ہندوستانی مصوّری

ایک خاکہ

ڈاکٹر انیس فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

ہندوستانی مصوّری
ایک خاکہ
فاروقی
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

ہندوستانی مصوّری

(ایک خاکہ)

ڈاکٹر انیس فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل
حکومت ہند
ویسٹ بلاک-I، آر-کے-پورم، نئی دہلی-110066

Hindustani Musawwiri-Ek Khaka

By : Dr. Anees Farooqi

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

سنہ اشاعت:

پہلا اڈیشن : 1981

دوسرا اڈیشن : 1998 تعداد 1100

قیمت -/130

سلسلۂ مطبوعات : 822

ناشر : ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک-I، 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 کر دی جائے۔

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

فہرست

(1)

قرونِ اولیٰ زمانۂ قدیم سے 1500 تک

تمہید	13
روایتی اور ادبی شہادتیں	14
ہندوستانی مصوری کے بنیادی ارکان اور رس	16
عینی شہادتیں	21
.جوگی مارا	21
اجنتا کے غار	23
اجنتا کی کھوج	23
موضوعات اور اجنتا کی تصاویر	24
تنقیدی جائزہ	27
باگھ	28
سِتنا واسل۔ بادامی اور ایلورا	28
پال طرزِ مصوری	30
جین طرزِ مصوری	31

(2)

قرونِ وسطیٰ 1500 سے اٹھارویں صدی تک

سلطنت دور کی مصوری	39

چورا پنچکا گروپ 42
دورِ مغلیہ کی مصوری 45
دورِ ہمایوں 46
دورِ اکبر 49
دورِ جہانگیر 66
دورِ شاہجہاں 69
دورِ اورنگ زیب 71
آخری دورِ مغلیہ 72
راجپوت مصوری 72
پہاڑی مصوری 83

(3)

قرونِ جدید انیسویں صدی سے دورِ حاضر تک

فرنگیوں کی آمد 93
کمپنی دور کی ہندوستانی مصوری (تنجور قلم) 95
کمپنی دور کی ہندوستانی مصوری (مرشد آباد قلم) 95
کمپنی دور کی ہندوستانی مصوری (پٹنہ قلم) 97
کمپنی دور کی ہندوستانی مصوری (بنارس قلم) 97
کمپنی دور کی ہندوستانی مصوری (لکھنؤ قلم) 99
کمپنی دور کی ہندوستانی مصوری (دہلی قلم) 100
فرنگی طرزِ مصوری کی ابتدا 101
بنگال طرزِ مصوری 103
جدید مصوری کی ابتدا 109
ابنندرا ناتھ ٹیگور 109
گگنندرا ناتھ ٹیگور 111

جامنی رائے	112
امرتا شیر گل	113
چوتھی دہائی کی ترقی پسند مصوری	116
پانچویں دہائی کی ترقی پسند مصوری	117
چھٹی دہائی کی ترقی پسند مصوری	121
ساتویں دہائی کی ترقی پسند مصوری	128
ہندوستانی جدید مصوری کا بین الاقوامی سطح پر جائزہ	134
تصاویر	141
کتابیات	181

فہرست تصاویر

"تاڑ کا پتہ، پالا طرز، مہاتما بدھ کی موت" 141

جین کلپ سوتر: برسال کے چودہ خواب" 141

جین کلپ سوتر: تیرتھنکروں کی ماں" مغربی ہند 142

بال گوپال استوتی سلسلہ" نال کبیر اور منی گریو کی بخشائش" 142

بھگوت پران سلسلہ" سبھدرا اور ارجن کی شادی" 143

اجنتا طرز: اجنتا کی دیواری تصویر کا ایک حصہ"
محفل موسیقی 144

ایرانی طرز: بادشاہ ایک درباری سے ہم کلام 144

مغل طرز: بادشاہ نذر قبول کرتے ہوئے" 145

مغل طرز" شری رام چندر جی کا دربار" 145

مغل طرز" ایک رئیس شراب اور موسیقی سے
لطف اندوز ہوتے ہوئے" 146

میواڑ طرز" رادھا کی سہیلی رادھا اور کرشن میں
صلح کرانے کی کوشش میں مصروف" 146

مغل طرز" ایک رئیس ایک سادھو کو خراج عقیدت
پیش کرتے ہوئے" 147

پنجابی طرز" راجہ اُدے سنگھ راجہ چمبا" 147

مغل طرز" شہباز خاں کنبوہ" 148

مغل طرز" ایک رئیس اپنی بیگم اور خواصوں کے ساتھ" 148

کشن گڑھ طرز: شہزادی اور خواصیں آتش بازی سے
لطف اندوز ہوتے ہوئے" 149

اکبر نامہ، مصور نسخے کا ایک صفحہ 149

حمزہ نامہ، مصور نسخے کا ایک صفحہ 150

حمزہ نامہ، صفحے کے اوپر دائیں کونے کی تفصیل 150

بیکانیر قلم" دیہات کا منظر" 151

سری کرشن جی رادھا سے اظہار عشق کرتے ہوئے 151

مغل طرز" ایک شہزادہ اور شہزادی موسیقی سے
لطف اندوز ہوتے ہوئے" 152

مغل طرز" شہزادی خواص کے ساتھ" 152

جودھپور طرز" مہاراجہ پرتھوی راج چوہان
چندر بردائی کے ساتھ" 153

مارواڑی طرز" برہ کی ماری نائیکہ" 153

منڈی طرز: سیتا ہرن کے لیے راون کی آمد" 154

بسوہلی طرز" ایک ہمراز شری کرشن جی کا پیغام
رادھا کو پہنچاتے ہوئے" 154

بھگوت پران کی ایک تصویر، شری کرشن جی کی
تعریف میں گیت گاتی ہوئی گوپیاں 155

گیت گووند کی ایک تصویر، شری کرشن جی رادھا کی
طرف بڑھتے ہوئے" 155

گلیر طرز" راکشش پرلمب کا بلرام کے ہاتھ سے مارا جانا" 156

کلو طرز "شری کرشن جی گوپیوں کے کپڑے چُراتے ہوئے" 156
گوپیاں شری کرشن جی کی پوجا کرتی ہوئی 157
ایک نواب درباریوں کے ساتھ 157
چاندنی رات میں خواتین 158
نائیکا اپنے معشوق کے انتظار میں 158
بوندی طرز "ایک خاتون معروف آرائش" 159
دکنی طرز۔ چاندبی بی پولو کھیلتے ہوئے 159
گڑھوال طرز "دلہن حجلۂ عروسی کی طرف لے جائی جاتی ہوئی 160
سکھ طرز "تمر پہ کار نائیکہ" 160
گوپیوں کے ساتھ شری کرشن جی کا راس رقص 161
راگنی دیو گندھری 161
جے پور طرز "گوہا اور بھرت کی ملاقات" 162
کانگڑہ طرز "رادھا کی ہمراز رادھا کو شری کرشن سے مل لینے کی ترغیب دیتے ہوئے" 163
کمپنی طرز "ٹوکری بنانے والی" 164
تنجور طرز "نونیت کرشن" 164
کمپنی طرز "کرسی نشیں رئیس اور خادم" 165
راجہ روی ورما "چاندنی رات میں خاتون" 165
ابنندر ناتھ ٹیگور "انجام سفر" 166
محمد عبدالرحمٰن چغتائی "محزوں رادھیکا" 166
کے این مجمدار "پھول چنتی ہوئی ایک عورت" 167
نندلال بوس "انتظار" 167
گگنندر ناتھ ٹیگور "جادوگر" 168
امنی ملاتے "کرشن اوز طیرام" 168
رام کنکر "زچگی" 169
رابندر ناتھ ٹیگور "نقاب پوش عورت" 169
امرتا شیر گل "عورتیں" 169
ایم۔ ایف۔ حسین "کسان گھرانہ" 170
این۔ ایس۔ بیندرے "ایک گھر کی تصویر" 170
پی۔ ٹی۔ ریڈی "غیر متحرک زندگی" 171
ستیش گجرال "پہاڑی پر یسوع کا وعظ" 171
رام کمار "اڑان" 172
شانتی دوے "تصویر" 172
کے۔ کے ہیبر "ایک شاعری کا جنم" 173
غلام رسول سنتوش "تصویر" 173
جے سوامی ناتھن "تُلسی کا پودا" 174
بیرن ڈے "جون 1970" 174
کرشن کھنہ "کالا ٹرک" 175
کے، سی، ایس، پانیکر "طلائیں تصویر" 175
پیراجی سگارا "کولاژ" 176
انل کرنجے "پُرسکون لاعلمی" 176
کے۔ کے ہبراسینن "ٹیری ii" 177
بکاس بھٹاچارجی "تاثر" 177
طیب مہتہ "سب کچھ ہمیشہ اب ہے" 178
ایچ۔ ایس۔ رضا "پینٹنگ" 178
بنسی پریمو "تصویر 25" 179
وی۔ ایس۔ گائے ٹونڈے "بے عنوان" 179
لکشمن پائی "پت جھڑ" 180
جے سلطان علی "ایک دیہاتی خاتون" 180

دیباچہ

وزارت تعلیم و سماجی بہبود کے شعبۂ ترقی اردو بورڈ کی ایما پر ہندوستانی مصوری کی تاریخ کا یہ مختصر خاکہ پیش خدمت ہے۔ اس کتابچہ کو عام روایتی انداز سے قدرے ہٹ کر تین مخصوص حصوں میں منقسم کر دیا گیا ہے یعنی قرونِ اولیٰ۔ قرونِ وسطیٰ اور قرونِ جدید۔ قرونِ اولیٰ کے بیان میں روایتی مصوری کے بنیادی ارکان غاروں کی دیواری تصاویر اور مینا تور مصوری کی ابتدا پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ قرونِ وسطیٰ میں پٹھانوں اور مغلوں کے زیرِ سایہ جس طرح فن مصوری کا عروج ہوا۔ اس کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے اور آخری باب یعنی قرونِ جدید میں فرنگی اثرات اور دورِ حاضرہ کے نئے فنی رجحانات کا خاکہ پیش کیا گیا ہے۔ جہاں تک ممکن ہو سکا ہے کوشش یہ کی گئی ہے کہ نہ صرف زبان سلیس ہو اور عام فہم ہو بلکہ تاریخی واقعات کا قابلِ یقین اور صحیح رُخ پیش کیا جائے۔ ساتھ ساتھ جدید تحقیقی مقالوں اور مختلف نظریاتِ فکر کو بھی ناظرین کے گوش گذار کیا جائے۔

میں اُن تمام مورخین کا تہہ دل سے مشکور ہوں جن کی تحقیق۔ نتیجۂ فکر اور تالیف کے فیضان سے اس کتابچہ کی تکمیل میں مجھے مدد ملی ہے۔

نئی دہلی

انیس فاروقی

قرونِ اولیٰ

قرونِ اولیٰ کی مصوّری

تمہید مصوّری قدیم ہندوستان میں خیالات کے اظہار کا ایک محبوب ترین ذریعہ تھی۔ اُس زمانے کے ادب اور تصانیف سے پتہ چلتا ہے کہ یہ فن جمالیاتی اور تیکنیکی نقطۂ نظر سے اپنے عروج پر تھا۔ مصوّروں کو شاہی سرپرستی اور خصوصی مراعات حاصل تھیں۔ انھیں شاہی محلات اور مندروں کی دیواروں کو مصوّر اور مزیّن کرنے کا کام سونپا جاتا تھا۔ خصوصاً شہزادوں، امراء اور ممتاز شہریوں کو فنِ مصوّری کا مطالعہ کرنا ضروری تصوّر کیا جاتا تھا۔ ہر شہر اور قصبے میں خاص موقعوں اور تیوہاروں پر گھر کی باہری دیواروں اور سڑکوں پر خوبصورت تصاویر لگاکر ماحول کو خوبصورت ترین بنا دیا جاتا تھا۔ ظاہر ہے کہ ایسی سازگار فضا میں اس فنِ لطیف نے خوب ترقی کی ہوگی اور یہ قیاس لگایا جاتا ہے کہ کافی تعداد میں تصاویر بنائی گئی ہوں گی مگر زمانے کے نشیب و فراز نے انھیں برباد کر دیا اور اب بہت کم نشانات باقی رہ گئے ہیں۔ مورخین کا خیال ہے کہ لکڑی پر نقش بنانے یا پتھر تراشنے میں چونکہ وقت کافی صرف ہوتا تھا لہٰذا اظہارِ خیال کے لیے مصوّری زیادہ کارگر ثابت ہوئی کیونکہ اس میں بت تراشی کی بہ نسبت بہت کم وقت لگتا ہے۔ اس کی ابتدا غالباً مندروں اور استوپ وغیرہ کے اندرونی دیواروں میں مذہبی روایات کو مصوّر کرنے سے ہوئی۔ بعد ازاں راجاؤں نے اپنے محلات کو سجانے اور سنوارنے میں دیواری تصاویر سے کام لیا اور خصوصی نگار خانے بنوائے۔ یہ نگار خانے عموماً دو قسم کے ہوتے تھے۔ ایک جو فقط حرم کی عورتوں کے لیے وقف ہوتے تھے، دوسرے وہ جو بارہ دری یا باغات میں عوام اور خواص دونوں کے لیے ہوتے تھے۔

ہندوستانی روایت کے مطابق مصوّری زندگی کے اعلیٰ مقاصد حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہے اور زندگی کا سب سے بڑا مقصد نجات حاصل کرنا ہے۔ نجات حاصل کرنے کے لیے علماء نے مختلف طریق کار بتائے ہیں۔ عام طور سے زندگی کے تمام لوازمات سے علٰحدگی اور بے تعلقی اختیار کرکے جنگلوں میں چلا جانا نجات حاصل کرنے کا ایک ذریعہ تصوّر کیا جاتا تھا لیکن اسے منفی نظریۂ فکر کہا جاتا ہے۔ مثبت نظریۂ فکر کے تحت نجات کے معنی ہیں انسان کے شعور میں قادرِ مطلق اور اس کی عظمت کا احساس پیدا ہونا جو سماج میں رہ کر ہی اصلی قصدوں کو اپنا کر اُجاگر کیا جا سکتا ہے۔ "دھرم" یعنی ضابطۂ حیات (زندگی کے فرائض کا صحیح ڈھنگ سے انجام دینا) دوسرا "کام" یعنی خواہشات (انسانی نسل کو برقرار رکھنا) اور تیسرا "ارتھ" یعنی ادعائے حیات (بنیادی ضروریاتِ زندگی کے لیے روزگار کرنا) ہندوستانی فلسفۂ زندگی کے اجزائے ترکیبی بتائے گئے ہیں۔ ہندوستانی فنِ مصوّری اسی تصوّر کی نمائندگی کرتا ہے۔ ہندوستانی مصوّری میں جمالیات

کا نظریہ بھی زندگی کی حقیقتوں اور انسانی برادری کی فلاح اور بہبود پر منحصر ہے یعنی "ستیم" (سچ) "شِوَم" (فلاح) اور "سُندرم" (خوبصورتی) سندر یا خوبصورت وہی ہے جو سچ اور فلاح پر قائم ہو۔

ہندوستانی مصوری دراصل ہندوستانی زندگی، رہن سہن اور مذہبی عقیدے کی ترجمان ہے۔ چونکہ ہندوستانی عوام نے عام طور سے اپنی زندگی کو ہمیشہ مذہبی نظم و ضبط میں رکھا لہٰذا سماج کے ایک نمائندے کی حیثیت سے ہندوستانی مصوّر نے بھی مذہبی عقائد کو اپنے جمالیاتی کار میں فوقیت دی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہندوستانی مصوّروں نے قدرت کی بیش بہا حقیقتوں سے اپنی آنکھیں بند کیں۔ ہندوستانی مصوّر سادھو نہیں تھے کہ وہ دنیا سے اپنا منہ موڑ کر الگ تھلگ بیٹھ جاتے بلکہ وہ صوفی، فلسفی اور مجتہد تھے جنھوں نے اپنے تخیل اور جمالیاتی حس سے قدرت کے اسراروں کو عیاں کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے قدرت کے خارجی حُسن کو لغوی طور سے قلمبند نہیں کیا۔ ان کی کوشش ہمیشہ یہی ہے کہ وہ ہر شے میں داخلی حُسن کو تلاش کریں اور اس کے نئے معنی پہنائیں اسی جمالیاتی فلسفے کے تحت ہندوستانی مصوروں نے انسانی جسم کو اپنے شاہکاروں میں پیش کرتے وقت وقت اس کی تمام تفصیلاتؔ سے گریز کرتے ہوئے انتہائی سادگی سے جسم کے خصوصی خط و خال کو نمایاں کیا ہے کیونکہ ان کا بنیادی مقصد فقط انسانی جسم کی تفصیلی نمائش نہیں بلکہ اُن روحانی قدروں کو پیش کرنا ہے جو انسانی شعور کا سرمایہ ہیں۔ اسی لیے ہندوستانی روائتی مصوری بنیادی طور سے عارفانہ، تصوری، اشارتی، علامتی اور ماورائی سمجھی جاتی ہے۔

روایتی اور ادبی شہادتیں

ہندوستانی مصوّر دراصل ایک مکمل فن کار ہوتا ہے اور بیک وقت تمام فنون لطیفہ میں ماہر تصور کیا جاتا ہے۔ وشنو دھرمو ترا۔ حصہ سوم میں ایک راجہ اور ایک عارف کے درمیان مندرجہ ذیل گفتگو کا تذکرہ ملتا ہے جس سے اس نظریہ کی سند مل جاتی ہے۔

راجہ: آپ براہِ کرم مجھے فن بُت تراشی کے طریقے سکھلائیں۔

عارف: جسے فنِ مصوّری کے قوانین کا علم نہیں وہ فن بُت تراشی کے قوانین نہیں سمجھ سکتا۔

راجہ: تب آپ مجھے پہلے مصوّری کے قوانین سے روشناس کرائیں۔

عارف: لیکن مصوّری کے قوانین کو سمجھنا بڑا مشکل ہے جب تک کہ رقص کی تکنیک نہ معلوم ہو۔

راجہ: تب مجھے پہلے فنِ رقص سکھائیے۔

عارف: لیکن ساز کی موسیقی کے قوانین کو اس سے پیشتر جاننا ضروری ہے ورنہ رقص کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

راجہ: تب مجھے پہلے ساز کی موسیقی سکھائیے۔

عارف: لیکن ساز کی موسیقی اس وقت تک نہیں آسکتی جب تک کہ آپ ناطق موسیقی سے واقف نہ ہوں۔

راجہ: اگر ناطق موسیقی ہی ہمارے فنون کی بنیاد ہے تو مجھے ناطق موسیقی پہلے سکھائیے!

اسی طرح فنِ مصوری کے جنم اور اس کے ارتقا کے متعلق بہت سی ادبی شہادتیں ملتی ہیں ان میں سے کچھ مندرجہ ذیل ہیں۔

سنسکرت میں لکھے ہوئے قدیم قلمی نسخوں میں ایک نسخہ "مان سار" ہے جس کے مطابق برہما کے چار چہروں سے چار اولادیں پیدا ہوئیں جن کے نام ہیں (1) وشوکرما (2) مئے (3) توشٹا اور (4) منو۔ توشٹا کی شادی ویشرون شنکھ سے ہوئی جس سے وردھکی نامی اولاد پیدا ہوئی چونکہ اچاریہ وردھکی کا دائرہ کار مصوری تھا لہذا ہندوستانی روایت کے اعتبار سے فن مصوری کا سلسلہ اچاریہ وردھکی سے شروع ہوا ایک دوسرا نسخہ "برہم دیورت پران" میں وشوکرما (جو سب سے بڑے شلپ کار مانے جاتے تھے) کے 9 لڑکے بتائے گئے ہیں جس میں آٹھویں لڑکے کا نام چترکار تھا۔ فن مصوری کے موضوع پر تفصیل کے ساتھ جن ہندوستانی قدیم نسخوں میں روشنی ڈالی گئی ہے اُن میں "وشنو دھرموتم پران" (اس نسخہ میں مصوری اور بت سازی کو الگ الگ فن سے منسوب کیا گیا ہے) رپارتی کی "آشٹادھیائی" (تقریباً 500 قبل مسیح) آچاریہ کوٹلیہ کا "ارتھ شاستر" (تقریباً 400 قبل مسیح) آچاریہ وراہ مہر کی "ورہت سنہتیا" (تقریباً 500) اور دوسرے نسخے مثلاً "وشوکرم پرکاش" "سے مت" "چترسوتر" (تقریباً 700 - 600) "چترلکشن" (تقریباً 700 - 600) "چترکرم شلپ شاستر" راجہ بھوج کا لکھا ہوا "سمرانگن سوتر دھار" (تقریباً 1055 - 1010) "کلا ولاس"، کلیان کے چالکیہ راجہ وکرمادت ثانی کے لڑکے سومیشور کا "مان سولاس" (تقریباً 1131) "درتانت پرکرن" اور "شلپ کلا دیپکا" قابل ذکر ہیں۔

تقریباً دوسری صدی عیسوی میں لکھے گئے "للت وستر" نامی نسخہ میں شہزادہ سدھارتھ کو 89 فنون کا ماہر بتایا گیا ہے جن میں فن مصوری بھی شامل ہے۔ اس نسخہ میں ایک دلچسپ واقعہ کا تذکرہ ملتا ہے "راجہ شدّودھن کو جب یہ معلوم ہوا کہ اس کے فرزند شہزادہ سدھارتھ کو ایک شلپ کار دنڈپانی نامی شخص کی لڑکی یشودھرا پسند ہے تو اُس کے یہاں راجہ نے شادی کا پیغام بھجوایا لیکن دنڈپانی نامی شخص کی لڑکی یشودھرا پسند ہے تو اُس کے یہاں راجہ نے شادی کا پیغام بھجوایا لیکن دنڈپانی نے اس اعتراض کے ساتھ کہ شہزادہ سدھارتھ کو چونکہ فنون سے کوئی واقفیت نہیں ہے اس رشتے کو ٹھکرا دیا۔ راجہ شدّودھن اس طرح صاف صاف جواب پاکر بہت غمگین ہوئے لیکن اس واقعہ کا جب شہزادہ سدھارتھ کو علم ہوا تو اس نے راجہ سے کہا کہ وہ سارے راج میں منادی کرادیں کہ شہزادہ سدھارتھ تمام ملک کے فن کاروں سے مقابلہ کے لیے تیار ہے۔ چنانچہ حسب پروگرام مقابلہ منعقد ہوا جس میں شہزادہ سدھارتھ کو 89 فنون میں ممتاز قرار دیا گیا"۔

ہندوستانی فن مصوری کی تاریخ میں جس نسخہ کا بار بار تذکرہ کیا جاتا ہے وہ رشی واتسائن کا "کام سوتر" (تقریباً 300 - 200) ہے اس میں 64 طرح کے فنون بتائے گئے ہیں جن میں فنون لطیفہ کے ساتھ ساتھ فنون صنعت و حرفت شامل ہیں۔ ان فنون کے نام ہیں "ناطق موسیقی۔ ساز والی موسیقی۔ رقص۔ مصوری۔ پتیوں سے مختلف قسم کی شکلیں بنانا یا تلک وغیرہ کے لیے مخصوص سانچے تیار کرنا۔ پوجا کے وقت مختلف قسم کے جو یا چاول کے دانوں سے یا پھول سے سجانا۔ دانت۔ کپڑے اور بدن کے دوسرے حصوں کو رنگنا۔ گھر کے فرش کو قیمتی پتھروں اور موتیوں سے جڑنا۔ بستر کو سجانا۔ پانی میں ڈھولک کی سی آواز نکالنا۔ پانی کی چوٹ مارنا یا پچکاری چھوڑنا۔ دشمن کو ختم کرنے کے لیے طرح طرح کے عمل کرنا۔ پہننے یا چڑھاوا چڑھانے کے لیے پھولوں کی مالائیں بنانا۔ سر اور پگڑی میں لگانے والے زیوروں کو صحیح جگہ پر پہننا۔ اپنے بدن کو سجانا اور پھولوں سے آویزاں کرنا۔ شنکھ، ہاتھی دانت وغیرہ سے کان میں پہننے کے لیے زیورات بنانا۔

خوشبودار اشیاء مثلاً اگربتی وغیرہ بنانا۔ زیورات پہننے کا فن جاننا۔ جادو کا کھیل دکھا کر نظربندی کرنا۔ طاقت بڑھانے کے لیے دوائیں بنانا۔ ہاتھ کی صفائی دکھانا۔ مختلف قسم کے کھانے، رس اور مٹھائی وغیرہ بنانا۔ مختلف قسم کے پینے کے لیے شربت بنانا۔ سوئی کے کام میں مہارت پیدا کرنا۔ سُوت میں کرتب دکھانا۔ وینا اور ڈمرو بجانا۔ پہیلیاں بُجھانا۔ دوہا اور اشلوک وغیرہ پڑھنا۔ مشکل الفاظ کے تلفظ اور معنی جاننا۔ خوبصورت آوازوں میں گرنتھوں کا پڑھنا۔ ناٹکوں اور ناولوں میں ماہر ہونا۔ کسی مسئلے کو سلجھانا۔ چھوٹے چھوٹے ہوادگاروں میں ماہر ہونا۔ لکڑی اور دھات کی چیزیں بنانا۔ بڑھئی کے کام میں ماہر ہونا۔ فن تعمیر سیکھنا۔ ہیروں اور جواہرات کو پہچاننا اور جانچنا۔ دھاتوں کو ملانے اور اسے صاف کرنے کا فن۔ موتیوں اور شفاف سنگ مرمر اور کانچ وغیرہ رنگنے کا کام۔ کھیتی باڑی کرنے کا علم۔ مینڈھے، مُرغ اور تیتروں کی لڑائی پرکھنے کا فن۔ طوطا اور مینا کو سکھانا اور ان کے ذریعہ پیغام پہونچانا۔ ہاتھ پیر سے بدن دبانا۔ بالوں کو ملنا اور ان کا مَیل دور کرنا اور ان میں تیل اور خوشبو وغیرہ لگانا۔ الفاظ کو ملانا اور ان سے معنی نکالنا۔ اشاریہ جملوں کو بنانا۔ مختلف ملکوں کی زبانوں کو جاننا۔ اچھے شگون کا علم ہونا۔ پھولوں کی گاڑی بنانا۔ چلانے کی مشین اور پانی نکالنے کے اوزار وغیرہ بنانا۔ یادداشت کو تیز کرنے کا فن۔ یادداشت اور دھیان سے متعلق فن۔ دل و دماغ سے اشلوکوں اور اشعار کو پورا کرنا۔ شاعری کرنا۔ لغت اور شعر کا علم۔ شاعری اور ادبی رنگینیت کا علم۔ شکل اور بولی چھپانے کا علم۔ بدن کی خفیہ جگہوں کو کپڑے سے چھپانے کا علم۔ ایک خاص قسم کا جوا کھیلنا۔[1] پانسوں کا کھیل کھیلنا۔ بچوں کے کھیل کا علم۔ اپنے اور پرائے کے ساتھ بہت ادب اور تمیز سے پیش آنے کا علم۔ شاستروں کا علم۔ کسرت اور شکار وغیرہ کا علم ۔

اس فہرست کو دیکھنے کے بعد یہ واضح ہو جاتا ہے کہ با تہذیب زندگی کے لیے وہ تمام فنون جو سماج میں رہ کر ایک انسان کو آنے چاہئیں وہ سب اس میں شامل کر لیے گئے ہیں۔ مورخین کا خیال ہے کہ شہزادہ سدھارتھ جن 89 فنون میں ماہر تھے ان میں مندرجہ بالا 64 فنون شامل تھے۔

ہندوستانی مصوّری کے بنیادی ارکان اور رس

رشی واتسائن کی "کام سوتر" کی پہلی جلد کے تیسرے باب میں یشودھر پنڈت نے جو جے پور ریاست کے راجہ جے سنگھ اول کے درباری جید عالم تھے تبصرہ کرتے ہوئے فن مصوّری کے چھ بنیادی ارکان کا تذکرہ کیا ہے۔ جس تصویر میں ان بنیادی چھ اصولوں کی پابندی نہیں کی گئی وہ معیاری تصویر کہلانے کی مستحق نہیں ہو سکتی۔ یہ اشلوک اس طرح ہے۔

" روپ بھید ۔ پرمانانی ۔ بھاؤ لاؤنی یوجنم
سادرشیم وارنکا بھنگ ۔ اتی چترن شڈانگم "

1۔ روپ بھید (شبیہوں میں فرق) 2۔ پرمانانی (تناسب و تناظر) 3۔ بھاؤ (جذبات) 4۔ لاؤنی (حسن) 5۔ سادرشیم

1۔ ایک قسم کا جوا جو مہابھارت کے دور میں کھیلا جاتا تھا۔

(مشابہت) اور 6۔ وارنکا بھنگ (رنگ آمیزش) کی تشریح مندرجہ ذیل ہے۔

1۔ روپ بھید (شبیہوں میں فرق) ہر جان دار اور بے جان شے کی ایک خصوصی شکل ہوتی ہے۔ چرند۔ پرند۔ اور انسان میں یکساں اعضائے جسمانی کے باوجود ایک شکل دوسرے سے بالکل جداگانہ ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک ہی والدین کی اولادوں میں بھائی اور بہنوں کی شکلیں مختلف ہوتی ہیں۔ ان کی خصلتیں اور شخصیت بھی مختلف ہوتی ہے۔ اسی خیال کے تحت ودانوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ کسی تصویر کو بناتے وقت اشکال میں فرق اور اُن کی انفرادیت پر خاص خیال رکھا جائے۔

2۔ پرماران (تناسب و تناظر) اسی طرح ہر شے کا اپنا تناسب ہوتا ہے۔ ایک بچے کا سائز اور اس کے اعضاء ایک آدمی سے قطعی مختلف ہوتے ہیں بلکہ ایک ہی آدمی اپنی زندگی کے مختلف ایام میں مختلف ہیئت اور تناسب رکھتا ہے یعنی بچپن میں اس کا سائز دوسرا ہوتا ہے۔ جوانی اور بڑھاپے میں کچھ اور۔ اس کے علاوہ ایک ہی عمر اور ایک ہی سائز کے دو لڑکے اگر دوڑتے ہوئے چلے آرہے ہوں تو پیچھے والے کی بہ نسبت آگے نظر آنے والا لڑکا زیادہ لمبا دکھائی دے گا۔ ایک ہی عمارت پاس سے بڑی اور زیادہ تفصیل سے دکھائی پڑتی ہے جبکہ وہ دور سے دھندلی اور چھوٹی دکھائی دیتی ہے۔ یہ تبدیلی تناظر کے اثرات سے واقع ہوتی ہے جن کا مصوروں کو زبردست مشاہدے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر مصور کو تناسب و تناظر کا علم نہیں ہے تو تصویر میں وہ صحیح خاکہ پیش کرنے سے قاصر رہے گا۔

3۔ بھاؤ (جذبات) ہر انسان میں جذبات ہوتے ہیں اور وہ انھیں کسی نہ کسی طرح پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے کبھی چیز سے متاثر ہو کر ایک لمحہ وہ ہنستا ہے تو دوسرے لمحہ روتا ہے۔ ان اوقات میں اُس کی حرکات مختلف قسم کے جذبات کو پیش کرنے میں مدد دیتی ہیں۔ اگر کسی تصویر میں ایک سادھو آنکھ بند کیے ہوئے کسی جنگل میں دکھایا گیا ہو تو فوراً ہم اس بات کا اندازہ لگا سکتے ہیں کہ سادھو عبادت میں مصروف ہے۔ غرضیکہ کسی جذبے کے اظہار کے لیے مناسب حرکات کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ مصور کو لازم یہ ہے کہ وہ معمول کے جذبات کی گہرائی تک پہونچے اور اپنے آپ کو محو دے تبھی وہ جذبات کی صحیح عکاسی کرسکتا ہے اور دیکھنے والے اُسی جذبے سے مخمور ہو سکتے ہیں۔

4۔ لاونیہ (حُسن) کسی بھی شے میں حُسن کے بغیر دل کشی ناممکن ہے۔ مصوری میں حُسن کتنا استعمال کیا جائے اس کے متعلق بڑی اچھی مثال دی گئی ہے یعنی دال میں جتنا نمک ہوتا ہے اتنا ہی تصویر میں حُسن ہونا چاہیے۔ اگر دال میں نمک زیادہ کر دیا جائے تو وہ حلق سے نہیں اُترتی اور اگر کم رہے تو پھیکی اور بدمزہ لگتی ہے۔ اس لیے تصویر میں حُسن پیدا کرنے میں بڑی احتیاط سے کام لینا چاہیے اور اس کے لیے بلاشبہ بڑی ریاض کی ضرورت ہوتی ہے۔

5۔ سادرشیتم (مشابہت) کسی شے یا شخصیت کی شبیہ اُس کے ظاہری نقوش کی صحیح عکاسی سے ہی پہچانی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک کارٹون میں کسی سیاسی شخصیت کو چاہے وہ کتنی ہی مضحکہ خیز انداز میں پیش کی گئی ہو ہم فوراً پہچان لیتے ہیں کیونکہ مصور اس شخص کی واضح نقوش اپنے خاکے میں ابھار دیتا ہے۔ دوسری مثال سری کرشن اور سری رام کی شبیہ سے دی جا سکتی ہے۔ دونوں ہی

کا رنگ سانولا دکھایا جاتا ہے۔ دونوں ہی مُکٹ پہنے ہوتے ہیں۔ اُن کا تناسب بھی غالباً ایک ہی جیسا ہوتا ہے لیکن کچھ ایسی علامتیں ہیں جو دونوں شخصیتوں کو ایک دوسرے سے جدا کر دیتی ہیں۔ یعنی سری کرشن کے سر پر مور کا پنکھ اور ہاتھ میں بانسری لازمی ہوتی ہے جبکہ سری رام کے ہاتھ میں کمان دکھائی جاتی ہے۔

6۔ **وارنکا بھنگ** (رنگ آمیزش) رنگ کسی تصویر کا آخری جُز مانا گیا ہے۔ اس کے بھی روایتی اصول ہیں اور اُن کی پابندی لازمی ہے۔ مثلاً برہمن چونکہ برہما کے سر سے پیدا ہوئے ہیں لہٰذا وہ بڑی ذات کے مانے جاتے ہیں اور انھیں سفید رنگ سے دکھایا جاتا ہے۔ "کھتری" چونکہ بھگوان کے بازوؤں سے پیدا ہوتے ہیں اور اُن کا کام جنگ کرنا ہے لہٰذا انھیں لال رنگ سے پیش کیا جاتا ہے۔ "ویش" بھگوان کے دھڑ سے پیدا ہوئے لہٰذا انھیں پیلا رنگ دیا گیا اور شودر برہما کے پیروں سے پیدا ہوئے لہٰذا انھیں کالا رنگ دیا گیا اسی طرح مختلف رنگوں سے مختلف جذبات کے اظہار کے طریقے بتائے گئے ہیں۔ چرندوں۔ پرندوں اور نباتات میں قدرتی رنگوں کے مطالعہ کی سفارش کی گئی ہے۔

لیکن "وشنو دھرمو تر پران" کے "چترسوترم" کے مطابق ان مندرجہ بالا چھ ارکان کے باوجود اگر کسی تصویر میں "رس" کا اظہار نہیں ہے تو اسے تصویر نہیں کہا جا سکتا لہٰذا اس نظریہ کے مطابق فن میں سب سے بڑا جمالیاتی رُکن "رس" ہے۔ ایک فنی شاہکار جس میں "رس" ہے اُسے "رسونت" کہتے ہیں جو اُسے دیکھتا ہے اور اس سے محظوظ ہوتا ہے اُسے "رسیکا" اور جس طریقے سے حُسن شناسی کی جاتی ہے اُسے "رساودانا" کہتے ہیں۔

"رس" کے مختلف معنی ہیں جو مختلف گرنتھوں میں ملتے ہیں۔ "رگ وید" میں اسے پھل کے رس سے مراد لی گئی ہے کہیں کہیں پانی یا دودھ سے بھی مُراد ہے۔ "اتھروید" میں غلہ کے دانہ کے رس سے اور کہیں "لذّت کے معنی پہنائے گئے ہیں" اُپنشد" میں "رس" کی مُراد جوہر یا نچوڑ سے ہے۔ شاعری میں رس کا تجربہ سب سے پہلے بالمیکی نے کیا اس کے بعد یہ رُکن ڈرامہ میں آیا پھر فن مصوری اور بُت تراشی میں اسے لازمی قرار دے دیا گیا۔ مُلک راج آنند نے کسی فنی شاہکار میں رس کے وجود اور اس کی تشریح کرتے ہوئے ایک مثال دی ہے "بالفرض ایک مصور نے ایک جوڑے کو بڑے رُومانی انداز میں بغل گیر ہوتے ہوئے دیکھا جس سے وہ بہت متاثر ہوا اور اپنے جمالیاتی تجربہ سے اس لذّت کو اس طرح خارجی اشکال کی مدد سے پیش کیا کہ دیکھنے والے بھی اُسی لذّت کا احساس کر سکیں رس کا پیدا ہونا کہلائے گا۔

"چترلکشن" میں مندرجہ ذیل 9 "رس" بتائے گئے ہیں۔

1۔ **شرنگار** ۔ یہ حُسن اور زیورات سے پیدا کیا جاتا ہے۔ اس میں گہرے رنگ لگائے جاتے ہیں۔

2۔ **مزاح** ۔ جس کے ظاہری اعضا سے مزاح کا پہلو نکلے۔ اس کے لیے سفید رنگ متعین کیا گیا ہے۔

3۔ **مُلال** ۔ جس سے ہمدردی۔ ممتا۔ تکلیف اور ہجر کا پہلو دکھائی دے۔ اسے بھورے رنگ سے دکھایا جاتا ہے۔

4۔ **غصّہ** ۔ جس میں کرختگی۔ خفگی۔ قتل اور ہتھیار سے لیس دکھایا جائے۔ اسے لال رنگ سے دکھایا جاتا ہے۔

5 ۔ **ہمت** ۔ جس میں بہادری، مستقل مزاجی اور عہد کے جذبات دکھائے گئے ہوں ۔ اس میں بھی لال رنگ کا استعمال ہوتا ہے
6 ۔ **خوف** ۔ جس میں فساد، کمینگی اور بدمعاشی کی طرف رغبت ملتی ہو ۔ اس کے لیے کالا رنگ بتایا گیا ہے ۔
7 ۔ **کراہت** ۔ جس میں قبرستان اور موت جیسی ہولناکی ٹپکتی ہو ۔ اس کے لیے بھی کالا رنگ ہوتا ہے ۔
8 ۔ **تعجب** ۔ جہاں تشویش، تعجب خیز اور نہ یقین آنے والے مناظر پیش کیے گئے ہوں ۔ اس میں نیلا رنگ استعمال ہوتا ہے
9 ۔ **سکون** ۔ جس میں دھیان، ریاض اور عبادت کے لمحات دکھائے گئے ہوں اس میں عموماً پیلے رنگ کا استعمال کیا جاتا ہے ۔

دو چینی سیاح ہوآن سانگ اور فاحیان نے ساتویں صدی عیسوی میں ہندوستانی فن مصوری کا تذکرہ کرتے ہوئے کئی باتوں پر روشنی ڈالی ہے ۔ ہوآن سانگ نے لکھا ہے کہ مہاراجہ کنشک کے عہد میں ہندوستانی بدھ عبادت گاہوں کو مزین کرنے کے لیے ایک بہت بڑے بدھ مرکز بکٹیریا سے مصور بلوائے گئے تھے اور ہندوستان میں اس وقت گندھارا طرز مصوری کا عام چلن تھا ۔ بقول فاحیان ساتویں صدی میں ہندوستان ایک بہت بڑا فنی اور ثقافتی مرکز تھا ۔ فن مصوری اور سنگ تراشی میں درس دینے کے تین بڑے ادارے تھے ۔ ٹیکسلا یونیورسٹی نزد راولپنڈی، نالندا یونیورسٹی بہار میں اور دریائے کرشنا کے کنارے شہر دھانیا کٹک میں ۔

تبتی مورخ تارا ناتھ نے اپنی کتاب " تاریخ بدھ مت " کے آخری باب میں ہندوستانی مصوری کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ " پرانے دور میں اساتذہ وقت نے جنھیں انسانی روپ میں بھگوان کہنا چاہیے اپنی زبردست فنکارانہ قوتوں سے نہایت ہی تعجب خیز فنی شاہکار پیدا کیے اور دیواروں پر جو تصاویر بنائی گئی ہیں انھیں دیکھ کر انسان کو اصل کا دھوکہ ہوتا ہے " بعد میں راجہ بدھ پکش کے عہد کے مصور بمسارا کی تصاویر اور بت خصوصاً بہت لاجواب تھے اور پرانے اساتذہ کے شاہکاروں سے کافی ملتے جلتے تھے ۔ یہ مگدھ میں پیدا ہوا تھا اور اس کے بہت سے شاگرد تھے ۔ یہ اسکول " مدھیہ دیش مصوری " کے نام سے مشہور تھا ۔ راجہ ہرشلا کے زمانے میں ایک نہایت باوصف مصور شرنگادھر تھا جو مارواڑ میں پیدا ہوا تھا ۔ اس نے مصوری کے بہت سے شاہکار بنائے ہیں ۔ جن شاگردوں نے اس استاد کے طرز پر کام کیا ہے اُسے بعرف عام قدیم مغربی طرز کہا جاتا ہے " مورخین کا خیال ہے کہ راجہ شلا غالباً ہرش وردھن شلادت (647 - 606) ہی ہیں جن کے زمانے کے واقعات ہوآن سانگ نے قلمبند کیے ہیں اور اجنتا کی تصاویر اور مجسمے اسی قدیم مغربی طرز سے تعلق رکھتے ہیں لیکن کچھ ناقدین اس خیال سے متفق نہیں ہیں بلکہ ان کا خیال یہ ہے کہ یہ مغربی طرز گجراتی طرز تھا جن میں چہروں میں آنکھیں باہر کی طرف نکلی ہوئی دکھائی جاتی تھیں ۔

تارا ناتھ آگے لکھتا ہے کہ " راجہ دیوپال اور شریمنت شرپال کے زمانے میں ورندرا (شمالی بنگال) نامی مقام پر دھیمان نامی مصور بہت مشہور تھا اور اُس کا لڑکا بھیت پال، دونوں ہی مصوری، مجسمہ سازی اور دھات کے کام میں بہت ہوشیار تھے ۔ ان دونوں مصوروں نے جو طرز پیدا کیا اُسے " مشرقی طرز " کہا جاتا ہے ۔ کشمیر میں بھی ایک اسکول تھا جس کا اسلوب قدیم طرز سے ملتا جلتا ہے ۔

لیکن بعد میں ایک مصور ہستوراسے نے ایک نئے طرز کی بنیاد ڈالی جسے کشمیر طرز کہتے ہیں۔ وہ آخر میں اس طرح اپنے خیال کا اظہار کرتا ہے کہ جہاں کہیں بدھ مذہب پھیلا وہاں بڑے مشاق فن کار پیدا ہو گئے جہاں ملیچھوں (مسلمانوں) نے حکومت کی فن کار غائب ہو گئے جہاں پر تیر تھیا (کٹر ہندو پنتھ) وہاں غیر مشاق فن کار آ گئے آ گئے۔

مقدس رامائن میں راون کے محل کا تذکرہ کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ وہاں پر چچر بال تھے لیکن چھٹی صدی کے بھاؤ بھوتی نامی ایک ڈراما نگار نے اپنے "اُتر رام چرت" میں اس قسم کے کئی تذکرے کیے ہیں۔ مثلاً بن باس سے واپس آ کر سری لچھمن بھگوان رام کو دعوت دیتے ہیں کہ وہ آ کر تصاویر کو ذرا دیکھیں کہ ایک ہونہار مصور نے "رام چتر شالا" میں اُن کی داستان کو کس طرح دیواروں پر مرقع کر دیا ہے۔ ایک دوسرے منظر میں سری لچھمن سیتا جی اور بھگوان رام داخل ہوتے ہیں۔ سری لچھمن ایک تصویر دکھاتے ہیں جسے دیکھ کر سیتا جی کہتی ہیں کہ تصویر میں کیسی بھیڑ ہے جو میرے رام کو گھیرے ہوئے ہے۔ سری لچھمن جواب دیتے ہیں کہ یہ وہ دیوتاؤں کا گروہ ہے جن کی قوت سے بھگوان رام نے اپنے تمام مخالفوں سے جنگ کی ہے۔ ایک اور منظر میں بھگوان رام نے سیتا جی کے ہاتھ کو اپنے ہاتھ میں لینے کے لیے راجہ جنک کے دربار میں ایک مشہور وزنی کمان کو توڑ کر دو ٹکڑے کر دیئے تھے۔ ان کے علاوہ کچھ اور تصاویر کا تذکرہ ہے جس میں بھگوان رام کی سیتا جی سے شادی اور سیتا جی کا بھگوان رام کے ساتھ اجودھیا واپس آنا دکھایا گیا ہے۔ کس طرح وہ جنگل میں گوداوری کے کنارے رہتے تھے۔ راون نے کس طرح سیتا جی کا اغوا کیا۔ کس طرح جٹایو کو راون نے قتل کیا اور آخر میں کس طرح بندروں کی فوج نے بھگوان رام کی مدد کی اور سیتا جی کو حراست سے چھڑا لیا سبھی موضوعات بڑے پُر اثر طریقے سے پیش کیے گئے ہیں۔

اسی طرح کالی داس کے ڈراموں میں بھی تصاویر کا تذکرہ ملتا ہے۔ مثلاً ایک ڈرامے میں "رانی دھارنی نے اپنی ایک رقاصہ خوبصورت نوکرانی ملاوکا کی شبیہ راجہ اگنی مترا کے اسٹوڈیو میں بنوائی جس کی وجہ سے بعد میں بڑے خطرناک نتائج نکلے"۔ کالی داس کے مشہور شکنتلا نامی ڈرامے میں بھی ایسا تذکرہ ہے کہ متعلقہ آشرم میں شکنتلا کی آدھی درجن ایسی غیر مکمل تصاویر تھیں جنھیں بعد میں اُس کے محبوب دشینت نے پوری کیں۔

ایک کلاسیکی اودھو ڈراما "نگانند" میں جو گپت دور کے راجہ شلادت ثانی کے عہد میں لکھا گیا ودھیادھرا کے شہزادے موتر داہن کو ایک حسینہ ملیاوتی سے عشق ہو جاتا ہے۔ ملیاوتی نے بھی پیار کا اظہار کرنا شروع کر دیا۔ جے موتر داہن مصور بھی تھا لہٰذا وہ ملیاوتی کی شبیہ بنانا چاہتا تھا لیکن جے موتر داہن نے جب بھی اس سلسلے میں کوشش کی اُسے کامیابی نصیب نہیں ہوتی کیونکہ وہ ملیاوتی کی شباہت نہیں پیدا کر پاتا تھا۔ ملیاوتی نے اس کا نتیجہ نکالا کہ جے موتر داہن کسی دوسری عورت سے پیار کرتا ہے ورنہ کوئی وجہ نہیں کہ اتنی بار کوشش کرنے کے باوجود وہ مشابہت نہیں پیدا کر سکا۔ روایت ہے کہ ملیاوتی اس غم و حسد سے بے ہوش ہو گئی۔

مہابھارت میں بھی ایک روایت کے مطابق ایک دیوی اوشا نے ایک رات خواب میں ایک خوبصورت جوان شخص کو دیکھا

اور اُس سے عشق کرنے لگی۔ اوشا کی سہیلی چترلیکھا کو جب واقعات کا علم ہوا تو اس نے بہت سے شہزادوں کی تصاویر بنائیں اور انھیں اوشا کو دکھایا۔ جیسے ہی اوشا نے سری کرشن کے پوتے انیرودھ کو دیکھا تو اس نے اپنے خواب میں دیکھے گئے محبوب کو فوراً پہچان لیا۔

عینی شہادتیں

غرضیکہ یہ روایتی۔ ادبی اور تاریخی شہادتیں اس بات کا ثبوت پیش کرتی ہیں کہ مصوّری ہندوستانی تاریخ کے اوّلین ادوار میں بھی اپنے شباب پر پہونچ چکی تھی لیکن مندرجہ بالا موضوعات پر مشتمل 300 قبل مسیح کے پہلے کی کوئی عینی شہادت ابھی تک نہیں مل سکی ہے۔ بہرحال بلاشبہ ہمارے محکمۂ آثار قدیمہ نے فنِ مصوّری کی عینی شہادتوں کی کھوج میں بڑا زبردست کام کیا ہے۔ قدیم زمانے کے ایسے فنی آثار غاروں کے اندر چٹانوں پر دیواری تصاویر کی شکل میں مدھیہ پردیش کے آدم گڑھ۔ رائے گڑھ۔ بہار کے چکردھرپور۔ سنگھن پور۔ ہوشنگ آباد اور مرزاپور کے لکھنیا۔ کوہر اور بھلدریا کے مقاموں سے منکشف کیے گئے ہیں۔ یہ تصاویر 300 سال قبل مسیح پرانی بتائی جاتی ہیں۔ ان تصاویر میں عام طور سے جن موضوعات کو قلمبند کیا گیا ہے ان میں جنگلی جانوروں کا شکار کرتے ہوئے تیر کمان سے دو جماعتوں کا آپس میں جنگ کرتے ہوئے۔ جنگل میں چرواہے اپنے پالتو جانوروں کو چراتے ہوئے اور شہد کے چھتے سے شہد نکالتے ہوئے وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ ان تصاویر میں جانوروں کی شکلیں اپنے پورے اعضاء کے ساتھ قریب قریب سہ جہتی انداز لیے پیش کی گئی ہیں لیکن انسانی شکلوں میں تفاصیل غائب ہیں۔ ان کو محض خاکوں کے ذریعہ مختلف حرکات میں اشاراتی طور سے دکھایا گیا ہے جس سے ان کی روزمرّہ زندگی کی مشغولیت کا اندازہ ہوجاتا ہے۔ ان تصاویر کو دیکھنے سے ایک بات واضح ہوجاتی ہے کہ اُس وقت جو معاشرہ تھا اُسے پیش کرنے کی انسان میں فنکارانہ صلاحیتیں موجود تھیں۔ آج ہمارے جدید مصوّر انھیں قدیم مثالوں سے فیضان حاصل کر رہے ہیں۔

سندھ میں موہن جو دارو اور مغربی پنجاب کے ہڑپّا مقاموں پر جو کھدائی ہوئی اس سے پتہ چلتا ہے کہ قدیم ہندوستانی معاشرہ کافی ترقی یافتہ تھا۔ لوگوں کو خوبصورت ماحول میں قرینے سے بنے گھروں میں رہنے اور خوبصورت برتنوں کے استعمال کا بڑا سلیقہ تھا۔ خصوصاً مٹی کے پکائے ہوئے برتنوں پر جو نقاشی ملتی ہے اس سے اُن کے فنی شعور کا خوب اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ان برتنوں پر خطوط کے ذریعہ مختلف اقلیدسی ڈیزائن ۔ پھول ۔ پتّیوں ۔ چرندوں اور پرندوں کو دکھایا گیا ہے۔ اسی طرح 1953ء میں سورت کے قریب لوتھل نامی مقام پر کھدائی کرکے موہن جو داڑو کی ہمعصر بستی کا پتہ لگایا گیا ہے جہاں موہن جو دارو کی ہی قسم کی تمام اشیاء دستیاب ہوئی ہیں۔ ہڑپّا تہذیب کے نمونے پنجاب میں روپڑ ۔ الا ۔ سنگھول اور چنڈی گڑھ (سیکٹر 17) میں پائے گئے ہیں۔ اس قسم کے دوسرے خصوصی مراکز مرزاپور ۔ پٹنہ ۔ کاٹھیاواڑ ۔ اودے گری اور مہابلی پورم ہیں جہاں مختلف گپھاؤں کو کھوج کر قدیم زمانے کی تہذیب و تمدن پر تحقیق کا کام جاری ہے۔

جوگی مارا قبل مسیح

ہندوستان کی مصوّری کی عینی شہادتوں میں سب سے پہلا نام جوگی مارا غار کا لیا جاتا ہے۔ یہ غار مدھیہ پردیش کی سرگجا ریاست کی رام گڑھ پہاڑیوں میں سطح سمندر 3000 فٹ کی بلندی پر واقع ہے۔

رام گڑھ پہاڑیاں بنڈرہ روڈ ریلوے اسٹیشن سے تقریباً سو میل دور ہیں ۔ ان ہی پہاڑیوں کی چوٹی پر رام گڑھ مندر ہے ۔ روایت یہ ہے کہ بھگوان رام ۔ سری لچھمن اور سیتا جی بن باس کے دوران یہیں آکر ٹھہرے تھے ۔ اس مندر سے اُتر کر جوگی مارا غار تک جانے کے لیے تاریک سا ایک کافی چوڑا 108 فٹ لمبا راستہ ہے جسے ہاتھی پول کے نام سے پکارا جاتا ہے ۔ اس راستے کے خاتمے پر دو غاریں " جوگی مارا " اور " سیتا بنیگرا " ملتی ہیں ۔ (مقامی زبان میں " بنیگرا " کے معنی بنگلہ کے ہیں) ان دونوں غاروں کو بڑی احتیاط کے ساتھ تراشش کرکے رہنے کے قابل بنایا گیا تھا لیکن ان کی چھت کی اونچائی فقط 6 فٹ کے قریب ہوگی ۔ ان پہاڑیوں کے دوسری جانب اسی طرح کچھ اور چھوٹی چھوٹی غاریں ہیں جنھیں لچھمن بنیگرا کہتے ہیں ۔ یہ تقریباً 300 برس قبل مسیح کی مانی جاتی ہیں ۔

جوگی مارا کی غار کی لمبائی چوڑائی 10 × 6 فٹ ہے مگر تصاویر صرف چھت پر بنائی گئی ہیں ۔ یہ چھت اتنی نیچی ہے کہ ہم تصویروں کو ہاتھ سے چھو سکتے ہیں ۔ ان تصاویر کو مختلف رقبے میں سُرخ رنگ سے منقسم کر دیا گیا ہے ۔ تحقیق سے پتہ چلا ہے کہ غار کی اندرونی دیواری سطح پر مٹی ۔ گوبر اور پتھر کے پاؤڈر کو ملا کر لگایا گیا ہے ۔ چھت والے حصے میں چاول کی بھوسی اور چونے کے پلاسٹر کا بھی استعمال کیا گیا ہے ۔

یہ تصاویر بنگال کی " پٹوا عوامی مصوری " سے بہت ملتی جلتی ہیں لیکن جدید تحقیق سے معلوم ہوا ہے کہ اوپری تہہ کے نیچے قدرے بہتر تصاویر ہیں ۔ لہٰذا مورخین کا خیال ہے کہ موجودہ تصاویر بعد میں بنائی گئی ہیں لیکن بہتر قسم کی تصاویر پہلے کب بنائی گئیں یہ معلوم کرنا دشوار ہے کیونکہ سفید رنگ کی ایک موٹی تہہ ان پر پھیر دی گئی ہے ۔ عام طور سے سفید ۔ لال ۔ پیلا اور کالا رنگ تمام تصاویر میں استعمال کیا گیا ہے ۔

داہنی جانب کے پہلے حصے میں جو تصاویر ہیں ان میں کچھ انسانی شکلیں ۔ ایک ہاتھی کی شکل اور ایک بڑی مچھلی دریا میں تیرتی ہوئی دکھائی گئی ہے ۔ دوسرے حصے میں کئی شکلیں ایک پیڑ کے نیچے بیٹھی دکھائی گئی ہیں ۔ پیڑ کو فقط ایک تنے مع کچھ شاخوں کے جن میں فقط دو یا تین پتیوں کے ساتھ دکھایا گیا ہے لال رنگ سے مصور کیا گیا ہے ۔ دوسری تصویر ایک باغ کی ہے جس میں کچھ پھول کالے رنگ کے خطوط سے سفید پس منظر پر دکھائے گئے ہیں تیسری تصویر ناچتے ہوئے ایک جوڑے کی ہے لیکن اس میں ناک اور آنکھیں مٹ چکی ہیں ۔ چوتھی تصویر میں گڑیوں جیسی چھوٹی چھوٹی انسانی شکلیں ہیں یہ کالے رنگ سے بنائی گئی ہیں ۔ یہ شکلیں بڑی دلچسپ ہیں ۔ ایک آدمی کی شکل کے اوپر ایک چڑیا کی چونچ باقی رہ گئی ہے بقیہ حصہ مٹ چکا ہے ۔ پانچویں حصے میں ایک عورت نشست پر اپنی ایڑیوں پر بیٹھی دکھائی گئی ہے جبکہ کچھ موسیقار رقص میں مصروف نظر آتے ہیں ۔ اس تصویر کے خطوط اجنتا کے آخری دور کی تصاویر سے ملتی جلتی ہیں ۔ چھٹے اور ساتویں حصے میں تصاویر زیادہ صاف نظر نہیں آتی ہیں ۔ بہرحال زیادہ غور کرنے سے پُرانے ہندوستانی رنگ کا شائبہ ضرور ملتا ہے ۔

جوگی مارا اور سیتا بنیگرا غاروں کی دیواروں پر گہرے کتبہ نما نقوش کھُدے ہوئے ہیں ان کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ یہ ایک سنگ تراش اور ایک رقاصہ کے عشق کی داستان ہے ۔

اجنتا کے غار (200 قبل مسیح سے 700 تک)

تاریخی اعتبار سے جوگی مارا کی کافی اہمیت ہے لیکن فنی اعتبار سے نہ صرف ہندوستانی مصوری میں ہی بلکہ بین الاقوامی تاریخ مصوری میں اجنتا کے غاروں کی دیواری تصاویر کا اعلیٰ مقام ہے۔ اجنتا کے غار مہاراشٹر صوبے کے ضلع اورنگ آباد میں شہر اورنگ آباد سے 106 کلومیٹر شمال میں جلگاؤں جاتی ہوئی سڑک پر فردپور کے قریب چھ سو میٹر کی لمبائی میں گولائی لیے وگھورہ چشمہ کے ساتھ ساتھ واقع ہیں۔ اس شمالی مغربی دکنی پلیٹو کے علاقے میں پہلی صدی عیسوی سے تیسری صدی عیسوی تک ستواہنوں کی حکومت تھی لیکن تیسری صدی عیسوی میں اس شاہی نسب کا زوال ہوگیا اور یہ علاقہ چھوٹی چھوٹی ریاستوں میں منقسم ہوگیا۔

مورخین کا خیال ہے کہ ستواہنوں کے دورِ حکومت میں اجنتا غاروں کی بنیاد پڑی اور انھیں تکمیل کو پہونچایا گیا۔ یہ مقام دراصل بدھ مذہب کا سب سے بڑا مرکز تھا اور یہیں سے بدھ مذہب کی تبلیغ اور ارتقا کے لیے احکام جاری کیے جاتے تھے۔ اسی مرکز سے دنیا کے دوسرے ملکوں میں بھکشوؤں کی جماعتیں تبلیغ کی غرض سے بھیجی جاتی تھیں۔ ان جماعتوں میں مصور بھی شامل ہوتے تھے۔ اجنتا میں 29 غار ہیں جو دو قسم کی ہیں جنھیں چیتیا اور وہار کہا جاتا ہے۔ اوّل الذکر عبادت گاہ کی صورت میں استعمال کی جاتی تھی اور مؤخر الذکر بھکشوؤں کی رہائش اور آرام گاہ تھیں۔ بارش وغیرہ کے دنوں میں دور دراز کا سفر کرنا دقت طلب ہوتا تھا لہٰذا اس دوران بھکشو آرام کیا کرتے تھے اور غالباً تخلیقی کام میں مصروف رہتے تھے۔

اجنتا کی کھوج

صدیوں گمنامی کی حالت میں رہنے کے بعد 1819 میں مدراس فوج کے کچھ افسروں (لیفٹیننٹ ڈینجر فیلڈ اور جنرل رولینڈ کا اس سلسلے میں نام لیا جاتا ہے) نے اجنتا گاؤں سے 5 کلومیٹر کی دوری پر اسے اتفاقاً دریافت کیا پروفیسر والٹر ایم اسپنک نے دسویں غار میں ایک برٹش افسر کا نام اور تاریخ 1819 کھدا ہوا دیکھا (غالباً یہ نام ڈینجر فیلڈ کا تھا) اس کے بعد 1828 ء میں ڈاکٹر برڈ اس کے کھدے ہوئے کتبوں اور تحریروں کو نقل کرنے کے لیے اجنتا پہونچے۔ جے پرنسپ نے اپنے مضمون "ہندوستانی کتبوں کی صحیح نقل" جرنل آف دی ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال کی پانچویں جلد کے صفحات 561 - 554 میں 1836 ء میں دو فوج کے افسران رالف اور گریسلے کا تذکرہ کیا ہے جنھوں نے 1828 میں اجنتا کا دورہ کیا۔

لیکن سب سے پہلی مستند تحقیقی رپورٹ جیمس فرگوسن نے 1843 میں رائل ایشیاٹک سوسائٹی آف گریٹ برٹین اینڈ آئرلینڈ کو پیش کی۔ اس کے بعد رائل ایشیاٹک سوسائٹی کی ایما پر اجنتا کی تصویروں کے نقل کرنے کا کام مدراس فوج کے ایک افسر آر۔ گل کو سونپا گیا جنھوں نے 1849 سے 1855 کے وقفے میں روغنی رنگوں میں 30 تصاویر تیار کیں۔ بدقسمتی سے 1866 میں انڈین کورٹ آف دی کرسٹل پیلس، سیڈن ہام میں جہاں یہ تصویریں رکھی تھیں آگ لگ جانے کی وجہ سے یہ کافی برباد ہوگئیں۔ فقط 5 تصویریں جو اس جگہ نہیں لگائی گئی تھیں بچ گئیں جنھیں انڈین میوزیم، ساؤتھ کینسنگٹن بھیج دیا گیا۔ جان گری فتھ جو جے جے اسکول آف آرٹس بمبئی کے پرنسپل تھے۔ جیمس فرگوسن کے مشورے سے اپنے طلبا کے ساتھ اجنتا کی تصاویر کی رنگین

کاپیاں کرنا شروع کیں۔ یہ کام 1872 سے 1885 تک چلتا رہا اور اس پر پچاس ہزار روپے خرچ کیے گئے۔ لیکن 1885 میں بدقسمتی سے دوبارہ پھر انڈین میوزیم۔ ساؤتھ کینسنگٹن میں آگ لگ گئی اور بہت سی کاپیاں جل کر برباد ہو گئیں جو باقی رہ گئیں وہ 1896 میں "دی پینٹنگس ان دی بدھسٹ کیو ٹمپلس آف اجنتا۔ خاندیش۔ انڈیا" کے نام سے دو جلدوں میں شائع کی گئیں۔ 1909 - 11 کے وقفہ میں لیڈی ہیرنگھم نے کچھ ہندوستانی طلبا کی مدد سے جن میں حیدرآباد کے سید احمد اور محمد فضل الدین، کلکتہ کے نندلال بوس، اسیت کمار ہلدار اور سمریندر ناتھ شامل تھے کاپیاں کیں۔ ان میں سے 55 تصاویر کو 1915 میں انڈیا سوسائٹی نے شائع کیا۔ 1915 میں سید احمد کو حیدرآباد اسٹیٹ کے شعبۂ آثار قدیمہ کی جانب سے دوبارہ کاپیاں کرنے کا کام سونپا گیا۔ 1920 - 22 کے دوران اجنتا کی تصاویر کے تحفظ کے لیے اٹلی کے دو ماہرین بلائے گئے تاکہ ان کو مزید خراب ہونے سے بچایا جا سکے۔ 1930 میں ڈاکٹر غلام یزدانی نے چار جلدوں پر مشتمل اجنتا پہ ایک تحقیقی مقالہ لکھا جو ابھی تک تمام مقالوں میں مستند شمار کیا جاتا ہے۔ 1949 میں حیدرآباد گورنمنٹ نے ڈاکٹر غلام یزدانی کی صدارت میں ایک کمیٹی بنائی جو اجنتا اور ایلورا غاروں کی حفاظت اور دیکھ ریکھ کے لیے اپنی سفارشات پیش کر سکے۔ 1951 میں ہندوستانی پارلیمنٹ نے اجنتا کے غاروں کو قومی ورثہ قرار دے دیا لہٰذا انھیں محکمۂ آثار قدیمہ ہند کے حوالے کر دیا گیا اس کے بعد سے اجنتا پر کافی مقالے لکھے جا چکے ہیں اور بہت سے فوٹوگرافک ریکارڈ شائع ہو چکے ہیں۔

اس نادر فنی خزانے کی بربادی کے کئی اسباب ہیں۔ اوّل یہ کہ اجنتا کے غار کافی قدیم ہیں اور اس لمبے عرصے میں بغیر دیکھ بھال کے جو کچھ بھی تصاویر بچ گئیں یہی بہت بڑی بات ہے لیکن اجنتا کی کھوج کے بعد جب سیاحوں نے جانا شروع کیا تو انھوں نے ان تصاویر پر اپنے نام اور پتے کھودنا شروع کر دیے جس کی وجہ سے یہ تصاویر بہت برباد ہو گئیں۔ 1900 میں یہ بھی انکشاف ہوا کہ نواب نظام حیدرآباد کے ایک درباری اجنتا کے مجسموں کے سروں اور مختلف حصوں کو توڑ کر فرنگیوں کو تحفہ کے طور پر دے دیتا تھا۔ یہی حرکت بمبئی میوزیم کے مسٹر برڈوڈ نے 1901 — 2 کے دوران کی۔ وہ خصوصاً اجنتا کے مجسموں کو توڑ توڑ کر میوزیم میں لاتے رہے لیکن 1908 میں نظام حیدرآباد نے ان غاروں کی دیکھ بھال کے لیے ایک کیوریٹر (مہتمم عجائب خانہ) مقرر کیا تب سے ان کی خاطر خواہ حفاظت کا انتظام ہو سکا۔

موضوعات اور اجنتا کی تصاویر

مورخین کا خیال ہے کہ غار نمبر ۱ سب سے نیا ہے جو تقریباً پانچویں صدی عیسوی میں بنایا گیا۔ یہ وہار ہے۔ اس میں مختلف موضوعات پر تصاویر ملتی ہیں اور نہایت خوبصورت ڈیزائن بنائے گئے ہیں۔ کچھ عجیب قسم کے بونے ایرانی جامے باندھے ہوئے جن میں کچھ ناچتے ہوئے کھیلتے ہوئے اور کچھ بات چیت میں مصروف دکھائے گئے ہیں۔ جانوروں میں ہاتھی۔ بیل اور بندروں کو مصوّر کیا گیا ہے۔

FACSIMILE OF INDIAN INSCRIPTION -1

چڑیوں میں طوطے۔ ہنس اور بطخوں کو انفرادی طور سے اور جوڑوں کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔ کنول کے پھول۔ مختلف قسم کے پھل جن میں آم اور سیب قابلِ ذکر ہیں۔ مصوروں کے محبوب ترین اور امتیازی موضوع رہے ہیں۔ سقف کو بھی کئی حصوں میں منقسم کر کے مسجع کیا گیا ہے۔ ایک بریکٹ میں دو بیلوں کو لڑتے ہوئے دکھایا گیا ہے تو دوسری جگہ پیار کرتے ہوئے ایک جوڑے کو دکھایا گیا ہے۔

غار نمبر 1 میں "مہا جانکا جاتک" پر مشتمل تصاویر بنائی گئی ہیں۔ ان تصاویر میں وہ حصے جس میں ایک رومانی جوڑا۔ شہزادے اور شہزادی کا تبادلۂ خیالات کرنا۔ شہزادے کا محل چھوڑ کر جانا۔ شہزادے کا مختلف واقعات سے گوش گذار کرانا۔ ایک محل کا منظر۔ ایک شہزادے کا غسل کرنا وغیرہ شامل ہیں۔ یہ وہ حصے ہیں جو کسی حد تک اچھی حالت میں ہیں اور ان سے اجنتا کی عظمت کا پتہ لگایا جا سکتا ہے۔ ان کے علاوہ ایرانی حلیہ میں ملبوس ایک جماعت ہے جسے ایرانی سفارتی عملہ سے موسوم کیا گیا ہے کیونکہ اس وقت ہندوستان کے نزدیکی ملکوں سے تجارتی تعلقات تھے اور سفیروں کی آمد و رفت لگی رہتی تھی۔ فرگوسن کے مطابق یہ تصویر اسلامی روایات پر ترتیب دی گئی ہے لیکن اسمتھ اس سے متفق نہیں ہیں۔ اسی طرز کی دوسری تصویر میں خسرو اور شیریں اپنے درباری دوشیزاؤں کے ساتھ دکھائے گئے ہیں لیکن ان کی شبیہہ کی صحت کے متعلق وثوق سے نہیں کہا جا سکتا۔

غار نمبر 2 بھی غالباً پانچویں صدی عیسوی میں اختراع کیا گیا۔ یہ بھی "وہار" ہے۔ اس کے سقف میں مختلف قسم کی تصاویر ملتی ہیں مثلاً سجدہ کرتی ہوئی عورت۔ بھوتوں کی شبیہہ۔ سانپوں کے پھن والے ناگا۔ جھولا جھولتے ہوئے عورت۔ ایک کھڑی ہوئی عورت جس کا بایاں پیر مڑا ہوا دکھایا گیا ہے قابلِ ذکر ہیں۔ دیواروں پر جو تصاویر ہیں ان میں بھکشوؤں کی ایک جماعت ہے یہ بھی قدِ آدم اور تقریباً برہنہ ہیں۔ سفید بطخوں اور کنول کے علاوہ کچھ اور آدمیوں کے نقش ہیں۔ ان میں سفید۔ گہرا بھنی۔ بھورا۔ گہرا ہرا اور لال رنگ کا استعمال کیا گیا ہے۔

غار نمبر 3 بھی پانچویں صدی عیسوی میں بنائی گئی جو "وہار" ہے لیکن اس میں کوئی تصویر نہیں ہے۔

غار نمبر 4 بھی غالباً پانچویں صدی عیسوی میں تیار کی گئی اور "وہار" ہے۔ ڈاکٹر برگس کے بقول اس غار میں تصاویر تھیں لیکن 1870 کے معائنہ کے دوران یہ دکھائی نہیں پڑتی تھیں۔

غار نمبر 5 کی بھی یہی تاریخ بتائی جاتی ہے اور اس میں کوئی تصویر نہیں ملی۔

غار نمبر 6 اور 7 کا دورِ اختراع 550 - 450 متعین کیا گیا ہے۔ یہ دونوں "وہار" ہیں۔ یہاں چند نشانات ایسے ملے جن سے پتہ چلتا ہے کہ ان میں تصاویر تھیں لیکن 1879 کے جائزہ میں یہ مٹ چکی تھیں۔

غار نمبر 8 سب سے پرانی غاروں میں سے ایک ہے یہ 150 - 200 قبل مسیح پرانی تصور کی جاتی ہے اس میں کوئی تصاویر نہیں تھیں۔

غار نمبر 9 سب سے پرانی غار ہے جو 200 قبل مسیح بنائی گئی اور "چیتیا" ہے اس غار میں کچھ تصاویر ہیں جو سانچی اور برہت کے مجسموں سے بہت مشابہ ہیں۔ لمبی پگڑیاں۔ بالوں کے گرد لپٹی ہوئی۔ سڈول جسم والی عورتیں تقریباً برہنہ۔ سہ جہتی انداز لیے ان کی چند خصوصیات میں شامل ہیں۔ گریفتھ نے چند متاخر کی ایک برباد شدہ تصویر کو علیحدہ کر کے اندرونی تہہ میں ایک تصویر

ویشنی ہوئی عورت کی نکالی جس کا انداز اسلوب مجسمہ تراشی سے ملتا جلتا ہے۔

غار نمبر 10 بھی پرانی غاروں میں شمار کی جاتی ہے۔ یہ 200 - 150 قبل مسیح قدیم اور "چیتیا" ہے۔ اس غار کے دائیں ہاتھ کی دیوار پر جلی خطوط سے ہاتھیوں کو مصور کیا گیا ہے اور بائیں ہاتھ کی دیوار پر آدمیوں کا ایک جلوس دکھایا گیا ہے جس میں کچھ پیدل اور کچھ مسلح گھوڑ سوار ہیں۔ اور ان کے پیچھے عورتوں کی ایک جماعت ہے لیکن یہ تصویر کافی خراب ہو چکا ہے۔ دوسری تصویر میں ایک راجہ آٹھ عورتوں کے ساتھ مصروف گفتگو دکھایا گیا ہے۔ یہ تعلیم بہت خوبصورت ہے۔ لیکن اس غار کے کھمبوں پر جو تصاویر ہیں وہ بعد کی معلوم ہوتی ہیں ان کی پوشاکیں مسیحی فنی نمونوں سے کافی ملتی جلتی ہیں۔

غار نمبر 11۔ 200 - 150 قبل مسیح پرانی "وہار" ہے۔ اس میں تصاویر تھیں لیکن اب باقی نہیں رہیں۔

غار نمبر 12 بھی 200 - 150 قبل مسیح پرانی "وہار" ہے۔ اس میں کوئی تصویر نہیں ہے

غار نمبر 13 200 قبل مسیح پرانی "وہار" ہے اس میں کوئی تصویر نہیں ہے۔

غار نمبر 14 اور 15 دونوں "وہار" ہیں جن میں تصاویر تو تھیں لیکن اب باقی نہیں ہیں۔ یہ 500 پرانی ہے۔

غار نمبر 16 بھی "وہار" ہے اور 500 پرانی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ تصاویر سے پُر تھی لیکن یہ زیادہ تر خراب ہو چکی ہیں۔ اس غار میں ایک شہزادی کے موت کا منظر ہے۔ گری فتھ کا خیال ہے کہ "جہاں تک پُر درد جذبات کے اظہار کا تعلق ہے اس تصویر کا کوئی ثانی نہیں ہے فلورنس کے مصور ہو سکتا ہے کہ بہتر ڈرائنگ کر سکتے ہوں اور وینیشین بہتر رنگ بھر سکتے ہوں لیکن یہ اسلوب بیان اُن کے بس کی بات نہیں۔" اس کے علاوہ بُدھ کی ایک تین مورتی۔ ایک سوتی ہوئی عورت اور غار نمبر 1 کی طرح ایک سفارتی عملہ کا منظر بھی دکھایا گیا ہے۔

غار نمبر 17 "وہار" ہے۔ یہ 500 پرانی ہے اور سب سے بڑی ہے اس میں تقریباً 61 تصاویر ہیں جن میں دو بہت بڑی ہیں، اور بڑی بھیڑ بھاڑ دکھائی گئی ہے۔ اس کے بائیں برآمدہ میں "بُدھ کی زندگی کا چکر" نامی تصویر ہے۔ "سیلون کے راجا وجے" نامی تصویر جسے "سنہالا اور دھانا" بھی کہتے ہیں بہت بڑی تصویر ہے۔ دوسری تصاویر "سبی راجا" جس نے اپنی آنکھیں ایک بھکاری کو دے دی تھیں۔ اور "ماں اور بچہ" بہت مشہور ہیں۔ ان کے علاوہ شیر، ہرن اور ہاتھی کے شکار اور ہاتھی کو راجا کے دربار میں سلام کرتے ہوئے جیسے مناظر دکھائے گئے ہیں۔ کچھ رومانی اور عشقیہ مناظر بھی ہیں۔ محل کے مناظر، شاہی جلوس، سنگار کرتے ہوئے رانی۔ وعظ و سامعین اور فرشی ڈیزائن جن میں گھوڑے، ہاتھی اور انسانی شکلوں کا استعمال کیا گیا ہے بہت خوبصورت اور دلفریب ہیں۔

غار نمبر 18 بھی 500 پرانی "وہار" ہے لیکن اس میں کوئی تصویر نہیں ہے۔

غار نمبر 19 "چیتیا" ہے اور 500 پرانی ہے۔ اس میں کچھ مہاتما بدھ کی تصاویر ہیں۔ کچھ فرشی ڈیزائن اور "کپلوستو کو واپسی" نامی تصویر ہے۔ غار نمبر 22 کو چھوڑ کر جو "چیتیا" ہے بقیہ تمام غاریں "وہار" ہیں جو 500 کے لگ بھگ کی خیال کی جاتی ہیں۔ لیکن کسی میں بھی تصاویر نہیں ہیں۔

