آرٹ کے مختلف پہلو

پاکستان میں
آرٹ کے طلبہ کے لیے
ایک بنیادی نصابی کتاب

حسین

اوکسفرڈ

کالج اور یونیورسٹی نصابی سلسلہ

آرٹ کے مختلف پہلو

پاکستان میں آرٹ کے طلبہ
کے لیے بنیادی نصابی کتاب

مارجری حسین

ترجمہ: شہاب الدین شہاب

OXFORD
UNIVERSITY PRESS
اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

گریٹ کلیرنڈن اسٹریٹ، اوکسفرڈ OX2 6DP

اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس یونیورسٹی آف اوکسفرڈ کا ایک شعبہ ہے جو دنیا بھر میں
درج ذیل مقامات سے بذریعہ اشاعت کتب تحقیق، علم وفضیلت اور تعلیم میں اعلیٰ معیار کے
مقاصد کے فروغ میں یونیورسٹی کی معاونت کرتا ہے۔

اوکسفرڈ نیویورک

اوکلینڈ بینگ کوک بیونس آئرس کیپ ٹاؤن
چنائے دارالسلام دہلی ہونگ کونگ استنبول
کراچی کولکتہ کوالالمپور میڈرڈ میلبرن میکسیکوسٹی ممبئی
نیروبی ساؤپالو شنگھائی تائپی ٹوکیو ٹورونٹو

Oxford برطانیہ اور چند دیگر ممالک میں اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کا رجسٹرڈ ٹریڈ مارک ہے۔

© اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس ۲۰۰۳ء

مصنف کے اخلاقی حقوق پر زور دیا گیا ہے۔

پہلی اشاعت ۲۰۰۳ء

یہ کتاب سب سے پہلے
ASPECTS OF ART: An Essential Textbook for Students of Art in Pakistan
کے نام سے اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کراچی سے ۲۰۰۰ء میں شائع ہوئی۔

جملہ حقوق محفوظ ہیں۔ اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کی پیشگی تحریری اجازت کے بغیر اس کتاب کے کسی حصے کی نقل، کسی قسم کی ذخیرہ کاری جہاں سے اسے دوبارہ حاصل کیا جاسکتا ہو یا کسی بھی شکل میں اور کسی بھی ذریعے سے ترسیل نہیں کی جاسکتی۔ دوبارہ اشاعت کے واسطے معلومات حاصل کرنے کے لئے اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کے شعبہ حقوق اشاعت سے مندرجہ ذیل پتے پر رجوع کریں۔

یہ کتاب اس شرط کے تحت فروخت کی گئی ہے کہ اس کو بغیر ناشر کی پیشگی اجازت کے بطور تجارت یا بصورت دیگر مستعار دوبارہ فروخت یا عوضاً یا کسی اور طرح تقسیم اس کی اصل شکل کے علاوہ جس میں وہ شائع کی گئی ہے کسی دوسری وضع یا جلد وغیرہ میں اور مماثل شرائط کے بغیر شائع نہیں کیا جائے گا اور بعد کا خریدار بھی ان شرائط کا پابند رہے گا۔

سرورق کا ڈیزائن اور تصاویر: اطہر جمال
اشکال: ۳۶، ۵۴، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۳ اور ۱۱۴ اکبر نقوی کی کتاب
Image and Identity: Fifty Years of Painting and Sculpture in Pakistan
اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۸ء سے اور اشکال ۵۹، ۶۴، ۶۶، ۶۷ اور ۶۸ کامل خان ممتاز کی کتاب
Modernity and Tradition: Contemporary Architecture in Pakistan
اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۹ء سے لی گئیں۔

ISBN 0 19 579426 5

پاکستان میں نیو اسکیچ گرافکس پرنٹرز کراچی میں طبع ہوئی۔
امینہ سید نے اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس
پلاٹ نمبر ۳۸، سیکٹر ۱۵، کورنگی انڈسٹریل ایریا،
کراچی۔ ۷۴۹۰۰، پاکستان سے شائع کی۔

DATA ENT ED

فہرست

اظہار تشکر .... ج

دیباچہ .... ح

۱۔ آرٹ کا تعارف ۱

۲۔ آرٹ کے عناصر ۳

۳۔ ڈیزائن کے اصول ۲۳

کارآمد اصطلاحات ۳۰

فنونِ لطیفہ (FINE ARTS)

۴۔ خاکہ کشی (Drawing) ۳۹

۵۔ مصوری (Painting) ۴۲

۶۔ مجسمہ سازی (Sculpture) ۴۶

۷۔ طباعت (Printmaking) ۵۸

۸۔ فوٹوگرافی اور کیمرہ ۶۴

فہرستِ اصطلاحات و معانی ۶۸

اطلاقی فنون (APPLIED ARTS)

۹۔ فنِ تعمیر (Architecture) ۷۷

۱۰۔ ترسیمی نمونہ کاری (Graphic Design) ۹۰

۱۱۔ بافتی نمونہ کاری (Textile Design) ۹۹

۱۲۔ پارچہ بافی (Weaving) ۱۰۶

۱۳۔ کوزہ گری (Ceramics) ۱۰۸

۱۴۔ شیشہ (Glass)........ ۱۱۳
فرہنگ........ ۱۱۶

آرٹ کی تاریخ

۱۵۔ مغربی آرٹ........ ۱۲۱
۱۶۔ آرٹ، برصغیر پاک و ہند میں........ ۱۵۱
قدیم دنیا کے سنگ میل........ ۱۸۰

مختصر لغت........ ۱۸۵
کتابیات........ ۱۹۴
اشاریہ........ ۱۹۷

اظہارِ تشکر

میں ان تمام لوگوں کی شکرگزار ہوں جنہوں نے اس کتاب کے سلسلے میں میری مدد کی۔
پیسیفک ایشیا میوزیم (Pacific Asia Museum) کیلی فورنیا کا شکریہ کہ انہوں نے مجھے برصغیر کی تاریخ کا وہ حصہ شاملِ کتاب کرنے کی اجازت دی جو میں نے ایک کیٹیلاگ (catalogue) کے لیے لکھا تھا۔ ناہید رضا جنہوں نے اس پراجیکٹ کے آغاز کا اہتمام کیا، فریڈرک نزارتھ جن کی گراں قدر معاونت تمام وقت مجھے حاصل رہی، طارق جاوید جنہوں نے کوزہ گری (ceramics) کے شعبے میں مدد کی، صفدر عابدی جن کی مشاورت مجھے فنِ تعمیر کے سلسلے میں ملتی رہی، معین فاروقی جنھوں نے مجھے فراخ دلی کے ساتھ اپنی لائبریری سے استفادہ کرنے کا موقع دیا، ڈیوڈ ایلزورتھ (David Alesworth) جنہوں نے تحقیقی موادتک میری رسائی کو سہل بنایا، اطہر جمال جنہوں نے اس کام میں بہت دلچسپی لی اور کتاب اور اس کے گرد پوش کو عمدہ تصاویر سے مزین کیا۔ اسٹیون بارن ہام (Steven Barnham) جنہوں نے لندن میں کتابوں کی دکانوں پر کئی دن میرے ساتھ صرف کیے اور سمیع حسین جنہوں نے مجھے روزیتا لوح (Rosetta Stone) سے متعارف کرایا، ان سب کا شکریہ۔

اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کے عملے نے جس دلچسپی کا مظاہرہ کیا اس کے لیے ان کا شکریہ اور آخر میں حامد حسین صاحب کا شکریہ جن کی مدد کے بغیر یہ کتاب کبھی اشاعت سے ہمکنار نہ ہوتی۔ میں شکرگزار ہوں ان تمام صبر آزما لمحات پر جو تحقیق کے دوران گزرے، اور جب برقی رو کا سلسلہ منقطع ہوجانے کی وجہ سے تیس ہزار الفاظ کمپیوٹر سے مٹ گئے، تو ''... مجھے دوبارہ یقین سے ہمکنار کرنے، میرا اعتماد بحال کرنے اور ازسرِنو اس کام کا عزم بیدار کرنے کے لیے'' تہہ دل سے شکریہ۔

مارجری حسین

دیباچہ

یہ کتاب مصوری کے مقامی طلبا کے لیے سندھ بورڈ آف ٹیکنیکل ایجوکیشن کے نصاب اور ٹیسٹ پیپرز کے مطابق تدوین کی گئی ہے۔ بہت سے مضامین سے متعلق حوالے کی کتابیں یا مواد نہ ہونے کی وجہ سے طلبا کو کافی دشواریوں کا سامنا ہے۔ یہ کتاب سادہ اور سلیس زبان میں لکھی گئی ہے اور طلبا کو ان کے نصاب کے مطابق تمام شعبہ جات میں وضاحت وصراحت اور رہنمائی فراہم کرتی ہے۔

کتاب اطہر جمال کے بنائے ہوئے خاکوں اور ٹرانسپیرنسیز کے ذریعے فن پاروں کی نقول سے مزین ہے۔ کتاب اس منصوبہ بندی کے ساتھ مدون کی گئی ہے کہ نظری اور عملی مضامین کے سلسلے میں ایک درسی کتاب کے طور پر مددگار ثابت ہوسکے۔ امید ہے کہ یہ کتاب طلبا کو امتحان میں بیٹھنے کا اعتماد دلائے گی۔

باب ایک: آرٹ کا تعارف

لوگوں سے پوچھیے، ''آرٹ کیا ہے؟'' یقیناً آپ کو مختلف جوابات ملیں گے۔ حالانکہ لفظ آرٹ دنیا کی ہر تہذیب میں نہیں پایا جاتا تاہم ہر معاشرہ اپنے اپنے آرٹ کے نمونوں سے مالا مال ہے جن کی شکل وصورت ان کی روایتوں اور تمدن سے متعین ہوتی ہے۔ اظہار کی ایسی وسیع حدود میں آرٹ کے اصول وضوابط کی تعریف ایک مشکل کام ہے یعنی جب ہم آرٹ کو زیرِغور لائیں تو ضروری ہے کہ اس زمانے کا عہد اور جمالیات پیشِ نظر ہو۔

آرٹ کا مطلب تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف لوگوں کے نزدیک مختلف رہا ہے۔ بہت سے آرٹسٹوں کے نزدیک یہ ''اظہارِ ذات'' ہے۔ کہیں یہ روحانی بالیدگی کا ذریعہ رہا تو کہیں واقعات کو محفوظ کرنے کا۔ کہیں اسے دشمن پر غلبہ حاصل کرنے کے لیے جادو کے طور پر استعمال کیا گیا تو کبھی اسے تعلیم کا ذریعہ بنایا گیا اور کبھی یہ محض ذوقِ جمال کی تسکین کا باعث بنا۔

اس اصطلاح کا اطلاق آج کے دور میں جس طرح کیا جاتا ہے وہ نشاۃ الثانیہ کے ایک لفظ ''آرتی'' (arti) یا ''آرتے'' (arte) سے نکلا ہے۔ یہ ایک تیکنیکی فقرہ ہے جس کے معنی ہیں، اس سامان (materials) کا علم جو آرٹسٹ کے استعمال میں آتا ہے۔ آرٹ عہد بہ عہد انسان کے تجربے کے تیکنیکی اور وضاحتی ریکارڈ کا انکشاف کرتا ہے۔ آج کے دور میں بھی آرٹ کا یہ کام جاری وساری ہے۔

''جمالیات'' کیا ہے؟ لغات میں اس کے معانی لکھے ہیں، آرٹ کا مطالعہ، حسن، اور خوش ذوقی۔ تاہم ہر آرٹ کو خوبصورت نہیں کہا جاسکتا۔ آرٹ یا فن، سائنس کی طرح کائنات کے رازوں کو جاننے میں ہماری مدد کے لیے ایک خاص کردار ادا کرتا ہے۔

آرٹ سے لطف اندوز ہونے اور اس کا شعور رکھنے کے لیے کئی خصوصیات درکار ہوتی ہیں: تجسّس —— جاننے کی خواہش، تحقیق کرنا اور جزئیات کا تجزیہ کرنا۔ ارتکازِ توجہ —— کام کرتے ہوئے دیگر تمام معاملات کو فراموش کر دینا۔ اور مشاہدہ —— کسی چیز کو باہر اور اندر سے تجربے میں لانا۔ آرٹسٹ کے لیے ''تیسری آنکھ'' کی بیداری اور تربیت ضروری ہے۔ ان کے اندر مادے سے پرے زندگی سے بھرپور چنگاری کے مشاہدے کی جستجو لہریں لے رہی ہو۔ تب یقیناً انہیں چاہیے کہ جمالیاتی مسائل کے چیلنج کو قبول کریں اور اپنے اندر گہرائی میں اتر کر ان مسائل کے حل تلاش کریں۔ آرٹسٹ جرأتمندانہ تجربے کی صلاحیت رکھتا ہے، وہ کوشش کرنے اور غلطی کرنے کے اصول کے تحت امتحان سے گزرتا اور بالآخر ذاتی نتیجے تک پہنچنے کی صلاحیت حاصل کرلیتا ہے۔

بات کو سادہ اور عام فہم بنانے کے لیے یوں سمجھ لیجئے کہ فنکارانہ ارتقاء (artistic development) کے تین مراحل ہیں۔ پہلے مرحلے میں شعبے (discipline) کے طریقوں پر عبور حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ دوسرا مرحلہ تجربہ کرنے کا مرحلہ ہے جس میں کوئی نئی چیز کر گزرنے کا جوش اور ولولہ ہوتا ہے جس میں مقبول نظریات کو قبول یا رد کیا جاتا ہے۔ تیسرا مرحلہ تب شروع ہوتا ہے جب تیکنیکی مہارت حاصل ہوچکی ہوتی ہے اور آرٹسٹ کو احساس ہونے لگتا ہے کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے۔

ان میں سے صرف پہلا مرحلہ سکھایا جاسکتا ہے۔ طالب علم کو آرٹ کے سلسلے میں اپنے رویے کے اظہار کا موقع دیا جاتا ہے اور ساتھ ساتھ یہ بھی کہ وہ اپنے منتخب کردہ شعبے (discipline) کی بنیادی باتوں کا جائزہ لے سکے۔ کام کے طریقہ کار کو سیکھنے کے بجائے اس بات کی کوشش کرنی چاہیے کہ کسی فن پارے کو بنانے کے لیے جو محنت درکار ہوتی ہے اس کی عادت ڈالی جائے۔

بیسویں صدی کے مشہور مصوروں کلی (Klee) اور پکاسو (Picasso) نے اپنے فن پاروں میں بچپن کے تحیّر اور زاویۂ نگاہ کو گرفت میں لانے کی کوشش کی تھی لیکن آخری عمر میں پکاسو نے اس

حقیقت پر افسوس کا اظہار کیا کہ وہ ویسی تصاویر نہیں بنا سکتا جیسی وہ چودہ برس کی عمر میں بنایا کرتا تھا۔ بڑوں کو جو چیزیں معمولی لگتی ہیں بچے ان میں مسرت کا پہلو تلاش کر لیتے ہیں یہ بات ہم روز مرہ زندگی میں دیکھ سکتے ہیں۔ جب ہم سورج نکلتے وقت آسمان پر رنگوں کا مشاہدہ کرتے ہیں تو ہم سائنسدان کی نظر سے نہیں دیکھتے بلکہ نگاہ کے سامنے فقط بدلتے ہوئے رنگ ہوتے ہیں۔ پس ہم یہ جان سکتے ہیں کہ اگر چہ حقائق آرٹ میں اپنا کردار ادا کر سکتے ہیں لیکن آرٹسٹ کو جو چیز تخلیقی تحریک دیتی ہے وہ دراصل وہ تاثر ہوتا ہے جو وہ اپنے اندر جذب کرتا ہے نہ کہ صورتحال کی تشریح۔

ہمیں آرٹ کا تعلق فقط حسن سے جوڑنے سے گریز کرنا چاہیے ورنہ ہم بصری تجربے کی ایک دنیا کو رد کردیں گے۔ اسی طرح یہ ضروری نہیں کہ ہر فن پارے میں کوئی پیغام ہو۔ معنی دراصل ہم خود کسی چیز سے وابستہ کر لیتے ہیں وہ اس شے کے اندر موجود نہیں ہوتے۔

نثر، شاعری، موسیقی، رقص، فلم، تھیٹر اور پلاسٹک اور گرافک آرٹ دراصل فنونِ لطیفہ کی وہ صورتیں ہیں جن کے ذریعے انسانی احساسات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ آخر میں بیان کردہ موضوعات کی مزید شاخوں میں مصوری، طباعت (printmaking)، ڈرائنگ، مجسمہ سازی، فوٹوگرافی، کوزہ گری (ceramics) اور فن تعمیر شامل ہیں۔

ان میں سے ہر شعبہ کسی خاص ضرورت کو پورا کرتا ہے اور اظہار کی اپنی حدود رکھتا ہے۔

کسی فن پارے کی خوبی یا کیفیت اس کے نفسِ مضمون کے ادراک میں موجود ہوتی ہے۔ کسی فن پارے سے پیدا ہونے والا تاثر کہ وہ مسرت انگیز ہے، خود کو منوا لینے والا ہے، ہیجان انگیز ہے، ہلچل پیدا کرنے والا ہے وغیرہ وغیرہ، جمالیاتی قدر کا فیصلہ کرتا ہے۔

مصوری کو بصری اشاروں کی زبان کہا جاسکتا ہے۔ یہ معنی خیز اشاروں کے ذریعے مزاجی کیفیات، خیالات اور عام جذبات کا اظہار کرتی ہے۔ مصوری کے اجزائے ترکیبی یہ ہیں، رنگ (colour)، خط (line)، بُعد (dimension)، توازن (balance) اور ترکیب (synthesis)۔ ان سب کو اکٹھا کردینے سے ایک احساس یا ایک تاثر پیدا ہوتا ہے۔

اگرچہ لکھی یا بولی جانے والی زبان مکمل طور پر آرٹ کی وضاحت نہیں کرسکتی لیکن ہم اپنے علم کی وسعت کے لیے اور آرٹ کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے لفظ کو وسیلہ بناتے ہیں۔ ہم اپنے مقصد کے لیے آرٹ کی نوعیت پر اور فن پاروں سے جنم لینے والے خیالات پر غور و خوض کریں گے۔

باب دو: آرٹ کے عناصر

آرٹ کے بنیادی عناصر یہ ہیں:

۱۔ لکیر، خط	(Line)
۲۔ شکل	(Shape)
۳۔ حجم، جسامت	(Volume)
۴۔ قدر/روشنی	(Value/Light)
۵۔ ساخت	(Texture)
۶۔ رنگ	(Colour)
۷۔ تناظر	(Perspective)
۸۔ تالیف	(Composition)

لکیر، خط (Line)

لکیر یا خط ایک متحرک نقطے کا راستہ ہے۔ یہ کسی آلے یا اوزار سے کسی سطح پر کھینچا گیا ایک نشان ہے۔

خط اس لیے دکھائی دیتا ہے کہ یہ جس سطح پر کھینچا جاتا ہے اس کے مقابلے میں بالکل الگ ہوتا ہے۔ وہ خط جو اپنے اردگرد پھیلی ہوئی جگہ کے مقابلے میں کسی رقبے کے گرد ایک علیحدہ حد بندی قائم کرتا ہے، (Contour) حدود نما کہلاتا ہے۔ موزونیت اور تناسب کے ساتھ ان خطوط کا استعمال جو سطح کو دیدہ زیب بنا دے، خطاطی (Calligraphy) کہلاتا ہے۔

خط ایک ایسی مصورانہ تدبیر ہے جسے فنکارانہ اظہار میں علامتی انداز سے استعمال کیا جاتا ہے۔ مصور خط کو ابلاغ کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ فطرت میں لکیر یا خط کا کوئی وجود نہیں۔ بصری حقائق کو آسان بنانے اور مصورانہ خیالات کو پیش کرنے کے سلسلے میں یہ ایک خالصتاً انسانی ایجاد ہے۔ فطرت میں صرف مادّہ پایا جاتا ہے لیکن خط کا استعمال مادے کو واضح کرتا ہے۔

خط ایک بہت متنوع شے ہے۔ یہ کوئی کونا یا سرا ہوسکتا ہے، مجسمہ ہوسکتا ہے، مادے اور شکل و صورت کو ظاہر کرنے والے نشیب و فراز ہوسکتے ہیں، ڈھلائی یا خطاطی ہوسکتی ہے۔ ایک خط بیک وقت بھی یہ تمام کام انجام دے سکتا ہے۔ تاہم ساخت اور قدر کی تخلیق مصوری کے متعدد عناصر کے درمیان حتمی تمیز قائم کرے گی۔

خط کے طبیعی خواص (physical properties) یہ ہیں:

(i) پیمائش (Measure)

اس سے مراد خط کی لمبائی اور چوڑائی ہے۔ یہ طویل یا مختصر ہوسکتا ہے، چوڑا یا تنگ ہوسکتا ہے۔ چنانچہ متعدد ایسے میل یا جوڑ (combinations) ہوتے ہیں جو تصویر کو تقسیم یا یکجا کرسکتے ہیں۔

(ii) قسم (Type)

ہر خط تعریف کے لحاظ سے ایک خاص قسم کا ہوتا ہے۔

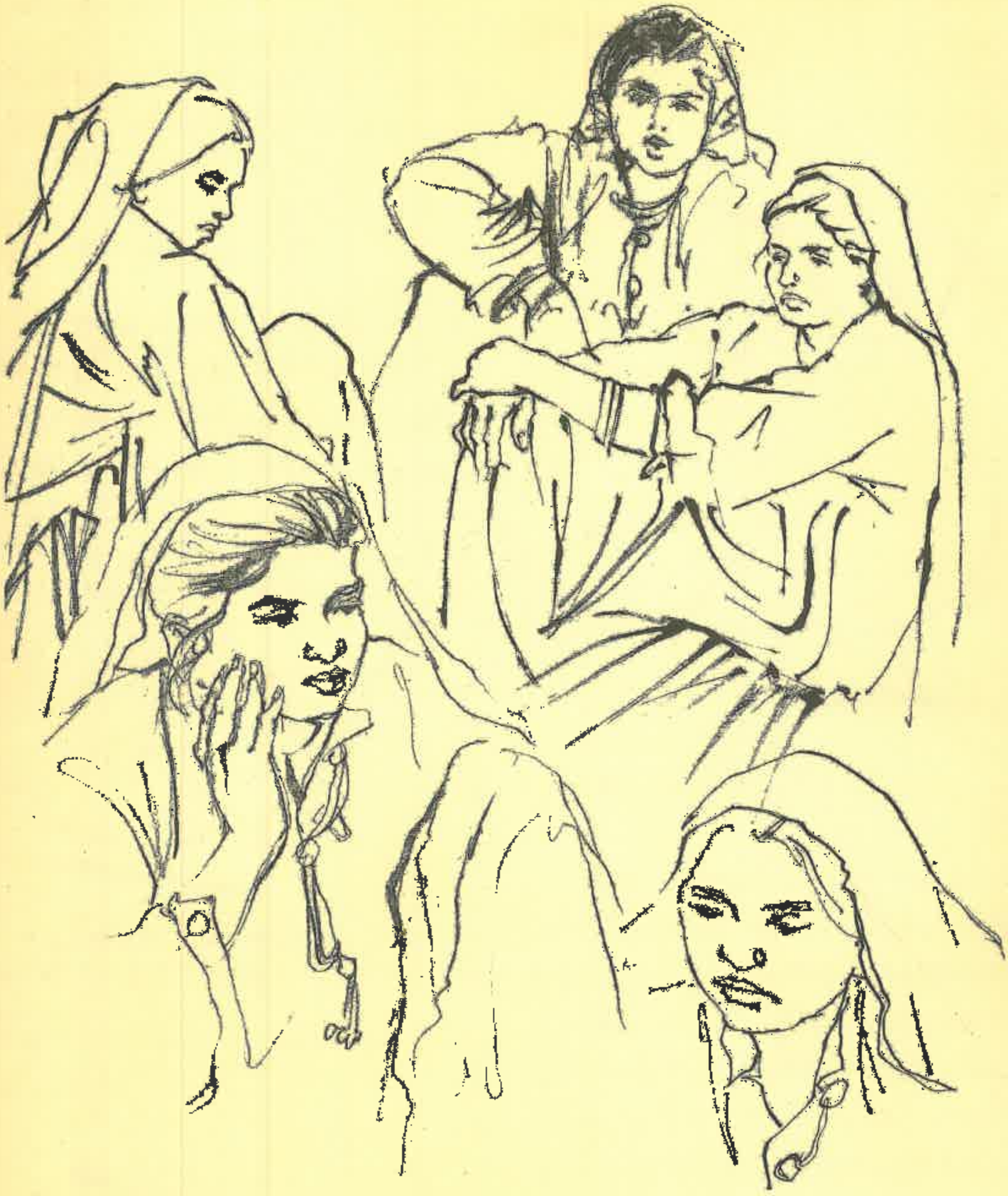
کسی ایک سمت کو جانے والا خط سیدھا خط یا خطِ مستقیم ہوتا ہے۔ اگر وہ بتدریج سمت بدلتا ہے تو وہ ٹیڑھا میڑھا یا خطِ منحنی (curved) ہے۔ یکایک اور اچانک تبدیلیاں تیکھے خطوط کو جنم دیتی ہیں۔ ہر قسم کے خطوط کی پیائش کے وقت ہم دیکھتے ہیں کہ طویل، مختصر، موٹے یا باریک خطوط تیکھے، سیدھے یا ٹیڑھے میڑھے ہوسکتے ہیں۔ خط منحنی مڑکر قوس بنا سکتا ہے۔ حرکات کی تبدیلی بصری تفریح بن جاتی ہے اور اگر تناسب و موزونیت ہو تو اس تبدیلی سے تحریک پیدا ہوتی ہے۔ خط منحنی یا بل کھاتا ہوا خط فطری طور پر حسین ہوتا ہے اور تلون مزاجی اور ترنگ کو ظاہر کرسکتا ہے، ہیجان پیدا کرسکتا ہے۔ تیکھے خطوط دلچسپی سے بھرپور ہوتے ہیں۔

(iii) سمت (Direction)

کوئی خط ٹیڑھا میڑھا ہونے کے ساتھ مڑکر کسی ایسی سمت میں جاسکتا

ہے جو بنیادی حرکت سے مختلف ہو۔ عمومی افقی سمتوں کی جانب سفر کرتے خطوط سکون واطمینان اور استحکام کو ظاہر کرتے ہیں۔
آڑے خطوط اضطراب اور حرکت کا اظہار کر سکتے ہیں جبکہ ایک عمودی خط عموماً عروج کی تمنا یا توازن کو ظاہر کرتا ہے۔ خطوط کی سمت کے ذریعے کسی تصویر میں دوسرے عناصر سے تعلق کا تسلسل پیدا کیا جاتا ہے۔ خطوط بہت اہم ہوتے ہیں چونکہ یہ ایک بصری گزرگاہ بنادیتے

شکل نمبر۱۔ مقام/جگہ (location) اور وصف (character)۔ وسیلے (medium) کے استعمال پر منحصر خط (line) متحد، تقسیم اور متوازن ہوسکتا ہے۔ یہاں خطوط سے مختلف وسیلوں (mediums) مثلاً پینسل، روشنائی اور موی چاک (crayon) کے استعمال کا اظہار ہوتا ہے۔



شکل نمبر۲۔ وصف (character) کا اظہار — ہر وسیلہ (medium) ایک مختلف مزاجی کیفیت (mood) اور تاثر تخلیق کرتا ہے۔ یہاں جن وسیلوں (mediums) کا استعمال کیا گیا ہے وہ موئی چاک (crayon) پینسل اور روشنائی (ink) ہیں۔

ہیں جو دیکھنے والے کی نگاہ کو تصویر دیکھتے وقت رہنمائی فراہم کرتی ہے۔

(iv) مقام (Location)

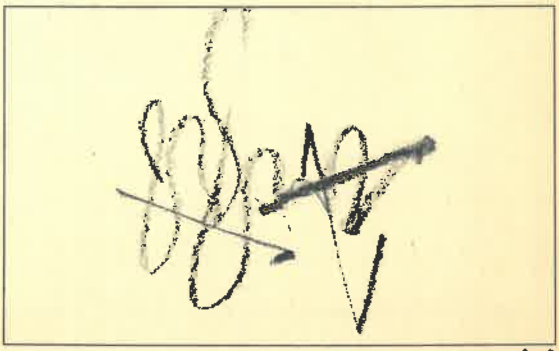
تصویر میں کسی خط کا مقام بھی انتہائی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اپنے مقام کی وجہ سے خط کسی تصویر کو یکجا یا تقسیم کرسکتا ہے اور متوازن یا غیر متوازن بنا سکتا ہے۔

(v) وصف (Character)

مذکورہ بالا خصوصیات کے ساتھ، خط اپنے اندر ایک وصف (character) رکھتا ہے، یہ ایک ایسی اصطلاح ہے جس کا زیادہ تر تعلق اس وسیلے (medium) سے ہے جس کے ذریعے اسے تخلیق کیا جاتا ہے۔ مختلف وسیلے (mediums) مختلف دلچسپیاں پیدا کرتے ہیں۔

متعدد ایسی جذباتی کیفیات ہیں جو ایک مصور وصفی خط

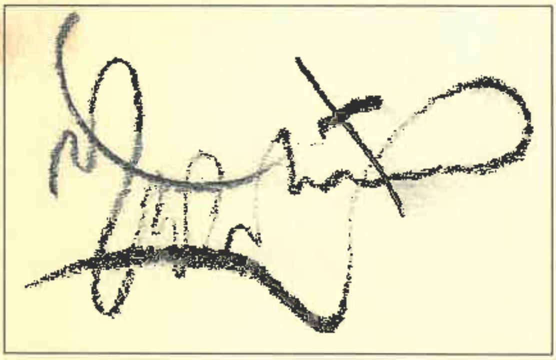
شکل نمبر ۳۔ خط (line) کے وصف (character) کو تبدیل کر کے، مصور مختلف موڈ (mood) تخلیق کرتا ہے۔ یہاں (شکل نمبر ۳، ۳ الف، ۳ ب اور ۳ ج) میں اس کی توجہ موسیقار کے ستار کے تاروں پر ہے۔



شکل نمبر ۳ الف

(character line) کو تبدیل کر کے پیدا کرسکتا ہے۔ اس موسیقار کو دیکھیں جسے شکل نمبر ۳، ۳ (الف)، ۳ (ب) اور ۳ (ج) میں ظاہر کیا گیا ہے۔

شکل نمبر ۳ ب



شکل نمبر ۳ ج

خط کی دوسری خصوصیات بھی ہیں جن کا مصوری کے دیگر عناصر سے گہرا تعلق ہے، ان کا مطالعہ اسی تعلق کے حوالے سے کیا جانا چاہیے۔ خط کسی رنگ، قدر (value) یا ساخت (texture) کا حامل ہوسکتا ہے اور اشکال تخلیق کرسکتا ہے۔ ان میں سے کچھ اجزاء خط کی تخلیق کے لیے لازمی ہیں جبکہ دیگر کو ضرورت پڑنے پر متعارف کرایا جاسکتا ہے۔ اس حقیقت سے مصور اکثر ایسی تصاویر میں استفادہ کرتے ہیں جن میں خطوط کا تاثر نمایاں ہوتا ہے اور دیگر چیزیں غیر نمایاں۔

خط اور شکل (Line and Shape)

کوئی شکل بناتے وقت خط، کسی صورت، شے یا جسامت کے محیط یا کنارے کا کام انجام دیتا ہے۔ وہ خط جو اس انداز سے کسی رقبے کا

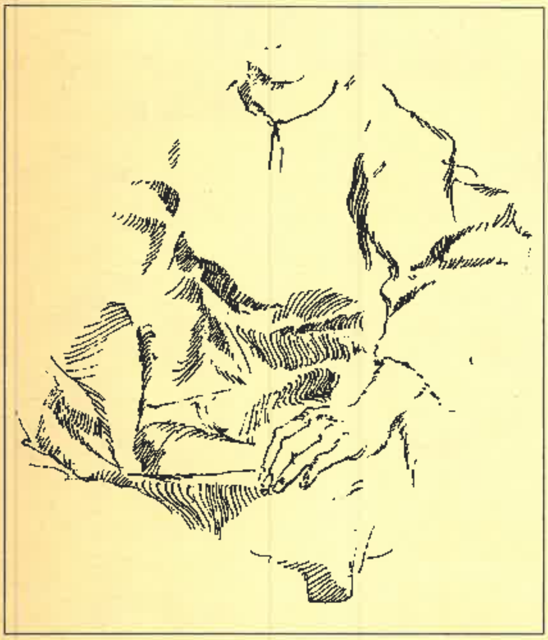
شکل نمبر ۴۔ خطوط کے استعمال کو ظاہر کرتی ہوئی حدود نما (contour) ڈرائنگ — شکستہ خطوط ابھاروں اور تاثر میں اضافہ کردیتے ہیں۔ شکل نمبر ۴ اور شکل نمبر ۵ میں تقابل کیجیے۔ شکل نمبر ۵ میں مصور نے خطوط کو آنکھیں بند کرکے کھینچا ہے۔

شکل نمبر ۵

احاطہ کرے حدود نما (contour) کہلاتا ہے۔ حدود نما (contour) کو، اشکال (shapes)، ساختوں (textures) اور رنگوں (colours) کو مزید علیحدہ کرنے کے لیے بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ قریب قریب کھینچے گئے خطوط، ساختوں (textures) اور کیفیتی حصوں (tonal areas) کی تخلیق کرتے ہیں۔

ان حصوں کے کناروں کے درمیان تعلق سے سرحدیں قائم ہوتی ہیں جو اسے شکل (shape) میں تبدیل کرتی ہیں۔

حدود نما خطوط سے بنا ہوا خاکہ (contour line drawing) تصویر میں بگاڑ (distortions) پیدا کرسکتا ہے جس



شکل نمبر ٦۔ بہت سے خطوط کو قریب قریب ایک ساتھ لگانے سے نمونے (patterns) بنتے ہیں۔ اگر یہ خطوط مختلف سمتوں میں ہوں تو ساخت دار تاثر (textural effect) پیدا کرتے ہیں۔ (یہ ڈرائنگ پینسل سے کی گئی ہے)

سے بنائے گئے خط کے اظہاری وصف میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ شکل نمبر ۴ اور ۵ میں دیکھیے۔

خط اور قدر (Line and Value)

ہلکے اور گہرے کا تضاد جسے کوئی خط ظاہر کرے قدر (value) کہلاتا ہے۔ ہر خط کو نمایاں ہونے کے لیے اس خصوصیت کا اظہار کرنا پڑتا ہے۔ خطوط کے مجموعے کچھ حصے تخلیق کرتے ہیں جو قدر کے مختلف

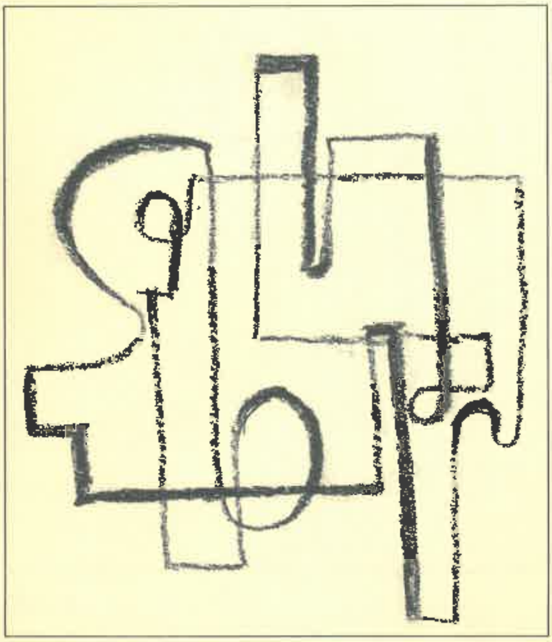
خط اور ساخت (Line and Texture)

جب خطوط کے گروپ جیسا کہ اوپر حوالہ دیا گیا، مل کر سپاٹ یا ذوابعادی (two dimensional) تاثر پیدا کرتے ہیں تو نمونہ یا ڈیزائن (pattern) ظاہر ہوتا ہے۔ اگر نتیجے کے طور پر ہماری حس لامسہ یعنی چھونے کی حس میں تحریک پیدا ہوتی ہے، یہ محسوس ہوتا ہے کہ فلاں حصہ کھردرا اور فلاں چکنا ہے تو یہ چیز اصطلاحاً ساخت (texture) کہلاتی ہے۔ کسی شکل میں ایسے خطوط کے ذریعے صورت پذیری کی صلاحیت (plastic quality) پیدا کی جاسکتی ہے جو اس کے اندر، پار اور حدود کے کناروں تک گئے ہوں۔

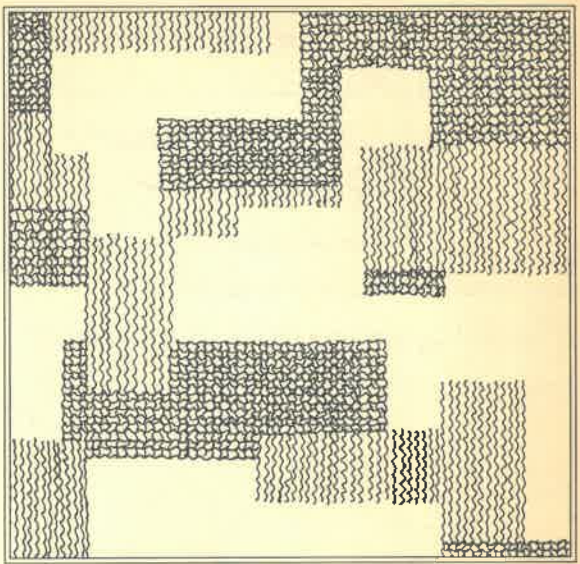
شکل نمبر 7 میں پین اور روشنائی سے (texture) تخلیق کیا گیا ہے۔ اس میں دکھایا گیا ہے کہ لہریئے دار خطوط کے نمونے (pattern) سے کس طرح ساختی ہم آہنگی (textural harmony) حاصل کی جاتی ہے۔

خط اور رنگ (Line and Colour)

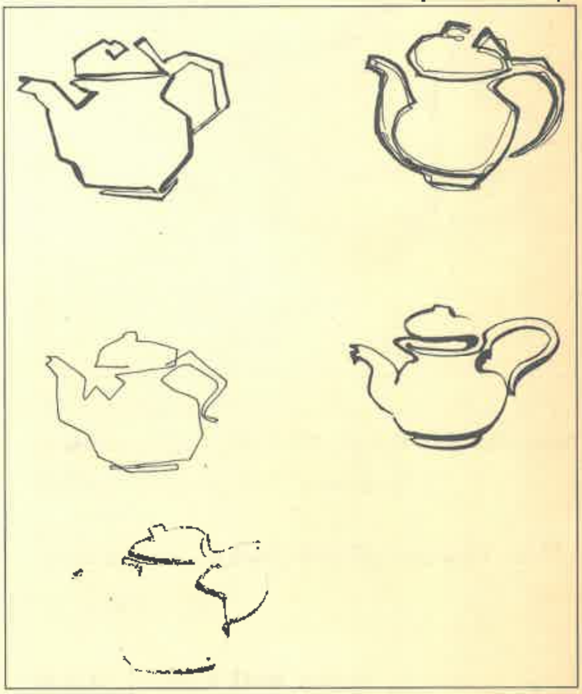
خط میں رنگ کا استعمال بڑے امکانات پیدا کردیتا ہے۔ رنگ، خط کی



شکل نمبر ۸۔ جذبے کے اظہار کے لیے خط (line) کا استعمال۔ موضوع حقیقی ہو یا تجریدی، مصور کے پاس اظہار کا اہم ترین عنصر خط (line) ہے۔

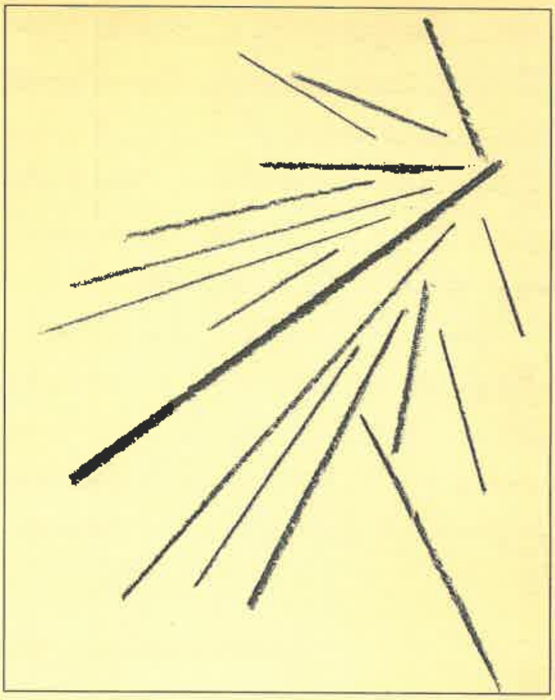


شکل نمبر ۷۔ پینسل اور روشنائی کا استعمال کرتے ہوئے لہریے دار خطوط کے ذریعے ساختی ہم آہنگی کو تخلیق کیا گیا ہے۔

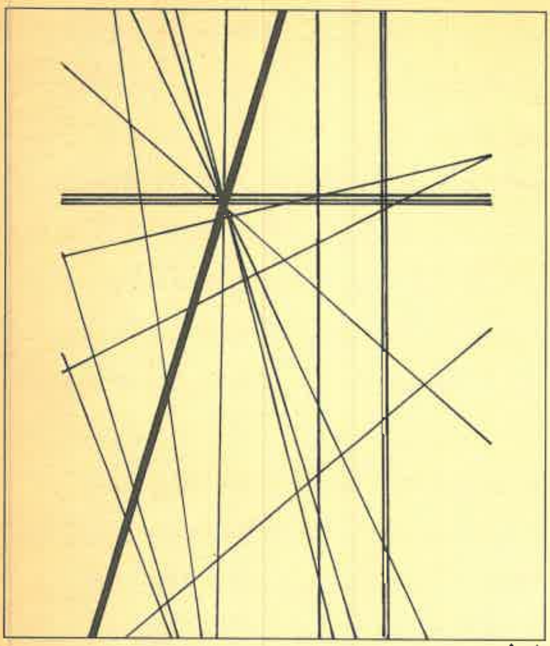


شکل نمبر ۸ الف۔ کنارے (edges) اور محیط (contours)۔ یہاں مختلف وسیلوں (mediums) کا استعمال کیا گیا ہے جن کے ذریعے چائے دانی کا وصف (character) تبدیل ہوگیا ہے۔

ہونے (value differences) کو ظاہر کرتے ہیں۔ متوازی خطوط وغیرہ اس گروپ میں آتے ہیں۔

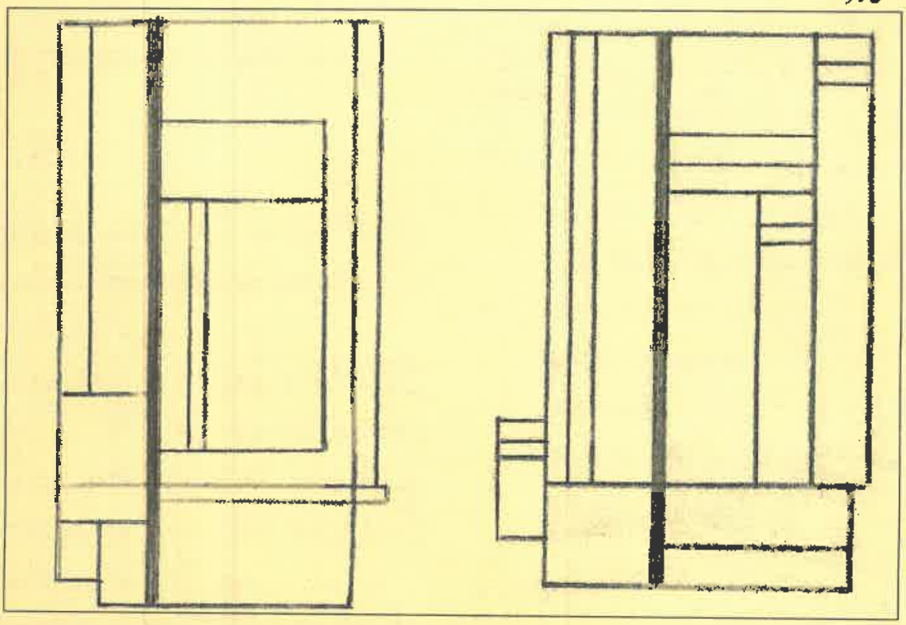


شکل نمبر ۹



شکل نمبر ۱۱

شکل نمبر ۱۰



شکل نمبر ۹، ۱۰ اور ۱۱ مختلف نمونوں (patterns) میں خطوط کو ظاہر کرتی ہیں۔ مختلف وسیلوں (mediums) سے لگائے گئے خطوط مختلف نمونوں (patterns) کو ظاہر کریں گے۔ خطوط مستقیم، عمودی خطوط، خمدار خطوط، زاویائی خطوط، سب مختلف وصف (character) کو ظاہر کرتے ہیں۔

دیگر خصوصیات کو نمایاں یا مدہم کرسکتا ہے۔ ایک گہرا خط گہرے رنگ کے ساتھ طاقتور بلکہ شدید تر تاثر پیدا کرے گا۔ ہلکے رنگ کے ساتھ اس کے برعکس تاثر قائم ہوگا۔ خط کی تمام خصوصیات مکانی (spatial) اجزائے ترکیبی کی حامل ہیں، اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ مصور انہیں کیسے قابو میں لاتا ہے۔ کسی مقررہ حصے یا رقبے کے اندر مقام، مکان (space) کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی طرح ہر وہ جز جو خط کی تخلیق کرتا ہے، اس مکان (space) میں اپنی جگہ کے بارے میں کچھ کہنا چاہتا ہے۔ مصور کا کام یہ ہے کہ وہ ان اجزا سے مکانی ترتیب کی تخلیق کرے۔

مصوری میں خط، جذبات و خیالات کی تصویری زبان کے اظہار کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ یہ اشکال کے کناروں اور حدود کو واضح کرتا ہے، یہ رقبے اور جگہ کا احاطہ کرتا ہے، یہ سب کچھ اس انداز سے ہوتا ہے جس سے معانی پیدا ہوتے ہیں۔ خط کو گہرے جذبات اور تجربات ہی کے اظہار کے لیے کام میں نہیں لایا جاتا، اکثر اس سے استعمال کی چیزوں کی منصوبہ بندی میں کام لیا جاتا ہے، مثلاً ایک ماہر تعمیرات کا بنایا ہوا عمارتی یا کسی انجینئر کا بنایا ہوا کسی پل کا نقشہ وغیرہ۔ زور انسانی جذبات کے اظہار پر ہو یا حقائق پر، خط ایک ایسا اہم ڈھل جانے والا عنصر (plastic element) ہے جو مصور کے تابع ہوتا ہے۔

شکل (Shape)

شکل (shape) ایک رقبہ ہے جو اپنی واضح سرحد یا اپنی مختلف قدر (value) رنگ یا ساخت (texture) کی وجہ سے ارد گرد کے یا ساتھ کے رقبے سے الگ نظر آتا ہے۔

وہ اشکال (shapes) جو ذو ابعادی ہوتی ہیں اور تصویر کی سطح پر سپاٹ پڑی ہوتی ہیں زیبائشی اشکال (decorative shapes) کہلاتی ہیں۔ وہ شکل (shape) جو سہ ابعادی ہوتی ہے اور فضا میں موجود ہوتی ہے اسے حجم (volume) کہتے ہیں سپاٹ سطح پر مصور فقط التباس (illusion) پیدا کرسکتا ہے۔

اشکال (shapes) کسی مصور کے لیے وہی اہمیت رکھتی ہیں جو اینٹیں، کسی معمار کے لیے رکھتی ہیں۔ دونوں سامان یا میٹریل کا استعمال کرتے ہیں جس سے پائیدار عمارت تیار ہوتی ہے۔ اشکال (shapes) اس التباس (illusion) کے اظہار میں اپنا وجود رکھتی ہیں جو وہ تخلیق کرتی ہیں۔ اگر شکل (shape) کی تعریف کی جائے تو وہ قدر (value)، رنگ (colour) اور خط (line) یا ان تینوں کے مجموعے پر مشتمل رقبہ کہلائے گی۔

شکل (shape) کے ابعاد کی پیمائش مشکل ہے۔ یہ بہت نزاکت اور پیچیدگی کی حامل ہوسکتی ہے یا ممکن ہے بتدریج دوسری اشکال (shapes) کے ساتھ اس طرح شامل ہوگئی ہو کہ ہر شکل (shape) کے رقبے (area) کو پہچانا مشکل ہو۔ اشکال (shapes) کی اقسام کی کوئی حد نہیں۔ یہ متوازن اور غیر متوازن، ہموار، اور ناہموار، ساکت اور متحرک، باہر نکلی ہوئی اور اندر دبی ہوئی وغیرہ وغیرہ ہوسکتی ہیں۔

اشکال (shapes) کے استعمالات

مصوری میں دیکھی بھالی اشیا کی اشکال (shapes) کو آسانی سے پہچانا جاسکتا ہے۔ تاہم طبیعی طور پر ہم اُن اصل اشیا کو نہیں جان سکتے جن سے مصور نے یہ اشکال اخذ کی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم انہیں دیکھتے وقت مصور کے انہماک کی سطح کا اندازہ نہیں کرسکتے لہٰذا ہمیں اس کو اس طرح دیکھنا چاہیے کہ یہ مصور کا ذاتی اظہار ہے۔ اشیا اور اشکال (shapes) تبدیلی کے عمل سے گزرتے ہیں، وہ اسلوب سے مل کر یا مصور کے محاورے میں ڈھل کر انفرادیت اختیار کرلیتے ہیں۔

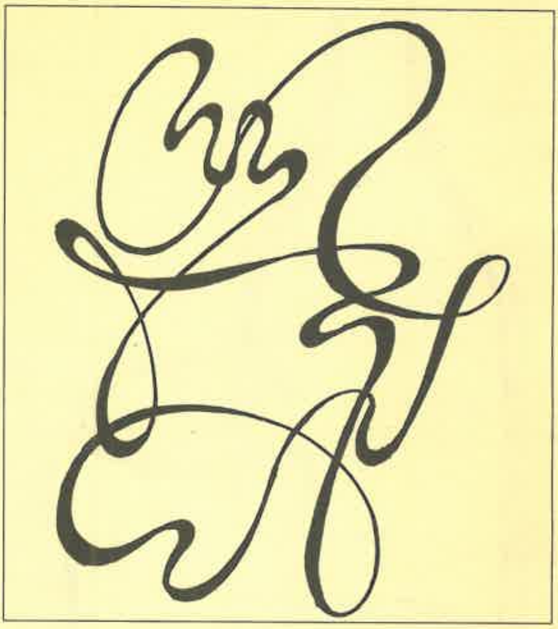
فن پارہ اپنی حتمی شکل میں تالیف (composition) کے چند بنیادی اصولوں کا پابند ہوتا ہے جو یہ ہیں:

(i) توازن (Balance)
(ii) سمت اور توجہ پر گرفت
(iii) تنوع اور ہم آہنگی کے درمیان صحیح تناسب
(iv) مکان کا صحیح تصور اور تناسب

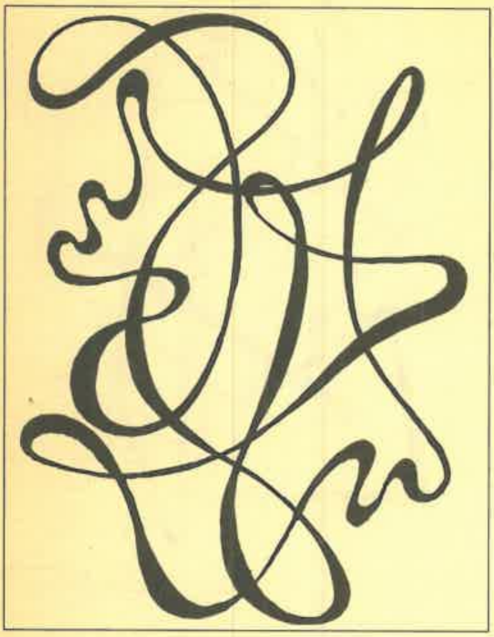
توازن *(Balance)*

کسی تالیف (composition) کو متوازن کرنے کے لیے اس بات پر توجہ دینی چاہیے کہ اشکال (shapes) میں علامت کے طور پر

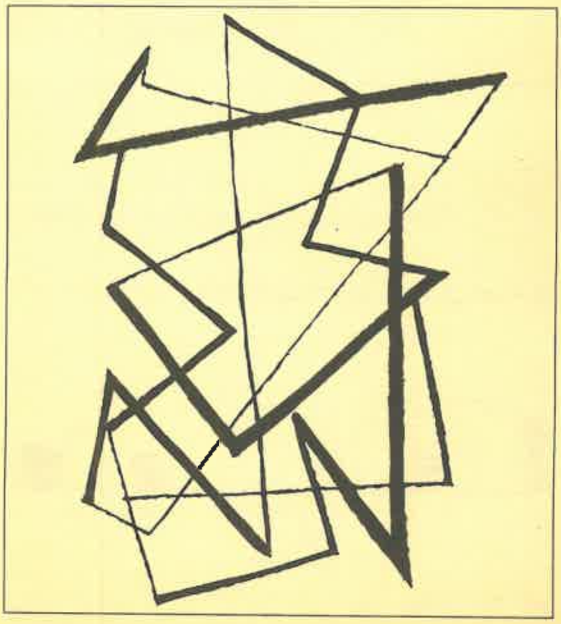
شکل نمبر ۱۲، ۱۳، ۱۴اور ۱۵روشنائی کے استعمال سے بنائے گئے ایسے خطوط ہیں جو خمدار ہوکر ڈیزائن بناتے ہیں اور زاویائی خطوط محیط / حدودنما (contours) بناتے ہیں۔



شکل نمبر ۱۲

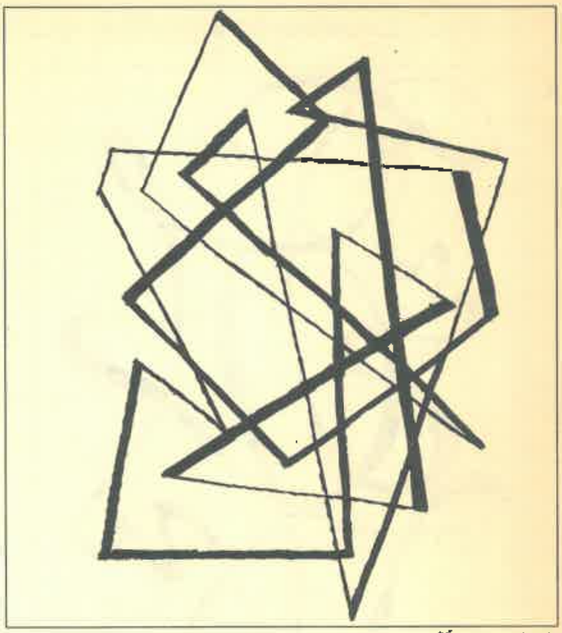


شکل نمبر ۱۴



شکل نمبر ۱۳

شکل نمبر ۱۵



شکل نمبر ۱۶۔ زیبائشی اشکال کو ظاہر کرتے خطوط۔

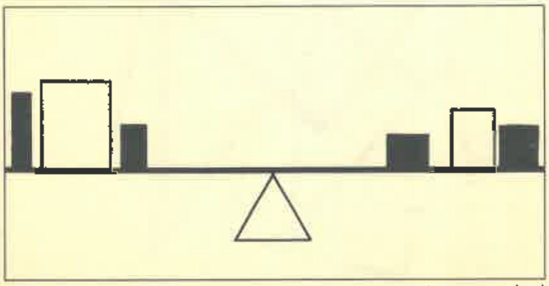
کتنی قوت استعمال کی گئی ہے۔ ہنڈولے (see-saw) کو مثال نمبر ۱۸ میں دیکھئے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے توازن کا تعلق کنٹرول سے ہے۔ اس مثال بلکہ تمام تصاویر میں توازن کے سلسلے میں، مصوری کے عناصر میں وزن کا احساس ہوتا ہے اور یہ اسے تالیف (compose) کرنے والی خصوصیات کے طور پر ہوتا ہے مثلاً ایک گہرے رنگ کی شکل(shape)ایک ہلکے رنگ والے کے مقابلے میں بھاری محسوس ہوتی ہے یا ایک تیز رنگوں والی شکل(shape) زیادہ توجہ حاصل کرتی ہے۔

مندرجہ بالا مثال صرف ایک محور پر قوت کو ظاہر کرتی ہے۔ اب ایک ایسی تصویر کا تصور کیجیے جو قوت کی بہت سی سمتوں کے متعدد عناصر کی حامل ہو۔ قوت کی مقداروں اور سمت کا انحصار مقام، جسامت، تاکید(accent) اور عمومی شکلی وصف (shape character) پر ہوتا ہے۔ منضبط نتائج کے حصول کے لیے، مذکورہ بالا عناصر کے ذریعے استعمال ہونے والی قوت کی مقداروں (مقام، جسامت، تاکید(accent)وغیرہ) کو آپس میں ایک دوسرے کو متوازن کرنا چاہیے۔

شکل نمبر ۱۷۔ سادہ خطوط کے ذریعے بنائی گئی بوتلوں کی شکلیں۔

سمت اور توجہ پر گرفت
(Control of Direction and Attention)

متعدد اشکال (Shapes) کے استعمال سے حاصل ہونے والا



شکل نمبر ۱۸۔ توازن کو ظاہر کرتا ہوا ہنڈولا۔

زورِحرکت(momentum)ایک منضبط تصور کی جانب رہنمائی کرتا ہے۔ مصور، دیکھنے والے کی توجہ کو ایک طے شدہ رستے پر لے جاتا ہے۔ اس طرح دیکھنے والے کی نگاہ ایک حصے سے دوسرے حصے کی جانب منتقل ہوتی ہے اور وہ مصور کی تخلیق کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر سفر کرنے لگتی ہے۔

بصری ہم آہنگی(Visual Harmony)

مکمل اظہار کے لیے باہم متعلقہ سمتوں کی تخلیق کے ساتھ کچھ مزید حصوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ جب کسی فن پارے کی منصوبہ بندی کی جائے تو ضروری ہے کہ اس میں یکسانیت کو توڑنے کے لیے وقفے آئیں۔ مصور کو فن پارے کے مختلف حصوں کا انتخاب اور اُن کی اہمیت کے بارے میں فیصلہ کرلینا چاہیے۔ ڈیزائن کے اصولوں کا اثر اور احساس مصور کے ذہن میں اپنے نفس مضمون سے متعلق موجود ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر دی گئی دیہی زندگی کی عکاس تصویر کے تجزیے سے پتہ چلتا ہے کہ مصور نے ایک عورت کو اپنا بنیادی موضوع بنایا ہے۔ یہ بات اس جگہ (location) کے تضاد میں استعمال کیے جانے والے عناصر جسامت (size)، قدر (value)، ساخت (texture)اور رنگ (colour) کے عوامل کے ذریعے طے ہوتی ہے۔ جب بھی ممکن ہو، ایک دوسرے کو تقویت دینے والے عوامل کی دلکشی کو مصور بھر پور طور پر استعمال کرلیتا ہے۔ (دیکھئے شکل نمبر 19)

شکلی وصف(Shape Character)

وہ خصوصیات جو اشکال یا (shapes) کو مختلف بناتی یا ان کے تعلق کو قائم کرتی ہیں یا تو تیکنیک کی پیداوار ہوتی ہیں یا موجود شکلی وصف (shape character) ہوتی ہیں۔

اشکال(shapes) قدرتی ہوسکتی ہیں جیسے کہ پتھر، پتوں اور بادلوں وغیرہ میں پائی جاتی ہیں یا پھر مجرد، جب مصور ان کی تشکیل کی تدبیر کر رہا ہو۔ حیاتیاتی مشابہت نے ایک اصطلاح "حیات نما" (biomorphic) کی جانب رہنمائی کی ہے جس کے معنی ہیں مصوری میں ایسی اشکال(shapes) کا استعمال جو حیات کی طرف اشارہ کرتی ہوں۔ ان اشکال(shapes) کو سرئیلی(surrealist) مصوروں کے ہاتھوں اہمیت حاصل ہوئی۔ان اشکال (shapes) کے براہِ راست تضاد میں سیدھی لکیروں والی اور جیومیٹری سے متعلق اشکال(shapes) ہیں جن کا استعمال مکعبیاتی(cubist) مصوروں کے ہاں ہوتا ہے۔

ہر فن پارے میں حقیقی یا کسی سمت اشارہ کرتی اشکال

شکل نمبر ۱۹۔ بصری توازن (visual harmony) کو ظاہر کرتا ہوا گاؤں کا ایک منظر۔

(shapes) موجود ہوتی ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ کچھ نہ کچھ مکان (space) ہوتا ہے۔ تاریخ کے ہر دور میں مصوروں نے تصویری مکان استعمال کرتے وقت اپنے اپنے دور کے مسلمہ نظریات سے انحراف کیا ہے۔ عظیم مصوروں (old masters) مثلاً ریمبراں (Rembrandt) بوتی چیلی (Botticelli) اور بروڈِل (Breughel) نے عمیق مکان (deep space) کے تصور کو تکمیل تک پہنچایا جیسا کہ اسے حقیقت کے روپ میں انہوں نے دیکھا تھا۔ گزشتہ سو برسوں میں پایاب مکان (shallow space) کے تصور کو تقویت حاصل ہوئی اور موجودہ دور کے بیشتر مصور اس کے حق میں ہیں۔ آج کل مکان (space) کے تصورات کو داخلی انداز سے استعمال میں لایا جاتا ہے اور امتزاج کے ساتھ بھی اُس وقت بروئے کار لایا جاتا ہے جب حسب منشاء نتائج حاصل کرنے ہوں۔

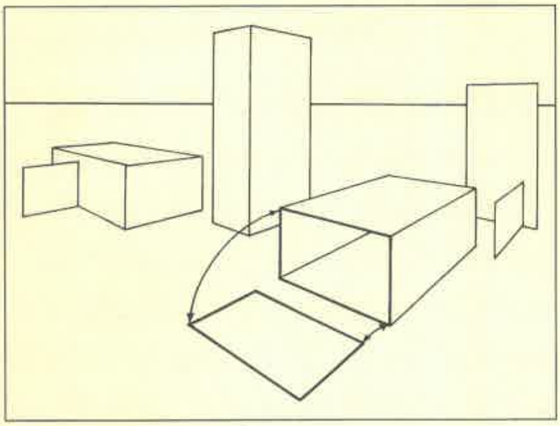
حجم اور سطح (Volumes and Planes)

سہ ابعادی (three dimensional) اشکال (کمیت یا حجم) جس مکان (space) میں واقع ہوتی ہیں خود بخود اس میں گہرائی کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ ان جسامتوں کے ترکیبی ضلعے (پہلو sides) اپنے اصل حجم سے ہٹ کر کسی بھی زاویے کی جانب کسی بھی گہرائی تک جاسکتے ہیں۔ انہیں سامنے کی جانب (تصویر کے فریم کے متوازی) بھی دکھایا جاسکتا ہے اور وہ ایک اُتھلی سطح پر بہت نفیس گہرائیوں کا التباس یا فریب نظر (illusion) پیدا کرسکتے ہیں۔ سطح اور حجم کے درمیان لازمی فرق یہ ہے کہ سطح میں دبازت (موٹائی) نہیں ہوتی۔

تناظر (Perspective)

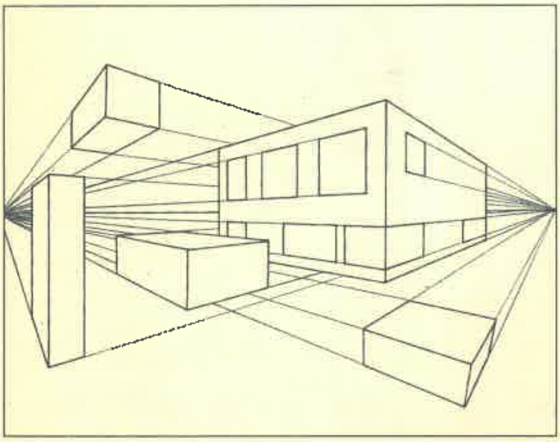
سیدھے خطوط کا تناظر (perspective) کسی مکان (space) میں مستوی سطحوں (planes) اور حجم (volumes) کو دکھانے کا ایک میکانکی ذریعہ ہے۔ اس کی شکل کی بنیاد اس بات پر ہوتی ہے کہ جس چیز کی نقشہ کشی کی جارہی ہے مصور اُس سے کس زاویے یا مقام پر موجود ہے۔ اس کو ایسے متوازی خطوط کے ذریعے بنایا جاتا ہے جو کسی ایک مشترک نقطے کی سمت سفر کرتے ہیں۔

جس سطح پر مصور کام کررہا ہوتا ہے وہ کوئی نہ کوئی شکل رکھتی ہے۔ فریم یا محیط اس کے گرد ایک حد قائم کرتے ہیں۔ فریم کی یہ شکل مزاجی کیفیت (mood) کے نقطۂ آغاز کو ظاہر کرتی ہے۔ اس اظہار کا انحصار اس بات پر ہوتا ہے کہ فریم کتنا مستطیل ہے۔ افقی اشکال افقی فریم میں نمایاں ہوتی ہیں اور عمودی اشکال عمودی فریم میں۔ اس طرح



شکل نمبر ۲۰۔ سہ ابعادی اشکال کا خاکہ جو حجم کو ظاہر کرتا ہے۔

فریم اور اس کے اندر کی شکل یا اشکال میں ایک طرح کی بنیادی ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور اصل شکل کی مزاجی کیفیت کا بھرپور اظہار ہوتا ہے۔

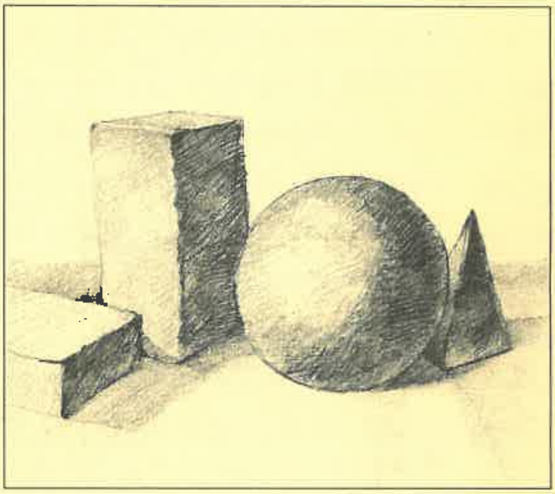


شکل نمبر ۲۱۔ مشترک نقطے کو ظاہر کرتا ہو مستقیمی تناظر

قدر/ روشنی (Value/Light)

قدر کی اصطلاح کسی رقبے یا حصے سے منعکس ہونے والی روشنی کے سبب اس حصے کو دیے جانے والے روشنی اور تاریکی کے تناسب کو ظاہر کرتی ہے۔

وہ طلباء جو مصوری کے عناصر کو گہرائی میں جا کر جاننا چاہتے ہیں ان کے لیے ضروری ہے کہ وہ آرٹ کے دیگر عناصر خط، رنگ، ساخت (texture) اور شکل (shape) کے ساتھ قدر (value) کے تعلق پر غور کریں۔



شکل نمبر ۲۲ ۔ٹھوس اجسام پر روشنی اور سائے کے نتیجے میں اشکال کا ظہور جس سے وصف (character)، نمونے (design) اور اظہار (expression) کا پتہ چلتا ہے۔

ٹھوس جسم کسی ایک جانب سے زیادہ روشنی قبول کرتا ہے کیونکہ وہ حصہ جو روشنی کے منبع سے نسبتاً نزدیک ہے روشنی کو روک دے گا اور سایہ ڈالے گا۔ جس سطح پر روشنی پڑ رہی ہے اس کی نوعیت کے لحاظ سے روشنی کے انعکاس کا انداز الگ الگ ہوگا۔

اک گول اور کرہ نما سطح روشن سے تاریک حصوں تک روشنی کی ہموار تقسیم کو ظاہر کرے گی اور ایک زاویے رکھنے والی سطح مثلاً ایک مکعب (cube) یکدم تاریک اور روشن حصوں کو ظاہر کرے گی۔ ہر بنیادی ہیئت میں روشنی اور سایوں کے پہلو ہوتے ہیں۔ ایک مڑی تڑی سطح رنگ کی گہرائی کی بتدریج تبدیلی کو ظاہر کرتی ہے۔ اچانک تبدیلی کا مطلب ہوگا کہ سطح زاویے رکھتی ہے۔ پرچھائیاں (cast shadows) وہ تاریک حصے ہیں جو کسی شے یا جسم کی سطح پر اُس وقت نمودار ہوتے ہیں جب اسے روشنی اور اُس سطح کے درمیان رکھا جائے۔ سائے (shadow) کا انحصار روشنی کے مقام اور اس کے کم یا زیادہ ہونے پر ہے۔ مصور ان سایوں (shadows) کو وصف (character)، ڈیزائن (design) اور تاثر (expression) کے اظہار کے لیے کام میں لاتا ہے۔

ساخت (Texture)

ساخت (texture) کو سمجھنے کے لیے لمسیہ (tactile) کا لفظ یاد رکھنا چاہیے۔ یہ ایک وصف ہے جس کا تعلق چھونے کی حس ہے۔ کسی رقبے کی سطح پر حقیقی یا خیالی لمس کی قدر کا ہونا چاہے وہ قدرتی ہو یا کسی مصور کی مہارت سے پیدا ہو، ساخت (texture) کہلاتا ہے۔ ساخت (texture) بیک وقت دو طرح کے احساسات کو تحریک دیتی ہے۔

کسی تصویر کو دیکھتے وقت آپ مصور کے اظہار کے ذرائع مثلاً شکل، رنگ، نمونہ وغیرہ سے بنائی گئی شے کو پہچان سکتے ہیں۔ آپ اُس سطح کے برتاؤ (treatment) پر بھی ردِعمل ظاہر کرتے ہیں جو اُس شے کو آپ کے ذہن میں منتقل کرتی ہے۔ پس لمس کے احساس یا خیال کے نتیجے میں اُس شے کا احساس پیدا ہوتا ہے۔

ایک مصور کے پیشِ نظر لمس کا احساس ضرور ہوتا ہے چاہے وہ ترسیم (graphic) پر کام کر رہا ہو یا ٹیکسٹائل آرٹ پر۔ ساختی تاثرات (textural effects) یہ ہیں۔

(الف) قدرتی: مثلاً گھاس، پتے، ریت، پتھر، درخت کی چھال وغیرہ۔

(ب) مصنوعی: جو انسانی وسائل اور ذرائع سے بنائے گئے ہوں جیسے کاغذ، دھات، شیشہ وغیرہ۔

ساخت کی اقسام (Types of Textures)

1۔ حقیقی ساخت (*Actual Texture*)

یہ اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب کوئی مصور اپنے کام میں حقیقی میٹریل

شکل نمبر ۲۳۔ کسی شکل پر روشنی اور سایہ کاری (shade) کے نتیجے میں ایک زیبائشی نمونہ ابھرتا ہے جو ساخت (texture) کو ظاہر کرتا ہے۔

کے استعمال کا انتخاب کرتا ہے۔

2۔کاغذ چسپاں کرنا / پاپئے کول (Papier Colle)

یہ ایک تکنیک ہے جس میں کسی سطح پر براہِ راست کاغذ، ٹکٹ، ڈاک ٹکٹ، ڈوری وغیرہ چپکائے جاتے ہیں مکعبیت (cubism) کے دوسرے مرحلے میں مکعبیاتی مصور عام قسم کی اشیا کو متعارف کرانے کے لیے یہ طریقہ استعمال کرتے تھے۔

3۔ چسپیدگی /کولاژ (Collages)

کاغذ کے مذکورہ بالا استعمال کو وسعت دیتے ہوئے اس میں تار، لکڑی، ریگ مال وغیرہ کو بھی شامل کرلیا گیا اس قسم کے کباڑ سے تیار شدہ تالیف (composition) جو ساخت (texture) کو ظاہر کرے کولاژ (collages) کہلاتی ہے۔

4۔ نقل کردہ ساخت (Simulated Textures)

ایسی ساخت (texture) کے لیے ضروری ہے کہ کسی شے سے بننے والی روشن اور تاریک سطحوں کی بہت احتیاط سے نقل کی جائے۔

ولندیزی (Dutch) اور فلیمش (Flemish)☆ مصوروں نے اس طریقِ کار کو بڑی کامیابی سے برتا ہے۔

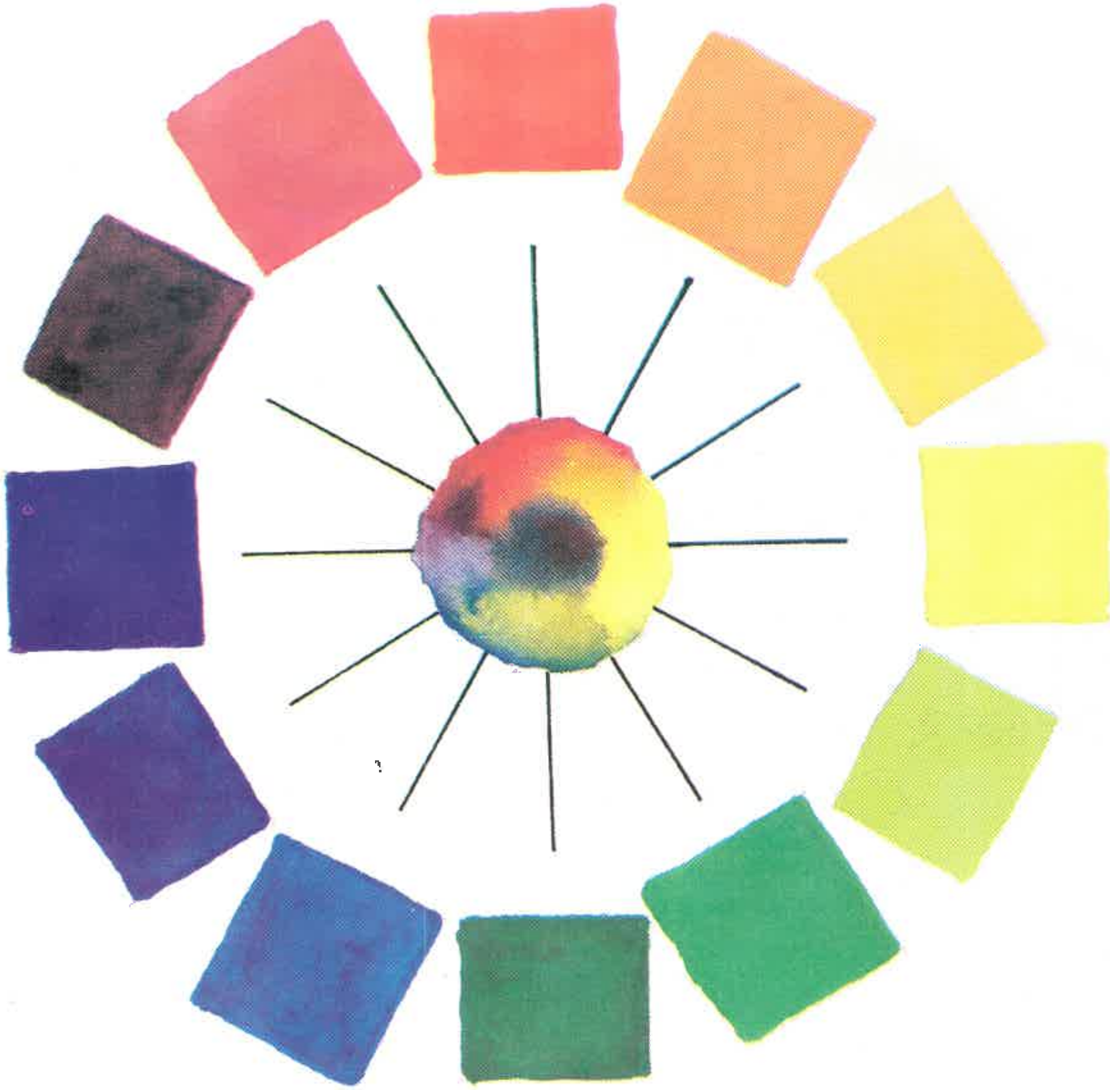
5۔ اختراعی ساخت (Inventive Texture)

اس ساخت (texture) کا منبع قدرتی ہوسکتا ہے مگر یہ مصور کے ہاتھوں بہت سی تبدیلیوں سے گزرتا ہے۔ اس طرح کی ساخت (texture) کو شاید زیبائشی نمونہ (decorative pattern) کہنا چاہیے کیونکہ یہ ذوابعادی وصف کی حامل ہوتی ہے۔ نمونے (pattern) اور ساخت (texture) کے فرق کو اکثر نظر انداز کردیا جاتا ہے یا پھر سمجھا نہیں جاتا۔ نمونے (pattern) کی تعریف یہ ہے کہ وہ ایک زیبائشی ڈیزائن (decorative design) ہوتا ہے جس میں تکرار (repetition) ہوتی ہے اور ذوابعادی ہوتا ہے۔ ساخت (texture) غیر متغیر انداز سے نمونے (pattern) بناتی ہے اور لمسی تاثر جگاتی ہے۔

کسی تصویر میں ساخت (texture) کے استعمال کے کچھ فوائد ہیں اور کچھ نقصانات۔ ساخت (texture) کسی تصویر کے بھرپور ہونے اور نظروں کو اس سے ملنے ہونے والی مسرت کی ترسیل میں نمایاں کردار ادا کرتی ہے لیکن اگر اس کو ضرورت سے زیادہ استعمال کیا جائے تو یہ تصویر کی وحدت کو برباد کردیتی ہے۔

ساخت (texture) کو بڑھا کر اور غیر متوقع مقامات پر اس کا استعمال کرکے جذبے کے تاثر میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح ایک مصور اپنے کام کو زیادہ متحرک اور جاذب توجہ بنا سکتا ہے۔ عمدگی سے جزئیات کو ظاہر کرنے والی ساخت (texture) قربت کا تاثر دیتی ہے جبکہ دھندلی اور غیر واضح جزئیات کی حامل ساخت فاصلے کا تاثر دیتی ہے۔ کسی تصویر میں ساخت (texture) کا استعمال بالخصوص اصل صورتحال کا حامل ہوتا ہے لیکن مصور ساخت (texture) کو اس طور پر بھی استعمال کرسکتا ہے کہ منضبط مکانی تنوع (controlled space variations) کے ذریعے تاثر ابھارے اور دلچسپ

☆ (Flemish) فلینڈرز کا رہنے والا۔ فلینڈرز کی زبان بولنے والا۔ مغربی بلجیئم، شمالی فرانس اور جنوب مغرب نیدر لینڈز (ہالینڈ) کے ملحقہ صوبوں کا گروہ Flemish فلینڈرز یا وہاں کے لوگوں یا ان کی بولی سے متعلق۔ فلینڈری۔ (اسم) فلینڈرز کے لوگ۔ نشیبی جرمنی علاقے کی بولی جو ولندیزی بولی سے بہت ملتی جلتی ہے۔



شکل نمبر۲۴۔ رنگدار چکر (colour wheel) جس میں اوپر کی جانب گرم رنگوں اور نیچے ٹھنڈے رنگوں کی طیف نظر آ رہی ہے۔

تضادات تخلیق کرے۔ مختصر یہ کہ ساخت (texture) اُن اشیا کے اظہار کے سلسلے میں مفید ہے جن میں لمسی تحرک پایا جاتا ہے۔

رنگ (Colour)

رنگ ہیئت کا وہ عنصر ہے جس کے سلسلے میں ہم بہت حساس ہوتے ہیں اور یہ ہمارے اندر لطف اندوزی کی کیفیات کو بیدار کرتا ہے۔ رنگ ہمارے جذبات پر براہِ راست اور فوری طور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مخصوص رنگوں کا امتزاج ہمارے ذاتی جمالیاتی تصور کی تسکین کا باعث بنتا ہے جبکہ برعکس رنگوں سے ممکن ہے کہ ایسا نہ ہو۔

رنگ روشنی سے نکلے ہیں خواہ وہ قدرتی ہو یا مصنوعی۔ بغیر روشنی کے رنگ کا کوئی وجود نہیں۔ اگر روشنی کم ہوگی تو رنگ بھی کم ہوگا۔ کچھ چیزوں میں موجود رنگدار مادہ اپنے رنگ کو منعکس کرتا ہے جبکہ دیگر تمام رنگوں کو جذب کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک پتہ ہمیں سبز دکھائی دے گا کیونکہ وہ دیگر تمام رنگوں کو جذب کر کے صرف سبز رنگ کو منعکس کرتا ہے۔ ایک مصور رنگوں کا استعمال کرتے ہوئے یہی تاثر پیدا کر سکتا ہے۔

تمام رنگوں میں یہ صفت نہیں پائی جاتی مثلاً سیاہ، سفید یا خاکستری (grey)۔ یہ غیر جانبدار یا بے اثر (neutral) رنگ ہیں۔

قوس قزح یا طیف کے رنگ یہ ہیں۔ سرخ، نارنجی، زرد، آسمانی، سبز، نیلا اور بنفشی۔ یہ تعداد میں چند ہیں مگر اس کی تبدیل شدہ شکلیں سیکڑوں ہیں۔ ہر وہ رنگ جو مصور استعمال کرتا ہے اسے تین طبعی خواص کے ساتھ بیان کیا جانا چاہیے:

فام (hue)، قدر (value) اور شدت (intensity)

فام *(Hue)*

یہ رنگ کی وہ خصوصیت ہے جو طیف میں اس کے مقام کو ظاہر کرتی ہے۔ فام (hue) کسی رنگ کے مانوس نام اور طیف میں اس کے مقام کا تعین کرتا ہے۔ روشنی کی شعاع میں کسی رنگ کی مخصوص طولِ موج (wave length) سے فام (hue) کا تعین ہوتا ہے۔ کوئی رنگ صرف اس صورت میں اپنا فام (hue) تبدیل کر سکتا ہے کہ اسے طیف کے کسی اور رنگ کے ساتھ ملا دیا جائے اس سے روشنی کی شعاع کا طولِ موج تبدیل ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر نیلے رنگ میں زرد رنگ ملا دیا جائے تو سبز بن جائے گا۔ سبز رنگ کے ہلکا یا گہرا ہونے (shade) کا انحصار اس بات پر ہوگا کہ زرد رنگ کسی مقدار میں ملایا گیا ہے۔

قدر *(Value)*

جب رنگوں کو ملایا جائے تو ایک ہی فام (hue) کو استعمال کرتے ہوئے اس میں غیر جانبدار رنگ مثلاً سیاہ یا سفید کو ملا کر بڑی تعداد میں colour tones حاصل کی جا سکتی ہیں۔ رنگ کی وہ خصوصیت جو قدر (value) کہلاتی ہے، ہلکے اور گہرے رنگوں میں تمیز یا روشنی کی اس مقدار کو ظاہر کرتی ہے جو کسی رنگ سے منعکس ہوتی ہے۔ رنگ کو تبدیل کرنے، اسے ہلکا یا گہرا کرنے کے لیے، ہمیں اس میں دوسرا رنگ ملانا پڑے گا۔ وہ ہلکے اور گہرے رنگ جو کسی رنگ کے فام (hue) کو تبدیل نہیں کرتے، سیاہ اور سفید ہیں۔ طیف کے ہر رنگ سے روشنی کا انعکاس مختلف ہوتا ہے مثال کے طور پر بنفشی رنگ کے مقابلے میں زرد رنگ کہیں زیادہ روشنی منعکس کرتا ہے۔

شدت *(Intensity)*

یہ روشنی کی تیسری خاصیت ہے اور یہ کسی رنگ میں روشنی کی مقدار کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ رنگوں کے استعمال کا صحیح طریقہ یہ ہے کہ ان کے آپس میں تعلق کا شعور ہو۔ کوئی واحد رنگ جب کسی اور رنگ کے ساتھ دکھائی دے گا تو وہ مختلف نظر آئے گا۔

تین بنیادی رنگ (primary colours) سرخ، نیلا اور زرد ہیں۔ یہ وہ رنگ ہیں جن سے دیگر تمام رنگ بنتے ہیں۔ جب دو بنیادی رنگ کسی بھی تناسب سے ملائے جائیں تو ثانوی رنگ (secondary colours) حاصل ہوتے ہیں۔ چند ثانوی رنگ نارنجی، سبز اور بنفشی ہیں۔

رنگوں کے دو گروپ ہیں، گرم رنگ (warm colours) اور ٹھنڈے رنگ (cool colours)۔ گرم رنگوں سرخ، نارنجی اور زرد کو عموماً سورج اور آگ سے منسوب کیا جاتا ہے

جبکہ ٹھنڈے رنگوں مثلاً نیلے، سبز اور بنفشی کو آسمان، ہوا اور پانی سے منسوب سمجھا جاتا ہے۔ (دیکھئے شکل نمبر ۲۴) دائرے کے نصف اوپر کے حصے میں گرم ترین اور نصف نچلے حصے میں سرد ترین رنگوں کا استعمال کیا گیا ہے۔

ہم وقتی تضاد کا اصول (The Rule of Simultaneous Contrast)

اس اصول کے مطابق جب بھی دو colour tones براہِ راست رابطے میں آئیں گی تو تضاد (contrast) ان کے فرق کو گہرا کردے گا یا ایک رنگ دوسرے سے نمایاں ہوجائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ ہر رنگ کے وصف (character) کو جاننا بے حد اہم ہے۔ جب کوئی رنگوں کی تالیف (colour composition) بنائی جارہی ہو تو بہتر یہ ہے کہ اسے ایک ہی وقت میں بنایا جائے بجائے اس کے کہ اس کے کسی ایک حصے کو مکمل کرنے کی کوشش کی جائے۔ رنگوں کے بارے میں بنیادی حقائق کو جاننے اور رنگوں کے آپس کے تعلق کو سمجھنے کے بعد ہی کوئی مصور ان پر کام کرسکتا ہے۔

مختلف تہذیبوں میں رنگ انسانی جذبات، مختلف انسانی اوصاف اور مزاجی کیفیتوں کے علامتی اظہار کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے۔ زبان کے طور پر رنگوں کا مطالعہ بذات خود ایک دلکش موضوع ہے۔

تعریفیں (Definitions)

رنگ *(Colour)*

کسی سطح (surface) کا وہ وصف (character) جو کسی سطح سے منعکس ہونے والی روشنی کے طول موج پر نگاہ کے ردعمل کا نتیجہ ہو۔

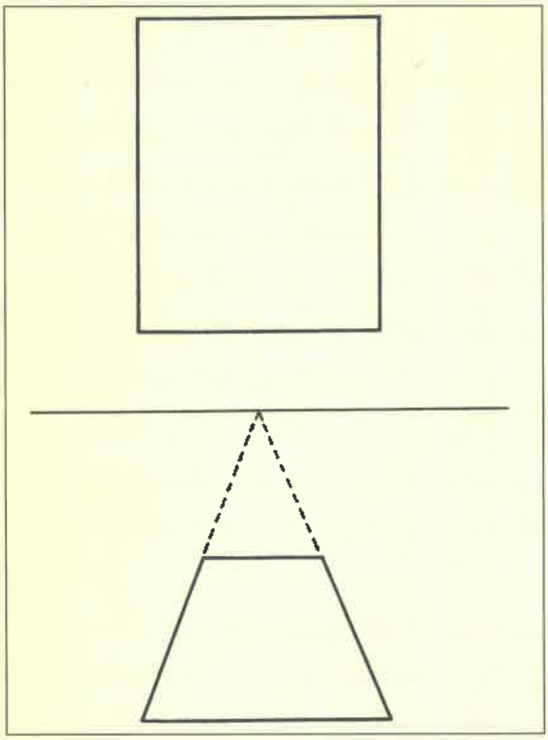
طیف *(Spectrum)*

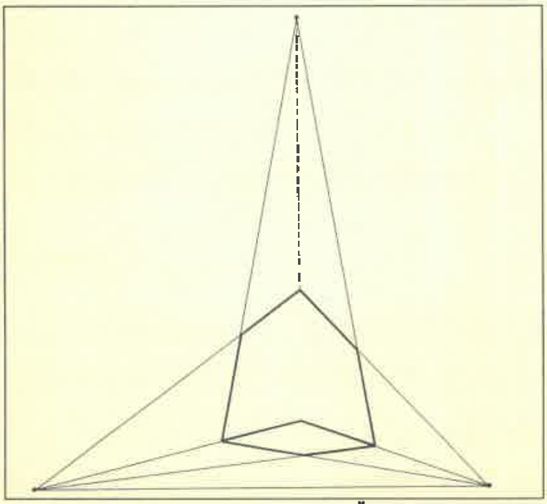
انفرادی رنگوں کی پٹی جو اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب روشنی کی کوئی شعاع اپنے رنگوں میں تقسیم ہوجاتی ہے۔

معروضی رنگ *(Objective Colours)*

کسی شے کا وہ قدرتی رنگ جو آنکھ کو نظر آتا ہے مثلاً سبز گھاس، نیلا آسمان وغیرہ۔

شکل نمبر ۲۵





شکل نمبر ۲۵ اور ۲۵ الف مستقیمی تناظر کی مثالیں ہیں جن میں ایک معدومی نقطہ اور ایک مکعب کو تین معدومی نقطوں کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔

داخلی رنگ (Subjective Colours)

یہ وہ رنگ ہیں جو قدرتی رنگوں کا خیال کیے بغیر منتخب کیے جاتے ہیں اور مصور کے انفرادی اظہار کو پیش کرتے ہیں۔

تناظر (Perspective)

یہ کسی ذو ابعادی سطح پر ایک سہ ابعادی شکل کا گمان یا فریب نظر پیدا کرنے کا ایک میکانکی طریقہ کار ہے۔

چند تناظرات (perspectives) یہ ہیں:

شکل نمبر ۲۵ ب

شکل نمبر ۲۵ ج

شکل نمبر ۲۵ ب اور ۲۵ ج ہوائی تناظر (aerial perspective) کی مثالیں ہیں۔ مصور کو ہوائی اور فضائی تناظر کو اس لیے استعمال کرنا پڑتا ہے کہ وہ نزدیک اور دور کی اشیا میں کیفیاتی قدروں (tonal values) کی تبدیلی کو دکھا سکے۔

مستقیمی تناظر (Linear Perspective)

ایک دو یا تین نقطوں کا تناظر (perspective)۔ جب دو سطحیں دکھائی دے رہی ہوں تو متوازی خطوط ایک معدومی یا غائب ہوتے ہوئے نقطے (vanishing point) پر ملتے ہیں۔ جب تین سطحیں نظر آرہی ہوں تو دو نقطوں کی ضرورت ہوگی۔ اگر کسی مکعب (cube) کو افقی خط کے اوپر یا نیچے سے دیکھا جائے تو تین معدومی نقطے (vanishing points) استعمال ہوتے ہیں۔ انسانی آنکھ ایک نہایت پیچیدہ نظام کے تحت ہمیں اس دنیا کو سہ ابعادی (three dimensional) انداز سے دکھاتی ہے۔ مستقیمی تناظر (linear perspective) کے ساتھ ساتھ مصور کو ہوائی یا فضائی تناظر (aerial or atmospheric perspective) کا بھی استعمال کرنا پڑتا ہے۔

ہوائی تناظر (Aerial Perspective)

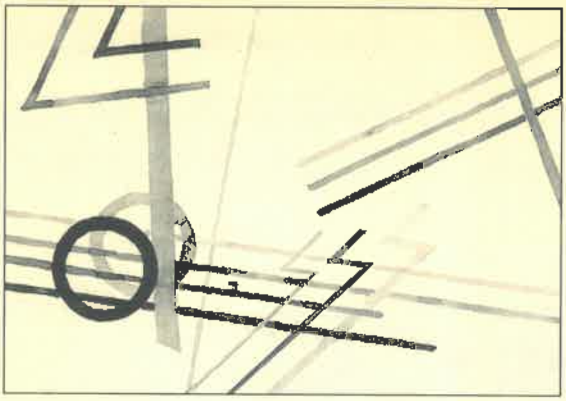
اس کا تعلق اس بات سے ہے کہ شے اور دیکھنے والے کے درمیان فاصلے کے باعث رنگ (tonal colour) میں کمی اور تبدیلی واقع ہوجاتی ہے۔ جو چیزیں دیکھنے والے سے نزدیک تر ہوتی ہیں ان میں مکمل رنگ (tonal colour) ہوتا ہے۔ روشنی کے سامنے والی سطحیں روشن اور چمکدار اور روشنی سے اوجھل سطحیں تاریک ہوتی ہیں۔ فاصلہ چیزوں کو دھندلا دیتا ہے اور ان کے خطوط غیر واضح ہونے لگتے ہیں۔

فضائی تناظر (Atmospheric Perspective)

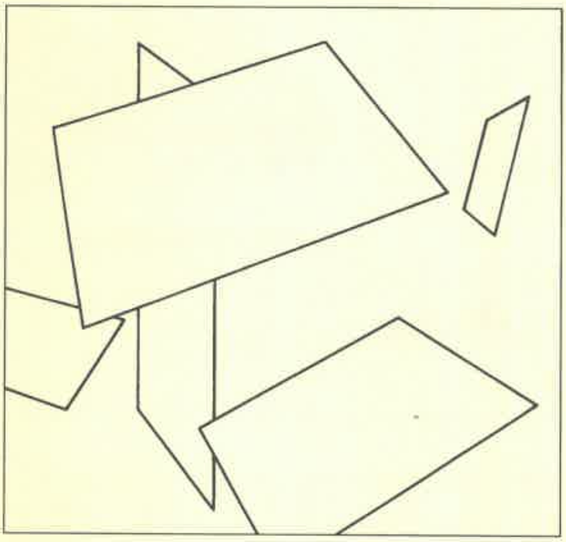
فضائی تناظر (atmospheric perspectives) میں فضا کے زیر اثر رنگ تبدیل ہوجاتے ہیں اور ہلکی سی نیلاہٹ شامل ہوجاتی ہے۔ نزدیک کی چیزوں کے مقابلے میں دور کی اشیا کے رنگوں کی قدر (colour value) نسبتاً دھندلاہٹ لیے ہوتی ہے۔

تالیف (Composition)

تالیف (composition) کا مطلب ہے یکجا کرنا۔ جب ہم تالیف (composition) کی بات کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے



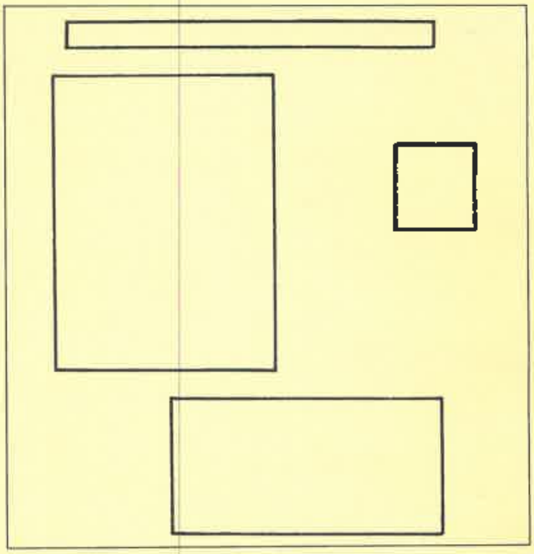
شکل نمبر ۲۶۔ جسامت، دبازت /موٹائی اور مقامات کے فرق سے تصوراتی مکان (imaginary space) تخلیق کیا جاتا ہے۔



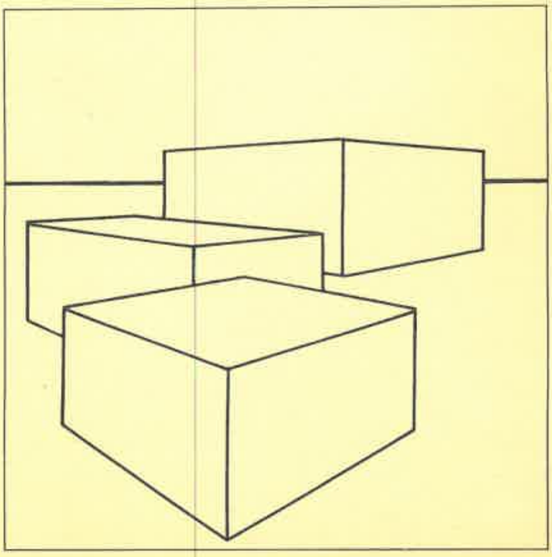
شکل نمبر ۲۷۔ ذو ابعادی اشکال کے حدودی خطوط کی ایک مثال۔

کہ مصوری کے مختلف عناصر رنگ (colour)، ہیئت (form)، ساخت (texture) اور ڈیزائن (design) یکجا کردیے جائیں۔ ایک اچھی تالیف (composition) وہ ہے جس میں ایک مخصوص تاثر حاصل کرنے کے لیے تصویر کے مختلف عناصر کو یکجا کرکے ایک اکائی بنا دیا گیا ہو۔ تالیف (composition) سے بالواسطہ یا بلاواسطہ مصور کے منشا کا اظہار ہونا چاہیے۔ ورنہ وہ ایک بری تالیف (composition) شمار ہوگی۔ مصور کے منشا کے ذریعے تالیفی ہیئتوں (compositional forms) کی تعریف کی جاسکتی ہے۔

بنیادی تالیفی ہیئتیں (compositional forms) تین ہوتی ہیں زیبائشی (decorative)، عکسی (representational) اور تفسیری (expository) یہ علیٰحدہ علیٰحدہ بہت کم ملتی ہیں اور عموماً کسی ایک فن پارے میں مختلف امتزاجی تناسب کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔ ان کے اصولوں کو سمجھنے کے لیے ہم ان ہیئتوں کا الگ الگ جائزہ لیں گے۔



شکل نمبر ۲۸ ۔ ذوابعادی اشکال کے حدودی خطوط کی ایک اور مثال



شکل نمبر ۲۹۔ ٹھوس اجسام کے جگہ گھیرنے کی ایک مثال۔

زیبائشی تالیف (Decorative Composition)

یہ سب سے زیادہ عام ہیئت ہے۔ یہ نہ صرف تکراری نمونوں (repetitive patterns) سے متعلق ہوتی ہے بلکہ یہ اس طرح کی تالیف (composition) ہے جس کا مقصد، ناظر کو براہِ راست جمالیاتی تجربے سے ہمکنار کرنا ہوتا ہے۔ ماتیز (Matisse) کی تصاویر کی مثال لے لیجیے ان میں سجاوٹ کا بہت اعلیٰ شعور نظر آتا ہے جس کی بنیاد اشکال (shapes)، آرائشی اشیا کی تکرار اور منظم ساخت (texture) پر ہے۔

ایک زیبائشی فن پارہ (decorative painting) حقیقت پسندانہ (realistic)، نیم حقیقت پسندانہ یا مکمل تجریدی

شکل نمبر ۳۰ ۔پنسل سے بنائی گئی ایک زیبائشی تالیف۔

(abstract) ہوسکتا ہے لیکن ہر صورت میں اس کا مقصد ایک ہی ہوگا: مسرت سے ہم کنار کرنا۔

عکسی تالیف (Representational Composition)

اس قسم کی تالیف (composition) کے ذریعے تجربے کی مانوس دنیا کو پیش کیا جاتا ہے۔ کوئی مصور جو اس انداز کی تصاویر بناتا ہے وہ دراصل فطرت، حسن اور غیر متوقع چیزوں کے انکشاف سے مسرت پیدا کرتا ہے۔ پورٹریٹ ڈرائنگ/پیکر کشی (portrait drawing) اور لینڈ اسکیپ پینٹنگ/قدرتی مناظر کی تصویر کشی (landscape palnting) اس زمرے میں آتے ہیں۔

تفسیری تالیف (Expository Composition)

اس قسم کی تصاویر کا موضوع عمومی تعلقات (general relationships) تجریدی معانی (abstract meanings) اور علّی رابطوں (causal connections) کی وضاحت ہوتا ہے۔ مذہبی نوعیت کی تصاویر اس درجہ بندی میں آتی ہیں اور اسی طرح سرئیلی تصاویر (surrealistic paintings) بھی اسی کے تحت آتی ہیں اس قسم کی تالیف (composition) کی نوعیت ہمیشہ علامتی ہوتی ہے۔

باب تین: ڈیزائن کے اُصول

مصوری کے تمام عناصر کی تنظیم یا ڈیزائن کو ہیئت **(Form)** کہتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے بیان کیا گیا، جب کوئی مصور تمام بصری تدابیر (visual devices) یا مصوری کے عناصر خط (line)، شکل (shape)، حجم (volume)، قدر (value)روشنی (light)، ساخت (texture)، رنگ (colour)، تناظر (perspective) اور تالیف (composition) کا استعمال کرتا ہے تو وہ ایک ڈیزائن تخلیق کرتا ہے۔

ہیئت (form)میں، ڈیزائن یا تنظیم کے مندرجہ ذیل اصول شامل ہیں۔ وحدت (unity)، توازن (balance)، ہم آہنگی (harmony)، موزونیت یا تناسب (rhythm)، زور (emphasis)، تضاد (contrast)اور تسلسل (continuity)۔انہیں رہنما خطوط سمجھنا چاہیے جن کی مختلف تشریحات ہوسکتی ہیں۔

فن پارہ ایسا بصری ردعمل ہے جو مصور کے جمالیاتی اظہار کی تشریح سے جنم لیتا ہے۔

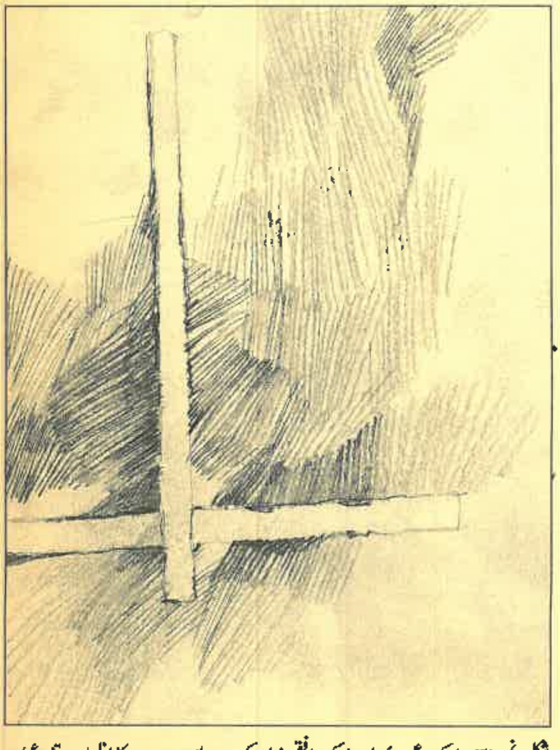
کوئی فن پارہ شروع کرنے کے بہت سے مختلف طریقے ہیں لیکن مصور کو اپنی تالیفات (compositions) کے لیے سپاٹ سطح کا استعمال کرنا چاہیے۔ تصویر مکمل طور پر اپنے فریم کے اندر محدود ہوتی ہے اور یہ بات تصویر کے آغاز ہی میں واضح طور پر طے ہو جانی چاہیے۔

اس سے قبل کہ طالب علم مصوری کے عناصر کو اپنے منصوبے میں شامل کر کے ڈیزائننگ کی تیاری شروع کرے یہ جاننا ضروری ہے کہ ڈیزائن کے اصول کیا ہیں۔ یہ اصول درج ذیل ہیں۔

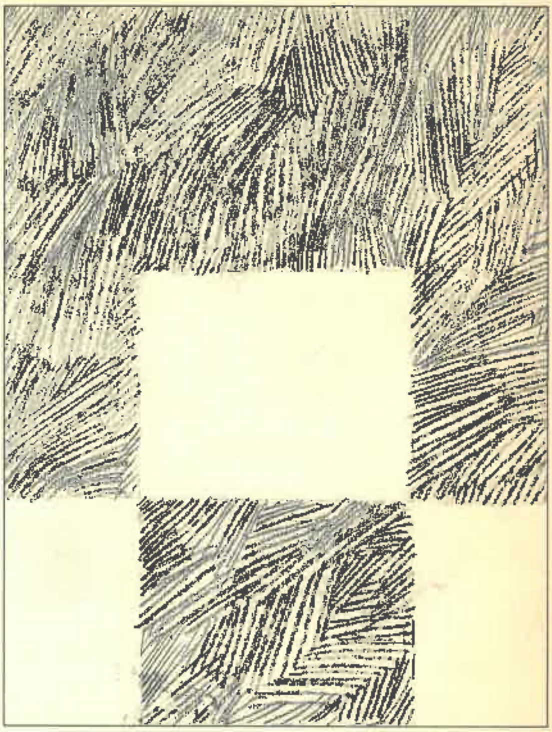
۱۔ وحدت (Unity)
۲۔ توازن (Balance)
۳۔ ہم آہنگی (Harmony)
۴۔ موزونیت یا تناسب (Rhythm)
۵۔ تسلسل (Continuity)
۶۔ زور (Emphasis)
۷۔ تضاد (Contrast)

وحدت(Unity)

ہیئت اس بات پر ایک بار پھر زور دینا ضروری ہے کہ ڈیزائن کے



شکل نمبر۳۱۔ ایک عمودی اور ایک افقی خط کے درمیان وحدت کا اظہار۔ تنوع اور ہم آہنگی کے درمیان توازن کے لیے ضروری نہیں کہ وہ برابر کے تناسب سے ہو۔



شکل نمبر ۳۲

اصول صرف رہنما خطوط ہیں۔ یہ اصول محض اس لیے ہیں کہ یہ وحدت کے حصول کے لیے مخصوص تصویری حل تلاش کرنے میں مدد گار ثابت ہوں۔

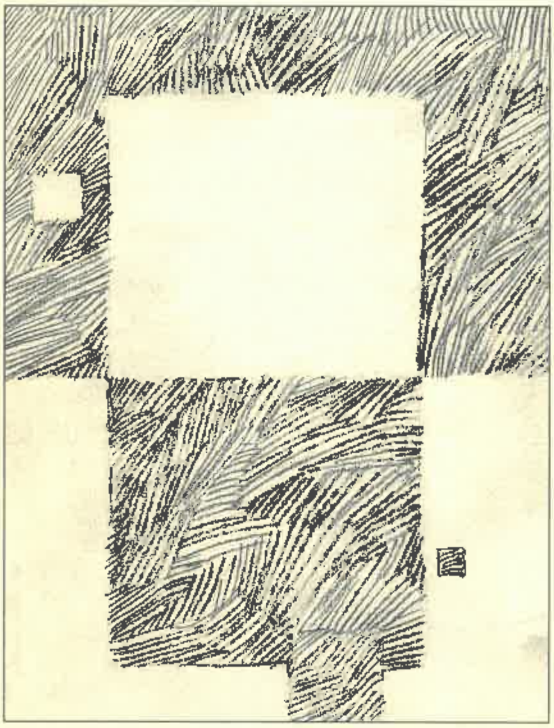
تصویر کے فریم کو احتیاط سے منتخب کرنا چاہیے کہ وہ تصویر کے لحاظ سے موزوں اور مناسب ہو۔

اس بات کو یقینی بنایا جائے کہ مصوری کے عناصر، ان کی سمت اور حرکت، فریم کی شکل سے ہم آہنگ ہیں ورنہ تصویر کی ہم آہنگی متاثر ہو گی اور وحدت (unity) کے حصول میں مشکل ہو گی۔

ڈیزائننگ کا کام مختلف اکائیوں کو یکجا کرکے وحدت پیدا کرنا ہے۔ مثال کے طور پر مصور دو متضاد قسم کے خطوط کا استعمال کرتا ہے جیسے عمودی خط اور افقی خط۔ دونوں خطوط کے درمیان وحدت قائم کرنے والا جز خط مستقیم کی طرح کا ہو گا۔ چونکہ دونوں خطوط مستقیم ہیں لٰہذا یہ یکسانیت دونوں میں ایک طرح کا تعلق اور وحدت پیدا کرے گی۔ پس تضادات (contrasts) کو یکجا رکھنے کے لیے ہم آہنگی پیدا کرنے والے ذرائع ضروری ہیں۔ کسی ڈیزائن میں وحدت (unity) کا انحصار ہم آہنگی(harmony)اور تنوع(variety) کے درمیان توازن پر ہے۔ توازن کا برابری کے تناسب سے ہونا ضروری نہیں۔ ممکن ہے کہ ہم آہنگی (harmony)، تنوع (variety) سے زیادہ اہمیت کی حامل ہویااس کے برعکس بھی ہوسکتا ہے۔

توازن(Balance)

ڈیزائن کی وحدت(unity) کے لیے توازن ایک اہم اور بنیادی جز ہے۔ اس کے بغیر ڈیزائن کے مسائل کا مشاہدہ نہیں کیا جاسکتا۔ توازن کو آسانی سے سمجھنے کے لیے بچوں کے ہنڈولے (see-saw) کو دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ کشش ثقل کے توازن یا



شکل نمبر ۳۳

شکل نمبر ۳۲ اور ۳۳ مکان(space)، روشنی اور سایہ کاری کیے گئے حصوں سے تخلیق کردہ فن پارے میں توازن کو ظاہر کر رہی ہیں۔ اِسے متضاد قوتوں کے ذریعے متوازن کیا گیا ہے۔

ایک مرکزی نقطے (central point) کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ ترازو کے ذریعے بھی توازن کا مظاہرہ کیا جاسکتا ہے۔ توازن، دراصل دیکھنے والا ایک بصری جانچ (visual judgement) کے ذریعے حاصل کرتا ہے۔

تصویر بناتے وقت توازن، درحقیقت فن پارے کے تمام حصوں سے متعلق ایک بصری توازن (optical equilibrium) کا ''احساس'' ہے۔ مصور سارے مقامات اور سمتوں میں تمام قوتوں کو متوازن کرتا ہے خواہ وہ افقی ہوں، عمودی ہوں یا وتری ہوں۔

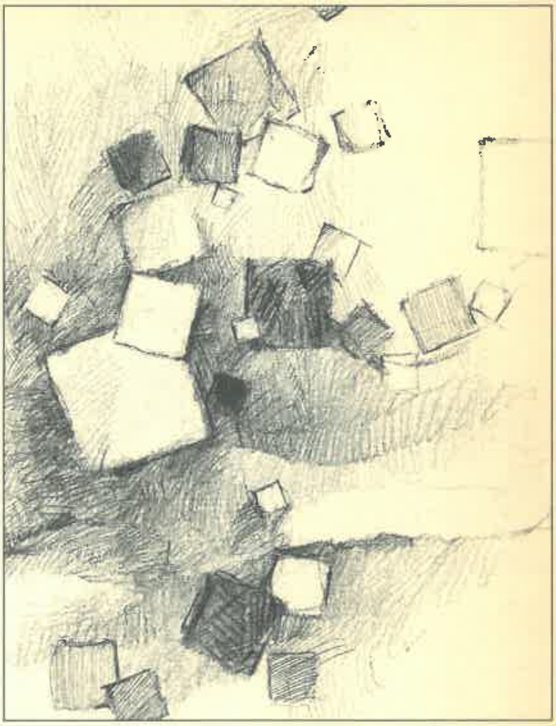
متعدد اجزا جیسے مقام (position)، جسامت (size)، معیار (quality) وغیرہ ایسے ہیں کہ جب وہ مصوری کے عناصر سے ملتے ہیں تو کسی فن پارے کو متوازن کرنے میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں تصویر میں توازن پیدا کرنے میں جو جز سب سے اہم کردار ادا کرتا ہے وہ تصویر کے اجزا یا حصوں کے صحیح مقام کا تعین ہے۔ اگر ان کو غلط مقام پر جگہ دی گئی ہے تو توازن بگڑ جائے گا۔ ہر حصے کو اس قدر صحیح مقام پر ہونا چاہیے کہ وہ تصویر کے دیگر تمام حصوں کو متوازن کرنے میں مددگار ثابت ہو۔ تشاکل (*Symmetry*) توازن کی سادہ ترین اور بہت نمایاں قسم ہے۔ توازن کی دیگر اقسام شعاعی (*Radial*) اور عدم تشاکل (*Asymmetrical*) ہیں۔ وہ تصویر جو متضاد قوتوں سے متوازن ہوئی ہو مثلاً نیلا اور نارنجی، شکل اور خالی جگہ، اس تعلق پر مزید تحقیق کی دعوت دیتی ہے اور تلاش و جستجو کے لحاظ سے ایک دلچسپ موضوع بن جاتی ہے۔

ہم آہنگی (Harmony)

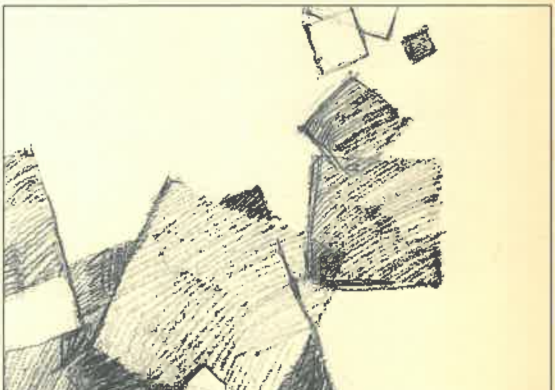
جب کسی تصویر میں موزونیت (rhythm)، تسلسل (continuity) اور زور (emphasis) کی مدد سے مفاہمت (*reconciliation*) قائم کی جائے تو نتیجے کے طور پر تصویر میں ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے۔ ہم آہنگی وحدت کے لیے ایک ضروری جز ہے۔ یہی بات موزونیت (rhythm)، تسلسل (cotinuity)

شکل نمبر ۳۴ اور ۳۵ موزونیت، تسلسل اور زور (emphasis) کے استعمال سے پیدا کردہ ہم آہنگی کی عکاس ہیں۔

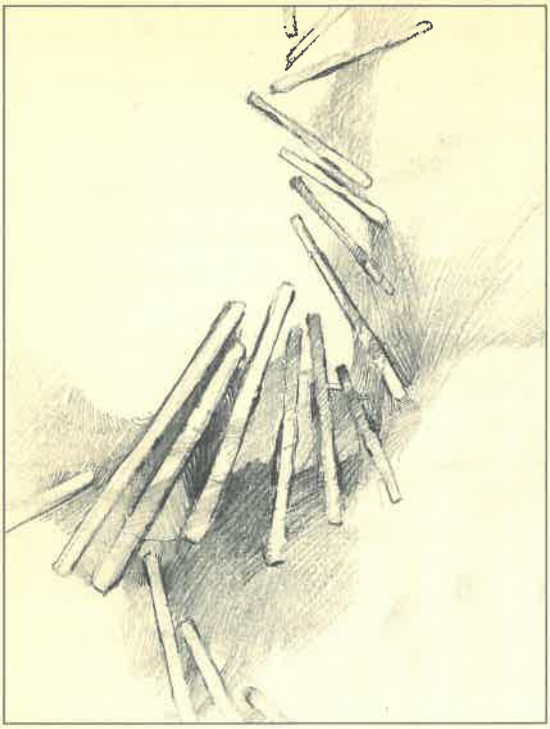
شکل نمبر ۳۵۔



شکل نمبر ۳۶۔ مربعوں کی تکرار سے پیدا ہونے والی موزونیت۔



شکل نمبر ۳۷ اور ۳۸ مربعوں اور لکڑیوں کی مدد سے حاصل کردہ موزونیت (rhythm) کو پیش کر رہی ہیں۔

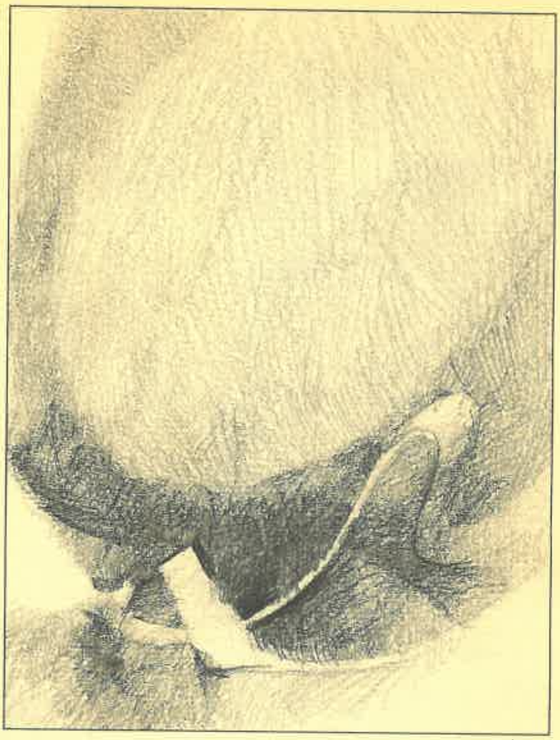


شکل نمبر ۳۸۔

اور زور (emphasis) کے لیے بھی ہے۔

موزونیت (Rhythm)

موزونیت تکرار کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے، ایک تسلسل جو کسی بجتی ہوئی تال میں پایا جاتا ہے۔ روز مرہ زندگی میں چلنے پھرنے، دوڑنے، تیراکی یا رقص وغیرہ میں ایک طرح کی موزونیت ہوتی ہے جو بار بار دہرائی جاتی ہے۔ مصوری میں اگر مخصوص حصوں یا اجزا کو موزونیت (rhythm) کے ساتھ دہرایا جائے تو اس طرح وحدت اور توازن دونوں حاصل ہو جائیں گے۔ موزونیت سادہ ہو سکتی ہے جب ایک ہی قسم کی تکرار ہو، یا پھر، دو یا اس سے زیادہ مقداروں پر مشتمل یا پھر یہ پیچیدہ بھی ہو سکتی ہے۔ موزونیت، کام میں ترتیب اور نظم پیدا کرتی ہے۔ ایک مرتبہ موزونیت (rhythm) کی تال مقرر ہو جائے تو خود بخود فن پارہ اپنی مکمل شکل میں سامنے آ جاتا ہے۔



شکل نمبر ۳۹۔ نمونے (pattern) کا اظہار

کسی فن پارے میں انداز یا نمونہ (pattern) اس فن پارے کے حصوں کے درمیان ہم آہنگ تعلق کو استوار کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے جو عموماً ایک جیسے یا تکراری (repetitive) ہوتے ہیں۔ یہ خود بخود ایک حصے سے دوسرے کی جانب آنکھ کی رہنمائی کرتا ہے۔

موزونیت (rhythms)، تکرار (repetition) اور وقفوں (pauses) سے نمونے (pattern) بنتے ہیں۔ نظم اور وحدت پیدا کرنے کے لیے مصوری کے عناصر کو تصویر کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک ایک ہم آہنگ موزونیت کے ذریعے آپس میں گوندھ دیا جاتا ہے۔ اس طرح بننے والا نمونہ (pattern) عموماً ذوابعادی (two dimensional) یا وصف (character) کے اعتبار سے زیبائشی (decorative) ہوتا ہے جس میں ڈیزائن کی وحدت پر زور ہوتا ہے۔

تکرار (repetition) ہمیشہ ہو بہو نقل نہیں ہوتی۔

کسی نمونے (pattern) میں لطیف دلچسپی پیدا کرنے کے لیے چھوٹی چھوٹی تبدیلیاں ہو سکتی ہیں۔

تسلسل (Continuity)

