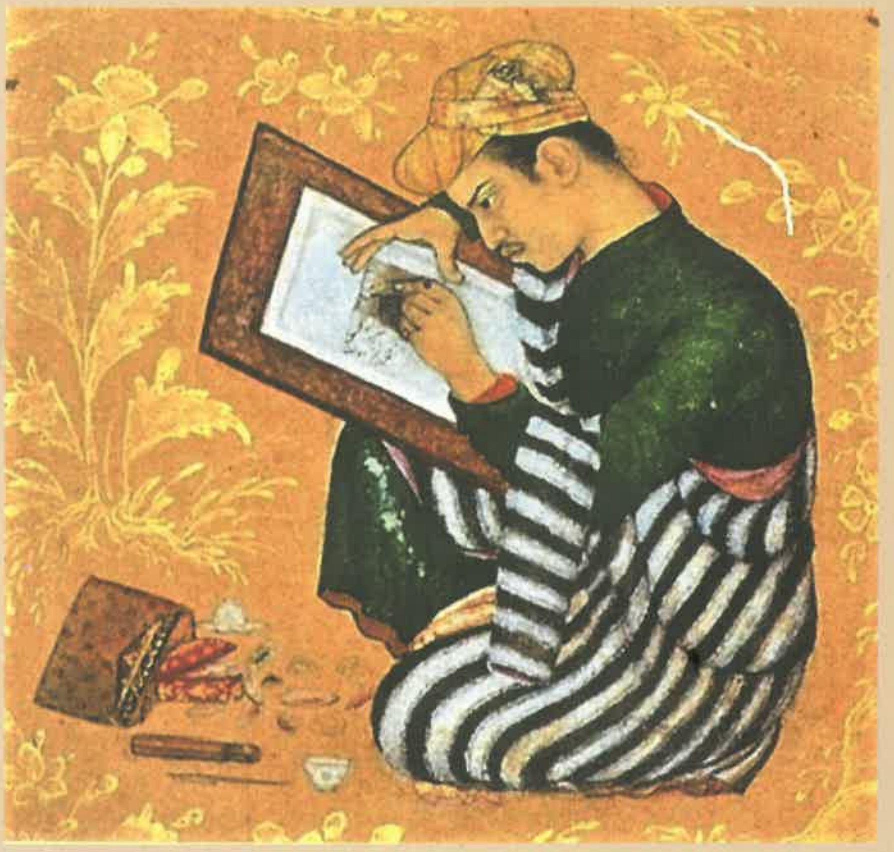
برِصغیر میں

مِنی ایچر پینٹنگ کی تاریخ



ڈاکٹر شوکت محمود

برصغیر میں
منی ایچر پینٹنگ
کی تاریخ

شوکت محمود

پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور

جملہ حقوق محفوظ ہیں

ISBN-978-969-8460-74-7

طبع اول	2019
مرتبہ	ڈاکٹر شوکت محمود
سرِ ورق	محمد جاوید
قیمت	1000 روپے

ناشر

پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی

70-شاہراہ قائداعظم لاہور

کوآپرا بک سنٹر اینڈ آرٹ گیلری

70-شاہراہ قائداعظم لاہور

فون: 37322926 - 042-37321161

طابع: بی پی ایچ پرنٹرز، لاہور

انتساب

فائن آرٹس کے تمام طلبہ وطالبات کے نام

فہرست

عرضِ مصنف/اظہارِ تشکر	7
تعارف	9
پسِ منظر	11
پالا پینٹنگز	15
منی ایچر پینٹنگز (Miniature Paintings)	23
مشرقی ہندوستان میں قلمی نسخوں کو منور منی ایچرز سے سجانے کا رواج	25
غربی ہندوستان میں قلمی نسخوں کو منور منی ایچرز سے سجانے کا رواج	29
مغلیہ دور سے پہلے کے رجحانات	33
منی ایچر پینٹنگز مغلیہ دور میں	37
پورٹریٹ پینٹنگ (Portrait Painting)	61
دکنی منی ایچر (Deccani Miniature)	65
راجستھانی پینٹنگز کے سکول (Rajasthani School of Paintings)	71
پہاڑی پینٹنگز کے سکول (Pahari School of Paintings)	87
منی ایچر سکولوں کا زوال	105
ہندوؤں کے مقدس صحیفے	111
تشریحات (Glossary)	123

عرض مصنف اور اظہار تشکر

ہمارے ملک میں ہائر ایجوکیشن بے حد مشکلات کا شکار ہے اور یہ ایک ناقابل تردید حقیقت ہے کہ تعلیم کی طرف اب تک صحیح انداز میں توجہ نہیں دی گئی۔ حالانکہ بے شمار تعلیمی پراجیکٹ اور پروگرام شروع کیے گئے لیکن خاطر خواہ نتیجہ نہیں نکلا۔ حقیقت یہ ہے کہ 1947 سے لے کر اب تک ہم نے خواندگی کے معیار میں کوئی خاص ترقی نہیں کی بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ خواندگی کا معیار انحطاط (Regression) کا شکار ہے تو غلط نہ ہوگا۔ جبکہ ہمارے ہمسایہ ممالک ترقی کرتے کرتے خواندگی کے معیار کو 80 اور 90 فی صد تک لے گئے ہیں۔ سری لنکا اور نیپال میں خواندگی کی سطح 100 فیصد کو چھو رہی ہے۔ گو قیام پاکستان کے وقت بابائے قوم حضرت قائداعظم نے اردو کو قومی زبان ٹھہرایا تھا تاہم تدریس کے میدان میں ہمارے اساتذہ، محققین اور دانشوروں نے اردو میں نصابی کتب لکھنے کی طرف توجہ نہیں دی۔ یہی وجہ ہے کہ پرائمری اور ہائی سکول کے بعد ہمارے طلباء و طالبات کو انگریزی کی امپورٹڈ کتابوں پر ہی انحصار کرنا پڑتا ہے۔ میں نصف صدی سے بھی زیادہ عرصے سے یونیورسٹی کی سطح پر فنون لطیفہ اور آرکیٹکچر کے مضامین پڑھا رہا ہوں اور اردو میں لکھی ہوئی کتابوں کی کمی کو ہمیشہ محسوس کیا ہے۔ آج سے تین سال قبل اسی کمی کو محسوس کرتے ہوئے میں نے اور میری اہلیہ نے ”مغرب میں فن مصوری کی تحریکیں“ کے نام سے ایک کتاب لکھی۔ اسے میرے دوست محمد جاوید نامور مصور جو پاکستان رائٹرز کواپریٹو سوسائٹی کے سیکرٹری جنرل اور کواپرا آرٹ گیلری و بک سنٹر کے ڈائریکٹر ہیں نے اپنے ادارے سے شائع کیا۔ اس محبت اور کاوش کے لیے میں ان کا اور ان کے ادارے کا بے حد ممنون ہوں۔

میرے ایک اور دوست محمود حسن رومی صاحب سابقہ پرنسپل نقش سکول آف آرٹ کی تمنا تھی کہ میں برصغیر کے منی ایچر پینٹنگز کی تاریخ پر بھی ایک کتاب وضع کروں۔ الحمدللہ ان کی خواہش اور میری کوشش ایک بار پھر محمد جاوید صاحب کی محبت اور علم سے لگن کے باعث یہ کتاب میرے طلباء و طالبات کو پہنچ رہی ہے۔ میں پاکستان رائٹرز کواپریٹو سوسائٹی کے پروفیسر محمد زمان کا بھی شکر گزار ہو جنہوں نے اس کتاب کی پروف ریڈنگ کی۔ اسی طرح کواپرا کے راحت حسین چشتی کا بھی شکر گزار ہوں جنہوں نے کمپوزنگ میں متعدد بار غلطیوں کی درستگی کے ساتھ ساتھ کتابی شکل سنوارنے میں انتھک محنت کی۔

کئی دوسرے مضامین کی طرح فن مصوری کا مضمون بھی بے شمار انگریزی اصطلاحات کا حامل ہے۔ ان اصطلاحات کا عموماً صحیح اردو ترجمہ نہیں ملتا اور اگر ملتا بھی ہے تو مقصد کو صحیح طور پر پورا نہیں کرتا۔ ایسی صورت میں میں نے انگریزی لفظ کو اردو ہی میں لکھ دیا ہے جیسے Detail کو ڈیٹیل یا پھر ترجمہ کے ساتھ انگریزی کی اصطلاح بھی لکھ دی ہے جیسے طرز طرازی یعنی Stylization۔ یہ صرف اسی لیے کیا ہے کہ طلباء و طالبات کو پڑھنے اور سمجھنے میں آسانی رہے۔

برصغیر میں منی ایچر فن میں جو مصوری کی گئی وہ پالا دور سے شروع ہو کر مغلوں کے زوال کے بعد تک چلی جاتی

ہے۔ یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ مغلوں کی آمد سے پہلے بدھ مت سے وابستہ مصوروں، راجپوت اور ہندو مصوروں نے زیادہ تر کام مختلف کتب اور دستاویز کو مصور کرنے کے لیے کیا۔ ان میں زیادہ سے زیادہ توجہ رامائن، مہابھارت، رگ ویدا، راگ مالا پر رہی۔ مغل دور میں بھی پرانی اور مغلیہ دور کی کتابوں کو مصور کیا گیا تاہم غیر کتابی تصاویر بنانے پر بھی توجہ دی گئی جیسا کہ جہانگیر کے دور میں پرندوں اور پودوں کی تصویروں پر مبنی البم بھی وضع کیے گئے۔ یہ خیال رہے کہ اس کتاب میں جہاں بھی 'تصویر' کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے اس کا مطلب منی ایچر پینٹنگ ہی ہے۔ ہمارے ہمسایہ ملک ایران نے منی ایچر کا ترجمہ ''میناتوری'' کیا ہے یہ لفظ مجھے بالکل پسند نہیں آیا لہٰذا میں نے منی ایچر کو یا تو منی ایچر ہی لکھا ہے یا پھر فقط تصویر لکھنے پر اکتفا کیا ہے اگر ہم ٹیلی ویژن کو ٹیلی وژن، ریلوے سٹیشن کو ریلوے سٹیشن اور مال روڈ کو مال روڈ ہی کہتے ہیں تو منی ایچر کو منی ایچر کہنے میں کیا حرج ہے؟

اس تصنیف کی تیاری میں کچھ دوستوں کے مشورے اور حوصلہ افزائی میرے لیے ایک قوت اور مدد کا باعث رہی جس کے لیے ان سب کا بے حد مشکور ہوں۔ میری ذوجہ جو خود بھی لاہور کالج فار وومن یونیورسٹی میں فائن آرٹس کی استاد رہ چکی ہیں ان کی مدد اور معاونت مسلسل میرے ساتھ رہی۔ کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائن کی پرنسپل محترمہ پروفیسر ڈاکٹر شاہدہ منظور کا وسیع تجربہ بھی جگہ جگہ اس کتاب کی تخلیق میں کام آیا۔ مسودہ تیار ہونے کے بعد ٹائپنگ اور کمپوزنگ کا کٹھن کام تھا۔ یہ کام ہمارے ریسرچ سنٹر کے امجد عرفان نے نہایت احسن طریقہ اور انتہائی صبر کے ساتھ مکمل کیا۔ ٹائپنگ کے دوران اذکیٰ اسرار جو ہمارے ریسرچ سنٹر سے وابستہ ہیں اور پی ایچ ڈی کے لیے پڑھ بھی رہی ہیں انہوں نے ایڈیٹنگ میں بے حد مدد کی۔ میں اذکیٰ کی والدہ صاحبہ کا بھی ممنون ہوں جن کی وسعت قلبی سے ایڈیٹنگ میں مستقل مدد ملتی رہی۔

ریسرچ سنٹر کے دوسرے رفقاء علی شیر ساجد، حماد بٹ اور سلیم ساجد کا بھی بے حد مشکور ہوں کہ جب بھی ضرورت پڑی انہوں نے مدد کی اور ضرورت سے زیادہ معاونت ملی۔

آخر میں میں اپنے وائس چانسلر صاحب ڈاکٹر ظفر معین نصر کا بھی شکر گزار ہوں کہ وہ ریسرچ اور اشاعت جیسے پراجیکٹس کی کھلے دل سے حوصلہ افزائی کرتے ہیں۔ اللہ ان سب محسنوں، دوستوں اور میرے لیے نیک خواہشات رکھنے والوں کو ہمیشہ خوش رکھے۔ اللہ ہم سب کا حامی اور ناصر ہو۔

ڈاکٹر شوکت محمود

صدارتی تمغہ حسنِ کارکردگی ستارہ امتیاز

پروفیسر و کوآرڈینیٹر، ریسرچ سنٹر

برائے پی ایچ ڈی سٹڈیز

کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائن،

پنجاب یونیورسٹی، لاہور

اپریل 15، 2017

تعارف

ڈاکٹر شوکت محمود تقریباً نصف صدی سے درس و تدریس کے شعبہ سے منسلک ہیں۔ اور اپنے انتہائی مشفقانہ رویّہ کے باعث شاگردوں میں بے حد مقبول ہیں۔ آپ ایک مشہور ماہرِ تعلیم ہونے کے ساتھ ساتھ ایک دانشور اور صاحبِ رائے کارٹونسٹ بھی ہیں اور میکسم (Maxim) کے نام سے جانے جاتے ہیں۔ 2001ء میں آپ کو حکومت کی طرف سے صدارتی تمغہ برائے حسنِ کارکردگی سے نوازا گیا۔ اور پھر 2010ء میں پاکستان کا تیسرا بڑا سول ایوارڈ ستارہ امتیاز بھی آپ کو ملا۔

ڈاکٹر شوکت محمود نے پشاور میں آنکھ کھولی لیکن اپنی تعلیم کا آغاز لاہور سے کیا۔ گورنمنٹ کالج لاہور اور پنجاب یونیورسٹی سے فنونِ لطیفہ میں بالترتیب بی اے اور ایم اے کی اسناد گولڈ میڈل کے ساتھ حاصل کیں۔ ایم اے میں فرسٹ کلاس فرسٹ آنے پر گورنمنٹ کالج لاہور نے آپ کو رول آف آنرز سے نوازا۔ اس کے بعد آپ اعلیٰ تعلیم کے لیے ایڈنبرا برطانیہ گئے اور وہاں سے اسلامی فنِ تعمیر میں ایم ایس سی اور پی ایچ ڈی کی ڈگریاں حاصل کیں۔ آپ کی تعلیمی مہارت تحفظِ اسلامی تعمیرات میں ہے۔ آپ نے تدریسی خدمات کا آغاز 1962ء میں انجینئرنگ یونیورسٹی، لاہور سے کیا۔ بیرونی ممالک میں تدریس و تحقیق کے فرائض بھی سرانجام دیئے۔ اب تقریباً گزشتہ دس سال سے آپ ریسرچ سنٹر، کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائن سے وابستہ ہیں اور بطور کوآرڈینیٹر ریسرچ سنٹر کو احسن طریقے سے چلا رہے ہیں۔ اس مختصر عرصہ میں آپ کی نگرانی میں مکمل ہونے والے کئی تحقیقی مقالات پر پنجاب یونیورسٹی پی ایچ ڈی کی ڈگریاں عطا کر چکی ہے۔ جبکہ طالب علموں کی ایک بڑی تعداد آپ کے زیرِ نگرانی مکمل ہونے والے مقالہ جات پر ایم فِل اور ایم ایس کی ڈگریاں بھی حاصل کر چکی ہیں۔ اور مزید کئی پی ایچ ڈی اور ایم فل سکالرز آپ کی زیرِ نگرانی اپنے تحقیقی مقالات کی تکمیل کی طرف رواں دواں ہیں۔

درس و تدریس اور کارٹون نویسی کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر شوکت محمود لکھنے کے فن میں بھی اپنی مثال آپ ہیں۔ آپ کے ان گنت تحقیقی مضامین مختلف ملکی و غیر ملکی جرائد اور ریسرچ جرنلز میں شائع ہو چکے ہیں۔

ڈاکٹر شوکت محمود کی کاوشوں سے رنگ لانے والی مذکورہ کتاب ''برصغیر میں منی ایچر پینٹنگ کی تاریخ'' اس حوالے سے خصوصی اہمیت کی حامل ہے کہ اس میں برصغیر میں منی ایچر کی تاریخ کو اردو زبان میں بڑے سادہ اور معلوماتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کتاب کے معروضی انداز کی وجہ سے طلباء و طالبات نہ صرف برصغیر میں منی ایچر کی تاریخ سے آگاہی حاصل کریں گے بلکہ اس دور کے مشہور منی ایچر مصوروں کے کام کو بھی مثبت انداز سے پرکھ سکیں گے۔

مزید برآں اس کتاب میں مذہبی، سماجی، ثقافتی اور سیاسی پس منظر اور اہم فلسفیانہ افکار اور ان نظریات کا بھی تذکرہ ملتا ہے جو کہ برِصغیر میں منی ایچر کے عروج و زوال کا سبب بنے۔ علاوہ ازیں اس کتاب کے ذریعے فنونِ لطیفہ سے وابستہ طالب علموں کو منی ایچر سے متعلق بہت سی اہم اصطلاحات کے اردو ترجمہ سے بھی آگاہی حاصل ہوگی۔ جب ہم برِصغیر میں منی ایچر کی تاریخ کا ذکر کرتے ہیں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ پالا دور سے لے کر انیسویں صدی تک منی ایچر کے انداز میں مسلسل تبدیلیاں آتی رہی ہیں۔ ہندو دور میں منی ایچر مذہبی تعلیمات اور دیوی دیوتاؤں کی تجسیم پر مشتمل تھے بعد ازاں مغل دورِ حکومت میں منی ایچرز میں شہزادوں، شہزادیوں اور درباری امراء کو مصور کرنے کو ترجیح دی گئی۔ ہمایوں اپنے ساتھ ایران سے دو اہم مصوروں خواجہ عبدالصمد اور میر سید علی کو ساتھ لایا جن کے زیرِ سایہ کام کرنے کی وجہ سے برِصغیر میں منی ایچر کے انداز میں ایرانی انداز کی جھلک نظر آتی ہے۔ اکبر کے دور میں منی ایچر کو بہت زیادہ پذیرائی حاصل ہوئی اور مختلف کارخانے عمل میں لائے گئے۔ جہاں بہت سے شاگرد استادوں کی زیرِ نگرانی منی ایچرز تشکیل دیتے تھے۔ جہانگیر نے بھی منی ایچر کی ترقی میں اہم کردار ادا کیا لیکن شاہ جہاں سے ہوتا ہوا جب یہ فن اورنگزیب تک پہنچا تو آہستہ آہستہ زوال کا شکار ہوتا گیا۔ تین سال قبل ڈاکٹر شوکت محمود نے فنون لطیفہ کے طلبہ کی رہنمائی کے لیے ایک کتاب مرتّب کی تھی جس کا موضوع ''مغرب میں فنِ مصوّری کی تحریکیں'' تھا۔ یہ کتاب اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اس موضوع پر اردو میں پہلے کوئی کتاب مرتّب نہیں کی گئی۔ اس کتاب کو طلبہ اور فنون لطیفہ کے ماہرین نے بہت سراہا ہے۔

یہ بات ایک حقیقت ہے کہ تیکنیکی فنون پر اردو تصانیف طبع زاد کتب کا مقابلہ نہیں کرسکتیں لیکن بعض نئے موضوعات مانوس زبان کے ذریعے ہی ارتقائی منازل طے کرتے ہیں متذکرہ کتاب کا موضوع بھی ایسا ہی ہے جس میں ترجمہ اور تخلیق کے امتزاج سے ہی متوقّع اور مطلوبہ نتائج حاصل کیے گئے ہیں۔ میں بڑے وثوق کے ساتھ کہہ سکتی ہوں کہ یہ ایک قابل ستائش کاوش ہے جو برِصغیر میں منی ایچر کی تاریخ اور نظریات کو فنون لطیفہ کے طلباء و طالبات اور عام قارئین تک پہنچانے میں بے حد مددگار ثابت ہوگی۔

آخر میں دعا گو ہوں کہ اللہ تعالیٰ ڈاکٹر شوکت محمود کو اسی طرح مزید تصانیف مرتب کرنے کی توفیق دے تاکہ آنے والی نسلیں ان سے مستفید ہوسکیں۔

پروفیسر ڈاکٹر شاہدہ منظور
پرنسپل کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائن
پنجاب یونیورسٹی، لاہور

مئی 10، 2017ء

☆☆☆

پس منظر

برصغیر کی تاریخ مصوری میں منی ایچر پینٹنگ میں پالا خاندان کا بہت اہم رول ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ انگریزی زبان میں بہت سے ہندی اور سنسکرت کے الفاظ کے آخر میں حرف 'اے' (a) کا اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ اسی نسبت سے پال کو پالا لکھا جاتا ہے۔ سلطنت پالا دیرینہ کلاسیکل دور کی تحریک تھی جس کا آغاز بنگال سے ہوا اور بنگال ہی اس کا سب سے بڑا مرکز رہا۔ یہ سلطنت پالا کے نام سے جانی جاتی ہے کیونکہ اس کے ہر فرمانروا کا نام 'پال' پر ختم ہوتا تھا۔ پال کے معنی 'حفاظت کرنے والا' کے ہیں اور یہ ایک بہت ہی قدیمی زبان پراکرت (Prakrit) کا لفظ ہے۔ اس خاندان کے تمام لوگ بدھ مت کے دو فرقوں یعنی ماہایانہ (Mahayana) اور تانترک (Tantric) سے وابستہ تھے۔ اس سلطنت اور خاندان کی بنیاد گوپال (Gopala) نے 750 میں رکھی جب وہ گوڈا (Gauda) کا شہنشاہ منتخب ہوا۔ اس خاندان کے مضبوط مرکز بنگال اور بہار میں تھے۔ ان مراکز کے مشہور شہروں میں پٹالی پترا (Pataliputra) رام وتی (Ramvati) جسے ورندرا (Varendra) اور وکرم پورہ (Vikram Pura) بھی کہتے ہیں۔ منگر (Munger) تمارالپتا (Tamaralipta) اور جگادال (Jaggadala) شامل ہیں۔

پالا حکمران بہترین سیاستدان، معاملہ فہم، زمانہ شناس اور فوجی قوت تھے۔ ان کی فوج ہاتھی سوار جنگجوؤں پر مبنی تھی جن کی تعداد کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ ان کی بحری قوت سے تجارتی اور دفاعی دونوں قسم کے کام لیے جاتے تھے۔ تمام کا تمام خلیج بنگال ان کی بحری قوت کا طابع تھا۔ پالا حکمرانوں نے فلسفہ، ادب، مصوری اور بت سازی کے لیے کارہائے نمایاں انجام دیئے۔ انہوں نے بڑے بڑے مندر اور خانقاہیں اور دھرم شالے تعمیر کروائے ان میں سوم پور مہاوہارا (Samapura Mahavihara) اور نالندہ (Nalinda) اور وکرماشیلا (Vikramashila) کی یونیورسٹیاں بھی شامل ہیں۔ انہی کے دور میں قدیم یا پہلی بنگالی زبان کی ترویج ہوئی۔

پالا حکومت کے روابط سری وجے سلطنت، تبت کی سلطنت اور عرب میں عباسیوں کی حکومت سے بھی تھے۔ مشرقِ وسطیٰ اور پالا حکومت کے مابین بہت تجارتی روابط تھے اسی باعث اسلام بنگال میں داخل ہوا۔ بنگال سے کھدائی کے دوران جو سکے دریافت ہوئے وہ تمام عباسی دور کے ہیں۔ عرب تاریخ دانوں نے جو اس دور کے واقعات رقم کئے ہیں ان میں عرب مسلمانوں اور پالا کے تاجروں کے روابط کا ذکر ہے اس کے علاوہ ان دو تہذیبوں نے علم اور ادب کے رشتے بھی استوار کئے۔ خلیفہ ہارون رشید کے دارالحکمہ (House of Wisdom) نے پالا مفکرین کے علم جوتش و نجوم، ستارہ شناسی

اور علم الفلکیات سے بھی استفادہ کیا۔ نویں صدی میں پالا حکومت شمالی ہند کی بڑی قوت تھی اور ایک وسیع علاقہ ان کے زیر اثر تھا اس علاقے میں موجودہ بنگلہ دیش، نیپال اور بھوٹان سب شامل تھے۔ پالا کی سلطنت راجہ دھرم پال (Dhrarmapala) اور دیو پال (Devapala) کے دور میں اپنے عروج پر تھی۔ راجہ مہی پال اول (Mahipala) کے وقت پالا سلطنت پر چولا (Chola) حکمرانوں نے حملہ کر دیا لیکن مہی پال نے ان کو شکست دی۔ راجہ رام پال (Ramapala) آخری طاقتور حکمران تھا۔ جس نے اپنے دور میں کامارو پا (Kamarupa) اور کلنگا (Kalinga) کو بھی فتح کیا۔ گیارھویں صدی تک پالا سلطنت کافی کمزور ہوگئی اور اس کے بہت سے علاقوں میں بغاوتیں سر اٹھانے لگیں۔

ہندو سینا خاندان (Hindu Sena Dynasty) نے بارہویں صدی میں پالا حکومت کا مکمل خاتمہ کر دیا۔ پالا حکومت برصغیر کی آخری بدھ مت حکومت تھی۔ پالا دور کو بنگال میں اسلامی دور سے قبل کا سب سے اہم دور تصور کیا جاتا ہے۔ پالا فرمانرواؤں نے بہت اہم کارہائے نمایاں سرانجام دیئے اور بہت سی اہم عمارت بھی تعمیر کروائیں۔ انہوں نے بنگالی زبان کی بھی بنیاد رکھی اور سب سے پہلی ادبی کتاب چری اپادا (Charyapada) کو بھی ترتیب دیا۔

کلیم پور سے کھدائی کے دوران جو تانبے کی ایک پلیٹ دریافت ہوئی ہے اس پر درج تحریر کے مطابق پالا راجہ گوپال ایک بڑے جنگجو شخص واپیاتا (Vapayata) کا بیٹا تھا۔ گوپال کو کھشتری سمجھا جاتا تھا۔ مبنی بر قصص ان کا تعلق سورج خاندان سے بیان کیا جاتا ہے لیکن لکھنے والے پالا خاندان کو شودر بھی کہتے ہیں۔ ہوسکتا ہے چونکہ ان کا تعلق بدھ مت سے تھا اس لیے انہیں بغض کے طور پر شودر کہہ دیا گیا ہو۔ آئین اکبری کے مطابق پالا کیتھا تھے جبکہ کئی ایک تحریروں میں ان کو برہمن بھی لکھا گیا ہے۔

ویدک سماج کے مطابق سوسائٹی کو چار طبقوں میں تقسیم کیا گیا ہے ان طبقوں کو سنسکرت ورنا (Varna) کہا گیا ہے۔ کھشتری جماعت کے لوگوں کا کام جنگ کے دور میں لڑنا اور امن کے دور میں ملک کا نظم و ضبط سنبھالنا ہوتا تھا۔ پراکرت (Prakrit) نے کھشتری سے جو لفظ اخذ کیا ہے وہ کھتری کا ہے۔ پراکرت ہندو آریائی زبان ہے۔ ویدک سماج کا دوسرا طبقہ شودر (Sudra) کہلاتا تھا۔ شدرا کا لفظ لاطینی لفظ (Sundarium) سے اخذ ہے اور اس کے معنی وہ کپڑا ہے جس سے صفائی کا کام لیا جاتا ہے۔ ان لوگوں کو ہندو سوسائٹی میں سب سے نیچ سمجھا جاتا تھا۔ کائستھ (Kayastha) کو بنگال میں براہمنوں کے برابر سمجھا جاتا تھا۔ کیستھا یا کائستھ لکھنے پڑھنے والے لوگ تھے۔ ان کا کام حساب کتاب رکھنا اور واقعات کو لکھ کر ریکارڈ رکھنا تھا۔ کیستھ مسلمان بھی ہوسکتے تھے۔ برہمن کو ہندوازم میں سب سے اونچی ذات سمجھا جاتا ہے۔ اور ہندوؤں کے پنڈت اور دینی رہنما اسی طبقے سے نکلتے ہیں۔ ایک اور ذات ویسیہ (Vaisya) کی ہے۔ یہ لوگ یا کسان ہوتے تھے یا تاجر۔ دلچسپی کی بات یہ ہے کہ برہمنوں کا ذکر صرف گپتا دور ہی میں ملتا ہے جس کی بنیاد چندر گپت (Chandragupta) نے 320 قبل از مسیح کے ارد گرد رکھی۔

تاریخ کی شہادتوں سے واضح ہوتا ہے کہ گوپال کو عوام نے حکمران منتخب نہیں کیا تھا بلکہ وہ وڈیروں کی وجہ سے حکمران بنا۔ اس طرح کے انتخابات اس وقت کا رواج تھا۔ گوپال کی سلطنت کو اس کے بیٹے دھرم پال (Dharmapala) اور اس کے پوتے دیوپال (Devapala) نے بہت وسعت دی۔ دھرم پال کو ابتداء میں پرتی ہارا (Pratihara) کے راجہ وتسارا جہ (Vatsaraja) نے شکست دی لیکن بعد ازاں دھرم پال ایک بڑی سلطنت قائم کرنے میں کامیاب ہوگیا۔ دھرم پال کے بعد اس کا بیٹا دیوپال جانشیں ہوا۔ اسے پالا دور کا سب سے طاقتور راجہ تصور کیا جاتا ہے۔ اس نے پراگیوتیشا (Pragjotisha) موجود آسام اور اُتکالا (Utkala) موجودہ اڑیسہ کو فتح کیا۔

دیوپال کی موت کے بعد پالا سلطنت کا شیرازہ بکھرنا شروع ہوگیا۔ دیو پال کے تمام جانشین انتہائی نالائق ثابت ہوئے۔ ان کی کمزوری کو دیکھتے ہوئے آسام کے راجہ ہرجارا (Harjara) نے موقع دیکھ کر پالا سلطنت پر قبضہ کرلیا اور اڑیسہ کو بھی زیر کرلیا۔

☆☆☆

پالا پینٹنگز

پالا یا پال خاندان سے منسلک بنگال کی بارہ منی ایچر تصویریں جو کھجور کے پتوں پر بنائی گئیں ان میں بدھ مت کے مخطوطے (Text) جس کا نام استاسابا سریکا' براجنا پرامیتا (Astasahasrika-Prajnaparamita) ہے اس کی عبارت کو مصور کیا گیا ہے۔ یہ پالا سکول کی بچ جانے والی سب سے قدیم تصویریں ہیں اور ایشاٹک سوسائٹی کولکاٹا (کلکتہ) کے پاس محفوظ ہیں۔ انہیں راجہ مہی پال اوّل کے عہد کے چھٹے سال (983 عیسوی) میں تیار کیا گیا تھا۔ اس کے علاوہ مہی پال اوّل کے دور کی دو اور تصویریں بھی ہیں لیکن وہ کافی بعد کی ہیں۔ اس کے علاوہ اگلے دو سو سال میں مختلف مخطوطات پر بننے والی تصویریں بھی منظر عام پر آئیں ہیں چونکہ یہ تمام تصویریں مختلف پالا حکمرانوں کے دور میں بنیں اس لیے انہیں پالا منی ایچر بھی کہا جاسکتا ہے۔ مزید برآں ان تصویروں کا معیار اتنا اعلیٰ اور بلند ہے کہ انہیں بنگال کی مصوری کے ابتدائی دور سے وابستہ کرنا مشکل لگتا ہے۔ ان کا سٹائل اتنا پختہ اور کامل (Mature) ہے کہ انہیں ابتدائی دور کا نہیں کہا جاسکتا۔ ایسا پختہ انداز تو نسل درنسل کے تجربے کے بعد ہی حاصل ہوسکتا ہے۔ ان تصویروں سے فوری قبل کی کوئی تصویریں منظر عام پر نہیں آئیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ پتوں پر بننے والی تصویر ایک نازک چیز ہوتی ہے وہ زیادہ عرصہ زیادہ دیر قائم نہیں رہ سکتی۔

لیکن بدھ مت کی ایک تحریر جو کہانی کی صورت میں دیویاواردانا (Divyavardana) کے ذیلی مضمون ویتا شوکاوادنا (Vitashakavadana) میں درج ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ بنگال میں تین سو سال قبل از مسیح میں بھی منی ایچر تصویریں بنائی جارہی تھیں۔ اس مخطوطے میں یہ درج ہے کہ پندراواردھنا (Pundravardhana) شہر کے نرگرنتھی اپاسکا (Nirgaranthi-Upaskas) نے ایک تصویر بنائی جس میں بدھ دیو کو نرگارنتھا (Nirgarantha) (گوسالہ) کے پاؤں چھوتے دکھایا گیا ہے۔

گوسالہ (Gosala) 484 ق م میں پیدا ہوا اور بدھ کا ہم عصر تھا۔ کہتے ہیں کہ وہ قدیم ہندوستان کا بہت بڑا سادھو استاد تھا لیکن یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ ناستک (Nastik) بھی تھا یعنی بے دین اور دہریہ (Athiest) بھی تھا وہ آزاد خیال بھی تھا اور خلاف شرع بھی کام کرتا تھا۔ ایسے شخص کو اجیویکا (Ajivika) بھی کہتے ہیں۔ اوپر ہم نے اپاسکا (Upaska) کا بھی ذکر کیا ہے۔ اپاسکا مذکر ہے جبکہ اپاسیکا (Upasika) مونث ہے۔ یہ لوگ نہ سادھو تھے نہ ہی راہب یا راہبہ بلکہ مذہب کے غلام سمجھے جاتے تھے۔ اجیویکا لوگوں کی بداعمالیوں کی وجہ سے اشوک (Ashoka)

(حکومت 268 سے 232 ق م) نے ان پر حملہ کر کے ان کو نیست و نابود کر دیا۔ ان واقعات میں کچھ حقیقت ہو نہ ہو لیکن یہ طے ہے کہ منی ایچر مصوری حضرت عیسیٰ کے آنے سے کئی سو سال قبل سے بنگال میں کی جا رہی تھی۔

مشرقی ہندوستان پر پالا خاندان کا تسلط تقریباً چار سو سال سے زاید یعنی 750 سے 1200 تک رہا۔ اس تسلط نے تمام بنگال میں سماجی یکجہتی کو جنم دیا۔ اس دور میں بنگال کی غیر معمولی ذہانت اور اعلیٰ تخلیقی قابلیت نے فن تعمیر، مجسمہ سازی اور منی ایچر پینٹنگ میں بڑے بڑے کارہائے نمایاں اور جوہر دکھائے۔ یہ تمام فنون پالا دور میں اوّل سے آخر تک رواں دواں رہے۔ اور پالا دور ختم ہونے کے بعد بھی یہ سلسلہ جاری رہا گو اس کی رفتار اور معیار میں کمی آئی۔ پالا منی ایچر مصوری کو پالا خاندان سے الگ کرنا نا قابلِ فہم ہے۔

پالا بادشاہ، راجے، مہاراجے، بدھ مت کے پیروکار تھے لیکن دوسرے مذاہب کے لیے بھی بڑا دل رکھتے تھے اور آزاد خیال تھے۔ پالا حکمرانوں کا تعلق بدھ مت کی مہایانا (Mahayana) برانچ سے تھا۔ مہایانا کی تین اور برانچیں بھی تھیں جیسا کہ:

1- تنترایانا (Tantrayana) اس میں تحریروں کی اہمیت تھی اور اسے منترایانا (Mantrayana) بھی کہتے ہیں یعنی جادو اور ٹونے ٹوٹکے کا عمل۔

2- وجرایانا (Vajrayana) یہ گیان دھیان کا راستہ تھا اور بصیرت (Enlightenment) حاصل کرنے کا ذریعہ بھی۔

3- کالا چکرایانا (Kalachakrayana) اس کو وجرایانا کی اگلی، بہتر اور اعلیٰ و بلند سٹیج بھی مانا جاتا ہے۔ اس کا لغوی معنی وقت کا چکر ہے۔

پالا منی ایچر تصویریں انہی تمام فرقوں یا برانچوں کی نشاندہی کرتی ہیں۔ (تصویر نمبر 4,3,2,1)

دلچسپی کا امر یہ ہے کہ تقریباً ہزار سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود بہت سی پالا مخطوطات اب بھی کہیں نہ کہیں موجود ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ انہوں نے لاتعداد شاہکار تخلیق کیے۔ یہ تخلیقات کھجور کے پتوں کے علاوہ پتھر اور دھاتوں پر بھی موجود ہیں۔ ایک محتاط اندازے کے مطابق وہ شاہکار جو مخطوطات کے لیے بنائے گئے ان کی تعداد تین سو سے زیادہ ہے۔ ان مخطوطات پر تاریخیں بھی درج ہیں۔ جن مخطوطات پر تاریخیں درج نہیں ان کی تعداد اس سے بھی زیادہ ہے۔ یہ تمام مخطوطات کھجور کے پتوں پر لکھے گئے۔ یہ پتے دیرپا نہیں ہوتے اسی باعث بچ جانے والے شاہکار بہت ہی نازک حالت میں ہیں۔ اس کے برعکس جو شاہکار ان کے دورِ حکومت کے دوسرے نصف حصے میں بنائے گئے وہ نسبتاً بہتر حالت میں ہیں۔ اس کی ایک خاص وجہ یہ تھی کہ ان کے لیے بہتر، مضبوط اور دیرپا قسم کے کھجور کے پتے استعمال کیے گئے۔

خاص قسم میں ایک قسم شریتادا (Shritada) کی تھی۔ اس کے پتے جنہیں ذریتادا (Xritada) کہتے تھے باریک اور لچکدار ہوتے تھے۔ اسی باعث ان کے ٹوٹنے کا امکان بہت کم تھا۔ ان پتوں کی لمبائی (90) نوے سنٹی میٹر اور چوڑائی (7) سات سنٹی میٹر ہوتی۔ انہیں تقریباً ایک ماہ تک پانی میں رکھا جاتا اور پھر سکھایا جاتا۔ پھر ان کے بعد ان پر گھونگھے رگڑ کر انہیں ملائم کیا جاتا۔ اس کے بعد ان کو ایک جیسے سائز میں کاٹا جاتا پھر ان میں سوراخ کر کے دھاگے کے ساتھ پتوں کو ایک دوسرے کے ساتھ جوڑ دیا جاتا۔ اس طرح نہ صرف صفحے بلکہ البم تیار ہو جاتے۔ یوں ان پر پینٹنگ کا عمل شروع ہو جاتا۔

کاتب ہر صفحے پر پانچ سے سات لائنیں صفحے کی لمبائی کے مطابق لکھتا لیکن جہاں جہاں ضرورت ہوتی تصویروں کے لیے جگہ چھوڑ دیتا۔ ہر صفحے پر عمومی طور پر تین تصویریں (7x6 سنٹی میٹر) بنائی جاتیں۔ ایک تصویر درمیان میں ہوتی اور دو دائیں اور بائیں۔ کچھ مخطوطات میں صرف دو تصویریں (ایک صفحہ پر) بھی ہیں۔ یہ دونوں صفحہ کے صرف ایک ہی سائیڈ پر ہوتیں۔

پینٹنگ کا فن ایک مشکل اور محنت طلب کام ہے لیکن میورل (دیواری تصویر کشی) کے مقابلے میں مخطوطات کی تصویریں بنانا آسان کام ہے۔ عام طور پر ابتدائی ڈرائنگ سے پہلے ایک بیک گراؤنڈ رنگ تمام سطح پر لگا دیا جاتا۔ کچھ ایسے نمونے بھی ملے ہیں جن میں ابتدائی سکیچ بلاواسطہ پتے پر پہلے کیا گیا ہے۔ اس کے بعد فگرز میں مطلوبہ رنگ بھر دیئے جاتے۔ فارم میں ماڈلنگ کی تشکیل کے لیے شیڈز (Shades) اور ہائی لائٹس (Highlights) کا اضافہ کیا جاتا۔ اس کے بعد روایات کے مطابق ہر شیڈ کے گرد اس رنگ کے گہرے رنگ سے آؤٹ لائن لگائی جاتی۔ اس کے لیے درمیانی سائز کا برش استعمال کیا جاتا۔ آخر میں تمام فگرز کی سیاہ یا سرخ رنگ سے آؤٹ لائن لگائی جاتی۔ اس کا مقصد ماڈلنگ کو مزید تقویت دینا تھا۔

پالا مصوروں نے جن رنگوں کا زیادہ استعمال کیا ان میں زرد (Yellow)، سفید (Chalk White)، نیلا (Indigo Blue)، کالا (Lamp Shoot)، سیندوری (Cinnabar Red) اور سبز رنگ قابل ذکر ہیں۔ سبز رنگ زرد اور نیلے کو ملا کر حاصل کیا جاتا۔ ہر رنگ میں تھوڑا تھوڑا سفید رنگ ملانے کی روایت بھی عام تھی۔ چونکہ موضوعات جن پر تصویریں بنائی جاتیں تھیں بدھ مت سے متعلق تھے۔ زیادہ تر بدھ دیوتاؤں اور دیویوں کی تصویریں بنائی جاتیں اور اس کام کے لیے جو احکامات سادھنا مالا (Sadhanamala) اور دوسری تحریروں میں درج تھے ان پر سختی سے عمل کیا جاتا۔ سادھنا مالا ایک تانترک (Tantrik) تحریر ہے۔ یہ سنسکرت میں ہے اور اس کے نام کا مطلب ہے ''مطلوبہ خیال کو حاصل کرنے کی مالا'' یعنی (Garland of Visualaisation) جبکہ تانترک بھی سنسکرت زبان کا لفظ ہے اس کے لغوی معنی ہیں 'ایک دوسرے میں مدغم' ہو جانا۔ ہندوازم اور بدھ مت میں جنسی ملاپ کو بھی دھیان گیان اور

غور وفکر (Meditation) کرنے کا نسخہ بتایا گیا ہے۔ ان تانترک سادھنا مالا اصولوں کا استعمال واطلاق درخت، پودے اور عمارتیں بنانے پر نہیں ہوتا تھا۔ دیوی اور دیوتاؤں کی زیادہ تر تصویریں زرد یا گہرے سرخ رنگ سے بنائی جاتی تھیں اور بیک گراؤنڈ میں بھی عمومی طور پر یہی رنگ استعمال ہوتے تھے۔

تبت کے ایک مشہور تاریخ دان تارا ناتھ نے لکھا ہے کہ پالا آرٹ دو ابتدائی پالا حکمرانوں کے دور میں اپنے عروج میں پہنچا۔ ان میں ایک دھرم پال (حکومت 781 سے 821) اور دوسرا دیو پال (حکومت 821 سے 861) ہے۔ ان کے دور میں دو مصوروں نے بڑا نام پیدا کیا۔ ان کا تعلق ورندرا (Varendra) یعنی شمالی بنگال سے تھا ایک کا نام دِھمنا (Dhimna) اور دوسرا ویتا پال (Vitapala) تھا۔ ویتا پال دھمنا کا بیٹا تھا۔ یہ دونوں نہ صرف پینٹنگ میں بلکہ دھاتوں اور پتھروں سے بھی مجسمہ سازی میں مہارت رکھتے تھے۔ دھمنا کو مشرقی سٹائل کا ماہر مانا جاتا تھا جبکہ ویتا پال کے سٹائل کو وسطی ملکی سٹائل گردانا جاتا ہے۔ اس سے غالباً اشارہ مگدھ (Magadha) اور جنوبی بہار کی طرف ہے۔

تارا ناتھ کا خیال ہے کہ مشرقی ہندوستان میں پالا دور کے دو انداز یا سٹائل تھے ایک کو ورندرا سٹائل کہا جا سکتا ہے اور دوسرے کو ماگا دھا سٹائل یا یوں کہیے کہ ان دو سٹائلوں کو بالترتیب شمالی سٹائل اور جنوبی بہاری سٹائل بھی کہا جا سکتا ہے۔ لیکن ان کے گہرے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ہندوستان کی پانچویں اور چھٹی صدی کی کلاسیکل مصوری پر بھی نگاہ ڈالی جائے۔

ہندوستان میں آرٹ گپتا دور (320 سے 675) میں اپنے عروج پر پہنچا اور یہ عروج گپتا دور کے بعد بھی کچھ عرصہ قائم رہا۔ اس دور کی دیواری مصوری (Murals) جو اجنتا، باغ اور بادامی کی غاروں میں موجود ہے اسے ہندوستان کی کلاسیکل مصوری کے بہترین نمونوں کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ وہ تکنیکی اور جمالیاتی ہر دو صورتوں میں کامیاب ترین نمونے ہیں۔ ان نمونوں کی خاص خوبی نہ ٹوٹنے والی موزوں (Rhythmic) لائن اور فگرز کی ماڈلنگ ہے۔ ماڈلنگ کے لیے رنگوں کو لائٹ اینڈ شیڈ کے حساب سے استعمال کیا گیا اور لائن کو اس کے حسن کو اجاگر کرنے کے ایک اضافی جز کے طور پر تصویروں میں سمویا گیا۔ یہی خصوصیت مجسمہ سازی میں بھی روا رکھی گئی۔ اس میں شک نہیں کہ دھمنا اور ویتا پال دونوں نے پالا دور میں کلاسیکل آرٹ کو زندہ کیا۔ تارا ناتھ کے مطابق دِھمنا ناگا سٹائل کا پیروکار تھا (ناگا لوگوں کا علاقہ شمال مشرقی ہندوستان میں واقعہ ہے)۔ ناگا کا ایک اہم مرکز متھرا تھا یہ شہر شمالی ہندوستان میں واقع ہے اور اسے ہندوستانی کلاسیکی آرٹ کا منبع سمجھا جاتا ہے پالا دور کی منی ایچر تصویروں میں جو خصوصیات تھیں وہ تفاصیل (Details) کی طرف بھرپور توجہ، ماڈلنگ اور موزونیت (Rhythm) ہیں یہ سب خصوصیات ان کے مجسموں میں بھی نظر آتی ہیں۔ وہ مجسمے پتھر کے تھے یا دھات کے۔ (تصویر نمبر 8,7,6,5)

چونکہ پالا مصوری کئی صدیوں پر محیط ہے اس کا مسلسل ایک ہی سٹائل رہنا ناممکن تھا۔ پھر ہر دور میں پالا حکمرانوں کے مرکز یا دارالحکومت بھی بدلتے رہے اسی باعث ہمیں پالا مصوری کے بہت سے سٹائل نظر آتے ہیں جو کبھی ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں اور کبھی ان کا فرق بہت نمایاں ہو جاتا ہے۔

پالا پینٹنگ کے ارتقائی دور میں ہمیں دو واضح سٹائل نظر آتے ہیں۔ پہلے دور میں دسویں صدی کے آخر اور گیارھویں صدی کے ابتدا کی مدت شامل ہے اس دور میں مہی پال اوّل (حکومت 995 سے 1043) اور نیا پال (حکومت 1082 سے 1124) اور اس کے جانشینوں کے ادوارِ حکومت پر مبنی ہے۔ پہلے دور کی تصویروں کا اگر بغور مطالعہ کیا جائے تو وہ اجنتا کے کلاسیکل دور کی تصویروں سے کافی قریب قریب نظر آتی ہیں۔

چاہے رنگوں کا استعمال اور آمیزش ہو یا ماڈلنگ کی تشکیل ہو یا لائن کی خوبصورت روانی (Rhythm) ہو پالا دور کی اس عرصہ کی تصویریں بڑی حد تک اجنتا کی مصوری کے زیر اثر نظر آتی ہیں گو اثرات کی شدت بہت زیادہ نظر نہیں آتی۔ نالندہ (Nalanda) کی ایک بدھ خانقاہ جو کھدائی سے دریافت ہوئی اس میں دیواری مصوری یعنی میورل (Murals) کے آثار ملے ہیں۔ اس سے یہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ پالا مصوروں نے میورل پینٹنگ کا کام بھی شروع کر دیا تھا۔ نالندہ بدھ مت کا ایک مہاوہارا (Mahavihara) تھا اور قدیم دور میں ماگادھا سلطنت کا بہار میں ایک اہم شہر تھا۔ یہ شہر 95 کلومیٹر دور پٹنہ کے جنوب مشرق میں واقع ہے۔ نالندہ ساتوں صدی قبل از مسیح سے لے کر 1200 عیسوی تک تعلیم کا بہت بڑا مرکز رہا۔

دوسرے تعلیمی دور میں دو مختلف قسم کے جمالیاتی منظر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان میں سے ایک کی زیادہ وابستگی منی ایچر تصویروں سے نظر آتی ہے۔ یہ رام پال اور گوند پال کا دور ہے۔ اس دور کی تصویروں اور مجسموں میں واضح فرق نظر آتا ہے۔ مجسموں میں عورتوں کو جنسی کشش سے بھرپور بنایا گیا ہے حتیٰ کہ دیویوں (Goddesses) کو بھی بھرپور چھاتیوں کے ساتھ شہوت انگیز بنا دیا گیا ہے۔ ایسی ہی خصوصیات استاد سا ہاریکا۔ پراجنا پرامیتا (Astasaharika-Prajnapramita) کی مخطوطات کی تصویروں میں بھی نظر آتی ہیں۔ ایسی تصویریں ورمان بادشاہ ہری ورمادیو (حکومت 1073 سے 1127) کے دور میں بھی بنائی گئیں۔ یاد رہے کہ ورمان ایک خاندان کا نام ہے جس نے کافی عرصہ تک حکومت کی۔ یہ سلطنت بنگلہ دیش کے جنوب مشرق میں واقع تھی۔ یہ دستاویز (استاد سا ہاریکا۔ پراجنا پرامیتا) اب ورندرا ریسرچ میوزیم، راجشاہی میں محفوظ ہے لیکن پنجا ونگسا تیسا ہاسریکا، پراجنا پرامیتا کی تصویریں جو اسی بادشاہ (ہری ورمادیو) کے دور کے آٹھویں سال میں بنائی گئیں ان کا سٹائل ذرا مختلف نظر آتا ہے۔ یہ دستاویز اب بڑودہ (ہندوستان) میں محفوظ ہے۔

اس دستاویز کی تصویریں دہری جسامت یعنی ٹو ڈائی مینشنل (Two-Dimensional) ہیں اور ان کے رنگ فلیٹ ہیں۔ لائن ورک نازک لیکن بے چین اور مضطرب ہے۔ ہاتھوں کی انگلیاں بے حد حساس، جسم کے حصے گوشہ دار، آنکھیں تناسب سے بڑی ہیں جیسا کہ وسطی دور میں تھیں۔ ایسی خصوصیات والی فگرز سب سے پہلے ایلورا (Elora) کی غاروں میں اور پھر جین (Jaina) مخطوطات کی بارھویں صدی کی تصویروں میں نظر آتی ہیں۔ گو پالا تصویروں میں یہ خصوصیات تھیں لیکن کلی طور پر یہ سٹائل پالا مصوری کا انداز نہیں تھا۔ خاص طور پر مغربی ہندوستان میں یہ انداز کبھی بھی تقویت نہ پا سکا۔

پالا دور میں ماہایانہ بدھ مت کی تحر یراستاساہاریکا، براجنا برامیتا پر سب سے زیادہ تصویریں بنائی گئیں۔ دوسری دستاویز جن پر تصویریں بنیں ان کا تعلق بدھ مت کے وجرایانا (Vajrayana) عقیدہ سے تھا۔ ان دستاویز کے نام اس طرح ہیں۔

پنچاراک (Pancharaksa)

کرندیویوہا (Karandavyuha)

کالا چکرایانا، تنترا (Kalachakrayana-tantra) وغیرہ وغیرہ

ان تصویروں کی عجب اور مضحکہ خیز بات یہ ہے کہ عبارت اور تصویروں میں کوئی ربط نہیں ہے۔ تصویریں زیادہ تر گوتم بدھ کی سوانح عمری اور اس کے معجزوں کے بارے میں ہیں۔ ان میں آٹھ معجزوں کی تصاویر مندرجہ ذیل موضوعات پر ہیں۔

1- بدھ کا لمبینی (Lumbini) کے باغ میں پیدا ہونا

2- بدھ کا بودھ گیا (Bodhgaya) میں حصول جسامت

3- سارناتھ (Sarnath) میں پہلا خطبہ

4- کشی نگر (Kushinagar) میں وفات

5- شراوستی (Shravasti) کا معجزہ

6- آسمانوں سے سانکشیا (Sankishya) کا اترنا

7- راجگریہا (Rajagriha) میں نالا گیری (Nalagiri) ہاتھی پر قابو پانا اور

8- ویشالی (Vaishali) کے مقام پر بندر سے شہد وصول کرنا

ان آٹھ معجزوں میں سے پہلے چار کو بدھ کے سب سے بڑے معجزوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ یہ تمام تصویریں اس وقت بنائی گئیں جب بدھ مت کا وجرایانا، تنترایانا فرقہ زوروں پر تھا اور مشرقی ہندوستان میں خاص طور پر اس کا بہت زور

تھا۔ اسی باعث ان تصویروں میں تانترک (یاتنترک) دیوتاؤں اور دیویوں کی بہت تکرار ہے ان منی ایچر تصویروں میں جن دیوتاؤں اور دیویوں کا خاص طور پر ذکر ہے ان کے نام اس طرح سے ہیں۔

1- پراجناپرامیتا (Prajna-Paramita)

2- تارا (Tara)

3- لوک ناتھ (Loknath)

4- میتریا (Maitreya)

5- وجراپانی (Vajrapani)

6- پدماپانی (Padmapani)

7- واسودھر (Vasudhara)

8- مہاکلا (Mahakala)

9- کروکلا (Kurrukulla)

10- چندا (Chunda)

11- وجراستوا (Vajrasattva) اور

12- منجوشری (Manjushri)

کچھ تحریریں جنہیں داناپسپکا (Dana-puspika) کہا جاتا ہے ان سے یہ پتہ چلتا ہے کہ یہ منی ایچرز بدھ مت کے راہبوں (Monks) کی زیرنگرانی اور سرپرستی میں بنائے جاتے تھے۔ ان راہبوں کو مختلف ناموں سے یاد کیا جاتا ہے جیسا کہ ستھاویرا (Sthavira)، اپاساکا (Upasaka) اور بھکشو (Bhiksu)۔ کچھ منی ایچرا امیروں اور وڈیروں کی سرپرستی میں بنے۔ اس سرپرستی کا مقصد صرف نیکی کمانا اور بدھ مت کی ترویج اور تبلیغ تھی ان بڑے لوگوں کا خیال و یقین تھا کہ ایسا کرنے سے نہ صرف ان کی اپنی بلکہ ان کے والدین، دوستوں، استادوں اور معلموں کی بھی بھلائی ہوگی۔

ان وجوہ کے علاوہ بدھ تحریروں کو مصور کرنے کے پیچھے پراجناپرامیتا کی تبلیغ کا بھی بڑا ہاتھ تھا۔ اس کتاب میں یہ درج ہے کہ سب سے بڑا علم دینی لحاظ سے وہ ہے جس سے انسانیت کی خدمت کی جاسکے۔ اسی ہدایت کو بدھ مت کے تمام اجتماعوں، جلسوں اور جماعتوں میں پڑھا جاتا تھا۔ ان ہدایات کی قدرومنزلت اس قدر تھی کہ بدھ مت کے پیروکار پراجناپرامیتا کو چومتے اور اس کی عبادت کرتے تھے۔ اس کتاب میں یہ بھی درج ہے کہ اس کی نقول بنا کر ان کو تقسیم کرنا بھی ایک پاکیزہ عمل ہے۔ ہندوستان میں خاص طور پر بنگال میں مہایانا بدھ ازم کا آٹھویں سے بارھویں صدی تک بہت زور رہا۔ اور یہیں سے بدھ مت نیپال، تبت، میانمار (برما)، سری لنکا اور تھائی لینڈ تک جا پہنچا۔ بدھ مت کے پیروکار چین

اور جاپان میں بھی بکثرت موجود ہیں۔ مذہب کے پھیلنے کے ساتھ بدھ مت کی تحریریں، کتابیں اور مخطوطے بھی ان ملکوں میں پہنچے جس کے باعث مصوری کو شہرت حاصل ہوئی اور پالا مصوری کو پھیلنے کا موقع ملا۔

☆☆☆

منی ایچر پینٹنگز
(Miniature Paintings)

برصغیر پاک و ہند میں منی ایچر تصاویر کا بنانا دراصل یہاں کے مصوروں کا ایک خاص اسلوب تھا۔ جس کا بنیادی خیال تمثیل (Symbolisim) کے انداز میں پیش کیا جاتا تھا۔ اس تمثیلی انداز سے مصوروں نے اپنے خیالات اور جذبات کی بھرپور عکاسی کی۔ علامتی رموز، اشاروں کنایوں اور اشاروں یعنی (Symbols) سے انہوں نے اس عقیدہ کا اظہار کیا جوان کو فطرت (Nature) سے جوڑتا تھا۔ یہ اظہار انتہائی حیران کن بھی تھا اور لذت افروز بھی۔ ان مصوروں کا ذہن لائن اور رنگوں سے آگے کا تصور رکھتا تھا۔ کہتے ہیں ایسی ہی منی ایچر تصویروں کو دیکھ کر ایک دفعہ مہاتما بدھ نے کہا تھا کہ ''ماسٹر پینٹر رنگوں کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ رنگ اپنے اسلوب اور حقائق سے بڑھ کر خود کو پیش کرتے ہیں جیسے کوئی مافوق الفطرت (Metaphysical) اظہار ہو''۔

مصور کی کوشش ہوتی تھی وہ جو کچھ بھی بنا رہا ہے وہ اس شے (Object) سے بڑھ کر ہو اور اظہار کی شدت اور انواع واقسام کی بہتات کا ادراک یکجا ہو جائے۔ یا یوں کہیے کہ ناپائیدار اور تغیر آمیز چیز کو اس طرح پیش کرنا کہ وہ پائیدار اور ہمیشہ رہنے والی شے میں ڈھل جائے۔ اس کے لیے مصوروں نے دیومالائی داستانوں (Myths) کا سہارا لیا اور اسی تغیر (Transformation) نے اس فن مصوری کو ابدی جلا بخشی۔ موجودات کی اسی ہئیت میں بشری (Human) مافوق الفطرت (Supernatural) اور آسمانی (Divine) پہلوؤں کا امتزاج تھا۔ چھوٹے سے چھوٹے تصور میں بھی اردگرد پھیلی اقدار کو بطور (Symbol) استعمال کیا جاتا۔ انسانی شکل نے ایک مستقل خیال کی صورت بنالی اور بیک گراؤنڈ کے لینڈ سکیپ مصور کی اپنی ترجیحات کی غمازی کرنے لگے۔ مصور بار بار اور مڑ مڑ کر ایسے ہی مناظر کو اپناتے اور بناتے رہے۔ منظر نامے اور اجسام (Figures) اکثر حقیقی زندگی کو بطور ابتدائی نمونے (Prototype) کے طور پر استعمال کیا جاتا۔ یہ شاید اس لیے بھی ضروری تھا کہ مکمل تصویر حقیقت سے بہت دور نہ چلی جائے۔

برصغیر کی منی ایچر مصوری ایک نظر نہ آنے والے میوزک کی طرح ہے جس کا لطف آہستہ آہستہ محسوس کیا جاتا ہے۔ منی ایچر پینٹنگ کا ذکر آتا ہے تو ہمارے ذہن میں ایک ایسی تصویر ابھرتی ہے جس کا سائز چھوٹا ہو، تفاصیل (Details) کی بھرمار ہو اور انتہائی باریک برش سے تخلیق شدہ ہو۔ کھجور کے پتوں پر ملنے والی درخشانی (Illumination) پینٹنگز کو ابتداء میں ''پترالیکھانا'' کہا گیا لیکن بعدازں ایک عمومی اصطلاح ''پتہ چترا'' عام ہوگئی۔ یہ اصطلاح ہر قسم کی

تصاویروں کے لیے استعمال ہوتی ماسوائے ان تصویروں کے جو دیواروں پر بنائی جاتیں۔ ان تصویروں (یعنی منی ایچر تصاویر) میں منقش مرغول (Painted Scrolls اور Panels) بھی شامل تھے۔

آج کل کے عجائب گھروں میں منی ایچر پینٹنگ کی اس طرح نمائش کی جاتی ہے کہ بیک وقت اسے بہت سے لوگ دیکھ سکیں۔ ابتداء میں ایسا نہیں تھا۔ تمام منی ایچر تصاویر کو یکجا کر کے ایک البم بنادی جاتی یا انہیں جمع کر کے ایک بستے یا جزدان (Portfolio) کی شکل دے دی جاتی۔ اور صاحب ذوق اسے یا تو گود میں رکھ کر بغور دیکھتے یا پھر پورٹ فولیو کو میز پر رکھ کر منی ایچر تصاویر کا مشاہدہ کیا جاتا تھا۔ منی ایچر تصویروں کو کبھی بھی شیشوں کی الماریوں میں بند نہ کیا جاتا تھا لیکن یہ تب ہی ممکن تھا جب صاحب ذوق کم کم تھے۔ اب وقت بدل گیا ہے شرافت کی جگہ شرارت اور غنڈہ گردی نے لے لی ہے۔ عجائب گھروں اور لائبریریوں کی کوئی بھی چیز محفوظ نہیں۔

برصغیر میں منی ایچر مصوری کی تاریخ کافی طویل ہے یہ پالا دور سے شروع ہوتی ہے اور برطانوی راج تک چلی جاتی ہے اور اب بھی جاری و ساری ہے۔ اس طویل مدت کی تاریخ میں بہت سے نشیب و فراز آئے۔ ہر دور میں مصوروں کو طرح طرح کی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ان تمام دشواریوں کا احاطہ کرنا کٹھن بلکہ ناممکن سا کام ہے۔ تاہم ہم نے کوشش کی ہے کہ ہر دور کی تصاویر اور ان سے ملحق واقعات کی بھرپور عکاسی کی جاسکے۔ ہماری یہ کاوش ایک سٹارٹر کی حیثیت رکھتی ہے۔ جیسا کہ سٹارٹر مفصل کھانے سے پہلے لیا جاتا ہے۔ یقیناً یہ کوشش آپ کو برصغیر سے وابستہ منی ایچر مصوری کی تفصیلات جاننے کو مجبور کرے گی۔ تفتیش کا سلسلہ اس کتاب پر ختم نہیں ہونا چاہیے بلکہ اسے ایک ابتدائیہ سمجھ کر برصغیر سے باہر بھی منی ایچر مصوری کا جو کام ہوا ہے اس کا بھی احاطہ ہونا چاہیے۔ ایران، افغانستان، سنٹرل ایشین سٹیٹس اور عراق اور ترکی میں بھی اس ضمن میں بہت کام ہوا ہے اور عجائبات معرض وجود میں آئے ہیں۔ مسلمانوں نے جو کتابیں لکھیں اور جو منی ایچر ان میں شامل کئے گئے وہ اسلامی وقار کا بیش قیمت اثاثہ ہیں اور اتنا بڑا ذخیرہ ہے کہ اس کے مقابل یہ کاوش سورج کو چراغ دکھانے کے مترادف ہے۔ ہر بڑا سفر ایک ننھے قدم سے شروع ہوتا ہے۔ ہمیں اب تک یاد ہے لاہور میوزیم میں داخل ہوتے ہی سامنے شوکیسز کی دو لمبی قطاریں تھیں ان کا اوپر کا حصہ عمودی اور وسطی حصہ ذرا ترچھا تھا ان میں بہت سے منی ایچر مقید تھے۔ تعداد میں یہ ان گنت تھے اور برصغیر کے تقریباً تمام منی ایچر سکولوں کا احاطہ کرتے تھے۔ نجانے یہ عظیم ذخیرہ اب کہاں ہے۔

☆☆☆

مشرقی ہندوستان میں
قلمی نسخوں کو منور منی ایچرز سے سجانے کا رواج

اِلومینیشن (Illumination) کے لیے اردو میں کوئی مناسب لفظ نہیں ہے کچھ ماہرین منور، روشن یا چمکدار جیسے معنی بتاتے ہیں لیکن یہ تمام الفاظ الومی نیشن کی صحیح ترجمانی نہیں کرتے۔ ہم یہاں (Manuscript Illumination) کے لیے منور قلمی نسخے کی اصطلاح استعمال کریں گے۔

مشرقی ہندوستان میں بدھ راہبوں کی بہت سی خانقاہیں تھیں۔ مشرقی ہندوستان کے علاوہ نیپال اور بنگلہ دیش میں بھی یہ خانقاہیں موجود تھیں۔ ان علاقوں میں پالا کی حکومت 800 سے 1200 تک رہی۔ اس دور کے لوگ مہایانا بدھ ازم (Mahayana Buddhism) سے وابستہ تھے۔ بعد ازاں ایک تبدیلی آئی اور وجریانا بدھ ازم (Vajrayana Buddhism) کے دور کا آغاز ہوا۔ ان بدھوں کا خاصہ استغراق، سوچ وچار اور کائناتی Cosmic بدھ کی پوجا تھی۔ ان کاسمک بدھوں میں بودھی ستوا اور دوسرے ایسے آسمانی سمبل (Symbol) بھی شامل تھے۔ ان تمام عوامل کی اشکال پتھر، دھات اور لکڑی میں بنائی گئیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ دیواری مصوری نے بھی خوب زور پکڑا۔ یہ تمام تصویریں اور ان کی تفاصیل گنے چنے اصولوں کے تحت بنائی جاتیں ان اصولوں کو (Iconographic Rules) کہا جاتا ہے۔

ان اصولوں کے تحت بدھ دیوی دیوتاؤں کی ایسی تصویریں بنائی گئیں جن کا تعلق جاتکا (Jatakas) سے بہت گہرا تھا۔ یہ وطیرہ مذہبی کتابوں کا خاصہ بن گیا اور ایسی کتب جن میں کیلیگرافی اور منور منی ایچرز تھے ان کی عظمت کو تسلیم کیا گیا۔ اس عمل سے یہ قلمی نسخے سب سے زیادہ قابل تعظیم سمجھے جانے لگے۔

جب ہم پام لیف (Palm Leaf) تصویروں کا ذکر کرتے ہیں تو بلا شبہ ایک سوال ذہن میں ابھرتا ہے وہ یہ کہ (Palm) یعنی کھجور کا پتہ گو کافی لمبا لیکن بہت کم چوڑا ہوتا ہے اس پر تصویر کیسے بن سکتی ہے۔ دراصل بہت سے پتوں کو ایک دوسرے کے ساتھ سی دیا جاتا تھا اور اس طرح حاصل ہونے والے پینل (Panel) دو تختوں پر باندھ دیئے جاتے۔ یہ عمل مشکل اور بعید العقل نظر آتا ہے۔ تاہم یہی پینل پالا قلمی نسخوں کا بنیادی پہلو بن گیا۔

قلمی نسخوں میں تحریر کا مخصوص خط استعمال کیا جاتا تھا اسے کٹیلا (Kutila) خط یعنی خمیدہ یا بل کھایا ہوا خط کہتے

تھے۔ تحریر کے دوران بعض صفحوں پر کچھ جگہ خالی چھوڑ دی جاتی تھی۔ اس خالی جگہ کا عمومی سائز ساڑھے پانچ x ساڑھے سات سنٹی میٹر ہوتا تھا۔ یہ خالی جگہ مصوروں کے لیے مخصوص ہوتی تھی۔ ان پورٹ فولیوں کے (Cover) لکڑی کے بنے ہوتے تھے۔ جن پر کاسمِک بدھوں، بودھی ستواؤں اور ایسے دوسرے دیوی دیوتاؤں کی کہانیاں مصور کی جاتیں۔ بسا اوقات ان (Covers) پر استر کاری بھی کی جاتی جس میں صندل کی لکڑی کی بنی ہوئی لئی (Paste)، شنگرف (Vermin) تیل اور دودھ استعمال کیا جاتا۔

ان البموں اور پورٹ فولیو کو بنانے کا کام انتہائی مقدس سمجھا جاتا تھا۔ ان البموں اور پورٹ فولیوز کو تیار کر کے بدھ کتاب خانوں کو تحفتہً دینا ایک اہم دینی فریضہ تھا اور یہ تصور کیا جاتا تھا کہ ان البموں اور پورٹ فولیوز کو بنوانے والے کو عظیم اجر ملے گا بلکہ ساتھ ہی لکھاری یا کیلیگرافر کو ثواب ملے گا۔ لکھاری پالا زبان میں ''لیکھا کا'' (Lekhaka) کہلاتے تھے۔ بدقسمتی سے ان قلمی نسخوں پر کسی بھی مصور کا نام درج نہیں البتہ ان نسخوں کے ترقیمہ (Colophons) پر عطا کنندہ (Donor) کا نام اور تکمیل کا سال ہر جگہ درج ہے۔