ان تصاویر کی تیکنیک کے بارے میں ماہرینِ فن کے مختلف خیالات ہیں۔ مثلاً گری فتھ کا کہنا ہے کہ یہ اٹلی کے فرسکو کی طرح "بھیگے فرسکو" ہیں لیکن ہیول کا خیال ہے اس میں کچھ "خشک فرسکو" بھی ہیں۔ بھیگے فرسکو میں پلاسٹر کی سطح جب تھوڑی گیلی رہتی ہے تبھی رنگوں کا استعمال کیا جاتا ہے اس طرح رنگ اچھی طرح سے پلاسٹر کی تہہ تک پہونچ جاتے ہیں اس تیکنیک میں تصویر کی عمر میں کئی گنے کا اضافہ ہوجاتا ہے۔ ماہرین کا خیال ہے کہ اجنتا کی دیواروں پر مٹی۔ گوبر۔ پسی ہوئی دکنی پتھریلی مٹی اور چونے کو ملاکر خصوصی قسم کے پلاسٹر کی سطح تیار کی گئی تھی۔ پھر بقول لیڈی ہرینگھم کے لال۔ بھورے اور کالے رنگوں کو خاکے کے لیے استعمال کیا گیا اس کے بعد بقیہ سطح پر ہموار طریقے سے رنگ بھر دیے گئے۔ نیلے اور پیلے رنگوں کا بھی کافی استعمال ملتا ہے۔ رنگوں کو پتھر کے پوڈر اور گڑ میں خوب اچھی طرح ملاکر پائداری کے لیے استعمال کیا گیا۔

تنقیدی جائزہ

سرجارج واٹ دلی کی مشہور آل انڈیا نمائش 3 - .1902 کے ڈائرکٹر تھے۔ ان کے خیال میں "اجنتا کی تصاویر کو فنون لطیفہ کے زمرہ میں نہیں رکھا جا سکتا"۔ اسمتھ نے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اجنتا میں فرشی ڈیزائن کے علاوہ تمام موضوعات کو مرقع کیا گیا ہے۔ اجنتا کی تصاویر میں خطوط کے استعمال کی بڑی اہمیت ہے۔ اُن میں بڑی روانی، اور تیکھا پن ہے۔ تنظیم اور ترتیب میں بڑا ربط ہے۔ تصویریں بہت بڑے پیلنے پر بنائی گئی ہیں کچھ تو بیس فٹ سے بھی زیادہ لمبی چوڑی ہیں اور ان کو فقط فاصلہ سے ہی دیکھا جا سکتا ہے۔ ان تصاویر کا کتاب کے صفحات میں چھپے کسی پرنٹ سے اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ ان کا موضوع زیادہ تر مہاتما بدھ کی زندگی کے واقعات سے وابستہ ہے لہٰذا ان تصاویر کو اُسی مذہبی جذبات کے تحت دیکھنا چاہیے"۔

اجنتا میں انسانوں۔ چرند اور پرند سبھی کو آسان سے لے کر مشکل ترین انداز میں انھیں مصوّر کیا گیا ہے۔ حسنِ ترتیب میں انفرادیت ہے ان تصاویر میں قدرتی پن کے ساتھ ساتھ بھرپور جذبات کا اظہار کیا گیا ہے۔ گری فتھ کا خیال ہے کہ "اجنتا کی تصاویر قرونِ اولیٰ کی فن مصوّری کی سب سے بہترین مثال مانی جا سکتی ہیں خطوط کی روانی اور رنگوں کی مطابقت ان تصاویر کے خصوصی پہلو ہیں۔ ان میں بغیر سلے ہوئے کپڑوں کا استعمال بڑے فنّی انداز سے کیا گیا ہے۔ انسانی چہرے جذبات سے پُر ہیں۔ اعضا سڈول اور ان کی موضوع کے اعتبار سے بندش میں بڑی پختگی ہے کھلے ہوئے پھول۔ چڑیوں اور ہنسوں اور دیگر مخلوقات کو کتابِ قدرت سے اخذ کیا گیا ہے"۔ لارنس بنیان کے مطابق "اجنتا کی کچھ تصاویر میں انسانوں کے جم غفیر کے باوجود ان میں بڑی انفرادیت۔ قوت اور زندگی ملتی ہے"۔ لیڈی ہرینگھم کے خیال میں اجنتا کی تصاویر میں مسلسل ایک فنی طرز نہیں ملتا بلکہ اس کے مختلف دور ہیں اور مختلف طرز ہیں"۔ ہیول کا خیال ہے کہ "اجنتا کی تصاویر بے مثال ہیں اور کچھ تو ایسی ہیں جو دنیا کی بہترین تصاویر میں سے شمار کی جا سکتی ہیں کچھ یوروپین کا خیال ہے کہ اجنتا کی تصاویر فقط رنگین ڈرائنگ ہیں لیکن یہ خیال قطعی غلط ہے"۔

بہرحال اس میں کوئی شک نہیں کہ ہندوستانی تاریخ کے ایک سنہرے دور کے تہذیب و تمدن کو اجنتا کی دیواروں پر محفوظ کر دیا گیا ہے۔ ان کی خوبصورتی اور رنگوں کی سحرنگاری نے ان غاروں کو ایک بے مثال قومی نگار خانے کا رتبہ عطا کیا ہے۔

مورخین کا خیال ہے کہ اجنتا غاروں کی طرح اور بھی مرقع غاریں بنائی گئی ہوں گی جو زمانے کے نشیب و فراز سے خرد برد ہو گئیں لیکن مندرجہ ذیل چار غاروں میں اجنتا کی روایت اب بھی محفوظ ہے۔

باگھ

باگھ گپھائیں تقریباً پانچویں یا چھٹی صدی عیسوی میں اختراع کی گئیں۔ یہ گوالیار کے نزدیک باگھ پہاڑیوں پر واقع ہیں چونکہ موضع باگھ اس کے پاس ہی ہے لہٰذا مورخین نے ان غاروں کو باگھ کے نام سے موسوم کر دیا۔ پرانے حوالوں سے پتہ چلتا ہے کہ صوبہ گجرات اور صوبہ مالوہ کو ملاتی ہوئی سڑک پر قرون وسطیٰ کے ایک مشہور دارالخلافہ پونا رما سے 20 میل مغرب میں یہ غار بنائے گئے۔ باگھ کی دوسری غار میں 1929 میں تانبے پر لکھا ہوا کتبہ ملا تھا جس سے یہ پتہ چلا کہ یہ غاریں مہاراج سُبندھو 485 - 416 کے دور میں بنائی گئیں۔ یہ گپت خاندان کا آخری دور تھا۔

ان غاروں کو اجنتا کی طرح پہاڑیوں کو کاٹ کر بدھ بھکشوؤں کے آرام کے لیے تیار کیا گیا۔ ان کی کل تعداد 9 ہے جنھیں مختلف ناموں سے پکارا جاتا ہے۔ ماہرین کا خیال ہے کہ کسی وقت یہ ساری گپھائیں تصاویر سے پُر تھیں۔ جو کچھ ابھی تک بچی ہیں اُن کا طرز اجنتا کے آخری دور کے طرز سے مشابہ ہے۔ ان تصاویر کے برباد ہونے کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ان غاروں کی چٹانیں قدرے نرم اور خستہ ہیں لہٰذا تصاویر کی سطح جلدی خراب ہو گئی۔ ان کے علاوہ چڑیوں۔ چمگادڑوں کے گھونسلوں۔ فقیروں اور سادھوؤں کے قیام گاہ سے آگ اور دھواں کا پیدا ہونا۔ سیاحوں کا دیواروں پر اپنے نام اور پتے کھودنا ایسے مزید اسباب ہیں جن سے ان تصاویر کو کافی نقصان پہونچا ہے۔

پہلی غار کو "گره گپھا" (رہنے کی جگہ) کہتے ہیں جو کم و بیش برباد ہو چکی ہے۔

دوسری غار پانڈوں کی گپھا کے نام سے مشہور ہے تیسری غار کو "ہاتھی خانہ" کہا جاتا ہے۔ یہ غالباً خصوصی مہمانوں کے لیے بنائی گئی تھی۔ اس میں کچھ تصاویر ہیں لیکن بڑی خراب حالت میں ہیں۔

چوتھی غار کو "رنگ محل" کہتے ہیں۔ اس کی ایک دیوار اور چھت پر کچھ تصاویر بچی ہوئی ہیں۔ اس غار کی سب سے مشہور تصویر "ہلی ساکا" (گرِہا رقص) ہے جس میں ایک مرد کے ساتھ کئی عورتوں کو گاتے۔ ناچتے اور ساز بجاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ عورتوں کے سروں کے جوڑے کے ڈیزائن۔ شفاف اور چُست پیراہن سبھی اجنتا طرز سے ملتے جلتے ہیں۔ کپڑوں پر کالے۔ سفید اور بھورے رنگوں کے ڈیزائن ملتے ہیں۔ ان کے علاوہ نیلے۔ لال اور پیلے رنگوں کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ گھوڑسواروں کے جلوس۔ ہاتھیوں اور رقص کرتی ہوئی عورتوں کے بھی چند مناظر ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ پرندوں۔ پیڑ پودوں۔ پھول پتّوں کی بھی آرائشی طرز میں بہترین عکاسی ملتی ہے۔ ان غاروں کی تصاویر کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کے موضوعات غیر مذہبی ہیں جبکہ اجنتا کے بُدھ مذہبی ہیں۔

پانچویں اور چھٹی غار کو غالباً وعظ وغیرہ کے لیے بنایا گیا۔ بقیہ تین غاریں ختم ہو چکی ہیں۔

سِتّنا واسل

سِتّنا واسل غاروں کی کھوج 1920 میں کی گئی جس کا سہرا پروفیسر جے ڈبریل کی تحقیقات کے سر ہے۔ پروفیسر ڈبریل کے مطابق یہ گپھائیں پلوا سلطنت کے راجہ مہیندر ورمن اوّل (تقریباً 25 - 600) کے

عہد میں تجور کے نزدیک پہاڑیوں کو کاٹ کر بنائی گئیں۔ تیکنیکی اعتبار سے یہ گپھائیں اجنتا کے آخری دور کی ہمعصر مانی جاتی ہیں۔ مورخین کا خیال ہے کہ کبھی یہ غار تصاویر سے پُر تھے لیکن ان کے فقط کچھ نشانات بوسیدہ حالت میں اب باقی رہ گئے ہیں۔

ایک دالان کے سقف کے ایک حصے میں کنول کے پھولوں سے بھرا تالاب دکھایا گیا ہے جس میں مچھلیاں بطخیں بھینسوں اور ہاتھیوں کے علاوہ تین انسانی یا دیوتاؤں کی شکلیں ہیں جو اپنے ہاتھ میں کمل کے پھولوں اور پتّیوں کو لیے ہوئے ہیں۔ دوسرے حصے میں بھی اسی طرح کا کنول سے بھرا تالاب ہے۔ ان کے دو کھمبوں پر دو تصاویر ہیں جس میں دیو ایوں کو رقص کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ ناقدین کا خیال ہے کہ یہ تصاویر جین موضوعات سے تعلق رکھتی ہیں۔

بادامی

تقریباً 543 میں چالکیہ خاندان کے راجہ پلاکیسن اوّل نے بادامی پہاڑیوں کو جو بمبئی کے قریب ہی واقع ہے ایک قلعہ کی صورت میں تبدیل کر کے اپنا دارالخلافہ بنایا۔ اس کا لڑکا کیرتی ورمن 598 - 568 نے قرب و جوار کے اور بھی علاقوں کو فتح کر کے اپنی ریاست میں شامل کر لیا۔ لیکن اُس کے انتقال کے بعد اس کا لڑکا پلاکیسن ثانی جو نابالغ تھا اپنے چچا منگلیا کی سرپرستی میں تخت پر بیٹھا۔ اسی منگلیا نے بادامی غاروں کو تیار کروایا تھا جیسا کہ اس کی تحریروں سے پتہ چلتا ہے۔ ان غاروں میں تصاویر کے جو کچھ نشانات باقی بچے ہیں اُن سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہاں بھی اجنتا کی روایات کو برقرار رکھنے کی بھرپور کوشش کی گئی ہے فقط فرق یہ ہے کہ یہ برہمنی موضوعات پر مشتمل ہیں لیکن ایک تصویر میں عورتوں کی ایک جماعت ہے جو ایک کھمبے کے ساتھ کھڑی دکھائی گئی ہے یہ غیر مذہبی موضوع کی حامل ہے۔ ان کے چہروں کے تیکھے نقوش، حسن اور نسوانی ادائیں بڑی دلفریب ہیں۔ خطوط کی روانی اور رنگوں کی ہم آہنگی میں ایک خصوصی وصف ہے جو ان تصاویر کو انفرادیت بخشتی ہے۔

ایلورا

مورخین کا خیال ہے کہ راشٹر کوٹ خاندان کے راجہ کرشن اوّل نے جو تقریباً 756 میں تخت نشین ہوا ایلورا کے مندروں کا کام شروع کروایا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ یہ مندر ایک بہت بڑی چٹان کو تراش کر کے تیار کیے گئے۔ یہ مندر اجنتا سے 60 میل کی دوری پر جنوب میں واقع ہیں۔ ناقدین نے ان غاروں کو تین حصوں میں منقسم کیا ہے۔ کیونکہ ان مندروں میں تین مختلف اثرات ملتے ہیں یعنی بُدھ، ہندو اور جین۔ بُدھ مذہبی بارہ غاریں ہیں جو کسی وقت تصاویر سے پُر تھیں لیکن اب سب ختم ہو گئی ہیں۔ برہمنی غاروں میں کچھ تصاویر اب بھی موجود ہیں ، جہاں بادامی مصوری کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ تیسرے گروپ میں جین گپھائیں ہیں جو 9 ویں صدی میں تیار کی گئیں۔ خصوصاً غار نمبر 32 میں جو "اندرسبھا" کے نام سے مشہور ہے۔ تصاویر اب بھی کافی اچھی حالت میں ہیں۔ خصوصاً چھتوں پر جن تصاویر میں بادلوں کے درمیان اڑتے ہوئے جو مرد اور عورتیں دکھائی گئی ہیں بڑی خوبصورت ہیں لیکن طرز میں انحطاط کی جھلک ملتی ہے۔ اشکال میں لمبوترا پن پیدا ہو گیا ہے۔ چہروں میں وہ دلکشی نہیں ہے جو اجنتا کی تصاویر میں ملتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی نے بعد میں اسے دوبارہ رنگنے کی کوشش کی ہے کچھ جنگ کے مناظر ایلورا کے کیلاش ناتھ کے مندر میں موجود ہیں۔ یہ تصاویر جین نسخوں کی تصاویر سے کافی ملتی جلتی ہیں۔ ڈاکٹر موتی چندر نے انھیں دیواری تصاویر کو جین مصوری کا پیش رو تصور کیا ہے۔

ان کے علاوہ تالاگری سورا مندر۔ پنا ملائی میں جسے نار اسمہا ورمن ثانی (695 - 722) نے بنوایا تھا جو غالباً دیواری تصاویر سے پُر تھیں۔ اُس کی ایک دیوار پر ایک تصویر کے کچھ نشانات باقی بچے ہیں جس میں ایک عورت اپنا ایک گھٹنا موڑے کھڑی ہے۔ یہاں رنگوں کے استعمال میں خصوصی انفرادیت ملتی ہے کیونکہ اس تصویر میں ہلکے گلابی۔ ہلکے ہرے اور ہلکے نیلے رنگوں کا بڑا حسین امتزاج ملتا ہے جو دیواری تصاویر کی روایت سے بالکل جداگانہ ہے۔

گیارہویں صدی کے شروع میں راج راجا نامی حکمراں کے عہد میں تنجور میں راج راجیشور مندر بنایا گیا جس میں کچھ دیواری تصاویر کسی حد تک محفوظ ہیں۔ ان کے موضوعات شیو دھرم پر ہیں۔ خصوصاً سُندرا مورتی نامی سادھو شاعر کی زندگی کے واقعات مرقع کیے گئے ہیں۔ یہ اُن اہم شخصیتوں میں سے ایک ہے جس نے جنوبی ہندوستان میں شیو مذہب کے ارتقا کے لیے اپنی زندگی وقف کردی تھی۔ ان تصاویر میں خطوط کافی موٹے ہیں اور اُن میں لچکیلا پن نہیں ہے۔ چہرے چپٹے ہیں اور بدن کی بناوٹ پستہ قد ہے۔

جنوبی ہند میں دیواری تصاویر کی روایت سولھویں صدی کے ابتدائی دور تک ملتی ہے۔ راجہ اچیوتہ دیورایا (1530 - 42) نے ویسپا لچھمی مندر بنوایا تھا جس میں اب بھی کافی تعداد میں تصاویر موجود ہیں۔ ان کے موضوعات بھی شیو مذہبی ہیں لیکن اسلوب جینی ہے۔

پال طرز مصوری

آٹھویں صدی عیسوی میں بہار اور بنگال صوبوں میں پال راجاؤں کی سلطنت وجود میں آئی جو 1126ء تک قائم رہی۔ مشہور حکمرانوں میں دھرم پال (770 - 810) دیو پال (710 - 850) مہی پال (992 - 1040) اور رام پال (1084 - 1126) کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اس کے بعد دکن کے سینا حکمرانوں کا دور شروع ہوا جو کٹر ہندو تھے۔ یہ 1206 تک حکمراں رہے۔ ان میں سب سے مشہور حکمراں لچھمن سینا تھا جسے 1206ء میں مسلمانوں نے شکست دے دی۔

اس دور میں عوام دیویوں کی پوجا کرتے تھے خصوصاً کالی دیوی کی عبادت عام تھی۔ سماج میں حکومتِ مادری کا رواج تھا لیکن برہمنوں نے عوام کو عموماً پس ماندہ یا نچلی ذات سے منسوب کر رکھا تھا اور انھیں عزت کی نگاہ سے نہیں دیکھتے تھے لہٰذا عوام میں برہمنوں کے خلاف نفرت کا شدید جذبہ ابھرا اور عوام کے ایک بہت بڑے طبقے نے بُدھ مذہب اختیار کرلیا۔ اس دور کی مشہور مذہبی کتاب "گوہیا سماج تنترا" تھی۔ اس طرح پال بُدھ مت کا دور شروع ہوا۔ اس دور میں بھی پہلے کی طرح بھکشوؤں کی جماعتیں نیپال۔ تبت۔ برما۔ سیلون اور جاوا بھیجی گئیں۔ اس طرح وہ اپنے ساتھ پال مصوری کو بھی وہاں لے گئے۔ ان کا بنیادی مقصد بُدھ مذہبی اصولوں کی عوام میں تبلیغ کرنا تھا لہٰذا انھیں چھوٹے چھوٹے گرنتھوں کی صورت میں لکھا جانے لگا اور مرقع کیا جانے لگا۔ چونکہ آٹھویں صدی میں کاغذ دستیاب نہیں تھا لہٰذا تاڑ کے پتوں پر کام شروع کیا گیا۔ عموماً ان کا سائز 22 انچ لمبا اور $2\frac{1}{2}$ انچ چوڑا ہوتا تھا جس میں تصویر کا سائز 3 انچ × $12\frac{1}{4}$ انچ ہوتا تھا حالانکہ کاغذ کی بہ نسبت تاڑ کے پتے زیادہ پائدار ہوتے تھے لیکن انھیں

سلائی کے ذریعے جوڑا نہیں جاسکتا تھا لہٰذا ان کو دھاگے میں پروکر لکڑی کے سرپوش میں رکھا جاتا تھا۔ مورخین کا خیال یہ ہے کہ کاغذ نیپال میں پہلے ہی سے دستیاب تھا کیونکہ وہاں پر کاغذ پر بنائے گئے نسخے ہندوستانی تاڑ کے پتوں کے نسخوں کے ہمعصر ہیں۔ ایک تبتی مورخ نے لکھا ہے کہ دیمان اور بیت پال پال مصوری کے موجد تھے۔

اس اسلوب میں مرقع کیے گئے قلمی نسخوں میں سب سے مشہور کتاب "پراجنا پارمتا" (تکمیلِ شعور) ہے اس کی سب سے بہترین کاپی بادلین لائبریری۔ آکسفورڈ میں محفوظ ہے جو تقریباً گیارہویں صدی عیسوی کی مانی جاتی ہے اور راجہ رام پال کے پندرھویں سنہ جلوس میں نالندا کے خانقاہ میں تیار کی گئی۔ اس میں جو تصاویر بنائی گئیں اُن کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ ہمعصر ہندوستانی مجسموں سے فیضان حاصل کیا گیا اور ایسا لگتا ہے جیسے دیواروں سے کاٹ کر بت کاغذ پر چپکا دیے گئے ہیں لیکن عام طور سے ان کا طرز بدھ غاروں کی تصاویر سے ملتا جلتا ہے۔ ان کی سادگی۔ خطوط کی روانی۔ روائتی مناظر۔ نباتات۔ تعمیری نمونے۔ شبیہہ اور ان کی تکلیمی کیفیت اجنتا کی تصاویر سے مشابہ ہیں۔ کہیں کہیں تو ایسا لگتا ہے کہ اجنتا کی تصاویر کو نئے سرے سانچے میں ڈھال دیا گیا ہے فرق یہ ہے کہ پال مصوری کا انداز بدرجہ اتم آرائشی ہے۔ زیادہ تر پیلے اور نیلے سپاٹ رنگوں سے اشکال کو بھر کر گہرے خطوط سے محیط کر دیا گیا ہے ناقدین کا خیال ہے کہ تیرھویں صدی عیسوی میں جب مسلمانوں کے حملے شروع ہوئے تو یہ پال مصور بہار اور بنگال سے بھاگ کر نیپال ہجرت کر گئے اور وہیں مقیم ہو گئے۔ نیپال میں پال مصوری وہاں کے راجاؤں کی سرپرستی میں صدیوں پھلی پھولی اور اپنے معراج کو پہونچی اور یہ روایت نیپالی خانقاہوں میں اب بھی کہیں کہیں ملتی ہے۔

جین طرزِ مصوری

جین ادب میں فن مصوری کے جو حوالے ملتے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ فن مصوری کی ابتدا رِشا بھدیوا نے کی جو کہ پہلا جین تیرتھنکر خیال کیا جاتا ہے لہٰذا جین راہبوں کو بدھ بھکشوؤں کی طرح ایسی جگہوں میں رہنے سے منع کیا گیا جہاں کی دیواریں تصویروں سے مزین ہوں۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہوگی کہ ان تصاویر کے شہوانی انداز سے ان کے نفسانی جذبات کے بھڑکانے کا اندیشہ لاحق ہو سکتا تھا۔ اور ان کے مراقبہ میں خلل پڑ سکتا تھا۔ لہٰذا "اتما دھیا نا سُوتر" میں یہ لکھا ہوا ہے کہ کسی جین راہب کو کسی خوبصورت گھر میں جہاں تصویریں۔ خوشبو۔ پھولوں اور پودوں وغیرہ سے سجایا گیا ہو نہ رہنا چاہیے۔ یہاں تک کہ اسے کسی عورت کی طرف چاہے وہ اصلی ہو یا تصویر کی صورت میں ہو نہیں دیکھنا چاہیے۔ لیکن "برہت کلپ سوتر" میں مرد راہب پر تو اسی طرح ممانعت رکھی گئی ہے لیکن عورت راہب پر اس قسم کی غالباً کوئی پابندی عائد نہیں کی گئی لہٰذا انھیں فن مصوری میں مصروف پایا جاتا ہے۔

جین ادب کی ایک دوسری کتاب "بھتیہ" میں جو کہ بہت بعد میں لکھی گئی ہے مصوری کے حوالے ملتے ہیں۔ اس میں موضوعاتِ مصوری کو دو حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔

1۔ "ردوسا چترکرما" (حقیقی مصوری) اس میں پیڑ پودے۔ پہاڑ۔ دریا۔ سمندر اور عمارتوں وغیرہ کی مصوری شامل ہے۔
2۔ "سدوسا چترا" (غیر حقیقی مصوری) ان میں اڑتی ہوئی انسانی شکلیں۔ دیویاں اور عورتوں وغیرہ کی عکاسی شامل ہے

مرد راہبوں کو ان دونوں اقسام کی تصویریں بنانا منع تھا۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس قسم کی سختی اور ممانعت دورِ وسطیٰ میں دھیرے دھیرے ڈھیلی پڑتی گئی کیونکہ جین لائبریریوں اور بھنڈاروں میں مرقع ادبی نسخے کافی تعداد میں پائے جانے لگے۔ ان قلمی نسخوں میں فنِ مصوری کے متعلق بہت سے حوالے ملتے ہیں اور یہ بڑے دلچسپ بیانات ہیں۔ مثال کے طور پر ملاحظہ ہو۔

" جنتا دھرم کتھا " میں درج ہے کہ مُلّا دینیا نے جو کہ میتھی لا کا ولی عہد شہزادہ تھا ایک پکچر گیلری بنانے کا حکم دیا۔ اس نے گیلری کو مصوّر کرنے کا کام مصوّروں کی ایک انجمن کو دیا اور یہ خصوصی تنبیہ تھی کہ تصاویر جذباتی ہونی چاہئیں۔ لہٰذا مصوّروں نے اپنے برش اور رنگ لیے اور متعلقہ گیلری کی عمارت میں پہونچ گئے۔ انھوں نے پہلے دیواری سطح کو تقسیم کر کے تصویر کے لیے بنیادی سطح تیار کی۔ ان مصوروں میں ایک ایسا استاد تھا جو کسی آدمی یا جانور کا اگر کوئی جزوی حصہ دیکھ لے تو وہ اسے پورا کر دیتا تھا لیکن اس مصوّر کی یہ لاثانی اور خداداد صلاحیت اس کے لیے بڑی منحوس ثابت ہوئی۔ ایک مرتبہ شہزادی مَلّی کا پیر کا انگوٹھا پردے کے پیچھے سے اس مصوّر کو دکھائی دے گیا۔ دیکھتے دیکھتے اُس نے شہزادی کی پوری ہو بہو شبیہہ تیار کر دی۔ ولی عہد شہزادہ نے جب یہ دیکھا تو اس نے اپنی بہن کی پاکدامنی پر شبہ کرتے ہوئے اس مصوّر کو اپنی سلطنت سے دربدر کر دیا۔

دوسرا حوالہ " برہت کلپ سوتر بھا " میں ایک طوائف کے نگار خانے کا ہے۔ یہ طوائف نفسیات میں کافی دخل رکھتی تھی، اور وہ روایاتی 64 فنون میں کامل تھی۔ اس نے اپنی گیلری میں ہر طبقے کے آدمیوں کی شبیہہ۔ اُن کے متعلقہ پیشے اور ان کی ذات وغیرہ کے لحاظ سے تصاویر بنا رکھی تھیں۔ جب کوئی آدمی اس کے پاس اس کی خدمات حاصل کرنے آتا تھا تو وہ سب سے پہلے اس شخص کو اپنی گیلری میں لے جاتی تھی تاکہ وہ اس آدمی کی ذات۔ دل چسپی اور پسندیدہ فنون کے متعلق معلومات حاصل کر سکے اور خاطر خواہ اس کا دل بہلا سکے۔

" اوا سیاکا تکا " میں تذکرہ ہے کہ ایک مصوّر نے مور کے پنکھ کی ایک تصویر بنائی جس راجہ نے اس مصوّر کی خدمات اپنے نگار خانے کے لیے حاصل کی تھیں اس نے اس پنکھ کی تصویر کو ہاتھ سے اس دھوکے میں چھو لیا کہ وہ پنکھ سچ مچ کا اس میں لگا دیا گیا ہوگا۔ جو کچھ بھی ہو ان حوالوں سے یہ صاف اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ فنِ مصوری اس وقت عوام اور خواص دونوں کا محبوب مشغلہ تھا اور جین مصوری کی روایات اتنی ہی پرانی ہیں جتنی کہ بُدھ مصوّری کی۔

جین قلمی نسخوں میں مصوری کا ایک خصوصی اسلوب رہا ہے جسے ناقدین نے بارہا بحث کا موضوع بنایا ہے۔ بنیادی طور سے اس طرز کے نام میں بھی اختلافِ رائے پائی جاتی ہے۔ ابھی تک چار نام مختلف مورخوں نے تجویز کر رکھے ہیں۔

سب سے پہلا نام جین نے چر مصوّری ڈاکٹر آنند کمار سوامی نے تجویز کیا تھا۔ کیونکہ ان کے خیال میں سب سے پہلے اس قسم کی تصاویر جین قلمی نسخوں میں دیکھی گئیں۔ لیکن بعد میں این سی مہتا کے دلائل کے مدِّ نظر کمارا سوامی نے اس طرز کو گجراتی طرز کہنا منظور کر لیا۔ کیونکہ این۔ سی۔ مہتا نے " بسنت ولاس " نامی ایک اسکرول احمد آباد میں تلاش کر لیا تھا۔ جو جین مذہب سے قطعاً تعلق نہیں رکھتا۔ یہ اسکرول کپڑے پر 1461 میں احمد آباد میں بنایا گیا۔ یہ دراصل ایک گجراتی نظم بسنت ولاس

کا مرقع ہے ان تصاویر کی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں دنیاوی اور مادی دلچسپی کی چیزوں۔ زندگی کی خوشیوں اور بہار کے رنگا رنگ لمحات کو مصوّر کیا گیا ہے۔ چشمے۔ چہچہاتی چڑیاں۔ اُچکتے پھلانگتے جانور سبھی میں بھرپور زندگی بخش دی گئی ہے۔ اسی پس منظر کے ساتھ عشقیہ مناظر کو دکھایا گیا ہے۔ رائے کرشن داس کا خیال ہے کہ اس نسخے کے اسلوب سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ پندرہویں صدی کے وسط میں ہندوستانی مصوری ایک ایسی ارتقائی کیفیت سے گذر رہی تھی جو بعد کی راجستھانی مصوری کی موجد کہی جاسکتی ہے۔

ڈاکٹر نارمن براؤن نے مندرجہ بالا ناموں کی بہ نسبت اسے سوتامبر جین طرز کہنا زیادہ مناسب سمجھا کیونکہ ان کی تحقیق کے مطابق اس طرز کی تصاویر فقط سوتامبر جین مذہبی کتابوں میں ملتی ہیں اور کسی بھی دگامبر جین کتابوں میں نہیں دیکھی گئیں۔ اس کے علاوہ اس طرز کو گجراتی طرز کہنا بھی زیادہ موزوں نہیں ہے کیونکہ اسلوب کے اعتبار سے "بسنت ولاس" اور سوتامبر سے چر تصاویر میں نمایاں فرق ہے اور اس طرز کی جغرافیائی حدود صرف گجرات ہی تک نہیں بلکہ راجپوتانہ تک پھیلی ہوئی ہیں لیکن یہ بھی وثوق کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ طرز سوتامبر جین قلمی نسخوں ہی سے شروع ہوا۔ لہٰذا بہتر یہ ہے کہ اس طرز کی جغرافیائی حدود کے مدِ نظر اسے مغربی ہندوستانی طرز مصوری کہا جاسکتا ہے۔ سارا بھائی نواب نے اس مسئلہ پر روشنی ڈالتے ہوئے اور زیادہ وضاحت کرتے ہوئے یہ تجویز پیش کی کہ اس طرز کو "گجراتی طرز جو جین مذہب کی سرپرستی میں پروان چڑھا" کہا جائے تو بہتر ہے کیونکہ یہ گجرات کا ہی علاقہ تھا جہاں نہ صرف یہ طرز مصوری سب سے پہلے وجود میں آئی اور محفوظ کی گئی بلکہ یہ تمام مصور بھی گجراتی تھے۔ لیکن چونکہ ان تصاویر کا زیادہ تر موضوع جین ہے لہٰذا "جین" لفظ اس طرز کے نام کے ساتھ جوڑنا ضروری ہے۔

رائے کرشن داس نے دوبارہ اس بحث کو چھیڑتے ہوئے کچھ دلائل پیش کیے مثلاً یہ کہ "قرون وسطیٰ میں اس طرز کی تصاویر کا جین بھنڈاروں میں پایا جانا فقط اس بات کی شہادت دیتا ہے کہ جین سماج بلاشبہ ایک خوشحال طبقہ تھا جو اپنی مذہبی کتابوں کو مرقع قلمی نسخوں کی صورت میں تیار کروا سکتا تھا اور خوش قسمتی سے یہ کاپیاں کافی تعداد میں اب بھی دستیاب ہیں۔ اس کے علاوہ یہ بھی ضروری نہیں کہ یہ قلمی نسخے فقط جین مصوروں نے ہی بنائے ہوں۔ گجراتی طرز کہنا اس لیے موزوں نہیں کہ گجراتی حدود سے باہر بھی یہ طرز نیپال اور کشمیر تک پھیل چکا تھا۔ جس کی شہادت ہمعصر سیاح تارا ناتھ کی تحریروں سے ملتی ہے۔ وسط ہندوستان میں راجپوتانہ مالوہ اور جونپور بھی اس طرز کے خصوصی مراکز تھے۔" لہٰذا ان تمام دلائل کے پیش نظر تمام تجویز شدہ ناموں کو رائے کرشن داس نے منسوخ کرتے ہوئے اسے "اپبھرنس" طرز کہنا تجویز کیا۔ جس کے لغوی معنی بگڑے ہوئے طرز یا اسلوب کے ہیں۔ کیونکہ یہ دور ایسا تھا جبکہ فن کے ہر دائرے میں بے راہ روی اور بے سروسامانی پھیلی ہوئی تھی خصوصاً ادب اور زبان میں یہ نوعیت زیادہ گہرا رنگ لاچکی تھی۔ لہٰذا ادب اور مصوری کا یہ بگڑتا اور بہروپیہ رنگ دیکھ کر ہمعصر شاعر داسیکر نے اپنی "کادیہ میمانسا" میں ہمعصر مصوروں کو اپبھرنس زبان کے شاعروں کے درجہ میں لا رکھا ہے۔

موتی چندر نے رائے کرشن داس کی تجویز سے اختلاف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ لفظ "اپبھرنس" تکنیکی اور جمالیاتی نقطۂ نظر سے اس

دور کی ہندوستانی مصوری کے زوال کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جہاں تک "ایپھرمس" فن اور ادب کے ارتقاء کا سوال ہے اس میں بھی کوئی تال میل نظر نہیں آتا۔ کیونکہ ہم عصر ایپھرمس ادب کسی بھی صورت میں زوال پذیر یا ادب عامیانہ تصور نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ اُس وقت کی بے جان سنسکرت شاعری سے بدرجہا بہتر ہم عصر "ایپھرمس" شاعری مانی جا سکتی ہے۔ ہاں ہم عصر ادب کی بہ نسبت مصوری میں ضرور گراوٹ نظر آتی ہے۔ لہٰذا ہماری انتخاب اصطلاح "ایپھرمس" اور "مغربی ہندوستانی طرز" پر آکر رُک جاتی ہے۔ اوّل الذکر میں طرز کی گراوٹ پر زیادہ زور احساس ملتا ہے جبکہ آخر الذکر میں جغرافیائی حد بندی ملتی ہے" موتی چندر نے آخر الذکر کو ترجیح دینا زیادہ مناسب سمجھا ہے۔

کارل کنڈالوالا نے اس موضوع پر زیادہ بحث نہ کرنے کا مشورہ دیتے ہوئے اس طرز کی اہمیت پر زیادہ زور دیا ہے لیکن میرے خیال میں اس مسئلہ کو سرے سے اس طرح غیر اہم بنا کر ختم کر دینا تحقیق کے دائرے کو محدود کر دینا ہے۔ میرے خیال میں اس مسئلے پر ابھی کافی بحث کی گنجائش ہے کیونکہ اگر رائے کرشن داس کے نظریہ کو صحیح مانا جائے تو دورِ حاضرہ کا جدید فن ایپھرمس طرز سے بھی گیا گذرا ہوا ہے حالانکہ یہ اب ہندوستان کے ہر گوشہ میں کم و بیش پھیل چکا ہے لیکن کیا اسے "ایپھرمس" کہا جا سکتا ہے؟ بلکہ دورِ حاضرہ کے کئی جدید ہندوستانی مصوّروں نے نام نہاد "ایپھرمس" طرز سے فیضان حاصل کیا ہے۔ میرا یقین ہے کہ وقت اور ماحول کے مطابق ہر دور کا ایک انفرادی اسلوبِ فن رہا ہے لہٰذا جین نسخوں میں پایا جانے والا فنی اسلوب بھی اُس دور کا ایک نمائندہ اسلوب ہے جو عوام میں کافی مروّج تھا اس کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی گوشہ داری۔ دُرشتی اور چہرے میں یکجانب بیرون چشمی ہونا ہے لہٰذا میری تجویز یہ ہے کہ اسے کیوں نہ دورِ وسطیٰ کا "طرز بیرون چشمی" کہا جائے[1]؟

طرز "بیرون چشمی" کے ارتقاء کے کئی وجوہات ہو سکتے ہیں۔ پہلی وجہ غالباً یہ ہے کہ چودھویں صدی میں تاڑ کے پتوں کے بجائے کاغذ کا استعمال شروع ہو گیا جو ہندوستان میں کافی تعداد میں بنایا جانے لگا۔ لہٰذا مصوّروں کو بھی اپنے کام میں کافی آسانی پیدا ہو گئی۔ دوسری وجہ گپتے کے مطابق یہ ہو سکتی ہے کہ جین طبقے کے جو خوشحال لوگ تھے انھوں نے زیادہ تر مندروں اور عوامی کتب خانے بنانے میں مدد دی لیکن جو چھوٹے طبقے کے لوگ تھے وہ چندے کی بڑی رقم تو نہیں دے سکتے تھے لیکن چھوٹے چھوٹے کاغذ کے پتوں اور قلمی نسخوں کو بنوانے اور انھیں کتب خانوں میں محفوظ کروانے میں مدد دیتے تھے۔ تیرھویں صدی میں جب گجرات کا سارا علاقہ مسلمانوں کے قبضے میں آگیا تو جینی عوامی ادارے تو بننا بند ہو گئے لیکن جین قلمی نسخوں کا بننا اور ان کا مرقع کرنا جاری رہا۔ ایک وجہ اور بھی ہو سکتی ہے جو غالباً سیاسی ہے۔ اکبری عہد سے پہلے مسلم مقامی حکمرانوں نے ایک قانون کے تحت غیر مسلم عوام اور حکمرانوں کو تمام ذاتی اختیارات دے رکھے تھے بشرطیکہ وہ ایک ٹیکس جسے جزیہ کہتے ہیں، دینا قبول کریں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سلطنت دور

---

[1] میں نے اس سلسلے میں ایک تحقیقی مقالہ لکھا ہے جسے "جرنل آف انڈین ہسٹری" یونیورسٹی آف کیرالا۔ تراونڈرم کے جلد 11 7 پارٹ دوم۔ اگست 1975ء صفحہ 223 میں دیکھا جا سکتا ہے۔

کے مسلم حکمرانوں نے اسی جزیے کے عوض جینی سوداگروں کی مذہبی آزادی کو برقرار رکھا لہٰذا انھیں آزادانہ طور پر اپنے مذہبی عقائد اور مذہبی نسخوں کی تصنیفات کو جاری رکھنے میں غالباً کوئی دشواری نہیں ہوئی ہوگی۔ گرے نے صوبجاتی مسلم حکمرانوں کی فنی سرپرستی کا حوالہ دیتے ہوئے کہا ہے کہ ان کی فیاضی دلی سے جینی فن و ادب کے ارتقا میں بڑی مدد ملی۔ اس دور میں غیر مسلم عوام میں وسیع نظری فکر کو بھی کافی تقویت ملی۔ حالانکہ اس دور کی کوئی قلمی مرقع شہادت نہیں دستیاب ہوئی ہے لیکن قیاس یہ ہے کہ لوگوں کے بڑھتے ہوئے وسیع رجحانات کے مدنظر جنہوں نے زیادہ سے زیادہ جینی نسخے بنوا کر عوام میں بٹوائے ہوں گے تاکہ انھیں جینی عقیدے سے زیادہ لگاؤ پیدا ہو سکے۔ ایسی حالت میں اگر مرقعوں کے فنی اسلوب میں کسی قسم کی تنزلی محسوس بھی کی گئی تو ایسا لگتا ہے کہ اُسے نظرانداز کر دیا گیا۔ اور یہ سلسلہ پندرھویں صدی کے پہلے چوتھائی دور تک چلتا رہا۔

عموماً جین طبقے میں دو کتابیں بڑی مقبول عام تھیں۔ پہلی "کلپ سوتر" جس میں بھگوان مہاویر کی زندگی کو مرقع کیا گیا ہے اور دوسری "کالکا چاریہ کتھا" جس میں کالکا جین بھکشو کی زندگی کے واقعات مرقع ہیں۔ ان کتابوں کی ایک ایک کاپیاں جو تقریباً 1400ء کی مانی جاتی ہیں پرنس آف ویلز میوزیم۔ بمبئی کے ذخیرہ میں موجود ہیں۔ ان کی تصاویر میں ہندوستانی روایات کے ساتھ ساتھ غیر ملکی اثرات کافی حد تک ملتے ہیں۔ بیرٹ اور گرے کے خیال میں یہ اثرات سیریا اور مصر کی مملوک مصوری سے آئے ہیں کیونکہ تجارت کے نقطۂ نظر سے یہ علاقے گجرات سے قریب ترین ہیں۔ ان کے علاوہ دیوا سانو پدو بھنڈار کے کلپ سوتر" کے آرائشی طرفی پر جو غالباً 1475ء کے لگ بھگ بنایا گیا تیموری مصوری کے اثرات نظر آتے ہیں۔

اب تک جو اس طرز کے نسخے دستیاب ہوئے ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

1 "کلپ سوتر اور کالکا چاریہ کتھا" تقریباً 80 - 1370 ۔ ذخیرہ۔ پرنس آف ویلز میوزیم۔ بمبئی

2 "کالکا چاریہ کتھا" 1414ء تاریخ شدہ۔ ذخیرہ۔ پی۔ سی۔ جین۔ بمبئی

3 "کلپ سوتر" 1439ء تاریخ شدہ بمقام منڈو۔ ذخیرہ: نیشنل میوزیم۔ نئی دہلی

4 "کلپ سوتر اور کالکا چاریہ کتھا" تقریباً 1475 ۔ ذخیرہ: دیوا سانو پدو بھنڈار۔ احمد آباد

5 "کالکا چاریہ کتھا" تقریباً 40 - 1430 غالباً منڈو میں مرقع کیا گیا۔ ذخیرہ: منی پونے دو جدجی۔ احمد آباد

6 "کلپ سوتر" 1465 تاریخ شدہ بمقام جونپور۔ ذخیرہ: نرسم جینیا پورانا جنن۔ بڑودہ

7 "بال گوپال استوتی" تقریباً 1500 ۔ ذخیرہ: میوزیم آف فائن آرٹس۔ بوسٹن

8 "سکندر نامہ" تقریباً 1500 بمقام دہلی یا یوپی۔ ذخیرہ: این سی مہتہ۔ بمبئی

مندرجہ بالا نسخوں کی فہرست سے معلوم ہوتا ہے کہ اس خصوصی طرز مصوری کے خاص مراکز احمد آباد۔ مانڈو۔ جونپور اور دہلی تھے۔ حالانکہ اس دور میں گجرات سے لے کر دہلی تک مسلم حکمرانوں کی حکومتیں قائم تھیں لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مسلم حکمرانوں کو ان غیر مسلم مذہبی مرقع نسخوں سے کوئی خاص دلچسپی نہ تھی حالانکہ یہ نسخے عموماً مسلم حکمرانوں کے دارالخلافہ یا اس کے نواح میں

بنائے گئے لیکن ان نسخوں میں کم و بیش ان مسلم درباروں کا کوئی خاص اثر نظر نہیں آتا۔ کچھ مورخین کا خیال ہے کہ جینی راہبوں پیشواؤں یا سوداگروں نے بنوائے کیونکہ انھیں مذہبی آزادی دے دی گئی تھی لہٰذا ان نسخوں کی تالیف و مرقع میں کوئی درباری مداخلت نظر نہیں آتی۔ دوسرا نظریہ یہ بھی ہے کہ یہ نسخے شہر کے نواحی علاقوں میں بنائے گئے جہاں انھیں جینی خانوادوں میں نسلاً بعد نسلاً رازدارانہ طور سے محفوظ رکھا گیا۔ بعض ہوسکتا ہے کہ اکبر کی صلح کل پالیسی سے مطمئن ہو کر یہ سرعام لائے گئے ہوں اور انھیں جینی بھنڈاروں میں محفوظ کر دیا گیا ہوگا۔ بہرحال جو بھی ہو یہ طرز مصوری تقریباً سو سال سے کچھ اوپر تک ہندوستان میں زندہ رہا۔

ان تصاویر میں جیسا کہ پہلے تذکرہ کیا جا چکا ہے ہندوستانی شکلوں میں خصوصاً وہ چہرے جو سوا رخی ہیں ایک آنکھ باہر کی طرف نکلی دکھائی گئی ہے لیکن بعض تصاویر ایسی بھی ہیں جن میں ایرانی وضع کی شکلیں ہیں ان میں یہ خصوصیت نہیں ملتی۔ اشکال عموماً پستہ قد اور اعضاء لمبے ہیں۔ انداز مصوری آرائشی ہے۔ عورتیں گھاگرہ، چولی اور اوڑھنی پہنے ہوئے ہوتی ہیں۔ رنگوں میں قدرے احتیاط برتی گئی ہے۔ تیز لال رنگ، پیلا، ہرا اور کہیں کہیں نیلا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ زیورات سفید اور سونے کے رنگ سے دکھائے گئے ہیں کہیں کہیں تحریر لال سطح پر سونے کے رنگ سے کی گئی ہے۔ خطوط میں کافی تیزی اور روانی ملتی ہے۔

قرونِ وسطیٰ

قرونِ وسطیٰ کی مصوری

سلطنت دور کی مصوری

پندرھویں صدی کے شروع ہوتے ہوتے عمومی طرزِ بیرون چشمی میں کافی تبدیلی نظر آنے لگی۔ سب سے بڑا فرق یہ آیا کہ تصاویر میں انسانی چہروں میں آنکھ کا باہر کی طرف نکلا ہوا دکھایا جانا قطعی ختم ہوگیا۔ اس سلسلے میں جو سب سے پہلی عینی شہادت ہمارے سامنے پیش کی گئی ہے اس کا سہرا ڈاکٹر اٹنگھوسن کے سر ہے۔ انھوں نے فریر گیلری آف آرٹ۔ واشنگٹن کے مجموعہ میں محفوظ "دیوان امیر خسرو" کے نسخے کا حوالہ دیتے ہوئے یہ اندازہ لگایا ہے کہ یہ نسخہ پندرھویں صدی کے دوسرے نصف حصے میں گجرات کے کسی مسلم حکمراں کے دربار میں تیار کیا گیا۔ اس نسخہ میں مروجہ عوامی طرز بیرون چشمی سے ہٹ کر ایرانی اثرات کے تحت تنظیم کی گئی ہے۔ لیکن ان تصاویر کو کسی ایرانی اناڑی مصور نے بنایا ہے یا پھر کسی مقامی مسلم خطاط نے کسی ایرانی نسخے کو سامنے رکھ کر مرتّب کیا ہے کیونکہ یہ کسی ماہر مصوّر کا ہاتھ نہیں معلوم ہوتا۔ چونکہ یہ نسخہ دستخط اور تاریخ شدہ نہیں ہے لہذا یہ اندازہ لگانا کہ یہی نسخہ سلطنت دور کی مصوری کا اوّل ترین نسخہ ہے غالباً صحیح نہیں ہوگا۔ ڈاکٹر اٹنگھوسن نے ایک دوسرا نسخہ "حمزہ نامہ" کی تلاش کی ہے۔ جو سٹیٹ لِنگ پروسی چر کلتور بسٹز توبنجن (مغربی جرمنی) کے مجموعہ میں ہے۔ یہ نسخہ غالباً شمالی ہندوستان میں پندرھویں صدی کے آخری دور میں تیار کیا گیا۔ جہاں تک اس نسخہ کے طرزِ مصوّری کا سوال ہے یہ "سکندر نامہ" کے طرز سے کافی ملتا جلتا ہے۔ لیکن یہاں بیرون چشمی صفت کا فقدان ہے۔ حالانکہ اس میں ایک تصویر ایسی ہے جس میں حمزہ کو دجّال کی آنکھ میں تیر مارتے ہوئے دکھایا گیا ہے اور دجّال کے چہرے پر ایک آنکھ باہر کو نکلی ہوئی دکھائی دیتی ہے اس طرح عوامی روایت بھی یہاں دیکھنے کو ملتی ہے لیکن میرا خیال یہ ہے کہ چونکہ دجّال کی شخصیت کے متعلق پیشین گوئی یہ ہے کہ اُسے ایک آنکھ کا ہونا چاہیے۔ لہٰذا یہ ہوسکتا ہے کہ مصوّر نے دجّال کی آنکھ میں یہ نقص دکھانے کے لیے پُرانی روایت کا سہارا لیا ہو اور ایک آنکھ چہرے سے باہر نکلی ہوئی بنادی ہو۔

تیسرا اہم نسخہ جو تاریخ سلطنت مصوّری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے "نعمت نامہ" کے نام سے مشہور ہے۔ یہ نسخہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں محفوظ ہے۔ یہ خط نسخ میں لکھا ہوا ہے اور اس میں 50 تصاویر ہیں۔ اس نسخہ میں سلطان غیاث الدین (1469 - 1500) کے دسترخوان اور لذیذ کھانوں کا تفصیلی تذکرہ ملتا ہے۔ رابرٹ اسکلٹن نے اس نسخہ کا تفصیلی جائزہ

لیتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ نسخہ کس نے تحریر کیا اور کن حالات میں تیار کیا گیا اس کا کہیں بھی تذکرہ نہیں ملتا۔ لیکن ان کے مطالعہ کے مطابق یہ نسخہ غالباً 16 ویں صدی کی پہلی دہائی میں بنایا گیا اور جن مصوروں نے اسے مرقع کیا وہ بلاشبہ ہندوستانی تھے لیکن شیرازی طرز مصوری سے اچھی طرح واقفیت رکھتے تھے۔ ان تصاویر کے مطالعہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ سلطان غیاث الدین کے درباری مصوروں نے ایرانی مصوری کی روایات کو ہندوستانی رنگ و مزاج میں ڈھالنے کی کوشش شروع کی۔ حالانکہ یہاں ایرانی طرز جیسی نفاست تو نہیں ہے لیکن سادگی پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ نباتات کی زیادتی۔ دائرہ نما پہاڑیاں جن پر چھوٹے چھوٹے گل دار پودے۔ پس منظر میں چینی طرز کے اُٹھتے ہوئے بادل سبھی شیرازی طرز سے اخذ کیے گئے ہیں۔ جہاں تک ہندوستانی روایت کا سوال ہے وہ ہندوستانی عورتوں کی بناوٹ سے صاف نمایاں ہے۔ ان کی نوکیلی ناک۔ پتلے ہونٹ۔ چپٹی ٹھوڑی اور مچھلی جیسی آنکھیں قابل ذکر ہیں۔ طرز پیراہن میں گھاگھرہ۔ شفاف اوڑھنی اور چولیاں عام طور سے دکھائی دیتی ہیں۔ بعض اوقات انھیں سانولے رنگ کا بھی دکھایا گیا ہے لیکن یہ جذبات سے بالکل عاری ہیں۔

"مفتاح الفضلاء" ایک فارسی فرہنگ ہے جسے شادی آبادی نے تحریر کیا تھا لیکن اسے مانڈو میں مرقع کیا گیا اور آج کل برٹش میوزیم لندن کے مجموعہ میں محفوظ ہے۔ اس نسخہ میں بھی نعمت نامہ کی طرح شیرازی طرز مصوری کی تمام خصوصیات نظر آتی ہیں لہٰذا طرز اور بناوٹ کی بنا پر مورخوں نے اس نسخہ کو بھی 1500 - 1510 کے درمیان مرقع کیا ہوا بتایا ہے۔

مندرجہ بالا قلمی نسخوں کے علاوہ نیشنل میوزیم نئی دہلی میں محفوظ "بوستان سعدی" کا ایک مرقع ہے جو خط نستعلیق میں خطاط شہسوار کا تحریر کیا ہوا ہے اور اسے حاجی محمود نے سلطان ناصر شاہ (1500 - 1510) کے لیے مرقع کیا۔ اس میں 43 تصاویر ہیں جو کم و بیش ایک ہی طرز میں بنائی گئی ہیں اور ہراتی طرز سے مشابہ ہیں۔ مورخین کا خیال ہے کہ حاجی محمود غالباً ایک ہراتی مصور تھا جو 1507 میں ہرات پر شیبانی خاں ازبک کے ہولناک حملہ کا شکار ہو کر ہندوستان چلا آیا اور مانڈو کے دربار میں پناہ لی۔ اس نسخہ کی تمام تصاویر میں چاہے وہ اندرون خانہ کا منظر ہو یا باہری قدرتی فضا کا ہر جگہ ایرانی اسلوب کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ حالانکہ انسانی شکلوں اور کپڑوں کی بناوٹ میں کسی حد تک مصور نے قدرتی پن لانے کی کوشش کی ہے لیکن وہ بے حس و حرکت ہیں اور ساکن نظر آتی ہیں۔ عام طور سے سرد اثرات والے رنگوں کا استعمال کیا گیا ہے آسمان کو یا تو نیلا یا سونے کے رنگ کا دکھایا گیا ہے۔ بادلوں کو چینی طرز کا بنایا گیا ہے۔ پہاڑیاں چپٹی۔ ہری اور نیلی رنگ میں روایتی ایرانی انداز میں بنائی گئی ہیں۔ اندرون خانہ کے مناظر میں سجاوٹ کے لیے مختلف ڈیزائن کا استعمال کیا گیا ہے لیکن ان میں اقلیدسی طرز تنظیم کچھ زیادہ ہی ہے۔ بہرحال اس نسخہ میں شاید ہی کوئی ایسی تصویر ہو جو ہندوستانی عوامی یا روایتی قدیم مصوری سے مشابہ کی جا سکتی ہو۔ ڈاکٹر اسٹینگوس نے بجا طور پر مصور کی کمزوریوں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ "ایک تصویر میں سومناتھ کے مندر اور اُس کی مورتی کی بے ڈھنگی بناوٹ سے صاف پتہ چلتا ہے کہ مصور کو ہندو فن تعمیر اور

مورتیوں کے طرز کا قطعی اندازہ نہیں تھا"۔ لہٰذا اُن کے خیال میں یہ مصور قطعاً ہندوستانی نہیں تھا۔

بہر حال ان مرقع نسخوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سلطنت حکمرانوں نے فنِ مصوری کی سرپرستی جاری رکھی۔ یہ دوسری بات ہے کہ ابھی تک اس دور کے نسخے زیادہ تعداد میں ہمیں حاصل نہیں ہو سکے۔ چند حوالے اس طرف اشارہ کرتے ہیں مثلاً فرشتہ لکھتا ہے کہ "سلطان بلبن ادب کا بڑا دلدادہ تھا۔ اُس کا دربار علما سے بھرا تھا۔ اس کی خصوصی وجہ غالباً ہندوستان اور ملحقہ ملکوں کی سیاسی حالت تھی کیونکہ اسی دوران چنگیز خاں نے خراسان اور دوسری ایرانی ریاستوں پر یلغار کر رکھی تھی لہٰذا تقریباً 15 مختلف ریاستوں کے ایرانی شہزادے بھاگ کر ہندوستان پہونچے اور دہلی دربار میں پناہ گزیں ہوئے۔ ان کے لیے حسبِ ضرورت اور معیار وظائف مقرر کیے گئے تھے۔ اس واقعہ کو بلبن فخریہ طور پر وقتاً فوقتاً دُہرایا کرتا تھا"۔ لہٰذا قرینِ قیاس یہ ہے کہ چونکہ ایرانی شہزادے ابتدا سے ہی فنِ مصوری کے دلدادہ تھے وہ اپنے ساتھ کچھ ایرانی مصور اور ایرانی قلمی مرقعے نسخے ضرور ہندوستان لائے ہوں گے۔

فرشتہ نے آگے لکھا ہے کہ سلطان بلبن کے دوسرے لڑکے کُترا خاں بغرا نے ایک سوسائٹی بنائی تھی جس میں عالم، موسیقار، رقاص اور قصہ گو ممبر تھے اور یہ فن کار بارہا اس شہزادے کے دربار میں مجلس کیا کرتے تھے اور کچھ ہی دنوں میں نئی نئی مقلت سوسائٹیاں دہلی کے بر نواح میں قائم کی گئیں"۔ حالانکہ مصوروں کا تذکرہ یہاں نہیں ملتا لیکن تاریخ فیروز شاہی اس بات کی شہادت دیتی ہے کہ بلبن کا بڑا لڑکا شہزادہ محمد اپنے خادموں سے "شاہ نامہ" "دیوان ثنائی" "دیوان خاقانی" اور "خمسہ نظامی" سُنا کرتا تھا۔ یہ نسخے خصوصاً ایران میں لکھے اور مرقع کیے گئے تھے لہٰذا قیاس یہ ہے کہ ان نسخوں کی کاپیاں بلبن کے دربار میں ضرور موجود ہوں گی۔

سراج شمسی میں عفیف لکھتا ہے کہ "سلطان فیروز تغلق سے پہلے مسلم حکمرانوں نے اپنی رہائش گاہوں کو تصاویر سے مرقع کر رکھا تھا لیکن فیروز شاہ نے مذہبی عقائد کی بنا پر یہ حکم دیا کہ اُس کے محل میں کہیں بھی انسانی شکل کی تصویر نہیں ہونی چاہیے لیکن باغات کے مناظر مصور کرنے میں کوئی پابندی نہیں عائد کی"۔ لہٰذا اس حوالے سے صاف پتہ چلتا ہے کہ مسلم حکمرانوں کے دربار اور محلات میں فنِ مصوری مروج تھا۔ تاریخ فرشتہ میں درج ہے کہ اسی سلطان کے دورِ عہد میں جو ہندو فارسی اور عربی میں مہارت حاصل کر لیتے تھے انھیں بڑے اہم عہدے سے سرفراز کیا جاتا تھا۔ اسی طرح مسلمانوں نے بھی ہندوستانی زبانوں پر عبور حاصل کرنا شروع کیا۔ فرشتہ نے ایک واقعہ درج کیا ہے کہ ایک لڑائی میں فیروز شاہ نے ناگر کوٹ کے راجا کو شکست دے دی لیکن بعد میں اسے اس کی سلطنت واپس کر دی۔ وہاں کے عوام نے فیروز شاہ کو بتایا کہ ناگر کوٹ کے مندر میں جو مورتی "جوالا مکھی" کے نام سے پوجی جاتی ہے، حقیقتاً سکندر اعظم کی بیوی نوشابہ کی تمثیل ہے جسے وہ یونان واپس جاتے ہوئے چھوڑ گیا تھا۔ اس مندر کے کتب خانے میں 1300 قلمی ہندو نسخے موجود تھے۔ فیروز شاہ نے کچھ ہندو اور مسلم علما کو حکم دیا کہ ان کا فارسی میں ترجمہ کیا جائے۔ ان میں سے ایک کتاب کو خالد خانی نے فارسی میں ترجمہ کیا جس کا سلطان نے "دلائل فیروز شاہی" نام تجویز کیا۔ اس طرح یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ قلمی نسخوں کے بنانے کا رواج سلطنت حکمرانوں کے دربار میں کافی پہلے سے ہی تھا۔

چوراپنچکا گروپ

لیکن فارسی نسخوں کے ساتھ ساتھ سنسکرت اور اودھی زبان میں بھی قلمی نسخے لکھے اور مرقع کیے گئے۔ یہ نسخے جینی نسخوں سے قدرے مختلف ہیں اور سب سے خاص بات یہ ہے کہ ان کی تصاویر میں بیرون چشمی صنف کا فقدان ہے۔ ان نسخوں کے سلسلۂ تاریخ کے بارے میں جدید مورخین کے درمیان اختلاف رائے ہے ایک نظریۂ فکر یہ کہتا ہے کہ یہ تمام تصاویر راجستھانی قدیم طرز سے تعلق رکھتی ہیں جو مغل طرز سے پہلے مروّج تھا۔ دوسرا نظریہ یہ ہے کہ تصاویر مغل مصوری کے شروع ہونے کے بعد راجستھانی علاقہ میں بنائی گئیں جو جینی طرز یا بیرون چشمی طرز سے قدرے بہتر طرز کی ہیں

ان قلمی نسخوں میں مندرجہ ذیل خصوصاً قابل ذکر ہیں۔

1 "چوراپنچکا" (بقول آرچر کے اس کے معنی ہیں چوری اشعار لیکن گرے کے بقول ایک چور کے پچاس اشعار ہیں) بہرحال یہ سنسکرت زبان کی ایک رومانی نظم ہے جو بارھویں صدی میں کشمیری شاعر بلہانا یا بلہن نے لکھی تھی۔ یہ این۔ سی مہتا کلکشن بمبئی میں محفوظ ہے۔

2 "گیت گووند" ایک سنسکرت نظم ہے جس میں رادھا اور کرشن بھگوان کے رومانی واقعات کا تذکرہ ہے۔ یہ بارھویں صدی میں بنگالی شاعر جے دیو نے لکھی تھی۔ یہ نسخہ پرنس آف ویلز میوزیم بمبئی میں محفوظ ہے۔

3 "بھگوت پران" ایک سنسکرت نثر ہے جس میں کرشن بھگوان کی زندگی کے واقعات تحریر کیے گئے ہیں۔ اس نسخہ کے مختلف صفحات مختلف میوزیم کے کلکشن میں ہیں۔

4 "لورچندا" یہ ایک اودھی رومانی جوڑی کی داستان ہے جو مولانا داؤد نے فیروز شاہ تغلق کے دربار میں لکھی تھی۔ فارسی زبان میں لکھی ہوئی ایک کاپی جان رولینڈ لائبریری مانچسٹر اور دوسری پرنس آف ویلز میوزیم بمبئی میں محفوظ ہے۔

5 مرگاوت "یہ بھی ایک اودھی عشقیہ داستان ہے جسے شاعر کتبن نے 1501 میں تصنیف کیا۔ یہ نسخہ جونپور میں مرقع کیا گیا اور اب بھارت کلا بھون۔ بنارس میں محفوظ ہے۔

ان پانچوں مرقع نسخوں کو عام طور سے ہندوستانی مورخین نے "کلاہ دار گروپ" کے نام سے موسوم کیا ہے کلاہ دار نام رکھنے کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ان نسخوں کی تصاویر میں عام طور سے مردوں کے سروں پر کلاہ دار پگڑی پہنے دکھایا گیا ہے۔ حالانکہ کلاہ دار پگڑی نعمت نامہ اور دیگر نسخوں میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔

6 "آدی پران" مورخہ 1540 بمقام پالم دہلی میں شیر شاہ کے دورِ حکومت میں کائستھ مصوروں کے ایک خاندان میں تحریر اور مرقع کیا گیا۔ یہ کلا بھون کے مرگاوت طرز سے کافی مشابہ ہے لہٰذا قیاس یہ ہے کہ غیر بیرون چشمی طرز کی ایک لہر شمالی ہندوستان میں جونپور سے دہلی تک پھیلی ہوئی تھی۔ اسی بنا پر آنند کرش نے مرگاوت کی تاریخ مرقع 1540 تجویز کی ہے ان قلمی نسخوں کی تاریخ متعین کرنے میں مورخوں نے کپڑوں میں خصوصاً چاک دار جامہ (جس میں چار سے چھ چاک دار کونے شامل ہیں اور جسے غالباً اکبر کے دور میں چوکھچہ کہتے تھے) اور کلاہ دار پگڑی کا سہارا لیا ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ پوشاکیں مغل دور

سے پہلے ہی ہندوستان میں مروّج تھیں لہٰذا ان تصاویر میں ہمعصر کپڑوں کے فیشن کا نمایاں طور پر استعمال کیا جانا قدرتی بات تھی۔ گرے کا نظریہ یہ ہے کہ "کلاہ دار گروپ" نسخے ہندو درباروں میں مرتّب کیے گئے اور شمالی ہندوستان میں میواڑ کی ایسی ریاست تھی جو فن مصوری کی سب سے بڑی سرپرست تھی لیکن 1568 میں اکبرِ اعظم نے اس ریاست کو ختم کرکے وہاں کے مصوروں کو مغل دربار میں پناہ دے دی اور انھیں "داستان امیر حمزہ" کو مرتّب کرنے کا کام سونپ دیا۔ اسی نظریہ کے مطابق انھوں نے "کلاہ دار گروپ" کے سبھی نسخوں کی تاریخ مرتّب 1570 سے قبل تجویز کی ہے۔ گرے نے اس دعوے کو ثابت کرتے ہوئے "داستان امیر حمزہ" کی ایک تصویر بنام "سوتا ہوا زمرّد" کے اوپری دائیں کونے میں بنے ہوئے ایک دیہاتی منظر کا حوالہ دیا ہے جس میں دو عورتوں کو راجستھانی پوشاک میں ملبوس ایک کنویں سے پانی بھرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اُن کا تمام تر طیہ اور دیگر تفصیلات "چور اپنچیکا" اور "لورچندا" کے مرقعوں سے مشابہ ہیں۔

دوسرا نظریۂ فکر یہ ہے کہ راجستھانی مصوری نہ تو مغل مصوری سے پہلے وجود میں تھی اور نہ ہی یہ مغل مصوری کے اوّلین دور کی ہمعصر تھی اگر کوئی طرز مصوری اس وقت ہندوستان میں مروّج تھا تو وہ صرف قدیم بیرونِ چشتی طرز تھا جو بعد میں مغل مصوری سے متاثر ہو کر راجستھانی درباروں میں پروان چڑھا جسے راجستھانی یا راجپوت طرز سے موسوم کیا گیا۔ کارل کھنڈال والا نے خصوصاً اسی نظریۂ فکر کی وکالت کرتے ہوئے یہ جواز پیش کیا کہ کسی بھی غیر مغل تصویر میں چاک دار جامہ کا وجود اس بات کی شہادت دیتا ہے کہ وہ مغل طرز کے بعد کی تصویر ہے اور سولھویں صدی کے آخری دور سے پہلے کی نہیں ہوسکتی۔ اس سلسلے میں انھوں نے نسخہ اُتّرادھیانا سُوتر (بتاریخ 1596) کا حوالہ دیا ہے جس کی تصاویر میں چاک دار جامہ کا وجود نہیں ہے اور نہ ہی اس قسم کے جامہ کا طرز گجراتی کاٹھ کی مورتیوں میں 1600 سے پہلے ملتا تھا۔ لہٰذا "کلاہ دار گروپ" جس میں چاک دار جامہ زیادتی کے ساتھ ہمیں دکھائی دیتا ہے 1600 سے پہلے کا نہیں ہوسکتا۔ اُن کے خیال میں اس نظریہ میں کوئی وزن نہیں معلوم ہوتا کہ چاک دار جامہ راجپوت شہزادوں میں پہلے ہی سے مروّج تھا اور مغلوں نے راجپوتوں سے اس پوشاک کو استعمال کرنا سیکھا۔ حالانکہ دوسری صدی عیسوی کے کُشان دور میں اسی قسم کے جامہ کا طرز اُس دور کی کشانک کی ایک مورتی میں نظر آتا ہے لیکن یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ یہ طرزِ پوشاک دوسری صدی عیسوی سے سولھویں صدی عیسوی تک یعنی مغلوں کے حملہ کے وقت تک برابر ہندوستان میں رائج تھا۔

کھنڈال والا کا یقین ہے کہ چاک دار جامہ کا فیشن مغلوں کے ذریعہ بخارا سے ہندوستان آیا کیونکہ ایک ایرانی قلمی نسخہ "گلستانِ سعدی" (بتاریخ 1552 جو برٹش میوزیم لندن کے کلکشن میں ہے) میں چاکدار جامہ نمایاں طور پر دکھایا گیا ہے صرف فرق اتنا ہے کہ بخارا کا "جامہ" اکبری دور کے جامہ سے قدرے نیچا ہے حالانکہ پٹکے کے ڈیزائن دونوں میں ہی لمبے اور پتلے ہیں لہٰذا اس میں کوئی شک نہیں کہ مغل فیشن ہرات اور بخارا سے بہت متاثر تھا۔

لیکن ان دونوں نظریۂ فکر کے تضاد کے باوجود اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ مغل طرز سے پہلے بیرونِ چشتی طرز کے علاوہ ایک ترقی پسند عوامی طرز جنم لے چکا تھا جس کی شہادت پالم کے نسخہ "آدی پُران" اور "نسخہ" آرنیکہ پُروان (بتاریخ 1516

احمد آگرہ کے نزدیک پھاوا میں مرقع کیا گیا اور اب ایشیاٹک سوسائٹی بمبئی میں محفوظ ہے) سے ملتی ہے۔ دونوں نسخے کانستہ مصوروں نے مرقع کیے اور یہ "چورا پنچکا" طرز مصوری سے کافی ملتے جلتے ہیں۔ یوں تو پوری دور سلطنت میں جامہ اور کلاہ کا ایک عام فیشن تھا لہٰذا اگر ہمعصر قلمی مرقعوں میں ان کا استعمال کیا گیا ہے تو اسے زیادہ اہمیت نہیں دی جانی چاہیے کیونکہ طرز پوشاک سے اسلوب مصوری کا کوئی تعلق نہیں ہوتا بلکہ تصویر کی ترتیب و تنظیم۔ رنگ آمیزی انداز خطوط۔ خیالات کی برجستگی اور اسلوب بیان جیسے عناصر کا تجزیہ لازم ہوتا ہے۔ اسی بنیاد کے نقطہ نظر سے گرتے نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ مغل مصوری کا پندرھویں صدی کی ہندوستانی عوامی مصوری سے کوئی تعلق نہیں تھا بلکہ ہندوستانی مصور بذات خود ایک نئے اسلوب کے اختراع میں ہمہ تن مصروف تھے۔

عام طور سے یہ خیال کیا جاتا ہے کہ مغل حکمرانوں کی وساطت سے ایرانی اسلوب مصوری ہندوستان میں آمد ہوا لیکن عینی شہادتوں سے پتہ چلتا ہے کہ دکن کی مسلم ریاستوں خصوصاً گولکنڈہ۔ بیجاپور۔ احمد نگر اور بیدر میں فن مصوری کو کافی حد تک سرپرستی ملی۔ دراصل ان چھوٹی چھوٹی حکومتوں کا قیام عظیم بہمنی سلطنت کے زوال کے بعد ہوا۔ بہرحال ان ریاستوں میں جو بھی مصوری کی گئی اُس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ دربار کے ماحول سے بہت زیادہ متاثر تھی۔ اس دور میں ریاستی نظم ونسق عام طور سے وزیروں کے ہاتھ میں ہوتا تھا اور والئی ریاست عموماً اپنے آپ کو پوری آزادی سے شراب۔ عورت اور ساز ورقص میں محو رکھتے تھے۔ یہی نہیں بلکہ ایسی شہادتیں موجود ہیں کہ وہ خوبصورت ترین عورتوں کے ساتھ شغل فرماتے ہوئے اپنی تصاویر بنواتے تھے اور خصوصاً ایسے نسخوں کو مُرقع کرواتے تھے جس میں عشقیہ داستان ہو۔

مؤرخین کا خیال ہے کہ ان مسلم ریاستوں کے قیام سے پہلے دکن کی عظیم ہندو ریاست وجے نگر میں قلمی مرقع نسخوں کا رواج ضرور رہا ہوگا لیکن 1565 میں جب اس کا زوال ہوگیا تو یہاں کے مصوروں نے مسلم درباروں میں روزگار حاصل کرنے کی کوشش کی ہوگی۔ بہرحال اس دور کا سب سے پُرانا قلمی مرقع "تعریف حسین شاہی" ہے جو احمد نگر کے سلطان حسین نظام شاہ اول کی وفات کے بعد تیار کیا گیا۔ اور اب بھارت اتہاس سمسودھک منڈل۔ پونہ میں محفوظ ہے۔ دراصل سلطان نظام شاہ کی جنگی طاقت۔ منظم کارگر منصوبوں اور فن حرب سے وجے نگر کو شکست فاش ہوئی تھی لیکن سلطان کی زندگی نے زیادہ وفا نہ کی۔ ان کی وفات کے بعد ان کا کمسن لڑکا شہزادہ مرتضیٰ اوّل اور متوفی ملکہ خانزادہ ہمایوں نے احمد نگر ریاست کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں لے لی اور غالباً سب سے پہلا یہ کام کیا کہ انھوں نے نظام شاہ کی یادگار میں فارسی میں "تعریف حسین شاہی" کے نام سے قصیدہ لکھوا کر اسے مرقع کروایا۔ اس نسخہ کی تصاویر مالوہ کے "نعمت نامہ" کی تصاویر سے کافی مشابہ ہیں۔

دوسرا قلمی مرقع نسخہ "نجم العلوم" غالباً بیجاپور دربار میں لکھا اور مرقع کیا گیا۔ یہ 1570 کا تاریخ شدہ ہے اور اب چسٹر بیٹی کلکشن ڈبلن میں محفوظ ہے۔ ان تصاویر میں یوں تو ایرانی اثرات بدرجہ اُتم موجود ہیں لیکن زیورات کے ڈیزائن اور ساری کا استعمال مقامی انداز لیے ہوئے ہے۔

بقول فرشتہ دکن کے سلاطین خصوصاً ایرانی اور ترکی تہذیب کے بڑے دلدادہ تھے لہٰذا قیاس لگایا جاتا ہے کہ ان درباروں

میں ایرانی مرقعے نسخے ضرور درآمد کیے گئے ہوں گے یا یہ ہوسکتا ہے کہ کچھ ایرانی مصوروں کو دعوت نامے بھیج کر ان درباروں میں بُلایا گیا ہو یا وہ مصور بذاتِ خود شاہ ایران تہماسپ کی بے رُخی سے تنگ آکر ہندوستان ہجرت کر آئے ہوں اور مسلم درباروں میں پناہ لے لی ہو۔ ایک نظریۂ فکر یہ بھی ہے کہ غالباً کچھ مصور آگرہ دربار سے دکن چلے گئے ہوں گے جن کی وجہ سے کچھ خصوصی انداز کے ساتھ "دکنی طرزِ مصوری" کی بنیاد پڑی۔ لیکن آخر الذکر مفروضہ میں زیادہ وزن نہیں معلوم ہوتا۔ کیونکہ اکبر نے فنِ مصوری کی جس فراخدلی سے سرپرستی کی اُس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تمام ریاستوں سے اربابِ ہُنر کی ایک خاصی تعداد آگرہ اور سیکری پہونچ گئی۔ وہاں سے جانے کا سوال کم ہی پیدا ہوتا ہے۔ ہاں بہتر روزگار یا اتفاقی تبادلہ کے تحت ایسے امکانات ضرور ہوسکتے ہیں۔ بہرحال خدا بخش لائبریری۔ پٹنہ میں محفوظ ایک قلمی مرقع نسخہ "شیریں وخسرو" جو 1571 کا تاریخ شدہ ہے گولکنڈہ کے سلطان ابراہیم قطب شاہ کی ایماء پر نقل اور مرقع کروایا گیا۔ اس کی تصاویر ایرانی مصوری سے بہت زیادہ متاثر ہیں اور ان میں کسی قسم کے مقامی فنی اثرات نہیں پائے جاتے۔

ان کے علاوہ جو نسخے دستیاب ہوتے ہیں وہ 1580 کے بعد کے ہیں جبکہ مغل مصوری اپنے عروج کو پہونچ رہی تھی اور تمام قرب وجوار کے فنی اداروں کو متاثر کر رہی تھی۔

دورِ مغلیہ کی مصوری

مغل حملے سے پیشتر ہندوستان کی سیاسی حالت بڑی ناگفتہ بہ تھی۔ یوں تو کہنے کو ایک مرکزی حکومت تھی جس کی لودی حکمراں قیادت کر رہے تھے لیکن ان کی حکومت دہلی، آگرہ دوآب۔ جونپور اور بہار کے کچھ مشرقی حصے سے زیادہ آگے نہ تھی۔ سلطان ابراہیم حسین لودی (1517 - 26) کا اپنے امراء کے ساتھ اچھا برتاؤ نہ تھا لہٰذا اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بغاوتیں شروع ہوگئیں۔ تقریباً سبھی صوبوں کے گورنروں نے خودمختاری کا اعلان کر دیا۔ دولت خاں نے پنجاب میں۔ بہادر خاں نے بہار میں اور ناصر خاں نے جونپور میں بغاوت کرکے اپنی حکومت قائم کر لی۔ بنگال نے پہلے ہی سے خود مختاری کا اعلان کر رکھا تھا۔ وسط ہندوستان میں مالوہ کے خلجی اور میواڑ کے رانا جو کئی نسلوں سے خود مختار تھے، آپس میں لڑتے رہتے تھے اور ایک دوسرے پر برتری جتانے کے لیے مستقل برسرِپیکار رہتے تھے لیکن ان میں میواڑ سب سے طاقتور ریاست تھی۔ اسی طرح سندھ اور ملتان میں ارغون۔ دکن میں بیدر کی بہمنی۔ برار میں عماد شاہی۔ احمد نگر میں نظام شاہی۔ بیجاپور میں عادل شاہی۔ گولکنڈہ میں قطب شاہی اور خاندیش میں فاروقی خود مختار طور سے حکومت کر رہے تھے۔ اڑیسہ اور وجے نگر میں ہندو حکمراں تھے لیکن شمالی ہندوستان کی سیاست پر ان کا کوئی اثر نہیں تھا۔ جیساکہ پہلے تذکرہ کیا جاچکا ہے وجے نگر کو بعد میں ماتحت بنالیا گیا اور اس کی خود مختاری ختم کردی گئی۔

