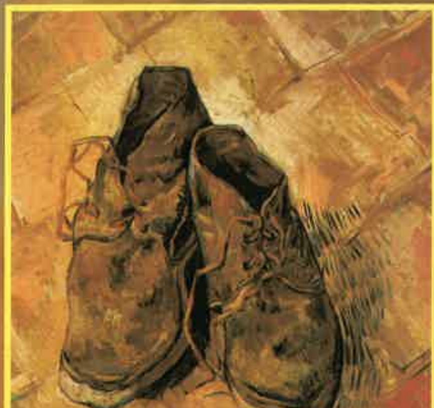
مغرب میں فنِ مصوّری کی تحریکیں



شمیم شوکت

ڈاکٹر شوکت محمود

مغرب میں فنِ مصوّری کی تحریکیں

شمیم شوکت

شوکت محمود

پاکستان رائٹرز کواپریٹو سوسائٹی، لاہور

جملہ حقوق محفوظ ہیں

ISBN - 978-969-8460-33-4

طبع دوم	2022
مصنفین	شوکت محمود / شمیم شوکت
سرِورق	محمد جاوید
قیمت	1000.00

ناشر

پاکستان رائٹرز کواپریٹو سوسائٹی

70- شاہراہ قائداعظمؒ لاہور

تقسیم کار

کواپرا بک سنٹر اینڈ آرٹ گیلری

70-شاہراہ قائداعظمؒ لاہور

فون: 042-37321161

042-37322926

کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائن، یونیورسٹی اُف دی پنجاب نے اس کتاب کی اشاعت میں تکنیکی معاونت کی

فہرست

پیش لفظ	پروفیسر ڈاکٹر راحت نوید مسعود	7
تعارف	شمیم شوکت، شوکت محمود	9
Classicism کلاسی سزم		13
Byzantine Art بازنطینی آرٹ		17
Renaissance تحریک احیائے علوم (علوم کی دوبارہ پیدائش)		21
Mannerism میزازم		41
Baroque Art بیروق آرٹ		53
Rococo روکوکو		59
Pre-Romanticism پری رومانٹیسزم		63
Neoclasicism نیوکلاسی سزم		67
Romanticism رومانٹیسزم		77
Cubism کیوب ازم		83
The Eight دی ایٹ		91
Aschan School آسچن سکول		97
Pre-Raphaelite Brotherhood پری ریفائیلائٹ برودرہڈ		99
Realism ریئلزم		105
Barbizon School باربی زان سکول		113
Naive Art نائیو آرٹ		119

Impressionism	امپریشن ازم	121
Pointillism	پوائنٹلزم	135
Neo-Impressionism	نیو امپریشنزم	137
Symbolism	سمبولزم	141
Nabis	نابیں	155
Art Nauveau	آرٹ نووؤ	161
Fauvism	فاوازم	165
Expressionism	ایکس پریشن ازم	175
Futurism	فیوچرازم	185
Post Impressionism	پوسٹ امپریشن ازم	191
Constructivism	کنسٹرکٹوازم	201
Suprematism	سپریماٹزم	205
Dadaism	ڈیڈاازم	209
Surrealism	سوریلزر	211
Art Deco	آرٹ ڈیکو (فن آرائش)	217
Neo-Romanticism	نیو رومانٹیسزم	221
Abstract Expressionism	تجریدی جزباتیت	223
Op Art	اوپ آرٹ	229
Pop Art	پاپ آرٹ	231
Minimalism	منیملزم	237
Superrealism	سپرریلزم	241

پیشِ لفظ

ڈاکٹر شوکت محمود ایک معروف ماہرِ تعلیم، محقق، نقاد اور نہایت شفیق اُستاد ہونے کے ساتھ ساتھ ایک منجھے ہوئے کارٹونسٹ ہیں، جنھیں دنیا میکسم (Maxim) کے نام سے جانتی ہے۔ انھوں نے تاریخِ فنِ تعمیر کے مضمون کو اپنا زاویہ نگاہ بنایا اور ساتھ ہی ساتھ فنون کی تعلیم کے ذریعے رنگوں، لکیروں اور اشکال کے رموز سے آشنا ہوئے۔ ڈاکٹر شوکت محمود نے مشرق کے متنوع جمالیاتی اسلوب سے آگاہی کے ساتھ مغرب کی جمالیات کو بھی پوری شعوری کوشش کے ساتھ سمجھا۔

شمیم شوکت عرصہ دراز سے فنونِ لطیفہ کی تدریس سے منسلک ہیں۔ اِس مناسبت سے اُن کا تعلق ڈاکٹر شوکت محمود کے ساتھ ''شریکِ حیات'' کے ساتھ ساتھ ''شریکِ فن'' کا بھی ہے۔ انھوں نے بھی ایک نہایت شفیق اور مدبّر استاد کے روپ میں کئی نسلوں کو علم وفن سے سیراب کیا۔ اب ان دونوں نے ایک قدم آگے بڑھاتے ہوئے اپنے علم اور تجربہ کو فنونِ لطیفہ کے طالب علموں کے لئے بعنوان ''مغرب میں فنِ مصوری کی تحریکیں'' مکتوب کیا ہے۔

یہ کتاب اس حوالے سے خصوصی اہمیت کی حامل ہے کہ اِس میں فنِ مصوری کی مغربی تحاریک کو اُردو زبان میں بڑے سادہ، اور معلوماتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اِس کتاب کے معروضی انداز کی وجہ سے طلباء وطالبات نہ صرف مصوری کی اہم تحاریک سے آگاہی حاصل کریں گے بلکہ اُس دور کے مشہور مصوروں سے بھی شناسا ہوں گے۔ مزید براں، اس کتاب میں اُن نظریات، سماجی، ثقافتی اور سیاسی پس منظر اور اہم فلسفیانہ افکار کا بھی تذکرہ ملتا ہے جو کہ کسی خاص مصورانہ تحریک کا سبب بنے۔ علاوہ ازیں فنونِ لطیفہ سے وابستہ طالب علموں کو مغربی مصورانہ تحریکوں کے صحیح تلفظ کو بھی اُردو زبان میں علیحدہ علیحدہ الفاظ کی مدد سے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

جب ہم مغرب کی مصورانہ تحریکوں کا ذکر کرتے ہیں تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ (Early Christian Period) سے لے کر بیسویں صدی تک مغربی مصوری مستقل ارتقاء کی منازل طے کرتی چلی گئی۔ رینائیسانس (Renaissance) میں پھلنے پھولنے والے Humanism نے آرٹ کو مافوق الفطرت ماحول سے نکال کر انسانوں کی عظمت، دیوتاؤں، شہزادے شہزادیوں اور درباری امراء پر مسلم کر دیا۔

بعد ازاں بیروق دور (Baroque Period) میں آرٹ بلند آہنگ اور بصری جاہ وحشم سے متعارف ہوا۔ اِس دور کی تھیٹریکل (Theatrical) شناخت سے نکلتے نکلتے آرٹ روکوکو (Rococo Style) کی نفاست اور نمود ونُمائش میں ڈھلتا چلا گیا۔ (Rococo Style) نے آرٹ کو ایک طرف نفیس اسلوب دیا تو دوسری طرف یہ آرٹ کو اپنی اصل سے دور کرتے ہوئے اِسے سطحی (Superficial) کرتا چلا گیا۔

ریلزم (Realism) نے اِس سطحیت (Superficiality) کو رد کر کے تخلیق کاروں کو حقیقت پسندی کی

طرف مائل کیا اور آرٹ کے لئے باقاعدہ منشور مرتب کئے گئے۔ Realism میں جب فن ٹھہراؤ کا شکار ہوا تو رومانیت (Romanticism) نے معروضی حقائق سے نکل کر انسانی زندگی میں جذباتیت اور حسّاسیت کی اہمیت کو اُجاگر کیا۔

19 ویں صدی کے آخر تک تخلیق کاروں اور فن کاروں کی توجہ ایک بار پھر کلاسکیت کی طرف مبذول ہوئی اور کلاسیکی دور کے جمالیاتی اسلوب کو نئے سرے سے پرکھنے میں دلچسپی پیدا ہوئی۔ نیو کلاسی سزم (Neo-Classicism) نے اِسی دلچسپی کی وجہ سے فروغ پایا اور قدیم رومن اسالیبِ فن کو نئے سرے سے جلا بخشی گئی۔ یوں مغربی آرٹ مستقل نئی چیزوں اور اپنے ارتقاء کے مراحل سے گزرتا نظر آتا ہے۔ جہاں ایک طرف علوم وفنون سے وابستہ تحاریک نظر آتی ہیں وہاں اُن کے ردِعمل سے پیدا ہونے والے محرکات اور اسالیب بھی عیاں ہیں۔

اپنے ارتقاء کے ابتدائی، درمیانی اور انتہائی مدارج طے کرنے کے بعد مغربی فنِ مصوری اپنے اطراف کی سیاسی و سماجی حقیقت کا نہ صرف عکاس نظر آتا ہے بلکہ اس حقیقت کو ایک بصری دستاویز (Visual Documentation) کی شکل بھی دیتا ہے اور حقیقت نگاری (Realism)، رومانیت، نئی کلاسیکیت اور امپریشنزم (Impressionism) سے گزرتے ہوئے پوسٹ امپریشنزم (Post Impressionism) میں داخل ہوتا ہے۔ پوسٹ امپریشنزم نے بیسویں صدی میں تین اہم ترین تحریکوں کی بنیاد رکھی۔

ایکسپریشنزم (Expressionism)، کیوبیزم (Cubism) اور (Fauvism) نے اگر ''کیا دیکھا جائے'' اور ''کس طرح دیکھا جائے'' کو اہمیت دی تو Expressionism نے داخلی ہیجان اور جذباتیت کے اظہار کو بصری اور جمالیاتی حدود وقیود سے ماورا کر دیا۔ اسی طرح Fauvism نے جبلّت کو ریاضت پر فوقیت دی اور اس طرح بیسویں صدی میں جذبات، احساساتِ جبلت اور اظہار نے تدریسی مصوری کے صدیوں سے رائج قوانین اور نظام سے بغاوت کرتے ہوئے Dadaism اور تجریدیت (Abstraction) کو اپنایا جہاں بنیادی اشکال کی شکست وریخت بھی آرٹ یا فن کا درجہ حاصل کر گئی۔ یہی شکست وریخت حقیقت سے سفر کرتی ہوئی تخیئل اور خوابوں تک پہنچی اور مافوق الحقیقت (Super-Reality) کہلائی؛ جسے Surrealism کا نام دیا گیا۔