تکرار یا تسلسل اور موزونیت (rhythm) کو علیحدہ نہیں کیا

شکل نمبر ۴۰۔ تسلسل (continuity) کا اظہار

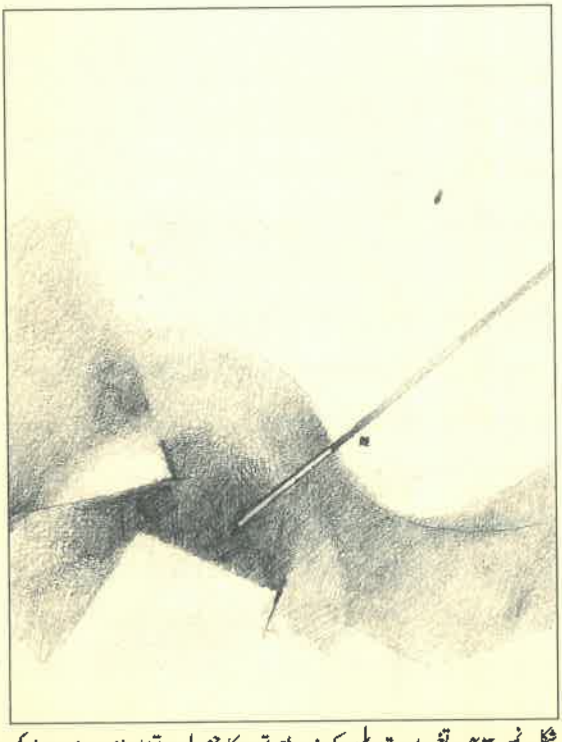
جاسکتا یہ ایک طریقہ ہے جس سے ایک مخصوص نمونے (pattern) کے علیحدہ حصوں میں زور پیدا کیا جاتا ہے۔ ان آسان طریقوں سے تصویر کے اجزا ایک وحدت اختیار کر لیتے ہیں۔ تسلسل کا مطلب ہمیشہ ہو بہو نقل نہیں ہوتا بلکہ مشابہہ یا شکل وصورت میں ملتا جلتا ہونا کافی ہے۔ چھوٹی چھوٹی تبدیلیاں کسی نمونے (pattern) کو دلچسپ تنوع عطا کر دیتی ہیں۔ تصویر کی سطح ساکت ہوتی ہے۔ کسی تصویر میں حرکت اس کے مختلف حصوں کے مقام اور ان کے اہتمام سے ظاہر ہوتی ہے۔ مصور کی

شکل نمبر ۴۱۔ یہاں تکرار کے زور (emphasis) کی تشکیل کی گئی ہے۔

شکل نمبر ۴۲

تیکنیک دراصل نظر کو مختلف سمتوں میں لے جاتی ہے اور حرکت کا تاثر پیدا کرتی ہے۔

تغیر اور تضادات تصویر کی بے کیف سطح میں زندگی پیدا کر دیتے ہیں۔ بصری عناصر (visual elements) برابر اور متوازن ہوسکتے ہیں لیکن ممکن ہے کہ ساکت اور احساس سے عاری ہوں۔ تصویر میں چھوٹے چھوٹے تغیرات کا اضافہ کرتے ہوئے مصور دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے تنوع اور تبدیلی پیدا کرتا ہے۔ مصور تضادات کا استعمال کر کے تصویر کے مختلف حصوں پر دوبارہ کام کر کے اور اُس کی سطحوں کو بہتر بنا کر توجہ حاصل کرسکتا ہے۔ مصوری میں بعض تضادات (contrasts) کو باقی اجزا کے مقابلے میں زیادہ زور (emphasis) چاہیے ہوتا ہے۔



شکل نمبر ۴۳۔ تغیر اور تبدیلی کے ذریعے توجہ کا حصول۔ تضاد (contrast) کی ایک مثال۔

زور (Emphasis)

تصویر کے ہر حصے میں کچھ نہ کچھ زور (emphasis) ہونا چاہیے۔ توجہ کے حصول کے لیے تصویر کے دیگر حصوں کے مقابلے میں کوئی ایک نمایاں حصہ تضاد (contrast) میں ہونا چاہیے۔ یہ نمایاں دلچسپی کا مرکز بنتا ہے اور جب یہ تواتر کے ساتھ دہرایا جائے تو یہ زور (emphasis) کا مرکز بن جاتا ہے۔ (دیکھیے شکل ۴۱ اور ۴۲)

تضاد (Contrast)

ہم آہنگی (harmony) اور تنوع (variety) تضاد رکھنے والے عناصر ہیں۔ یہ ایک کل کے دو جز ہیں جو وحدت کے لیے لازمی ہیں۔ مصور کسی ہیئت میں تضادات اور تنوع کے ذریعے دلچسپی پیدا کر دیتا ہے۔ جو دیکھنے والے کی توجہ اپنی جانب مبذول کرتی ہے اور مصور کے کام میں تحرک اور توانائی پیدا کر دیتی ہے۔

کارآمد اصطلاحات

Abstract or abstraction، تجرید یا تجریدیت: یہ اصطلاح کسی فنکار کی تخلیق کردہ ہیئتوں کے لیے استعمال ہوتی ہے جس کا سرچشمہ عموماً خارجی موضوعات ہوتے ہیں جو مشاہدے یا تجربے میں آتے ہیں۔ اس میں قدرتی اشیا ایک ایسی ترتیب میں ہوتی ہیں کہ وہ فنکارانہ اظہار کی ضرورت کو پورا کرسکیں۔ کبھی کبھی تخلیق اور اصل شے میں صرف معمولی مشابہت ہی پائی جاتی ہے، ایسا لگتا ہے کہ قدرتی ماحول میں تجربے میں آنے والی کسی شے سے ان اشکال کا دور کا بھی تعلق نہیں۔

Academic، درسی: ایک اصطلاح جو کسی قسم کے ایسے آرٹ کے لیے استعمال ہوتی ہے کہ جو تیکنیک کے سلسلے میں مسلمہ اصولوں پر زور دیتا اور ضابطے بناتا ہے۔ یہ اس اصل تخلیقی رویے کی ضد ہے جس کے نتیجے میں اظہار کا ایک توانا اور انفرادی اسلوب سامنے آتا ہے۔

Accent، تاکید: کسی تالیف (composition) کے کچھ عناصر کو اس کے اردگرد کے خدوخال اور اجزا کے مقابلے میں اس طرح نمایاں کرنا کہ وہ زیادہ توجہ حاصل کرسکیں۔ تاکید (accent) کو شوخ رنگوں، گہرے رنگوں، نسبتاً جسامت یا دیگر کسی طریقے سے پیدا کیا جاسکتا ہے جس سے فرق کو ظاہر کیا جاسکے۔

Achromatic، بے رنگ، محروم اللون: اس کا تعلق رنگ کے ہلکا یا گہرا ہونے کے فرق سے یا رنگ کے نہ ہونے سے ہے۔

Aesthetics، جمالیات: فنکارانہ اظہار یا حسن کا نظریہ: روایتی طور پر آرٹ سے متعلق فلسفہ، نفسیات اور عمرانیات کی ایک شاخ، محولہ بالا شعبوں تک وسعت کے باعث جمالیات اب اس امر تک محدود نہیں کہ محض یہ بتائے کہ آرٹ میں حسن کہاں ہوتا ہے بلکہ اس کے ذریعے اب یہ معلوم کرنے کی کوشش کی جارہی ہے کہ آرٹ کی مختلف ہیئتوں کے سلسلے میں حساسیت کا منبع کیا ہے، نیز یہ کہ معاشرے اور تہذیب کے دیگر مراحل مثلاً سائنس، صنعت، اخلاقیات، فلسفہ اور مذہب سے اس کا کیا تعلق ہے۔ یہاں کتاب کے اس حصے میں اس کے متعدد بار استعمال کا تعلق ہیئتوں میں فنکارانہ خصوصیات سے ہے جو کسی بیانیہ ہیئت یا کسی بصری ہیئت میں محض حقائق کو مندرج کرنے کے برعکس ہے۔

Amorphous، بے ہیئت: غیر واضح حدود کے ساتھ، بے ہیئت، مبہم اور غیر یقینی ابعاد کے ساتھ۔

Analogous colours، مماثلت دار رنگ: (الف) قریبی تعلق رکھنے والے رنگ، خصوصاً جن میں ہمیں کوئی مشترک فام (hue) نظر آئے۔ (ب) رنگ جو ایک دوسرے سے نزدیکی تعلق کے حامل ہوں۔

Approximate symmetry، تقریباً تشاکل: ایسی ہیئتوں کا استعمال جو کسی عمودی محور کے دونوں جانب ایک جیسی نظر آئیں۔ ان سے دونوں جانب برابری کا احساس تو پیدا ہوسکتا ہے لیکن ان میں یکسانیت سے بچنے کے لیے کافی تنوع ہوتا ہے۔

Artificial texture، مصنوعی ساخت: انسانوں کی تیارکردہ مصنوعات سے تخلیق کردہ ساخت مثلاً شیشے، لوہے اور پلاسٹک وغیرہ سے۔

Asymmetrical balance، عدم تشاکلی توازن: ایسی ہیئت جس میں اس طرح توازن حاصل کیا جائے کہ عمودی محور کے دونوں جانب کے یونٹ آپس میں غیر مماثل ہوں لیکن اس طرح اپنے مقامات پر رکھے گئے ہوں کہ تصویر میں ایک مکمل اور متوازن ہیئت کا تاثر پیدا کردیں۔

Balance، توازن: برابر ہونے کا ایک احساس جس میں ایسا لگے کہ کسی تصویر کے متعدد اجزا، وزن، توجہ یا دلکشی کے لحاظ سے ایک نامیاتی وحدت اختیار کرگئے ہیں۔

Biomorphic shapes، حیات نما اشکال: ایسی اشکال جو ہیئت میں بے قاعدہ اور ناہموار ہوتی ہیں اور نامیاتی حیات میں

پائے جانے والے آزادانہ طور پر نکلے ہوئے خم اور خد و خال سے مشابہ ہوتی ہیں۔

Calligraphy، خطاطی: موزونیت کے ساتھ بہاؤ کی کیفیت کے حامل ایسے خطوط جو نگاہ کو یہ احساس دلاتے ہیں کہ ان کے ذریعے تصویر کی سطح مزین ہوگئی ہے۔ خطاطی اپنی نوع میں انتہائی نجی اختصاص کی حامل ہوتی ہے جیسے لکھائی (handwriting) میں کسی کے انفرادی اوصاف کی جھلک ہوتی ہے۔

Chiaroscuro، روشنی اور سائے کا ادغام: اظہار اور پیشکش کی ایک تیکنیک جس میں اس تاثر پر زور دیا جاتا ہے کہ اشیا (objects) پر روشنی اور سائے کے ادغام سے مکان (space) یا فضا (atmosphere) کا التباس پیدا کیا جائے۔

Chromatic، رنگ دار: رنگوں سے متعلق۔

Classical، کلاسیکی: آرٹ کی وہ اقسام اور ہیئتیں جو تعقل، نظم و ضبط، صراحت اور دانشورانہ طرز فکر کی حامل ہیں۔ یہ اصطلاح چوتھی اور پانچویں صدی قبل مسیح کے یونانی آرٹ سے ماخوذ ہے۔ اصطلاح، کلاسیک (classic) اس کے علاوہ ایک اور عمومی اشارتی مفہوم بھی رکھتی ہے، جس کے معنی ادبی، مصورانہ، فطری یا کسی اور قسم کی ہیئت کی اول درجے یا اعلیٰ ترین درجے کی مثال یا نمونہ۔ کلاسیکیت (classicism) کا مطلب ہے بعد کے تہذیبی نظاموں مثلاً رومی کلاسیکیت (roman classicism)، نشاۃ ثانیہ کی کلاسیکیت (renaissance classicism)، یا انیسویں صدی کے اوائل کی نوکلاسیکیت (neo-classicism) کی تحریک کے آرٹ میں یونانی تہذیب کے اُصولوں کا اطلاق یا ان سے وابستگی۔

Collage، چسپیدگی / کولاژ: یہ کاغذ چسپاں کرنے کی طرح کا عمل ہے اس میں اضافہ یہ ہے کہ تصویر میں ہر طرح کی چیزیں استعمال کی جاسکتی ہیں۔ خاکہ کشی کیے گئے یا رنگے گئے حصوں پر مطلوبہ تاثر حاصل کرنے کے لیے ردّی کترنیں (scrap materials) وغیرہ چسپاں کی جاتی ہیں۔

Colour، رنگ: کسی سطح کا وہ وصف جو روشنی کے انعکاس کے طولِ موج (wave length) کی جانب بصری ردّعمل سے پیدا ہوتا ہے۔

Colour triad، رنگوں کا ثلاثہ: کسی رنگوں کے چکر (colour wheel) پر تین ایسے رنگوں کا مجموعہ جو برابر فاصلے پر ہوں۔ بارہ رنگوں کے چکر (twelve colour wheel) پر ایک بنیادی ثلاثہ، ایک ثانوی ثلاثہ اور دو درمیانی ثلاثے (intermediate triads) ہوتے ہیں۔

Complementary colours، تکمیلی رنگ: ایسے دو رنگ جو کسی (colour wheel) پر ایک دوسرے کے براہِ راست مخالف ہوں۔ ایک بنیادی رنگ (primary colour)، کسی ثانوی رنگ (secondary colour) کے لیے تکمیلی رنگ ہے، وہ ثانوی رنگ جو بذات خود باقی دو بنیادی رنگوں کا آمیزہ ہے۔

Composition، تالیف: کسی فن پارے کے تمام حصوں یا عناصر کو ایک متوازن اور ہم آہنگ طریقے سے یکجا کرکے ایک وحدت بنا دینا۔ ممکن ہے تصویر کا ہر حصہ منفرد خلقی اوصاف رکھتا ہو لیکن اسے اس طرح ہونا چاہیے کہ فن پارہ بطور کل، اپنے اجزا کے مقابلے میں اہم نظر آئے۔

Concept، تصور: ایسا جامع تصور یا تعمیم (generalization) جو مختلف اور متنوع عناصر کو کسی بنیادی تعلق میں جوڑ دے۔

Contour، حدودنما، محیط: وہ خط جو اپنے اردگرد کے رقبے سے کسی مکانی رقبے کو علیحدہ کرتے ہوئے اس کی حدود قائم کرے۔

Cubism، مکعبیت: مصوری کے ایک اسلوب کے لیے اصطلاح جس میں زیادہ تر جیومیٹری کی اشکال کا استعمال ہوتا ہے جو عموماً ذوابعادی (two dimensional) ہوتی ہیں۔

Curvilinear، خم خطی: خطوط منحنی کے استعمال پر زور دینا۔ راست خطی (rectilinear) کے برعکس جس میں خطوط مستقیم پر زور دیا جاتا ہے۔

Decorative، زیبائشی: وہ خصوصیت جو بصری عناصر میں سے کسی کی ذوابعادی نوعیت (two dimensional nature) پر اصرار کرے۔ تزئین و آرائش کسی سطح کے لازمی سپاٹ پن کی تردید کیے بغیر اسے مزین کردیتی ہے۔

Decorative shapes، زیبائشی اشکال: ایسی ذوابعادی اشکال (two dimensional shapes) جو کسی تصویر کی سطح پر

آگے پیچھے واقع ہوں۔ اشکال جو تصویری سطح کو چھوٹے چھوٹے حصوں میں تقسیم کردیں۔

Descriptive art، وضاحتی مصوری: ایک قرینہ یا رویہ جس کی بنیاد خارجی نمود یا خارجی شباہت (visual appearances) پر استوار ہے۔

Design، ڈیزائن: تصویری تعمیر کا ایک ڈھانچہ یا منصوبہ جس پر مصور اپنے پورے فن پارے کی رسمی تنظیم کی بنیاد رکھتا ہے۔ وسیع تر معنی میں اسے ہیئت کا مترادف سمجھا جاسکتا ہے۔

Dominance، سربرآوردگی: بصری نظم و ضبط کا اصول جو یہ بتاتا ہے کہ کسی تصویر میں کچھ حصے یا عناصر، دیگر عناصر کے مقابلے میں نمایاں ہونے چاہئیں۔ یہ تصویر کی وحدت میں شریک ہوتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ اس میں ایک جز بنیادی ہے جبکہ دیگر اجزا اس کے تحت آتے ہیں۔

Elements of art structure، تصویری ڈھانچے کے عناصر: بنیادی بصری علامات (visual signs) جنہیں مصور ایک مصورانہ خیال میں تبدیل کردیتا ہے تاکہ اپنے تخلیقی تصورات کا اظہار کرسکے۔ خط، شکل، قدر، ساخت اور رنگ وہ عناصر ہیں جن کا امتزاج ایک بصری زبان (visual language) کو جنم دیتا ہے۔

Expression، اظہار: ایک اصطلاح جس سے مراد ہیئت کی ایسی خصوصیات ہیں جو کسی مصور یا مصوروں کے گروپ کے کام (work) کی حدود متعین کرتی ہیں۔ جب کوئی فن پارہ حقیقت پسندانہ (realistic) ہوتے ہوئے جذباتیت یا دانشورانہ انداز رکھتا ہے تو اسے اظہاریتی مصوری (art expressive) کا نام دیا جاتا ہے۔

Expressionistic art، اظہاریت پسندانہ مصوری: جس میں حسی یا شعوری ادراک کے بجائے خواہش کا غلبہ محسوس ہو۔ اس ہیئت کی تعریف اس طرح کی جاتی ہے کہ اس میں کسی جذبے یا مزاجی کیفیت پر زور دینے کے لیے اشیا کو مبالغے کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ بیسویں صدی کے اوائل کی ایک تحریک ہے۔

Fauvism، فاوازم: فرانسیسی لفظ 'فاؤ' (fauve) سے جس کے معنی ہیں وحشی جانور۔ ایک تحریک جو پیرس میں تقریباً ۱۹۰۵ء میں شروع ہوئی۔ اظہاریت پسندانہ لیکن زیادہ آرائشی۔ جرمن اظہاریت پسندی کے مقابلے میں فرانسیسی ترتیب اور دلکشی لیے ہوئے۔

Form، ہیئت: تمام بصری عناصر کا اختراعی نظم، ان اصولوں کے مطابق جو کسی فن پارے میں وحدت پیدا کرتے ہیں۔

Futurism، مستقبلیت: بیسویں صدی کی آرٹ کی ایک تحریک۔ مستقبلیت کی بنیاد وقت کی موزونیت (time rhythm) سے دلچسپی پر تھی جس کے بارے میں مصور نے محسوس کیا کہ اسے جدید دور کی مشینوں اور انسانی سرگرمیوں کے ذریعے آشکار کیا جائے۔

Genre، عمومی انداز: جو معمولی قسم کی گھریلو اشیا، گھر سے متعلق مناظر، جذباتی خاندانی زندگی وغیرہ کو پیش کرے۔

Graphic، ترسیم: ہیئتیں جو ذوابعادی تعلق میں اپنا وجود رکھتی ہیں۔ graphic art کا تعلق صرف ان عناصر سے ہے جو ذوابعادی سطح پر موجود ہوتے ہیں چاہے وہ سہ ابعادی (three dimensional) ہونے کا التباس ظاہر کررہے ہوں۔

Harmony، ہم آہنگی: کسی تالیف میں تمام بصری عناصر کا وحدت تاثر۔

Hue، فام: طیف (spectrum) یا رنگوں کے دائرے میں کسی مقام پر نظر آنے والا رنگ۔

Illusion، التباس: کسی سپاٹ تصویری سطح پر تناظر، ہلکے اور گہرے سایوں وغیرہ کے استعمال سے تخلیق کردہ بصری حقیقت۔

Impression، تاثر: ذہن میں پیدا ہونے والا ایک توانا تاثر۔

Impressionism، تاثریت پسندی: انیسویں صدی کے اواخر کی ایک تحریک جس میں مصور کلاد مانے (Claude Monet) اور کامیلے پیسارو (Camille Pissarro) وغیرہ شامل تھے۔

Intensity، شدت: رنگ کی شدت☆ (saturation) یا قوت جو اس سے منعکس ہونے والی روشنی سے متعین ہوتی ہے۔ شوخ رنگ زیادہ اور پھیکا یا ہلکا رنگ کم شدت رکھتا ہے۔

Line، خط، لکیر: خط کسی متحرک نقطے کا راستہ ہے، کسی سطح پر کسی آلے

☆ (Saturation) مصوری میں، رنگ کی شدت کا درجہ جس کا تعین، سفید کی ناموجودگی سے ہوتا ہے۔

سے کھینچا گیا نشان ہے۔ یہ دکھائی بھی دیتا ہے اس لیے کہ جس سطح پر اسے کھینچا گیا ہے یہ اس کے مقابل ایک قدر کا حامل ہے۔

Mass، جسامت، کمیت: ایک سہ ابعادی ہیئت یا جسم جو اپنے اردگرد کی سطح سے، رنگ، قدر یا ساخت کے فرق کے باعث نمایاں ہوتا ہے۔

Media or mediums، ذریعہ یا وسیلے: وہ سامان اور اوزار جو کسی فن پارے کی تخلیق میں استعمال ہوں۔

Motif، مرکزی خیال: کوئی ایک بصری عنصر یا ان عناصر کا مجموعہ جو کسی مصور کی تخلیق میں بار بار دہرایا جاتا ہے تاکہ وہ اپنے اظہار کے کسی خاص حصے کو غالب رکھ سکے۔

Narrative art، بیانیہ آرٹ: اس کے نفس مضمون میں کہانی بیان ہوتی ہے لیکن اس اصطلاح کا تعلق کہانی سے زیادہ اس کی جمالیات سے ہے۔

Naturalism، فطرت پرستی، نیچریت: آرٹ کی جانب ایک رویہ جس میں استعمال ہونے والی ہیئتوں کی بنیاد بصری تجربے پر ہوتی ہے۔

Neutralized colour، غیر جانبدار، تعدیل کردہ رنگ: کوئی رنگ جسے خاکستری بنایا گیا ہو یا امدادی یا غیر جانبدار رنگ ملا کر اس کی شدت کو کم کیا گیا ہو۔

Neutrals، غیر جانبدار، بے اثر: رنگ کی وہ کیفیتیں (tones) جو روشنی کے کسی طول موج کو منعکس نہیں کریں۔ neutrals صرف روشنی اور تاریکی کا تاثر پیدا کرتے ہیں مثلاً سیاہ، سفید یا خاکستری (gray)۔

Non-objective، غیر معروضی: آرٹ میں ایک رویہ جس میں بصری علامات کلیتاً تخیل کی پیداوار ہوتی ہیں اور کسی ایسی چیز کو پیش کرتی ہیں جو مصور نے کبھی نہیں دیکھی۔ اشکال، نظم و ضبط اور برتاؤ سب مکمل طور پر مصور کے تخیل سے جنم لیتے ہیں اور ان کا کسی قدرتی ہیئت سے تعلق نہیں ہوتا۔

Objective، معروضی: کسی بصری شبیہہ سے متعلق مشاہدے میں آنے والے حقائق کا بیان اور ان کی خصوصیات کو ویسا ہی بغیر کسی تبدیلی یا ترجمانی کے بیان کر دینا۔

Optical perception، بصارتی ادراک: اس طرح دیکھنا کہ ذہن کسی اور جانب متوجہ نہ ہو سوائے اس کے کہ وہ نگاہ کے ذریعے منظر کے قدرتی طبیعی ہیجان کو محسوس کر رہا ہو۔

Oraganizational control، تنظیمی گرفت: تصویری مکان (pictorial space) میں مصوری کے عناصر کا، منصوبہ بندی کے ساتھ آپس میں تعلق۔

Papier colle، پاپئے کول۔ کاغذ چسپاں کرنا: بصری اظہار کی ایک تیکنیک جس میں مختلف نمونوں کے رڈی کاغذ، تصویر کے مختلف حصوں کی تزئین و آرائش کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔

Pattern، نمونہ: بصری میدان (visual field) کی حدود میں مخصوص حصوں اور سمتوں پر زور، ایک باقاعدہ قرینے کے تحت عناصر اور ان کے مجموعہ کی تکرار۔

Perception، ادراک: کسی شے، وصف یا خیال کو جسمانی یا ذہنی صلاحیت کے ذریعے محسوس کرنا یا اس سے واقف ہونا۔

Perspective، تناظر: کسی ذوابعادی سطح پر، سہ ابعادی مکان (three dimensional space) کا التباس پیدا کرنے کا ایک میکانکی طریقہ کار۔ مستقیمی تناظر (linear perspective) برتاؤ میں لازماً مستقیمی ہوتا ہے۔ ہوائیہ اور فضائیہ تناظر میں قدر (value) اور رنگ، مکان (space) کے تاثر میں اضافہ یا اس کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

Pictorial area، تصویری رقبہ: وہ رقبہ جس میں کوئی ڈیزائن اپنا وجود رکھتا ہے، عموماً ناپی گئی جہات جن کی حدود چوکھٹے (frame)، حاشیے، یا خطوط سے متعین ہوں۔

Picture frame، تصویری چوکھٹا: کسی تصویری سطح کی حتمی حدود۔

Picture plane، تصویری سطح: وہ سپاٹ سطح جس پر مصور تصویر بناتا ہے۔

Pigments، رنگ: وہ رنگ یا مادّہ جو مصور تصویر بنانے کے لیے استعمال کرتا ہے۔

Plasticity، صورت پذیری: ایک وصف جو کسی شکل یا جسامت کی سہ ابعادی نوعیت پر زور دیتا ہے۔ ذوابعادی سطح پر صورت پذیری ہمیشہ ایک ایسا تاثر ہوتی ہے جو بصری عناصر کو خاص طریقوں سے استعمال کر کے پیدا کیا جاتا ہے۔

Primary colours، بنیادی رنگ: تین رنگ، جو دیگر رنگوں کو ملا کر حاصل نہیں کیے جاسکتے۔ سرخ، زرد اور نیلا۔

Primitive art، قدیم مصوری: قبائلی معاشرت کے لوگوں یا پتھر کے زمانے کے آخری دور کے انسانوں کی مصوری۔

Radial balance، شعاعی توازن: شعاعی توازن میں قوتیں ایک مرکزی نقطے کے چاروں طرف تقسیم کردی جاتی ہیں۔ ان قوتوں کی گردش ایک بصری دائرہ تخلیق کرتی ہے جو ساکت تصویر میں ایک نئی جہت پیدا کردیتا ہے۔

Rectilinear shape، مستقیمی شکل: ایک شکل جو اپنے وصف میں باقاعدہ یا بے قاعدہ ہوسکتی ہے لیکن بنیادی طور پر خطوط مستقیم سے تالیف شدہ ہو۔

Repetition، تکرار: منصوبہ بندی کے ساتھ تیار کیا گیا نمونہ، ایک ہی بصری عناصر کا ایک ہی تالیف میں کئی بار استعمال۔

Romanticism، رومانیت: ایک تجرباتی نقطۂ نظر پر مبنی جس کا منشا نظم و ضبط اور تعقل پسندی کے برعکس اظہار کی برجستگی، وجدانی تخیل آفرینی اور تصویری دلکشی ہے۔ انیسویں صدی کی رومانیت پسندی کی تحریک مصور دیلاخوا (Delacroix) ژیغی کال (Gericault) ٹرنر (Turner) وغیرہ جس کی علامت سمجھے جاتے ہیں۔

Shade, shadow، سایہ: کسی ہیئت کا وہ حصہ جو نسبتاً تاریکی کا حامل ہو یا اس پر براہِ راست کوئی روشنی نہ پڑ رہی ہو۔

Shape، شکل: ایک رقبہ، جو اپنے اردگرد کے رقبے کے مقابلے میں ایک خاص وصف کا حامل ہو جس کا تعین کسی محیط، رنگ کے تضاد، قدر یا ساخت سے ہوتا ہے۔

Simultaneous contrast، ہم وقتی تضاد: ایسے دو رنگوں کا براہِ راست رابطے میں آنا جن میں مماثلت کی کمی ہو اور وہ فرق کو نمایاں کررہے ہوں۔

Space، مکان: (i) قابل پیائش فرق وقت اور دورانیے کو ظاہر کرسکنے والا (ii) سہ ابعادی (three dimensional) جس کی لمبائی، چوڑائی، دبازت اور گہرائی ہو۔ (iii) زیبائشی مصوری میں لمبائی اور چوڑائی تک محدود۔

Spectrum، طیف: رنگوں کی پٹی جو روشنی کی کسی شعاع کے اپنے اجزا (رنگوں) میں تقسیم ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔

Style، اسلوب: مصوری کا وہ مخصوص قرینہ جس کی بنیاد پر مشاہدہ کرنے والا یہ طے کرنے کے قابل ہوتا ہے کہ وہ مصوری کے اس کام کو کسی مخصوص مصور، تحریک، عہد یا ملک سے وابستہ کرے۔ یا پھر کسی مصور کا، وسیلے کا ایسے انداز سے استعمال جو منفرد ہو۔

Subjective colours، داخلی رنگ: تصویر میں پیش کی جانے والی شے کے اصل رنگ کا خیال کیے بغیر چنے گئے رنگ۔

Surrealism، سرئیلیت: فنکارانہ اظہار کا ایک اسلوب جس کی بنیاد سراب خیال (fantasy) پر ہے اور جس کے موضوعات عموماً تحت الشعور سے ظاہر ہوتے ہیں۔

Symmetrical balance، تشاکلی توازن: کسی تصویری حدود میں ایک عمودی محور کے دونوں جانب مماثل تالیفی حصے رکھنے سے توازن کی یہ ہیئت حاصل ہوتی ہے۔

Tactile، لمسیہ: چھونے (لامسہ) کے احساس سے متعلق۔

Technique، تیکنیک: وہ صلاحیت اور قرینہ جو مصور اپنے اوزاروں اور سامان کے ساتھ کسی پہلے سے طے شدہ تاثر کو حاصل کرنے کے لیے اختیار کرتا ہے۔ وسیلے کا استعمال مصور کے مجموعی تصور پر اثر انداز ہوسکتا ہے۔

Tenebrism، تاریکیت: اس سے مراد روشنی اور سائے کا اظہار ہے۔ مصوری کا ایک ایسا اسلوب جس میں روشنی اور سائے کے ادغام (chiaroscuro) کا استعمال مبالغے کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ تاریکی کے حامل بڑے بڑے حصوں کو ایسے چھوٹے حصوں کے نزدیک رکھا جاتا ہے جو انتہائی تضاد کے حامل اور روشن ہوتے ہیں تاکہ مخصوص حصوں پر توجہ مرکوز کی جاسکے۔

Tension، تناؤ، کھنچاؤ: مصور کے عناصر میں پائی جانے والی قوت کی حرکی باہمی تعلق داری۔ توازن پر اثر انداز ہوتے ہوئے نیم تعمیراتی تناؤ۔

Texture، ساخت: کسی شے کی سطح سے منتقل ہونے والا احساس یا سطح کے وصف کا اظہار۔ ساخت (texture) کسی سطح کے مختلف حصوں کا بصری اور حقیقی احساس ہے جنہیں قدرت یا انسان نے تبدیل

یا مرتب کیا ہوتا ہے۔ (i) حقیقی (Actual): وہ سطح جو لامسہ کو تحریک دے۔ (ii) نقل کردہ (Simulated): ایسی ساخت جو احتیاط کے ساتھ سطحوں کے مشترک تاریک اور روشن نمونوں کی نقل کر کے تیار کی جائے۔ (iii) اختراعی (Invented): ذوابعادی نمونے جو اصل ساخت سے اخذ کیے جاتے ہیں کہ وہ تصویر کی ضرورت کو پورا کریں۔ یہ اکثر بغیر کسی حوالے کے بنائے جاتے ہیں۔

Tonality، کیفیت رنگ: رنگوں کی ترتیب (colour scheme) کے انتخاب کے لیے ایک ترتیب وار منصوبہ بندی۔ یہ نہ صرف فام (hue) سے متعلق ہوتا ہے بلکہ قدر (value) اور شدت (intensity) کے تعلق بھی اس کے زمرے میں آتے ہیں۔

Tone، کیفیت: کسی سطح کے رنگ یا قدر کا وصف جو اس سے منعکس ہونے والی روشنی کی مقدار یا معیار کے ذریعے طے ہوتا ہے۔ کیفیت (Tone) کی قسم، سطح پر استعمال کیے جانے والے وسیلے (medium) سے بھی طے ہوسکتی ہے۔

Trompe l'oeil، خانپ لوائی، حقیقی شبیہہ سازی: مصوری کی ایک تکنیک جس میں قدرتی اشیا کی اس طرح نقل کی جاتی ہے کہ ان پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے۔

Unity، وحدت: کسی فن پارے کے تمام حصوں/اجزا کا ایک مکمل تاثر۔

Value، قدر: روشنی یا تاریکی کا وہ کیفیتی وصف جو کسی سطح کو، اس سے منعکس ہونے والی روشنی کی مقدار کے ذریعے دیا جاتا ہے۔ رنگ کا وصف یعنی ہلکا یا گہرا ہونا، اس سے منعکس ہونے والی روشنی کے ذریعے طے ہوتا ہے۔

Value pattern، قدری نمونہ: پوری تصویر میں روشنی اور تاریکی کا تاثر (1) ذوابعادی قدری تعلق (Value relationships) جہاں تاریکی اور روشنی سے تعلق تبدیلیاں صرف فریم پر رونما ہوتی ہیں۔ (2) سہ ابعادی، قدرتی تعلق کی اس طرح منصوبہ بندی کی جاتی ہے کہ وہ ایسا تاثر یا سراب نظر پیدا کرسکیں کہ جیسے اشیا گہرائی بھی رکھتی ہوں۔

Volume، حجم: ایک شکل جس کے تین ابعاد ہوں یا وہ ٹھوس ہونے یا جسیم ہونے کا تاثر پیدا کر رہی ہو۔

Wash، شفاف تہہ/ واش: کسی سطح پر رنگ کی شفاف تہہ چڑھانا کہ اس کے نیچے خطوط، اشکال یا رنگ نظر آئیں۔ کسی بھی شفاف وسیلے کا استعمال جو کسی پہلے سے تیار شدہ تصویر کی شکل یا حصوں کو بغیر چھپائے اسے تبدیل کر سکے۔

فنونِ لطیفہ (FINE ARTS)

شکل نمبر۳۶ :"Man with Burden"
(بوجھ لادے ہوئے آدمی)—
گورجن لکڑی، شاہد سجاد
(بہ شکریہ آرٹسٹ)

شکل نمبر۳۴ :"Looking out of the Frame"
(فریم سے باہر)۔ گتّے پر ناہید رضا کی ایکریلک پینٹنگ۔

شکل نمبر۳۵ :"Search for Water"(پانی کی تلاش)
کینوس پر روغنی رنگ۔ مصورا ے آرنا گوری۔

باب چار: خاکہ کشی (Drawing)

یورپ میں چودھویں صدی عیسوی کے دور سے لے کر آج تک مصوروں اور مصنفوں نے آرٹ کے تعلق سے خاکہ کشی (drawing) کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ ڈرائنگ کی اصطلاح، لفظ disegno سے نکلی ہے جو نشاۃ ثانیہ کے دور میں مستعمل تھا۔ disegno سے مراد بغیر رنگ کی ایک تیکنیک تھی۔ یہ اصطلاح ایسے تخلیقی خیالات کے لیے بھی استعمال میں آتی تھی جو اپنے اصل تصور کے ساتھ ایک خاکے کی شکل میں پیش کیے گئے ہوں۔

روایتی طور پر خاکہ کشی (drawing) تصویر بنانے کی تیاری کے مراحل میں مستقل استعمال ہوتی رہی ہے۔ سرسری خاکوں (sketches) کی شکل میں خیالات وتصورات اکثر دیواروں، لکڑی کے ٹکڑوں اور کینوس (canvas) پر منتقل کیے جاتے رہے کہ ان پر مزید کام کیا جاسکے۔ ایک وسیلے کے طور پر ڈرائنگ کو، مغرب میں، نشاۃ ثانیہ کے دور میں سراہا گیا۔

سرسری خاکے (sketches) اور عملی خاکے (working drawings) اس لیے اہمیت اختیار کر گئے کہ وہ کسی مصور کی اختراعی قوت کے بارے میں بصیرت فراہم کرتے تھے۔ سایہ کاری (shading) ایک علیٰحدہ تیکنیک بن گئی۔ بقول لیونارڈو دا ونچی (Leonardo da Vinci) ڈرائنگ، نہ صرف ایک سائنس ہے بلکہ ایک ایسی چیز جو قابل احترام ہے۔

فرانس اور ہسپانیہ میں غاروں کی دیواروں پر خاکے (drawings) اور رنگین تصاویر دریافت ہوئی ہیں۔ خاکہ کشی (drawing) کے لیے استعمال کی جانے والی اشیا، غاروں کی دیواروں اور چٹانوں سے لے کر کپڑے، چمڑے اور قرونِ وسطیٰ کے یورپ میں چمڑے کی جھلی تک، تاریخ کے مختلف ادوار میں بدلتی رہی ہیں۔ چمڑے کی جھلی اور چرمی ورق دونوں جانوروں کی عموماً بھیڑ، بکری یا گائے کی کھالوں سے بنائے جاتے تھے۔ حالانکہ چین میں پہلی صدی عیسوی میں کاغذ ایجاد ہوچکا تھا لیکن یورپ میں بارہویں صدی تک کاغذ تیار نہیں ہوتا تھا۔ چین اور جاپان میں مشترکہ طور پر لکھائی اور مصوری کے لیے ایک جیسا سامان برش، روشنائی اور کاغذ — اور ایک جیسی خمدار وضع (scroll format) استعمال ہوتی تھی۔ ایشیا میں روشنائی سے ڈرائنگ کرنے کے لیے صدیوں تک برش اور قلم استعمال ہوتے رہے ہیں۔ ابتدا میں نرسل، سرکنڈے یا بانس کے قلم تھے، اس کے بعد پرندوں کے پروں کو تراش کر قلم بنائے گئے۔ دھاتی نب پہلی بار سولہویں صدی میں بنائی گئی لیکن انیسویں صدی تک عام استعمال میں نہیں آئی۔ سولہویں صدی عیسوی میں یورپ تک پہنچنے سے قبل کاربن سیاہی (carbon ink) سیکڑوں برس سے مشرق میں استعمال ہورہی تھی۔ وہ سیال جو ہندوستانی روشنائی (indian ink) کے طور پر جانا جاتا ہے کاربن انک کی پَن روک (water proof) شکل ہے۔

یورپ میں کاغذ کے متعارف ہونے سے قبل چمڑے کی جھلی اور چرمی اوراق پر حدود کھینچنے کے لیے دھاتی نوک (metal point) کا استعمال کیا جاتا تھا۔ جب نگار خانوں میں کاغذ کا استعمال شروع ہوا تو مصور کو، اُسے پہلے جھانوے سے رگڑنا پڑتا تھا تاکہ وہ دھاتی نوک کے استعمال کے لائق ہوجائے۔ یورپ میں، کلاسیکی عہد کے دوران میں ایک آلہ جو "ناقلہ" یا ابرہ نویس (stylus) کہلاتا تھا، موم کی ٹکیوں پر لکھنے کے لیے استعمال ہوتا تھا اور بعد میں اس سے دیگر کام بھی لیے گئے۔ یہ کسی ہیئت کے بنیادی خطوط کو ایک سطح سے دوسری سطح پر منتقلی کے لیے کام میں لایا گیا یا فریسکو☆ (fresco) بنانے میں تصویری

☆ fresco رنگ آمیزی، استر کاری۔ پلستر کی ہوئی دیوار یا چھت پر نقش آرائی کا ایک طریقہ۔ اگر پلستر سوکھنے سے پہلے نقاشی کی جائے تو اسے کچی نقاشی اور پلستر کے سوکھ جانے پر کی جائے تو اسے خشک نقاشی کہا جاتا ہے۔

خاکے کو گیلے پلستر پر منتقل کرنے کے لیے بھی استعمال کیا گیا۔ پینسل کی ایجاد سے پہلے، کسی ہیئت کے خطوط کھینچنے کے لیے ناقلہ (stylus) بکثرت استعمال ہوتا تھا خصوصاً تناظری خاکوں (perspective drawings) اور پیمائشوں میں اس کا استعمال لازمی تھا۔

یورپ کے مصوروں کے استعمال میں آنے والے ڈرائنگ کے آلات کا سلسلہ ''سلور پوائنٹ'' (silver point) سے شروع ہوتا ہے۔ یہ ایک دھاتی پوائنٹ تھا جو زیادہ تر پندرھویں صدی میں، تیار کاغذ پر استعمال ہوا جو اکثر رنگین ہوتا تھا تاکہ لگائے گئے نشانات واضح ہوں۔ سیاہی مائل بھوری روشنائی (bistre ink) قرون وسطیٰ میں استعمال ہوتی تھی مگر اٹھارھویں صدی تک عام استعمال میں نہیں آئی تھی۔

سترھویں صدی میں گریفائٹ پینسل (graphite pencil) کے آجانے سے تیار سطحوں (prepared surfaces) کی ضرورت ختم ہوگئی اور مصوروں کو ڈرائنگ کے مختلف انداز کے تجربوں کا موقع ملا۔ چارکول (charcoal)، سیاہ چاک اور سرخ چاک کا استعمال تعارفی یا تمہیدی ڈرائنگ کے سلسلے میں سولھویں صدی کے بعد وسیع طور پر ہوا۔ ان وسیلوں کی وجہ سے ڈرائنگ کے سلسلے میں بڑی سہولت پیدا ہوگئی۔ روشنی اور تاریکی کے حصوں پر زور دیا جانے لگا، کہیں تصویر میں سیاہی اور کہیں سفید روشن حصے کا استعمال ہونے لگا۔

مغرب کے آرٹ میں خاکہ کشی (drawing) کو تمام تخلیقی سرگرمیوں کی بنیاد سمجھا جاتا ہے۔ یورپ میں ۱۴۰۰ء سے خاکہ کشی (drawing) کی تدریس کا سلسلہ جاری ہے۔ چودھویں صدی کے دوران مصور کی تربیت کا محور و مرکز استاد مصور (master) کا ورکشاپ ہوا کرتا تھا۔ اس دور میں مصوری سیکھنے کی خواہش رکھنے والوں کو چینینی (Cennini) نے مشورہ دیا کہ سیکھنے والا پہلے ایک سال تک خاکہ کشی (drawing) سیکھے اس کے بعد چھ برس وہ استاد مصور (master) کے ساتھ ورکشاپ میں گزارے تاکہ وہ طریقہ کار اور تیکنیک سے متعلق ہر وہ بات جان لے جس کی اسے ضرورت پڑے گی مثلاً رنگوں کو کس طرح پیسا جاتا ہے، گوند یا سریش کو کیسے گرم کیا جاتا ہے اور پلاسٹر کو کیسے باریک کیا جاتا ہے۔ تصویر کے لیے جگہ کیسے بنائی جاتی ہے اور پُرسکون انداز میں کس طرح کام کیا جاتا ہے۔ چینینی (Cennini) نے مزید مشورہ دیا کہ رنگوں پر عبور حاصل کرنے کے لیے اسے انجمنوں (guilds) کے ساتھ مزید چھ برس تک کپڑے اور دیواروں پر رنگ کا استعمال کرنا چاہیے۔ سولھویں صدی کے آخر تک مصوری کی باگ ڈور ان انجمنوں (guilds) کے ہاتھ میں تھی جن کا قیام تیرھویں صدی میں عمل میں آیا تھا۔ ان انجمنوں کے بنائے ہوئے اصول زندگی کے مختلف شعبوں کو ایک دوسرے سے جدا کرتے تھے جیسے چوب تراش (woodcarver) ملمع ساز (gilder) اور مصور (painter)۔ جوں جوں معاشرے میں مصوروں کا مقام بڑھتا گیا ان پر سے انجمنوں کا غلبہ ختم ہوتا گیا۔ مصوروں کے اجتماعات ہونے لگے جہاں مصوری اور سنگ تراشی کے فن پارے، نمائش اور نمونوں کے طور پر رکھے جاتے تھے۔ یہاں سے سخت نصاب تعلیم کی حامل نجی اور سرکاری درس گاہیں بننا شروع ہوئیں۔

۱۴۹۰ء میں مائیکل اینجلو نے فلورنس کے برتولدو اسکلپچر اسکول (Bertoldo's sculpture school) سے تعلیم حاصل کی جہاں ڈوناٹیلو (Donatello) اور فلیپو لپی Filippo Lippi) جیسے مصوروں کے خاکے (drawings) محفوظ تھے۔ بہت سے مصوروں کے نزدیک، مصوری کا بنیادی پیمانہ ڈرائنگ رہی۔ روبنز (Rubens)، ریمبراں (Rembrandt) اور ٹرنر (Turner) جیسے مصوروں نے متعدد خاکے (drawings) اور سرسری خاکے (sketches) بنائے تھے۔

بیسویں صدی میں ہونے والی مصوری اور جمالیاتی رنگ ڈھنگ کی تبدیلیوں نے خاکہ کشی (drawing) کو ضمنی کردار سے آزاد کرایا۔ اب اس نے رودن (Rodin) ماتیز (Matisse)، پکاسو (Picasso) اور ان سب کے بعد ہاکنے (Hockney) جیسے مکمل مصوروں کے ہاں اپنا اظہار تلاش کرلیا۔ پاکستان میں عبدالرحمٰن چغتائی اور جمیل نقش نہ صرف مصوری کی وجہ سے ممتاز مقام رکھتے ہیں بلکہ انہوں نے ڈرائنگ میں نہایت اعلیٰ معیار تک رسائی حاصل کی ہے۔

عبدالرحمٰن چغتائی نے اپنے کام کے بارے میں لکھا ہے، ''مجھے ڈرائنگ پر ایسا ملکہ حاصل ہے کہ میں کبھی ربر

(eraser) استعمال نہیں کرتا۔ میری کامیابی کا راز ڈرائنگ کے سلسلے میں میری مہارت میں پوشیدہ ہے۔ میں نے ڈرائنگ سیکھنے میں جتنی محنت کی ہے، کوئی اس کا تصور بھی نہیں کرسکتا۔''☆

جدید دور کے مصوری کے طالب علم کے حوالے سے ہر ڈرائنگ، چاہے وہ کسی استاد کی ہدایت کے تحت بنائی گئی ہو یا اس کے علاوہ، اپنے بنانے والے کی ترجمانی کرتی ہے جسے اس کا تخیل کہا جاسکتا ہے۔ ڈرائنگ اُسی طرح ایک خیال کی تشکیل کرتی ہے جس طرح سوچ کو کاغذ پر تحریر کی صورت میں منتقل کردیا جائے تو وہ واضح ہوجاتی ہے۔

ڈرائنگ مجسمہ سازی، فن تعمیر اور ڈیزائن کا لازمی جز ہے۔ جدید دور میں اکثر مؤکل یا گاہک (client) کو یہ سمجھانے کے لیے کہ تکمیل کے بعد کوئی کام کیسا دکھائی دے گا، ڈرائنگ بنا کر سمجھایا جاتا ہے۔ افادی مقاصد کے لیے بنائی جانے والی ڈرائنگ، تخلیقی فکر کے بعد تیار کی جاتی ہے جس کے تحت کسی مخصوص مقصد یا انداز کو اجاگر کیا جاتا ہے، کسی عمارت کی تعمیر یا فرنیچر کے ذریعے آرائش، تجارتی نشان (logo) کی تخلیق یا متعدد دیگر کاموں میں اس کا استعمال ہوسکتا ہے۔

بے جان اشیا (still life) کی ڈرائنگ عموماً طالب علم کا پہلا موضوع ہوتا ہے۔ مصوری کے عناصر کے تحت بیان کردہ تناظر اور ہیئت کو جاننا لازمی ہے۔ مکعب، گلدان، پھول وغیرہ کی خاکہ کشی سیکھنے کے بعد اگلا قدم کسی استاد کی نگرانی میں انسانی پیکر کی خاکہ کشی کی مشق ہے جسے جیتے جاگتے انسانوں کو ماڈل بنا کر کیا جاتا ہے۔ یہ مشق ابتدا میں ایک پیکر سے دو اور آخر میں ایک مکمل ڈرائنگ کی تالیف میں بدل جاتی ہے۔

مصوری کے ایک سنجیدہ طالب علم کے لیے مشورہ یہ ہے کہ وہ ہر وقت ایک اسکیچ بک (sketch book) ساتھ رکھے جس میں وہ اپنے تاثر کو نقش کرتا رہے۔ پاکستان کے تمام شہروں میں تاریخی اور دیگر دلچسپ عمارات بکثرت موجود ہیں جہاں جا کر فن تعمیر کے عناصر اور مناظر فطرت کی دلکشی کا جائزہ لیا جاسکتا ہے، یہ سرسری خاکہ کشی (sketching) اور خاکہ کشی (drawing) فن پارے تخلیق کرنے میں مددگار ثابت ہوگی۔

☆ ''عبدالرحمٰن چغتائی'' از مارسیلا سرہندی، پی ایچ ڈی کا مقالہ، اوہائیو اسٹیٹ یونیورسٹی، ۱۹۸۴ء۔

باب پانچ: مصوری (Painting)

رنگدار مادہ یا رنگ بہت سے ذرائع سے حاصل کیے جاسکتے ہیں مثلاً زمین، پودوں اور معدنیات سے حاصل کردہ قدرتی رنگ یا پھر انہیں کیمیائی طور پر تیار کیا جاسکتا ہے۔ سب سے پرانی رنگین تصاویر جو علم میں آئی ہیں تقریباً پندرہ ہزار سال قدیم ہیں۔ یہ تصاویر شمالی ہسپانیہ کے غاروں آلتامیرا (Altamira) اور فرانس کے جنوب میں لاس کو (Lascaux) کے مقام پر دریافت ہوئی ہیں۔ زمانہ ماقبل تاریخ کے ان غاروں میں جو رنگ استعمال کیے گئے ہیں وہ جلی ہوئی لکڑی، ہڈی کے برادے اور زمینی رنگدار مادوں سے حاصل کردہ ہیں۔

قدیم مصری باشندے موم سے تصویر بنانے کی ایک تکنیک استعمال کرتے تھے اور ایک طرح کا آبی رنگ (water colour) جو پسے ہوئے رنگدار مادوں کو عربی گوند کے ساتھ ملا کر بنایا جاتا تھا، استعمال میں لاتے تھے۔ زمانہ ماقبل تاریخ کے انسان نے جو رنگ استعمال کیے ان کے علاوہ مصری مصوروں نے سات رنگ استعمال کیے۔ لاجورد (ایک نیلا معدنی مادہ جو لاجورد پتھر سے بنایا جاتا ہے، یہ تانبے کی کچ دھات ہے جو قبل تاریخ دور میں رنگ کے طور پر استعمال ہوتی تھی)، تانبے کی کچ دھات (malachite) (ایک معدنی شے جو خوبصورت سبز رنگ دیتی تھی)، زرنیخ زرد (orpiment) (گندھک اور آرسینک کا ایک مرکب جو چمکدار زرد رنگ دیتا تھا) لال ہڑتال (realgār) (یہ بھی گندھک اور آرسینک کی برابر مقداروں سے تیار کیا جاتا ہے، تیز سرخ رنگ دیتا ہے) شنگرف (cinnabar) (پارے کا سرخ سلفیٹ جو vermillion کے نام سے بھی جانا جاتا ہے) نیلی لئی اور سفید سیسہ۔

رومیوں نے نیلے، ارغوانی اور نیلاہٹ مائل سبز رنگوں کا اضافہ کیا۔ تیرھویں صدی کے اختتام تک سیسہ قلعی (زرد)، مجیٹھ (سرخ)، گہرا نیلا (لاجوردی نیلا) اور شنگرفی سرخ بھی استعمال ہو رہے تھے۔ مصور کا تختۂ مصوری (palette) چودھویں صدی میں وسیع ہوا اور اس میں تانبے کا مادہ (سبز)، سفید سیسہ اور لاجورد (تانبے کا کاربونیٹ، نیلا) بھی شامل ہوگئے۔

پروشیائی نیلا (Prussian blue) اور نیپلز زرد (Naples yellow) اٹھارھویں صدی میں دریافت ہوئے جبکہ انیسویں صدی میں کیمیکلز نے رنگوں کی حدود کو مزید وسیع کر دیا اور اس میں کئی بنفشی اور متعدد قسم کے سبز رنگ شامل ہوگئے۔ رنگوں کا تجزیہ ہمیشہ تصویروں کا دور متعین کرنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے جس کی بنیاد یہ ہوتی ہے کہ وہ کب دریافت ہوئے تھے اور مصور کو دستیاب تھے یا نہیں۔

رنگ و روغن (Tempera)

قرونِ وسطیٰ کے اختتام تک بیشتر تصاویر ڈسٹمپر یا روغن *(Distemper or Tempera)* سے بنی ہوتی تھیں۔ رومی مخطوطات میں سب سے عام وسیلہ انڈے کا روغن (egg tempera) تھا۔ انڈے کی سفیدی کو پھینٹا جاتا تھا اور اسے تھوڑی دیر کے لیے چھوڑ دیا جاتا تھا کہ وہ شفاف رنگت اختیار کرلے اور ایک چکنے، بہاؤ رکھنے والے مائع میں تبدیل ہوجائے پھر اسے اچھی طرح پسے ہوئے رنگدار مادوں کے ساتھ ملایا جاتا اور رنگ تیار ہوجاتا۔ روایتی طور پر انڈے کی سفیدی اور زردی ایک ساتھ بھی استعمال کی جاتی ہے مثلاً السی کے تیل (linseed oil) کے ساتھ، لیکن انڈے کو صرف پانی کے ساتھ بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ انڈے کی جلد خشک ہونے اور رنگوں میں چمک پیدا کرنے کی صلاحیت رنگوں میں دلکشی کا باعث ہوتی ہے۔

اٹلی میں، لکڑی کے پینل (panel) کی سطح کے لیے روغن (tempera) روایتی طور پر جیسو *(Gesso)* (کیلشیئم سلفیٹ) تھا اور شمالی یورپ میں چاک (chalk) دونوں کو مسام بند کرنے

والے مادے(size) یا حیوانی لیس (animal glue) کے ساتھ ملایا جاتا تھا اور پھر اس کی کئی تہیں چڑھا کر آخر میں پالش کر کے ایک سطح تیار کی جاتی تھی۔ اس پر مصور سلور پوائنٹ یا چارکول سے ڈیزائن بناتا تھا یا کسی نوکدار چیز کے ذریعے چارکول کی ضربات سے ڈیزائن کو جیسو (gesso) میں منتقل کرتا تھا۔ اس کے بعد وہ رنگ اور wash کی باریک تہوں سے تصویر بناتا تھا۔ قرون وسطٰی کی روغنی تصاویر(tempera paintings) سبز زمین یا سطح کے ساتھ بنائی گئی تھیں جو ہلکی روشنی سے سائے بناتی تھیں، اس سونے کے ورق کی سطح کے مقابل جس پر آرائشی کندہ کاری ہوتی تھی۔

فریسکو (Fresco)

اطالوی زبان میں لفظ ''فریسکو'' کے معنی ہیں تازہ۔ ہم اسے دیواروں پر تصویر کشی کی تیکنیک کے طور پر جانتے ہیں جس میں رنگ یا رنگدار سفوف کو پانی میں ملا کر چونے کے پلستر کی نم سطح پر لگایا جاتا ہے۔ اس

شکل نمبر ۴۷۔ اجنتا کے غار کی دیواری تصویر(mural) کی جزئیات (فریسکو پانچویں تا چھٹی صدی عیسوی)

طرح رنگ پلستر کے ساتھ شامل ہو کر ایک مستقل واٹر پروف سطح بنا دیتا ہے۔ یہ گرم آب و ہوا کے خطوں کے لیے بہت موزوں ہے۔ پہلی مرتبہ اس کا استعمال اٹلی کے مغرب میں قرون وسطٰی اور نشاۃ ثانیہ کے ادوار میں کیا گیا۔ قدیم ہندوستان میں اسی طرح کی ایک تیکنیک مہاراجاؤں اور بادشاہوں کے محلات کی آرائش اور بودھوں کی خانقاہوں میں استعمال کی جاتی تھی۔ ایک مثال مشہور زمانہ اجنتا کے غار ہیں۔

قدیم ترین روغنی تصاویر (The Earliest Oil Paintings)

چودھویں صدی کے وسط تک panel painting رواج پا چکی تھی اور ایک صدی بعد روغنی تصاویر کے سلسلے میں نئے طریقے دریافت ہوئے۔ تاہم موجودہ روغنی تصاویر کی بنیاد تیرھویں صدی میں ناروے میں رکھی گئی تھی۔ یہ عمل اس وقت تکمیل کو پہنچا جب ۱۴۲۲ء میں یان فان آئک(Jan Van Eyck) نے روغنی وسیلے (oil medium) کو متعارف کرایا جس نے فلیمش مصوری(Flemish painting) میں انقلاب برپا کر دیا۔ اس وسیلے (medium) کو بعد میں اطالویوں نے اختیار کیا۔

آبی رنگ اور گاش (غیر شفاف رنگ) (Water-Colour and Gouache)

آبی رنگ، سریش میں ملے ہوئے رنگ کے ساتھ تیار کیا جاتا ہے۔ رنگ کے طور پر اس کا استعمال قدیم مصری اور مشرقی تصاویر میں کیا گیا ہے اور بہت عمدہ نتائج حاصل کیے گئے ہیں نیز اس کا استعمال قدرتی مناظر(landscape) بنانے والے اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے برطانوی مصوروں کے یہاں ملتا ہے۔

آبی رنگوں کا وسیلہ انتہائی متنوع ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی نیم شفاف خصوصیت کی بنا پر امتیاز رکھتا ہے۔ آبی رنگوں کا استعمال کرنے والے مصور، استعمال کیے جانے والے کاغذ کے سلسلے میں عموماً محتاط ہوتے ہیں اور مخصوص کاغذ استعمال کرتے ہیں۔ خصوصاً دستی طور پر تیار کردہ اقسام کو سطح کے طور پر کام میں لاتے ہیں۔

شکل نمبر ۴۸: "A Drake Standing Beside a Pool" (تالاب کے کنارے بطخ) غیر شفاف رنگ / گاش دارا شکوہ کی البم سے (۱۶۳۵ء)۔

آبی رنگوں کے روایتی طریق کار کی ابتدا ایک ابتدائی خاکے سے ہوئی جو پینسل، قلم اور روشنائی یا چاک سے بنایا گیا تھا۔ کاغذ کی ہلکے رنگ کی یا بے رنگ سطح اور ساخت (texture) پر رنگ کی شفاف تہہ لگائی گئی، ایک پر ایک، تاکہ رنگوں کی تدریجی کیفیات حاصل کی جاسکیں۔ روشن حصوں کو ظاہر کرنے کے لیے کاغذ کے ان حصوں پر رنگ کا استعمال نہیں کیا گیا۔ کسی ایک رنگ میں آبی تصویر بنا کر ڈرامائی تاثر حاصل کیا جاتا ہے مثلاً گہرا بھورا رنگ، کاجلی بھورا یا نسپی بھورا رنگ (جو قیر ماہی (cuttle fish) سے حاصل کیا جاتا ہے)۔

گاش (gouache) اسی سے متعلق ایک تیکنیک ہے جو مغل مکتب (mughal school) کے تصویرچے (miniature) بنانے والے مصوروں کے ہاں اور اٹھارھویں صدی سے، فرانسیسی مصوروں کے ہاں ملتی ہے۔ گاش (gouache) میں چپک رکھنے والا وسیلہ سریش یا گوند ہے اور اس میں غیر شفافیت پیدا کرنے کے لیے سفید رنگ ملایا جاتا ہے۔ آج کل یہ وسیلہ (medium) کاروباری اور اشتہاری تصویر کشی کے سلسلے میں بہت مقبول ہے۔

رنگدار چاک (Pastels)

رنگدار چاک (pastels) رنگ یا رنگدار مادے سے بنی ہوئی چاک ہوتی ہے جسے رنگدار سفوف کو سریش یا گوند کے ساتھ گوندھ کر بنایا جاتا

شکل نمبر ۴۹: آبی رنگوں میں ایک پہاڑی منظر ـــ مصور گارہوال ٹامس (Garhwal Thomas) اور ولیم ڈینیلز (William Daniels) اپریل ۱۷۸۹ء

شکل نمبر ۵۰
And the Bird Flew Away (اور پنچھی اڑ گیا) ایکریلک۔ بشیر مرزا۔

ہے۔ رنگدار چاک (pastels) کو آسانی کے ساتھ انگلی سے ملا کر ملایا جاسکتا ہے جس کے نتیجے میں ایسی مدھم حدود (contours) پیدا کی جاسکتی ہیں جن میں رنگوں کی تازگی ہو۔ یہ طریقہ وینس (Venice) میں ایجاد ہوا اور اسے دوگا (Degas) نے اختیار کیا جس نے اسے تارپین (turpentine) یا بھاپ کے ساتھ استعمال کرنے کا تجربہ کیا تاکہ اس سے مختلف قسم کے تاثر تخلیق کرسکے۔

ایکریلک (Acrylic)

یہ موجودہ دور کی دریافت ہے۔ ایکریلک رنگ مصنوعی لیسدار مادے میں رنگ ملا کر تیار کیا جاتا ہے جیسے ایکریلک یا پی وی اے (PVA)۔ اسے ۱۹۶۰ء کی دہائی کے دوران تیار کیا گیا۔ ابتدا میں اسے دیواروں پر رنگ کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ ایکریلک ایک غیر شفاف، پانی میں حل ہوجانے والا اور جلد خشک ہوجانے والا رنگ ہے۔ یہ روغنی رنگ (oil paint) کے برعکس ہے اور وقت کے ساتھ تبدیل نہیں ہوتا۔ ضرورت کے مطابق اسے شفاف بھی بنایا جاسکتا ہے۔ اپنے تاثر کی شدت کے ساتھ یہ ڈیوڈ ہاکنے (David Hockney) اور ایف۔ این سوزا (F.N. Souza) کی تصاویر میں استعمال ہوا ہے۔ بہت زیادہ متنوع ہونے اور جلد خشک ہوجانے کی خصوصیت کی بنا پر یہ پاکستان کے بہت سے مصوروں میں کافی مقبول ہے۔ ایکریلک آج کل ایک قبول عام رکھنے والا وسیلہ ہے اور دنیا میں بے شمار مصور اسے علیٰحدہ یا دوسرے وسیلوں کے ساتھ ملا جلا کر استعمال کررہے ہیں۔

مختلف قسم کے رنگوں اور ان کے ممکنہ تاثر کو سمجھنے کے لیے یہ معمول بنانا چاہیے کہ آپ مقامی آرٹ گیلریوں اور نمائشوں میں ضرور جائیں اس طرح مختلف اسالیب، طرز، وسیلے اور اکثر اوقات مصوروں کے تجربات سے حاصل شدہ ہیجان انگیز تاثر سے واقف ہونے کا موقع ملے گا۔

باب چھ: مجسمہ سازی (Sculpture)

مجسمہ سازی (sculpture) سہ ابعادی (three-dimensional) ہیئتوں کو تخلیق کرنے کا فن ہے۔ یہ ہیئتیں گولائی میں بھی ہوسکتی ہیں اور کسی چپٹی سطح پر ابھرواں بھی۔ یہ تصویر کشی کے مقابلے میں زیادہ پرانا فن ہے۔ زمانہ ماقبل تاریخ تقریباً ۳۰ ہزار برس قبل مسیح میں مجسمہ سازی کے آثار ملے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ابتدائی دور کے غاروں میں رہنے والے لوگ، قدرتی شکل وصورت کے ایسے پتھر جمع کرتے تھے جو انہیں اچھے لگتے تھے اور اکثر ان پر لکیریں بناتے یا مختلف جگہوں سے انہیں کھرچ دیتے تھے۔ بعد میں اس سے بہتر نمونے دریافت ہوئے مثلاً چونے کے پتھر پر بنی گولائیوں والی مورت جو آسٹریا سے ملی اور ''وومن آف ویلن ڈورف'' (Woman of Willendorf) کہلاتی ہے (زمانہ ۲۵،۰۰۰ تا ۲۰،۰۰۰ قبل مسیح)۔

ایک اور قدیم دریافت جو بادشاہ نارمر (Narmer) (۳۱۵۰ تا ۳۱۲۵ ق م) کی منقش تختی ہے جس پر اس بادشاہ کی فتح کا جشن دکھایا گیا ہے جس نے بالائی اور زیریں مصر کو ایک سلطنت بنادیا تھا۔ یہ کسی تاریخی شخص کی قدیم ترین شبیہہ ہے جسے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ آج کل یہ قاہرہ کے عجائب گھر میں محفوظ ہے۔ پیکر کشی کا انداز یہ ہے کہ آنکھیں اور شانے سامنے کی جانب، سر اور ٹانگیں یک رخی (in profile)۔ یہ ایک فارمولا تھا جو ممکنہ حد تک کسی شاہانہ شخصیت کو ظاہر کرنے کے لیے بنایا گیا تھا۔ بعد میں قدیم سلطنت میں اسی انداز کو غیر شاہی مقبروں کے سلسلے میں بھی اختیار کرلیا گیا۔

بوسٹن کے فنونِ لطیفہ کے عجائب گھر میں مصر کے بادشاہ ''مین کاؤرے'' (Menkaure) اور اس کی بیوی ''خمیرر نبطی'' (Khamerernebty) کے تقریباً چھ فٹ بلند مجسمے موجود ہیں (۲۵۱۵ ق م)۔ یہ تختی پر کندہ کاری کے ذریعے بنائے گئے ہیں۔ گولائی میں بنائے گئے ان مجسموں کو مندرجہ ذیل طریقے پر بنایا گیا تھا۔ اساسی خطوط کے ذریعے مستطیل بلاک میں چہرے کے نشانات لگائے گئے، اس کے بعد مصور نے سامنے سے، اوپر سے اور پہلو سے منظر کی خاکہ کشی کی، پھر کندہ کاری شروع کی تا وقتیکہ وہ اس منظر سے مل گئی۔ یقیناً مجسمے میں شوخ رنگوں سے بنائی گئی یا بلور کی جڑی گئی آنکھیں رہی ہوں گی جیسا کہ قدیم مصری سلطنت میں رواج تھا۔

دنیا کے مشہور ترین مجسموں میں سے ایک ملکہ نیفرتیتی (Nefertiti) کا سر ہے جس کا تعلق اٹھارھویں خاندان (۱۳۴۸ تا ۱۳۳۶ ق م) سے تھا۔ یہ خوبصورت یک رخ (profile) مجسمہ ایک حسین عورت کا ہے جس کی عمر جوانی کی ابتدا سے کچھ نکلتی ہوئی ہے۔ یہ برلن کے عجائب گھر کے مصری سیکشن میں موجود ہے۔ مصری مجسموں میں لازماً مجسمہ ساز کی ہیئت مکعبیت پسندانہ (cubist) نظر آتی ہے، سمیری اپنی مجسمہ سازی کی بنیاد مخروط (cones) اور اسطوانہ (cylinders) پر رکھتے تھے۔ یونان کے جو سب سے پرانے پتھر کے مجسمے موجود ہیں وہ مصری روایات کے اثرات کو ظاہر کرتے ہیں۔ تاہم مصری مجسمہ سازوں کے ہاں پیکر کبھی مکمل طور پر پتھر سے آزاد نہیں ہوا۔

ابتدائی دور کے یونانی مجسمے جو سنگِ مرمر سے تراشے گئے (۶۰۰ ق م) بے لباس نوجوان لڑکوں (*kouros*) اور پُروقار کپڑوں میں ملبوس لڑکیوں (*kore*) کے تھے جو آرٹ کی پوری تاریخ میں سب سے پہلے آزادانہ ایستادہ (free standing) مجسموں میں سے ہیں۔

مجسمہ سازی کے لیے کانسی کی ڈھلائی کا کام یونان اور روم، اس کے علاوہ چین اور افریقہ میں قرونِ وسطیٰ تک ہوتا رہا جب ڈھلائی کا فن تقریباً معدوم ہوچلا تھا۔ بعد کے مجسمے لکڑی کے خول پر کانسی کی باریک تہوں کو ضربات کے ذریعے چڑھا کر بنائے گئے۔

کانسی کے اولین ڈھلے ہوئے مجسموں میں، جو کافی بڑی جسامت رکھتے ہیں، ایک مجسمہ روم میں سینٹ پیٹر کے کلیسائے کبریٰ میں ہے جو چودھویں صدی کے آرنولفو ڈی کامبیو (Arnolfo di Cambio)

ہے۔ رنگدار چاک (pastels) کو آسانی کے ساتھ انگلی سے ہلا کر ملایا جاسکتا ہے جس کے نتیجے میں ایسی مدھم حدود (contours) پیدا کی جاسکتی ہیں جن میں رنگوں کی تازگی ہو۔ یہ طریقہ وینس (Venice) میں ایجاد ہوا اور اسے دوگا (Degas) نے اختیار کیا جس نے اسے تارپین (turpentine) یا بھاپ کے ساتھ استعمال کرنے کا تجربہ کیا تاکہ اس سے مختلف قسم کے تاثر تخلیق کر سکے۔

ایکریلک (Acrylic)

یہ موجودہ دور کی دریافت ہے۔ ایکریلک رنگ مصنوعی لیسدار مادے میں رنگ ملا کر تیار کیا جاتا ہے جیسے ایکریلک یا پی وی اے (PVA)۔ اسے ۱۹۶۰ء کی دہائی کے دوران تیار کیا گیا۔ ابتدا میں اسے دیواروں پر رنگ کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ ایکریلک ایک غیر شفاف، پانی میں حل ہوجانے والا اور جلد خشک ہوجانے والا رنگ ہے۔ یہ روغنی رنگ (oil paint) کے برعکس ہے اور وقت کے ساتھ تبدیل نہیں ہوتا۔ ضرورت کے مطابق اسے شفاف بھی بنایا جاسکتا ہے۔ اپنے تاثر کی شدت کے ساتھ یہ ڈیوڈ ہاکنے (David Hockney) اور ایف این سوزا (F.N. Souza) کی تصاویر میں استعمال ہوا ہے۔ بہت زیادہ متنوع ہونے اور جلد خشک ہوجانے کی خصوصیت کی بنا پر یہ پاکستان کے بہت سے مصوروں میں کافی مقبول ہے۔ ایکریلک آج کل ایک قبول عام رکھنے والا وسیلہ ہے اور دنیا میں بے شمار مصور اسے علیحدہ یا دوسرے وسیلوں کے ساتھ ملا جلا کر استعمال کر رہے ہیں۔

مختلف قسم کے رنگوں اور ان کے ممکنہ تاثر کو سمجھنے کے لیے یہ معمول بنانا چاہیے کہ آپ مقامی آرٹ گیلریوں اور نمائشوں میں ضرور جائیں اس طرح مختلف اسالیب، طرز، وسیلے اور اکثر اوقات مصوروں کے تجربات سے حاصل شدہ ہیجان انگیز تاثر سے واقف ہونے کا موقع ملے گا۔

باب چھ: مجسمہ سازی (Sculpture)

مجسمہ سازی (sculpture) سہ ابعادی (three-dimensional) ہیئتوں کو تخلیق کرنے کا فن ہے۔ یہ ہیئتیں گولائی میں بھی ہوسکتی ہیں اور کسی چپٹی سطح پر ابھرواں بھی۔ یہ تصویر کشی کے مقابلے میں زیادہ پرانا فن ہے۔ زمانہ ماقبل تاریخ تقریباً ۳۰ ہزار برس قبل مسیح میں مجسمہ سازی کے آثار ملے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ابتدائی دور کے غاروں میں رہنے والے لوگ، قدرتی شکل وصورت کے ایسے پتھر جمع کرتے تھے جو انہیں اچھے لگتے تھے اور اکثر ان پر لکیریں بناتے یا مختلف جگہوں سے انہیں کھرچ دیتے تھے۔ بعد میں اس سے بہتر نمونے دریافت ہوئے مثلاً چونے کے پتھر پر بنی گولائیوں والی مورت جو آسٹریا سے ملی اور ''وومن آف ویلن ڈورف'' (Woman of Willendorf) کہلاتی ہے (زمانہ ۰۰۰، ۲۵ تا ۰۰۰، ۲۰ قبل مسیح)۔

ایک اور قدیم دریافت جو بادشاہ نارمر (Narmer) (۳۱۵۰ تا ۳۱۲۵ ق م) کی منقش تختی ہے جس پر اس بادشاہ کی فتح کا جشن دکھایا گیا ہے جس نے بالائی اور زیریں مصر کو ایک سلطنت بنادیا تھا۔ یہ کسی تاریخی شخص کی قدیم ترین شبیہہ ہے جسے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ آج کل یہ قاہرہ کے عجائب گھر میں محفوظ ہے۔ پیکر کشی کا انداز یہ ہے کہ آنکھیں اور شانے سامنے کی جانب، سر اور ٹانگیں یک رخی (in profile)۔ یہ ایک فارمولا تھا جو ممکنہ حد تک کسی شاہانہ شخصیت کو ظاہر کرنے کے لیے بنایا گیا تھا۔ بعد میں قدیم سلطنت میں اسی انداز کو غیر شاہی مقبروں کے سلسلے میں بھی اختیار کرلیا گیا۔

بوسٹن کے فنونِ لطیفہ کے عجائب گھر میں مصر کے بادشاہ ''مین کاؤرے'' (Menkaure) اور اس کی بیوی ''خمیریر نبطی'' (Khameremebty) کے تقریباً چھ فٹ بلند مجسمے موجود ہیں (۲۵۱۵ ق م)۔ یہ تختی پر کندہ کاری کے ذریعے بنائے گئے ہیں۔ گولائی میں بنائے گئے ان مجسموں کو مندرجہ ذیل طریقے پر بنایا گیا تھا۔ اساسی خطوط کے ذریعے مستطیل بلاک میں چہرے کے نشانات لگائے گئے، اس کے بعد مصور نے سامنے سے، اوپر سے اور پہلو سے منظر کی خاکہ کشی کی، پھر کندہ کاری شروع کی تاوقتیکہ وہ اس منظر سے مل گئی۔ یقیناً مجسمے میں شوخ رنگوں سے بنائی گئی یا بلور کی جڑی گئی آنکھیں رہی ہوں گی جیسا کہ قدیم مصری سلطنت میں رواج تھا۔

دنیا کے مشہور ترین مجسموں میں سے ایک ملکہ نیفرتیتی (Nefertiti) کا سر ہے جس کا تعلق اٹھارھویں خاندان (۱۳۴۸ تا ۱۳۴۶ ق م) سے تھا۔ یہ خوبصورت یک رخ (profile) مجسمہ ایک حسین عورت کا ہے جس کی عمر جوانی کی ابتدا سے کچھ نکلتی ہوئی ہے۔ یہ برلن کے عجائب گھر کے مصری سیکشن میں موجود ہے۔ مصری مجسموں میں لازماً مجسمہ ساز کی ہیئت مکعبیت پسندانہ (cubist) نظر آتی ہے، سمیری اپنی مجسمہ سازی کی بنیاد مخروط (cones) اور اسطوانہ (cylinders) پر رکھتے تھے۔ یونان کے جو سب سے پرانے پتھر کے مجسمے موجود ہیں وہ مصری روایات کے اثرات کو ظاہر کرتے ہیں۔ تاہم مصری مجسمہ سازوں کے ہاں پیکر کبھی مکمل طور پر پتھر سے آزاد نہیں ہوا۔

ابتدائی دور کے یونانی مجسمے جو سنگ مرمر سے تراشے گئے (۶۰۰ ق م) بے لباس نوجوان لڑکوں (*kouros*) اور پُروقار کپڑوں میں ملبوس لڑکیوں (*kore*) کے تھے جو آرٹ کی پوری تاریخ میں سب سے پہلے آزادانہ ایستادہ (free standing) مجسموں میں سے ہیں۔

مجسمہ سازی کے لیے کانسی کی ڈھلائی کا کام یونان اور روم، اس کے علاوہ چین اور افریقہ میں قرون وسطیٰ تک ہوتا رہا جب ڈھلائی کا فن تقریباً معدوم ہوچلا تھا۔ بعد کے مجسمے لکڑی کے خول پر کانسی کی باریک تہوں کو ضربات کے ذریعے چڑھا کر بنائے گئے۔

کانسی کے اولین ڈھلے ہوئے مجسموں میں، جو کافی بڑی جسامت رکھتے ہیں، ایک مجسمہ روم میں سینٹ پیٹر کے کلیسائے کبریٰ میں ہے جو چودھویں صدی کے آرنولفوڈی کامبیو (Arnolfo di Cambio)

سے منسوب ہے۔ پندرھویں صدی میں آرٹ بہت مستحکم ہوچکا تھا۔ قدیم تیکنیک کو استعمال میں لاتے ہوئے جن میں ریت کے سانچے اور مومی طریقے شامل تھے، جدید کانسی کے مجسمے بنائے جاتے رہے۔

مجسمے کی نوعیت یادگاری، مذہبی، مراقبے اور گیان دھیان کی طرف مائل کرنے والی، علامتی، تعلیمی، نمائندگی کرنے والی یا اظہاری ہوسکتی ہے۔ مجسمہ محض عارضی نوعیت کا بھی ہوسکتا ہے اور اس کا مقصد یہ بھی ہوسکتا ہے کہ وہ عہد بہ عہد موجود رہے جیسا کہ متعدد جدید مجسمے ہیں۔ بنیادی طور پر مجسمے کی ہیئت کے دو متضاد تصورات ہیں۔ تراشنا یا کندہ کاری (carved or glyptic) اور نمونہ کاری (modelling)۔

تراشنے یا کندہ کاری (Glyptic) میں کسی پتھر یا تختی سے غیر ضروری حصوں کو علیحدہ کیا جاتا ہے جب تک کہ صورت نہ نمودار ہوجائے۔ یہ ایک نوا فلاطونی (Neo-Platonic) تصور ہے جس کی سب سے بڑی مثال مائیکل اینجلو (Michelangelo) کا کام ہے۔ اس کا الٹ طریقہ یہ ہے کہ کسی نرم میٹریل کو مثلاً مٹی، موم یا پلاسٹر کو کسی صورت میں ڈھال دیا جائے۔ ان صورتوں کو دیر تک محفوظ رکھنے کے لیے عموماً مزید کام کیا جاتا ہے مثلاً مٹی کو آگ پر پکایا جاتا ہے یا صورت کو ڈھالنے کے لیے دھات کا استعمال کیا جاتا ہے۔ نمونہ کاری (Modelling) میں اکثر ابتدائی میٹریل کے طور پر مٹی یا موم کا استعمال کیا جاتا ہے تاکہ پھر اسے پلاسٹر، کانسی، سیسے یا پتھر میں بدلا جاسکے۔ کندہ کاری اور نمونہ کاری، مجسمہ سازی کے دو علیحدہ علیحدہ پہلو ہیں لیکن یہ ایک دوسرے کے ساتھ تکمیلی تعلق بھی رکھتے ہیں۔

سہ ابعادی (three dimensional) ہونا مجسمہ سازی کی اولین شرط ہے لیکن پچھلے پچاس برسوں میں تصورات میں بڑی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ مجسمہ سازی میں جو نئی چیزیں شامل ہوئیں ان میں حرکیاتی (kinetic)، ماحولیاتی (environmental) اور مختصر ترین (minimal) اندازِ مصوری کی تحریکیں شامل ہیں۔ مصوروں نے روایتوں کو توڑ دیا اس لیے اب حدود غیر واضح سی ہوگئی ہیں۔ مجسمہ سازی کے ذیل میں اب تاروں کی کوئی بنت بھی آسکتی ہے، لوہے کی پلیٹیں اور شوخ رنگوں کے پلاسٹک بھی آسکتے ہیں۔ اٹلی میں ۱۹۶۰ء کی دہائی میں آرٹ کی ایک تحریک چلی تھی جو آرتے پوویرا (Arte Povera) کے نام سے جانی جاتی ہے۔ اس کے تحت مصور بیکار اشیاء اور کاٹھ کباڑ سے مجسمہ سازی کا کام لیا کرتے تھے۔

نمونہ کاری کے طریقے
(Modelling Techniques)

مٹی، موم اور پلاسٹر وہ میٹریل ہیں جو نمونہ کاری کے آخری مراحل میں یا دیگر وسیلوں (mediums) میں نمونہ کاری کے ابتدائی مراحل میں استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ پہلے کسی خول کے گرد ایک سہ ابعادی شکل بنائی جاتی ہے (عموماً کسی لکڑی یا دھاتی ڈھانچے کو استعمال کرتے ہوئے) اس طرح مٹی، موم یا پلاسٹر آف پیرس کو ایک سطح مل جاتی ہے۔ جو بھی میٹریل استعمال ہو پہلے انگلیوں کے ذریعے اس سے نمونہ بنایا جاتا ہے۔ اگر ضرورت پڑے تو نمونہ کاری (modelling) کے لیے چاقو (knife) کا استعمال بھی کیا جاتا ہے تاکہ فالتو حصوں کو کاٹ کر علیحدہ کردیا جائے۔ scraper جو لکڑی کے چپٹے چمچوں کی طرح ہوتے ہیں، سطح کو ہموار کرنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ جب ماڈل بن جاتا ہے اور پکائے جانے کے لیے تیار ہوتا ہے تو بھٹی یا آوے کی ضرورت پڑتی ہے۔ موم اور پلاسٹر آف پیرس سے بنے ہوئے ماڈلوں کو اپنی فطری حالت میں چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اگر مٹی کے کسی ماڈل کو پلاسٹر آف پیرس، کانسی یا کسی اور دھات میں ڈھالنا ہو تو پہلے اسے مختلف طریقوں سے ڈھلائی کے لیے تیار کیا جاتا ہے اور پھر پلاسٹر کے سانچے تیار کیے جاتے ہیں۔ سانچوں کو سیال پلاسٹر آف پیرس یا پگھلی ہوئی سیال دھات سے بھر دیا جاتا ہے۔ میٹریل کے بالکل خشک ہوجانے کے بعد پلاسٹر کے سانچے کو چھینی کے ذریعے، کاٹ کر، یا اس حد تک رگڑ کر کہ مجسمہ نمودار ہوجائے، علیحدہ کردیا جاتا ہے۔ بعد میں حسب خواہش اس پر پالش وغیرہ کرلی جاتی ہے۔

تراشنے یا کندہ کاری کرنے والے کسی لکڑی یا پتھر پر کام شروع کرنے سے پہلے مجسمے کے مختصر نمونے یا چھوٹے پیمائشی نمونے ماکیت (maquettes) بنا لیتے ہیں۔ لکڑی یا پتھر پر مجسمے کو منتقل کرنے کی خاطر پیمائش کے لیے مجسمہ ساز پوائنٹنگ مشین (pointing

(machine) کا استعمال کرسکتا ہے۔

مجسمے تراشنے کے لیے جو مختلف قسم کے پتھر استعمال کیے جاتے ہیں ان میں ماربل (marble)، سنگ سیاہ (sand stone)، سنگ خارا (granite) یا سنگ جراحت رسنگ سفید (alabaster) شامل ہیں۔ جو اوزار استعمال میں آتے ہیں وہ یہ ہیں:

ہتھوڑا، نوکدار چھینی یا چھیدنی جس سے پتھر کو ایک سرسری شکل میں لایا جاسکے ایک چوکور ہتھوڑا سطحوں پر کام کرنے کے لیے۔ اس کے بعد ان سطحوں کو مختلف قسم کی چپٹی، نوکدار، دندانے دار اور چمٹے نما چھینیوں کے ذریعے ہموار اور نفیس بنایا جاتا ہے۔ نیچے سے کاٹنے اور حدود بنانے کے لیے، گہرائیاں واضح کرنے کے لیے یا بالوں وغیرہ کی وضاحت کے لیے اکثر برمے (drill) کا استعمال کیا جاتا ہے۔ جب مجسمہ تیار ہوجاتا ہے تو اسے ریتی (file) اور ریگ مال وغیرہ سے رگڑ کر چمکدار اور خوبصورت بنایا جاتا ہے۔

چوب تراشی (wood carving) سے یہ بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ مجسمہ ساز کو کون سی لکڑی دستیاب ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے جرمن مجسمہ سازوں نے limewood کا استعمال کیا جبکہ شاہ بلوط کی لکڑی (oakwood) انگلستان میں استعمال کی گئی۔ مجسمہ سازی (sculpture) اور منبت کاری (reliefs) کے لیے درخت کے قلب چوب (heart wood) کو اس کے ریشوں کی ساخت (wood-grains) کی سمت میں استعمال کیا جاتا ہے۔ چوب تراشی کے بنیادی اوزار وہی ہیں جو سنگتراشی میں استعمال ہوتے ہیں لیکن یہ مقابلتاً بہت ہلکے اور تیکھے ہوتے ہیں۔ مکمل شدہ چوبی مجسمے کی حفاظت کے لیے تیل اور وارنش کی ایک تہہ اس پر لگا دی جاتی ہے جس سے لکڑی کے ریشے اور لکڑی کا رنگ بھی نمایاں ہوجاتا ہے۔ مجسمہ ساز کندہ کاری کے لیے متعدد دیگر اشیا کا بھی استعمال کرتے رہے ہیں مثلاً ہاتھی دانت، عنبر، سیپیاں اور کم قیمت جواہرات۔

ڈھلائی کے طریقے
(Casting Techniques)

ڈھلائی کے دو بڑے طریقے ہیں: موی ڈھلائی (the lost- wax technique) اور ریت ڈھلائی (the sand casting technique)۔

یہ دونوں طریقے صدیوں پرانے ہیں تاہم کانسی کی ڈھلائی کو ۱۹۶۰ء کے عشرے تک مصوری کی درسگاہوں کے نصاب میں شامل نہیں کیا گیا تھا۔ آج کل کانسی، پیتل، تانبے اور قلعی کے بھرت ڈھلائی میں استعمال ہو رہے ہیں۔

موی ڈھلائی (The Lost-Wax Technique)

موی ڈھلائی کے طریقے میں مجسمہ ساز کو چاہیے کہ پہلے ایک ٹھوس اندرونی سانچہ تیار کرے جو پلاسٹر اور پسے ہوئے مادے پر مشتمل ہو (پکی ہوئی مٹی کو پیس کر تازہ مٹی کے ساتھ ملایا جاتا ہے) اس کے بعد اندرونی سانچے کے اوپر موم کی ایک تہہ چڑھائے جو بعد میں ڈالی جانے والی کانسی تک کی موٹائی رکھتی ہو۔ موی تیلیاں یا افقی نالیاں ماڈل کے ساتھ زاویوں پر لگا دی جاتی ہیں اور جب بعد میں موم جلتا ہے تو گیسوں کے نکلنے اور پگھلے ہوئے کانسی کے سیال کو اندر انڈیلنے

شکل نمبر ۵۱: *"Heart Construct"* (تعمیر دل) "15x15" نرم اسٹیل کا بنا ہوا اسکلپچر، مصور ڈیوڈ ایلس ورتھ۔

کے لیے راستہ بن جاتا ہے۔ ماڈل پلاسٹر سے ڈھکا ہوتا ہے اور باہر نکلی ہوئی نالیاں نیچے ایک قیف نما برتن میں کھلتی ہیں۔ اس کے بعد ماڈل کو اوندھا کر کے ایک بھٹی میں رکھا جاتا ہے جس کا درجۂ حرارت ۱۲۰۰ درجے فارن ہائیٹ ہوتا ہے۔ اس طریقے سے اندرونی سانچہ سخت ہوجاتا ہے اور موم پگھل جاتا ہے اور ایک خالی جگہ بن جاتی ہے جس میں پگھلی ہوئی کانسی کو قیف کے ذریعے انڈیل دیا جاتا ہے۔ کانسی کے ٹھنڈا ہونے پر پلاسٹر کے سانچے وغیرہ کو علیٰحدہ کردیا جاتا ہے۔ اس کے بعد دھاتی سطح کی آرائش کی جاتی ہے (اسے رگڑا اور پالش کیا جاتا ہے) پھر اس کی زینت بڑھانے کی لیے ایک نفیس سبز رنگ کیا جاتا ہے۔ سب سے آخر میں اس پر لاکھ (lacquer) کی تہہ چڑھادی جاتی ہے۔

ریت ڈھلائی (The Sand Casting Technique)

ریت ڈھلائی میں ضرورت ہوتی ہے کہ مخصوص، ڈھلائی کی ریت استعمال کرتے ہوئے، ماڈل کا سانچہ (mould) تیار کیا جائے۔ جس میں الٹنے پر ایک تفصیلی نقشہ رہ جائے۔ مجسمہ ساز دو مستطیل دھاتی فریم لیتا ہے اور اس میں گیلی ریت بھر دیتا ہے۔ سانچے کے آمنے سامنے کے دونوں حصوں کے گرد ریت آ جاتی ہے۔ اس کے دونوں حصے آدھے آدھے سانچے کا کام کرتے ہیں۔ ان دونوں نصف حصوں کو آپس میں ملا دیا جاتا ہے اور یہ ایک کل بن جاتا ہے۔ اس کے بعد ریت میں روشندان کے طور پر راستہ بنایا جاتا ہے۔ راستے کی کشادگی دھات کو انڈیلنے کے لیے ہوتی ہے۔ پگھلی ہوئی دھات کے لیے راستہ، اندرونی ریت کے سانچے کی معطّلی کے ذریعے بنتا ہے جسے دھاتی سریوں کی مدد سے اپنی جگہ پر رکھا جاتا ہے اس سب کو ایک بھٹی میں ڈال کر سخت کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد رقیق دھات کو اس میں انڈیلا جاتا ہے۔ جب یہ ٹھنڈی ہوجاتی ہے تو سانچے کو علیٰحدہ کردیا جاتا ہے اس طرح حاصل ہونے والی مصنوعات اکثر چینی باشندے تزئین و آرائش کے لیے استعمال کرتے تھے۔

مجسمہ سازی کی جدید تیکنیک میں آج کل بہت سی دیگر اشیا کا بھی استعمال ہوتا ہے مثلاً ویلڈنگ، تعمیراتی میٹریل، پلاسٹک وغیرہ تا کہ مطلوبہ نتائج حاصل کیے جاسکیں۔

منبت کاری (Relief Sculpture)

منبت کاری ایک ایسا فن پارہ ہے جو آزادانہ ایستادہ (free standing) نہیں ہوتا۔ اس کی ایک پس منظری سطح ہوتی ہے جو کسی تصویر سے مشابہت رکھتی ہے اس کی متنوع ابھرواں سطحوں کی گہرائی یا موٹائی کو ناپنے کے سلسلے میں متعدد اصطلاحات موجود ہیں۔ انتہائی ابھرواں منبت کاری (*alto-rilievo*) سے لے کر، جو کہ سطح سے تقریباً علیٰحدہ معلوم ہوتی ہے، درمیانی (*mezzo-rilievo*) سے ہلکی ابھرواں منبت کاری (*basso-rilievo*) تک اور *rilievo stiacciato* جو سطح پر کشیدہ خطوط کی طرح معلوم ہوتی ہے۔ (*cavo-rilievo*) بالکل کندہ کاری کی طرح ہے، یہ ابھرواں ہونے کے بجائے گہرائی لیے ہوتی ہے۔

شکل نمبر ۵۲: منبت کارانہ مجسمہ، گندھارا آرٹ: گوتم بدھ مراقبے میں ہے اور چاروں جانب اس کے ماضی کے عکس بکھرے ہوئے ہیں۔ (دوسری صدی عیسوی)

مجسمہ سازی کی صدی
(A Century of Sculpture)

آگست غودِن (۱۸۴۰ء تا ۱۹۱۷ء) (Auguste Rodin)

پیرس میں پیدا ہوا۔ اپنی زندگی ہی میں بے پناہ شہرت حاصل کی تاہم شروع میں اسے فرانسیسی اسٹیبلشمنٹ کی جانب سے مسلسل رد کیا جاتا رہا۔ جس پہلے آزادانہ ایستادہ (free standing) مجسمے Bronze Age ۱۸۷۷ء پر اس نے کام کیا وہ زندگی سے اتنا قریب تھا کہ اس کی وجہ سے یہ کہانی مشہور ہوگئی کہ مجسمہ زندہ ماڈل کے ذریعے بنایا گیا ہے۔ اس کے مشہور فن پاروں میں کالائس کے باشندے (*The Burghers of Calais*)، *(The Thinker)*، فضول خرچ بیٹا (*The Prodigal Son*)، بوسہ (*The Kiss*) اور مصنف بالزاک (*Balzac*) کا مطالعہ شامل ہیں۔

غودِن نے کہا، ''میں اپنی اشکال کے تمام حصوں کو ان کے وجود کے ایک ہی لمحے میں بے نقاب نہیں کرتا۔ جو بھی میرے بنائے ہوئے مجسمے کو ایک سرے سے دوسرے سرے تک دیکھے گا اس پر مجسمے کی ابتدا سے لے کر آخر تک مختلف حصے اپنی حرکات کے ساتھ منکشف ہوتے جائیں گے۔''

غودِن نے انیسویں صدی کی مجسمہ سازی کے فن کو درسی روایات کی حدود سے آزاد کرایا۔ وہ تصوراتی حسن کے مقابلے میں ادراکی اور سچی کردار نگاری میں دلچسپی رکھتا تھا۔

آغیستید میوِل (۱۸۶۱ء تا ۱۹۴۴ء) (Aristide Maillol)

مشرقی پیٹے نی (Pyrenees) کے علاقے بانیول(Banyuls) میں پیدا ہوا۔ میوِل (Maillol) نے مجسمہ سازی اور مصوری کی تعلیم ''ایکول دے بو آرٹ'' (Ecole des Beaux-Arts) پیرس سے حاصل کی۔ مصوری اور گلکاری میں مصروف رہا۔ میوِل نے چالیس برس کی عمر کو پہنچنے کے بعد مجسمہ سازی شروع کی۔ مستقل طور پر نسوانی جسم کی ہیئت پر کام کرتے ہوئے اس کا فنی سفر پانچویں صدی قبل مسیح کے یونانی آرٹ کے مثالیے کی جانب چلا گیا۔ اس کے مشہور ترین فن پاروں میں سے ایک سیزان مانوما (*Cezanne Monument*) پیرس میں تو لیئے غی (Tuilleries) میں رکھا گیا۔ اس کے فن پارے جدید مصوری کے عجائب گھروں میں، پیرس، لندن اور نیویارک میں رکھے ہوئے ہیں۔

اُمبرتو بوچیونی (۱۸۸۲ء تا ۱۹۱۶ء) (Umberto Boccioni)

اطالوی مجسمہ ساز بوچیونی اصل مستقبلیت پسندوں میں سے ایک تھا۔ اس نے ۱۹۱۰ء میں مستقبلیت پسندانہ مصوری کا ایک منشور ترتیب دیا جو بعد میں، مستقبلیت پسندانہ مصوری کی تیکنیک کا منشور کہلایا۔ ۱۹۱۲ء میں بوچیونی نے مستقبلیت پسندانہ مجسمہ سازی کا منشور لکھا (Manifesto of Futurist Sculpture) جس میں اس نے مجسمہ سازی میں درسی روایات پر حملہ کیا۔ اس کے مشہور ترین فن پاروں میں سے ایک ''منفرد ہیئتیں، مکان اور تسلسل میں'' (*Unique Forms in Continuity and Space*) ہے۔ یہ کانسی کا ایک ڈھلا ہوا فن پارہ ہے جسے دیکھ کر حرکت کا دھوکا ہوتا ہے۔ آج کل یہ ٹیٹ گیلری (Tate Gallery) لندن میں موجود ہے۔

ژاں آغپ (۱۸۸۷ء تا ۱۹۹۶ء) (Jean Arp)

ژاں آغپ، الساک (Alsace) فرانس میں پیدا ہوا۔ کاندنسکی (Kandinsky) مارک (Marc) اور کلی (Klee) کے ساتھ ۱۹۱۱ء میں قائم ہونے والے اظہاریت پسندانہ Blue Rider گروپ سے تعلق رکھتا تھا۔ ابتدا میں آغپ کے فن پر جیومیٹری کی ہیئتیں چھائی ہوئی تھیں لیکن ۱۹۱۷ء کے بعد وہ سادہ، گول ہیئتوں میں جذب ہوکر رہ گیا تھا جو آج اس کے نام سے منسوب ہیں۔ کینوس کی سپاٹ سطح کی حد بندیوں نے اسے مجسمہ سازی اور چوب تراشی کے ذریعے سہ ابعادی ہیئتوں کی تالیف کی طرف مائل کیا۔ ۱۹۲۴ء کے بعد آغپ سرئیلی (Surrealistic) تحریک میں شامل ہوگیا۔ وہ ایک فنکار تھا اس نے مجسمہ سازی کے علاوہ کاغذ چسپاں کرکے ہیئتوں کی تالیف (collage)، سنگی طباعت (lithograph) اور کندہ کاری (engrave) میں بھی اپنے فن کا مظاہرہ کیا اور قالینوں، دریوں،

کشیدہ کاری اور گلکاری سے متعلق لاتعداد ڈیزائن تخلیق کیے۔

ہنری مور (۱۸۹۸ء تا ۱۹۸۶ء) (Henry Moore)

ہنری مور یارک شائر (Yorkshire) انگلستان میں پیدا ہوا۔ پہلی جنگ عظیم میں زخمی ہونے کے بعد اسے ایک تعلیمی وظیفہ ملا۔ اس نے لیڈز (Leeds) میں مصوری کی تعلیم حاصل کرنا شروع کردی۔ یہاں اس کی ملاقات باربرا ہیپ ورتھ (Barbara Hepworth) سے ہوئی۔ ''مور'' اور ہیپ ورتھ نے رائل کالج آف آرٹ (Royal College of Art) لندن میں مصوری کی تعلیم کا سلسلہ جاری رکھا۔ مور کو ۱۹۲۵ء میں ایک سیاحتی وظیفہ ملا تو اس نے پیرس اور اٹلی کا سفر اختیار کیا۔

مور کی بین الاقوامی شہرت کا آغاز ۱۹۴۸ء میں ہوا جب ویانا (Vienna) کے دوسالہ جشن میں اسے مجسمہ سازی کا انعام ملا۔ اس نے لکڑی اور پتھر میں قدرتی ہیئتوں کو پیش کیا تاہم وہ وسیع طور پر کانسی کا استعمال بھی کرتا تھا۔ اس کے فن پاروں میں نامیاتی تجرید (organic abstraction) کا یادگاری انداز (monumentality) اور شان وشوکت (nobility) سے ملاپ نظر آتا ہے۔ اس کے بہت سے مجسموں میں انسانی ہیئت، ماحولیاتی عناصر کے ساتھ ملتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور ایسی اشکال کو جنم دیتی ہے جو فطرت یا جیومیٹریکل ہیئتوں کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ مور نے بیان کیا ہے کہ جب پہلی بار اس نے ایک پتھر میں سوراخ کیا تو یہ اس کے لیے ایک انکشاف تھا۔ سوراخ اس کی مجسمہ سازی کا ایک لازمی جز بن گیا۔ جسم اور خلا، مثبت اور منفی قوتوں کا باہمی تعامل، مور کے فن مجسمہ سازی کی اندرونی خاصیت تھا، خواہ اس نے لکڑی پر کام کیا ہو یا کانسی اور پتھر پر۔ خاندان کا موضوع، ماں باپ اور بچہ کئی بار اس کی جستجو کا مرکز بنا۔ اس کے ہاں صاف ستھری باترتیب ہیئتیں، گرمجوشی اور وقار کا تاثر دیتی ہیں۔

باربرا ہیپ ورتھ (۱۹۰۳ء تا ۱۹۷۵ء)
(Barbara Hepworth)

باربرا ہیپ ورتھ اولین برطانوی تجریدی مجسمہ سازوں میں سے تھی۔ اپنی زندگی کا بیشتر حصہ اس نے براہ راست لکڑی اور پتھر پر کام کرتے گزارا۔ تاہم بعد میں چند برسوں میں اس نے کانسی کا استعمال بھی کیا۔ مصور بین نکلسن (Ben Nicholson) کے ساتھ اٹھارہ برس ازدواجی زندگی گزاری۔ ۱۹۳۹ء میں وہ سینٹ آیوز (St.Ives) کارن وال (Cornwall) میں مقیم ہوگئی جہاں اس کا اسٹوڈیو اب عجائب گھر کی شکل میں موجود ہے۔ اس نے تجریدی فن پاروں کا ایک سلسلہ تخلیق کیا جس میں ایک ہجوم کسی تار یا رسی کے ساتھ تقابلی صورتحال میں موجود ہے اور اظہار کررہا ہے، ...میں نے اپنے اور سمندر کے درمیان، ہوا اور پہاڑوں کے درمیان جو تناؤ محسوس کیا وہ یہ ہے۔

الیگزینڈر کیلڈر (۱۸۹۸ء تا ۱۹۷۶ء)
(Alexander Calder)

کیلڈر فلاڈیلفیا، ریاستہائے متحدہ امریکا میں پیدا ہوا۔ اس کی تربیت ایک انجینئر کے طور پر ہوئی۔ ۱۹۲۶ء میں وہ پیرس گیا جہاں اس نے مجسمہ سازی کی نئی ہیئتوں پر تجربات شروع کردیے۔ کیلڈر کی خاص اختراع 'قائم' (*Stabiles*) (جسے آرپ (Arp) نے یہ نام دیا) اور متحرک (*Mobiles*) (جسے دوشاں (Duchamp) نے یہ نام دیا)، انجینئرنگ اور مجسمہ سازی کا امتزاج ہیں۔

کونز تانتین برانکوزی (۱۸۷۶ء تا ۱۹۵۷ء)
(Constantin Brancusi)

برانکوزی رومانیہ میں پیدا ہوا اور اس نے مصوری کی تعلیم بخارسٹ اور کراکوؤ (Cracow) میں حاصل کی۔ کافی سفر کرنے کے بعد وہ ۱۹۰۴ء میں پیرس میں مقیم ہوگیا۔ وہاں وہ غودن (Rodin) اور نودریافت شدہ سیاہ فام مجسمہ سازی کے زیراثر آ گیا۔ برانکوزی نے نمونہ کاری (modelling) چھوڑ دی اور براہ راست کندہ کاری (carving) کو فن میں ایک طرح کی رسمی سادگی پیدا کرتے ہوئے اختیار کرلیا۔ اس کا کہنا تھا، ''سادگی مقصد نہیں ہے، لیکن اشیا کے حقیقی معانی تک پہنچتے ہوئے انسان نہ چاہے تب بھی سادگی تک پہنچ جاتا ہے۔'' ۱۹۲۸ء میں برانکوزی ایک قانونی جنگ میں مصروف ہوگیا جس

نے مصوری کی ایک تاریخ رقم کی۔ ریاستہائے متحدہ امریکا کے کسٹم کے حکام نے اس کے مجسمے "خلا میں پرندہ" (*Bird in Space*) کوفن پارے کے طور پر قبول کرنے سے انکار کر دیا اور اس کے دھاتی وزن کے باعث اس پر ڈیوٹی عائد کردی۔ برانکوزی نے یہ مقدمہ جیتا جو جدید آرٹ کی تحریک کی فتح تھی۔

الیگزاندر آرچی پینکو (۱۸۸۷ء تا ۱۹۶۴ء)
(Alexander Archipenko)

کیف میں پیدا ہوا۔ آرچی پینکو نے ۱۹۰۸ء میں ماسکو میں مصوری کی تعلیم مکمل کی۔ پیرس میں سکونت اختیار کی جہاں وہ پہلے پہل کے مکعبیت پسندوں کے ساتھ شامل ہوگیا۔ اس نے محدب (convex) اور مقعر (concave) سطحوں کا استعمال کرتے ہوئے انتہائی انوکھی طرز کے فن پارے تخلیق کیے۔ اس نے مکان (space) اور "گڑھوں" کے استعمال کے ذریعے انسانی ہیئت کا ایک ایسا نیا تصور تخلیق کیا جو اپنے اسلوب میں بیک وقت مکعبیت پسندانہ اور مستقبلیت کا حامل تھا۔ ۱۹۱۴ء میں اس کے فن میں تبدیلی آئی جب اس نے لووغ (Louvre) میں مصری آرٹ کے کچھ نمونے دیکھے اور ایک انداز سے بہت متاثر ہوا جسے وہ "مجسمہ ساز مصوری" (sculpto-painting) کہتا تھا۔ ہیئت اور رنگ کے ملاپ کے اس تجربے نے آنے والی نسلوں کو بہت متاثر کیا۔ آرچی پینکو آخر کار ۱۹۲۰ء کے عشرے میں مکعبیت پسندی سے دستبردار ہوگیا اور زیادہ روایتی آرٹ کی طرف مائل ہوگیا۔

اوسپ زادکین (۱۸۹۰ء تا ۱۹۶۷ء) (Ossip Zadkin)

زادکین روس میں پیدا ہوا۔ ۱۹۰۹ء سے پیرس میں مصوری کی تعلیم حاصل کرنا شروع کی جہاں مکعبیت پسندوں سے اس کی ملاقات ہوئی اور ان سے متاثر ہوا۔ لکڑی اور پتھر پر اس کے فن پاروں کے تخلیقی محرکات یونانی دیومالا (Greek Mythology)، ادب اور جنگ سے تباہ حال دنیا تھی۔ اس کے مشہور فن پاروں میں، اوورسر اوئس میں فان خوخ کے لیے یادگار (a monument to Van Goqh Auversur-Oise) اور راٹرڈیم (Rotterdamm) کی تباہی کے سلسلے میں کانسی کی ایک یادگار، تباہ شدہ شہر ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۳ (*The-Destroyed City*) ایسے ہیں کہ جنہوں نے دنیا کے ضمیر کو چھولیا۔

ژاک لیپ شیت (۱۸۹۱ء تا ۱۹۷۳ء)
(Jacques Lipchitz)

لیپ شیت لیتھوانیا میں پیدا ہوا۔ اس کے والد کی خواہش تھی کہ وہ انجینئر بنے لیکن اس نے ۱۹۰۹ء میں پیرس میں سکونت اختیار کر لی اور "ایکول دے بوآخ" (Ecole des Beaux-Arts) "اکادمی ژولیاں" اور (Academie Julian) سے مصوری کی تعلیم حاصل کی۔ یہاں لیپ شیت کی ملاقات پکاسو (Picasso)، ہوان گنی (Juan Gris) اور ریویرا (Revera) سے ہوئی۔ وہ فن کے مختلف مراحل سے گزرتا ہوا کام کرتا رہا، مکعبیت (Cubism) اور سیاہ فام مجسمہ سازی (Negro sculpture) کے زیر اثر رہا۔ پھر اپنا ذاتی اسلوب بنا لیا۔ کافی تجربات کے بعد اس نے اپنا *Sculpture transparentes* تخلیق کیا۔ یہ مجسمہ سازی میں open work☆ کا ایک انداز ہے۔ ۱۹۴۱ء میں وہ امریکا میں مقیم ہوگیا۔

البرتو ژیاکومیتی (۱۹۰۱ء تا ۱۹۶۶ء)
(Alberto Giacometti)

ژیاکومیتی ایک سوئس (Swiss) مجسمہ ساز، مصور اور شاعر تھا۔ وہ قدرتی مناظر کی تصویر کشی کرنے والے ایک تاثریت پسند (Impressionist) مصور کا بیٹا تھا۔ ژیاکومیتی نے جنیوا، اٹلی اور پیرس سے تعلیم حاصل کی۔ اس کا شروع کا کام ۱۹۲۵ء تا ۱۹۲۸ء کا ہے۔ ۱۹۳۰ء کے عشرے میں وہ تھوڑے عرصے کے لیے سرئیلی انداز کو اختیار کیے رہا۔ اس کا اس عرصے کا کام "ساکت اشیا" (still life) یا "جادوئی اشیا" (magic objects) کہلاتا ہے۔ اس کے اس دور

☆ لکڑی، پتھر یا کلاتوں کا کسی قسم کا بھی زیبائشی و آرائشی کام جس میں خالی جگہیں رکھی گئی ہوں۔

کا مشہور ترین فن پارہ *.The Palace at 4 a.m* (۱۹۳۲ تا ۱۹۳۳)۔ اس وقت نیویارک کے جدید آرٹ کے عجائب گھر میں موجود ہے۔

۱۹۳۵ء کے بعد ژیاکومیتی کے فن میں انسانی ہیئت کو غلبہ حاصل رہا جن کے ذریعے بیسویں صدی کے انسان کی حرص اور تنہائی کا اظہار ہوتا تھا۔ اس نے تار کے ڈھانچوں پر براہِ راست پلاسٹر آف پیرس استعمال کرتے ہوئے ہیولا نما ہیئتوں کی تخلیق کی۔

مارینو مارینی (۱۹۰۱ء تا ۱۹۸۰ء) (Marino Marini)

مارینی پہلے مصور تھا لیکن بیسویں صدی کا ممتاز ترین اطالوی مجسمہ ساز بن گیا۔ اس کی تربیت فلورنس (Florence) اور پیرس (Paris) میں ہوئی لیکن اسے اپنے وطن کی کلاسیکی روایات سے تخلیق تحریک ملی۔ تقریباً ۱۹۳۵ء سے اس کی جستجو کا مرکز گھوڑے اور سوار کا موضوع رہا اور اس نے لکڑی اور کانسی کے متعدد فن پارے تخلیق کیے۔ اس کا پہلا نمایاں کام *Pompona* (1941) تھا جس پر واضح طور پر ایٹروریائی (Etruscan)☆ اور قدیم یونانی آرٹ (Archaic Greek Art)☆☆ کے اثرات تھے۔ گھوڑا اور سوار بھی دراصل قدیم یونانی تصورات تھے لیکن اسے ابتدا میں جو تخلیقی تحریک ملی اس کا سبب جنگ سے خوفزدہ دیہات کے وہ لوگ تھے جو جنگ سے تباہ شدہ، اپنے مکانوں کا بچا کھچا سامان گھوڑوں پر لادے چلے جا رہے تھے۔

مارینی نے ۱۹۷۴ء میں "مارینو مارینی میوزیم"، میلان (Milan) کو تحفے میں دے دیا جس میں اس کے بنائے ہوئے بالائی دھڑ کے متعدد مجسمے Chagall اور ہنری مور (Henry Moore) شامل تھے۔

ناؤم گابو (۱۸۹۰ء تا ۱۹۷۷ء) (Naum Gabo)

گابو روس میں پیدا ہوا جہاں اس نے اپنی طب کی تعلیم کو چھوڑ کر آرٹ میں دلچسپی لینی شروع کر دی۔ ۱۹۱۳ء میں اس نے اپنے مجسمہ ساز بھائی آن توان پیفنے (Antoine Pevsner) کے ساتھ پیرس میں کام کرنا شروع کر دیا۔ وہاں سے وہ اوسلو چلا گیا جہاں اس نے آرٹ کی تعلیم حاصل کی۔ اوسلو میں اس نے جیومیٹریکل مکعبیت کے اسلوب میں اپنا پہلا مجسمہ بنایا۔ ۱۹۲۰ء میں گابو، روس واپس آیا اور اپنے تعمیر کے نظریات کو اپنے حقیقت پسندی کے منشور (Realist Manifesto) میں بیان کیا۔ اس بیان میں اس نے کہا کہ، ...زمان اور مکان (space and time) ہی زندگی میں صرف حقیقی چیزیں ہیں اس لیے آرٹ کی بنیاد انہی دو چیزوں پر ہونی چاہیے۔ اُسی سال اس نے اپنے پہلے حرکیاتی (kinetic) مجسمے کی نمائش کی۔ اس فن پارے میں اس دور میں استعمال ہونے والا سازو سامان جیسے دھاتی نلیاں، شیشہ اور پلاسٹک استعمال کیا گیا تھا۔ گابو کئی برس سینٹ آئیوز (St.Ives) کارن وال (Cornwall) اور پیرس میں رہا جہاں اس کی ملاقات بین نکلسن (Ben Nicholson) اور باربرا ہیپ ورتھ (Barbara Hepworth) سے ہوئی۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد وہ امریکا چلا گیا۔ ۱۹۵۷ء میں اس کی پہلی عوامی یادگار، ایک پچاس فٹ کا مجسمہ نصب کیا گیا لیکن اس کا زیادہ تر کام مختصر ہیئتوں پر مشتمل ہے جس میں شیشہ (glass)، پلاسٹک (perspex) تار اور اسی قسم کا میٹریل استعمال کیا گیا ہے۔

ڈیوڈ اسمتھ (۱۹۰۶ء تا ۱۹۶۵ء) (David Smith)

ڈیوڈ اسمتھ، ویلڈنگ کے ذریعے بنائے گئے دھاتی مجسموں کے بانیوں میں سے ایک تھا جس نے بیسویں صدی کے آرٹ کے میدان کو نئی وسعتوں سے ہمکنار کیا۔ امریکا میں پیدا ہونے والا اسمتھ، کاروں کے ایک کارخانے میں کام کرتا تھا جہاں اس نے وہ طریقے سیکھے جو بعد میں مجسمہ ساز کی حیثیت سے اس کے کام آئے۔ ۱۹۳۰ء کے عشرے میں پکاسو کے مجسموں سے متاثر ہو کر اس نے لوہے کو "ویلڈ" کر کے بڑی بڑی تجریدی تعمیرات (abstract constructions) بنائیں۔ اس کے فن پارے جن میں مکعبیت اور سرئیلیت دونوں کے

☆ Etruscan۔ ایٹروریا سے متعلق۔ ایٹروریائی زبان یا فن سے متعلق۔ وسطی اٹلی کے ایک قدیم ملک ایٹروریا سے متعلق۔

☆☆ فنون لطیفہ کا اسلوب جو یونان میں ساتویں اور پانچویں صدی قبل مسیح میں پروان چڑھا۔

عناصر موجود تھے بہت سے موضوعات کا احاطہ کرتے تھے۔ وہ کہتا تھا کہ اس کے موضوعات اس کے عہد سے تعلق رکھتے ہیں: ''قوت، ڈھانچہ، حرکتِ ترقی، تعطل، تباہی، ورندگی۔''

ایڈواردو پاؤلوزی (ولادت۔ ۱۹۲۴ء)
(Eduardo Paolozzi)

پاؤلوزی اسکاٹ لینڈ میں ایک اطالوی گھرانے میں پیدا ہوا۔ وہ پیرس میں ۱۹۴۷ء اور ۱۹۵۰ء کے درمیان کام کرتا رہا جہاں وہ ژیا کومیتی (Giacometti) سے متعارف ہوا اور کلی (Klee) سے متاثر ہوا۔ ۱۹۵۰ء کے عشرے میں یہ فنکار، لندن میں پاپ آرٹ☆(Pop Art) کو ترویج دینے والی ایک قوت تھا۔ بعد کے دنوں میں اس نے زیادہ تر بڑے بڑے دھاتی مجسموں پر کام کیا۔

اینتھنی کارو (ولادت۔ ۱۹۲۴ء) (Anthony Caro)

کچھ عرصہ ہنری مور (Henry Moore) کا نائب رہنے والا کارو (Caro) پہلا برطانوی مجسمہ ساز تھا جس نے صنعتی استعمال کے لوہے (industrial steel) سے بغیر اساس اور پائیدان کے، بڑی جسامت کے فن پارے تخلیق کیے۔ ۱۹۶۶ء میں اس نے چھوٹے چھوٹے فن پارے تخلیق کرنے شروع کیے جنہیں وہ *Table Pieces* کہتا تھا اور جو اکثر و بیشتر ڈھلی ہوئی دھاتی اشیا (found objects) پر مشتمل ہوتے تھے اور میزوں پر سجائے جاتے تھے۔ اس کے فن پارے بین الاقوامی آرٹ کے متعدد ذخیروں کا حصہ ہیں۔

کارل آندرے (ولادت۔ ۱۹۳۵ء) (Carl Andre)

۱۹۶۰ء اور ۱۹۶۴ء کے درمیان جب آندرے، پینسلوانیا ریلوے میں کام کرتا تھا، وہ معیار بند تبادل پذیر اکائیوں (standardized interchangeable units) کا اسیر ہوگیا۔ اس وقت سے اس نے اینٹوں کے مجموعوں، اسٹائروفوم کے☆☆ تختوں (styrofoam planks) اور سیمنٹ کے بلاکوں (cement blocks) کو جوڑنا اور فرش پر انہیں افقی انداز میں ترتیب دینا شروع کیا۔ مجسمہ سازی کے روایتی تصور کے برعکس یہ ٹکڑے آپس میں کسی خاص طرح سے نہیں جوڑے جاتے۔ کوئی بھی ٹکڑا اٹھا کر دوسرے ٹکڑے سے تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح اس فنکار نے دیکھنے والے کو بھی اس آرٹ کے تخلیقی عمل میں شامل کرلیا۔

ٹونی کراگ (ولادت۔ ۱۹۴۹ء) (Tony Cragg)

کراگ کے ابتدائی کام سے جو پلاسٹک میں ہے، میٹریل، اشیاء اور شبیہات کے سلسلے میں اس کے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ ہوا اور فرشی خلا (floorspace) اور دیواریں بھی اس میں اجزاء کی حیثیت سے شامل ہوگئیں۔ اس کے ہاں شہری زندگی اور صنعتوں سے پیدا ہونے والی ریخت (detritus) کو جس اختراعی (innovative) انداز سے برتا گیا ہے وہ ماحولیاتی تشویش کا پتہ دیتا ہے جسے کراگ ''نئی فطرت'' (the new nature) کا نام دیتا ہے۔ کراگ کی پہلی سولو نمائش (solo exhibition) ۱۹۷۹ء ہوئی اور ۱۹۸۸ء میں اسے ٹرنر انعام (Turner Prize) ملا۔

بیری فلاناگن (ولادت۔ ۱۹۴۱ء) (Barry Flanagan)

فلاناگن کا ابتدائی کام اس طرح کے میٹریل پر مشتمل ہے جیسے بوری، رسی اور ریت وغیرہ جس سے مجسمہ سازوں کے لیے نئے امکانات کے دروازے کھلے۔ ۱۹۷۹ء میں اس نے کانسی کی ڈھلائی شروع کردی اور فن پاروں کا ایک سلسلہ تخلیق کیا جس میں زیادہ تر جانوروں کو علامت کے طور پر خصوصاً خرگوش کو انسانی خصوصیات کے اظہار کے لیے استعمال کیا گیا تھا۔

رچرڈ لانگ (ولادت۔ ۱۹۴۵ء) (Richard Long)

اگرچہ لانگ، قدرتی مناظر کی تصویرکشی کی انگلستانی روایت میں رہ کر

☆ پاپ آرٹ (Pop Art) مصوری اور سنگتراشی کی ایک طرز جسے مقبول عام ذرائع ابلاغ میں اشتہارات اور مزاحیہ چٹکلوں کو مبالغہ آمیزی کے ساتھ یا ہو بہو ان کی نقلیں اتارنے کے لیے کام میں لاتے ہیں۔

☆☆ Styrofoam۔ ہلکا پولسٹرین پلاسٹک جو حاجز شئے کی طور پر اور سجاوٹ کے کام آتا ہے۔

کام کرتا ہے لیکن اس کا طبعی میلان اختصار (minimalism) اور کاٹھ کباڑ سے بنائی جانے والی ہیئتوں آرتے پوویرا (Arte Povera) کی جانب نظر آتا ہے۔ دیہی علاقوں میں طویل فاصلوں کی چہل قدمی لانگ کے کام کا حصہ ہے وہ ان جگہوں کی تصویریں کھینچتا اور ان کی نقشہ کشی کرتا ہے یا وہ پتھر، لکڑی کے ٹکڑے اور مٹی کے تودے اکٹھے کرتا ہے جن کو وہ گیلری کے فرش یا دیواروں پر ایک نئی ترتیب کے ساتھ دائروں یا قطار کی شکل میں لگا دیتا ہے۔ ۱۹۸۹ء میں اسے ٹرنر انعام (Turner Prize) دیا گیا تھا اور ۱۹۹۰ء میں اسے حکومت فرانس کی جانب سے شوالیئے داں لاغد دے آخ اے دے لیتخ *(Chevalier dans L'Ordre des Arts et des Lettres)* کا خطاب ملا۔ مصوری کے بین الاقوامی ذخیروں میں اس کے فن پارے شامل ہیں۔