بہرحال ہندوستان کے اس سیاسی انتشار نے ایسی فضا پیدا کردی کہ غیر ملکی حکمرانوں نے ہندوستان کو اپنا نشانہ بنانے کے لیے پر تولنے شروع کیے۔ اُدھر پنجاب کے گورنر دولت خاں اور سلطان ابراہیم لودی کے تعلقات کچھ اتنے زیادہ خراب ہوگئے کہ حالت بد سے بدتر ہوگئی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ دولت خاں نے بابر (1526 -30) کو ہندوستان پر حملہ کرنے کی دعوت

دے دی۔ شاید تاریخ ہند کے اوراق میں یہ سب سے پہلی شہادت ہے کہ ایسے پُرآشوب موقعہ پر مسلم اور غیر مسلم ہندی حکمرانوں نے ایک غیر ملکی حملہ آور کے خلاف متحد ہوکر مقابلہ کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ لیکن بابر کی حربی مصلحتوں سے اس اتحادی مورچہ کو کامیابی نصیب نہ ہوئی اور ہندوستانی فوجوں کو کھنوا کے مقام پر شکست فاش ہوئی۔ آخر کار بابر نے مارچ 1527 میں دہلی پہونچ کر اپنی بادشاہت کا اعلان کردیا۔ بہرحال اس طرح ہندوستان کی سیاسی فضا میں قدرے ٹھہراؤ پیدا ہوا اور رعایا کو امن اور سکون نصیب ہوا۔

دراصل جنگی ماحول اور سیاسی انتشار فن اور ثقافت کے ارتقا کے لیے انتہائی ناسازگار ہوتا ہے خصوصاً جاگیرداری نظام میں رعایا کی قسمت کا دارومدار والئی ریاست کے رحم وکرم پر ہوتا ہے۔ اس کی ذاتی دلچسپی اور رضا پر ہی کسی فن کے پروان چڑھنے کا انحصار ہوتا ہے۔ بابر تیموری خاندان کا چھٹا حکمراں تھا اور وہ اپنے آباد اجداد کی طرح فن وثقافت کا بڑا مداح تھا۔ اسے مصوری، شاعری اور فلسفہ سے گہری دلچسپی تھی اور ان موضوعات پر وہ خاطر خواہ تنقیدی نظر رکھتا تھا۔ اس نے اپنی سوانح حیات "تزک بابری" میں بہزاد کی مصوری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "بہزاد کا شبیہ سازی میں کوئی جواب نہیں لیکن وہ صرف داڑھی والی شبیہوں میں مہارت رکھتا ہے جب بھی اسے بے ریش والی شبیہیں بنانی پڑی ہیں اس نے ہمیشہ ٹھڈی کو لمبا بنایا ہے۔" اس طرح بابر نے شاہ مظفر کی مصوری کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "زلفوں کی آرائش وزیبائش کو پیش کرنے اور نازکیٔ قلم میں مظفر اپنا ثانی نہیں رکھتا۔

لیکن بابر کی زندگی زیادہ تر جنگ کرنے ہی میں گزری۔ فن وثقافت کی طرف اپنا دھیان دینے پر اسے کوئی وقت ہی نہیں ملا۔ ادھر اس کی عمر نے بھی زیادہ وفا نہ کی اور ہندوستان پر چار برس حکومت کرنے کے بعد ہی اُس کا انتقال ہوگیا۔ ناقدین کا خیال ہے کہ اگر بابر کچھ اور دن زندہ رہتا تو ہندوستانی فن وثقافت کو بڑی تقویت ملتی۔

دورِ ہمایوں 1530 ـ 56

بابر کے لڑکے ہمایوں نے مغلیہ سلطنت کی باگ ڈور دسمبر 1530 میں سنبھالی۔ اُسے بھی اپنے والد کی طرح فنون لطیفہ سے بڑی دلچسپی تھی۔ فن مصوری سے خصوصاً کچھ زیادہ ہی لگاؤ تھا۔ اس فن سے ہمایوں کی ذاتی دلچسپی کا اندازہ اُس واقعہ سے ہوتا ہے جسے ہمایوں کے ذاتی خدمتگار جوہر آفتابچی نے اپنی کتاب "تذکرۃ الواقعات" میں درج کیا ہے۔ جوہر 1543 کے واقعات قلمبند کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ شیرشاہ کی مسلسل پیش قدمی کی وجہ سے بادشاہ ہمایوں نے قلعہ امرکوٹ میں پناہ لے رکھی تھی۔ ایک دن بادشاہ نے ایک خوبصورت فاختہ کو دیکھا اور اُس نے ایک خادم کو اسے پکڑنے کا حکم دیا۔ ہمایوں اس فاختہ کی خوبصورتی سے اس قدر متاثر ہوا کہ اس نے ایک مصوّر کو فوراً طلب کیا اور اس کی شبیہہ بنوائی۔ بعد میں فاختہ کو آزاد کردیا گیا۔ جوہر نے لیکن ایسا کوئی حوالہ نہیں دیا جس سے یہ معلوم ہوتا کہ وہ مصوّر آیا کہ درباری ملازم تھا یا اسے عارضی طور پر ملازم کیا گیا تھا۔

اکبرنامہ سے منقول ہے کہ کتابوں سے ہمایوں کو اس قدر شوق تھا کہ وہ میدان جنگ میں بھی ایک چھوٹا سا کتب خانہ اپنے

ساتھ رکھتا تھا چنانچہ جب وہ کھمبایت کا محاصرہ کر رہا تھا تو اس کے ساتھ دوسری کتابوں کے علاوہ تاریخ تیمور کا وہ نسخہ بھی تھا جسے بہزاد نے مرقع کیا تھا۔ اس محاصرہ میں ایک جنگی قبیلے نے شاہی خیمے پر شبخون مارا تو لوٹ کے مال میں یہ نادر نسخہ بھی جاتا رہا لیکن پھر فوراً ہی واپس مل گیا۔

تذکرۂ ہمایوں و اکبر میں مولانا بیازید بیات 1547 کے واقعات بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ بدخشاں فتح ہونے کے بعد اور قلعۂ ظفر کو الوداع کہتے وقت ہمایوں نے ایک فرمان ولی بیگ کے ذریعہ میر سید علی تبریزی اور مُلّا عبدالصمد کے نام جاری کیے جن سے ہمایوں نے پہلے ہی اپنی تبریز کی سیر کے دوران ملاقاتیں کی تھیں۔ میر سید علی اور مُلّا عبدالصمد اس شاہی فرمان کو پاتے ہی شاہی قدمبوسی کے لیے روانہ ہو گئے۔ مُلّا فخر مجلد ان کے ہمراہ ہو لیے۔ یہ لوگ بلخ سے شاہی فوج کے لوٹنے کے چالیس دن بعد کابل پہونچ گئے جہاں انھیں شاہی قدمبوسی کا شرف حاصل ہوا اور انھیں خلعات اور اکرامات عطا کیے گئے۔ اس دور میں جیسا کہ بیازید آگے تحریر کرتا ہے "مُلّا دوست فن مصوری میں بڑی ممتاز حیثیت کا مالک تھا جو شاہ تہماسپ کے دربار سے مستعفی ہو کر کابل میں مرزا کامران کی خدمت میں آ گیا تھا۔ جن صاحب علم کو فن مصوری سے لگاؤ ہے ان کا خیال ہے کہ وہ پہاڑوں اور پیڑوں کی عکاسی میں استاد مانی سے بہتر ہے" مگر مُلّا دوست کامران کی شکست کے بعد ہمایوں کی خدمت میں آ گیا تھا۔ اس درمیان میر سید علی مُلّا عبدالصمد اور مُلّا فخر مجلد نے مصوری کے اور جلد بندی کے چند نمونے تیار کیے جنھیں ہمایوں کی خدمت میں پیش کیا گیا۔ ہمایوں نے ان شاہکاروں کو بہت پسند کیا اور تحفہ کے طور پر انھیں کاشغر کے نواب رشید خاں کو ایک خط کے ساتھ ارسال کیا۔ یہ خط اتفاق سے مُلّا عبدالصمد نے 1591 میں بیازید کو دکھایا جس کی نقل اس نے اپنی سرگزشت "تذکرۂ ہمایوں و اکبر" میں پیش کی ہے لیکن یہ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ خط آیا کہ اصل تھا یا اس خط کی نقل ہے جسے نواب رشید خاں کو بھیجا گیا تھا۔ اس خط کے بہرحال کچھ اقتباسات مندرجہ ذیل ہیں۔

ہمایوں لکھتا ہے کہ "اس دور کے مصوروں اور لاثانی شخصیتوں کا ایک گروہ جو عراق اور خراسان میں میری خدمت میں پیش ہوا تھا انھیں انعام و اکرام سے نوازا گیا تھا۔ یہ گروہ شوال 959ھ یعنی اکتوبر 1552ء میں پھر میرے پاس آیا اور دوبارہ ان پر نوازشیں عطا کی گئیں۔ انھیں دربار میں بلا ہمسر لوگوں کی بہ نسبت زیادہ احترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ ان میں سب سے مشہور اور لاثانی شخصیت کا مالک میر سید علی معتمد ہے جو فن مصوری میں یکتا ہے۔ اس نے ایک چوگان کھیل کے میدان کی تصویر بنائی ہے جس میں دو گھوڑ سوار دکھلائے گئے ہیں۔ ان میں سے ایک سوار اپنا گھوڑا دوڑاتے ہوئے آتا ہے۔ دوسرے سرے پر دوسرا گھوڑا سوار کھڑا ہے۔ ایک پیادہ اس کے ہاتھ میں چوگان (پولو کھیلنے کی ہاکی) دیتا ہے۔ برنج کے ہر ایک سرے پر اس نے دو چوگان کے کھمبے (گول کے کھمبوں کی طرح) بنائے اور برنج کے ہر کونے پر مندرجہ ذیل شعر لکھ دیا ہے

درون دانہ صد خرمن آمد ۔ جہانے در دل یک ارزن آمد

(ترجمہ): (ایک دانے کے بیچ سیکڑوں کھلیان نکلے اور پورا سنسار باجرہ کے ایک دانے کے قلب سے نکلا)

دستخط العبد سید علی رجب 959 ھ (جون۔جولائی 1552ء)"

"دوسرا مصور مولانا عبدالصمد شیریں قلم ہے۔ جو تمام ہمعصر لوگوں سے بازی لے گیا ہے۔ اس نے ایک لمبے چوڑے میدان کی تصویر بنائی ہے جس میں لوگوں کو چوگان کھیلتے دکھایا گیا ہے۔ میدان کے دونوں طرف دو کھمبے ہیں اور سات گھوڑ سوار گیند کھیل رہے ہیں۔ پیادے پیچھے پیچھے سواروں کو چوگان دیتے جاتے ہیں۔ میدان کے بیچ میں " قبق " کی لکڑی لگی ہے۔

"ایک برنج پر اس نے ایک بڑے خوبصورت تالار (کمرہ) کی تصویر بنائی ہے۔ تالار کے اندر دو آدمیوں کو دکھایا گیا ہے جو حوض کے دوسری طرف اپنے سامنے انگیٹھی رکھے ہوئے ہیں۔ ان میں سے ایک مرغ کے کباب تیار کر رہا ہے۔ تالار کے پیچھے چار آدمی کھڑے اور چار آدمی بیٹھے دکھائے گئے ہیں۔ دو اور کھڑے ہوئے آدمیوں کی تصویریں ہیں۔ اوپر کی طرف کوٹھے پر جانے کا عجیب راستہ دکھایا گیا ہے۔ حوض کے اندر ایک نارنگی کا پیڑ دکھایا گیا ہے۔"

"ایک پوستے کے دانے پر اس نے ایک سوار کی تصویر بنائی ہے۔ دوسرے فن کاروں میں مولانا فخر صحاف ہے اس نے پوستے کے دانے میں 25 سوراخ کیے اور لاجواب فنکار استاد حوسی زرکش نے سونے چاندی کے ایسے باریک تار تیار کیے ہیں کہ ملا فخر نے چاندی کے 25 تار پوستے کے دانے کے سوراخوں میں پرو دیے۔ ان فنکاروں کے کچھ نمونے بھیجے جا رہے ہیں۔"

"اس دور کا مشہور و معروف اور لاجواب مصور مولانا دوست محمد جو کہ ہمارا پرانا خادم ہے اور اپنے دور کا مانی اور سوتا چڑھانے میں لاثانی اور خط بابری کا ماہر ہے اس کے قلم کا ایک نمونہ بھیجا جاتا ہے۔"

"میر سید علی کی مصوری کے نمونے کا ایک ورق اور مولانا عبدالصمد کی مصوری کا ایک نمونہ جس نے نوروز کی ایک تصویر تیار کی ہے۔ مولانا درویش محمد کی بنائی ہوئی ایک تصویر اور مولانا یوسف کی مصوری کا ایک ایک نمونہ بھیجا جاتا ہے۔ خدا نے چاہا تو اس کے بعد بھی ان فنکاروں کے شاہکار اور دوسرے ہنرمندوں کے نمونے بھیجے جاتے رہیں گے۔"

جب ہمایوں نے 961ھ (نومبر 1554ء) کے آخری ایام میں بیرم خاں کی مدد سے دوبارہ ہندوستان کا رخ کیا تو اس کے ساتھ مندرجہ بالا فن کار بھی تھے۔ بایزید بیات نے جن ممتاز شخصیتوں کی فہرست پیش کی ہے ان کی تعداد 231 ہے جن میں مولانا سید علی مولانا عبدالصمد اور مولانا دوست محمد مصور بالترتیب 14، 20 اور 21 نمبر پر دکھائے گئے ہیں۔ خوش قسمتی سے ماچھی واڑہ اور سرہند میں جون 1555 میں شاہ سکندر سور کو شکست فاش دے کر ہمایوں نے دہلی پہونچنے کا راستہ صاف کر لیا۔ اور وہ دوبارہ فاتح بن کر جولائی 1555 میں دہلی میں داخل ہوا۔ مختلف شہادتوں سے پتہ چلتا ہے کہ ہمایوں نے پرانے قلعہ (شیر شاہی قلعہ) میں دربار کیا اور وہیں مقیم ہوا۔ شیر شاہی قلعہ میں شیر منڈل نامی عمارت جو سہ منزلہ تھی اور شیر شاہ کے زمانے میں خانۂ تفریح و طعام کی طرح استعمال کی جاتی تھی اس کی تیسری منزل پر ہمایوں نے اپنا کتب خانہ قائم کیا تھا۔ ہمایوں یہیں بیٹھ کر اہل علم و قلم سے اکثر بحث و مباحثہ کیا کرتا تھا۔ اس شاہی کتب خانہ کا مہتمم نظام المعروف بازبہادر تھا۔ عموماً تصویر خانہ کتب خانہ کا ہی ایک حصہ ہوا کرتا تھا لہٰذا مورخین کا خیال ہے کہ ہمایوں نے اپنا نگار خانہ اسی شیر منڈل میں قائم کیا ہوگا جہاں میر سید علی۔ عبدالصمد۔ ملا فخر۔ ملا دوست۔ حوسی زرکش۔ مولانا درویش محمد

اور مولانا یوسف جیسے فن کار شاہی خدمت کے لیے مامور کیے گئے ہوں گے۔

نگار خانے کے قیام کی سند بہرحال اقبال نامۂ اکبری اور تزک جہانگیری میں لکھے ہوئے ایک واقعہ سے ہوتی ہے۔

"جب ہمایوں دارالسلطنت دہلی میں سکندر سور کو شکست دے کر آیا تو باپ کے اشارے سے شہزادہ اکبر تصویر خانہ میں تصویر بنانے کی مشق کرتا تھا۔ میر سید علی مصور اس کو بدیع صنعت کی راہ روشن بتلاتا تھا۔ اکبر ایک دن تصویر خانے میں بیٹھا تھا۔ مرقعے کھلے تھے۔ مصور حاضر تھے۔ ہر شخص اپنی دستکاری میں معروف تھا۔ اکبر نے ایک تصویر کھینچی کہ گویا ایک شخص کا سر۔ ہاتھ پاؤں الگ الگ کٹے پڑے ہیں۔ کسی نے عرض کی کہ حضور یہ کس کی تصویر ہے؟ کہا ہیموں کی۔" غالباً یہ واقعہ نومبر 1555. کا ہے۔

ہمایوں کے عہد کی مستند تصاویر بہت کمیاب ہیں لیکن میرے خیال میں دو تصاویر ایسی ہیں جن سے ہمایوں کے زمانے کی مصوری کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ شاہی کتب خانہ تہران کے مجموعہ میں دستخط شدہ (1551) مولانا عبدالصمد کی بنائی ہوئی ایک تصویر ہے جو داستان لیلیٰ مجنوں سے منسوب کی جا سکتی ہے۔ اس تصویر کے دراصل دو حصے ہیں۔ تصویر کی بالائی سطح پر ایک باغ کا منظر ہے جس میں سرو کے نزدیک دو نوجوان بیٹھے دکھائے گئے ہیں۔ اُن میں سے ایک ساز بجا رہا ہے۔ آسمان پر کئی چڑیوں کو پرواز کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ تصویر کے وسط میں ایک چشمہ بہہ رہا ہے۔ جنوبی سطح پر ایک پہاڑی کا منظر ہے جس میں مجنوں کو مختلف وحشی جانوروں کے درمیان بیٹھے دکھایا گیا ہے۔ اس تصویر کی پوری ساخت ایرانی طرز پر ہے لیکن میرا خیال ہے کہ اس تصویر پر بعد میں کسی نے عبدالصمد کے دستخط کر دیے ہیں کیونکہ یہ تصویر عبدالصمد کی بنائی ہوئی اس مستند تصویر سے جس میں اکبر کو اپنی بنائی ہوئی ایک تصویر کو ہمایوں کو نذر کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے قدرے مختلف ہے۔ یہ دراصل ہمایوں کے نگار خانے کی تصویر ہے جو بڑے دلچسپ انداز میں مرتب کی گئی ہے۔ اس میں ایک دو منزلہ عمارت ہے جس کے ساتھ ایک چنار کے درخت پر مچان بنایا گیا ہے جہاں شہزادہ اکبر اپنی ایک تصویر ہمایوں کے نذر کر رہا ہے۔ دوسرے مصور اپنے کام میں مشغول دکھائے گئے ہیں۔ یہ تصویر بھی مکمل طور سے ایرانی وضع کی ہے۔ آرائشی انداز تفاصیل۔ باریک خطوط۔ امتیازی۔ شوخ اور متضاد رنگوں کا استعمال۔ رسمی ایرانی خیالانہ طرز غرضیکہ سبھی اس تصویر میں ایرانی ہے۔ ان دو تصاویر سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ہمایوں کے عہد میں ہندوستانی مروجہ اسلوب کا اس نگار خانے میں دخل نہیں ہوا تھا۔

بدقسمتی سے ہمایوں کی عمر نے زیادہ وفا نہ کی اور وہ اپنے اسی کتب خانہ "شیر منڈل" کی سیڑھیوں پر سے اترتے ہوئے پھسل کر جنوری 1556 کو انتقال کر گیا۔

دورِ اکبر 1556 — 1605

جب ہمایوں کی وفات ہوئی تو اکبر کلانور ضلع گورداسپور میں سکندر سور کے خلاف جنگ کر رہا تھا۔ حالانکہ اس خبر کو وہاں پہنچنے میں قدرے دیر ہوئی لیکن جیسے ہی سپہ سالار بیرم خاں کو اس کی اطلاع ہوئی اس نے کلانور کے ایک باغ میں 14 فروری 1556. کو ایک سادہ سی تقریب میں 14 سالہ اکبر کو ہندوستان کا شہنشاہ بنا دیا۔ اُدھر ہمایوں نے سات مہینے پہلے جس شاہی اسٹوڈیو کی بنیاد رکھی تھی اس کے تمام اراکین کی امیدوں پر پانی پڑ گیا تھا۔ کیونکہ اس نگار خانے کے سبھی مصور اپنا وطن ایران چھوڑ کر ہندوستان آ گئے تھے اور اکبر جیسے کمسن بادشاہ

سے کسی قسم کی توقع رکھنا عقل سے بعید تھا۔ دوسرے بادشاہ بذاتِ خود سردار بیرم خاں کی سرپرستی میں تھا۔ اُدھر چاروں طرف سے مغلیہ حکومت کے تمام دشمن دلّی کے تخت کو دوبارہ حاصل کرنے کے لیے پر تول رہے تھے۔ جیسا کہ مغل سرداروں کو پہلے سے ہی خدشہ تھا۔ ہیموں بقال نے چنار سے طوفان کی طرح کوچ کیا اور راستے کے تمام علاقوں کو سر کرتا ہوا آخرکار ماہ اکتوبر 1556 میں دلّی پہونچ کر اسے اپنے قبضہ میں لے لیا لیکن اکبر نے بیرم خاں کی مدد سے 5 نومبر 1556 کو ہیموں کو پانی پت کے میدان میں شکست فاش دے دی۔ اس کے بعد 6 نومبر 1556 کو اکبر فاتح کی حیثیت سے دلّی میں داخل ہوا جہاں اسے شاہی مغل تخت پر بٹھایا گیا۔ اس کے فوراً بعد ہی آگرہ پر بھی قبضہ کر لیا گیا۔ لیکن اکبر کو قدرے سکون نہ مل سکا، اسے بغاوت فرو کرنے کے لیے پھر پنجاب جانا پڑا۔ یہ مہم ختم کرنے کے بعد وہ پھر اپریل 1558 میں دلّی آیا لیکن ایک روایت کے مطابق اس بار دلّی آنا بدشگون ثابت ہوا کیونکہ وہ ایک دفعہ ہلاک ہوتے ہوتے بچ گیا۔ لہذا امراء کی رائے یہ ہوئی کہ دارالخلافہ دلّی کے بجائے آگرہ منتقل کر دیا جائے لہٰذا اسی فیصلہ کے تحت دربارِ مغلیہ مع تمام شاہی اداروں کے دلّی سے آگرہ منتقل ہو گیا۔ ظاہر ہے کہ ان اداروں میں شاہی نگارخانہ بھی تھا۔

اکبر کے زمانے کی مصوری سے متعلق جو بھی واقعات ملتے ہیں ان کے بنیادی ذرائع ابوالفضل، بدایونی اور علاؤالدولہ کاہی کی تصنیفات ہیں۔ بہرحال سب سے زیادہ مواد اکبرنامہ کے دوسرے حصہ آئینِ اکبری کے آئین 34 اور 35 میں شاہی نگارخانے کے متعلق ملتا ہے۔ جو چند صفحات پر مشتمل ہے اور جس کا ترجمہ مولوی فدا حسین کی زبان میں حسب ذیل ہے۔

"شبیہ کشی جس کو عرف عام میں تصویر کہتے ہیں تفریح و جانفشانی کا بہترین نتیجہ ہے۔ جہاں پناہ کو اس فن لطیف سے ابتدائے عمر سے ذوق شوق ہے اور ہمیشہ اس امر پر توجہ فرماتے ہیں کہ اس فن کو روز افزوں ترقی ہو۔ قبلۂ عالم کی قدردانی و پرورش سے اس دلکش جادو نگاری کو انتہائی ترقی ہوئی اور ایک گروہ کثیر اس فن کا یکتائے روزگار استاد بن گیا۔ معمول ہے کہ داروغہ و تبگچی ہر ہفتے ہر شخص کا کام ملاحظۂ عالی میں پیش کرتے ہیں اور ہر مصوّر کو اس کے کام و کمال کے مطابق انعام و اضافۂ تنخواہ سے سرفراز فرمایا جاتا ہے۔ قبلۂ عالم کے دستِ شفقت نے اہلِ عالم کی چشم بینش کو آگاہی کے سُرمہ سے روشن فرمایا اور تصاویر کی قدر و طلب کی گرم بازاری ہوئی۔ رنگ آمیزی کا فن معراجِ کمال کو پہونچا اور صفائی و لطافت کو روز افزوں ترقی نصیب ہوئی۔ جادو نگار ہنرمند پیدا ہوئے جن کے کمال نے بہزاد کی نادرہ کاری اور اہلِ فرنگ کی سحرپردازی کے جو تمام عالم میں مشہور و معروف ہے انبار کے انبار لگا دیئے۔

"کام کی نزاکت اور نقش و نگار کی صفائی اور ہاتھ کی قوتِ کشید نے وہ مرتبہ حاصل کیا کہ ان کامل فن استادوں کی تصویرکشی نے جمادی اجسام کو مرتبۂ حیوانیت عطا کر دیا اور بے جان اشیاء تصویر کے ذریعہ سے جیتی جاگتی صورتیں نظر آنے لگیں۔ سو سے زائد اس فن کے استاد پیدا ہو گئے۔ جو گروہ کہ پایۂ کمال کے قریب ہے یا وہ طبقہ جس نے ابھی نصف راہ طے کی ہے اندازۂ حساب سے باہر ہیں۔ اہلِ ہند کا کیا ذکر کروں کہ کیسی حقیقت طرازی کی۔ ان باکمال استادوں نے ایسی تصویریں تیار کیں جن کا مثل خواب و خیال میں بھی دکھائی نہ دیتا تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ تمام عالم میں اس جادو نگاری کا نشان کم تر مل سکے گا۔

" باکمال استادوں میں ایک شخص میر سید علی تبریزی ہے۔ اس مصوّر نے اپنے باپ سے اس فن کی ابتدائی تعلیم حاصل کی اور قبلۂ عالم کے سایۂ عاطفت میں کمال کو پہونچ کر نامور ہوا۔ اور ستارۂ اقبال نے عروج پر آکر مصوّر مذکور کو کامیاب و بامراد بنایا۔ اس فن کا دوسرا جادو نگار استاد خواجہ عبدالصمد شیریں قلم ہے۔ اس نامور شخص نے اگرچہ اس فن کو ابتدائے ملازمت سے پیشتر ہی سیکھ لیا تھا لیکن ملازمت کے بعد قبلۂ عالم کی تعلیم و حضرت کی نکتہ آموزی کی برکت سے پایۂ تکمیل کو پہونچا۔ شیریں قلم نے بیشتر شاگردوں کو استاد زمانہ بنا دیا۔

" دسونت۔ یہ شخص قوم کا کہار ہے۔ اس کارخانے میں ملازم تھا در و دیوار پر نقش و تصویر بنایا کرتا تھا ایک روز جہاں پناہ کی نگاہ پڑی اور حضرت نے اپنی دور بینی سے اس کے ابتدائی نقوش سے جوہر طبیعت کا اندازہ کرکے اسے خواجہ عبدالصمد کے سپرد کیا۔ شیریں قلم کی تعلیم سے دسونت قلیل مدّت میں یکتائے زمانہ ہو کر باکمال مصوّر ہوگیا۔

" بساون۔ طرح افگنی۔ چہرہ کشی و رنگ آمیزی و مانند نگاری وغیرہ اس فن کی دیگر صنعتوں میں یگانۂ زمانہ ہوا۔ بعض ماہرین فن اس کو دسونت پر ترجیح دیتے ہیں۔

ان کے علاوہ کیسو و لعل و مکند و مشکین و فرخ قلمان و مادھو و جگن و مہیش و کھیم کرن و تارا و سانولہ و ہربنس اور رام جو اس فن کے طلبا تھے بادشاہ رعیت نواز و ہنرمند و باکمال استادوں کی شفقت سے اپنے فن میں نامور مشہور ہوئے۔ حیرت انگیز امر یہ ہے کہ مجاز اور صورت گری کی گرم بازاری نے جو دراصل اس سے پیشتر خواب غفلت کا دل خوش کن نظارہ ہے حقیقت و آگاہی کے جسم میں جان ڈال دی اور ناشناسائی کے مریض دوائے درد پاکر صحت یاب ہوئے۔ تقلید پرست و تصویر دشمن افراد کی چشم بصیرت وا ہوئی اور ہر فرد و بشر کو مجاز میں حقیقت کا جلوہ نظر آنے لگا۔

" ایک روز قبلۂ عالم نے خلوت کدہ میں جہاں صرف مریدانِ سعادتمند کا مجمع تھا فرمایا کہ ایک گروہ فن تصویر کشی کا دشمن ہے اور اس پیشے کے معائب بیان کرتا ہے لیکن اُن کے اقوال و دلائل کو دل قبول نہیں کرتا بلکہ قرین قیاس و عقل یہ ہے کہ مصوّر اکثر طبقات انسانی سے زیادہ خداشناس ہو سکتا ہے اس لیے کہ یہ شخص جانور کی تصویر اُتارنے میں اُس کے ہر عضو کی شبیہ کھینچتا ہے اور تصویر کو تمام کرکے جب یہ دیکھتا ہے کہ باوجود اس ظاہری سحر نگاری کے وہ اس میں روح پھونکنے سے عاجز ہے تو اس کو خالق مطلق کی قدرت کاملہ کا اندازہ ہو جاتا ہے اور صانع باکمال کے آگے سربسجدہ ہو جاتا ہے۔

" جس طرح کہ فن تصویر کشی معراج کمال کو پہونچا اسی طرح فن مذکور نے عجیب و غریب نمونے و کارنامے بھی اپنی یادگار چھوڑے جنھوں نے اہل عالم کو حیرت میں مبتلا کر دیا۔ فارسی نثر و نظم کی کتابیں تصویر و نقوش سے آراستہ کی گئیں اور ان کے دلچسپ بیانات و واقعات کے اوراق و فصول میں سحر نگاری سے کام لیا گیا۔ داستانِ امیر حمزہ بارہ جلدوں میں تقسیم کی گئی اور اس کتاب میں ایک ہزار چار سو حیرت انگیز تصویریں بنائی گئیں جن سے ناظرین استعجاب میں مبتلا ہو گئے۔

" چنگیز نامہ۔ ظفر نامہ۔ اکبر نامہ۔ رزم نامہ۔ رامائن و نل دمن۔ کلیلہ و دمنہ و عیار دانش وغیرہ کتابیں بہترین نقوش و تصاویر سے آراستہ

موتیوں کی گئیں۔ قاعدہ یہ تھا کہ قبلۂ عالم خود جائے تصویر پر نشان بنا دیتے تھے اور ہنرمند استاد اس مقام پر سحرکاری کرتے تھے۔ حضرت کے حکم سے ملازمین بارگاہ کی تصویریں بھی کھینچی گئیں اور ان مختلف تصاویر کے مجموعے سے ایک بہت بڑی کتاب تیار ہوئی۔ اس کتاب نے مُردوں کو حیاتِ تازہ اور زندوں کو زندگی جاوید عطا کی۔ جس طرح کہ عہد معدلت میں مصوروں کی قدر و قیمت میں صد چند اضافہ ہوا اسی طرح نقاش و مذہب و جدول کش و جدول آرا و جلد ساز وغیرہ کی بھی گرم بازاری ہوئی اور ہر چہار گروہ عطیات و انعام و اکرام سے سرفراز و شاد کام ہوا۔ بے شمار منصب دار، احدی و سوار اس سررشتے کی خدمت پر مامور ہو کر ممتاز و معزز ہوئے۔ پیادوں کی تنخواہ ایک ہزار دو سو دام سے زیادہ اور چھ سو دام سے کم نہیں ہے"۔

اس مختصر تذکرہ کے علاوہ پیمائش رنگ اور خطاطی پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ فن خطاطی کو فن تصویر سے کہیں زیادہ بلند اور عالی مرتبہ سمجھا جاتا تھا۔ ابوالفضل نے خط کی فضیلت بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "(خط) قدیم استادوں کے تجربات سے آگاہ کرتا ہے اور اس واقفیت سے عقل و فہم میں ترقی نصیب ہوتی ہے .... خط حسن پرستوں کی نگاہ میں ایک مقید و محدود جلوہ گاہ نور ہے اور دور بین حضرات کی دانست میں جام جہاں نما ہے جس میں عالم کی سیر آسانی سے ممکن ہے۔ خط قلم آفرینش کا ایک روحانی نقطہ اور دستِ تقدیر کے ہاتھ کے نوشتے سے آسمانی کتابیہ ہے خط سخن کا راز دار اور قلم ہاتھ کی زبان ہے" وغیرہ وغیرہ۔

بہرحال ابوالفضل نے شاہی نگارخانے کے کچھ پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے اور اس سے ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ تصویر کے کیا معنی سمجھے جاتے تھے۔ کس طرح اس فن کو دربار میں ترقی حاصل ہوئی۔ مصوروں کی تعداد کیا تھی۔ اکبر کا بذاتِ خود فن مصوری کے متعلق کیا نظریہ تھا۔ کون کون سی کتابیں مرقع کی گئیں۔ مصوروں کی سماجی حیثیت کیا تھی اور انھیں کتنی تنخواہیں ملا کرتی تھیں وغیرہ وغیرہ۔ بہرحال ان حوالوں سے دورِ حاضرہ کے ناقدین کو مزید تحقیق کرنے میں بڑی مدد ملی ہے جس کا سلسلہ جاری ہے۔

راقم الحروف کی تحقیق کے نقطۂ نظر سے اکبری مصوری کے تین خاص دور ہیں۔ جو حسبِ ذیل ہیں۔ چوتھا دور بہت مختصر تھا جس میں جہانگیری اثرات ملنا شروع ہو جاتے ہیں۔

(ا) آگرہ اسٹوڈیو (1558 - 1572)

قلمی مرقع نسخے اور تاریخ مرقع

1 - داستان امیر حمزہ (غالباً 1558 — 1573)

2 - طلسم اور صنعتہ البروج (غالباً 1567 - 1570)

3 - دول رانی خضر خاں (بتاریخ 1568)

4 - طوطی نامہ (غالباً 1560 - 1568)

5 - انوار سہیلی (بتاریخ 1570)

(ب) فتح پور سیکری اسٹوڈیو (1573 - 1585)

قلمی مرقع نسخے اور دیگر تصاویر اور تاریخ مرقع

1۔ تاریخ خاندان تیموریہ (غالباً 1580 — 1573)

2۔ دیواری تصاویر (غالباً 1582 - 1573)

3۔ گلستان سعدی (بتاریخ 1581)

4۔ تاریخ الفی (غالباً 1590 - 1582)

5۔ رام نامہ (غالباً 1589 - 1582)

6۔ داراب نامہ (غالباً 1585)

(ج) لاہور اسٹوڈیو (1601 - 1585)

قلمی مرقعے نسخے اور تاریخ مرقع

1۔ دیوان انوری (بتاریخ 1588)

2۔ رامائن (بتاریخ 1589)

3۔ دیوان حافظ (غالباً 1590 کی دہائی میں)

4۔ دیوان شاہی (غالباً 1595)

5۔ بہارستان جامی (غالباً 1595)

6۔ جامع التواریخ (غالباً 1596)

7۔ خمسہ امیر خسرو (غالباً 1597 — 1598)

8۔ بابر نامہ (1597)

9۔ جوگ وشسشٹ (1598 - 1697)

10۔ عجائب المخلوقات (غالباً 1600)

11۔ عیار دانش (غالباً 1600)

12۔ اکبر نامہ (1601 - 1589)

(د) آگرہ اسٹوڈیو (1605 - 1603)

قلمی مرقع نسخے اور تاریخ مرقع

1۔ نفحات الانس (بتاریخ 1603)

آگرہ اسٹوڈیو:

داستانِ امیر حمزہ : حضرت امیر حمزہؓ حضرت محمد صلعم کے چچا تھے جنھوں نے اسلام قبول کر کے اسے تبلیغ کرنے کے سلسلے میں بڑے بڑے جنگی کارنامے انجام دیئے ان تمام داستانوں میں ایرانی شہزادی کے ساتھ آپ کی عشقیہ داستان بھی شامل ہے۔ ابھی تک مورخین کا خیال تھا کہ ہمایوں نے ایرانی مصوّروں یعنی میر سید علی اور خواجہ عبدالصمد کو اپنے دربار میں تقرر کر کے داستان امیر حمزہ کو مرقع کرنے کا حکم دیا تھا ۔ اس قیاس آرائی میں بڑے بڑے مورخ جیسے ونسنٹ اسمتھ ۔ پرسی براؤن اور لارنس بنیان بھی شامل تھے لیکن رائے کرشن داس غالباً پہلے مُورّخ تھے جنھوں نے اپنی تحقیق کے مطابق اس قیاس کو بے سند قرار دیا کیونکہ کیونکہ ہمایوں کے ہمعصر مورخین نے مذکورہ دعوے کی کوئی سند نہیں پیش کی ہے حالانکہ ہمایوں کے دورِ سلطنت کے بہت سے تاریخی دستاویز ابھی تک موجود ہیں جن میں "تذکرۂ ہمایوں واکبر"، "ہمایوں نامہ" اور "تاریخ ہمایوں شاہی" قابلِ ذکر ہیں ۔

رائے کرشن داس نے مُلّا بدایونی کو سند مان کر اپنی دلیل اس طرح پیش کی ہے کہ "بدایونی نے 1582 کے واقعات بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "حمزہ نامہ" اور "شاہ نامہ" کا کام ختم ہو جانے پر جس میں 15 برس کا عرصہ لگا ، مہابھارت پر کام شروع کیا گیا۔ لہٰذا آسانی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ حمزہ نامہ کا کام 1567 سے 1582 تک ہوا" لیکن اگر اس دعوے کو مان بھی لیا جائے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر حمزہ نامہ 1567 یعنی اکبر کے بارھویں سنہ جلوس میں شروع ہوا تو آخر شروع کے ان بارہ سالوں میں شاہی اسٹوڈیو میں کیا ہوتا رہا ۔ اس پر مزید تحقیق کرنا ضروری ہے کیونکہ یہ یقین کرنا قطعی مشکل ہے کہ ایک دہائی تک اس اسٹوڈیو میں کوئی کام ہی نہیں ہوا ۔ اس کے علاوہ تاریخی شہادت کے سلسلے میں فقط بدایونی کو مستند نہیں تصوّر کیا جا سکتا جبکہ بدایونی نے بذات خود دوسرے ہمعصر موّرخوں کی تصانیف کا سہارا لیا ہے۔

اس سلسلے میں ایک حوالہ دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا جس میں ایس۔ سی۔ ویلش جونیر نے (غالباً رائے کرشن داس کی تھیوری کے جواب میں) اپنے مقالہ "اوّلین دور کی مغل مصوّری" "آرٹس اور فیشلس" میں ڈاکٹر محمد عبداللہ چغتائی کے ایک مضمون "میر سید علی تبریزی" کا حوالہ دیا جو پاکستان کوارٹرلی ۔ جلد 4 نمبر 4 کراچی 1954 صفحات 26 ـ 25 میں شائع ہوا ہے۔ ڈاکٹر چغتائی نے اس مضمون میں مُلّا علاءالدولہ کامی قزوینی کے نسخہ نفائس الماثر کے صفحہ 52 ب پر لکھے ہوئے لفظ "حضرت اعلیٰ" سے مراد ہمایوں لیا ہے جس میں داستان امیر حمزہ کی مرقع نگاری کا حوالہ ملتا ہے اور اس طرح ویلش اور چغتائی نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ "داستان امیر حمزہ" کو ہمایوں کے حکم سے مرقع کیا گیا لیکن کام پورا نہیں ہوا اور وہ اکبر کے دور میں جا کر ختم ہوا لیکن اس سلسلے میں غالباً چغتائی نے کچھ جلد بازی سے کام لیا تھا کیونکہ علاءالدولہ کامی نے اپنے دیباچہ میں یہ وضاحت کر دی ہے کہ "حضرت اعلیٰ" سے مراد محمد جلال الدین اکبر ہے اور 'جنّت آشیانی' سے مراد ہمایوں اور 'فردوس مکانی' سے مراد بابر بادشاہ ہے۔ ملاحظہ کے لیے کامی کے حوالے حسب ذیل ہیں ۔

"مدّت ہفت سال است کہ میر مذکور (میر سید علی) حسب الحکم "حضرت اعلیٰ" در کتاب خانہ عالی بتزئین و تصویر مجالس قصۂ امیر حمزہ مشغول است و در تمام آں کتاب بدائع انتساب کہ از مخترعات خاطر وقار حضرت اعلیٰ ست

اہتمام مینا نمرو المحق آں کتابی ست کہ تا اوراق سپہر مینا گوں از تصویر کواکب ثواقب زیب و آسائش یافتہ نظیر آں بچشم دیدہ و رندیدہ و تا اطباق سفینۂ گردوں از چہرہ کشائی ماہ و خورشید زینت و نمائش گرفتہ دست تقدیر ہمچناں نسخہ ہر لوح خیال نکشیدہ ..." (صفحہ 52 ب، نفائس الماثر۔ آزاد لائبریری علی گڑھ)

دیباچہ کے متعلقہ اقتباسات مندرجہ ذیل ہیں :

" در طی ایں روایات مراد از حضرت اعلیٰ نواب کامیاب گردوں جناب حضرت جلال الدین محمد اکبر بادشاہ غازی ست خلد اللہ ملکہ و سلطانہ کہ غرض اصلی بلکہ علت غائی ازیں جمع و تالیف بیان از شمۂ فتوحات و محامد ذات و شرذمہ از توفیقات و مکارم صفات آنحضرت است۔ مؤلفہ۔

" پیش از ذکر حکایت عنوان فسانہ الیست مقصود ذکر تست و دیگر ہا بہانہ الیست و از حضرت "جنت آشیانی" مقصود عالی حضرت بادشاہ غفران پناہ و غفران دستگاہ نصیر الدین ہمایوں بادشاہ غازی و از حضرت "فردوس مکانی" غرض اعلیٰ حضرت بادشاہ۔ جہاہ حقائق و معارف دستگاہ ظہیر الدین محمد بابر بادشاہ غازی ست انار اللہ برہانہما "

بہر حال میرے خیال میں کاتی کا "نفائس الماثر" ایک ایسا نسخہ ہے جس سے کسی حد تک "داستان امیر حمزہ" کی تاریخ متعین کی جا سکتی ہے۔ علاء الدولہ نے لکھا ہے کہ وہ 1564 میں قزوین میں تھا اور 1566 میں لاہور آیا اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ تقریباً 1525 میں ہندوستان میں داخل ہو چکا تھا اور اس نے اپنی یادداشت کے لیے ہندوستان کے حالات قلمبند کرنا شروع کر دیے تھے اور جب وہ آگرہ پہونچا تو اس نے دیکھا کہ "سات سال کا عرصہ ہو چکا تھا کہ حسب الحکم حضرت اعلیٰ (اکبر) میر سیّد علی تبریزی شاہی کتب خانہ میں قصہ امیر حمزہ کو تزئین کرنے کا کام پورا کرنے میں مصروف ہیں" اس حساب سے مرقع داستان امیر حمزہ 1558 میں شروع ہوا اور 15 برس کے عرصہ کے بعد یعنی 1573 میں ختم ہوا۔ اس طرح 12 سال کا خالی وقفہ جو رائے کرشن داس کی متعینہ تاریخ سے پیدا ہوتا ہے وہ ختم ہو جاتا ہے۔

شاہنواز خاں ماثر الامراء میں لکھتے ہیں کہ اکبر کو امیر حمزہؓ کی داستان جو 360 کہانیوں پر مشتمل ہے بہت محبوب تھی اور وہ اپنے حرم میں ایک کہانی سنانے والے کی طرح اس داستان کو بیان کیا کرتا تھا۔ اس نے اس داستان کو 12 جلدوں میں منقسم کر کے شروع سے آخیر تک مرقع کروائی۔ ہر جلد میں سو ورق تھے اور ہر ورق تقریباً آدھ گز لمبا تھا۔ ہر ورق میں دو تصاویر تھیں اور ہر تصویر کے سامنے خواجہ عطاء اللہ منشی قزوینی نے متعلقہ داستان اپنے خوبصورت قلم سے تحریر کی ہے۔ بہزاد جیسے فنی استعداد رکھنے والے 50 مصوروں کو پہلے نادر الملک ہمایوں شاہی سیّد علی جدائی تبریزی کی قیادت میں یہ کام سونپا گیا لیکن بعد میں خواجہ عبد الصمد شیرازی شیریں قلم نے اسے پورا کروایا۔ کسی بھی بادشاہ کے دور حکومت میں ایسا نایاب مرقع نہیں ملتا۔ اس طرح اس نسخہ میں کل 2400 تصاویر تھیں لیکن دنیا کے مختلف اداروں میں اس نسخہ کی تقریباً 141 تصاویر اب بھی محفوظ ہیں بقیہ اوراق یا تو برباد ہو چکے ہیں یا ابھی ہیں ان کا علم نہیں ہوا ہے کیونکہ اکثر لوگ ایسے نسخوں کی تاریخی اہمیت کے پیش نظر

انھیں چھپائے رکھتے ہیں ۔ بہرحال جن مجموعوں کا ہمیں علم ہے وہ حسب ذیل ہیں ۔

فٹسزولیم میوزیم ۔ کیمبرج	2 اوراق	میٹرو پالیٹن میوزیم آف آرٹ ۔ امریکہ	5 اوراق
حیدرآباد میوزیم ۔ حیدرآباد	1 „	بوسٹن میوزیم ۔ امریکہ	2 „
اے۔ سی ۔ اردشیر کلکشن ۔ بمبئی	1 „	بروکلین میوزیم ۔ امریکہ	4 „
چسٹر بیٹی کلکشن ۔ ڈبلن	2 „	بھارت کلا بھون ۔ بنارس	3 „
میوزیم فار آرٹ اینڈ انڈسٹری ۔ ویانا	61 „	کاؤس جی جہانگیر کلکشن ۔ بمبئی	1 „
ساؤتھ کینگسٹن میوزیم ۔ لندن	25 „	بڑودہ پکچر گیلری	1 „
وکٹوریہ البرٹ میوزیم ۔ لندن	28 „	برٹش میوزیم ۔ لندن	5 „
		چنڈی گڑھ میوزیم	1 „

یہ تصاویر بہت عمدہ باریک کپڑے پر بنی ہوئی ہیں ۔ جیسا کہ مندرجہ بالا حوالے سے پتہ چلتا ہے کہ اس نسخہ کی تیاری کے لیے 50 مصوروں کو لگایا گیا تھا لیکن شاہنواز خاں نے ان کے نام نہیں بتائے اور نہ ہی ان تصاویر پر کہیں نام تحریر کیے ہوئے ہیں ۔ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ اس نسخہ کی تکمیل کے لیے مقامی مصوروں کی مدد لی گئی ہوگی ۔ کیونکہ بعض تصاویر میں ہندوستانی ہم عصر مصوری کے نشانات واضح طور پر دکھائی دیتے ہیں ۔ مثلاً ایک تصویر بنام " بھوتا ہوا دیو زمرد " میں اوپری دائیں جانب ایک گاؤں کا منظر ہے جس میں دو عورتیں جو بالکل ہندوستانی وضع میں ملبوس ہیں کنویں سے پانی بھر رہی ہیں ۔ پاس ہی کچھ بھینسیں اور ایک چھوٹا سا ہے ۔ ایک آدمی بھینس سے دودھ دوہ رہا ہے اور کچھ چھپر کے گھر دکھائے گئے ہیں ۔ بظاہر اس حصے کا تصویر کے موضوع سے کوئی تعلق نظر نہیں آتا ۔ دراصل مصور نے جگہ کو پُر کرنے کی غرض سے غالباً یہ منظر وہاں پر دکھا دیا لیکن جس مصور نے یہ تصویر بنائی ہے اس کا ہندوستانی دیہی سماج سے گہرا تعلق معلوم ہوتا ہے کیونکہ تصویر کے اس حصے میں بغیر کسی تصنع کے بڑی سادگی کے ساتھ دیہی ماحول کی عکاسی کی گئی ہے لیکن تصویر کے دوسرے حصوں میں ایرانی اثرات جلوہ گر ہیں یعنی خصوصی انداز کی ایرانی پوشاکیں آرائشی طرز میں پھول دار جھاڑی بوٹیاں ۔ پیڑ پودے ۔ سپاٹ رنگ آمیزی ۔ باریک خطوط اور مسجع نگاری سبھی ایرانی ہراتی اسلوب پر مبنی ہیں ۔ اس طرح نسخہ امیر حمزہ کی تصاویر میں مختلف مقامی اثرات اور ایرانی روایات یکجا کام کرتے نظر آتے ہیں ۔

طلسم و منطقہ البروج : یہ مرقع نسخہ رضا لائبریری رام پور کے کلکشن میں ہے ۔ اس کے 16 اوراق (سائز 13 × 18) کے دونوں صفحات پر تصاویر بنی ہوئی ہیں ۔ یہ تصاویر کاغذ پر بنا کر نفیس کپڑے پر چپکا دی گئی ہیں ۔ ان تصاویر پر نہ ہی کسی مصور کے دستخط ہیں اور نہ ہی کہیں ایسی عبارت ملتی ہے جس سے یہ اندازہ لگ سکے کہ یہ نسخہ کس کی ایما پر تیار کیا گیا لیکن تصاویر کا طرز " داستان امیر حمزہ " کے فنی اسلوب سے بہت ملتا جلتا ہے لہٰذا یہ اندازہ لگایا گیا ہے کہ یہ نسخہ

"داستان امیر حمزہ" کا ہمعصر ہے اور غالباً اکبر کی ایما پر تیار ہوا۔ اس نسخہ میں طلسمات کے موضوع پر تصاویر بنائی گئی ہیں جو بڑی دلچسپ ہیں۔ بناوٹ میں قدرتی عنصر زیادہ ہے خصوصاً تصاویر کے پس منظر میں جو قدرتی مناظر پیش کیے گئے ہیں ان کی اپنی ہی انفرادیت ہے۔ یہاں تصاویر میں رمزیت سے کام لیا گیا ہے جس سے استعجابیت پیدا ہو گئی ہے۔

دیول دیوی خضر خاں یہ نسخہ راجہ انہل پور کی لڑکی دیول دیوی اور سلطان علاؤ الدین خلجی کے بڑے لڑکے شہزادہ خضر خاں کے عشق کی داستان ہے جسے خواجہ امیر خسرو نے مثنوی کی صورت میں لکھا تھا۔ اس نسخہ کی ایک نقل خط نستعلیق میں لکھی ہوئی اور 1568 کی تاریخ شدہ نیشنل میوزیم دہلی کے کلکشن میں محفوظ ہے۔ اس نسخہ میں فقط دو تصاویر ہیں۔ ایک تصویر میں شہزادہ موسیقی اور رقص سے محظوظ ہو رہا ہے اور دوسری تصویر میں شہزادہ ایک بگڑے ہوئے گھوڑے کو دیکھ رہا ہے جسے سدھارنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اوّل الذکر تصویر ایرانی طرز میں بنی ہوئی ہے لیکن دوسری تصویر میں ہندوستانی عنصر بدرجہ اتم موجود ہے، خصوصاً چوراپنچکا طرز کے بعض عناصر مثلاً تعمیراتی تنظیم اور ڈیزائن دہرائے گئے ہیں۔ جس سے پتہ چلتا ہے کہ اکبر کے دربار میں مختلف مقامی مصوروں نے اپنی ہندوستانی روایات اور ایرانی قلم کے امتزاج کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ حالانکہ یہاں ایرانی قلم کی طرح رنگوں میں چمک نہیں ہے بلکہ خشکی پن زیادہ ہے اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ ہر رنگ میں سفید رنگ کی مقدار زیادہ ہے لیکن نیلے رنگ کی ترتیب بہت عمدہ ہے۔ خطوط کی روانی میں حمزہ اسلوب کی جھلک ہے جس میں توانائی ہے۔ ماحول کے مطابق اشکال میں جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔ ہمعصر مغل خیالانہ فیشن کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ سایہ اور روشنی کے ذریعہ بدن کی گولائی۔ کپڑوں کی شکنیں بہت ہی قدرتی انداز میں ہیں۔

طوطی نامہ یہ ایک طوطے کی رومانی داستان ہے جو ضیاء الدین نے چودھویں صدی کے اوّلین حصے میں لکھی تھی۔ لیکن اس نسخہ کی ایک نقل سولھویں صدی کی چھٹی دہائی میں اکبر کے دربار میں تیار کی گئی اور اسے مرقع کیا گیا۔ اس نسخے کی بہرحال تین کاپیاں ہیں جو کلیولینڈ میوزیم۔ چسٹر بیٹی کلکشن اور بیران۔ ای۔ ایس فولے ڈی کورچ کلکشن میں ہیں۔ جو نسخہ کلیولینڈ میوزیم میں ہے اُس میں "چوراپنچکا گروپ" کے اثرات بہت زیادہ ملتے ہیں۔ اس میں ایک تصویر اکبر کے دربار کے مشہور مصور بساون کی بنائی ہوئی ہے جس میں ایک بہیلیا (چڑی مار) طوطے کی خصوصیات بیان کر رہا ہے اس تصویر میں بساون کی روایتی ہندوستانی طرز سے انسیت صاف دکھائی دیتی ہے۔

انوارِ سہیلی اس نسخہ کی ایک نقل اسکول آف اورئینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز۔ لندن یونیورسٹی کے کلکشن میں ہے یہ ابتدائی مغل مصوری کا ایسا واحد نسخہ ہے جو تاریخ شدہ ہے۔ یہ نسخہ ہندوستانی "پنج تنتر" کا فارسی ترجمہ ہے جسے مولانا نصر اللہ مصطفیٰ اور ملّا حسین واعظ کاشفی نے عربی ترجمہ "کلیلہ و دمنہ" سے کیا تھا۔ اس نسخہ میں نصیحت آمیز کہانیاں ملتی ہیں جسے مصوروں نے بہت خوبصورت طریقے سے مرقع کیا ہے۔ جانوروں کو خصوصاً زندگی سے بھرپور بنا دیا ہے۔ وہ انسانوں کی طرح بڑے ڈرامائی انداز میں کہانی کے کردار سے انصاف کرتے دکھائی دیتے ہیں ان میں زبردست نقل و حرکت ہے۔ سایہ اور روشنی

کے امتزاج سے اُن میں قدرتی رنگ بھرا گیا ہے۔ پس منظر میں زیادہ تر برگد۔ آم اور تاڑ کے درخت دکھائے گئے ہیں۔ پانی کے چشمے ایرانی اسلوب سے کافی مشابہ ہیں۔

14ویں سنہ جلوس میں یعنی 15،69 میں شہزادہ سلیم کی پیدائش کے بعد اکبر نے یہ فیصلہ کیا کہ وہ اپنا دارالخلافہ آگرہ سے فتح پور سیکری منتقل کرے گا جہاں حضرت شیخ سلیم چشتی کی درگاہ ہے اور جن کے فیض سے اکبر کو اولاد نرینہ نصیب ہوئی تھی لہٰذا فتح پور سیکری کے محلات بنانے کا کام شروع ہوا اور دیکھتے دیکھتے فقط چار سال کے عرصہ میں کم و بیش کام پورا ہو گیا لیکن مزید ابواب اور متعلقہ ادارے حسب ضرورت بعد میں بھی بنتے رہے۔ شاہی مکتب خانہ کے ہال کی لمبائی ؛ فٹ 6 انچ اور چوڑائی 28 فٹ 6 انچ تھی۔ مورخین کا خیال ہے کہ یہی جگہ خطاطوں۔ ترجمہ نگاروں اور مصوروں کے روزمرّہ کے کام کے لیے مخصوص تھی جو بادشاہ کے زیر نگرانی کام کرتے تھے۔ مندرجہ ذیل مرقع نسخے غالباً سیکری اسٹوڈیو میں تیار کیے گئے۔

تاریخ خاندان تیموریہ خدا بخش لائبریری پٹنہ میں محفوظ اس نسخہ میں 112 تصاویر ہیں۔ اس نسخہ کے ایک صفحہ پر تحریر ہے کہ اس کو پورا کرنے میں 8000 روپیہ خرچ ہوئے۔ نسخہ کے شروع میں بقلم بادشاہ شاہجہاں تحریر ہے کہ اس تاریخ میں تیمور صاحبقراں سے لیکر اکبر کے 22 ویں سنہ جلوس تک کے واقعات قلمبند کیے گئے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس میں اکبر کے 19ویں سنہ جلوس تک کے واقعات درج ہیں۔ 20 ویں۔ 21 ویں اور 22 ویں سنہ جلوس کے واقعات نہیں ہیں۔ دراصل 19ویں سنہ جلوس میں ابوالفضل کے دربار میں پہونچنے کے بعد ہی ایسا لگتا ہے کہ اس نسخہ کو یہیں تک چھوڑ دیا گیا۔ غالباً یہ طے پایا ہوگا کہ ازسرِنو اکبری تاریخ لکھی جائے جو اکبرنامہ کی صورت میں ابوالفضل نے بعد میں تیار کر کے اکبر کی خدمت میں پیش کیا۔ اس نسخہ کا نام کیا ہے اور اسے کس نے تحریر کیا ہے اس کا کوئی حوالہ نہیں ملتا۔ لیکن اس کے ایک صفحہ پر "تاریخ خاندان تیموریہ" درج ہونے کی وجہ سے مورخین نے اسے اسی نام سے موسوم کر دیا ہے۔ کسی جلد نگار نے اس نسخہ کی جلد بندی کے وقت کافی لاپرواہی برتی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ حاشیہ میں لکھے ہوئے بہت سے مصوّروں کے نام کٹ گئے ہیں۔ جو باقی بچے ہیں ان میں سے 53 مصوروں کے نام حسب ذیل ہیں۔

دسونت۔ بساون۔ مادھو کلاں۔ کیسو۔ اننت۔ ساہو۔ سورج گجراتی۔ دیوجی گجراتی۔ پریم جیو گجراتی۔ ناما۔ مینہ بہزاد مادھو خورد۔ لال۔ مکند۔ کیسو۔ جگن ناتھ۔ سانولہ۔ رام داس۔ سروان۔ تہا۔ تلسی کلاں۔ تلسی خورد۔ نند گوالیاری۔ دھنو۔ بھورہ۔ دھرم داس۔ کنک۔ جگجیون۔ اسی۔ بھوانی۔ سورجن۔ سورداس ولد ایسر۔ بھیم جیو گجراتی۔ شنکر۔ جگن۔ نارائن۔ کنہیا۔ کھیمن سنگتراش۔ منوہرا۔ پارس۔ کیسو کرن۔ منوہر۔ لوہنکا۔ ملا شاہ محمد۔ حسین نقاش۔ محمد کشمیری۔ حیدر کشمیری۔ کمال کشمیری مخلص۔ فرخ مسکین اور علی ولد مخلص

میرا خیال ہے کہ مندرجہ بالا مصور اکبر کے سنہ جلوس کی پہلی دو دہائیوں میں ہی دربار میں ملازم ہو گئے تھے اور غالباً انھیں مصوروں نے حمزہ نامہ کی تکمیل میں حصہ لیا ہوگا۔ اسی نسخہ میں کہیں اس بات کی بھی شہادت ملتی ہے کہ مصوروں نے مل جل کر ایک

نسخہ کی مرقع نگاری میں کام کرنا شروع کیا یعنی ایک ہی تصویر میں خاکہ یا طرح کسی نے تیار کی شبیہ کسی دوسرے نے اور رنگ آمیزی تیسرے نے کی لیکن جہاں تک اس نسخہ کی تصاویر کا تعلق ہے وہ انتہائی شائستہ۔ نازک دلکش اور غیر معمولی ندرت کی حامل ہیں اور واقعات کو بڑی مشاقی سے مرقع کیا گیا ہے۔

دیواری تصاویر: مورخین کا خیال ہے کہ فتح پور سیکری کے محلات کی دیواریں کسی وقت تصاویر سے مزین رہی ہوں گی کیونکہ کہیں کہیں اب بھی ان تصاویر کے نشانات باقی رہ گئے ہیں۔ 1894 میں ای۔ ڈبلیو۔ اسمتھ اپنی تصنیف مغل آرکیٹکچر آف فتح پور سیکری میں لکھتے ہیں کہ مریم زمانی کے محل کی دیواروں اور محل خاص کی خوابگاہ میں تصویروں کے نشانات باقی ہیں۔ اسمتھ نے ان نشانات کے جو خاکے پیش کیے ہیں اُن کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ یہ دو قسم کے ہیں۔ ایک وہ جو ایرانی اسلوب پر مبنی ہیں اور دوسرے وہ جو ہندوستانی طرز میں ہندوستانی موضوعات لیے ہوئے مرقع کیے گئے ہیں۔ ایرانی طرز کی تصاویر میں محل خاص کے خوابگاہ کے مشرقی دروازے کے اوپر کھڑکی کی ایک جانب ایک منظر پیش کیا گیا ہے جس میں گہرے نیلے رنگ سے آسمان دکھایا گیا ہے اور مرکزی حصے میں ایک فرشتہ ایک نوزائیدہ بچے کو ہاتھ میں لیے ہوئے ہے۔ غالباً یہاں شہزادہ سلیم کی پیدائش کا ایک تخیلی خاکہ پیش کیا گیا ہے۔ چاروں طرف پہاڑیاں ہیں اور پہاڑی کی ایک چوٹی پر ایک مور بیٹھا ہے۔

مریم زمانی کے محل کی شمالی دیوار پر ایک خوبصورت باغ کا منظر ہے جس میں چنار اور سرو کے درختوں کے درمیان مور ناچتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ اسی دیوار پر دوسری تصویر ہے جس میں ایک چنار کے پیڑ پر چڑیوں کو پھدکتے اور چہچہاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ ایک دوسری تصویر میں ایک ہاتھی نے ایک جنگلی سور کو اپنی سونڈ میں اٹھاتے ہوئے دکھایا ہے اور ایک گھوڑ سوار اپنے خنجر سے سور کو مار رہا ہے اور پیچھے سے ایک شیر کو حملہ کرتے دکھایا گیا ہے۔ شمالی مشرقی کونے کے پاس ایک مندر کی تصویر بنائی گئی ہے جو مریم زمانی کے مذہبی احساسات کی ترجمانی کرتی ہے۔

محل خاص کی خوابگاہ کے برآمدے میں بیلوں کی لڑائی کا ایک منظر ہے۔ ان کے خطوط اور بناوٹ میں اجنتا طرز مصوری کی جھلک ملتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہندوستانی دیواری تصاویر کی روایات اس وقت زندہ تھیں اور اس کے ماہرین فن اس وقت موجود تھے۔ اسی خوابگاہ کے شمالی دروازے کے قریب کچھ اس قسم کی تصویر ہے جیسے کسی ہندوستانی مندر کی دیواروں میں بت کندہ ہوتے ہوں۔ ان کی بناوٹ سے کسی ہندو مذہبی موضوع کا گمان ہوتا ہے لیکن تصویر اس قدر خستہ حالت میں ہے کہ موضوع کلیتاً واضح نہیں ہو پاتا۔ اسی کمرے کی شمالی دیوار پر ایک کشتی میں سوار کچھ مسافر دکھائے گئے ہیں۔ پس منظر میں کچھ مکانوں کو افق کے پاس دکھایا گیا ہے۔ ان خاکوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مصوروں نے تفصیلات سے گریز کیا ہے اور اصل موضوع پر زیادہ توجہ برتی گئی ہے۔ تنظیم بڑی کشادہ ہے مگر ان کی رنگ آمیزی کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا کیونکہ اس کے مستند حوالے نہیں ملتے۔

گلستانِ سعدی مرقع گلستانِ سعدی رائل ایشیاٹک سوسائٹی آف گریٹ برٹین اینڈ آئرلینڈ لندن کے کلکشن میں

محفوظ ہے۔ اس نسخہ کے آخری صفحہ پر تحریر ہے کہ اسے 1581 میں محمد حسین کشمیری زریں قلم نے فتح پور سیکری میں پورا کیا۔ یہ نسخہ 130 اوراق پر مشتمل ہے اور ہر صفحہ انتہائی مزین ہے۔ جگہ جگہ چرندوں۔ پرندوں۔ پھولوں اور پتیوں سے اس کی آرائش میں اضافہ کیا گیا ہے۔ آخری صفحہ پر دو اشخاص کی شبیہیں ہیں ایک کی عمر 45 / 40 کے قریب ہے جو ایک کاغذ پر لکھتا ہوا دکھایا گیا ہے جس پر تحریر ہے " اللہ اکبر۔ شبیہہ زریں قلم " اسی طرح سامنے دوسرا شخص ہے جس کی عمر 16 برس کے لگ بھگ ہوگی۔ یہ بھی کاغذ اور قلم لیے ہے اور کاغذ پر لکھا ہے " عمل منوہر ولد بساون " پاس ہی ایک خادم کو کھڑے ہوئے دکھایا گیا ہے۔

ہندوستانی فن مصوری کی تاریخ میں فن شبیہ کشی کو جتنا مغل دور میں عروج حاصل ہوا اس کی مثال ملنا مشکل ہے کیونکہ مغل بادشاہوں اور امراء کو اس فن سے بڑی گہری دلچسپی تھی۔ خصوصاً اکبر اپنی شبیہہ بنوانے کے لیے خود بیٹھتا تھا اور حکم عام تھا کہ اس کی سلطنت کے تمام امراء کی شبیہیں تیار کی جائیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک بڑا نادر شخصی تصاویر کا البم تیار ہوگیا۔ ابو الفضل نے لکھا ہے کہ اس البم کے وجود سے جو لوگ گذر گئے ہیں انھیں نئی زندگی ملی ہے اور جو ابھی حیات ہیں انھیں حیات ابدی مل گئی ہے۔

تاریخ الفی : 1582 میں اکبر نے حکم دیا کہ " حضرت محمدؐ کی ہجرت کی تاریخ کو اب ایک ہزار سال کا وقفہ ہو چکا ہے اور ابھی تک تاریخیں ہجرت کے دن سے ہی لکھی جاتی رہی ہیں لہٰذا یہ ضروری ہے کہ مسلم دور کی ایک ہزار سالہ تاریخ لکھی جائے جسے " تاریخ الفی " کہا جائے اور آئندہ تاریخی حساب بجائے ہجرت کی تاریخ کے وفات کی تاریخ سے رکھا جائے۔ اس کام کے لیے سات اصحاب نقیب خاں۔ شاہ فتح اللہ۔ حکیم ہمام۔ حکیم علی۔ حاجی ابراہیم سرہندی۔ مرزا نظام الدین احمد اور عبدالقادر بدایونی کو منتخب کیا گیا اور یہ فرمائش کی گئی کہ حضرت محمدؐ کی وفات کے دن سے 1592 تک کے واقعات اسلامیہ درج کیے جائیں۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کام پورا نہیں ہوا کیونکہ اس نسخہ میں 1590 کے آگے کے واقعات قلمبند نہیں ہیں حالانکہ 95 - 1594 میں اس نسخہ کی نظر ثانی کا حکم ملا تھا اس نسخہ کے اوراق برٹش میوزیم۔ کلیولینڈ میوزیم اور فریر گیلری میں منقسم بتائے جاتے ہیں۔

اس نسخہ کی تصاویر کی ترتیب و تنظیم قدرے مختلف ہے۔ غالباً مغل نسخوں کی تاریخ میں پہلی بار تصویر صفحہ کے ایک پہلو پر بنائی جانے لگی اور یہ حاشیہ سے ملی ہوئی ہوتی ہے جبکہ دوسرے نسخوں میں عموماً صفحہ کے مرکزی حصہ میں یا پھر پورے صفحہ پر تصاویر ہوتی تھیں۔ بعض جگہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تصاویر پہلے بنائی گئیں اور مسودہ بعد میں لکھا گیا کیونکہ حسب ضرورت مسودہ کی جگہ کو نکالنے کے لیے بعض دفعہ تصویر کے کسی حصے کو مٹایا ہوا لگتا ہے۔ اس طرح کہیں آدمیوں کے سر مسودہ کے اوپر دکھائی دیتے ہیں اور دھڑ مسودہ کے نیچے۔ عموماً مورخین کا خیال ہے کہ یہ مغل مصوری کی انتہائی کامیاب اور نادر نمونے ہیں لیکن گرے کا کہنا ہے کہ ان تصاویر میں انسانی شکلیں جذبات سے عاری ہیں۔ میرے خیال میں ان تصاویر کی تنظیم بڑی انفرادی حیثیت کی حامل ہے اور بڑی جدت سے کام کیا گیا ہے۔

رزم نامہ 1582 کے واقعات قلمبند کرتے ہوئے بدایونی اپنی منتخب التواریخ میں لکھتا ہے کہ اس سال ہندوؤں کی مشہور کتاب مہابھارت کے ترجمے کا کام شروع ہوا جس میں طرح طرح کے قصے۔ اخلاقی باتیں اور ہدایتیں ملتی ہیں۔ ہندو مذہب

علوم و فنون اور عبادت کے طریقے بتائے گئے ہیں۔ یہ ایک تاریخی جنگ ہے جو دو جماعتوں کورو اور پانڈو کے درمیان چار ہزار سال پہلے ہوئی تھی۔ عام لوگوں کا خیال ہے کہ یہ واقعہ 8 ہزار سال پہلے کا ہے۔ اس کتاب کا فارسی ترجمہ نقیب خان، عبدالقادر بدایونی اور شیخ سلطان تھانیسری نے مل کر 1589 میں کیا۔ اس مرقع نسخے کی اصل کاپی جے پور پیلس میوزیم کے کلکشن میں ہے اس کتاب کو مرقع کرنے کے لیے 4 لاکھ روپیہ مصوروں پر صرف کیا گیا۔ اس نسخہ میں 169 پورے صفحہ کی سائز کی تصاویر ہیں اور جن مصوروں نے تصاویر بنائی ہیں ان کے نام حاشیہ پر درج ہیں۔ یہ تصاویر تنظیم اور ترتیب کے لحاظ سے بہت زیادہ گنجان ہیں لیکن رنگ بہت چٹکیلے ہیں۔ خاکے اور خطوط ہندوستانی روایتی طرز پر ہیں، چونکہ موضوع قطعی ہندوستانی ہے لہٰذا پرانی ہند تہذیب و تمدن کا بہترین عکس یہیں دیکھنے کو ملتا ہے۔

کچھ سیاسی اور قدرتی اسباب کی بنا پر اکبر نے اپنا دارالخلافہ سیکری سے لاہور منتقل کرنے کے لیے 1582 میں حکم دیا لیکن اکبر بذات خود 1585 میں لاہور پہنچا اور 1601 تک یہیں مقیم رہا۔ لیکن اسی درمیان شہزادہ سلیم نے بغاوت کردی جس کی وجہ سے اکبر کو آگرہ واپس آنا پڑا جہاں اس کی 17 اکتوبر 1605 کو وفات ہوگئی۔ مورخین کا خیال ہے کہ دارالسلطنت کے منتقل ہونے کے ساتھ ساتھ تمام شاہی کارخانے، کتب خانہ اور نگار خانہ سبھی لاہور منتقل ہوگیا ہوگا کیونکہ مندرجہ ذیل نسخے لاہور اسٹوڈیو میں مرقع کیے گئے۔

دیوانِ انوری: اس دیوان کو 1588 میں لاہور میں مرقع کیا گیا اور اب فاگ آرٹ میوزیم کے مجموعہ میں محفوظ ہے۔ یہ نسخہ اکبری مصوری کی ایک ایسی مثال ہے جس میں نفاست اور مرقع نگاری کی بہتات دکھائی دیتی ہے۔ یہ نسخہ اتنا چھوٹا ہے کہ آسانی سے جیب میں رکھا جا سکتا ہے اور اتنے باریک کاغذ پر لکھا گیا ہے جیسے کہ تتلی کے پر ہوں۔ اس نسخے میں 15 تصاویر ہیں جو نہایت ہی باریک اور خوبصورت ہیں۔ بساون، کیم کرن، ننہا اور مسکین جیسے باکمال مصوروں نے اس نسخہ کو مرقع کیا ہے۔

رامائن: مُلّا بدایونی لکھتے ہیں کہ 1585 میں اکبر نے انھیں کچھ پنڈتوں کی مدد سے رامائن کا فارسی ترجمہ کرنے کا حکم دیا۔ یہ کام چار سال کے عرصہ میں یعنی 1589 میں ختم ہوگیا۔ اس نسخہ میں 120 جُز ہیں اور 25,000 اشلوک ہیں اور ہر اشلوک میں 65 الفاظ ہیں۔ بقول ابوالفضل اس نسخہ کو بہت خوبصورت طریقے سے مرقع کیا گیا تھا لیکن شاہی نسخہ کہیں دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے مورخین کا خیال ہے کہ وہ غالباً برباد ہوگیا ہوگا۔ بہرحال اس نسخہ کی ایک کاپی جو عبدالرحیم خانخاناں کے لیے تیار کی گئی تھی فریئر گیلری واشنگٹن میں محفوظ ہے اس میں 130 تصاویر ایسی ہیں جن میں 90 تصاویر میں 12 مندرجہ ذیل مصوروں کے نام درج ہیں۔ فاضل، کالے بہار، کمال، موہن، بشنو، مریم، نادر، قاسم، سعدی، شیام سندر، یوسف علی اور زین العابدین۔ خانخاناں نے اس نسخے کے ایک صفحہ پر تحریر کیا ہے کہ یہ نسخہ مُلّا شاہی لاہوری کی دیکھ ریکھ میں پورا ہوا۔ ان تصاویر میں رزم نامہ کی روایات کو برقرار رکھنے کی پوری کوشش کی گئی ہے۔

دیوان حافظ: سولھویں صدی کی نویں دہائی میں مرقع دیوانِ حافظ لاہور اسٹوڈیو میں تیار کیا گیا۔ اس نسخے کی تین کاپیاں

دستیاب ہو چکی ہیں۔ ایک کاپی کے کچھ اوراق برٹش میوزیم اور کچھ چسٹر بیٹی کے کلکشن میں محفوظ ہیں۔ دوسری کاپی چسٹر بیٹی اور تیسری کاپی رام پور اسٹیٹ لائبریری میں ہے جس میں 11 اکبری اسٹوڈیو کے مشہور مصوروں کی تصاویر ہیں۔ ان تصاویر میں رعنائیت اور استعجابی کیفیت بدرجہ اتم ملتی ہے۔

دیوانِ شاہی : 15ویں صدی میں آغا ملک شاہی ایران کے مشہور شاعروں میں سے ایک تھے۔ ان کے دیوان کی ایک مرقع کاپی شاہی کتب خانہ کے لیے غالباً 1595 میں لاہور میں تیار کی گئی اور اب بلیو تھکے نیشنلے۔ پیرس کے مجموعہ میں محفوظ ہے۔ اس میں بھی "دیوان حافظ" کی طرح نازکیٔ قلم کا مظاہرہ اور رعنائیت کی بہترین عکاسی کی گئی ہے۔

بہارستانِ جامی : محمد حسین کشمیری زریں قلم نے مولانا جامی کی تصنیف "بہارستان" شاہی کتب خانہ کے لیے لکھی جو اب بودلین لائبریری، آکسفورڈ کے کلکشن میں ہے۔ اس نسخہ میں کل چھ تصاویر ہیں جنھیں بساون، نرسنگھ، مسکین، مردن اور منوہر نے بنائی ہیں۔ اس نسخہ کی تصاویر دیوان حافظ سے کافی متاثر معلوم ہوتی ہیں۔ ان تصاویر میں رعنائیت کے علاوہ مصوروں نے حقیقت نگاری پر بہت زور دیا ہے۔

جامع التواریخ : تیرھویں صدی میں ایران کے مشہور مورخ مولانا رشید الدین فضل اللہ نے جامع التواریخ کے نام سے چنگیز خاں کے خاندان کی تاریخ لکھی تھی۔ لاہور اسٹوڈیو میں اس نسخہ کو نقل کرا کے مرقع کروایا گیا۔ غالباً نادر شاہ نے اپنے حملے کے دوران اس نسخہ کو اپنے ذاتی کلکشن میں لے لیا اور اب امپیریل لائبریری، تہران میں محفوظ ہے۔ اس نسخہ میں درج ہے کہ کاتب نے 27 رمضان 1004ھ کو یعنی 41 ویں سنہ جلوس میں ختم کی۔ اس نسخہ میں 304 اوراق ہیں اور 98 پورے صفحہ کے برابر تصاویر ہیں۔ ان تصاویر میں جن خصوصی مصوروں نے کام کیا ہے اُن کے اسمائے گرامی ہیں۔ بساون، لعل، مسکین، فرخ، مادھو، مُکند، کیسو کرن، دھرم داس، سانولہ، کیسو کلاں، دھنو، سورداس اور بھیم گجراتی۔ اس نسخہ میں بھی مصوروں نے شرکتِ محنت کے اصول کو اپنایا ہے یعنی ایک نے طرح بنائی دوسرے نے رنگ آمیزی کی تو تیسرے نے شبیہ کے نوک پلک درست کیے۔ "خمسۂ امیر خسرو" امیر خسرو (1253 - 1325) صوفی بزرگ فارسی کے مشہور شاعر تھے۔ ان کے کلام کی مٹھاس اور بلیغ انداز بیان کی وجہ سے انھیں "طوطیٔ ہند" کہا گیا ہے۔ ان کا ایک دیوان جو "خمسۂ امیر خسرو" کے نام سے مشہور ہے محمد حسین زریں قلم نے اکبر کے 42 ویں سنہ جلوس میں تیار کیا اور یہ نسخہ اب والٹرآرٹ گیلری، بالٹی مور میں محفوظ ہے۔ اس نسخہ میں 21 تصاویر ہیں اور لعل، سانولہ، منوہر، علی قلی، دھرم داس، نرسنگھ، جگن ناتھ، سورداس گجراتی، مسکین اور فرخ بیگ جیسے نامور فنکاروں نے مرقع کیا ہے۔

