصویر میں ہمارے سامنے؛ جیسا کہ ہاتھ سے لکھی ہوئی عبارت سے صاف ظاہر ہے، حکومت کے صدر مصور کی اصلی شبیہ ہے اور اُن مصوروں اور کاتبوں کی بھی تصویریں ہیں جنھوں نے اُس کے ساتھ مل کر کام کیا تھا۔ اس میں فقیر اللہ کو ایک شائستہ اور ادھیڑ عمر مسلمان عہدیدار کی حیثیت سے درباری لباس میں پیش کیا ہے اور بظاہر ایسی کوئی خاص علامت نہیں ہے جس سے اُس کو پیشہ ور مصور سمجھا جائے۔ یہ بڑی بدقسمتی ہے کہ اس مصور کی بنائی ہوئی صرف چند ہی تصویریں باقی بچی ہیں۔ جو تصویریں اُسی کے قلم کی مانی گئی ہیں اگرچہ قابلِ تعریف ہیں تاہم وہ اس کی بہترین تصویروں میں شمار نہیں ہوتیں۔ گمان یہ ہے کہ اس کا اصلی کام زیادہ تر نگرانی تھا۔ شبیہوں کی تیاری' خوش نویسی اور حاشیوں کی تذہیب کاری کے کام میر ہاشم اور اُس کے دُوسرے معاونین کے سپرد تھے۔ اِس وقت خود ہاشم کی شبیہ نہیں پیش کی جا سکتی ہے البتہ اُس کی نقاشی کا ایک نمونہ جو اُسی مُرقع سے لیا گیا ہے پلیٹ ۲۸ پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ فقیر اللہ کے عملے کے بقیہ افراد اپنے اُستاد کے چاروں طرف ایک دِل چسپ حلقے کی تشکیل کرتے ہیں۔ مصوروں اور کاتبوں کو اُن کے سامنے رکھے ہوئے ساز و سامان کی نوعیت سے پہچانا جا سکتا ہے۔ اُس کے چار معاون مُسلمان ہیں اور باقی تین ہندو۔ اس تصویر کے

27 "شاہ جہاں کے دربار کے مُصوّرِ اعلیٰ محمد فقیر اللہ کی شبیہہ"۔ زمانہ : ۱۶۵۰ء
سائز: ۱۴ ¼ × ۱۱ ½ - ذخیرہ بیرن مُورِیس راتھ چائلڈ، پیرس .

28 "ایک امیر سلطنت کی شبیہ" ۔ مصوّرہ: محمد ہاشم ۔ زمانہ: ایم ۔ وکیوٹ، پیرس ۔

نیچے دائیں طرف کونے میں ایک ذہین صورت نوجوان کی شبیہ ہے جو راجپوت ہے اس سے ثابت ہوتا ہے کہ شاہ جہاں کے زیرِ سایہ مصوروں کے اس اسکول میں ملکی اربابِ ہنر کو اچھے خاصے تناسب کے ساتھ ملازمت میں برقرار رکھا گیا تھا اور ہندو دست کار اس کے عہد میں ایسے ہی ناگزیر تھے جس طرح وہ اکبر اور جہانگیر کے زمانے میں تھے۔

اس تفصیل سے اور اسی قسم کے دوسرے قرائن سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ شاہ جہاں نے اپنے سرکاری مصوروں کی تخلیقات میں اگرچہ کافی دل چسپی کا اظہار کیا تھا پھر بھی اس میں تصویروں کی وہ تڑپ نہ تھی جو اس کے بزرگوں کی ایک نمایاں خصوصیت تھی۔ اس کے علاوہ اس نے اپنے عملے میں صرف انتہائی تربیت یافتہ مصوروں کو بحال رکھا تھا مگر وہ ان مصوروں کی کثیر تعداد کے مقابلے میں کچھ بھی نہ تھے جو ایک پشت سے زیادہ عرصے سے مغل فرماں رواؤں کی سرپرستی کے دست نگر رہتے چلے آئے تھے۔ اس بحال عملے کو کم کرنے کے لیے ——— اور اس میں شک نہیں کہ یہ طریق اختیار کیا گیا تھا ——— شاہ جہاں نے غیر شعوری طور سے کچھ ایسا قدم اٹھایا کہ اس فن کی مرکزیت ختم ہونے کے ساتھ شاہی اجارہ داری بھی کم ہو گئی ——— ان مصوروں نے جو اکبر اور جہانگیر کے دربار میں چاروں طرف سے آکر جمع ہوئے تھے، جب یہ دیکھا کہ نئی حکومت کو ان کی خدمات درکار نہیں ہیں تو کچھ عرصے کے بعد اپنے روزگار کے لیے دوسرے ذرائع تلاش کرنے پر مجبور ہو گئے۔ مصوروں کی حیثیت میں تبدیلی کے آثار پہلے ہی سے نظر آنے لگے تھے۔ جہانگیر کے آخری عہد میں اس فرماں روا کا ذوقِ تصویر اس کے امرا اور اعلیٰ وزیروں میں منتقل ہونا شروع ہو گیا تھا۔ انھوں نے ایسے باذوق اور فن شناس کی تقلید کو باعثِ فخر سمجھ کر بعض سرکاری مصوروں کو اپنے حلقے میں لے لیا۔ اس کے جانشین شاہ جہاں کے عہد میں تو یہ دستور اور بھی عام ہو گیا تھا خصوصاً اس لیے کہ درباری حالات بدل جانے کی وجہ سے زیادہ سے زیادہ مصور دستیاب ہونے لگے تھے۔ تصویریں اب صرف بادشاہ کے روحانی استفادے کے لیے نہیں بنائی جاتی تھیں، یا مصور کو موسمِ سرما کے ایوانوں اور بارہ دریوں کی آرائش کے لیے ملازم نہیں رکھا جاتا تھا بلکہ اب ممتاز خاندان فیشن کے طور پر مصوروں کو ملازم رکھتے تھے اور ان سے گھروں کی دیواروں کو تصویروں سے مزین کراتے یا اپنے خاندان کے معزز افراد کو ہمیشہ یاد رکھنے کے لیے ان کی شبیہیں بنواتے تھے۔ اس قسم کی ایک تصویر آصف خاں کی تھی جو شاہ جہاں کی حکومت میں پنجاب کا ایک اعلیٰ حاکم تھا۔ لاہور میں اپنے محل کو تصویروں کے ذریعے اس سلیقے اور نفاست سے آراستہ کیا تھا کہ متعدد مورخین نے اس کا ذکر کیا ہے۔ اس عہد میں ہر طرح اور ہر قسم کے افراد کی شبیہیں بنائی گئی تھیں جن سے زمانہ حال کے مرقعے بھرے پڑے ہیں۔ ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ مینا تور مصوری کے فن میں اب شاہانہ صفت باقی نہ رہی تھی بلکہ اس نے زیادہ عمومی شکل اختیار کر لی تھی۔ اس کے علاوہ اس فن کی حوصلہ افزائی تمام تر مغلوں ہی تک محدود نہ تھی بلکہ دکن کی ایک اہم اسلامی ریاست بیجاپور تھی جس نے اپنی آزادی کو اس وقت تک برقرار رکھا تھا جب تک کہ اورنگ زیب نے ۱۶۸۶ء میں اسے فتح نہ کر لیا۔

یہاں کے فرماں رواؤں نے اس فن کی دل کھول کر سرپرستی کی، اپنے عالیشان درباروں کے اندر دیواروں کو شبیہوں سے مزین کرنے کے لیے متعدد مصور ملازم رکھے۔ ان تصویروں کے آثار آج بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ شاہی خاندان کے بیشتر افراد کو کتابیں جمع کرنے کا بھی شوق تھا۔ انھوں نے مصوروں کو اپنے لیے کتابیں مصور کرنے کا کام بھی سپرد کیا۔ ان میں سے چند کتابیں شاہی مہروں کے نشانات کے ساتھ آج بھی محفوظ ہیں۔[1]

تصویریں دیکھ کر جن لوگوں کو حقیقی مسرت ہوتی تھی ان میں شاہ جہاں کا ولی عہد اور سب سے بڑا بیٹا دارا شکوہ تھا۔ (پلیٹ ۲۹)۔ اس قابل شہزادے کو تصویریں جمع کرنے کا بے حد شوق تھا اور اس کا ثبوت مینا تور تصویروں کا وہ مرقع ہے جس پر اس کے دستخط ثبت ہیں اور انڈیا آفس لائبریری لندن میں محفوظ ہے۔[2] فنی افادیت کے علاوہ اس کے مرقعے میں تاریخی کشش ہے اس لیے کہ یہ اس کی قسمت میں لکھے ہوئے ایک ایسے افسوس ناک حادثے کا ذکر ہے جس نے اس بدقسمت زندگی کی تگ و دو کو ایک تکلیف دہ موت پر ختم کر دیا۔ جب چھوٹے بھائی اورنگ زیب کی سازشوں سے دارا شکوہ کو شکست ہوئی تو اس شہنشاہ نے انتہائی بے دردی سے اس کا تعاقب کیا۔ گرفتاری سے بچنے کے لیے اس نے سندھ کے دشوار گزار ریگستان میں پناہ لی لیکن وہاں بھی دغابازی نے پیچھا نہ چھوڑا اور جس کو اس نے دوست سمجھا اسی نے غداری کی۔ گویا کہ اس کی زندگی کی تلخیوں کا جام ابھی لبریز نہ ہوا تھا کہ "ایک پیادہ قاصد کے ذریعے اس کو اپنی اس بیوی کی افسوس ناک موت کی خبر ملی جس کو وہ سب سے زیادہ چاہتا تھا اور جس نے زندگی کی ...... ہر مصیبت میں اس کا ساتھ دیا تھا۔ اس کو معلوم ہوا کہ گرمی اور پیاس نے اس کی جان لی اور اپنی پیاس بجھانے کے لیے اسے وطن میں پانی کا ایک قطرہ بھی نہ مل سکا۔ شہزادہ اس خبر سے متاثر ہو کر ایسا گرا جیسے بے دم ہو گیا۔"[3] اس چھوٹے اور خوبصورت مرقعے کے سرورق کی زرپاش زمین پر تحریر ہے :— "یہ مرقع شہنشاہ شاہ جہاں کے بیٹے شہزادہ محمد دارا شکوہ نے سال ۱۰۵۱ھ (۱۶۴۱-۴۲ء) میں اپنی سب سے چہیتی اور عزیز رفیقۂ حیات نادرہ بیگم کو پیش کیا تھا۔" ایک باذوق مغل شہزادے کے فن کارانہ مذاق کو جانچنے کے میزان کی حیثیت سے یہ مرقع دلچسپی سے بھرپور ہے۔ اس حقیقت کے باوجود کہ منتخب کرتے وقت بعض کم خوبصورت تصویریں بھی اس میں شامل ہو گئیں، مجموعی حیثیت سے اس مرقع کا اصلی مالک مینا تور تصویر کا ایک اچھا پرکھیا تھا اور اس نے اپنے فنی نمونوں کو بڑی ہوشیاری اور سوجھ بوجھ سے جمع کیا تھا۔ اس کی وسیع الخیالی اس حقیقت سے ثابت ہوتی ہے

---

1. British Museum, MS. Add. 18579
2. R. and L 944 - 1908
3. Tavernier, Travels in India, Transl. V. Ball Vol. 1, p. 350

کہ اس مرقعے میں یورپ کے مصوروں کی بنائی ہوئی متعدد کندہ تصاویر[1] بھی شامل ہیں جن میں ایک صفحے (فولیو۔۳۴) پر سینٹ کیتھرین آف سینا[2] کی عکاسی کی گئی ہے جس پر ۱۵۰۸ء کی وہ اصلی تاریخ بھی درج ہے جب وہ بنائی گئی تھی۔ شاہ جہاں کے زیر سایہ اس فن کی جو کیفیت تھی اس کی مثال کے لیے دارا شکوہ کے مرقع کی چالیس مینا تور تصویریں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ بہر حال یہ بھی ماننا پڑے گا کہ ان میں بہت کم تصویریں ایسی ہیں جن سے کسی قسم کی شدت یا قوت کا احساس ہوتا ہو۔ ہو سکتا ہے کہ تصویروں کو ان کی نسوانی خصوصیات کی بنا پر منتخب کیا گیا ہو اس لیے کہ یہ مرقع دراصل ایک خاتون کے لیے تحفہ تھا۔ اس مرقع کے دو مثالی نمونے پلیٹ ۴۲ کی تصویر ۲ اور پلیٹ ۵۵ پر پیش کیے گئے ہیں جن سے اس فن کی نوعیت اور کیفیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ ایک تصویر (فولیو ۲۱ بی) پر ہجری تاریخ کے مطابق ۱۶۳۳ء اور محمد خاں کا نام تحریر ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ تصویر شاہ جہاں کے اُس صدر مصور کے قلم کا نمونہ ہو جس کا حوالہ اس سے قبل دیا جا چکا ہے۔ تصویر میں ایک البیلے نوجوان کی شبیہ ہے جو ایران کا درباری لباس زیب تن کیے ہوئے ہے اور یہ واضح طور پر صفوی اسکول کے آخری دور میں بنائی ہوئی کسی اصلی تصویر کی بے داغ نقل ہے۔ اس مرقعے کی باقی مینا تور تصویریں بہر حال خالص مغل انداز میں ہیں جن کے موضوعات شبیہیں، جانور، پرندے اور پھول ہیں۔ تصویریں سب اچھی ہیں مگر کسی میں کوئی امتیازی صفت نہیں اس لیے کہ ان کو ایسی تصویروں سے منتخب کیا گیا تھا جو اُس زمانے کی مصوری کے عام اور مروجہ اسلوب فن کا نمونہ تھیں۔

اُس زمانے میں سمندر پار سے چند ذہین اور ہوشمند سیاح ہندوستان آئے تھے جن کے قلمبند کیے ہوئے تاثرات سے ان معاشی حالات کا صحیح اندازہ ہوتا ہے جن میں رہ کر ایک مصور اپنی زندگی گذارتا اور کام کرتا تھا۔ برنیر نے ۱۶۵۶ء سے ۱۶۶۸ء کے درمیان ہندوستان کے دور دراز علاقوں کا سفر کیا تھا۔ اُس نے شاہ جہاں کے آخری دورِ حکومت میں عوام کی حالت کا انتہائی تفصیل سے ذکر کیا ہے جس میں اہل حرفہ سے متعلق بعض دلچسپ مشاہدات شامل ہیں۔ ان لوگوں کے بارے میں فرانسیسی معالج کی بہت عمدہ رائے تھی خصوصاً "ان کی نقاشی اور مینا تور تصویروں کی دل کشی، نرمی اور نزاکت کی تعریف کی ہے" لیکن جیسا کہ وہ اشارہ کرتا ہے ان کے ہاتھ کے کام کی افضلیت دراصل اُمرا کی عملی حوصلہ افزائی کی رہین منت تھی۔ "اگر شہنشاہ اور ان کے خاص اُمرا متعدد مصوروں کو ملازم نہ رکھتے تو ہندوستان میں فنونِ لطیفہ کی خوبصورتی اور نفاست پہلے ہی ختم ہو چکی ہوتی۔ یہ مصور ان کے گھروں میں کام کرتے ہیں، بچوں کو پڑھاتے ہیں اور انعام و اکرام کی اُمید میں محنت و مشقت سے لطف اُٹھاتے ہیں۔" اسی بات کو آگے اور وضاحت سے

---

1. Engravings
2. St. Catherine of Siena

بیان کرتا ہے — " لہٰذا جو مصوّر اپنے فن میں فوقیت حاصل کرتے ہیں وہ صرف وہی ہوتے ہیں جو بادشاہ یا طاقتور اُمرا کی خدمت پر مامور ہوتے ہیں اور خاص طور سے اپنے آقاؤں کے لیے کام کرتے ہیں"۔ اس اندازِ بیان سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ نقّاشی کا فن کس راہ پر گامزن تھا۔ حالات کی مجبوری مصوّروں کو دو مختلف طبقوں میں منقسم کر رہی تھی۔ ایک طبقے میں غیر معمولی قابلیت کے وہ منتخب مصوّر تھے جو دربارِ شاہی یا ممتاز اُمرا کے خدمت گزار تھے۔ دوسرے اکثریتی طبقے میں کم ہنر مصوّر تھے اور اس قسم کی سرپرستی کے بغیر اپنے فن کو جاری رکھنے کی جدوجہد کر رہے تھے۔ اس تبدیلی کی اصل حقیقت یہ تھی کہ شاہ جہاں کے دورِ حکومت میں ملک کے حالات جہاں گیر سے بالکل مختلف تھے۔ موخرالذکر کو حوصلہ افزائی کا اتنا جوش تھا کہ نقّاشوں کی برادری غیر متناسب انداز میں بڑھ گئی تھی لیکن اس کے مقابلے میں ریاست اور اُس کے ممتاز افسروں کی سرپرستی میں توسیع نہیں ہوئی تھی۔ چنانچہ شاہ جہاں کی تخت نشینی کے بعد مصوّروں کے بہت سے خاندان جس ذریعہ امداد کے خوگر تھے اُس سے محروم ہو گئے تھے اور کچھ عرصے بعد جب اُن کو یہ احساس ہوا کہ وہ طریقۂ کار جو اکبر اور جہاں گیر کے عہد میں رائج تھا اب زندہ نہ ہو گا تو وہ اپنے دیسی طریقے کی طرف عود کر گئے۔ بازاروں میں اس مقصد سے دکانیں جما کر بیٹھ گئے کہ اپنے ہاتھ کے کاموں کے ذریعے غیر مستحکم لیکن زیادہ عمومی مانگ کو پورا کریں گے۔ ابتدا میں ان کی چھوٹی چھوٹی جماعتیں شمالی ہندوستان کے شہروں اور بڑے قصبوں میں منتشر تھیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ نقّاشی کے فن سے شاہی اجارہ داری ختم ہو گئی اور اُن کی تصویروں کی مقبولیت میں اضافہ ہو گیا۔ اس فن نے رفتہ رفتہ زیادہ جمہوری رنگ اختیار کر لیا۔ نقّاشوں کی تعداد بڑھ گئی اور اس طرح مصوّری کی ایک ایسی شکل وجود میں آئی جس کو "کاروباری مصوّری ؎۱" کے نام سے منسوب کر سکتے ہیں۔ بہر حال یہ صورتِ حال دفعتًا پیدا نہیں ہوئی۔ شاہ جہاں کے عہد میں اس کاروبار کی صرف ابتدا ہوئی تھی۔ بعد میں یہ جماعت خاصی وسیع ہو گئی۔ سترھویں صدی کے وسط میں یہ فن جس طرح سے رائج تھا برنیئر نے اس کا کسی قدر دلچسپ نقشہ کھینچا ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اُس دَور کی سماجی اور معاشی تبدیلیوں کے عمل میں مصوّری کا فن اپنی عزّت اور ناموری کو کھو چکا تھا۔ وہ بیان کرتا ہے کہ اہلِ حرفہ بڑے بڑے کمروں یا کارخانوں میں ٹھہرائے جاتے ہیں — "ایک ہال میں کشیدہ کاروں کو مصروف رکھا جاتا ہے جن کی نگرانی ایک استاد کرتا ہے۔ دوسرے ہال میں سُنار نظر آتے ہیں۔ تیسرے ہال میں نقّاش"۔ لیکن جیسا کہ وہ آگے بیان کرتا ہے:

" دارالسلطنت میں فن کے اعلیٰ نمونے نظر نہیں آتے ہیں جس کا سبب یہ نہیں ہے کہ لوگوں میں غیر معمولی صلاحیت کی کمی ہے۔ اگر مصوّروں اور کاریگروں کی حوصلہ افزائی ہوتی تو فنونِ معینۂ ؎۲ اور فنونِ لطیفہ ؎۳ نشو و نما پاتے۔

؎۱ Comjercial Art ؎۲ Useful Arts ؎۳ Fine arts

29 • شاہ جہاں کے بڑے بیٹے شہزادہ دارا شکوہ کی شبیہہ۔ مصوّر: ہنہار۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۵۰ء۔ سائز: ۸" × ۶½"

لیکن ان بدقسمت لوگوں کو حقیر نظر سے دیکھا جاتا ہے، اُن کے ساتھ سختی کا برتاؤ ہوتا ہے اور اُن کو اُن کی محنت کا بہت کم معاوضہ ملتا ہے۔ امیر آدمی ہر شے کو سستے داموں پرے کر رہتا ہے۔ جب کسی امیر یا منصب دار کو کسی کاریگر کی خدمت کی ضرورت ہوتی ہے تو وہ اُس کو بازار سے بلوا بھیجتا ہے۔ جب کام ختم ہو جاتا ہے تو بے درد امیر اُس کو معاوضہ بقدرِ محنت نہیں دیتا ہے بلکہ اُجرت کے اپنے معیار کے مطابق ادا کرتا ہے۔ تو پھر کیسے اُمید کی جائے کہ مصوّر یا کاریگر کے دل میں آگے بڑھنے یا سبقت لے جانے کا کوئی جذبہ پیدا ہوگا؟"

دوسرے موقع پر وہ اور سخت الفاظ میں لکھتا ہے:۔

"کسی مصوّر سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی ہے کہ وہ ایسے لوگوں کے درمیان رہ کر اپنے پیشے پر توجہ دے گا جو یا تو بہت غریب ہیں یا اگر امیر ہیں تو غریبوں کا بھیس بدل لیتے ہیں، جو حُسن و فن کی افضلیت کی قدر نہیں کرتے بلکہ شے کے سستے پن کو دیکھتے ہیں، جن کے اُمرا ایک فن پارے کی قیمت بہت کم اور اپنے من کی مرضی کے مطابق دیتے ہیں۔ جو مصوّر یا بیوپاری (معاوضے کے لیے) بہت اصرار کرتا ہے اُس کو کوڑے لگنے لگتے اور وحشت ناک دُرّے سے جو ہر امیر کے دروازے پر لٹکا رہتا ہے، سزا دینے سے نہیں جھجکتے۔ کیا کسی مصوّر کے جوش اور لگن کو دبا دینے کے لیے اس کا یہ محسوس کرنا کافی نہیں ہے کہ وہ کسی امتیاز کو حاصل کرنے کی کبھی کوئی اُمید نہیں رکھ سکتا یا اُس کو اپنے اور خاندان کے لیے دفتر یا زمین خریدنے کی اجازت نہیں مل سکتی ہے یا اُس کو یہ کبھی ظاہر نہ ہونے دینا چاہیئے کہ وہ بہت بڑی دولت کا مالک ہے اور یہ کہ اُسے منافع بخش سودے بازی کرنے اور عمدہ کارچوبی لباس پہننے کی جرأت نہ کرنا چاہیئے ورنہ خدا ناخواستہ وہ اپنی ملوکہ دولت سے شبہ پیدا کر دے گا؟"

اس میں شک نہیں ہے کہ اس فن پر اُس وقت بڑا کٹھن وقت آیا جب اس کو اختیار کرنے والوں سے بے التفاتی برتی جانے لگی اور اُن کے جذبات کا کوئی لحاظ نہ کیا جاتا تھا۔ ابھی جس حالت کو بیان کیا ہے اُس میں اور جہانگیر کے دورِ عافیت میں جو تضاد ہے اُس پر کسی قسم کا تبصرہ کرنا غیر ضروری ہے۔ بہرحال یہ قابلِ توجہ بات ہے کہ برنیر کی رائے زنی کُلی طور پر 'بازاری' اہلِ حرفہ تک محدود تھی جن کو ملازمت دینے کا طریقہ فیکٹری کے ایسے نظام سے ملتا جلتا تھا جہاں اگر بد انتظامی تھی تو اُس کے ساتھ اُس کی تمام لعنتیں بھی موجود ہوتی تھیں۔ اس کے برعکس یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اعلیٰ دست کار جب تک کسی امیر یا اعلیٰ عہدے دار کی خدمت میں رہتے تھے تو اُن کے ساتھ مناسب برتاؤ ہوتا اور وہ سکون اور بے فکری سے کام کرتے تھے۔ اُن میں سے بیشتر اُمرا مختلف اہلِ حرفہ پر مشتمل ایک مختصر عملہ بھی رکھتے تھے جو اُن کے خدم و حشم کا ایک لازمی جُز ہوتا تھا۔ ان میں سے ہر فرد اپنے اپنے حرفے میں ماہر ہوتا تھا۔ اُس زمانے میں تیار کی ہوئی کاروباری تصویروں کی ایک بڑی تعداد سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ بازاری مصوّر جن کے بارے میں فرانسیسی سیّاح اس قدر جذبے سے لکھتا ہے "بہت اعلیٰ درجہ کے فن کار نہ تھے۔ لیکن اوزاروں کو سلیقے سے استعمال کرنے

میں اچھی تربیت پائی تھی اس لیے وہ مخصوص تیکنکی استعداد کے مالک تھے۔ نقاشی کی طرف رُجحان ہونے کی وجہ سے انھوں نے اپنی قابلیتیں خاص طور سے اُن اصلی تصویروں کی نقلیں تیار کرنے میں صرف کردیں جن کو ان سے پہلے کسی زیادہ ہوشیار ہم پیشہ بھائی نے بنایا تھا۔ چنانچہ اکثر ایک ہی بیناتر تصویر کی متعدد نقلیں تیار ہو جاتی تھیں۔ اس فن کو بطور پیشہ جاری رکھنے کے لیے طریقہ کار یہ تھا کہ وہ اپنے پاس ہم عصر کے علاوہ مرحوم مصوّروں کی بنائی ہوئی مشہور تصویروں کے چربوں کا ایک مجموعہ رکھتے تھے۔ خصوصاً ایسے چربے جو ممتاز و معروف افراد کی شبیہوں پر مشتمل ہوتے تھے۔ یہ چربے اُن کے کاروباری ذخیرے کا ایک لازمی حصّہ تھے اور اس طرح وہ بہ وقتِ فرمائش اس قابل ہوتے کہ کسی عام پسند تصویر' یا کسی تاریخی شخصیت کی شبیہہ نقل کر سکتے تھے۔ اس کے ساتھ ہی اصلی کام یعنی ایک خاندان کے متعدد افراد کی شبیہیں یا کتابی تصویریں بھی بنانے کے لیے تیار رہتے تھے۔ لیکن ان کے کام کا معیار اعلیٰ نہ تھا اور معاوضہ ان کی کارکردگی کے مطابق دیا جاتا تھا۔ اس ڈھنگ میں بنائی ہوئی بہت سی تصویریں اب بھی باقی ہیں اور چونکہ اُن میں ایسی تصویروں کی نقلیں کچھ کم نہیں ہیں جن کا تعلق ماقبل دور اور طرز سے ہے اس لیے اُن کی درجہ بندی میں قدرتی طور سے کچھ اُلجھن پیدا ہوتی ہے۔ اکبر کے زمانے کی دو مستند تصویریں پلیٹ ۹ اور ۱۰ پر چھاپی گئی ہیں۔ کسی بعد کی تاریخ میں ایک مصوّر نے اُن کی نقلیں تیار کی تھیں جن کا معائنہ برٹش میوزیم کے مُرقّع نمبری اصلی ۷، ۱۸۰۰ میں کیا جاسکتا ہے۔ دونوں نقلیں اصلی تصویروں سے مُنحرف معلوم ہوتی ہیں۔ خاکہ کشی اور کام کے ڈھنگ سے کسی کم تجربہ کار صنّاع کا ہاتھ معلوم ہوتا ہے۔ شاہ جہاں کے عہد میں مجموعی حیثیت سے جس انداز کی نقاشی رائج تھی وہ ہمارے سامنے ایک ایسے فن کا دلچسپ نمونہ پیش کرتی ہے جس میں خارجی طور سے اصلی توانائی برقرار تھی لیکن اس کو بہتر سے بہتر بنانے کی کوشش اس فن کے زوال کی پہلی پیش آگاہی تھی۔ جہاں گیر کے ابتدائی دور کی محتاط رنگ بندی اور اس کی ہم آہنگی کے مقابلے میں اِس دَور کی تصویروں میں شوخ رنگوں کی افراط ہے اور ضرورت سے زیادہ سُنہرے رنگ کے استعمال کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ مزید برآں موضوع کے انتخاب میں حسین کی جگہ پر عجیب اور انوکھے کی خواہش زیادہ ہے۔ اس کا ثبوت وہ بے ہنگم خاکے ہیں جن میں ایک جانور کے اُوپر کسی دوسرے جانور کے خاکے یا کسی قسم کی غیر فطری اور بے معنی اشیا بنی ہوئی نظر آتی ہیں۔ جہاں تک تکنک اور خاکہ کشی کی ماہیت کا تعلق ہے' اس میں وہی روایتی سُبک دستی اور مہارت اب بھی باقی ہے لیکن اس کے برعکس رنگ آمیزی کی انتہائی تکمیل اور جزوی تفصیلات کی فراوانی نظر آتی ہے۔ وہ حسین توانائی اور برجستگی جو پہلے تھی اب کم ہے اور بیشتر نمونوں کو دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ مصوّر کے محفوظ ذخیرے میں اب کمی آگئی ہے۔ قصّہ مختصر اس تمام افراط نمائش کے پیچھے جو شاہ جہانی عہد کی مصوّری کی امتیازی خصوصیت تھی' ایسا احساس ہوتا ہے کہ جیسے کوئی چیز ضرورت سے زیادہ پک گئی تھی اور یہی اس کے زوال کی ایک یقینی علامت تھی۔

اکبر کی تخت نشینی کے قریب سو سال بعد ۱۶۵۸ء میں شاہ جہاں کو اُس کے تیسرے بیٹے اورنگ زیب نے تخت سے معزول کر دیا۔ سولھویں صدی کے وسط سے لے کر سترھویں صدی کے وسط تک کے یہی سو سال کی کل مدت ہے جس میں مصوری کا مغل اسکول ایک زندہ فن بن گیا تھا۔ اس کے بعد سے اُس کے انحطاط کی کہانی شروع ہوتی ہے مغل سلطنت کے زوال کو عموماً اورنگ زیب کے غیر ہمدردانہ طریق عمل سے منسوب کرتے ہیں اور اُس کی شخصیت کے کٹر پن کو نقاش کے فن کی موت کا سبب قرار دیتے ہیں۔ بہر حال یہ کہنا غالباً زیادہ صحیح ہوگا کہ اُس کے غلط مقاصد اور سیاسی بصیرت کی کمی سلطنت کی تباہی کا باعث تھی جس کے ساتھ ہی وہ تمام سماجی، علمی اور سیاسی ادارے بھی ختم ہو گئے جن کو اُس کے اسلاف نے بڑی سوجھ بوجھ سے قائم کیا تھا۔ انھیں اداروں میں مصوری کا مغل اسکول بھی تھا جو مغلیہ خاندان کے ساتھ ختم ہو گیا۔ ہم پہلے ہی دیکھ چکے ہیں کہ اس فن پر اُس انتہائی عیش و تکلف کا اثر پڑنا شروع ہو چکا تھا جو شاہ جہاں کے عہد حکومت کی ایک امتیازی خصوصیت تھی۔ ممکن تھا کہ مصوری کا انحطاط اس منزل پر آکر ٹھہر جاتا یا کسی ایسے طاقتور حکمران کے عملی اقدام سے جس کو نقاش کے فن سے لگاؤ ہوتا اس اسکول کی مدت حیات کچھ اور بڑھ جاتی لیکن بدقسمتی سے تاریخی حقیقت اس کے برعکس ہے۔ اس کی رہی سہی توانائی اورنگ زیب کے مخالفانہ رویے سے اور بھی جاتی رہی۔ اس رویے کا اصلی سبب یہ تھا کہ خاندان مغلیہ کا یہ نیا جانشین احکام شریعت کے ایک ایک حرف کی سختی سے پیروی کرتا تھا۔ اُس کے باپ اور دادا کی مائیں راجپوت تھیں جس کے برخلاف اورنگ زیب ایک مسلمان ملکہ تاج ارجمند بیگم کا بیٹا تھا۔ شاید اسی وجہ سے وہ اپنے مذہبی اصولوں کا سختی سے پابند اور دوسروں کے عقائد کا کم روادار تھا۔ تے ورنیر اس کو شخصی طور سے جانتا تھا۔ اُس کی رائے میں "اُس کو خاص طور سے سُنّی فرقے سے پُرجوش لگاؤ ہے اور اُس کا اتنا وفادار مقلد ہے کہ سُنّی شریعت کی ظاہری پابندی میں وہ اپنے تمام پیش رو ولی سے بازی لے گیا ہے .... جب وہ تخت نشین ہوا تو فرمان جاری کیا جس کا منشا یہ تھا کہ شریعت کی پابندی پر شدت سے زور دیا جائے اس لیے کہ اُس کے والد شاہ جہاں اور دادا جہانگیر کے عہد میں اس کی پابندی میں کچھ ڈھیل آگئی تھی[1]" اورنگ زیب کی نیت کتنی ہی اچھی ہو لیکن اُس نے اپنے مقاصد کو حاصل کرنے کے جو طریقے اپنائے وہ انتہائی نامبارک تھے۔ اپنے والد اور اپنے تین بھائیوں کو تخت سے معزول کر کے اُس نے ہندوستانی تاریخ کے دھارے کو جس حد تک موڑا ہے اس کا پورا اندازہ کبھی نہ لگایا جا سکے گا۔ لیکن ایک جائز اور برحق ولی عہد دارا شکوہ کو قتل کروا دینے کے بعد اورنگ زیب نے اس منظر سے ایک ایسے فرد کو ہٹا دیا جو آئندہ حکمران ہوتا اور جس کی عالی ظرفی سے، جو اس شہنشاہ کی چاپلوس فطرت سے کہیں زیادہ نمایاں تھی، سلطنت مغلیہ شاید اُس سیاسی

---

[1] Tavernier Vol. ii, p. 177

شکستِ فاش سے محفوظ رہتی جس کے آثار پہلے ہی ظاہر ہو چکے تھے۔ مزید براں جس مُرقّعے کا حوالہ اس سے قبل دیا جا چکا ہے اُس سے یہ بات واضح ہو گئی ہے کہ اورنگ زیب کے مقابلے میں یہ بزرگ شہزادہ مصوّروں کے فن کا قدر دان تھا اور اس کی یہ قدر افزائی شاید اس فن کو فوری زوال سے بچا لینے کا ایک ذریعہ بن جاتی۔ بہر حال قسمت کا فرمان یہ تھا کہ ایسے اولوالعزم اور کٹّر شہنشاہ کے ہاتھوں سے شاہی خاندان کے ساتھ وہ فن بھی جو اس کا اپنا تھا رو بہ تنزّل ہو جائے۔ لیکن قبل اس کے کہ مُغل مینیاتور مصوّروں کو موت کی ضربِ کاری لگانے کا الزام ہم اورنگ زیب کے سر تھوپیں مناسب ہے کہ ہم اس نظریے کی صداقت کو بھی جانچ لیں۔ اُس کے مذہبی مظالم کی بہت سی تاریخی شہادتیں ہیں جن میں سے ایک کا خصوصی تعلق مصوّری کے فن سے ہے۔ جودھپور کا مہاراجہ جسونت سنگھ اورنگ زیب کا ایک وفادار سپہ سالار تھا جس نے بڑی ایمان داری سے اُس کی خدمت کی تھی اور اسی میں اُس کا انتقال ہوا تھا۔ اورنگ زیب کے مسلسل سخت رویّے کے خلاف اُس نے ایک موقع پر انتہائی جرأت سے کام لے کر اعتراض کیا اور اس آزادی کی طرف توجّہ دلائی جو اس کے پیش رو اکبر، جہانگیر اور شاہ جہاں کے دورِ حکومت میں ہر فرقے کو میسّر تھی۔ اس کے بعد وہ مندرجہ ذیل لفظوں میں اپنے فرماں روا کو متنبّہ کرتا ہے:

"اگر اعلیٰ حضرت کو اُن مُمتاز کتابوں پر کسی طرح کا یقین ہے جن کو کتبِ الٰہی کہتے ہیں تو اُن سے آپ کو علم ہو گا کہ خدا ساری انسانیت کا خدا ہے صرف مسلمانوں کا ہی نہیں ہے۔ غیر اہلِ کتاب اور مسلمان دونوں اُس کے سامنے ایک ہی طرح سے کھڑے ہوتے ہیں .... آپ کی مسجد میں اُسی کا نام لے کر نماز کے لیے بلاتے ہیں۔ ایک بُت کدے میں بھی جہاں گھنٹی بجائی جاتی ہے اُسی خدا کی پرستش ہوتی ہے۔ دوسروں کے مذہبی قرینوں کو بُرا کہنا اور اُن کو مٹانا اُس خدائے بزرگ و برتر کی مرضی کو ہیچ سمجھنا ہے۔"

پھر اپنے خط کو وہ ایک بہت اہم جملے پر ختم کرتا ہے: "جب ہم ایک تصویر کو بگاڑتے ہیں تو یقیناً ہم مصوّر کی آزردگی کا باعث ہوتے ہیں[1]"

فن کے نمونوں کو تباہ کرنے کے سلسلے میں اورنگ زیب سے اِتنی کہانیاں منسوب ہیں جتنی کہ انگلستان میں کراموئیل[2] سے۔ لیکن یہاں پر اس راجپوت سپہ سالار کی یہ دل چسپ طعنہ زنی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ ہندوستان میں یہ محض کہانیاں نہیں بلکہ تاریخی سچائیاں تھیں۔ متعدد واقعات میں ایک واقعہ کا تعلق اُن دو ہاتھیوں اور سواروں کے مجسّموں سے ہے جو قلعہ دہلی کے سامنے صدر دروازے کی حفاظت کرتے تھے۔ جیسا کہ برنیئر شاہد ہے اورنگ زیب

---

۱ Fall of the Mughal Empire, by Keene, P. 34.

۲ Cromwell

کے عہدِ حکومت میں یہ اُسی جگہ پر نصب تھے لیکن بعد میں ایک شاہی فرمان کے ذریعہ اُن کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیے گئے تھے۔ اس کے علاوہ بیجاپور کے آثار محل میں متعدد تصویریں دیدہ و دانستہ برباد کر دی گئی تھیں اور ایک مقامی بیان کے مطابق جو آج تک نہیں بدلا ہے "شہنشاہ نے خود اپنے ہاتھوں سے بہت سی تصویروں کو بدشکل کر دیا تھا اس لیے کہ تمام شبیہیں اور تصویری خاکے اُس جیسے کٹّر مسلمان کے لیے توہین آمیز تھے۔"ل منوچی نے سکندرہ میں اکبر کے مقبرہ کا ذکر کرتے وقت سترھویں صدی میں جو لکھا تھا اس میں ایک جگہ توجہ دلاتا ہے: "اس میں انسانی شبیہوں کے خاکے تھے۔ شہنشاہ اورنگ زیب نے حکم دیا کہ ان پر ایک ہاتھ سفیدی پھیر دی جائے تاکہ خاکے نظر نہ آئیں۔ اُس کا کہنا ہے کہ ایسی چیزوں کا بنانا اسلام میں منع ہے۔" فنِ مصوری کی بہ نسبت موسیقی کی طرف شہنشاہ کا جو رویّہ تھا اُس کے بارے میں اُسی مصنّف کا ایک مزاحیہ بیان ہے جس سے موسیقی کے سلسلے میں اورنگ زیب کی مانی ہوئی بے زاری کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اگر اس اطالوی کی اُڑائی ہوئی بات پر یقین کر لیں تو اُس کے مطابق اورنگ زیب نے بادشاہ کی حیثیت سے ایک موقع پر اپنا یہ حق جتایا کہ وہ سلطنت میں پھیلی ہوئی بعض سماجی لعنتوں کو ممنوع قرار دے۔ چنانچہ اُن پر قابو پانے کے لیے اعلیٰ عہدیدارانِ حکومت کے ماتحت ایک محکمہ قائم کیا۔ ان لعنتوں میں ایک لعنت موسیقی تھی جو اس مغل شہنشاہ کے خیال کے مطابق انتہائی ہنگامہ کُن پیشہ تھا۔ بقول منوچی:

"شہنشاہ کو گانے بجانے والوں کی کثرت پر اعتراض تھا۔ ہندوستان میں مُغلوں اور ہندوؤں دونوں کو گانے بجانے کا شوق ہے۔ اس لیے اس نے اُسی عہدے دار کو حکم دیا کہ موسیقی کی روک تھام کرے اور اگر کسی گھر میں یا کسی اور جگہ پر اُس کو گانے بجانے کی آواز سنائی دے تو وہاں فوراً جا کر حتّی الامکان زیادہ سے زیادہ لوگوں کو گرفتار کرے اور باجوں کو توڑ ڈالے۔ پس اس طرح سازوں کو بہت نقصان پہنچا۔ جب گانے بجانے والوں نے اپنے کو اس مشکل میں گرفتار پایا اور کوئی اور ذریعہ روزگار نہ ہونے کی وجہ سے انھیں اپنی کثیر آمدنی ختم ہونے کا اندیشہ ہوا تو آپس میں مشورہ کر کے بادشاہ کے غصّے کو کم کرنے کی ترکیب نکالی۔ جمعے کے دن جب اورنگ زیب مسجد جا رہا تھا الگ بھگ ایک ہزار گانے بجانے والے ملک کے رواج کے مطابق بیس بیس سجائی اُونچی اُرتھیاں اُٹھا کر باہر نکلے اور بڑے رنج و غم اور طرح طرح کے جذباتی اظہار کے ساتھ ایسا رونے لگے جیسے کسی نامور ہستی کو دفن کرنے جا رہے ہوں۔ اورنگ زیب نے اس مجمع کو دیکھا اور لوگوں کی آہ و بکا سُنی تو متعجب ہوا۔ اس قدر رنج و غم کا سبب معلوم کرنے کے لیے آدمی بھیجا۔ اس معاملے میں کہ بادشاہ کو ترس آئے گا موسیقاروں نے زور زور سے رونا شروع کر دیا اور سسکیاں لیتے ہوئے نہایت افسوس کے ساتھ کہا کہ بادشاہ کے فرمان نے موسیقی کا گلا گھونٹ دیا ہے اس لیے وہ اس کو دفن کرنے جا رہے ہیں۔

ل Architectoro of Bijapur, By Fergusson and Meadows Taylor

اس کی اطلاع بادشاہ کو دی گئی جس نے نہایت اطمینان سے فرمایا کہ ان سے کہہ دو کہ اب موسیقی کی روح پر فاتحہ پڑھیں اور اس کو خوب گہرائی میں دفن کردیں۔ اس کے باوجود امرا نے خفیہ طور سے گانوں کو سننا نہ چھوڑا۔"

یہ اور اسی قسم کی تاریخی شہادتیں یقیناً اس مفروضے کے حق میں ہیں کہ اورنگ زیب نے فن کے میدان میں اپنی رعایا کی ہمت افزائی نہ کی۔ البتہ ایسی کوئی شہادت نہیں ملتی ہے کہ اس نے اظہار کی ہر ہیئت کو جسے وہ ذاتی طور سے پسند نہ کرتا تھا ممنوع قرار دیا اور اس پالیسی پر وہ اپنے تمام عہد میں مستقل مزاجی سے قائم رہا۔ اس کے برخلاف اب کثرت سے ایسا تاریخی مواد مل رہا ہے جس سے قطعی طور سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کے عہد میں فنون لطیفہ نے اسی طرح سے ترقی کی جس طرح سے اس کے فراخ دل اجداد کے عہد میں ——— اس کی ایک مثال مینا تور مصوری ہے۔ سترہویں صدی کے نصف آخر میں جتنی تصویریں بنائی گئیں ان کا معیار اگرچہ ادنیٰ ہے تاہم تعداد میں زیادہ نہیں تو اتنی ضرور ہیں جتنی کہ اس سے قبل کے عہد میں بنائی گئی تھیں۔ مزید براں بیشتر تصویروں کی تخلیق میں اگر شہنشاہ کے فوری حکم کو دخل نہ تھا پھر بھی اس کی مرضی ضرور شامل تھی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ اکثر تصویروں میں خود شہنشاہ کی شبیہہ نظر آتی ہے۔ ہم اس کو شکار، سفر، مطالعہ کتب، حکومت اور فوج کی قیادت میں اسی طرح سرگرم دیکھتے ہیں جس طرح جہانگیر اور شاہ جہاں کو ان کے عہد کی مینا تور تصویروں میں۔ لیکن ایک حقیقت قابل توجہ ہے۔ قریب قریب تمام تصویروں میں وہ معمر نظر آتا ہے۔ اکثر میں عمر سے زیادہ جھکی ہوئی کمر ہے۔ شاذ و نادر ہی کسی تصویر میں اسے شباب کے زمانے میں دکھایا ہو ورنہ ہمیشہ اس کا بڑھاپا ہی پیش کیا گیا ہے۔ اب یہ سوال ہو سکتا ہے کہ وہ بڑی سوجھ بوجھ اور قوت فیصلہ کے بعد کیا آخر عمر میں اتنا نرم پڑ گیا تھا کہ مصوری کے فن کو جاری رکھنے کے لیے اپنی شاہی منظوری دے دی تھی؟

یہ صرف ایک توجیہ ہو سکتی ہے۔ دوسری توجیہ یہ بھی ہے کہ اس کی مزاجی کیفیت بدلتی رہتی تھی اور مذہبی کٹرپن کے بعض لمحات میں اس نے اپنی رعایا کی فن کارانہ امنگوں پر سختی سے شاہانہ پابندی عائد کردی تھی۔ بہرحال جہاں نقاش کے ہنر سے کوئی مفید مقصد پورا ہوتا تو وہاں اورنگ زیب اس کے فن سے استفادہ کرنے کے لیے تیار رہتا تھا۔ اس کا اظہار ایک روایت سے ہوتا ہے۔ اس کے بڑے بیٹے محمد سلطان نے شہنشاہ کو کافی پریشان کیا اور آخرکار باپ کی حکومت سے بغاوت کردی۔ لیکن اس کے کچھ دن بعد ہی اس نے ہتھیار ڈال دیے۔ اورنگ زیب فرانس کے بوربون شہنشاہوں کی طرح سے نہ کبھی فراموش کرتا اور نہ کبھی معاف کرتا تھا۔ اپنے خطاوار بیٹے سے محبت ہونے کے باوجود اسے آخر عمر تک گوالیار کے سرکاری قید خانے میں بند رکھا۔ دل میں ایک باپ کی محبت باقی تھی لیکن اس خیال سے کہ اپنے محبوب بیٹے کے سامنے آکر اپنے دل پر قابو نہ رکھ سکے گا اس نے ایسا انتظام کیا کہ تھوڑے تھوڑے عرصے کے بعد اس قیدی کی تصویریں تیار کرکے اس کے سامنے پیش کی جاتی تھیں تاکہ وہ اس کی صحت کے حال سے باخبر رہے۔[1] ایک

---

[1] Studies in Mughal India by J. Sarkar Kuntaline Press, Calcutta, 1919, p. 78

30 "شہنشاہ اورنگ زیب بیجاپور کے محاصرے کے وقت"۔ زمانہ : ۱۶۸۶ء۔
رضا لائبریری، رامپور

شبیہ نگار مصوّر کے لیے یہ کسی قدر غیر معمولی کام معلوم ہو سکتا ہے۔ لیکن ایشیا میں ایسے کام کے لیے مصوّر کے فن سے پورا استفادہ کیا جاتا تھا اور جیسا کہ آئندہ باب میں ہم دیکھیں گے مشابہت پیدا کرنے کی مہارت کو مختلف طریقوں سے کام میں لایا جاتا تھا۔ اپنے خاندان کے دوسرے افراد کی طرح اورنگ زیب بھی خود بینی و خود آرائی کی انسانی کمزوری سے بری نہ تھا۔ اسے یہ پسند تھا کہ اُس کو اُن تصویروں میں نمایاں طور سے دکھایا جائے جن میں اُس کی زندگی کے بعض معرکہ آرا واقعات پیش کیے گئے تھے خصوصاً دکن کی کٹھن مہموں میں جہاں زندگی کا بیشتر حصّہ وہ معروف رہا۔ ایسی تصویروں کا ایک مخصوص نمونہ پلیٹ ۳۳ ہے جو اُس دَور کے فن کی ترجمان بھی ہے۔ اِس قسم کی متعدد تصویریں پشت در پشت سے محفوظ چلی آ رہی ہیں جن میں محاصروں اور قلعوں پر ٹوٹ ٹوٹ کر حملہ کرنے کی عکاسی کی گئی ہے اور شہنشاہ اورنگ زیب کی شبیہیں اُن کے پیش منظر میں نمایاں ہیں۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ اُس کے اور عوام کے یہ ہر دل عزیز موضوع تھے جو نیا تور تصویر یہاں پر پیش کی گئی ہے اُس میں اورنگ زیب کو بیجاپور کے محاصرے کے وقت دکھایا گیا ہے جس کی شدید مزاحمت کو ختم کرنے کے بعد اُس نے ۱۶۸۶ء میں فتح کر لیا تھا۔ اُس کے سُنہرے بالہ اور مجاہدانہ حُلیے کے پیش پیش دو افراد ہیں جن کی ریشمی رومال سے بندھی اور آگے بڑھی ہوئی کلائیاں اعلیٰ حضرت کی غیر مشروط قبولِ اطاعت کی دلیل ہیں۔ مُغلیہ سلطنت کے اس دَور کی یہ بڑی معنی خیز تصویر ہے۔ اب اس میں خلوص کی وہ دل کش کیفیت باقی نہ رہی تھی جو ماقبل زمانے کے فن کی ایک نمایاں خصوصیت تھی۔ اُس کی جگہ پر ایک ایسی چیز پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے جس میں مصوّر کو کامیابی نہیں ہوئی ہے یعنی ایک مصنوعی نقش نگاری جو نہ شبیہ ہے اور نہ واقعاتی تصویر۔ اس میں ڈرامائی تاثیر ہے لیکن مجموعی حیثیت سے یہ ایک پُر تصنّع تخلیق ہے جس کے پیچھے میں وہ سچائی نہیں جو اکبر اور جہاں گیر کے عہد میں اس فن کی ایک امتیازی خصوصیت تھی۔

۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب کے انتقال کے ساتھ ہی مُغل مصوّری کی داستان ختم ہونا شروع ہوتی ہے۔ اس حکمران نے اپنی ساری قوت اور زندگی کا بیشتر حصّہ مُغل سلطنت کو وسیع کرنے میں صرف کیا تاکہ پُورا برصغیر اُس میں شامل ہو جائے۔ لیکن اس نے اس حقیقت کو نظر انداز کر دیا کہ داخلی انتظامات میں اُس کی مذہبی عدم رواداری سلطنت کی بنیادوں کو مخدوش طریقے سے کھوکھلا کر رہی تھی۔ اس نے صرف اپنے پختہ کردار اور شخصی اقتدار کی وجہ سے سلطنت کو مستحکم رکھا لیکن جب یہ سہارے بھی ختم ہو گئے تو ساری عمارت اِک بارگی منہدم ہو گئی۔ تھوڑے تھوڑے عرصے میں یکے بعد دیگرے کٹھ پتلی حکمران آئے اور گئے لیکن حکومت کو استحکام بخشنا ممکن نہ تھا۔ درباری سازشوں کی بدولت اورنگ زیب کے تین جانشینوں کا قتل ہوا۔ قصّہ مختصر اٹھارھویں صدی کے نصفِ اوّل میں اس شاہی خاندان کی یہی اصل کہانی ہے۔ ایسے تغیّر پذیر حالات میں عوام سے یہ اُمید نہیں کی جا سکتی تھی کہ وہ عافیت کے احساس کے ساتھ اپنے پیشوں کو جاری رکھ سکیں گے۔ چنانچہ دوسرے فنونِ لطیفہ کے ساتھ مصوّری کے فن کو بھی نقصان پہنچا۔ آخر کار محمد شاہ بادشاہ کے

باتحت ایک طرح کی نام نہاد حکومت قائم ہوتی اور ۱۷۰۷ء میں اُس کے انتقال تک برقرار رہی - یہ تاریخ اورنگ زیب کا عہدِ حکومت شروع ہونے کے بعد تقریباً سو سال گذر جانے کا ایک سنگ میل تھا اور جس طرح ۱۵۵۰ء سے ۱۶۵۰ء تک کی گذشتہ صدی مغل اسکول کی تاریخِ حیات تھی اسی طرح ۱۶۵۰ء سے ۱۷۵۰ء تک کی صدی اس اسکول کی موت آتی ہے پر نہیں آتی کی تاریخ ہے - محمد شاہ کا ایک فعل بہت معنی خیز ہے اور اس سے فنِ مصوری کی طرف حاکمِ وقت کے بدلے ہوئے رویّے کا اظہار ہوتا ہے - بیان کیا جاتا ہے کہ اُس نے ہندوستان کے مشہور رزمیہ مہابھارت کے فارسی ترجمے کا مصوّر نسخہ جو اکبر کا اپنا تھا جے پور کے مہاراجہ سوائی جے سنگھ کو دے دیا - اس پُر تکلف اور ضخیم فنّی نسخے کو مغل رزم نامہ سے منسوب کرتے تھے جس کی تمام تصویریں اُس کے ہندو مصوّروں نے بنائی تھیں - اُس کو دہلی کے شاہی کُتب خانے کا سب سے قیمتی سرمایہ تصوّر کیا جاتا تھا (ملاحظہ ہو پلیٹ ۳۲) - ابھی یہ بات واضح نہیں ہے کہ ایسی بیش بہا شے کا چلا جانا ہی اُس مشہور کتب خانے کے انتشار کی ابتدا تھی جو تہذیب کی ہوئی مصوّر کتابوں اور تصویروں کے مُرقعوں پر مشتمل تھا - البتّہ یہ اس بات کی دلیل ہے کہ محمد شاہ کو اپنے اجداد کے فنّی سرمایہ سے کوئی خاص دل چسپی نہ تھی۔ رفتہ رفتہ یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ دہلی میں مغل دربار کی چمک دمک اب تیزی سے ختم ہو رہی تھی اور جوں جوں ملک میں مقامی درباروں کی رونق بڑھتی جاتی تھی مغل دربار کی شان و شوکت مسلسل کم ہوتی جاتی تھی - جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں جن مصوّروں کا شاہی سرپرستی پر انحصار دار و مدار تھا انھیں اُس کے زوال کا احساس ہو چلا تھا اور وہ اس فرسودہ پایہ تخت کو چھوڑ چھوڑ کر ان مرکزوں کی طرف رُخ کر رہے تھے جہاں اس فن کی نشو و نما ہو رہی تھی ——

۱۷۳۲ء میں والیٔ اودھ نے خود مختاری کا اعلان کرنے کے بعد ایک علٰحدہ شاہی خاندان کی بنیاد ڈالی اور وہاں ایسی حکومت قائم کی جس کی شان و شوکت زمانہ عروج کی دہلی کے شاہی دربار کی حریف تھی - اس زوال پذیر مغل سلطنت کے خلاف ایک اور بغاوت دکن میں ہوئی جس کا نتیجہ حیدر آباد میں ایک آزاد حکومت کے قیام کی شکل میں ظاہر ہوا۔ ان دونوں ابھرتی ہوئی حکومتوں میں ایسی رونق تھی کہ مصوّروں کی متعدد ٹولیاں ان صوبائی راج دھانیوں میں کھنچ کھنچ کر آ گئیں - ماحول کی تبدیلی کے مطابق دونوں مقامات پر فنّی اسلوب میں بھی تبدیلی آئی - لکھنؤ کے مصوّر کے فن کا ایک نمایاں انداز ہے' اور وہ تصویریں بھی جن کی تخلیق حیدر آباد میں ہوئی مختلف ہیں - پس اس طرح "قلم" کی اصطلاح وجود میں آئی جس کو انگریزی میں ہم اسٹائل کہہ سکتے ہیں - اسی بنا پر جب ایک ہندوستانی مبصّر ایک مینا تور تصویر کا ذکر کرتا ہے تو اس کو 'دہلی قلم'، 'لکھنؤ قلم' یا 'دکنی قلم' سے اس طرح منسوب کرتا ہے جیسے اطالوی مصوّری کو 'فلورنسی'، 'وینیشی' یا 'امبروی' قلموں میں منقسم کیا گیا ہے۔

Umbrian — Venetian — Florentine

ہم دیکھ چکے ہیں کہ سلطنتِ مُغلیہ کے انتشار کے ساتھ ہی مُصوّری کا وہ اسکول بھی مُنتشر ہو گیا جو اُس کا ایک حصّہ تھا، اور مُغل مُصوّر اٹھارویں صدی کے آخر میں جزیرہ نُمائے ہند تک دُور دراز علاقوں میں پھیلنا شروع ہو گئے تھے بعض خاندان اُس وقت بھی دارالسلطنت میں مقیم تھے مگر وہ کسی کے ملازم نہ تھے اس لیے کہ ملازمت اب قِصّہ ماضی بن چکا تھا۔ اُن کی حیثیت اب بازار میں مزدوروں کی سی تھی۔ یہ مسلمان تھے اور ان کے جانشین زمانہ حال کی دہلی کے وہ جدید مینیاتور مُصوّر ہیں جو ہندوستان کی راجدھانی میں آج بھی کسی قدر غیر مستقل کاروبار میں لگے ہیں — ہندوؤں کے متعدد خاندانوں نے یا تو عدم رواداری کے احساس سے مجبور ہو کر یا روحانی فیضان کے لیے سرپرستی کو لازم سمجھ کر، ہمدردی اور سہارے کی تلاش میں دُور دُور تک سفر کیا۔ ایک جماعت گھومتی گھامتی بہار میں پٹنہ کی طرف چلی گئی، اور وہاں ایک مقامی طرز یا "قلم" کی بنیاد ڈالی جو اُنیسویں صدی کی ابتدا میں کچھ مشہور تھا۔ دوسری جماعت جو غالباً اُن خاندانوں کی ایک شاخ تھی جنھوں نے انیسویں صدی کی ابتدا میں حیدرآباد اور گولکنڈا میں سکونت اختیار کر لی تھی۔ یہ شاخ اب میسور بلکہ جنوب میں تنجور تک نقل مکانی کر چکی تھی اور وہاں مُصوّری کے چھوٹے چھوٹے اور کسی حد تک قابلِ تعریف اسکول قائم ہوئے۔ میسور کے مُصوّروں کی فنّی روایات کی ابتدا اُس وقت ہوتی ہے جب پہلے پہل وہ اٹھارویں صدی میں جا کر وہاں بسے۔ لیکن اُن کی اصلی تاریخ اُنیسویں صدی کے نصفِ اوّل سے شروع ہوتی ہے جب ایک فن دوست حکمران راجہ کرشنا راجہ وُڈے یر نے اُن کی خاصی ہمّت افزائی کی۔ یہ فن ۱۸۶۸ء میں اُس کے انتقال کے بعد کچھ دنوں تک باقی رہا لیکن کسی سہارے کے بغیر مُرجھا کر ختم ہو گیا۔ مُغل اسکول کی دوسری شاخ کے مُصوّروں کے بارے میں جو تنجور میں بس گئے تھے وثوق سے کہا جاتا ہے کہ وہ اٹھارویں صدی کے آخر میں راجہ سارابھوجی کے دورِ حکومت ہندوستان سے آئے تھے۔ ان میں سے بعض مُصوّر آج بھی اس ریاست کے صدر مُقام میں اپنے فن کو جاری رکھے ہیں اور تیکنک کے اعتبار سے بعض پہلوؤں میں اُن کی نقّاشی اور مُغل مُصوّری کے درمیان ایک تعلق نظر آتا ہے۔ لیکن اس سے بہت پہلے کہ یہ مقامی قلم اپنے اپنے صوبائی مرکزوں میں پھلیں پھولیں مُغل اسکول کا وجود عملی حیثیت سے بالکل ختم ہو چکا تھا۔ دربار کا مُنتشر ہونا اور مغل مُصوّروں کا دارالسلطنت چھوڑ چھوڑ کر جانا ہی اُس کا پیغامِ اجل تھا۔ مُغل مُصوّری کے اصلی اور عمدہ نمونے صرف دہلی قلم کی تصویروں میں ہی ملتے ہیں اس لیے کہ وہ کلاسیکل فن کی ترجمان ہیں۔ بقیہ قلموں میں چند مثالوں کو چھوڑ کر، صرف دورِ انحطاط کی ہی عکّاسی نظر آتی ہے۔ عُمر اور علالت کی وجہ سے جب شاہ جہاں کا اثر سلطنت کے معاملات میں کم ہو گیا تو مُصوّری بھی اپنے زوال کی پہلی منزل میں داخل ہو گئی۔ سترہویں صدی کے نصفِ آخر کے بعد مُصوّری کے مُغل اسکول میں جو تصویریں بنائی گئی تھیں اُن میں اچھی تصویروں کی تعداد بہت کم ہے۔

حصہ دوم

بیانیہ

31 "جہانگیر کے درباری جلوس کا منظر"۔ مصوّر: منوہر۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۰۵ء

پانچواں باب

کتابی مُصوّروں کا اکبری اسکول

اگر ہم شہنشاہ اکبر کے عہد کی مُصوّری کے بارے میں ابوُالفضل کے معاصرانہ بیان سے کوئی نتیجہ نکالیں تو اُس سے صاف ظاہر ہوگا کہ اس مُغل حکمران کی رائے اپنے درباری مُصوّروں کے بارے میں بہت اچھی تھی۔ آئینِ اکبری میں اس موضوع پر اُس کے نکات بہت واضح ہیں۔ یہ مشہور مؤرخ لکھتا ہے: "یہاں مُصوّری پھلتی پھولتی ہے اور متعدد نقّاشوں نے بڑی شہرت حاصل کی ہے۔" پھر آگے سلسلہ بیان کو جاری رکھتے ہوئے کہتا ہے: "یہاں اب انتہائی اعلیٰ درجے کے مُصوّر ملتے ہیں اور ایسے شاہکاروں کی تخلیق ہوتی ہے جو بہزاد کی نادرہ کاری اور یُورپ کے شہرۂ آفاق مُصوّروں کے شان دار نمونوں کے بالمقابل رکھے جا سکتے ہیں۔ کام کی نزاکت، نقوش کی صفائی اور ادائیگیٔ فن کی پختگی وغیرہ جو تصویروں میں اب نظر آتی ہے اُس کا مقابلہ نہیں ہو سکتا۔ یہاں تک کہ بے جان اشیا بھی ایسی معلوم ہوتی ہیں کہ اُن میں جان ہے۔"[1] بے شک یہ تعریف و تحسین کی انتہا ہے مگر یہ واضح رہے کہ ابوُالفضل انتہائی خوشامد پرست تھا اور اُس کی تصنیفات زیادہ تر اُس کے آقائے عالی مرتبت کی ذات اور اُس کے ہر کام کی مُبالغہ آمیز مدح سرائی کے لیے وقف تھیں۔ اگرچہ مُبالغہ آرائی اُس کی عادت تھی اور اُس کو مُصوّری کے موضوع سے پُوری واقفیت نہ تھی تاہم اس حقیقت کو نظر انداز نہ کرنا چاہیے کہ وہ بہت "مستعلیق" پڑھا لکھا اور غالباً اکبر کے دربار کا سب سے ممتاز عالم تھا۔ بیان کی تیکنکی خامیوں کے باوجود اُس کی رائے میں کچھ وزن بھی ہے لہٰذا اُس زمانے کی مُصوّری پر تبصرہ

---

[1] آئینِ اکبری۔ ت۔ مطبع نول کشور ۱۸۹۷ء۔ صفحہ ۷۷

کرتے وقت ہمیں اس بات کا لحاظ رکھنا چاہیئے۔ اس مستند ہستی کے مطابق مغلوں کے زیر سایہ تصویری فن نے دو موضوعات میں خصوصیت پیدا کی تھی یعنی شبیہ نگاری[1] اور کتابی مصوری[2]۔ اول الذکر کے اصلی نمونے بہت کم باقی بچے ہیں۔ وہ مرقع جس میں نامور افراد کی تصویریں تھیں اور اکبر کے حکم خاص سے تیار کیا گیا تھا منتشر ہو گیا۔ البتہ باتصویر قلمی نسخے کافی تعداد میں محفوظ ہیں جن کی مدد سے ہم مغل مصوری کے اس پہلو کے بارے میں گہری واقفیت پیدا کر سکتے ہیں۔ یہ فن ایران سے آیا تھا۔ لہٰذا یہ قدرتی بات تھی کہ ابتدا میں صفوی اسکول کے مصوروں کی بنائی ہوئی تصویروں کی ہر طرح سے نقالی کی گئی یہاں تک کہ ان کی سرگرمیوں کا دائرہ عمل تقریباً تمام تر ایران کی کلاسیکی ادبیات کو مصور کرنے تک ہی محدود رہا۔ چنانچہ ابوالفضل کی "آئین اکبری" میں ہم دیکھتے ہیں کہ "فارسی کتابیں، نظم و نثر دونوں دل کش تصویروں سے مزین تھیں اور اس طرح تصویروں کا بڑا ذخیرہ جمع ہو گیا تھا۔ داستان امیر حمزہ بارہ جلدوں میں پیش کی گئی تھی اور ہشیار نقاشوں نے اس کی کم سے کم ایک ہزار چار سو عبارتوں کے لیے انتہائی حیرت انگیز تصویریں بنائی تھیں۔ چنگیز نامہ، ظفر نامہ، اور یہ کتاب[3]، رزم نامہ، رامائن، نل دمن، کلیلہ دمنہ، عیار دانش وغیرہ سب کتابیں تصویروں سے آراستہ تھیں"۔ بہت سی اصلی قلمی کتابیں جن کا یہاں پر ذکر کیا گیا ہے اور جن میں اکبری مصوروں کی بنائی ہوئی اصلی تصویریں ہیں، محفوظ ہیں۔ ان کے علاوہ دوسرے نسخے بھی ہیں جو ابوالفضل کی فہرست میں شامل نہیں ہیں اور اس طرح ہمارے پاس کافی مسالہ موجود ہے۔ فن کے یہ مرقعے متفرق عجائب گھروں، تصویر خانوں، کتب خانوں اور ذخیروں میں بکھرے پڑے ہیں لیکن خاص خاص نسخے جن مقامات پر محفوظ ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں:

برٹش میوزیم میں ایک نسخہ بابر نامہ[4] اور ایک داراب نامہ[5] کا ہے۔ موخر الذکر کتاب شاہ نامہ کا ایک ایڈیشن ہے جس کو ابوطاہر نے سلسلہ وار کہانیوں کی شکل میں تیار کیا تھا۔ اسی ادارے کی ملکیت میں جامی[6] کا بھی ایک چھوٹا نسخہ ہے اور ایک اور بہت ہی مختصر قلمی کتاب ہے جو فہرست کتب میں گریویل اورینٹیل ۷۰۲ کے نام سے درج ہے۔ ساؤتھ کینسنگٹن کے وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم کے ہندوستانی سیکشن میں اکبر نامہ[7] کی ایک شاندار تصویری بیاض

---

[1] Portraiture

[2] Book Illustration

[3] ابوالفضل کے بیان کے مطابق یہ کتاب (اب) اقبال نامہ) سے مراد خود آئین اکبری ہے جو غالباً اس کے زمانے میں مصور ہوگی۔ (مترجم)

[4] Babur's Memoirs (or 3714)

[5] Darab Nama (or. 4615)

[6] Jami (or. 1362 N.B. 36

[7] Akbar Nama, Clarke MSS.