ڈیمئن ہرسٹ (ولادت۔ ۱۹۶۵ء) (Damien Hirst)

ڈیمئن ہرسٹ نے گولڈ اسمتھ کالج لندن سے تعلیم حاصل کی۔ وہ گولڈ اسمتھ کالج کے ان متعدد گریجویٹس میں سے ایک ہے جنھوں نے ۱۹۹۰ء کی دہائی میں برطانوی آرٹ کی نمائندگی کی۔ یہ سب مشترکہ طور پر "yBa"۔young British artists (نوجوان برطانوی مصور) کہلاتے ہیں۔ ہرسٹ کو تنصیب کار مصور (Installation artist)، مجسمہ ساز (sculptor) یا تصور کیش (conceptualist) کہا جاتا ہے۔ اس کا ۱۹۹۱ء کا فن پارہ، کسی جینے والے کے ذہن میں موت کا طبیعی عدم امکان، *(The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living)* ہے جس میں ایک ٹن وزنی ٹائیگر شارک (tiger shark) کو فارمل ڈی ہائیڈ☆ (formaldehyde) کے ایک ٹینک میں تیرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ ہرسٹ لندن میں مقیم ہے اور وہیں کام کرتا ہے۔

انیش کپور (ولادت۔ ۱۹۵۴ء) (Anish Kapoor)

انیش کپور بمبئی (اب ممبئی) میں پیدا ہوا۔ آرٹ کی تعلیم ہارنسے کالج آف آرٹ (Hornsey College of Art) اور چیلسی اسکول آف آرٹ (Chelsea School of Art) سے حاصل کی۔ کپور کا کہنا ہے کہ اس کے معاملات رسمی نوعیت کے نہیں ہیں، ... میں ہیئتوں سے متعلق مجسمے نہیں بنانا چاہتا، مجھے اس میں قطعاً دلچسپی محسوس نہیں ہوتی۔ میری خواہش ہے کہ ایسی مجسمہ سازی کروں جو عقائد، جذبات اور تجربات سے متعلق ہو، یہ معاملات مادیت سے بالاتر ہیں۔ اپنے فن پاروں میں کپور اس بات کا آرزومند نظر آتا ہے کہ روحانیت کو فطرت کی قوتوں سے ملا دیا جائے۔ اس کے فن پارے پتھر اور فائبر گلاس (fibreglass) سے بنے ہوئے ہیں اور ان پر سفوفی رنگ (powdered pigment) کا استعمال کیا گیا ہے۔ انیش کپور کو ۱۹۹۱ء میں ٹرنر انعام (Turner Prize) دیا گیا۔

راخیل وہائٹ ریڈ (ولادت۔ ۱۹۶۳ء) (Rachel Whiteread)

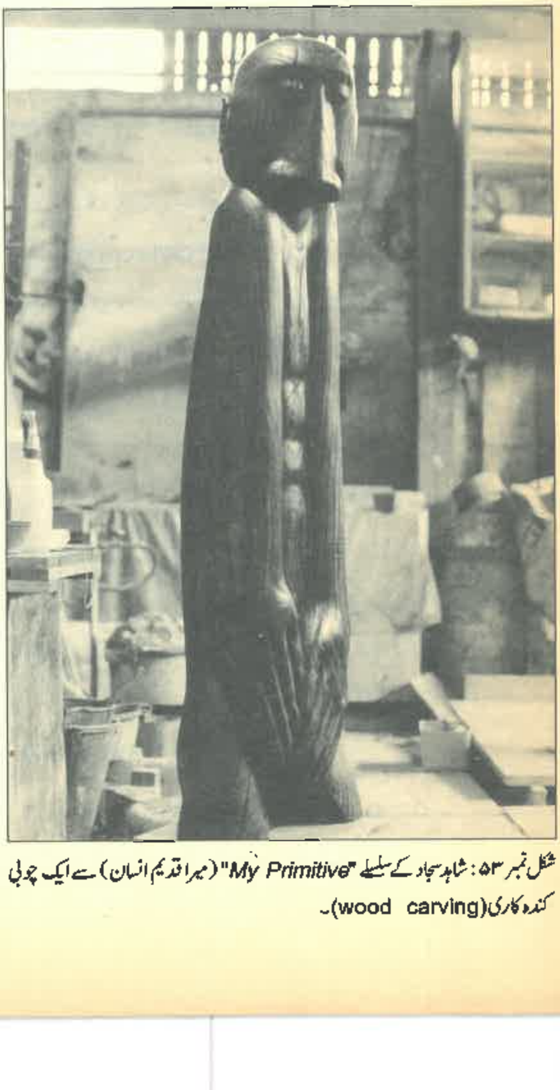
وہائٹ ریڈ لندن میں پیدا ہوئی۔ اس نے مصوری کی تعلیم برائٹن پولی ٹیکنیک (Brighton Polytechnic) سے حاصل کی پھر ۱۹۸۵ء تا ۱۹۸۶ء میں، مجسمہ سازی کی تعلیم کے سلسلے میں اس نے سلیڈ اسکول آف فائن آرٹس (Slade School of Fine Arts) میں داخلہ لے لیا۔ وہائٹ ریڈ اپنے فن پارے پلاسٹر، چیڑ کے گوند وغیرہ (resin) اور ربڑ (rubber) سے بناتی ہے۔ اس کا ابتدائی کام صرف اور صرف لندن کے ماحول سے متعلق تھا۔ ۱۹۹۳ء میں اس نے گھر *(House)* کی تخلیق کی جو لندن کے ایسٹ اینڈ (East End) میں کنکریٹ سے بنایا گیا ایک گھر کا اندرون (interior) تھا۔ وہائٹ ریڈ کا کام یادگاری لگتا ہے۔ اس میں موجودگی کے احساس کے بجائے یاد اور عدم موجودگی کا احساس زیادہ ہے۔ ۱۹۹۴ء میں اسے ٹرنر انعام (Turner Prize) سے نوازا گیا۔

☆ formaldehyde۔ فارمل ڈی ہائیڈ۔ ایک بے رنگ اور پانی میں حل ہو جانے والی زہریلی گیس جس کی بو سخت ناگوار ہوتی ہے۔ اسے مصنوعی رال وغیرہ بنانے نیز کرم کش ادویہ میں استعمال کیا جاتا ہے۔

شاہد سجاد (ولادت۔ ۱۹۳۳ء)

مجسمہ سازی، آرٹ کی وہ قسم ہے جسے پاکستان میں نظر انداز کیا گیا ہے تاہم مصور، مسلسل سہ ابعادی ہیئتوں پر کام کر رہے ہیں۔ پاکستان کے باصلاحیت اور ممتاز ترین مجسمہ ساز شاہد سجاد ہیں جنہوں نے مجسمہ سازی کے متعدد بڑے بین الاقوامی مقابلوں میں پاکستان کی نمائندگی کی ہے۔

شاہد سجاد نے اپنے اندر کے یقین کے بل پر، بغیر کسی کی مدد اور سر پرستی، کے علم اور تجربے کا ایک خزانہ جمع کرلیا ہے۔ انہوں نے رانگاماٹی بنگلہ دیش میں چکمہ پہاڑی قبائل کے درمیان دو سال گزارے جہاں جنگلوں میں وہ چوب تراشی اور کندہ کاری کے فن کی تلاش اور تجزیے کے عمل سے گزرے۔ ان کی رسمی تعلیم میں ایک سال سر جان کاس اسکول لندن (Sir John Cass School, London) کی تعلیم بھی شامل ہے جہاں انگریز مجسمہ ساز جم



شکل نمبر ۵۳: شاہد سجاد کے سلسلے "My Primitive" (میرا قدیم انسان) سے ایک چوبی کندہ کاری (wood carving)۔

میتھیسن (Jim Mathison) سے ان کی پائیدار دوستی پروان چڑھی۔ جاپان میں انہوں نے آرٹ کے ایک جاپانی استاد کے ساتھ کام کرکے کانسی کی ڈھلائی میں مہارت حاصل کی۔ زبان پر دسترس نہ ہونے باوجود شاہد نے کام کو روایتی مشرقی انداز سے مثالوں، اپنے استاد کو کام کرتے دیکھ کر اور کاغذ پر شکلیں بنابنا کر سیکھا۔ کانسی کی بنی ہوئی ایک دیواری تصویر (mural) جس میں پیادہ فوج (infantry) کی تاریخ کو ظاہر کیا گیا ہے اور یہ آج کل نوشہرہ کے قلعے میں موجود ہے، دھاتی مجسمہ سازی کے سلسلے میں، مصور کے انتہائی ذہین ہونے کا ثبوت ہے۔

کانسی کے وسیلے (medium) کے ساتھ بہت سے تجربات کے بعد لکڑی اور کندہ کاری سے شاہد کا لگاؤ اُنہیں طاقتور تاثر والے ایک سلسلے کی جانب لے گیا۔ اولین دور کے انسان کو ناپید ہونے کے خطرے میں گھری ہوئی مخلوق کے طور پر ظاہر کرتی ہوئی ہیئتیں، نفیس سبز رنگ سے مکمل کی گئیں جو آگ، رنگ اور تیل کا مجموعہ تھا۔ یہ چمکتے دمکتے فن پارے دیکھ کر لگتا تھا کہ ان سے عنصری توانائی (elemental energy) پیدا ہو رہی ہے۔ شاہد سجاد کے فن پارے پاکستان اور پاکستان سے باہر مصوری کے بہت سے نجی ذخیروں کی زینت ہیں۔

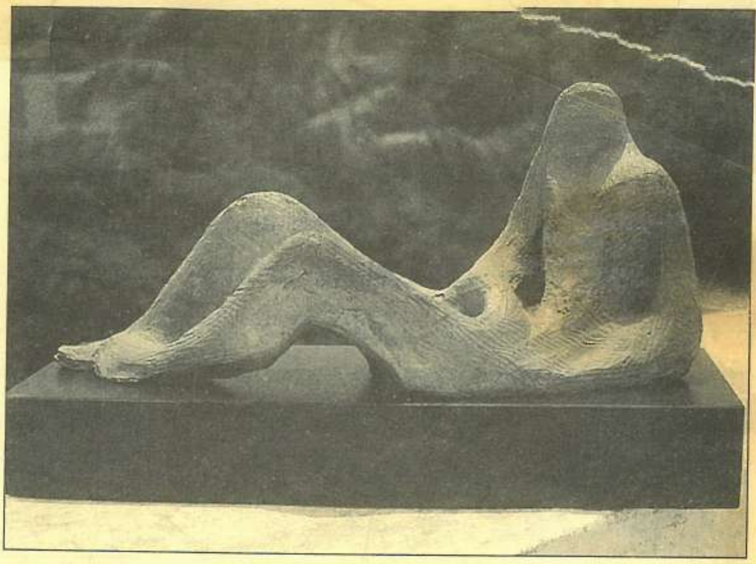
رابعہ زبیری (ولادت۔ ۱۹۴۳ء)

رابعہ زبیری نے لکھنؤ کالج آف آرٹ سے ۱۹۶۳ء میں، مجسمہ سازی کے اختصاص کے ساتھ گریجویشن کیا۔ انہوں نے ۱۹۶۴ء میں کراچی میں سکونت اختیار کی۔ انہوں نے اپنی بہن ہاجرہ منصور اور ڈھاکا آرٹ کالج کے تربیت یافتہ منصور راہی کے ساتھ مل کر ۱۹۶۵ء میں کراچی کا پہلا آرٹ انسٹیٹیوٹ، کراچی اسکول آف آرٹ کے نام سے قائم کیا۔

رابعہ زبیری نے مجسمہ سازی کے متعدد قومی اعزازات حاصل کیے ہیں وہ اس نقطۂ عروج پر پہنچی ہیں کہ انہوں نے بصری فنون (Visual Arts) کی ساتویں قومی نمائش میں مجسمہ سازی کا اعلیٰ ترین اعزاز حاصل کیا۔ یہ نمائش ۱۹۹۶ء میں اسلام آباد میں منعقد ہوئی تھی۔ یہ آرٹ کے اندر گزاری گئی زندگی کا ایک عمدہ اور موزوں

اعتراف تھا۔ رابعہ کے انتہائی اثر انگیز کام کا حوالہ افراد کے گروپ (monumental) ہیں۔
ہیں۔ یہ جسامت میں مختصر اور اپنے تاثر میں یاد گاری

شکل نمبر ۵۴: "Reclining Figure" (تکیہ کیے شبیہہ) رابعہ زبیری کا بنایا ہوا دھاتی مجسمہ
(بہ شکریہ کراچی اسکول آف آرٹ گیلری)



باب سات: طباعت (Printmaking)

صحیح معنوں میں طباعت کا کام، مغرب میں بارہویں صدی عیسوی کے وسط تک شروع نہیں ہوا تھا۔ برسوں بعد مغرب نے کاغذ بنانے کا راز سیکھا۔ ابتدا میں طباعت کے لیے لکڑی کے ٹھپے (wood cuts) اور نقشِ چوبی (wood-engravings) کا استعمال کیا گیا۔ جیسے جیسے اوزار اور طریقہ کار بہتر ہوتے گئے اور نئی چیزیں دریافت ہوتی گئیں ویسے ویسے منبت کاری کے ذریعے طباعت میں نفاست پیدا ہوتی گئی۔ صدیوں کی تبدیلیوں اور بہتری کے بعد آج کل ہر وہ شے جو کسی میٹریل پر اپنا نقش چھوڑ دے، طباعت کے لیے استعمال ہوتی ہے۔

ایک زمانے میں طباعت (printmaking) کو خاکہ کشی (drawing) کی توسیع سمجھا جاتا تھا یعنی ایک تیکنیک جس کے ذریعے سرسری خاکوں (sketches) کا چربہ اتارا جائے۔ اس کو ایک پیچیدہ عمل کے طور پر بھی بیان کیا گیا ہے جس کے ذریعے کسی نقش کو دباؤ کے ذریعے کسی دوسری سطح پر اتارا جاسکے۔ یہ تعریف اس لحاظ سے گمراہ کن ہے کہ یہ طباعت کے صرف ایک پہلو یعنی چربہ سازی کی میکانیات کو بیان کرتی ہے۔ یہ بات ضرور سمجھ لینی چاہیے کہ کاروباری تصاویر جیسے پوسٹر، اشتہارات اور اسی نوع کی بڑے پیمانے پر ہونے والی میکانی سرگرمی کا طباعت (printmaking) سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ کسی پلیٹ (plate) سے جو پرنٹ (print) لیے جاسکتے ہیں وہ میکانکی طریقہ کار کے برعکس بہت چھوٹے ہوتے ہیں۔ تخلیقی طباعت (creative printmaking) میں تخیل، آنکھ، ذہن اور ہاتھوں کے درمیان ایک ہم آہنگ ربط ضروری ہے اور اس کے ساتھ ساتھ وسیلے (medium) سے متعلق تیکنیک اور طریقہ کار کا مکمل علم اور مشق درکار ہوتی ہے۔ آرٹ کی بہت سی دوسری ہیئتوں کی طرح ایک مرتبہ میں، کبھی کبھار ہی مطلوبہ تاثر حاصل ہوتا ہے۔ آرٹسٹ کے مطمئن ہونے سے قبل پلیٹ بہت سے مدارج سے گزر سکتی ہے۔ اس عمل میں کئی آزمائشی چھاپے (proof) لیے جاسکتے ہیں۔ یہ چند بھی ہوسکتے ہیں اور چند درجن بھی، اس کا انحصار آرٹسٹ پر ہے۔ جب پلیٹ تیار ہوجاتی ہے تو آرٹسٹ یا اس کی نگرانی میں طباعت کا عمل ہوتا ہے۔

امریکی طابع (printmaker) اور فلبرائیٹ اسکالر والٹر کرمپ (Walter Crump) نے ۱۹۹۳ء میں کراچی میں طباعت (printmaking) کی متعدد ورکشاپس منعقد کیں۔ انہوں نے اپنے طالب علموں کے لیے طباعت کے متعدد طریقوں کو تحریر کیا۔ مندرجہ ذیل اقتباس ان کی ایک تحریر سے لیا گیا ہے۔

میکانکی چربہ سازی (mechanical reproduction) کسی چھاپے (print)، پینٹنگ (painting) یا خاکہ کشی (drawing) کی سطح کی نقل نہیں اتار سکتی۔ کسی چھاپے (print) کی سطح میں اس کا لطف چھپا ہوا ہوتا ہے۔ کسی لکڑی کے ٹھپے میں ہلکے ابھار، نقش کاری (etching) یا کولا گراف (collagraph) کے گہرے ابھار، روشنائی کا سنگی طبع (lithograph) کے کاغذ یا ریشمی پردہ (silkscreen) پر اترنے کا انداز، یہ تمام باریکیاں ایک لطیف طریقے سے پرنٹ کے ادراک اور اس سے لطف اندوز ہونے میں شامل ہوجاتی ہیں اہم بات یہ ہے کہ پہلے شبیہہ کو اور پھر اُس سے پرے دیکھا جائے۔

طباعت (printmaking) آج کل ایک پیچیدہ شعبہ ہے جس میں اکثر ایک ہی پرنٹ میں، طباعت کے کئی وسیلوں (mediums) کا استعمال کیا جاتا ہے۔ آرٹسٹ بیک وقت فوٹوگرافی، مجسمہ سازی، مصوری اور خاکہ کشی (drawing) کو یکجا کرسکتا ہے۔ علیحدہ اختراعی پرنٹ بھی تیار کیے جاسکتے ہیں اور ان کا ایڈیشن (edition) بھی جو کہ مماثلت رکھنے والے prints کا ایک سلسلہ ہوتا ہے جو ایک ہی پلیٹ سے بنائے جاتے ہیں۔ ہر پرنٹ کو کل تعداد کے مقابل ایک نمبر دے دیا جاتا ہے مثلاً ۱/۵۰، ۲/۵۰ سے لے کر حتمی تعداد ۵۰/۵۰ تک پہنچ جائے۔

فوٹوگرافی کے علاوہ (اگلے باب میں اس کی تفصیل ہے) جس

میں شبیہہ اتارنے کے لیے روشنی کے وسیلے کو استعمال کیا جاتا ہے، دوسرے تمام طریقوں میں روشنائی یا رنگ کا استعمال ہوتا ہے۔ طباعت کے متعدد اور متنوع طریقے ہیں۔ درجہ بندی کے لحاظ سے ان کے تین بنیادی گروپ ہیں: منبت کاری (relief methods) کندہ کاری (intaglio methods)، مستوی نگاری (surface or planographic methods)۔

منبت کاری (Relief Methods)

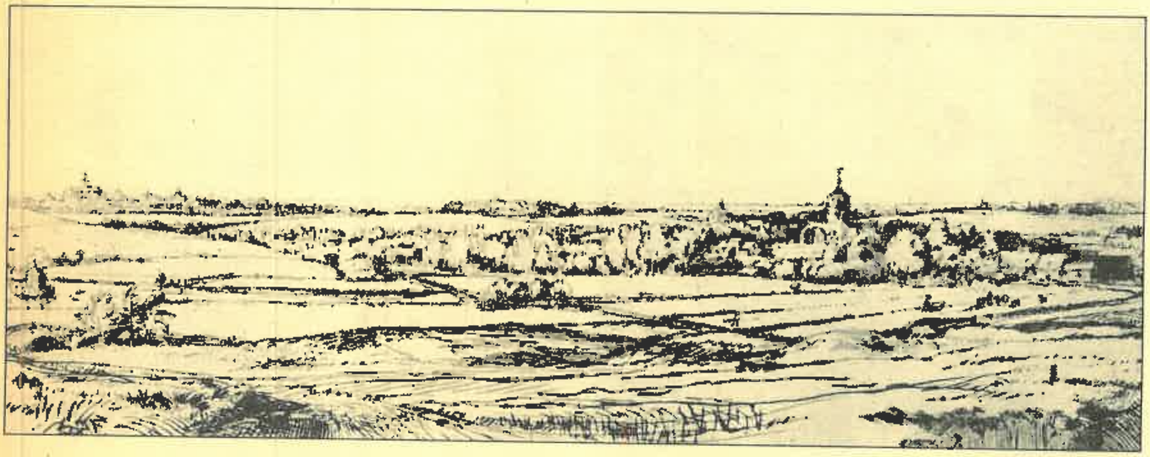
اس عمل میں لکڑی کے ٹکڑے یا دھاتی پلیٹ کے وہ حصے جن کو سیاہ طباعت کرنا ہے، چھوڑ دیے جاتے ہیں اور باقی حصہ کاٹ کر علیحدہ کردیا جاتا ہے۔ منبت کاری کے اہم طریقے لکڑی کا ٹھپہ (wood cut) نقشِ چوبی (wood engraving) اور لینوکٹ (lino cut)☆ ہیں۔

ان میں مزید کسی تیکنیک کا اضافہ کیا جاسکتا ہے مثلاً دھاتی ٹھپہ (metal cut) اور منبت ونقش کاری (relief etching) دھاتی پلیٹ سے کام لینے کے لیے، پلیٹ پر ڈیزائن بنایا جاتا ہے۔ اس ڈیزائن کو تیزاب کو روکنے والی وارنش سے بنایا جاتا ہے۔ اس کے بعد پلیٹ کو تیزاب میں ڈبودیا جاتا ہے جو اس کے غیر محفوظ حصوں کو کاٹ دیتا ہے۔ اس طرح ڈیزائن ابھر آتا ہے۔ اسی طرح لکڑی کے ٹھپے سے پرنٹ حاصل کیے جاسکتے ہیں۔ یہ طریقہ اٹھارھویں صدی کا ہے اور اس کا بانی ولیم بلیک (Wiliam Blake) تھا جو اسے ”تانبے کا ٹھپہ“ (woodcut on copper) کہتا تھا۔ بیسویں صدی میں یہ طریقہ دوبارہ شروع ہوا اور ایس ڈبلیو ہیٹر (S.W. Hayter) اور جون میرو (Joan Miro) نے اسے کندہ کارانہ طباعت (intaglio printing) سے ملا دیا۔

کندہ کاری (Intaglio Methods)

کندہ کاری (intaglio) طباعت کا پیچیدہ ترین عمل ہے۔ اس میں بہت سی تیکنیکیں آجاتی ہیں جو عموماً نقش کاری (etching) اور کولا گرافی (collagraphy) میں استعمال ہونے والی تیکنیکوں کا مجموعہ ہیں۔ بنیادی طریقہ اس کے برعکس ہے جو منبت کاری (relief methods) میں استعمال ہوتا ہے۔ کندہ کاری (intaglio) کو نقش کاری (etching) کے لیے ایک بنیادی موثر طریقہ خیال کیا جاتا ہے کیونکہ اس کے ذریعے تیکھے، نفیس متعین خطوط اور جزئیات کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

نوکدار آلے کا استعمال (dry point)، کندہ کاری (intaglio) کے مختلف طریقوں میں سادہ ترین عمل ہے۔ اس میں بہت ہی کم سامان درکار ہوتا ہے۔ اس طریقے میں پلیٹ کی سطح کو، جو



شکل نمبر ۵۵: نقش کاری (etching) کی ایک مثال۔

☆ linocut۔ لینوکٹ: وہ چھپائی جو لکڑی چڑھے ہوئے موٹی کرمچ پر کندہ کیے ہوئے نقش سے کی جائے۔

شکل نمبر ۵۶:نقش کاری(etching) مصورا ے۔ آر چغتائی

عام طور پر کسی دھات مثلاً تانبے، پیتل یا جست کی ہوتی ہے، ایک تیز نوکدار آلے سے کھرچ کر کھانچے(grooves) بنائے جاتے ہیں۔ جب پلیٹ پر روشنائی لگا کر پونچھی جاتی ہے۔ تو کھانچوں میں روشنائی رہ جاتی ہے۔ اس کے ذریعے جب چھپائی کی جاتی ہے تو ایک ہلکی لکیر پیدا ہوتی ہے۔ اس آلے کے ذریعے بنائی گئی لکیریں اس عمل کی جان ہیں۔

یہ لکیریں مشق کے ذریعے گہری سے ہلکی تک بنائی جاسکتی ہیں۔ روشنائی لگا ہوا ڈیزائن ایک پریس کے ذریعے کاغذ پر منتقل کردیا جاتا ہے۔ پلیٹ بنانے کے لیے استعمال ہونے والی ہر دھات اپنی منفرد خصوصیات رکھتی ہے۔

کندہ کاری (engraving) کے عمل کے دوران، نوکدار آلے سے پلیٹ پر براہِ راست کٹاؤ(incisions) پیدا کیے جاتے ہیں۔ نتیجے کے طور پر، چھپائی میں یہ خطوط نمایاں ہوجاتے ہیں۔ کندہ کاری(engraving) میں بہت کاریگری کی ضرورت ہوتی ہے۔ کرنسی نوٹ، ٹکٹ اور اہم دستاویزات چھاپنے کے لیے یہی منطقی طریقہ کار ہے۔ کندہ کاری(engraving) تانبے، جست اور پیتل پر کی جاتی رہی ہے لیکن پلیٹ خواہ کسی بھی میٹریل کی ہو اس میں خطوط اور شگاف پیدا کرنے کے لیے نوکدار آلے کا ہی استعمال کیا جائے گا۔ پلیٹ پر ڈیزائن یا خاکہ کشی(drawing) نشان لگانے والی پینسل یا مومی چاک سے کی جاسکتی ہے۔

نقش کاری (Etching)

اس تیکنیک میں، خطوط اور ساخت کو ایک دھاتی پلیٹ پر کندہ کیا جاتا ہے۔ سب سے پہلے پلیٹ کو تیزاب روکنے والے استر سے ڈھانپ دیا جاتا ہے۔ اس استر میں ایک نوکدار آلے سے ڈیزائن اس طرح بنایا جاتا ہے کہ ڈیزائن کے خطوط کی جگہوں سے پلیٹ نظر آنے لگے۔ اس کے بعد پلیٹ کو تیزاب میں ڈبویا جاتا ہے جو پلیٹ کی دکھائی دینے والی جگہوں کو کاٹ کر شبیہہ بنادیتا ہے۔ طباعت کے لیے پلیٹ پر روشنائی لگائی جاتی ہے اور اس کے بعد ایک کپڑے یا کاغذ سے اسے پونچھ دیا جاتا ہے تاکہ روشنائی صرف کھانچوں میں باقی رہ جائے۔ بعد میں شبیہہ کو ایک پریس کے ذریعے کاغذ پر اتار لیا جاتا ہے۔

شکل نمبر ۵۷:نقش کاری(etching) مصور جمال شاہ

آب قوی کاری (*Aquatint*)

یہ ایک طریقہ کار ہے جو خطوط کے بجائے نفیس دانے دار کیفیتی حصوں (tonal areas) کو بنانے میں استعمال ہوتا ہے۔ بنیادی تیکنیک یہ ہے کہ تیزاب روکنے والی وارنش (varnish) کو ایک دھاتی پلیٹ پر چھڑک دیا جائے۔ پلیٹ کو گرم کرنے سے اس کے ساتھ چپک جاتا ہے۔ جب پلیٹ کو تیزاب میں ڈبویا جاتا ہے تو تیزاب اس مسالے کے ذرات کی درمیان باریک جگہوں کو کاٹ دیتا ہے اور ایک ہموار دانے دار سطح نمودار ہوجاتی ہے۔ پلیٹ پر ڈیزائن، تیزاب روکنے والی وارنش سے خاکہ کشی (drawings) کے ذریعے بنائے جاتے ہیں۔

آج کل نقش کاری کے لیے بے شمار طریقے استعمال کیے جاتے ہیں اور ان کو دوسرے طریقوں سے ملا کر کام میں لایا جاتا ہے۔

رنگین نقش کاری (*Colour Etching*)

رنگین نقش کاری کے نسبتاً مقبول طریقوں میں سے تین یہ ہیں:

(الف) متعدد پلیٹوں کا طریقہ (The multiple plate mathod): کئی پلیٹیں، جن میں سے ہر ایک علیٰحدہ رنگ یا ہر ایک کئی رنگ لیے ہوتی ہے پریس سے 'ایک وقت میں ایک' کے اصول کے تحت گزاری جاتی ہیں اور ایک سطح پر ایک شبیہہ بناتی ہیں۔

(ب) اسٹینسل (stencil) اور ٹاپ رول (top roll) کا استعمال: اس طریق کار میں رولر یا اسی طرح کی چیز کے ذریعے پلیٹ کی سطح پر رنگ لگایا جاتا ہے۔ استعمال کیے جانے والے رنگوں کی تعداد اسٹینسل کو استعمال کرتے ہوئے بڑھائی جاسکتی ہے تاکہ مخصوص جگہوں پر زیادہ رنگ بھرا جاسکے۔

(ج) لزوجت/لعاب داری (Viscosity)

یہ طریقہ عظیم فنکار آنجہانی اسٹینلے ہیٹر (Stanley Hayter) کا ایجاد کردہ ہے جنہیں اکثر طباعت کا پکاسو (Picasso) کہا جاتا ہے۔ سخت درمیانے اور ہلکے رولرز (rollers) کو گاڑھی اور پتلی روشنائیوں کے ساتھ استعمال کرتے ہوئے، نقش کاری کی پلیٹ پر مختلف رنگ، مختلف سطحوں تک چڑھائے جاسکتے ہیں۔

کولاگراف (Collagraph)

یہ نقش کاری (etching) کی حالیہ توسیع ہے۔ کسی پلیٹ پر خطوط کندہ کرنے کے بجائے، ایکریلک (acrylic)، رنگ، پتے، ریت، جال، کپڑے، رسی وغیرہ (غرض ہر وہ چیز جسے کسی ہارڈ بورڈ پلیٹ پر چسپاں کیا جاسکے) سے مختلف ساختیں تخلیق کی جاتی ہیں۔ جب پلیٹ خشک ہوجاتی ہے تو برش کے ذریعے پلیٹ پر مختلف رنگوں کی روشنائیاں لگائی جاتی ہیں۔ اس کے بعد اس تالیف (camposition) پر سے رنگ صاف کردیا جاتا ہے۔ اب یہ رنگ صرف اس کے گہرے حصوں میں رہ جاتا ہے۔ چھاپے (print) کو پریس سے گزارنے سے پہلے رنگ کو رولر یا برش کی مدد سے پلیٹ پر لگایا جاتا ہے۔

اسٹینسل سے طباعت کا عمل
(The Stencil Printing Process)

اسٹینسل کے ذریعے طباعت کو گرافک آرٹ میں نئی تیکنیک تصور کیا جاتا ہے لیکن درحقیقت اس کا سلسلہ زمانہ ماقبل تاریخ کے فرانس اور ہسپانیہ (Spain) کے غاروں سے جاملتا ہے۔ کوئی بیس ہزار سال قبل کرومینن (Cro-Magnon)☆ لوگ سفوفی رنگوں مثلاً لوہے اور مینگنیز آکسائیڈ (iron and manganese oxide) کو کھوکھلے نرسل، سرکنڈے یا ہڈیوں کے ذریعے جانوروں کی تصویروں کی خاکہ کشی (drawings) پر منتقل کرنے کا طریقہ استعمال کرتے تھے۔ یہ قدیم دور کا طریقہ آج کل کے پچکاری (airbrush) کے طریقے سے ملتا جلتا ہے۔ غار کے زمانے کا مصور ہاتھ کے ذریعے رنگ کو اڑا کر پتھریلی دیوار (rock wall) پر منتقل کرتا تھا جو آج کے دور کی ماسک تیکنیک (mask technique) سے مشابہہ ہے۔ قدیم دور میں چینی مصور انسانی بالوں سے جالی بنا کر اس کے ذریعے رنگوں کا اسپرے (spray) کرتے ہوئے برتنوں اور کپڑوں کی آرائش کیا

☆ (Cro-Magnon)۔ کرومینن۔ فرانس کے ایک غار کرومینن کے نام پر۔ ماقبل تاریخ کے اس گروہ کے متعلق جس کے لوگ سیدھے اور لانبے قد کے ہوتے تھے۔ جنوب مغربی یورپ میں رہتے تھے اور ہڈیوں اور پتھروں کے اوزار استعمال کرتے تھے۔

کرتے تھے جبکہ ماضی قریب میں ایک ایسا طریقہ کار دریافت کرلیا گیا جس میں فلم پر اسٹینسل بنایا جاتا ہے۔ بنیادی اصول تبدیل نہیں ہوا۔

اسٹینسل اسکرین کا عمل
(The Stencil Screen Process)

اس طریقے میں دو نمایاں تیکنیکوں کا استعمال ہوتا ہے۔ ایک وہ جس میں رنگ کو قوت کے ساتھ اسٹینسل کے خالی حصوں پر یا اس کے گرد بیرونی حاشیوں پر لگایا جاتا ہے اور اسے اسٹینسلنگ (stenciling) کہا جاتا ہے، دوسرا طریقہ وہ ہے جس میں رنگ کو ایک جالی یا اسکرین سطح (screen surface) سے گزارا جاتا ہے۔ عکسی طباعت (screen printing) یا ریشمی طباعت (serigraphy) کہلاتا ہے۔

ریشمی جالی (silk screen) یا ریشمی طباعت (serigraphy) میں اسٹینسل کے کھلے ہوئے دہانے پر ایک باریک جالی کس کر بندھی ہوتی ہے اس بنیادی طریقے میں مختلف تبدیلیاں مختلف مقاصد کے لیے اختیار کی جاسکتی ہیں۔ متعدد تیکنیکوں کا استعمال کیا جاسکتا ہے مثلاً کاغذی بلاک آؤٹ☆ (paper block-out) موی چاک بلاک آؤٹ (crayon block-out)، لاکھ روغن بلاک آؤٹ (lacquer block-out) چکنائی دار بلاک آؤٹ (tusche block-out) لیسدار بلاک آؤٹ (glue block-out) اور جدید ترین تیکنیک فوٹو گرافک اسٹینسل (photographic stencil)۔

مستوی نگاری کا عمل یا سنگی طباعت
(The Planographic Printing Process or Lithography)

مستوی نگاری (planography) عام طور پر سنگی طباعت (lithography) کے نام سے جانی جاتی ہے۔ یہ ایک مستوی سپاٹ سطح سے طباعت کا عمل ہے۔ طبع کیے جانے والے حصے، وسیلے کی موٹائی (thickness) کی وجہ سے پہچانے جاتے ہیں اس میں عموماً روغنی تیزاب (fatty acids) استعمال کیے جاتے ہیں۔ لیتھوگرافک پینسل یا رنگدار چاک استعمال کی جاسکتی ہے یا موم، گوند یا چربی کے ساتھ چارکول یا کاربنی رنگ (carbon pigments)۔

سنگی طباعت (lithography) کو پہلی بار ۱۷۹۶ء میں آلوئز سنیفیلڈر (Aloys Senefelder) نے متعارف کرایا۔ اس نے محسوس کیا کہ کچھ پتھر تیل اور پانی دونوں کے ساتھ ایک طرح کی موزونیت رکھتے ہیں۔ اس نے پتھر پر تیل سے خاکہ (drawing) بنا کر ایک تجربہ کیا۔ اس نے دیکھا کہ جب پتھر کو گیلا کیا گیا تو پانی تیل لگے حصوں سے بہہ گیا۔ اس کے بعد اس نے روشنائی استعمال کی اور پورے پتھر پر تیل ملا رنگ لگایا اس نے دیکھا کہ رنگ صرف تیل لگے حصوں پر ٹھہر سکا۔ پانی سے نم حصوں نے تیل ملے رنگ کو جذب نہیں کیا۔ جب اس نے پتھر کے مقابل کاغذ کا ایک ٹکڑا رکھا تو رنگ اس پر منتقل ہوگیا۔ یہ سنگی طباعت (lithography) کا بنیادی اصول ہے۔

کاغذی لیتھوگرافی (Paper Lithography)

اب لیتھوگرافی کی تہہ چڑھے کاغذ سے طباعت کی جاسکتی ہے۔ ڈرائنگ، لیتھو رنگدار پینسل اور /یا کسی چکنی چیز سے بنائی جاتی ہے۔ ایک مرتبہ جب ڈرائنگ مکمل ہوجائے تو لیتھوگرافک پلیٹ سلوشن سے پلیٹ کو غیر حساس بنادیا جاتا ہے، روشنائی لگائی جاتی اور طباعت کی جاتی ہے۔ محنت کے کام مثلاً دانے دار بنانا، نقش کاری اور پتھر کی دھلائی وغیرہ کے بغیر کام چل جاتا ہے۔ سنگی خاکے (lithosketch) کے چار بنیادی اصول ہیں، خاکہ کشی (drawing) ازالۂ حسیت (desensitizing)، روشنائی لگانا (inking) اور طباعت (printing)۔ جو سامان درکار ہے وہ یہ ہے۔

شیشے یا میزونائٹ (masonite)☆☆ کا ایک ٹکڑا، نرم ربڑ کا ایک رولر (roller)، اسکیچ ماسٹر پلیٹ کی ایک شیٹ، سخت گتا، ربڑ

☆ block-out۔ بلاک آؤٹ: گھٹا کر مطلوبہ شکل میں لے آنا۔ بلاک پر رکھنا یا سہارا دینا۔ ٹائپ وغیرہ کو صحیح انداز سے لگانا۔

☆☆ masonite۔ میسونائٹ: ایک "ریشہ تختہ" جو لکڑی کے ریشوں کو بھاپ سے نرم کرکے دباؤ (فشار) کے ذریعے تختوں کی صورت میں تیار کیا جاتا ہے۔

سلوشن کی ایک شیشی، لیتھوگرافک موی چاک، پینسلیں، چکنائی، لیتھو گرافک سلوشن، سوتی کپڑے کی جھاڑنیں، طباعتی روشنائی اور نچوڑنے کا آلہ یا سادہ رولر قسم کا پریس۔

سنگی لیتھوگرافی (Stone Lithography)

اگرچہ اب خصوصی تہہ چڑھائے گئے کاغذ اور دھاتی پلیٹوں کا استعمال ہورہا ہے جن کی سطحیں دانے دار ہوتی ہیں لیکن لفظ لیتھوگرافی (lithography) یونانی الفاظ *lithos* (پتھر) اور *graphein* (لکھنا) سے بنا ہے۔ طباعت میں لیتھوگرافی کی اصطلاح کا مطلب سنگی طباعت کا عمل ہے۔ نفیس دانے دار چونے کے پتھر کے ذریعے، کیفیاتی قدروں (tonal values) کی فراوانی (richness)، ساختوں کے باہمی تعامل اور ہیئت کے معین ہونے کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔

پتھر سے لیتھوگراف بنانے کا عمل بنیادی طور پر وہی ہے جو کاغذی لیتھوگرافی کا ہے۔ اس میں جو مرحلے آتے ہیں وہ یہ ہیں: پتھر کو گھسنا، شبیہہ کی خاکہ بندی، پتھر پر نقش کاری اور آخر میں کاغذ کی تیاری۔

پلاسٹر لیتھوگرافی (Plaster Lithography)

اس طریقے میں پلاسٹر آف پیرس کو فرمے سے انڈیلا جاتا ہے جب یہ خشک ہوجائے تو اس پر لاکھ یا سریش کی تہہ لگائی جاتی ہے اور پھر پلاسٹر کی ایک اور تہہ چڑھا دی جاتی ہے۔ اس کے بعد سنگی لیتھوگرافی کے طریقے کی طرح شبیہہ بنائی جاتی ہے۔

رنگین لیتھوگرافی (Colour Lithography)

دانے دار دھاتی پلیٹیں جو المونیم یا جست (zinc) کی بنی ہوئی ہیں ہلکی اور لچکدار ہوتی ہیں اور طباعت کے مدور (rotary) عمل میں استعمال کی جاسکتی ہیں۔ تجارتی انداز سے پلیٹوں کو فوٹوگرافی کے ذریعے حاصل شدہ تصاویر کے ساتھ استعمال کیا جاسکتا ہے۔

فوٹو لیتھوگرافی متنوع اور تیز رفتار عمل ہے جو ایسے نتائج دیتا ہے جو دوسرے طریقوں سے حاصل نہیں کیے جاسکتے۔

گھِسائی (Rubbings)

کاغذ کی ایجاد کے تھوڑی ہی عرصے بعد، پتھر کی گھِسائی (stone rubbing) چربہ سازی کے عمل کے سلسلے میں بہت مقبول ہوئی۔ یہ ایک چینی طریق کار تھا جس میں مختلف ڈیزائنوں کی چھپائی اور میت کو دفنانے کے بڑے بڑے صندوقوں پر لگے سپاٹ پتھروں کی سطح پر کندہ کاری اور بڑے پیمانے پر تیار کی جانے والی ڈھلی ہوئی اینٹوں پر نقش کاری کی جاتی تھی جو مقبروں کی تعمیر میں استعمال ہوتی تھیں۔ یہ عمل بڑا سادہ تھا۔ چاول کے کاغذ کی ایک نم شیٹ کو منبت کارانہ مجسمے یا ڈیزائن کے ساتھ پریس (press) کیا جاتا تھا اور دباؤ کے ساتھ اس کی نچلی درزوں (lower recesses) تک پہنچایا جاتا تھا۔ کاغذ کو اسی طرح دبی ہوئی حالت میں رکھتے ہوئے ایک سپاٹ سخت پیڈ (pad) کے ذریعے روشنائی لگائی جاتی۔ کاغذ کے اوپر گھِسائی (rubbing) کرنے سے، شبیہہ نہیں الٹتی جبکہ طباعت کے بہت سے طریقوں میں الٹ جاتی ہے۔

یک طباعتی (Monoprint)

یک طباعتی (monoprint) میں کسی شیشے، دھات یا کسی غیر جاذب، سخت، ہموار سطح پر بنائی گئی تصویر سے چھاپا (impression) لیا جاتا ہے۔ حالانکہ عموماً اس طرح کسی پینٹنگ سے ایک ہی چھاپا اتارا جاسکتا ہے۔ لیکن چونکہ ایک شبیہہ ایک سطح سے دوسری سطح پر منتقل ہوتی ہے اس لیے اسے طباعت میں شمار کیا جاتا ہے۔ جب کوئی مصور شیشے پر کام کررہا ہوتا ہے تو وہ صرف یہ کرتا ہے کہ ایک کاغذ، تکمیل شدہ شبیہہ کے اوپر رکھ دیتا ہے اور اسے پچھلی جانب سے رگڑتا ہے۔ جست یا ایکریلک کی پلیٹ استعمال کرکے اسے پریس سے گزار کر شبیہہ کو کاغذ پر منتقل کیا جاسکتا ہے۔

باب آٹھ: فوٹوگرافی اور کیمرہ

فوٹوگرافی(Photography)

فوٹوگرافی کے ذریعے طباعت کا عمل یا فوٹوگرافی، ایک فن ہے جس میں کیمیائی طور پر حساس بنائے گئے کاغذ پر روشنی کی مدد سے شبیہہ کو منتقل کیا جاتا ہے۔ یہ ترسیمی طباعت کے عمل (graphic printing process) میں ایک اضافہ ہے اس کے امکانات کو پہلی بار ۱۷۷۷ء میں محسوس کیا گیا جب ایک سوئیڈش کیمسٹ کارل شیلے (Karl Scheele) نے سلور کلورائیڈ (silver chloride) پر روشنی کے ردعمل کو دریافت کیا۔ اس کے بعد ۱۸۳۹ء میں لوئی ژاک ماد داگیغ (Louis Jacques Mande Daguerre) نامی ایک فرانسیسی مصور نے جو ہو بہو تصویر اتارنے کے عمل کو آسان بنانا چاہتا تھا، پائیدار تصاویر بنا کر اس عمل کی وضاحت کی۔ اس کے طریقے میں ایک تانبے کی پلیٹ ہوتی تھی جس پر روشنی سے حساس سلور کلورائیڈ کی تہہ چڑھی ہوتی تھی جسے آدھا گھنٹہ روشنی درکار ہوتی تھی۔ ڈویلپ منٹ (development) کا ایک طریقہ وضع کیا گیا جس میں عکاسی کیے گئے سلور کو سفید کرنے کے لیے پارے کے بخارات (mercury vapour) اور اسے دیرپا بنانے کے لیے عام نمک استعمال کیا جاتا تھا۔ ''آج سے مصوری کا خاتمہ ہوگیا!'' فرانسیسی مصور پال دولاغوش (Paul Delaroche) نے کہا تھا۔ اس نے دراصل اس توقع کا اظہار کیا تھا کہ فوٹوگرافی، مستقبل کی مصوری کی ہیئت ہے۔ دوسرے مصوروں کا کہنا تھا کہ فوٹوگرافی ایک سائنس ہے آرٹ نہیں، یہ ایک خالص میکانکی عمل ہے جو کبھی محسوسات اور اظہار کے ضمن میں کسی مصور کی حساس آنکھ اور اس کے ہاتھ کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔

برسوں تک فوٹوگرافی کو مصوری میں کوئی مقام نہیں مل سکا کیونکہ یہ بالکل ہو بہو نقل تھی اور اس کے اندر رنگ نہیں تھے۔ اسے داخلی تاثر کے اظہار کے قابل نہیں سمجھا گیا اس لیے اسے حقیقی طباعت کے عمل کے طور پر بھی سنجیدگی سے نہیں لیا گیا۔

بیسویں صدی کے اوائل میں فوٹوگرافی نے ایک آزاد اور خودمختار وسیلے کی حیثیت سے اپنا مقام بنانا شروع کیا۔ مشہور امریکی فوٹوگرافر الفریڈ اسٹائیگ لٹز (Alfred Stieglitz) (۱۸۶۴ء تا ۱۹۶۴ء) نے اپنے کام، اپنی تحریروں، نیویارک میں اپنی گیلری اور اپنے جریدے کیمرہ ورک (camera work) کے ذریعے فوٹوگرافی کی اس حوالے سے حمایت کی کہ اس میں صرف وضاحتی عمل نہیں ہوتا بلکہ جمالیاتی اقدار بھی ہوتی ہیں۔ یورپ میں فوٹوگرافروں اور اختراعی نوعیت کی پیش قدمی کرنے والے مصوروں مثلاً اٹلی کے مستقبلیت پسندوں (Futurists) کے درمیان قریبی تعلقات پیدا ہو

شکل نمبر۵۸:"Old Man in a Snowstorm"، مری؛ (طوفانِ برف وباراں میں ایک بوڑھا) فوٹوگراف: نور جہاں مکلائی۔

رہے تھے۔ فوٹو گرافی کے بارے میں نقطۂ نظر یہ تھا کہ یہ مشینی دور کی حرکت کی وضاحت کرتی ہے۔ ڈاڈائیوں☆ (Dadaists) نے فوٹو گرافی کو دوسرے وسیلوں کے ساتھ تیکھے سماجی وسیاسی طنز کے لیے استعمال کیا۔ سرئیلیوں (Surrealists) نے فوٹو گرافی کو، انوکھی اور عجیب روشنیوں میں عام اشیا کے عکس کے لیے استعمال کیا۔ مین رے (Man Ray) (۱۸۹۰ء تا ۱۹۷۶ء) نے سرئیلی (surreal) فوٹو گرافی کی اختراعی تیکنیک کا آغاز کیا جو آج تک جاری ہے۔ نئی معروضیت (New Objectivity) والے فوٹو گرافر جن کی قیادت ہنگری میں پیدا ہونے والا ایک آرٹسٹ لازلو موہولی ناگی (Lazlo Moholy Nagi) (۱۸۹۵ء تا ۱۹۴۶ء) کر رہا تھا، دراصل جرمن باؤہاؤس☆☆ (Bauhaus) تحریک سے قریبی تعلق رکھتے تھے۔ وہ عام اشیا کو کسی غیر عمومی اور انوکھے زاویے سے دکھاتے تھے مثلاً کسی سیارے کا کوئی حصہ بہت قریب سے یعنی کلوز اپ (close-up) میں دکھانا یا کسی سڑک کا منظر جیسے بلندی سے دیکھا جا رہا ہو۔

عام پسند (Pop) دور میں بعض مصوروں مثلاً اینڈی وارہول (Andy Warhol) اور رابرٹ راشن برگ (Robert Rauschenberg) نے فوٹو گرافک شبیہوں اور تصورات کو اپنے کام میں استعمال کیا اور اعلیٰ مصوری (High Art) کی دوبارہ عام پسند (popular) کے تقاضوں کے مطابق صف بندی کی۔ ڈیوڈ ہاکنے (David Hockney) ایک اور مصور ہے جو فوٹو گرافی کا آزادانہ استعمال کرتا ہے۔ آج کے دور میں فوٹو گرافی تخلیقی اظہار کے ذریعے کے طور پر قبول کر لی گئی ہے۔ ایک اچھی عکسی تصویر (photograph) اتنی ہی جمالیات اپنے اندر رکھتی ہے جتنی کوئی اچھا لیتھوگراف، نقش کاری (etching) چوبی کندہ کاری، (woodgraving) ریشمی طباعت (serigraph) وغیرہ، نیز اسے عجائب گھروں اور آرٹ گیلریوں میں مناسب مقام حاصل ہے۔

کامیابی کے ساتھ کیمرے کے استعمال کے لیے معلومات اور مشق دونوں ضروری ہیں۔ جب کیمرہ شبیہہ کو اتار لیتا ہے تو فلم ڈیولپ کی جاتی ہے اور وہ نیگیٹو ہوتی ہے۔ اسے ایک اسٹینسل سمجھا جاسکتا ہے جس سے بہت سے چھاپے لیے جاسکتے ہیں۔ سیاہ اور سفید (black & white) فلم میں نیگیٹو کے تاریک حصے جمع شدہ سلور ہوتے ہیں۔ یہ روشنی کو حساس کاغذ کے متعلقہ حصوں پر پڑنے سے روکتے ہیں، نتیجے کے طور پر یہ حصے سفید رہ جاتے ہیں۔ نیگیٹو کے ہلکے یا شفاف حصے روشنی کو گزرنے دیتے ہیں جو حساس کاغذ پر پڑتی ہے۔ اس طرح شبیہہ ایک عکسی تصویر (photograph) میں ڈھل جاتی ہے۔

کسی تخلیقی ذہن رکھنے والے شخص کے ہاتھوں میں فوٹو گرافی اظہار کا ایک اہم ذریعہ بن جاتی ہے۔ آرٹ کی کسی بھی دوسری شکل کی طرح، فوٹو گراف اس بات کی علامت بن جاتی ہے کہ ''آرٹسٹ فوٹو گرافر'' کو کیا چیز دلچسپ، ہیجان انگیز اور بامعنی لگتی ہے۔ تصویر کھینچنا دراصل موضوع کو ریکارڈ کرنا ہے جیسا کہ پینٹنگ، طباعت یا مجسمہ سازی میں ہوتا ہے۔ فن کے نقطۂ نگاہ سے یہ کسی فرد کے کسی شے کی جانب ہیجان خیز ردعمل کا نتیجہ ہے جو اس فرد کو بہت متاثر کرتی ہے۔ تاہم صرف ولولہ اور شوق کسی اچھی تصویر کی ضمانت نہیں ہے۔

فوٹو گرافی کے عمل میں فلم کا موازنہ کسی اسٹینسل، ریشمی جالی (silk screen) والے وسیلے (medium) سے کیا جاسکتا ہے جس کا ذکر پچھلے باب میں ہو چکا ہے۔ ایک زمانے میں یہ شیشے کی ایک پٹی ہوتی تھی جس پر ہاتھ سے ایک ہلکے محلول کی تہہ چڑھائی جاتی تھی۔ جس میں سلور ہیلائیڈ کے ذرے ہوتے تھے۔ اس کے بعض ذرے زیادہ حساس ہوتے تھے اور بعض کم۔

اس کے بعد پلیٹ پر تصویر اتاری جاتی تھی اور اسے پراسس (process) کیا جاتا تھا، نتیجے کی طور پر ایک اچھا نیگیٹو حاصل ہوتا تھا۔ آج کے دور کی جدید فلم انتہائی باریکی اور نفاست کے ساتھ تیار کردہ ہوتی ہے۔

یہ سیلولوز نائٹریٹ (cellulose nitrate) یا اسی ٹیٹ (acetate) کی ایک پتلی، لچکدار شفاف شیٹ ہوتی ہے لیکن یہ اسی طرح شیشے کے اصول پر کام کرتی ہے۔

☆ Dadaist: ڈاڈائی۔ Dada: Dadaism: فن اور ادب کا ایک اسلوب جسے جنگ عظیم اول کے بعد مختصر مدت کے لیے فروغ حاصل ہوا۔ اس کا بنیادی نظریہ، حدود و قیود، سماجی رسوم ورواج اور منطق کے خلاف احتجاج پر مبنی تھا۔

☆☆ (Bauhaus)۔ باؤہاؤس: تعمیراتی ڈیزائن سے متعلق جرمن مکتب فکر (۱۹۱۹ء تا ۱۹۳۳ء) اس کے اصولوں کی بنیاد وظیفہ گیریت اور موجود مشاقی اور مہارت کی بالیدگی پر تھی۔

چونکہ فوٹو گرافی روشنی کے ذریعے کی جاتی ہے اس لیے روشنی اور اس کے استعمال کے بارے میں جاننا اہم ہے۔ مطلوبہ نتائج کے حصول کے لیے ضروری ہے کہ روشنی کو بنیادی اہمیت دی جائے۔ مصنوعی روشنی کو انعکاس کنندہ (reflectors)، پردوں (screens)اور جالی(nettings)کے ذریعے کنٹرول کیا جاسکتا ہے۔ مشق اور تجربے کے ذریعے آرٹسٹ اپنے مطلوبہ نتائج حاصل کرسکتا ہے۔

ڈویلپ کرنے سے پہلے فلم پر مناسب طور پر روشنی پڑنی چاہیے۔ اس عمل کے تین اہم اجزا ہیں: روشنی کی شدت، فلم کا روشنی کے سامنے رہنے کا وقت، فلم کی حساسیت۔ کھینچی گئی فلم میں تصاویر مخفی طور پر موجود ہوتی ہیں۔ فلم کو کیمرے سے باہر نکالنے اور ڈویلپ کرنے کے لیے ڈارک روم (dark-room) ضروری ہے۔ فوٹو گرافی میں استعمال کیا جانے والا کاغذ خصوصی طور پر اس طرح تیار کیا جاتا ہے کہ وہ پانی کو روکنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

فوٹوگرام (Photograms)

فوٹوگرافی کے لیے کیمرہ درکار ہوتا ہے جبکہ فوٹو گرافی کی طباعت (printing) بغیر کیمرے کے عمل میں آتی ہے۔ طباعت کے کئی طریقوں میں سب سے عام فوٹوگرام کی طباعت ہے جس کے لیے تخیل، ایک ڈارک روم، فوٹوگرافی کا کاغذ، چالیس یا ساٹھ واٹ کا ایک بلب، کوئی سپاٹ چیز، اور چند کیمیکل درکار ہیں۔ گھر میں دستیاب کوئی بھی چند چیزیں لے لیجیے، انہیں ایک دلچسپ انداز سے حساس کاغذ پر ترتیب دے لیجیے اور اسے روشنی کے سامنے کردیجیے۔ تھوڑی سی مشق کے بعد آپ نتائج دیکھ کر حیران رہ جائیں گے۔ نیلی طباعتی نقول (blueprints) اسی طرح فوٹوگرام کے اصول پر تیار کی جاتی ہیں۔

کلیشے ویغ (*Cliche Verre*)

ایک اور طریقہ جو فرانسیسی تاثریت پسندوں کے ہاں مقبول رہا، یہ ہے کہ شیشے کی تمام سطح پر رنگ کر دیا جائے اور پھر ڈیزائن کے حصے کو اس میں سے کھرچ کر نمایاں کیا جائے۔ اگر کسی کاریگر نے کسی تیز دھار آلے سے یہ عمل کیا ہے تو نتیجے کے طور پر ظاہر ہونے والا ڈیزائن کسی نوکدار آلے سے بنائے ہوئے چھاپے سے ملتا جلتا ہوگا۔ اسی طرح کا تاثر کسی زیادہ دھوپ لگے (over exposed) نیگیٹو پر مسالہ لگی سطح پر نفیس خطوط بنا کر حاصل کیا جاسکتا ہے۔

۱۸۳۹ء سے فوٹوگرافی کا وسیع طور پر مختلف انداز میں سائنس، ادویات، جغرافیائی تلاش و تحقیق، خلانوردی، بشریات، صحافت اور اشتہاریات میں استعمال ہوتا رہا ہے۔ ابتدا سے اب تک اس کا آرٹ سے گہرا تعلق رہا ہے۔ جیسا کہ پہلے بیان کیا گیا پہلے پہل فوٹوگرافی کا استعمال ان مصوروں نے کیا جو زندہ اجسام کی تصاویر بنانے کے عمل سے مانوس تھے۔ انہیں محسوس ہوا کہ فوٹوگراف، تفصیلات جاننے کے ذریعے کے طور پر ایک بیش قیمت چیز ہے۔ ۱۸۸۰ء کی دہائی میں مائی برج (Muybridge) نے جو ہائی اسپیڈ فوٹوگراف کھینچے ان کے ذریعے پہلی مرتبہ مصوروں کو دوڑتے ہوئے گھوڑے یا چھلانگ لگاتے ہوئے آدمی کی ساکت تصویریں دیکھنے کا موقع ملا۔ دوگا (Degas) جو فرانسیسی تاثریت پسند تھا، جب گھڑ دوڑ کے مناظر کی تصویریں بناتا تو فوٹوگرافک تصویروں کو حوالے کے طور پر استعمال کرتا تھا۔ پکاسو (Picasso) نہ صرف حوالے کے لیے فوٹوگراف استعمال کرتا تھا بلکہ اپنے دوستوں کے کھینچے ہوئے فوٹوگرافس پر ازراہِ مذاق پینٹنگ (painting) کردیا کرتا تھا۔ فوٹوگرافی کے بتدریج ارتقا کے ساتھ جس میں کئی دہائیاں لگیں، فوٹوگرافروں نے اپنے آرٹ کی منفرد عدم واسطیت (immediacy) اور زندگی کے حقیقی احساس کو گرفت میں لانے کی اہلیت پر دسترس حاصل کرلی۔ مشہور و معروف پیکر کش مصوروں (portraitists) مثلاً جولیا کیمرون (Julia Cameron) وغیرہ نے فوٹوگرافی کی مدد سے بہت جاندار فن پارے تخلیق کیے۔

اس وسیلے کی ایجاد کے بعد، ایجادات واختراعات کا ایک سلسلہ چل نکلا۔ فوٹوگرافی اور آرٹ اب قریبی رشتے میں منسلک ہیں۔ فوٹو گرافی کا استعمال اختصاریت پسندانہ آرٹ، تصوری (conceptual) آرٹ اور اداکاری وغیرہ کے آرٹ کو ریکارڈ کرنے کے سلسلے میں کیا جانے لگا جس سے اس تصور کے تبدیل ہونے میں مدد ملی کہ آرٹ ایک منفرد، دستی طور پر تیار کردہ

(hand-made) ٹھوس شے ہے۔ فوٹوگرافی اب آرٹ کی دنیا کا لازمی حصہ ہے اور رہے گا۔

کیمرہ (Camera)

تقریباً چوتھی صدی قبل مسیح کے دور میں، یونانی، تاریک کیمرے کے اصول سے واقف تھے۔ ایک تاریک کمرہ یا خانہ جس میں ایک سوراخ کے ذریعے باہر کی کسی شے کی الٹی شبیہہ اس کے اندر کی کسی سپاٹ سطح پر منتقل کی جاسکتی تھی۔ لیکن انیسویں صدی کے پہلے نصف تک یہ ممکن نہیں ہوسکا تھا کہ کسی عکس کو مستقل یا پائیدار بنایا جاسکے ۱۸۲۶ء میں ایک فرانسیسی جوزف نیس فورنپس (Joseph Nicephore Niepce) نے دنیا کی پہلی فوٹوگرافک شبیہہ اُتاری۔ اس کا ساتھی لوئی داگیغ (Lowis Daguerre) تھا جس نے ۱۸۳۹ء میں داگیغو ٹائپ (daguerreotype) کو بازار میں فروخت کے لیے پیش کردیا۔

۱۸۴۱ء میں ایک انگریزی ولیم ہنری فاکس ٹالبوٹ (William Henry Fox Talbot) نے ایک نیگیٹو، پازیٹو پروسس کو پیٹنٹ (patent) کروایا۔ اس طریقے میں ایک کاغذی نیگیٹو کو دوسرے کاغذ پر رکھ دیا جاتا تھا جو بغیر روشنی لگا (unexposed) حساس کاغذ ہوتا تھا۔ اس کے بعد روشنی کو نیگیٹو کے دوسری جانب سے گزرنے دیا جاتا۔ حساس کاغذ کو جب ڈویلپ کیا جاتا تو پازیٹو پرنٹ (positive print) بن جاتا تھا۔

شوقیہ (amateur) فوٹوگرافی میں شاید عظیم ترین واحد ایجاد باکس کیمرہ (box camera) تھی۔ یہ کیمرہ فقط ایک ڈبہ تھا جس کے ایک سرے پر ایک قیمتی عدسہ (lens) اور شٹر (shutter) اور دوسرے سرے پر فلم ہوا کرتی تھی۔ ہر چیز مقرر (fixed) تھی، شٹر (shutter)، عدسے کا روزن (lens aperture) اور ماسکہ (focus)۔ استعمال کرنے والے کو صرف فلم ڈالنا، تصویریں کھینچنا اور اس کے بعد فلم کو کیمیائی عمل (process) کے لیے دینا پڑتا تھا۔ اس کے بعد بہت ترقی ہوئی اور آج جو کیمرہ ہم استعمال کرتے ہیں اس تک آتے آتے بہت سی نزاکتوں اور نفاستوں کا اضافہ ہوا۔ 35ایم ایم کیمرے میں ایک سادہ، آر پار دیکھنے والا ایک منظر یاب (view finder) ہوتا ہے۔ زیادہ نفیس اور پیچیدہ کیمروں میں تکشف پیما (exposure meters) ہوتے ہیں جو شٹر کی رفتار (shutter speed) اور عدسے کے روزن (aperture) کو، موضوع (subject) پر پڑنے والی روشنی کے لحاظ سے مطابقت دے لیتے ہیں۔ فاسٹ عدسے (fast lens) کے ساتھ تیار کیے گئے دیگر لوازمات مثلاً دور عکسی (telephoto) اور دور بینی (telescopic) عدسوں کے ساتھ استعمال ہوسکنے والے 35ایم ایم کیمرے، فوٹوگرافی کی انتہائی مشکل صورتحال میں حتیٰ کہ تاریکی میں بھی استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ اب ایسے کیمرے آگئے ہیں جن میں الٹرا ہائی اسپیڈ عدسوں کا استعمال ہوتا ہے اور جن کے اندر ایکسپوزر میٹر (exposure meter) موجود ہوتا ہے۔ پولرائیڈ (Polaroid) کیمروں میں تصویر کو ڈویلپ کرنے کے لیے کیمرے کے اندر ہی کیمیائی عمل کا انتظام ہوتا ہے۔

فہرستِ اصطلاحات و معانی

Acetic acid، ایسٹک ایسڈ: ایک ہلکا تیزاب جو دھاتی پلیٹوں کی صفائی کے لیے طباع (printmakers) استعمال کرتے ہیں۔

Agitation، ہلورنا: ایک عمل جو فلم کو دھونے اور نیگیٹو کو پرنٹ کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ اس میں ڈویلپنگ (developing) کے دوران اُس برتن کو دھیرے دھیرے چند سیکنڈ ہلایا جاتا ہے۔ جس میں ڈویلپر (developer) ہوتا ہے۔ یہ ہلورنے کا عمل تصویر کو ڈویلپ کرنے کے عمل کے لیے ضروری ہے۔

Air painting، ایئر پینٹنگ: طباعت کا ایک طریقہ جس میں رنگ کو کسی نرسل یا نلکی کے ذریعے کسی ماسک اسٹینسل (mask stencil) پر چھڑکا جاتا ہے۔

Aperture، روزن: روشنی کے داخل ہونے کے لیے ایک سوراخ، جیسا کہ کیمرے میں ہوتا ہے۔

Aquatint، آب قوی کاری: نقش کاری کا ایک طریقہ جس میں مسام دار (porous) لیسدار (resin) سطح کو، دھاتی پلیٹ سے کیفیتی حصوں (tonal areas) کو اجاگر کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Asphaltum، اسفالٹم: اسفالٹ پتھر (asphalt rock) اور بیٹومن (bitumen) کا مرکب جو کسی پلیٹ پر کندہ کاری (etching) کے وقت تیزاب کو ڈھانپتا ہے۔

Baren، بارن: کاغذ کو پشت کی جانب سے رگڑنے والا آلہ جب روشنائی لگے ہوئے منبت کاری کے بلاک سے طباعت کی جارہی ہو۔

Bath، باتھ: دھاتی پلیٹ کی نقش کاری کے لیے تیزاب روک (acid proof) برتن نیز نقش کاری کے لیے تیزابی محلول۔

Bench hook، میز پر لگا آنکس: کٹائی کے وقت نقش کاری کے بلاک کو پکڑنے کا آلہ۔ اسے جگ (jig) بھی کہا جاسکتا ہے۔

Bevel، سلامی: پتھر یا دھاتی پلیٹ کے کناروں کو گول کرنا۔ گول کیے گئے کنارے سلامی دار کنارے کہلاتے ہیں۔

Blanket، کمبل: نقش کاری کے دوران دھاتی پلیٹ پر جو نمدہ پوشی کی جاتی ہے۔

Bleeding، رساؤ: طباعت شدہ خط (line) یا ہیئت (form) میں تیل یا چکنائی کا رسنا۔

Blueprint، نیلی طباعتی نقول: نیلے پس منظر پر سفید خطوط کے ساتھ ایک عکسی طباعت (photographic print)۔

Box camera، باکس کیمرا: ایک سادہ، بالکل تاریک ڈبہ جس کے ایک سرے پر روزن (aperture) اور شٹر اسپیڈ ریگولیٹر (shutter speed regulator) ہوتے ہیں اور دوسرے سرے پر فلم۔ پن ہول (pinhole) کیمرا اس سے کافی مشابہ ہوتا ہے سوائے اس کے کہ اس میں عدسے کے بجائے ایک باریک سوراخ ہوتا ہے۔

Brayer، روشنائی پھیلانے کا اوزار: ایک ربڑ، جیلاٹن (jelatin) یا چمڑا چڑھا رولر (roller) جو دھاتی پلیٹوں اور مومی کرچ (linoleum) یا لکڑی کے بلاکوں پر روشنائی لگانے کے کام آتا ہے۔

Bunsen burner☆، بن سن کی مشعل: چھوٹا سا گیس یا ہوا کا برنر جس میں شدید حرارت ہوتی ہے۔

Burin، منبت کاری کا قلم: لوہے کا ایک نوکدار اوزار جس کو دھاتی پلیٹوں اور لکڑی کے بلاکوں کی کندہ کاری کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Burn، برن: یہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب بہت زیادہ چپکدار سیال استعمال کیا جاتا ہے۔

☆ Bunsen burner بن سن کی مشعل۔ پروفیسر بن سن ۱۸۱۱ء۔ ۱۸۹۹ء کا ایجاد کردہ چولہا یا برنر جس میں عملاً ایک بالکل غیر روشن شعلہ حاصل کیا جاتا ہے۔ اس میں ہوا کو نیچے سے داخل کرکے گیس کے ساتھ جلایا جاتا ہے۔

Burnisher، صیقل گر: انتہائی چمکیلا، بیضوی شکل کا اوزار جو کسی دھاتی پلیٹ کے اندر کندہ کیے گئے خطوط یا اس کی سطح کو چمکانے کے کام آتا ہے۔

Burr، گگر: نوکدار آلے سے بنائی گئی ایک باریک کھردری کنار جو دھاتی پلیٹ کے سروں پر ہوتی ہے۔

Carborundum، کرنڈہ: رگڑنے کا ٹھوس یا سفوفی مسالہ۔

Chiaroscuro، روشنی اور سائے کا ادغام: تاریک سے روشن تک رنگوں کی ترتیب۔

Cliche verre، کلیشے ویئر: کسی نیگیٹو کی طباعت کا عمل شیشے پلاسٹک یا مرکب شیشہ کی سطح پر رنگ کی تہہ چڑھائی جاتی ہے پھر مطلوبہ شبیہہ کھرچ لی جاتی ہے۔ سیاہ پس منظر پر شیشے کے ٹکڑے سے چھاپا اتارا جاتا ہے۔

Collagraphy، کولاگرافی: چسپاں کرنے کے عمل (collage) سے منبت کارانہ کولاگرافک طباعت کا عمل۔

Composite، مخلوط یا مرکب: مختلف اسٹینسلز (stencils)، پلیٹوں، بلاکوں کے نمبر پرنٹ سے تیار کردہ چھپائی، خصوصاً کئی رنگوں میں۔

Contact print، تماس طباعت: کسی پلیٹ یا حساس فوٹوگرافی کے کاغذ پر نیگیٹو رکھ کر حاصل کیا گیا عکس۔

Daguerreotype، داگیغو ٹائپ: ابتدائی دور کی فوٹوگرافی کا عمل (۱۸۳۹ء) جس میں چاندی چڑھی دھاتی پلیٹ کا استعمال کیا جاتا تھا۔

Desensitize، ازالۂ حسیت: کسی لیتھوگرافک پتھر یا کاغذ کو طباعت کے لیے غیر حساس بنانا۔ اس عمل کو ایک ایسے عمل انگیز (agent) کے ذریعے کرنا جو چکنائی سے تضاد رکھتا ہو۔

Dry point، نوکدار آلے سے کندہ کاری: کندہ کارانہ طباعت کا ایک طریقہ جس میں ایک دھاتی یا پلاسٹک کی پلیٹ پر طباعت سے پہلے نوکدار آلے سے کندہ کاری کی جاتی ہے۔

Dry point needle، نوکدار آلہ: کندہ کاری کا اوزار۔

Dusting، سفوف چھڑکنے کا عمل: لاکھ وغیرہ کا سفوف کسی ایسی پلیٹ پر چھڑکنے کا عمل جو آب قوی کاری (aquatinting) کے لیے تیار کی جارہی ہو۔

Dutch mordant، تیزاب: خصوصی تیزابی محلول جو نفیس نقش کاری میں استعمال ہوتا ہے۔

Echoppe، ایکوپے: ایک ترچھے منہ کی سوئی جسے کندہ کاری کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Emulsion، ایملشن: کسی لعاب دار مادے میں حساس نمکیات کا آمیزہ جو فلم یا پلیٹ کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

End grain، رگ وریشے: لکڑی کے ٹکڑے کی سپاٹ سطح جو عمودی طور پر اس کے رگ وریشے تک جاتی ہے۔

Engraver's pad، کندہ کار کا گدا: ایک چمڑا چڑھا، ریت بھرا گدا جس کو کندہ کار، کندہ کاری کے دوران سہارے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

Engraving، کندہ کاری: دھات، لکڑی یا پلاسٹک میں کسی تیز دھار اوزار سے کاٹ کر ڈیزائن بنانا جسے کندہ کارانہ طباعت کے لیے استعمال کیا جائے، نیز کسی کندہ کاری کی گئی پلیٹ سے طباعت۔

Enlarger، مکبر: وہ آلہ جس کے ذریعے نیگیٹو پر حاصل شدہ شبیہہ کو ایک عدسے کے ذریعے فوٹوگرافی کے کاغذ پر بڑا کر کے حاصل کیا جاتا ہے۔

Etching، نقش کاری: کاغذ پر طباعت کے لیے، کسی دھاتی پلیٹ پر تیزاب کے ذریعے ڈیزائن کو نقش کرنا۔

Etching needle، نقش کاری کی سوئی: لوہے کا نوکدار اوزار جس کے ذریعے نقش کاری کی پلیٹ پر لگے استر (ground) میں نقش بنائے جاتے ہیں۔

Exposure meter، تکشف پیما: آلہ جو روشنی کی شدت کی پیمائش کرتا ہے اور شٹر (shutter) اور فلم اسپیڈ (film speed) سے متعلق ہوتا ہے۔

Extender، اضافہ کار: سفید، لئی نما گاڑھا مادہ، جو ٹیکسٹائل اور ریشمی جالی (silk screen) سے متعلق رنگوں کا حجم اور مقدار بڑھانے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

Feathering، صفائی کرنا: تیزاب خوردہ حصوں کے برادے کو پَر، تکلی یا چھوٹے سے برش سے صاف کرنا۔

Flood lamp، ضیاء پاش آلہ: تیز روشنی کا لیمپ جو فوٹوگرافی کے

لیے تیز روشنی کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ یہ photo flood بھی کہلاتا ہے۔

Focus، ماسکہ: جس شے کی تصویر کھینچی جا رہی ہو اس کے خطوط کے تیکھے پن کو واضح کرنا۔

Graining، گھسائی، رگڑائی: کسی ریگ مال یا کھردری شے سے رگڑ کر سنگی طباعت کے پتھر کو ہموار سطح میں تبدیل کرنا جس پر خاکہ کشی کی جا سکے۔

Ground، استر: تیزاب سے مزاحم موم، لاکھ یا اسفالٹم (asphaltum) کی تہہ جو دھاتی پلیٹ پر چڑھائی جاتی ہے۔ اس تہہ میں کٹاؤ کر کے شبیہہ بنائی جاتی ہے تاکہ تیزاب اس سے گزر کر نقش بنا سکے۔

Hard ground، ٹھوس استر: اسفالٹم، سریش یا وارنش کی باریک تیزاب سے مزاحم تہہ جو نقش کاری کرتے وقت پلیٹ پر چڑھائی جاتی ہے۔

Hydrogen peroxide، ہائیڈروجن پر آکسائیڈ: آکسی ڈائزنگ / رنگ کاٹ جسے نیلی طباعتی نقول (blue prints) میں گہرا نیلا رنگ حاصل کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کے لیے پوٹاشیم ایلم (patoassium alum) کا بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔

Hypo sodium، ہائپو سوڈیم: ہائپو سلفائیٹ (hyposulphite) فوٹوگرافی کی پرنٹنگ میں تصویر کو پائیدار بنانے والا ایک عمل انگیز۔

Impression، چھاپا: کسی روشنائی لگی پلیٹ یا بلاک سے دباؤ کے ذریعے حاصل کردہ طباعت جو چھاپا (imprint) بھی کہلاتی ہے۔

India ink، ہندوستانی روشنائی: پائیدار سیاہ رنگ جو کاجل (lamp black) یا عاجی سیاہی (Ivory black) سے تیار کیا جاتا ہے اور خاکہ کشی (drawing) اور مصوری میں استعمال ہوتا ہے۔

Intaglio، کندہ کارانہ طباعت: کسی پائیدار میٹریل میں گودنے یا کٹائی کرنے کا عمل تاکہ روشنائی لگا کر دباؤ کے ذریعے اس سے طباعت کی جا سکے۔ ایسی پلیٹ سے کی گئی چھپائی۔

Iron perchloride، آئرن پرکلورائیڈ: پہلے سے کٹائی کی گئی دھاتی پلیٹ پر استعمال کیا جاتا ہے۔

Latent image، مخفی عکس: کسی شے پر پڑنے والی روشنی کے تاثر سے بننے والا عکس جو نظر نہیں آتا۔ جسے فوٹوگرافی میں ڈویلپمنٹ کے ذریعے آنکھوں سے دکھائی دینے کے قابل بنایا جاتا ہے۔

Lens، عدسہ: شفاف بصری شیشہ جو منظر سے شعاعوں کو جمع کر کے، روشنی سے حساس پلیٹ یا فلم پر منتقل کرتا ہے جس پر شبیہہ ثبت ہو جاتی ہے۔

Linoleum، موی کرچ: ایک میٹریل جو کینوس (canvas) اور اس کی ہیئت پر السی کے تیل اور کارک (cork) وغیرہ کے سفوف کی چڑھی ہوئی تہہ پر مشتمل ہوتا ہے، خصوصاً ڈھانپنے (floor covering) کے کام آتا ہے۔

Linoleum block، موی کرچ کا بلاک: موی کرچ کا ٹکڑا جس پر مثبت کاری کے لیے نقوش ابھارے جاتے ہیں۔ اس طریقے سے طباعت۔

Litho plate solution، لیتھو پلیٹ محلول: یہ خصوصی طور پر تیار کردہ محلول ہے جو بلاک سے حاصل کیے گئے لیتھو اسکیچ ماسٹر پیپر کی حساسیت زائل کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Lithograph، لیتھوگراف: سنگی طباعت کے ذریعے مستوی نگاری۔

Lithographic crayon، لیتھوگرافک موی چاک: ایک چکنی پنسل یا چاک جو سنگی طباعت کے دوران پتھر یا لیتھوگرافک کاغذ پر خاکہ کشی (drawing) کے لیے استعمال ہوتی ہے۔

Lithographic print، لیتھوگرافک طباعت: دیکھیے لیتھوگراف۔

Lithographic press، لیتھوگرافک پریس: پریس (press) جو اسکریپر کے اصول (scraper principle) پر کام کرتی ہے۔ خصوصی طور پر سنگی طباعت میں استعمال ہوتی ہے۔

Lithographic roller، لیتھوگرافک رولر: سنگی طباعت کا رولر جس کا قالب ٹھوس لکڑی کا ہوتا ہے جس پر فلالین اور اوپر چمڑا چڑھا ہوتا ہے۔

Lithographic stone، لیتھوگراف پتھر: سخت، مسام دار چونے کا پتھر جو پانی اور تیل دونوں سے تعلق کا حامل ہوتا ہے۔ یہ

بوریائی پتھر (Bavarian stone)☆ بھی کہلاتا ہے۔

Lithography، لیتھو گرافی: مستوی نگاری کا ایک عمل جس کا انحصار چکنائی اور پانی کی متضاد خصوصیات پر ہے۔ پتھر یا کیمیائی طور پر تیار شدہ کاغذ پر چکنی چاک سے نقش بنائے جاتے ہیں، حسیت کو ختم کیا جاتا ہے، روشنائی لگائی جاتی ہے اور طباعت کی جاتی ہے۔

Litho-sketch print، لیتھو اسکیچ پرنٹ: اسکیچ ماسٹر (sketch master) کاغذ سے چھپائی۔

Mask stencil، ماسک اسٹینسل: ایک اسٹینسل جس میں روشنائی یا رنگ کو شبیہہ یا ماسک (mask) کے گرد لگایا جاتا ہے۔

Mezzotint، نیم رنگ کندہ کاری: کندہ کاری کا ایک عمل جس میں پلیٹ کی سطح کو ایک اوزار جسے rocker کہتے ہیں، کے ذریعے رگڑ کر تاریک ساختی (textured) سطحیں بنائی جاتی ہیں جس کے کچھ حصوں کو صیقل کر کے روشن اور چمکدار بنایا جاتا ہے۔ نیز اس پلیٹ سے حاصل کردہ چھاپا۔

Monoprint، یک طباعتی: دیکھیے مونوٹائپ (monotype)۔

Monotype، مونوٹائپ: کسی پلیٹ سے واحد چھاپا حاصل کرنے کا عمل جس پر تیل یا روشنائی سے ڈیزائن یا انگشت مصوری (finger paint) کی گئی ہو۔

Mordant، تیکھا عمل انگیز: نقش کاری کے لیے پلیٹ پر استعمال کیا جانے والا کوئی تیکھا عمل انگیز، تیزاب وغیرہ۔

Negative، نیگیٹو: ایک فلم یا پلیٹ جس سے تصویروں کے پازیٹو (positive) تیار کیے جاتے ہیں۔

Nitric acid، شورے کا تیزاب: ایک تیزاب جسے دھاتی پلیٹوں کی نقش کاری کے لیے تجویز کیا جاتا ہے۔

Offset، آفسٹ: ایک سطح سے دوسری سطح پر چھاپے کی منتقلی۔

Oilstone، روغنی سان: ایک سِلّی جسے تیل کے ساتھ منبت کاری، رگڑائی کے اوزاروں اور اسی طرح کے دیگر اوزاروں کو تیز کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Photoelectric cell، ضیائی برقی خانہ: ایک آلہ، روشنی کی حرکت سے جس کی برقی خصوصیات تبدیل ہوتی ہیں۔ اسے روشنی کی شدت ناپنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Photo flood lamp، ضیا پاش آلہ: دیکھیے ضیا پاش آلہ (flood lamp)۔

Photogram، فوٹو گرام: فوٹو گرافی کے کاغذ پر رکھ کر روشنی کے ذریعے کسی شبیہہ کو اتارنے کا عمل اور بعدازاں اسے ڈویلپ کرنا۔

Photographic paper، فوٹو گرافی کا کاغذ: خصوصی طور پر تیار کردہ کاغذ جس پر بیریم سلفیٹ (barium sulphate) اور جیلاٹن (gelatin) کی تہہ چڑھتی ہوتی ہے تاکہ کاغذ کی سطح کے مسامات کو بند کیا جاسکے۔ نیز اس پر روشنی سے حساس مسالے سلور برومائیڈ (silver bromide) کی تہہ چڑھی ہوتی ہے۔

Photography، فوٹو گرافی: روشنی کے عمل کے ذریعے شبیہہ اور ڈیزائنوں کو حساس کاغذ پر چھاپنا۔

Photo lithography، عکسی لیتھو گرافی: آفسٹ لیتھو گرافی کا ایک طریق کار جس میں پلیٹ پر ڈیزائن کو منتقل کرنے کے لیے فوٹو گرافی کا استعمال کیا جاتا ہے۔

Pinhole camera، پن ہول کیمرا: دیکھیے باکس کیمرا (box camera)۔

Planography، مستوی نگاری: کسی مستوی سطح سے طباعت کا ہنر جو نہ تو ابھرواں ہو نہ ہی گہرائی لیے ہو۔

Plasticine، پلاسٹیسائن: ایک نرم مسالہ جو چربی، مسام دار پتھر (pumice)، گندھک کے سفوف، مٹی اور دیگر مختلف ڈھلنے کی صلاحیت کے حامل عناصر مثلاً پیٹرولیم سے حاصل شدہ مادوں اور السی کے تیل وغیرہ پر مشتمل ہوتا ہے۔

Plate، پلیٹ: پتھر کا ٹکڑا اسٹینسل یا کوئی اور سطح جس پر طباعت کے لیے کسی شبیہہ کو کندہ کیا جاتا ہے۔

Plexiglass، پلیکسی گلاس: ایک کافی سخت، شفاف وسیلہ (medim) جو شیشے سے مشابہہ ہوتا ہے۔ یہ مختلف رنگوں میں نیز غیر شفاف بھی ہوتا ہے۔ اسے آری سے کاٹا جاسکتا ہے یا حرارت کے

☆ Bavarian بوریائی۔ جرمنی کے جنوب میں بوریا کا یا اس سے متعلق، جیسے بوریا کا الپس پہاڑ (اسم) بوریا کا باشندہ۔

ذریعے مختلف شکلوں میں ختم کیا جاسکتا ہے۔

Polaroid، پولرائیڈ: ایک جامع کیمرا جو تصویریں کھینچتا، ڈویلپ کرتا اور سیکنڈوں میں تصاویر کو پرنٹ کر کے دے دیتا ہے۔

Print، پرنٹ: کسی نیگیٹو سے فوٹوگرافی کے کاغذ پر اتاری گئی تصویر۔

Proof، آزمائشی چھاپا: غلطیوں کی تصحیح کے لیے حاصل کیا گیا آزمائشی چھاپا۔

Pull، کھینچ: کسی بلاک، پلیٹ یا پتھر سے چھاپے اتارنے کا عمل۔

Register، مسطر کی ترتیب: علیحدہ بلاکوں، پلیٹوں یا اسکرینوں کی رنگین طباعت میں ترتیب کہ وہ مناسبت اختیار کرلیں۔

Relief printing، مثبت کارانہ طباعت: کسی ابھرواں سطح سے چھپائی کا عمل نیز اس طرح سے حاصل کیا گیا چھاپا۔

Resin، موی مسالہ: ایک نامیاتی موی مسالہ جو گرم کرنے پر پگھل جاتا ہے۔ بنیادی طور پر آب قوی کاری (aquatint) کے دوران تہہ جمانے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Resin bag، موی مسالے کی تھیلی: ایک ریشمی یا نائلون کی تھیلی جو موی مسالے کے چورے سے بھری ہوتی ہے جس کو دھاتی پلیٹ پر چھڑکا جاتا ہے۔

Rocker، راکر: ایک نوکدار اوزار جو نیم رنگ کندہ کاری (mezzotint) کو تبدیل کرنے کے لیے دھاتی پلیٹ کو کھردرا بنانے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

Roulette، دندانے دار پہیے کا آلہ: گھومنے والا پہیے کی طرح کا آلہ جو مثبت کاری کی پلیٹوں کو دانے دار بنانے یا نیم رنگ کندہ کاری (mezzotint) میں تبدیلی کے لیے پلیٹ کو کھردرا بنانے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

Rubbing، گھسائی/ رگڑائی: چربہ سازی کی تیکنیک جس میں کسی کھدے ہوئے یا ابھرواں ڈیزائن پر چاول کے نم کاغذ کو رکھ کر کسی پینسل، چاک یا روشنائی لگی گدی (pad) کے ذریعے رگڑا جاتا ہے۔

Safe lights، محفوظ روشنیاں: سرخ روشنیاں جو ڈارک روم (dark room) میں استعمال کی جاتی ہیں۔

Scraper، کھرچنی: دھاتی پلیٹ پر ابھری ہوئی گومڑیوں کو صاف کرنے اور گہرے خطوط کندہ کرنے کا اوزار۔

Scratchboard، نقش کاری کا بورڈ: ہلکا ہموار گتا جسے موی چاک یا روشنائی سے ڈھانپ دیا جاتا ہے۔ بعد میں اس میں نقش کاری کی جاتی ہے۔

Serigraphy، ریشمی طباعت: اسٹینسل کے ذریعے طباعت کا ایک طریقہ جس میں رنگ کو ایک ریشمی پردے (silk screen) کے ذریعے دباؤ کے ساتھ پھینکا جاتا ہے۔ اس عمل سے حاصل شدہ طباعت serigraph کہلاتی ہے۔

Shellac، گوند: ایک قسم کا گوند جو ایک کیڑے کے لعاب سے حاصل ہوتا ہے، اسے پگھلا کر وارنش بنائی جاتی ہے۔

Silk screen، ریشمی پردہ: ریشمی طباعت

Silver chloride، سلور کلورائیڈ: ایک مرکب جو روشنی سے حساسیت کا حامل ہوتا ہے۔

Sketchmaster paper، اسکیچ ماسٹر کاغذ: ایک خصوصی طور پر تیارہ کردہ حساس کاغذ جس پر جب روغنی چاک سے خاکہ کشی کی جاتی ہے اور حسیت کو ختم کیا جاتا ہے تو اس پر لیتھوگرافک چھاپا نمودار ہوتا ہے۔

Solvent، محلل: بلاکوں، دھاتی پلیٹوں، پتھروں یا ریشمی جالیوں سے رنگ صاف کرنے کا محلول۔

Squeegee، آب روب: لکڑی کے ہینڈل میں ربڑ لگا ایک آلہ جو ریشمی طباعت کے دوران ریشمی جالی یا پردے پر رنگ پھیلانے کے کام آتا ہے۔

Stencil، اسٹینسل: چرمی ورق، پتلی دھاتی چادر، کاغذ یا کوئی اور ملتا جلتا میٹریل جسے چھیدنے کے بعد کسی سطح پر رکھا جائے اور اس پر روشنائی یا رنگ لگایا جائے تو مطلوب شبیہہ حاصل ہو۔

Stencil paper، اسٹینسل کا کاغذ: اسٹینسل بنانے کے لیے استعمال ہونے والا چرمی ورق یا موم چڑھا سخت کاغذ جو عموماً شفاف یا نیم شفاف ہوتا ہے۔

Tarlatan، باریک ململ: کھلی بُنت کا سخت باریک کپڑا جسے کندہ کارانہ طباعت کے دوران دھاتی پلیٹوں سے روشنائی پونچھنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Tusche، چکنائی: چھپائی کے حصوں کی تیاری میں لیتھوگرافی، نقش

کاری اور ریشمی طباعت میں استعمال ہونے والا سیال۔

Undercutting، نیچے سے کٹائی: موی کریچ، لکڑی کے بلاک یا دھاتی پلیٹ کو اس طرح کاٹنے کا عمل کہ وہ نیچے سے کھوکھلے ہو جائیں۔

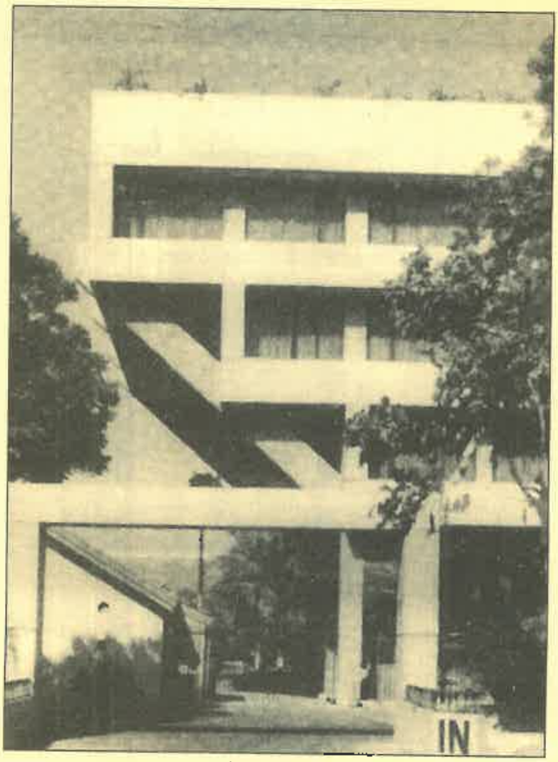
Vignette، ڈھلوان پس منظر: ایسی عکسی تصویر (photograph) جس کا پس منظر بتدریج اردگرد کی سطح کے ساتھ آمیز ہو کر سادہ کاغذ تک چلا جائے۔

Woodcut، لکڑی کا ٹھپا: لکڑی کا ایک سپاٹ سلیب (slab) یا بلاک جس میں مثبت کاری کے لیے شبیہہ تراشی گئی ہو نیز اس بلاک سے حاصل شدہ طباعت۔

Wood، لکڑی: کسی ریشے دار لکڑی سے طباعت کا عمل جس پر مثبت کاری کے قلم سے کام کیا گیا ہو نیز اس عمل سے حاصل کردہ طباعت۔

Xylograph، چوبی کندہ: کسی لکڑی کے بلاک سے کی گئی چھپائی۔

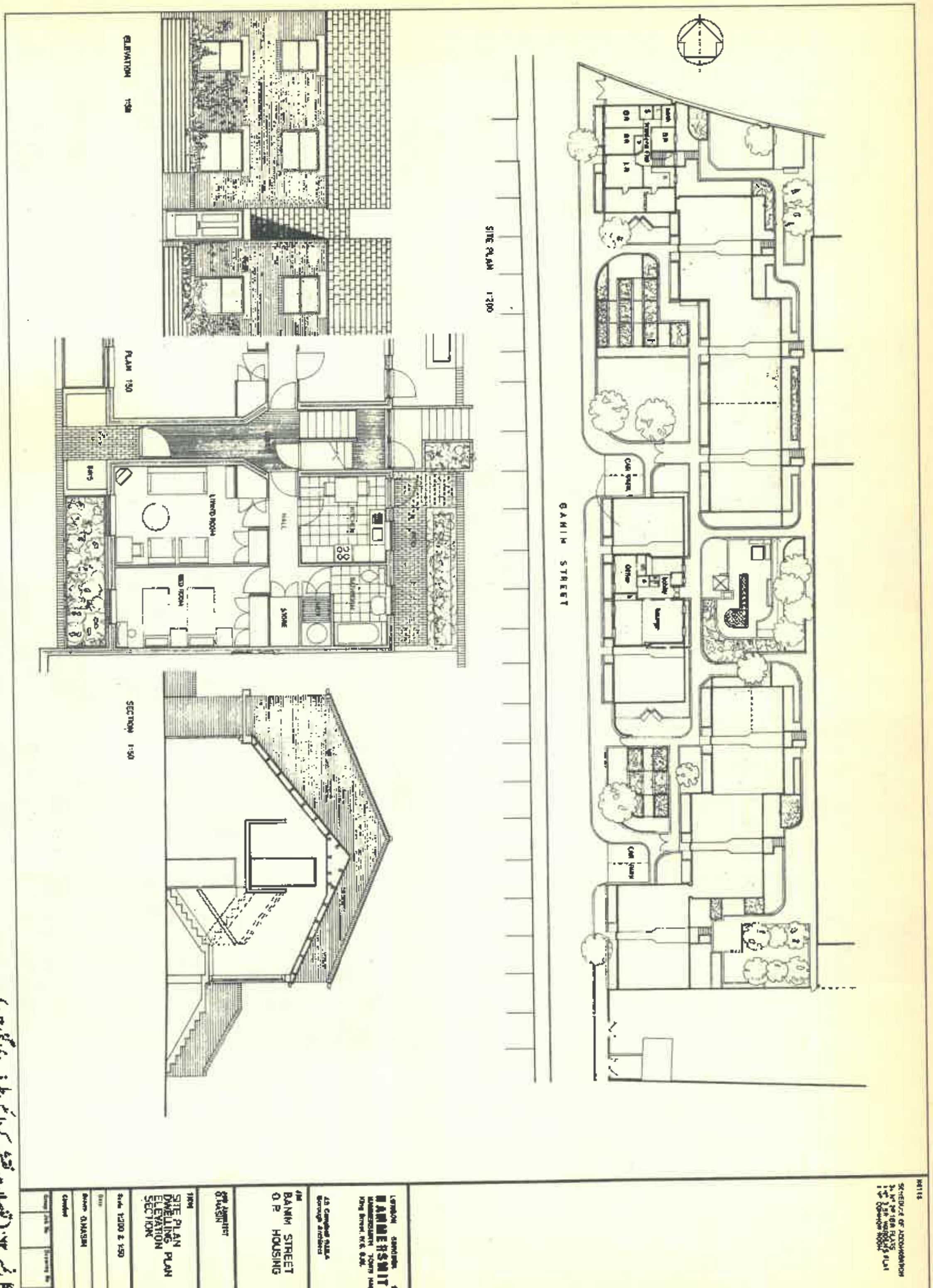
اطلاقی فنون (Applied Arts)



شکل نمبر ۵۹ : ہوٹل مڈوے ہاؤس، کراچی حبیب فدا علی (۱۹۸۲ء)

شکل نمبر ۷۰: خطاطی کے ذریعے تالیف، لکڑی پر سونے اور فلزاتی رنگوں (metalllc paints) کا استعمال۔

شکل نمبر ۶۱: کانچ کا فن پارہ۔ آرٹسٹ رخسانہ اور سیف الحق۔



فوٹو نمبر ۳۲: (تفصیلات کے نقشے بنا کر ڈرائنگ بنائی گئی)۔

باب نو: فنِ تعمیر (Architecture)

آرٹ کی تمام اقسام میں فنِ تعمیر (architecture) سب سے زیادہ عملی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا تعلق بنیادی طور پر جگہ یا مکان (space) کی تنظیم سے ہے۔ فنِ تعمیر کی حدود کا تعین افادیت اور تعمیراتی طریقِ کار سے کیا جاتا ہے لیکن جمالیات کا عنصر تقریباً ہمیشہ اس میں شامل ہوتا ہے۔ پوری انسانی تاریخ میں ماحول اور آسانی سے مہیا ہوسکنے والے میٹریل نے فنِ تعمیر کو متاثر کیا ہے۔ زمانہ ماقبل تاریخ میں انسان کی بنیادی ضرورت ایک سائبان تھا تاکہ وہ موسمی اثرات حادثات اور جنگلی جانوروں سے اپنی حفاظت کر سکے۔ انسان چٹانوں اور غاروں میں پناہ لیتا تھا اس طرح کہ غار کے دہانے کے قریب ہی کہیں رہ سکے۔ اس کے جادوئی رسم ورواج جن میں مصوری بھی شامل ہے، غاروں کی گہرائی میں اور ان حصوں میں جہاں پہنچنا مشکل ہو انجام پاتے تھے، جہاں کاہن جنگل پر حکمرانی کی خواہش میں درندوں کی خبیث ارواح کو قابو میں کرنے کے لیے پتھروں پر جانوروں کی تصویریں بناتے تھے۔

جوں جوں موسم میں تبدیلی آتی گئی گلیشیر پگھلے، درخت اور پودے زمین کے ان حصوں پر پھلنے پھولنے لگے جو پہلے برف سے ڈھکے ہوئے تھے تو انسان نے غاروں کو چھوڑ کر میدانوں کا رخ کرنا شروع کیا۔ اس نے درختوں کی شاخوں گھاس پھونس اور سرکنڈوں کی جھونپڑیاں بنالیں۔ اس کے بعد دو ادوار ایسے آئے جو تہذیب کے نقیب ثابت ہوئے۔ پہلے حجری عہد کا درمیانی (Mesolithic) دور جس میں انسان تیر کمان سے شکار کھیلتا تھا۔ مچھلیوں کی ہجرت کی عادت سے واقف ہونے کے بعد اس نے بڑے پیمانے پر اسے چارے کے طور پر استعمال کیا۔ اس کے بعد جدید حجری (Neolithic) دور آیا جس میں انسان نے بیج اور درخت کے تعلق کو دریافت کیا اور نسل بڑھانے کی غرض سے جانوروں کو پالنا شروع کیا، جانوروں کی حفاظت اور غذا کی فراوانی کے باعث گاؤں وجود میں آئے۔ یہ آبادی کے ایسے جتھے تھے جو کھیتوں اور چراگاہوں سے نزدیک تھے۔ فنِ تعمیر مقامی حالات کے مطابق مختلف جگہوں پر مختلف تھا۔

تہذیب وتمدن کی ابتدا

ابتدائی ادوار کی بڑی تہذیبوں نے دریاؤں کے کناروں پر جنم لیا۔ مغربی وسطی چین میں دریائے زرد (Yellow River) کے کنارے تہذیبیں پروان چڑھیں، میسوپوٹیمیا (Mesopotamia) (موجودہ عراق) میں دریائے فرات کے کنارے سمیری، مصر میں دریائے نیل کے کناروں پر، اور وادئ سندھ کی تہذیب تقریباً ڈھائی ہزار سال قبل مسیح میں دریائے سندھ کے کنارے پروان چڑھی۔

اپنے عروج کے دور (۲۱۰۰ ق م تا ۱۷۵۰ ق م) میں وادئ سندھ کی تہذیب آج کل کے پاکستان اور افغانستان کی سرحدوں کو عبور کرتی ہوئی جنوب میں کھمبائیت (Cambay)☆ خلیج اور مشرق میں گنگا کی وادی تک پھیل چکی تھی۔ مکمل طور پر کھدائی کے بعد برآمد ہونے والا شہر موئن جوداڑو تقریباً ایک میل لمبا شہر تھا جس کا باقاعدہ نقشہ بنایا گیا تھا۔ اس شہر کے آثار میں انتہائی نفیس منصوبہ بندی کے شواہد ملتے ہیں۔ چوڑی سڑکیں، اناج کے گودام اور فراہمی اور نکاسی آب کا معقول نظام اس کا حصہ تھے۔ مکانات پختہ اینٹوں اور مٹی سے تعمیر کیے جاتے تھے اور ان میں بڑے بڑے صحن ہوتے تھے آج سمیریا (Sumeria) اور وادئ سندھ کے شہروں کے کھنڈرات دیکھنے والے اُس دور کے ماہرین تعمیرات اور شہری منصوبہ بندی کرنے والوں کی اس مہارت پر حیران رہ جاتے ہیں جو ان کے نقشوں اور ڈیزائنوں سے ظاہر ہوتی ہے۔ مٹی، پختہ اینٹیں اور بڑے بڑے پتھر، اُس دور کے

☆ Cambay۔ کھمبائیت، بھارت کے موجودہ صوبے گجرات کا ایک علاقہ۔

بنیادی عمارتی میٹریل میں شامل تھے۔

چار ہزار برس قبل مسیح میں سمیری اپنے تعمیراتی طرز میں گنبد، محراب اور محرابی چھت کو شامل کر رہے تھے اور ماہرین تعمیرات نے اپنے ڈیزائنوں میں آرائشی پہلوؤں کا خیال رکھنا شروع کر دیا تھا چنانچہ ورکا (Warka) میں اُراک (Urak) دور کے شاندار زکورت معبد (ziggurat temple)☆ کی آرائش جیومیٹری کے نمونوں سے کی گئی تھی جو سرخ، سیاہ اور ہلکے بھورے رنگ کی مخروطوں (cones) سے بنے ہوئے تھے۔

مصر (Egypt)

قدیم مصر میں ابتدائی دور کی قیام گاہیں اور مقبرے نامیاتی مادے (organic material) سے بنے ہوئے تھے اور اکثر انہیں جوڑنے کے لیے گارے کا استعمال کیا گیا تھا۔ شاہی خاندانوں کے دور سے قبل کی قبروں نے بعد میں مصطبہ (mastaba)☆☆ کی شکل اختیار کی یہ ایک مستطیل بینچ کی طرح کی ہیئت تھی جو مٹی اور گارے سے بنی تھی اور اس نے قدیم ریت کے ڈھیر کی جگہ لے لی تھی۔ یہ ہیئت اہرام سے پہلے کی تھی۔ مصریوں کا عقیدہ تھا کہ گھر ایک عارضی قیام گاہ ہے جبکہ مقبرہ ابدی سکونت کا مقام ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی عام عمارات مٹی کی اینٹوں سے بنی ہوتی تھیں جبکہ عبادت گاہوں کی تعمیر پتھروں سے ہوتی تھی۔ ماہر تعمیرات امحطیپ (Imhotep) نے پہلا ہرم، سقرہ (Saqqara) میں بادشاہ زوسر (Zoser) کے لیے بنایا تھا جو تیسرے شاہی خاندان (۲۶۵۰ ق م تا ۲۶۰۰ ق م) کا بانی تھا۔ یہ ایک بہت بڑی مقبرے کی عمارت ہے جو تقریباً دو سوفٹ بلند ہے۔ اس کے ساتھ ہی جلوس کے لیے ایک بڑی گیلری اور کئی ہال تعمیر کیے گئے۔ وقت کے ساتھ سیڑھیوں والے اہرام باضابطہ اہرام میں تبدیل ہوگئے جیسے جزہ (Giza) کے اہرام جو چوتھے شاہی خاندان (۲۶۰۰ ق م تا ۲۴۸۰ ق م) کے شہنشاہوں کے لیے تعمیر کیے گئے تھے۔

۲۰۰۰ قبل مسیح میں قدیم بادشاہت کے خاتمے کے ساتھ عظیم تعمیرات کا سلسلہ رک گیا۔ متوسط سلطنت (Middle Kingdom) کے دور میں (۱۹۹۱ ق م تا ۱۶۵۰ ق م) تعمیرات کا سلسلہ پچھلے دور کے طریقوں میں سادگی پیدا کر کے دوبارہ شروع کیا گیا۔ نئی سلطنت (۱۵۷۰ ق م تا ۱۰۸۵ ق م) میں ایک بار پھر عظیم تعمیرات ہوئیں۔ اس کی نمایاں مثالیں ملکہ ہاتشیپ ست (Hatshepsut) کا تدفینی معبد ہے جسے سین مت (Senmut) (۱۴۸۰ ق م) نے دائرایل باہاری (Deir el Bahari) میں تعمیر کیا تھا، کارنک (Karnak) میں آمن (Amon) کا مندر (۱۵۷۰ تا ۱۰۸۵ ق م) اور لکسر (Luxor) میں بہت سے ستونوں والا مندر جو آمن مت خونسو (Amon-Mut-Khonsu) (۱۵۷۰ ق م تا ۱۲۰۰ ق م) سے منسوب ہے۔ سکندر اعظم کی موت کے ساتھ بطلیموسی (Ptolemies)☆☆☆ بادشاہت نے تعمیراتی شان و شوکت کا آخری منظر دیکھا۔

یونان (Greece)

تاریخ کی ابتدا سے تمام ادوار میں ہر سلطنت کے ساتھ فن تعمیر میں تبدیلیاں آتی رہی ہیں۔ یونان کا کلاسیکی طرز تعمیر یونانی دیوتاؤں کی عبادت گاہوں کی ضرورت کی پیداوار تھا۔ روایت سے گہری وابستگی نے ان کو اس بات پر مجبور کیا کہ وہ اپنے تعمیراتی عناصر میں پتھر کے ساتھ ساتھ لکڑی کا استعمال بھی کریں۔ بحیرۂ روم کی دیگر تہذیبوں سے بھی یونانی نمونوں نے اثر قبول کیا مثلاً ان کے ہاں ستونوں کا انداز مصر جیسا ہے۔

ساتویں صدی قبل مسیح کے آخر میں ایک منفرد یونانی طرز نے جنم لیا جس کا اظہار ڈورک ٹمپل (Doric temple) میں ہوا۔

اس میں واضح طور پر سادگی پر زور دیا گیا تھا اور زیبائشی کام کے ساتھ موزوں ڈیزائن اس طرح بنائے گئے تھے کہ وہ بنیادی عمارتی ڈھانچے کو نمایاں کرتے تھے۔ یونانی فن تعمیر کی تین طرح کی کلاسیکی

☆ ziggurat، zikkurat زکورت، قدیم بابلی اور اشوریوں کا کئی منزلہ مندر جو اہرام کی شکل کے مینار کی طرح بنایا جاتا تھا جس کے چاروں طرف گولائی میں چڑھتا ہوا چوڑا زینہ ہوتا تھا جس سے عمارت میں جگہ جگہ چبوترے بنے دکھائی دیتے تھے۔

☆☆ mastaba، mastabah۔ مصطبہ، قدیم مصری مستطیل فرعونی مقبرہ جس کی دیواریں ڈھلوان اور چھت سپاٹ ہوتی ہے، بینچ یا سیٹ، مسند، کرسی، چوکی۔

☆☆☆ Ptolemies۔ بطلیموسی: سکندر اعظم کی وفات کے بعد مصر کے حکمراں یونانی فرماں روا۔

ترتیب جو ڈھلے ہوئے سر پیچ (crowning) والے ستونوں سے پہچانی جاتی تھی وہ یہ تھی: کورتھین (Corinthian) انتہائی نازک، اکانتھوس (acanthus) پودے کے پتوں کے ڈیزائن سے مزین ــــ ڈورک (Doric) بہت کم تزئین والے اور آیونی (Ionic) جو اپنے کونوں پر بڑے بڑے مرغولوں (scrolls) سے پہچانے جاتے ہیں۔ رومیوں نے کورتھین اور آیونک طرز کے ستونوں کا بہت زیادہ استعمال کیا۔

یونانیوں کے ہاں عمارت کی جگہ کی بڑی اہمیت تھی اور منصوبہ بندی کے دوران اس پر خوب غور کیا جاتا تھا۔ مصری اہرام اور معبدوں کے برعکس ان کا رخ باہر کی طرف ہوتا تھا جہاں قربان گاہ پر مذہبی رسوم ادا کی جاتی تھیں۔ انہیں ہمیشہ معبد کے سامنے کے حصے میں تعمیر کیا جاتا تھا۔ یونانی ماہر تعمیرات دیوتاؤں کے لیے اپنی تعظیم کا اظہار ارفع واعلیٰ فنِ تعمیر کے ذریعے کیا کرتے تھے۔ انسانی تہذیب کو ان کے دیے ہوئے تحفوں میں ایکروپولس (Acropolis)☆ اور پارتھنن (Parthenon)☆☆ جیسی تعمیرات ہیں جن میں کمال کا تناسب ہے اور جن میں سنگتراشی کے فن کو بھی کام میں لایا گیا ہے۔ بلند ستون جن میں سے کچھ پر مجسمہ سازی اور کچھ پر کندہ کاری اور ڈیزائن، یہ یونانی مندروں کے اہم تعمیراتی خطوط ہیں۔

چوتھی صدی قبل مسیح میں ہیلینیائی (Hellenistic) یا یونانی فنِ تعمیر کا کلاسیکی دور شروع ہوا۔ تاریخ میں پہلی بار پیشہ ور فنکار کے طور پر خواتین کا ذکر کیا گیا۔ اُس زمانے میں فنِ تعمیر کلاسیکی شہر یا ریاست کی سرحدیں پار کر گیا۔ ماہرین تعمیرات کی نگاہ ایشیائے کوچک کے مالا مال شہروں پر پڑی۔ جہاں بڑے بڑے تھیٹر، اجلاس گاہیں، رہائشی عمارات اور متعدد دیگر عمارتوں نے ایک شہری حصار قائم کر دیا تھا۔ یہ حصار پرگامن (Pergamon)، ترکی کے اتالی (Attalid) بادشاہوں کا تھا، جو قدیم دنیا کا ایک عجوبہ تھا۔

رومیوں نے ایٹروریائی (Etruscan) فنِ تعمیر کے نشانات کو ملیامیٹ کرنے کی جو کوشش کی اس کے باعث بہت کم عمارتیں زمین کی سطح سے اوپر محفوظ رہ سکیں۔ کھنڈرات سے پتا چلتا ہے کہ ایٹروریائی اپنی تعمیرات میں جو میٹریل استعمال کرتے تھے وہ مٹی، لکڑی اور بغیر تراشے ہوئے عمارتی پتھروں پر مشتمل تھا۔ معبدوں، قلعوں اور مقبروں کی بنیادوں میں پتھر استعمال کیا جاتا تھا۔ معبد سادہ اور مستطیل تھے جو عمارتی لکڑی اور مٹی کی اینٹوں کے بنے ہوئے تھے اور ان پر ڈھلی ہوئی اور رنگین سرخ پختہ مٹی سے آرائش کی جاتی تھی۔

رومی (The Romans)

یونانیوں کے نو آبادیاتی دور کے بعد رومی جمہوریت کا دور آیا جس کے فنِ تعمیر اور شہری منصوبہ بندی سے رومیوں کی جمالیاتی شناخت کا اظہار ہوا۔ انہوں نے اینٹوں کو جوڑ کر بڑے بڑے رومی گنبد اور محرابیں تعمیر کیں۔ سب سے پہلے کنکریٹ کا گنبد اسٹابئن باتھز (Stabian Baths)، پامپئی (Pompeii) ۲۰۰ قبل مسیح کا ہے اور سب سے پہلی کنکریٹ کی محرابی چھت تابولاریم (Tabularium) ۷۸ قبل مسیح کی ہے جو روم میں ہے۔ مناسب منصوبہ بندی اور بھاری سجاوٹ گھریلو فنِ تعمیر (domestic architecture) کا خاصہ تھے جن میں چوبی ستون، دروازوں کی عمودی چوکیاں (door posts) اور داسے (lintels)، بڑے بڑے کمرے اور کشادہ صحن شامل تھے۔ یونانیوں کے برخلاف رومیوں کا فنِ تعمیر عملیت پسندی اور افادیت کا پہلو ظاہر کرتا تھا۔

رومی عبادت گاہیں یونانی اور ایٹروریائی (Etruscan) فنِ تعمیر کا خوبصورت ملاپ تھیں۔ پومپئی (Pompeii) کے کھنڈرات سے رومیوں کی شہری منصوبہ بندی (city planning) میں ذہانت کا پتہ چلتا ہے جس میں بعض نجی مکان انتہائی محفوظ حالت میں موجود ہیں۔

رومی بادشاہت کے نئے دور میں شہری آبادی میں اضافے کے ساتھ، جمہوری سادگی پسندی پر قیصروں (Caesars) کی

☆ Acropolis۔ ایکروپولس: کوٹ، بالا حصار، قدیم یونانی شہر کا سب سے اونچا حصہ جو عموماً کسی ایسی بلند جگہ پر واقع ہوتا تھا جہاں سے قصبے کی قلعہ بندی بھی ہو جاتی تھی اور وہ شاندار بھی لگتا تھا۔

☆☆Parthenon۔ پارتھنن: قدیم یونان میں عقل ودانش کی دیوی ایتھنز کا معبد جو ایتھنز کے بالا حصار پر واقع تھا اور جس کی تعمیر ۴۳۸ قبل مسیح میں مکمل ہوئی تھی۔ اسے پرانے ڈورک فنِ تعمیر کی بہترین مثال سمجھا جاتا ہے۔

دولت مندی غالب آ گئی تھی لیکن صرف چند عمارتوں کے آثار باقی رہ سکے۔ شاندار محرابی نالے جو بھاری مقدار میں دور دور تک پانی پہنچاتے تھے، رومی طرز تعمیر کا ایک اہم حصہ تھے اور محرابی راستوں کی تعمیر، محرابی نظام اور غسل کا نظام ان کے طرز تعمیر کے مزید ترقی پذیر عناصر تھے۔ کشادہ مضافاتی حویلیاں تعمیر کی جاتی تھیں اور سلطنت کے بڑے شہروں کے عام لوگ بھی عوامی عمارتوں کے توسط سے شاہانہ شان و شوکت سے لطف اندوز ہوتے تھے جن میں معبد، بازار، مجلس گاہیں اور بیضوی اکھاڑے (amphitheatres) شامل تھے۔

سلطنت روما کا زوال بھی ان کے فن تعمیر سے ظاہر ہوتا تھا۔ وسیع و عریض سلطنت کی دیواریں جو ناقابل عبور سمجھی جاتی تھیں ان میں رخنے اور شگاف پڑ چکے تھے۔ تیسری صدی کے آخر میں روم کے شہر کے گرد بھی بلند و بالا فصیل تھی جس نے اسے ایک قلعے کی شکل دے دی تھی۔

عیسائیت کا دور
(The Age of Christianity)

بازنطینی فن تعمیر (Byzantine Architecture)

حضرت عیسیٰؑ کے اٹھائے جانے کے بعد، سلطنت روما کے عیسائی ایک ''غیر قانونی'' مذہب کے پیروکار ہونے کے باعث زیر عتاب آ گئے تھے۔ وہ خفیہ طور پر آپس میں ملاقاتیں کرتے اور انہوں نے آپس میں بات چیت کے لیے اشاروں اور علامتوں کی ایک زبان ایجاد کر لی تھی۔ ان کے مرنے والے رشتے داروں کو عیسائی طریقے سے مگر زمین دوز قبرستانوں میں روم سے باہر اپیان وے (Appian Way) کے نزدیک دفن کیا جاتا تھا۔ یہ ذیلی راستوں کا ایک جال تھا جس میں طاقی مقبرے (shelf tombs) بنے ہوئے تھے۔ زمین دوز قبرستانوں کی دیواروں اور چھتوں پر جو تصویریں ہیں وہ پہلے پہل کے عیسائی آرٹ کی مثالیں ہیں۔ موقع ملنے کی صورت میں عیسائی کھلی جگہوں پر مردوں کو دفن کرتے تھے۔ چھٹی صدی عیسوی کے بعد زمین دوز قبرستان بہت کم ہی استعمال ہوتے تھے۔ قسطنطین (Constantine) بادشاہ کے دور میں عیسائیت کو قانونی حیثیت حاصل ہو گئی۔ عیسائی عقیدے کو پھیلانے کے لیے ہزاروں کی تعداد میں گرجا گھر تعمیر ہوئے۔ ۳۳۰ء کے بعد بازنطینی فن تعمیر ابتدائی عیسائی فن تعمیر کی حیثیت سے عروج کو پہنچا۔ روم میں تعمیر ہونے والا پہلا گرجا قدیم سینٹ پیٹرز کا تھا جو ۳۳۳ء میں تعمیر ہوا لیکن اب صرف اس کا نقشہ (layout) موجود ہے جو اٹھارھویں صدی میں دوبارہ تعمیر کیا گیا۔ موزائک کا شاندار فرش اس دور کی تاریخ کی علامت ہے۔ اس دور کے گھریلو فن تعمیر (domestic architecture) کے بارے میں بہت کم معلومات مہیا ہو سکی ہیں لیکن باسفورس (Bosphorus) میں قسطنطنیہ کے شاہی محل کی کھدائی سے یہ پتہ چلا کہ یہ اپنے دور کی چند عظیم الشان عمارتوں میں سے ایک تھا۔

گاتھی (Gothic)☆

دسویں اور بارہویں صدی عیسوی کے نصف آخر میں گنبدوں اور قبوں پر مبنی طرز تعمیر کا ایک سلسلہ نمو دار ہونا شروع ہوا۔ گاتھی (Gothic) طرز بارہویں صدی عیسوی میں ظاہر ہوا اور سولہویں صدی تک شمالی یورپ میں باقی رہا۔ ''گاتھی'' (Gothic) کی اصطلاح فن تعمیر کے سلسلے میں پہلی بار استعمال ہوئی تھی لیکن اس دور کے آرٹ پر اس کا غلبہ رہا۔

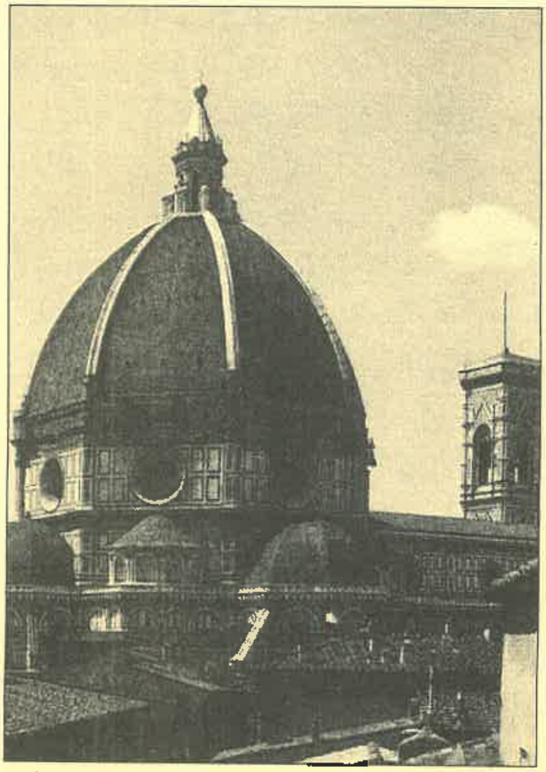
اطالوی مصنفوں فلاریتے (Filarete) اور مانیتے (Manette) نے پندرہویں صدی اور واساری (Vasari) نے سولہویں صدی میں گاتھی (Gothic) کی اصطلاح کو مغربی یورپ کے آرٹ اور فن تعمیر کی وضاحت کے لیے استعمال کیا۔ وہ اسے نشاۃ ثانیہ کی وحشیانہ تمہید سمجھتے تھے۔ گاتھی طرز (Gothic style) کی قدر و قیمت نئے سرے سے طے کرنے کے لیے پہلی تحریک اٹھارھویں صدی میں چلی جب ناقدین نے اس اصطلاح کو نیا مثبت مفہوم دیا۔

☆ Gothic۔ گوتھک۔ گاتھی۔ قدیم ٹیوٹانی قوم گاتھ سے متعلق جس نے بیشتر رومن سلطنت کو تیسری اور پانچویں صدی کے درمیانی عرصے میں فتح کیا۔ قرون وسطیٰ سے متعلق، وحشیانہ، ناتراش، کھردرا۔ مغربی یورپ کا ۱۲۰۰ء تا ۱۵۰۰ء کے درمیانی عرصے تک رائج نوکدار محرابوں والا طرز تعمیر۔

گاتھی(Gothic) طرزِ تعمیر میں نوکدار محرابی چھتوں اور رنگین شیشوں کی کھڑکیوں سے چھن کر عبادت کے مقام پر پڑتی روشنی سے ایک ماورائی کیفیت بیدار ہوتی محسوس ہوتی ہے۔اس طرزِ تعمیر کے خاص حصوں میں نقشین گنبد اور اوپر کی جانب جائے ستون (نیم محراب یا نیم سرنگ نما گنبد جو بغلی راستوں کی چھتوں یا گیلری کے بغلی راستوں پر ہوتے ہیں) شامل ہیں۔ گاتھی طرز کو پہلے فرانس اور پھر انگلستان، جرمنی اور ہسپانیہ(Spain) میں فروغ حاصل ہوا۔ جیسے جیسے گاتھی طرز ترقی کرتا گیا ویسے ویسے بہت سے مقصدی حیثیت کے عناصر کو آرائشی ہیئت ملتی گئی۔ گاتھی طرز کے وہ بڑے نمونے جو باقی رہ گئے ہیں یورپ اور انگلستان کے قلعوں، محلات، کلیسائے کبریٰ اور بلدیاتی عمارات میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