اس طرح لاتعداد بدھ مت سے وابستہ قصوں کو نہ صرف لکھا گیا اور مصور کیا گیا بلکہ ان کی نقول بھی تیار کی گئیں۔ یہ سب کام خانقاہوں میں واقع دارالانشاء (Scriptorium) میں کیا جاتا۔ دارالانشاء کے علاوہ یہ مذہبی البم (یا پورٹ فولیو) پیشہ وارانہ سٹوڈیوز میں بھی تیار کی جاتیں۔ یہ سب تصنیفات خانقاہوں و تعلیمی اداروں کو عطا کر دی جاتیں۔ کچھ ایسے ادارے نالندا، کرکیہار، وکرم شیلا، ادھانتاپوری اور سری ہالم میں واقع تھے۔

تصویر سازی کے لیے جن متنوں (Texts) کا خاص طور پر استعمال کیا گیا ان میں مندرجہ ذیل متن (Text) شامل ہیں۔

1- اشتاسہاریکا پراجناپرامیکا (Ashtasahasarika Prajnaparamika) (یعنی عقل کی تکمیل و پختگی پانچ ہزار اشعار میں)

2- پنچاراکشا یا پنچاہ رکشا (Pancharaksha) (یعنی پانچ حفاظتی جادو منتر) اور

3- دھرانیسمگرہا (Dharanisamgraha) (یعنی جادو منتروں کا مجموعہ) (تصویر نمبر 11,10,9 (14,13,12

یہ سارے متن ہر دل عزیز اور مشہور تھے۔ لیکن حیرت کی بات ہے کہ ان سے وابستہ مصوروں کو نہ تو کوئی اہمیت دی گئی اور نہ ہی کہیں ان کا نام لیا گیا۔

گیارھویں صدی کی ابتدائی اور درمیانی مدت میں جو کام ہوا اس میں مصوروں نے لائن اور رنگوں کو اس طرح استعمال کیا کہ فگرز کی صورت پذیری (Plasticity) کو کافی تقویت ملی۔ لیکن بارھویں صدی کے آغاز سے ایک نئی

تکنیک نے جنم لیا۔ اس تکنیک میں عجلت سے لگے سٹروک اور ترچھے (Angular) سٹروک زیادہ نمایاں نظر آنے لگے۔ ایک اور نمایاں پہلو سٹروکس میں مضطرب (Nervous) سرگرمی (Energy) کا بھی اظہار ہے۔ یہ مضطرب سرگرمی لائنوں میں خاص طور پر واضح ہے۔

رنگوں کی تیاری کے لیے معدنیاتی اور نباتاتی وسائل کو استعمال کیا جاتا۔ ان وسائل میں گوند کا استعمال بھی تھا تا کہ رنگوں میں پائیداری کا عنصر آجائے۔ کہا جاتا ہے کہ اجنتا اور ایلورا کی غاروں میں جو تصاویر ہیں وہ بھی ایسے ہی رنگوں سے تشکیل دی گئی ہیں۔ پالا دور کی تصویروں میں جو رنگ نظر آتے ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں۔

1- سفید رنگ جو سمندری کوڑیوں کو جلانے سے حاصل کیا جاتا۔
2- زرد (Orpiment) سے حاصل ہوتا۔ یہ ایک زہریلا مادہ ہے۔
3- نیلا (Lapis Lazulai) سے حاصل ہوتا ہے۔ یہ ایک پتھر ہے۔
4- تیز سرخ رنگ، شنگرف (Vermition) یا (Cinnabar)
5- ارغوانی سرخ (Lac-dye-Crimson) سے حاصل ہوتا ہے۔
6- انڈین لال یا لال اوکر
7- سبز (Terra-verte) اور
8- سیاہ۔ کاجل یا جمع شدہ کالک اور دھوئیں سے۔

پتوں کو ایک ہی سائز کا کاٹا جاتا اور انہیں پتھر کی رگڑ سے ملائم کر دیا جاتا۔ اس پر فائنل سکیچ بنایا جاتا۔ فائنل سکیچ کو ریکھا کرما (Rekha-karma) کہا جاتا۔ یہ سکیچ زردی مائل گیروی (Red Ochre) رنگ سے سفید سطح (White Priming) پر بنایا جاتا۔ اس سکیچ کو مختلف رنگوں سے بھر دیا جاتا۔ یہ کام ورنا کرما (Varnakarma) کہلاتا تھا۔ بھرے ہوئے رنگوں پر مزید رنگوں کے شفاف (Transparent) کوٹ کر دیئے جاتے۔ اس کا مقصد اجسام میں حجم اور گولائی پیدا کرنا تھا۔ اس عمل کو ورتنا کرما (Vertanakarma) کہا جاتا تھا۔ اس کے بعد ایک انتہائی باریک برش سے تصویر میں تفصیلات (Details) بھری جاتیں۔ لکڑی کے بنے خول (Cover) پر رال (Resinous) وارنش (Varnish) ایک کوٹ بھی کر دیا جاتا تا کہ اس کے رنگوں کی مدت کو تحفظ حاصل ہو۔

ہندو مورخوں کا دعویٰ ہے کہ جب اس علاقے میں ترک حملہ آور آئے یا محمد غوری کا دور آیا یا بختیار خلجی کا دور آیا تو انہوں نے بدھ خانقاہوں کی لائبریریوں کو بہت نقصان پہنچایا۔ کیونکہ سب بت شکن (Iconoclast) تھے اور حیاتیاتی تصویر کشی کے خلاف تھے۔ یہ تصویر شکنی کا سلسلہ 1192 سے شروع ہوا تو دور تک چلا گیا۔ نتیجۃً بدھ راہب اور بدھ مصور وہاں سے بھاگ نکلے اور ہمالیہ اور نیپال کی طرف چلے گئے تا کہ انہیں تحفظ، روزگار اور خوشگوار حالات مل سکیں۔

☆☆☆

غربی ہندوستان میں
قلمی نسخوں کو منور منی ایچرز سے سجانے کا رواج

غربی ہندوستان میں قلمی نسخوں کو منور منی ایچر سے سجانے کی تحریک گجرات کاٹھیاواڑ اور راجستھان میں پھیلی۔ یہ گیارھویں صدی میں ہلکے پھلکے انداز سے شروع ہوئی اور سولہویں صدی تک دور دور تک پھیل گئی۔ اسی پھیلاؤ کے نتیجہ میں راجستھا ن سکول آف منی ایچر پینٹنگ کا آغاز ہوا۔ اسی سکول نے ہندوستان میں منی ایچر پینٹنگ اور (Illumination) کو نہ صرف جلا بخشی بلکہ ایک خاص طرز کی طرح بھی ڈالی۔ اس دور کی ابتدائی ظہور پذیری مانڈو (Mandu) گوالیار (Gwaliar) دہلی (Delhi) اور جونپور (Jaunpur) میں ہوئی۔ اس طرح ان مراکز کی حیثیت وقت کے ساتھ ساتھ بہت اہمیت حاصل کرگئی۔

مقدس کتاب کی تعظیم جنانا پوجا (Jananapuja) یا شاستر ا پوجا (Sastrapuja) جین مت کے لوگوں کی ایک بہت قدیم روایت تھی۔ اس روایت کی بنیاد آٹھویں صدی عیسوی میں ان راہبوں نے رکھی جنہیں بھتاراکس (Bhattaraks) کہا جاتا ہے۔ ان راہبوں نے عظیم جذبے کے تحت قلمی نسخے تیار کروائے۔ یہ قلمی نسخے صرف مذہبی نوعیت کے ہی نہیں تھے بلکہ ان میں قواعد زبان، علم انشاء، خط و کتابت اور فلکیات جیسے مضامین بھی شامل تھے۔ یہی نہیں بلکہ ان راہبوں نے مالدار لوگوں، تاجروں اور ایسے بااثر لوگوں پر بھی زور دیا کہ وہ قلمی نسخے تیار کروا کر بھنڈاروں (Libraries) کو تحفۃً دیں۔ اس عمل کو شاستر ادانا (Sastradana) کہا جاتا اور یہ عمل بذات خود ایک مذہبی فریضہ سمجھا جاتا۔ یہ سلسلہ کچھ ایسا چلا کہ پٹن، کیمبے، جیسلمیر اور آبو میں قلمی نسخوں کے بڑے بڑے ذخیرے قائم ہو گئے۔ ان ذخیروں میں پام لیف (Palm-leaf)، کاغذ اور سکرول (Scrolls) سب شامل تھے۔ ان ذخیروں کو جمع کرنے کے حوالے سے دو سولانکی بادشاہوں کے نام خاص طور پر لیے جاتے ہیں۔ ایک سدھارتا جیے سمہا (Sidhartajiye Simha (1093-1143) اور دوسرے کمار پال (Kumarpala) (1143-1173)۔ ان دونوں کی وابستگی گجرات کاٹھیاواڑ سے تھی۔ ان دونوں بادشاہوں نے سینکڑوں خطاطوں اور مصوروں کی خدمات حاصل کیں اور ان کی پذیرائی کی۔

جین مت کی مذہبی و شرعی قانونی تحریروں کو غیر مذہبی، غیر شرعی اور غیر قانونی کے ہم پلہ بنایا گیا۔ یا یوں کہیے کہ مذہبی اور غیر مذہبی ادب کو یکساں اہمیت دی گئی۔ غیر مذہبی تحریروں میں مناجات، مقبولِ عام روایات اور قصے، حیوانوں اور

جانوروں اور پرندوں پر مبنی کہانیاں اور سوانح عمریاں شامل تھیں۔ سوانح عمریاں عام طور پر مقبولِ عام اساتذہ کے بارے میں تھیں جنہیں تیرتھنکارا (Tirthakara) کہا جاتا تھا۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ کتھانکاس (Kathanakas) یعنی مختصر مختصر کہانیاں بھی وضع کی گئیں۔

کلپاسوترا (Kalpasutra) یعنی احکام، فرمان اور ضابطوں کی کتاب تھی جس کے دو اہم حصے تھے۔ دونوں مذہبی اساتذہ اور ان ہستیوں پر مبنی تھے جنہوں نے جین مت کی بنیاد رکھی تھی۔ اس مذہبی کتاب کی بہت اہمیت تھی اور زیادہ تر تصویر کشی کے لئے اسی کتاب کے اقتباسات کا استعمال کیا گیا۔ ایسے اقتباسات کو سوتمبرا (Svetambara) کہا جاتا تھا۔ جو دوسری تحریریں یا کتب جو تصویر کشی کے لیے استعمال کی گئیں' ان میں کلاکچریا کتھا (Kalakacharyakatha)، آدی پرانا (Adi Purana) ، مہاپرانا (Mahaparana) اور یشودھرا چریتا (Yashodhara Charita) شامل ہیں۔ (تصویر نمبر 24,23,22,21,20,19,18,17,16,15)

جین مت کی گیارھویں اور بارھویں صدی کی ابتدائی تحریریں بڑی حد تک مشرقی ہندوستان میں تیار کردہ نمونوں سے ملتی جلتی ہیں۔ یہ دستاویزات مع اپنے منی ایچروں کے' ڈھیلے ڈھالے پام لیوز (Palm Leaves) جو ایک دوسرے کے ساتھ سلے ہوئے تھے اور لکڑی کے فریموں میں مقید ہوتے تھے' پر مبنی تھیں۔ لکڑی کی فریموں کو پاٹل (Patil) کہا جاتا تھا۔ اکثر ان مخطوطات اور فریموں کو کپڑے کے غلافوں میں بھی محفوظ کیا جاتا۔ عجب بات یہ ہے کہ تحریروں اور تصویروں کا آپس میں کوئی ربط نہیں ہوتا تھا۔ تصاویر (منی ایچر) صرف ابتدائی صفحات اور آخری صفحات پر یا ان کے درمیان ہوتیں۔ تا کہ فلسفیانہ، مخفی اور دینی دقیق مسائل کو تقویت دی جا سکے۔

ان مخطوطات میں روایات، کہانیوں اور شبیہوں پر زور دیا جاتا اور پھر چڑھتی بیلوں کے ڈیزائنوں سے مزین کیا جاتا۔ کورز (Covers) یا پاٹلز (Patils) میں سٹائل کی آزادی خاص طور پر نظر آتی ہے۔

چودھویں صدی میں کاغذ کی تیاری نے پام لیف کی جگہ لے لی اور کاغذ کے آتے ہی منی ایچرز میں استعمال ہونے والے رنگوں میں بھی نمایاں تبدیلی آئی اور نیلا لاجوردی رنگ (Ultramarine) ، ارغوانی یا قرمزی یا گہرا سرخ (Crimson) سنہرے (Gold) اور نقرئی (Silver) خاص طور پر نمایاں نظر آنے لگے۔ یاد رہے کہ لاجوردی رنگ (Lapis-Lazulai) سے حاصل کیا جاتا تھا۔ کاغذ اور یہ رنگ جین مت کی تصویروں کے علاوہ غیر مذہبی تصاویر میں بھی خوب استعمال ہوئے۔ یہ سلسلہ چودھویں اور پندرھویں صدی میں زور شور سے جاری رہا۔ کاغذ کے نمونے سائز کے لحاظ سے پام لیف نمونوں سے ملتے جلتے تھے۔ سائز میں کاغذ کے نمونے ذرا بڑے تھے۔ لکڑی کے بنے Cover اب پہلے کی طرح نہیں سجائے جاتے اور پام لیفز (Palm-Leaves) کو باندھنے کے لیے جو رسی استعمال ہوتی تھی اسے بھی رد کر دیا گیا۔ پام لیف میں سوراخ ہوتے تھے لیکن کاغذ پر انہیں پینٹ کیا جاتا اور ان کے گرد ارغوانی اور سنہرے رنگ کے

دائرے بنادیئے جاتے۔ خطاطی کا کام سیاہی سے لیا جاتا۔

تیرھویں صدی میں گجرات (ہندوستان) میں اسلام متعارف ہوا۔ اس سے جین مت سے متعلقہ نواب اور امراء کافی متاثر ہوئے۔ اب انہوں نے اپنی دولت کو صرف مذہبی نسخوں کی تشہیر پر صرف کرنا شروع کردیا۔ مقصد یہ تھا اسلام کا مقابلہ جین مت کی کتب واشاعت سے کیا جاسکے۔ مسلمانوں میں بے شمار ایسے دولت مند تھے جن کے پاس اسلامی کتب کا بہت بڑا خزانہ تھا۔ یہ کتب اور مخطوطے طرح طرح کی تصاویر اور منی ایچرز سے مزین تھے۔ جین مصوروں کو ان خاکوں سے نئی نئی طرح واسلوب سیکھنے کا موقع ملا۔ اس سے جین مت کی تصاویر میں ایک نیا رنگ اور ایک نیا اہتمام اور برتاؤ Treatment نظر آنے لگا۔

1330 اور 1350 کے درمیان جین مت سے متعلقہ تصویروں میں ایک نیا اسلوب نظر آنے لگا۔ اور پندرھویں صدی کے وسط میں ایک اور نیا سٹائل اُبھرا۔ لیکن پندرھویں صدی کے وسط میں گجرات اور راجستھان کے مصوروں کا کام ایک لکیر کے فقیر کی طرح ہوگیا۔ اس امر کو (Stereotype) کہا جاسکتا ہے اور گولڈ لیف، لاجوردی اور قرمزی (گہرا سرخ) رنگ زیادہ استعمال ہونے لگے۔ مصوروں نے تصویر میں مختلف احاطوں کو پر کرنے کا ایک نیا طریقہ نکالا اور خالی جگہ پُر کر کے اس کے گرد گرد سیاہ لائنیں لگادی جاتیں۔ اور پھر اس کے باہر باہر یا گرداگرد دوسرے رنگ لگائے جاتے۔ اس دور کی منی ایچرز کو تونگر (Opulent) آرٹ کہا جاسکتا ہے۔ اس دور میں ڈرائینگ کمزور ہوگئی اور اس میں پہلی جیسی درستگی نہ رہی۔

تصویروں کے حاشیوں کو انسانی وجانوروں کی اشکال سے بھر دیا جاتا جبکہ خطاطی (Calligraphy) سنہرے رنگ سے کی جاتی۔ کبھی کبھی اس میں نقرئی اور لال رنگ بھی استعمال کیا جاتا۔ خطاطی کے لیے نیلے رنگ کا استعمال کم کم کیا جاتا۔ مصور مخطوطات جو دہلی، گوالیار، مانڈو اور جونپور میں مکمل کی گئیں ان میں لائن کا استعمال کم اور رنگوں کا استعمال زیادہ تھا۔

مصور کا نام کبھی بھی سرورق یا ذیلی سرورق یا پس تحریر پر درج نہیں ہوتا تھا۔ یہ سلسلہ تقریباً تمام مخطوطات سے واضح ہوجاتا ہے۔ ان مخطوطات کا مصنف ہی تصویروں کا خیال وضع کرتا اور اس بات کی بھی نشان دہی کرتا کہ منی ایچر کہاں ہونا چاہیے اور منی ایچر کا کیا مضمون ہوگا۔ اس سلسلے کو الیکھیا ستھانا (Alekhya Sthana) کہا جاتا تھا۔ مخطوطات میں جو جگہ خالی چھوڑ دی جاتی وہاں مصنف مختصر سی تعریف (Caption) لکھ دیتا اور ساتھ ہی ساتھ ایک چھوٹا سا سکیچ (Thumb Nail) بنادیتا تاکہ مصور کے خیال کو واضح کیا جاسکے۔

ابتدائی مخطوطات میں جو مورتیوں سے وابستہ (Iconic) اور اشارتی اور علاماتی (Symbolic) پہلو تھے وہ آہستہ آہستہ واضح اور صاف طور پر نمودار ہونے لگے۔ پام لیف (Palm Leaf) کی جگہ کاغذ کے استعمال نے مصور کو ایک بڑا فریم یا (Format) عطا کیا جس سے مصور کو کھل کر کھیلنے کا موقع ملا۔ اب خاص اسلوب اور خاص طرز کی اشیاء کو فلیٹ یک رنگ (Monochrome) بیک گراؤنڈ کے آگے بنایا جانے لگا۔ فلیٹ بیک گراؤنڈ کے لیے عمومی طور پر گرم

سرخ اور تیز نیلے رنگ کا استعمال کیا جانے لگا۔

علامتی تصویروں (Pictograms) میں جنہیں ہم (Ornamental Pictogram) یا زیبائشی اور آرائشی علامتی تصویریں بھی کہہ سکتے ہیں ان میں درخت، دریا، پہاڑ اور بادلوں پر خاص توجہ دی جاتی۔ اس کے علاوہ بزرگان کے قصوں یعنی (Legends) کی تصویر کشی پر بھی خاص توجہ دی جاتی۔ جیومیٹرک طرز کی سکیمیں ان بدھ سکیموں سے بالکل مختلف تھیں جن میں حسی صورت پذیری (Sensuous Plasticity) خاص طور پام لیف تصاویر میں بہت واضح تھیں۔

چہرے عمومی طور پر سائیڈ سے (Profile) یا 3/4 (Three-quarter Profile) بنائے جاتے۔ ناک لمبے ہوتے اور آنکھیں بڑی نوکدار ہوتیں جو رخسار تک چلی جاتیں۔ ایک اندازے کے تحت یہ اثر غالباً ایلورا (Ellora) کی غاروں کی وال پینٹنگز سے لیا گیا تھا۔

جو مخطوطات اب تک منظر عام پر آئے ہیں ان میں ہزاروں کی تعداد جین مخطوطات کی ہے۔ اس کے برعکس جن مخطوطات کی وابستگی جین مذہب سے نہیں ہے' ان کی تعداد بہت کم ہے۔ ایک سکرول (Scroll) جسے واسنتا ولا سا (Vasantavilasa) (یعنی موسم بہار کے مشاغل) کہتے ہیں وہ 1451 کا ہے۔ اس کے علاوہ دور حاضر کی بھی بہت سی نقول بالا گوپالا ستوتی (Balagopala Satuti) کی ہیں۔ اس میں گوپال کے بچپن کے دور اور گائیوں کے غول (Child Cowherd) کا تذکرہ ہے۔ یہ سب کے سب گجرات سکول کے شاہکار ہیں۔ ان کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ علامتی تصاویر یعنی Pictograms میں درختوں، پہاڑوں، گل سوسن (یا گل نرگس) سے مزین تالابوں اور آسمانی مناظر Skyline پر خاص توجہ دی گئی ہے۔ اسی خصوصی توجہ کی وجہ غالباً یہ بھی ہے کہ اب مصور خود کو اور اپنے کام کو سابقہ ادوار سے کم سے کم وابستہ کرنا چاہتے تھے۔

☆☆☆

مغلیہ دور سے پہلے کے رجحانات

برصغیر میں اسلام کے آنے سے برصغیر کے منی ایچر کے سکول کافی عرصے تک ایک ہیجانی دور سے گزرے۔ یہ سلسلہ سلاطین کے دور میں خاص طور پر نمایاں رہا۔ اس کی وجہ صاف ظاہر تھی کہ ایک طرف سے مذہب سے لگاؤ گہرا تھا تو دوسری جانب تصویر سازی پر آرا بکھری بکھری تھی۔ پھر آہستہ آہستہ لوکل روایات اور اسلامی ترجیحات کا ایک ملا جلا رجحان نظر آنے لگا۔ یہ نیا رجحان نہ صرف مصوری میں بلکہ دوسرے آرٹس میں بھی حتیٰ کہ موسیقی میں بھی نمودار ہونے لگا۔

گو مخطوطات میں تصویر کشی اور مخطوطات کی آرائش الگ الگ نظریات کے ساتھ چل رہیں تھی تاہم وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مصوروں نے نئے اسلوب کو جنم دیا اور اسلامی اور غیر اسلامی اندازوں نے ایک دوسرے کو جگہ دینے کی ابتداء کی اور اس برداشت، تحمل اور رواداری نے ایک نئے انداز کو جنم دیا جس کی کھل کر وضاحت ابوالفتح جلال الدین محمد اکبر (پیدائش 15 اکتوبر 1542۔ وفات 27 اکتوبر 1605) کے دربار سے ہوئی۔

مملوک دور (یعنی خاندان غلاماں) کے کچھ مصور مخطوطات ملے تو ہیں لیکن ان کی تاریخوں کے بارے میں حتمی طور پر کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ مملوک سلاطین کا دور 1192 سے 1298 تک رہا۔ 1290 میں خلجی دور کی ابتداء ہو چکی تھی تاہم وہ 1298 میں کلی طور پر ہندوستان پر قابض ہوئے۔ ان کا دور 1290 سے 1320 تک رہا۔ 1320 میں تغلق خاندان برسر اقتدار آیا اور ان کی حکومت 1414 تک رہی۔ سید دور کی ابتداء 1414 میں ہوئی لیکن وہ 1451 تک ہی اپنی قوت برقرار رکھ سکے۔ اس کے بعد لودھی خاندان کی ابتداء ہوئی جو بابر (مغلیہ دور) کی آمد 1526 تک برقرار رہی۔ ان ادوار کے جو مخطوطات منظر عام پر آئے ان میں مملوک اور فیروز شاہ تغلق سے متعلقہ مخطوطات کو قابل ذکر سمجھا جاتا ہے۔ اس کا تذکرہ فیروز شاہ تغلق (1388-1351) کے ایک تاریخ نویس مسعود باک (یا بک) نے بھی کیا ہے۔

تغلق خاندان کا اختتامی دور ہیجانی اور افراتفری کا دور تھا۔ اس افراتفری میں گجرات (کاٹھیاواڑ)، مالوہ، اور جونپور کی الگ الگ ریاستیں قائم ہو گئیں۔ ان ریاستوں نے ایرانی مصوروں کی بہت حوصلہ افزائی کی۔ اور بخارا اور شیراز سٹائل کے مخطوطات کو ان ریاستوں کے درباروں اور شاہی لائبریریوں تک رسائی ملی۔ ان میں مصور (Illustrated) اور غیر مصور دونوں قسم کے مخطوطات شامل تھے۔ اس لحاظ سے لودھیوں (1526-1451) کے دور میں ایک ثقافتی انقلاب نظر آتا ہے۔ گو لودھی فرمانرواؤں نے سرکاری طور پر مصوری پر زور نہ دیا تاہم ان کے دور میں بہت سی کتب کی نہ صرف نقول تیار ہوئیں بلکہ انہیں مصور بھی کیا گیا۔ ان میں اسلامی اور ہندو دونوں موضوعات (Themes)

شامل ہیں۔ اسلامی موضوعات میں غنائی' منظوم اور بربطی جھلک زیادہ ہے جبکہ ہندووانہ موضوعات میں طاقت اور حسن کی تشریح پر زیادہ زور ہے۔

اس دور میں مذہبی رجحانات پر خاص توجہ نے ثقافتی، ادبی اور جمالیاتی اسلوب کو اجاگر کیا۔ دیسی و مقامی (Vernacular) زبانوں نے کلاسیکی رجحانات کی طرف بھی قدم بڑھائے اور سنسکرت لٹریچر کی طرف بھی خاص توجہ دی جانے لگی۔ اودھی (Avadhi) اور وراجا بھاشا (Vrajabhasa) ہندی زبان کے دو اہم حلقے مانے جاتے ہیں۔ ان دونوں پر بھی تشریح کے لئے زور دیا گیا۔ یہاں اس دور کے مسلم صوفی شعراء نے بھی اپنا رول خوب ادا کیا۔ ان شعراء نے عربی اور فارسی کے باریک ترین ادبی مذہبی امور کو خوب اجاگر کیا۔ ان صوفیانہ رجحانات کو جب دیسی و مقامی ادب کے ساتھ جوڑا گیا تو مصوروں میں ایک نئی ترنگ پیدا ہوئی۔ سنسکرتی مضامین کے ساتھ مقامی ادب کے گٹھ جوڑ سے مصوروں کو بھی نئے نئے موضوعات ملے۔ ان موضوعات میں سب سے اہم موضوع عشق اور محبت کا تھا جس کا رخ انسان اور آسمان (Divine) دونوں طرف تھا۔ ان دو موضوعات کو دیسی و مقامی روایات اور حکایات میں سمو دیا گیا۔ اشاری یا علامتی کمی بیشی اور گردان جو مغلیہ دور سے پہلے نمایاں تھی ان کی علیحدہ علیحدہ گروپوں میں بانٹ کر تعریف کی جاسکتی ہے۔ جین موضوعات غیر جین موضوعات کے ساتھ جڑنے لگے۔ ان میں اودھی (Avadhi) ادب کا ذکر خاص طور پر ہوتا ہے۔ کچھ ایسے اشارے بھی ملتے ہیں کہ دیسی ادب اور اودھی زبان کے ساتھ اسلامی تاریخ کے واقعات کو جوڑ دیا گیا ہے۔ اس ضمن میں لور چندا (Laur Chanda) نام کی دو سیریز Series خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

خیال کیا جاتا ہے کہ یہ دونوں سیریز 1450 اور 1470 کے درمیان دہلی اور جونپور کے علاقے سے ہیں۔ ایک نظم تو ایک صوفی اور خدا کے درمیان جو رشتہ ہے اس کی تشریح کرتی ہے۔ اس مخطوطے کا (Format) یعنی شکل عمودی (Vertical) ہے۔ تمام اجسام کی نشاندہی مضبوط اور تیزی سے بنائی گئی لائنوں سے کی گئی ہے۔ رنگوں میں (Ultramarine)، (Vermilion)، (Yellow Ochre) اور سفید کا استعمال زیادہ نظر آتا ہے۔ سیاہ مضبوط اور موٹی آؤٹ لائن کی وجہ سے یہ سب رنگ زیادہ واضح اور نکھرے نکھرے نظر آتے ہیں۔

ایک دوسرے گروپ کی مخطوطات 1490 اور 1510 کے درمیان وسطی بھارت کے شہر مانڈو (Mandu) میں وضع کی گئیں۔ ان کتابوں میں نعمت نامہ، مفتاح الفضلاء اور شیخ سعدی کی بوستان شامل ہیں۔ یہ تمام تصنیفات غیاث الدین خلجی جس نے 1469 سے 1500 تک حکومت کی' نے مالوہ میں بھی مکمل کروائی تھیں۔ ان تصنیفات کا آخری حصہ غیاث الدین خلجی کے بیٹے نصیر الدین خلجی نے مکمل کروایا۔ نصیر الدین خلجی نے 1500 سے 1511 تک حکومت کی۔

اس دور میں بنی تصاویر کی خصوصیات یہ تھیں کہ ان کے بادل دائرے دار چینی طرز کے تھے۔ گولائی دار پہاڑیاں اور انتہائی خوبصورت تالاب جن میں کنول کے پھول نمایاں تھے۔ اور طرح طرح کے پرندے بیک گراؤنڈ میں نظر آتے

تھے۔ ساتھ ہی فرماں روا کی طرح طرح کی مصروفیات بھی نظر آتی ہیں۔ تمام تصاویر میں ایک ہی شخص نظر آتا۔ اس کے علاوہ بڑی بڑی آنکھوں والی حرم سرا کی لڑکیاں ایرانی طرز کے لباسوں میں ملبوس نظر آتی ہیں۔ ان لڑکیوں کے سروں پر پگڑیاں بھی ہوتیں اور عمدہ ڈیزائن کے گھگھرے پہنے ہوتے۔ ان کے دوپٹے یا چادریں شفاف (Transparent) ہوتیں۔ ان تصاویر کو دیکھ کر احساس ہوتا ہے کہ انہیں کسی ایرانی مصور نے ہندوستانی شاگرد کے ساتھ مل کر بنایا ہو۔ ان تخلیقات میں ہرات سکول کے اثرات بھی نمایاں ہیں۔ لوراچندا کی ایک جڑواں تصویر ہے۔ اسے اسلامی دربار کی بہترین تصویر مانا جاتا ہے۔ اس میں شیراز سکول کی جھلک نظر آتی ہے تاہم اسے نقل قرار نہیں دیا جاسکتا۔

ہمیں بہت سی تصویریں ایسی بھی ملی ہیں جو سنسکرت کے دیندارانہ ادب پر مبنی ہیں۔ ان میں اودھی رومانس اور راگ مالا جیسے موضوعات نمایاں ہیں۔ ان دونوں قسم کی تصویروں کو 'چوراپنچاشکا' (Chaurapanchashika) کہتے ہیں۔ ان تصویروں کے قوت آفریں برش کے کام اور طاقتور تمثیلی خیالات (Symbolism) نے ایک فیشن کا روپ دھار لیا جس کی عکاسی ہمیں سولھویں صدی میں بننے والی تصویروں میں بار بار نظر آئی۔ یہ نظریہ دہلی اور جونپور میں خاص طور پر دیکھنے کو ملتا ہے لیکن بعد ازاں یہ رواج راجستھان، مالوہ اور پنجاب کی پہاڑیوں تک پھیل گیا۔ اس دور کا ایک خاص مخطوطہ 'ارنیاکا پروا' (Aranyaka Parva) ہے۔ اسے ہم جنگل بک (Jungle Book) بھی کہہ سکتے ہیں اور یہ مہابھارت کے تیسرے حصے سے ماخوذ ہے۔ اسے 1516 میں آگرہ کے شہر میں مکمل کیا گیا۔ اس وقت آگرہ کچھاؤا کہلاتا تھا۔ یہ سکندر لودھی کا دور تھا۔

لیکن بعد کا ایک اور نمونہ 'دیوی مہاتمیا' ہے۔ اس میں ایک دیوی (goddess) کی عظمت کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ تصویر 1574 میں جیا سنگا دیوانگر کے شہر میں مکمل ہوئی۔ جیا سنگا دیوانگر وہی شہر ہے جسے اب کانگڑہ کہا جاتا ہے۔ اس تصویر کے خدوخال سے کچھ اہم پہلو منظر عام پر آئے۔ اس تصویر میں ہر چیز کو مکمل تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ یہ تصویر ان تصویروں کے بہت قریب ہے جو اکبر کے دربار میں تجربے کے طور پر بنائی جا رہی تھیں۔ اس تصویر میں لائن کی یکساں فولاد جیسی مضبوطی نظر آتی ہے وہ واضح اور درجہ اتم تک عکاسی کی مظہر ہیں۔ انسانی جسم اور لینڈ سکیپ میں البتہ تناسب کا خیال یکسر نظر انداز کیا گیا ہے۔ بہتر وضاحت کی خاطر تصویروں کو پورے پورے صفحے پر بنایا گیا ہے۔ ہر تصویر کہانی کے ایک مخصوص حصے کی ترجمانی کرتی ہے۔

عمارتوں کی تخلیق عجیب طریقے سے کی گئی ہے۔ ایسے معلوم ہوتا ہے جیسے عمارتوں کو الگ سے بنایا گیا ہو اور پھر ان کے کٹ آؤٹ بنا کر انہیں تصویروں میں چسپاں کر دیا گیا ہے۔ رنگوں کے خصوصی استعمال کے لیے رنگوں کی قوت اظہار (Dynamics) پر خاص توجہ دی گئی اور اکثر اوقات سرخ بیک گراؤنڈ کو استعمال کیا گیا۔ اس سے افسانوی بیانات، حکایات اور روایات (یعنی Narratives) کو اجاگر کرنے کا موقع ملا۔ بل کھاتی بیلوں (Creepers) اور لہراتے درختوں نے

بہار کے لامتناہی موسم کا سماں پیدا کیا۔

خواتین کی تصویروں میں جوانی، ہیجان انگیزی اور لہراتی لکیروں نے اہم رول اختیار کیا۔ خواتین کے دھڑوں (Torsos) کو خاص طور اجاگر کیا گیا۔ خواتین یا لڑکیوں کو انتہائی تنگ لباس میں ملبوس بنایا گیا۔ اس میں بلاؤزوں (Blouses) پر خاص توجہ دی گئی۔ نچلے حصے کے ملبوسات اپنے ڈیزائنوں کی نسبت سے منفرد نظر آتے ہیں۔ اوڑھنیاں چمکدار۔ شوخ رنگوں سے مزین اور باریک (Transparent) تھیں۔

مرد اکثر دھوتیاں پہنے یا بڑی بڑی چادروں میں ملبوس نظر آتے ہیں۔ ایک اور خاص لباس چمکدار جامہ بھی نظر آتا ہے۔ یہ دھوتی کی جگہ استعمال ہوتا اور کمر کے گرد ایک پٹکا کس کر بندھا ہوتا۔ کچھ مردوں پر افغانی طرز کی کلے دار پگڑی بھی نظر آتی ہے۔ چہرے تمام کے تمام سائیڈ سے ہیں یعنی پروفائل (Profile) بنائے گئے ہیں۔ جسمانی حرکت کو دکھانے کے لیے جسم کے مختلف اعضاء کے استعمال اور ہاتھوں کے مختلف انداز سے استفادہ کیا گیا ہے۔

اس گروپ یا سکول کی ایک اور کتاب بھگوت پرانا (Bhagvata Puana) یا پورن بھگت ہے اس کی خوبی یہ ہے کہ اس میں پرانے اور نئے واقعات کو مصور کیا گیا ہے اور دونوں ادوار کی تصویروں کو ساتھ ساتھ ایک صفحے پہ لگایا گیا ہے۔ ایسی ترتیب پہلے کسی مخطوطے میں نظر نہیں آتی۔ ایک اور سلسلہ وار مصور کہانی مریگاوت (Marigavat) ہے۔ یہ عشق و محبت کی عجیب و غریب داستان ہے۔ اس میں جادوئی، خیالی اور مافوق الفطرت کرداروں اور واقعات کی بھرمار ہے۔ اس کے باوجود کہانیوں کا بنیادی خیال روزمرہ زندگی کے رواجات (Folklore) سے مشابہت رکھتا ہے۔

جے دیوا (Jayadeva) کی تخلیق گیتا گوندا (Gita Govinda) جسے ''گائیوں کے ریوڑ کے خدا کا ترانہ'' یا نغمہ کہا جاتا ہے بارہویں صدی میں منظرعام پر آئی۔ اس کی تصاویر بندرابن کے منظر نامے سے مزین ہیں جن میں کنول کے پھولوں والے تالاب، خوبصورت پھول و پتے' دل آویز پرندے بالخصوص مور اور کیلے کے درخت خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ تمام کا تمام منظر نامہ دریائے جمنا کے کناروں سے وابستہ ہے۔

☆☆☆

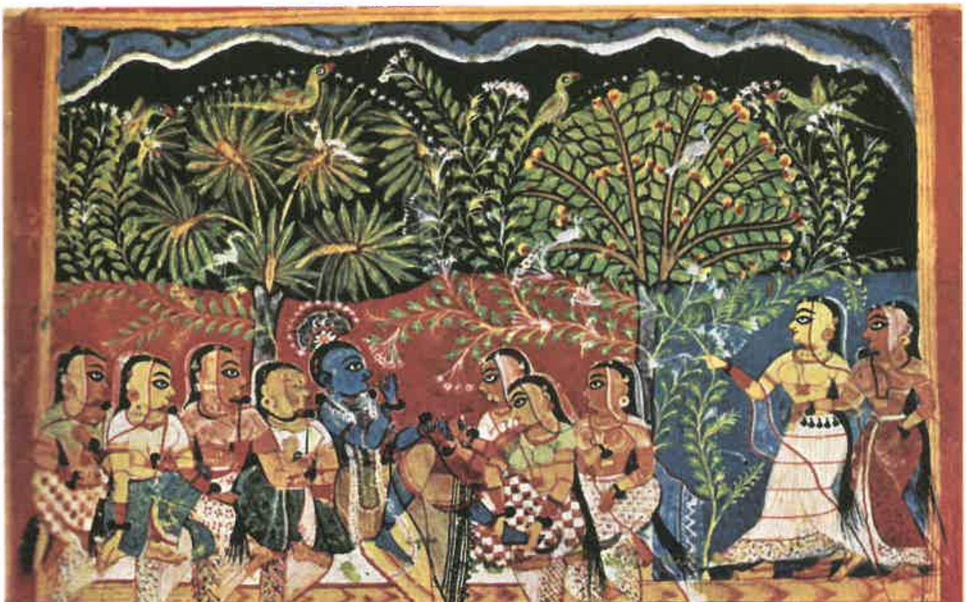
تصویر نمبر 01 پالا پینٹنگ

تصویر نمبر 02
پالا سکول گیارھویں صدی

تصویر نمبر 03 پام لیف پینٹنگ۔ اڑیسہ

تصویر نمبر 04 پالا پینٹنگ

تصویر نمبر 05 گیتا گوندا پام لیف پر



تصویر نمبر 06 تارا پاترا چترا پام لیف پر

تصویر نمبر07 پالا پینٹنگ ۔موضوع نامعلوم

تصویر نمبر08 پالا پینٹنگ ۔ موضوع نامعلوم

تصویر نمبر09   دھرانیسمگرہا۔ پام لیف پر

تصویر نمبر10   کالاچریا کتھا ۔ پام لیف پر

تصویرنمبر11 اشتاشہاریکاپراجناپرامیکا

تصویرنمبر12 پنچاراکشا

تصویر نمبر 13   اشتا سہا ساریکا

تصویر نمبر 14   پنچا راکشا

تصویرنمبر15 کلپاسوترا

تصویرنمبر16 کلپاسوترا

تصویر نمبر17 کلپاسوترا

تصویر نمبر18 آدی پرانا

تصویرنمبر19 اشتاسہاساریکاپراجناپراماریکا

تصویرنمبر20 اشتاسہاساریکاپراجناپراماریکا

تصویرنمبر21 کلاکچریا کتھا

تصویرنمبر22 اشتاسہاساریکاپراجناپراماریکا

تصویرنمبر23 اشتاسہاساریکاپراجناپراماریکا

منی ایچر پینٹنگز مغلیہ دور میں

مغلیہ منی ایچر پینٹنگ کا دور ابتداء سے آخر تک تقریباً تین سو سال پر محیط ہے۔ اس دور میں نہ صرف مصوری کو بھرپور طریقے سے ترقی دی گئی بلکہ ثقافتی لحاظ سے بھی ہندوستان کا سنہرا دور مانا گیا ہے۔ آرٹ مغل فرمانرواؤں کی کمزوری اور محبت تھی اور ہر بادشاہ نے فن مصوری بالخصوص منی ایچر پینٹنگ کی خاص طور پر سرپرستی کی۔ اس دور کی مسحور کن اور خوبصورت رنگوں سے مزین تصویریں مغلیہ دور کے خزانوں کا ایک اہم حصہ ہیں۔ یہ تصویریں ہمیں مغلیہ دور میں تیار کردہ عام کتابوں، سوانحی تحریروں، سفرناموں ورسائل میں بھی ملتی ہیں۔

اٹھارویں صدی میں جب مغلیہ دور زوال پذیر ہوا، یہ بیش بہا خزانے اِدھر اُدھر بکھر گئے۔ اس سے پہلے یہ سب خزینے شاہی کتاب خانوں کی زینت تھے تو سینکڑوں نہیں بلکہ ہزاروں طلباء وسکالر استفادہ کر رہے تھے۔ انیسویں صدی میں ان قیمتی تصاویر و مصور مخطوطات کا بُرا دور شروع ہوا۔ اور یہ تصاویر بکھر کر ذاتی ذخیروں اور عجائب گھروں میں چلی گئیں جہاں ان کی مزید لوٹ مار بھی ہوئی۔ جعل سازوں نے ان کی نقول تیار کر کے دولت میں ہاتھ رنگے۔ یہ عجوبات نہ صرف برصغیر میں بکھرے بلکہ یہاں سے نکل کر یورپی عجائب خانوں تک جا پہنچے۔

سب سے پہلا مغل فرمانروا بابر اچھے کلچر کا دلدادہ تھا۔ وہ ثقافتی ترقی کا ہمنوا تھا۔ 1526 میں اس نے آخری لودھی بادشاہ ابراہیم لودھی کو پانی پت میں شکست دے کر مغلیہ خاندان کی بنیاد رکھی۔ بابر کا تعلق تیمور اور چنگیز خان جیسے خاندانوں سے تھا۔ ہندوستان آکر اُسے بیحد مایوسی ہوئی۔ اس نے اپنی یاداشتوں (Memoirs) میں لکھا ہے کہ ''ہندوستان میں گرد اور گائے بھینسوں کے گوبر کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں ہے''۔ وہ ان حالات کو کس طرح تبدیل کرنا چاہتا تھا۔ اس کا ذکر اس نے اپنی سوانح عمری واقعات بابری میں کیا ہے۔ یہ سوانح عمری ترک چغتائی زبان میں تحریر شدہ ہے۔ اس سے ہمیں پتہ چلتا ہے کہ بابر کو خوبصورت درختوں، پودوں اور پرندوں اور جانوروں سے کس قدر دلچسپی اور محبت تھی۔ اسی محبت اور لگاؤ کا اظہار کرتے ہوئے وہ ''واقعات بابری'' میں لکھتا ہے۔

> ''جب ہم آب ایستادہ سے دو میل دور تھے تو ہم نے دیکھا کہ افق پر رنگ کبھی صبح کے سورج کی لالی کی طرح لال ہو جاتا ہے اور کبھی یکدم سفید۔ یہ بدلتے رنگ پھر پانی میں غرق ہو جاتے۔ جب ہم جھیل (آب ایستادہ) کے قریب پہنچے تو پتہ چلا یہ دس ہزار نہیں بلکہ بیس ہزار کے قریب

راج ہنسوں کا غول تھا۔ جب وہ اپنے پر پھڑ پھڑاتے تو کبھی سرخ رنگ
نظر آتا اور کبھی سفید۔''

آب ایستادہ (کھڑا پانی) ایک جھیل کا نام ہے۔ اسے ''آب ایستادہ غزنی'' بھی کہتے ہیں۔ کیونکہ یہ افغانستان کے شہر غزنی کے قریب میں واقع ہے۔ شہر غزنی سے 30 کلومیٹر دور جنوب مشرق میں واقع یہ جھیل کبھی اپنی خوبصورتی میں لاجواب تھی اور یہاں آبی پرندے ہر طرف سے آ کر پڑاؤ ڈالتے تھے۔ یہ جھیل 25 کلومیٹر طویل اور 10 کلومیٹر چوڑی ہے۔

مورخین اور نقاد اس نکتے پر متفق ہیں کہ مغل منی ایچرز میں زبردست ڈیٹیل اور زندگی سے بھرپور لمحوں کی ترجمانی اور قدرتی مناظر کی تفصیل دراصل بابر کا جنون تھا جو آنے والے مغل بادشاہوں کی رگوں میں دوڑتا رہا۔ بابر کی یادداشتوں (Memoirs) میں بہت سے ایرانی مصوروں کا ذکر بھی ہے۔ استاد کمال الدین، بہزاد اور شاہ مظفر کے نام قابل ذکر ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ بابر نے خواجہ عبداللہ مروارید اور قلی محمد شیخی جیسے موسیقاروں کے فن کو بھی سراہا ہے۔ بہزاد کے بارے میں بابر نے لکھا ہے۔ (تصویر نمبر 28,27,26,25)

''ان مصوروں میں سے ایک بہزاد تھا۔ اس کا کام بے حد نفیس، پر ذائقہ
اور حسین ہے۔ لیکن وہ بنا ڈاڑھی والے چہرے ٹھیک سے نہیں بنا پاتا تھا۔
شاہ مظفر کا کام بھی حسین ہے وہ پورٹریٹ بے حد خوبصورت بناتا تھا۔ لیکن
جب وہ اپنے کام کے عروج کی جانب گامزن تھا اس کا انتقال ہو گیا۔''

بابر کے بیٹے نصیر الدین ہمایوں کا دور حکومت دو حصوں پر مبنی تھا۔ پہلا دور 1530 سے 1540 تک کا تھا جب کہ دوسرا دور 1555 سے 1556 تک رہا۔ ہمایوں کو فلسفے، جوتش، ستارہ شناسی، شاعری اور موسیقی سے بے حد دلچسپی تھی۔ 1540 میں شیر شاہ سوری سے شکست کھانے کے بعد اور چار سال تک سندھ میں صحرانوردی کے بعد اس نے ایران کے صفوی بادشاہ شاہ طہماسپ کے دربار میں پناہ لی۔ یہ دربار ایران کے شہر تبریز میں واقع تھا۔

یہاں ہمایوں کو ایرانی ادب اور وہاں کی منی ایچر مصوری اور کیلیگرافی کو بہت قریب سے دیکھنے اور مطالعہ کرنے کا موقع ملا۔ لیکن اس کی دلچسپی آرٹس میں بالخصوص تصویر کشی میں بہت کم ہو چکی تھی۔ اس کی ایک وجہ غالباً اس کی دن بدن گرتی ہوئی قوت بینائی تھی۔ شاہ طہماسپ کے دربار اور اس کے مصوروں، خطاطوں، شاعروں فلاسفروں اور ایرانی روایات نے ہمایوں پہ گہرا نقش چھوڑا۔ اور جب وہ کابل آیا (1555-1545) تو اسی قسم کے فنکار اور مفکر اس کے ہمراہ تھے۔ یہ تمام کے تمام لوگ صفوی تھے۔ پھر ہمایوں کی دعوت پر ہی دو مشہور زمانہ مصور تبریز کے میر سید علی اور

شیراز کے خواجہ عبدالصمد کابل پہنچے۔ یہ نومبر 1549 کی بات ہے۔ 1555 تک دونوں مصور خطاطی کے بیش قیمت نسخے تیار کرنے میں مصروف رہے۔ ہمایوں عبدالصمد کے کام سے بے حد متاثر تھا۔ اسی ضمن میں ہمایوں نے اسے ''شیریں قلم'' کا لقب عطا کیا۔ اکبر کے دور میں جو قلمی نسخے لکھے گئے ان میں درج ایک نوٹ سے ہمیں پتہ چلتا ہے کہ عبدالصمد اور میر سید علی نے ہمایوں کو مصوری اور خطاطی کی ابتدائی تعلیم سے روشناس کرایا۔ اس دور کے روزناموں سے معلوم ہوتا ہے کہ جب ہمایوں کابل چھوڑ کر دہلی آیا تو اس کے ہمراہ مندرجہ بالا دو مصوروں کے علاوہ دوست محمد، مولانا یوسف اور مولانا درویش بھی تھے۔ یہ تینوں بھی بہترین مصور اور خطاط تھے۔ شاہ طہماسپ کا ایک اور قابل ذکر مصور میر منصور بھی ہمایوں کے دربار پہنچ گیا۔ میر مصور میر سید علی کا باپ تھا اور ہمایوں نے اسے دہلی بلانے کے لیے شاہ طہماسپ کو خصوصی درخواست کی تھی۔ اس مصور کے بدلے میں ہمایوں نے شاہ طہماسپ کو ایک ہزار طومان دیئے۔ ہمایوں کو دہلی آئے ایک سال ہی گزرا تھا کہ وہ ایک دن اپنی لائبریری کی سیڑھیوں سے گر کر اپنے مالک حقیقی سے جاملا۔ شاہی دربار کے امراء اور وزراء نے باہمی اتفاق رائے سے ہمایوں کے بارہ سالہ بیٹے جلال الدین محمد اکبر کو ہندوستان کا بادشاہ تسلیم کرلیا۔

اکبر چھوٹی عمر میں ہی ایک زیرک انسان تھا۔ اتنی بڑی سلطنت کو چلانا آسان کام نہ تھا۔ لہٰذا سب سے پہلے اس نے سب علاقوں کو سیاسی اور عسکری طور پر مجتمع کیا اور ایک نئے حکمرانی کے سسٹم کی بنیاد رکھی۔ اس نے اپنے گرد نہایت جہاندیدہ وزراء اور امراء جمع کیے اور یہی لوگ اس کی کامیابی کا ذریعہ بنے۔ ان میں سے نو (9) کا خاص طور پر ذکر آتا ہے جنہیں اکبر کے نورتنوں کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

یہ ریکارڈ کا حصہ ہے کہ اکبر نے بچپن سے ہی کیلیگرافی میں بے حد دلچسپی لی اور اسی جذبے کے تحت اس نے ایام بچپن میں عبدالصمد اور میر سید علی دونوں سے اس فن میں تربیت لی۔ پھر جب بڑے ہو کر اس نے اپنے نئے دارالحکومت فتح پور سیکری کو تعمیر کیا تو وہاں اس نے کیلیگرافی، مصوری اور شاعری میں دلچسپی لیتے ہوئے ان فنون کی خوب سرپرستی کی۔

کہتے ہیں اکبر اوائل عمری سے ہی ایک مرض میں مبتلا تھا جسے ڈسلیکسیا (Dyslexia) کہا جاتا ہے (اسی مرض کے لیے اردو میں کوئی ایک لفظ نہیں) اس مرض کا مریض الفاظ کو نہ تو صحیح طور پر پڑھ سکتا ہے اور نہ ہی انہیں صحیح طور پر (Pronounce) بول سکتا ہے۔ لیکن اس کمزوری کے علاوہ اس کی یاداشت بلا کی تھی۔ وہ جو پڑھتا، جو سنتا اور جو لکھتا وہ اس کے ذہن میں محفوظ ہو جاتا۔ قصہ خوانوں سے وہ باقاعدہ واقعات سنتا۔ بلکہ کتاب کا وہ ورق بھی اسے یاد رہتا جہاں قصہ خواں قصے کو روکتا۔ ان قصوں کے ساتھ جو تصویریں ہوتیں، ان کو وہ خاص طور پر سراہتا اور اسی جذبے نے اس میں منی ایچر پینٹنگز میں دلچسپی پیدا کی اور پھر اس نے ایسی مصوری کی بے حد نگہداشت کی۔

اکبر کے اپنے تاریخ دان ابوالفضل نے ''آئین اکبری'' نے لکھا:

> ''شہنشاہ معظم کو اپنی آغاز جوانی سے ہی فن مصوری سے گہری دلچسپی ہے اور اس فن کو بھرپور سرپرستی فراہم کر رہے ہیں۔ تمام مصوروں کا کام ہر ہفتہ بادشاہ سلامت کے سامنے پیش کیا جاتا ہے مصوری کے ان شاہکاروں کو دیکھنے اور پرکھنے کے بعد بادشاہ سلامت مصوروں کو ماہانہ تنخواہوں کا اعلان کرتے ہیں۔ مصوروں کو اپنے فن کی ترقی کے لیے جو بھی سامان درکار رہتا ہے وہ فوری طور پر مہیا کیا جاتا ہے۔ تصویروں کی قیمتوں کا تعین بھی بادشاہ سلامت خود کرتے ہیں۔''

اکبر مذہبی اور ثقافتی وجوہات کی ترکیب اور آمیزش (Synthesis) میں بے حد یقین رکھتا تھا۔ وہ آفاقیت اور ہمہ گیری کا قائل تھا۔ راسخ الاعتقادی اور تقلید پسندی اسے بالکل پسند نہ تھی۔ لہٰذا وہ فن مصوری کو ایک بالکل مختلف زاویہ سے دیکھتا تھا۔ وہ فن مصوری کو جہالت کے خلاف جہاد سمجھتا تھا۔ آئین اکبری میں درج ہے کہ ایک دفعہ اس نے اپنے امراء کی ایک بیٹھک میں کہا:

> ''مجھے ایسے لوگوں سے نفرت ہے جو مصوری کے خلاف ہیں اور اس فن سے نفرت کرتے ہیں۔ میرے خیال میں مصور خدا کو پہچاننے میں مدد دیتا ہے۔ مصور جب کسی حیات کی تخلیق کرتا ہے تو اس کا ایک ایک عضو بناتے ہوئے وہ اس امر کا اعتراف کرتا ہے کہ سب کچھ بنانے کے باوجود وہ اس میں روح نہیں پھونک سکتا وہ اس میں زندگی نہیں ڈال سکتا۔ چنانچہ مصور خدا کے بارے میں سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ جو واحد زندگی بخشنے والا ہے۔ فن مصوری اس طرح علم میں اضافے کا ایک ذریعہ ہے۔''

فطرت میں نظر آنے والے مناظر مغل پینٹنگز میں بدرجہ اتم نظر آتے ہیں اور یہی مناظر مغل مصوری کا بہترین نمونہ ہیں۔ یہی وہ امر ہے جو مغلیہ دور سے پہلے کی مصوری میں نظر نہیں آتا۔ مغل مصوروں کی انتہائی گہری تفصیل میں جانے کی کاوش نے انقلابی حالات پیدا کیے۔ مغل مصوروں کے بنائے گئے گہرے چہروں میں زوردار جذبات مغل مصوری کا ایک خاصہ بن گیا۔ اسی خوبی کو مغل مصوری کا اصل موقف کہا جا سکتا ہے۔ آزاد اور خودمختار قسم کی کمپوزیشنز جو مختلف البموں کے لئے بنائی گئیں ان میں درباریوں اور نوابوں کے پورٹریٹ خاص طور پر جاذب نظر اور اثر انگیز ہیں۔ مغل پورٹریٹ کی یہی وہ خصوصیات ہیں جو اس بات کی جستجو پیدا کرتی ہیں اور ان چہروں کی وساطت سے ان درباریوں اور نوابوں کے کرداروں کا تجزیہ کرنے پر اکساتی ہیں۔ مغل مصوری کے اس پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے ابوالفضل نے

آئین اکبری میں ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے:

> ''اعلی حضرت (اکبر) خود اپنی تصویر بنوانے کے لئے بیٹھے اور ساتھ ہی ساتھ انہوں نے یہ حکم بھی صادر فرمایا کہ ان کے دربار کے تمام بلند مرتبہ اشخاص کی بھی شبیہہ بنائی جائیں۔ اس طرح ایک البم معرض وجود میں آیا۔ ایسے بلند مرتبہ اشخاص جو گزر گئے اس البم نے ان کو دوبارہ زندہ کردیا اور جو زندہ تھے ان کو ایک لامتناہی زندگی ملی۔''

اکبر کے دور میں جو مصوری کا سب سے بڑا پراجیکٹ شروع کیا گیا وہ حمزہ نامہ کو مصور کرنا تھا۔ حضرت حمزہ جناب حضرت محمدؐ کے چچا تھے اور ''داستان امیر حمزہ'' ان کی سوانح حیات پر مبنی ہے۔ اکبر کے دور میں اس پراجیکٹ کا آغاز 1564 میں ہوا اور 1579 میں پایہ تکمیل تک پہنچا۔ یہ تمام کا تمام کام میر سید علی اور عبدالصمد کی زیر نگرانی تھا۔ اس کی 1400 تصویریں جو 54x69 سنٹی میٹر سائز کی تھیں ان کو 14 جلدوں میں منقسم کیا گیا تھا۔ لہٰذا ہر جلد میں 100 تصاویر تھیں۔ ہر تصویر کے پیچھے اگلی تصویر کی تفصیل درج تھی۔

حمزہ نامہ کو مصور کرنے کے کام میں 100 سے زیادہ مصوروں نے حصہ لیا۔ ان مصوروں کی اکثریت مغل دور سے قبل کے مصوروں پر مبنی تھی۔ ان سب کو تبریز کے اساتذہ نے تربیت دی۔ اس کتاب کو ایک عظیم معجزہ اور عظیم کام مانا جاتا ہے۔ حمزہ نامہ اکبر کی تاریخ میں ایک محاورہ (Idioms) کی حیثیت رکھتا ہے۔

کوئی بھی ارتقائی مفروضہ جس پر مغل منی ایچر کی بنیاد رکھی جاسکے وہ قدیم منی ایچر کے فن سے ایران کے ابتدائی منی ایچر پینٹنگ تک اور وہاں سے مغل منی ایچر تک صحیح نہیں ہوگا۔ معلوم ایسے ہوتا ہے جیسے مختلف انواع کے مصور اکٹھے کام کررہے تھے۔ پھر ایران کی نغمگی سے بھرپور نتھری نتھری مصفا تصویر کشی اور علامتی قبل از مغل روایات، راجستھان اور دکن کی روایات سب نے تھوڑا تھوڑا حصہ ڈالا۔ یقینی آؤٹ لائن، ہیروں جیسی رنگت اور بدلتی ہوئی (Tones) ایرانی مصوری سے اخذ کی گئیں۔ درختوں کو آگے پیچھے ترتیب دے کر گہرائی (Depth) وضع کی گئی۔ اس تکنیک میں برش ورک نظر آتا ہے۔

اشاروں کنایوں سے باتیں کرنے والوں کے چہروں پر اظہار حیرانگی بھی ہے۔ پانی کے تالابوں میں گرداب اور جھاگ اور اچھلتی مچھلیوں، مگرمچھ، کچھوے اور تخیلاتی بحری دیومالائی حیات بھی خوب ہیں۔ حمزہ نامہ کی سیریز میں یہ انداز مصوری خاص طور پر قابل ذکر ہے اور مصوروں کی قوت تخیل کی غمازی کرتا ہے۔ ان تصویروں میں شوخ ورملین (Warm Vermilion)، پیلا، گہرا سبز اور چاکلیٹی رنگ خاص طور پر نمایاں ہیں۔

مصورانہ تکنیک کی افزائش، تبدیلی و ترقی اور مصور کرنے کے بہت سے موضوعات اکبری دور کی مصوری کا خاصہ

بن گئے۔ 1580 کی دہائی کے دوران جو تصاویر بنائی گئیں ان پر اکبر کے تصویر خانے کے ریکارڈ کیپر کے تبصرے اور تشریحات بھی درج ہیں۔ ان تبصروں اور وضاحتوں میں یہ بھی درج ہے کہ ''طرح اندازی'' یعنی سکیچنگ کس نے کی۔ رنگ آمیزی یعنی کلرنگ کس نے کی اور چہرہ نمائی یعنی چہرے کس نے بنائے۔ ہر بنائی گئی تصویر کی ایسی تشریحات اکبری دور کا معمول رہا۔ البتہ جو تصاویر خواجہ عبدالصمد اور کاشوداس نے وضع کیں ان پر ایسی وضاحتیں درج نہیں۔ امکان یہی ہے کہ وہ ہر تصویر کا ہر کام خود ہی کرتے تھے۔

بہت سے مصوروں کے ایک ہی تصویر پر کام کرنے کی روایت ایران سے وابستہ ہے۔ اور صفوی دور میں اس طرح بہت کام ہوا۔ اجتماعی تصویر سازی سے کام میں ایک تو تصویروں کی کوالٹی بہتر ہوئی دوسرے تصویریں جلد مکمل ہونے لگیں۔ اجتماعی عمل میں ایک تصویر پر دو یا تین مصور کام کرتے۔ سب سے پہلے استاد تخیل سے تصویر کا سکیچ تیار کرتا۔ کمپوزیشن کے ابتدائی خاکے کو 'طرح' کہا جاتا۔ اس کے بعد کام زیر تربیت مصور 'خورد' کے سپرد کر دیا جاتا۔ یہ لوگ تصویر میں رنگ بھرتے۔ اس عمل کو 'رنگ آمیزی' کہا جاتا تھا۔ ایک تیسرا مصور اس وقت عمل میں شامل ہوتا جب خصوصی چہرے بنانے مطلوب ہوتے۔ اس عمل کا نام 'چہرہ نمائی' تھا۔ چہرہ نمائی کو 'چہرہ کشائی' بھی کہا جاتا تھا۔ فائنل Touches کے لیے بعض اوقات مزید استادوں سے مدد لی جاتی۔

اجتماعی تصویرکشی کی کمزوریاں جلد منظر عام پر آنے لگیں اور یہ محسوس ہونے لگا کہ اجتماعی کاوش سے تیار ہونے والی تصویروں میں پختگی کا فقدان تھا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ نئے مصور بار بار پرانے اندازوں سے اثر لیتے اور تنوع نہ پیدا کر پاتے۔ یہ کمی لینڈ سکیپ، عمارات اور جانوروں کی پینٹنگز میں خاص طور پر محسوس کی گئیں۔ غالباً اسی وجہ سے سترھویں صدی میں اجتماعی تصویر سازی کا رجحان زوال پذیر ہوا اور واحد مصور کی بنائی گئی تصویروں کا پھر عروج کی جانب سفر شروع ہوا۔

ابتدائی ڈرائنگز، خاکے، چربے، نقشے تمام کے تمام مصوری کی ورکشاپ میں محفوظ کر دیئے جاتے تا کہ ضرورت پڑنے پر انہیں دوبارہ، سہ بارہ استعمال کیا جا سکے۔ ان میں بیرون ملک سے منگوائے گئے نمونے بھی موجود تھے۔ یہ نمونے ایران اور یورپی ممالک سے تھے۔ 1580 اور 1605 کے مابین بہت سے عیسائی مشنریز (Jesuit Missionaries) نے فتح پور سیکری کے کئی دورے کیے۔ ان دوروں میں یہ مشن اکبر کے لئے بہت سے تحائف بھی لائے۔ 1580 ہی میں اکبر کو (Biblia Regia) کی آٹھ میں سے سات جلدیں تحفتاً پیش کی گئیں۔ اس ضخیم کتاب کو (Royal Polyglot Bible) بھی کہا جاتا ہے۔ اس کتاب کا پبلشر کرسٹوفر پلانٹن تھا۔ اس نسبت سے بائبل کی اس اشاعت کو پلانٹیانا (Plantiana) بھی کہتے ہیں۔ یہ کتاب 1568 اور 1572 کے درمیان اینٹورپ (Antwerp) سے طبع ہوئی تھی۔ اور اسے سپین کے شہزادہ فلپ ثانی کے احکامات کے بعد کتابی شکل دی گئی تھی۔ اکبر نے اس کتاب میں جو فطرت کی Realistic قسم کی عکاسی کی گئی تھی اس کو بے حد سراہا۔ اکبر کے ان جذبات کا آئین اکبری

میں بھی ذکر ہے۔

بائبل کے سرورق جو فلیمش (Flemish) مصوروں نے تیار کئے تھے ان سے بھی مغل مصوروں نے استفادہ کیا۔ یہ سرورق Engravings کے پرنٹ تھے اور جن مصوروں نے ان کو تخلیق کیا ان میں

پیٹر وین ڈر ہیڈن Pieter vander Heyden

پیٹر ہوئس Pieter Huys

جیرارڈ وین کیمپن Gerard van Kampen

اور ویرکس Wierix برادران شامل تھے۔ ہینس سیبالڈ بیہم Hans Sebald Beham (1500-1550) اور بارٹل بیہم (Bartel Beham) دو جرمن انگریور تھے اور نیورمبرگ (Nuremberg) میں کام کرتے تھے۔ ان کا بنایا ہوا ایک کیلنڈر بھی مغل دربار تک پہنچا۔ اس نے بھی مغل مصوروں پر گہرے نقوش چھوڑے۔ اس کے بعد یورپی پرنٹس کا ایک اور دور آیا جب یورپین پرنٹس اکبر کو پیش کئے گئے۔ یہ پرنٹ اینٹورپ (Antwerp) کے گلڈ نے تیار کئے تھے۔ ان پرنٹس سے بساون، مسکین اور کیشو داس نے خوب فیضان (Inspiration) حاصل کیا۔ سولھویں صدی میں اینٹورپ (Antwerp) کتابوں کی اشاعت کا ایک اہم مرکز تھا۔ اسی مرکز کی وساطت سے البرٹ ڈیورر (Albrecht Durer) (1471-1528) کی انگریونگز بھی مغل دربار پہنچیں۔ یہاں سے ایک لامتناعی سلسلہ شروع ہوا اور یورپی پینٹنگز، انگریونگز، منقش پردے، منقش میز پوش اور دوسری آرائشی اشیاء مغلیہ دربار میں آنے لگیں۔ ان تمام اشیاء نے مغل خاص طور پر اکبری منی ایچر پینٹنگز پر گہرے نقوش چھوڑے۔

ابوالفضل نے آئین اکبری میں صرف گیارہ مصوروں کا ذکر کیا ہے۔ اور صرف چار مصوروں کے کام کا تذکرہ ذرا تفصیل سے کیا ہے۔ ان یادداشتوں میں خصوصی باب بنام 'آئین تصویر خانہ' بھی ہے۔ اسی باب میں ابوالفضل درج کرتا ہے کہ سینکڑوں مصور اپنے فن کی وجہ سے مشہور ہو گئے اور جو اس فن کی معراج تک پہنچے یا قریب قریب رہے ان کی بھی کثیر تعداد ہے۔ یہ امر قابل ذکر ہے کہ گو ہندو اور مسلمان دونوں ہی کام میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش کرتے رہے مسلمان مصوروں کا کام ہر لحاظ سے بہتر تھا۔ ابوالفضل نے چار مصوروں یعنی میر سید علی تبریزی' خواجہ عبدالصمد (شیریں قلم)، دسونتھ اور بساون کا خاص طور پر ذکر کیا ہے۔ ان کا مختصر سا تعارف اس طرح ہے:

1- میر سید علی تبریزی:

میر سید علی تبریزی نے مصوری کا فن اپنے باپ سے سیکھا۔ اس کا کام اس قدر ماہرانہ اور پرکشش تھا کہ یقینی امر لگتا تھا کہ وہ ایک شاہی مصور بن جائے گا اور ایسا ہی ہوا۔ مصوری کے فن میں میر سید علی نے لوہا منوایا اور شاہی دربار میں اسے بے حد کامیابی ملی۔

2- خواجہ عبدالصمد شیریں قلم:

خواجہ عبدالصمد کا تعلق شیخ سعدی کے شہر شیراز سے تھا۔ گواس نے فن مصوری میں مہارت ایران ہی میں حاصل کر لی تھی تاہم اکبر کی سرپرستی نے اس کے فن کو چار چاند لگا دیئے۔ اس کے فن کا کمال یہ بھی تھا کہ جن نوجوان مصوروں نے اس کی شاگردی کی وہ بھی اپنے اپنے فن میں لاثانی ہو گئے۔

3- دسونتھ:

دسونتھ ایک خاکروب کا بیٹا تھا لیکن اسے مصوری سے بے حد لگاؤ تھا۔ وہ اکثر فارغ اوقات میں دیواروں پر تصویریں بنا بنا کر اپنے شوق کی تسکین کرتا رہتا۔ ایک دن اکبر بادشاہ کی نظر اس پر پڑی اور بادشاہ اس کی فنی مہارت اور لگن سے بے حد متاثر ہوا۔ بادشاہ نے اسے دربار میں بلایا اور خواجہ عبدالصمد کے سپرد کر دیا۔ عبدالصمد کے شاگردی میں اس کے فن کی مخفی صلاحیتیں کھل کر سامنے آئیں۔ اب وہ ایک مکمل اور ماہر مصور تھا اور بہت سے ابھرتے فنکار اس سے تربیت حاصل کرنے لگ گئے۔ بدقسمتی سے وہ ذہنی توازن کھو بیٹھا اور نتیجتاً ایک دن اس نے خودکشی کر لی (1584)۔ اس کے فن پارے جگہ جگہ موجود ہیں۔

4- بساون:

بساون پس منظر اور لینڈ سکیپ بنانے کا ماہر تھا۔ ساتھ ہی ساتھ اسے چہروں کے نقش ابھارنے کی بھی صلاحیت تھی۔ رنگوں کے انتخاب اور رنگوں کو ملانے کا فن بھی خوب جانتا تھا۔ کچھ ماہرین کا خیال ہے کہ بساون دسونتھ سے کہیں بہتر مصور تھا۔

اس دور میں جن دیگر مصوروں نے شہرت پائی اور فن مصوری کے بہترین نمونے تیار کئے ان کے نام درج ذیل ہیں۔

کیسو، لال، مکند، مشکین یا مسکین، فرخ قلمق، مادھو، جگن، مہیش، کھیم کرن، تارا، سانولا، ہربنس، بھیم گجراتی، نندگوالیاری، ابراہیم لاہوری اور حیدر کشمیری۔ مصوروں کے علاوہ اکبر کے مصوری کے ورکشاپ میں بے شمار نقاش، طلاکار (Gilder) جدول کش (Line-drawer) اور ورق شمار، وصلی گر یا وصلی ساز بھی موجود تھے۔

اکبر کے دربار میں جو وزراء اور امراء تھے ان میں بھی کئی ایسے تھے جو فن مصوری کو نہ جانتے ہوئے بھی اس فن سے بے حد دلچسپی رکھتے تھے۔ جیسا کہ عبدالرحیم خان خاناں اور میرزا عزیز کوکا۔ عبدالرحیم خان خاناں اپنے بلند رتبے پہ ہونے کے باوجود ایک درویش منش آدمی تھا اور اس کا شمار اکبر کے نو (9) رتنوں میں ہوتا ہے۔ اس شخص کی فراخدلی کے چرچے دور دور تک تھے۔ میرزا عبدالعزیز کوکا (کوکا: منہ بولا بھائی) شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ تاریخ کا ماہر تھا۔ وہ ایک اچھا کیلیگرافر بھی تھا اور فنِ خطِ نستعلیق میں مہارت رکھتا تھا۔ خط نستعلیق اس نے محمد باقر سے سیکھا اور محمد باقر سے ہی تربیت لی۔

اس دور میں کئی مصور ایسے بھی تھے جو مغل دربار سے وابستہ تو نہ تھے تاہم وہ اپنے اپنے کاموں میں مشغول تھے۔ ایسے مصوروں کو نیم شاہی (Sub-imperial) مصور تصور کیا جاتا تھا۔ ان کی رہنمائی کے لیے اکبر ان مصوروں کو گاہے بگاہے شاہی مصوروں کے تیار کردہ نسخے دے دیتا تاکہ وہ ان نسخوں سے رہنمائی حاصل کرسکیں۔ ان میں تصاویر کے علاوہ قلمی نسخے (Manuscripts) بھی شامل ہوتے۔

اکبر کے دربار میں بڑے عہدوں پر فائز ہندو وزراء اور امراء بھی تھے۔ مان سنگھ اکبر کی بیوی جودھابائی کا بھائی تھا۔ یہ شخص اکبر کی شخصیت پر کافی حاوی تھا۔ اغلباً اسی کی فرمائش پر ہی اکبر نے حمزہ نامہ اور طوطی نامہ جیسی تصنیفات کے بعد ہندو دیومالائی کہانیوں پر مبنی قصص پر توجہ دینی شروع کی۔

اس ضمن میں سب سے پہلے مہابھارتہ اور رامائن یا رامائنہ کے تراجم تیار کروائے گئے پھر ان تراجم کو مصور کرنے کے لیے دربار میں موجود ہندو مصوروں کی خدمات لی گئیں۔ مہابھارتہ کے ترجمے کو رزم نامہ کا نام دیا گیا۔ یہ کام 1582 سے 1586 کے درمیان مکمل ہوا۔ اس کے بعد 'ہری ونشا پرانا' یا 'ہری ونش پورن' کی باری آئی اور اسے فارسی میں مترجم کیا گیا۔ یہ کتاب یادیوا (Yadeva) اور کرشنا کے کارناموں پر مشتمل تھی۔ یوگی واشتھا کا ترجمہ 1598 میں مکمل ہوا۔ یہ ایک ماہر یوگی واشتھا کی تخلیق تھی جس میں یوگا (Yoga) کرنے کے طریقے بتائے گئے تھے۔ اس ہندوانہ تصانیف کے دور کے بعد اکبر تاریخ کی طرف آیا اور اس نے تاریخ خاندان تیموریہ، تاریخ الفی، شاہنامہ اور درب نامہ مکمل کروائیں۔ بابر نامہ کا بھی فارسی ترجمہ تیار کیا گیا۔ ان تمام کتب میں جتنے بھی منی ایچر شامل ہیں وہ حقیقت پسندی یعنی Realism تکنیک کی نشاندہی کرتے ہیں اور ساتھ ہی ان میں انتہائی تفصیل سے بھرپور ڈیٹیل Detail بھی ہے۔ اس تمام عہد آفرین کاوش کی معراج اکبر نامہ میں ظہور پذیر ہوئی۔ اکبر نامہ کو ابوالفضل نے قلم کیا اور اس کی تصاویر 1588 اور 1590 کے درمیان وضع کی گئیں۔ اس کتاب کے مصوروں نے لینڈ سکیپ میں واقع اونچ نیچ، نشیب و فراز کو نہایت خوبصورتی سے وضع کیا اور ہر شے کی چھوٹی سے چھوٹی تفصیل Detail بھی بے حد مہارت سے بنائی۔

اکبر نے اپنی تفریح اور لطف اندوزی کے لیے بھی کچھ کتابیں مصور کروائیں۔ ان میں گلستان سعدی، خمسہ نظامی، جامی کی بہارستان، دیوان حافظ اور دیوان انوری شامل تھیں۔

میر سید علی کا دور بطور ایک مصور دو حصوں پر مبنی تھا۔ میر سید علی (سن پیدائش 1513) کا پہلا دور شاہ طہماسپ کے دربار اور اس کی دوسری وابستگی مغل دربار سے تھی اور اس نے ہمایوں اور اکبر کے لیے خدمات انجام دیں۔ دوسرے دور میں حمزہ نامہ کا پراجیکٹ میر سید علی کی سرپرستی میں شروع ہوا اور 1572 تک جاری رہا۔ اپنے فن سے لگن اور جذبے کے ساتھ میر سید علی 1530 تک ایک منجھا ہوا فنکار بن چکا تھا۔ ابتداء میں اس نے سلطان محمد کے اسسٹنٹ کے طور پر بھی شاہنامہ کے لیے کام کیا۔ یہ شاہنامہ شاہ طہماسپ کے لیے تیار کیا گیا تھا۔ اس شاہنامہ کی کمپوزیشنز نہایت احتیاط سے

وضع کی گئیں۔تفاصیل جاذب نظر بنائی گئیں۔ ان تفاصیل میں کپڑوں اور ملبوسات کا ٹیکسچر، اشیاء زیبائش اور حیات جامد (Still Life) شامل تھیں۔ ان اشیاء کی انتہائی خوبصورت اور جاذب نظر بنانے کی وجہ مصور کے نزدیک یہ تھی کہ ''دنیا آخرت کی دنیا کا ایک آئینہ ہے''۔(تصویر نمبر 33,32,31,30,29)

باریک بینی سے مطالعہ کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ مغل منی ایچر ابتدائی دور میں مکمل طور پر ایرانی منی ایچرز کے زیر اثر تھا۔عبدالصمد نے 1572 میں مغل سکول کا چارج سنبھالا۔ اسے ہم مغل سکول کا سب سے پہلا مدار المہام، منتظم، ناظم یا ڈائریکٹر بھی کہہ سکتے ہیں۔ دسونتھ اور بساون اس کے سب سے پہلے شاگرد تھے۔ کافی عرصہ تک عبدالصمد اپنے فن میں ایرانی روایات کو بھر پور طریقے سے نبھاتا رہا اور مغلیہ رہن سہن، رسم ورواج اور ماحول اور لینڈ سکیپ سے بے اثر رہا۔ یہاں عبدالصمد کی ایک دستخط شدہ تصویر 'خسرو پادشاہ شکار کرتے ہوئے' کا ذکر بھی ضروری ہے۔ اس میں گہری یعنی (Darker) ٹونز کا استعمال اور سرمئی رنگوں کا استعمال زیادہ نظر آتا ہے۔ اس تصویر میں مختلف سمتوں میں اچھلتے اور بھاگتے ہرن کمپوزیشن میں حرکت کے ساتھ نغمگی پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔

بساون کے کام میں پینٹنگ کا تاثر کم اور خط دار (Linear) کام زیادہ نظر آتا ہے۔ وہ تقریباً چالیس سال تک مغل سکول سے منسلک رہا۔ اس کا کام لگ بھگ 1580 کی دہائی کے وسط میں پختگی کو پہنچا۔

1615 تک وہ پورے زور شور سے اپنے فن میں مصروف رہا۔ اس وقت اس کی تقرری ماسٹر ڈیزائنر کے طور پر کر دی گئی۔ یہ تبدیلی اس وقت عمل میں آئی جب عبدالصمد کو دیوان (Fianance Minister) مقرر کیا گیا۔ اس تقرری کے باعث عبدالصمد 1588 میں ملتان آ گیا۔ دسونتھ کے پرتخیل اور مضمون خیز سٹائل کے برعکس بساون کا کام عقلی اور استدلالی تھا۔ یا یوں کہیے کہ دسونتھ کا کام (Imaginative Expressions) رکھتا تھا جب کہ بساون کا فن (Rational) تھا۔ بساون نے کبھی ایک کلرسٹ کے طور پر کام نہیں کیا تھا۔ وہ زیادہ تر پورٹریٹس پر توجہ دیتا رہا۔ اس کی تصویروں میں جو گہرائی (Depth) اور اشکال میں گولائی (Roundness) کا پہلو ہے اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ وہ یورپی پرنٹس سے کافی متاثر تھا۔

اس میں شک نہیں کہ مغل دربار کے مصور تناظر یعنی (Perspective) جیسی سائنس پہ قابو نہ پا سکے تاہم انہوں نے ہوائی یا آکاشی (Aerial) پرسپیکٹو اور خطوطی پرسپیکٹو (Linear Perspective) کا اچھا استعمال کیا۔ لیکن اس سے ان کی کمپوزیشنز میں بہت سے ترچھے اور متوازی خط ایک دوسرے پر منطبق ہو گئے۔ اسے ہم تکنیکی لحاظ سے (Overlapping of diagonals) کہتے ہیں۔بساون نے اس بات کی بھی کوشش کی کہ وہ اپنی تصویروں میں سرمئی رنگوں سے یک رنگی (Monochromatic) تصویر بنا سکے۔ ایسی تکنیک کو (Grisaille) بھی کہا جاتا ہے۔ ایسی تصاویر بڑی حد تک انگریونگ کے پرنٹ جیسی لگتی ہیں۔ مغل مصور اس طرح کی تصاویر کو 'سیاہ قلم' کہتے تھے ایسی تصاویر کے لیے وہ سیاہ رنگ کے ساتھ ساتھ امبر (Umber) اور جلا ہوا سیانا (Burnt Sienna) بھی استعمال میں لاتے۔ لائنوں کو اکثر

واشز(Washes) کے ساتھ جوڑا جاتا۔ لائنوں کے ساتھ مزید لائنیں بھی لگانے کا رجحان تھا۔ یہ لائنیں کبھی متوازی ہوتیں اور کبھی کراس کی صورت میں۔ اکبر کے آخری دور میں ایسی تکنیک کا رجحان بڑھ گیا۔

بساون کا بیٹا منوہر 1560 کی دہائی کے آخری سالوں میں پیدا ہوا۔ اس نے مغل دربار کے لیے 1582 سے 1620 تک کام کیا۔ باوجوداس کے کہ اس نے تربیت اپنے باپ سے لی اس نے بساون کے مصوری کے انداز کو نہ اپنایا بلکہ اس نے اپنا جداگانہ انداز تخلیق کر لیا تھا۔ اسے رنگوں سے بھرپور کمپوزیشنز سے بے حد لگاؤ تھا۔ وہ ایسے رنگ استعمال کرتا جس دربار کی قدرومنزلت میں اضافہ ہو اور شہنشاہ کو پسند آئیں۔ منوہر بعدازاں اکبر کے دربار کا سب سے بڑا پورٹریٹ پینٹر بن گیا۔ خیال کیا جاتا ہے کہ گروپ پورٹریٹس (Group Portraits) کی بنیاد منوہر نے ہی رکھی۔ ایسے پورٹریٹس نے اکبر کا دل موہ لیا۔

کیسوداس جسے کیسوکلاں یعنی بڑا کیسو بھی کہتے ہیں۔ اکبری دربار کا ایک اور مشہور مصور تھا۔ وہ 1590 تک بھرپور طریقے سے اپنے فن میں مشغول رہا۔ اس کا فن تکنیکی لحاظ سے لاثانی، تفاصیل (Details) میں لاجواب تھا۔ وہ انسانی اشکال بنانے کا ماہر تھا۔ اکبر دور کے لینڈ سکیپ میں وہ ایسی ایسی تفصیل (Details) بناتا تھا کہ عقل دنگ رہ جاتی تھی۔ تصویر مکمل کرنے کے بعد وہ اپنے دستخط ضرور ثبت کرتا تھا۔ لیکن یہ دستخط تصویر میں ایسی جگہ ہوتے کہ دقت سے ہی نظر آتے۔ عام طور پر یہ دستخط کسی گلدان یا گلاب پاش یا درختوں کی شاخوں میں چھپے ہوتے۔

مسکینا: استاد مہیش کا بیٹا تھا اور اس کا شمار بھی بڑے فنکاروں میں ہوتا تھا۔ 1580 سے لے کر 1600 تک اس نے دربار کے لیے زوروشور سے کام کیا۔ 1585 میں اسے ایک ایسے پراجیکٹ (Project) کے لیے منتخب کیا گیا جو تاریخی واقعات پر مبنی تھا۔ مسکینا کو پہاڑوں پر چڑھتی بکریاں، درخت کے پیچھے چھپے لومڑ اور درخت پر بیٹھے زرد رنگ کے پرندے بنانے میں خاص مہارت تھی۔ مسکینا کی تصویریں ایسے ہی مناظر سے پہچانی جاسکتی ہیں۔

1585 میں اکبر کا دارالحکومت فتح پور سیکری سے لاہور منتقل ہوگیا۔ 1580 کی دہائی اور 1590 کی دہائی میں جو تصاویر منظر عام پر آئیں ان میں ملے جلے تاثرات (Influences) خاص طور پر واضح ہیں۔ ان ترغیبات اور رسوخ میں ایران، ہندوستانی اور یورپی تاثرات خاص طور پر نظر آتے ہیں۔ یہ تمام اثرات انتہائی مہارت سے ایک دوسرے میں مدغم نظر آتے ہیں۔ ان اثرات میں سے جن دو پہلوؤں پر خاص توجہ دی گئی ان میں ایک تو بیک گراؤنڈ کی تفصیل (Detail) اور دوسرے پیچھے پیچھے جاتے منظر ہیں۔ مغل مصوروں نے یورپی تصویروں میں واقع (Depth) اور تناظر (Perspective) کا مطالعہ کیا اور انہیں ناہموار ٹیلوں اور نوکدار چٹانوں کے بنانے میں استعمال کیا۔ اسی تاثر کے تحت دور کے مکانوں، راستوں، پگڈنڈیوں، جھیلوں اور دریا کے کناروں کی بھی مصوری کی گئی۔ بعض تصویروں میں سایوں (Shadows) کے بنانے پر بھی توجہ دی گئی۔ تاہم یہ سائے کچھ زیادہ ہی گہرے نظر آتے ہیں۔ نرم (Soft) لینڈ سکیپ

اور گہرے سائے ایک تضاد پیدا کرتے ہیں تاہم (Chairoscuro) کا تاثر پیدا نہیں ہوتا۔

"کیار سکیورو کا لفظ اطالوی لغت سے ماخوذ ہے۔ یہ روشنی اور اندھیرے کے تضاد کو اجاگر کرنے کرنے کا نام ہے۔ کیار سکیورو کا استعمال بہت سے مشہور مصوروں نے کیا ہے جن میں ریمبر ان (Rembrandt)، لینارڈو ڈاونسی (Leonardo da Vinci) اور کاراواجیو (Caravaggio) خاص طور پر مشہور ہیں۔"

درختوں میں پتوں کے جھنڈ بنائے جاتے۔ ان کی طرز فلیمش (Flemish) پینٹرز سے لی گئی۔ چٹانیں، پہاڑیاں اور تودے سرمئی، گلابی، براؤن، زرد اور بے لطف اور پھیکے جامنی رنگوں سے بنائے جاتے۔ ان رنگوں کے استعمال سے تصویر میں دھیرے دھیرے گہرائی (Depth) نظر آنے لگی۔ لائن کا استعمال بھی بھر پور انداز سے جاری رہا۔ اور ہر شکل کو واضح کرنے کے لئے استعمال کیا گیا۔ لائن کے اس طرح کے استعمال نے (Tones) کو ایک ثانوی حیثیت دے دی۔

چودہ سال بعد 1598 میں اکبر لاہور سے واپس آگرہ لوٹا۔ اور وہاں مغل مصوری کے سکول کی دوبارہ بنیاد رکھی۔ یہاں سے اکبر کی زندگی کا ایک تلخ دور شروع ہوتا ہے۔ اس کے بیٹے سلیم (جہانگیر) نے بغاوت کردی اور وہ 1600 میں اپنے بہت سے حامیوں اور مصوروں سمیت الہ آباد چلا گیا۔ ان مصوروں میں ایرانی ماہر مصور آقا رضا، اس کا بیٹا ابوالحسن، میرزا غلام اور بہت سے شاگرد شامل تھے۔ اتفاق ہے جو کام سلیم (جہانگیر) کے مصوروں نے کیا اور جو کام اکبر کے مصوروں نے آگرہ میں کیا ان میں گہری مماثلت ہے۔ یہاں سے پورٹریٹ میں گہری دلچسپی کا اظہار شروع ہوتا ہے اور یہ دلچسپی آگرہ اور الہ آباد دونوں جگہ پر نظر آتی ہے۔ اس دلچسپی کے باعث تصویروں میں شخصی پورٹریٹس کو نسبتاً بڑا بنایا جانے لگا۔ باپ اور بیٹے دونوں نے مرقع جات یعنی پورٹریٹس کے البموں کی بنیاد رکھی۔ تصویروں کو خوبصورت حاشیے اور فریم لگائے جانے لگے۔ ان تصویروں میں ایرانی مصوروں کا کام، یورپی پرنٹ اور دکن میں بنائی گئی شبیہات بھی شامل تھیں۔ یہ حاشیے زیادہ تر پھول پتوں پر مشتمل ہوتے۔ ان حاشیوں کے استعمال سے تصویروں کی خوبصورتی میں خاطر خواہ اضافہ ہوا۔

شہزادہ سلیم (جہانگیر) بڑی دھوم دھام سے تخت نشین ہوا اور اپنا نام نورالدین محمد رکھ کر جہانگیر کا لقب اختیار کیا۔ جہانگیر کے دور میں 1605 سے لے کر 1627 تک مغل دربار نے مصوری کا ایک عہد آفرین دور دیکھا۔ اس دور میں مصوری کے بڑے بڑے چمپئین جہانگیر کے دربار سے منسلک ہوئے۔ یہ مصور نہ صرف دربار میں بلکہ بادشاہ کے دوروں کے وقت بھی بادشاہ کے ساتھ رہے۔ اور بادشاہ کی ہدایات کے مطابق تصویریں بناتے رہے۔ جو مصور بادشاہ کے اعلیٰ معیار پر پورے نہ اترتے انہیں ذیلی شاہی درباروں (Sub-imperial) میں بھیج دیا جاتا۔ اس طرح کچھ مصور دکن چلے گئے اور کچھ نے راجستھان کا رخ اختیار کیا۔ انہی مصوروں کی بدولت ہی ہندوستان میں منی ایچر کے دیگر سکولوں کی بنیاد رکھی گئی۔

اور مغلیہ فن مصوری کی روایات دور دور تک پھیل گئیں۔

مصوری کے میدان میں جہانگیر کی ترجیحات اپنے باپ سے بالکل مختلف تھیں۔ جہانگیر کے نزدیک واقعات کو مصور کرنا اور دیو مالائی واقعات کو تصویروں میں ڈالنا (Illustrate) کرنا کمال فن نہیں تھا۔ جہانگیر کے قریب ایسا کرنا مصور کی تخلیقی قوتوں کو ایک حلقے میں قید کرنے کے برابر تھا۔ یادداشتوں کو مصور کرنا بادشاہ کے قریب ایسا ہی تھا جیسا کہ پہلے سے بھڑ کیلے واقعات کو مزید بڑھاوا دینا ہو۔ نتیجہ یہ ہوا کہ قلمی کتابوں اور مخطوطات کی بجائے مرقع سازی کو ترجیح دی گئی۔ لہٰذا آرٹ آف پورٹریچر پر خصوصی توجہ دی گئی۔ مصوروں کو خصوصی ہدایات دی گئیں کہ وہ پورٹریٹ بناتے وقت ماڈل کے کردار (Character) اور اس کی نفسیات کو بھی قابو (Capture) کرنے کی کوشش کریں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ فاضل اور بے ضرورت تفاصیل اور آرائش کی بجائے مصوروں نے مشابہت (Likeness) پہ زور دینا شروع کر دیا۔

تاہم جہانگیر کو اپنی سوانح عمری (<u>تزک جہانگیری</u>) سے بے حد لگاؤ تھا جس میں اس نے اپنی زندگی کے واقعات کو کھل کر اور بلا تکلف و لحاظ بیان کیا تھا۔ لہٰذا اس سوانح کو بھی مصوروں نے مصور کیا۔ اس تزک یا سوانح عمری کی تصویروں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مصوروں نے کس لگن سے اور کس کوشش سے پودوں اور حیوانوں کا مطالعہ کیا ہے۔ اس لحاظ سے کئی مصوروں نے خود کو پودوں کی سٹڈی یا جانوروں کی سٹڈی میں سپشلائز (Specialise) کر لیا۔ یہی وجہ ہے کہ جہانگیر اپنی تزک میں ایک جگہ لکھتا ہے:

> ''جہاں تک میرا تعلق ہے مصوری اور تصویروں کے بارے میں میری معلومات اور میرا مشاہدہ اس قدر وسیع ہو گیا ہے کہ میں جب ایک تصویر کو دیکھتا ہوں تو میں پلک جھپکنے سے پہلے بتا سکتا ہوں کہ یہ تصویر کس نے بنائی ہے۔ چاہے وہ مصور حیات ہو یا مر چکا ہو۔ حتیٰ کہ اگر ایک تصویر میں بہت سے چہرے ہیں اور ہر ایک چہرے کو الگ الگ مصوروں نے بنایا ہے تو میں ان کے نام بھی لے سکتا ہوں۔ یہی نہیں اگر ایک چہرے میں آنکھیں، ناک، ہونٹ الگ الگ مصوروں نے بنائے ہیں تو میں ان کی شناخت بھی کر سکتا ہوں۔'' (اتفاق ہے کہ یہ وہی الفاظ ہیں جو اکبر نے اپنی سوانح عمری میں بھی لکھے تھے)

<u>تزک جہانگیری</u> میں جہانگیر نے دو مصوروں کا خاص طور پر ذکر کیا ہے۔ ایک تو ابوالحسن ہے جو 1600 اور 1628 کے مابین زور و شور سے کام کر رہا تھا۔ اور دوسرا استاد منصور تھا جس نے 1589 سے 1628 تک بھرپور مصوری کی۔ ابوالحسن بائیں ہاتھ سے کام کرنے والا پر مغز اور غیر معمولی قابلیت کا مصور تھا۔ اس کی تربیت میں اس کے باپ آقا

رضا کا بہت ہاتھ تھا۔ ابوالحسن اپنے آپ کو خانہ زاد (یعنی محل میں پیدا ہونے والا) اور کمترین مرید زادہ، (شاہی دربار کے خاکسار کا بیٹا) کہلوانے میں فخر محسوس کرتا تھا۔ اپنے عہد کے تیرھویں سال میں جہانگیر نے ابوالحسن کو اس طرح خراج تحسین پیش کیا:

> ''آج کے دن ابوالحسن مصور کو میں نے 'نادرالزمان' کا اعزاز عطا کیا ہے کیوں کہ اس نے مجھے ایک تصویر پیش کی ہے جو میری تخت پوشی کی ہے۔ مصور نے اس تصویر کو 'جہانگیر نامہ' کے سرورق پہ لگایا ہے۔ چونکہ یہ تصویر بے حد تعریف کے لائق تھی اس لیے نادرالزمان کو بے حد انعامات سے نوازا گیا۔ مصور کا کام اعلیٰ ترین ہے اور اس دور میں اس کا کوئی ثانی نہیں۔ اس کے والد آقا رضا نے اس وقت مغل دربار میں شمولیت کی جب میں شہزادہ تھا، اس میں شک نہیں کہ نادرالزماں اور اس کے باپ میں زمین آسمان کا فرق ہے اور یہ فرق اس لیے ہے کہ نادرالزماں نے میری سرپرستی میں تربیت پائی ہے۔''

ابوالحسن نے نہایت خوش خلقی سے ایرانی مصوری کی آرائش اور مغلیہ دور کی حقیقت پر مبنی تکنیک کو ملا کر انتہائی اعلیٰ خاندانی پورٹریٹس وضع کیے۔ ڈرائنگ کے میدان میں جہانگیر نے منصور کی بہت تعریف رقم کی ہے۔ منصور نے اپنے فن کی ابتداء ایک حاشیے بنانے والے کے طور پر کی۔ بعدازاں وہ فن مصوری کی پیچیدگیوں اور باریکیوں سے متعارف ہوتا چلا گیا۔ منصور کے فن میں پختگی ان میں بساون اور مسکین کا بڑا ہاتھ تھا۔ کہتے ہیں کہ پھول، پرندے اور جانوروں کی تصویر کشی کے ضمن میں منصور سے بڑا کوئی مصور نہ تھا۔ ایک دفعہ اسے کشمیر کے پھولوں کی تصویریں بنانے کے لیے کہا گیا تو اس نے تھوڑے عرصے ہی میں ایک ہزار سے زیادہ پھولوں کی لاجواب تصویریں بنا ڈالیں۔

ابوالحسن کی تصویر کشی اور پینٹنگ کی تکنیک کے مقابلے میں منصور کی خاکہ نویسی (Draughtsmanship) کو اس کا خاصہ سمجھا جاتا ہے۔ اپنے اس فن میں منصور اس قدر مشہور ہوا کہ جہانگیر نے اسے نادرالعصر کا خطاب عطا کیا۔ اسی دور کا ایک اور قابل ذکر مصور بشن داس تھا۔ وہ پورٹریٹس میں مشابہت لانے کا چمپئین تھا۔ اس کی اسی خوبی کے باعث اسے ایران بھیجا گیا تاکہ وہ صفوی بادشاہ شاہ عباس کے پورٹریٹ بنائے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ جہانگیر بشن داس کو کبھی نہیں ملا تھا۔ ایسا کیوں کر ہوا اس کی وضاحت ہمیں تاریخ میں نہیں ملتی۔

جہانگیر کے دربار کا ایک اور قابل ذکر مصور بچتر تھا۔ تاریخی واقعات کی مصوری اور تمثیلی تصویر کشی میں وہ بہت مہارت رکھتا تھا۔ عبدالصمد کے بیٹے محمد شریف کا ذکر بھی جہانگیر کے پسندیدہ اور قریبی مصوروں میں آتا ہے اسے وزیر اعلیٰ کا

بھی منصب سونپا گیا۔ دیگر مصوروں میں جنہوں نے اکبر دور کی مصوری کو مزید تقویت دی' ان میں بساون، مسکین، منوہر (بساون کا بیٹا)، دولت، فرخ بیگ اور گوردھن شامل ہیں۔

جہانگیر کا مصوری کے شغل سے دلچسپی کا یہ عالم تھا کہ وہ اپنے نوجوانی کے دور ہی میں یورپی پینٹنگز اور پرنٹس میں دلچسپی لینے لگ گیا تھا۔ اس نے شافع (Saviour) اور مقدس مریم (Blessed Virgin) کی تصویروں میں دلچسپی کا اظہار اپنے ایک خط میں بھی کیا جو اس نے فادر زیویر (Father Xavier) کو لکھا تھا۔ جن دنوں میں فادر زیویر آگرہ میں مقیم تھا اکثر مغل مصوروں نے اسی سے عیسائیت کی مورتیوں، مجسموں اور تصویروں میں واقعہ تمثیلات (Symbolism) کے بارے استفسارات کئے اور اسباق حاصل کئے۔ اسی دور کے ایک مورخ ایف گوریرو (F. Guerreiro) نے بھی اپنے دور کی مغل مصوری کا تذکرہ اپنے خطوط میں کیا ہے:

> ''جب بھی بادشاہ جہانگیر سے تذکرہ ہوا اس نے حضرت عیسیٰ کے لئے خاص احترام کا اظہار کیا۔ اس نے ان تصویروں سے بھی رغبت کا اظہار کیا جنہیں عام طور پر مسلمان ناپسندیدگی کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ بادشاہ جب لاہور سے آگرہ آیا تو اس نے محل کی بالکونی میں بیشمار (عیسائی) رجحانات پر مبنی تصویریں دیکھیں۔ یہ وہی بالکونی تھی جہاں بادشاہ روزانہ بیٹھتا تھا۔ ان تصویروں میں حضرت عیسیٰ کی تصویریں بھی تھیں اور ان کے سروں پر ہالہ (Aureola) بھی تھا۔ اس کے علاوہ ان تصویروں میں جان دی بپٹسٹ (John the Baptist) سینٹ اینتھونی (St. Anthony) سینٹ برناڈین (St. Bernadine) اور دوسرے مذہبی رہنماؤں کی اشکال بھی شامل تھیں۔''

ابوالحسن نے 1600 یا 1601 میں سینٹ جان کی ایک تصویر بنائی اس میں دھیمے اور نرم (Soft) رنگوں کا استعمال ہوا تھا۔ اس تصویر کا بنیادی خیال البرٹ ڈیورر (Albercht Durer) کی ایک انگریونگ (1511) سے اخذ کیا گیا تھا۔ ابوالحسن نے جب یہ تصویر بنائی اس کی عمر اس وقت تیرہ سال تھی۔ اسی دور میں مغل مصوروں نے کئی ایک یورپی انگریونگ پرنٹس کی رنگ آمیزی بھی کی۔ ایسے ہی ایک پرنٹ پر ایک خاتون مصورہ نادرہ بانو کے دستخط ہیں۔ نادرہ بانو خود کو آقا رضا کی شاگردہ تسلیم کرتی تھی۔

سر ٹامس رو جو انگلینڈ کے بادشاہ جیمز اول کا سفیر تھا وہ 1615 میں مغل دربار میں آیا اور اگلے چار سال تک اسے بار بار یورپی تصویروں کی فرمائش کی جاتی رہی۔ بالخصوص ایسی تصویریں جو لامذہبی Secular نوعیت کی تھیں۔ اسی دور میں

مغل مصوروں نے کچھ یورپی تصویروں کی ایسی نقول تیار کیں کہ ٹامس رو اصل اور نقل میں فرق نہ کرسکا۔ اسے مغل مصوروں کا کمال سمجھا جاسکتا ہے۔ اسی دور سے ذرا آگے چل کر مغل مصوروں نے جو جہانگیر کے پورٹریٹ بنائے اس میں بھی یوروپیت جھلکتی ہے۔ ان تصویروں میں بیروک (Baroque) آرٹ کی بھی جھلک ہے۔

جہانگیر کے جاہ وجلال اور عظمت اور شان وشوکت کو خوب اجاگر کرنے کے لیے درباری مصوروں نے یورپی آئیکانوگرافی سے بھی خوب فائدہ اٹھایا۔ جہانگیر کو دنیا کے کُرّے (Globe) پر کھڑے دکھایا گیا یا پھر دنیا کو اس کے ہاتھوں میں اٹھائے دکھایا گیا۔ اس کے سر کے گرد ہالہ (Halo) بھی بنایا گیا۔ بچتر نے تو اسے قدیم قسم کی آور گلاس (Hour Glass) پر بیٹھا بھی دکھا دیا پھر عشق کے دیوتا کیوپڈ (Cupid) کو لکھتے بھی دکھایا گیا کہ بادشاہ ہزاروں سال جئے۔ جہانگیر کا انصاف جو 'عدل جہانگیر' کے طور پر دنیا بھر میں مشہور ہے اس موضوع پر بھی لاتعداد تصویریں وضع کی گئیں۔ حتیٰ کہ شیر اور بکری کو ایک ہی گھاٹ سے پانی پیتے دکھایا گیا۔

جہانگیر کے دور میں مرقعے (Albums) بنائے گئے ان میں جہانگیری جاہ وجلال اور عظمت کی خاص طور پر عکاسی کی گئی۔ سنہرا رنگ اور اس کی دو یا تین ٹونز (Tones) کا استعمال اور جا بجا چاندی رنگ کا استعمال تصویروں کے حاشیوں میں معمول بن گیا۔ گو سنہرے اور چاندی رنگوں کے استعمال کی ابتداء اکبر کے دور میں ہو چکی تھی اس عمل کی معراج جہانگیر کے دور میں دیکھنے کو ملی۔ عربی گل کاری (Arabesque) پر بھی زور دیا جانے لگا۔ اور حاشیوں ہی میں پرندے، جانور، درندے اور انسان نظر آنے لگے۔ یہ تمام کے تمام اپنے قدرتی رنگوں میں بنائے جاتے۔ جو تصاویر کسی سلسلے کا حصہ نہ تھیں ان کو مختلف البموں میں یکجا کیا گیا۔ یوں پھولوں کے البم، پتوں کے البم، جانوروں کے البم، شاہی شخصیات کے البم (مرقعے) وجود میں آئے۔ ان مرقعوں کی تشکیل کا کام آقا رضا ہراتی کی سرپرستی میں مکمل ہوا۔ (تصویر نمبر (37,36,35,34

ایرانی نمونوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اور ان سے متاثر ہو کر مغل مصوروں نے درختوں کی شاخوں، پھولوں اور پتوں میں چھپے انسانی چہرے بنانے کا کام کیا۔ ایسی معمے دار تصویریں دیکھنے والے کے لیے ایک چیلنج کا رتبہ رکھتی تھیں۔ اس دور میں ہمیں تین چار اصطلاحیں ملتی ہیں جو اس قسم کے آرٹ سے منسلک تھیں۔ مثلاً

1- جوشِ رشاں ۔ بل کھاتی ٹہنیاں یا بیلیں
2- جانور سازی ۔ جانوروں کے استعمال سے ڈیزائن
3- طرح شاخ گل۔ پھولوں سے ڈیزائن
4- شکارگاہ ۔ جنگلی جانوروں کا ایک دوسرے کے پیچھے بھاگنا یا جنگل میں آرام کرنا

''جہانگیر سے شروع ہونے والا حاشیے بنانے والا دور شاہجہاں کے دور

زیبوں اور رقص ... اوسہ ... من

(Chr... نے لکہ ... نظر آتا ہے۔ جب پھولوں اور پتوں پر مبنی حاشیوں اور کمپوزیشنز کو

... یے چلا جا... ترجیح دی گئی۔''

... نور جہاں، جہانگیر کی ملکہ اپنے ایجادی اور تخلیقی اوصاف اور قابلیت کے باعث ایک لاثانی شخصیت تھی۔ کپڑوں کے ڈیزائن، خانہ داری کی اشیاء، شکار کا شوق، عطر بنانے کے طریقے، جوتوں کے ڈیزائن سب کاموں میں اسے مہارت حاصل تھی۔ سموسہ (سن بوسہ) اور سلیم شاہی کھسہ بھی اسی کی تخلیقی قوتوں کا نتیجہ ہیں۔ حیرت کی بات ہے کہ کھسے جیسی پاؤں میں پہننے والی چیز کا نام اس نے اپنے خاوند (سلیم) سے کیوں منسوب کیا۔

نور جہاں کی شادی 1611 میں جہانگیر سے ہوئی۔ جہانگیر نور جہاں کی قابلیت سے بے حد متاثر تھا اور حکومتی کام اس کے مشورے کے بغیر آگے نہیں چلتے تھے۔ اس کی فوقیت اتنی بڑھ گئی کہ شاہی سکوں پر بھی جہانگیر کے ساتھ ساتھ اس کا نام بھی ثبت کیا جانے لگا۔ اپنی بڑھتی ہوئی قوت اور سرکاری کاموں پر کنٹرول کی بڑی وجہ جہانگیر کی دن بدن گرتی ہوئی صحت بھی تھی۔ جہانگیر کی خراب صحت اور مشکوک مستقبل کو نگاہ میں رکھتے ہوئے نور جہاں نے جہانگیر کے جانشین کے لئے سیاسی چالیں چلنی شروع کر دیں۔ وہ چاہتی تھی کہ اقتدار شہزادہ خرم (شاہجہاں) کو نہ جائے بلکہ اس کا داماد شہریار بادشاہ بنے۔ اب خرم کے پاس بغاوت کے علاوہ کچھ چارہ نہ تھا۔ جہانگیر کشمیر سے واپس آتے راجوری کے مقام پر انتقال کر گیا اور لاہور نہ پہنچ سکا۔ اس فیصلہ کن موقع پر آصف الدولہ آصف خان نے اپنی بہن (نور جہاں) کی بجائے خرم کا ساتھ دیا اور اس کی تاجپوشی کروادی۔ خرم کو شاہجہاں کا لقب جہانگیر ہی نے دیا تھا جو اس نے برقرار رکھا۔ یہ لقب جہانگیر نے خرم کو اس وقت عطا کیا تھا جب خرم نے میواڑ کے راجہ کی بغاوت کو 1617 میں کچلا تھا اور اسے شکست دی تھی۔

تصویروں اور تصویر کشی کی نسبت شاہجہاں کو فن تعمیر سے زیادہ دلچسپی تھی۔ اس کے علاوہ اسے بھڑکیلے اور طمطراق والے پروجیکٹ بھی پسند تھے۔ اپنی تاجپوشی کے موقع پر اس نے ایک پرشکوہ تخت طاؤس تعمیر کروایا۔ اس میں ایک کروڑ روپے کی لاگت کے ہیرے اور جواہرت جڑے تھے۔ اس تخت کے اوپر جو چھتری تھی اس پر ایک مور (طاؤس) بیٹھا تھا۔ اس کی لمبی دم ہلکے نیلے رنگ کے ہیروں (Sapphires) سے بنائی گئی تھی۔ اس کے علاوہ مور کی دم میں جتنے رنگ ہوتے ہیں سب کے لیے قیمتی پتھر استعمال کیئے گئے تھے۔ مور کا جسم سونے کا تھا اور اس میں بھی طرح طرح کے ہیرے لگے تھے۔ اس مور کے سینے پر ایک بڑا روبی کا پینڈنٹ لٹک رہا تھا۔ کہتے ہیں کہ وہ پچاس قیراط کا تھا۔

1632 میں شاہجہاں نے فن تعمیر کی تاریخ میں سب سے عالیشان عمارت تعمیر کرنے کا حکم دیا۔ یہ عمارت تاج محل کی تھی جسے جمنا کے کنارے شاہجہاں نے اپنی محبوبہ اور محبوب بیوی کے لیے تعمیر کروایا۔ اس عمارت کے گرداگرد جو باغ ہے اسے جنت کے باغات سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ خیال اغلب ہے جس وقت ارجمند بانو بیگم زوجہ شاہجہاں کا انتقال ہوا دونوں برہان پور میں ایک باغی کی سرکوبی کے لیے موجود تھے۔ وہیں ارجمند نے اپنے چودھویں بچے کو جنم دیتے وقت

وفات پائی اور مرتے ہوئے شاہجہاں سے قول لیا کہ وہ (ارجمند) اس کی قبر پر ایسی عمارت
کی لاثانی عمارت ہوگی۔ خیال کیا جاتا ہے کہ پہلے تاج محل برہان پور میں ہی دریائے تپتی کے س
تھی۔ تاہم بعدازاں اس پروجیکٹ کو آگرہ منتقل کردیا گیا۔ ارجمند کو بطور امانت برہان پور میں ہی دفن کیا گیا اور
مکمل ہونے کے بعد تابوت آگرہ لایا گیا۔

1639 میں شاہجہاں نے دہلی کے مضافات میں ایک نئے دارالسلطنت شاہجہاں آباد کی بنیاد رکھی۔ آج یہ دہلی شہر کا ہی حصہ ہے۔ نئے دارالحکومت میں سب سے پہلے ایک قلعہ (جواب لال قلعہ کہلاتا ہے چونکہ یہ لال پتھر (Red Stone) کا بنا ہے) اور جامع مسجد کی تعمیر شروع کی گئی۔ اس کے علاوہ شاہجہاں نے اپنے باپ کا مقبرہ بھی مکمل کروایا۔ لاہور کے قلعے میں کئی نئی عمارتیں تعمیر کروائیں جن میں نولکھا اور شیش محل خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ کشمیر میں باغات کی تعمیر بھی اسی سلسلے کی کڑیاں تھیں۔ ان تمام کاموں پر تقریباً 29 ملین روپے خرچ ہوئے۔

شاہجہاں کے عہد کے پہلے نصف میں پینٹنگ میں جہانگیری روایات کو برقرار رکھا گیا لیکن اکثر ان میں شاندار اختراعات کا اضافہ کیا جاتا رہا۔ اس طرح کچھ البم بھی بنائے گئے اور بادشاہ کے دور کی تاریخ 'بادشاہ نامہ' بھی مصور کی گئی۔ اس کتاب اور اس کی تصویروں کو اس دور کا بہترین ذخیرہ کہا جاسکتا ہے۔ اس دور کی ایک اور قابل ذکر چیز 'نیم قلم' کا استعمال و ایجاد تھا۔ اس تکنیک میں چھدرے، پھیلے اور منتشر ہلکے رنگ تھے۔ یہ طرز مصوری اس سے پہلے کے ادوار میں نظر نہیں آتا۔ اس دور کے لینڈ سکیپس مین رنگوں کے ملائم (Smooth) استعمال سے گہرائی (Depth) پیدا کی گئی جو دیکھنے والی آنکھ کو بھلی لگتی ہے۔ اور آنکھ سنٹر آف انٹرسٹ سے پھسل کر خود ہی دور تک چلی جاتی ہے۔ اس طرح کی گہرائی بعض دفعہ حاشیوں میں بھی نظر آتی ہے۔ دور کے نظارے (Scene) اور ان کی انتہائی گہری تفصیل (Details) اکثر شکار اور جنگی موضوعات پر بنی تصویروں میں نظر آتی ہے۔ اس طرح کی تفاصیل اورنگزیب کے دور میں تیار کردہ شکار اور جنگی موضوعات پر بنی تصویروں میں بھی نظر آتی ہیں۔ ایسے مناظر جن میں گہرائی (Depth) کا عنصر یا کچھ تناظر (Perspective) کا رنگ تھا مغل مصوروں نے اسے 'دور نما' کا نام دیا۔ ایسے مناظر میں کسی حد تک مجموعی تاثر پر بھی زور دیا جاتا یا یوں کہیے جیسے (Impressionism) کا اثر ہو۔ یہ اثر بلاشبہ نادانستہ تھا اور خط دار تناظر (Linear Perpective) کے علم کے بغیر۔ شہروں کے مناظر اور عمارتوں کے بنانے میں زیادہ تفصیل پر توجہ نہیں دی جاتی تھی۔ آسمان بنانے کے لیے نیلے، سرمئی اور سبزی مائل (Tints) استعمال کیے جاتے۔ انگریزی میں ہم انہیں (Turquoise، Mauve،Grey) اور (Azure) کہہ سکتے ہیں۔ بل کھاتے اور بھنور نما سفید بادل بھی اس دور کے لینڈ سکیپس کا اہم جز تھے۔ شاہجہان کے دربار کے درویشوں اور مذہبی اشخاص کے بھی پورٹریٹ بنائے ان میں اور شاہی دربار کی تصویروں میں بڑا فرق اور تضاد نظر آتا ہے غالباً اس لیے بھی کہ درویشوں کی تصویریں الگ قسم کا برتاؤ (Treatment) مانگتی تھیں۔ اور ان میں شاہی دربار کی شوشا کی ضرورت نہ تھی۔

ے ،ررمائے ہوئے مصوروں سے مالا مال تھا۔ ان میں ایسے ماہر مصور بھی تھے جنہوں
۔ماہرین اکبر کے کارخانۂ سرکار سے ہی کیا۔ گوردھن سب زیادہ ماہر مصور، ماہر تنوع مصور تھا۔ اس
ں، موسیقاروں، درویشوں اور برہنہ سادھوؤں کے زبردست پورٹریٹ بنائے۔ پیاگ نے سادھوؤں اور فقیروں کے مجموعی پورٹریٹس بنائے جب کہ یہ لوگ موم بتی کے گرد یا آگ کے گرد دائرے میں بیٹھے نظر آتے ہیں۔ ایسی تصویروں میں 'کیارسکیورو' (Chiaroscuro) کا تاثر صاف نظر آتا ہے اور اسے مصور کی بڑی کامیابی سمجھنا چاہیے۔

کیارسکیورو ایک فنی اصطلاح اطالوی زبان سے ماخوذ ہے یعنی صاف یا روشن Chiaro اور اندھیرا یا سیاہی Oscure یہ اصطلاح اطالوی زبان سے ماخوذ ہے۔ یعنی اسے اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔

تصویر میں لائٹ اور شیڈ کا استعمال بلا تمیز رنگ، روشن اور تاریک حصوں کا ٹریٹ منٹ، رنگوں کی غیر مطابق ٹونز کا تصویر میں بندوبست و ترتیب، روشنی اور اندھیرے کی دیوار پر منظر کشی، ایسے اجسام کی نشاندہی یا تصویر کشی جو اندھیرے یا نیم اندھیرے میں ہوں، کیارسکیورو والی تصویروں میں براؤن (Tone) اور ایمبر (Amber) رنگ کا استعمال زیادہ نظر آتا ہے۔

بالچند، بچتر، ہاشم اور مراد تمام کے تمام اپنے اپنے فن کے ماہر تھے۔ ان کی ماسٹری اور مہارت کی بدولت نہایت ہی اعلیٰ پائے کی کورٹ سین کی تصویریں بنائی گئیں۔ ان میں گروپ پورٹریٹس اور سنگل پورٹریٹ بھی شامل تھے۔ تاہم بتدریج مصوروں کی زیادہ توجہ پردوں، قالینوں، گھوڑوں کے آرائشی سامان' ملبوسات اور زیورات کی طرف ہوگئی۔ ان اشیاء کی تفصیل سے تصویر کشی مصور کا اصل کام بن گیا اور پورٹریٹ سازی پیچھے رہ گئی۔

شاہجہان کا بیٹا داراشکوہ ملنگ قسم کا انسان تھا اور بے حد مذہبی رجحانات کا مالک تھا۔ اسے ایرانی صوفیائے کرام اور صوفی لٹریچر سے بے دلچسپی تھی۔ اس دلچسپی کے علاوہ وہ ایک بہترین کیلیگرافر بھی تھا۔ اگر وہ تخت نشینی کی جنگ میں نہ پھنس جاتا تو شاید وہ فن مصوری کی زیادہ خدمت کر سکتا۔ اس نے سترہ اٹھارہ سال کی عمر میں کچھ مصوروں کو البم بنانے کے لیے جمع کیا اور یہ قدم اس نے اپنی بیگم بانو بیگم کو تحفہ دینے کے لئے اٹھایا۔

پھولوں، پرندوں اور جوان لوگوں کی تصویریں پُرسکون ماحول کی وابستگی میں بنائی گئیں اور ان کے بنانے میں ان تصویروں کے مزاج کو مدنظر رکھا گیا۔

ایک یورپی مورخ جو شاہجہاں کے آخری ایام میں ہندوستان آیا اور مغلیہ دربار بھی آتا جاتا رہا وہ لکھتا ہے

''محلات میں بڑے بڑے کمرے ہیں جو مصوروں اور فنکاروں کے
کارخانوں یعنی سٹوڈیوز کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ کسی کارخانے میں

کڑھائی کرنے والے کام میں مشغول نظر آتے
ہیں۔ کسی ہال کمرے میں سنار کام میں مشغول ہیں۔ ہر حال میں، یہ
ماہر استاد کام کی نگرانی کرتا نظر آتا ہے۔ یہ سب کارکن، کاریگر اور مصور صبح
سویرے آکر اپنا کام شروع کرتے ہیں اور شام کو گھر لوٹ جاتے ہیں۔
بس وقت کا دھارا ایسے ہی چلتا رہتا ہے''۔

1658 میں اپنے والد شاہجہاں کو آگرہ کے قلعے میں قید کرکے اور اپنے بھائی داراشکوہ کو ٹھکانے لگا کر اورنگزیب عالمگیر کے لقب سے تخت نشیں ہوا۔ گو اس کے ابتدائی سالوں میں بہت اعلیٰ پورٹریٹ اور لاجواب نوعیت کے شکار مصور کئے گئے لیکن کتاب سازی اور کتابوں کو مصور (Illustrate) کرنے اور سجانے یا (Illuminate) کرنے کا کام تقریباً رک گیا۔ تصویروں میں گو شاہجہانی دور کی روایت کچھ عرصہ چلتی رہیں تاہم ان میں بھی دن بدن سادگی آتی گئی۔ ساخت (Form) سادہ ہوگئی اور رنگوں میں کمی آگئی۔ آہستہ آہستہ مغل دربار کے مصور تقریباً فارغ ہی ہوگئے۔

ان حالات میں مصوروں کے اس کے علاوہ اور کوئی چارہ نہ تھا کہ روزی کے لیے کہیں اور کام تلاش کریں۔ لہٰذا وہ مختلف نوابوں اور امراء کے درباروں کی طرف چلے گئے۔ کچھ نے راجستھان اور کچھ نے پنجاب کی پہاڑیوں (Punjab Hills) کا رخ کیا۔ وہاں بھی بڑے بڑے دربار اپنی شان بان کے ساتھ سرگرم تھے۔ اورنگزیب بڑا اچھا کیلی گرافر تھا اور اس نے اپنی زندگی کا آخری حصہ قرآن کریم کی نقول تیار کرنے میں گزارا۔ اورنگزیب عالمگیر کا کیلی گرافی سٹائل خطِ عالمگیری کہلاتا ہے۔

اورنگزیب 1707 میں انتقال کرگیا۔اس کی موت کے ساتھ ہی سیاسی افراتفری اور انتظامی لاپرواہی کا دور شروع ہوا۔فرمانرواؤں کی نالائقی اور عیاشیوں کے باعث دہلی کی جو قوت تھی وہ زائل ہوتی چلی گئی۔اور جیسا کہ ہم اوپر بھی بیان کرچکے ہیں مغل مصور بتدریج صوبائی درباروں میں چلے گئے۔لیکن جاتے جاتے وہ اپنے ساتھ مغل دربار اور مغل مصوری کی روایات (Traditions) بھی ساتھ لے گئے۔اورنگزیب کے بعد افراتفری ہوئی اور جس طرح جلدی جلدی حکمران بدلے اس کا اندازہ مندرجہ ذیل لسٹ سے لگایا جاسکتا ہے۔(مکمل لسٹ دیکھیں صفحہ 105 سے 106 پر)۔

1-	بہادر شاہ معظم	2-	جہاندار شاہ	3-	محمد فرخ سیّر
4-	نیکوسیّر	5-	شاہجہان ثانی	6-	ابوالفتح نصیر الدین محمد شاہ
7-	احمد شاہ	8-	عالمگیر ثانی	9-	شاہ عالم ثانی
10-	اکبر شاہ ثانی	11-	بہادر شاہ ثانی (ظفر)		

محمد شاہ (ابوالفتح نصیر الدین) کے دور (1719 سے 1748) میں کچھ پائیداری آئی اور اس کی حکومت ذرا

۔ریوں اور رقص و سرور میں محو رہا۔ اسی لیے اسے محمد شاہ رنگیلا کہتے ہیں۔ اس دور کے
Chr) نے لکھا ہے کہ جب بھی مرہٹہ سازشوں یا حملوں کے بارے بتایا جاتا تو یا تو وہ باغ کی سیر کو نکل
یے چلا جاتا۔ اسی طرح محمد شاہ رنگیلا کا ایک وزیر قمرالدین خان تھا۔ وہ بادشاہ سے بھی بڑھ کے تھا۔ وہ تالاب
ںنارے بیٹھ کر کنول کے پھولوں سے دل بہلاتا۔ جب زیادہ پریشانی کی خبریں آتیں تو دونوں محل میں چلے جاتے اور
شاعری، تصویروں، میوزک اور رقص و سرور سے دل پشاوری کرتے۔

اس دور کی مصوری اور مصوروں نے جو تصویریں بنائی ان میں بھی ایسے ہی ماحول کی نشاندہی ہوتی ہے۔ یہ تصویریں شاہی دربار کے اندر اور باہر بھی بنائی گئیں۔ ان تصویروں میں حرم کے اندرونی مناظر، عشق و محبت کے مناظر اور محلات میں عیاشی کی محفلیں شامل ہیں۔ ان موضوعات سے ذراہٹ کر سادھوؤں، فقیروں اور ملنگوں کی محفلوں کے مناظر (Scene) بھی ہیں۔ یہ تمام تصویریں اس امر کی غمازی کرتی ہیں کہ حالات سے بالکل لاتعلق ہو کر حکمران عیاشیوں اور ساغر و مینا میں غرق تھے۔

اس دور کے جن مصوروں کا ذکر ہم تک پہنچا ہے ان میں چتر امن، گھوردھن، محمد فقیر اللہ، ہونہرل، میر کلاں خان، محمد افضل، عاقل خان اور ندھال شامل ہیں۔ یاد رہے کہ گھوردھن اکبر اور جہانگیر دور والا گوردھن نہیں ہے۔

ہندوستان میں حکمرانوں کی دگرگوں حالت دیکھ کر ایران سے 1739 میں نادر شاہ حملہ آور ہو گیا۔ اس نے لاہور اور دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجادی۔ واپس ایران لوٹتے ہوئے وہ کوہ نور کا مشہور زمانہ ہیرا، شاہجہاں کا تخت طاؤس اور بے شمار مصور مخطوطات اور خزانے بھی ساتھ لے گیا۔ ان حالات میں شاہی مصوروں کی رہی سہی امید بھی دم توڑ گئی۔ اور وہ بکھر کر اودھ اور مرشد آباد کے نوابی درباروں میں جا پہنچے۔ اب مغل مصوری کے خزانوں کا ذخیرہ بکھر چکا تھا۔

پھر یوں ہوا کہ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں نئے نئے مصوروں، فن مصوری سے دلچسپی رکھنے والوں اور آرٹ کے دلدادہ لوگوں نے پرانے البموں اور پراگندہ تصویروں اور شاہکاروں کو جمع کرنا شروع کر دیا۔ شاہ عالم ثانی کے دربار سے وابستہ مصوروں نے زیادہ سے زیادہ خوبصورتی اور آرائش پر توجہ مرکوز کی اور معیار کو نظر انداز کر دیا۔ تصویروں میں اجسام سکڑ کر آؤٹ لائن تک آ گئے۔ رنگوں میں ٹونز (Tones) کا فقدان نظر آنے لگا۔ خواتین کے چہروں پر آنکھیں بڑی اور کھلی کھلی بننے لگیں۔ گالوں پر سرمئی اور براؤن رنگ کی زیادتی سے چہرے لکڑی کے بنے ہوئے لگنے لگے۔ اکبر، جہانگیر اور شاہجہان کے دور میں بنی ہوئی تصویروں کی نقول دھڑا دھڑ بننے لگیں۔ حتیٰ کہ اصل مصوروں کے دستخطوں کو نقلی تصویروں میں نقل کر دیا جاتا۔ یہ جعل سازی کی انتہا تھی۔ ماؤنٹس (Mounts) اور حاشیوں (Frames) پر سنہرا اور چاندی رنگ بکھیر کر تصویروں کی ہیت کو قیمتی بنانے کی کوشش کی گئی۔ اس دور میں کچھ مزید اصطلاحات دیکھنے میں آئیں مثلاً

ابریا ابر لکھنا   یعنی بڑے پھول اور پتے

بوٹی	یعنی چھوٹے پھول اور پتے
تہ پتی	یعنی تین پتوں والے پھول
چوپتی	یعنی چار پتی والے پھول
پنکھڑی	یعنی ٹہنی پر ننھے ننھے پھول
مری	یعنی نازک ٹہنی
چِت لکھانا	یعنی ایک جیسے فاصلوں پر پھول بنانا
بیل	یعنی چڑھنے والی بیل یا مرغول (Scroll)
جوکی یا جونکی	یعنی ایک دوسرے سے مدغم بیل۔ یہ لفظ ایک کیڑے جونک سے ماخوذ ہے
جال	یعنی ڈیزائن کو جال (Net) کی شکل بنانا
غبارہ	یعنی سنہرے یا چاندی کے ذرات کا چھڑکاؤ۔ غبار کے معنی (Dust) کے بھی ہیں۔ اس عمل کو شفق یا افشاں بھی کہتے تھے۔

بے اوقات شہزادوں اور جانشینوں نے ایسٹ انڈیا کمپنی کو یہ سنہرا موقع دیا کہ وہ اپنی پوزیشن مستحکم کر سکے۔ جلد ہی مغل گوروں کے ہاتھوں غلام بن گئے۔ انگریزوں نے ان کی تھوڑی تھوڑی پینشنز (Pensions) مقرر کر دیں تا کہ وہ اپنا گزارہ چلاتے رہیں اور خاموش رہیں۔ اس زوال پذیری کی بھی کئی تصویروں میں عکاسی کی گئی ہے۔ بالخصوص اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ کے دور کی ان تصویروں میں بھڑکیلے اور بھاری لباس، سونے کے زیورات اور جواہرات کی بھرمار نظر آتی ہے اور بلاشبہ ایسے لگتا ہے جیسے مغلیہ دور آخری سانس لے رہا ہے۔ بہادر شاہ ثانی جس کا تخلص ظفر تھا اسے 1857 کی بغاوت کا سب سے بڑا سرغنہ قرار دیا گیا اور بغاوت کے الزام میں اسے ملک بدر کر کے رنگون (برما - نیا نام میانمار) بھیج دیا گیا۔ یوں خاندان مغلیہ کا آخری فرمانروا بھی اپنے حتمی انجام کو پہنچا۔ بہادر شاہ رنگون ہی میں فوت ہوا اور وہیں دفن ہوا۔

بہادر شاہ ظفر اعلیٰ پایہ کا شاعر بھی تھا اور ظفر کے تخلص سے شاعری کرتا تھا۔ اس کی ایک غزل جو اس کی زندگی اور بیرون ملک دفن ہونے کی غمازی کرتی ہے ذیل میں درج ہے۔

لگتا نہیں ہے دل میرا اجڑے دیار میں
کس کی بنی ہے عالمِ ناپائیدار میں
عمرِ دراز مانگ کے لائے تھے چار دن
دو آرزو میں کٹ گئے دو انتظار میں

بلبل کو باغباں سے نہ صیاد سے گلہ
قسمت میں قید لکھی تھی فصل بہار میں
اِن حسرتوں سے کہہ دوٗ کہیں اور جا بسیں
اتنی جگہ کہاں ہے دلِ داغدار میں
دن زندگی کے ختم ہوئے شام ہو گئی
پھیلا کے پاؤں سوئیں گے کُنج مزار میں
کتنا ہے بدنصیب ظفر دفن کے لئے
دو گز زمین بھی نہ ملی کوئے یار میں

اودھ کا دربار:

مغل دربار کی چمک اور جاہ وجلال کے چراغ کی ٹمٹماتی لو کو فیض آباد اور لکھنو میں دیکھا جا سکتا تھا۔ جو مصور دہلی سے 1750 سے ہجرت کر کے اپنی سکیچ بکس اور رنگوں کے تھیلوں کے ساتھ اودھ پہنچے انہوں نے ایک اثر انگیز سٹائل اور غیر ملکی انداز کو اپنایا۔ 1760 اور 1800 کے درمیان ان مصوروں نے جو انداز اختیار کیا وہ مغلیہ دور کی لڑکھڑاتی روایات اور بیرونی اثرات کی کھچڑی تھی۔ اس دور کے جو واقعات تاریخ دانوں نے رقم کئے ان میں ایک خط بھی تھا جو ایک مرہٹہ ایلچی نے پیشوا نانا فرنو ویس کو لکھا تھا۔ اس خط میں وہ لکھتا ہے کہ ''میں ایک مصور بنام ندھامل کو جانتا ہوں یہ احمد شاہ ابدالی کے دہلی پر حملے کے وقت وہاں سے لکھنو آیا اور وہیں اس کا انتقال ہو گیا تھا۔ اس کے دو بیٹے اب بھی لکھنو میں رہتے ہیں۔ ایک تو بالکل ہی نالائق اور نکھٹو ہے اور دوسرا ابرائے نام مصور ہے۔ دہلی کے تمام مصور اور فنکار بغیر کسی ملازمت کے ہیں اور فاقہ کشی پر مجبور ہیں۔ اسی باعث وہ ہجرت کر کے لکھنو آ گئے ہیں۔ دہلی کا تو اب صرف نام ہی رہ گیا ہے۔ اس دہلی میں تو اب وہ چمک دمک ہی نہیں جس سے کبھی سارا ہندوستان چمکتا تھا''۔

اتنے دگرگوں حالات کے باوجود شجاع الدولہ (حکومت 1754 سے 1775) اور آصف الدولہ (حکومت 1775 سے 1797) کے دربار اب بھی اپنی آب وتاب کو زندہ رکھے تھے اور ماہرین ادب اور مصوروں کو دعوت دے رہے تھے۔ اس دربار کے ایک افسر مہر چند کو اس وقت کے دو مصوروں جان زوفینی (John Zoffany) اور ٹلی کیٹل (Tilly Kettle) کو ملنے کا اتفاق ہوا۔ جان زوفینی نے صرف ایک برس تک کام کیا جب کہ ٹلی کیٹل 1783 سے 1789 تک دربار سے منسلک رہا۔ یہ دونوں یورپی تکنیک میں کام کرتے اور روغنی رنگوں سے کینولس پر تصویریں بناتے۔ دونوں نے اس تغیراتی اور عبوری دور میں اہم رول ادا کیا۔ کچھ اور مصور جنہوں نے اودھ دربار کے اس ارتقائی دور میں اہم رول ادا کیا ان میں میر خان کلاں، ندھامل، نیواس لال، فیض اللہ خان، بہادر سنگھ اور غلام رضا شامل ہیں۔ ان میں میر کلاں خان ایسا مصور تھا جو یورپی، ایرانی اور مغل روایات کو آگے بڑھا رہا تھا۔ فیض اللہ کی تصویروں میں کچھ کچھ

پرسپیکٹو (Perspective) کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ یہ جھلک خاص طور پر ان تصویروں میں زیاد
جن میں اونچی عمارتیں، دور تک پھیلے سبز کھیت، جھیلیں، شہری مناظر اور پھولوں کے تختے نمایاں ہیں۔
رنگین محفلوں کی بھی تصویریں بنائی گئیں جو نوابوں کی عیاشانہ زندگی کی عکاسی کرتی ہیں۔ ان تصویروں میں گلابی (nk،
لال (Scarlet) تیزابی سبز (Acid Green) اور زہری (Emerald) رنگ نمایاں ہیں۔

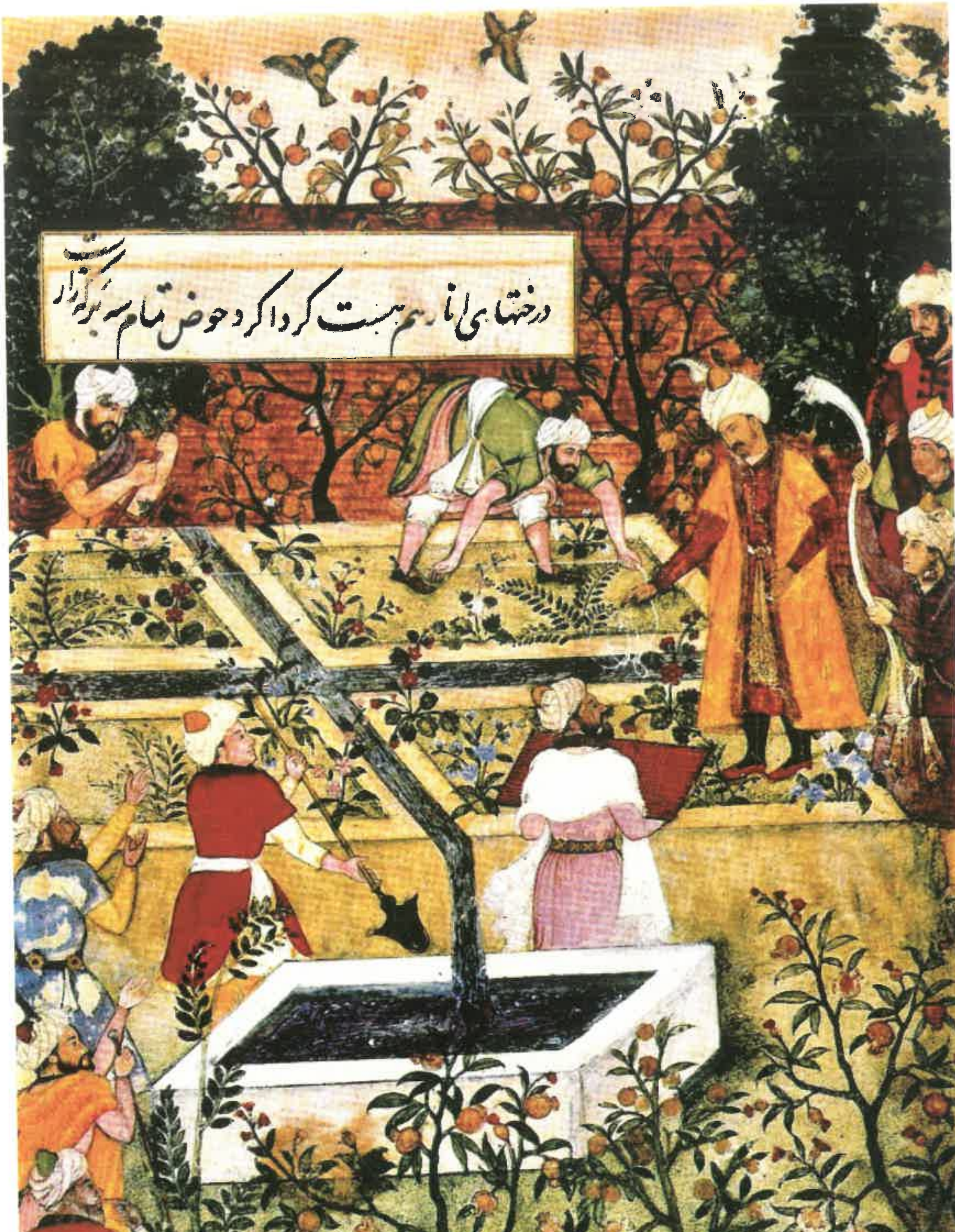
مرشد آباد کا دربار:

اس دور کی جو تصویریں بِک کر مختلف گیلریوں اور عجائب خانوں میں پہنچی ہیں ان میں سے اکثر نواب علی وردی خان کے عہد سے وابستہ ہیں جو 1740 سے 1756 تک برسرِ اقتدار رہا۔ مرشد آباد اس وقت بنگال کا انتظامی دارالحکومت اور ایک پررونق تجارتی مرکز بھی تھا۔ تجارتی اشیاء میں یہاں کی ریشم اور ململ ایسی تھیں جیسے صبح کی شبنم۔ 1757 کی جنگ پلاسی کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی کا زور اور بڑھ گیا لیکن آرٹ کے میدان میں مسلم اور ہندو دونوں روایات رواں دواں رہیں اور علی وردی نے دربار کے سین، شکار کے مناظر، راگ مالا سلسلہ کی تصویریں بنانے کے لیے بہت سے مصوروں کی خدمات حاصل کیں۔ علی وردی ایک سنجیدہ طبیعت کا مالک تھا اور اسے آرٹس سے بے حد دلچسپی تھی۔ علی وردی کی فرمائش پر بنائی گئی تصویروں میں سفید، سلیٹی اور رات کا نیلا رنگ واضح ہیں۔ مرشد آباد میں چونکہ دہلی اور اودھ ہر دو جگہ کے مصور اکھٹے ہو گئے اور انہوں نے ایک دوسرے کے فن و عمل پر اثر کیا لہٰذا کسی حد تک ایک نئے سٹائل کے ارتقاء کا عمل شروع ہوا۔ 1765 تک تصویروں میں بنائی گئی سفید عمارتیں کافی حد تک مغل اور اودھ کے ابتدائی ایام کی عکاسی کرتی ہیں۔ چہروں پر سرمئی اور براؤن رنگ نے دانے دار طریقے سے چہرے پر رنگ بھرنے کے انداز کو ختم کر دیا۔ دانے دار طریقہ کو تکنیکی طور پر سٹپلنگ (Stippling) کہتے ہیں لیکن اسے پوائنٹل ازم (Pointillism) نہیں کہا جا سکتا۔