نمائش محفوظ ہیں۔ اس کے علاوہ داستان امیر حمزہ جیسے مشہور و معروف نسخے کی پچیس۲۵ عدد مذہب تصویریں[1] بھی اسی میوزیم میں ہیں۔ ابوالفضل نے دونوں نسخوں کا ذکر آئینِ اکبری میں کیا ہے۔ اسی میوزیم میں نمائش کے لیے بابرنامہ[2] کے نسخے کی متفرق تصویریں بھی ہیں۔ داستان امیر حمزہ کی باقی ایک سو تصویریں جو اس میں شامل تھیں ویانہ کے میوزیم آف آرٹ اینڈ انڈسٹری میں ہیں۔ اور اس کے ایک یا دو اوراق اِدھر اُدھر یورپ کے دوسرے ذخیروں میں محفوظ ہیں۔ بوڈلین لائبریری آکسفورڈ[3] کی ملکیت میں جامی کی بہارستان (ایلیٹ - ۲۵۴)[4] اور ڈائسن پیرنس آف مالورن[5] وارسسٹرشائر کے مُرقعوں میں خمسہ نظامی کا ایک قلمی نسخہ ہے۔ دونوں باتصویر نسخے ہیں۔ ہندوستان کے دو بڑے نسخوں میں جو متعدد تصویروں پر مشتمل ہیں ایک رزم نامہ ہے جس کا ذکر آئینِ اکبری کی فہرست میں ہے۔ یہ نسخہ ہز ہائی نس مہاراجہ جے پور کی ملکیت میں ہے۔ دوسرا تیمورنامہ (تاریخ خاندان تیموریہ) ہے جو خدابخش لائبریری پٹنہ میں ہے۔

یہاں پر جن قلمی نسخوں کا حوالہ دیا گیا ہے اُن کی بیشتر تصویروں پر ہاتھ کی تحریریں ہیں جن کا خاص منشا ان مصوروں کی شناخت کرانا ہے جن کے بارے میں گمان ہے کہ تصویریں انھیں کے قلم کا نتیجہ ہوں گی۔ ان کتبوں سے اُن تمام مصوروں کی فہرست تیار کی جا سکتی ہے جنھوں نے اس کے قائم کیے ہوئے اسکول میں کام کیا تھا لیکن قبل اس کے کہ تصویر یا مصور کے بارے میں کچھ بیان کرنے کی کوشش کی جائے ضروری ہے کہ اس موضوع سے ہٹ کر ان کتبوں کے مفہوم خصوصاً اُن کی صحت پر بحث کی جائے۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ اُن کتبوں پر اگرچہ مصوروں کے نام لکھے ہوئے ہیں لیکن اُن میں سے کوئی مصور کا خود نوشت نہیں ہے۔ وہ نام بعد میں اُن منشیوں کے ہاتھ سے بڑھائے گئے تھے جو اکبر کے دربار یا شاہی کتب خانے کے دفتر میں ملازم تھے۔ بیشتر مثالیں ایسی ہیں کہ مصور ہندو تھے لہٰذا امکان یہی ہے کہ وہ اس ایرانی رسم خط سے جن میں کتبے ہمیشہ تحریر کیے جاتے تھے واقف نہ تھے۔ اس سلسلے میں بعض مستثنیات بھی ہیں لیکن بہت کم۔ مثال کے طور پر پلیٹ ۱۱ کی تصویر کے وہ بہت باریک کتبے جو برش سے لکھے گئے تھے ممکن ہے کہ خود ایک ایسے مصور کے ہاتھ کے لکھے ہوں جو مسلمان تھا اور چونکہ ناخواندہ تھا۔ اس لیے اس نے راجہ ٹوڈرمل کے ہندو نام کو صوتی بنیاد پر اس طرح

---

۱ Amir Hamza No. 1513-1883-1-5.

۲ Waqi-at Babari I.M. 262

۳ Bodlien Library, Oxford

۴ Baharistan, Elliott 254

۵ Dyson Perrins of Malvern, Worcestershire,

تحریر کیا ہے گویا کہ وہ مسلمان تھا۔ کبھی کبھی تصویر کے کسی جز میں اتنا باریک نام لکھا نظر آتا ہے جو صرف خوردبین ہی سے پڑھا جا سکتا ہے۔ ایسا نام خود مصوّر ہی کے ہاتھ کا لکھا ہو سکتا ہے۔ اس کی مثال کے لیے محمد خاں کی بنائی ہوئی وہ مینا تو تصویر (فولیو ۱۷ بی) ہے جو انڈیا آفس لائبریری میں دارا شکوہ کے مُرقّع میں ہے۔ پلیٹ ۲۹ پر ایک ہندو مصوّر کی بنائی ہوئی تصویر ہے جس پر ہندی رسم خط میں اتنی باریک تحریر ہے کہ چھپائی میں نظر نہیں آتی۔ اس پر بھنہار کا نام ہے جو خود مصوّر کے ہاتھ کا لکھا ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ بات صاف ہے کہ مصوّر جو زیادہ تر ہندو تھے، اپنی تصویریں بغیر دستخط کیے ہوئے حوالے کرتے تھے اور ان پر جو نام درج ہیں وہ بعد میں مسلمانوں اور ان میں بھی زیادہ تر ایرانی منشیوں نے لکھے تھے۔ بدقسمتی سے ہاتھ کی ان تحریروں پر اعتبار نہیں کیا جا سکتا، خصوصاً اس وقت جب کہ ان کے مستند ہونے کی جانچ پڑتال ہو رہی ہو۔ برٹش میوزیم کے واراب نامہ میں بہت سی تصویریں ایسی ہیں جن میں مصوّروں کے ناموں کو بار بار درست کیا گیا ہے اور ان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ نام کی چوٹوں کو چھپانے کا کام بھی احتیاط سے نہیں کیا گیا ہے۔ متعدد تصویروں پر غلط مصوّروں کے نام لکھے ہیں اور بعد میں غلطی معلوم ہونے پر دوسروں کے نام لکھ کر ان کو بدل دیا گیا ہے۔ متعلقہ منشی نے یہ سوچا ہوگا کہ اگر وہ پہلے غلط نام کو سُنہرے رنگ کے دھبّے سے مٹا کر اس پر دوسرا نام لکھ دے تو اس کی غلطی کا ازالہ ہو جائے گا۔ جس محکمے پر ان ناموں کے لکھنے کی ذمّے داری تھی خود اسے اس باب میں یقین نہیں تھا کہ کس مصوّر نے کون سی تصویر بنائی تھی۔ ان کتبوں کی صحت کو جانچنے کے لیے بظاہر مناسب طریقہ کار یہی ہے کہ ایک نام کی متعدد تصویروں کا موازنہ کیا جائے لیکن وہ سب تصویریں مختلف قلمی نسخوں سے منتخب کی گئی ہوں۔ اس طرح ان کے طرز یا کاریگری کی یکسانیت کا اندازہ کیا جا سکے گا۔ بہر حال ان اصولوں کی بنیاد پر ان کی درجہ بندی کرنے کی کوشش میں بھی ایک غیر معمولی پیچیدگی یہ ہے کہ قاعدے کے مطابق ایک ہی تصویر پر کئی مصوّر مل کر کام کرتے تھے۔ چنانچہ ایسی مینا تو تصویر شاذ و نادر ہی ملے گی جو بلا شرکت غیرے ایک ہی مصوّر کا کام ہو۔ مثال کے طور پر ایسی تصویریں بہت عام ہیں جن پر اکبری مصوّر دسونت کا نام ہے لیکن اس کی تصویر کا ایسا کوئی نمونہ نہیں ہے جو محض اسی کا عمل ہو۔ اس کے ذرائع کا کوئی نہ کوئی حصّہ چاہے خاکہ کشی ہو کہ رنگ آمیزی، دوسرے مصوّروں کے سپرد کر دیا جاتا تھا جن کے نام دسونت کے نام کے ساتھ حاشیے میں لکھ دیے گئے ہیں۔ اشتراک عمل کا یہ طریقہ عام تھا اور اس کا ثبوت شہنشاہ جہاں گیر کا وہ بیان ہے جس کا اقتباس تیسرے باب میں پیش کیا جا چکا ہے۔ اگر ہم اس کے بیان کو لفظ بہ لفظ صحیح مان لیں تو اس کے مطابق ایک شبیہ کے خدو خال اور انداز و اطوار بھی ایک سے زیادہ نقّاشوں کے عمل کا نتیجہ ہو سکتے تھے۔ یہ طریقہ کار جو ایک مغربی باشندے کو انوکھا معلوم ہوگا غالباً ایران سے لیا گیا تھا جہاں صفوی اسکول کی بعض تصویریں اسی عمل کا نتیجہ معلوم ہوتی ہیں۔ البتہ یہ ابتدائی دور کے مغل مصوّر ہی تھے جنھوں نے اس طریقہ کار کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا تھا۔

اکبری تصویروں میں عموماً صرف دو مصوّر مل کر کام کرتے تھے۔ ایک کا کام "طرح" یعنی خاکہ بنانا تھا۔ دوسرے کا کام

علاحدہ نوٹ کے لیے اگلا صفحہ ملاحظہ ہو:

"عمل" نقاشی تھا۔ بعض مرقّعوں پر تیسرا بھی ہو سکتا تھا جس کا کام "چہرہ نما" یعنی شبیہہ نگاری تھا اور کبھی کبھی ایک چوتھا مصوّر بھی شامل ہوتا تھا جو صرف "صورت" بناتا تھا۔ بعض تصویروں کے کتبے ہیں صاف صاف یہ لکھا ہے کہ فلاں مصوّر کے سپرد اس تصویر کی رنگ آمیزی کا کام تھا۔ ان حالات میں یہ بات سمجھنا آسان ہے کہ جو منشی کتبے لکھتا تھا اس کو بعض مرتبے یہ یقین نہ ہوتا تھا کہ تصویر کے کون سے حصّے کو کس مصوّر کے عمل کا نتیجہ قرار دیا جائے۔ لہٰذا اس طرح سے مختلف تصویروں کے کسی موازنہ میں جو مشکلیں پیش آتی ہیں ان کو آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے اس لیے کہ ان میں بعض مخصوص حصّے ایک مصوّر کے بنائے ہوئے سمجھے جاتے ہیں جب کہ اس کے شرکائے کار ہر تصویر میں بدلتے رہتے تھے۔

تصویر کی تیاری کے اس طریقہ کار سے ظاہر ہوتا ہے کہ مغل نقاشی فنِ لطیف سے زیادہ ایک حرفہ تھا جس کو انتظام و اہتمام سے چلایا جاتا تھا اور وہ کچھ اس طرح ہوتا تھا۔ مصوّروں کو ایک بڑے کمرے یا کارخانے میں جمع کیا جاتا جہاں ایک نگران کے ماتحت ہر مصوّر سے تصویر کے صرف اس جزو پر کام لیا جاتا تھا جس سے وہ سب سے زیادہ مانوس ہوتا تھا۔ بنیادی طور کا اصل کمپوزیشن یا نقشہ مصوّرِ اعلیٰ تیار کرتا تھا اور جب نقشہ منظور ہو جاتا تو وہ بنیادی طور ایک مصوّر سے دوسرے مصوّر تک اس طرح منتقل ہوتی کہ ایک شبیہیں بناتا تھا، دوسرا پس منظر میں رنگ بھرتا تھا۔ اور تیسرا اس میں خد و خال متعارف کراتا تھا۔ یہاں تک کہ ہر فرد کو تفویض کیا ہوا کام ختم ہو کر تصویر مکمل ہو جاتی تھی۔

بہت ممکن ہے کہ یہ طریقہ کار جس کو مختصراً اس طرح بیان کیا گیا ہے تمام تر خود مصوّروں کی اپنی اختراع نہ ہو بلکہ ان کے سرپرست شہنشاہ کا ایک سوچا سمجھا منصوبہ ہو جس کا مقصد اس کے خیال کے مطابق بہترین سے بہترین نتائج حاصل کرنے کی کوشش ہو۔ اس شہنشاہ کو پورا اختیار تھا کہ وہ دربار کے سب سے اچھے پس منظر نگار سے منظر کشی کرائے سب سے اچھے چہرہ نگار کو چہروں کا کام دے اور سب سے اچھے جانور نگار سے جانوروں کی عکاسی کا کام لے۔ اس کو یقین تھا کہ اس طرح وہ فن کے انتہائی اعلیٰ نمونے کی تخلیق کرا سکے گا۔ دوسری طرف اسی طرح کے اشتراکِ عمل کا ایک اور نظام ملتا ہے جس میں تقسیمِ کار انتہائی متعیّن اور واضح ہے اور ہندوستانی دستکاریوں کے بیشتر نمونے اسی کے مطابق تیار کیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ٹھٹھیرے کے پیشے میں ٹھٹھیرے کا کام دھات کو پیٹ پیٹ کر برتن کی شکل

فٹ نوٹ ۱ (طرح) پچھلے صفحہ سے:

۱ "طرح" فارسی لفظ ہے جس کے مختلف معنی ہیں۔ لیکن اس سلسلے میں اس کی تشریح دو طریقوں سے کی جا سکتی ہے۔ ایک تشریح کے مطابق اس کے معنی ہیں 'بنیاد' جس سے مراد مصوّر کا اصل خاکہ جس پر اس کا کام ہو۔ دوسری تشریح کے مطابق اس کا ترجمہ 'ڈھنگ' یا 'طرز' ہو سکتا ہے جس سے مفہوم یہ ہے کہ تصویر اس مصوّر کے طرز یا رنگ میں ہے جس کے نام سے وہ منسوب ہے۔

دیتا ہے اور یہ کام "چیترا" کے کام سے مختلف اور واضح ہے جو برتن پر ابھرے ہوئے نقش و نگار بناتا ہے۔ تصویر بھی کچھ اسی طرح منظم کی جاتی تھی کہ وہ بہت سے کاریگروں کا کام بن جاتا تھا۔ ہر فرد اپنی مخصوص تربیت کے مطابق تصویر کے خاص حصّے کو پایۂ تکمیل تک پہنچاتا اور اس طرح بحیثیت مجموعی کام کی تیاری میں اُس کا بھی حصّہ ہوتا تھا۔ بہر حال یہ واضح رہنا چاہیئے کہ تصویر کی تیاری کا یہ طریقہ صرف تھوڑے عرصے تک ہی رائج رہا۔ اگرچہ جہانگیر اس کا ذکر اس طرح کرتا ہے گویا کہ یہ کام ایک عام ضابطہ تھا مگر اُس کا اشارہ صاف صاف اپنے عہدِ حکومت سے قبل کے زمانے کی تصویروں کی طرف ہے اس لیے کہ اُس کے عہد کی تصویروں میں ایسی علامتیں بہت کم ملتی ہیں۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ اکبر کے عہد میں یہ طریقہ کچھ دنوں تک آزادی سے جاری رہا لیکن یہ اُس کی محض عارضی کیفیت تھی۔ بادشاہ نے اس طریقے کی حوصلہ افزائی غالباً اس تصوّر سے کی تھی کہ فن ترقی کرے گا اور اُس کے اسکول کی تصویروں کی تخلیق میں اضافہ ہوگا اُس کے عہد کی متعدد قلمی کتابوں میں جو مصوّر تھیں صرف تین کتابیں، جے پور کا 'رزم نامہ'، بانکی پور کا 'تیمور نامہ' اور ساوتھ کین سنگٹن کا 'اکبر نامہ' ہی ایسی تھیں جن میں بڑی حد تک اس طریقے کو عمل میں لایا گیا تھا۔ دوسرے نمونوں میں جو زمانے کی دست بُرد سے بچ گئے ہیں کبھی کبھی ایک تصویر پر دو مصوّروں کے نام لکھے نظر آتے ہیں لیکن یہ کُلیتہً نہیں مستثنیات ہیں۔

مُغلوں کے اُن تمام مصوّر قلمی نسخوں میں جو دست بہ دست ہم تک پہنچے ہیں داستان امیر حمزہ کے اوراق پارینہ سب سے قدیم ہیں۔ اُن میں کچھ ساوتھ کین سنگٹن اور کچھ ویانا کے عجائب گھروں میں ہیں۔ ہم یہ پہلے دیکھ چکے ہیں کہ اس عظیم الشان کام کا بڑا حصّہ اکبر سے قبل کی حکومت کے زمانے میں مکمل کیا گیا تھا۔ اس لحاظ سے اگر باضابطہ درجہ بندی کی جائے تو اسے ہم ہمایوں کے عہد سے منسوب کریں گے۔ اُس کے حکم سے یہ کام میر سید علی تبریزی نے ۱۵۵۰ء میں کابل میں شروع کیا تھا اور غالباً پچیس برس بعد اکبر کے عہدِ حکومت میں آگرے میں ختم ہوا تھا۔ یہ نسخہ طویل مدّت میں پایۂ تکمیل کو پہنچا اور اس کی تیاری کے دوران میں بڑی بڑی سیاسی تبدیلیاں عمل میں آئیں لیکن پھر بھی اس کی ایک ہزار تین سو پچھتر (۱۳۷۵) تصویروں میں شروع سے آخر تک ایک ہی طرز کو برقرار رکھا گیا ہے۔ اگرچہ اس نسخے میں متعدد خصوصیات ایسی ہیں جن سے اس کی فضا اور ماحول تیموری یا صفوی اسکولوں کے ماحول سے مختلف معلوم ہوتا ہے تاہم جیسا کہ توقع تھی اس کا طرز بنیادی طور سے ایرانی ہے۔ اس نسخے کا ایک صفحہ پلیٹ ، پر پیش کیا گیا ہے جس سے مصوری کے عام انداز کا پتہ چلتا ہے۔ ہر صفحے کے پُشت پر جس واقعہ کی عکاسی کی گئی ہے اُس کا ذکر تحریر ہے۔ سارا مرقّع داستانِ امیر حمزہ پر مشتمل ہے امیر حمزہ پیغمبر محمّد (صلعم) کے چچا تھے اور یہ داستان اسی ہیرو کے اصلی کارناموں کی بنیاد پر ایک اِشتہائی عجیب و غریب بیانیہ ہے۔ مُغلوں کی زندگی اور اُن کے رسم و رواج کے تاریخی ریکارڈ کی حیثیت سے یہ بے مثل تصویریں ہیں۔ بدقسمتی سے کہ کسی کٹّر متعصب نے اکثر تصویروں کی صورتوں کو بڑے بے ڈھنگے پن

سے مسخ کر دیا ہے ورنہ تصویریں انتہائی عمدہ حالات میں محفوظ ہیں۔ ان سے اُن حالات کا صاف صاف پتہ چلتا ہے جن میں ان کی تخلیق ہوئی تھی۔ کام کا عام خاکہ میر سید علی نے اپنے بے مثل صفوی طرز میں تیار کیا تھا لیکن ان کی حقیقی نقاشی دوسرے مصوروں نے کی تھی جو یا تو ایرانی تھے یا ہندوستانی۔ قطع نظر ان تصویروں کی تیکنکی صفات کے داستان امیر حمزہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ یہ ایرانی اور ہندوستانی اسکولوں کے درمیان کی ایک مضبوط کڑی ہے۔[1]

داستان امیر حمزہ کی تصویروں کا خود اپنا بہت بلند مقام ہے۔ ان کا انداز اس حد تک ایرانی ہے کہ ان کو خالص مُغل اسکول سے وابستہ کرنا مناسب نہیں ہے۔ اس اسکول کے مثالی نمونوں کو دیکھنے کے لیے ہمیں ان مذکورہ بالا قلمی کتابوں کی طرف رجوع کرنا چاہیئے جن کو اکبر نے اپنے حکم سے تیار کروایا تھا۔ ان کتابوں کو مختلف گروپ میں اس ترتیب سے تقسیم کیا گیا ہے جس ترتیب کے مطابق گمان ہے کہ اُن کی تیاری عمل میں آئی تھی۔ سب سے ابتدائی گروپ میں برٹش میوزیم کی دو قلمی کتابیں داراب نامہ اور بابر نامہ شامل کی جا سکتی ہیں۔ اس کے بعد کتابوں کے دوسرے گروپ میں جے پور کا رزم نامہ اور بانکی پور کا تیمور نامہ ہیں۔ تیسرے گروپ میں بوڈلین لائبریری کی بہارستان اور ڈائسن پے رِس کی خمسہ آتی ہیں اور تیسرے گروپ میں جو اگرچہ آخری مگر خود اپنی مثال ہے اور جس کی وجہ آئندہ سمجھائی جائے گی، ساوتھ کین سینگٹن کا اکبر نامہ ہے۔ ان تمام نسخوں کی تصویروں کا ایک عام جائزہ لینے کے بعد یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ مجموعی حیثیت سے یہ تصویریں ایک ایسے طرز کی مثال پیش کرتی ہیں جو اس مُغل اسکول کے دوسرے تمام ادوار کے طرزوں سے مختلف ہے۔ اُن کی سب سے نمایاں صفت بلا شبہ اُن کی ہندوستانیت ہے۔ اگرچہ وہ تھوڑا بہت ایرانی تصویروں کی رہین منت ہیں، خصوصاً اپنے چھوٹے سائز اور اثر کے لیے، تاہم بقیہ ہر پہلو میں صاف صاف ملکی نقاش کا مزاج جھلکتا ہے۔ اس کا سبب معلوم کر لینا کچھ مشکل نہیں ہے۔ مصوری کے مُغل اسکول میں ہندو عنصر کبھی اتنا شدید نہ تھا جتنا اکبری عہد کے نصف آخر یعنی سولھویں صدی کے ختم میں۔ ہندو نقاشوں کی تعریف میں ابوالفضل کے تاثرات کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے اور ان کو زیر تحریر لانے کا معقول سبب بھی تھا اس لیے کہ ان قلمی کتابوں کی تصویریں بنانے والے مصوروں میں اکثریت ہندوؤں کی تھی۔ سلطنت مُغلیہ کے گوشے گوشے سے جس ہندوستانی جوہر کو جمع کیا تھا اُس کا نتیجہ وہ نمایاں اثر ہے جو کتابی مصوری میں ظاہر ہوا۔ اب ہم اُسی کا ذکر کریں گے۔

۱۔ See Indian Drawings: Twelve Mughal Paintings of the School of Humayon (16th century) illustrating the Romance of Amir Hamzah. Text by C. Stanley Clarke, Victoria and Albert Museum Portfolios, London, 1921.

مصوّر کی ہوئی قلمی کتابوں کے ہر گروپ کا حال اُسی ترتیب سے بیان کیا جائے گا جس ترتیب کے مطابق یقین ہے کہ اُن کی مکمل تیاری عمل میں آئی تھی۔ جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے، ان کتابوں کا سب سے قدیم گروپ برٹش میوزیم کے داراب نامہ اور بابر نامہ پر مشتمل ہے جو غالباً ۱۵۸۰ء میں مکمل ہوئے تھے۔ ان کی اس طرح سے درجہ بندی اس لیے کی گئی ہے کہ بحیثیت مجموعی ان دونوں مرقعوں کے آرائشی عمل میں پختگی اور یکسانیت کی نسبتاً کمی ہے۔ ان میں ایرانی عنصر بہت کم ہے اور وہ بنیادی طور سے انداز و عمل میں ہندوستانی خصوصیات کی حامل ہیں۔ امیر حمزہ کی طرح ان دو کتابوں سے ان حالات کا جن کے تحت ان کی تیاری عمل میں آئی تھی پورا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ کتابوں کو مصوّر کرنے کا کام نقاشوں کے ایک بڑے عملے کے سپرد تھا جس میں ملی جلی استعداد کے لوگ تھے اور کچھ ایسے بھی تھے جن کا تجربہ تصویری فن کے اس مخصوص میدان میں محدود تھا۔ ان سب کو بڑی حد تک اپنی اپنی ترکیب پر چھوڑ دیا گیا تھا۔ بعض پہلوؤں میں تو اُن کی نگرانی کی جاتی تھی لیکن دراصل انھیں اپنے کاموں میں پوری آزادی میسر تھی۔ ظاہر ہے کہ بعض کاری گر دوسروں سے زیادہ تربیت یافتہ تھے اور ایک یا دو اپنے اپنے فن میں خاصے ماہر تھے لیکن اکثریت ابھی اُس منزل میں تھی جہاں اُنھیں مینا اور مصوّری کی تیکنکی باریکیوں پر قدرت حاصل کرنا باقی تھا۔ اُن کی غیر محکم اور غیر محتاط خاکہ کشی اور بھدّی رنگ بندی اُن کی ناتجربہ کاری کی مظہر ہیں۔ متعدد تصویروں سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کسی ایسے دیواری نقاش کا عمل ہیں جس کو وسیع سطحوں پر خوب رنگ میں ڈوبے ہوئے برش سے کھل کر کام کرنے کی عادت ہو۔ چنانچہ اپنے فن کو کتاب کے صفحے جیسی محدود اور مختصر جگہ سے مطابقت دینے کی ابتدائی کوشش میں اُس کی ناتجربہ کاری جھلکتی ہے اور چوڑے چپٹے برش کی بیکل مگر بدسلیقہ رنگ آمیزی اس کا ثبوت ہے۔ مزید براں اُس کو چھوٹے برش پسند نہ تھے اور اُس کے رنگ بھی اچھی طرح سے بنے نہ ہوتے تھے۔ ان سب خامیوں کے باوجود بعض کتابی تصویریں بہت اعلیٰ معیار کی ہیں۔ خصوصاً وہ تصویریں جو بابر نامہ میں شامل ہیں۔ ان کا ایک مثالی نمونہ پلیٹ ۲۲ کی تصویر ہے جس میں بابر کو آگرے کے قریب جلال خاں کے محل کی طرف آتے ہوئے دکھایا گیا ہے (۸۰، ۴۴ ۔۱، ۴ء)۔ اس تصویر پر دھن راج کا نام ہے۔ گجرات کے دو مصوّر بھیم اور شور نے اپنے فن کے عمدہ نمونے پیش کیے ہیں۔ مؤخر الذکر کا نام فولیو ۲۹۵ پر ہے۔ ان کے علاوہ تریا کی بنائی ہوئی خاص طور سے فولیو ۲۰۴ کی اور آئینِ اکبری میں مذکور مصوّر کیسو کی تصویریں بھی اسی طرح سے قابلِ ذکر ہیں۔ اس کے برعکس بھگوان کی بنائی ہوئی تصویروں میں بے ڈھنگا پن ہے اور جگنیش، گووند اور بنواری کی تصویریں بھی اسی طرح ناپختہ ہیں۔ مخلص نے آگے چل کر دوسری کتابوں میں بہت عمدہ کام کیے ہیں مگر ابھی اس منزل پر صاف مبتدی نظر آتا ہے۔

بابر نامے کی تصاویر کے ان حوالوں کے بعد اب اسی کے ہم پلہ نسخے داراب نامہ کے تصویری مواد پر تبصرہ کیا جائے گا۔ اس نسخے میں ابو الفضل کی فہرست کے چھ مصوّروں کی تصویروں کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ان میں سانولہ نے بعض

32 "بابر کا آگرے کے قریب جلال خاں کے محل کی طرف آنا" تصویر از بابرنامہ۔
مصوّر: دھن راج۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۵۵ء۔ برٹش میوزیم۔ اصل ۳۶۱۵،
فولیو ۳۷۸۔

33 . ° مہابھارت کی کہانی کا ایک واقعہ جو نشدھ کے راجہ نل اور اُس کی بیوی دمینتی سے متعلق ہے۔ تصویر از "رزم نامہ"۔ خاکہ: محمد شریف۔ رنگ آمیزی: کیسو خورد۔ زمانہ: ۱۵۰۰ء۔ جے پور اسٹیٹ لائبریری

بڑے جان دار خاکے بنائے ہیں (فولیو ۱۱ - ۲۹ - ۹۷ - ۱۰۸)۔ لیکن اس نے جس تصویر میں چوگان کے کھیل کی منظر کشی کی ہے وہ کہیں زیادہ بہتر ہے (فولیو ۱۱، ۲۸۷)۔ اسی مصور کی ایک تصویر بابر نامہ میں ہے مگر اس میں اور اسی مصور کی بنائی ہوئی داراب نامہ کی کسی تصویر میں کوئی مشابہت نہیں ہے۔ عام اثر کے لحاظ سے اوّل الذکر نسخے کے آرائشی عمل میں تیزی، تندی اور کسی حد تک رُوکھا پن ہے جب کہ دوسرے نسخے داراب نامہ کی بیشتر تصویروں میں خصوصاً پس منظر اور اس کے لوازمات کی عکاسی میں ایک طرح کا ہلکا پن اور فضائی کیفیت ہے۔ بہر حال یہ بھی قابل توجہ امر ہے کہ اکثر مشرقی مصوروں کی طرح مُغل نقاش بھی اپنے فنی اسلوب کی تغیر پذیری کے لیے مشہور تھے اور انھوں نے کبھی تو اپنے موضوع سے مطابقت دینے کے لیے اور کبھی غالباً اپنے سرپرست اعلیٰ کے حکم سے اپنے طرز کو بدلنے میں تکلف نہ کیا۔ داراب نامہ کی دوسری قابل توجہ وہ تصویریں ہیں جن پر نہنا (فولیو ۲۲)، بساون (فولیو ۴۴) اور مسکین (فولیو ۱۰۱) کے نام تحریر ہیں۔ سب میں ان کی انفرادیت نمایاں ہیں۔

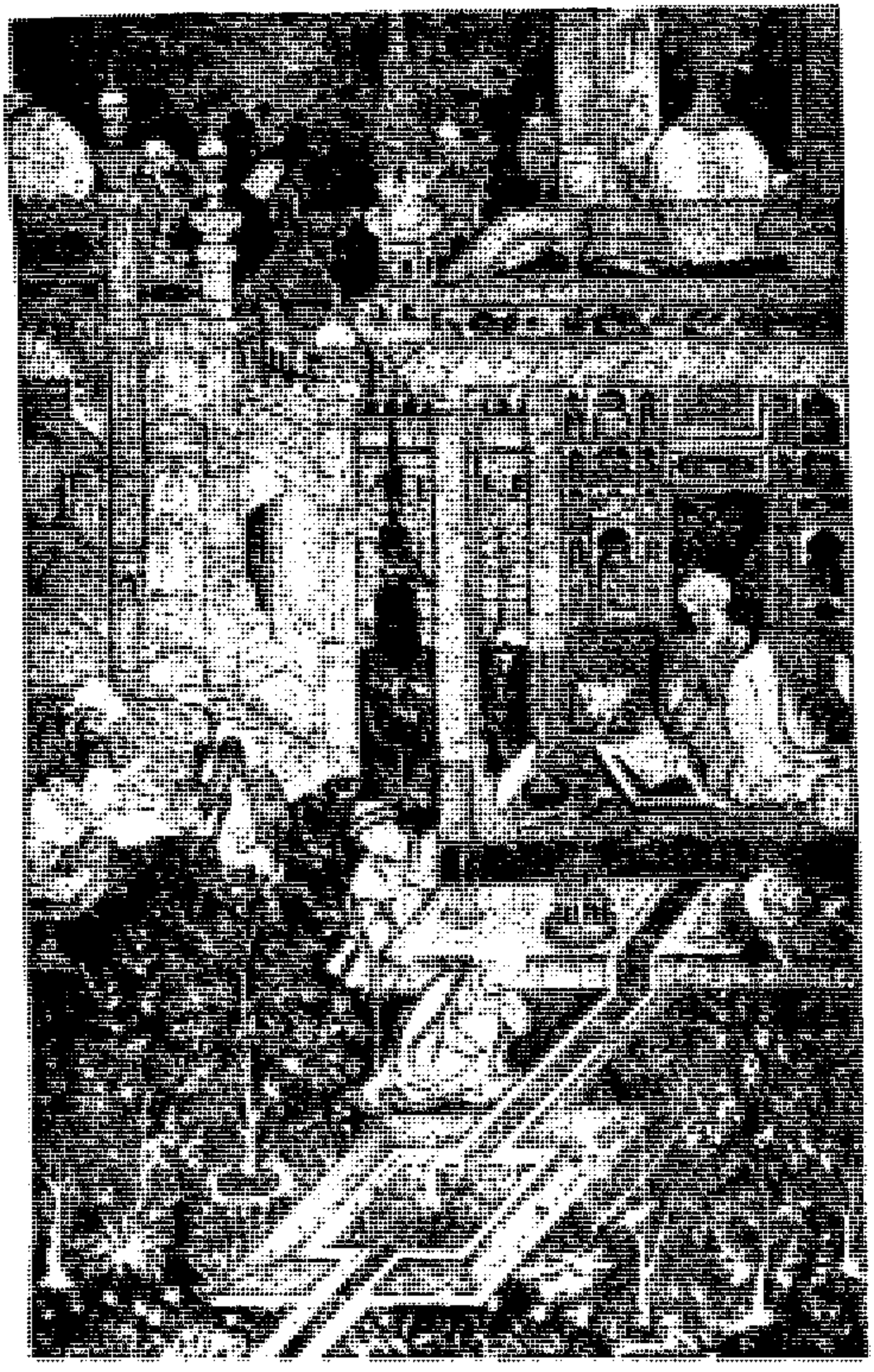
جے پور کا رزم نامہ اور بانکی پور کا تیمور نامہ بہت سی باتوں میں ایک دوسرے سے مشابہت رکھتے ہیں اس لیے ان دونوں کا ایک الگ گروپ بنایا گیا ہے۔ درجہ بندی کی فہرست میں اس گروپ کا دوسرا نمبر ہے۔ یہ دونوں نسخے غالباً ۱۵۸۰ء میں اُن دو نسخوں کے بعد تیار کیے گئے تھے جن کا ابھی اُوپر ذکر کیا گیا ہے۔ رزم نامہ ہندوؤں کی رزمیہ کتاب مہابھارت کا مصوّر ترجمہ ہے۔ اس کی بیشتر کہانی ایسے عناصر پر مشتمل تھی جن سے مسلمان غیر مانوس تھے اس لیے بجز چند مستثنیات کے اُس کا تصویری حصہ سب کا سب ہندو مصوروں کا کام ہے۔ ہندوستان کے قدیم سنسکرت ادب سے اکبر کی عملی دل چسپی اس بات سے ظاہر ہوتی ہے کہ اُس نے متعدد ہندو کلاسیکی کتابوں کو فارسی میں ترجمہ کرنے کا حکم دیا جن میں ابوالفضل کے بیان کے مطابق رزم نامہ اور رامائن بھی شامل تھیں۔ اُس زمانے میں دونوں تصنیفات کے متعدد نسخے مع تصاویر تیار کیے گئے تھے اس لیے کہ اکبر نے بڑے جوش سے اپنے بعض امرا کو تاکید کی تھی کہ وہ بھی اپنے استعمال کے لیے ایسے ہی نسخے تیار کرانے کا حکم دیں۔ اُس نے کچھ فاضل نسخے ان عہدیداروں کو تحفہ دینے کے لیے اپنے پاس رکھے جن کو وہ خوش کرنا چاہتا تھا۔ ان نقلوں کا معیار ہمیشہ ایک ہی طرح سے اعلیٰ نہ ہوتا تھا بعض مرتبہ کم درجے کے عہدیداروں کو دینے کے لیے معمولی اور مختصر ایڈیشن بھی تیار کیے گئے تھے۔ تصویروں پر ہاتھ کی تحریروں کے مطابق رزم نامہ کی مصوّری کا کام اکبری دربار کے تین مشہور ہندو مصوروں دسونت، بساون اور لال کو تفویض کیا گیا تھا۔ بیشتر تصویریں انھیں کے موقلم کا نتیجہ تھیں لیکن تیاری کی ہر منزل پر دُوسرا مصور بھی ان کی مدد کرتا تھا۔ اس طرح اس کتاب کی تیاری میں بحیثیت مجموعی ایک بڑا عملہ مصروف رہتا تھا۔ اس گروپ کے دونوں نسخوں میں ہر تصویر پر دو مصوروں سے کام لینے کا طریقہ بہت نمایاں نظر آتا ہے۔ دونوں نسخوں میں ایسی تصویریں جو صرف ایک ہی فرد کی بنائی ہوئی ہوں، بہت کم ہیں۔ موضوع کی ماہیت کے لحاظ سے رزم نامہ کے مضامین زیادہ تر خیالی اور عجیب و غریب نوعیت کی

چیزوں پر مشتمل ہیں اس لیے کاغذ پر بعض مناظر کی صحیح عکاسی کے لیے مصوروں کو بڑی اُپج اور خوش تدبیری سے کام لینا پڑا ہوگا۔ پلیٹ ۲۲ پر اس نسخے کی تصویر ہے جس سے کتاب کے فنی اسلوب کا کچھ اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اس میں قشدھ کے راجہ نل اور اس کی بیوی دمینتی کی عکاسی کی ہے جن کی ہمت اور جان بازی اس عظیم ڈرامے کا سب سے زیادہ رقت انگیز پہلو ہے۔ اس تصویر کو ایک مسلمان مصور شریف نے بنایا تھا اور ایک ہندو مصور کیسو اس کا معاون تھا۔ اس گروپ کی دوسری کتاب بانکی پور کا تیمور نامہ ہے۔ چونکہ اس کا تعلق بالکل مختلف موضوع سے ہے اس لیے پہلی نظر میں رزم نامہ سے کوئی مشابہت نہیں معلوم ہوتی ہے۔ لیکن غور سے معائنہ کریں تو دونوں کی صناعی میں بڑی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ دونوں نسخوں کے کمپوزیشن میں ایک ہی طرح کی بے ترتیبی اور بھی ہے۔ دونوں میں ضرورت سے زیادہ عناصر کے شمول سے تاثیر کا وہی فقدان ہے اور دونوں کے مناظر میں تفصیلات کی ضرورت سے زیادہ تکمیل ہے لیکن دوسری طرف دونوں نسخوں میں رنگوں کی بہار اور صورتوں میں حرکت اور توانائی کے احساس سے اُن کمیوں کی تلافی ہو جاتی ہے جو ایک باریک بین نگاہ کے لیے ہمیشہ قابل قبول نہیں ہو سکتیں۔ جس گروپ کا ذکر اس سے قبل کیا گیا ہے اُس کے مقابلے میں ان دو نسخوں کی کاری گری ایک ہی پیمانے کی ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ مصوروں میں ایسی بہتر تنظیم اور ہم آہنگی تھی کہ شروع سے آخر تک تصویروں کی نوعیت یکساں رہی۔ تیمور نامہ میں سو سے زیادہ تصویریں ہیں جیسا کہ بیان کیا جاتا ہے ان کا تعلق اُن واقعات سے ہے جو اعلیٰ حضرت امیر تیمور، مجاہد اعظم، فاتح عالم اور اعلیٰ حضرت کی اولاد کی زندگی میں اکبر کی عمر کے باسویں سال تک پیش آئے تھے۔ خدا اُن کے کارناموں کو ہمیشہ روشن رکھے۔ ان تصویروں کا ایک نمونہ (فولیو ۳ بی) پلیٹ ۲۳ پر چھاپا گیا ہے۔ اس میں رات کے وقت مسجد کے اندر کا ماحول پیش کیا ہے اور ایک موذن اہل ایمان کو نماز کے لیے بلا رہا ہے۔ ڈزائن کا خاکہ مادھو کلاں نے تیار کیا تھا لیکن اس کی نقاشی تلسی کلاں کے مُوقلم کا نتیجہ تھی[1]۔ دونوں کتابوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کو بڑی محنت و جانفشانی سے تیار کیا گیا تھا اور اس میں یقیناً مصوروں کی ایک بڑی تعداد کافی دنوں تک مصروف رہی ہوگی۔

گزشتہ مثالوں کی طرح مصور کیے ہوئے قلمی نسخوں کا ایک تیسرا گروپ بھی جس کی تصویریں اکبری اسکول کے

---

[1] تصویروں پر درج کیے ہوئے ناموں کی ناقابل اعتبار ہونے کی ایک مثال یہ ہے کہ بانکی پور کے تیمور نامے میں ایک تصویر پر بہزاد کا نام درج ہے مگر اُس تصویر اور اس مصور کے اسلوب میں کوئی مشابہت نہیں ہے۔ اس مصور کے نام کی وہ حیثیت تھی کہ ہر زمانے میں پوجا جاتا تھا اور ہم دیکھتے ہیں کہ یہ نام ایسی بیشتر تصویروں پر بھی درج ہے جو کسی لحاظ سے اُس سے اور یہاں تک کہ اُس کے دبستان سے بھی تعلق نہ رکھتی ہوں گی۔ ملاحظہ کیجیے پلیٹ ۱۰ جس پر حال ہی میں کسی نے بہت بھونڈے پن سے اُس کا نام لکھ دیا ہے۔ بہزاد کے فنی اسلوب سے کوئی چیز اتنی بعید نہیں ہو سکتی ہے جتنی کہ یہ تصویر۔



34 "رات کے وقت موذّن کا اذان دینا"۔ تصویر از 'تیمور نامہ'، مصوّر: مادھو کلاں اور تلسی کلاں۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۸۵ء۔ سائز: ۱۵$\frac{۳}{۴}$ × ۱۰$\frac{۱}{۴}$۔ خدابخش لائبریری، پٹنہ .

35 ”شیخ ابوالعباس قصاب اور درویش“۔ تصویر از ”بہارستان“۔ مصوّر:
بساون۔ زمانہ: تقریباً ۱۵۹۰ء۔ سائز ۵ ۳/۴ × ۸ ۱/۴۔ بوڈلین لائبریری،
آکسفورڈ (ایلیٹ ۲۵۴) ۔

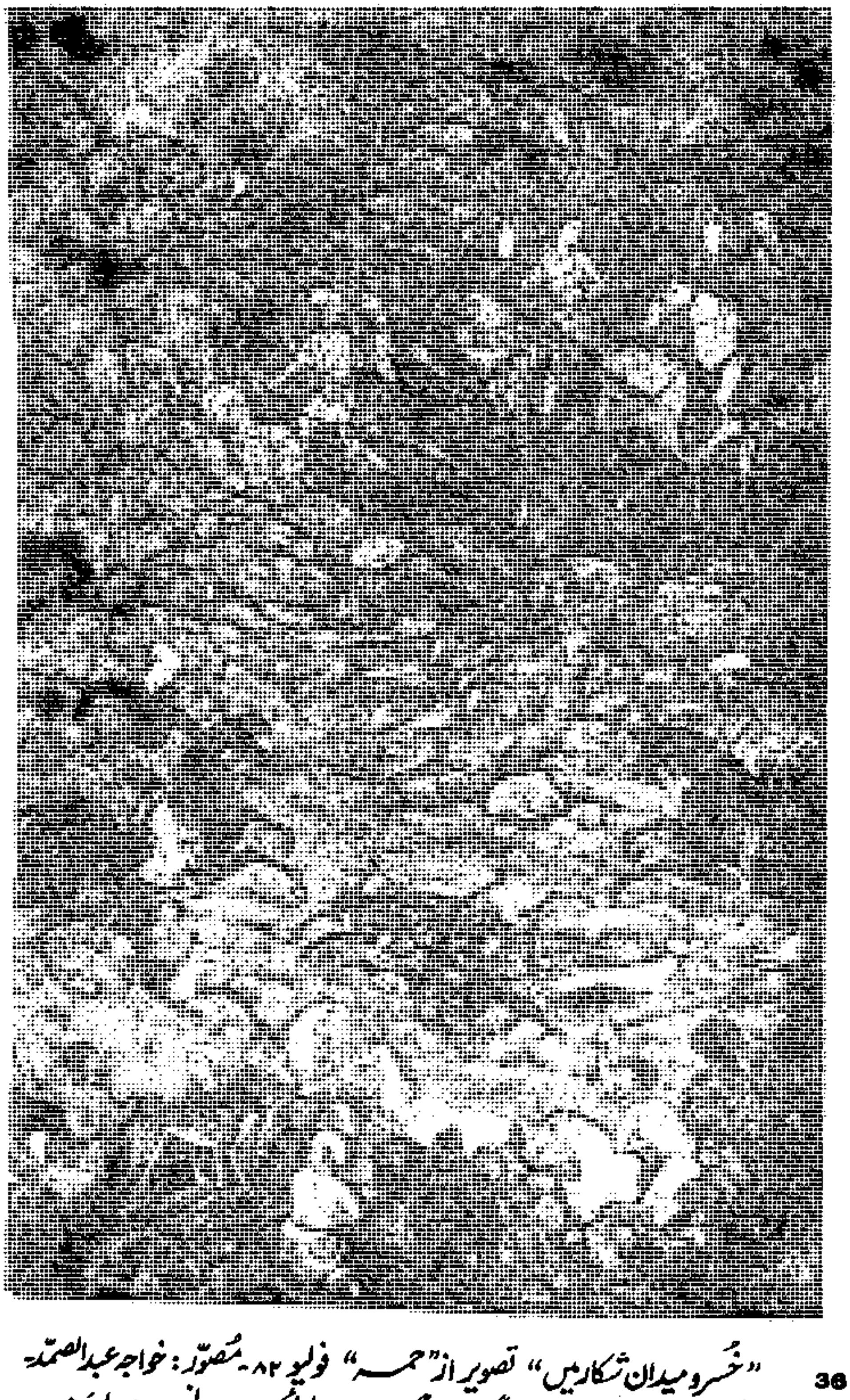
مُصوروں نے بنائی تھیں دو کتابوں پر مشتمل ہے۔ ان میں ایک بہارستان ہے جو بوڈلین لائبریری میں موجود ہے اور دوسری خمسہ جو مسٹر ڈائسن پے رِنس کی ملکیت میں ہے۔ اِن دونوں کتابوں میں یہ فن انتہائی عروج پر نظر آتا ہے۔ مُصوری کی اس اعلیٰ معیاری کی وجہ دراصل یہ حقیقت ہے کہ سوائے چند مُستثنیات کے ایک تصویر مکمل طور سے ایک ہی مُصور کا عمل ہے۔ یہ دونوں کتابیں دُوسرے گروپ کی کتابوں کے مقابلے میں چھوٹی ہیں اور ان میں تصویریں بھی کم ہیں۔ ہر تصویر اُس مُصور کی اپنی انتہائی سرگرمی کا نتیجہ ہے جس کا نام اُس پر درج ہے۔ یہ سچ ہے کہ مُصور کو بعض تصویروں میں غیر معمولی کامیابی نہیں ہوئی ہے لیکن مجموعی حیثیت سے بیشتر تصویریں مینا تور مُصوری کے فن کا عمدہ نمونے ہیں۔ بہارستان موسم بہار کی تعریف میں ایران کے مشہور شاعر جامی کی نظموں کا مجموعہ ہے۔ بوڈلین لائبریری کے اس نُسخے کی تزئین میں اکبر کے سولہ ممتاز مُصوروں کی اعانت شامل تھی۔ ان میں سے پانچ کے نام ابُوالفضل کی فہرست میں درج ہیں جن میں سے ہر ایک نے پُورے صفحے کی ایک ایک تصویر بنا کر اس نُسخے کی تشکیل میں حصّہ لیا۔ یہ مُصور مسکین، مادھو، مکند، بساون اور لال ہیں۔ سب سے اچھی تصویر بساون کی ہے جس کو پلیٹ ۳۵ پر پیش کیا گیا ہے۔ ابوالفضل نے اس مُصور کی جو تعریف کی ہے اُس کی اِس تصویر سے پُوری صداقت ہوتی ہے۔ اگرچہ دُوسری مینا تور تصویروں پر بھی اس کا نام موجود ہے اور عموماً کسی شریک کار مُصور کے نام کے ساتھ، تاہم یہ تصویر اُس کے طرز کا غالباً سب سے اچھا نمونہ ہے۔ اسی نُسخے کی دُوسری تصویر پلیٹ ۴۵ تصویر نمبر ۱ ہے جس کو لال نے بنایا ہے۔ رنگوں کی تابانی، محتاط خاکہ کشی اور تکمیلی باریکیوں میں اس نُسخے کی تصویروں کا مُقابلہ صرف وہی تصاویر کر سکتی ہیں جو اسی گروپ کی دُوسری کتاب ڈائسن پے رِنس کی خمسہ میں موجود ہیں۔ خمسہ بارھویں صدی عیسوی کے ایک ایرانی شاعر نظامی کی پانچ مثنویوں کا مجموعہ ہے۔ پے رِنس کے پاس نُسخے کی کتابت کا کام مُغل شہنشاہ اکبر کے عہد کے ایک خوش نویس عبدالرّحیم نے کیا تھا جس کو اپنی اعلیٰ ہنرمندی کی وجہ سے "عنبرین قلم" سے موسوم کیا جاتا تھا۔ اِس نُسخے پر اکبری تاریخ کے مُطابق ۱۵۹۲ء درج ہے یعنی یہ نُسخہ اکبر کے آخری دور میں تیار کیا گیا تھا۔ اس لحاظ سے غالباً اُن مُصوّر کی ہوئی کتابوں کے سلسلے کی جو دست بہ دست ہم تک پہنچی ہیں سب سے آخری کتاب ہے۔ ان قلمی نُسخوں کی تذہیب کاری کا کام اکبری دربار کے تیرہ ممتاز مُصوروں کے سپرد کیا گیا تھا جن میں سے سات کا ذکر آئین اکبری میں ہے۔ اُنھیں میں سے ایک تصویر پر جو پلیٹ ۳۶ پر چھاپی گئی ہے ایرانی مُصور عبدالصمد کا نام ہے۔ اس زمانے میں یقیناً وہ ایک معمر آدمی تھا اور کتاب کی تکمیل کے وقت اُس کی عمر ستر سال سے اُوپر رہی ہوگی۔ اس کے باوجود کام کی انجام دہی میں ایک جوان کا جوش و جذبہ اور چُستی پُورے طور پر عیاں ہے۔ صاف ستھرے خطوط اور توانائی کی کیفیت میں جو اس تصویر کی نمایاں خصوصیات ہیں کوئی کمی نظر نہیں آتی ہے۔ ذرا مُشکل ہی سے یقین آتا ہے کہ یہ اُس شخص کا اصلی فن پارہ ہے جس نے اپنے معاش کا آغاز کئی سال پہلے شاہ طہماسپ کے زیرِ سایہ تبریز کے صفوی اسکول میں کیا تھا۔ اسی کتاب کی دو اور مینا تور تصویریں پلیٹ ۳۷ اور ۵۰ تصویر نمبر ۲

پر ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔ پہلی تصویر فرخ چیلا (اس کو فرخ بیگ سے خلط ملط نہ کرنا چاہیئے) کی ہے جس میں لیلا مجنوں کی کہانی کے ایک واقعہ کی عکاسی کی گئی ہے۔ دوسری تصویر لال کی ہے۔

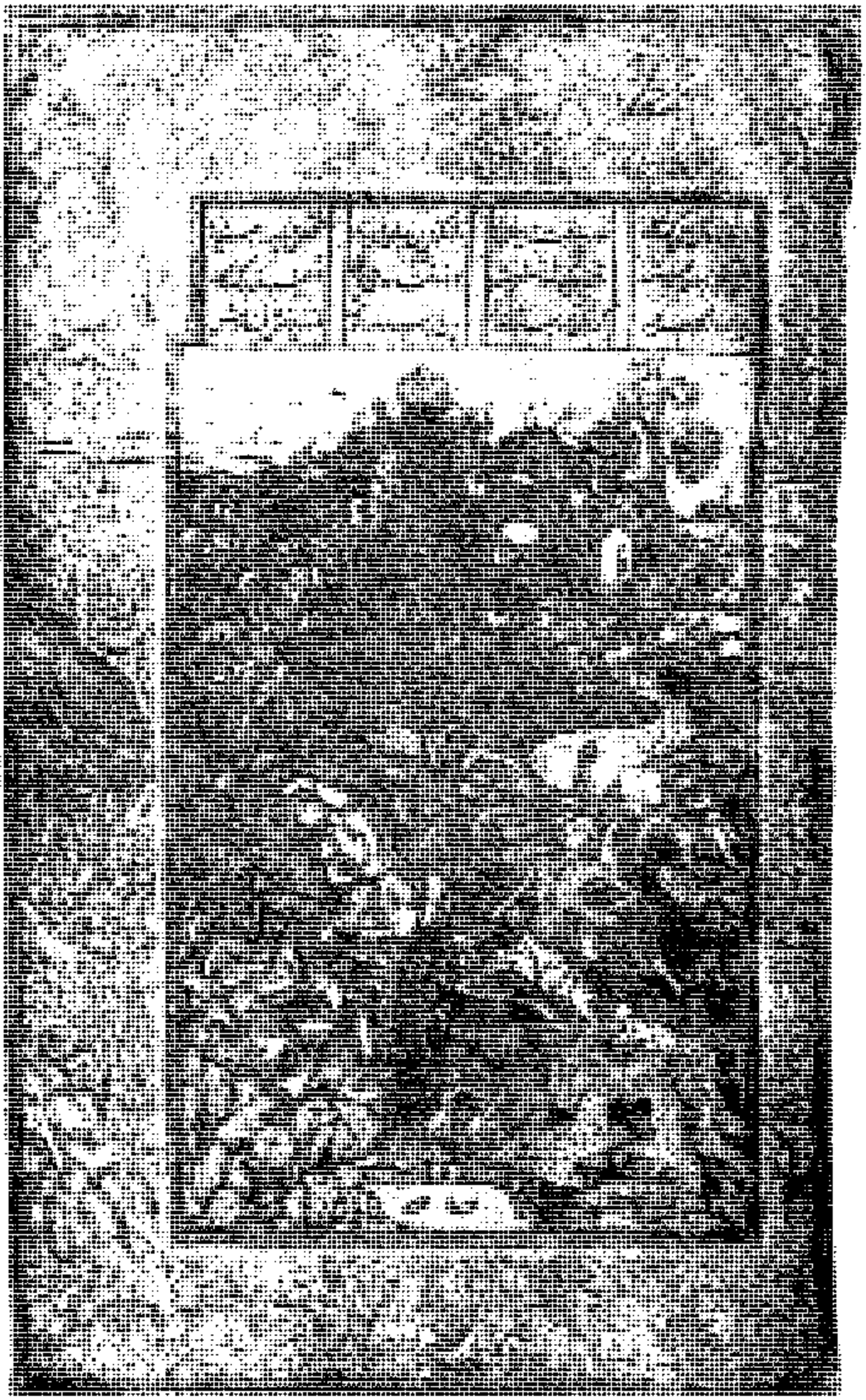
مصوّر کیے ہوئے قلمی نسخوں کی فہرست میں اب صرف ایک کتاب تبصرے کے لیے اور باقی ہے۔ یہ ساوتھ کین سنگٹن کا اکبر نامہ ہے۔ کتاب کے اندر پہلے خالی ورق پر ہاتھ کی ایک تحریر ہے جو دیکھنے میں ہر لحاظ سے مستند معلوم ہوتی ہے۔ لکھا ہے "پہلے سال کے (۱۶۰۵ء) پانچویں آذر کو یہ کتاب اس طالب رحم خداوند کے کتب خانے میں داخل کی گئی۔ راقم نورالدین جہانگیر پسر اکبر بادشاہ"۔ اس جلد میں چند تصویروں کے سوا سب تصویریں ایک سے زیادہ مصوّروں کے عمل کا نتیجہ ہیں اور ہر ورق کے حاشیے میں منشی کے ہاتھ کا لکھا ہوا متعلقہ مصوّر کا نام ہے۔ البتہ اس میں ضرور شبہ ہے کہ یہ تحریر بھی اسی زمانے کی ہے جس زمانے میں تصویر بنائی گئی تھی۔ جن مصوّروں کے نام ان تصویروں پر لکھے ہیں وہ سب اکبر کے دربار کے مخصوص اور عملاً وہی نقّاش تھے جنھوں نے جے پور کے رزم نامہ اور بانکی پور کے تیمور نامہ کو مصوّر کیا تھا۔ مجموعی حیثیت سے اکبر نامہ کے آرائشی عمل میں یکسانیت اور اس کی تکنیک میں ہمواری ہے اور یہ مصوّروں کی تعداد کو دیکھتے ہوئے کسی قدر نرالی بات معلوم ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ ایک تصویر پر بساون کا نام اور دوسری پر فرخ بیگ کا نام تحریر ہے۔ دونوں تصویروں میں کچھ فرق ہے لیکن اصل کاری گری کے لحاظ سے یہ ممکن ہے کہ دونوں ایک ہی مصوّر کی بنائی ہوئی ہوں۔ اس نکتے کو ذرا تفصیل سے بیان کرنا چاہیئے۔ فرخ بیگ کی تصویر میں جو پلیٹ ۳۸ پر چھاپی گئی ہے۔ معز الملک اور بہادر خاں کے درمیان ۱۵۷۴ء کی تاریخی ملاقات کا منظر پیش کیا ہے۔ تصویر اگرچہ قلماق کے طرز کی یاد دلاتی ہے تاہم اس کی انجام دہی اس تصویر سے بالکل مختلف ہے جو پلیٹ ۳۰ پر چھاپی گئی ہے اور اسی مصوّر سے منسوب کی جاتی ہے۔ اتفاق سے اوّل الذکر تصویر ساوتھ کین سنگٹن کے اکبر نامے کی اُن چند تصویروں میں سے ایک ہے جن پر صرف ایک ہی مصوّر کا نام ہے اور یہ ایسی حقیقت ہے جو فرخ بیگ کے دوسرے نمونوں کے ساتھ موازنے کے وقت بڑی مددگار ہوسکتی ہے۔ بہرحال جیسا کہ چھپی ہوئی نقلیں سے ثابت ہوتا ہے ان دونوں نمونوں کا فرق بہت واضح اور کسی تفصیل بیان کا محتاج نہیں ہے۔ دوسرے نقّاش پر بھی جس کا طرز بہت نمایاں ہے اسی رائے کا اطلاق ہوسکتا ہے۔ پلیٹ ۳۹ کی تصویر میں جو ساوتھ کین سنگٹن کے نسخے کا ایک ورق ہے، ایک معرکہ آرا واقعہ کی عکاسی کی گئی ہے۔ اس میں شہنشاہ اکبر کو نمایاں طور پر سرگرم عمل دکھایا گیا ہے۔ مغل اعظم ایک ہاتھی پر سوار ہیں اور کشتیوں کے پُل کے آرپار دوسرے ہاتھی کا انتہائی مدہوشی کے عالم میں تعاقب کر رہے ہیں۔ کشتیوں کے پُل کا نازک ڈھانچہ پاش پاش ہوگیا ہے اور بدقسمتی سے جو لوگ آس پاس کھڑے ہیں وہ زخمی ہو کر خوف و ہراس کا شکار ہو گئے ہیں[1]۔ اس مرقع کی یہ سب سے جاندار تصویر ہے اور اس میں جزئیات کے ساتھ بساون نے

---

[1] جہانگیر نے "تزک جہانگیری" میں اس واقعہ کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔ صفحہ ۲۲۰ (مترجم)



36 "خسرو میدان شکار میں" تصویر از "خمسہ" فولیو ۸۲۔ مصوّر: خواجہ عبدالصمد۔
زمانہ: ۱۵۹۲ء۔ سائز ۸½ × ۵½۔ ذخیرہ ڈائسن پے رِنس، مال وَرن۔
اِنگلستان۔



37 "لیلا اور مجنوں" تصویر از خمسہ۔ فولیو ۸۲۔ مُصوّر: فرخ چیلا۔ زمانہ: ۱۵۹۳ء
سائز ۸ ۱/۲ × ۵ ۱/۲۔ ذخیرہ ڈائسن پے رنس، مال وُرن۔ انگلستان۔۔۔

کام کیا ہے ۔ یہ تصویر اپنی جزوی تفصیلات میں برٹش میوزیم کے داراب نامہ کی ایک تصویر (فولیو ۴۴) سے جس کو بساون کا ہی عمل قرار دیا جاتا ہے کچھ کچھ ملتی جلتی ہے ۔ اِس کے علاوہ ان دونوں میں اور کوئی نمایاں تعلق نہیں ہے ۔ اکبرنامہ کے اس نقل شدہ نسخے میں دُوسرے متعدد مُصوّروں کے فنّی نمونے ہیں جن کا طرز زیادہ معروف نہیں ہے تاہم اُن کے کاموں کا موازنہ اسی فارمولے کے تحت کیا جاسکتا ہے اور اُس کے نتائج بھی اسی طرح ناقابلِ یقین ہوسکتے ہیں لہذا اس باتصویر نسخے میں اگرچہ اکبر کے سب سے مشہور کتابی مُصوّروں کے نام لکھے ہیں تاہم عام خصوصیات کے لحاظ سے یہ نسخہ ان مُرقّعوں سے مماثلت نہیں رکھتا ہے جن کو اکبری اسکول سے منسوب کیا جاتا ہے ۔ ساوتھ کینسنگٹن کے اس نسخے کی اصل کاری گری اتنی ہی اعلیٰ ہوسکتی ہے لیکن اپنے عام انداز میں یہ نسخہ اُن سے یقیناً کم درجے کا ہے ۔ اِس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ یہ نسخہ اُسی زمانے میں تیار کیے ہوئے اصلی نسخے کی نقل ہے ۔ یہ بات کتاب کے اندر پہلے سادے ورق پر ہاتھ کی تحریر سے بھی ثابت ہوتی ہے اور اس تحریر کے مُستند ہونے میں کوئی شبہ نہیں ہے ۔ تحریر کے اس طرز بیان میں غالباً فن کے اس نمونے کے عجیب کردار کی طرف اِشارہ ملتا ہے ۔ اس پر درج ہے کہ جہانگیر نے یہ کتاب ۱۶۰۵ء میں اپنی تخت نشینی کے موقع پر شاہی کتب خانے میں داخل کی تھی ۔ اس سے یہ فرض کیا جاسکتا ہے کہ یہ اکبرنامہ اُس کا ذاتی نسخہ تھا جس کو اُس نے یقیناً سولھویں صدی کے آخر میں اپنے ایّامِ شہزادگی میں تیار کروایا تھا اور خود اُس کی درخواست پر اُس اصلی نسخے سے نقل کیا گیا تھا جو اِس سے قبل شہنشاہ اکبر نے اپنے لیے بنوایا تھا ۔ وہ اصلی نسخہ جس پر سلطنت کے ممتاز مُصوّروں نے کام کیا تھا' ناپید ہوچکا ہے اور اب صرف جہانگیر کا نسخہ ثانی رہ گیا ہے ۔ جیسا کہ اُس وقت وہ شہزادہ سلیم تھا اس لیے اُس کا وہ منصب نہ تھا کہ اس نسخے کی تیاری کے لیے بہترین مُصوّروں کی خدمات کا دعوے دار ہوتا ۔ لہذا اُس کو دُوسرے درجے کے ایسے مُصوّروں کا سہارا لینا پڑا جو اتنے ہنرمند نہ تھے کہ اکبر کے سرکاری اسکول میں شامل کیے جاتے ۔ جس وقت یہ کام شروع ہونے والا تھا اُس وقت شہزادے نے اس عملے کو اپنی خدمت پر مامور کیا تھا ۔ اس میں ایسے متعدد کارکن تھے جو ایک قابلِ قبول نقلِ ثانی تو بنا سکتے تھے لیکن اُن کا شمار صفِ اوّل کے مُصوّروں میں نہیں ہوتا تھا ۔ اکبر کے لیے جو اصل تصویریں تیار کی گئی تھیں غالباً وہ اُن مُصوّروں کے قلم کا نمونہ تھیں جن کے نام جہانگیری نسخے میں ہیں اس لیے کہ اس نسخے میں کبھی کبھی اکبری مُصوّروں کے اسلوبِ فن کی جھلک ملتی ہے تاہم یہ ماننا بہت مُشکل ہے کہ ساوتھ کینسنگٹن کا اکبرنامہ اکبری اسکول کے مُصوّروں کا اصلی اور حقیقی کام ہے ۔

اکبری اسکول کی کتابی مُصوّری کے فن کا عام جائزہ لینے کے بعد اب ہم خود مُصوّروں کے حالات کی طرف رجوع کریں گے ۔ یہ بات بہرحال جان لینا چاہیئے کہ ان کے بارے میں جستہ جستہ اور نامکمل معلومات فراہم ہوتی ہیں ۔ اکثر مصوروں میں تو بس اُن کے ناموں سے زیادہ کچھ نہیں معلوم اور وہ بھی اس لیے کہ اکبر کے مُستعد مگر عموماً ناقابلِ اعتبار منشیوں کے عملے نے لیبل کی طرح سے اُن کے نام اُن کی تصویروں پر لکھ دیے تھے ۔ اُن چند ممتاز اور نامور مُصوّروں کے

سوا جن کا ذکر ابوالفضل نے کیا ہے بیشتر مغل نقاش غیر معروف ہیں۔ یہ نقاش صرف اپنے فن کے ذریعے تمیز کیے جاتے ہیں اور فن بھی ایسا جو خود اُن کی انفرادیت سے زیادہ اُن کے ارد گرد کے شاہی حلقے کی زندگی کا آئینہ دار ہے۔ مشرق میں مصوری کے دوسرے تمام اسکولوں، جیسے چین یا جاپان کے برخلاف ہندوستانی مصوروں کی زندگی کی کوئی تفصیل محفوظ نہیں ہے۔ تاریخ میں نہ کوئی ایسی امتیازی کہاوت ہے اور نہ کوئی ایسا فرضی قصّہ جس کو اُن سے منسوب کیا جا سکے حتیٰ کہ خود اُن کی شبیہیں بھی کم یاب ہیں حالاں کہ ان مصوروں نے اپنے ان آقاؤں کی متعدد تصویریں بنا ڈالیں جن کے وہ خادم تھے۔ ان کی مثال شاہی ڈرامے کے اُس بے نام و بے تعریف گروپ کی طرح ہے جو پس منظر کی تاریکی میں انتہائی اہم پارٹ ادا کر رہا ہو لیکن جس نے اسٹیج کی روشنی میں کبھی قدم نہ رکھا ہو۔ اس اسکول کا صرف ایک رکن ہے جس کی زندگی کے بارے میں شروع سے آخر تک علم ہے اور وہ اس تحریک کا پہلا رہنما عبدُالصمد ہے۔ اس کی ابتدائی زندگی کے حالات پہلے ہی بیان کیے جا چکے ہیں لیکن اُس نے بعد میں جو ترقی کی وہ بہت دلچسپ ہے۔ ہمایوں جب کابل پہنچا تو اس ایرانی مصور کی ہنرمندی سے اتنا متاثر ہوا کہ اُس کو "شیریں قلم" کا خطاب عطا کیا۔ اکبر نے اپنی تخت نشینی کے کچھ عرصے کے بعد "چہار صدی" کے اعلیٰ سرکاری عہدے سے سرفراز کیا۔ اس شہنشاہ نے "اس کی گذشتہ خدمات کی بنا پر اُس کے لیے بڑی تعظیم و تکریم کا اظہار کیا ہے"۔ اکبر کے دل میں اس مصور کی جو عزت تھی اس کا ابوالفضل نے خصوصی ذکر کیا ہے لیکن اس عزت کی بنیادی حقیقت یہ تھی کہ عبدالصمد اس کا اتالیق تھا اور کابل میں اس کو خاکہ کشی کے ابتدائی اصول سکھائے تھے۔ ایک ہندوستانی اپنے گرو کی زندگی بھر عزت کرتا ہے خواہ وہ کتنا ہی غریب و ادنیٰ ہو اور یہی عزت و احترام اکبر کے کردار کی سب سے زیادہ دلکش اور امتیازی صفت تھی۔ عبدُالصمد چہرہ کشی کے فن میں سب سے آگے تھا۔ خصوصاً شہنشاہ کے خدوخال اور جذبات کی عکاسی میں اتنا ماہر تھا کہ تاریخی بیان کے مطابق "اس فن میں اُس کی کاملیت اعلیٰ حضرت کی حُسنِ نظر کی تاثیر کی دین ہے جس کی بنا پر وہ صورت کو روئے معنی بخشتا ہے"۔[1] بہر حال معلم کی حیثیت سے اُس کا مرتبہ شہنشاہ کی نظر سے چھپا نہ تھا اور اُسی کی بدولت اُس کو سب سے زیادہ ناموری نصیب ہوئی۔ بقول ابوالفضل "خواجہ نے جس کو درس دیا وہ اُستاد بن گیا"۔ لیکن اُس کی سب سے افضل کامیابی تو وہ تھی جب اُس نے مشہور ہندو مصور دسونت کو تعلیم و تربیت دے کر اُسے دُنیا سے روشناس کرایا اور جو "خواجہ کی نگرانی میں آنے کے تھوڑے عرصہ کے بعد ہی تمام مصوروں پر سبقت لے گیا اور اپنے فن میں یکتائے روزگار ہو گیا"۔ خواجہ کی خدمات اتنی گراں قدر تھیں کہ ۱۵۷۷ء میں اُس کو اسکول سے ہٹا کر مہتمم دارالضرب کے اعلیٰ عہدے سے ممتاز کیا۔ اور بڑی نیک نامی سے کئی برس تک اسی عہدے پر فائز رہا۔ اس شعبے سے اس کی وابستگی کا جو نتیجہ برآمد ہوا اس کو خواجہ

---

[1] آئینِ اکبری - ت - مطبع نول کشور ۱۲۹۴ھ صفحہ ۷۷ (مترجم)

38 مُعزّ الملک اور بہادر خاں کے درمیان ۱۵۷۴ء میں باضابطہ ملاقات" تصویر
از 'اکبر نامہ'۔ زمانہ: سولھویں صدی کا آخر۔ مُصوّر: فرخ بیگ قلماق ۔
فولیو ۹۶ ۔ وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم، ساؤتھ کینسنگٹن ۔ انڈین سیکشن

39 دریاے جہلم کے آر پار کشتیوں کے ایک پل پر ہاتھیوں کی لڑائی میں اکبر کا شریک ہونا اور ایک دوسرے ہاتھی کا تعاقب کرنا"۔ تصویر از اکبر نامہ۔ فولیو ۲۲ مصوّر: بساون اور چیتر۔ زمانہ: سولھویں صدی کا آخر۔ وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم ساوتھ کینسنگٹن، انڈین سیکشن۔

کی نگرانی میں عہدِ مُغلیہ کی سکّہ سازی کے اعلیٰ معیار میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ اعلیٰ معیار دھات کی اصلیت اور اُس کے بھاری پن کی وجہ سے قابلِ ذکر نہیں ہے بلکہ اس لیے کہ سکّے کی ظاہری شکل وصورت انتہائی فن کارانہ اور دل کش تھی۔ اس کا سبب معلوم کر لینا مشکل نہیں ہے۔ سکّے کی تیاری میں سب سے ممتاز شاعر اُس کے لیے شعر کہتا تھا، سب سے ہنرمند خوش نویس اُس کا کتبہ تیار کرتا تھا، سب سے قابل نقّاش اس کے نمونے کو ڈھالتا تھا اور سب سے اچھا نقش گر اُس کا ٹھپّا بناتا تھا۔ اور ان سب کی نگرانی کے لیے ریاست کا صدر مُصوّر تھا تاکہ سکّہ اپنی نوعیت کے لحاظ سے فن کا مکمل نمونہ بن کر نکلے۔ ایسے غیر معمولی حالات کے تحت یہ کوئی تعجب کی بات نہ تھی کہ اکبر کے دارالضرب کا کام اپنے زمانے میں دنیا کے ہر ملک سے اعلیٰ و افضل تھا۔ اس سلسلے میں مُغل شہنشاہ کا یہ طریقۂ عمل فن کے بارے میں اس کے مخصوص اندازِ فکر کا آئینہ دار ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ فن کو عملی مقاصد کے لیے استعمال کرنا چاہتا تھا۔ عبدالصمد کے عروج کی آخری منزل وہ تھی جب اُس کو ملتان کا دیوان بنا دیا گیا تھا اور یہ شرف اُس کو بڑھاپے میں نصیب ہوا تھا۔ اس کے بعد آگے کا حال بجز اس کے کچھ نہیں معلوم کہ اُس کے بیٹے شریف نے خاندان کے نام کو اُس سے زیادہ عظمت وحُرمت کے ساتھ باقی رکھا۔ مگر مُصوّری میں نہیں۔ اس نوجوان ایرانی نے ایک منتظم کی حیثیت سے نام پیدا کر کے اپنے ہم عصروں میں سب سے اعلیٰ درجہ حاصل کیا۔ جس طرح اکبر نے باپ کو عزت بخشی تھی اُسی طرح جہاں گیر نے بیٹے کو "امیر الاُمرا کے خطاب سے سرفراز کیا جس سے افضل شاہی ملازمت میں کوئی خطاب نہیں ہے۔"

اُن مُصوّروں کے بارے میں جن کی پیدائش غیر ملکی تھی بس اتنا ہی معلوم ہے جتنا پہلے بتایا جا چکا ہے۔ صفوی اسکول کا دُوسرا رُکن میر سیّد علی ایک اچھا مُصوّر تھا پھر بھی اُس کو اُس کے رفیقِ کار عبدالصمد جیسا سرکاری رُتبہ نصیب نہ ہوا تھا۔ ابوالفضل اپنی فہرست میں سب سے پہلے ذکر کر کے یقیناً اس کو اعلیٰ درجہ دیتا ہے اور بڑے روشن الفاظ میں اِشارہ کرتا ہے: "جب سے اُس کو دربار میں متعارف ہونے کی سعادت نصیب ہوئی ہے شہنشاہ کے لطف وکرم کی شعاعیں اُس پر ہمیشہ چمکتی رہی ہیں۔ وہ اپنے فن میں نامور ہوا اور زندگی بھر کامیابیاں اُس کے قدم چومتی رہیں۱؎" سیّد علی کی فنی صلاحیت سے متعلق ابوالفضل کے اس حوالے سے زیادہ ہم کو اُس کی زندگی اور مُغل اسکول سے اُس کے تعلق کے بارے میں کچھ نہیں معلوم ہے۔ اس سے قبل اکبری عہد کے ایک دُوسرے غیر ملکی نقّاش فرخ بیگ کا مختصر ذکر آ چکا ہے اور جہاں گیر نے بھی اپنی تزک میں اُس کی اُستادی پر اپنی ذاتی رائے کا اظہار کیا ہے جس کا حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے۔ بہرحال اس کے فن پاروں کو اُس کے بعد کے مُصوّر فرخ خورد

۱؎ آئینِ اکبری - ف - مطبع نول کشور - ۱۸۹۷ء صفحہ ۷۷ (مترجم)

اور فرخ چیلا کے فنی نمونوں سے خلط ملط نہ کرنا چاہیے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ دونوں اُس کے شاگرد رہے ہوں اور اس لیے اس کا نام اپنا لیا ہو لیکن وہ اس قلماق اُستاد کے درجے تک کبھی نہیں پہنچ پائے۔ دوسرے نقاشوں میں جن کے نام اکبری تصویروں کے کتبوں میں نمایاں ہیں لیکن جن کو ہندوستانی نژاد نہیں سمجھا جاتا ہے خسرو قلی اور جمشید ہیں۔ ان میں پہلا مصوّر بظاہر ترکی الاصل تھا اور دُوسرا مصوّر غالباً ایرانی الاصل۔ برٹش میوزیم کے بابرنامے میں دونوں کے فنی نمونے موجود ہیں۔ ایک اور بہت ہی قابل مصوّر مسکین تھا اور شاید ہندوستانی باشندہ نہ تھا۔ اکبری نسخوں کی متعدد تصویریں اُسی کی تخلیقی کاوش کا نتیجہ ہیں۔ ان میں بوڈلین کے بہارستان کی ایک اثر انگیز تصویر بھی شامل ہے۔ اکبری دربار کے مسلمان مصوّروں کی فہرست کو مکمل کرنے کے لیے ہم اس میں پانچ مصوّروں کے ایک ایسے گروپ کو بھی شامل کر سکتے ہیں جو بجا طور پر غیر ملکی نہیں ہے۔ اس کا تعلق اُس خطۂ کشمیر سے ہے جس نے صدیوں تک اپنی اعلیٰ فنی روایات کو برقرار رکھا ہے۔

ایک یا دو مستثنیات کے سوا جیسے لاہور کے دو مسلمان نقاش، اکبری اسکول کے باقی تمام مصوّر ہندو تھے۔ ان میں سے بیشتر مصوّر چار فرقوں، کائستھ، چتیرا، سلاوٹ اور کھاتی سے لیے گئے تھے۔ سب سے مشہور کائستھ یعنی منشی تھے۔ چتیرا اصل میں مصوّر تھے اور دھات کا کام کرتے تھے۔ سلاوٹ یا سلات سنگ تراش اور کھاتی چوب کار تھے۔ ان کے برعکس اکبر کے چار مصوّر کہار تھے جن میں مشہور و معروف مصوّر دسونت بھی شامل تھا۔ کہار ایک ادنیٰ ذات ہے جو اگرچہ ایک "صاف ستھرا شودر ہوتا ہے تاہم اُس کا شمار دوبارہ جنم پانے والوں میں نہیں ہوتا ہے۔" لیکن دسونت نے ادنیٰ ذات کے باوجود اعلیٰ رتبہ پایا اور اُس کو محض اپنی خداداد قابلیت کی وجہ سے اپنے زمانے کا سب سے قابل نقاش مانا جاتا تھا۔ اُس کی فن کارانہ صلاحیت اس کے بچپن ہی میں منظرِ عام پر آ چکی تھی "یہاں تک کہ وہ اپنے خیالات کو ظاہر کرنے کی کوششوں میں دیواروں پر صورتیں بناتا اور ان میں رنگ بھرتا تھا۔" اتفاق سے اُس کی خداداد صلاحیت خود شہنشاہ پر ظاہر ہو گئی۔ "ایک دن اعلیٰ حضرت کی دُور رس نگاہ اُس پر پڑی اور اُس کا جوہر کھل گیا۔" تعلیم و تربیت کے لیے اُس کو عبدالصمد کے حوالے کر دیا گیا۔ بہت مختصر مدت میں وہ دوسرے تمام مصوّروں پر سبقت لے گیا اور "یگانۂ زمانہ" بن گیا۔ بدقسمتی سے اس پر مالیخولیا کے دورے پڑنے لگے اور دماغ کو سودا پن نے گھیر لیا۔ آخر ایک دن اُس نے خود اپنے خنجر گھونپ لیا اور دو دن بعد ختم ہو گیا[1]۔ یہ افسوس ناک حادثہ ۱۵۸۴ء میں ہوا تھا۔ اگرچہ اس نے عمر کی آدھی منزل ہی طے کی تھی تاہم اُس نے اپنے پیچھے متعدد شاہکار چھوڑے۔ افسوس ہے کہ اِس مصوّر کی بنائی ہوئی ایسی کوئی تصویر باقی نہیں ہے جو مکمل طور سے اُسی کے موقلم کا نتیجہ ہو۔ لیکن ایسی متعدد تصویریں ملتی