نشاۃ ثانیہ (Renaissance)

گاتھی(Gothic) دور کے بعد نشاۃ ثانیہ کا ابتدائی زمانہ آیا جو تقریباً ۱۳۵۰ء سے ۱۵۵۰ء تک ہے۔ اس دور میں ماضی کی تہذیبی روایتیں دوبارہ سامنے آئیں۔ فلورنس کے کلیسائے کبریٰ کا گنبد، خصوصاً اس کا آرائشی پہلو اطالوی نشاۃ ثانیہ کی ایک بڑی مثال ہے۔ اس دور میں ریاضی کے اصولوں اور تناظری تالیف (perspectival composition) کا اطلاق پہلی مرتبہ کیا گیا۔ اس دور کی عمارتوں اور کلیساؤں کے ڈیزائنوں میں خالص جیومیٹری کے استعمال کے آثار دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہ مائیکل اینجلو (Michelangelo)، لیونارڈو داونچی (Leonardo da Vinci) اور رافیل (Raphael) کا دور تھا۔ سولھویں صدی عیسوی میں یورپ میں آرٹ اور فنِ تعمیر کا مرکز فلورنس(Florence) سے روم(Rome) منتقل ہوگیا جہاں اس پر پاپائیت کے اثرات چھائے رہے۔ اس کے بعد بروک (Baroque) اور کلاسیکیت(Classicism) کے ادوار آئے۔ بروک(Baroque) کی خصوصیات میں زیبائش کی بہتات، وسیع ہوتی ہیئتیں، جسامت کا ایک احساس، بڑے پیمانے پر تیزی سے راستہ بناتی وسعت منظر (vistas) اور فضائی طور پر (spatially) پیچیدہ تالیفات شامل ہیں۔ مکمل مثالوں کے لیے سترہویں صدی کے اٹلی میں برنینی (Bernini) اور بورومینی (Borromini) کے کام کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ کلاسیکیت (classicism) کی اصطلاح ان اسالیب(styles) کے لیے استعمال ہوتی ہے جن کا شعوری طور پر رخ یونانی اور رومن آرٹ اور فن تعمیر کی جانب ہوتا ہے۔ پھر تعمیراتی ڈیزائن میں ہم آہنگی اور توازن کی جانب واپسی ہوئی۔



شکل نمبر ۶۳: *Cupola of Santa Maria del Fiore* (کلیسائے کبریٰ کا گنبد) فلورنس۔

ہندوستان

ہندوستان میں فنِ تعمیر اور آرٹ روحانی عقائد کو ظاہر کرتے تھے۔ موریہ دور (۲۷۲ ق م تا ۲۳۲ ق م) کا عظیم ترین بادشاہ اشوک (Ashoka) تھا۔ اپنے دورِ اقتدار کے آٹھویں برس میں اس نے بدھ مت قبول کرلیا اور پرچار کرنے والوں کے ذریعے اس مذہب کو پورے ایشیا میں پھیلا دیا۔ ایرانی روایات کے زیرِ اثر اشوک نے شاندار خانقاہوں اور عبادت گاہوں کی تعمیر کروائی۔ ان عمارات کو چٹانیں

تراش کر بنایا گیا تھا۔ اس تراش خراش میں اس دور کی لکڑی کی تعمیرات کی نقل کی گئی تھی۔ یہ چٹانی تعمیرات برصغیر میں اپنی نوعیت کی واحد اور قدیم ترین تعمیرات ہیں جن کے آثار اب بھی موجود ہیں۔ اشوک نے چوبی تراش کو رد کر کے اس کی جگہ سنگتراشی کو فروغ دیا۔ گوتم بدھ کے سفر کی یادگار کے طور پر شاندار ستون جن پر دھرم (الوہی قانون) درج تھا اور چوراسی ہزار اسٹوپے (stupas) تعمیر کیے گئے۔ ان گنبد نما معبدوں میں مقدس شخصیت کے تبرکات رکھے جاتے تھے۔ ہر اسٹوپا کی آرائش کندہ کاری کیے گئے حاشیے سے کی جاتی تھی جو بدھ روایت کو ظاہر کرتا تھا اور اس کے ساتھ پتھر پر ''دھرم'' کی تعلیمات کندہ ہوتی تھیں۔ مسطح چھت پر پتھر کی ایک چھتری (چتر) ہوتی تھی جس کے گرد پتھر کا منبت کاری کیا گیا جنگلا ہوتا تھا۔ سب سے پرانی عبادت گاہ جو زمانے کی اونچ نیچ سے بچی رہی ''سانچی'' میں ملی ہے جو بھارت کے صوبے بہار کے موجودہ شہر پٹنہ کے قریب ہے۔ یہ ایک اسٹوپا ہے جس کا قطر ساٹھ فٹ اور اونچائی پچیس فٹ ہے۔ دوسری صدی قبل مسیح میں اس اسٹوپے کی جسامت کو دگنا کر دیا گیا تھا اور اس کے گرد نو فٹ بلند جنگلے لگا دیے گئے تھے۔ ایک تین قطار والی چھتری بدھ مت کے تین نگینوں کی علامت تھی یعنی گوتم بدھ، دھرم اور راہبوں کا گروہ — بنیادی ڈیزائن ایک سادہ پلیٹ فارم تھا جس کی جانب پتھر کی سیڑھیاں جاتی تھیں اور داخلے کی جگہ کے دونوں جانب ستون ہوتے تھے۔ یہ ڈیزائن مستقبل کے مندروں اور مقبروں کے لیے ابتدائی نمونہ ثابت ہوا۔ ''چیتیہ'' (chaitlya) سنسکرت میں اسٹوپا کو کہتے ہیں۔ عبادت کے لیے بڑے کمرے جو لکڑی سے تعمیر شدہ یا پتھر کو تراش کر بنائے جاتے تھے (جن میں بہت کم باقی بچے ہیں) اور بدھ اسٹوپا کے اردگرد ہوتے تھے عموماً ''چیتیہ'' ہال کہلاتے ہیں۔ ''چیتیہ'' کو درمیانی حصے اور درمیانی راستے میں، قریبی ستونوں کے ذریعے تقسیم کیا جاتا تھا جو تعمیراتی خصوصیات کے بجائے سنگتراشی کی خصوصیات رکھتے تھے۔

بعد میں چندر گپت کے دورِ حکومت میں، فنِ تعمیر کے عظیم شاہکار سامنے آئے جب یک سنگی (monolithic) ستون، فنِ تعمیر کا لازمی جز قرار پایا اور محلات کی زینت بنا۔ چھٹی صدی کے بعد ہندومت کو عروج حاصل ہوا۔ مندر جو اکثر و بیشتر پانی کے نزدیک تعمیر کیے جاتے، ستونوں کے ساتھ بنائے جاتے اور ان کی دیواریں اور چھتیں منقش ہوتیں۔ پہاڑی سلسلے کے ساتھ بنائے جانے والے مندروں کو دیوتاؤں کے لیے مخصوص کر دیا جاتا تھا۔ عظیم الشان کارنامہ ایلورا (Elura) میں کیلاش ناتھ مندر ہے جو راشٹرکٹ (Rashtrakuta) سلطنت کی یادگاروں میں مشہور ترین ہے۔ اورنگ آباد سے پندرہ میل کے فاصلے پر واقع ایلورا بودھوں، جینیوں اور ہندوؤں کے لیے زیارت کا ایک قدیم مقام رہا ہے۔ اس جگہ آتش فشانی چٹانوں کو تراش کر بنائے گئے تینتیس مندر ہیں جن میں سب سے زیادہ قابل دید کیلاش ناتھ مندر ہے جس میں سب سے زیادہ جزئیات موجود ہیں اور شیو (Shiva) سے منسوب ہے۔ اسے اُس برفانی مندر کی علامت کے طور پر تعمیر کیا گیا ہے جو ہمالیہ کی چوٹی پر ہے جہاں سے ہندو عقائد کے مطابق شیو مہاراج دنیا کے توازن کو برقرار رکھتے ہیں۔ مندر کے سامنے کا حصہ ابتدا میں سنگ مرمر سے بنایا گیا تھا تاکہ وہ ہمالیہ کے برفانی منظر کو پیش کر سکے۔ شیو سے منسوب چٹانوں کو تراش کر تیار کیا جانے والا ایک اور معبد ایلی فینٹا (Elephanta) کے جزیرے پر دریافت ہوا جو بمبئی کے ساحل سے چھ میل کی دوری پر ہے۔

نئی دلی جانے والے لوگ جنتر منتر ضرور دیکھتے ہیں۔ یہ ان رصد گاہوں میں سے ایک ہے جنھیں اٹھارھویں صدی میں جے پور کے مہاراجہ جے سنگھ دوئم نے تعمیر کروایا تھا۔ اس نے ایسی پانچ رصد گاہیں دلّی، بنارس، اجین، متھرا اور اپنے دارالحکومت جے پور میں تعمیر کروائیں۔ یہ رصد گاہیں اپنے بہت بڑے بڑے آلات کی وجہ سے تاریخ کی سب سے بڑی رصد گاہیں ہیں۔ عجیب و غریب قسم کی اشکال جو سفید، خاکستری اور سرخ اینٹوں کے رنگ کی ہیں، پتھر، سنگ مرمر اور پیتل سے بنی ہیں اور ایک دوسرے کے مقابل پہیوں، دائروں زاویوں اور قوسوں کے انداز سے آراستہ ہیں۔ ان کے اوپر سیڑھیاں ہیں جو ایک نوے فٹ بلند عمارتی حصے کو جاتی ہیں۔

اسلامی فنِ تعمیر

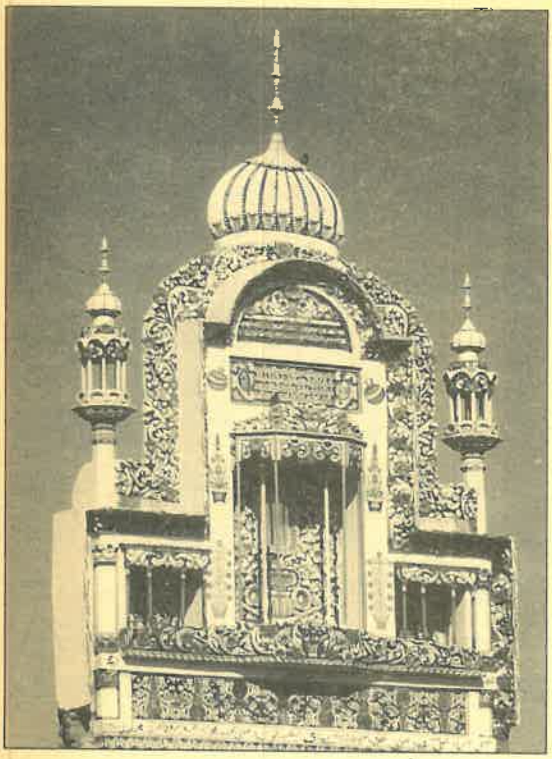
ساتویں صدی عیسوی میں اسلام اس تیزی سے پھیلا کہ تاریخ میں ایسی مثال نہیں ملتی۔ اس کی حدود عرب سے مشرق وسطی ہوتی ہوئی

وادیٔ سندھ تک اور مغرب میں شمالی افریقہ پار کرتی ہوئی بحرِ اوقیانوس تک وسیع ہوگئیں۔ ۶۴۲ء میں بازنطینی فوجوں نے فاتح مسلمان فوجوں کے مقابلے میں اسکندریہ (Alexandria) کو خالی کردیا۔ مسلمانوں نے زیریں مصر کا علاقہ بھی فتح کرلیا۔ بعد میں مسلمان فوج آبنائے جبل الطارق (Gibraltar) پار کرتی ہوئی ہسپانیہ (Spain) میں داخل ہوگئی۔ ۷۳۲ء میں مسلمان فوجیں اسلام کے پرچم سربلند کیے فرانس میں شمالی پواتئے (Poitiers) کے علاقے میں داخل ہوچکی تھیں۔

ابتدائی دور کے مسلمان بدو عرب تھے۔ یہ خانہ بدوش تھے جو اپنے گھر خیموں کی شکل میں بناتے تھے۔ یہی لوگ تھے جنہوں نے پہلی بار اسلام پھیلانے کے لیے شام، فلسطین اور ایران کو فتح کیا۔ جہاں جہاں انہوں نے فتوحات کیں وہاں انہوں نے پرانی عمارات اور کلیساؤں کو مسجدوں میں بدل دیا۔ اسلامی تاریخ کی ابتدائی صدیوں میں مسجدیں اور محلات، فنِ تعمیر کے دو نمایاں مظاہر تھے۔ اسلام کی پہلی بادشاہت امویوں (۶۶۱ء تا ۷۵۰ء) کی تھی۔ یہ خلفا کی ایک مستحکم سلطنت تھی جس کا مرکز دمشق تھا۔

اسلامی فنِ تعمیر کی پہلی عظیم یادگار وہ پتھر کا گنبد ہے جو یروشلم میں ہے اور ایک گول نقشے (۶۸۵ء تا ۷۰۵ء) پر مسجد کے طور پر تعمیر کیا گیا تھا۔ اموی دورِ خلافت میں مسجد نے ایک مستقل تعمیری شکل حاصل کرلی۔ اس میں لوگوں کے ایک بڑے اجتماع کی گنجائش رکھی جاتی تھی۔ بلند مینار جن سے اذان دی جاتی تھی، ایک طویل وسیع صحن جس کے درمیان وضو کے لیے ایک فوارہ ہوتا اور دھوپ سے بچاؤ کے لیے چاروں طرف ستونوں کی قطاریں ہوتی تھیں۔ پیش امام کے لیے ایک وسیع جگہ جو باہر کی جانب سے گنبد نما اور اندر کی طرف سے ایک محراب یا طاق کی شکل کی ہوتی تھی اور اس کا رخ خانۂ کعبہ کی جانب ہوتا تھا۔ امیہ خاندان کے آخری بچ جانے والے شخص نے قرطبہ، ہسپانیہ (Spain) میں حکومت کی بنیاد رکھی جہاں ابتدائی اسلامی فنِ تعمیر عظیم مسجد قرطبہ (۷۸۶ء تا ۹۹۰ء) کی شکل میں اپنے کمال کو پہنچا۔

عباسیوں کے دورِ حکومت میں، جو امویوں سے ۷۵۰ء میں



شکل نمبر ۶۴: گاؤں کی مسجد، زیریں پنجاب (بہ شکریہ کامل خان ممتاز)

خلافت چھین چکے تھے، ایرانی اثرات بڑھتے گئے۔ فنِ تعمیر میں عباسیوں کے بڑے کارنامے بغداد میں ایک نئے دارالحکومت کی تعمیر جس کو ایک گول نقشے (۷۶۲ء تا ۷۶۷ء) کے مطابق بنایا گیا اور شام میں ایک چھوٹے شہر رقّہ (Raqqa) کی تعمیر تھے۔ اسی دور میں یہ ہوا کہ اسلامی فنِ تعمیر ہیلینیائی (Hellenistic)☆ اور بازنطینی روایت سے بالکل علیحدہ ہونا شروع ہوا۔ پتھر کو عمارتی میٹریل کے طور پر رد کرکے اینٹوں کو اس کی جگہ رائج کیا گیا نیز آرائشی و زیبائشی استرکاری کا استعمال بہت زیادہ کیا جانے لگا۔ نئے خلفا کے لیے عالیشان محلات تعمیر کیے گئے۔

عراق میں سامرا (Sammara) کا محلاتی سلسلہ (لگ بھگ ۸۴۹ء تا ۸۵۹ء) اسلامی آرٹ کے غلبے کی ابتدا ثابت ہوا۔ اس میں دیواری احاطے، مستطیل تالاب اور نہریں شامل تھیں جن کے کناروں

☆ ہیلینیائی (Hellenistic): سکندرِ اعظم کے زمانے کا یا اس سے متعلق۔ یونانی کلاسیکی تہذیب و رسوم یا اس کی خصوصیات کے بارے میں۔

پر پھولوں سے آرائش ہوتی، اور دیواروں پر جیومیٹری کے ڈیزائنوں اور گلکاری سے سجاوٹ کی جاتی تھی۔ بڑی عمارات میں چینی اور ہندوستانی طرز کو بھی شامل کیا جاتا تھا۔

اسلامی فنِ تعمیر کا سب سے بڑا کارنامہ مسجدیں تھیں۔ عمارتی میٹریل کو پیچیدہ جیومیٹریکل اور گلکارانہ زیبائش کرتے ہوئے رنگین استر، موزائک، ٹائلوں اور ہلکی ابھرواں منبت کاری کے ساتھ استعمال میں لایا جاتا۔ بہت سے علاقوں میں مقامی رسم ورواج نے طرز آرائش کو متاثر کیا۔ جو خطّہ اسلامی دنیا کا مرکز تھا اس میں سب سے قابلِ ذکر مسجدیں ایران کے علاقے تبریز (۱۲۰۴ء)، قاہرہ (سلطان برقق Barquq کی مسجد) ۱۳۸۴ء اور ایران کے علاقے اصفہان میں (۱۵۸۵ء) ہیں۔ اسلامی فنِ شہری منصوبہ بندی کو دسویں صدی میں ترقی ملی جب فاطمیوں (Fatimids) نے قاہرہ شہر کی بنیاد رکھی۔ ایران میں فنِ تعمیر کا سنہری دور بارہویں اور پندرہویں صدی کے درمیان کا تھا۔ مثال کے طور پر اصفہان کی عالیشان مسجد اور ایرانی کوشک (kiosks) (ہلکا پھلکا کھلا مکان جو ستونوں پر کھڑا ہوتا ہے) کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ ترکی میں فنِ تعمیر مکمل طور پر ایرانی اور عربی اسالیب (styles) کے زیرِ اثر تھا۔

جب عثمانی ترکوں نے ۱۴۵۳ء میں قسطنطنیہ کو فتح کیا تو ترک ماہرینِ تعمیرات کا سابقہ، بڑے بازنطینی کلیسا ہاگیہ صوفیہ (Hagia Sophia) کو مسجد میں تبدیل کرنے کے کام سے پڑا۔ اس طرح سے عثمانی طرز کی بنیاد پڑی۔ ایک مرکزی گنبد جس کی تکمیل آدھے گنبدوں کے ایک سلسلے سے ہوتی ہے اور کونوں پر پتلے مینار ہوتے ہیں۔ سلطنتِ عثمانیہ کے زیرِ تسلط تمام علاقوں میں اسی طرزِ تعمیر کو بار بار دہرایا گیا ہے۔

ہندوستان میں اسلامی فنِ تعمیر

ہندوستان میں اسلامی آرٹ اور فنِ تعمیر کے فروغ کا آغاز ۱۱۹۳ء میں سلطنت دہلی کے قیام کے ساتھ ہوا۔ دلّی کی قوت الاسلام مسجد جو پتھروں سے تعمیر شدہ پہلی جامع مسجد تھی ۱۱۹۳ء تا ۱۱۹۷ء کے عرصے میں تعمیر ہوئی۔ اس میں جو میٹریل استعمال ہوا اس میں جین اور ہندو مندروں کی منہدم عمارات کا میٹریل بھی شامل کیا گیا۔ قطب مینار یا فتح کا مینار ۲۳۸ فٹ بلند تھا (بعد میں اس میں اضافہ کیا گیا)۔ اس کی چار منزلیں تھیں جن کو حصوں میں تقسیم کردیا گیا تھا یہ تقسیم بالاخانوں یا شہ نشینوں کے ذریعے کی گئی تھی جنہیں کلسی رسوب (stalactite) کی ڈھلائی کے ذریعے دیوار گیریوں (brackets) پر ٹکایا گیا تھا۔ قدیم مقبروں میں سے بچ جانے والا مقبرہ غیاث الدین تغلق (۱۵۴۰ء تا ۱۵۴۵ء) کا تھا جس کے اوپر ایک مرکزی گنبد اور اردگرد چھوٹے گنبد تھے۔ اس مقبرے نے شان وشوکت کا ایک ایسا معیار قائم کردیا جس کی جھلک بعد میں آنے والے بادشاہوں ہمایوں (دلّی ۱۵۶۵ء) اور اکبر (سکندر آباد، نزد آگرہ ۱۶۰۴ء تا ۱۶۱۲ء) کے مقبروں میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ یہ دونوں مقبرے باقاعدہ تعمیر شدہ باغات کے اندر واقع ہیں۔

شہنشاہ بابر نے اپنی سوچ اور اپنے محسوسات، زندگی سے بھرپور انداز میں اپنی آپ بیتی میں لکھے ہیں۔ آگرے میں قیام کے دوران اس نے محسوس کیا کہ ہندوستان کا آرٹ...، تشاکل (symmetry) کی ہیئت (form) کے بغیر ہے جو کاریگر کو فنکار سے علیٰحدہ کرتی ہے۔ بابر نے محسوس کیا کہ ہندوستان کے شہر غیرمعیاری ہیں جیسے عجلت میں تعمیر کیے گئے ہوں۔ اس نے آگرہ میں چھ سو کاریگروں کو تعمیر کا کام سونپا اور ایک باضابطہ باغ کا منصوبہ بنایا جو ایرانی طرز کا تھا۔

اکبر کا شاندار ترین تعمیراتی کارنامہ فتح پور سیکری کا محلاتی شہر (۱۵۷۱ء تا ۱۵۸۵ء) تھا۔ اس میں ترتیب کے ساتھ مسجدیں تماشائیوں کے لیے ہال، حضرت شیخ سلیم چشتیؒ کا مزار، بادشاہ کے مصاحبوں اور درباریوں کے مکانات اور بادشاہ کی بیویوں کے محلات تھے جو ان کے اپنے اپنے عقائد کے لحاظ سے تعمیر کیے گئے تھے۔ یہ عمارات ایرانی، اسلامی اور ہندوستانی طرز کا ایک خوبصورت امتزاج تھیں۔

آگرے میں اعتماد الدولہ (۱۶۲۲ء تا ۱۶۲۸ء) کا مقبرہ نورجہاں کے حکم پر تعمیر کیا گیا تھا جو شہنشاہ جہانگیر کی بیوی تھی۔ اپنے والد کی وفات کا دکھ بھلانے کے لیے نورجہاں نے اس عمارت کے ڈیزائن کی تیاری میں حصہ لیا جو سنگ مرمر سے تیار کی گئی ہے۔ اس کی جالیاں بیل بوٹوں کی کندہ کاری اور منبت کاری سے سجی ہیں اور ان پر نیم قیمتی جواہرات جڑے ہوئے ہیں۔

تمام مغل شہنشاہوں میں شاہجہاں فنِ تعمیر کا سب سے بڑا سرپرست تھا۔ آگرے کا تاج محل (۱۶۳۰ء تا ۱۶۵۳ء) عجائباتِ عالم

میں سے ہے۔ ملکہ ممتاز محل کے مقبرے کی یہ عمارت نفاست اور عظمت کا ایک منفرد امتزاج ہے۔ کندہ کاری کا کام اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ نہایت عمدہ اور تناسب کے لحاظ سے انتہائی متوازن ہے۔ اس کا نقشہ ایک ایرانی ماہرِ فنِ تعمیر استاد عیسیٰ خان آفندی نے اپنے شاگرد احمد اُستاد کے ساتھ مل کر بنایا تھا جبکہ گنبد شاہ جہاں کے ماہر تعمیرات اسماعیل خان کا کارنامہ ہے۔ شاہ جہاں نے دلّی کے لال قلعے میں متعدد عمارات اور ہال نیز جامع مسجد اور آگرے کے لال قلعے کی بیشتر عمارات بشمول موتی مسجد تعمیر کروائیں۔

لاہور کا قلعہ تین مرحلوں میں تعمیر ہوا۔ اکبر کے دور کی مشرقی اور جنوبی دیواریں، شمالی سمت کی اندرونی دیوار اور مشرقی دروازہ محفوظ رہ گیا۔ شہنشاہ جہانگیر نے ایک محل کا اضافہ کیا جو ''جہانگیر کا چوکوٹہ'' (Jehangir's quadrangle) کہلاتا ہے۔

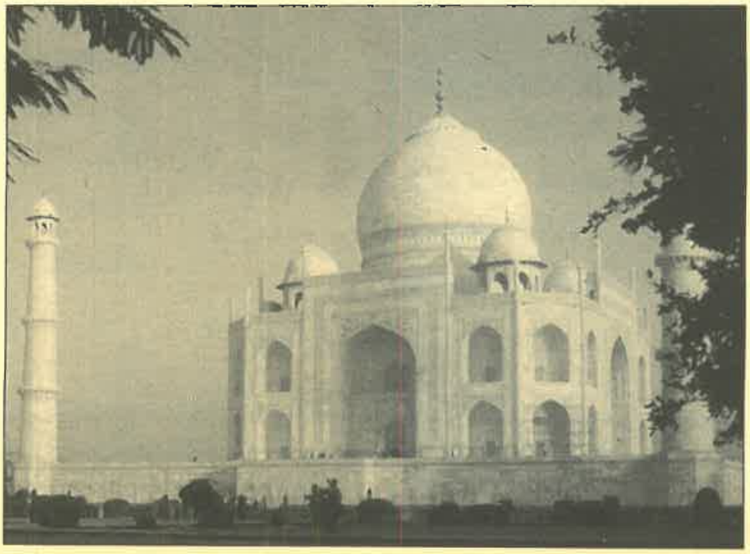
شاہ جہاں نے قلعے میں اپنے منفرد انداز میں دیوان خاص اور خوشنما شیش محل بنوایا جس میں سنگ مرمر کی گوٹ بندی (dado) ہے، کندہ کاری کی گئی سنگ مرمر کی جالیاں ہیں اور جس کی آرائش چھوٹے چھوٹے محدب آئینوں سے کی گئی ہے جو عربی نقاشی کے انداز کی ہے۔ شیش محل کے مغرب میں مشہور نولکھا کی عمارت ہے۔ ابتدا میں اس میں نولاکھ نیم قیمتی جواہرات جڑے ہوئے تھے اور انتہائی قیمتی مینا کاری کی ہوئی تھی۔ عام تماشائیوں کے لیے تعمیر کیا گیا ہال اسی دور کا ہے۔ مغربی سمت کا عالمگیری دروازہ اورنگ زیب نے بنوایا تھا۔

سرخ ریتیلے پتھر میں سنگ مرمر کی کندہ کاری ایسی ایجاد تھی جس کا استعمال بڑے پیمانے پر مغلوں نے کیا جبکہ رنگدار میٹریل کو دیواروں کے کناروں کی سجاوٹ کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ ایوان ایک محرابی طاق یا دروازہ تھا جس سے روشنی اندر آتی تھی اکثر اسے گنبد پر فوقیت حاصل تھی۔

۱۶۵۰ء میں جامع مسجد دہلی کا کام شروع ہوا۔ اس منصوبے کو پورا کرنے کے لیے روزانہ پانچ ہزار آدمیوں نے انتہائی محنت سے چھ برس تک کام کیا۔ لاہور کی عظیم الشان عبادت گاہ بادشاہی مسجد (۱۶۷۳ء تا ۱۶۷۴ء) کے درمیان تعمیر ہوئی۔ یہ اورنگ زیب کے رضاعی بھائی فدائی خان کھوکا کی نگرانی میں مکمل ہوئی۔ اس کے صحن میں ایک لاکھ نمازیوں کی گنجائش موجود ہے۔ اس کے مرعوب کن دروازے، مینار اور اونچے گنبد مغلیہ دور کی شان و شوکت کو ظاہر کرتے ہیں۔

ہندوستان میں برطانوی راج

ہندوستان میں ابتدائی یورپی عمارات گرجا گھر ہیں جو گوا (Goa) میں موجود ہیں۔ یہ گرجے سولہویں صدی میں پرتگیز طرز پر تعمیر کیے گئے تھے۔ فرانسیسیوں کی موجودگی کے آثار اُس محل میں نظر آتے ہیں جو گورنر کے لیے پانڈی چری (Pondicherry) میں ۱۷۵۲ء میں تعمیر کیا گیا تھا یا پھر لکھنؤ کے لامارغ تی یے ایغ (La Martiniere) بوائز اسکول (۱۷۸۰ء تا ۱۸۰۰ء) جس کا ڈیزائن اور تعمیر میجر جنرل کلادماغاں (Claude Martin) کے ہاتھوں ہوئی تھی۔ برطانویوں نے سب سے پہلے ہندوستان کے تین بڑے شہروں میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے تحت عمارات بنائیں۔ یہ شہر بمبئی، مدراس اور کلکتہ تھے۔ بمبئی میں بڑا کلیسا ہے جس



شکل نمبر ۶۵: تاج محل، آگرہ۔

کی تعمیر ۱۶۷۲ء میں، سینٹ اینڈریوز کا کرک(Kirk)☆ ۱۸۱۹ء اور ٹاؤن ہال ۱۸۲۰ء تا ۱۸۲۳ء کے عرصے میں تعمیر ہوئے۔ مدراس میں سینٹ میریز کلیسا ۱۶۷۸ء تا ۱۶۸۰ء اور بینکوئٹنگ ہال ۱۸۰۲ء میں تعمیر کیے گئے۔ گورنمنٹ ہاؤس کلکتہ ۱۷۹۹ء تا ۱۸۰۲ء میں بنا۔ یہ تمام عمارات اپنی طرز میں کلاسیکیت کی حامل تھیں اور بنیادی طور پر نیو پالاڈیئن (neo-Palladian)☆☆ اور یونانی طرز کا احیا ان میں نظر آتا تھا۔

۱۸۵۷ء کی ''بغاوت'' یا پہلی جنگِ آزادی کے بعد انگریزوں نے برصغیر میں ریل کی پٹڑیوں کا جال بچھا دیا تھا تاکہ قصبات اور شہروں کے درمیان تیز تر رابطہ قائم ہوسکے۔ اسٹیشن اور پل اس ترقی کا ایک لازمی حصہ تھے۔ دیہی آبادی کا شہروں اور قصبات تک پہنچنا آسان بنا دیا گیا۔ ہندوستان کے دیہی علاقے برطانوی اثرات سے پاک تھے لیکن بڑے شہروں اور قصبوں میں شہری انداز کا برطانوی نوآبادیاتی نظام نظر آتا تھا۔ کلکتہ اور مدراس میں شاندار آرٹ کالج تعمیر کیے گئے جبکہ لاہور میں میو (Mayo) اسکول آف آرٹس اینڈ کرافٹس کا قیام ۱۸۷۵ء میں عمل میں آیا۔ ۱۸۹۴ء میں پرنس آف ویلز کے دور کی یادگار کے طور پر لاہور کے عجائب گھر (Lahore Museum) کی تعمیر کی گئی۔

ابتدائی دور کی عمارات فوجی افسروں اور غیر پیشہ ور ماہرین تعمیرات کی تعمیر کی ہوئی تھیں۔ انیسویں صدی میں کلیساؤں اور دیگر عمارتوں میں گاتھی (Gothic) طرز کو اختیار کیا گیا تھا۔ ۱۹۰۲ء میں حکومت نے ایک پیشہ ور ماہر تعمیرات جیمز ریلسم (James Ransome) کی خدمات حاصل کیں۔ بعد کی زیادہ تر اہم برطانوی عمارات کے ڈیزائن نئی دلی میں لوٹینز اینڈ بیکر (Lutyens and Baker) نے بنائے ان میں اسلامی، ہندو اور بودھ روایات کو شامل کیا گیا ہے۔

پاکستان میں فنِ تعمیر کے رجحانات

۱۹۴۷ء میں پاکستان میں بڑے پیمانے پر مہاجرین کی آمد کے سبب بے شمار کچی آبادیاں وجود میں آگئیں۔ بڑے شہروں کو ان آبادیوں کو اپنے اندر ضم کرنا پڑا جبکہ کراچی میں جو اس وقت کا دارالحکومت تھا، غیر ملکی سفارتخانے، کراچی یونیورسٹی اور پاکستان سیکریٹریٹ کا قیام عمل میں آیا۔ مہاجرین کے لیے کوآپریٹو ہاؤسنگ سوسائٹیاں اور کالونیاں بنائی گئیں۔

پاکستانی فنِ تعمیر پر مغربی اثرات چھائے رہے۔ اونچی عمارات اور فلیٹ شہری زندگی کا لازمی حصہ ہیں۔ کراچی کی قابل ذکر عمارات میں فریئر ہال وینیشین گاتھی (Venetian Gothic)☆☆☆ تعمیر شدہ ۱۸۶۵ء جو ایک زمانے میں ٹاؤن ہال اور برطانوی انتظامیہ کا مرکز تھا، موہٹا پیلیس (Mohata Palace) ہندو جمخانہ، کے ایم سی کی عمارت اور سندھ کلب، ان میں سے بیشتر ایک صدی پہلے تعمیر ہوئی تھیں۔ مزارِ قائد اعظم، میری ویدر ٹاور، بڑا کلیسا، گرجے، مسجد طوبیٰ، شاپنگ مال، پُرآسائش جدید مکانات اور کچی آبادیاں جو کراچی کے اطراف میں پھیلی ہوئی ہیں، اس رنگا رنگ شہر کا حصہ ہیں۔

بین الاقوامی ہوٹل آج کے کراچی، لاہور اور اسلام آباد کے منظر کا حصہ ہیں۔ لاہور میں نیشنل کالج آف آرٹ، واپڈا کی عمارت اور ایوارڈ یافتہ الحمرا ثقافتی مرکز اس تاریخی شہر کے تنوع میں اضافہ کرتے ہیں۔

۱۹۶۰ء کے عشرے میں، مرگلہ کے پہاڑیوں کی نزدیک پاکستان کا نیا دارالحکومت اسلام آباد تعمیر ہوا۔ اس کا ڈیزائن ایک یونانی تعمیراتی ادارے دوکسیا دیس نے بنایا تھا۔ فیصل مسجد کا ڈیزائن ترک ماہر تعمیرات وحدت دلوکی (Vadat Dalokay) نے تیار کیا۔ جبکہ جیو پونٹی (Gio Ponti) نے عظیم الشان سیکریٹریٹ کی عمارت کا ڈیزائن بنایا تھا۔

☆ Kirk۔ کرک: (بڑے K سے) اسکاٹ لینڈ کا کلیسا، پریسبیٹرین عقیدے والوں کا کلیسا جو اسکاٹ لینڈ کے پادریوں کے تحت قائم کلیسا اور چرچ آف انگلینڈ یا برطانوی کلیسا سے الگ اور ان کے مخالف حیثیت رکھتا ہے۔

☆☆ neo-Palladian۔ نیو پالاڈیئن: پالا دیو کے نوکلاسیکی طرز کی حامل، ایک اطالوی ماہر تعمیرات جس کا انتقال ۱۵۸۰ء میں ہوا۔ پالا دیو

☆☆☆ Venetian، وینیشین: اٹلی کے شہر وینس، اس کے باشندوں یا اس کی ثقافت سے تعلق رکھنے والا۔

صنعتی دور(The Industrial Era)

اٹھارھویں صدی میں برطانیہ میں ہونے والی عمارت سازی کے پیش ساختہ (perfabricatcd) حصوں کی تیاری نے انیسویں صدی میں انگلستان اور امریکا میں مزید ترقی کی۔ مثال کے طور پر سالفورڈ (Sclford) انگلستان کا کپاس کا کارخانہ، نیویارک میں بوگارڈوس (Bogradus) کا کاسٹ آئرن سے تیار کردہ سامنے کا حصہ، اور ۱۸۵۱ء میں پیکسٹن (Paxton) کا تیار کیا ہوا کرسٹل پیلیس (Crystal Palace) جسے پیش ساختہ (prefabricated) کاسٹ آئرن اور شیشے سے بنایا گیا ہے، یہ وہ عمارتیں ہیں جو صنعتی دور کی مثال کے طور پر ہمارے سامنے ہیں۔ پیش ساختہ (prefabricated) کنکریٹ کے طریقے کے بانی پیرٹ (Perret) اور نروی (Nervi) تھے۔ فلک بوس عمارات (skyscrapers) کی اصطلاح ۱۸۸۰ء کے اواخر میں امریکا میں اختراع کی گئی۔ یہ اصطلاح، دفتری عمارتوں کے بارہ منزلہ ہوجانے کے بارہ سال بعد ایجاد ہوئی۔ روایتی عمارتی سازوسامان کے ساتھ اس سے اونچی عمارت کی تعمیر ناممکن تھی لہٰذا اس میں مزید ترقی کے لیے دھاتی فریم کو متعارف کرایا گیا۔ کثیر المنزلہ عمارت کی تعمیر لوہے کے ڈھانچے کی مدد سے کی گئی جس میں برقی زینے کا استعمال ہوا۔ اس میں بڑے بڑے کمرے تھے اور اس کی اونچائی غیر معمولی تھی۔

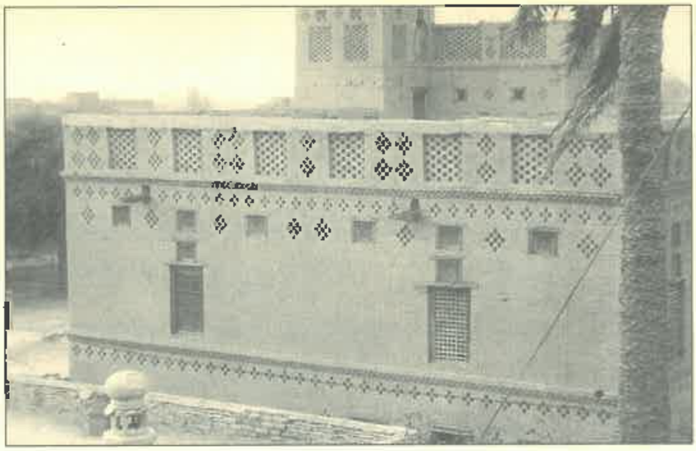
بین الاقوامی جدیدیت (International Modern)

جدیدیت نے اولین بین الاقوامی تعمیراتی اسلوب (style) کی حیثیت اختیار کرلی۔ ماہر تعمیرات گروپیئس (Gropius)، گارنیئر (Garnier)، لوز (Loos) اور ہوف من (Hoffman) نے پہلی جنگِ عظیم (۱۹۱۴ء تا ۱۹۱۸ء) سے قبل نئے اسالیب (styles) تخلیق کیے تھے۔ وسطی یورپ میں، نئے تصورات کو ۱۹۲۰ء کے عشرے میں قبولیت حاصل ہوئی، جلد ہی یورپ کے دیگر ملکوں اور امریکا نے اس روش کو اختیار کرلیا۔ امریکا میں بین الاقوامی جدیدیت اُس وقت اپنے عروج پر پہنچی جب مائز فان در روہے (Mies van der Rohe) کا کام سامنے آیا۔ اس کے اسلوب (style) کا خاص وصف مکعبی اشکال (cubic shapes) عدم تشاکلی تالیفات (asymmetrical compositions) دھاتی اور شیشے کے فریم کا استعمال اور اکثر بڑی بڑی افقی انداز کی کھڑکیاں تھیں۔ اسلوب کے لحاظ سے اپنی طرز کی واحد عمارات ڈیساؤ (Dessau) جرمنی میں والٹر گروپیئس (Walter Gropius) کی باؤ ہاؤس بلڈنگ (Bauhaus Building) (۱۹۲۵ء تا ۱۹۲۶ء) اور پیرس میں لوکاغ بوسیئے (Le Corbusier) کا تعمیر کردہ سالویشن آرمی ہاسٹل (Salvation Army Hostel) (۱۹۲۹ء تا ۱۹۳۳ء) ہیں۔ ان گھڑپین (*Brutalism*) ایک اصطلاح ہے جو ایک خاص اسلوب کو ظاہر کرتی ہے جس میں پتھروں کو بے ہنگم طریقے سے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس اسلوب کا استعمال ماہرین تعمیرات لوکاغ بوسیئے (Le Carbusier) وتوریانو ویگانو (Vittoriano Vigano) اور پال روڈولف (Paul Rudolph) اور جاپان میں مایے کاوا (Mayekawa) تانگے (Tange) اور دوسروں نے کیا۔

مابعد جدیدیت(Post-modernism)

مابعد جدید فن تعمیر، امریکا اور یورپ میں جدید فن تعمیر اور ایک عصری تحریک بلند معیار ٹیکنالوجی (high tech) کی ضد کے طور پر ظاہر ہوا۔ بلند معیار ٹیکنالوجی (high tech) کا آغاز انگریز ماہرین تعمیرات فاسٹر (Foster) اور راجرز (Rogers) نے ۱۹۷۰ء اور ۱۹۷۹ء کے درمیان کیا۔ انجینئرنگ، تعمیرات اور دوسری ٹیکنالوجی اس کی بنیاد تھی۔ اس کے تحت تعمیر کردہ عمارات نمایاں دھاتی کام، شیشے کے استعمال اور کمروں کے بجائے اندرونی حصوں کی خصوصیات سے پہچانی جاتی ہیں۔

آرٹ کی تمام اقسام میں، فن تعمیر میں جگہ (space) کا پہلو سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ فن تعمیر کا آغاز ہی ''منصوبہ بندی'' سے ہوتا ہے۔ عمارت کے اصل مقصد کو سامنے رکھتے ہوئے جگہوں اور گنجائشوں کی درجہ بندی کی جاتی ہے۔ بنیادی تصور ایک نقشے



شکل نمبر ٦٦:
جلال پور، پیرانوالہ کا ایک مکان
(بہ شکریہ کامل خان ممتاز)

شکل نمبر ٦٧:
سیکٹر 'جی' ہاؤسنگ، اسلام آباد
(بہ شکریہ کامل خان ممتاز)

شکل نمبر ٦٨:
ماہرِ تعمیرات کامل خان
ممتاز کا مکان، لاہور۔

(plan) پر مبنی ہوتا ہے جس میں عمارت کی حدیں اور اس کے حصے دکھائے جاتے ہیں۔ ایک ''سیکشن'' (section) تعمیرات کی جگہوں کو ظاہر کرتا ہے اور ایلی ویشن (elevation) اس کے خواص اور دوسرے عناصر کو دیوار کے سامنے یا پار سے ظاہر کرتا ہے۔

ماہر تعمیرات کو نہ صرف آرٹ اور سنگتراشی کے بارے میں معلومات ہونی چاہئیں بلکہ اسے ریاضی پر بھی عبور ہونا چاہیے۔ کسی تجویز کردہ عمارت کے بہت سے مسائل ہوتے ہیں مثلاً مقام، جگہ، ماحول وغیرہ جو اس عمارت کی منصوبہ بندی کے لیے مخصوص ہوتے ہیں۔ عمارتی ڈھانچے سے متعلق تمام مسائل کو حل کرنا ماہر تعمیرات کی ذمہ داری ہے۔ اسے ڈھانچہ تیار کرنے کے اصولوں سے متعلق انجینئرنگ کے مسائل سے آگہی ہونی چاہیے۔ یہ عناصر نیز مؤکلوں یا گاہکوں (clients) کی ضروریات انتہائی اہمیت رکھتی ہیں۔

بیسویں صدی کے طرز حیات نے فن تعمیر کے پیمانوں اور ہیئتوں کو تبدیل کر کے رکھ دیا۔ موجودہ قصبات اور شہروں کو بدل کر ان کی جگہ نئی آبادیوں کو جنم دیا۔ پورے یورپ میں، دو تباہ کن عظیم جنگوں کے بعد ماہرین تعمیرات چاہتے تھے کہ موجود گندی بستیوں کی جگہ نئے مکانات بنائے جائیں جن میں روشنی، دھوپ، اور حفظانِ صحت کا معقول انتظام ہو اور لوگ ان میں زندگی بسر کریں۔ بدقسمتی سے، بُری طرح تباہ شدہ معاشی اور سماجی ڈھانچے کی تعمیر نو کی عجلت نے بہت سی غلط فہمیوں اور غلطیوں کو جنم دیا اور گھٹیا قسم کے ساز و سامان سے بدنما عمارات تعمیر کی گئیں۔

آج کے دور میں مسائل کے اختراعی نوعیت کے حل اور مختلف نظریات سامنے آ رہے ہیں۔ ایری زونا (Arizona) میں زیرِ زمین شہروں سے لے کر ناسا کی خلائی لیباریٹری، ٹوکیو فورم (Tokyo Forum) پیرس میں پومپیدو مرکز (Pompidou Centre) اور اسٹراس برگ (Strasbourg) میں انسانی حقوق کی عدالت کی عمارت، بلنگزگیٹ (Billingsgate) کی مچھلی مارکیٹ کی تبدیل شدہ عمارت اور لائیڈز آف لندن (Lloyds of London) کی عمارات تک ہمارے سامنے ہیں۔ ماہرین تعمیرات نے ایک ایسے مستقبل کی خوشخبری دی ہے جس میں ایک بین الاقوامی معاشرہ ماحول سے مطابقت رکھنے والی عمارتوں میں آرٹ اور سائنس کو اپنے مشترکہ مفادات کے لیے استعمال کرے گا۔

شکل نمبر ۷۹: سنگاپور، جدید شہر۔

باب دس: ترسیمی نمونہ کاری (Graphic Design)

ترسیمی نمونے (graphic design) کے ذریعے بصری ابلاغ (visual communication) کے فن کی جڑیں بہت دور تاریخ میں پیوست ہیں۔ تقریباً تیس ہزار برس پہلے ترسیمی شبیہیں (graphic images) پتھروں، ہڈیوں اور ہاتھی دانت پر کندہ کی گئی تھیں۔ ان نشانات کے معنی ابھی تک راز بنے ہوئے ہیں لیکن ممکن ہے کہ ان شبیہوں کے ذریعے ان لوگوں نے وقت، موسموں اور چاند کے گھٹنے بڑھنے کو ریکارڈ کرنے کی کوشش کی ہو۔ شاید ان میں کوئی کہانی چھپی ہوئی ہو یا پھر یاد داشت کے طور پر ان کا کوئی استعمال ہوتا ہو۔ سب سے زیادہ ڈرامائی اور جانی پہچانی مثال پندرہ ہزار سال قبل مسیح کے ان غاروں کی ہے جن کی دیواروں اور چھتوں پر شبیہیں بنائی گئی ہیں۔ یہ غار جنوبی فرانس میں لاس کو (Lascaux) اور ہسپانیہ (Spain) میں آلتا میرا کے نام سے موجود ہیں۔ غاروں کے باسیوں نے چارکول، معدنی رنگوں اور پانی کا استعمال کرتے ہوئے شبیہیں بنائی ہیں۔ یہ شبیہیں پیچیدہ تصاویر (stick figures) سے لے کر بڑی بڑی تصویروں تک ہیں اور ان میں جانوروں کے گروہ دکھائے گئے ہیں۔ یہ تمام شبیہیں تصویری علامات (pictographs) یا کسی بولے جانے والے لفظ کو ظاہر کرتی ہوئی بصری ابلاغ (visual communication) کی شکلیں تھیں۔ جب تمدن نے وسعت اختیار کی اور تجارت بڑھی تو چیزوں کا اندراج (record) کرنے اور انہیں لکھنے کی ضرورت محسوس کی گئی۔ وادیٔ سندھ کی تہذیب، میسوپوٹیمیا (Mesopotamia)، دریائے نیل کا علاقہ اور چین کے دریائے زرد (Yellow River) کے ساتھ آباد علاقوں میں مواصلات اور ابلاغ (communication) کے سلسلے میں بڑی بڑی ایجادات ہوئیں۔

کسی مکمل طور پر متمدن معاشرے میں تحریر کے پائے جانے کے بارے میں خیال یہ ہے کہ ایسا تقریباً ۳۳۰۰ قبل مسیح میں ہوا تھا۔ یہ میسوپوٹیمیا کی تہذیب تھی جو سمیر کے علاقے میں تھی۔ اس جگہ اندراج (recording) کے پہلے نظام کا آغاز ہوا اور اس طرح لکھی جانے والی زبان کی بھی ابتدا ہوگئی۔ طریقہ بہت سادہ تھا، مختلف اشیا مثلاً جانوروں، درختوں اور پودوں وغیرہ کو ظاہر کرنے کے لیے چکنی مٹی کے، مختلف شکلوں کے ٹوکن بنا لیے گئے تھے۔

یہ ٹوکن اپنے پاس رکھتے ہوئے کوئی بھی شخص اپنی ملکیت کا حساب رکھ سکتا تھا اور تجارت کرسکتا تھا۔ دیگر ایجادات واختراعات کے ساتھ ساتھ سمیریوں کو یہ اعزاز بھی حاصل ہے کہ انہوں نے تقریباً ۳۳۰۰ قبل مسیح میں ایک تحریری زبان ایجاد کی تھی۔

اس ترقی کے ساتھ ہی ادب، قانون، اور انتظامی ریکارڈ کی تاریخ کی ابتداء ہوگئی۔

ابتدائی مصری تحریریں ۳۰۰۰ قبل مسیح سے بھی پہلے کی ہیں۔ یہ تصویری تحریر کا ایک نظام تھا جس میں تصویری علامات (pictographs) اور تصویری رسم الخط (ideograph) دونوں کا استعمال ہوتا تھا۔ قدیم دور کی یہ تحریریں ہیروغلیفی (hieroglyphic) کہلاتی ہیں۔ ہیئت میں اپنی خاص طرز کے ہیروغلیفی کی ترتیب عمودی (vertical) ہوتی تھی اور اسے اوپر سے نیچے کی جانب پڑھا جاتا تھا۔ اسے معبدوں، مقبروں اور یادگاری عمارتوں کی آرائش کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ ان علامات کو پتھروں پر کندہ کیا جاتا، پلاستر پر رنگوں کے ذریعے بنایا جاتا، لکڑی پر کندہ کاری کے ذریعے اور آبی نرسل کے کاغذ پر برش یا قلم کی مدد سے لکھا جاتا تھا۔ وادیٔ سندھ کی تہذیب کے سمیریوں اور میسوپوٹیمیا کی تہذیب سے تعلق کا علم اس وقت ہوا جب وہ مہریں دریافت ہوئی جو ان سب کے درمیان مشترک تھیں۔ وادیٔ سندھ میں استعمال کیا جانے والا رسم الخط ان مہروں پر کندہ تھا۔ یہ مختلف قسم کے ڈیزائن تھے جو جانوروں اور مختلف پودوں کی شکل میں تھے نیز ایسی علامات بھی تھیں جیسے دائرے،

کانٹے کے نشان (crosses) اور سواستیکا (swastikas)☆ اس زبان کو آج تک پڑھا نہیں جاسکا۔

اگرچہ ہیروغلفی (hieroglyphic)، پروہتی (hieratic) خط اور عوامی خط (demotic) (جو مصری رسم الخط کی ایک آسان شکل تھی) تاریخ مصر کے مختلف زمانوں میں سامنے آئے لیکن رومن حروف تہجی نے ان کی جگہ لے لی۔ ۲۵۰۰ قبل مسیح میں تیار ہونے والے نرسل کے کاغذ کے اسکرولی (scroll) نے تصویروں کے ساتھ متن کی بنیاد ڈالی۔

فونیقی (Phoenicians) جارح اور مہم جو قوم تھی۔ یہ نسلاً سامی تھے اور پیشے کے اعتبار سے ملاح اور تاجر تھے۔ یہ لبنان اور اسرائیل کے ساحل کے ساتھ ساتھ آباد تھے۔ بحیرۂ روم کے گرد ان کی تجارتی منڈیوں کا جال پھیلا ہوا تھا۔ انہیں ایک کار آمد نظامِ تحریر کی ضرورت تھی۔ اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے انہوں نے مصریوں اور سمیریوں سے فائدہ اٹھاتے ہوئے بائیس تحریری علامتوں سے ایک صوتی (phonetic) زبان مرتب کی۔ اس کی بنیاد اس اصول پر تھی کہ ایک علامت ایک صوت (sound) کی نمائندگی کرتی تھی۔ مثال کے طور پر ان کے پہلے دو حروف تہجی الف (Aleph) اور بیتھ (Beth) تھے۔ یونانیوں نے تحریری زبان کی تشکیل کے سلسلے میں فونیقیوں (Phoenicians) کی تقلید کی، دراصل یونانی حرف الفا (Alpha)، فونیقیوں (Phoenicians) کے الف (Aleph) سے لیا گیا ہے۔ یونانیوں نے اپنی بولی جانے والی زبان میں تاکیدی حروف علت (vowels) کی شمولیت کے لیے ایک اہم تبدیلی کی۔ انہوں نے حروف تہجی کی دو علامات کو ہٹا کر پانچ حروف کا اضافہ کیا اور اس طرح حروف تہجی پچیس ہوگئے۔ ۴۰۳ قبل مسیح سے پہلے تمام تحریریں دائیں سے بائیں لکھی جاتی تھیں۔ یونانیوں نے اس میں تبدیلی کی اور اپنے رسم الخط کو آیونی (Ionic) انداز میں لکھنا شروع کیا۔

رومن سلطنت کے ابتدائی دور میں، رومی یا لاطینی حروف تہجی نے موجودہ شکل اختیار کی۔ رومیوں نے تیرہ حروف بغیر کسی تبدیلی کے شامل کیے، آٹھ میں تبدیلی کی اور دو کا اضافہ کیا۔ اس طرح حروف تہجی تیئیس ہوگئے۔ انہوں نے یونانیوں کی طرح حروف تہجی کو الفا (alpha)، بیٹا (beta)، کاپا (cappa) وغیرہ بولنے کے بجائے اسے سادہ طور پر اے (A)، بی (B)، سی (C) کہنا شروع کیا جو اب تک رائج ہے۔ موجودہ انگریزی حروف تہجی رومن حروف تہجی سے لیے گئے ہیں۔

قدیم رسم الخط کا ایک پُرشکوہ انداز حروف کو چوکور شکل میں لکھنے کا تھا لیکن اس طرح تیزی سے لکھنے میں مشکل پیش آتی تھی۔ چھٹی صدی میں اسے تبدیل کر کے گول حروف کو اختیار کیا گیا جو آسانی سے لکھے جاسکتے تھے۔ رومیوں کو یہ اعزاز بھی حاصل ہے کہ انہوں نے کتابوں کو جدید شکل دی جنہیں وہ مخطوط (codex) کہتے تھے۔ ان کے ورق کھال یا چمڑے کے ہوتے تھے۔

قرون وسطیٰ کے ابتدائی دور میں لاطینی زبانوں کو راہبوں پادریوں اور خانقاہی محرروں (scribes) نے زندہ رکھا جو مذہبی تعلیمات کو لکھتے تھے۔ رومیوں کے دورِ حکومت میں، گول اور فاصلوں کے ساتھ تحریر کیے جانے والے حروف کی جگہ نسبتاً کم فاصلے کے ساتھ لکھے جانے والے چھوٹے حروف نے لے لی۔ جوں جوں کلیساؤں اور خانقاہوں میں اضافہ ہوا مخطوطات کی تعداد بھی بڑھتی گئی۔ منشیوں اور محرروں نے اپنے ورکشاپ اور تنظیمیں بنالیں اور تنویر گر (illuminator) اور مرصع کار (flourisher) جیسے القابات سے پہچانے جانے لگے۔ ان ورکشاپوں میں قانونی دستاویزات، درسی اور مذہبی کتب کی طباعت ہوتی تھی۔ گاتھی (Gothic) دور کے اوائل تک حروف کی شکل تنگ اور زاویائی (angular) ہوچکی تھی یہ انداز "Textura" کہلاتا تھا اور پڑھنے میں مشکل تھا۔ آج کل اسے گاتھی (Gothic) یا قدیم انگریزی کہا جاتا ہے۔

قرون وسطیٰ کے آخر میں تقریباً ۱۳۰۰ء میں ایک گروہ نے جو انسانیت پسند (Humanist) کہلاتا تھا، اس رسم الخط کا ایک بار پھر جائزہ لیا۔ یہ راہب یا پادری نہ تھے بلکہ ایسے لوگ تھے جو علم کے ذریعے دانش میں اضافے کے خواہاں تھے۔ ترسیمی نمونہ کاروں

☆ سواستیکا (swastika): سنسکرت: خوش قسمتی، ایک شکل جسے قدیم دور میں دنیا میں علامت یا سجاوٹ کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ نازی پارٹی کا یہ سرکاری نشان تھا۔

(graphic designers) کو ان انسانیت پسندوں کا شکر گزار ہونا چاہیے کہ انہوں نے چھوٹے حروف کا رسم الخط ایجاد کیا۔ اسی کے ذریعے حقیقی رومن اور ترچھی لکھی جانے والی تحریر (Italic typeface) کی طباعت کا پہلا نمونہ تیار ہوا۔

۱۰۵ء عیسوی میں، چین میں کاغذ کی ایجاد نے چھپائی کے مختلف طریقوں کے لیے راستے کھول دیے۔ یہ زائی لن (Ts'ai Lun) کی ایجاد تھی جو مختلف ریشوں مثلاً چھال، بانس، کپاس، ریشم، سن اور رسی وغیرہ سے کام لیتا تھا۔ ان ریشوں کو کوٹ کر ایک طرح کے گودے میں تبدیل کیا جاتا اس کے بعد اس میں پانی ملایا جاتا اور اسے ایک بڑے ڈرم میں ڈال دیا جاتا تھا۔ اس کے بعد ایک اتھلے مسام دار سانچے کو اس میں ڈبویا جاتا۔ جب سانچے کو ڈرم سے باہر نکالا جاتا تو پانی بہہ جاتا اور ریشوں کی ایک تہہ سانچے کے اوپر رہ جاتی جسے خشک ہونے کے لیے ایک طرف رکھ دیا جاتا۔ اس طرح یہ تہہ ایک کاغذ میں تبدیل ہوجاتی۔ ۷۵۱ء میں یہ فن وسط ایشیا میں سمرقند آیا جب عرب اپنے ساتھ چینی قیدیوں کو لائے۔ عربوں نے اس فن کو ہسپانیہ میں متعارف کرایا اور وہاں سے یہ فن بارہویں اور چودھویں صدی میں باقی یورپ میں پھیلا۔ انگلستان میں کاغذ کے پہلے کار خانے کا قیام پندرہویں صدی میں اور امریکا میں اٹھارھویں صدی میں عمل میں آیا۔

لکڑی کے ٹھپوں (woodcuts) سے چھپائی کا طریقہ بھی عیسائیت کے دور سے قبل چین میں دریافت ہوا۔ چینی اس طریقے سے ریشم کے کپڑے پر چھپائی کرتے تھے۔ لکڑی کے ٹھپے کے ذریعے کاغذ پر چھپائی یورپ میں تقریباً چودھویں صدی میں ہوئی۔ خیال کیا جاتا ہے کہ پہلا ترسیمی نمونہ (graphic art) تاش کے پتوں پر یا مربی اولیا (patron saints) کی یادگار کے طور پر پیچ دار پریس (screw press) کے ذریعے بنایا گیا تھا۔

بعدازاں چودھویں صدی میں جرمنی میں یوہان گٹن برگ (Johann Gutenberg) کی ڈھلے ہوئے الگ الگ ٹکڑوں کے ذریعے چھپائی کی ایجاد نے تاریخ پر اپنی اثرات مرتب کیے۔ یہ پریس اتنا کامیاب ہوا کہ صدی کے اختتام پر ایک ہزار سے زائد چھاپے خانے کام کر رہے تھے اور ایک سے دو کروڑ کتابیں چھاپ رہے تھے۔

گٹن برگ نے محسوس کرلیا تھا کہ چھپائی کے کام کی رفتار تیز ہوجائے گی اگر حروف کو علیحدہ دھاتی سانچوں میں ڈھالا جائے اور بعد میں ان کے ذریعے صفحات مرتب کیے جائیں۔ اس طریقے سے پچھلے طریقوں کے مقابلے میں صفحات کو نہ صرف تیزی سے مرتب کیا جاسکتا تھا بلکہ ان کی آسانی سے تصحیح اور طباعت ہوسکتی تھی اور چھاپے کو صاف کرکے دوبارہ استعمال میں لایا جاسکتا تھا۔ ڈھالے گئے حروف کی تختی سے طباعت کا یہ طریقہ ترسیمی آرٹ (graphic art) کے سلسلے میں سب سے اہم اضافہ سمجھا جاتا ہے۔

گٹن برگ کے پریس کا خاکہ اس قدر سوچ سمجھ کر تیار کیا گیا تھا کہ چھپائی کا یہ طریقہ تقریباً پانچ سو برس چلتا رہا۔

ابتدائی دور کی طباعت، سائنس سے زیادہ آرٹ تھی۔

کام کے معیار کا انحصار پرنٹر کی مہارت، کاغذ کے معیار، قسم، روشنائی اور پریس پر تھا۔ کاغذ کا ہموار ہونا ناممکن تھا کیونکہ اس زمانے میں ہاتھ کا بنا ہوا کاغذ استعمال ہوتا تھا اور اچھی چھپائی کے لیے اسے گیلا کرنا پڑتا تھا۔ ٹائپ کے فریم پر باضابطہ چرمی آلے سے روشنائی لگائی جاتی تھی۔ پریس کے تیار ہوجانے پر اس بات کو یقینی بنایا جاتا تھا کہ کاغذ پر دباؤ ہموار ہو۔ اصل چھپائی ایک بڑے پیچ کو گھما کر کی جاتی تھی۔ چھپائی کے بعد کاغذ کو خشک ہونے کے لیے لٹکا دیا جاتا تھا۔ اس کے بعد کاغذ کو گیلا کرنے وغیرہ کا یہی طریقہ دہرایا جاتا تھا تاکہ کاغذ کی پوری سطح پر چھپائی کی جاسکے۔ جب تمام صفحات چھپ جاتے تو ان کو موڑ کر اور جمع کرکے جلد ساز کے پاس سلائی اور جلد سازی کے لیے بھیج دیا جاتا تاکہ وہ مکمل کتابی شکل اختیار کرلیں۔

دنیا نے جلد ہی چھپائی کی اہمیت کا اندازہ کرلیا۔ یہ فن بہت تیزی سے اٹلی اور پھر فرانس پہنچا۔ حقیقی رومن طرز کا حرفی ٹائپ ۱۴۷۰ء میں ایک فرانسیسی پرنٹر اور ناشر ژاں ساں (Jenson) نے تیار کیا اور انگریزی زبان کی پہلی کتاب ۱۴۷۴ء تا ۱۴۷۵ء میں ولیم کیکسٹن (William Caxton) کی کاوشوں سے منظر عام پر آئی جس نے جیفری چاسر (Geoffrey Chaucer) کی کینٹربری ٹیلز (*Canterbury Tales*) بھی چھاپی۔

سترہویں صدی کے دوران میں مذہبی عدم روا داری اور حکومتی سنسر شپ نے یہ بات طے کرنے میں اہم کردار ادا کیا کہ چھپائی کہاں

پھلنے پھولنے لگی۔ ہالینڈ نے عدم دلچسپی کا مظاہرہ کیا۔ انگلستان چھپائی کی صنعت کے لیے جدوجہد کرتا رہا جبکہ شمالی امریکا میں پہلا پریس قائم ہوگیا تھا۔ دنیا کے پہلے مسلسل شائع ہونے والے اخبار 'اویزا ریلیشن اودِر زائی تنگ' (Avisa Relation oder Zeitung) کی اشاعت کا سہرا سٹراس برگ (Strasburg) کے جان کارولس (John Carolus) کے سر ہے۔ یہ اخبار ۱۵ر جنوری ۱۶۰۹ء کو شائع ہوا۔ جلد ہی دوسرے اخبارات بھی چھپنے لگے۔ برطانیہ کا پہلا روزنامہ ڈیلی کورینٹ (Daily Courant) ۱۷۰۲ء میں آیا۔ پہلا کامیاب امریکی اخبار 'دی بوسٹن نیوز لیٹر' (The Boston News Letter) ۱۷۰۴ء میں چھپا۔

اٹھارھویں صدی تک چھپائی، یورپ میں ایک بڑی صنعت کی حیثیت اختیار کر چکی تھی۔ چھپے ہوئے مواد کی بڑھتی ہوئی مانگ اور تنقیدی نظر رکھنے والے قارئین کی بڑھتی ہوئی تعداد کی وجہ سے پرنٹرز اور ناشرینِ کتب نے بہتر طباعتی حروف، کاغذ اور بہتر چھپائی کا خیال رکھنا شروع کردیا۔ طباعتی اور اشاعتی مواد کی نئی شکلیں سامنے آئیں۔ ۱۷۲۰ء میں ایک کندہ کار انگلستان کے ولیم کاسلن (William Caslon) نے اپنے پہلے رومن اور ترچھی لکھائی (Italic typeface) کے طباعتی حروف کی ڈھلائی کی۔ کاسلن (Caslon) پرانے طرز کی لکھائی کا آخری شخص تصور کیا جاتا ہے۔

اس کے بعد باسکرویل (Baskerville) کے طباعتی حروف رائج ہوئے۔ پہلی مرتبہ اس کی کتابیں ایک نئی قسم کے کاغذ پر شائع ہوئیں جو صاف کاغذ (wove paper) کہلاتا تھا۔ ورجل کی کتاب ۱۷۵۷ء میں اور ملٹن کی پیراڈائز ری گینڈ (Paradise Regained) ۱۷۵۹ء میں شائع ہوئیں۔

انگریزوں کے دور کے امریکا کا اہم ترین پرنٹر بنجامن فرینکلن (Benjamin Franklin) تھا جسے آج ایک حکمراں کے طور پر اور ان افراد میں سے ایک فرد کے طور پر یاد رکھا جاتا ہے جنھوں نے امریکا کے اعلانِ آزادی پر دستخط کیے تھے۔

انیسویں صدی کے آغاز تک انگلستان میں مکمل لوہے کا پریس ''اسٹان ہوپ'' ایجاد ہو چکا تھا۔ اس میں مزید ترقی ہوئی تو بھاپ کی طاقت کا استعمال ہونے لگا۔ یہ ایک ایسی ایجاد تھی جس نے صنعت میں انقلاب برپا کردیا۔ انگلستان میں کام کرنے والے ایک جرمن ڈیزائنر فریڈرک کوئے نگ (Friedrich Koenig) نے پریس کو بھاپ سے چلنے کے قابل بنانے کے لیے دوبارہ ڈیزائن کیا۔ اس نے اس روایتی سپاٹ لوہے کی پلیٹ کو تبدیل کردیا جس پر روشنائی کے ساتھ کاغذ کو دباؤ کے ساتھ گھومتے ہوئے سلنڈروں کے ساتھ چسپاں کیا جاتا تھا۔ یہ نہ صرف کاغذ کو آگے بڑھاتے تھے بلکہ چھپائی کے لیے ضروری دباؤ بھی مہیا کرتے تھے۔ کوئے نگ (Koenig) کے پریس کا استعمال ۱۸۱۴ء میں ٹائمز آف لندن (Times of London) نے کیا اس کی چھپائی پانچ گنا بہتر تھی۔ بعد میں دوسری ایجادات ہوئیں۔ ایک امریکی رچرڈ ہو (Richard Hoe) نے ۱۸۴۶ء میں پہلا روٹری پریس (rotary press) ایجاد کیا۔ اس کے ایک سال بعد کاغذوں کی علٰیحدہ صفحات کے بجائے کاغذ کے ایک رول (roll) پر مسلسل چھپائی (Web printing) ہونے لگی جو ایک اور امریکی ولیم بلاک (William Bullock) کی ایجاد تھی۔

عوامی نوعیت کی چھپائی ناول، رسالوں اور اخبارات کی طلب اور رسد میں انیسویں صدی کے دوران میں تیزی سے اضافہ ہوا، اس وقت مصوری اور کمرشل آرٹ میں واضح تمیز موجود نہیں تھی اور اس دور کے چند بڑے مصور کتابوں اور رسالوں کے لیے تزئین و آرائش کا کام کیا کرتے تھے۔

اسی دوران میں کاغذ کی فراہمی بھی تبدیلی کے عمل سے گزر رہی تھی۔ فریڈرک کیلر (Friedrick Keller) نے ایک ایسی مشین ایجاد کی جو لکڑی کو پلپلا کر کے لئی کی شکل دے دیتی جس سے کاغذ تیار کیا جاتا تھا، یہ سستی تھی اور اخبارات کے لیے موزوں تھی۔ چونکہ پریس دن بدن میکانیت سے قریب ہوتے جارہے تھے اس لیے سنگی طباعت (lithography) اور عکسی طباعت (gravure) سے متعلق پریس بھی میکانکی بنائے گئے۔ دیگر مشینوں کا اضافہ سطر ٹائپ (Linotype) میں ہوا۔ ۱۸۸۷ء میں ایک امریکی ٹالبرٹ لینسٹن (Tolbert Lanston) نے کامیابی کے ساتھ یک حرفی (Mono type) ڈھلائی کی مشین کو پیٹنٹ (patent) کروایا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اخبارات، رسالوں، کیٹیلاگ نیز دیگر اشتہاری میٹریل کی مانگ بڑھتی گئی۔ ایک کے بعد ایک ایسی منڈیاں سامنے آئیں جن

میں آپس میں مقابلہ تھا اور ایسے طباعتی حروف کی بہت مانگ تھی جو قاری کی توجہ کا مرکز بن سکیں۔ اشتہارات سے متعلق لوگوں کو بڑے اور خوبصورت حروف درکار تھے۔ طباعتی ڈیزائنروں نے اس ضرورت کو سامنے رکھ کر حیرت انگیز اقسام کے طباعتی حروف بنائے مثلاً بغیر نوک پلک (Sans serif)، سلیب نما نوک پلک والے (Slab serif)، زیبائشی (Decorative) اور لکڑی کا تاثر لیے (Wood type)۔ یہ وقت تھا جب اشتہارات کی ٹائپ سازی (Typography) کو الگ حیثیت حاصل ہوگئی۔

۱۸۳۹ء میں فرانس میں داگیغ (Daguerre) کی فوٹوگرافی کی ایجاد نے ڈرامائی تبدیلیوں کا آغاز کردیا۔ فوٹوگرافی کو چوبی کندہ کاری میں استعمال کیا گیا اور ۱۸۵۲ء میں سنگی طباعت (lithography) میں اس کو استعمال میں لایا گیا۔ فوٹوگرافی کیفیتی آرٹ (tone art) سے متعلق چربہ سازی (reproduction) کو برابر متاثر کرتی رہی۔ سنگی طباعت (lithography) اور رنگین سنگی طباعت (chromolithography) نے ان ترسیمی مشینوں (graphic devices) کی مقبولیت میں اضافہ کیا۔ اس وقت رنگین سنگی طباعت کے بڑے ڈرامائی نتائج سامنے آئے جب یک صفحاتی اور دوصفحاتی اشتہاری پوسٹروں پر چھپائی کے لیے بڑے بڑے سنگِ طباعت استعمال کیے گئے۔

اگرچہ بیسویں صدی کی پہلی دو دہائیاں ایسی تھیں جن میں تخلیقی آرٹ کے سلسلے میں بہت کام ہوالیکن ترسیمی نمونہ جات (graphic design) پر بہت کم اثر پڑا۔ یہ بات امریکا کے بارے میں زیادہ درست ہے جہاں نمونہ کار (designer)، ولیم موریس (William Morris) اور اس کے امریکی پیروکاروں کی کوششوں کے تسلسل میں کام کرتے اور کتابوں کے ڈیزائن اور بہتر طباعتی حروف کی تیاری کی کوشش کرتے رہے۔ یورپ میں بیسویں صدی کے آغاز میں پیٹر بہرنز (Peter Behrens) نے جو اے ای جی (AEG) جرمنی کا ڈائریکٹر آف ڈیزائن تھا، غیر معمولی ترسیمی نمونہ جات (graphic design) تخلیق کیے۔ ترسیمی نمونہ جات (graphic design) میں آسٹریا کی جانب سے ویانا سیسیشین (Vienna Secession) کے نمونہ کاروں (designers) نے حصہ لیا۔

پوسٹروں اور رسالوں میں نئے آرٹ کی جھلک دکھائی دیتی تھی۔ ایڈورڈ جانسٹن (Edward Johnston) کو انگلستان کا ممتاز ترین ڈیزائنر حروف سازی اور خطاطی کا استاد سمجھا جاتا تھا۔ وہ اپنے بغیر نوک پلک (Sans serif) جدید حرفی نمونوں کے لیے مشہور ہے جو اس نے لندن انڈرگراؤنڈ (London Underground) کے لیے ۱۹۱۶ء میں بنائے تھے۔ یہ حرفی نمونے (typeface) اب بھی استعمال ہوتے ہیں۔ جانسٹن نے، خطاط اور ڈیزائنر ایرک گل (Eric Gill) اور الفریڈ فیئر بینک (Alfred Fairbank) کی تربیت کی جو اپنے شعبوں میں ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ اس دوران امریکا میں عکسی سنگی طباعت (offset lithography) پریس ایجاد ہوا جو بہت تیز رفتاری سے چھپائی کرتا تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے اختتام (۱۹۱۸ء) پر یورپ میں امن کا دور آیا۔ لوگوں کی زندگیاں تبدیلی کی منتظر تھیں۔ ترسیمی نمونہ کاروں (graphic designers) نے محسوس کیا کہ بجلی کے معمولی قیمت پر دستیاب ہونے کی وجہ سے بجلی کا نیا سازوسامان مثلاً ریفریجریٹرز، واشنگ مشینیں، ویکیوم کلینرز، ٹوسٹرز، ریڈیو اور ریکارڈ پلیئرز تیزی سے استعمال میں آرہے ہیں۔ ان اشیا کی طلب پیدا کرنے کی ترغیب وتحریک کے لیے اخبارات، رسالوں اور ریڈیو کی اشتہاریات (advertising) سے کام لیا جاتا تھا۔ یہ اس عہد کے نمونہ کاروں (designers) کے لیے ایک ہنگامہ خیز اور شدید مقابلے کا دور تھا۔

جرمنی میں، ۱۹۲۰ء اور ۱۹۲۹ء کے درمیان والٹر گروپیئس (Walter Gropius) نے ترسیمی نمونہ جات (Graphic Design) میں انقلاب برپا کردیا۔ اس نے وائمر (Weimer) شہر کے آرٹ اور حرفت کے تمام اداروں کو ایک مرکزی اکیڈمی میں یکجا کردیا جو داس اشٹیئٹلش باؤ ہاؤس وائمر (*Das Staatliche Bauhaus Weimar*) یا سادہ طور پر ''باؤ ہاؤس'' (Bauhaus) کہلاتی تھی۔ گروپیئس (Gropius) اس دور کے بہترین تخلیقی ذہنوں کو اس ادارے میں لے کر آیا جن میں پال کلی (Paul Klee)، واسیلی کاندنسکی (Wassily Kandinsky) اور مارسیل بریور (Marcel Breuer) شامل تھے۔ ان کے نظریات وتصورات کو عملی شکل دے کر ''باؤ ہاؤس''

اختراعی نوعیت کی شاندار کتابیں، پوسٹر، کیٹلاگ، نمائشیں اور طباعتی حروف سامنے لایا۔ ۱۹۳۳ء میں جرمن حکومت کے دباؤ کے تحت اسے یہ سلسلہ بند کرنا پڑا لیکن پورے یورپ اور امریکا میں پھیلے ہوئے ، اس کے شاگرد اس کے فلسفے کو پھیلانے کے لیے کام کرتے رہے جس کے بہت گہرے اثرات اس صدی کے آرٹ اور حرفت کے تعلیمی طریقوں پر پڑے ہیں۔

۱۹۶۰ء اور ۱۹۸۰ء کا درمیانی عرصہ ترسیمی آرٹ (graphic art) کے سلسلے میں تجربات و ایجادات کا دور تھا۔ مصوری (fine arts) اور ترسیمی آرٹ (graphic art) کے درمیان تخیلات اور تصورات کا آزادانہ بہاؤ جاری تھا۔

راشن برگ (Rauschenberg)، وار ہول (Warhol)، لیشٹن اشٹائن (Lichtenstein) اور دوسرے مصوروں نے تجارتی دنیا سے متعلق شبیہات سے جبکہ تخلیقی تحریک کے سلسلے میں نمونہ کاروں (designers) نے مصوری سے فائدہ اٹھایا۔ ۹۰ء کی دہائی کے وسط میں ایک نئی توانائی ترسیمیات (graphics) کی دنیا کو بہائے لیے چلی جارہی تھی۔ شعور ربا آرٹ (psychedelic art) اپنی انوکھی اور منتشر شبیہات (images) کے ساتھ پوسٹروں، رسالوں اور کارڈز میں استعمال کیا جارہا تھا لیکن ڈیزائن کے مروجہ رجحان پر اس کے بہت کم اثرات پڑے۔

جاپانی نمونہ کاروں (designers) نے مغربی تیکنیک کے چسپید گی (collage) کے عمل، پچکاری (airbrush) اور بین الاقوامی ٹائپ سازی (typography) کے اسالیب (styles) کو جاپانی جمالیات، علامات اور خطاطی کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی۔ ان کے بہترین فن پاروں میں مشرق کے سکون کے ساتھ مغرب کی رنگارنگ توانائی کا اظہار ملتا ہے۔ بیرونی ملکوں میں جانا پہچانا نام غالباً ۱۹۲۰ء کی دہائی کے ''یوسا کو کامے کورا'' کا ہے جس نے ۱۹۶۴ء کے اولمپکس کے پوسٹرز کا ڈیزائن بنایا تھا۔

اب آرٹ اسکول اپنے طلبا کو نہ صرف ترسیمی نمونہ جات (graphic art) کا روایتی نظم وضبط سکھاتے ہیں جیسے حروف سازی (lettering) اور حد بندی (layout) بلکہ یہ بھی سکھاتے ہیں کہ جدید ترین ایجادات واختراعات کو فوٹو گرافی، ٹائپ سیٹنگ (typesetting) اور چھپائی کے طریقوں اور ٹیکنالوجی کے ساتھ کس طرح استعمال کیا جائے۔ موجودہ دور میں ترسیمی نمونوں (graphic designs) کے حوالے سے ایک نئی نسل کا کیا ہوا بہت سا نمایاں کام سامنے آرہا ہے۔ ترسیمی نمونہ جات (graphic designs) تخلیق کرنے کے سلسلے میں جدید ترین ایجاد کمپیوٹر ہے جس نے نئی وسعتیں پیدا کردی ہیں۔ ڈیزائن جب اسکرین پر ہوتا ہے تو یہ روشنی کے نقطوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ ہر نقطہ سافٹ ویئر اور ہدایات دینے کے آلات (input devices) مثلاً ماؤس (mouse) جوائے اسٹک (joystick) اور الیکٹرانک پین کے ذریعے کنٹرول ہوتا ہے اس کے ذریعے شبیہہ بے شمار تبدیلیوں سے گزر سکتی ہے۔ کمپیوٹر کے اندر متعدد ایسے عمل موجود ہیں مثلاً پلٹنا (reverse) تکبیر (enlarge)، تصغیر (make smaller)، دھندلا کرنا (blur) رنگ کی تبدیلی (change colours) وغیرہ وغیرہ۔ یہ سب ترسیمی آرٹ (graphic art) کے سلسلے میں ہیجان خیز بھی ہیں اور کارآمد بھی۔ نمونہ کار (designer) کسی بھی مرحلے پر شبیہہ کا ''پرنٹ آؤٹ'' لے سکتا ہے اور کیے جانے والے عمل کو کمپیوٹر میں محفوظ بھی رکھ سکتا ہے۔

حروف سازی (lettering) یا خطاطی اور ٹائپ سازی (typography) میں بنیادی طور پر تعلق ہے۔ ٹائپ سازی ایک خاص مقصد کے لیے حروف سازی کا عمل ہے لیکن جو کچھ ایک ٹائپ ساز (typographer) کرتا ہے اس سب کے پیچھے خطاطی کارفرما ہوتی ہے۔ آج کل چونکہ دھاتوں کی کٹائی کے ذریعے حروف نہیں بنائے جاتے اس لیے ٹائپ سازی پر ڈرائنگ کا اثر آتا جارہا ہے۔ حرفی نمونوں کی اقسام یہ ہیں: ۱۔ باسکرویل (Baskerville) ۲۔ گیرامانڈ (Garamond) ۳۔ ایراز (Eras) ۴۔ میلیور (Melior) ۵۔ بک مین (Bookman) ۶۔ بودونی (Bodoni) ۷۔ گل سانز (Gill Sans) ۸۔ سوونیئر (Souvenir) ۹۔ پلانٹن (Plantin) ۱۰۔ ہیل ویٹیکا (Helvetica) ۱۱۔ یونیورس (Univers) ۱۲۔ پرپچوا (Perpetua) ۱۳۔ ٹائمز رومن (Times Roman) ۱۴۔ کاسلن اولڈ فیس (Caslon Old

Face) ۱۵۔ سینچری اسکول بک(Century Schoolbook) ۱۶۔ فیوچرا(Futura) ۱۷۔ راک ویل (Rockwell) ۱۸۔ آپٹیما (Optima)۔

تالیف کرنے (composition) کے طریقے یہ ہیں:

۱۔ پگھلی ہوئی دھات کی مشینی تالیف (Hot-Metal Machine Composition)۔

۲۔ بغیر پگھلی دھات کی (چوٹ لگا کر) ترتیب (Cold-Metal(strike-on)setting)

۳۔ فلم سیٹنگ(Film setting)۔

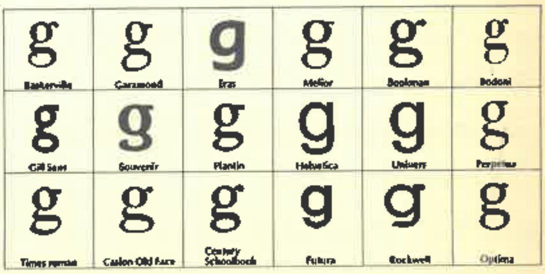
۴۔ ورڈ پراسیسنگ سسٹم (Word processing system)۔

ٹائپ سازی (typography) ایک محنت طلب آرٹ ہے۔ یہ ٹائپ ساز (typographer) سے بہت سی باریکیوں کا مطالبہ کرتا ہے مثلاً:

کس قسم کا کاغذ استعمال کیا جائے، ٹائپ کے کس سائز میں مسودے کی کتنی سطریں آئیں گی، کتاب کا ڈیزائن اور اس کے حصے۔ اخبارات کے سلسلے میں بھی یہی صورتحال ہوتی ہے۔

ٹائپ سازی (Typography)

ٹائپ سازی (typography) نمونہ کاری کا وہ آرٹ یا مہارت ہے جس کے ذریعے طباعتی حروف کو مرتب کرکے لفظوں کی شکل دے کر کوئی پیغام دینے کی کوشش کی جائے۔ یہ ایک وسیع میدان ہے جس میں کتابوں، رسالوں، اخبارات اور اشتہارات غرض ہر اُس شے سے تعلق ہوتا ہے جو چھپی ہوئی ہو اور دوسروں تک بات پہنچانے کے لیے



شکل نمبر ۷۰۔ ٹائپ سازی۔

استعمال ہو۔

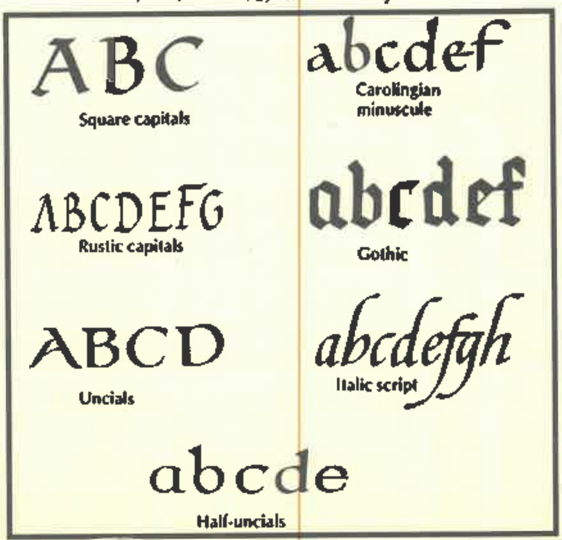
ٹائپ سازی (typography) کی تاریخ کا آغاز تحریر کی ایجاد کے ساتھ ہوا۔ ترسیمی نمونہ جات(graphic design) کے باب میں حروف تہجی کی تاریخ، کاغذ سازی اور چھپائی کی مشینوں کے بارے میں معلومات شامل ہیں۔

ابتدائی دور کی کتابوں میں حاشیوں کی آرائش پر بڑی توجہ دی جاتی تھی۔ انہیں لکڑی کے چھاپوں کے ذریعے خوبصورت بنایا جاتا تھا۔ ان پر تصاویر اور خوبصورت طریقے سے حروف اور الفاظ بنائے جاتے تھے۔ سولہویں صدی کا مشہور ترین پرنٹر کرسٹوفر پلانٹن (Christopher Plantin) تھا جس کا پریس آج بھی اینٹ ورپ (Antwerp) بلجیئم کے پلانٹن موریٹس میوزیم (Plantin Moretus Museum) کی شکل میں موجود ہے اور ٹائپ ساز (typographer) اسے دیکھنے آتے ہیں۔

سولہویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی کتابوں کی چھپائی شروع ہوگئی تھی اور بازار میں انہیں اشیا تصور کیا جاتا تھا۔ مغرب کی خطاطی

بغیر نوک پلک طرز تحریر (Script Sans Serif)

نوک پلک رکھنے والا طرز تحریر (Script Serif)



شکل نمبر ۷۱۔ ٹائپ سازی۔

(calligraphy) کے بارے میں اسٹینلے موریسن (Stanley Morrison) نے کہا، ''یہ ہاتھ کی لکھائی ہے جس میں آزادی ایک ایسی خوبصورت ترتیب میں ہوتی ہے کہ دیکھنے والے کی آنکھ لطف سے دوچار ہوتی ہے۔'' تحریر یا خطاطی کے بہت سے طریقے ہیں تاہم حروف سازی (lettering) اور خطاطی (calligraphy) کی تعریفوں میں تمیز کرنا مشکل ہے۔ عموماً انگریزی زبان میں انہیں ایک ہی چیز تصور کیا جاتا ہے۔

خطاطی (Calligraphy)

ٹائپ سازی کے ساتھ حروف سازی کا استعمال کسی بھی جدید ڈیزائن میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اسے کتابوں کے گرد پوش (jacket) ٹائٹل، لیٹر ہیڈ اور اشتہارات غرض ہر شے کو خوبصورت بنانے کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ جب خوبصورت حروف بنائے جاتے ہیں تو یہ آرٹ کی ایک ہیئت ہوتی ہے، اکثر الفاظ کے معانی سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ کسی بھی ملک کی خطاطی کے خم اور اس کی مختلف اشکال بصری لطف رکھتی ہیں۔ مثال کے طور پر بہت سے لوگ چینی یا فارسی زبانوں کو پڑھ نہیں سکتے لیکن ان زبانوں کے حروف کی خوبصورتی کو بہت پسند کرتے ہیں۔ باصلاحیت خوشنویس اکثر اس بات پر قادر ہوتے ہیں کہ لفظ کے ساتھ ہم آہنگ طریقے سے اس کی مزاجی کیفیت اور جذبے کا بھی اظہار کرسکیں۔

چھٹی صدی عیسوی میں عرب قبائل ٹکڑیوں میں بٹے ہوئے اور غربت کا شکار تھے۔ یہ قبائل اکثر آپس میں لڑتے رہتے تھے۔ انہی میں سے ایک قبیلے میں ایک شخص پیدا ہوا جس پر اللہ تعالیٰ نے وحی نازل کی اور اسے رسالت سے سرفراز کیا۔ زمانہ قبل از اسلام کے عربوں میں جو بہت سے خواص موجود تھے ان میں سے ایک شاعری سے انکی دلچسپی تھی جسے انہوں نے یاد کرنے کی روایت کے تحت کئی نسلوں تک برقرار رکھا تھا۔ رات کے وقت لوگ آگ جلا کر اس کے گرد جمع ہوجاتے۔ عمدہ شاعری سنائی جاتی جو نوجوان ذہنوں میں محفوظ ہوجاتی۔

قرآن پاک کے ایک ایک لفظ کو محفوظ کرنے کے لیے تاکہ وسیع طور پر لوگ اس سے فیضیاب ہوسکیں، کسی موزوں وسیلے کی ضرورت تھی۔ خطاطی کے فن میں عربوں کو کوئی مات نہیں دے سکا۔ چینی ان کے ہم پایہ تھے جن کا فن علیحدہ اور بہت مختلف انداز میں آگے بڑھا۔

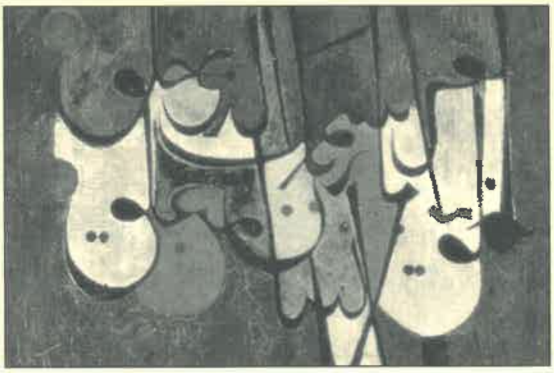
پہلا منتخب کردہ طرز تحریر خط کوفی تھا جس کا نام مسلمانوں کے علمی مرکز عراق کے شہر کوفہ کے نام پر رکھا گیا تھا۔

کسی بھی دوسرے عربی خط کے مقابلے میں یہ خط ڈرائنگ سے زیادہ قریب ہے۔ طول کھینچتے ہوئے افقی اسٹروک اس طرز تحریر میں توانائی کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ تیسری صدی ہجری (نویں

شکل نمبر ۷۲: خطاطی۔ صادقین

صدی عیسوی) میں خطِ کوفی تین الگ سمتوں میں آگے بڑھا، ایرانی کوفی، بغدادی کوفی، اور مغربی کوفی۔ نقشی طرز، کوفی طرز سے بہت مختلف تھا۔ کوفی طرز کی شان وشوکت کا مشاہدہ کرنے کے لیے مشرق کے خطِ محقق، خطِ ریحانی اور ثلثی کا جائزہ لینا ضروری ہے جن کے ذریعے نادر حُسن کی حامل ہاتھ کی لکھی ہوئی کتابیں مرتب ہوئیں۔ یہ اسالیب (styles) نقشی (Naqshi) اسلوب کے ساتھ ساتھ پروان چڑھے۔

خطاطی کی ایک توسیع کتابوں میں بنائی جانے والی تصاویر بھی تھیں جن سے تصویرچوں (miniature painting) کی ابتدا ہوئی۔ تصویرچوں (miniatures) کو ایران میں صفویوں اور ہندوستان میں مغلوں کے دور میں عروج حاصل ہوا جہاں شاعری،



شکل نمبر ۴۳-۷: خطاطی۔ شاکر علی۔

تاریخ اور دوسری کتابوں کی سجاوٹ کے لیے مصوروں کی خدمات حاصل کی جاتی تھیں۔

باب گیارہ: پارچہ بافی نمونہ کاری (Textile Design)

پارچہ بافی یا ٹیکسٹائل کی لمبی تاریخ ہے۔ تاریخ داں یہ نہیں معلوم کر سکے کہ یہ کتنی پرانی ہے کیونکہ بدقسمتی سے اس کا کوئی تحریری ریکارڈ محفوظ نہیں رہ سکا۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ پانچ ہزار سال سے بھی پہلے مصر میں حنوط شدہ لاشوں (mummies) کو سن کے ریشے سے بنے کپڑے میں لپیٹا جاتا تھا۔ ابتدائی دور کا، بھیڑ کی کھال سے بنا کپڑا فرات کے کنارے میسوپوٹیمیا سے برآمد ہوا تھا جو تقریباً چار ہزار برس قبل مسیح کا ہے۔ ایک ہزار سال بعد دنیا کے دو علیٰحدہ اور دور دراز علاقوں ہندوستان اور پیرو (Peru) میں کپاس استعمال کی جا رہی تھی۔ ریشم پہلی بار چین میں دریافت ہوا اور یہیں تقریباً ۲۶۵۰ قبل مسیح میں اس سے کپڑا تیار کیا گیا ۱۴۰۰ قبل مسیح میں چین میں ریشم کی صنعت تیزی سے پھل پھول رہی تھی۔

پارچہ بافی (textile) میں ہونے والی دوسری ایجادات واختراعات ہماری تحقیق وجستجو کے لیے بہت سی نشانیاں چھوڑ گئی ہیں۔ مصری مقبروں کی تصاویر میں نمونوں (designs) سے سجے ہوئے لباس دکھائے گئے ہیں جو ۲۰۰۰ برس قبل مسیح کے ہیں۔ اسی دور میں، پیرو (Peru) میں مٹی کے سلنڈروں سے کپڑے کے کناروں پر چھپائی کی جاتی تھی۔ پانچ سو سال بعد پیرو (Peru) اور میکسیکو (Mexico) دونوں جگہ بندشی رنگسازی (tie-dyeing)☆ باتیک تکنیک کا استعمال ہو رہا تھا۔ سمجھا جاتا ہے کہ باتیک (batik) کا استعمال چین اور ہندوستان میں ہوا لیکن یہ آرٹ انڈونیشیا کے جزیرے جاوا (Java) میں ۱۲۰۰ قبل مسیح میں عروج پر پہنچا۔ اگلے دو ہزار برس آرائشی اور نمونہ کاری سے مزین کپڑا دنیا کے مختلف ملکوں میں تیار کیا جاتا رہا جن میں یونان، جاپان، ایران، نائجیریا اور براعظم یورپ کے کئی ملک شامل ہیں۔

چودھویں صدی سے سترہویں صدی تک کے درمیانی عرصے میں، یورپ میں بنائی (weaving) کی صنعت، گلکاری (tapestry)، بیل بوٹے بنانا (damask) اور ریشمی کشیدہ کاری (silk embroidery) عروج کو پہنچے اور کپڑے پر پینٹنگ (painting) کو زوال آ گیا۔ ٹیکسٹائل میں جدید ڈیزائن کے نقیبوں (forerunners) میں سے ایک ولیم موریس (William Morris) (۱۸۳۴ء تا ۱۸۹۶ء) تھا۔ وہ اوکسفرڈ میں فن تعمیر کی تعلیم حاصل کر رہا تھا جہاں اس کی دوستی برن جونز (Burne Jones) سے ہوگئی۔ روزیٹی (Rossetti) کے زیر اثر وہ فن تعمیر کو چھوڑ کر مصوری کی طرف چلا گیا۔ ۱۸۶۱ء میں اس نے موریس اینڈ کو کے نام سے کمپنی قائم کی جس میں کپڑا، وال پیپر (wallpaper)، فرنیچر، گلکاری، رنگین شیشوں کی کھڑکیاں اور قالین تیار کیے جاتے تھے۔ اس کے ڈیزائن مروجہ فیشن سے بہت مختلف ہوتے تھے۔ اس نے جدید آرٹ کی تحریک (Art Nouveau movement) پر گہرے اثرات ڈالے۔ یہ تحریک ۱۸۹۰ء کے عشرے میں پورے یورپ اور امریکا میں پھیل گئی تھی۔ ولیم موریس کے ڈیزائن اب بھی امریکا اور یورپ میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ مصنوعی کیمیائی کپڑے کے دور کا آغاز فرانس میں ۱۹۲۹ء میں ہوا۔ یہ ریشمی ساخت رکھنے والا ریشہ ریان (rayon) کہلاتا تھا، لیکن ٹیکسٹائل کی سات ہزار برس سے زیادہ پرانی تاریخ چار قدرتی ریشوں سے بنے کپڑے سے متعلق ہے یعنی، سن (flax) جو سن کے پودے کے تنے سے حاصل کیا جاتا تھا، اون (wool) جو بھیڑ کے بالوں سے حاصل ہوتا تھا، کپاس (cotton) کپاس کی پھٹی جس کے حصول کا ذریعہ ہے اور ریشم (silk) جو شہتوت کے درخت پر پلنے والے ریشم کے کیڑے کے بنے

☆ باتیک (batik): ولندیزی شرق الہند میں کپڑے پر پگھلے ہوئے موم کے نمونے بنا کر نئے نئے ڈیزائن سے کڑھائی کا طریقہ جس کے کچھ حصوں کو رنگنے سے کپڑا خوبصورت بن جاتا ہے، اس طریقے سے سجایا گیا کپڑا۔

ہوئے جال سے حاصل کیا جاتا ہے۔

جدید دور میں، چھپائی کیا ہوا کپڑا ہماری روزمرہ کی ضروریات میں شامل ہے۔ ٹیکسٹائل ڈیزائنر ایسے دلکش پارچوں کی تخلیق میں مصروف رہتے ہیں جس سے خاندان کے ہر فرد کے لیے اس کی پسند کے مطابق لباس تیار کیا جاسکے۔ گھروں میں ہم مختلف ڈیزائنوں کے پردے ،فرنیچر کی پوشش، وال پیپر، بستر کی چادریں اور اسی طرح دیگر اشیا کا استعمال کرتے ہیں۔

معاصر ٹیکسٹائل ڈیزائنر اپنے تخیل اور مہارت کا بہت سے طریقوں سے اظہار کرتے ہیں۔ ان کی اختراعات کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ ہے جس کا تعلق ماضی یا حال سے ہوسکتا ہے۔ ڈیزائن موجودہ دور کے خیالات یا روایت سے متاثر ہوسکتے ہیں اور رنگوں، بار بار دہرائے جانے والے نمونوں اور حد بندی کے ذریعے یہ نئے نمونوں اور رجحانات کے حامل ہوسکتے ہیں۔ یہ رنگ اور ڈیزائن ملکی بازاروں پر اور پھر دنیا کی منڈیوں پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

مختلف ادوار میں مصوری کی بہت سی تحریکوں نے ٹیکسٹائل ڈیزائنوں کو متاثر کیا۔ مثال کے طور پر نو کلا سکیت (neo-classicism) آرائشی آرٹ (art deco)، جدید آرٹ (art nouveau) باؤہاؤس مکتب فکر(Bauhaus school)، مکعبیت (cubism)، اظہاریت پسندی (expressionism)، لسانی رجحانات، عوامی اور مقبول آرٹ۔ ٹیکسٹائل ڈیزائنروں کے لیے بہت سے مشہور مصور تخلیقی تحریک کا سبب بنے رہے۔ ہنری ماتیز (Henri Matisse)، پکاسو (Picasso)، راؤل ڈفی (Raoul Dufy)، پال کلی(Paul Klee)، ڈیوڈ ہاکنے (David Hockney)جان پائپر (John Piper)، ہنری مور (Henry Moore) اور اینڈی وارہول (Andy Warhol) ان میں سے چند ہیں۔

بافتی نمونہ کاری کے مددگار اجزائے ترکیبی (Constituents of Textile Design)

ٹیکسٹائل ڈیزائن کے شعبے میں کام کرنے کے لیے کسی بھی شخص کو مندرجہ ذیل تین مہارتیں حاصل کرنے کی ضرورت ہوگی۔ ا۔ ڈیزائننگ (designing) ۲۔ رنگوں کا استعمال (working with colors) ۳۔ دہرانا (doing repeats)۔ اگرچہ ان میں سے ہر پہلو کے الگ ماہرین موجود ہیں لیکن پھر بھی ایک ڈیزائنر کو ان سب پر عبور ہونا چاہیے۔

ڈیزائن (design)

کاغذ پر کسی ٹیکسٹائل ڈیزائن کا آغاز کسی خیال یا موضوع سے ہوتا ہے۔ جب خیال مکمل شکل اختیار کرلیتا ہے تو ڈیزائنر اس کی حدبندی (layout) سے قبل اس پر متعدد رنگوں کو آزما کر دیکھتا ہے۔

رنگ (colour)

کسی ڈیزائن کے لیے جو رنگ چنے جاتے ہیں وہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ بعض اوقات ڈیزائنر خوشگوار رنگوں کی وجہ سے ایک عام ڈیزائن کو کامیاب بنا لیتے ہیں۔ اس کے برعکس بعض بہت عمدہ ڈیزائن، خراب رنگوں کے انتخاب کے سبب برباد ہوگئے ہیں۔

دہرانا (repeat)

دہرانا (repeat) کسی نمونے (pattern) کی حتمی تفصیل وتوضیح (interpretation) ہے جسے چھپائی کے عمل سے گزرنے کے لیے ڈیزائن کے طور پر تیار کیا اور رنگا گیا ہو۔ ڈیزائن سے ظاہر ہوگا کہ نمونے کو کسی طرح بار بار تسلسل اور تواتر کے ساتھ چھاپا جائے کہ اس میں کہیں کسی جھول یا رکاوٹ کا احساس نہ پیدا ہو۔ جب دہرانے کا عمل (repeat) مکمل ہوجاتا ہے تو اسے ٹیکسٹائل پرنٹنگ پلانٹ بھیجا جاتا ہے جہاں ہر رنگ کے لیے ایک علٰیحدہ جالی (screen) یا رولر (roller) موجود ہوتا ہے اور یہاں ڈیزائن کے لیے چنے گئے کپڑے پر اس کی چھپائی کی جاتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ بھڑکیلے، چھپائی کیے ہوئے کپڑے ''چھینٹ'' (chintz) کا آغاز جو گھر کی سجاوٹ کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، ہندوستان سے ہوا جہاں اس کی چھپائی کے لیے سولہ رنگوں کے استعمال کا ایک طریقہ رائج تھا۔ خیال کیا جاتا ہے کہ لفظ چھینٹ، تچنت (*tchint*) سے نکلا ہے جس کے معنی،

رنگا رنگ، بوقلموں وغیرہ ہیں۔

ٹیکسٹائل ڈیزائنر کی تخلیقی صلاحیت اور تخیل کی پرواز کے اظہار کے سلسلے میں تین اجزا بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ خیالات کا ارتکاز، میٹریل، اور تیکنیک پر عبور۔ میٹریل کے انتخاب سے یہ طے ہوتا ہے کہ کوئی مخصوص ڈیزائن دیکھنے میں کیسا لگے گا۔ احتیاط سے منتخب کردہ اور موزوں میٹریل سے مطلوبہ تاثر کے حصول میں بہت مدد ملے گی۔

درجہ بندی کے لحاظ سے چھپائی کیے گئے کپڑے کی دو قسمیں ہیں: لباس کا کپڑا اور گھریلو سجاوٹ کے لیے استعمال ہونے والا کپڑا۔

ٹیکسٹائل ڈیزائن میں استعمال ہونے والے دونوں قسموں کے رنگ آبی ہوتے ہیں۔ غیر شفاف رنگ (gouache) اور رنگ و روغن (tempera) گدلے (opaque) ہوتے ہیں اس لیے انہیں ایک کے اوپر ایک کرکے، بغیر رساؤ یا تبدیلی کے، لگایا جاسکتا ہے۔ dyes یا مرتکز آبی رنگ (concentrated water colours) شفاف ہوتے ہیں اور اگر ایک پر دوسرے کو لگایا جائے تو اک تیسرا رنگ نمودار ہوگا۔

ٹیکسٹائل ڈیزائنر کے تخیل کو شکل عطا کرنے اور مشق کے لیے مصوری (painting) اور سرسری خاکہ کشی (sketch) کے متعدد اقسام کے کاغذ اور دیگر سطحیں (surfaces) دستیاب ہیں۔ یہ سطحیں ساخت دار (textured)، ہموار (smooth) یا غیر شفاف ہوسکتی ہیں۔ چکنے اور پھسلواں کاغذ کا استعمال نہیں کرنا چاہیے کیونکہ یہ صحیح طور پر رنگ کو جذب نہیں کرتے۔ وہ کاغذ جو اس سلسلے میں انتہائی موثر پائے گئے ہیں، یہ ہیں: برطانوی سفید گتا (Bristol white) چاول کا مومی کاغذ (waxed rice paper)، رنگین کاغذ (coloured paper) پلاسٹی ویلم (Plasti-vellum) کاغذ، ٹریسنگ پیپر، ٹرانسفر پیپر اور ایسی ٹیٹ کے عمل سے تیار کردہ کاغذ (acetate-treated paper)۔

ٹیکسٹائل ڈیزائن کے لیے عمدہ قسم کے برش کا استعمال ضروری ہے۔ اس میں مختلف قسم کے ٹیکنیکل قلم بھی استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان میں چند یہ ہیں: ریپڈوگراف (Rapidograph) ایک قلم جس میں روشنائی سے بھری نلی لگی ہوتی ہے، لکیریں کھینچنے کا قلم یا میکانکی قلم جس سے لکیریں بنائی جاتی ہیں، اور کوے کے پر کی طرح کا قلم۔ یہ پرانی طرز کا قلم ہے اور باریک لکیریں کھینچنے کے لیے بہت کارآمد ہے۔

مختلف اور متنوع قسم کے نمونے (patterns)، مختلف مقامی موضوعات، موسموں یا خاص مواقع کی مناسبت سے تیار کیے جاتے ہیں۔ ایسے مخصوص بنیادی ڈیزائن بھی ہیں جن کی مدد سے مزید انتہائی خوبصورت اور متنوع ڈیزائن بنائے جاسکتے ہیں۔ نیچے دی ہوئی چند مثالیں آپ کی دلچسپی کا باعث ہوسکتی ہیں۔ پھولدار ڈیزائن (Floral designs)، علاقائی یا لوک ڈیزائن (Ethnic or Folk designs)، یک رنگے (Monotone) (وہ ڈیزائن جن میں سفید پر صرف ایک رنگ استعمال کیا جاتا ہے) پیوند کاری (Patch work)، لبرٹی پرنٹس (Liberty prints) (چھوٹے چھوٹے رنگارنگ پھولوں کا ایک کلاسیکی انگلستانی ڈیزائن) چھینٹ (چکنے یا پالش کیے گئے سوتی کپڑے پر بھڑکیلے پھولدار ڈیزائن جو مسلسل اور لگاتار ہوتے ہیں اور جن میں پرندے یا درخت وغیرہ بھی بنے ہوتے ہیں۔ یہ گھر کی آرائش صوفوں اور پردوں وغیرہ میں استعمال کیا جاتا ہے) گفتگو کرنے والا (Conversational) (حقیقت پسندانہ انداز سے یا کسی خاص طرز کے ساتھ دہرایا جانے والا ڈیزائن جو کہانی کہتا ہوا یا پیغام دیتا ہوا محسوس ہوتا ہے) باتیک، پیزلے (Paisley) (اس کی پہچان آم یا کیری کی شکل کا نمونہ ہے جس کے ساتھ دیگر جزئیات بھی ہوتی ہیں۔ یہ ڈیزائن بنیادی طور پر کشمیری شال سے لیا گیا تھا اور پیزلے (Paisley) اسکاٹ لینڈ کے کپڑا بننے والوں کے ذریعے مشہور ہوا) جیومیٹرک، فاؤلارڈ (Foulard) (ایک چھوٹا سا صاف ستھرا ڈیزائن جسے ابتدا میں ٹائی اور مردوں کے گلوبند کے لیے استعمال کیا جاتا تھا) جدید آرٹ (Art Nouveau) زیبائشی آرٹ (Art Deco) عصری (Contemporary)، نباتاتی (Botanical) توال (Toile) توال دوژوئی (Toile de Jouy) کا مطلب ہے، ژوئی (jouy) کا کپڑا، یہ ایک فرانسیسی قصبہ تھا جس کے پرنٹ اٹھارھویں صدی میں دنیا بھر میں مشہور تھے) منظری (Scenic or Landscape)، کنٹری فرنچ (Country French) (یہ ڈیزائن لکڑی کے ٹھپوں سے چھاپے جاتے ہیں، ان کا تعلق اٹھارھویں صدی اور فرانس کے قصبے پرووانس

شکل نمبر ۷۴: بافتی نمونہ جات (textile design) میں استعمال ہونے والے مختلف بنیادی ڈیزائن

(Provence) سے ہے) حاروی (Tropical) (ایسے نمونے اور رنگ جن میں منطقہ حارہ (Tropics) کے علاقوں کا تاثر ہو) گلکاری (Tapestry) نوکلاسیکی (Neo-Classical)، دمشقی (Damask) (ابھرواں نمونے کا بنا ہوا کپڑا جو جیکارڈ کھڈی پر تیار کیا جاتا ہے، اسے پہلی مرتبہ ملک شام کے شہر دمشق میں تیرہویں صدی میں تیار کیا گیا تھا) دستاویزی (Documentary) (اس ڈیزائن کی تخلیقی تحریک کوئی تاریخی دستاویز یا کپڑا ہوتا ہے۔ اس کا حوالہ کوئی بھی ثقافت ہوسکتی ہے۔ اس میں ڈیزائنر کے لیے چیلنج یہ درپیش ہوتا ہے کہ وہ ایسے ڈیزائن کا، معاصر منڈیوں سے کوئی تعلق تلاش کرے)۔

ٹیکسٹائل ڈیزائننگ کا خاص وصف دیگر کمرشل آرٹ کے برعکس یہ ہے کہ ایک ڈیزائن کو اس طرح تیار کیا جائے کہ اسے تواتر اور تسلسل کے ساتھ بار بار چھاپا جاسکے اور اس سے نمونے (pattern) میں کوئی خلل نہ پڑے۔ جیسا کہ پہلے بیان کیا گیا کہ یہ دُہرانے کا عمل (repeat process) کہلاتا ہے۔

بافتنی نمونہ کاری کے طریقے
(Techniques of Textile Design)

ڈیزائنروں کے لیے انتہائی ضروری ہے کہ وہ خصوصی طریقوں پر دسترس حاصل کریں تاکہ بدلتے ہوئے فیشن اور رجحانات کو اپنے فن کا حصہ بناتے ہوئے نئی اشکال کی تخلیق کرسکیں۔ چند طریقوں کا مختصر جائزہ ذیل میں پیش کیا جارہا ہے۔

باتیک (Batik)

باتیک ایک قدیم، موم سے مزاحم، کپڑے پر چھپائی کا طریقہ ہے جسے جدید دور میں، مزاحم طریق کار کہا جاتا ہے۔ رنگ میں ڈبونے سے قبل کپڑے کے کچھ حصوں کو موم سے ڈھانپ دیا جاتا ہے۔ وہ حصے جو موم سے ڈھانپ دیے گئے تھے رنگ کے کپڑے تک پہنچنے کی راہ میں حائل ہوجاتے ہیں اس لیے جب موم کو ہٹایا جاتا ہے تو ڈیزائن نمودار ہوتا ہے۔ آخری تاثر کے حصول تک اس عمل کو کئی بار بھی دہرایا جاسکتا ہے۔ باتیک طریق کار کا ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ کپڑے پر موم خشک ہوجاتا ہے اور اس میں شگاف پڑ جاتے ہیں جب اسے رنگ میں ڈبویا جاتا ہے تو رنگ ان شگافوں سے کپڑے تک سرائیت کر جاتا ہے اور اس سے ایک منفرد چٹخنے کا سا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ جب ڈیزائنر کاغذ پر ڈیزائن کی منصوبہ بندی کررہا ہو تو اسے اس تاثر کو پہلے ہی تصور کی آنکھ سے دیکھ لینا چاہیے۔ جب اسے چھاپا جاتا ہے تو اس کی شکل وصورت باتیک کی ہوتی ہے۔ رنگ کے متبادل کے طور پر "رنگ کاٹ" (bleach) کا استعمال کرتے ہوئے سفید یا ہلکا باتیک حاصل کیا جاسکتا ہے۔

رنگ کاٹ / سفید کار (Bleach)

رنگ کاٹ کا طریقہ رنگدار پس منظر پر استعمال میں لایا جاتا ہے۔ اسے پس منظر کو رنگنے کے متبادل کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے یہ پس منظر، دہرائے جانے والے نمونے کے گرد ہوتا ہے اور دھبہ (blotching) کہلاتا ہے۔ رنگ کاٹ اس رنگ کو کاٹ کر نئے رنگ کے استعمال کے لیے راستہ ہموار کردیتا ہے یا ان حصوں کو سفید بھی چھوڑا جاسکتا ہے۔ یہ تیکنیک خصوصاً اس وقت مؤثر ہوتی ہے جب گہرے رنگوں کے پس منظر پر ہلکے اور کھلتے ہوئے رنگوں کا استعمال مقصود ہو۔ رنگوں (dyes) سے بنائے گئے ڈیزائنوں پر رنگ کاٹ (bleach) کا استعمال کرتے ہوئے خصوصی تاثر (special effects) حاصل کیے جاسکتے ہیں۔

پھولوں کی سہ ابعادی سایہ کاری
(Three-dimensional Flower Shading)

ٹیکسٹائل ڈیزائن میں نمونوں کے سلسلے میں پھولوں کا بکثرت استعمال کیا جاتا ہے۔ ڈیزائنر کی پھول بنانے اور ان کی سایہ کاری (shading) کی صلاحیت بڑی اہمیت رکھتی ہے اور اگر وہ آرٹ کا طالب علم رہا ہے تو اس میں یہ اہلیت ہونی چاہیے کہ وہ رنگوں، غیرشفاف رنگوں اور روغنی رنگوں وغیرہ کے ذریعے اپنا مطلوبہ مقصد حاصل کرے۔

نقطہ کاری (Stippling)

نقطہ کاری (stippling) ایک طریقہ کار ہے جس میں سایہ کاری (shading) اور پس منظر (background) کے بجائے چھوٹے چھوٹے نقطوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ قلم اور روشنائی، برش اور رنگ، مارکر (marker) اور ٹیکنیکل پین ایسے اوزار ہیں جنہیں نقطہ کاری کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ یہ بات ڈیزائن پر منحصر ہوگی کہ اس میں غیر شفاف رنگ (gouache)، رنگ (dye)، رنگین پینسل یا رنگین چاک وغیرہ کا بھی استعمال کیا جاسکتا ہے اور ان کے ذریعے نقطہ کاری کی جاسکتی ہے۔

چھڑکنا (Spattering)

چھڑکنا (spattering) ایک ایسی تکنیک ہے جس میں ڈیزائنر ٹوتھ برش اور چمچے کا استعمال کرتے ہوئے سایہ کارانہ رنگ (shaded colour) کا تاثر پیدا کرتا ہے جو پچکار (airbrush) کے پیدا کردہ تاثر سے مشابہہ ہوتا ہے۔ یہ تکنیک بالکل نقطہ کاری کی طرح ہوتی ہے لیکن اس کے ذریعے زیادہ نفیس shades بہت جلد حاصل کیے جاسکتے ہیں۔

اسفنج (Sponge)

اسفنج (spong) تکنیک کا استعمال پھولوں اور دوسرے ڈیزائنوں پر ساخت دار تاثر (textured effect) پیدا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ اس میں گاڑھے رنگ کو پھولوں یا ڈیزائن پر تھوپا جاتا ہے۔ اسکے لیے ضرورت کے مطابق مختلف اسفنج استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ اس تکنیک کو پس منظر (background) کا تاثر ابھارنے کے سلسلے میں استعمال کیا جاتا ہے۔

تانا (Warp)

تانا (warp) ایسے عمودی یا افقی دھاگوں کا تاثر ہوتا ہے جو کسی بنائی کیے ہوئے کپڑے میں پایا جاتا ہے۔ عمودی دھاگے تانا (warp) کہلاتے ہیں اور افقی دھاگے بانا (weft)۔ تانے کے تاثر کو رنگوں کے ذریعے ڈیزائن کے اوپر کی جانب اور اس کے گرد ابھارا جاسکتا ہے۔ اکثر تانے کی تکنیک کا استعمال ڈیزائن کے پس منظر (background) میں بنائی کا تاثر ابھارنے کے لیے کیا جاتا ہے۔

کشیدہ کاری/سوزن کاری (Embroidery)

کوئی ڈیزائن مکمل طور پر کشیدہ کاری کے ذریعے بنایا جاسکتا ہے یا کشیدہ کاری کے دھاگوں کو ڈیزائن کے اوپر اور اس کے گرد استعمال کیا جاسکتا ہے اس طرح کہ اس کے ٹانکے پس منظر میں لگے ہوئے معلوم ہوں۔ یہ تکنیک جڑاؤ کام کا تاثر دیتی ہے۔ اس کام میں اگر چھوٹے برش سے غیر شفاف رنگ، نمدے کی نوک والے قلم یا قلم اور روشنائی کا استعمال کیا جائے تو یہ patchwork لوک آرٹ یا علاقائی تاثر کو ابھارنے میں بہت موثر ہوتا ہے اور گھریلو آرائش کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔

ڈرائی برش (Dry Brush)

ڈرائی برش کی تکنیک میں برش کے ذریعے سایہ کاری (shades) کے تاثر کو ابھارا جاتا ہے۔

انڈیا انک ووڈ بلاک (India Ink-Woodblock)

اس تکنیک میں لکڑی کے ٹھپے پر بنے ڈیزائن کو نقل کیا جاتا ہے۔ یہ حاروی (tropical)، پھولدار (floral)، جنگل اور جانوروں سے متعلق ڈیزائنوں کے سلسلے میں بہت مؤثر ہے۔

فوری عکسی نقل (Quick Photocopy)

بہت جلد کسی ڈیزائن کو تیار کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ نمونوں کی کئی فوٹو کاپیز کو ایک ساتھ جوڑ کر ایک نمونہ تیار کرلیا جائے۔ اس سادہ تکنیک کے ذریعے بہت سے وقت اور توانائی کو بچایا جاسکتا ہے۔ اسے اکثر ملبوساتی ڈیزائنوں کے سلسلے میں استعمال کیا جاتا ہے، نیز صرف اس وقت استعمال میں لایا جاتا ہے جب ہاتھ کے بنائے ہوئے نمونوں میں باریک فرق دکھانا مقصود نہ ہو۔ رنگین حصوں کے ساتھ مل کر یہ تکنیک بہت موثر ہوتی ہے۔

پارچہ جات کی چھپائی کے طریقے (Textile Printing Methods)

ٹیکسٹائل انڈسٹری میں طباعت یا چھپائی کے چار بنیادی طریقے استعمال ہوتے ہیں: روٹری (rotary)، کاپر رولر (copper roller) فلیٹ بیڈ اسکرین (flat bed screen) اور انتقالِ حرارت (heat transfer)۔ دستی اسکرینی طباعت (hand screen printing) مکمل طور پر ہاتھ سے کی جاتی ہے اور اس طرح انتہائی خوبصورت اور قیمتی چھپائی کیا ہوا کپڑا تیار کیا جاتا ہے۔ بہت سی اہم اختراعات اور تبدیلیاں ہوئی ہیں، جیسے پہننے کے کپڑے کے سلسلے میں کاپر رولر کی جگہ روٹری اسکرینی چھپائی سے کام لیا جاتا ہے۔ چھپائی کے دیگر طریقہ کار بھی ہیں مثلاً انتقال حرارت کا طریقہ (heat transfer printing)، مزاحمتی چھپائی (resist printing)، رنگدار یا خشک چھپائی (pigment or dry printing) رنگین دھبوں والی چھپائی (blotch printing)، استخراجی یا کشیدی طباعت (discharge or extract printing) اورنم طباعت (wet printing)۔