بابر نامہ : بادشاہ بابر کی 48 سالہ زندگی کے واقعات بابر نے خود ہی ترکی زبان میں "تزکِ بابری" کے نام سے قلمبند کیے تھے۔ اکبر نے عبدالرحیم خانخاناں کو حکم دیا کہ اس نسخہ کا فارسی زبان میں ترجمہ کیا جائے۔ حسب الحکم خانخاناں نے ترجمہ کی ایک کاپی نومبر 1589 کو پیش کردی۔ بابر نامہ کی مختلف کاپیاں اور کچھ منتشر اوراق دنیا کے مختلف میوزیم میں موجود ہیں۔ مثلاً بادلین لائبریری، آکسفورڈ۔ برٹش میوزیم، لندن۔ وکٹوریہ البرٹ میوزیم، لندن۔ لوور میوزیم، پیرس۔ اسٹیٹ میوزیم آف ایسٹرن کلچر

ماسکو اور نیشنل میوزیم ۔ نئی دہلی ۔ ناقدین کا قیاس ہے کہ پیرس ۔ ماسکو اور آکسفورڈ میں محفوظ اوراق ایک ہی نسخہ کے اوراق معلوم ہوتے ہیں ۔ برٹش میوزیم کی کاپی میں 68 تصاویر ہیں جو دستخط شدہ ہیں ۔ (یعنی اُن پر نام لکھے ہوئے ہیں) وکٹوریہ البرٹ کی کاپی ادھوری ہے جس میں بشن داس ۔ مکند ۔ لعل ۔ پارس ۔ رام داس ۔ دیوجی ۔ اسمٰعیل اور یعقوب کشمیری کی بنائی ہوئی صرف 17 تصاویر ہیں ۔ لیکن ماسکو کی کاپی میں کسی مصور کا نام درج نہیں ہے ۔ جس کی وجہ سے مورخین اس نسخہ سے متعلق کوئی جامع رائے نہیں قائم کر سکے ہیں ۔

نیشنل میوزیم ۔ نئی دہلی کے نسخہ کے 116 ویں ورق پر مصوّر کیم کی بنائی ہوئی تصویر ہے جس کے ایک جانب درج ہے کہ یہ نسخہ اکبر کے 42 ویں سنہ جلوس میں مصوّر کیا گیا ۔ چونکہ اس نسخہ پر شہنشاہ شاہجہاں کے دستخط ہیں لہذا قیاس یہ ہے کہ یہی شاہی نسخہ ہے ۔ اس میں کل 183 تصاویر ہیں جن میں مندرجہ ذیل مصوّروں کے نام حاشیوں پر تحریر ہیں ۔

انت ۔ آسی ۔ آسی کہار ۔ مسکین ۔ جمشید ۔ دولت ۔ دھنو ۔ محمد کشمیری ۔ نقی خانہ زاد ۔ نرسنگھ ۔ پارس ۔
ہیش ۔ حفرا ۔ ابراہیم کہار ۔ کیم ۔ گوبند ۔ سنکر ۔ جمال ۔ دولت خانزادان ۔ دھرم داس ۔ شیو داس ۔ نند گلال ۔
ننھا ۔ پریم ۔ لچھمن ۔ فرخ چیلا ۔ کیسو کہار ۔ کیم کرن ۔ منگرا ۔ جگن ناتھ ۔ تُلسی ۔ دھن راج ۔ منصور ۔ حسین چیلا ۔ نند کنوبہ ۔
پیاگ ۔ مادھو ۔ بھگوان ۔ فتو ۔ سرون ۔ بندی ۔ بنواری خورد ۔ بہاگ ۔ بھیم گجراتی ۔ لمکا ۔ بھوانی ۔ بھورہ ۔ اور سور داس ۔

اس نسخہ کی تمام تصاویر میں بڑی نفاست ۔ مشاق دستکاری ۔ قوت تخیل ۔ شوخ رنگ آمیزی اور با اثر تمثیل ملتی ہے ۔

جوگ وششٹ ۔ چسٹر بیٹی کلکشن میں محفوظ یہ نسخہ رشی بالمیکی کا لکھا ہوا بیان کیا جاتا ہے جس کا سنسکرت سے فارسی زبان میں فارمولی نے ترجمہ کیا تھا ۔ اس نسخہ میں ہندو روحانی اسراری کیفیتوں پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔ اکبر نے اس نسخہ کے ترجمہ کا حکم 1597 میں دیا تھا جو دسمبر 1602 میں پورا ہوا ۔ اس نسخہ کے آخری صفحہ پر مختلف دروغۂ کتب خانہ اور شہنشاہ جہانگیر اور شاہجہاں کے دستخط ہیں ۔ یہ نسخہ بہت ہی خوبصورت خطِ نستعلیق میں تحریر کیا ہوا ہے اور اس میں 41 تصاویر ہیں جو پورے صفحہ کے سائز کی ہیں ۔ جلد ساز کی لاپرواہی کی وجہ سے مصوروں کے نام حاشیے پر سے کٹ گئے ۔ بہرحال ہر بنس ۔ ثریا ۔ بشن داس اور کیسو کے نام پڑھے جاتے ہیں ۔ اس نسخہ کی تصاویر کا انداز تشریح قدرے مختلف ہے اور کلاسیکی ہندوستانی فنی روایات پر زیادہ ترجیح دی گئی ہے ۔

عجائب المخلوقات نسخہ عجائب المخلوقات کو عربی نسل کے ایک عالم ذکریا قیزونی (83 ۔ 1203) نے لکھا تھا ۔ اکبر کے حکم سے اس نسخہ کی نقل تیار کی گئی اور مرقع کیا گیا ۔ اس نسخہ کے چھ مرقع اوراق جس میں بھگوان ۔ ابراہیم کہار ۔ کیسو خورد ۔ مہیش بھورہ ۔ کنہیا ۔ مسکین کے نام تحریر ہیں چسٹر بیٹی مجموعہ میں محفوظ ہیں ۔ بقیہ صفحات کا پتہ ابھی تک نہیں لگ سکا ہے ۔ اس کی تاریخ مرقع کے بارے میں زیادہ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا ۔ بہرحال مورخین کا خیال ہے کہ یہ نسخہ 17 ویں صدی کے اوّلین ایام میں تیار کیا گیا ۔

عیار دانش ۔ ابوالفضل نے نسخہ کلیہ ودمنہ کا فارسی ترجمہ 10. جولائی 1588 کو پورا کیا اور اس کا نام عیار دانش رکھا۔ لیکن شاہی لائبریری میں اندراج کی تاریخ تحریر نہیں کی گئی۔ ناقدین اسے "سبی" عجائب المخلوقات" کا ہمعصر تصور کرتے ہیں۔ چسٹر بیٹی کلکشن میں محفوظ اس نسخہ میں 164 تصاویر تھیں لیکن اب صرف 96 موجود ہیں جن میں مندرجہ ذیل مصوروں کے نام حاشیوں پر تحریر ہیں۔

اننت، بنواری کلاں، دولت، ابراہیم، کیسو گجراتی، منگا، نند، ساتولہ، شیوداس، سرجن، ہاتر، تریا، آسی، بنواری خورد، دھنو، کالی چیلہ، کھیم خورد، منی، بپاک، سنکر، شیوراج گجراتی، ستر پال، جگن ناتھ، بندی کلاں، بھیم گجراتی، دھرم داس تونده، کیسو خورد، مادھو کلاں، تنہا، پارس، شنکر گجراتی، شیام، تلسی اور سورداس۔

اس نسخہ کے خاص کردار چڑیاں اور جانور ہیں جو کہانی کے اعتبار سے انسانوں کی طرح حرکت کرتے اور باتیں کرتے نظر آتے ہیں۔ مسودہ کو بغیر پڑھے ان تصاویر ہی سے ساری کہانی کا ماحصل سمجھا جا سکتا ہے۔

اکبر نامہ۔ اکبرنامہ یعنی سوانح حیات اکبر ابوالفضل کی بڑی جامع اور معرکۃ الآرا تصنیف ہے جس میں اکبری عہد کے 1601 تک کے واقعات درج ہیں۔ اس نسخہ کی دو مرقع کاپیاں وکٹوریہ البرٹ میوزیم لندن اور چسٹر بیٹی لائبریری میں موجود ہیں۔ ناقدین کا قیاس ہے کہ اس نسخہ کی کئی مرقع کاپیاں تیار کی گئی ہونگی وکٹوریہ البرٹ میوزیم کے نسخہ میں 117 تصاویر ہیں جبکہ چسٹر بیٹی نسخہ میں 61 ہیں۔ اس نسخہ کے 12 اوراق گلستان لائبریری، تہران میں بھی موجود ہیں۔ چسٹر بیٹی کلکشن نسخہ میں اکبری دربار کے 20 مشہور مصوروں کے نام تصاویر کے حاشیوں پر تحریر ہیں ان کے اسمائے گرامی ہیں :۔ احمد، بالچند، دھن راج، فرخ، عنایت، نقل، منوہر مکند، پدارتھ، سنکر، اننت، دولت، دھرم داس، گوردھن، کھیم کرن، مادھو، میر تقی، نرسنگھ، ساتولہ، اور سورداس گلستان لائبریری کے نسخہ میں شنکر، بھیم اور بساون کے نام ملتے ہیں۔

یہ تمام تصاویر عموماً پورے صفحہ کے برابر بنی ہوئی ہیں۔ اور ان تصاویر کو اکبری دور کی مصوری کا بہترین نمونہ تصور کیا جا سکتا ہے کیونکہ ان تصاویر کے مطالعہ سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی تخلیق میں مصوروں نے اپنی تمام فن کارانہ استعداد اور صلاحیتوں کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے۔

نفحات الانس ۔ مولانا جامی کی یہ تصنیف نثر میں ہے جس کی ایک نقل اکبر کے لئے 16/08 میں تیار کی گئی۔ یہ نسخہ برٹش میوزیم لندن کے مجموعہ میں محفوظ ہے اس میں 17 تصاویر ہیں جو پورے صفحہ کے برابر کی ہیں۔ انھیں ابوالحسن، محمد رضا مرید، مرزا غلام، اننت اور آقا رضا نے مرقع کیا ہے ان میں کچھ تصاویر صرف ہلکے خاکے کی صورت میں ہیں جنہیں غالباً پورا کرنا باقی رہ گیا تھا۔ ان تصاویر میں مغربی اسلوب زیادہ غالب نظر آتا ہے۔ تمی رنگ محدود ہے مگر شوخ رنگ کا استعمال زیادہ ہے۔

1573 میں اکبر کو سورت جانا پڑا جس کی خصوصی وجہ وہاں کی بغاوت کو فرو کرنا تھا۔ اسی درمیان پرتگالیوں کی ایک جماعت نے اکبر سے ملاقات کی جس کے لیڈر انٹونیو کبرال تھے۔ یہی جماعت بعدازاں غالباً اکبر کی ایما پر 1578 میں فتح پور سیکری پہونچی۔ 1587 میں ہی ایک پرتگالی سوداگر تاورد اور ایک راہب گیلیانو پیریرا بھی اکبر کے دربار میں آئے۔ 1579 میں راہب روڈولف اکوا وائوا اور 1580 میں راہب انتھونی مانسوریٹ اکبر کے دربار پہونچے اور انہوں نے پلانٹائن کی 8 جلدوں میں چھاپی گئی انجیل جو 73 - 1569 میں بادشاہ فلپ ثانی کے لئے تیار کی گئی تھی۔ اکبر کو تحفہ میں پیش کی۔ انہوں نے حضرت عیسیٰ اور حضرت مریم کی تصاویر بھی اکبر کے نذر کیں۔ مندرجہ بالا انجیل میں فقط سرورق کو ہی مرقع کیا گیا تھا جو جان وائرکس نے چھپائی کے ذریعہ بنایا تھا۔ 1582 میں ولائتی پردے اکبر کے محل میں لگائے گئے اور اسی سال حضرت عیسیٰ اور حضرت مریم کی شبیہ بھی بنائی گئیں۔ تیسرا عیسائی مشن راہب جیرم ایکزیویر کی قیادت میں 1595 میں لاہور پہونچا۔

مغربی اثرات لئے ہوئے جو بھی مغل تصاویر اب تک دستیاب ہوئی ہیں ان کے مطالعے سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انہیں عیسائی مشنریوں کی وساطت سے اکبر کے درباری مصوروں کو مغربی طرز مصوری سے گوناگوں واقفیت ہوئی۔ بہرحال انہیں بہت سے مصور اور ڈچ مصوروں مثلاً ڈیورر، ہیام مارٹن وان، ہمسکرک، جے سیڈلر، پیٹر وان ڈر ہیڈن کے فنی کارناموں سے واقفیت تھی۔ کیونکہ ان مصوروں کے شاہکاروں سے اخذ کی ہوئی یا ان کی نقل کی ہوئی کئی مثالیں ملتی ہیں۔ گرے کے مطابق 1588 کی تاریخ شدہ مصور کیسو کی نقل کی ہوئی ایک تصویر بادلین لائبریری میں موجود ہے۔ یہ دراصل ہمسکرک کی ایک انیگریونگ ہے۔ اسی مصور کی دو اور نقلیں کیسو داس نے بھی بنائی ہیں۔ جے سیڈلر کی ایک اینگریونگ کی جو اس نے 1576 میں بنائی تھی۔ ایک خاتون مصور نادرہ بانو نے ہوبہو نقل کی۔ 1600 میں ابوالحسن نے ڈیورر کی 1511 کی ایک اینگریونگ "صلیب" کو نقل کیا۔

جیسا کہ ابوالفضل نے تحریر کیا ہے کہ اکبر کے دور میں مصوروں کی تعداد سیکڑوں تھی۔ لہٰذا اب تک مختلف حوالوں سے جو فہرست مصوروں کی بنائی گئی ہے وہ مندرجہ ذیل ہے۔

عبداللہ، عبدالصمد، آقا رضا، اننت، احمد، احمد کشمیری، انوپ چھتر، ابوالحسن، آسی کہار، آسی، آسی قلی اللہ قلی، امیر بیگ، علی دلد مخلص، انیس، آنند، عالم، باقر، بالچند، بساون، بھورہ، بالو، بانو نقاش، بالو استاد، بندی، بشن داس، بھگوتی، بھیم گجراتی یا بھیم جیو گجراتی، برجس گجراتی، بھوانی کلاں، بھوانی، بنواری بنواری کلاں، بنواری خورد، بہان، بلاقی، بھوگ بہزاد، بھگوان، بلال، بنوالی خورد، بنوالی کلاں، بندی دلد کرم چند، چتر بھوج، چھتیش، چتر، چتر منی، چہتر، چہتر من، چترا، دھرم داس، دولت یا دولت خانہ زاد، دھن راج دھنو، دھرم داس ترنمہ، دھرم داس نندہ، دلوجی یا دیوجی گجراتی، داؤد، درگا، داما، فرخ یا فرخ بیگ، فرخ خورد

فرخ کلاں، فرخ چیلا، فتو، فاضل، فتح چند، فیروز، گوردھن، گوبند، گنگا سنگھ، گوبردھن داس، غلام علی، غلام نبی، حسن علی، حبشی، ہربنس، حسین چیلا، حسین نقاش، حمزا، حیدر کشمیری، ہاشم، حازی، حسین، ہارس، حسین خاں، اسمٰعیل، عنایت خانہ زاد، اقبال، عماد، البشر، ابراہیم نقاش، ابراہیم لاہوری، اخلاص، امام قلی، ابراہیم کہار، اقبال نقاش، جمشید، جسونت یا دسونت، جگجیون جال، جگن یا جگن ناتھ، جگجیون کلاں، خواجہ عبدالصمد، کھیم کرن یا کھیم، کنہا، کیسو کلاں، کیسو خورد، کرمداد، کمالی چیلہ، کیسو کہار، کالے بہار، کمال یا کمال کشمیری، خسرو قلی، کیشو داس، کیسو، کلام داس، کیسو، کلام داس، کالو لاہوری، کیشو خورد، کیشو کہار، کیشو گجراتی، کنک سنگھ چیلہ، کھیمن یا کھیمن سنگتراش، کشن داس، جعفر، لومنکا، لالو، لالی، لنگا یا کوہنگا، لچھمن، لیکھراج، مادھو، میر سید علی، مسکین، میر تقی، مکند، منوہر، مادھو کلاں، میر چند، مکیش قمر، مادھو خورد، مہیش، منصور، منی، مرزا غلام، میرانند، موہن ولد بنواری، محمد رضا کشمیری، ماہ محمد، محمد شریف، محمد کشمیری، منگرا یا مکرا، مشفق، محمد پنڈت، مخلص، متھرا یا متوہرا، ملا شاہ محمد، منیر، مانو، میر حسن، محمد، محمد گجراتی، محمد عابد، مولانا یوسف، نر سنگھ، نند گوالیاری، نرائن، نانا یا نن، نند ولد رام داس، نند کلاں، نند کشور، نین سنگھ، ننہا، نقی خانزاد، ندیم، نادر، ننوا، نند کمار، پریم، پنا داس، پدارتھ، پریم گجراتی یا پریم جیو گجراتی، پارس، پیاگ، پاک یا پاگ، پارس کہار، قاسم، قبول چند، قبول احمد، قبول رام داس، رام، رحمان، صادق، سعدی، سور داس، سنکر، سنکر گجراتی، سرون، شیو داس، سائیں داس، سرجن، سورج گجراتی، سورج، سانولہ، سُود، سود گجراتی، شیام، سرجن، سُرجو، سُرجو گجراتی، شیوراج، سلمان، سلیم، ساہو، شیام سندر، شیرو، شنکر، سکھجیون، تالک، تلوک، تلسی، تارا، ستر پال، ثریا، تلسی خورد، تلسی کلاں، تارا چند، یوسف علی، یعقوب کشمیری اور زین العابدین۔

مندرجہ بالا مصوروں میں ان کے کام کے اعتبار سے انہیں منصب اور عہدے عطا کئے گئے تھے۔ پیادوں کی تنخواہیں 1200 سے 600 دام تھیں۔ احادی کی 500 روپیہ ماہانہ اور منصب داروں کی 700 روپیہ ماہوار ہوتی تھیں "دام" تانبے کا سکہ ہوتا تھا اور چالیس داموں کا ایک چاندی کا روپیہ ہوتا تھا۔ یہ عہدے فوجی ہوتے تھے اور لڑائی کے موقعوں پر انہیں فوجی خدمات انجام دینی پڑتی تھیں۔

دورِ جہانگیر

(1205 - 27) اکبر اگرچہ ایک غیر ملکی شہزادہ تھا لیکن اس نے دانستہ طور پر ہندوستان کو اپنا مسکن بنایا۔ لیکن اس کا لڑکا جہانگیر ایک پیدائشی ہندوستانی شہزادہ تصور کیا جا سکتا ہے۔ جس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ راجپوت ماں کے بطن سے تھا۔ ماحول اور موروثی نقطۂ نظر سے وہ ہندوستانی روایات کا حامی تھا۔ مگر ذاتی رجحانات بالکل اپنے پردادا بابر جیسے تھے۔ دونوں ہی قدرتی مناظر، باغات، پھولوں، چرندوں، جانوروں اور کھیل کود سے شوق رکھتے تھے۔ دونوں کو شراب بڑی عزیز تھی، دونوں کو لکھنے میں مہارت حاصل تھی کیونکہ اکبر

نے جہانگیر کو تعلیم و تربیت دلانے میں کسی قسم کی کسر باقی نہ رکھی تھی۔ اسے خصوصاً فن مصوری سے قدرتی لگاؤ تھا۔ بچپن ہی سے شاہی اسٹوڈیو میں جانے کا موقع ملتا رہتا تھا۔ فتح پور سیکری کے محلوں میں دیوار پر بنے مرقع دیکھے ہی تھے۔ اکبر کے زمانے میں ولیعہد شہزادہ سلیم کا صدر مقام الہ آباد تھا۔ لہٰذا مورخین کا خیال ہے کہ جہانگیر نے اپنے دور ولیعہدی میں ہی الہ آباد اسٹوڈیو کی بنیاد رکھی ہوگی کیونکہ چند سال پہلے دو ایسے قلمی مرقع نسخے دستیاب ہوئے ہیں جو اس بات کی سند پیش کرتے ہیں۔ اول نسخہ دیوان امیر نظیر الدین حسن دہلوی جو الہ آباد خاص میں ء 1602 میں نقل اور مرقع کیا گیا اور اب والٹرس آرٹ گیلری، بالٹی مور میں محفوظ ہے۔ دوسرا نسخہ چسٹر بیٹی لائبریری میں محفوظ "داستان راج کنور" ہے جو 1604 میں الہ آباد میں مرقع کیا گیا۔ ان دونوں نسخوں میں روایتی اکبری طرز سے مختلف کچھ ایسی باتیں ملتی ہیں جن سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جہانگیر مصوری میں زیادہ سے زیادہ قدرتی پن لانے کی ترغیب دیتا تھا۔ کم سے کم ہلکے رنگوں کا بڑے احتیاط کے ساتھ ہم آہنگی لئے ہوئے استعمال کرنا پرندوں کا قدرتی انداز میں اڑنا، مغربی تناظر کا استعمال، خاکوں کی تنظیم و ترتیب میں جدت اور سادگی پیدا کرنا ایسی باتیں ہیں جو ایک نئے فکر کو جنم دیتی ہیں۔

جہانگیر نے تخت سنبھالتے ہی شاہی اسٹوڈیو پر اپنی نظر مرکوز کی اور بجائے مقدار کے معیار کو اعلیٰ بنانے پر زور دیا اور اس کی دیکھ ریکھ کے لئے مکتوب خاں کو اپنے شاہی کتب خانہ اور پکچر گیلری کا مہتمم مقرر کیا۔ غالباً عبدالصمد شیریں قلم اور میر سید علی تبریزی کا دور ختم ہو چکا تھا اور فرخ بیگ نے شاہی اسٹوڈیو کی باگ اپنے ہاتھ میں لے لی تھی۔ کئی اور مصوروں کے ساتھ محمد مراد اور محمد نادر سمرقندی مصور بھی آ چکے تھے۔ آقا رضا ایرانی 1589 میں پہلے ہی صفوی دربار کو چھوڑ کر اکبر کے دربار میں آ چکا تھا۔ حالانکہ آقا رضا کا فن ایرانی اسلوب کا حامل تھا لیکن اس کا لڑکا ابوالحسن جو خانہ زاد تھا جہانگیر کے فنی معیار پر پورا اترا تھا لہٰذا اس نے ابوالحسن کے فن سے متاثر ہو کر اسے نادرالزماں کا خطاب عطا کیا تھا۔ نسخہ انوار سہیلی کی ایک کاپی جو برٹش میوزیم میں ہے جس کے ایک ورق پر 1605 کی تاریخ درج ہے آقا رضا، ابوالحسن، بشن داس، مادھو اور اننت نے مرقع کیا تھا۔ ان مرقعوں میں خصوصاً ابوالحسن نے مناظر کو زیادہ سے زیادہ قدرتی بنانے کی کوشش کی ہے۔ برٹش میوزیم لندن میں محفوظ نسخہ "دیوان حافظ" کی ایک جلد جو تقریباً 1610 میں بنائی گئی مغربی اثرات لئے ہوئے ہے۔ اس کے مرقعے گرے کی نظر میں یسی اینگریونگس سے اخذ کئے ہوئے معلوم پڑتے ہیں۔ جہانگیر کو فقراء اور صوفی درویشوں پر کافی اعتقاد تھا خصوصاً اسے فال دیوان حافظ پر بڑا ایمان تھا۔ جس جلد سے وہ فال نکالا کرتا تھا وہ پٹنہ لائبریری میں اب بھی محفوظ ہے۔

جہانگیر بھی اکبر کی طرح اپنے ساتھ سفر، شکار یا کسی اور مہم پر جاتے وقت مصوروں کو ساتھ لے جاتا تھا۔ مثلاً جہانگیر جب کشمیر گیا تو وہ اپنے ساتھ منصور مصور کو بھی ساتھ لے گیا تھا جہاں منصور نے جہانگیر کی ایماء پر تقریباً

سو مختلف پھولوں سے مرتب مرقعے تیار کیے تھے۔ جہانگیر کو اپنی شبیہہ بنوانے کا بھی کافی شوق تھا جس کی شہادت اس کے ہر قسم کے مستند شبیہوں سے ملتی ہے۔ جہانگیر نے اپنے ایک سفیر کے ہمراہ بشن داس مصوّر کو ایران کے شہنشاہ شاہ عباس کے دربار میں بھیجا تھا۔ 1607 میں راہب جیرم، ایکزیویر نے فارسی کا ایک مرقع نسخہ داستانِ احوال حواریان ؑ جہانگیر کو تحفہ میں پیش کیا۔ کہا جاتا ہے کہ جیرم بائیس سال تک مغل دربار میں رہا۔ 1608 میں اسی نسخہ سے اخذ کرکے جہانگیر نے اپنے محل کی دیواروں اور چھتوں پر تصاویر بنوائیں اور ان کو رنگنے کے وقت جیرم سے مشورہ لیا جاتا رہا۔ 1616 میں جہانگیر کو کچھ غیر مذہبی موضوعات پر اٹلی اور انگلینڈ کے مصوروں کی بنائی ہوئی تصاویر دیکھنے کا موقع ملا۔ بادشاہ جیمس اوّل کے سفیر سر تھامس رو نے یورپ کے اس دور کے سب سے مشہور منیچر مصوّر آئزک اولیور کی بنائی ہوئی ایک شبیہہ جہانگیر کو تحفہ کے طور پر دی۔ جہانگیر نے اپنے درباری مصوّروں سے اس تصویر کی نقل بنوا کر سر تھامس رو سے اصلی اور نقلی پہچاننے کے لئے کہا۔ اس طرح اپنے درباری مصوّروں کی تیکنیکی استعداد اور ان کی مہارت کا دوسروں پر سکہ جمانا اور سر تھامس رو سے فنِ مصوری پر لمبی بحثیں کرنا ایسی شہادتیں ہیں جن سے جہانگیر کی اس فن سے گہری دلچسپی اور جذباتی لگاؤ کی سند ملتی ہے۔ اس کے علاوہ اکبر کی لائبریری کے قلمی مرقع غیر مرقع نسخوں پر اپنی دستخط کرنا ان کی تفاصیل درج کرنا اور اپنی مُہر ثبت کرنا ایسے واقعات ہیں جس سے جہانگیر کی اس فن سے ذاتی دلچسپی اور بھی واضح ہو جاتی ہے۔ ان قلمی نسخوں کے علاوہ جہانگیر نے اپنی لائبریری کو اور بھی زیادہ وسیع کرنے کے لئے بہت سے نسخے ایران اور مصوری کے دیگر نادر نمونے وسط ایشیا اور یورپ سے حاصل کیے تھے۔ جہانگیر نے بڑے فخریہ انداز میں اس طرح دعویٰ کیا ہے کہ اگر اس کے سامنے کسی بھی مصوّر کا شاہکار لایا جائے، چاہے وہ مصوّر وفات ہی کیوں نہ پا چکا ہو بغیر کسی کے بتائے ہوئے وہ بآسانی بتا سکتا ہے کہ فلاں مصوّر کا بنایا ہوا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اگر کسی تصویر میں کئی شبیہہ ہوں اور الگ الگ شبیہوں میں مختلف مصوّروں نے کام کیا ہو تو وہ بتا سکتا ہے کہ وہ مختلف شبیہیں کس کس کی بنائی ہوئی ہیں۔ مزید یہ کہ اگر کسی مصوّر نے اپنا بُرش آنکھیں یا بھنویں بنانے میں لگایا ہو تو بھی وہ بتا سکتا ہے کہ یہ کس کا ہاتھ ہے۔ اس طرح یہ پتہ چلتا ہے کہ جہانگیر کے زمانے میں بھی ایک تصویر کے بنانے میں کئی کئی ہاتھ لگتے تھے۔

18 تصویروں پر مشتمل ایک "شاہی البم" جن کے صفحات پر مختلف تاریخیں درج ہیں۔ 1925 میں چیسٹر بیٹی کلکشن کے لئے خریدا گیا۔ ان تاریخوں سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اس البم کے مرقع جہانگیر سے لے کر شاہجہاں کے دور یعنی 1605 سے 1658 تک بنائے گئے۔ اسی البم کے 21 مرقع صفحات وکٹوریہ البرٹ میوزیم، ساوتھ کنگسٹن میں بھی اسی وقت خریدے گئے۔ ہر مرقع صفحہ کے پیچھے مشہور شاہی خطاط میر علی کے لکھے ہوئے اشعار درج ہیں۔ ہر تصویر کے چاروں طرف حاشیہ میں کافی مسیح نگاری کی گئی ہے۔ پھول، پودے، چرند و پرند سبھی کو مصوروں نے اپنا

موضوع بنایا ہے اور بڑے قدرتی انداز میں پیش کیا ہے۔ چسٹربیٹی البم کے صفحات میں جن مصوروں نے اپنے فن کا مظاہرہ کیا ہے ان کے نام ہیں پدارتھ، عبدالکریم، ابوالحسن، بالچند، بچتر، فرخ بیگ، گوردھن اور ہاشم۔ ان تصاویر میں خصوصاً پدارتھ کی بنائی ہوئی "بڑے بالوں والی پہاڑی سفید بھیڑ" گوردھن کی تصاویر "ایک شہزادے کا اپنی بیوی کے ساتھ شراب پیتے ہوئے" "صاحبقراں تیمور کی شبیہہ" "باغ میں شراب پیتے ہوئے ایک جماعت" بچتر کی بنائی ہوئی "جہانگیر" اور "شاہجہاں" کی شبیہہ۔ محمد رضا کشمیری کی "شاہ دولت" اور مختلف شاہی اُمراء کی تصاویر۔ ہاشم کی "شاہنواز خاں" کی شبیہہ۔ فرخ بیگ کا بنایا ہوا ایک باغ کا منظر" اور ابوالحسن کی شبیہہ جہانگیر قابلِ ذکر ہیں۔ اس شاہی البم کا سائز 27.05 x 38.07 سینٹی میٹر ہے۔

چسٹربیٹی کلکشن میں ایک دوسرا البم ہے جس کا سائز 26.00 x 38.05 سینٹی میٹر ہے۔ اس میں کل [illegible] تصاویر ہیں جن میں بچتر، دولت، دلورتھ، دلورت، پاک، لعل چند، جلال قلی، ہونہار اور ہاشم مصور کی بنائی ہوئی مختلف ہمعصر شاہی امرأ کی تصاویر ہیں۔

جہانگیر کے دور میں فنِ مصوری نے ایک نیا رُخ لے لیا تھا۔ عموماً کمپوزیشن میں استعجابی کیفیت اور رمزیت کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی جاتی تھی۔ اس سلسلے میں ایرانی موٹف کے بجائے یورپی موٹف استعمال کیے جانے لگے۔ جہانگیر کے کئی پورٹریٹ کچھ اسی قسم کے ہیں۔

دورِ شاہجہاں

(1628 - 1658) 1627ء میں جہانگیر کی وفات کے بعد شاہجہاں تختِ مغلیہ پر بیٹھے۔ شاہجہاں کے دور میں بہت سے سیاح یورپ سے آئے۔ جن میں خاص طور سے دو فرانسیسی سیاح، ڈاکٹر فرانکوئسے برنیر اور دوسرا جوہری جین بیپٹسٹ ٹیورنیر اور ایک اطالوی نکولاؤ مانوچی قابلِ ذکر ہیں۔ ان سیاحوں نے جو اپنے سفرنامے لکھے ہیں ان کے ذریعہ اس دور کے ہندوستان کی بے لاگ تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ شاہجہاں ولیعہد شہزادے کے روپ میں محل کی چہار دیواری کے اندر اور باہر عوام میں یکساں عزیز تھے۔ یہ ایک اچھے حاکم اور جنگجو تھے۔ اپنی قابلیت اور جوانمردی کا سکہ انہوں نے اپنی گورنری کے ایام اور مختلف معرکہ آرائی میں بٹھا دیا تھا۔ فنونِ لطیفہ سے بھی ساتھ ساتھ اچھا خاصا لگاؤ رکھتے تھے۔ سرتھامس رو اپنے سفرنامے میں لکھتے ہیں کہ شہزادے کو فنِ مصوری سے بہت زیادہ دلچسپی تھی۔ جب اس نے شہزادہ خرم کو چاندی کی ایک چھوٹی سی گھڑی تحفہ کے طور پر نذر کی تو شہزادے نے قبول تو کرلی لیکن جواباً فرمایا کہ کل جو تصویریں آپ نے والد صاحب "جہانگیر" کو دکھائی تھیں اگر ان میں سے کچھ تحفہ دی جائیں تو اس سے بہتر اور کوئی چیز نہیں ہو سکتی۔"

شاہجہاں نے اپنے دور میں موسیقی، فارسی اور ہندی شاعری کی بڑی سرپرستی کی۔ سندرداس جس نے "سندر شرنگار" لکھی۔ چنتامنی جس نے رامائن کا ترجمہ کیا۔ دیودت جس نے ڈرامے لکھے اور ایک وشنو برہمن جگن ناتھ جس نے

"رس گنگا دھر" نامی شہوت بھری نظم لکھی تھی۔ شاہجہاں کے محبوب شاعر تھے۔ دراصل جگن ناتھ کا ایک مسلم لڑکی سے عشق ہوگیا تھا اور تمام مخالفت کے باوجود اس نے اس لڑکی سے شادی کی۔ اسی کی محبت کے دوران جگن ناتھ نے اپنی یہ نظم تخلیق کی۔

دراصل شاہجہاں کا دور فنِ تعمیرات کا دور تھا۔ مگر اس کے باوجود شاہجہاں نے فنِ مصوری کی سرپرستی اور اس کے ارتقاء میں کوئی کسر نہ اٹھا رکھی۔ برنیئر اپنے سفرنامے میں لکھتا ہے کہ "فن مختصر تصویر کشی ہندوستان میں پہلے ہی ختم ہوچکی ہوتی۔ اگر شہنشاہ اور اس کے خصوصی امراء اپنے درباروں میں مصوروں کو ملازم نہ رکھتے۔ وہ ان کے محلوں میں کام کرتے اور ان کے بچوں کو فن کی تعلیم بھی دیتے۔ شاید اس اُمید میں کہ انہیں کبھی نہ کبھی اس خدمت کا خاطر خواہ صلہ ضرور ملے گا۔" وہ مزید لکھتا ہے کہ "مصوروں کے دو طبقے ہیں۔ پہلے وہ جو کچھ ممتاز اور چنے ہوئے تصور کئے جاتے ہیں اور وہ شاہی دربار میں باقاعدہ ملازم ہیں۔ دوسرے وہ جو قدرے کمتر ہیں اور وہ نوابوں، اُمراء، اور وزیروں کے یہاں ملازم ہیں۔ جہانگیر کے زمانے میں مصوروں کی تعداد اتنی زیادہ بڑھ گئی تھی کہ ان سبھی کو دربار میں ملازم رکھنا قطعی ممکن نہ تھا۔ لہٰذا بہت سے مصوروں نے بازاروں میں اپنی دوکانیں کھول لی تھیں۔ لہٰذا فنِ مصوری نے شاہی اجارہ داری سے نکل کر تجارتی موڑ اختیار کرلیا تھا۔ شاہجہاں کے آخری دور میں سماجی، سیاسی اور معاشی انتشار کے باعث مصوروں پر بہت اثر پڑا اور افلاس کا شکار ہونے لگے۔ لہٰذا اس پیشے میں بڑا فرق آنے لگا۔ بازار میں کام کرنے والے مصوروں نے اپنی گذر اوقات کے لئے پیشۂ مصوری کو جس طرح چاہا استعمال کیا۔ زیادہ تر وہ پرانے چہروں سے گھٹیا قسم کی کاپیاں بناتے تھے اور سستے داموں میں بیچتے تھے۔

شاہجہاں کے دور میں مغل مصوری میں کوئی خاص تبدیلی نہیں آئی۔ ہاں شبیہ کشی مصوروں کا ایک محبوب مشغلہ بن گیا۔ اُستاد فقیر اللہ خاں اس دور کا سب سے ممتاز مصور کہا جاتا ہے جو شاہی اسٹوڈیو کا مہتمم بھی تھا۔ اس کی نگرانی میں کام کرنے والے مصوروں میں میر ہاشم، بچتر، ہوجار، انوپ چتر، چتر من، منوہر اور محمد نادر سمرقندی قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے شاہکاروں کو دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ فنِ تصویر کشی اپنی انتہا کو پہونچ چکا تھا۔ مصوری کے موضوعات میں عام طور سے دوشیزاؤں کے سنگار، ان کی روزمرہ کی مصروفیات، شہزادوں کا شکار کھیلنا، درباری محفلوں کے مناظر، خوبصورت چہرے والی دوشیزائیں اور جانوروں کے مرقعے شامل ہیں۔ منوہر کا بنایا ہوا شہزادہ داراشکوہ کا گھوڑا "دلپسند" کافی مشہور شاہکار ہے۔ کچھ نسخے بھی مرقع کئے گئے جن میں "لیلیٰ مجنوں" "باز بہادر اور روپ متی" (پنجاب میوزیم، چنڈی گڑھ) "خسرو شیریں" اور "کام روپ اور کاماتا یا کام لتا" قابلِ ذکر ہیں۔ لیکن جیسا کہ ذکر کیا جاچکا ہے چہرہ کشائی قدرے زیادہ کی گئی۔ عام لوگوں نے بھی اس جانب زیادہ دلچسپی دکھائی۔ آخری دور میں نیم برہنہ دوشیزاؤں کے بھی مرقعے بنائے گئے۔ جن میں مغربی اثرات بدرجۂ اتم ملتے ہیں۔ اس دور میں طلائی کام بہت ہوا۔

ملکہ شاہجہاں ممتاز محل کی وفات کے بعد ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہجہاں کو فنونِ لطیفہ سے زیادہ رغبت نہ رہی اس کا زیادہ تر وقت اپنی مرحوم ملکہ کی دائمی یادگار تاج محل کو بنوانے میں صرف ہوتا تھا۔ ناقدین کا خیال ہے کہ تمام شاہی لوازمات شاہجہاں نے شہزادہ دارا شکوہ کے سپرد کر دیا تھا جو شاہجہاں کے پاس ہی رہتا تھا لہٰذا شاہجہانی دور کا فن مصوری دراصل دارا شکوہ کی ذاتی سرپرستی میں پھلا پھولا کیونکہ دارا شکوہ میں وہ تمام خوبیاں تھیں جو اکبر میں تھیں لیکن وہ ایک اچھا جنگجو اور سیاست دان نہیں تھا۔ دارا شکوہ نے علم فاسلیت میں لال سوامی سے فضیلت حاصل کی تھی اور میاں میر مجذوب کے مرید تھے۔ لہٰذا دارا شکوہ کی سرپرستی میں تصوف پر اچھی خاصی تعداد میں تصاویر بنائی گئیں۔ دارا شکوہ نے ہی غالباً شاہجہاں نامہ مرتب کروایا جو اس وقت ونڈسر کیسل کے شاہی مجموعہ میں محفوظ ہے۔ یہ 1657 کا تاریخ شدہ ہے۔ اس نسخہ کی تصاویر دیکھ کر بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شاہی اسٹوڈیو کا فنی معیار بالکل اسی طرح برقرار تھا جیسا کہ اکبر کے عہد میں تھا۔ دارا شکوہ کو ایک ہندو رقاصہ رعنا دل سے عشق ہوگیا تھا اور اس سے شادی بھی کرلی تھی۔ دارا شکوہ اور رعنا دل پر بھی ایک تصویر بے پور میوزیم کے کلکشن میں اب بھی موجود ہے۔

چالیس نادر فنی نمونوں پر مشتمل ایک البم دارا شکوہ نے بنوایا تھا۔ سی۔ سیٹل۔ البرن نے اس مرقع پر رائے زنی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ مرقع اٹلی کے دور نشاۃ ثانیہ کے وآسار ینکی یاد دلاتا ہے جس نے اپنے زمانے کے تمام مصوروں کے شاہکاروں کو یکجا جمع کیا تھا۔ اس مرقع میں سبھی تصاویر اعلیٰ پیمانے کی ہیں جس سے شہزادے کے ذی علم ہونے کا پتہ چلتا ہے۔

دورِ اورنگ زیب 1658 - 1707 اورنگ زیب کے دورِ حکومت میں شاہی اسٹوڈیو کو وہ سرپرستی حاصل نہ ہوئی جو کہ اورنگ زیب کے آباء و اجداد نے کی تھی لیکن جو کچھ بھی تصاویر اس دور کی دستیاب ہوئی ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ اورنگ زیب فقط چہرہ کشائی، دربار کے مناظر، جنگ کے مناظر یا اتفاقیہ شکار کے مناظر میں ہی دلچسپی لیتا تھا۔

اورنگ زیب کے فنونِ لطیفہ کی سرپرستی سے ہاتھ کھینچ لینے کی کئی وجوہات بیان کی جاتی ہیں مثلاً اس کے والد اور والدہ دونوں ہی مسلم تھے جبکہ والد اور دادا کی مائیں راجپوت خاندان سے تھیں۔ اس لئے اورنگ زیب فطرتاً دوسرے مذہبی نقطۂ نظر کو اچھی نگاہ سے نہیں دیکھتا تھا اور ضبط سے کام نہیں لیتا تھا۔ دوسرے اس نے دربار کے کٹر سنی گروپ کی مدد سے تخت حاصل کیا تھا لہٰذا وہ بذاتِ خود چاہے کیسے بھی خیالات رکھتا ہو اسے بہرحال دربار کے سنی گروپ کے خیالات کا احترام کرنا ضروری تھا۔ اورنگ زیب جب فتح دکن کے سلسلہ میں بیجاپور گیا تو آثارِ محل کی دیواروں پر تصویریں دیکھیں اور انہیں مٹا دینے کا حکم دیا۔ کچھ مورخین کا خیال ہے کہ اس نے خود ہی مٹا دیں۔ لیکن یہ

قرینِ قیاس نہیں ہے کیونکہ بادشاہ کو اتنی فرصت ہوتا کہ وہ خود تصویریں مٹائے بعید از قیاس ہے۔

منوکی سیاح نے اپنی یادداشت سفر میں لکھا ہے کہ جب اورنگ زیب اکبر کے مقبرہ سکندرہ گیا تو حکم دیا کہ دیواروں پر جو انسانی شکلیں بنائی گئی ہیں ان پر سفید رنگ لگا کر مٹا دیا جائے۔ اسی طرح موسیقی وغیرہ پر بھی اس نے پابندی لگا دی۔ لیکن ان تمام باتوں کے باوجود اورنگ زیب کی بذاتِ خود شبیہیں اب تک ملتی ہیں۔ کہیں شکار کرتے ہوئے، کہیں سفر کرتے ہوئے، کہیں پڑھتے ہوئے اور کہیں اپنی فوج کو للکارتے ہوئے تصاویر ملتی ہیں ان تصاویر میں کہیں کہیں وہ کافی بوڑھا نظر آتا ہے یہاں تک کہ کسی کسی میں وہ اپنی عمر سے دوگنا دکھایا گیا ہے۔ کچھ اس قسم کی شہادتیں ملتی ہیں کہ اورنگ زیب نے مصوّروں کو کبھی کبھی اپنی رضا کے مطابق ملازم رکھا اور ان سے حسبِ منشا کام لیا۔ مثلاً جب اس کا سب سے بڑا لڑکا محمدؐ سلطان باغی ہو گیا تو اورنگ زیب نے اُسے پکڑوا کر گوالیار کے قلعہ میں بند کر دیا۔ لیکن اورنگ زیب کو اپنی اس اولاد کو بہت چاہتا تھا لہٰذا وقتاً فوقتاً وہ مصوّروں سے شہزادہ سلطان کی پوری شبیہہ بنواتا تھا تاکہ اسے شہزادہ کی صحت کے متعلق برابر جانکاری حاصل رہے۔

اورنگ زیب کے دورِ حکومت میں جو بھی تصاویر بنائی گئیں ان کا جائزہ لینے سے صاف پتہ چلتا ہے کہ اکبر، جہانگیر اور شاہجہاں کے دور کی فنی کلاسیکی روایات مدھم پڑنا شروع ہو گئی تھیں۔ خصوصی طور سے ان تصاویر میں دو باتیں عام طور سے دیکھی جا سکتی ہیں یعنی شکلیں لمبی ہونے لگیں اور زمین عموماً ہلکی ہرے رنگ کی دکھائی جانے لگی۔

آخری دورِ مغلیہ

1707 میں اورنگ زیب کی وفات کے بعد بہادر شاہ اوّل (1707 - 12) جب تختِ مغلیہ پر جلوہ افروز ہوئے تو ان کی دریا دلی، فن شناسی نے ایک بار پھر فن مصوّری کو تازگی و تقویت بخشی۔ یہ کشمیر کی ریاست رجوڑی کے راجہ راجو کی لڑکی نواب بائی (الملقب رحمت النساء) کے بطن سے تھے ان میں چونکہ راجپوتی خون تھا لہٰذا یہ اورنگ زیب جیسی کٹر مذہبی خو بو کے مالک نہ تھے اور ہندو و مسلم دونوں عوام میں بہت مقبول تھے۔ انہوں نے قانون جزیہ میں بڑی رعایت کر دی تھی۔ ان کے مختصر سے دورِ حکومت میں فنِ مصوّری کو ابھرنے کا موقع ملا۔ مصوّروں نے اپنی ہنرمندی کے بڑے جوہر دکھائے۔ ڈاکٹر زید جاوا کے بقول نسخہ "شاہجہاں نامہ" جو آجکل ملکہ انگلستان ایلزبیتھ دوئم کے مجموعہ کی زینت ہے، بہادر شاہ کے دربار میں مرقّع کیا گیا۔ لیکن میرے خیال میں یہ وہی نسخہ ہے جو 1657 میں شاہجہاں کے دور میں مرقّع کیا گیا۔ جہاں دار شاہ (1712 - 13) نے جب تخت سنبھالا تو اس کی انتہائی مختصر سیاسی زندگی عیاشی کی نذر ہو گئی۔ اس کی محبوب داشتہ لال کور کی ایماء پر غالباً کچھ مصوّر پھر دربار میں بلائے گئے اور ان کی تصویروں کے موضوعات حسبِ فرمائش زیادہ تر معاشقہ، موسیقی اور رقص کے مناظر ہوتے تھے۔ حرم میں بادشاہ کی مصروفیات کو خصوصی طور سے مرقّع کیا جانے لگا۔ بہرحال یہ سلسلہ کم و بیش مغل مصوّری میں اٹھارویں صدی کے آخری دور تک دیکھنے کو ملتا ہے۔

فرخ سیر (19 - 1713) آخری مغل بادشاہ تھا جس نے ریاست جودھ پور کے مہاراجہ اجیت سنگھ کی لڑکی اندر کنور سے شادی کی تھی۔ لیکن یہ حکمراں سیاسی طور پر بہت کمزور ثابت ہوا اور اپنی کمزوری کی بنا پر اپنے ہی وزیروں کے ہاتھوں 6 سال کے اندر ہی اسے تخت سے برطرف کر کے قتل کر دیا گیا۔ بہر حال فن مصوری کے کچھ بہترین نمونے فرخ سیر کے دورِ حکومت میں بھی بنائے گئے جس کی ایک مثال سر کاؤسن جی جہانگیر بمبئی کے مجموعہ میں محفوظ ہے حالانکہ اس تصویر میں بھی شکلوں میں لمبوترا پن ملتا ہے۔ فرخ سیر کو بہترین اور نئے خوبصورت کپڑوں کے استعمال میں بے حد دلچسپی تھی۔ اس نے جامہ کے خیاطانہ طرز کو ٹخنوں تک بڑھا دیا تھا۔ اورنگ زیب کے دور میں یہ جامہ پنڈلیوں تک ہوتا تھا۔ شاہجہاں کے زمانے میں یہ گھٹنوں سے نیچے اور جہانگیر اور اکبر کے دور میں یہ گھٹنوں کے اوپر تھا۔ دورِ وسطی کی مصوری سے ہمیں اس وقت کی مروّج پوشاک، رہن سہن، زیورات، موسیقی کے ساز و سامان، لڑائی کے ہتھیار اور مختلف اشیاء کے ڈیزائن اور استعمال کی کافی جانکاری ملتی ہے۔

محمد شاہ (48 - 1719) کے دورِ حکومت میں خیاطانہ فیشن میں مزید تبدیلی دکھائی دیتی ہے۔ جامے کی لمبائی اتنی ہوگئی کہ زمین سے چھونے لگا۔ کولھے پر زیادہ وسیع اور گھیردار ہوگیا۔ محمد شاہ عیش و عشرت اور شان و شوکت کا دلدادہ تھا لہٰذا اس کی ذاتی پسندیدگی اس کے دور کی مصوری میں نمایاں ہے۔ تصاویر میں بھورے رنگ کے پتھروں کی عمارتوں کا دکھایا جانا اور خوبصورت عورتوں کے جمگھٹ جن کے بدن کی رنگت کچھ جھوری اور کچھ گلابی ہوتی ہے۔ عام موضوع بن گیا تصویروں کا سائز بھی کافی بڑا ہونے لگا۔ اس دور کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ 1739 میں ایران کے نادر شاہ نے حملہ کیا اور اس دوران نادر شاہ کے حکم سے دہلی میں تقریباً بیس ہزار آدمیوں کا قتل عام کیا گیا۔ لوٹتے وقت نادر شاہ اپنے ہمراہ تقریباً پندرہ کروڑ روپے کا لوٹ کا سامان ایران لے گیا۔ مورخین کا گمان یہ ہے کہ یہ مرقع نسخوں کی ایک اچھی خاصی تعداد اپنے ساتھ ایران لے گیا ہوگا۔

شاہ عالم (1802 - 1759) کے دور میں بھی محمد شاہی طرزِ مصوری دیکھنے کو ملتا ہے۔ ہاں ایک خاص تبدیلی یہ ہوئی کہ تصاویر میں خصوصی طور سے سایہ اور روشنی کی امتزاجی کیفیت کو پیدا کرنے کی کوشش کی جانے لگی۔ یہ صفت چہرے اور گلے میں گہرے رنگ سے نقطوں کے ذریعہ گہرائی دے کر پیدا کی جانے لگی۔ دوسری خصوصیت یہ تھی کہ رخسار یا کبھی کبھی پورے چہرے پر ہلکے گلابی رنگ سے ایک ہلکی سی تہہ دے دی جاتی تھی۔ شاہ عالم اور بہادر شاہ ظفر کے دور میں ایسا لگتا ہے کہ پرانی تصاویر کو نقل کرنے کا کافی کام کیا گیا۔ اس کی دو وجوہ بیان کی جاتی ہیں۔ اوّل یہ کہ کچھ 17 ویں صدی کے نسخوں اور البم سے کچھ تصاویر غائب یا خراب ہوگئی ہونگی۔ لہٰذا انہیں دوبارہ بنا کر وہاں رکھا جانا تھا۔ دوئم یہ کہ جہانگیر اور شاہجہاں کے دور کی مصوری کے معیار کو دوبارہ زندہ کیا جاسکے۔ بعض اوقات یہ نقلیں بہت ہی لاجواب بن جاتی تھیں مگر اربابِ فن ان کے فرق کو محسوس کر سکتے ہیں کیونکہ ان میں نسبتاً

بقیہ دھڑسے مُنواکچھ بڑا ہوتا تھا اور چہرے میں گلابی جھلک نمایاں رہتی تھی۔ ان کے علاوہ ڈرائنگ میں قدرے کمزوری، پس منظر اور کپڑوں میں تفصیلات کا فقدان تجربہ کار آنکھوں سے چھپی نہیں رہ سکتیں بہادر شاہ ظفر کے دور میں دہلی میں مرتّع کیے گئے دو نسخے "تشریح الاقوام" اور "صحیفۂ گلشن التواریخ" اب بھی موجود ہیں جو 19 ویں صدی میں مغل فنِ مصوّری کی شاندار روایت کے ضامن ہیں۔ بقول سر سیّد احمد اس دور کے مشہور مصوّروں میں غلام علی خاں، فیض علی خان، مرزا شاہ رُخ بیگ، محمد عالم اور علی خاں قابلِ ذکر ہیں۔

راجپوت مصوّری

مسلم مورّخین نے راجپوت لفظ کے معنی راج پُتر "بادشاہوں کے لڑکے" بتایا ہے لیکن راجپوت بذاتِ خود اپنے آپ کو سورج دیوتا اور چاند دیوی کی اولاد مانتے ہیں۔ کچھ ناقدین کا خیال ہے کہ راجپوت نسل کوہ آبو کے اگنی کنڈ سے نمودار ہوئے۔ ایک نظریۂ فکر یہ بھی ہے کہ راجپوت بنیادی طور پر غیر ملکی ہیں اور ان کی نسل ہُونس۔ سی۔ تھین اور ہندوستانی خون سے ملکر وجود میں آئی ہے لیکن عام نظریہ یہ ہے کہ یہ لوگ ویدک چھتری ہیں اور آریہ نسل کے جنگجو طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔

جے پور طرز :- مغل سلطنت کے قیام کے اوّلین دور میں راجستھانی علاقہ چھوٹی چھوٹی ریاستوں میں منقسم تھا اور وہاں کے حکمراں خود مختار تھے۔ اکبر سے پہلے تقریباً جتنے طاقتور مسلم حکمراں ہوئے، حسب موقعہ راجستھانی ریاستوں کو محکوم کرنے کے لیے حتی الامکان کوشش کرتے رہے حالانکہ اس معرکہ آرائی سے انہیں کوئی معاشی فائدہ نہیں تھا۔ صرف اپنے وقار اور عزّت کی خاطر وہ ان ریاستوں کے حکمرانوں سے وقتاً فوقتاً جوجھتے رہتے تھے۔ اسی احساس کے تحت شیر شاہ سوری نے صحیح کہا تھا کہ "فقط مٹھی بھر جوار کی خاطر اس نے جودھپور پر فوج کشی کی۔ بہرحال اکبر نے سیاسی نقطۂ نظر سے کہئے یا اس احساس سے کہ بغیر راجپوتوں کی مدد کے وہ چین کی زندگی نہیں بسر کر سکتا۔ صلح کل کی پالیسی اپنائی اور ان ریاستوں سے ہمدردانہ تعلقات پیدا کرنے کی خواہش ظاہر کی۔ 1562 میں اجمیر میں راجہ امیر بہاری مل (75 - 1548) نے اکبر کا شاندار استقبال کیا اور اپنی بڑی لڑکی کا اکبر سے عقد کر دیا۔ اکبر نے اسے مریم زمانی کے لقب سے سرفراز کیا۔ یہی شہزادی ولیعہد جہانگیر کی ماں بنی۔ اس ازدواجی رشتہ کا نتیجہ یہ ہوا کہ اکبر اور راجپوتوں کے درمیان بڑے گہرے تعلقات پیدا ہو گئے اور راجپوت شہزادے مغلیہ حکومت کے نظم ونسق میں برابر کے شریک ہو گئے۔ راجہ بہاری مل کے جانشین راجہ بھگوان داس (92-1576) (جنہوں نے سارنال کی جنگ میں اکبر کو جاں بحق ہونے سے بچایا تھا) اور ان کے لڑکے راجہ مان سنگھ مغل شاہی فوج کے دائیں بازو بن گئے۔ راجہ بھگوانداس نے اپنی ایک لڑکی کی شادی شہزادہ سلیم سے کر دی تھی۔ دھیرے دھیرے بوندی، بیکانیر جیسلمیر اور جودھپور ریاستوں نے بھی اکبر کو اپنا شہنشاہ تصوّر کر لیا اور اپنی شہزادیوں کو شاہی مغلیہ حرم میں داخل کر دیا۔ ان قریبی ازدواجی رشتوں سے دربار مغلیہ اور دربار جے پور کے دوسرے شعبوں میں بھی ایک دوسرے پر بڑا زبردست اثر پڑا۔ فن مصوّری میں بھی جے پور دربار

میں مغل طرز کی چھاپ پڑی۔ مغل طرز میں یہاں اتنی عمدہ تصاویر اختراع کی گئیں کہ انہیں عام طور سے مغل دربار سے وابستہ کیا جاتا رہا ہے کیونکہ موضوعات اور ساخت میں یہ مغل طرز سے بہت زیادہ مشابہت رکھتی ہیں۔ ڈاکٹر رندھاوا کا خیال ہے کہ جے پور مصوری میں خصوصی تبدیلیاں راجہ پرتاپ سنگھ 1803 - 1779 کے دور سے نمودار ہوئیں۔ یہ راجہ شاعر، عالم اور مصنف ہونے کے ساتھ ساتھ بھگوان کرشن کا بہت بھگت تھا۔ بھگوان کرشن کے کپڑے پہن کر راج محل کی اپنی تمام لونڈیوں کو ساتھ لے کر گوپیوں کی طرح کھلے عام چراگاہ میں جاکر رقص میں کھو جانا اس راجہ کا محبوب مشغلہ تھا۔ جے پور میوزیم میں اسی قسم کی ایک تصویر ہے جس میں بھگوان کرشن کے روپ میں راجہ پرتاپ سنگھ کو گوپیوں کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔

راجہ جگت سنگھ ثانی (13 - 1803) کے زمانے میں بھی فن مصوری کا یہ سلسلہ چلتا رہا۔ رس کافور نامی ایک مسلم لونڈی کے حسن سے راجہ جگت سنگھ اس قدر متاثر ہوا کہ اُسے اپنی رانی بنا کر نصف ریاست امیر اس کے نام لکھ دی۔ اپنے شاہی سکوں پر بھی اس کا نام کندہ کروادیا۔ دوسرے سرداروں نے بھی اس روایت کو اپنایا لہٰذا ان کا زیادہ تر وقت موسیقی اور رقاصاؤں کے جھرمٹ میں گذرنے لگا۔ راجہ جگت سنگھ کی اپنی محبوب رانی کے ساتھ شغل کرتے ہوئے موضوعات پر چند تصاویر جے پور میوزیم میں موجود ہیں۔ راجہ جے سنگھ (35 - 1818) کے دور میں بھی کم و بیش یہی فنی روایت دکھائی دیتی ہے۔ لیکن راجہ مادھو سنگھ (80 - 1834) کے دور میں انگریزی دباؤ بڑھ جانے کی وجہ سے کافی سیاسی تبدیلیاں ہونے لگیں۔ ریاست میں غیر یقینی حالات پیدا ہو گئے جس سے جے پور روایتی مصوری کا خاتمہ ہو گیا۔

میواڑ طرز :- لاما تیاح تارا ناتھ کا قول ہے کہ قدیم ہندوستانی طرز مصوری کا جنم 7 ویں صدی عیسوی میں سرنگا دھرا نامی مصور نے کیا تھا جو ماروڑیا (جدید میواڑ) کا رہنے والا تھا۔ اس دور کے دو قدیم نسخے ہیں (1) نسخہ "سواگا پدی کا سنا سوتا چنی" جو 1260 میں قلعہ اگھاٹا (جدید اہر نزد اودے پور) میں راجہ گوہیلا تیجا سمہا کے دور سلطنت میں بنایا گیا۔ (2) نسخہ "سپاسنا ہا چریم" 23 - 1422 میں رانا موکالا کے دور میں دیلوا کلا واڑا شہر میں مرقع کیا گیا۔ اس میں 37 تصاویر ہیں۔ ان میں کئی ایسی ہیں جو پورے صفحہ پر بنی ہوئی ہیں۔ ان تصاویر کی وہی خصوصیات ہیں جن کا تذکرہ بیرون چشمی طرز کے باب میں کیا جا چکا ہے۔

1540 کا تاریخ شدہ پالم کا نسخہ "آدی پُران" (جس کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے) کے دستیاب ہو جانے سے مورخین کی ایک جماعت نے اسے راجستھانی مصوری کی شروعات قرار دی ہے کیونکہ اس نسخہ کی تصاویر میں عمومی بیرون چشمی طرز کا فقدان ہے اور قدرے بہتر اور انفرادی طریقے سے مرقع نگاری کی گئی ہے لیکن کیا یہ تبدیلی اسلوب راجستھانی علاقے میں ہوئی ؟ یہ فی الحال ثابت کرنا مشکل ہے کیونکہ جو بھی نسخے اس طرز کے اب تک دستیاب

ہوتے ہیں وہ یو۔پی اور دہلی کے قرب و جوار کے ہیں نہ کہ راجستھان کے۔

جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ مغلیہ سلطنت کے قیام کے بعد مغل دربار کی سرپرستی میں 1558 میں ہندوستانی اور ایرانی مصوری کے امتزاج سے مصوری کا ایک نیا دور شروع ہوا جس کے اثرات ملحقہ علاقوں میں پھیلنا شروع ہوئے لہٰذا راجپوت درباروں میں بھی مغل اسلوب سرائت کر گیا۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ یہاں یہ اثرات قدرے محدود طریقے سے آئے اور راجپوتی دربار کے مصوروں نے مغل اسلوب سے فقط حسبِ ضرورت ہی استفادہ حاصل کیا تاکہ راجپوتی اسکول کی انفرادیت برقرار رہے اور اس انفرادیت میں میواڑ بلاشبہ سب سے آگے رہا ہے۔ جہاں تک میواڑ کے مختصر تاریخی پس منظر کا تعلق ہے۔ میواڑ کے حکمران مہارانہ کہلاتے تھے۔ انہیں راجپوت حکمرانوں کی تاریخ میں اعلیٰ مقام دیا گیا ہے کیونکہ مسلم حملہ آوروں کے خلاف جدوجہد کرنے میں میواڑ کے حکمرانوں کا بہت بڑا ہاتھ تھا اور انہوں نے آزادی حاصل کرنے میں بہت بڑی بڑی قربانیاں دی ہیں۔ میواڑ کے حکمران اپنے آپ کو بھگوان رام کے چھوٹے لڑکے کُش کی اولاد بتاتے ہیں۔

رانا رتن سنگھ کے دورِ حکومت میں (1303) سلطان علاؤ الدین نے میواڑ ریاست کے مشہور قلعہ چتوڑ کا محاصرہ کر لیا لیکن کچھ شرطوں کے ساتھ ایک عہدنامہ ہو گیا۔ بعد ازاں رانا اور اس کی خوبصورت بیوی پدمنی کی شاطرانہ چالوں سے برانگیختہ ہو کر سلطان علاؤ الدین نے اس قلعہ کو بڑی بے رحمی سے تباہ برباد کر ڈالا اور آخر کار رانا رتن سنگھ کی شکست کی خبر پا کر پدمنی کو اپنی تمام حرم کی مسلمات کے ساتھ ستی ہو جانا پڑا تھا۔ مشہور ہندی شاعر ملک محمد جائسی نے اس واقعہ سے متاثر ہو کر 1540 میں ایک لمبی نظم "پدماوتی" لکھی جسے بقول ڈاکٹر رندھاوا میواڑ کے دربار میں مرقع کیا گیا۔

رانا کمبھا (1433 - 68) سے لے کر رانا پرتاپ (1572 - 97) تک چتوڑ کی تاریخ بڑی پُر آشوب رہی۔ لہٰذا اس دور کی مصوری کے بارے میں کچھ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا۔

دراصل راجستھانی طرزِ مصوری کی شروعات گوپی کرشن کنوریہ کے مجموعہ میں محفوظ ایک "راگ مالا" سیٹ سے مانی جاتی ہے جو رانا پرتاپ کے لڑکے راجہ امر سنگھ اوّل کے دورِ سلطنت میں اس کے دارالخلافہ "چوانڈ" (اودے پور کے جنوب مغرب میں ایک چھوٹا سا قصبہ ہے) میں نثار آدی (یا نثارالدین) نے 1605 میں مرقع کیا۔ اس نسخہ کے بارے میں کنوریہ نے بڑی تفصیل سے تذکرہ کیا ہے۔ تیکنیکی اعتبار سے یہ چوراپنچکا گروپ خصوصاً گیت گووند اور بھگوت پُران سے بہت ملتا جلتا ہے۔ اس کے بعد دوسرا تاریخ شدہ نسخہ "راگ مالا" 1628 میں مرقع کیا گیا۔ جسے صاحب دین نے اودے پور میں مصور کیا اور اب موتی چند خزانچی بیکانیر کے ذاتی مجموعہ میں ہے۔ یہ نسخہ نثار آدی کے مقابلے میں قدرے بہتر ہے۔ راجہ کرن سنگھ دوئم (1620 - 28) جو شہزادہ خرّم کا دوست تھا فنِ مصوری کا دلدادہ تھا۔ مغل طرز میں بنائی ہوئی شاہجہاں کے ساتھ، راجہ کرن سنگھ کی شبیہ اب بھی ملتی ہے۔

اس کے بعد سے 1680 تک میواڑ ایک بڑا زبردست فنی مرکز رہا۔ جہاں بھگوان کرشن کی زندگی۔ ہمعصر ہندی شاعری کے کردار، رامائن، بھگوت پران، راگ راگنیاں، بارہ موسموں عشقیہ اور معاشرت کے موضوعات پر مبنی تصویروں کی ایک اچھی خاصی تعداد ہمیں دیکھنے کو ملتی ہے ان تصاویر میں چہرے یکچشمی اور آنکھیں بڑی کشادہ دکھائی گئی ہیں۔ نکیلی ناک اور دُہری ٹھڈی خصوصی انداز میں بنائی گئی ہیں۔ خطوط بڑے تیکھے اور واضح ہیں۔ رنگ حالانکہ محدود ہیں لیکن بڑے شوخ اور چمکدار ہیں۔ میواڑ طرز مصوّری خصوصاً راجہ کرن سنگھ کے جانشین، راجہ جگت سنگھ (1628 - 1653) کے عہد میں اپنے عروج میں تھا۔ اس دور کے کچھ مشہور نسخے مندرجہ ذیل ہیں:۔

1 "بھگوت پران" بتاریخ 1648 ۔عمل صاحب دی یا صاحب دین۔ مجموعۂ بھنڈارکر اورنٹیل ریسرچ انسٹیٹیوٹ پونہ

2 "چھیتر مہاتمایا" بتاریخ 1655 عمل صاحب دی یا صاحب دین، مجموعۂ سرسوتی بھون لائبریری۔ اودے پور

3 "رامائن" بتاریخ 1649 ۔ عمل منوہر بمقام اودے پور۔ مجموعۂ پرنس آف ویلز میوزیم۔ بمبئی اور مجموعۂ سرکاؤس جی جہانگیر۔ بمبئی۔

(اس نسخہ کے شروع میں یہ تحریر ہے کہ اس نسخہ کو آچاریہ جسونت کے لئے مُنی ہیرا آنند نے نقل کیا اور منوہر نے اسے اودے پور میں مرتب کیا۔)

4 "راگ مالا"۔ مجموعۂ نیشنل میوزیم، نئی دہلی۔

5 "رسک پریہ" مجموعۂ گوپی کرشن کنوریہ۔

6 "سورساگر" مجموعہ گوپی کرشن کنوریہ۔

جگت سنگھ کے بعد راجہ راج سنگھ (652 - 81) نے بھی ادب اور مصوّری کی خاصی سرپرستی کی۔ اس کے دور حکومت میں مہابھارت، بھگوت پران کا چھٹا باب۔ چاند بردائی کی لکھی ہوئی "پرتھوی راج رسو" (راجہ پرتھوی راج کی کتھا) بان بھٹ کی کدامبری اور پنچ تنتر نامی نسخے مرتب کئے گئے۔

راجہ جے سنگھ اور راجہ امر سنگھ دوئم کے دور میں زیادہ تر فن تعمیر کی سرپرستی ہوئی لیکن راجہ سنگرام سنگھ دوئم (1710 - 34) کے دور میں میواڑ مصوّری دوبارہ ابھری۔ مصوّری کا خاص موضوع بھگوان کرشن اور ان کی لیلا رہا۔ 1723 میں گیت گووند کے دو نسخے مرتب کئے گئے۔ 1725 میں جگن ناتھ مصوّر نے شاعر سُندر داس کی "سندر شرنگار" نامی نظم کو مرتب کیا۔ وکٹوریہ ہال میوزیم، اودے پور کے کلکشن میں محفوظ 185 تصاویر جس میں بھگوت پران کے دسویں باب کو مرتب کیا گیا ہے۔ اسی دور کی بیان کی جاتی ہیں۔ 1762 کے لگ بھگ رانا اری سنگھ کے دور میں تھی، مصوّری کی گئی۔ اس رانا کی شبیہ اپنی محبوب رانیوں کے ساتھ ملتی ہے۔

مارواڑ طرز:۔ ریاست جودھپور جسے مارواڑ بھی کہتے ہیں۔ راجستھان کی سب سے بڑی ریاست تھی۔

مارواڑ کے معنی میں "موت کا علاقہ" جہاں دُور دُور تک سوائے ریت کے اور کچھ نہیں ہے۔ کہیں کہیں کچھ ہرے علاقے نظر آتے ہیں۔ جودھپور کے حکمراں راجپوتوں کے راٹھور خاندان سے تعلق رکھتے ہیں جو اپنے آپ کو بھگوان رام کے شجرۂ نسب کا دعویٰ کرتے ہیں۔ بارھویں صدی میں یہ خاندان وسطی مشرقی ہندوستان میں حکومت کرتا تھا جس کا دارالخلافہ قنوج تھا۔ جے چند اس خاندان کا آخری راجہ تھا۔ اس کا بھتیجہ سیاہ جی اپنے دوسو ساتھیوں کے ساتھ 1194 میں راجستھان کے مارواڑ علاقے کو کوچ کر گیا جہاں اس نے 1212 میں ریاست مارواڑ کی بنیاد ڈالی۔

1459 میں اسی خاندان کے راجہ راؤ جودھا (1444 - 88) نے 1459 میں شہر جودھپور کو بسایا جس کے نام پر ریاست جودھپور کہلائی۔ راجہ جودھا نے سطح سرزمین سے چار سو فٹ کی بلندی پر اپنا قلعہ تعمیر کروایا جس کی فصیل سے بہت دُور تک دیکھا جا سکتا ہے اس قلعہ کے دامن میں شہر جودھپور واقع ہے۔ یہاں ایک عام دربار ہال تعمیر کروایا تھا جس میں راجہ اپنا دربار کیا کرتا تھا اور رقص وغیرہ کی محفلیں منعقد کی جاتی تھیں۔ 1581 میں راجہ اودے سنگھ کے زمانے میں مغل سلطنت سے اچھے تعلقات ہو گئے اور ازدواجی رشتے بھی قائم ہو گئے۔ اس طرح جودھپور میں بھی مغل اثرات پھیلے لیکن جودھپور میں خصوصی طور سے فن شبیہ کشی پر بدرجۂ اتم زور دیا گیا جس کا انداز کم و بیش مغل اسلوب پر مبنی ہے لیکن 1623 کا تاریخ شدہ "راگ مالا" کا ایک نسخہ دستیاب ہوا ہے جسے ویر جی نامی مصوّر نے پالی مقام پر مرقع کیا ہے۔ اس نسخہ میں مغل اثرات کا فقدان ہے۔ بڑی سادگی ہے۔ اور ہندوستانی عوامی طرز کی جھلک ملتی ہے۔

خصوصی مغل طرز ادا میں جودھپور میں جو مصوّری کی گئی اس کے سرپرست تھے راجہ جسونت سنگھ (1638 - 169) راجہ اجیت سنگھ (1707 - 24) اور راجہ ابھے سنگھ (1724 - 50) لیکن راجہ وجے سنگھ کے دور میں (1753 - 93) مغل طرز قدرے دھندلا پڑ گیا اور راجپوتی ادا اُبھرنے لگی۔ چونکہ اس راجہ کے دورِ حکومت میں مارواڑ علاقے میں کافی امن و چین رہا لہٰذا اس دور کی تصاویر کی ایک اچھی خاصی تعداد جودھپور محل کے کلکشن میں موجود ہے۔ راجہ بھیم سنگھ (1793 - 1803) کا دورِ حکومت بہت مختصر رہا لیکن اس نے بھی جودھپور مصوّری کی سرپرستی جاری رکھی۔ اس کے جانشین راجہ مان سنگھ (1803 - 43) نے خصوصاً جودھپور مصوّری کو پروان چڑھایا چونکہ 1818 میں ریاست جودھپور انگریزوں کے نظم و نسق میں آ گئی۔ لہٰذا راجہ مان سنگھ نے اپنا زیادہ تر وقت ادب اور مصوّری کی سرپرستی میں صرف کیا۔ یہ بذات خود ایک اچھا شاعر تھا۔ اس نے ایک لمبی نظم "کرشنا ولاس" لکھی۔ اس کی دو رانیاں بھی شاعرہ تھیں۔ لہٰذا اس دور میں جودھپور فن و ادب کا اچھا خاصا مرکز بن گیا۔ اسی دوران بقول ڈاکٹر رندھاوا شیو پُران، ناتھ چرتر، دُرگا چرتر، پنچ تنتر، راگ مالا، کام سوتر جیسے نسخے مرقع کئے گئے۔ امرداس، شیوداس بھٹی، جالا، دانا، مہیش، دھیرے، بُلاقی، اودے رام اور موتی رام راجہ مان سنگھ کے دربار کے خصوصی مصوّر

تھے۔مندرجہ بالا کلاسیکی مرقع نسخوں کے علاوہ کچھ ایسی تصاویر بھی دستیاب ہوئی ہیں جن میں راجہ مان سنگھ اپنے حرم کی عورتوں کے ساتھ جھولا جھولتے ہوئے، نہاتے ہوئے اور کہیں موسیقی سے محظوظ ہوتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ان تمام تصاویر میں سنہرے اور بھڑکیلے رنگوں خصوصاً نیلے پیلے اور ہرے رنگوں کا استعمال کیا گیا ہے۔ راجہ تخت سنگھ (1843 - 73) کے دور میں جودھپور مصوری کا خاتمہ ہو گیا کیونکہ اس راجہ کا بیشتر وقت حرم کی چہار دیواری میں گذرتا تھا۔

بیکانیر طرز :- جودھپور کے شمال میں راجا راؤ جودھا کے لڑکے بیکا راٹھور نے ریاست بیکانیر کی بنیاد ڈالی۔ 30 ستمبر 1465 میں شہزادہ بیکا نے جودھپور سے کوچ کیا۔ ریگستان کے اندرونی علاقوں کو سر کرنے کے بعد 1488 میں اس نے بیکانیر شہر کو تعمیر کروایا۔ 1570ء میں راجہ کلیان سنگھ نے اپنی (1542 - 71) ایک لڑکی کی شادی اکبر سے کر دی لہٰذا راجہ کلیان سنگھ کا لڑکا راجہ رائے سنگھ (1571 - 1612) اکبر کے دربار میں منصب داری کے عہدے پر فائز ہوا اس طرح بیکانیر میں بھی مغل تہذیب و تمدن کا بول بالا ہوا۔اس نے 1594ء میں بیکانیر کا قلعہ تعمیر کروایا۔ راجہ کرن سنگھ (1631 - 69) کے دور میں کئی مغل درباری مصوروں کا خاندان بیکانیر میں جا کر آباد ہو گیا ہوگا کیونکہ بیکانیر کے مصور رکن الدین (بتاریخ 1666) اور اس کے لڑکے مصور شاہ دین کے شاہکار دستیاب ہو چکے ہیں۔ رکن الدین کے مرقع لال گڑھ محل ، بیکانیر کے مجموعہ میں اور شاہ دین کی بنائی ہوئی ایک بہت ہی خوبصورت تصویر برٹش میوزیم لندن میں محفوظ ہے۔ اس تصویر میں بھگوان کرشن کو کوہ گوردھن کو اپنی ایک انگلی پر اٹھاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔اس پہاڑی کے نیچے ان کی گوپیاں اور گائیں موجود ہیں اور پس منظر میں اندر دیوتا نے آندھی اور بارش کا طوفان پیدا کر رکھا ہے۔اس تصویر میں رنگ آمیزی، تفاصیل اور نازکیٔ قلم کا ایک ایسا اچھا مظاہرہ ہے کہ اس تصویر کو کسی مغل شاہکار کے مقابل رکھا جا سکتا ہے۔ بقول ڈاکٹر رندھاوا ایک مغل مصور علی رضا بھی 1650 میں راجہ کرن سنگھ کے دربار میں کام کرتے ہوئے ملتا ہے۔اس کے علاوہ اُستاد عیسیٰ محمد اور بھی دیگر مصوروں کے کام ملتے ہیں۔ راجہ انوپ سنگھ (1669 - 98) کے دور میں بھی بقول رندھاوا بہت سے اورنگ زیب کے درباری مصور بیکانیر آ گئے تھے۔ چونکہ انوپ سنگھ نے اورنگ زیب کے ساتھ گولکنڈہ کے محاصرہ میں حصہ لیا تھا لہٰذا اس عوض میں اسے اورنگ آباد کی گورنری عطا کی گئی تھی۔ اس کے بعد راجہ سجان سنگھ (1700 - 36) کے دربار میں بھی مصور نوری اور عیسیٰ محمد کے ہونے ملتے ہیں۔ راجہ گج سنگھ (1745 - 87) کے عہد میں بیکانیر طرز میں خصوصی تبدیلی پیدا ہوئی اور جودھپور طرز کی روایات کو اپنایا گیا۔ 1809ء کی اُستاد قاسم کی دستخط شدہ راجہ صورت سنگھ (1787 1828) کی ایک شبیہہ ملتی ہے جو کم و بیش جودھپور طرز سے مشابہ ہے۔ لیکن بعد ازاں اس طرز میں مصورانہ صفات کا خاتمہ ہو گیا۔