---

[1] آئینِ اکبری۔ ف۔ مطبع نول کشور۔ ۱۲۹۷ھ صفحہ ۷۷ (مترجم)

ہیں جن پر اس نے دُوسرے مصوّروں کے ساتھ مل کر کام کیا تھا۔ جے پور کے رزم نامہ میں کم سے کم چوبیس (۲۴) تصویروں پر اُس کا نام ہے اور بانکی پور کے تیمور نامہ کی ایک تصویر (فولیو ۲) میں وہ جگ جیون کا شریک کار رہا تھا۔ لیکن اُن میں سے کوئی بھی اُس کے فن کا قابلِ اطمینان نمونہ نہیں ہے۔ دسونت کے دوسرے ہم ذات ساتھی کیسو بید اور کیسو لیپر سب اپنے فن میں ممتاز تھے اور ان کے ناموں کا ذکر آئینِ اکبری میں ہے۔ اس کے علاوہ پرس اور ابراہیم نے بھی عمدہ کام کیا تھا۔ اُن کی بنائی ہوئی تصویریں برٹش میوزیم کے بابر نامہ اور داراب نامہ اور بانکی پور کے تیمور نامہ میں ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔

ایک مصوّر جس نے اس اسکول میں اہم مقام حاصل کرنے کے لیے دسونت سے مقابلہ کیا اُس کا ہم مذہب بساون تھا۔ ہمیں اُس کی شخصیت سے متعلق ابوالفضل کے اس مختصر نوٹ کے سوا کچھ نہیں معلوم کہ وہ "پس منظر نگاری، چہرہ کشی، رنگ آمیزی، شبیہ نگاری اور دوسری متعدد شاخوں میں یکتائے زمانہ ہے۔ یہاں تک کہ متعدد دیدہ وران شناسا اس کو دسونت پر ترجیح دیتے ہیں"[۱]۔ لیکن اس کے ایسے متعدد فن پارے موجود ہیں جن کی مدد سے ہم اُس کے اسلوبِ فن کا کسی حد تک کامیابی سے مطالعہ کر سکتے ہیں۔ اُس کے قلم میں ایک عجیب اثر تھا جس کی وجہ سے اُس کا کام دوسرے تمام مصوّروں کے کاموں سے ممتاز تھا۔ پلیٹ ۲۰ کی تصویر جس کو بوڈلین کے بہارستان سے لیا گیا ہے ایک ایسا نمونہ ہے جس سے ہم اُس کے ایک قابل مصوّر ہونے کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ کتبے کے مطابق اس تصویر میں ایک مشہور بزرگ شیخ ابوالعباس قصاب ایک درویش کو جو اپنے چغے کی مرمت میں مصروف ہے کسی قدر حکیمانہ انداز میں کچھ بتا رہے ہیں۔ تصویر اپنے عام تاثر کے لحاظ سے بہت دل کش نہیں مگر ایک ہندوستانی تصویر کی حیثیت سے اس کے مدھم اور ہم آہنگ رنگ اور نرم خطوط خاص طور سے قابلِ توجہ ہیں۔ درویش کے لبادے کا رنگ زیتونی ہرا اور شیخ کے لبادے کا رنگ نیلا اور شال نارنجی ہے۔ مؤخر کی قسم میں توقع کے مطابق شوخ رنگ ہونے چاہئیں لیکن تصویر کی عام رنگ بندی سے مطابقت دینے کے لیے اس کو بھی مدھم کر دیا ہے۔ پیش منظر میں بکریوں کے خاکے بڑی ہوشیاری سے بنائے گئے ہیں اور پوری تصویر میں لطافت اور نفاست پیدا کرنے کی سوچی سمجھی کوشش جھلکتی ہے۔ اگر اس تصویر کا موازنہ اسی مصوّر کے نام کی دوسری تصویروں مثلاً برٹش میوزیم کے داراب نامہ میں فولیو ۴۴ سے کیا جائے تو ان میں فرق نظر آئے گا تاہم اُن کے عمل میں ایک خاص قسم کی یکسانیت نظر آتی ہے۔ بہر حال اِن دو تصویروں کے علاوہ بساون کی باقی تمام تصویروں میں کوئی دُوسرا مصوّر شریک کار رہا ہے۔ جے پور کے رزم نامہ میں جہاں اُنتیس جگہوں پر اُس کا نام نظر آتا ہے، اُس کے مخصوص رنگ کو یہاں وہاں شناخت تو کیا جا سکتا ہے، مگر

---

[۱] آئینِ اکبری۔ ن۔ مطبع نول کشور۔ ۱۸۹۳ء صفحہ ۷۷ (مترجم)

اُن سے اُس کے اسلوبِ فن کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں معلوم ہوتا ہے۔

ایک اور مصوّر لال ہے جس کا ذکر آئینِ اکبری میں ہے اور اُس کے دو ایک قلمی نمونے ایسے ہیں جن میں کسی اور مصوّر نے اُس کے ساتھ مل کر کام نہیں کیا ہے۔ جے پور کے رزم نامہ کی اُنتیس تصویریں اُس کے نام سے منسوب ہیں لیکن اُن میں شاذ و نادر ہی ایسی ہیں جو بالکل اُسی کا عمل ہیں۔ اگر ہم اس کی بنائی ہوئی ایک تصویر بہارستان کے مُرقّعے سے اور ایک خمسہ سے لے کر ان کا موازنہ کریں تو دونوں کی انتہا سے زیادہ یکسانیت سے ایسا گمان ہوتا ہے کہ مصوّر میں اُپج کی کمی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ مُشابہت اتّفاقی ہو۔ دونوں تصویروں کو پلیٹ ۴۴ پر پیش کیا گیا ہے۔ پہلی تصویر بہارستان کی ہے جس میں شاہ اور فقیر کی دوستی سے متعلق کہانی کا ایک منظر پیش کیا گیا ہے۔ دونوں افراد تصویر کے بیچ میں ہیں۔ اسی پلیٹ کی دوسری تصویر خمسہ کی ہے۔ دونوں تصویروں کے رنگوں میں شوخی اور شگفتگی کے ساتھ کسی حد تک بے ترتیبی بھی ہے۔ منظر اور پس منظر مجموعی حیثیت سے دل کش ہیں۔ چنانچہ درخت اور بُرج والی عمارتیں دور منظر کی موتی جیسی آب و تاب تک چلی گئی ہیں اور یہ آب و تاب آسمان کے زر پاشش سُنہرے پن میں جا کر گُم ہو گئی ہے۔ شبیہوں کے شوخ رنگ لباس ہلکے زرد رنگ کی زمین کے مُقابل میں خوب اُبھر آئے ہیں۔ شاید صحرا میں زمین پر دھوپ کا اثر دکھانے کے لیے مصوّر نے اس طریقے سے کام لیا ہے۔

اکبری عہد کے دوسرے مُتعدد نقّاشوں کے اسلوبِ فن کو بھی بیان کیا جا سکتا ہے لیکن اس سے نہ تو ہم اُن کے کام کا صحیح اندازہ کر سکتے ہیں اور نہ اُن کی شخصیت کی کوئی تفصیل معلوم کر سکتے ہیں۔ بہر حال ان میں سے بعض مصوّروں کو چھوٹے چھوٹے حلقوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر کشمیری نقّاش جن کا ذکر پہلے ہو چکا ہے لیکن اُن سے زیادہ مُستعد اور باہُنر جو نقّاش گجرات کے تھے۔ مغربی ہندوستان کی عمارتوں اور دستکاریوں سے ظاہر ہے کہ یہ علاقہ اپنے فنونِ لطیفہ کے لیے ہمیشہ مشہور رہا ہے اور اکبر نے احمد آباد اور اُس کے آس پاس کے مقامات سے جن مصوّروں کی خدمات حاصل کی تھیں اُن کے ذریعے مُغل اسکول میں اہم راجستھانی عنصر شامل ہوا۔ گجرات کے وہ سب سے ہوشیار مصوّر بھیم اور سُور تھے جن کے خاکوں کے بہترین نمونے برٹش میوزیم کے بابر نامہ میں موجود ہیں۔ اسی نسخے میں ایک اور مصوّر کیسو کے فن پارے بھی موجود ہیں جس نے درختوں اور پودوں کی تصویر کشی میں خصوصی مہارت پیدا کی تھی۔ اس اسکول کے کارکنوں کا تجزیہ کرنے کے بعد ایک نمایاں پہلو یہ سامنے آتا ہے کہ یہ اسکول کسی لحاظ سے نہ تو کسی مقامی کوشش کا نتیجہ تھا نہ کسی ایسی صوبائی تحریک کے احیا کا جس کو ایک ہمدرد دربار کے قرب نے تقویت بخشی ہو۔ اس کے برعکس اس کا جغرافیائی حلقہ بہت وسیع تھا۔ اس میں ایسے مُتعدد افراد شامل تھے جیسے گجراتی، تُرکی، کشمیری، قلماق، ایرانی اور پنجابی اور سب کے سب ایک مقام پر جمع ہو کر ایک ہی شخص کے حکم سے کام کرتے تھے۔ بہر حال ان سب کو یکجا کرنے میں اکبر صرف اپنے اجداد کی روایات اور اپنے زمانے کے رسم و رواج کی پابندی

تصویر ۱: "بہارستان کی ایک تصویر" مصور: لال۔ زمانہ: تقریباً
سائز: ۱/۲ ۱۰ × ۳/۴ ۵ بوڈلین لائبریری، آکسفورڈ۔ (ایلیٹ ۲۵۴)۔

تصویر ۲: "خمسہ کی ایک تصویر" (فولیو ۱۵) مصور: لال۔
زمانہ: ۱۵۹۲ء۔ ذخیرہ مسٹر ڈائسن پے رنس، مال ورن، انگلستان

کر رہا تھا۔ اس سے قبل ہم دیکھ چکے ہیں کہ اگلے زمانے میں خود مختار فرماں روا دستور کے مطابق اپنے کاریگروں اور صنعت کاروں کو دُور دراز مقامات سے بلواتے تھے جو بہت مشہور ہوتے تھے اُن کو بلانے کے لیے لمبے سے لمبے سفر طے کیے جاتے تھے۔ اُس کے منگول اجداد میں ہلاکو خاں اپنے ساتھ چین سے دست کاروں کو لایا تھا تاکہ وہ آذربائی جان کے دارالسلطنت مراغا میں دربار ولی کی تعمیر و تزئین کریں۔ اُس کے تیموری اجداد نے جیحون و سیحون پر اپنے محلوں کی آرائش کے لیے ہندوستان سے سنگ تراش بلائے تھے۔ اس کے علاوہ اُس کے دادا بابر نے تعمیراتی منصوبوں کے لیے اپنا میر عمارت البانیہ سے بلوایا تھا۔ بعد کو اُس کے پوتے شاہ جہاں نے اپنے تعمیراتی کاموں کے لیے جہاں کہیں بھی ماہر ملے وہاں سے اُن کو حاصل کیا۔ ان میں ترکی کے انجنیر اور شیرازی کتبہ نگار سے لے کر اطالوی نگینہ ساز اور ایک بدعہد و بے وفا فرانسیسی جوہر فروش بھی تھا۔ اکبر نے بھی اپنے مصوّری کے اسکول کا منصوبہ اسی وسیع خاکہ پر تیار کیا تھا۔ اُس نے نہ صرف دُوسرے ملکوں سے ایسے مصوّر حاصل کیے جو اپنی ہنرمندی اور اعلیٰ کاریگری میں نامور رہے تھے بلکہ اپنی مملکت میں جہاں کہیں بھی اُس کی جبلّت اُن کا پتہ لگا سکتی تھی وہاں سے ماہرینِ فن کو تلاش کروایا۔ چنانچہ کلاکاروں کی اس برادری نے جو مختلف علاقوں کے متضاد حسب و نسب اور عقائد کے لوگوں پر مشتمل تھی ایک اسکول کی شکل اختیار کر لی اور خوب ترقی کی۔ اس کی رُوحِ رواں صرف ایک مقصد تھا یعنی ایسے اعلیٰ صنعت فن پاروں کی تخلیق جو اُس عالی دماغ شہنشاہ کی پسند کے مطابق ہوں جس نے اس خواب کو حقیقت کا جامہ پہنایا تھا۔

چھٹا باب

مغل مصوری کا معراجِ کمال

شہنشاہ جہانگیر کے عہد میں مغل مصوری اپنے شباب پر تھی۔ اپنے ارتقا کی اس منزل پر پہنچ کر ایرانی مصوروں کی نقالی ختم ہو چکی تھی اور ہندوستان کے دیواری نقاشوں کی من مانی ہدایات کی پیروی بھی کم ہو گئی تھی۔ صرف انھیں چیزوں کو اخذ کیا جاتا تھا جو دونوں میں اچھی تھیں۔ مختصراً یہ کہ اب دونوں قسم کے فنون ایک دوسرے میں مدغم ہو چکے تھے۔ اس کے علاوہ اس عہد کی مصوری بڑی حد تک یورپ کی مصوری سے خلط ملط نہیں ہوئی تھی۔ جس دور کا ابھی ذکر کیا گیا ہے اس میں مغل مصوری مختلف اثرات سے بالکل آزاد تھی مگر یہ بہت مختصر زمانہ تھا۔ اس کا ابتدائی حصہ اپنی خصوصیات کے اعتبار سے خاصا واضح اور قابلِ تعریف تھا اس لیے کہ جہانگیر کو اس فن سے ذاتی دلچسپی تھی جس کے نتائج قریب قریب ۱۶۱۰ء میں منظرِ عام پر آنا شروع ہو چکے تھے۔ دوسری نوعیت کا اثر بہر حال غیر یقینی تھا۔ اس شہنشاہ کے عہد میں یوروپی عناصر مختلف طریقوں سے اثر انداز ہونا شروع ہو چکے تھے لیکن ان میں سے کوئی عنصر ایسا نہ تھا جس سے مغل مصوری کی اصلی خصوصیت میں فرق آ جاتا۔ ۱۶۲۵ء میں جہانگیر کی صحت خراب ہونے کی وجہ سے جب اس میں نگرانی کرنے کی سکت نہ رہی تو اس اسکول کے عروج کا یہ مختصر دور بھی ختم ہو گیا۔ اس دور (۱۶۱۰ء تا ۱۶۲۵ء) سے قبل اور بعد کے دونوں دوروں میں مصوری کے میدان میں عمدہ کام ہوئے لیکن اس میں شک نہیں کہ پندرہ سال کا یہ عرصہ اس اسکول کے انتہائی عروج کا زمانہ تھا۔ اس باب میں جہانگیر کا طریقہ کار اپنے والد سے کسی قدر مختلف تھا۔ جیسا کہ اس سے قبل بتایا جا چکا ہے مؤخر الذکر نے جس نوعیت کے کام کی ہدایت کی تھی اس کا نتیجہ ہندوستان اور ایران کے کلاسیکی ادب اور خیالی نظموں اور گیتوں کی "کتابی مصوری" میں ظاہر ہوا۔ اس میں

نقاشی کی فنی خیال آرائیوں کو بہت دخل تھا۔ جہانگیر زمانۂ حال کے جیتے جاگتے لمحوں پر یقین رکھتا تھا اور اس کے یہاں مصور خاص طور سے اس لیے ملازم تھے کہ وہ اس کی زندگی کے روزمرہ اوقات کی سچی عکاسی کریں۔ وہ جہاں بھی جاتا تھا اس کے ساتھ درباری مصوروں کا چھوٹا عملہ بھی ہوتا تھا جو ہر دم اس کے لیے تیار رہتا کہ جہاں پناہ کو جو بھی واقعہ پسند آئے اس کو تصویر میں محفوظ کرلیں۔ ان مصوروں کی زندگی کے بارے میں ہمیں بہت کم معلوم ہے اور یہی واحد حقیقت اس بات کی مظہر ہے کہ اکبری عہد کی انتہائی منظم حالت کے مقابلے میں جہانگیر کے زیرِ سایہ اس اسکول کا کیا حال تھا۔ اس سے قبل ہم دیکھ چکے ہیں کہ اکبر نے یہ حکم دیا تھا کہ حکومت کے اعلیٰ عہدیداروں کی طرح ان مصوروں کے بھی نام، نمبر اور عہدے رجسٹر میں درج کیے جائیں۔ ہر مصور کی بنائی ہوئی تصویر پر درباری منشی اپنے ہاتھ سے اس کا نام لکھتا اور اس طرح اس تحریک کو باضابطہ اصولوں کے مطابق انتہائی سرگرمی سے منظم کیا گیا۔ لیکن جہانگیر کے زمانے میں کچھ اور ہی صورت تھی۔ چونکہ تصویروں پر مصوروں کے نام شاذ و نادر ہی تحریر کیے جاتے تھے اس لیے ان کی کوئی فہرست بھی ہم کو نہیں ملتی ہے۔ کبھی کبھی شہنشاہ نے بہت خوش ہوکر اپنی تزک میں بعض ممتاز مصوروں کا ذکر کیا ہے اور یہی حوالے وہ واحد ذریعہ ہیں جن کی مدد سے ہمیں اس کے درباری مصوروں کا حال معلوم ہو جاتا ہے۔ اس اسکول کے سلسلے میں جہانگیر کا بہت آزاد رویہ تھا۔ لہٰذا یہ کوئی خلافِ توقع بات نہ تھی کہ اس کی ظاہری بے نیازیوں کی وجہ سے مصوری بہت سی پابندیوں سے آزاد رہی اور اس فن نے وسیع پیمانے پر ترقی کی۔ جہانگیر جن مصوروں کا خصوصی ذکر کرتا ہے وہ بشن داس، فرخ بیگ، ابوالحسن اور منصور ہیں۔ ان کے علاوہ دو اور مصور جن کے نام سے ہم واقف ہیں منوہر اور گوردھن تھے۔ ان کی بنائی ہوئی تصویریں قابلِ اطمینان ہیں۔ اس دور کے فن سے ہمیں دو اور مصوروں کے ناموں کا پتہ چلتا ہے۔ لیکن یہ مختصر فہرست صرف درباری حلقے کے مخصوص مصوروں پر مشتمل ہے۔ ان مصوروں کا اصلی کام روزمرہ زندگی کے ان واقعات کی نقاشی کرنا تھا جو جہانگیر کی تزک کا کتابی تصویری حیثیت سے حصہ بن سکیں۔ شہنشاہ کی اس خود نوشت سوانح کی متعدد نقلیں تیار کی گئی تھیں۔ اور جیسا کہ ہم کو تاریخی دستاویزوں سے پتہ چلتا ہے، اس کے متعدد نسخے لوگوں کو تقسیم بھی کیے گئے تھے۔ لیکن اس تزک کا اصلی اور مصوری نسخہ ایک ہی تھا۔ تصویروں کی خاکہ کشی اور نقاشی مشہور و معروف مصوروں نے کی تھی اور اس کو مغلوں کے شاہی کتب خانے میں جگہ دی گئی تھی۔ یہ تصویریں کتاب کے تحریری حصے کے ساتھ مجلد نہ تھیں بلکہ ان کو ایک الگ مرقعے کی شکل دی گئی تھی اور جب ضرورت ہوتی تو نسبتاً کم ماہر نقاشوں کی مدد سے ان کی نقلیں کرائی جاتی تھیں۔ خود شہنشاہ (جہانگیر) کے اپنے نسخے کا کچھ حصہ مفقود ہو چکا ہے اور جو باقی بچ گیا ہے اس کی تصاویر ادھر ادھر منتشر ہیں۔ ان اصلی تصویروں کی کمی ان نقلوں سے پوری ہو جاتی ہے۔ جو کافی تعداد میں موجود ہیں اور ان کی مدد سے ہم اس شہنشاہ کی زندگی اور اس کے عہد کے واقعات کی تصویری بازیافت کر سکتے

ہیں۔ چند اصلی تصویریں رضا لائبریری، رامپور میں موجود ہیں مگر بدقسمتی سے ان کے رنگ "مدھم" پڑگئے ہیں۔ ان میں سے ایسی تصویروں کو منتخب کیا گیا ہے جن میں کم خرابی آئی ہے اور اب ان کا یہاں تفصیلی ذکر ہوگا۔

ان تمام تصویروں میں اُس عہد اور اسکول کی ایسی کوئی مثالی تصویر نہیں ہے جیسی اس درباری منظر کی جسے اس کتاب میں مقابل عنوان صفحے پر پیش کیا گیا۔ جہانگیر اپنے خاندانی تہواروں کو ہمیشہ پابندی سے مناتا تھا وہ اپنی تزک میں بیان کرتا ہے کہ "۱۶۱۴ء کی جولائی کے وسط میں "مجلس گلاب پاشی" منعقد ہوئی۔ یہ مجلس قدیم زمانے سے "آب پاشی" کے نام سے موسوم ہے اور اُسی زمانے کی ایک رسم کی حیثیت سے اب تک باقی ہے[۱]"۔ ان لفظوں میں جہانگیر ایران کے ایک ایسے تہوار کی طرف اشارہ کرتا ہے جو اُس بارش کی یاد میں منایا جاتا ہے جس کا نزول تیرہویں تیر کو ہوا تھا۔ اس بارش سے ایک ایسے شدید قحط کا خاتمہ ہوا تھا جس کو لوگ آج تک یاد کرتے ہیں۔ گووردھن نقاش کو اس محفل کی جسے یہاں پیش کیا ہے تصویر بنانے کا کام سپرد ہوا تھا۔ اس مصور کے قلم کے چند ہی نمونوں سے ہم واقف ہیں لیکن جو کچھ بھی باقی بچے ہیں اُن سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایک قابل فن کار تھا۔ برٹش میوزیم کے بابرنامہ میں ایک تصویر سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اُس نے جہانگیر کے علاوہ اکبر کی زیرِ نگرانی بھی کام کیا تھا۔ "مجلس آب پاشی" کی اس تصویر پر ہاتھ کی ایک تحریر ہے جو تزک کی تحریر سے بہت مشابہ ہے اور اس کے زیریں حصے پر درج شدہ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ محفل ماہ آمرداد کے مطابق وسط جولائی میں منعقد کی گئی تھی۔ تصویر کے مختلف حصوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ خادم چھوٹے چھوٹے گلاب پاشوں سے گلاب چھڑک رہے ہیں۔ شہنشاہ کے پیچھے اس کے چند ملازمین مثلاً مورچھل بردار، بندوق بردار، شمشیر بردار اور درباری سازندے کھڑے ہیں۔ شہنشاہ کے سامنے آداب و سلام کرتے ہوئے اُس کے سب سے اعلیٰ عہدے داران حکومت ہیں جن میں ایک شہنشاہ کی خدمت میں "ماء اللحم" یا بادام کا مرکب پیش کر رہا ہے۔ اُس کے پیچھے ایک اور خادم طشت میں اشیاء خوردنی کا تازہ ذخیرہ لیے تیار کھڑا ہے۔ نیچے کے حصے میں موسیقاروں کا ایک چھوٹا طائفہ ہے۔ بعض عورتیں ساز بجا رہی ہیں، بعض گانے کے ساتھ ساتھ تالیوں سے تال دیتی جاتی ہیں۔ تصویر کے بالکل زیریں حصے میں اپنی پیٹھ پر مشک اُٹھائے ایک بہشتی ہے۔ جو اس میں بھری ہوئی شے کو اپنی انگلیوں پر چھڑک کر اُس کی ٹھنڈک کا اندازہ کر رہا ہے۔ عین اُس کے پیچھے سفید لباس میں ایک ادھیڑ شخص اس محفل کی روداد کو ایک کتاب میں درج کرنے کے لیے تیار کھڑا ہے۔ یہ ایک منشی یا درباری نامہ نگار ہے جس کے متعلق ٹامس رو کا پادری ٹیری لکھتا ہے" جب بادشاہ رونق افروز

---

۱ تزک جہانگیری۔ صفوات، سرسید۔ غازی پور ۱۸۶۳ء۔ صفحہ ۱۳۰ (مترجم)

۲ A Voyage to East India by Edward Terry.

ہو کر کسی درباری سے ہم کلام ہوتا ہے تو اس کے دہن مبارک سے نکلا ہوا کوئی لفظ ایسا نہیں ہوتا جس کو اس وقت حاضر وقائع نویس یا محرر قلمبند نہیں کر لیتا ہے۔" اگر درباری مصوّر گووردھن نے اس تصویر میں اپنی شبیہ بھی پیش کی ہوتی ـــــ اور اس میں شبہ نہیں کہ وہ اس تقریب میں موجود تھا ـــــ تو محرّر کی طرح وہ بھی اسی مقام پر کھڑا دکھایا گیا ہوتا اور بالکل اسی طرح سے رنگ و برش کے ذریعے اپنے تاثرات کی عکاسی کرنے یا مختصر خاکے بنانے میں مصروف ہوتا۔ اس مینا تور تصویر میں ہمارے لیے بہت سی دلچسپ چیزیں ہیں اس لیے کہ یہ اس موقع کی بالکل سچی عکاسی ہے جب کہ اس منظر کی دلکشی اپنے شباب پر تھی۔ حاضرین کے لباس اور تقریب کا ماحول ایک ایسے دربار کی خوش رنگی اور زندہ دلی کا مظہر ہے جس میں ایک بڑی شان تھی اور ساز و موسیقی کی سنگت نے جو ایسی تقریبوں کا لازمی جز تھی، پورے ماحول میں ایک اضطرابی کیفیت پیدا کر دی تھی۔

اگر کسی سے پوچھا جائے کہ اس تصویر کی نمایاں خصوصیت کیا ہے تو غالباً یہی کہا جائے کہ اس میں توانائی اور زندگی کی کیفیت کا اظہار اس کی نمایاں خصوصیت ہے جس کو دیکھتے ہی حیات اور حرکت کا احساس ہوتا ہے گویا کہ خود تصویر قوت اور جذبے کا سرچشمہ ہے۔ یہ تاثیر اگرچہ مصوّر کی اپنی استادی اور بصیرت کا نتیجہ ہے تاہم اسے پیدا کرنے میں مصوّر کے اس طریقہ کار کو بڑا دخل ہے جس کی مدد سے اس چشم دید منظر کو پیش کیا ہے۔ اگر ہم اس طریقہ کا مختصر تجزیہ کریں تو یہ بات اور واضح ہو جائے گی۔ مجموعی حیثیت سے کمپوزیشن میں رنگوں کا تضاد انتہائی واضح ہے مختلف اشکال میں تدریجی تغیّر نہیں ہے اور نہ وہ آپس میں خلط ملط ہیں بلکہ اس میں مقامی رنگ کی ہموار سطحوں کا امتزاج ہے اور سب رنگ الگ الگ مگر ایک دوسرے کے مقابل ہیں۔ اس کے علاوہ رنگوں کے یہ جدا جدا حصّے نہایت واضح اشکال کے اندر محدود ہیں جن کو نمایاں کرنے کے لیے تمام تصویر میں احاطی خط سے کام لیا گیا ہے۔ یہ ایک مجمل خاکہ ہے جس کی بنیاد پر اس دور کی بیشتر مغل تصویروں کی تخلیق ہوئی تھی۔ رنگ بندی بڑی آرائشی ہے اس لحاظ سے اس کے اپنے اوصاف ہیں۔ اس انداز کی اثر آفرینی کا جو طریقہ کار تھا وہ کسی لحاظ سے مغل مصوّروں کی اپنی ایجاد نہ تھی۔ یہ انداز ہمیں تصویری فن کے بیشتر اسکولوں خصوصاً ابتدائی دور میں ٹی شیاں[15] کے زمانے تک ساری یوروپین مصوری میں نظر آتا ہے۔ ابتدائی فلانڈری مصوّروں[16] نے اسی طریقے سے کام لیا تھا اور سب نہ سہی قدیم اٹلی کے بیشتر مصوّروں نے بھی یہی طریقہ اپنایا تھا۔ اور ہالبین[17] کی شبیہوں کی تو یہ ایک نمایاں خصوصیت تھی خاص طور سے اس دور میں جب اس کے قلم میں پختگی آ گئی تھی۔ مغل مصوّر کی پیہم کوشش یہ تھی کہ اس کی تصویر میں چمک اور زندگی پیدا ہو۔ اس کے موضوع کا تقاضا ہی یہ تھا کہ اس کی تصویر دونوں خصوصیات کی حامل ہو۔ بلاشبہ اس

---

۱۵ Titian

۱۶ Fleming

۱۷ Holhein

نے ان خصوصیات کو حاصل کرنے کے لیے انتہائی مثالی طریقے اپنائے تھے۔ ان وسیلوں کو ابتدائی یا قدیم ترکیب سے منسوب کیا جاتا ہے اس لیے کہ یہ خاکہ کشی کا قدرتی انداز نہ تھا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ صورتوں اور شکلوں کو اپنے گرد و پیش سے ابھارنے کے لیے حاشی خط استعمال کرنا قدرتی صفت کے مطابق نہیں ہے۔ بے شک یہ بات صحیح ہے۔ لیکن مغل مصوروں نے اس طریقے کے ذریعے اپنی مرضی کے مطابق نتائج حاصل کیے۔ یہی کیفیت ہمیں رنگین آئینہ کاری؎ اور اینامل؎ جیسے اطلاقی فنون؎ میں بھی نظر آتی ہے جس میں رنگوں کو دھات کی پٹیوں کے خطوط کے ذریعے ایک دوسرے سے الگ رکھا جاتا ہے اور اُن کے رنگوں کی چمک اور تاثیر ہی اُن کا اصل جادو ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں ہو سکتا ہے کہ مغل مصوروں نے اپنے موضوع کی اصل رُوح کو سمجھ لیا تھا اور یہ رُوح تھی اُس کے جوش انگیز رنگوں کی ریل پیل اور اس کے ساتھ انتہائی جذبیت اور ایک پُر ہیجان اور معطّر فضا جس میں جھانجھ اور طبلوں کی جھنکار تھی اور نگاڑوں اور تالیوں کا نغمہ تھا۔

اس مینا تور تصویر کی سب سے نمایاں خصوصیت اگرچہ اُس کے رنگ ہیں تاہم یہ ضروری ہے کہ اُس خط کے بارے میں بھی جس کی مدد سے رنگوں کی حد بندی اور وضاحت ہوتی ہے کچھ بتایا جائے۔ اس خط میں جو کیفیت اظہار ہے اس کا بڑا سبب اُس کی نستعلیقی خاصیت ہے جس کو دیکھتے ہی پتہ چل جاتا ہے کہ اس کا تعلق عربی حروف کے کشیدہ، محکم اور رواں خطوط ہلالی سے ہے جن کو مغل اپنے ساتھ ہندوستان لائے تھے — اسی خصوصیت میں وہ اصل تضاد پنہاں ہے جو ہمیں مغل تصویر اور راجپوت اسکول کی مصوری میں نظر آتا ہے — راجپوت مصوری بھی خطوط کا فن ہے لیکن خوش نویسی کے معنی میں نہیں کیوں کہ اس دیسی طرز نقاشی نے خوش نویسی کے فن سے کچھ بھی اخذ نہیں کیا اور یہ بات شمالی ہندوستان میں رائج ہونے والی ہندی کے چوکور اور قریب قریب پیچیدہ رسم خط پر ایک نظر ڈالنے سے سمجھ میں آجائے گی۔ راجپوت خاکہ کشی کا مغلوں کی خاکہ کشی سے موازنہ کریں تو اوّل الذکر کے خوب صورت حساس خطوط میں بلیک؎ کی نفاست جھلکتی ہے اور مؤخر الذکر کے متناسب اُبھرواں خطوط میں ہالبین؎ کا رنگ نمایاں ہے۔ مصوری میں یہ نستعلیقی صفت کہاں سے آئی اس بات کا پتہ چلانا کچھ مشکل نہیں ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے بیان کر چکے ہیں چین، ایران اور مغلیہ ہندوستان میں ایک باہنر خطاط ایک نقاش سے زیادہ اونچے درجے کا فن کار سمجھا جاتا تھا۔ چین میں یہ دونوں کاریگر برش ہی سے کام کرتے تھے لیکن ایران میں جس نے اپنے خط میں چین کا اتباع کیا تھا، خوش نویس سرکنڈے کے قلم سے لکھتا تھا۔ ان دونوں مستعمل چیزوں میں جو فرق ہے

Applied Arts ؎ Enamel ؎ Stained Glass ؎

Hans Holbein ؎ William Blake ؎

اسی سے ہم ان دونوں ملکوں کے خطوط کے فرق کو بھی سمجھ سکتے ہیں۔ جب یہی خط ہندوستان پہنچا تو کچھ عرصے بعد اس کا نستعلیقی انداز ہلکا پڑ گیا۔ ہندوستانی دستکاروں کے ہاتھ میں پڑ کر اس کی خصوصیت اور بھی ختم ہو گئی اس لیے کہ ان کے نزدیک خطاطی کا فن ایک بے معنی چیز تھی۔ لہٰذا مغل اسکول کی تصویر اور اس تحریر میں جو ان کے ساتھ ہندوستان آئی تھی اگرچہ باہمی ربط تھا تاہم مصوری میں پختگی آنے کے بعد اس کے نستعلیقی خط کی تاثیر کم ہو چکی تھی اور اس کی وہ غیر معمولی صفت بھی باقی نہ رہی جو ایران یا دوسرے مشرق وسطیٰ کے ممالک کی تصویروں میں نظر آتی تھی۔

جہانگیر کے دربار کے اس اندرونی منظر سے ہٹ کر ہم اب ایک ایسے خارجی منظر کی طرف توجہ کریں گے جس کی تاثیر اس سے بالکل مختلف ہے۔ اس کو پلیٹ ۱۳ پر پیش کیا ہے اور اس پر منوہر کا نام تحریر ہے۔ اکبری عہد کی مصور کی ہوئی متعدد کتابوں میں اس نقاش کے فنی نمونے نظر آتے ہیں اس لحاظ سے جہانگیر کی تخت نشینی کے وقت تک اس مصور نے کچھ شہرت ضرور حاصل کر لی ہوگی۔ یہ تصویر بظاہر اس سلسلے کی متعدد تصویروں میں سے ایک ہے جن میں اس موخر الذکر شہنشاہ کے جشن تاجپوشی کی تقریبات کے مناظر پیش کیے ہیں۔ اس تصویر میں ایک جلوس کی منظر کشی کی گئی ہے جس میں شاہی پرچم اٹھائے ہوئے سرکاری ہاتھی بہت نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ ٹامس رو نے ایسے کئی شاندار جلوس دیکھے تھے۔ اس مخصوص جانور کا وہ یوں ذکر کرتا ہے "یہ سردار ہاتھی ہیں (جن کی) زنجیریں، گھنٹیاں اور بُندے سونے اور چاندی کے ہیں اور ان کے ساتھ آگے پیچھے سنہری جھنڈیاں اور جھنڈے .... پہلے ہاتھی کے سر اور سینے کی تمام تختیاں لعل اور زمرد سے مرصع ہیں۔ اپنی جسامت کے لحاظ سے یہ انتہائی شاندار اور دلکش جانور ہے ـــــ سب کے سب گھٹنوں کے بل بادشاہ کے آگے جھکے اور بڑی خوبصورتی سے آداب بجا لائے ......" اس تصویر میں جلوس کے ساتھ چلتے ہوئے دو ہاتھی ہیں جن کو بہت نمایاں حیثیت دی گئی ہے۔ "یہ نشان کے ہاتھی" یعنی پرچم بردار ہیں۔ ان میں سے ایک ہاتھی پر جہانگیر کا ذاتی نشان ـــــ شیر اور سورج ـــــ ہے جس کو ایران سے اخذ کیا ہے۔ دوسرا شاہی پرچم ہے جو مشرق بعید کے ققنس[1] اور اجگر کے ڈزائن سے زرق برق ہے۔ دوسرے پرچم کا نمونہ براہ راست چین سے لیا گیا ہے اس لیے کہ یہ نشان سُونگ یعنی چار مقدس سماوی جانوروں پر مشتمل ہے۔ اس نشان کی پشت پر اسی سلسلے کے دو بقیہ جانور شیر اور ناگ موڑا ہوں گے ہاتھیوں کی پشت پر دو سوتی پوشش ہیں جن پر خوب زرق برق ماہی پشت چوخانے ہیں۔ غالباً یہ بھی چینی کرگھوں کے بنے ہوئے ہیں۔ ان سب مثالوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ مشرق بعید کے فنون لطیفہ کو مغل شہنشاہ بے حد پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے اور ان ممالک کے فنی نمونے اپنے شاہی ساز و سامان میں استعمال کرتے تھے۔ ہاتھیوں کے دائیں بائیں

---

[1] Phoenix

سوار موسیقاروں کے دو حلقے ہیں جو اپنے پورے دم سے ترہی اور نفیریاں بجانے یا نقاّرے پیٹنے میں مصروف ہیں۔ ان کے سامنے جھنڈی برداروں کی ایک قطار ہے جن کے ہاتھوں میں خوش رنگ "نشانِ شان و شوکت" ہیں اور ان کے ہمراہ متعدد بندوقچی ہیں جن کے کندھوں پر دیبا و زربفت کے غلافوں میں لپٹی ہوئی بندوقیں ہیں۔ ان ہاتھیوں کے پیچھے کچھ اور گانے بجانے والے ہیں جن میں ایک جماعت مردوں کی اور دوسری عورتوں کی ہے۔ سب کے سب زوروں پر گاتے ہوئے دونوں ہاتھوں سے تال دے رہے ہیں۔ تصویر کے اوپر کے حلقے میں کلاونت یا گویّے ہیں جن میں ہندو اور مسلمان دونوں شامل ہیں۔ اسی حلقے میں دو افراد کے ہاتھوں میں سرود ہیں۔ ان دونوں میں جو بزرگ ہے کہتے ہیں کہ وہ مغل دربار کا سب سے مشہور موسیقار تان سین ہے جس کا نام ایک گویّے کی حیثیت سے آج بھی زندہ ہے۔ اس کے پیچھے نوجوان سازندہ شوقی ہے جو بعد میں تان سین کا جانشین ہوا تھا۔ جہانگیر اس نوجوان سازندے کے بارے میں لکھتا ہے: "وہ نادر العصر ہے اور ایسے دل نشین انداز میں گاتا ہے کہ تمام دلوں کا غبار اتر جاتا ہے۔" اسی طائفے کے کچھ لوگ چھوٹے چھوٹے گزوں سے تاروں کا ایک ساز "کمانچہ" بجا رہے ہیں — باقی لوگ تالیوں سے تال دے رہے ہیں۔ اس نوجوان سرود زن کے سامنے دست بستہ ایک آدمی ہے جس کے ہاتھ میں ایک کاغذ ہے۔ یہ غالباً راجہ لون کرن کا بیٹا منوہر سخاوت گچھوا ہا ہے جو ایک ہندو فارسی داں تھا اور اسی زبان میں شاعری کرتا تھا۔ سفر کے دوران میں جب جلوس رکے گا تو یہ شاعر شہنشاہ کی مدح میں وہ قصیدہ پڑھے گا جو اس نے خاص طور سے اسی موقع کے لیے لکھا تھا۔ گانے بجانے والی عورتیں یعنی "بائیاں" "ڈھولک" اور دف بجا بجا کر شہنشاہ کی عظمت و جلالت کے نغمے گا رہی ہیں۔ ان کے ساتھ نظر آنے والے دو طبل نواز مرد ان کے استاد ہیں۔

اس تصویر کو دیکھ کر پہلی نظر میں یہ واضح نہیں ہوتا کہ جلوس کس طرف جا رہا ہے اس لیے کہ اس میں کچھ لوگ ایک طرف دیکھ رہے ہیں اور کچھ دوسری طرف۔ بہر حال یہ جلوس دائیں طرف سے بائیں طرف جا رہا ہے۔ گانے بجانے والے آہستہ آہستہ الٹے چل رہے ہیں تاکہ شہنشاہ جس کے سامنے سے یہ لوگ گزر رہے ہیں پوری طرح سے ان کے ہنر کا لطف اٹھا سکے۔ جلوس کی ترتیب اور رفتار میں باقاعدگی کو قائم رکھنا "چھڑی بردار" یعنی میر تشریفات کا کام ہے جو تصویر کے بالائی حصے میں اپنے فرض کو بڑی سرگرمی سے انجام دیتا ہوا نظر آ رہا ہے۔ اس کے پاس ہی ایک چھوٹا لیکن بہت دل چسپ حلقہ مسخروں کا ہے جن کی مذاقیہ حرکتیں اس کارروائی کا ایک اہم جز ہیں۔ یہ خوب مٹک مٹک کر اپنی نقلوں اور ناچ کے ذریعے اعلیٰ سے لے کر ادنیٰ عہدہ دار تک سب کو ہنساتے ہیں۔ ان لوگوں کو "بھانڈ" کہتے ہیں جو زیادہ تر مسلمان ہوتے ہیں اور جن کی نقلیں "سوانگ" کہلاتی ہیں۔ اس تصویر میں سب سے پیچھے ادنیٰ ملازمین کا مجمع ہے جو پہلے تو بہت ڈرتے ڈرتے تماشہ دیکھنے کے لیے آگے بڑھ رہے ہیں لیکن پھر جلوس کے راستے پر ٹوٹ پڑیں گے اور فوراً ہی چھڑی بردار کی چھڑی ان کی خبر لے گی اور وہ دور واپس بھگا دیے جائیں گے۔

تصویر ۱: "گرو اور چیلا" زمانہ: تقریباً ۱۶۴۰ء - انڈیا آفس لائبریری - ذخیرہ جانسن جلد ۷ - فولیو ۷۔

تصویر ۲: پلیٹ نمبر ۲۱ کا ایک حصہ جو بڑا کر کے دکھایا گیا ہے۔

42 "شہنشاہ جہاں گیر کا ایک بڑے شیر کو گولی سے نشانہ بنانا" (تزک جہاں گیری میں اس واقعہ کا ذکر ہے)۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۳ء ۔ انڈین میوزیم کلکتہ، نمبر ۳۱۶ ۔ سائز: $12\frac{1}{4} \times 7\frac{1}{4}$ (رنگین)

اس تصویر کی کشش کا باعث اس کا عام اثر جو کسی قدر گڈمڈ سے نہیں ہے بلکہ اس کی کشش دو اصل افراد کے بعض گروپ، خصوصاً ایک یا دو شبیہوں کے آرائشی عمل میں مضمر ہے۔ اس سے قبل کی میناتور تصویر کی طرح اس کا اصلی حسن زندگی اور توانائی کی کیفیت کا اظہار ہے جس کو بڑی حد تک شبیہوں کے قدرتی اور برجستہ انداز کے ذریعے پیدا کیا ہے۔ تصویر کے بالائی کونے میں اس لال پگڑی والے ترچھی سے زیادہ کس چیز میں زندگی اور توانائی ہوگی جو گھوڑے پر سوار ہے اور اپنے فن کا کمال دکھانے میں اس طرح جان کھپائے ہے گویا کہ بادشاہ کی نگاہیں صرف اسی پر جمی ہوئی ہیں۔ اس کے پُرزور انداز کا موازنہ شمشیر اور علم برداروں کے پُرشکوہ قدموں سے یا اُن موسیقاروں کے دبے دبے جوش سے کیجیے جو آپس میں اور بقیہ جلوس کے ساتھ تال کر تال اور سُر کی ہم آہنگی کو قائم رکھنے کی حتی الامکان کوشش کر رہے ہیں۔ لیکن مغل شبیہ نگاری کی بہترین مثال اس تصویر میں اس ترچھی کی شبیہ ہے جو ہاتھی کے پیچھے گھوڑے پر سوار ہے۔ اس شبیہ کی بڑی کی ہوئی عکسی نقل پلیٹ ۳۱ تصویر ۱۰ پر پیش کی گئی ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ایک ہندوستانی نقاش اپنی بعض سیرتوں کے مشاہدے اور ان کی عکاسی میں ہالبین جیسے مصور کا اعلیٰ درجہ حاصل کر سکتا تھا۔ چہرے کی خاکہ کشی، اس کی بناوٹ اور اس کے جذبات کی عکاسی غیر معمولی طور پر خوبصورت ہیں اور رنگ آمیزی بھی اتنی ہی قابل تعریف ہے۔ دوسرے دو سوار موسیقاروں کی چہرہ کشی میں مصور کو وہ کامیابی حاصل نہیں ہوئی ہے لیکن سازندے کی متحرک انگلیوں کی کیفیت سے ظاہر ہوتا ہے کہ مصور کو حرکت کا احساس ہے اور جزئیات کی عکاسی کے لیے اس نے تصویر کے متعدد حصوں میں اسی شعور سے کام لیا ہے۔ مجموعی حیثیت سے کمپوزیشن میں کشش کی کمی ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ تصویر میں شبیہوں کے دونوں گروپ دو مختلف سمتوں کی طرف دیکھتے ہوئے نظر آ رہے ہیں مگر یہ بات مصور کے نقطۂ نظر سے اس طرح سمجھی جا سکتی ہے کہ اس نے اس منظر کو جس طرح دیکھا تھا ویسا ہی پیش کر دیا ہے۔ اس خامی کے باوجود مغل مصور کو اس قسم کے موضوعات میں جو رسمی ہوتے تھے یا جن کو وہ خود منتخب کرتا تھا حسنِ ترتیب کا بہت شعور تھا اور وہ جانتا تھا کہ تصویر کے مختلف عناصر میں کیسے ہم آہنگی پیدا کی جائے۔ اندرونِ خانہ مناظر میں یہ خصوصیت نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر درباری مناظر کی حسنِ ترتیب میں وہ اپنے ڈزائن کی بنیاد کے لیے عمارتی وضع قطع کی اہمیت کو اچھی طرح سمجھتا اور اس کو مندرجہ ذیل طریقے سے کام میں لاتا تھا۔ اس کی تصویر شہنشاہ سے شروع ہوتی تھی جو قریب قریب وسط میں تخت پر رونق افروز ہوتا تھا۔ پس منظر میں بتدریج اٹھتی ہوئی سطحوں پر عمارتوں کا ایک سلسلہ دکھایا جاتا تھا اور ان کو متوازن کرنے کے لیے پیش منظر میں اُن عمارتوں کی مطابقت سے کھلی ہوئی چھتیں اور چبوترے ہوتے تھے۔ ایسی ترتیب و تنظیم میں عمود خطوط حاوی ہوتے تھے جو بحیثیت مجموعی تصویر کے چاروں کونوں کے قائمہ زاویوں سے بہت مطابقت رکھتے تھے۔ نقاشوں میں یہ طریقہ "آسان ترکیب" کے نام سے معروف ہے لیکن مغل مصور کے لیے یہ طریقہ بہت دلچسپ تھا۔ مصور جب ان بنیادی عمارتی خطوط کو جن کی وضاحت

اُوپر کی جا چکی ہے اپنی تصویر میں قائم کر لیتا تو پھر اُس کے لیے ان خطوط کے آس پاس جاندار عناصر مثلاً شبیہوں کو مختلف حلقوں میں بانٹ کر جما دینا مشکل نہ تھا۔ ایک خاص قسم کے عمارتی جماؤ میں جو ابتدائی دور کی تصویروں[1] میں اکثر نظر آتا ہے، ایک محل ہوتا ہے جس کے اندر اور باہر کے دونوں حصے بہ یک وقت نظر آتے ہیں یعنی یہ ایک طرح کی یکساں پیمائش کی ذہنی تصویر کشی ہے جس میں دیکھنے والا اِتنا اُونچا اُٹھ جاتا ہے کہ وہ سامنے کی حائل دیوار کے پار صحن کے اندر بھی یہ دیکھ لیتا ہے کہ بادشاہ تخت گاہ پر رونق افروز ہے اور اس دیوار کے باہر ملازم اور خدمت گار ہیں۔ ان کے علاوہ پیش منظر میں ایک کونے میں ہمیشہ ایک دروازہ ہوتا ہے اور اُس کے اندر ایک اُدھی والا دربان۔ اس رسمی ترتیب و تشکیل کی ایک مثال پلیٹ ۱۱ کی تصویر ہے جو بہر حال ایک روایتی ترکیب ہے اور ایرانی اُستاد بہزاد سے ورثہ میں ملی ہے۔ بہزاد نے اپنی مُتعدد تصویروں میں اسی طریقے سے کام لیا ہے۔ ان تمام عمارتی کمپوزیشن میں انتہا سے زیادہ اصُول پرستی پر اعتراض ہو سکتا ہے لیکن ایک مُغل کو ہر قسم کے فنون لطیفہ میں شدید قسم کی یکسانیت پسند تھی، اُس کی عمارتوں، باغوں اور جیسا کہ ہم دیکھتے ہیں اُس کی تصویروں میں ہر عُنصر ایک دوسرے عُنصر کا 'جواب' ہوتا اور اسی توازن کو پیدا کرنا مُصوّر کا اصلی مقصد ہوتا تھا۔

جن تصویروں میں مُغل مُصوّر عمارتی ماحول دکھانے سے محرُوم رہتا تھا اُن میں وہ عموماً "بیضوی ترتیب" سے کام لیتا تھا جس کے مُطابق اصلی شبیہ یا شے کو کم و بیش مرکز میں بنا کر ضمنی چیزیں اُس کے اِرد گرد بیضوی شکل میں مُرتّب کر دی جاتی تھیں۔ اس ترتیب کی ایک مثال اس کتاب میں مقابل عنوان صفحے کی تصویر پر دیکھی جا سکتی ہے جہاں شہنشاہ کو مرکز میں دکھایا گیا ہے اور اُس کے نائبین اور خادمین اُس کے گرد ایک بے قاعدہ بیضوی گھیرا بنائے کھڑے ہیں۔ اس قسم کی ترتیب و تنظیم خصُوصاً پلیٹ ۲۲ کی تصویر "شیر کے شکار" میں نظر آتی ہے۔ یہ ایک حقیقی تجربے کی یادگار ہے جس کو جہانگیر نے اپنی تُزک میں بیان کیا ہے۔ تُزک کے تمام ترجموں میں غلطی سے یہ بتایا گیا ہے کہ اس مُہم کا یہ جانور باگھ شیر تھا جب کہ تصویر کے دیکھنے سے بالآخر یہ ثابت ہوتا ہے کہ یہ شیر ببر تھا۔ آج کل یہی شیر ببر بجز چند بے عیال جانوروں کے جن کو کاٹھیاواڑ میں محفوظ کر دیا گیا ہے ہندوستان میں ناپید ہیں۔ لیکن سولھویں صدی اور سترھویں صدی عیسوی کی ابتدا میں یہی جانور اتنی کثرت سے پائے جاتے تھے کہ سارے ملک میں مسافروں کی جان کے لیے ایک بڑا خطرہ تھے۔ کہتے ہیں کہ جہانگیر اور اُس کے درباری گھوڑا دوڑا کر ان جانوروں کو اپنی کمانوں، قرابینوں اور نیزوں[1] "سے گرا کر مار ڈالتے تھے۔ شکار کے تمام مناظر میں شیر ببر کو مُغلوں کے پسندیدہ جانور کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ باگھ شیروں کی تصویریں انتہائی کم یاب ہیں۔ اس متاثر تصویر کے واقعہ کو بیان کرتے ہوئے جہانگیر

A Voyage to East India, By the Rev. Edward Terry pp. 182, 184, 403 [1]

لکھتا ہے:

"ماہ دَیْ کی دسویں تاریخ کو پرگنہ رحیم آباد (باری دوآبہ) کے پڑوس میں قراول ایک شیر ببر کی خبر لائے۔ میں نے ارادت خاں اور فدائی خاں کو حکم دیا کہ اپنے ساتھ کچھ محافظوں کو لے کر جنگل میں گھیرا ڈال دیں۔ میں ہاتھی پر سوار ہو کر ان کے پیچھے پیچھے شکار کی طرف گیا۔ درختوں کی افراط اور جنگل گنجان ہونے کی وجہ سے صاف نظر نہیں آتا تھا۔ ہاتھی کو آگے بڑھاتے بڑھاتے شیر کی جگہ نظر آئی اور میری بندوق کے ایک ہی زخم سے وہ گر پڑا۔ اور جان دے دی۔ ایام شہزادگی کے زمانے سے کہ آج تک میں نے جتنے شیر ببر مارے تھے اُن میں اس جثے، شان وشکوہ اور اعضائی تناسب کا کوئی شیر کبھی نہیں دیکھا تھا۔ میں نے مصوروں کو حکم دیا کہ اس کی اصلی ہیئت اور جثے کے مطابق اس کی ہو بہو نقل اتاریں[1]۔"

اس سے صاف پتہ چلتا ہے کہ مصور نے نہ صرف مُردہ جانور کا بغور مشاہدہ کیا تھا بلکہ مذکورہ بالا واقعہ کے مطابق عین اس نازک لمحے کی منظر کشی کی ہے جب شہنشاہ کی گولی شیر کے دماغ میں لگی اور وہ زمین پر ڈھیر ہو گیا تھا۔ تصویر سے ظاہر ہے کہ یہ ایک انتہائی مکمل اور سچا منظر ہے اور جس درباری مصور نے اس کو خط اور رنگ کا جامہ دیا ہے اُس سے معلوم ہوتا ہے کہ منظر کی رُوح کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا۔ دور پتھریلی زمین ہے جس کی گھنی جھاڑیوں میں شیر چھپا ہوا تھا اور جہاں سے صرف اُس کی موت اُسے باہر نکال کر لائی تھی۔ اس کے قریب شکاری ارادت اور فدائی کھڑے ہوئے اشارہ کر رہے ہیں۔ اس نشانے کے انجام پر ان کے چہروں سے مسرت جھلکتی ہے اور اپنے آقائے معظم کو بتا رہے ہیں کہ اس مہلک نشانے کا کیسے اور کہاں اثر ہوا۔ اس تصویر میں تمام کردار حقیقی ہیں یہاں تک کہ پیش منظر میں وہ ہرکارے بھی جن کے ہاتھوں میں لاٹھیاں ہیں حقیقی ہیں۔ اس کے علاوہ وہ ہاتھی بھی شاہی اصطبل کے ہیں جنھوں نے اس شکار میں حصہ لیا تھا۔ جہانگیر اپنی اُستادی پر شاداں ہے اور اپنے پیچھے ہم رکاب نوکر چاکروں کی طرف مُڑ کر دیکھ رہا ہے اور وہ لوگ بڑی زندہ دلی سے اُس کو مبارک باد پیش کر رہے ہیں۔ اس کے پاس ہی ایک اور ہاتھی کو آنکس سے آگے بڑھایا جا رہا ہے۔ غالباً اس کو مردہ جانور کے قریب آتے ہوئے جھجک محسوس ہو رہی ہے۔ اس پر میر شکار سوار ہے اور اپنے آقا کو مروجہ انداز میں بڑے ادب سے سلام کے ساتھ ساتھ داد دے رہا ہے۔ تصویر میں خاکہ کشی کا سب سے عمدہ نمونہ شیر ہے۔ مصور نے اس گرتے اور دم توڑتے ہوئے جانور کے درد وکرب کی بڑی سچی عکاسی کی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اس سارے واقعہ کو خود اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا اور اس کی ہر کیفیت کو جوں کا توں اتار لیا تھا۔ جیسا کہ ایک پیدل شکاری بڑے

---

[1] تزک جہانگیری 'ف' سرسید۔ غازی پور ۱۸۶۳ء صفحہ ۲۷۵ (مترجم)

جوش سے بیان کر رہا ہے گولی جانور کے سر میں لگی ہے۔ دم نکلتے وقت کی شدید تکلیف میں شیر اپنے زخم کو پنجوں سے کھجلا رہا ہے۔ مُروجہ کمپوزیشن کے مقابلے میں اس تصویر کی عناصری ترتیب و تنظیم غیر معمولی ہے اس لیے کہ وسط کافی خالی جگہ ہے اور شکلوں کی حلقہ بندی بیضوی اصول کے مطابق ہے، جس میں اصلی کردار یعنی شہنشاہ اور شیر ببر کو وسط میں دکھایا گیا ہے۔

ایک دُوسرے شکار کا منظر جو اس سے کہیں زیادہ پُرجوش نوعیت کا ہے۔ پلیٹ ۴۳ پر پیش کیا گیا ہے۔ جہانگیر اس کے بارے میں اشارہ کرتا ہے کہ یہ جاں بازی کا واقعہ اُس کے زمانہ شہزادگی میں پیش آیا تھا اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُس کے دماغ پر اس کا بہت واضح نقش باقی تھا۱؎۔ اسی واقعہ سے متعلق بہت سی تصویریں محفوظ ہیں جن میں صرف جزئیات کا فرق ہے لیکن سب سے زیادہ حقیقی تصویر یہی ہے۔ ہر کیفیت کی عکاسی انتہائی ہشیاری سے کی ہے چاہے وہ مہاوت کے چہرے کا خوف و ہراس ہو جب وہ شیر کے پنجوں سے بچنے کے لیے ہاتھی کی گردن سے لپٹ گیا تھا۔ یا بندوق بردار کا وہ انداز ہو جب کہ وہ انتہائی مجبور ہو کر ہودے سے کُود رہا تھا

پلیٹ ۴۴ کا موضوع اگرچہ شکار ہے لیکن یہ ایک بالکل مختلف قسم کی تصویر ہے۔ اس کا کوئی خصوصی عنوان نہیں ہے لیکن انتہائی تاریک رات کی خاموشی میں تین شکاری سبز اور خاکی لبادے پہنے ہوئے سروں کو پتوں سے ڈھکے ہیں۔ یہ شکاری ہرنوں کی چراگاہ کی طرف آہستہ آہستہ بڑھ رہے ہیں۔ جوں ہی وہ چپکے سے شکار کے قریب پہنچے ہیں ان میں سے ایک شکاری ایک گھنٹی بجا کر ہرنوں کے منہ پر ایک عجیب قسم کی لالٹین سے تیز روشنی پھینکتا ہے۔ ہرن اس غیر معمولی مظاہرے سے دم بخود ہو کر شکاری کے تیروں کا آسانی سے نشانہ بنتے جا رہے ہیں۔ وسط میں لیمپ کی سنہری روشنی کی تیز چمک اس ہلکے آب و رنگ کے امتزاج میں مصوّر کا بڑا حسین تصور ہے۔ گرد و پیش میں تاریکی ہے لیکن کہیں کہیں چھوٹی چھوٹی چیزیں دکھا کر اس میں روشنی کی جھلک بھی پیدا کر دی ہے اور ان سب کو باقاعدہ سوچ سمجھ کر بڑی خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔ پیش منظر میں دو بھینسیں شور سے جاگ گئی ہیں۔ ان کے قریب ہی کنول کے پھولوں سے ڈھکے ہوئے ایک گڑھے میں آبی پرندے رین بسیرا کر رہے ہیں۔ پیش منظر اور دور منظر کے درمیان تصویر میں ایک سادھو ہے جو اپنے کُتے کے ساتھ پھوس کی جھونپڑی کے سامنے اونگھ رہا ہے اور اسی تاریک ماحول کے اندر سے دور پہاڑی کے دامن میں خاموشی سے سوتے ہوئے ایک بے ترتیب گاؤں کی جھلک دکھائی دے رہی ہے۔ کھلی ہوا سے متعلق ایسی متعدد تصویروں میں مناظر کی عکاسی بہت پُر از معلومات ہے۔ جہانگیر حسین مناظر کا دلدادہ تھا اور اپنے تاثرات کو شاعرانہ زبان میں ادا کرتا تھا۔ اُس کی مثال سے متاثر ہو کر درباری مصوّروں نے بھی

۱؎ تزک جہانگیری۔ ت۔ سرسید۔ غازی پور ۱۸۶۳ء صفحہ ۳۶۶ — ۳۶۷ (مترجم)

43 "شیر کو گولی کا نشانہ بناتے وقت شہنشاہ جہاں گیر کا بال بال بچنا"۔ (تزک جہاں گیری میں اس واقعہ کا ذکر ہے)۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۲ء۔ انڈین میوزیم کلکتہ، نمبر ۱۸۸۔
سائز ۱۰½" × ۷¼"

44 "رات کے وقت ہرن کا شکار کرنا"۔ زمانہ : تقریباً ۱۶۳۰ء۔ بوڈلین لائبریری آکسفورڈ۔

اپنی تصویروں کے پس منظر میں حقیقت کے ساتھ شعریت پیدا کرنے کی کوشش کی اور اس میں انہیں خاطر خواہ کامیابی حاصل ہوئی۔ اس کی ایک عمدہ مثال رامپور کے مرقع کی ایک تصویر پلیٹ ۱۹ ہے۔ بدقسمتی سے اس کی حالت اتنی خراب ہے کہ طباعت میں اس کا پورا اثر ظاہر نہیں کیا جا سکا ہے۔ جس واقعہ کی منظر کشی کی گئی ہے تزک میں اس کا تفصیلی ذکر ہے۔ اس میں ایک سانپ اور بچھو کی لڑائی ہے جس کو ۱۶۰۷ء میں شہنشاہ نے کابل سے واپسی کے وقت سفر کے دوران میں دیکھا تھا۔ اس مینا تور تصویر کے پس منظر میں چٹانوں کی بناوٹ اور ان کی خاکہ کشی بہت دل کش ہے اور رنگ آمیزی انتہائی نازک۔ اس کے علاوہ دُور فضا کے نیلے اور بھورے رنگوں کی تدریجی سطحوں سے فضائی تناظر کا[۱] احساس ہوتا ہے۔ منظر نگاری کی کوشش کا ایک اور نمونہ، جس میں بڑی رومانی کیفیت ہے۔ پلیٹ ۲۰ پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بالائی حصے کی جزئیات دیکھ کر پندرہویں صدی عیسوی کے ابتدائی دور کے انگریزی اسکول کی بعض تذہیب کی ہوئی تصویروں[۲] کا خیال ہوتا ہے۔ یہ تصویر اجمیر شریف کے اُس سفر سے متعلق ہے جب ۱۶۱۴ء میں جہانگیر نے حضرت خواجہ معین الدین چشتی کی درگاہ پر حاضری دی تھی۔ خواجہ صاحب اکبر اور اس کے جانشینوں کے خاندانی بزرگ تھے۔ جہانگیر نے تزک میں بیان کیا ہے کہ کس طرح "اس نے اس مقدس روضہ تک پیدل سفر کیا اور راستے بھر فقیروں اور محتاجوں کو خیرات تقسیم کی۔ اُس نے اُن لوگوں پر بھی کرم و عنایت کی "جو میری خدمت میں اس لیے حاضر کیے گئے تھے کہ ان کی اصلی حیثیت اور مرتبے کے مطابق انھیں متعدد تحفے تحائف دے کر خوش کیا جائے گا"[۳] ــــــ مصوّر نے یہ تمام واقعات تصویر میں شامل کر لیے ہیں۔ جہانگیر اور اس کا نوجوان بیٹا بڑے ادب و احترام سے روضے کی طرف بڑھ رہے ہیں اور اسی دوران میں نیچے غریبوں کو صدقے اور خادمین روضہ کو تحفے تحائف دیے جا رہے ہیں۔

یہ ایک بحث طلب امر ہے کہ مغل مصوّر کو اگرچہ فضائی تناظر کا خاصا شعور تھا تاہم سیدھے خطوط کے لحاظ سے اس سائنس میں اس کی معلومات اطمینان بخش نہ تھی۔ ابھی آخر میں جس تصویر کو بیان کیا ہے وہ مصوّر کی ان مشکلات کی جن سے اُسے دوچار ہونا پڑتا تھا ایک واضح مثال ہے۔ خصوصاً اس وقت جب وہ اپنے دیسی تجربے اور مفہوم کے مطابق پیچھے ہٹتے ہوئے خطوط اور سطحوں کے ذریعے طرزِ تعمیر اور عموماً مکانوں کو پیش کرتا تھا۔ ایشیائی مصوّری کے مطالعے سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ جس طرح دھوپ چھاؤں دکھانے میں مشرقی فن کار کا اپنا مخصوص تصوّر تھا اُسی طرح سے مناظر پیدا کرنے کے لیے اُس کی اپنی ترکیب تھی۔ بہرحال ان دونوں صورتوں میں مشرق کے ایک تصویر

---

۱ Aerial Perspective　　　　۲ Illuminations

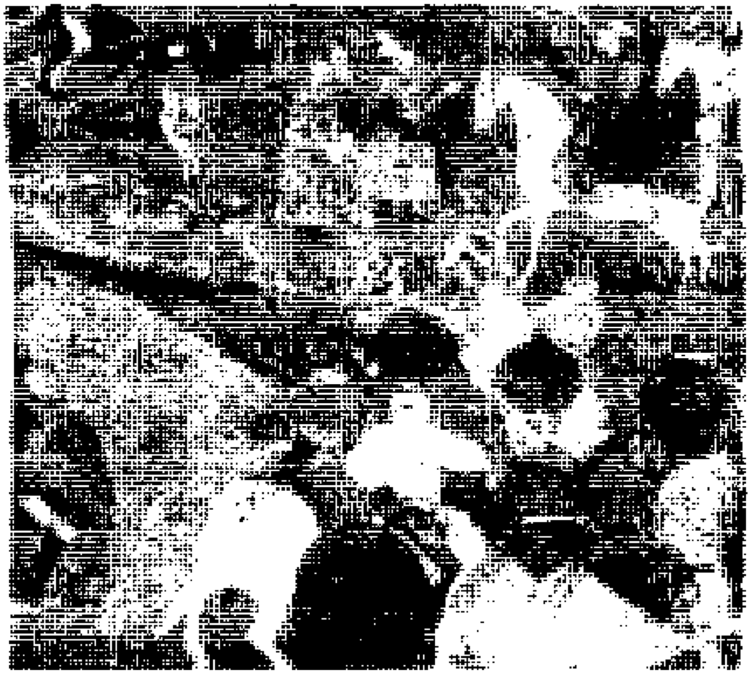
۳ تزک جہانگیری۔ ت۔ سرسید۔ غازی پور ۱۸۶۴ء۔ صفحہ ۴۴ (مترجم)

بنانے والے اور تصویر دیکھنے والے کے تصورات میں مکمل ہم آہنگی تھی۔ دونوں ایک دوسرے کو اچھی طرح سمجھتے تھے اس لیے کہ دونوں کے درمیان رابطے کا ذریعہ ایک ہی تصویری زبان تھی۔ یہاں تناظر اور دھوپ چھاؤں پیدا کرنے کی تکنیک بھی اسی زبان کی گرامر کے مطابق تھی۔ مصور اپنی زبان میں کہانی بیان کرتا اور جن کو وہ مخاطب کرتا تھا وہ اسی جیسے لوگ تھے اور اس کو پوری طرح سے سمجھتے تھے۔ متعدد پیچیدہ سطحوں پر مبنی کسی موضوع کو ایک ہموار زمین پر پیش کرنے کے لیے مصور کوئی بھی ترکیب استعمال کر سکتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ دیکھنے والا اس کو سمجھ لے اور جس جذبے سے مصور نے اس کو پیش کیا ہے اسی جذبے سے اس کو قبول کرلے۔ مغرب میں ایک مصور تناظر کو سائنٹفک طریقوں سے اور دھوپ چھاؤں کی کیفیت کو روشنی اور پرچھائیں کے ذریعہ پیدا کرتا ہے۔ مشرقی مصور تصویر میں تناظری کیفیت کے لیے سائنسی طریقے کی بجائے فن کارانہ طریقے کو ترجیح دیتا تھا اور سایہ کاری کی مشکلات سے بچنے کے لیے سایہ کو استعمال ہی نہ کرتا تھا۔ اگر اس کوشش کا نتیجہ ایک فن پارے کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور دیکھنے والے اس کو اسی حیثیت سے پسند بھی کرتے ہیں تو مصور اپنے فن کارانہ جذبات کے اظہار کے لیے کسی بھی روایتی ترکیب سے کام لے سکتا تھا۔ مغل مصور کبھی کبھی اسی تناظر کو بڑے سلیقے سے استعمال کرتا تھا جس کی بہترین مثال پلیٹ ۵۰ تصویر ایک ہے۔ اس میں جہانگیری عہد کی ایک تصویر کا صرف جز پیش کیا گیا ہے جس میں شہ سواروں کے ایک رسالے کو ڈھلان سے نیچے اُترتے ہوئے دکھایا ہے۔ جس مصور نے بھی اس مشکل موضوع کو مصور کرنے کی ذمہ داری لی تھی وہ یقیناً ہماری مبارک باد کا مستحق ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس نے اپنے فرض کو بڑی کامیابی سے انجام دیا ہے۔ آگے بڑھتے اور مڑتے ہوئے دو گھوڑوں کی بے چینی اور بے قراری اور ان کے پیچھے دو اور گھوڑوں کی پشت سے اُترتے وقت کی احتیاط کی کیفیت کو انتہائی انوکھے اور خوب صورت انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ دونوں گھوڑے ذرا ترچھے ہیں اس لیے نظر کے مطابق ان کا اگلا حصہ چھوٹا دکھایا گیا ہے۔ اس کیفیت کی کامیاب عکاسی کے لیے مصور کی جتنی بھی تعریف کی جائے کم ہے۔

پلیٹ ۱ ۴ م کی تصویر کا تعلق اس جشن سے ہے جو شہزادہ خرم کی شادی کے موقع پر دربار میں منعقد ہوا تھا۔ یہ شہزادہ بالآخر شاہ جہاں کے لقب سے جہانگیر کا جانشین ہوا تھا۔ یہ میناتور تصویر بہت خراب حالت میں ہے لیکن اب بھی اتنی باقی ہے کہ اس سے اس پُرتکلف رنگ بندی کا اندازہ ہو جاتا ہے جس کے استعمال سے تقریبات اور جشنوں کے مناظر کو زندہ جاوید بنا دیا جاتا تھا۔ اس میں بھی ہاتھیوں کا ویسا ہی ایک عام جلوس ہے جیسا کہ پلیٹ ۱۴

---

1. Perspective
2. Chiaroscuro
3. Light and Cast Shadows
4. Sense of Foreshortening



تصویر ۱: "جنگ کے منظر کی تصویر کا ایک جز"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۵۰ء - سائز۔ ۹¾ × ۱۲½ - انڈین میوزیم، کلکتہ۔

تصویر ۲: "ہاتھی کی تصویر"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۵۰ء - انڈیا آفس لائبریری، ذخیرہ جانسن، جلد ۶۷ - فولیو ۱۸۔

46 "شہزادہ خرم کی شادی کے وقت کی ایک تقریب" زمانہ : ۱۶۱۰ء - سائز : ۱۰″×۱۵″
انڈین میوزیم کلکتہ - نمبر ۴۵۶

میں دکھایا گیا ہے لیکن اس میں ساز و سنگیت کا انتظام نسبتاً زیادہ ہے۔ تصویر کے بالائی حصے میں نہایت خوش رنگ لباس پہنے ہوئے پانچ اُمرا اپنے اپنے کندھوں پر عصائے منصبی اٹھائے نہایت ادب کے ساتھ کھڑے ہیں۔ پانچ افراد پر مشتمل گانے والوں کا ایک گروپ تالیوں سے تال دے رہا ہے اور اس کے پیچھے میراثیوں کا ایک طائفہ ہے جس کی فن کارانہ خوبیوں کا زیادہ بہتر مطالعہ پلیٹ ۵۳ کی بڑی عکسی نقل سے کیا جا سکتا ہے۔ دائیں طرف نیچے متعدد سازندے ہیں جن کے آگے سفید لباس میں ایک لڑکا تال دے رہا ہے۔ اس لڑکے کی بڑی عکسی نقل پلیٹ ۵۳ پر ہے۔ پرچم اٹھائے ہوئے شاہی خدمت گاروں اور سرکاری ہاتھی کی آمد کے ساتھ ہی اس جشن کا منظر مکمل ہو جاتا ہے لیکن اس تصویر کے بالائی حصے میں ایک جاندار موتیف شاہی بینڈ باجے کی منڈلی کا ہے جس مقام پر بیٹھ کر یہ بینڈ بجانے کا کام انجام دیا جا رہا ہے اس کی مثال ٹھیک ٹھیک کلیساؤں میں سازندوں کی گیلری سے دی جا سکتی ہے۔ جس کا ذکر اس سے بہتر نہیں ہو سکتا جیسا کہ برنیئر نے لکھا ہے:

"دربار کے ایک طرف بیچ میں عظیم الشان دروازے پر وسیع دیوان ہے جس کا رُخ صحن کی طرف ہے اس کو نقار خانہ کہتے ہیں جہاں اس نام کے مطابق بگل، نفیریاں اور جھانجھ رکھے جاتے ہیں۔ دن اور رات میں خاص خاص اوقات پر ان کو بڑی ہم آہنگی سے بجایا جاتا ہے۔ ایک نووارد یورپین کے کانوں کو یہ موسیقی بہت عجیب معلوم ہوتی ہے اس لیے کہ یہ بینڈ دس یا بارہ نفیریوں اور اتنے ہی جھانجھوں پر مشتمل ہوتا ہے اور سب کو ساتھ مل کر بجایا جاتا ہے۔ ایک قسم کا بگل جس کو قرنا کہتے ہیں قریب نو فٹ لمبا ہوتا ہے اور اُس کے مُنھ کی چوڑائی ایک فٹ سے کم نہیں ہوتی۔ پیتل یا لوہے کے جھانجھوں کا قُطر بھی چھ فٹ سے کم نہیں ہے۔ ان سے ہی اندازہ کیجیے کہ نقار خانے سے کیسی گرج دار آواز نکلتی ہوگی۔ میں نے پہلے پہل جب یہاں قدم رکھا تو اس کی آواز سے کان سُن ہو گئے اور ہوش و حواس قریب قریب جاتے رہے لیکن عادت میں بھی ایسی طاقت ہوتی ہے کہ اسی 'شور و غل' کو اب بڑے لطف و شوق سے سُنتا ہوں خصوصاً رات کے وقت جب بستر پر ہوتا ہوں تو دُور سے اپنی چھت پر اسی موسیقی کی آواز بڑی تمکنت آمیز شاندار اور خوش آہنگ معلوم ہوتی ہے۔ اس کیفیت پر تعجب نہ ہونا چاہیے اس لیے کہ ان سازوں کو وہی لوگ بجاتے ہیں جنھیں بچپن سے سروں کی موزونیت میں درس ملتا ہے اور اپنے ہنر میں ایسے کامل ہوتے ہیں کہ جھانجھ اور نفیری کی کرخت آوازوں کو اُتار اور چڑھاؤ سے ایک آہنگ نغمہ بنا دیتے ہیں۔ اگر ایک خاص فاصلے سے سُنا جائے تو یہی آواز کانوں کو ناگوار معلوم ہونے کی بجائے خوش گوار معلوم ہونے لگتی ہے۔ یہ نقار خانہ بلند مقام پر بنایا جاتا ہے اور شاہی ایوانوں سے دُور تاکہ اس موسیقی کے قرب سے بادشاہ برہم نہ ہو۔"

فرانسیسی مُعالج کے آنکھوں دیکھے اس حال کے ساتھ اگر اس تصویر کو بھی اپنے سامنے رکھیں تو بغیر کسی دقت کے ہم تین سو برس کا سفر طے کر کے مُغلوں کی دنیا میں پہنچ جاتے ہیں اور یہ محسوس کرتے ہیں گویا کہ ہم ایسے ہی جشن میں

شریک ہیں اور ایسی ہی موسیقی سے لطف اندوز ہو رہے ہیں۔

جہاں گیری عہد کی مصوری کا ایک مثالی نمونہ پلیٹ ۴۹ پر پیش کیا گیا ہے جس میں ایک ایسے واقعہ کی منظر کشی ہے جو ۱۶۰۹ء میں آگرے کے قریب مندا کر کے باغ میں پیش آیا تھا۔ اس واقعہ کو جہاں گیر نے اپنی تزک میں بھی بیان کیا ہے۔[1] تصویر کے نچلے حصے میں بائیں طرف ہاتھ باندھے ہوئے ایک لڑکا کھڑا ہے جس کے انداز سے شرمندگی کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ لڑکا قمر خاں کا بیٹا کوکب ہے جس کو انتہائی ناپسندہ بلکہ خود جہاں گیر کے لفظوں میں "کافرو زندیق" کی صحبت میں رہتے اور بات کرتے دیکھا گیا ہے۔ اس مجرم کا باپ اور دادا عبداللطیف سب کے سب سادات سیفی کی اولاد اور مغل دربار کے بہت معزز عہدے دار تھے اس لیے کوکب کا اُس رُتبے سے گرنا قابل ملامت تھا۔ اُس کے قریب ہی دو عجیب وغریب شکلیں نظر آتی ہیں جن کے سروں پر سینگ اور لمبے کانوں والی ٹوپیاں ہیں۔ تزک میں بیان کیا گیا ہے کہ وہ "عبداللطیف پسر نقیب خاں اور اس کا چچازاد بھائی شریف ہیں جن کو اُس نے اس ضلالت میں شریک کر لیا تھا۔" جہاں گیر کا چہرہ برہم ہے اور وہ سارے معاملے کو انتہائی انہماک سے سُن رہا ہے۔ آخر کار تحقیقات کرنے کے بعد فیصلہ صادر فرما دیتا ہے۔ بارگاہ عالی میں تمام لوگوں کے چہروں سے عیاں ہے کہ وہ اس کاروائی سے متاثر ہیں۔ عین اس وقت شہنشاہ کے پیچھے ایک شخص بڑے رنج وغم کے ساتھ اس تیزی سے پلٹ کر بارگاہ کو چھوڑ رہا ہے گویا کہ اس کو یہ منظر دیکھنا بھی گوارا نہیں ہے۔ یہ شخص کوکب کا باپ ہے جس نے اپنے بیٹے کی ذلالت پر محفل چھوڑ دی ہے اور جاتے ہوئے ہاتھ کے اشارے سے بڑی مایوسی کا اظہار کیا ہے۔ ان تینوں مجرموں کو ایک مہینے کی قید کے علاوہ بادشاہ کے حضور میں سَو سَو دُرّے لگوائے گئے۔ لیکن یہ سزا بھی اس اصلی نافرمان کوکب کو جرم سے باز نہ رکھ سکی۔ اس لیے کہ آٹھ سال کے بعد وہ پھر اسی مصیبت میں گرفتار تھا ـــــ "سنیاسیوں کا لباس پہن کر ادھر اُدھر مارا پھرتا ہے"[2] اور بظاہر اُس کی کبھی اصلاح نہ ہو سکی۔ بہر حال اس دوسرے موقعے پر جہاں گیر نرمی سے پیش آیا اور سخت قسم کے سوال وجواب کے بعد اُسے معاف کر کے اجازت دے دی کہ "اپنی ہی راہ پر چلے۔"

ایک اور غیر معمولی تصویر جو جہاں گیر کے حکم سے بنائی گئی تھی اور بودلین لائبریری میں موجود ہے پلیٹ ۵۰ پر پیش کی گئی ہے۔ اس کو عام طور سے "بستر مرگ" سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اسی موضوع سے متعلق متعدد نقلیں منظر عام پر آ چکی ہیں لیکن سب سے بہتر تصویر آکسفورڈ کے کتب خانے کی ہے۔ اس میں شہنشاہ جہاں گیر کے چہیتے خادم عنایت خاں کی ۱۶۱۸ء کی شبیہ ہے جب وہ بستر مرگ تھا اور جس کا پورا حال جہاں گیر نے اپنی تزک میں بیان کیا ہے۔[3] جہاں گیر

---

[1] تزک جہاں گیری۔ ف۔ سر سید۔ غازی پور ۱۸۶۳ء۔ صفحات ۸۲، ۲۱۸، ۲۱۹ (مترجم)

[2] ، ، ، ، ، ، صفحہ ۲۴۸ (مترجم)

47 "میراثنوں کی ایک ٹولی"۔ پلیٹ ۶۴ کا ایک جز

تصویر ۱ : "ایک نوجوان کی شبیہ" از پلیٹ ۳۶

تصویر ۲ : "لکھتے ہوئے آدمی کی تصویر" زمانہ : تقریباً
۱۶۴۳ء۔ ذخیرہ بیرن موریس راتھ چائلڈ

اس افیم کے مارے انسان کی بیماری کی ہر کیفیت کا تفصیل سے ذکر کرنے کے بعد اپنے بیان کو ایک شعر پر ختم کرتا اور مصوّروں کو جس انداز میں یہ حکم دیتا ہے کہ "اس کی شبیہ بنائیں" اُن سب سے اُس کے دماغ کی پریشانی اور افسردگی ظاہر ہوتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جس مصوّر کو یہ کربیہ المنظر کام تفویض کیا گیا تھا اس نے اپنے فرض کو انتہائی خوبصورتی سے انجام دیا ہے۔ اُس کے چمکتے اور گھورتے ہوئے دیدے اور مریل جسم سے عیاں ہے کہ اس نشہ آور شے کا انتہائی خراب اثر ہوا ہے۔ شہنشاہ خود اس واقعہ کا مصنّف ہے۔ اس کی قابلِ رحم حالت پر پند و نصائح کے بعد یہ کہہ کر کہ "وہ دوسرے دن اس دنیا سے راہ عدم کی طرف کوچ کر گیا" اپنے بیان کو ختم کر دیتا ہے۔

بہر حال اس زمانے کی بیانیہ تصویروں کے جائزے سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ موضوع خواہ کتنا ہی غیر معمولی ہو وہ مغل مصوّر کے احاطۂ فن سے باہر نہ تھا۔ ایک دور ایسا بھی تھا جب فقیروں اور پجاریوں کی تصویروں کا عام رواج تھا جس کا بہترین نمونہ پلیٹ ۵۱ ہے۔ اس تصویر کو حوادثاتِ زمانہ سے کافی نقصان پہنچا ہے اور اس کو بحال کرنے میں بھی بڑی بے احتیاطی سے کام لیا گیا ہے لیکن پھر بھی جو کچھ محفوظ ہے وہ واقعہ کی تشریح کے لیے کافی ہے۔ اس میں رات کا منظر دکھایا ہے اور بظاہر مذہبی بحث و مباحثہ کی محفل ہے جس میں لوگوں کے چہروں پر سامنے رکھی ہوئی موم بتی کی روشنی پڑ رہی ہے۔ ایک اور تصویر پلیٹ ۵۲ پر پیش کی گئی ہے جس میں ایسے ہی مذہبی فقیروں کی ایک جماعت سڑک کے کنارے درختوں کے نیچے بیٹھی ہے۔ بعض خانہ بدوش سادھوؤں کی خاکہ کشی اور چہروں کے تاثرات کی عکاسی کے لحاظ سے یہ ایک مثالی تصویر ہے۔ صنفِ نازک کی شبیہوں کے بعض عمدہ نمونے ملتے ہیں مگر خواتین کی تصویریں بنانا مغل مصوّری کی کوئی نمایاں خصوصیت نہیں ہے۔ اس کے اسباب آئندہ شبیہ نگاری کے باب میں سمجھائے جائیں گے لیکن ان اسباب کا اطلاق صرف اعلیٰ طبقے کی خواتین کی شبیہوں پر ہی ہوتا ہے، عام گانے بجانے والی یا درباری تقریبوں میں اسی نوعیت کا کام کرنے والی عورتوں کے متعدد خوب صورت خاکے ملیں گے جن کی ایک مثال پلیٹ ۵۳ کا طائفہ ہے۔ مغل مصوّر اس کم آزما میدان میں بھی بوقتِ ضرورت بلند مقام حاصل کر سکتا ہے جس کا ثبوت پلیٹ ۵۴ تصویر ایک پر دور رقص کرتی ہوئی لڑکیوں کی شبیہیں ہیں۔ اس رقص کو "چاچا" کہتے ہیں جس میں لڑکیاں اپنے ہاتھوں کو اس طرح سے جیسا کہ تصویر میں دکھایا ہے اٹھا اٹھا کر آٹھ دفعہ گھماتی ہیں۔ اصل میں یہ ہندوؤں کا رقص ہے اور مغلوں نے اس کو اپنا لیا تھا۔ اس تصویر میں ایک مصوّر کو قریب وہی آہنگ نظر آئے گا جو قدیم یونان کے آرائشی ظروف پر رقص کرتی ہوئی عورتوں کے نقوش میں ملتا ہے۔

مغل مصوّری میں خصوصاً جہانگیر کے عہد کی بنی ہوئی تصویروں میں جانوروں اور پرندوں کی شبیہیں بہت نمایاں نظر آئیں گی اس لیے کہ شہنشاہ کو ان کی ظاہری شکل و صورت اور عادات و اطوار کے مشاہدے سے دلچسپی تھی۔ اس کی تزک میں مسلسل ایسے حوالے ملتے ہیں کہ اس نے کسی غیر معمولی نوع کے جانور کا مشاہدہ کیا اور کہا

پرندوں کو دیکھ کر اُسے بے حد مسرت ہوئی۔ اُس نے اپنے مصوروں کو ان میں سے بیشتر جانوروں کی تصویریں بنانے کا حکم دیا۔ بعض تصویروں کے ساتھ ان کا تفصیلی بیان بھی ہے۔ ان میں ایک مشہور و معروف تصویر فیل مرغ کی ہے جس کو پلیٹ ۳۵ پر پیش کیا ہے۔ تزک میں اس پرندے کا ذکر دو صفحوں پر مشتمل ہے اور ساتھ ہی یہ بھی بیان کیا ہے کہ شہنشاہ نے ان پرندوں کو جو اُس وقت ہندوستان میں غیر معروف تھے۔ کس طرح حاصل کیا تھا۔ اس فیل مُرغ کی شبیہ کے علاوہ ایک مینا تور تصویر اُس موقع کی بھی ہے جب ۱۶۱۲ء میں اُس کے ایک وفادار سفیر مقرب خاں نے اس پرندے کو دربار میں پیش کیا تھا[1]۔ افسوس ہے کہ اس درباری منظر کی یہ تصویر اتنی دھندلی ہے کہ اس کو چھاپنا ممکن نہ تھا۔ مگر اس تصویر کا کمپوزیشن بہت دلچسپ ہے۔ مقرب خاں کو آسے جہاں آنے شہنشاہ جہانگیر نے سفیر بنا کر بھیجا تھا، بہت سی نادرات اور عجائبات لایا تھا۔ اکبر نے بھی چند سال قبل اسی مقام پر اپنے ایک سفیر کو بالکل اسی مقصد کے لیے بھیجا تھا۔ مقرب خاں کی واپسی کے بعد جہانگیر نے اپنی ایک مجلس میں بلا کر اس کا خیر مقدم کیا تھا۔ یہ محفل شب میں منعقد ہوئی تھی جس کا ثبوت اس تصویر میں چمکتا ہوا چاند اور روشن شمع دانیں ہیں۔ جہانگیر اپنے جھروکے میں رونق افروز ہے اور سفیر اُسے جھک کر سلام کر رہا ہے۔ نیچے ایک بڑی چوکی ہے جس پر نادرات رکھے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان میں فیل مُرغ کے ساتھ فیل مُرغی بھی ہے اور "عجیب و غریب مگر خوب صورت شکل کا ایک بندر بھی ہے"۔ یہ نہیں معلوم کہ اس تصویر کا مصور کون ہے۔ البتہ اس میں ذرا شبہ نہیں کہ اس کے ساتھ والی فیل مُرغ کی وہ تصویر جو پلیٹ ۵۲ پر پیش کی گئی ہے جانور نگار منصور نے بنائی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جہانگیر نے اس جانور کے علاوہ مختلف زندہ مخلوقات کی متعدد تصویریں تیار کروائی تھیں اور سب کی سب اسی طرح مُزیّن اور ایک ہی مرقع میں مجلّد تھیں۔ ان کے کچھ بچے کھچے اور منتشر اوراق آج بھی دنیا میں باقی ہیں۔ کشمیری پھولوں کی تصویروں کو بھی جن کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے اسی طرح سے مُرقع میں محفوظ کیا گیا ہوگا۔ فیل مُرغ کی یہ تصویر اگر ایک ایسی مثال ہے جس سے ان گم شدہ فن پاروں کی عظمت کا اندازہ ہوتا ہے تو ایسے مُرقعے اس شاہی کُتب خانے کے لیے بیش بہا تاریخی دستاویز اور اہم اضافے تھے۔

اس مینا تور میں خصوصاً اُس کے حاشیے کے رنگوں میں جو تازگی اور چمک ہے اُس کی اس سے بہتر مثال کا تصور نہیں ہو سکتا۔ بحیثیت مجموعی جتنی خوش رنگ اور پُرشکوہ تصویر یہ ہے مشرق کے گرافک آرٹ کی کسی شاخ میں شاید ہی کوئی تصویر اس سے بڑھ کر ہو۔ اس کے حاشیے میں سنہرے احاطی خطوط میں رسمی انداز سے بنے ہوئے طرح طرح کے پھول مثلاً گُل لالہ، کوکنار، رس بھری، گچھے دار سفید پھول[23]، زرد نرگس، کنول، سوسن، اور نور چشم[24] ہیں۔ یہ سب عام پودے اور

---

[1] تزک جہانگیری، سرسید احمد، صفحہ ۱۰۵ (مترجم)

[23] Marguerite [24] Guelder Rose

بوٹیاں ہیں۔ لیکن کوئی بھی ویسی نہیں ہے بلکہ ان کا اصلی وطن کشمیر ہے۔ بعض تو اس سے بھی دور علاقے یعنی مغلوں کے آبائی وطن فرغانہ کے پھولوں کی نقاشی ہے۔ اُس سرزمین کی جہاں دریائے گیسنر[1] بہتا ہے اور جہاں اُسکٹ[2] کے حسین گلزار ہیں اور بنفشہ، لالہ اور گلاب اپنے اپنے موسم میں بہار دکھاتے ہیں[3]۔

پلیٹ ۴۵ پر تیتر کی تصویر بلاشبہ منصور کی تخلیق ہے، یا پھر اُس کے کسی خاص شاگرد کے موقلم کا نتیجہ ہے اور اسی طرح پلیٹ ۲۳ کے مور اور مورنی کی تصویر بھی انھیں کا عمل ہے۔ دونوں کی خاکہ کشی غیر معمولی ہے۔ پلیٹ ۵۵ کی چکھنیں اور اسی طرح بگلا، بھی جو اسی پلیٹ پر ہے اُس کے کچھ بعد کے زمانے کی بنائی ہوئی تصویریں ہیں۔ پلیٹ ۲۲ پر پھولوں کی تصویر اصلی نہیں ہے بلکہ منصور کی کسی ایسی تصویر کی نقل ہے جو اُس نے کشمیر میں بنائی تھی۔ درختوں کی تصویریں عموماً الگ نہیں بنائی جاتی تھیں لیکن پلیٹ ۴۰ پر چنار کی تصویر ایک غیر معمولی استثنا ہے جس کے سنہرے پس منظر پر سرخ چتی دار پتوں کے اندر بھورے رنگ کی نرم اور چمکیلی گلہریاں کلیلیں کر رہی ہیں۔ یہ تصویر اس اسکول کا ایک انتہائی حسین نمونہ ہے لیکن اس کے بارے میں ہمیں تفصیل سے کچھ نہیں معلوم ہے۔ پلیٹ ۲۲ پر جانوروں کے خاکے ہیں جو علم حیوانات سے متعلق جہانگیر کے مشاہدات کا ایک دل چسپ ریکارڈ ہے۔ اُس کو ایک مارخور بکرے اور بربری بھیڑ کے بچوں کو پالنے کا اتفاق ہوا تھا جن کا ذکر بڑی ہشیاری اور تفصیل سے اپنی تزک میں کیا ہے۔ یہ چھوٹے چھوٹے بچے اُس کے لیے خاص دل چسپی کا سامان تھے۔ اِسی لیے کہ وہ کہتا ہے: "ان کی شوخی اور مضحکہ خیز اداؤں اور جست و خیز کی کیفیت کو کیسے بیان کروں!" مزید یہ کہ "مصوّر بدنام ہیں کہ ایک میمنہ کے انداز و خرام کو خوبصورتی سے نہیں کھینچ سکتے۔ یہ مانا کہ اگر محنت اور کوشش سے کام لیں تو ایک معمولی میمنے کو ایک ہی طور سے بنالیں گے لیکن ان کو اپنی اس عاجزی کا اعتراف کرنا پڑے گا کہ ان جانوروں کی اُچھل کود اور شوخی کی عکاسی نہیں کر سکتے[4]۔" اس حقیقت کے باوجود کہ شہنشاہ کو مصوّروں کی صلاحیت پر شبہ تھا۔ بہر حال جیسا کہ پلیٹ ۲۲ کے خاکوں سے ظاہر ہے ایک مصوّر نے جانوروں کی نقل و حرکت کی نقاشی کی کوشش کی ہے۔ بعض تصویروں میں اگرچہ یہ جست و خیز زندگی سے بھرپور ہے اور ان کی حرکتوں کی بڑی کامیاب عکاسی کی گئی ہے، تاہم یہ مغل نقاشی کی کوئی مستقل اور نمایاں خصوصیت نہ تھی۔ مصوّر اپنی پسند کے مطابق، جیسا کہ پلیٹ ۴۵ تصویر ۲ پر ہاتھیوں کی شبیہہ سے ظاہر ہے، ان جانوروں کو آرام و استراحت کی حالت میں دکھانا پسند کرتا تھا۔ مصوّر اس چوپائے کی خصلتوں سے اچھی طرح واقف تھا اور اس کا

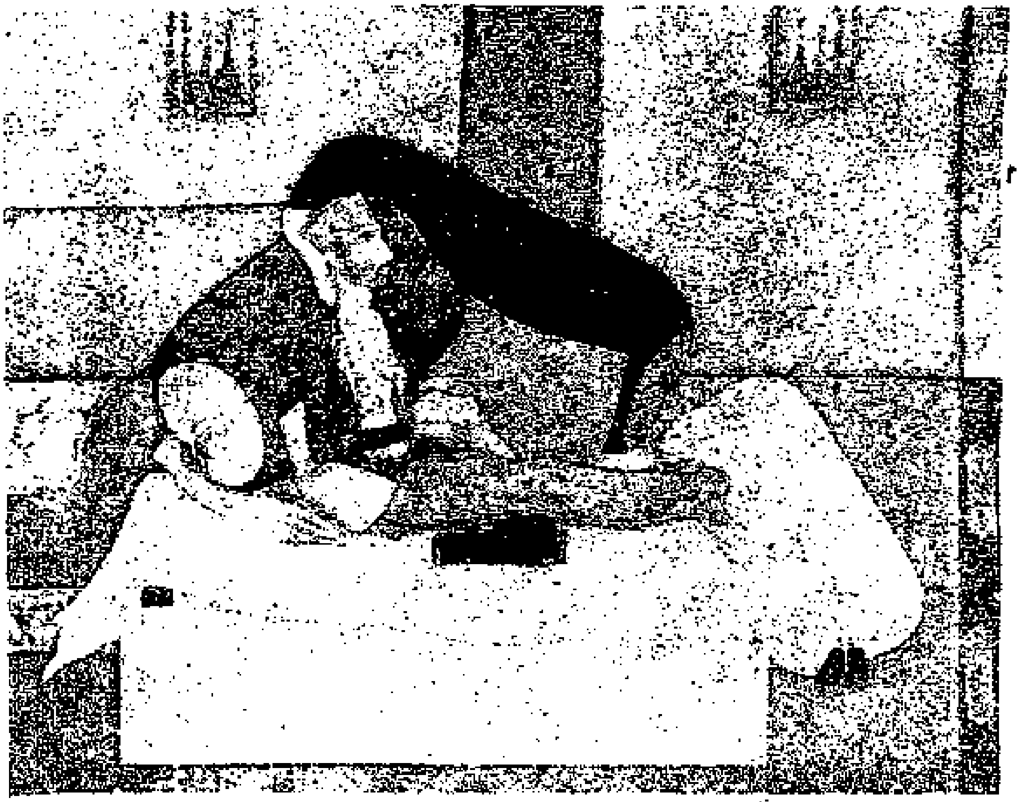
ع۱ Qiz   ع۲ Uak

ع۳ ملاحظہ کیجیے تزک بابری ....

ع۴ تزک جہانگیری۔ سرسید۔ صفحہ ۱۶۷ (مترجم)

ثبوت پلیٹ ۵۵ کی تصویر ہے جس میں ایک بے قابو ہاتھی کی عکاسی کی ہے۔ ہاتھی نے مہاوت کے ہاتھ سے آنکس چھین لیا ہے اور مزید شرارتوں پر آمادہ ہے۔ ایک دستی تحریر کے مطابق اس تصویر کا نقاش غلام علی ہے۔ جانور بالآخر اُس شخص کی بہادری سے جو اُس کی پشت پر سوار ہے قابو میں آگیا ہے اور یہ شخص شہزادہ محمد مراد ہے۔

40 "شہنشاہ جہاں گیر کا ایک باغ میں دربار منعقد کرنا"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۱۰ء۔
رضا لائبریری، رامپور



60 ”عنایت خاں کی موت“ (اس کا تزک جہانگیری میں ذکر ہے)۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۱۸ء
بوڈلین لائبریری، آکسفورڈ، قلمی نسخہ آؤسلے اضافہ ۱۷۱ بی ۴ وی)

ساتواں باب

شبیہہ نگاری

ایشیائی مصوّری کا ایک نمایاں پہلو شبیہہ نگاری ہے لیکن یہ فن ہمیں کہیں بھی اتنی ترقی یافتہ شکل میں نظر نہیں آتا جتنا کہ مغل مصوّری میں۔ حکمران خاندان نے اس کی خاص طور سے حوصلہ افزائی کی۔ ہمیں ان کے ہر اہم مُرقّعے میں شہنشاہوں اور ان کے درباریوں کی متعدد تصویریں ملیں گی۔ تصویریں کھنچوانے کا جذبہ مُغلوں کو اپنے منگول اجداد سے ورثے میں ملا تھا۔ شروع شروع میں وسط ایشیا کے قدیم خان اپنی شبیہیں بنوا کر بہت خوش ہوتے تھے۔ اپنے انتہائی قدیم اور غیر مہذب دَور میں یہ خانہ بدوش نے نئی سی قبیلے پتھروں کو تراش کر بھونڈی مورتیاں بناتے تھے جن کے مُتعدد نمونے ہمیں منگولیا کے دُور دراز علاقوں میں آج بھی نظر آتے ہیں۔ جب یہی غیر متمدن لوگ اپنے صحرائی ماحول سے نکل کر زیادہ مہذب قوموں سے ملے تو انھوں نے مقامی مُصوّروں کو حکم دیا کہ ان کے خدوخال کی نقل کریں۔ یہ اصل میں قدیم منگولی ذہنیت تھی جس کی بدولت بعد میں برسرِ اقتدار آنے والے ان غیر مہذب لوگوں کو شبیہیں بنوانے کا شوق پیدا ہوا تھا۔ یہ لوگ اپنے زمانے کے نودولیتے تھے، بچّوں کی طرح ہر انوکھی چیز سے خوش ہو جاتے اور ایسے سادے انسانوں کی طرح ایسے خاکے اُتروانے میں انھیں خصوصی دلچسپی تھی جن میں ان کو بڑے تزک و احتشام کے ساتھ فرماں رواں آقاؤں کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہو۔ انھیں جس انداز کی شبیہیں بنوانے کا شوق تھا اس کی ایک واضح مثال پلیٹ ایک ہے لیکن منگول اسکول کی تصویروں میں ہمیں خاص طور سے جنگ اور جشن کے دورے فوشی، یا دشمنوں کے قتل اور ان کی پامالی جیسے مناظر نظر آئیں گے۔ شروع شروع میں ان کے اپنے قدرتی اور کھردرے رنگ مسالے تھے اور اس ضرورت کو پورا کرنے والے کاری گر زیادہ اچھے نہ تھے۔ جب چینیوں جیسی باذوق

اور فن پرست قوم پر اقتدار حاصل کیا تو انھوں نے فوراً یوآن شاہی خاندان کے مشہور مصوروں کو اپنی خدمت پر مامور کیا۔ ان مصوروں میں خاص طور سے شبیہہ نگاروں کے بارے میں یوں تو دلچسپ اور حیرت انگیز تاریخی بیانات موجود ہیں لیکن ابن بطوطہ کا بیان سب سے بہتر ہے۔ بطوطہ ایک مسلمان سیاح تھا اور ۱۳۴۷ء میں چین کے منگولی دربار میں خود حاضر ہوا تھا۔ چینی قوم کے فن کارانہ مزاج کی تعریف کے دوران میں وہ لکھتا ہے:

"ایک موقع پر جب میں نے راجدھانی میں حاضری دی تو اپنے ساتھیوں کے ہمراہ محل جاتے ہوئے میں مصوروں کے بازار سے گذرا .... شام کو محل سے نکلنے کے بعد پھر اسی بازار سے گذر ہوا اور کیا دیکھتا ہوں کہ وہاں میری شبیہہ اور میرے ساتھیوں کی شبیہیں کاغذ پر بنی ہوئی دیواروں پر لٹکی ہیں۔ ہم سب اپنی اپنی صورتوں کا جائزہ لینے کے لیے رک گئے۔ ہر ایک کو اپنی تصویر کے پاس کی تصویر زیادہ بہتر معلوم ہوئی۔ مجھے بتایا گیا کہ شہنشاہ نے ہماری شبیہیں بنانے کا حکم دیا تھا اور جب ہم محل میں تھے وہ لوگ اس مقصد کے لیے وہاں آچکے تھے انھوں نے بڑے غور سے ہمارا مشاہدہ کیا اور کچھ بتائے بغیر ہماری شبیہیں بناڈالیں۔ درحقیقت چینیوں کا یہ قدیم رواج ہے کہ جو اجنبی ان کے ملک میں آتا ہے اُس کی شبیہیں بناتے ہیں۔"[1]

یہی فن منگولی تاتاریوں کی پیش قدمیوں کے دوران مغرب تک پہنچا چین کے شبیہہ نگار جو اس سلسلے میں پکڑ کر لائے گئے تھے ایران کے شہروں میں مقیم ہوگئے۔ ان استادوں کے ہاتھ کی کچھ اصلی تصویروں کے ساتھ اُن کی نقلیں بھی دست بدست ہم تک پہنچی ہیں جن سے ان کے اسلوب فن کا پتہ چلتا ہے اور اس میدان میں جو تبدیلیاں عمل میں آرہی تھیں اُن کو بھی سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ ایران میں شبیہہ نگاری کی اپنی روایات اور اپنے اصول تھے جس کی بے شمار شہادتیں موجود ہیں۔ دسویں صدی عیسوی میں ایرانی مورخ مسعودی نے ایک ایسے قلمی نسخے کا ذکر کیا ہے جو تمام ساسانی بادشاہوں کی شبیہوں پر مشتمل تھا۔ یہ ایک ایسی روایت کی پابندی تھی جو اس شاہی خاندان کے ختم ہوجانے کے بعد بھی ایک عرصے تک باقی رہی۔[2] بہرحال ایران کے ساتھ ہندوستان کے قدیم ادب میں بھی ایسے واقعات کا ذکر ہے جن میں شبیہوں نے سب سے اہم کام انجام دیا تھا۔ خدا کی سب سے بڑی دین کسی مصور کی وہ صلاحیت تھی جس کے ذریعہ وہ ہیرو یا ہیروئن کی بالکل صحیح موقع پر جیتی جاگتی تصویر بنادیتا تھا اور اس طرح اُن کی تمام مشکلات حل ہو جاتی تھیں۔ دونوں ملکوں کی بیشتر کلاسیکی کہانیوں کا یہی منتہائے کمال تھا۔ ایرانی داستان

Ibn-e-Battuta, in Cathy and the Way Thither, by Col. Yule, Vol. IV [1]

Minieturos Persanes, by Martheau and Vever, Paris, 1912 [2]

میں یہی چیز نظامی کی خسرو و شیریں میں بھی نظر آتی ہے جس کی بنیاد خود قدیم ساسان کے شاہ خسرو پرویز اور آرمینیا کی شہزادی شیریں کے عشق و محبت کا قصہ ہے۔ اس نوجوان شہزادے کا ایک مصوّر دوست شاہ پور تھا۔ اس نے شیریں کے حُسن کی ایسی تعریف کی کہ خسرو کے حواس گُم ہوگئے اور وہ اس کی محبت میں گرفتار ہوگیا۔ عین اس وقت شاہ پور ایک مصالحتی کردار ادا کرکے شیریں کے پاس خسرو کی ایک شبیہ لاتا ہے۔ ایرانی مصوّر ایسی تصویریں بنانے سے کبھی نہ تھکتا تھا جن میں ایک خاتون اپنے خلوت کدے میں بیٹھی ہوئی اپنے محبوب کی پیاری اور چھوٹی سی تصویر دیکھنے میں محو ہو۔ تصویروں میں ہمیں کبھی کبھی ایسے مناظر بھی ملتے ہیں جن میں شبیہیں یا تو چٹانوں پر منقوش ہیں یا ایسے پے نَل پر بنی ہیں جن کو درختوں میں لٹکا دیا گیا ہے۔ اس قسم کی نقاشی کا اس کہانی کے موضوع سے جس کی تشریح اوپر کی گئی ہے بہت گہرا تعلق ہے۔ شبیہ نگاری کی تیکنک ایرانی ادیبوں میں بہت مقبول تھی اُسی طرح ہندوستانی ادبیات میں اس کو بہ کثرت اور اُس سے کہیں زیادہ مواثر انداز میں استعمال کیا گیا ہے۔ ایک انتہائی قدیم روایت جس سے ہندوستانی مصوّری کی ابتدا کی طرف اشارہ ملتا ہے، یہ بیان کی جاتی ہے کہ کس طرح برہما نے ایک راجہ کو ہدایت کی کہ وہ برہمن کے مُردہ بیٹے کی تصویر بنا کر اسے قبر سے واپس لائے اور کس طرح اس دیوتا نے اس کی شبیہ میں فوراً جان ڈال دی اور اس طرح اس نوجوان کا جس کو یم نے حوالے کرنے سے انکار کر دیا تھا ایک اثر آفرین بدل پیدا کر دیا۔ ہندوستان کے ایک قدیم رزمیہ دوار کا کلیسا میں بھی شبیہ استعمال کرنے کا ایک دلچسپ قصہ ہے۔ راج کماری اُوشا نے خواب دیکھا کہ ایک خوب صورت نوجوان بدلیس کے سفر میں اس کا رفیق ہے یہ راز اُس نے اپنی ایک معزز کنیز چتر لیکھا دلفظی معنی ایک تصویر) کو بتا دیا جس کو شبیہ نگاری میں قدرتی ملکہ حاصل تھا۔ اپنی مالکن کی پریشانی دور کرنے کے لیے کنیز نے اس وقت کی تمام ہستیوں کے خاکے بنا ڈالے تاکہ خواب میں آنے والے شخص کی شناخت ہو جائے۔ جُوں ہی اُوشا نے کرشن کے پوتے اَنی رُدھ کی شبیہ دیکھی، اس کے تصور کا نوجوان اس کے سامنے ظاہر ہو گیا اور بے شک یہ شاعرانہ واقعہ بالآخر اُن دونوں کی شادی کا سبب ہوا اور کہانی ہنسی خوشی ختم ہو گئی۔ قدیم سنسکرت ڈرامے شبیہ نگاری کے تذکروں سے بھرے پڑے ہیں۔ مثال کے طور پر تھا سا کی تصنیف سوپن واسودت کے مطابق ہیروئن کی تصویر ایک تختی پر بنا کر وتس راجہ کو بھیجی گئی تھی۔ شاعر کالی داس بھی اپنی میگھ دوت میں کچھ اسی قسم کا موتیف استعمال کرتا ہے۔ اس کے علاوہ رگھو وامش میں بھی جو اسی کی تصنیف ہے دسرتھ کو اُس کے بیٹے رام کے سامنے اسی تصویری ذریعے سے سامنے لایا گیا تھا۔ مشرقی ادبیات میں ایسے ہی مقاصد کے حصول کے لیے نقاشی کو ذریعہ بنانے سے یہ حقیقت ظاہر ہوتی ہے کہ شبیہ نگاری پر جتنی زیادہ توجہ مشرق کے لوگ

---

۱۴ Panels

کرتے تھے اپنی توجہ مغرب کے لوگوں نے کبھی نہ کی تھی۔

جب مُغلوں نے مینا تور مصوری کے اسکول کی تنظیم و تشکیل شروع کی تو اُس وقت ہندوستان میں شبیہ نگاری کوئی نیا فن نہ تھا۔ اگرچہ مُغلوں کے اختیار میں ایسے مُصوّر تھے جو شبیہ نگاری کی قدیم مگر زندہ روایت کے علمبردار تھے تاہم یہ دراصل مغلوں کا ذوق و شوق اور مُصوّری کے اس پہلو سے ان کا لگاؤ تھا جس نے شبیہ نگاری کو مُغل اسکول کی ایک امتیازی خصوصیت بنا دیا تھا۔ خود مُغل شہنشاہوں کو جیسا کہ ان کی بعض تحریروں سے ظاہر ہوتا ہے، لفظی تصویر کشی میں خدا داد ملکہ حاصل تھا۔ بابر نے اپنی تزک میں اپنے زمانے کے مختلف لوگوں کے کئی بے لاگ خاکے شامل کیے ہیں جن کو کردار نگاری کے لحاظ سے مغلوں کی مینا تور مصوری کے مقابل میں رکھا جا سکتا ہے۔ وہ اپنے والد کا ایک قلمی خاکہ مندرجہ ذیل لفظوں میں اس طرح بیان کرتا ہے :—

"عمر شیخ مرزا پستہ قد آدمی تھے۔ ان کی داڑھی گھنی تھی۔ بال بھورے اور جسم بہت فربہ تھا۔ وہ حد سے زیادہ تنگ چغہ پہنتے۔ اتنا تنگ کہ اس کے تسمے باندھتے وقت حسب عادت وہ اپنے پیٹ کو سکیڑ لیتے تھے اور جوں ہی اُس کو ڈھیلا چھوڑتے تسمے چٹاخ پٹاخ ٹوٹ جاتے۔ وہ نہ اپنے لباس میں محتاط تھے نہ اپنی خوراک میں۔ دستار باندھتے تو "دستار پیچ" فیشن میں جب کہ اُس زمانے میں تمام دستاریں چار پیچ طرز کی پہنی جاتی تھیں۔ وہ بغیر تہوں کے پہنتے اور اُس کے سرے کو پیچھے لٹکتا ہوا چھوڑ دیتے تھے۔ گرمی میں جب دیوان خانے کے باہر نکلتے تو سر پر مُغل ٹوپی ہوتی تھی۔ اوسط درجے کے تیر انداز تھے۔ کلائیوں میں ایسی قوت تھی کہ جس کو مارتے وہ ہمیشہ چاروں شانے چت ہی ہوتا تھا۔"

ایک دوسرے مشہور مُغل سُلطان حسین مرزا کے بارے میں اِس طرح رقم طراز ہے :—

"اس کی آنکھیں سیدھی اور تنگ تھیں، جسم مضبوط اور گٹھا، کمر سے نیچے تک کا حصّہ پتلا تھا۔ اگرچہ اُس کی کافی عُمر تھی اور ریش بھی سفید لیکن وہ لباس خوش رنگ پہنتا تھا، سُرخ اور ہرے اونی کپڑے اور سر پر عام طور سے سیاہ برے کی ٹوپی۔ تقریبات کے زمانے میں کبھی کبھی سر پر تین تہوں کی ایک مختصر مگر چوڑی، زرق برق دستار ہوتی تھی۔ جس کے اُوپر ایک ہلتا ہوا شہ پر، اسی حالت میں کبھی کبھی نماز کے لیے بھی چلا جاتا تھا۔ وہ ایک زندہ دل اور پُرلطف آدمی تھا۔ مزاج میں تیزی تھی اور اُسی کے مُطابق زبان بھی بدلتی رہتی تھی۔"

طرزِ تحریر میں مُصنّف کی خود اعتمادی کے علاوہ جو اس خاکے کی امتیازی خصوصیت ہے، سب سے زیادہ متاثر کرنے والا وہ حصّہ ہے جہاں دستار کی تہوں کا انتہائی تفصیلی ذکر کیا گیا ہے۔ ایک مُصوّر اس تفصیل کی وجہ کو سمجھے گا کسی شبیہ کے مکمل ہونے کی جانچ یہ ہے کہ اس میں سر کے پہناوے کو کیسے دکھایا ہے۔ اِس لیے کہ دستار کے پیچوں کی بندش ہندوستانی ذہن کے لیے بہت معنی خیز چیز ہے۔ ایسے نکتے پر بابر کی فکر و احتیاط کے جذبے کو صرف وہی مُصوّر پسند کر سکتا ہے جو مشرقی ممالک میں رہ چکا ہو۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا کہ یہ کیفیت شبیہ نگار مُصوّر کو سمجھانے کے لیے تحریر

52 "فقیروں کا درختوں کے نیچے ڈیرا ڈالنا"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۵۰ء - ذخیرہ بیرن موریس راتھ چائلڈ، پیرس

53 ”پیلو مرغ“۔ تزک جہاں گیری میں اس کا تفصیلی ذکر ہے۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۱۲ء۔ سائز:
۱۴ ۳/۴" × ۱۰" - انڈین میوزیم کلکتہ، نمبر ۲۱۰

کررہا تھا۔ بہر حال چہرے کی کرداری خصوصیات کو بیان کرنے میں بابر خود اپنی ماہرانہ صلاحیت کے بارے میں خلصی معقول رائے رکھتا تھا اور مصوری سے متعلق اُس کا ایک تاریخی قول بہزاد جیسے مشہور و معروف مصوّر کی شبیہ نگاری پر ایک تنقید کی حیثیت رکھتا ہے۔ جہاں وہ یہ مانتا ہے کہ یہ ایرانی اُستاد سب سے ممتاز نقّاش اور ایک خوش اسلوب مصوّر ہے اُسی کے ساتھ کسی قدر برتری کے انداز میں یہ بھی لکھتا ہے :۔ "لیکن اس نے نوجوانوں کے بے ریش چہروں کے خاکے اچھے نہیں بنائے ہیں۔ اُن کی گردنیں بہت لمبی کردی ہیں۔ داڑھی والے چہروں کی انتہائی خوبصورت نقّاشی کرتا ہے۔" مغلوں کو بیانیہ تصویر کشی یعنی ایک بُرش کے خطوط کی طرح چند مختصر جُملوں میں تاثّرات کو بیان کرنے کی خداداد صلاحیت اپنے اجداد سے ورثے میں ملی تھی جس کا اندازہ جہانگیر کی ایک قلمی تصویر کشی سے ہوتا ہے جس میں اُس نے اپنے والد کا حُلیہ مبارک بیان کیا ہے :۔

"اُن کا رنگ گندمی تھا۔ آنکھیں اور ابرو سیاہ اور رنگ پر صباحت سے کچھ زیادہ ملاحت تھی۔ وہ شیر اندام تھے۔ سینہ کشادہ اور دست و بازو لمبے تھے۔ ناک کے بائیں طرف چنے برابر ایک بھرا ابھرا تل جو دیکھنے میں بہت خوش نما معلوم ہوتا تھا۔"[1] اس طرز بیان کا موازنہ اگر ٹام کوریٹ کے غیر مہذب اور غیر واضح بیان سے کریں جس میں اس نے جہانگیر کی عکاسی کی ہے تو ان دونوں کی قوت بیان کا فرق سامنے آجائے گا۔ سنکی سیاح لکھتا ہے :۔ "اُس کے جسم کی بناوٹ موزوں ہے۔ قد و قامت میں مجھ سے کم (بغیر کسی جھکن بُنیاد کے میں سمجھتا ہوں یہ غلط ہے) لیکن کہیں زیادہ فربہ ہے۔" تصویر کشی کی اس مبہم کوشش سے صاف ظاہر ہے کہ مُغل شہنشاہ جب کسی کے حُلیے کو بیان کرنا چاہتا تھا تو اس کام کو چند مُنتخب لفظوں میں بڑی خوبی سے انجام دے دیتا تھا۔ اس فن میں اس کو یقیناً انگریز پر فوقیت حاصل تھی۔

معلوم ایسا ہوتا ہے کہ مُغلوں نے اپنی مانند نگاری[2] کی جبلّت کا کچھ حصہ اپنے مصوّروں کو بھی ودیعت کردیا تھا اور جب اس میں ایرانی اور ہندوستانی دونوں مصوّروں کے قدرتی شعور اور ہنرمندیوں کا امتزاج ہوا تو اس سے انتہائی دلکش نتائج برآمد ہوئے۔ اگر ہم ان چند مشہور ہستیوں پر جو مُغل مرقّعوں کے صفحات سے جھانک کر ہمیں دیکھتی ہیں ایک مختصر تبصرہ کریں تو ہمیں معلوم ہوجائے گا کہ ایک شبیہ نگار مصوّر اپنے فن کے لیے کس قسم کا مواد منتخب کرتا تھا۔ اس نے قدیم ادبیات کی دُنیا سے رُستم، بہرام گور اور ایرج کی خیالی صورتوں کو تخلیق کیا۔ رُستم مشرق کا ہرکلس تھا۔ بہرام گور ایک طاقتور شکاری اور ایرج ایران کا ایک جنگجو تھا (پلیٹ ۱۰)۔ ان کے علاوہ ایران کی داستانی تاریخ کی دیگر

---

[1] تزک جہانگیری ۔ ف ۔ سرسید ۔ غازی پور ۔ ۱۸۶۳ء صفحہ ۱۴ (مترجم)

[2] "مانند نگاری" کی اصطلاح آئین اکبری سے ماخوذ ہے Siezing Likeness (مترجم)

ہستیوں کو تصویر کا جامہ دیا۔ جوں جوں وہ اپنے زمانے سے قریب آتا گیا اس کی تصویروں میں اور زیادہ حقیقت کا امکان پیدا ہوتا گیا اور اس نے منگول دَور کے ان مُتعدد سورماؤں اور مجاہدوں کی خیالی صورتیں بنائیں جو تیرھویں صدی عیسوی میں ایشیا کے بیشتر علاقوں پر چھائے ہوئے تھے۔ ان اوراق میں ہمیں سلطان او غاتے نظر آئے گا جس کی طاقت کے آگے چین جیسی عظیم سلطنت نے ہتھیار ڈال دیے تھے اور جس کی بروقت موت نے یورپ کو منگول تاتاروں کے حملوں سے بچا لیا تھا۔ یہاں اُس مانگو خاں کا روشن اور بے تعصب چہرہ ہے جس کے بعد چنگیز خاں کی سلطنت کا زوال شروع ہوا اور مغرب میں اُس کے ہم فرماں روا ہلاکو کی حکومت ختم ہو گئی جس نے ۱۲۵۸ء میں بغداد کو تاخت و تاراج کر کے ایشیائی تمدن کے قلب پر کاری ضرب لگائی تھی۔ اسی زمانے کی کچھ صورتیں شکلیں ان لوگوں کی بھی محفوظ ہیں جو ایرانی تہذیب و تمدن کے اہم ارکان تھے۔ مثلاً شہرۂ آفاق صوفی جلال الدین رُومی اور ان کے ہم عصر سعدی جو شاعری میں اتنے ہی مشہور تھے جتنے کہ نثر نگاری میں۔ لیکن جب ہم تیموریوں کے عہد میں قدم رکھتے ہیں، جن کے زمانے کی شبیہوں کو زیادہ صحیح اور اصلی سمجھا جاتا ہے تو ہم کو احساس ہوتا ہے کہ شبیہ نگاری کے فن میں اب زیادہ پختگی آ چکی ہے۔ اگرچہ بعض تصویریں شاہد ہیں کہ وہ حقیقی زندگی کو دیکھ کر بنائی گئی ہیں لیکن اب تک نقاش اپنی شبیہوں کو اصل فرد کی بجائے زیادہ تر روایتی قصّے کہانیوں اور تاریخی ریکارڈ سے اخذ کیا کرتا تھا۔ خاندان تیموریہ کے قریب قریب ہر اہم فرد کی تصویر ہمارے پاس ہے۔ اس میں خود پُر جلال امیر (تیمور) (پلیٹ ۳ تصویر ۱) سے لے کر براہ راست اسی سلسلہ نسب کے دَور کے وہ جانشین بھی ہیں جنھوں نے آئندہ ہندوستان میں سلطنت مُغلیہ کی بنیاد ڈالی۔ اس ہم جد سلسلہ نسب کے علاوہ اس شبیہ خانے میں تیموری خاندان کے دُوسرے افراد بھی نظر آئیں گے جن میں مشہور و معروف شاہ رخ بھی ہے جس کی توجہ نے ہرات کو اس قدر خوب صورت شہر بنا دیا تھا کہ ایک زمانے میں اُس کو مشرق کا سب سے پُر تکلف شہر سمجھا جاتا تھا۔ یہیں اُس کا باذوق اور شائستہ بھتیجہ بایسنغر بھی ہے جس نے مصوّروں، شاعروں اور عالموں کی سرپرستی کی تاہم ۱۴۹۹ء میں بڑی گمنامی کی موت پائی۔ اسی میں امیر، شریف، اہلِ ہمت، صوفی اور درویش، جو ان تیموری شہنشاہوں کے دربار کی رونق تھے، آزادی سے نظر آتے ہیں۔ غرضکہ اس زمانے کے ہر اعلیٰ و ادنیٰ کی حقیقی تصویر ہمارے سامنے مطالعے و مشاہدے کے لیے موجود ہے۔

ایران کی مشہور و معروف اور ممتاز شخصیتوں کے شبیہی مُرقّعے تاریخی اعتبار سے خواہ کتنے اہم ہوں لیکن اپنی اہمیت میں ان لاتعداد شبیہوں سے کہیں کم ہیں جن کو مُغل مصوّروں نے تخلیق کیا تھا۔ ان مُرقّعوں میں بابر سے لے کر جس نے ۱۵۲۶ء میں مغل خاندان کی بنیاد ڈالی تھی، مُغلوں کے آخری شہنشاہ بہادر شاہ ظفر تک جس نے ۱۸۶۲ء میں جلاوطنی میں انتقال کیا تھا سارے شہنشاہ موجود ہیں اور سب کی اصلی اور حقیقی تصویریں ہیں۔ ان میں سے بیشتر شبیہیں مینا تور مصوّروں کے فن کا انتہائی دل کش نمونہ تصوّر کی جاتی ہیں۔ انھیں کے ساتھ ایسے مُتعدد سورماؤں اور عالموں کی بھی تصویریں ہیں جن کے مرداں

54 "تیتر" مصوّر: غالباً منصور۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۵ء۔ ذخیرہ بیرن موریس ڈ راتھ
چائلڈ، پیرس۔

تصویر ۲ : "رات کا بگلا" از مرقع شہزادہ داراشکوہ - زمانہ: تقریباً ۱۶۴۰ء
انڈیا آفس لائبریری - آر اینڈ ایل ۹۴۴ — ۱۹۰۸ - فولیو ۹ ۱۰ء

55 تصویر ۱ : "بطخیں" از مرقع داراشکوہ - زمانہ: تقریباً ۱۶۴۰ء -
انڈیا آفس لائبریری آر اینڈ ایل ۹۴۴ — ۱۹۰۸ - فولیو ۳۲ء -

اوصاف یا تہذیبی کارناموں نے مغل دربار کی شان کو دوبالا کیا۔ اس میں مورخ ابوالفضل ہے ــــ اپنے زمانے کا باسویل[1] ــــ اور یہ ایک مناسب خطاب ہے اس لیے کہ اس نے آئینِ اکبری اور اکبر نامہ تصنیف کیں اور ان کے علاوہ ان ضخیم کتابوں کا بھی مصنف تھا جو عہدِ مغلیہ کے ابتدائی نظم و نسق سے متعلق بیش بہا معلومات بہم پہنچاتی ہیں۔ اس کے بھائی "ملک الشعرا" فیضی اور مشہور موسیقار اور گوّیے تان سین جیسے استادانِ فن کی متعدد بار عکاسی کی گئی ہے۔ مغل وزیروں میں سب سے نمایاں ٹوڈرمل ہے جس نے میدانِ جنگ میں سپہ سالاری کے علاوہ دیوان کے بھی فرائض انجام دیے تھے۔ دونوں مختلف نوعیت کے عہدے تھے لیکن دونوں کو اس نے بڑی کامیابی سے انجام دیا۔ اس کے ساتھ دوسرے ممتاز ہندو بھی نظر آتے ہیں جو اکبر کے ساتھ تھے اور جنھوں نے اکبر کی اس کوشش میں کہ وہ رعایا کے مختلف طبقوں میں ہم آہنگی پیدا کرے تن من دھن سے مدد کی۔ یہاں اس راجہ بیربل کی شبیہ ہے جس کا نام اب محض اس کے محل سے زندہ ہے۔ یہ محل فتح پور سیکری کی ایک شاندار اور دل کش عمارت ہے۔ اسی طرح امبر کا راجہ مان سنگھ ہے جو سارنال کی جنگ میں اپنے شہنشاہ کے دوش بدوش بڑی شجاعت سے لڑا تھا اور جس نے دوسرے متعدد معرکوں میں اپنی راجپوتی جان بازی کا مظاہرہ کیا تھا۔ ان کی اور دوسرے بہت سے معروف اور غیر معروف افراد کی شبیہیں ان اوراق میں بکھری پڑی ہیں اور ہندوستانی میناتور تصویروں کے مرقعوں سے جھانک کر ہمیں دیکھتی ہیں۔ ایک تصویر میں سیاہ چغہ پہنے ایک اور گورے رنگ کا چہرہ ہے۔ یہ فلورنس کا یسوعی پادری فادر فرانسکو کورسی ہے جس نے کئی سال تک مغل دربار میں قیام کیا اور اتفاق سے سر تھامس رو کے ترجمان کے فرائض بھی انجام دیے تھے۔ مغربی میناتور تصویروں کی ایسی نقلیں بھی محفوظ ہیں جن کو پاکر جہاں گیر کو بے انتہا مسرت ہوئی تھی۔ اسی سفیر کی بیوی لیڈی رو کی ایک اصلی تصویر ہے جس کو ایک انگریز مصوّر آلیور[2] نے بنایا تھا۔ اس کی پوری کہانی کو خود رو نے اپنے سفرنامے ایمبیسی میں بڑی خوب صورتی سے بیان کیا ہے۔ عام لوگوں میں کچھ ایسی شخصیتیں بھی تھیں جو اپنے آقاؤں سے زیادہ عرصے تک مشہور رہیں مثلاً مُلّا دوپیازہ جس کے مسخرے پن کے فقروں سے آج بھی لوگوں کے پیٹ میں بل پڑ جاتے ہیں مگر وہ اس کے آقا شہنشاہ اکبر کے نام سے واقف نہیں ہیں۔ فہرست بڑی طویل ہے۔ شہزادے اور مُلّا، سپاہی اور فقیر، ہر مزاج کے مرد اور عورتیں اس عظیم الشان تصویر خانے میں شانہ بشانہ ایک دوسرے کے ساتھ چلتے نظر آتے ہیں۔ مغل مصوّروں نے اپنے فن کو محض انسانی عنصر تک محدود نہیں رکھا بلکہ بہت سی تصویریں جانوروں اور پرندوں کی بھی موجود ہیں۔ شہنشاہ کے منظورِ نظر ہاتھی اور گھوڑوں کی شبیہیں بڑی سچائی اور جذبے سے بنائی گئی ہیں۔ ہاتھیوں میں "دل شنکر" اور "لاج رتن" نظر آتے ہیں اور گھوڑوں میں شہزادہ دارا شکوہ کا محبوب گھوڑا

---

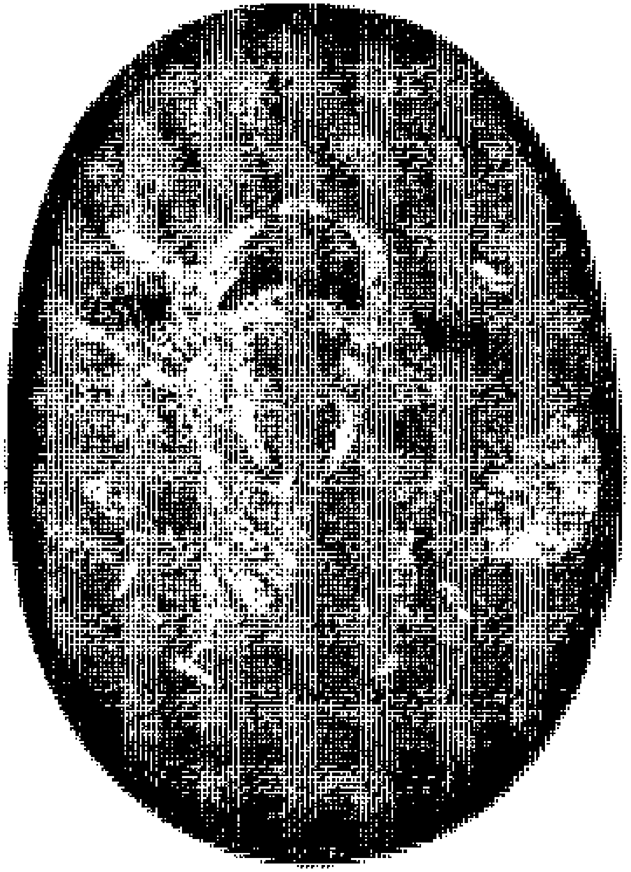
[1] Boswell

[2] Oliver

"دل پسند" ہے۔ انھیں میں پالتو جانور بھی ہیں مثلاً حسین و جمیل سیاہ بارہ سنگھا "سارنگِ دل" جس کی سڈول اور خوبصورت جسامت کی عکاسی کے لیے صرف منوہر کا موقلم ہی سب سے بہتر سمجھا گیا تھا۔ انھیں شکروں اور بازوں سے بڑی محبت تھی اور اُن کی متعدد تصویروں کے علاوہ سارس، مور، لڑتے ہوئے شیر اور دوسرے اقسام کے جانور اور پرندے بھی ان تصویروں میں بکثرت نظر آتے ہیں اس لیے کہ یہی وہ جانور تھے جو اپنے زندہ دل مالکوں کے لیے ہر طرح کی تفریح اور مسرت کا سامان بہم پہنچاتے تھے۔

یہ سچ ہے کہ مغلوں کو شبیہ نگاری کا ذوق و شوق اپنے منگول اجداد سے ورثے میں ملا تھا لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ وہی جبلت تھی جس کی وجہ سے دونوں میں ایک ہی چیز کو پسند کرنے کا جذبہ پیدا ہوا۔ صدیوں کی متمدن زندگی ان دونوں کے درمیان حائل تھی۔ وسط ایشیا کے بربری قبائل اور ہندوستان میں اُن کے زیادہ مہذب جانشینوں کے نظریاتِ زندگی میں زبردست فرق تھا۔ مغلوں کے قدیم اجداد نے آرٹ میں اکھڑپن کا مظاہرہ کیا اور یہ محض بچگانہ خواہش نہ تھی۔ اسی خواہش نے مغلوں کو بھی متاثر کیا تھا بلکہ وہ مغل اپنے اجداد سے ایک قدم آگے تھا۔ دراصل یہ خود نمائی کا وہ عام انسانی جذبہ تھا جس نے اُسے شبیہوں کا پُرجوش شیدائی بنا دیا تھا۔ اس کا اظہار صرف شہنشاہوں کی متعدد انفرادی شبیہوں ہی میں نہیں بلکہ درباری مناظر اور تقریبات سے متعلق ان تصویروں میں بھی بار بار ہوتا ہے جن میں شہنشاہوں کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور وہ دوسرے افراد سے نمایاں دکھائے گئے ہیں۔ جس طرح شہنشاہوں کا یہ عام دستور تھا کہ وہ اسی انداز میں تصویریں بنواتے تھے ویسے ہی دربارِ مغلیہ کے کم حیثیت عہدیداروں میں بھی اسی انداز میں اپنی شبیہیں بنوانے کا رواج ہو گیا تھا۔ اس فن کی ترقی کے لیے تمام حالات سازگار تھے اس لیے کہ اس وقت کا ماحول انتہائی شخصی تھا اور ہر فرد کی خواہش تھی کہ اُس کو تاریخی یا تصویری کسی شکل میں بھی ہمیشہ یاد رکھا جائے مادیت کا دور دورہ تھا۔ انسان کا دل حقیقی زندگی کو دیکھنے اور جاننے کی خواہش سے بھرپور تھا اور معلوم ایسا ہوتا ہے کہ اس آرزو کی تسکین کا ایک ذریعہ تصویر تھی۔ اصلی شبیہ میں ابہام نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک فرد کے وجود کی واضح اور ٹھوس سچائی ہوتی ہے۔ اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے متعدد ایرانی اور ہندوستانی مصوّر موجود تھے جن کو شبیہ نگاری میں روایتی اور فطری دونوں طرح کا ملکہ حاصل تھا۔ یہ مصوّر خوش قسمت تھے کہ ان کے سرپرستوں کو ان کے فن کی ناقابلِ تسکین طلب تھی اور اسی طرح یہ مغلوں کی خوش قسمتی تھی کہ اُن کے حکم کی تعمیل کے لیے ان کے پاس ایسے باہنر موجود تھے۔ اُس زمانے کا شبیہ نگار مصوّر اپنے فن کا اُستاد ہوتا تھا۔ اُس کی بنائی ہوئی تصویریں نفاست اور تکمیل کا ایک مثالی نمونہ ہیں اور جس پیمانے کی کردار نگاری ان میں نظر آتی ہے اُس میں کوئی مصوّر اُس سے سبقت نہیں لے جا سکا ہے۔ اُس کا

66 "ہاتھی"۔ مصوّر غلام۔ زمانہ: ۱۶۲۱ء۔ سائز ۸ ۱۵/۱۶ × ۶ ۱۵/۱۶ - انڈین میوزیم کلکتہ نمبر ۵ بی



57 تصویر ۱: "رقص کرتی ہوئی عورتیں"۔
سائز ۳" مربع - انڈین میوزیم، کلکتہ نمبر ۴بی۔

تصویر ۲: "ایک عورت کی شبیہ"۔ سائز: ۵ ۱/۲ × ۳ ۱/۴
انڈین میوزیم، کلکتہ نمبر ۲۹۴

دماغ انسانی فطرت کے علم اور مشاہدے کا مخزن تھا۔ چنانچہ وہ صرف اپنے ماڈل کے چہرے کو نہیں دیکھتا بلکہ اس میں اپنی شخصیت کو بھی اُتار دیتا تھا۔ اس کے ہم عصر انشا پرداز اگر ایسے شخص کا ذکر کرتے تو وہ اپنے وقت کے مؤرخوں کی عادت کے مطابق مبالغہ آمیز تعریفی کلمات استعمال کرتے اس لیے کہ اُن کا ماڈل اپنی شہرت کے لیے ایسی ہی زبان کو پسند کرتا۔ لیکن مصوّر نے ہمارے سامنے غیر ارادی طور سے نہ صرف حقیقت اور مکمل حقیقت کو بلکہ اس سے زیادہ اور کچھ بھی پیش کیا ہے۔ اُس نے یا تو جان بوجھ کر یا غیر شعوری طور سے اپنے فن کے بھیدوں کو سامنے لاکر کھول دیا ہے، اپنے ماڈل کو اس کے اعمال و افعال کی خصوصیت کے مطابق بنایا ہے۔ یعنی شریف یا حسین، ظالم یا مہربان، فراخ دل یا خسیس، دیانت دار یا مکّار، قوی یا کمزور، ہر ایک کو اپنے فطری رنگ میں پیش کیا ہے۔ اس کردار نگاری میں اُس قابل مصوّر نے نازک خطوط اور انتہائی لطیف تجسیمی خصوصیت سے کام لیا ہے۔

مُغل شہنشاہ کا احساس خود بینی اپنی ذاتی شکل و صورت یا شاہانہ انداز میں بیٹھ کر تصویریں بنوانے تک ہی محدود نہ تھا بلکہ اس جذبے میں اُس نے اپنے اُن ممتاز بزرگوں کو بھی جن پر اُسے جبلّتاً فخر تھا، شامل کر لیا تھا۔ اُس کو نہ صرف اکیلے یا اعلیٰ عہدیداروں کے بیچ میں بیٹھ کر اپنی تصویر بنوانے کی خوشی ہوتی تھی بلکہ اُس نے اپنے آپ کو اجداد کی رفاقت میں ایک ایسی محفل میں دکھایا ہے جس میں اُس کے خاندان کی کئی پشتوں کے ممتاز افراد موجود ہیں۔ یہ تصویریں حقیقی معنوں میں مصوّر کیا ہوا شجرہ تھیں جس کو اسی انداز میں پیش کیا جیسے خاندان کے تمام افراد زندہ ہیں اور سب ایک ہی وقت میں ساتھ جمع ہو گئے ہیں۔ مُغل شہنشاہ کو یہ فکر نہ تھی کہ تصویر کی ترتیب غیر قدرتی ہوتی جا رہی ہے۔ فکر تھی تو بس یہ کہ اس کو بھی ان مشہور و معروف بزرگوں کی معیت میں دکھایا جائے جنھوں نے تاریخ کو بنایا اور سنوارا تھا۔

اس قسم کی نقاشی کا ایک قابل ذکر اور انتہائی قیمتی نمونہ وہ شبیہی گروپ (پلیٹ نمبر ۷) ہے جو برٹش میوزیم میں سلاطین خاندان تیموریہ کے نام سے موسوم ہے۔ اس تصویر کو اکبر کے حکم سے اُس کے دربار کے ایک ایرانی مصوّر نے تیار کیا تھا۔ گمان یہ ہے کہ یہ عبدالصمد کی تخلیق ہے اس لیے کہ تصویر کا انداز اُس کے اسلوبِ فن سے بہت مشابہ ہے۔ اس کے علاوہ یہ اُس داستان امیر حمزہ کی تصویروں کی طرح کپڑے پر بنی ہے جس کی تیاری میں اس مصوّر نے اپنی زندگی کا بیشتر حصّہ صرف کر دیا تھا۔ تصویر میں مُغل شہنشاہ کی مرکزی حیثیت ہے اور اُس کی عمر پینتیس برس سے کچھ اُوپر معلوم ہوتی ہے اور جیسا کہ تصویر کی وضع قطع میں اس کے عہد کی ساری علامتیں موجود ہیں، بہت ممکن ہے کہ اس کی تخلیق کا زمانہ ۱۵۷۷ء ہو۔ اس میں جہانگیر، شاہ جہاں اور آخری دَور کے بعض مُغل شہزادگان بھی شامل ہیں لیکن غور سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ شبیہیں بعد کی معنی آفرینیاں ہیں۔ اکبر شبیہ نگاری کے فن کا پُرجوش قدردان تھا اور اگر ہم

اُس غیر مستند روایت کو صحیح مان لیں جو نسل بعد نسلاً ہم تک پہنچی ہے تو اس کے مطابق اکبر نے مصوری میں ابتدائی درس حاصل کیا تھا اور مختلف لوگوں کی تصویریں بنائی تھیں لیکن جیسا کہ آئینِ اکبری کے ایک اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے اکبر جب جوان ہوا تو اس نے اس موضوع سے متعلق اپنے تصورات کو عملی شکل دی:

"اعلیٰ حضرت اپنی تصویر بنوانے کے لیے خود بیٹھتے تھے۔ انھوں نے مملکت کے تمام اُمرا اور معززاصحاب کو بھی اپنی اپنی تصویریں بنوانے کا حکم دیا۔ اس طرح سے ایک ضخیم مرقع تیار کیا گیا تھا۔ جو وفات پا چکے تھے ان کو نئی زندگی ملی اور جو زندہ ہیں اُن کو حیاتِ جاوید نصیب ہوئی۔"

افسوس ہے کہ یہ مرقع اب ناپید ہے۔ اگر کچھ اوراق باقی ہیں تو وہ مختلف مجموعوں میں اِدھر اُدھر منتشر ہیں لیکن ابوالفضل کے اس بیان سے یہ صاف ظاہر ہے کہ اکبر کے ذہن میں ایک قومی تصویر خانے کا منصوبہ تھا۔ اس سلسلے میں سلاطین خاندانِ تیموریہ کی تصویر اس تصویر خانے کے لیے ایک شاندار تحفہ تھا۔ اس میں امیر تیمور سے لے کر شہنشاہ اکبر تک پورے تیموری مغل خاندان کو پیش کیا گیا ہے اور جہانگیر، شاہ جہاں اور شہزادہ پرویز کی شبیہوں کے بعد میں اضافے ہوئے ہیں۔ سب کے سب ایک خوب صورت چمن میں بیٹھے شاندار ضیافت میں مصروف ہیں۔ وسط میں ایک تخت گاہ ہے اور سب سے ممتاز افراد کے لیے ایک شامیانہ نصب ہے۔ تیموریوں اور مغلوں میں ایسے خاندانی اجتماع بہت عام تھے۔ جہانگیر اپنی تزک میں ایک ایسی ہی تصویر کا ذکر کرتا ہے جو اُس نے ایران سے حاصل کی تھی اور جو شاید "سلاطین خاندانِ تیموریہ" کی تصویر کے زمانے کی تھی۔ اس کی ایک تاریخی اہمیت تھی:-

"یہ تصویر تقتمش خاں[1] کے ساتھ صاحبقراں (امیر تیمور) کی جنگ سے متعلق ہے اور اس میں آں حضرت اور اُن کی اولاد اور ان عظیم اُمرا کی شبیہیں ہیں جن کو اُن کے ساتھ جنگ میں حصّہ لینے کی سعادت نصیب ہوئی تھی۔ ہر صورت کے پاس یہ بھی لکھا تھا کہ وہ کس کی شبیہ تھی۔"

برٹش میوزیم کی تصویر میں بھی ہر شبیہ کے پاس نام لکھا ہے۔ چنانچہ مغلیہ خاندان کے کسی رُکن کو پہچاننے میں کوئی مشکل نہیں ہوتی ہے۔

بدقسمتی سے تصویر بہت خراب حالت میں ہے۔ نہ صرف یہ کہ تصویر کے بعض حصّے کٹ کر الگ ہو گئے ہیں بلکہ بعض صورتوں کی سطح ایسی صاف ہو گئی ہے کہ طباعت کے بعد ان کو پہچاننا قریب قریب ناممکن ہے۔ بہرحال اب بھی

---

[1] تزکِ جہانگیری۔ مرسید۔ میں یہ نام تقمش خاں ہے۔ (مترجم)