آج کل ڈیزائن کا بیشتر کام کمپیوٹر نے سنبھال لیا ہے اور اس نے ٹیکسٹائل ڈیزائنروں کے لیے ایک اوزار یا آلے کی حیثیت اختیار کرلی ہے۔ بیشتر مبادلہ گر اداروں (converters) (مبادلہ گرادارے وہ کمپنیاں ہیں جو خام کپڑے کو رنگ کٹائی (bleaching)، رنگائی (dyeing) اور چھپائی (printing) سے قبل تبدیلی کے عمل سے گزارتی ہیں۔ ان کے پاس عموماً ایک یا ایک سے زیادہ اسٹوڈیو ہوتے ہیں جہاں ڈیزائنر (designers) دہرانے کے عمل کے ماہر (repeat artist) اور رنگ ساز (colourists) ملازم ہوتے ہیں) اور ڈیزائن اسٹوڈیوز میں کمپیوٹر ڈیزائن، رنگ اور دہرانے کے عمل (repeat process) کا لازمی حصہ بن چکے ہیں۔ اس طرح سے وقت کی بہت بچت ہوتی ہے اور تجربہ کار ٹیکسٹائل ڈیزائنر کی مدد سے بہت کم مدت میں غیر معمولی نتائج حاصل ہوتے ہیں۔

باب بارہ: پارچہ بافی (Weaving)

شکل نمبر ۷۵: چرخہ اور چرخہ کاتنے والا۔

کپڑے کی چھپائی (textile printing) کا ایک متبادل بافت (weaving) ہے جس سے کپڑے پر ڈیزائن بنائے جاتے ہیں۔ جیسا کہ ٹیکسٹائل ڈیزائن کے باب میں بیان کیا گیا قدرتی ریشے متعدد ذرائع سے حاصل ہوتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ لحمیات (حیوانی ذرائع) اور سیلولوز (نباتی ذرائع) کے ریشے مثلاً سن (flax)، کپاس، اون اور ریشم، اس کے علاوہ دوسرے جداگانہ ریشے جیسے انقرہ کی بکری جس سے اون حاصل ہوتا ہے، اونٹ کے بال، جن سے بنے ہوئے کوٹ مغرب میں بہت مقبول ہیں، لاما کی نسل کا اونٹ نما جانور وکونا (vicuna) جس کے بالوں سے دریاں اور کوٹ تیار کیے جاتے ہیں۔ کشمیری بکری سے کشمیرہ تیار ہوتا ہے اور پٹ سن جو ایک نباتاتی ریشہ ہے جس سے بوریاں اور قالینوں کا نچلا حصہ تیار کیا جاتا ہے۔ اپنی قدرتی حالت میں کوئی ریشہ بہت طویل نہیں ہوتا۔ صفائی کے بعد یہ ریشے جس پہلے عمل سے گزارے جاتے ہیں وہ کاتنے (spinning) کا عمل ہوتا ہے۔ اس میں ریشوں کو دو نوکدار سطحوں کے درمیان متوازی حالت میں رکھ کر گھمایا جاتا ہے۔ کنگھی (combing) کے عمل کے ذریعے چھوٹے ریشے علیحدہ کرنے کے بعد ریشوں کو مشین کے ذریعے گھمایا جاتا ہے جو دھاگے بنا کر انہیں بل دے دیتی ہے۔ اس عمل سے دھاگا مضبوط ہو جاتا ہے۔ مضبوط تر دھاگا بنانے کے لیے بل دینے یا بٹنے کے عمل میں کئی ریشے یکجا کر دیے جاتے ہیں جبکہ مختلف سمتوں سے آ کر ملنے والے دھاگے ایک مرکب بنا دیتے ہیں۔ آخر میں اس دھاگے کو رنگ کر چرخیوں پر چڑھا دیا جاتا ہے۔ اب یہ بنائی یا بافت کے لیے تیار ہے۔ انسان کے تیار کیے ہوئے یا مصنوعی ریشے کو بغیر کاتے ہوئے بعض نفیس مصنوعات کی تیاری مثلاً طویل جرابوں (stockings) اور جالی دار پردوں کی تیاری میں استعمال کیا جاتا ہے لیکن دبیز کپڑے کی تیاری کے لیے کئی دھاگوں کو بٹ کر موٹا دھاگا تیار کیا جاتا ہے۔

وہ دو طریقے جن سے دھاگے کو کپڑے میں تبدیل کیا جاتا ہے پارچہ بافی (*weaving*) اور بنائی (*knitting*) کہلاتے ہیں۔ روایتی طور پر بنائی (knitting) کو موزے بنیان وغیرہ (hosiery) اور لباس (garments) کی تیاری کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جبکہ پارچہ بافی (weaving) میں پہننے کے کپڑے اور آرائشی کپڑے کے تھان تیار ہوتے ہیں۔ بنائی کی جدید مشینوں نے ایسے ڈیزائن کو ممکن بنا دیا ہے جو پہلے کبھی ممکن نہیں تھے۔ مصنوعی ریشے کے ساتھ اون کے امتزاج سے ایسے کپڑے تیار ہوتے ہیں جو اپنی شکل تا دیر برقرار رکھتے ہیں اور ان کی دھلائی اور انہیں رکھنے میں آسانی ہوتی ہے۔

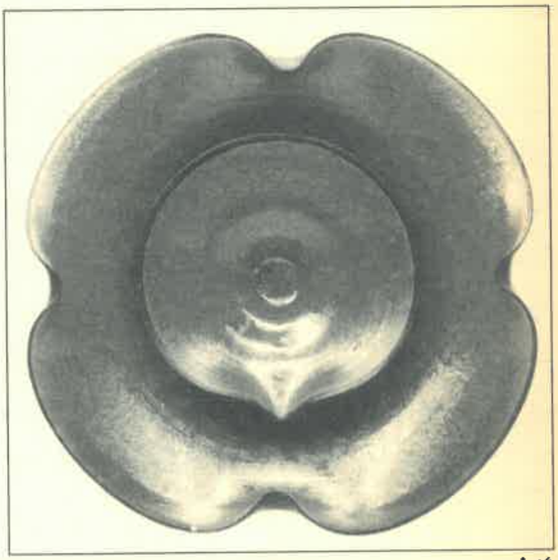
شکل نمبر ۷۶: گڑھے دار کھڈی کا نور باف

اٹھارھویں صدی عیسوی تک صرف ہاتھ کی کھڈیوں کا استعمال ہوتا تھا۔ ایڈ ورڈ کارٹ رائیٹ (Edward Cartwright) کی مشینی کھڈی کی ایجاد نے جس میں کھڈی کی نال (shuttle) کو مشین کے ذریعے ایک جانب سے دوسری جانب لے جایا جاتا تھا، پیداواری طریقوں میں بنیادی تبدیلیاں پیدا کر دیں۔

جوزف میری جیکارڈ (Joseph Marie Jacquard) نے ۱۸۰۱ء میں مزید بہتر کارکردگی رکھنے والے نظام کو متعارف کرایا۔ اس میں کھڈی کو پنچ (punch) کیے ہوئے کارڈوں سے کنٹرول کیا جاتا تھا۔ اس کے ذریعے بٹے ہوئے دھاگوں کو صحیح ترتیب کے ساتھ اوپر اور نیچے کیا جاسکتا تھا۔ اس طرح پیچیدہ قسم کے نمونوں کی بافت (weaving) مشینی دور میں داخل ہوگئی۔ جس کو اب لاتعداد نمونوں کے حصول کے لیے استعمال کیا جاسکتا تھا۔ چکنی ساٹن (satin) پر چمک اس لیے آتی ہے کہ اس کے بٹے ہوئے تانے بجائے اگلے بانے کے چوتھے یا پانچویں بانے کے ساتھ بنے جاتے ہیں۔ دمشقی (Damask) کو اسی اصول پر بافت کیا جاتا ہے سوائے اس کے کہ بانوں کی جگہ تانے لے لیتے ہیں۔ گابارڈین (gabardine) سرج (serge) اور وِپ کارڈ (whipcord) ٹوئل (twill) بافت سے تیار کیے جاتے ہیں جبکہ مخملی کپڑا (velvet) روئیں دار کپڑا (velour)، کارڈرائے (corduroy) اور زود مخملی کپڑا (plush) روئیں دار بافت سے بنائے جاتے ہیں۔ ان کپڑوں میں رواں، بافت کے بعد کچھ دھاگوں کو کاٹ کر پیدا کیا جاتا ہے اس لیے وہ کپڑے کی سطح پر نمایاں ہوجاتے ہیں۔ بافت کے لیے استعمال ہونے والی جدید کھڈیاں مکمل طور پر خودکار اور الیکٹرانک طریقے سے چلائی جانے والی ہیں، لیکن بنیادی اصول وہی ہیں جو ابتدائی دور کی کھڈیوں میں برتے جاتے تھے۔ ان میں دو علیحدہ دھاگے استعمال کیے جاتے ہیں ایک تانا اور دوسرا بانا۔ تانا کپڑے کی لمبائی میں چلتا ہے جبکہ بانا اس کے آرپار، اوپر اور نیچے چلتا ہے۔ دھاگوں کے رنگوں کے مختلف ہونے سے لے کر اس نمونے کو تبدیل کرنے تک جس میں دھاگے بافت کیے جارہے ہیں، بافت کا میدان انتہائی وسعت رکھتا ہے۔

شکل نمبر ۷۷:
ہر ذوق کے مطابق ڈیزائن

باب تیرہ: کوزہ گری (Ceramics)



شکل نمبر ۷۸: "A bowl within a bowl" (طباق اندر طباق) شہزاد عالم۔

جب سے دنیا شروع ہوئی ہے زمین، انسانی ضرورتوں کو پورا کرنے کے کام آتی رہی ہے۔ مٹی واحد قدرتی میٹریل ہے جسے خام حالت میں، براہِ راست، ہاتھوں سے کسی بھی شکل میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ یہ گیلی ہوتو اسے کوئی بھی شکل دی جاسکتی ہے اور پانی کے بخارات بن کر اڑ جانے کے بعد یہ اپنی اس شکل کو برقرار بھی رکھتی ہے جبکہ خشک حالت میں یہ اچھی خاصی ٹھوس اور سخت ہوتی ہے اور اپنے اندر یہ صلاحیت رکھتی ہے کہ اسے توڑ کر اور گیلا کرکے دوبارہ کوئی شکل دی جاسکتی ہے۔

مٹی کے برتن اور دوسرے ظروف تقریباً آٹھ ہزار برس سے استعمال کیے جارہے ہیں۔ زمانہ ماقبل تاریخ کے لوگوں کے بارے میں ہماری معلومات کا بڑا ذریعہ مٹی کی اشیا کے آثار ہیں۔

پختہ چکنی مٹی ٹوٹ پھوٹ کو روکتی ہے اس لیے بہت سے برتن محفوظ حالت میں دنیا کے مختلف حصوں میں کھدائی کے دوران دریافت ہوئے ہیں۔

قدیم مذہبی رسوم اور تدفین وغیرہ میں عموماً مٹی کے برتن استعمال کیے جاتے تھے۔ ان سے ماہرین آثارِ قدیمہ کو یہ سمجھنے میں مدد ملی کہ مختلف گروہوں کے لوگ کس طرح کھاتے پیتے، کیسے رہتے سہتے تھے، وہ کیسا لباس پہنتے تھے اور ہنرکاری میں کیا درجہ رکھتے تھے۔ کوزہ گری اور ظروف سازی کا ارتقا ایک تدریجی عمل تھا۔ قدیم ترین طریقے میں پتھر اور چٹائی کو بنیاد بنایا گیا تھا۔ بعد میں ایک اور طریقے نے اس کی جگہ لے لی جس میں زمین میں گڑے ہوئے چوبی مخروطوں پر ایک سپاٹ سلیب (slab) رکھا جاتا تھا۔ کسی چاک (wheel) کی مدد سے تیار کیے جانے والے برتن تقریباً ۵۰۰۰ سے ۶۰۰۰ برس پرانے تصور کیے جاتے ہیں۔ یہ میسوپوٹیمیا (موجودہ عراق) میں بنائے گئے تھے۔ ابتدائی مثالیں بدصورت و بدہیئت ہیں، لیکن جیسے جیسے وقت گزرتا گیا ڈیزائن اور زیبائش دونوں نمودار ہوتے گئے۔

چینی اور یونانی کوزہ گری (ceramics) اور ظروف سازی (pottery) کی تاریخ میں بے پناہ خوبصورتی اور عمدہ ہنرکاری کی ایسی مثالیں ہیں کہ وہ علیحدہ ایک مطالعہ ہے۔ یہاں یہ کہہ دینا کافی ہوگا کہ وہ پرانے زمانے سے اس فن کے ماہر تھے۔ لفظ کوزہ گری (ceramics) کمال فن کے سلسلے میں ایک وسیع مفہوم رکھتا ہے۔ گھریلو استعمال کے اس برتن سے لے کر جس میں کھانا پکایا جاتا ہے،

شکل نمبر ۷۹

ان بڑے بڑے حصوں تک جو عمارت سازی میں استعمال ہوتے ہیں اسی اصطلاح کے تحت آتے ہیں۔ اس وسیلے (medium) کا تنوع لامحدود ہے، لیکن ایک ابتدا کرنے والے کے لیے جو مٹی کو پہلی بار استعمال کررہا ہو، اس مٹی کو کسی دلکش شکل میں تبدیل کردینا ہی بڑی بات ہے۔ مٹی آخر ہے کیا؟ زمین کی سطح کی خستگی اور ٹوٹ پھوٹ ایک مسلسل عمل ہے۔ ہزاروں سال میں بڑی بڑی آتشیں چٹانیں آہستہ آہستہ مٹی کے ذرات میں تبدیل ہوجاتی ہیں۔ آتشیں چٹانوں میں پائے جانے والے دو عناصر سیلیکا (silica) اور ایلومینا (alumina) ہیں جو مٹی کے بھی لازمی اجزا ہیں۔ مٹی کی بہت سی قسمیں ہیں جیسے ابتدائی درجے کی مٹی (primary clay) اور کاؤلن (kaolin) یا چینی مٹی (china clay) جو تہہ دار چٹانوں میں پائی جاتی ہے۔ مٹی کی یہ مخصوص قسم دو سو سال قبل مسیح میں دریافت ہوئی اور اولین دور کے ''پتھر چینی'' کے برتن بنانے میں استعمال کی گئی تھی۔ ترقی یافتہ بھٹیوں کی مدد سے، چھٹی صدی عیسوی میں یہ ممکن ہوسکا کہ نفیس غیر شفاف پورسلین (porcelain) بنائی جاسکے اور اس مٹی کی سفیدی کو کام میں لایا جاسکے۔

ثانوی درجے کی مٹی (secondary clay) دراصل مٹی کی ان قسموں پر مشتمل ہے جسے پانی اور ہوا اپنے ساتھ لاتے ہیں۔ بال کلے (ball clay) جس کو یہ نام اس لیے دیا گیا کہ یہ ظروف سازوں تک گولائیوں کی شکل میں پہنچی اور ثانوی درجے کی قسموں میں بہترین تصور کی جاتی ہے۔ حرارت مزاحم مادّے (refractories) میں آتشی مٹی (fire clay) شامل ہے جو کوئلے کی کانوں کے علاقوں میں پائی جاتی ہے اور آتشی اینٹیں (fire bricks) بنانے کے کام آتی ہے۔ آخر میں عام مٹی (common clay) ہے جو دنیا میں تقریباً ہر جگہ پائی جاتی ہے۔

تیاری کے عمل میں بہت احتیاط اور یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ یکسانی (consistency) برقرار رہے۔ سیلیکا ریت (silica sand) یا کوئی دوسرا سفوف ملاتے رہیں تاوقتیکہ مطلوبہ یکسانی حاصل ہوجائے۔ اس کے بعد مٹی کو پھینٹا جاتا ہے اور اسے دبا کر ہوا کو نکال دیا جاتا ہے اور اگر اسے محفوظ رکھنا ہے تو اس پر ضرور کوئی گیلا کپڑا یا پلاسٹک ڈھانپ دینا چاہیے۔

چاک پر مختلف قسم کی اشکال کے ظروف بنائے جاسکتے ہیں، چوڑے منہ کے برتن، اونچائی کی طرف مائل برتن، صراحی اور بوتل نما اشکال غرض ہر جسامت کے ظروف تیار کیے جاسکتے ہیں۔ کناریاں، ٹونٹیاں، ہینڈل اور گنڈے وغیرہ بنانے میں بہت مہارت درکار ہوتی ہے جو عملی مشق کے بعد آتی ہے۔ چاک پر بیٹھے کوزہ گر کو دیکھنا ایک دلکش نظارہ ہوتا ہے۔ وہ اپنے اوزاروں کے ساتھ ایک متوازن انداز سے بیٹھا بہت پُرسکون دکھائی دیتا ہے۔ لیکن اس کی مہارت برسوں کی ریاضت کا نچوڑ ہے جس کے پیچھے اس کی خداداد صلاحیت بھی کارفرما ہے۔ ایسی دیواری تصاویر (wall paintings) جو ہزاروں برس پرانی ہیں مٹی کی تیار کردہ اشکال اور انہیں پختہ کرنے کے عمل کی مظہر ہیں۔ یہ مصر میں دریافت ہوئی تھیں جس سے یہ اندازہ ہوسکتا ہے کہ چار ہزار برس قبل بھی چاک، کوزہ گر کے استعمال میں تھا۔

پہیے یا چاک کا استعمال آہستہ آہستہ پھیلا لیکن یہ نہیں معلوم ہوسکا کہ اس کے استعمال کے علم کو فروغ دینے والا کون تھا۔ مشرق بعید، چین، جاپان اور کوریا میں چاک (wheel) کا استعمال ۳۵۰۰ برس قبل مسیح میں ہورہا تھا اور ۱۵۰۰ قبل مسیح تک مشرق وسطیٰ کے بیشتر ممالک انتہائی مہارت سے ظروف سازی کررہے تھے۔ یورپ میں کمہار کے چاک کے بارے میں معلومات اس وقت پھیلی جب رومیوں نے اپنی پوری سلطنت میں کمہار اور کوزہ گر بھیجے۔

بہت سے کوزہ گر بغیر چاک (wheel) کے کام کرتے ہیں۔ وہ اپنے مطلوبہ نتائج کے حصول کے لیے کئی طریقوں کو ملا کر استعمال کرتے ہیں۔ نتیجتاً انہیں حیرت انگیز طور پر شاندار فن پارے حاصل ہوتے ہیں۔ پلاسٹر آف پیرس یا پانی نکالا ہوا جپسم جب پانی میں گھولا جاتا ہے تو سخت ہونے سے قبل ایک انڈیلے جانے کے قابل مادہ تیار ہوجاتا ہے۔ اسے اکثر مٹی کی ڈھلائی کے سلسلے میں سانچے کے طور پر، پریس مولڈ (press mould) اور کوزہ گری کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ مٹی کے استعمال کا طریقہ جو ڈھلائی (Extrusion) کہلاتا ہے اس میں مٹی کو ایک ڈائی (die)، کٹاڈ (pug mill) یا وال باکس (wall box) میں سے دباؤ کے ساتھ گزارا جاتا ہے۔ ہاتھ سے تیار کی جانے والی اشیا کے سلسلے میں کوزہ گر کے پاس ڈیزائنوں کی کافی گنجائش ہوتی ہے۔ ظرف کی سطح کو صیقل کرکے ہموار

اور پن روک (waterproof) بنایا جاتا ہے۔ اسے چمک دمک دینے کے لیے رنگ کی تہہ چڑھائی جاسکتی ہے۔ آرائشی طریقوں میں سوراخ بنانا، کندہ کاری، جھریوں کی طرح کے کٹاؤ، ابھار اور ٹھپوں کے ذریعے چھپائی شامل ہیں۔ دیگر آرائشی طریقوں میں کسی سطح کو دانے دار بنانا، پھول پتیاں بنانا، مختلف قسم کی قابوں کو خم دینا، عققی ظروف، ورق چڑھانا، پچی کاری، سلیب پچی کاری، لکیریں کھینچنا اور سفالی نقش کاری شامل ہیں۔

کسی ظرف میں مٹی کا اپنا رنگ بھی ہوتا ہے نیز تجارتی طور پر تیار کردہ دھاتی آکسائیڈ کا رنگ بھی اس میں شامل کیا جاتا ہے۔ سفید اور زرد مٹی شوخ رنگوں کے استعمال کے لیے موزوں ترین ہیں لیکن گہرے رنگوں کے لیے آکسائیڈ کو زیادہ مقدار درکار ہوتی ہے۔ ظرف کو رنگدار بنانے کے لیے مٹی اور رنگ کا خشک حالت میں وزن کرلینا چاہیے۔ مٹی کے کام میں بیشتر رنگ، دھاتوں کے آکسائیڈز، ڈائی آکسائیڈ اور کاربونیٹس سے حاصل ہوتے ہیں۔ آکسائیڈز کا استعمال سخت، گیلی یا خشک مٹی سے لے کر پکی ہوئی مٹی تک یا دوبارہ پکانے سے پہلے چکنی سطح تک پر کیا جاسکتا ہے۔ جلا، یا چمک، دھات کی باریک تہہ ہوتی ہے جسے تکسیری ماحول (reduction atmosphere) میں پختہ کیا جاتا ہے۔ تجارتی طور پر تیار کردہ چمک دمک پیدا کرنے والے مادوں کو، اسفنج کے ذریعے، سادہ طور پر رنگ کرکے، یا سطح پر پچکاری کے ذریعے اسپرے کرکے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ مینا کاری کے رنگوں (enamel colours) کو احتیاط سے استعمال کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔

میجو لیکا (*Majolica*) کو اکثر "چمک" (onglaze) بھی کہا جاتا ہے کیونکہ جس شے پر رنگ استعمال کیا جاتا ہے وہ ناپختہ (unfired) اور غیر چمکدار ہوتی ہے۔ رنگ کو استعمال کرنے کے لیے سفوفی شکل میں پانی میں ملایا جاتا ہے اور اس میں تھوڑا سا روغن بھی ملایا جاتا ہے۔

انڈرگلیز (*Underglaze*) ظرف پر شفاف یا نیم شفاف چمکدار رنگوں اور آکسائیڈز کی تہہ چڑھانے کو کہتے ہیں۔ اس تکنیک کا استعمال ان مشہور و معروف اور نہایت عمدہ چینی ظروف پر کیا گیا تھا جن کا تعلق پندرھویں صدی کے منگ (Ming) دور سے ہے۔

ابتدا کرنے والے کے لیے، ظروف کو چمک دار بنانا ایک چیلنج کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ مختلف خصوصیات رکھنے والے بہت سے میٹریل ہیں جن کو سمجھنا ضروری ہے۔ سادہ طور پر روغن یا چمک تین بنیادی اجزا پر مشتمل ہوتی ہے۔ سیلیکا: شیشہ سازی میں استعمال ہونے والا عنصر، ایک چسپاں کرنے والا عمل انگیز اور آخری جز ایلومینا (*alumina*) جو چمک کو سطح پر روکنے کے سلسلے میں قیام گر (stabilizer) کا کام کرتا ہے۔ روغن اور چمک کے سلسلے میں ان کے پگھلاؤ کے نقطے کی سوجھ بوجھ کا ہونا انتہائی ضروری ہے۔ جلا دینے والے روغنوں کی بے شمار قسمیں ہیں جیسے الکلائن جلا کار مادے (alkaline glazes) جسے سب سے پہلے مصریوں نے استعمال کیا تھا، مصری لئی (Egyptian paste)، کم حرارت پر پختہ کی جانے والی چمک، زیادہ پکائی جانے والی چمک کی اقسام، سیسے کے جلا کار مادے، سفوفی جلا، تکسیری اور آکسی ڈائزڈ جلا کار مادے، راکو (raku) اور مینا کاری کے رنگ۔ چمک دینے والے مادوں (glazes) کو انڈیل کر، برش سے لگا کر، ڈبو کر یا اسپرے (spray) کے ذریعے استعمال کیا جاسکتا ہے۔

کوزہ گری کے سلسلے میں ایک بہت اہم چیز بھٹی کے استعمال میں مہارت حاصل کرنا ہے۔ ظرف کو بھٹی میں پکاتے ہوئے درجۂ حرارت میں تبدیلی جس سے مٹی میں طبیعی اور کیمیائی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں، آپ کی تازہ حاصل کردہ مہارت کا امتحان ہے۔

آج کل عموماً برقی بھٹیوں کا استعمال ہوتا ہے۔ جدید بھٹیوں میں گیس، تیل اور لکڑی جلانے کی بھٹیاں بھی ہیں اور ظروف کو پکانے کی جدید بھٹیاں بھی، لیکن ان کی ایجاد سے پہلے مٹی کو پکانے کے بہت سے دلچسپ طریقے رائج تھے۔ قدیم ترین طریقہ الاؤ یا کھلے گڑھے کا طریقہ کار (open pit method) تھا۔ اس کے علاوہ بلند رخ (updraft) اور پست رخ (downdraft) کے نام سے پہچانی جانے والی بھٹیاں تھیں، جاپانی ڈھلوان بھٹیاں (جو ڈھلواں سطح پر بنائی جاتی تھیں) اور مشرقی انداز کی بھٹیاں (Oriental kiln) ان کے مخصوص طریقے چینیوں، قدیم یونانیوں، رومیوں اور یورپی لوگوں کی ایجاد تھے۔

پکانے یا پختہ کاری کے بنیادی طریقے یہ ہیں:

خام پختہ کاری (Raw Firing)

اس میں یہ ممکن ہے کہ خام مٹی کی اشیا کی آرائش اور اس پر جلا کاری کردی جائے اور ان کی پختہ ظروف میں تبدیلی ایک ہی آنچ میں مکمل ہوجائے۔ اس میں حرارت کے درجے کو دھیرے دھیرے بڑھایا جاتا ہے جب تک مطلوبہ نتائج حاصل نہیں ہوجاتے۔

بسکٹ پختہ کاری (Biscuit Firing)

ظروف کے خشک ہوجانے کے بعد یہ بھٹی میں خام مٹی کی پہلی پختہ کاری ہے۔

روغن اور جلا کی پختہ کاری (Glaze Firing)

مختلف جلا کار روغنوں کے درجہ حرارت سے پتہ چلتا ہے کہ کس درجے پر کوئی جلا پختہ ہوگی۔

پکانے کے عمل یا پختہ کاری میں جو اوزار درکار ہوتے ہیں یہ ہیں: لمبے دستوں والے چمٹے، حرارت روکنے والے دستانے اور کبھی کبھی آنکھوں کو ڈھانپنے کے لیے حفاظتی نقاب (mask)۔

مٹی کے انگ (Clay Bodies)

کوزہ گری میں استعمال ہونے والی مٹی کے انگ یہ ہیں:
سرخ مٹی (Terracotta)، سفید سفال (white earthenware)، چینی مٹی (stoneware)، پورسیلین (porcelain)، بون چائنا (bone china)، راکو (raku)، سیاہ سفال (black clay)، مصری لئی (Egyptian paste)۔
مٹی کے انگ اور ان کے درجۂ حرارت۔

سرخ مٹی (Terracotta)

اپنی قدرتی حالت میں سرخ ہوتی ہے اور 1000 تا 1080 درجہ سینٹی گریڈ (1830 تا 2150 درجہ فارن ہائیٹ) پر پکانے پر اپنا رنگ برقرار رکھتی ہے۔

سفال (Earthenware)

قدرتی حالت میں سفید، گلابی اور زردی مائل سفید اور پکانے کے بعد بھی انہی رنگوں کو قائم رکھتی ہے۔ اگر آکسائیڈ ملائے گئے ہوں تو دیگر رنگ یا رنگدار دھبے بھی آجاتے ہیں (خصوصاً سفید انگ پر)۔ درجہ حرارت 1060 تا 1180 درجہ سینٹی گریڈ (1940 تا 2150 درجہ فارن ہائیٹ)۔

چینی مٹی (Stoneware)

قدرتی حالت میں خاکستری، پکانے پر ہلکا بھورا رنگ۔ 1200 تا 1300 درجہ سینٹی گریڈ (2340 تا 2460 درجہ فارن ہائیٹ)۔

پورسیلین (Porcelain)

سفید سے زردی مائل سفید، پکانے پر سفید 1280 تا 1300 درجہ سینٹی گریڈ (2340 تا 2460 درجہ فارن ہائیٹ)۔

بون چائنا (Bone China)

قدرتی حالت میں اور پکانے کے بعد سفید 1200 تا 1240 درجہ سینٹی گریڈ (2260 تا 2300 درجہ فارن ہائیٹ)۔

راکو (Raku)

ظروف سازی کا پسا ہوا مواد ملا کر پکانے سے مٹی کا انگ اختیار کرلیتی ہے۔ 900 تا 1200 درجہ سینٹی گریڈ (1650 تا 2190 درجہ فارن ہائیٹ)۔

سیاہ سفال (Black Clay)

بیشتر سیاہ سفال کے انگ کو پانچ فیصد سیاہ دھبوں کے اضافے یا سرخ مٹی میں مینگنیز آکسائیڈ (manganese oxide) ملا کر بنایا جاتا ہے۔ 1110 تا 1150 درجہ سینٹی گریڈ (1950 تا 2000 درجہ فارن ہائیٹ)۔

شکل نمبر ۸۰

مصری لئی (Egyptian Paste)

یہ ایک خصوصی طور پر تیار کردہ چیز ہے جس میں سوڈے کے حل پذیر نمکیات سے چمک پیدا کی جاتی ہے۔ جب ظرف خشک ہوتا ہے تو یہ اس کی سطح پر آجاتے ہیں۔ 900 تا 1060 درجہ سینٹی گریڈ (1800 تا 2030 درجہ فارن ہائیٹ)۔

جلا کار مادے (Glazes)

سفالی جلا کار (Earthenware Glazes)

بیشتر جلا کار مادے جو درجۂ حرارت 950 تا 1150 درجہ سینٹی گریڈ کی حدود میں آتے ہیں سفالی جلا کار مادے (earthenware glazes) کہلاتے ہیں۔

چینی مٹی (Stoneware) اور پورسلین جلا کار

جن جلا کار مادوں میں 1200 درجہ سینٹی گریڈ سے زیادہ درجہ حرارت کا استعمال ہوتا ہے عموماً چینی مٹی کے جلا کار مادے کہلاتے ہیں۔ ان میں بیشتر پورسلین اور چینی مٹی دونوں پر کام کرتے ہیں لیکن دونوں پر مختلف نتائج مرتب کرتے ہیں۔

راکو جلا کار (Raku Glazes)

راکو سے متعلق جلا کار مادے 900 تا 1000 درجہ سینٹی گریڈ پر پگھلتے ہیں۔ ان کی بنیاد عموماً پگھلنے والے میٹریل سیسہ (lead) یا سہاگے (borax) وغیرہ کے استعمال پر ہوتی ہے جو مٹی کے کم تناسب کے ساتھ مناسب چمک دیتے ہیں۔ دوسرے کم درجۂ حرارت کے میٹریل مثلاً کولیمنائٹ (colemanite) بھی اسی طرح کارآمد ہیں۔ یہ جلا کار مادے راکو بھٹی میں پگھلنے اور تیار ہونے میں بہت وقت لیتے ہیں۔ استعمال کے ظروف بنانے کے لیے راکو (raku) کا استعمال نہیں کیا جاتا۔

نمک کے ذریعے جلا (Salt Glaze)

نمک، کسی تکسیری بھٹی (reduction kiln) میں بلند درجۂ حرارت پر مٹی کی سطح کے ساتھ ردعمل کرتا ہے۔ اس کا انحصار اس بات پر بھی ہے کہ اس میں لوہے (iron) اور سیلیکا (silica) کی مقدار کتنی ہے۔ یہ ایک چمکدار تہہ چڑھادیتا ہے۔ اس ماحول میں کچھ جلا کار مادے (glazes) بہت عمدہ کام کرتے ہیں اور نمک کے ساتھ ردعمل کر کے بڑا طاقتور تاثر ابھارتے ہیں۔ ایک ہموار تہہ چڑھانے کے لیے مرتبانوں اور برتنوں کی اندرونی سطحوں پر جلا کاری کی جاتی ہے جہاں نمک کے بخارات نہیں پہنچ سکتے۔

باب چودہ: شیشہ (Glass)

شکل نمبر ۸۹: رنگ کی گئی نادر چینی بوتل۔

ہمارے اردگرد پھیلی شیشے کی اشیا کے بغیر روز مرہ زندگی کا تصور مشکل ہے۔ اگر چہ شیشے کی ابتدا وقت کی دھند میں کہیں گم ہے لیکن عموماً یہی سمجھا جاتا ہے کہ تقریباً تین ہزار برس قبل مسیح میں میسوپوٹیمیا (موجودہ عراق) میں ہونے والے جلا کاری کے مختلف تجربوں سے اس کا آغاز ہوا۔ شیشے کی قدیم ترین شکلیں جن کے بارے میں ہم جانتے ہیں وہ موتیوں، آویزوں، انگوٹھیوں اور جڑاؤ کام کے طور پر ملی ہیں اور عموماً سبز یا نیلے رنگ کی ہیں۔ ابتدا میں شیشے کے ٹکڑوں کو قیمتی اور نیم قیمتی موتیوں اور جواہرات کے متبادل کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔ شیشے کو کاٹ کر مطلوبہ شے بنائی جاتی اور پھر اسے چمکایا جاتا تھا۔ شیشے کے ٹکڑوں اور ان سے اشیا تیار کرنے کا عمل ایک انتہائی کامیاب ''میسوپوٹیمین'' شیشے کی صنعت میں تبدیل ہوگیا۔

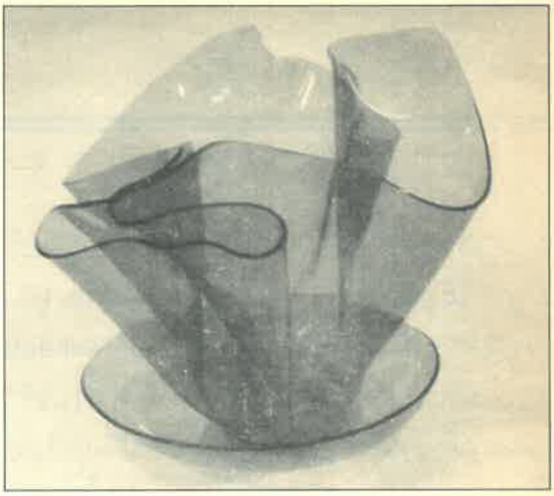
شیشہ پگھلی ہوئی ریت میں سوڈا (soda) یا لیڈ آکسائیڈ (lead oxide) ملا کر بنایا جاتا ہے۔ نتیجے کے طور پر حاصل ہونے والا مواد جسے دھات کے طور پر جانا جاتا ہے دراصل ایک سیال ہوتا ہے جو نارمل درجۂ حرارت پر ٹھوس بن جاتا ہے۔

شیشے کی طرح فائنز (faience)☆ بھی سنگ مردار (quartz) کی ریت اور ایک الکلی مادے کا آمیزہ ہوتا ہے جس پر شیشے جیسی چمک ہوتی ہے۔ ایک مرتبہ اسے آمیز کرنے کے بعد اسکا سانچا بنایا جاسکتا ہے، اسے ڈھالا جاسکتا ہے یہاں تک کہ چاک (wheel) پر رکھ کر گردش میں لایا جاسکتا ہے۔ فائنز مصر میں عام استعمال ہوتا تھا، پھر اٹھارھویں خاندان کے ساتھ نئی سلطنت کی بنیاد پڑی (۱۵۴۰ق م) جب فرعون ططموسیس سوئم، شام کی جنگ سے اپنے ساتھ ایشیائی شیشہ سازوں کو ساتھ لیے لوٹا۔

پہلی صدی قبل مسیح کے دوران یہ دریافت ہوا کہ شیشے کو ایک نلی کے ذریعے پھونک مارکر آبگینہ سازی کی جاسکتی ہے۔ اس کے نتیجے میں شیشے کی صنعت میں تیزی سے اضافہ ہوا اور ڈرامائی تبدیلیاں آئیں۔ اس نئے طریقے کو بحیرۂ روم کے ممالک میں اپنایا گیا اور سو سال کے عرصے میں رومی سلطنت کے تقریباً تمام حصوں میں شیشے سے ظروف سازی ہونے لگی۔

اپنی اصل میں آبگینہ سازی (glass blowing) ایک سادہ عمل ہے لیکن اس میں انتہائی مہارت اور چابکدستی درکار ہوتی ہے۔ عموماً ایک استاد کے ساتھ چار مددگار کام کرتے ہیں۔ استاد کو ماہر ''آبگینہ ساز'' (gaffer) کہا جاتا ہے۔ ماہر آبگینہ ساز بھٹی کے اندر ایک برتن سے، پگھلے ہوئے شیشے کا ایک تودا، ایک پائپ کے سرے کے ذریعے اٹھاتا ہے (لوہے کا یہ پائپ جو ڈیڑھ میٹر لمبا ہوتا ہے) شیشے کے اس چھوٹے سے تودے کو، پائپ میں پھونک مار کر ذرا سا پھلانے کے بعد وہ اسے جھلا کر اور مزید پھونکیں مار کر مطلوبہ شکل میں ڈھالتا ہے۔ کبھی وہ اسے کسی سپاٹ سطح سے بھی مس کرتا اور کبھی مختلف اوزاروں کے ذریعے مطلوبہ شکل دیتا ہے۔ غبارے کی طرح ہوا بھرے گئے شیشے کے اس ٹکڑے کو مطلوبہ شکل کے حصول تک دوبارہ پگھلا کر اس میں پھونکیں ماری جاتی ہیں۔ بعد میں اسے اس پائپ سے اتار کر شیشے کی ایک سلاخ پر رکھا جاتا ہے تاکہ اس کی گردن اور گھیر بنایا

☆ فائنز faience: عمدہ قسم کے چینی یا مٹی کے ظروف جن پر روغن کیا ہوتا ہے اور طرح طرح کے نقش بنائے جاتے ہیں۔



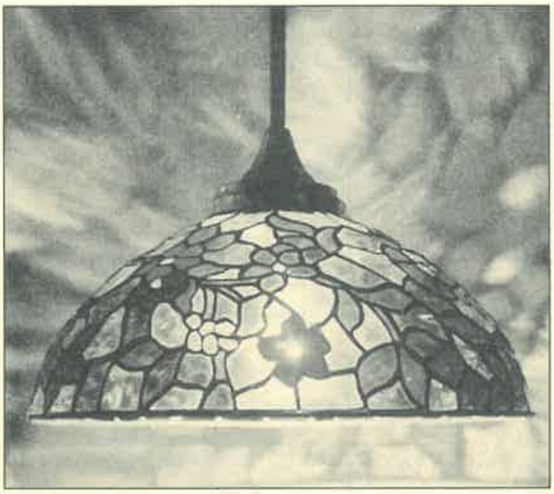
شکل نمبر ۸۲: سلمپنگ (slumping) تیکنیک کے ذریعے تیار کردہ کانچ کی ہیئت

جاسکے اور اگر ضرورت ہو تو اس کے ساتھ دستے (handles) وغیرہ جوڑے جاسکیں۔ آخر میں اس کو annealing oven میں رکھا جاتا ہے۔ annealing ایک عمل ہے جس سے شیشے کی تمام مصنوعات کو گزارا جاتا ہے تاکہ وہ آہستہ آہستہ اور رفتہ رفتہ ٹھنڈی ہوسکیں۔ یہ annealing oven ایسے ہر تناؤ کو ختم کردیتا ہے جو ممکن ہے کسی وجہ سے، تیاری کے دوران اس ظرف میں پیدا ہوگیا ہو اور جو ٹھنڈا ہونے پر اس کے ٹوٹنے یا چٹخنے کا باعث بن جائے۔ یہ انتہائی ضروری ہے کہ تیار شے کو رفتہ رفتہ اور ہموار طریقے پر ٹھنڈا کیا جائے۔ ایسا کرنے کے لیے اسے پورے دن کے لیے بھٹی (oven) میں چھوڑنا پڑے گا۔

پرتکلف شیشے کی نہایت شاندار مثالیں رومی سلطنت کے ابتدائی دور کی ہیں جن میں کامیو گلاس (cameo glass)، زیبائشی ''غلافی'' یا ''جھلک دار'' شیشے، دو یا دو سے زیادہ رنگین تہوں سے بنائے گئے تھے۔ رنگین تہوں کو تراش کر ڈیزائن کو کندہ کاری کے ذریعے نمایاں کیا گیا تھا۔ اس انداز سے تیار کیا گیا ایک مشہور فن پارہ جو نوادرات میں شامل ہے پورٹ لینڈ ویس (Portland Vase) کے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ اسے غالباً پہلی صدی قبل مسیح کی آخری چوتھائی میں، روم میں تیار کیا گیا تھا۔ 'پورٹ لینڈ ویس' شہنشاہ آگسٹس (Augustus) کے لیے بنایا گیا تھا۔ یہ ایک گہرے نیلے رنگ کی دو دستہ صراحی (amphora) ہے جس پر ایک غیر شفاف سفید رنگ کی تہہ چڑھائی گئی تھی اور رومی دیومالائی مناظر کو کندہ کاری کے ذریعے نقش کیا گیا تھا۔ آبگینہ سازی (glass blowing) نے شیشے کی صنعت میں انقلاب برپا کردیا۔ کسی سانچے میں پگھلے ہوئے شیشے کو اتارنے کا مطلب یہ تھا کہ ایک طرح کی بے شمار بوتلیں تیار کی جاسکتی تھیں۔ شیشے کے مادے (حرارت سے پگھلا ہوا شیشہ) کو ایک پائپ کے ذریعے لکڑی یا لوہے کے سانچوں میں اتارا گیا۔

ابتدائی سجاوٹی شیشے کی تیکنیکوں میں کٹائی، کندہ کاری اور سونے اور رنگ کے اضافے شامل تھے۔ صدیوں کے تجربات نے ابتدائی سادہ شیشے کے موتیوں کو انتہائی خوبصورت، شفاف بلور میں تبدیل کردیا۔

پانچویں اور ساتویں صدی کے درمیان، یورپ میں تیار کیے جانے والے شیشے کے ظروف زردی مائل سبز تھے اور ان میں بلبلے ہوتے تھے نیز تاریک دور میں (نشاۃِ ثانیہ سے قبل) بنائی جانے والی زیادہ تر اشیا سادہ اور سپاٹ تھیں۔ پُرتکلف شیشے کے بنائے جانے کا آغاز آٹھویں صدی سے ہوا اور گیارہویں صدی تک بہت زیادہ سراہے جانے والے شیشے شوخ رنگوں کے تھے اور ان پر سونے کے ورق لگے ہوئے تھے۔ جب رومی شیشہ سازی کے زوال کے بعد اور قرونِ وسطیٰ کے آخر میں اہلِ وینس کے شیشہ سازی کی دنیا میں بہترین شیشہ سازوں کے طور پر ابھرنے سے پہلے شیشے کے بہترین



شکل نمبر ۸۳: رنگین شیشے کے ٹکڑوں (cut glass pieces) کے ذریعے جالی دار کپڑے کی طرز پر بنایا گیا لیمپ شیڈ۔ رخسانہ اور سیف الحق۔

ظروف اسلامی ممالک مصر اور ایران میں بنائے جا رہے تھے۔ اسلامی ممالک کے کاریگروں کو بے حد صفائی کے ساتھ شیشہ تیار کرنے کی یہ تکنیک رومیوں اور ساسانیوں سے ملی تھی۔ انہوں نے ان طریقوں کو ترقی دی اور رومیوں کی کھوئی ہوئی تکنیک کا احیا کیا اور ایک بہت شاندار دریافت کی۔ انہوں نے جلا یا چمک تیار کرلی۔ جلا کاری ایک ایسی تکنیک ہے جس کے ذریعے کسی شیشے کی سطح پر قوس قزح کا سا تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ اس میں دھاتی رنگوں (metallic colours) کو ایک تکسیری (reducing) فضا میں شیشے کی سطح پر چھڑکا جاتا ہے۔ تیرہویں اور چودھویں صدی میں مصر اور شام کے شیشہ ساز پینے کے ظروف، مسجدوں کی مشعلوں اور دیگر اشیا پر سونے کے ورق چڑھاتے اور روغن کاری کیا کرتے تھے۔

بارہویں اور تیرہویں صدی میں بازنطینی شیشہ سازوں نے موزائیک کے لیے اپنے روایتی رنگین مکعب بنانے کا سلسلہ جاری رکھا۔ انہوں نے ملمع کاری، اور روغن کاری کیے ہوئے خوبصورت ظروف بھی بنائے۔ مغربی یورپ میں نمایاں ترین پیش رفت بہت زیادہ رنگین، دھبے دار شیشوں کا وسیع طور پر کھڑکیوں میں استعمال تھا۔ چودھویں صدی کے آغاز تک اٹلی اور بالائی رائن (Rhine) کے شیشہ ساز انتہائی احتیاط سے خام مال کو منتخب کرکے اور مینگنیز (manganese) کے ذریعے اس کا رنگ اڑا کر بے رنگ شیشہ بنانے میں کامیاب ہوگئے تھے۔ پندرہویں صدی کے ابتدائی دور میں شیشہ سازی کو فروغ ملا لیکن ٹیکنالوجی میں کوئی ترقی نہیں ہوئی۔ صدی کے دوسرے نصف میں ایک بڑی پیش رفت یہ ہوئی کہ وینس کے لوگوں نے ایک فارمولا ترتیب دیا تاکہ ایک بے رنگ بلور بنا سکیں۔ ایک نوع کے سوڈا گلاس (soda glass) کو نمکین دلدلی پانی کے ایک پودے باریلا (barilla) کے سفوف کے ساتھ ملایا گیا نیز اس میں مینگنیز ڈائی آکسائیڈ کے ملانے کے بعد ایک ایسا شیشہ تیار ہوگیا جو بلور (rock crystal) سے مشابہ تھا۔ اہل وینس (Venetians) نے پُرتکلف شیشہ سازی میں ممتاز ترین مقام حاصل کیا اور بہت عرصے تک شیشہ سازی کی صنعت پر ان کے اثرات غالب رہے۔ وینس (Venice) کی دولت مندی نے اس بات کو ممکن بنایا کہ وہ بہترین اشیا درآمد کرسکیں جن میں چینی پورسلین (porcelain) بھی شامل تھی جس سے شیشے کی نقل تیار کی جاتی اور نشاۃ ثانیہ کے دور میں اسے دور دراز تک برآمد کیا جاتا تھا۔

اٹھارہویں صدی میں بہت سی تبدیلیاں ہوئیں۔ یہ تبدیلیاں آرائشی پہلو اور دھات دونوں ہی جانب ہوئیں۔ کٹاؤ (cutting) کا قدیم نظام دوبارہ شروع ہوا جس میں جواہرات کی تراش کے انداز کو شامل کرتے ہوئے نئے مضبوط تر شیشے پر استعمال میں لایا گیا۔ پہلی مرتبہ ایسا ہوا کہ کھڑکیوں کے شیشوں اور آئینوں کے لیے شیشے کی بڑی بڑی بے عیب چادریں تیار کی جانے لگیں۔

جب صنعتی معلومات جرمنی پہنچیں تو ایک نئی اختراع یعنی شیشے کو کاٹ کر آرائشی بنانے کی اہلیت، نے بڑی بڑی کھڑکیوں کے شیشے بنانے والوں کو اپنے خاص میدان میں آگے بڑھنے کا موقع فراہم کیا۔ ان کی ابتدائی مصنوعات میں فانوس تھے جنھیں انعکاسی شیشوں کے ساتھ اٹھارھویں صدی کے پہلے نصف میں تیار کیا گیا تھا۔

انیسویں صدی تک برطانیہ، شیشہ سازی کی صنعت میں دنیا میں سب سے آگے نکل چکا تھا۔ عظیم نمائش جو ۱۸۵۱ء میں کرسٹل پیلیس (Crystal Palace) لندن میں ہوئی اور جس میں دنیا کے بہت سے ممالک نے حصہ لیا تھا، شیشے اور دھاتوں کی بنائی ہوئی عمارت میں ہوئی تھی جو بذاتِ خود نئی ٹیکنالوجی کی ایک مثال تھی۔ صدی کے اختتام تک قوت محرکہ (impetus) شمالی امریکا اور یورپ کی جانب سفر کرچکی تھی۔ ایک مکمل نیا اسلوب (style) جدید آرٹ (Art Nouveau) نمودار ہوا جس کی وجہ مغربی دنیا پر جاپان کے دروازے کھل جانا اور صنعتی انقلاب کے پیدا کردہ میکانکی پیداواری طریقوں سے نفرت تھی۔ تیزی کے رجحان اور شیشے کی ٹیکنیکل ترقی کے پیچھے، جس میں ایمیل گالے (Emile Galle)، ٹفینی (Tiffany) اور دیگر لوگ شامل تھے، پہلی جنگ عظیم میں بچ جانے اور اس کے بعد کی پسماندگی اور مایوسی کام کررہی تھی۔

جدید آرٹ (Art Nouveau) کی جگہ ایک مزید سادہ تر طرز فکر نے لے لی جو ڈیزائن سے متعلق تھا اور زیبائشی آرٹ (Art Deco) کہلایا۔ بحر اوقیانوس کے پار ۱۹۶۰ء کے عشرے میں شیشہ سازی میں ایک نئے انقلاب نے جنم لیا اور اسٹوڈیو آرٹسٹ ابھرا جو تکنیکی انداز سے جمالیاتی اور اختراعی مجسمہ سازی اور سنگتراشی کررہا تھا۔

فرہنگ

ٹیکسٹائل (Textile)

Acrylic، ایکریلک: مصنوعی طور پر تیار کردہ ایک ریشہ جو ۱۹۵۰ء سے تیار ہورہا ہے جس کے بعد ڈیکرون (Dacron) اور لیکرا (Lycra) ریشے تیار ہوئے۔

Batik، باتیک: موم کے استعمال کے ذریعے کپڑا رنگنے کا ایک طریقہ۔ جاوا میں مذہبی تہوار کا لازمی جزو۔ ۱۲۰۰ قبل مسیح سے بھی پہلے سے ہندوستان اور چین میں باتیک کا استعمال ہورہا تھا۔

Carding، کنگھی کرنے کا عمل: کاتنے (spinning) سے قبل ریشوں کو سیدھا کرنے کا عمل۔

Cartwright، کارٹ رائیٹ: وہ شخص جس نے ایک مشینی کھڈی ایجاد کی جس میں کھڈی کی نال (shuttle) تانے کے ایک طرف سے دوسری طرف جاتی تھی۔

Cashmere، کشمیرہ: ایک عمدہ قسم کا اون جو بکری کے بالوں سے تیار کیا جاتا ہے۔

Cotton، کپاس: تقریباً ۳۰۰۰ برس قبل مسیح میں برصغیر پاک و ہند اور پیرو (Peru) میں دریافت کی گئی۔ اس کا تعلق لحمیات کے خاندان (protein family) سے ہے۔

Cloth printing works، کپڑے کی چھپائی کا کام: اٹھارھویں صدی میں یورپ میں یہ کام ہورہا تھا۔

Damask، دمشقی نمونہ: اسے سوتی کپڑے سے تیار کیا جاتا ہے اور عمدہ قسم کے دست پاک (table napkins) اور میز پوشوں کے لیے اس کی بہت مانگ ہے۔ Damask سب سے پہلے تیرہویں صدی میں دمشق، شام میں تیار ہوا۔ یہ ابھرواں نمونہ بنے ہوئے کپڑے پر بنایا جاتا ہے اور جیکارڈ (Jacquard) کھڈی پر تیار ہوتا ہے۔

Designs' prints، نمونہ دار چھاپے: وہ کپڑے جن کے ذریعے لباسوں کی آرائش کی جاتی تھی۔ اس پر ترتیب کے ساتھ دہرائے گئے نمونے بنے ہوتے تھے۔ یہ مصر اور جنوبی امریکا کے ملکوں پیرو اور میکسیکو میں ۱۵۰۰ قبل مسیح میں پائے جاتے تھے۔

Embroidery، کشیدہ کاری: گلکاری/ دمشقی نمونوں اور ریشم کی بنائی کے ساتھ ساتھ کشیدہ کاری یورپ میں ۱۳۰۰ء تا ۱۴۰۰ء اپنے عروج پر تھی۔

Fabric Printing، کپڑے کی چھپائی: ۱۱۰۰ء میں یورپی ملکوں میں اس کا آغاز ہوا۔

Flax، سن: ۵۰۰۰ سال قبل مسیح، مصر میں پہلی بار لینن (linen) کی طرح کا کپڑا بنانے کے لیے استعمال ہوئی۔

Gouache and Tempera paints، غیر شفاف رنگ اور روغن: انھیں ٹیکسٹائل ڈیزائن میں استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ پانی سے تیار ہوتے ہیں اور غیر شفاف ہوتے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ ایک رنگ کو دوسرے رنگ پر بغیر تبدیلی یا رساؤ کے خدشے کے لگایا جاسکتا ہے۔ اگر باہم ملا دیا جائے تو ایک تیسرا رنگ تیار ہوجائے گا۔

Industrialized roller printing، صنعتی رولر پرنٹنگ: اسے ۱۷۸۵ء میں انگلستان میں تھامس بیل (Thomas Bell) نے تیار کیا تھا۔

Jacquard، جیکارڈ: ایک فرانسیسی نے پیچیدہ بافت کے کپڑے کی بنائی کو مشینی بنانے کے سلسلے میں کھڈی کو کنٹرول کرنے کے لیے اس میں پنچ کارڈز (punch cards) کا ایک سلسلہ متعارف کرایا جس کے ذریعے تانے (warp) کے دھاگے کو نیچے یا اوپر صحیح ترتیب میں لایا جاسکتا تھا۔ اس قسم کے کپڑے میں ہزاروں پنچ کارڈز استعمال کیے گئے۔

Nylon، نائیلون: یہ ۱۹۳۰ء میں ریاستہائے متحدہ امریکا میں تیار کیا گیا۔

Patterned cloth، نمونہ دار کپڑا: سرخ، سیاہ اور سفوفی

سنہرے رنگوں میں ۵۰۰ء میں ایران میں یہ چھپائی کی جاتی تھی۔

Pile، رواں: روئیں دار بافت (weave) کے ذریعے کارڈرائے (corduroy) زرد مخملی کپڑا (plush)، روئیں دار کپڑا (velvour) اور مخملی کپڑا (velvet) تیار کیا جاتا ہے۔ ان کپڑوں میں بافت کے بعد کچھ دھاگوں کو کاٹ کر رواں پیدا کیا جاتا ہے اور یہ رواں کپڑے کی سطح پر ابھر آتا ہے۔

Polyester، پولیسٹر: یہ ۱۹۴۱ء میں ریاستہائے متحدہ امریکا میں دریافت ہوا تھا۔

Rayon، ریان: ۱۹۲۹ء مصنوعی کیمیائی ریشے کے دور کا آغاز۔ ریان ۱۹۲۹ء میں مکمل طور پر تیار ہو چکا تھا۔

Resist، مزاحمت کاری: کپڑے کی چھپائی کا یہ طریقہ کار ۱۸۰۲ء میں برطانیہ میں وضع کیا گیا۔

Satin، ساٹن: بافت کے انداز کو تبدیل کر کے مختلف نتائج حاصل کیے جاسکتے ہیں۔ ساٹن (satin) کی سطح اس لیے چکنی ہوتی ہے کہ اسکے تانے کا دھاگا ہر دوسرے دھاگے کے بجائے بانے کے چوتھے یا پانچویں دھاگے کے ساتھ بنا جاتا ہے۔

Shuttle، کھڈی کی نلی: کھڈی کا ایک حصہ۔

Silk، ریشم: پہلی مرتبہ اس کی پیداوار اور افزائش ۲۶۴۰ قبل مسیح میں ہوئی اور اس سے کپڑا تیار کیا گیا۔ ۱۴۰۰ ق م میں اس کی پیداوار اپنے عروج پر تھی۔

Twill، ٹوئل: بافت کا ایک طریقہ جس سے گابارڈین (gabardine) سرج (serge) اور وپ کارڈ (whipcord) تیار کیے جاتے ہیں۔

Weft and Warp، تانا اور بانا: عمودی اور افقی بافت کے لیے استعمال ہونے والے علیحدہ دھاگے۔ تانا (warp) کپڑے کی لمبائی میں جبکہ بانا (weft) کپڑے کی چوڑائی میں متبادل طور پر تانے کے اوپر اور نیچے چلتا ہے۔ بانے کو کھڈی کی ایک کھوکھلی نلی (shuttle) کے ذریعے چلایا جاتا ہے۔

William Morris، ولیم مورس: اس کے ڈیزائنوں، کپڑے کی چھپائی اور وال پیپر (wall paper) نے جدید آرٹ کی تحریک (Art Nouveau) پر اثرات مرتب کیے۔ آج کل مورس (Morris) کو ٹیکسٹائل میں جدید ڈیزائن کا نقیب تصور کیا جاتا ہے۔

Z Twist، بٹنا/ بل دینا: سادہ بافت کا ایک انداز۔

کوزہ گری (Ceramics)

Absorbency، جاذبیت: وہ شرح جس سے کوئی میٹریل (کچی اور پختہ مٹی، پلاسٹر، لکڑی، پتھر وغیرہ) پانی کو جذب کرتا ہے۔

Ash، سفوف/ راکھ: جلی ہوئی لکڑی یا نباتات کی باقیات جن کو بلند درجہ حرارت پر جلاکاری کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Alkali، الکلی: مختلف اقسام کی جلاکاری میں استعمال ہونے والا آمیزہ۔

Alumina، ایلومینا: جلاکاری کے تین بنیادی اجزا میں سے ایک۔ دیگر سلیکا (Silica) اور فلکس (Flux) ہیں۔

Ball clay، بال کلے: ایک عمدہ قسم کی ثانوی درجے (secondary) کی مٹی جس میں نامیاتی مادے پائے جاتے ہیں۔

Ball mill، بال مل: ایک میکانکی طور پر گھومنے والی چرخی جو سفوف کو باریک پیس دیتی ہے۔

Basalt ware، سنگ سیاہ کے ظروف: بلند آنچ پر پختہ کیا ہوا بغیر جلا کا ظرف جس پر آکسائیڈ کا رنگ کیا گیا ہو۔

Bat، اینٹ: حرارت کو انتہائی طور پر منعطف کردینے والے میٹریل سے بھٹی کے لیے تیار کردہ ٹائل (tile)۔

Bentonite، بینٹو نائٹ: مٹی کی طرح کا میٹریل جو مٹی کی لچک کو بڑھا دیتا ہے۔

Biscuit or Bisque بسکٹ یا بسک: مٹی جسے سخت کرنے کے لیے پکا لیا جائے، خشک ہونے کے بعد اسے ایک سخت مسام دار حالت میں تبدیل کردیا جائے، جلاکاری سے پہلے کی حالت۔

Bone china، بون چائنا: چینی مٹی کی ایک قسم۔

Burnishing، صیقل گری: کسی ہموار پتھر سے مٹی کی سطح کو رگڑ کر چکنا کرنا۔

Calcine، تکسید: کوزہ گری کے میٹریل کو گرم کرنا تاکہ اس سے کاربن ڈائی آکسائیڈ گیسوں کا اخراج ہو جائے۔

Calcium Carbonate، چونے کا پتھر: سفیدی کرنے کی شکل میں چاک، چونے کا پتھر۔

Celadon، خاکستری سبز رنگ جلا: پتھر چینی اور پورسیلین (porcelain) کے چمکدار ظروف جن میں لوہے کی کچھ مقدار شامل ہوتی ہے۔

Chattering، ڈگڈگانا: مٹی کے اندر موجود چیزوں کی وجہ سے کسی بنائے گئے ظروف کی سطح پر ناہموار گومڑیوں کا ابھر آنا۔

China clay، چینی مٹی: ایک خالص سفید، ابتدائی (primary) درجے کی غیر لچکدار مٹی۔

Damp box، نم دار خانہ: ایک دھاتی یا پلاسٹک کا ڈبہ یا الماری جو نمی کو محفوظ رکھتی ہے تاکہ اس میں غیر مکمل اشیا کو رکھا جاسکے۔

Delft، کوزہ/ ڈیلفٹ: سفید چمکدار مٹی کے ظروف جن پر زیبائش ڈیزائن وغیرہ بنے ہوتے ہیں۔ اس کا نام ہالینڈ کے مقام ڈیلفٹ سے منسوب ہے لیکن اس کی ابتدا کا تعلق مشرق وسطیٰ کے میناکاری کے ظروف ہے۔

Down-draft kiln، پست رخ بھٹی: ایک بھٹی جس میں حرارت کو قوت کے ذریعے فائر باکس سے اوپر اٹھایا جاتا ہے اور بھٹی کے اندرون میں سے بادکش پائپ کے ذریعے اس کا رخ نیچے بھٹی کی تہہ کی جانب کیا جاتا ہے۔

Earthenware، مٹی چینی کے ظروف: کم آنچ لگائے گئے ظروف جن میں چمک کے نیچے سطح مسام دار رہتی ہے۔

Enamels، اینمل: کم آنچ والے رنگ جن میں چمک بھی شامل ہوتی ہے اور جن کو پہلے سے چمک دار بنائی گئی سطح پر استعمال کیا جاتا ہے۔

Fireclay، آتشی مٹی: بہت زیادہ حرارت سے مزاحم مٹی جس کو بھٹیوں اور بھٹوں کے لیے حرارت مزاحم اینٹیں تیار کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Flux، فلکس: جلاکاری کا میٹریل جو جلا یا شیشے کے پگھلاؤ کے درجے کو کم کردیتا ہے۔ جلا کار میٹریل میں بہت مؤثر اور کسی روغن کے رنگ اور چمک کی یقینی ضمانت فراہم کرتا ہے۔

Frit، لئی بنانا: گرم کرنے اور تیزی سے ٹھنڈا کرنے اور میٹریل کو پیس کر سفوف بنانے کا عمل۔ یہ میٹریل عموماً غیر حل پذیر ہوتے ہیں۔

Glaze، جلاکار مادہ: سلیکا(silica) ایلومینا اور فلکس (flux) کا آمیزہ جسے برش کے ذریعے، انڈیل کر ڈبو کر یا ظرف کو سطح پر اسپرے کرکے استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ عمل اس ظرف کو پانی کے لیے سرایت ناپذیر بنانے کے ساتھ آنچ دیے جانے پر ایک آرائشی خوبصورت سطح کو پیش کرتا ہے۔

Grog، سفوف: پسی ہوئی پختہ مٹی یا ریت جو سفوفی شکل میں ہو۔ اسے مٹی میں ملایا جاتا ہے تاکہ ساخت (texture) میں کھلا پن حاصل ہوسکے اور سکڑنے کے عمل کو کم کیا جاسکے۔

Gum arabic، عربی گوند: ایک قدرتی گوند جسے جلا کار مادے یا آکسائیڈ کے ساتھ ملایا جاتا ہے تاکہ دھبے نمودار نہ ہوں اور ظرف کو آنچ دیے جانے سے پہلے رنگ اسے پکڑ لے۔

Inglaze، ان گلیز: آکسائیڈز اور رنگدار مادے جو ظروف پر چڑھائے جاتے ہیں اور بعد میں آنچ کے ساتھ ہی اس پر جلا کاری بھی کی جاتی ہے کہ وہ رنگ کے ساتھ آمیز ہوجائے۔

Kaolin، کاؤلن: خالص سفید مٹی جو چینی مٹی (china clay) کے طور پر پہچانی جاتی ہے۔

Majolica، میجولیکا: نرم چینی مٹی کے ظروف جن پر چاندی جیسی چمک اور رنگوں سے تزئین ہوتی ہے۔

Primary clays، ابتدائی درجے کی مٹی: وہ مٹی جو چٹانی مقامات پر جم جاتی ہے اور ڈھل نہیں پاتی۔

Raku، راکو: کم آنچ پکے ہوئے ظروف، نسبتاً نرم مٹی سے تیار کردہ اور جن پر کم آنچ پر پگھل جانے والے جلا کار مادے اور رنگ چڑھے ہوتے ہیں۔

Secondary clays، ثانوی درجے کی مٹی: وہ مٹی جو اپنی اصل جگہ چھوڑ دیتی ہے اور مختلف معدنیات کو اپنے ساتھ لے آتی ہے۔

Wax resist، موم مزاحم: آرائش کا ایک طریقہ جس میں کسی سطح پر موم چڑھایا جاتا ہے۔ جب پانی ملا محلول اس پر ڈالا جاتا ہے تو موم مزاحمت کرتا ہے۔

آرٹ کی تاریخ

شکل نمبر ۸۵: پابلو پکاسو، "Tête de femine aux cheveux flous" آب قوی کاری (۱۹۴۷ء)۔

شکل نمبر ۸۴:
عظیم مجسمۂ ابوالہول
(۲۵۷۰ ق م تا ۲۵۴۴ ق م)

شکل نمبر ۸۶:
"A Physician Preparing Medicine"
(ایک طبیب دوا تیار کرتے ہوئے)
بغداد مکتب (تقریباً ۱۵۲۰ء)

باب پندرہ: مغربی آرٹ

قدیم حجری دور
(Old Stone (Palaeolithic) Age)

اوزاروں کی تیاری کے قدیم ترین آثار بیس لاکھ سال پرانے ہیں۔ زمانہ ماقبل تاریخ کے انسان نے دریافت کیا کہ اس کے استعمال کے لیے چند لکڑیاں اور پتھر، دوسرے پتھروں وغیرہ کے مقابلے میں زیادہ کارآمد ہیں۔ وہ ان ہیئتوں کو عملی بنانے کی تدبیر سوچنے لگا۔ اگلا قدم یہ کوشش تھی کہ انہیں تراش کر شکل دی جائے۔ کاٹ چھانٹ کر کارآمد بنائے گئے پتھر پہلے اوزار تھے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تبر اور کلہاڑیوں کی شکلیں بہتر ہوتی گئیں اور ان کو کثیر المقاصد اوزاروں اور ہتھیاروں میں تبدیل کرلیا گیا۔ یہ قدیم ہنر کاری کی ابتدائی شکلیں تھیں۔ یہ آثار اس دور سے متعلق ہیں جسے ہم قدیم حجری دور (palaeolithic) کہتے ہیں۔

اجسام کو گیرو سے رنگنا اور تراش خراش کر کے مجسمے بنانا آرٹ کی وہ ابتدائی ہیئتیں ہیں جو قبل تاریخ کے انسان کی تخلیق ہیں۔ جنوب مشرقی فرانس میں، حال ہی دریافت ہونے والے شاوے (Chauvet) نامی غار میں انسان کے تخلیق کردہ قدیم ترین آرٹ کے نمونے ہیں۔ اس میں موجود تصاویر تقریباً تیس ہزار برس قبل بنائی گئی تھیں۔ خونخوار تیندوے، شیر، گینڈے، ریچھ اور دیو پیکر ہاتھی غیر معمولی توانائی اور ذوق وشوق کے ساتھ بنائے گئے ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ بھینسے، سانڈ، گھوڑے، پرندے اور انسانی ہاتھ کے پرنٹ بھی موجود ہیں۔

قدیم مجسموں میں مشہور ترین، چونے کے پتھر کو تراش کر بنایا گیا ساڑھے چار انچ کا وہ مجسمہ ہے جو آسٹریا میں دریافت ہوا تھا۔ خیال ہے کہ یہ ۲۵۰۰۰ سے ۳۰۰۰۰ ہزار برس قدیم ہے۔ اس جسم کے مبالغہ آمیز ابھاروں اور خطوط کی وجہ سے اسے درجہ بندی کے لحاظ سے باروری (fertility) کی علامت قرار دیا گیا ہے۔ یہ وومن آف ویلنڈورف (Woman of Willendorf) کے نام سے پہچانی جاتی ہے۔ اس مختصر مورت کا چہرہ غیر واضح ہے اور سر پر ایک خم دار ڈیزائن بنا ہوا ہے جس میں گھونگھر بنائے گئے ہیں۔ سترہ انچ لمبا ہاتھی دانت کا بنا ہوا ایک اور مختصر مجسمہ جو ایک مرد کا ہے، اسی دور کا سمجھا جاتا ہے۔

قدیم حجری دور کے لوگ شکاری، مصور اور جادوگر ہوتے تھے، انہوں نے رابطے کی ضرورت کے تحت ایک زبان کی تشکیل اور ایک مذہبی جادوئی آرٹ کی تخلیق کی جس کا مقصد انسانی ضرورت کے تحت جانوروں کو قابو میں کرنا تھا۔ مصور، غاروں کی دیواروں پر تصویر بناتے اور کندہ کرتے تھے۔ پتھر کے بنے ہوئے چراغ کی لو سے جن میں جانوروں کی چربی اور کائی کی بتی کا استعمال ہوتا تھا، یہ تصاویر بنائی جاتی تھیں۔ چکنی مٹی اور گیرو سے خاکہ کشی (drawing) کی جاتی تھی۔ چکنی مٹی اور گیرو کو پیس کر باریک کیا جاتا تھا۔ بعض اوقات مصور اس باریک سفوف کو، کھوکھلی ہڈیوں کے ذریعے پھونک مار کر دیوار پر چسپاں کرتا یا پھر اس کو حیوانی چربی میں ملا کر رنگ (paint) کی طرح اس کا استعمال کرتا۔ نرسل کے برش بنائے جاتے اور اس میں جانوروں کے بال استعمال کیے جاتے۔ سرکنڈوں اور نرسل کو تصویر کی خاکہ کشی کے لیے بھی استعمال کیا جاتا تھا۔ دیواروں کو ہموار کرنے کے لیے تیز دھار پتھر استعمال کیے جاتے اور سنگ چقماق کے اوزاروں سے کندہ کاری کا کام کیا جاتا تھا۔

فرانس کے علاقے دوغدون (Dordogne) میں لاس کو (Lascaux) کے غاروں کی دیواروں اور چھتوں پر بہت بڑی تعداد میں بھینسوں، ہرنوں، گھوڑوں اور مویشیوں کی تصاویر بنی ہوئی ہیں۔ شاوے (Chauvet) غار کی تصاویر کے تقریباً ۱۳۰۰۰ برس بعد بنائی جانے والی ان تصویروں میں بھی زندگی اور تحرک کا وہی پراسرار اور سمجھ میں نہ آنے والا انداز نظر آتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے

کہ غاروں میں ملنے والی بعد کی تصاویر میں خونخوار جانور غائب ہو چکے تھے۔ ایسا شاید تبدیلیٔ ماحول اور آب وہوا سے مطابقت نہ ہونے کی وجہ سے ہوا ہو۔ بڑے پیانے پر غاروں میں تصاویر بنانے کے علاوہ حجری دور کے لوگوں نے چھوٹی چھوٹی ڈرائینگز، کندہ کاری کے نمونے، اور سنگِ چقماق کے اوزاروں سے بڑی مہارت کے ساتھ پتھروں، سینگوں اور ہڈیوں سے آویزے اور ہار وغیرہ بنائے۔

وسطی حجری دور (Middle Stone (Mesolithic)Age)

تقریباً بیس ہزار برس قبل زمین کا درجہ حرارت اچانک بڑھ گا۔ گلیشیر پگھلنے لگے اور زمین پر جھیلیں اور دریا وجود میں آنے لگے۔ زمین کے قطعات تقسیم ہوتے گئے، درختوں نے زمین میں جڑیں پکڑلیں، زمین کا منظر تبدیل ہوگیا۔ آب وہوا معتدل ہوئی تو انسانوں کے ایک گروہ نے جو کرومینن (Cro-Magnon) کہلاتا تھا، وسطی حجری دور کے نینڈرتھل (Neanderthal) انسان کی جگہ لے لی جو ایک لاکھ سال سے چھایا ہوا تھا۔ انسان نے غاروں کی بودوباش ترک کرکے میدانی علاقوں میں سکونت اختیار کرنا شروع کردی۔ ان کی خوراک جنگلی اور آبی جانور تھے جن کو وسطی حجری انسان تیروں کے ذریعے یا چارہ اور جال لگا کر شکار کرتا تھا۔ انسان نے مچھلیوں کی ہجرت کا مشاہدہ کیا اور شہتیر کو کاٹ کر، کھوکھلا کرکے چھوٹی چھوٹی کشتیاں بنائیں۔ وہ فالتو خوراک کو مستقبل کے استعمال کے لیے محفوظ کر لیتے، انہوں نے بیج، گری اور پھلوں کو محفوظ کرنا سیکھ لیا تھا۔ ابتدائی طور پر ساختہ ہتھیار بے قاعدہ اور ناہموار تھے جنہیں وہ شکار کے لیے استعمال کرتے تھے۔

جدید حجری دور (The New Stone (Neolithic) Age)

تقریباً ۸۰۰۰ برس قبل مسیح میں انسانی تاریخ کا سب سے اہم اور بڑا کام مشرق میں، ان علاقوں میں ہوا جو آج کل اردن، ترکی، ایران، عراق، لبنان اور شام کہلاتے ہیں۔ یہ مویشی پالنے اور غلہ اگانے کا عمل تھا۔ قدیم حجری دور کا انسان شکاری تھا، خوراک جہاں مل جاتی وہیں سے اسے حاصل کرلیتا اور اُن قوتوں کے رحم وکرم پر ہوتا جن کو نہ وہ سمجھ سکتا تھا اور نہ قابو میں لاسکتا تھا۔ خوراک کی تسلسل کے ساتھ فراہمی کے یقینی ہوجانے کے بعد اب لوگ مستقل طور پر جتھوں کی صورت میں رہنے لگے اور گاؤں وجود میں آنے لگے۔ مختلف ہنر ترقی کرنے لگے جیسے کھانے پکانے اور خوراک کو محفوظ کرنے کے لیے ظروف سازی، دھاتی اوزار، کپڑے کی بنائی اور رنگریزی۔ سماجی طور پر ایک نئے ضابطے نے جنم لیا۔ کھدائی کے ذریعے برآمد ہونے والے آثار نے تکنیکی طور پر پتھر کے عمدہ اوزاروں اور مٹی کے ایسے ظروف کو بے نقاب کیا ہے جن پر نفیس زیبائشی نمونے اور ڈیزائن بنے ہوئے تھے۔ خوبصورت اشکال رکھنے والے منقش اور آرائشی ظروف ہر معاشرے میں تیار کیے گئے۔ یوگوسلاویہ کی وِنکا (Vinca) تہذیب سے متعلق پختہ مٹی کے بہت سے ظروف برآمد ہوئے ہیں۔ متعلقہ تہذیبوں نے انسانی، حیوانی یا مکانات کی شکلوں تک کے ظروف بنائے۔ جدید حجری دور کی مشرقی ظروف سازی میں اکثر پیچیدہ جیومیٹریکل ڈیزائنوں کا استعمال ہوا ہے۔

جدید حجری دور کے فن تعمیر، جس کا فروغ جزیرہ مالٹا میں ہوا (۳۶۰۰ تا ۲۵۰۰ ق م) میں پتھروں کے بڑے بڑے بلاکوں سے معبد تعمیر کیے گئے۔ بعد میں تعمیر ہونے والی عمارتوں کے سامنے کے حصے بہت خوبصورت اور نمونوں سے سجے تھے۔ بہت سی دیواروں پر رنگین پلستر کا استعمال کیا گیا تھا۔ جدید حجری دور کی سب سے شاندار تعمیرات کلاں سنگی (megalithic) یادگاریں ہیں۔ برطانیہ، آئرلینڈ اور فرانس میں سینکڑوں سنگی دائروں سے تعمیر شدہ یہ یادگاری عمارات بشمول اسٹون ہنج پراسرار دائرے کے علم ہیئت کا توازن لیے ہوئے ہیں۔

شمالی امریکا کے قبل از تاریخ کے لوگوں کے تعمیراتی فن میں، جو ٹیلے بنانے سے متعلق ہے، کافی مشقت اور مہارت کی ضرورت ہوتی تھی۔ یہ ٹیلے شکل اور افادیت کے لحاظ سے بہت مختلف ہیں۔ یہ تقریباً ۲۰۰۰ برس قبل مسیح سے لے کر پندرہویں صدی عیسوی کے آخر میں یورپی اقوام کی آمد تک بنائے گئے۔ جانوروں کی شکلوں کے جو ٹیلے تعمیر کیے گئے ہیں وہ خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ اس طرح کے ٹیلے غالبًا ان لوگوں کے قبائلی نشان ہوں گے جنھوں نے انہیں تعمیر کیا۔

جیسے جیسے تہذیبوں نے سفر کیا اور تجارت کو فروغ حاصل ہوا

ویسے ویسے اشیا کو ریکارڈ کرنے کی ضرورت میں اضافہ ہوتا گیا۔ میسوپوٹیمیا میں جو اب عراق ہے، ریکارڈ کا پہلا طریقہ سامنے آیا اور لکھی جانے والی پہلی زبان ایجاد ہوئی۔ یہاں مٹی کے ٹوکنوں کا ایک نظام ترتیب دیا گیا جو مختلف جانوروں، پودوں اور اشیا کی شکل کے تھے اور اشیائے صرف کا حساب رکھنے اور اس کا تبادلہ کرنے کے لیے استعمال کیے جاتے تھے۔

کانسی اور لوہے کا دور
(The Bronze and Iron Age)

زراعت کی ترقی اور خوراک کے محفوظ کرنے کے عمل سے فراغت ملی تو جدید حجری دور کے لوگوں کو اپنی ذہنی صلاحیتوں کو اجاگر کرنے کے لیے فرصت کے اوقات اور مواقع میسر آئے۔ انہوں نے قلعی اور تانبے کو ملا کر کانسی کی دھات بنانا سیکھ لی اور اس کے بعد لوہے کا استعمال بھی سیکھ لیا۔ قبل مسیح کے دوسرے ہزارے (millennium) میں دھاتی کام کی ترقی کی باعث کانسی کے ہتھیاروں اور نفیس اور منقش جڑاؤ زیورات کو بہت فروغ ملا۔

مصر ۳۱۰۰ برس قبل مسیح میں

قدیم سلطنت (The Old Kingdom)

فراعنہ کے دور کے مصر کی تاریخ تقریباً ۳۱۰۰ برس قبل مسیح سے شروع ہوتی ہے جب بالائی اور زیریں مصر ایک بادشاہ مینیس (Menes) کی سربراہی میں ایک ملک بنے۔ اس مصر میں تیس خاندان گزرے جن کا بانی مینیس (Menes) تھا اور آخر کار سکندر اعظم کے جرنیل بطلیموس (Ptolemy) نے ۳۲۳ ق م میں اسے فتح کر لیا۔

پہلے خاندان کے قیام کے بعد بمشکل چار سو برس گزرے ہوں گے کہ ۲۷۰۰ ق م میں مصر ایک منظم مرکزی حکومت کے ساتھ دنیا کے نقشے پر ابھرا۔ ایک تحریری زبان، ٹیکنالوجی میں مہارت، آرٹ اور فن تعمیر میں ایک قومی اسلوب اور دنیا کا پہلا ۳۶۵ دن کا کیلنڈر بھی مصر میں ہی تیار ہوا۔ اس دور میں ان کی تحریر کا خط ایک تصویری تحریر کا نظام تھا جس میں تصویری علامات (pictographs) اور تصویری رسم الخط (ideograph) دونوں کا استعمال ہوتا تھا۔ اس طرح کی تحریر، ہیروغلیفی (hieroglyphic) کہلاتی تھی۔ دریائے نیل کے ڈیلٹا پر ایک قلعے کی مرمت کے دوران نپولین کے ایک سپاہی کو ۱۷۹۹ء میں سہ لسانی روزیٹا لوح☆ (Rosetta Stone) ملی۔ (یہ لوح اب برٹش میوزیم میں موجود ہے) خوش قسمتی سے ماہرین اس تحریر کے بنیادی اصولوں کو سمجھنے میں کامیاب ہو گئے، اس طرح چار ہزار سال کی ریکارڈ تاریخ سامنے آئی۔

ایک اور فن پارہ بھی جو ایک تاریخی دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے کندہ کاری کی گئی ایک تختی ہے جو نارمر کی تختی (Palette of Narmer) کے نام سے پہچانی جاتی ہے (۳۱۵۰ ق م تا ۳۱۲۱ ق م)۔ یہ تختی بادشاہ مینیس (نارمر) کی، زیریں مصر پر فتح کی یادگار ہے۔ یہ کسی تاریخی شخصیت کی ایسی قدیم ترین شبیہہ ہے جو نام سے پہچانی جاتی ہے۔ اسے شفاف پتھر کی ایک منت یا نذر کی تختی پر کندہ کیا گیا ہے جو پچیس انچ بلند ہے۔ آج کل یہ مصر کے قاہرہ میوزیم میں موجود ہے۔

دریائے نیل کے کنارے آباد قدیم محلات اور شہروں میں سے بہت کم محفوظ رہ سکے ہیں۔ مصری تہذیب اور اس کے بارے میں ہماری معلومات کا دارومدار مقبروں اور ان سے متعلق اشیا پر ہے۔ قدیم مصر میں مذہبی رسوم و رواج، زندگی میں گہرا عمل دخل رکھتے تھے۔ مذہب نے آرٹ پر بھی اپنے اثرات چھوڑے ہیں۔ ایسی اشیا جو دولت مند مصریوں کے ذوق کی آئینہ دار ہیں، مقبروں سے ملی ہیں۔ زیورات اور شیشے کی آرائشی و زیبائشی اشیا، ظروف اور فرنیچر جبکہ دیواری تصاویر سے مصری طرز زندگی کے بارے میں کافی معلومات مہیا ہوتی ہیں۔ ان میں اکثر ماہی گیری، شکار، فصلوں کی کٹائی اور کھانوں کی تیاری کے مناظر پیش کیے گئے ہیں۔

مصری مصور اپنی تصویروں میں سامنے کے رخ اور یک رخ پن (profiles) دونوں کا بیک وقت استعمال کرتے تھے۔ اگر کاندھے

☆ روزیٹا لوح (Rosetta Stone): سنگِ سیاہ کی ایک لوح جس پر مصری، عرانی اور پروہتی (زبان) اور یونانی (زبان) میں تین متوازی تحریریں کندہ ہیں۔ یہ سِل مصر میں روزیٹا نامی جگہ سے ۱۷۹۹ء میں برآمد ہوئی تھی اور اس نے شیمپولیون کے مصری ہیروغلیفی کو سمجھنے، پڑھنے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔

اور آنکھ کو سامنے کے رخ سے دکھایا گیا ہے تو سر اور ٹانگیں پہلو کے رخ سے دکھائی گئی ہیں۔ سنگ تراشی کے ذریعے بنائی گئی 'پیکری' تصاویر (sculpted 'portraits') اصل کے برابر (lifesize) فن پارے ہیں جو پتھر کے بلاکوں کو تراش کر بنائے گئے ہیں۔ اساسی خطوط کے ذریعے چہرے کے نشانات لگا کر سنگتراش نے سامنے کے حصے، اوپری حصے اور پہلو رخ حصوں کی دونوں جانب سے نقشہ کشی کی، اس کے بعد کندہ کاری کے عمل کو اس وقت تک جاری رکھا جب تک کہ وہ اس نقشے کے مطابق نہ ہوگئے۔ خیال یہ ہے کہ ان مجسماتی تصاویر کو پہلے رنگین بنایا جاتا تھا اور پھر ان میں بلوریں آنکھیں جڑی جاتی تھیں تاکہ زندگی کا تاثر پیدا کیا جاسکے۔ مصری مصوروں اور مجسمہ سازوں نے بے شمار تصاویر اور مجسمے تخلیق کیے۔ ان کی سب سے بڑی اختراع فن تعمیر میں پتھر کا استعمال تھا۔

عظیم مجسمۂ ابوالہول جو غزہ (Giza) کے علاقے میں واقع خفرا (Khafra) ہرم کے قریب چٹان کو تراش کر بنایا گیا ہے اہرام کے مقابلے میں شہنشاہی عظمت وجلال کا زیادہ مرعوب کن اظہار سمجھا جاتا ہے۔ اس میں شیر کے تن سے بلند ہوتا ہوا شہنشاہ کا سر پینسٹھ فٹ کی بلندی تک گیا ہے۔

وسطی دور کی سلطنت (The Middle Kingdom)

چھٹے خاندان کے اختتام تک مصر ایک بحرانی دور سے دوچار ہو چکا تھا جو تقریباً سات سو سال رہا۔ اس عرصے میں اقتدار چھوٹی چھوٹی جاگیروں میں تقسیم ہوگیا تھا جن کے حکمراں بالائی اور زیریں مصر کے درمیان پرانی رنجشوں کے تحت ایک دوسرے سے لڑ رہے تھے۔ بارھویں خاندان کے ختم ہوتے ہی ملک پر مغربی ایشیا کے حملہ آوروں نے یلغار کردی جو ہکسوس (Hyksos) کہلاتے تھے۔

نئی سلطنت (The New Kingdom)

وہ زمانہ جو نئے دور سلطنت کے طور پر پہچانا جاتا ہے ۱۸۰۰ قبل مسیح سے شروع ہوا۔ اسی دور میں حکمرانوں نے 'فرعون' کا لقب اختیار کرنا شروع کیا جس کے معنی "عظیم الشان محل" کے ہیں۔ یہ لقب بادشاہ کے محل کے حوالے سے رائج ہوا۔ تاریخ کی پہلی پرشکوہ عورت اٹھارھویں خاندان کے فراعنۂ مصر میں سے تھی جس کا نام ملکہ ہاتشیپ ست (Hatshepsut) تھا جس نے اپنے شوہر کی موت کے بعد تخت پر قبضہ کیا اور مصر پر ڈیڑھ سو برس سے قابض بربروں کے انخلا کا سبب بنی۔

اخناطون (آمن ہاطپ چہارم ۱۳۴۸ ق م تا ۱۳۳۶ ق م) ایک انقلابی شخصیت کا مالک تھا جس نے خود کو مرکز بنا کر توحید پرستی کے ایک نئے عقیدے کو رواج دینے کی کوشش کی۔ اس کا فنونِ لطیفہ کا ذوق بھی انقلابی نوعیت کا تھا۔ اس نے شعوری طور پر آرٹ کے ایک نئے اسلوب اور حسن کے ایک نئے تصور کی سرپرستی کی۔

اس کی اپنی پیکری تصاویر (portraits) مضحکہ خیز حد تک بگڑے ہوئے خدوخال اور مبالغہ آمیز خطوط کو ظاہر کرتی ہیں۔ اس کے دور میں دنیا کا ایک حسین ترین فن پارہ تخلیق ہوا، یہ اس کی بیوی نیفرتیتی (Nefertiti) کا سر تھا جسے چونے کے پتھر کو تراش کر بنایا اور پھر رنگ کیا گیا تھا۔ یہ مکمل حسین چہرہ تاریخ میں ایک مثالی نسوانی حسن کی علامت کے طور پر زندہ رہنے کے لیے تخلیق ہوا تھا۔ اس مجسمے سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ عورت اوائل جوانی کا دور گزار چکی ہے۔ مہارت سے بنائے گئے خدوخال سے عمر کی پختگی ظاہر ہوتی ہے لیکن اس سے اس کے انتہا درجے کے حسن وجمال کو ظاہر کرتی ہڈیوں کی بناوٹ اور باوقار طمانیت میں کوئی کمی نہیں آتی۔

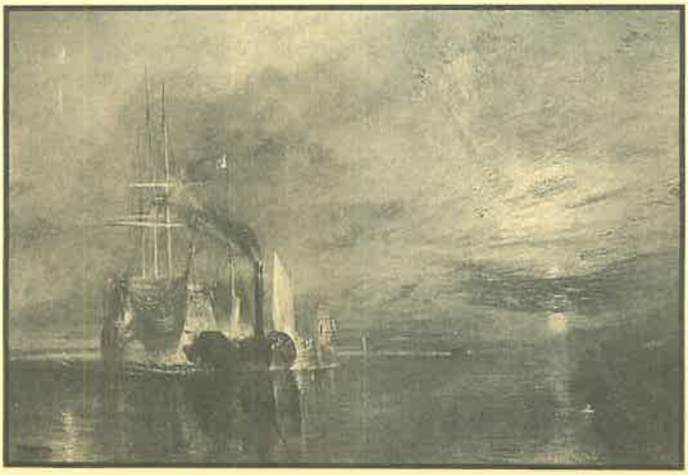
اخناطون (Akhenaten) کی موت کے فوراً بعد پرانی مذہبی روایات پھر پلٹ آئیں لیکن اس کی فنکارانہ اختراعات باقی رہیں۔ اس کے جانشین طوطخ آمن (Tutenkhamun) کے حصے میں یہاں تک شہرت آئی کہ آج کے دور میں واحد اُسی کا شاہی مقبرہ ہے جو تقریباً صحیح سلامت دریافت ہوسکا ہے۔

ختی (Hittites) قوم جو ۱۹۰۰ قبل مسیح سے پہلے شمالی وسطی ایشیائے کوچک فتح کرچکی تھی، شامی فلسطین میں مصر کے غلبے کے خطرے سے دوچار تھی اور ۱۲۸۶ قبل مسیح میں مصر کے رعمیس دوئم (Rameses II) نے ان کے خلاف ایک بڑی جنگ لڑی۔ یہ جنگ کادش (Kadesh) کے مقام پر لڑی گئی اور اس میں رعمیس کو شکست ہوئی۔

شکل نمبر ۸۷: وومن آف ویلن ڈورف (آسٹریا) چونے کا پتھر، ۴۳/۸ انچ
۳۰,۰۰۰ ق م تا ۲۵,۰۰۰ ق م۔

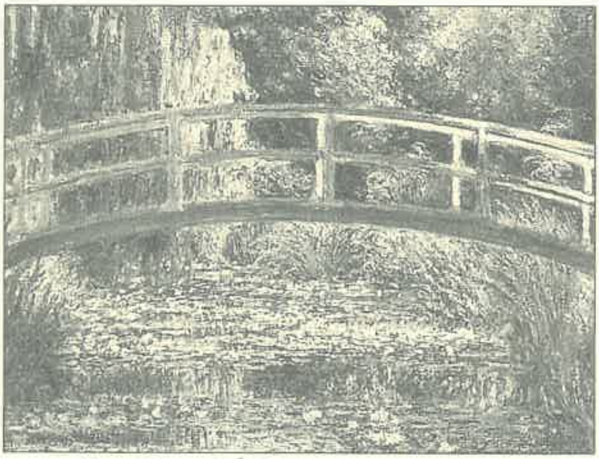
شکل نمبر ۸۸: "The Virgin and Child with Saint Anne and Saint John the Baptist" (کنواری اور بچہ، سینٹ این اور بپتسمہ دینے والے سینٹ جان کے ساتھ) لیونارڈو داونچی۔

شکل نمبر ۸۹: "The Fighting Temeraire" (نڈر لڑنے والے) ایم ڈبلیو ٹرنر۔



شکل نمبر۹۰: "The Graham Children" (گراہم بچے) ولیم ہوگارتھ۔

شکل نمبر۹۱: ' Dona Isabel de Porcel فرانز سکو دی گویا۔



شکل نمبر۹۲: "The Water-lily Pond" (آبی نرگس کا تالاب) کلاد مانے۔

آژئی آرٹ (Aegean Art)

جزیرہ کریٹ (Crete) کے شمال میں چھوٹے چھوٹے متعدد جزیرے بکھرے ہوئے ہیں، کیکلا ڈیس (Cyclades) اور ذرا آگے بحیرۂ آژ (Aegean sea) کے پار ایشیائے کوچک کے ساحل کے رخ پر سرزمین یونان ہے۔ ماہرین آثار قدیمہ، آژئی (aegean) کی اصطلاح ان تہذیبوں کے لیے استعمال کرتے ہیں جو اس علاقے میں قبل مسیح کے تیسرے اور دوسرے ہزارے (millennium) میں پروان چڑھیں۔ یہ مکمل یونانی تہذیب سے پہلا کا دور ہے۔ ان تہذیبوں میں سے تین ایک دوسرے سے قریبی تعلق رکھتی تھیں، اگر چہ تینوں اپنی علیحدہ شناخت رکھتی ہیں۔ کیکلاڈک (Cycladic)، جزائر کریٹ (Crete) کے مائنون (Minoan) اور بڑے جزیرے یونان سے متعلق ہیلاڈک (Helladic)۔

تقریباً دوہزار سال قبل مسیح سے کیکلا ڈک جزائر میں بسنے والوں کے ہاں یہ دستور چلا آ رہا تھا کہ وہ مرنے والے کے ساتھ اکثر ایک نسوانی مرمریں مجسمے کو دفن کیا کرتے تھے۔ ان مجسموں کی ایک معین شکل، چپٹا ٹھوس جسم، ستونی گردن اور بیضوی چہرہ ہوتا تھا۔ بازو کمر کی جانب مڑے ہوئے ہوتے اور چہرے خدوخال سے عاری ہوتا تھا سوائے ایک لمبی اٹھی ہوئی ناک کے جو چہرے پر نمایاں ہوتی تھی۔ اس طرح کا ایک مجسمہ جو تقریباً ۲۵۰۰ قبل مسیح قدیم ہے، برطانیہ میں اوکسفرڈ کے ایشمولین عجائب گھر (Ashmolean Museum) میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ انتہائی نفیس ہے اور اس کے پیٹ اور گھٹنوں پر بڑی مہارت اور باریکی سے خطوط بنائے گئے ہیں۔ اس کی اونچائی تیس انچ ہے۔ یہ قدیم دور کی ایک بھاری بھرکم جسامت کی خاتون کا مجسمہ ہے جو بڑی نفاست سے بنایا گیا ہے۔

اس علاقے میں جو دو بڑی آژئی تہذیبیں پروان چڑھیں وہ مائنون (Minoan) اور مائسی نیئن (Mycenaean) یا ہیلاڈک (Helladic) تھیں جنہیں انیسویں صدی تک دریافت نہیں کیا جاسکا تھا۔ تقریباً ۲۲۰۰ قبل مسیح میں جزیرہ کریٹ (Crete) پر پہلے محل کی تعمیر کا آغاز ہوا۔ بعد میں تعمیر ہونے والے محل نوسوس (Knossos) اور فائز توس (Phaistos) دیکھنے کے قابل ہیں۔ ایک خط جس کی عبارت کو ابھی تک پڑھا نہیں جاسکا لیکن لینیئر اے (Linear A) کہلاتا ہے مٹی کی غیر پختہ اینٹوں اور گلدانوں پر کندہ ملا ہے۔

مائسی نیئن (Mycenaeans) جنہوں نے مائنون (Minoans) کی جگہ لے لی تھی اور آژئی تہذیب میں ۱۴۵۰ ق م سے قوت اور اقتدار میں نمایاں تھے، یونان کی سرزمین پر شہروں میں بڑے عالیشان محلوں میں رہتے تھے۔ مائنون (Minoans) کے محلوں کی طرح مائسی نیئن (Mycenaean) کے محلات بھی فن پاروں اور خزانوں سے بھرے ہوئے تھے۔ دیواروں پر رنگ کیا ہوا تھا اور عیش وعشرت کی اشیا بیرونی ممالک سے درآمد کی جاتی تھیں۔ ان کے شاہی مقبروں کی شان وشوکت اور جیومیٹریکل ڈیزائنوں والی انتہائی معینہ اشکال نے ماہرین آثار قدیمہ کو حیرت میں ڈال دیا۔ آگامیمنن (Agamemnon) کا مقبرہ یا آتریوس کا خزانہ (Treasury of Atreus) ان میں شاندار ترین حیثیت رکھتا ہے۔ تیرہویں صدی قبل مسیح کے اختتام سے قبل نامعلوم حملہ آوروں نے اس علاقے پر حملہ کیا اور یہ تہذیب اپنے تحریر کے فن کے ساتھ مٹ گئی۔

چین (China)

دنیا کی بڑی تہذیبوں میں سے ایک تہذیب دریائے زرد (Yellow River) کے کنارے پروان چڑھی۔ یہاں پر قبل مسیح کے دوسرے ہزارے (millennium) سے پہلے کانسی (bronze) کی دھات تیار کی جا چکی تھی۔ دھات کی تیاری کے لیے تانبا اور قلعی (tin) کثرت سے دستیاب تھے۔ ظروف کو پختہ کرنے کے لیے بھٹیاں بنالی گئی تھیں گویا گداز کاری (smelting) کے تمام تیکنیکی وسائل موجود تھے۔ شاہ (۱۷۶۶ ق م تا ۱۱۲۲ ق م) اور چو (Chou) (۱۰۲۸ ق م تا ۲۵۶ ق م) کے ادوار میں کانسی ایک ایسی دھات تھی جس سے تقریباتی اور گھریلو قسم کے ظروف تیار کیے جاتے تھے۔ مغرب اور مشرق قریب کے دھات کار اپنے کانسی کے ظروف کی ڈھلائی ریت کے ذریعے کیا کرتے یا موی ڈھلائی کا طریقہ استعمال کرتے تھے۔ چینی فنکار فطرت پسندی (naturalism) کے مقابلے میں قوت پر زیادہ زور دیتے تھے۔ وہ کانسی کے ظروف کی سجاوٹ میں جن شکلوں کا استعمال کرتے

وہ نہ تو انسانی ہوتیں نہ حیوانی، وہ ملی جلی تصویریں بناتے جن کے پنجے، پر، چونچ، سفنے (scales) اور روئیں دار کھال ہوتی۔

مجسمہ سازی میں کانسی، سنگ مرمر اور دوسرے پتھروں کا استعمال کیا جاتا تھا۔ ہان (Han) خاندان کے دور میں ان کو تدفین کی رسومات میں استعمال میں لایا جاتا تھا۔ بدھ مت ہندوستان کے راستے چین پہنچا اور آرٹ میں فطرت پسندی (naturalism) کو متعارف کرایا۔ پورسلین (porcelain) تانگ (T'ang) دور (۶۱۸ء تا ۹۰۶ء) میں ایجاد ہوئی اور منگ (Ming) دور (۱۳۶۸ تا ۱۶۴۴) میں ساری دنیا میں مقبول ہوئی۔

ایران (Persia)

کوروش (Cyrus) نے دنیا کی عظیم ترین سلطنت قائم کی۔ چھٹی صدی قبل مسیح تک اس کی حدیں دریائے آمو (Oxus) اور دریائے سندھ سے لے کر ڈینیوب (Danube) اور دریائے نیل تک وسیع ہو چکی تھیں۔ اس کی حدوں میں آشوری (Assyrian) تہذیب اور اناطولیہ (جو اب ترکی کہلاتا ہے) کے تمام علاقے۔ بلغاریہ، شمالی یونان کا بڑا حصہ مصر اور لیبیا شامل تھے۔ ہخامنشی (Achaemenid) خاندان جس کا نام کوروش کے جدامجد کے نام پر رکھا گیا کی سلطنت اس وسیع علاقے پر قائم رہی، پھر ۳۳۲ قبل مسیح میں سکندر اعظم نے اسے فتح کرلیا۔

ہخامنشی (Achaemenid) دورِ حکومت میں آرٹ میں ہونے والی پیش رفت فن تعمیر سے متعلق تھی۔ اس میں بلند ستونوں کا زیادہ استعمال کیا گیا جن میں سے کچھ پر شیر کا سر بنا ہوتا تھا۔ انہیں بڑے بڑے ہال تعمیر کرنے اور ان کی چھتوں کو سہارا دینے کے لیے غلام گردش کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔ کوروش (Cyrus) کا محل کسی خانہ بدوش کے خیمے کی شکل کا تھا جسے پتھر سے بنایا گیا تھا۔ متعدد عمارات جو ایک اکائی کا حصہ تھیں لیکن ایک دوسرے سے مناسب فاصلے پر اور باغات سے آراستہ زمین پر تھیں۔ اس پورے قطعۂ زمین کے گرد ایک تیرہ فٹ موٹی دیوار تھی اور داخلے کا راستہ ایک بڑا شاندار دروازہ تھا۔ چونے کے پتھر کی سیاہ اور سفید سلوں کو استعمال کر کے موزوں اور خوبصورت نمونے بنائے گئے تھے۔

دارا (Darius) نے جو کوروش (Cyrus) کا بیٹا تھا، ایک نئے دارالحکومت پرسی پولس (Persepolis) کی تعمیر کا حکم دیا، جس کا آغاز ۵۱۸ قبل مسیح میں ہوا۔ یہ پرشکوہ شہر شہنشاہیت کی علامت تھا جہاں تقریبات منعقد کی جاتیں جن میں سلطنت کے ہر حصے سے بادشاہ کو خراجِ تحسین پیش کیا جاتا۔ شہنشاہِ اعظم، شاہِ شاہاں، بادشاہِ فارس جیسے القابات وخطابات دارا (Darius) اور اس کے جانشینوں کے استعمال میں رہے۔ اہم مقبرے چٹانوں کو تراش کر بنائے جاتے، ان کے سامنے کے حصے کو کندہ کاری سے خوبصورت بنایا جاتا تھا۔ سب سے پرشکوہ دارا (Darius) کا مقبرہ ہے جو پرسی پولس (Persepolis) کے نزدیک نقشِ رستم کے مقام پر ہے۔ اسے بادشاہ کے ایک ابھرواں مجسمے سے آراستہ کیا گیا ہے جس کے ہاتھ میں کمان ہے اور وہ قربان گاہ کی آگ کے سامنے کھڑا ہے۔

دارا اول (Darius I) (۵۲۱ ق م تا ۴۸۶ ق م) نے سکے جاری کیے، قانون اور ڈاک کے نظام کو متعارف کرایا اور ایک نہر کھدوائی جو دریائے نیل کو بحیرۂ احمر سے ملاتی تھی۔ اس کے جانشینوں کے دور میں معاشی خرابیوں اور سازشوں نے سلطنت کو کمزور کر دیا۔ ۳۳۰ قبل مسیح میں سکندر اعظم نے پرسی پولس فتح کرلیا اور آخری ہخامنشی حکمراں دارا سوئم (Darius III) بھی اسی سال مارا گیا۔

قدیم کلاسیکی دنیا (The Ancient Classical World)

یونان، ایٹروریا (Etruria) اور روم تین بڑی تہذیبیں تھیں جنہوں نے قدیم کلاسیکی دنیا کی تشکیل کی۔ ابتدا یونانیوں سے ہوئی اور ایٹروریائی اور رومی تہذیب سے گزرتے ہوئے اس دھارے نے یورپی تہذیب کی بنیاد قائم کی۔

یونان (Greece)

غربت اور پسماندگی کا ایک طویل دور جو مائسی نیئن (Mycenaean) تہذیب کے اختتام کے بعد گزرا یونانی زبان بولنے والے خطوں میں

جابجا چھوٹی چھوٹی شہری ریاستیں بن گئیں۔ یہ عتیقی (Archaic) دور کی ابتدا تھی اور آٹھویں صدی قبل مسیح کا زمانہ تھا۔ ایک شہری ریاست میں عموماً ایک زرعی زمین ہوتی اور اس کے مرکز کے ارد گرد دیوار کھنچی ہوتی تھی۔ عتیقی دور کے بعد کلاسیکی دور (۵۰۰ ق م تا ۳۳۸ ق م) آیا جس میں یونانیوں کے نت نئے سیاسی، فنی اور فلسفیانہ خیالات سامنے آئے جن کے دیر پا اثرات مغربی تہذیب پر مرتب ہوئے۔ تقریباً ۱۰۰۰ برس قبل مسیح میں یونانی زبان بولنے والی ایک قوم جو ہیلینز (Hellenes) کہلاتی تھی، یونانی جزیرہ نما اور نواحی جزیروں میں آباد ہوگئی۔ آبادی میں اضافے کے ساتھ نئی شہری ریاستیں بنیں جیسے ایتھنز (Athens)، کورنتھ (Corinth) اور اسپارٹا۔

یونانی، اچھے ملاح اور تاجر تھے جنہوں نے نو آبادیاں قائم کیں۔ وہ ایک قوم نہیں تھے صرف زبان اور تمدن، ان میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتے تھے۔ انہوں نے مغربی تہذیب کو فلسفہ، سائنس، قانون، تاریخ اور ادب کی اولین تحریریں عطا کیں۔ ہومر کے رزمیے، ایلیاڈ (*Iliad*) اور اوڈیسی (*Odyssey*)، سقراط، افلاطون اور ارسطو کے فلسفے، المیے (tragedies) طربیے (comedies) اور شاعری ان کی وراثت تھی جو دنیا کو منتقل ہوئی۔ یونانی آرٹ سے مغربی یورپی آرٹ کی روایت کی بنیاد طے ہوئی۔ چونکہ فریسکوز (frescoes) باقی نہیں بچ سکے اس لیے یونانی آرٹ کے معیار کو باہم بچ رہنے والے مٹی کے خوبصورت ظروف کے ذریعے سراہا جاسکتا ہے۔

ان ظروف کے فنی ارتقا کو چار ادوار میں بانٹا جاسکتا ہے۔

(۱) جیومیٹرک دور (۱۰۰۰ تا ۷۵۰ قبل مسیح) سادہ جیومیٹرک ڈیزائن کا دور۔ (۲) مشرقی دور (۷۲۵ تا ۵۵۰ ق م) مشرق وسطیٰ کے تصورات سے ماخوذ۔ (۳) سیاہ دور: سرخ سطح پر سیاہ اشکال (۴) سرخ اشکال کا دور (۵۳۰ تا ۴۷۵ ق م) سیاہ سطح پر سرخ رنگ سے تصویر کشی۔ ان گلدانوں اور ظروف، فرشی موزائک اور رومی فریسکوز (frescoes) کے مطالعے سے ضائع شدہ یونانی تصاویر کے بارے میں ایک عمومی تاثر قائم ہوجاتا ہے کہ مصوروں نے تشریح الاعضا (anatomy) پر عبور حاصل کرلیا تھا اور وہ فاصلے کے تناسب سے چیزوں کو چھوٹا کرنا یا بڑا کرنا جان گئے تھے لیکن وہ تناظر (perspective) سے ناواقف رہے۔

جو سب سے پرانے یونانی سنگی مجسمے اور تعمیرات موجود ہیں ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے مصری اثرات کو اچھی طرح جذب کیا تھا۔ یونانی مجسمہ سازوں نے پہلی مرتبہ بڑے بڑے، سنگی، آزادانہ ایستادہ (free standing) انسانی مجسمے تخلیق کیے۔ انہوں نے بازوؤں کو دھڑ سے اور ٹانگوں کو ایک دوسرے سے علیٰحدہ کیا اس طرح کہ پتھر کے ہر غیر مطلوبہ حصے کو کاٹ کر پھینک دیا۔ نوجوانوں سے متعلق بنائے گئے اولین مجسمے کوروز (*kouros*) یعنی ''لڑکے'' کہلاتے تھے۔ یہ اس طرح پتھر سے علیٰحدہ کیے گئے تھے اور انہیں اس طرح شکل وصورت عطا کی گئی تھی کہ ان کے اندر کی کیفیت انہیں بنیادی طور پر مصری مجسموں سے علیٰحدہ کرتی تھی۔ نسوانی مجسمے کورے (*kore*) یعنی ''دوشیزائیں'' کہلاتے تھے۔ ان میں کوروز سے زیادہ رنگا رنگی نظر آتی ہے، جس میں ایک مسئلہ یہ بھی سامنے آتا ہے کہ مجسمے میں بنائے گئے لباس اور تصویر میں تعلق کیسے قائم کیا جائے۔ کلاسیکی یونانی مجسمہ سازی میں کھلاڑیوں کے لیے بڑی تعظیم پائی جاتی ہے، کیونکہ ان کے ہاں ایک مثالیہ (ideal) یہ بھی تھا کہ صحتمند دماغ صحتمند جسم میں ہوتا ہے۔ فاتح کھلاڑیوں کے مجسمے اس پر شکوہ انداز سے بنائے گئے کہ انہیں دیکھ کر بعض اوقات غلط فہمی ہوتی ہے کہ وہ دیوتاؤں کے مجسمے ہیں۔

۳۵۹ ق م میں ایک ریاست مقدونیا جو پہلے پسماندہ تھی اور شمالی یونان میں قائم تھی، اچانک اہمیت اختیار کرگئی جب بادشاہت فلپ دوئم (Philip II) کے پاس آئی۔ اس نے فوج اور سلطنت دونوں کی تنظیم نو کی۔ قوت اور سیاست سے اس نے سرزمین یونان میں مقتدر حیثیت حاصل کرلی۔ ۳۳۶ ق م میں فلپ (Philip) قتل ہوا اور ایران پر حملے کی منصوبہ بندی پر عملدر آمد کے لیے اپنے بیٹے سکندر کو اس دنیا میں چھوڑ گیا۔

گالی/ کلٹی قوم (The Celts)

کلٹی (Celts) ایک جاگیردارانہ سماج تھا جس میں ایک جنگجو اشرافیہ کسانوں کی آبادی پر حکمراں تھی۔ خانہ بدوش کلٹی (Celts) ہسپانیہ سے لے کر ایشیائے کوچک تک مختلف علاقوں میں آباد ہوگئے تھے۔ جدید دور میں ان کی نسل میں برطانیہ کے آئرش (Irish) اسکاٹ اور ویلش (Welsh) شامل ہیں۔ یورپ میں کلٹی (Celts) قوم کے

افراد کے بڑے تعداد میں آباد ہونے کا عرصہ تقریباً ۸۵۰ قبل مسیح ہے جو لوہے کا دور ہے۔

کلٹی (Celtic) معاشرے میں کاریگر (smith) کو بڑی عزت کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ وہ لوہے کی تلواریں، ہل اور کلہاڑیاں بناتا جن کو کھیتی باڑی اور جنگ میں استعمال کیا جاتا۔ وہ جنگجو اشرافیہ کے لیے خوبصورت آرائشی خود، ڈھالیں اور زیورات بھی تیار کر کے دیا کرتا تھا۔ کلٹی (Celtic) ڈیزائن تجریدی انداز کے نمونوں پر مشتمل اور خمدار ہوتے تھے۔

ایٹروریائی (The Etruscans)

ایٹروریائی لوگوں کی اصل سرزمین کے بارے میں کچھ زیادہ معلومات حاصل نہیں ہو سکی ہیں۔ یہ لوگ تقریباً ۱۳۰۰ قبلِ مسیح میں اٹلی میں آباد ہوئے اور ۷۰۰ قبل مسیح تک دریائے ٹائبر (Tiber) سے دریائے پو (Po) تک آباد متعدد شہری ریاستوں پر حکومت کرتے رہے ایٹروریائی لوگوں کے ذریعے یونانی حروف تہجی اور تمدن روم تک پہنچا۔ درحقیقت بہت سے کارنامے جن کو رومیوں سے منسوب کیا جاتا ہے، ان کی ابتدا ایٹروریائی لوگوں نے کی تھی، مثلاً پختہ سڑکیں اور نکاسِ آب کا نظام وغیرہ۔ ان کے آرٹ کو دیکھ کر تصور کیا جاسکتا ہے کہ وہ دولت مند تخلیقی ذہن کے مالک اور انتہائی مہذب لوگ تھے۔ ان کے ہاں یہ رواج تھا کہ وہ اپنے مردوں کو بڑے بڑے یونانی مرتبانوں (urns) میں دفن کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ بے شمار یونانی مرتبان جو آج محفوظ ہیں، اٹلی سے ملے ہیں۔

ایٹروریائی اپنے مقبروں کی آرائش ایسے فریسکوز (frescoes) سے کرتے تھے جن میں پر تکلف ضیافتوں، رقص اور شکار کے مناظر ہوتے تھے۔ مصوری کی ایک اور ہیئت جو ان سے مخصوص تھی، وہ کسی شخص کی اس کی زندگی ہی میں، پیکری تصویر (portrait) بنانے کا عمل تھا جسے اس کے مرنے کے بعد تدفین کے مرتبان پر لگا دیا جاتا تھا۔

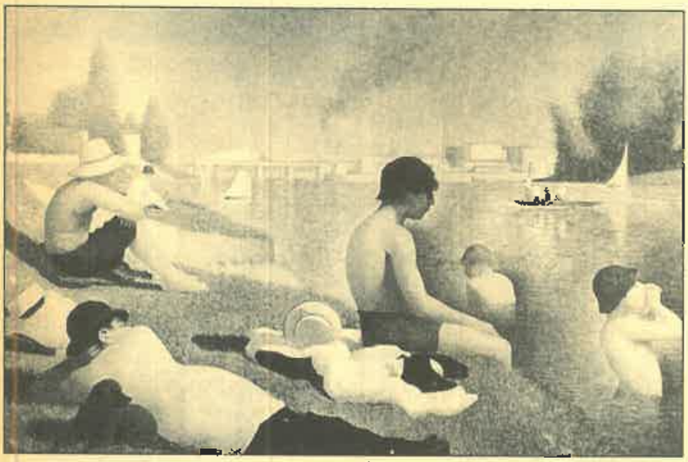
رومی/رومن (The Romans)

۵۰۰ قبل مسیح میں رومیوں نے ایٹروریائیوں سے جنگ لڑی اور انہیں اپنے علاقوں سے باہر دھکیل دیا۔ انہوں نے رومی سلطنت کی بنیاد رکھی جو ۲۷ قبل مسیح تک قائم رہی۔ یہ استحکام کا دور تھا۔ بعد میں رومیوں نے جزائر برطانیہ سے لے کر مشرقِ وسطیٰ تک حکومت کی۔ ان کے اثر اور اقتدار کے تحت رومی قوانین، انجینئرنگ، ٹیکنالوجی، آرٹ، ادب اور انتظام کاری وجود میں آئے۔

۲۷ قبل مسیح میں رومی سلطنت قائم ہوئی اور آگسٹس سیزر (Augustus Caesar) تنہا حکمراں بنا۔ ۲۷ء سے لے کر ۲۰۰ء تک رومی سلطنت اپنے اثر و اقتدار کے حوالے سے اپنے عروج پر تھی۔ دو سو سال تک یہ سلطنت ناقابل تسخیر رہی کیونکہ کسی دشمن میں اتنی ہمت نہیں تھی کہ وہ اس قوت سے لڑ سکے۔ اس عرصے میں جو *Pax Romana* یا رومی امن کہلاتا ہے، سول انجینئرنگ کے شعبے میں بہت سے کارنامے انجام دیے گئے۔ سڑکوں کے جال بچھائے گئے، پل تعمیر ہوئے، نکاس آب کا معقول انتظام کیا گیا، شہروں کو پانی کی فراہمی کے لیے تازہ پانی لے جانے والے نالے تعمیر کیے گئے۔ قلعہ بندی کے لیے دیواریں تعمیر ہوئیں، بیضوی اکھاڑے (amphitheatres) اور اسٹیڈیم تعمیر کیے گئے۔ ان میں تفریح اور لوگوں کے نہانے (public bath) دونوں کا انتظام ہوتا تھا۔ فتح کی یادگاروں کے طور پر محرابیں اور ستون تعمیر کیے گئے۔

آج ہم رومی کھنڈرات کو دیکھ کر ان کی جسامت پر حیران رہ جاتے ہیں۔ عمارت سازوں نے بدنما کنکریٹ کی سطحوں کو اینٹوں، پتھروں یا سنگ مرمر سے ڈھانپا تھا یا پھر اس پر پلستر کی ہموار تہہ چڑھا دی تھی۔ اب بیشتر مقامات پر رومی عمارتوں سے یہ آرائشی ملمع اتر چکا ہے اور کنکریٹ کا عمارتی ڈھانچہ دکھائی دینے لگا ہے۔ اس دور کی چند رومی ڈرائنگز اور پینٹنگز باقی بچ سکی ہیں لیکن وہ فریسکوز جو پومپئی (Pompeii) میں ملے، فرشی موزائک، دھاتی شیشوں پر کندہ کارانہ خطوط اور ظروف پر کیا ہوا کام اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ رومی مصوروں پر یونانیوں کے کتنے احسانات ہیں۔ پومپئی (Pompeii) کے فریسکوز، ویسوویس (Vesuvius) کے پھٹنے اور ۷۹ء میں شہر کو تباہ کر دینے سے قبل بنائے گئے تھے، انہیں رومی اور یونانی مصوروں نے تیار کیا تھا۔ یہ تصاویر انسانی پیکر، تالیف اور روشنی اور تاریکی میں ماڈلنگ پر دسترس کو ظاہر کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ منظر کشی

شکل نمبر ۹۳: "The Hay Wain" (بھوسہ گاڑی) جان کانسٹیبل۔



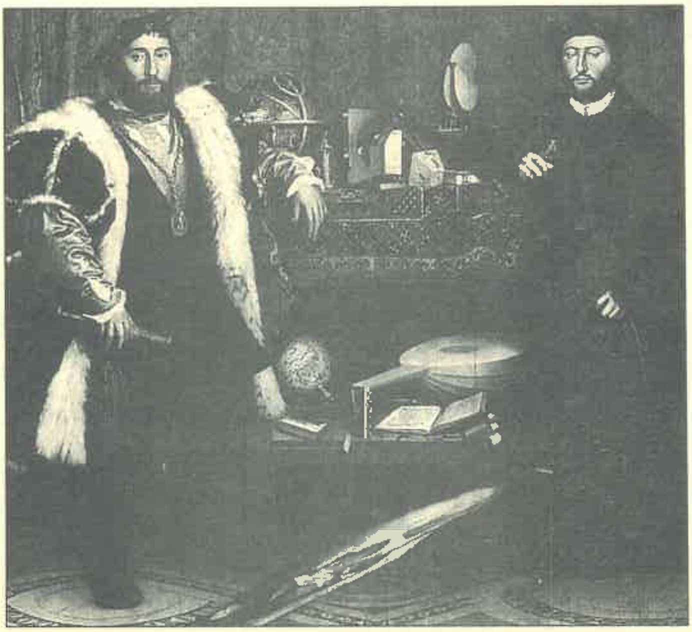
شکل نمبر ۹۴: "The Bathers" (نہانے والے) ژاخور پی الیغ سوغا۔

شکل نمبر ۹۵: Mountains In Provence (پراونس کی پہاڑیاں) پال سیزان۔

شکل نمبر ۹۶: "Madonna with Child" (مریم اور بچہ)
مائیکل اینجلو۔

شکل نمبر ۹۷: "Margareth de Geer" ریمبراں فان رن۔

شکل نمبر ۹۹: "Sunflowers" (سورج مکھی)، ونسنٹ فان خوخ۔



شکل نمبر ۹۸: "The Ambassadors" (سفیر) ہانز ہولبائن دی ینگر

(landscape) ایک مقبول موضوع تھا اور اسے بہت سے مختلف طریقوں سے بنایا جاتا تھا۔ کچھ تصاویر تو تاثریت پسندوں (impressionist) کی شکستہ برش (broken brush) کی تیکنیک سے مشابہہ ہیں۔ اس وقت تک رومیوں اور یونانیوں نے تناظر (perspective) کو نہیں سمجھا تھا۔ حقیقت پسندی کی روایت رومیوں کی پیکر کشی (portraiture) کو ایک منفرد انداز عطا کرتی ہے۔ جب عیسائیت اور دیگر اثرات نے اپنی موجودگی کا اظہار کرنا شروع کیا تو یہ سب کچھ بدل گیا، رومی، لاطینی زبان بولتے تھے اور انہوں نے صوتی طور پر حروف تہجی یونانیوں سے لیے تھے، لیکن انہوں نے ان حروف کو یونانیوں کی طرح الفا (Alpha)، بیٹا (Beta)، کاپا (Cappa) کہنے کے بجائے سادہ طور پر اے (A)، بی (B)، سی (C) کہنا شروع کردیا جس طرح آج کہا جاتا ہے۔

روم کے باہر زمین دوز قبرستانوں، بھول بھلیوں اور زیرزمین سرنگوں میں کی گئی آرائش سے ہمیں ابتدائی عیسائی آرٹ کے بارے میں معلومات ملتی ہیں۔ تدفین کی رسومات اور قبروں کا تحفظ عیسائیوں کے نزدیک بڑی اہمیت رکھتا تھا۔ ان کا عقیدہ تھا کہ مرنے کے بعد آخرت میں جنت کی دائمی زندگی موجود ہے۔ زمین دوز قبرستانوں کی رنگین گنبد نما چھتوں پر ولیوں اور درویشوں کی تصاویر اور عقیدے کی علامت ''صلیب'' کندہ کی ہوئی ہوتی تھی۔