یہ بات ایک حقیقت ہے کہ تراجم کبھی طبع زاد کتب کا مقابلہ نہیں کر سکتے لیکن بعض نئے موضوعات تراجم کے ذریعے ہی ارتقائی منازل طے کرتے ہیں۔ متذکرہ کتاب کا موضوع بھی ایسا ہے جس میں ترجمہ اور تخلیق کے امتزاج سے ہی متوقع اور مطلوبہ نتائج حاصل کئے جاسکتے ہیں۔ بڑے وثوق کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ یہ ایک قابلِ ستائش کاوش ہے جو فنونِ لطیفہ کی مغربی تاریخ اور نظریات کو ہمارے ملک کے عام قاری تک پہنچانے میں مددگار ثابت ہوگی۔ انشاءاللہ یہ کاوش فنونِ لطیفہ کے طلباء وطالبات کے لئے بھی بڑی مفید ثابت ہوگی۔

پروفیسر ڈاکٹر راحت نوید مسعود
پرنسپل، کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائن،
یونیورسٹی آف دی پنجاب، لاہور

31 مارچ 2013ء

تعارف

مختلف تعلیمی اداروں میں فائن آرٹس کی تدریس کا عمل شروع ہوا تو ہم دونوں کو گاہے بگاہے مختلف امتحانات کے لیے سوالیہ پیپر بنانے کا موقع بھی ملنے لگا۔ پھر طلباء وطالبات کی جوابی کاپیاں بھی بطور ممتحن جانچنے کا موقع ملا۔ اس تجربے سے ایک حقیقت کھل کر سامنے آئی کہ ہمارے طلباء وطالبات انگریزی اور اردو کے ملے جلے ذریعہ تعلیم میں الجھے ہوئے ہیں۔ اور نہ صرف طلباء اور طالبات بلکہ اساتذہ بھی ایک تذبذب میں مبتلا ہیں کیونکہ فائن آرٹس کا مضمون ایک ایسا مضمون ہے جسے کلی اور حتمی طور پر اردو میں پڑھایا ہی نہیں جاسکتا اور اس کی سب سے بڑی وجہ یہ کہ اردو میں فائن آرٹس کے مضمون پر کوئی کتاب ہی نہیں۔ یہ فقدان بالخصوص پینٹنگز سے وابستہ تاریخ سے تھا۔

جوں جوں وقت گزرتا گیا فائن آرٹس کا مضمون مقبول ہوتا گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے بے شمار کالجز میں پڑھایا جانے لگا۔ بطور مضمون فائن آرٹس کی ترویج میں جتنا گراں قدر کام مرحومہ مسز اینا مولکا احمد نے کیا اس کی کہیں مثال نہیں ملتی۔ ہم سمجھتے ہیں کہ اگر مرحومہ مسز اینا مولکا احمد نہ ہوتیں تو شاید فائن آرٹس کا مضمون سرے سے وجود میں ہی نہ ہوتا اور اگر ہوتا بھی تو اس کی اس قدر پذیرائی نہ ہو چکی ہوتی جواب ہے۔

ہم دونوں کو یہ افتخار حاصل ہے کہ ہم نے مسز احمد کے زیر سایہ فنون لطیفہ کی تعلیم حاصل کی اور مسز تسنیم مظہر، مسز ملک، مسز انور افضل اور مسز نسیم حفیظ قاضی جیسی منجھی ہوئی اور کہنہ مشق ٹیچرز کی تعلیمات سے استفادہ کیا۔ محترم پروفیسر خالد اقبال جنہوں نے یورپین آرٹ کا مضمون پڑھایا ان کی تعلیمات اور شفقت ہمارے لئے آج بھی ممد راہ اور معاون تدبیر ہے۔ یہ وہ دور تھا جب لیکچر بھی انگریزی میں ہوتے اور امتحانی پرچے بھی انگریزی میں۔

فائن آرٹس کے مضمون نے جب زیادہ زور پکڑا تو تعلیمی بورڈوں نے پیپر سیٹرز (Papers setters) سے یہ مطالبہ کیا کہ سوالنامے انگریزی اور اردو دونوں زبانوں میں مرتب کئے جائیں۔ اس اقدام نے پیپر سیٹرز کو بھی ایک مشکل سے دوچار کر دیا کیونکہ فائن آرٹس کے مضمون میں بے شمار ایسی اصطلاحات، ڈکشن اور ٹرمز (Terms) ہیں جن کا ترجمہ اولاً تو مشکل ہوتا ہے اور اگر ممکن ہو تب بھی اردو ترجمہ انگریزی سے بھی زیادہ پر پیچ اور مشکل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ ترجمہ کے لئے فارسی اور عربی کے الفاظ سے مدد لینا ناگزیر بن جاتا ہے۔ مثال کے طور پر (Pyramids) کا ترجمہ اہرام مصر تو موجود ہے لیکن Ziggurats کا کوئی ترجمہ موجود نہیں۔ ایسی ہی دشواری اور بہت سی دوسری اصطلاحات سے وابستہ ہے۔

اسی بیک گراؤنڈ اور بدلتے حالات کے باعث ہم دونوں نے یہ کتاب لکھنے کے بارے سوچنا شروع کیا۔ اسی اثناء میں ہم دونوں کو نقش سکول آف آرٹس میں پڑھانے کا موقع ملا۔ یہ سکول بھاٹی گیٹ کے اندر بازار حکیماں میں واقع مبارک حویلی میں ہے اور اس علاقے کے طلباء اور طالبات کو آرٹ کی تعلیمی سہولیات بہم پہنچا رہا ہے۔ فائن آرٹس سے متعلقہ تمام مضامین کی یہاں تعلیم دی جاتی ہے۔ نقش سکول آف آرٹس کے سابقہ پرنسپل محترم محمود حسن رومی نے بھی ہمیں

یہ رائے دی کہ فائن آرٹس کے طلباء و طالبات کے لیے اردو زبان میں کتب کا ہونا ضروری ہے۔ لہٰذا ہم نے پرنسپل صاحب کی خواہش اور اپنے تجربہ میں آنے والی مشکلات کو سامنے رکھتے ہوئے یہ کتاب لکھنی شروع کی۔ رومی صاحب کی یہ بھی تجویز تھی کہ ہم برصغیر کے منی ایچر سکولز بالخصوص مغل سکول کو بھی شامل کریں۔ لیکن اس کاوش میں یہ ممکن نہ تھا کیونکہ یہ کتاب صریحاً مغرب اور امریکہ کی مصوری کی تحریکوں کے متعلق ہے۔ برصغیر کے منی ایچرز کے بارے انشاءاللہ ہم ایک الگ کتاب لکھیں گے جس میں منی ایچر کی ان تمام تحریکوں کا احاطہ کیا جائے گا جو برصغیر میں پروان چڑھیں۔

اس کتاب کے متن کے بارے بھی کچھ گزارشات ہیں۔ سائنسی، تکنیکی اور فنون لطیفہ و جمیلہ کے بارے اردو میں لکھنے میں بھی کچھ دشواریاں اور پیچیدگیاں سامنے آتی ہیں۔ تلفظ اور ہجے ہمارے طالب علموں کے لئے ایک واضح چیلنج ہوتا ہے۔ انہی مشکلات کو سامنے رکھتے ہوئے ہم نے ہر عنوان کا ترجمہ اور ساتھ ساتھ تلفظ کو بھی قابل فہم بنانے کی کوشش کی ہے جیسا کہ امپریشنزم (Impressionism) کو ہم نے ایک لفظ کے طور پر امپریشنزم بھی لکھا ہے اور ساتھ تلفظ کو واضح کرنے کے لئے اسے ام+ پرے+شن+ ازم = امپریشنزم بھی لکھا ہے۔ واضح امکان ہے کہ اس سے پڑھنے والے کو آسانی ہوگی۔

نہ صرف تحریکوں کے ناموں کو پڑھنے میں اس طرح کی الجھن سامنے آتی ہے بلکہ مصوروں کے ناموں کو پڑھنے میں بھی ایسی ہی دقت پیش آتی ہے مگر ہم نے اردو کے ساتھ انگریزی کے ہجے بھی لکھ دیئے ہیں تاہم اردو میں لکھے ناموں پر مختلف آراء ہوسکتی ہیں۔ مثال کے طور پر ایک انیسویں صدی کا فرنچ مصور جین آگسٹ دومینیک اینگ (Jean-August-Dominique-Ingres) ہے۔ ٹیکسٹ میں ہم نے اسے صرف Ingres یعنی اینگ لکھا ہے۔ بعض ماہرین Ingres کو آنگ بھی پروناؤنس کرتے ہیں اور بعض Ingres کو اِنگ اس طرح بولتے ہیں کہ تلفظ کے آخر میں 'ز' کی بھی ہلکی سی آواز آتی ہے۔

اس طرح فرانس کا ہی ایک اور مصور ایڈووارڈ مانے (Edoward Manet) ہے اور (Manet) کے نام سے ملتا جلتا ایک اور مصور کلاڈ مونے (Claude Monet) ہے۔ اب مانے اور مونے میں بہت تھوڑا فرق نظر آتا ہے لہٰذا ہم نے مناسب سمجھا کہ ان دونوں کے اردو ناموں کے ساتھ انگریزی میں بھی نام لکھ دیں تا کہ مغالطے کا امکان نہ رہے۔

اسی طرح ونسنٹ وان گو (Vincent Van Gogh) کے بارے بھی تلفظ اور پڑھنے میں دقت آسکتی ہے۔ کچھ ماہرین Van Gogh کو وان گو کہتے ہیں تو کچھ دوسرے وین گو۔ اسی طرح اس نام کے کئی اور تلفظ بھی مستعمل ہیں جیسا کہ:

1- وین گوخ یا وان گوخ
2- وین گوغ یا وان گوغ
3- وین گاگ یا وان گاگ

4-وین گا یا وان گا وغیرہ وغیرہ

ہماری رائے میں ایک طالبعلم کو ان پیچیدگیوں میں نہیں پھنسنا چاہیے اور امتحانی پرچے کے جواب میں جب پہلی بار کسی مصور کا نام آئے تو اردو نام کے ساتھ انگریزی میں نام ضرور درج کرنا چاہیے۔ بعدازاں مسلسل اردو میں لکھے گئے نام سے مقصد حل ہو جائے گا۔

چونکہ ہم دونوں کے پڑھنے اور پڑھانے کا عمل انگریزی زبان ہی میں رہا ہے۔ لہٰذا اس کتاب میں اردو زبان کی کسی بھی غلطی کیلئے ہم معذرت خواہ ہیں۔ کتاب کی تکمیل کی یہ حقیر سی کوشش فائن آرٹس کے طلباء اور طالبات کو ایک اضافی سہولت پہنچائے گی۔

تصویروں کے نیچے مصور، مجسمہ ساز اور ماہر فن تعمیر کا نام درج کیا گیا ہے جہاں تصویر کا سائز اور بنانے کا سال معلوم تھا وہ بھی درج کر دیا گیا ہے۔ جہاں سائز اور سن درج نہیں سمجھیئے وہ ہمیں نہیں مل سکے۔

اللہ ہم سب کے علم میں اضافہ کرے۔ (آمین)

253-N، گلی نمبر 115
ڈی ایچ اے-1، لاہور

شمیم شوکت
شوکت محمود

Classicism

کلا+سی+سزم

کلاسی سزم

کلاسی سزم کی اصطلاح ادب، آرٹ اور فن تعمیر کے اس دور سے وابستہ کی جاتی ہے جو قدیم یونانیوں اور رومیوں کا تھا۔ اس کی بنیادی خصوصیات میں کام کی فضیلت، سربلندی، پائیداری، استحکام اور استقلال خاص طور پر قابل ذکر ہیں یہ تمام خصوصیات یونانی طرز زندگی سے جڑی ہوئی تھیں۔ قدیم یونانی طرز زندگی سے بعض دیگر امور بھی منسلک تھے جن میں مندرجہ ذیل قابل ذکر ہیں:-

Order یعنی اسلوب اور حسن ترتیب

Clarity یعنی وضاحت

Dignity یعنی تعظیم وتکریم اور

Screnity یعنی اطمینان اور سکون

وضاحت کا تعلق خیالات اور سوچ سے تھا جبکہ اطمینان اور سکون کا تعلق روح سے تھا۔ اسی طرح اس دور کے ادیبوں، مصوروں اور ماہرین فن تعمیر نے مندرجہ ذیل اسلوب کو بھی اپنے فن کی بنیاد بنایا:-

Simplicity یعنی سادگی اور انفرادیت

Balance یعنی توازن اور

Proportion یعنی نسبت وتناسب

ان تین امور کو ہر فن میں اس کے ڈھانچے، وضع اور بناوٹ یعنی Structure کے لیے بدرجہ اتم استعمال کیا گیا کلاسی سزم نے مندرجہ بالا خصوصیات کے ساتھ ساتھ