کشن گڑھ طرز :- جودھپور کے راجہ ادے سنگھ کے لڑکے اور راجہ منوہر سنگھ کے چھوٹے بھائی راجہ کشن سنگھ نے 17 ویں صدی کی دوسری دہائی میں ریاست کشن گڑھ کی بنیاد ڈالی۔ دراصل راؤ کشن سنگھ کو اپنے بڑے بھائی سے کچھ تنازعات کی بنا پر جودھپور چھوڑ کر اجمیر آجانا پڑا جہاں اس کی ملاقات شہنشاہ اکبر سے ہوئی اکبر نے اجمیر کا کچھ علاقہ اس کے سپرد کر دیا۔ لہٰذا راجہ کشن سنگھ نے گنولاؤ جھیل کے کنارے 1611 میں ایک چھوٹا سا شہر آباد کیا جسے کشن گڑھ کہتے ہیں۔ راجہ کشن سنگھ کے شہنشاہ جہانگیر سے بڑے اچھے مراسم تھے۔ اور اس کی فوجی خدمات کی بنا پر اسے مہاراجہ کے لقب سے نوازا۔ لیکن اس دور کی کشن گڑھ کی مصوّری کے متعلق ابھی تک کوئی جانکاری نہیں ملی ہے۔ اٹھارویں صدی میں راجہ ساونت (1748 - 64) کے دور کی بیکانیر مصوّری کی شہادتیں ضرور ملتی ہیں۔ ساونت نے بیس سال کی عمر میں نگری داس کے نام سے شاعری شروع کی جو دینی اور عشق حقیقی پر مبنی تھی۔ یہ عالموں اور مصوّروں کا بڑا سرپرست تھا۔ 35 سال کی عمر میں اتفاق سے راجہ ساونت کو ایک خوبصورت مغنیہ (جو راجہ کی سوتیلی ماں کی ایک نوکرانی تھی) سے عشق ہو گیا۔ اس حسینہ کا اصلی نام نہیں معلوم۔ لیکن ساونت نے اپنی شاعری میں اسے "بنی ٹھنی" کے نام سے موسوم کیا ہے۔ یہ عورت نہایت خوبصورت ہونے کے ساتھ ساتھ ہندی ادب پر بھی خاصی نظر رکھتی تھی۔ چونکہ یہ راجہ کی محبوب رانی تھی لہٰذا کشن گڑھ کے مصوّروں کا بھی یہ محبوب موضوع بن گئی۔ اسی حسینہ "بنی ٹھنی" کے موضوع پر کشن گڑھ کی مصوّری کے شاہکار دستیاب ہوئے ہیں۔ راجہ ساونت کے دربار میں نہال چند نامی ایک بہت اچھا مصوّر تھا جس کی شبیہہ اب تک موجود ہے۔ نہال چند نے خصوصاً ساونت کی شاعری کو مرقع کرنے کے ساتھ ساتھ بنی ٹھنی کی بہت تصاویر بنائی ہیں۔ بے سل گرے کا خیال یہ ہے کہ کشن گڑھ مصوّری میں مصوروں نے راجہ ساونت اور بنی ٹھنی کی جوڑی کو رادھا اور کرشن کے روپ میں اپنی تصاویر میں دکھایا ہے۔ کشن گڑھ کے طرز مصوّری میں انسانی چہروں میں آنکھوں کی ایک خاص بناوٹ ہے جسے "کھنجن نین" کہا جاتا ہے۔ دراصل یہ بنی ٹھنی کی نہایت چنچل اور شوخ آنکھوں کا ایک حسین مظاہرہ ہے جو کشن گڑھ مصوری میں ایک عام تکیۂ قلم بن گیا۔ عموماً یہ چہرے یکچشمی دکھائے گئے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ راجہ ساونت سنگھ بنی ٹھنی کے عشق میں اس قدر مبتلا ہوا کہ وہ ریاست کے نظم و نسق سے لاپرواہی کرنے لگا اور آخر کار اس موقعہ کا فائدہ اٹھاکر اس کے چھوٹے بھائی بہادر سنگھ نے اسے پریشان کرنا شروع کر دیا۔ موقع کی نزاکت کو سمجھتے ہوئے راجہ ساونت سنگھ نے اپنی ریاست کا آدھا حصّہ اور شہر کشن گڑھ بہادر سنگھ کے حوالے کر دیا اور بذاتِ خود بقیہ مختصر سی جاگر روپ نگر اپنا دارالخلافہ بنا کر حکومت کرنے لگا۔ لیکن 1757 میں ساونت سنگھ نے اپنا تخت و تاج چھوڑ دیا اور اپنی محبوب رانی بنی ٹھنی کو ساتھ لے کر بندرابن چلا گیا۔ جہاں اس نے اپنی زندگی کے آخری ایّام گذارے اور 1764 میں اس کی وفات ہو گئی

بنی ٹھنی کی وفات ایک سال بعد ہوئی۔

راجہ ساونت سنگھ کا لڑکا سردار سنگھ چونکہ کمسن تھا لہٰذا وہ اپنی ریاست کو سنبھالنے سے قاصر رہا۔ اس لئے اس کے چچا بہادر سنگھ نے 1781 تک اس علاقے پر حکمرانی کی۔

کشن گڑھ مصوری راجہ کلیان سنگھ (1838-1798) کے دور میں بھی ہوئی جیسا کہ 1820 کا تاریخ شدہ گیت گووند کا ایک نسخہ کشن گڑھ طرز میں ملتا ہے

بوندی طرز:۔ میواڑ سے ملی ہوئی بوندی اور کوٹہ پر مشتمل ہراوتی ریاست تھی۔ جس کی بنیاد راؤ دیوا نے 1342 میں ڈالی جہاں چوہان راجپوت حکمرانی کرتے تھے۔ چوہان حکمران اپنے آپ کو راجہ پرتھوی راج چوہان (جس نے 1192 میں محمد غوری سے ٹکر لی تھی) کا خاندانی تصور کرتے تھے۔ میواڑ ریاست سے ان کے ازدواجی رشتے تھے اور جب کبھی ضرورت پڑتی تھی تو چوہان ہر طریقے سے میواڑ کا ساتھ دیا کرتے تھے۔ 1554 میں راجہ راؤ سرجن نے تخت پر بیٹھتے ہی میواڑ سے تعلقات توڑ لئے اور حلقہ رنتھمبور کو فتح کر لیا۔ لیکن کچھ عرصے بعد اکبر نے راجہ بھگوان داس اور راجہ مان سنگھ کی مدد سے بوندی کو مغل سلطنت کا ہمنوا بنا لیا۔ لہٰذا راجہ سرجن نے 1569 میں رنتھمبور کا قلعہ اکبر کے حوالے کر دیا اور مغل شہنشاہیت قبول کر لی۔ اس کے جانشین راجہ راؤ رتن نے بھی دربارِ جہانگیری کی خدمات کیں۔ راجہ راؤ رتن کی وفات کے بعد اس کی ریاست اس کے دو لڑکوں راجہ گوپی ناتھ اور راجہ مادھو سنگھ کے درمیان تقسیم کر دی گئی۔ بوندی کا علاقہ گوپی ناتھ کے قبضہ میں آیا اور کوٹہ مادھو سنگھ کی وراثت میں آیا۔ اس کے بعد کے سبھی راجہ مغل سلطنت کے وفادار رہے۔ بوندی کا تیسرا راجہ راؤ چھترسال (59 - 1613) شاہجہاں کے زمانہ میں دہلی کا گورنر بنایا گیا۔ کہا جاتا ہے کہ راجہ چھترسال نے 52 جنگیں لڑیں اور کامیابی حاصل کی۔ اس کی بہادری اور جنگ جوئی کا اس دور میں بڑا چرچا تھا۔ دربار مغلیہ سے بوندی کے اتنے قریبی تعلقات کی بنا پر ناقدین کا خیال ہے کہ مغل مصوروں کا بھی بوندی مصوروں سے گہرا تعلق رہا ہوگا اور مصوروں کی آمدورفت رہی ہوگی اور غالباً اسی وجہ سے بوندی طرز مصوری پر شاہجہانی مغل مصوری کی گہری چھاپ دکھائی دیتی ہے۔

بوندی طرز کی غالباً سب سے پہلی 1689 کی تاریخ شدہ تصویر پرنس آف ویلز میوزیم بمبئی کے مجموعہ میں ہے جس میں دو پریمیوں کو ایک باغ میں دکھایا گیا ہے۔ اکثر چاند کو بوندی طرز میں خصوصی انداز میں پیش کیا گیا ہے اور چاند کے چاروں طرف ہالہ دکھایا جاتا ہے جیسا کہ اکثر چاندنی راتوں میں ہوتا ہے۔ اس تصویر میں خاصی انفرادیت ہے اور مغل اثرات کی کمی ہے۔ اسی قسم کی اور بھی تصاویر مختلف مجموعوں میں موجود ہیں جن کے متعلق یہ قیاس لگایا جاتا ہے کہ وہ بوندی طرز کی ہیں۔ راگ دیپک، مجموعہ سجاست کلا بھون، بنارس اور راگ بھیروی۔ مجموعہ میونسپل میوزیم

الہ آباد اس طرز کی ابتدائی تصاویر بنائی جاتی ہیں۔ ان تصویروں میں اکبری مصوری کے آخری دور کے اثرات واضح ہیں۔ بوندی طرز میں انسانی چہروں کو گول دکھایا گیا ہے۔ رخساروں پر اور ناک کے پاس اور آنکھوں کے نیچے ہلکا سا سایہ دکھا کر چہرے کو گول ظاہر کیا گیا ہے۔ بدن کے اعضاء گلابی رنگت لئے ہوئے ہوتے ہیں۔ اس طرح بوندی مصوروں نے نسوانی خوبصورتی کا ایک ایک معیار پیش کیا ہے۔ پانی کو مغل طرز کی طرح گہرے میٹھے نیلے رنگ پر سفید رنگ کے خطوط سے دکھایا گیا ہے جا بجا چھوٹے چھوٹے پھولدار خودرو پودے دکھا کر پس منظر کو بھرا ہوا دکھایا جاتا ہے۔ خطوط کی نفاست اور محل میں رزمیت اور شاعرانہ مزاج بوندی طرز کے خصوصی پہلو ہیں۔ چھتر سال کی حکومت کے بعد مختلف حکمرانوں خصوصاً راجہ بھاؤ سنگھ، راجہ انی رودھ سنگھ اور راجہ بدھ سنگھ کے دور حکومت میں بھی مصوری کو خاطر خواہ سرپرستی ملی لیکن راجہ امید سنگھ (1749 - 71) کے دور میں بوندی مصوری میں کافی نکھار آگیا تھا۔ لیکن 1771 میں اس نے اپنا تخت و تاج چھوڑ دیا اور تنہائی میں زندگی گذارتے ہوئے 1804 میں اس کی وفات ہوگئی۔ راجہ امید سنگھ کے جانشین راجہ بشن سنگھ (1771 - 1821) نے بھی مصوری کی سرپرستی کی۔ اسے شکار سے بہت دلچسپی تھی۔ لہٰذا اس کے دور کی تصاویر میں شکار کے مناظر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ آخری تاجدار راجہ رام سنگھ (1821 - 1889) کے دور میں بوندی محل کی دیواریں تصاویر سے مرقع کی گئیں جس میں خصوصی موضوعات شاہی جلوس، شکار اور کرشن لیلا کے مناظر تھے۔ ڈاکٹر رندھاوا کے مطابق بوندی مصوری کی بہترین مثال الور میوزیم کی راگ مالا تصاویر ہیں۔

کوٹہ طرز:۔ سترہویں صدی میں کوٹہ طرز مصوری نے بھی اپنے جداگانہ انداز میں ابھرنا شروع کیا اور یہ 19ویں صدی تک قائم رہا۔ یہاں زیادہ شکار کے مناظر بنائے گئے۔ قلم میں بڑی صفائی ہے۔ ہر شے کو بڑی تفصیل کے ساتھ مرقع کیا گیا ہے۔ مغل مصوری کے مانند یہاں بھی چھوٹی سی محدود جگہ میں مرکزی کردار کے علاوہ پہاڑ، ٹیلے، جنگل، جھاڑیاں اور جنگلی جانور دُور دُور اُفق تک بکھرے دکھائی دیتے ہیں۔ ایک تصویر راجہ رام سنگھ ثانی کے دور کی گوپی کرشن کنوریہ کے مجموعہ میں ہے جس میں راجہ رام سنگھ کو ایک جنگل میں شیر کا شکار کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یہ انتہائی خوبصورت تصویر ہے اور بلاشبہ مصور کی فنکارانہ صلاحیت کی داد دینی پڑتی ہے اس میں مغل جیسا قدرتی پن کوٹ کوٹ کر بھر دیا گیا ہے کہیں کہیں رواتی انداز بھی ہے جو غیر شعوری طور سے تکیۂ قلم کی شکل میں دکھائی دیتا ہے۔

مالوہ طرز:۔ جدید تحقیقی مطالعہ کے تحت راجستھانی مصوری کی ایک شاخ مالوہ طرز مانا گیا ہے۔ کیونکہ جنوبی راجستھان میں مالوہ اور بندیلکھنڈ کے علاقے میں کچھ تصاویر خصوصی انداز کے ساتھ بنائی گئیں حالانکہ ان کی ساخت میواڑ طرز اور چورا پنچسکا گروپ سے بہت ملتی جلتی ہے۔ اس سے پیشتر مالوہ عموماً بیرونی چشمی طرز کا ایک اہم مرکز تھا لیکن بعد میں مالوہ طرز مصوری میں کافی تبدیلیاں ہوئیں اور بیرونی چشم کا فقدان ہوگیا۔ ہندوستانی اور ایرانی اسالیب

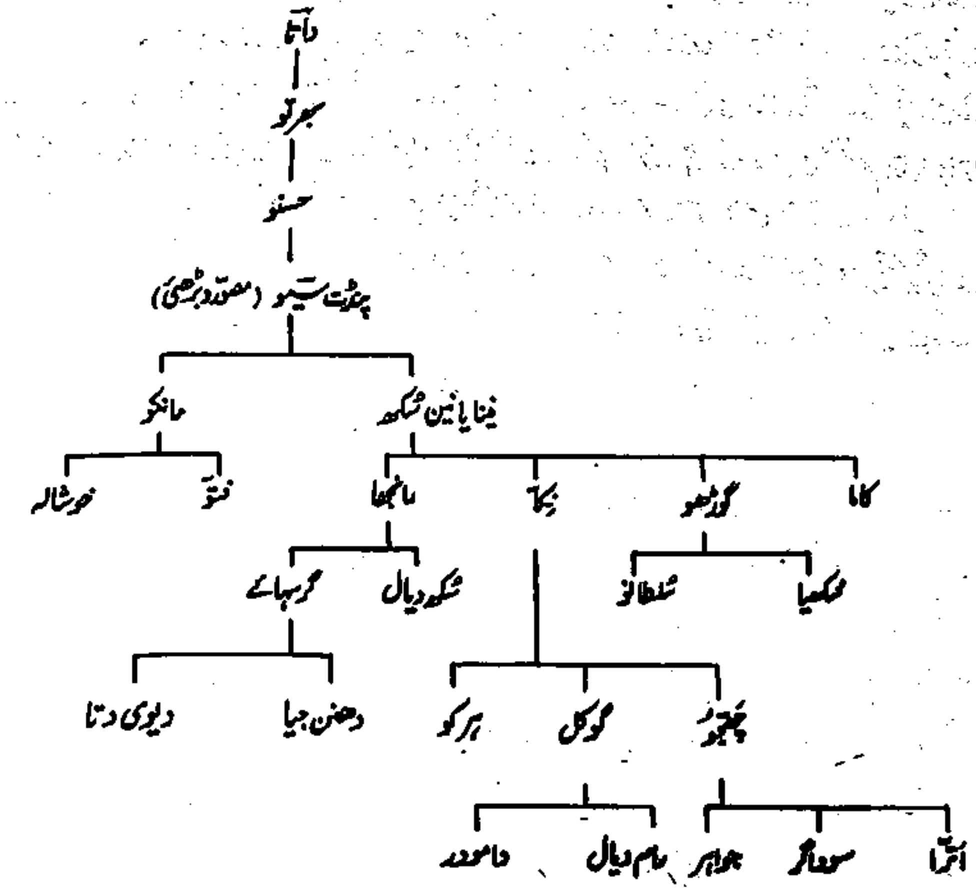
کے امتزاج کا سلسلہ شروع ہوا اور جو طرز مصوری سلطنت حکمرانوں کی سرپرستی میں وجود میں آیا اُسے مختلف ناموں[1] سے موسوم کیا جاتا ہے۔ جس کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے۔ لیکن 17 ویں صدی میں مالوہ مصوری پر میواڑ طرز کی چھاپ پڑنے سے جو اسلوب ابھرا اس کی اپنی انفرادیت ہے۔ اس طرز کی سب سے اچھی مثال راگ مالا کا ایک سیٹ ہے جو بھارت کلا بھون، بنارس، الٰہ آباد میوزیم، الٰہ آباد اور نیشنل میوزیم نئی دہلی کے درمیان منقسم بتایا جاتا ہے۔ اس سیٹ میں ایک جگہ تحریر ہے کہ یہ نسخہ بمقام نرسنگا سہار میں مادھو داس نامی مصور نے 1680 میں مرتب کیا۔ 97 تصاویر پر مشتمل ایک دوسرا راگ مالا کا سٹ ہے جو 1652 میں نصرت گڑھ میں مرتب کیا گیا اور اب پرنس آف ویلز میوزیم۔ بمبئی کے مجموعہ میں محفوظ ہے۔ مالوہ طرز میں خصوصی عمارتی ترتیب مدھم، سپاٹ رنگ اور مسجع نگاری کے علاوہ بدن کے تناسب سے یکجہتی چہرے کا عموماً چھوٹا ہونا اور لمبوترے دھڑ کچھ ایسی خصوصیات ہیں جو اسے دوسرے راجستھانی طرزوں سے منفرد کرتے ہیں۔

پہاڑی مصوری

ابھی تک بعض مورخین کا خیال ہے کہ اورنگ زیب کے کٹر مذہبی خیالات اور فن مصوری سے بے رخی اور مخالفت کے برعکس زمانہ میں ہندو مصور جو دلی یا لاہور میں کام کرتے تھے اپنے وطن کو واپس لوٹ گئے۔ کی وجہ سے مغل مصور مغل دربار کو الوداع کہہ کر پنجاب کی پہاڑی ریاستوں میں چلے گئے۔ جہاں انہوں نے مقامی اثرات کا ایک امتزاجی اسلوب پیدا کیا جسے ہندوستانی مصوری میں پہاڑی طرز کہا جاتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ یہ قیاس آرائی کسی حد تک درست ہو لیکن جدید تحقیقات سے جو نتائج برآمد ہوئے ہیں ان سے اس مفروضہ خیال کو تقویت نہیں ملتی۔ پنجاب میوزیم، چنڈی گڑھ کے مجموعہ میں ایک شبیہ کا خاکہ ہے جس پر "پنڈت سیو مصور" تحریر ہے چونکہ پہاڑی طرز میں کام کرنے والے مصوروں میں پنڈت سیو کا خاندان بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر ایم ایس رندھاوا نے پہاڑی مصوروں کے بزرگوں کے متعلق بنیادی تحقیقات کی۔ اور یہ معلوم کیا کہ مسیو نین سکھ کا خاندان موضع راجول ضلع کانگڑہ میں اب تک بھی موجود ہے۔ ان میں سے لچھمن داس 1935 میں بھی مصوری کرتا تھا ڈاکٹر بی۔ این۔ گوسوامی نے ان شجرہ نوکیشن کے متعلق جو ڈاکٹر رندھاوا نے حاصل کئے تھے تفصیل کے ساتھ تحقیقات کی اور بلنا بردھار کے پروہتوں اور پنڈتوں کے 1736 اور 1763 کے "بہی" دستاویزوں سے پتہ لگایا ہے کہ پنڈت سیو پرشعمن کے ساتھ ساتھ ایک مصور بھی تھا اور اس کے دو لڑکے تھے 1 مین سنکھ اور مانکو (یا مانک) اور یہ لوگ گولیر کے رہنے والے تھے۔ انہیں "بہی" کے دستاویزوں سے ڈاکٹر گوسوامی نے پنڈت سیو کا جو خاندانی شجرہ مرتب کیا ہے وہ حسب ذیل ہے:۔

---

[1] پٹھان مصوری یا سلطنت مصوری۔



لیکن ان پروہتوں کے کسی بھی "بہی" سے اس بات کی کوئی سند نہیں ملی کہ پنڈت سیو کے آباو اجداد بھی مصوری کرتے یا نہیں۔ بہر حال ایک پروہت کے 1827ء کے دستاویز سے یہ پتہ چلتا ہے کہ پنڈت سیو کے لڑکے نین سُکھ کا خاندان بسوہلی کے راجہ امرت پال کی ایما پر بسوہلی ہجرت کر گیا جہاں انہیں زمین وغیرہ دے کر بسا دیا گیا۔ بلاشبہ اسی خاندان کے ہاتھوں کانگڑہ طرز کا بھی جنم اور ارتقاء ہوا۔ انہیں دستاویز سے یہ بھی معلوم ہوا کہ گُرسہائے کا لڑکا دیوی دتا پٹیالہ چلا گیا اور چھجو کا ایک لڑکا سوداگر ٹہری کو اور دوسرا لڑکا جواہر گرجوال چلا گیا۔

بسوہلی طرز :- ناقدین کا خیال ہے کہ پہاڑی مصوری کی ابتدا سب سے پہلے غالباً 17 ویں صدی میں بسوہلی مقام پر ہوئی جہاں سے یہ مختلف پہاڑی ریاستوں مثلاً مانکوٹ، نور پور، کلو، منڈی، کشکیت، بلاس پور، نالاگڑھ، چمبا، گلیر اور کانگڑہ میں پھیلی۔ بقول ڈاکٹر رندھاوا ریاست بسوہلی صرف 74 گاؤں پر مشتمل تھی جو راجہ بھوگ پال نے 765 میں قائم کی تھی۔ بکوہ اس ریاست کا دارالخلافہ تھا۔ 1590 میں بسوہلی کے راجہ کرشن پال اکبر کے دربار میں حاضر ہوا اور اس کا

نتیجہ یہ ہوا کہ بسوہلی کے راجاؤں کا مغل دربار سے بڑا گہرا تعلق ہو گیا۔ اسی خاندان کے ایک فرد راجہ بھوپت پال۔ (1598 - 1635) نے جو شہنشاہ کا ہمعصر تھا، اپنا دارالسلطنت بلور سے بسوہلی منتقل کر دیا۔ راجہ بھوپت پال نہایت ہی مجیم شحیم شخصیت کا مالک تھا۔ اس علاقہ میں ریاستوں کے درمیان بڑی رقابت رہتی تھی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ راجہ جگت سنگھ نے جو ریاست نورپور کا حکمراں تھا۔ بھوپت پال کو قید کروا کر بسوہلی پر قبضہ کر لیا تھا۔ چودہ سال قید میں رہنے کے بعد جب بھوپت پال کو رہائی ملی تو اُس نے بسوہلی کو پھر دوبارہ آزاد کروا لیا۔ لیکن راجہ جگت سنگھ نے 1635 میں بھوپت پال کو دہلی میں کسی طرح قتل کروا دیا۔

راجہ بھوپت پال کی وفات کے بعد اس کا لڑکا سنگرام پال (1635 - 73) گدّی پر بیٹھا۔ اس شہزادے کی مردانہ خوبصورتی کا دُور دُور تک چرچا تھا۔ جب سنگرام پال کو دہلی میں حاضری کے لئے بلایا گیا تو اس کی خوبصورتی کی خبر حرم خاص میں بھی پھیلی۔ لہٰذا شاہجہاں کی بیگم نے اسے دیکھنے کی خواہش ظاہر کی۔ لہٰذا جب اسے حسب فرمائش حرم میں لایا گیا تو اُس کی آنکھوں پر پٹی باندھ دی گئی۔ لیکن حرم کی بیگمات کے یہ کہنے پر کہ مرد کی خوبصورتی اس کی آنکھوں میں ہوتی ہے۔ پٹی کھول دی گئی۔ بیگمات اس شہزادے کی خوبصورتی سے بہت محظوظ ہوئیں اور اسے انعام و اکرام سے نوازا گیا۔ بسوہلی واپس پہونچنے پر اس نے اپنے دورانِ حکومت 22 لڑائیاں جیتیں۔ کہا جاتا ہے کہ اس کے 22 رانیاں بھی تھیں لیکن بدقسمتی سے یہ تاعمر لاولد ہی رہا۔ اس کے انتقال کے بعد اس کا چھوٹا بھائی ہندل پال گدی پر بیٹھا۔

عام طور سے مورخین کا خیال ہے کہ راجہ سنگرام پال کے دور میں بسوہلی مصوّری پروان چڑھی لیکن اس کی ابھی تک کوئی سند نہیں مل سکی۔ لیکن اسی خاندان کے ایک راجہ کرپال پال (1678 - 93) کو مصوّری سے بے حد لگاؤ تھا جسے بسوہلی قلم کا سرپرست قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ فقط 15 برس برسرِ اقتدار رہا۔ اس کے بعد اس کا انتقال ہو گیا۔ اس کے بعد اس کا لڑکا دھیرج پال (1698 - 1725) اور پوتا میدنی پال (1775 - 36) تخت نشین ہوا۔ دونوں ہی فن مصوّری کے دلدادہ تھے۔ اور انہوں نے اپنے درباروں میں مصوّروں کی خاطر خواہ سرپرستی کی۔

بسوہلی طرز مصوّری میں اتنی انفرادیت ہے کہ اسے بآسانی پہچانا جا سکتا ہے۔ حالانکہ اس میں وہ نفاست اور نازکی نہیں ہے۔ لیکن اس کی سادگی، توانائی اور برجستگی کا کوئی مقابلہ نہیں ہو سکتا۔ ان تصاویر کی حاشیہ عموماً گہرے لال رنگ سے بنی ہوئی ہوتی ہے۔ اور کبھی کبھی پیلے رنگ سے بھی بنائی گئی ہے۔ بعض تصاویر میں ٹکری رسم الخط میں تصاویر کے موضوعات بالتفصیل دیئے ہوئے ہیں لیکن تصویر میں تفصیلات سے گریز کیا گیا ہے بلکہ بسوہلی طرز رنگوں کے بالواسطہ استعمال سے اپنی انفرادی فوقیت رکھتا ہے۔ تیز لال اور پیلے رنگ آنکھوں میں سرایت کر جاتے ہیں۔ پیلا خصوصاً بہار کا رنگ ہے اور رومانی جوڑوں کے جذبات کا آئینہ دار ہے۔ لال محبت کے دیوتا کا رنگ ہے جو بسوہلی مصوّری کے جذباتی موضوعات سے بھرپور موزونیت رکھتا ہے۔ نیلا کرشن بھگوان کا رنگ ہے اور ساتھ ساتھ ان گہرے بادلوں کا بھی جن کے برسنے سے زمین زرخیز

ہوتی ہے۔ انہیں بنیادی رنگوں کے بالواسطہ استعمال سے بسوہلی طرز کی تصاویر میں غضب کی کشش پائی جاتی ہے حالانکہ یہ سپاٹ، آرائشی اور دو جہتی خصوصیت کی حامل ہوتی ہیں۔ ان بنیادی رنگوں کے علاوہ کپڑوں کے ڈیزائن میں ہرا، بھورا، سلیٹی اور سونے کے رنگوں کا استعمال ملتا ہے۔ تصاویر کی ترتیب قطعی خیالی اور فرضی ہوتی ہے۔ پس منظر میں اوپر حاشیہ کے پاس افق کا دکھایا جانا ایرانی پہلو ہے۔ جہاں کہیں عمارتی خاکے پیش کئے گئے ہیں وہ چوراپنچاسکا گروپ سے متاثر نظر آتے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ روایتی ہندوستانی اسلوب جو مغل مصوری کے قیام سے پہلے ہندوستان میں رائج تھا۔ اٹھارویں صدی تک زندہ تھا۔ ہاں بدلتے ہوئے زمانے اور مقامی اثرات کی بنا پر اس کی ہیئت بدل گئی تھی۔ تصویروں کے موضوعات روائتی ہیں۔ مثلاً کرشن لیلا، رس منجری ("رس منجری" بہار کے شاعر بھانودت نامی میتھلی برہمن نے 14ویں صدی میں لکھی تھی۔ یہ رس کے موضوع پر ہے جس میں نائک اور نائیکا کے تذکرے ہیں۔) (رس منجری کا ایک نسخہ جسے مصور دیوی داس نے غالباً 1694 میں مرتب کیا تھا غیر مکمل شدہ حالت میں ملتا ہے۔ اس کے کچھ صفحات بھارت کلا بھون بنارس میں موجود ہیں۔ اسی نسخہ کی ایک دوسری نقل جو بسوہلی طرز میں ہے۔ میوزیم آف فائن آرٹ، بوسٹن اور وکٹوریہ البرٹ میوزیم لندن کے کلکشن میں موجود ہے۔) بھگوت پران، گیت گووند، بارہ ماسا (بارہ مہینے) راگ مالا ہیں۔ کچھ شبیہیں بھی ملی ہیں۔ مثلاً راجہ کرپال پال اور راجہ دھیراج پال کی شبیہیں جو غالباً 1690 اور 1680 کے درمیان بنائی گئیں۔ چنڈی گڑھ میوزیم کے کلکشن میں موجود ہیں۔

گڑھوال طرز۔ گڑھوال طرز مصوری 17ویں صدی میں ریاست گڑھوال کی سرپرستی میں شروع ہوئی۔ عام طور سے یہی روایت ہے۔ کچھ مصور مغل دربار سے ہجرت کرکے گڑھوال پہونچے جن کے ذریعہ گڑھوال مصوری کی بنیاد پڑی۔ الکھنانندی کے بائیں کنارے پر بسا سری نگر جو اس وقت ریاست گڑھوال کا دارالخلافہ تھا۔ گڑھوال طرز مصوری کا خاص مرکز تھا۔ راجہ پرتھی پت شاہ (1625-60) کے دربار میں غالباً پہلی بار دو مصور شام داس اور اس کا لڑکا ہری داس آئے تھے۔ دراصل اورنگ زیب کی فوجی پیش قدمی کی وجہ سے داراشکوہ کے لڑکے شہزادہ سلیمان شکوہ کے ہمراہ مئی 1658 میں یہ مصور بھاگ کر گڑھوال پہونچے تھے۔ قیاس یہ ہے کہ یہ دو مصور دارا کے خصوصی درباری مصور تھے اور انہیں کی چوتھی نسل سے گڑھوال میں مشہور مولارام (1743-1833) پیدا ہوا۔ جس کا تاریخی اعتبار سے خاصا چرچا رہا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ اپنی نوشتہ میں اپنے کو مصور کے بجائے شاعر کہتا ہے۔ ہاں مولارام نے اپنی تصنیف "تاریخ گڑھوال راج" میں دو مصوروں کا تذکرہ کیا ہے جنہیں دربار میں وزیروں کا درجہ دیا گیا تھا اور ان کے لئے باقاعدہ شاہی اسٹوڈیو کا اہتمام کیا گیا تھا۔ مورخین کا خیال ہے کہ 1763 میں مولارام نے کانگڑہ کا سفر کیا تھا اور وہاں کے ہمعصر مصوروں سے ملاقاتیں کی تھیں اور بطور یادگار کچھ کانگڑہ طرز کی تصاویر اپنے ساتھ سری نگر لایا تھا۔ جو گڑھوال طرز کے لئے فیضان ثابت ہوئی۔ خصوصاً مولارام کے جتنے شاہکار ملتے ہیں وہ کانگڑہ طرز سے بنیادی طور

سے مختلف نہیں ہیں۔ مولارام کی تصاویر میں سب سے بڑی کمی رنگوں کے استعمال میں ہے۔ وہ اپنی تصاویر میں کانگڑہ طرز کے رنگوں کی تازگی پیدا کرنے سے قاصر رہا۔ لہٰذا گڑھوال طرز مصوری کانگڑہ کے قریب تر ہے لیکن اس میں کانگڑہ کی نفاست اور رنگوں کی موزونیت نہیں دکھائی دیتی۔ صنفِ نازک کی شکلیں جہاں سہ چشمی دکھائی گئی ہیں بڑی بھونڈی نظر آتی ہیں۔ یک چشمی صورتیں قدرے غنیمت ہیں لیکن کانگڑہ کی تصاویر میں جس سڈول بدن کا مظاہرہ ملتا ہے اس کا گڑھوال مصوری میں فقدان ہے۔ رنگ پھیکے ہیں۔ لال رنگ کچھ بھورا پن لئے ہوئے ہے بلکہ ہر رنگ میں کچھ سیاہی مائل رنگت دکھائی پڑتی ہے۔ گڑھوال مصوری میں خصوصاً مولا رام کا ہی خاندان مشہور ہے۔ اس کے بڑے لڑکے جوالا رام (1788-1880) اور دوسرے لڑکے شیب رام (1790-1895) کے کچھ فنی شاہکار اب بھی مختلف مجموعوں میں موجود ہیں۔ اس خاندان کے علاوہ دو اور مصور چیتو اور مانک کی بھی دستخط شدہ تصاویر ملتی ہیں۔ گڑھوال تصاویر میں جو موضوعات ملتے ہیں ان میں نائیکا بھید (یعنی عورتوں کے مختلف انداز و اطوار جو خصوصاً 10 قسم کے بتائے گئے ہیں مثلاً 1. سنگار کر کے محبوب کا انتظار کرنا۔ 2. ہجر سے پریشان ہونا 3. اپنے محبوب پر حاوی ہونا 4. محبوب سے جھگڑا کر کے الگ ہونا۔ 5. محبوب سے خفا ہونا 6. محبوب کا کسی رقیب کے پاس تلاش میں جانا 7. جس کا شوہر جنگ پر گیا ہو 8. محبوب سے ملنے جانا 9. جس کا شوہر سفر کرنے کا ارادہ کر رہا ہو اور 10 جس کا شوہر بہت دنوں بعد کسی غیر ملک سے واپس آ رہا ہو۔ ایسے تاثرات ہیں جن کی مرقع نگاری کی گئی ہے) مذہبی روایتیں کرشن لیلا، رگمنی منگل، شبیہ کشی، مناظر، چرند اور پرند کی عکاسی قابلِ ذکر ہیں:-

کانگڑہ طرز:- یہ طرز تمام پہاڑی طرزوں میں فوقیت رکھتا ہے لیکن اس کی تاریخ غالباً سب سے بعد کی ہے۔ کانگڑہ مصوری کے تین خاص مرکز گلیر، نورپور اور تیرا سُجان پور اور نادون تھے۔ گلیر کی فن مصوری کی روایات قدرے پرانی ہیں۔ ریاست گلیر کی بنیاد کانگڑہ وادی کے راجہ ہری چند نے 1405 میں رکھی تھی۔ روایت یہ ہے کہ ایک بار راجہ ہری چند شکار کھیلنے کیلئے اپنے ساتھیوں سے بچھڑ گئے اور جب اندھیرا ہو چلا تو وہ ایک تاریک کنویں میں گر پڑے۔ کئی دن بعد جب ایک سوداگر کا اُدھر سے گذر ہوا تو اس نے راجہ کو کنویں سے نکالا۔ راجہ کی اس غیر حاضری سے محل میں ماتم بچھ گیا اور رانیوں نے ستی کی رسم کے مطابق اپنے کو زندہ جلا دیا۔ بعد ازاں ہری چند کے چھوٹے بھائی نے گدی سنبھال لی تھی آخر کار راجہ ہری چند نے حالات سے مجبور ہو کر موجودہ مقام ہری پور کی جانب رخ کیا جہاں اُس نے ایک قلعہ کی تعمیر کی اور ریاست گلیر کو جنم دیا۔

1620 میں جہانگیر نے کانگڑہ کے قلعہ کو فتح کر لیا اور راجہ گلیر سلطنت مغلیہ کے باجگزار ہو گئے۔ نادر شاہ نے 1739 میں جب دہلی پر حملہ کیا تو اُس وقت راجہ دلیپ سنگھ (1694 - 1744) گلیر پر حکمرانی کر رہا تھا۔ ڈاکٹر رندھاوا کے مطابق ان پُرآشوب اور غیر مطمئن حالات کے مدِ نظر وہ مصور جو مغل طرز پر مہارت رکھتے تھے پنجاب کے پہاڑی علاقوں میں ہجرت کر گئے جہاں انھوں نے کانگڑہ طرز مصوری کی بنیاد ڈالی۔ ان مصوروں میں پنڈت سیو کے دو لڑکوں کے نام کافی شہرت رکھتے ہیں۔ اوّل مانکُ جس نے ریاست گلیر میں رہائش اختیار کی۔ دوئم نین سُکھ جس نے ریاست جموں کو اپنا مسکن بنایا۔ جن کا شجرہ پہلے دیا جا چکا ہے۔

راجہ دلیپ سنگھ کے بڑے لڑکے راجہ بشن سنگھ کی بہت سی شبیہیں کانگڑہ طرز میں بنی ہوئی دستیاب ہوئی ہیں لیکن بشن سنگھ کا اپنے والد راجہ دلیپ سنگھ کے زمانے میں ہی انتقال ہو گیا۔ لہٰذا اُس کا چھوٹا بھائی گوردھن چند 1744ء میں گدّی پر بیٹھا۔ راجہ گوردھن چند کو فن مصوری سے بڑا لگاؤ تھا۔ لہٰذا اس کے دور میں سب سے زیادہ تصاویر بنائی گئیں۔ ڈاکٹر رندھاوا نے گوردھن چند اور اس کے درباریوں کی بہت سی شبیہیں دریافت کی ہیں جو تصاویر اب پنجاب میوزیم چنڈی گڑھ کی زینت ہیں۔ 1773ء میں گوردھن چند کا لڑکا پرکاش چند تخت پر بیٹھا لیکن اس نے 1790ء میں اپنے لڑکے دلیپ سنگھ کو اپنا تخت سونپ دیا۔

اسی دوران خاندانِ ریاست کانگڑہ میں سنسار چند نامی حکمران نے کافی شہرت حاصل کر لی تھی۔ دس برس کی عمر میں یعنی 1775ء میں وہ کانگڑہ کے تخت پر بیٹھا۔ 1775ء میں اس نے قلعہ کانگڑہ کو فتح کرنے کے بعد ملحقہ ریاستوں کو بھی سر کر لیا۔ لہٰذا اسے اس علاقہ کا سب سے طاقتور حکمران تسلیم کر لیا گیا۔ اسے فنونِ لطیفہ سے بھی کافی دلچسپی تھی۔ لہٰذا مصور اور دیگر فنکار سنسار چند کے دربار میں آنے لگے۔ ڈاکٹر رندھاوا کا خیال ہے کہ جو مصور ریاست گلیر اور ٹیہری گڑھوال میں کام کر رہے تھے سنسار چند کے دربار میں آ گئے تھے۔ کانگڑہ وادی میں فنِ مصوری کے ارتقاء کا یہ سنہرا دور کہا جاتا ہے۔

1806ء میں نیپال کے گورکھاؤں نے کانگڑہ قلعہ پر حملہ کر دیا اور اس پر قبضہ کر لیا۔ تقریباً تین سال تک بڑی افراتفری کا عالم رہا۔ آخرکار راجہ سنسار چند کو اپنے رقیب راجہ رنجیت سنگھ کی مدد لینا پڑی اور 1804ء میں سکھ فوج نے گورکھاؤں پر حملہ کر کے دریائے ستلج کے پار بھگا دیا۔ لیکن راجہ سنسار چند کو اس کے لیے کافی قیمت ادا کرنی پڑی۔ انھیں کانگڑہ کے قلعہ کو راجہ رنجیت سنگھ کے حوالے کر دینا پڑا اور ان کی محکومیت قبول کرنا پڑی۔

1810ء کے بعد راجہ سنسار چند نے اپنی زندگی کے آخری ایام میں اپنی تین رانیوں کے ساتھ نادون اور عالم پور میں گزارے۔ جہاں وہ عموماً پوجا پاٹھ، موسیقی، رقص، شطرنج اور مصوری سے دل بہلایا کرتا تھا۔ اسی دوران دھولا دھر پہاڑیوں پر شکار کھیلنے وقت ایک گڈی قبیلے کی لڑکی پر اس کی نظر پڑی جس سے اُس نے شادی کر لی لیکن آخری ایام اس نے جالو نامی رقاصہ کے ساتھ نادون محل میں گزارے اور اُس نے عوام سے ملنا بند کر دیا تھا۔ 1820ء میں انگریز سیاح ولیم مورکرافٹ اپنے سفرنامے میں لکھتا ہے کہ اس نے راجہ سنسار چند کو عالم پور میں دیکھا جو اب بھی رقص کا بڑا دلدادہ تھا اور بہت سے مصور اُس کے دربار میں موجود تھے اُس کے خزانے میں تصاویر کا کافی ذخیرہ تھا۔

راجہ سنسار چند کی وفات کے بعد کچھ مصور راجہ رنجیت سنگھ کے دربار میں چلے گئے جہاں انھوں نے سکھ حکمران اور اس کے درباریوں کی شبیہیں تیار کیں۔ اس طرح سکھ قلم کی بنیاد پڑی۔

عام طور پر کانگڑہ وادی کی مصوری میں مذہبی موضوعات پر تصاویر بنائی گئی ہیں۔ مثلاً کرشن لیلا اور اس کی رومانی اور رمزیاتی کیفیات۔ رامائن اور بھگوت پران کے مرقعے کافی تعداد میں ملتے ہیں۔ شبیہ سازی بھی محبوب ترین موضوع رہا ہے لیکن بقول کاربساں "خواہ چھ موسموں کا بیان ہو یا موسیقی کی مختلف کیفیات کا ذکر، رادھا کرشن کی تصویر ہو یا شیو پاربتی کی کانگڑہ کے مصوروں کا مستقل

موضوع مرد کی عورت سے محبت اور عورت کی مرد سے محبت ہے۔ کانگڑہ کی مصوری کے لیے عورت کے جسم کا حسن سب سے مقدم ہے اور باقی تمام چیزیں ثانوی حیثیت رکھتی ہیں" اس فطری کیفیت کا کہیں نہ کہیں کسی طرح مصور اظہار کرنے سے نہیں چوکتا۔ غالباً محل سے لے کر عوام کی روز مرّہ زندگی کے مختلف شعبوں تک حُسن و عشق کا یہ حسین پہلو۔ اس وادی کی رومانی فضا۔ خوبصورت پہاڑ دلن۔ جھلملاتے چشموں اور لہلہاتے سبزہ زاروں کی مرہونِ منّت ہے۔ کانگڑہ وادی کا مصوّر فقط محلات کی چہار دیواری کے اندر رہ کر ہی نہیں کام کرتا بلکہ وہ کھلی فضا میں اپنے جذبات کے ساتھ ساتھ فطرت کی بھی عکّاسی کرتا ہے۔ وہ عوام سے اس قدر قریب ہے کہ وہ عوامی زندگی کے تمام حسین لمحات کو زندہ جاوید بنا دینا چاہتا ہے۔ مثال کے طور پر چند کانگڑہ کی تصاویر کا لفظی خاکہ ملاحظہ فرمایئے۔

پرسی براؤن نے اپنی تصنیف "ہندوستانی مصوری" میں کانگڑہ طرز کی اٹھارھویں صدی کی ایک تصویر بنام "سڑک کے کنارے پڑاؤ کا ایک منظر" پیش کیا ہے۔ اس تصویر کے اوپری حصے میں ایک برگد کا درخت ہے جس کے ساتھ ہی پکی اینٹوں کا اونچا چبوترہ بنایا گیا ہے۔ چبوترے کے نیچے اردگرد کچھ لوگ آرام فرما ہیں۔ چبوترے پر بیٹھی ہوئی ایک خوبصورت عورت اپنے لوٹے سے ایک راہگیر کو پانی پلاتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔ راہگیر چلّو سے پانی پیتے ہوئے عورت کے خوبصورت چہرے پر اپنی نظر جمائے ہوئے ہے اور پانی نیچے گرتا جاتا ہے۔ اس رومانی لمحہ کو بلاشبہ مصور نے بڑی لطافت سے مرقع کیا ہے۔ اس کے علاوہ ایک طرف ایک شخص حُقّہ پی رہا ہے اور اس کا شکاری کُتّا پاس ہی بیٹھا ہے۔ ساتھ ہی ایک نوکر غالباً اپنے لیے چلم بھرتا دکھایا گیا ہے۔ بائیں جانب ایک اور صاحب آرام فرما ہیں اُن کے پہلو میں دو حسین عورتیں بیٹھی ہیں اُن میں سے ایک ان صاحب کے پیر دبا رہی ہے اور وہ اُسے انتہائی عشقیہ نگاہوں سے دیکھ رہے ہیں۔ اس تصویر کو اتنے قدرتی انداز میں مرقع کیا گیا ہے کہ اس بات کا یقیناً گمان ہوتا ہے کہ مصور اس قافلہ کے ساتھ ضرور رہا ہوگا جس نے اس پڑاؤ کے تمام پہلوؤں کو بڑی خوش اسلوبی سے پیش کیا۔ حالانکہ یہ تصویر مینا تو پیمانے پر بنی ہوئی ہے لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ اگر اس تصویر کو دیوار پر پروجیکٹ کیا جائے تو یہ ایک انتہائی خوبصورت دیواری تصویر معلوم ہوتی ہے اور صرف اسی وقت اس تصویر کی حقیقت نگاری کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اسی طرح پرسی براؤن نے "الاؤ کے گرد" نامی ایک دوسری تصویر پیش کی ہے۔ یہ جاڑے کی ایک رات کا منظر ہے۔ لوگ حلقہ بنائے بیٹھے ہیں۔ بیچ میں آگ روشن ہے کچھ لوگوں کے ہاتھ میں حُقّہ ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ کسی موضوع پر بحث ہو رہی ہے۔ پس منظر میں زنان خانے سے ایک خوبصورت عورت کان لگائے کھڑی ہے۔ آسمان میں تارے جھلملا رہے ہیں۔ آنگن میں دو پیڑ ہیں جن پر الاؤ کی روشنی پڑ رہی ہے۔ یہ تصویر اتنی جاذبِ نظر اور اپنے آپ میں جامع ہے کہ مغربی طرز کی تصاویر میں روشنی اور سایہ کا جو اظہار کیا جاتا ہے اس سے اس کا موازنہ کیا جا سکتا ہے۔ جس فطری انداز اور احساسِ قلم سے اس تصویر کی اختراع کی گئی وہ اپنی مثال آپ ہے۔

اسی قسم کی سماجی موضوعات پر کانگڑہ طرز میں بہت سی تصاویر ملتی ہیں۔ ساون میں جھولے پر پینگیں مارتے ہوئے۔ پیروں میں مہندی لگاتے ہوئے۔ آرام کرتے ہوئے۔ پنکھا جھلتے ہوئے۔ محبت اور رومانس کے لمحات۔ ہولی کے پُرکیف مناظر۔ گھنگھور بادلوں

سے محظوظ ہوتے ہوئے۔ آنگن میں غسل کرتے ہوئے۔ فرصت کے اوقات میں ساز بجاتے ہوئے حسین عورتوں کے مرقعے سیکڑوں سے اوپر ہوں گے جو دنیا کے مختلف میوزیم کے زینت بنے ہوئے ہیں۔ لارنس بنیان نے بلاشبہ صحیح کہا ہے کہ "کانگڑہ مصوری میں بڑی صاف گوئی اور انتہائی برجستگی ہے جو ہمارے دلوں کی گہرائیوں کو چھو لیتی ہے۔"

قرون جدید

پیمان‌نامه

قرونِ جدید کی مصوّری

فرنگیوں کی آمد

اورنگ زیب کی وفات کے بعد جو مغل حکمراں تخت نشین ہوئے وہ خصوصاً اپنی عیاشی اور بھی بہت سے وجوہ کی بنا پر اتنی بڑی سلطنت کو سنبھالنے سے قاصر رہے۔ چھوٹے چھوٹے راجہ اور نواب جو اب تک مغلیہ سلطنت کے اطاعت گذار تھے خود مختاری کا اعلان کرنے لگے۔ ایسے حالات میں غیر ملکی طاقتوں خصوصاً فرانسیسیوں اور انگریزوں نے اس برصغیر پر اپنی دھاک جمانے کی کوششیں شروع کردیں۔ اس کشمکش میں فرانسیسی تو کامیاب نہ ہوسکے لیکن انگریزوں کو خاطر خواہ کامیابی ملنے لگی۔ انگریزوں نے پہلے ساحلی علاقوں پر اپنے ہاتھ مضبوط کئے پھر دھیرے دھیرے اندرونِ ملک میں بڑھنا شروع کیا۔ انہوں نے جدید ہتھیاروں سے آراستہ اپنی فوجوں سے نسبتاً کمزور نوابوں اور راجاؤں کو مدد دینا شروع کردیا۔ انہوں نے بڑے منظم طریقے سے اپنی کارروائیاں تیز کردیں۔ ہندوستانی حکمرانوں میں ایک دوسرے کے خلاف نفرت کا جذبہ پیدا کرتے اور جس طرف کسی مقامی قوت کے ابھرنے کا اندیشہ محسوس کرتے اسے پوری طرح طاقت سے ختم کردیتے۔ اس طرح فوجی طاقت کی مدد سے وہ متعلقہ حکمرانوں کو احسان کے بوجھ سے لاد دیتے۔ انگریز اس کے بدلے میں ان ریاستوں کا نظم و نسق اور معاشی انتظام اپنے ہاتھ میں لے لیتے۔ نتیجہ یہ ہوتا کہ نواب یا راجہ برائے نام رہتا اُسے فقط حسبِ ضرورت پنشن دے کر محلوں یا قلعوں کی چہار دیواری میں نظر بند کردیا جاتا۔ یہ سلسلہ 19 ویں صدی کے پہلے چوتھائی حصہ تک چلتا رہا۔

فرنگیوں نے ثقافتی اعتبار سے بھی ہندوستان کو دیوالیہ کرنے کی کوششیں شروع کردیں۔ اس اسکیم کے تحت فرنگیوں نے انگلستان کے مصوّروں کو ہندوستان آنے کے لئے مدعو کیا۔ اوڈلی کیٹل غالباً سب سے پہلا فرنگی مصوّر تھا جو 1769 میں مدراس پہونچا اور 1776 تک ہندوستان میں رہا۔ اس کے بعد سے فرنگی مصوّروں کی آمد و رفت کا سلسلہ کافی زور پکڑ گیا اور تقریباً 60 مصوّروں نے ہندوستان کی سیاحت کی جن میں سے کچھ مشہور مصوّروں کے نام حسبِ ذیل ہیں۔

	نام	وقفۂ قیامِ ہندوستان
1	ٹلی کیٹل	1769 - 76
2	ولیم ہوجز	1780 - 83
3	جوہن زوفانی	1783 - 89

4	آرتھر ڈیوس	1785 - 95	
5	جان اسمارٹ	1785 - 95	جان اسمارٹ، اوزیاز ہمفری اور ڈیاناہل ہاتھی دانت پر پانی کے رنگوا
6	اوزیاز ہمفری	1785 - 85	سے مصوری کرتے تھے اور اس تکنیک میں بہت مشہور تھے۔
7	ڈیاناہل	1786 - 1806	
8	تھومس ڈینیل	1786 - 1794	
9	ولیم ڈینیل	1786 - 1794	
10	سیمول ایڈورڈز	1791 - 1807	یہ واٹر کلرسٹ یعنی پانی کے رنگوں سے مصوری کرتے تھے۔
11	جیمس ویلز	1791 - 92	
12	ولیم بیلی	1794 -	میں آمد ہوئی، روانگی کی تاریخ کا پتہ نہیں ہے۔
13	بالٹاسار سالوین	1799 -	میں آئے۔ روانگی کی تاریخ معلوم نہیں ہے۔ سالوین، الفاونڈر، ڈے ویز
14	جان الفاونڈر		اور رابرٹ ہے بان واٹر کلرسٹ اور انگریورس تھے۔
15	ڈے ویز		
16	رابرٹ ہے بان		
17	جارج چنری	1802 - 25	
18	جیمس موفات	1805	میں آئے، روانگی کی تاریخ معلوم نہیں ہے۔
19	جیمس فریزر	183[illegible]	〃 〃 〃
20	رچرڈ بیرن	1837	〃 〃 〃
21	ٹی-آئی-ای	1825	〃 〃 〃
22	مسٹرے یان پوسٹن	1838	〃 〃 〃
23	کیپٹن ولیم سن	1807	〃 〃 〃
24	کیپٹن گرنڈلے	1809 - 1813	〃 〃 〃
25	ولیم ٹیلر	1842	میں آئے لیکن روانگی کا پتہ نہیں ہے۔
26	جیمس پرنسپ	نمبر 26-31	ان مصوروں کی آمدورفت کی صحیح تاریخ کا پتہ نہیں ہے۔
27	بشپ ہیبر		
28	کیپٹن		

29 مارشل کلیکسٹن
30 رابرٹ ہوم
31 تھیوڈور جنسن

(چار روسی مصوروں کے نام بھی ملتے ہیں۔ 1 ۔ اے ڈی۔ سالٹی کوو 43 - 1841 اور پھر دوبارہ 46 1845 میں ہندوستان آئے۔ 2 دی۔ وی ورشچگن 76- 1874 اور 8- 1882 3 و 4 این۔ این کرازین اور این۔ ایس کروش 91 - 1890 میں ہندوستان کی سیاحت کی۔)

یہ مصوّر خصوصاً ہندوستانی آثارِ قدیمہ، جغرافیائی اہمیت کے مناظر۔ ہندوستان کے مختلف طبقے اور ان کے طور طریقے رہن سہن اور پوشاکیں جو بھی ان کی دلچسپی کے باعث ہوتے تھے اپنے سفرنامے کے ایک دستاویزی حیثیت سے مصوّر کرتے تھے۔ ان فرنگی مصوّروں کا طرزِ مصوّری رائل اکاڈمی لندن کا وہ مستند طرز تھا جو یورپ کی نشاۃ ثانیہ تحریک کی کم و بیش میراث کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ عام طور سے سایہ اور روشنی کا امتزاج، قدرت کی عکاسی، تناسب و تناظر۔ ڈولائی سہ جہتی انداز ترتیب و تنظیم اس طرز کے خصوصی ارکان ہیں غرضیکہ حقیقت نگاری مغربی اسلوب کا سب سے اہم کردار ہے۔

جیسا کہ پہلے تذکرہ کیا جا چکا ہے مغل، راجپوت اور کانگڑای مصوّری کے اسالیب اپنے کسی نہ کسی انداز میں 18ویں 19ویں صدی تک مروّج تھے لیکن جہاں جہاں کمپنی سرکاریں قائم ہوئیں وہاں ایک مخلوط قسم کا اسلوب مصوّری فرنگی سرپرستی میں ابھرنا شروع ہوا جسے ناقدین نے کمپنی طرزِ مصوّری کے نام سے موسوم کیا ہے۔ یہ طرز خصوصاً تنجور، مرشدآباد، پٹنہ، بنارس اور بعد میں لکھنؤ اور دہلی میں فرنگی سوداگروں اور دوسرے فرنگی افسران کی سرپرستی میں پروان چڑھا۔ اس طرز میں مغربی اسلوب مصوّری اور مشرقی مینا اور مصوّری کی خصوصیات کو مدغم کرنے کی کوشش کی گئی ہے جس میں عام طور سے ہندوستانی روایتی مصوّرانہ جمالیاتی قدروں کا زوال دیکھا جا سکتا ہے۔

کمپنی دَور کی ہندوستانی مصوّری

«تنجور قلم» 1773 میں برٹش انڈیا کمپنی اور ریاست تنجور کے راجا تُلساجی 87 - 1765 کے درمیان ایک معاہدہ ہوا جس کی رُو سے تُلساجی تاوان ادا کرتا رہے گا اور ریاست تنجور کی نگہبانی برٹش انڈیا کمپنی کے ذمہ ہوگی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس ریاست میں فرنگی تہذیب و تمدن کو پھلنے پھولنے کا خاطر خواہ بڑا موقع ملا۔ راجہ نے 1777 میں فرنگی مصوّر جارج ولی سن سے مدراس کے گورنر لارڈ پائی گاٹ کی شبیہ بنانے کی درخواست کی اور اس طرح فرنگیوں کی خوشنودی حاصل کی گئی۔ راجہ نے بذاتِ خود مغربی فیشن کو اختیار کرنے میں پہل کی اور اس کا اثر ریاست کے عوام پر بھی پڑا۔ راجہ کو فنِ مصوّری سے بھی دلچسپی تھی۔ لہٰذا قرب و جوار کے مصوّروں نے تنجور آ کر اپنی قسمت آزمائی کی۔ اس دور کی تصاویر کے تین سیٹ جن میں دو وکٹوریہ البرٹ میوزیم اور ایک برٹش میوزیم۔ لندن کے مجموعہ میں ہے۔ ان تصاویر میں زیادہ تر

ہندوستانی عوام کے نچلے طبقے کے پیشہ ور لوگوں کی عکاسی کی گئی ہے۔ مثلاً دھوبی، بڑھئی، تَلی اور کمہار وغیرہ وغیرہ۔
1787 میں راجہ تُلساجی کی وفات کے بعد اس کا بھائی امر سنگھ تخت پر بیٹھا۔ راجہ تُلساجی کا ایک گود لیا ہوا لڑکا تھا جس کا نام سرفُجی تھا اسے 1792 میں مدراس ویکٹرن مشن میں تعلیم حاصل کرنے کے لئے بھیج دیا گیا۔ 1804 میں جب وہ انگریزی زبان اور تہذیب سے فارغ التحصیل ہوکر تنجور پہونچا تو انگریزوں نے اسے تنجور کا راجہ بنا دیا۔ اس راجہ کو بذاتِ خود فنِ مصوری سے کافی شوق تھا۔ اس کے بنائے ہوئے بہت سے فنی نمونوں کے باسند حوالے ملتے ہیں۔ 1790 سے تنجور میں خصوصاً دو مربع انچ سائز کے ہاتھی دانت کی سطح پر شبیہ کشی کا کام شروع ہوا جس کا سلسلہ 19 ویں صدی کے آخری دور تک چلتا رہا۔ دوسری قسم کی تصاویر میں ہندو، دیوی اور دیوتاؤں کی تصاویر بنائی گئیں جو کاغذ اور گتّے کے علاوہ لکڑی اور کپڑے پر بھی بنائی گئیں۔ 19 ویں صدی کے وسط میں کچھ مصوّر تنجور سے ترچناپلی آکر آباد ہو گئے جہاں انہوں نے ابرک اور شیشے پر تصاویر بنانا شروع کیں۔ ان تصاویر کا ایک سیٹ وکٹوریہ البرٹ میوزیم لندن میں محفوظ ہے۔ ضلع مدورا اور مالابار کے ساحلی علاقے میں بھی اس دور میں ابرک پر تصاویر بنائی گئیں جس میں مقامی اُمراء کی شبیہ قابلِ ذکر ہیں۔

مُرشد آباد قلم " بھگیرتی ندی کے کنارے واقع یہ شہر دورِ مغلیہ میں ایک نواب کے نظم و نسق میں ہوتا تھا۔ یہاں مغل بادشاہ کا ایک گورنر رہتا تھا۔ مختلف حوالوں سے پتہ چلتا ہے کہ نواب علی وردی خاں (1740 - 56) کو فنِ مصوری سے کافی دلچسپی تھی اور مرشد آباد کے دیپ چند نامی مصوّر نے نواب علی وردی خاں کی روزمرہ مصروفیات مرقّع کی تھیں جس کی کچھ مثالیں وکٹوریہ البرٹ میوزیم کے ہندوستانی شعبہ میں محفوظ ہیں۔ 1730 میں کچھ کائستھ مصوّر بھی وہاں پہونچ گئے جن کے آباو اجداد راجستھان کے اودے پور ریاست کے رہنے والے تھے اور انہوں نے دہلی کے شاہی اسٹوڈیو میں بھی کام کیا تھا۔ ان مصوروں میں سے دھنی رام کا نام ملتا ہے جس نے بھگیرتی ندی کے کنارے بالوچک نامی گاؤں میں رہائش اختیار کی تھی۔ اس مصوّر کو وقتاً فوقتاً نواب کی فرمائش پر محلوں کی دیواروں پر نقاشی یا سجاوٹ کے لئے بلایا جاتا تھا۔ تیوہاروں کے موقعوں پر بھی سجانے کے لئے مصوّروں کی خدمات لی جاتی تھیں۔ علی وردی خاں کے بعد نواب سراج الدولہ (1756 - 57) اور پھر نواب میر جعفر (1757 - 61) کے دور میں ریاست کی ساری عملداری فرنگیوں کے ہاتھ میں آگئی تھی لہٰذا نواب مرشد آباد برائے نام نواب رہ گیا تھا لہٰذا مصوّروں کی سرپرستی نوابی دربار سے بالکل ختم ہوگئی۔ مصوّروں نے اپنے نئے آقا یعنی فرنگیوں کی رضا اور خوشنودی کے لئے کام کرنا شروع کیا۔ اس دور کی جو تصاویر دستیاب ہوئی ہیں انہیں تین حصّوں میں بانٹا جاسکتا ہے۔

1. فرنگی شبیہیں۔ یہ عموماً ہیٹ پہنے ہوئے، حقّہ پیتے ہوئے یا ہاتھ میں پان کی ڈبیہ لئے ہوئے جیسی تصاویر ہیں جو 1780 کے لگ بھگ کاغذ پر بنائی گئیں۔
2. ہندوستانی شبیہیں۔ روایتی ہندوستانی طرز میں بنگال سے اودھ تک کے مختلف حکمرانوں کی شبیہیں جو 1840 تک بنائی جاتی رہیں۔

3 تیوہاروں کے مناظر - دیوالی، محرم، گنیش پوجا، کالی پوجا جیسے موضوعات پر انگریز پر بنائی گئی تصاویر جو 1770 کے بعد کی معلوم ہوتی ہیں۔

"پٹنہ قلم" دورِ مغلیہ میں پٹنہ بہار صوبہ کا دارالخلافہ تھا اور وہاں مغل گورنر رہتا تھا لیکن غالباً اُمراء کو فنِ مصوری سے کوئی خاص دلچسپی نہیں تھی۔ آرچر کی تحقیق کے مطابق 1760 میں مرشدآباد کے کچھ کاتبسۃ مصور پٹنہ منتقل ہو گئے تھے جس کی غالباً سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ نواب میر جعفر کے لڑکے میراں نے مرشدآباد میں بڑا ظلم مچا رکھا تھا۔ اس کے علاوہ پٹنہ ایک بہت بڑی تجارتی منڈی تھی لہٰذا فرنگیوں کا ایک اچھا خاصا طبقہ پٹنہ آکر آباد ہو گیا تھا۔ خصوصاً پٹنہ میں ایک برٹش فیکٹری کے قیام کے بعد ان کی تعداد میں اور بھی اضافہ ہو گیا تھا۔

اس دور کے مشہور پٹنہ مصوروں میں سیوک رام نامی مصور (تقریباً 1770 - 1830) کافی مقبولِ عام تھا۔ اس کی تصاویر کے عموماً دو موضوعات ہیں (1) ہندوستانی مختلف فرقے اور لوگوں کے مختلف پیشوں کی عکاسی مثلاً بڑھئی، کمہار، بنیا جولاہے، موسیقار، اینٹ بنانے والے وغیرہ وغیرہ (2) 8 بڑی تصاویر جو پہلے اَرل آف منٹو کی ملکیت تھیں۔ یہ تصاویر 16" x 12" سائز کی ہیں جو غالباً 1810 کے لگ بھگ بنائی گئیں۔ ان کے موضوعات میں مختلف تیوہاروں کے مناظر اور دوسرے مواقع مثلاً محرم، دشہرہ، دُرگا پوجا، شادی بیاہ اور جھولے کی بہار وغیرہ۔ ان تصاویر میں مغربی اسلوب کافی عیاں ہے۔ خصوصاً مغربی تناظر کا استعمال کافی اچھا ہے۔

دوسرا مصور ہلاس لال (تقریباً 1785-1875) پٹنہ آیا جس کے آباواجداد بنارس کے رہنے والے تھے۔ آرچر کی اطلاع کے مطابق ہلاس لال کے پوتے، شیام بہاری لال- پٹنہ کے پاس 1942 میں ہلاس کی ایک اسکیچ بک دیکھی گئی جس کے ذریعہ ہلاس کے متعلق مزید معلومات فراہم ہوئیں۔ اس میں کچھ خاکے 1816 کے دستخط شدہ ہیں۔ ہمعصر مصوروں میں لعل جی روغنی رنگوں کے ذریعہ شبیہ بنانے میں بڑا ماہر تھا۔ جے رام داس (جو ہلاس کا رشتے کا بھائی تھا) جھمک لال، فقیر چند لعل، توتی لعل شیو لال، شیو دیال لال، گوپال لال، گور سہائے لعل، بانی لعل، بہادر لال اوّل، بہادر لال ثانی، کنہائی لال، جے گوبند لال اور جمنا پرساد 19 ویں صدی کے وسط میں پٹنہ قلم کے مصور تھے۔ جن کے پاس خاندان تیموریہ کے شہزادوں کی تصاویر کے کئی سیٹ تھے جنہیں وہ نقل کر کے عام طور سے بیچا کرتے تھے۔ ان کے علاوہ کچھ ایسی بھی تصاویر تھیں جن میں ہندوستانی رسم ورواج کی عکاسی کی گئی تھی۔ پٹنہ مصوری میں خصوصی تبدیلی اس وقت آئی جبکہ سر چارلس ڈی۔ آئیلی جو برٹش انڈیا کمپنی کے ایک افسر تھے اور مصوری بھی کرتے تھے 1832 میں پٹنہ پہونچے اور انہوں نے اپنا بہار لیتھوگرافی پریس کھولا۔ اسی پریس سے انہوں نے اپنی ڈرائنگس چھاپیں جو مغربی اسلوب میں بنی ہوئی تھیں۔ ظاہر ہے اس طرز کا مقامی مصوروں پر اثر پڑنا لازمی تھا۔ جو کچھ بھی ہو کم از کم پٹنہ مصوروں نے آئیلی کے خاکوں سے تناظر کے اصولوں سے کافی واقفیت حاصل کر لی تھی۔

"بنارس قلم" بنارس مغلیہ سلطنت کے صوبہ اودھ کا ایک اہم مرکز تھا۔ یہاں نواب اودھ کی عملداری تھی مگر فنی اور ثقافتی

اقتبار سے بنارس کو کوئی خاص اہمیت حاصل نہ تھی کیونکہ یہاں کے امرا اور حکمرانوں کو ہمیشہ اپنے عیش و آرام میں زیادہ دلچسپی تھی۔ انہیں فنونِ لطیفہ سے غالباً کوئی لگاؤ نہیں تھا۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد 1722 کے لگ بھگ ایک مقامی زمیندار منسارام نے بنارس میں اپنی دھاک قائم کرلی اور اس کے لڑکے راجہ بلونت سنگھ (1738 - 70) نے اپنی طاقت کے بل بوتے پر خودمختاری کا اعلان کردیا اور اودھ کی شاہی حکومت کے خلاف انگریزوں کی مدد کی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ 1764 میں بنارس برٹش انڈیا کمپنی کے زیرنگراں ہوگیا۔ لیکن انگریزوں کو 1765 میں بنارس اودھ کے نواب کے حوالے کرنا پڑا۔ لیکن اس شرط کے ساتھ کہ بنارس میں راجہ بلونت سنگھ کو اقتدار حاصل رہے گا۔ راجہ بلونت کی وفات کے بعد اس کا غیرقانونی لڑکا راجہ چیت سنگھ گدی پر بیٹھا جس کے زمانے میں پھر کمپنی نے بنارس کا نظم و نسق اپنے ہاتھ میں لے لیا اور اپنا ایک ریزیڈنٹ مقرر کردیا۔ 1781 میں راجہ مہیپ نارائن سنگھ اور اس کے بعد 1795 میں راجہ اُدت نارائن سنگھ کو گدی پر بٹھا دیا گیا جو 1835 تک بنارس کا تاجدار رہا۔ اس درمیان بنارس کم و بیش پوری طرح برٹش کالونی بن چکا تھا۔

آرچر کے مطابق 18 ویں صدی کے وسط میں چاند جی اور حُب لال کے نام سے دو مصوّر بنارس میں تھے۔ چاند جی پٹنہ کے مُلاس لال مصوّر کے داماد تھے۔ لیکن ان مصوّروں کی کوئی فنی شہادت ابھی تک نہیں ملی ہے۔ ناقدین کا خیال ہے کہ غالباً انگریزوں کی قدردانی سے مرعوب ہوکر کچھ مصوّر مرشد آباد سے بنارس آ گئے تھے ان میں سے جن مصوّروں کے فنی نمونے دستیاب ہوئے ہیں وہ حسبِ ذیل ہیں:-

1. ڈلّو لال (تقریباً 1790 - 1860)
2. کلاپچ (تقریباً 1760 - 1838)
3. چُنّی لال ولد کلاپچ (تقریباً 1820 - 1908)
4. مُنّی لال ولد کلاپچ (تقریباً 1826 - 1901)
5. بہاری لال ولد کلاپچ (تقریباً 1835 - 1914) اور کلاپچ کے دو ماموں زاد بھائی گنیش پرساد (1815 - 1880) اور مہیش پرساد (1823 - 1900) بھی قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ مول چند مصوّر کا بھی نام لیا جاتا ہے۔

اس دور کی بنارس مصوّری ہندوستانی اور فرنگی طرزوں کا ایک امتزاجی اسلوب لئے ہوئے ہے۔ موضوعات عموماً ہندوستانی مذہبی تیوہار اور دیوی دیوتا رہے ہیں۔ 1835 میں ایشوری نارائن سنگھ کے راجہ بننے کے بعد راج محل میں انگریزی خو بو اور وضع قطع کا عروج ہوا۔ اس نے اسی سال مصوّر ڈلّو لال کو گوپال چند اور لال چند نامی بھائیوں کو مصوّری سکھانے کے لئے مقرر کیا۔ اس کے بعد شیورام اور اس کے لڑکے سورج نے بھی ڈلّو لال سے مصوّری سیکھی اور پھر بعد میں بنارس کے درباری مصوّر بن گئے۔ ان مصوّروں نے خصوصاً راجہ کے اُمرا اور ان کے رفیقوں کی شبیہیں مصوّر کی ہیں جن کے کچھ نمونے کلا بھون، بنارس میں محفوظ ہیں۔ بنارس میں بھی ابرک پر تصویر بنانے کی لہر پیدا ہوئی کیونکہ اس کی مانگ فرنگی

سوداگروں میں، بڑھ گئی تھی۔

"لکھنؤ قلم" نواب شجاع الدولہ (1753 - 75) کے عہد میں صوبہ اودھ جس کا دارالخلافہ فیض آباد تھا ایک طاقت ور خود مختار علاقہ بن گیا تھا۔ فرنگیوں کی نظریں اس پر بہت دنوں سے مرکوز تھیں۔ حالانکہ یہ نواب دہلی کے نام نہاد مغل شہنشاہ کا محکوم تھا لیکن یہاں دولت کی اتنی فراوانی تھی کہ اودھ کی اہمیت دہلی سے کہیں زیادہ ہو چکی تھی۔ محمد فیض بخش نے اپنی "تاریخ فرح بخش" میں لکھا ہے کہ علماء، فن کار، کاریگر اور ہر قسم کے ماہرین ہندوستان کے کونے کونے سے صوبہ اودھ میں اپنی قسمت آزمانے آگئے تھے اور اگر نواب شجاع الدولہ دس بارہ برس اور زندہ رہتے تو یہ صوبہ ایک دوسرا دہلی بن چکا ہوتا۔

نواب آصف الدولہ (1775 – 97) کے دور میں 1775 میں دارالخلافہ فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر دیا گیا۔ آصف الدولہ کے زمانے میں بھی دولت کی کوئی کمی نہ رہی لیکن اس کی عیاشی، خراب خصلتوں اور کچھ ذاتی کمزوریوں کی وجہ سے حالات بگڑنے شروع ہو گئے تھے۔ دولت کو خرچ کرنے کے بجائے تمام فضولیات شاہی محبوب مشغلے بن چکے تھے۔ عمارتیں بنائی جاتیں۔ دو دن رہ کر دوسری جگہ منتقل ہونے کا حکم ہو جاتا اور پھر اس عمارت میں مرمت اور سفیدی کرانا تو درکنار اس میں چراغ بھی نہ جلایا جاتا۔ اس طرح دولت کو بے جا صرف کیا جانے لگا۔ ان حالات سے فائدہ اُٹھانے کے لئے فرنگیوں نے 1773 میں ایک ریسیڈنٹ لکھنؤ میں مقرر کر دیا اور دھیرے دھیرے انگریزوں کی آبادی لکھنؤ میں بڑھنا شروع ہو گئی، انہوں نے موقع بہ موقع لکھنؤ دربار میں اپنے اثرات اور رسوخ بڑھانا شروع کیا۔

نواب شجاع الدولہ اور آصف الدولہ کے عہد تک مقامی مصوروں کو درباری سرپرستی حاصل رہی اور کچھ انگریز افسران نے بھی مغل، راجستھانی اور مقامی مصوری کے اعلیٰ نمونوں کی کاپیاں کروائیں۔ 1771 میں ٹلی کیٹل فیض آباد پہونچے وہاں شجاع الدولہ نے ٹلی کیٹل کی بڑی تعریف سنی تھی لہٰذا اُسے اپنے دربار میں خود بلوایا تھا۔ یہ 1773 تک فیض آباد میں رہا۔ اس نے اس دوران چھ بہت بڑی روغنی تصاویر بنائی تھیں جن میں شجاع الدولہ، ان کے مختلف امراء اور اراکینِ سلطنت اور شہزادوں کو مختلف انداز میں پیش کیا گیا تھا۔ ان تصاویر کی کچھ نقلیں فیض آباد کے مقامی درباری مصوروں نے بھی بنائی نقلیں جس کی ایک کاپی لوور میوزیم پیرس میں موجود ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس دور میں فیض آباد میں نوای لال اور ہر چند نامی دو مشہور مصور تھے جو اس قسم کی نقلیں تیار کرنے میں بڑی مہارت رکھتے تھے۔

نواب آصف الدولہ کے زمانے میں مصور جان زوفانی 1784 میں لکھنؤ آیا اور پانچ برس تک مقیم رہا۔ 1786 میں مصور اوزیاس ہمفری بھی لکھنؤ آ گیا۔ ان دونوں مصوروں نے خصوصاً نواب اور شہزادوں کی کئی تصاویر مینا تور سائز میں بنائیں۔ لارڈ ویلیا نے 1803 کے اپنے سفرنامے میں لکھا ہے کہ آصف الدولہ نے کئی ہزار برٹش پرنٹس (چھاپے سے چھپی تصاویر) اپنے ذاتی کلکشن کے لئے خریدا تھا۔ نواب سعادت علی خاں (1798 - 1814) نے بچپن ہی سے کلکتہ میں پرورش پائی تھی۔ فرنگی افسران کے ساتھ رہنے کی وجہ سے وہ انگریزی اندازِ رہن سہن اور طور طریقے اپنا چکے تھے۔ انہیں ہر یورپی چیز پسند تھی

اور اسے جمع کرنے کا خبط اتنا تھا کہ نواب سعادت علی خاں کے دربار کو دیکھ کر کسی کو یہ گمان بھی نہیں ہو سکتا تھا کہ یہ دربار کسی مشرقی ملک کے شہزادے کا ہوگا۔ نواب غازی الدین حیدر (1827 - 14 18) کے دور میں انگریزی اثرات کی جڑیں اور بھی مضبوط ہو گئیں۔ اس دوران پانچ فرنگی مصور رابرٹ ہوم، جارج بلیس، تھومس لانگکرافٹ، ہیر اور چارلس اسمتھ لکھنؤ آئے۔ ان تمام فرنگی مصوروں کے لکھنؤ آنے اور کچھ عرصے تک شاہی دربار میں رہنے سے مقامی مصوروں کے فن پر اس کا خاطر خواہ اثر پڑا۔ مصوروں نے اپنے دبستانی مغل کلاسیکی انداز میں کام کرنے کے ساتھ ساتھ مغربی اسلوب کو بھی اپنایا۔ لہٰذا تکنیک اور طرز میں تبدیلی آ گئی تھی۔ خصوصاً رنگوں میں بڑی تیزی پیدا کی جانے لگی۔ تیز لال، گہرے ہرے اور چمکدار پیلے رنگ کا استعمال کیا جانے لگا۔ روشنی اور سایہ کے امتزاج کو اپنایا گیا۔