ابتدا میں عیسائی، ایک معتوب گروہ کی شکل میں تھے جنہوں نے خفیہ رابطوں کے لیے اشاروں کی ایک زبان بنالی تھی۔ تبدیلی اس وقت آئی جب قسطنطین اعظم (Constantine the Great) روم کا بادشاہ بنا (۳۲۴ تا ۳۳۷) اور اس نے عیسائیت کو خاص سرپرستی فراہم کی۔ عیسائی آرٹ پر اس کے بہت دور رس اثرات پڑے۔ ماہرین تعمیرات نے ایک کلیسا کی تعمیر کے لیے منصوبہ بندی کی جہاں عیسائی عقیدہ رکھنے والے عبادت کرسکیں۔ قسطنطین نے اس مقصد کے حصول کے لیے اپنے وسائل اور وقت دونوں عطا کیے اور چند برس میں روم کی سرزمین اور دیگر شہروں میں شاندار کلیسا ابھر آئے۔

قسطنطین نے خود کو ایک مضبوط اور متحرک حکمراں ثابت کیا۔ اس نے اپنے دور حکومت میں اقتدار کو ایک دوسرے دارالحکومت منتقل کردیا۔ یہ بازنطینیہ (Byzantium) کے مقام پر بنایا گیا تھا جواب استنبول کہلاتا ہے۔ یہاں منتقل ہونے سے پہلے اس کی تعمیر جاری رہی جس میں سات برس لگے۔ یہ شاندار شہر رومن ریاست کی نئی بنیاد عیسائیت کا آئینہ دار تھا۔

بازنطینیہ کا آرٹ سب سے پہلے تو مذہبی آرٹ تھا، اس کے علاوہ یہ آرٹ سنجیدہ، دنیاداری سے دور اور قدامت پرست تھا، اس سے متعلق مصوروں نے دیواری تصاویر (panel painting) فریسکوز (frescoes)، مخطوطات کی جلاکاری (manuscript illuminations) ہاتھی دانت، رنگ وروغن کا کام، زیورات سازی اور عمدہ معیار کے دھاتی فن پارے تخلیق کیے ہیں۔ بازنطینی آرٹ کو کلیساؤں کی موزائک آرائش کے سلسلے میں بہترین اور اپنی طرز کا منفرد آرٹ سمجھا جاتا ہے۔ تصاویر میں دکھائے گئے لوگ سپاٹ، الگ تھلگ، اور تصوراتی انداز میں بنائے گئے ہیں۔

قسطنطنیہ، سلطنت کے مشرقی حصے کا انتظامی مرکز بن گیا جبکہ روم بدستور مغربی حصے کی انتظام کاری کے فرائض انجام دیتا رہا۔ قسطنطین کی موت کے بعد مخالفین نے دیکھا کہ ملک دو دھڑوں مشرق اور مغرب میں تقسیم ہے۔ اس کے بعد ہن (Hun)، گاتھ (Goth) وانڈال (Vandal) اور دوسرے حملہ آور مسلسل حملے کرتے رہے۔ آخر ۴۷۶ء میں مغربی سلطنت ٹکڑے ٹکڑے ہوگئی جبکہ بازنطینی یا مشرقی سلطنت باقی رہی تاوقتیکہ وہ ۱۴۵۳ء میں عثمانی ترکوں کے ہاتھوں میں چلی گئی۔ قدیم دور سے قرون وسطیٰ تک کے اس سفر میں، ایک بڑا واقعہ اسلام کا ظہور تھا۔ مسلمان فوجوں نے مشرق قریب اور بازنطینی افریقہ کے صوبوں کو ۶۴۲ء سے ۷۳۲ء تک فتح کرکے ہسپانیہ (Spain) میں ایک آزاد اسلامی مملکت ۷۵۶ء میں قائم کی۔

قرون وسطیٰ (The Middle Ages)

رومی سلطنت کے زوال ۴۷۶ء اور اوائل نشاۃ ثانیہ (Early Renaissance) ۱۳۰۰ء کے درمیانی دور کو عموماً قرون وسطیٰ کہا جاتا ہے۔ یہی وہ دور تھا جس کے بعد جدید زمانے کی ابتدا ہوئی۔ یہ دور تین حصوں میں منقسم ہے:

ابتدائی یا تاریک دور، درمیانی (رومن) اور آخری (گاتھی)۔

قرونِ وسطیٰ کا ابتدائی دور (The Early Middle Ages)

قرونِ وسطیٰ کے ابتدائی یا تاریک دور کا آرٹ کلیساؤں کی دیواروں پر موزائیک کے کام سے بہت اچھی طرح سمجھا جاسکتا ہے، جیسے راوینا (Ravenna) اٹلی میں سان ویتالی (San Vitale) کے کلیسا کا آرٹ جو ۵۴۷ء میں تیار کیا گیا تھا۔ اس آرٹ میں ابتدائی عیسائی /بازنطینی اسلوب (style) موجود تھا اسی عرصے کے دوران راہبوں اور پادریوں نے خود کو رومی روایات اور تہذیب کا وارث قرار دیا۔ انہوں نے اپنی خانقاہوں اور کلیساؤں کے توسط سے لاطینی زبان کو زندہ رکھا۔ خانقاہیں ادبی مراکز میں تبدیل ہو گئیں جہاں عالم فاضل راہب اور کاتب دینی اور دنیوی تحریروں کی نقلیں تیار کرتے تھے۔

قرونِ وسطیٰ کا درمیانی دور (The High Middle Ages)

قرونِ وسطیٰ کا درمیانی یا رومن دور تقریباً ۱۰۰۰ء سے ۱۳۰۰ء تک رہا۔ یہ اس ہزارے (millennium) کا بہترین دور تھا۔ یہ ایمان وعقیدت، زیارتوں اور صلیبی جنگوں کا دور تھا۔ یورپ کی آبادی میں اضافہ ہونے لگا، شہر پھیلنے لگے اور تجارت وثقافت کو فروغ حاصل ہوا۔ یہی وقت تھا جب پیرس کی بولونا (Bologna) یونیورسٹی اور اوکسفرڈ کی بنیاد رکھی گئی۔ خاص رومی طرز بھاری بھرکم دیواریں، پست مدور محرابیں اور بلند وبالا گنبد جو اس دور کی خانقاہوں اور کلیساؤں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ باقی بچ رہنے والے فریسکوز اور موزائیک اس رجحان کو ظاہر کرتے ہیں جو قرونِ وسطیٰ کے ابتدائی دور میں شروع ہوا تھا۔

قرونِ وسطیٰ کا آخری دور (The Late Middle Ages)

قرونِ وسطیٰ کے آخری دور یا گاتھی (Gothic) دور کا نقطۂ آغاز ۱۱۴۰ء کو سمجھا جاتا ہے۔ گاتھی دور ظاہری شان وشوکت کا دور تھا، عظیم الشان کلیساؤں اور آرائشی مخطوطات کا دور، اگر رومی طرز زمینی تھا تو گاتھی طرز آسمانی۔ فرانس کے گاتھی کلیساؤں میں بلند وبالا مینار، بلند نافِ کلیسا (naves)، بلندی کی جانب جاتے پشتے (buttresses) اور رنگین شیشوں والی بڑی بڑی کھڑکیاں ہیں۔ گاتھی طرز کے کلیساؤں کے اندرونی حصوں کو ولیوں اور درویشوں کے مجسموں اور دیگر چیزوں سے سجایا جاتا تھا۔ گرجے کے باہر بنائی گئی متشکل میزابوں (Gargoyles) کو بہت بلندی پر بدروحوں کی پہنچ سے دور رکھا جاتا تھا۔ سنگتراشی کا حسن گاتھی فنِ تعمیر کا خاصہ تھا۔

نشاۃ ثانیہ (Renaissance)

اوائلِ نشاۃ ثانیہ (۱۳۰۰ء تا ۱۴۰۰ء)

یورپی مصوری کا آغاز

قرونِ وسطیٰ کے آخر کے مثالیے (ideals) اور ادارے پورے یورپ پر اثر انداز ہوتے رہے لیکن اٹلی میں ایک نیا جذبہ اپنے اظہار کی تلاش میں تھا۔ اب توجہ کا مرکز تقدس سے ہٹ کر فرد اور فطرت پسندی کی جانب منتقل ہوگیا تھا۔ اس نئے جذبے کے اظہار کا آغاز انسانیت پسندوں (Humanists) نے کیا اور اس نے بصری آرٹ کو بھی متاثر کیا۔ بازنطینی آرٹ کی روایتوں کو، جیوتو (Giotto) اور دوچیو (Duccio) جیسے مصوروں کے فطرت پرستانہ مثالیوں (ideals) نے چیلنج کر دیا تھا۔

جیوتو دی بوندونے (۱۲۶۷ء تا ۱۳۳۷ء) (*Giotto Di Bondone*)

جیوتو (Giotto) فلورنس کا رہنے والا مصور اور ماہر تعمیرات تھا۔ اپنے استاد مصور چیمابو (Cimabue) کے ساتھ اسے عموماً یورپی مصوری کی مرکزی روایت کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ اس نے اطالوی۔ بازنطینی آرٹ کی گھسی پٹی ہیئتوں سے گریز کرتے ہوئے اپنی اشکال میں ٹھوس پن اور فطرت پسندی کو جگہ دی اور اس میں تصویری آرٹ کا ایک معقول جواز پیدا کیا۔ جیوتو (Giotto) نے مصوری کے انداز کو بالکل تبدیل کر دیا۔ اس نے مذہبی موضوعات کو حقیقی دنیا کا حصہ بنا کر پیش کیا۔ اس نے مذہبی واقعات کو تصویر کرتے ہوئے نہ صرف اپنی تالیفات (compositions) میں جذبے اور تخیل کا استعمال کیا بلکہ اس نے تصاویر کے دیکھنے والوں کے جذبات پر اثرات ڈالے۔

جیوتو (Giotto) کا دور ملمع کاری کیے گئے خوبصورت

مجسموں، تصویروں اور تیرھویں اور چودھویں صدی کے قربان گاہوں پر لگے مجسموں کا زمانہ ہے۔ یہ ابتدائی اطالوی آرٹ کا مذہبی دور ہے۔ یہ دوچیو (Duccio) کا دور تھا جو سی اینا (Siena) کا رہنے والا پہلا عظیم مصور تھا۔ یہ دور لورنزیتی (Lorenzetti) برادرز، پی ایترو (Pietro) اور آمبروجیو (Ambrogio) کا تھا جن کا تعلق بھی سی اینا (Siena) سے تھا اور جو اپنے دور کے ممتاز ترین مصور تھے، دونوں طاعون کا شکار ہوگئے۔ پسانیلو (Pisanello) ایک اطالوی مصور تھا جسے اپنے زمانے کا عظیم ترین پیکر کش (portrait) مصور مانا جاتا ہے۔ اس دور پر سیاہ موت یعنی طاعون کی بیماری نے اپنا سایہ ڈال دیا اور اس عہد کے آرٹ پر اپنے بھیانک انمٹ نقوش ثبت کر دیے۔

نشاۃ ثانیہ (۱۴۰۰ء تا ۱۵۰۰ء)

کلاسیکی قدامت کا دور ان حملہ آوروں کی یلغار کے باعث اپنے اختتام کو پہنچا جنہوں نے رومی سلطنت کو تباہ کر دیا تھا، لیکن اس کے بعد کے ایک ہزار برس میں چھوٹی چھوٹی ایجادات و اختراعات ہوتی رہیں۔ نشاۃ ثانیہ سے وہ علوم و فنون دوبارہ ابھرنے لگے جو کلاسیکی قدامت کے دور میں پھلے پھولے تھے۔

چودھویں اور پندرھویں صدی کا درمیانی عرصہ نشاۃ ثانیہ کے عروج کا زمانہ تھا جب انسانیت پسندی (Humanist) کا فلسفہ اور علوم پورے یورپ میں پھیلے اور تاریک دور کا خاتمہ ہوا۔ ہر پیش رفت کو یونیورسٹیوں اور درسگاہوں میں جگہ ملنے لگی۔

حرکت پذیر ٹائپ نگاری (moveable type printing) نے نئے خیالات کو پھیلنے میں مدد دی۔ افرا تفری اور اقتدار کی کھینچا تانی کے بجائے انسانیت پسندی کو مقبولیت حاصل ہوئی اور آرٹ کو فروغ ملا۔ اس سلسلے میں بعض دولت مند خاندانوں مثلاً فلورنس میدی چز (Medicis) اور میلان (Milan) کے اسفورزاز (Sforzas) اور پادریوں نے سرپرستی کی۔ اس دور میں شاعری اور ادب کو فروغ ملا۔ جاگیر دارانہ عہد کا خاتمہ ہوا اور یورپ میں جدید دور کا آغاز ہوگیا۔

پندرھویں صدی میں فنونِ لطیفہ میں بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا گیا۔ خصوصاً فلورنس تشریح الاعضا (anatomy) کے سلسلے میں سب سے آگے تھا۔ ہیئتوں کو روشنی اور سائے کے ادغام (chiaroscuro) کے ساتھ ماڈل کرکے بنانے اور تناظر (perspective) کی بہت عمدہ تفہیم اور حقیقت پسندی کی جانب، ان کے ہاں مسلسل کوشش نظر آتی تھی۔ یہ تمام عناصر ماساچیو (Masaccio) کی تصاویر میں ملتے ہیں۔ اگرچہ اس نے بہت کم زندگی پائی اور ۲۷ برس کی عمر میں فوت ہوگیا، لیکن اس کے فن پاروں نے دیگر اطالوی مصوروں پر گہرے اثرات ڈالے، ان میں پاؤلواوچیلو (Paolo Ucello)، آندریا کاستاگنو (Andrea Castagno) اور پیئرو دیلا فرانچیسکا (Piero della Francesca) شامل ہیں۔

فلیمش (Flemish) مصوروں کو بھی اُس دور میں وہی ممتاز مقام حاصل تھا جو اس دور کے بڑے اطالوی مصوروں کے حصے میں آیا تھا۔ ان کے ہاں حقیقت پسندی کے طاقتور اسلوب نے قرونِ وسطیٰ کے ابتدائی دور کی مصوری پر بہت اثر ڈالا۔ قرونِ اولیٰ کی دیواری روغن کاری کے لیے استعمال کیا جانے والا وسیلہ tempera تھا، جس میں رنگدار مادوں کو سفوفی شکل دے کر انڈے کی رقیق زردی کے ساتھ ملایا جاتا تھا اور اس سے ایک دیرپا، جلد خشک ہونے والا رنگ بنایا جاتا تھا لیکن یہ ہموار طریقے سے باہم ملتا نہیں تھا۔ تیل، دیر سے خشک ہونے والا ایک وسیلہ (medium) ہے لیکن اس سے انتہائی متنوع تاثرات پیدا کیے جا سکتے ہیں، باریک تہہ اور غیر شفاف باریک تہہ (جلاکاری) سے لے کر دبیز رنگ (impasto) تک بے انتہا تنوع موجود ہے۔ اگرچہ قرونِ اولیٰ کے مصور روغن (oil) سے ناواقف نہیں تھے لیکن روغن (oil) کے ذریعہ پیدا کیے جا سکنے والے امکانات کو کسی شخص نے ایک وقت میں دریافت نہیں کیا تھا۔ روغنی تصاویر کا سہرا نیدرلینڈز (Netherlands) کے مصوروں یان (Jan) اور ہوبرٹ فان آئک (Hubert van Eyck)، کے سر ہے۔

پہلی مرتبہ جب فلیمش تصاویر اٹلی پہنچیں تو سنسنی پھیل گئی۔ پندرھویں صدی کے اختتام پر تیل (oil) نے دیواری تصاویر (panel painting) کے سلسلے میں انڈے کے روغن کی جگہ لے لی تھی۔ عظیم فلیمش مصوروں کی نئی حقیقت پسندی (new realism) فرانس اور

جرمنی تک پھیل گئی۔

یان فان آئک (Jan van Eyck) (۱۳۹۰ء تا ۱۴۴۱ء) نے ہالینڈ، شمالی فرانس اور بروگس (بلجیئم) میں کام کیا۔ وہ ایک درباری مصور تھا اور ڈیوک آف برگنڈی اسکی بہت تعظیم کرتا تھا۔ اس کے بڑے بھائی ہوبرٹ (Hubert) کے بارے میں زیادہ معلومات حاصل نہیں ہوسکیں جس کا ۱۴۲۶ء میں انتقال ہوگیا تھا۔ خیال کیا جاتا ہے کہ دونوں بھائی مذہبی موضوع کی وسیع دیواری تصاویر (panel painting) پر کام کرتے رہے، مثلاً دی کروسیفیکیشن (*The Crucifixion*) اور دی لاسٹ ججمنٹ (*The Last Judgement*) جو اب نیویارک کے میٹرو پولیٹن میوزیم آف آرٹ میں موجود ہیں۔ یان فان آئک ان پیکری تصاویر (portraits) کے سلسلے میں بھی مشہور ہے جیسے "پورٹریٹ آف جیووانی آرنولفینو اینڈ ہز وائف" (*Portrait of Giovanni Arnolfino and his Wife*) جسے ۱۴۴۳ء میں بنایا گیا تھا اور اب نیشنل گیلری، لندن کے آرٹ کے ذخیرے میں موجود ہے۔

دیگر نمایاں فلیمش مصوروں میں راگیئر فان در وے ڈن (Rogier van der Weyden)، ہوگو فان در گوئز (Hugo van der Goes) گیرٹن ٹاٹ سنٹ یانز (Geerten tot Sint Jans) اور ہیرونامس بوش (Hieronymus Bosch) شامل ہیں۔

نشاۃ ثانیہ کا عروج اور مینرازم
(High Renaissance and Mannerism)

یہ دور پروٹسٹنٹ فرقے کی اصلاحات (Reformation) اور رومن کیتھولکس کی جوابی اصلاحات (Counter-Reformation) کا دور تھا۔ یہ مذہبی جنگوں اور عدم رواداری کا دور تھا جس میں اٹلی کا سیاسی اور معاشی زوال ہوا۔ جب اقتدار شمال اور مغرب کی طرف منتقل ہوا تو فرانس، ہسپانیہ، انگلستان اور نیدرلینڈز دولت مند اور بااثر ہوگئے۔

نشاۃ ثانیہ کے عروج کے دور میں تین عظیم فن پاروں میں انسانیت پسندی کا جذبہ دکھائی دیا یعنی لیونار دو داونچی (Leonardo da Vinci) کا لاسٹ سپر (*Last Supper*) جسے ۱۴۹۵ء میں میلان کی خانقاہ کے لیے تخلیق کیا گیا تھا، رافیل (Raphael) کا اسکول آف ایتھنز (*School of Athens*) جسے پوپ جولیس دوئم کے حکم پر ویٹیکن (Vatican) کے لیے بنایا گیا اور ڈرامائی قوت کا شاہکار سسٹائن چیپل (Sistine Chapel) جس کو ۱۵۱۲ء میں مائیکل اینجلو (Michelangelo) نے بنایا۔ شمالی اٹلی میں آرٹ کا مرکز وینس (Venice) تھا جہاں روشنی، ماحول اور رنگ پر زور دیا جاتا تھا۔ جیوانی بیلینی (Giovanni Belllni) نے اپنی رومانی اور تصوراتی تصویروں کو انہی عناصر کو یکجا کر کے تخلیق کیا تھا۔ اگلی نسل کا ایک مصور جورجیونے (Giorgione) اپنی منفرد تیکنیک میں اجسام کے مقابلے میں فطرت کو ابھار کر پیش کرنے کے سلسلے میں پہچانا جاتا ہے۔ یہ انداز اس کے عظیم فن پارے دی ٹیمپسٹ (*The Tempest*) میں دیکھا جاسکتا ہے جو وینس کے گیلریا دیل اکادیمیا (Galleria dell' Accademia) میں موجود ہے۔ تیتیان (Titian) جو جورجیونے (Giorgione) کا شاگرد تھا، اپنے استاد کے نقشِ قدم پر چلتا رہا۔ خدانے اسے لمبی عمر عطا کی اور تیتیان (Titian) وینس میں اس صدی کا ممتاز ترین مصور قرار پایا۔ وینس کے دوسرے نمایاں مصوروں میں کوریجیو (Correggio)، تنتوریتو (Tintoretto) اور پاؤلو ویرونیز (Paolo Veronese) شامل ہیں۔

نشاۃ ثانیہ کا عروج جو تقریباً ۱۴۹۵ء میں شروع ہوا تھا ۱۵۲۷ء میں اس وقت اپنے اختتام کو پہنچا جب جرمنوں نے روم کو تباہ کیا۔ بڑی تعداد میں اطالوی مصور، مصنف اور موسیقار ملک چھوڑ کر فرانس میں پناہ لینے پر مجبور ہوئے۔ یہ لوگ نشاۃ ثانیہ کے عروج کے جوہر کو اپنے ساتھ لے گئے تھے جس نے بچی کھچی گاتھی (Gothic) روایت کو بھی ختم کردیا۔ ان اثرات کو فرانسیسی مصوروں ژاں (Jean) اور فاں کواکلوئے (Francois Clouet) اور فوں تان بلو (Fontainebleau) کے مکتب فکر میں دیکھا جاسکتا ہے۔

یورپ کی دوسری جگہوں پر نشاۃ ثانیہ کے جوہر کا گاتھی حقیقت پسندی سے ملاپ ہوا اور اس کے نتیجے میں جو مصور سامنے آئے ان میں پیٹر بروژل دی ایلڈر (Peter Brueghel the Elder) نیدرلینڈز میں، ہانز ہولبائن دی ینگر (Hans Holbein the Younger) انگلستان میں اور البرشٹ دورر (Albrecht

(Durer اور لوکاس کراناخ دی ینگر (Lucas Cranach the Younger) جرمنی میں تھے۔

اٹلی میں، روم کی تباہی اور اس کے نتیجے میں ہونے والی اصلاحات نے بصری فنون پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ نشاۃ ثانیہ کے سکون اور ترتیب کے اعلیٰ شعور نے مبالغہ آمیزی، پیچیدگی، لیکن ساتھ ساتھ وقار کو بھی جنم دیا۔ آرٹ کے تاریخ داں نشاۃ ثانیہ کے آخر کے اس اسلوب (style) کو "میزازم" (Mannerism) کا نام دیتے ہیں۔ اس کا اظہار مائیکل اینجلو کے آخری دور کے فن پاروں، ژاکو پودا پونتورمو (Jacopo da Pontormo) کے آرٹ اور دوسرے مصوروں کے ہاں ملتا ہے۔ میزازم (Mannerism) کی ایک جاندار مثال مائیکل اینجلو کی 'لاسٹ ججمنٹ' (*Last Judgement*) میں موجود ہے۔

میزازم (Mannerism) کو ایل گریکو (El Greco) کے فن پاروں میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ ۱۵۹۰ء میں، میزازم (Mannerism) کا دور ختم ہوا اور مصوروں نے تخلیقی تحریک کے لیے نشاۃ ثانیہ کے عروج کے دور کے عظیم مصوروں کی جانب رجوع کرنا شروع کردیا۔ اگلی صدی میں جو انداز چھایا وہ بروک اسلوب (Baroque style) تھا۔

مطلقیت کا دور اور توسیع۔ بروک ۱۶۰۰ء تا ۱۷۰۰ء (Age of Absolutism and Expansion - Baroque)

بروک اسلوب (Baroque style) جوابی اصلاحات کے نتیجے میں پیدا ہوا۔ اس میں رومن کیتھولک عقائد کے احیا سے متعلق روحانی اور جذباتی پہلوؤں پر زور دیا گیا۔ بروک (Baroque) آرٹ عقل و دانش کے بجائے جذبات کو زیادہ اپیل کرتا تھا۔ موضوعات قدیم دیو مالائی اور مذہبی قسم کے تھے۔ ولیوں اور درویشوں کو بادلوں کے درمیان پردار مخلوق کے درمیان گھرا ہوا اور انتہائی ڈرامائی انداز سے دکھایا جاتا۔ بروک (Baroque) آرٹ کا جوہر حرکات کے ڈرامائی انداز سے استعمال، روشنی اور سائے کے ادغام (chiaroscuro) اور بولتے ہوئے رنگوں کے استعمال میں پوشیدہ ہے۔ اٹلی میں، کاراچی برادران (Carracci brothers) نے کاراواجیو (Caravaggio) کی انتہائی جذباتی تصاویر مثلاً چھپکلی کا کاٹا ہوا لڑکا (*Boy Bitten by a Lizard*) وغیرہ کے لیے راستہ ہموار کیا۔ فلیمش مصور پیٹر پال روبنز (Peter Paul Rubens) نے کاراواجیو (Caravaggio) اور وینیشین مکتبِ مصوری (Venetian school of painting) کے زیر اثر انتہائی جاندار اور زندگی سے بھرپور آرٹ تخلیق کیا۔ دوسرے مصور جنہوں نے بروک (Baroque) اسلوب میں تخلیقات کیں ان میں ہسپانوی مصوری ری بیرا (Ribera) اور ویلازکوئز (Velazquez) نیز فلیمش مصور سر اینتھنی فان ڈائک (Sir Anthony van Dyke) شامل تھے جنہوں نے انگلستان میں بہت مقبولیت حاصل کی۔

بروک (Baroque) آرٹ کے بہت سے رخ ہیں۔ اٹلی میں یہ مذہبی موضوعات سے متعلق رہا۔ فرانس میں یہ کلاسیکیت لیے ہوئے تھا۔ ہالینڈ کی پروٹیسٹنٹ تجارتی قوم کے ہاں مذہبی تصاویر کی کوئی گنجائش نہ تھی، نتیجہ یہ نکلا کہ ولندیزی مصور قدرتی مناظر کی تصویر کشی، درونی آرائش، پیکر کشی (portrait) اور بے جان اشیا (still life) کی مصوری کی جانب چلے گئے۔ اس دور کے ممتاز مصوروں میں ریمبراں (Rembrandt)، فرانز ہالز (Frans Hals) اور یان ورمیر (Jan Vermeer) شامل ہیں۔

روشن خیالی اور انقلاب کا دور ۱۷۰۰ء تا ۱۸۰۰ء (The Age of Enlightenment and Revolution)

اس صدی میں دو انقلاب پیش آئے۔ ۱۷۷۶ء کا امریکی انقلاب اور ۱۷۸۹ء کا انقلابِ فرانس۔ ۱۷۱۵ء میں لوئی چہار دہم (Louis XIV) کی موت کے بعد بروک (Baroque) طرز نے ایک ہلکے پھلکے شوخ اسلوب کو راستہ دیا جو روکوکو (Rococo) کہلاتا ہے۔ فرانس میں لوئی پانز دہم (Louis XV) کے دور میں روکوکو (Rococo) اسلوب مقبول تھا جب صرف بادشاہ کے پسندیدہ لوگ

طے کرتے تھے کہ رجحانات کیا ہوں گے، جس کی مثالیں مادام دوپوں پادو (Madame de Pompadour) اور مادام دو باغی (Madame du Barry) ہیں۔ اس دور کے ممتاز مصوروں میں آں توان واتو (Antoine Watteau) اور فاں کوا بوشے (Francois Boucher) شامل ہیں۔

روکوکو (Rococo) طرز کے دو مکتب فکر بن گئے جو ایک دوسرے کے الٹ تھے۔ ایک نوکلاسیکی (Neoclassic) اور دوسرا رومانی (Romantic)۔

روکوکو (Rococo) کو غیر سنجیدگی کے ردعمل کے طور پر ژاک لوئی ڈیوڈ (Jacques Louis David) جیسے نوکلاسیکی مصوروں نے تخلیقی تحریک کے لیے قدیم یونان اور روم سے رجوع کیا جبکہ دوسری جانب رومانویت پسندوں نے قرونِ وسطیٰ اور پُراسرار بدیسی ثقافتوں مثلاً قدیم امریکی باشندوں کے تمدن وغیرہ کو تخلیقی محرک کے طور پر استعمال کیا۔ تین ابتدائی رومانوی مصور پی ایخ خودوں (Pierre Prud'hon)، لوئی گیغودے (Louis Girodet) اور آنتوان ژاں غو (Antoine-Jean Gros) ہیں۔ اٹلی میں روکوکو (Rococo) مصور عموماً وینس کے رہنے والے تھے۔ روم غیر ملکی مصوروں کے لیے اب ایک ایسا مرکز رہ گیا تھا جہاں وہ کھنڈرات کا مشاہدہ اور نشاۃ ثانیہ کے آرٹ کا مطالعہ کرنے آتے تھے۔ قدیم کھنڈرات سے متاثر ہونے والا ایک ممتاز مصور جیووانی پیرانیسی (Giovanni Piranesi) تھا۔

ہسپانیہ (Spain) کی سرزمین نے اس صدی کے ایک عظیم مصور کو جنم دیا جس کا نام فرانزسکوگویا (Francisco Goya) تھا۔ ہسپانوی دربار کے مصور کے طور پر اس نے شاندار پورٹریٹ بنائے۔ وہ کندہ کاری کے فن میں بھی مہارت رکھتا تھا۔ اس کے اس سلسلے کے شاہکاروں میں جنگ کی تباہ کاریاں (The Disasters of War) اور دوسری تصاویر ہیں جن میں معاشرے کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔

انگلستان کا نمایاں مصور ولیم ہوگا رتھ (William Hogarth) تھا جو مصور اور کندہ کار تھا۔ اس کے بعد جوشوا رینالڈز (Joshua Reynolds)، ٹامس گینز بورو (Thomas Gainsborough)، ٹامس رولینڈسن (Thomas Rowlandson) اور ولیم بلیک (William Blake) آتے ہیں۔ جان کانسٹیبل (John Constable) اور جے، ایم، ڈبلیوٹرنر (J.M.W. Turner) انیسویں صدی کے، انگلستان کے قدرتی مناظر کی تصویر کشی کرنے والے بڑے مصور تھے۔

تین امریکی مصور جنہوں نے انگلستان میں تعلیم حاصل کی اور اہم مصور قرار پائے، وہ جان سنگلٹن کاپلے (John Singleton Copley)، بنجامن ویسٹ (Benjamin West) اور گلبرٹ اسٹیورٹ (Gilbert Stuart) تھے۔

شہنشاہیت، قومیت اور صنعت کاری کا دور (۱۸۰۰ء تا ۱۹۰۰ء) (The Age of Imperialism, Nationalism and Industrialization)

انیسویں صدی نپولین کے عروج اور دنیا پر حکومت کرنے کے خواب کے ساتھ شروع ہوئی۔ ۱۸۱۵ء میں اس نے واٹرلو (Waterloo) کے مقام پر ڈیوک آف ولنگٹن کے ہاتھوں شکست کھائی اور یوں اس کا زوال ہوا۔ اس کے بعد پہلی جنگ عظیم تک ایک صدی یورپ میں خاموشی چھائی رہی۔ اس دوران برطانیہ ایک وسیع سلطنت کے ساتھ دنیا کی بڑی طاقت کے طور پر ابھرا۔ صنعتی انقلاب کا آغاز ہوچکا تھا۔

آرٹ کا مرکز پیرس منتقل ہوگیا جہاں اسے اگلی صدی بھی سکون سے گزارنی تھی۔ پیرس میں ابتدائی چوتھائی صدی نوکلاسیکی اور رومانوی مکتب مصوری چھایا رہا جس کی جھلک ژاک لوئی دیوید (Jacques Louis David) اور اگست دومینیک انگ غے (Auguste Dominique Ingres) کے ہاں نظر آتی ہے۔ آدھی صدی کے قریب ایک نیا مکتب مصوری وجود میں آچکا تھا جس کی توجہ روز مرہ زندگی کی طرف تھی اور وہ اپنے اظہار کی کوششوں میں مصروف تھا اس کی قیادت ایک گروہ کررہا تھا جو اپنے آپ کو حقیقت پسند (Realists) کہتا تھا۔ یہ گستاف کورغ بے (Gustave Courbet)، اونوغ دومیئے (Honore Daumier) ایدواغ

مانے (Edouard Manet) پر مشتمل تھا۔ ۱۸۶۰ء کے عشرے میں تاثریت پسندوں (Impressionists) نے حقیقت پسندوں کی جگہ لے لی جن میں کلاڈ مونے (Claude Monet)، پی ایئر غونوا (Pierre Renoir) اور کامیل پسارو (Camille Pissarro) شامل تھے۔

رومانیت (Romanticism)

ایک تحریک جو اٹھارھویں صدی کے آخر میں نمودار ہوئی۔ رومانویت دراصل کلاسیکی اور نوکلاسیکی آرٹ کی اخلاقی اور جمالیاتی اقدار کے خلاف نیز صنعتی انقلاب کی پیدا کردہ مادیت پرستی کے خلاف ایک طرح کا ردِعمل تھا۔ اس تحریک پر رومانویت پسند مصنفوں کا بڑا گہرا اثر تھا جنہوں نے تحریک کو تحریر و تحقیق اور فلسفہ فراہم کیا۔ روسو (Rousseau)، شلر (Schiller)، گوئٹے (Goethe)، اسکاٹ (Scott) اور بائرن (Byron) ان میں نمایاں تھے۔ رومانویت کو انیسویں صدی کے وسط تک فروغ ملا۔ کانسٹیبل (Constable) اور ٹرنر (Turner) گیری کول (Gericault) اور دولاخوا (Delacroix) سرکردہ رومانویت پسند تھے۔

پری رافیلائیٹ برادر ہڈ
(The Pre-Raphaelite Brotherhood)

پی آر بی (انگلستان میں ۱۸۴۸ء میں وجود میں آئی) نے تخلیقی تحریک کے لیے پندرہویں صدی کی معصوم فطرت پسندی کی جانب رجوع کیا۔ اس گروہ کے سرکردہ ارکان میں دانتے گیبریل روزیتی (Dante Gabriel Rossetti)، جان ایورٹ میلائس (John Everett Millais)، فورڈ میڈاکس براؤن (Ford Maddox Brown) اور ولیم ہالمین ہنٹ (William Holman Hunt) شامل تھے۔ انہوں نے ایک ایک کر کے ولیم مورس (William Morris) اور ایڈورڈ برن جونز (Edward Burne Jones) کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ اس گروہ کے موضوعات میں اکثر کسی قدرتی منظر میں مثالی اشیا (idealized figures) موجود ہوتی تھیں اور موضوعات صاف ستھرے، پاکیزہ اور جذباتی ہوتے تھے۔

حقیقت پسندی (Realism)

اس تحریک کا آغاز فرانس میں ہوا اور جلد ہی پورے یورپ اور امریکہ تک پھیل گئی۔ یہ رومانویت کے خلاف ردِعمل تھا۔ اسے ۱۸۴۰ء اور ۱۸۸۰ء کے درمیانی عرصے میں فروغ حاصل ہوا۔ حقیقت پسندوں کے فن پاروں کی بنیاد روزمرہ کے کاموں اور معاملات کی سیدھی سادی عکاسی پر تھی۔ اب رومانوی جذباتیت کی جگہ ایک غیر وابستہ (detached) معروضی مشاہدے نے لے لی تھی۔

تاثریت پسندی—انیسویں صدی کا وسط تا اواخر
(Impressionism—Mid to Late Nineteenth Century)

تاثریت پسند سحر کے وقت، دن کے وقت اور شام کے جھٹپٹے میں پھیلی قدرتی روشنی کے حسن جیسے فطری پر شکوہ نظاروں سے اپنی دنیا تخلیق کرتے تھے۔ یہ انیسویں صدی کی اہم ترین غیر معمولی صورتحال تھی۔ یہ آرٹ کی جدید تحریکوں میں پہلی تحریک تھی۔ تاثریت پسندی نے مستحکم تدریسی اصولوں کو توڑا تاکہ دنیا کو ایک بیساختہ نگاہی (spontaneous view) کے ساتھ دیکھا جاسکے۔ فرانسیسی مصور بالخصوص باربی زون مکتب (Barbizon School) کے، قدرتی مناظر کی تصویر کشی کرنے والے مصور، لینڈ اسکیپ آرٹسٹ جان کانسٹیبل (John Constable) سے متاثر ہوئے جس کے فن پارے انیسویں صدی کے شروع میں پیرس میں سامنے آئے۔ شکستہ برش کے اسٹروکس کا استعمال کرتے ہوئے رنگوں کا استعمال، غیر شفاف گاڑھے رنگ کی تہہ چڑھانے کا عمل، تاثریت پسند آرٹ، فطرت کے ایک منفرد تصور کو پیش کرتا تھا۔

اس تحریک کو دیا گیا نام مونے (Monet) کی ایک تصویر، امپریشن سن رائز (*Impression Sunrise*) سے لیا گیا تھا جس میں پانی پر پھیلتی روشنی کو دکھایا گیا ہے۔ جب ان مصوروں کی ایک علیحدہ نمائش ۱۸۷۲ء میں پیرس میں منعقد ہوئی اور اس میں ایک صحافی نے مذاق اڑاتے ہوئے مونے (Monet) غونوا (Renoir)، سسلی

(Sisley)، پسارو (Pissarro)، سیزان (Cezanne)، دیگا (Degas)، مانے (Manet) اور برتھ موریزوٹ (Berthe Morisot) کوتاثریت پسند، کہا تو اس تحریک کا یہی نام پڑ گیا۔

ویانا سیسیشین (The Vienna Secession)

۱۳/اپریل ۱۸۹۷ء کو، گستاف کلمت (Gustav Klimt) کی سربراہی میں مصوروں کا ایک گروپ اکیڈمک آرٹ سوسائٹی کنستلر ہاؤس (Kunstlerhaus) سے علیحدہ ہوگیا کیونکہ اس نے غیر ملکی مصوروں کی نمائش کے لیے انکار کردیا تھا۔ اس گروپ نے ایک نئی تنظیم بنائی جو ویانا سیسیشین کہلائی۔

ان مصوروں میں اوسکر کوکوشکا (Oskar Kokoschka) اور ایگون شیلے (Egon Schiele) شامل تھے۔ ابتدا میں ویانا سیسیشنسٹ (Vienna Secessionists) جدید آرٹ (Art Nouveau) سے متاثر ہوئے اور اس کے بعد انہوں نے اظہاریت پسندی (Expressionism) میں دلچسپی لی۔ ڈیزائنر اور ماہرین تعمیرات، گلاسگو اسکول آف اسکاٹ لینڈ کے زیر اثر آ گئے جس کی وجہ سے وہ جیومیٹرک ڈیزائنوں کے طرف بہت زیادہ مائل ہوگئے۔ انگلستان کو آرٹ اور حرفت (Craft) کی تحریک کی طرح ویانا سیسیشن کے مقاصد میں سے ایک مقصد مصوری اور اطلاقی فنون کو یکجا کرنا تھا۔

مشینی دور کی آمد
(The Coming of the Machine Age)

صدی کے آخری عشرے میں سائنس، ریاضی، انجینئرنگ اور نفسیات میں ہونے والی بنیادی تبدیلیوں نے مشینی دور کی بنیاد رکھ دی تھی۔ ڈیزل اور ٹربائن انجن، آٹو موبائیل، باکس کیمرہ، ریڈیو، برقی قمقمے اور برقی موٹر یہ سب ۱۹۰۰ء سے قبل ایجاد ہو چکے تھے۔ آرٹ کی تین تحریکیں جو ۱۸۸۴ء کے بعد نمودار ہوئیں، مابعد تاثریت (Post-Impressionism)، علامت پسندی (Symbolism) اور جدید آرٹ (Art Nouveau) ہیں۔ مابعد تاثریت کے دائرے میں کئی اسالیب (styles) آتے تھے اور اسے متنوع نقطۂ نظر کے اظہار کے لیے منتخب کیا جاسکتا تھا۔ علامت پسندی (symbolism) کا نام ایک ادبی تحریک سے لیا گیا ہے۔ یہ مصوری کے کسی اسلوب (style) سے زیادہ ایک نقطۂ نظر تھا۔

علامت پسند آزادانہ طور پر مابعد تاثریت سمیت کسی بھی اسلوب کو اختیار کرسکتے تھے۔ اس کے برعکس جدید آرٹ (Art Noveau) کا، آرٹ اور حرفت کی تحریک سے گہرا تعلق تھا۔ یہ بیک وقت اسلوب بھی تھا اور یقینی طور پر نقطہ نظر بھی۔ یہ تینوں تحریکیں، صنعتی انقلاب کی لائی ہوئی سماجی اور معاشی تبدیلیوں سے متاثر ہوئیں۔

صدی کا اختتام (۱۸۸۰ء تا ۱۹۰۰ء)
(*Fin de siecle* (End of the Century))

صدی کے اختتام نے آرٹ اور ڈیزائن کے ایک اسلوب کو اپنا نام دیا۔ یہ آرٹ بہت آرائشی لیکن زوال کی علامت تھا۔ یہ عناصر آبرے برڈزلے (Aubrey Beardsly) کے ترسیمی نمونوں (graphic design) کی خصوصیات تھے، جس کی سیاہ وسفید (black and white) اپنے طرز کی ڈرائنگز جدید آرٹ (Art Nouveau) سے تعلق رکھتی تھیں۔ مصوروں کی اگلی نسل ''مابعد تاثریت پسند'' کہلائی۔ یہ ایک تحریک تھی جس کا سب سے بڑا مقصد آرٹ کے اس رسمی تصور کی طرف واپسی تھی جس میں موضوع کی اہمیت پر زور دیا جائے۔ اس چلن کو اختیار کرنے والوں میں پال سیزان (Paul Cezanne)، پال گوگیں (Paul Gauguin)، ژاغو سوغا (Georges Seurat) اور ونسنٹ فان خوخ (Vincent Van Gogh) شامل تھے۔

صدی کے اختتام پر ایک گروپ نمودار ہوا۔ یہ لوگ خود کو پیغمبر یا نبی کہتے تھے۔ ان میں پی ایئر بوناغ (Pierre Bonnard) بھی تھا، عظیم مصور اور پوسٹر آرٹسٹ تولوز لوتغک (Toulouse-Lautrec) کا اس سے گہرا تعلق تھا۔

جدید آرٹ (Art Nouveau)

اگرچہ جدید آرٹ کا آغاز انیسویں صدی کے اختتام پر ہوا لیکن اسے بیسویں صدی کے پہلے عشرے میں عروج حاصل ہوا۔ ابتدائی طور پر یہ

فن تعمیر سے متعلق، آرائشی اور ترسیمی آرٹ (graphic art) کی تحریک تھی۔ جدید آرٹ کے بہاؤ کی کیفیت والے خطوط، بیل بوٹوں کے نمونے اور حسی طور پر متاثر کن اشکال اس دور کے حرفی نمونوں (typefaces)، صفحات کے لے آؤٹ (layout) اور پوسٹروں کے ڈیزائنوں میں موجود ہیں۔ اس پر جاپانی چھپائی اور گوگیں (Gauguin) اور منش (Munch) کی تصاویر کے اثرات تھے۔

امن، جنگ اور انقلاب (۱۹۰۰ء تا ۱۹۲۰ء)

بیسویں صدی کا آغاز اچھا تھا۔ دنیا میں امن تھا، لیکن یہ امن بہت عرصہ قائم نہ رہ سکا اور ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگ عظیم چھڑ گئی۔ چار سال کی شدید جنگ اور لا تعداد اموات کے بعد نومبر ۱۹۱۸ء میں صلح کے نتیجے میں جنگ ختم ہوگئی۔ اس سال عوامی طور پر مقبول آرٹ کی ہیئتوں میں بہت سی اختراعات ہوئیں۔ صدی کا شروع کا حصہ تجربات کا دور تھا جس میں آرٹ کی ہیئتوں کو وسیع کیا گیا جن میں مصوری، مجسمہ سازی، فنِ تعمیر، تھیٹر، موسیقی، ادب، رقص اور فلم کے شعبے شامل تھے۔ موشن پکچر انڈسٹری نیویارک سے ہالی ووڈ منتقل ہوگئی۔ نیا زمانہ انقلاب کا جذبہ اپنے ساتھ لایا۔

پیش پیش رہنے والے مصوروں نے ہیئت، رنگ اور موضوعات کے تجربے کیے تا کہ تشریحی مہارتوں کی ایک نئی دنیا پیدا کی جاسکے۔ اس کا زیادہ اثر ترسیمی آرٹ (graphic art) پر ہوا۔

اس عہد کے ممتاز ماہرین تعمیرات اور ڈیزائنروں میں انتونیو گاؤدی (Antonio Gaudi) اور ہنری فان دے ویلدے (Henri van de Velde) شامل ہیں۔ بیسویں صدی کے شروع کے ترسیمی آرٹ (graphics) کی شاید بہترین مثال الفانسے موچا (Alphonse Mucha) اور تولوز لوتغک (Tolouse-Lautrec) کے پوسٹر تھے۔

بیسویں صدی کی مصوری

۱۹۰۱ء اور ۱۹۰۶ء کے درمیانی عرصے میں سیزان (Cezanne) فان خوخ (Van Gogh) اور گوگیں (Gauguin) کی تصاویر کی متعدد نمائشیں پیرس اور جرمنی میں ہوئیں۔ پہلی بار ایسا ہوا کہ بڑی تعداد میں عام لوگوں کو ان مصوروں کے فن پارے دیکھنے کا موقع ملا۔ نوجوان مصور جو ۱۸۹۰ء کے عشرے کی مریضانہ مزاجی کیفیت میں پروان چڑھے تھے، یہ سب دیکھ کر بہت مرعوب ہوئے۔ ان میں سے کچھ مصوروں کے ہاں مکمل طور پر ایک نیا اسلوب آ گیا جس میں فان خوخ کی طرح رنگوں کی شدت اور گوگیں کی طرح کا شدید انتشار بیک وقت موجود تھا۔ انہوں نے تصویری اور اظہاری تاثر کے لیے ان عناصر کا آزادانہ استعمال کیا۔

فاوازم (۱۹۰۵ء تا ۱۹۰۹ء) (Fauvism)

سیزان (Cezanne) فان خوخ (Van Gogh) اور گوگیں (Gauguin) کی تصاویر سے متاثر متعدد نوجوان مصور ۱۹۰۵ء میں یکجا ہوئے تا کہ پیرس میں ایک نمائش منعقد کرا سکیں۔ یہ نمائش خالص مجموعہ اضداد (contrasting) رنگوں سے دمک رہی تھی۔ ماتیز (Matisse)، مارخ کے (Marquet)، دوغاں (Derain)، ولامنک (Vlaminck) اور غوال (Rouault) نے شدید جذبات اور خوشی کا اظہار کیا تھا۔ ایک نقاد نے تحقیر آمیز انداز سے ان سب کو ایک خطاب سے نواز دیا "Les Fauves" (وحشی جانور)۔ اس مختصر مدت کی تحریک کو دیا گیا یہ خطاب ہی اس کا نام پڑ گیا۔ فاوازم (Fauavism) جس میں مصور ہیئت کی سادہ کاری کے ساتھ متشدد رنگوں کا استعمال کر کے جذباتی اظہار کو ابھارتا اور نمایاں کرتا ہے۔ نئی صدی میں مصوری کی پہلی فرانسیسی تحریک تھی۔ ہنری ماتیز (Henry Matisse) اس تحریک کا سرکردہ مصور تھا، جلد ہی ژاغو بغاک (Georges Braque)، غوال (Rouault)، ہنری مینگوئن (Henri Manguin) اور دوسرے مصور بھی اس کے ساتھ شامل ہو گئے۔

اظہاریت پسندی (Expressionism)

اظہاریت ایک ایسی ہیئت تھی جس میں مصور تصویری اشکال میں اپنے انتہائی اندرونی محسوسات کا اظہار کرتا تھا، بجائے اس کے کہ وہ بیرونی عناصر سے تخلیقی تحریک حاصل کرے۔ ان مصوروں نے تاثریت کی

فطرت پسندی کو رد کردیا اور ایک سادہ اسلوب (style) کا استعمال کیا جس میں منتشر اور ٹوٹے پھوٹے خطوط اور رنگوں سے ایک شدید اور جذباتی تاثر پیدا کیا جاتا تھا۔ کہا جا سکتا ہے کہ اظہاریت نے، فان خوخ کے انتہائی سادہ خطوط اور توانا رنگوں کے استعمال سے جنم لیا۔ اس تحریک کے ڈانڈے فرانس کی فاوازم کی تحریک سے بھی ملتے ہیں اور اسے تولوز لوتغک (Toulouse-Lautrec) نے اختیار کیا تھا۔

اظہاریت پسندی جرمن اور ناروی (Nordic) مصوروں مثلاً منش (Munch) تک بھی پہنچی۔ حد بندی کے خطوط اور موضوع پر زور دیے جانے کی وجہ سے اظہاریت پسندی نے ترسیمی آرٹ (graphic art) کی ترقی میں اہم کردار ادا کیا۔

جرمن اظہاریت پسندی (German Expressionism)

فاوازم نے جو چار سال رہا جرمن اظہاریت پسندی کی تحریک کو متاثر کیا جو اسی دوران ابھری تھی۔ DIE BRUCKE (پل) سے اس تحریک کا آغاز ہوا۔ کچھ یکساں خیالات رکھنے والے مصوروں نے جو بیسویں صدی کے آغاز میں ڈریسڈن (Dresden) میں رہتے تھے اس تحریک کو آگے بڑھایا۔ اس گروپ کے ابتدائی فن پاروں میں ماتیز (Matisse) کی طرح کے سادہ غنائی خطوط (lyrical lines) نظر آتے ہیں، نیز فان خوخ، گوگیں اور ایڈ وارڈ منش کے اثرات بھی دکھائی دیتے ہیں جو اس دوران برلن میں رہتے تھے۔ بروک (Brucke) مصوروں میں بہترین ایمل نولڈے (Emil Nolde) تھا جو پہلے سے اظہاریت پسندانہ اسلوب میں کام کر رہا تھا جب اسے ۱۹۰۶ء میں تحریک میں شامل ہونے کی دعوت دی گئی۔

بلیو رائیڈر (۱۹۱۱ء) (Der Blaue Reiter) (The Blue Rider)

میونخ میں رہنے والا ایک روسی مصور واسیلی کاندنسکی (Wassily Kandinsky) میونخ کے مصوروں کے اس گروپ کا سرکردہ رکن تھا جو Der Blaue Reiter کہلاتے تھے۔ یہ پابندیوں سے آزاد ایک اتحاد تھا جس کا نام کاندنسکی کی ابتدائی تصاویر کے نام پر رکھا گیا تھا۔ کاندنسکی نے ۱۹۱۰ء میں اس نمائندگی کو رد کر دیا اور چند برس بعد اس سے بالکل الگ ہو گیا۔

میکس بیک من (Max Beckman)، کیتھ کال وٹز (Kathe Kollowitz) اور جارج گروز (George Groz) بہت سے جرمن مصوروں کے نمائندے ہیں جنھوں نے جنگ عظیم اول اور تہذیبی صورتحال کے نتیجے میں گہری ذہنی اذیتیں برداشت کی تھیں۔ بیک من (Beckman) نے اپنی مایوسی کا اظہار جارحانہ طنز سے کیا۔ کال وٹز (Kollowitz) نے خصوصی طور پر صرف طباعت یعنی سفید و سیاہ لیتھوگراف پوسٹروں پر توجہ دی۔ گروز (Groz) نے اپنے غصے اور جھنجھلاہٹ کے اظہار کے لیے مضحک تصاویر (caricature) کا راستہ نکالا۔

ایش کین مکتب (۱۹۰۸ء) (The Ash-Can School)

آٹھ نوجوان امریکی مصوروں نے ایک گروپ تشکیل دیا جو "دی ایٹ" (The Eight) کہلاتا تھا۔ یہ گروپ نیویارک کی نیشنل اکیڈمی آف ڈیزائن کی مخالفت میں قائم ہوا تھا جو ترقی پسندانہ کاموں کی حوصلہ شکنی کرتی تھی۔ رابرٹ ہنری (Robert Henri)، ولیم گلیکنز (William Glackens)، جارج لکس (George Luks)، ایوریٹ شن (Everett Shinn)، جان سلون (John Sloan)، آرتھر بی ڈیوس (Arthur B. Davis)، ارنسٹ لاسن (Ernest Lawson) اور ماریس پرینڈر گاسٹ (Maurice Prendergast) نے میکبتھ گیلری نیویارک میں اپنی ایک علیحدہ نمائش کا اہتمام کیا۔ اس طرح "ایش کین" اسکول ابھرا۔ اس میں شامل مصور بظاہر حقیقت پسند (realist) تھے۔ ان کی نگاہ اپنے اردگرد پھیلی روز مرہ کی شہری زندگی کے موضوعات پر تھی۔ یہ تحریک اس لحاظ سے اہم تھی کہ اس نے قدامت پرست آرٹ کے نظام اور اقدار سے لاتعلقی کا اظہار کیا تھا۔

تجریدیت (Abstraction)

تجریدیت کے معنی عموماً یہ لیے جاتے ہیں کہ یہ مشاہداتی حقیقت کو جیومیٹری کی اشکال میں توڑنے کا عمل ہے۔ اصل میں تجرید کے معنی ہیں، پرے ہٹ جانا، 'علیحدہ کرنا یا ہونا'۔ مصور چاہے شعوری طور پر اس

سے باخبر ہو یا نہ ہو، تجریدیت کسی بھی طرح کے فن پارے کی تخلیق کر سکتی ہے، کیونکہ کسی شے کی بہترین حقیقت پسندانہ عکاسی بھی ہو بہو اصل نہیں بن سکتی۔

مکعبیت (Cubism)

مکعبیت کے بارے میں عموماً یہی خیال ہے کہ اس کا آغاز ۱۹۰۷ء میں بنائی گئی پابلو پکاسو (Pablo Picasso) کی پینٹنگ 'دوموازیل دا وی نوں (*Demoiselles d' Avignon*) سے ہوا۔ سیزان (Cezanne) کی آخری دور کی تصاویر اور افریقہ کے قبائلی مجسموں سے متاثر ہونے کے بعد پکاسو نے اپنے یاسیت پسند دور (Blue Period) کی اداس نغمگی (lyricism) کو ترک کیا اور ایک زوردار اسلوب اختیار کیا۔ اس نے زاویائی مستوی اور سطحوں کے استعمال کے ذریعے تصویری بنت تیار کی۔ اگلے سال ۱۹۰۸ء میں لوئی واکسیل (Louis Vauxcelles) نے مکعبیت (Cubism) کی اصطلاح اس وقت سوچی جب وہ بغاک (Braque) کی تصاویر کا جائزہ لے رہا تھا جس نے مختلف مستوی سطحوں کو جوڑ کر ایک ہیئت تیار کی تھی۔

تجزیاتی مکعبیت (Analytic Cubism)

مکعبیت پسندوں پکاسو (Picasso) بغاک (Braque) گِری (Gris)، ویلوں (Villon)، دولاخ نائی (de La Fresnaye) اور دوسروں نے ایک رہنما اصول بنایا یعنی منضبط احساس کا اصول (the rule of controlled feeling)۔ ان کے ہاں تعمیر (construction) کو فوقیت حاصل تھی اور اس کے دوران جذبات پر قابو رکھنے پر زور تھا۔ فاوز (Fauves) سے ان کے اختلافات علمی نوعیت کے تھے۔ مکعبیت کا مقصد حقیقت پسندی کی نئے سرے سے تعریف کرنا اور اشیا کی اصل حقیقت کو دکھانا تھا بجائے اس کے کہ ان کی ظاہری شکل وصورت کو دکھایا جائے۔ اس میں متعدد نقطہ ہائے نظر سے تلاش جستجو اور اشیا کو ایک اُتھلے تصویری مکان (shallow picture space) میں، مختلف زاویوں سے، ایک دوسرے پر حاوی اور ایک دوسرے کے ساتھ گتھی ہوئی مستوی سطحوں سے دکھانے پر اصرار کیا گیا۔ مکعبیت کے ابتدائی تجربوں میں ساخت اور رنگوں کا جو تضاد (contrast) موجود تھا وہ بعد میں بہت مدھم پڑ گیا۔ انہوں نے اپنے تختۂ مصوری کو تعدیلی (neutral shades) خاکستری (greys)، سیاہ، بھورے اور سیاہی مائل سبز تک محدود کر لیا۔ سب سے زیادہ زور تعمیری ڈھانچے (structure) پر دیا گیا، دیگر عناصر مثلاً رنگ، خمدار خطوط، موضوع اور ماحول سب کو رد کر دیا گیا۔

مصنوعاتی مکعبیت (Synthetic Cubism)

۱۹۱۰ء تک مکعبیت، فاوازم (Fauvism) کا مانا ہوا متبادل بن چکی تھی۔ اس دور میں پکاسو اور بغاک (Braque) کے کام میں اتنی مماثلت تھی کہ تمیز کرنا مشکل تھا۔ دونوں نے ساتھ ہی مکعبیت کے اگلے مرحلے کا آغاز کیا جسے عموماً مصنوعاتی مکعبیت (Synthetic Cubism) کہا جاتا ہے کیونکہ اس کے ذریعے ہیئت (form) بنائی جاتی ہے اسے کولاژ (Collage) مکعبیت بھی کہا جاتا ہے۔ ۱۹۱۱ء میں پکاسو اور بغاک (Braque) بے جان اشیا (still-life) کے ذریعے تالیفات کر رہے تھے جن میں کاغذ کے ٹکڑے، اخباری کاغذ، ڈوری اور جو بھی کاٹھ کباڑ مہیا تھا اس کو استعمال کرتے ہوئے چند لکیریں لگا کر ڈیزائن کو مکمل کر دیتے تھے۔ اس طرح کولاژ (collage) کے عناصر تصویر کا حصہ بننے کے باوجود اپنی اصل شناخت بھی باقی رکھتے۔ اس پیش رفت کو یوں دیکھا گیا کہ یہ روزمرہ زندگی اور روزانہ استعمال کی معمولی اشیا کو رنگوں کے ذریعے آرٹ کی دنیا میں لانے کی کوشش ہے۔ مصنوعاتی مکعبیت (Synthetic Cubism) مصوری کی تاریخ میں ایک اہم سنگ میل ہے جس نے بنیادی طور پر مکان (space) کا ایک مکمل نیا تصور پیش کیا۔ پکاسو اور بغاک، سایہ کاری (shading) کا استعمال کرتے ہوئے کولاژ (collage) کے عناصر کی موٹائی کو بڑھا دیتے تھے نیز ان کے ایک دوسرے سے فاصلوں کو بھی نمایاں کر دیا کرتے تھے۔

آخرکار، ان دونوں بانیوں کو یہ معلوم ہو گیا کہ وہ مختلف اشیا کو کسی سطح پر چسپاں کیے بغیر بھی یہ تصویری مکان (pictorial space) حاصل کر سکتے ہیں تو انہوں نے اسی طرح پینٹنگ کرنی شروع کر دی جس طرح وہ کولاژ (collage) تیار کرتے تھے۔ ۱۹۱۴ء

میں پہلی جنگ عظیم شروع ہوگئی جس کی وجہ سے ان دونوں مصوروں کا تعلق ختم ہوگیا اور اس مصنوعاتی مکعبیت کی مزید ترقی رک گئی جسے ایک عشرے بعد نئی بلندیوں کو چھونا تھا۔

مستقبلیت (Futurism)

مستقبلیت کی بنیاد اٹلی کے شہر میلان میں ۱۹۰۹ء میں پڑی۔ یہ مکعبیت کی متوازی تحریک کے طور پر ابھری۔ اس کے پیروکار اٹلی کے کلاسیکی ماضی سے چھٹکارا حاصل کرنا اور جدیدیت (modernism) کو شان و شوکت عطا کرنا چاہتے تھے۔ یہ تحریک پورے اٹلی اور مغربی یورپ میں سیاسی، سماجی نظام غرض ہر اس چیز کے خلاف مزاحمت اور بغاوت کے طور پر سامنے آئی جو پرانی ہوچکی تھی۔ مستقبلیت پسندوں کے لیے جدید مشینوں، ذرائع آمدورفت اور مواصلات میں بے پناہ کشش تھی۔ مستقبلیت پسند مصوروں کے ہاں ایک بہت اہم عنصر حرکت اور رفتار کو قید کرنے کی کوشش تھی۔ وہ کسی ایک ہی شے کی متعدد تصاویر ذرا مختلف حالتوں میں بناتے اور اس سے حرکت کا تاثر ابھارتے تھے۔ انہوں نے فوٹو گرافی اور سینما سے متاثر ہوکر متنوع قسم کے بصری التباسات (optical illusions) کا بھی استعمال کیا۔ اشکال مختلف نقطوں، خطوط اور رنگوں میں ادھر ادھر بکھری ہوتی تھیں اور حرکت کے تاثر سے ان میں حقیقت کا رنگ بھرا جاتا تھا۔ مستقبلیت پسندوں نے اپنے منشور کی بنیاد نراج (anarchy) اور جنگ کی تعظیم (glorification of war) پر رکھی تھی، لیکن یہ تحریک خود پہلی جنگ عظیم کی نذر ہوگئی۔ اس کے نمایاں پیروکار بوچیونی (Boccioni) کارا (Carra)، روسولا (Russolo) اور سیویرینی (Severini) جنگ میں مارے گئے لیکن ان کا فلسفہ دوسرے ملکوں خصوصاً روس کے مصوروں تک پہنچ گیا۔

گردابیت (Vorticism)

یہ مکعبیت کی ایک ہیئت تھی جسے ۱۹۱۴ء میں انگلستان کے ونڈہام لیوس (Wyndham Lewis) نے ایجاد کیا۔ گردابیت (Vorticism) اطالوی مستقبلیت پسند امبرتو بوچیونی (Umberto Boccioni) کے اس جملے سے متاثر ہوکر وجود میں آئی جس میں اس نے کہا تھا، ''تمام تخلیقی آرٹ ایک جذباتی گرداب سے ظہور میں آتا ہے۔'' مستقبلیت کی طرح گردابیت میں بھی ایک انتہائی حرکی، زاویائی اسلوب کو اختیار کیا گیا جس کے پیچھے مصوری اور مجسمہ سازی دونوں میں حرکت کو تسخیر کرنے کی خواہش موجود تھی۔ اگرچہ گردابیت (Vorticism) جنگ کے دوران میں قائم نہیں رہ سکی لیکن یہ انگلستان میں تجریدیت کی جانب پہلی تحریک کے طور پر اہمیت رکھتی ہے۔

تعمیریت (۱۹۱۳ء تا ۱۹۲۱ء) (Constructivism)

یہ تجریدی آرٹ کی ایک تحریک تھی جس کی بنیاد روس میں ۱۹۱۳ء میں پڑی۔ تعمیریت نے جدید ٹیکنالوجی سے تخلیقی تحریک حاصل کی۔ اس کو پیش کرنے والے اپنے فن پاروں میں صنعتی میٹریل کا بہت زیادہ استعمال کرتے تھے۔ اس تصور نے خاص طور پر مجسمہ سازی کو متاثر کیا جس میں صنعتی میٹریل اور تکنیک کو استعمال کیا جاتا تھا۔ انہی اصولوں کو ذو ابعادی سطحوں پر مصوری میں استعمال کیا گیا۔ ماسکو میں ولادیمیر تاتلن (Vladimir Tatlin) نے تجریدی کندہ کارانہ تخلیقات اور تعمیرات کیں جن میں تار، شیشہ اور دھاتی چادروں اور دوسری چیزوں کا استعمال کیا گیا تھا۔ بعد میں تاتلن (Tatlin) تعمیراتی اور انجینئرنگ کے منصوبوں کی جانب چلا گیا۔ سیاسی وجوہات کی بنا پر یہ تحریک روس میں ۱۹۲۱ء کے بعد باقی نہ رہ سکی اور اس کے پیروکار فرنیچر ڈیزائن اور ٹائپ سازی (typography) کی طرف چلے گئے۔ آن توان پیفنے (Antoine Pevsner) جو اس اسلوب (style) کا ایک نمایاں مصور تھا ۱۹۲۳ء میں پیرس چلا گیا اور ناؤم گابو (Naum Gabo) ۱۹۳۲ء تک جرمنی میں کام کرتا رہا۔ تعمیریت سے متعلق تصورات و خیالات فن تعمیر اور تجریدی مجسمہ سازی کو برابر متاثر کرتے رہے اور ان فنون میں غیر روایتی میٹریل کا استعمال جاری رہا۔

سپریمیٹزم (*Suprematism*)

یہ تحریک تعمیریت سے نکل کر سامنے آئی۔ اسے ۱۹۱۳ء میں مالے وچ (Malevich) نے اختراع کیا۔ یہ مکعبیت کی ایک سادہ شکل، اور ایک خالص، جیومیٹریکل تجریدی آرٹ تھا۔ اس کے پیروکاروں نے تجریدی آرٹ کے واضح ترین اور انتہائی عمومی نمونے پیش کیے۔

(Jackson Pollock)، رتھکو (Rothko)، فرینکن تھیلر (Frankenthaler)، کلائن (Kline) اور ڈی کوننگ (de Kooning) شامل ہیں۔ ایکشن پینٹنگ☆ (action painting) امریکی آرٹ میں ایک اہم پیش رفت تھی جس کا یورپی آرٹ پر گہرا اثر ہوا، چونکہ جنگ کے بعد ان کے پاس ایسی توانائی رکھنے والا کوئی آرٹ نہیں تھا جسے اس کے مقابل پیش کیا جاسکے۔ ایک فرانسیسی مصور کا انداز اتنا چونکا دینے والا اور خاص طرز کا تھا کہ اس کی شخصیت کو آرٹ کی ایک تحریک تصور کیا جاتا ہے۔ ژاں دو بوفے (Jean Dubuffet) کو بچوں اور دیوانوں کے آرٹ سے تخلیقی تحریک ملی۔ اس نے مسلمہ اقدار کے بارے میں سوالات اٹھائے۔ نارمل (normal) اور ایب نارمل (abnormal) میں فرق تلاش کرتے ہوئے اس نے خوبصورتی اور بدصورتی کے تسلیم شدہ تصورات کو بھی رد کردیا۔

اظہاریت کی روایت سے تعلق رکھنے والا ایک اور ممتاز مصور فرانسس بیکن تھا۔ کرب کو بصری ہیئت (visual form) میں ڈھالنے کی صلاحیت کے اعتبار سے بیسویں صدی کا کوئی مصور اس کے برابر کا نہیں ہے۔

نوجوانوں کا دور، تبدیلی اور خلاء (۱۹۶۰ء تا ۱۹۸۰ء) (Age of Youth, Change, and Space)

۱۹۶۰ کے عشرے کے شروع تک تجریدی اظہاریت اپنی بیشتر توانائی صرف کرچکی تھی۔ مصوروں کی ایک نئی نسل نے نئی سمتوں کی تلاش شروع کی اور اس طرح متعدد تحریکیں سامنے آئیں۔

پاپ آرٹ (Pop Art)

پاپ آرٹ امریکا اور انگلستان میں ۱۹۵۰ء کے عشرے کے آخر میں ابھرا۔ اس کی تخلیقی تحریک کا محور و مرکز صارفین کا معاشرہ (consumer society) اور عوامی تمدن (popular culture) تھا۔ بیانیہ کارٹون، اشتہارات اور بڑے پیمانے پر تیار ہونیوالی اشیا سب نے اس تحریک میں اپنا اپنا کردار ادا کیا جس میں عکسی مونتاژ (photomontage)، چسپیدگی (collage) اور اجتماع (assemblage) بھی مشترک عناصر ہیں۔ مصوری کی تیکنیک میں تیکھی کناری (hard-edged) کے، فوٹوگرافی کی طرح کے طریقے استعمال کیے جاتے ہیں جن میں موضوع کی خصوصیات پر زور دیا جاتا ہے جبکہ مجسمہ سازی میں جزئیات پر بہت باریک بینی سے توجہ دی جاتی ہے۔

ریشمی طباعت (serigraphy) کی تیکنیک کا استعمال کرتے ہوئے اینڈی وارہول (Andy Warhol) نے مشہور لوگوں اور اشیائے صرف مثلاً صابن کے ڈبوں کی کثیر عکسی تصاویر (multiple images) بنائیں۔ اسے نیویارک پاپ (Pop) کا قائد تسلیم کرلیا گیا۔ رائے لیشٹن اشٹائن (Roy Lichtenstein) اور ٹام ویسل من (Tom Wesselman) اس کے ساتھی تھے۔ اس تحریک کے معروف پیروکار رچرڈ ہیملٹن (Richard Hamilton) نے تحریک کی وضاحت ان الفاظ میں کی "مقبول، عارضی، صرف ہوجانے والی، کم قیمت، بڑے پیانے پر تیار ہونے والی، نوجوان، بذلہ سنج (witty)، انوکھی، دلفریب اور بڑے کاروبار والی!"

بصری آرٹ (Op Art)

Op Art، آپٹیکل آرٹ (Optical Art) کا مخفف ہے۔ یہ ایک رجحان تھا جس نے ۱۹۵۰ء کے عشرے کے درمیان قوت پکڑی۔ "op" مصوروں نے غیر نمائندہ اشکال بنائیں جو حرکت کے ساتھ جھلملاتی اور تھرتھراتی محسوس ہوتی تھیں۔ اگرچہ فن پارہ ساکت ہوتا تھا لیکن ہیئت اور رنگ کا استعمال ایسا بصری التباس پیدا کرتے تھے کہ اس سے حرکت کا تاثر ملتا تھا۔ بصری آرٹ (op art) کی نمایاں ترین مثالیں وکٹر ویسیرلی (Victor Vasarely)، برجٹ رائلی (Bridget Riley) اور جوزف البرز (Josef Albers) کے ہاں

☆ ایکشن پینٹنگ۔ action painting: تجریدی اظہاریت کا ایک انداز جس میں مصور رنگ کو لاشعوری طور پر بیساختگی کے ساتھ استعمال میں لاتا ہے۔

ملتی ہیں۔

اختصار پسندی (Minimalism)

اختصار پسندی ابتدا میں ریاستہائے متحدہ امریکا میں ۱۹۶۰ء اور ۱۹۷۰ء کے عشروں میں پروان چڑھی۔ جزوی طور پر یہ تجریدی اظہاریت کے تحت بنائی جانے والی اشاراتی تصاویر کے خلاف ردعمل تھا۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے یہ ایک ایسا آرٹ ہے جس میں تصویر یا مجسمے کے تمام غیر ضروری حصوں کو کاٹ چھانٹ کر علیحدہ کردیا جاتا ہے۔ اس میں سطح پر کوئی آرائش نہیں ہوتی۔ یہ تجریدی، معروضی اور بے نام ہوتا ہے ۔ اختصار پسندوں نے صنعتی پیداوار کے غیر جذباتی پہلوؤں کو اظہار کے وسیلے کے طور پر دیکھا اس لیے کارل آندرے (Carl Andre) اور ڈونالڈ جڈ (Donald Judd) جیسے مصوروں نے اکثر وسیع پیانے پر تیار ہونے والی اینٹوں اور فاؤنڈری کے تیار کردہ اسٹیل کو اپنے فن پاروں میں استعمال کیا۔ اختصار پسندوں کی تصاویر میں، اشاراتی تصویر کشی سے اجتناب کیا گیا ہے جو یک رنگی اور اکثر اساسی خطوط پر قائم ہوتی ہیں۔ آندرے اور جڈ کے علاوہ اختصار پسندوں میں فرینک اسٹیلا (Frank Stella)، لودیت (Le Witt)، فلیون (Flavin)، مین گولڈ (Mangold) اور سیرا (Serra) شامل ہیں۔

حرکیاتی آرٹ (Kinetic Art)

حرکیات، حرکت کرنے والے اجسام کے درمیان تعلق کا مطالعہ ہے۔ حرکیاتی آرٹ کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ روشنی اور حرکت، فن پارے کی تخلیق کرسکتے ہیں۔ یہ تصور ۱۹۲۰ء کے عشرے میں پہلی بار پیش کیا گیا تھا، لیکن ۵۰ء اور ۶۰ء کے عشروں میں یہ نئی بلندیوں پر پہنچا۔ شیشے، دھاتوں اور دوسرے میٹریل سے گردش کرنے والی ایسی اشیا تیار کی گئیں جو رنگ اور روشنی کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ دلچسپ نمونے بناتی تھیں اور ایسا لگتا تھا جیسے وہ متحرک ہوں۔ حرکیاتی آرٹ کی تعریف کرتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ یہ سہ ابعادی حرکی اشیا اور تعمیرات ہیں جنہیں موٹر سے بھی چلایا جاسکتا ہے مثلاً ژاں تانگلے (Jean Tinguely) کا مجسمہ یا نسبتاً سادہ تعمیر کی مثال الیگزینڈر کالڈر (Alexandar Calder) کے ہوا سے چلنے والے فن پارے۔ اس اصطلاح کو ایسے فن پاروں کے لیے بھی استعمال کیا جاسکتا ہے جو روشنی کے تاثر کے ذریعے حرکت کا احساس پیدا کرتے ہیں جیسا کہ Op Art میں ہوتا ہے۔ مارغ سیل دوشاں (Marcel Duchamp)، وکٹر ویسرلی (Victor Vasarely) اور پال بری (Pol Bury) ان مصوروں میں سے ہیں جنہوں نے حرکیاتی آرٹ کا تجربہ کیا تھا۔

تیکھی کنار (Hard Edge)

تیکھے کنار کی مصوری، اشاراتی اور تجریدی اظہاریت پسندوں کے فن پاروں کا ردعمل تھا۔ مصوروں نے ایک جیومیٹریکل، راست خطی (rectilinear) طرز ایجاد کی جو آسانی سے کینوس کی سپاٹ سطح کو قبول کرلیتی تھی۔ ایک تیکھی کنار کو ظاہر کرتے ہوئے میکانکی انداز سے رنگ کا استعمال، کینوس کے غیر متعلق ہونے اور مصور کے داخلی حوالے (subjective references) سے گریز کے اوصاف پر زور دیتا تھا۔ اس رجحان کے مصور اس انداز سے رنگ لگاتے تھے جیسے مشین سے لگایا گیا ہو۔ ان میں کینیتھ نولینڈ (Kenneth Noland)، ایلیس ورتھ کیلی (Ellesworth-Kelly) اور ال ہیلڈ (Al Held) شامل تھے۔

کلر فیلڈ (Colour Field)

کلر فیلڈ ایک اور طریقہ تھا جس نے اشاراتی تصاویر اور برش سے رنگ لگانے اور رنگ ٹپکانے کی تکنیک کو رد کردیا جس پر تجریدی اظہاریت پسند عمل پیرا تھے۔ کلر فیلڈ مصوری نے ایک ایسی تکنیک پر زور دیا جس کے ذریعے کینوس کو متنوع شدت کے ایک ہی رنگ سے رنگ دیا جاتا تھا۔ اس کا مقصد ایک ایسی غیر لمسیاتی (non-tactile) تصویر تخلیق کرنا تھا جو کینوس کی سطح کی ہمواری سے ہم آہنگ ہو۔ ۱۹۴۰ء کی دہائی کے آخر میں شروع ہونے والے اس طریقے میں سطح سے گہرائی کے کسی بھی تاثر سے بچا جاتا تھا۔ اس رجحان کا مقبول وسیلہ ایکریلک رنگ تھے جنہیں پانی ملاکر مزید پتلا کیا جاتا تھا۔ ہیلن فرینکن تھیلر (Helen Frankenthaler)، ایڈ رائن ہارٹ (Ad

(Reinhardt)، مارک رتھکو (Mark Rothko)، کینیتھ نولینڈ (Kenneth Noland) اور بارنیٹ نیومن (Barnet Newman) اس رجحان کے نمایاں مصور تھے۔

تصورکیش آرٹ (Conceptual Art)

تصورکیش آرٹ ایک ایسی اصطلاح ہے جو متعدد اور متنوع وضاحتوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ ۱۹۶۰ء کے عشرے میں یہ آرٹ بڑی بین الاقوامی حیثیت اختیار کر گیا۔ اس میں تخلیق کار کی تکنیکی مہارت کے بجائے فن پارے کے تصور کو اہمیت دی جاتی ہے۔ فلموں، ویڈیو، کتابوں، نقشوں، فوٹو گرافس اور پرفارمنس سے مختلف اور متنوع تصورات وخیالات سامنے آتے ہیں جو بے شمار ذرائع سے کشید کیے جاسکتے ہیں۔ "تصورات" کی نمائش کسی گیلری میں کی جاسکتی ہے یا انہیں کسی منتخب جگہ کے لیے ڈیزائن کیا جاسکتا ہے۔ رچرڈ لانگ (Richard Long) کا "لینڈ" (Land) آرٹ اور کرسٹو (Christo) کے ملفوفات (Wrappings) مصور کے کام کے لازمی جز کے طور پر ماحول کا احاطہ کرتے ہیں۔ پاکستان کے پہلے بڑے تصورکیش (Conceptual) مصور رشید آرائیں انگلستان میں رہتے اور کام کرتے ہیں۔ رچرڈ لانگ (Richard Long)، جوزف بائز (Joseph Beuys)، کرسٹو (Christo) اور ناؤمن (Nauman) تصورکیش آرٹ کے نمایاں نام ہیں۔

نسائی آرٹ (Feminist Art)

جدید نسائی آرٹسٹ معاشرے میں خواتین کی حیثیت کے بارے میں سوالات اٹھاتی ہیں اور ان مفروضات پر کڑی تنقید کرتی ہیں جن میں مصوری کو حرفت (crafts) پر فوقیت حاصل ہے۔ گزشتہ دو دہائیوں میں نسائی آرٹ کی تاریخ دانوں کی جدوجہد سے خواتین مصوروں کے ماضی اور حال کے کام کو نہ صرف تسلیم کیا گیا ہے بلکہ یہ کہا گیا ہے کہ آرٹ کی تاریخ میں وقت گزرنے کے ساتھ اس کی اہمیت میں اضافہ ہوگا۔

صدیوں سے خواتین، آرٹ کے سلسلے میں سرگرمی کا مظاہرہ کرتی رہی ہیں۔ لیکن ماضی قریب میں ایسا ہوا کہ مصورہ روزا بون ہیئر (Rosa Bonheur) کو لینڈ سیر (Landseer) کے ساتھ انیسویں صدی میں جانوروں کی تصویر کشی کرنے والی مشہور ترین مصورہ کے طور پر تسلیم کیا گیا۔ تاثریت پسند برتھ موریزوٹ (Berthe Morisot) اور میری کیسٹ (Mary Cassett)، بیسویں صدی کی خواتین مصور کیتھ کولووٹز (Kathe Kollowitz)، ہیلن فرینکن تھیلر (Helen Frankenthaler) اور مجسمہ ساز باربرا ہیپ ورتھ (Barbara Hepworth) کو تسلیم کیا گیا ہے۔

کمپیوٹر آرٹ اور گرافکس

آج کل مصور، آرٹ کی تخلیق اور تشکیل کے آلے کے طور پر کمپیوٹر استعمال کرتے ہیں۔ جب تک یہ آرٹ کمپیوٹر پر ہوتا ہے یہ روشنی کے نقطوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ ہر نقطے کو سافٹ ویئر (software) اور اِن پٹ (input) آلات مثلاً ماؤس (mouse)، جوائے اسٹک (joystick) اور الیکٹرانک پین کے ذریعے کنٹرول کیا جاتا ہے۔ پھر یہ شکل یا عکس بے شمار تبدیلیوں سے گزرنے کے لیے تیار ہوجاتا ہے۔ کمپیوٹر کے بہت سے عمل جیسے پلٹنا (reverse)، تکبیر (enlarge)، تصغیر (make smaller)، دھندلا کرنا (blur)، رنگوں کی تبدیلی (change colours)، لائن آرٹ (line art) میں تبدیل کرنا اور دیگر بہت دلچسپ اور کارآمد ہیں جن کا استعمال گرافک آرٹ میں کیا جاتا ہے۔ ڈیزائن کو کسی بھی مرحلے پر پرنٹ کیا جاسکتا ہے، اور اس کے متعدد مراحل کو کمپیوٹر ڈسکیٹس میں محفوظ (store) کیا جاسکتا ہے۔

اسمبلیج (Assemblage)

Assemblage کو جنک آرٹ (junk art) بھی کہا جاتا ہے۔ یہ ایک سہ ابعادی (three-dimensional) تعمیر ہے جسے غیر روایتی میٹریل سے بنایا جاتا ہے۔ ابتدائی Assemblage ڈاڈائیت پسندوں (Dadaists) نے بنائی تھیں، جیسے دوشاں (Duchamp) کی ریڈی میڈ اشیا اور پکاسو کا "بیل کا سر" جن کو سائیکل کے ہینڈل اور اس کی گدی سے بنایا گیا تھا۔ اس تحریک نے ۱۹۲۰ء کے عشرے میں بہت توجہ حاصل کی۔ اسی دوران ایک نمائش بھی ہوئی جو 'آرٹ آف اسمبلیج' (Art of Assemblage) کہلائی۔ یہ نمائش ۱۹۷۱ء میں نیویارک کے جدید آرٹ کے میوزیم میں ہوئی تھی۔

وقوع پذیری (Happenings)

۱۹۶۰ء کے عشرے میں کئی وسیلوں کا بیک وقت استعمال پاپ صورتحال کا حصہ تھا۔ وقوع پذیری نہ تو آرٹ کا مظاہرہ تھا نہ ہی تھیٹر کی کوئی تقریب۔ یہ ادراک (perception) کی سطح پر ایک تجربہ تھا اور اس طرح اس کا تعلق تصور کیش (conceptual) آرٹ سے بنتا ہے۔ وقوع پذیری کا کوئی طے شدہ مقام نہیں تھا، یہ پارکنگ کے مقامات یا سڑکوں پر ہوسکتی تھی۔ وقوع پذیری میں استعمال ہونے والے میٹریل کا مصوری سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ عام استعمال میں آنے والی اشیا مثلاً ٹائر، مختلف قسم کے لباس، آگ اور پانی وغیرہ اس میں کام میں لائے جاتے تھے۔ جوزف بائز (Joseph Beuys) کا خیال تھا کہ مصور عام اشیا سے توانائی نکال کر انہیں نئے معانی دے سکتا تھا۔

مابعد جدیدیت (Postmodernism)

مابعد جدیدیت کو ہمارے عہد کی علامت سمجھا جانا چاہیے کہ ہم مشینی دور سے نکل کر انفارمیشن ٹیکنالوجی کے دور میں داخل ہوگئے ہیں۔ ۱۹۸۰ء کے بعد کا آرٹ مابعد جدید کہلاتا ہے۔ یہ ایک ایسی اصطلاح ہے جس میں بصری آرٹ کے بے شمار پہلو آجاتے ہیں۔ مصوری اور مجسمہ سازی کی روایتی ہیئتوں کا تسلسل جاری ہے لیکن غیر روایتی ہیئتیں تنصیبات (installations) اور فوٹوگرافی آگے آگئی ہیں۔ مابعد جدیدیت کی سب سے نمایاں چیز "تخصیص" (Appropriation) ہے جس میں ماضی کے آرٹ کی طرف دیکھتے ہوئے پرانے اسالیب کا تجزیہ کر کے مخصوص مرکزی خیال یا اشکال (images) کو اختیار کیا جاتا ہے۔ کسی مخصوص اسلوب کی پابندیوں سے آزاد مابعد جدیدیت میں نہ صرف پرانی تمثال (imagery) کی تلاش وجستجو کی جاسکتی ہے بلکہ اسے نئے سیاق وسباق (context) میں رکھ کر اس کے معنی بھی تبدیل کیے جاسکتے ہیں۔

مابعد جدیدیت کی ایک اہم خاصیت آرٹ کی مختلف ہیئتوں کا ملاپ ہے اس لیے مصوری، مجسمہ سازی اور فوٹوگرافی کی حدیں آپس میں اکثر مل جاتی ہیں۔

پیشوا تھا۔ اس کے بالوں میں درمیان سے مانگ نکلی ہوئی ہے اور انہیں آگے سے پیچھے کی جانب لے جایا گیا ہے۔ اس کی آنکھیں ادھ کھلی ہیں جیسے وہ مراقبے میں ہو۔ ان آنکھوں میں ابتدا میں سیپیاں جڑی ہوئی تھیں۔ اس کی داڑھی کے بال بڑے سلیقے سے لکیروں کی شکل میں ہیں اور اس کے بائیں کاندھے پر ایک کپڑا ہے جس پر ابھرواں تین پتیوں کا ڈیزائن ہے جیسے کشیدہ کاری کی گئی ہو۔ تین پتیوں والے ڈیزائن کو دوسری تہذیبوں میں روحانیت کی علامت خیال کیا جاتا تھا۔

کھدائی کے ذریعے حاصل ہونے والی معلومات کو اکٹھا کرنے سے ماہرین آثار قدیمہ کو وادئ سندھ کی اس تہذیب کے بارے میں ایک بھرپور ذخیرۂ معلومات حاصل ہوا۔ ان کے ہاں ناپ تول کا نظام رائج تھا، وہ کھیل کھیلتے تھے، وہ خوشحال تاجر اور روشن خیال شہری منصوبہ بندی کرنے والے لوگ تھے جو بچوں اور جانوروں کا بے حد خیال رکھتے تھے۔ ان کے دستکار اور ہنرمند اعلیٰ جمالیاتی ذوق کے مالک تھے اور وہی علاقے کے مجسمہ ساز بھی تھے۔ تاہم سر مارٹیمر وہیلر (Mortimer Wheeler) اور دوسرے ماہرین آثار قدیمہ کا خیال تھا کہ وادئ سندھ کی تہذیب کے آثار کے نیچے مزید گہرائیوں میں قدیم تر تہذیب کے آثار دفن ہیں۔

خیال کیا جاتا ہے کہ ماحولیاتی تبدیلیوں مثلاً دریائے سندھ کے راستہ بدلنے سے اس علاقے میں زوال آیا۔ اس کے بعد شمال کی جانب سے ایک حملہ ہوا (۱۵۰۰ ق م)۔ آریائی خانہ بدوش مشرق وسطیٰ کی طرف پھیلے اور ایران کے راستے انہوں نے بلوچستان اور پھر سندھ پر حملہ کیا۔

گھمسان کی لڑائی ہوئی اور بچ جانے والے جنوب کی طرف چلے گئے۔ ہنرمند اور کاریگر اپنے ہنر کو دور دراز علاقوں میں لے گئے اور اس طرح اس قدیم تہذیب کے آثار باقی رہ گئے۔ آریا اپنے رتھوں، کانسی کے ہتھیاروں اور ''اِندر'' کا پرچم لیے بجلی کی سی گرج چمک کے ساتھ پنجاب کی طرف بڑھے اور ہڑپا کے شہر کو تباہ کر ڈالا۔ وادئ سندھ کی قدیم تہذیب برباد ہوگئی۔ قدرت نے اس سرزمین کو دوبارہ آباد کیا جسے انسان بھلا چکا تھا اور ایک زمانے سے بنجر پڑی تھی۔

موجودہ دور میں پاکستانی مصوروں نے وادئ سندھ کی تہذیب کی جانب توجہ کی تاکہ اس سے تخلیقی تحریک میں مدد لی جاسکے۔ مصوروں اور طباعت کرنے والے ماہرین کی شدید خواہش تھی کہ وہ معلوم حقائق کا تجزیہ کریں اور نامعلوم کو اپنے محاورے کے ذریعے منکشف کرسکیں۔

آریا (The Aryans)

آریاؤں کے مقدس ویدوں کا علم سینہ بہ سینہ چل رہا تھا جو استاد کے ذریعے شاگردوں کو منتقل ہوتا تھا۔ یہ سلسلہ سینکڑوں برس تک جاری رہا۔ محققین کا خیال ہے کہ ویدوں کو پہلی بار ۱۵۰۰ قبل مسیح میں تحریر اور مرتب کیا گیا۔ رگ وید دنیا کی قدیم ترین مذہبی کتاب ہے۔ سنسکرت زبان میں لکھی گئی یہ کتاب فطرت کی قوتوں کو بے شمار دیویوں، دیوتاؤں کی علامتوں کے ساتھ بیان کرتی ہے۔ دو عظیم رزمیہ (epic) داستانیں مہا بھارت اور رامائن صدیوں سے برصغیر کے مصوروں کے لیے تخلیقی مواد فراہم کر رہی ہیں۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ویدک مذہب، برہمنیت میں تبدیل ہوگیا اور دیوتاؤں کے غصے کو ٹھنڈا کرنے کے لیے کی جانے والی ویدک قربانی کی رسم کی جگہ برہمنی تپسیا، ترک دنیا، کفارے کا اصول اور یوگا کے ضابطے رائج ہوگئے۔

بدھ مت کی ابتدا
(The Beginning of Buddhism)

بدھ مت دنیا کے بڑے مذاہب میں شامل ہے۔ اس کا ظہور چھٹی صدی قبل مسیح میں ہوا۔ ایک تاریخی شخصیت شہزادہ سدھارتھ نے ہمالیہ کی ترائی میں واقع سلطنت کپل وستو میں جنم لیا۔ انتیس برس کی عمر میں سدھارتھ تاج و تخت چھوڑ کر روحانی آگہی کی تلاش میں نکل گیا۔

چھ سال تک سدھارتھ ذات کی نفی اور ان اصولوں کے مطابق تپسیا کرتا رہا جو برہمنوں میں رائج تھے لیکن وہ مطمئن نہ تھا۔ اس کے بعد اس نے اس وقت تک مراقبے کا فیصلہ کیا جب تک اسے گیان نہ مل جائے۔ سدھارتھ نے انچاس دن تک بنارس کے نزدیک ''بودھ گیا''☆

☆ بودھ گیا: اب بھارت کے موجودہ صوبے بہار کے شہر گیا سے تقریباً چھ میل کے فاصلے پر ہے۔

شکل نمبر۱۰۰: "Priest-King of Mohenjodaro" موئن جودڑو
کا بادشاہ اور روحانی پیشوا سنگ تراشی (۲۳۰۰ ق م)

شکل نمبر۱۰۱: "Girl in a Dance Pose" (رقص کا انداز لیے
دوشیزہ) کانسی کا مجسمہ، موئن جودڑو (۲۳۰۰ ق م تا ۱۷۵۰ ق م)

شکل نمبر۱۰۲: Stone-carved column marking
important Buddhist site (بدھ مت کے اہم مقامات میں سے
ایک پر پتھر سے تراشا گیا ستون) حکمراں اشوک (۲۶۰ ق م تا ۲۳۰ ق م)

شکل نمبر۱۰۳: "Fasting Buddha" (برت (روزہ) کی حالت میں
گوتم بدھ) گندھارا آرٹ (دوسری صدی عیسوی)

شکل نمبر۱۰۴ : ایک ملازم شکاری کتے کو پکڑے ہوئے ہے۔ اجنتا کی ایک دیواری تصویر کی تفصیلات، پانچ تا چھٹی صدی۔

شکل نمبر۱۰۵: "Babur in the Garden" (بابر باغ میں) شہنشاہ اکبر کے حکم کے تحت مدون کردہ ایک مخطوطے سے لی گئی تصویر۔

شکل نمبر ۱۰۶: تعمیرات کرنے والے مغل

شکل نمبر۱۰۷: "Krishna Milking" (کرشن دودھ دوہتے ہوئے) باسوہلی پینٹنگ، ۱۷۵۰ء۔

میں ایک درخت کے نیچے مراقبہ کیا اس کے بعد وہ دنیا کے لیے "گوتم" یا "بدھ" یعنی علم رکھنے والا ہوگیا۔ گوتم کی باقی زندگی سفر کرتے اور مذہبی تعلیم دیتے گزری۔ بدھ مذہب میں بنیادی عقیدہ تناسخ یا آواگون کا ہے، زندگی کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ نروان تک جاری رہتا ہے۔

ہندوستان کی تقریباً تمام مجسمہ سازی کو مذہبی کہا جاسکتا ہے۔ اشکال اور علامتیں اس طرح بنائی جاتی تھیں کہ وہ استغراق کی کیفیت کی طرف اشارہ کرتی تھیں لیکن خود پرستش کے مقصد سے نہیں بنائی جاتی تھیں۔ یادگاری مندروں کے مجسمے اور ستونوں کے اوپری حصے اس طرح بنائے جاتے کہ وہ عوام کو مذہبی حکمت و دانش سے قریب لائیں۔ مجسمہ سازوں کی یہ خواہش تھی کہ وہ گوتم بدھ کے مختلف روپ اور مختلف مراحل کو مجسمہ سازی کے فن سے ظاہر کریں جس کے نتیجے کے طور پر بہت اہم آرٹ تخلیق ہوا۔

بدھ مت ہی کے دور میں ایک اور مذہبی مصلح مہاویر نے جین مت کی بنیاد رکھی۔ اس نئے مذہب کے بنیادی عقائد عدم تشدد اور ہر جاندار شے کی تقدیس پر مبنی تھے۔ اس کے علاوہ تناسخ یا آواگون کا عقیدہ بھی اس میں شامل تھا۔ متمول تاجروں نے بڑی تعداد میں اس مذہب کو خوش آمدید کہا اور روحانی بالیدگی کے لیے مجسمہ سازوں کی خدمات حاصل کیں اور ان سے مذہبی نوعیت کے فن پارے تیار کروائے۔ جینی مجسموں کا کام اتنا نفیس تھا کہ کہا جاتا ہے، مجسمہ ساز، مجسموں کو مطلوبہ شکل میں لانے کے لیے رگڑائی کا کام اوزاروں کے بجائے ڈوریوں سے کیا کرتے تھے اور ان پر طلاکاری کرتے تھے۔

موریہ سلطنت کا سب سے بڑا حکمراں اشوک تھا جس نے برصغیر پر چالیس سال حکومت کی (۲۷۳ ق م تا ۲۳۲ ق م)۔ اپنے دورِ اقتدار کے آٹھویں سال اس نے بدھ مذہب اختیار کرلیا اور اس کی کوششوں کے نتیجے میں بدھ مت پورے ایشیا میں پھیل گیا۔ ایرانی روایت سے متاثر ہوکر اشوک نے پتھروں کو ترشوا کر شاندار خانقاہیں اور عبادت گاہیں بنوائیں۔ اس کے علاوہ سفر کرنے والے راہبوں اور یاتریوں کے لیے سرائیں تعمیر کروائیں اس وقت برصغیر میں یہ قدیم ترین تعمیرات ہیں جو باقی رہ گئی ہیں۔ اشوک کی خواہش تھی کہ ایسی یادگاریں تعمیر ہوں جو ہمیشہ باقی رہیں اس لیے اس نے کندہ کاری کے لیے لکڑی کے استعمال کی روایت کو رد کردیا اور اس کی جگہ پتھر کو رواج دیا۔ اس حکمراں کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے پورے برصغیر میں اونچے اونچے منقش ستون تعمیر کروائے۔ یہ ستون گوتم بدھ سے متعلق تمام اہم مقامات پر تعمیر کیے گئے۔ ان پر دھرم (مذہبی قوانین) درج ہوتے تھے۔ اس نے چوراسی ہزار اسٹوپے تعمیر کرنے کا فرمان بھی جاری کیا۔ یہ اسٹوپے ٹھوس، عموماً کروی گنبد رکھتے تھے جو یادگار کے اوپر تعمیر کیا جاتا تھا اور ہر ایک کو کندہ کارانہ حاشیوں سے آراستہ کیا جاتا تھا جن سے بدھ مت کی حکمت ودانش کا اظہار ہوتا تھا اور ان کے ساتھ ہی دھرم کندہ کیا جاتا تھا۔ سب سے مکمل حالت میں ملنے والا اسٹوپا سنگ سیاہ (sandstone) کا بنا ہوا ہے جو سانچی (Sanchi) کے مقام پر دریافت ہوا اور ہندوستان کی بہترین یادگاری عمارتوں میں سے ہے۔ مجسمہ سازوں اور کاریگروں کی اتنی بڑی مانگ کو بیرونی ملکوں کے ہنرمندوں کو ملازمتیں فراہم کرکے پورا کیا گیا تھا۔ اشوک کے دور میں گوتم بدھ کی کوئی مورت انسانی شکل میں نہیں بنائی گئی، صرف علامات کے سہارے مثلاً کنول کے پھول، خالی کرسی، بے سوار گھوڑے یا پاؤں کے نشان سے گوتم بدھ کی موجودگی کی طرف اشارہ کیا جاتا تھا۔

اشوک کی موت کے بعد، بدھ مت نے برصغیر میں اپنا زور کھودیا۔ بہت سے سنگتراش چوبی کندہ کاری کرنے لگے اور ہندو آرٹ کو فوقیت حاصل ہوگئی۔ پہلی صدی عیسوی میں بدھ مذہب کو دوبارہ شاہی سرپرستی حاصل ہوگئی جب کشان (Kushan) خاندان کے بادشاہ کنشک (Kanishka) کی جانب سے آرٹ کی ایک نئی ہیئت شمال مغربی صوبے گندھارا میں سامنے آئی۔ گندھارا اس بڑے تجارتی راستے کا حصہ تھا جو ایشیا میں چین سے گزرتا ہوا بحیرۂ روم کے ساحل تک جاتا تھا۔ مغربی رسم ورواج سے واقف کنشک نے یونانی اور رومی دیومالائی تصورات کو اپنے سونے کے سکے پر کندہ کروایا اور اس کا وزن رومن سکے کے مطابق مقرر کیا تھا۔ اس نے گوتم بدھ کی، کھڑے ہونے کی حالت میں ایک شبیہہ کو اپنے ایک سکے پر کندہ کروایا۔ یہ پہلا موقع تھا کہ گوتم بدھ کو انسانی شکل میں پیش کیا گیا۔

گندھارا آرٹ کا تعلق گوتم بدھ کے مطالعے سے تھا، اکیلی تصویریں، کھڑے اور بیٹھے ہوئے غرض مختلف انداز سے گوتم بدھ کو مراقبے کی حالت میں دکھایا گیا تھا۔ یہ شبیہیں گوتم بدھ کے شہزادگی کے

دور کی تھیں جن سے ڈوریاں اور زیورات کی آرائش دکھائی دیتی تھی۔ کندہ کی گئی ان تصاویر میں گوتم بدھ کی زندگی کا ہر دور دکھایا گیا تھا، پیدائش، شادی، محل چھوڑ کر جانا، صحیح راستے کی تلاش اور گیان حاصل کرنا۔ گندھارا آرٹ کے بہت سے نمونے دنیا کے مختلف عجائب گھروں کی زینت ہیں۔

بودھ خانقاہ تختِ باہی (۲ تا ۵ صدی عیسوی) ایک بڑی تجارتی گزرگاہ پر واقع ہے جو شمال مغربی علاقے کو وادیٔ سوات اور ہندوستان سے ملاتی ہے، یہ گندھارا کے علاقے کی شاندار ترین خانقاہوں میں سے تھی۔ گندھارا کی مجسمہ سازی میں گہرے مغربی اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ گوتم بدھ کے خدوخال یونانی ہیں اور اکثر جگہوں پر لباس کی وضع قطع ایسی ہے جو کلاسیکی رومن مجسموں میں ہوتی تھی۔ یہ اشکال نیلاہٹ مائل خاکستری پتھر سے تراشی گئی ہیں جو اسی علاقے کا ہے اور پرت دار کلورائیڈائزڈ (chloridized) کہلاتا ہے۔ آرٹ کی یہ ہیئت دوسری صدی عیسوی میں اپنے عروج پر پہنچی اور پھر اس کا زوال شروع ہوگیا۔ گپت (Gupta) دور میں (۳۲۰ء تا ۵۰۰ء) گوتم بدھ کے بالوں کو چھوٹے چھوٹے گھونگھر کے ساتھ اور لباس کو بے شکن دکھایا گیا۔ اسی دوران شیو کی مورتی بننا شروع ہوئی جس کے چار ہاتھ دکھائے گئے تھے۔

پلستر کے مسالے نے رفتہ رفتہ پتھر کی جگہ لے لی اور مسلسل پانچویں صدی تک استعمال میں رہا پھر سفید فام وحشی حملہ آور ہنوں (Huns) نے تلواروں اور آگ کے ساتھ حملہ کیا اور گندھارا کے علاقے کو تباہ کردیا۔

معبدوں کا آرٹ اور فنِ تعمیر

ہندوستان میں آرٹ کی سرپرستی روایتی طور پر درباروں سے وابستہ تھی یا پھر بڑے بڑے مندروں سے جو حکمرانوں کے عطیات سے چل رہے تھے۔ یہ معبد اور مندر ہی تھے جو زیادہ تر سیاسی انقلابات سے بچے رہے اور مصوروں اور ہنرمندوں کو ان کی خدمات کے سلسلے میں مسلسل سرپرستی فراہم کرتے رہے۔ معبدوں اور مندروں کی تعمیر کو باذوق حکمرانوں کے قابلِ تحسین کارناموں کے طور پر دیکھا جاتا تھا۔ مندر تعلیمی آرٹ اور فنِ تعمیر سے متعلق مراکز بن گئے۔ آرٹ کی رہنما کتابیں (شاستر) مرتب کی گئیں اور ایک شاندار سلسلہ جاری ہوگیا۔ شمالی ہندوستان میں یہ مندر جو روایتی آرٹ کے خزانے تھے، اکثر حملہ آوروں کی زد میں آئے۔ تاہم جنوبی ہندوستان کے مندر بچے رہے اور ان کی حیثیت ہندو تہذیب اور اقدار کے خزانوں کی طرح ہے۔

انتہائی پرشکوہ آرٹ ایلورا اور اجنتا کے چٹانوں سے تراش کر بنائے گئے مندروں میں ملا جو آج بھی اپنے تخلیق کاروں کے لیے داد و تحسین حاصل کررہا ہے۔ چھٹی سے آٹھویں صدی عیسوی قدیم یہ برصغیر کی تاریخ کے بہترین مجسمے ہیں۔

ایلی فینٹا (Elephanta) ایک جزیرہ ہے جو بمبئی سے چند میل کے فاصلے پر واقع ہے جہاں ایک بہت بڑا شیو مندر ایک چٹان کو تراش کر بنایا گیا ہے۔ اگر چہ سولھویں صدی میں پرتگیزوں نے یہاں کافی توڑ پھوڑ کی تاہم ایک مورتی سلامت رہ گئی ہے۔ یہ اٹھارہ فٹ بلند شیو کا مجسمہ ہے جس میں اس کے تمام پہلو موجود ہیں: تخلیق کرنے والا، تباہ کرنے والا اور کائنات کی حفاظت کرنے والا۔

ایلورا، بودھوں، جینیوں اور برہمنوں کی یاترا کا مقام ہے۔ سیاہ آتش فشاں چٹانوں کے ساتھ ساتھ دو کلومیٹر تک مندروں کا سلسلہ چلتا چلا گیا ہے۔ شیو کی ہمالیائی سکونت، کیلاش کو ظاہر کرتی ہوئی یک سنگی (monolithic) تخلیق، راشٹرکٹ بادشاہت (۷ تا ۵ صدی ق م) کے دور کا شاہکار ہے۔ برہمنی روایت کے مطابق سب سے بڑا دیوتا شیو مستقل مراقبے کی حالت میں ہمالیہ کی برفانی چوٹی پر بیٹھا کائنات کے توازن کو برقرار رکھے ہوئے ہے۔

کیلاش مندر کے باہر سنگ مرمر کا کام کیا گیا ہے تاکہ ہمالیہ کا برفانی تاثر دیا جاسکے۔ مندر کے اندر، مجسماتی شبیہیں رامائن کی داستان پیش کرتی نظر آتی ہیں۔ کیلاش کو مجسمہ سازی میں ایک بڑا کارنامہ تصور کیا جاتا ہے۔ مجسمہ سازی کی یہ صلاحیت انتہائی قابل داد ہے کہ کس طرح اس نے ابھاروں کی درجہ بندی کی اور روشنی اور سائے سے ڈرامائی تاثر کو ابھارنے میں کام لیا ہے۔

برصغیر میں دریافت ہونے والا قدیم ترین دھاتی مجسمہ، موئن جو دڑو کی لڑکی کی خوبصورت مورت ہے جو کانسی کی بنی ہوئی ہے۔ صدیوں بعد موی ڈھلائی کے طریقے کو اختیار کرتے ہوئے مندروں کی

مورتیں بنائی گئیں۔ بڑے دیوتاؤں کے مجسمے ٹھوس دھاتوں، اکثر چاندی اور سونے سے بنائے گئے۔ مندروں کے مجسمے بنانے والے اس بات کے پابند تھے کہ سختی کے ساتھ ان روایات کے مطابق کام کریں جو ایک قدیم رہنما کتاب سلپا شاستر میں درج ہیں۔ اس میں انداز، آسن اور پیمائشیں بڑی تفصیل کے ساتھ لکھی تھیں، لیکن مصورانہ انفرادیت کی چھوٹ بہر حال مجسمہ ساز کو حاصل تھی۔ مذہبی اور پوجا پاٹھ کی مورتوں کو مندر کے صحن میں بنایا جاتا تھا اور اس دوران بھجن گائے جاتے تھے اور مکمل ہونے کے بعد مجسمہ مندر کے لیے وقف ہو جاتا تھا۔

آرٹ کی تاریخ میں مشہور ترین مجسموں میں سے ایک نٹ راج (Nataraja)، رقص کا دیوتا ہے۔ یہ کانسی کا ایک مجسمہ ہے جو دسویں اور بارہویں صدی کے درمیانی عرصے کا ہے۔ اس میں شیو کو کائنات کے توازن کو قائم رکھنے والے اور آخر اسے تباہ کر دینے والے کے طور پر مجسم کر دیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں اس کی دوسری خصوصیات کو بھی جمع کر دیا گیا ہے۔ اس کے ہوا میں اڑتے بال مقدس دریاؤں کی علامت ہیں۔ دیوتا خبیث شیطان (مادیت پرستی) کو اپنے پیروں سے کچل دیتا ہے۔ اس ہیئت کے بہت سے مجسمے جو جسامت میں مختلف ہیں، دنیا کے عجائب گھروں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

ای بی ہاویل (E.B.Havell) جو ہندوستانی آرٹ کا بہت بڑا ماہر تھا اور کئی برس کلکتہ اسکول آف آرٹ کا پرنسپل رہا، اپنی کتاب *Indian Sculpture and Painting* (ہندوستانی مجسمہ سازی اور مصوری) میں *Arts Asiatica* جلد سوم کے ایک مضمون کا حوالہ دیتا ہے جس میں مشہور فرانسیسی مجسمہ ساز آگست غودن (Auguste Rodin) نے جو رابندر ناتھ ٹیگور کا دوست تھا، کانسی کے مجسمے نٹ راج کے بارے میں اپنے احساسات کا اظہار کیا ہے۔ ہاویل (Havell) کے الفاظ میں 'آگست غودن نے اس شاندار کانسی کے مجسمے کے بارے میں پر جوش تعریفی کلمات ادا کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جب میں ایک ہنرمند کی آنکھ سے اسے دیکھتا ہوں تو میں اس تنگ نظری پر احتجاج کرتا ہوں جس میں اسے وحشیانہ آرٹ کہا گیا ہے۔'

قدیم ادوار سے ہی آرائش اور مجسمہ سازی کے وسیلے کے طور پر ہاتھی دانت کا استعمال ہو رہا ہے۔ ہاتھی دانت کے منقش ہینڈل اور آرائشی تختیاں بڑے بڑے مکانوں اور محلات کا زیور ہوا کرتی تھیں۔ ہاتھی دانت پر بدھ مت سے متعلق تصاویر کے بارے میں گمان یہ ہے کہ وہ کشمیر کی جانب سے آئی ہیں جو تبت کی پہاڑی خانقاہوں سے نزدیک ہے۔

ہندوستان میں پتھر کی پہلی بڑی مسجد ۱۱۹۲ء میں قطب الدین ایبک نے تعمیر کروائی تھی۔ یہ مسجد پرتھوی راج کی فوجوں پر محمد غوری کی افغان افواج کی فتح کی یادگار کے طور پر تعمیر کی گئی تھی۔

قوت الاسلام مسجد تین اطراف سے سنگی ستونوں سے گھری ہوئی ہے جو جین اور ہندو مندروں سے حاصل کیے گئے تھے۔ مستطیل صحن کا رقبہ ۱۵۰x۲۱۰ فٹ ہے جس پر قطب مینار چھایا ہوا ہے جسے ابتدا میں ۲۳۸ فٹ کی بلندی تک تعمیر کیا گیا تھا۔ اس کا ڈیزائن افغان طرز تعمیر کا نمونہ ہے۔

جامع مسجد دلی (۱۶۲۸ء) کی تعمیر چھ سال میں، پانچ ہزار کاریگروں کے ذریعے ممکن ہوئی۔ یہ شہر کی تجارتی اور سماجی زندگی کا مرکز تھی۔ یہ باہر سے اپنی اصل جسامت سے بڑی دکھائی دیتی ہے۔ ایسا کاذب گنبد کی وجہ سے ہے۔ یہ اختراع ایرانیوں نے ہندوستان میں متعارف کرائی تھی۔

چونکہ مسلمان، ہندوستان میں اقلیت میں تھے اس لیے تعمیراتی کاموں میں ہندوؤں اور جینیوں کی خدمات حاصل کرنے کا رواج عام تھا۔ اس طرح ہندوستانی اختراعات، اسلامی تعمیراتی ہیئت میں داخل ہوئیں۔

قدیم مصوری: دیواری تصاویر اور تصویریچے (Early Paintings: Murals and Miniatures)

قدیم ہندوستان میں مصوری ضیافتوں اور تہواروں کا لازمی حصہ تھی۔ قصبات اور شہروں کو رنگا رنگ تصویروں سے سجایا جاتا جو دیوتاؤں کے قدیم رزمیے رامائن اور مہابھارت سے متعلق ہوتی تھیں (سمجھا جاتا ہے کہ دوسری صدی قبل مسیح میں اس کی تکمیل ہوئی تھی) ان تصاویر کو مکانوں کے سامنے کے حصے یا بینروں کی شکل میں بانسوں سے باندھ دیا جاتا تھا۔ ہر حکمراں کے محل میں بڑی بڑی دیواری تصاویر کی ایک

گیلری ہوتی تھی یہ ایک روایت تھی جو صدیوں سے چلی آ رہی تھی۔ یہ گیلریاں عموماً کشادہ اور چوکور ہوتی تھیں اور ان کے چاروں طرف باغ اور چھوٹی چھوٹی عمارات بنی ہوتی تھیں اور بعض اوقات ان میں رانیوں کے محلات ہوتے تھے۔ قدیم ادب میں ان گیلریوں کے متعدد حوالے ملتے ہیں۔ پائیدار دیواری تصاویر بنانے کے لیے مصور اٹلی میں استعمال کیے جانے والے طریقے فریسکو بوانو (fresco buono) سے ملتا جلتا ایک طریقہ اختیار کرتے تھے۔ وہ رنگوں کو چونے کے پانی میں گھول کر گیلے پلستر کی سطح پر استعمال کرتے تھے۔ جب مسالہ خشک ہوتا تھا تو تصویر دیوار کا ایک لازمی حصہ بن جاتی تھی۔

قدیم ترین اور زمانے کی تبدیلیوں سے محفوظ رہ جانے والی انتہائی اہم تصاویر برصغیر میں اجنتا کے غاروں میں موجود ہیں جو حیدرآباد دکن میں واقع ہے۔ یہ دریا کے موڑ کے ساتھ چٹانوں کو تراش کر بنائے گئے تیس غاروں کا سلسلہ ہے جس کی تاریخ پہلی سے چھٹی صدی عیسوی قدیم ہے۔ خیال ہے کہ بودھ راہب ان غاروں میں صدیوں رہے ہیں مخصوص علاقوں میں ان کے لیے قیام گاہیں بنی ہوئی تھیں۔ بدھ مت کے متمول پیروکاروں نے اجنتا کی دیواری تصاویر (murals) اجرت ادا کرکے بنوائی تھیں تاکہ یاتری اور نوآموز لوگ بودھ کی زندگی سے واقف ہوسکیں اور خود ان کے عقائد میں بھی تازگی رہے۔ یہ تصاویر جاتک (Jataka) کی کہانی کو بیان کرتی ہیں جو گوتم بدھ کی پچھلی زندگی سے متعلق ہے۔

اگرچہ بہت سی تصاویر ضائع ہوچکی ہیں لیکن جو باقی ہیں انہیں دیکھ کر تخلیق کاروں کی مہارت کا اندازہ ہوجاتا ہے۔ یہ ایک لازمی اصول تھا کہ مصوروں کا جو گروپ کام کرتا ان میں سے سب سے زیادہ تجربہ کار مصور تصاویر تخلیق کرتا جبکہ اس کے مددگار اس کی نگرانی میں کام کرتے تھے۔ دیکھنے والے، بدلتے ہوئے مناظر کی سیال حقیقت پسندی کو دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ گوتم بدھ کی زندگی کے روحانی پہلوؤں کو اُس دلفریب اور خوبصورت زندگی کے تضاد (contrast) کے ساتھ پیش کیا گیا ہے جس کو گوتم نے رد کردیا تھا۔ بہت سے لوگوں نے ان دیواری تصاویر میں پیکر کشی (portraiture) کی مہارت کی داد دی ہے۔ ہر تصویر ایک منفرد وصف رکھتی ہے۔ اظہار کرتے ہوئے ہاتھ اور خواتین کی خوبصورت آنکھوں کے خم جو ان کے لوچ دار جسم کے ساتھ ہم آہنگ ہیں یہ کہانی سناتے ہیں جو پوری دیوار پر پھیلی ہوئی ہے۔ چھت پر چھوٹے چھوٹے پینلز (panels) پر بہت سے جانور اور پودے بنے ہوئے ہیں جو برصغیر کے مصوروں کا روایتی طور پر پسندیدہ موضوع تھا۔ ساتویں صدی عیسوی تک برصغیر میں بدھ مت کو زوال آچکا تھا۔ اجنتا کے غاروں سے لوگوں کی توجہ ہٹ گئی اور آخر لوگ انہیں بھول گئے۔ اردگرد جھاڑیاں اُگ آنے کی وجہ سے یہ تقریباً ایک ہزار برس لوگوں کی نگاہوں سے اوجھل رہے۔ ۱۸۱۷ء میں جب شیر کا شکار کرنے والے کچھ فوجیوں نے ایک غار کے دہانے پر ٹھوکر کھائی تو یہ غار اتفاقیہ طور پر دریافت ہوگئے۔

اولین البم یا تصویر چے (miniature painting) (نویں صدی) جو محفوظ رہ سکے لمبے، پتلے تاڑ کے پتوں پر بنائے گئے تھے جو تقریباً اکیس انچ لمبے تھے۔ اس کا مقصد بدھ مت کی جانب نئے آنے والوں کو تعلیم دینا تھا۔ پتوں پر پالی زبان تحریر تھی اور اکثر انہیں تصویرچوں (miniatures) سے سجایا گیا تھا۔ ان تصویرچوں کی لمبائی تین انچ سے زیادہ نہیں تھی۔ تحقیق کرنے والوں کا دعویٰ ہے کہ مزاجی کیفیت اور راست خطی کے حوالے سے ان میں اور اجنتا کے غاروں کی دیواری تصاویر میں مماثلت پائی جاتی ہے۔ ان پتوں کے صفحات کی جز بندی ڈوری کے ذریعے کی گئی تھی اور حفاظت کے لیے اس پر لکڑی کا غلاف چڑھایا گیا تھا۔

جین البم جو بارہویں اور چودھویں صدی کے درمیان تیار کیے گئے اپنی وضع اور ترتیب میں انہی سے مماثلت رکھتے تھے لیکن تصویر کشی کا اسلوب مختلف تھا۔ ان میں کم رنگ استعمال کیے گئے تھے اور اشکال کو عموماً یک رخہ یا چہرے کو تین چوتھائی دکھایا گیا تھا۔ چہرے کو سامنے سے دکھائی جانے کی صورت میں دونوں آنکھوں کو بنایا گیا تھا جیسا کہ آخری دور کے مکعبیت پسندوں کے ہاں دکھایا جاتا تھا۔ برصغیر میں کاغذ بارہویں صدی میں ایران سے آیا لیکن پندرہویں صدی تک اس کا استعمال عام نہیں تھا۔

برصغیر اور بین الاقوامی تجارت

قدیم دور کی تجارت میں برصغیر نے ایک اہم کردار ادا کیا۔ اس کردار

کی اُس وقت مرکزی حیثیت ہوگئی جب تجارتی راستے خشکی سے سمندر کی جانب منتقل ہوئے، یہ بات آثار قدیمہ سے متعلق نقشوں اور اس زمانے کے اعدادو شمار سے ظاہر ہے۔ ہندوستان سے ہونے والی ابتدائی بین الاقوامی برآمد پُر آسائش اور قیمتی اشیا کی تھی جن میں گرم مسالے، عطریات، عمدہ قسم کے پارچہ جات، ہاتھی دانت اور جواہرات شامل تھے۔ ہندوستان کی پھلتی پھولتی تجارت پر عرب تاجر چھاگئے جنہوں نے ہندوستان کو ایک پیچیدہ نظام تجارت میں الجھا دیا جو قاہرہ سے جنوبی چین تک پھیلا ہوا تھا۔

ہندوستانی تاجروں خصوصاً گجرات کے لوگوں نے، دوسرے ہزارے (millennium) میں تجارت کو پھیلانے میں اہم کردار ادا کیا۔ گرم مسالوں اور عطریات کے مقابلے میں ٹیکسٹائل بالخصوص رنگا اور چھپائی کیا ہوا سوتی کپڑا جنوب مشرقی ایشیا میں زیادہ اہم ہوگیا۔ یہی وہ انتہائی منافع بخش کاروبار تھا جس نے پہلے پرتگیزوں اور اس کے بعد دوسرے یورپی تاجروں اور مہم جو لوگوں کو ہندوستان کی طرف راغب کیا اور نئے عہد کے آغاز کا اشارہ دیا۔

اسلام کی آمد

برصغیر کی تاریخ میں مسلمانوں کو پہلی فتح ۷۱۲ء میں سندھ میں حاصل ہوئی۔ سترہ سالہ عرب سپہ سالار محمد بن قاسم نے کامیابی سے خوشحال ساحلی شہر دیبل کو فتح کرلیا (یہ بعد میں بھنبھور کہلایا)، یہ موجودہ کراچی سے تقریباً چالیس میل کے فاصلے پر ہے۔ اس فتح کے نتیجے میں پہلی بار اس علاقے میں اسلام پھیلا۔ دیبل، عربوں کی حکمرانی کے دور میں تجارت کا بین الاقوامی مرکز بن گیا۔ اس علاقے کی کھدائی میں ہاتھی دانت، دھاتوں، شیشے، سیپیوں اور ہڈیوں سے بنی قیمتی اشیا ملی ہیں۔ عربوں کے حملے کے وقت کوزہ گری روایت کے طور پر سندھ میں بہت عرصہ پہلے سے موجود تھی۔ عربوں نے اس کی حوصلہ افزائی کی اور اس میں اپنے اسلوب (style) کو بھی شامل کیا۔

دسویں صدی عیسوی میں ترک، ایرانی اور افغان، شمالی علاقہ جات کے دروں سے برصغیر میں داخل ہوئے۔ مسلمان بت شکن تھے لہٰذا انہوں نے اپنے جمالیاتی اظہار اور فن تعمیر میں جیومیٹریکل ڈیزائن شامل کیے۔ بعد میں ان نمونوں کو نفیس ریشمی قالینوں پر بنایا گیا اور انہیں دنیا بھر میں بے حد سراہا گیا۔

مغلوں سے پہلے کا ہندوستان—اسلامی روایت

برصغیر میں اسلامی ریاستیں گیارہویں صدی میں اس وقت نمودار ہوئیں جب افغان محمود غزنوی نے لگاتار حملے کیے۔ لاہور ایک ایسا مرکزی شہر بن گیا جہاں سے باقی ہندوستان میں اسلامی تہذیب پھیلی۔ دلّی ۱۱۹۲ء میں فتح ہوا اور ۱۲۱۰ء میں وہاں ایک اسلامی سلطنت قائم ہوگئی۔ یہ اور اس کے بعد قائم ہونے والی سلطنتیں اسلام کے مسلسل فروغ کا باعث بنیں جو مغرب میں سندھ سے لے کر مشرق میں بنگال تک پھیل گیا۔ ۱۳۳۵ء تک کٹر راجپوت ریاستوں اور انتہائی جنوب میں مدورائی (Madurai) کے علاوہ برصغیر کے بیشتر علاقے دلّی کی مرکزی سلطنت کے تحت آتے تھے۔