Objectivity یعنی معروضیت

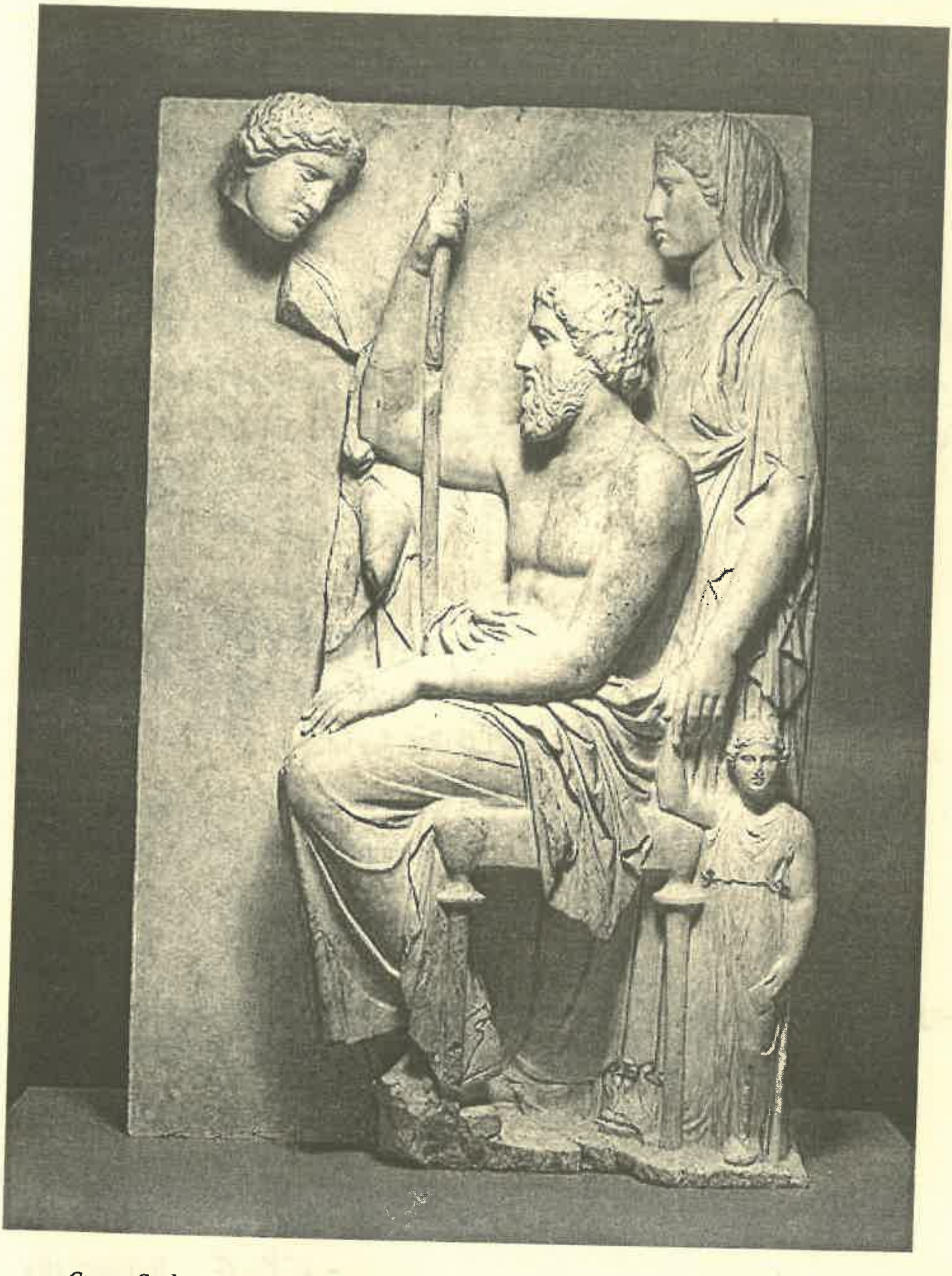
Rationality یعنی عقلی یا معقولی اور

Modernity یعنی میانہ روی اور اعتدال کو بھی ملحوظ خاطر رکھا اور

Subjectivity یعنی داخلی کیفیت

Emotion یعنی جوش وجذبہ اور

Excess یعنی زیادتی، بہتات اور فراوانی جیسے امور کو یکسر ٹھکرا دیا۔

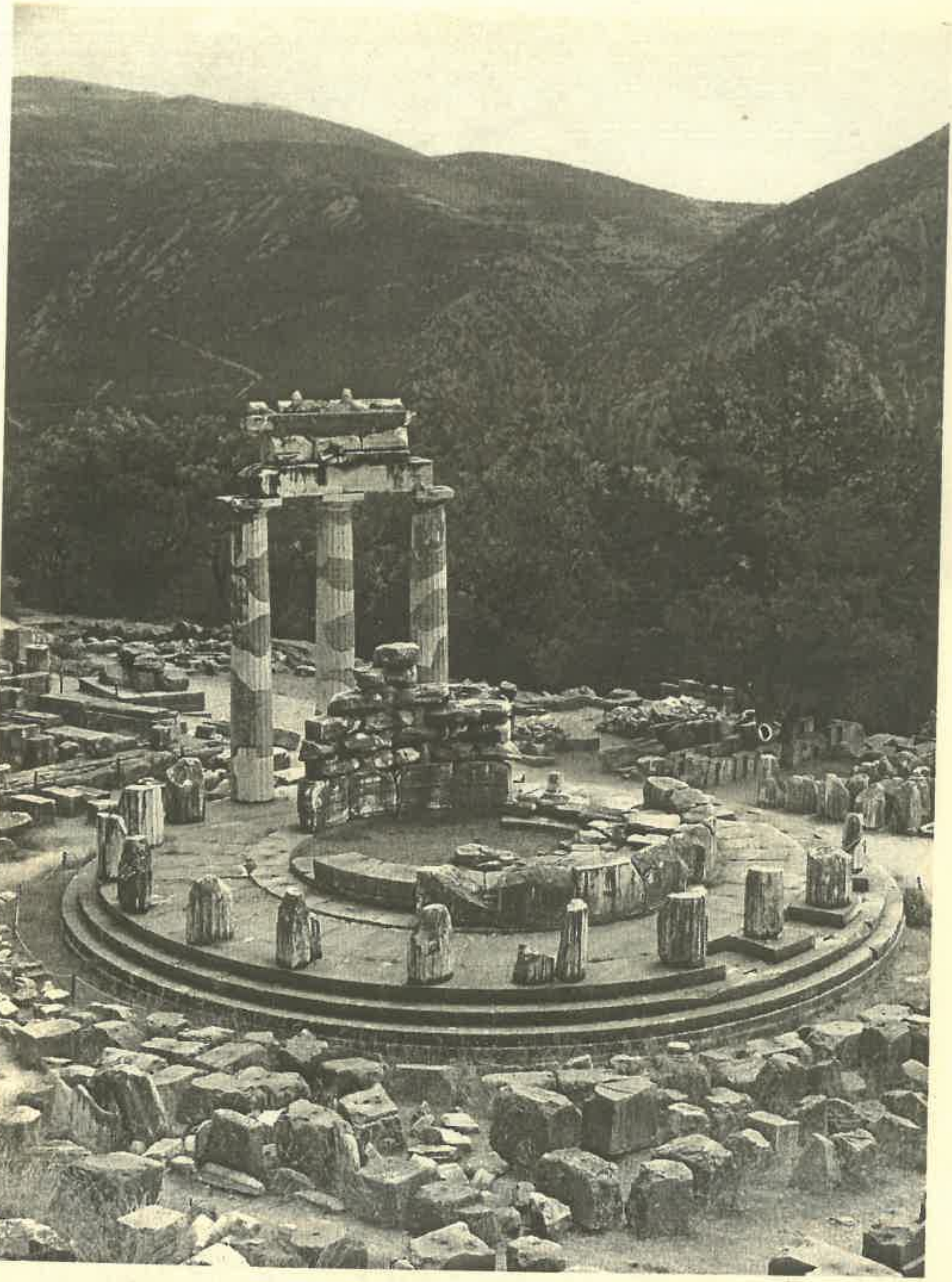


Grave Stele with a family group, Pentelic Marble, 171 cm, circa 360 BCE

The Parthenon, Athens, Greece, 447-432 BCE

اب چونکہ کلاسی سزم کا زیادہ دارومدار تقلید(Imitation)اور خارجی ومادی (Objecive) دستور پر مبنی تھا اسی باعث کلاسی سزم میں خود بخود پیدا ہونے کی صلاحیت(Spontaneity)اور درمیانی راستے کا اطلاق ختم ہو گیا جس کے باعث کلاسیکی فنون میں ایک قسم کی یکسانیت آ گئی اسے (Monotony) تو نہیں کہا جا سکتا البتہ بے حساب اور ضرورت سے زیادہ روایت پرستی (Excessive Traditionalism) اور خالی اور بے معنی مروجات اور طریقوں کا پابند (Empty formalism) کہا جا سکتا ہے اسی باعث کچھ مدت کے لیے (لیکن مختصر مدت کے لیے) کلاسی سزم کو نظر انداز کیا گیا تاہم جلد ہی کلاسی سزم کے اصول دوبارہ زور شور سے واپس آئے اور ایک نئی تحریک کو جنم دیا جسے ہم نیو کلاسی سزم(Neo-Classicism) کہتے ہیں۔اس کا ذکر آئندہ چل کر تفصیل کے ساتھ آئے گا۔

کلاسی سزم کی اصطلاح لاطینی زبان کے لفظ کلاسیکس(Classicus) سے اخذ کی گئی ہے۔رومیوں کے دور میں(Classicus) کی اصطلاح اس کے لیے استعمال ہوتی تھی جو شخص ایمانداری سے ٹیکس ادا کرتا تھا اور ایسے شخص کی معاشرے میں بے حد عزت ہوتی تھی۔دوسری صدی عیسوی میں کلاسیکس کی نسبت سے ایک اور ٹرم(Term) وضع کی گئی یہ سکرپٹر کلاسیکس(Scriptor Classicus) کی تھی اور سکرپٹر کلاسیکس ان ادیبوں کو کہا جاتا جو اپنی تصانیف میں اچھے خیالات کا اظہار کرتے اور ان کا پرچار کرتے۔لہٰذا کلاسیک کلاسیکل اور کلاسی سزم جیسی اصطلاحات افضل اور اعلیٰ علوم و فنون جیسے اعمال کے لیے استعمال ہونے لگیں۔ہماری ہاں بھی موسیقی کا وہ پہلو جو موسیقی وسنگت کے اعلیٰ ترین راگوں اور راگنیوں کی نمائندگی کرتا ہے یا ان پر مبنی ہوتا ہے اسے کلاسیکی موسیقی کہا جاتا ہے۔



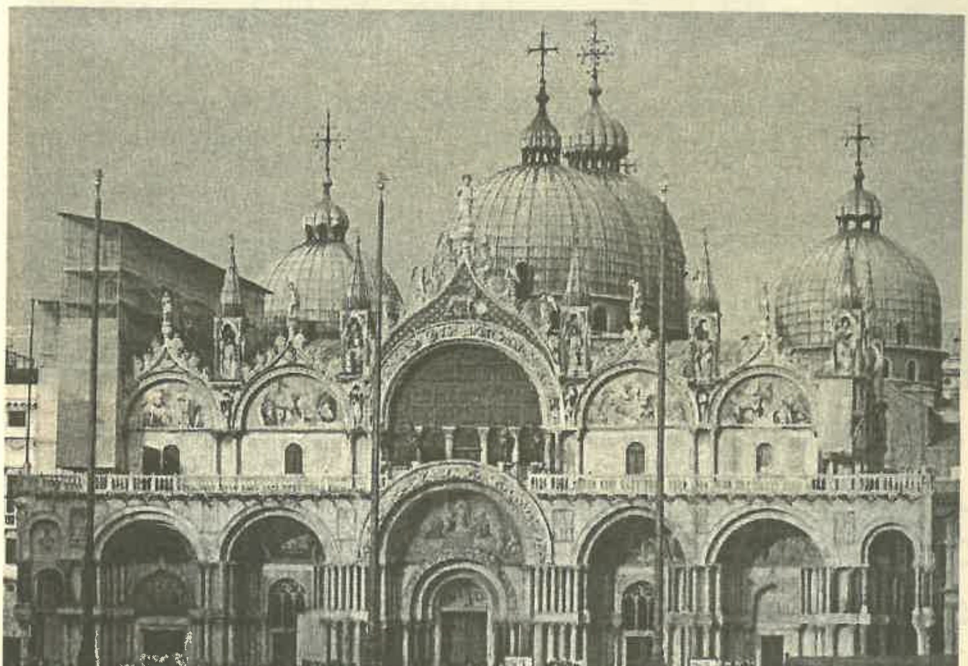
The Tholos at the base of Mount Parnassus, Delphi, Greece, 380-360 BCE

Byzantine Art

با+زن+طینی+آرٹ
بازنطینی آرٹ

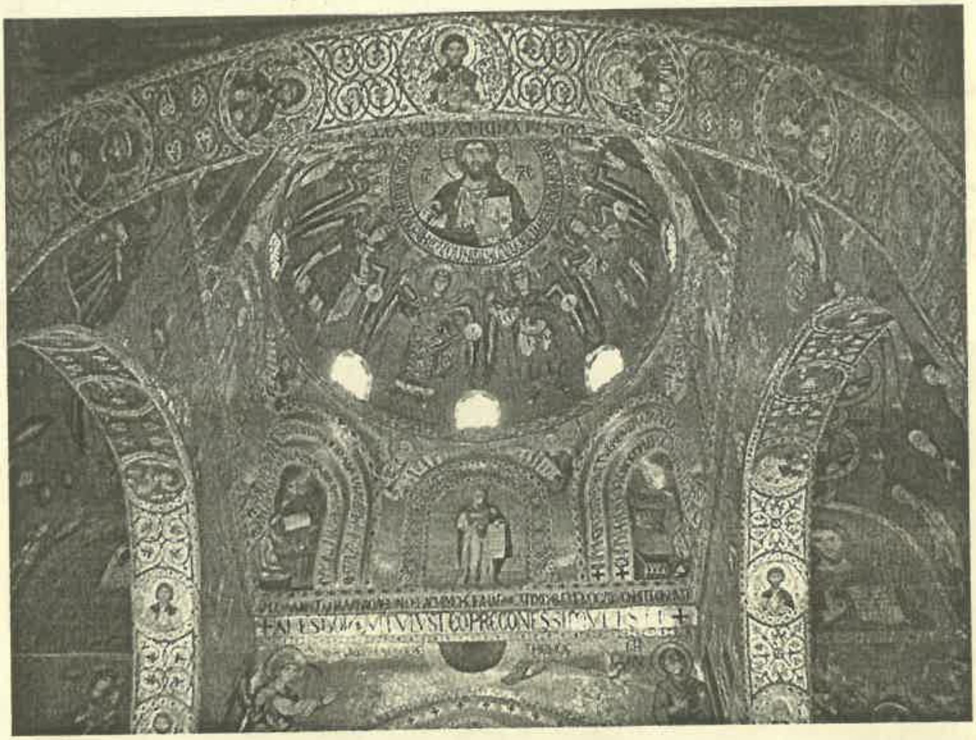
بازنطینی آرٹ اس فن کا نام ہے جو فن تعمیر اور مصوری میں قرون وسطیٰ میں بازنطینی سلطنت کے دور میں اجاگر ہوا۔ اس فن کا مرکز قسطنطنیہ (Costantinople) موجودہ استانبول (ترکی) تھا۔ یہ طرز فن چھٹی صدی عیسوی سے لے کر 1453 تک زور وشور سے سرگرم رہا۔ یہ فن ہم رنگی اور ہم نوعی (Homogeneity) کے لحاظ سے اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا۔ اسلوب، انداز اور سٹائل کے لحاظ سے شاید ہی کوئی اس کا ثانی ہو۔

اس فن کا اسلوب بیان (Expression) مذہب سے منسلک تھا۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ فن اس وقت کے چرچ کے عقیدہ کا مترجم تھا اس دور کا فن مصوری اور فن تعمیر سختی سے انہی مذہبی عقائد کا پابند رہا۔ اسی باعث مصوروں اور ماہرین فن تعمیر کے کام بے لوچ اور تنوع سے مبرا نظر آتے ہیں مصوروں اور ماہر فن تعمیر کے کاموں میں مکمل یکسانیت اور ہم آہنگی اور ایک ماہر کے کام کو دوسرے ماہر کے کام سے الگ کر کے پہچاننا مشکل لگتا ہے یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس کا ثانی مغرب کے فنون لطیفہ میں کہیں نظر نہیں آتا۔