"دہلی قلم" ناقدین کا خیال ہے کہ شاہجہاں کے عہد میں شاہجہاں آباد کے قیام کے بعد مغل اسٹوڈیو بھی دہلی منتقل ہو گیا لیکن ممتاز محل بانو بیگم کی وفات کے بعد مغلیہ دارالخلافہ دوبارہ آگرہ منتقل کر دیا گیا۔ لیکن اورنگ زیب نے اقتدار حاصل کرنے کے بعد اپنی شاہی نشست دہلی ہی رکھی اور اس کے بعد جو بادشاہ تخت نشین ہوئے انہوں نے بھی دہلی کو اپنا دارالخلافہ بنایا۔ اس طرح یہ قیاس کیا جاتا ہے کہ دربارِ مغلیہ کی رونق کے لئے جیسا کہ پہلے تذکرہ کیا جا چکا ہے کچھ مصور ضرور موجود رہے ہوں گے۔ لیکن اس دور کے فنی نمونے زیادہ نہیں ملتے اس کی غالباً سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ 1739 میں نادر شاہ کے حملے سے تمام اس قسم کے شاہکار یا تو لوٹ لئے گئے یا برباد ہو گئے۔ ایسے حالات میں مصوروں نے بھی غالباً اپنی جان و مال کی حفاظت کے پیشِ نظر ہجرت کرنا مناسب سمجھا ہوگا اور اگر ایسا ہوا بھی ہو تو یہ بھی امکانات بعید از قیاس نہیں کہ وہ حالات سدھرنے کے بعد پھر واپس دہلی آ گئے ہوں کیونکہ نادر شاہ کی کچھ تصاویر دستیاب ہوئی ہیں جنہیں دہلی کے مصوروں نے بنایا تھا۔ لیکن ان تصاویر کے بارے میں عام طور سے ناقدین کا خیال یہ ہے کہ یہ زیادہ تر ایرانی اصل تصاویر کی نقل ہیں جو دہلی کے مصوروں نے شاہ کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے کافی تعداد میں بنائی تھیں۔ بہرحال جدید تحقیقات سے اس بات کی تصدیق ہو چکی ہے کہ دہلی دربار میں 1857 تک فنِ مصوری کا وجود برقرار رہا۔

بہرحال اس دور کی جو بھی تصاویر اب تک دستیاب ہوئی ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ نسخوں کی موقع سازی میں قدرے کمی آ گئی تھی لیکن عام روزمرہ درباری زندگی اور عام لوازمات مصوروں کے موضوع بن گئے تھے۔ خصوصاً عورتوں کے مختلف مشاغل۔ ان کے مختلف جسمانی انداز جس میں عریانیت کا پہلو زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ مصوروں کے قلم کے شکار بنے۔ 1803 میں انگریزوں نے آخرکار جب دہلی کا نظم و نسق اپنے ہاتھ میں لیا تو انہوں نے دیکھا کہ ثقافتی اور تمدنی روایات دہلی میں ابھی تک زندہ تھیں۔ دہلی میں کام کرنے والے مصور دورِ مغلیہ کے چوٹی کے مصوروں کی کاپی کرنے میں اس قدر مشاق تھے کہ ان کے کارناموں کو دیکھ کر اصل کا دھوکہ ہوتا ہے۔ ظاہر ہے اس قسم کا کام اُمراء کے حسبِ منشا اور اُن کی فرمائش پر کیا جاتا رہا ہوگا۔

1798 میں ڈینیل برادران نے دہلی میں قدم رکھا تو انہوں نے دہلی کے بیشتر آثارِ قدیمہ کو مصوّر کیا۔ اس طرح مغربی فنی اسلوب دہلی میں درآمد ہوا۔ مقامی مصوّروں نے مغربی فنی قدروں کو آزادانہ طور پر گلے لگایا۔ موضوعات بھی بدل گئے فنِ تعمیر کے نمونوں کی عکاسی کی جانے لگی۔ تمام دہلی کے آثارِ قدیمہ کو منیا تور کی صورت میں مصوّر کیا جانے لگا۔ اس میں مغربی اسلوب کی طرح روشنی اور سایہ کی تیز تناظر اور حجم کو دکھایا جانے لگا۔ ایسی تصاویر زیادہ تر ہاتھی دانت کی سطح پر کی جاتی تھیں۔ مغربی تجاروں کی سرپرستی میں ہاتھی دانت پر شبیہیں بھی بنائی گئیں۔ اس فن کے ماہرین میں سے آرچر کی تحقیق کے مطابق غلام مرتضیٰ خاں (تقریباً 1840 - 1760) ایسے پہلے دہلی قلم کے مصوّر ہیں جن کے شاہکار دستیاب ہو چکے ہیں۔ انہیں بہزاد اور مانی کا ہمپلہ تصوّر کیا جاتا تھا۔ دوسرا ہمعصر مصوّر راجہ جیون رام تھا جس کے متعلق فرنگیوں نے بڑی تعریفیں لکھی ہیں کیونکہ اس نے مغربی طرز میں مینا تور سائز کی تصاویر بنانے میں کافی مہارت پیدا کر لی تھی۔ 1839 میں مصوّر ایملی ایڈن اپنی یادداشت میں لکھتی ہے کہ عظیم مصوّر کا کاپی کرنے میں کوئی ثانی نہیں تھا۔ غلام حسین (تقریباً 1868- 1790) جو غلام مرتضیٰ خاں کا لڑکا تھا، فنِ مصوّری کا اُستاد بتایا گیا ہے اس نے خصوصاً مغل بادشاہوں اور ان کی بیگمات پر بڑی تصاویر بنائیں۔ محمد حسین خاں ولد غلام حسین خاں (تقریباً 1912 - 1847) بھی اس فن میں ماہر تھا۔ وال پرنسپ نے 1876 میں اپنی یادداشت میں لکھا ہے کہ اس وقت دہلی میں تین اساتذۂ فن تھے اور ہر ایک کے نگار خانے میں بہت سے شاگرد تھے۔ ان میں سے سب سے بہتر اور بزرگ اُستاد اسمٰعیل خاں تھے۔ سر سید احمد خاں نے اپنی تصنیف "آثار الصنادید" میں غلام علی خاں، فیض علی خاں، مرزا شاہرخ بیگ، محمد عالم اور علی خاں نامی مصوّروں کا تذکرہ کیا ہے۔

راقم الحروف دہلی میں مرقع کئے گئے دو قلمی نسخے "تشریح الاقوام" اور صحیفہ "گلشن التواریخ" کے تحقیقی مطالعہ سے اس نتیجہ پر پہونچا ہے کہ دہلی میں دو فنی اسلوب متوازی طور پر کام کر رہے تھے۔ ایک وہ جو قطعی مغل روایتی انداز پر مشتمل تھا۔ صحیفہ "گلشن التواریخ" جسے بہادر شاہ ظفر کے وزیرِ خاص حکیم احسان اللہ خاں نے خصوصی طور سے تیار کروایا تھا، کم و بیش اسی اسلوب میں مرقع کیا گیا ہے۔ اس البم میں مغل خاندانی شجرہ دکھایا گیا ہے یعنی تیمور صاحبقراں سے لے کر بہادر شاہ ظفر تک کے تمام بادشاہوں کی شخصی تصاویر ہیں جو مغل شبیہ کشی کے اسلوب پر مبنی ہیں۔ دوسرا وہ جس میں روایتی مینا تور طرز اور مغربی اسلوب کا امتزاج دکھائی دیتا ہے۔ مرقع تشریح الاقوام اس قلم کی بہترین مثال ہے اسے لارڈ اسکنر نے دہلی میں اپنے قیام کے دوران بنوایا تھا اور اب برٹش لائبریری لندن میں محفوظ ہے۔ اس نسخہ میں 19 ویں صدی کے ہندوستانی اقوام اور ان کے پیشوں کے متعلق بڑی تفصیل کے ساتھ تذکرہ کیا گیا ہے اور انہیں موضوعات پر تصاویر بنائی گئیں۔

فرنگی طرزِ مصوّری کی ابتدا

فرنگی مصوّروں کی مسلسل آمد و رفت اور ان کے اثرات سے اس برّصغیر میں جو تبدیلیاں ہو رہی تھیں ان کے علاوہ فرنگیوں کی دیرینہ خواہش یہ تھی، کہ ہندوستان میں مغربی مصوّری کا باقاعدگی سے تعلیم دینے کا انتظام کیا جائے تاکہ یہاں کے کلاسیکی روایتی اندازِ فن کو ختم

کیا جا سکے۔ اس فیصلے کے تحت بڑے منظم طریقے سے 19 ویں صدی کے دوسرے نصف حصّے میں کام شروع ہوا لیکن آرچر کی تحقیق کے مطابق 1822 میں بمبئی میں بگنز کا نسٹیٹیوٹ اگسٹو نے اسکول آف آرٹ ار لیڈیز یعنی عورتوں کے لئے ایک آرٹ اسکول کھولا جہاں خصوصاً تناسب و تناظر اور منظر کشی کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اس کے بعد سرکاری سطح پر سب سے پہلے مدراس میں 1850 میں اور پھر کلکتہ میں 1854 میں سرکاری آرٹ اسکول کھولے گئے جہاں برٹش رائل اکاڈمی لندن کے نصاب تعلیم کو مروّج کیا گیا۔ اسی طرح بمبئی میں 1853 میں سر جمشید جی جی جی بھائی نے بمبئی میں ایک آرٹ اسکول کے قیام کے لئے ایک لاکھ روپیے کی پیشکش کی لیکن کام میں کچھ دیر ہونے کی وجہ سے 1857 میں تعلیم شروع ہو سکی اور 1863 میں مشہور مصوّر جان گرفتھ کو شعبۂ مصوّری کا۔ لاک اوڈ کپلنگ کو شعبۂ سنگ تراشی کا اور گلہنگس کو دھات کے کاموں کا مہتمم بنا کر بمبئی بھیجا گیا۔ 1880 میں لاک اوڈ کپلنگ کو لاہور میں گورنمنٹ اسکول آف آرٹ قائم کرنے کے لئے بھیجدیا گیا۔ 1919 میں لارڈ لائڈ گورنر بمبئی کی ایما پر دیواری تصاویر اور شخصی تصاویر کے اعلیٰ درس دینے کا انتظام بمبئی اسکول میں کیا گیا۔

لیکن 19 ویں صدی میں فنِ مصوّری میں جس ہندوستانی شخصیت کو فرنگی سرپرستی بدرجۂ اتم نصیب ہوئی وہ مہاراجہ روی ورما" راجا روی ورما " روی ورما اپریل 1848 میں وسط کیرالا کے شہر کوٹایم سے 24 میل دور کلی منور نامی گاؤں میں پیدا ہوئے۔ یہ مہاراجہ ٹراونکور کے رشتہ داروں میں سے تھے۔ روی کے چچا راجہ ورما کو فن مصوّری سے گہرا لگاؤ تھا۔ انہوں نے تنجور اسکول کے ایک مصوّر الاگری نائیڈو سے درس مصوّری سیکھی تھی۔ الاگری نائیڈو مہاراجہ ٹراونکور کی ایما پر تراوندرم میں رہتے تھے۔ بچپن ہی سے روی ورما کو بھی مصوّری کا بے حد شوق تھا لہٰذا وقتاً فوقتاً وہ اپنے چچا سے درس لیتے رہتے تھے۔ لیکن جب اُن کی عمر 14 برس کی ہوئی تو وہ تراوندرم محل میں لائے گئے۔ راما سوامی نائیڈو اس وقت درباری مصوّر تھے۔ 1868 میں مہاراجہ ٹراونکور نے ایک فرنگی مصوّر تھیوڈور جانسن کو اپنے دربار میں بلایا۔ روی ورما نے ان دونوں مصوّروں کی فنّی تکنیک کو بہت غور سے دیکھا اور اس کی مشق شروع کی۔ 1866 میں روی ورما کی شادی مہاراجہ کی چھوٹی بہن سے ہوگئی۔ اس طرح روی ورما کا تعلق مقامی انگریز ریسیڈنٹ سے پیدا ہوا جس کی ایما پر 1873 میں منعقد مدراس کی نمائش میں روی ورما نے حصّہ لیا جہاں انہیں پہلا انعام دیا گیا۔ تبھی سے روی ورما کو شہرت ملنا شروع ہوگئی۔ خصوصاً ڈیوک آف بکھنگم نے جو اس وقت مدراس کے گورنر تھے، روی ورما کو بہت سے کمیشن دیئے۔ 1875 میں جب پرنس آف ویلز تراوندرم گئے تو مہاراجہ نے روی ورما کی کئی تصاویر انہیں تحفہ کے طور پر دیں۔ اس کے بعد 1880 میں پونا اور 1892 میں ویانا اور شکاگو میں ان کی نمائشیں منعقد کی گئیں جہاں انہیں کافی شہرت ملی۔ اس کے بعد مختلف ریاستوں کے مہاراجاؤں نے خصوصاً بڑودہ اور میسور کے حکمرانوں نے انہیں بہت سے کمیشن دیئے۔ لیکن روی ورما اپنی عمر کے آخری دَور میں مصوّری پر زیادہ وقت صرف نہ کر سکے کیونکہ وہ ٹراونکور کے کمسن نامزد مہاراجہ کے متولّی بن گئے تھے۔ اکتوبر 1906 میں تراوندرم کے نزدیک اٹنگل کے مقام پر روی ورما کا انتقال ہوا۔

روایتی ہندوستانی فن کے پرستاروں نے راجہ روی ورما کی مغرب پرستی کو قدر کی نگاہوں سے نہیں دیکھا۔ خصوصاً ای۔بی۔ ہیول اور آنند کمار اسوامی نے روی ورما کے فن کی کڑی نکتہ چینی کی اور اسے بازاری فن سے منسوب کیا۔ دراصل غلطی یہ ہوئی کہ راجا سرمادھوراؤ، دیوان آف بڑودہ کے کہنے پر روی ورما نے بمبئی میں ایک اولیوگرافک (روغنی رنگوں کا) پرنٹنگ پریس کھول دیا جس کے ذریعہ روی ورما کی تصاویر کی رنگین کاپیاں بننا شروع ہوئیں۔ چونکہ ان کے موضوعات ہندو دیوی دیوتاؤں پر مشتمل تھے لہٰذا انہیں عوام میں بڑی مقبولیت حاصل ہوئی اور غالباً ہر آسودہ ہندو گھرانوں کی زینت بن گئیں یہ روی ورما کی تصاویر کا ایک تجارتی پہلو تھا جو ظاہر ہے ناقدین کی پسندیدگی کا باعث نہیں ہوا کیونکہ ان کاپیوں کو دیکھ کر کوئی بھی فن شناس روی ورما کی تصاویر کے متعلق اچھی رائے قائم نہیں کرسکتا۔ لیکن چونکہ کمارا سوامی نے ایک بار خود اعتراف کیا ہے کہ انہوں نے روی ورما کی اصلی تصاویر نہیں دیکھی ہیں لہٰذا ایسی صورت میں روی ورما کی فنی صلاحیت سے منکر ہونا بے انصافی ہے۔ روی ورما نے مغربی طرز مصوری کو وقت اور ماحول کے تقاضے کے تحت لبیک کہا تو بلاشبہ یہ ایک زبردست باغیانہ قدم تھا اور آج اسی کا نتیجہ ہے کہ ہندوستان میں جدید مصوری کی جڑیں کافی مضبوط اور گہری ہوگئی ہیں۔ اور راجہ روی ورما کو ایک نظریۂ فکر کے مطابق جدید روغنی تصاویر کا بانی تصور کیا جاتا ہے۔

راجہ روی ورما کے علاوہ 19 ویں صدی کے آخری دور میں جن مصوروں نے مغربی اسلوب مصوری میں اُستادانہ مہارت پیدا کی ان کے اسمائے گرامی ہیں پستون جی بومن جی، ایم۔ ایف۔ پتھاوالا، اے۔ ایکس۔ تربراد، ہمین جھمار اور جے۔ پی۔ گنگولی۔ ان اساتذہ اکرام نے خصوصاً منظر کشی اور شبیہ کشی پر مشتمل تصاویر بنائی ہیں۔ اس طرز میں 20 ویں صدی میں بھی برابر کام ہوتا رہا خصوصاً بمبئی آرٹ سوسائٹی کی سالانہ نمائشوں میں 1920 تک جو مصور فن شبیہ کشی میں ممتاز تصور کئے گئے اس میں ایس۔ پی۔ اگاسکر ایس۔ ایچ۔ اوگرا۔ ایم۔ اے۔ جوشی، آر۔ کے۔ پھڈکے۔ ایس۔ ڈی۔ ساتوالکر اور رستم سوڑیا کے نام قابل ذکر ہیں۔ ایم۔ وی دھرندھر۔ اے۔ ایچ۔ مالی اور اے۔ ایچ مُلر راجہ روی ورما کی طرح مختلف موضوعات پر روغنی رنگوں میں کمپوزیشن کے لئے مشہور تھے۔

1920 سے لے کر 1937 تک بمبئی آرٹ سوسائٹی کے سالانہ نمائشوں کے کیٹلاگوں میں مغربی اسلوب مصوری میں کام کرنے والے مصوروں کے جو نام ملتے ہیں ان میں این۔ ایس۔ بیندرے، جی۔ ڈی۔ دیوسکر۔ آر۔ ڈی۔ دھوپیش ورکو۔ ایس۔ ایل۔ ہلواکر جے۔ اے۔ لالکاکا۔ ایس۔ پی۔ بشرگاونکر۔ ایل۔ این۔ تاسکر۔ این۔ ایم۔ کیلکر۔ ڈی۔ ڈی۔ دیولالیکر، وناٹک موتجی اور وی۔ آر۔ چترا کے نام قابل ذکر ہیں۔ شمالی ہندوستان میں فیضی رحمن، اُستاد اللہ بخش، سید حسن عسکری اور آئی بوس اس اسلوب کے علمبردار رہے 1937 کے بعد بھی اس رائل اکاڈمی کے روایتی طرز کو کچھ لوگوں نے زندہ رکھنے کی کوششیں کیں۔ ان میں ایم۔ آر۔ آچریکر پی۔ اے۔ دھوند، ایم۔ ایس۔ جوشی اور دی۔ اے۔ مالی کے نام خصوصی طور سے لئے جا سکتے ہیں۔

بنگال طرز مصوری | 19 ویں صدی کی آخری دھائی میں ای۔ بی۔ ہیول گورنمنٹ اسکول آف آرٹس، مدراس کے

پرنسپل کی حیثیت سے ہندوستان آئے۔ شاید اس دور میں وہ پہلے انگریز تھے جنہوں نے ہندوستانی مذہبی، روایتی قدروں اور مصوری و سنگ تراشی کا بڑی گہرائی سے مطالعہ کیا اور اس کی عظمت کا اعتراف کیا۔ انہوں نے ہندوستانی مصوری و سنگ تراشی پر ضخیم کتابیں لکھیں اور شائع کیں۔ 1897ء میں ان کا تبادلہ گورنمنٹ اسکول آف آرٹس کلکتہ ہوگیا۔ یہاں پہونچ کر انہوں نے دیکھا کہ کلکتہ ایک بڑا فنی مرکز بن کر ابھر رہا تھا۔ خصوصاً کلکتہ کا مشہور ٹھاکر خاندان فنون لطیفہ کا بڑا سرپرست تھا۔ مصوری، شاعری، ڈراما، رقص اور موسیقی ان تمام فنون کا عام چرچا تھا اور "جوراسنکو" 1951 - 1871 (ٹیگور خاندان کا آبائی گھر) اس کا مرکز تھا۔

"اونیندرناتھ ٹیگور" 7 اگست 1871 کو "جوراسنکو" میں پیدا ہوئے لیکن ان کا بچپن "چمپدانی" مقام پر گذرا، جہاں ان کے والد کی جاگیر تھی، یہ جگہ کلکتہ سے دور دریا کے کنارے خوبصورت قدرتی ماحول سے پُر تھی۔ جس مکان میں یہ یہاں رہتے تھے وہ قدرے پُرانے قسم کا تھا۔ لیکن چاروں طرف پُرسکون منظر تھا۔ یہیں پر اونیندرناتھ نے مصوری کی شروعات کی۔ بدقسمتی سے کچھ ہی عرصے بعد ان کے والد کا انتقال ہوگیا۔ لہٰذا اونیندرناتھ مع اپنی والدہ کے کلکتہ واپس آگئے اور سنسکرت کالج کلکتہ میں اپنی ابتدائی تعلیم شروع کی جہاں وہ 1881 سے 1890 تک زیر تعلیم رہے۔ اسی دوران انہیں کلاسیکی فنون سے دلچسپی پیدا ہوئی۔ کہتے ہیں کہ اونیندرناتھ ٹیگور جب کمسن ہی تھے۔ راجا روی ورما ان کے گھر گئے تھے اور مذہبی موضوعات پر اونیندرناتھ کے بنائے ہوئے کچھ مرقعوں کو بہت پسند فرمایا تھا۔

1890 میں او۔ گلہارڈی (یہ اطالین مصور تھا جو گورنمنٹ اسکول آف آرٹ کلکتہ کا وائس پرنسپل تھا) سے چھ مہینے تک قلم وروشنائی اور آبی رنگوں میں کام کرنا سیکھا۔ 1893 میں اونیندرناتھ کی ملاقات ایک فرنگی مصور چارلس پامر سے ہوئی جس سے اونیندرناتھ نے 1895 تک یوروپی فن مصوری کی تیکنیک، خصوصاً سیاہی، خشک اور روغنی رنگوں سے شبیہ کشی کرنا سیکھا۔ لیکن ای۔ بی۔ ہیول نے جب اونیندرناتھ کی بنائی ہوئی کرشن لیلا کے موضوع پر ہندوستانی روایتی طرز میں بنی تصاویر دیکھیں تو آپ نے اونیندرناتھ کو مغربی طرز سکھانے سے گریز کیا اور یہ مشورہ دیا کہ انہیں اپنے روایتی طرز کو نکھارنے میں توجہ دینی چاہئے بنوا بہاری مکرجی سے منقول ہے کہ 1895 میں ایک فرنگی خاتون نے اونیندرناتھ کو کچھ انگریزی فنی مرقعے بھیجے اور اسی زمانے میں ٹھاکر کے ایک رشتہ دار نے لکھنؤ کا قلم بھی دکھایا۔ اس کا اثر بنگالی شاعر چنڈی داس کی نظم "ابھیار" کے ایک مرقع میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اس میں یوروپی طرز کی مرقع نگاری بدرجۂ اتم موجود ہے۔ 1897 میں اونیندرناتھ کی ملاقات ای۔ بی۔ ہیول سے ہوئی۔ ہیول اونیندرناتھ ٹیگور میں غیر معمولی فن کارانہ صلاحیتوں کو دیکھ کر بہت مرعوب ہوئے اور ان کے بڑے زبردست مداح بن گئے۔ بعد میں ہیول نے اونیندرناتھ کو گورنمنٹ اسکول آف آرٹ کلکتہ میں وائس پرنسپل کی حیثیت سے کام کرنے پر مدعو کیا۔ ہیول کے مسلسل اصرار پر اونیندرناتھ نے یہ دعوت نامہ قبول کرلیا اور وہ اس عہدے پر 1902 سے 1905 تک فائز رہے۔ اسی دوران اونیندرناتھ تین بڑی تصاویر تیار کیں جنہیں 1902 میں دلّی کی کُل ہند نمائش میں بھیجا۔ سرجارج واٹ جو اس نمائش کے ڈائرکٹر تھے، لکھتے ہیں کہ ان تصاویر کو بہت پسند کیا گیا اور ان میں سے ایک تصویر "شاہجہاں کے آخری لمحے" کو

خصوصاً بہت داد دی گئی اور اسے دوسرے انعام سے سرفراز کیا گیا۔ اس کے لئے چاندی کا تمغہ بھی دیا گیا۔ (دہلی کے محمد حسین خاں کو بھی دوسرا انعام دیا گیا جنہوں نے مینا تور تصاویر کا ایک سیٹ تیار کیا تھا۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ دہلی میں بیسویں صدی تک روایتی مغل طرز میں کام کرنے والے ماہر فن کار موجود تھے۔)

جاپان ان دنوں دنیا کی ایک زبردست فوجی طاقت کی حیثیت سے سامنے آچکا تھا۔ اس نے 1904 میں روس کو شکست دے دی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جاپانی اثرات دھیرے دھیرے جنوبی مشرقی ایشیا میں پھیلنا شروع ہو گئے۔ فنی اور ثقافتی دائرے میں بھی اس فتح کا خاطر خواہ اثر ہوا۔ جاپانی فنی قدروں کو بڑی قدر کی نگاہوں سے دیکھا جانے لگا۔ اوکاکورا کاکوزو نامی شخص جاپان کے اس دور کا بڑا زبردست عالم۔ نقاد اور فن شناس تھا۔ یہ 1902 میں ہندوستان کی سیاحت کرنے آیا اور ٹیگور کا مہمان رہا۔ 1903 میں اوکاکورا نے "آئیڈیلس آف دی ایسٹ" نامی اپنی کتاب انگریزی میں شائع کی جس میں اوکاکورا نے مشرقی جنوبی ایشیا کے سبھی ملکوں کی تہذیب و تمدن، فنون، مذاہب اور تخیلات کو ایک سانچے میں ڈھالنے کی تجویز پیش کی۔ جاپان واپس پہونچنے پر اس نے دو جاپانی مصوروں تائکوان اور ہشیدا کو ہندوستان بھیجا۔ یہ مصور اونیندر ناتھ کے مہمان رہے اور جوڑاسنکو اسٹوڈیو میں اونیندر ناتھ کے ساتھ مختلف فنی تجربات میں مشغول رہے۔ دراصل انہیں فن کاروں کی مشترکہ کوششوں سے بنگالی طرز مصوری کا جنم ہوا۔

1907 میں اونیندر ناتھ کی دیکھ ریکھ میں سماوتیا بلڈنگ کلکتہ میں انڈین سوسائٹی آف اورینٹل آرٹ نامی ایک فنی انجمن کی بنیاد ڈالی گئی۔ جہاں پر اونیندر ناتھ اور ان کے بڑے گگنیندر ناتھ نے نومولود بنگالی طرز مصوری کے طلبا کو غیر رسمی طریقے سے درس دینا شروع کیا۔ اس ادارے کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ ہندوستان کے روایتی فن کو نئی زندگی دی جائے۔ مشرقی اور مغربی ممالک کے درمیان ہم آہنگی پیدا ہو اور ان ممالک کے باشندے ایک دوسرے کے فنی مزاج اور ثقافتی قدروں کو پہچانیں۔ اس سوسائٹی کی کارکردگی میں سرجان ووڈروف، لارڈ مائیکل، لارڈ رونیلڈ۔ این بلاونٹ اسکاٹ۔ اوسی گنگولی، پرسی براؤن، تھارن ٹن اور جے۔ پی مور جیسی باوقار ہستیوں کا بہترین تعاون حاصل ہوا۔ دراصل اونیندر ناتھ نے کلکتہ آرٹ اسکول کے قیام کے دوران 1905 میں انڈین ایڈوانس ڈیزائن کا شعبہ کھولا تھا اور ہیول نے اس نئے سیکشن کو بڑھانے کے لئے بھرپور مدد بھی کی اور طلبا کو ہر طرح کی آسانیاں فراہم کیں مثلاً اس کلاس کے ہر طالب علم کو مفت داخلہ دیا گیا اور انہیں خصوصی وظیفے دیئے گئے لیکن اس کے باوجود بھی طالب علم زیادہ نہ بڑھ سکے۔ لہٰذا سرکاری دائرہ عمل سے ہٹ کر اسے عوامی سطح پر لانے کے لئے مندرجہ بالا سوسائٹی کا عمل میں لایا گیا۔ جس کے پہلے صدر لارڈ کچر تھے۔ یہ سوسائٹی تقریباً 30 ممبروں سے شروع ہوئی جس میں فقط 4 ہندوستانی تھے بعد میں ان کی تعداد 6 تک پہونچ گئی۔ 1907ء کی سوسائٹی کی فہرست میں مندرجہ ذیل آٹھ نام دیئے گئے ہیں:-

1. اونیندر ناتھ ٹیگور
2. گگنیندر ناتھ ٹیگور

3 مہاراجہ جگدیندر ناتھ رائے بہادر آف نٹوز
4 سریندر ناتھ ٹیگور
5 جے چودھری
6 اے چودھری
7 سمریندر ناتھ ٹیگور
8 جیمنی پرکاش گنگولی

اس سوسائٹی کی جانب سے پہلی نمائش 1908 میں کلکتہ اسکول آف آرٹ کی چہار دیواری میں منعقد کی گئی۔ اس نمائش میں چھ مصوروں یعنی اونیندر ناتھ ٹیگور، گگیندر ناتھ ٹیگور، نند لال بوس، سریندر ناتھ گنگولی، اسیت کمار ہلدار اور وینکٹپا کی تصاویر پیش کی گئیں۔ یہ نمائش بہت کامیاب ثابت ہوئی۔

1916 میں اس سوسائٹی نے باقاعدہ رسمی طور سے ایک آرٹ اسکول کا افتتاح کیا جہاں روایتی ہندوستانی طرز پر فن مصوری کی تعلیم دی جانے لگی۔ تھوڑے ہی عرصے کے بعد یہ ادارہ دور دور تک مشہور ہو گیا۔ اس دوران اس ادارے کے زیر اہتمام کئی بڑی نمائشیں منعقد کی گئیں۔ 1919 میں اس سوسائٹی کی جانب سے "روپم" نامی رسالہ شائع ہونا شروع ہوا جس کے مدیر اوسی گنگولی تھے۔ دراصل اسی رسالے نے بنگالی طرز مصوری کا ساری دنیا کے فنی حلقوں میں تعارف کرایا۔

اس ادارے میں جن لوگوں نے اونیندر ناتھ ٹیگور کی شاگردی میں فن مصوری کی تعلیم حاصل کی ان کے اسمائے گرامی یہ ہیں۔

1 نند لال بوس (1883 - 1966)
2 کشتیندر ناتھ مجمدار (1891 - 1975)
3 کے۔ وینکٹپا (1887 - 1965)
4 ایس۔ این۔ گنگولی
5 اسیت کمار ہلدار
6 سنیندر ناتھ گپتا
7 حکیم محمد
8 ناگا ہوتا
9 ایس۔ این۔ ڈے
10 سمیع الزماں
11 ایس۔ این۔ کر
12 ڈی۔ رسنہا
13 ایس۔ این۔ دت
14 بشارد اگل
15 پی۔ چٹرجی
16 ڈی۔ پی۔ رائے چودھری
17 این۔ این۔ ٹیگور
18 بی۔ این۔ ٹیگور

19 ٹپن دت
20 رامیشور پرساد
21 روپ کرشن اور
22 چترورائے

رابندر ناتھ ٹیگور نے جو اونیندر ناتھ ٹیگور کے چچازاد بڑے بھائی تھے، کلکتہ سے دور شانتی نکیتن میں 1902 میں ایک چھوٹا سا اسکول قائم کیا تھا۔ یہ اسکول 1919 تک پورے طور سے مستحکم ہو چکا تھا خصوصاً فنی درس کا بہت اچھا انتظام کیا گیا اور کلا بھون کے نام سے اسی سال ایک شعبہ کا افتتاح ہوا جس میں ایک آرٹ میوزیم اور آرٹ لائبریری کا بھی انتظام کیا گیا۔ نندلال بوس جو اونیندر ناتھ ٹیگور کے اوّلین شاگردوں میں سے تھے اس کلا بھون کے پرنسپل بنائے گئے۔ نندلال بوس کی شاگردی میں جن مصوروں نے اس تحریک نشاۃ ثانیہ کے علم کو بلند کیا ان کے نام مندرجہ ذیل ہیں۔

1 بنیشور سین
2 ڈی۔ ایس۔ بھٹاچاریہ
3 ہری ہرن
4 سدھیر خاستگیر
5 پربھات نیوگی
6 سیلیش دیوورما
7 کنو ڈیسائی
8 رام کنکر بیج اور
9 منی شی ڈے

لیکن اس گروپ سے پیشتر 15-1912 تک شانتی نکیتن میں اسینت کمار ہلدار کی شاگردی میں جنہوں نے فضیلت حاصل کی ان کے اسمائے گرامی ہیں :۔

1 مکل ڈے
2 ڈی۔ کے۔ دیوورما
3 آر۔ این۔ چکرورتی
4 بی۔ بی۔ مکرجی
5 اے۔ پی۔ بنرجی
6 ایم۔ بی۔ گپتا

7 وی۔ مسلوجی
8 وی۔ آر۔ چترا
9 رمیش باسو بھار
10 ایچ۔ ڈگر
11 ایس۔ این۔ بنرجی
12 پرتما ٹیگور
13 سوتپا ٹیگور
14 سوکوماری دیوی اور
15 سری یمن ٹیگور

اسیت کمار ہلدار جب گورنمنٹ اسکول آف آرٹ لکھنؤ کے پرنسپل بنے تو 1925 سے 1945 کے درمیان جن اشخاص نے فن مصوری کی تعلیم حاصل کی اور بنگال طرز کے مدرح رواں بنے اُن کے اسمائے گرامی مندرجہ ذیل ہیں:۔

1 اے۔ ڈی۔ تھامس
2 بی۔ ایل۔ شاہ
3 نرائن جوشی
4 ایچ۔ ایل۔ میڑھ
5 سری رام دیش
6 رادھے شیام بھٹناگر
7 سوکمار بوس
8 بی۔ این۔ جیا
9 پی۔ آر۔ رائے
10 ایس۔ ایم۔ اوپاپا
11 کے۔ ایم۔ دھار
12 ایس۔ سی۔ دوبے
13 پی۔ کرمکار
14 ایس۔ این۔ رائے
15 آر۔ چڑجی
16 بالیشور دیال
17 ڈی۔ پی۔ رنگ
18 ٹی۔ ڈی۔ سنہا
19 بی۔ سی۔ گوئی
20 ایس۔ این۔ تنیال
21 پی۔ بنرجی
22 لال موہن مکرجی
23 ہریش چندر
24 سکھبیر سنگھل
25 رنبیر سکسینہ
26 پرتل بسواس
27 جگدیپ سروپ گپتا
28 مسز کملا راٹھور
29 سوشیلا اور
30 لیلا مہتا

جے پور میں ایس۔ این۔ ڈے کی رہنمائی میں ایس۔ بی۔ رامیے، اوپے ورگی، موہن لال، ایس۔ این۔ مصرا، اے۔ سی۔ گوتم

اور دیوکی نندن مصرا نے اس اسکول کو بڑی تقویت بخشی۔

شاردا اُکل نے انفرادی طور سے جن اصحاب کو اس فن سے روشناس کرایا ان میں باردا اُکل، رنداُکل سوشیل شنکر اور بی ورما قابلِ تحریر ہیں۔

جدید مصوری کی ابتدا

تحریکِ نشاۃ ثانیہ جس برق رفتاری سے پھیلی اسی تیزی کے ساتھ اس کا زوال بھی شروع ہوا اور اس کی غالباً سب سے بڑی وجہ جوراسنکو گھرانے کے نہایت ہی معزز شخصیت یعنی رابندرناتھ ٹیگور کی بنگالی طرز سے بیزاری تھی۔ وہ روایت کے حامی تو تھے لیکن قدیم ہندوستانی آرٹ کی کورانہ تقلید کے سخت خلاف تھے۔ ان کے اس اندازِ فکر سے بنگال کے نوجوان مصوّروں کو بڑی شہ ملی اور انہیں ازسرِنو سوچنے پر مجبور کردیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ دھیرے دھیرے بنگالی اسکول کی لو مدھم پڑتی گئی۔ یہاں تک کہ بنگالی قلم کے بانی ابنندرناتھ ٹیگور نے بھی اپنے آخری دور میں بنگالی طرز کو خیرباد کہہ کر "دبستان اظہاریت" پر کافی طبع آزمائی کی جس کی اچھی خاصی مثالیں نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ میں موجود ہیں۔ عام طور سے چار شخصیتوں کو جدید ہندوستانی مصوّری کے بنیادی ستون کے نام سے یاد کیا جاتا ہے جو مندرجہ ذیل ہیں:-

"رابندرناتھ ٹیگور" (1861 - 1941) تحقیقی مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ رابندرناتھ ٹیگور کا فنِ مصوّری سے بچپن ہی کے زمانے سے گہرا تعلق تھا۔ وہ بذاتِ خود اپنے بچپن کے واقعات تحریر کرتے وقت لکھتے ہیں کہ "جب میں [illegible] بجے اسکول سے واپس آتا تھا اسی وقت جمناسٹک ٹیچر آتا تھا اور میں تقریباً آدھ گھنٹہ اس کی نگرانی میں "پرلل بار" پر مشق کرتا تھا۔ اس ٹیچر کے جاتے ہی ڈرائنگ ماسٹر مجھے پڑھانے کے لئے آجاتا تھا۔ ایک اور حوالہ سے پتہ چلتا ہے کہ [illegible] میں جوراسنکو کے ایک کمرے میں اکیلے بیٹھ کر رابندرناتھ نے ایک کاپی فقط خاکوں سے پُر کردی تھی لیکن 19 ویں صدی کے آخری دہائی تک ان کا زیادہ تر تخلیقی کام ادب و شاعری، موسیقی اور ڈرامہ پر مشتمل ہے۔ 17 ستمبر 1900 کو رابندرناتھ ٹیگور اپنے دوست سر جے۔ سی۔ بوس کو جو لندن میں تھے ایک خط کے ذریعے اطلاع کرتے ہیں کہ "تمہیں یہ جان کر تعجب ہوگا کہ میں ایک اسکیچ کاپی میں پینٹنگ کرتا رہا ہوں"۔ شانتی نکیتن میں رہائش کے دوران مکل ڈے نے لکھا ہے کہ اپریل 1909 کی ایک دوپہر کے بعد ہی ٹیگور نے مسکراتے ہوئے ان سے کہا کہ وہ ذرا اوپر زینہ تک ان کے ساتھ آئیں۔ وہاں ایک کمرے کی ایک الماری کے خانے سے جلد شدہ ایک خوبصورت ڈرائنگ کاپی نکالی جس میں ٹیگور نے کچھ شبیہیں بنا رکھی تھیں۔ ان خاکوں میں رابندرناتھ ٹیگور کی بیوی کی بھی ایک تصویر تھی۔ چار سال بعد مکل ڈے کو ٹیگور کے ساتھ رام گڑھ پہاڑیوں پر جانے کا اتفاق ہوا جہاں ٹیگور نے اپنی بیوی اور خود کے کئی اسکیچ بنائے۔

بیسویں صدی کی پہلی دہائی کے دوران ٹیگور شانتی نکیتن مدرسے کو سنوارنے اور مستحکم کرنے میں مصروف رہے۔ اسی دوران انھوں نے "گیتانجلی" کی تصنیف کی جس پر انہیں نوبل پرائز دیا گیا۔ اسی انعام کو لینے کے لئے 1912 - 13 کے

دوران وہ یوروپ کے دورے پر گئے۔ 1916 میں وہ جاپان گئے اور 1917 میں واپس آ گئے۔ اس وقت تک بنگال سکول بڑے موثر طریقے سے اپنا قدم جما چکا تھا اور جیسا کہ پہلے تحریر کیا جا چکا ہے کہ شانتی نکیتن میں فن مصوری پڑھانے کا انتظام کیا گیا اور 1919 میں نندلال بوس کو اس ادارے کا ناظم اعلیٰ بنا دیا گیا۔ رابندر ناتھ نے 1920 میں شانتی نکیتن میں فن مصوری کا ایک مقابلہ منعقد کیا جس میں انہوں نے خود بھی تصویر بنائی۔ وہ اس مقابلے کے ججوں میں سے ایک جج بھی تھے۔ 21-1920 میں وہ دوبارہ یوروپ اور امریکہ کے دورے پر گئے۔

لیکن 25-1924 کے دوران جب وہ جنوبی امریکہ کے ملک ارجنٹائنا کے شہر بونس آئرز جا رہے تھے تو ان کے جہاز ایس۔ ایس۔ انڈیز نے جیسے ہی شیر برگ بندرگاہ سے 11 اکتوبر کو روانگی کی اور خط استوا کو پار کیا تو ٹیگور بیمار پڑ گئے۔ اس بیماری کے دوران انہیں اپنے کیبن میں ہی رہنا پڑا مگر انہوں نے بستر پر پڑے پڑے "پوروی" نامی مشہور نظموں کی تخلیق کی انہیں نظموں کے مسودہ کے غیر ضروری الفاظ کو قلم سے کاٹ کاٹ کر ان میں عجیب و غریب اشکال اور طرحیں بنائیں۔ حالانکہ اس قسم کے چھلے ہوئے حرفوں کے نمونے ان کے پچھلے قلمی نسخوں کے مسودوں میں بھی ملتے ہیں۔ بہرحال جب ٹیگور بونس آئرز پہونچے تو وہاں ایک خاتون وکٹوریہ اوکیمپو کے مہمان ہوئے۔ اُسے ایک دن ان چھلے تحریری خاکوں کو دیکھنے کا موقع ملا اور وہ بہت محظوظ ہوئی۔ اس نے ان نمونوں کو جدید مصوری کے بہترین نمونے قرار دیئے۔ اس واقعہ کی اطلاع انہوں نے اپنی بہو پرتما ٹیگور کو خط کے ذریعہ کی تھی۔ اگر صحیح معنوں میں دیکھا جائے تو یہیں پر ٹیگور کو مصور کی حیثیت سے پہلی بار تسلیم کیا گیا۔ 1925 میں ٹیگور ہندوستان واپس آ گئے۔ 27-1926 کے دوران وہ دوبارہ یوروپ اور جنوبی مشرقی ایشیا کے دورے پر گئے۔ 1928 کے آخری ایام میں ٹیگور کے تھامسن سے تبادلہ خیالات ہوئے اور تھامسن کی ایما پر ٹیگور نے سنجیدگی کے ساتھ مصوری کرنا شروع کردی۔ 7 نومبر 1925 کو رانی مہالانوبس کو ایک خط سے اطلاع کرتے ہیں کہ "مصوری آجکل میری روزمرہ کی خصوصی مصروفیات میں سے ہے" اور آخرکار وکٹوریہ اوکیمپو کی ایما پر ٹیگور کے خاکوں اور تصاویر کی نمائش کا مئی 1930 میں گیلری پگال، پیرس میں افتتاح کیا گیا۔

ہنری بووے جو فرانس کے ہمعصر مشہور نقاد تھے۔ رابندر ناتھ ٹیگور کی پیرس میں منعقد نمائش کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ "ان کی خالص اور معصوم تصاویر پورے دور کے لئے باعث ہدایت ہیں۔ ہمارے نگارخانوں کی روایتوں سے غیر متاثر بالذات حلماد یہ تصاویر کچھ کچھ مغربی مصوروں کی تخلیقات سے ملتی جلتی ہیں لیکن یہ نقل نہیں ہیں بلکہ جوہر روحانی کا میل کلی ہے"۔

پیرس کے بعد اس نمائش کو انگلینڈ، جرمنی، ڈنمارک، روس اور امریکہ میں منعقد کیا گیا۔ 1940 کے آخر تک ٹیگور نے تقریباً دو ہزار سے اوپر خاکے اور تصاویر بنائیں۔ 26 مئی 1941 کو ٹیگور نے ایک جگہ قلمبند کیا ہے کہ میری تصاویر کو دیکھ کر فرانس میں لوگوں نے کہا کہ "آپ نے اس چیز کو حاصل کر لیا ہے جس کی ہمیں اب تک تلاش تھی۔ جب میں نے پوچھا

کہ وہ کیا چیز ہے تو انہوں نے جواب دیا کہ اگر آپ کو وہ بتایا جائے تو کیا آپ سمجھ جائیں گے ؟"

بعض مغربی نقادوں نے رابندر ناتھ ٹیگور کی مصوری کو مود گلیانی، پوستے ولو، منچ، نوالڈ، پال کلی، مود جستزن کوتین فرینز مارک اور دوسرے مصوروں سے متاثر بتایا ہے۔ کچھ لوگوں نے کہا ہے کہ ان تصاویر میں دور حاضر کی یکساں بنیادی روحانی قدروں کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔" لیکن کنیتل رائے کا خیال ہے کہ ٹیگور کی تصاویر کو کسی غیر ملکی یا ملکی فنی تحریکوں سے ہم سرشت کرنا قطعی غلط ہوگا۔ وہ ڈاکٹر کمار اسوامی کے اس خیال سے متفق ہیں کہ ٹیگور کی یہ تصاویر "قطعی خالص، جبلی طبع زاد، بے تصنع ہونے کے ساتھ ساتھ ایک بزرگ محترم شخص کی غیر فانی اور غیر معمولی قوت اختراع کی شہادت دیتی ہیں۔" آرچر نے ان کے فن کو "وجدانی اور غیر شعوری احساس کا آئینہ بتایا ہے۔ لیکن مئی 1930 میں اپنی ایک نمائش کے کتابچے کے پیش لفظ میں ٹیگور اپنی مصوری کا تعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "میری تصاویر کو خطوط کی شاعری کہا جا سکتا ہے۔ اگر اتفاق سے ان کی قدر شناسی کی گئی تو اس کی سب سے بڑی وجہ ان کی موزونی ہو سکتی ہے کیونکہ میرے خیال میں کسی تخیل یا حقیقت کے اظہار کرنے سے کہیں زیادہ ترتیب اجزا کی اہمیت ہے۔ بچپن ہی سے جو مجھے درس دیا گیا وہ موزونی کا درس تھا چاہے وہ خیالات کا ہو یا آواز کا ہو۔"

گگنیندر ناتھ ٹیگور (1867 - 1938) گگنیندر ناتھ ٹیگور اونیندر ناتھ کے حقیقی بھائی اور عمر میں اونیندر ناتھ سے چار سال بڑے تھے۔ خاندانی ماحول کا گگنیندر ناتھ پر بھی خاطر خواہ اثر پڑا۔ حالانکہ انہوں نے فن مصوری کا باقاعدگی کے ساتھ کسی ادارے میں مطالعہ نہیں کیا تھا لیکن وہ فن مصوری کے اصولوں سے بخوبی واقف تھے اور ان میں فنی صلاحیت بدرجۂ اتم موجود تھی۔ چونکہ گگنیندر ناتھ ٹیگور کے والد کا ان کے بچپن ہی میں انتقال ہو گیا تھا لہٰذا خاندان کی ساری ذمہ داری اور جائداد کی دیکھ بھال گگنیندر ناتھ کے سر آن پڑی۔ اسی وجہ سے ان کا زیادہ تر وقت انہیں مصروفیات میں گذرتا تھا۔ اس کے باوجود ڈرامے، سیاسی اور سماجی مسئلوں سے بھی انہیں خاص دلچسپی تھی۔ اس کے علاوہ جب بھی تھوڑی سی فرصت ملتی برش اور رنگ لے کر بیٹھ جاتے اور نئے نئے تجربات کرتے۔ کارٹون کے فن میں شاید وہ پہلے ہندوستانی تھے جنہوں نے اس میدان میں بڑی سنجیدگی سے کام کیا۔ انہوں نے سماجی مسئلوں پر طنز کرتے ہوئے ایک نئے اسلوب کو جنم دیا۔ ابھی تک جو بھی ان کی تخلیقات دستیاب ہوئی ہیں ان میں رومانی مناظر، شبیہ کشی، کارٹون اور دبستان مکعب سے متعلق تجربات شامل ہیں۔

گگنیندر ناتھ ٹیگور نے کافی تعداد میں برش ڈرائنگ بنائیں جو زیادہ تر پورٹریٹ ہیں۔ تفاصیل سے گریز کر کے نہایت ہی سادگی کے ساتھ زیادہ سے زیادہ مشابہت پیدا کر دینا گگنیندر کی خداداد فنی صلاحیت تھی۔ آج چالیس برس بعد بھی ان کی آبی رنگوں کی شبیہیں اتنی تر و تازہ ہیں جیسے کہ ابھی ابھی ان پر رنگ لگائے گئے ہوں۔ گگنیندر ناتھ نے مناظر کشی کو بھی اپنا موضوع بنایا۔ شاید وہ پہلے ہندوستانی مصور تھے جنہوں نے ماحول کی منظر کشی پر خصوصی توجہ دی۔ موسم کی خصوصیات، بدلتے ہوئے

اوقات اور ان کا اثر ماحول پر کس طرح دکھائی دیتا ہے۔ یہ گگنیندر کے تخلیقی مناظر میں نمایاں طور پر دیکھنے کو ملتا ہے مثلاً گھنگھور بارش میں پُل کا منظر جس پر بجلی کی بتیاں ٹمٹما رہی ہوتی ہیں یا پہاڑی ڈھالوں پر بادل اور دھویں سے ملبوس چھوٹی چھوٹی جھونپڑیاں دکھانا وغیرہ گگنیندر کے قلم کی واحد خصوصیت ہے۔

گگنیندر ناتھ نے اپنے آخری دور میں دبستان مکعب اور نیم تجریدی تصاویر اختراع کیں۔ ان کے موضوعات عام طور سے مکان کے اندرونی حصے تھے جہاں سکوت اور خاموشی کا گہرا سایہ دکھایا جاتا ہے۔ ان میں کالے یا کھجوری ہیئت لئے خاموش سائے بڑی پُراسرار کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ کسی کونے سے روشنی کی ایک لکیر دکھا کر اس ماحول کو اور بھی دلچسپ بنا دیا جاتا ہے۔ دھیرے دھیرے مزید تجربات کر کے انہوں نے اشکال کو اقلیدسی سانچے میں ڈھال کر ایک نئی ہیئت پیدا کرنے کی کوشش کی جسے "مکعبستان" سے قریب تر کہا جا سکتا ہے۔ عموماً یہ تخلیقیں کالے اور سفید رنگوں میں ترتیب دی گئی ہیں لیکن جہاں رنگوں کا استعمال کیا گیا ہے اُن میں رنگوں کے ذریعہ ایک حرکت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو یوروپی فیوچرسٹ تحریک کی عام خصوصیت ہے۔ یہ تمام تجربات حالانکہ انہوں نے 1930 سے پہلے ہی کئے تھے لیکن ان کا نئی پود پر کوئی خاص اثر دکھائی نہیں دیتا۔

جامنی رائے (1887 - 1972) جامنی رائے 1887 میں پیدا ہوئے اور دیہی ماحول میں پرورش پائی لیکن فنِ مصوری کی تعلیم گورنمنٹ اسکول آف آرٹ کلکتہ میں حاصل کی۔ خصوصاً مغربی طرزِ مصوری میں کافی مہارت حاصل کی اور اس دور کے جامنی رائے کے بنائے ہوئے مناظر بہت مقبول ہوئے۔ بعد ازاں جب انہیں ہندوستانی کلاسیکی طرز سے رغبت پیدا ہوئی تو کلکتہ اسکول کے ہندوستانی فنی شعبہ میں داخلہ لے لیا۔ اس دوران انہوں نے بنگالی طرزِ مصوری میں چند خوبصورت تصاویر کی تخلیق کی لیکن بنیادی طور سے وہ اس طرزِ مصوری سے مطمئن نہیں تھے۔ کیونکہ ان کا خیال تھا کہ بنگالی اسکول اور راجا روی ورما کے بنیادی اصولوں میں کوئی فرق نہیں تھا۔ روی ورما نے ہندوستانی مذہبی روایات پر مشتمل موضوعات کو فقط روغنی رنگوں سے مصوّر کیا جبکہ بنگال اسکول نے کم و بیش جاپانی معاش تکنیک میں دونوں ہی طرز غیر ملکی روایات سے اخذ کئے گئے۔ جامنی رائے کے خیال میں ہندوستانی عوامی مصوری میں زیادہ جیتی اور پائدار قدریں پائی جاتی ہیں لہٰذا ہندوستانی جدید مصوّر کو انہیں قدروں کی روشنی میں اپنا راستہ تلاش کرنا چاہئے۔

انہیں خیالات کے تحت جامنی رائے نے 1917 کے لگ بھگ اپنے فن کو نئے راستے پر موڑنے کا بیڑا اُٹھایا۔ انہوں نے بنگال عوامی فنِ مصوری کا گہرا مطالعہ کیا اور اس سے فیضان حاصل کر کے کام کرنا شروع کیا۔ انہیں خصوصاً کالی گھاٹ کی عوامی مصوری اور بنکورا ضلع کے دیہی علاقوں میں بنائے جانے والے چھوٹے چھوٹے لکڑی کے رنگے ہوئے کھلونوں میں روایتی اقدار کے ساتھ ساتھ جدت بھی نظر آئی۔ لہٰذا انہیں کھلونوں کو دیکھ کر انہوں نے خاکے بنانا شروع کئے۔ بعد ازاں انہیں خاکوں کو ترمیم اور تنسیخ کے ساتھ انتہائی سادگی سے سپاٹ رنگوں سے تصاویر بنانا شروع کیں۔ رنگوں میں

خصوصاً پیلی مٹی، سبھورا، لال اور نیلا استعمال کیا گیا۔ خطوطِ ہندوستانی روایتی میں تیکھے مگر موٹے رکھے گئے۔ موضوعات میں عموماً صنفِ نازک کو زیادہ ترجیح دی گئی۔ اس کے علاوہ پالتو جانور مثلاً گھوڑے، بلی وغیرہ بھی بڑے خوبصورت انداز میں مصوّر کئے گئے۔ ترتیب بڑی موزوں اور سلیس رکھی گئی لیکن بعد ازاں مسیح نگاری کو بدرجۂ اتم بڑھا دیا گیا اور اعضائے جسمانی میں غلو پیدا کر کے ڈایزائن کا روپ دیا گیا۔

جیا اپا سامی کا خیال ہے کہ جامنی رائے کا یہ طرزِ خصوصی زیادہ جبلی تصوّر نہیں کیا جا سکتا کیونکہ دوسرے مصوّر بھی مثلاً نند لال بوس اور سنیانی دیوی نے بھی اپنے فن میں عوامی طرزِ مصوّری کو اپنایا۔ لیکن میرے خیال میں ان مصوّروں نے جو بھی تجربات کئے وہ قطعی مختلف ڈھنگ کے ہیں اور ان میں جامنی رائے کی صفتِ ترتیب نہیں ملتی۔ ہاں میں اس خیال سے ضرور متفق ہوں کہ ہندوستانی جدید مصوّری اور اس کے ارتقاء میں جامنی رائے کے عوامی طرز نے کوئی تاثر نہیں چھوڑا۔

امرتا شیر گل ۳۰ جنوری 1913 میں بوڈاپسٹ (ہنگری) میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد سردار امراؤ سنگھ سکھ تھے اور ماں ہنگری کی ایک خاتون تھیں چونکہ یورپ میں اس وقت جنگ کے بادل منڈلا رہے تھے لہٰذا اپریل 1921 میں سردار امراؤ سنگھ مع اہل و عیال ہنگری سے ہندوستان واپس آ گئے اور شملہ میں قیام کیا۔ امرتا کو کمسنی ہی سے فنِ مصوّری سے بڑا لگاؤ تھا اور 11 برس کی عمر تک پہونچتے پہونچتے امرتا کی فنی صلاحیت کے سبھی خاندان کے افراد قائل ہو چکے تھے۔ للہٰذا 1924 میں امرتا کو اسکول آف سانتا انسیاٹا، فلورنس بھیج دیا گیا۔ لیکن 6 ماہ بعد جون کے مہینے میں یہ ہندوستان واپس لوٹ آئیں۔ اس واپسی کے متعلق ناقدین کے مختلف نظریات ہیں۔ ایک نظریۂ فکر یہ ہے کہ امرتا کو چونکہ اٹلی کے فنی اداروں میں یونانی ماڈلوں کی کاپیاں کرنے میں کوئی خاص دلچسپی نہیں تھی۔ لہٰذا انہوں نے اٹلی میں زیادہ وقت صرف کرنا کار دسمجھا۔ دوسرا نظریہ یہ ہے کہ امرتا کو چونکہ برہنہ تصاویر سے زیادہ دلچسپی تھی۔ لہٰذا فلورنس کے متعلقہ اساتذہ کو یہ بات ناگوار ہوئی اور نتیجہ کے طور پر امرتا کو اسکول سے برطرف کر دیا گیا۔ بہرحال امرتا مختلف فنی تجربات میں مشغول رہیں اور آخرکار انہیں اپریل 1929 میں (یعنی 16 برس کی عمر میں) فنِ مصوّری کے مطالعے کے لئے پیرس بھیج دیا گیا۔ وہاں انہوں نے پیئر ویلاں کی شاگردی میں گرانڈ شومیر اکاڈمی میں داخلہ لیا۔ لیکن بعد میں اس اکاڈمی کو بھی چھوڑ دیا۔ بعد ازاں ایکول نیشنل ڈی بو آرٹ میں پروفیسر لوسیاں سائمن کی شاگرد بنیں۔ اسی قومی اکاڈمی سے امرتا نے فنِ مصوّری میں فضیلت حاصل کی۔ 1932 میں امرتا کی "تبادلۂ خیالات" نامی تصویر کو گرانڈ سیلون نمائش میں پہلا انعام دیا گیا اور انہیں سیلون کے رفیق کی حیثیت سے نامزد کیا گیا۔ (یہ تصویر آج کل نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ نئی دہلی کے مجموعہ میں محفوظ ہے۔) 1934 میں اپنی تعلیم سے فراغت حاصل کر کے امرتا ہندوستان واپس آ گئیں۔ 1935-36 کے دوران انہوں نے تقریباً سارے ہندوستان کی سیاحت کی اور مختلف موضوعات اور تیکنیک سے متاثر ہو کر تصاویر اختراع کیں۔ بلاشبہ یہ سیاحت امرتا کے فنی ارتقاء میں بہت ہی اثر انگیز ثابت ہوئی۔

جون 1938ء میں امرتا دوبارہ ہنگری گئیں۔ جہاں انہوں نے اپنے ماموں زاد بھائی ڈاکٹر وکٹر ایگن سے شادی کی۔ ہنگری میں رہائش کے دوران انہوں نے کئی تصاویر بنائیں۔ جولائی 1939 میں امرتا اپنے شوہر کے ہمراہ پھر ہندوستان واپس آگئیں اور یوپی صوبہ کے ضلع گھورکھپور کے ایک موضع 'سرایا' میں قیام کیا۔ کیونکہ سرایا میں امرتا کے چچا سندر سنگھ مجیٹھیا کی شکر کی مل ہے جہاں امرتا کے شوہر کو میڈیکل آفیسر کی حیثیت سے تقرری دی گئی تھی۔ ستمبر 1941 میں غالباً کسی بہتر معاش کی فکر میں ڈاکٹر وکٹر ایگن کو امرتا کے ساتھ لاہور جانا پڑا، جہاں امرتا 3 دسمبر 1941 کو اچانک بیمار ہوئیں اور 5 دسمبر کی رات میں 28 برس کی عمر میں اس جہانِ فانی سے کوچ کر گئیں۔

امرتا کی نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ نئی دہلی میں 96 تصاویر موجود ہیں۔ اس کے علاوہ مسز دیوان چمن لال، اقبال سنگھ بدالدین طیب جی، مرحوم چارلس فابری، بودن سندرم، وکٹر ایگن اور ہنگری کے مختلف مجموعوں میں امرتا کی تصاویر موجود ہیں۔

امرتا شیرگل اس وقت ہندوستان آئیں جبکہ بنگال کی فنی تحریک احیاء اپنے شباب پر پہونچ چکی تھی۔ اور اس کا سایہ ہندوستان میں بڑا زور شور تھا۔ ایسے کلاسیکی ماحول میں امرتا شیرگل کا ایک نئے مغربی مزاج کے ساتھ داخل ہونا ظاہر ہے' زیادہ پسندیدگی سے نہیں دیکھا گیا کیونکہ ان کی ابتدائی روغنی تصاویر میں مغربی اثرات بدرجۂ اتم موجود تھے۔ بلکہ ناقدین کا خیال ہے کہ وہ انتہائی اوسط درجے کی مغربی طرز کی تصاویر ہیں۔ لیکن ہندوستانی سرزمین اور اس کے فنون کا جائزہ لینے کے بعد امرتا نے جس طرز کی بنیاد ڈالی اسے گنگا جمنی طرز کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ ان کے طرز عمل میں پیرس کے دبستاں مابعد اثریت ہندوستانی روایتی دیواری تصاویر اور مینا تور مصوری کا امتزاج شروع ہوا۔ اس تجربہ میں ان کے فن نے نہایت سادہ لوحی مگر زور رنگوں کی شوخی کا مظاہرہ کیا جو بلاشبہ انفرادیت کی سمت ایک جامع قدم تھا۔ ان کی تصاویر میں خطوط کی بہ نسبت رنگوں کی بڑی اہمیت تھی۔ وہ کنوس کے مختلف رقبوں کو کم و بیش سپاٹ شوخ بنیادی رنگوں میں ترتیب دیتی تھیں جن کی ہم آہنگی ذہن پر ایک پُرسکون تاثر چھوڑتی ہے۔ اسی وجہ سے ناقدین نے کہا ہے کہ امرتا بنیادی طور پر ایک کلرسٹ تھیں اور ان کے رنگ کنوس کی سطح پر ڈرامائی ادا کے ساتھ رقص کرتے نظر آتے ہیں۔

1938 میں جب امرتا دوبارہ ہنگری گئیں تو وہاں کے مقامی موضوعات کے علاوہ ہنگری کے فنی اسلوب نے بھی امرتا کو متاثر کیا۔ لہذا بوڈاپسٹ میں تیار کیے گئے امرتا کے کنوسوں کو ایک الگ اسکول قرار دیا جاتا ہے جو غالباً 1941 کے آخری دنوں تک ان کے فن میں دیکھا جا سکتا ہے۔ غرضیکہ 1934 سے 1941 تک کا سات سال کا یہ مختصر عرصہ شیرگل کے فن کا ایک ایسا ہنگامی دور تھا جو مختلف تجربات سے بھرپور کہا جا سکتا ہے۔ لیکن ان تمام تصاویر میں جذبات کے نقطۂ نظر سے کم و بیش فقط ایک ہی عنصر زیادہ محسوس ہوتا ہے۔ اور وہ ہے زندگی کا تاریک پہلو یعنی اداسی، مایوسی، تھکن، خاموشی، ٹکٹکی لگائے ہوئے گھورتی منتظر اور سوالیہ آنکھیں۔ لیکن یہ سب کیوں ہے؟ کیا یہ امرتا کی زندگی کا عکس ہے یا ایک غلام ملک کی تصویر۔ بہرحال صحیح اندازہ لگانا تو مشکل ہے کیونکہ ہر فرد اپنے طریقے سے اس کے مختلف معنی پہنا سکتا ہے۔

بظاہر ایسا لگتا ہے کہ امرتا شیر گل کا زیادہ تر وقت چونکہ موضع سرایا میں گذرا لہٰذا موضع کے دیہی عوام امرتا کے کنوسوں کے موضوع بنے۔ یو۔ پی کے کسی گاؤں کی زندگی کا خصوصاً آزادی سے پہلے جبکہ زمیندارانہ اور تعلقدارانہ راج تھا۔ صرف وہی لوگ اندازہ لگا سکتے ہیں جنہوں نے بذاتِ خود اس کا ملاحظہ کیا ہو۔ گاؤں کے غریب اور نچلے طبقے کے مردوں اور عورتوں سے دن بھر زمینداروں کے یہاں بیگار لیا جاتا تھا اور اس کے عوض سوائے چند جھوٹے لقموں کے ان کی قسمت میں کچھ نہ تھا۔ میرا خیال ہے کہ امرتا کے حساس دل و دماغ میں اس سماجی ناانصافی کے خلاف ضرور آواز اُبھری ہوگی اور جس کے اظہار کے لئے انہوں نے اسی پسماندہ طبقے کو اپنے کنوسوں کا راز دار بنایا۔ لیکن اسی قسم کے تاثرات لئے ہوئے کنوس پیرس میں بھی امرتا نے پہلے بناتے تھے۔ مثلاً "پیشہ ور ماڈل" نامی تصویر میں ماڈل کے چہرے کی تھکاوٹ۔ اس کے اعضائے جسمانی کے ڈھلتے ہوئے نقوش اس کی پیشہ ورانہ زندگی کی آئینہ دار ہیں۔ اس طرح یہ واضح ہے کہ امرتا کی تمام تر روشنی کنوس عوامی زندگی سے بالواسطہ اخذ کئے گئے ہیں۔ بذاتِ خود ان کی اپنی تصاویر میں بھی اداسی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ دو ایک تصاویر بہرحال ایسی ہیں جن میں امرتا نے خود کو ہنستے ہوئے دکھایا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ امرتا کی زندگی میں کچھ ایسے لمحات آئے ہوں جو پُرامید مستقبل کی نشاندہی کرتے ہوں کیونکہ یہ تصاویر عموماً دورانِ تعلیم کی ہیں۔

امرتا شیر گل کی بہرحال تقلید کرنے والوں میں بمبئی صوبہ کے مصوروں نے پہل کی لیکن منظّم طریقے سے کلکتہ میں ترقی پسند مصوری کا انعقاد ہوا۔ پی۔ ٹی۔ ریڈی کے مطابق انہوں نے بمبئی میں پہلا فنی گروپ "ہمعصر ہندوستانی مصوروں" کے نام سے 1941 میں قائم کیا لیکن 1942 میں انہوں نے اس گروپ سے استعفیٰ دے دیا۔ "چوتھی دہائی کی ترقی پسند مصوری" بنگالی تحریکِ احیا کے ساتھ ساتھ کچھ ترقی پسند عناصر جیسے رابندر ناتھ ٹیگور، گگنیندر ناتھ ٹیگور، امرتا شیر گل اور جامنی رائے نے ہندوستانی فنِ مصوری کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کردیا تھا اور انفرادیت کا دور دورہ ہوگیا تھا لیکن 1941 تک اوّل الذکر تینوں مصوروں کی فوت ہوگئی۔ فقط جامنی رائے باقی رہے جن کا انتقال ساتویں دہائی میں ہوا۔

رابندر ناتھ ٹیگور اور امرتا شیر گل نے اعلانیہ طور سے بنگال اسکول کی مخالفت کی تھی لیکن ان کے انتقال کے بعد بنگال اسکول کے علمبرداروں نے اپنی فنی اجارہ داری کو پھر مضبوط کرنے کی کوششیں شروع کیں۔ بدقسمتی سے 1943 کا یہ دور بنگال کے لئے بحرِ ظلمات سے کم نہ تھا۔ سارے صوبے کو بھیانک قحط نے اپنے لپیٹ میں لے رکھا تھا۔ لوگوں کا ایمان دیوی دیوتاؤں کے وجود سے اُٹھ چکا تھا۔ ہر طرف موت کا سایہ منڈلاتا رہتا تھا اور ہزاروں گھر برباد ہوچکے تھے۔ ایسے پُرآشوب دور میں 7 مصوروں اور 2 بُت تراشوں نے عوام کی اس ناگفتہ بہ حالت سے متاثر ہوکر تمام روایتوں سے بغاوت کردی۔ انہوں نے وقتِ جدید اور اس کے مزاج سے عوام کو روشناس کرانے کا عہد کیا۔ یہ سر پھرے روزانہ شام کو یکجا ہوتے بحثیں ہوتیں۔ اسکیمیں بنائی جاتیں اور پلان مرتب کئے جاتے۔ کبھی کبھی فن کے موضوع پر تقریروں کا بھی اہتمام کیا جاتا۔ جس میں مشہور انگلش ناولسٹ ای۔ ایم۔ فورسٹر اور مشہور فن کار اور بُت ساز فریڈرک میک ولیم کو مدعو

کیا جائے آخرکار اس نتیجہ پر سب متفق ہوئے کہ فن میں بین الاقوامیت ہونی چاہیئے۔ ہمارا فن اس وقت تک ترقی نہیں کرے گا جب تک ہم اپنی پرانی روایات سے منسلک رہیں گے بلکہ ہمیں چاہیئے کہ جہاں کہیں بھی جو چیز ہمیں متاثر کرتی ہو اسے ہم اخذ کریں اور ایک نئے فنی مزاج کی تعمیر کریں۔ یہی ماحول اور وقتِ جدید کا تقاضا ہے۔ اس انجمن کا نام " کلکتہ گروپ " رکھا گیا اور اس گروپ کے ممبران تھے۔ پردوش داس گپتا (پیدائش 1912) پران کرشن پال (پیدائش 1915) رتھن مترا (1926ء سنیل مادھوسین (پیدائش 1910) نرود مجمدار (پیدائش 1916) پری توش سین (پیدائش 1918) کملا داس گپتا (پیدائش 1915) گووردھن ایش (پیدائش 1907) اور ہیمنت مصرا (پیدائش 1917) بعد میں سوبھو ٹیگور، گوپال کرشن، رتھن مترا، رام کنکر اور ابنی سین بھی اس گروپ میں شامل ہو گئے۔ لیکن ان معتوروں نے 5 ویں دھائی میں " کلکتہ گروپ " سے ناتا توڑ لیا تھا اور انفرادی طور سے اپنی شخصیت کو مستحکم کرنے میں مصروف تر ہوئے۔

دراصل اس گروپ کو بھی بنگالی اسکول کی طرح فرنگیوں کی سرپرستی حاصل ہوئی۔ متذکرہ بالا دو جید فرنگی شخصیتیں یعنی فورسٹر اور میک ولیم اس قدر کلکتہ گروپ کے فنکاروں سے مرعوب تھیں کہ جب فورسٹر لندن واپس پہونچے تو انہوں نے ہندوستانی فن پر بی بی سی لندن سے تقریر کرتے ہوئے کلکتہ گروپ کا خصوصی تذکرہ کیا اور اس کی بڑی تعریف کی۔ 1944 میں بنگال کے گورنر کی بیوی لیڈی مایا کیسی سے اس گروپ کے ممبروں کا تعارف ہوا۔ بلاشبہ یہ خاتون بڑی فن شناس تھیں اور انہوں نے اس گروپ کی ہر طرح امداد کی۔ 1944 میں لیڈی کیسی کی سرپرستی میں 5 اے۔ ایس۔ آر۔ داس روڈ کلکتہ میں اس گروپ کی پہلی غیر رسمی نمائش کا اہتمام کیا گیا۔ یہ اتنی موثر ثابت ہوئی کہ اس نمائش کے فوراً بعد ہی سروسز آرٹ کلب کے زیر اہتمام ایک رسمی پبلک نمائش لگائی گئی۔ نتیجہ کے طور پر کلکتہ کے فنی حلقوں میں خاصی سنسنی پیدا ہو گئی۔ کچھ مقامی ناقدین نے کلکتہ گروپ کی فنی کاوشوں کو خاطر خواہ سراہا لیکن بعض لوگوں نے زبردست تنقید کرتے ہوئے یہ الزام لگایا کہ " کلکتہ گروپ کے ممبران بیش بہا قومی روایتی فن کو برباد کرنے پر تلے ہوئے ہیں " اس تخریبی تنقید کا یہ نتیجہ ہوا کہ اس نمائش میں کوئی بھی تصویر یا بُت کی فروخت نہ ہو سکی۔ تمام متعلقہ اخراجات بھی ممبروں کو برداشت کرنے پڑے۔ لیکن ان ممبران نے اپنی تخلیقات کا سلسلہ جاری رکھا۔ انہوں نے نئے نئے تجربات کئے۔ رنگ اور تیکنیک سے خارجی اشکال کو نئے روپ بخشے گئے۔ بہرحال ان کاوشوں کا نتیجہ 1948 میں سامنے آیا جبکہ عوام نے اس گروپ کے فنکاروں کی تصاویر اور بُت خریدنے شروع کئے۔ بیرونِ ممالک میں بھی ان فنکاروں کو سراہا جانے لگا۔ جن غیر ملکی شخصیتوں نے اس گروپ کی دامے درمے اور سخنے امداد کی تھی ان کے اسمائے گرامی ہیں امریکہ کے پروفیسر اور مسز ڈیوڈسن، جرمنی کے ڈاکٹر فشر اور فرانس کے جین رنوو ا اور کلاڈے رنووا۔

ہندوستانی فنی تاریخ کے اس نئے موڑ سے دوسرے صوبوں میں بھی ترقی پسند عناصر کو تقویت ملی۔ ایف۔ این۔ سوزا اپنے ایک کیٹلاگ میں لکھتے ہیں کہ " بمبئی پروگریسو گروپ " کے نام سے 1947 میں بمبئی میں ترقی پسند فنکاروں پر مشتمل

ایک انجمن کا انعقاد ہوا۔ جس کے وہ بانی تھے۔ لیکن بقول پردوش داس گپتا وہ اور ان کے کلکتہ گروپ کے دو اور ساتھیو کو دسمبر 1947 میں بمبئی کے مشہور نقاد اور فن شناس روڈی وان لیڈن نے ایک کانفرنس میں مدعو کیا تاکہ کلکتہ گروپ کی طرح بمبئی میں بھی ایک ترقی پسند گروپ کی بنیاد ڈالی جا سکے۔ لہٰذا 1948 کے ابتدائی ایام میں بمبئی پروگریسو گروپ کا رسمی افتتاح کیا گیا۔ جس میں آرا، رائبا، موہن سوزا، رضا، گاڈے، حسین اور باکرے ممبر بنے۔ بعد میں کچھ اور مقامی فن کاروں نے اس گروپ کی ممبری لے لی۔ اپریل 1950 میں کلکتہ گروپ اور بمبئی ترقی پسند گروپ نے باہم مل کر کلکتہ میں ایک نمائش منعقد کی جسے بہت سراہا گیا۔

پردوش داس گپتا نے ہندوستانی مصوری کے ایک تعارف میں اس بات کا انکشاف کیا ہے کہ بمبئی سے پہلے 1946 میں کشمیر میں ترلوک کول کی قیادت میں "کشمیر ترقی پسند گروپ" بن چکا تھا۔ اس کے علاوہ چوتھی دہائی کے آخری سالوں میں دو اور ترقی پسند گروپ دہلی اور مدراس میں قائم کئے گئے اور اس کے بعد مختلف سوسائٹیوں اور انجمنوں کا دور شروع ہوا اور غالباً ہر صوبہ میں اس قسم کے ادارے وجود میں آ گئے۔ لیکن یہ تمام ادارے یا گروپس کلکتہ گروپ سے مختلف کوئی خاص بات پیدا کرنے سے قاصر رہے اور نہ ہی کوئی مختلف فنی نظریہ فکر پیش کر سکے۔ فقط مختلف مغربی جدید اسالیب فن پر منحصر انفرادی طور سے تخلیقی کوششیں جاری رہیں۔ لیکن خاص اسلوب جو ہندوستانی مصوروں کے لئے راہنما ثابت ہوا وہ تھا دبستان" اظہاریت" یہ اس وقت کے ہندوستانی ماحول کے لئے نہایت موزوں اسلوب تھا۔

"پانچویں دہائی کی ترقی پسند مصوری" اس دس سالہ دور میں عموماً دو باتیں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ پہلی یہ کہ مصوروں نے عام طور سے اپنے موضوعات روزمرّہ زندگی سے منتخب کرنا شروع کئے خصوصاً ایسے موضوع جو ریاست سے قریب تر ہوں۔ دوسری بات یہ کہ جو کچھ بھی فنی کارگزاریاں ہوئیں اس میں قومیت اور ہندوستانیت کی جھلک بدرجۂ اتم ملتی ہے۔ اس کی غالباً سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ ہم نے ایک لمبے عرصے کے بعد سیاسی آزادی حاصل کی تھی اور اس سیاسی جدوجہد کے دوران ہم نے گاندھی جی کی قیادت میں اپنا دائرۂ عمل کسی حد تک محدود کر لیا تھا یعنی ہم زندگی کے ہر دائرے میں ہندوستانی رہن سہن اس کے قدیم فلسفے اس کی روایتوں اور قدروں کو فوقیت دینے لگے تھے اس کے علاوہ دیہی سماج سے تعلق اور ان کے مسائل اور صعوبتوں سے ہم گوناگوں دلچسپی لینے لگے تھے اور یہی نہیں بلکہ ان کو نئی زندگی دینے کے پلان مرتب کر رہے تھے۔ لہٰذا مصوروں اور فنکاروں نے اسی نصب العین کو سامنے رکھ کر ہندوستانی قدروں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ایک جدید اسلوب فن کے اختراع کی کوششیں شروع کیں۔ ان سبھی فنکاروں میں حسین (مقبول فدا حسین) بیندرے اور کے۔ کے ہیبر نے خصوصی انفرادیت حاصل کی۔

ابھی تک ہندوستان میں صرف ایک فنی ادارہ ایسا تھا جو ملک میں زمانہ حال کی مصوری اور بت سازی کے ارتقاء کے لئے کوشاں تھا۔ یہ فنی مرکز عام طور سے "آئی فیکس" کے نام سے مشہور ہے۔ بارداُکل اپنے دو حقیقی بھائیوں ساردا اُکل