یہ نازک سلطنت زیادہ عرصے برقرار نہ رہ سکی اور اس کے ٹوٹنے کے نتیجے میں بہت سی چھوٹی چھوٹی ریاستیں وجود میں آگئیں۔ ان مسلمان ریاستوں کے درباروں کے ذریعے آرٹ کے ایک ممتاز اسلوب (style) نے جنم لیا۔ مقامی ہندو اور جین روایات کے عناصر جو مقامی ہنرمندوں کے استعمال میں تھے جن کی خدمات حاصل کرنے پر نئے حکمراں مجبور تھے، باہر سے آئے ہوئے اسلامی تمدن کے ساتھ مل گئے جس پر ایران کے درباری انداز کے گہرے اثرات تھے۔ نتیجے کے طور پر سامنے آنے والا سلطنتی انداز جو تصویروں اور فن تعمیر میں محفوظ ہوا ایک ایسا آمیزہ تھا جس میں ہندوستانی روایات کے منشور (prism) سے دیکھنے پر ایرانی اسلوب جھلکتا تھا۔

اسلامی ظروف سازی اور چین

نویں صدی سے چینی ظروف بڑے پیمانے پر مشرق وسطیٰ برآمد کیے جاتے تھے۔ اس فن سے ناواقفیت کی بنا پر اسلامی دنیا میں ان ظروف کو انتہائی قیمتی اور پُرتکلف تصور کیا جاتا تھا۔ فطری بات ہے کہ مقامی کوزہ گر ویسے ہی ظروف بنانا چاہتے تھے۔ چینی مٹی دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے انہیں ان ظروف کی نقلیں دوسرے میٹریل میں تیار کرنی پڑتی تھیں۔ ابتدا میں انہوں نے معمولی قسم کی زرد مٹی کا استعمال کیا اور اس

پر سفید روغن چڑھایا تا کہ وہ سفید پورسیلین (porcelain) کا تاثر دے۔ بارھویں صدی میں انہوں نے سنگ مردار (quartz) کا روغن مسالہ تیار کرلیا جو سفید تو تھا لیکن پورسیلین کی طرح سخت نہیں تھا۔ مسلمان کوزہ گر زیادہ عرصے تک چینی ظروف کی نقل تیار کرنے تک محدود نہ رہے۔ بعد میں انہوں نے رنگ اور اسلامی نمونوں کا بھی استعمال شروع کر دیا تھا۔

دکن کی سلطنتیں

۱۳۴۷ء میں قائم ہونے والی بہمنی بادشاہت سے کئی سلطنتیں نمودار ہوئیں۔ پندرہویں اور سولہویں صدی کے دوران میں یہ سلطنت پانچ خودمختار ریاستوں میں تقسیم ہوگئی۔ یہ ریاستیں بیدار، برار، بیجاپور، احمد نگر اور گولکنڈہ تھیں۔ تعمیرات اور کچھ بچ جانے والی تصاویر جن کا تعلق سولہویں صدی کے آخر سے ہے، یہ ظاہر کرتی ہیں کہ ان پر بہمنیوں کے ایرانی تمدن کے گہرے اثرات تھے لیکن مقامی روایات بھی بہت نمایاں ہوگئی تھیں جن سے ایک واضح اسلوب بن گیا تھا جو اپنی شناخت رکھتا تھا۔

مثال کے طور پر درباری مصور، ایرانی روایات سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ہندوانہ موضوعات پر تصاویر بناتے تھے۔ سترہویں صدی کے شروع کی گولکنڈہ کی شاندار کاٹن پینٹنگز قدیم ہندوانہ ہنرمندی کا اظہار کرتی تھیں لیکن ان میں ایسا انداز بھی شامل تھا جس سے ہندوستان اور بیرونِ ملک مسلمانوں کے نفیس ذوق کی تسکین ہوتی تھی۔ اس کے علاوہ یورپی تاجروں کے لیے بھی کشش کا باعث تھا۔

بیدری، دھاتی کاریگری کی ایک تیکنیک ہے جس کا نام دکنی شہر بیدار کے نام پر رکھا گیا ہے، خیال ہے کہ یہاں سے اس کا آغاز ہوا۔ اشیا کو جست کی زیادہ مقدار والے بھرت کے ذریعے ڈھالا جاتا ہے اور جڑاؤ کام چاندی کے ذریعے یا پیتل اور چاندی کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ یہ کام، اس پر پوٹاشیم نائٹریٹ اور امونیم کلورائیڈ کا مسالہ چڑھانے سے پہلے کیا جاتا ہے۔ جب یہ مسالہ اتارا جاتا ہے تو بھرت ڈرامائی طور پر اپنا رنگ تبدیل کرلیتا ہے اور مدھم خاکستری سے بالکل سیاہ رنگ میں تبدیل ہوجاتا ہے جبکہ کندہ کاری اور جڑاؤ کے کام میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ اس ہنر کا سلسلہ اب بھی آندھرا پردیش میں جاری ہے۔

خطاطی کی ترقی

اسلام میں تصویر کشی اور انسانی شکلیں وغیرہ بنانا منع ہے۔ اس لیے مسلمان مصوروں نے اپنے جمالیاتی اظہار کے لیے ایک غیر تصویری آرٹ کو اختیار کیا جس سے مذہبی اور جمالیاتی دونوں تقاضے پورے ہوتے تھے۔ خطاطی ان ضرورتوں کی تکمیل کے لیے ایک مکمل ذریعہ تھی۔ رواں عربی حروف کو آسانی سے تحریر کے مختلف نفیس اسالیب (style) میں ڈھالا جاسکتا تھا۔ خم، حلقے، دائرے اور خطوط لاتعداد نمونے بنا سکتے تھے۔ دین دار مسلمان اس کوشش میں مصروف تھے کہ قرآن حکیم کی آیات کی خطاطی کے لیے کوئی بہترین طریقہ نکالا جائے۔ قرآن کریم کے صفحات شاندار ترین حاشیوں سے بنائے گئے اور الفاظ کو سیاہ اور سنہرے رنگوں سے تحریر کیا گیا جبکہ نقطوں میں سرخ رنگ استعمال کیا گیا۔

خطاطی کاغذ یا چمڑے کے ورق تک محدود نہیں تھی یہ فنِ تعمیر کا لازمی حصہ بن گئی۔ خطاطی کو پوری اسلامی دنیا میں پتھروں پر کندہ کاری، عمارتوں کے سامنے کے حصے کی خوش نمائی، دیواروں اور یادگاروں کی آرائش کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ بعد میں، مغل دور میں قرآنی آیات کو مختلف رنگین پتھروں پر کندہ کرکے خصوصاً مسجدوں، مقبروں اور دوسری یادگاری عمارتوں میں لگایا جانے لگا۔

ابتدائی دور کی خطاطی میں استعمال کیے جانے والے تحریری اسالیب (styles) میں نفیس زاویائی خطِ کوفی اور رواں، شکستہ خط نسخ شامل تھے۔ آٹھویں صدی میں بہت سے دوسرے اسالیب (styles) سامنے آئے، ثلث، محقق، ریحان، طوقی، رقعہ، تعلیق اور بہار جو مسلسل مقبول رہے۔ ایک اسلوب جس میں نسخ اور تعلیق کو باہم ملایا گیا نستعلیق کہلایا، یہ ایران میں سامنے آیا۔ اس کے گولائیاں لیے ہوئے خم اور باوقار خطوط نے ایک اعلیٰ ترین اسلوب تخلیق کیا جسے ایشیا میں سب سے زیادہ سراہا گیا اور آج تک اس کی تعریف کی جاتی ہے۔ برصغیر میں، پتھروں پر کندہ کیے جانے والے نمونوں کے علاوہ مغل دور سے پہلے کی خطاطی کے صرف چند نمونے بچ سکے۔

مغل دور نے آرٹ کو بڑی تحریک دی۔ سولھویں اور سترھویں صدی کے دوران اکبر، جہانگیر اور شاہ جہاں کی سرپرستی کی وجہ سے خطاطی کا فن اعلیٰ ترین بلندیوں تک پہنچ گیا۔

مغل (The Mughals)

شاندار عہدِ مغلیہ کا آغاز اس وقت ہوا جب ظہیر الدین بابر نے افغان لودھیوں کو ۱۵۲۶ء میں پانی پت کی جنگ میں شکست دی، برصغیر کی تاریخ میں ایک نیا باب کھلا۔ مغلوں نے خوبصورت باغات لگوائے جن میں پھولوں، پھلوں اور درختوں کی نئی قسمیں وسط ایشیا اور ایران سے منگوا کر لگوائیں۔ انہوں نے عالیشان محل، مقبرے اور مسجدیں تعمیر کروائیں اور برصغیر کو رابطے کی ایک زبان ''اردو'' دی۔ مغلیہ دور آرٹ کے ایک مکتب کا نام تھا جس کی جمالیاتی ترقی آج تک لوگوں کو متاثر کررہی ہے۔ یہ ایک مختصر خوشحال دور تھا جس میں پہلی مرتبہ برصغیر متحد ہوا اور مذہبی رواداری کا چلن عام ہوا۔

مغلیہ پارچہ بافی (Mughal Textiles)

مغل دربار میں کپڑے کو بہت اہمیت حاصل تھی، نہ صرف لباس بلکہ محلات کے پردوں، فرنیچر کے کپڑوں اور شاہی خیموں اور تہواروں کے موقع پر قیمتی تحفوں کے لیے اس کا استعمال کیا جاتا تھا۔

شہنشاہ اکبر نے ذاتی طور پر پارچہ بافی میں دلچسپی لی۔ اس کے دور میں ایک شاہی کارخانہ قائم ہوا جس میں انتہائی قیمتی اور پُرتکلف کشمیری شالیں، ریشمی کپڑا اور قالین تیار کیے جاتے تھے۔ جہانگیر اور شاہ جہاں کے ادوار میں مخمل، ریشمی کمخواب، کشیدہ کاری اور مصوری کیے گئے سوتی کپڑے نے دربار کی شان و شوکت میں چار چاند لگادیے تھے۔ ان میں سے بیشتر کو اُس دور کے تصویرچوں (miniatures) میں پیش کیا گیا ہے۔ مغلیہ انداز کا عمدہ کپڑا احمد آباد اور بنارس جیسے مراکز میں انیسویں صدی کے آخر تک تیار ہوتا رہا۔ بیشتر مغلیہ قالینوں میں بھیڑ کے اون کے بجائے عمدہ قسم کے بکری کے بال استعمال کیے گئے تھے۔ ریشم کے استر کے ساتھ ان بالوں کے ذریعے قالین بافی کرنے والوں نے انتہائی دبیز قالین تیار کیے تھے۔

بابر (۱۵۲۶ء تا ۱۵۳۰ء)

بابر کا سلسلۂ نسب تیمور اور چنگیز خان دونوں سے ملتا تھا۔ نوعمری ہی سے وہ بہت بہادر تھا، اس کے ساتھ ساتھ وہ انتہائی ذہین اور تعلیم یافتہ بھی تھا۔ ایک اچھے ذوق کا مالک جو اپنے اردگرد ایک خوبصورت ماحول کی تخلیق کرنا پسند کرتا تھا۔ اس نے ترکی زبان میں اپنی یادداشتوں کی خوبصورت کتاب لکھی جس کا اکبر کے دور میں فارسی زبان میں ترجمہ کیا گیا۔ وہ جن شاعروں اور مصوروں سے واقف تھا ان کے بارے میں اس کے خیالات اس کتاب میں موجود ہیں۔ بابر ایک ماہر خطاط تھا اور اس نے خطاطی میں اپنا طرز خود ایجاد کیا تھا۔ یہ ''بابری انداز'' تھا جس میں اس نے اپنی شاعری اور نثر ترکی اور فارسی زبانوں میں تحریر کی۔

آگرہ شہر میں قیام کے دوران، جو آج کی نئی دلّی کے قریب ہے، بابر نے تفصیل سے ان پرندوں، جانوروں اور پودوں کے بارے میں لکھا ہے جو اس نے وہاں دیکھے تھے۔ وہ محسوس کرتا تھا کہ ہندوستان کے آرٹ میں وہ توازن اور ہم آہنگی نہیں جو فنکار کو کاریگر سے الگ کرتی ہے۔ بابر کو یہاں کے شہر بدنما لگے جیسے عمارات جلدی میں بنائی گئی ہوں۔ اس نے چھ سو اسی کاریگروں کو صرف آگرے میں عمارات کی تعمیر پر مامور کیا۔ اس نے آگرے کے سخت موسم کو شدت سے محسوس کیا، ویران اور بنجر علاقے کا، کابل کے پھلوں سے لدے باغات سے موازنہ کیا اور فوراً ہی ایک باغ کا منصوبہ بنانے بیٹھ گیا۔ اس کا نقشہ ایرانی انداز کا بنایا گیا تھا، ایک مربع قطعہ زمین کو پانی کے راستوں اور روشوں کے ذریعے چار حصوں میں تقسیم کردیا گیا تھا۔ اس میں چبوترے اور چھجے بنے ہوئے تھے، تالاب اور فوارے تھے اور چلنے کے لیے خوبصورت روشیں تھیں۔ مغلوں نے برصغیر میں کامیابی سے گلاب، نرگس، انجیر، خربوزے اور انگوروں کو متعارف کرایا اور جابجا انہوں نے املی کے درخت لگوائے۔

ہمایوں (۱۵۳۰ء تا ۱۵۵۶ء)

۱۵۳۰ء میں جب بابر نے وفات پائی تو اس کا بیٹا ہمایوں تخت پر بیٹھا لیکن وہ چاروں طرف سے جنگوں میں گھر گیا اور اس کے بھائیوں نے اس سے غداری۔ شیر شاہ سوری نے، جو بہار کا افغان حکمراں تھا

۱۵۴۰ء میں اسے دلّی سے نکال دیا۔ ہمایوں فرار ہوکر سندھ پہنچا جہاں ۱۵۴۲ء میں عمر کوٹ کے مقام پر اس کا بیٹا اکبر پیدا ہوا۔ اس نے بچے کو ایک خادم کے ہمراہ کابل روانہ کیا جہاں اس کے باغی بھائیوں نے تیموری روایت کے تحت اس بچے کی حفاظت کی ذمہ داری لی۔ خود ہمایوں نے ایرانی شہنشاہ طہماسپ کے پاس پناہ لی، یہاں مصوری سے اس کی دلچسپی کا آغاز ہوا جو ساری زندگی قائم رہی۔

شاہ طہماسپ کے دور میں جو صفوی بادشاہت کا دوسرا بادشاہ تھا، شاہ نامہ ترتیب دیا گیا۔ اس میں دو سو اٹھاون تصاویر تھیں۔ سولہویں صدی کے وسط میں شاہ طہماسپ کی دلچسپی البم کی تصاویر سے ختم ہوگئی اور اس نے شاہی مصوروں کو دیگر طریقوں کے حصول کا حکم دیا۔ ان میں سے کچھ عثمانی ترکی کی جانب چلے گئے اور کچھ ہمایوں کے ساتھ برصغیر آ گئے۔

شاہ طہماسپ نے چودہ ہزار سپاہیوں کی فوج ہمایوں کے حوالے کی اور اس نے اپنی کھوئی ہوئی سلطنت دوبارہ حاصل کرلی۔ وہ ۱۵۴۵ء میں قندھار آ کر اپنے بیٹے سے ملا۔ ہمایوں کے بھائیوں نے اطاعت تسلیم کرلی۔ ہمایوں ۱۵۵۵ء میں شیر شاہ سوری کی موت تک افغانستان میں رہا۔

مشہور تصویرچہ ساز (miniaturists) میر سید علی اور خواجہ عبدالصمد، بادشاہ کے ساتھ دلّی آئے اور وہاں انہوں نے مرکز کے طور پر مصوری کا ایک شاہی نقاش خانہ قائم کیا جہاں بہت سے فن پارے تخلیق ہوئے۔ مغل مصوری کی ترقی میں ایرانی مصوروں نے اہم کردار ادا کیا۔ مقامی مصوروں کو ملازمتیں دی گئیں کہ وہ ایرانی استاد مصوروں کے ساتھ کام کریں۔ شمالی ہند کے ہنرمند مصوروں نے اپنے اسالیب میں ایرانی انداز شامل کردیا۔ ایک تصویر پر کئی مصور مل کر کام کیا کرتے تھے۔ سب سے پہلے کاغذ کو ہموار کرکے چکنا کیا جاتا تھا۔ اس کے بعد باریک لکیروں کے ذریعے خاکہ تیار کیا جاتا تھا پھر اس پر سفید رنگ کی تہہ چڑھائی جاتی تھی۔ جس پر استاد مصور دوبارہ حد بندی کے خطوط کھینچتا تھا۔ اس طرح یہ سطح مصوری کے لیے تیار ہوجاتی تھی غیر شفاف رنگوں کا استعمال کرتے ہوئے ہر مصور کسی ایک حصے پر رنگ لگاتا تھا۔ ان میں سے ایک تصویر کے پس منظر بنانے میں مہارت رکھتا تھا تو دوسرا اشکال بنانے میں، تیسرا چہرے بنانے کا ماہر ہوتا تھا۔ رنگوں کو ہاتھوں سے گھولا جاتا تھا۔ نیلا رنگ سنگِ لاجورد سے، سرخ رنگ لوہے کے آکسائیڈ سے، زرد زرنیخی سلفائیڈ سے، سنہری رنگ سونے کے ورق سے بنایا جاتا تھا۔ ہر رنگ کو گوند کے ساتھ حل کیا جاتا تھا۔ برش، گلہری کی دم کے بالوں سے بنائے جاتے تھے۔

مخطوطات کی جلاکاری مغلوں کی دلچسپی کا مرکز تھی۔ ہندوستان میں انہیں یہ موقع ملا کہ وہ انتہائی ماہر مصوروں کی خدمات حاصل کرسکیں جو تاڑ کے پتوں اور مخطوطات کی آرائش میں خاص طور پر تربیت یافتہ تھے۔ ہندو اور جین برادریوں کا براہِ راست تعلق قدیم دیواری تصاویر (murals) سے تھا جن کو پہلے ہزارے (millennium) خصوصاً بدھ مت کی سرپرستی میں فروغ ملا تھا۔ ہندو اور جین مصوری نے بھی اُس سلطنتی مصوری کے اثرات قبول کیے جو شمالی ہندوستان کے درباروں اور دکن میں پروان چڑھی تھی۔ تاہم مشرقی ہندوستان اور جنوبی ہند میں، ہندوانہ مصوری کی روایت ان اثرات سے بچی رہی۔

تصویرچے یا البم کی تصاویر دیواروں پر لٹکانے کی غرض سے نہیں بنائی جاتی تھیں۔ انہیں حفاظت سے رکھ دیا جاتا اور خاص مواقع پر انہیں نکال کر دیکھا جاتا اور ان پر گفتگو کی جاتی۔ ان میں تصویری کہانیاں ہوتیں اور کئی کئی جلدوں میں خطاطی کا کام کیا ہوا ہوتا تھا۔ کہیں تصویر صفحے کے ایک حصے پر ہوتی اور کبھی پورا صفحہ اس سے مزین ہوتا۔ بادشاہ اس بات کا فیصلہ کرتا تھا کہ مصوری کے لیے کون سی کہانی کا انتخاب کیا جائے۔

اکبر (۱۵۵۶ء تا ۱۶۰۵ء)

چودہ برس کے شہزادے اکبر کو ۱۵۵۶ء میں تخت و تاج ملا، لیکن چار برس تک بیرم خان امورِ سلطنت کی نگرانی کرتا رہا اٹھارہ برس کی عمر کو پہنچنے کے بعد اکبر نے بادشاہت کا اعلان کیا۔ ایک سنہری دور کا آغاز ہوا۔ اکبر انتہائی ذہین اور معاملہ فہم شخص تھا۔ وہ ایک ہی دن میں بہت سے موضوعات پر غور کرتا تھا۔ وہ پڑھا لکھا نہیں تھا اس لیے مختلف زبانوں میں اس کو کتابیں پڑھ کر سنائی جاتیں۔ اس طرح وہ اپنے دور کے انتہائی عالم و فاضل لوگوں میں شمار ہونے لگا۔ اکبر کے سوانح نگاروں اور تاریخ دانوں نے کہیں بھی اس کے اَن پڑھ ہونے کی کوئی معقول

وجہ نہیں بتائی۔ جو حوالہ ملتا ہے وہ اس کے جلا وطنی میں گزارے گئے بچپن کا ہے جس کی وجہ سے اسے پڑھنے لکھنے کا کوئی موقع نہیں مل سکا۔ یہ وجہ تسلی بخش نہیں ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اکبر، کابل میں اپنے مصوری کے اتالیق سے درس لیا کرتا تھا اور یہ کہ وہ غیر معمولی ذہانت رکھتا تھا۔ بولنے کے اعصاب میں خلل (dyslexia) کی بیماری بادشاہ کی اس کمزوری کا ایک معقول جواز معلوم ہوتا ہے۔ بہرحال، وجہ جو بھی رہی ہو، نتیجہ یہ ہوا کہ بے شمار کتابیں اور تصویری کتابیں اکبر کے دور میں سامنے آئیں، کاغذ پر کی جانے والی خطاطی اپنے عروج کو پہنچی۔ ابوالفضل نے عربی خطاطی کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ روحانی جیومیٹری ہے جو ایجاد کے قلم سے رواں ہوتی ہے۔ یادگاروں پر کندہ کی جانے والی خطاطی کی اس وقت ابتدا تھی، اسے صحیح طور پر عروج اکبر کے بعد کے دور میں حاصل ہوا۔

اکبر کے دور میں مغل مصوری کے اسلوب (style) کو انتہائی استحکام ملا۔ بڑی تعداد میں خطاطی کے فن پارے سامنے آئے اور ایک نفیس اور نیا انداز ابھرا جس میں ایرانی اور ہندوستانی اسالیب (styles) کا ملاپ بلکہ یورپی اثرات بھی تھے۔ ہاتھ سے کاغذ بنانے کا ایک کارخانہ سیالکوٹ میں قائم کیا گیا جہاں کپاس، بانس اور مختلف ریشوں کو شاہی نقاش خانوں کے لیے کاغذ بنانے میں استعمال کیا جاتا تھا۔ اکبر کی سرپرستی نے بے شمار مصوروں کی حوصلہ افزائی کی۔ دربار کے مصوروں نے بادشاہتوں کی تاریخ کو تصویروں اور کتابوں میں منتقل کر دیا جن کو بادشاہ کے لیے فارسی زبان میں منتقل کیا گیا۔

اکبر کا اہم ترین باتصویر مخطوطہ حمزہ نامہ تھا۔ امیر حمزہ کے سفر کی داستانوں سے متاثر ہو کر اکبر نے حکم دیا کہ مصور اور مصنف امیر حمزہ کی مہمات کا ریکارڈ جمع کریں جس میں آدھی روایت اور آدھی خیال آرائی (fantasy) تھی۔

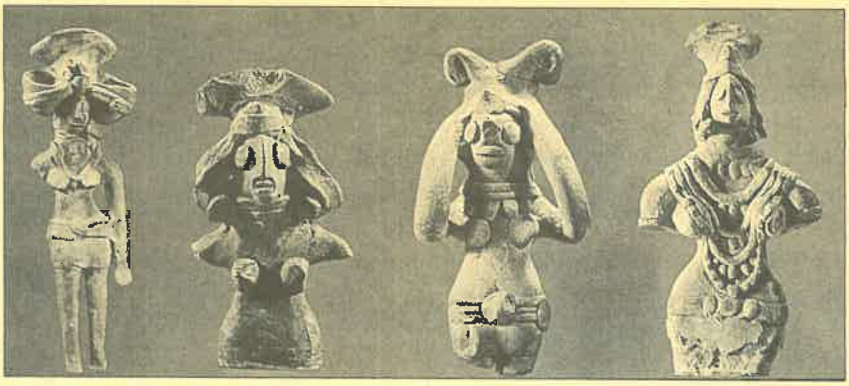
ٹھنڈے رنگوں کے استعمال اور روایتی ایرانی تالیفات نے مرتعش سرخ اور نارنجی رنگوں کے لیے راستہ ہموار کیا۔ ایسے مناظر تخلیق کیے گئے جن میں جاندار اشکال اور حرکت کا احساس غالب تھا۔ یہ ابتدائی تبدیلی بعد میں فطری انداز سے انسانوں، جانوروں اور مناظر کے اظہار میں بدل گئی۔ چودہ جلدیں تیار کی گئیں، ہر جلد میں سو تصاویر تھیں۔ اس کام میں پندرہ برس لگے۔

اسی دور میں جو دوسری بین الاقوامی شہرت کی کتابیں تصنیف وتالیف ہوئیں ان میں شاہ نامہ، تاریخ الفی جس کی کئی جلدیں ہیں۔ تیموریوں کی تاریخ اور سنسکرت رزمیے مہابھارت اور رامائن، جن کا فارسی میں ترجمہ کیا گیا، شامل ہیں۔

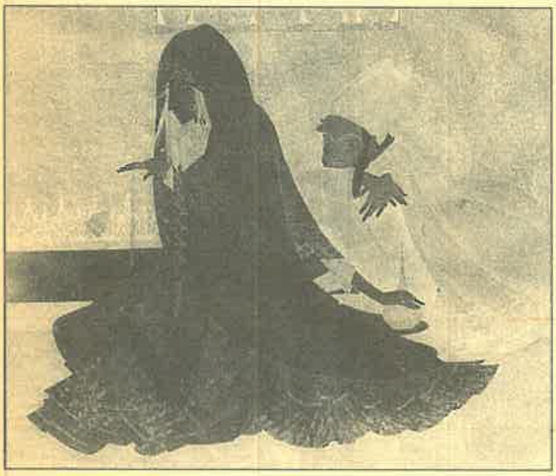
نورتنوں میں سے ایک ابوالفضل نے، جو اکبر کے بہت قریب تھا اور اس کا سوانح نگار بھی ہے، اکبر کی زندگی اور اس کے دور کو تفصیل کے ساتھ آئین اکبری میں لکھا ہے۔ یہ کتاب ۱۵۹۰ء میں مکمل ہوئی تھی۔ اس نے لکھا ہے کہ بادشاہ دربار کے دو مصوروں کو بہت مانتا تھا ایک دسونتھ اور دوسرا باسون۔ ان کی تصاویر اتنی عمدہ ہوتی تھیں کہ ان کا تصور مشکل ہے۔ پوری دنیا میں شاید چند ایک ہی ایسے مصور ہوں گے۔ دسونتھ نے رزم نامہ مہابھارت کے ایک سو انہتر صفحات میں سے بیشتر پر تصاویر بنائیں۔ یہ کام ۱۵۸۹ء میں مکمل ہوا۔ دسونتھ ڈولی اٹھانے والے کہار کا لڑکا تھا، جب وہ چھوٹا تھا تو اکبر نے اسے دیواروں پر تصویریں بناتے دیکھ لیا۔ لڑکے میں خدا داد صلاحیت کو دیکھتے ہوئے بادشاہ نے اسے اپنے شاہی نقاش خانے بھیج دیا۔ ابوالفضل نے لکھا ہے کہ جلد ہی یہ لڑکا وہاں موجود تمام مصوروں سے آگے نکل گیا۔ اکبر خصوصی طور پر دسونتھ کو پسند کرتا تھا کیونکہ دسونتھ میں بھی اس کی طرح تصوف اور سراب خیال (fantasy) کے رجحانات تھے۔ جب یاسیت کے ایک شدید دورے کی حالت میں دسونتھ نے خودکشی کر لی تو اکبر کو بہت رنج ہوا۔ آرٹ کے کچھ نقادوں نے دسونتھ کی موت کے بعد کی درباری مصوری میں ایک نئے سنجیدہ عنصر کو بھی دریافت کیا ہے۔

اکبر کو پیکر کشی (portraiture) سے دلچسپی پیدا ہوئی تو اس نے کئی بار اپنی تصویر بنوائی۔ وہ اپنے درباریوں اور امرا کی تصویر کشی کے سلسلے میں مصوروں کی حوصلہ افزائی کیا کرتا تھا۔ کئی درباری مصور غیر معمولی صلاحیت رکھتے تھے۔ ان کی مہارت آنے والی نسل کو منتقل ہوئی۔ صوبائی مکتب جن کو جاگیرداروں اور امرا کی سرپرستی حاصل تھی خوب پھلے پھولے اور مصوری کے کئی نئے اسالیب (styles) متعارف ہوئے۔

اکبر مصوری کے سرپرست سے زیادہ اس میں سند کا درجہ رکھتا تھا۔ اس نے اپنے مصوروں کی حوصلہ افزائی کی کہ وہ اُس کندہ کاری



شکل نمبر ۱۰۸: مٹی سے بنی باروری کی
علامتیں جو گھریلو دیویاں تصور کی جاتی تھیں۔
موئن جو دڑو ۲۵۰۰ ق م۔



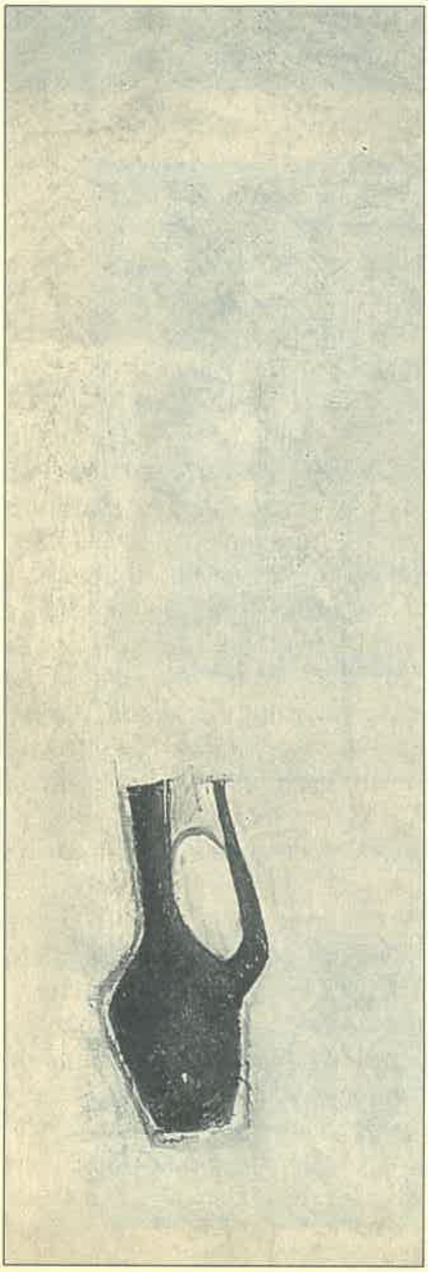
شکل نمبر ۱۱۰ :
"The Poet's Vision" (شاعر کا تخیل) عبدالرحمٰن چغتائی (بہ شکریہ ناصر شمسی)

شکل نمبر ۱۰۹ : مصوری کا کمپنی مکتب ۱۸۱۵ء تا ۱۸۲۰ء۔ کمپنی پینٹنگ کو
اکثر مقامی مصور مغربی ذوق کے مطابق ڈھالتے تھے۔

شکل نمبر ۱۱۱ : "Cotton Pickers" (کپاس چننے والے) زبیدہ آغا ۱۹۴۷ء (بہ شکریہ آرٹسٹ)

شکل نمبر ۱۱۲:
نیو بنگال مکتب مصوری "The Father" (باپ) ابانندرناتھ ٹیگور۔

شکل نمبر ۱۱۳: "Landscape with Three Trees and Rock" (چٹان اور تین درخت، ایک منظر) استاد اللہ بخش (بہ شکریہ دہاب جعفر)



شکل نمبر ۱۱۴:
"Chianti Jug and Space"
(کیانتی شراب کا جگ اور خلاء) شاکر علی
(بہ شکریہ شاکر علی میوزیم)

اور اُن تصاویر کے ذریعے تناظر(perspective) کا مطالعہ کریں جو اسے یسوعی پادریوں نے پیش کی تھیں۔ وہ ایرانی اور ہندوستانی مصوروں کے ساتھ ساتھ چینی مصوری اور وسط ایشائی مصوروں کی تصاویر کو بھی قدر کی نگاہ سے دیکھتا تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ بہت سے مختلف اثرات کو یکجا کر کے ایک مرکب اسلوب(style) تشکیل دیا جائے۔ مغل مصوری کا دائرہ کار مصوروں کی ایک ٹیم کے تصویر بنانے سے لے کر اکیلے مصور کی تصویر کشی تک پھیلا ہوا ہے۔

اکبر کے ذہن میں یہ خیال پیدا ہوا کہ پورے برصغیر کو ایک ایسے مشترکہ مذہب کے ذریعے یکجا کر دیا جائے جس میں ہر عقیدے کی کچھ خصوصیات موجود ہوں۔ دوراندیش، رحم دل، روادار اور سب کا ہمدرد اکبر غالباً برصغیر کا بہترین بادشاہ تھا۔ اس کے خیالات اتنے آزاد تھے کہ آج پانچ صدیاں گزر جانے کے باوجود عام طور پر قبول نہیں کیے جاتے۔

اپنے بیٹے سلیم کی ولادت کا جشن منانے کے لیے، جس کی بشارت حضرت شیخ سلیم چشتیؒ نے دی تھی، اکبر نے آگرے سے تیئس میل کے فاصلے پر فتح پور سیکری کا شہر تعمیر کروایا۔ اکبر نے اس شہر میں بے شمار محل، مسجدیں، مدرسے، اور حمام بنوائے، ایک ٹکسال بھی یہاں قائم کی گئی۔ یہاں اس دور کے انتہائی باصلاحیت فنکار، خطاط، مصور، موسیقار اور دانشور جمع ہوگئے۔ بادشاہ کے نورتنوں میں مشہور گویا تان سین بھی شامل تھا جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی آواز کی تاثیر سے دیپ جلا سکتا تھا اور کانچ کو ٹکڑے ٹکڑے کرسکتا تھا۔ فتح پور سیکری کا شہر زیادہ عرصہ آباد نہ رہ سکا اور اب سیاحوں کے دیکھنے کا مقام ہے۔ یہ مسلم، راجپوت اور ہندو فن تعمیر کا ایک حسین امتزاج ہے جس میں آمنے سامنے شہ نشیں جالی دار کھڑکیاں، چھجے اور نفیس اسلامی محرابوں اور گنبدوں کے ساتھ قدیم ہندوستانی علامت کنول کا پھول موجود ہے۔ حضرت سلیم چشتیؒ کا مزار بھی انہی سرخ پتھروں کی تعمیرات کے درمیان موجود ہے۔

اکبر نے کئی طاقتور راجپوت خاندانوں میں شادیاں کر کے جے پور اور میواڑ سے اپنے تعلقات کو مضبوط کیا۔ فتح پور سیکری میں اس نے ہر ملکہ کے عقائد کے لحاظ سے اس کا محل تعمیر کروایا تھا۔ اکبر کی مذہبی رواداری وہ بنیادی وجہ تھی جس سے اس کا دور اقتدار اتنا زرخیز اور مقبول ہوا۔ اس نے غیر مسلموں پر لگائے ٹیکسوں کو ختم کیا اور بہت سے اہم اور کلیدی عہدوں پر ہندوؤں کو فائز کیا۔

اپنے دورِ حاکمیت کے آخری بیس سالوں میں اکبر نے لاہور کو اپنی اقامت گاہ بنایا اور لاہور کا عظیم الشان شاہی قلعہ تعمیر کروایا۔ اس وقت ایک ہزار سے زائد کار خانے لاہور میں کشمیری شالیں تیار کرتے تھے۔ بادشاہ کے حکم پر ایران کے بہت سے قالین باف لاہور اور آگرے میں آ کر بس گئے تھے۔ یہ ایرانی انداز کے جیومیٹرک ڈیزائن رکھنے والے خوبصورت قالین تیار کرتے تھے جن کی بہت مانگ تھی۔ اپنے پس منظر میں خانہ بدوشی کی روایت لیے دربار اکثر و بیشتر منتقل ہوتا رہتا تھا۔ ہر شام دربار والوں کے لیے خیموں کا شہر بسایا جاتا۔ یہ بات لکھی گئی ہے کہ خواص کا ہال جو بادشاہ کے خیموں میں سے ایک ہوتا تھا، اس کے فرش کو ڈھانپنے کے لیے ایک ہزار سے زیادہ قالینوں کی ضرورت ہوتی تھی۔ اکبر کا طویل اور پرشکوہ دورِ حکومت ۱۶۰۵ء میں ختم ہوا۔ اس کا بیٹا سلیم جس نے جہانگیر کا لقب اختیار کیا، ایک متحد، مستحکم اور خوشحال سلطنت کا وارث بنا۔

جہانگیر (۱۶۰۵ء تا ۱۶۲۷ء)

جہانگیر بادشاہ بنا تو اس کی عمر ۳۷ سال تھی۔ اس کی ماں راجپوت تھی اور وہ پہلا مغل حکمراں تھا جس نے ہندوستان کو اپنے وطن کے طور پر دیکھا۔ وہ مصوری کی خوب سمجھ رکھتا تھا، اسے اس بات پر فخر تھا کہ وہ دربار کے ہر مصور کے فن پاروں کی شناخت کرسکتا ہے۔ اس کے دور اقتدار میں مغل مصوری کو بہت فروغ ملا۔ جہانگیر کو فطرت کے حسن سے بے حد لگاؤ تھا اور وہ جہاں کہیں پھل پھول اور نباتات دیکھتا تو اس کا تحریری ریکارڈ اپنے پاس رکھ لیتا تھا۔ اس کی نمایاں سرپرستی کے باعث ابو الحسن جیسے مصور اپنی تیکنیکی صلاحیتوں اور تصوراتی پیکر کشی (perspective portraits) کے سلسلے میں مشہور ہوئے۔

شکار کا شوقین جہانگیر جب بھی شیر کے شکار پر نکلتا تو اس کی ملکہ نور جہاں اس کے ساتھ ہوتی۔ نور جہاں اپنے دور کی خوبصورت ترین اور بااثر شخصیت تھی۔ جہانگیر نے خود اعتراف کیا ہے کہ وہ شراب اور افیون کا عادی تھا۔

جہانگیر نے بابر کی قائم کردہ روایت کو نہ صرف برقرار رکھا بلکہ

اسے آگے بڑھایا۔ اس نے تقریباً دو عشروں میں ایک جامع رسالہ خود تحریر کیا جس کے متن کو جا بجا تصاویر سے سجایا گیا تھا۔ یہ تصویریں اُن پودوں، پرندوں اور جانوروں کی تھیں جن کی تفصیل اس نے رسالے میں بیان کی تھی۔ پرتگیزوں نے ایک ترکی مرغ (turkey cock) بادشاہ کو پیش کیا۔ یہ پرندہ اس سے قبل ہندوستان میں کسی نے نہیں دیکھا تھا۔ اسے بہت دلچسپی سے دیکھا گیا۔ جہانگیر کے پاس اس کی تصویر بنانے کے لیے مشہور و معروف مصور منصور موجود تھا۔ یہ تصویر اب لندن کے نہرو گیلری آف دی وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم میں موجود ہے۔ منصور کو فطرت کی مصوری پر بڑا ملکہ حاصل تھا اور اس نے اس انداز کی سو سے زائد تصاویر بنائی ہیں۔

جہانگیر کو اپنے آباؤ اجداد کی طرح کتابوں سے دلچسپی نہیں تھی۔ وہ درباری واقعات کے تصویری ریکارڈ کو ترجیح دیتا تھا۔ دربار اور اجتماعات کی تصویریں نیز انفرادی تصاویر اس دور کے درباری طرز زندگی کو روشن کر دیتی ہیں۔ مغرب کی مذہبی مصوری سے جہانگیر نے ''ہالے'' (halo) کے تصور کو اپنایا اور پہلی بار ایک مغل حکمراں کی تصویر کو ایک شاندار سنہری روشنی کے ہالے میں دکھایا گیا۔

اپنے رنگا رنگ شخصیت کے مالک باپ سے جہانگیر کو تصوف کا جوہر ورثے میں ملا تھا، لہٰذا وہ صوفیا اور سادھوؤں کی صحبت میں وقت گزارنا پسند کرتا تھا۔ اس کے دور کی اکثر تصاویر میں یہ لوگ بادشاہ اور اس کے امرا سے مکالمہ یا خطاب کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ بڑے جنگلی جانوروں کا شکار بھی ایک پسندیدہ موضوع تھا۔ ان فن پاروں میں مصوروں نے تجسس اور ڈرامائی عنصر پیدا کر کے ایک فضا تخلیق کی ہے جو اکبر کے مہم جوئی کے ذوق کی یاد تازہ کرتی ہے۔

جہانگیر اور شاہ جہاں کے زیر اثر نقاش خانے (studios) کتابوں کی تصویری تزئین سے دور ہوتے گئے اور علیٰحدہ علیٰحدہ تاریخی واقعات، پرندوں، جانوروں اور پھولوں کی تصویر کشی کی جانب چلے گئے۔ یہ تصاویر اس زمانے میں انتہائی خوبصورت اور آراستہ ملفوفات (albums) میں رکھی جاتی تھیں جو خطاطی کا ایک متبادل تھا۔ ان میں بہت سے البم شاہی لائبریریوں سے نکلتے ہوئے ضائع ہوگئے اور اب صرف الگ الگ صفحات باقی رہ گئے ہیں۔

جہانگیر بھی اپنے باپ کی طرح مغربی آرٹ میں دلچسپی رکھتا تھا۔ پہلے باقاعدہ برطانوی سفیر سر ٹامس رو (Sir Thomas Roe) نے بادشاہ کو برطانوی مصوروں کی کئی تصویریں پیش کیں۔ جہانگیر اور اس کے مصوروں نے ان تصاویر کا غور سے مطالعہ کیا۔ سر ٹامس کو جلد ہی بادشاہ کی چہیتی بیگم کے اثر و رسوخ اور قوت کا اندازہ ہوگیا اور اس نے یہ بات انگلستان کے مستقبل کے چارلس اول کے کان میں ڈال دی۔

نور جہاں یقینی طور پر ایک بڑی قوت تھی۔ اس کا ذہین اور رئیس باپ بادشاہ کا مقرر کردہ گورنر تھا اور ریاست کے انتظام کا ذمہ دار تھا۔ نور جہاں کا بھائی آصف خان بھی ایک اعلیٰ عہدے پر فائز تھا اور اس کی بیٹی جو تاریخ میں ممتاز محل کے نام سے پہچانی جاتی ہے جہانگیر کے بیٹے کے ساتھ بیاہی گئی۔ نور جہاں نے مستقل طور پر اقتدار کو اپنے ہاتھ میں رکھا۔ اس کی صرف ایک بیٹی جو اس کے پہلے شوہر سے تھی، جہانگیر کے دوسرے بیٹے سے بیاہی گئی جو ایک کمزور سا لڑکا تھا اور اس کا نام شہر یار تھا جس کے سلسلے میں ملکہ کو پوری توقع تھی کہ اس کے دور اقتدار میں پوری سلطنت اس کی مٹھی میں ہوگی۔ اپنے والد کی موت پر نور جہاں بہت رنجیدہ رہنے لگی۔ ابتدا میں اس کا خیال تھا کہ وہ ان کے لیے چاندی کا مقبرہ تیار کروائے گی پھر بعد میں اس نے ایک زیادہ پائیدار میٹریل کا انتخاب کیا اور اس نے آگرے میں یہ مقبرہ سنگ مرمر سے بنوایا۔ آرائشی کام سے مزین اس مقبرے کے خمدار ڈیزائنوں کو جن میں جواہرات جڑے ہوئے ہیں نفیس بیل بوٹوں اور خطاطی سے سجایا گیا ہے۔

جہانگیر کی بنوائی ہوئی ایک یادگار عمارت ہرن مینار ہے۔ یہ مینار ایک پالتو ہرن کی یاد میں تعمیر کروایا گیا ہے جس سے جہانگیر بہت محبت کرتا تھا۔ یہ پاکستان میں لاہور سے تقریباً پچاس میل کے فاصلے پر واقع ہے اور اب ایک مشہور تفریح گاہ ہے۔ اس کے گرد ایک مصنوعی جھیل کئی ہزار مربع فٹ پر پھیلی ہوئی ہے اس پانچ منزلہ عمارت سے اردگرد کا منظر بہت خوبصورت دکھائی دیتا ہے۔ یہ جگہ کبھی جہانگیر کی پسندیدہ شکار گاہ تھی۔

انسٹھ سال کی عمر میں دمہ کی بیماری سے جہانگیر کی موت کے بعد نور جہاں کے اقتدار کا سورج غروب ہوگیا۔ تخت و تاج شاہ جہاں کو ملا جو اس کی بھتیجی ممتاز محل کا شوہر تھا اور جس نے اپنے بھائی شہر یار کو

مروادیا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ اپنی عمر کے باقی اٹھارہ برس نور جہاں نے صرف سفید ماتمی لباس پہنا اور سلطنت کے معاملات پر کسی سے کوئی گفتگو نہیں کی۔ اس نے اپنے آپ کو لاہور میں اپنے شوہر کے مقبرے تک محدود کرلیا۔ یہ ایک باغ میں واقع تھا جس میں تالاب تھے اور سرخ اینٹوں کی روشیں اس کی جانب چلی گئی تھیں۔ یہ ایک نیچی مستطیل عمارت ہے جس کے پہلوؤں میں چار بلند مینار ہیں۔ یہ ترتیب اور نفاست کا ایک عمدہ نمونہ ہے۔ قریب ہی نور جہاں نے اپنے لیے بھی ایک چھوٹا سا مقبرہ بنوالیا۔ لوح مزار پر اس کا اپنا شعر کندہ ہے ۔

برمزارِ ماغریباں نے چراغ نے گلے
نے پرِ پروانہ سوزدنے صدائے بلبلے

شاہ جہاں (۱۶۲۷ء تا ۱۶۵۸ء)

شاہ جہاں کا نام تاریخ میں شاندار تعمیراتی کارناموں کی وجہ سے زندہ ہے۔ جہانگیر کی موت کے بعد شاہ جہاں صرف اپنی صلاحیت اور قوت کے بل بوتے پر بادشاہ بنا۔ امن وامان قائم کرنے کی غرض سے اس نے حکم دیا کہ اس کے رشتے داروں میں سے جو بھی تخت وتاج کا دعویٰ کرے اسے قتل کردیا جائے۔ اس نے دارالحکومت آگرے سے دلّی منتقل کیا اور اس شہر کو شہرت اور وسعت دی۔ دریائے جمنا یہاں ایک بہت بڑے اور خوبصورت باغ کو سیراب کرتا تھا جس میں وہ تمام عناصر موجود تھے جو مغلوں کو بہت عزیز تھے، درختوں کی قطاریں، گھاس کے وسیع قطعات، پھول، چھجے، نہریں، فوارے اور روشیں۔ شاہ جہاں نے چار سو میل لمبی ایک سڑک تعمیر کروائی جو دلّی، آگرے اور لاہور کو ملاتی تھی۔ ان تینوں بڑے شہروں میں اس نے سنگ مرمر کے شاندار محلات تعمیر کروائے۔ مغلوں کے طرزِ تعمیر میں بیل بوٹوں کے جن نمونوں کو بہت پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا، شاہ جہاں کے دور میں وہ مزید واضح ہوگیا تھا۔ ایک دیواری قطعے کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ صرف اس کے ایک پھول میں سو جواہرات جڑے ہوئے تھے۔

شاہ جہاں اپنے قیمتی تصویرچوں اور خطاطی کو بڑی حفاظت سے بیل بوٹوں سے سجے ملفوفات (albums) میں رکھتا تھا۔ اکثر یہ خطاطی بہت سے حاشیوں، پھولوں اور جیومیٹرک ڈیزائنوں سے آراستہ ہوتی تھیں۔ اس کے حکم پر یشب (jade) پر کندہ کاری کے بے مثال نمونے بنائے گئے۔ ایک سفید یشب (jade) کا پیالہ جس سے وہ شراب پیتا تھا، اب نہرو گیلری، وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم لندن میں ہے۔

شاہ جہاں نے ایسے کئی تخت بنوائے جن میں ہیرے جواہرات جڑے ہوئے تھے، ان میں مشہور زمانہ تخت طاؤس بھی تھا جو بنانے والے فنکار کا ایک کارنامہ تھا۔ شاہی خزانے کے بہترین ہیرے اور جواہرات شاندار رنگ وروغن اور جڑاؤ کام کے ساتھ محفوظ کیے گئے تھے۔ شاہ جہاں کے دور میں ہر قسم کی فنکارانہ سرگرمیوں کو فروغ ملا۔

سولھویں صدی میں بہت سے بدیسی باشندوں نے تجارت، ملازمت یا مہم جوئی کی غرض سے برصغیر کی جانب سفر کیا۔ ان کے ساتھ ساتھ کئی طرز زندگی بھی ہندوستان آئے۔ شاہ جہاں ہر اعتبار سے ایک وجیہہ وشکیل شخص تھا۔ اس کی ترشی ہوئی خوبصورت داڑھی اس کے امرا اور اہل دربار کے لیے ایک فیشن بن گئی تھی۔ اس نے موسیقاروں، شاعروں اور ان مصوروں کی بھی سرپرستی کی جو درباری واقعات کی تصویر کشی کرتے تھے۔ وہ فرصت کے اوقات میں اکثر ہاتھیوں کی لڑائی دیکھا کرتا تھا اور اس دور کی اکثر تصاویر میں یہ مناظر دکھائے گئے ہیں۔ وہ شکار کا بھی شوقین تھا اور شکار ہمیشہ اس کے لیے ایک پسندیدہ موضوع رہا۔ بہت سی مثالیں ہیں جن میں جانور، اشکال اور پتے نمایاں طور پر بنائے گئے ہیں۔

شاہ جہاں نے شاہی نقاش خانے سے مصوروں کی چھانٹی کرنے کے بعد صرف ان کو رکھا ہوا تھا جو بہترین صلاحیتیں رکھتے تھے۔ فالتو اور زائد مصور امرا اور رؤسا کے ہاں ملازم ہوگئے جو ان سے اپنی تصاویر مختلف انداز سے بنواتے جو اس زمانے کا رواج تھا۔ شاہ جہاں مسلسل اپنی پیکری تصاویر (portraits) میں اپنے گرد روشنی کا ہالہ بنواتا رہا۔ دربار کے شان وشوکت سے بھرپور مناظر میں دکھایا گیا ہے کہ بادشاہ تخت طاؤس پر بیٹھا ہے اور اس کے گرد سنہرے رنگ کا ایک روشن ہالہ ہے۔ امرا اور درباریوں کے درمیان حکمراں بلند اور نمایاں ہے۔ کچھ فن پاروں میں چالیس انفرادی تصویرچے (miniature) شامل ہیں۔

دلّی کی شہرت کی وجہ آنکھوں کو خیرہ کردینے والا دربار تھا لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ شہر ادب، موسیقی اور مصوری کے حوالے سے بھی

شہرت رکھتا تھا۔ شاہ جہاں کی سرپرستی میں مصوری نے نفاست کی نئی بلندیوں کو چھولیا۔ یہ خوشحالی اور امن کا دور تھا جس نے لوگوں کی سوچ کو رومانی بنادیا تھا۔ عشقیہ داستانوں کے کردار بھی جن کی کہانیوں کو نظموں اور گیتوں میں گایا جاتا تھا، مصوری کا موضوع بن گئے۔ رات کے وقت سواری کرتے ہوئے لیلیٰ مجنوں، روپ متی اور باز بہادر مصوروں اور درباروں کے پسندیدہ موضوعات بن گئے۔ مقبول موضوعات میں، محبت کرنے والوں کو چاندنی میں شہ نشینوں پر ساتھ بیٹھے ہوئے دکھایا جاتا یا حسرت بھرا انداز لیے تنہا شہزادی ایک درخت کے نیچے کھڑی ہوتی۔ یہ نا امید محبت کی ایک علامت تھی کیونکہ شہزادیاں صرف شاہی خاندانوں میں شادیاں کرنے پر مجبور تھیں۔ دوسری روغنی تصاویر میں خوبصورت خواتین کو نازک، عمدہ لباس پہنے اپنی سہیلیوں کے ساتھ اٹھکیلیاں کرتے اور موسیقی سے لطف اندوز ہوتے دکھایا جاتا۔ اکثر دکھایا جاتا کہ ایک خوبصورت لڑکی اپنے محبوب کا انتظار کررہی ہے، کبھی کبھی وہ محبوب بھی تصویر میں موجود ہوتا تھا۔ ان تصاویر میں کافی علامتی اظہار موجود ہے۔ بادلوں بھرا آسمان اور بجلی کا چمکنا جذبات کو ظاہر کرتا ہے، پرندے اور پھول امید اور نا امیدی کی علامت ٹھہرتے ہیں۔

شاہ جہاں اپنی پیاری ملکہ ممتاز محل کی وفات کے بعد بہت اداس رہنے لگا تھا۔ اس نے فیصلہ کیا کہ وہ اس کے لیے ایسا مقبرہ بنوائے گا جو دنیا کے لیے دیکھنے کی چیز ہوگا۔ ۱۶۳۱ء میں کام کا آغاز ہوا اور لاکھوں روپوں کے خرچ کے بعد سولہ برس میں مکمل ہوا۔ یہ سنگ مرمر کا مقبرہ ہے جس کی خوبصورتی بیان سے باہر ہے۔ یہ آگرے کا تاج محل ہے۔

شاہ جہاں اپنے بڑے بیٹے دارا شکوہ کو بادشاہ بنانا چاہتا تھا۔ اس شہزادے میں روادار مغلوں کے بہت سے خواص موجود تھے، شاہ جہاں کو اپنے اس بیٹے سے بہت زیادہ محبت تھی۔ تصاویر کا ایک البم جو کبھی دارا شکوہ کا ہوا کرتا تھا اب انڈیا آفس لائبریری میں ہے جو لندن میں برٹش میوزیم کے ساتھ منسلک ہے۔ البم میں تصاویر کا انتخاب اس کے شاندار جمالیاتی ذوق اور حسنِ انتخاب کا آئینہ دار ہے۔

شاہ جہاں کے چار بیٹوں میں اورنگ زیب کا نمبر تیسرا تھا جو بادشاہ بنا اور اپنے زہد و تقویٰ کے لیے مشہور ہے۔ اورنگ زیب اپنے بھائیوں کو یہ یقین دلانے میں کامیاب ہوگیا کہ وہ دنیا داری سے دلچسپی نہیں رکھتا جبکہ بڑی ذہانت سے اس نے اپنے لیے منصوبہ بندی کی تھی۔ آخر اس نے اپنے باپ کو آگرے کے قلعے میں قید کروادیا جہاں سے تاج محل نظر آتا تھا۔ اس نے جنگ لڑی، دارا شکوہ کو شکست دی، اپنے تمام بھائیوں کو مروادیا اور تخت پر قبضہ کرلیا۔ کہا جاتا ہے کہ اس کا باپ اس کا نام سنتے ہی برا بھلا کہنا شروع کردیتا تھا۔

اورنگ زیب (۱۶۵۸ء تا ۱۷۰۷ء)

اورنگ زیب نے ایک مستحکم سلطنت کے تاج تخت کو سنبھالا۔ اس کے باپ نے آگرے کے قلعے میں قید کی حالت میں مزید آٹھ برس گزارے اور ایک گمنام آدمی کی طرح وفات پائی۔ اورنگ زیب کے اقتدار کا ابتدائی دور پُرامن تھا۔ بعد میں سلطنت کے امرا نے حریص افغان حکمرانوں کو حملے کی دعوت دی۔ انہوں نے ایران کے بادشاہ کو ساتھ ملاکر برصغیر پر حملہ کیا لیکن مغل فوجوں کے ہاتھوں شکست کھائی۔

اورنگ زیب نے دربار کا ماحول بالکل بدل کررکھ دیا۔ وہ شاعروں اور شاعری کو سخت ناپسند کرتا تھا اور اس نے شاہی نقاش خانوں کی سرپرستی سے بالکل ہاتھ کھینچ لیا۔ اس کے دربار کے بعض امرا و رؤسا خفیہ طور پر مصوروں کی سرپرستی کرتے رہے۔ بہت سے مصور دور دراز ملکوں کے درباروں میں چلے گئے۔ وہ درباری روایات جو غیر مسلموں سے لی گئی تھیں، مثلاً بادشاہ کو سونے اور جواہرات میں تولنا اور شہ نشینوں سے روزانہ مبارک باد کی آوازیں بلند کرنا بند کردی گئیں۔ بادشاہ نے دربار میں موسیقی، شراب اور افیون کے استعمال پر پابندی لگادی۔ اس نے بادشاہ کے دور کی تاریخ لکھنے کی روایت کو بھی ختم کردیا تاہم اس کے دور کی تاریخ کو خفیہ طریقے سے دلّی کے ایک شخص خافی خان نے تحریر کیا۔

اورنگ زیب تفریح کی غرض سے شکار کھیلتا یا پھر حرم میں چلا جاتا جس میں وہ مسلسل توسیع کرتا رہا۔ اسے ہتھیاروں سے بہت دلچسپی تھی، اس نے ماہر کاریگروں کو حکم دے کر انتہائی نفیس اور عمدہ تلواریں اور خنجر بنوائے۔ خمدار قبضے اور دستے ہاتھی دانت اور بلور کے بنے ہوتے اور کندہ کاری کیے گئے جانوروں کے سروں پر قیمتی دھاتوں کا کام کیا ہوا ہوتا۔ نیاموں کو چاندی اور سونے کے نفیس اور نازک ڈیزائنوں سے آراستہ کیا جاتا تھا۔ انتہائی متقی اور پرہیز گار اورنگ زیب ایک ماہر

خطاط تھا۔ وہ اپنے ہاتھ سے قرآن پاک کے نسخے لکھتا اور انہیں تقسیم کروادیتا تھا۔ عاجزی کے اظہار کے طور پر وہ ٹوپیوں کی سلائی کا کام کرتا اور انہیں ضرورت مندوں میں تقسیم کروا دیتا تھا۔

اورنگ زیب سے پہلے جو مذہبی رواداری پائی جاتی تھی وہ اب ختم ہوچکی تھی۔ غیر مسلموں پر دوبارہ بھاری ٹیکس عائد کر دیے گئے جنھیں اکبر نے ختم کردیا تھا۔ بپھرے ہوئے راجپوت حکمرانوں نے اتحاد کیا اور جاٹ، سِکھ اور مرہٹوں نے مل کر ایک مشترکہ فوج تیار کرلی یہاں تک کہ بادشاہ کے بیٹوں نے اس کے خلاف ہتھیار اٹھالیے۔

اورنگ زیب کی عمر کے آخری دوعشرے دارالحکومت سے دور خیموں میں دکن کی بغاوتوں سے نمٹتے گزرے۔ دارالحکومت اور صوبوں کا انتظام گورنروں کے حوالے تھا جو اسے مناسب طریقے سے نہ چلا سکے۔ اورنگ زیب نے علیحدگی پسندوں اور باغیوں کو سختی سے سبق سکھایا۔ بہت سی دور دراز ریاستوں میں نوابین اور حاکموں نے بادشاہ کی دی ہوئی سہولتوں کو اپنا حق سمجھتے ہوئے آزادانہ طور پر اس کا استعمال شروع کردیا تھا۔

اپنے دور کے پانچویں عشرے میں اٹھاسی برس کی عمر میں اورنگ زیب نے دکن میں احمد نگر کے مقام پر وفات پائی۔ اس نے وصیت کی تھی کہ اس کی قبر پر کوئی مزار نہ بنایا جائے اور اس کے کفن دفن کی رقم اس کی سی ہوئی ٹوپیوں کی حلال آمدنی سے ادا کی جائے۔

اورنگ زیب ایک پیچیدہ اور متنازع شخص تھا۔ وہ فنونِ لطیفہ کا سخت مخالف تھا لیکن سائنس اور علوم کا سرپرست تھا۔ وہ کئی اعتبار سے اپنے آباؤاجداد سے قطعاً مختلف تھا۔ اورنگ زیب کی ضعیف العمری کی پیکری تصویروں (portrait) میں ایک سفید ریش شخص کو دکھایا گیا ہے جس کے ہاتھ میں ہمیشہ قرآن حکیم ہوتا تھا۔ یہ بات معلوم نہیں ہوسکی کہ پورٹریٹ کی اجازت اس نے دی تھی یا کسی اور کے حکم پر اسے بنوایا گیا تھا۔

اورنگ زیب کے بیٹوں نے تخت وتاج حاصل کرنے کے لیے زبردست جنگ لڑی اور بڑے بیٹے شاہ عالم کو اس میں فتح ہوئی۔ اس نے بہادر شاہ اول کا لقب اختیار کیا لیکن اس کی سلطنت چاروں طرف سے حملہ آوروں کی زد میں رہی اور مغلیہ بادشاہت اس کے بعد پھر کبھی ماضی کی شان وشوکت حاصل نہیں کرسکی۔

راجپوتوں کی روغنی تصاویر

پورے راجستھان اور پنجاب کے پہاڑی علاقوں میں چھوٹی بڑی بہت سی ریاستیں تھیں جن کے حکمراں راجپوت تھے۔ یہ نڈر اور جنگجو تھے، ان کا اپنا منفرد اور سخت نظام اخلاق تھا جو برصغیر میں داستانی حیثیت رکھتا تھا۔ راجپوت برادری کے طاقتور ترین حکمرانوں میں سے ایک امبر (جے پور) کا حاکم تھا جو اکبر کا سب سے قابل اعتماد سپہ سالار تھا۔ ان درباروں کے درمیان باہمی مفادات کی بنیاد پر رشتے مضبوط ہوتے چلے گئے۔

راجپوت ریاستوں کی تصاویر پر ابتدا میں مغل روایات کا کوئی اثر نہیں تھا۔ راجپوت مخلص ہندو تھے، ان کے آرٹ کی جڑیں ہندوانہ رسم ورواج اور لوک ورثے میں پیوست تھیں۔ اگر چہ ہر دربار کا اپنا انداز، اپنا نقاش خانہ اور اپنے مصور تھے لیکن بہت سے عناصر ایک جیسے تھے: واضح، غیر منتشر خطوط، توانا اور متحرک رنگوں کا استعمال، دیوی دیوتاؤں، درباری واقعات شکار کے مناظر اور قدیم داستانوں کے رومانی مناظر جیسے موضوعات۔ رنگوں کے استعمال کا انداز بھی ملتا جلتا تھا اور رنگ کا ہر فام (hue) ایک مختلف جذبے اور کیفیت کو ظاہر کرتا تھا۔

اورنگ زیب کے دور میں، اور پھر اٹھارھویں صدی میں جب ایران کے بادشاہ نادر شاہ نے دلّی کو روند ڈالا، مصوروں نے مغل دارالحکومت سے فرار ہوکر دور دراز ریاستوں میں پناہ حاصل کی۔ وہ اپنا ہنر اور نفاست ساتھ لے گئے۔ بہت سی راجپوت اور پہاڑی ریاستوں کے زیر اہتمام شاندار فن پارے تخلیق ہوئے جو دنیا کے، مصوری کے بڑے ذخیروں میں آج بھی موجود ہیں۔ مصوری کے کئی ممتاز مکتب وجود میں آئے۔ میواڑ اور بوندی جیسے درباروں نے اپنے مصوروں کے موضوعات میں اٹھارھویں صدی میں تبدیلی پیدا کی اور ہندو مذہب اور ادبی موضوعات کے بجائے درباری مناظر کی تصویر کشی کی جانے لگی۔ ریاست بیکانیر کی روغنی تصاویر میں مغل اسلوب کے گہرے اثرات موجود ہیں جبکہ کوٹا کی تصاویر میں جنگل اور شکار کے مناظر دکھائے گئے ہیں۔

سترہویں صدی میں پنجاب کا پہاڑی علاقہ باسوہلی، آرٹ کے ایک اہم مکتب کا مرکز بن گیا۔ باسوہلی کی تصاویر، بھنورے کے چمکدار پرپوش (wing-cases) کے اضافے کے سبب پہچانی جاتی

ہیں، جس کو جواہرات کی نقل کے طور پر ان پر لگایا گیا تھا، نیز سفید رنگ کے ابھرے ہوئے نقطے جن کو سیپیوں کا تاثر دینے کے لیے استعمال میں لایا گیا تھا۔

سترہویں صدی میں وسطی ہندوستان کے علاقے احمد نگر میں بھی روغنی تصاویر میں ایک نئے انداز کو متعارف کروایا گیا۔ اس میں راگ اور راگنیوں کے بول پر مبنی تصاویر بنائی جاتی تھیں۔ راگ اور راگنیوں کی مخصوص فضا اور اوقات مقرر ہیں۔ اس اسلوب نے راجستھان خصوصاً میواڑ کی جانب سفر کیا جہاں ''راگ مالا'' مکتب مصوری کو بہت عروج حاصل ہوا۔

اٹھارھویں صدی میں گولار اور کانگڑا جیسے مراکز میں کرشن کی داستان کو تصویروں میں ڈھالنے کی رومانوی مصوری نے جنم لیا۔ تاہم پنجاب کی پہاڑی ریاستوں کا یہ امن جلد ہی جنگوں کی نذر ہوگیا، نیپال کے گورکھے اور پڑوس کی ریاستوں کے سکھ اور اس کے بعد برطانوی آگئے۔ یہ چھوٹی چھوٹی ریاستیں برقرار نہ رہ سکیں۔ بڑی ریاستوں میں بہت تبدیلیاں آگئیں۔ حکمران غیر ملکی اشیا اور مصوری کے ذخیرے جمع کرنے لگے تھے۔

سکھوں کے دور (انیسویں صدی کے شروع سے وسط تک) میں پہلی مرتبہ رنجیت سنگھ نے انہیں متحد کیا۔ اس نے مہاراجا کا لقب اختیار کیا اور لاہور میں رہ کر پنجاب پر حکومت کی۔ اس نے برطانویوں سے دوستانہ مراسم قائم کیے اور اپنے دربار میں غیر ملکیوں کو ملازمتیں دیں۔

رنجیت سنگھ کا درباری مصور ایک آسٹروی آگسٹ تھیوڈور شوفٹ (August Theodore Schofft) تھا جس نے اپنے لاہور میں قیام کے دوران رنجیت سنگھ کے دربار کے مناظر کو اپنی زندگی سے بھرپور روغنی تصاویر میں پیش کیا۔ آس پاس کی پنجاب کی پہاڑی ریاستوں کے مصوروں کے زیر اثر ایک سکھ مکتب مصوری وجود میں آیا۔ ان کے موضوعات مہاراجاؤں، ان کے خاندان اور پنجاب کے مناظر تھے۔

رنجیت سنگھ کی موت کے بعد انیسویں صدی کے وسط میں پنجاب برطانویوں کے قبضے میں آگیا اور اقتدار کی رسہ کشی اور اینگلو سکھ جنگ کا خاتمہ ہوا۔

ریاستی دربار — لکھنؤ اور مرشد آباد

لکھنؤ جو اودھ کے نوابوں کا مرکز تھا، بعد کے دور کے انتہائی پُرتکلف اور شان و شوکت والے درباروں میں سے تھا۔ یہاں مصوروں اور ہنرمندوں کو شاندار سرپرستی ملی جس کی توقع اب وہ مغلوں سے نہیں رکھتے تھے۔ شجاع الدولہ جس نے ۱۷۵۴ء سے ۱۷۷۵ء تک حکومت کی، یہاں کا بہترین حکمراں تھا۔ ۱۷۷۰ء کے عشرے میں اودھ کسی حد تک ایسٹ انڈیا کمپنی کی عملداری میں تھا۔ اگرچہ یہاں کی تہذیب اپنے ایرانی خواص رکھتی تھی لیکن بعد کے نوابوں نے مغربی آداب اور مصنوعات کو اپنالیا۔ انہوں نے خود اپنے گرد یورپی بادشاہت کا جال بُن لیا۔

بنگال کے نوابوں کا دربار جو مرشد آباد میں تھا اٹھارھویں صدی کے وسط میں علی وردی خان جیسے لائق حکمراں کی نگرانی میں مصوروں کی سرپرستی کا ایک مرکز بن گیا۔ اس سے نمایاں طور پر ایک صوبائی مغل مکتب مصوری کو فروغ ملا اور وہ ہنر پروان چڑھے جن پر بنگالی آرائشی روایت کے بجائے مغلوں کا اثر تھا۔

برطانوی راج

جب برطانوی اقتدار اور اثرات برصغیر کے بڑے شہروں میں پھیلے تو یورپی مصوروں نے سرپرستی کے لیے مشرق کی طرف اپنی نگاہیں مرکوز کردیں۔ روغنی تصاویر کو برصغیر میں اٹھارھویں صدی کے دوران پورٹریٹ مصور ٹلی کیٹل (Tilly Kettle) نے متعارف کرایا تھا۔ وہ ان ابتدائی مشہور و معروف مصوروں میں سے تھا جنھیں ہندوستانی امرا کی سرپرستی بھی حاصل تھی اور ان کے تعلقات بیرونی ملکوں سے بھی تھے۔

ولیم ڈینیلز (William Daniells) اور اس کا بھتیجا ٹامس مہم جُو، باتدبیر باصلاحیت تھے۔ وہ ۱۷۸٦ء میں ہندوستان پہنچے اور اس کے بعد آٹھ سال پورے ملک میں سفر کرتے رہے۔ اکثر وہ ایسے دیہات اور جگہوں پر گئے جہاں اس سے پہلے کوئی یورپی نہیں گیا تھا۔ جب وہ ۱۷۹۴ء میں انگلستان واپس لوٹے تو ان کے پاس سیکڑوں کی تعداد میں ڈرائنگز، سرسری خاکے (sketches) اور آبی رنگوں سے بنائی گئی قدرتی مناظر، مغل طرز تعمیر، اور ہندوؤں اور بودھوں کے

مندروں اور معبدوں کی تصاویر تھیں۔ ان تصاویر سے انہوں نے کندہ کاری اور طباعت کی۔ کئی جلدوں کا ایک سلسلہ "مشرقی مناظر" کے عنوان کے تحت چھاپا گیا۔ اس کا نہ صرف برطانوی عوام پر بہت اثر ہوا بلکہ کئی برس تک نمایاں طور پر اس کے اثرات برطانوی طرزِ تعمیر پر رہے۔ مشرقی فنِ تعمیر کے شائقین میں پرنس ریجنٹ (Prince Regent) بھی تھا جس نے ہندوستانی نمونوں کو برائٹن پویلین (Brighton Pavilion) میں شامل کروایا جسے جان نیش (John Nash) نے ۱۸۱۵ء تا ۱۸۲۳ء کے درمیان تعمیر کیا تھا۔ باقی تمام زندگی ڈینیلز (Daniells)، جو رائل اکیڈمی کے رکن بن گئے تھے، دونوں اپنے ہندوستان کے تجربوں پر کام کرتے رہے۔ برصغیر کے مناظر کو یورپ میں متعارف کرانے میں ان کا کام ایک وسیلے کی حیثیت رکھتا ہے۔

یورپی آرٹ تک اس تشہیر کے نتیجے میں، نوابوں اور راجاؤں کی توجہ دربار میں موجود مصوروں کی جانب سے ہٹ کر یورپی مصوروں کی طرف ہوگئی اور انہوں نے غیر ملکی اشیا اور روغنی تصاویر کو محلات کو زینت بنانا شروع کردیا۔

برصغیر میں اپنے قیام کے فوراً بعد ایسٹ انڈیا کمپنی نے تواتر کے ساتھ مصوری، زیادہ تر پورٹریٹ اور مناظر فطرت کی تصویر کشی اور فنِ تعمیر پر توجہ دی۔ اٹھارھویں صدی کے شروع میں ممتاز شخصیات کے مجسمے اور نصف مجسمے بنائے جاتے تھے۔ انیسویں صدی میں ملکہ وکٹوریہ کے متعدد مجسمے برصغیر میں جابجا رکھ دیے گئے لیکن اس مصورانہ پیش رفت سے مقامی مصوروں کو کوئی فائدہ نہیں ہوا۔

رجحانات کی تبدیلی اور سرپرستی کے نہ ہونے کی وجہ سے مقامی مصور کھلی منڈی میں آنے پر مجبور ہوگئے۔ وقت کے تقاضے کو سمجھتے ہوئے ہندوستانی مصوروں نے یورپی طریقوں کو اختیار کرنا شروع کردیا۔ انہوں نے تناظر (perspective)، روشنی اور سائے کے ادغام (chiaroscuro) اور مغربی فطرت پسندی (naturalism) کو سیکھا۔ برطانویوں نے مقامی مصوروں کی سرپرستی شروع کی۔

وہ اُن سے اپنے مکانات، اردگرد کے مناظر، مختلف روایات اور برصغیر کے مختلف طبقات کی تصاویر بنوانے لگے۔ ہندوستانی مصور ان مقامی تقریبات اور تہواروں میں بلا روک ٹوک آجاسکتے تھے جہاں باہر کے لوگوں کا داخلہ ممنوع تھا۔ اس طرح "کمپنی پینٹنگ" کا ایک ملاجلا طریق کار وجود میں آگیا۔ اس کا نام ایسٹ انڈیا کمپنی کے نام پر رکھا گیا تھا جس نے اب نوابوں کی سرپرستی کی جگہ لے لی تھی۔ "کمپنی پینٹنگ" کے زیادہ تر قدردان برطانوی اعلیٰ حکام، فوجی افسر، سرکاری عملدار اور ان کی بیویاں تھیں۔

جب "کمپنی" کے مصور شہرت میں یورپی مصوروں سے آگے نکل گئے تو لوگوں کی توجہ ان کی جانب گئی۔ "کمپنی" مصوروں کی قدردانی کی وجہ ان کے کام میں نفاست اور باریکیوں پر ان کی توجہ تھی۔ مصور کی تخلیقی قوت سے زیادہ اس کی نقلِ نویسی کی صلاحیت اہم تھی۔ اگرچہ یہ تصاویر اکثر بہت خوبصورت ہوتیں اور مہارت سے بنائی جاتی تھیں لیکن ایک خاص طرز رکھتی تھیں اور کسی حد تک ان میں یکسانی تھی۔

ہندوستانی مصور حقیقت پسندانہ نقشہ نویسی اور موضوعات کو مکمل صحت کے ساتھ پیش کرنے میں پوری طرح ماہر ہوگئے تھے جو نباتاتی (botanical) اور تعمیراتی (architectural) مصوری کے لیے ضروری ہوتی ہے جس کی برطانوی سرپرستوں میں بہت مانگ تھی۔ کلکتہ اور دلّی ایسے مراکز تھے جہاں "کمپنی آرٹ" خوب پھل پھول رہا تھا۔ دلّی میں مصوروں نے مغل فنِ تعمیر اور یادگاروں کے چربے تیار کیے۔ انہوں نے ایسے پورٹریٹ بنا کر خوب کاروبار چمکایا، جن میں مغل بادشاہوں اور ان کے رفقا کی خیالی شباہت تھی۔ ہاتھی دانت پر تصویرچے بہت مقبول تھے جن کو جان اسمارٹ (John Smart) نے متعارف کرایا تھا۔ مصور ہاتھی دانت کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں پر تصاویر بناتے جن کو پہنا جاتا تھا یا پھر کندہ کاری کیے گئے ڈبوں میں خوبصورتی کے لیے جڑا جاتا تھا۔

برطانوی مستقل طور پر ہندوستان میں نہیں رہے۔ جو لوگ ملازمتوں میں تھے وہ اس توقع پر رہتے کہ مدت ملازمت ختم ہونے پر واپس برطانیہ جائیں گے۔ کچھ لوگ تھے جن کا مسئلہ برصغیر کے روایتی آرٹ کا جمالیاتی فلسفہ تھا۔ یہ علیحدہ، مرد اور خواتین تھے جو تصویرچوں کے مختلف مکاتب کو سراہنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ آرٹ کے اہم ذخیرے جو قدردانوں نے اٹھارھویں صدی میں جمع کیے تھے

اب وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم، انڈیا ہاؤس اور برٹش میوزیم میں موجود ہیں۔ ہندوستانی آرٹ کے نمونے برطانیہ کے بہت سے نجی ذخیروں میں بھی موجود ہیں۔

برطانیہ میں کئی ایسے مقتدر گروہ تھے جنہیں برصغیر کے ہنرمندوں اور مصوروں کی بدحالی کی بڑی فکر تھی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ برطانوی حکومت نے منصوبہ بندی کی اور مدراس، بمبئی اور کلکتہ میں ۱۸۵۰ء کے عشرے اور لاہور میں ۱۸۷۵ء میں آرٹ کالج قائم کیے۔ ان اداروں میں اس بات پر زور دیا گیا تھا کہ ہنرمند اور تربیت یافتہ ٹیکنیکل نقشہ کشی اور طباعت کے کام کے ماہر یہاں سے سیکھ کر نکلیں تاکہ وہ نقشہ کشی اور طباعت کی بڑھتی ہوئی مانگ کو پورا کرسکیں۔ ان اسکولوں میں تاریخی تصاویر کا ذوق بھی پیدا کیا جاتا تھا جن کو برطانوی اعلیٰ درجے کا آرٹ تصور کرتے تھے نیز یہاں جذباتی پیکری تصاویر (sentimental portraits) اور مناظر فطرت کی عکاسی کا ذوق بھی برطانوی مصوروں کی بنائی ہوئی تصاویر کے ذریعے پیدا کیا جاتا تھا۔

انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں فوٹوگرافی کی ایجاد اور ان آرٹ اسکولوں سے تربیت پاکر نکلنے والے سنگی طباعت کرنے والوں، کندہ کاروں اور نقشہ کشی کرنے والوں کے کارناموں نے ''کمپنی پینٹرز'' کے کام کو پیچھے چھوڑ دیا۔ برصغیر میں فوٹوگرافی ۱۸۴۰ء کے عشرے میں متعارف ہوئی اور ۱۸۹۰ء میں ہندوستان اور دیگر ممالک میں یہ ایک باقاعدہ پیشے کی حیثیت اختیار کرچکی تھی۔ ۱۸۵۶ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے نقشہ کشی کرنے والوں کے بجائے فوٹوگرافروں کی خدمات حاصل کیں۔ ہندوستانی مصوروں کو جن میں بہت سے مغل درباروں سے متعلق رہے تھے، ذریعہ آمدنی کے طور پر کسی اور پیشے کو اپنانا پڑا۔ ان میں سے کچھ کو یورپی کمپنیوں میں ڈیزائن بنانے کا کام مل گیا۔

انیسویں صدی کے آخر میں باقاعدہ مصوری کی نمائشوں کا اہتمام ہونے لگا تھا۔ کلکتے میں ایک آرٹ گیلری سرکاری سرپرستی کے تحت قائم کی گئی۔ آرٹ کی تنظیمیں (art societies) جو وکٹورین معاشرے میں بہت مقبول تھیں کافی پھلیں پھولیں۔

اپنے دور کا بہت مقبول مصوّر راجا روی ورما (۱۸۴۸ء تا ۱۹۰۶ء) ٹراونکور (Travencore) کے شاہی دربار کا ایک رکن تھا، اس نے روغنی رنگوں سے تصویر بنانا خود سیکھا۔ حالانکہ مغربی مصوری کے بارے میں اس کی معلومات بہت تھوڑی تھیں اور زیادہ تر طباعت اور خاکہ کشی (illustrations) کی حد تک تھیں۔ اس نے پیکر کشی مصور (portraitist) کی حیثیت سے کامیابی حاصل کی اور وہ ہندوستانی مصوروں کے ایک گروپ کا نقیب (forerunner) ثابت ہوا جو ہندوستانی موضوعات پر مغربی درسی انداز سے تصویریں بناتا تھا۔ اس کی تصاویر میں ہندو دیومالا رامائن اور مہا بھارت کے مناظر اور کالی داس کے رزمیے کے مناظر ہوتے تھے۔ وہ برطانوی امرا اور ہندوستانی شرفا میں بہت مقبول تھا۔ اس نے سوچا کہ اس دائرے کو پھیلایا جائے اور عوام کے ذوق پر اثر انداز ہوا جائے۔ ۱۸۹۲ء میں اس نے بمبئی میں روغنی تصاویر کی طباعت کا پریس قائم کیا اور اپنی تصویروں کی کاپیوں کو ملک بھر کے بازاروں میں پھیلا دیا۔ بیسویں صدی کے ابتدائی حصے میں اورینٹلسٹ تحریک (Orientalist Movement) یعنی نیو بنگال اسکول کے ابھرنے کے ساتھ ہی اس کے انداز کو فرسودہ تصور کیا جانے لگا۔ راجا روی ورما کی موت کو ابھی ایک عشرہ بھی نہیں گزرا تھا کہ اس کی شہرت کا خاتمہ ہوگیا۔

بنگال میں قومیت کی ایک تحریک بہت تیزی سے ابھری جس کا محرک ٹیگور خاندان تھا۔ اس تحریک نے مختلف مکاتب فکر کو تقسیم کرکے رکھ دیا۔

نیو بنگال تحریک
(The New Bengal Movement)

صدی کے اختتام پر بنگال کی ایک سرکردہ ادبی شخصیت رابندر ناتھ ٹیگور نے ایک قومی تہذیبی بیداری کو تحریک دی۔ ۱۸۸۰ء میں اس نے افسانے کے ایک خاص انداز کو متعارف کرایا اور بنگالی زبان کو ایک سادہ اور بے تکلف تحریر کا انداز دے کر اسے جدید بنایا۔

وہ برصغیر کے رائج تعلیمی نظام کو فرسودہ تصور کرتا تھا۔ اس نے گاؤں میں اپنا ایک نجی اسکول قائم کیا۔ یہاں ایک درخت کے نیچے طالب علم امتحان کے بوجھ سے آزاد ہوکر تعلیم حاصل کرتے۔ کلا بھون

شانتی نکیتن (امن کا ٹھکانہ) نامی یہ اسکول جو ۱۹۰۱ء میں قائم ہوا، دو دہائیوں کے بعد یونیورسٹی میں تبدیل ہوگیا جس کے نصاب میں آرٹ اور تمدن پر بہت زور دیا جاتا تھا اس درسگاہ سے بہت سے ممتاز مصور پڑھ کر نکلے۔

۱۹۱۳ء میں رابندر ناتھ ٹیگور کو اس کی نظم "گیتان جلی" پر ادب کا نوبل انعام دیا گیا۔ اس نے بہت دیر سے مصوری شروع کی۔ اپنی طویل عمر کے آخری سترہ برس اس نے انتہائی لگاؤ کے ساتھ مصوری کرتے گزارے۔ اس نے پرندوں اور جانوروں کی نہایت شاندار تصاویر بنائیں اور آخر میں یادگاری اشکال اور اظہار کی کیفیت والے چہرے بنائے۔ وہ اپنی مصوری کی خواہش کو آخری محبت کہتا تھا۔ آزاد روی کے ساتھ اپنے زمانے کے اسلوب کو سامنے رکھتے ہوئے رابندر ناتھ ٹیگور نے یورپ میں اپنے فن پاروں کی نمائشیں بہت کامیابی سے کرائیں۔ یہ ٹیگور ہی کی ترغیب تھی کہ باؤ ہاؤس اسکول وائمر، کے مصوروں نے، جن میں پال کلی (Paul Klee) اور واسیلی کانڈنسکی بھی شامل تھے، کلکتے میں ۱۹۲۲ء میں اپنے فن پاروں کی نمائش کی۔

تاریخ کے بھولے ہوئے ابواب کی دریافت نے آرٹ کو ایک نیا رخ دیا۔ ۱۸۱۷ء میں اجنتا کے غاروں کے اتفاقیہ مل جانے اور ۱۹۲۱ء میں وادیٔ سندھ کی تہذیب سے متعلق مہروں (seals) کی دریافت نے مصوروں کو مجبور کر دیا کہ وہ اپنے آغاز کا نئے سرے سے تعین کریں۔ کلکتہ اسکول آف آرٹ سے ایک نئی ہیئت نمودار ہوئی جو فریسکو (fresco) اور تصویری البم کی روایت سے متاثر تھی اور ایک جاپانی واش تیکنیک (wash technique) کو ساتھ لیے ہوئے آئی۔ اس تحریک کی قیادت کرنے والے ارنسٹ بن فیلڈ ہاویل (Ernest Binfield Havell) اور رابندر ناتھ ٹیگور کا بھتیجا، ابانندر ناتھ ٹیگور (Abanindranath Tagore) تھے۔ ابتدا میں گگانندر ناتھ ٹیگور (Gaganindranath Tagore) نے اس کی حمایت کی اُس نے نیو بنگال اسکول آف آرٹ (Neo-Bengal School of Art) کو جنم دیا اور اس تحریک کے پیروکار "اورینٹلسٹ" (Orientalist) کہلائے۔

ہاویل (Havell) نے جو ۱۸۸۶ء سے ۱۹۰۶ء تک کلکتہ اسکول آف آرٹ کا پرنسپل اور کلکتہ آرٹ گیلری کا نگراں تھا، نیو بنگال تحریک کی تشکیل میں نمایاں کردار ادا کیا۔ آرٹ میں برطانوی پالیسیوں پر گہری تنقید کرنے والا ہاویل (Havell) تندہی سے اس کام میں مصروف تھا کہ آرٹ کی تعلیم کو ہندوستانی خطوط پر استوار کیا جائے۔ اس نے ہندوستان مصوری، مجسمہ سازی اور فن تعمیر پر متعدد کتابیں لکھیں اور بے خوفی کے ساتھ برطانوی حکومت کے خلاف بولتا رہا۔ صحت کی خرابی کی وجہ سے اسے اچانک ہندوستان چھوڑ کر جانا پڑا لیکن انگلستان میں رہتے ہوئے اس نے اپنے کام کو جاری رکھا۔ اس کی شدید خواہش تھی کہ برصغیر کے آرٹ کی دوبارہ قدر پیمائی (re-evaluation) کی جائے۔ ۱۹۱۰ء میں ہاویل 'انڈیا سوسائٹی' کا تاسیسی رکن بنا۔

ابا نندر ناتھ ٹیگور، ایک ممتاز مصور اور کلکتہ آرٹ اسکول کی فیکلٹی کا رکن تھا۔ اپنے دوست کے چلے جانے کے بعد ابا نندر ناتھ اسکول کا پرنسپل بن گیا۔ ہندوستان میں چلنے والی مصوری کی تحریک سے متاثر ہو کر یورپی اور جاپانی مصور ابا نندر کے پاس تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے آنے لگے۔ نیو بنگال اسکول آف پینٹنگ کے پیروکاروں نے پھیلے ہوئے رنگوں اور دھندلے حد بندی خطوط (outlines) کے ساتھ، کاغذ کی سطح سے آبی رنگوں کی کئی سطحوں کو ایک ایک کر کے صاف کرتے ہوئے تصاویر بنائیں۔

یہ تصاویر چھوٹی اور رومانوی مزاج کی تھیں۔ مغربی فطرت پسندی کو رد کرتے ہوئے ان مصوروں نے معروضیت اور بصارت کے بجائے بصیرت پر توجہ دی۔ اس تحریک کو بین ایشیائی تھیو سوفیت کی پشت پناہی بھی حاصل تھی جس کی سرکردہ شخصیت اینی بسنت (Annie Besant) تھی اور جس کے ماننے والے دنیا بھر میں پھیلے ہوئے تھے۔ یہ تحریک پورے برصغیر میں پھیل گئی حتیٰ کہ کلکتہ کے تربیت یافتہ اساتذہ بھی موجودہ اسکول کے اسٹاف میں شامل ہوگئے۔ اورینٹلسٹوں (Orientalists) میں سب سے نمایاں مصور اور ممتاز استاد نندلال بوس تھا جو شانتی نکیتن کا پرنسپل بنا۔ اس کی شاندار تصاویر شاعری کی کتابوں اور کلاسیکی دیومالا کی مصوری میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

اورینٹلسٹوں (Orientalists) نے پہلی مرتبہ ۱۹۱۴ء میں یورپ میں اپنے فن پاروں کی نمائش کی۔ ان مصوروں نے جو ابھی تک فطرت پسندی کی مکتب سے وابستہ تھے، مثال کے طور پر ہرمن ماجمدار

(Herman Majumdar) جو اپنی اشتہاانگیز، بھیگی ساڑھی میں جسم کو تصویر کرنے کے لیے مشہور تھا اور بے داغ نقشہ نویس آتل بوس نے مل کر آرٹ کی طباعت کا ایک حریف ادارہ تشکیل دیا جس کے ذریعے وہ اپنی تصاویر کی نقلیں تیار کر کے لوگوں میں دور دور تک پھیلا سکتے تھے۔ اس تحریک کی سب سے زیادہ مخالفت سر جمشید جی جیجی بھائی (سر جے جے کے نام سے مشہور) اسکول آف آرٹ بمبئی نے کی جس کی قیادت سولومن گلیڈ اسٹون (Solomon Gladstone) کر رہا تھا۔ گلیڈ اسٹون (Gladstone) نے دیواری تصاویر (murals) کے لیے ایک راستہ نکالا جس میں بڑے پیمانے پر اشکال کے مطالعے کو بنیاد بنایا گیا تھا۔ وہ اپنے طالب علموں کے لیے، نئی دلی کی ایک عمارت پر اس قسم کی تصویری آرائش کے سلسلے میں اجازت لینے میں کامیاب ہوگیا۔ اس کے بعد برطانوی حکومت نے غیر جانبداری کے اظہار کے طور پر اورینٹلسٹوں (Orientalists) سے کہا کہ وہ لندن میں نئی قائم ہونے والی اورینٹل سوسائٹی کی آرائش کا کام کریں۔

رابندر ناتھ ٹیگور اس طرح کی کسی تحریک کا قائل نہیں تھا۔ وہ محسوس کرتا تھا کہ آرٹ کی کوئی حدود نہیں ہونی چاہئیں اور مشرق اور مغرب ایک دوسرے سے بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔ رابندر ناتھ ایک جمالیاتی انقلاب کا نقیب (forerunner) تھا۔ یہ انقلاب امرتا شیر گل کی صورت میں ظاہر ہوا جو ایک چھریرے بدن کی عورت اور شاندار مصورہ تھی۔

امرتا شیر گل ۱۹۱۳ء میں پیدا ہوئی۔ ۱۹۳۴ء میں پاغی ایکول دے ناسیو نال دے بو آرٹ (Paris Ecole Nationale des Beaux Arts) سے ہندوستان واپس آئی۔ یہ مغرب میں عصری آرٹ کی تحریکوں کا زبردست دور تھا۔ اس کے اساتذہ کی خواہش تھی کہ وہ پیرس ہی میں رہے جہاں اس نے بڑی کامیابیاں حاصل کی تھیں۔ امرتا نے اس کے جواب میں کہا، "یورپ کے پاس سیزان (Cezanne) گوگیں (Gauguin) اور دیگر مصور ہیں، ہندوستان کے پاس صرف میں ہوں" شیر گل کی تصاویر میں پہاڑی قبائل اور دیہی علاقوں کے لوگ مصورہ کی اپنی زمین سے محبت کا پُر جوش اظہار کرتے نظر آتے ہیں اور رابندر ناتھ ٹیگور کے فلسفے کا عکس ان میں دکھائی دیتا ہے۔

شیر گل نے صرف ۲۷ برس کی عمر میں لاہور میں ۱۹۴۱ میں وفات پائی۔ اس کی موت کے بعد اس کی تصاویر کی نمائش فلیٹیز ہوٹل (Faletti's Hotel) میں ہوئی۔ شیر گل عصری مغربی تیکنیک کا استعمال کرتی تھی لیکن وہ واقعی برصغیر کی مصورہ تھی۔ اس نے ماضی کی شاندار تہذیبی روایات کو جدید محاورے میں ڈھال کر زندہ کر دیا تھا۔

جامنی رائے (Jamini Roy) نے بنگالی دیہات کے لوک ورثے کی سادگی کے ذریعے جدیدیت کی جانب اپنا راستہ نکالا۔ ۱۹۴۰ء کے عشرے میں مقبول فدا حسین، فرانسیس نیوٹن سوزا (Francis Newton Souza) اور رضا نے بمبئی میں "پروگریسو آرٹسٹس سوسائٹی" قائم کی۔ یہ سب کے سب بین الاقوامی شہرت کے مصور ثابت ہوئے۔ ایم ایف حسین ہندوستان میں رہا جبکہ رضا پیرس چلا گیا۔ ۱۹۵۰ء کی عشرے میں دس برس تک سوزا وہ مصور تھا جو لندن کے مصوری کے منظر نامے پر چھایا رہا۔

پاکستان میں جدید آرٹ

برصغیر تقسیم ہوا اور ۱۴ راگست ۱۹۴۷ء کو پاکستان وجود میں آ گیا۔ دونوں ملکوں کے درمیان جو نقل مکانی ہوئی اس کی تاریخ میں مثال نہیں ملتی۔ آرٹ اور قدیم مجسموں کی دولت بھی دونوں ملکوں کے درمیان تقسیم ہوئی یہ زمانہ جمالیاتی اور تہذیبی سرگرمیوں کا نہیں بلکہ افراتفری، اجڑے ہوئے گھر بسانے اور اپنے آپ کو مستحکم کرنے کا تھا۔

پاکستان میں بابائے مصوری کے طور پر پہچانے جانے والے عبدالرحمٰن چغتائی (۱۸۹۹ء تا ۱۹۷۵ء) کی پیدائش لاہور میں ہوئی۔ میو اسکول آف آرٹ سے ان کا تعلق کئی برسوں پر چھایا ہوا ہے، طالب علم رہے اس کے بعد استاد رہے۔ میو کی جانب سے عکس نقش کاری (photo etching) کا طریقہ سیکھنے کے لیے ۱۹۱۶ء میں انہیں کلکتہ بھیجا گیا جہاں اے آر چغتائی کی ملاقات نیو بنگال اسکول کے سرکردہ مصوروں سے ہوئی لیکن وہ کبھی ان کے گروپ میں شامل نہیں ہوئے۔ چغتائی کا ارادہ تھا کہ پنجاب کے مصوروں کا ایک گروپ تشکیل دیا جائے۔

۱۹۳۲ء میں یورپ کے دورے کے موقع پر عبدالرحمٰن چغتائی نے سینٹرل انسٹی ٹیوٹ آف لندن میں طباعت (printmaking) کے طریقوں کا مطالعہ کیا۔ ۱۹۴۷ء تک چغتائی نے کافی کام کرلیا تھا اور انہیں پورے برصغیر کے مصوری کے حلقوں میں پہچانا جاتا تھا۔ وہ اپنے اردگرد بدلتے رجحانات کے باوجود اپنے مخصوص انداز سے مصوری کرتے رہے۔

نقش کاری اور کندہ کاری کے فن سے اچھی طرح واقف چغتائی نے نقش کاری، کندہ کاری، خاکہ بندی (drawings) اور آبی رنگوں کی تصاویر کا نہایت عمدہ ذخیرہ چھوڑا ہے۔ ان میں سے بیشتر چغتائی میوزیم لاہور میں جبکہ دیگر میوزیم آف ماڈرن آرٹ نیو دہلی میں اور اہم نجی ذخیروں میں محفوظ ہیں۔

استاد اللہ بخش (۱۸۹۵ء تا ۱۹۷۸ء) نے پانچ برس کی عمر میں ایک سائن بورڈ لکھنے والے کے پاس کام کرنا شروع کیا اور تیرہ چودہ برس کی عمر میں وہ ڈرامہ گروپوں کے لیے پس منظر میں استعمال ہونے والے مناظر بنانے لگے۔ اس تجربے نے ان کے کام میں خیال آرائی (fantasy) کا عنصر پیدا کردیا تھا۔ انہیں راجاؤں اور راجکماروں کی سرپرستی حاصل رہی جو ان سے ہندو دیوی دیوتاؤں کی تصاویر بنواتے تھے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد اللہ بخش نے ایک بار پھر پنجاب کے میلوں ٹھیلوں تہواروں اور رنگا رنگ روایات کی تصویرکشی کو خوش آمدید کہا۔

پاکستان میں، لاہور کے علاوہ تمام بڑے شہروں میں بنیادی سطح پر اساسی ڈھانچوں کی تعمیر کی ضرورت تھی۔ مغل حکمرانوں کے تاریخی شہر میں ''میو اسکول آف آرٹس اینڈ کرافٹس'' ۱۸۷۵ء میں قائم ہوچکا تھا۔ ۱۹۴۰ء میں اینا مولکا احمد (Anna Molka Ahmed) کی کوششوں سے پنجاب یونیورسٹی میں مصوری کا شعبہ قائم ہوا۔ انہوں نے آرٹ کے نصاب کی تشکیل پر بڑی محنت کی۔ انہوں نے اس سلسلے میں معروف مصوّر اور استاد خالد اقبال کی خدمات حاصل کیں۔

زین العابدین (۱۹۱۴ء تا ۱۹۷۶ء) نے مصور کی حیثیت سے اپنے فن کا آغاز بنگال کے دیہات کی دلکش اور خوابناک انداز کی منظر کشی سے کیا۔ ان کا اسلوب اورینٹلسٹ (Orientalist) تھا۔ ۱۹۴۳ء کے قحط بنگال نے جس میں تیس ۳۰ لاکھ انسانی جانوں کا زیاں ہوا، اس کی زندگی کو یکسر بدل کر رکھ دیا اور اس کے فن میں ایک انقلاب برپا ہوگیا۔

ڈھانچہ نما لوگوں کے ہجوم نواحی دیہات سے روٹی کے ٹکڑے تلاش کرتے، خود کو زندہ رکھنے کی کوشش میں مصروف کلکتے کی سڑکوں پر دیوانہ وار چکر لگاتے اور ہزاروں کی تعداد میں مرجاتے۔ نوجوان مصور مایوس اور روح تک زخمی ہر رات گھر لوٹتا اور اپنے دکھ کو جنونیوں کے سے انداز میں کاغذ، گتا یا جو کچھ ہاتھ لگتا اس پر خاکے (sketch) کی شکل میں منتقل کردیتا۔ قحط بنگال سے متعلق اس کی تصاویر کا پہلا سلسلہ ہولناک ستم ظریفی کا عکاس تھا، جس کا عنوان مریم اور بچہ (Madonna and Child) تھا۔ اس میں ایک انتہائی سوکھی ہوئی کمزور عورت کی لاش کے پستان سے ایک بھوکے بچے کو چمٹے ہوئے دکھایا گیا تھا۔

زبیدہ آغا (۱۹۲۲ء تا ۱۹۹۷ء) نے ۱۹۴۰ء کے عشرے میں مصوری کا آغاز کیا۔ انہوں نے مصوری بی سی سنیال (B.C. Sanyal) اور ماریو پرلنگیری (Mario Perlingeri) سے سیکھی جنہوں نے ہیئت کے بجائے خیالات کو تصویر کرنا سکھایا۔ ۱۹۴۹ء میں، کراچی میں ہونے والی ان کی تصاویر کی نمائش، پاکستان میں تجریدی تصاویر کی پہلی سولو (solo) نمائش تھی جس نے اخبارات ورسائل میں بحث کا آغاز کردیا جو تقریباً دو ماہ جاری رہا۔ اس نمائش کے بعد انہوں نے ایکول دے بوآرٹ (Ecole des Beaux Arts)، پیرس میں داخلہ لے لیا اور ۱۹۵۳ء میں پاکستان واپس آئیں۔

۱۹۵۰ء کے عشرے میں مصوری کا ایک لاہور گروپ تشکیل پا چکا تھا جن میں معین نجمی، عبدالجلال شمزہ، مریم حبیب، ایس علی امام، احمد پرویز، شیخ صفدر اور قطب شیخ شامل تھے۔ وہ مشترکہ نمائشیں کرتے اور جدید آرٹ کے فلسفے اور تحریک کا مطالعہ کرتے رہے۔

مکعبیت (cubism) کی گہرائیوں اور اس کے جیومیٹرک تعلقات تک پہنچنے کا پکا ارادہ کیے ہوئے شاکر علی (۱۹۱۶ء تا ۱۹۷۵ء) جب ۱۹۵۲ء میں میو اسکول آف آرٹ کی فیکلٹی میں آئے تو انہوں نے نوجوان مصوروں کے لیے وسعتوں کے نئے دروازے کھول دیے اور آرٹ کا ایک زبردست دور شروع ہوا۔ آرٹ کے مشرقی اور مغربی فلسفوں کے تعلیم یافتہ شاکر علی کے گرد بہت جلد بہت سے مصور جمع ہوگئے۔

۱۹۶۱ء میں میو اسکول آف آرٹس اینڈ کرافٹس، نیشنل کالج آف آرٹ میں تبدیل ہوگیا۔ اس کے پہلے پاکستانی پرنسپل شاکر علی تھے۔ حاجی محمد شریف (۱۸۸۹ء تا ۱۹۷۸ء) منی ایچر آرٹ کے شعبے کے ۱۹۴۵ء سے ۱۹۶۶ء تک سربراہ رہے، ان کے بعد شیخ شجاع اللہ (۱۹۱۲ء تا ۱۹۸۰ء) سربراہ رہے۔ ان کے بعد ان کے شاگرد بشیر احمد نے تصویر چوں (miniatures) کے شعبے کو سنبھالا جہاں انہوں نے کلاسیکی آرٹ کو دوبارہ توانائی پہنچانے کے کام کا آغاز کیا۔

لاہور میں زبیدہ آغا، زین العابدین اور شاکر علی نے ۱۹۵۰ء کے عشرے میں جدید آرٹ کی تحریک کی بنیاد رکھی جبکہ کراچی میں برصغیر کے مختلف علاقوں کے مصور جمع ہوگئے تھے۔

فیضی رحمین (۱۸۸۰ء تا ۱۹۶۴ء) ممتاز پیکرکش مصور (portraitist) یورپ میں جان سنگر سارجنٹ (John Singer Sargent) کے ساتھ کام کرتے تھے۔ انہوں نے اپنی قیام گاہ برنس روڈ پر ''ایوان رفعت'' کے نام سے اپنی نجی گیلری بنائی۔ اجمل حسین، حسین مبارک، ایس ایچ عسکری اور ناگی سب سے پہلے کراچی منتقل ہوئے، بعد میں دوسرے مصور بھی یہاں آئے۔ نوجوان مصور جو عصری آگہی سے گہری دلچسپی رکھتے تھے، ناگی کے اسٹوڈیو، واقع صدر میں اکثر جمع ہوتے۔

آرٹ کی کسی تحریک کی طرح پاکستان میں عربی خطاطی کا مصورانہ استعمال ہوا۔ ان خطاط مصوروں میں نمایاں نام شمزہ، حنیف رامے، شاکر علی، صادقین، احمد خان، گل جی، اصغری میاں ایرانی، جمیل نقش اور ظہور الاخلاق کے ہیں۔

۱۹۵۰ء کے عشرے میں صادقین اور گل جی آرٹ کے منظر نامے پر نمودار ہوئے اور اپنی موجودگی کا احساس دلانے لگے۔ صادقین کے ناگ پھنی (Cacti) سلسلے نے آرٹ میں نئی وسعتوں کا امکان پیدا کیا۔ ان کے اس دور کے فن پاروں پر ۱۹۶۰ء میں پاغی بیاں نال (Paris Biennale) فرانس میں ایک انعام بھی دیا گیا۔

ملک کے بڑے شہروں میں آرٹس کونسلز کا قیام عمل میں لایا گیا۔ پرفارمنگ آرٹ کی سہولت، آرٹ کی تدریس اور تصاویر کی نمائش کی سہولت سے نوجوان فنکاروں کی حوصلہ افزائی ہوئی۔

مصوروں نے اپنے انداز اور اپنے موضوعات کی تلاش شروع کردی۔ بنگالی مصور حسین مناظر، کشتیوں اور دیہات کے ماحول کو پیش کرتے تھے۔ ۱۹۶۰ء میں جمیل نقش نے عورت اور کبوتر کو اپنا موضوع بنانے کا تجربہ شروع کیا۔

جیسے جیسے عصری مصوری کے طریقوں کے بارے میں آگہی میں اضافہ ہوتا گیا، مکعبیت (cubism) کی جانب مصوروں کی توجہ بڑھتی گئی اور بہت سے مصوروں نے مکان (space) کی تقسیم کے موضوع کو اپنے تجربات کی بنیاد بنایا۔

کراچی میں قائم ہونے والا پہلا آرٹ اسکول ۱۹۶۵ء میں کراچی اسکول آف آرٹ کے نام سے بنا۔ اسی سال بشیر مرزا نے پہلی کمرشل آرٹ گیلری قائم کی۔ احمد پرویز (۱۹۲۶ء تا ۱۹۷۹ء) دس سال یورپ میں گزار کر پاکستان واپس آئے۔ وہ ملک کے چند بہترین مصوروں میں سے تھے۔

۱۹۷۰ء کی دہائی میں خطاطی اور مصورانہ خطاطی اپنے عروج پر تھے۔ متعدد مصوروں نے اس اسلوب (style) میں اپنے فن پارے پیش کیے۔ یہ رجحان تقریباً دس سال رہا۔ اے آر ناگوری، اقبال حسین، کولن ڈیوڈ (Colin David) اور دوسرے مصور نمائشوں سے بے نیاز اپنے مخصوص انداز میں مصوری کرتے رہے۔

کراچی میں آرٹ کی ایک مارکیٹ کی ابتدا ہوگئی۔ مصوری کے نئے ذخیرہ کاروں کی حوصلہ افزائی، علی امام کی انڈس گیلری نے کی اور میڈیا کی دلچسپی کے باعث جلد ہی ملک کے بڑے شہروں میں آرٹ گیلریاں کھل گئیں۔

۱۹۷۰ء میں سندھ یونیورسٹی جام شورو میں مصوری کا شعبہ قائم ہوا۔ کوئٹہ اور پشاور یونیورسٹیوں نے ایک دہائی کے بعد اس کی تقلید کی۔

۱۹۸۰ء کے عشرے کے وسط میں طباعت (print-making) کے شعبے میں ایک بار پھر دلچسپی لی جانے لگی۔ ملک کے تمام آرٹ اسکولوں میں یکساں طور پر یہ رجحان اثر انداز ہوا۔ اس کا آغاز نیشنل کالج آف آرٹ، لاہور سے ہوا جہاں طباعت کے شعبے کو جو بہت عرصے سے مردہ تھا دوبارہ متحرک بنایا گیا۔

۱۹۹۰ء کے عشرے میں مصوری کے ایک مضمون کے طور پر خطاطی کی مقبولیت میں کمی آگئی۔ آرٹ اسکولوں سے بہت سے

ہونہار طالب علم نکلے جن میں شاذیہ سکندر بہت نمایاں تھی جس کے بنائے ہوئے تصویرچوں (miniatures) نے اسے بین الاقوامی شہرت بخشی۔

انفرادی طور پر جو مصور آرٹ پر سب سے زیادہ اثر انداز ہوا وہ صادقین (۱۹۳۰ء تا ۱۹۸۷ء) تھا جس کی مصورانہ خطاطی نے ۱۹۷۰ء اور ۱۹۸۰ء کے عشروں میں تقریباً دس برس کے لیے آرٹ کے دھارے کا رخ بدل دیا۔ اپنے آرٹ کو عوام تک پہنچانے کے لیے صادقین نے پورے پاکستان میں مختلف جگہوں پر یادگاری انداز کی دیواری تصاویر (murals) بنائیں۔

پاکستان میں آرٹ کے میدان میں خواتین نے بہت اہم کردار ادا کیا ہے۔ مصوری کو مستحکم اور نمایاں کرنے کے سلسلے میں انفرادی طور پر بہت کام کیا گیا۔ اہم شخصیات میں اینا مولکا احمد جنھوں نے آرٹ کی تعلیم کے سلسلے میں نمایاں کام کیا، زبیدہ آغا جو جدید آرٹ کی بانی تھیں اور لیلیٰ شاہزادہ جو پہلی مصورہ تھیں جنھوں نے وادئ سندھ کی تہذیب کے اسرار کو اپنی تخلیقی تحریک کا مرکز بنایا۔

۱۹۹۹ء میں جمیل نقش نے ایک بے مثال قدم اٹھایا اور کراچی کے ایک میوزیم کو جو ان کے نام پر ہے، ایک ہزار تصاویر عطیے کے طور پر دیں۔ یہ معمولی عجائب گھر جس کا آغاز ایک ٹرسٹ نے کیا تھا، آرٹ کے ایک مکمل عجائب گھر کی جانب پہلا قدم ہے جہاں جمیل نقش کے فن پارے رکھے جائیں گے۔ بہرکیف انفرادی محنت اور تخلیقی صلاحیت رکھنے والوں کی توجہ سے آرٹ کو پاکستان میں بہت استحکام حاصل ہوا ہے۔

دوسرے مصور گل جی ہیں جنھوں نے اس بات پر توجہ کی ہے کہ ان کے اور ان کے بیٹے امین کے فن پارے ایک وسیع گیلری میں ہر وقت نمائش کی حالت میں موجود رہیں۔

انتہائی انفرادیت اور متنوع اثرات نے تجرید سے لے کر بصری استعارے (visual metaphor) تک بے شمار اسالیب (styles) اکٹھے کر دیے ہیں۔ اب تک پاکستان میں آرٹ کی کوئی بہت نمایاں تحریک تشکیل نہیں پا سکی ہے۔ مناظر فطرت کی عکاسی کا ایک مکتب پنجاب لینڈ اسکیپ اسکول آف پینٹنگ ہے جس کا آغاز خالد اقبال نے کیا تھا۔ کراچی میں، کسی مقام پر بیٹھ کر آبی رنگوں سے منظر کشی کرنے کا ایک مکتب ہے جس کا تعلق کراچی اسکول آف آرٹ سے ہے اور جسے عبدالحیٔ نے پروان چڑھایا تھا۔

پاکستانی مصور بین الاقوامی طور پر ہونے والی آرٹ کی پیش رفت سے آگاہ ہیں، ان میں سے بعض نے دنیا بھر کا سفر بھی کیا ہے۔ پاکستانی مصوروں کی اکثر نمائشیں بیرونی ممالک میں ہو چکی ہیں اور انھوں نے بہت سے بین الاقوامی سیمیناروں اور آرٹ ایونٹس (art events) میں شرکت بھی کی ہے۔

تاہم اس تمام تر تکشف (exposure) کو کم جاننا چاہیے چونکہ اس سے آرٹ اور جمالیات کی نئے سرے سے تعریف کا مسئلہ پیدا ہو گیا ہے۔ آرٹ کو، بدلتے ہوئے تقاضوں کے مطابق ڈھالنے اور اسے ایک کارآمد شے اور کاروباری مال بنانے کے ایک بین الاقوامی رجحان نے مقامی مصوروں کو اپنی بازیافت اور شناخت کے ایسے مسئلے سے دوچار کر دیا ہے جس میں ماضی کی جانب دیکھنے کے ساتھ ساتھ اسے مابعد جدید پیش رفت کے ہم قدم بھی رہنا ہے۔

قدیم دنیا کے سنگِ میل

- ۲,۰۰۰,۰۰۰ ق م: قدیم ترین معلوم اوزار سازی۔
- ۳۰,۰۰۰ ق م تا ۲۵,۰۰۰ ق م: حسن کی دیوی (Venus) یا وومن آف ویلنڈورف (Woman of Willendorf) کا مجسمہ تراشا گیا۔
- ۲۸,۰۰۰ ق م: غاروں کی قدیم ترین معلوم تصاویر۔
- ۲۵,۰۰۰ ق م تا ۲۰,۰۰۰ ق م: جرمنی میں شاندار جزئیات کے ساتھ مٹی کے جانور بنا کر انہیں آنچ پر پختہ کیا جاتا تھا۔ دیگر جانور جو ہڈی سے بنائے جاتے تھے انہیں تعویذ وغیرہ کے طور پر پہنا جاتا تھا مثلاً وہ ہاتھی دانت کے بنے ہوئے منقش قدیم ہاتھی (mammoth) جو فوگل ہرڈ (Vogelherd) کے غاروں سے جرمنی میں برآمد ہوئے۔
- ۱۶,۰۰۰ ق م تا ۱۴,۰۰۰ ق م: لاس کو (Lascaux) کی تصاویر۔ لاس کو فرانس کے غاروں میں بنی ہوئی بڑی بڑی تصویریں جن میں بڑے بڑے سولہ فٹ طویل سانڈ بنائے گئے ہیں۔
- ۱۰,۰۰۰ ق م: تیر کمان کی ایجاد۔
- ۴,۰۰۰ ق م: دنیا کی پہلی تہذیب نمودار ہوئی۔ یہ سمیری تہذیب میسوپوٹیمیا کی تھی۔
- ۳۵۰۰ ق م۔ پہیے اور ہل کی ایجاد۔
- ۳۵۰۰ ق م تا ۳,۰۰۰ ق م: عرق (Urak) میں سر کی دریافت: تقریباً انسانی سر کے برابر (آٹھ انچ) سفید مار بل سے بنا ہوا ایک عورت کا چہرہ جو عراق میں دریافت ہوا۔ یہ چہرہ بڑی مہارت سے تراشا گیا تھا۔ پیشانی کے گڑھوں کے بارے میں خیال ہے کہ یہ ابرو رہے ہوں گے اور ان میں سنگ لاجورد جڑا گیا ہوگا۔ آنکھوں کے بارے میں گمان کیا جاتا ہے کہ سیپیوں اور پتھروں سے آراستہ ہوں گی اور سر سونے یا تانبے کے بنے ہوئے بالوں سے ڈھکا ہوا ہوگا۔ پیچھے کی جانب کیے گئے سوراخ اس بات کا پتہ دیتے ہیں کہ ان کے ذریعے اعتقاد کے مطابق نقاب ڈالا گیا ہوگا۔ (اس وقت نیشنل میوزیم آف عراق، بغداد میں موجود ہے۔)
- ۳,۲۰۰ ق م: نارمر (Narmer) کی تختی: تقریباً اسی دور میں بالائی اور زیریں مصر متحد ہوئے تھے۔ یہ نارمر کا کارنامہ تھا جو پہلے شاہی خاندان کا پہلا حاکم تھا۔ اس کی پسندیدہ شخصیت اور کارناموں کو نذر یا منت کے پرت دار چٹانی تختی پر کندہ کیا گیا تھا (مصری عجائب گھر، قاہرہ)
- ۳,۰۰۰ ق م: میسوپوٹیمیا میں خط میخی (Cuneiform script) کی ایجاد، کیکلاڈی (Cycladic) اشکال کندہ کی گئیں (اب ایتھنز میوزیم میں موجود ہیں)۔
- ۲,۶۸۵ ق م: اُر (Ur) کا بربط: میسوپوٹیمیا میں اُر کے مقام پر شاہی تدفین کی ایک جگہ سے ایک بربط دریافت ہوا۔ اس میں ساز کے ایک سرے پر کھوکھلا غنائی آواز گر (soundbox) ہے جو ایک سنگ لاجورد سے بنے سانڈ کے سر پر ختم ہوتا ہے۔ اس سر میں لکڑی اور سونے کی پتری کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ پیتل پر بڑی نفاست کے ساتھ سیپیاں جڑی گئی ہیں جو چار تصوراتی پیکروں کو ظاہر کرتی ہیں جو جانور ہیں اور انسانی روپ دھارے ہوئے ہیں (یہ یونیورسٹی میوزیم فلاڈیلفیا میں موجود ہے)۔
- ۲,۶۵۰ ق م: عظیم مجسمہ ابوالہول تراشا گیا اور خفرا (Khafre) کے اہرام وجود میں آئے۔
- ۲,۵۸۰ ق م: راہوطپ اور نفریت: حیرت انگیز طور پر زندگی سے قریب تر بادشاہ اور ملکہ راہوطپ اور نفریت کے مجسمے جن کو تخت پر بیٹھے دکھایا گیا ہے۔ ان مجسموں کو چونے کے پتھر سے

تراشا اور ان پر رنگ کیا گیا تھا۔ انہیں تدفین کی جگہ پر لگانے کے مقصد سے بنایا گیا تھا۔ یہ مجسمے، جیسا کہ عموماً رواج تھا صرف سامنے کے زاویئے سے دیکھے جانے کے حساب سے بنائے گئے تھے۔

- ۲۳,۰۰ق م تا ۲۲۰۰ ق م: نرمین(Naramain) کی تختی: سمیریا کے عکادی فاتح سارگون کے پوتے نرمین نے ایرانی سرحدی قبائل سے جنگ کی تھی۔ اس کی فتح کی یاد منانے کے لیے ایک تختی پر کندہ کاری کی گئی ہے جس میں نرمین کو اپنے سپاہیوں کے مقابلے میں دگنی جسامت کا دکھایا گیا ہے۔ پہاڑی علاقے کو ظاہر کرنے کے لیے سپاہیوں کے قدموں کا ایک انداز چڑھائی پر چڑھنے والا ہے اس میں درخت اور ایک نوکیلی چٹان دکھائی گئی ہے۔ یہ آرٹ کی تاریخ میں منظر کشی کا پہلا اشاریہ ہے۔ (نرمین کی فتح کی تختی ۸۰ انچ بلند ہے اور اب لوغ (Louvre) پیرس میں ہے۔)
- ۲,۱۰۰ ق م: گدی (Gudea) کا سر: ۲۱۰۰ قبل مسیح میں جب عکادی اقتدار کا خاتمہ ہوا تو صرف ایک شہر بچا تھا جو لاگاش(Lagash) تھا۔ (جدید طلوہ، عراق) جہاں حکمران گدی(Gudea) کی سرپرستی میں ادب اور بصری فنون کو بہت فروغ حاصل ہوا۔ گدی کا سر جو ۹ ۱/۲ انچ بلند ہے سخت پتھر ڈیورائٹ (ایک قسم کی آتشی چٹان) کا بنا ہوا ہے، ایک داڑھی مونچھ منڈے حساس چہرے کو ظاہر کرتا ہے۔ (میوزیم آف فائن آرٹس، بوسٹن)۔
- ۲۱۰۰ق م تا ۲۰۰۰ ق م: پتھر کی تعمیر شدہ گول یادگاریں۔
- ۲۴۰۰ ق م تا ۲۰۰۰ ق م: موئن جو دڑو کے بڑے راہب کا سر اس دور کا ہے۔
- ۲۰۰۰ ق م: کریٹ(Crete) میں مستقیمی خط کی ایجاد ہوئی۔
- ۱۷۶۰ ق م: ہمورابی (Hammurabi) کی تختی: ہمورابی جس نے بابل کو اپنا دارالحکومت بنایا اور میسوپوٹیمیا پر ۱۷۹۲ق م تا ۱۷۵۰ ق م حکومت کی، بڑی اہمیت رکھتا ہے، کیونکہ یہ دنیا کے قدیم ترین قوانین کا مصنف ہے۔ یہ قوانین ایک تختی پر کندہ تھے اور اس کے اوپر ہمورابی کی شکل کندہ تھی جسے زگورت یا مقدس پہاڑ کی چوٹی پر تخت پر سوار سورج دیوتا کے سامنے کھڑے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ (ہمورابی کی تختی ۸۸ انچ بلند لوغ، پیرس)
- ۱۶۰۰ ق م تا ۱۴۰۰ ق م: نوساس (Knossos) کا محل۔ کریٹ (Crete) کی تہذیب کا مرکز محلات تھے۔ بڑے ہال میں پلستر کی ہوئی دیواریں تھیں جن پر سرخ، زرد یا نیلا رنگ کیا گیا تھا۔ نیز ان پر تصویری اشکال اور پلستر میں کندہ کی ہوئی تصاویر اور نقش و نگار بنے ہوئے تھے۔
- ۱۵۷۰ ق م: مصر کی نئی سلطنت کا آغاز۔
- ۱۵۰۰ ق م: وافیو (Vaphio) کے پیالے: دو عدد سونے کے خوبصورت پیالے جن کی اونچائی ۳ ۱/۲ انچ ہے، اسپارٹا (Sparta) کے نزدیک وافیو(Vaphio) کے مقام پر ایک قبر سے ملے تھے۔ حرکت کا سہ ابعادی تاثر پیالوں پر کی گئی کندہ کاری سے اُبھرتا ہے جس میں سانڈ کو پکڑنے کا منظر دکھایا گیا ہے۔ (نیشنل آرکیالوجیکل میوزیم ایتھنز)
- ۱۵۰۰ ق م: مستقیمی 'B' طرز تحریر کو کریٹ(Crete) اور یونان کے محلات کے منشیوں کے لیے ایجاد کیا گیا۔ اشیا اور سامان کی فہرست کو مٹی کی تختیوں پر بعد کے دو طرز ہائے تحریر میں سے مستقیمی 'B' میں درج کیا جاتا تھا۔ یہ یونانی زبان کی ایک قدیم شکل تھی۔
- ۱۴۸۰ ق م: ملکہ ہاتشپ ست کا تدفینی معبد: ہاتشپ ست کا معبد ایسے ڈرامائی انداز سے تعمیر کیا گیا تھا کہ ایسا انداز دوبارہ کہیں دیکھنے میں نہیں آیا۔ بلند شہ نشینوں کا ایک سلسلہ تھا جس تک ایک ڈھلوان راستہ رنگین ستونوں کے پہلو سے جاتا تھا۔ دیواروں پر ملکہ کی زندگی کے مناظر پیش کرتی ہوئی تصاویر تھیں اور ملکہ ہاتشپ ست کے دو سو مجسمے بڑے بڑے برآمدوں اور ہال کو وقار عطا کر رہے تھے۔
- ۱۴۱۷ ق م ۱۳۷۹ ق م: آمن را کا معبد: آمن را مصر کا قومی دیوتا مشہور تھا۔ اس کے اعزاز میں دو مندر تعمیر کیے گئے، ایک دریائے نیل کے مشرقی کنارے پر کارنک (Karnak) کے مقام پر اور دوسرا دو میل کے فاصلے پر لکسر(Luxor) کے مقام