St. Mark's Basilica, Venice, Italy, 1071

ابتدائی بازنطینی فن تعمیر جس میں ایک لمبوترے ہال والا (Basilican) چرچ خاص طور پر قابل ذکر ہے اس کی ابتداء اٹلی سے ہوئی ایسے گرجا گھروں میں گنبد اور محراب دار چھت (Vaults) نمایاں نظر آتے ہیں۔ شروع شروع میں لمبی لمبی دیواروں کے اوپر بنائے گئے گنبد زیادہ دلکشی اور تناسب سے دور تھے تاہم دسویں صدی کے آغاز سے گنبد نصف قطری (Radial) پلان پر بنائے جانے لگے اور ان میں تناسب اور موزونیت نظر آنے لگی اب گنبد کراس والٹس (Cross-vaults) پر بنائے جانے لگے اس طرح کے گنبد اندر کی آرائش کے لیے بھی زیادہ موزوں تھے۔ انہی گنبدوں کے اندر پھر فریسکو (Fresco) اور موزیک (Mosaic) کا کام نظر آنے لگا جو عیسائیت کی تبلیغ کا ذریعہ بنا۔ بعدازاں یہ فریسکو اور موزیک گرجا گھروں کے دوسرے حصوں تک پھیل گئے حتیٰ کہ گرجا گھر فن تعمیر اور موزیک و فریسکوز کا انتہائی امتزاج بن کر ابھرے۔



Mosaics of the Palatine Chapel, Palazzo Reale in Palermo, southern Italy, 1080

گنبد کی بنیاد (Base) پر فرشتوں اور مہا فرشتوں کی تصویریں فریسکو میں بنائی جاتیں جبکہ دیواروں پر مختلف پادریوں (Saints) کی تصویریں بنائی جاتیں جبکہ کنواری مریم (Virgin Mary) کی شبیہات ان نیم گنبدوں کے انتہائی اوپر والے حصے میں بنائی جاتیں یہ نیم گنبد بڑے گنبد کے چاروں اطراف میں بنائے جاتے تھے۔ اس تمام تزئین کے بعد گرجا گھر ایک آئینہ کائنات (Microcosm) کا منظر پیش کرتا۔

تصویروں کا یہ تذکرہ (Iconography) عیسائیت کے آداب عبادت، ارکان اور طریقہ دعا کی عکاسی کرتا

اور ساتھ ہی ساتھ حضرت عیسیٰ علیہ السلام اور حضرت مریم کی زندگیوں پر مبنی تصویریں بھی منقش کی جاتیں البتہ یہ تصویریں تاریخ وارانہ ہوتی تھیں بلکہ جگہ کی موزونیت کے لحاظ سے ترتیب دی جاتیں۔ جس سٹائل سے یہ فریسکو اور موزیک تیار کئے جاتے وہ سکونیاتی (Static) اور علامتی (Symbolic) فن پاروں پر مبنی ہوتے۔

بازنطینی سٹائل ایک مخصوص طرز (Stylized) اور معیار کے مطابق (Standardized) کلاسیکی اسلوب پر مبنی ہوتا جس میں ابتدائی مسیحی فن کی جھلک ہوتی اس میں زوردار لائنیں اور ہموار، سطح (Flat) رنگ استعمال کیے جاتے اور شکل کی تراش خراش، ظاہرداری یعنی فارم (Form) پر توجہ کم دی جاتی اشکال کے ذاتی، شخصی اور انفرادی وضع قطع اور ناک نقشہ پر بھی بہت کم توجہ دی جاتی بلکہ ان کی جگہ سٹینڈرڈ قسم کے مہرے اور لباس بنائے جاتے۔ سہ جہتی (Three Dimensional) اشکال کی بجائے زوردار لائنیں اور بھڑکیلے رنگ استعمال کر کے ایک روحانی نقشہ پیش کیا جاتا۔

Mosaic, Church of Hagios Demetrios in Thessalonhiki, 8th century

Renaissance

تحریک احیائے علوم (علوم کی دوبارہ پیدائش)

(ری +نائے + سینس)

رینائیسانس یا رینائیسنس

رینائیسانس (Renaissance) کا لغوی معنی دوبار پیدائش کے ہیں۔ یہ مغرب میں اس دور کی بات ہے جو قرون وسطیٰ کے دور کے فوراً بعد شروع ہوا۔ اس دور میں کلاسیکل علوم پر خاص طور پر توجہ دی گئی۔ (Renaissance) کے دور ہی میں کئی نئے جزیرے اور براعظم دریافت ہوئے۔ (Copernican) اور (Ptolemaic) ادوار کے نظام فلکی کے مطالعات کورد کر دیا گیا۔ فیوڈل سسٹم ختم کیا گیا اور تجارت اور لین دین کو معمول بنایا گیا۔ ساتھ ہی ساتھ کاغذ کی ایجاد اور چھاپے خانے کی ایجاد منظر عام پر آئیں۔ بحری سفر کے لیے قطب نما تخلیق ہوا اور بارود کی بھی ایجاد ہوئی۔ انہی تمام امور نے اس دور کو ایک سنہری دور بنا دیا اور یہ بھی کہ اس سے پہلے کا دور مکمل بدنظمی اور انحطاط (Decline) کا دور تھا۔

اوپر ہم نے قرون وسطیٰ کا ذکر کیا ہے یہ اصطلاح (Term) پندرھویں صدی کے سکالرز نے وضع کی تھی اور یہ اس زمانے کی طرف اشارہ کرتی ہے جو یونانی اور رومن تہذیبوں کے بعد سے لے کر 15 ویں صدی تک کا ہے اس ثقافتی اندھیر کا تذکرہ پیٹرارچ (Petrarch) نے اس سے بہت قبل بھی کیا تھا۔ دراصل 12 ویں صدی کے بعد سے سماجی اور سیاسی حالات نے کچھ ایسا رخ اختیار کر لیا تھا کہ (Intellectual) سطح پر ایک واضح تبدیلی نظر آنے لگی تھی۔ یہی تبدیلی بعد ازاں (Renaissance) کا باعث بنی جو دیگر امور (Renaissance) کا باعث بنے اُن میں رومن کیتھولک چرچ کی مسلسل ناکامی اور متبرک رومن ایمپائر کا زوال بھی شامل تھا۔ انہی دو امور کا باعث ایک ثابت قدم، مثبت اور متحدہ نظام کا فقدان تھا۔ اس فقدان نے روحانی اور مادی ہر دو نظاموں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ اسی باعث سلطنتیں چھوٹے چھوٹے علاقوں اور معمولی معمولی نظاموں اور الگ الگ زبانوں میں بٹ گئیں۔

(Renaissance) کے دور نے اپنے آپ میں بہت سے اہم جز لیے ہوئے ہیں۔ سب سے اوّل تو ایک شعوری (Intellectual) تحریک کا آغاز ہوا جسے (Humanism) یعنی انسان دوستی یا حقوق انسانی کا نام دیا گیا۔ اس تحریک کو ماننے والا خدا کا قائل نہیں ہوتا اور فقط انسان کی فلاح و بہبود کو ہی مقصد حیات سمجھتا ہے اور علم و ادب کا مطالعہ کرتا ہے۔ (Humanism) کو باشعور مصنفین اور ماہرین ادبیات نے شروع کیا اور اس میں مذہبی فرمانرواؤں کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔ خیال یہ تھا کہ یہ مذہبی جنونی ایک عرصہ تک معاشروں پر چھائے رہے اور انہوں نے انسانی ضمیر اور دماغ کو بے بس کر دیا تھا لہٰذا ترقی کا دور رک گیا تھا۔ (Humanism) نے اپنی سب سے پہلی کامیابی اٹلی میں حاصل کی۔ (Humanism) کا سنگ بنیاد رکھنے میں دانتے (Dante) اور پیٹرارچ (Petrarch) نے اہم رول ادا کیا اس تحریک کے دیگر اہم کرداروں میں:

جیانزو مانیتی	(1396-1459)Gianozzo Manetti
لینارڈو برونائی	(1369-1444)Leonardo Bruni
مارسیلیو فی چینو	(1433-1499)Marsilio Ficino
پیکو ڈیلا میرانڈولا	(1463-1494)Picodella Mirandola
لورنزو ولا	(1407-1457)Lorenzo Valla اور
کولوچیو سالوتا تائی	(1331-1406)Coluccio Salutati

شامل تھے۔

1453 میں قسطنطنیہ (Constantinople) کے زوال نے (Humanism) کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا۔ کیونکہ یہاں کے بہت سے اہل علم و دانش بھاگ کر اٹلی چلے گئے اور جاتے جاتے مشرقی علوم کے تمام خزانے بھی اپنے ساتھ لے گئے۔