اٹھارویں صدی کی آخری چوتھائی میں مصوروں کو اپنے فن کے نئے گاہک اور خریدار میسر آئے۔ ان میں وہ انگریز شامل تھے جو ہندوستان آ کر یہیں بس گئے اور دوسرے مختصر دوروں پر آنے والے آرٹ کلکٹر تھے۔ ان دو گاہکوں کی بڑھتی مانگ نے مصوروں کو جلد جلد کام کرنے پر اکسایا جس کے نتیجہ میں کوالٹی کا معیار مزید گر گیا۔ (تصویر نمبر 41,40,39,38)

☆☆☆

تصویر نمبر 24 تصویر نمبر 23 کی تفصیل (detail)



تصویر نمبر25 مغل سکول باغِ بابر کا منظر (چہار باغ میں انار کے پودے لگائے جا رہے ہیں)

تصویر نمبر26 بابر نامہ سے ایک تصویر

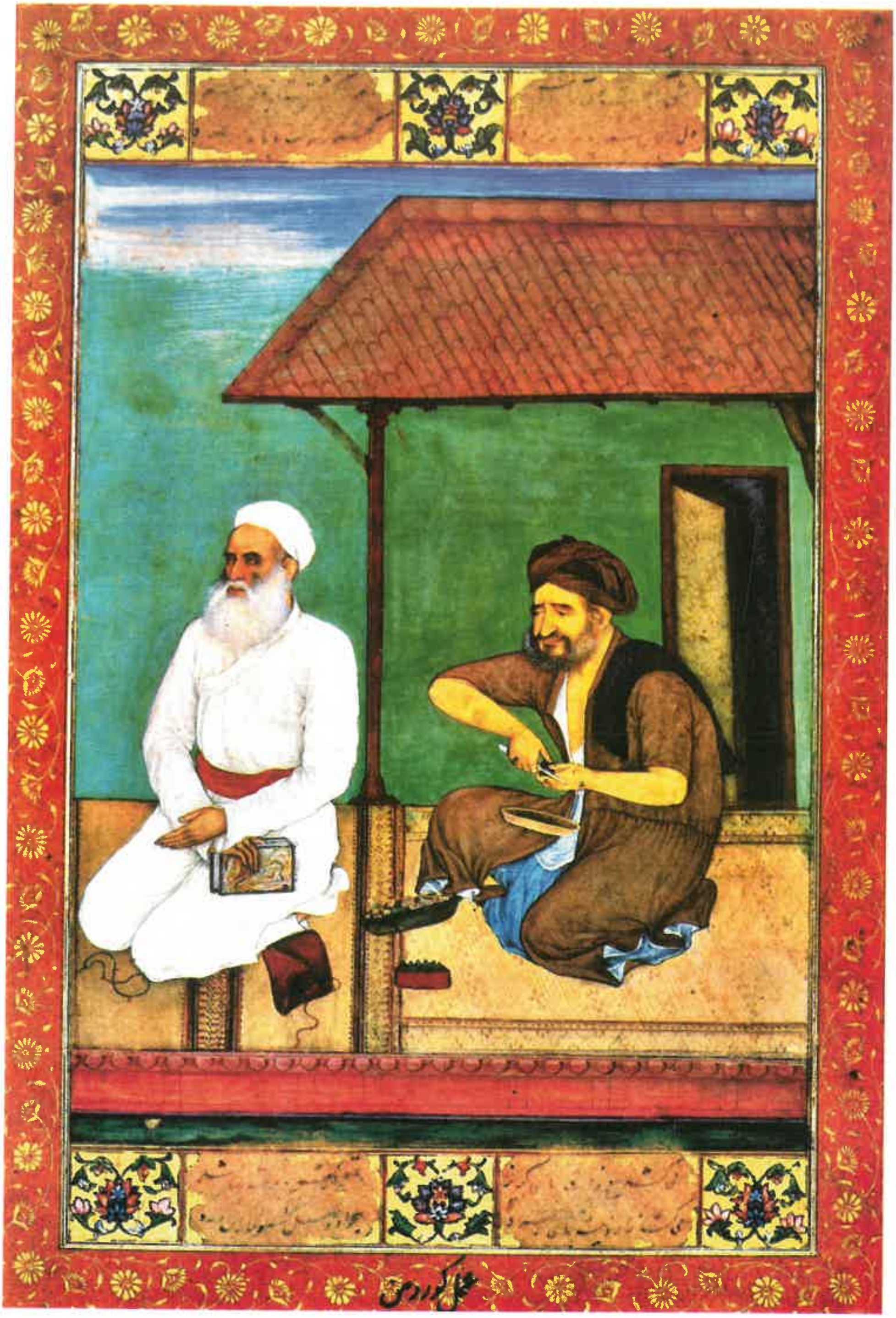
تصویر نمبر27 بابرنامہ1589

تصویر نمبر28   بابرنامہ کی ایک تصویر

تصویر نمبر 29 ایرانی دربار میں شاہ طہماسپ اور ہمایوں کی ملاقات

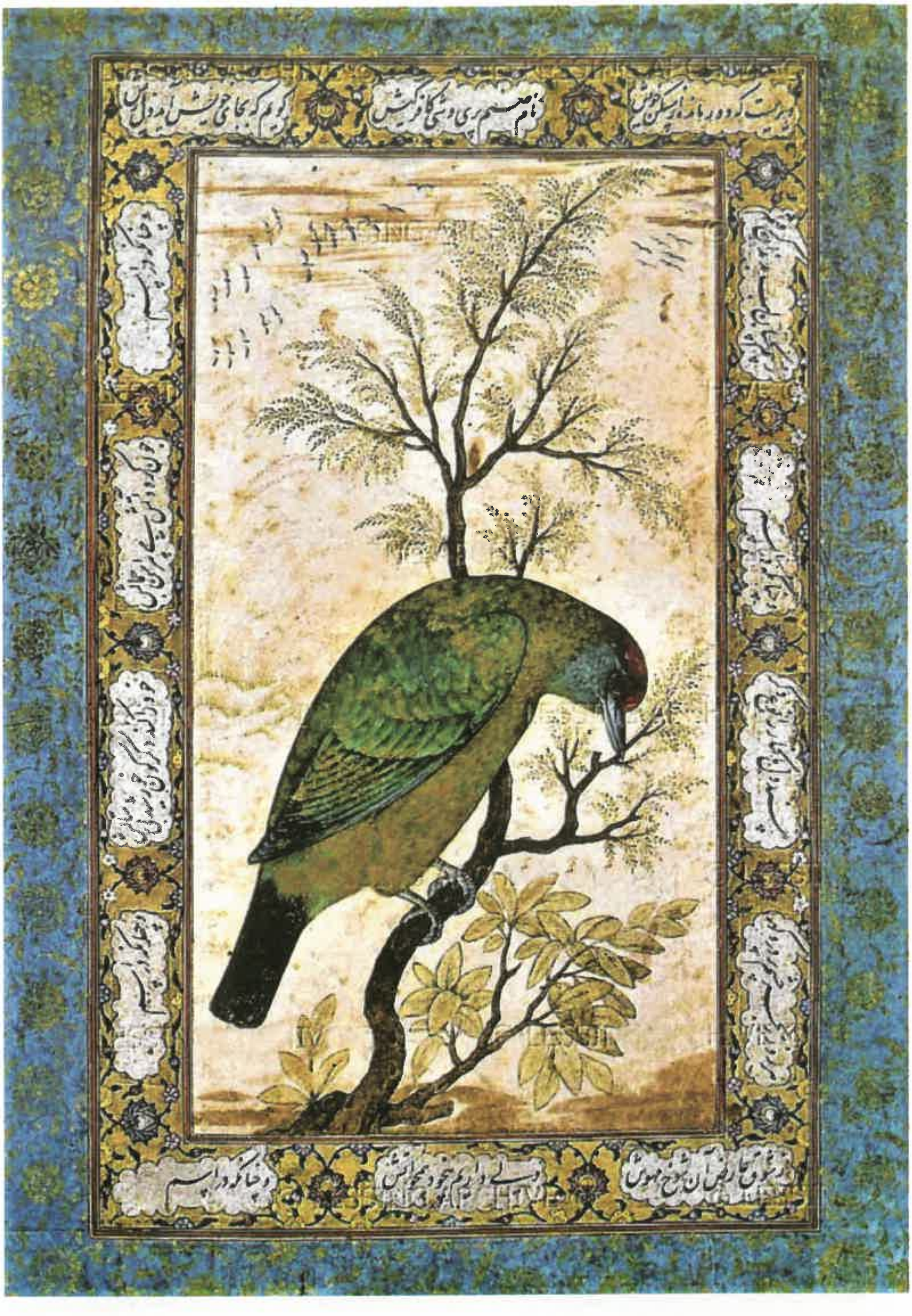
تصویرنمبر30 مغل سکول عمل بساون (مصور)

تصویر نمبر 31 مغل سکول: عمل میر سید علی (مصور)



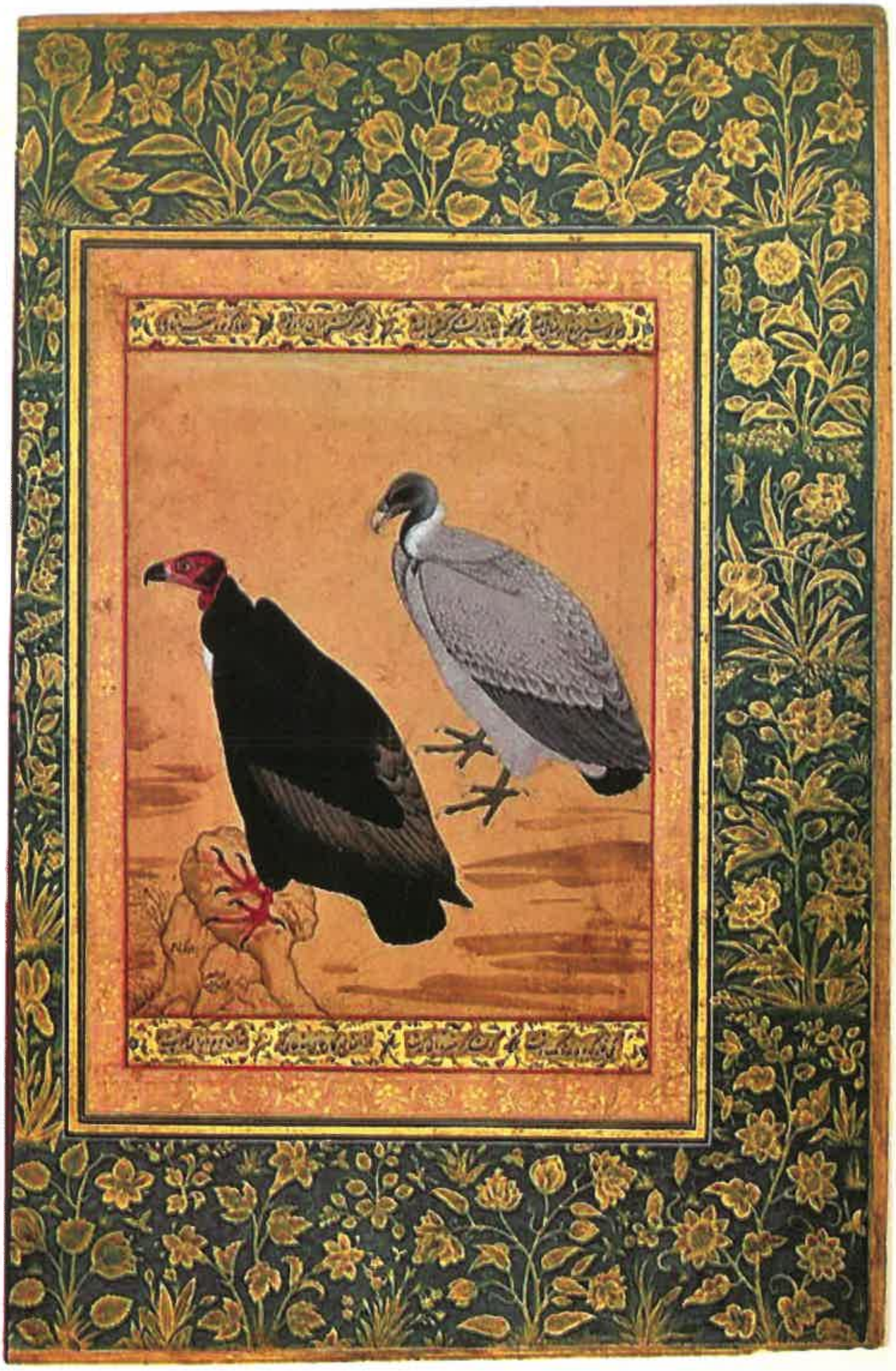
تصویر نمبر32 مغل سکول: عمل گوردھن (مصور)

تصویر نمبر 33 مغل سکول: عمل مکھنڈ (مصور)



تصویر نمبر34 مغل سکول: عمل منصور (مصور)

تصویرنمبر35 مغل سکول: عمل منصور (مصور)



تصویر نمبر 36 مغل سکول: عمل منصور (مصور)

تصویر نمبر37 مغل سکول: عمل منصور (مصور)

تصویر نمبر 38 مرشد آباد سکول: ایک خاتون اپنے حُقے کے ساتھ

تصویر نمبر 39 مرشد آباد سکول: ایک خاتون تمبورہ بجاتے ہوئے

آنے والا) بیان واظہار ہے جو شاعرانہ استعارہ پر مبنی ہے جو اس وقت کے دکنی ادب (لٹریچر) میں بدرجہ اتم موجود تھا۔ عبداللہ قطب شاہ (زندگی 1626 سے 1672) ایک الہامی سرپرست کے طور پر ابھرا لیکن سیاسی قوت اس کا ساتھ نہیں دے رہی تھی۔ گولکنڈا 1635 میں مغلوں کے تسلط میں چلا گیا۔ (تصویر نمبر 55)

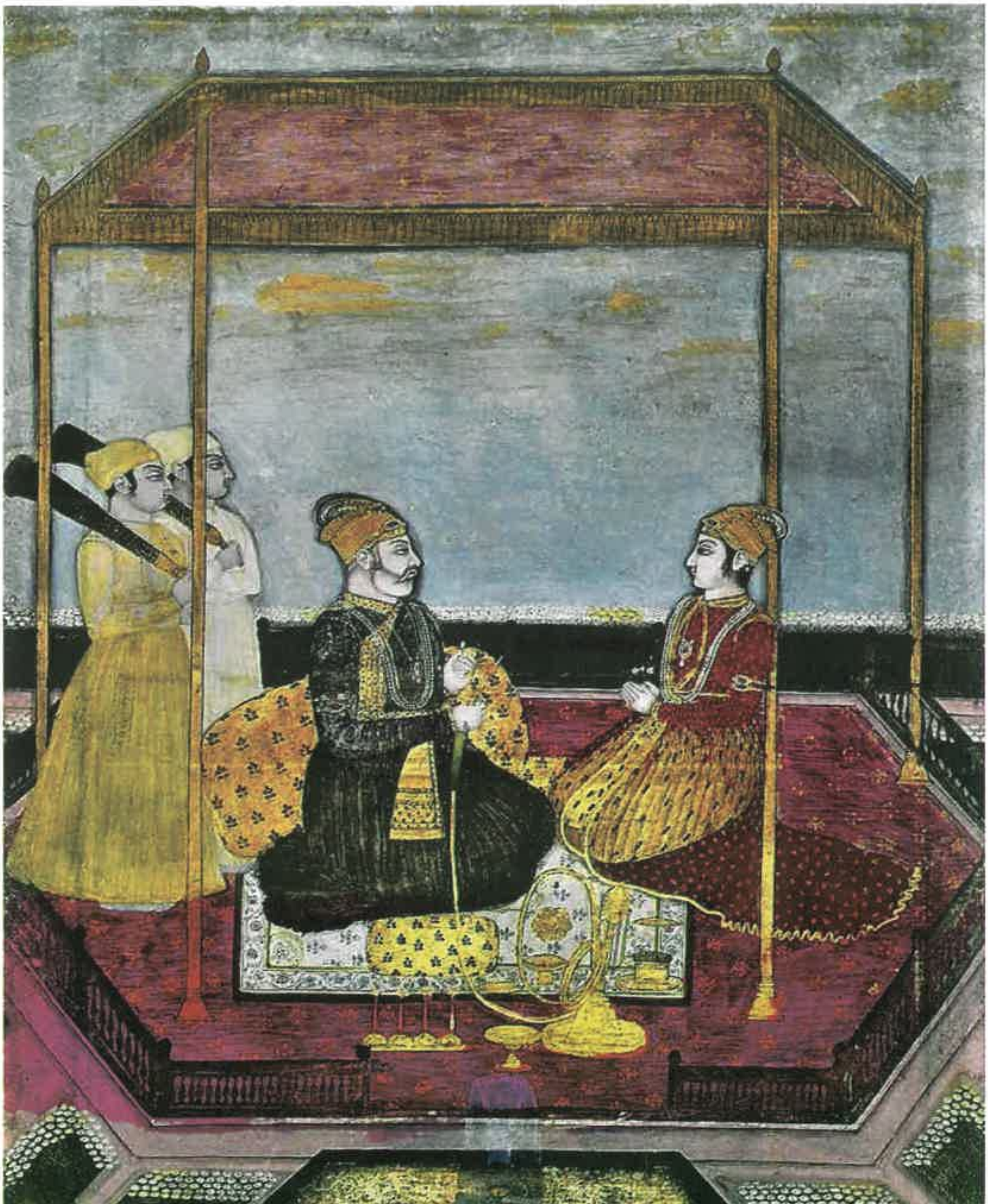
اورنگزیب کے دور میں فن مصوری کو گہرا دھچکا لگا۔ مصور ادھر ادھر کے درباروں اور ذیلی درباروں میں بکھر گئے اور اس طرح بکھر جانے کے باوجود کہیں کہیں اعلیٰ پایہ کی تصویریں بنتی رہیں۔ بیکانیر کے مہاراجہ جن کی تعیناتی دکن میں ہوئی انہوں نے گولکنڈا اور بیجاپور کے شاہکاروں کو جمع کیا۔ کچھ مصوران مہاراجاؤں کے درباروں میں آ گئے اور انہوں نے ایک بار پھر سے پورٹریٹ اور لینڈ سکیپ کی روایات کو زندہ رکھنے کی کوشش کی۔ راجستھانی سکول میں جو کہیں کہیں دکنی جھلک نظر آتی ہے عین ممکن ہے وہ گولکنڈا کے مصوروں کی ہجرت کے باعث ہو۔

حیدرآباد:

نظام الملک آصف جاہ اوّل (حکومت 1724 سے 1748) ایک اعلیٰ پایہ کا منتظم تھا۔ مغلوں کی سیاسی بدحالی اور طوائف الملوکی سے تنگ آ کر اس نے خاندان آصفیہ کی بنیاد رکھی اور حیدرآباد کو اپنا دارالحکومت بنایا۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں بننے والی تصاویر نقول اور چربہ سازی پر مبنی تھیں۔ حیدرآباد کے نظاموں کو مصوری میں دلچسپی تھی اور اس طرح دربار میں موجود مسلمان اور ہندو وزراء وامراء بھی مصوری کو آگے بڑھانا چاہتے تھے ان کاوشوں سے پورٹریٹ سازی کا فن شروع تو ہوا لیکن وہ ایک نئی ڈگر پر چل پڑا۔ چہرے پتھر یا لکڑی کے بنے ہوئے لگنے لگے اور کبھی کبھی تو ان پر کارٹون ہونے کا گمان ہوتا۔ اس کمی کے باوجود راگ مالا کے جو نسخے موسیقی کے چاہنے والوں کے لیے اور ادب سے محبت کرنے والوں کے لیے تیار کئے گئے وہ لاجواب تھے۔ ان تصویروں میں خواتین کو نسبتاً لمبا بنایا گیا ہے۔ ان کی کمریں بے حد پتلی ہیں۔ ایسی ہی خواتین کمپوزیشنز میں سنٹرل فگرز کے طور پر نظر آتی ہیں۔ ہر فگر ایک راگنی کی غمازی کرتی ہے۔ ان تصویروں میں پہاڑیوں کی بہتات اور درختوں کے جھنڈ کے جھنڈ جو ایک جھیل کے کنارے واقع ہیں ان تصویروں کے خاص سٹائل بنے۔ تصویر کے اوپر کی جانب تیرتے بادل اور ٹھنڈی مہتابی رات کا تاثر ان تصویروں کا ہائی پوائنٹ سمجھا جا سکتا ہے۔

☆☆☆

تصویر نمبر 40 مرشد آباد سکول: اورنگزیب عالمگیر۔1780



تصویر نمبر41　　مرشد آباد سکول: نواب علی وردی

تصویر نمبر 42 چوراپانچاساریکا سے ایک منظر

تصویر نمبر 43 چوراپانچاساریکا سے ایک منظر

تصویر نمبر 44 بیدر سکول: شہزادیاں بادلوں اور بجلی کی چمک سے محظوظ ہوتے ہوئے

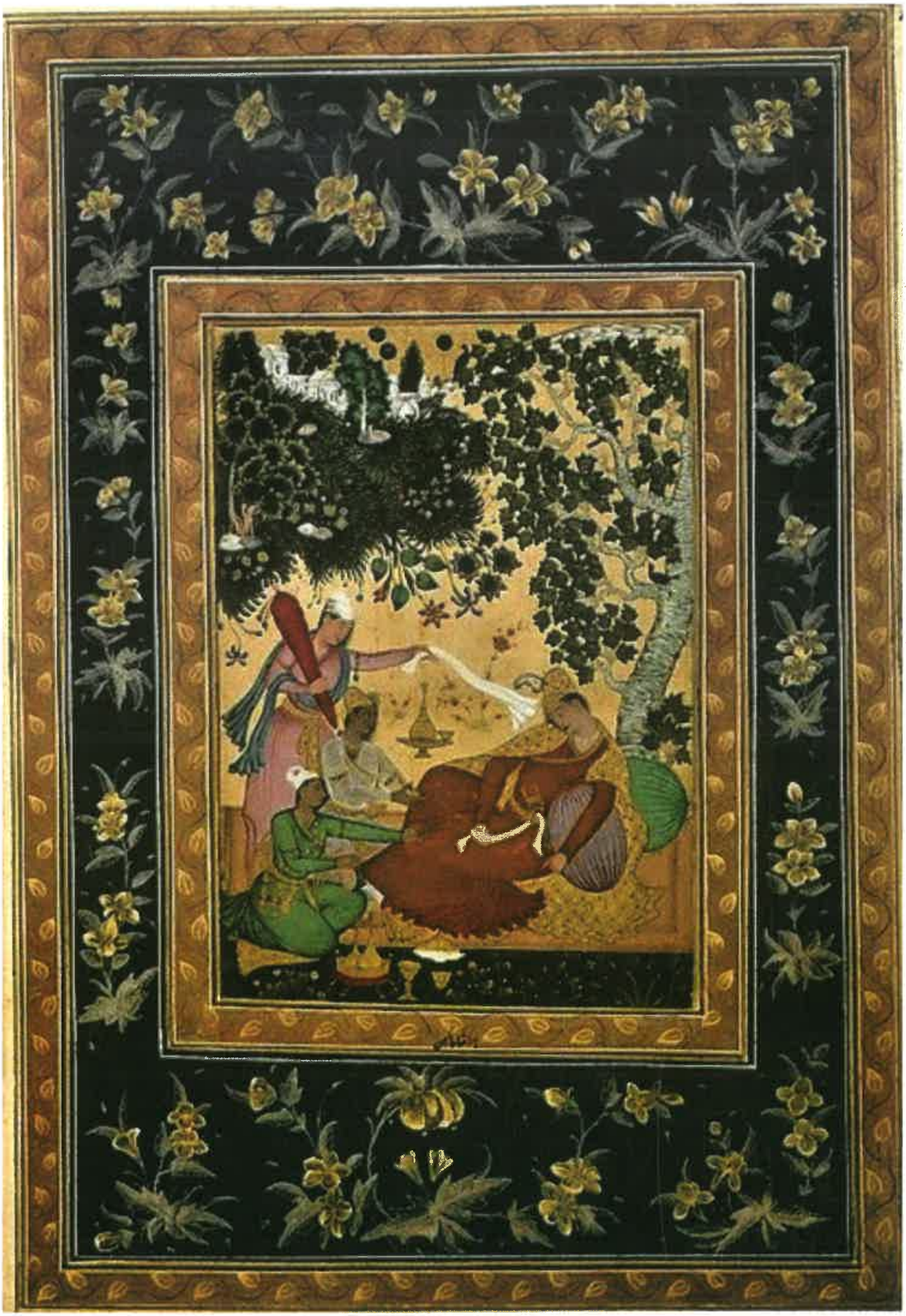
تصویر نمبر 45   بیدر سکول: شادی کا منظر

تصویر نمبر 46   احمد نگر سکول: نواب اپنے خدام کے ساتھ

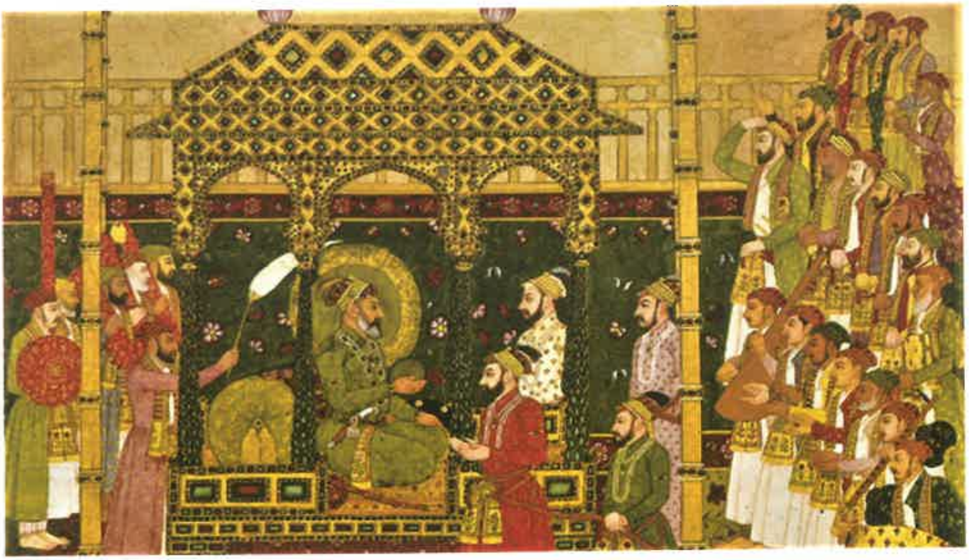
تصویر نمبر47   احمد نگر سکول: نواب

تصویر نمبر48   احمد نگر سکول: مہارانی باز کے ذریعے شکار کرتے ہوئے

تصویر نمبر 49 بیجاپور سکول: نواب درباریوں کے ہمراہ



تصویر نمبر 50 بیجاپور سکول: باغ میں پکنک کا منظر



تصویرنمبر51 بیجاپور سکول: نواب دربار میں

تصویر نمبر52 بیجاپور سکول: رانی اِکتارے کے ساتھ

راجستھانی پینٹنگز کے سکول

(Rajasthani School of Paintings)

سولہویں اور انیسویں صدی کے درمیان راجستھان کی مختلف ریاستوں میں بہت سے منی ایچر پینٹنگز کے سکول پوری آب وتاب کے ساتھ ابھرے اور قائم رہے۔ انہیں متنوع قسم کی روایات ورثے میں ملی تھیں جس کے باعث ان کے اظہار میں ایک قوت اور چمک نظر آتی ہے۔ مشرقی راجستھان میں میواڑ، بنڈی، کوٹلہ، جے پور اور کشن گڑھ مصوری کے مرکز تھے جب کہ مغرب میں جودھ پور، بیکانیز اور جیسلمیر سکولوں نے اپنا اپنا نام روشن کیا۔ ان تمام مراکز کے مصور (چتر کار Chitrkar) وقتاً وقتاً ایک مرکز سے دوسرے مرکز منتقل ہوتے رہے۔ قیمتی مصور شدہ مخطوطات اکثر شادیوں کے موقعوں پر ایک دوسرے کو تحفہ کے طور پر دی جاتیں یا شادی کے موقع پر مصور مخطوطوں کو جہیز کے طور پر دیا جاتا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ تقریباً تمام ریاستوں کا بڑی حد تک ایک ملا جلا سٹائل وجود میں آیا۔

راجپوت خود کو ایک جنگجو قوم سمجھتے تھے اور خود کو رام (Rama) کی اولاد مانتے تھے جو مشہور رزم نامہ یا جنگ نامہ رامائن کا ہیرو تھا۔ اس کی جنگی صلاحیتوں کا چرچا بہت سے شاعروں نے اپنے کلاموں میں کیا ہے۔ دشمنوں کے خوف اور شکست سے ڈر کر خود سوزی کو عورتیں ایک اہم مذہبی فریضہ سمجھتیں تھیں۔ آپس کی لڑائیوں کی وجہ سے ہندو راجاؤں، مہاراجاؤں کی حکومتیں زوال پذیر تھیں۔ جس کے باعث وہ مسلمان حملہ آوروں کے خلاف مسلسل ناکام ہوتے رہے اور شکستوں کا یہ سلسلہ دسویں صدی سے شروع ہوا۔ راجستھان راجاؤں کی کمر مکمل طور پر اس وقت ٹوٹی جب بابر نے 1527 کی لڑائی میں ان کو شکست دی اور میواڑ کا سور مارانا سانگا مارا گیا۔ یہ جنگ کنواہا (یا خانوا) کے مقام پر لڑی گئی تھی۔

راجہ بھرملا جو امبر (جے پور) کی کچھواہا ریاست کا سردار تھا۔ اس نے مسلمانوں کی جانب دوستی کا ہاتھ بڑھایا اور مغلوں سے شادی بیاہ جیسے رشتے استوار کیے اور اپنی بیٹی کی شادی اکبر سے کر دی۔ یہ 1562 کا واقعہ ہے۔ اس کے بعد بہت سے راجپوتوں نے راجہ بھرملا کی تقلید کی اور اکبر کی فوج میں بھی شامل ہو گئے اور اکبر کی فوجوں کے لئے لڑتے ہوئے انہوں نے بنگال، بہار، دکن اور افغانستان کی لڑائیوں میں کارنامے سرانجام دیئے۔ اکبر کے دربار میں رہ کر وہ مسلمانوں کے زیر اثر رہے انہوں نے مغل مصوری کو سمجھا اور مسلمانوں کے ملبوسات سے آشنائی حاصل کی۔ وقت گزرنے کے ساتھ یہ لوگ فن تعمیر، موسیقی، مصوری اور شاعری کے بہترین سرپرست بن کر ابھرے۔

جو مصور اپنے کام کے معیار کی کمزوری کی بنا پر مغل دربار چھوڑ گئے تھے' راجپوت سرپرستوں نے ان مصوروں کو

جمع کیا اوران سے کام لینے کا سلسلہ شروع کیا۔ ان مصوروں نے مغل فن مصوری کو پھر سے سمجھا۔ اصلاح کی اور اپنے فن کو کامل و پختہ کیا۔ ان مصوروں کے نزدیک مصور کا کام صرف قدرت اور فطرت اور کسی منظر کی باریک تفاصیل بنانا نہیں ہوتا تھا۔ انہوں نے بہت زیادہ تفصیل (Minute Details) کو رد کر دیا تاہم ایک لینڈ سکیپ کے اہم اجزاء کو قابو (Capture) کرنے کی روایت قائم رکھی اور اس میں بھی خاص طرز طرازی (Stylization) کا پہلو بھی جاری رکھا۔ ہر سکول نے چہروں کو بنانے میں سائیڈ پوز (Profile) کو ترجیح دی۔ روائتی راجستھانی ملبوسات اور مفصل اوڑھنیاں، ٹوپیاں اور پگڑیاں جو دمکتے رنگوں میں ڈھلی تھیں ان سب کو تصویروں کی شان بنایا گیا۔ میواڑ اور بنڈی کی تصویروں میں ہمیں فلیٹ رنگوں کا استعمال زیادہ نظر آتا ہے جس سے تصویریں بھی فلیٹ اور (Two-Dimensional) ہو کر رہ گئیں۔

مغل اور راجستھانی اجزاء کے علاوہ تصویروں میں امیرانہ روایات اور راجستھان کے فوک آرٹس کا پہلو بھی نظر انداز نہ کیا گیا۔ مغلیہ انداز میں بنائے گئے پورٹریٹس میں ایک لمسی (Sensuous) پہلو ہے تاہم ہمہ وقت وہ حقیقت سے زیادہ قریب بھی نہیں۔ مغل اور راجستھانی تصویروں میں جو فرق ہے اس کا ایک تجزیہ آنندہ کمار سوامی نے اس طرح کیا ہے:

> ''ایران کی منی ایچر پینٹنگز دراصل مخطوطات کو مصور کرنے کا عمل و فن تھا۔ جبکہ مغل منی ایچر ابتداء میں محض تصویر کشی کا فن تھا۔ مغل دور میں مخطوطات کو مصور کرنے کا سلسلہ بہت بعد میں شروع ہوا۔ مغل تصویروں کو اگر انلارج (Enlarge) کر کے دیکھا جائے تو یہ ایک ایزل پینٹنگ بن جاتی ہیں جبکہ راجپوت پینٹنگ کو بڑا کر کے دیکھا جائے تو وہ ایک میورل فریسکو بن جاتی ہے۔ حقیقت میں یہ ایک چھوٹے سائز کی وال پینٹنگ ہے۔ مغل تصویر کے رنگ نرم و ملائم اور ماحول کے اثرات سے بھرپور ہوتی ہے۔ راجپوت تصویروں کا تاثر مینا کاری اور رنگین شیشوں جیسا ہے۔ مغل تصویروں میں آؤٹ لائن کا استعمال موثر ہے اور مصوری ذہنی سکون کا اظہار ہے جبکہ راجپوتی تصویروں میں آؤٹ لائن ٹوٹی ہوئی اور عجلت میں بنی لگتی ہے لیکن یقین کا پہلو رکھتی ہے۔ مغل تصویروں میں ریلیف کا تاثر شیڈنگ سے حاصل کیا گیا ہے جیسے ریمبران (Rembrandt) کی تصویروں میں کیاراسکیورہ (Chiaroscuro) کا اثر ہو۔ راجپوت رنگ اکثر فلیٹ ہیں اور رات کے مناظر میں روشنی ایک چمکتے دمکتے دن کی طرح ہی ہے۔ رات کا تاثر پیدا کرنے کے لیے موم بتیوں اور مشعلوں سے مدد لی گئی ہے۔''

گہری اور تیزی سے آنے والی سیاسی تبدیلیوں نے مصوری میں ہیجانی کیفیت پیدا کر دی۔ اس تبدیلی سے

موضوعات میں بھی تبدیلی آئی اور محلات کے اندر کے واقعات کی تصویر کشی شروع ہوگئی۔ اکثر اوقات پہلے سے بنی تصویروں کی مکمل نقول بھی ہلکی پھلکی تبدیلی سے بنائی جاتیں۔ یوں کہیے کہ یہ ایک چربہ سازی کا دور تھا۔ مذہبی اور غیر مذہبی ہر دو قسم کے ادب نے مصوروں کو ترغیبات دیں اور ہندو 'پرانا' (یا پورن) اور دو رزمیہ کتب راماین اور مہابھارتہ کے واقعات پر مبنی بے شمار تصویریں بنائی گئیں۔ بھگوت پرانا میں وسطی دور کے وشناوازم (Vishnavism) کے واقعات اور ترغیبات کی بھی عکاسی کی گئی۔ اس رزمیہ قصے میں وشنو کا دوبارہ بطور کرشنا (یا کرشن) جنم لینے کا واقعہ بھی درج ہے۔ کرشنا اس دور کی تصویروں کا سب سے بڑا ہیرو بن کر ابھرتا ہے۔ بھگوت کی دسویں کتاب کا پہلا نصف حصہ مکمل طور پر کرشنا کے بچپن اور پھر اس کی رومانی (Romances) کہانیوں کے گرد گھومتا نظر آتا ہے۔ ایک اور صحیفہ (Treatise) راسا پنچادھیایا (Rasapanchadhyaya) کرشنا کی رومانوی (اور بعض اوقات لغو) داستانوں، محبت کی کہانیوں کو بہت بلندیوں تک لے جاتا ہے اور کرشنا کے رقصوں، بوس و کنار اور رنگ رلیوں پر کھل کر روشنی ڈالتا ہے۔ ایک اور قابل ذکر کردار دیوی مہاتمایا ہے۔ اس دیوی کے واقعات کو بھی مصوری کے لیے استعمال کیا گیا۔ اس دیوی نے بدی کے خلاف جو جنگ لڑی اس کو بھی تصویر کشی کے لیے دل کھول کر استعمال کیا گیا۔ ان تصویروں میں باریک سے باریک ڈیٹیل (Detail) کو بھی پوری رغبت سے بنایا گیا۔

ایک اور انداز یا سٹائل (Genre) کو بھی مصوری کے لیے اہم اور دل پسند موضوع کے طور پر استعمال کیا گیا اور وہ تھا ایک سنسکرتی مخطوطہ شرنگارا (Shringara) اسے بعد ازاں ہندی میں بھی مترجم کیا گیا۔ اس میں مختلف قسم کی ہیروئن اور ہیروز کے جذباتی مناظر ہیں۔ خاص طور وہ مناظر جو محبت کی انتہا کی نشاندہی کرتے ہیں۔

مصوروں کے دوسرے دل پسند موضوعات میں براہماسا اور راگ مالا ہیں۔ براہماسا کی تشریح اس طرح بھی کی جاسکتی ہے کہ یہ دراصل بارہ ماسا ہے یعنی بارہ مہینے۔ اس طویل نظم میں بارہ مہینوں میں موسمی تغیر و تبدیلی کا انسانی ذہنوں اور جسموں پر اثر انداز ہونے والے پہلوؤں کا ذکر ہے اس کے مطابق برسات کا موسم محبت کرنے والے مرد وزن پر سب سے زیادہ اثر کرتا ہے اور دونوں (مرد وزن) کے دماغ، دل اور جسم میں شدید جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ راگ مالا یا راگا مالا موسیقی میں استعمال ہونے والے راگ راگنیوں کی داستان ہے۔ یہ راگ اور راگنیاں بھی انسانی ل و دماغ و جسم پر اسی طرح اثر انداز ہوتے ہیں جس طرح 'بارہ ماسا' یا 'براہماسا'۔

اسی طرح کچھ دوسرے عشق محبت کے قصوں کو بھی مصوروں نے تصویریں بنانے کے لیے استعمال کیا۔ ان محبت کی داستانوں میں ڈھولا مارو، سوہنی مہینوال، مدھاوانالا، کمالکندلا، نالا، داما یاونتی، ہمیر اہاتھا، اور لیلیٰ مجنوں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان تمام رومانوی داستانوں نے مصوری کے لیے بہترین مواقع فراہم کئے۔ ان تصویروں کے وضاحتی نوٹ تصویروں کے حاشیوں میں درج کئے جاتے اور کبھی کبھی یہ نوٹ تصویر کی پشت پر لکھے جاتے۔

میواڑ:

اس علاقے کے راجے مہاراجے خود کو سورج دیوتا کی نسل سے سمجھتے تھے اور رانا یا مہارانا اور رانی اور مہارانی جیسے لقب استعمال کرتے تھے۔ 1606 تک رانا سانگا کے جان نشینوں نے مغلوں کی طاقت کو بالا تر سمجھا اور نہ ہی وہ مغلوں سے مرغوب ہوئے۔ اکبر نے جب رنتھمبور کے بہت بڑے قلعے کا محاصرہ کیا تا کہ وہ رانا خاندان کو شکست دے تو رانا پرتاپ سنگھ (حکومت 1597 سے 1620) نہایت چالاکی سے وہاں سے فرار ہونے میں کامیاب ہوگیا اور اس نے ہتھیار ڈالنے سے انکار کر دیا۔ لیکن رانا امر سنگھ (حکومت 1597 سے 1620) نے جہانگیر کی طاقت کے آگے ہتھیار ڈال دیئے۔ اور رانا امر سنگھ کے بیٹے کرنا سنگھ کو مغل دربار میں بادشاہ اور شہزادہ خرم (بعد ازاں شاہجہان) نے خوش دلی سے وصول کیا۔ شہزادہ خرم نے کرنا سنگھ کو تحفے تحائف بھی دیئے اور خلعت (شاہی لباس) بھی عطا کی۔ تحائف میں گھوڑے، موتی، ہیروں سے سجا خنجر اور ایک موتیوں سے بنی تسبیح بھی شامل تھی۔ (ایک غیر مسلم کو تسبیح دینے کا آئیڈیا سمجھ نہیں آتا)۔

میواڑ سکول کی ابتدائی دور (1605) کی ایک تصویر <u>راگ مالا</u> کی ہے۔ یہ تصویر میواڑ کے عارضی دارالسطنت چاوند کے دربار سے وابستہ مصور نثار دین نے بنائی تھی۔ نثار دین کی تربیت مغل دربار میں ہوئی تھی اور میواڑ کے دربار میں شمولیت کے بعد اس نے ایک مخصوص میواڑ سٹائل کی بنیاد رکھی۔ <u>راگ مالا</u> تصویروں میں ابتدائی مغلیہ مصوری کا محاورہ (Idiom) بھی ہے اور پختہ مغل سٹائل کی یک اسلوبی اور یک اطواری (Mannerism) کی چاشنی بھی ہے۔ سائیڈ پوز (Profile) والے چہروں میں نرمی اور کرداروں کی بناوٹ مغلیہ قوت (Dynamism) کی نشاندہی کرتی ہے۔ عمارتوں کو ایک خیال کے طور پر اور لینڈ سکیپ کو معنی خیز اور اثر آفرین بنایا گیا۔

رانا کرنا سنگھ (حکومت 1620 سے 1628) مغلوں کی ثقافتی ترغیبات (Influences) کا دلدادہ تھا۔ وہ اور اس کے بیٹے مہارانا جگت سنگھ اول (حکومت 1628 سے 1652) کے ادوار میں مخطوطات کو مصور کرنے کی روایات کو بھرپور طریقہ سے دوبارہ زندہ کیا گیا۔ اس دور کا ایک مصور صاحب دین نثار دین کی طرح مغل سٹائل سے بخوبی واقف تھا۔ ابتداء میں صاحب دین نے جگت سنگھ کے لیے کام کیا اور بعد میں جگت سنگھ کے جانشین راج سنگھ اول (حکومت 1652 سے 1680) کے ساتھ بھی کئی سال کام کرتا رہا۔ صاحب دین کی <u>راگ مالا</u> کی تصویریں (1628) جو اس نے اودھے پور میں بنائی تھیں ان میں تفصیل (Detail) کی انتہا ہے گو چند ایک میں چاوند کی راگ مالاؤں کا خمیر بھی ہے۔ یہ مصور مخطوطے صاحب دین کے دور کی میواڑ دربار کی تصویروں پر بھرپور روشنی ڈالتے ہیں۔ ان تصویروں کی اہم خصوصیات میں تصویر کا مختلف حصوں میں منقسم ہونا، ایک اونچا آئی لیول (High Eye Level) ترچھے رخ پر بہتے دریا یا ندیاں جن میں پانی کی حیاتیات بکثرت ہیں اور ایک ہی طرز کے (Stylized) درخت اور پھولداروں بیلوں کی کثرت ہے۔ چمکتے زرد، نارنجی اور سرخ رنگ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ رنگ جین (Jaina) روایات کی بھی نشاندہی کرتے

ہیں۔ نارنجی رنگ کی کثرت ایک خوبصورت درخت گل مہر کی وجہ سے ہے۔ موسم بہار میں گل مہر کے نارنجی پھول جادوئی اثر رکھتے ہیں۔ ایسے درخت اراولی کے سلسلہ میں بکثرت پائے جاتے ہیں۔ اراولی پہاڑوں کا ایک سلسلہ (Range) ہے اور شمالی ہندوستان میں واقع ہے یہ سلسلہ گجرات، راجستھان اور ہریانہ تک پھیلا ہوا ہے۔

گو اورنگزیب عالمگیر کے دور میں اسلامی اقدار پر بھرپور زور دیا گیا' تاہم راج سنگھ نے اس سے قطع نظر شری ناتھ جی کی ایک شبیہ 1671 میں متھرا سے نتھا ڈواڈا منتقل کی۔ یہ جگہ وشنوازم کا گڑھ تھا۔ نتھا ڈواڈا کے مندروں میں لٹکائی جانے والی تصویروں کا ہر جگہ چرچا تھا۔ لیکن ان تصویروں کی خصوصیات کا کہیں ذکر نہیں ملتا۔

بنڈی کے ہمعصر مصوروں کی تصویروں کو دیکھتے ہوئے شاہی خاندان کے پورٹریٹس اور درباری مناظر راج سنگھ اوّل (حکومت 1652 سے 1680) اور جے سنگھ (حکومت 1680 سے 1698) کے ادوار میں سب سے اہم موضوعات رہے۔ دربار کے اندر اور محلات کے خفیہ خانوں میں جو کچھ ہوتا تھا مصور وہ دیکھ تو نہ سکے لیکن بھانپ ضرور گئے۔ اس کے بعد کے دور میں تصویروں کا سائز بڑا ہو گیا اور ہم دیکھتے ہیں کہ سنگرام سنگھ ثانی (حکومت 1710 سے 1734) کے دور میں بنائی جانے والی بڑے سائز کی تصویروں میں محلات کی عمارات (Architecture) کو بیک گراؤنڈ میں بھرپور طریقے سے استعمال کیا گیا۔

رانا سنگرام سنگھ ثانی کے دور میں اودھے پور کے سکول میں بننے والی تصویروں نے ایک نیا رخ اختیار کیا۔ اب موضوعات تاریخی واقعات، دیو مالائی کہانیوں (Myths) اور شاعری پر مبنی نہ رہے بلکہ شکار کے مناظر، جلسے جلوس، رسومات کے اجتماعات اور مذہبی شخصیات سے ملاقاتوں جیسے عنوانات بھی مصوروں کی زد میں آ گئے۔ یہ بڑے سائز کی وسیع مناظر اور سیر بین جیسی تصویریں انسانوں سے بھرپور تھیں۔ لیکن اس طرح کی تصویریں زیادہ دیر تک اپنا جادو نہ جگا سکیں اور جگت سنگھ دوم (حکومت 1734 سے 1751) کے دور حکومت میں وہ محض دل بہلاوے اور دل لگی کا سامان ہی بن کر رہ گئیں۔ جگت سنگھ سنگین حالات میں متلون اور خوش مزاج رہتا۔ اس نے اپنے دور میں کھلے دل سے آرٹ کی پذیرائی کی۔

تصویروں پر جو لکھائی درج ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ ایک تصویر پر دو یا تین مصور کام کرتے تھے۔ اور اس طرح اکھٹے کام کرنے کے لیے مہارانا سے اجازت لینی پڑتی تھی کہ کون سے دو یا تین مصور مل کر کام کریں گے۔ ایسا بندوبست عام طور پر بڑی تصویروں کے لیے عمل میں لایا جاتا تھا۔ اس سلسلہ میں جو جوڑے مشترکہ کام کے لیے زیادہ چنے گئے ان میں یہ جوڑے قابل ذکر ہیں:

1- پیارا اور ناگا 2- سیا جی اور سکھا اور 3- بھیما اور کیسو رام

مہارانا ارسی سنگھ (حکومت 1761 سے 1763) کا دور مصوروں کے لیے اچھا ثابت نہ ہوا۔ فن تصویر سازی میں مہارانا کی عدم دلچسپی کے باعث بہت سے مصور یہ دربار چھوڑ کر دیوگڑھ کی ریاست کو چلے گئے۔

اٹھاریں صدی کے وسط میں مصوری کے لیے بدترین دور آیا۔ اس دور کی اگر کوئی قابل ذکر چیز تھی تو وہ بڑے سائز کے پورٹریٹ تھے جن کے بیک گراؤنڈ نہ صرف بھدے بلکہ بالکل فلیٹ بھی تھے۔ البتہ شکار کے سین نسبتاً بہتر تھے اور انہیں ہی اس دور کا شاہکار کہا جاسکتا ہے۔ اندھوں میں کانا راجہ۔

وہ تصویریں جو مہارانا جاون سنگھ (حکومت 1828 سے 1838) کے لیے بنائی گئیں وہ بہت مشینی لگتی ہیں اور کردار بھی یکسانیت کا شکار۔ چھوٹی سی چھوٹی فگرز میں بھی بے تحاشا تفصیل (Detail) ہے۔ پھر فگرز کو تصویر میں کچھ اس طرح سے بکھیر دیا ہے کہ وہ تناظر (Perspective) میں فٹ نظر نہیں آتیں۔ شکار کے مناظر غالباً مصوروں نے اپنی یادداشتوں (Memory) کے حوالے سے ہی بنائے اور اصل موقع پر جا کر کام نہیں کیا۔ یاد رہے یہ مصور موقع پر جا کر صرف سکیچ ہی کرتے تھے باقی کام سٹوڈیو میں ختم ہوتا تھا۔ پہاڑیوں، جھاڑیوں اور درختوں کے تکمیل کے لیے مصور کپڑے کا ایک پیڈ بنا کر اور اسے رنگ ٹھپے (Debbing) لگاتا تھا۔ نتیجۃً درخت، جھاڑیاں اور پہاڑیاں یکسوئی کا شکار ہو جاتیں۔ عمارتوں کی منظر کشی میں بھی وہ کوالٹی برقرار نہ رہ سکی جو اس سے پہلے تھی۔

انیسویں صدی کے وسط سے اودھے پور کے مصور یورپی پینٹنگز اور یورپی مصوروں کے زیر اثر آ گئے اور انہوں نے بھی لائف سائز پورٹریٹس کے بیک گراؤنڈ میں بے تحاشا اجسام اور ان کی تفصیل دکھانا شروع کر دیں۔ لیکن یہ تفصیلی کام (Detail Work) حقیقت سے دور ہی رہا۔ اب جبکہ فوٹوگرافی کی ابتداء ہو چکی تھی اور راجے اور مہاراجے اس نئی ایجاد سے بے حد متاثر تھے۔ اودھے پور کے مصور اس کا مقابلہ نہ کر سکتے تھے۔ (تصویر نمبر 59,58,57,56)

بنڈی اور کوٹہ:

راجستھان کے جنوب مشرق کی یہ ایک مشترکہ ریاست تھی جو 1624 تک خود کو برقرار رکھ سکی۔ اس پر ہارا (Hara) خاندان کے دو حکمران قابض تھے۔ بنڈی (جیسے وندراوتی بھی کہتے ہیں) اس کی ابتدائی تاریخ اس رزمیہ شاعری اور جذباتی گانوں سے ملتی ہے جن میں ان حکمرانوں کی بہت تعریفیں ہیں۔ بنڈی کے سوجان سنگھ (یا سرجان سنگھ) (حکومت 1554 سے 1585) کو 1569 میں مغلوں نے راؤ راجہ کا خطاب بھی دیا۔ چنار کی تحصیل جو بنارس کے قریب ہے وہ بھی اسے انعام میں دی گئی۔ (تصویر نمبر 59-A)

ابتدائی مخطوطات جس سے بنڈی کے سٹائل کا اندازہ ہوتا ہے وہ 1591 میں راگ مالا کی بنائی گئی تصویریں ہیں۔ یہ تصویریں شیخ حسن، شیخ علی اور شیخ حاتم نے بنائی تھیں۔ اور یہ تینوں مصور میر سید علی اور خواجہ عبدالصمد کے شاگرد تھے۔ بنڈی کے جن مصوروں نے مغل دربار کے ماہر استاد مصوروں سے تربیت حاصل کی تھی انہوں نے مغل فن مصوری کو ایک بار پھر زندہ کرنے کی کوشش شروع کی۔ یوں بنڈی اور کوٹہ کے فن مصوری کو کافی تقویت ملی۔ ان تصویروں میں عرابیسک (Arabesque) نقوش اور خاص طور پر مغل تزئین اشکال کا بخوبی استعمال کیا گیا۔ خوبصورت سبزہ زار اور ٹائل

ورک سے مزین عمارتیں بھی قابل غور ہیں۔ فگرز میں سائیڈ پوز پر زور ہے جن میں گال (رخسار) زیادہ واضح ہیں۔

سترھویں صدی کے وسط میں تصویروں میں ایک نغمگی (Lyricism) کا احساس بڑھ گیا اور تصویر کے باقی حصے زندگی سے بھرپور نظر آنے لگے۔ بیک گراؤنڈ پھولوں اور کونپلوں سے بھرے درخت اور قدرت کے مسحور کن نظاروں سے بھرپور بنائی جاتی۔ رنگوں کے مزاج میں بھی تیزی آگئی اور تفاصیل (Details) میں بہت زیادہ باریکیاں نظر آنے لگیں۔

بھاؤ سنگھ (حکومت 1659 سے 1682) نے اپنا بہت سا وقت اورنگ آباد دکن میں گزارا۔ وہ مصوری اور تصویروں کا بہت دلدادہ و عاشق تھا۔ اس کے وقت کی تصویریں لذت و سرور اور لطف اندوزی اور حرم کے باغات کے منظر بھاؤ سنگھ کی ترجیحات کی غمازی کرتی ہیں۔ 1690 میں راگ مالا سیریز کی بنائی گئی تصویریں چنار راگ مالا کی تصویروں سے متاثر لگتی ہیں۔ کمپوزیشنز میں سادگی نظر آتی ہے اور پھول بوٹے عجلت میں بنائے لگتے ہیں۔ انسانی رنگت میں مبالغہ اور حقیقت سے دوری ہے۔ محلات کے اندر کے مناظر میں بھی حقیقت پسندی نظر نہیں آتی جبکہ بیک گراؤنڈ میں بنی عمارتوں میں برتاؤ (Rendering) کی تبدیلی نظر آتی ہے۔ ان تصویروں سے یہ تاثر ابھرتا ہے کہ مصور نے ثانوی تفصیلات (Details) پر بھی زیادہ توجہ دینے کی کوشش کی ہے۔ ان تصویروں میں ماضی اور حال کا ایک گٹھ جوڑ نظر آتا ہے۔

چونکہ تصویروں پر تصویر مکمل ہونے کی کوئی تاریخ درج نہیں اس لئے وثوق سے کہنا مشکل ہے کہ اٹھارویں صدی میں بنڈی کی تصویریں زیادہ سے زیادہ رنگوں کی اداس ہم آہنگی سے کیوں لبریز ہیں۔ (تصویر نمبر 74,73,72,71,70,69,68,67,66,65,64,63,62,61,60)

شہنشاہ جہانگیر نے 1725 میں راجستھان کو تقسیم کر کے اس کا جنوبی حصہ جو کوٹہ کہلاتا تھا راؤ مادھو سنگھ کے حوالے کر دیا۔ راؤ مادھو سنگھ نے شہزادہ خرم (شاہجہان) کی بغاوت کو کچلنے کے لیے جہانگیر کی مدد کی تھی کوٹہ کی ریاست اسی کا انعام تھا۔ کوٹہ کی ابتدائی تصویروں پر بنڈی کے نمونوں کا اثر ہے لیکن اس میں کچھ تبدیلیاں بھی کی گئیں۔ اٹھارویں صدی میں چہرہ سازی کی تکنیک میں تبدیلی آئی اور ماتھے گول گول بننے لگے اور چہروں پر باریک نقطوں سے (Stippling) شیڈنگ کا کام لیا گیا اور یہ تکنیک کافی مقبول ہوئی۔

وہ مصور جو اپنے مالکان کے ساتھ شکار کھیلنے جاتے تھے انہیں جنگل کے حالات، جنگل کی حیات اور جنگل کے ماحول کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا لہٰذا انہیں شکار جیسے موضوعات پر بڑے سائز کی تصویریں بنانے میں بہت مدد ملی۔

کوٹہ کی ابتدائی تصویریں راؤ رام سنگھ (حکومت 1696 سے 1707) کے دور سے وابستہ ہیں یہ تصویریں مہاراؤ درجن (حکومت 1723 سے 1756) کے دور میں اپنے مقبولیت کی انتہا تک پہنچیں۔ امید سنگھ اوّل (حکومت 1770 سے 1819) ایک بہترین شکاری تھا اور اس کا نشانہ کمال کا تھا۔ اس نے اپنے دور میں زیادہ سے زیادہ

شکار کے موضوعات پر تصویریں بنانے کے لیے مصوروں کی کھلے دل سے سرپرستی کی۔ دریائے چمبل کے کنارے گھنے جنگل تھے جو جنگلی جانوروں سے اٹے ہوئے تھے۔ لٹھ بردار ہانکے (Beaters) جنگلی جانوروں کو ڈرا دھمکا کر شکار گاہوں کی جانب لاتے جہاں شاہی شکاری ٹولہ مچان کے اوپر بیٹھا ہوتا۔ اس طرح انہیں شکار کرنے میں آسانی رہتی۔ یہ شاہی پارٹی اکثر کشتیوں میں دریا کے کنارے کنارے بھی چلے جاتے اور اس طرح بھی جنگلی جانوروں کا شکار کرتے۔ اس سارے معمول کے بہت سے سکیچ شاہی مصوروں نے بنائے۔ امید سنگھ کے طویل دور کے بعد مہاراؤ کشور سنگھ (حکومت 1819 سے 1827) کا دور شروع ہوا یہ ایک پُرخطر، ہنگامہ خیز اور غیر محفوظ دور تھا۔ اور برطانوی ایجنٹ کی کوشش کے باوجود مہاراؤ کشور سنگھ اور دیوان (وزیر) راج رانا ظالم سنگھ کے درمیان جھگڑا بڑھتا ہی چلا گیا۔ بالآخر مہاراؤ کشور سنگھ نے خود ہی جلاوطنی اختیار کر لی اور ناتھاوارا میں ناتھ جی کے مندر میں پناہ لی۔ اس دوران بھی بڑے سائز کی تصویریں بنائی گئیں جو اس وقت کے میلوں (Festivals) اور مختلف مندروں پر حاضری سے متعلقہ تھیں۔ یہ تصویریں ان مصوروں نے بنائیں جو مہاراؤ کشور سنگھ کے ہمراہ رہتے تھے البتہ کچھ تصویریں ناتھاوارا کے مقامی مصوروں سے بھی منسوب کی جاتی ہیں۔

مہاراؤ رام سنگھ ثانی (حکومت 1827 سے 1865) کے دور میں کوٹہ میں فن مصوری ایک نئے دور میں داخل ہوا۔ اب مصوری کے پہلے طور طریقوں کو ایک بار پھر زندہ کیا گیا۔ اور تصویروں کو حقیقت پسندانہ ڈرامہ کا رنگ بھی دیا گیا۔ اس دور میں جتنی بھی تصویریں ہیں' چاہے وہ جنگلات کی ہوں، شکار اور شکار گاہوں کی ہوں، دربار میں مختلف رسومات کی ہوں یا مندروں میں پاٹ پوجا کی ہوں سب میں مہاراؤ رام سنگھ مرکزی کردار کے طور پر نظر آتا ہے۔ اس طرح کی تمام تصویروں میں شکار کی تصویریں زیادہ نمایاں ہیں۔ ایک نیا پہلو جو ان تصویروں میں نظر آتا ہے وہ شکاری پارٹیوں میں عورتوں کی شمولیت ہے۔ شکار کرنے کو ہمیشہ صرف مردوں کا مشغلہ تصور کیا گیا ہے۔ داراشکوہ کے محل سے ملنے والے ایک مخطوطے سے بھی پتہ چلتا ہے کہ ایسے ہی ایک شکار کی مہم کے اختتام پر شامل ہونے والے شکاریوں کو کس طرح انعامات دیئے گئے۔ اس پارٹی نے بہت کامیابی سے شیر کا شکار کیا تھا۔ اس مخطوطے پر 1849 کی تاریخ درج ہے۔

اس طرح کے ایک اور شکار کے سین پر 1781 کی تاریخ درج ہے۔ یہ سین لاجواب خوبیوں کا حامل ہے۔ تصویر کی پشت پر درج تحریر سے پتہ چلتا ہے کہ راؤ امید سنگھ نے چار ہزار روپے، ایک گھوڑا اور سونے کی چوڑیوں کے پانچ جوڑے مصور اکھے رام کو بطور انعام دیئے۔ یہ بطور مصور' اکھے رام کی ماہرانہ صلاحیتوں کا اعتراف تھا۔ اسی طرح اسی دور کے ایک اور اعترافی بیان سے پتہ چلتا ہے کہ مہاراؤ سنگھ نے ایک مصور چور پال کو ایک ہزار روپے، سونے کی چوڑیوں کا ایک جوڑا اور سروپا (Siropa) کا ایک سیٹ بطور انعام دیا۔ اس مصور نے شیر کے شکار کی نہایت اعلیٰ تصویر بنائی تھی۔

نرم و ملائم اور لچکدار (Plastic) تصویروں نے آہستہ آہستہ حقیقت پر مبنی خاکوں سے بنی تصویروں کے لیے جگہ بنا دی۔ یعنی یوں کہیے کہ ڈرافٹ مین شپ (Draughtmanship) پہ زیادہ زور ہو گیا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مغل انداز

میں تصویریں پینٹ کرنے والے مصور فارغ ہو گئے۔ دوسری طرف حکمرانوں کی انتظامی صلاحیتوں میں بے حد کمی آ گئی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ریاست چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں بٹ گئی۔ ان حالات میں فن مصوری کی پذیرائی کرنے والے لوگ بھی کم پڑ گئے۔

کشن گڑھ:

جودھ پور کے ایک شہزادے کشن سنگھ (حکومت 1609 سے 1615) نے کشن گڑھ ریاست کی بنیاد 1609 میں رکھی اور اس نے گنڈالو جھیل کے کنارے اپنا قلعہ نما محل تعمیر کروایا۔ کشن گڑھ کی تصویروں میں اس قلعہ کا بار بار تذکرہ ہے۔ جھیل کے عین وسط میں ایک پویلین ہے جو سفید رنگ کا ہے اور اس تک صرف کشتی سے ہی پہنچا جا سکتا تھا۔ یہ جھیل صرف بارش کے پانی سے بھرتی تھی اور اس میں جابجا کنول کے پھول کھلے نظر آتے۔ یہ جھیل مرغابیوں، سارسوں، بگلوں اور بے شمار دوسرے آبی جانوروں کا مرکز رہی۔ یہ علاقہ جے پور اور امبر کے درمیان واقع ہے اور سترھویں اور اٹھارویں صدی میں اس علاقے نے ہر لحاظ سے بہت ترقی کی۔ راجہ راج سنگھ (حکومت 1748 سے 1757) اور اس کے بیٹے راجہ ساونت سنگھ (حکومت 1747 سے 1748) دونوں نے فن مصوری کو زندہ کرنے کی بھرپور کوشش کی اور بکھرے ہوئے مصوروں کو پھر سے شاہی دربار میں جمع کرنا شروع کیا۔ یہ دونوں راجے ولابھی اچاریہ کی تخلیق پشتی مرگا کے مرید تھے۔ اس تخلیق میں وشنو ازم اور کرشنا کی انتہائی جذباتی قسم کی عبادت کی ہدایات ہیں۔ بعض جگہ تو کرشنا کو دیوتا سے بڑھ کر خدا کا رتبہ دیا گیا ہے۔ ساونت سنگھ نے اپنا تخلص نگری داسا رکھ کر کرشنا اور رادھا کی تعریفوں کے لیے شاعری شروع کر دی۔ اس کی تین تصنیفات منوراتھا سنجاری، راسیکا رتناولی اور بہار چندریکا کا راجستھانی ادب میں ایک اعلیٰ مقام ہے۔ یہ تمام تصنیفات 1723 اور 1754 کے درمیان مکمل کی گئیں۔ ان میں نہایت مذہبی رجحان کے علاوہ موسموں کا بھی ذکر ہے اور پھر موسموں سے وابستہ مندروں کی جو رسوم ہیں ان کا بھی ذکر ہے۔ یہ نظمیں خاص خاص موقعوں پر با آواز بلند پڑھی جاتی تھیں۔ ساونت سنگھ ایک نہایت ہی سریلی آواز میں گانے والی لڑکی بانیتھانی کے عشق میں مبتلا ہو گیا۔ یہ لڑکی ساونت سنگھ کی ساس کے دربار کی ملازمہ تھی۔ وہ بھی درجا بھاشا (زبان) میں شاعری کرتی تھی اور اس کا تخلص راسیکا ھناری تھا۔ وہ ہر وقت کرشنا کی عبادت اور کرشنا کی تعریف میں گانے گانے میں مشغول رہتی۔ اس دور کے ایک تاریخ دان نے لکھا ہے کہ بانیتھانی ساون کے بادلوں کی طرح کالی تھی۔

ساونت سنگھ کے باپ کے مرنے کے بعد جانشینی کی ایک خونخوار جنگ چھڑ گئی اور ساونت سنگھ دل برداشتہ ہو کر تخت و تاج چھوڑ کر ورندھروان (بندرابن) چلا گیا اور باقی زندگی وہیں گزاری۔ اس کے عشق کا کیا انجام ہوا یہ کسی کو معلوم نہیں۔ ورنداون تحصیل متھرا (اتر پردیش) میں چھوٹا سا شہر ہے۔ ہندوازم کے مطابق یہ وہی جگہ ہے جہاں کرشنا نے اپنا بچپن گزارا تھا۔ یہ مقام متھرا سے گیارہ کلومیٹر دور ہے۔ یہ جگہ تلسی کے درختوں کے لیے مشہور ہے اور سنسکرت میں 'ورندا'

تلسی کو ہی کہتے ہیں۔ ہندوازم میں تلسی کا پودا بھی اسی باعث مقدس ہے۔(ورندا = تلسی + ون = جھنڈ یعنی تلسی کے درختوں کا جھنڈ یا جنگل)۔

ساونت سنگھ بذات خود بھی ایک اچھا مصور تھا اور اس کی خوش قسمتی تھی کہ سردھاج نہال چند اس کے دربار کا سرپنچ بھی تھا اور بہترین مصور بھی۔

میواڑ اور بنڈی کے برخلاف کشن گڑھ کی مصوری آہستہ آہستہ پختگی تک نہ پہنچی بلکہ یہ اورنگزیب کے دور اور محمد شاہ کے وقت کے اسلوب سے متاثر ہو کر یکدم پختگی تک پہنچی تھی۔ میواڑ اور بنڈی کا سٹائل تمام کے تمام مغلیہ دور کے اثرات کا نتیجہ تھا۔ کشن گڑھ کے مصور محمد شاہ کے دور کی مصوری سے خاص طور پر استفادہ کر رہے تھے اور اسی باعث ان کے فن میں ملائمت اور نغمگی نظر آتی ہے۔

ساونت کا سب سے اولین پورٹریٹ 1745 کا ہے جب کہ وہ مہاراو یا مہاراجہ نہیں تھا بلکہ شہزادہ یا راجکمار تھا۔ یہ پورٹریٹ محمد شاہ کے پچیسویں حکومتی سال میں بنایا گیا۔ اس میں ساونت سنگھ سر سے پاؤں تک نظر آتا ہے اور سائیڈ پوز پر مبنی ہے اور دیرینہ مغل دور کا عکاس ہے۔ بیک گراؤنڈ میں چبوترے، جھیل اور چٹانوں پر مبنی لینڈ سکیپ ہے۔ چہرے کے گرد سنہرا ہالہ ہے اور جسم میں طوالت (Elongation) کا پہلو ہے۔ کشن گڑھ فارمولا کا اظہار چہروں کے بنانے میں بھی ہوتا ہے۔