پر تعمیر کیا گیا تھا۔ انتہائی متمول دونوں مندروں کو ایک ستونی راستے کے ذریعے ملایا گیا تھا۔ لکسر (Luxor) کے مندر کا بڑا حصہ آج بھی صحیح سلامت ہے۔

- ۱۳۷۵ ق م: اخناطون کا سر: اخناطون نے مصوری اور مجسمہ سازی کو زبردست ترقی دی اور اسے اپنے پیش رووں اور اپنے بعد آنے والوں میں سب سے زیادہ اظہار وصف عطا کیا۔ اس فرعون نے بہت سے دیوتاؤں کی عبادت کو ترک کر کے ایک دیوتا کی عبادت کے نظام کو رائج کیا۔ اس نئے مذہب کی مرکزیت سورج تھا جو حرارت، روشنی اور زندگی کی علامت تھا۔ اخناطون نے ''آطن'' (دیوتا کا نام) کے لیے ایک حمد بھی لکھی تھی۔ جو دنیا کے ادب کی تاریخ میں کسی ایک خدا یا دیوتا کے لیے پہلی حمد ہے۔ اس کا موضوع تمام تخلیقات کے لیے دیوتا کی محبت ہے۔
- ۱۳۶۰ق م: نیفر تیتی (Nefertiti): تمام مشہور ترین مصری فن پاروں میں سے ایک نیفر تیتی کا سر ہے جو اخناطون کی بیوی تھی۔ یہ اصل سے قریب ہونے کے ساتھ ساتھ انتہائی تصوراتی خوبصورتی رکھتا ہے۔ اس کی تراش خراش نے اسے ایک مجسماتی شاہکار بنا دیا۔ سر اور سرپوش نہایت ہم آہنگی اور توازن کے ساتھ خوبصورت گردن پر رکھا ہوا ہے۔
- ۱۳۴۰ق م: طوطنخ آمن کا حنوطی صندوق: مصر کی نئی سلطنت کے دوران فن تعمیر میں زبردست تبدیلی آئی تھی۔ اہرام کو ترک کر دیا گیا تھا۔ چوروں سے تحفظ کے خیال کے تحت فراعنہ مصر کی لاشوں کو پتھروں کے صندوقوں میں بند کر کے بادشاہوں کی وادی میں دفن کیا جاتا تھا۔ تمام تر کوششوں کے باوجود صرف طوطنخ آمن کا مقبرہ صحیح سلامت رہ سکا۔ اپنے مختصر دور اقتدار میں طوطنخ آمن دوبارہ کئی دیوتاؤں کی پرستش کا قائل ہو گیا تھا۔ اس کا ردعمل ہوا اور اس کے اثرات طوطنخ آمن کے حنوطی صندوق پر بنے ہوئے آرٹ سے ظاہر ہیں۔ اخناطون کے دور اقتدار کے متعارف کردہ فطرت پسندی کے اسلوب کے کوئی آثار باقی نہیں بچے۔ بادشاہوں کی غیر شخصی اور بے حس شبیہ کا انداز واپس آچکا تھا۔
- ۱۳۰۰ ق م: آتریوس (Atreus) کا خزانہ: مائی سنیائی (Mycenaean) یا ہیلاڈک (Helladic) تہذیب کے دوران انتہائی موزوں اور معین جیومیٹرک اشکال والے شاندار مقبرے تعمیر ہوئے۔ پہاڑی کے پہلو میں ایک راستہ ہوتا تھا جو شہد کی مکھی کے چھتے کی طرح کے ایک کمرے میں ختم ہوتا تھا۔ سب سے عمدہ آتریوس کا خزانہ (Treasury of Atreus) یا ''آگامیمنن کا مقبرہ'' (Tomb of Agamemnon) سمجھا جاتا ہے۔ اس کی طرف سے جانے کا راستہ مستطیل، گہرے خاکستری پتھر کے بلاکوں سے آراستہ ہے۔ داخلے کے راستے کی آرائش ڈھلوان راستے اور سبز رنگ کے چونے کے پتھر کے منقش ستونوں سے کی گئی ہے۔ ان بڑے بڑے بلاکوں میں سے ہر بلاک کو باقاعدہ پیمائشوں کے تحت شکل دی گئی ہے تا کہ وہ اپنے اردگرد کے بلاکوں اور اوپر چنے گئے بلاکوں کا وزن سہار سکے۔ ۲/۱ ۴۷ فٹ قطر اور ۴۳ فٹ بلند یہ دنیا کی سب سے بڑی ایسی عمارت تھی جو بغیر کسی سہارے کے کھڑی تھی تا آنکہ روم میں ڈیڑھ ہزار برس بعد عبادت گاہ عامہ پانتھین (Pantheon) کی تعمیر ہوئی۔
- ۱۳۰۰ ق م: زوچی پالا، میکسیکو کے مجسمے: زوچی پالا کے نزدیک، بحرالکاہل کے ساحل سے ساٹھ میل اندر، جدید میکسیکو کے صوبے گوئے ریرو (Guerrero) میں، ۱۳۰۰ ق م کے مختصر مجسمے دریافت ہوئے۔ یہ سہ ابعادی ہیئت کا پورا خیال رکھتے ہوئے بڑی مہارت سے تیار کیے گئے ہیں جو ایک مستحکم روایت کا پتہ دیتے ہیں۔ اپنے اندر اظہار کی کیفیت لیے ہوئے، زندگی سے بھرپور یہ مجسمے قدیم ترین آرٹ کا نمونہ ہیں جن کا تعلق اولمیک (Olmecs) تہذیب سے ہو سکتا ہے۔ یہ ایک گروہ تھا جو ۱۲۰۰ ق م سے پہلے میکسیکو کے ساحل کے ساتھ آباد تھا۔ اولمیک (Olmecs) لوگوں کا، قدیم امریکا کی تہذیب پر گہرا اثر تھا۔
- ۱۳۰۰ق م تا ۱۱۰۰ق م: چین کے، شراب نوشی کے کانسی کے ظروف: اجداد پرستی کے تہواروں کے لیے بنائے جانے والے ان کانسی کے ظروف کی ایک نمایاں سماجی اور مذہبی حیثیت تھی۔

پہلے مٹی کا ایک نمونہ تیار کیا جاتا تھا، اس پر پتھر کی طرح کندہ کاری کی جاتی تھی۔ اس نمونے پر مٹی کی تختیوں کو رکھ کر دباؤ ڈالا جاتا تھا اور اس پر الٹا چھاپا حاصل کیا جاتا تھا۔ ان پر مزید ڈیزائن کندہ کرنے کے بعد سانچوں کو آنچ پر پختہ کیا جاتا تھا۔ اس کے بعد ان کو جوڑ کر ایک سانچا بنایا جاتا تھا جس کے اندر پگھلی ہوئی دھات انڈیلی جاتی تھی۔

معلوم ہوتا ہے کہ تقریباً تیس اقسام کے ظروف ہوتے تھے جن کا سائز چھ انچ سے لے کر چار فٹ تک ہوتا تھا۔ تہوار کے موقع پر اجداد کو کھانے اور شراب کی قربانی دیتے وقت ہر برتن کا ایک خاص استعمال مقرر تھا۔ کندہ کاری کی گئی اشکال تصوراتی ہیئتوں کی مصوری کی حیرت انگیز صلاحیت کو ظاہر کرتی ہیں۔ چینی مصور فطرت پسندی کے بجائے قوت پر زیادہ زور دیتے تھے اور ملی جلی تصاویر تخلیق کرتے تھے جن کے پر، پنجے اور چونچ ہوتی تھی۔

- ۱۲۵۷ ق م: ابوسمبل، مصر: رعمیسیس دوئم (Rameses II) (۱۳۰۴ ق م تا ۱۲۳۷ ق م) نے چٹان کو کٹوا کر ابوسمبل میں ایک وسیع مندر تعمیر کروایا تھا۔ یہ مندر آمن، تھیبس (Thebes) کے دیوتا، ریہوار ختے، ہیلیو پولس (Heliopolis) کے سورج دیوتا، پتاہ، میمفس (Memphis) کے دیوتا اور خود اس کے اپنے نام سے منسوب تھا۔ مرکزی دروازے کے پہلوؤں میں رعمیسیس کے چار طویل القامت مجسمے جو پینسٹھ فٹ بلند ہیں، ایستادہ ہیں۔ نسبتاً چھوٹے لیکن انسانی قد و قامت سے بڑے، اس کے خاندان کے افراد کے مجسمے اس کے پیروں کے درمیان ایستادہ ہیں۔
- ۱۰۲۷ ق م: چین میں چو (Zhou) بادشاہت کی ابتدا۔
- ۹۰۰ ق م: چو (Zhou) بادشاہت کے دور کا کانسی کا شیر: نویں صدیں قبل مسیح کا کانسی کا بنا ہوا شیر تقریباً ۴۱۰x۱/۲ ۱۲۹' انچ اسمتھ سونین انسٹیٹیوٹ، واشنگٹن ڈی سی کی فریئر گیلری میں موجود ہے جو شیروں کی جوڑی میں سے ایک ہے۔ کانسی کے اس شیر پر آرائشی ڈیزائن موجود ہے جبکہ پشت پر ایک سوراخ ہے جو ظاہر کرتا ہے کہ یہ کسی چیز کے ساتھ جڑا ہوا تھا۔
- ۸۰۰ ق م تا ۴۰۰ ق م: ایٹروریائی (Etruscan) تہذیب کا آغاز۔
- ۵۷۵ ق م: بابل کا اشتر (Ishtar) دروازہ: اس کی قدیم شان و شوکت اب بھی کسی حد تک باقی ہے۔ پالش کی گئی اینٹوں سے بنا ہوا اشتر دروازہ اب 'اشٹیٹ لیش' (Staatliche) میوزیم برلن میں موجود ہے۔ یہ کسی زمانے میں بابل کے شاہی محل کا حصہ تھا جس میں متعدد کمرے تھے جو تقریباً پانچ صحنوں کے گرد بنے ہوئے تھے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ یہیں وہ معلق باغات تھے جو بادشاہ بخت نصر (Nebuchadnezzar) نے بنوائے تھے۔ جس کمرے میں تخت تھا اس کی دیواریں اور اشتر دروازے تک کے راستے کو جانوروں کے مجسموں اور ڈھلی اور صیقل کی گئی اینٹوں سے آراستہ کیا گیا تھا۔ یہ نو بابلی مصوری (Neo-Babylonian art) کی پرشکوہ مثالیں تھیں۔ شیر، لمبی گردنوں والے اژدھے جو شہر کے دیوتا مردُک (Marduk) کے نزدیک مقدس تھے، گھوڑے اور سانڈ جو موسم کے دیوتا عداد (Adad) کو مرغوب تھے۔ یہ تمام تعداد میں ۵۷۵ تھے جو اس مشہور دروازے کی بیرونی آرائش میں استعمال ہوئے۔
- ۵۰۰ ق م: پرسی پولس (Persepolis)، ایران: ۵۱۷ ق م میں سائرس اعظم کے پوتے دارا (Darius) اول نے ایک نئے شہر کی تعمیر کا حکم دیا۔ یہ شہر پرسی پولس تھا جسے اس کے جانشین بادشاہ نے ستر برس بعد مکمل کروایا۔ پرسی پولس شاہی تقریبات کے لیے تعمیر کیا گیا تھا۔ سلطنت کے تمام حصوں سے عظیم شہنشاہ کو خطابات سے نوازا جاتا تھا، بادشاہوں کا بادشاہ، شہنشاہِ فارس وغیرہ جن کو دارا اور اس کے بعد کے بادشاہوں نے اختیار کیا۔
- ۴۰۰ ق م: اولمیک (Olmec) سر: اولمیک لوگ میکسیکو کے ساحلی علاقوں ویرا کروز (Veracruz) اور تباسکو (Tabasco) میں ۱۲۰۰ ق م سے پہلے آباد تھے۔ اس علاقے میں تشکیل پانے والے فن پاروں میں سے جو دستبردِ زمانہ سے بچ سکے وہ زیادہ تر پتھر کے کام پر مشتمل ہیں۔ اولمیک

لوگوں کے رسومات ادا کرنے کے مختلف مقامات سے سولہ دیو پیکر سنگی سر دریافت ہوئے ہیں جو بارہ فٹ تک بلند ہیں۔ ان کو نصف کروی ٹوپیاں پہنے ہوئے دکھایا گیا ہے جو ان کی بھنوؤں تک ڈھکی ہوئی ہیں۔ ان کے خدوخال ایک جیسے ہیں جن میں چپٹی ناک اور موٹے ہونٹ شامل ہیں۔

- ۴۰۰ ق م: نوک (Nok) کا مٹی کا سر، افریقہ: نائجیریا میں نوک (Nok) کے مقام پر مٹی کا ایک سر دریافت ہوا جس کے نام پر "نوک" تہذیب کا نام رکھا گیا تھا۔ ماضی قریب میں، ۱۵۰ بڑے نمونے جو مہارت کے ساتھ مٹی کو پکا کر کے بنائے گئے ہیں دریافت ہوئے۔ ان میں کچھ جانوروں کی اشکال اور کچھ انسانی اشکال ہیں جنہیں اصل شکلوں سے قریب تر کر کے بنایا گیا ہے۔ اس کے علاوہ کچھ انسانی سر ہیں جو اصل انسانی سر کی جسامت کے ہیں۔ نیشنل میوزیم لاگوس میں ایک سر کی نمائش کی گئی جو تقریباً دس انچ بلند تھا اور یقیناً کسی مکمل مجسمے کا حصہ رہا ہوگا۔ یہ اس دور کا مخصوص طرز تھا۔ چپٹی ناک، چھدے نتھنے، لٹکے ہوئے نچلے پپوٹے اور آنکھ کی پتلیوں میں سوراخ۔
- ۱۹۶ ق م: روزیتا پتھر (Rosetta Stone): پتھر کی ایک تختی جس پر مصری تصویری خط اور دو دیگر رسم الخط تحریر ہیں۔ مثلث نما روزیتا پتھر ۱۷۹۹ء میں مصر میں روزیتا کے مقام پر نپولین کے ایک افسر کو ملا تھا۔ پتھر کی تحریر سے یہ انکشاف ہوا کہ ہلینیائی (Hellenic) تہذیب سے دو ہزار برس قبل مصر میں ایک انتہائی ترقی یافتہ تہذیب موجود تھی۔
- ۱۸۰ ق م: ساتھ ریس کا نائک (The Nike of Samathrace): عموماً "Winged Victory" کے نام سے مشہور ہے۔ خیال ہے کہ یہ مجسمہ جس کا نام اس جزیرے کے نام پر رکھا گیا ہے جہاں سے یہ دریافت ہوا، ایک شاندار بحری فتح کی یاد میں ۱۹۰ ق م میں تعمیر کیا گیا تھا۔ اس کا خالق مجسمہ ساز پائتھو کریتوس (Pythokritos) تھا۔ اسے ہلینیائی (Hellenistic) مجسمہ سازی کا شہ پارہ تصور کیا جاتا ہے۔ پھیلے ہوئے پروں کے ساتھ اس کا تراشا گیا لباس اس مجسمے کو ایسا تاثر عطا کرتا ہے جیسے اس کے پیچ وخم تیز ہوا سے پیدا ہوئے ہوں۔ (مجسمے کو لوغ (Louvre) میوزیم پیرس میں دیکھا جاسکتا ہے)
- ۱۶۱ ق م تا ۸۰ ق م: کانسی کے شہسوار کی یادگار: یادگار میں بادشاہ مارکوس آریلیس (Marcus Aurelius) کو گھوڑے پر سوار دکھایا گیا ہے۔ یہ اپنی طرز کی شہسواری کی واحد یادگار ہے جو باقی رہ گئی ہے۔ یہ ان چند رومی مجسموں میں سے ایک ہے جو قرونِ وسطیٰ میں عوام کی نگاہوں کے سامنے رہے۔ پیازا دل کامپی دوگلیو (Piazza del Campidoglio) روم میں ایستادہ اس مجسمے میں ایک توانا گھوڑے کو جو عسکری قوت کی علامت ہے اور بادشاہ کو نہتا دکھایا گیا ہے جو امن کی علامت ہے۔

مختصر لغت

Abacus، پرکالا: کسی ستون کا سب سے اوپری حصہ، عموماً ایک سل۔

Abstract، تجریدی: مصوری اور مجسمہ سازی میں، ایک ماخوذ، لازمی وصف پر زور جس کا اس شکل کی قدرتی شے سے کوئی خاص بصری ربط نہ ہو۔

Academy، اکادمی: مطالعے کی جگہ، اس جگہ کے نام سے مستعار جہاں افلاطون اپنے فلسفیانہ افکار پر مکالمہ اور تبادلہ خیال کرتا تھا۔ جارجیو واساری (Giorgio Vasari) نے مصوری کی پہلی اکادمی قائم کی۔ یہ درسگاہ ۱۵۶۳ء میں فلورنس میں اکادمیہ دی ڈیزیگنو (Accademia di Disegno) کے نام سے قائم کی گئی۔

Acroterium or acroterion، ایکروٹیریم یا ایکروٹیرین: کلاسیکی عمارات میں سرگوشے کی چوٹی پر کوئی شکل یا آرائش۔

Addorsed، ایڈروسڈ: پشت کی جانب سے ملا ہونا، خصوصاً جس طرح نقشی ڈیزائنوں (heraldic designs) میں ہوتا ہے۔

Adobe، خشتِ آفتابی: وہ مٹی جسے دھوپ میں پکا کر کچھ بنایا جائے، ایسی اینٹ سے تیار کردہ عمارت۔

Aesthetic، جمالیاتی: تشریحی مہارتوں کا ممتاز مجموعہ اور پیش کردہ اسلوب کا نظریہ۔

Agora، کشادگی: ایک کھلی کشادہ مربع جگہ جس کو قدیم یونان کے شہروں میں کاروباری یا عوامی اجتماع کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔

Alabaster، سنگ جراحت: پتھر کی ایک قسم جس میں بھاری مقدار میں جپسم اور کیلشیم ہوتا ہے۔ یہ عموماً سفید لیکن سرخ، زرد، خاکستری اور کبھی کبھی دھاری دار بھی ہوتا ہے۔

Alla prima، آلا پریما: مصوری کی ایک تیکنیک جس میں ایک ہی مرتبہ میں، بغیر خاکہ بندی (drawing) یا ہلکی خاکہ بندی پر رنگ لگا کر تصویر بنائی جاتی ہے۔

Altarpiece، قربان گاہ کا فن پارہ: کسی قربان گاہ کے اوپر اور پیچھے لگا ہوا کوئی مجسمہ یا دیواری تصویر۔

Anamorphic image، ایک دوسرے سے عموداً واقع شبیہہ: ایسی شبیہہ جسے سمجھنے کے لیے مخصوص ذرائع (مثلاً آئینہ) دیکھا جائے۔

Apadana، آپادانا: قدیم ایرانی محلات میں تماشائیوں کے لیے وسیع و عریض ہال۔

Apse، محرابی طاق/ جھروکا: ایک نیم دائرہ عموماً واحد حصہ، جو قدیم مستطیل رومی عمارتوں کی دیوار میں یا کلیساؤں کے مشرقی جانب آخری حد پر ہوتا تھا۔

Arabesque، عربی گلکاری: 'عربی طرز کی'۔ ایک رواں پیچیدہ نمونہ جس کو خوبصورت نامیاتی طرز سے لیا گیا تھا۔ عموماً پھولوں سے مزین، اکثر متوازن پنکھ نما ڈیزائن، بالعموم ایک اسلامی آرائشی طرز۔

Arcade، رواق/ بارہ دری: ستونوں پر قائم ایک محرابی سلسلہ۔

Arch، محراب: ایک خمدار تعمیر جس میں ایک در ہو اور پھانے کی شکل کی اینٹوں سے بنی ہو۔ ایسی تعمیر افقی طور پر نیچے کی جانب وزن ڈالتی ہے۔ ایک حجابی محراب عرضی (transverse) اور مضبوط ہوتی ہے جو گنبد نما چھت کو حصوں میں تقسیم کردیتی ہے اور اسے ایک طرح کی آگ روک پٹی (Firebreak) مہیا کرتی ہے۔

Architectonic، بناوٹی تعمیر: جس میں تعمیراتی اوصاف تو ہوں لیکن فن تعمیر کے مطابق نہ ہو۔

Architrave، شہتیر گردنہ: کسی دروازے یا کھڑکی کا اوپری حصہ یا ستون کے اوپری تین حصوں میں سے نیچے والا حصہ جو کبھی کبھی epistle بھی کہلاتا ہے۔

Archivolt، درونِ محراب: کسی رومی یا گاتھی (Gothic) طرز کی محراب کے اندر ہم مرکز دائروں میں آرائشی حاشیے یا گولے۔

Arcuated، قوس دار/ کمان دار: محرابی ستون کی تعمیر سے متعلق۔

Armature، ڈھانچا (عموماً دھاتی): مجسمہ سازی میں، ڈھانچے کی طرز کا تیار کردہ فریم جو میٹریل کو سہارا دیتا ہے۔

Atrium، مرکزی صحن: رومی طرز کے مکانوں کا صحن جو داخلے کے دروازے کے ساتھ اور جزوی طور پر کھلا ہوا ہوتا ہے۔ ستونی صحن جو عیسائی مستطیل عمارت میں یا اس کے ساتھ ملا ہوتا ہے۔

Avant-garde، پہل کار: ایسے فنکار جن کے فن پارے سے کسی جدید ترین اسلوب کی سمت کا اظہار ہوتا ہو۔

Axis، محور: ایک تصوراتی خط یا خطوط جس کے گرد کوئی فن پارہ یا فن پارے بصری طور پر یا ساختی طور پر منضبط کیے جائیں، عموماً ہم آہنگی کے ساتھ۔

Basilica، باسیلیکا: رومی فن تعمیر میں عوامی اجتماعات کی ایک عمارت (عموماً عدالت) جو نقشے میں مستطیل ہوتی ہے اور اپنے لمبائی کے رخ پر داخلے کا راستہ رکھتی ہے۔ عیسائی فن تعمیر میں ابتدائی دور کے گرجے کسی حد تک رومی باسیلیکا سے ملتے جلتے ہوتے تھے۔ داخلے کا راستہ ایک رخ پر اور محرابی طاق دوسرے رخ پر ہوتا تھا۔ نقشہ محوری انداز کا ہوتا تھا۔

Batter، سلامی دار: اندر کی جانب ڈھلواں، اکثر غیر محسوس انداز میں یا اسی طرح دیوار کا سلامی دار ہونا۔

Beehive tomb، شہد کے چھتے کی طرح کا مقبرہ: شہد کے چھتے کی طرح کا زمین دوز مقبرہ جسے سائبان نما چھت کے ساتھ تعمیر کیا گیا ہو۔ یہ طرز انتہائی قدیم یونانی طرز تعمیر میں ملتا ہے۔

Benizuri-e، بنی زوری: دو رنگوں گلابی اور سبز کے ذریعے جاپانی طباعت کا طریق کار جو بہت توانا اور مرتعش تاثر دیتا ہے۔

Black figure technique، سیاہ شکلی تیکنیک: قدیم یونانی ظروف سازی میں کسی گہری یا سیاہ شکل کو، قدرتی سرخی مائل مٹی کے ہلکے یا روشن پس منظر میں پیش کرنا۔

Blind arcade، طاق/ دیواری/ طاقچہ: محرابی طاق جو کھلا ہوا نہیں ہوتا یا اس میں کوئی راستہ نہیں ہوتا اور جسے دیوار کی آرائش کے لیے بنایا جاتا ہے۔

Bodhisattva، بودھی ستوا: بدھ مت میں وہ شخص جس میں بودھ ہونے کے امکانات پوشیدہ ہوں۔

Broken colour، شکستہ رنگ: مصوری کی ایک تیکنیک جس میں استر کے طور پر لگائے گئے رنگ پر مختصر گاڑھے رنگ کے اسٹروک لگائے جاتے ہیں جن سے دبیز ساخت اور روشنی کا مرتعش تاثر ملتا ہے۔

Buddha، بودھ: بدھ مت کا، گیان (روشنی) حاصل کر لینے والا اعلیٰ ترین انسان، الوہی دانش اور نیکی کا پیکر Buddhist (صفت)۔

Burin، منبت کاری کا قلم: کندہ کاری یا منبت کاری کے لیے لوہے کا ایک نوکدار اوزار۔

Buttress، سہارا/ ٹیک/ پشتہ: ایک تعمیراتی ساخت جو کسی محراب یا گنبد کے افقی دباؤ کو روکتی ہے۔ ستونی پشتہ یا ٹیک ٹھوس بنا ہوا ہوتا ہے۔ فلائنگ پشتہ ایک ڈھلواں سہارے پر مبنی ہوتا ہے جو کسی محراب یا محرابی سلسلے سے متعلق ہوتا ہے اور ٹھوس پشتے پر ٹکاؤ دے کر اس پر افقی دباؤ کو منتقل کرتا ہے۔

Calligraphy، خطاطی: ہاتھ کی لکھائی خصوصاً نفیس اور خوبصورت جو آرائشی آرٹ کے طور پر استعمال ہو۔

Camera obscura، تاریک کیمرا: جدید کیمرے کا نقیب، جس میں ایک باریک سوراخ ہوتا تھا جو ایک عدسے کے طور پر کام کرتا تھا اور شبیہہ کو پردے پر منتقل کرتا ہے۔ کمرے کی دیوار یا ریگ مال کے ذریعے دھندلا کیا ہوا شیشہ جس کا استعمال سترہویں اور اٹھارھویں صدی کے مصوروں نے تالیف کے مقاصد کے لیے معاون کے طور پر استعمال کیا تھا۔

Caravaggisti، کاروا جستی: وہ مصور جنھوں نے کاراوا جیو (Caravaggio) کے ڈرامائی روشن اور تاریک تاثر سے اثر قبول کیا۔ ''رات'' کے مناظر تصویر کرنے والے، اداس اور تاریک مناظر پیش کرنے والے۔

Carrier، حمّال: کسی تصویر کے لیے استعمال کی جانے والی مادی شے (لکڑی، کینوس، دیوار وغیرہ)

Cartoon، تصویری خاکہ: مصوری میں وہ مکمل خاکہ جس سے تصویر بنائی جاتی ہے۔ تصویری خاکے عموماً پوری جزئیات کے ساتھ بنائے جاتے تھے۔ اس کے بعد اس کی پشت کے حصے پر چاک کی تہہ لگا کر اور خطوط پر ابرہ نویس کا استعمال کرکے یا خطوط کی جگہوں پر سوراخ کرکے ان کے ذریعے پسا ہوا چارکول چھڑک کر اس ڈیزائن کو مطلوبہ

سطح پر منتقل کیا جاتا تھا۔

Cartouche، بیضوی حلقہ/ کارتوش: لپٹے ہوئے کاغذ کے انداز کا ڈیزائن یا تختہ، خالصتاً آرائشی یا اس پر کوئی کندہ کاری یا اشتہار ہو۔ قدیم مصر میں اس طرح کے بیضوی حلقے پر تصویری رسم الخط میں مصری بادشاہوں کے نام کندہ ہوتے تھے۔

Ceramics، کوزہ گری: مٹی سے ظروف سازی یا دیگر اشیا بنانے کا فن۔ اس طرح بنی ہوئی اشیا۔

Chaitya، چیتیہ: ہندوستانی مقبرہ، خصوصاً بودھوں کے اجتماع کے لیے بنا ہوا ہال جس کے ایک سرے پر اسٹوپا ہو۔

Chalice، ساغر: شیشے کا ساق دار پیندے والا جام، جو خصوصاً عشائے ربانی کے موقع پر شراب پلانے کے لیے استعمال کیا جائے۔

Chevet، سرہانہ: گاتھی (Gothic) گرجے کا مشرقی سرا۔ جس میں نغمہ گروں کا حصہ، غلام گردشیں، اور ضیاء پاش معبد شامل ہیں۔

Chevron، کھونٹی دار سجاوٹ: ایک اڑی ترچھی یا وی (v) شکل کی آرائش۔

Chiaroscuro، روشنی اور سائے کا ادغام: مصوری یا خاکہ بندی میں روشنی اور سائے کا استعمال۔ خصوصاً روشنی کے درجوں کا خیال رکھنا جو ڈھلائی کا سا تاثر پیدا کرتے ہیں۔

Cire perdue، سیخ پیخ دو: ڈھلائی کا مومی طریقہ کار۔ کانسی کی ڈھلائی کا ایک طریقہ جس میں ایک مومی شکل بنا کر اس پر مٹی کی تہہ چڑھائی جاتی ہے اور اسے آنچ پر پختہ کیا جاتا ہے۔ موم پگھل جاتا ہے اور مٹی پختہ ہو جاتی ہے اور اس طرح پگھلے ہوئے دھاتی سیال کے لیے ایک سانچا تیار ہو جاتا ہے۔

Cloister، محرابی راستہ/ غلام گردش: ایک ہال، عموماً ڈھکے ہوئے راستوں یا غلام گردشوں پر مشتمل ہوتا ہے۔

Closed form، محدود ہیئت: کوئی ہیئت، خصوصاً مصوری میں جس کا محیط کہیں سے شکستہ یا دھندلا نہ ہو۔

Coffer، مسقّف: کسی شکم محراب، گنبد یا چھت میں دھنسا ہوا آرائشی تختہ۔

Collage، چسپاں کرنا/ چسپیدگی: کسی سپاٹ سطح پر مختلف میٹریل مثلاً اخبار، چھپے ہوئے کاغذ، تصاویر، فوٹو گراف وغیرہ چسپاں کرنا۔ مزید دیکھیے مونتاژ (Montage)۔

Colour field painting، کلر فیلڈ مصوری: مصوری کا ایک انداز جس کی خصوصیت بنیادی سادگی (متوازن و منضبط خطوط) شکل اور رنگ کی لطافت ہیں۔

Column، ستون: ایک عمودی، وزن کو سہارنے والی تعمیری ساخت۔ عمودی تراش میں گول، ایک پایہ اور راس یا سرستون کی حامل۔

Complementary colours، تکمیلی رنگ: رنگوں کے ایسے جوڑے جیسے سرخ اور سبز جو مل کر طیف کے تمام رنگوں کا احاطہ کر لیتے ہیں۔ تین بنیادی رنگوں میں سے کسی ایک کا تکمیلی رنگ، باقی دو کا آمیزہ ہوگا۔ اگر ان کو صحیح تناسب سے ملایا جائے تو تعدیلی خاکستری رنگ حاصل ہوتا ہے۔

Connoisseur، دقیقہ شناس/ نقادفن: وہ شخص جو فن کے تمام اسرار و رموز کو سمجھتا ہو اور اس کے اسالیب کی شناخت رکھتا ہو۔

Contour، محیط حدود نما: کسی حجم کا احاطہ کرنے والے، نظر آنے والے خطوط۔ ایسا خط جو کسی سطح پر کیفیت یا حجم کا تاثر پیدا کرے۔

Cool colour، ٹھنڈا رنگ: نیلا، سبز یا بنفشی۔ نفسیاتی طور پر ٹھنڈے رنگ سکون آور، غیر تاکیدگی، یاسیت کے حامل ہوتے ہیں بصری طور پر پیچھے ہٹتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ دیکھیے گرم رنگ۔

Cro-Magnon، کرومینن: ان لوگوں سے متعلق جو ابتدائی حجری دور سے تعلق رکھتے تھے اور جن سے متعلق آثار کرومینن کے غاروں میں دو غدون (Dordogne) فرانس میں ملے ہیں۔

Cuneiform، خط میخی: لغوی طور پر، کیل یا کھونٹے کی شکل کا۔ ایک رسم الخط جو قدیم میسوپوٹیمیا میں استعمال کیا جاتا تھا۔ جس کے حروف نوکدار اشکال پر مشتمل تھے۔

Daguerreotype، داگیغو ٹائپ: پرانے طریقہ کار کے مطابق بنایا گیا فوٹو گراف، جس کو کیمیکل لگی دھاتی یا شیشے کی پلیٹ پر اتارا جاتا تھا۔ یہ طریقہ لوئی جے ایم داگوئغ (Louis J.M. Daguerre) نے ایجاد کیا تھا۔

Diptych، دولوحہ: معبد کی قربان گاہ کی دو پتری تختی۔ قبضے سے جڑے دو چوکھٹے جن پر قدیم رومی اور ابتدائی دور کے عیسائی تحریریں کندہ کیا کرتے تھے، یا ہاتھی دانت کے دو یادگاری چوکھٹے۔

Dolmen، ڈولمین: کئی عموداً کھڑے ہوئے پتھر جن کے اوپر ایک بڑے پتھر کو رکھ کر عمارت کی شکل دی جاتی تھی۔ اس طرزِ تعمیر کا تعلق زمانہ قبل تاریخ سے ہے۔

Dome، گنبد: ایک نصف کروی قبہ۔ اصولی اور نظری اعتبار سے ایک محراب جسے اس کے عمودی محور پر گردش دے دی گئی ہو۔

Dromos، درموز: شہد کے چھتے نما مقبرے کی جانب جانے والا راستہ۔

Drum، چرخی/ دھرا: مدوّر دیوار جو گنبد کو سہارتی ہے۔ بیلن نما پتھروں میں سے کوئی پتھر جس سے کسی ستون کا غیر یک سنگی (Non-monolithic) حصہ یا چھوٹا ستون بنایا جاتا ہے۔

Dry point، نوکدار آلے کا استعمال: ایک طرح کی کندہ کاری جس میں پلیٹ میں نوکدار اوزار سے ڈیزائن کاٹنے کے بجائے اسے سطح پر کھرچ کر بنایا جاتا ہے جس میں لوہے کی نوکدار پنسل یا اسی طرح کا اوزار استعمال ہوتا ہے۔ یہ عمل کندہ کاری کے مقابلے میں کم وقت لیتا ہے اور اس میں ایک طرح کی بیساختگی ہوتی ہے جو مصورانہ تاثر پیدا کردیتی ہے۔ اس میں خرابی یہ ہے کہ پلیٹ جلد ہی گھس جاتی ہے۔ دیکھیے کندہ کاری، نقش کاری۔

Duecento، دوئے چنتو: اطالوی آرٹ میں تیرہویں صدی۔

Earth colours، سفالی رنگ: رنگدار مادے مثلاً زرد گیرو اور عنبر جو عموماً کانوں سے حاصل کیے جاتے ہیں اور ان میں دھاتی مرکبات شامل ہوتے ہیں۔

Elevation، ارتفاع: خاکہ کشی (drawing) اور فن تعمیر میں کسی عمارت کا کسی سطح پر عمودی تا افقی ارتفاع۔ عمودی ارتفاع۔

Embrasure، جھروکا/ موکھا: کسی دیوار میں گہرائی اور چوڑائی رکھنے والی کھلی جگہ جو دروازے یا کھڑکی کو ظاہر کرے۔

Enamel، مینا/ چمکدار ملمع: ایک زجاجی، رنگین لئی جو آنچ دکھانے کے بعد ٹھوس شکل اختیار کرلیتی ہے۔

Encaustic، کاشی کاری/ مومی نقاشی سے متعلق: ایک قدیم طریقہ جس میں رنگین پگھلے ہوئے موم کو کسی سطح پر آنچ کے ذریعے چڑھایا جاتا ہے۔

Engobe، اینگوب: باریکی سے چھانی گئی مٹی کا گارا یا لیپ جس کو یونانی ظروف ساز استعمال کرتے تھے۔ ظرف پر لیپ کرنے کے بعد جب اسے آنچ پر پکایا جاتا تھا تو یہ ایک سیاہ چمک میں تبدیل ہوجاتی تھی۔

Engraving، کندہ کاری: کسی سخت میٹریل میں کندہ کاری کا عمل، اکثر کسی دھاتی پلیٹ (عموماً تانبہ) نیز ایسی پلیٹ سے حاصل کردہ چھاپا۔ دیکھیے نوکدار آلے کا استعمال (Dry point) نقش کاری (Etching) اور Intaglio۔

Entablature، سرستون: کسی عمارت کا وہ حصہ جو ستون کے اوپر اور چھت یا اوپری منزل کے نیچے ہوتا ہے۔

Etching، نقش کاری: ایک قسم کی کندہ کاری جس میں موم یا وارنش کی تہہ چڑھی کسی تانبے کی پلیٹ پر ڈیزائن نقش کیا جاتا ہے۔ پلیٹ کے جن حصوں پر نقش کندہ ہوتا ہے وہاں سے وارنش یا موم ہٹ جاتا ہے اور تیزاب میں ڈبوئے جانے کے بعد ان خطوط کی جگہوں سے تیزاب کٹائی کردیتا ہے۔ نقش کاری (etching) ترسیمی نمونہ جات (Graphic Art) میں انتہائی خوشنما چیز ہے جس میں خطوط اور رنگ کی باریکیاں اور نفاست اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ دیکھیے نوکدار آلے کا استعمال۔ کندہ کاری Intaglio۔

Facade، چہرۂ تعمیر/ عمارت کا سامنے کا حصہ: عموماً، عمارت کے سامنے کا حصہ، دیگر پہلو بھی، اگر طرزِ تعمیر میں ان پر زور دیا گیا ہو۔

Faience، فے آنس: ظروف (پورسیلین کے علاوہ) جن پر قلعی کے کسی مرکب سے جلا کاری کی گئی ہو۔ نیز کوئی بھی مینا کاری کیا ہوا برتن۔

Fetish، اشیاء پرست: کسی ایسی شے پر عقیدہ جو طلسماتی قوت رکھتی ہو، خصوصاً جس میں منصوبوں کی بجاآوری کی قوت اور استعداد ہو، کسی پراسرار قوت کا مسکن یا بسیرا۔

Fibula، چٹکی/ سنگ قفلی: ایک آرائشی انداز کی سوئی جسے عموماً کپڑوں میں لگانے کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔

Figure-ground، تصویر ورق/ تصویری پس منظر: کسی ہیئت کی اپنے پس منظر کے ساتھ بصری وحدت لیکن اسے علیحدہ بھی محسوس کیا جاسکے۔

Filigree، زردوزی/ طلا کاری: ایک نازک، بیل کی طرح آپس میں گندھا ہوا آرائشی کام یا ڈیزائن۔

Fin dé siecle، فن دو سی ایسل: انیسویں صدی کے آخر کے ترقی پسند خیالات اور رواجوں کی خصوصیات۔

Flamboyant، بھڑکیلا/ لہریے دار: شعلے کی طرح، لو دیتا ہوا، اس اصطلاح کا اطلاق گاتھی (Gothic) طرز کی بعد کی عمارات پر ہوتا ہے، خصوصاً اس کی لہریے دار آرائش پر۔

Flute or fluting، گول شکن/ کٹاؤ یا جھری: کسی ستون یا پلاستر پر گول شکن یا چنٹ، جیسی کہ جھالر میں ہوتی ہے، اس اطراف میں جھری کے ذریعے بنانا۔ جس کی عمودی تراش (Cross-section) نیم دائری ہوتی ہے۔

Form، ہیئت: اپنے وسیع ترین مفہوم میں مکمل ڈھانچا/ تعمیر، اس تعمیر اور ضابطے کے تمام عناصر کا مرکب جس میں جمع ہو کر وہ اس کے نمایاں وصف کو تخلیق کرتے ہیں۔ کسی فن پارے کی ہیئت وہ ہوتی ہے جو ہمیں اس کے ادراک کا اہل بناتی ہے۔ مزید دیکھیے محدود ہیئت (closed form)۔

Forum، چوک/ اجتماع کی جگہ: عوامی چوک یا کاروباری اجتماع کی جگہ جو قدیم رومی شہروں میں ہوتی تھی۔

Fresco، فریسکو: پلستر پر مصوری، چاہے وہ نم ہو یا خشک موخرالذکر طریقہ کار میں رنگوں کو پانی میں گھول کر دیوار پر لگایا جاتا ہے جس پر وہ کیمیکل کے ذریعے پختہ ہو جاتے ہیں۔ نیز دونوں طریقوں میں سے کسی کے ذریعے تیار کردہ تصویر۔

Gargoyle، متشکل میزاب/ شکلی پرنالہ: فن تعمیر میں، ایک پرنالہ (عموماً کھدائی کے ذریعے بنایا گیا) اکثر کسی عجیب وغریب شکل کے ساتھ۔

Genre، انداز/ طرز/ قسم: آرٹ کا کوئی انداز یا قسم، نیز مصوری کی ایک طرز جس میں روزمرہ زندگی کے مناظر کو حقیقت پسندانہ انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔

Gesso، جیسو: پلستر کو کسی چپکدار مادے، سریش وغیرہ کے ساتھ ملا کر لگایا جاتا ہے جس کو مثبت کاری (Reliefs) یا مصوری کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Glaze، جلا/ چمک: ظروف پر چڑھائی جانے والی چمکدار تہہ جو اس کی سطح کو پانی وغیرہ سے بھی محفوظ بنا دیتی ہے۔ یہ رنگین، شفاف یا غیر شفاف اور چمکدار یا بے آب ہوسکتی ہے۔ روغنی تصاویر میں، ایک شفاف اور نیم شفاف رنگ کی تہہ کو، رنگ میں خفیف سی تبدیلی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Gouache، گاش: غیر شفاف آبی رنگ جسے گوند وغیرہ کے ساتھ ملا کر لگایا جاتا ہے۔ اس کی کثافت زیادہ ہوتی ہے اور یہ زیادہ دیر میں خشک ہوتا ہے۔ یہ روشن رنگوں کا تاثر دیتا اور باریک تر جزئیات کو واضح کر دیتا ہے۔ نیز اس وسیلے (medium) کے ذریعے بنائی گئی تصویر۔

Graphic arts، ترسیمی آرٹ: بصری فنون جن میں سیدھے خطوط ہوتے ہیں مثلاً خاکہ کشی (drawing) اور کندہ کاری (engraving) نیز عام طور پر وہ بصری فنون جن میں کسی طرح کے چھاپے سے کام لیا جاتا ہے (طباعت وغیرہ)۔

Graver، کندہ کاری کا اوزار: مجسمہ سازی اور کندہ کاروں کے استعمال میں آنے والا، کٹاؤ کا اوزار۔

Greek cross، یونانی صلیب: ایک صلیب جس کے تمام بازو یکساں لمبائی کے ہوتے ہیں۔

Grisaille، گرِی زیل: یک رنگی ابھرواں مصوری جو عموماً تعدیلی خاکستری رنگوں میں ہوتی ہے اور مجسمے کا تاثر پیدا کرتی ہے۔

Grotesque، غریب الہیئت: مصوری میں، ایک طرح کی آرائش جو قدیم دور میں استعمال ہوتی تھی اور کبھی کبھی مبہم (غیر درست) عربی گلکاری۔ تمغوں، عفریتوں، بیل بوٹوں اور تصوراتی مخلوق کے اظہار پر مشتمل۔

Ground، استر: کسی کینوس یا کسی سطح پر تصویر بنانے کی تیاری کی غرض سے لگائی جانے والی رنگ کی تہہ، پس منظر۔

Hatching، خطی سایہ کاری: خاکہ کشی (drawing) اور کندہ کاری میں استعمال کی جانے والی ایک تیکنیک جس میں متوازی اور کاٹے کے خطوط کے ذریعے سایہ کاری (shading) کا تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔

Hieroglyphic، خط تصویری: طرز تحریر جس میں علامتوں یا تصویروں کا استعمال ہو، نیز علامتوں میں سے کوئی ایک۔

Icon، شبیہہ/تمثال: پیکری تصویر (portrait) یا شبیہہ، خصوصاً کسی یونانی کلیسا میں مقدس شخصیات یا اشیا کے تصویری چوکھٹے۔ بصری فنون میں تصویر یا مجسمہ یا کوئی عمارت جس کی تعظیمی اور تکریمی حیثیت ہو۔

Idealization، تصور گری/ مثال سازی: اشیاء کو تصور یا مثالیے کی ہیئت یا انداز سے پیش کرنا، مثالی ہیئتوں کو پیش کرنے کے لیے ایک طرح کا جمالیاتی انتشار۔ حقیقت پسندی (Realism) بھی ملاحظہ کریں۔

Illumination، تنویر گری: خاکہ کشی کے ساتھ آرائش (عموماً سونے، چاندی اور چمکدار رنگوں کے ذریعے) خصوصاً مخطوطات کے ابتدائی حروف۔

Impasto، امپاستو: مصوری کا ایک انداز جس میں گاڑھا اور موٹا رنگ استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ ریمبراں (Rambrandt) کی اکثر تصاویر میں استعمال کیا گیا ہے۔

Impluvium، امپلوویم: رومی مکانوں کے صحنوں میں بارش کے پانی کو جمع کرنے کا گڑھا۔

Impost Block، امپوسٹ بلاک: پتھر جو کناروں سے الٹی اہرامی شکل میں کٹا ہوا ہوتا ہے اور سرستون اور محراب کے جوڑ کے طور پر ان کے درمیان رکھا جاتا ہے۔

Incising، کٹاؤ: کسی سطح پر کسی تیز دھار اوزار سے کٹاؤ بنانا، ایک طرح کی آرائش کا طریقہ خصوصاً دھات اور ظروف پر۔

In situ، اصلاً: اپنی جگہ، اپنے اصل مقام پر۔

Intaglio، کندہ کاری کا طریقہ کار: ایک ترسیمی تیکنیک جس میں ڈیزائن کو کندہ کیا جاتا ہے تاکہ اس سے مثبت کارانہ چھاپہ حاصل کیا جاسکے۔ خصوصاً اس کا استعمال جواہرات، مہروں اور سکوں کے سانچوں میں کیا جاتا ہے لیکن اسے طباعت میں بھی استعمال کیا جاتا ہے جس میں روشنائی کی سطح نسبتاً دبی ہوئی ہوتی ہے۔ ایسی کوئی بھی چیز جو بہت آرائشی ہو۔ مزید ملاحظہ کریں نوکدار آلے کا استعمال، کندہ کاری، نقش کاری۔

Kiln، بھٹی: ایک بڑا چولہا یا تنور یا بھٹی جس میں آنچ دے کر ظروف کو پکایا جاتا ہے۔

Lacquer، مینا/ لاکھ: ایک چپکدار اسپرٹ وارنش جیسے لاکھ، اکثر رنگین۔

Lantern، لالٹین: فن تعمیر میں ایک چھوٹی سے آرائشی ساخت جس میں جھریاں ہوتی ہیں جن سے چھن کر روشنی باہر آتی ہے۔ کسی گنبد، مینار یا چھت میں استعمال ہوتی ہے۔

Lapis Lazuli، سنگ لاجورد: ایک گہرے نیلے رنگ کا، نیم قیمتی پتھر جس کو جڑاؤ کام میں اور نیلا رنگ حاصل کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Lierne، ڈاٹ/ٹکڑا: ایک چھوٹی ڈاٹ جو قبہ کی لکڑی کے ایک بڑے ٹکڑے سے دوسرے بڑے ٹکڑے تک جائے۔

Line، خط: کسی متحرک نقطے کا بنایا ہوا نشان جو اس کی سمت اور وزن کے لحاظ سے ایک نفسیاتی تاثر رکھتا ہے۔ مصوری میں ایک خط جگہ کا تعین کرتا ہے اور ہیولا تخلیق کرسکتا ہے یا محیط بناتے ہوئے حجم کا تاثر پیدا کرسکتا ہے۔

Lintel، داسا/ سردل: افقی شہتیر (beam) جو کسی بھی میٹریل کا ہوسکتا ہے جو کسی جگہ (عموماً دروازے یا کھڑکی کے اوپر) کو پاٹنے کے لیے اور سہارا دینے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

Lithography، سنگی طباعت: ترسیمی فنون میں طباعت کا ایک عمل جس میں طباعت کی سطح ایک صیقل پتھر کی ہوتی ہے جس پر چکنائی کے ذریعے ڈیزائن یا نمونہ بنایا جاتا ہے۔ چکنی روشنائی کو نم پتھر پر لگایا جاتا ہے جو خاکہ بندی کے خطوط کے علاوہ کہیں نہیں ٹھہرتی۔ اس عمل سے بہت سی مختلف کیفیات کے حامل چھاپے لیے جاسکتے ہیں۔

Local colour، اصل رنگت: مصوری میں کسی شے کا اصل رنگ۔

Lustre، تاب داری: ایک باریک جلا (عموماً دھاتی) کبھی کبھی ظروف پر شاندار ست رنگی چمک پیدا کرنے کے لیے استعمال کی جانے والی جلا، عموماً ایرانی اور اطالوی ظروف (مجولیکا) میں اس کا استعمال ہوتا تھا۔

Magazine، گودام: ذخیرہ کرنے کے لیے تعمیر کیا گیا کوئی کمرہ یا عمارت۔

Majolica، مجولیکا: نشاۃ ثانیہ کے اطالوی ظروف کی ایک قسم جس پر قلعی کے ایک سفید مرکب کی تہہ چڑھی ہوتی تھی۔ بہت عمدہ رنگ کیے ہوئے اور اکثر چمکدار ہوتے تھے۔

Makimono، ماکی مونو: ایک جاپانی افقی مرغول (scroll)۔

Maniera greca، مانیرا گریکا: ایک رسمی بازنطینی انداز جو بارہویں اور تیرہویں صدی کی اطالوی مصوری پر چھایا رہا۔ اس کی خصوصیت اتھلا مکان (shallow space) اور مستقیمی سپاٹ پن کا استعمال تھا۔

Mass، جسامت/کمیت: ڈھیر، تودہ یا اس کا تاثر، کثافت اور مادے، کا وزن جو کسی مکان (space) میں ہو۔ جو مستوی سطح اور رقبے کے مخالف ہو (حجم)، جسامت/کمیت سہ ابعادی ہوتی ہے۔

Mastaba، مصطبہ: چوکی نما قدیم مصری مقبرہ۔

Matte، بے آب: مصوری شاعری اور فوٹو گرافی میں غیر چمکدار۔

Medium، وسیلہ: وہ مادّہ یا ذریعہ جس کے ذریعے مصور کام کرتا ہے۔ مصوری ہی میں واسطہ (vehicle) عموماً وہ سیال جس میں رنگ، شامل ہوتے ہیں۔

Megalith، کلاں سنگ: لغوی معنی میں بڑا پتھر، ایک بڑا پتھر جسے بھونڈے طریقے سے تراش کر قدیم دور کی یادگاری عمارتیں تعمیر کی جاتی تھیں۔ Megalithic (کلاں سنگی) صفت۔

Miniature، تصویرچہ: ایک چھوٹی تصویر جو کسی متن کے ساتھ بنائی گئی ہو، نیز کوئی چھوٹی پیکری تصویر small portrait اکثر ہاتھی دانت اور پورسیلین (Porcelain) پر۔

Modelling، نمونہ/ ماڈل بنانا: کسی نرم، گداز میٹریل سے کوئی سہ ابعادی شکل بنانا، مثلاً مٹی سے نیز مکان (space) میں مادّے کی سطح سے روشنی اور سائے کے انعکاس کی تدریج یا کسی خاکے یا تصویر میں تبدیلیوں سے پیدا ہونے والی روشنی اور سائے کی تدریج کا تاثر۔

Module، پیمائشی معیار: وہ بنیادی اکائی جس کے تحت کسی کام کی بڑی پیمائشوں کا حساب لگایا جاتا ہے۔ یہ اصول مجسمہ سازی اور آرٹ کی دیگر ہیئتوں میں استعمال کیا جاتا ہے لیکن زیادہ تر اس کا استعمال فنِ تعمیر میں ہوتا ہے جس میں پیمائشی معیار عمارت کے کسی اہم حصے، کی پیمائشوں کے لیے ہوسکتا ہے، مثلاً ستون یا کوئی عام سا پیمائشی پیمانہ (سینٹی میٹر یا انچ یا جیسے لوکورغ بوسیئے (Le Corbusier) کے نزدیک انسانی جسم کے اوسط ابعاد یا پیمائشیں)۔

Monochrome، یک رنگ: کسی ایک رنگ کی تصویر، نیز اس طرح کی تصویر بنانے کی تیکنیک۔

Monolith، یک سنگی: ایک پتھر سے تراشا گیا ستون (One piece) کوئی قدیم یک سنگی عمارت جو ایک پتھر میں تراش کر بنائی گئی ہو، وہ پتھر۔

Montage، مونتاژ: تصویروں یا تصویر کے اجزا کو جوڑ کر تیار کی گئی تالیف، نیز تصویروں کو ایک دوسرے پر رکھ کر یا تسلسل کے ساتھ دکھا کر تصویری حرکت کا تاثر پیدا کرنا۔ ملاحظہ کریں کولاژ (چسپیدگی)۔

Monumental، یادگاری: آرٹ کی تنقید میں، کوئی فن پارہ اپنی جسامت سے قطع نظر، جو نمود ونمائش سے پاک سادگی اور شکوہ رکھتا ہو۔

Mosaic، موزائیک: پتھر یا شیشے کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے بچھا کر سیمنٹ کے ساتھ دیواروں اور فرش پر ڈیزائن بنانا، نیز اس طرح کے ڈیزائن بنانے کی تیکنیک۔

Moulding، ڈھلائی: فنِ تعمیر میں ایک مسلسل تنگ سطح (ابھرواں یا پچکی ہوئی غیر آرائشی یا مزین) جو سطح کو تقسیم کرنے کے لیے بنائی جائے۔ اس میں زور پیدا کرنے یا اس کی آرائش کرنے کے لیے۔

Mural، دیواری تصویر: ایک دیواری تصویر فریسکو (Fresco) بھی ایک طرح سے دیواری تصویر کا ہی ایک انداز اور تیکنیک ہے۔

Naturalism، فطرت پسندی: یہ نظریہ کہ آرٹ کو ممکنہ حد تک قدرتی شکل وصورت سے جس حد تک ممکن ہو قریب ہونا چاہیے۔ فطرت پسندی، مغربی آرٹ کی تاریخ میں تبدیلیوں کے ساتھ دہرائی جاتی رہی ہے۔

Nave، نافِ کلیسا: داخلے کے دروازے اور نغمہ سرائی کی جگہ کے درمیان کا حصہ جو بغلی راستوں پر ایستادہ ستونوں سے متعین کردہ ہوتا ہے۔

Necking، گردنہ: ڈوری (Doric) یونانی سرستون کے نچلے حصے میں ایک کھانچا جو گول حاشیے اور گول شکن کے درمیان ہوتا ہے اور جو ستون کو جوڑتا ہے۔

Necropolis، نیکروپولس: ایک بڑا قبرستان، لغوی معنی، مردوں کا شہر۔

Object d'art، اوبژیداغ: ایک نسبتاً چھوٹی شے (شکل، گلدان وغیرہ) جو مصورانہ قدر رکھتی ہو۔

Oeuvre، اووغ: فنکار کی مکمل صلاحیت کا اظہار، لغوی معنی فنکار

کے فن پارے/کام۔

Palette، تختۂ مصور: ایک پتلی تختی جس میں انگوٹھے کی گرفت کے لیے ایک سوراخ ہوتا ہے، اس پر مصور اپنے رنگ انڈیلتا اور انہیں آمیز کرتا ہے، ایسی کوئی بھی سطح جو استعمال میں لائی جائے، نیز رنگ اور رنگوں کی اقسام جن کو ان کی خصوصیات کے تحت مصور کام میں لائے۔

Papyrus، آبی نرسل: مصر اور اس سے ملحقہ علاقوں میں پایا جانے والا ایک پودا جس سے کاغذ کی طرح کی لکھنے کی سطح تیار کی جاتی تھی، نیز اس طرح کا کوئی میٹریل یا اس پر کوئی تحریر۔

Plan، نقشہ: عمارت کے حصوں کی افقی ترتیب، یا خاکہ کشی (drawing) یا شکل (diagram) جو ایسی ترتیب کو افقی تراش کی شکل میں ظاہر کرے۔ محوری نقشے (axial plan) میں عمارت کے حصوں کی ترتیب عمودی ہوتی ہے، یا دیے ہوئے محور پر ہوتی ہے، مرکزی نقشے (central plan) میں حصے ایک مرکزی نقطے سے علیحدہ ہو کر پھیلتے ہیں۔

Plasticity، صورت پذیری: آرٹ میں، کسی شے کی سہ ابعادی ہونے کی صلاحیت، پلاسٹک (صفت)۔

Plein-air painting، بیرونِ در مصوری: گھر یا دروازے کے باہر روشنی اور فضا کے تاثر کو پیش کرنا، یہ طریقہ انیسویں صدی کے آخر میں تاثریت پسندوں کے ہاں استعمال کیا جاتا تھا۔

Plinth، چوکی/ پایہ: کسی بنیاد کا سب سے نچلا حصہ، نیز کسی مجسمے کے نیچے لگی ہوئی سل جو بنیاد کا کام دے۔

Pointillism، نقابلی مصوری: مصوری کا ایک طریقہ جسے کچھ فرانسیسی تاثریت پسندوں نے اختیار کیا تھا جس میں ایک سفید پس منظر پر رنگ کے باریک نقطے یا بندکیاں لگائی جاتی ہیں، جب فاصلے سے انہیں دیکھا جاتا ہے تو ایک چمک کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔

Polychrome، کثیر لونی: متعدد رنگوں سے بنایا ہوا۔

Porcelain، پورسیلین: غیر شفاف، سرایت ناپذیر اور گمک دار ظروف جن کو کاؤلن (kaolin) سے بنایا جاتا ہے جو ایک سفید عمدہ قسم کی مٹی ہوتی ہے، کبھی کبھی کوئی بھی ظرف جو غیر شفاف ہو، چاہے وہ کاؤلن سے بنا ہو یا نہ بنا ہو۔

Primary Colours، بنیادی رنگ: سرخ، زرد اور نیلا رنگ، ان تین رنگوں میں سفید کا اضافہ کر کے نظری طور پر یہ ممکن سمجھا جاتا ہے کہ طیف کے تمام رنگ حاصل کیے جاسکتے ہیں۔ دوسرے رنگوں کو ملانے سے بنیادی رنگ حاصل نہیں کیے جاسکتے۔

Programme، لائحہ عمل: کسی ماہر تعمیرات کی مقام، عملدرآمد، میٹریل اور گاہک (client) کے مقاصد کو مدنظر رکھتے ہوئے ڈیزائن کے مسائل کی ضابطہ بندی، نیز، مصوری اور مجسمہ سازی میں کسی کام کی تصوراتی بنیاد۔

Ramayana، رامائن: سنسکرت کا ایک رزمیہ جن میں ہندوؤں کے دیوتا وشنو کے اوتار رام کی کہانی بیان کی گئی ہے۔

Rayonnant، رائے اونینٹ: مرکز شعاع (radiant) کا تیرہویں صدی کے فن تعمیر کا انداز جس کا تعلق پیرس کے لوئی نہم (Louis IX) کے شاہی دربار سے تھا۔

Realism، حقیقت پسندی: چیزوں کو ان کی قدرتی شکل صورت میں پیش کرنے کا انداز (بغیر مثال سازی (idealization) کے)۔

Red-figure technique، سرخ شکلی تیکنیک: بعد کی یونانی ظروف سازی میں سرخ اشکال کو سیاہ پس منظر میں آراستہ کیا جاتا تھا، سیاہ شکل تیکنیک کا الٹ۔

Sarcophagus، تابوتی پتھر: پتھر کی قبر یا تابوت۔

Sculpture in the round، گولائی دار مجسمہ: آزادانہ ایستادہ مجسمے جن کو تراش کر یا مٹی وغیرہ سے سہ ابعادی انداز سے بنایا گیا ہو۔

Secondary colours، ثانوی رنگ: رنگ (سبز، نارنجی اور ارغوانی) جو بنیادی رنگوں کو ملانے سے حاصل ہوتے ہیں۔

Section، حصہ/ تراش: فن تعمیر، ایک شکل (diagram) یا کسی تعمیر یا عمارت کا ایک حصہ جو ایک تصوراتی مستوی پر ہو جو عمودی طور پر اس حصے سے گزرے۔

Severe style، اصول پسندی کا انداز: ابتدائی، کلاسیکی دور سے قبل کا پانچویں صدی کے وسط کا ایک یونانی مجسمہ سازی کا اسلوب جو رسمی تھا لیکن انداز (pose) کے سلسلے میں کٹر نہیں تھا اور وزن کی تقسیم کے اصول پر زور دیتا تھا۔ قدیم مصری مجسموں میں سامنے کے انداز

(pose) کے سلسلے میں پائے جانے والے کٹر پن سے پیچھا چھڑانا۔

Sfumato، ابہام: دھوئیں کی طرح کا دھندلا پن جو تصویر کے محیطی خطوط کو نیم یا غیر واضح کر دیتا ہے، بالخصوص اس انداز کا استعمال لیونارڈو اور کوریجیو (Correggio) کی تصاویر میں ہوا ہے۔

Sgraffito، سفالی نقش کاری: کسی پلستر یا چمکدار سطح وغیرہ میں گود کر بنائی گئی آرائشی تصویر یا ڈیزائن، جس کے نیچے سے دوسرا رنگ دکھائی دینے لگے، نیز، ظروف یا دوسری اشیا جو بہت زیبائشی ہوں۔

Silver point، سلور پوائنٹ: خاکہ کشی (drawing) کی ایک تیکنیک جس میں چاندی کی نوک والی پنسل کو ایسے کاغذ پر استعمال کیا جاتا ہے جس پر غیر چمکدار سفید تہہ چڑھی ہوتی ہے، نیز اس طرح بنائی گئی نفیس ڈرائنگ۔

Still life، بے جان اشیا: تصویر جو بے حس و حرکت اشیا کو ظاہر کرے، مثلاً پھول، پھل اور گھریلو استعمال کی اشیا۔

Stucco، پلستر: دیواروں پر نیز آرائش کے لیے استعمال کیا جانے والا پلستر یا سیمنٹ۔

Stupa، اسٹوپا: ٹیلے کی شکل کا مقدس بودھ مقبرہ۔

Style، اسلوب: فن پارے کے سلسلے میں برتاؤ کا ایک خاص قرینہ جو کسی تہذیب، افراد یا فرد کے اوصاف رکھتا ہے، نیز کسی فن پارے/فن پاروں میں اعلیٰ معیار اور خاص قدر کا ہونا۔

Stylus، ناقلہ/ ابرہ نویس: کندہ کاری اور گودنے کے لیے استعمال میں لایا جانے والا ایک نوکدار اوزار۔

Symmetry، تشاکل: ایسا جمالیاتی توازن جو کسی ہیئت کو حقیقی یا تصوراتی محور کے گرد تشکیل دینے سے حاصل ہوتا ہے۔ لہٰذا محور کے ایک جانب کی ہیئت دوسری جانب کی ہیئت سے تقریباً مشابہ ہوتی ہے۔ یہ مشابہت ہیئت، شکل، رنگ یا ساخت وغیرہ کی بنیاد پر ہوسکتی ہے۔

Trompe l'oeil، التباسی ہیئت: بصری تاثر پیدا کرنے والی تصاویر کی ایک قسم جس میں کسی موضوع کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے جیسے وہ سہ ابعادی ہو لیکن وہ تصویر کی سطح پر سپاٹ طریقے سے موجود ہوتا ہے۔

Value، قدر: کسی رنگ سے منعکس ہونے والی روشنی کی مقدار، روشنی جتنی زیادہ منعکس ہوگی قدر (value) اتنی زیادہ ہوگی۔

Vanishing point، معدومی نقطہ: مستقیمی تناظر (linear perspective) میں افق پر واقع وہ نقطہ جس کی جانب متوازی خطوط جا کر ملتے ہیں اور معدوم ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

Warm Colour، گرم رنگ: سرخ، نارنجی یا زرد، نفسیاتی طور پر گرم رنگ ہیجان خیز، توانا اور اثباتیت لیے ہوتے ہیں، بصری طور پر وہ آگے کی جانب بڑھتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ مزید دیکھیے ٹھنڈے رنگ۔

Wash، واش: آبی رنگوں سے بنی تصاویر میں خصوصاً رنگ کی ایک پتلی شفاف تہہ۔

Water colour، آبی رنگ: مصوری کی ایک تیکنیک جس میں استعمال ہونے والے رنگوں کو (جو عموماً گوند وغیرہ کے ساتھ تیار کیے جاتے ہیں) پانی ملا کر کسی جاذب سطح پر استعمال کیا جاتا ہے، نیز خود یہ وسیلہ (medium) تصویر شفاف ہوتی ہے اور جھلکتا ہوا سفید کاغذ ہلکے رنگوں کو ظاہر کرتا ہے۔ مزید ملاحظہ کریں گاش(louache)۔

Wood cut، لکڑی کا ٹھپہ: ایک لکڑی کا ٹکڑا جس کے ان حصوں کی تھوڑی سی گہرائی تک کٹائی کردی جاتی ہے جن کو چھاپنا مقصود نہیں ہوتا اور اس طرح ڈیزائن نمایاں ہوجاتا ہے۔ نیز اس طرح کے ٹھپے سے حاصل کیا گیا چھاپا۔

کتابیات

ابوالفضل، Ain-i-Akbari، مترجم، ایچ بلوچ مین اور جیرٹ؛ اورینٹل بکس ری پرنٹ کارپوریشن، نئی دہلی، ۱۹۷۷ء۔

اینڈریوز، ایم، ایف، Creative Printmaking، پرینٹس ہال انکارپوریٹڈ، ۱۹۶۴ء۔

آرچر ملڈریڈ، Early Views of India، ٹیمز اینڈ ہڈسن لمیٹڈ، ۱۹۸۰ء۔

آرچر، ڈبلیو جی، Vision of Courtly India، سوتھبی پارک برنیٹ پبلی کیشنز، لندن، ۱۹۷۶ء۔

پاول ہیملین، Art Treasures of the World، پاول ہیملین، ۱۹۶۴ء۔

بارٹن، جیمس اور کریگ، بروس، Thirty Centuries of Graphic Design، واٹسن گپٹل پبلی کیشنز، نیویارک، ۱۹۸۷ء۔

بیٹی، ڈیوڈ اینڈ کاٹل، سائمن، Sotheby's Concise Encyclopedia of Glass

کریون، رائے سی، A Concise History of Indian Art، ٹیمز اینڈ ہڈسن لمیٹڈ، لندن، ۱۹۷۶ء۔

کرمسن، مارک، Empire Building، روٹلیج، ۱۹۹۶ء۔

خو، اوخ دولا تاں سے، جی، Richard Gardner's Art through the Ages، آٹھواں ایڈیشن۔

ڈیلٹ، ٹیرنس، Illustration and Design۔

داس، اشوک کمار، Dawn of Mughal Painting، وکیلز، فیفر اینڈ سائمنز لمیٹڈ، بمبئی، بھارت، ۱۹۸۲ء۔

ڈیبک، ایم ایم، Indian Art، پاول ہیملین لمیٹڈ، لندن، ۱۹۶۷ء۔

ڈیسائی، زیڈ اے، Islamic Calligraphy in India، روس، ۱۹۸۷ء۔

فلیمنگ، جان، و دیگر، Dictionary of Architecture، چوتھا ایڈیشن، پینگوئن، ۱۹۹۱ء۔

فلائیٹ، گراہم، Ceramics Manual۔

گاسکوئن، بامبر، The Great Moghals، جوناتھن کیپ، لندن، ۱۹۷۱ء، بار دوئم ۱۹۹۰ء۔

گاڈن، رومر، Gulbaden-Portrait of a Rose

Princes at the Mughal Court، دی وائیکنگ پریس، نیویارک، ۱۹۸۱ء۔

گراڈک، لوئی، Architecture، الیکٹرا ایڈی ٹرس، میلان، ۱۹۷۶ء۔

گوہا، تپاٹھی، The Making of New Indian Art، یونیورسٹی پریس، کیمبرج، یوکے، ۱۹۹۲ء۔

گائے اینڈ سویلو، Arts of India 1550-1900، وکٹوریا اینڈ البرٹ میوزیم، لندن، ۱۹۹۰ء۔

ہاویل، ای بی، Indian Sculpture and Painting، جان مرے، لندن، یوکے، ۱۹۰۸ء، بار دوئم ۱۹۲۸ء۔

آنر، ہیو اینڈ فلیمنگ، جان، A World History of Art۔

جینسن، ایچ، ڈبلیو اینڈ جینسن، انتھونی ایف، History of Art for Young People، پانچواں ایڈیشن، پی ہیری این ابرامز انکارپوریٹڈ، پبلشرز، ۱۹۹۲ء۔

جوائس، کیرول، Textile Design۔

کھوڑو، ایچ، اینڈ موراج، اے، Karachi: A Megacity of Our Times، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۷ء۔

کرشن، بی رائے آنند، Indian Miniature Paintings، فیسٹیول آف انڈیا کے مضامین سے، روس، ۱۹۸۷ء۔

لاگو، میری اور واروک آر، -Rabindranath Tagore

Perspective in Time، میکملن، لندن، یوکے، ۱۹۸۹ء۔

لنگز، مارٹن، The Quranic Art of Calligraphy and Illumination۔

میک لین، راوُری، Typography، ٹیمز اینڈ ہڈسن۔

معین الدین، Sind-Land of Legends، نیشنل بک فاؤنڈیشن۔

مرے، پیٹر اینڈ لنڈا، The Penguin Dictionary of Art and Artists، ٹیمز اینڈ ہڈسن، ۱۹۵۹ء۔

اوک ورک، اِسٹنسن اور وگ، Art Fundamentals, Theory & Practice، چھٹا ایڈیشن، سی براؤن کمپنی، ایووا، ۱۹۹۰ء۔

رندھاوا، ایم، ایس، Basohli Paintings، وزارت اطلاعات و نشریات پبلی کیشن ڈویژن، دہلی، بھارت، ۱۹۸۹ء۔

ریڈ، ہربرٹ، The Meaning of Art۔

رائس، ڈیوڈ ٹالبوٹ، Islamic Art، ٹیمز اینڈ ہڈسن، لندن، ۱۹۶۵ء۔

شیلم، مورس، India and the Daniells، انچکیپ اینڈ کمپنی لمیٹڈ، بشراکت سنک اینڈ سن لمیٹڈ، لندن، ۱۹۷۹ء۔

سنگھ، آر ایم اور جے کے گالبریتھ، Indian Painting، ہمیش ہملٹن، لندن، ۱۹۶۸ء۔

سنگھ، این اقبال، Amrita Sher-Gill، وکاس پبلشنگ ہاؤس (پرائیویٹ) لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۴ء۔

سرہندی، مارسیلا نیسوم، 'Abdur Rehman Chughtai: A Modern South Asia Artist'، اوہایو اسٹیٹ یونیورسٹی، ۱۹۸۴ء۔

سرہندی، مارسیلا نیسوم، Contemporary Painting in Pakistan، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۹۲ء۔

سلیوان، سر ای، Mogul Empire in India، رائل پبلی کیشنز، گاندھی نگر، نزد دہلی، ۱۹۹۰ء۔

شمل، این میری، Islamic Calligraphy, The Epic of Man، ٹائم انکارپوریٹڈ: پی ایچ ڈی کا مقالہ، بک ڈویژن، پبلی کیشنز، سی ڈی جیکسن، ۱۹۶۳ء۔

اشاریہ

ا آ

ابوالحسن: ۱۶۷
ابوالفضل: ۱۶۴
ابوالہول: ۱۲۴
اتالی: ۷۹
اجنتا کے غار: ۳۳، ۴۳، ۱۵۹
احمد، اینا مولکا: ۱۷۷، ۱۷۹
اختصار پسندی: ۴۷، ۱۴۸
ارنسٹ، میکس: ۱۴۶
اسٹائن باتھر: ۷۹
اسٹان ہوپ پرنٹنگ پریس: ۹۳
اسٹون ہنج: ۱۲۲
اسٹیلا، فرینک: ۱۴۸
اسٹیورٹ، گلبرٹ: ۱۳۸
اسفورزاز: ۱۳۵
اسلامی: فنِ تعمیر: ۸۲ تا ۸۵؛ شیشہ ساز: ۱۱۵؛ جمالیاتی روایات: ۱۶۰ تا ۱۶۱؛ خطاطی: ۱۶۱، ۱۶۲
اسمیلیج: ۱۴۹
اسمتھ، ڈیوڈ: ۵۳
اشٹائیگ لٹز، الفریڈ: ۶۴
اشوک: ۸۱، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۵۶
اظہاریت پسندی: ۵۰، ۱۴۰، ۱۴۱ تا ۱۴۲، ۱۴۶
اعتماد الدولہ کا مقبرہ: ۸۴
اقبال، خالد: ۱۷۷، ۱۷۹
اکبر کا دور: ۸۴، ۶۳ تا ۱۶۷
اکیڈمک آرٹ سوسائٹی: ۱۴۰
ایچ: ۱۴۵، ۱۴۷
الحمرا ثقافتی مرکز: ۸۶
اللہ بخش، اُستاد: ۱۷۷
امام، ایس، علی: ۱۷۷، ۱۷۸
امریکی مصور: ۱۳۸
اموی سلطنت: ۸۳
انڈس گیلری: ۱۷۸
انسانیت پسند: ۹۱، ۱۳۴ تا ۱۳۶
انگ نے، اگست دومینیک: ۱۳۸
انگلش مصور: ۱۳۸، ۱۳۹
اوچیلو، پاؤلو: ۱۳۵
اورنگ زیب (مغل بادشاہ): ۸۵، ۱۷۰ تا ۱۷۱
اوریئنلسٹ تحریک: ۱۷۴ تا ۱۷۶
اوکسفرڈ کا ایشمولین عجائب گھر: ۱۲۵
اوکیف، جارجیا: ۱۴۶
اہرام: غزہ کے اہرام: ۷۸، ۱۲۴؛ بادشاہ زوسر کے اہرام: ۷۸
ایبک، قطب الدین: ۱۵۸
ایٹروریائی: ۵۳، ۷۹، ۱۳۰
ایرانی: آرٹ اور فنِ تعمیر: ۱۲۸؛ اثرات: ۸۱، ۸۲؛ اسلوب: ۸۴
ایرانی، اصغری میاں: ۱۷۸
ایسٹ انڈیا کمپنی: ۱۷۳، ۱۷۴
ایش کین مکتب: ۱۴۲
ایکروپولس: ۷۹
ایکریلک: ۴۵
ایکول ناسیونال دے بوآرخ: ۵۰، ۵۲، ۱۷۶، ۱۷۷
ایل گریکو: ۱۳۷
ایلورا: ۸۱
ایلی فینٹا کے معبد: ۸۱
اُستاد، احمد: ۸۵
آبی رنگ: ۴۳، ۴۴
آرائیں، رشید: ۱۴۹
آرتے پوویرا: ۴۷، ۵۵
آرٹ اور حرفت کی تحریک: ۱۴۰ تا ۱۴۱
آرٹ کی اصطلاحات: ۳۰ تا ۳۵
آرٹ: تعریف: ۱؛ اُصول وضوابط: ۱؛ فنکارانہ ارتقا: ۱؛ فنونِ لطیفہ کی اقسام: ۲؛ فنپارے کی خصوصیت: ۲؛ آرٹ کے عناصر: ۳؛ مصوری کی باگ ڈور انجمنوں

کے ہاتھوں میں: ۴۰
آرچی پینکو، الیگزانڈر: ۵۲
آریا: ۱۵۳
آڑی آرٹ: ۱۲۷
آغا، زبیدہ: ۱۷۷، ۱۷۸
آغیپ، ژاں: ۵۰، ۱۴۵
آفندی، عیسیٰ خان، اُستاد: ۸۵
آندرے، کارل: ۵۴، ۱۴۸
آئینِ اکبری: ۱۶۴
آیونی: ستون: ۷۹؛ رسم الخط: ۹۱

ب پ ت ٹ

بابر (مغل بادشاہ): ۸۴، ۱۶۲
باتیک: ۹۹، ۱۰۳
بادشاہی مسجد: ۸۵
بازنطینی: فنِ تعمیر: ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۱۳۳؛ شیشہ ساز: ۱۱۵؛ آرٹ: ۱۳۳
باسکرویل حرفی نمونہ: ۹۳، ۹۵
باسون: ۱۶۴
باسوہلی: ۱۷۱
باغبی زوں مکتب: ۱۳۹
بافتنی نمونہ کاری: ۹۹ تا ۱۰۷؛ اجزائے ترکیبی: ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳؛ بافتنی نمونہ کاری کے طریقے: ۱۰۳، ۱۰۴؛ پارچہ جات کی چھپائی: ۱۰۵
باؤہاؤس تحریک: ۶۵، ۸۷، ۹۴، ۱۳۵، ۱۷۵
بائز، جوزف: ۱۴۹، ۱۵۰
بدھ: فنِ تعمیر: ۸۱ تا ۸۲؛ مندر: ۸۱ تا ۸۲، ۱۵۷؛ مجسمہ سازی: ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹
برانکوزی، کونز تانتین: ۵۱ تا ۵۲
براؤن، فورڈ میڈاکس: ۱۳۹
برڈزلے، آبرے: ۱۴۰
برطانوی راج: فنِ تعمیر: ۸۵ تا ۸۶؛ آرٹ اسکول اور کالج: ۸۶، ۱۷۴
برلن میوزیم: ۴۶
برنینی، گیانلورینزو: ۸۱
بروژل: ۱۴
بروک: فنِ تعمیر: ۸۱؛ آرٹ: ۱۳۷
بریور، مارسیل: ۹۴
بری، پال: ۱۴۸
بسنت، ایلی: ۱۷۵
بصری آرٹ: ۱۴۷
بغاک: ۱۴۳
بلیک، ولیم: ۱۳۸
بلیو رائیڈر: ۵۰، ۱۴۲
بوتی چیلی: ۱۴
بوچیونی، اُمبرتو: ۵۰، ۱۴۴
بورومینی، فرانسسکو: ۸۱
بوسٹن عجائب گھر برائے فنونِ لطیفہ: ۴۶
بوس، آنتل: ۱۷۶
بوس، نندالال: ۱۷۵
بوشے، فاں کوا: ۱۳۸
بوش، ہیرونامس: ۱۳۶
بوگارڈوس: ۸۷
بون ہیئر، روزا: ۱۴۹
بوناغ، پی ایچ: ۱۴۰
بہرنز، پیٹر: ۹۴
بھنبھور: ۱۶۰
بیدری: ۱۶۱
بیک من، میکس: ۱۴۲، ۱۴۶
بیکن، فرانسس: ۱۴۷
بیلینی، جیوانی: ۱۳۶
بین الاقوامی جدیدیت: ۸۷
بینٹن، ٹی ایچ: ۱۴۶
پاپ آرٹ: ۵۴، ۶۵، ۱۴۷
پارتھنن: ۷۹
پارچہ بافی: ۱۰۶ تا ۱۰۷
پاؤلوزی، ایڈواردو: ۵۴
پائپر، جان: ۱۰۰
پرسی پولس: ۱۲۸
پرگامن: ۷۹
پرلنگیری، ماریو: ۱۷۷
پروگریسو آرٹسٹس سوسائٹی: ۱۷۶
پرویز، احمد: ۱۷۷، ۱۷۸
پری رافیلائیٹ برادرہڈ: ۱۳۹
پرینڈرگاسٹ، مارلیس: ۱۴۲
پسارو، کامیل: ۱۳۹، ۱۴۰

پیسانیلو: ۱۳۵
پکابیا: ۱۴۵
پلانٹن، کرسٹوفر: ۹۶
پنجاب لینڈ اسکیپ اسکول آف پینٹنگ: ۱۷۹
پورسیلین: ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۸
پولاک، جیکسن: ۱۴۶
پومپئی: ۷۹، ۱۳۰
پونتی، جیو: ۸۶
پیراڈائزری گیٹز: ۹۳
پیرانیسی، جیووانی: ۱۳۸
پیرٹ، آگسٹ: ۸۷
پیزلے ڈیزائن: ۱۰۱
پیفنے، آن توان: ۵۳، ۱۴۴
پیکسٹن، جوزف، سر: ۸۷
تابولاریم: ۷۹
تاتلن، ولادی میر: ۱۴۴
تاثریت پسند: ۶۶، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۹
تاج محل: ۸۴، ۱۷۰
تاریخ الفی: ۱۶۴
تالیف: بنیادی اُصول: ۱۰؛ تالیفی ہیئتیں: ۲۰ تا ۲۲
تانا اور بانا: ۱۰۴، ۱۰۷
تانگلے، ژاں: ۱۴۸
تانگے، کینزو: ۸۷
تجریدی اظہاریت: ۱۴۶ تا ۱۴۹
تجریدی تاثریت: ۱۴۶
تجریدیت: ۱۴۲
تجزیاتی مکعبیت: ۱۴۳
تراشنا (لکڑی، پتھر اور دوسرے مادے): ۴۷
ترچھی لکھائی: ۹۲، ۹۳
ترسیمی نمونہ کاری: ۹۰ تا ۹۶
تسلسل: ۲۷ تا ۲۸
تصورکیش آرٹ: ۱۴۹
تصویریں: ۴۴، ۹۸، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۹
تصویریں (البم کی تصاویر): ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰
تضاد: ۲۹
تعمیرات: ۵۳
تعمیریت: ۱۴۴
تغلق، غیاث الدین: ۸۴
تناظر: ۱۴، ۱۹ تا ۲۰
تنتوریتو: ۱۳۶
توازن: ۲۴
تولوز، لوتغک: ۱۴۰
تیتیان: ۱۳۶
تیکھی کنار: ۱۴۸
ٹالبوٹ، ولیم ہنری فاکس: ۶۷
ٹان گائے: ۱۴۶
ٹائپ سازی: ۹۲ تا ۹۷، ۱۴۴
ٹرزانعام: ۵۴، ۵۵
ٹرنر، جے ایم ڈبلیو: ۶۵، ۱۳۸، ۱۳۹
ٹفینی شیشہ: ۱۱۵
ٹیٹ گیلری: ۵۰
ٹیکسچر ارسم الخط: ۹۱
ٹیگور، ابانندرناتھ: ۱۷۵
ٹیگور، رابندرناتھ: ۱۴۵، ۱۵۸، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷
ٹیگور، گگانندرناتھ: ۱۷۵

ج چ ح خ

جامع مسجد دہلی: ۸۵، ۱۵۸
جانسٹن، ایڈورڈ: ۹۴
جدید آرٹ کی تحریک: ۱۳۹، ۱۴۰
جدید آرٹ: ۹۹، ۱۰۱، ۱۱۵، ۱۴۰
جڈ، ڈونالڈ: ۱۴۸
جلاکاری: ۱۱۵
جمالیات (لغوی معنی): ۱
جمیل نقش میوزیم: ۱۷۹
جنتر منتر رصدگاہ: ۸۲
جورجیونے: ۱۳۶
جونز، ایڈورڈ برن: ۹۹، ۱۳۹
جہانگیر (مغل بادشاہ): ۸۴، ۱۶۷ تا ۱۶۹
جیکارڈ، جوزف میری: ۱۰۷
چینی آرٹ: ۱۵۶، ۱۶۰
جیوتو: ۱۳۴

چاک (کوزہ گری): ۱۰۸، ۱۰۹
چغتائی، عبدالرحمٰن: ۴۰، ۱۷۶ تا ۱۷۷
چھپائی، ایجاد اور ترقی: ۹۲ تا ۹۴
چھینٹ (کپڑا): ۱۰۰، ۱۰۱
چیتیہ: ۸۲
چیلسی اسکول آف آرٹ: ۵۵
چیمابو: ۱۳۴
چینی آرٹ: ۱۲۷ تا ۱۲۸
چینی: ۴۰
حبیب، مریم: ۱۷۷
حجم اور سطح: ۱۴
حدود نما: ۳، ۷
حرکیاتی مصوری: ۴۷
حسین، اجمل: ۱۷۸
حسین، اقبال: ۱۷۸
حسین، مبارک: ۱۷۸
حسین، مقبول فدا: ۱۷۶
حقیقت پسندی: ۵۳، ۱۳۹
خاکہ کشی: آرٹ کے تعلق سے اہمیت: ۳۹؛ ماقبل تاریخ کی غار کی تصاویر: ۳۹؛ سطح: ۳۹؛
مادے: ۳۹؛ انداز: ۳۹؛ بیسویں صدی میں: ۴۰
خان، احمد: ۱۷۸
خان، اسماعیل: ۸۵
خطاطی: ۳، ۹۷ تا ۹۸، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۸، ۱۷۹
خط: حدود نما کی تخلیق میں استعمال: ۳؛ خطاطی میں استعمال: ۳؛ شکل میں استعمال: ۶؛ طبیعی
خواص: ۳ تا ۶؛ ... اور قدر: ۷؛ ... اور ساخت: ۸؛ ... اور محیط: ۸؛ ... اور رنگ: ۸
خوددوں، پی ایغ: ۱۳۸

د ڈ ر ز ژ

داپونتورمو، ژاکوپو: ۱۳۷
داگیئر، لوئی: ۶۴، ۶۷، ۹۴
داگیئو ٹائپ: ۶۴، ۶۷
داونچی، لیونارڈو: ۳۹، ۸۱، ۱۳۶
دسوتھ: ۱۶۴
دلوکی، وحدت: ۸۶
دوبوفے، ژاں: ۱۴۷
دوچیو: ۱۳۵
دورر، البرشت: ۱۳۶
دوشاں: ۵۱، ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۴۹
دوغاں: ۱۴۱
دول وا: ۱۴۶
دولاخوا: ۱۳۹
دولاغوش، پال: ۶۴
دومیئے، اونورغ: ۱۳۸
دوئی لائے تائی: ۱۴۳
دیلافرانچسکا، پیئرو: ۱۳۵
دیوانِ خاص: ۸۵
دیوید، ژاک لوئی: ۱۳۸
ڈاڈائیت: ۶۵، ۱۴۵، ۱۴۹
ڈالی: ۱۴۶
ڈچ آرٹسٹ: ۱۳۶
ڈفی، راؤل: ۱۰۰
ڈوناٹیلو: ۴۰
ڈھلائی کا طریقہ: ۴۸ تا ۴۹
ڈی اسٹل: ۱۴۵
ڈی چیریکو: ۱۴۶
ڈی کامبیو، آرنولفو: ۴۶
ڈی کوننگ: ۱۴۷
ڈیزائن: اُصول: ۲۳؛ وحدت: ۲۳، ۱۴
ڈیگاس، ایڈگر: ۴۵، ۶۶، ۱۴۰
ڈیمتھ، چارلس: ۱۴۶
ڈینیلز، ٹامس اور ولیم: ۱۷۲، ۱۷۳
ڈیوڈ، کولن: ۱۷۸
ڈیوس، اسٹیوارٹ: ۱۴۷
ڈیوس، آرتھر بی: ۱۴۲
راجپوت مصوری: ۱۷۱ تا ۱۷۲
راجرز، ای این: ۸۷
راشٹر کٹ سلطنت: ۸۲
رافیل: ۸۱، ۱۳۶
راگ مالا مکتب مصوری: ۱۷۲
راماتن: ۱۵۳، ۱۵۸، ۱۶۳، ۱۷۴
رامے، حنیف: ۱۷۸
رائل کالج آف آرٹ: ۵۱

رائلی، برشی: ۱۴۷
رائن ہارٹ، ایڈ: ۱۴۸
رائے، جامنی: ۱۷۶
راہی، منصور: ۵۶
رحمین، فیضی: ۱۷۸
رضا، ایس ایچ: ۱۷۶
رنگ و روغن: ۴۲، ۴۳، ۱۰۱، ۱۳۵
رنگدار چاک: ۴۵
رنگدار مادے: ۴۲، ۴۳
رنگ: طبیعی خواص: ۱۷؛ ہم وقتی تضاد کا اُصول: ۱۸؛ تعریف: ۱۸؛ حصول کے ذرائع: ۴۲ تا ۴۳
روبنز، پیٹر پال: ۴۰، ۱۳۷
روتھکو، مارک: ۱۴۷، ۱۴۹
روڈولف، پال: ۸۷
روزیتا لوح: ۱۲۳
روزیتی دانتے، گیبریئل: ۹۹، ۱۳۹
روسولا: ۱۴۴
روکوکو اسلوب: ۱۳۷ تا ۱۳۸
رولینڈسن، ٹامس: ۱۳۸
رومانیت: ۱۳۹
رومی: فنِ تعمیر: ۷۹ تا ۸۰، ۱۳۰، ۱۳۳؛ آرٹ: ۱۳۰، ۱۳۳؛ حروفِ تہجی: ۹۱، ۹۲؛ مخطوط: ۹۱؛ رسم الخط: ۹۱، ۹۲؛ شیشہ سازی کی تکنیک: ۱۱۴؛ معبد: ۷۹؛ سلطنت: ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۴
روشن برگ، رابرٹ: ۶۵، ۹۵
ری بیرا: ۱۳۷
ریمبراں: ۱۴، ۴۰، ۱۳۷
رینالڈز، جوشوا: ۱۳۸
رینسم، جیمز: ۸۶
ریویرا، ڈیگو: ۵۲
رے، مین: ۶۵، ۱۴۶
زادکین، اوسپ: ۵۴
زاوا، ترستان: ۱۴۵
زائی لن: ۹۲
زبیری، رابعہ: ۵۶، ۵۷
زیبائشی آرٹ: ۱۰۱، ۱۱۵
زین العابدین: ۱۷۷، ۱۷۸

ژاں ساں: ۹۲
ژیاکومیتی، البرتو: ۵۲ تا ۵۳

س ش ص ض

ساخت: ۱۵، ۱۶، ۱۷؛ اقسام: ۱۵ تا ۱۶؛ استعمال: ۱۶، ۱۷
سارجنٹ، جان سنگر: ۱۷۸
سپریمیٹزم: ۱۴۴
سجاد، شاہد: ۵۶
سر جمشید جی جیجی بھائی (سر جے جے) اسکول آف آرٹ: ۱۷۴
سر جان کاس اسکول: ۵۶
سرئیلیت تحریک: ۵۰، ۵۲، ۵۳، ۶۵، ۱۴۵، ۱۴۶
سسلی، الفریڈ: ۱۳۹
سطر ٹائپ پرنٹنگ پریس: ۹۳
سکندرِ اعظم: ۷۸، ۱۲۸
سکندر، شازیہ: ۱۷۹
سکھ مکتبِ مصوری: ۱۷۲
سلطان برقق کی مسجد: ۸۴
سلون، جان: ۱۴۲
سلیڈ اسکول آف فائن آرٹس: ۵۵
سمیری: ۷۷، ۹۰، ۱۵۲
سندھ کلب: ۸۶
سنگھ، رنجیت، مہاراج: ۱۷۲
سنگی طباعت: ۶۲، ۶۳، ۹۳
سنیال، بی سی: ۱۷۷
سنیفیلڈر، آلوئسز: ۶۲
سوری، شیر شاہ: ۱۶۲، ۱۶۳
سوزا، فرانسیس نیوٹن: ۴۵، ۱۷۶
سوعا، ژاعنر: ۱۴۰
سیرا، رچرڈ: ۱۴۸
سیزان، پال: ۱۴۰ تا ۱۴۳
سیویرینی: ۱۴۴
شانتی نکیتن: ۱۷۵
شاہ نامہ (صفوی): ۱۶۳
شاہجہاں (مغل بادشاہ): ۸۴، ۸۵، ۱۶۹، ۱۷۰
شاہزادہ، لیلیٰ: ۱۷۹
شاہنامہ (مغل): ۱۶۴

شجاع اللہ، شیخ: ۱۷۸
شعور رُبا آرٹ: ۹۵
شکل: استعمالات: ۱۰؛ شکلی وصف: ۱۳ تا ۱۶؛ سہ ابعادی اشکال: ۱۴
شمزہ، عبدالجلال: ۱۷۷، ۱۷۸
شن، ایوریٹ: ۱۴۲
شوفٹ، اگسٹ تھیوڈور: ۱۷۲
شیخ، قطب: ۱۷۷
شیرگل، امرتا: ۱۷۶
شیش محل: ۸۵
شیشہ: آبگینہ سازی: ۱۱۳، ۱۱۴؛ شیشہ سازی: ۱۱۳ تا ۱۱۵؛ زیبائشی شیشے: ۱۱۴ تا ۱۱۵
شیلر، چارلس: ۱۴۶
شیلے، ایگون: ۱۴۰
شیلے، کارل: ۶۴
شیو: ۸۲
صادقین: ۱۷۸، ۱۷۹
صفدر، شیخ: ۱۷۷
صفوی سلطنت: تصویر چے: ۹۸؛ شاہنامہ: ۱۶۳
صنعتی دور: ۸۷
ضابطہ پرستی: ۱۴۶

ط ظ ع غ

طباعت: ۵۸، ۵۹؛ مثبت کاری: ۵۹؛ کندہ کاری: ۵۹ تا ۶۰؛ نقش کاری: ۶۰؛ رنگین نقش کاری: ۶۱؛ کولاگراف: ۶۱؛ اسٹینسل اور اسکرین سے طباعت: ۶۱، ۶۲؛ سنگی طباعت: ۶۲، ۶۳؛ آب قوی کاری: ۶۱
طہماسپ، شاہ: ۱۶۳
ظہورالاخلاق: ۱۷۸
عالمگیری دروازہ: ۸۵
عباسی خلافت: ۸۳
عبدالحیٔ: ۱۷۹
عبدالصمد، خواجہ: ۱۶۳
عثمانی: اسلوب: ۸۴؛ سلطنت: ۸۴، ۱۳۳
عجائب گھر و گیلریاں: لاہور عجائب گھر: ۸۶؛ پلاٹن موریٹس میوزیم: ۹۶؛ قاہرہ کا عجائب گھر: ۴۶، ۱۲۳؛ بوسٹن کا فنونِ لطیفہ کا عجائب گھر: ۴۶؛ برلن عجائب گھر: ۴۶؛ لوورغ، پیرس: ۵۲؛ نیویارک کا جدید آرٹ کا عجائب گھر: ۵۳، ۱۴۹؛ میکیبھ گیلری، نیویارک: ۱۴۲؛ وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم: ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۴؛ میوزیم آف ماڈرن آرٹ، نیو دہلی: ۱۷۷؛ برٹش میوزیم: ۱۲۳، ۱۷۰، ۱۷۴؛ ایشمولین عجائب گھر، اوکسفرڈ: ۱۲۷؛ میٹرو پولیٹن میوزیم آف آرٹ، نیویارک: ۱۳۶؛ نیشنل گیلری، لندن: ۱۳۶؛ گیلریا دیل اکادیمیا، وینس: ۱۳۶؛ نہرو گیلری (وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم): ۱۶۸؛ چغتائی میوزیم، لاہور: ۱۷۷؛ جمیل نقش میوزیم، کراچی: ۱۷۹؛ ماریتو ماریٹی میوزیم: ۵۳؛ انڈس گیلری، کراچی: ۱۷۸؛ گل جی گیلری، کراچی: ۱۷۹
عربی اسالیب: ۸۴
علاقائیت پسند: ۱۴۹
علامت پسندی: ۱۴۰
علی، شاکر: ۱۷۷، ۱۷۸
علی، میر سید: ۱۶۳
عیسائیت: دور: ۸۰ تا ۸۱؛ اولین تعمیرات: ۸۰؛ آرٹ: ۱۳۳؛ زمین دوز قبرستان: ۸۰، ۱۳۳
غاروں کی مجسمہ سازی: ۴۶
غاروں کی مصوری: ۴۲ تا ۴۳
غوال: ۱۴۱
غودن، آگست: ۴۰، ۵۰، ۵۱، ۱۵۸
غونوا، پی الغ: ۱۳۹
غو، آنتوان ژاں: ۱۳۸

ف ق ک گ

فاطمی خلافت: ۸۴
فان آنک، ہوبرٹ: ۱۳۶
فان آنک، یان: ۴۳، ۱۳۶
فان خوخ، ونسنٹ: ۵۲، ۱۴۰، ۱۴۱
فان دائس برگ: ۱۴۵
فان درروہے، مائز: ۸۷
فان درویدن، راگیئر: ۱۳۶
فان ڈائک، اینتھنی، سر: ۱۳۷
فان دیرگوئز، ہوگو: ۱۳۶
فاؤازم: ۱۴۱، ۱۴۲
فتح پور سیکری: ۸۴
فریسکو: ۴۳، ۱۳۰، ۱۳۳
فرینکلن، بنجامن: ۹۳
فرینکن تھیلر، ہیلن: ۱۴۷، ۱۴۸
فلاناگن، بیری: ۵۴
فلیمش مصوری: ۴۳
فلیمش مصور: ۱۳۵

فلیون، ژان: ۱۴۸
فنِ تعمیر میں جدیدیت: ۸۷، ۸۹
فنِ تعمیر: ۷۷ تا ۸۹، ۱۲۷
فوٹوگرافی: ۶۴ تا ۶۷، ۱۷۴
فوٹوگرام: ۶۶
فوشقی: ۹۱
فیئر بینک، الفریڈ: ۹۴
قحطِ بنگال تصویر سلسلہ: ۱۷۷
قدر/روشنی: ۱۵
قرونِ وسطیٰ کی مصوری: ۴۲
قسطنطنیہ: ۸۰، ۸۳، ۸۴، ۱۳۳
قطب مینار: ۸۴، ۱۵۸
کاپلے، جان سنگلٹن: ۱۳۸
کاراچی برادران: ۱۳۷
کاراواجیو: ۱۳۷
کارا، کارلو: ۱۴۴
کارٹ رائیٹ، ایڈورڈ: ۱۰۷
کارولس، جان: ۹۳
کارو، اینتھنی: ۵۴
کاستاگنو، آندریا: ۱۳۵
کاسلن، ولیم: ۹۳
کاغذ کی ایجاد: ۹۲
کالڈر، الیگزینڈر: ۱۴۸
کامے کورا، یوساکو: ۹۵
کاندنسکی، واسیلی: ۵۰، ۹۴، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۷۵
کانسٹیبل، جان: ۱۳۸، ۱۳۹
کپور، انیش: ۵۵
کراچی اسکول آف آرٹ: ۵۶، ۱۷۸، ۱۷۹
کراگ، ٹونی: ۵۴
کراناخ، لوکاس: ۱۳۷
کرسٹل: ۱۱۴ تا ۱۱۵
کرسٹو: ۱۴۹
کرمپ، والٹر: ۵۸
کری، جے ایس: ۱۴۶
کلابھون شانتی نکیتن: ۱۷۴، ۱۷۵
کلاسیکیت: ۸۱، ۱۳۸
کلائن، فرانز: ۱۴۷
کلر فیلڈ: ۱۴۸ تا ۱۴۹
کلکتہ اسکول آف آرٹ: ۱۵۸، ۱۷۵
کلوئے، فاں کوا: ۱۳۶
کلیشے ولیغ: ۶۶
کلی، پال: ۱، ۵۰، ۵۴، ۹۴، ۱۰۰، ۱۴۵، ۱۷۵
کمپنی پینٹنگ: ۱۷۳
کمپیوٹر آرٹ: ۱۴۹
کندہ کاری: ۴۷
کنسٹلر ہاؤس: ۱۴۰
کنشک: ۱۵۶
کورنتھین ستون: ۷۹
کوروز مجسمے: ۴۶، ۱۲۹
کوریجیو: ۱۳۶
کورے مجسمے: ۴۶، ۱۲۹
کوزہ گری: ۱۰۸ تا ۱۱۲؛ جلا کار مادے: ۱۰۸ تا ۱۱۰؛ چسپاں کرنے کے طریقے: ۱۰۸؛
مٹی کے انگ: ۱۰۹، ۱۱۰؛ یونانی کوزہ گری: ۱۲۹
کورخ بے، گستاف: ۱۳۸
کوکوشکا، اوسکر: ۱۴۰
کولاگراف: ۶۱
کولاژ (پیچیدگی) مکعبیت: ۱۴۳
کولووٹز، کیتھ: ۱۴۲، ۱۴۹
کوئے نگ پریس: ۹۳
کوئے نگ، فریڈرک: ۹۳
کھوکھا، فدائی خان: ۸۵
کیٹیل، ٹلی: ۱۷۲
کیکسٹن، ولیم: ۹۲
کیلاش ناتھ مندر: ۸۲، ۱۵۷
کیلر، فریڈرک: ۹۳
کیلی، ایلیس ورتھ: ۱۴۸
کیمرون، جولیا: ۶۶
کے ایم سی کی عمارت: ۸۶
گابو، ناؤم: ۵۳، ۱۴۴
گاتھی: فنِ تعمیر: ۸۰، ۸۶، ۱۳۴؛ رسم الخط: ۹۱؛ حقیقت پسندی: ۱۳۶؛ گاش (غیر شفاف
رنگ): ۴۳ تا ۴۴، ۱۰۱، ۱۰۴
گارنیئر، ٹونی: ۸۷

گالی قوم: ۱۲۹ تا ۱۳۰
گالے، ایمیل: ۱۱۵
گاڈوی، انتونیو: ۱۴۱
گٹن برگ، یوہان: ۹۲
گردابیت: ۱۴۴
گرس، ہوان: ۵۲، ۱۴۳
گروز: ۱۴۲
گل جی گیلری: ۱۷۹
گل جی: ۱۷۸، ۱۷۹
گل جی، ایمن: ۱۷۹
گلاسگو اسکول آف اسکاٹ لینڈ: ۱۴۰
گلیڈ اسٹون، سولومن: ۱۷۶
گلیکنز، ولیم: ۱۴۲
گل، ایرک: ۹۴
گندھارا آرٹ: ۱۵۶ تا ۱۵۷
گورکی: ۱۴۶
گوگین، پال: ۱۴۰، ۱۴۱
گولڈ اسمتھ کالج: ۵۵
گویا، فرانزسکو: ۱۳۸
گھسائی: ۶۳
گیرٹن ٹاٹ سنٹ یانز: ۱۳۶
گیفو دے، لوئی: ۱۳۸
گینی کول: ۱۳۹
گیلریا دیل اکادیمیا، وینس: ۱۳۴
گینسبرو، ٹامس: ۱۳۸

ل م ن

لاسن، ارنسٹ: ۱۴۲
لاطینی حروفِ تہجی: ۹۱
لانگ، رچرڈ: ۵۴ تا ۵۵، ۱۴۹
لاہور کا قلعہ: ۸۵، ۱۶۷
لپی، فلپو: ۴۰
لکڑی کے ٹھپوں سے چھپائی: ۹۲
لکس، جارج: ۱۴۲
لکھنؤ کالج آف آرٹ: ۵۶
لوٹیبز ایڈورڈ، سر: ۸۶
لورنزیتی، پی ایترو اور آمبروجیو: ۱۳۵
لوز، ایڈولف: ۸۷
لوکارغ بوسیئے: ۸۷
لوورغ میوزیم: ۵۲
لوویت: ۱۴۸
لیپ شیت، ژاک: ۵۲
لیشٹن اشٹائن: ۹۵، ۱۴۷
لینڈ سیر، ایڈون، سر: ۱۳۹
لیفسٹن، ٹالبرٹ: ۹۳
لیوس، وِنڈہام: ۱۴۴
مابعد تاثریت: ۱۴۰
مابعد جدیدیت: ۸۷، ۱۵۰
ماتیز، ہنری: ۴۰، ۱۰۰، ۱۴۱
ماتھدار، ہرمن: ۱۷۵
مارخ کے: ۱۴۱
مارک، فرانز: ۵۰
مارینی، مارینو: ۵۳
ماساچیو: ۱۳۵
ماغناں، کلاد، جنرل: ۸۵
ماگریتے: ۱۴۶
مالے وچ: ۱۲۶
مانے، ایدوارغ: ۱۳۹، ۱۴۰
مائسی نیئن تہذیب: ۱۲۷، ۱۲۸
مائنون تہذیب: ۱۲۷
مائی برج، ایڈورڈ: ۲۶
مائیکل اینجلو: ۴۰، ۴۷، ۸۱، ۱۳۶
مایے کاوا: ۸۷
مجسمہ سازی: ماقبل تاریخ کے مجسمے: ۴۶؛ بادشاہ نارمر کی تختی: ۴۶، ۱۲۳؛ وومن آف ویلن ڈورف: ۴۶، ۱۲۱؛ مین کاؤرے اور خمیر نیطی کے مجسمے: ۴۶؛ نیفرتیتی کا سر: ۴۶؛ یونانی مجسمہ سازی: ۴۶، ۴۷؛ کانسی کی ڈھلائی بحیثیت وسیلہ: ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹؛ کندہ کارانہ تصور: ۴۷؛ نمونہ کاری: ۴۷؛ جدید تکنیک: ۴۸، ۴۹؛ مثبت کاری: ۴۹؛ ویلڈنگ سے بنائے گئے مجسمے: ۵۳؛ مصری مجسمہ سازی: ۱۲۳، ۱۲۴؛ کانسی کی مجسمہ سازی: ۳۸، ۵۱، ۵۳
محلات: سامرا کے محل: ۸۳؛ شیش محل: ۸۵؛ جہانگیر کا چوگوٹ: ۸۵؛ موہٹا پیلیس: ۸۶؛ آشوری محلات: ۱۲۷؛ کوروش کا محل: ۱۲۸
محمد شریف، حاجی: ۱۷۸

مرزا، بشیر: ۱۷۸
مساجد: پتھر کا گنبد: ۸۳؛ تعمیری اقسام: ۸۳، ۸۴؛ چرچ سے تبدیلی: ۸۳، ۸۴؛ مسجد قرطبہ: ۸۳؛ سلطان برقق کی مسجد: ۸۴؛ اصفہان کی جامع مسجد: ۸۴؛ مسجد قوت الاسلام: ۸۴، ۱۵۸؛ جامع مسجد دہلی: ۸۵، ۱۵۸؛ موتی مسجد: ۸۵؛ بادشاہی مسجد: ۸۵؛ فیصل مسجد: ۸۶؛ مسجد طوبیٰ: ۸۶
مستقبلیت پسند: ۵۰، ۵۲، ۶۴
مستقبلیت: ۱۴۴
مصری: فنِ تعمیر: ۷۸، ۱۲۳ تا ۱۲۴؛ تحریر: ۹۰؛ عجائب گھر: ۱۲۳؛ تاریخ: ۱۲۳ تا ۱۲۴؛ مجسمہ سازی: ۱۲۳
مصنوعاتی مکعبیت: ۱۴۳، ۱۴۴
مصورانہ خطاطی: ۱۷۷، ۱۷۸
مصوری: ۴۲ تا ۴۵
معبد: ملکہ ہاتشپ ست کا معبد: ۷۸، آمن کا مندر، کارنک: ۷۸؛ آمن مت خونسو کا مندر، لکسر: ۷۸؛ ڈورک ٹمپل: ۷۸؛ یونانی معبد: ۷۸، ۷۹؛ زکورت معبد، ورکا: ۷۸؛ رومی معبد: ۷۹، ۸۰؛ بدھ مت کے معبد: ۸۱، ۸۲؛ ہندو مندر: ۸۲؛ کیلاش ناتھ مندر: ۸۲، ۱۵۷؛ معبدوں کا آرٹ اور فنِ تعمیر: ۱۵۷، ۱۵۸؛ ایلی فینٹا اور ایلورا کے مندر: ۱۵۷
مغل: تعمیری کارنامے: ۸۴، ۸۵، ۱۶۲ تا ۱۷۱؛ تصویریچے بنانے والے مصور اور مصوری: ۴۴، ۹۸، ۱۶۳، ۱۶۹؛ مصوری: ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰؛ خطاطی: ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴؛ ٹیکسٹائل: ۱۶۲؛ باغات: ۱۶۲، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹؛ ممتاز محل: ۸۵، ۱۶۸، ۱۷۰
مقبرے: مصطبہ مقبرے: ۷۸؛ مقبرہ غیاث الدین تغلق: ۸۴؛ اکبر اور ہمایوں کے مقبرے: ۸۴؛ مقبرہ شیخ سلیم چشتی: ۸۴؛ اعتماد الدولہ کا مقبرہ: ۸۴؛ تاج محل: ۸۴، ۸۵، ۱۷۰؛ طوطخ آمن کا مقبرہ: ۱۲۴؛ آگامیمنن کا مقبرہ: ۱۲۷؛ دارا کا مقبرہ: ۱۲۸؛ ایٹرو ریائی مقبرے: ۱۳۰؛ جہانگیر کا مقبرہ: ۱۶۸، ۱۶۹؛ نور جہاں کا مقبرہ: ۱۶۹
مکعبیت: ۵۲، ۱۴۳ تا ۱۴۴، ۱۷۷
منش: ۱۴۱، ۱۴۲
منصور، ہاجرہ: ۵۶
موچا، الفانسے: ۱۴۱
مورسین، اسٹینلے: ۹۷
مورس، ولیم: ۹۴، ۹۹، ۱۳۹
موریزوٹ، برتھ: ۱۴۰، ۱۴۹
موریہ عہد: ۸۱ تا ۸۲، ۱۵۱
مور، ہنری: ۵۱، ۵۳، ۱۰۰
موزائک: ۸۰، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۳
موزونیت: ۲۶ تا ۲۷
مونڈریان، پائٹ: ۱۴۵
مونے، کلاد: ۱۳۹
موئن جو دڑو: ۷۷، ۱۵۱ تا ۱۵۳
موہٹا پیلیس: ۸۶
موہولی، ناگی لازلو: ۶۵، ۱۴۵
مہابھارت: ۱۵۳، ۱۵۸، ۱۶۴
میتھیسن، جم: ۵۶
میدی چز: ۱۳۳
میرو، جون: ۵۹، ۱۴۶
میسوپوٹیمیا: ۷۷، ۹۰، ۹۹، ۱۰۸، ۱۲۳، ۱۵۲
میلائس، جان ایورٹ: ۱۳۹
مین گولڈ: ۱۴۸
مینگوئن، ہنری: ۱۴۱
میو اسکول آف آرٹس اینڈ کرافٹس: ۸۶، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸
میبول: ۵۰
میز ازم: ۱۳۷
نارمر کی تختی: ۴۶، ۱۲۳
ناگوری، اے آر: ۱۷۸
ناگی: ۱۷۸
ناؤمن، بروس: ۱۴۹
نبی (پیغمبر): ۱۴۰
نٹ راج (مجسمہ): ۱۵۸
نروی: ۸۷
نسائی آرٹ: ۱۴۹
نشاۃ ثانیہ: آرٹ: ۱۳۴ تا ۱۳۷؛ مصوری: ۳۹، ۴۳، ۴۵؛ فنِ تعمیر: ۸۱
نقش کاری: ۶۰
نقش، جمیل: ۴۰، ۱۷۸، ۱۷۹
نکلسن، بین: ۵۱، ۵۳
نمونہ کاری برائے مجسمہ سازی (طریقے اور میٹریل): ۴۶ تا ۴۸
نمونہ: ۲۷
نوافلاطونی: ۴۷
نور جہاں (ملکہ): ۸۴، ۱۶۸، ۱۶۹
نوکلاسیکیت: ۱۳۸
نولڈے، ایمل: ۱۴۲
نولکھا: ۸۵
نولینڈ، کینتھ: ۱۴۹

نئی معروضیت: ۶۵، ۱۴۶
نپیس، جوزف نیس فور: ۶۷
نیشنل اکیڈمی آف ڈیزائن (نیویارک): ۱۴۲
نیشنل کالج آف آرٹ: ۸۶، ۱۷۸
نیفرتیتی، ملکہ (مجسمہ): ۴۶، ۱۲۴
نیوبنگال تحریک: ۱۷۴ تا ۱۷۶
نیو پالادیئن: ۸۶
نیومن، بارنیٹ: ۱۴۹
نیویارک عجائب گھر برائے جدید آرٹ: ۵۳

و ہ ی ے

واتو، آں توان: ۱۳۸
وادیٔ سندھ کی تہذیب: ۷۷، ۹۰، ۱۵۱ تا ۱۵۳؛ شہری منصوبہ بندی: ۱۵۲، ۱۵۳؛
مہریں: ۱۵۳؛ فنون و دستکاری: ۱۵۳
وارہول، اینڈی: ۶۵، ۹۵، ۱۰۰، ۱۴۷
واکسیل، لوئی: ۱۴۳
ورمیر، یان: ۱۳۷
ورجل: ۹۳
ورما، راجہ روی: ۱۷۴
وقوع پذیری: ۱۵۰
ولامنک: ۱۴۱
ووڈ، جی: ۱۴۶
وومن آف ویلن ڈورف (مجسمہ): ۴۶، ۱۲۱
وہائٹ ریڈ، راخیل: ۵۵
وہیلر، مارٹیمر، سر: ۱۵۳
ویانا سیسیشن: ۹۴، ۱۴۰
ویرونیز، پاؤلو: ۱۳۶
ویسٹ، بینجامن: ۱۳۸
ویسل من، ٹام: ۱۴۷
ویسیرلی، وکٹر: ۱۴۷
ویگانو، وتوریانو: ۸۷
ویلاز کوئز: ۱۳۷
ویلدے، ہنری فان دے: ۱۴۱
ویلوں: ۱۴۳
وینس: شیشہ سازی: ۱۱۵؛ مصور: ۱۳۷
ہارنسے کالج آف آرٹ: ۵۵
ہاکنے، ڈیوڈ: ۴۰، ۴۵، ۶۵
ہاگیہ صوفیہ: ۸۴
ہالز، فرانز: ۱۳۷
ہاویل، ارنسٹ: ۱۵۸، ۱۷۵
ہخامنشی: ۱۲۸
ہرسٹ، ڈیمئن: ۵۵
ہم آہنگی: ۲۵
ہمایوں (مغل بادشاہ): ۸۴، ۱۶۲ تا ۱۶۳
ہنٹ، ولیم ہالمین: ۱۳۹
ہنری، رابرٹ: ۱۴۲
ہوپر، ایڈورڈ: ۱۴۶
ہوف من: ۸۷
ہوگارتھ، ولیم: ۱۳۸
ہولبائن، ہانز: ۱۳۶
ہو، رچرڈ: ۹۳
ہیپ ورتھ، باربرا: ۵۱، ۵۳، ۱۴۹
ہیٹر، اسٹینلے: ۵۹، ۶۱
ہیلڈ، ال: ۱۴۸
ہیلینیائی آرٹ: ۷۹
ہیملٹن، رچرڈ: ۱۴۷
ہیئت: ۲۳
یک حرفی ڈھلائی مشین: ۹۳
یک طباعتی: ۶۳
یونانی: فنِ تعمیر: ۷۸، ۷۹، ۱۲۹؛ حروفِ تہجی: ۹۱؛ کوزہ گری: ۱۰۸؛ مجسمہ سازی: ۴۶،
۱۲۹؛ تہذیب: ۱۲۹؛ معبد (ٹیمپل): ۷۸، ۷۹

DATA ENTERED

آرٹ کے مختلف پہلو

spects of Art

پاکستان میں آرٹ کے طلبہ کے لیے ایک بنیادی نصابی کتاب

تصنیف: مارجری حسین

ترجمہ: شہاب الدین شہ

یہ کتاب آرٹ کی مبادیات سے متعلق تمام نظری اور عملی پہلوؤں کا جامعیت کے ساتھ احاطہ کرتی ہے۔ اس کے ذریعے آرٹ کی تاریخ اور اس کے مختلف تک رسائی کو آسان بنا دیا گیا ہے۔ کتاب کا مقصد آرٹ کے طالب علموں میں ذوق، وشوق پیدا کرنا ہے تاکہ وہ بذاتِ خود زمانہ قبل تاریخ سے موجودہ د بہترین آرٹ اور اس کے تخلیق کرنے والوں کے بارے میں جستجو کر سکیں۔

یہ اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے اور اس کا مقصد آرٹ کے طالب علموں کو امتحانات کی تیاری میں مدد دینا ہے۔ یہ کتاب سندھ بورڈ آف ٹیکنیکل ا کے نصاب کے عین مطابق ہے اور خاص طور پر پاکستان بھر میں اس کورس کی تعلیم حاصل کرنے والوں کے لیے تحریر کی گئی ہے۔

کتاب کالج گریجویٹس اور انڈر گریجویٹس کے لیے انتہائی سادہ اور سلیس زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس میں طالب علموں کو آرٹ کے مختلف پہ خاکہ کشی (Drawing)، مصوری (Painting)، مجسمہ سازی (Sculpture)، طباعت (Printmaking)، فنِ تعمیر (rchitecture ترسیمی نمونہ کاری (Graphic Design)، کوزہ گری (Ceramics)، شیشے (Glass) اور فوٹوگرافی کے بارے میں رہنمائی فراہم کی گئی ہے۔

خصوصیات:

- برصغیر پاک و ہند اور مغرب کے آرٹ کی مختصر تاریخ
- اطہر جمال کی لائن ڈرائنگز سے مزین صفحات
- متن کی وضاحت میں معروف مصوروں کی تصاویر
- عملی اور نظری مضامین پڑھانے کے سلسلے میں معاون مواد
- اصطلاحات کی فرہنگیں: — بنیادی آرٹ — ٹیکسٹائل — کوزہ گری — فوٹوگرافی
- اصطلاحات کی مختصر لغات
- قدیم دُنیا کے سنگِ میل
- ایک جامع اشاریہ

مصنفہ کے بارے میں:

مارجری حسین آرٹ کی جانی پہچانی ناقد ہیں اور آرٹ کے پاکستانی حلقوں میں ایک نمایاں مقام رکھتی ہیں۔ اُن کا کام تقریباً دو دہائیوں پر محیط ہے جس میں نے مقامی آرٹ اور ثقافت کو ملک اور بیرونِ ملک متعارف کرانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ انہوں نے پاکستانی آرٹسٹوں کی متعدد نمائشیں کرائیں۔ وہ پیساڈینا امریکا کے پیسیفک ایشیا میوزیم کے لیے برصغیر میں آرٹ کی تاریخ کے موضوع پر ایک طویل مقالہ لکھ چکی ہیں۔ انہوں نے ملک می بیرونِ ملک آرٹ کے موضوع پر متعدد لیکچر بھی دیے ہیں۔

CAD LIBRARY P.U. LHR

* 7 0 4 3 *

Art&Design

FORD

ERSITY PRESS

oup.com