(Humanism) کی تحریک جن خصوصیات کی حامل تھی ان میں مندرجہ ذیل پہلو خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اولاً انسانی فطرت کو اپنی تمام تر تجلیات اور انکشافات اور کامرانیوں کے ساتھ سراہا گیا۔ دوئم (Humanism) کی فلسفیانہ حقیقت اور مذہبی حقائق کے درمیان جو صحیح اور سچا رشتہ اور مطابقت ہے اس کو اجاگر کیا۔ (Humanism) کے اس نظریہ کو (Syncretism) ''کثیر المذاہب سوچ'' بھی کہا جاتا ہے۔ تیسرے (Humanism) نے انسان کی جو اہمیت اور وقار ہے اس پر بھرپور زور دیا ہے۔ جب کہ سابقہ دور میں توبہ، عقوبت نفس اور اعتراف گناہ جیسی مذہبی اقدار نے انسان کی تمام تخلیقی قوتوں کو سلب کر رکھا تھا۔ انہی اقدار کو انسانی زندگی کی معراج سمجھا جاتا تھا۔ (Humanism) نے ایجادات اور تخلیقات پر زور دیا اور قدرت اور فطرت کو فتح کرنے کو اپنا مشن بنایا۔ انسان کی محنت کرنے کی قوت جو سلب ہو چکی تھی اسے دوبارہ زندہ کرنے کا آغاز کیا۔ انسانی روح اور عقل کا رشتہ استوار کیا۔ مذہبی جنون کو کم کرنے کی کوشش کی گئی اور مذاہب سے ہٹ کر دوسرے علوم پر بھرپور غور و فکر شروع کیا۔ بالفاظ دیگر انسانی دماغ کو اس جرات سے آشنا کرنے کی کوشش کی گئی جس کے باعث وہ مذہبی علوم کے علاوہ دوسرے علوم کی طرف بھی راغب ہوا۔ اس تبدیلی کے باعث نئی نئی ایجادات اور تحقیقات معرض وجود میں آئیں۔ اٹلی سے یہ تحریک اپنی روح اور جذبے کے ساتھ نئے علوم کو ساتھ لیے یورپ کے تمام شمالی ممالک تک پھیل گئی۔ پرنٹنگ پریس ایجاد ہو چکا تھا اس کے باعث خواندگی پھیل رہی تھی۔ کتابیں چھپ رہی تھیں جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یونانی اور رومی مخطوطات کا عام پرچار ہونے لگا۔ علم کا اس زور شور سے فروغ پانا ایک دھماکہ خیز اور انقلابی امر تھا۔ شمالی یورپ میں اس تحریک کو بڑھاوا دینے میں ڈیسی ڈیرائس ایراسمس (Desidarius Erasmus) پیش پیش تھا اور اس کی تصنیف کردہ کتاب (Praise of Folly) جو 1509 میں شائع ہوئی اس میں (Humanism) کے تمام پہلوؤں کا نچوڑ شامل تھا۔ مصنف نے نہ صرف مذہب بلکہ دنیاوی امور کی حقیقت اور افادیت پر بھی زور دیا تھا جو (Reformation) یعنی نظریہ تشکیل نو کا باعث بنا۔ بعد ازاں کچھ (Humanists) بشمول ایراسمس کے اس نظریہ سے باغی ہو گئے اور پھر 16 ویں صدی میں ریفارمیشن کے برعکس ایک مزاحمتی تحریک (Counter Reformation) شروع ہو گئی ان دونوں تحریکوں کا ایک خاطر خواہ نتیجہ یہ نکلا کہ تمام کا تمام یورپ دانش، بصیرت اور روشن خیالی کی طرف

راغب ہو گیا۔

تحریکِ احیائے علوم (Renaissance) کا سب سے بھر پور اثر فنونِ لطیفہ پر پڑا اور اس نے فنون کی دنیا میں ایک طوفان برپا کر دیا۔ پہلی دفعہ فنونِ لطیفہ بالخصوص پینٹنگ کے عمل کو ایک علم کے طور پر لیا جانے لگا۔ کیونکہ مصوری کے باعث ہی خدا تک کے (Images) معرضِ وجود میں آنے لگے اور اسکے ساتھ کائنات میں انسان کا رول بھی سامنے آنے لگا۔ لینارڈو ڈوانسی جیسے لوگوں نے تو آرٹ کو ایک سائنس میں تبدیل کر کے رکھ دیا۔ لینارڈو کے قریب آرٹ، ایجادات و اختراعات کی ترغیب تھا۔ اس کے مطابق مصوری کا دنیاوی حقائق کے قریب جانا اور ان پر مبنی ہونا بے حد ضروری تھا۔ ساتھ ہی لینارڈو نے آرٹ میں علوم ریاضی کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ ان علوم کو فنِ مصوری کا حصہ بنایا گیا لہٰذا Balance (تناسب) Harmony (ہم آہنگی) اور Perspective (تناسب منظر) جیسے علوم اجاگر کیے گئے۔ ان علوم نے فنِ مصوری کو ایک نئی روح سے آشنا کیا اور پھر انہیں اصولوں پر چلنے والے بڑے مصوروں، مجسمہ سازوں اور ماہرینِ فنِ تعمیر کے نام منظرِ عام پر آئے۔ جن میں سے اہم نام مندرجہ ذیل ہیں:

مصور

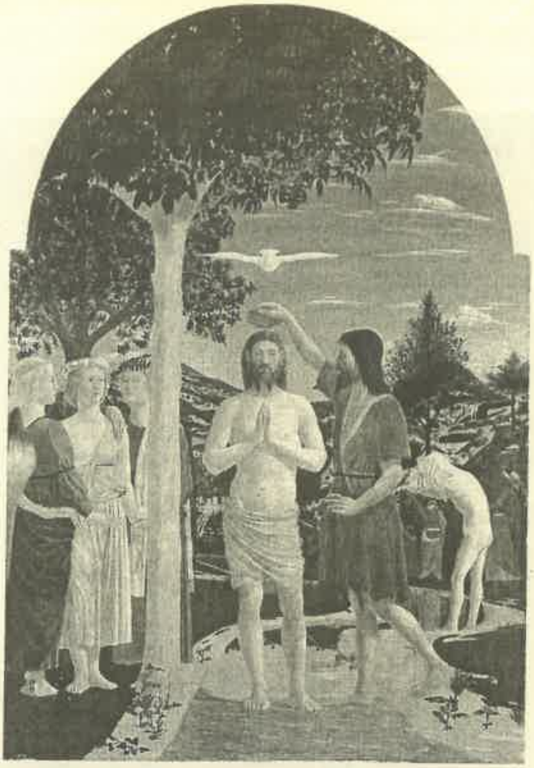
1-مساچیو	(1401-1428)Masaccio
2-لورن زیٹی	(1285-1348)Lorenzetti
3-فراانجلیکو	(1395-1455)Fra Angelico
4-بوٹی چیلی	(1445-1510)Botticelli
5-پیروجینو	(1446-1523)Perugino
6-پیروڈی لافرانسسکا	(1415-1492)Piero della Francesca
7-رافیل	(1483-1520)Raphael
8-ٹیشن	(1485-1576)Titian

مجسمہ ساز

1-پیسانو	(1290-1348)Pisano
2-ڈوناٹیلو	(1386-1466)Donatello
3-ویروکیو	(1435-1488)Verrocchio
4- گیبرٹی	(1378-1455)Ghiberti
5-مائیکل اینجلو	(1475-1564)Michaelangelo

Sandro Botticelli, *The Annunciation*, tempera on panel, 1490, Uffizi, Florence, Italy

Lorenzetti Ambrogio, *Annunciation,* 1344



Piero della Francesca, *Baptism of Christ,* tempera on panel, 1490,
167 x 116 cm, 1448-1450, National Gallery of Art, Washington. D.C.

Fra Angelico, *Entombment,* tempera on panel, 38 x 46 cm, 1440,
Alte Pinakothek, Munich

Titian, *Allegory of Time governed by Prudence*, oil on canvas, 76 x 69 cm, circa 1565, National Gallery of Art, Washington. D.C.

Donatello, *Statue of Habacuc from the bell tower of the Dumo,*
1423-1435, public property

Lorenzo Ghiberti, *Gates of Paradise,* gilt bronze, 5.64 m, 1425-1452, Florence, Italy

Andrea del Verrocchio, *Christ and St. Thomas,* bronze, life size, 1467-1483, Santa Croce, Italy

ماہرین فن تعمیر

1-البرٹی	(1404-1472)Alberti
2-برونالیسکی	(1377-1446)Brunalleschi
3-پلاڈیو	(1508-1580)Palladio
4-میکلوزو	(1396-1472)Michelozzo
5-فلارٹ	(1400-1469)Filarete

Filippo Brunelleschi, *Dome for the Duomo of Florence*, 1436, Florence, Italy

اٹلی میں (Renaissance) سے قبل (Renaissance) کا ایک ابتدائی دور بھی گزرا جو 13 ویں صدی اور 14 ویں صدی پر محیط تھا۔ یہ دور سینٹ فرانسس (St. Francis) کی انتہا پسندی (Radicalism) کا مرہون منت تھا۔ سینٹ فرانسس نے کلیسائی مذہب کی عالمانہ روش کو رد کر دیا تھا اور قدرت کے حسن اور اس سے وابستہ اقدار کا پرچار شروع کر دیا تھا۔ سینٹ فرانسس کے اسباق سے متاثر ہو کر اس وقت کے مصوروں اور شاعروں نے اپنے اردگرد کے دنیاوی مناظر میں دلچسپی لینی شروع کر دی تھی۔ یہ دور (Proto-Renaissance) کا دور کہلاتا تھا۔ اس دور کا سب سے مشہور مصور جیاٹو (Giotto) (1276-1337) تھا۔ اس کا انداز مصوری بالکل نیا تھا اور اپنے آپ میں نفسیاتی چبھن رکھتا تھا۔ اب قدیم انداز جو فلیٹ تھا، زیادہ مذہبی کہلاتا تھا یا بادشاہوں کے ہی گرد گھومتا تھا وہ ختم ہو رہا تھا ایسے کام کے لیے تین مصور خاص طور پر مشہور تھے:

1- سیمابوئے (1240-1302)Cimabue

2- ڈوچیو (1255-1319)Duccio اور

3- سی مونے مارٹینی (1284-1344)Simone Martini

Giotto di Bondone, *The Flight into Egypt*, Fresco, 200 x 185 cm, 1304-06, Scrovegni (Arena) Chapel, Padua, Italy

اٹلی میں (Renaissance) سے قبل (Renaissance) کا ایک ابتدائی دور بھی گزرا جو 13 ویں صدی اور 14 ویں صدی پر محیط تھا۔ یہ دور سینٹ فرانسس (St. Francis) کی انتہا پسندی (Radicalism) کا مرہون منت تھا۔ سینٹ فرانسس نے کلیسائی مذہب کی عالمانہ روش کو رد کر دیا تھا اور قدرت کے حسن اور اس سے وابستہ اقدار کا پرچار شروع کر دیا تھا۔ سینٹ فرانسس کے اسباق سے متاثر ہو کر اس وقت کے مصوروں اور شاعروں نے اپنے اردگرد کے دنیاوی مناظر میں دلچسپی لینی شروع کر دی تھی۔ یہ دور (Proto-Renaissance) کا دور کہلاتا تھا۔ اس دور کا سب سے مشہور مصور جیاٹو (Giotto) (1276-1337) تھا۔ اس کا انداز مصوری بالکل نیا تھا اور اپنے آپ میں نفسیاتی چبھن رکھتا تھا۔ اب قدیم انداز جو فلیٹ تھا، زیادہ مذہبی کہلاتا تھا یا بادشاہوں کے ہی گرد گھومتا تھا وہ ختم ہو رہا تھا ایسے کام کے لیے تین مصور خاص طور پر مشہور تھے:

1- سیمابوئے (1240-1302)Cimabue

2- ڈوچیو (1255-1319)Duccio اور

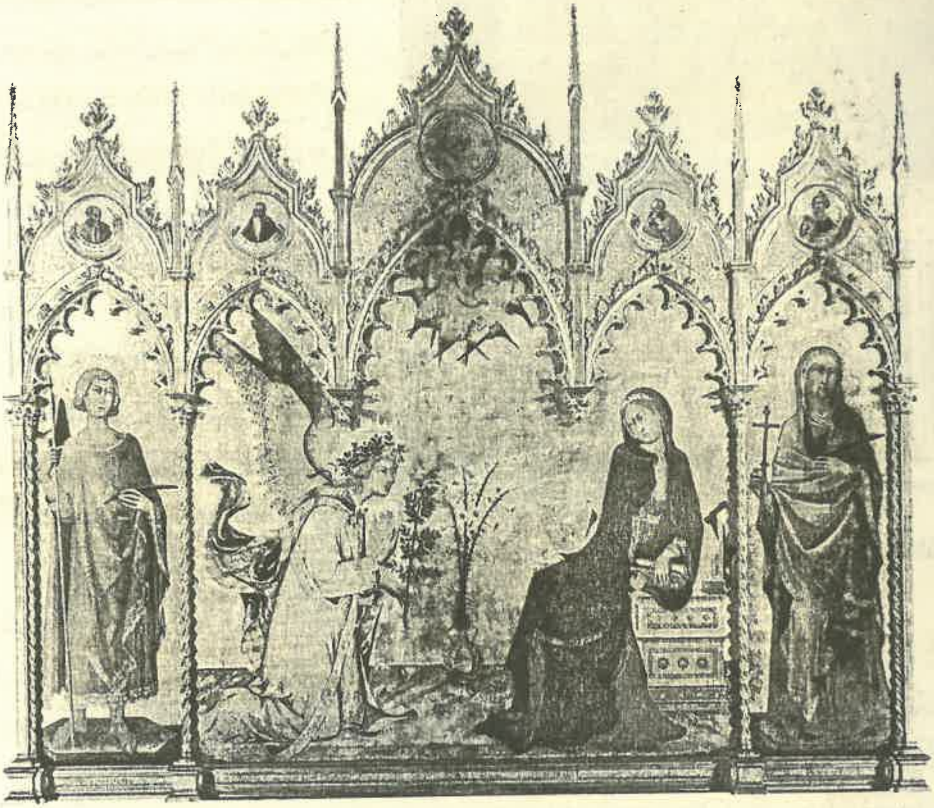
3- سی مونے مارٹینی (1284-1344)Simone Martini

Giotto di Bondone, *The Flight into Egypt*, Fresco, 200 x 185 cm, 1304-06, Scrovegni (Arena) Chapel, Padua, Italy

Cimabue, *Crucifix*, Distemper on wood panel, 448 x 390 cm, 1287 – 1288, Basilica di Santa Croce, Florence, Italy

سیما بوئے فلورنس کے شہر سے تھا جبکہ باقی دو مصور Sienna سے تعلق رکھتے تھے۔ مشہور شاعر دانتے (Dante) جیاٹو کا ہم عصر تھا اور اس کی شاعری میں بھی یہ تبدیلی نظر آتی ہے۔ اس کی تخلیق (Divine Comedy) جو قرون وسطی کی مشہور تخلیق ہے۔ (Renaissance) کے دور میں آنے والے حالات کی بخوبی نشاندہی کرتی ہے۔ پیٹراچ اور بوکیچیو (Boccaccio) کا تعلق اسی (Proto-Renaissance) کے دور سے ہے اور ان کے انداز بیان سے لاطینی ادب کی جھلکیاں ملتی ہیں جس کا انہوں نے گہرا مطالعہ کیا تھا۔ بدقسمتی سے 1348 کی طاعون کی وباء اور پھر سول نافرمانی کی تحریکوں نے جیاٹو اور دانتے کے مشن کو کافی نقصان پہنچایا اور (Renaissance) کی اصل روح پھر 15ویں صدی تک بیدار نہ ہوسکی۔

1401 میں فلورنس میں ایک فنی مقابلہ منعقد ہوا۔ یہ مقابلہ سان جیووانی کی اصطباغ (Bapeisetery) کے لیے دروازوں کو ڈیزائن کرنے کا تھا۔ یہ مقابلہ لورنزو گبرٹی نے جیتا اور فلپو برونالسکی (Fillipo Brunellischi) اور ڈوناٹیلو (Donatella) دل برداشتہ ہو کر روم چلے گئے۔ وہاں انہوں نے قدیم فن تعمیر اور قدیم فن مجسمہ سازی کا گہرا



Simon Martini, *The Annunciation and Two Saints,* Tempera on wood, 1333, Galleria degli Uffizi, Florence, Italy

Masaccio, *The Holy Trinity, Fresco*, 667 x 317 cm,
Santa Maria Novella, Florence, Italy

مطالعہ شروع کر دیا۔ جب وہ واپس فلورنس آئے تو انہوں نے ان دو قدیم فنون کو وہاں متعارف کروایا اور اس طرح قدیم فنون و علوم کی دوبارہ پیدائش ہوئی۔ اسی طرح مساچیو (1428-1404) کو مصوری میں تحریک احیائے علوم کا لیڈر مانا جاتا ہے۔ اس کے قیاس و تصور کی عقلی اور ذی فہمی اور معر کے دار آمیزش نے ایک نئی جہت کی پینٹنگز کو جنم دیا۔ ان پینٹنگز میں بلند درجے کی مادہ پرستی اور فطرت پسندی (Naturalism) اجاگر تھی۔ یہی تبدیلی فنون لطیفہ میں (Renaissance) کا باعث بنی اور مساچیو کے بعد آنیوالے مصوروں میں پیرو ڈیلا فرانسسکا (Piero della Francesca)، پولائے اولو (Pollaiuolo) اور وی روکیو (Verrochio) شامل تھے۔

انہوں نے مصوری میں فضائی اور لکیری تناظر (Aerial and linear) (Perspective) اور علم الاعضا (Anatomy) کی ضرورت کو متعارف کروایا اور یوں مصوری ایک سائنسی بنیادوں پر آگے بڑھی جو فطرت کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ تھی مصوری کے نئے رنگ اور نئی ڈگر کے لیے فلورنس کا شہر پیش پیش رہا۔ گبرٹی اور ڈوناٹیلو نے اہم مقامات میں رکھے جانے کے لیے بیشمار مجسمے بنائے۔ اس دور میں مصوروں اور مجسمے سازوں کو میڈیچی (Medici) فیملی کی خصوصی سرپرستی حاصل رہی۔ میڈیچی فیملی تاجر پیشہ لوگوں پر مبنی تھی اور ان کا کاروبار یورپ کے تمام بڑے شہروں میں تھا۔ ان کے ایک ایجنٹ ٹوماسو پورٹی ناری (Tommoso Portinari) نے ہوگو وان ڈر گوز (Hugo vander Goes) سے 1476 میں (Portinari Alterpiece) پینٹنگ بنوائی اسے بجائے (Tempera) رنگوں کے روغنی رنگوں سے بنایا گیا۔ یہ جدت (Renaissance) میں پہلی بار متعارف ہوئی۔

Hugo Van der Goes, *Portinari Altarpiece*, Oil on Wood, 253 x 304 cm, 1475, Galleria degli Uffizi, Florence, Italy

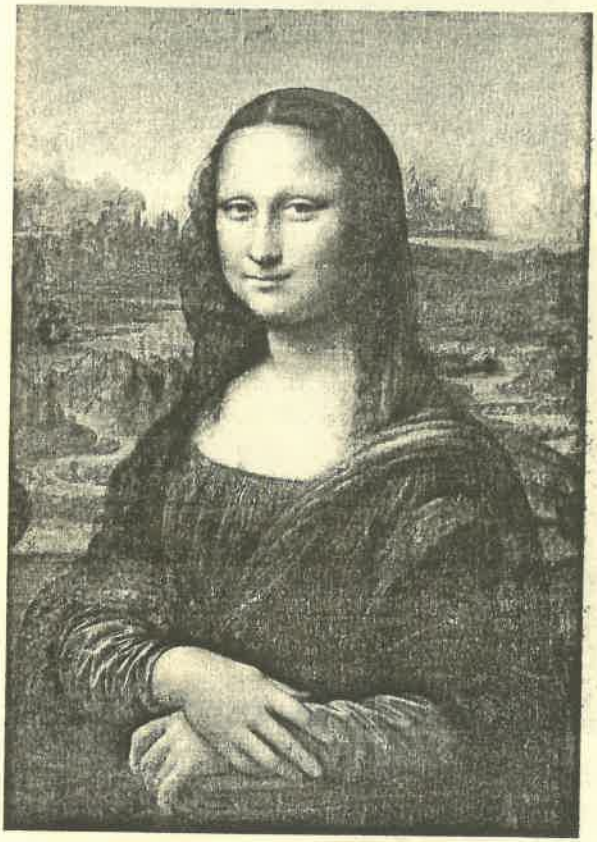
ہائی Renaissance کا آرٹ تقریباً 35 سال تک جاری وساری رہا۔ یہ دور 1480 سے 1527 کا ہے۔ اسی دور میں اُس وقت کی شاہی افواج نے روم کو تہہ و بالا کیا اور اسی دور میں اس وقت کی تین قد آور شخصیات سامنے آئیں ان میں: لیناڑدو ڈاونسی (Leonardo da Vinci :1452-1519)۔ مائیکل اینجلو (Michelangelo:1475-1567) اور رافیل (Raphael:1483-1520) شامل ہیں۔