کرشنا لیلا جسے رس لیلا بھی کہا جاتا ہے کرشنا کی روایتی کہانی ہے۔ اس کا ذکر ہندو مذہبی کتابوں بھگوت پرانا (یا پورن بھگت) اور گیتا گوندا میں بھی بکثرت ملتا ہے۔ ان کہانیوں میں کرشنا رادھا کے ساتھ اور رادھا کی سہیلیوں کے ساتھ گاتا، ناچتا اور مستیاں کرتا نظر آتا ہے۔ ایسے واقعات کا کشن گڑھ کی تصویروں میں سب سے زیادہ تذکرہ ہے۔ البتہ ایک فرق جو عجیب بھی لگتا ہے وہ یہ ہے کہ کرشنا کو کوئی آسمانی مخلوق کے طور پر پینٹ نہیں کیا گیا اور نہ ہی رادھا کو غیب دان یا پیغمبرانہ حیثیت میں۔ البتہ کرشنا کو نہ صرف ایک گوالے کے طور پر دکھایا گیا ہے بلکہ اسے عورتوں سے تفریحاً محبت (Flirtation) کرنے والے کے طور پر بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں بعض تصویروں میں برہنہ گوپیاں غولوں کی صورت میں نظر آتی ہیں۔ رادھا بھی ایک نرم مزاج دوشیزہ نظر نہیں آتی بلکہ ایک مستند شہزادی کی صورت میں پیش کی گئی ہے۔ تصویریں بلاشبہ جذبات سے بھرپور ہیں۔ ہر تصویر میں کشن گڑھ کے قلعے کو ایک فخریہ عنصر کے طور پر شامل کیا گیا ہے۔ کچھ تصویریں محمد شاہی سٹائل کا چربہ بھی لگتی ہیں یا محمد شاہی سٹائل سے بے حد متاثر لگتی ہیں۔ ان میں سفید رنگ کے مختلف ٹونز (Tones) یا شیڈز (Shades) کا بخوبی استعمال کیا گیا ہے۔ کچھ تصویروں میں کرشنا اور رادھا کو پانی میں خرمستیاں کرتے بھی دکھایا گیا ہے۔ ایسی تصویروں میں گنڈالو جھیل کو اور دریائے جمنا کو ایک رمز (Symbol) کے طور پر شامل کیا گیا ہے۔ اس میں کنول کے پھول جیسی آنکھیں رکھنے والے محبت کرنے والے کردار کشتی میں سوار نظر آتے ہیں۔ ان کے لباس زرق برق، بھڑکیلے اور پر تعیش ہیں۔ خزاں کی چاندنی راتیں، دھیمی دھیمی چاندنی، آسمان میں تیرتے بادلوں

کا ماحول کو رومانوی کرنے میں بہت بڑا کردار نظر آتا ہے۔ تصویروں میں پھولوں اور ہریالی سے لدے کنج بھی ہیں جو کرشنا اور رادھا کی خفیہ ملاقاتوں کے لیے بہترین جگہیں تھیں۔ ایسی تفریحی اور عیاشی کے ماحول میں جغرافیائی خصوصیات بالکل ختم ہو کر رہ گئی ہیں۔ (تصویر نمبر 76,75)

شکار کی اور شکار گاہوں کی تصویروں کا اگر درباری تصویروں سے مقابلہ کریں تو دو مختلف انداز اور سٹائل نظر آتے ہیں۔ حکمرانوں کو شکار سے بے حد جذباتی لگاؤ تھا اسی خاطر انہوں نے مخصوص شکار گاہوں کو محفوظ رکھنے کی بھرپور کوشش کی تا کہ مصوروں کے لیے الہام اور ادراک (Intution) کا کام کریں۔ ان شکار کی تصویروں کا اگر کوٹہ کی شکار کی تصویروں سے موازنہ کریں تو کشن گڑھ کی تصویریں کم متلون، کم فرضی، کم حقیقی اور کم قیاس پر مبنی ہیں۔ یہ فرق جھاڑیوں، پودوں اور درختوں میں خاص طور پر عیاں ہے۔ ایسا ہی فرق جنگلی جانوروں کی تصویر کشی میں نظر آتا ہے۔ حکمرانوں کو گھڑ سواری کرتے بھی کچھ تصویروں میں دکھایا گیا ہے ان تصویروں میں قوت، حرکت اور بے ساختگی کا عنصر ہے۔

راج سنگھ کے سٹوڈیو میں 1719 ہی سے دہلی سے مصور آنا شروع ہو گئے تھے۔ ان میں سے ایک مصور بھوانی داس تھا جو اپنے بیٹے دال چند اور ایک رشتے دار کلیان داس کے ساتھ مل کر کام کرتا تھا۔ اس طرح نہال چند کا باپ بھیک چند مصور درگامل کا بیٹا تھا۔ اس کے دادا کا باپ سوردھا مولراج، مان سنگھ (حکومت 1658 سے 1706) کے دور میں دہلی سے آیا تھا۔ لہٰذا یہ مانا جاسکتا ہے کہ نہال چند کا تعلق مصوروں کے خاندان سے تھا۔ اور مغل دربار اور سٹوڈیو کے اسرار و رموز اور تکنیکی باریکیوں کو خوب سمجھتا تھا۔ ڈوبتے سورج کا منظر، سرسبز و شاداب اور درختوں کے گھرے جھنڈ کچھ ایسی خصوصیات ہیں جو نہال چند کی تصویروں کے بیک گراؤنڈ کا خاصہ تھا۔ نہال چند کو تھوڑے لمبے چہرے، بھاری آنکھیں، کمان دار ابرو اور صراحی دار گردنیں بنانے میں مہارت حاصل تھی۔ اب بھی اس مصور کی کچھ تصویریں گیلریوں میں محفوظ ہیں جن میں کرشنا اور رادھا کی اشکال میں یہ خوبیاں صاف نظر آتی ہیں جبکہ ان تصویروں میں دوسرے کردار ان خصوصیات سے عاری ہیں۔ یہ خیال کیا جاتا ہے کہ نہال چند ساونت سنگھ کے بعد بھی زندہ رہا اور اس نے کچھ بہترین شاہکار 1735 اور 1757 کے درمیان بنائے۔ بعد ازاں کشن گڑھ کی پینٹنگز میں عمومی انداز دوبارہ لوٹ آیا اور اس سکول کی تصویروں اور دوسرے سکولوں کی تصویروں میں کوئی خاص فرق نہ رہا۔ نہال چند کا جنت جیسا سبزہ کچھ عرصہ تک تصویروں کا ایک اہم رکن رہا تاہم ہلکی پھلکی ترمیمیں وقت وقت کا تقاضا رہیں۔

ساونت سنگھ 1764 میں مر گیا جبکہ اس کی محبوبہ بانیتھانی کا انتقال ایک سال بعد ہوا۔ نہال چند 1780 تک اپنا کام کرتا رہا۔ ساونت سنگھ کے بیٹے سردار سنگھ (حکومت 1757 سے 1766) نے ریاست کی تقسیم کے بعد فن مصوری اور مصوروں کی دیکھ بھال روپ نگر میں جاری رکھی۔ سردار سنگھ کے دو بیٹوں سیتا رام اور سورج مل نے بھی اپنے باپ کے سٹوڈیو میں کافی عرصہ تک کام کیا۔ اس کے بعد ریاست کافی عرصہ افراتفری کا شکار رہی۔ راجہ کلیان سنگھ (حکومت

1698 سے 1738) کا دور کشن گڑھ سٹائل کا آخری دور سمجھا جاتا ہے۔ اس کے دور کا ایک مصور لاڈلی داس تھا اس نے کلیان سنگھ کے لیے گیتا گوندا کو مصور کیا۔ لاڈلی داس اور اس کی ٹیم نے کرشنا لیلا اور رامائن کو بھی مصور کیا۔

جے پور:

جے پور کے منی ایچر سکول کو ہر دل عزیز سکول مانا جاتا ہے تاہم لکھنے والوں نے اس سکول پر بہت کم لکھا ہے اور بہت کم اہمیت دی ہے۔ راجستھان کے منی ایچر سکولوں میں جے پور کا نام سب سے آخر میں لیا جاتا ہے۔ حالانکہ اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے آغاز میں جے پور کے بنے منی ایچر تمام ہندوستان میں اپنی مقبولیت اور کوالٹی کے باعث پھیلے ہوئے تھے۔ جے پور کے مصور دیواری مصوری (Fresco) کے لیے بھی مشہور تھے اور وہ شمالی ہندوستان میں ہر جگہ اپنا اثر (Influence) بھیج رہے تھے۔ اس لئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جے پور کے مصوروں نے نہ صرف منی ایچر پینٹنگ میں نام پیدا کیا بلکہ فن مصوری کو دیواری مصوری کا بھی شعور دیا۔

جس وقت میواڑ کے رانے (رانا کی جمع) راجستھان پر چھائے ہوئے تھے اس وقت کچھوایا سردار جو امبر کے سرپرست تھے وہ تقریباً گمنامی کی زندگی بسر کر رہے تھے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ ماروواڑ، لودھیوں اور سوریوں میں گھرے ہوئے تھے۔ ان حالات کو سامنے رکھتے ہوئے انہوں نے مغلوں کی اطاعت قبول کرلی۔ راجہ بھگوان داس (حکومت 1575 سے 1592) اکبر کے دربار کا ایک با اثر مشیر تھا اور اکبر کی راجستھان پالیسی کے پیچھے اسی کا ہاتھ ہوتا تھا۔ کچھواہا کی شان اس وقت اپنے بلند درجے تک پہنچی جب راجہ مان سنگھ (حکومت 1592 سے 1614) کو مغلوں نے اس کو ہندوستان کی مشرقی ریاستوں کا گورنر بنایا تو مشرقی علاقوں میں مغلوں کے اثرات ظاہر ہونے لگے۔ ایک دفعہ جب جے سنگھ اوّل (حکومت 1625 سے 1627) نے جے مندر اور سکھ نواسی محلات (امبر) فتح پور سیکری اور آگرہ کی مغل عمارتوں کی طرز پر تعمیر کروائے تو جہانگیر نے بے حد ناراضگی اور غصے کا اظہار کیا۔

مغل مصوروں کا سٹوڈیو 'کارخانہ' کہلاتا تھا۔ امبر اور جے پور کی ریاستوں نے سب سے پہلے مغل کارخانوں کے مصوروں اور اثرات کو خوش آمدید کہا۔ اور یہ اقدام جے پور سکول کے لیے فیصلہ کن ثابت ہوا۔ مغل فن مصوری کی اقدار کو امبر میں خوب استعمال کیا گیا البتہ ان میں مقامی تقاضوں کے پیش نظر تھوڑی بہت تبدیلی ضرور کی گئی۔ یہ سلسلہ سترھویں صدی کی پہلی چند دہائیوں تک جاری رہا۔ اس سے اگلے دور میں فگرز اور آرکیٹکچر (Architecture) کی طرف بھی توجہ دی گئی اور جہانگیر اور شاہجہان کی عمومی خصوصیات اور آرائشی اجزا کی طرف بھی توجہ دی گئی۔ سوائے اسری سنگھ (حکومت 1744 سے 1751) اور سوائے مادھولال (سوائے نام کا حصہ ہے) (حکومت 1751 سے 1768) کی سرپرستی میں ایک نیا سٹائل ابھر کر سامنے آیا جب مغل اثر (Influence) یہاں کے سکول پر پوری طرح حاوی ہوگیا۔ کمپوزیشنز میں دلچسپی کے گوشوں میں کمی آئی یعنی مرکز دلچسپی (Centre of Interest) کی اہمیت بڑھی لیکن فگرز کی ساخت میں

سیاہی مائل یا اندھیرے (Darker) رنگوں کے استعمال کی وجہ سے تصویریں سختی مائل (Rigid) لگتی ہیں۔ سوائے اسری سنگھ اور سوائے مادھو سنگھ دونوں نے فن مصوری کو ایک سسٹم میں ڈھالا۔ یہ دونوں اپنے فن مصوری کے سٹوڈیو کو 'صورت خانہ' کہتے تھے۔ انہوں نے اپنے سے پہلے کے ادوار میں بنے شاہکاروں کو بھی جمع کیا۔ مصوروں کو قیمتی کاغذ اور رنگوں کی سہولیات بہم پہنچائی گئیں۔ شاہی پورٹریٹس کو بیش قیمت اور انمول بنانے کے لیے موتی اور بلور (Crystal) بھی تصویروں میں استعمال کئے گئے اور تصویروں پر چپکائے بھی گئے۔ سوائے پرتاپ سنگھ (حکومت 1778 سے 1803) ایک شاعر اور کٹر قسم وشنو ا تھا۔ اس کی دلچسپی ہندوؤں کی کتابوں کہانیوں کو مصور کرنے میں تھی۔ وہ خود کو کرشنا کی طرح لباس پہن کر 'رس منڈلا' کا دائروں میں گھومنے والا ڈانس کرتا تھا۔ رس منڈلا رس لیلا طرز کا ایک ڈانس تھا جس میں گوپیاں کرشنا کے گرد اگرد رقص کرتی ہیں۔ پرتاپ سنگھ کی تصویروں میں پرتاپ سنگھ کرشنا بنا ہوا ہے جبکہ گوپیوں کا کردار مدخولہ عورتوں (Concubines) سے لیا گیا ہے۔ یہ سب گوپیاں اپنے خداوند (Lord) کے عشق میں بری طرح مبتلا ہوتی ہیں۔ لیلا ان رقصوں کو کہا جاتا ہے جن میں دیوی دیوتاؤں کے تعریفی گانے اور قصیدے ہوتے ہیں۔ رام لیلا اور رس منڈلا کے تمام گانے کرشنا کی تعریف میں ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی میں قوت آفریں لیکن دبے دبے رنگ اور عجلت میں لگائی گئی آوٹ لائنز (Outlines) اس سکول کے بنیادی اور امتیازی خصوصیات بن گئیں۔ اور یہی خصوصیات ایک معیاری نمونے کی تصریح اور توضیح کے طور پر بھی ابھریں۔ (تصویر نمبر 82,81,80,79,78,77)

جودھ پور (مارواڑ):

مارواڑ یا ماڑو جسے موت کی سرزمین بھی کہا جاتا ہے یہ راجستھان کی سب سے بڑی ریاست ہے۔ اس کی انتہائی غریبانہ سی ابتدا تیرھویں صدی میں ہوئی اور راؤ شیو جی (Rao Sheoji) نے سب سے پہلے پالی کو فتح کیا جو جودھ پور کے جنوب میں واقع ہے۔ راؤ شیو جی کا تعلق راٹھور قبیلے یا خاندان سے تھا اور یہ لوگ خونخوار قسم کے لڑاکا لوگ تھے۔ ان کی دلیری کے قصے اس علاقے میں صدیوں دہرائے جاتے رہے۔

جودھ پور کی مضبوط ریاست کی بنیاد راؤ جودھا نے 1459 میں رکھی۔ وہ اپنے خاندان کا پندرھواں حکمران تھا۔ ریاست کا علاقہ زیادہ تر زراعت کے لیے نامناسب تھا۔ علاقے کا موسم بھی قابل تحسین نہ تھا لیکن اس کے باسی جری، مضبوط، دلیر اور خدا ترس تھے۔ جب جودھ پور کا رشتہ شاہی خاندان کے ساتھ ایک شادی کے بعد استوا ہوا تو راؤ اودھے سنگھ (حکومت 1581 سے 1585) نے محسوس کرنا شروع کر دیا کہ شہنشاہیت کی ہوا چل پڑی ہے اور ماڑو کے دن پھرنے والے ہیں۔

جین مت سے وابستہ سوداگر جو اس علاقہ میں موجود تھے انہوں نے مخطوطوں کی مصوری اور آرائش (Illumination) کی روایت پندرھویں صدی میں جاری رکھیں۔ مغلوں اور راجپوت خاندانوں کے درمیان شادیوں کا

سلسلہ 1581 سے شروع ہوا اس سے دو ثقافتوں اور دو تہذیبوں کے ملاپ نے جنم لیا۔ البتہ کچھ عرصہ تک راجپوت آرٹ کی لہریں اور مغلیہ فن کی لہریں الگ الگ نظر آتی رہیں۔

پالی میں بنی ہوئی راگ مالا سیریز کی سینتیس (37) تصویریں جو 1623 میں بنائی گئیں تھیں یہ جودھ پور کی روایت کی بھرپور نشاندہی کرتی ہیں۔ پالی مارواڑ کا ایک اہم تجارتی مرکز تھا اس کے تاجروں نے بھی فن مصوری کی سرپرستی کی۔ یہ تصویریں جودھ پور سکول کے ابتدائی دور کی ہیں اور ان میں لوک رس (Folk) کا عنصر زیادہ نظر آتا ہے۔ تصویریں لینڈسکیپ فارمیٹ پہ تشکیل دی گئی ہیں اور مخصوص طرز بیان کی حامل ہیں۔ کام کی تکمیل عجلت میں کی گئی لگتی ہے۔ عمومی طور پر ان تصویروں میں کچھ بھی قابل ذکر پہلو نہیں تاہم ایک بے ارادی توجہ نغماتی اسلوب اور رواج کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ رنگ کھردرے اور ناہموار ہیں اور برش سٹروکس بے ہنگم۔

اس کے برعکس مغلیہ انداز کے کچھ پورٹریٹ جو مارواڑ ہی میں بنائے گئے اور شاہی ذخیرہ (Collection) میں تھے ان میں ایک پورٹریٹ راجہ گج سنگھ (حکومت 1620 سے 1638) کا ہے۔ اس میں راجہ مغل شہزادہ شاہ شجاع کے ساتھ ایک جھروکے میں بیٹھا ہے۔ ایک دوسری تصویر میں راجہ تنہا بیٹھا ہے۔ پہلی تصویر کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ بچتر نے بنائی ہے۔ بچتر نوجوان مصور تھا اور ابوالحسن کے اچھے شاگردوں میں سے تھا۔ اس دور کے کچھ اور پورٹریٹ جن پر مغلیہ دور کی چھاپ ہے ان میں کچھ نامکمل ٹائپ کے پورٹریٹ ہیں۔ ان میں ایک مہاراجہ جسونت سنگھ (حکومت 1638 سے 1678) کا پورٹریٹ ہے کہ وہ دربار میں اپنے درباریوں کے ساتھ بیٹھا ہے۔ اس تصویر میں شاہجہانی دور کی مصوری کے آثار صاف دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان میں ریلزم (Realism) کا پہلو صاف نظر آتا ہے۔ یہ تصویریں غالباً کسی ماہر مصور نے بنائی ہیں جو دہلی اور جودھ پور کے درباروں سے منسلک رہا ہوگا۔ جسونت سنگھ نے ایک لمبے عرصے تک مغلوں کی خدمت کی اور ان سے رشتے بھی باندھے۔ اس نے مغل روایات کو برقرار رکھنے کے لیے دلچسپی لی۔ لیکن مغل روایات پر انحصار آہستہ آہستہ کم ہوگیا اور لائن پر زور بڑھ گیا اور غیر قدرتی رنگوں پر انحصار بھی زیادہ ہوگیا۔

ایک زیادہ واضح جودھ پور سٹائل ہمیں رام سنگھ (حکومت 1749 سے 1751) اور وجے سنگھ (حکومت 1751 سے 1793) کے دور میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس سٹائل میں زنان خانوں میں شراب نوشی اور عیش وعشرت، موسیقی اور رقص وسرور پر زیادہ توجہ نظر آتی ہے۔ کچھ تصویریں شکار اور بازبازی یا عقاب بازی کے بارے میں بھی ہیں۔ چہرے زیادہ تر سائیڈ پوز (Profile) میں ہیں ماتھوں میں گولائی ہے' آنکھیں لمبی ہیں اور ان کے اختتامیے اوپر کی جانب اٹھے ہوئے ہیں اور ناک نوکدار ہیں۔ یہ سب خصوصیات رواں روایات کے عین مطابق تھیں۔ ایک اور اہم اور قابل غور چیز مفصل قسم کی طرّے دار پگڑی ہے جو مروڑے ہوئے پٹوں سے بنائی گئی ہے۔ جن اجزاء کی تکمیل مصور صحیح طور پر نہیں کرسکا وہاں اس نے بے جالائنوں اور بے جارنگوں سے مدد لی ہے۔

کچھ بیکانیری مصوروں نے مقامی سٹوڈیو میں شمولیت اختیار کی جبکہ کئی مصور جودھ پور سے بیکانیر آ گئے۔ مان سنگھ (حکومت 1803 سے 1843) کے دور میں جودھ پور سٹائل اپنے عروج پر پہنچ گیا۔ مان سنگھ کے جانشین تخت سنگھ (حکومت 1843 سے 1873) نے ان مصوروں سے کام لینا جاری رکھا۔ لیکن کام میں آرائش اور زیبائش بڑھ گئی۔ تصویر کے عنوان کی بجائے اسے خوبصورت بنانے پر توجہ زیادہ ہوگئی جس کی وجہ سے محض عیاشی کا پہلو نمایاں ہوا۔

بیکانیر:

جودھ پور کے راجہ بیکانیر نے 1488 میں اس ریاست کی بنیاد رکھی۔ ریاست کے اقتصادی اور مالی حالات اچھے نہ تھے اسی لیے سولھویں صدی میں اس ریاست نے مغلوں کی سرپرستی میں جانے کو ہی بہتر جانا لہٰذا ایک لحاظ سے ریاست مغلوں کے زیر اثر آ گئی۔ یہاں کی رعایا کو مغلوں نے اپنے فوجی مقاصد کے لیے افغانستان اور دکن میں استعمال کیا۔ کرن سنگھ (حکومت 1631 سے 1674) اور انوپ سنگھ (حکومت 1674 سے 1698) دونوں نے دکن میں مغلوں کی خوب خدمت کی۔ اور مثالی (Typical) دکنی منی ایچرز نے بیکانیر کے درباری مصوروں کو بہت متاثر کیا۔ جو مصور مغل دربار سے ادھر آئے انہوں نے مغل سٹوڈیو کی باریکیاں جن کی بنیاد میں رنگوں کی نرم نرم آمیزش بھی شامل تھی انہیں نیلے، براؤن، سبز اور سرمئی رنگوں کی معاونت حاصل تھی۔ نرم، ملائم، چمکدار یا چلبلی فگرز خاص طور پر مغل اثر کی نشاندہی کرتی ہیں۔ فگرز میں تفاصیل (Details) کی انتہا ہے اور ان میں ہلکی سی حرکت کا احساس بھی ہے۔ بادل بنانے کے لیے سفید، نیلے اور ہلکے نیلے رنگ سے خوب فائدہ اٹھایا گیا۔ بعض تصویریں بادلوں سے بھری نظر آتی ہیں۔

ہندوستان کی قدیم دیو مالائی (Myths) کہانیوں میں ایک بہت بڑے اڑنے والے ہاتھی کا ذکر ہے۔ اس ہاتھی کا جسم بہت بڑا تھا۔ قدیم کہانیوں میں اس ہاتھی کی تکرار ہے۔ بیکانیر کی تصویروں کے بادل اس ہاتھی کی یاد دلاتے ہیں کچھ گہرے نیلے رنگ کے بادل بڑے بڑے پہاڑ نظر آتے ہیں۔ ہندی کے دو شاعروں پوہکار (Puhkar) اور شری پتی (Shripati) نے اپنے اپنے کلام میں اس طرح کے ہاتھی نما بادل یا بادل نما ہاتھی کا تذکرہ کیا ہے۔ یہ دونوں شاعر بالترتیب سترھویں اور اٹھارویں صدی میں سرگرم تھے۔ اس طرح کے ادبی سمبولزم کو بعد میں بہت سے شاعروں، ادیبوں اور مصوروں نے اپنے اپنے فن میں استعمال کیا۔ اگر بادل مکمل ہاتھی کی نشاندہی نہیں کرتے تھے تب بھی بادل کا کوئی نہ کوئی حصہ ہاتھی کی سونڈ سے مشابہت ضرور رکھتا تھا۔ پہاڑ اور پہاڑیاں اکثر بادلوں کی یا تو ہم شکل ہیں یا بادلوں کے ساتھ اڑتی نظر آتی ہیں۔ ایسے معلوم ہوتا ہے جیسے بادلوں کو پر لگ گئے ہوں۔

گہرے اور گھنے سبز درخت، دور دور کی عمارتیں اور چھوٹے چھوٹے انسانی فگرز مغل اثر کی نشاندہی کرتے ہیں۔ کہیں کہیں اور کسی کسی تصویر میں رنگوں کا سمبولزم اور قوت واہمہ (Fantasy) پر مبنی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ غالباً یہ سب کچھ بیکانیر کے صحرائی ماحول کا تاثر کم کرنے کی کوشش تھی۔ دوسرے راجستھانی سکولوں کے مقابلے میں بیکانیر میں

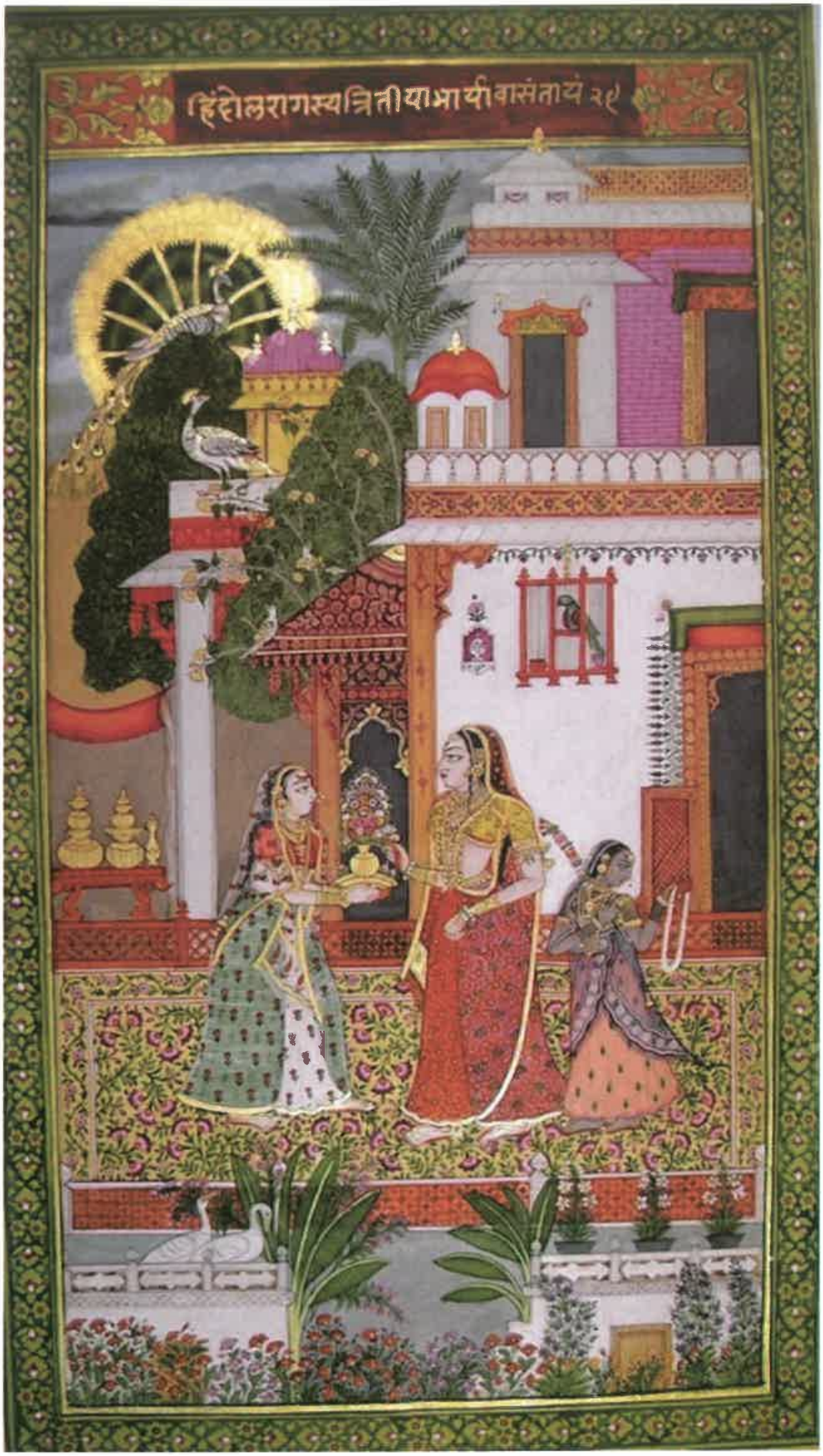
سب سے زیادہ ایسی تصاویر پائی گئی ہیں جن پر تاریخ بھی درج ہے اور پشت پر وضاحتی بیان بھی۔ اسی طرح سٹوڈیو کے ناظم یا مہتمم نے جب بھی ان تصویروں کا معائنہ کیا اس نے وہ تاریخ بھی درج کی۔ تصویروں کے سٹور کو 'سمبھالیہ' کہا جاتا تھا۔ اغلباً اس لفظ کا تعلق 'سنبھال' یا 'سنبھالنے' سے ہے یا ہوگا۔ وثوق سے کہنا مشکل ہے۔

کرن سنگھ کے دور میں جو مصور مغل دربار کے سٹوڈیو کو چھوڑ کر بیکانیر آئے ان میں استاد علی راجا اور اس کا بیٹا جمال خان، پتا شاہی لوکو، پتا شاہی بال مکند اور پتا شاہی دلپتا شامل تھے۔ اورنگزیب کی دلچسپی فن مصوری میں نہ ہونے کے برابر تھی لہذا مغل مصوروں کا روزگار کی تلاش میں ہجرت کرنا ایک فطری امر تھا۔ کرن سنگھ کے دربار میں انہیں امید کی کرن نظر آئی۔ انوپ سنگھ کو فن مصوری اور مخطوطات کی مصوری میں بے حد دلچسپی تھی۔ گو وہ تقریباً دو دہائیوں تک دکن میں رہا تاہم وہ گاہے بگاہے بیکانیر کے چکر لگاتا رہا۔ بیکانیر سکول کی ترقی انوپ سنگھ کی مرہون منت ہے۔ استاد رکن الدین اور اس کے بیٹے ابراہیم نے اس دورانیے میں زبردست شاہکار تخلیق کیے۔ دوسرے مصور جن میں نتھو، اس کا بیٹا عبدالقادر، عیسٰی، نور، محمد عمر شاہ کا بیٹا اور گلو شامل ہیں ان سب کا اپنا اپنا منفرد سٹائل تھا۔ یہ سب مصور اپنے فن کے ماہر تھے اور استاد کہلاتے تھے۔ اس دور میں بیکانیر کے خاندانی لوگوں میں یہ رواج پڑ گیا کہ تہواروں کے موقع پر ایک دوسرے کو منی ایچر پینٹنگز بطور تحفہ دینے لگے۔ ان تہواروں میں وجیا داشمی، دیوالی اور ہولی کے تہوار خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اٹھارویں صدی کے وسط تک سترھویں صدی میں زور و شور سے پائے جانے والی مغل روایات دم توڑنے لگیں۔ بیکانیر کی آخری دور کی تصویروں میں عجلت سے لگائے برش سٹروکس اور مجموعی اثرات (Impressionistic) والے فگرز اور درخت نمایاں ہو گئے۔ تصویریں بڑی حد تک جودھ پور کے نقش قدم پر چلتی نظر آنے لگیں۔ (تصویر نمبر 83)

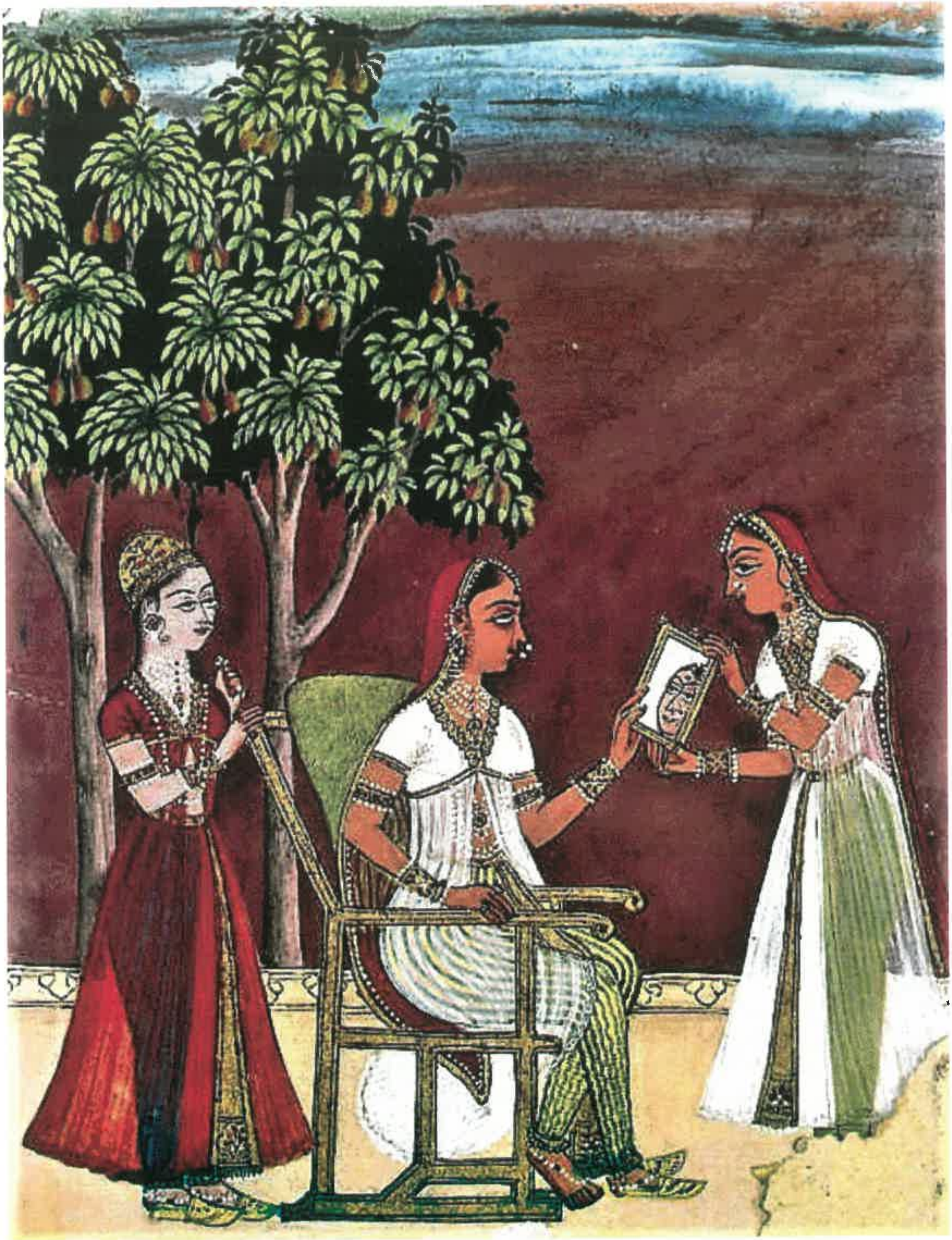
مالوہ:

گو یہ ریاست وسطی ہندوستان میں واقع تھی اور اس کی حدود میواڑ، بنڈی اور کوٹہ سے ملتی تھیں۔ اس ریاست پر ثقافتی اثر سب سے زیادہ راجستھان کا ہی تھا۔ مالوہ کی سترھویں صدی کی تصویروں میں ڈیزائن کی جرأت (Boldness) اور رنگوں کا نمایاں فرق (Contrast) ایک ڈرامائی اثر دیتا ہے۔ افق کی لائن سیدھی نہیں بلکہ ہلکی سی خم کھائی ہوئی ہے اور درمیان میں بلند ہے اور یہاں ایک نیلا رنگ (Indigo) ایک لہراتی بل کھاتی دھار کی طرح نظر آتا ہے۔ بیک گراؤنڈ اکثر فلیٹ رنگوں کی ہے اور بنیادی (Primary) رنگوں کا استعمال زیادہ ہے۔ فگرز کے پیچ و خم (Contours) مضبوط اور واضح ہیں۔ اس طرح فگرز Motifs یعنی خیالی یا آرائشی شکل دھار گئی ہیں۔ سترھویں صدی کی زوردار لیکن سادہ مالوہ کی منی ایچرز نے آنے والے دور پر کوئی نقوش نہ چھوڑے اور مصور ایک عمومی انداز کی طرف زیادہ راغب ہو گئے۔ (تصویر نمبر 88,87,86,85,84)

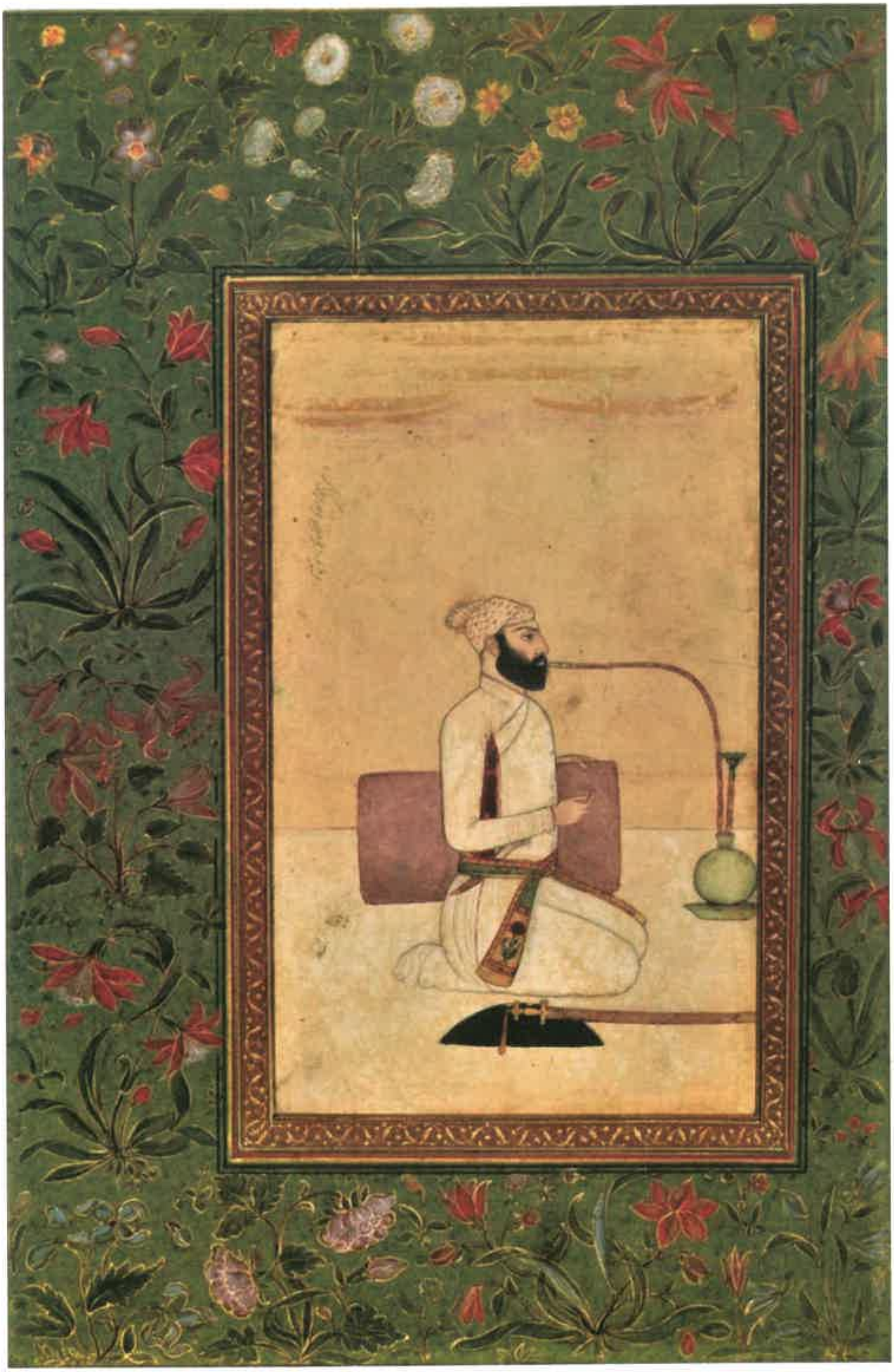
☆☆☆



تصویر نمبر 53 بیجاپور سکول: رانی ہمجولیوں کے ساتھ

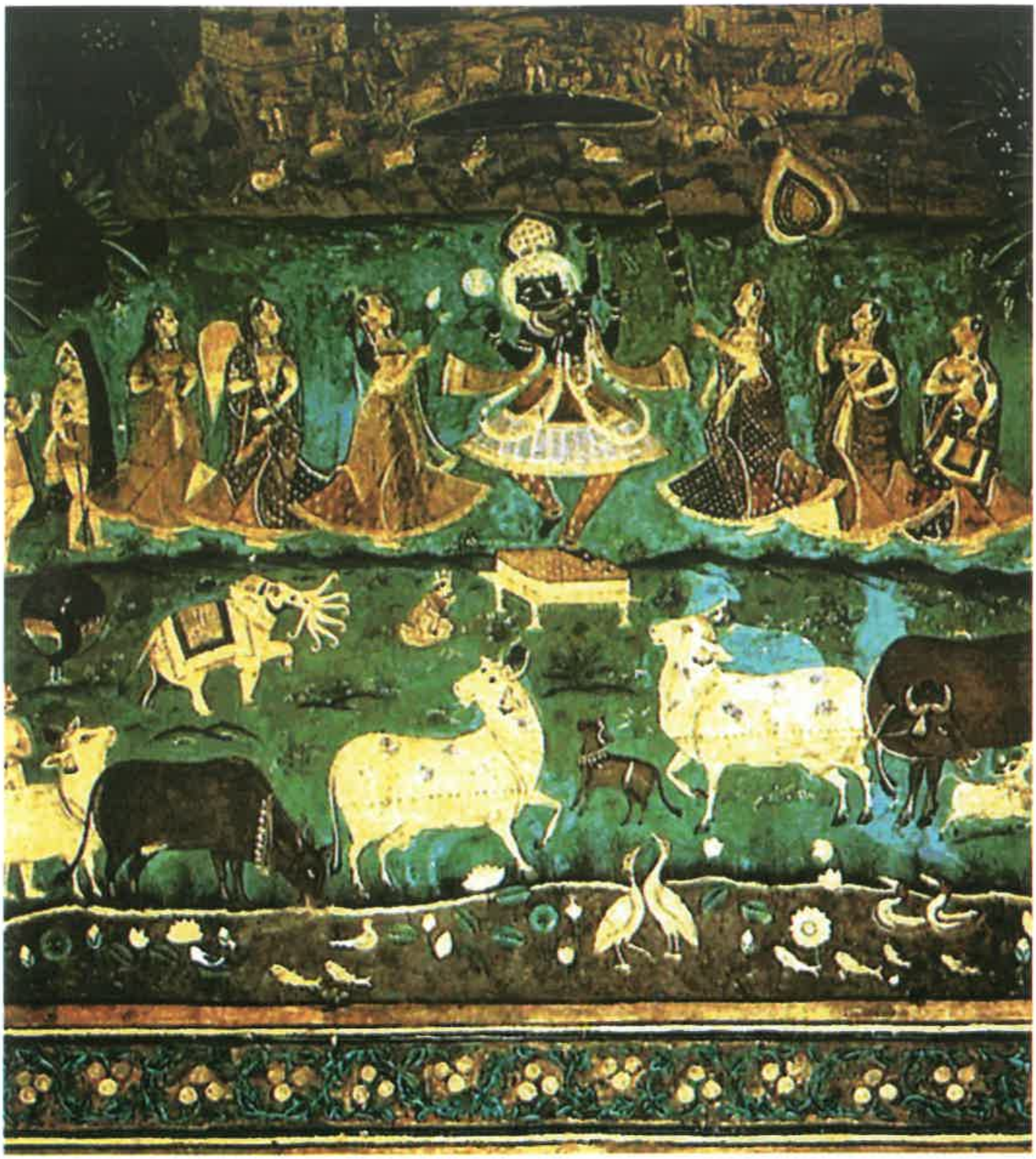


تصویر نمبر 54 بیجا پور سکول: رانی آئینہ سے خود کا نظارہ کر رہی ہے

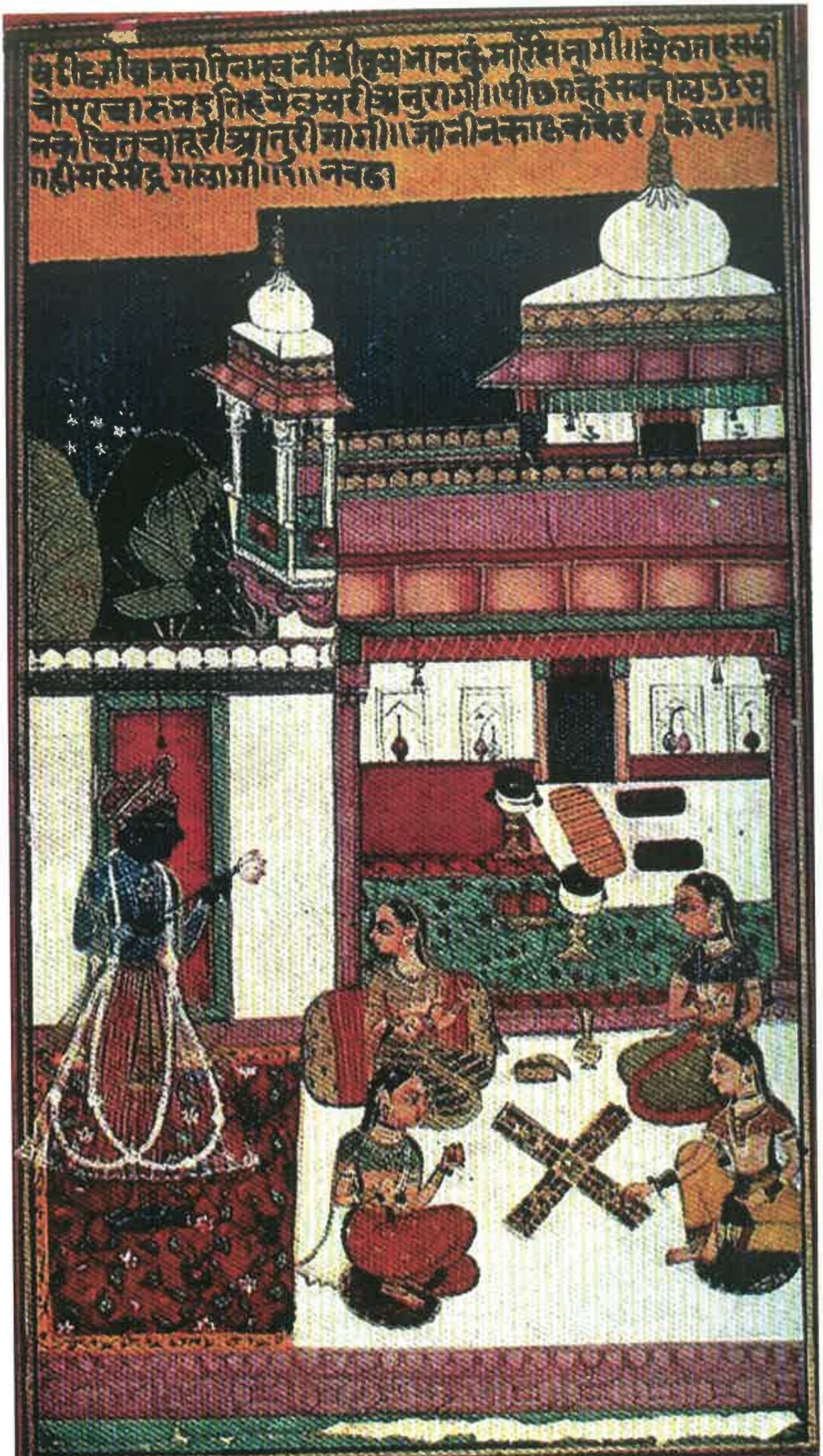


تصویر نمبر 55 گولکنڈہ سکول: نواب میرزا محمد شاہ اپنے حُقّے کے ساتھ

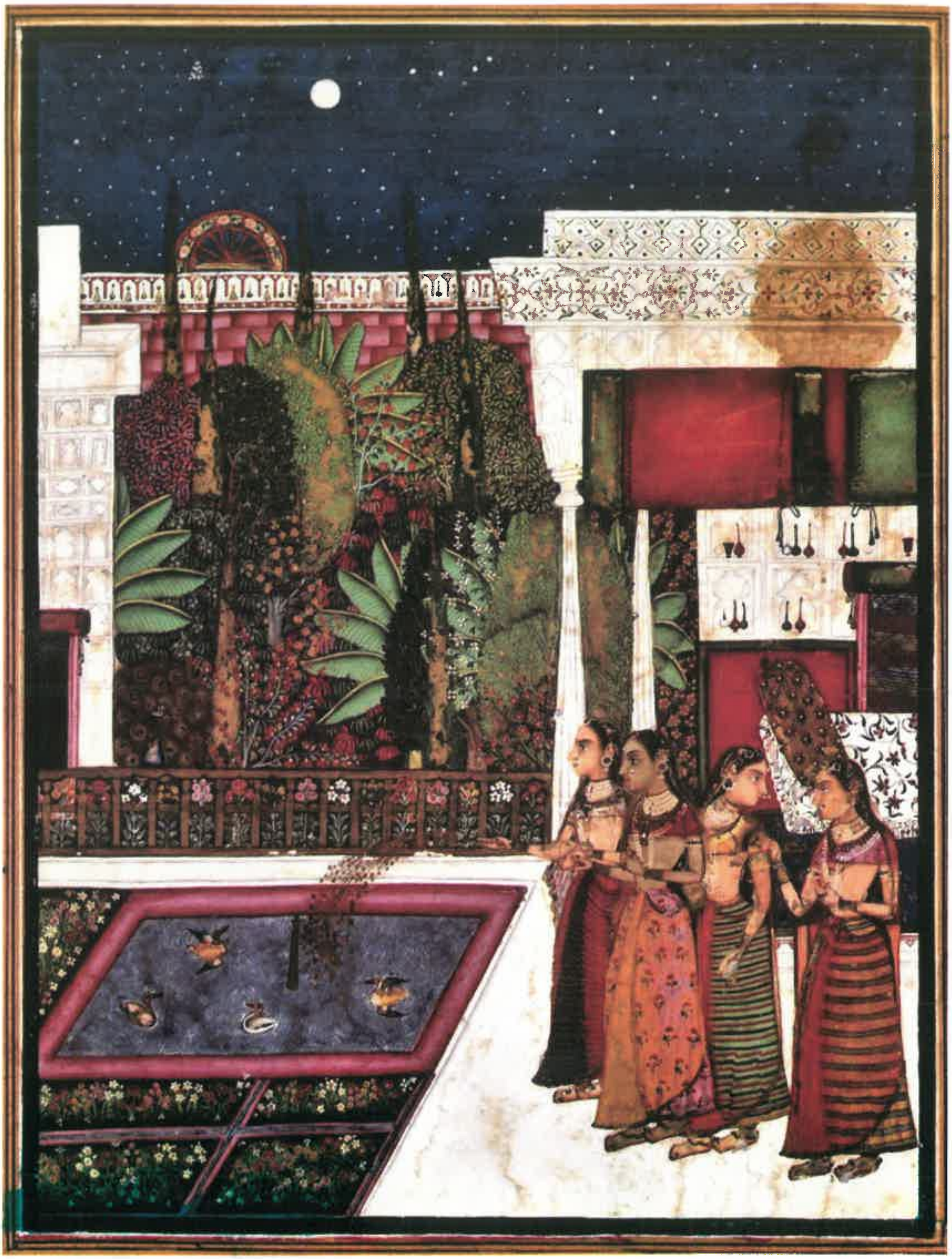
تصویر نمبر56 بندی سکول: راجہ اور رانی



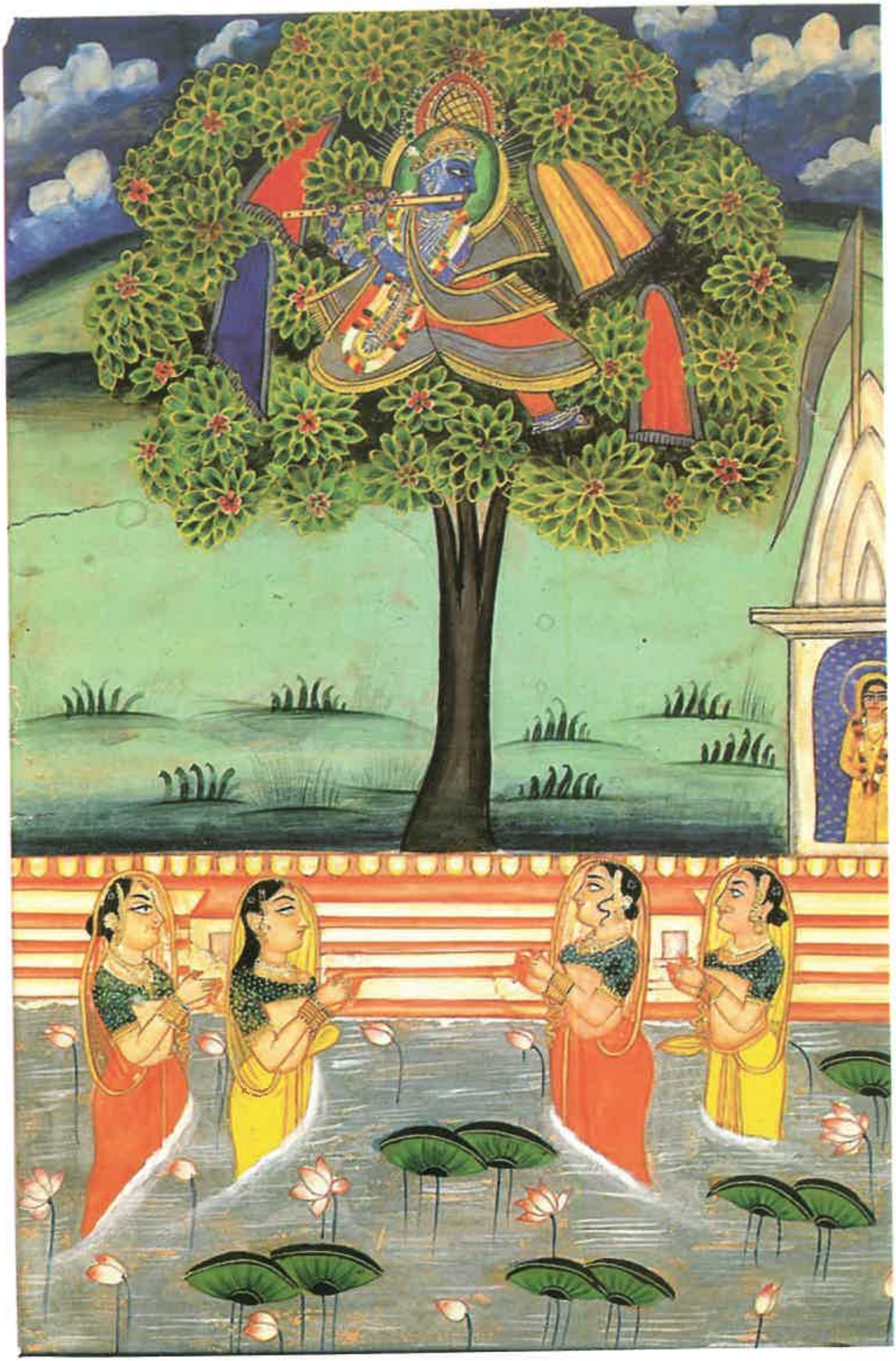
تصویر نمبر57 بنڈی سکول



تصویر نمبر58 بنڈی سکول: کرشنا لڑکیوں کو چوپڑ کھیلتے دیکھ رہا ہے



تصویر نمبر59 بنڈی کوٹہ سکول



تصویر نمبر 59-A کوٹہ سکول

تصویر نمبر60 راگ مالا سیریز (راجپوت)

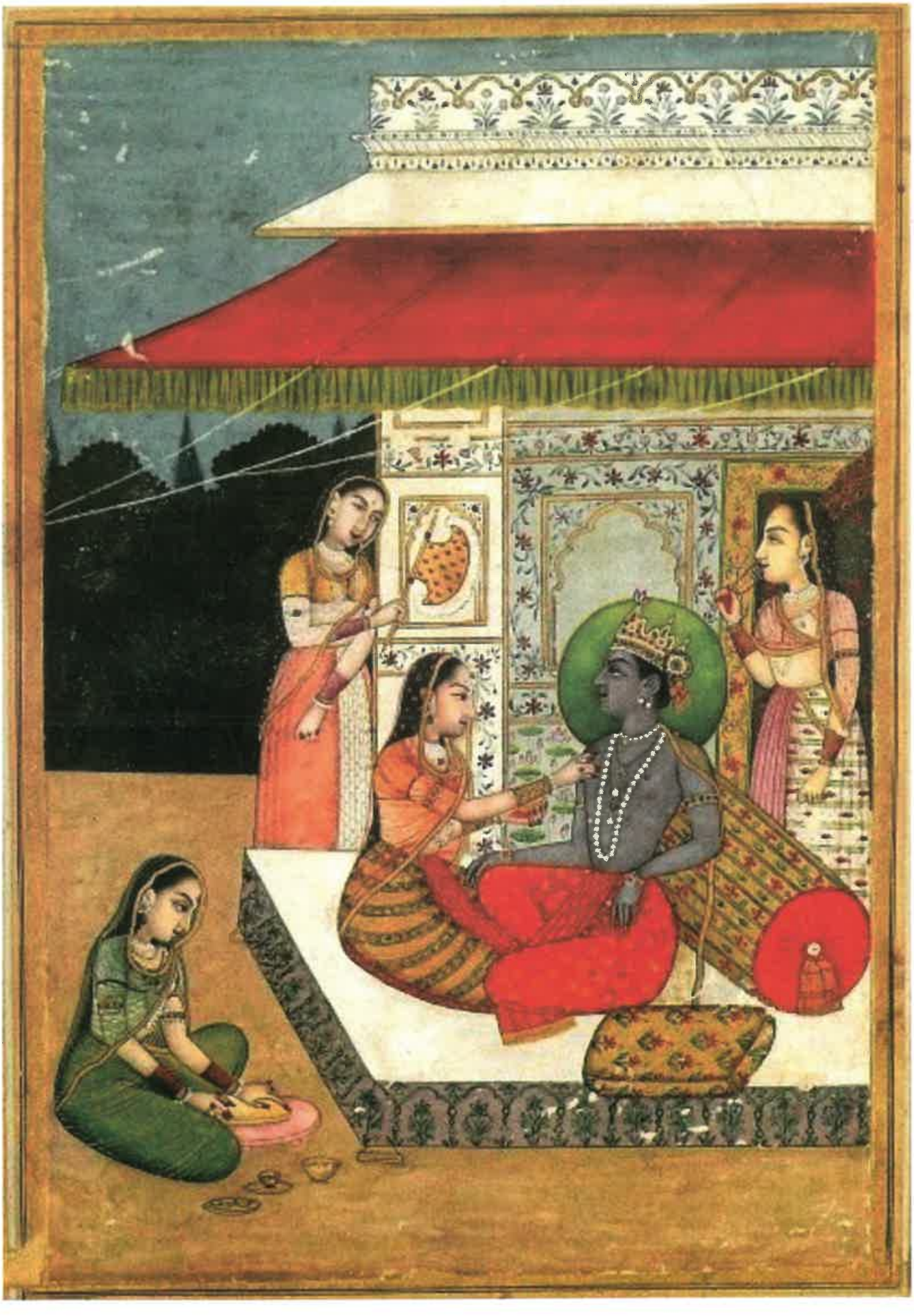
تصویر نمبر 61   راگ مالا سیریز سارنگا راگنی: حیدرآباد

تصویر نمبر62 راگ مالا سیریز: ہنڈولا راگ

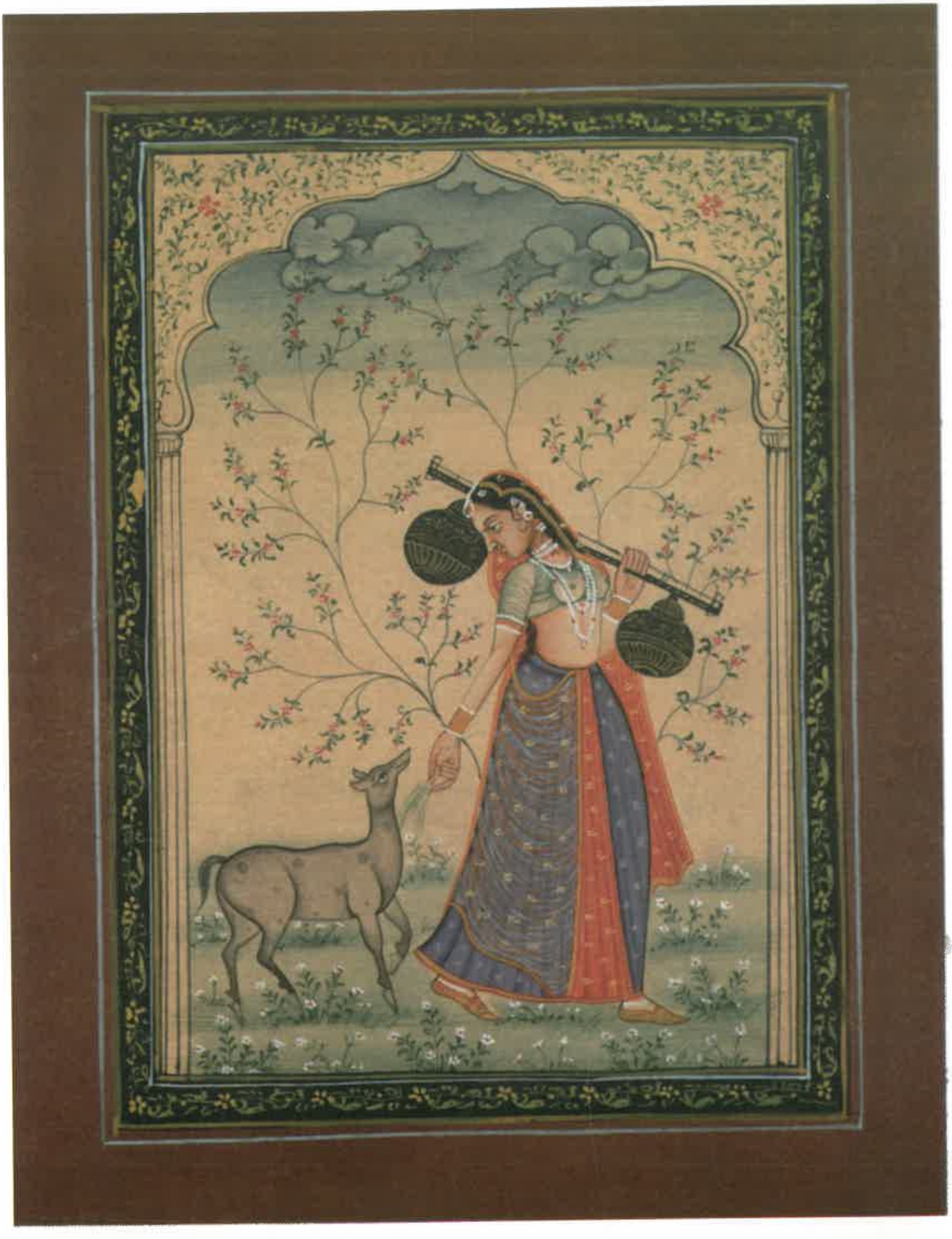
تصویر نمبر63 راگ مالا سیریز: ٹوڈی راگنی

تصویر نمبر64 راگ مالا سیریز: گجری راگنی

تصویر نمبر 65   راگ مالا سیریز



تصویر نمبر66   راگ مالا سیریز: بھیرواراگ

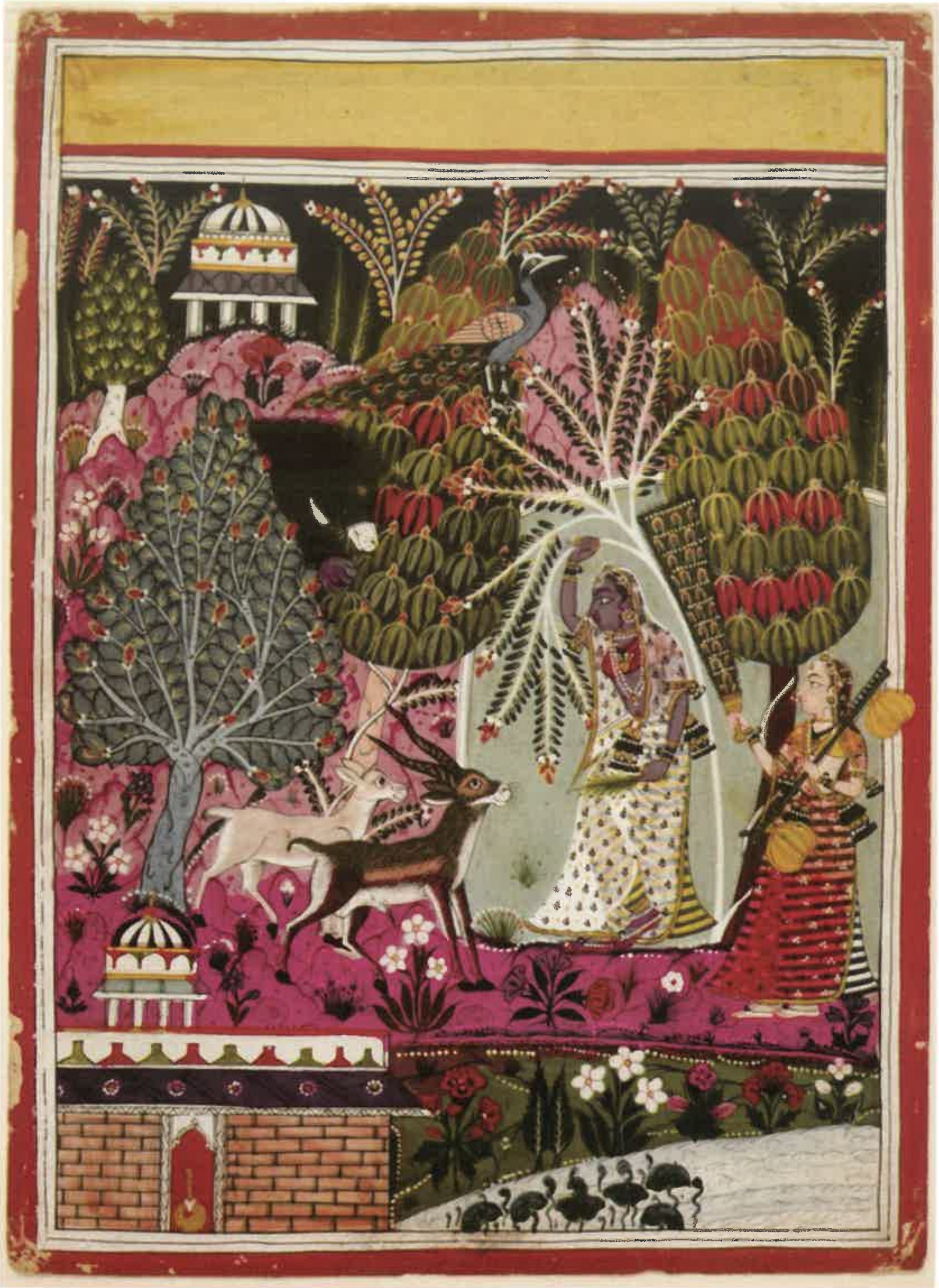


تصویرنمبر67 راگ مالا سیریز: راجستھان سکول

تصویر نمبر68 راگ مالا سیریز: راجستھان

تصویر نمبر69   راگ مالا سیریز: کلیان راگنی

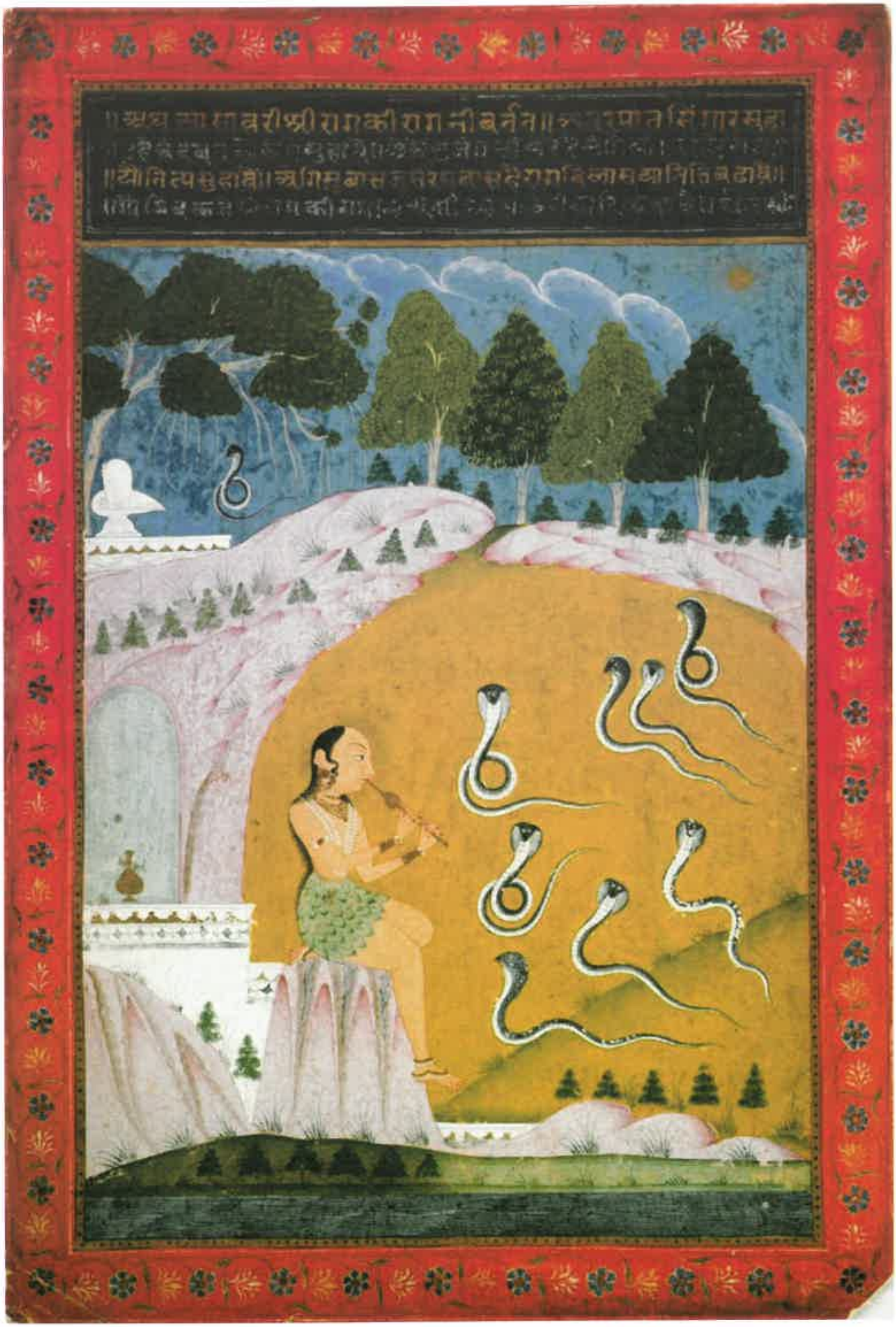
تصویر نمبر70 راگ مالا سیریز: دیپک راگ



تصویر نمبر71 راگ مالا سیریز: ٹوڈی راگنی (مالوہ سکول)