جو کچھ باقی ہے وہ اس بات کی دلیل ہے کہ یہ انتہائی خوب صورت اور ایک غیر معمولی تصویر تھی جس میں صورتوں کا بڑی ہشیاری سے مشاہدہ کیا گیا تھا۔ تصویر کے وسط میں شامیانے کے نیچے امیر تیمور تشریف فرما ہیں اور ان کے پاس اکبر ان کی خدمت میں ایک کتاب یا تو پیش کر رہا ہے یا قبول کر رہا ہے۔ بقیہ اہلِ بزم میں بائیں طرف بابر کا دوسرا بیٹا کامران ہے اور اسی کے ساتھ اس کا بڑا بھائی ہمایوں۔ اس کے بعد خود بابر ہے جو اپنے والد عمر شیخ سے محو گفتگو ہے۔ عمر شیخ کے قیلولے کا ذکر تزک بابری سے ایک اقتباس میں صفحہ ١٦٢ پر پہلے ہی ہو چکا ہے۔ اسی طرف باقی تین شہزادے سلطان ابوسعید، سلطان محمد اور میراں شاہ ہیں۔ تخت گاہ کے بالکل بالمقابل دائیں طرف تین نامور تیموری شہزادے بیٹھے ہیں۔ اُن میں شاہ رُخ کا ایک بیٹا ابوبکر مرزا اور اس کا بھائی بایسنغر مرزا ہیں۔ بایسنغر ایک ذی علم اور فن کا مربی تھا جس کے نام سے ایرانی مصوری کا ایک ضمنی اسکول بھی منسوب تھا۔ سب سے دائیں طرف ان دونوں کا باپ خود شاہ رُخ ہے جو تیمور کا چوتھا اور سب سے زیادہ نامور بیٹا تھا۔ اس پوری تصویر کو پلیٹ ٩٠ پر پیش کیا گیا ہے اور اس کے ایک حصے کو بڑا کر کے پلیٹ ١٢ پر دکھایا گیا ہے۔ اس کے علاوہ دو سب سے مشہور مغل ہستیوں کی تصویریں بھی اصلی تصویر کے سائز کے مطابق چھاپی گئی ہیں۔ بابر کی تصویر پلیٹ ٩٣ پر اور اکبر کی تصویر پلیٹ ٩٠ کی دوسری تصویر پر پیش کی ہیں۔ بابر کی شبیہ بہت نفیس ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دھوپ کی وجہ سے اس کا رنگ سنولا گیا ہے اور عمر شیخ کی مزاحیہ نوک جھونک سے اس کے چہرے پر تمسخر انگیز مسکراہٹ آ گئی ہے۔ اُس کے نیچے ہمایوں کی شبیہ ہے جو بدقسمتی سے بہت گھس گئی ہے جب کہ اُس کے اس ابتدائی دور کی تصویر کی بڑی کمی ہے۔ اس کی بہت سی شبیہیں موجود ہیں جن میں بیشتر بعد کے زمانے کی ہیں لیکن کوئی شبیہ عمدہ نہیں ہے۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ قریب قریب ہر تصویر میں اس کا ایک مخصوص انداز ہے۔ سر اور جسم آگے جھکا دکھایا گیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مصور اس کے مزاج کی کمزوری اور بودے پن کی سچی عکاسی میں حتی الامکان کوشاں تھا۔ لیکن اس تصویر میں دراصل اکبر کی شبیہ ہے جو اب ہماری توجہ کا مرکز ہوگی۔ اگر ہم اس کے تمام پیش روؤں سے مقابلہ کریں تو ہمیں اس مغل شہنشاہ کی وضع قطع سب سے مختلف نظر آئے گی۔ اب رندوں اور فقیروں جیسی اونچی چونچ دار ٹوپی یعنی ترکانی کلاہ کے دن بیت چکے تھے اور اس کی جگہ خوب چست پگڑی یا ہندوستانی راجپوتوں کے "چیرے" نے لے لی تھی۔ بکثرت مسلمانوں کی خودرو لمبی داڑھی کے بجائے متھرا کے ہندوؤں کی منڈی ہوئی ٹھوڑی اور گل مچھے تھے۔ لباس اور حلیے میں اکبر اپنے کسی تیموری یا مغل بزرگ سے کوئی مشابہت نہیں رکھتا تھا۔ جہاں تک اس کی خارجی وضع قطع کا تعلق ہے وہ اب حقیقی معنی میں ہندوستانیوں کا ہندوستانی بن گیا تھا۔ اُس کے ہم عصر روزنامچوں میں اس کی اس ظاہری تبدیلی اور تغیر کا تفصیلی ذکر ہے۔ اُس کے داخلی عقائد میں جو تبدیلی آئی وہ اُس کے ایجاد کردہ مذہب

"دین الٰہی" میں ظاہر ہوا۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اکبر اور جہاں گیر دونوں کی آزاد خیالی اس حد تک بڑھی تھی کہ انھوں نے ہندوؤں کے نشانِ امتیاز تلک کے ٹیکے کو بھی اپنالیا تھا۔ مُغل شبیہوں کی وضع قطع اور ان کے لباس کا خاص انداز ہے۔ جیسا کہ ہر زمانے اور ہر ملک میں ہوتا آیا تھا، درباریوں نے فرماں روائے مملکت کی مثال کو اپنایا اور بعض نے تو شہنشاہ کی ذرا ذرا سی جزئیات کی نقل کی لیکن فیشن اپنانا بھی کوئی خود اختیاری بات نہ تھی۔ اکبر نے اس سلسلے میں مختلف احکامات جاری کیے تھے جن کی پابندی ایک زمانے میں بڑی سختی سے کی جاتی تھی۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ ابتدائی دَور کی بعض تصویریں دیکھنے سے پہلی نظر میں ہندو اور مسلمان میں فرق کرنا آسان نہیں ہے۔ لیکن دوسری طرف اس کی مدد سے ایک مُبصر بڑی حد تک صحیح صحیح یہ فیصلہ کر سکتا ہے کہ تصویر کس عہد کی ہے۔ سر کے پہناوے، چہرے پر داڑھی مونچھ، پٹکے یا جامے کی وضع قطع اور جوتے جوتیوں میں اکثر شہزادوں اور امیروں نے شہنشاہِ وقت کا اتباع کیا۔ وضع قطع سے متعلق ہر شہنشاہ کے اپنے ذاتی تصورات تھے اس لیے ہر عہد میں فیشن بدلتے رہتے تھے۔ یہ جاننا خارج از دلچسپی نہ ہوگا کہ جہاں گیر اپنے جذبۂ خُودنمائی کے تحت کانوں میں موتی پہنتا تھا اور اس کے متعدد اعلیٰ عہدیداروں کے ساتھ ان لوگوں نے بھی کھلے دل سے اس کا اتباع کیا جو فیشن کے اعلیٰ ترین معیار کے علم برداروں میں شمار ہونا چاہتے تھے شاہ جہاں کو خوبصورت ترشی ہوئی داڑھی پسند تھی۔ اس لیے اس کے عہد میں منڈی ہوئی ٹھوڑی فیشن سے خارج ہو گئی۔

جہاں گیر اپنے والد کی طرح شبیہہ نگاری کا بہت شوقین تھا اور اس میں شک نہیں کہ اس شاہی خاندان کے تمام افراد میں سب سے زیادہ اسی شہنشاہ کی تصویریں بنائی گئی تھیں۔ بچپن سے لے کر اس زمانے تک کی تصویریں موجود ہیں جب اس کے جسم میں ڈھیلا پن آگیا تھا اور وہ ایک مضمحل اور مُعمّر آدمی نظر آتا تھا۔ جہاں گیر کی اتنی زیاد تصویریں محفوظ رہنے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس نے شبیہی تحفوں کو رواج دیا تھا اور جن لوگوں کی دل جوئی یا عزّت افزائی منظور ہوتی اُن کو اپنی شبیہیں بطور تحفہ دیا کرتا تھا۔ ایک موقع پر وہ لکھتا ہے:۔۔۔۔ "اور چونکہ عادل خاں میری تصویر کے لیے برابر ملتمس تھا، میں نے اُسے ایک تصویر بھیج دی اور اپنے ہاتھوں سے شبیہہ پر یہ رباعی لکھ دی:

اے سوئے تو دائم نظرِ رحمتِ ما ۔۔۔ آسودہ نشیں بسایۂ دولتِ ما
سوئے تو شبیہہ خویش کردیم رواں ۔۔۔ تا معنی ما بہ بینی از صورتِ ما[1]

---

[1] تزکِ جہاں گیری۔ ف۔ سرسید۔ صفحہ ۲۲۲ (مترجم)

58 شہنشاہ جہانگیر شاہ جہاں کا خیر مقدم کر رہا ہے"۔ یہ ایک درباری منظر کا نامکمل خاکہ ہے۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۲۵ء۔ انڈیا آفس لائبریری، ذخیرہ جانسن۔

59 تصویر ۱: "معمار اور تعمیر دیوار"۔ سائز: ۴ ۱/۴ × ۳
انڈین میوزیم کلکتہ نمبر ۲۱۰

تصویر ۲: "دو شبیہیں"۔ ذخیرہ: جے، سی فرنچ۔ آئی۔ سی۔ ایس

جس طرح دربار میں شرف حضوری پانے والے تمام اعلیٰ عہدے داروں کو تصویریں پیش کی جاتی تھیں اُسی طرح انگریز سفیر تھامس رَو کو بھی ایسی ہی ایک تصویری یادگار عنایت ہوئی تھی۔ جہانگیر "شبیہی نگ" کا بھی مُوجِد تھا۔ درباریوں کو حکم تھا کہ اس کی چھوٹی چھوٹی تصویریں پگڑیوں میں بُروچ کی طرح آویزاں کر کے پہنا کریں۔ شاہ جہاں نے ان دونوں فیشنوں میں اپنے والد کی پیروی کی تھی جس کا ایک ثبوت رامپور کی رضا لائبریری میں اوّل الذکر کی ایک شبیہ ہے اس پر لکھا ہے کہ وہ اپنے ایک سپہ سالار کو اُس کی اعلیٰ خدمات کے صلے میں یہ تصویر بطور تحفہ دے رہا ہے۔ پلیٹ ۲۴ کی اصلی تصویر کو آلات مکبّری سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ متعدد حاضرین دربار ایسے آویزے اور بُروچ پہنے ہیں جن میں شہنشاہ کی بہت باریک شبیہ بنی ہوئی ہے۔ جہانگیری عہد کا سب سے باکمال شبیہ نگار ایک ہندو بشن داس تھا جس کے بارے میں جہانگیر اپنی تُزک میں لکھتا ہے کہ "شبیہ نگاری میں وہ یکتائے روزگار ہے"۔ اس مُصوّر کے چند ہی فنی نمونے باقی بچے ہیں جن میں سادہ تہ کین سنگٹن کے بابر نامہ کی ایک تصویر ہے۔ ایک تصویر بوسٹن میوزیم میں ہے اور ایک خاکہ کلکتے میں ٹیگور کے ذخیرے میں موجود ہے۔ کلکتہ میوزیم میں ایک تصویر شاہ عباس کی ہے جو یا تو اسی مُصوّر کے قلم کا نتیجہ ہے یا اُس کے زمانے کی بہت عمدہ نقل ہے۔ جہانگیر نے ایک اہم وفد ایران بھیجا تھا جس میں بشن داس بھی شامل تھا "تاکہ وہ شاہ (عباس) اور اُس کے عمایدینِ دولت کی شبیہیں بنا کر لائے"۔ چنانچہ اس کی بنائی ہوئی بیشتر تصویریں اُس کے اسی سفر کا نتیجہ ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ایرانی شہزادوں یا امیروں کی جو شبیہیں ہم کو مُغل مرقعوں میں نظر آتی ہیں ان میں بیشتر تصویریں اصل میں بشن داس کی بنائی ہوئی ہیں۔ جہانگیر اُس کے کام سے بہت خوش تھا اِس لیے کہ بشن داس کے واپس آنے کے بعد اُس کی تخلیقات پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نے لکھا تھا "اُس نے متعدد لوگوں کی شبیہیں تیار کی تھیں خاص طور سے میرے بھائی شاہ عباس کی تصویر بہت عمدہ بنائی ہے۔ چنانچہ اُس کے خدمت گاروں میں سے جس کسی کو بھی دکھائی گئی ہر ایک نے اُس کی بہت تعریف کی۔ انعام کے طور پر اس مُصوّر کو ایک ہاتھی کے تحفے سے سرفراز کیا گیا۔" [ع۱]

جہانگیر نے "سلاطین خاندان تیموریہ" کے گروپ میں اپنی شبیہ بھی شامل کر دی۔ لیکن چونکہ بنیادی طور سے یہ شبیہ اصلی تصویر کا حصّہ نہ تھی اِس لیے اس کے شمول سے تصویر کی خوش نمائی میں کوئی اضافہ نہیں ہوا بلکہ بیچ کا حصّہ صورتوں کے جمگھٹے کی وجہ سے غیر متوازن ہو گیا ہے۔ بہرحال معلوم ایسا ہوتا ہے کہ بادشاہ جب عنانِ حکومت سنبھالتے تھے تو وہ اپنے بعض شوق دل کھول کر پورا کرتے تھے تاکہ دنیا جان جائے کہ حکومت اور اقتدار اب اُن کے ہاتھ میں ہے۔ اُن میں ایک اصُول جس کی سب نے پابندی کی یہ تھا کہ وہ بیشتر سرکاری املاک پر ذاتی مُہر ثبت کرتے تھے جس کی مثال

ع۱ تزک جہانگیری۔ ت۔ سرسید۔ غازی پور۔ ۱۸۶۳ء صفحہ ۲۸۵ (مترجم)

شاہی کتب خانے کی انتہائی قیمتی کتابیں اور مصوّر کیے ہوئے قلمی نسخے ہیں۔ جو کتابیں انھیں زیادہ پسند آتی تھیں ان کے دیباچے کے صفحے پر کبھی کبھی اپنے ہاتھ سے بہت مزیّن حروف میں ایسی تحریروں کا اضافہ کرتے تھے جو خود ان شہنشاہوں کے بارے میں ہوتیں یا جن سے فن پاروں کی قدردانی کا اظہار ہوتا تھا۔ یہ کسی قدر وہی جذبہ تھا جس کے تحت انھوں نے اپنی شبیہوں کو سلاطین خاندان تیموریہ کے گروپ میں شامل کیا تھا۔ جہاں گیر کو اپنے حسب نسب پر بہت فخر تھا جس کا اظہار متعدد تصویروں خصوصاً ایک انوکھی شبیہ سے ہوتا ہے اور جو راتھ چائلڈ کے مُرقّع میں موجود ہے۔ اس بیناوَر تصویر کے زیریں حصّے میں بارہ خانوں کا ایک سلسلہ ہے۔ ہر خانے میں شہنشاہ کے بچپن سے لے کر چالیس سال کی عُمر تک کی الگ الگ شبیہیں ہیں اور ان کے اوپر خوش خط حرُوف پر مشتمل ایک خوب صورت پے نال میں شجرہ نسب ہے جس کا سلسلہ امیر تیمور سے جا کر مل گیا ہے۔ یہ تصویر فن کارانہ خوبیوں کی حیثیت سے تو نہیں بلکہ ہشیاری اور احتیاط سے بنائی گئی ہے اسی لیے دلچسپ ہے۔ اگرچہ جہاں گیر کو ہر موقعے سے متعلق اپنی تصویر بنوانے کا شوق تھا تاہم اُسے دوسروں کی شبیہوں سے بھی دل چسپی تھی۔ عام جلسوں سے متعلق جو مُتعدد تصویریں مغل بیناوَر مُرقعوں میں نظر آتی ہیں وہ دراصل مُصوّری کے لیے شبیہ نگاری کا ایک بہانہ ہوتی تھیں۔ تصویر کا اصل موضوع بذات خود ثانوی حیثیت رکھتا تھا البتہ دربار میں جب سب لوگ حاضر ہوتے تھے اُس وقت اُن کے خدوخال اور چہروں کو بنانے کا مناسب مَوقع ہوتا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ اس کتاب کے مقابل عنُوان صفحے کی تصویر بھی اسی خیال کے ماتحت بنائی گئی تھی۔ یہ ایک عام درباری تقریب کی منظر کشی ہے لیکن اس میں مُصوّر کو اس بات کا شاندار مَوقع ملا کہ وہ ہر حاضر شخص کو لافانی بنا دے۔ اس تصویر کے مرکز میں فرماں روائے اعلیٰ سے لے کر کونے میں طائفے کی غیر اہم میراثن بھی شامل ہے۔ بعض اہم شخصیتوں کے نام بہت باریکی سے ان کے قریب لکھ دیے گئے ہیں۔ جیسا کہ لکھے ہوئے ناموں سے ظاہر ہے شہنشاہ کے بالکل سامنے تین ممتاز اُمرا نظر آئیں گے جنھوں نے جہاں گیری دَور میں مُلکی نظم و نسق میں بہت نمایاں حصّہ لیا تھا گروپ کے بالائی حصّے میں تخت کے سامنے گورے رنگ اور نارنجی پگڑی میں اعتمادالدولہ ہے جس کا نام فنِ تعمیرات کے ایسے خوب صورت اور بیش بہا نمونے سے وابستہ ہے جس سے بہتر کوئی عمارت ان عظیم مغلوں نے تعمیر نہیں کی اور یہ آگرے میں اس کا مقبرہ ہے جو سنگ مرمر کی ایک سفید عمارت ہے اور جس میں بڑی افراط اور شاہ خرچی سے قیمتی پتھروں کا استعمال ہوا ہے۔ اس کی شہرت کی بہر حال اصلی وجہ یہ ہے کہ وہ جہاں گیر کی ملکہ نورجہاں کا باپ تھا۔ نورجہاں انتہائی حسین اور اپنے زمانے کی ایک ممتاز خاتون تھی۔ اعتمادالدولہ نے اپنی ساری زندگی انتہائی ناموری میں گزاری۔ اُس کو اپنے شہنشاہ داماد کی اس حد تک رفاقت حاصل تھی کہ جب اس کا انتقال ہوا تو جہاں گیر نے لکھا: "وہ ایک دانا وزیر اور ایک عالم و فاضل اور مُشفق ساتھی تھا۔" تصویر میں اس کے نیچے اس کا بیٹا آصف خاں ہے جو جہاں گیر کے عہد میں حکومت کا ایک اہم رُکن تھا۔ لاہور میں اس کا مقبرہ اپنے زمانے میں ایک حسین عمارت تھی جو،

میں چاروں طرف بڑی افراط سے رنگ برنگے شامل استعمال کیے گئے تھے۔ لیکن افسوس کہ اس کا بیشتر آرائشی کام اب ختم ہو چکا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ باپ اور بیٹے دونوں کو فن سے بہت لگاؤ تھا۔ مقبروں کی خوب صورتی تو ان کے فن کارانہ مزاج کا ثبوت ہے ہی لیکن خود شہنشاہ نے دونوں کو اپنے تصنیف کیے ہوئے جہاں گیر نامہ کی نقلیں عنایت کی تھیں جو غالباً مکمل طور سے مصوّر کی ہوئی تھیں اور جہاں گیر ایسے فن کارانہ نمونے صرف انھیں لوگوں کو دیتا تھا جن کے بارے میں اُسے معلوم تھا کہ وہ پسند کریں گے اور ان سے لطف اٹھائیں گے۔ اس تصویر میں آصف خاں کے پیچھے بڑی شاندار جسامت کے ساتھ عصا ٹیکے خواجہ ابوالحسن کھڑا ہے جس نے اپنی ملازمت کے بیشتر ایام دکن میں گذارے تھے۔ خواجہ کو سلطنت مغلیہ کے اس خطّے سے گہری واقفیت تھی اور جہاں گیر نے اپنے اس دُور دراز اور دشوار گذار علاقے کے نظم و نسق کے بارے میں اُس کے صائب مشوروں سے ہمیشہ استفادہ کیا تھا۔

ان نامور سرکاری ہستیوں کا جائزہ لینے کے بعد اب ہم ان خادمانِ مشرق کی طرف توجہ کریں گے جن کی شکلوں کو مغل نقاشوں کی ہنرمندی نے کاغذ پر محفوظ کر لیا ہے۔ ان صورتوں میں شیخ سعدی سے زیادہ دل چسپ کوئی صورت نہیں ہے۔ ہندوستان اور ایران کے نامور افراد کی شبیہوں کے اس سلسلے میں ان کے خدوخال جن سے زمانے کے سرد و گرم کے اثرات ظاہر ہیں، سب سے انوکھے اور نمایاں نظر آتے ہیں۔ کتنا اچھا خیال ہے اگر اس شبیہ کے ذریعے ایک طرح سے ہم اس حکیم کو گوشت پوست میں تصوّر کریں اور اس کی چند حکایات کو بیان کریں۔ اُن کے ہم عصر جامی کے بقول "وہ شیراز کے چمن کا بلبل تھا" اور یہ بالکل درست ہے کہ جو درجہ مغرب میں شیکسپیر کا ہے وہی درجہ مشرق میں شیخ سعدی کا ہے اس لیے کہ ان کی تصنیفات نہ صرف مشرق بلکہ دوسرے تمام ممالک میں مقبول ہیں۔ لوگ ان کو پڑھتے اور ان کے حوالے دیتے ہیں۔ ہم اس بے نام مغل مصوّر کے احسان مند ہیں جس نے اس غیر معمولی انسان کے چہرے کو ایسے فن کارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ پلیٹ ۱۱ تصویر ۲ کی یہ شبیہ جس زمانے میں بنائی گئی تھی اُس سے کم سے کم تین سو سال قبل شیخ سعدی کا انتقال ہو چکا تھا مگر تصویر کی فنی افضلیت اور تازگی کو دیکھ کر پورا یقین ہوتا ہے کہ یہ ایک مصدقہ شبیہ ہے اور اس عالم اور فاضل مصنف کے اُس اصلی خاکے کی نقلِ ثانی ہے جو اُس کے انتہائی شہرت کے زمانے میں تیار کیا گیا تھا۔ شیخ سعدی کی زندگی کی مکمل نشو و نما بہت بعد میں ہوئی۔ مختلف ملکوں میں قسمت آزمائی اور زندگی کے نشیب و فراز کے اثرات کو چہرے کے خطوط اور اُس کے دُبلے پن کے ذریعے بڑی سچائی سے ظاہر کیا ہے۔ شیخ سعدی بارہویں صدی کے آخر میں شیراز میں پیدا ہوئے تھے۔ بغداد میں تعلیم حاصل کی، کم عمری میں گھر چھوڑ کر جہاں گشتی شروع کر دی۔ فلسطین کی مہم پر مسیحی مجاہدوں نے انھیں قید کر لیا اور بحیرۂ روم کے مشرقی علاقے اور طرابلس کی خندقوں میں اُن سے جبری محنت کرائی۔ بالآخر عجیب و غریب تجربات کے ایک طویل سلسلے کے بعد ان کو رہائی ملی تو کبھی ایک سپاہی کی حیثیت سے اور کبھی ایک معمولی سیّاح کی طرح مشرق کے مختلف ملکوں کی سیر و سیاحت کے لیے نکل پڑے جس میں

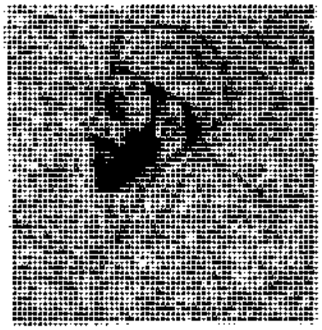
ہندوستان کا سفر بھی شامل تھا۔ آدھی عمر گزرنے کے بعد اپنے پیدائشی وطن میں مقیم ہو کر اپنی زندگی اُس شاعری کے لیے وقف کر دی جس نے انھیں بہت جلد عظیم انسانوں کی صف میں کھڑا کر دیا۔ ان کی تمام تصنیفات میں گلستان دُور دُور تک پڑھی جاتی ہے خصوصاً اس لیے کہ اس کے چار باب زندگی سے متعلق اقوالِ زرّیں سے بھرے ہیں۔ ایک مقام پر وہ لکھتے ہیں ——— "انھوں نے پوچھا کہ ادب کس سے سیکھا؟ میں نے جواب دیا کہ بے ادبوں سے۔ جب بھی ان کو کوئی ایسی حرکت کرتے دیکھتا ہوں جو مجھے ناپسند ہوتی ہے تو میں اس سے اجتناب کرتا ہوں"۔ تصویر سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ہمیشہ اپنے نصب العین پر قائم رہے۔ بہت بوڑھے تھے۔ کہتے ہیں کہ انھوں نے طویل عمر پائی، ایک سو آٹھ سال کی۔ لیکن تصویر میں بالکل سیدھے اور ہشیار دنیا کی آنکھوں سے آنکھیں ملائے کھڑے ہیں۔ ایک فلسفی کی طرح دُبلے پتلے لیکن سخت کوش سیاح۔ سالہا سال کی تنگ دستی اور تباہی کے اُن گہرے نشانات سے جو صحرا و سمندر کی ہواؤں نے اُن کے چہرے پر نقش کر دیے ہیں۔ مہربانی اور ہمدردی کے جذبات بھی جھلکتے ہیں۔ اس کے ساتھ اُن کے لمبے، مخروطی اور حسّاس ہاتھوں نے نفاست کا وہ رنگ پیدا کیا ہے جو ان کی شخصیت کی تکمیل کے لیے بہت ضروری تھا۔ یقین سے نہیں کہا جا سکتا ہے کہ مغل عہد کی تمام تصویروں میں کوئی شبیہ ایسی بھی ہے جو اس کے ہم پایہ ہو۔

اس سے ذرا مختلف لیکن قریب قریب ان تمام خصوصیات کی حامل جو مذکورہ بالا تصویر کے سلسلے میں بیان کی گئی ہیں، ایک اور شبیہ ہے جس کو پلیٹ ۱۰ تصویر ب پر پیش کیا ہے۔ کہتے ہیں کہ یہ اکبر کے ملک الشعرا فیضی ہیں۔ انھوں نے پچاس سال کی عمر میں وفات پائی تھی مگر تصویر میں جس شخص کی عکاسی کی گئی ہے وہ اُس عمر سے زیادہ بوڑھا معلوم ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فیضی ہمیشہ سے دُبلے پتلے اور تنفّس کے مریض تھے اور اس بیماری نے انھیں قبل از وقت ضعیف بنا دیا تھا۔ یہ شاعر اور ان کے بھائی ابوالفضل جن کی مصوری پر لکھے ہوئے مضمون کے حوالے زیرِ نظر کتاب میں جابجا دیے گئے ہیں اکبر کے گہرے دوست اور مشیر کار تھے اور اپنے آقا یعنی شہنشاہ پر خاصا اثر رکھتے تھے۔ دونوں آزاد خیال تھے اور یہ صورتِ حال اکبر کے لیے بہت سازگار تھی خصوصاً ایسے وقت جب وہ "دینِ الٰہی" کو فروغ دینے کی کوشش کر رہا تھا۔ یہ دونوں اس کی آزاد خیالی کے زبردست حامی تھے۔ فیضی خود ایک جیّد عالم تھے۔ ان کی نظر میں وسعت تھی اور ان کا شمار اُن اولین مسلمانوں میں ہوتا تھا جنھوں نے ہندو ادبیات کا بڑی محنت اور مستعدی سے مطالعہ کیا تھا۔ انھوں نے سنسکرت زبان میں شاعری اور فلسفے کی متعدد کتابوں کے ترجموں کے علاوہ فارسی میں بہت سی نظمیں کہیں اور کتابیں تصنیف کیں۔ قطع نظر اس شبہ کے کہ یہ شبیہ انھیں کی ہے یا نہیں، یہ ایک غیر معمولی خاکہ ہے جس سے مغل مصوّر کے فن کے انتہائی کمال کا اظہار ہوتا ہے۔

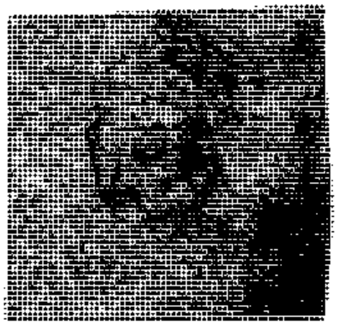
اکبری دربار کے ایک سب سے قابل موسیقار میاں تان سین کلاونت کی بھی متعدد تصویریں ہیں لیکن اس غیر معمولی شخصیت کی سب سے اچھی شبیہ کے لیے پلیٹ ۱۲ کی تصویر کا حوالہ دینا ضروری ہے۔ تصویر میں جتنے سازندے

تصویر ۱ : شہنشاہ شاہ جہاں کا دوسرا بیٹا شہزادہ شجاع "۔
سائز: ۶" × ۳" انڈین میوزیم کلکتہ نمبر ۱۳۰۶۱۔

تصویر ۲ : "نور جہاں کا پہلا شوہر شیر افگن"۔
زمانہ تقریباً ۱۶۰۵ء۔ رضا لائبریری رامپور

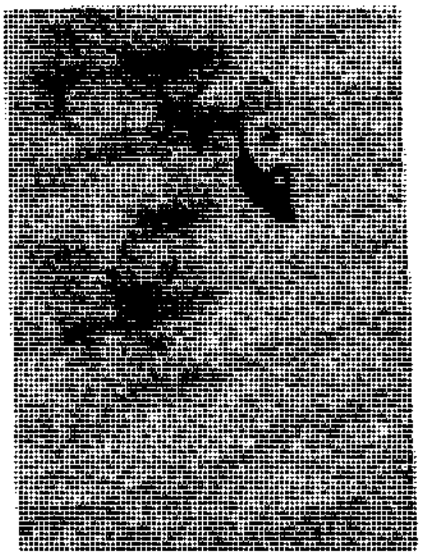


١

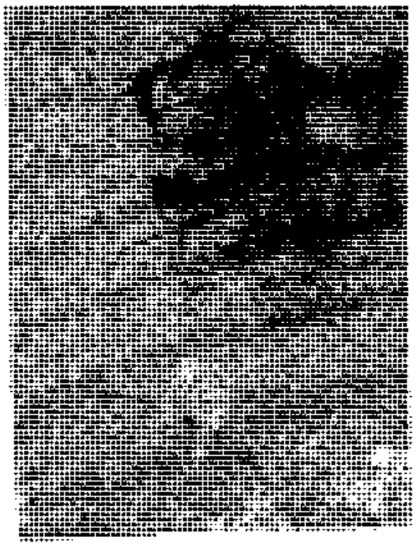


٢

٣



٤



65

"چار شبیہی خاکے"

تصویر۱: حکیم مسیح الزّمان۔ مُصوّر میر ہاشم۔ برٹش میوزیم۔ اضافہ ۱۸۸۰۱ نمبر ۳۰۔

تصویر۲: اکبر (؟)۔ ذخیرہ جانسن۔ انڈیا آفس لائبریری۔ جلد ۷۔ فولیو ۱۔

تصویر۳: ایک شہزادہ (اورنگ زیب؟)۔ برٹش میوزیم۔ اضافہ ۱۸۸۰۱۔ فولیو ۳۴۔

تصویر۴: جہاں گیر (؟) ازکتاب "انڈین ڈرائنگز" مصنّف کمار اسوامی۔ پلیٹ نمبر ۵

نظر آتے ہیں اُن میں ایک کی شباہت اتارنے میں مصوّر نے بڑی دیدہ ریزی سے کام لیا ہے۔ سازندوں کے اس پورے گروپ کی تصویر کو پلیٹ ۶۲ پر بڑا کر کے دکھایا گیا ہے۔ اس میں ایک معمّر آدمی کی داڑھی مونچھیں منڈی ہوئی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ یہ تان سین ہے جس کے بارے میں ابوالفضل نے بیان کیا ہے "سرزمین ہند پر اس پایہ کا گویّا ایک ہزار سال سے نہیں پیدا ہوا ہے" ہندوستان کے راجاؤں کی ہمیشہ یہ کوشش رہی کہ تان سین جیسا نامور اور ممتاز گویّا ان کے دربار کی زینت بنے۔ لیکن اکبر کی طاقت سب پر حاوی رہی اور ریوا کے راجہ نے مجبور ہو کر اُسے اپنے امن فرماں روا کے حوالے کر دیا۔ تان سین ہندو تھا اور اس نے اپنے معاش کی ابتدا گوالیار میں شروع کی تھی جہاں تومار کے راجہ مان سنگھ (۱۴۸۶—۱۵۱۸) نے موسیقی کا ایک مشہور اسکول قائم کیا تھا۔ تان سین نے بعد میں مذہب اسلام قبول کر لیا اور جیسا کہ اُس کی ایک شبیہ شاہد ہے اُس نے اکبر کے علاوہ جہانگیر کی بھی ملازمت کی تھی۔ موسیقار ہونے کے علاوہ تان سین کو نظمیں کہنے کا بھی شوق تھا۔ لیکن اصل میں وہ ایک گویّا تھا اور اسی حیثیت سے اُس نے شہرت حاصل کی تھی۔ گوالیار کی مقدّس سرزمین پر اُس کے مقبرے کی زیارت کے لیے آج تک ہندوستانی موسیقار اور گویّے آتے ہیں اور جس نیم کے درخت کے زیرِ سایہ وہ ابدی نیند سو رہا ہے اُس کی کڑوی پتّیوں کو چبا کر یہ امید کرتے ہیں کہ جو آواز تین صدیوں سے خاموش ہے اُس کا کچھ رس انھیں بھی عطا ہو جائے گا۔ اس شبیہ میں مصوّر نے اُس گویّے کی انتہائی دل کش کیفیت کی عکّاسی کی ہے اور اپنی اس کوشش میں اُس نے کمال پیدا کیا ہے — تان سین میں کچھ کمزوریاں بھی تھیں جس کا سبب اُس کی مزاجی کیفیت قرار پائی ہے۔ لیکن مصوّر نے اُس کو ایک ایسے سچے کلاکار کے والہانہ انداز میں پیش کیا ہے جس کے خدوخال سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ فکر اور شائستگی کا پرتو تھا جس کو اپنے فن سے محبت تھی اور اسی کے لیے زندہ رہا تھا۔

ایک اور نوعیت کی تصویر جو مغلوں میں بہت مقبول تھی شہسواروں کی شبیہ ہے۔ نہایت زرق برق ساز و سامان سے آراستہ اور جست لگاتے ہوئے جنگی گھوڑوں پر، ہاتھوں میں نیزے اور ڈھالیں لیے ایک آن کے ساتھ بیٹھے، خوش پوش اُمرا کی شبیہیں بنانا اس نوعیت کے فن کی امتیازی خصوصیت ہے۔ شہسواروں کی شبیہ بنانا قطعی طور سے ایک ہندوستانی تصوّر ہے۔ ایرانی تصویروں میں گھوڑے بہت عام ہیں۔ ایسے مناظر اکثر نظر آتے ہیں جن میں سوار اپنے عربی النسل گھوڑوں پر بیٹھ کر یورشیں کرتے دکھائے گئے ہیں۔ لیکن ایرانی مصوّری میں شہسواروں کی شبیہیں تقریباً غیر معروف ہیں۔ مغل ایرانیوں سے کچھ بہتر شہسوار نہ تھے اور اُن کے بنائے ہوئے گھوڑوں کے خاکے بھی اتنے اچھے نہ تھے جتنے کہ صفوی اسکول کے۔ لیکن ایک حسین گھوڑے پر دل کش اندازِ نشست کی عظمت اور ذہنیت کا انھیں پورا احساس تھا اور وہ یہ بھی جانتے تھے کہ دونوں کی ہم آہنگی کا تصویر میں کیا اثر ہوتا ہے۔ اس قسم کی شبیہ نگاری کا ایک مخصوص نمونہ پلیٹ ۶۳ کی تصویر ہے جس میں ایک شہسوار کی عکّاسی کی گئی ہے۔ کہتے ہیں کہ یہ شہسوار شہزادہ دارا شکوہ ہے

اپنے روایتی اور رسمی انداز کے باوجود یہ تصویر بہت حسین اور جاندار ہے ۔ ہم آہنگی کی کیفیت نے تصویر کے حسن کو دوبالا کر دیا ہے ۔ نیزے کے سیدھے خط نے گھوڑے کے خم دار خطوط کو اور بھی نمایاں کر دیا ہے ۔ اس کے علاوہ ہلکے سبز رنگ کی زمین پر لباس اور گھوڑے کے ساز و سامان کی پُر تکلف رنگ آمیزی سے تصویر اور بھی دل کش ہو گئی ہے ۔ دارا شکوہ کی بدنصیبی کا قصہ پہلے ہی بیان کیا جا چکا ہے لیکن یہاں اُس کے بھائی شجاع کا ذکر کیا جا سکتا ہے جس کی موت .... اورنگ زیب ہی کی شاطرانہ چالوں کا نتیجہ تھی ۔ اس شہزادے کی ایک نہایت خوب صورت شبیہہ جو زمانے کے دستبُرد سے بچ گئی ہے پلیٹ ۳۰ (تصویر ۱) پر چھاپی گئی ہے ۔ یہ احاطی خطوط پر مشتمل "سیاہی قلم" کی تیکنک کا ایک سادہ نمونہ ہے جس میں شاہ جہاں کے دوسرے بیٹے شجاع کی شبیہہ پیش کی گئی ہے ۔ شجاع اسم بامسمّی تھا ۔ تصویر میں تو اُسے سولہ سال کا نوجوان دکھایا ہے لیکن اُس نے چالیس برس سے کچھ زیادہ عمر پائی ۔ بالآخر تخت مغلیہ کے طالب اور اُس کے کامیاب حریف نے زخم خوردہ جانور کی طرح جنگل جنگل، جھاڑی جھاڑی اُس کا ایسا تعاقب کیا کہ وہ آراکان کے بیابانوں میں ہمیشہ کے لیے غائب ہو گیا[1] ۔ اسی طرح پلیٹ ۳۰ (تصویر ۲) پر شہسوار کی شبیہہ کو دیکھ کر ایسے الم ناک واقعہ کی یاد آتی ہے جو جہاں گیر کے کردار پر ایک دھبّہ تھا ۔ تصویر پر ہاتھ کی تحریر سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ نور جہاں کے پہلے شوہر شیر افگن کی شبیہہ ہے ۔ اس کا صرف یہ قصور تھا کہ اُس کی بیوی انتہائی حسین تھی ۔ جہاں گیر جیسے ہوس پرست کے پھندوں سے کئی بار اور عجیب عجیب طریقوں سے بچا اور یہ واقعہ ایک سے زیادہ مغل تصویروں کا موضوع رہ چکا ہے ۔ بالآخر ۱۶۰۷ء میں ایک زر خرید قاتل کے خنجر نے اُس کا کام تمام کر دیا ۔ شیر افگن اپنی بہادری کی وجہ سے مشہور تھا جس کے مظاہرے اکثر و بیشتر بڑے سخت آزما حالات میں کرنا پڑے تھے ۔ تصویر میں اُس کے خد و خال اور انداز سے وہی سورمائی ٹپکتی ہے جس نے اُس کو شہرت اور ناموری بخشی تھی ۔

مغل مصوری لازمی طور پر مردانہ آرٹ تھا اور تمام تر مردوں کی زندگی تک محدود اور جنس لطیف کے اعمال و افعال سے بے تعلق تھا ۔ اس بے نیازی کا بڑا سبب یہاں کے باشندوں کے سماجی اور خانگی رسم و رواج تھے ۔ چونکہ اس دیس کی عورتیں قریب قریب بالکل پردے میں رہتی تھیں اس لیے عورتوں کی شبیہہ نگاری کا رواج نہ تھا ۔ البتہ بہت سے مرقعوں میں بیشتر تصویریں ایسی ملیں گی جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ممتاز اور مشہور خواتین کی تصویریں ہیں ۔ اس کے باوجود یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ وہ انھیں خواتین کی مصدقہ تصویریں ہیں جن کے نام اُن پر لکھے ہیں ۔ گمان یہی ہے کہ وہ شبیہیں مصور کے اپنے ذہن کی پیداوار ہیں ۔ منوچی[2] جو اورنگ زیب کے عہد میں کئی برس تک ہندوستان میں مقیم رہا تھا لکھتے

---

[1] Aurangzeb, by Lane Poole, Oxford, 1893 p. 58

[2] Manucci

پُر زور انداز میں لکھتا ہے ـــــ "میں اپنے ساتھ ملکہ یا شہزادیوں کی کوئی تصویر نہیں لایا ہوں اس لیے کہ ان کو دیکھنا ناممکن ہے۔ شکر ہے کہ وہ ہمیشہ پردے میں رہتی ہیں۔ اگر کسی نے ایسی تصویریں پیش بھی کی ہوں تو ان کو قبول نہ کرنا چاہیئے۔ وہ صرف داشتاؤں یا رقاصاؤں کی شبیہیں ہیں اور مُصوّر کے اپنے خیال کا نتیجہ" ـــــ چند شبیہیں جو نسلاً بعد نسلاً ہم کو ملی ہیں ان سے بے شک اس اطالوی کے بیان کی تائید ہوتی ہے۔ اصُولاً ان میں کوئی خوبی نظر نہیں آتی ہے۔ مُغل مُصوّر نے جس طرح کی کردار نگاری مردوں کے خدوخال میں کی ہے ویسی ان خواتین کی شبیہوں میں نہیں ہے۔ یہ بعید از قیاس ہے کہ کبھی مُصوّر کو شاہی خاندان کی خواتین کے سامنے آنے اور ان کی شبیہیں بنانے کی اجازت دی گئی ہو۔ اس کے علاوہ مُستند تصویر کسی اور طریقے سے حاصل نہیں کی جاسکتی تھی۔ یہ سچ ہے کہ کبھی کبھی مُغل بیگمات کو خاصی آزادی میسّر ہو جاتی تھی یا اس بات کا بھی امکان تھا کہ کسی غیر معمولی اور بااثر شخصیت مثلاً جہانگیر کی رفیقۂ حیات نور جہاں نے اس طرح کی پابندی سے آزاد ہونے کا مطالبہ کیا ہو اور پردے سے نکل کر عوام کے سامنے بھی آگئی ہو۔ نور جہاں شیش محل کے مصنوعی ماحول کا نازک پودہ نہ تھی بلکہ وہ بڑی حد تک ایک دنیاوی عورت تھی۔ تاریخی شہادتیں موجود ہیں کہ وہ اپنے شوہر کی قومی زندگی سے پورے طور پر وابستہ اور اس کی مُسرّت اور مُصیبت دونوں میں ہر طرح سے شریک تھی۔ عورتوں کو زنان خانے میں رکھنے کا رواج تھا لیکن متعدد موقعے ایسے تھے جب اس زندہ دل خاتون نے شکار کا پورا لُطف اٹھانے کے لیے اپنی نقاب کو اُتار پھینکا ہو۔ خود جہانگیر نے اپنی تزک میں بڑے فخر سے اس کا ذکر کیا ہے :ـــــ

"جیسا کہ قراولوں نے چار شیروں کا پتہ لگایا تھا، ساتویں تاریخ کو میں اپنی بیگمات کے ساتھ ان کے شکار کے لیے نکل گیا۔ جب شیر سامنے آئے تو نورجہاں بیگم نے درخواست کی کہ اگر میں حکم دوں تو وہ خود اپنی بندوق سے شیروں کو ماریں گی۔ میں نے کہا چلو ایسا ہی ہو۔ اس نے دو نشانوں میں دو شیر مار دیے اور بقیہ دو کو چار نشانوں میں گرا دیا۔ آنکھ جھپکتے ہی اس نے ان چار شیروں کو زندگی سے محروم کر دیا۔ میں نے آج تک ایسی نشانہ بازی کبھی نہ دیکھی تھی۔ ہاتھی کے اُوپر عماری کے اندر سے چھ نشانے ایسے لگائے کہ کوئی گولی خطا نہیں ہوئی اور ان چار درندوں کو نہ اچھلنے کا موقع ملا اور نہ ہلنے کا۔ ایسی پختہ نشانہ بازی پر میں نے ایک ہزار اشرفیاں نچھاور کیں اور الماس کی ایک جوڑ پہنچی (کنگن) جس کی قیمت ایک لاکھ روپے تھی بطور تحفہ دی[ا]۔"

اس قسم کی مہم کے دوران میں بھی ملکہ نورجہاں عماری کے اندر بیٹھا کرتی تھی اور جب تک غیر معمولی حالات کی بنا پر کوئی مجبوری نہ ہو، وہ عام لوگوں کی نظروں سے چھپی رہتی تھی اور اس میں شک نہیں کہ اس کے محافظین کے علاوہ تمام

ا تزک جہانگیری ت، سرسید۔ غازی پور ۱۸۶۳ء، صفحہ ۱۰۵، ۱۰۶ (مترجم)

مرد افراد اُس کے آس پاس سے ہٹا دیے جاتے تھے۔ مزید براں تاریخی یادگار کے لیے اس قسم کے واقعات کی تصویریں بنوانا جہانگیر کے لیے لازمی تھا مگر محض خواتین کی موجودگی کی وجہ سے ایسے موقعوں پر اس نے تصویر کشی سے گریز کیا تھا۔ بعض مرقعوں کی تصویروں میں نور جہاں کو پرندوں یا جانوروں کی نشانہ بازی کرتے دکھایا گیا ہے لیکن کسی تصویر میں ایسا کوئی ثبوت نہیں ملتا جس سے معلوم ہو کہ یہ مناظر اصلی ہیں۔ لہٰذا جب تک کہ ہمیں کچھ اور ٹھوس ثبوت ایسے نہ ملیں کہ مصوروں کو ہندوستانی گھروں کی خواتین کی براہ راست شبیہیں بنانے کی اجازت تھی اُس وقت تک ہمیں تسلیم کر لینا چاہیے کہ مغلیہ دورِ حکومت میں شبیہ نگاری سے متعلق منوچی کا بیان بڑی حد تک صحیح ہے۔

اکثر مغل شبیہوں کے مطالعے اور تجزیے سے ظاہر ہوتا ہے کہ صورتوں کو پیش کرنے کے دو واضح طریقے تھے۔ ایک طریقے کے مطابق خدوخال کو بے لوچ پہلوی خاکوں کے ذریعے پیش کیا جاتا تھا اور دوسرے طریقے کے مطابق خدوخال کو تین چوتھائی چہروں کے ذریعے دکھایا جاتا تھا۔ اصولاً اس فن کی قدرتی نشوونما کا تقاضا یہ تھا کہ شبیہ نگار کے مو قلم کا اوّل الذکر طریقہ پہلے اور مؤخر الذکر طریقہ اُس کے بعد وجود میں آتا لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے اس لیے کہ دونوں طریقے ایک ہی وقت ظہور میں آئے۔ دونوں نے ایک ساتھ ترقی کی اور بالآخر بے لوچ پہلوی چہرے نے تین چوتھائی چہرے کو میدانِ مصوری سے خارج کر دیا۔ بعد کے دور کی شبیہوں میں خدوخال کی عکاسی کا یہی مانا ہوا طریق کار بن گیا—ان دونوں طرزوں کی مثالیں پلیٹ ۱۹ کی تصویروں پر نظر آئیں گی۔ تصویر نمبر ۱ روایتی انداز کا پہلوی خاکہ ہے جب کہ تصویر ۲ زیادہ قدرتی انداز کا تین چوتھائی چہرہ ہے۔ ان دونوں طریق کار کی متوازی نشوونما کی ایک امکانی توضیح یہ ہے کہ ان میں سے ایک طریقہ ایرانی اور دوسرا ہندوستانی روایات کا نتیجہ ہے۔ ایرانی اسکولوں کے فن پاروں میں ٹھیک ایک پہلوی چہرہ شاذونادر ہی بنایا گیا ہو۔ یہاں تک کہ انتہائی خیالی یا روایتی شکلوں میں بھی مصور کا یہ دستور تھا کہ وہ انسانی چہرے کے خدوخال تین چوتھائی چہرے کے ذریعے پیش کرتا تھا۔ اس کے برعکس دیسی تصویروں کے کسی مرقعے مثلاً راجپوت اسلوب میں پہلوی خاکوں کے علاوہ کسی اور نقطۂ نظر سے بنائے گئے چہرے کا نظر آنا ایک غیر معمولی بات ہوگی۔ بحیثیت مجموعی مغل مصوری میں پہلوی خاکوں کے مقابلے میں ایسی شکلیں جو تین چوتھائی چہرے کے نقطۂ نظر سے بنائی گئی ہوں بہت کم ہیں۔ پہلوی خاکے انفرادی شبیہوں کے مقابلے میں ان تصویروں میں زیادہ نظر آتے ہیں جو اجتماعی شبیہوں پر مشتمل ہیں۔ تین چوتھائی چہرے کبھی کبھی شاہجہانی عہد کی شبیہ نگاری میں بھی نظر آتے ہیں لیکن اس فن کی ترقی کے ساتھ یہ انداز متروک ہوتا گیا اور بالآخر اس کی جگہ بے لوچ قسم کے پہلوی خاکوں نے لے لی۔ مغل مصوری میں ماڈل کے صرف سر اور چہرے کے خدوخال ہی نہیں بلکہ اُس کے پیروں کو بھی اسی انداز میں بنایا جاتا تھا۔ سر کے مقابلے میں جسم اور شانے ذرا ترچھے ہوتے جن میں قریب کا شانہ بڑا اور دور کا چھوٹا نظر آتا ہے۔ یہ سارا تصور غیر فطری اور مخصوص روایات اور رسوم کا پابند اور اپنے زمانے کے بدلتے ہوئے فیشن کا دست نگر تھا۔ خداداد ملکہ رکھنے والے

مُصوّر کے علاوہ اگر کسی اور مُصوّر نے ان اصُولوں کی بنیاد پر کوئی شبیہ بنائی ہے تو وہ بے روح اور بے جان ہوگی اور اس سے مُصوّر کے شوق اور یقین کامل کا فقدان معلوم ہوگا۔ ایسی تصویر جیساکہ گمان ہے زیادہ سے زیادہ آرائشی انداز کی ہوگی۔ بہرحال نقاش کی اُستادی اور ہُنرمندی نے اس کو نہ صرف فرسُودگی اور کہنہ پن سے بچالیا بلکہ ہمیں اس فن کے حسین اور پُرصفت نمونے دیے ہیں۔ ایک اچھی مُغل شبیہ اپنے سائز کی بندشوں کے باوجُود بلاشبہ کردار اور کشش سے بھرپُور ہوتی ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ اس کی خاکہ کشی میں ہمیشہ مُصوّر کا اعتماد جھلکتا ہے اور اس کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ حقیقت کی ہُوبہُو عکاسی ہے۔ چنانچہ اس یقین کے لیے کہ شبیہ اصل کے مُطابق بنائی جائے مُصوّر کا طریقۂ کار بہت مکمل تھا۔ پہلے وہ اپنے سامنے بیٹھے یا کام کرتے ہوئے ماڈل کے سیاہ رنگ میں چھوٹے چھوٹے سرسری خاکے بناتا تھا۔ ابوالفضل کا بہت واضح بیان ہے کہ اکبر اپنی شبیہ بنوانے کے لیے خاص طور سے مُصوّر کے سامنے بیٹھتا تھا اور اس کی شبیہیں خود اس بات کی شاہد ہیں کہ وہ خیالی نہیں جیساکہ بعض میں بلکہ اصل کو دیکھ کر بنائی گئی ہیں۔

گُمان غالب یہ ہے کہ درباری مُصوّر کا طریقۂ کار اُس واقعہ نویس کے طریقے کی طرح تھا جس کو اس کتاب میں مقابل عنوان صفحے کی تصویر میں نیچے کچھ قلمبند کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ایک قلم استعمال کرتا تھا اور دوسرا گلہری کے بالوں کا بُرش۔ ہم تصوّر کرسکتے ہیں کہ ایسے موقعوں پر درباری مُصوّر بھی اپنی خاکہ کشی کی کاپی کے ساتھ موجُود ہوتا تھا اور اُن خاص و عام کی جو اس وقت دربار میں حاضر ہوتے تھے شبیہوں کے خاکے اُتارتا تھا۔ عام طور سے اُس کے شبیہی خاکوں میں صرف سر کو مکمل دکھایا جاتا تھا اور جسم کی ساخت اور اس کے انداز کو صرف چند خطوط میں ظاہر کیا جاتا تھا۔ بعد کو ہمیں اس طرح کے مُتعدد مشقی خاکے ملے ہیں جن کے کچھ نمونے پلیٹ ۱۵ پر پیش کیے گئے ہیں۔ ان خاکوں کو کسی لحاظ سے بھی ہم غیر صحیح یا نامکمل نہیں کہہ سکتے ہیں۔ اگرچہ صرف ذرا سا مُوقع ملنے پر شباہت اُتاری گئی ہے تاہم ہر خاکہ غور و فکر اور احتیاط کا نتیجہ ہے اور ہر لحاظ سے اتنا مُفصّل ہے کہ اسی کی بنیاد پر تمام مینا تُور تصویروں کی تخلیق ہوتی ہے۔

جیساکہ ہر فن میں ہوتا ہے یہ ابتدائی مشقی خاکے کبھی کبھی تکمیل شُدہ شبیہوں سے بہتر ہوتے ہیں اور مُصوّر کی نوک نگاریاں بھی مکمل بنی ہوئی شبیہوں کو ابتدائی خاکوں سے بہتر نہیں بنا پاتی ہیں۔ بہرحال ہندوستانی مینا تُور مُصوّر کے فن کا سب سے خوش گوار پہلُو وہ مخصوص مُغل شبیہ ہے جو رنگین ہو اور جس کے پس منظر میں کوئی گہرا مگر ہم آہنگ رنگ ہو مُغل نقّاش اپنی بہترین ہُنرمندی کو چہرے میں کھپا دیتا تھا۔ اسی لیے خدوخال کی عکاسی اور اس کی نفاست میں اُس مُغل نقّاش سے کوئی سبقت نہیں لے جاسکا ہے۔ یہ ایک دلچسپ تحقیق ہوگی اگر ہم یہاں یہ معلوم کریں کہ مشرق میں مُصوّری کے مختلف اسکولوں اور مختلف زمانوں میں چہرے کے اس خط نے کیا کیا شکلیں بدلیں اور یہ کہاں کہاں ظاہر ہوا۔ قدیم چینی مُصوّری اور اسی زمانے کے ہندوستان کی فریسکو نقّاشی میں عموماً ایک سُرخ احاطی خط استعمال کیا جاتا تھا۔ لیکن چشم و ابرو

اکثر سیاہ رنگ میں بنائے جاتے تھے۔ یہی طریقہ بعد میں ہمیں مشرقی ترکستان کی مصوری میں نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ ایران کے ابتدائی دور کی مینا تور تصویروں میں بھی یہی طریقہ زیادہ نمایاں تھا۔ خصوصاً صفوی اسکول کی تصویروں میں اس شرح احاطی خط کو ناک، ہونٹ اور کانوں کی نقاشی میں زیادہ مبالغہ کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے مگر چشم و ابرو ہمیشہ سیاہ رنگ ہی میں ہوتے تھے۔ یہ ترکیب مغلوں کی جلو میں ہندوستان آئی تھی لیکن جب ہندوستانی نقاشوں نے ایرانی ڈھرے کو چھوڑ کر خود اپنے طرز کی نشوونما کی تو یہ ایرانی ترکیب جلد ہی متروک ہو گئی۔ خدوخال کے احاطی خطوط کے لیے مغل مصور ایک لطیف خاکستری یا کوئی غیر واضح رنگ استعمال کرتا تھا۔ اس نے ایشیائی مصوری کے دوسرے اسکولوں کی طرح رنگ و روغن کے مقررہ آداب کی کم ہی پابندی کی۔ ان مینا تور تصویروں میں خدوخال کا یہی خط جو بال کی طرح باریک اور اتنا صاف اور واضح جتنا کہ انسانی ہاتھ بنا سکے اور آنکھ دیکھ سکے مغل فن کاری کا قابل تعریف نمونہ ہے — پلیٹ ۹۰ کی تصویر بہت بعد کے زمانے کی ہے تاہم اس مثال سے ظاہر ہوتا ہے کہ پہلوی چہرہ بنانے میں ہندوستانی مصور کو اپنے فن پر پورا قابو تھا لیکن تصویر میں خط اگرچہ بہت خوب ہے تاہم خدوخال کی لطیف تجسیمی کیفیت بھی جو ماڈل میں کردار کو ابھارنے اور زندگی پیدا کرنے کے لیے لازم ہے خط ہی کے برابر حسین اور افضل ہے۔ یہ تجسیمی کیفیت رنگوں کے نازک اور محتاط امتزاج سے پیدا کی جاتی تھی۔ ان کو بڑی صحت کے ساتھ اس طرح لگاتے تھے کہ چہرے کے سخت یا نرم حصوں کو ڈھانپے رہنے والی جلد کی مختلف خصوصیات واضح ہو جاتی تھیں۔ اس تکنیک سے بڑھ کر خود مصور کی وجدانی صفت اور اس کا ادراک تھا جس کی بدولت وہ نہ صرف اپنے ماڈل کے دل کی گہرائی تک پہنچ جاتا بلکہ تصویر کے ذریعے دیکھنے والے پر یہ اثر ڈالتا تھا گویا کہ اس نے بھی مصور ہی کی تیز فہم نگاہ سے اس ماڈل کے دل کی گہرائی کو دیکھ لیا ہے۔

مغل نقاش کی استادی محض چہرے کی نقاشی تک ہی محدود نہ تھی بلکہ اس کا اظہار سر کے انداز اور لباس کے نیچے سے جھلکتے ہوئے جسم، خصوصاً ہاتھوں کی خاکہ کشی میں بھی ہوتا ہے۔ ہندوستان کے ہر فن میں ہاتھوں کے انداز اور ان کی تاثیری کیفیت پر خصوصی توجہ دی گئی ہے۔ بدھ متی فریسکو میں یہ خصوصیت زیادہ نمایاں ہے۔ اس کے علاوہ جیسا کہ بیشتر مورتیوں اور تصویروں سے ظاہر ہوتا ہے، ہندوؤں کے یہاں "مُدرا" یعنی ہاتھوں کی اشاریت کا بڑی گہرائی سے مطالعہ کیا گیا ہے۔ اعضائے جسمانی کی اس بنیادی خاصیت کو سمجھنے کے بعد مغل مینا تور مصور اتنا متاثر ہوا کہ اس نے شبیہ نگاری میں اس تکنیک سے بہت کام لیا۔ ہاتھ خواہ مضبوطی سے تلوار کے دستے کو پکڑے ہیں، یا کسی ہیرے یا پھول کو نزاکت سے تھامے ہیں، ان ہاتھوں پر شکرہ بیٹھا ہے یا یہ صرف ایک دوسرے پر رکھے ہوئے ہیں، یہ سب اگر ایک اچھے نقاش کا عمل ہیں تو اس کا فن کارانہ نتیجہ ہمیشہ خوش گوار رہا ہے۔ مصور ہاتھ کے خاکے میں ایک خاص امتیازی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ بعض سے بے چینی کا اظہار ہوتا ہے۔ بعض کو دیکھ کر مضبوط ہاتھوں کی نرمی یا پٹھوں کی طاقت کا احساس ہوتا ہے۔ کوئی بھی کیفیت ہو مصور کے لیے وہ ماڈل کے کردار کو ظاہر کرنے کا ذریعہ ہوتا ہے۔ مغل مینا تور کی اچھائی کی آخری پرکھ یہ ہے

کہ مصوّر نے اُس کے ہاتھوں کو کس انداز میں پیش کیا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ بیشتر شبیہی تصویروں کا امتیازی پہلو اُن کے رنگ ہیں جن کو دکھانے کے لیے مصوّر خاص طور سے زرق برق لباس اور سر کے شوخ پہناوے کا سہارا لیتا تھا۔ اعلیٰ طبقے کی پوشاکیں کم خواب کی بنی ہوتی تھیں جس کے لیے ہندوستانی پارچہ بات بہت مشہور تھا۔ ان کپڑوں کے رنگوں کا امتزاج ارغوانی، گلابی، سیبی ہرے اور نارنجی رنگوں پر مشتمل ہوتا تھا اور اس میں سُنہرے رنگ کی آمیزش سے بڑی پُر تکلف ہم آہنگی پیدا ہو جاتی تھی۔ سر کے اُوپر شتر پَر اور جواہرات سے مرصّع پگڑی اور اس کے ساتھ گردن کے گرد موتی اور ہیرے کے زیورات چہرے کی لطیف نقاشی کو اور بھی موثر انداز میں اُبھار دیتے تھے۔ اس کے پس منظر میں وہ ایک پیلے سُنہرے مائل ہرے رنگ کا اضافہ کرتا تھا جو تصویر کے اوپری کنارے تک پہنچ کر اس طرح بدل جاتا کہ وہ بظاہر ارغوانی اور سنہرے رنگ کی شفق معلوم ہونے لگتی تھی۔ بیچ میں ایک بے لوچ پیکر ہوتا جس کو مینا تو کے زیریں حصّے میں بنے ہوئے باغ کے ایک گوشے میں گھاس کے ہرے تختے پر کھڑا ہوا دکھایا جاتا تھا۔ کمپوزیشن کی رسمیت کو ختم کرنے کے لیے کبھی کبھی اِکا دُکا پھول دار پودے بھی شامل کر دیے جاتے تھے۔ لیکن اس میں مصوّر کا بنیادی تصور یہ ہوتا ہے کہ پس منظر کو سادہ بنائے اور زری اور کارچوبی کے پُر تکلف لباس کے تضاد سے شکل و صورت کو اور اُبھار دے۔

اورنگ زیب کے عہدِ حکومت یا سترہویں صدی کے وسط تک شبیہ نگاری کا فن مغل مصوّری کے نقشِ قدم پر چلتا رہا۔ یہ ایک شاہانہ فن تھا جس کا خصوصی تعلق دربار سے تھا۔ پھر بعض اسباب کی بنا پر جن کا دوسری جگہ ذکر ہو چکا ہے، اکثریت کی طرف سے ایک عام پسند فن کی مانگ ہوئی۔ جس سے ظاہر ہو گیا کہ عوام پہلے کے مقابلے میں اب ادنیٰ درجے کی مصوّری سے خوش اور مطمئن ہیں۔ زمانے کے ساتھ ساتھ اس مانگ کی بدولت یہ فن اپنے اعلیٰ مقام سے گرتا گیا۔ یہاں تک کہ اُس کی حیثیت ایک پیشے کی بھی نہ رہی۔ آگے چل کر اس کی حالت ایسی بگڑی کہ محض ایک تجارتی شے بن گیا جس میں شبیہوں کو کاغذ کے اسٹینسل[1] کے ذریعے نقل کیا جاتا تھا۔ تاریخی ہستیوں کی شبیہوں میں عام طور سے ایک یا دو مروجہ نمونے ہوا کرتے تھے۔ قدیم یا نیم مذہبی شبیہوں کے نمونے پچھلی نقلوں سے حاصل کیے گئے تھے اور وہ نقلیں اُن سے بھی قدیم نقلوں سے ماخوذ تھیں۔ یہاں تک یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ مفروضہ نمونہ پُشت ہا پُشت کی ایک روائت تھا۔ اگر کوئی شبیہ زمانہ حال کے کسی فرد کی ہے تو وہ نمونہ بہر حال براہ راست اُسی کو دیکھ کر تیار کیا جاتا تھا اور بے شک اُس میں فن کار کی انفرادی صلاحیت کے مطابق تنوّع ہوتا تھا لیکن پھر بھی اس فرد کی نمایاں خصوصیات کی عکاسی خوبی کے ساتھ مگر روائتی ہوتی تھی۔ ان نمونہ والی شبیہوں سے بڑی احتیاط سے عکس اُتارے جاتے تھے اور ہر عکس پر سفوف چھڑک کر ضرورت کے مطابق نقلیں تیار کی جا سکتی تھیں۔ قدیم

میناتور مصوروں کے جانشینوں کے پاس زمانہ حال تک ایک بڑی تعداد میں عکسی کاغذ پر بنے ہوئے تاریخی اشخاص موجود تھے جو ان کے پیشے میں کام آنے والے سازو سامان کا اہم حصہ تھے۔ "ایسے سفوف خاکے"[1] مختلف قسم کے دل چسپ موضوعات پر مشتمل ہوتے تھے۔ قدیم ایران کے داستانی ہیرو رستم سے لے کر دلّی کے آخری مغل بادشاہ تک تقریباً ہر ممتاز شخص کی تصویر موجود ہے۔ ابھی حال ہی میں پنجاب میں سکندر اعظم کی ایک تصویر دستیاب ہوئی ہے جس کے مخصوص یونانی خدوخال ہیں اور سر پر خود ہے۔ بظاہر یہ ایک خیالی شبیہہ ہے لیکن اب تک اس کی مانگ ہے بہرحال شبیہہ نگاری کا یہ فن جب اس منزل پر پہنچا تو اس کی اصلی بے ساختگی اور دلکشی بالکل ختم ہو گئی۔ انسانی پیکر کی حالت ایسی بگڑی کہ ہمیشہ وہی رسمی انداز کا کمپوزیشن نظر آتا ہے۔ وہی ادا، وہی نگاہیں، ہاتھوں کا وہی جماؤ، وہی لباس، وہی پس منظر اور وہی اکتا دینے والی رنگ بندی۔ اکثر کچے رنگوں سے بری طرح رنگی ہوئی شبیہوں کی تھکا دینے والی فراوانی کے سوا کچھ نظر نہیں آتا ہے۔ لیکن اس زوال پذیر حالت کے باوجود یہ فن آج بھی زندہ ہے۔ مغل نقاشوں کی اولادیں اب بھی اس پیشے کو دلّی کے بازاروں میں جاری رکھے ہیں۔ شاہی خاندان کے کسی فرد کی بھی شبیہہ ہو ترتیب سے ہڈی اور ہاتھی دانت کی ڈسکوں پر اتار دیتے ہیں مگر یہ مغلوں کی اصلی شبیہہ نگاری کی محض بے بصیرت نقلیں ہوتی ہیں۔

---

[1] Pouncing

آٹھواں باب

مغربی اثرات

ایک مغربی باشندہ جب مُغل مینا تور تصویر کو پہلی مرتبہ دیکھتا ہے تو اُس کے دماغ پر دو متضاد خیالات آتے ہیں۔ ایک طرف تو اُس کو اپنے سامنے ایک ایسی تصویر نظر آتی ہے جس کی بنیاد مشرق ہے اور دوسری طرف اُس کے رنگ وروپ میں کوئی ایسی چیز بھی ملتی ہے جس سے وہ پہلے سے مانوس ہوتا ہے اور اُس کو دیکھ کر خود اپنے علاقے کے مصوّروں کی وہ تصویریں یاد آجاتی ہیں جنھیں بارہویں صدی عیسوی میں تخلیق کیا گیا تھا۔ اُن کو دیکھتے ہی بعض لوگوں کی طرح وہ بھی بڑی حیرت سے یہ کہہ سکتا ہے کہ "یہ تو مینا تور تصویر کی ہیئت میں ایک اطالوی فریسکو ہے"۔ اس کے علاوہ جب یہ فن چھپی ہوئی نقلوں کے ذریعے پہلی مرتبہ اُن کے سامنے آیا تو ایسا گمان ہوا گویا کہ یہ بڑے سائز کی تصویروں بلکہ دیواری نقاشی کی چھوٹی کی ہوئی نقلیں ہیں۔ جہاں تک اُس کے سائز اور اُس پر دیواری نقاشی ہونے کا گمان ہے اُس کی فوراً وضاحت کردی جاتی ہے۔ ہندوستان کے مینا تور مصوّروں کے قریبی مورث یا تو دیواری نقاش تھے یا مندروں اور محلوں کی آرائش کرتے اور عمارتوں کی تیار شدہ دیواری سطحوں پر خصوصاً لعابی رنگ[1] سے کام کرتے تھے۔ ان سے بھی قدیم زمانے میں مصوّروں نے یہ ہنرمندی اپنے اُن اجداد سے حاصل کی تھی جو بُدھ مَتی دَور میں کشادہ فریسکو پر نقاشی کرتے تھے۔ لہٰذا جس ماخذ سے ہندوستانی نقاش نے طول، عرض اور فضا کی وہ خصوصیات حاصل کیں جو کسی نہ کسی حد تک اُس کے تصویری فن میں نظر آتی ہیں اُس کا اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے۔ یہ بنیادی خصوصیات بُدھ مَتی دَور سے

---

1. Tempera Colours

نسلاً بعد نسلاً ورثے میں چلی آتی ہیں اور ہندوستانی مصوری کی ہر شکل، یہاں تک کہ مغل مینا تور تصویروں کی بھی یہی اساس ہیں لیکن اس کے اس تعلق کو آسانی سے نہیں سمجھا جاسکتا ہے جو قدیم مغربی مصوری یعنی سینا[1] اور آسیسی[2] کی باقیات سے ہے، یا جیسا کہ بعضوں کی رائے ہے مایتو دی جی وانی[3]، فرانسسکو دا رمنی یا پاولو اچےلی[4] کے فلورنٹینی[5] اور امبیری[6] اسکولوں کی ابتدائی مینا تور تصویروں سے ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اطالوی مصوری بلاواسطہ اور ہندوستانی مصوری بالواسطہ دونوں بازنطین کے اس تاریخی اسکول سے مربوط تھیں جس کی نیم وحشیانہ مگر شاندار آرائش نگاری میں مغرب[7] مشرق دونوں کا حصہ ہے۔ یہ اس کا ایک سبب ہے لیکن یہاں پر سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا اٹلی کے ابتدائی مصوروں نے خصوصاً وینس کے مصوروں کے ذریعے جن کا عہد وسطیٰ میں مشرق سے بہت قریبی اور مسلسل تعلق تھا کبھی ایران کی گرانک مصوری کو کچھ دیا ہے اور اس ناطے سے ہندوستان کو بھی کچھ ملا ہے یا نہیں؟ ۱۴۷۹ء میں ترکی کے سلطان محمد ثانی نے وینس کے ایک مصور جینٹل بے لینی[8] اور اس کے دو مددگاروں کو اپنے لیے سلسلے وار کچھ تصویریں بنانے کا کام تفویض کیا تھا۔ اسی کے فوراً بعد مشرق میں کچھ ایسی مینا تور تصویریں تیار کی گئی تھیں جن سے اس بات کی شہادت ملتی ہے کہ یہ اطالوی مصور قسطنطنیہ میں رہ چکا تھا۔ قیاسیات کی بہر حال کوئی حقیقی حیثیت نہیں ہوتی۔ ہمارے لیے وہ اساس زیادہ مستحکم ہے جہاں ہمیں ان دونوں فنون میں کچھ یکسانیت نظر آتی ہے۔ کم سے کم تیکنک میں دونوں نے ایک طرح کی راہوں پر چل کر ترقی کی یعنی فریسکو سے لعابی رنگ اور لعابی رنگ سے کینوس کی تصویر تک۔ یہ سچ ہے کہ ہندوستان کو اس طریقہ کار کی تکمیل میں زیادہ وقت لگا۔ اس کے سفر میں رکاوٹیں تھیں اور کبھی کبھی راہیں بالکل مسدود تھیں لیکن غالباً ارتقا کا یہی تمثیلی استدلال ہے جس کی وجہ سے ان دونوں اسکولوں میں دور کی مشابہت ہوتی ہے۔

ہندوستان کی طویل تاریخ میں کوئی زمانہ اتنا اہم نہیں ہے جتنا کہ سولہویں صدی عیسوی کے آغاز کا۔ اس مخصوص زمانے میں قریب قریب متضاد سمتوں سے دو بالکل مختلف قوتیں ابھر رہی تھیں اور باری باری سے تمام برصغیر پر پھیل کر اس کے مستقبل پر اثر انداز ہونے والی تھیں۔ شمال مغربی سرحد پر بابر کے زیر سایہ مغل تھے جن کے عروج اور مصوری پر جن کے اثرات کے بارے میں پچھلے باب میں بحث کی جاچکی ہے۔ جنوب مغرب کے ساحلی علاقے پر پرتگالی جہازران واسکو ڈا گاما کے نزول سے ہندوستان اور یورپ کے درمیان براہ راست تعلقات کا سلسلہ شروع ہوگیا

---

[1] Siena — [2] Assisi
[3] Matteo De Giovanni — [4] Francesco da Rimini
[5] Paolo Uccelli — [6] Florentine
[7] Umberion — [8] Gentile Bellini