اور رندھاوا اُکل اور جی۔ سی۔ سنگھ کے تعاون سے اس ادارہ کی بنیاد 1928 میں ڈالی جس کے پہلے صدر سر۔ کے۔ این ہکسر تھے۔ اس کا بنیادی مقصد تھا ہندوستانی فن وصنعت کو حتی الامکان فروغ دینا۔ 1931 میں اس کا دوبارہ دستور العمل بنایا گیا۔ بعدازاں 1938 میں اسے انڈین سوسائٹی ایکٹ کے تحت رجسٹرڈ کردیا گیا اور سر موریس گائر اس سوسائٹی کے صدر منتخب ہوئے۔ 1947 میں آزادی کے بعد جب ڈاکٹر مہندر سنگھ رندھاوا اس ادارہ کے چیئرمین بنے تو انہوں نے اپنی ذاتی کوششوں سے سوسائٹی کی عمارت کی تعمیر کے لئے چندہ جمع کرنا شروع کردیا اور یکم جنوری 1951 کو ڈاکٹر راجندر پرشاد سابق صدر جمہوریہ ہند نے اس عمارت کا سنگ بنیاد رکھا جو 1954 میں تیار ہوگئی۔

اس ادارہ نے بلاشبہ ہندوستانی فنون کو فروغ دینے اور غیر ممالک میں اسے نمائش کے طور پر پیش کرنے میں کافی شہرت حاصل کی ہے۔ اس سوسائٹی کے سابق سکریٹری مرحوم باردا اُکل ہندوستانی آرٹ کی پہلی نمائش 1931ء میں لندن اور پیرس لے گئے۔ 1933 میں لندن 35-1934 میں برلنگٹن ہاؤس لندن 1949 اور 1950 میں کابل 1951 میں ثقافتی وفد کے ساتھ مصر، ترکی اور عراق 1952ء میں ثقافتی وفد کے ساتھ چین، جاپان اور آسٹریلیا 1950ء میں روس، پولینڈ اور جرمنی 1959ء میں بلگیریا، یوگوسلاویا اور گریس اور 1963 میں دوبارہ بلگیریا میں آئی فیکس کے زیر اہتمام اہم فنی نمائشیں منعقد کی گئیں۔

سوسائٹی نے 1946ء میں جدید فنونِ لطیفہ کی پہلی بین الاقوامی نمائش ہندوستان میں منعقد کی۔ 1947 میں ایشیائی فنونِ لطیفہ کی نمائش 1948 میں بلجیم و 1949 میں فرانس و 1950 میں انڈونیشیا، فن لینڈ اور چین و 1951 میں دوبارہ چین اور 1952 میں روس کے آرٹ کی نمائشیں سوسائٹی کے زیر اہتمام دہلی میں منعقد کی گئیں۔ 1953 میں دہلی میں دوسری فنونِ لطیفہ کی بین الاقوامی نمائش ہوئی جس میں 22 ممالک نے نمائندگی کی۔ اس نمائش کو بعدازاں امرتسر، بمبئی، کلکتہ، کانپور اور پٹنہ میں بھی دکھایا گیا۔ بہرحال 1954 سے 1966 تک ہندوستان کے مختلف مراکز میں سوسائٹی نے غیر ملکی آرٹ کی تقریباً 30 نمائشیں منعقد کیں۔ جس میں امریکہ، چین، روس، کناڈا، جرمنی، ہنگری، عراق، بلگیریا، انگلینڈ، رومانیہ، پولینڈ، چیکوسلواکیا ڈچ، منگولیا، یوگوسلویا، چلی اور نیوزی لینڈ ممالک کے آرٹ کی نمائشیں قابلِ ذکر ہیں۔

اس ادارہ نے 1929 میں اپنا اشاعتی پروگرام شروع کیا اور "روپ لیکھا" نامی جریدہ کی اشاعت شروع کی جس کا اداریہ کے۔ ایچ۔ وکیل (بمبئی) اجیت گھوش (کلکتہ) مکندی لال (یو۔پی) جی۔ دنیکیشا چلم (جنوبی ہند) شریمتی ایلیس۔ ای۔ ادیار (مدراس) شریمتی کملا دیوی چٹو پادھیائے اور باردا اُکل جیسے نامی گرامی اشخاص پر مشتمل تھا۔ آج کل اس کی ادارت ڈاکٹر رندھاوا اور کرشن چیتن کر رہے ہیں "روپ لیکھا" کے علاوہ "آرٹ نیوز" ماہوار بلیٹن بھی نکلتا ہے جس میں ہندوستان کی مختلف فنکارانہ سرگرمیوں کی رپورٹ دی جاتی ہے "آئی فیکس" عام طور سے فنکاروں کو اپنی نمائشوں کے لئے گیلریاں کرایہ پر دینے کے علاوہ ایک سالانہ نمائش کا بھی اہتمام کرتی ہے جس میں فنکاروں کو انعامات بھی

دیئے جاتے ہیں۔ سوسائٹی نے اور بھی مختلف طریقوں سے فنکاروں کو کافی امداد دی ہے۔ لیکن اس ادارہ کا دائرہ کار کچھ حلقوں تک ہی محدود رہا جس کی وجہ سے قومی سطح پر اس کی اہمیت قدرے کم ہو گئی۔

لہٰذا ہمعصر فنکاروں کی مسلسل فرمائش اور قومی تقاضے کے تحت مرکزی سرکار کی ایما پر ایک خودمختار ادارہ کی حیثیت سے نیشنل للت کلا اکاڈمی قائم کی گئی جس کا افتتاح سابق وزیر تعلیم مولانا ابوالکلام آزاد نے 15 اگست 1954 کو جے پور ہاؤس نئی دہلی میں کیا تھا۔ اب اس کی اپنی بلڈنگ ہے اور راجندر بھون میں اس کا آفس ہے۔ اس ادارہ کے سب سے اہم مقاصد میں سالانہ قومی فنی نمائش کا اہتمام کرنا تھا جس سے قومی سطح پر فنِ مصوری اور بت سازی کے معیار کا تعین کیا جاسکے۔ لہٰذا اس ادارہ کے زیر اہتمام 1955ء میں پہلی سالانہ قومی نمائش منعقد کی گئی۔ اس نمائش میں گیارہ قومی انعامات دیئے گئے۔ جس میں صدر جمہوریہ کا پہلا انعام مبلغ ایک ہزار روپیہ نقد کا ایم۔ ایف۔ حسین کو ان کی روغنی تصویر "زمین" کو دیا گیا۔ یہ تصویر آج کل نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ نئی دہلی کے مجموعہ میں ہے۔ دوسرا انعام این۔ ایس۔ بیندرے کو ان کی "کانٹا" نامی تصویر کو مبلغ پانچ سو روپے دیئے گئے۔ یہ بھی تصویر نیشنل گیلری کے مجموعہ میں ہے۔ ان کے علاوہ بقیہ تصاویر اور بتوں کو مبلغ 250 روپیہ فی عدد انعامات دیئے گئے۔ ان تمام تصاویر کی ہیئت اور موضوعات کو دیکھنے سے یہ صاف واضح ہوتا ہے کہ اس وقت ہمارے نوجوان اور عمر رسیدہ فنکاروں نے اس بات کو تسلیم کر لیا تھا کہ تصویر کا موضوع ہندوستانی ہونا چاہئے ہاں میڈیم اور طرز میں مصور کو آزادی حاصل ہونی چاہئے تاکہ وہ اپنے موضوع کو زیادہ سے زیادہ پُر اثر بنا سکے۔

دراصل 1952 میں این۔ ایس۔ بیندرے کی قیادت میں بڑودہ یونیورسٹی میں جو فائن آرٹس فیکلٹی بنی وہاں ہندوستان کے نامور ترقی پسند مصوروں اور بت سازوں کی ایک اچھی خاصی تعداد اساتذہ کی صورت میں جمع ہو گئی تھی۔ کم و بیش یہی لوگ للت کلا اکاڈمی کے ممبران بھی تھے۔ لہٰذا یہ لوگ آزاد ہندوستان میں قومی سطح پر فنی پالیسی مرتب کرنا چاہتے تھے اور کوشش یہ کر رہے تھے کہ جدید فنِ مصوری کو ہندوستانی سیاق و سباق میں اس طرح ڈھالا جائے کہ اس میں جدیدیت کے ساتھ ساتھ ہندوستانیت برقرار رہے۔ لہٰذا اگر 1955 سے 1959 تک کی منعقد سالانہ قومی نمائشوں کے انعامات کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ صرف انہیں تصاویر کو معیاری تصور کیا گیا جن میں ہندوستانی پہلو کو بدرجۂ اتم اجاگر کیا گیا۔ صرف ستیش گجرال ایسے مصور تھے جنہوں نے تیکنیک کے لحاظ سے میکسکو دیواری تصاویر سے براہِ راست فیضان حاصل کیا لیکن ایسے موضوعات منتخب کئے جن میں کلیت ہو اور انسانی بقا سے ان کا براہِ راست تعلق ہو۔

سالانہ فہرست انعامات للت کلا اکاڈمی ملاحظہ ہو (اس میں بت شامل نہیں ہیں) جو ان دس سالوں میں بہترین تصاویر قرار دی گئیں۔

سال	نام فنکار	عنوانِ تصویر	رقمِ انعام
1955	ایم۔ ایف۔ حسین	زمین	مبلغ ایک ہزار روپیہ (انعام صدر جمہوریہ)

سال	نام فن کار	عنوانِ تصویر	رقمِ انعام
1955	این۔ ایس۔ بیندرے	کانٹا	مبلغ 500 روپیہ
〃	اوناش چندر	پیڑ	〃 250 روپیہ
〃	نرملا کپل ڈیسائی	شاہی ذریعۂ تفریح	〃 〃 روپیہ
〃	جی۔ ایم۔ ہزارنس	سمندری فصل	〃 〃 روپیہ
〃	ڈی۔ جی۔ جوشی	ایک طرح	〃 〃 روپیہ
〃	کے۔ ایس۔ کلکرنی	گھڑے لئے ہوئے لڑکیاں	〃 〃 روپیہ
〃	بھویندر ناتھ بھوار	کیکئی اور دشرتھ	〃 〃 روپیہ
〃	آر۔ ڈی۔ راول	کھیلتے ہوئے گھوڑے	〃 〃 روپیہ
1956	جیوتی۔ ایم۔ بھٹ	کرشن لیلا	مبلغ ایک ہزار روپیہ اور گولڈ پلیک (سونے کا تحفہ)
〃	ستیش گجرال	ناامیدی	مبلغ ایک ہزار روپیہ
〃	شانتی دوے	بکریاں	〃 〃
〃	موہن۔ بی۔ سامنت	پالکی میں رومانس	〃 〃
〃	انوپ داس	حضرت عیسیٰ	〃 〃
〃	اے۔ اے۔ المیلکر	عشقِ حقیقی	〃 〃
〃	بمل داس گپتا	لا انتہا نیلا	〃 〃
	کے۔ کے۔ ہیبر	لے	〃 〃
1957	وتیا بھوشن	وینس کی ایک سڑک	〃 اور سونے کا تحفہ
〃	شانتی دوے	زندگی	〃 ایک ہزار روپیہ
〃	ستیش گجرال	ملامت کیا ہوا	〃 〃
〃	کے۔ کے۔ ہیبر	نغمۂ کھلیان	〃 〃
〃	بی۔ پرمار کھودی داس	سوراشٹر کی ایک شادی	〃 〃
〃	جیرام پٹیل	رسک پریہ	〃 〃
〃	رام کمار	اُداس شہر	〃 〃

سال	نام فن کار	عنوانِ تصویر	رقمِ انعام
1957	اے۔پی۔سنتھنا راج	جنگل کے بیچ	مبلغ ایک ہزار روپیہ
〃	جی۔آر۔سنتوش	امن	〃 〃
1958	بیرن ڈے	وہی صورت	〃 〃
〃	کے۔کے۔ہیبّر	ماہم درگاہ	〃 〃
	رام کمار	عورت	〃 〃
	ریاداس گپتا	چڑیا کا پنجرہ	〃 〃
	شانتی دوے	دریا کا کنارہ	〃 〃
1959	محمد یسین	برات کا جلوس	مبلغ ایک ہزار روپے اور سونے کا تمغہ
〃	اے۔ایس۔جگنّاتھن	موت	مبلغ ایک ہزار روپے
〃	سنیل کمار داس	تین گھوڑے	〃 〃
〃	پی۔کھیم راج	قسمت میں کھویا ہوا	〃 〃
〃	مجگون کپور	سندھی بہورانی	〃 〃
〃	بہاری بربھیا	کرشن رادھا کے انتظار میں	〃 〃
〃	دیپک بنرجی	اسپات کا بیرون حصّہ	〃 〃

9 اکتوبر 1960 کے السٹریٹیڈ ویکلی آف انڈیا میں اس وقت کے ایڈیٹر اے۔ایس۔رمن نے 5 ویں دہائی کی ہندوستانی جدید مصوّری کو" سوشل ریلزم" (سماجی حقیقت نگاری) سے منسوب کیا تھا۔ ان کے مطابق کسی جمالیاتی کار میں دیکھنا یہ ہے کہ آیا کہ مصوّر یا فن کار اپنے میڈیم کے دائرے میں اپنے تجربات کی ترجمانی کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ نظریہ، فکر، ازم، فارم اور ٹیکنیک وغیرہ ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن اگر کسی مصوّر میں اوّل الذکر صلاحیت نہیں ہے تو اسے نام نہاد مصوّر ہی کہنا چاہئے" بہرحال جو کچھ بھی ہو رمن کی اس بات سے ہم ضرور متفق ہو سکتے ہیں کہ انہوں نے 5 ویں دہائی کی ہندوستانی مصوّری کا صحیح تخمینہ لگاتے ہوئے ایک نہایت موزوں نام تجویز کیا تھا اور مصوّروں کے بھی اندازِ اظہارِ خیال اور سامعین کے مطالبہ اور پسندیدگی میں زیادہ اختلافِ رائے نہیں ملتا۔ غالباً یہ وہ فنی راہ تھی جو میکسیکو، روس اور اشتراکی ممالک میں اپنائی گئی تھی۔

"چھٹی دہائی کی ترقی پسند مصوّری" خصوصی طور سے چھٹی دہائی کو تجریدیت کا دور کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ وہ مصوّر جو 5 ویں دہائی تک ہندوستانی" سوشل ریلزم" پر یقین رکھتے تھے اور فن میں ہندوستانیت یا قومیت پیدا کرنے کی تبلیغ کیا کرتے تھے انہیں اس نعرہ میں کوئی خاص دلچسپی باقی نہیں رہ گئی تھی۔ شاید وہ ہندوستانی سماج کو پسماندہ زندگی

کو پیش کرتے کرتے اُکتا گئے تھے۔

1960 کے اوائل دور میں ہمارے کچھ نوجوان مصوروں کو اسٹوڈنٹ آرٹ لیگ، نیویارک میں کام کرنے کے لئے وظیفے ملے۔ ان مصوروں کا نیویارک سے لوٹنا تھا کہ ہندوستانی فن مصوری کے نقشہ میں تبدیلی ہونا شروع ہو گئی۔ حالانکہ تجریدی فن ادب ہندوستان میں کافی تعداد میں پہلے سے ہی موجود تھا لیکن ہمارے نوجوان مصور اپنے فنی تجربات میں تجریدیت لانے میں کافی جھجکتے تھے۔ لیکن لوگوں کے ذہن بدلنا شروع ہوئے اور ہر خاص و عام فن مصوری کا طالب علم تجریدیت کو فن مصوری کی معراج سمجھنے لگا اور نتیجہ یہ نکلا کہ طرح طرح کے تجربات ہونے لگے۔ این۔ ایس۔ بیندرے جیسے مصور ہندوستانی موضوعات چھوڑ کر تجریدی کنوس کی تخلیق کرنے لگے۔ 1960 کے ایک فنی مذاکرہ میں یہ خیال ظاہر کرتے ہوئے اپنے مقالے میں لکھا کہ "ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تیسری دہائی میں رابندرناتھ ٹیگور، امرتا شیرگل اور جامنی رائے نے فن میں "ہندوستانیت" اور "قومیت" کی زنجیروں سے تنگ آکر بین الاقوامی فنی تحریکوں سے اپنے آپ کو منسلک کرنے کی کوشش کیں لیکن شیرگل اور جامنی رائے قومیت کے دائرے کو پار کرنے سے قاصر رہے۔ فقط ٹیگور نے کچھ حد تک اس تنگ نظری کے خلاف آواز بلند کر کے فنی حد بندیوں کو توڑنے کی کوشش کی۔ آج یہ وقت آگیا ہے کہ ہندوستانی مصور اپنے وجود کو بین الاقوامی سطح پر لانے کے لئے پر تول رہا ہے۔ حالانکہ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہندوستانی مصور تکنیکی اعتبار سے بڑے ماہر ہیں اور اپنے میڈیم کے استعمال میں کسی بھی غیر ملکی فنکار سے ان کا مقابلہ کیا جا سکتا ہے وہ فن مصوری کے تمام جدید سے جدید اسالیب سے واقف ہیں لیکن انہیں ابھی بہت دور آگے جانا ہے۔"

جن مصوروں نے بیندرے کے خیال کی تائید کی اور تجریدیت کو اپنا ایمان بنایا ان کے اسمائے گرامی ہیں:۔ وی۔ ایس۔ گیتوندے، بیرن ڈے، رام کمار، ایس۔ ایچ۔ رضا، کشن کھنہ، شانتی دوے، جی۔ آر۔ سنتوش، امبا داس، کے۔ سی۔ ایس۔ پانیکر، جیرم پٹیل، جیوتش بھٹاچارجی، ایس۔ آر۔ بھوشن، بشمبر کھنہ، نرین ناتھ، نسرین محمدی، جینت پریکھ، آر۔ این۔ پسریچا، بنسی پریمو، پربھاکر باروے، سوریہ پرکاش، سوہن قادری، ایل۔ ایس۔ راجپوت آر۔ ایس۔ بھشٹ، پیراجی سگارا، اوم پرکاش، بھانو شاہ، وی۔ وشوانادھن، جی۔ ایس۔ وسودیو، ایرک بوون، ایرک حکیم اور نسکا نتا باسو۔

لیکن للت کلا اکاڈمی کی چھٹی دہائی کی سالانہ نمائشوں میں مندرجہ بالا نئے فلسفے کو زیادہ سختی سے نہیں اپنایا گیا بلکہ کسی حد تک فراخدلی کا رویّہ اختیار کیا گیا اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ ہر سال ممتحن بدلتے رہتے تھے اور ان میں اختلاف رائے ہونا یقینی بات ہے۔ لہٰذا مندرجہ ذیل فہرست میں جن تصاویر کو قومی انعامات سے سرفراز کیا گیا ان میں "سوشل ریلزم" اور "تجریدیت" دونوں طرح کی تصاویر ملتی ہیں:۔

سال	نام	عنوانِ تصویر	رقم انعام
1960	سومناتھ ہور	ساتھی	مبلغ ایک ہزار روپیہ
〃	ہمت لال ڈی شاہ	غیر ذی روح اشیاء	〃 〃
1961	سی۔ جے۔ انتھونی ڈاس	سمندری زندگی	〃 〃
〃	گوتم بھائی وگھیلا	پیلی ندی	〃 〃
〃	دلودبائے پٹیل	چڑیاں فروخت کرنے والا	〃 〃
〃	ترلوک کول	تنظیم	〃 〃
〃	اروُن بوس	نواحِ شہر	〃 〃
1962	ہمت شاہ	مائی پلے زیرو	〃 〃
〃	اروُن بوس	ایک آدمی اور دیواری تصویر	〃 〃
〃	ایم۔ ریڈپا نائیڈو	سانپ جانوروں کے ساتھ	〃 〃
〃	اے۔ اے۔ رائبا	پیڑ	〃 〃
〃	غلام محمد شیخ	تعاقب	〃 〃
〃	اے۔ پی۔ سنتھنا راج	برندابن کی ایک روایت	〃 〃
〃	اکبر پدمسی	جوہو	〃 〃
1963	جیوتی بھٹ	اندھیرا منظر	〃 〃
〃	جیوتش بھٹاچارجی	چاند	〃 〃
〃	کے۔ ایس۔ کلکرنی	ایک نفر کی موت	〃 〃
〃	لچھمن پے	گرہن	〃 〃
〃	جیرام پٹیل	خاموشی میں مطالعہ	〃 〃
〃	پیراجی سگارا	خاموش کھڑکیاں	〃 〃
〃	گوتم وگھیلا	شبنم	〃 〃
1964	وسودیو۔ بی۔ اسمارٹ	بازار	〃 〃
〃	مدن لال ناگر	ایک پرانا شہر	〃 〃
〃	ڈی۔ جی۔ سانگولی	ریا	〃 〃

سال	نام	عنوانِ تصویر	رقم انعام
1964	ایم۔ ایس۔ جوشی	کھوری صبح	مبلغ ایک ہزار روپیہ
〃	جی۔ آر۔ سنتوش	خدا کے قریب تر (تجریدی تصویر)	〃 〃
〃	بیرن ڈے	مرتا ہوا دیو (〃 〃)	〃 〃
1965	جیون اڈلجا	اندھیری دیوار (کم وبیش تجریدی تصویر)	〃 〃
〃	بدری نرائن	فیملی	〃 〃
〃	رمیش بھوسار	تصویر نمبر 2 (تجریدی تصویر)	〃 〃
〃	آر۔ ایس۔ بسشٹ	شہر کا منظر 3 (〃 〃)	〃 〃
〃	بال چھابڑا	لطافت (〃 〃)	〃 〃
〃	کشن کھنہ	جاڑے میں کھڑکی	〃 〃
〃	طیب مہتہ	ایک عورت کی شکل	〃 〃
〃	کے۔ جی۔ سبرامنین	اسٹوڈیو (کم وبیش تجریدی تصویر)	〃 〃
1966	پرکاش کرمکار	جذبات کا ٹوٹنا	〃 〃
〃	جے۔ سلطان علی	کونٹاپتی	〃 〃
〃	امبا داس	گرم ہوا کا میرے اندر چلنا (تجریدی تصویر)	〃 〃
〃	ڈی۔ کے۔ داس گپتا	کالا گاؤں (کم وبیش تجریدی تصویر)	〃 〃
〃	بال چھابڑا	اپنے پڑوسی سے محبت کرو (تجریدی تصویر)	〃 〃
		کیونکہ خدا نے ایسا ہی کہا ہے دکر پڑوسی	〃 〃
〃	سوریہ پرکاش	نقشہ نگاری نمبر 4 (تجریدی تصویر)	〃 〃
〃	رام سنگھ باوا	مصیبت زدہ	〃 〃
〃	ایم۔ کے۔ بُردھن	روحانی تکلیف دوجد	〃 〃
〃	کے۔ ایس۔ کلکرنی	فرسودگی (کم وبیش تجریدی تصویر)	〃 〃
1967	ایم۔ سوریہ۔ مورتی	نقش چوبی	〃 〃
〃	کے۔ سی۔ ایس۔ پانیکر	الفاظ ونشانات (کم وبیش تجریدی تصویر)	〃 〃
〃	ایس۔ کے۔ راجادلو	رتھ بان	〃 〃

سال	نام	عنوانِ تصویر	رقم انعام
1967	ڈی۔ جی۔ کلکرنی	بیعتِ حیات	مبلغ ایک ہزار روپیہ
〃	ایس۔ جی۔ وسودیو	جلوس (کم وبیش تجریدی تصویر)	
〃	آنند موہن نائک	جنوں کا اڑتا ہوا جھنڈ (تجریدی تصویر)	〃 〃
1968	بھانو شاہ	تصویر نمبر 16 (تجریدی تصویر)	〃 〃
〃	ایل۔ منوسوامی	تنظیم 'اے'	〃 〃
〃	پی۔ داس۔ گپتا	تنظیم 〃	〃 〃
〃	سوہن قادری	اشیاء دھات (تجریدی تصویر)	〃 〃
〃	وی۔ وشوناتھن	لال تصویر (〃 〃)	〃 〃
1969	بال کرشن پٹیل	تصویر کلر۔1	〃 〃
〃	پی۔ کھیم راج	ہم آہنگی	〃 〃
〃	اوم پرکاش	بھیروں (تجریدی تصویر)	〃 〃
〃	اے۔ راما چندرن	بیانِ تمثیل	〃 〃
〃	ونود شاہ	تنظیم 'اے'	〃 〃
〃	ونودرائے پٹیل	ٹورسٹ 'ڈی'	〃 〃

چھٹی دہائی کی سالانہ قومی نمائشوں میں انعام حاصل کرنے والے مصوروں کی مندرجہ فہرست میں شانتی دوے اور وی۔ ایس۔ گیتوندے کا نام تو نہیں ملتا لیکن دو ایسے سنجیدہ مصور ہیں جو تجریدی انداز میں برابر کام کرتے چلے آرہے ہیں۔ گیتوندے کو بلاشبہ اس طرز کا پیش رو مانا جاسکتا ہے۔ انہوں نے اپنی ابتدائی تصویروں میں انسانی ڈھانچے کو اقلیدسی انداز میں ترتیب دینے کی جدت کی اور رنگوں کو محدود طریقے سے استعمال کیا۔ نیز سُرخ رنگ ان کا محبوب ترین رنگ کہا جاسکتا ہے۔ بعدازاں گیتوندے نے آزادانہ طور سے تختیٔ رنگ کی کتی سے برق رفتاری سے رنگوں کو کنوس پر بکھیرنا شروع کردیا جس سے اُن کا مدعا وقت کی رفتار کا ظاہر کرنا تھا لیکن عمر کی رفتار کے ساتھ ان کے کنوس کی تیزی بھی مدھم اور سست پڑتی گئی۔ اب ان کے کنوس پر ایک لامتناہی سکون اور ٹھہراؤ دکھائی دیتا ہے۔ جیسے کہ ایک خاموش جھیل ہو جو وقت کے مختلف رنگوں میں جھلملا رہی ہو۔ سفید اور پیلے رنگ اب ان کے خصوصی رنگ ہیں۔

شانتی دوے نے تجریدی طرز کے اپنے ابتدائی دور میں رنگوں کی موٹی تہوں سے کنوس پر ترتیب دینا شروع کیا تھا جیسے کہ کوئی ہوائی جہاز سے نیچے زمین کی طرف دیکھ رہا ہو۔ بعد میں کچھ عرصہ کے لئے ان موٹی تہوں میں ڈھالے

ہوئے دیوناگری کے حروف بھی استعمال کئے لیکن اب وہ لکڑی کے کھدے ہوئے ٹھپوں سے اپنے کنوس پر مخصوص تاثر پیدا کرتے ہیں جو ان کی انفرادیت ہے۔ شانتی دوے کو رنگوں کے استعمال اور ان کی ہم آہنگی میں بڑی مشاقی ہے لہٰذا ان کی تصویریں غیر موضوع ہوتے ہوئے بھی بڑی جاذب نظر لگتی ہیں۔

تنتر سنسکرت لفظ "تان" سے اخذ کیا گیا ہے جس کے معنی بڑھنے یا پھیلنے کے ہیں۔ لہٰذا تنتر کے معنی ہیں علم بڑھانا دراصل تنتر نہ کوئی مذہب ہے اور نہ ہی یہ زندگی کا کوئی خاص متصوفانہ پہلو پیش کرتا ہے۔ بلکہ یہ ایک طریقِ عمل ہے جس سے روحانی طاقت حاصل کی جاسکتی ہے۔ تنتر غالباً آریوں کے دور سے ہی شروع ہوا اور اس کے بعد سے کسی نہ کسی شکل میں یہ ہر مذہبی دائرے میں موجود رہا۔ یہاں تک کہ مسلم دورِ حکومت میں بھی صوفی فلسفہ کی تحریک میں تنتر کے اصولوں کا شائبہ ملتا ہے۔ تنتر کے اصولوں کو سمجھنے کے لئے ایک اُستاد باصفت کی لازمی ضرورت ہوتی ہے جو قدم قدم پر صحیح رہنمائی کرسکے بیسویں صدی کے ابتدائی دور میں ایک فرنگی سرجان ووڈروف نے تنتر کا مطالعہ کیا۔ یہ کلکتہ ہائی کورٹ کے جج بھی تھے۔ انہوں نے اپنے بنگالی اُستاد شیو چندر بھٹاچاریہ کی مدد سے "تنتر کے قوانین" کے نام سے ایک کتاب شائع کی جو دراصل "تنتر تتو" کا ترجمہ تھا۔ اس کے بعد انہوں نے کئی کتابیں لکھیں جن سے تنتر کے متعلق لوگوں کو خاصی جانکاری حاصل ہوئی۔

تنتر کا سب سے اہم اصول یہ ہے کہ وہ انسان کو موجودہ زندگی سے دُور نہیں لے جاتا بلکہ اُسے وہ زندگی کے ساتھ اپنے آپ کو بھرپور حوالے کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔ تنتر کے مطابق جس چیز سے انسان کو زوال ہوتا ہے اسی سے وہ کمال بھی حاصل کرسکتا ہے۔ لہٰذا تنتر اپنے خصوصی طریقِ عمل سے (روحانیت اور مادیت کے امتزاج سے) انسان کو پوری روحانی اور مادی غذا فراہم کرتا ہے۔ دنیا سے منہ موڑ لینا یا جوگی بن جانا تنتر کے اصول کے خلاف ہے بلکہ اپنی خواہشات اور احساسات کے ساتھ زندگی سے پورا پورا افادہ حاصل کرنا اس طریقِ عمل کا خصوصی مقصد ہے۔ تنتر اس دنیاوی نظام کو "پُرش پرکرتی" (جوہر مادی) کا تعاملی عمل تصور کرتا ہے۔ اسی وجہ سے شہوت کا تنتر میں بڑا اہم پارٹ ہوتا ہے۔ سیکڑوں سال پہلے تنتر یوگیوں نے تنتر کے کچھ تجریدی علامات مقرر کئے تھے۔ جن سے دنیاوی نظام کے مطالعہ میں مدد ملتی ہے۔ انہیں تجریدی علامت سے محظوظ ہوکر ہمارے ہندوستانی جدید مصوروں نے تنتر آرٹ پر طبع آزمائی شروع کی ہے۔ یوں تو بہت سے مصور اس میدان میں کام کررہے ہیں لیکن بیرن ڈے اور غلام رسول سنتوش ان میں قابلِ ذکر ہیں۔

بیرن ڈے ایک پورٹریٹ مصور کی حیثیت سے بیرن ڈے نے میدانِ مصوری میں قدم رکھا اور چند ہی سالوں میں مخصوص مقام حاصل کرلیا حالانکہ یہ ان کے پورٹریٹس بنیادی طور سے سیزان کے پورٹریٹس سے کافی متاثر ہیں لیکن ان میں برجستگی کے ساتھ ساتھ طریقِ عمل میں کافی آزادی ہے۔ شبیہ کشی کے ساتھ ساتھ بیرن ڈے نے مختلف ہندوستانی دیہی موضوعات پر کمپوزیشن بھی بنائے جن میں جھیروں کی زندگی کے لمحات بڑے پُر اثر طریقے سے مرقع کئے گئے ہیں۔ لیکن نیویارک میں کچھ عرصہ رہنے کی وجہ سے فنِ مصوری میں بڑھتے ہوئے تجریدی رجحان سے متاثر ہوئے۔ انہوں نے شروع

میں یعنی 1968 میں روغنی رنگوں سے اپنی تجریدی تصاویر منظرِ عام پر پیش کیں۔ بعدازاں انسانی اعضائے تولد اور دیگر تنتر کی علامتوں کے امتزاج سے تصاویر بنانا شروع کیں۔ ان میں خصوصاً شوخ بنیادی رنگوں کا استعمال کیا گیا، لال، پیلے اور نیلے رنگوں میں ان کے کمپوزیشن بڑے دلفریب ہوتے ہیں اور ان شوخ رنگوں سے مصور کے شدید جذباتی ہیجان کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ جن اشخاص کو بیرن ڈے کی ذاتی زندگی کا علم ہے انہیں ان کے کنوسوں میں بلاشبہ المیہ علامات کا گمان ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ ان تصاویر میں بلا کی کشش ہوتی ہے اور یہ ہندوستانی تجریدی مصوری کی خصوصی نمائندگی کرتی ہیں۔ کہیں کہیں ان میں تکیہ قلم ضرور ملتا ہے لیکن اسے بیرن ڈے کی انفرادیت سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔

رام کمار عموماً بھورے رنگوں سے اپنے کنوسوں کو ترتیب دیتے ہیں جن میں کہیں کہیں سفید اور نیلے رنگ سے بھورے رنگ کی یکسانیت کو توڑنے کی کوشش دکھائی دیتی ہے۔ کشن کھنہ نے کوئی خاص اسلوب نہیں اپنایا، وہ تقریباً ہر دو سال بعد اپنا طرزِ مصوری بدل دیتے ہیں کبھی وہ غیر تمثیلی کنوس بناتے ہیں تو کبھی تمثیلی۔ لیکن جو بھی کرتے ہیں اس میں جدت ضرور پیدا کرتے ہیں۔ امبا داس میں تکنیکی مہارت ہے وہ روغنی رنگوں کو آبی رنگوں کی طرح استعمال کرتے ہیں اور ان کے کنوس پر برش اٹکھیلیاں و رقص کرتا ہوا دیکھا جاسکتا ہے۔ کے۔ سی۔ ایس۔ پانیکر جو کبھی ایک زبردست اظہار پرست مصور[1] تھے۔ تجریدی مصور کی حیثیت سے چھٹی دہائی میں ہمارے سامنے آئے۔ وہ تامل رسم الخط اور جنوبی مذہبی علامات کو اپنا موئلف بنا کر اپنے کنوس کی ترتیب کر رہے ہیں۔ انہوں نے کوشش کی ہے کہ ان کے فن میں تجریدیت کے ساتھ ساتھ ہندوستانیت ضرور برقرار رہے اور اس میں بلاشک کامیاب سمجھے جاسکتے ہیں۔ جیرام پٹیل نے لکڑی کو "بلولیمپ" سے جلا کر تجریدی تجربے کئے ہیں جو ان کی انفرادیت بن چکی ہے۔ سوہن قادری بڑے خوبصورت انداز میں یک رنگی تار و پود والے کنوس کا اختراع کرتے ہیں جبکہ اوم پرکاش اقلیدسی انداز میں ترتیب دیتے ہیں۔

لیکن جو تنتر کے علامتوں سے کم و بیش فیضان حاصل کرتے ہیں ان میں بمل داس گپتا اور وی وشوناتھن کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ سنتوش نے تو تنتر سے محظوظ ہو کر اپنا تخلیقی دائرہ ہی بدل دیا۔

غلام رسول سنتوش (پیدائش 1929) مصوری کے ساتھ ساتھ کشمیری زبان میں شاعری بھی کرتے ہیں۔ 1954 سے

---

[1] اظہار پرست مصوروں میں سی۔ جے۔ انتھونی داس، ارون بوس، ایم۔ ریڈپا نائڈو، اکبر پدمسی، کے۔ ایس۔ کلکرنی، لچھمن پے، جے۔ سلطان علی، طیب مہتہ، بدری ناتھ، پرکاش کرمکار، ڈی۔ جی۔ کلکرنی، اے۔ راما چندرن اور روایتی انداز میں گوتم وگھیلا، اے۔ رامنا اس دہائی میں کافی مقبول ہوئے۔ خصوصی طور سے اکبر پدمسی، کے۔ ایس۔ کلکرنی، لچھمن پے، سلطان علی، طیب مہتہ اور اے۔ راما چندرن نے اپنے اپنے انفرادی انداز میں متاثر کرنے والی تصاویر بنائیں۔ جنہیں حلقہ ارباب نظر نے دادِ تحسین دی۔ اس دور کی بیشتر تصاویر نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ اور للت کلا اکاڈمی کے کلکشن میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

1956 تک سرکاری وظیفہ پر بڑودہ یونیورسٹی میں پروفیسر این۔ ایس۔ بیندرے کی شاگردی کی۔ اس کے بعد زیادہ تر قیام دہلی میں ہی رہا۔ اردو میں پہلی ناول "سمندر پیاسا ہے" کے نام سے 1963 میں کمار گیلری دہلی سے شائع ہوئی اس دور میں سنتوش کمار گیلری سے منسلک تھے۔

5 ویں دہائی کے آخر تک پروفیسر بیندرے کی رہنمائی میں ہندوستانی موضوعات پر مشتمل تصویر بناتے رہے اور ان پر انعامات بھی حاصل کئے۔ لیکن 1960 کے بعد تجریدیت کی جانب راغب ہوئے۔ رنگ کی موٹی تہیں اور عربی رسم الخط کو تکنیکِ قلم بناکر کام کرنا شروع کیا۔ اس طرز پر تکنیکی مہارت پیدا کی اور قومی انعام بھی حاصل کیا۔ اس دوران اجیت مکرجی کی کتاب "تنتر آرٹ" شائع ہوئی۔ اس کتاب نے خصوصاً دلی کی فنی فضا میں ایک نئی لہر پیدا کردی۔ ہمارے مصوروں نے ہندوستانی تنتر کے تجریدی علامات کو فیضانِ غیب سمجھ لیا۔ اور نتیجہ کے طور پر دہلی کے مصوروں کا ایک اچھا خاصہ طبقہ تنتر علامات پر منحصر تجریدی کوسوں کا اختراع کرنے لگا۔ اس رجحان کی سب سے بڑی ایک وجہ یہ تھی کہ اس طرز کی تجریدیت کو مغربی تجریدیت سے منسوب نہیں کیا جاسکتا۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ جدید تقاضوں کے لحاظ سے بھی یہ طرز زیادہ موزوں تھا۔ سنتوش بھی انہیں مصوروں میں سے ایک ہیں جنہوں نے تنتر کو اپنا بنیادی سرچشمہ بناکر تجربے کرنا شروع کئے۔

سنتوش نے اپنی ایک نمائش کے تعارفی خاکہ میں اپنے فن کے کچھ پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کے فن میں وقتاً فوقتاً جو تبدیلیاں آئی ہیں وہ یک وقت نہیں آئیں بلکہ انہوں نے سیکڑوں کی تعداد میں خاکے بنا بنا کر مختلف تجربات کئے۔ لیکن ان تجربات میں قدرت کے خارجی اجزا اور انسانی جسم کو یکجا ہونے کی کوشش کی گئی تھی۔ لیکن 1965 سے جو تبدیلی آئی اس کی سب سے بڑی وجہ غالباً بین الاقوامی سطح پر فنی اقدار کی تبدیلیاں تھیں۔ ان بدلے ہوئے اقدار نے مجبور کردیا کہ فنی اختراعی مسلکوں پر نظر ثانی کی جائے۔

ان کا خیال ہے کہ ہر انسان خوشی کی تمنا کرتا ہے لیکن یہ خوشی مادی ذرائع سے حاصل نہیں کی جاسکتی۔ لہٰذا ہمیں کوئی روحانی ذریعہ تلاش کرنا پڑتا ہے کیونکہ روحانیت ہی میں ابدی مسرت کا راز پنہاں ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ روحانی مسرت کا شہوت سے گہرا تعلق ہے۔ ان مسرتوں کو حاصل کرنے کے عموماً دو راستے خیال کئے جاتے ہیں۔ یعنی یا تو ہم دنیا کو خیرباد کہہ کر ہمالیہ کی گپھاؤں میں چلے جائیں یا پھر سماج میں رہ کر زندگی اور مایا جال سے تجربہ حاصل کیا جائے۔ یہی تنتر کا ایک ایسا اصول ہے جس کو لے کر سنتوش نے اپنے فنی دھارے کے رُخ کو بدلنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ جنسی لذت حاصل کرنا کوئی گناہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک عطیہ ہے اور زندگی کا ایک لازمی عمل ہے۔ جس کا سلسلہ دنیا کے وجود سے چلا آرہا ہے۔ اس عمل میں واصل بخود ہونے کا راز بھی چھپا ہوا ہے۔ لہٰذا ان کے کنوس میں جنسی عمل کو علامتی طریقوں سے پیش کیا گیا ہے جو خالص سرور حاصل کرنے کا ایک جامع ذریعہ ہے۔

7 ویں دہائی کی ترقی پسند مصوری " 7 ویں دہائی میں عام طور سے ہندوستانی مصوروں کا رُخ تجریدی اسلوب پر

ہی مرکوز رہا لیکن کچھ مصوّروں نے خصوصاً اپنے فن میں استعجابیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ حالانکہ چھٹی دہائی میں کلکتہ گروپ کے ہیمنت مصرا کلکتہ نوجوان مصوّروں کی انجمن کے کارتک چندر پائن، دہلی کے جے سلطان علی اور مدراس گروپ کے کے۔ سی۔ ایس۔ پانیکر جیسے مصوّروں نے پہلے ہی اس اندازِ فکر کو اپنی تخلیقات میں پیش کرنا شروع کر دیا تھا لیکن ان تصاویر کی استعجابی کیفیت مغربی دبستاں سرریلزم کی طرح نہیں ہے لیکن مجازاً کسی حد تک مشابہت دیکھی جا سکتی ہے۔ دراصل سرریلزم اسلوب فن مصوّر اینڈرے برٹن نے 1924 میں پیرس میں شروع کیا تھا جس کے تحت اس دنیا کی تصویر کشی کی گئی جو انسان کے تحت الشعور میں آباد ہے یا دوسرے لفظوں میں وہ دنیا جس کا ہم خواب کی حالت میں نظارہ کرتے ہیں۔ اس اسلوب میں کام کرنے والے مغربی مصوّروں میں میکس آرنسٹ ہانس آرپ جان میرو سلواڈور ڈالی، اینڈرے میساں، تنگوی، ڈی کرکو، مارک شگال قابلِ ذکر ہیں۔ اس اسلوب نے دراصل مصوّری کے دھارے کا رخ تجریدیت سے ہٹا کر پھر اشکالی بنا دیا۔ فرق اتنا ہوا کہ واقعیت یا حقیقت نگاری سے ہٹ کر استعجابیت اور انوکھی وضع کو بدرجۂ اتم پیش کیا جانے لگا۔ عموماً یہ صورت مبالغہ اور غلو کی مدد سے پیدا کی گئی لیکن مصوّرانہ تکنیک میں ان مغربی مصوّروں کو اتنی مہارت تھی کہ ان کا مقابلہ یوروپ کے دورِ نشاۃ ثانیہ کے مصوّروں سے کیا جا سکتا ہے۔

بہر حال اس اندازِ فکر میں خصوصی طور سے ہندوستان میں کام کرنے والوں میں سردار جسونت سنگھ (پیدائش 1911) کا نام لیا جا سکتا ہے۔ حالانکہ انہوں نے بھی چھٹی دہائی سے کام کرنا شروع کر دیا تھا۔ خصوصاً ڈاکٹر چارلس فابری (جو روزنامہ اسٹیٹسمین کے نقادِ فن تھے۔) ان کے بڑے مداح تھے۔ جسونت سنگھ کی تصاویر اسپین کے مشہور مصوّر ڈالی سے بہت زیادہ متاثر ہیں۔ لیکن تکنیکی اعتبار سے ابھی برن میں ڈالی جیسی استعداد پیدا نہیں ہو سکی ہے۔ 1975 کے ابتدائی ایام میں انہوں نے چہرہ کو ایک خصوصی اکائی مان کر جو نمائش دہلی میں پیش کی اس میں زندگی کی بیشتر تلخ حقیقتوں کو محسوس کیا جا سکتا تھا اس طرح جسونت سنگھ کے فن میں اظہارِ تخیل کی پختگی تو ضرور ملتی ہے لیکن نازکیٔ قلم اور مصوّرانہ چابکدستی جاپانی مصوّر کا زوتو موفو جینو (پیدائش 1940) کی طرح ہو تو جسونت سنگھ اس اسلوب کے ایک اچھے فنکار ثابت ہو سکتے ہیں

انل کرنجے (پیدائش 1940) نے فریبِ نظر اور وہم جیسے غیر حقیقی عناصر کو بنیاد بنا کر تجربے کرنا شروع کیے خصوصاً اُڑتے ہوئے بادلوں میں انسانی تخیل کی پرواز اور ان میں مختلف اشکال کا رونما ہونا بڑی استعجابی کیفیت پیدا کرتا ہے حالانکہ یہ تنظیم بڑی پُراسرار اور بھیانک انداز لیے ہوئے ہوتی ہے۔ ان کی تصاویر میں ڈوبتی ابھرتی مسخ شدہ انسانی شکلیں اور ان کے مختلف اعضاء جانوروں اور پرندوں کے اینٹھتے ہوئے جسم دماغ پر زبردست بوجھ ڈالے بنا نہیں رہتے۔ حالانکہ انہیں اسی اسلوب کے اختراع کے لیے للت اکاڈمی کے سالانہ انعام سے نوازا جا چکا ہے لیکن تکنیکی نقطۂ نظر سے رنگوں کے امتزاج اور تنظیمی کیفیت میں اس پختگی کی ضرورت ہے جو ہمیں جاپانی فنکار ریوجی ہاشی موتو (پیدائش 1928) کے فنکاروں میں دکھائی دیتی ہے۔ پرکاش سہتا چارجی (پیدائش 1940) نے "کولاج" (خارجی اشیاء

کو چپکا کر تخلیقی مطلب برآری کرنا) کی مدد سے اپنی تصاویر میں استعجابی کیفیت لانے کی کوشش کی ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ اس تیکنیک میں کافی حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کی تصاویر میں ایک زبردست ڈرامہ نظر آتا ہے جو کسی خواب کی تعبیر سے مشابہ کیا جا سکتا ہے۔ اُلّو ان کا محبوب ترین موضوع ہے۔ مسخ شدہ انسانی جسم ان کی تصاویر میں بھی دکھائی دیتے ہیں لیکن چونکہ تیکنیک میں انہیں اچھی خاصی مہارت حاصل ہے لہٰذا دیکھنے والے کا ذہن تیکنیک کی رنگینی میں کھو جاتا ہے اس کے علاوہ مزید کچھ دوسرے استعجابی عناصر کا استعمال دل و دماغ کو جھنجھوڑے بنا نہیں رہتے۔ بھنا چارجی سے کافی توقع ہے کہ وہ استعجابی اسلوب کے دائرے میں نئی شمعیں روشن کرتے رہیں گے۔ انہیں بھی للت کلا اکاڈمی کا قومی اعزاز پانے کا شرف حاصل ہے۔

ایشور سگار (پیدائش 1942) کو بھی میں اسی گروپ میں شمار کرتا ہوں۔ حالانکہ ان کی تصاویر میں استعجابی عناصر کے علاوہ جو ماحول دکھایا جاتا ہے وہ ہندوستانی ہوتا ہے۔ یہاں کسی شکل کو مسخ کئے بغیر پورے کنوس کے ماحول کو فقط ایک "ہُو" کے عالم میں تبدیل کر دیا جاتا ہے۔ تصویر کو تاریکی سے روشنی کی طرف اُبھارا جاتا ہے اور ان میں ایسے عناصر استعمال کئے جاتے ہیں جن کا آپس میں ایک دوسرے سے تال میل بھی ہوتا ہے اور باسی بھی ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کی "سلوکی رو میں" نامی تصویر (للت کلا اکاڈمی اعزاز 1971) تاریک رات میں ایک سڑک کا منظر پیش کرتی ہے۔ سڑک پر ایک بڑا سا اُلّو کھڑا ہے۔ دونوں طرف ہندوستانی طرز کے پرانے قسم کے مکانات ہیں اور ایک عورت ایک دروازے سے جھانک رہی ہے۔ آسمان میں چاند کی گولائی کے اندر ایک سنہرا ہرن دکھایا گیا ہے اس کے علاوہ ایک انسانی جسم فضا میں تیر رہا ہے۔ یہ اتنی پُر اثر تصویر ہے کہ خوف اور حیرت کے ملے جلے تاثر کے پیدا ہونے کے باوجود یہ بڑی کشش کا باعث ہے اور ہر دیکھنے والا اس تصویر کے مختلف معنی بھی پہنا سکتا ہے۔ تیکنیکی اعتبار سے بھی ایشور سگار اکافی مہارت رکھتے ہیں اور وہ اپنے موضوع کو بخوبی پیش کرنا جانتے ہیں۔ رنگوں کے استعمال اور تنظیم و ترتیب میں اپنے ہمعصر تمام فنکاروں سے سبقت لے جا چکے ہیں۔ انہیں 1971 کے دہلی بین الاقوامی ٹرنالے میں بھی انعام دیا جا چکا ہے۔

استعجابی رنگ لئے ہوئے ایک دوسرا گروپ ہے جو گنگا جمنی طرز پر غالباً یقین کرتا ہے۔ اس میں مندرجہ ذیل قابل ذکر ہیں جے۔ سوامی ناتھن (پیدائش 1928) نے چھٹی دہائی سے لے کر اب تک کئی رنگ بدلے ہیں لیکن جو رنگ 7 ویں دہائی میں ہمارے سامنے آیا ہے اُسے اگر استعجابی مثبت تمثیلی کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ ان کے ابتدائی دور میں سانپ ان کا محبوب ترین موضوع تھا۔ کسی نہ کسی روپ میں یہ کنوس کی سطح پر ضرور موجود ہوتا۔ لیکن بعد میں پانی، پتھر، چٹانیں، چڑیاں، مکڑی، خودرو پودے ان کی علامتیں بن گئیں۔ مثلاً پتھریلی چٹانیں، ان کا کچھ حصہ ابھرا ہوا اور کچھ حصہ شفاف پانی میں ڈوبا ہوا، ان پر کہیں رینگتی ہوئی مکڑی اور کہیں چٹان پر بیٹھی یا اُڑتی

ہوئی/جڑیا کنوس میں بڑی پُر اسرار کیفیت پیدا کرتی ہیں۔ چٹانوں اور پتھروں کی بناوٹ میں ایک خاص قسم کی کھردری سطح دکھائی جاتی ہے جیسے ایک طرح سے ان کا تکیۂ قلم بن گیا ہے یا دوسرے لفظوں میں کسی حد تک اسے انکی انفرادیت کہہ سکتے ہیں۔ یہ روغنی رنگوں کو آبی رنگوں کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ سوامی ناتھن تنقیدی نگاری بھی کرتے تھے جنہیں راجستھانی عوامی فن پر تحقیق کرنے کے سلسلے میں جواہر لال نہرو فیلوشپ بھی مل چکا ہے۔ بھوپین کھکھر (پیدائش 1934) ویسے پیشہ کے لحاظ سے چارٹرڈ اکاونٹنٹ ہیں لیکن فنِ مصوری میں مستند نظر رکھتے ہیں۔ ان کی تصویر میوزیم آف ماڈرن آرٹ نیویارک کے مجموعہ میں بھی ہے جس سے ان کی فنی انفرادیت کی سند ملتی ہے۔ 1964 سے ہی انہوں نے استعجابی اسلوب پر کام کرنا شروع کر دیا تھا لیکن وہ ایک تجرباتی دور تھا جس میں مختلف اثرات نمایاں تھے۔ مثلاً فرانس کے ہنری روسو راجستھانی مصوری اور کہیں مغل فنِ تعمیر کے مخلوط اثرات نظر آتے تھے۔ لیکن ان کی 7 ویں دہائی کی تصویروں میں انفرادیت کے ساتھ ساتھ سادہ لوحی بھی ہے اور عوامی مصوری کی جھلک ملتی ہے۔

پُرمجیت سنگھ (پیدائش 1935) کی تصاویر میں سکوت اور خاموشی کے ماحول کے ساتھ ساتھ ایک یا کئی پتھروں کو مختلف انداز میں دیکھا جا سکتا ہے۔ کنوس پر ایک خاص جانب سے روشنی کا آنا۔ پتھروں اور ویران عمارتوں کے سائے بڑی پُراسرار کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ پتھر فضا میں معلق بھی دکھائے جاتے ہیں جس سے اور بھی استعجاب بڑھ جاتا ہے۔ ان کی تصاویر کی تنظیم بڑی سادہ مگر خالص تیز رنگوں سے بنی ہوئی ہوتی ہیں۔ لہٰذا جاذبِ نظر ہوتی ہیں۔ دراصل اس قسم کی تصاویر ستیش گجرال 5 ویں دہائی کے آخری سالوں میں پہلے ہی تخلیق کر چکے ہیں لیکن پتھر کا زائد استعمال پرمجیت کی انفرادیت کہی جا سکتی ہے۔

راما چندرن (پیدائش 1935) نے اپنے ابتدائی دور میں دیواری طرز کی بڑی بڑی تصاویر میں بغیر سر کے انسانی جسم اور اس کے مختلف اعضاء کو ترتیب دے کر اپنے کنوس پر استعجابیت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ زیادہ تر لال سفید، کالے اور بھورے رنگ کا استعمال کیا۔ ان کے طرز میں بھی انسانی اعضاء کو مسخ کرنے کا یقین ملتا ہے۔ ان تصاویر میں کرب و بےچینی، ملال و فکر اور نفسا نفسی کی علامتیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ان کے یہاں بھی میکسیکو کے فنکار اسکرا اور اوروزکو کے اثرات بدرجۂ اتم ملتے ہیں۔ ان کی حالیہ تصاویر میں کوئی زیادہ تبدیلی نظر نہیں آتی لیکن رنگوں میں پابندی نہیں رہی ہے۔

غلام محمد شیخ (پیدائش 1927) بڑودہ یونیورسٹی میں شعبۂ تاریخ فن میں لیکچرار ہیں۔ فن میں استعجابیت کے حامی اور علمبردار کہے جاتے ہیں۔ 1974 میں دہلی کے ایک گروپ شو میں ان کے کچھ کنوس ناقدین کی کشش کا باعث بنے جو بنیادی طور پر امتزاجی کیفیت کے حامل تھے۔ مثلاً "لمبی غیر حاضری کے بعد واپسی" نامی ایک ان کی تصویر میں پیش منظر کی جانب ایک بوڑھی عورت کا بالائی حصہ دکھایا گیا ہے جو غالباً کسی خاتون خصوصی کی شبیہ ہے۔ اس کے اوپر وسط میں

خالی مکانوں کی قطار ہے جن کے درمیان کچھ آرائشی قسم کے درخت ہیں جن میں ایرانی چنار بھی دکھائے گئے ہیں۔ اوپر آسمان میں کچھ فرشتے اُڑتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ جن میں سب سے آگے بُراق پر غالباً کسی پیغمبر کو اُڑتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یہ تمام اشکال ترکی کلکشن میں محفوظ قلمی نسخوں سے اخذ کی گئی ہیں۔ تصویر کا جو بھی مرکزی خیال ہو اس سے قطع نظر رنگ بڑے محدود اور قرینے سے استعمال کئے گئے ہیں۔ بہرحال ایرانی روائتی علامتوں کو کنوس میں استعمال کرنے کی جدت کا خیر مقدم کرنا چاہیئے لیکن یہ لغوی استعمال ہے۔ گنیش پائن (پیدائش 1937) نے ٹیمپرا یعنی غیر شفاف آبی رنگوں سے بڑی جاذب تصاویر بنائی ہیں جنہیں غیر ممالک میں بڑی داد تحسین ملی ہے۔ خوبی یہ ہے کہ ان کا انداز بیان قطعی ہندوستانی ہے۔ تصاویر کی تمام علامتیں ہندوستانی سرزمین سے وابستہ ہوتی ہیں۔ لیکن ترتیب و تنظیم میں وہ خواب کی دنیا سے ضرور منسلک دکھائی دیتی ہیں۔ اس کے لئے انہوں نے اپنی تصویر میں کہیں تصنع کہیں غلو اور کہیں تجریدیت سے کام لیا ہے۔ کہیں فقط رنگ سے ہی جدت پیدا کر دی جاتی ہے۔ نیشنل گیلری کے مجموعہ میں "ماں اور بچہ" نامی تصویر اس دور کی ان کی تمام تصاویر میں سب سے اہم اور خوبصورت ہے۔ حالانکہ اس میں بنگال کی عوامی مصوری کی جھلک تو ضرور ملتی ہے لیکن انداز تنظیم اچھوتا ہے۔

اس کے علاوہ استعجابی طرز پر جو اور مصور کام کر رہے ہیں ان کے اسمائے گرامی ہیں جگن چودھری، پرکاش کرمکار گوتم وگھیلا، دھیراج چودھری، آر۔ ایس۔ گل اور منو پارکھ۔

جگن چودھری نے قلم اور روشنائی اور چند منتخب رنگوں سے قدرتی عناصر اور جمودی اشیاء کو موٹف کے طور پر لے کر ترتیب دینا شروع کیا ہے۔ نباتات، پھول پودے، انسانی اعضاء، مچھلیاں اور روزمرہ استعمال میں آنے والی اشیاء مثلاً برتن و چائے کی پیالی وغیرہ کو ایک سطح پر ترتیب دے کر استعجابیت پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ بظاہر ان کی تصویر میں ان تمام مختلف اشیاء کا ایک دوسرے سے کوئی تال میل نظر نہیں آتا۔ لیکن جمودی کیفیت لئے ہوئے انداز ترتیب بہت حسین ہوتا ہے۔ پرکاش کرمکار یوروپی گوتھک گرجوں کے اسٹین گلاس کے طرز میں کنوس کی فضا میں اُڑتی ہوئی اشکال کی ترتیب ایک خصوصی کشش پیدا کرتی ہے۔ رنگ چمکدار اور جاذب نظر ہوتے ہیں۔

گوتم وگھیلا دیوی اور دیوتاؤں کو روائتی انداز میں خصوصی ترتیب دے کر کمپوزیشن کو زیادہ سے زیادہ پُرکشش اور پُراسرار بنانے میں یقین کرتے ہیں۔ وہ استعجابیت کے ساتھ ساتھ کنوس پر ہندوستانیت برقرار رکھنے کے قائل ہیں۔ لہٰذا وہ اپنے کنوس کے لئے ہندوستانی موضوعات ہی منتخب کرتے ہیں اور رنگ بھرنے کے انداز میں بھی روائتی سپاٹ طریقہ ہی استعمال میں لاتے ہیں۔ دھیراج چودھری، آر۔ ایس۔ گل اور منو پارکھ ابھی تجرباتی دور سے گذر رہے ہیں۔

7 ویں دہائی میں جن تصاویر کو للت کلا کی سالانہ نمائشوں میں بہترین قرار دیا گیا ان کی فہرست مندرجہ ذیل ہے:

سال	فن کار	عنوان	رقم انعام
1970	جنیت پریکھ	پردے کے پیچھے	مبلغ ایک ہزار روپئے
"	ایشور سگارا	بھوک کی روحیں (استعجابی تصویر)	"
"	دلیپ داس گپتا	علامات	"
"	پرمجیت سنگھ	دیوار پر چہرہ (استعجابی تصویر)	"
"	پریم ناتھ	بارش کا منظر	"
1971	بکاش بھٹا چارجی	ٹوٹم (استعجابی تصویر)	"
1972	بکاش بھٹا چارجی	جھولا جھولتے ہوئے آدمی (استعجابی تصویر)	"
"	کوشک چکرورتی	وجد نمبر 1	"
"	ایرچ حکیم	لے۔ آواز اور بوندیں	"
"	اٹل کرنجے	جارحانہ ضمیر کی بیداری (استعجابی تصویر)	"
"	لچھمن پے	سرالمیہ	"
"	ایم۔ کے۔ مترا	کائناتی بلور	"
"	موہن مترا	تصویر نمبر 1	"
"	جی۔ آر۔ سنتوش	"........"	مبلغ پانچ ہزار روپئے
"	اے۔ راما چندرن	کالی پوجا	"
"	جیرام پٹیل	کالا نمبر 8	"

(1974 میں انٹیا ٹرینالے نئی دہلی منعقد کیا گیا لہذا قومی سالانہ نمائش نہیں منعقد کی گئی۔ اس نمائش میں شانتی دوے کو گولڈ میڈل دیا گیا۔ 1975 میں للت کلا کے جنرل الیکشن کا اہتمام ہو رہا ہے۔ لہذا ابھی تک قومی نمائش نہیں منعقد کی جا سکی)

فن مصوری میں بین الاقوامی انعامات حاصل کرنے والے ہندوستانی مصوروں کی فہرست :-

اسمائے فن کار	انعام کی تفصیل	سال
ایس۔ جی۔ ٹھاکر سنگھ	پونڈ کا نقد انعام بنام تصویر "غسل کے بعد" سکنڈ پرائز برٹش امپائر اگزیبیشن۔ لندن	1924
امرتا شیرگل	پہلا انعام گرانڈ سیلون اگزیبیشن، پیرس بنام تصویر "تبادلہ خیالات"	1933

اسمائے فن کار	انعام کی تفصیل	سال
کے۔ ایس۔ کلکرنی	"کانس کا میڈل" انٹرنیشنل اگزیبیشن لندن	1947
شانتی دوے	1 ساؤتھ ایسٹ ایشین آرٹ اگزیبیشن منیلا "خصوصی انعام"	1957
	2 انڈیا ٹرنالے، نئی دہلی	1974
ودیا بھوشن	انعام انٹرنیشنل اگزیبیشن۔ ماسکو	1957
الیف۔ این۔ سوزا	گگن ہائم انٹرنیشنل ایوارڈ۔ پینٹنگ ایوارڈ	1958
ایم۔ الیف۔ حسین	انٹرنیشنل بنیالے ایوارڈ، ٹوکیو	1959
بال۔ چھابڑا	ٹوکیو گورنرس ایوارڈ۔ ٹوکیو بنیالے	1961
رام کمار	انٹرنیشنل "ساؤ پالو بنیالے	"
کے۔ جی۔ سبرامنین	"انٹرنیشنل" ساؤ پالو بینالے	"
جینت پاریکھ	"کانس کا میڈل" انٹرنیشنل اگزیبیشن سیگون	1962
پربھاکر۔ بارو ے	"یومیورل ایوارڈ" فورتھ انٹرنیشنل ینگ آرٹسٹس اگزیبیشن ٹوکیو	1969
ایشور سگارا	"گولڈ میڈل" سکنڈ ٹرنالے، نئی دہلی	1971

(اس فہرست میں وہ نام شامل نہیں ہیں جنہیں گرافکس میں انعامات مل چکے ہیں۔)

(مندرجہ بالا فہرست کے علاوہ کئی نام ایسے ہیں جنہیں بین الاقوامی انعامات مل چکے ہیں لیکن تفاصیل دستیاب نہیں ہوسکی ہیں۔)

مثلاً ایچ۔ ایس۔ رضا، اوناش چندر۔ لیکن ان انعامات سے ہم کسی مثبت نتیجہ پر پہونچنے سے قاصر ہیں۔ بین الاقوامی سطح پر ہمارے جدید فنکاروں کو ابھی وہ مقام نہیں ملا ہے جن کی ان سے توقع کی جاتی ہے ان کی بہت سی وجوہات ہیں جنہیں آگے ملاحظہ کیجیے۔

ہندوستانی جدید مصوری کا بین الاقوامی سطح پر جائزہ

جدید مصوری کم وبیش سماج کے بدلتے ہوئے ڈھانچہ اور اقدار کی دین سمجھی جاتی ہے۔ کیمرے کی ایجاد، سائنس کی ترقی، فاصلہ کی کمی، رفتار کی دن بدن تیزی، سیاسی بندشوں سے بغاوت، آزاد پسندی، ذہنی انفرادیت، روایتی اقدار سے نفرت، معاشی آسودگی وغیرہ چند ایسے اسباب ہیں جن کے گوناگوں اثرات سے مغربی ممالک میں جدید فن مصوری کو پنپنے کا موقع ملا۔ دورِ حاضرہ کا مصور چونکہ اس بدلتے ہوئے سماج کا فرد ہے اس کے دل ودماغ پر موجودہ تیز رفتار زندگی کے نشیب وفراز کا بھی گہرا نقش ہے لہٰذا وہ وقت کے تیز بہتے ہوئے دھارے کا معاون بن کر اپنی

جمالیاتی حِس کے تحت نئی نئی حدوں کی تلاش کرتا ہے۔

جدید تاریخی شہادتوں کی بنا پر اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فنی قدریں زندگی کی عام قدروں کے ساتھ وہاں بدلتی ہیں جہاں معاشی خوشحالی ہوتی ہے۔ معاشی آسودگی سے انسان کے سوچنے سمجھنے کے طریقے بھی بدل جاتے۔ مثال کے طور پر امریکی جدید فنی قدروں پر نگاہ ڈالئے، حالانکہ تاریخی اعتبار سے امریکہ کی کوئی بذاتِ خود فنی روایت نہیں ہے جو کچھ بھی وہاں پچھلے سو سال سے ہوا وہ فقط یورپ کے مرہونِ منت ہے کیونکہ امریکہ یورپی قوموں کی نوآبادی کی صورت میں وجود میں آیا تھا۔ لیکن بیسویں صدی میں جب امریکہ کو یورپ کی بہ نسبت معاشی فوقیت حاصل ہوگئی تو وہاں کے معاشرے نے اپنے معیار کو بلند سے بلند تر کرنے کے لئے نئے نئے تجربات کرنا شروع کئے۔ اپنی عظمت کی نشاندہی کے لئے آسمان سے باتیں کرتی ہوئی عمارتیں بننا شروع ہوئیں۔ مصوّروں نے بھی اپنے فنی میدان میں "وسعت" کے فلسفہ کو اپنایا۔ ہر چیز کو بڑے پیمانے پر اختراع کرنے کی کوشش ہونے لگی زیادہ سے زیادہ آزادروش اور انتہاپسندی کو لبیک کہا گیا۔ معاشرے سے بھی خاطر خواہ سرپرستی حاصل ہوئی۔ آزادیٔ اظہارِ خیال کے تحت، رنگ وکنوس کے علاوہ دیگر میڈیم ٹن، پلاسٹک، لکڑی، مٹی، ریت غرضیکہ ہر طرح سے مصوّر کو آزادی دے دی گئی۔ کسی نے انتہاپسندی کا راستہ اختیار کر کے کنوس کو چاک کر دیا اور کسی نے اُسے جلا کر اپنی جدّت کا ثبوت دیا۔ حتیٰ کہ کسی مصوّر یا فن کار کے فقط "ارادے" اور اُس کی "منتخب شدہ شے" کو بھی فنی "تخلیق" تصور کیا جانے لگا۔ مثلاً نیویارک کے "دادا" تحریک کے تحت مصوّر مارسل دیشاں نے 1913ء میں سائیکل کے ایک غیر استعمال شدہ پہیے کو اور 1917ء میں پیشاب کرنے کے کموڈ کو حسبِ خواہش منتخب کر کے فن کے دائرے کو تمام روایتی اخلاقی حدود سے مستثنیٰ کر دیا۔ بے شمار تصانیف وتالیف کے ذریعہ ان نظریات کی دنیا کے ہر گوشہ میں پبلسٹی کی گئی اور آخرکار امریکی سماج نے نئے نئے امریکی فنی معیار کو جنم دے دیا۔

دوسری طرف سماجی اخلاقی نظریہ کے تحت روس کی مثال سامنے ہے۔ جہاں تک معیار کا تعلق ہے وہ خاطر خواہ بلند ہے اور وہاں کا معاشرہ نئی قدروں سے سرشار ہے مگر وہاں کے کچھ بنیادی سماجی عقیدے یا اخلاقی اصول ہیں جو فن میں بے لگام تجربات کی اجازت نہیں دیتے کیونکہ قومی سطح پر فنِ مصوّری کی قدروں کی تعمیر اشتراکیت کے اصول پر کی گئی ہے۔ لہٰذا مصوّر کو صرف معاشرے کی بہبودی کے لئے اپنی قوتِ متخیلہ کو استعمال کرنے کی اجازت ہے کیونکہ سماج کے ایک فرد ہونے کی وجہ سے مصوّر پر کچھ سماجی ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں اور اُن ذمہ داریوں کو پورا کرنا اس کا فرض ہے۔ لیکن خودی، آزادپسندی اور آزاد خیالی حضرتِ انسان کا بنیادی حق ہے لہٰذا آزاد منش مصوّروں اور اشتراکی اصولوں میں اکثر تنازعہ پیدا ہو جاتا ہے۔ انہیں بنیادی اختلافات کی بنا پر مصوّروں کو ملک بدر بھی ہونا پڑا اور طرح طرح کی اذیتیں بھی برداشت کرنا پڑیں۔

مگر ہندوستان میں حصولِ آزادی کے بعد سرکاری وظائف کے وسیلے جو ہندوستانی طلبار، اٹلی، فرانس، جرمنی انگلینڈ اور امریکہ فنِ مصوری کی تعلیم حاصل کرنے کے لئے گئے ان میں زیادہ تر تعداد ایسے لوگوں کی تھی جن میں تکنیکی صلاحیت تو قدرے تھی لیکن علمی قابلیت کی خاطر خواہ کمی تھی۔ وہ تاریخ مصوری اور تنقید سے بلاشبہ نابلد تھے کیونکہ ہندوستانی آرٹ اسکولوں میں یا آرٹ سوسائٹیوں میں تکنیکی تعلیم تو دی جاتی تھی لیکن تاریخ و فلسفہ تنقیدِ فن پر کوئی درس نہیں دیا جاتا تھا اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے طلبار اُن عمیق فنی مسئلوں اور گہرائیوں سے روشناس نہیں ہو سکے جن کے لئے انہیں باہر بھیجا گیا تھا۔ فقط انہوں نے غالباً یہی محسوس کیا کہ ہندوستانی جس طرح صنعتی دوڑ میں پیچھے رہ گئے ہیں اسی طرح فنِ مصوری کی دوڑ میں تقریباً 50 سال پیچھے ہیں۔ لہٰذا وقت کا تقاضا یہ ہے کہ عصرِ یوروپی اور امریکی مصوری کی تقلید کر کے اس فنی دوڑ میں کسی نہ کسی طرح کوئی مقام حاصل کیا جائے۔ اس طرح کسی نے اظہاریت کسی نے تجریدیت اور کسی نے استعجابیت پر مشق شروع کر دی حالانکہ وہ ان دبستانِ مصوری کی بنیادوں، ساخت اور وضع سے بالکل بے بہرہ تھے۔ بدقسمتی سے ہندوستان میں یونیورسٹی سطح پر تاریخ مصوری و تنقید کی اعلیٰ تعلیم اس وقت شروع کی گئی جبکہ ملک کے مصوروں کی ایک نسل ایک سطحی معیار قائم کر چکی تھی اور مرکزی قومی ادارہ للت کلا اکاڈمی کے ذریعہ ان کی فنی استعداد کو تسلیم کر لیا گیا تھا۔ لہٰذا ان ہندوستانی مصوروں کو یوروپی مصوروں کی طرح کسی بھی ذہنی کشمکش کا شکار نہیں ہونا پڑا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہماری ہندوستانی فنِ مصوری بڑی مستعدی سے مغربی تقلید کی راہ پر گامزن ہو گئی۔ لیکن جب ان مصوروں کی چرچا کی جانے لگی ان کے تمام نہاد شاہکار اخباروں اور رسائل کی زینت بننے لگے تو کم از کم پڑھے لکھے اور حساس طبقہ کو یہ احساس ہونے لگا کہ جدید ہندوستانی مصوری مغرب کی بغیر سوچے سمجھے تقلید کر رہی ہے۔ لہٰذا مصوروں کو مقالوں اور مضمونوں کے ذریعہ وقتاً فوقتاً یہ مشورہ دیا جانے لگا کہ وہ مغرب کی کورانہ تقلید چھوڑ کر ایسے اقدام کریں کہ ان کے فن میں مشرقی عنصر مزاج اور سماجی بدلتی اقدار کی کشمکش کا کچھ نہ کچھ عکس ہو جس سے کم از کم قومی فنی انفرادیت کا تصور کیا جا سکے۔ اس سلسلے میں السٹریٹیڈ ویکلی آف انڈیا بمبئی نے بڑا زبردست رول ادا کیا۔ اس احتجاج کا کھوٹا بہت اثر ضرور ہوا اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

جدید ہندوستانی مصوری دو قسم کے رہنماؤں پر مشتمل ہے۔ ایک وہ جو قدرے عمر رسیدہ ہیں اور جوان طبقے کی بہ نسبت زیادہ جرأت مند اور تکنیکی مہارت رکھتے ہیں۔ دوسرے وہ جو نوجوان طبقہ پر مشتمل ہے۔ یہ تعلیم یافتہ ضرور ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ نہ ان میں جرأت ہے اور نہ ہی تخیل کو کسی انفرادی روپ میں پیش کرنے کا سلیقہ یا صلاحیت، نظر ہمیشہ تقلید پر رہتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ سخت محنت سے گریز کرتے ہیں اور ریڈی میڈ فارمولے کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہیں۔

بہرحال اوّل الذکر مصوروں میں بلاشبہ حسین نے ایک فنی معیار قائم کیا ہے حالانکہ نوجوان طبقہ انہیں پسند

نہیں کرتا کیونکہ وہ قدرے خاموش طبع انسان ہیں۔ وہ ایک اوسط درجے کے خاندان میں شولاپور میں 17 ستمبر 1915 کو پیدا ہوئے۔ بدقسمتی سے یہ صرف تین مہینے کے تھے کہ ان کی والدہ محترمہ کا انتقال ہو گیا۔ پرورش دادا جان کی نگرانی میں ہوئی۔ چار برس کی عمر میں بسم اللہ کرائی گئی۔ والد محترم انہیں عالم و حافظ قرآن بنانا چاہتے تھے۔ لہٰذا ان کو مدرسۂ حسّامیہ بڑودہ بھیجدیا گیا۔ یہاں دیگر مذہبی تعلیم کے ساتھ فقہ کا بھی درس لیا۔ اس دوران بڑودہ کے اُردو شاعر ضیاؔ صاحب سے ملاقات ہوئی اور ان کی شاگردی میں حیاؔ تخلص رکھ کر شعر کہنا شروع کیا۔ ایک مرتبہ دوستوں کے ایک مجمع میں سو شعر ہجو کے سُنائے۔ بڑودہ میں $2\frac{1}{2}$ سال کے قیام کے بعد واپس اندور چلے گئے۔ کچھ عرصہ تک ایک ٹیلرنگ شاپ پر کام کیا لیکن وہاں بھی دل نہ لگا تو انہیں سنیوگتا گنج ہائی اسکول اندور میں داخلہ دلادیا گیا۔ یہاں ادب اور فنِ مصوّری سے کافی لگاؤ پیدا ہو گیا مگر رجحان مصوری پر رہی۔ ریاضی کا مضمون کوفت کا باعث بنا ہوا تھا۔ لہٰذا تعلیم درجہ نہم سے زیادہ آگے نہ بڑھ سکی اور پڑھائی چھوڑ دی۔ تھوڑے عرصہ کے لئے اندور کے ایک آرٹ اسکول میں بھی داخلہ لیا لیکن وہاں بھی کوئی خاص بات سیکھنے کی نظر نہ آئی لہٰذا اسے بھی چھوڑ دیا۔ اس دوران وہ رامبرانٹ کی شخصی تصاویر کو نقل کرتے رہے جس سے فنی تکنیکی طریقے خود بخود سمجھ میں آتے چلے گئے۔ 1933 میں جب یہ 16 برس کے تھے، مہاراجہ یشونت راؤ ہلکر کی ایما پر اندور میں فنِ مصوّری کا ایک مقابلہ ہوا۔ اس نمائش میں انہیں مہاراجہ ہلکر کا پہلا انعام ملا۔ اس طرح ان کے ارادے کو کافی تقویت ملی اور ان کا مصوّر بننے کا عزم پختہ ہو گیا۔

1935ء میں تلاشِ روزگار میں بمبئی پہونچے اور شباب نامی سینما پینٹر کے یہاں کام کرنا شروع کیا۔ بعد میں جناب بھیڑے صاحب سے ملاقات ہوئی اور وہاں سینما کے ہورڈنگ بناتے رہے۔ ان کے انتقال کے بعد بڑی کوششوں سے نیو تھیٹر کمپنی کے فلم کے ہورڈنگ بنانے کے کنٹریکٹ ملے۔ یہ کام 1940 تک چلتا رہا۔ مارچ 1941 میں مسلم خاتون فضیلہ سے شادی کی اور اسی سال جناب فخرالدین صاحب نے حسین کو اپنی فرم "فینٹسی" بمبئی میں ڈیزائنر کی حیثیت سے سو روپیہ ماہوار پر ملازم رکھ لیا۔ 1937ء میں جب شیرگل نے بمبئی میں اپنی تصاویر کی نمائش کی تو حسین اس سے بہت متاثر ہوئے۔ اسی دوران جارج کیٹ نے بھی نمائش بمبئی میں کی۔ ان دونوں نمائشوں نے حُسین کے اندر چھپے ہوئے فنکار کو پھر سے بیدار کر دیا۔ اور تبھی سے اپنا زیادہ تر وقت یہ مصوری پر صرف کرنے لگے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ بمبئی میں کے۔ کے۔ ہیبر، شیادکس چاوڈا، اے۔ اے۔ مجید اور پی۔ ٹی۔ ریڈی اپنے فنی عروج پر پہونچے ہوئے تھے بہرحال دھیرے دھیرے حسین کی فنی دھاک جمنے لگی۔ آزدی لیڈن اور ای شلنجران کے مداحوں میں سے ہو گئے۔ 1947 میں بمبئی آرٹ سوسائٹی کی سالانہ نمائش میں جب انعام حُسین کو ملا تو انہیں اور بھی تقویت ملی اور اس کے بعد سے ان کا فنی کیریر بڑھتا ہی گیا۔ 1953 میں سب سے بڑا موڑ ان کی زندگی میں بدری وشال پرتی کی ملاقات سے ہوا یہ حیدر آباد کے ایک مارواڑی ہیں جو اسلامی تہذیب کے انتہائی دلدادہ اور خیر خواہ ہیں۔ انہوں نے حُسین کی تمام