تصویر نمبر72 راگ مالا سیریز: راگ میگھ ملہار

تصویر نمبر73 راگ مالا سیریز



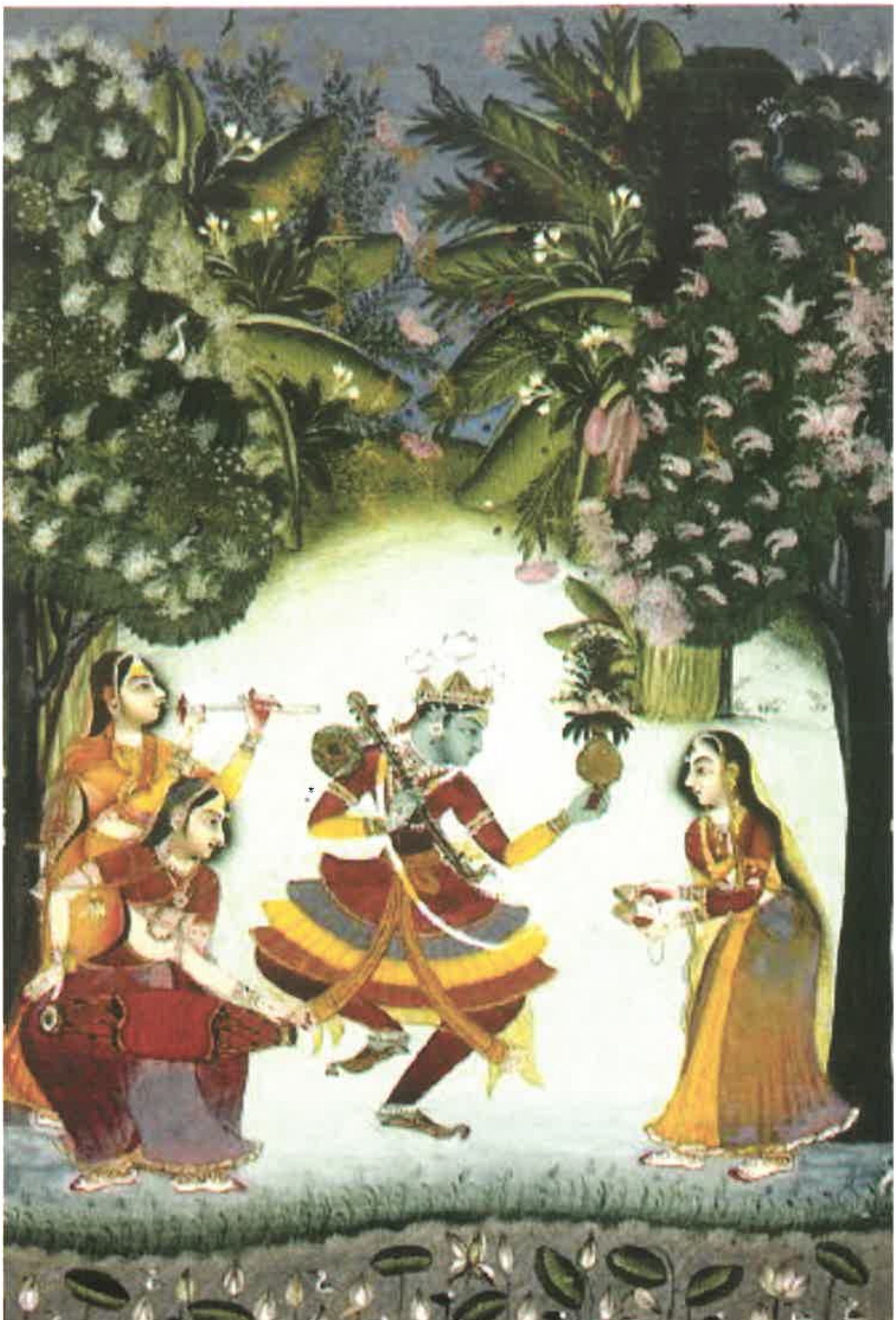
تصویر نمبر 74   راگ مالا سیریز

تصویر نمبر 75   بھگوت پرانا سے ایک منظر

تصویر نمبر 76 رس لیلا سے ایک منظر

تصویر نمبر77 جے پور سکول: راگ مالا سیریز سے للت راگنی

تصویر نمبر 78   جے پور سکول



تصویر نمبر 79 جے پور سکول: راگ مالا سیریز

تصویر نمبر80   جے پور سکول

تصویر نمبر 81　　جے پور سکول

تصویر نمبر 82 جے پور سکول: راجکماری مور کو دانہ ڈالتے ہوئے

تصویر نمبر 83 بیکانیر سکول

پہاڑی پینٹنگز کے سکول

(Pahari School of Paintings)

پہاڑی سکول کے تحت ہم پنجاب کی چھوٹی چھوٹی ریاستوں میں قائم دربار اور سٹوڈیوز (Ateliers) کا مطالعہ کریں گے۔ جب ہم پنجاب کی بات کرتے ہیں تو اس کا اشارہ 1947 سے پہلے کے پنجاب کی طرف ہے نہ کہ وہ پنجاب جو اس وقت پاکستان کا حصہ ہے۔ پنجاب میں قائم ان سکولوں کو پہاڑی کا نام دیا گیا ہے چونکہ یہ تمام سکول پنجاب کے پہاڑی علاقوں ہی میں واقع تھے جن پہاڑی سکولوں کا ہم آگے چل کر ذکر کریں گے۔ ان میں مندرجہ ذیل سات سکول شامل ہیں۔

1- بسوہلی (Basohli)

2- کلو (Kulu)

3- گلیر (Guler)

4- کانگڑہ (Kangra)

5- چمبہ (Chamba)

6- منڈی (Mandi)

7- گڑھوال (Garhwal)

منی ایچر پینٹنگ کے فن کو راجستھان کی جن چھوٹی چھوٹی ریاستوں میں سرپرستی ملی انہیں پہاڑی سکول کہا جاتا ہے۔ اس کا آغاز سترھویں صدی میں ہوتا ہے اور سلسلہ انیسویں صدی تک چلا جاتا ہے۔ مغلوں کی سخت وضعداری (Precision) اور تمثیلی رنگ (Sybolism) کو مستند (Classical) لٹریچر سے جوڑا گیا۔ زمانہ وسطیٰ کے اس ادب میں حسیت اور غنائیہ پن ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ مقامی لینڈ سکیپ نے بھی تصویروں کی خوبصورتی میں بے حد اضافہ کیا۔ اور اس کے کچھ انتہائی زبردست شاہکار معرض وجود میں آئے۔

وشنو یعنی وشنو سے متعلقہ تصویروں کی بیک گراؤنڈ میں پہاڑیاں، ابلتے ہوئے چشمے، جھرنے اور سبزہ جس میں پھولوں سے لدے ہوئے درخت اور بیلیں بنائی گئیں اس منظر کا مقصد وندراون اور متھرا کے لینڈ سکیپ کو پیش کرنا تھا۔ اس طرح کے بیک گراؤنڈ کو جب ایک دیومالائی مضمون (Subject) کے ساتھ جوڑا گیا تو ایک نئے رنگ کے منی ایچرز کی

تکنیک سامنے آئی۔

پہاڑی سکول کے بڑے مرکز بسوہلی اور چمبہ دریائے راوی کے کنارے آباد تھے۔ جسروتا بسوہلی کے مشرق میں تھا۔ مانکوٹ اور جموں دریائے توی کے کنارے واقع تھے اور دونوں بسوہلی کے شمال مغرب میں تھے۔ ہری پت اور گلیر دریائے بَن گنگا کے کنارے تھے۔ کانگڑہ کا سکول (اور شہر بھی) گلیر سے تقریباً20 میل (32 کلومیٹر) دور دریائے بیاس کے کنارے آباد تھا۔ گلیر اور کانگڑہ کے مشرق میں منڈی اور کُلو واقع تھے۔ گڑھوال دریائے الاکنندا کے کنارے واقع تھا اور اٹھارویں صدی کے وسط میں اس سکول نے گلیر اور کانگڑہ کے بہت سے مصور اپنی طرف راغب کیے۔

بہت سے برسر اقتدار آنے والے راجپوت خاندان راجستھان، وسطی ہندوستان اور بنگال سے بھی ہجرت کر کے ان شمالی مراکز میں آن آباد ہوئے۔ ایک لمبے عرصے تک یہ سب مرکز مغلوں کے اثر سے مبّرا رہے۔ مغلوں کے ساتھ کوئی خاندانی اور ازدواجی رشتے بھی نہ جوڑے گئے لیکن اکبر کے برسر اقتدار آنے کے بعد پہاڑی علاقے کے فرمانروا مغلوں کے تابع ہو گئے۔ جہانگیر نے 1618 میں کانگڑہ کے راجہ کو اپنا تابع کر لیا۔ اس کے ایک سال بعد جہانگیر نے کانگڑہ کا دورہ کیا اس کے ہمراہ کچھ مذہبی راہنما بھی تھے۔ کانگڑہ کی فتح کی خوشی میں جہانگیر نے ایک مسجد بھی تعمیر کروائی۔ یہ مسجد کانگڑہ کے قلعے میں واقع ہے اور کانگڑہ کے قلعہ کا قلعہ دار کانگڑہ کے علاقے کا ناظم مقرر کیا گیا۔ 1656 میں پرتھی پت شاہ جو گڑھوال کا راجہ تھا اس نے بھی مغلوں کے آگے ہتھیار ڈال دیئے اور لگان دینے کے علاوہ اس نے اپنا بیٹا بھی مغلوں کی خدمت کے لیے مغل دربار بھیج دیا۔

اس واقعے پر نہ تو مغل مصوروں کو کانگڑہ آنے دیا گیا اور نہ ہی مقامی مصوروں کو مغل مصوروں سے تربیت دلوائی گئی۔ کانگڑہ کے دربار میں اس وقت دو قسم کے کاریگر کام کر رہے تھے ایک ترکھان (Carpenter) اور دوسرے ترکھان چتر یرا۔ ترکھان وہ لوگ تھے جو شاہی دربار میں لکڑی کا کام کرتے تھے۔ یہ لوگ لکڑی کے کام کے علاوہ دھات کا کام، زیورات کا کام اور عمارتوں کے نقشے بھی بناتے تھے۔ یاد رہے کہ بھائی رام سنگھ جنہوں نے انگریزی دور میں لاہور میں بہت سی عمارتیں ڈیزائن کیں وہ بھی ایک ترکھان ہی تھے۔ پنجاب یونیورسٹی، لاہور کا عجائب گھر اور ایچیسن کالج کی کچھ عمارتیں بھائی رام سنگھ کی کاوشوں کا ہی نتیجہ ہیں۔ تاہم بھائی رام سنگھ کا کانگڑہ دربار سے کوئی تعلق نہیں۔

کانگڑہ کے مصوروں کے بارے میں طرح طرح کے قصے اور کہانیاں مشہور ہیں ان میں سے ایک دلچسپ کہانی اس طرح ہے ایک مصور جس نے سوادھینا پاتیکا نائیک (Svadhinapatika Nayika) کے موضوع پر ایک تصویر بنائی یہ تصویر ایک ایسے خاوند کی تھی جو اپنی بیوی کا مکمل غلام تھا۔ اور بیوی کا خاوند پر پورا پورا کنٹرول تھا۔ یہ مصور اپنی تصویر لے کر راجہ کے پاس گیا۔ راجہ دربار میں اپنے وزیروں مشیروں کے ساتھ بیٹھا تھا۔ جھجکتے جھجکتے مصور نے تصویر راجہ کے ہاتھ میں دی۔ راجہ نے مختصراً اس تصویر کو دیکھا جس میں نائکہ یا ہیروئن ایک شاہی تخت نما کرسی پہ بیٹھی ہے اور اس کے بیٹھنے

کا انداز بھی حاکمانہ ہے جبکہ اس کا خاوند نیچے زمین پر بیٹھا ہے اور اس نے بیوی کا ایک پاؤں اپنی گود میں رکھا ہے اور اس کے پاؤں کے تلوے کی مالش کر رہا ہے۔ مالش کرنے کے انداز میں مکمل غلامی، نیاز مندی اور اطاعت کا پہلو نمایاں ہے۔

راجہ نے مختصر سی نظر ڈال کر تصویر اپنے مشیروں کی طرف بڑھا دی۔ ان سب نے باری باری تصویر کو دیکھا اور تصویر کی تعریف بھی کی۔ راجہ نے پھر اپنے دیوان (وزیر خزانہ) کو حکم دیا کہ مصور کو ایک سو روپیہ انعام دیا جائے۔ مصور یہ سب کاروائی بڑے غور سے دیکھ رہا تھا۔ اس نے تصویر بڑی محنت سے اور لمبی مدت میں بنائی تھی راجہ کا مصور کی تصویر پر زیادہ توجہ نہ دینا اور نہ ہی تعریف کرنا مصور کو ایک آنکھ نہ بھایا اور اس نے سو روپیہ سے معذرت کر لی اور تصویر بھی یہ کہہ کر واپس مانگ لی کہ وہ اس تصویر سے جدا ہونے کو تیار نہیں۔ راجہ یہ سن کر حیران رہ گیا تاہم خود پر قابو پاتے ہوئے اس نے مصور کا انعام دوگنا کر دیا۔ اس کے باوجود مصور نے تصویر واپس مانگی جو اسے لوٹا دی گئی۔ مصور نے تصویر کپڑے میں لپیٹی اور راجہ سے اجازت مانگی۔ اسے ڈر تھا راجہ غصے میں آ کر اسے کوئی سزا ہی نہ دے دے تاہم راجہ نے کچھ نہ کہا۔ دل برداشتہ مصور دربار سے باہر آیا اور گھر کی طرف روانہ ہوا۔ راستے میں بازار تھا۔ بازار میں مصور کو ایک سنار نے روک لیا اور پوچھا یہ بغل میں کیا دبا رکھا ہے "لگتا ہے یہ تمہاری کوئی نئی تصویر ہے؟" مصور یہ سن کر وہیں رک گیا اپنے کپڑے میں سے تصویر نکالی اور سنار کو دکھائی۔ سنار نے جب اس تصویر کو ہاتھوں میں لیا اور دیکھا تو دیکھتا ہی رہ گیا۔ بڑی دیر تک وہ اس تصویر کو دیکھنے میں محو رہا۔ آخر اس نے تصویر کو زمین پر رکھا اور ہاتھ جوڑ کر احتراماً جھک گیا اور پھر تصویر کی بے حد تعریف کی۔ سنار کے کلمات و حرکات دیکھ کر مصور حیران ہوا اور اس نے سنار سے دریافت کیا کہ اس نے تصویر میں کیا دیکھا ہے؟ جس کی وہ اتنی تعریف کر رہا ہے۔ سنار نے کہا کہ اس نے اس مضمون پر مبنی بہت سی تصویریں دیکھی ہیں لیکن یہ سب پہ بازی لے گئی ہے۔ اس تصویر میں خاوند کے ہاتھ میں ایک پورا کھلا ہوا گلاب کا پھول ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ ہاتھ کی مالش سے نائیکہ کا نازک پاؤں زخمی ہو سکتا ہے لہٰذا اس نے دنیا کی نازک ترین چیز گلاب کے پھول کی پنکھڑیوں سے مالش کرنے کو ترجیح دی۔ اس کے باوجود لاجونتی نما نائیکہ اسے شرماتے ہوئے منع کر رہی ہے کہ پھول کی پنکھڑیوں سے بھی اس کا پاؤں زخمی ہو سکتا ہے۔ مصور سنار کی ذہانت سے بے حد متاثر ہوا اور جو کچھ اس نے تصویر میں بنایا تھا سنار اسے سمجھ گیا لیکن راجہ نہ سمجھ سکا۔ مصور سنار کے سلوک سے بے حد متاثر ہوا اور رخصت ہونے سے پہلے سنار کا بے حد شکریہ ادا کیا اور سنار کو بطور شکریہ چند روپے بھی دیئے اور سنار کو تصویر تحفے میں دے کر وہاں سے چلا گیا (کہانی ختم) یاد رہے کہ نائیکہ سے مراد ہیروئن ہے اور یہ لفظ سنسکرت اور ہندی زبان میں اچھے کردار کی عورت کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ نائیکہ (Nayika) مونث ہے جبکہ نائک (Nayak) مذکر۔ کھل نائیک کا لفظ ولن کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ (تصویر نمبر 90,89)

پہاڑی مصوروں کی جو تصاویر ہم تک پہنچی ہیں ان سے وہاں کا جو مصوری اور سٹوڈیوز کا ماحول تھا اس کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ تصویروں پر جو تحریریں اور دستخط درج ہیں ان سے مصوروں کے نام، مصوری کے سرپرست کا نام،

تاریخ اور جس مقام پر تصویر بنائی گئی ہے یہ تمام معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ اس کے علاوہ ریونیو ریکارڈ اور بہی کھاتوں اور پنڈتوں کی یاداشتوں کا ریکارڈ بھی ہے اس سے نہ صرف تصویر بلکہ مصور کے آباؤ اجداد کا بھی پتہ چلتا ہے۔ ایسے ریکارڈ زیادہ تر ہندوؤں کی مذہبی درسگاہوں جو ہردوار، پیہوا اور کرکشیترا میں تھیں وہاں موجود تھے۔ اس ریکارڈ سے مصوروں کی نقل و حرکت کا بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ کس جگہ سے کس جگہ کب اور کس طرح منتقل ہوئے۔ جس طرح ہر مصور کو جس طرح سے اس کے خاندان نے سہارا دیا اور پرورش کی اس کا بھی بھرپور ذکر ہے۔ اس طرح کی معلومات اور تفصیلات ہمیں دوسرے علاقوں کے مصوروں کے بارے نہیں ملتیں۔

بالکل راجستھانی مصوروں کی طرح پہاڑی منی ایچرز بنانے والوں میں بک السٹریشن (Book Illustration) والا انداز زیادہ تھا۔ اکثر تصویروں کی پشت پر تمام تفصیلات درج ہوتیں۔ پھر ان تصویروں کو جمع کر کے البم کی شکل دی جاتی۔ جمع تصویروں کو تاریخ وار (Chronological Order) میں باندھا جاتا۔ یہ وہی انداز تھا جو منی ایچر کے ابتدائی اور پالا دور کی پام لیف پینٹنگز کا تھا۔ پہاڑی مصور اس طرح کے البم کو پوتھی کہتے تھے۔ اس تمام سلسلے میں جو کمزوری نظر آتی ہے وہ کیلیگرافی میں ہے۔ مصوروں نے کیلیگرافی میں نہ تو توجہ دی اور نہ اسے بہتر بنانے کی کوشش کی۔ تمام کا تمام زور تصویروں پر ہی رہا۔ اسی طرح ابتدائی دور میں حاشیوں پر بھی خاص توجہ نظر نہیں آتی تاہم وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ حاشیے زرق برق اور گراں بہار ہوتے چلے گئے اور ان میں دلچسپ قسم کے اجزاء (Elements) شامل ہو گئے۔ پورٹریٹس ہمیشہ ایک مکمل تصویر کے طور پر مکمل کیے گئے اور ہر جگہ کی خانہ پری کی گئی۔ پورٹریٹ ہوں یا شکار کے مناظر سب کو ایک ہی صفحہ تک محدود رکھا جاتا۔

پہاڑی تصویروں کے سرپرست چونکہ ہندو راجے اور مہاراجے تھے لہٰذا ان کی دلچسپی کا رخ زیادہ سے زیادہ <u>رامائن</u> اور <u>مہابھارت</u> تک رہا۔ اس ضمن میں <u>رامائن</u> کے دو اہم واقعات رام اور راون کی لڑائی اور دوسرے لنکا کا سنہری شہر دل پسند موضوعات رہے۔ مردوں کے بھڑ کیلے ایکشن اور اعلیٰ کردار اور اخلاق پر خاص توجہ دی گئی۔ موسموں پر بھی بھرپور توجہ دی گئی۔ اس ضمن میں بیشتر تصویروں میں موسم برسات، موسم خزاں اور سردیوں کی شبنم میں کافی دلچسپی نظر آتی ہے۔ گو ان تصویروں میں بنائے گئے مناظر سے اصل مقام کا تصور کرنا یا اصل مقام کو پہچاننا مشکل لگتا ہے تاہم خیال اغلب ہے کہ ان تصویروں میں دریائے مندا کنی، جھیل پمپا اور کوہ چترا کوتہ جیسے مقام پہچانے جا سکتے ہیں۔

کرشنا کے لڑکپن یا نوجوانی کی مستیاں جن کا <u>بھگوت</u> کی دسویں کتاب میں بہت ذکر ہے اور گوپیوں کے ساتھ دل بہلانے کے بہت سے واقعات بھی درج ہیں' ان واقعات کو پہاڑی سکول کے ہر مرکز نے اپنے اپنے زاویے سے مصور کیا ہے۔ زیادہ دلچسپی کرشنا کے معجزوں پر' اس کے آسمانی بچہ (مخلوق) ہونے پر اور کانسہ جو متھرا کا کمینہ راجہ تھا اس کے قتل میں نظر آتی ہے۔ ان مصوروں بلکہ <u>بھگوت</u> کے بقول کرشنا آسمان سے نازل ہونے والا عاشق تھا (Divine Lover) تھا

کرشنا کی گوپیوں کو ورندراون کے جنگل کے خوبصورت اور پھولوں سے لبریز گوشوں میں دکھایا گیا ہے جبکہ خزاں کا چاند اپنی پوری آب وتاب سے چمک رہا ہے اور فضا میں قیصری (چاندنی) رنگ پھیلا ہوا ہے۔

اگلے دور کی تصویریں رادھا اور کرشنا کے موضوع کے متعلق ہیں۔ بھارتی تاریخ کے وسطی دور میں جے دیو کی تصنیف گیتا گوندا (Gita Govinda) ایک اہم دستاویز تھی جس نے دیسی یا مقامی ماحول کو بے حد متاثر کیا۔ گیتا گوندا ایک دیہاتی نوعیت کا ڈرامہ ہے۔ جس میں گانے یا نظمیں بھی ہیں اور مکالمے بھی ہیں۔ یہ سب کچھ پہاڑی مصوروں کو اپنی طرف راغب کرنے اور متاثر (Inspire) کرنے کے لیے کافی تھا۔ 1730 تک پہاڑی مصوروں نے اس طرف بھرپور توجہ دی۔ رادھا اور کرشنا کی محبت کی داستان میں جذبات بھرے لمحے بھی ہیں، رنگین ملاقاتیں بھی ہیں، ہجر اور جدائی کی راتیں بھی ہیں اور بے انتہا خوشی کے وقفے بھی ہیں۔ ورندراون کے جنگلوں میں خوبصورت سجے لینڈ سکیپ اور تصوراتی بلبل کی آواز سب نے مل کر محبت کرنے والوں کے لیے ایک لاجواب اور بے مثال سٹیج مہیا کی۔ گیتا گوندا کی ابتدائی چند لائنیں ہی مصوروں کے برشوں اور رنگوں کو حرکت میں لے آئیں اور انہوں نے گھنے جنگل، گہرے بادلوں اور پھولوں سے لدے باغات اور جمنا دریا کے کنارے کو اپنی تصویروں میں سمویا۔ اس طرح کے جنگل اور باغاتی مناظر میں ایک خاص درخت تمالا کا نام لیا جاتا ہے یہ غالباً دار چینی کا درخت ہے۔ کچھ دانشوروں نے اسے تیج پت یا تیج پتا یا مالا بار پتہ بھی لکھا ہے۔ اس کی چھاؤں گھنی اور خوشبودار ہوتی ہے۔ یہ ایسے ہی درختوں کا اثر ہے کہ رادھا اور کرشنا فرحت بخش اور مسرت کامل ماحول میں ناز و نیاز اور بوس و کنار میں مگن نظر آتے ہیں۔

ہندی ادب میں محبت کے جذبات کو بیان کرنے کے لیے صرف الفاظ ہی نہیں بلکہ جسموں کی قربت، گرمی اور ہیجان انگیزی کا بھی گہرا پہلو ہے۔ اس طرح کی جذباتی مصوری بالخصوص جو راجستھانی اور پہاڑی سکولوں سے وابستہ ہے اسے سمجھنے کے لیے سنسکرتی شارنگارا (Shringara) ادب اور ورجا بھاسا (Vrjabhasa) رومانوی شاعری کا مطالعہ ضروری ہے۔ ان دونوں ادبی فن پاروں کا تعلق پہلی صدی قبل از مسیح سے بیان کیا جاتا ہے۔ شارنگار ہندوؤں کے 'نورسوں' (Nine Rasas) میں سے ایک ہے اور اس کا لغوی ترجمہ (Erotic Love) جنسی محبت یا جنسی لگاؤ ہے۔ جبکہ وراجا بھاسا کا تعلق بھگتی ادب سے ہے۔ ان دونوں قسم کی تحریروں میں دو کردار مرکزی ہیں۔ ایک نائیکہ (Nayika) ہے اور دوسرا نائیک (Nayak) اوّل الذکر ہیروئن ہے اور بعید الذکر ہیرو۔ ان دونوں کی کہانیوں کی بنیاد سنسکرتی نمونوں (Prototypes) پر ہے۔ ایک شاعر بھانودتہ (Bhanudatta) کی شاعرانہ تصنیف رسمنجاری (Rasamanjari) جس کا پندرھویں صدی میں بہت چرچا تھا اسے نائیکہ نائیک رشتہ پر اہم دستاویز سمجھا جاتا ہے۔ بھانودتہ غالباً عورتوں کی پہچان کرنے کا ماہر تھا۔ اس نے نائیکہ کو تین قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلی سواکیہ (Svakia) کہلاتی ہیں یہ صرف اپنے شوہر سے محبت کرتی ہیں۔ دوسری پراکیہ (Parakiya) ہے یہ خاوند کے علاوہ ہر دوسرے مرد سے محبت کرتی ہیں اور تیسری سامنیہ (Samanya) ہے یہ نہ ادھر کی ہوتی ہے اور نہ ادھر کی۔

وسطی دور کی دیرینہ شاعری کی تصنیف وراجابھاسا کورتی کاویہ کے طور پر بھی یاد کیا جاتا ہے۔ یہ راہ ورسم کی پابندی، یک اسلوبی اور یک اطواری (Mannerism) کے بارے میں تھی تاہم یہ مینرازم بھی عشق ومحبت کے نظریہ اور آراستہ اور مزین سٹائل سے وابستہ تھے۔ یہ کتاب تمثیل، محاوروں اور استعاروں پر مبنی تھی اور ساتھ ہی ساتھ یہ ذومعنی الفاظ سے اٹی پڑی تھی۔ اسی باعث یہ زیادہ قابل فہم نہ رہی۔

کیسوداس (زندگی 1555 سے 1617) ایک مشہور شاعر تھا اس نے 1591 میں اپنی شاعری کا ایک مجموعہ راسیکاپریا (Rasikapariya) اور دوسرا کوی پریا (Kavipariya) 1601 میں شائع کیا۔ خیال کیا جاتا ہے کہ ان دو مجموعوں نے ہندی ادب میں ایک نئی سمت کی بنیاد ڈالی۔ راسیکاپریا صاحب ذوق لوگوں کی دل پسند کتاب ثابت ہوئی۔ یہ کتاب جنسی محبت، جنسی خواہش اور جنسی جذبات پر مبنی تھی۔ اپنی خصوصیات کی وجہ سے یہ کتاب بے حد مقبول ہوئی۔ خاص طور پر وڈیروں اور نوابوں نے اسے بے حد پسند کیا کیونکہ وہ پہلے سے ہی جنسی عیاشیوں کے چمپئین تھے۔ کتاب کی مقبولیت راجستھان اور تمام پہاڑی علاقوں میں پھیل گئی۔

شاعر کیسوداس کی دوسری کتاب کوی پریا میں ان عناصر کی نشاندہی کی گئی جو محبت کے لیے ضروری اور اہم ہیں اور محبت کے رجحانات کی تکمیل کے لیے بے حد معاون ہوتے ہیں۔ ان دونوں کتابوں نے پہاڑی مصوروں کو زبردست شہ دی خاص طور پر کانگڑہ اور گلیر کے سکول ان کتابوں کا اثر لینے میں سب پر بازی لے گئے۔ ان مصوروں نے ان کتابوں کی شاعری کے علاوہ تیرا سجان پور اور عالم پور کے لینڈ سکیپ سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ہیجان انگیزی میں اور زور پیدا کیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے شاعروں، مصوروں، نوابوں اور راجہ راجاؤں پر سیکس (Sex) بری طرح سوار تھا۔

ایک اور شاعر بہاری (نام) نے ستسائی نامی اپنی بیاض ترتیب دی۔ یہ کتاب بھی وراجابھاسا کے نقش قدم پر تھی۔ یا یوں سمجھیں کہ جہاں راسیکاپریا اور کوی پریا کا سلسلہ ختم ہوتا تھا یہ اس کے آگے کی کڑی تھی۔ اس میں نائیکاؤں اور نائکوں کے محبت کے قصے ہیں جو فحاشی کی حد کو چھوتے ہیں۔ ان موضوعات پر بننے والی تصویریں فحاشی کی تمام حدود پار کر گئیں۔ اسی لیے یہ تصویریں عام کتابوں میں نظر نہیں آتیں کیونکہ ادب کے زاویے سے وہ قابل اشاعت ہی نہیں۔ ایسی تصویروں میں رادھا اور کرشنا کی تصویریں بھی ہیں۔ بہاری نے ابھی سریکا (نظم) میں نائیکہ کی تصویر کھینچی ہے وہ مصوروں کو اپنی جانب راغب کرنے میں بہت کامیاب ہوئی۔ اس نظم اور پھر اس پر مبنی تصویروں میں دکھایا گیا ہے کہ کس طرح نائیکہ (ہیروئن) گہری رات گئے جنگل میں اپنے ہیرو (نائک) سے ملنے جاتی ہے۔ ان تمام تصویروں کے لینڈ سکیپ بے حد خوبصورت ہیں۔جس میں ہیروئن کا جسم اور ہیجان خیز لباس نمایاں نظر آتے ہیں۔

راگ اور راگنیوں کے مختلف اسلوب (Modes) پر تصویر سازی کا کام پہاڑی سکول کے مصوروں نے زوروشور سے کیا۔جن جگہوں کے مصوروں نے راگ اور راگنیوں پر تصویریں بنائیں ان میں بسوہلی، کلو، بلاس پور، کانگڑہ اور

گڑھوال کے مصور خاص طور پر مشہور ہیں۔ یادرہے کہ راگ راگنیوں کی یہ دستاویز ریوا(Rewa جگہ کا نام) وسطی ہند کے ایک پنڈت میسا کرنا (نام) نے سولہویں صدی میں تیار کیں تھیں۔ راگ مالا پر یہ دستاویز چھ (6) راگوں (موسیقی کے بنیادی مذکر اسلوب) اور اکتیس (31) راگنیوں (موسیقی کے مونث اسلوب) پرمبنی ہے۔ اس کے علاوہ انچاس (49) راگ پترا ذیلی اسلوب میں آتے ہیں اور انہیں راگ راگنیوں کے بیٹے مانا جاتا ہے۔ مصنف نے ان سب کے لیے بصری (Visual) خاکے بھی تجویز کئے ہیں کہ ان کو کیا شکل دی جائے اور کیسا بنایا جائے۔ جہاں مصوروں نے مصنف کی توضیح کو تجریدی سمجھا انہوں نے کچھ ترامیم خود متعارف کرادیں۔

دیومالائی کہانیاں (Myths) جن کا تعلق شوا، پاروتی اور دیوی (Shiva,Parvati,Devi) سے تھا وہ بھی پہاڑی مصوروں کے پسندیدہ موضوع تھے۔ وہ دیوی کو ایک عظیم (Goddess) مانتے اور اس کو طرح طرح کی اشکال میں پیش کیا اور دیوی پر شوا اور پاروتی سے زیادہ توجہ دی۔ اسی طرح انسانی روپ والی اور انسان نما اشکال کو خوبصورت بیک گراؤنڈ کے آگے بنانا مصوروں کا محبوب مشغلہ بن گیا۔ یہ بیک گراؤنڈ زیادہ تر دربار کے شاندار مناظر پرمبنی ہوتی۔ شوا کا دیوی کے سامنے شام کے وقت رقص کرنا بھی دل پسند موضوع تھا۔ مصوروں کو خاص طور پر دعوت اور ترغیب دی گئی کہ وہ دیوی کو ہر روپ میں پینٹ کریں یعنی ایک انتہائی خوفناک اور بدصورت شکل سے لے کر بے حد خوبصورت، دردمند اور دوستانہ مزاج کی خاتون تک۔ اس طرح تیار کی گئی تصویریں ہر قسم کے پجاریوں اور ان کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے بے حد معاون ثابت ہوئیں۔

رزمیہ نظمیں اور جذباتی گیت اور رومانی داستانوں نے بھی مصوروں کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ ایک رومانوی کہانی نالا۔ دامایتی (یادامتی) جس کا ذکر مہابھارت میں بھی ہے اس واقعہ کے ساتھ سوہنی مہینوال اور سسی پنوں جیسے محبت کے کارنامے بھی کانگڑہ کے مصوروں میں بے حد مشہور ہوئے۔ ایسی تصویریں امراء، نواب راجے مہاراجے بیٹیوں کو جہیز میں بھی دیتے اور منتخب موقعوں پر ایک دوسرے کو تحفے میں بھی پیش کرتے۔

سوہنی مہینوال بدقسمت محبت کرنے والوں کی داستان ہے جس نے گجرات (پاکستان) میں جنم لیا۔ سوہنی ایک کمہار کی بیٹی تھی۔ وہ رات کو گھڑے کے سہارے تیر کر دریا (چناب) عبور کرتی اور دوسرے کنارے بیٹھے مہینوال سے ملتی۔ ایک رات اس کی ایک دشمن سہیلی نے پکے گھڑے کی جگہ کچا گھڑا رکھ دیا۔ سوہنی جونہی دریا کے وسط میں پہنچی کچا گھڑا پگھل کر بکھر گیا اور سوہنی ڈوب گئی۔ کہتے ہیں سوہنی کی لاش سندھ میں ملاحوں کے ہاتھ لگی۔

سسی پنوں کی کہانی بھی ایک ٹریجڈی ہے۔ سسی (اصلی نام سسوئی) ایک دھوبی کی بیٹی تھی اور پنوں ایک شہزادہ۔ دونوں کی شادی طے پا گئی۔ سسی کے بھائی اس رشتے کے خلاف تھے لیکن سسی بضد تھی۔ آخر بھائیوں نے ایک چال چلی۔ شادی پہ راضی ہو گئے اور شادی کے بعد رنگ رلیوں اور پینے پلانے کی محفل جمائی اور پنوں کو اتنی پلائی کہ

وہ بے ہوش ہوگیا۔ بھائیوں نے پنوں کو ایک اونٹ کی پشت پر باندھا اور صحرا میں دھکیل دیا۔ ادھر جب سسی کو ہوش آیا اور اسے پتہ چلا تو وہ بھی پنوں پنوں چلاتی صحرا میں بھاگ نکلی۔ وہاں بھوکی پیاسی سسی ایک چرواہے کے ہاتھ چڑھ گئی جس نے سسی کے ساتھ زیادتی کی کوشش کی۔ سسی وہاں سے بھاگی اور اللہ سے دعا کی کہ اس کی عزت کی حفاظت کر۔ زمین پھٹی اور وہ وہیں دفن ہوگئی۔

ان دونوں کہانیوں کا تعلق پنجاب اور سندھ سے ہے تاہم دونوں کہانیاں تمام ہندوستان میں ہر زبان پر رہی ہیں۔ اور پہاڑی مصور بھی ان سے لاتعلق نہ رہ سکے۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں ہونے والی سیاسی تبدیلیوں نے پہاڑی مصوروں پر اثر دکھایا۔ 1798 میں مہاراجہ رنجیت سنگھ (حکومت 1792 سے 1839) ایک قوت بن کر ابھرا اور اپنی مملکت کو دور دور تک پھیلا لیا۔ لاہور کو اس نے اپنا دارالحکومت بنایا۔ اب رنجیت سنگھ کا رخ پہاڑوں کی طرف تھا۔ جہاں سنسار چند کی حکومت تھی۔ ادھر گورکھوں نے حملہ کر کے 1803 میں گھڑھوال اور 1806 میں کانگڑہ پر قبضہ کر لیا۔ اب سنسار چند کے پاس رنجیت سنگھ سے مدد مانگنے کے علاوہ کوئی چارہ نہ تھا۔ رنجیت سنگھ نے گورکھوں کو مار بھگایا اور پہاڑی ریاستوں پر 1822 تک مکمل کنٹرول حاصل کر لیا۔ پہاڑی راجے مہاراجے اب رنجیت سنگھ کے تابع تھے اور ان پر فرض تھا کہ ہر سال ایک دفعہ رنجیت سنگھ کے دربار واقع لاہور میں حاضری دیں۔

سولہویں صدی کی پہاڑی مصوری کا واحد نمونہ دیوی مہاتمیہ کی ایک مصور جلد (کاپی) ہے۔ یہ قبل از مغل سٹائل میں ہے جس میں چوراپنچاسیکا کے اثرات نمایاں ہیں۔ اس جلد پر 1574 کی تاریخ درج ہے اور یہ جے سنگھا دیوانگر (جے سنگھا پور) جو کانگڑہ کے علاقے کا مشہور شہر تھا وہاں تیار کی گئی تھی۔ اس کا مصور میدانی علاقے کا لگتا ہے جس پر مقامی مذہبی اور ثقافتی رنگوں کی چھاپ ہے۔ رنگوں میں بہت ہم آہنگی اور روانی اور موزونیت (Rhythm) ہے۔ آؤٹ لائنز (Outlines) کو انسانی جسموں کے اعضاء کے لیے بخوبی استعمال کیا گیا ہے۔

بسوہلی:

بسوہلی کا پرانا نام وشواستھالی تھا۔ یہ شہر کٹھوعہ کی تحصیل میں ریاست جموں و کشمیر میں دریائے راوی کے کنارے واقع ہے۔ اس کی بنیاد 1635 میں راجہ بھوپت پال نے رکھی تھی۔ بسوہلی کے علاقے میں چوہتر (74) گاؤں تھے۔ وثوق سے یہ کہنا مشکل ہے کہ بسوہلی میں مصوری کا آغاز کب ہوا تاہم جو تصویریں سترھویں صدی کے دوسرے نصف میں بنائی گئی ہیں ان میں بسوہلی کے مصوروں کا رنگ پایا جاتا ہے۔ بسوہلی کے راجہ سنگرام (حکومت 1635 سے 1673) اور شہزادہ داراشکوہ میں دوستی تھی اور اس سے یہ خیال بہت تقویت پکڑتا ہے کہ راجہ سنگرام نے مغل مصوروں کی تصویریں اور البم ضرور دیکھے ہوں گے۔ یہ غالباً ان البموں کو دیکھنے کا ہی نتیجہ تھا کہ بہت سے مصور جو مغل دربار سے وابستہ تھے وہ ہجرت کر کے بسوہلی آ گئے۔ (تصویر نمبر 91)

راجہ سنگرام بعد کے سالوں میں وشنو کا خاص پجاری بن گیا۔ اس سے بسوہلی میں شوّا اور دیوی کے ساتھ ساتھ وشنو کی پوجا بھی شروع ہوگئی۔ اس دور میں دیوی کے بارے تصویروں کا ایک اور سلسلہ مصور کیا گیا جسے 'دھیان' کہتے ہیں۔ یہ سلسلہ دیوی کے اندرونی خیالات اور سوچ وچار کے بارے میں تھا۔ اس سلسلہ کو جو 1660 سے 1675 کے درمیان مکمل ہوا اسے بسوہلی کے ابتدائی نمونوں میں شمار کیا جاتا ہے اس کے بعد تصویروں کے دو اور مجموعے (Sets) ملتے ہیں وہ مضمون میں ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ ان میں سماج میں ایک نئے پیدا ہونے والے 'بھگتی' رجحان کی نشاندہی بھی ہے۔ اسے ہم ہندوؤں کی صوفیانہ شاعری کہہ سکتے ہیں۔ یہ سب کرشنا کی تعریف میں تھیں۔ دو سلسلے نائکہ نائک بھدا (یعنی ہیروئن اور ہیرو کے خفیہ راز) اور بھانودت (Bhanudatta) کی کتاب رسمن جاری (Rasamanjari) کی تصویروں کے تھے۔ دوسرا سلسلہ (Set) دیوی کی تصویروں کا ہے جو عام آدمی کے تصرف کے لیے نہیں تھیں۔ ان تصویروں میں دیوی کی شخصیت کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا ہے اور بیک گراؤنڈ کے لیے ایک ہی رنگ استعمال کیا گیا ہے۔ زرد، سرخ یا براؤن۔ نائکہ نائک سیریز اور رسمن جاری سیریز کا واحد فوکس ایسی تصویروں پر ہے جس میں ہیرو اور ہیروئن کے پہلے بوسے کے فوری بعد کے جو جذبات ہوتے ہیں ان کی ترجمانی ہو۔ خیالی و مثالی (Ideal) ہیرو کرشنا خوبصورت لباس اور پیلی دھوتی میں نظر آتا ہے اور سر پر ہیروں کا تاج اور کنول کے پھول ہیں۔ دائرے دار خوبصورتی کے اجزاء نہ صرف عمارتوں میں اور عمارتوں پر نظر آتے ہیں بلکہ دربار میں بچھے قالینوں پر بھی ان کا بے تحاشا استعمال ہے۔

راجہ سنگرام پال کا بھتیجا راجہ گوپال پال (حکومت 1678 سے 1695) مصور مخطوطات کا شیدائی تھا۔ اس نے ایک سٹوڈیو بھی قائم کیا تھا جہاں ایک نہایت ہی قابل مصور دیوی داس تصویریں بنانے پر مامور تھا۔ اس کا نام رسمن جاری سلسلہ کی تصویروں پر ثبت ہے۔ یہ سلسلہ 1695 کی تاریخ رکھتا ہے۔ اسی دور کے جو پٹوار خانے اور مالیات کے بہی کھاتے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ دیوی داس کرپال کا بیٹا اور رتّو کا پوتا تھا اور اس کا تعلق نور پور کے ایک بڑھئی خاندان سے تھا۔

رسمن جاری کی تصویروں کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ وہ انسانی دماغ کا بیش قیمت خزانہ ہے جس سے دنیا بنانے والے کی ذات کو پہچانا جاسکتا ہے اور اس فانی دنیا کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ ان تصویروں میں شرنگار شاعری اور ادب کی روحانی اقدار کی چاشنی ہے۔ یہ سلسلہ جو 1695 میں تیار کیا گیا' 1660 اور 1670 کے درمیان تیار ہونے والے سلسلے سے کافی ملتا جلتا ہے۔ تاہم دیوی داس نے اس میں کچھ ترامیم بھی کی ہیں۔ مثال کے طور پر کرشنا جو ایک زوردار ہیرو کے طور پر بنایا جاتا تھا، اس سلسلے میں ایک عام غیر مذہبی شخصیت کے طور پر دکھایا گیا ہے اور اس کا لباس بھی عمومی اور فی الوقتی تھا۔ یکسانیت (Stylized) بھی ہے اور گہرے بادلوں کی جگہ نرم اور ٹھنڈے رنگوں کے بادل نظر آتے ہیں اور ان میں دھلائی (Washes) کا عنصر بھی ہے۔ فگرز (Figures) میں بھی وہ زور اور جذباتی حرکات نہیں جو پچھلے دور میں تصویروں کا اہم رکن تھیں۔

اسی دور کا ایک واقعہ نگار کاہن سنگھ تھا اس نے بھی اپنے سٹوڈیو میں بہت سے مصوروں کی سرپرستی کی اور بہت سے مذہبی مخطوطات کو مصور کرنے کے احکامات بھی جاری کیئے۔ اسی دور میں نائیکہ، نائک سیریز اور راگ مالا سیریز کی بھی یک صفحہ یعنی (Single Page) تصویریں بنائی گئیں۔

مانکوٹ کے دربار میں 1705 اور 1710 کے درمیان بھگوت پرانا جسے پورن بھگت بھی کہتے ہیں اسے بھی مصور کیا گیا۔ ان تصویروں میں بسوہلی سکول کے اثرات صاف نظر آتے ہیں۔ان میں باریکی اور حقیقت واضح ہے۔

مدینی لال کے گیارہ سالہ دور (1725 سے 1736) میں ایک مشہور مصور مناکو (نام) کی زیرنگرانی گیتا گوندا کو مصور کیا گیا۔ مناکو کا تعلق گلیر سے تھا۔ اس مصور کی کتاب کے ذیلی سرورق پر 1730 کی تاریخ درج ہے جو سنسکرت زبان میں ہے اور منظوم بھی ہے۔ محتاط نقادوں کا تبصرہ ہے کہ یہ خوبصورت پیشکش بسوہلی کے ابتدائی دور کی پیداوار ہے تاہم مصوری کے ہر پہلو سے جانچتے ہوئے اسے بسوہلی آرٹ کی معراج کہا جاسکتا ہے۔

بسوہلی میں مناکو کا فن سادہ لیکن دلچسپ روایات کا مظہر ہے لیکن اس سادگی نے بھرپور طور پر رنگوں کا استعمال کیا اور زیادہ سے زیادہ پرائمری (نیلا، لال اور زرد) رنگوں سے کام لیا۔ فلیٹ رنگوں کی وجہ سے تصویر کی عمومی فضا دہری جسامت (Two-Dimensional) کی حامل ہوگئی۔ درختوں کو ایک دائرے میں بنا کر اس سے جھنڈ کا کام لیا گیا۔ دریائے جمنا کو فریم کے نیچے متوازی بنایا گیا۔ اس طرح دائرہ اور سیدھی لائن کو ساتھ ساتھ رکھ کر بیلنس برقرار رکھا گیا۔

راجہ مدینی لال نے گلیر کے راجہ گوردھن چند کی بہن سے شادی کرلی۔ جواباً راجہ گوردھن چند نے مدینی لال کی بہن سے شادی کرلی۔ اس وٹے سٹے کی شادی سے گلیر کی مصوری کو ایک نئی زندگی ملی اور اس میں مغلیہ رنگ نظر آنے لگا جو زیادہ سے زیادہ فطرت کا عکاس تھا۔ ایک فرق ضرور نظر آیا کہ رنگ نرم (Soft) ہوگئے اور اس وسطی دور کی شاعری کی نغمگی بھی آگئی۔ مناکو کی فیملی کے کچھ ممبران بشمول اس کے چھوٹے بھائی نین سکھ (نام) 1760 کی دہائی کے اوائل میں بسوہلی آگئے۔ 1765 اور 1770 کے درمیان جذباتی راہ و رسم (Expressionistic Mannerism) معدوم ہوگئے۔ اس طرح تصویروں میں بھنورے کے پروں کا استعمال بھی شروع ہوگیا۔ بھنورے کے پر اپنے اندر ایک دائمی چمک رکھتے ہیں جو کبھی ختم نہیں ہوتی۔ ان پروں کو تصویر میں دلفریبی پیدا کرنے اور زرق برق میں اضافہ کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔

مانکوٹ ایک چھوٹی لیکن طاقتور ریاست تھی جو بعد میں بسوہلی میں ضم ہوگئی یہاں بھگوت پرانا سیریز (1700) کے وسیع النظر منی ایچرز دیوی داس کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ بسوہلی میں جو شاہی پورٹریٹ بنائے گئے ان میں بہت تفصیل ہے اور ایسا لگتا ہے کہ مصوروں نے چہروں کا بخوبی اور گہرا مطالعہ کرنے کے بعد ان پورٹریٹس کو مکمل کیا ہو۔

کلّو:

کلّو کی مصوری بڑی حد تک بسوہلی کی مصوری وسٹائل سے متاثر تھی اس کی بڑی وجہ کلّو اور بسوہلی کے درمیان جو خاندانی وابستگیاں اور رشتہ داریاں تھیں وہ ان کی مرہون منت تھیں۔ یہ دونوں خاندان وشنو کے گہرے پجاری تھے۔ انہی جذبات کے تحت ایودھیا (شہر کا نام) سے رام کا ایک بت کلّو لے آئے۔ ایودھیا ان دنوں راگھوناتھ کہلاتا تھا۔ یہ واقعہ 1650 کا ہے۔ رام کی پوجا سرکاری طور پر لازمی ہوگئی اور رام کو مملکت کا سب سے بڑا دیوتا مان لیا گیا اور کلّو کے حکمران خود کو رام کا نائب سمجھنے لگ گئے۔ راجہ مان سنگھ (حکومت 1688 سے 1719) نے بسوہلی کے کچھ بڑے مصوروں کو کلّو آنے کی دعوت دی اور انہیں اس بات کی دعوت دی گئی کہ وہ رامائن پر ایک تفصیلی مصور البم تشکیل دیں۔ اس البم کو شنگری رامائن کہا جاتا ہے کیوں کہ مکمل ہونے کے بعد اس البم کو جس جگہ محفوظ کیا گیا اس کا نام شنگری تھا اور یہ البم بننے کے کئی سال بعد وہاں سے دریافت ہوئی تھی۔ شنگری رامائن کو 1690 اور 1710 کے درمیان بسوہلی کے سٹائل اور بسوہلی کی روایات کے مطابق تیار کیا گیا تھا۔ ان تصویروں میں ہر قسم کے جذبات کو تفصیلاً پینٹ کیا گیا ہے اور جن تصویروں میں عوام کا ہجوم دکھایا گیا ہے ایک ایک فگر کی مکمل تفصیل دکھائی گئی ہیں۔ تاہم 1750 کے نصف سے آگے کلّو کی تصویریں عمومی انداز کا شکار ہوگئیں۔

راجہ پریتم سنگھ (حکومت 1767 سے 1806) نے بھگوت پرانا کو مصور کرنے کے لیے مصوروں کا ایک گروپ بنایا۔ ان مصوروں کے کام سے ایک نیا انداز سامنے آیا۔ اس میں بدمزہ اور ناگوار قسم کی جیومیٹری اور لائن ورک کی اکتا دینے والی یکسانیت تھی۔ اس کے فوراً بعد مصوروں کا ایک ایسا نالائق گروپ سامنے آیا جس نے چہرے بنانے کے لیے خوب چربے استعمال کیے۔ (تصویر نمبر 94,95,96)

گلیر:

ہری پور اور گلیر دو چھوٹے چھوٹے شہر ہیں جو دریائے بن گنگا پہ آمنے سامنے واقع ہیں۔ گلیر میں اس ریاست کی قدیم ثقافت کا عظیم ورثہ ہے۔ گلیر کسی زمانے میں ایک کامیاب شہر تھا۔ یہ (1405) میں شہرت کو چھونے لگا۔ یہ شہر کانگڑہ مصوری کا بھی بہت اہم مرکز تھا۔ اس کی مصوری کو 'کانگڑہ قلم' کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں وہ مصور جو مغل دربار سے وابستہ تھے انہوں نے گلیر کے راجہ سے سرپرستی کی استدعا کی۔ ان مصوروں نے ایک نازک اور مذہبی رنگ کی مصوری کی بنیاد رکھی۔ اس شہر کی بنیاد کٹوچ خاندان کی ایک شاخ نے (1405) میں رکھی۔ یہ خاندان کانگڑہ کا حکمران تھا۔ راجہ ہری چند جو وہاں کا حکمران تھا ایک دفعہ ساتھیوں کے ہمراہ جنگل میں شکار کو گیا اور ایک کنویں میں گر گیا۔ ساتھیوں نے اسے بہت ڈھونڈا لیکن وہ نہ ملا۔ ساتھی مایوس ہو کر کانگڑہ لوٹ آئے۔ انہوں نے یہ

تصور کرلیا کہ راجہ مر چکا ہے۔ راجہ ہری چند کسی طرح کنویں سے نکل آیا لیکن تخت پر حق جتانے کی بجائے گلیر میں مقیم ہو گیا اور ہری پور کو اپنا دار لحکومت بنایا۔

گلیر میں ابتدائی مصوری کا کام شاہی خاندان کے پورٹریٹس کا ہے جن کا زمانہ 1690 سے 1695 کا ہے۔ جو تصویریں راجہ راج سنگھ (حکومت 1675 سے 1695) کے دور میں بنیں وہ نہ تو مذہبی ہیں اور نہ ہی غیر مذہبی یا لادینی (یعنی سیکولر Secular) وہ سیدھے سادھے چہرے ہیں جن پر بسوہلی کے اثرات زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں۔ راجہ راج سنگھ کے مصوروں نے راجہ دلیپ سنگھ (حکومت 1695 سے 1741) کے لیے کام جاری رکھا اور ایک دستاویز دلیپ پرانجانی کو مصور کیا یہ تصویریں 1703 تک کے واقعات کی نشاندہی کرتی ہیں۔

پانڈی سین ایک معمولی سا مصور تھا وہ 1680 سے 1740 تک زندہ رہا۔ اس کی زندگی کی تفاصیل کے بارے میں کچھ زیادہ علم نہیں۔ وہ خود کو مصوروں کی ایک فیملی کا ہیڈ مانتا تھا۔ یہ خاندان گلیر میں مقیم تھا۔ وہ پہاڑوں سے اتر کر میدانی علاقوں میں آیا اور جہاں مغل مصور ابھی تک کام کر رہے تھے وہاں پہنچا۔ دہلی اور لاہور کے مغل سکولوں کا اس نے مطالعہ کیا۔ اور وہاں سے غالباً کچھ ٹریننگ بھی لی۔ واپسی پر محمد شاہ کے سٹوڈیو کی روایات کو ساتھ گلیر لے آیا۔ یہ واقعہ 1725 کا ہے اس سے قبل گلیر کا انداز بیاں بسوہلی کے قدیم انداز سے بہت ملتا ہے۔ اس میں دو اہم نکتے ہیں ایک تو یہ کہ فگرز کو صفائی سے اور واضح طور پر بنایا گیا ہے اور دوسرے یہ کہ خالی جگہ (Space) کو کچھ تجریدی خطوط سے پُر کیا گیا ہے۔ انہی دو خصوصیات کو ہم رامائن کی سیریز میں دیکھتے ہیں جو 1725 میں مکمل ہوئی۔ اس سلسلے سے ہٹ کر پانڈی سین نے کئی پورٹریٹ بھی بنائے ان میں مصوری کا معیار عمومی نظر آتا ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ مزید کمزور ہو گیا۔

پانڈی سین کے دو بیٹے تھے۔ بڑا بیٹا منا کو (زندگی 1700 سے 1760) اپنے باپ کے نقش قدم پر چلتا رہا جبکہ چھوٹا بیٹا نین سکھ مغل سٹائل میں کچھ تبدیلیوں کے ساتھ کام کرتا رہا۔ اس کی ڈرائنگ کی تکنیک، مغلوں کے رنگ اور ماڈلز کی صورت وشکل، وضع قطع، ناک نقشہ اس کی تصویروں کا اہم جز رہا۔ گلیر کا آرٹ ایک تجرباتی دور سے اس وقت گزرا جب بڑھئیوں (Carpenters) نے تصویر کشی شروع کی۔ یہ سلسلہ خاص طور پر راجہ گوردھن چند (حکومت 1741 سے 1773) کے دور حکومت میں دیکھنے کو ملا۔ انسان کی جسمانی خوبصورتی اور دیومالائی غیر مذہبی کہانیوں کی طرف بھی توجہ دی گئی۔ پرکاش چند کے دور کے مصوروں نے چہرے کی ساخت میں کچھ تبدیلیاں متعارف کرائی جن میں بالکل سیدھی ناک بھنووں کا کمانی انداز اور ذرا ٹیڑھی سی ٹھوڑی نمایاں تھیں۔ (تصویر نمبر 97,96,95)

مصوروں کی سرپرستی میں اس وقت بے حد کمی آگئی جب گلیر کی ریاست کانگڑہ کے راجہ سنسار چند کے زیر اثر آگئی تاہم اس نے پانڈی سین فیملی کے مصوروں کی کھلے دل سے سرپرستی کی لیکن انیسویں صدی میں اس ریاست میں سکھوں کا دخل بہت بڑھ گیا اور افراتفری کے دور کی ابتداء ہوئی۔ ان حالات نے گلیر کے فن مصوری کو بہت نقصان پہنچایا۔

کانگڑہ:

کانگڑہ ایک مرکب لفظ ہے اور کان اور گھڑا سے مل کر بنا ہے۔ گھڑا کا لفظ گھڑنے سے ہے یعنی تراشنا یا بنانا۔ کہتے ہیں یہاں کسی زمانے میں کئی چوبی سرجن بستے تھے۔ جو نقلی کانوں کے علاوہ دوسرے انسانی اجزا خاص طور پر چہرے کے اجزاء بنانے کے ماہر تھے۔ کانگڑہ کا اصلی نام نگر کوٹ تھا لیکن ان ڈاکٹروں کی وجہ سے اس کا نام 'کان اور گھڑا' اور پھر 'کان گڑا' بن گیا۔ یہ شہر کٹوچ کے کشتریا (یا کھشتری) راجپوت راجاؤں نے آباد کیا۔ اس شہر کی ہمسائیگی میں ایک اور شہر تریگرتا بھی انہی راجپوت راجاؤں نے آباد کیا۔ یہاں ایک قلعہ کے علاوہ بہت سے مندر بھی ہیں۔ اسی شہر کا ایک اور قدیمی نام بھیم نگر بھی ہے۔ اسے راجہ بھیم نے آباد کیا تھا جو کوروا شہنشاہ یودھشڑا کا چھوٹا بھائی تھا۔ یودھشڑا کا تعلق اندراپراستھا شہر سے تھا جو اب دہلی کہلاتا ہے۔ اس تفصیل سے ایسے لگتا ہے کہ اس شہر کو آباد کرنے والے کا نام یقین سے نہیں بتایا جا سکتا۔ جتنے منہ اتنی کہانیاں ہیں۔

کانگڑہ شہر کی خوبصورتی کے بارے میں بہت سے ادیبوں اور شاعروں نے لکھا ہے یہاں کے مصور نازک سی یکسانیت والے رنگ استعمال کرتے تھے اغلباً وہ اس علاقے کے حسن سے بہت متاثر ہوئے اور کانگڑہ کھنچے چلے آئے۔ ان مصوروں نے جو تصویریں تخلیق کیں ان میں گولائی دار پہاڑیاں جن پر سبز دھبے ہیں وہ خاص طور پر وہاں کے لینڈ سکیپ کی مظہر ہیں۔ عورت کو زیادہ سے زیادہ خوبصورت اور اس کی ساخت میں بے حد دلچسپی لینا کانگڑہ کے مصوروں کی دلچسپی کا اہم نکتہ تھا۔ جس طرح کانگڑہ کے شاعروں نے نسوانی حسن کے قصیدے لکھے انہوں نے بھی مصوروں کو اشتعال دلایا اور ان کے تصور میں جو نسوانی حسن کا معیار تھا اس کی اقدار میں مزید اضافہ ہو گیا۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ کانگڑہ کی تصویروں کی عورت نہ صرف خوبصورت بلکہ وہ حقیقت کے بھی قریب ہے۔ وہ شبیہ میں از حد خوش کرنے والی، وجد میں لانے والی اور حسی قوت (Sensuouness) سے مالا مال ہے اور دیکھنے والا بے ساختہ اسے چھونا چاہتا ہے۔

کانگڑہ سے جو بھی تصویری مواد ہم تک پہنچا ہے وہ 1765 کے بعد کا ہے۔ مغلوں کا کانگڑہ کے قلعہ پر قبضہ قلعہ دار سیف علی خان کی وفات 1781 تک رہا۔ 1786 میں قلعہ سنسار چند (حکومت 1775 سے 1823) جو کٹوچ کا راجہ تھا اس کے قبضے میں چلا گیا۔ وہ مصوری کا بے حد دلدادہ تھا اور اپنے دور میں اس نے کھل کر مصوری اور مصوروں کی سرپرستی کی۔ اپنے دور حکومت میں اس نے سب سے پہلے چمبہ کے راجہ کو شکست دی اور پھر یکے بعد دیگرے سرمور، منڈی اور سکیت کے راجاؤں کو بھی زیر کیا لیکن 1806 میں گورکھا فوج نے اس کی حکومت ختم کر دی۔ اب راجہ سنسار چند نے مہاراجہ رنجیت سنگھ سے مدد مانگی۔ رنجیت سنگھ نے مدد تو کی اور گورکھوں کو مار بھی بھگایا لیکن وہ خود حکمران بن بیٹھا۔ اب سنسار چند کی حیثیت رنجیت سنگھ کے غلام سے زیادہ نہ تھی۔ 1809 اور 1823 کے درمیان سنسار چند عالم پور، سجان پور اور نا داؤں کے دھکے کھاتا رہا اور گمنامی کی زندگی بسر کی۔ سنسار چند چوسر اور شطرنج کا شوقین تھا۔ شاعری، رقص، موسیقی اور گانوں سے بھی بے حد دلچسپی تھی۔ شام کا وقت وہ ڈانس اور گانے کی محفلوں میں گزارتا۔ وہ زیادہ تر کرشنا کے تعریفی

گانے سنتا اور ان کی مناسبت کے رقص دیکھتا۔ لیکن یہ سب باتیں اقتدار سے ہی وابستہ تھیں۔

سنسار چند کے مصور تصویروں کو بڑی محبت اور جانفشانی سے بناتے اور چھوٹی سی چھوٹی چیز کی تفصیل (Detail) پر پوری توجہ دیتے۔ تاہم لینڈ سکیپس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ہر قسم کے تناظر (Perspective) سے نا آشنا تھے۔ سنسار چند کے جو مجموعے ہم تک پہنچے ہیں ان میں کافی تعداد خاکوں (Sketches) کی بھی ہے اور زیادہ تر خاکے ارجن کے ہیں۔ ارجن کرشنا کے ساتھ ساتھ مہابھارت کا ایک اہم کردار ہے اور بھگوت گیتا میں بھی اس کا رول بہت اہم ہے۔ وہ پانڈووُں کا تیسرا بھائی تھا اور اس نے پہلے دروپدی سے شادی کی پھر الوپی سے پھر چترنگدا سے اور آخر میں سُبھادرا سے، سبھادرا کرشنا کی بہن تھی۔

سنسار چند کی تین خوبصورت بیویاں تھیں اس کے باوجود وہ ایک چرواہی نوکھو (نام) کو دل دے بیٹھا۔ نوکھو بندلا گاوُں کی رہنے والی تھی اور شادی شدہ تھی۔ ان دونوں کی محبت کی داستانیں بہت مشہور ہوئیں اور کانگڑہ کے شاعروں نے اس محبت پر گانے بھی لکھے۔ مراثیوں نے گانے گائے۔ ان گانوں میں نوکھو کو گلاب داسی لکھا گیا ہے۔ سنسار چند نے اپنے آخری دن نادَاوُں (شہر) میں گزارے وہاں وہ ایک رقاصہ جمالو پر عاشق ہوگیا۔ جو ذلت سنسار چند نے رنجیت سنگھ کے ہاتھوں اٹھائی تھی جمالو کی خوبصورتی اور بے پناہ محبت نے اسے کم کرنے میں بہت مدد دی۔ ''ہے جمالو'' کا مشہور گانا غالباً اسی جمالو کی یاد میں ہے۔ (تصویر نمبر 104,103,102,101,100,99,98)

سٹائل کے لحاظ سے کانگڑہ کی مصوری کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے حصے میں سنسار چند کے دربار کے مناظر ہیں جن میں مرکزی کردار سنسار چند کا ہی ہے۔ دوسرے حصے میں وہ تصویریں ہیں جو دیو مالائی موضوعات پر ہیں۔ جن موضوعات کو خاص طور پر مصور کیا گیا ہے ان میں بھگوت پرانا کی دسویں کتاب کے واقعات اور جے دیو کی گیتا گوندا شامل ہیں۔ اس میں ہم رامائن کی تصویروں کا اضافہ کرسکتے ہیں اور ان کا صحیح لطف اٹھانے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ ان کے ساتھ جو تحریریں ہیں ان کا بھی مطالعہ کیا جائے۔ کیشو داس کی کوی پریا (Kavi Priya) سے متاثرہ براہماسا (Brahamasa) اور بہاری (شاعر کا نام) ستسائی میں نائیکہ نائک کے رومان پر مبنی جو تصویریں بنائی گئیں انہیں بآسانی پہاڑی سکول کی بہترین تصویریں قرار دیا جاسکتا ہے۔ راگ مالا پر مبنی تصویروں میں گھنا پن (Compactness) اور رنگوں کی اونچ نیچ کی ترتیب اور سروں میں ڈھلی ہم آہنگی ایسی ہے کہ لگتا ہے کہ ایک راگ یا راگنی سروں سے نکل کر تصویر میں ڈھل گئی ہے۔

بتایا جاتا ہے کہ مالی مشکلات کی وجہ سے گلیر کے راجہ پرکاش چند کو اپنے دربار کے مصوروں پہ اٹھنے والا خرچہ کم کرنا پڑا۔ اس کے دربار کے دو استاد مصور منا کو (نام) کے بیٹے تھے۔ ایک کا نام فتّو (Fattu) (زندگی 1725 سے 1785) اور دوسرے کا نام خوشالہ (Khushala) تھا اور ایک تیسرا مصور جو نین سکھ (نام) کا بیٹا گاوُڈھو (نام) (Gaudhu) (زندگی 1740 سے 1820) تھا۔ یہ تینوں مصور ہجرت کر کے گلیر سے کانگڑہ چلے گئے اور سنسار چند کے درباری مصوروں