اس کا جو نتیجہ نکلا وہ اس ملک کے سیاسی دستور میں بھی دیکھا جا سکتا ہے جس سے فی الحال ہمیں کوئی واسطہ نہیں ہے لیکن اس کا جو اثر ہندوستان کے فنون خصوصاً مغلوں کی مصوری پر ہوا وہ ہمارے مطالعے کا ایک ضروری جز ہے۔ ۱۴۹۸ء میں کالیکٹ کی بندرگاہ پر پرتگالی جہازکی آمد سے بہت پہلے ہندوستان اور مغرب کے درمیان بالواسطہ تعلقات قائم تھے۔ یہ تعلقات خشکی پر ان تجارتی شاہ راہوں کے ذریعے برقرار تھے جو ایران سے گزرتی تھیں۔ سمندر کے ذریعے عرب جہاز رانوں کی مدد سے وینس کے باشندوں نے گجرات کے تاجروں کے ساتھ پھلی پھولتی تجارت قائم کر رکھی تھی۔ لیکن ان دونوں براعظموں کے درمیان عہد وسطیٰ میں جو تعلقات قائم تھے اس میں مصوری کا باہمی تبادلہ کم نظر آتا ہے۔ یورپ اور ہندوستان کوئی بھی اس منزل تک نہیں پہنچا تھا جہاں یہ دونوں ایک دوسرے کے آرائشی نقوش پر خاطر خواہ اثر ڈالتے۔ بہرحال جب سولہویں صدی عیسوی میں پرتگالیوں نے کالیکٹ، کوچین اور گوا میں کارخانے قائم کیے تو اس کے بعد سے اس ملک کو مغربیت میں ڈھالنے کا دور شروع ہوا اور بہت تھوڑے عرصے میں اس حقیقت کا اثر ہندوستانی مصوری میں ظاہر ہو گیا۔ یورپ کے صناعوں کے کام میں جس فرماں روا نے سب سے پہلے دلچسپی کا اظہار کیا وہ مغل شہنشاہ اکبر تھا۔ اپنی حکومت کے ابتدائی دور یعنی ۱۵۷۲ء میں اس نے گجرات کی مہم سر کرنے کے لیے ایک سال صرف کر دیا تھا۔ چونکہ یہ علاقہ بعض مغربی بندرگاہوں کے قریب تھا اس لیے اس نے پرتگالی تاجروں سے واقفیت پیدا کی اور ان کے کاموں سے متعلق کچھ معلومات حاصل کیں۔ بیان کیا جاتا ہے کہ یہ مغل فرماں روا ان کے علم سے بہت متاثر ہوا اور ۱۵۷۷ء میں اس نے ایک پرتگالی افسر کو اپنی خدمت پر مامور کیا تھا۔ مغل شہروں میں یورپ کے باشندے بہرحال اجنبی نہ تھے۔ یہاں تک کہ اس زمانے میں بھی پرتگالی اور ماسکوی یونانی اور لیوانتینی باشندوں کی خاصی بڑی تعداد آگرے اور دلی کے بازاروں میں نظر آتی تھی۔ یہ غیر ملکی باشندے ہندوستان کے جنوبی علاقے میں جو مغلوں کے اقتدار سے باہر تھا بڑی تعداد میں پہنچنا شروع ہو گئے تھے۔ نہ صرف تجارت فروغ پا رہی تھی بلکہ یسوعی پادریوں کا لایا ہوا عیسائی مذہب بھی باقاعدگی سے ترقی کر رہا تھا۔ ان یسوعی مبلغین کے پھیلنے اور ان کی تعداد بڑھنے کے ساتھ ہندوستان میں مغربی مصوری کے وہ پہلے نمونے منظر عام پر آئے جن سے ہم واقف ہیں۔ ۱۵۸۰ء میں لزبن کے ایک پادری برادر آران ؎۱ نے جو ایک ماہر مصور تھے اور بہت سے فنون پر حاوی تھے گوا میں متعدد عیسائی کلیساؤں کے نقشے تیار کر کے ان کو تعمیری شکل دی اور خود اپنے ہاتھوں سے مذہبی تصویریں بنا کر ان کو مزین کیا۔ اس جزیرہ نما کے جنوبی حصے میں یسوعی پادریوں کی سرگرمیوں خصوصاً ان کی لائی ہوئی بعض نادرات کے بارے میں اکبر کو پہلے ہی سے کسی قدر مبہم اطلاعات تھیں، لیکن ان کے بارے میں زیادہ صحیح معلومات حاصل کرنے کی خواہش اور بڑھ گئی۔ لہٰذا ۱۵۷۸ء

Brother Aranha of Lisbon ؎۱

میں اس نے اپنے دربار کے ایک ایجنٹ حاجی حبیب اللہ کو فوری تحقیقات کے لیے گوا میں متعین کیا۔ اس سفیر کو بالکل واضح ہدایات کے ساتھ یہ حکم تھا کہ وہ خود اُن تمام فنون اور صنعت و حرفت سے متعلق جو وہاں عملاً رائج تھیں زیادہ سے زیادہ معلومات حاصل کرے اور اگر ممکن ہو تو اُن کے نمونے بھی اپنے ساتھ لائے۔ مزید برآں اُس کو ایک بڑی رقم بھی اس لیے فراہم کی گئی کہ جو دل چسپ شے نظر آئے اُس کو خرید لے۔ کاری گروں کا ایک عملہ بھی اُس کے ساتھ روانہ کیا گیا تاکہ اگر کسی وجہ سے ایسی اشیا ناقابلِ حصول ہوں تو وہ ان کی نقلیں تیار کروا لے اور خالی ہاتھ واپس نہ آئے۔

حاجی نے اپنے فرض کو نہایت حسن و خوبی سے انجام دیا تھا۔ جب طویل مہم سے واپس ہونے کے بعد یہ جماعت دربار میں پہنچی تو شہنشاہ اکبر حاجی سے بہت خوش ہوا۔ نہ صرف یہ کہ شہنشاہ کو انوکھی انوکھی اشیا ملیں بلکہ اس کے کاری گروں نے اس دوران میں نئے نئے فنون سیکھے اور اُن میں مہارت حاصل کی۔ سب سے اہم بات یہ تھی کہ اس نے بہت سے یورپین باشندوں کو ترغیب دی کہ وہ عظیم مغلوں کے دربار میں آکر اپنے فنون کو جاری رکھیں۔ اکبر کی اس خصوصی دل چسپی کے نتائج کی جو تفصیلات ملی ہیں وہ بدقسمتی سے نامکمل ہیں۔ تاریخ میں درج ہے کہ شہنشاہ نے جس شے کو خاص طور سے پسند فرمایا تھا وہ ایک کلیسائی آرگن تھا — "مثل ایک بڑے صندوق کے جس کا سائز ایک آدمی کے برابر تھا اور جس کے اندر ایک یورپین بیٹھ کر اس کو بجاتا تھا" بعد میں اسی ساز کو دربار کے ایک مصوّر مادھو خانہ زاد نے ایک موسیقار پلاٹو[1] کی شبیہ میں متشارت کرایا تھا۔ اس میں دکھایا ہے کہ کس طرح اس سازندے نے جنگلی جانوروں کے ایک جمِ غفیر کو اپنی موسیقی سے مسحور کر رکھا ہے اور وہ جانور اُس کے ارد گرد بے بس پڑے ہیں۔ مسٹر ڈائسن پیرنس کی خمسہ (فولیو ۲۹۰۸ پلیٹ ۴۰)[2] میں ایک تصویر ہے جس کا یہی موضوع ہے۔

اس تجربے نے شہنشاہ کے دل میں مغرب کی فن کارانہ تخلیقات کو حاصل کرنے کی طلب اور بڑھا دی اور جس چیز کی بھی خواہش پیدا ہوئی اُس کو مختلف طریقوں سے حاصل کرنے کی کوشش کی۔ اکبر نے عیسائیت میں جس دل چسپی کا اظہار کیا اُس میں آیا کچھ متانت اور سنجیدگی تھی یا اپنے سیاسی مقصد کے حصول کے لیے اُس نے مذہب کو ایک ذریعہ بنایا تھا، اس بارے میں ہمیں کچھ نہ معلوم ہو سکے گا۔ لیکن یہ بات بالکل صاف ہے کہ اُس نے ایک زمانے میں اس مذہب کو بہ نظر تحسین اس لیے دیکھا تھا کہ وہ ہندوستان میں نووارد یورپی باشندوں سے اور قریبی تعلق پیدا کرنے اور مغربی تہذیب کے بارے میں حتی الامکان زیادہ سے زیادہ معلومات حاصل کرے۔ اس سلسلے میں اُس نے پہلا قدم ۱۵۷۹ء میں یہ اٹھایا کہ گوا کے یسوعی مشن کو فتح پور سیکری کے دربار میں مدعو کیا۔ اس کے

---

1. Plato

2. Martin: Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey (Quaritch, 1912)

دوسرے سال ہی یہ مشن جو تین پادریوں پر مشتمل تھا وہاں پہنچ گیا اور قریب قریب تین سال تک مقیم رہا بالخصوص نے اپنے تجربات نہایت دلکش انداز میں بیان کیے ہیں مگر اُن کے بیشتر حصّے کا مصوری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ بہر حال دربار میں ان لوگوں کی موجودگی سے اکبر پہلی مرتبہ یورپین تصویروں سے متعارف ہوا۔ فتح پور سیکری میں اس مشن کے مقیم ہونے کے بعد ہی:—

"ان باباے مقدس نے اپنی رہائش گاہ میں ایک خانہ گرجا کا انتظام کیا اور اُس کو حتی الامکان خوب سجایا۔ مقدس محراب کلیسا کے اندر سینٹ لوک[۱] کی مریم عذرا کی وہ تصویر رکھی جس میں ان کو سینٹ میری میجر[۲] کے مقام پر دکھایا گیا تھا۔ سینٹ پی اس پنجم[۳] نے سینٹ فرانسیس بورجیا[۴] کو اس تصویر کی نقل ثانی تیار کروانے کی اجازت دے دی تھی اور فادر مارٹن ڈا سلوا[۵] اپنے ساتھ یورپ سے یہاں لائے تھے۔ تین چار دن بعد جب اکبر اس خانہ گرجا میں پہنچا تو اس مقدس تصویر کو دیکھ کر بہت متاثر ہوا (اور تاریخی بیان کے مطابق وہ اس کے سامنے ادب سے جھک گیا) ایک ہفتے کے بعد شہنشاہ اپنے تین بیٹوں سلیم، مراد، اور دانیال کے ساتھ پھر خانہ گرجا میں آیا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اور اُن کے سامنے یہ نظیر پیش کی کہ اس مقدس تصویر کا کیسے ادب کرنا چاہیے۔ ان سب نے اس تصویر کو پسند کیا۔ جب شہنشاہ واپس جانے لگا تو محترم رُدولف[۶] نے اس کی خدمت میں مریم عذرا کی ایک اور تصویر پیش کی اور جیسا کہ ظاہر ہے یہ خواہش کی کہ شہنشاہ اس کو اپنے پاس رکھے۔ شہنشاہ نے اس تصویر کو ایک قیمتی تحفہ سمجھ کر قبول کیا اور اپنے کمرے میں بہت نمایاں جگہ پر آویزاں کیا[۷]"

اکبر کی اس راج دھانی میں جو اب ویران پڑی ہے 'دارالمریم' کے ایک حجرے میں کبھی ایک بڑی دیواری تصویر تھی جس کے کچھ کچھ نشانات باقی تھے۔ روایت کے مطابق اس کا موضوع "جشن بشارت مسیح" تھا۔ خیال ہے کہ شاید وقتی طور پر یہ عمارت مشن کے اراکین کے قیام کے لیے وقف کر دی گئی تھی اور جس کمرے میں اس تصویر کو آویزاں کیا گیا تھا ممکن ہے وہ ان کا "خانہ گرجا" ہو۔

اس میں شک نہیں کہ ان یسوعی باباؤں کو پہلے ہی یہ بتا دیا گیا تھا کہ شہنشاہ کی اعانت حاصل کرنے کا ایک حکمی

۱۔ St. Luke

۲۔ St. Mary Majors

۳۔ St. Pius

۴۔ St. Francis Borgia

۵۔ Father Martin De Sylva

۶۔ Blessed Rudolf

۷۔ Historia De La Misones, by Loui De Guzman, 1601, Quoted by Francis Goldie, S.J. in his First Christian Mission to the Great Mognal

طریقہ یہ ہے کہ وہ لوگ اپنے ساتھ یورپ کی تصویری فن کے متعدد نمونے بھی لائیں۔ چنانچہ وہ عیسائی بزرگوں اور مذہبی موضوعات سے متعلق متعدد تصویروں کے ساتھ تیار ہو کر آئے تھے اور ان تصویروں کا بڑے تپاک سے خیر مقدم کیا گیا تھا۔ اس کا یہ بھی نتیجہ ہوا کہ اکبر اور اس کے مذہبی پیشواؤں نے مشن کے ان اراکین کے ساتھ باہمی تبادلۂ خیال بھی کیا۔ لیکن ان بابائے مقدس کے پاس سب سے زیادہ قدر و قیمت کی جو چیز تھی اور جس کے ذریعہ وہ بہترین نتائج کی امید رکھتے تھے وہ پلانٹائن کے شاہی پولی گلوٹ بائبل[1] کا وہ شاندار مجلد نسخہ تھا جو اسپین کے شہنشاہ فلپ دوم کے لیے ۱۵۶۹ء سے ۱۵۷۲ء میں طبع ہوا تھا۔ انھوں نے اس کو مارچ ۱۵۸۰ء میں بڑے آداب و رسوم کے ساتھ شہنشاہ کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ یہ نسخہ آٹھ بڑی جلدوں پر مشتمل تھا اور اس میں اسکول آف کوئنٹن مات سینز[2] (۱۴۶۶–۱۵۳۰ء) کے فلانڈری مصوروں کی بنائی ہوئی کندہ تصاویر[3] تھیں۔ اس میں وہ مصور بھی شامل تھا جس نے اپنی تصویروں پر پی ہیوز[4] کے نام سے دستخط کیے تھے۔ ظاہر ہے کہ اکبر نے اس تحفے کو انتہائی خوشی کے ساتھ قبول کیا اور اس کو اپنے شاہی کتب خانے میں جگہ دی جہاں وہ پندرہ برس تک محفوظ رہا۔ بعد ازاں اس کو مغل دربار میں باریابی حاصل کرنے والے ایک دوسرے یسوعی مشن کے حوالے کر دیا گیا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ جب تک یہ کتاب شہنشاہ کے پاس رہی مغل مصوروں نے اس کی تصویروں کا اسی فکر و احتیاط سے مطالعہ کیا جس طرح انھوں نے ایرانی اسکولوں کی تصویروں کا کیا تھا۔

اس کا نتیجہ ان کی بعض متاثر تصویروں سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ اس نسخے کی بعض کندہ تصاویر میں کچھ تصویری نقشے بھی تھے جن میں قدیم طرز کی بادبانی کشتیاں اور عہد وسطیٰ کے جہاز سمندروں میں سفر کرتے دکھائے گئے تھے۔ ان میں آبی جانور بھی اٹھکھیلیاں کرتے نظر آتے ہیں۔ ایسے موضوعات ان مغل مصوروں کے لیے جنھوں نے کبھی سمندر نہیں دیکھا تھا غیر مانوس تھے۔ چنانچہ جب ان کو جہاز رانی کے منظر کی عکاسی کرنا ہوتی تو وہ فلانڈری تصویروں کو بطور رہنما استعمال کرتے تھے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ مغلوں نے اپنے غیر معمولی کردار کی وجہ سے جہاز رانی سے متعلق اس عہد کی تمام تصویروں سے خاصی دلچسپی لی تھی۔ قدیم زمانے کے ایسے جہاز بھی دکھائے گئے ہیں جن کے اگلے حصے بہت ابھرے ہوئے ہیں اور سمندر میں ان کے چلنے سے چکردار اونچی لہریں بن رہی ہیں۔ اور ان کے درمیان آدھے مگرمچھ اور آدھے مچھلی کی شکل کے بعض خوفناک جانور تیر رہے ہیں۔ اگرچہ اس قسم کی نقاشی کا پلانٹائن بائبل کی تصویروں سے بہت نمایاں تعلق نہیں ہے تاہم اس خصوصی باب میں ایک خاص مماثلت ہے جس کو محض اتفاقی نہیں کہا جا سکتا ہے۔ اس اثر کا ایک اور ثبوت ہے۔ اکبر کے مصوروں نے اس تصویری مواد سے پورا استفادہ کیا جو انھیں مغرب سے دستیاب ہو رہا تھا۔

---

[1] Plantyn's Royal Polyglot Bible

[2] Quentin Matsys

[3] Engravings

[4] P.Huys

یسوعی پادریوں نے مغلوں کو اپنے مذہبی تصویروں کے مرقعوں اور مصوّر کی ہوئی کتابوں کے نمونوں سے جب متعارف کیا تو اُس کے فوراً بعد ہی اکبر کے ایک کہار مصوّر کیسو داس یا کیسو کلاں نے سلسلے وار کچھ میناتور تصویریں بنانے کا کام شروع کیا جس میں بعض تصویریں عیسائی مذہب سے متعلق تصویروں کی ہوبہو نقلیں تھیں اور بعض ترمیم و اضافوں کے ساتھ شامل تھیں۔ اُس نے تمام تصویروں کو مکمل کرنے کے بعد اُن کو مجلد کرکے ایک مرقع کی شکل دی اور اُس کو ۱۵۸۸ء میں انتساب کے ساتھ شہنشاہ کی خدمت میں پیش کیا۔[1] اکبری عہد میں یورپ سے آئی ہوئی اکثر مقدس تصویروں کی میناتور نقلیں بنائی جاتی تھیں اور یہ دستور جہانگیر کے زمانے میں اور عام ہو گیا تھا۔ ان کے نمونے ہندوستانی تصویروں کے بہت سے مرقعوں میں ملتے ہیں جن کی ایک عمدہ مثال برٹش میوزیم میں ہے (اسٹو' اورینٹل ۱۶' فولیو ۱۸)۔ اس تصویر کا موضوع "حضرت عیسیٰ کی تضحیک" ہے۔ یہ ایک یوروپین تصویر کی نقل ہے۔ جس کو غالباً کسی ہندوستانی مصوّر نے ۱۶۲۵ء میں بنایا تھا۔ اسی قسم کی ایک شبیہ مریم علیہا السلام کی ہے جو بوڈلین لائبریری میں موجود ہے (شمار ۱۶ و ی-۱، ایل-او اے)۔ لیکن اس کا پس منظر ہندوستانی ہے۔ کارنل حنا کی جمع کی ہوئی متعدد تصویریں اسی موضوع سے متاثر ہو کر بنائی گئی تھیں اور یہ سب امریکہ میں واشنگٹن کے میوزیم میں موجود ہیں۔ بہر حال ان میں سے بعض تصویریں پہلی نظر میں اگرچہ ہندوستانی نقاش کی اپنی تشریح معلوم ہوتی ہیں لیکن ذرا تحقیقی نظر سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اُن کی بنیاد خالصتاً اسلامی ہے۔ مذہبی بزرگوں کے سروں پر نورانی ہالے اور پردار فرشتے' ایرانی اور مغل مصوّری میں بہت عام ہیں اور وہ بھی کسی دوسری اور قدیم روایت سے ماخوذ ہیں۔

سولہویں صدی کے آخر میں اکبر کے دربار میں یورپ سے آئی ہوئی مذہبی تصویریں بہت عام تھیں اور اُس کے فوراً بعد ہی غیر مذہبی نوعیت کی تصویروں کا رواج ہو گیا۔ اگرچہ ان میں سے اب کوئی باقی نہیں ہے لیکن ان کے وجود کا ثبوت ایک دلچسپ انداز میں ملتا ہے۔ شاہنامہ کی ایک جلد میں جس کو اکبری نقاشوں نے مصوّر کیا تھا ہمایوں کی ایک تصویر ہے جس میں وہ بہت سی عورتوں کا رقص دیکھ رہا ہے۔ جس سرنشیں میں شہنشاہ رونق افروز ہے وہ غالباً فتح پور سیکری کے محل کا ایک گوشہ ہے۔ اور اس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ مصوّر کی دیکھی ہوئی جگہ تھی جس کو اُس نے تصویر میں نقل کر دیا تھا۔ تخت کے پس منظر میں ایک دیوار ہے جس پر دوسرے آرائشی نقوش کے علاوہ ایک آرائشی حاشیہ بنا ہے۔ اگر تصویر کا پیمانہ صحیح ہے تو یہ آرائشی حاشیہ دو فٹ چوڑا ہے اور عمارت کے اندر چاروں طرف اس کا سلسلہ جاری ہے۔ اس میں ایک ترتیب سے کچھ پے نل ہیں جن میں سے ہر ایک میں ایک یوروپین تصویر ہے۔ ان کو دیکھنے سے

---

[1] V. Smith. History of Fine Art in India and Ceylon, p.472 'Assess. 8272,8350' in Royal Library, Berlin, edited by Weber

ثابت ہوتا ہے کہ ان کا اصلی ماخذ پرتگال ہے۔ ایک پے نل میں دو شہسواروں کی بڑی جاندار عکاسی کی گئی ہے۔ یہ شہسوار بزم کناروں کے ہیٹ اور ڈھیلے لبادے پہنے ہوئے تصویر میں آرپار جیت لگا رہے ہیں۔ اکبر نے یہ تصویریں بلا شبہ ان پرتگالی تاجروں سے حاصل کی تھیں جو اس کی مملکت میں بہت بڑی تعداد میں داخل ہو رہے تھے۔ اکبر کے حکم سے ان تصویروں کو شاہی محل کی دیواروں میں ان مناسب جگہوں پر آویزاں کر دیا گیا تھا۔ لہٰذا مصوّر کے لیے بہت آسان کام تھا کہ اس دیواری رنگ بندی کو اپنی میناتور تصویر میں اسی طرح نقل کر لے۔ اس میں شک نہیں کہ اس زمانے تک یورپ سے آئی ہوئی مذہبی اور غیر مذہبی تصویریں مغلیہ دربار کا عام فیشن بن چکی تھیں اور اکبری دارالخلافے کے متعدد دیوانوں اور بارہ دریوں میں اُن کی نمائشیں ہوتی تھیں۔ یورپ کے ان فن پاروں سے شناسائی کے بعد یورپی مصوّروں کا ورود شروع ہو گیا تھا۔ ان آنے والوں میں پہلا شخص جس کا ہندوستان میں چرچا تھا گوا مشن کا برادر آرانا[۱] تھا جس کا ذکر اس سے قبل آچکا ہے۔ فتح پور سیکری سے واپسی کے بعد ہی اس پادری کا انتقال ہو گیا اور اُس کی جگہ ایک انگریز مصوّر جان اسٹوری نے لے لی جو ایلڈرڈ، فچ، نیوبری اور لیڈز جیسے جانباز سیاحوں کے ہمراہ ۱۵۸۰ء کے قریب یہاں آیا تھا۔ اب تک کسی پرتگالی یا انگریز مصوّر نے مغلوں کی راجدھانی تک سفر نہیں کیا تھا۔ ان کو گوا میں نئے نئے گرجا گھروں کی آرائش اور مذہبی تصویروں کی نقلیں تیار کرنے کے سلسلے میں بہت سے کام تھے اس لیے انھیں سفر کرنے کی فرصت نہ تھی۔ مشن کو اپنے مقصد میں جوں جوں کامیابی ہوتی گئی اُس کا کام بڑھتا گیا۔ یورپ سے مزید مصوّر بلائے گئے۔ انھیں میں سے ایک مصوّر پرتگالی مشن کے ہمراہ ۱۵۹۵ء میں لاہور گیا۔ یہ پہلا یورپی مصوّر تھا جس کو مغل دربار میں شرف باریابی حاصل ہوا تھا۔ اکبر نے اُسے فوراً بلا کر ہدایت کی کہ وہ اس کے سامنے مریم عذرا کی وہ تصویر نقل کرے جو یسوعی پادری اپنے ہمراہ لایا تھا اور شہنشاہ کو بہت پسند تھی۔ اس واقعہ کے تصوّر سے نظر کے سامنے ایک دلچسپ تصویر آتی ہے کہ مغل شہنشاہ اپنے بیٹوں کے ساتھ بڑے شاہانہ انداز میں رونق افروز ہے۔ ان کی خوش رنگ پوشاکیں پاس ہی کھڑے ہوئے یسوعی پادریوں کی مختصر جماعت کے سنجیدہ لباسوں سے ممیز کی جاسکتی ہیں۔ اس کے علاوہ پس منظر میں ممتاز درباری ابھی منتظر کھڑے ہیں کہ مجمع کے بیچ سے وہ نوجوان پرتگالی نقّاش آگے بڑھتا ہے اور اپنی فن کارانہ ہنرمندی کا مظاہرہ کرتا ہے۔

اس واقعہ کے دس سال کے بعد اکبر کا طویل دورِ حکومت ختم ہو جاتا ہے اور ہمیں ایسی بہت سی شہادتیں اور نشانیاں ملتی ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ اس تصویر کے رسیا شہنشاہ کے لیے مغربی مصوّری ہمیشہ باعثِ کشش رہی ہے۔ مغل اور یورپین مصوّری کے باہمی تعلقات کی نشوونما کے بارے میں جو خصوصیات بیان کی گئی ہیں اُن سے اندازہ

Fitch ۲ Eldred ۳ Br@ther Aranna ۱

Leeds ۵ Newberie ۴

ہوتا ہے کہ اس میدان میں کس قسم کی تبدیلیاں عمل میں آرہی تھیں۔ اکبر کو ہر قسم کی تصویر کا شوق تھا اور اسی لیے اس نے اپنی قلمرو میں یوروپین مصوری کے آغاز کی تائید کے ساتھ اس فن سے دل چسپی رکھنے والے نقاشوں کی سرپرستی کی۔ مزید برآں اس نے اپنے درباری مصوروں کو حکم دیا کہ مغربی تصویروں کے جو نمونے اس کی ملکیت میں تھے ان کو نقل کریں اور ان سے پورا استفادہ کریں۔ ہندوستان تک پہنچنے والی مغربی تصویروں نے مغل شہنشاہ کو بہت متاثر کیا تھا اسی کا نتیجہ تھا کہ بعض زیادہ تعلیم یافتہ عہدے داروں نے بھی ان مصوروں کے بارے میں معلومات حاصل کیں۔ اس نئی نئی واقفیت کا اظہار ابوالفضل کے اس بیان سے بھی ہوتا ہے کہ "ہندوستانی مصوروں کی تصویریں یورپ کے شہرہ آفاق مصوروں کے بنائے ہوئے فن پاروں کے مقابل میں رکھی جا سکتی ہیں"۔ بڑی حیرت کی بات ہوتی اگر مغربی مصوری سے دل چسپی کا یہ نتیجہ اس عہد کی مغل تصویروں میں ظاہر نہ ہوتا۔ بہر حال یہ اثر اگرچہ شدت سے نمایاں نہیں ہے" پھر بھی ہمیں ایک خاص درجے کی مصوری <u>ـــــــ</u> یعنی ان ہندو کاری گروں کے کام میں نظر آتا ہے جو دوسروں کی فن کارانہ خصوصیات کو نسبتاً جلدی اپنا لیتے تھے اور جنھوں نے یوروپین مصوری کے بعض پہلوؤں پر تصرف حاصل کر کے ان کو بڑی بے باکی سے اپنی تصویروں میں سمو لیا تھا۔ لیکن بحیثیت مجموعی اکبر کے عہد کی مصوری میں یہ اثر بہت اعتدال کی حد تک نظر آتا ہے۔

یوروپین تصویروں کی طرف اکبر کا رجحان بہت محدود اور بالارادہ تھا۔ البتہ اس کے بیٹے نے اس میں زیادہ دل چسپی لی اور شہنشاہ بننے کے بعد تو وہ مغربی فن کی ہر ہیئت کا دل سے مداح ہو گیا تھا۔ جہاں گیر کو اپنے ایام جوانی میں یسوعی پادریوں کی لائی ہوئی تصویروں میں بڑی کشش محسوس ہوئی تھی۔ غالباً اسی بنا پر اس نے مشن کے اراکین سے دوستی پیدا کر لی تھی۔ بیان کیا جاتا ہے کہ ۱۶۰۲ء میں وہ ایک ایسا لاکٹ پہنتا تھا جس میں عیسیٰ علیہ السلام اور مریم عذرا کی بہت چھوٹی چھوٹی شبیہیں بنی تھیں اور اپنے والد کے مقابلے میں جہاں گیر کو اس نوعیت کی اشیا حاصل کرنے کی کہیں زیادہ خواہش تھی۔ تین سال کے بعد جب تخت نشین ہوا تو اس نے یوروپین مصوری کے لیے اپنی طلب کو جی بھر کر پورا کیا۔ پرتگالی پادری اپنے ساتھ بڑی تعداد میں صرف مذہبی تصویریں لائے تھے اس لیے کہ ان کے خیال کے مطابق تبلیغ کے کام میں ایسے وسیلوں سے بہت مدد ملتی تھی۔ جہاں گیر کو ابتدا میں ایسی ہی مذہبی تصویروں پر اکتفا کرنا پڑا۔ لیکن ۱۶۱۵ء میں انگریزی سفارت کی آمد سے نئے راستے کھل گئے اور اس کے مغل دربار میں غیر مذہبی تصویریں بہت کثرت سے نظر آنے لگیں۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ اس قسم کی کچھ تصاویر اکبر کے پاس پہلے ہی سے موجود تھیں، اور بعد میں اس نے اور بھی حاصل کر لی تھیں۔ آنا ساگر جھیل پر جہاں گیر کے تعمیر شدہ دولت باغ میں انگریز سفیر تھامس رو نے "ایسے کمرے دیکھے تھے جن میں طرز کی تصویریں بنی ہوئی تھیں۔ بعض کھڑکیوں کے شیشوں پر فرانسیسی بادشاہوں اور بعض پر عیسائی امرا کی شبیہیں تھیں[1]"۔ مغل شہنشاہ کو تصویروں کا جو شوق تھا اس سے یہ ہشیار انگریز

---

[1] فٹ نوٹ انگریزی میں اگلے صفحہ پر ملاحظہ ہو۔

سفیر بے خبر نہ تھا۔ اس کو جلد ہی یہ اندازہ ہو گیا تھا کہ تحفے کی شکل میں اگر فن پارے فراہم کیے جائیں تو اس کو اپنے منصوبوں میں جلدی کامیابی ہوگی۔ چنانچہ ۱۶۱۵ء میں اُس نے اپنے وطن خط لکھا اور اس میں جہاں ایسی چیزوں کی فرمائش کی جو شہنشاہ کو تحفے میں دینے کے لیے مناسب تھیں اُن میں ایسی تصویریں بھی مانگی تھیں "جو بڑی ہوں اور کپڑے پر بنی ہوں اور ان کے فریم ٹکڑوں میں ہوں۔ لیکن سب لازمی طور پر اچھی ہوں۔ تنوع کے لیے کوئی ایسی کہانی ہو جس میں بہت سی شبیہیں ہوں۔" اُس نے اسی سال دوبارہ اپنے ڈائرکٹروں سے تصویروں کی فرمائش کی اور درخواست کی کہ تصویریں اٹلی اور ہرموز[1] کے خشکی کے راستوں سے بھجوائی جائیں۔ شہنشاہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے مختلف اشیاء پر مشتمل" ارسال کیا ہوا مال" ۱۶۱۶ء کے آغاز میں پہنچا اور اس کے ڈبے اُس خاص دربار میں کھولے گئے جو اسی موقعے کے لیے منعقد کیا گیا تھا۔ تصویریں باہر نکالی گئیں اور اُن کی نمائش ہوئی۔ ایک موقع پر رو جیسا پختہ کار اور حاضر دماغ بھی بہت گھبرا گیا۔ جب اُس سے بروقت یہ کہا گیا کہ مشرقی ناظرین کو بعض تصویروں کے مطلب سمجھائے خصوصاً اُس تصویر کا جس کا عنوان "محبت اور ہوس" تھا۔ اس تصویر کے علاوہ ایسی تصویریں بھی تھیں جو تمثیلی موضوعات پر مبنی تھیں۔ اس میں وہ بھی شامل تھی جس کی تشریح بہت رازدارانہ انداز میں یوں کی گئی کہ " یہ اپنی حکومت کی عکاسی ہے"۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اُس زمانے میں بھی مقصد کو حاصل کرنے کا ایک وسیلہ اشتہار تھا اور ان مشکلات پر کم دھیان دیا جاتا تھا جن میں بدقسمت مصور ایسی عجیب و غریب ذمے داریاں لے کر مبتلا ہو جاتا تھا۔ اس حقیقت کے باوجود کہ بیشتر تصویریں درباریوں کی سمجھ میں نہیں آئی تھیں، تھامس رو اپنے وطن سے مغل شہنشاہوں کے لیے "مناسب تحفوں" کے طور پر روانی تصویریں منگواتا رہا۔ وہ پھر خط میں لکھتا ہے: "ہر قسم کی عمدہ تصویروں کی بہت مانگ ہے ؛......... کوئی بھی کہانی سے متعلق بھی تصویر ہو...... اس سال ڈائنا کی تمثیلی تصویر نے لوگوں کو بہت خوش کیا ہے۔" بعض ارسال کیے ہوئے سامانوں میں شبیہیں بھی تھیں۔ ان میں سے ایک میں اس زمانے کے انگریز شاہی خاندان کے منتخب اراکین اور ممتاز افراد مثلاً "میرا خود مختار بادشاہ" "ملکہ این" "میری ملکہ ایلزبتھ" "سر تھامس اسمتھ" کے علاوہ کچھ اور تصویریں بھی تھیں۔ ان میں سے بعض تصویریں شہنشاہ کے ہمراہ سفر میں بھی رہتی تھیں اور بارگاہ عالی میں نمایاں جگہ پر آویزاں کی جاتی تھیں۔ ان میں سے دو کو اُس تصویر میں پہچانا جا سکتا ہے جس کو اس کتاب کے مقابل عنوان صفحے پر چھاپا گیا ہے۔ یہ

---

۱ پچھلے صفحے کا فٹ نوٹ ۱ ہے

The Embassy of Sir Thomas Roe, To The Great Moghal, ed. W.Foster, 1899

Hormus, ۱

تصویریں ہمیں جہانگیر کے تخت کے پیچھے دیواری پے تال میں نظر آتی ہیں۔ درباری مصوّروں کو ان مغربی تصویروں کی چھوٹی چھوٹی نقلیں بنانے کا کام تفویض ہوا تھا۔ چنانچہ اس طرح ان تصویروں کو جیسا کہ بوڈلین لائبریری والے ۱۷۱ بی ، وی ۱ میں ملکہ الزبتھ کی شبیہہ سے ظاہر ہوتا ہے ہندوستانی مینا توری کی شکل میں ڈھال دیا گیا تھا اپنی نقل شدہ تصویر میں مغل مصوّر نے ملکہ کو اس انداز میں پیش کیا ہے گویا کہ وہ ایک ہندوستانی کھڑکی میں کھڑی ہے اور قنات اس طرح لپٹی ہے کہ وہ کھڑکی کے فریم کا ایک حصہ بن گئی ہے۔

سترھویں صدی عیسوی تک ہندوستان اور مغرب کے درمیان تعلقات بہت وسیع ہو گئے تھے۔ اس کا جو اثر مصوّری پر ہوا تھا اس کے اندازے کے لیے اس کتاب میں مقابل عنوان صفحے کی تصویر کی تفصیل جزئیات میں قطع نظر ان دو انگریزی شبیہوں کے جن کو پس منظر میں دکھایا ہے اور جن کا ذکر اوپر ہو چکا ہے، جس تخت پر شہنشاہ رونق افروز ہے اس کا بیشتر کام ایک یوروپین کی صناعی کا نتیجہ ہے۔ یہ تخت جہانگیر کو اس کی مشہور و معروف بیگم نورجہاں کے والد اعتماد الدولہ کی طرف سے تحفتہ تھا۔ تصویر میں اعتماد الدولہ کو بہت نمایاں جگہ دی گئی ہے۔ ۱۶۱۹ء میں خود شہنشاہ نے اس تخت کا حال بیان کیا تھا کہ "طلا و نقرہ میں انتہائی تکلف اور تصنع سے کام لیا گیا ہے۔ اس کے پائے شیر کی صورت کے ہیں۔ تین سال کی مدت تک بڑے اہتمام اور محنت سے کام کرنے کے بعد یہ پایۂ تکمیل کو پہنچا ہے۔ اس کی لاگت اندازاً چار لاکھ پچاس ہزار روپے ہے۔ تخت کو ہنرمند نام کے ایک یوروپین صنّاع نے بنایا ہے جس کا زرگری اور حکاکی کے فنون کے علاوہ دوسری مختلف قسم کی ہنرمندیوں میں کوئی عدیل و نظیر نہیں ہے۔ چونکہ تخت بہت خوبصورت بنایا ہے اس لیے میں نے اس کو یہ خطاب (ہنرمند) عنایت فرمایا ہے۔" انعام کے طور پر اس کو "تین ہزار درب، ایک اسپ، اور ایک فیل نذر کیے گئے۔" یہاں ذہن میں یہ سوال اٹھتا ہے کہ یہ صنّاع جس کو جہانگیر نے یہ خطاب عنایت کیا تھا، کیا وہ شہر بوردو[۱] کا آسٹن[۲] تو نہ تھا جو ایک مشہور و معروف اور جہاں باز جوہری تھا اور آگرے کے تاج محل کے نقشے اور اس کی تعمیر کے سلسلے میں موضوع بحث رہا ہے؛ ابتدا میں چونکہ اس کا نام آگسٹی نس ہیری آرٹ[۳] تھا اور بعد میں اس نے اپنا نام ہیرایند آف بوردو[۴] کر لیا تھا اس لیے بہت ممکن ہے کہ ہیرایند کو بے معنی نام سمجھ کر جہانگیر کی خوش طبعی نے اس کو ہنرمند میں بدل دیا ہو جس کے انگریزی میں معنی skilful کے ہیں۔ تصویر کو دیکھتے ہی ظاہر ہو جاتا ہے کہ تخت کی صنّاعی غیر معمولی ہے اور اس کی ایک بنیادی اور لازمی شے اس کے اوپر زر بفت سے آراستہ مخملی آفتاب گیر ہے جس کا ڈزائن بظاہر اطالوی صنعت کاری کا نمونہ معلوم ہوتا ہے اور شہنشاہ جس

---

[۱] Bourdeaux
[۲] Austin
[۳] Augustinus Hiriart
[۴] Hiriand of Bourdeaux

مسند تکیہ سے ٹیک لگائے ہے اُس کے نقش و نگار بھی ہندوستانی وضع کے نہیں ہیں۔

تصویر میں ایک اور خصوصیت ہے جو یوروپین مصوری سے اخذ کی گئی ہے۔ اگرچہ پچھلے باب میں اس کا حوالہ دیا جا چکا ہے تاہم اُس کی اہمیت کی وجہ سے اُس کو یہاں بیان کرنا ضروری ہے۔ تصویر میں ایک نورانی ہالہ مُغل فرماں روا کے سر کو زینت بخش رہا ہے۔ بذاتِ خود یہ تصویر کا ایک معمولی جزو ہے لیکن ہندوستانی مینا تور مصوری میں اُس نے جس طرح جگہ پیدا کی ہے وہ خاصی دل چسپ کہانی ہے۔ ایشیا سے یورپ جاکر ہندوستان واپس ہونے اور عہد قدیم سے شروع ہو کر مُغلوں کی مینا تور تصویر میں ظاہر ہونے تک اس نشان کے سفر کی لمبی اور پیچیدہ کہانی ہے۔ یہاں پر بہر حال اس کا صرف خلاصہ ہی کافی ہوگا۔ اس نورانی ہالے کا آغاز قدیم ایران میں ہوا جہاں اس کی ابتدائی ہیت آگ کے مقدس تاج کی تھی اور یہی نشان زرتشت مذہب کا آہورامزدا کہلاتا تھا۔ اپنی عام پسند اور مقبول ہیت یعنی قرص کی شکل کا نورانی ہالہ سب سے پہلے یونانی بُدھ مت مورتیوں میں نظر آتا ہے جس کا مسکن ہندوستان کے شمال مغرب کا وہ سرحدی علاقہ تھا جو سن عیسوی کے آغاز میں گندھارا کے نام سے معروف تھا۔ اس مقدس ہالے کو جب بُدھ مذہب نے اپنا نشان امتیاز بنایا تو اُس کی مذہبی تصویروں کے ساتھ اُن تمام ملکوں تک پہنچا جہاں گوتم بُدھ کی تعلیمات کو قبول کیا گیا تھا۔ آگے چل کر ہندوستان میں بُدھ مت کی ایک شکل مہایان نے اس نشان کو اپنایا اور اس کے فوراً بعد عہد وسطیٰ کے برہمنی مصوری کا ایک جزو بن گیا۔ لہٰذا اُس کے بعد سے یہ نشان اس ملک کی مورتی کلا میں دیوی اور دیوتاؤں کی ایک امتیازی صفت بن کر نمایاں نظر آنے لگا۔ ہندوستانی مصوری میں یہ نشان پہلی مرتبہ جس طرح نمودار ہوا اس کی یہ روداد تھی۔ اس سے قبل بہر حال اس کا سفر مغربی ایشیا کی جانب شروع ہوا تھا جہاں سے پانچویں صدی عیسوی میں اُس نے یورپ کی بازنطینی مصوری تک راہ نکال لی۔ مسیحی مصوری نے غالباً اس علم کی بنا پر کہ اس کا آغاز غیر اہل کتاب میں ہوا تھا اس نشان کو ابتدا میں کسی قدر تامل سے استعمال کیا تھا لیکن رفتہ رفتہ جب اعتراضات پر قابو پا لیا گیا تو آخرکار یہ بازنطینی کلیسا کا ایک پسندیدہ اور مقبول نشان بن گیا اور اُس کی تمام مذہبی تصویروں میں استعمال ہونے لگا۔ اسی دوران میں ساتویں صدی عیسوی میں مذہب اسلام کا آغاز ہوا جس نے اس نشان کو مشرق وسطیٰ سے قریب قریب بالکل خارج کر دیا۔ اسلام اپنے تشکیل کیے ہوئے مذہبی نشانات کے علاوہ کسی اور مذہب کے نشان کو تسلیم نہیں کرتا تھا۔ جب تعصب کا پہلا دَور ختم ہوا تو یہ نشان وادی دجلہ پر عباسی حکمرانوں کی تہذیب کی ہوئی کتابوں میں پھر سے ظاہر ہو گیا۔ اسلامی مرکز میں اس نشان کے دوبارہ ظاہر ہونے کے اسباب کو معلوم کرنے کے لیے بہت دُور نہیں جانا پڑے گا۔ خلفاء بغداد کے دربار میں یونانی مصوّر ملازم تھے جو مصوّر کی ہوئی بازنطینی کتابوں کو بطور رہنما استعمال کرتے تھے۔ ان کتابوں میں عیسائی بزرگانِ دین کی تصویریں تھیں اور انھیں سے اُس نشان کو نقل کیا گیا تھا۔ دریائے دجلہ کے کناروں سے گھومتا گھامتا ہوا یہ نشان عہد وسطیٰ میں ایران پہنچا اور اُس کے تصویری فن میں مل گیا یہاں تک کہ چودہویں صدی میں

منگولی مینا تور تصویروں میں اس نے اپنی ایک جگہ بنالی۔ لیکن اس کے بعد سے یہ نشان ایران کی مصوری سے بالکل معدوم ہوگیا۔ جب اس ملک نے اپنا رُخ مغرب سے پھیر کر مشرق کی طرف کرلیا تو اس کے مصوروں نے اس نشان کا استعمال ترک کردیا۔ تیموری یا صفوی اسکولوں کی کسی تصویر میں بھی یہ نشان نظر نہیں آتا بجز اسلامی برادری یا بزرگان دین کی ان کم یاب شبیہوں کے جہاں اسے نورانی ہالے کی شکل میں نہیں بلکہ ایک سنہرے شعلے کی طرح مقدس افراد کو ممتاز کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ لہٰذا اس تفصیل سے قدرتی طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ نورانی ہالہ مغلوں کے ابتدائی دور کی تصویروں میں غیر معروف ہے۔ اس لیے کہ اکبری مصوروں نے ایرانی فن کے کسی نمونے میں اس طرح کی کوئی چیز نہیں دیکھی تھی۔ اور نہ وہ اُسے اپنی تصویروں میں بے تکلفی سے خود بخود متعارف کراسکے تھے۔ لیکن اگر اس نشان کا استعمال مشرق کی مصوری میں بالکل ختم ہوچکا تھا تو مغرب میں اس کے عالمگیر استعمال نے اس کمی کو پورا کردیا تھا۔ عہدِ وسطیٰ میں عیسائی مصوری نے نورانی ہالے کو اپنا نشان تسلیم کرکے اس حد تک استعمال کیا کہ لوگ اس کو خالصتاً عیسوی الاصل سمجھتے اور اس سے صرف عیسائی مذہب مُراد لیتے آئے تھے۔ اس مذہبی مصوری کے ساتھ یہ نشان یورپ کے انتہائی مغربی حصّے تک جا پہنچا اور اس نے سولہویں صدی عیسوی میں پُرتگال کے لیسوعی پادریٔ مقدّس کے ساتھ اپنے پیدائشی وطن کی طرف ایک طویل سفر شروع کیا۔ یہ نشان ان عیسائی تصویروں میں نمایاں نظر آتا تھا جن کو لیسوعی پادری اس نیک اُمید پر ہندوستان لائے تھے کہ یہ فن پارے عظیم مُغلوں کی تبدیلیٔ مذہب کا وسیلہ بن جائیں گے۔

جہانگیر نے اس مذہبی عقیدے کو تو نہیں البتہ اس نشان کو اپنالیا تھا۔ اس کے خیال کے مطابق نورانی ہالہ مُغل شہنشاہ کو دوسرے تمام افراد سے ممتاز کرنے کا ایک اعلیٰ طریقہ تھا بادشاہوں کی الوہیت پر پورا عقیدہ رکھتا تھا اور اپنے مُقدّس رُتبے کو شبیہ میں ایک نورانی ہالے کے ذریعے ظاہر کرتا تھا۔ مُغل تصویروں میں اس نشان کو بڑی سختی کے ساتھ صرف فرماں روائے سلطنت کے لیے مخصوص کردیا گیا تھا اور شاہی خاندان کے کسی فرد کو اپنی تصویر میں اس کے بنانے کی اجازت نہ تھی۔ اس کا استعمال کُلّی طور سے جہانگیر کا اپنا تصور تھا۔ چنانچہ اس سے قبل ہمیں کسی فرماں روا کی شبیہ میں نظر نہیں آتا جن شبیہوں میں اس نشان کو شامل کیا گیا ہے وہ صرف جہانگیر کے حکم کا نتیجہ تھا اور اگر اس کے کسی بزرگ کی شبیہ میں یہ نشان نظر بھی آتا ہے تو یقیناً اس کے بعد کے زمانے کا اضافہ ہے۔ اس لیے اس کا شمار مُستثنیات میں ہوگا۔ بیشک ہندو اور مسلمان بزرگان مذہب کی ایسی تصویریں موجود ہیں جن میں ان کی صورتوں کو ایک سیدھے سادے سنہرے ہالے سے ممیّز بنادیا گیا ہے اور بعد میں ہندوستان کے بعض حکمران خاندان مثلاً بیجاپور کے عادل شاہی خاندان نے اس نشان کو اپنی شبیہ نگاری میں اپنالیا تھا۔ لیکن ابتدا میں اس کا بنیادی مقصد ایک ایسا نشان فراہم کرنا تھا جس کے ذریعے مُغل شہنشاہ کو ممتاز کیا جاسکے۔ جہانگیر نے اپنے عہد کی تصویروں میں اس نشان کو یادِ ماضی کے لیے بھی استعمال کیا تھا۔ اپنے والد بزرگوار کی عزت و احترام کا وہ جذبہ جو اُن کی زندگی میں نمایاں تھا ان کی موت کے بعد دوبارہ زندہ

ہوگیا۔ ایک دیرینہ خلش تھی جو اسے رہ رہ کر پریشان کرتی تھی۔ چنانچہ اس جذبے کا اظہار ایسی کئی مینا تور تصویروں میں ہوتا ہے جن میں دکھایا ہے کہ بیٹا اپنے باپ کی شبیہ کو بڑی وقعت کی نظر سے دیکھ رہا ہے اور جن میں دونوں شہنشاہوں کے سر نورانی ہالوں سے منوّر ہیں۔ فرانس کے عجائب گھر لوور میں (نمبر ۷ ۴، ۱۲) اس قسم کی ایک بہت دلچسپ تصویر ہے جس میں جہانگیر اپنے ہاتھوں میں اکبر کی بہت چھوٹی اور نفیس شبیہ لیے ہے جس میں اکبر ایک ہرے رنگ کے بلّوری گلوب کو بڑے انہماک سے دیکھ رہا ہے۔

جہانگیر ہر اس چیز کو جسے اپنے مصوّروں کے فن کے لیے سودمند سمجھتا ہمیشہ اپنے ذہن میں رکھتا تھا۔ اس سے قبل سر تھامس رو اور جہانگیر کے درمیان گفتگو میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ شہنشاہ کو دوسرے ملکوں کے فنون کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات حاصل کرنے کی خواہش رہتی تھی اور اس کی تحقیقات میں بڑی گہرائی اور ذہانت ہوتی تھی۔ اس سفیر کے خدمت گاروں میں ایک نوجوان انگریز گماشتہ ہیوگ تھا جس کو خاکہ کشی کا بہت شوق تھا۔ اس کی اطلاع شہنشاہ کو ہوئی۔ اگرچہ رو نے شہنشاہ کو یقین دلانے کی کوشش کی کہ "گماشتے کا کام اتنا گھٹیا ہے کہ مصوّری میں اس کا شمار نہیں ہوتا" تاہم مغل شہنشاہ کو اطمینان نہ ہوا اور اس کو بلا کر اس کے خاکے ملاحظہ کیے۔ اور "اس سے گفتگو بھی کی"۔ جیسا کہ سفیر آگاہ کر چکا تھا کہ اس نوجوان کے بنائے ہوئے خاکے بالکل مبتدیوں جیسے تھے، جہانگیر نے بھی اسے ایسا ہی پایا اور پھر اس کو دوبارہ بلانے کی خواہش نہ کی۔ جہانگیر چاہتا تھا کہ اس کی خدمت میں ایک انگریز مصوّر بھی ہو۔ یہ خواہش خاص طور سے انگریزی مینا تور تصویروں کے ان حیرت انگیز نمونوں کو دیکھنے کے بعد اور بڑھ گئی جنھیں رو اپنے ساتھ لایا تھا۔ اس طرح کی افواہ نے لوگوں کے دلوں میں مغل دربار میں باریابی حاصل کرنے کا جذبہ پیدا کیا۔ چنانچہ ایک انگریز انجنیر رچارڈ اسٹیل نے ایک انگریز مصوّر کو انگلستان سے باہر لے جانے کی ترکیب نکالی۔ اسٹیل برسٹل شہر کا باشندہ تھا، بظاہر معقول اور قابلِ اعتماد۔ اس نے ایسٹ انڈیا کمپنی کو اس بات پر آمادہ کیا کہ اسے ایک عام ملازم کی حیثیت سے رکھ کر بہت سے صنّاعوں کو اس کے ہمراہ ہندوستان بھیجا جائے۔ اس کا خیال تھا کہ اس طریقے سے وہ مغل شہنشاہ کو اپنے منصوبوں کی طرف راغب کر سکے گا۔ لیکن ڈائرکٹروں نے اسے کمپنی کے کام کے علاوہ ذاتی منصوبوں کو عملی جامہ پہنانے کا حق نہیں دیا تھا۔ اسٹیل کی ایک اسکیم یہ تھی کہ ایک مصوّر کو خفیہ طور سے ہندوستان لے جا کر اس کی بنائی ہوئی تصویروں کے ذریعے دولت کمائے اور شہنشاہ کا قرب حاصل کرے۔ تھامس رو پہلے ہی سے ہندوستان میں موجود تھا اور معاہدے نامہ پر دستخط

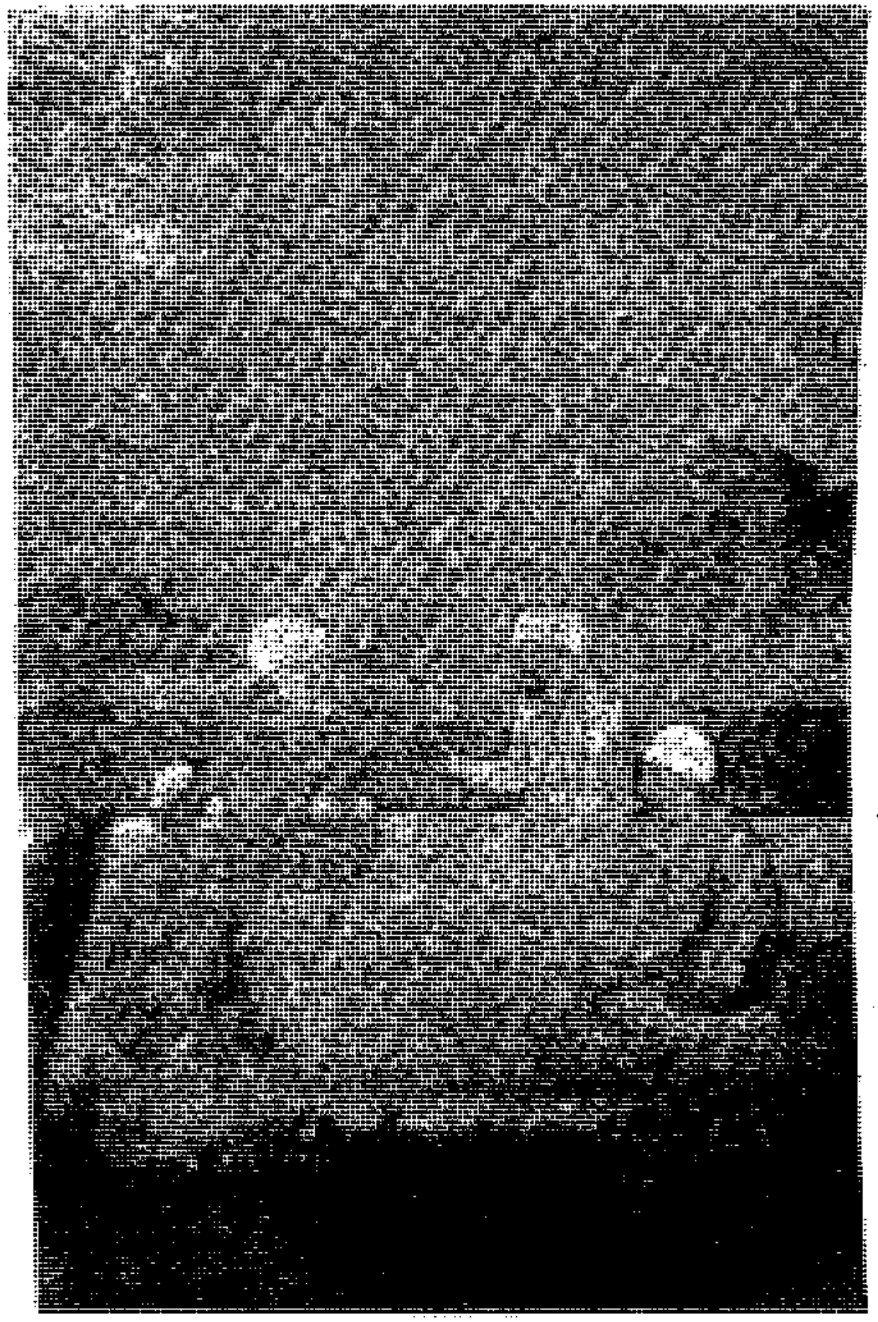
Louvre

Robert Hughes

Richard Steel

Bristol

66 "شہزادے اور درویش کی بات چیت"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۹۰ء۔ ذخیرہ ایم دیوت، پیرس



"علماءِ دین کا قرآن پر بحث کرنا"۔ زمانہ: تقریباً ۱۶۶۰ء۔ ذخیرہ ایم دیموت، پیرس۔

حاصل کرنے کے نازک اور احتیاط طلب کام کے لیے کوشاں تھا۔ اپنے عملے میں ایسے غیر متوقع اور ناپسندیدہ اضافے سے بہت ناخوش ہوا۔ اُس نے محسوس کیا اور بالکل صحیح محسوس کیا کہ ایسے لوگ اس کے کام میں زیادہ پیچیدگیاں پیدا کر دیں گے۔ چنانچہ اپنے وطن بھیجے جانے والے خطوط میں اس اندیشے کو بے جھجک ظاہر کیا اور کمپنی کو اطلاع دی کہ اسٹیل اپنے ہمراہ ہاٹ فیلڈ[1] نامی ایک مصوّر کو چھپا کر جہاز سے لایا ہے اور اس سے یہ معاہدہ ہے کہ وہ سات سال تک آپس میں منافع تقسیم کریں گے۔ (وہ ایک اچھا کاری گر ہے۔ شبیہ نگاری میں بھی اور روغنی رنگوں کے استعمال میں بھی)[2]۔ اسٹیل کا منصوبہ ایک حد تک کامیاب ہوا اس لیے کہ ہم اس سفیر کے تاثرات میں پڑھتے ہیں کہ ...... "مغل اس مصوّر سے اپنی تصویریں بنواتے تھے .... مغل دیوانوں میں اُس کو جانے کی اجازت تھی اور مغل شہنشاہ اپنی تصویر کے لیے نشست دیتا تھا۔" بہرحال معلوم ہوتا ہے کہ اُس کی اِس چالاکی کے بعد بھی کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوا اس لیے کہ جس مصوّر کو اس انگریز نے اپنی سودے بازی میں شریک کار بنایا تھا اُس کے بارے میں اس سے زیادہ اور کچھ نہیں معلوم ہے۔

بحیثیت مجموعی ان مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ جہانگیر کو ہر ایسے یوروپین سے دل چسپی تھی جو مصوّری کی بابت کچھ معلومات رکھتا تھا۔ اُس نے اپنی قلمرو میں نہایت بے تکلّفی سے مغربی تصویروں کی درآمد کی تائید کی۔ اپنے والد کی طرح اُس نے بھی اپنے مصوّروں کو ان تصویروں کی نقلیں تیار کرنے کا حکم دیا۔ لیکن ان تمام باتوں کے باوجود جہانگیر اپنے ملک کی نقاشی کو اصولاً ایک دوسری چیز سمجھتا تھا۔ اس سلسلے میں اُس کے رویّے کا اندازہ اُس کے عہد کی مینا تور تصویروں کے عام کردار سے کیا جاسکتا ہے۔ خصوصاً ان تصویروں سے جن کا خود اس کی شخصیت سے تعلّق ہے اور جن میں مغربی اثر کا فقدان ہے۔ جہانگیر کو بہرحال ان دونوں اندازِ اظہار کا ایسا امتزاج جو محض زبردستی کیا گیا ہو، ناپسند تھا۔ اگر مصوّر اپنی تصویر میں کوئی مغربی عنصر شامل بھی کرلیتا تو اُس کو دورانِ عمل میں ایسا ہندوستانی رنگ دے کر اس طرح سمو لیا جاتا تھا کہ اس مستعار نے کی بنا پر کسی بے ڈھنگے پن کا احساس نہیں ہوتا تھا۔ اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مغل مصوّروں نے بعض مخصوص مغربی صفات کو اپنے فنّی نمونوں میں غیر شعوری طور سے جذب نہیں کیا تھا۔ ممکن ہے کہ وہ مغربی فن سے اتنا قریب نہیں ہوسکے تھے جتنا کہ دوسرے مصوّر تھے۔ لیکن انھوں نے جس چیز کو قبول کیا اُس میں ان کے حسنِ انتخاب کو دخل تھا۔ اُس کے ساتھ ایسا عمل کیا کہ وہ قدرتی انداز میں ان کے اسلوبِ فن میں کھپ گئی۔ یہ ہمیں اچھی طرح جان لینا چاہیے کہ ایسا کرنا کوئی معیوب بات نہیں بشرطیکہ مصوّر اُس کو حقیقی معنی میں اپنا بنا ڈالے۔

۱۔ Hatfield

۲۔ The Embassy of Thomas Roe, 1615-1619 Vol.2, p.477

نہ صرف مصوری بلکہ تہذیب و تمدن کے دوسرے میدانوں میں ایسی مثالیں ملتی ہیں کہ دنیا کی عظیم تحریکوں نے اپنے ارتقاء کے کسی نہ کسی دَور میں غیر ملکی تحریکات ذہنی کا سہارا لیا تھا۔ یہ سچ ہے کہ ان میں سے بیشتر تحریکوں نے قرض داری کا یہ خطرہ اپنے ارتقاء کی ابتدائی منزل میں لیا تھا جیسے اطالوی مصوری نے اپنے دورِ قدیم میں بازنطینی مصوری سے اخذ کیا تھا، ایلزبیتھ کے زمانہ کے ادب نے اطالیہ اور فرانس کے ادیبوں کی طرف توجہ کی تھی۔ لیکن علم و تجربات کی اس باہمی تبادلے سے ہر زمانے میں اور ہر وقت استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ دوسری طرف دو مختلف نسلوں کے تخلیقی کاموں خصوصاً گرافک مصوری میں ظاہری مماثلت کو بھی نظرانداز نہ کرنا چاہیے۔ ایسے دَور بھی گذرے ہیں جب فن کی دنیا میں خیالات کسی مادّی رابطے کے بغیر اُن جانی اور اَن دیکھی ذہنی لہروں کے ذریعے منتقل ہوتے رہے ہیں۔ مثال کے طور پر چودھویں صدی عیسوی کی جاپانی مصوری اور اُسی زمانے کی اطالوی مصوری کی ذہنی ساخت میں عجیب و غریب قسم کی مطابقت پائی جاتی ہے۔ حالانکہ اتنے قدیم زمانے میں کوئی مادّی ذریعہ رسم و راہ نہ تھا۔ اسی طرح کی ایک اور مثال ہندوستان میں قدیم اسلامی فنِ تعمیرات کی ہے جس کی ناہمواری، بھونڈا پن اور ظاہری سختی بالکل اُسی انداز کی ہے جیسی انگلستان کے نارمن گاتھک عمارتوں کی۔ ایک اور مثال نویں صدی کے تحتِ اور سیکسن کے نقش و نگار ہیں جو ایک دوسرے سے بہت ملتے جلتے ہیں۔ ان تشریحات سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ اگرچہ یہ سب زمانے اور جگہ کے اعتبار سے جُدا جُدا لیکن ایک ہی انداز کے فکری ارتقاء کا نتیجہ تھیں اور یہ بعید از قیاس نہیں کہ مُغل مصوری میں جو مفروضہ یورپی انداز نظر آتا ہے اس کا بھی حد تک یہی سبب ہو۔

جب جہانگیر کی رہنمائی ختم ہوگئی تو اس کے جانشین شاہ جہاں کے زیرِ سایہ مصوری پر مغرب کا اثر اور نمایاں ہوگیا ظاہر تو یہ نہیں معلوم ہوتا ہے کہ اُس کے عہدِ حکومت میں یورپ سے تصویروں کی درآمد زیادہ تھی —— اس لیے کہ اس مُغل شہنشاہ کا مذاق خصوصاً اس میدان میں ظاہر نہیں ہوا تھا —— لیکن اُس کے اجداد نے خود دلچسپی لے کر ایک اُمید افزا ابتدا کردی تھی اس لیے مغربی مصوری میں عام دلچسپی کا بڑھنا لازم تھا۔ مغربی مصوری کے نمونے اسی شہنشاہ کے پاس پہنچنا شروع ہوگئے تھے جس کا ثبوت پلیٹ ۴۴ کی تصویر ہے۔ اُس کے تخت کے اُوپر آرائشی حاشیے میں مُتعدد پردار صورتیں نظر آتی ہیں اور بادلوں پر بیٹھے ہوئے فرشتہ بچے ہیں جن کے سروں کے گرد نورانی ہالے ہیں۔ یہ ایک ایسا موتیف ہے جو اس شہنشاہ کے بعد بہت عام ہوگیا تھا اور مُغل مصوری میں مختلف انداز سے استعمال کیا گیا تھا۔ اسی نوعیت کی دوسری خصوصیات کا مطالعہ بھی اس تصویر میں کیا جاسکتا ہے مثلاً شہنشاہ کے نیچے دیوار کے زیریں حصے کے مرمریں حاشیے میں میزانِ عدل کے ساتھ شیر اور بیل کے سیدھے سادے مناظر۔ لیکن اس میناتور کا ایک انتہائی دلچسپ جز جو بدقسمتی سے اس چھوٹی سی چھپی ہوئی تصویر میں نظر نہیں آتا وہ تخت کے اوپر موتیوں کی جھالر دار چھت کے نیچے نکلے ہوئے دو منقوش سپلے نال ہیں۔ مصوّر نے اُن کا کافی حصہ دکھا کر یہ ظاہر کردیا ہے کہ یہ حضرت عیسیٰ اور مریم عذرا کی تصویریں

ہیں۔ان تمام خصوصیات کے باوجود چونکہ شاہ جہاں نے اپنے پیش رووں کے مقابلے میں مصوری کے فن میں صرف اعتدال کی حد تک دلچسپی لی تھی اس لیے اُس نے کسی یوروپین مصور کی ایسی ہمت افزائی نہ کی کہ وہ اپنا وطن چھوڑ کر ہندوستان تک سفر کرتا اور یہاں اپنے فن کارانہ پیشے کو جاری رکھتا۔ دو ایک مثالوں کو چھوڑ کر حقیقت تو یہ ہے کہ ملک کا عام رُجحان یورپ کے ارباب ہنر کو ملازمت دینے کے خلاف تھا اور اسی لیے تقریباً دو سو برس تک کوئی یوروپی مصور ہندوستان کے ساحل پر نہیں اُترا۔البتہ مُغل مصوری میں مغربی عناصر دوسرے ذرائع سے پھیل رہے تھے۔ایران کے شاہ عباس دوم (۱۶۴۲ —— ۱۶۶۷) کو مغربی کلچر سے بہت دلچسپی تھی۔سترہویں صدی عیسوی کے وسط میں اُس نے اپنے دارالسلطنت کے نوجوان ایرانیوں کی ایک جماعت کو مختلف علوم سیکھنے کے لیے یورپ کے بعض علمی مراکز میں بھیجا۔ان میں ایک نقاش بھی تھا جس نے کافی عرصے تک روم کے ایک نگار خانے میں کام کیا تھا۔وہاں دَوران قیام میں عیسوی مذہب قبول کر لیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ واپس ہونے کے بعد اُسے ایران چھوڑنا پڑا اور بالآخر مُغل شہنشاہ کے سایہ عاطفت میں جگہ تلاش کرنا پڑی۔گمان غالب یہ ہے کہ یہ مصور محمد زماں تھا جس کی تین تصویریں برٹش میوزیم کے خمسہ کی جلد اوریجنل ۲۲۶۵ - فولیو ۲۰۳ بی - ۲۱۳ اے - اور ۲۲۱ بی میں موجود ہیں —— ان تصویروں کا انداز واضح طور سے مغربی ہے جس سے مصور کی اُس روش کے بارے میں کوئی شبہ نہیں رہتا جو اُس نے تعلیم کے دوران میں اختیار کی تھی۔اگر اُسے شہنشاہ کی حمایت حاصل تھی اور جیسا کہ بظاہر تھی —— تو شاہ جہاں کے عہد کی مصوری میں مغربی عنصر کے بڑھنے کا سبب فوراً سمجھ میں آسکتا ہے۔دہلی میں محمد زماں کی موجودگی کا جو نتیجہ ہوا اور اُس کی مغربی تعلیم و تربیت کا جو اثر اس کے حلقہ کے لوگوں پر پڑا وہ ہمیں شاہ جہانی دور کی متعدد تصویروں میں نظر آسکتا ہے۔اس کی ایک مثال شبیہی مرقعے کے وہ تصویری حاشیے ہیں جو فقیر اللہ خاں کی زیر نگرانی تیار کرائے گئے تھے۔ان حاشیوں کے اوپری حصے کے ڈیزائن میں مواج بادلوں پر اُڑتے ہوئے فرشتے نظر آتے جن کے پس منظر میں قوس و قزح اور چمکتے ہوئے سورج ہیں۔یہ سب تصویریں بعض اعتبار سے عجیب و غریب معلوم ہوتی ہیں پھر بھی رفائل[1] یا اس کے اسکول کی مصوری سے ایک تعلق کا پتہ دیتی ہیں۔

اب تک ہم نے صرف اُن پہلوؤں پر بحث کی ہے جن کو مغربی مصوری سے قریب قریب مجسّم کھینچ کر مُغل مینا تور میں جگہ دے دی گئی تھی۔لیکن یورپ کے اثر کی ایسی علامات بھی موجود ہیں جو ان سے مختلف ہر گز واضح ہیں جیسے سایہ سے زیادہ کام لینا، سیدھے خطوط پر مبنی اشکال کے خطی اور فضائی تناظر کا سائنسی استعمال اور منظر کشی کا ایک جداگانہ آرائشی عمل، غرضیکہ یہ سب علامتیں ہمیں عہد مُغلیہ کے آخری دَور کی مصوری میں نظر آسکتی ہیں۔اس سلسلے

---

۱ Raphael

میں جو تبدیلیاں واقع ہو رہی تھیں اُن کی وضاحت پلیٹ ۶۶ اور ۶۷ کی اُن تصویروں سے ہو جاتی ہے جو سترہویں صدی عیسوی کے نصف آخر کے ابتدائی حصے میں تخلیق کی گئی تھیں۔ اوّل الذکر پلیٹ میں ایک نوجوان شہزادے کی تصویر ہے جو اپنے خدمت گاروں کی معیت میں ایک ایسے فقیر سے محو گفتگو ہے جو اپنی وضع قطع سے جینی معلوم ہوتا ہے۔ تصویر میں ان لوگوں کا پس منظر ایک ایسی تصویر سے روحانی فیضان کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے جس کا تعلق کسی یورپی منظر سے تھا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ تصویر کا یہ جز کسی ہندوستانی شہر کے آس پاس کے علاقے کی عکاسی ہو اس لیے کہ اُسی زمانے میں ملک کے متعدد حصّوں میں عیسائی کلیساؤں کی تعمیر ہو رہی تھی۔ بہرحال مصوّر نے جو کیفیت پیدا کی ہے اُس کا انداز مغربی ہے۔ اِس تصویر میں دو مصوّروں نے مل کر کام کیا ہے۔ ایک نے صورتیں بنائی ہیں اور دوسرے نے پس منظر۔ ایک زمانے میں یہ پس منظر نگار مصوّر جس نوعیت کا کام تخلیق کر رہا تھا۔ اُس کی مقبولیت کی وجہ سے اُس طرز کی پس منظر نگاری کے لیے ایک خاص نام کا آغاز ہوا جس کو عرفِ عام میں "دور نما" کہتے تھے۔ پلیٹ ۶۷ کی تصویر کے بارے میں بھی یہی بات کہی جا سکتی ہے جس میں ایک نوجوان مُلا دوسرے مُلا کے سامنے قرآن کی شرح بیان کر رہا ہے اور سامنے دو شاگرد ہیں۔ ممکن ہے اس کے پس منظر کو جارجیائی اسکول کی کسی تصویر سے نقل کیا گیا ہو۔ ایک خاصی دل چسپ لیکن بعد کے زمانے کی بنائی ہوئی مینا تور تصویر پلیٹ ۶۸ پر پیش کی گئی ہے۔ یہ تصویر بہار میں پٹنہ کے مقام پر اٹھارہویں صدی عیسوی کے وسط میں تیار کی گئی تھی۔ اس کا موضوع کسی قدر معمّا ہے۔ اس پر تحریر مسلمان کے ہاتھ کی ہے، نقاشی ایک ہندو کے عمل کا نتیجہ ہے۔ اس کے علاوہ اس کے بارے میں اور کوئی روشنی نہیں پڑتی ہے۔ اس میں تین صورتیں بنی ہیں جن میں ایک یورپین پادری ہے اور باقی دو ہندوستانی عابد و زاہد یا درویش ہیں۔ اُن کو ایک درخت کے زیر سایہ جس مقام پر گفتگو کرتے ہوئے دکھایا ہے وہ پٹنہ کے قریب کی جگہ ہے اس لیے کہ اُن لوگوں کے پس منظر میں منقّی پہاڑی ہے۔ پہاڑی کے سامنے مصوّر نے کچھ بے ڈھنگے قسم کے آلات کشیدگی اور پیش منظر میں ایک بوتل اور پیالہ بھی رکھ دیا ہے۔ اس تصویر کی فن کارانہ دل کشی اُس کے بھرپور رنگوں اور تیل رنگ آمیزی میں ہے جس کو دیکھ کر سولہویں صدی عیسوی کے فرانسیسی اینامل کا کام یاد آ جاتا ہے۔

اورنگ زیب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اُس کو مصوّری سے عام نفرت تھی۔ اس نقطۂ نظر سے یہ بات مشتبہ ہے کہ اُس کے عہد میں مغل قلمرو کے اندر یورپی تصویروں کی درآمد کا سلسلہ قائم رہا ہوگا۔ اِس کے باوجود جیسا کہ پلیٹ ۲۲ میں دیکھ سکتے ہیں اُس کی تخت نشینی کے زمانے میں جو تصویریں بنائی گئی تھیں اُن پر ایک بدیسی طرز مصوّری کی چھاپ ہے۔ ایسی شہادتوں کی بھی کوئی کمی نہیں ہے جن سے معلوم ہوتا ہے کہ ملک کے دوسرے حصّوں میں پرتگالی مصوّر ملازم تھے

---

۱ ملاحظہ کیجیے فہرست اصطلاحات میں ...