تصویریں اپنے کلکشن کے لئے خریدنا شروع کیا اور اسی سال اپنے خرچ پر حسین کو یورپ کے دورے پر بھیجا۔ وہ یورپ میں پال کلی کے فن سے متاثر ہوئے۔ یورپ میں قیام کے دوران تصویریں بنائیں اور روم، زیورخ میں نمائشیں کیں اس کے بعد نمائشوں کا سلسلہ آج تک جاری ہے۔ خصوصاً مشرقی یوروپی ممالک میں حسین کا نام بڑی قدر سے لیا جاتا ہے۔ دہلی، کلکتہ اور بمبئی کے علاوہ ٹوکیو، پراگ، برازیل، فرینک فرٹ، نیویارک، لندن، بغداد، کابل جینیوا وغیرہ میں اپنی تصاویر کی نمائشیں منعقد کر چکے ہیں۔ 1966 میں ان کی فنی خدمات کی بنا پر "پدم شری" کا خطاب دیا گیا۔

حسین نے اپنی ابتدائی تصاویر میں بمبئی جیسے صنعتی شہر میں رہتے ہوئے دیہی زندگی، عوامی فن اور صنعت کاری کو اپنا لائحہ عمل اور موضوع بنایا۔ بعد ازاں فلسفہ، رمز اور حقیقت کو امتزاجی شکل دے کر ایک انفرادی طرز کو جنم دیا جہاں برجستگی اور استادانہ چابکدستی کے علاوہ نفس مضمون بھی ہے اور جدید جمالیاتی قدروں کی تشکیل بھی اکثر نوجوان طبقہ حسین کے فن میں تکیۂ قلم کا الزام دیتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ تکیۂ قلم فرانس کے ہر مصور کے یہاں بدرجۂ اتم دکھائی دیتا ہے۔ مرا یقین ہے کہ جب بھی ہندوستانی جدید مصوری کا بین الاقوامی سطح پر موازنہ کیا جائے گا حسین کا نام صفحۂ فہرست میں اوّل رکھا جائے گا کیونکہ غالباً دو ہزار جدید مصوروں کی لمبی فہرست میں آزادیٔ ہند کے بعد جس مستعدی سے حسین نے اس فنِ مصوری کی خدمات کی ہیں وہ اپنی مثال آپ ہے۔

دوسرے قابلِ ذکر مصور کے۔ سی۔ ایس۔ پانیکر ہیں جنہوں نے ایک لمبے عرصے تک مدراس اسکول آف آرٹ میں پرنسپل کی حیثیت سے قیادت کی ہے۔ انہوں نے جدید تقاضوں کے ساتھ پرانی ہندوستانی قدروں، خاص طور سے جنوبی ہند کے عوامی اور روایتی علامتوں کو بنیاد بنا کر قابلِ قدر تجربے کئے ہیں اور وہ بلاشبہ جدید ہندوستانی مصوری میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کا مکتبِ فن صداقت اور مقصدیت پر یقین رکھتا ہے۔ انفرادی حیثیت سے سلطان علی نے اظہار پرستی میں استعجابی کیفیت پیدا کر کے ہندوستانی قبائلی مصوری کی روایات سے دنیا کو روشناس کرایا ہے۔ رام کمار، کے۔ ایس۔ کلکرنی بڑے استقلال سے تجریدی طرز پر تجربے کر رہے ہیں اور یہی کیفیت ستیش گجرال کی ہے۔ لیکن اب ستیش گجرال کا زیادہ تر وقت بڑے بڑے میورل بنانے اور بت سازی میں صرف ہوتا ہے۔

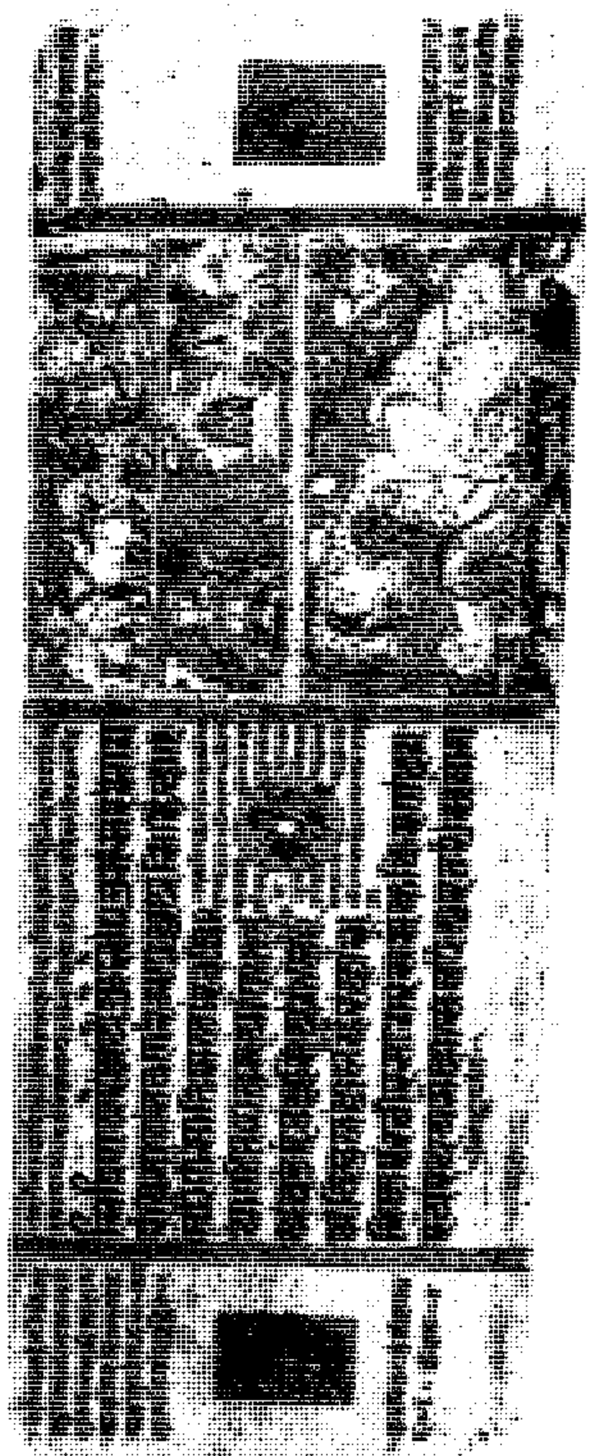
اگر حقیقت نظر انداز نہ کی جائے تو یہ بات شاہد ہے کہ ہمارے نوجوان مصور کسی نہ کسی مغربی اسلوب یا مغربی مصور کے تجربات سے براہ راست فیض حاصل کر رہے ہیں۔ ان کے فنی تجربات کے تجزیہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی ٹھوس بنیاد پر قائم نہیں ہیں۔ غالباً یہ مصور اپنے طرزِ عمل کے تحفظ میں اس مقولے پر یقین رکھتے ہیں کہ اسلوبِ فن یا طریقِ اظہار کسی فرد، حلقہ یا جغرافیائی حدود کی میراث نہیں ہے۔ انہیں ہر طرح

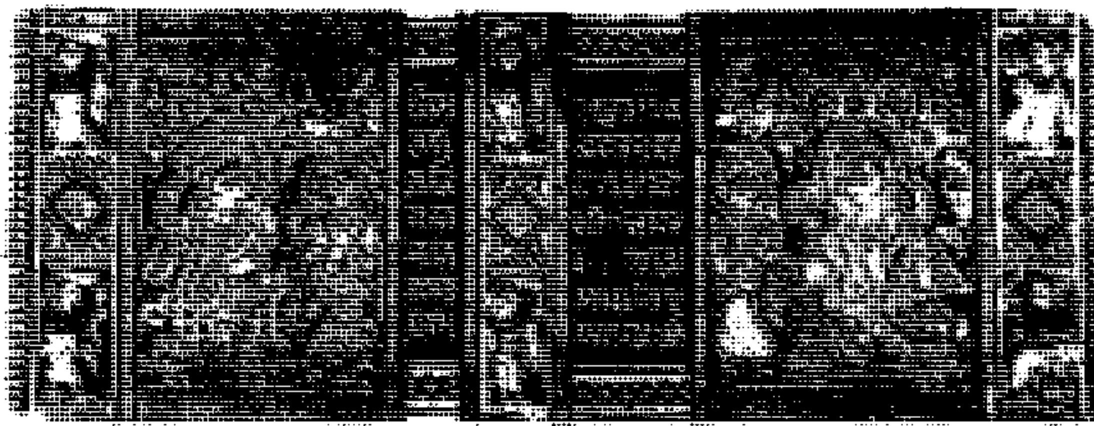
سے مستفیض ہونے کا بنیادی حق ہے۔ دراصل یہ کیفیت ان کے ذہنی کشمکش اور انتشار کی آئینہ دار ہے۔ اس کشمکش کا اظہار خاص طور سے ان مصوروں کے کم و بیش ہر سال بدلتے ہوئے تقلیدی فنی کردار میں ملتا ہے۔ جس میں غصہ، جھنجھلاہٹ اور بے یقینی دکھلائی دیتی ہے اسی وجہ سے جدید ترقی پسند مصوری کا مستقبل ہندوستان میں زیادہ پُرامید نہیں کہا جا سکتا۔

ہندوستانی مصوّری کے منتخب نمونے

1 ◀ 'تاڑ کا پتہ' پالا طرز ' مہاتما بدھ کی موت
بارہویں صدی
بشکریہ نیشنل میوزیم ' نئی دلی

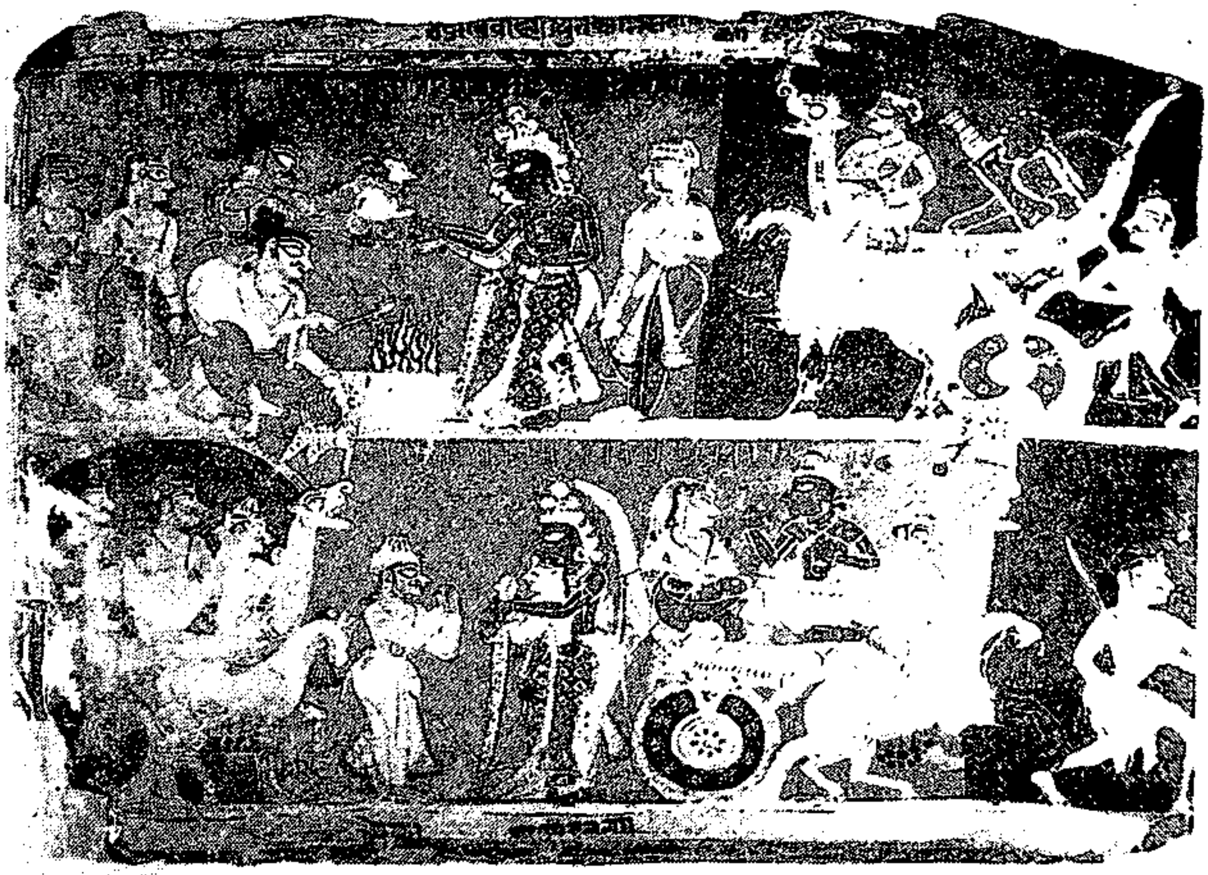
2 ◀ ۔ جین کلپ سوتر "ترسال کے چودہ خواب"
مغربی ہند ' تقریباً 1425
بشکریہ نیشنل میوزیم ' نئی دلی





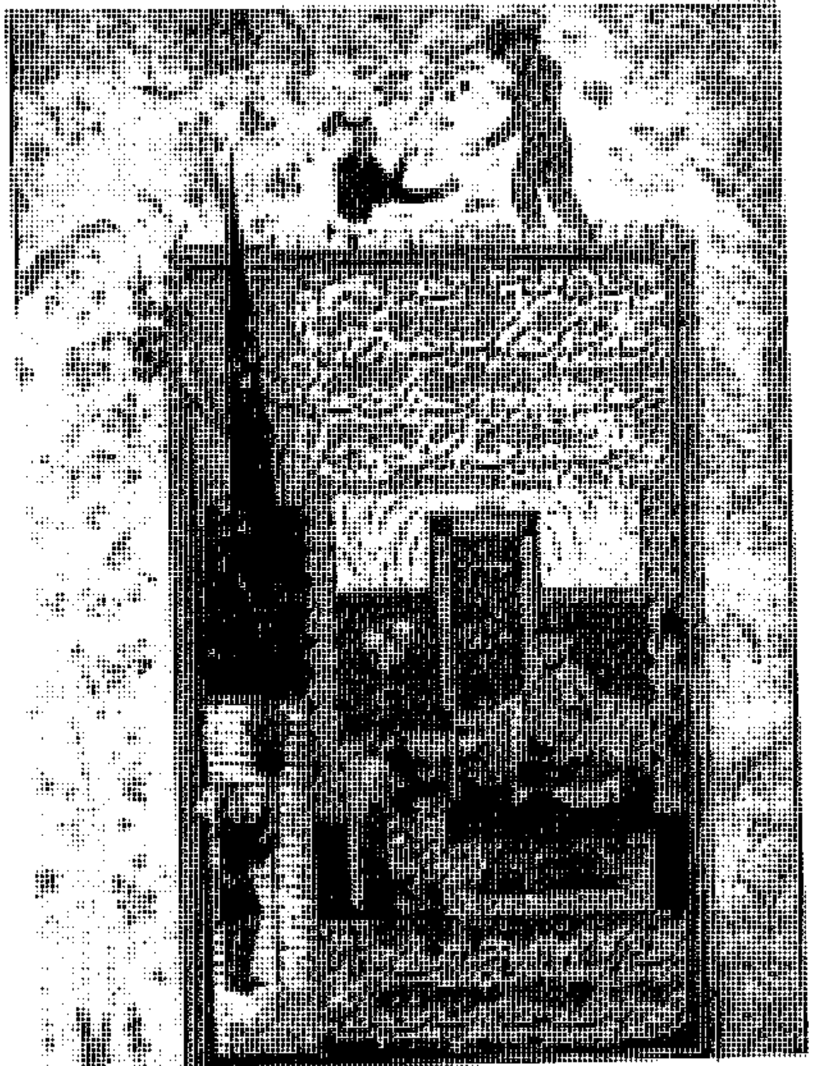
▲ 3 جین کلپ سوتر۔ "تیرتھنکروں کی ماں" مغربی ہند
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلی

▼ 4 بال گوپال استوتی سلسلہ "نال بکیرا اور منی گریو کی بخشائش"



▲ 5 بھگوت پران سلسلہ، "سبھدرا اور ارجن کی شادی" غالباً راجستھان، (1550 - 1500)
بشکریہ، نیشنل میوزیم، نئی دلی

▲ 6 . اجنتا طرز " اجنتا کی دیواری تصویر کا ایک حصّہ ، محفلِ موسیقی
بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلّی



▲ 7 . [illegible]
بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلّی

▲ 8 ۔ مغل طرز ''بادشاہ نذر قبول کرتے ہوئے'' (تقریباً 1580)
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلّی

▲ 9 ۔ مغل طرز ''شری رام چندر جی کا دربار'' راماین سلسلہ، تقریباً 1600
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلّی

▲ 10 - مغل طرز: "ایک رئیس شراب اور موسیقی سے لطف اندوز ہوتے ہوئے" مغل ولایت، تقریباً 1620
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلی

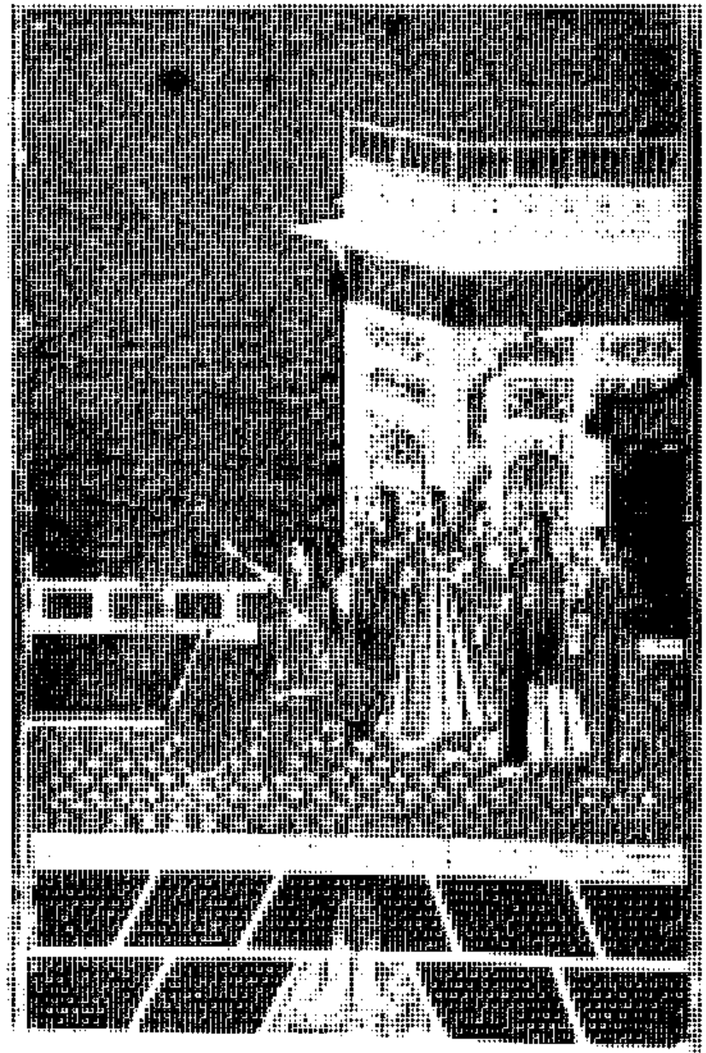
▲ 11 - میواڑ طرز: "رادھا کی سہیلی رادھا اور کرشن میں صلح کرانے کی کوشش میں مصروف" رسک پریا سلسلہ 1630
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلی

▲ 12 . مغل طرز : "ایک رئیس ایک تپسوی کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے"
تقریباً 1650
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلی

▲ 13 . چنبا طرز ۔ "راجہ اُدے سنگھ راجہ چنبا" اوائل اٹھارویں صدی
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلی

▲ 14 . مغل طرز : "شہباز خاں کنبوہ" (تقریباً 1695
بشکریہ : نیشنل میوزیم ، نئی دلی

▲ 15 . مغل طرز : [illegible]
سترہویں صدی کا آخری حصہ
بشکریہ : نیشنل میوزیم ، نئی دلی



▲ 16 کشن گڑھ طرز: شہزادی اور خواصیں آتش بازی سے
لطف اندوز ہوتے ہوئے: سترہویں صدی
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلّی

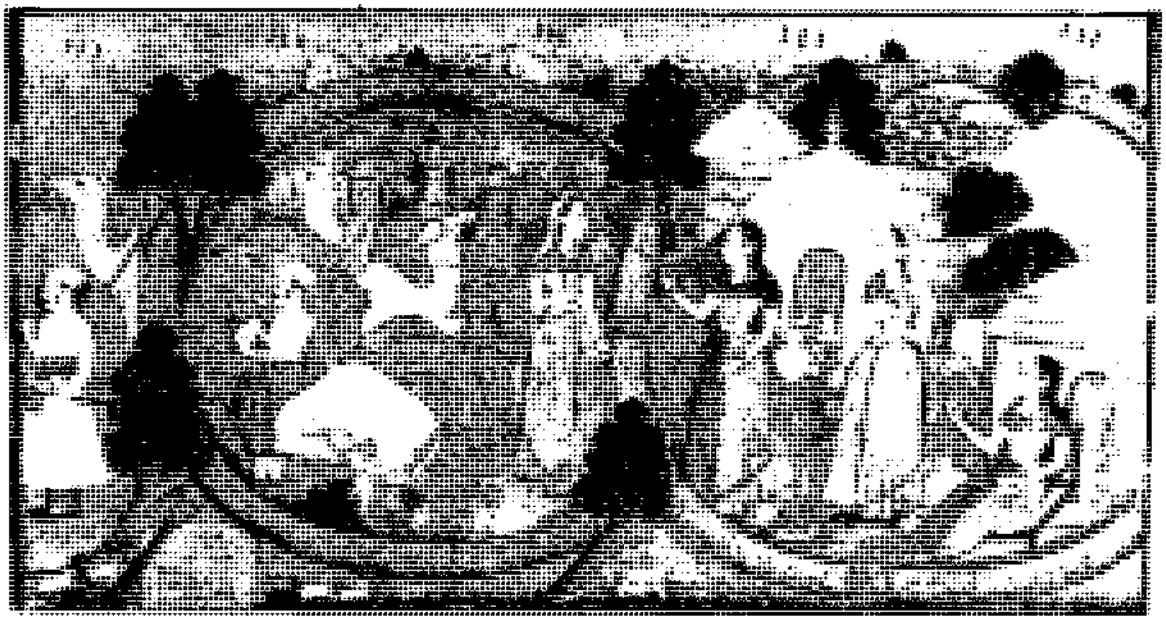
▲ 17 ۔اکبرنامہ ، مصور نسخے کا ایک صفحہ
سولہویں صدی
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلّی

▲ 18 ۔ حمزہ نامہ ، مصور نسخے کا ایک صفحہ
مغل طرز

بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلّی

▲ 19 ۔ حمزہ نامہ ، صفحے کے اوپر دائیں کونے کی تفصیل
راجستھانی طرز کا امتزاج

بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلّی



▲ 20 - بیکانیر قلم "دیہات کا منظر" تقریباً 1660
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلی

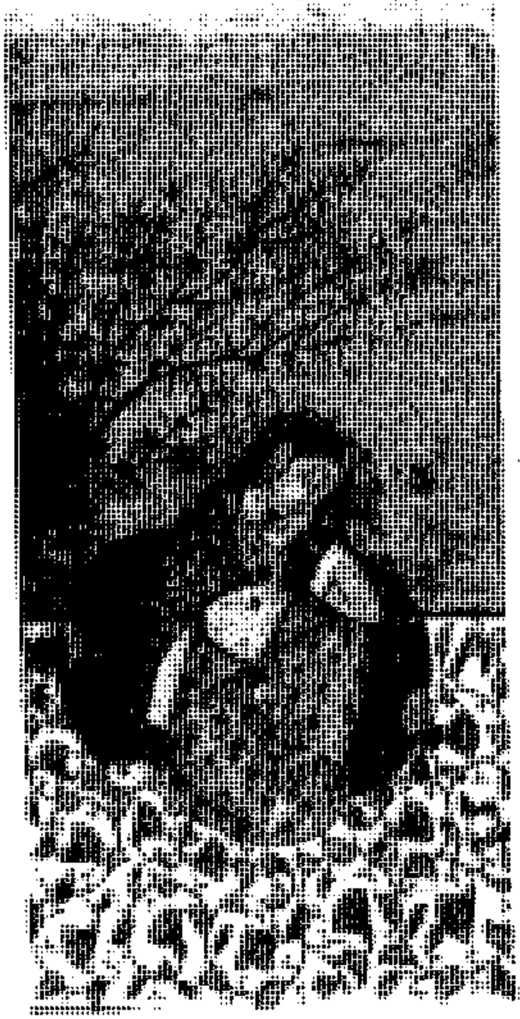
▼ 21 - سری کرشن جی رادھا سے اظہار عشق کرتے ہوئے۔ بردہلی 1700
[illegible]

▲ 22 . مغل طرز ۔ " ایک شہزادہ اور شہزادی موسیقی سے لطف اندوز ہوتے ہوئے " اوائل اٹھارویں صدی
بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلّی

▲ 23 مغل طرز ۔ " شہزادی خواص کے ساتھ "
تقریباً 1750 1725
بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلّی

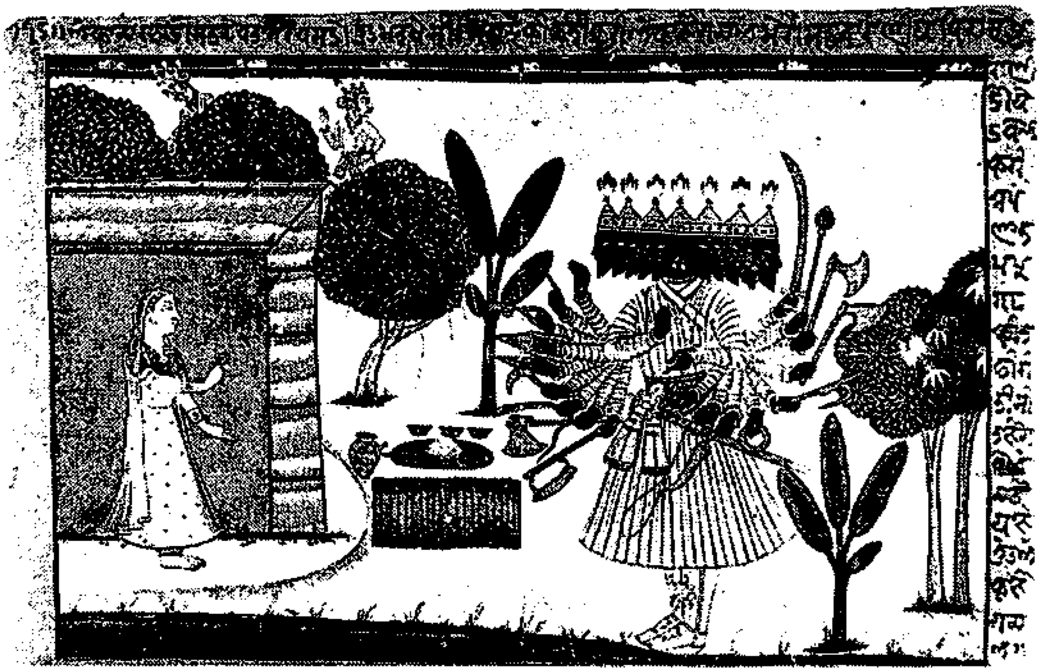
▲ 24 ۔ جودھپور طرز ۔ " مہاراجہ پرتھوی راج چوہان ' چند بردائی کے ساتھ ۔ تقریباً " 1725

بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلی



▲ 25 ۔ مارواڑی طرز " برہ کی ماری نایکہ "
تقریباً 1725 تا 1750

بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلی



▲ 26 ۔ منڈی طرز "سیتاہرن کے لیے راون کی آمد" تقریباً 1725

بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلی

▼ 27 ۔ بسوہلی طرز "ایک ہمراز شری کرشن جی کا پیغام رادھا کو پہنچاتے ہوئے" عمل منکو' 1730

بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلی

▲ 28 ۔ بھگوت پران کی ایک تصویر، شری کرشن جی کی تعریف میں گیت گاتی ہوئی گوپیاں ۔ میواڑ 1730
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلی

▼ 29 ۔ گیت گووند کی ایک تصویر، شری کرشن جی رادھا کی طرف بڑھتے ہوئے 1730
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلی

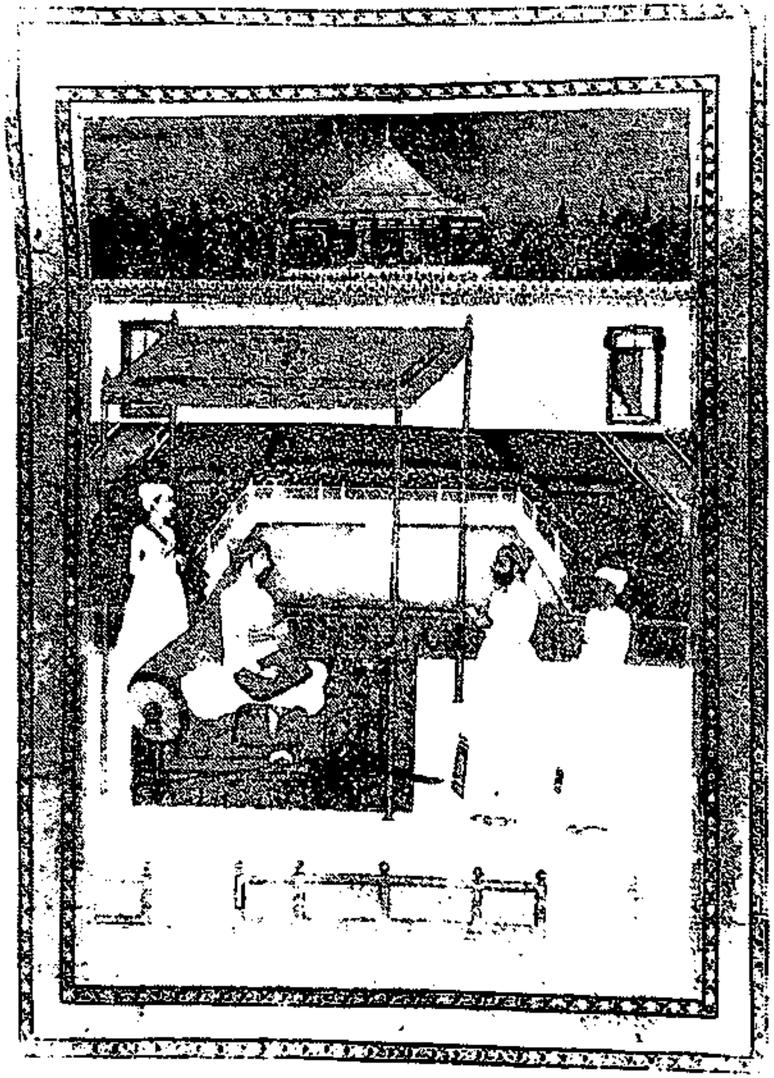
▲ 30 . گلیر طرز [illegible] بھاگوت پران سلسلہ ، تقریباً 1755 – [illegible]

بشکریہ نیشنل میوزیم ' نئی دلّی

▼ 31 . کلو طرز " شری کرشن جی گوپیوں کے کپڑے چُراتے ہوئے " بھگوت پُران سلسلہ 1794

بشکریہ نیشنل میوزیم ' نئی دلّی

▲ 32 . گوپیاں شری کرشن جی کی پوجا کرتی ہوئی. کشن گڑھ 1750
بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلی



▲ 33 ایک نواب درباریوں کے ساتھ تقریباً 1775
بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلی

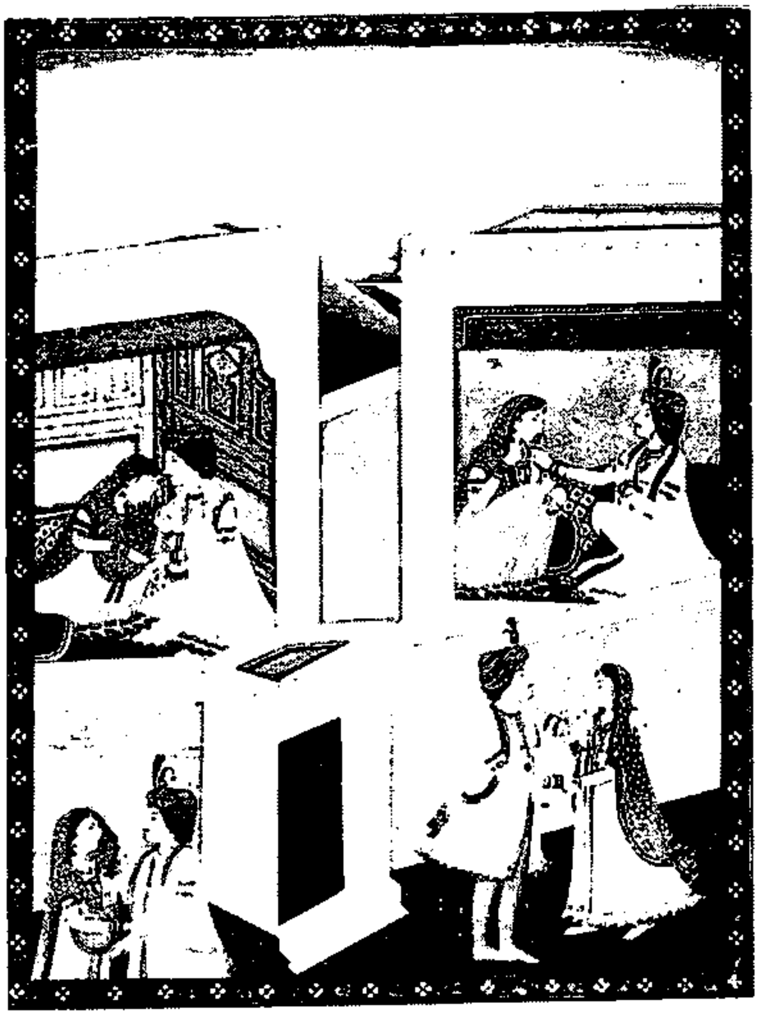
▲ 34 - چاندنی رات میں خواتین، بوندی، 1790
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلّی

▲ 35 - نائیکہ اپنے معشوق کے انتظار میں، کانگڑہ 1790
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلّی

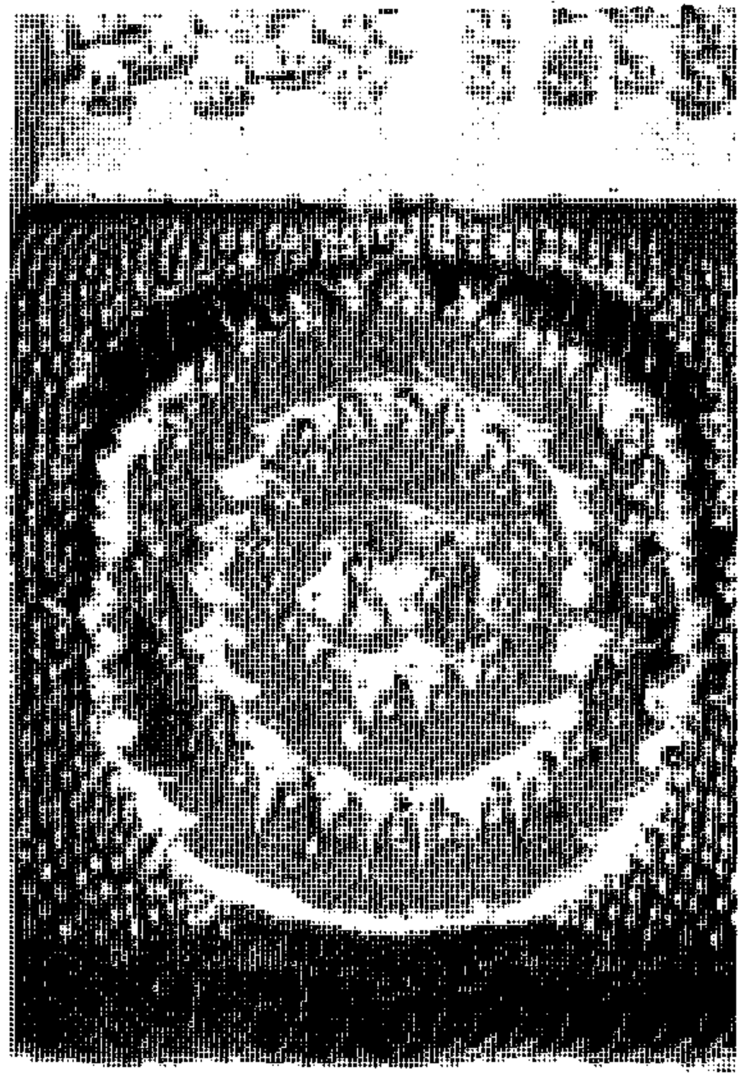
▲ 36 - بوندی طرز۔ "ایک خاتون مصروف آرائش" اواخر اٹھارویں صدی
بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلی

▲ 37 - دکنی طرز - چاند بی بی پولو کھیلتے ہوئے - اوائل اٹھارویں صدی
بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلی

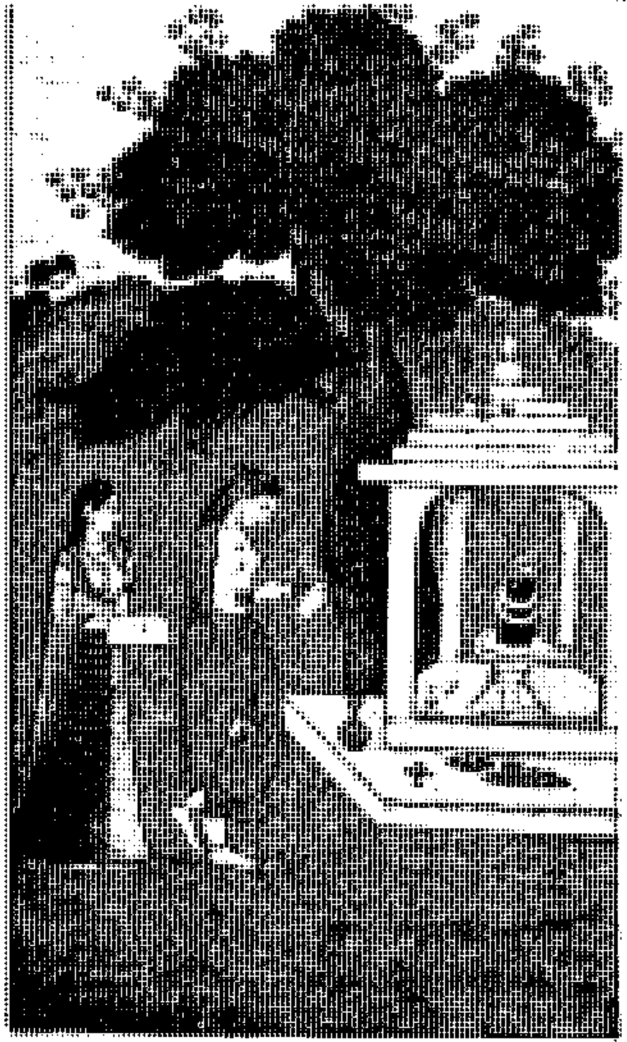
▲ 38 ـ گڑھوال طرز "دلہن حجلۂ عروسی کی طرف لے جائی جاتی ہوئی" انیسویں صدی
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلّی



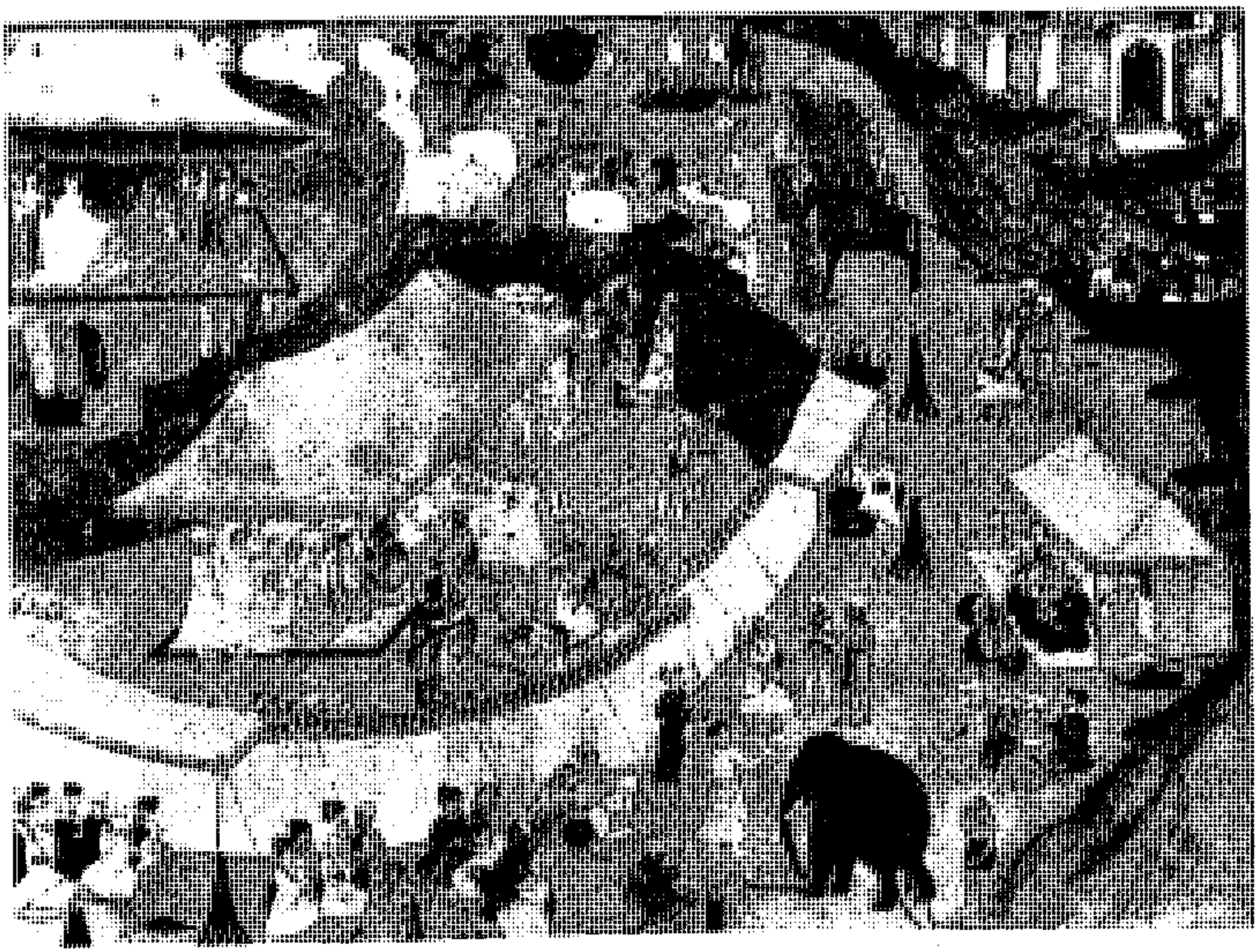
▲ 39 ـ سکھ طرز "تجربہ کار نائیکہ" تقریباً 1863
بشکریہ نیشنل میوزیم۔ نئی دلّی



▲ 40 . گوپیوں کے ساتھ شری کرشن جی کا راس رقص، جے پور 1800
بشکریہ نیشنل



▲ 41 . راگنی دیوگندھری . کانگڑا 1815
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلّی



▲ 42 - جے پور طرز ۔ "گوہا اور بھرت کی ملاقات" عمل گُمُن، رامائن سلسلہ اوائل انیسویں صدی
بشکریہ نیشنل میوزیم ۔ نئی دلّی

▲ 43 ۔ کانگڑہ طرز " رادھا کی ہمراز رادھا کو شری کرشن سے مل لینے کی ترغیب دیتے ہوئے"۔ گیت گووند سلسلہ۔ تقریباً 1800
بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دلی

▲ 44 ۔ کپنی طرز ۔ "ٹوکری بنانے والی" اواخر انیسویں صدی
بشکریہ نیشنل میوزیم ۔ نئی دلی

▲ 45 ۔ تنجور طرز ۔ "زینت کرشن" تنجور اواخر انیسویں صدی
بشکریہ نیشنل میوزیم ، نئی دلی

▲ 46 ۔ کمپنی طرز ۔ "کرسی نشیں رئیس اور خادم"
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلی

▲ 47 ۔ راجہ روی ورما (1906 - 1848)
"چاندنی رات میں خاتون" (1890) روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلی

◄ 48
ابنندرناتھ ٹیگور
(1871- 1951)
"انجام سفر"
کاغذ پر ٹمپرا
بشکریہ نیشنل گیلری آف
موڈرن آرٹ، نئی دلی

49 ►
محمد عبدالرحمٰن چغتائی
"محزوں رادھیکا"
کاغذ پر واش اور ٹمپرا
بشکریہ نیشنل گیلری آف
موڈرن آرٹ، نئی دلی

▲ 50 کے این مجمدار (پیدائش 1891)
"پھول چنتی ہوئی ایک عورت" کاغذ پر واش اور ٹمپرا
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی

▲ 51 نندلال بوس (1883 - 1966) "انتظار"
ٹمپرا
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی

▲ 52 ۔ گگنندر ناتھ ٹیگور "جادوگر" واشس اور ٹمپرا بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی

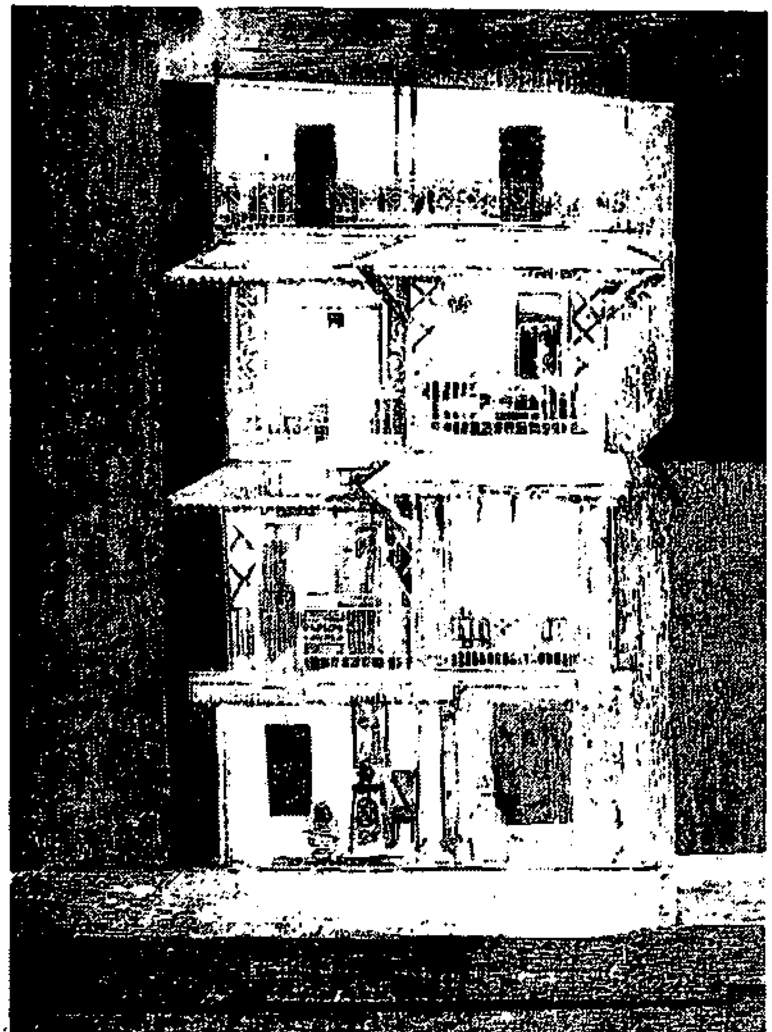
▼ 53. ۔ جامنی رائے (1972 ۔ 1887) "کرشن اور بلرام" ٹمپرا بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی

▲ 54 ۔ رام کنکر (پیدائش 1910) "زچگی" کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلی

▲ 55 ۔ رابندر ناتھ ٹیگور (1941 - 1861) "نقاب پوش عورت"
کاغذ پر روشنائی بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ نئی دلی

◀ 56 ۔ امرتا شیر گل (1941 - 1913)
"عورتیں" کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلی

▲ 57 . ایم۔ایف حسین (پیدائش 1915) "کسان گھرانہ" 1960
روغنی رنگ
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی



▲ 58 این۔ایس۔بیندرے (پیدائش 1910) "ایک گھر کی تصویر" (1951) روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی

▶ 59 - پی ٹی ریڈی (پیدایش 1915)

"غیر متحرک زندگی" (1938) روغن

بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلی

▶ 60 . ستیش گجرال (پیدایش 1925)

"پہاڑی پر یسوع کا وعظ" (1954)

تختے پر روغن

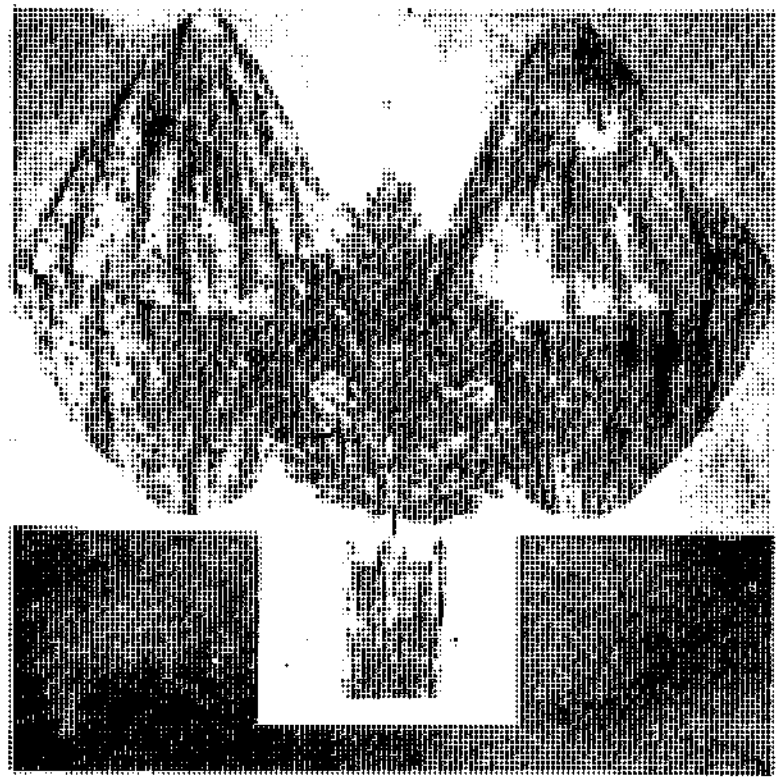
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلی

▲ 61 . رام کمار (پیدائش 924)"اڑان" (969) کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی

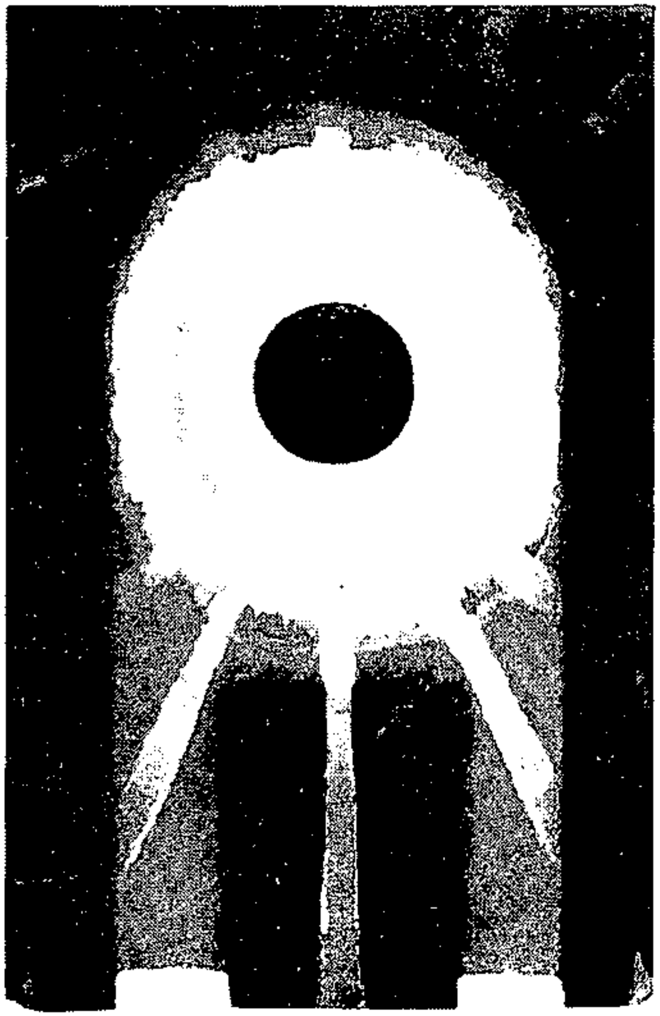
▲ 62 . شانتی دوے (پیدائش 1937)"تصویر" (1970) روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی

▲ 63 . کے۔ کے ہیبر (پیدائش 1911)
"ایک شاعری کا جنم" (1966)
کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلی

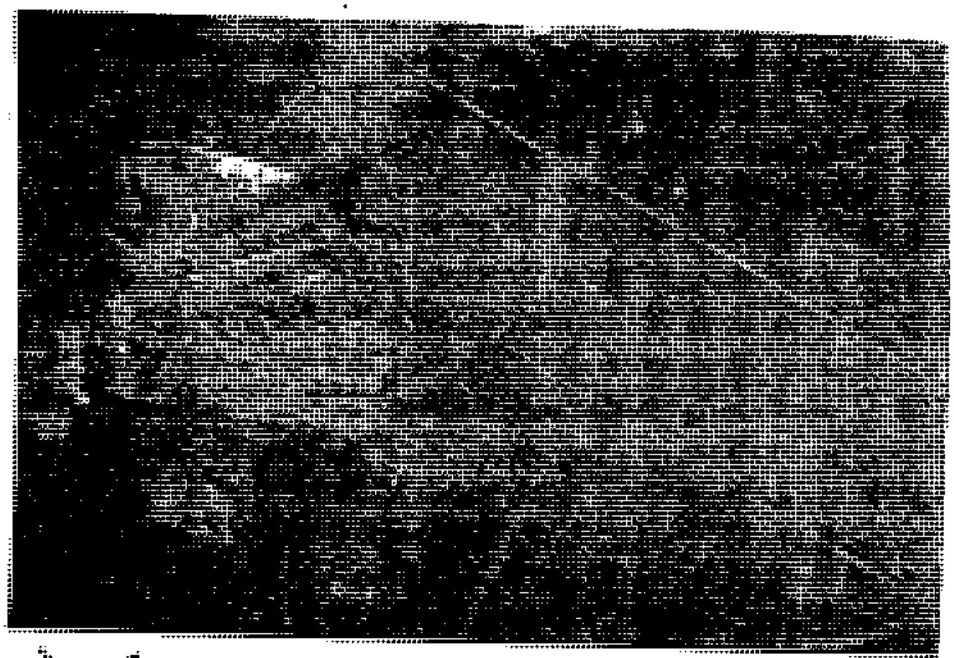
◀ 64 غلام رسول سنتوش (پیدائش 1935)
"تصویر"
کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلی



▲ 65 - جے سوامی ناتھن (پیدائش 1928) "تُلسی کا پودا"
(1968) کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ نئی دلی

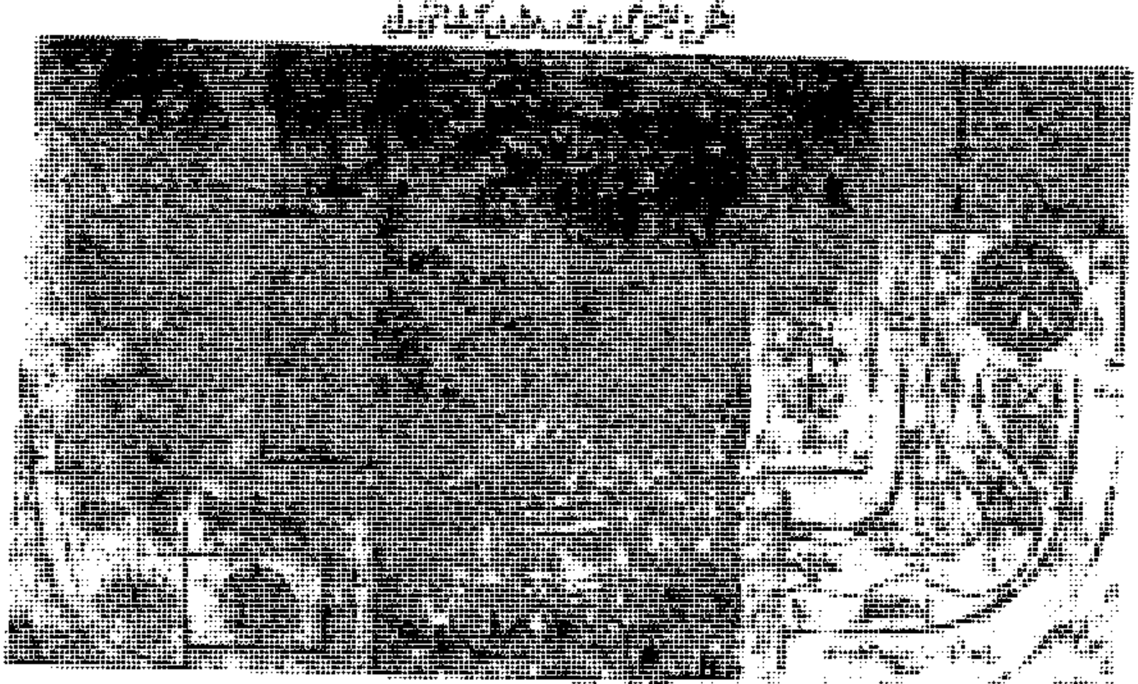


▲ 66 - "بیرن ڈے" جون 1970 " (1970) کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ نئی دلی

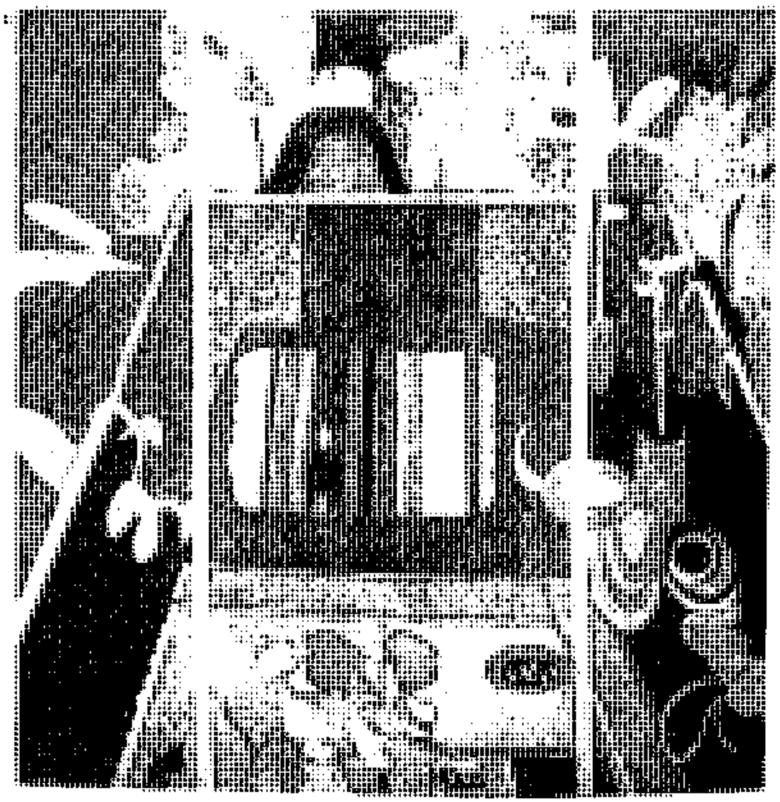


▲ 67 ۔ کرشن کھنہ (پیدایش 1925) "کالا ٹرک" (ٹرک کے سلسلے کی تصویریں) کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی

▼ 68 ۔ کے، سی، ایس، پانیکر (پیدائش 1912) "طلا میں تصویر" (1969) روغن
[illegible]



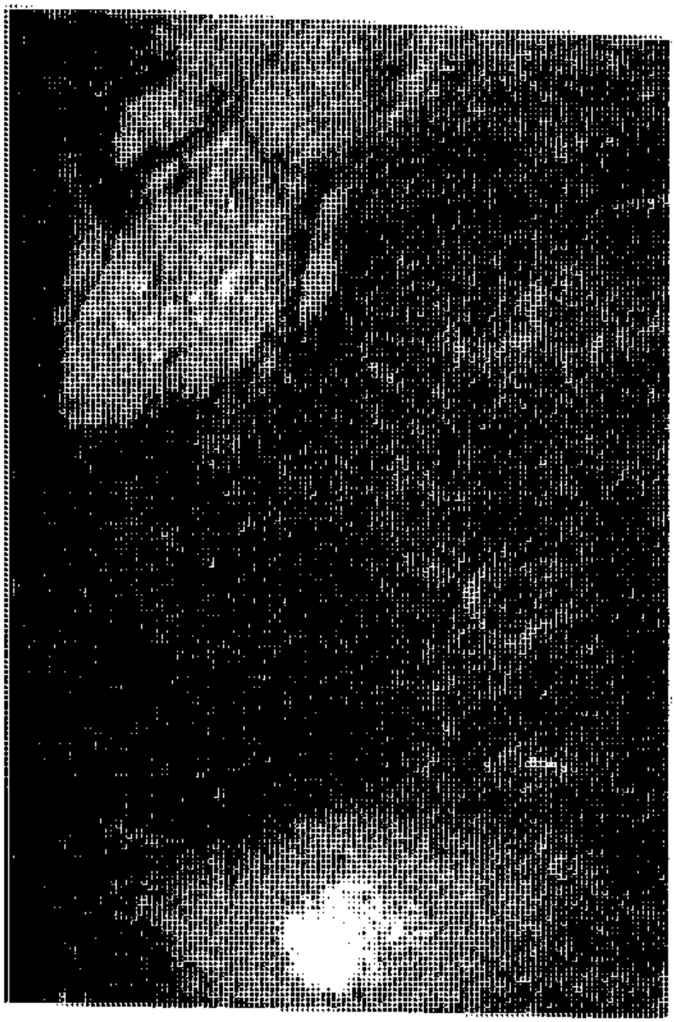
▲ 69 پیراجی سگارا (پیدائش 1931) "کولاژ۔ 3" (1970) لکڑی اور کیلیں
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی
▼ 70 - انل کرنجے "پُرسکون لاعلمی" (1971) کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی



▲ 71 ۔ کے۔جے۔سبرامنین ۔ (پیدائش 1925) "ٹیرس II "

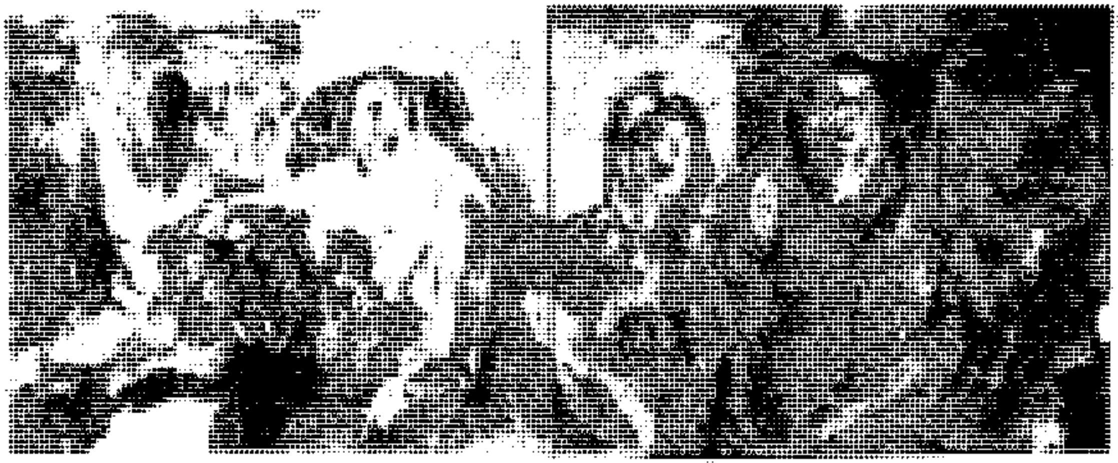
(1976) کینوس پر روغن

بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ ، نئی دلّی



▲ 72 ۔ بکاس بھٹاچارجی (پیدائش 1940) "تاثر" (1971) روغن

بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ ، نئی دلّی



▲ 73 طیب مہتہ - (پیدائش 1925) "سب کچھ ہمیشہ اب ہے" (1967) کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی

▼ 74 - ایچ۔ایس۔رضا (پیدائش 1922) "پینٹنگ" (1976) کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلّی

▲ 75 . بسنی پرپیو، " تصویر 25 " (1974) کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ نئی دلّی

▲ 76 . وی ایس گائے ٹونڈے (پیدائش 1924)
بے عنوان - کینوس پر روغن

▲ 77 ۔ لکشمن پائی۔ (پیدایش 1926) "پت جھڑ"
(1963) کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ نئی دلی

▲ 78 ۔ جے سلطان علی۔ (پیدایش 1925) "ایک دیہاتی خاتون"
(1976) کینوس پر روغن
بشکریہ نیشنل گیلری آف موڈرن آرٹ، نئی دلی

کتابیات

ARCHER, W.G.: <u>CENTRAL INDIAN PAINTING</u>, LONDON, FABER

ARCHER, W.G.: <u>GARHWAL PAINTING</u>, LONDON, FABER

ARCHER, W.G.: <u>INDIAN PAINTING</u>-, LONDON, BATSFORD, 1956

ARCHER, W.G.: <u>INDIAN MINIATURES</u>, GREENICH, NEW GRAPHIC SOCIETY, 1960

ARCHER, W.G.: <u>INDIAN PAINTING IN BUNDI AND KOTA</u>, LONDON, H.M.S.O., 1959

ARCHER, W.G.: <u>KANGRA PAINTING</u>, LONDON, FABER.

ARNOLD, T.W.: <u>THE LIBRARY OF CHESTER BEATTY</u>; A CATALOGUE OF INDIAN MINIATURES, REV. ED. BY WILKINSON, J.V.S., BLOOMSBURY, 1936.

BARRETT, D. : <u>PAINTING IN THE DECCAN XVI-XVII CENTURY</u>, LONDON, FABER

BARRETT, D. AND GRAY, BASIL: PAINTING OF INDIA, LAUSANNE, SKIRA, 1963.

BROWN , PERCY: INDIAN PAINTING, LONDON, Y.M.C.A. PUB., 1947

BROWN, PERCY: INDIAN PAINTING UNDER THE MUGHALS - A.D.1550 to A.D. 1750. NEW YORK, HACKER ART BOOKS, 1975.

COOMARASWAMY, A.K.: CATALOGUE OF MUGHAL PAINTING IN MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON, BOSTON. 1930

DICKINSON, ERIC & KHANDALAVALA, KARL: KISHANGARH PAINTING, NEW DELHI, L.K.A., 1959

DIMAND, MAURICE: INDIAN MINIATURE PAINTING, BOMBAY, TARAPOREVALA

ETTINGHAUSEN, RICHARD: PAINTINGS OF THE SULTANS AND EMPERORS OF INDIA IN AMERICAN COLLECTIONS. NEW DELHI, L.K.A., 1961

GANGOLY, O.C.: RAGAS AND RAGINIS, BOMBAY,= NALANDA PUBLICATIONS, 1948

GRAY, BASIL: RAJPUT PAINTING, LONDON, FABER

HAJEK LUBOR: INDIAN MINIATURES OF THE MOGHUL SCHOOL

PRAGUE ARTIA 1960.

KAUL MANOHAR: TRENDS IN INDIAN PAINTING, NEW DELHI DHOOMIMAL RAMCHAND 1961.

KHANDALAVALA KARL: PAHARI MINIATURE PAINTING BOMBAY NEW BOOK CO.1958.

LAWRENCE GEOGRE: INDIAN ART MUGHAL MINIATURES. LONDON METHUEN & CO.1963.

LEE S.E.: RAJPUT PAINTING. N.Y. ASIA SOCIETY 1960.

MEHTA N.C. :GUJARATI PAINTING IN THE FIFTEENTH CENTURY LONDON INDIA SOCIETY 1931.

MOTI CHANDRA: MEWAR PAINTING IN THE SEVENTEENTH CENTURY, DELHI L.K.A.1957.

PRAMOD CHANDRA: BUNDI PAINTING, NEW DELHI L.K.A.1959.

RANDHAWA M.S. & GALLBRAITH J.K., INDIAN PAINTING: THE SCENE THEMES AND LEGENDS, BOMBAY OXFORD & IBH PUBLISHING CO.1968.

RANDHAWA M.S.:BASOHLI PAINTING, DELHI, PUBLICATION DIVISION 1959.

RANDHAWA M.S.: KANGRA VALLEY PAINTING DELHI, PUBLICATION DIVISION 1954.

RAWSON P.S.: INDIAN PAINTING, PARIS, PIERRE TISNE 1961.

WELCH S.C. THE ART OF MUGHAL INDIA, N.Y.ASIA SOCIETY, 1963.

AGRAWALA V.S. GUPTA ART, LUCKNOW, U.P. HISTORICAL SOCIETY 1948.

ANAND M.R. HINDU VIEW OF ART, BOMBAY ASIA PUB. HOUSE 1957.

ASHTON L: ART OF INDIA AND PAKISTAN, LONDON.FABER,1950

BHARATHA IYER K, INDIAN ART: A SHORT INTRODUCTION.BOMBAY, ASIA PUB. HOUSE 1958.

COHN.W.COMP: INLLUSTRATIONS OF INDIAN ART, LONDON MARLOWE, 1947.

COOMARASWAMY A.K.: INTRODUCTION TO INDIAN ART ED., BY ANAND M.R. ADYAR, THEOSOPHICAL PUB. HOUSE 1956.

DATTA B.N.: INDIAN ART IN RELATION TO CULTURE, CALCUTTA, NABA BHARAT PUB., 1956.

GOETZ H.: INDIAN: FIVE THOUSAND YEARS OF INDIAN ART, BOMBAY TARAPOREVALA, 1959.

GHUHA J.P.: INTRODUCING INDIAN ART, NEW DELHI, R&K PUBLISHING HOUSE 1963.

GUPTA R.S. AND MAHAJAN B.D.: AJANTA ELLORA AND AURANGABAD CAVES BOMBAY TARAPOREVALA, 1962.

HAVELL E.B.: THE ART HERITAGE OF INDIAN REV. ED. BY CHANDRA, PRAMOD, BOMBAY TARAPOREVALA 1964.

HAVELL E.B.: INDIAN SCULPTURE AND PAINTING, LONDON, MURRAY 1928.

KRAMRICH, STELLA: ART OF INDIA, LONDON, PHAIDON PRESS, 1954.

MOOKERJEE, AJIT: ART OF INDIA, CALCUTTA, OXFORD BOOK AND STATIONERY CO.1952.

MOTICHANDRA, JAIN: MINIATURE PAINTINGS FROM WESTERN INDIA, AHMEDABAD 1949.

MUKERJEE, RADHAKAMAL: THE CULTURE AND ART OF INDIA, LONDON, GEORGE ALLEN & UNWIN 1959.

SWARUP, SHANTI: ARTS AND CRAFTS OF INDIA AND PAKISTAN, BOMBAY TARAPOREVALA 1957.

SMITH, V.A.: A HISTORY OF FINE ART IN INDIA AND CEYLON, REV. ED. BY KHANDALAVALA K. BOMBAY TARAPOREVALA.

SOLOMON, W.E.G.: THE CHARM OF INDIAN ART, LONDON MILFORD 1932.

ZIMMER, HERINRICH: ART OF INDIAN ASIA NEW YORK PANTHEON BOOK., 1935.

ARCHER, M: PATNA PAINTING, LONDON MARLOWE 1948.

ARCHER, M & ARCHER, W.G.: INDIAN PAINTING FOR THE BRITISH 1770-1880. LONDON. OXFORD UNVERSITY PRESS 1955.

ARCHER, W.G.: BAZAAR PAINTING OF CALCUTTA, LONDON H.M.S.O 1953.

ARCHER, W.G.: INDIA AND MODERN ART, LONDON, GEORGE ALLEN AND UNWIN, 1959.

ARCHER, W.G.: INDIAN PAINTING IN THE PUNJAB HILLS, LONDON. H.M.S.O.1952.

CHUGHTAI, M.A.R.: CHUGHTAI'S INDIAN PAINTING, NEW DELHI, DHOOMIMAL DHARAMDAS, 1951.

DANIELL, THOMES AND DANIELL, WILLIAM: ORIENTAL SECNERY, LONDON 1816.

MEHTA, N.C.: PORTFOLIO OF CONTEMPORARY PAINTING, NEW DELHI L.K.A.1953.

RAMACHANDRA RAO, P: CHOWDHURY AND HIS ART, BOMBAY, NEW BOOK CO., 1943.

ROY, JAMINI: JAMINI ROY, NEW DELHI, DHOOMIMAL DHARMDAS.

FURTADO, R DE.L: THREE PAINTERS, NEW DELHI DHOOMIMAL RAMCHAND 1960.

KHAMDALAVALA, KARL: AMRITA SHERGIL, BOMBAY, NEW BOOK

CO. 1944.

MARG, BOMBAY: PAINTINGS OF RABINDRANATH TAGORE , MARG VOL XIV- MARCH 1961.

MOOKERJEE, AJIT: MODERN ART IN INDIA, CALCUTTA, OXFORD BOOK & STATIONARY CO., 1956.

NEOGY, PRITHWISH: RABINDRANATH TAGORE ON ART AND AESTHETICS, NEW DELHI, ORIENT LONGMANS FOR INTERNATIONAL CULTURAL CENTRE. 1961.

RAMACHANDRA RAO, P: MODERN INDIAN PAINTING, MADRAS, RACHNA 1953.

THACKER, SMANN & VENKATACHALAM, G: PRESENT DAY PAINTERS OF INDIA, BOMBAY, SUDHANGSHU PUBLICATIONS-1950.

VAKIL, K.L.(ED): MODERN ART IN WESTERN INDIA, BOMBAY NEW BOOK CO.1934.

VENKATACHALAM, G: CONTEMPORARY INDIAN PAINTERS, BOMBAY NALANDA PUBLICATION.

ڈاکٹر انیس فاروقی 23 جون 1938 کو سلطان پور (اودھ) کے ایک گاؤں میں پیدا ہوئے۔ بچپن ہی سے فنِ مصوری سے فطری طور پر دلچسپی رہی اور انھوں نے اس فن کی باقاعدہ تعلیم بھی حاصل کی۔ 1955 میں آگرہ یونیورسٹی سے ڈرائنگ اور پینٹنگ کے ساتھ بی۔ اے پاس کیا اور 1962 میں اسی مضمون میں ایم۔ اے پاس کیا۔ 1972 میں آگرہ یونیورسٹی نے ان کے تحقیقی مقالے THE SYNTHESIS OF INDIAN & PERSION QALAMS IN THE COURT OF AKBAR پر انھیں ڈاکٹریٹ کی ڈگری تفویض کی۔

ڈاکٹر انیس فاروقی ایک اچھے مصور ہیں۔ ان کی بنائی ہوئی تصاویر پر کئی انعامات دیے گئے ہیں۔ 1961 میں پنجاب میں منعقدہ کُل ہند نمائش میں انھوں نے سلور میڈل حاصل کیا اور انٹر یونیورسٹی یوتھ فیسٹیول (نینی تال) میں انھیں گولڈ میڈل سے نوازا گیا۔ اسی سال بہترین مصور کی حیثیت سے انھیں این۔ ایس۔ بیندرے انعام بھی دیا گیا۔ مُلک کے مختلف شہروں میں ان کی تصویروں کی نمائشیں بھی ہو چکی ہیں۔

ڈاکٹر انیس فاروقی فنِ مصوری کے ایک اچھے ناقد اور محقق بھی ہیں۔ انگریزی اور اُردو کے موقر رسائل و جرائد میں ان کے کئی مضامین شائع ہو چکے ہیں۔ اُردو میں ان کی یہ پہلی کتاب ہے۔

ڈاکٹر انیس فاروقی ان دنوں نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ نئی دہلی سے وابستہ ہیں۔

Rs. 130/=

J.K. Offset Printers, 315, Jama Masjid, Delhi - 6