میں شامل ہو گئے۔ وہاں راگ مالا سیریز پر جتنی بھی تصویریں بنیں وہ ان تین مصوروں (یعنی فتو، خوشالہ اور گاؤدھو) کی کاوش کا نتیجہ تھا۔ خیال اغلب ہے کہ ان تصویروں کو 1785 اور 1795 کے درمیان بنایا گیا۔ بھگوت پرانا اور گیتا گوندا کی جو تصویریں خوشالہ اور گاؤدھو سے منسوب ہیں ان کو گلیر کی تصویروں سے الگ کرنا مشکل نظر آتا ہے کیونکہ سٹائل بے حد ملتا جلتا ہے۔ فگرز کو عجلت سے لگائی گئی لائنوں سے بنایا گیا ہے۔ یہ لائنیں ہم آہنگ ہیں۔ انسانی بدن کے ماس (Flesh) کو سیر حاصل اور زرق برق بنایا گیا ہے اور اس (Richness) کو حاصل کرنے کے لئے (Stippling) کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ لینڈ سکیپ میں ناداؤں اور عالم پور اور دریائے بیاس کی جھلک ہے۔ جگہ کو مختلف حصوں میں تقسیم کر کے ان میں ایک ترتیب بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ پہاڑیوں کی گولائی دار چوٹیاں اور اور میدانی حصے کی وسعتوں کو بخوبی ایک دوسرے کے ساتھ جوڑا گیا ہے۔ اس عمل کے لیے نازک نازک متوازی لائنوں سے کام لیا گیا ہے۔ یہ تکنیک بلاشبہ مغلیہ دور کی تصویروں سے مستعار لی گئی ہے۔ لینڈ سکیپ میں شنگرفی یا تیز سرخ رنگ (Vermilion) کے دھبے بھی نظر آتے ہیں۔ آسمان میں فضائی تناظر (Aerial Perspective) کا مکمل فقدان ہے۔

پُرکھو (نام) (مصروف عمل 1780 سے 1820) ایک اور مصور تھا جس کا تعلق گلیر سے تھا۔ وہ پورٹریٹ بھی بناتا تھا اور فگر کمپوزیشنز بھی جیسا کہ دربار کے منظر، جلسے جلوس، بیاہ شادی کی رسومات اور ہلہ گلہ کے مناظر۔ اس کا نام ان مصوروں میں لیا جاتا ہے جنہوں نے سب سے پہلے شو پرانا (Shiv Purana) ہری ومشا (Harivamsha) اور دیوی مہاتمیہ (Devi Mahatmya) کو مصور کیا۔ اس کی تصویروں میں عمارتوں کی تفصیل پر بہت زور ہے۔ منظر بہت سی جیومیٹری کی اشکال جیسا کہ مربعے اور مستطیلیں اور ترچھی لائنوں میں بٹا ہوا نظر آتا ہے۔ فگرز عمومی طور پر ٹھگنی ہیں اور سب میں ایک ہی انداز نظر آتا ہے۔ حتیٰ کہ آنکھیں، بال اور ہاتھوں کا انداز ایک ہی جیسا ہے۔ اس سے تصویریں کمزوری کا شکار لگتی ہیں۔

سنسار چند کا بیٹا انی رُودھا چند 1823 میں تخت پر بیٹھا لیکن 1828 میں اسے سکھوں کے ڈر سے بھاگ کر ٹہری گڑھوال میں پناہ لینی پڑی۔ اس نے اپنی دو بہنوں کی شادی راجہ سدھرشن شاہ (حکومت 1815 سے 1859) سے کر دی۔ جہیز میں راجہ سدھرشن شاہ کو گیتا گوندا اور ستسائی کے مصور البم بھی دیئے گئے۔

کانگڑہ کی روایت تھوڑی بہت تبدیلیوں کے ساتھ ناداؤں میں جاری رہی۔ سکھوں کے آنے سے تصویروں کے لیے جو موضوعات چنے جاتے تھے ان میں خاصی تبدیلی آ گئی۔ اس تبدیلی نے تصویروں کو پیش کرنے کے انداز کو بھی متاثر کیا۔

چمبہ:

چمبہ کی ابتداء کے بارے میں کچھ زیادہ معلومات نہیں سوائے اس کے کہ اس شہر کی بنیاد 550 میں رکھی گئی لیکن 920 عیسوی کے بعد کی تاریخ کچھ کچھ واضح ہے۔ 920 میں راجہ ساحیل ورما نے اپنی بیٹی چمپاوتی کے کہنے پر اپنا دارالحکومت ایک دوسرے شہر منتقل کیا اور اس شہر کا نام اپنی بیٹی کے نام پر چمپا رکھا جو بدلتے بدلتے یا بگڑتے بگڑتے چمبہ بن

گیا۔ جس شہر سے راجہ ساحیل درما نے یہاں ہجرت کی اس شہر کا نام بھی معلوم نہیں۔ چمبہ کوہ ہمالیہ کے دامن میں واقع ہے اسی کے مشرق میں بسوہلی اور گلیر، نور پور جبکہ کانگڑہ اس کے جنوب مشرق میں واقع ہے۔ سترھویں صدی کے پورٹریٹس کی جھلک یہاں کی تصویروں میں ملتی ہے۔ یہ جھلک زیادہ تر بسوہلی اور مانکوٹ سے وابستہ ہے۔ 1770 میں چمبہ اور گلیر ایک رشتہ میں منسلک ہو گئے جب راج سنگھ (حکومت 1764 سے 1794) کی بہن کی شادی گلیر کے راجہ پرکاش چند سے ہوگئی۔ اس رشتہ سے یہ ممکن ہو گیا کہ گلیر کے درباری مصوروں کو چمبہ آنے کا موقع ملا۔ اسی سلسلے میں نِکّا (نام) (زندگی 1745 سے 1833) جو نین سکھ کا تیسرا بیٹا تھا اسے چمبہ دربار میں شامل ہونے کی دعوت دی گئی۔ نتیجۃً گلیر کی مصوری کی روایات کا سلسلہ چمبہ میں بھی شروع ہو گیا۔ 1760 کے بعد فگرز میں ایک جذباتی شان وجلال نظر آنے لگا۔ بھاری بھرکم یا ٹھگنی فگرز کی جگہ متناسب اور خوبصورت فگرز نے لے لی۔ چمبہ کے مصوروں نے رومالوں اور تحفے تحائف کو ڈھانپنے والے غلافوں پر کڑھائی کرنے کے نمونے بھی بنانے شروع کر دیئے۔ ڈیزائن مصور بناتے اور ان کی کڑھائی زنانہ (حرم) کی خواتین کرتیں۔ یہ کڑھائی نرم سوتی کپڑے پر ریشم کے رنگین دھاگوں سے کی جاتی اور سونے اور چاندی کے تار بھی استعمال کیے جاتے بعدازاں کڑھائی کرنے کے لیے ڈیزائن عورتوں نے خود بھی بنانے شروع کر دیئے۔ (تصویر نمبر 106,105)

منڈی:

منڈی کی ابتداء اور اس کی تاریخ ارتقاء کے بارے میں وثوق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن یہ خیال کیا جاتا ہے کہ منڈی کا لفظ اس شہر کے قدیم نام منداوٗ نگر سے اخذ کیا گیا ہے۔ منداوٗ ایک قدیم گیانی دھیانی قسم کا شاعر تھا۔ جو ویدا (Vedas) کے بھجن گانے میں مصروف رہتا۔ اس شہر کی ابتداء کے لیے باہوسین (Bahu Sen) کا نام لیا جاتا ہے۔ باہوسین نے 1200 میں اس شہر کی بنیاد رکھی لیکن اجبارسین (Ajbar Sen) کو اس شہر کا حقیقی خالق تصور کیا جاتا ہے۔ باہوسین اور اجبارسین کا تعلق بنگال سے تھا۔ وہ اتنی دور سے کس طرح یہاں آئے اور حکومت کی۔ تاریخ اس کی وضاحت نہیں کرتی۔ منڈی کو اگر سکیت (Suket) کی ایک شاخ ہی کہا جائے تو غلط نہ ہوگا سترھویں صدی کے دوسرے نصف تک منڈی میں مصوری کی ابتداء نظر نہیں آتی۔ بہت ابتدائی مصوری کے نمونوں کا مطالعہ کیا جائے (جو زیادہ تر پورٹریٹس پر مبنی ہیں) تو ان میں قریب واقع دو آرٹ سکولوں کُلّو اور گلیر کا اثر نظر نہیں آتا۔ سترھویں صدی کی آخری دہائی سے وابستہ پورٹریٹس میں مغلیہ انداز اور اثر بالکل واضح نظر آتا ہے عین ممکن ہے یہ پورٹریٹس ان مصوروں نے بنائے ہوں جو مغلیہ دربار چھوڑ کر یہاں آگئے ہوں کیونکہ اورنگزیب کے دور میں فنون لطیفہ اور فنون جمیلہ کی سرپرستی نہ ہونے کے برابر رہ گئی اور مصور بے روزگار ہو رہے تھے۔

منڈی کے مصوروں نے جو پورٹریٹ بنائے ان میں مٹیالے رنگوں (Earth Colours) کی بہتات ہے اور فگرز کے تناسب میں مبالغہ (Exaggaration) نظر آتا ہے خاص طور پر انسانی سروں کا سائز کافی بڑا ہے۔ منڈی سکول

کے مصوروں نے جو رنگ نسبتاً زیادہ استعمال کیے ان میں گہرے سبز، پگلے پگلے براؤن، سرخ اور نیلے رنگ کی بھی بہتات ہے جس سے دھوئیں کا تاثر ابھرتا ہے۔ ان تصویروں میں سیاہی مائل دھلائی (Washes) کا بھی استعمال نظر آتا ہے یہ تمام خصوصیات اٹھارویں صدی کے ابتدائی دور تک منڈی کے مصوروں کا خاصہ رہا۔

راجہ سِدھ سین (حکومت 1684 سے 1727) کو منڈی کا ایک عظیم حکمران سمجھا جاتا ہے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ وہ سو سال تک زندہ رہا۔ وہ شیوا کا پرستار اور پجاری تھا اور کہتے ہیں وہ جادوئی قوتوں کا بھی مالک تھا۔ اس کے مصوروں نے جو اس کی تصویریں بنائیں ان میں اسے ایک موٹے ضخیم جسم والے دیونما دیوتا کے طور پر بنایا گیا ہے۔ سِدھ سین کے پوتے شمشیر سین (حکومت 1727 سے 1781) کی تصویریں بھی کچھ اسی طرح کی ہیں۔ کچھ تصویروں میں تو اسے ایسے کپڑے پہنائے گئے ہیں کہ وہ شیوا ہی لگتا ہے۔

سنسار چند نے 1793 میں اسوری سین (Isvari Sen) (حکومت 1788 سے 1826) جو منڈی کا راجہ تھا اسے بارہ سال کے لیے کانگڑہ میں قید کردیا جب وہ 1805 میں رہا ہوا تو اس نے گلیر کے ایک مصور سجنو (Sajnu) (متحرک 1790 سے 1830) کو ملازم رکھ لیا۔ سجنو گلیر کے مصور پُرکھو (Purkhu) کا دور کا رشتہ دار تھا۔ سجنو نے جو تصویریں بنائیں ان میں پُرکھو کا سٹائل واضح طور پر نظر آتا ہے جیسا کہ انسانی جلد کے رنگ میں گلابی رنگ کی زیادتی، عمارتوں کی تکمیل میں تھوڑی لاپرواہی، تناظر (Perspective) کا فقدان اور تفاصیل کی سادگی ہے۔ 1810 میں اس نے ہمیر ہاتھ (Hammir Hath) کے جذباتی گیتوں اور رزمیہ نظموں پر منحصر ایک مجموعہ (Set) تیار کیا۔ اس کے علاوہ اس نے ایک صفحے پر مبنی بھی کئی تصویریں بنائیں۔ ہمیر ہاتھ یا ہمیر ہتھ کے بارے کچھ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا البتہ تاریخ میں ایک ہمیر دیوا کا ذکر ضرور ہے جسے ہمیر دیو چوہان بھی کہتے ہیں۔ یہ عوامی اور مقامی کہانیوں کا ایک کردار ہے جو آج کل کے راجستھان پر حکومت کرتا تھا وہ چاہا مانا (چوہان) خاندان کا آخری فرمانروا تھا۔ اس خاندان کا تعلق رانستمبا پورا (Ranastambapura) یعنی حالیہ دور کے رنتھمبوڑ (Ranthambore) سے تھا۔ اس نے اردگرد کے ہر ہندو راجہ کو شکست دے کر ان کے علاقے پر قبضہ کرلیا تھا لیکن جب 1301 میں اس نے علاؤالدین خلجی سے پنگا لیا تو شکست کھانے کے بعد جان سے بھی ہاتھ دھو بیٹھا۔

سجنو اور پرکھو کے حلقے کے مصور کافی عرصہ تک منڈی میں اور اردگرد کے علاقے میں متحرک رہے تاہم ان کے انداز (Style) میں بھڑکیلا پن اور ٹرخانے کا پہلو بڑھنے لگا اور منڈی کا فن زوال پذیر ہوگیا۔ (تصویر نمبر 110,109,108,107)

گڑھوال:

مولا رام (زندگی 1743 سے 1833) کو کانگڑہ سکول کی گڑھوال برانچ کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ وہ ایک شاعر بھی

تھا۔ تاریخ دان بھی تھا اور سیاست دان بھی۔ اس نے گڑھوال کی ریاست کے لیے 1777 سے 1803 تک کام کیا۔ بیان کیا جاتا ہے کہ مغل دربار کے دو مصور شام داس اور اس کا بیٹا ہرداس (یا فہرداس) داراشکوہ کے بیٹے سلیمان شکوہ کے ساتھ اورنگزیب سے بچ کر گڑھوال پہنچے تھے۔ یہ 1658 کی بات ہے۔ اس وقت گڑھوال میں پرتھوی شاہ (یا شاء) کی حکومت تھی۔ یہ دونوں اس کے دربار سے بطور 'تصویردار' (یعنی مصور) منسلک رہے اور گڑھوال سکول کے سٹائل کی بنیاد رکھی۔ مولارام انہی کا جانشین تھا۔ اس کے بیٹے جوالارام اور اس کے پوتے آتمارام نے گڑھوال سٹائل جاری رکھا۔ کہتے ہیں ان کی نسلیں کسی نحوست کا شکار ہوگئیں اور مصوروں نے مصوری ہی چھوڑ دی۔ بڑے عرصے بعد ایک مصور تلسی نے نام پیدا کیا لیکن وہ کوئی اثر نہ چھوڑ سکا۔ مولارام ابتداء میں مغل سٹائل میں کام کرتا رہا لیکن گڑھوال آنے کے بعد اس نے گڑھوال سٹائل اختیار کیا۔ اس کی مشہور تصویر 'مستانی' مغل سٹائل میں ہے۔ جبکہ اس کی ایک اور مشہور تصویر 'واسا کا سجا نائیکہ' (Vasakasajja) گڑھوال سٹائل میں ہے اس کی کچھ تصویروں پر اس کے دستخط بھی ہیں۔

اس نے (مولارام نے) ایک کتاب گرہاراجہ ونش کا اتہاس (Garharajavansh ka Itihas) لکھی۔ یہ کتاب گڑھوال کے حکمرانوں کی تاریخ کے بارے ہے۔

گڑھوال کی ریاست پہاڑی ریاستوں کے جنوب مشرق میں واقع ہے۔ الکانندا کا دریا اس کے پہلو میں بہتا ہے۔ گڑھوال سکول کی بہت سی تصویریں راجہ پردیومن شاہ (یا شاء) (Pradyuman Shah) کے دربار سے بھی وابستہ ہیں۔ اس راجہ نے (1785 سے 1804) تک حکومت کی۔ ان میں سے اکثر تصویروں میں گلیر اور کانگڑہ کے عنصر نظر آتے ہیں لیکن ان تصویروں کو کسی طور پر بھی سنسار چند کے مصوروں کے کام سے نہیں جوڑا جا سکتا۔ ان تصویروں میں جو چہرے بنائے گئے ان میں یکسانیت ہے۔ اسی طرح لینڈ سکیپ میں اکثر اجزاء میں بار بار دہرانے کا عمل نظر آتا ہے خیال کیا جاتا ہے کہ کُشالہ (نام) اور گودھو (نام) دونوں فتّو (نام) کے شاگرد تھے جس کا تعلق کانگڑہ سے تھا۔ اور گڑھوال سکول کے اکثر کارنامے انہی مصوروں نے دکھائے۔

سدھرشن شاہ (یا شاء) (حکومت 1815 سے 1859) نے اپنے باپ راجہ پردیومن شا کی طرح مصوری کی سرپرستی جاری رکھی۔ اس کے مصوری سکول میں چیتو (Chetu) جو منا کو (Manaku) کا پڑپوتا تھا وہ اس سکول (گڑھوال) کا استاد مصور تھا۔ مناکو کا تعلق گلیر سے تھا۔ 1829 میں سدھرشن شاہ (یا شاء) کی شادی کانگڑہ کی راجکماری سے ہوگئی۔ اس شادی نے بھی گڑھوال سکول کی ترقی میں اہم رول ادا کیا۔ سنسار چند کے لیے جو اعلیٰ پایہ کی تصویریں بنائی گئی ہیں وہ سدھرشن شاہ (یا شاء) کے لیے بیش قیمت خزانہ ثابت ہوئیں۔ ان تصویروں کو ایک طویل عرصہ تک نمونے (Prototype) کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا۔ (تصویر نمبر 112,111)

☆☆☆

منی ایچر سکولوں کا زوال

ابوالمظفر محی الدین محمد اورنگزیب عالمگیر3 نومبر 1618 کو پیدا ہوا اور 3 مارچ 1707 کو وفات پائی۔ (حکومت 1658 سے 1707) وہ ایک انتہائی طاقتور حکمران تھا اور جنون کی حد تک مذہبی۔ اس نے فن مصوری کی جانب کوئی خاص توجہ نہ دی گو اس کے اور اس کے اپنی بیوی کے ساتھ کئی پورٹریٹس ہندوستان اور بین الاقوامی عجائب گھروں میں آج بھی موجود ہیں۔ اورنگزیب (1707) کے بعد مغل دور تیزی سے زوال پذیر ہوا اور ایک سے ایک بڑھ کر نالائق حکمران تخت پر بیٹھا۔ ان کی تفصیل اس طرح سے ہے:

-1 ابوالفائز قطب الدین محمد اعظم شاہ

زندگی: 28 جون 1653 وفات 8 جون 1707

حکومت: 14 مارچ 1707 سے 8 جون 1707

-2 قطب الدین محمد معظم بہادر شاہ

زندگی: 14 اکتوبر 1643 سے 27 فروری 1712

حکومت: 19 جون 1707 سے 27 فروری 1712

-3 معاذ الدین جہاندار شاہ بہادر

زندگی: 9 مئی 1661 سے 12 فروری 1713

حکومت: 27 فروری 1712 سے 11 فروری 1713

-4 فرخ سیّر

زندگی: 20 اگست 1685 سے 29 اپریل 1719

حکومت: 11 فروری 1713 سے 28 فروری 1719

-5 رفیع الدراجات

زندگی: 30 نومبر 1699 سے 9 جون 1719

حکومت: 28 فروری سے 6 جون 1719

6- شاہجہان ثانی رفیع الدولہ

زندگی: جون1696 سے 19 ستمبر1719

حکومت: 6 جون1719 سے 19 ستمبر1719

7- محمد شاہ روشن اختر بہادر (نصیر الدین محمد روشن اختر عرف محمد شاہ رنگیلا)

زندگی: 17 اگست1702 سے 26 اپریل1748

حکومت: 27 ستمبر 1719 سے 26اپریل1748

8- احمد شاہ بہادر (مجاہد الدین احمد شاہ)

زندگی: 23 دسمبر 1725 سے 1 جنوری1775

حکومت: 26 اپریل1748 سے 2 جون1754

9- عزیز الدین عالمگیر ثانی

زندگی: 6جون1699 سے 29 نومبر1759

حکومت: 2جون1754 سے 29 نومبر1759

10- شاہجہان سوم محی الملّت

زندگی: 1711 سے 1772

حکومت: 10 دسمبر 1759 سے 10 اکتوبر1760

11- شاہ عالم ثانی علی گلزار (مام الدین محمد علی گوہر)

زندگی: 25جون1728 سے 19 نومبر1806

حکومت: 24دسمبر1750 سے 19 نومبر1806

12- اکبر شاہ ثانی میرزا اکبر (معین الدین محمد)

زندگی: 22اپریل1760 سے 28 ستمبر1837

حکومت: 24دسمبر1806 سے 19 نومبر1837

13- بہادر شاہ ثانی ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ ظفر

زندگی: 24 اکتوبر1775 سے 7 نومبر1862

حکومت: 28 ستمبر1837 سے 14 ستمبر1857

یہ کہا جا سکتا ہے کہ اورنگزیب کی وفات (1707) کے بعد 1857 تک یکے بعد دیگرے ایک سو پچاس سال کی مدت میں

تیرہ(13) حکمران آئے۔ کچھ کی مدت حکومت ایک سال سے بھی کم ہے۔ یہ ڈیڑھ سو سال نااہل حکمرانوں اور افراتفری کا دور تھا۔عیاشی کا بازار بھی گرم رہا اور مصوری پر توجہ نہ ہونے کے برابر رہ گئی۔

یہ دور برٹش ایسٹ انڈیا کے لیے سنہری دور ثابت ہوا اور انگریزوں نے ہر سو قدم جمانے شروع کر دیئے۔ بلاشبہ انگریز شاطر ہونے کے ساتھ ساتھ بہتر ناظم اور بہتر سیاست دان تھے۔ ہندوستان برطانیہ کے تاج میں ایک ہیرا ثابت ہوا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ برطانیہ سے ہر قسم کے دانشور، ڈاکٹر، سرجن، وکیل، مصور اور تاجر ہندوستان آنے لگے۔ عیار، زمانہ ساز اور چالاک انگریزوں کے لیے ہندوستان سنہری چڑیا تھی۔ انگریزوں نے ہندوستان کی ہر چیز میں دلچسپی لی اور ہر شعبہ ہائے زندگی پر پورا پورا عبور اور کنٹرول حاصل کر لیا۔ بہت سے مقامی مصور دریافت کیے ان کی حوصلہ افزائی کی۔ یہ مصور جتنے اپنے عمل اور ہنر میں ماہر تھے اتنی ہی زیادہ تعداد میں وہ منظر عام میں آئے۔

وہ مصور جو مغل دربار سے متعلق تھے یا جنہوں نے نوابوں اور وڈیروں کے ہاں ملازمتیں کی تھیں، انہیں اب ملازمت کے نئے نئے مواقع نظر آنے لگے۔ یہ مصور اب مشرقی اور شمالی ہندوستان سے پھسل پھسل کر ایسٹ انڈیا کی طرف آنے لگے۔ یہاں ہمیں آرٹ کی دنیا میں اب ایک نئی اصطلاح سننے کو ملتی ہے اور وہ ہے 'کمپنی پینٹنگ' کی۔ یہ وہ تصویریں تھیں جو مصوروں نے اپنے نئے گورے آقاؤں کی ملازمت میں بنائیں۔ یہ تصویریں اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں بنائی گئیں۔اس دور کی مصوری نے مصوری کو ایک نیا رنگ دیا جسے ہم دوغلا پن بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس دوغلے پن کی وجہ یہ تھی کہ مقامی مصور گورے مصوروں کی نقل کر رہے تھے اور گورے بھی کافی حد تک مقامی مصوروں سے متاثر تھے گو اس تاثر کی مقدار آٹے میں نمک کے برابر تھی۔

آنے والے برطانوی افسروں میں بہت سے ایسے تھے جو اچھے مصور ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ پائے کے اور ڈرافٹسمین (Draughtsmen) بھی تھے۔ انہیں واٹر کلر پینٹنگ بنانے میں خاص مہارت تھی۔ نہ صرف یہ بلکہ کچھ کی تو بیگمات بھی مصوری میں گہری دلچسپی رکھتی تھیں۔ انہوں نے واٹر کلر تصویریں بھی بنائیں، پنسل سکیچ بھی بنائے اور چارکول سے بھی خاکہ کشی کی۔ ان لوگوں کے جب مقامی مصوروں سے رابطے ہوئے تو لوکل مصوروں نے گوروں سے کافی اسباق لیے اور ان کی طرز تصویر کشی میں کافی تبدیلیاں دیکھنے میں آئیں۔ اب تصویروں میں زندگی کے قریب (True to Life) طبعی حالات یعنی نیچرل ازم (Naturalism) کے آثار نظر آنے لگے۔ برطانوی مصوروں، نقادوں اور آرٹ کے ماہرین کو ایک خصوصی شکایت تھی کہ اچھے سے اچھا بھارتی مصور بھی تناظر یعنی پرسپیکٹو (Perspective) سے آشنائی نہیں رکھتا جبکہ برطانیہ کا آرٹ کا معمولی سے معمولی طالب علم بھی علم تناظر سے واقف ہوتا ہے۔ ہندوستانی مصوروں، بالخصوص پنجاب (پہاڑی سکول بھی پنجاب کا حصہ تھے) کے بارے ایک مفکر نے اس طرح لکھا ہے:

''ہندوستانی مصور کے رنگ میں مبالغہ بہت ہے وہ گرم (Hot) رنگ کو بے

دریغ اور بے خوف استعمال کرتا ہے۔ اس مصور میں صبر بہت ہے۔ وہ ہفتوں اور مہینوں اپنی تصویر پر کام کرتا ہے اور چھوٹی سی چھوٹی تفصیل (Detail) پر پورے انہماک سے کام کرتا ہے۔ وہ نہ وقت کی پرواہ کرتا ہے نہ محنت کی۔ اس کی لگن صرف تصویر کی نزاکت اور باریکیوں سے ہے۔ اس کے آرٹ میں صرف ایک کمزوری ہے جو بہت بڑی ہے اور وہ ہے اس کا پرسپیکٹو سے بے بہرہ ہونا۔ اس کی ڈرائینگ بھی کمزور ہے۔ یہ دو ایسی خصوصیات ہیں جو وہ آسانی سے سیکھ سکتا تھا۔''

ہندوستانی مصوروں کو ٹریننگ دینے کے ساتھ ساتھ برطانوی افسروں نے کئی ایک مصوروں کو ذاتی طور پر نوکریاں بھی دیں۔ لارڈ آکلینڈ (گورنر جنرل) کی بہن ایملی ایڈن نے ایک مقامی مصور کو صرف اس لیے ملازم رکھا تاکہ وہ اس کے کئے ہوئے سکیچز کی نقول تیار کرے۔ اس طرح کرنل جینٹل (Gentil) جب وہ فیض آباد میں تھا اس نے بھی مقامی مصور کو صرف اس لیے ملازم رکھا کہ ٹلی کیٹل (Tilly Kettle) نے جو نوابوں کے بڑے بڑے پورٹریٹ روغنی رنگ سے بنائے ہیں ان کے منی ایچر تیار کرے۔ اس طرح کے کاموں سے مقامی پینٹروں کے کام میں تبدیلی آئی اور ان کے رنگوں میں واضح فرق نظر آنے لگا۔ اب ان مصوروں نے خود کو نئے تقاضوں کے مطابق ڈھالنا شروع کیا۔ انہوں نے یہ کوشش بھی شروع کردی کہ ان کے آبی رنگوں کی غیر شفافیت (Opaqueness) کم ہو سکے۔ پینسل سے تیار کئے گئے سکیچز پر (Sepia) رنگ کی دھلائی اور ایک دوسری کو کاٹتی ہوئی لائنیں (Cross-hatching) کا رواج بڑھ گیا۔ یہ روایتی منی ایچر مصوری کی مقابلے میں بہت بڑی تبدیلی تھی۔ یورپی پینٹرز کی دیکھا دیکھی ہندوستانی مصور نے بھی تناظر (Perspective) کی طرف راغب ہونا شروع کر دیا۔ یادداشت پر بھروسہ کی بجائے بلاواسطہ قدرت کے مناظر کو دیکھ کر بنانے کو ترجیح دی جانے لگی۔ روائتی وصلی کی جگہ کارخانے کا تیار کردہ کاغذ استعمال میں آنے لگا۔ اس پر واٹر کلر اور (Washes) کا جادو مقامی مصوروں کو مسحور کرنے کا سبب بنا۔ انسانی چہرے فلیٹ ہونے کی بجائے جلد سے ہم آہنگ ہونے لگے۔ اسی طرح کپڑوں، پردوں اور عمارتوں کی تخلیق بھی حقیقت کے قریب ہونے لگی۔ برطانیہ سے آنے والوں مصوروں نے ہندوستان کے میناروں، گنبدوں، عمارتوں کی ڈیٹیل، کپڑے اور ان کے رنگ، آلات ضرب (تلوار، خنجر، چھڑے وغیرہ) کو تصویروں میں ڈھالنے کے لیے بہت پسند کیا۔ ان کے یہاں کی جھونپڑیاں، دیگچیاں، ڈول اور تمام گھریلو سامان قابل تعریف اور قابل تصویر تھا۔ یہاں کے لوگوں کے مشاغل، دستکاریاں، ذرائع نقل وحمل، موج میلے اور مغلوں کی لاہور، دلّی اور آگرہ کی تاریخی عمارتیں ایسے موضوعات تھے جن میں یورپی مصور کھو کر رہ گئے۔ اسی طرح ہندوؤں کے دیوی دیوتا اور پنڈتوں کی طرح طرح کی شکلیں اور لباس ایک اور دل پسند موضوع تھا۔

انگریزوں کی بنائی ہوئی تصویریں یا ان کے زیر اثر بننے والی تصویریں عام طور پر کمپنی پینٹنگز (Company Paintings) کہلاتی ہیں۔ اٹھارویں صدی کے دوسرے نصف میں جو کمپنی پینٹنگز بنائی گئیں ان کے سٹوڈیو مدراس، تنجور اور ترچنا پلی میں تھے۔ جوں جوں برطانوی اثر بڑھتا گیا لوکل مصوری میں تبدیلیاں آتی چلی گئیں۔ تصویروں میں فگرز اور چہروں نے حقیقت کے قریب آنا شروع کر دیا۔ کچھ گورے افسر مرشد آباد میں بھی مقیم تھے اٹھارویں صدی کے پہلے نصف کے ذرا بعد یہاں بھی بہت سی تصویریں بنائی گئیں۔ اس کے بعد قابل توجہ اور قابل غور مصوری کے مراکز جو منظر عام پر آئے، وہ کلکتہ (کولکاتا) پٹنہ، بنارس اور اودھ تھے۔ اس دور میں کچھ پورٹریٹ جو مرشد آباد میں بنائے گئے، ان میں مغلیہ رنگ اور اسلوب ایک دفعہ پھر ابھرتا نظر آتا ہے۔ یہ انداز انیسویں صدی کی پہلی دو دہائیوں میں بھی واضح نظر آتا ہے۔ گو اس میں فگرز ذرا لبوترے ہو گئے اور دھلائی (Washes) میں سرمئی رنگ کی آمیزش والا سرخی مائل براؤن (Sepia) تصویر میں دوری (Depth) دکھانے کے لیے استعمال ہونے لگا۔ ذرا آگے چل کر مرشد آباد کے دو مصور جو پٹنہ پہنچے انہوں نے تصویروں کے بہت سے البم (Sets) تشکیل دیئے۔ 1815 اور 1840 کے درمیان ان تصویروں کا خوب چرچا رہا۔ سیوک رام (Sevak Ram) (زندگی 1770 سے 1830) اور ہلاس لال (Hulas Lal) (زندگی 1785 سے 1875) اس دور کے دو بڑے مصور مانے جاتے تھے۔ ایک اور مصور سیتا رام (Sita Ram) بھی تھا جس کا کام انگریز وائسرایوں کے دوروں کی تصویریں بنانا تھا۔ وہ بڑے سائز کی تصویریں آبی رنگوں (Watercolours) سے بناتا تھا۔ ان تصویروں میں اس نے روشنی کے پہلو کو ایک نئے ڈھنگ سے استعمال کیا لیکن پرسپیکٹو (Perspective) کے استعمال میں نابلد ہی رہا۔ انیسویں صدی کے وسط تک مصوری انہی خطوط پر چلتی رہی۔ اودھ کے نواب یورپی مصوری اور یورپی مصوروں کے دلدادہ تھے اور ان کے دربار میں بہت سے گورے مصور پل رہے تھے۔ روائتی قسم کے سیٹ (Set) اور ہندوستانی عمومی زندگی کے مناظر پسند کئے جانے لگے۔ اودھ میں یہ سلسلہ انیسویں صدی کے آغاز سے ہی شروع ہو گیا تھا۔ ایک اور صنف/قسم (Genre) جس میں اودھ کے عیاش نوابوں نے خصوصی دلچسپی لی وہ محو رقص عورتوں کی اور خواتین شبینہ (Ladies of the Night) کی تصویریں تھیں۔

کمپنی کی جو تصویریں بنارس کے دربار میں بنائی جا رہی تھیں ان میں مغلیہ یا جے پوری اثر نظر نہیں آتا۔ پٹنہ کے کئی مصور ہجرت کر کے بنارس آئے اور اپنے ساتھ تصویریں بنانے کا اپنا مخصوص انداز بھی ساتھ لائے تاہم تھوڑی بہت تبدیلی ناگزیر تھی۔ اس دور میں ابرق (Mica)، ہاتھی دانت (Ivory) اور شیشے (Glass) پر تصویریں بنانے کے کام کا آغاز ہوا۔ اس تکنیک کو بڑی خوبصورتی اور کامیابی سے نبھایا گیا۔

جب انگریزوں نے 1803 میں دہلی پر قبضہ کیا اس وقت بھی دہلی میں ماہر مصور اور ان کے خاندان موجود تھے۔ ان سے گوروں نے آگرہ، فتح پور سیکری اور دہلی کی اہم عمارتوں کی تصویریں بنوانے کا کام لیا۔ مغل بادشاہوں کے

پورٹریٹس کے خوبصورت مجموعے (Set) ہاتھی دانت پر تیار کئے گئے۔ رقص کرتی لڑکیوں کی تصویروں کو خوشی و شادی کے موقعوں پر دینے کے لیے بیش قیمت تحفہ سمجھا جانے لگا۔ ایسے تحفے اکثر رقص و سرود کی محفلوں کے بعد مہمانوں کو دیئے جاتے۔

ای بی ہیول (E. B. Havell) یا (Ernest Binfield Havell) ایک انتہائی متعصب اور اسلام دشمن قسم کا انسان تھا۔ وہ 16 ستمبر 1861 میں پیدا ہوا اور 31 دسمبر 1934 کو مر گیا۔ اس نے ہندوستان میں روائتی منی ایچر کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی۔ وہ 1896 سے لے کر 1905 تک گورنمنٹ سکول آف آرٹ کلکتہ کا پرنسپل رہا۔ اس نے آبندرہ ناتھ ٹیگور سے مل کر پرانی مصوری کی روایات کو پھر سے اجاگر کرنا چاہا اور اپنے شاگردوں کو یورپی اثرات سے باز رکھا اس کوشش کو تقویت دینے کے لیے اس نے بنگال سکول آف آرٹ کی بنیاد رکھی۔ ہیول آرٹ ایڈمنسٹریٹر ہونے کے ساتھ ساتھ آرٹ کا تاریخ دان بھی تھا۔ اس نے انڈین آرٹ اور آرکیٹیکچر کے بارے بھی کتابیں لکھیں۔ ان کتابوں کے متن سے بھی اس کی اسلام دشمنی ظاہر ہوتی ہے۔

☆☆☆

ہندوؤں کے مقدس صحیفے

رامائن (Ramayana):

شریمد والمیکی (Valmiki) ہندوستان کی ایک منظوم داستان ہے جس میں نیکی کا بدی پر فتح حاصل کرنے کے لیے ایک طویل سفر کا تذکرہ ہے۔ رام اس داستان کا ہیرو ہے۔ رام ترتیا یگ (Treta Yug) یعنی تیسرے زمانے (Age) سے تعلق رکھتا تھا۔ جو تقریباً کئی ہزار سال قبل از مسیح کا ہے۔ یہ طویل نظم سمرتی (Smriti) بھی کہلاتی ہے جس کے معنی تزک، سوانح عمری یا یادداشت (Memoir) کے بھی ہیں۔ اس طویل نظم کا جو حصہ ہم تک پہنچا ہے وہ فقط یادداشت کی بنیاد پر ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ رامائن کی طویل نظم میں کچھ اشعار کی ملاوٹ بھی کر دی گئی ہو۔ کیونکہ اس کے کئی حصے ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ تاہم ہندو فلاسفروں، دینی رہنماؤں اور سکالروں نے دماغ لڑا کر ایک دستاویز تیار کر دی ہے جسے اب مستند سمجھا جاتا ہے اور امکان کیا جاتا ہے کہ اب اس میں کبھی بگاڑ پیدا نہیں ہوگا۔ شریمد والمیکی اشعار پر مبنی ہے جنہیں شلوک (Sloka) کہا جاتا ہے۔ یہ تمام کی تمام دستاویز سنسکرت زبان میں ہے۔ تمام شعروں کو مختلف گروپوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ شعروں کی طوالت اور وزن اور ردیف اپنی نوعیت کی ہے جسے انوس ٹپ (Anustup) کہتے ہیں۔ مختلف اشعاری گروپس یا چیپٹرز (Chapters) کو سرگا (Sarga/s) کا نام دیا گیا ہے۔ ہر گروپ کو ایک کتابی شکل بھی دی گئی ہے جسے کانڈ (Kaanda/s) کہتے ہیں۔ کانڈ گنے (Sugarcane) کے ایک حصے کو بھی کہتے ہیں اس شریمد والمیکی کو چھ کانڈوں میں کتابی شکل دی گئی۔ ان کی تفصیل کچھ اس طرح ہے:

1- بالا کانڈ (Bala Kanda) (Book of Youth) 77 باب (Chapters)

2- ایودھیا کانڈ (Ayodhy Kanda) (Book of Ayodhya) 119 باب

3- آرنیا کانڈ (Aranya Kanda) (Book of Forest) 75 باب

4- کشکندا کانڈ (Kishkinda Kanda) (متبرک بندروں کا عہد)
(Empire of holy monkeys) 67 باب

5- سندر کانڈ (Sundar Kanda) (Book of Beauty) 68 باب

6- یُدھ کانڈ (Yudh Kanda) (Book of War) 128 باب

رامائن میں کل 24 ہزار اشعار ہیں جن کو مختلف بندوں (Cantos) میں ترتیب دیا گیا ہے ان سے اوپر درج چھ کتابیں وضع کی گئی ہیں۔ رامائن کے ہر باب کو سرگ (Sarga) کہتے ہیں۔

رامائن کی مختصر داستان اس طرح ہے:

رام اس دور میں پیدا ہوا جب راون نے ہر طرف دہشت گردی مچا رکھی تھی۔ رام ایودھیا کا ایک نیک ایماندار اور بہادر راجکمار تھا۔ وہ اپنی طاقت کے بل بوتے پر جو کچھ کر سکتا تھا اور کوئی نہیں کر سکتا تھا۔ اپنا بہادری کی بنا پر ہی اس نے شیوا (Siva or Shiva) کے تیر وکمان حاصل کر لیے جس کے باعث اس کی شادی خوبصورت سیتا (Sita) سے طے پائی۔

جس وقت رام ایودھیا کے تخت پر بیٹھنے ہی والا تھا اس کے باپ دسرتھ (Dasaratha) کو اپنی ایک منت یاد آ گئی جس کے باعث رام کو چودہ سال جنگلوں میں جانا پڑا (اسے ہندو بن باس کے طور پر مناتے ہیں)۔ باپ کے کہنے پر رام بخوشی جنگلوں کی راہ لیتا ہے اس کی بیوی سیتا اور تابعدار بھائی لکشمن یا لچھمن (Lakshmna) بھی اس کے ساتھ چل پڑتے ہیں۔ جنگلوں میں دونوں بھائی بہت سے شیطانوں (Demons) کو موت کے گھاٹ اتار دیتے ہیں۔ جنگلوں ہی میں دونوں بھائیوں کا واسطہ بہت سے لائق و عقلمند مرد و زن سے بھی پڑتا ہے۔

جب بدمعاش راون کو سیتا کی خوبصورتی کا علم ہوا تو اس نے سیتا کو اغوا کر لیا اور اس کی محبت میں گرفتار ہو گیا لیکن یہ محبت یک طرفہ ہی رہی اور راون سیتا کو ورغلانے یا (Seduce) کرنے میں ناکام رہا اور دس مہینے تک سیتا نے راون کی ہر کوشش کو ٹھکرا دیا۔

اس اثناء میں رام اور لکشمن نے سیتا کو حاصل کرنے کی بہت کوششیں کیں لیکن ناکام رہے۔ تنگ آ کر انہوں نے بندروں کے بادشاہ سگریوا (Sugriva) سے مدد کی درخواست کی۔ سگریوا سنسکرت زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں ''خوبصورت گردن والا''۔ وہ ولی کا بھائی تھا اور اس کے بعد بندروں کی ریاست کشکندا کا بادشاہ بنا۔ اس کی بیوی کا نام روما تھا۔ سگریوا سوریا کا بیٹا تھا۔ سوریا ہندوؤں کے سورج دیوتا کا نام ہے۔

سگریوا کی مدد سے رام اور لکشمن نے راون کو شکست دی اور سیتا کو واپس حاصل کر لیا۔ کچھ دوسرے اندازوں (Versions) کے مطابق یہ مدد بندروں کے بادشاہ ہنومان (Hanuman) نے کی تھی۔ لیکن رام کے ذہن میں ایک خلش تھی کہ سیتا اتنا عرصہ راون کے پاس رہی ہے کیا اس کی عزت و عصمت اور پاکیزگی محفوظ رہی ہے یا نہیں۔ اپنی پاکیزگی اور پاک دامنی ثابت کرنے کے لیے سیتا کو دہکتے کوئلوں پر چلنا پڑا جس سے رام کی تسلی ہو گئی۔ یہ لوگ واپس ایودھیا آئے اور حکمرانی شروع کی اور خوش و خرم زندگی بسر کی۔ (تصویر نمبر 116,115,114,113)

مہابھارت Mahabharata:

تاریخی لحاظ سے رامائن کے واقعات کو مہابھارت کے واقعات سے پہلے ہونا چاہیے۔ ہندو دیومالائی قصوں (Mythology) کے مختلف ادوار (Ages) کو ''یگ'' کہا جاتا ہے۔ اور ہندو دیومالائی قصوں کو چار یگوں میں تقسیم کیا

گیا ہے ان چار یگوں کو گائے سے تشبیہ دی جاتی ہے جو اپنی چار ٹانگوں پر کھڑی ہے۔ تاریخ کے تمام ادوار کو چار دوروں یا یگوں میں بانٹا گیا ہے۔سب سے بہترین دور (یگ) کریت یگ (The Krita Yuga) ہے اس دور میں گائے اپنی چاروں ٹانگوں پر کھڑی ہے۔ یہ دور چار کا دور کہلاتا ہے۔اس سے اگلا دور (یگ) تریت یگ (Treta Yuga) ہے۔ یہ تین کا دور کہلاتا ہے اس میں گائے تین ٹانگوں پر کھڑی ہے اور لڑکھڑا رہی ہے۔ اس کا مطلب ہے دنیا میں کچھ کچھ کرپشن موجود ہے۔ اس سے اگلا دور دو کا دور دواپر یگ (Dwapara Yuga) کہلاتا ہے۔ اس دور میں گائے صرف دو ٹانگوں پر کھڑی ہے اور اچھائی آدھی دنیا میں رہ گئی ہے باقی آدھی دنیا کرپشن کا شکار ہو چکی ہے اس کے بعد سب سے بُرا دور شروع ہوتا ہے جسے ''کالی یگ'' (Kali Yuga) کہتے ہیں اس کا مطلب دنیا بہت زیادہ کرپٹ ہو چکی ہے اور گائے فقط ایک ٹانگ پر کھڑی ہے۔

رامائن کے واقعات تریت یگ یا تیسرے دور سے متعلقہ بتائے جاتے ہیں یا یہ کہیے کہ برائی کی ابتداء ہو چکی ہے۔مہابھارت کے واقعات اس سے بہت بعد کے ہیں غالباً ان کا تعلق ''دواپر یگ'' سے ہے یعنی جب گائے دو ٹانگوں پر کھڑی ہے۔ مہابھارت کے واقعات دواپر یگ سے شروع ہوتے ہیں اور کالی یگ تک چلے جاتے ہیں جو دنیا میں بد ترین دور ہے۔ آج کل ہم کالی یگ یا کل یگ میں رہ رہے ہیں، آپ حیران نہ ہوں۔

کسی نہ کسی لحاظ سے مہابھارت کی تمام داستان اس بات کی وضاحت ہے کہ آج کی دنیا کالی یگ کے مقام تک کیسے پہنچی۔ رامائن میں مصیبت، مشکلات اور تکلیفوں کا بہت تذکرہ ہے لیکن وہ سب مہابھارت کی بھیانک نفرت انگیز اور انتقامی کہانیوں کے مقابلے میں کچھ بھی نہیں۔ ان داستانوں کی معراج کرک شیتر (Kurukshetra) کی جنگ ہے جو دو بھائیوں پانڈو (Pandavas) اور کورو (Kauravas) کے درمیان ہوئی۔ یہ دونوں دو بھائیوں کی اولاد تھے یعنی ایک دوسرے کے کزن (Cousin)۔ یہ دونوں ایک دوسرے کے خلاف اتنا لڑتے ہیں کہ لڑتے لڑتے خود بھی مٹ جاتے ہیں اور ان کے قبیلے بھی نیست و نابود ہو جاتے ہیں۔پانڈو کے پانچ بیٹے (پانڈوے) اس کہانی کے ہیرو ہیں۔ ان میں سب سے بڑا یدھشٹر (Yudishthira) ہے جو خود بادشاہ ہے۔دوسرا بیٹا بھیما (Bhima) ہے جو دلیر اور جنگجو ہے لیکن اسے لامتناہی بھوک لگتی ہے۔ ایک اور بیٹا ارجن (Arjuna) ہے یہ سب سے بڑا جنگجو ہے اور کرشنا کا ساتھی ہے۔دو اور بیٹے نکول (Nakula) اور سہادیو (Sahadeva) ہیں۔ ان سب بیٹوں (یا سب بھائیوں) کی ایک مشترکہ بیوی دروپدی (Darupadi) ہے۔یہ سب بھائیوں کی بیوی کیسے بن گئی یہ الگ داستان ہے۔

پانڈوؤں کے دشمن کوروؤے (Kauravas) ہیں جو پانڈو کے بھائی دھریتاراشتر (Dhritarashtra) کے بیٹے ہیں۔گو دھریتاراشتر بھی زندہ ہے لیکن وہ اپنے ایک اور بیٹے دریودھن (Duryodhana) کو اپنے قابو میں نہیں رکھ سکتا اور اسے اپنے کزن پانڈو کی کامیابیوں سے سخت نفرت ہے۔دریودھن اپنے ماموں کو اس بات پر تیار کرتا ہے کہ وہ

یدھشٹر کے خلاف چوسر کی ایک بازی کھیلے۔ یدھشٹر اس جوئے میں سب کچھ ہار جاتا ہے حتیٰ کہ خود کو بھی۔ نتیجۃً پانڈو جلا وطن ہو کر جنگلوں میں چلے جاتے ہیں لیکن جب وہ واپس آتے ہیں تو پھر کوروؤں کے خلاف جنگ شروع کر دیتے ہیں۔ کرشنا پانڈوؤں کا ساتھ دیتا ہے اور ارجن کی بگھی کے کوچوان کا کردار ادا کرتا ہے۔ مشہور نغمہ ''دیوتا کا گانا'' (Song of the Lord) اس جنگ کا حصہ ہے اور بھگوت گیتا کی داستان بھی دراصل مہابھارت کا ہی حصہ ہے۔ جب ارجن اپنے کزنوں (Cousins) کے سامنے جنگ آزما ہوتا ہے تو وہ اچانک مایوسی میں غرق ہو جاتا ہے اور خود کو لڑنے کے قابل نہیں سمجھتا۔ اس لمحہ پر کرشنا جو ڈائیلاگ ارجن کے لیے بولتا ہے وہ تمام بھگوت گیتا میں پائے جاتے ہیں۔

پانڈو جنگ جیت جاتے ہیں اور دریودھن مارا جاتا ہے۔ کوروؤں کی فوج نیست و نابود کر دی جاتی ہے۔ یدھشٹر بادشاہ تو بن جاتا ہے لیکن بد قسمتی سے کالی یگ سے اس کا دامن نہیں چھوٹ پاتا۔ اس داستان سے یہ ثابت کرنے کو کوشش کی گئی ہے کہ اتنی بربادی کے بعد جو کامیابی حاصل ہوتی ہے دراصل وہ شکست ہی ہوتی ہے۔

پورن بھگت (بھگوت پران) Bhagavata Purana:

بھگوت پران جسے شریمد بھگوتم (Srimad Bhagvatum) یا صرف بھگوتم بھی کہا جاتا ہے سنسکرت زبان کی کتاب ہے جسے دیوتا کی قدیم کتاب (Ancient Book of the lord) مانا جاتا ہے۔ یہ ہندوؤں کی بہت سی کتابوں میں سے سب سے اہم اور مستند کتاب سمجھی جاتی ہے اور اس کی قدامت کی وجہ سے ہی اسے پُورانا، پُورن یا پُرانا کہا جاتا ہے کہانی کا پلاٹ ایک رِشی (پنڈت) کے گرد گھومتا ہے جس کا نام ستا گوسوامی (Suta Goswami) ہے۔ یہ رشی یہ کہانیاں عالموں کے ایک بڑے گروہ کو سناتا ہے۔ اس گروہ کے ممبر ستا گوسوامی سے بہت سے سوال کرتے ہیں جو وِشنو (Vishnu) کے بہت سے اوتاروں (Avatars) یا وشنو کے جانشینوں کے بارے میں ہوتے ہیں۔ ان اوتاروں کا تعلق دنیائے فانی سے ہے۔ گوسوامی سوالات کے جواب میں بھگوتم (Bhagvatam) سناتا ہے جو اس نے خود ایک عاقل اور فاضل سے سنی ہوتی ہے اس فاضل اور عاقل کا نام 'سکھ دیو' بتایا گیا ہے۔

بھگوت پرانا اس لیے بھی مشہور ہے کہ اس میں تمام کی تمام توجہ بھگتی یوگا کی طرف ہے۔ بھگتی یوگا وہ عمل ہے جس میں سب سے بڑے دیوتا کی طرف رغبت کا اظہار محبت کے عمل کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ بھگوت پرانا میں اٹھارہ ہزار (18000) شلوک یعنی اشعار ہیں۔ جن کو تین سو بتیس (332) بابوں (Chapters) میں تقسیم کیا گیا ہے اور پھر ان کو بارہ (12) بندوں (Cantos) میں بانٹ دیا گیا ہے۔ چونکہ یہ طویل نظم وشنو کو معنون (Dedicate) کی گئی اسی باعث اسے بھگوت کا نام دیا گیا۔ گو اس نظم کا اصل مخطوطہ سنسکرت میں ہے تاہم اسے اب ہندوستان کی ہر مقامی زبان میں مترجم کر دیا گیا ہے۔ ہندوستان کی مذہبی کتابوں کی تعداد کافی بڑی ہے بھگوت پرانا کو ان سب پر فوقیت حاصل ہے۔ اس

کتاب نے برصغیر کے ہندو باسیوں پر دوسری کتابوں کی نسبت زیادہ اثر کیا ہے۔ خیال اغلب ہے کہ یہ کتاب نویں یا دسویں صدی میں لکھی گئی۔ لیکن ہندو روایات کے مطابق ویاس (Vyasa) کو اس کا مصنف مانا جاتا ہے جو کالی یگ کے دور میں موجود تھا۔ (تصویر نمبر 118,117)

بھگوت پرانا راجہ پرکشت (Parikshit) جو ارجن (پانڈووں سے) کا پوتا تھا اس کے اور سادھو سکھ دیو گوسوامی کے درمیان ایک طویل مکالمہ ہے۔ پرکشت کو کسی برہمن نے یہ بد دعا دی تھی کہ وہ سات دنوں کے اندر اندر مر جائے گا۔ یہ جان کر اس نے راجاؤں والے کاموں کو خیر باد کہہ دیا اور زندگی کا اصل مقصد پانے کے لیے نکل کھڑا ہوا جب وہ اپنی موت کا انتظار کر رہا تھا اس کی ملاقات سادھ یا سادھو سکھ دیو سوامی سے ہوئی۔ سوامی کسی ایسے شاگرد کی تلاش میں تھا جسے وہ اپنا سارا علم دے سکے۔ اس کام کے لیے اس نے راجہ پرکشت کو منتخب کر لیا۔ ان دونوں کے درمیان گفتگو سات دن تک چلتی رہی اس دوران راجہ نے نہ کچھ کھایا نہ پیا اور نہ ہی سویا۔ اس دوران سکھ دیو نے راجہ پرکشت کو یہ علم دیا کہ زندگی کا اصل مقصد سچ کی تلاش ہے اور سب سے بڑی سچائی عظیم کرشنا کا وجود ہے جو سب سے بڑا دیوتا ہے۔

شریمد بھگوتم بہت سے موضوعات پر بولتا ہے اور ان موضوعات پر بہت سوچ بچار کی گئی ہے اور تفتیش کا یہ سلسلہ بہت طویل ہے اس طویل نظم کے تیسرے بند (Cantos) باب گیارہ میں ایک بیان ہے یہ بیان وقت کی پیدائش کے بارے میں ہے۔ اس کے علاوہ بچے کی پیدائش کے عمل کا بھی ذکر ہے جو رحمِ مادر سے شروع ہو کر دنیا میں آنے تک چلتا ہے۔ نظم کا یہ حصہ پجاریوں کی پوجا اور پوجا میں استعمال ہونے والی اشیاء کا بھی تذکرہ کرتا ہے۔ کرشنا یا وشنو کے بہت سے اوتاروں کا ذکر ہے۔ سب سے مشہور بند (Canto) دسواں بند ہے جو کرشنا کے نمودار ہونے کا ذکر کرتا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ ورندرابن کے جنگل میں اس کے مشاغل کیا تھے۔ بھگوت گیتا پرانا اسے ایک جوان اور دلیر ہیرو کی طرح پیش کرتا ہے جو نند اور یشودھا (Nand Yashodha) کا بیٹا ہے جو گائیوں کو پالتے ہیں اور فقط چرواہے ہیں اور ایک چھوٹے سے گاؤں میں رہتے ہیں جو دریائے جمنا کے کنارے آباد ہے۔ کرشنا بچپن سے ہی گاؤں والوں کے لیے سوشل سروس کرتا نظر آتا ہے۔ جوانی میں وہ چرواہا لڑکیوں (گوپیوں) سے موج مستیوں میں مصروف ہو جاتا ہے۔ گوپیوں اور کرشنا کے معاشقوں کو ایک عبادت ('بھکتی یوگا') کے طور بیان کیا گیا ہے کرشنا جب ایک خاص مشن کے سلسلے میں متھرا جاتا ہے تو تمام گوپیاں رنج سے پاگل ہو جاتی ہیں۔ گوپیوں کے اس رنج کو بھی عظیم دیوتا کی عبادت کا نام دیا گیا ہے ان تمام داستانوں سے یہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ انہوں نے بھکتی تحریکوں کے بہت سے سکولوں کو جنم دیا۔

شریمد بھگوتم ویدک (Vedic) لٹریچر اور ویدک فلاسفی کا نچوڑ یہ ہے کہ یہ وشنو علم ذات اور علم معرفت (Vishnava Theology) تک پہنچنے کا ذریعہ ہے۔ یہ منظوم دستاویز ویدک علوم کی مستند و معتبر توضیح اور اظہار ہے۔ اس میں ہر طرح کے علوم کا احاطہ کیا گیا ہے چاہے وہ خودی کا فلسفہ ہے یا تخلیق دنیا کا مسئلہ۔ شریمد بھگوتم انسانی زندگی اور

دنیاوی مسائل سب کا احاطہ کرتی ہے۔ پیدائش اور موت کا سلسلہ کیا ہے۔ انسان کا اپنے پیدا کرنے والے سے کیا رشتہ ہے۔ یہ بھگوت ہی کا خاصہ ہے کہ اس میں عبادت کے پانچویں ستون کا تذکرہ کیا گیا ہے یہ آسمانی دیوتاؤں کی پوجا ہے۔ پہلے سے موجود چار ستون یہ تھے۔ 1. دھرما (Dharma) یعنی بہترین اخلاق (Morality)۔ 2. ارتھا (Artha) یعنی دولت کا حصول۔ 3. کام یا کاما (Kama) یعنی خوشی اور 4. موکشا (Moksha) یعنی آزادی اور نجات۔

بھگوت گیتا Bhagavad-Gita:

بینائی سے محروم راجہ دھریتا راشتر (Dhritarashtra) سنجے کو کہتا ہے کہ مجھے وہ تمام قصہ سنایا جائے جب اس کے لوگ یعنی کورو (Kauravas) اکھٹے ہوئے تا کہ وہ پانڈوؤں (Pandavas) کو شکست دے کر ہستنا پور (Hastinapura) پر قبضہ کرسکیں۔ جب کہ اس کا خاندان مملکت کا جائز وارث نہیں ہے۔ تاہم وہ اپنے ناجائز مشن میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ دھریتا راشتر یہ سب کچھ اپنے بیٹے دریودھن (Daryadhana) سنجے ارجن (جو پانڈوؤں کا لیڈر بن کر آیا ہے) کو کہتا ہے کہ وہ اپنا ملک واپس لے لے کیونکہ سری کرشنا ایک کوچوان کے طور پر اس کے ساتھ ہے۔ گیتا کی داستان کرشنا اور ارجن کے درمیان ہونے والی گفتگو ہے جو جنگ تک جاری رہتی ہے۔ ارجن جنگ نہیں کرنا چاہتا اور اس کی سمجھ سے یہ باہر ہے کہ جو ملک وہ حاصل ہی نہیں کرنا چاہتا اس کے لیے اپنے ہی خاندان والوں کا خون کیوں بہائے۔ اس کے نزدیک انسان کا خون بہانا گناہ ہے اور اپنے خاندان والوں کا خون بہانا اس سے بھی بڑا گناہ۔ لہٰذا وہ اپنے ہتھیار پھینک دیتا ہے اور کرشنا سے کہتا ہے کہ وہ جنگ نہیں کرے گا۔ کرشنا جواب میں ارجن کو بتاتا ہے کہ جنگ کرنا اس کے دھرم (مذہب) کا حصہ ہے اور لڑنا ایک دھرمی فرض۔ لہٰذا کرما (Karma) کی خاطر اسے لڑنا چاہیے۔ کرما سنسکرتی لفظ ہے جو ہندی میں بھی رائج ہے اس کے معنی ایک دینی، ملّی اور بڑا کار اور کارنامہ ہے۔

کرشنا پھر پیدائش اور موت کا جو مسلسل چکر ہے، اس کی وضاحت کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ دراصل موت کچھ بھی نہیں بلکہ یہ زندگی کی آخرت کی دلدل ہے جس میں ہر پیدا ہونے والا چلا جاتا ہے۔

اس چکر (Cycle) کا ایک ہی مقصد ہے کہ انسان کرما حاصل کرے۔ اگر انسان اپنی زندگی پیدا کرنے والے کی عبادت اور خدمت میں گزار دے تو یہ بہت بڑا کرما ہے اور اسی سے ہی موت کی تکمیل ہوسکتی ہے اور یہ سب سے بڑی بصیرت اور روشن خیالی ہے۔ اسے پالکی زبان میں وِنّنا (Vinnana) اور سنسکرت میں وجنانا (Vijnana) کہتے ہیں اور یہ انسانی چکر کے اختتام کا نام ہے اگر انسان بُرا کام کرتا ہے تو وہ خود کو ذلت کی دلدل میں گھسا دیتا ہے۔

کرشنا کے مطابق روح کے اختتام کے لیے تین ذریعے ہیں پہلا ستوا (Sattva) کہلاتا ہے اس کے معنی ہیں اچھائی، تعمیری اور اصلاحی طرزِ عمل۔ دوسرا ذریعہ رجس (Rajas) کا ہے یعنی غیر متحرک ہونا بے عمل ہونا اور الجھنا اور

پریشان ہونا ہے۔ تیسرا ذریعہ تاسس یا تمس (Tamas) کا ہے۔اس کے معنی ہیں اندھیر، بربادی اور افراتفری۔ بعض کتابوں میں ان تینوں ذرائع کی وضاحتیں تھوڑی مختلف ہیں۔

سب سے بڑی عبادت وہ ہے جب انسان اپنے ذاتی مفاد اور مطلب سے ہٹ کر کام کرے اور اپنی زندگی کو ربانیت اور نیک کاموں میں صرف کرے۔ کرشنا کہتا ہے جو شخص ربانیت کی وجہ سے اس تک پہنچے گا وہ شخص زندگی اور موت کے لامتناہی چکر سے نکل سکے گا۔ جو شخص خدا کا قرب حاصل کرتا ہے وہی موت کے لمحے کو پاتا ہے۔

ان تمام باتوں کے باوجود ارجن کرشنا کی خدائی طاقتوں کا ثبوت دیکھنا چاہتا ہے اس لیے ارجن ایک بہت بڑے دیو کی صورت میں جس میں سو سورجوں جتنی طاقت ہے کرشنا کے سامنے آتا ہے اور کرشنا کو ایک نورانی شکل میں دیکھ کر فوراً سمجھ جاتا ہے کہ تہذیب نفس اور بصیرت (Enlightenment) کیا ہے۔ اب اسے طریقہ ریاضت اور روح کا آواگون سے نجات حاصل کرنے کا عمل (Yogi Path) سمجھ آجاتا ہے اور وہ کرشنا سے پوچھتا ہے کہ وہ خدا (دیوتا) کی محبت کیسے حاصل کر سکتا ہے اور کرشنا اسے بتاتا ہے کہ اس کا ذریعہ صرف بے لوث عبادت اور اس امر پر یقین کا ہونا ہے کہ جسم یا زندگی فقط یک روزہ اور سریع الزوال ہے یہ صرف قدرتی ہے اور نفس اور اپنی کوتاہیوں سے واقفیت ہے اور یہ بھی حقیقت ہے پیدائش کا عمل مسلسل ہے انسان کو معرفت تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی خواہشات پر قابو پائے۔

گیتا کی داستان اس وقت اپنے اختتام کو پہنچتی ہے جب کرشنا ارجن کو بتاتا ہے کہ وہ اپنے لیے اچھائی اور برائی دونوں میں سے ایک راستہ چُن لے کیونکہ یہ اس کا فرض ہے کہ وہ کوروؤں سے اس کا ملک حاصل کرنے کے لیے جنگ کرے۔ اس طرح وہ بدی اور اچھائی میں جو فرق ہے وہ بحال کیا جائے گا اور دھرما (Dharma) کا اطلاق ہو سکے گا۔ (دھرما سے مراد مذہب، راہ راست اور یقین ہے)۔ ارجن کرشنا کے پیغام کو سمجھ لیتا ہے اور اسی کے ساتھ جنگ کا رخ کرتا ہے۔

گیتا گوندا Gita Govinda:

گیتا گوندا کے لغوی معنی ہیں ''گوندا کا گیت'' جو کہ ایک طویل نظم کی صورت میں ہے اور ایک عہد کی نشاندہی کرتی ہے۔ اسے بارہویں صدی کے شاعر جے دیو (Jayadeva) نے لکھا۔ اس میں کرشنا اور گوپیوں (خواتین چرواہیاں ہیں) کے تعلقات ان کی مستیوں اور اٹھکیلیوں کا بھرپور ذکر ہے۔ یہ تمام داستان ورندرابن (جنگل کا نام) کے جنگل میں تکمیل کو پہنچتی ہے اور ان گوپیوں میں سب سے اہم اور خوبصورت گوپی رادھا تھی۔ گیتا گوندا کے بارہ باب (Chapters) ہیں اور ہر باب کو مزید چوبیس چوبیس حصوں میں بانٹا گیا ہے جنہیں پربندھ (Prabandhas) کہتے ہیں ہر پربندھ میں آٹھ آٹھ اشعار ہیں جنہیں اشتاپدی (Ashtapadi) کہا جاتا ہے۔ اس طویل نظم میں رادھا کو بڑا (یا بڑی) لکھا گیا ہے اس سے یہ وضاحت نہیں ہوتی کہ آیا وہ کرشنا سے عمر میں بڑی تھی یا قد میں بڑی تھی یا عظمت میں۔ نظم

میں ہیروئن کے آٹھ انداز طبع (Moods) کا بھی ذکر ہے جنہیں اشتا نائیکہ (Ashta Nayika) کہا جاتا ہے۔ یہ موڈ ہندوستانی لڑکیوں اور ڈراموں اور فلموں کے لیے فیضان اور الہام (یعنی Inspiration) اور اجتماعی نغماتی رقص (یعنی Choreography) کا باعث ہیں۔ ہندوستان کے کلاسیکل ڈانسوں میں اشتا نائیکہ کا بے حد دخل ہے۔ گیتا گوندا میں کرشنا کو مختلف القاب سے یاد کیا گیا ہے جیسا کہ مندرجہ ذیل چارٹ سے ظاہر ہے۔(تصویر نمبر 122.121,12,119)

چارٹ

باب کا عنوان	انگریزی ترجمہ	اردو ترجمہ	سنسکرتی عنوان	سیریل نمبر
saamoda daamodara	Blissful Krishna	فرحت بخش کرشنا	سامو دادامو درا	1
aklesha keshava	Blithesome Krishna	خوش کرشنا	اکلیش کیشوا	2
mugdha madhusuudana	Winsome Krishna	دلکش کرشنا	مگدہ مادھوسوودنا	3
snigdha madhusuudana	Suavely Krishna	شائستہ کرشنا	سنکدامادھوسوودنا	4
saakaanksha pundarikaaksha	Passionate Krishna	پرجوش کرشنا	سانکا نکشا پنداریکاشا	5
dhanya vaikunthah	Inconsiderate Krishna	بے پرواہ کرشنا	دھنیاویکنتھا	6
nagara naarayana	Shifty Krishna	عیار کرشنا	نگارانارائن	7
vilaksha lakshmiipati	Apologetic Krishna	معذرت خواہ کرشنا	ولاکشا لکشمیپتی	8
mugdha mukunda	Unpretentious Krishna	غیر نمائشی کرشنا	مگدہ مکندا	9
catura catur bhuja	Tactful Krishna	چالاک کرشنا	کتورا کتور بھوجا	10
saananda daamodara	Delighted Krishna	خوش کرشنا	سائنندادامودرا	11
supriita piitaambara	Exultant Krishna	آپے سے باہر کرشنا	سُپریتا پیتمبرا	12

وید Veda (Plural Vedas):

وید کا لفظ 'وِدْ' سے ماخوذ ہے اور 'وِدیا' کا لفظ بھی اسی سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں علم، حکمت اور ذہانت اور آگے چل کر اس کی توضیح اس طرح کی جاسکتی ہے کہ یہ ایک طرح کی بصیرت ہے، وحی اور الہام ہے اور افشائے حقیقت ہے۔ وید ایک حکمت کی کتاب ہے جس میں تبدیل نہ ہونے والی حقیقت بیان کی گئی ہے۔ چار ویدوں کو جمع کر کے ایک مذہبی ادب کی تشکیل کی گئی ہے جس کا نام شروتی (Shruti) بھی ہے۔ شروتی کے لفظی معنی یہ ہیں کہ ''شنید'' یعنی وہ حقیقت جو سنی گئی ہے جس کا تجربہ بھی ہوا ہو اور جو روحانی طور پر بھی واضح طور پر سامنے آئی ہو۔ ان حقائق کو جن لوگوں نے دل سے تسلیم کیا وہ رِشی (Rishi) کہلائے اور انہی تسلیمات کی بنا پر انہیں انتہائی مسرت اور انبساط (Ecstasy) جیسی خوشی کا تجربہ حاصل ہوا۔ اس تجربے کو ان لوگوں (رشیوں) نے بھجنوں (Hymns) میں ڈھالا تا کہ قدرت کے حسن کی تعریف کی جائے اور اس (خدا یا دیوتا) کی تعریف کی جائے جس نے قدرت کے حسن کو تخلیق کیا۔

ویدوں کو ذاتی اور لافانی کہا جاتا ہے۔ لافانی اس طرح کہ جن مفکروں نے انہیں دریافت کیا انہوں نے خود کچھ وضع نہیں کیا بلکہ یہ ایک ازلی اور لافانی حقیقت اور حکمت تھی جسے دریافت کیا گیا۔ خودی (Self) کا علم تو ہمیشہ سے موجود ہے اسے صرف دریافت کرنے کی ضرورت تھی۔ مختصر یہ کہ تمام وید اپنے اندر علم اور حکمت کا لازوال اور لافانی خزانہ رکھتے ہیں۔

ان ویدوں کی عبارت یعنی ٹیکسٹ پجاریوں کی نسل در نسل چلنے کا نتیجہ ہے۔ نسل در نسل چلنے کے باوجود اس کے الفاظ، اس کی بحر اور اس کے معانی میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ یادداشت کا اس قدر متوازن، صحیح اور بلا کسی تبدیلی کے ہونا ناممکن لگتا ہے لیکن ہندو عقیدہ کے مطابق ایسا ہی ہوا۔