66 "پٹنہ قلم کی ایک تصویر"۔ موضوع نامعلوم۔ زمانہ: تقریباً ۱۸۰۰ء۔ انڈین میوزیم کلکتہ نمبر ۲۱۸

اور وہ دیواری نقاشی کے ذریعے محلوں کی آرائش کرتے تھے۔ ۱۷۰۶ کا ثبوت بیجاپور میں اطہر محل کی دیواری تصویریں ہیں جن کا انداز مغربی ہے لیکن دیکھنے میں بہت گھٹیا درجے کی ہیں۔ دہلی کا مغل دربار اجڑنے اور لکھنؤ اور حیدر آباد میں سیاسی طاقت منتقل ہو جانے کے بعد مغل اسکول کا شیرازہ بکھر گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ فن کے بہت گھٹیا نمونے منظر عام پر آنے لگے۔ ان میں مغربی تصویروں کی بے اثر نقلوں کے علاوہ ایسے مہمل اور ادنیٰ درجے کے کمپوزیشن بھی تھے جن کو مصوری کا نام دینا مناسب نہیں۔ بجز چند مستثنیات کے یہ مذکورہ حالت پوری اٹھارویں صدی عیسوی میں قائم رہی۔ ہلٹ فیلڈ[1] جیسے منچلے مصور کا ذکر پہلے ہو چکا ہے اور جہانگیر کے دربار میں اُس کے تجربات کا حال بھی بیان کیا جا چکا ہے۔ اُس کے بعد غالباً پہلا انگریز مصور ۱۷۷۲ء میں ہندوستان پہنچا تھا۔ اس کا نام ٹلی کٹل[2] تھا اور کلکتہ میں چار سال تک مقیم رہا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اُس نے ملک کے اندرونی علاقے میں زیادہ دُور تک داخل ہونے کی کوشش نہیں کی تھی۔ اس مصور کے بعد ہوجز[3]، زوفانی[4]، لانگ کرافٹ[5] اور ہوم[6] تھے جو سب کے سب اٹھارویں صدی عیسوی کے آخر میں آئے اور اپنے فن کارانہ پیشوں کو بڑے بڑے شہروں میں جاری رکھا۔ اُن کی آمد کے ساتھ اُس ہندوستانی مصوری کو جو اس تمام عرصے آہستہ آہستہ اپنے قدم ہندوستان میں جماتی رہی تھی اس حد تک بڑھاوا ملا کہ ہندوستانی مصوروں کی خاصی بڑی تعداد نے یورپی مصوروں کے اسلوب فن کی نقالی شروع کر دی۔ اُنھوں نے بڑے بڑے کینوس پر روغنی رنگوں سے تصویریں بنانا شروع کر دیں جو عموماً ہندوستانی اُمرا کی بے کیفیت شبیہوں تک محدود تھیں۔ ایسی بیشتر تصویریں ہیں آج بھی اودھ، جنوبی ہندوستان اور بنگال میں نظر آتی ہیں مگر ان میں سے کوئی تصویر تعریف کے قابل نہیں ہے البتہ اُن سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ملک اپنی فن کارانہ روایات کو ترک کر رہا تھا اور ہندوستانی مصوری اب مغربی مصوری کا ایک جامد و ساکت عکس بن کر رہ گیا تھا۔

---

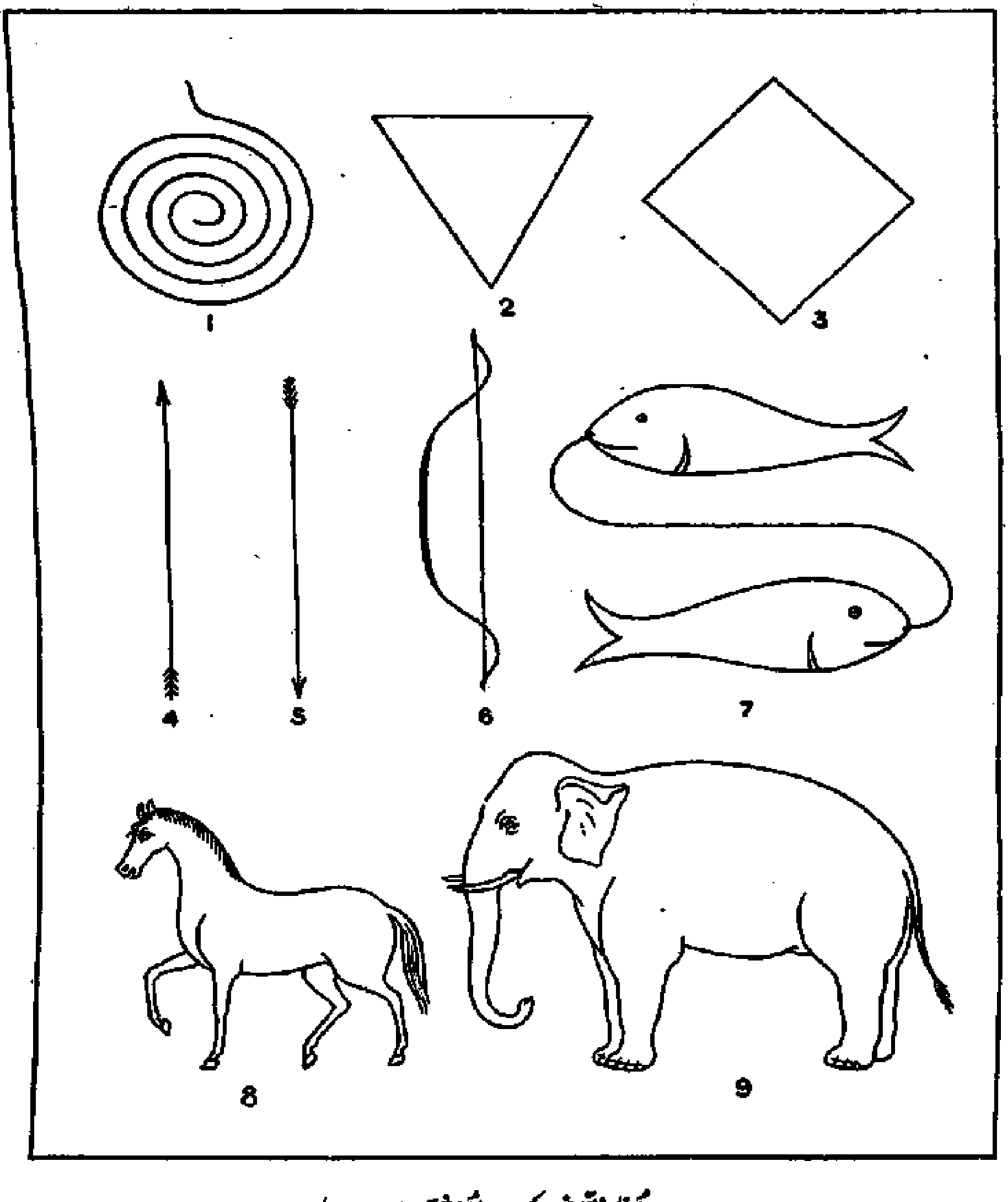
[1] Hatfield — [2] Tilly Kettle — [3] Hodges

[4] Zoffany — [5] Longcroft — [6] Home

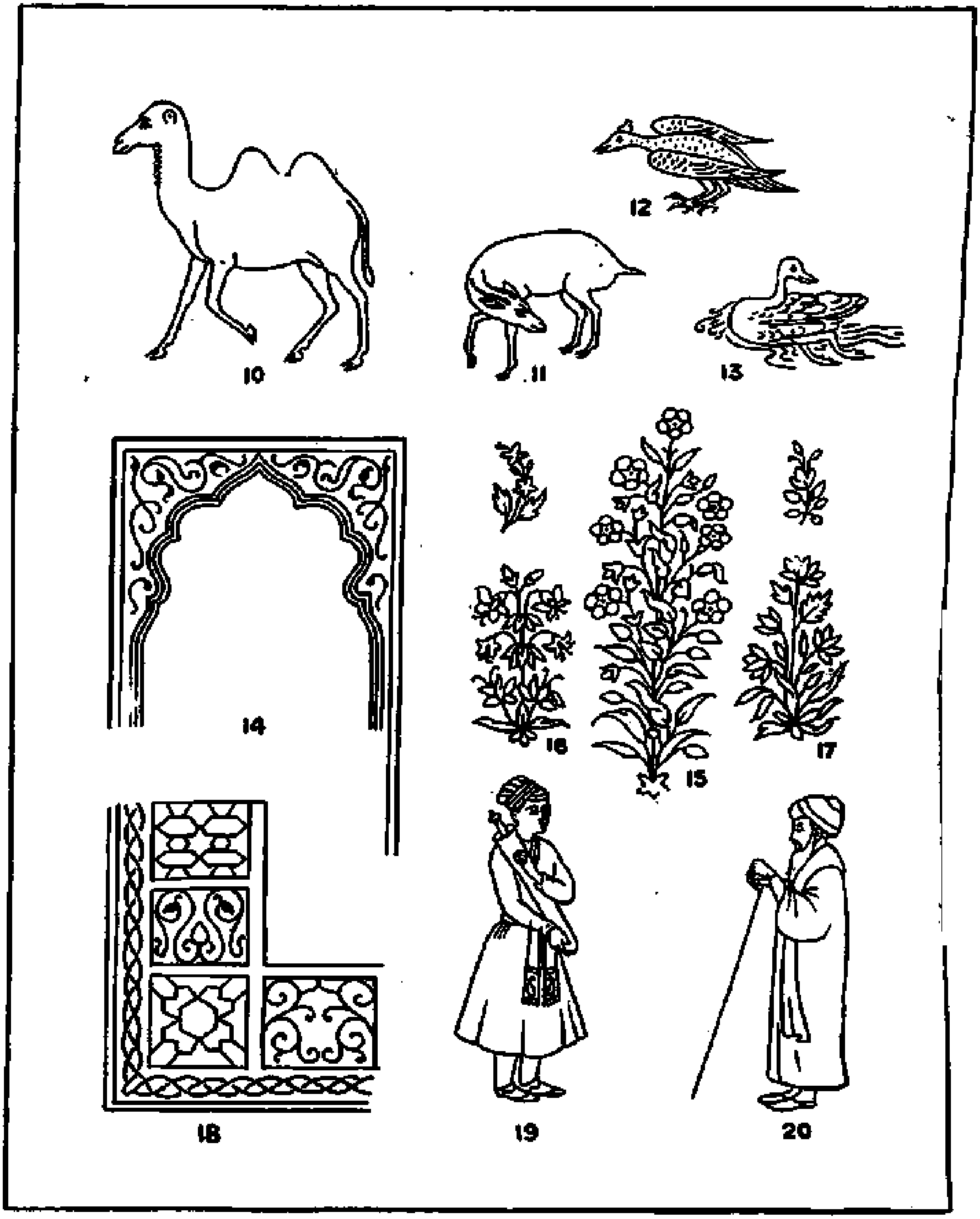
نواں باب

طریقۂ کار اور ساز و سامان

ایک ہندوستانی نقاش جن ضابطوں کے تحت میناتور تصویر بناتا تھا اُن کو سمجھنے کے لیے مناسب یہ ہے کہ ہم پہلے اُس طریقۂ کار کو جانیں جن کے مطابق وہ اپنے پیشے کے ابتدائی اصُولوں کو سیکھتا تھا — بالفاظِ دیگر ہم یہ دیکھیں گے کہ وہ مصوری کے طالب علم کی حیثیت سے کس راہِ عمل کو اختیار کرتا تھا۔ جب ہم یہ دیکھ چکیں گے کہ وہ تحصیل علم کے اس ابتدائی دَور میں کس طرح معروف رہتا ہے تو پھر ایک تصویر بنانے کے مختلف مدارج کا یکے بعد دیگرے جائزہ لیں گے خصوصاً یہ کہ بہترین نتائج حاصل کرنے کے لیے وہ کون سا مخصوص سامان استعمال کرتا تھا اور کن مختلف ترکیبوں کو اپناتا تھا۔ اس طرح اُس کے پیشے کے تیکنیکی حصّے کی وضاحت ہو جائے گی۔ ہماری خوش قسمتی ہے کہ اُن روایتی طریقوں اور ظاہری ہیئت کو تفصیل سے بیان کر سکتے ہیں جو مُغل مصوّر اپنے حوصلہ مند طالب علم کو یہ فن سکھانے میں استعمال کرتا تھا۔ ان میں سے بیشتر طریقے اُن کے جانشینوں کے ذریعے آج بھی برقرار ہیں۔ مصوری بالکل اسی طرح سکھائی جاتی تھی جس طرح چوب کاری، سنگ تراشی، دھات کا کام اور دُوسری تمام ہندوستانی فن کارانہ صنعتیں سکھائی جاتی تھیں۔ یعنی اس میں کسی حد تک شاگرد پیشگی کے اصُولوں کی پابندی کی جاتی تھی۔ کاری گر اپنے گُروں کو اپنے بیٹوں میں منتقل کرتا تھا، بیٹے نہ ہوں تو اپنے قریبی رشتے دار کے بیٹوں میں، لیکن ایسا شاذ و نادر ہی ہوتا کہ وہ اپنی معلُومات سے اپنے خاندان کے علاوہ کسی دوسرے خاندان کے رُکن کو استفادے کا موقع دیتا ہو۔ اس میں شک نہیں ہے کہ مُغلیہ عہدِ حکومت میں جب اکبر نے مصوّری کے اسکول کی بنیاد ڈالی تو اُس نے اس طریقۂ کار کو بڑھاوا نہ دیا۔ ذات یا خاندان کا اصُول کچھ دنوں تک غائب ہی رہا۔ ہندوستان میں فن کا درس ابتدائی عُمر سے ہی شروع کر دیا جاتا تھا۔ بچّہ



1
2
3
4
5
6
7
8
9



70 «مغل نقاشوں کی ابتدائی مشقیں» حصہ دوم

جوں ہی چلنے کے قابل ہو جاتا اُسے کارخانے کے کونے میں جگہ دے دی جاتی تھی جہاں وہ اپنے پیشے کے اوزاروں اور سامانوں سے کھیلتا تھا۔ اُن کی شکلیں پہچانتا اور ان کے استعمال کا عادی ہوتا تھا۔ سامان کی تیاری میں اوزاروں کی حفاظت اُس کا پہلا سبق تھا اور یہ کوئی بے معنی مشقیں نہ تھیں کیوں کہ بُت ساز اپنے شاگردوں کو جو کتنے ہی کم عمر کیوں نہ ہوں، چھینیوں کو تیز کرنے اور اپنے پتھروں کو رگڑنے کا کام دیتے تھے اور مصوّر اپنے شاگردوں سے گلہری بال کے موقلم بنوانے، کاغذ کو آجالنے یا اپنے رنگوں کو پیسنے کا کام لیتا تھا۔ جب شاگرد اس طرح معروف نہ ہوتا تو اُس سے اس خالی وقت میں یہ توقع کی جاتی تھی کہ وہ کسی ایک سلسلے کے اُن نمونوں کو نقل کرے گا جو خاص طور سے اُسی کو سکھانے کے لیے تیار کیے گئے تھے۔ یوں کہنا چاہیے کہ یہ نمونے اُس کے حرفے کے 'الف'، 'ب' تھے۔ اور کسی شاگرد کی تعلیم اُس وقت تک مکمل نہیں ہوتی تھی جب تک کہ وہ ان سے مکمل واقفیت پیدا نہ کر لیتا تھا۔ اس لحاظ سے تمام فن ایک ہی سے تھے۔ ہر ایک کے اپنے روایتی نمونے ہوتے تھے جن پر طالب علم اپنے ہنر کی بنیاد رکھتا تھا اور اس تربیت سے وہ ایسا مشاق ہو جاتا تھا کہ بجز اوّلیں مثالوں کے وہ اصلی نمونوں کی نقل نہیں کرتا بلکہ جس طرح ایک بچہ حروف تہجی کو نام سے سیکھتا ہے نہ کہ نقل کرنے یا لکھے ہوئے نمونے سے اُسی طرح اس طالب علم کو ان کے صرف نام بتا دیے جاتے تھے اور وہ صحیح صحیح تراش کر (پتھر کو شکل دے دیتا) یا (تصویر کا) خاکہ تیار کر دیتا تھا۔ مثال کے طور پر ایک چوب کار سے تھوڑی سی ابتدائی مشق کے بعد یہ اُمید کی جاتی تھی کہ وہ اپنے حافظے کی مدد سے بغیر کسی حوالے کے کنگوری[1] یا مداخل[2] کے نمونے جو اس سلسلے کے بنیادی نقش و نگار تھے، بنائے گا۔ اس کے بعد دوسرے درجہ وار نمونے اپنی مناسب ترتیب کے لحاظ سے آتے تھے اور کسی نوآموز کو اُس وقت تک کوئی مشکل نمونہ بنانے کی اجازت نہ ہوتی تھی جب تک وہ پچھلے نمونوں میں مہارت حاصل نہ کر لیتا تھا۔ یہی اصول دُوسرے فن کارانہ پیشوں میں جاری و ساری تھے البتہ ہر ایک پیشے کے نمونے مُتعلق اوزاروں کی نوعیت کے مُطابق مختلف ہوا کرتے تھے۔

اس طریقۂ تعلیم کی جزئیات اور اُس اصول میں جو بچے بتانے اور لکھائی سکھانے میں استعمال ہوتا ہے ایک نمایاں مُطابقت ہے۔ ہر روایتی نمونہ ایک لفظ کی حیثیت رکھتا تھا اور اُس کے ہر جزوی عنصر کو نکال کر اُس کی علٰحدہ مشق کرائی جاتی تھی بالکل ایسے جیسے کہ حروف کو لفظ سے علٰحدہ کر لیا جاتا تھا۔ جب شاگرد ہر حرف کا ماہر ہو جاتا تو اُس کا دوسرا قدم اُن حرفوں کو ملا کر مکمل نقش یا "لفظ" کی تشکیل کرنا ہوتا تھا۔ مشرق میں تمام علوم اسی انداز سے سیکھے جاتے تھے۔ مسلسل اعادے اور رٹائی کے بعد شاگرد کے ذہن میں اُس کے مضمون کی مختلف تفصیلات اس حد تک بیٹھ جاتیں کہ وہ اُس کی فطرت کا جُزو بن جاتی تھیں۔ کلاسیکی تحریروں اور مقدس کتابوں کو حفظ کرانے کا بالکل وہی میکانکی طریقہ تھا جو مشرقی ممالک

۱ و ۲ دیکھیے فہرست اصطلاحات میں

میں آج بھی برقرار ہے۔ شاید کسی کو یہ گمان ہو کہ مصوری میں اس طریقہ تعلیم سے اپنی اُپج کے مطابق ترقی کرنے کا جذبہ کچل جائے گا، ایجاد و اختراع کی صلاحیت مُردہ ہو جائے گی اور طالب علم محض ایک نقل کرنے والی مشین یا ایک ایسی بے جان مخلوق بن جائے گی جو اپنے اجداد کے دماغ کی دست نگر ہو گی اور جس کو کسی لحاظ سے اپنے ذہن پر بھروسہ نہ ہوگا— دراصل ایسی بات نہیں ہے اور اس کا ثبوت مشرق میں فنون کی اعلیٰ معیاری ہے۔ اس مضمون کو سکھانے کا جو طریقہ ہندوستان میں رائج تھا عملاً وہی ایران، تبت، چین اور جاپان میں رائج تھا۔ یہ کہنا کوئی مبالغہ نہیں کہ مصوری کے اس ٹھوس اور بظاہر میکانکی طریقہ تعلیم کے مقابلے میں جو ایشیا کے بیشتر ملکوں میں صدیوں تک رائج تھا انگلستان کا طریقہ جسے جنوبی کینسنگٹن کا طریقہ کہنا چاہیے لچک اور تغیر کا نمونہ ہے۔ مصوری میں اگرچہ خداداد صلاحیت کی اہمیت تھی، لیکن ہنرمندی سے کام کرنا اس سے کہیں زیادہ اہم تھا۔ سب سے اعلیٰ فنی استعداد کا مطلب نہ تو ذہانت تھی اور نہ حسن، ہیئت، اور رنگ کو سمجھنے کی صلاحیت یا فطرت شناسی تھی بلکہ اس کا مطلب تربیت یافتہ کاری گری اور ہاتھ اور آنکھ پر قابو حاصل کرنا تھا اور اس تکنیکی قابلیت کو حاصل کرنے کے لیے مصور بڑی حد تک اس طرح تیار رہتا تھا کہ وہ ایک ہی سلسلے کی مشقوں کو ہر روز اور کئی برس تک اُسی حد سے زیادہ مستقل مزاجی سے دوہراتا جس میں ایک مشرق کا باشندہ ہمیشہ سب سے آگے رہتا تھا۔

مغلوں کے زیرِ سایہ ہندوستان میں مینا تور مصوری سکھانے کے لیے طالب علم کو انھیں ضابطوں کے مطابق تعلیم دی جاتی تھی۔ نصاب بالکل ایک طرح کا نہیں ہوتا بلکہ وہ اُستادِ فن کے انفرادی خیالات کے مطابق بعض غیر اہم جزئیات میں بدلتا رہتا تھا۔ عام طریقے سے اُس کی تعلیم کا آغاز اس طرح سے ہوتا تھا۔ بکری کی دُم کے بالوں کا بنا ہوا قلم، ایک مٹی کی کٹوری جس میں سیاہی اور بانس کا کاغذ (بانسی یا بانسہا) ملنے کے بعد طالب علم کا پہلا قدم قلمی خطوط کے ذریعے اُن اسباق کی مشق کرنا تھا جن کی وضاحت پلیٹ ۶۹ اور ۷۰ پر کی گئی ہے۔ جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے، مبتدی اپنا پورا وقت اس سلسلے کی پہلی شکل پر صرف کرتا تھا اور جب تک اُس کو اچھی طرح سمجھ نہ لیتا دوسری شکل کی طرف ہاتھ نہیں بڑھاتا تھا۔ ان اسباق کا پورا مجموعہ بیس شکلوں پر مشتمل تھا جن کی تقسیم ان کو بنانے کی تدریجی مشکلات کے مطابق کی گئی تھی۔ کہتے ہیں کہ ان میں سے پہلی چھ قدیم ہندوستانی شکلیں ہیں اور باقی ایران سے ماخوذ ہیں۔ پہلی نظر میں پہلی مشق یعنی مدوّر شکل (پیچک) اُس کام کی بہت مشکل ابتدا معلوم ہوتی ہے جو نوجوان طالب علم کو تفویض کیا جاتا۔ لیکن ہندوستانی مصور کو پہلے سے معلوم تھا کہ بعض مدوّر شکلوں کی خاکہ کشی سیدھے خط کے مقابلے میں زیادہ آسان ہے چنانچہ اپنے مشقی نمونوں کو اسی اصول کے مطابق ترتیب دیتا تھا۔ مدوّر شکل سے گزر کر طالب علم مثلث (ترسجع ۲) کی طرف آتا تھا اور اُس کے بعد مربع (چترسجع ۳) کو لیتا تھا جس کی شکل کاغذ پر ترچھی ہی ہوتی تھی۔ پھر تیر کی شکل (تیر ۴) میں خطِ مستقیم کھینچنے کی کوشش ہوتی جو دو اسباق پر مشتمل تھی۔ طالب علم کے لیے ضروری تھا کہ پہلے اُسے نیچے سے اوپر کی طرف کھینچے

اور اس میں مہارت حاصل کرنے کے بعد وہ اسی شکل کو اوپر سے شروع کرتا اور برش کو کھینچ کر نیچے کی طرف لاتا تھا (نمبر ٥)۔ تیر کے بعد قدرتاً کمان کو آنا چاہیے (نمبر ٦)۔ جس میں سیدھے اور پیچدار خطوط کا امتزاج ہوتا تھا۔ کمان کے دونوں خم دار خطوط پہلے کھینچے جاتے تھے اور اس کی صحت کو جانچنے کے لیے ڈوری یا تانت کے لیے سیدھے خط کا اضافہ کیا جاتا تھا۔

اب تک طالب علم اُن مشقوں کے مطابق کام کرتا رہا ہے جو اس سلسلے کی دیسی مشقیں تھیں۔ وہ اپنے کام کو اسی طرح جاری رکھتا ہے لیکن اب آنے والی بقیہ اشکال ایرانی الاصل سمجھی جاتی ہیں جنھیں یہ فن سکھانے کے لیے مُغلوں نے ہندوستان میں متعارف کرایا تھا۔ اُفقی قسم کی دوہری مچھلی (نمبر ٧) کے خم دار خطوط پہلے سلسلے کے سبق کا تتمہ ہیں۔ لیکن یہ شکل بے جان سے جان دار کی طرف قدم بڑھانے کی بھی علامت ہے۔ یہ سچ ہے کہ یہ ایک روایتی نمونہ ہے لیکن یہ جان دار اشیاء کے خاکے بنانے کی ابتدا ہے۔ اس میں مصوّر موقلم کو مختلف انداز میں گھمانے پھرانے کی اُن پیچیدگیوں سے دوچار ہوتا ہے جو مزید اعلیٰ تعلیم کا خاصہ ہیں۔ ان میں پہلا گھوڑا ہے (نمبر ٨) اس کے بعد ہاتھی ہے (نمبر ٩)۔ ہندوستانی مصوّر اس دوسرے جانور کا بہت اچھا خاکہ اُتارتا تھا۔ یہاں تک کہ انتہائی نوآموز طالب علم بھی اس مانوس جانور کی امتیازی خصوصیات کو تصویر میں پیش کر دیتا تھا۔ ان کے بعد اوٹ (نمبر ١٠) اور ہرن (نمبر ١١) آتے ہیں۔ پھر دو پرندے (نمبر ١٢، ١٣) ہیں جن کے خطوط میں بہت باریکی اور بال و پَر میں پیچیدگی ہے لیکن یہ صاف صاف وہ روایتی جانور ہیں جن کو چینی نمونوں سے اپنایا گیا ہے۔ ان جان دار اشیاء کے سبق کو مکمل کرنے کے بعد طالب علم "عمارت" (نمبر ١٤) کے میدان میں سفر شروع کرتا ہے جس کی مشق اس کے لیے بہت سُود مند ہوتی تھی کیوں کہ ہندوستانی تصویروں کے پس منظر میں محرابی چھتوں کے راستے اور بارہ دریاں بکثرت دکھائی جاتی تھیں۔ پھول کی مشقیں (١٥، ١٦، ١٧) چمن کے حسن و جمال سے آشنا کراتی تھیں اور پودوں کی اشکال کو وہ کسی قدر روایتی مگر مُغلوں کے دل پسند انداز میں نقل کرتا تھا۔ اس کے بعد فاصلہ بندی کی صلاحیتوں کو پرکھنے کے لیے ہندسی شکلوں پر مبنی نقش و نگار (نمبر ١٨) کی مشق کرائی جاتی تھی اور اس کو جدول کش اور مُربع سے روشناس کرایا جاتا تھا اور بالآخر یہ نصاب انسانی ہیکل کی مشقوں پر ختم ہو جاتا تھا جو اس تمام سلسلے کی سب سے زیادہ ترقی یافتہ شکلیں ہوتی تھیں (انسان نمبر ١٩، ٢٠)۔

یہ ایک عام نصاب تھا اور مُغل مصوّری کے طالب علم سے توقع کی جاتی تھی کہ اپنی نوآموزی کے ابتدائی دنوں میں وہ اسی کے مطابق سرگرم عمل رہے گا۔ جب طالب علم اس طرح سے معروف نہ رہتا تو اس کو مصوّر کے پیشے کے تمام تیکنکی طریقہ کار کو سیکھنے میں لگا دیا جاتا تھا۔ اس کی تعلیم کی اس شاخ میں ایک ابتدائی سبق کاغذ کی کُھردری سطح کو اُجالنا تھا۔ اس میں وہ عقیق یمنی یا سنگ سلیمانی سے گھس گھس کر کاغذ کو شیشے جیسی چمک دار حالت میں لے آتا

تھا۔اس طرح جو سطح تیار ہوتی تھی اس پر سفوف سے مرگ چھالا پر بنے ہوئے خاکے (چربہ) کے خطوط کو منتقل کرتا تھا۔سفوف خاکہ کی اصطلاح سے مراد وہ ترکیب ہے جس سے مصوّر تصویر کے خطوط کو اُس کاغذ یا شے پر منتقل کرتے ہیں جس پر رنگ سے مکمل تصویر بنائی جاتی ہے۔ سفوف خاکہ تیار کرنے کے لیے اصل خاکہ کے خطوط کو دھات کی ایک نوکیلی سلائی سے چھید کر نقطے دار سوراخ بنا لیے جاتے ہیں۔ یہ ایک قسم کی اِسٹنسل پلیٹ بن جاتی ہے جس کو اس کاغذ کی سطح پر جس پر خاکہ منتقل کیا جاتا ہے مضبوطی سے جما دیا جاتا ہے۔ (دیواری نقاشی میں یہ اِسٹنسل دیوار کی سطح پر لگایا جاتا تھا)۔ ان باریک باریک سوراخوں کے ذریعے ململ کی پوٹلی سے کوئلے کا باریک سفوف چھڑکا جاتا ہے۔ کوئلے کا سفوف سوراخوں سے گزر کر نیچے والے کاغذ کی سطح پر اصل کی ہو بہو نقل اتار دیتا ہے۔ نقطی خاکے[1] پر فوراً موقلم سے رنگ کا پھیرا جانا بہت ضروری ہے ورنہ خاکہ آسانی سے مٹ کر غائب ہو سکتا ہے۔ مصوری سے متعلق سولہویں صدی کی ایک ایرانی کتاب مناقب ہنروراں[2] میں اس ترکیب کو سکھانے کی اہمیت پر بہت زور دیا گیا ہے۔ نقاش کے عملی اصولوں کی وضاحت کرنے کے بعد اس کتاب کا مصنّف اس طریقے کو بیان کرتا ہے جس کے ذریعہ نقاش اپنے حرفے کی اس شاخ میں صفائی و سبک دستی حاصل کرتا تھا ––– "خاکے کو کاغذ پر منتقل کر لینے کے بعد طالب علم کو نقطہ چھڑکے ہوئے خطوط کو سیاہی سے کھینچنا ہے۔ اصل کی تمام جزئیات کو بہت غور سے دیکھ کر ذہن نشین کر لیا جاتا ہے۔ خاکہ کشی کی یہ مشق کئی سال تک جاری رہتی ہے۔ یہاں تک کہ شاگرد کا ہاتھ اس کام کا عادی ہو جاتا ہے۔ اس لگاتار مشق سے مختلف شکلوں کے جزئیات اور خصوصیات اس کے دماغ میں بیٹھ جاتی ہیں۔ نصاب تعلیم کی اس منزل پر پہنچنے کے بعد نوجوان مصوّر کو اس قابل سمجھا جاتا ہے کہ وہ تمام مطلوبہ شکلوں کو بالکل صحیح صحیح اتار لے گا"[3] ––– مشرق میں یہ طریقہ بہت قدیم زمانے سے رائج تھا۔ مشرقی ترکستان میں کھدائی کے بعد ایسے سفوف خاکے ملے ہیں جن کو آٹھویں صدی عیسوی میں دیواری نقاش استعمال کرتے تھے۔ ہندوستانی مصوری کے اکثر مرقعوں میں سفوف اِسٹنسل کے ایسے نمونے موجود ہیں جن پر سیاہ روشنائی میں بہت ہشیاری سے خاکے بنائے گئے ہیں اور ان کے خطوط چھدے ہوئے ہیں اور کوئلے کے سفوف کے بار بار استعمال سے بے رنگ ہو چکے ہیں۔

مینا تور مصوری کا فن جن وسیلوں کی مدد سے ایران سے ہندوستان لایا گیا تھا اس کی ایک شکل چربہ تھا۔

---

[1] Dotted Outline

[2] مناقب ہنروراں یا مصوّروں کی سوانح حیات۔ مصنّف مصطفیٰ دفتری شاعر، عام طور سے علی آفندی کے نام سے معروف تھا۔ اُس نے یہ کتاب سعد الدین ابن حسن جان کی فرمائش پر سلیم دوم کے بیٹے سلطان مراد سوم کے عہد حکومت میں [illegible] میں لکھی تھی۔

[3] Huart, Les Calligraphes Et Les Miniaturistes De L'Orient Musulman, p.6

71 تصویر۱ : رنگوں کے نشانات بتانے کے لیے مرگ چھالا کا
ایک چربہ جس پر امیر تیمور کی شبیہہ ہے۔

تصویر۲ : سیاہ خطوط کے ذریعے ابتدائی سُرخ
خطوط کی تصحیح کو دکھانے کے لیے ایک خاکہ

صفوی اسکول کی مشہور و معروف تصویروں کے کاغذی اِسٹنسل مُغل دربار میں پہنچے جن سے ہندوستانی نقاش نقلیں اتارا کرتے تھے۔ بیرونی خطوط اور عام ڈزائن چربے کے ذریعے متعین کر لیے جاتے تھے لیکن رنگ بندی کا کام زیادہ تر نقل کرنے والے کے مذاق پر چھوڑ دیا جاتا تھا۔ اس کے باوجود موخر الذکر کی ایک ایسے طریقے سے خاطر خواہ مدد کی جا سکتی تھی جسے خود خاکہ کش نے ایجاد کیا تھا اور وہ اپنے ہم پیشہ بھائی کو خواہ کتنی دور مقام پر ہو رنگوں کی ترتیب و تنظیم بتا سکتا تھا۔ اول الذکر مُصوّر اصلی تصویر کے مُقامی رنگوں کے مطابق اپنے خاکے کے مختلف حصّوں پر رنگ کے چھوٹے چھوٹے نشان ڈال دیتا تھا۔ مثال کے طور پر اگر لبادہ سُرخ ہے تو اس کے لیے سُرخ نشان اور اگر پگڑی ہری ہے تو اُس کے لیے ہرا نشان وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح نقل کرنے والے کو عام رنگ بندی کا اندازہ ہو جاتا تھا۔ پلیٹ ۱۰ پر تصویر نمبر امیر تیمور کی شبیہہ کا خاکہ ہے جس پر یہی عمل کیا گیا ہے۔ چھپی ہوئی تصویر میں رنگ کے چھوٹے چھوٹے نشانات نہایت واضح نظر آتے ہیں۔ بعض ایسے چربے بھی دیکھنے میں آئے ہیں جن میں رنگوں کی تشریح مُوقلم کے نشانات کے ذریعے نہیں کی گئی ہے بلکہ مختلف حصّوں میں باریک خط سے اُن رنگوں کے نام لکھ دیے گئے ہیں۔ یہ طریقہ راجپوتی خاکوں میں بہت عام تھا۔ رنگوں کے نام ہندی میں لکھ دیے جاتے تھے جن کو ہندوستانی کاری گر فوراً سمجھ جاتا تھا۔

مُغل نقّاش اپنے سامان کی تیاری میں انتہائی احتیاط سے کام لیتا تھا اور اس کا ثبوت اس کی بنائی ہوئی تین سو سال پُرانی وہ تصویریں ہیں جو دیکھنے میں آج بھی تازہ اور چمک دار معلوم ہوتی ہیں۔ بیشتر سامان وہ خود اپنے ہاتھ سے تیار کرتا یا اُس کے شاگرد براہ راست اُس کی نگرانی میں بناتے تھے۔ جس کاغذ پر وہ اپنی مینا تور تصویر تیار کرتا تھا اُس پر خاص توجہ دی جاتی تھی اور اُس کو خاص نظری و عملی واقفیت اور مہارت کے ساتھ منتخب کر کے اپنے مقصد کے مطابق بنا لیا جاتا تھا۔ کاغذ ابتدا میں ایران سے درآمد ہوتا تھا لیکن جلد ہی پنجاب میں سیالکوٹ کے مقام پر کارخانہ کھول دیا گیا اور اُسی کی نسبت سے آج بھی وہ کاغذ 'سیالکوٹی' کے نام سے معروف ہے۔ یہ کاغذ اگرچہ لکھائی کے لیے مناسب تھا لیکن نقاشی کے لیے ایران میں بنے ہوئے کاغذ کو ترجیح دی جاتی تھی جس کو 'ایرانی' اور اصفہانی کہتے تھے اور مُغل اسکول کے ابتدائی دور کے مُصوّر اسی کو استعمال کرتے تھے۔ اکبر کے عہد میں تصویر کشی کے لیے اچھے قسم کا بڑا کاغذ آسانی سے دستیاب نہیں ہوتا تھا۔ ہمیں معلوم ہے کہ مُصوّر اکثر چھوٹی مینا تور کے لیے بھی بہت سے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے جوڑنے پر مجبور ہوتا تھا۔ جوڑنے کا کام بہت ہشیاری اور ہنرمندی سے کیا جاتا تھا۔ ٹکڑوں کو اطراف میں یا کنارے کنارے اس طرح ملایا جاتا کہ جوڑنے کا کوئی نشان آرپار تصویر کے بیچ سے نہیں گزرتا تھا۔ اس کے بعد کاغذ کی سطح کی گھٹائی کر کے اُس پر ایک خاص مُرکّب کا استر دیا جاتا جس کے بعد مکمل بنی ہوئی مینا تور میں یہ جوڑ نظر نہیں آتے تھے۔ کچھ عرصے کے بعد دوسرے اقسام کے کاغذ جن کی پیداوار بہت عام ہو گئی تھی مقبول ہو گئے۔ یہ کاغذ تین چیزوں سے بنتا تھا۔ بانس سے باسا یا بانسی حاصل کیا جاتا تھا۔ جوٹ سے جسے ٹاٹ بھی کہتے تھے جو کاغذ

بنتا تھا وہ شہا کہلاتا تھا۔ کاغذ کی ایک قسم کپاس سے تیار ہوتی تھی جس کو تولت کہتے تھے تھوڑا بہت کاغذ سَن سے بھی بنتا تھا جو سُنی کے نام سے معروف تھا۔ اس کے علاوہ کچھ مصوّر حریری کاغذ پر جسے کبھی کبھی ریشمی بھی کہتے تھے، کام کرتے تھے مگر اس کی ایک خرابی یہ تھی کہ کچھ عرصے کے بعد اس میں شگاف پڑ جاتے تھے۔ ریشم پر بنی ہوئی تصویریں بے شک کم یاب ہیں اور جھلی پر بنی ہوئی مُغل مینا تور تصویریں تو بہت کم باقی بچی ہیں۔ اوّل الذکر کی کم یابی کا ایک سبب مذہبی تعصب بھی ہو سکتا ہے اس لیے کہ بعض مسلمانوں کو ریشم کے کیڑے سے پیدا کی ہوئی چیزوں کے لمس سے بھی اعتراض ہوتا ہے اور جھلی نما کاغذ چونکہ بچھڑے کی کھال سے تیار کیا جاتا تھا اس لیے انھیں بنیادوں پر ہندوؤں کو قابل قبول نہ تھا۔ بہرحال جھلی پر بنی ہوئی چند تصویریں ختا کے ذخیرے میں امریکہ کی راجدھانی واشنگٹن میں ہیں باقی تصویروں کا حال نہیں معلوم۔ نقاش کا فن عام ہونے کے ساتھ جوں جوں کاغذ کی مانگ بڑھتی گئی تصویروں کے لیے دوسری قسمیں بھی استعمال میں آنے لگیں اور ہندوستان میں متعدد مقامات پر کاغذ بننا شروع ہو گیا۔ ان میں سے دکن میں ایک مقام دولت آباد تھا اور دکن قلم کی تصویریں اسی مقامی کاغذ پر بنائی جاتی تھیں۔ اس کے بعد اور جدید زمانے میں مزید جنوب میں مُغلئی کاغذ کو ترجیح دی جاتی تھی جو ظاہر ہے ہندوستان سے درآمد کیا جاتا تھا۔ میسور کے مصوّر جو مقامی کاغذ استعمال کرتے تھے وہ کردسے کے نام سے معروف تھا۔ ان تمام کاغذوں میں کوئی بھی سفید نہ تھا۔ بلکہ زیادہ تر ہلکی پیلی رنگت کے ہوتے تھے۔

مقصد کے مطابق کسی ایک قسم کا موزوں کاغذ منتخب کر کے نوآموز شاگرد کے حوالے کر دیا جاتا اور وہ عقیق یمنی کے ٹکڑے سے جس کا ذکر پہلے ہو چکا ہے اس کو اُجالتا تھا۔ جب تک شاگرد اس کی سطح کو تیار کرنے میں مصروف رہتا اُس دوران میں اُستاد نقاش ایک اور معمولی کاغذ پر اپنے ڈیزائن کا تعارفی خاکہ تیار کرتا تھا تاکہ اس کو اتارنے کے لیے دوسرے شاگرد کو دیا جا سکے۔ ابتدائی خاکے کو کوئلے کے ٹکڑے یا ایک خاص پنسل سے بنایا جاتا تھا جسے ہندوستانی مصوّر لیکھنی کہتے تھے۔ ہندوؤں کی شلپ شاستر میں لیکھنی تیار کرنے کی ترکیب کو اس طرح بیان کیا ہے۔ ہندوستانی سُرخ رنگ گیریکا کو خوب پیس کر سوکھے گوبر میں ملایا جاتا تھا اور پھر اُس میں پانی اور گوند کا اضافہ کر کے اس تمام مرکب کو گوندھ کر چھوٹی چھوٹی سلائیاں بنائی جاتی تھیں۔ یہ سلائیاں جب سوکھ جاتیں تو ان کو پنسل کی طرح استعمال کیا جاتا تھا۔ گمان غالب یہ ہے کہ دیواری نقاش اپنے کام میں لیکھنی استعمال کرتا تھا اور مینا تور تیار کرنے والا مصوّر اپنے کام کی مناسبت سے کوئلے کی سلائی کو ترجیح دیتا تھا۔ گھس کر چکائے ہوئے کاغذ پر ابتدائی خطوط ہمیشہ ہندوستانی سُرخ رنگ گیریکا سے بنائے جاتے تھے جس میں پانی اور گوند یا اسی طرح کی کوئی لس دار شے کی آمیزش نہ ہونے کی وجہ سے خاکے میں کسی تبدیلی کے وقت اُس کو آسانی سے مٹایا جا سکتا تھا۔ ابتدائی خاکے کے لال رنگ کے خطوط پر سیاہ روشنائی پھیر کر مصوّر اُس کو اور زیادہ مکمل کرتا تھا اور جہاں کہیں مصوّر اس میں اصلاح کرتا سیاہ خطوط اصلی لال خطوط سے منحرف بھی ہو جاتے تھے۔ پلیٹ ۱، تصویر ۲ کے خاکے میں

دونوں طرح کے خطوط ہیں اور ایک خط کہیں کہیں دوسرے خط کی تصحیح کر رہا ہے۔ چونکہ سیاہ رنگ کا خاکہ گوند کی آمیزش کی وجہ سے پختہ تھا اس لیے اس میں جو تبدیلی یا تصحیح نظر آتی ہے اس کو سفید رنگ سے مٹانا پڑتا تھا۔ مغل اور ایرانی تصویروں میں سیاہ رنگ کی بڑی اہمیت تھی۔ اس کو نہ صرف ابتدائی خاکہ کشی میں استعمال کیا جاتا تھا بلکہ تصویر کے بعض حصوں مثلاً گھوڑے یا کوئی آرائشی شے یا لباس کو خوب گہرے سیاہ رنگ میں بنا کر تصویر کی رنگ بندی میں ایک امتیازی کیفیت پیدا کی جاتی تھی۔ مغلوں کو اس رنگ کی دو قسمیں معلوم تھیں۔ ایک مرکب کو سیاہی کہتے تھے جو نقاشی میں کام آتی تھی اور دوسرے مرکب کو مصطفائی روشنائی کہتے تھے جس کی آمیزش کچھ مختلف ہوتی اور صرف لکھائی کے لیے استعمال ہوتی تھی۔ اس دوسری روشنائی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کو ایک مشہور مسلمان خوش نویس مصطفیٰ نے ایجاد کیا تھا۔ یہ روشنائی اصل میں وہی کالا رنگ تھا جو مصور کی رنگ تختی[1] پر ہوتا تھا۔ فرق صرف یہ تھا کہ اس میں ہڑ اور آملے کی رس کی آمیزش ہوتی تھی اور یہ کالا رنگ وہ کالک تھی جو سرسوں کا تیل جلا کر حاصل کی جاتی تھی۔ ایک طشتری نما چراغ کو جس میں ایک ٹونٹی بنی ہوتی تھی، تیل سے بھر کر روئی کی بتی جلا دی جاتی تھی۔ اس چراغ سے قریب ایک فٹ اوپر گھنٹی کی طرح کا ایک برتن لٹکا دیا جاتا تھا۔ جب اس گھنٹی میں اچھی خاصی کالک جمع ہو جاتی تو اس کو صمغ عربی میں احتیاط سے گھوٹ کر سیاہی تیار کی جاتی تھی۔ اس ترکیب کی مکمل تفصیلات متعین تھیں اور ہندوستانی مصور بیان کرتے ہیں کہ اس کو سیکھنے کے لیے چین کے نقاش ہندوستان آتے تھے اور اسی وقت سے یہ چینی روشنائی[2] کے نام سے معروف ہے۔

مغل تصویروں میں جو نفیس اور باریک خط نظر آتا ہے وہ اسی مذکورہ بالا سیاہی سے پیدا کیا جاتا تھا۔ اس خط کی خوبی اگرچہ سیاہ رنگ کی تیاری کی احتیاط میں مضمر تھی تاہم اس کا بہت کچھ دارومدار موقلم کے بنانے کی ترکیب پر بھی تھا۔ مینا تور نقاشی زیادہ تر نفیس موقلم سے کی جاتی تھی جن کو بھوری گلہری کے بچے کی دم کے نرم بالوں سے بنایا جاتا تھا۔ یہ گلہریاں پنجاب میں قریب قریب ہر سڑک کے کنارے درختوں پر اپنے مختصر خاندان کے ساتھ گھونسلے بنا کر رہتی ہیں۔ چونکہ مذہبی نقطہ نظر سے جان کا لینا منع ہے اس لیے ہندوستانی نقاش ان کی دم کاٹ کر ان کو چھوڑ دیتے تھے۔ دموں کو اپنے سازوسامان کے ساتھ پوٹلی میں جمع رکھتے تھے تاکہ ضرورت کے وقت ان سے کام لے سکیں۔ موٹا چھوٹا کام کرنے کے لیے بڑے برش بچھڑے کے کان کے اندرونی بالوں سے بنائے جاتے تھے جبکہ اوسط درجے کے کاموں میں استعمال ہونے والے برش کے لیے بکری کے پیٹ کے زیریں حصے یا نیولے سے بھی بالوں کو حاصل کیا جاتا تھا۔ اجلائے ہوئے کاغذ پر کالے رنگ سے صحیح صحیح خاکہ تیار کر لینے کے بعد اب تصویر رنگ آمیزی کے لیے تیار تھی۔ پیلٹ

۱۔ Palette

۲۔ China Ink

مُصوّروں میں جو طریقہ ٹمپرا[1] یعنی لُعابی رنگ کے نام سے معروف تھا وہی طریقہ مُغل مُصوّر اپنی مینا تور تصویر بنانے میں استعمال کرتا تھا۔ اس کو لُعابی رنگ اس لیے کہتے ہیں کہ اس طریقے میں رنگوں کو پختہ کیا جاتا ہے یعنی ان کو ایک محلال میں جسے کبھی کبھی ذریعہ استعمال محلول بھی کہتے ہیں ملا کر حل کیا جاتا ہے۔ بہر حال لُعابی رنگ کے لیے ٹمپرا کا لفظ اطالوی زبان سے ماخوذ ہے اور وسیع معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کے لیے فرانسیسی نگار خانے کا لفظ گواش[2] ہے جس سے عملاً وہی تکنیک مراد ہے جو مُغل استعمال کرتے تھے۔ اس پختہ کرنے کی ترکیب سے نہ صرف مناسب قسم کی دبازت بلکہ رنگوں میں کاغذ کی سطح پر چپکے اور جمے رہنے کی صفت بھی پیدا ہوتی ہے۔ مُغل عام طور سے جو محلال استعمال کرتے تھے اُس کا بنیادی جُز صمغ عربی[3] تھا۔ لیکن کبھی کبھی گوند میں مختلف ملی ہوئی چیزوں کا مُرکّب اور شاذ و نادر نیم کے درخت کی رال یا گوند استعمال ہوتا تھا۔ سریس بنانے کے لیے بھینس کی کھال کے تازہ پارچوں کو پانی میں اس حد تک اُبالا جاتا کہ اُس میں مکھن کا سا گاڑھا پن پیدا ہو جاتا تھا۔ بعد ازاں اُس کو لپیٹ کر چھوٹے چھوٹے گولے بنا لیے جاتے اور سکھا کر محفوظ کر لیا جاتا تھا۔ جب ضرورت ہوتی تو ان گولوں کو دوبارہ گرم پانی میں گھول کر پتلا کر لیا جاتا۔ بعض مُصوّر مچھلی کی سریس کو ترجیح دیتے تھے جس کو تیار کرنے کا یہی طریقہ تھا۔ دو طرح کے صمغ عربی کی مانگ تھی۔ عمدہ قسم کی صمغ کو ببول کہتے تھے جس کا رنگ بلوریں ہوتا اور رنگوں میں ملایا جاتا تھا۔ دوسرے معمولی قسم کے صمغ کو کتیلا کہتے تھے جو نقاشی سے پہلے کاغذ کی سطح پر استرکاری کے کام آتا تھا۔ محلال کو تیار کرنے کے لیے گوند میں تھوڑی سی شکر ملا کر پانی میں سب کو اُبال لیا جاتا تھا۔

مُغل نقاش تصویر پر اصلی کام شروع کرنے سے پہلے کاغذ کی پوری سطح پر سفید رنگ کی ایک ایسی پتلی تہہ چڑھاتا جس کے نیچے سے خاکے کے وہ خطوط جن کا ذکر اُوپر ہو چکا ہے ہلکے ہلکے نظر آتے تھے۔ اس سفید رنگ کی تہہ سے جھلکتا ہوا خاکہ نقاشی کی دوسری منزل یعنی رنگ آمیزی کے وقت مُصوّر کے لیے اشارے کا کام دیتا تھا۔ مُصوّر رنگ بھرنے کا کام اس طرح سے شروع کرتا تھا۔ پہلے اپنی تصویر کے اُن حصّوں کو رنگتا جن میں ثانوی رنگوں کی ضرورت ہوتی تھی۔ اس کے بعد سفید اور پھر زرد رنگ (گل پنبہ) بھرے جاتے تھے۔ بعد ازاں مناسب میل کے گلابی رنگوں کا اضافہ کیا جاتا تھا اور ساری تصویر کے خطوط از سرِ نو کھینچے جاتے تھے۔ اس رنگ آمیزی کا سب سے آخری عمل سُنہرے رنگ پر ختم ہوتا تھا۔ کبھی کبھی تصویر کا پورا خاکہ ہلکے گہرے خاکستری رنگ سے بنایا جاتا تھا۔ لیکن بہت سے اکبری مُصوّر رنگ کے حدود کو مُتعین کرنے کے لیے اُسی کی گہری رنگت کے خطوط کو استعمال کرتے تھے۔ مثلاً گلابی رنگ کی حد بندی کے لیے گہرے سُرخ رنگ کے خطوط اور نیلے رنگ کی حد بندی کے لیے نیل یا لاجوردی خطوط استعمال کرتے تھے۔ سُنہرے رنگ سے رنگنے کا عمل بہت نازک تھا۔ اس مقصد کے لیے سامان کو تیار کرنے میں خاصی ہُنرمندی کی ضرورت تھی۔ عام طریقے کے مُطابق

۱۔ Tempera

۲۔ Gouache

۳۔ Gum Arabic

سونے کو کوٹ کر ورق میں تبدیل کیا جاتا۔ پھر اس کے ٹکڑوں کو ریت کے ساتھ ملا کر ایک کھرل میں اتنا پیتے کہ اس کا باریک سفوف بن جاتا تھا۔ ریت کو پانی سے دھو دھو کر سونے سے الگ کر لیتے اور سوناب گوند ملانے کے بعد کاغذ پر استعمال کے لیے تیار ہو جاتا۔ جب یہ رنگ تصویر پر اچھی طرح خشک ہو جاتا تو جنگلی سور کے دانت سے گھٹائی کرکے اس کو چمکایا جاتا۔ رنگ آمیزی کی جب یہ ساری منزلیں گذر جاتیں تو مروجہ قاعدے کے مطابق پوری تصویر کی ازسرِ نو گھٹائی کی جاتی تھی۔ لیکن اس مرتبہ میناتور کے تصویری رُخ کو الٹ کر ایک ہموار سطح پر رکھ دیا جاتا اور عقیق یمنی کو صرف اس کی پشت پر گھسا جاتا تھا۔ بعض مصنفین نے بیان کیا ہے کہ اس پر آخر میں وارنش پھیری جاتی تھی۔ اس غلط فہمی کی بنیاد غالباً یہ حقیقت ہے کہ پیرپاشی کے کام میں نقاشی ختم ہونے کے بعد ہمیشہ وارنش کی جاتی تھی پیرپاشی اگرچہ بعض حیثیت سے میناتور مصوری کے فن سے مشابہ ہے لیکن اصل میں یہ ایک جداگانہ حرفہ ہے۔

اب تک صرف اس عام اصول کو بیان کیا گیا ہے جس کے ذریعے مغل مصور اپنی نقاشی کے نتائج حاصل کرتا تھا اس میں اکثر و بیشتر تبدیلیاں بھی ہوتی رہتی تھیں۔ خاکہ کشی، خصوصاً شبیہ نگاری میں اکثر سفید رنگ کی پہلی تہہ نہیں چڑھائی جاتی تھی بلکہ نقاشی براہ راست کاغذ کی سطح پر کی جاتی تھی۔ نقاشی کا ایک اور طریقہ غارہ کہلاتا تھا اور یہ اس فن کے آخری مدارج میں استعمال ہوتا تھا۔ اس میں تصویر کے بعض حصوں کو اصلی موتی یا قیمتی پتھر کی پتریوں سے مرصع کیا جاتا تھا۔ یہ طریقہ چودھویں صدی عیسوی میں اطالوی تصویروں کے نوش[1] سے مشابہ ہے جس میں سر کے زیورات، کپڑے اور دوسری آرائشی لوازمات کی زیبائش اسی ترکیب سے کی جاتی تھی۔ بعض مقاصد کے لیے سادے پانی کو بغیر کسی رنگ کے استعمال کیا جاتا تھا اور اس طریقے کو آبینا[2] کہتے تھے۔ مثال کے طور پر خاکے کو موقلم کے ذریعے صرف پانی سے بنایا جاتا تھا۔ سوکھنے کے بعد ایک تہہ نقش پڑ جاتا تھا جو اس کے بعد کی رنگ آمیزی کے لیے 'رہنما' کا کام دیتا تھا۔ کہتے ہیں کہ کشمیری نقاش ایک بہت لطیف اثر پیدا کرتے تھے۔ وہ پانی کو کاغذ پر یونہی پڑا رہنے دیتے تھے یہاں تک کہ پانی بالکل اڑ کر ایک ہلکی سی گاد چھوڑ دیتا تھا جس کو وہ پہلوی خاکوں میں بطور تہہ رنگ استعمال کرتے تھے۔ اس کا جو ہلکا سا نشان باقی رہتا اس سے زمین اور چہرے کے گندمی رنگ کے درمیان ایک حسین مگر لطیف تضاد پیدا ہو جاتا تھا۔ بیشتر ہندوستانی رنگ معدنی اشیاء سے تیار کیے جاتے تھے لیکن بعض رنگ نباتی بھی ہوتے تھے۔ ابتدائی دور کی صفوی اور مغل تصویروں میں تیز آسمانی رنگ بلاشبہ سنگ معدنی یعنی تانبے کی کچی دھات سے حاصل کیا جاتا تھا۔ یہ دھات ترکوں کے مقبوضہ علاقے ہنگری سے درآمد کی جاتی تھی۔ کچھ عرصے بعد یہ معدنی ذخیرہ ختم ہو گیا اور اس کی جگہ بعد میناتور میں لاجورد[3] نے لے لی جو جدید افغانستان کے بدخشاں کے مقام سے درآمد ہوتا تھا۔ ہندوستانی

۱ـ Nouche   ۲ـ Water mark   ۳ـ Lapis Lasuli

نقاشوں کی رنگ تختیوں میں مقامی نباتات سے تیار کیا ہوا نیل بھی شامل تھا۔ اس کے علاوہ سُرخ رنگ کی کئی قسمیں ہوتی تھیں جن میں دو سب سے زیادہ کارآمد گیرو اور ہرمزچی تھے۔ دونوں کے دونوں آئرن آکسائڈ سے تیار کیے جاتے تھے جو مدھیہ پردیش میں جبل پور کے قرب و جوار میں بکثرت ملتا ہے۔ قرمزی رنگ لاکھ کے کیڑے سے حاصل کیا جاتا تھا یہ کیڑا اتنی عام چیز ہے کہ اس کا ذکر یہاں پر ضروری نہیں ہے۔ ۱۸۱۵ء میں کچھ ایسے کیڑوں کی دریافت ہوئی جن کے مُردہ سوکھے جسموں سے گہرا سُرخ رنگ تیار کیا جاتا تھا۔ لیکن اس سے قبل ایک اور رنگ قرمز تھا جس کو ایران میں پائے جانے والے ایک کیڑے کوکس انڈیکس یا الی سس سے حاصل کرتے تھے۔ لیکن مشرقِ وسطیٰ کے نقاش جس سُرخ رنگ کو بدرجۂ اتم استعمال کرتے تھے اور تیموری اور مُغل اسکولوں کی تصویروں میں سب سے نمایاں نظر آتا ہے وہ سنلبار یا مرکری سلفائڈ تھا اور شنگرف کے نام سے معروف تھا۔ زرد رنگوں میں کروم زرد اور آکر زرد تھے۔ آخری الذکر رنگ ایک ایسی نرم اور صابونی صفت مٹی سے بنتا تھا جو پنجاب میں ملتان کے قرب و جوار میں پائی جاتی تھی اس لیے اس کو عام طور سے مُلتانی مٹی بھی کہتے تھے۔ مشہور ہندوستانی زرد پیری میگنیشیم کا یُوکزان تھانیٹ اور ہرتال سلفائڈ آف آرسینک ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ہندوستانی مُصوّر اپنا ایک زرد رنگ ڈھاک کے پھولوں سے نکالتا تھا اور اُسے نقلی پیری کہتا تھا۔ سبز رنگوں میں ایک بہت خوبصورت ہلکا سبز جو زنگار کے نام سے معروف تھا تانبے کے کساو سے بنایا جاتا تھا۔ لیکن ایک گہرا سبز رنگ جو عموماً پس منظر میں استعمال کیا جاتا تھا اور دھانی کہلاتا تھا نیل اور ہرتال ملا کر بنایا جاتا تھا۔ ٹھیک اسی طریقے سے تربوز جیسا ہرا رنگ بھی تیار کیا جاتا تھا جسے تربوزی کہتے تھے۔ نقاش کا ایک بہت دل پسند رنگ مونگیا ہرا تھا جو مونگ کے نچوڑ سے تیار ہوتا تھا۔ اپنے رنگوں میں کبھی کبھی وہ ایک حسین رنگ سنگِ سبز بھی شامل کرتا تھا جو فیرس آکسائڈ کا سلیکا تھا۔ اودا رنگ سیندور اور نیل کی آمیزش کا نتیجہ ہوتا تھا لیکن اگر مُصوّر کو اس سے گہرے اودے کی جو خاکہ کشی کے لیے بہت مناسب تھا ضرورت ہوتی تو اس کو سیاہ اور ہرمزی ملا کر تیار کر سکتا تھا۔ یہ آخری الذکر رنگ کتھئی مائل گہرا سُرخ ہوتا تھا اور خلیج فارس کے جزیرے ہرموز سے درآمد ہوتا تھا۔ سفید رنگ سیسے کے کاربونیٹ اور ہائڈریٹ سے تیار کیا ہوا ایک طرح کا سپیدہ تھا جسے مشرقی ترکستان میں کاشغر سے درآمد کیا جاتا تھا۔ طلائی رنگ ہندوستان کے مختلف علاقوں اور پڑوسی ملکوں میں ملتا تھا۔ کبھی کبھی یہ غلطی سے بیان کیا گیا ہے کہ یہ رنگ وسط ہند

Indigo — Red Ochre — Indian Red

Lake — Cochineal

ہسٹری آف فائن آرٹ۔ صفحہ ۲۰۳ اور برلنگٹن میگزین۔ جلد ۴ صفحہ ۱۴۴

Euxanthonate of Magnesium

میں پٹنا کے مقام سے حاصل کیا جاتا تھا جب کہ اس علاقے کی زمین کسی حیثیت سے بھی طلاخیز نہیں ہے۔

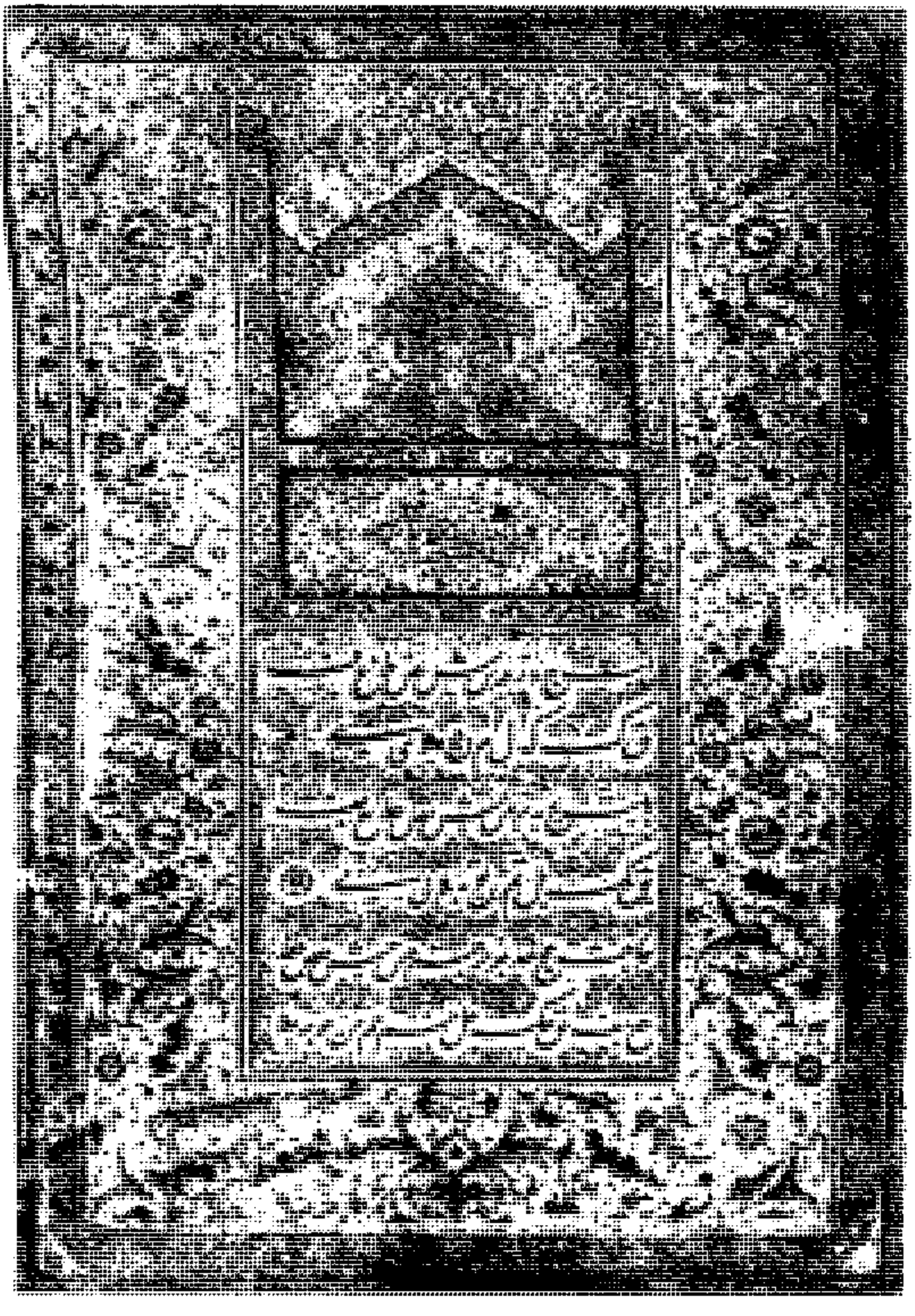
مذکورہ بالا اصولوں اور سامان کی مدد سے مصوّر اگر تصویر ختم بھی کر لیتا تو بھی اُس کی میناتور پورے طور سے مکمل نہیں سمجھی جاتی تھی اس لیے کہ اب بھی بہت کچھ کرنا باقی رہتا تھا۔ تصویر تو نقاشی کے عمل کا محض وسطی پے نال تھا۔ اس کو ماؤنٹ کرنے اور اس کے حاشیے کی آرائش کے کام بھی اسی سے متعلق ہوتے تھے۔ اس کے علاوہ متعدد جزوی کام ایسے تھے جن میں سے ہر ایک کے لیے الگ الگ ماہروں کی خدمت درکار تھی۔ اس سے قبل ہم دیکھ چکے ہیں کہ ایک تصویر پر کبھی کبھی دو یا تین مصوّر مل کر کام کرتے تھے اور باقی کاموں کے لیے اُتنے ہی کاری گر درکار رہتے، جن میں وصلی گر یا حاشیہ بند اور حاشیے پر نقاشی کرنے کے لیے نقش نویس ہوتے تھے۔ اگر میناتور تصویر کے پُشت پر خطاطی کا کوئی نمونہ پیش کرنا ہوتا، جس کی متعدد مثالیں ملتی ہیں، تو اس کام کے لیے ماہر خوش نویس ہوتے تھے۔ کام کے دوران میں تمام اصولوں کی باقاعدہ پابندی کی ضمانت کے لیے عام طریقۂ کار یہ تھا۔ سب سے پہلے تصویر کو جو باریک اور بے قاعدہ شکل کے کاغذ کے ٹکڑے پر بنی ہوتی تھی، وصلی گر کے سپرد کیا جاتا تھا تاکہ وہ اس کو کاٹ کر خوب مضبوط دفتی پر چڑھائے۔ اگر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اکثر تصویریں ماؤنٹ کے بالکل وسط میں ہونے کے بجائے ایک طرف ذرا سی ہٹی ہوئی ہیں۔ یہ ایک ایسا قاعدہ تھا جس کو ایران کی کتابی تصویروں سے اخذ کیا گیا تھا۔ چونکہ تصویریں کتاب کی شکل میں مجلّد کی جاتی تھیں اس لیے اُن کو ایک طرف ہٹا کر حاشیہ بندی کی جاتی تھی۔ اکثر میناتور تصویروں کو مرقع میں لگاتے تھے جو ایک طرح کا البم یا اخبار کے تراشوں کا مجموعہ ہوتا تھا۔ چنانچہ اس مقصد کے پیشِ نظر وصلی گر ان کو دفتی پر ایک طرف ہٹا کر چسپاں کرتا تھا۔ بعد ازاں یہ تصویر نقش نویس کے پاس پہنچتی تھی جو اس کے حاشیے پر نقاشی کرتا تھا جیسا کہ ایک میناتور تصویر کا حاشیہ پہلے سے مرتب کیے ہوئے خطوط اور جگہوں کے مطابق ڈزائن کیا جاتا تھا اور بحیثیت مجموعی اس فن کا ایک اہم حصّہ تھا اس لیے ضروری ہے کہ اس کا تفصیل سے ذکر کیا جائے۔ مرکزی پے نال یعنی اصلی تصویر سے بالکل ملحق سیاہ و سفید کھنچی ہوئی سطروں کے درمیان ایک تنگ پٹی ہوتی ہے۔ ان سطروں کو کچھ لوگ "جدول" کہتے تھے اور کچھ "خط"۔ یہ تنگ پٹی جو عام طور سے پھول پتّیوں کے رواں دواں نقش و نگار سے مزیّن ہوتی "بیل" کہلاتی تھی۔ اگر اس پٹی میں پھول الگ الگ ہوتے اور تھوڑے تھوڑے فاصلے پر اُن کی تکرار ہوتی تو اس قسم کی آرائش کو "پھول کاری" سے منسوب کیا جاتا تھا۔ حاشیے کا بقیہ حصّہ طرح طرح کے نقش و نگار کے ذریعے مزیّن کیا جاتا تھا۔ ان میں سے ہر ایک کا اپنا نام اور اپنی خصوصیت تھی۔ ایک سب سے زیادہ سادی اور موثر ترکیب سنہری سفوف پاشی کی تھی جس کو "غبار" کہتے تھے اور اگر یہی سفوف پاشی بکھری بکھری اور کسی قدر موٹی ہوتی تو "شفق" کہلاتی تھی۔ یہ نقوش دو طریقوں سے بنائے جاتے تھے۔ ایک طریقے کے مطابق سخت برش سے سنہرے رنگ کو لے کر چھڑکتے تھے۔ دوسرے طریقے کے مطابق حاشیے کی سطح پر چاول کے پانی کی ایک تہہ دے کر پوٹلی کے ذریعے سنہرا سفوف چھڑکا جاتا تھا۔ ایسے نقش و نگار کو جو بڑے اور بے ترتیب

دھبوں پر مشتمل ہوتے "ٹیکہ" کہتے تھے۔ ٹیکہ بیشتر ہندوؤں کی پیشانی پر نظر آتا ہے اور یہ لفظ اُن کے اسی مذہبی نشان سے ماخوذ ہے۔ وصلی حاشیے کے لیے اب تک جتنی ترکیبیں بتائی گئی ہیں وہ سادی اور آسان تھیں لیکن ایک محنت طلب ترکیب "طرح" یعنی مُزیّن طغرے کی ہے جس کو چپٹے برش کے ذریعے سُنہرے رنگ سے رنگا جاتا تھا۔ اس کی مثال پلیٹ ۲۱ کی تصویر کا حاشیہ ہے۔ لیکن ان سب سے زیادہ مزیّن اور آراستہ حاشیہ جہانگیر کے عہد میں منظر عام پر آیا۔ اور بعد کو شاہ جہانی دَور میں مینا تور تصویروں کی ایک عام خاصیت بن گئی تھی۔ اس حاشیے کو "جھاڑ" کہتے تھے۔ جو پھول دار نقوش پر مشتمل تھا۔ اس کا ایک قابلِ ذکر نمونہ پلیٹ ۲۵ پر پیش کیا گیا ہے۔

ہندوستان میں تصویروں کے شائقین قاعدے کے مطابق اپنی تصویروں کو "مرقع" میں رکھتے تھے چنانچہ مینا تور تصویر کے رُخِ دوم کو سادہ چھوڑنے کے بجائے جو ہندوستانی ذہن کو کبھی قابلِ قبول نہ تھا، رواج کے مطابق کسی قسم کی خوش نویسی یا مصوری اور عموماً دونوں فنون کے ملے جُلے نمونے سے مزیّن کرتے تھے۔ پلیٹ ۲۰ کی تصویر مینا تور کے پُشت کے صفحے کو مزیّن کرنے کے اس ایک طریقے کی مثال ہے جو سولہویں صدی عیسوی کے نصف آخر میں رائج تھا۔ اس کو "قطعہ" کہتے ہیں جو بہت نفیس طرزِ تحریر اور تذہیب کاری کا نمونہ ہوتا ہے۔ اس تصویر کی خطاطی میر علی کے قلم کا نتیجہ ہے جو ہرات کے نامی گرامی خوش نویس تھے اور جنھوں نے ۱۵۵۸ء — ۱۵۵۹ء میں وفات پائی تھی۔ لیکن جتنی خوبصورت اس قطعہ کی لکھائی ہے اُتنی ہی دل کش حاشیے کی تزئین کاری بھی ہے جس کی رنگ بندی نیلے، سیبی، ہرے، عُنابی، زرد اور سُنہرے رنگوں پر مشتمل ہے۔