تمام ویدوں (Vedas) کو چار گروپوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ان کے نام اس طرح ہیں:

1- رگ وید Rig Veda

2- یجر وید Yajur Veda

3- سام وید Sama Veda اور

4- اتھرووید Atharva Veda

ان ویدوں کی ذیلی تشریحات اور وضاحتیں بھی ہیں۔ جن کے نام یہ ہیں۔

1- سماہیت Samhitas

2- باہمن Bahmans (اسے براہمن یا برہمن نہ سمجھا جائے)

3- ارنیاک Aranyaks اور

4- اپنشاد Upanishads

یہ تمام کے تمام چاروں ویدوں کے لازمی جزو ہیں۔

رگ وید Rig Veda:

رگ وید سب سے قدیم، سب سے اہم اور مستند شرُوتی (Shruti) ادب مانا جاتا ہے۔ شروتی کے معنی ہیں جو سُنا گیا ہو اور اس کے معنی وحی اور الہام کے ہیں جیسے آسمانوں سے کوئی ہدایت آئی ہو اور اسے پجاریوں اور پنڈتوں نے حِفظ کیا ہو اور یہ ادب نسل در نسل چلتا رہا ہو۔ اس میں 1028 تعریفی بھجن ہیں۔ ایک سب سے اہم ان بھجنوں کی تکرار 'رتا' (Rta) ہے۔ اور ہندو دانشوروں کا یہ اِصرار ہے کہ انگریزی کے دو الفاظ (Rite) اور (Right) رتا سے ہی نکلے ہیں۔ نجانے اس تقاضہ میں تیسرے ملتے جلتے لفظ (Write) کو کیوں نظر انداز کیا گیا ہے۔

رگ وید کب معرض وجود میں آئی اور کب اس کی تخلیق ہوئی اس کے بارے وثوق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ یہ بہت سے عاقلوں اور دانا و دور اندیش سکالروں کی کاوش ہے۔ ان لوگوں کو رشی (Rishi) کہا جاتا ہے۔ یہ لوگ اپنی عقل اور دانائی کے مطابق وقتاً فوقتاً اور گاہے بگاہے اپنی طرف سے اس ادب میں منتروں، گیتوں اور دعاؤں کا اضافہ کرتے رہے۔ ان گیتوں، منتروں اور دعاؤں میں صرف قدرت کی تعریف تھی۔ یہ سلسلہ کئی صدیوں تک جاری رہا۔ خوشیوں اور شادمانیوں کا یہ خود بخود شروع ہونے والا سلسلہ اس گہری نظر اور سوچ میں ایک روح پھونکنے والی وہ قوت رکھتا ہے جو ہمیشہ رہنے والی سچائی قدرتی مناظر اور دنیا کو پہچاننے اور سجانے میں مدد دیتی ہے۔

وید کے شاعر نے کھلا اعلان کرتے ہوئے کہا تھا ''سچ صرف ایک چیز کا نام ہے جسے مختلف لوگ مختلف ناموں سے یاد کرتے ہیں اور شاعر کی زبان میں ''ایکم ست وپرا ماہودھا ودنتی'' یعنی وہ جو موجود ہے وہ صرف ایک ہے یعنی سچ۔

یجُر وید Yajur Veda:

اس وید میں مختلف رسومات اور دینی جلسوں کو منانے کی ہدایات دی گئی ہیں۔

سام وید Sama Veda:

یہ وید موسیقی اور بھجنوں کے گانے کے بارے میں ہے اور آواز کے اتار چڑھاؤ اور موسیقی کے مختلف اسلوب کے بارے ہے۔ یہ بھی وضاحت کی گئی ہے کہ کسی قسم کی موسیقی اور بھجن کن کن موقعوں پر مناسب ہے۔ ان بھجنوں کا انتخاب

رگ وید سے کیا گیا ہے۔ ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی کا ارتقاء یہیں سے بتایا جاتا ہے۔

اتھر وید Athara Veda:

یہ وید اخلاق اور اخلاقیات کے اصولوں کے بارے ہے۔اس وید کا کچھ حصہ آیوروید کے بارے ہے یعنی وہ وید جو صحت کی حکمت اور طویل العمری کے نسخوں کے بارے ہے۔اس وید کے کچھ تانے بانے (Tantras) رسم و رواج کے مخفی (چھپے ہوئے، پوشیدہ) حقائق اور مذہب کے دقیق مسائل کے بارے ہیں۔

ایوروید صحت اور صحت یابی کا مستند سسٹم مانا جاتا ہے اور تقریباً تین ہزار سال پہلے اس کی ابتداء ہوئی۔ یہ سسٹم اس یقین پر قائم ہے کہ صحت اور خیریت دماغ، جسم اور روح کے نازک سے بیلنس پر قائم ہے۔ایوروید کے علم کو مزید تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے جن کے نام مندرجہ ذیل ہے۔

1- چرک سماہت (Charakasmahita)

2- سشرت سماہت (Sushrutsamahita)

3- اشتنگارد (Ashtangahridya)

اس سے زیادہ تفصیل اس کتاب کی ضرورت نہیں۔

راگ مالا پینٹنگز Ragmala Paintings:

راگ مالا کا لفظ سنسکرت سے لیا گیا ہے اور اسے موسیقی کے راگوں کی لڑی یا ہار بھی کہا جا سکتا ہے۔ یہ تصویروں پر مبنی موسیقی کے مختلف راگ اور راگنیوں کے ایک سلسلے کا نام ہے۔ راگ سے مراد رنگ، موڈ (یعنی مزاج) اور تفریح یا خوشی ہے اور انسان کی ذہنی کیفیت کے یہ تین رنگ (Moods) ہندوستان کے درباری مصوروں کا سب سے عزیز مشغلہ تھا۔

راگ مالا پینٹنگز ہندوستان کے عہد وسطیٰ کی توضیحی تصویریں ہیں جو مختلف راگوں کی بنیاد پر تشکیل دی گئیں اور اس سلسلے کا نام ''مالا'' یعنی ہار یا ''لڑی'' (Garland) رکھا گیا۔تصویریں مختلف راگوں کے مزاج (Modes) اور (Moods) پر مبنی ہوتی تھیں۔ یہ آرٹ، شاعری اور کلاسیکی موسیقی کا بہترین امتزاج ہیں۔

راگ مالا تصویریں سولہویں اور سترھویں صدی کے دوران ہندوستان کے بہت سے سکولوں میں بنائی گئیں جیسا کہ پہاڑی راگ مالا، راجستھانی راگ مالا، دکنی راگ مالا اور مغل راگ مالا۔ ان تصویروں میں ہر راگ کو ایک شخصی روپ میں ڈھال کر رنگ، مزاج اور شاعری سے وضاحت کی گئی ہے۔ ان کہانیوں (تصویروں) کا ہیرو نائک اور ہیروئن نائکہ

کہلاتی ہے۔ رات اور دن اور اگلے اور پچھلے پہروں کی وضاحت راگوں سے کی گئی ہے۔ ہر موقع ومحل اور وقت کے لیے راگ مخصوص تھا۔ ہندوؤں کے بہت سے دیوتاؤں کو بھی راگوں سے منسلک کیا گیا تھا۔ جیسا کہ راگ بھیرواا ور بھیروین کو شیوا سے منسوب کیا گیا۔ راگ سری کو دیوی کے ساتھ وغیرہ وغیرہ۔ راگ مالا تصویروں میں نہ صرف راگوں کا ذکر ہے بلکہ ان کی بیویوں یعنی راگنیوں اور ان کے بیٹوں یعنی راگ پتروں اور بیٹیوں راگ پتریوں کا بھی تذکرہ ہے۔

جن چھ راگوں کا راگ مالا تصویروں میں بار بار ذکر نظر آتا ہے ان میں سے تین راگ بھیرویں (Bhairava)، راگ میگھا (Megha) اور راگ ہنڈول (Hindola) شامل ہیں۔ یہ چھ راگ سال کے چھ موسموں سے بھی جڑے ہوئے تھے جیسا کہ موسم گرما، موسم برسات، موسم خزاں، موسم آغاز سرما، موسم سرما اور موسم بہار۔

بارھویں صدی سے متعلقہ سنگیت رتنا کر (Sangeeta Ratnakara) ایک اہم دستاویز ہے جس میں تمام راگوں اور راگنیوں کی تفصیل درج ہے اس دستاویز میں یہ وضاحت بھی کی گئی ہے کہ کون سا دیوتا یا دیوی کس راگ یا راگنی سے منسوب ہے۔ چودھویں صدی میں اس دستاویز کو چھوٹے چھوٹے شعروں میں ڈھالا گیا۔ یہ سب سنسکرت میں تھے۔ ان کا گانا یا گنگنانا گیان دھیان کا بہترین ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ اسی سلسلے کو راگ مالا تصویروں کی بنیاد سمجھا جاتا ہے۔ جیسا کہ اوپر بتایا جا چکا ہے راگ مالا تصویروں کا عروج سولہویں اور سترھویں صدی میں تھا۔ اس کے بعد یہ دور زوال پذیر ہوا اور انیسویں صدی تک مکمل طور پر دم توڑ گیا۔

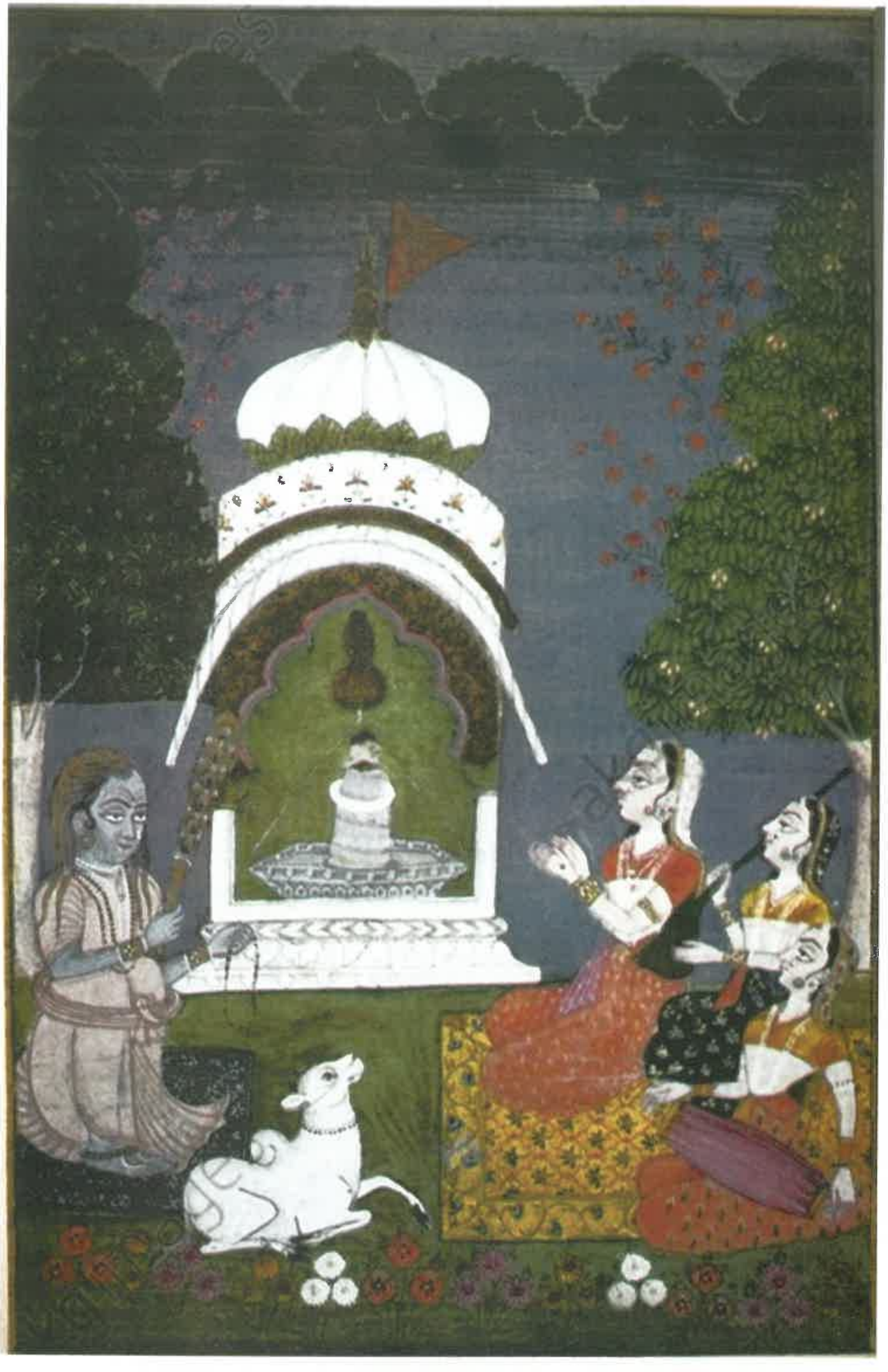
☆☆☆

تشریحات Glossary

ذیل میں ان رموز Terms کے معنی درج ہیں جو وقتاً فوقتاً منی ایچرز سے وابستہ رہے۔

-1	ابر یا ابر لکھانا	یعنی بادل بنانا
-2	بوٹا	یعنی بڑے پھول اور پتے
-3	بوٹی	یعنی چھوٹے پھول اور پتے
-4	تہ پتی	یعنی تین پتوں والے پھول
-5	چوپتی	یعنی چار پتی والے پھول
-6	پنکھڑی	یعنی ٹہنی پر ننھے ننھے پھول
-7	مری	یعنی نازک ٹہنی
-8	چت لکھانا	یعنی ایک جیسے فاصلوں پر پھول بنانا
-9	بیل	یعنی چڑھنے والی بیل یا مرغول (Scroll)
-10	جوکی یا جونکی	یعنی ایک دوسرے سے مدغم بیل۔ یہ لفظ ایک کیڑے جونک سے ماخوذ ہے۔
-11	جال	یعنی ڈیزائن کو جال (Net) کی شکل بنانا
-12	غبارہ	یعنی سنہرے یا چاندی کے ذرات کا چھڑکاؤ۔ غبار کے مٹی (Dust) کے بھی ہیں۔ اس عمل کو شفق یا افشاں بھی کہتے تھے۔
-13	جوش رشتاں	بل کھاتی ٹہنیاں یا بیلیں۔ الجھی ہوئی باریک شاخیں
-14	جانور سازی	جانوروں کے استعمال سے ڈیزائن
-15	طرح شاخ گل	پھولوں سے ڈیزائن
-16	شکارگاہ	جنگلی جانوروں کا ایک دوسرے کے پیچھے بھاگنا یا جنگل میں آرام کرنا
-17	پترالکھانا	پتوں پر تصویر بنانا۔ یعنی پال لیف پینٹنگ
-18	الاؤکیکا	بہت اصلی۔ دوسری دنیا سے
-19	ادھانی	ایک خاص قسم کا لباس

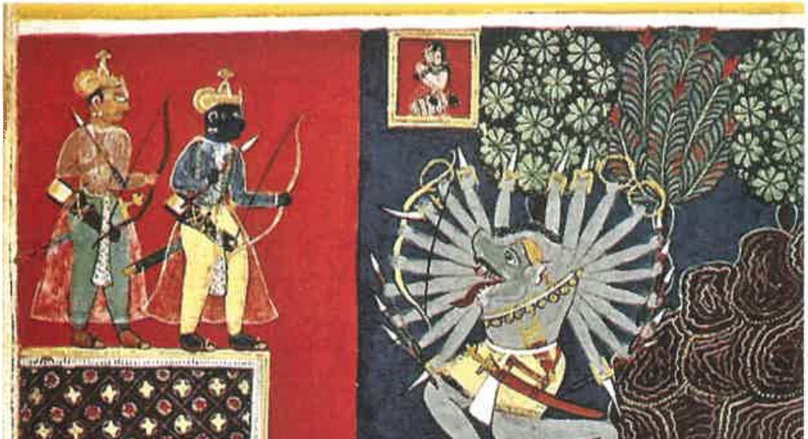
-20	دھوتی	دھوتی
-21	اتریا	ایک قسم کا سکارف
-22	چکردار پاجامہ	پھیلاؤ والا کرتہ
-23	پٹکا	ایک قسم کی کندھے سے کمر تک کی (Belt) یا(Sash)
-24	شاہی کتاب خانہ	شاہی لائبریری
-25	داروغہ	سپرنٹنڈنٹ (Superintendent)
-26	بتکشی	کلرک
-27	شبیہ یا شبیہ لگانا	پورٹریٹ
-28	مجلد	جلد میں بند (Hardbound)
-29	استاد	ماسٹر (Master)
-30	تصویرخانہ	نمائش گاہ یا سٹوڈیو (Studio)
-31	طرح	ابتدائی سکیچ
-32	رنگ آمیزی	رنگ بھرنا، رنگ ملانا
-33	چہرہ نمائی، چہرہ کشائی	چہرہ تیار کرنا
-34	خرد	شاگرد تربیت لینے والے
-35	چربہ	نقل، کاپی
-36	پالکی یا پلکی	کچرا اٹھانے والا، جمعدار
-37	نقاش	مصور
-38	ہالکار	ملمع کار (Gilder)
-39	جدول کش	لائنیں لگانے والا
-40	وصلی ساز، وصلی گر	صفحے بنانے والا
-41	نورتن	نو (9) ہیرے (اکبر بادشاہ کے نو وزیر و مشیر)
-42	نیم قلم، سیاہ قلم	یک رنگی تصویر (Monochrome) یا لائن ڈرائنگ
-43	خط پردازی	متوازی لائنیں
-44	جالی دار پردازی	مربعے بنانے والی لائنیں (Cross-hatching)



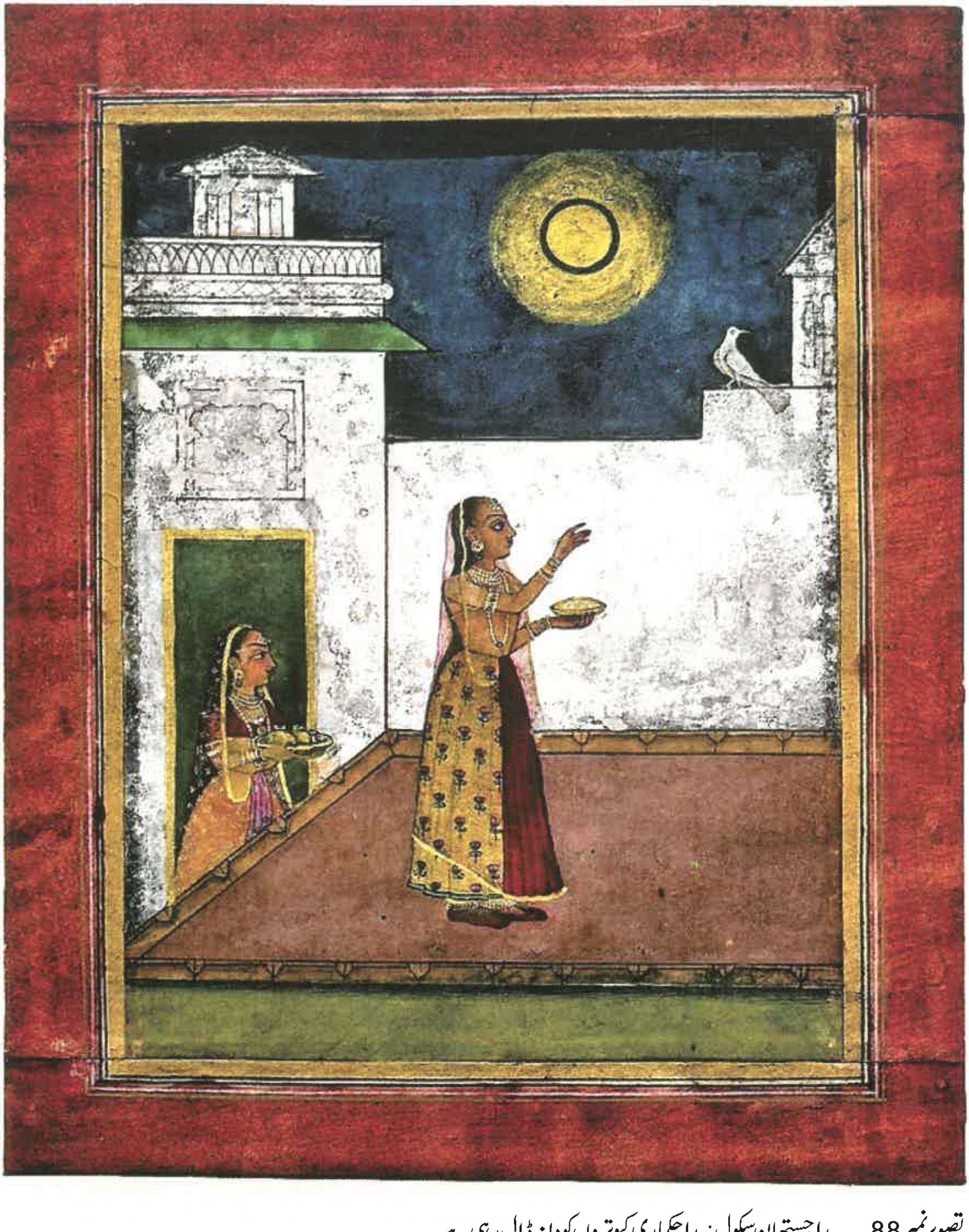
تصویر نمبر 84 مالوہ سکول: محل کی خواتین عبادت میں مشغول ہیں

تصویرنمبر85 مالوہ سکول

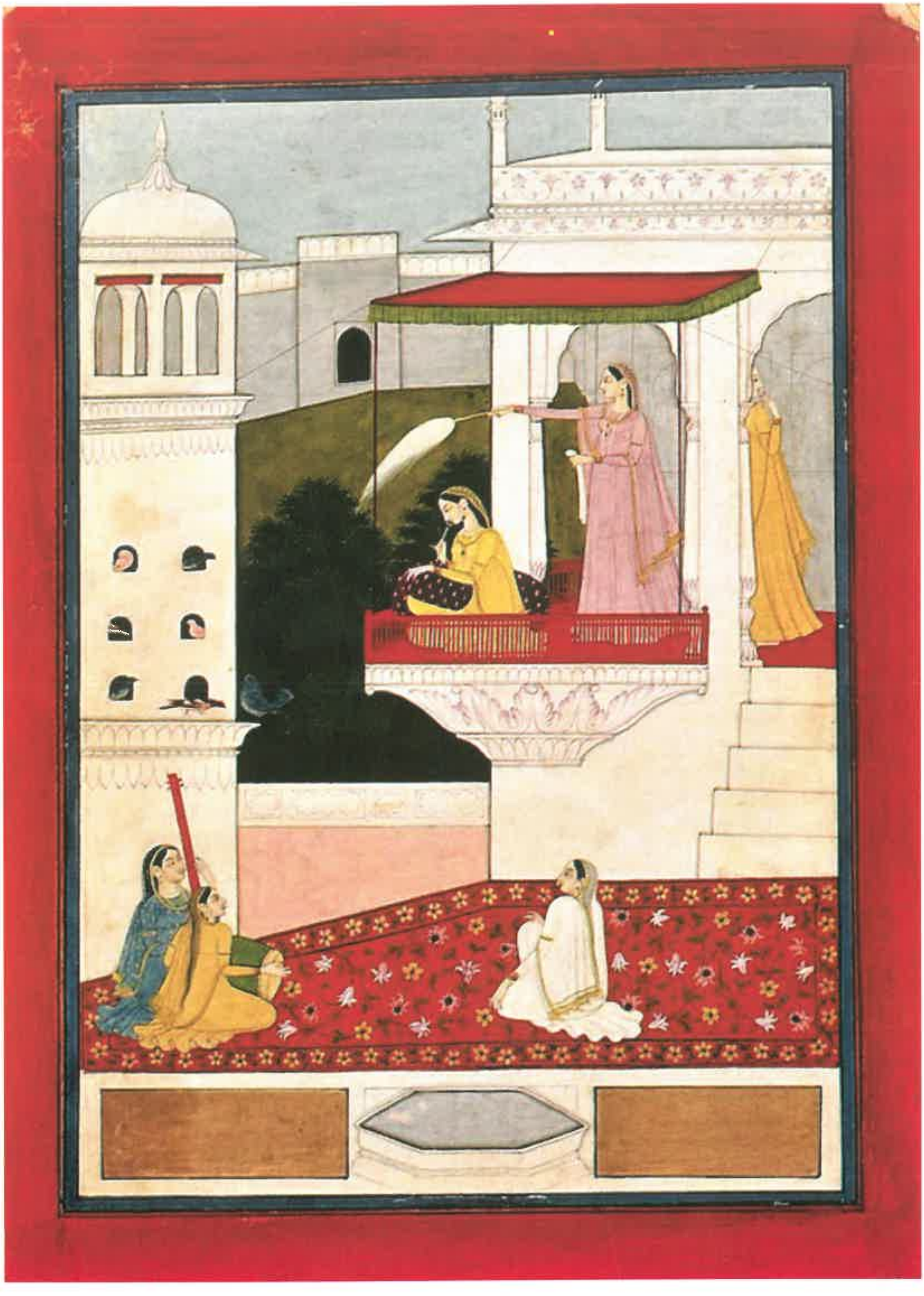
تصویرنمبر86 مالوہ سکول



تصویرنمبر87
مالوہ سکول



تصویر نمبر 88 راجستھان سکول: راجکماری کبوتروں کو دانہ ڈال رہی ہے

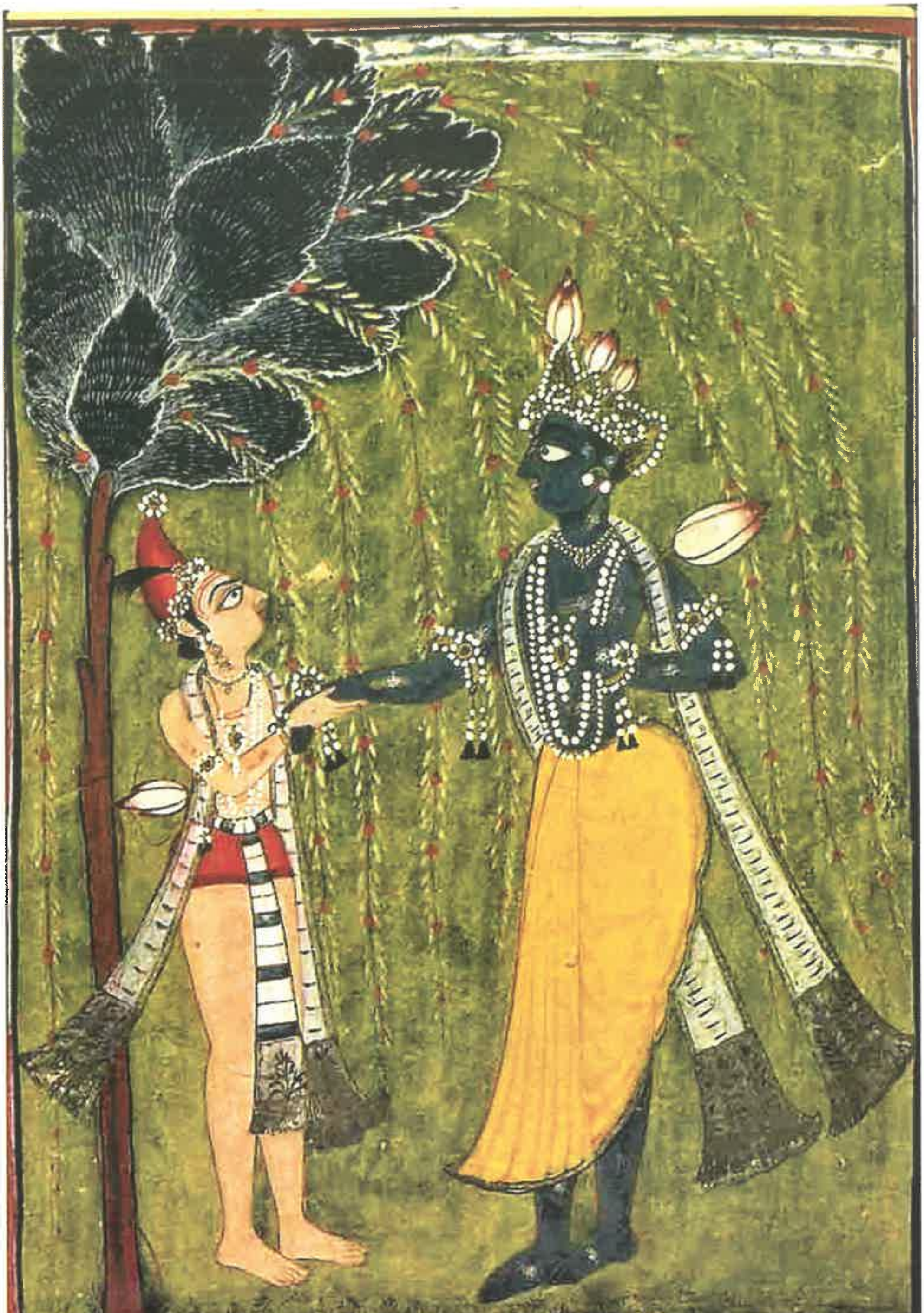


تصویر نمبر 89 نائیکہ سیریز سے ایک تصویر

تصویر نمبر 90   اشٹ نائیکہ سیریز سے ایک تصویر

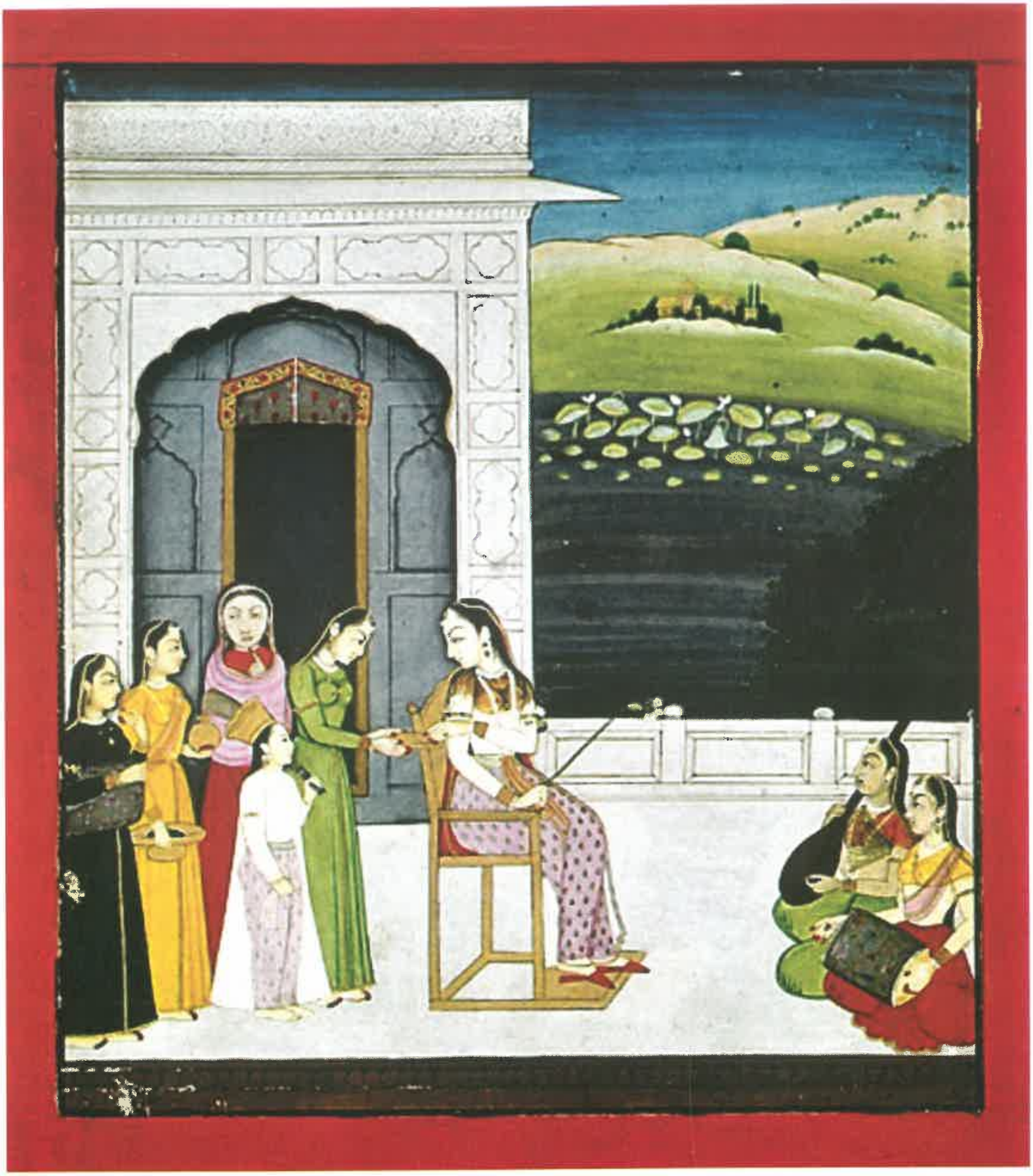
تصویر نمبر 91 بسوہلی سکول

تصویر نمبر 92　　گُلوسکول



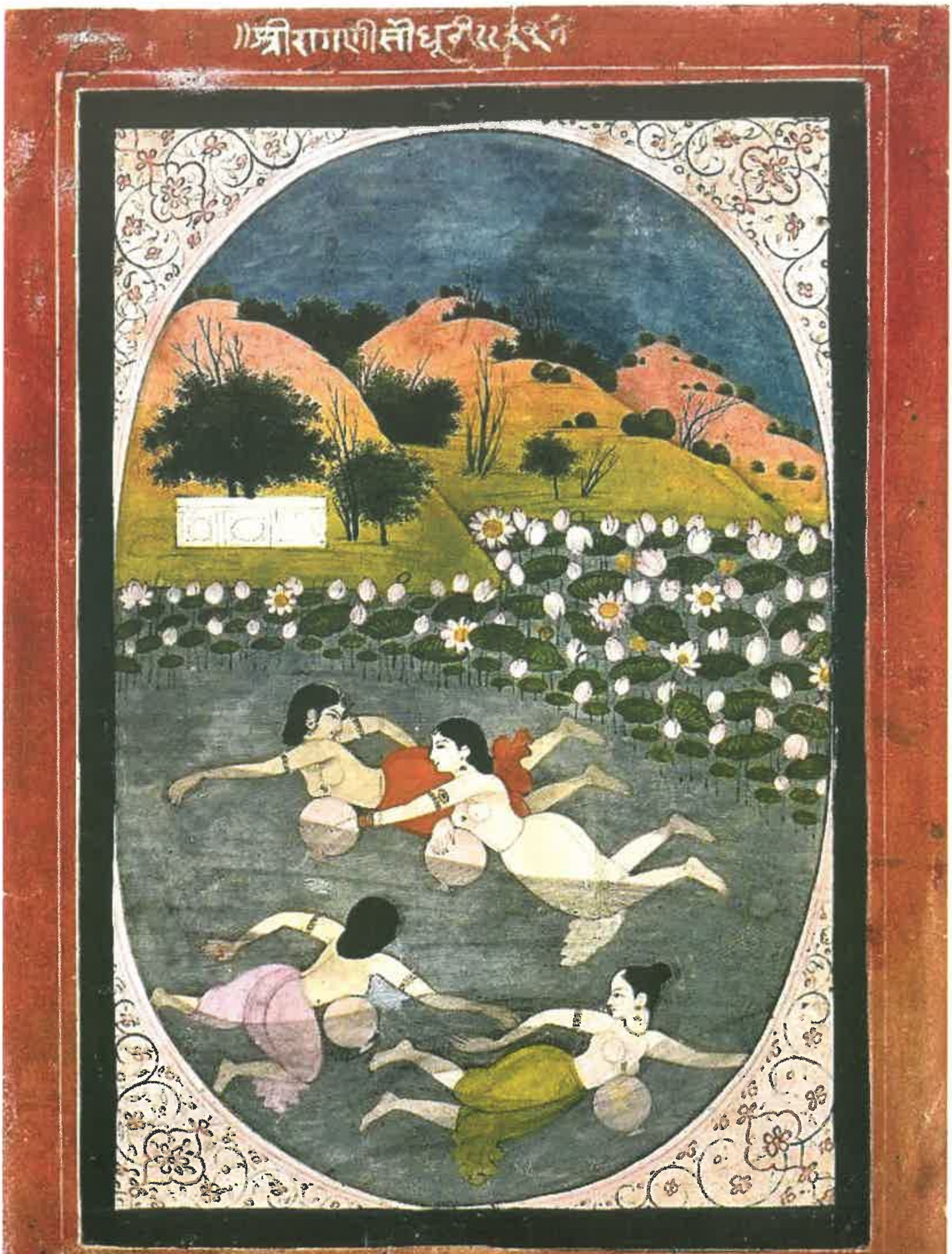
تصویر نمبر 93 گلُوسکول

تصویر نمبر 94 کلّو سکول

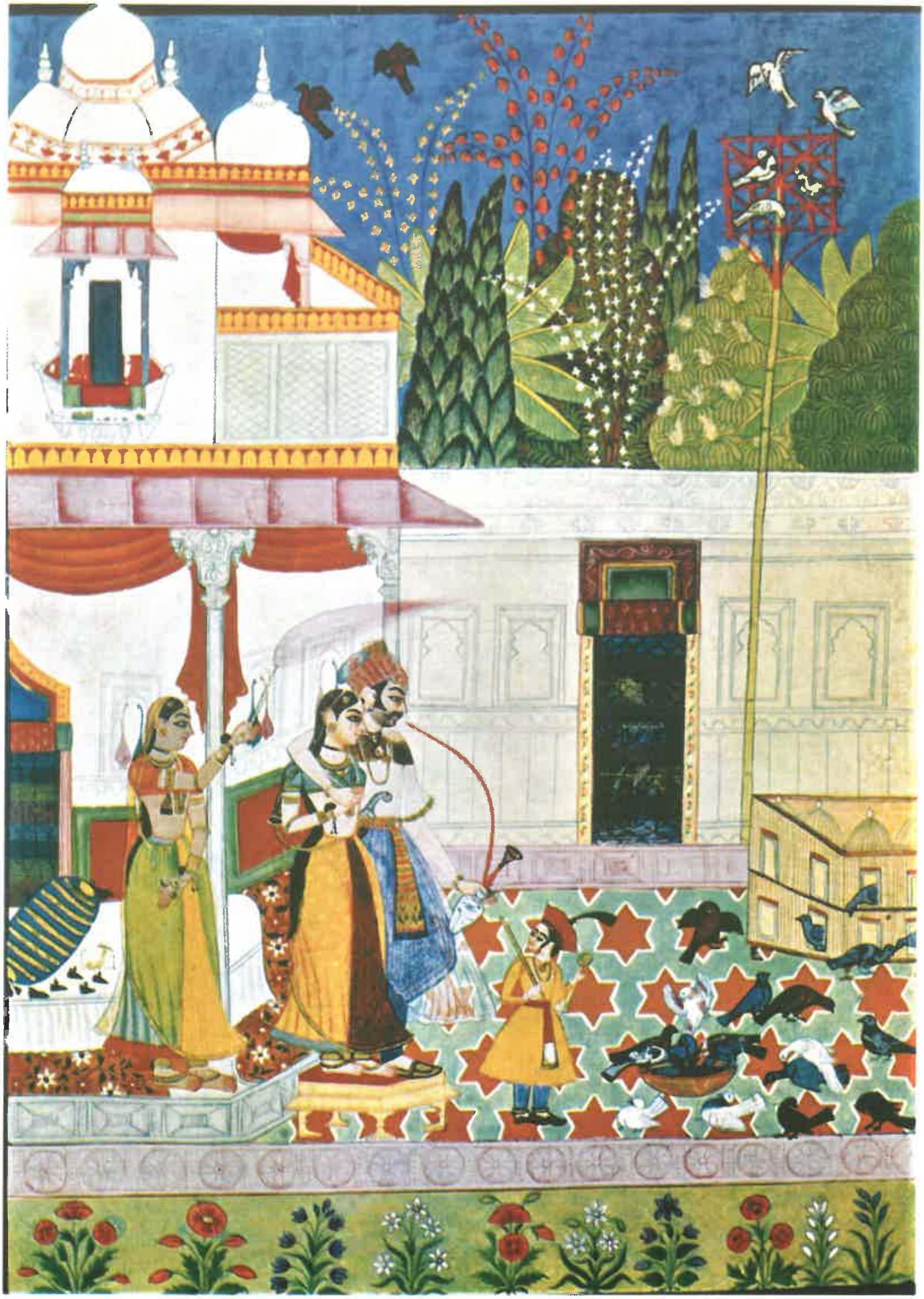


تصویر نمبر 95 گلیر سکول: ایک رانی موسیقی سے لطف اندوز ہو رہی ہے

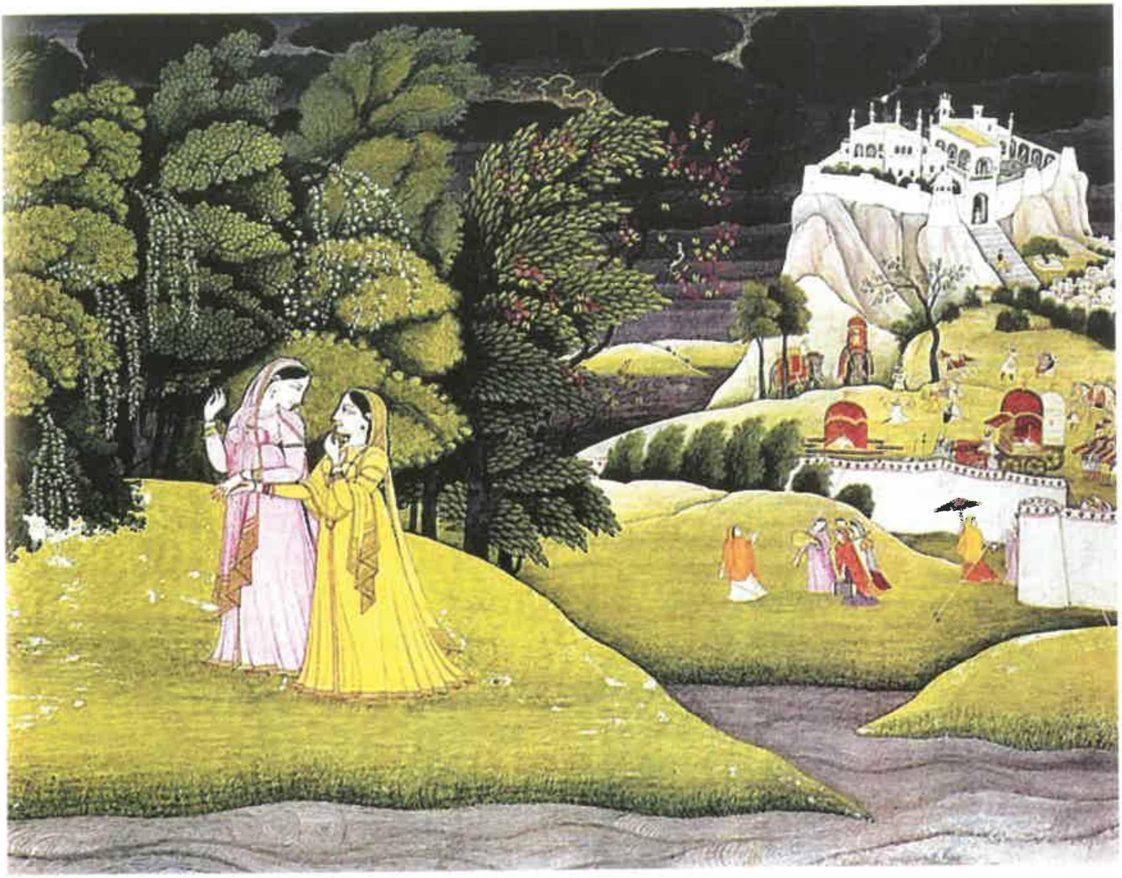
تصویر نمبر96 گلیر سکول (عمل فَتوُ)



تصویر نمبر97 گلیر سکول



تصویر نمبر 98 کانگڑہ سکول: راجہ اپنے محل کے ایک کونے میں

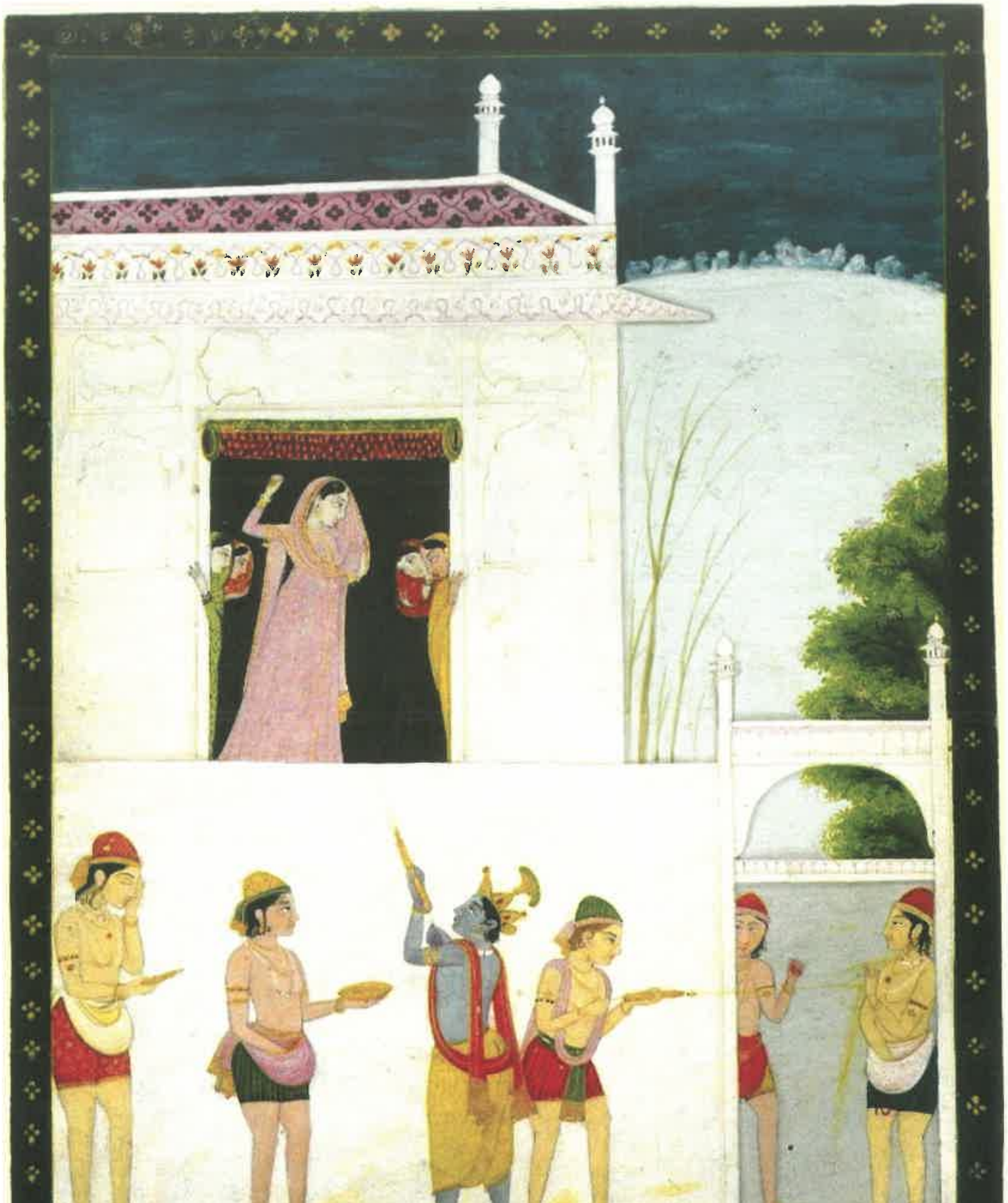


تصویر نمبر99   کانگڑہ سکول

تصویر نمبر 100 کانگڑہ سکول

تصویر نمبر 101   کانگڑہ سکول

تصویر نمبر 102 کانگڑہ سکول



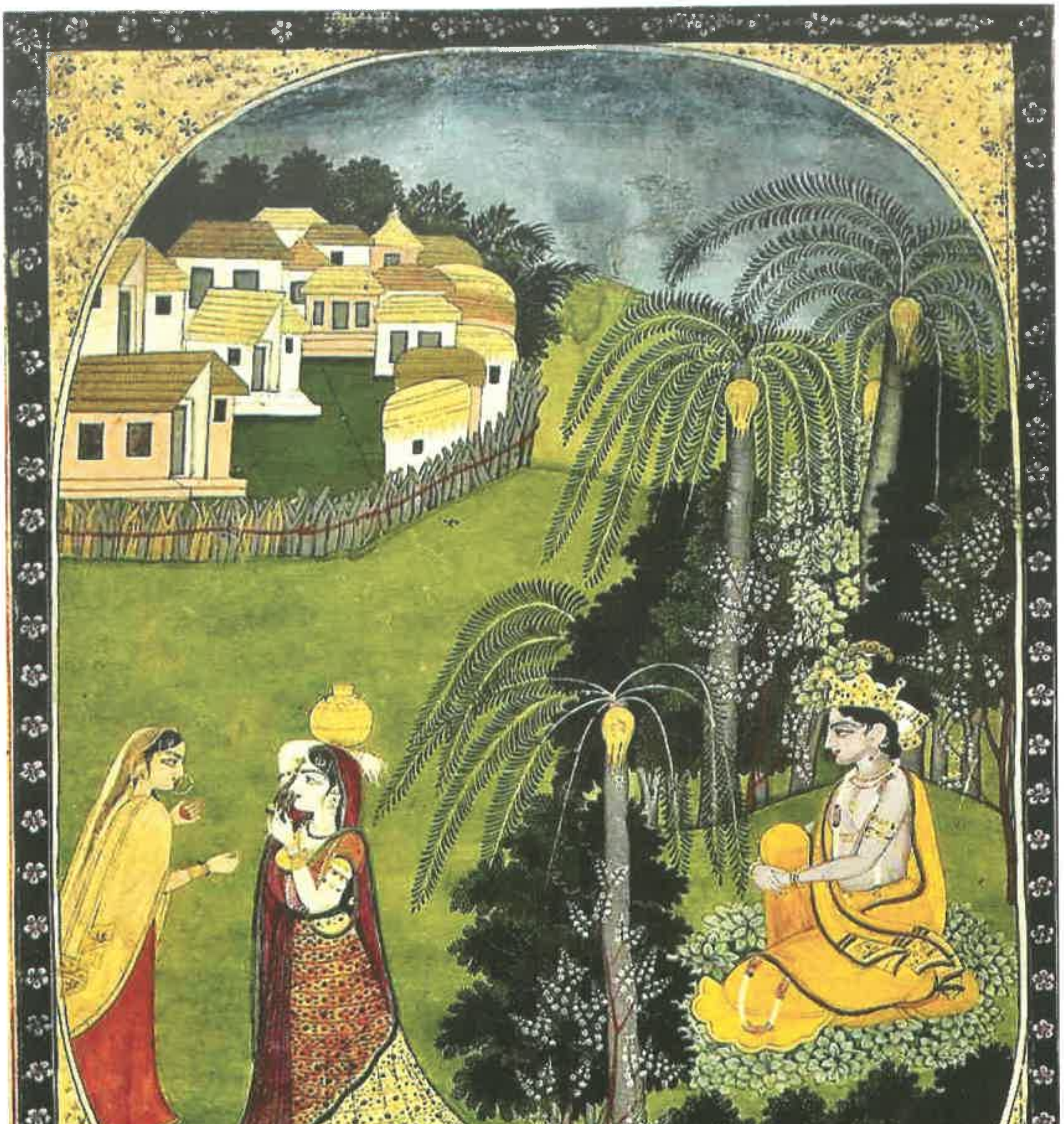
تصویر نمبر 103 کانگڑہ سکول

تصویر نمبر 104 کانگڑہ سکول

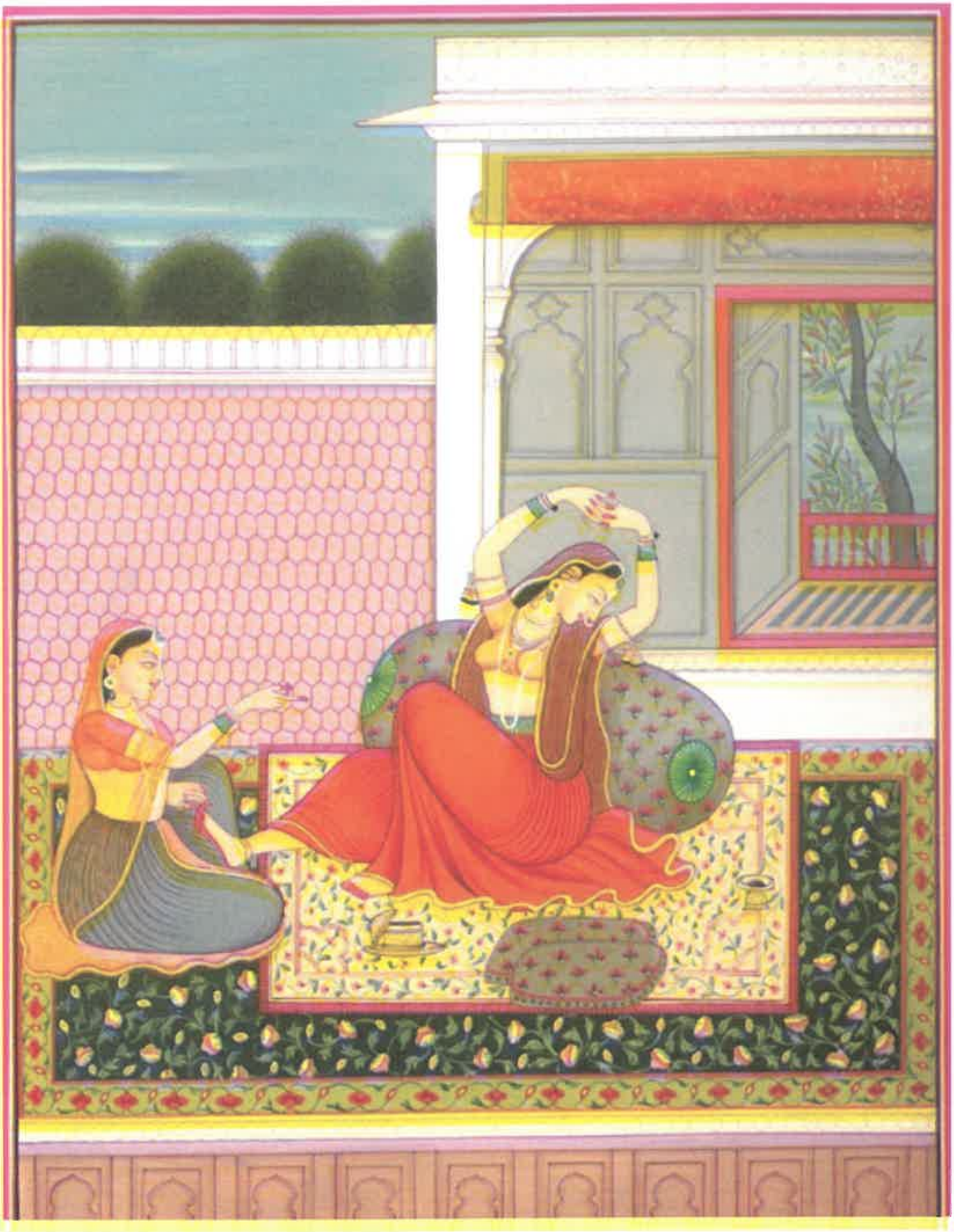
تصویر نمبر105 چمبہ سکول

تصویر نمبر106   چمبہ سکول

تصویر نمبر 108　　منڈی سکول

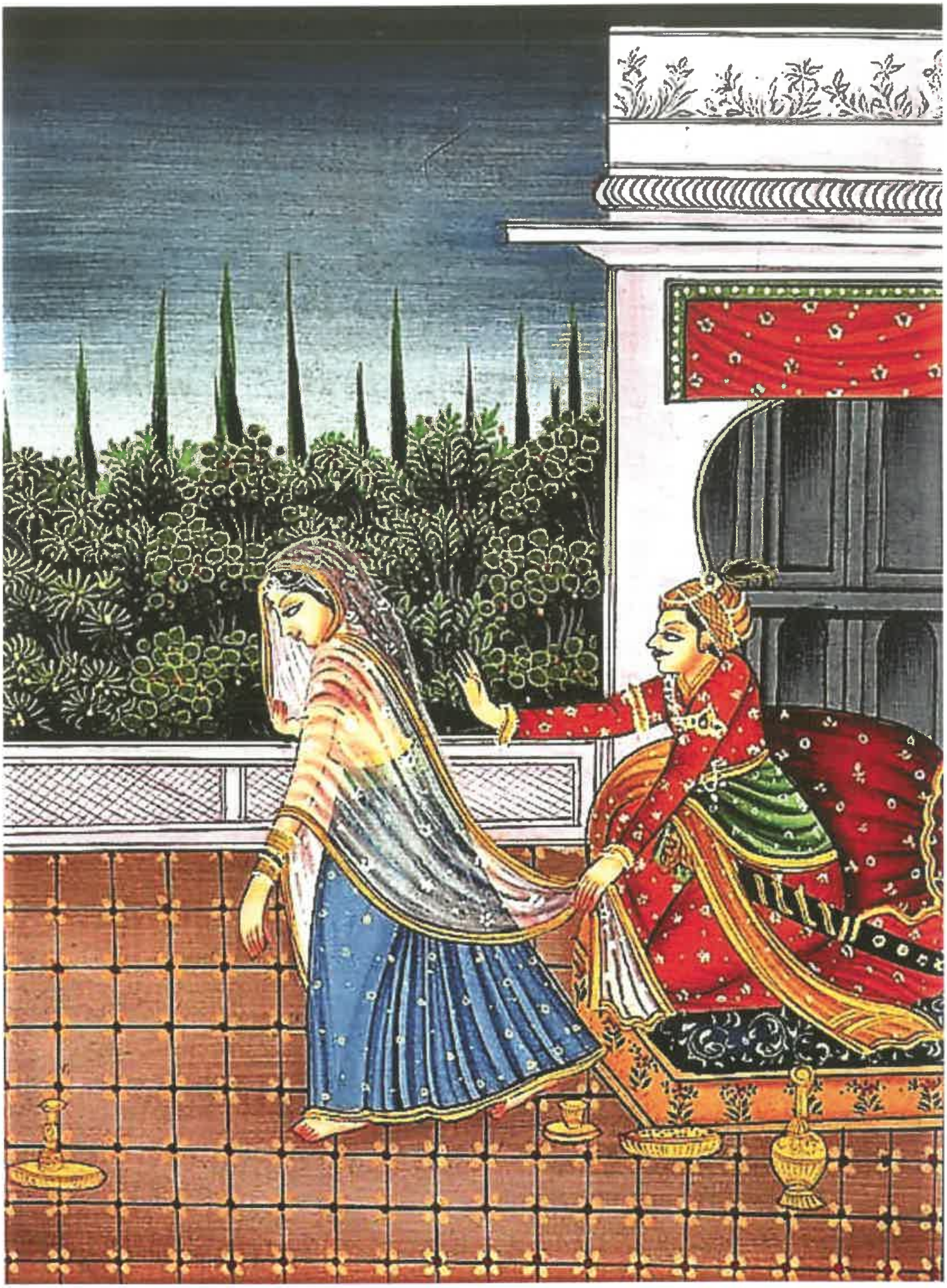


تصویر نمبر 107   منڈی سکول

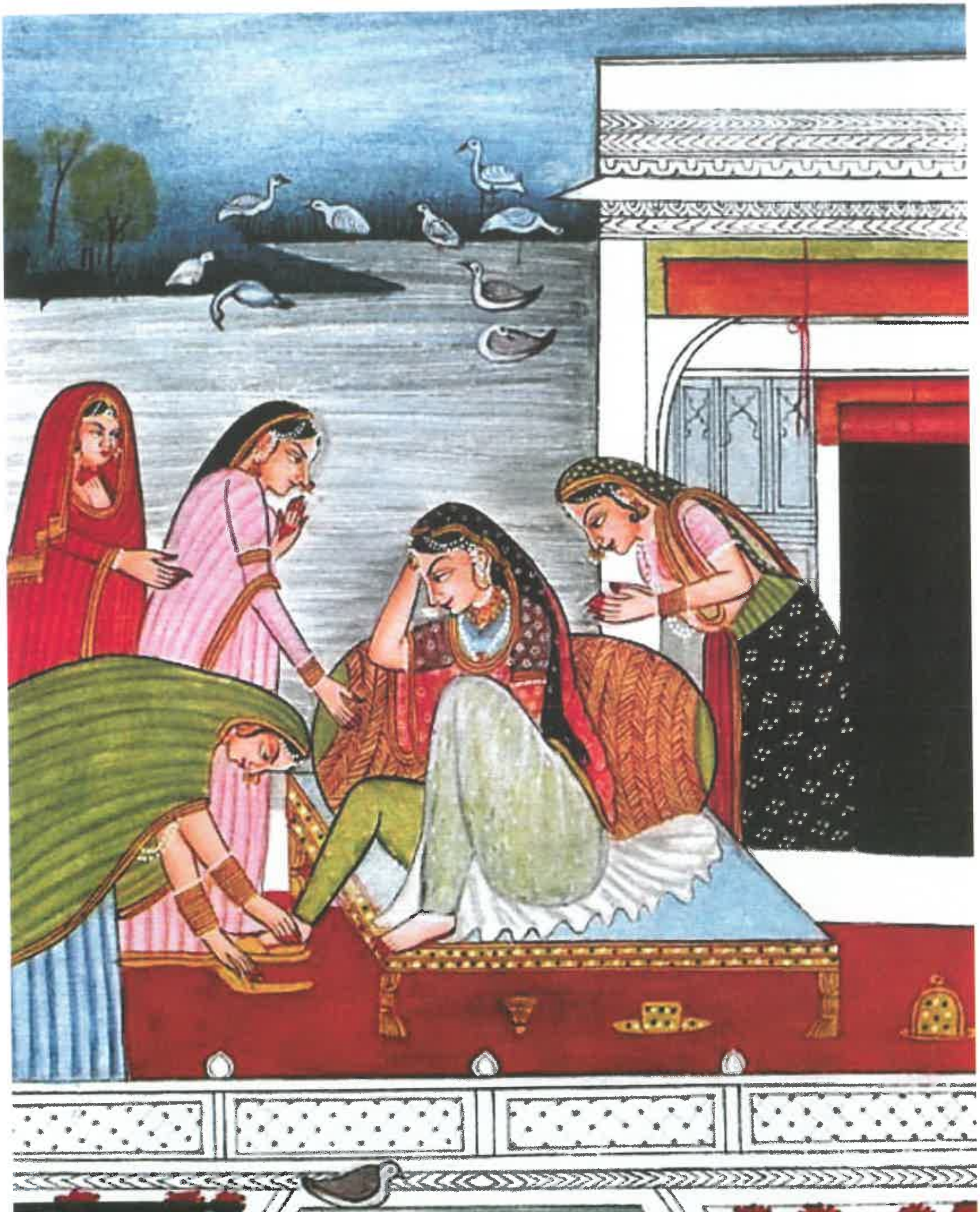


تصویر نمبر109   منڈی سکول

تصویر نمبر110 منڈی سکول



تصویر نمبر111   گڑھوال سکول



تصویر نمبر112 گڑھوال سکول

تصویر نمبر113 رامائن سے ایک منظر

تصویر نمبر114 رامائن سے ایک منظر

تصویر نمبر 115 رامائن سے ایک منظر

تصویر نمبر 116 رامائن سے ایک منظر

تصویر نمبر 117 بھگوت پرانا سے ایک منظر (کانگڑہ سکول)

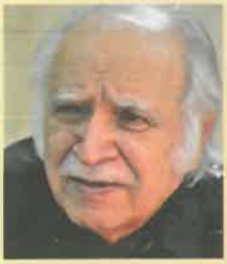
تصویر نمبر118   بھگوت پرانا سے ایک منظر   (بسوہلی سکول)

تصویر نمبر119   گیتا گوندا سے ایک منظر

تصویر نمبر120 گیتا گوندا: رادھااور کرشنا

تصویر نمبر 121 گیتا گوندا سے ایک منظر

تصویر نمبر122 جے دیو کی گیتا گوندا سے ایک منظر



جب کبھی پاکستان میں آرٹ اور فن کے میدان میں تعلیم اور تحقیق کا ذکر ہوتا ہے تو ڈاکٹر شوکت محمود کا نام صف اوّل میں نظر آتا ہے۔ اس شعبے میں ڈاکٹر شوکت کی خدمات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ ویسے تو ان کا نام صحافتی کارٹون نگاری میں بطور میکسم تیس سال کے عرصہ سے زائد بخوبی جانا جاتا ہے لیکن ایک استاد کے حوالے سے بھی ان کی شہرت بہت زیادہ ہے۔ انہوں نے پاکستانی اور بین الاقوامی سطح پر اپنی ایک شناخت بنائی ہے۔ درس وتدریس کے شعبے میں ہونے کی وجہ سے فنون لطیفہ اور فن تعمیر کے حوالے سے اردو زبان میں لکھی گئی کتب کی شدید کمی کو محسوس کرتے ہوئے ان کی موجودہ کاوش حد درجہ قابل ستائش ہے۔

ڈاکٹر شوکت پشاور میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم گجرات اور راولپنڈی میں حاصل کی۔ گورنمنٹ کالج لاہور سے فنون لطیفہ میں ایم۔اے کیا اور فرسٹ کلاس فرسٹ پوزیشن حاصل کرنے پر گولڈ میڈل اور رول آف آنر کے حقدار ٹھہرے۔ تدریس کے کام کا آغاز انجینئرنگ یونیورسٹی سے کیا۔ سکالرشپ ملنے پر قدیم عمارات اور ورثہ کی کنزرویشن میں ایم ایس سی کرنے ایڈنبرا چلے گئے۔ اسلامی فن تعمیر میں پی ایچ ڈی کی ڈگری یونیورسٹی آف ایڈنبرا سے حاصل کی۔ ترقی کرتے کرتے انجینئرنگ یونیورسٹی میں پروفیسر اور ڈین بنے۔ اسی دوران کئی سال تک کنگ عبدالعزیز یونیورسٹی جدہ میں بھی تدریسی خدمات انجام دیں۔ ملائشیا کی دعوت پر انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی گئے اور چھ سال تک اس سے منسلک رہے۔ ایچ ای سی کی دعوت پر پاکستان آ گئے اور کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائن پنجاب یونیورسٹی میں ایم فل اور پی ایچ ڈی پروگراموں کے بطور کوآرڈینیٹر کام کر رہے ہیں۔ ڈاکٹر شوکت کو تمغہ امتیاز اور صدارتی ایوارڈ برائے حسن کارکردگی حاصل کرنے کا اعزاز بھی حاصل ہے۔

ڈاکٹر صاحب پاکستان کے ان چند اساتذہ میں سے ہیں جو تحقیق کے حوالے سے مختلف فنون پر کمال دسترس رکھتے ہیں۔ پاکستان ٹیلی وژن کے لئے بنائی گئیں اسلامی فن تعمیر پر مبنی ان کی دستاویزی فلمیں ناظرین کے ذہنوں میں دیر تک محفوظ رہیں گی۔ اس کتاب سے پہلے ڈاکٹر صاحب چھ کتب تحریر کر چکے ہیں ان میں تین کتابیں ان کے سیاسی کارٹونوں کا مجموعہ ہیں۔ جبکہ باقی تین کتابیں انگریزی زبان میں تصنیف کردہ ہیں جو فن خطاطی، فن تعمیر اور مغربی فنی تحاریک پر مشتمل ہیں۔ برصغیر میں منی ایچر پینٹنگ کی تاریخ پر لکھی گئی ڈاکٹر شوکت کی حالیہ کتاب اس شعبے سے تعلق رکھنے والے اساتذہ، محققین اور طلباء سبھی کے لیے یقیناً دلچسپی کا باعث ہوگی۔

ڈاکٹر صاحب ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک ہیں۔ مشکل سے مشکل موضوع کو آسان فہم انداز میں قاری تک پہنچاتے ہیں۔کم لوگوں کو اللہ تعالیٰ اتنے وصف عطا کرتا ہے۔

پروفیسر ڈاکٹر رافعہ طاہر
یونیورسٹی آف ہوم اکنامکس، لاہور

Coopera
BOOK CENTRE
ART GALLERY
70 - Shara-e-Quaid-e-Azam, Lahore.
Phone: 042-37321161, 37322926

ISBN: 978-969-8460-74-7