سب رنگ اپنی جگہ پر انتہائی مؤثر انداز میں ترتیب دیے گئے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ان تمام تصویروں کی موشگافیاں بڑی حد تک ماہرانہ تربیت کا نتیجہ تھیں لیکن بینائی بھی قدرت کا ایک غیر معمولی تحفہ تھا جس کی بدولت اس میں اتنی باریک جزئیات پیش کی جا سکتی تھیں۔ سترہویں صدی میں جیسا کہ بعض ایرانی شبیہوں سے ظاہر ہے مصوّر عینک استعمال کرتے تھے تاہم اس اسکول میں بیشتر کام یہاں تک کہ اتنی سبک اور استادانہ نقاشی بھی آلاتِ بصری کے بغیر کی جاتی تھی۔ جب مینا تور تصویروں کا رسیا اپنی تصویر کے رُخِ دوم کو اتنے قیمتی ڈیزائن سے جس کا نمونہ یہاں پیش کیا گیا ہے مزیّن نہیں کرا سکتا تھا تو اس صورت میں وہ وصلی گر کو کوئی سیدھی سادی چیز بنانے کا حکم دیتا تھا اور وصلی گر اس کام کے لیے ہمیشہ تیار رہتا تھا۔ اس کاری گر کے پاس ایسے منتخب نمونے ہوتے تھے جن کو وہ اس مینا تور کی پُشت کے صفحے پر جما سکتا تھا۔ ان میں سے بیشتر نمونے مقابل کے صفحے کی تصویر کے موضوع سے مطابقت رکھتے تھے۔ اگر وصلی گر کو کسی رومانی منظر (دلاّ) یا کسی خوش گوار واقعہ کی عکاسی کرنا ہوتی تو وہ پُشت کے صفحے کے وسط میں سنبل کی شاخیں، زعفران یا کرن پھول بناتا تھا۔ اگر موضوع رنج و غم یا جدائی پر مبنی ہوتا تو اس ڈیزائن میں گُل لالہ یا ناگ پھنی دکھائی جاتی تھی۔

یہ پہلے بتایا جا چکا ہے کہ ہندوستانی مینا تور مصوری کی تشکیل جن دو بڑے حصوں میں ہوئی وہ راجپوت اور مغل۔



72 "قطعہ" یعنی خوش نویسی اور تذہیب کاری کا ایک نمونہ۔

خوش نویس : میر علی ہراتی جن کا انتقال ۹ — ۱۵۵۸ء میں ہوا۔ سائز: ۱۵" × ۸½" انڈین میوزیم کلکتہ۔

ہندو اور اسلامی انداز اظہار کی بالترتیب دو ہیئت ہیں۔ ان دونوں کو ہندوستانی مبصروں نے متعدد ضمنی حصوں یا اسلوب میں تقسیم کیا ہے۔ جن کو اس ملک کی زبان میں قلم کہتے ہیں۔ قلم کا لفظی ترجمہ واسطی قلم ہے۔ لیکن جب یہ لفظ مصوری سے متعلق استعمال ہوتا ہے تو اس سے مراد مو قلم ہے۔ لہٰذا اس دیسی تقسیم کی بنیاد دراصل نقاشی کی تیکنک یعنی اصلی مو قلم کے کام پر ہے —— حالانکہ اس کی بنیاد جغرافیائی بھی ہے۔ ایک انتہائی عام پسند قلم یا طرز سیاہی قلم کے نام سے معروف ہے جس کی امتیازی خصوصیت اس کے سیاہ خطوط ہیں اور اسی لیے اس نام سے منسوب ہے۔ اس کے علاوہ دوسری قسم کی مینا تور تصویریں دہلی قلم، جے پور قلم، پٹنہ قلم سے منسوب ہیں جو مصوری کے ان مرکزوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جہاں ان کا جنم ہوا تھا۔ بعض اعتبار سے یہ قلم ایک زبان کی مقامی بولیوں کی طرح ہیں جن میں اتنا لطیف فرق ہوتا ہے کہ صرف زبان جاننے والا ہی ایک بولی کو دوسری سے تمیز کر سکتا ہے۔ جس طرح کسی زبان کی پسندیدہ ادبی شکل لوگوں کے بول چال کی معیاری زبان سمجھی جاسکتی ہے اسی طرح دہلی قلم کو مغل مصوری کا معیاری کلاسیکی اسلوب سمجھا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ دہلی اگرچہ مصوری کے مغل اسکول کا سرچشمہ تصور کیا جاتا تھا خصوصاً اس لیے کہ یہ شہر سلطنت مغلیہ کا سیاسی پایۂ تخت تھا تاہم کچھ عرصے بعد مصوری کے دوسرے طرز بھی ابھرنا شروع ہو چکے تھے۔ ذیل میں راجپوت اور مغل مصوری کے تمام قلموں کی ایک مکمل فہرست پیش کی جارہی ہے: ——

راجپوت

۱۔ جے پور
۲۔ کانگڑہ
۳۔ ناتھدواڑہ

مغل

خاص قلم:

۱۔ ایرانی
۲۔ دہلی
۳۔ سیاہی

ضمنی قلم:

۴۔ حیدرآبادی یا دکنی
۵۔ مرشدآبادی
۶۔ کشمیری
۷۔ لکھنو
۸۔ پٹنہ

مغلوں کے ان تین خاص قلموں میں صرف دہلی قلم ایسا ہے۔ جس میں عہد مغلیہ کی بیشتر تصویریں بنائی گئیں اور یہی قلم اس فن کی شاہانہ ترقی کی نمائندگی کرتا ہے۔ بقیہ دوسرے قلم صحیح معنی میں صوبجاتی قلم ہیں۔ بہرحال اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مغل قلم کی تمام تصویریں مغل راجدھانی میں تیار ہوئیں بلکہ یہ نام اس مخصوص طرز کو ظاہر کرتا ہے جو دربار میں پسند کیا جاتا تھا چاہے یہ دربار دہلی میں ہو یا آگرہ، اجمیر، مانڈو اور فتحپور سیکری میں۔ دہلی ہندوستان کا پایۂ تخت

مانا جاتا تھا لیکن مُغل شہنشاہوں نے اپنے رہنے کے لیے اس مقام میں اُسی وقت کشش محسوس کی جب شاہ جہاں نے ۱۶۴۸ء میں محلاتی قلعہ تعمیر کر کے خود قیام کیا۔ اکبر نے آگرے اور اس کے ماحول کو ترجیح دی تھی۔ جہانگیر کے مزاج میں تلوّن تھا جس کی وجہ سے اُس کو کسی ایک مقام پر مستقل قیام کا موقع نہ ملا۔ اُس کا سرکاری مرکز عموماً لاہور رہتا تھا۔ لیکن سرکاری مصوّر جو شاہی دربار سے وابستہ ہو کر کام کرتے تھے نقاشی کی نئی نئی طرزیں وضع کرتے تھے اور جہاں کہیں بھی شاہی لاؤ لشکر ہوتا وہ اس کا ایک حصّہ ہوتے تھے۔

یہاں ایرانی قلم یا ایرانی مصوّری کے طرز کی وضاحت ضروری نہیں ہے اس لیے کہ اس کو اُن مُغل تصویروں میں فوراً پہچان لیا جاتا ہے جن میں براہِ راست ایرانی اثر جھلکتا ہے یا جن میں صفوی اسکول کے طرز کی پیروی کی گئی ہے۔ نہ صرف ابتدائی بلکہ آخری دور کی متعدد تصویروں سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ایران کا اثر مُغل اسکول کی پوری تاریخ میں جاری و ساری تھا۔ سیاہی قلم کا نام ہی اس حقیقت کو ظاہر کرتا ہے کہ تصویر صرف سیاہ خطوط میں بنائی گئی ہے۔ اور اس میں اگر سیاہ رنگ استعمال بھی کیا گیا ہے تو برائے نام — کہتے ہیں کہ نقاشی کا یہ اسلوب براہِ راست ایران سے آیا تھا۔ جس کی ایک عمدہ مثال پلیٹ ۸ تصویر ۲ پر دیکھ سکتے ہیں۔ مُغل مصوّروں میں یہ طرز بہت مقبول تھا اور اُن کے بعض بہترین فن پارے خصوصاً شبیہیں اسی قلم میں بنائی گئی تھیں۔ اس میں عموماً سیاہ رنگ استعمال کیا جاتا تھا لیکن گہرا سیپیا رنگ بھی کم مستعمل نہ تھا اور تصویر کو اور موافق بنانے کے لیے کبھی کبھی اس میں دو ایک سنہرے خطوط کی بھی آمیزش کر دی جاتی تھی۔ لیکن سیاہی قلم میں تصویر بنانے سے مصوّر کا بنیادی مقصد اس بات کا اظہار ہے کہ اُس کو خطوط کی پاکیزگی اور نفاست پر پورا اختیار حاصل ہے۔ دہلی قلم کے صوبہ جاتی ارتقاء کے سلسلے میں کچھ ضمنی قلموں کا حوالہ دیا جا چکا ہے۔ چونکہ یہ قلم مُغل اسکول کے انتہائی ترقی یافتہ دور کے بعد کی مصوّری کے نمائندہ ہیں اس لیے ضروری ہے کہ یہاں پر اُن کا مختصر ذکر کیا جائے۔ یہ قلم دربارِ مُغلیہ کے زوال کے بعد مصوّروں کی نقل مکانی کا نتیجہ تھا۔ انھیں اُمید تھی کہ جن مختلف شہروں میں وہ منتقل ہوئے تھے وہاں ان کو ویسی ہی سرپرستی ملے گی جیسی مُغل دربار میں نصیب تھی۔ ایسی ہی نقل مکانیوں نے مُرشد آباد اور پٹنہ جیسے خالص اور مقامی قلم پیدا کیے جنھیں اُنیسویں صدی عیسوی کے نصف اوّل میں بڑی شہرت حاصل ہوئی ان میں سے ہر قلم کی امتیازی خصوصیت تھی۔ پٹنہ قلم میں اگرچہ جذبات کی تندی لیکن اُس کی تیکنک میں خاصی دل کشی تھی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ اُس چھوٹی سی برادری کے اصل پیش رو دہلی قلم کے باکمال و باہنر نمائندے تھے۔ لکھنؤ قلم جس کی نشو و نما اُنیسویں صدی عیسوی کی ابتدا میں اودھ کے دربار میں ہوئی تھی مُغل مصوّری کی بدترین کیفیت کو ظاہر کرتا ہے اس لیے کسی خاص ذکر کا سزاوار نہیں ہے۔ کچھ مصوّروں نے حیدرآباد دکن میں جا کر سکونت اختیار کر لی تھی جہاں انھوں نے مصوّری کی ایک ایسی ہیئت کو جنم دیا جو دہلی قلم سے بہت مشابہ تھی۔ لیکن اُس کی تیکنک میں بڑی نفاست تھی اور برتنے میں وہ عموماً بہت مختصر تھیں۔ اس

قلم کی اہمیت اس کے سوا کچھ نہیں کہ یہ مغل اسکول اور جنوبی ہند کے درمیان جس کا ذکر اس سے قبل کے باب میں دیا جا چکا ہے فنی ارتقاء کی ایک کڑی ہے۔ کشمیری قلم مصوّری کا کسی قدر گمبھیر اسلوب ہے۔ یہ دہلی کے فن پاروں کی بے جان نقل ہے۔ خاکہ کشی اور رنگ آمیزی میں حسن تو ہے لیکن مغل مصوّری کی بہترین تصویروں کے مقابلے میں توانائی کی کمی اور امتیازی خصوصیت کا فقدان ہے۔

ضمیمے

ضمیمہ الف

مصوّر اور اُن کے مخصوص فنّی نمونوں کی فہرست

ذیل میں اُن متعدد مصوّروں کے نام پیش کیے گئے ہیں جنھوں نے مغل شہنشاہوں کے زیرِ سایہ فن پاروں کی تخلیق کی تھی۔ یہ فہرست حتی الامکان مکمل ہے۔ لیکن ابھی مغل اسکول کے کاموں سے جوں جوں لوگ متعارف ہوں گے دوسرے نام بھی سامنے آتے جائیں گے۔ اِس سلسلے میں جو اختصاریات استعمال کیے گئے ہیں اُن کی تشریح حسبِ ذیل ہے:

نام کے بعد اگر حرف (م) ہے تو اس سے مراد ہے کہ مصوّر مسلمان ہے۔ جہاں تو سین نہیں ہیں تو اس کا مطلب ہے کہ مصوّر ہندو ہے۔ نام کے سامنے جہانگیر، شاہ جہاں سے مراد ہے کہ اُس مصوّر نے جہانگیر یا شاہ جہاں کے زیرِ سایہ کام کیا ہے۔ جہاں اِس قسم کا کوئی حوالہ نہیں ہے تو اس کے معنی ہیں کہ مصوّر نے اکبر کی زیرِ نگرانی کام کیا ہے۔ نام کے بعد لفظ "آئین" علامت ہے کہ مصوّر کا نام آئینِ اکبری کی فہرست میں ہے اور اس لیے وہ اکبری دربار کا ایک ممتاز مصوّر تھا۔ بعض مصوّروں کے نام میں کلاں، خورد اور چیلا کے لفظوں کا اضافہ کیا گیا ہے جس سے بالترتیب مراد ہے کہ مصوّر یا تو بزرگ ہے یا نوجوان۔ چیلا کا لفظی ترجمہ غلام یا مرید ہے اور اس سے مراد ہے کہ وہ نوجوان مصوّر اُس مصوّر کا جس کا نام دیا گیا ہے شاگرد تھا۔ بقیہ اختصاریات کا تعلق اُن مصوّر کی ہوئی کتابوں یا مرقعوں سے ہے جن میں اُس مصوّر کا کام موجود ہے۔ یہ اختصاریات اِس طرح سے لکھے گئے ہیں:

تیمور نامہ	خدا بخش لائبریری۔ پٹنہ
بابر نامہ۔ س ک	انڈین سیکشن۔ وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم۔ ساوتھ کینسنگٹن۔ لندن
بابر نامہ۔ ب م	اورینٹل ۳۷۱۴۔ برٹش میوزیم
داراب نامہ	شاہ نامے کی کہانیاں۔ اورینٹل ۴۶۱۵۔ برٹش میوزیم۔ لندن

کلکتہ	کلکتہ آرٹ سیکشن۔ انڈین میوزیم۔ کلکتہ
خمسہ	خمسہ نظامی۔ ذخیرہ سی۔ ڈبلیو ڈائسن پے رنس۔ مل ورن
جانسن	جانسن کلکشن۔ انڈیا آفس لائبریری۔ وائٹ ہال، لندن
رزم نامہ	اسٹیٹ لائبریری۔ جے پور۔ راجستھان
رضا لائبریری	رام پور۔ اتر پردیش
اکبر نامہ	انڈین سیکشن۔ وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم۔ ساؤتھ کینسنگٹن۔ لندن
وان تج	وان تج کلکشن۔ انڈین سیکشن۔ وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم۔ ساؤتھ کینسنگٹن۔ لندن
بہارستان	برٹش میوزیم۔ ایلیٹ ۲۵۴ بوڈلین لائبریری۔ آکسفورڈ

ابراہیم کشمیری (م)	داراب نامہ
ابراہیم کہار (م)	بابر نامہ (عمدہ)۔ داراب نامہ
ابراہیم لاہوری (م)	داراب نامہ
ابوالحسن (م)	تزک جہاں گیری میں نادر الزماں کی حیثیت سے ذکر ہے۔ جانسن
احمد (م)	بہارستان
اخلاص	اکبر نامہ۔ بہارستان
آقا رضا (م)	تزک جہاں گیری میں ذکر ہے۔
اقبال (م)	داراب نامہ
آنت	مسکین کا بھائی۔ اکبر نامہ۔ رزم نامہ۔ تیمور نامہ
انوپ چھتر	بوڈلین لائبریری
الیشر	تیمور نامہ

بالو	رزم نامہ
بالو استاد	بہارستان
بال چند	وان تج۔ بہارستان۔ برٹش میوزیم
بانو صفیہ	(دیکھیے صفیہ بانو)

بساون	آئین۔ داراب نامہ۔ رزم نامہ۔ اکبر نامہ۔ بہارستان۔ برٹش میوزیم۔ اوریجنل ۱۹۲۱-۶۹۲۔ برٹش میوزیم گرینوال۔ اوریجنل ۲، ۷، ۵، ۶۔ بابر نامہ
بشن داس	تزک جہاں گیری میں ذکر ہے۔ بابر نامہ۔ بوسٹن میوزیم۔ ٹیگور ذخیرہ، کلکتہ
بندی (بندی بھی)	اکبر نامہ۔ تیمور نامہ
بنواری (بنوالی بھی)	خُورد۔ بابر نامہ ب م۔ داراب نامہ۔ اکبر نامہ۔ تیمور نامہ۔
بنوالی	تیمور نامہ۔
بھگوان	داراب نامہ۔ بابر نامہ۔ اکبر نامہ۔ رزم نامہ۔ تیمور نامہ
بھگوتی	بابر نامہ میں ہمایوں کی تصویر، اوریجنل ۱۰۰۱۸۸۱ فولیو ۱۲۴م۔ شاہ نامہ میں بھی ایک تصویر ہے برٹش میوزیم ایڈ ۵۶۰۰۔
بھوانی	بابر نامہ ب م (عمدہ تصویر)۔ اکبر نامہ۔
بھوانی کلاں	تیمور نامہ، پٹنہ۔
بھورا	داراب نامہ۔ بابر نامہ ب م۔ اکبر نامہ۔ خمسہ۔ تیمور نامہ۔ رزم نامہ۔
بھیم گجراتی	بابر نامہ۔ خمسہ۔ تیمور نامہ، پٹنہ۔
پدارتھ	بابر نامہ ب م۔ وان رخ۔
پرس	داراب نامہ۔ بابر نامہ ب م (عمدہ)۔ اکبر نامہ۔ رزم نامہ۔ تیمور نامہ۔
پرس کہار	داراب نامہ۔
پرم جیو گجراتی	تیمور نامہ۔
پرم لیو۔ (؟)	غالباً پرم جیو۔ رزم نامہ۔
تارا۔ تارا چند	(دیکھیے وی اسمتھ کی کتاب اکبر صفحہ ۱۱۸)۔ آئین۔ داراب نامہ۔ برٹش میوزیم اوریجنل ۱۹۲۱-۶۲۔ اکبر نامہ۔ رزم نامہ۔
تریا	داراب نامہ۔ بابر نامہ ب م (عمدہ)۔ اکبر نامہ۔
تعلق	داراب نامہ۔ بابر نامہ ب م۔ اکبر نامہ۔
تُلسی	بابر نامہ ب م (عمدہ)۔ اکبر نامہ۔ رزم نامہ۔ تیمور نامہ

تمسی خورد	بابر نامہ ب م - اکبر نامہ -
تمسی کلاں	داراب نامہ - اکبر نامہ - تیمور نامہ -
تھرپال	بابر نامہ ب م (عمدہ)
جگ جیون	تیمور نامہ -
جگ جیون کلاں	اکبر نامہ - تیمور نامہ -
جگن یا جگن ناتھ	آئین - بابر نامہ - اکبر نامہ - خمسہ - رزم نامہ - تیمور نامہ -
جسونت غالباً دسونت	رزم نامہ، جے پور -
جمشید چیلا	بابر نامہ ب م
چتر	تیمور نامہ، پٹنہ
چترنج (چترمنی)	داراب نامہ - اکبر نامہ - رزم نامہ -
چترچیت (؟)	بوڈلین - ڈورس، اور جنل سی ۴ -
چترمن (دیکھیے چترمنی)	
چترمنی الیاس کلیان داس	اکبر نامہ - تیمور نامہ پٹنہ - جانسن جلد ۱۹ اور ۲۲
چھتیش (؟)	بابر نامہ ب م -
حسین (م)	بہارستان
حسین نقاش (م)	بابر نامہ ب م - اکبر نامہ - تیمور نامہ -
حیدر کشمیری (م)	تیمور نامہ
خاں رداں	اس مصور کی دستخط کے ساتھ ایک تصویر Serre and Martin کی کتاب Die Ausstellung Von Meisterwerken Meisterwerken Muhammadanicher Kunst, Munich, 1912 (PL.29) میں چھپی ہے -

خسرو قلی	بابر نامہ ب م۔
خضر (؟)	بہارستان
خواجہ عبدالصمد	(دیکھیے عبدالصمد خواجہ)
خُوتان سنگ تراش	اکبر نامہ۔ تیمور نامہ
دَرکا (؟)	داراب نامہ
ذرگا	اکبر نامہ۔ بابر نامہ س ک
دسونت	آئین۔ رزم نامہ
دولت	وان رچ۔ خمسہ۔ برٹش میوزیم اورینٹل ۱۲۲۰۸
دَھرم داس	داراب نامہ۔ خمسہ۔ اکبر نامہ۔ تیمور نامہ
دھن راج	بابر نامہ ب م۔ (عمدہ)
دَھنّو	بابر نامہ ب م (عمدہ)۔ داراب نامہ۔ تیمور نامہ
دیو	تیمور نامہ، پٹنہ
دیوجی گجراتی	بابر نامہ ب م
رام	آئین۔ رزم نامہ۔ تیمور نامہ
رام داس	بابر نامہ ب م (عمدہ) اکبر نامہ۔ بابر نامہ۔ رزم نامہ۔ تیمور نامہ
رام سہائے	جانسن کلکشن جلد ۴۵
راؤ گوبند سنگھ	" " ۲۱ فولیو ۸
سانولہ یا سانول داس	(دیکھیے وی اسمتھ کی "اکبر" صفحہ ۱۱۸)۔ آئین۔ داراب نامہ۔ بابر نامہ ب م۔ اکبر نامہ۔ خمسہ۔ رزم نامہ۔ تیمور نامہ
ساہو	تیمور نامہ
سَرجن	داراب نامہ۔ بابر نامہ ب م
سُروَق یا سَرَوَق	داراب نامہ۔ بابر نامہ ب م۔ اکبر نامہ۔ رزم نامہ۔ تیمور نامہ

شکر جیون	رزم نامہ
سلمان (؟)	بہارستان
سمند	ہز ہائنس مہاراجہ آف بنارس کے ذخیرے میں شاہ جہاں کی ایک تصویر ہے۔
سُورا (سُوربھی)	تیمور نامہ
سُورج	تیمور نامہ
سُورج گجراتی	تیمور نامہ
سُورجن	تیمور نامہ
سُورداس پسر ایشر	بابر نامہ ب م (عمدہ)۔ اکبر نامہ۔ تیمور نامہ
سُور گجراتی	بابر نامہ ب م
سین داس	بہارستان
شام یا شیام	بابر نامہ ب م (عمدہ)
شاہ محمد (م)	تیمور نامہ
شنکر گجراتی	داراب نامہ۔ بابر نامہ ب م (عمدہ)۔ اکبر نامہ۔ تیمور نامہ۔ جانسن کلکشن جلد ۲۴
شیوداس	داراب نامہ۔ بابر نامہ ب م۔ وان رچ
صحیفہ بانو	(خاتون مصوّر)۔ وان رچ۔
صمد، سید ابو	(دیکھیے عبدالصمد، سید)
عاصی	رزم نامہ۔ اکبر نامہ۔ تیمور نامہ
عالم (م)	وان رچ
عبدالصمد، سید (م)	آئین۔ داراب نامہ۔ خمسہ۔ بوڈلین لائبریری۔ آوسلے اضافہ ۱۷۲، فولیو ۳
عبداللہ	بابر نامہ ب م
علی، پسر مخلص (م)	تیمور نامہ
علی، میر سید (م)	آئین۔ برٹش میوزیم اورینٹل ۲۲۶۵ فولیو ۱۵۰

عمّاد یا عماد (م)	بہارستان
عنایت اللہ، سید (م)	راتھ چائلڈ کا ذخیرہ پیرس۔ وان ہج۔
غلام اخلاص (م)	بوڈلین۔ نسخہ آوسلے، اضافہ ۱۰۲، فولیو ۱۸
غلام علی (م)	رزم نامہ۔ (کلکتہ میوزیم میں ہاتھی کی تصویر بھی)۔
فتح چند	رضا لائبریری، رام پور۔
فرّخ چیلا (م)	بابر نامہ ب م۔ داراب نامہ۔ خمسہ۔ رزم نامہ۔ تیمور نامہ۔
فرّخ خورد (م)	داراب نامہ
فرّخ کلاں (م)	تیمور نامہ
فرّخ بیگ (م)	آئین۔ اکبر نامہ۔ وان ہج (۹)۔ مسٹر ووے، پیرس کے ذخیرے میں۔
فقیر اللہ	(دیکھیے محمد فقیر اللہ خاں)۔
قاسم (م)	برٹش میوزیم اورینٹل ۵۶۰۰ ۔ دیکھیے "کورٹ پینٹرز آف دی گرانڈ مغلز"، مصنفہ بنین اینڈ آرنلڈ، پلیٹ ۷۔
قبول احمد (م)	اکبر نامہ
قلیق، فرّخ بیگ	(دیکھیے فرّخ بیگ)
کالو لاہوری	داراب نامہ
کرم کھند	داراب نامہ
کلیان داس	(دیکھیے چترمنی)
کمال کشمیری	تیمور نامہ
کنہا	داراب نامہ۔ رزم نامہ
کیسن یا کہمن	(دیکھیے خوبان)
کھیم کرن	آئین۔ بابر نامہ ب م۔ داراب نامہ۔ اکبر نامہ۔ خمسہ۔ بہارستان۔ تیمور نامہ۔ رزم نامہ۔ برٹش میوزیم اورینٹل ۱۳۶۲۔

کیسو (کیسوا اور کیسوداس بھی)	آئین۔ بابرنامہ ب م (عمدہ)۔ اکبرنامہ۔ رزم نامہ۔ تیمورنامہ
کیسو خورد	اکبرنامہ۔ تیمورنامہ۔
کیسو کلاں	داراب نامہ۔ اکبرنامہ۔ تیمورنامہ۔
کیسو کہار	داراب نامہ۔
کیسو گجراتی	بابرنامہ ب م۔
گلاب رائے	جانسن کلکشن جلد ۲۰ فولیو ۱۰
گوبند	بابرنامہ ب م۔
گوبند شنکر	جانسن کلکشن جلد ۴۴
گوردھن	بابرنامہ ب م (عمدہ)۔ برٹش میوزیم اورینٹل ۱۸۸۰۰۱-۱۸۸۰۰۲-۲۱
گیان چند	جانسن کلکشن جلد ۲۲ فولیو ۵
لال	آئین۔ اکبرنامہ۔ بابرنامہ س ک۔ بہارستان۔ خمسہ۔ رزم نامہ۔ تیمورنامہ۔
لب	رزم نامہ
لومنکا	تیمورنامہ
لیکھراج	رضا لائبریری، رام پور
مادھو (مادھو خانہ زاد بھی)	آئین۔ داراب نامہ۔ اکبرنامہ۔ بابرنامہ س ک۔ بہارستان۔ خمسہ۔ رزم نامہ۔ تیمورنامہ۔ برٹش میوزیم اورینٹل ۱۳۶۲، ماثر رحیمی ۰۰۰۰ (۷۵۲) میں بھی ذکر ہے کہ اکبر کے سپہ سالار اعظم عبدالرحیم خان خاناں کی ملازمت میں رہا تھا۔
مادھو خورد	داراب نامہ۔ اکبرنامہ۔ تیمورنامہ۔
مادھو کلاں	"
مادھو محمد (م)	اکبرنامہ۔
متھرا	داراب نامہ۔ تیمورنامہ
محمد شریف (م)	رزم نامہ

محمد عابد (م) رضا لائبریری، رام پور

محمد فقیر اللہ خاں (محمد خاں بھی) (م) شاہ جہاں۔ جہاں گیر۔ شہزادہ دارا شکوہ کا البم۔ انڈیا آفس لائبریری فولیو ۲۱ بی۔ جانسن کلکشن جلد ۱۷، فولیو ۲۔ بوڈلین۔ قلمی نسخہ اوسلے ا ضافہ ۱۷۰

محمد کشمیری (م) تیمور نامہ

محمد مراد سمرقندی (م)

محمد نادر سمرقندی (م) برٹش میوزیم میں آٹھ تصویریں اورینجل ۱۸۸۰۱

محمد یوسف کلکتہ میوزیم نمبر ۵۵۳۰

مخلص یا مکلس (م) داراب نامہ۔ بابر نامہ ب م۔ اکبر نامہ۔ بہارستان۔ تیمور نامہ۔

مخلص علی (دیکھیے علی پسر مخلص)

مسکین آئین۔ داراب نامہ۔ بابر نامہ س ک۔ اکبر نامہ۔ بہارستان۔ خمسہ۔ تیمور نامہ۔ رزم نامہ

مکرا بابر نامہ ب م

مکند آئین۔ اکبر نامہ۔ بابر نامہ س ک۔ بہارستان۔ خمسہ۔ رزم نامہ۔ تیمور نامہ

منصور۔ (منصور نقاش بھی) (م) بابر نامہ ب م۔ اکبر نامہ۔ وان رنج۔ برٹش میوزیم۔ اسٹو اوریجنل ۱۶

منوہر بابر نامہ ب م۔ اکبر نامہ۔ وان رنج کلکشن۔ خمسہ۔ تیمور نامہ۔ جانسن جلد ۲ فولیو ۱۔ رضا لائبریری رام پور۔

منی بابر نامہ۔ داراب نامہ رزم نامہ۔

موہن شنکر جانسن کلکشن جلد ۳۴ اور ۵۸

مہاراج کلاں (؟) تیمور نامہ

مہر چند جانسن کلکشن جلد ۵۸ فولیو ۲۱

مہیش بابر نامہ ب م (عمدہ)

مہیش آئین۔ داراب نامہ۔ بابر نامہ ب م (بہت عمدہ)۔ اکبر نامہ۔ رزم نامہ۔

میر حسن (م) بابر نامہ ب م (بہت عمدہ)

میر محمد جانسن کلکشن جلد ۵۸ فولیو ۲۱

میر ہاشم (م) وان رنج ۔ ڈیوٹ کلکشن، پیرس۔

نادرالزماں (م)	جانسن کلکشن جلد ۷، ۴ - دیکھیے تزک جہاں گیری فارسی ۵ ۲۲۰ - ابوالحسن بھی۔
نادر بلند اقبال (م)	....
نادر محمّد	(دیکھیے محمّد نادر سمر قندی)
نارائن	داراب نامہ۔ بابرنامہ (عمدہ)۔ اکبرنامہ۔ رزم نامہ۔ تیمورنامہ۔
نرسنگھ	اکبرنامہ۔ خمسہ۔
ننوا	رزم نامہ
ننہا	داراب نامہ فولیو ۴۴ (عمدہ)۔ اکبرنامہ۔ بابرنامہ ب م. خمسہ۔ تیمورنامہ
نیناں	تیمورنامہ
ہاشم	(دیکھیے میر ہاشم)
ہری بنس	آئین۔ تیمورنامہ۔ بابرنامہ ب م (عمدہ تصویر)۔ داراب نامہ۔
ہُنہار	شاہ جہاں، جہاں گیر۔ رآ تھنشاش ذخیرہ۔ سادیتھ کین سنگلش لندن۔ جانسن، جلد ۲۴ فولیو ۱۔
یعقوب کشمیری (م)	بابرنامہ س ک۔

ضمیمہ ب

ہندوستانی تصویروں کے ذخیروں کی فہرست

ہندوستانی تصویروں کے متعدد پبلک اور انفرادی ذخیرے موجود ہیں جن کی مدد سے مغل مصوّر کے اصلی فن پاروں کا مطالعہ اور مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ مندرجہ ذیل فہرست یقیناً نامکمل ہے اس لیے کہ انفرادی ملکیت کے ذخیرے اکثر ایک ہاتھ سے دوسرے ہاتھ میں منتقل ہوتے رہتے ہیں اور کبھی کبھی تو پیشگی اطلاع کے بغیر فروخت یا منتشر بھی ہو جاتے ہیں۔ تاہم یہ فہرست اُس طالب علم کے لیے جو اس فن کے اصلی نمونوں سے واقفیت حاصل کرنا چاہتا ہے، مددگار ہو سکتی ہے۔

پبلک یا سرکاری ذخیرے:

America:

- Boston, Museum of Fine Arts.
- Chicago, Field Columbian Museum.
- New York, Metropolitan Museum of Art.
- Washington, National Museum.

Europe:

- Berlin, Ethnographical Museum.
- Berlin, Staats-Bibliothek.
- " Volkerkunde Museum.
- London, British Museum.
- " India Office Library, Whitehall.
- " Victoria and Albert Museum, Indian Section South Kensington.
- Oxford Bodleian Library.
- Paris, Bibliotheque Nationale
- " Musee du Louvre.
- " Musee Guimet.
- " Musee National des Arts decoratifs.
- Petrograd, Asiatic Museum.
- " Imperial Library.
- " Musee Alexandre III.
- Vienna, Imperial Library.

India:

- Bankipur, Oriental Public Library.
- Bombay, Prince of Wales Museum.
- Calcutta, Indian Museum Art Section.
- " Victoria Memorial Collection.
- Chamba, Punjab, Bhuri Sing Museum.

Delhi, Archaeological Museum, Fort.
Jaipur, State Library.
Lahore, Central Museum.

Madras, School of Arts.
Rampur, State Library.
Srinagar, Kashmir, State Museum.

انفرادی ذخیرے:

Anet, M. Claude, Paris.
Aubry, M. Henri, Paris.
Bearn, Mme la Comtesse de, Paris.
Benares, H.H. the Maharaja of Benares.
Besnard, M. Albert, rue Guillaume Tell, Paris.
Burdwan, H.H. the Maharaja of Calcutta.
Cartier, M. Louis, Paris.
Churchill, Captain Spencer, Blockley, Worcestershire, England.
Demottes, M., 27 rue de Berri, Paris.
Denison-Ross, Sir Edward, Kt., C.I.E., School of Oriental Studies, London.
French, Mr. J.C., Indian Civil Service, Bengal, India.
Goloubew, M. Victor, Paris.
Hydari, M.G.N., Hyderabad.
Hyderabad, H.H. The Nizam of.
Koechlin, M.R., Paris.
Luynes, M. le Duc de.
Luzac, Great Russel Street, London.
Macualey, Major D., 41 St.John's Wood Road, London.
Manuk, Mr. P.C., Bankipur, India.
Marteau, M.Georges, Paris.
Martin, Dr. F.R., Bellesguardo, Firenze
Migeon, M. Gaston, Musee du Louvre, Paris.
Morgan, Mr. J. Pierpont, Madison Avenue, New York, U.S.A.
Nahar, Mr. Mani Lal, Indian Mirror Street, Calcutta.
Nawab Salar Jung, Hyderabad, Deccan.
Parasnis, Rao Bahadur D. B., Satara, Bombay Presidency, India.
Perrins, Mr. Dyson, Malvern, England.
Read, Sir Hercules, British Museum, London.
Rosenberg, M. Leonce.
Rothenstein, Mr. W., Royal College of Art, South Kensington, London.
Rothschild, Baron Maurice, Paris.
Rowe, Mrs. Jopling, London.
Schulz, Dr., Leipzig.
Schwaiger, Mr. I., Great Book Street, London.
Stoclet, M., Brussels.
Tagore, Mr. Gogendra Nath, Dwarka Nath Tagore Street, Calcutta.
Vever, M. Henri, 59 rue Lal Boetie, Paris.
Vignier, M., Paris.

ضمیمہ ج

کتابیات

A'in-i-Akbari, by Abu'l Fazl Allami. Vol. i, Calcutta, 1873, translated by H. Blochmann, Vol. ii, Calcutta, 1891, and Vol. iii, Calcutta, 1894, by H.S. Jarrett. Printed for the Asiatic Society of Bengal.

Anet (Claude). Exhibition of Persian Miniatures. Burlington Magazine, October and November, 1912.

Archaeological Survey of India. Delhi Museum of Archaeology. Loan Exhibition of Antiquities. Coronation Durbar, 1911.

Arnold (Sir Thomas, Kt., C.I.E.). Some Unpublished Paintings of the Safavid Period. Journal of Indian Art and Industry, Vol. xvii, No. 135.

Binyon (Laurence) and Arnold (Sir Thomas). The Court Painters of the Grand Moguls. Oxford University Press, 1921.

Blochet (E.). Catalogue de la Collection Schefer, Bibliotheque Nationale, Paris, 1900.

——— Inventaire et Description des Miniatures des Manuscrits conserves a la Bibliotheque Nationale, Paris. Revue des Bibliotheques Paris, 1898-1900.

——— Inventaire et description des manuscripts orienteaux conservees a la Bibliotheque Nationale, Paris, 1900.

——— Les ecoles de peinture en Perse. Revue archeologique, Paris, 1905, 1907.

——— Les minaitures des manuscrits musulmans. Gazette des Beaux-Arts, 1897.

——— Origine de la peinture en Perse. Gazette des Beaux-Arts, August, 1897, 1905.

——— Musulman Manuscripts at the Paris Exhibition. Burlington Magazine, Nos. 5 and 9, 1903.

——— Les peintures des manuscrits arabes a types byzantine. Revue archeologique, Paris, 1907.

——— Les peintures des manuscrits arabes, persans et turcs de la Bibliotheque Nationale, Paris, 1911.

[illegible] (Percy). Indian Painting. Association Press, Calcutta, 1918.

——— The Mughal School of Painting. Nineteenth Century and After, [illegible], 1910.

[illegible] ([illegible] Stanley). Indian Drawings: Twelve Mogul Paintings of the [illegible] of Humayun (sixteenth century) illustrating the Romance [illegible] Hamzah. Victoria and Albert Museum Portfolios, London, [illegible]21

اظہار	EXPRESSION
اظہار کا وسیلہ	MEDIUM OF EXPRESSION
آلاتِ مکبّری	MAGNIFYING APPLIANCES
البرخت ڈیورر	ALBRECHT DURER
امتیازی رنگ	DISTINCTIVE TOUCH
آمیزش	BLENDING
اہلِ حرفہ	ARTISAN
آہورا مزدا: قدیم ایران کے زرتشتی مذہب میں خدا کا متبادل لفظ	
ایزل پر بنائی گئی تصویر	EASEL PICTURE
اینامل	ENAMEL

ب

بابائے مقدس	HOLY FATHER
بادامی رنگ	YELLOW OCHRE
باذوق لوگ یا قوم	ARTISTIC PEOPLE
بارہ دری	PAVILION
بازاری فن	BAZAR ART
بانسی یا بانسہا: بانس کا کاغذ	
بحری منظر	SEASCAPE
بری منظر	LANDSCAPE
بری منظر نگاری	LANDSCAPE PAINTING
بڑی عکسی نقل	ENLARGED REPRODUCTION
بصری فن	VISUAL ART
بصیرت	VISION
بنفشی رنگ	VIOLET COLOUR
بیرونی خط کشی	OUTLINING

بے ساختگی — SPONTANEITY

بیل: تصویر کے چاروں طرف حاشیے کی پٹی میں پھول پتیوں کے رواں دواں نقوش

بے ہنگم خاکے — BIZARRE DRAWINGS

پ

پتلی رنگائی — WASH

پتھر کے کٹاؤ کا آرائشی کام — TRACERY

پھول کاری: حاشیے کی پٹی کی ایسی آرائش کاری جس میں پھول الگ الگ بنائے جاتے تھے اور تھوڑے تھوڑے فاصلے پر ان کی تکرار ہوتی تھی۔

پُرتکلف رنگ — SUMPTUOUS COLOURS

پرچھائیں — CAST-SHADOW

پس منظر — BACK-GROUND

پس منظر نگاری — BACK-GROUNDING.

پسندیدہ اسلوب — APPROVED STYLE

پلاسٹک فنون — PLASTIC ARTS

پلیٹ — PLATE

پہلوی خاکہ — PROFILE

پیری: اصلی زرد رنگ

پیش منظر — FORE-GROUND

پیکر — FIGURE

پیکر کشی — FIGURE DRAWING

ت

تجسیمی خصوصیت — MODELLING

تحریف — DISTORTION

تخت گاہ — PAVILION

تذہیب کار (مذہبان۔آئین اکبری) — GILDER, ILLUMINATOR

GILDING: ILLUMINATION	تذہیب کاری
FORMULA	ترکیب
PAINTING: PICTURE	تصویر
PICTURE GALLERY	تصویر خانہ (تزک جہاں گیری)
CHARACTER OF A PAINTING	تصویری خصوصیت
PICTORIAL COMMENTARY	تصویری عکاسی
PICTORIAL ART	تصویری فن
PICTORIAL MAP	تصویری نقشہ
ARCHITECTURAL DECORATION	تعمیراتی آرائش
FATALISM	تقدیر پرستی
CONVENTIONAL	تقلیدی
BALANCE	توازن

تناظر: کاغذ یا کینوس کی ہموار اور دو رخی سطح پر نظر آنے والی مختلف اشیا کی جگہ اور فاصلے کا ظاہری تناسب۔

تھانکا: تبت میں کپڑے پر مذہبی تصویریں بنانے کا مروج طریقہ۔

WATER MARK	تہ نقش
TECHNICAL ABILITY	تیکنکی استعداد
TECHNICALITY	تیکنکی خصوصیت
TITIAN	تی شیاں: اطالوی مصور ۱۴۷۷ء — ۱۵۷۶ء

ٹ

ٹپا: ٹاٹ کا بنا ہوا کاغذ

ٹیکہ: تصویر کے حاشیے کی تزئین کاری کا وہ طریقہ جس میں سنہرے رنگ کو سخت برش سے چھڑک کر بڑے اور بے ترتیب دھبے بنائے جاتے تھے۔

ث

SECONDARY COLOUR	ثانوی رنگ

ج

جارجیانی اسکول: انگلستان کے اٹھارویں صدی کی مصوری کا مخصوص طرز — GEORGIONE SCHOOL

جدول نگار (آئینِ اکبری) — LINE DRAWER

جلاکاری — GLAZE

جمالیاتی جوش و خروش — AESTHETIC ZEAL

جمالیاتی حس — AESTHETIC SENSE

جمالیاتی ذہن — AESTHETIC MIND

جمالیاتی حقیقت — AESTHETIC FACT

جمالیاتی مسرت — AESTHETIC PLEASURE

جمالیاتی وجدان — AESTHETIC INTUITION

جھاڑ: تصویر کے حاشیے کی تزئین کاری کا انتہائی بھرپور طریقہ جو پھولوں کی بیل پر مشتمل تھا اور جس کی ابتدا جہانگیر کے زمانے میں ہوئی تھی۔

جینئس — GENIUS

چ

چتیرا: تانبے اور چاندی کے برتن صاف کرنے اور اُن پر نقش و نگار بنانے والا۔

چربہ — TRACING

چربہ اُتارنا — TRACING; TRANSFER

چربہ ساز — TRACER

چوب کاری — WOOD CARVING

چھپی ہوئی تصویر — PRINT

چھپی ہوئی نقل — REPRODUCTION

چینی روشنائی — CHINESE INK

ح

حاشیہ بند (وصلی گر۔ آئینِ اکبری) — MOUNTER

حاشیہ بندی — MOUNTING

BORDER	حاشیہ تصویر
LAPIDARY	حجری کام
	حریری: ریشم کا بنا ہوا کاغذ
BEAUTY	حُسن
AESTHETE	حُسن شناس
REALISM	حقیقت نگاری

خ

NEUTRAL COLOUR	خاکستری
NEUTRAL TINT	خاکستری رنگت
TRACING; OUTLINE; SKETCH	خاکہ
DELINEATOR	خاکہ کش
GARDEN HOUSE	خانہ چمن
HOUSE OF MARIUM	خانہ مریم
LINE	خط
LINEAR PERSPECTIVE	خطی تناظر

تناظر کی وہ خصوصیت جس میں پیش منظر و پس منظر کے درمیان گہرائی کی کیفیت پیدا کرنے کے لیے حقیقی یا خیالی خطوط سے کام لیا گیا ہو۔

LINE DRAWING	خطی نقاشی
CALLIGRAPHIC PANEL	خوش خط حروف کا پے تال
ARTISTIC RULER	خوش مذاق حکمران

د

DADO	دادو: دیوار کے زیریں حصے میں رنگ یا لکڑی کا حاشیہ
PICTURESQUE	دل کش
TWO DIMENSIONAL	دو رُخی
DISTANT SCENE	دُور نما: (پس منظر نگاری کے لیے مغل اصطلاح)

CHIAROSCURO	دھوپ چھاؤں کی کیفیت
MURAL DECORATOR	دیواری آرائش کار
MURAL SCHEME	دیواری رنگ بندی
MURAL PAINTER	دیواری نقاش یا مصوّر
MURAL PAINTING	دیواری نقاشی یا مصوّری

ذ

SUBSIDIARY ART	ذیلی فنون

ر

RAJPUT SCHOOL	راجپوت اسکول
DIMENSION	رُخ
FORMAL	رسمی
DRESSING	رفیانہ : پتھر کو گھسنا اور چمکانا
SYMBOLIC	رمزی
COLOURING	رنگ آمیزی (آئینِ اکبری)
STAINED GLASS	رنگ برنگے شیشوں کا کام
KALEIDOSCOPIC SCENES	رنگ برنگے مناظر
COLOUR SCHEME	رنگ بندی
TONE	رنگت
PALETTE	رنگ تختی
SHADES	رنگ کی تدریجی کیفیت
COLOUR SENSE	رنگ شناسی
COLOUR CONTRAST	رنگوں کا تضاد
OIL PAINTING	روغنی تصویر یا روغنی نقاشی
OIL COLOUR	روغنی رنگ
COLOUR PRINTS	رنگین چھپی تصویریں

ز

زرد نرگس — JONQUIL

زنگار: طوطیائی سبز رنگ جو سرکے، تیزاب اور تانبے کے کساو کا مرکب ہوتا ہے — VERDIGRIS

زیتونی ہرا — OLIVE GREEN

س

ساخت — MODELLING

ساز سنگیت — INSTRUMENTAL MUSIC

سایہ — SHADE

سایہ کاری — SHADING

سرچشمہ فن — PARENT ART

سطح — PLANE

سفوف اسٹینسل — POUNCING STENCIL

باریک سوراخوں پر مشتمل اسٹینسل جس پر پوٹلی سے سفوف چھڑک کر کاغذ پر خاکہ اتارا جاتا تھا۔

سفوف پوٹلی — POUNCER

سفوف خاکے — POUNCINGS

سفیدی مائل سرمئی — SILVER THREADED GREY

سلاوٹ: بڑھئی جو خاص طور سے پلنگ، تخت اور اسی قسم کا دوسرا سامان بناتا ہے۔

سنگ سبز — TERRAVERTE

سنّی: سن کا بنا ہوا کاغذ

سہ برگ — TREFOIL

سہ رُخی — THREE DIMENSIONAL

سیالکوٹی کاغذ: مغلوں کے زمانے میں وہ کاغذ جو سیالکوٹ میں تیار ہوتا تھا۔

سیاہی: وہ مخصوص سیاہ رنگ جو صرف رنگنے کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔

سیاہی قلم: ایسی خاکہ کشی جو سیاہ خطوط یا کم سے کم سیاہ رنگ پر مبنی ہوتی تھی۔

سیبی ہرا: خوب تیز یا ہلکا زردی مائل ہرا — APPLE GREEN

ش

شاگرد	APPRENTICE
شاگردی	APPRENTICESHIP
شانزانی ہرے۔ (متغیر ہرے رنگ)	SHOT GREEN
شاہکار	MAGNUM OPUS
شبیہ	PORTRAIT
شبیہ خانہ	PORTRAIT GALLERY
شبیہ نگار	PORTRAIT PAINTER
شفاف رنگ	TRANSPARENT
شفاف کاغذ	TRANSPARENT SHEET

شفق: تصویر کے چاروں طرف حاشیے کی آرائش کاری کا وہ طریقہ جس میں سنہرا سفوف کسی قدر بے ترتیبی سے چھڑکا جاتا تھا۔

شلپ شاستر: ہندوؤں کا قدیم رسالہ جس میں فنون لطیفہ کے تمام اصول درج ہیں اور جن کی پابندی فن کار کے لیے ضروری تھی۔

شنجرف یا شنگرف: سرخ رنگ جو گندھک اور پارے کے آمیزش سے تیار کیا جاتا ہے۔ — VERMILLION OR CINNABAR

ص

صفحہ بند (صحافان۔ آئین اکبری)	PAGER
صلاحیت	FACULTY
صمغ عربی	GUM ARABIC

ط

طرح: تصویر کے حاشیے کی تزئین کاری کا وہ طریقہ جس میں چھیٹے برش سے سنہرے طغرائی بیل بوٹے بنائے جاتے تھے۔

طرز	STYLE
طریق عمل	PROCESS

ع

ARABESQUE — عربی گل کاری

AGATE — عقیق یمنی

VERTICAL PLANE — عمودی سطح

غ

غارہ: نقاشی کا ایک طریقہ جس میں تصویر کے بعض حصوں جیسے زیورات یا کپڑوں کو اصلی موتیوں اور سرخ پتھر کی بندیوں سے سجایا جاتا تھا۔

غبارہ: حاشیے کی تزئین کاری کا ایک سادہ طریقہ جس میں سنہرا سفوف بڑی باریکی اور نفاست سے چھڑکا جاتا تھا۔

ف

FRIEZE — فریز

FRESCO — فریسکو: دیوار کی گیلی سطح پر آبی یا روغنی رنگوں سے نقاشی کرنے کا قدیم طریقہ۔

FRAMING — فریم بندی

AERIAL PERSPECTIVE — فضائی تناظر:
ہموار اور دو رخی سطح پر مختلف اشیاء کی ہیئت، سائز، رنگ و رنگت میں تدریجی تبدیلی کے ذریعہ فضائی کیفیت پیدا کرنا۔

PHOENIX — ققنس

FLEMING — فلانڈرزی

FLY LEAF — فلائی لیف: کتاب کے اندر کا پہلا اور آخری خالی ورق

ART — فن

WORK OF ART — فن پارہ

ARCHITECTURE — فن تعمیرات

ARTIST — فن کار

ARTISTIC — فن کارانہ

ARTISTIC INFLUENCE — فن کارانہ اثر

ARTISTIC VISION — فن کارانہ بصیرت

ARTISTIC CREATION	فن کارانہ تخلیق
ARTISTIC SPIRIT	فن کارانہ جذبہ
ARTISTIC TASTE	فن کارانہ ذوق
ARTISTIC MIND	فن کارانہ ذہن
ARTISTIC INCLINATION	فن کارانہ رجحان
ARTISTIC FACULTY	فن کارانہ صلاحیت
ARTISTIC NATURE	فن کارانہ طبیعت
ARTISTIC CULTURE	فن کارانہ کلچر
ARTISTIC IMPULSE	فن کارانہ موج
USEFUL ARTS	فنون مفیدہ
FOLIO	فولیو
FATHOM	فیتھم: چھ فٹ کا ایک پیمانہ
TURKEY COCK	فیل مُرغ

ق

ANTIQUARIAN	قدامت شناس
PIGMENT	قدرتی رنگ
COCHINEAL	قرمز: میکسیکو میں پائے جانے والے وہ مُردہ کیڑے جن سے قرمزی رنگ بنایا جاتا ہے۔
LAKE	قرمزی: لال رنگ جو ابتدا میں لاکھ سے بنایا جاتا تھا۔
FULL FIGURE	قد آدم

قطعہ: مینا تور تصویر کے پُشت پر سادے صفحے کو دل کش بنانے کے لیے ایسی آرائش کاری جو خوش نویسی اور تذہیب کاری پر مشتمل ہوتی تھی۔

قلم: مُغل یا راجپُوت اسکولوں کے ضمنی اور مقامی طرز جیسے پٹنہ قلم، لکھنؤ قلم، وغیرہ

BOLDNESS OF EXECUTION	قلم کی پختگی (ثبات دست۔ آئین اکبری)

ک

WORKSHOP	کارگاہ

کاروباری تصویریں — COMMERCIAL PICTURES

کاری گری — WORKMANSHIP, CRAFTMANSHIP

کام کی نزاکت (زمانی کار۔ آئینِ اکبری) — MINUTENESS

کتابوں کا رسیا — BIBLIOPHILE

کتابی مصوّری — BOOK ILLUSTRATION

کتابی مصوّری کا فن — ART OF BOOK ILLUSTRATION

کچی خاکہ کشی — LOOSE DRAWING

کردار کا مطالعہ — CHARACTER STUDY

کردار نگاری — CHARACTER DELINEATION

کرن پھول — PASSION FLOWER

کردے: ایک قسم کا کاغذ جو عہدِ مغلیہ میں میسور کے نقّاش استعمال کرتے تھے۔

کمپوزیشن — COMPOSITION

کندہ تصویر — ENGRAVING

کندہ کار — CARVER

کنگڑی: تنبورہ کی قسم کا ایک تارہ جس کو بھجن گاتے وقت دُھن بناتے ہیں۔

کھاتی: نجّاروں کا وہ طبقہ جو خاص طور سے آلات کاشت کاری تیار کرتا تھا۔

کینوس — CANVAS

گ

گاتھی: مصوّری اور فنِ تعمیر کا وہ طرز جو مغربی یورپ میں بارہویں صدی سے سولہویں صدی تک رائج تھا۔ — GOTHIC

گرافک آرٹ — GRAPHIC ART

گل لالہ — POPPY FLOWER

گل نورِ چشم — MARGUERIT

گندمی رنگ — FLESH COLOUR

گیروا رنگ — RED OCHRE

ل

LAPISLAZULI	لاجورد معدنی
ULTRAMARINE	لاجوردی: نیلا رنگ جو لاجورد معدنی سے بنتا ہے۔
FINENESS	لطافت
GOUACHE TEMPERA	لعابی رنگ
	لیکھنی: گیرو، گوبر اور گوند کے مرکب سے بنائی ہوئی بتی جس سے ابتدائی خاکہ کشی کی جاتی تھی۔

م

PARENT ART	ماخذی فن
MATERIALISM	مادیت
PHYSICAL FACT	مادی حقیقت
MODEL	ماڈل
TRANSOXIANA	ماوراالنہر
DIAPER	ماہی پشت کپڑا
CONNOISSEURE	مبصر
MEDIUM	محال: وہ سیال جس میں رنگ گھولے جاتے ہیں۔
ARCADE	محرابی راستہ
	مداخل: سُر بہار ستار کے ڈانڈے اور طبلی پر ہاتھی دانت کا بنا ہوا حاشیہ۔
SCROLL	مرغول
ALBUM	مُرقع
ALABASTER	مرمر سفید
CHIEF ARTIST	مُصوّر اعلیٰ
ILLUSTRATE	مُصوّر کرنا
PAINTED FRIEZE	مُصوّر کیا ہوا دیواری حاشیہ
ILLUSTRATED BOOK	مُصوّر کی ہوئی کتاب
PAINTING	مُصوّری

مُغلئی کاغذ: وہ کاغذ جو عہدِ مغلیہ میں جنوبی ہند کے مُصوّر شمالی ہند سے منگا کر استعمال کرتے تھے۔

مُقابلِ عنوان مُصوّر صفحہ	FRONTISPIECE
مُکبّری شیشہ	MAGNIFYING GLASS
ملتانی: بادامی رنگ جو ملتانی مٹّی سے بنایا جاتا تھا	YELLOW OCHRE
منجھاوٹ: (صفائی نقوش۔ آئینِ اکبری)	FINISH
منوّر حصّہ	HIGH LIGHT
مُنہ	APERTURE
موتیف	MOTIF
موزوں خدوخال	CHISELED FEATURES
موزیک	PIETRADURA
موقلم	BRUSH
میرِ عمارت	ARCHITECT
میناتور	MINIATURE
میناتور مُصوّر	MINIATURIST
میناتور مُصوّر کا فن	MINIATURIST ART
میناتور نقّاشی	MINIATURE PAINTING
میناکاری	INLAY

ن

ناگ پھنی	PRICKLY PEAR
نرم خطوط	SOFTENED OUTLINE
نستعلیقی خطوط	CALLIGRAPHIC OUTLINE
نظّارہ	SCENERY
نقّاش (آئینِ اکبری)	ORNAMENTAL ARTIST
نقّاشی	DRAWING, PAINTING

نقش نویس: وہ نقّاش جو تصویر کے حاشیے میں نقّاشی کرتا تھا۔

نقطی خاکہ DOTTED OUTLINE

نقل ثانی DUPLICATE,

نگار خانہ ART GALLERY

نمائش دان SHOW CASE

نمونہ PATTERN

نوآموز APPRENTICE

نوآموزکاری APPRENTICESHIP

نورانی ہالہ NIMBUS

نیل INDIGO

و

واقعاتی مُصوّری ILLUSTRATED ART

واقعیت نگاری NATURALISM

وصلی گر: جو تصویر کی حاشیہ بندی اور اُس میں نقاشی کرتا تھا۔ MOUNTER

وطنی حقیقت پسندی NATIVE REALISM

ولیم بلیک: ۱۷۵۷ء —— ۱۸۲۸ء۔ انگریز شاعر اور مُصوّر WILLIAM BLAKE

وصلی حاشیہ: تصویر سے مُتّصل پتلے حاشیے کے علاوہ وہ چوڑا حاشیہ جو اصلی تصویر کے چاروں طرف الگ سے چپکایا جاتا تھا۔

ہ

ہالبین ہانز: HOLBEIN, HANS

۱۴۹۷ء —— ۱۵۴۳ء جرمن مُصوّر جو ۱۵۲۶ء میں انگلستان میں جاکر بس گیا تھا۔

ہڑتال: ایک طرح کا زرد رنگ جو زرنیخ (سلفیٹ آف آرسینک) سے بنایا جاتا تھا۔ ORPIMENT

ہرمزی: کتھئی مائل گہرا سُرخ رنگ جو ایران کے جزیرے ہرمز سے آتا تھا۔

ہم آہنگ HARMONIOUS

ہلکے رنگ TINTS

ہلکے آب و رنگ کا امتزاج LOW TONED COLOUR SCHEME

FORM	ہیئت
FORM OF EXPRESSION	ہیئت اظہار

ی

MONOCHROME	یک رنگ
SYMMETRY	یکسانیت

ضمیمہ

اشاریہ

الف

ابتدائی مشقیں۔ 203,204

ابراہیم کہار۔ 137

ابن بطوطہ۔ 160

ابوالحسن۔ 75,85,92,93,141

ابوالفضل۔ 31,72,73,121,123,127,128,131, 134,135,137,165,168,174,179

اجمیر۔ 96,151

اجنتا۔ 45,47,53,56

احاطی خطوط۔ 180

ازبیک۔ 28,76

اسحاق آلیور۔ 91,169

اشتراک عمل (نقاشی میں)۔ 124,125,130,137

آصف خاں۔ 105,172

اعتماد الدولہ۔ 172,193

آقا میرک۔ 51,62,77

افغانستان۔ 28,41,43,54

اکبر۔ 28,29,33,53,65,77,93,121,139, 163,167,168,185-91

اکبر نامہ۔ 65,93,122,126,132,133,169

آگرہ۔ 69,77,152,128,129,154,172, 186,193,215

البرخت ڈیورر۔ 34

الغ بیگ۔ 51

امیر تیمور۔ 27,42,49-52,60 130,167-69,207

امیر حمزہ۔ 64-6,122,126-28,167

انڈیا آفس لائبریری لندن۔ 38,106,124

انڈین میوزیم کلکتہ۔ 171

اورنگ زیب۔ 28,29,33,42,106,111-16, 176,181,200

آرمیلہ۔ 35

ایران۔ 28,30,33,42-53,62-4,86,161,
163,164

ایرانی اسکول۔ 50-3,62,63

ایرانی سفارت خانہ۔ 99-101

ایرانی جشن۔ 55,171

ایرانی مصوری۔ 42-4,48

ایرانی منگول اسکول۔ 49

ایرج، ایرانی شہزادہ۔ 68,163

ایلورہ۔ 56

ایلیٹ کا ذخیرہ۔ 35

آئین اکبری۔ 72,121,122,128,131,137,
138,165,166

ب

بابر۔ 42,50,59-62,69,74,76,81,128,
139,162,163,169

بابرنامہ۔ 60,61,74,122,127-29,136-38,
142,162,171

بازاری تصویریں۔ (دیکھیے تجارتی تصویریں)

بازنطین۔ 47,76,184,194,198

بائسنغر۔ 51,164,169

بخارا۔ 43,49,51,69,70,75

بدھ مت، بدھ متی۔ 27,30,45,47,53,54,56,
184,194

برٹش میوزیم۔ 35,110,122,127,128,133,
136,138,142,199

برش۔ موقلم۔ 74,204,209

برلن۔ 37

برنیر۔ 100,102,107-9,112,153

برہی فریسکو۔ 55

بحری منظر نگاری۔ 138,151,199,200

بساون۔ 129-33,137

بستر مرگ (تصویر) 154

بشن داس۔ 93,141,171

بصرہ۔ 43,46

بغداد۔ 43,46,47,66,67,164,172,194

بخاری۔ 128

بوڈلین کتب خانہ۔ 34,123,127,131,136,137,
154,189,193

بوردو کا ہیرا لنڈر۔ 193

بوسٹن کا عجائب گھر۔ 171

بہادر شاہ۔ 164

بہارستان۔ 123,127,131,136-8

بہزاد۔ 51,52,62,63,66-8,77,86,87,
92,121,130,148,163

بھگوان۔ 128

بھیم گجراتی۔ 128,138

بیجاپور۔ 29,105,113,115,201

پ

پٹنہ۔ 35,117,200,216

پٹھان ۔ 41, 64
پرتگالی ۔ 34, 56, 185, 188-91, 195, 200
پارس کپار ۔ 137
پٹنے ۔ 154-8, 166
پونے ۔ 157
پونے کے پیشوا ۔ 37
پہلوی خاکے ۔ 178
پھول ۔ 156, 197
پیکن ۔ 139

ت

تاتاری ۔ 41
تاج محل ۔ 29, 102, 103, 111, 193
تاراچند ۔ 93
تان سین ۔ 66, 67, 146, 165, 174, 175
تبریز ۔ 42-4, 49, 52, 63, 64, 66, 76
تجارتی تصویریں ۔ 37, 108, 109, 117
تخت طاؤس ۔ 101
ترک ۔ 20, 41, 42
ترکستان ۔ 43, 45-7, 60
ترکیا ۔ 128
تصویر ۔ 31, 213
تعمیراتی کمپوزیشن ۔ 147, 148
تلسی کلاں ۔ 130
تناظر 152, 199
تنجور ۔ 117

تھامس رو ۔ 81, 88-91, 98, 142, 145, 165, 171, 191, 192, 196
تیمور نامہ ۔ 123, 126, 127, 129-32, 137
تیموری ۔ 28, 42, 43, 50, 70, 75, 76, 81, 164, 168.
تے ورنیر ۔ 102, 111

ٹ

ٹیگور کا ذخیرہ ۔ 171

ج

جاپان ۔ جاپانی ۔ 35, 134, 198, 204
جادو ناتھ سرکار ۔ 114 حاشیہ
جگ جیون ۔ 137
جگن ناتھ ۔ 93
جنٹیل بے لینی ۔ 184
جہانگیر ۔ 28, 33, 34, 37, 43, 75, 79-97, 141-57
جعلی نما کاغذ ۔ 208
جے پور ۔ 126, 127, 129, 132, 137, 138
جیلان ۔ 42, 43, 49, 69, 70, 139
جین ۔ 57, 200

چ

چتر (مصور) ۔ 132
چتر ودیا ۔ 31
چھاپے ۔ 110
چنگیز خاں ۔ 42, 60, 164
چھینٹیں ۔ 128
چی ین شو آن ۔ 48

چین۔ 35,41,44,45-8,50,56,74,76,99
144,145,159,304
چینی مصور اور مصوری 45,48-50,134,160,179

ح

حاشیے۔ 103,104,156,213,214
حیدرآباد۔ 35,116,201,216

خ

ختن۔ 45,198
خدابخش لائبریری۔ 123,126,127,129-32,137
خراسان۔ 51
خسرو وشیریں۔ 161
خسرو قلی۔ 136
خلفاء۔ 46,47
خلیل مرزا۔ 86,87
خمسہ نظامی۔ 63,123,127,131,138,186,199
خواجہ عبدالصمد۔ 63,65,72,78,92,131,134
135,167
خوش نویس۔ 31
خوش نویسی۔ 31,104,135,214

د

داراب نامہ 122,124,127-29,133,137
داراشکوہ۔ 100,106,107,111,124,165,175
دجلہ۔ 43,44,46,47,49,194
دسونت کمہار۔ 124,129,134-7
دکن۔ دکنی۔ 37,105,115,116,216

دوارکا لیلا۔ 161
دولت۔ 93
دہلی۔ 29,37,60,62,65,98,99,108,112
116,117,164,182,185,201,215
دھن راج (دسراج)۔ 128
دین الٰہی۔ 33,70,170,174

ڈ

ڈائسن پے پرس۔ 123,127,131,137,186

ذ

ذات (نقاشوں کی)۔ 136

ر

راتھ چائلڈ کا مرقع۔ 172
راجپوت۔ 27,30,32,66,67,82,105,111
112,144,165,169,178,207,215
راجستھانی۔ 30,138
راجہ ٹوڈرمل۔ 123,169
راماین۔ 129
رچارڈ جانسن۔ 35
رضا لائبریری، رام پور۔ 48,142,151
رزم نامہ۔ 116,123,126,129,132,137,138
رقص۔ گجراتی۔ 155
روہیلے 37
ریبیراں۔ 34

ز

زنانی تصویریں۔ 154

زنانی شبیہ نگاری۔ 176،177
زوفانی۔ 201

س

ساسانی۔ 43-6،160
سازل واس (سانول)۔ 93،160
ستارا کے راجہ۔ 87
سرجوشوا رینالڈ۔ 35
سفوف خاکہ۔ 181،206،207
سلطان حسین مرزا۔ 51،52
سلطان محمد۔ 51،62،66،77
سمرقند۔ 43،49،51،69،70،76،92
سُنّت بہشتی۔ 33،83،111
سنسکرت۔ 128،161،174
سِکھ خاندان۔ 48
سنہرا رنگ۔ 210،211
سور گجراتی۔ 128،138
سیاہی قلم۔ 92،176،209،216

ش

شاہ جہاں۔ 28،33،37،92،100-10،117،139،
152،178،198،199
شاہان خاندان تیموریہ (تصویر)۔ 67،167،171
شاہ رُخ۔ 50،55،164،169
شاہ طہماسپ۔ 33،52،62،71،75،131
شاہ عباس۔ 43،53،86،96،99،171

شبیہ نگاری۔ 51،103،104،110،114،115،
122،159،193،195
شبیہی بروج 100
شجاع۔ 100،176
شریعت۔ 32،33،72،111،113
شریف۔ 130
شہسواروں کی شبیہ۔ 175
شیخ سعدی۔ 164،173،174
شیراز۔ 43،44،64،66،76،173
شیر افگن۔ 176
شیر کا شکار۔ 148-50
شیشے کا فریم چڑھانا۔ 38
شیعہ۔ 33
شیفر کی حریری۔ 46

ص

صفوی۔ 28،52،53،62،63،66،71،78،76،
86،122،180
صوفیت۔ 42

ط

طارم (دریا)۔ 44،45
طرح یا خاکہ 124

ع

عباسی خلفاء۔ 46،47،194
عبدالرزاق۔ 55،56
عراق، وادی دجلہ و فرات۔ 43-6

عرب۔ 41,44-6,185
عربی مسودے۔ 76,144
علی رضا عباسی۔ 53
عمر شیخ مرزا۔ 51,60,169

غ

غیاث الدین خلیل۔ 50

ف

فادر اکوا ویوا۔ 70
فتح پور سیکری۔ 70,71,77,78,85,92,165,186,190,215
فنش۔ 78
فرات۔ 44
فرایر آڈورک۔ 49
فرخ بیگ۔ 74,75,92,132,135,141
فرخ چیلا۔ 132,136
فرخ خورد۔ 135
فرغانہ۔ 60,69,157
فیروز شاہ تغلق۔ 55,57
فیضی۔ 165,174
فیل مرغ۔ 156

ق

قدرتی رنگ۔ 74,211,212
قسطنطنیہ۔ 37,69,184
قلم (اسلوب)۔ 116,117,215-7

ک

کابل۔ 64,74,126,134,151
کاغذ۔ 31,57,66,74,207,208
کالیکٹ۔ 34,56,185
کپڑے پر نقاشی۔ 34,56,57
کتبے۔ 123,124,132,133,142,172
کشمیر۔ 64,96,97,136,156,157
کشمیری مصور۔ 211
کشمیری قلم۔ 217
کلارک، مسٹر اسٹینلے سی 127 حاشیہ
کمپوزیشن۔ 143,147,150
کوریت، ٹامس۔ 163
کھجور کے پتے۔ 31,57
کیتھے۔ 49 حاشیہ
کیسو کیسوداس یا کیسو کلاں۔ 128,130,137,138,169

گ

گوا۔ 70,156,186,190
گجرات۔ 55,128,138,185
گلاب پاشی کی رسم۔ 142
گوبند مصور۔ 128
گولکنڈہ۔ 29
گووردھن۔ 142-3
گوند۔ 210
گیرتیا۔ 32,200

ل

لال۔ 129-32,138
لاہور۔ 78,97,108,136,190

لعابی رنگ۔ 31,57,71,74,183,184,240
لکھنؤ۔ 35,116,201,216
لوور کا عجائب گھر۔ 196
لیکھنی۔ 208
لیلا مجنوں۔ 63,132

م

مادھو کلاں۔ 130
مارخور کریاں۔ 157
مانی مذہب۔ 45
مخلص۔ 120
محمد زماں۔ 199
محمد شاہ۔ 116
محمد فقیر اللہ خاں۔ 104,107,124,199
محمد مراد۔ 92
محمد نادر۔ 92
محمود غزنوی۔ 54,55,70
مدرا۔ ۱۹۱ 180
مرزا حیدر۔ 60
مرزا علی۔ 51
مرقع۔ 35,38,106,110,141,189,213
مرثیہ۔ 37
مسکین۔ 129,131,136
مشکوٰۃ۔ 32 حاشیہ
مغلوں کا شاہی کتب خانہ۔ 37,76,77,88,116,123,141,156,172,188
مکند۔ 131
ملا دوپیازہ۔ 165
منصور استاد۔ 93,96,141,156,157
منگول۔ 28,41-3,47,50,60,76,82,139,159,160,164,166,195
منگولیا۔ 74,159
منوچی۔ 113,176,178
منوہر۔ 141,145,166
موسیقی۔ 100,101
موسیقار۔ 146,147,153,165,175
مہابھارت۔ 116,129
مہاراجہ جے پور۔ 123
میر سید علی۔ 51,63-6,73,75,92,126,127,139
میر ہاشم۔ 104
میسور۔ 117
میناتور کا سائز۔ 32

ن

نادر شاہ۔ 37
نالندہ۔ 56
نستعلیق خطوط۔ 49,144,145
نقل ثانی۔ 110,133,141
نکولو کونتی۔ 55
نکونڈا۔ 117
نل دمینتی۔ 130
نمونے والی شبیہیں۔ 181

نپا۔ 129
نورانی ہالہ۔ 43,47,100,115,194,195
نورجہاں۔ 172,177,178,193

و

واسط۔ 43,44,46
واشنگٹن۔ 208
وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم، سابقہ کین سنگٹن۔ 64,122, 126,127,132,133,171
ویانا کا انڈسٹریل میوزیم۔ 64,123,126

ہ

ہاتھیوں کا آرائشی عمل۔ 180
ہاتھیوں کے جلوس۔ 145,146,152
ہاتھیوں کی شبیہیں۔ 157,165
ہالبین۔ 143,144,147
ہرات۔ 42,43,50,52,75,76,85,92,164
ہریانہ۔ 65
ہفت پیکر۔ 66
ہلاکو۔ 48,139,164
ہمایوں۔ 28,33,62-5,68,69,72.76,96, 126,134,169
ہنرمند۔ 193
ہنہار۔ 124
ہے۔ میناتور تصویروں کے رسیا۔ 35
ہیٹ فیلڈ۔ انگریز مصوّر۔ 197
ہیوگ، رابرٹ۔ 196

ی

یسوعی۔ 70,85,165,185-8,190,191,195
یوروپی اثرات۔ 183,184
یوروپی کندہ تصاویر۔ 107,188
یوروپی مصوّر۔ 34,89,121,196
یوروپی مصوّری۔ 54,89
یول۔ 39 حاشیہ
یونانی مصوّر۔ 47,194
یونانی ماخذ۔ 45

Rs.158/=

Printed at : JK Offset Printers, 315, Jama Masjid, Delhi-110006.
Phone : 3279852,3267633 Fax - 3237241