Leonardo da Vinci, *Self Portrait,* Red Chalk on Paper, 33 x 21 cm, circa 1512, Biblioteca Reale, Turin

ہرتین نے اپنے اپنے تئیں ہائی رینائیسانس میں بھرپور حصہ لیا اور فنون لطیفہ میں ایک نئی روح پھونکی۔ لینارڈو کو ہائی رینائیسانس کا بنیادی، اصلی اور آخری فنکار سمجھا جاتا ہے وہ ایک غیر معمولی ذہن کا مالک تھا اور اس کے لیے علوم کا کوئی بھی شعبہ چیلنج کی حیثیت نہ رکھتا تھا۔ دوسری جانب مائیکل اینجلو نے انسانی جسم اور وجود کا بھرپور مطالعہ کیا انسانی جسم کے اندر ہر ہڈی، ہر رگ اور ہر ریشے سے آشنائی کی۔ اور اسی باعث وہ انسانی جذبات کو اپنے مجسموں میں سمو سکا۔ تیسری جانب رافیل نے کلاسیکی روح کو ایک بار پھر بیدار کیا۔ اس کی تصویروں میں تناسب، ہم آہنگی (Harmony)، حسن و جمال، دلکشی (Beauty) اور غیر مضطرب، متین اور پرسکون (Serene) پہلو خاص طور پر اجاگر نظر آتے ہیں۔

لینارڈو نے علم الاعضاء (Anatomy)، اڑان (Flight) کی ترکیب و ماہیت اور پودوں اور جانوروں کی زندگیوں کے مطالعے اور ریسرچ میں بے حد وقت صرف کیا۔ اسی باعث وہ زیادہ پینٹ نہ کر سکا اس کی خاص خاص تصویروں میں مندرجہ ذیل شاہکار شامل ہیں۔

مونالیزا (Monalisa:1503-1505) اب لوور (Louvre) میں ہے۔ دی ورجن آف راکس The Virgin of the Rocks (1485) یہ بھی لوور میں ہے۔ دی لاسٹ سپر (The Last Supper) (1495-1498) فریسکو۔ یہ سانتا ماریا ڈیلا گرازی (della Grazie Santa Maria)، میلان (Milan) میں ہے اور اس کی حالت خستہ ہے۔



Leonardo da Vinci, *Monalisa,* Oil on Poplar, 77 x 53 cm, circa 1503 – 1519, Musee du Louvre, Paris

Leonardo da Vinci, *Madonna of the Rocks,* Oil on Panel, 198 x 123 cm, circa 1489

مائیکل اینجلو کے بنائے ابتدائی مجسمے جیسا کہ پی آٹا(Pieta-1499)جو سینٹ پیٹر روم میں ہے اور ڈیوڈ (David:1501-1504)جو اکیڈیمیا فلورنس میں ہے۔فنکار کی ان خوبیوں کے غماز ہیں جو اپنے آپ میں فنی صلاحیتوں اور علم الاعضاء کے بھرپور مطالعے کو ظاہر کرتی ہیں اسی باعث یہ مجسمے جذبات سے لبریز ہیں گو مائیکل اینجلو خود کو ایک مجسمہ ساز سمجھتا تھا تاہم اس کی وجہ شہرت(SistineChapel)وے ٹی کن(Vetican)روم سے وابستہ ہے یہ فریسکو چار سال(1508-1512)میں مکمل ہوئی۔ یہ ایک بہت بڑا اور عظیم فریسکو ہے اور جس میں روایتی عیسائیت، علم معرفیت (Theology)اور نئے افلاطونی خیالات(Neo-PlatonicThought) کا خوبصورت امتزاج ہے۔

Michelangelo, *The Pieta Marble,* 1498 – 1499, St, Peter's Basilica, Vatican City

رافیل کا سب سے بڑا شاہکار دی سکول آف ایتھنز(The School of Athens) فریسکو کی صورت میں وے ٹی کن(Vetican) میں ہے۔ اسے(1508-1511) کے دوران منقش کیا گیا۔ یہ فریسکو اسی دور کی ایک یادگار تخلیق ہے۔ رافیل کی تصاویر میں انسانی اجتماع یعنی لوگ آپس میں پرامن گفتگو میں نظر آتے ہیں اور فن تعمیر کی محرابوں (Arches) کو بخوبی استعمال کیا گیا ہے۔ اپنے ابتدائی دور میں لینارڈو کے زیر اثر رہا اور اس نے ورجن آف دی راکس (Virgin of the Rocks) کی اہرامی کمپوزیشن کو اپنی تصویروں میں استعمال کیا۔ رافیل بعد ازاں لینارڈو کے اثرات سے بالکل نکل گیا اور ایک بار پھر کلاسیکی مناسبت اور وضاحت کی طرف راغب ہو گیا۔

Raphael Sanzio, *The School of Athens,* Fresco, 1510, Apostolic Palace, Vatican City

1527 میں روم زوال پذیر ہوا اور اس کے ساتھ Reaissance اور High Reaissance کا دور بھی ختم ہو گیا۔

Mannerism

مینرازم

مے +نر +ازم

اطالوی زبان کے ایک لفظ (Maniera) سے یہ تحریک (Manierismo) کی اصطلاح یا نام سے شروع ہوئی۔ اس کے لغوی معنی وضع قطع، چال ڈھال، طرز ادا، اسلوب وغیرہ ہیں۔ اس تحریک کا آغاز (High Renaissance) کے آخر میں 1520 میں ہوا اور باروق (Baroque) سٹائل کے آغاز تک یعنی 1590 تک یہ تحریک جاری رہی جن اطالوی شہروں سے اس تحریک کی ابتداء ہوئی وہ فلورنس اور روم ہیں۔ بعد ازاں یہ تحریک پھیلتے پھیلتے وسطی اور شمالی یورپ تک پھیل گئی۔

میز ازم کی تحریک دراصل کلاسی سزم (Classicism) کی یکسانیت اور مبالغہ آمیز مادہ پرستی (Idealised Naturalism) کے ردعمل کے طور پر ظہور پذیر ہوئی۔ یہ دونوں تحریکیں بلند تحریک احیائے علوم کے فنون کا خاصہ تھیں اور لینارڈو ڈاونسی، مائیکل اینجلو اور رافیل نے اس تحریک کے لیے 16 ویں صدی کے ابتدائی بیس سالوں میں بہت کام کیا تھا۔ انسانی برہنہ جسم کی تصویر کشی کے لیے مائیکل اینجلو نے بہت سے اصول وضع کیے تھے اور مبالغہ آمیز مادہ پرستی کے لیے رافیل نے کئی ایک قوانین بنائے۔ مینرازم کے مصوروں کے دماغ میں یہ چیز رچ گئی تھی کہ فگر کمپوزیشن میں تصویر کے اجزاء یا فگرز کی جبلّی یا طبعی شکل کو ایک خاص رنگ دیا جاسکتا ہے۔ زیادہ توجہ اس طرف دی گئی کہ مشکل سے مشکل مصورانہ کوشش کو آسان بنایا گیا جیسا کہ انتہائی مشکل اور پیچیدہ برہنہ موضوعات کو سادگی کا جامہ پہنایا گیا۔

مینرازم کے مصوروں نے جو انداز اپنایا اس میں نقلی پن، مصنوعی پن اور ہیرا پھیری کا عنصر تھا۔ ساتھ ہی ساتھ تکنیکی مہارت کے ساتھ اپنے موضوع (Subject) کو خوبصورت بنانا بھی ایک اور اہم فیکٹر تھا۔ ایک غلط استدلال سے کام لیتے ہوئے آدھا تیتر آدھا بٹیر جیسے موضوعات بھی ان کا خاصہ رہے۔ مینرازم کی تصویروں میں زنانہ جسم کو اضافی طور پر خوبصورت تو بنایا گیا لیکن ساتھ ہی ساتھ انسانی جسم کے اعضاء کو بے تکے طور پر لمبا بھی بنایا گیا سروں کو چھوٹا کر دیا گیا اور چہرے کی وضع قطع کو ایک مخصوص طرز (Stylized) انداز میں ڈھال دیا گیا۔ تحریک احیائے علوم کے مصوروں نے مصوری میں جو تناظر (Perspective) کا پہلو روشناس کرایا تھا وہ اب فلیٹ نظر آنے لگا اور فگرز ایک فلیٹ بیک گراؤنڈ کے آگے ایک آرائشی چیز کے طور پر ابھرنے لگے۔ روپ اور صورت کو زیادہ نتھارا گیا۔ اس طرح مبالغے اور تضاد کو ایک نئی حد تک لے جایا گیا۔ نتیجہ کے طور پر عجیب اور دبے دبے، کھچے کھچے چہرے و جسم نظر آنے لگے۔ ساتھ ساتھ کرخت رنگوں کو ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ تصویروں میں استعمال کیا گیا۔ تصویروں میں غیر معمولی پن اور کلاسیکی (Motifs) کو بے تکے طور پر بے جا استعمال کیا جانے لگا۔ پرانے دقیانوسی موضوعات کی اختراع بھی ڈالی گئی اور بے جوڑ (Grotesque) تصوراتی مضمون بھی تصویروں میں ظاہر ہونے لگے۔ تاریخی تناظر میں دیکھا جائے تو رافیل کے آخری دور کی تصویروں میں بھی مینرازم کی جھلک نظر آتی ہے۔ جیسا کہ رافیل کی 1517 اور 1520ء کے درمیان بنائی گئی اس کی تصویر (Transfiguration) سے ظاہر ہوتا ہے۔ اسی طرح 1515ء اور 1524 کے درمیان فلورنس کے دو مصوروں

Raphael Sanzio, *Transfiguration,* oil on wood, 405 x 278 cm, 1516 – 1520,
Pinacoteca Vaticana, Vatican City

Pontormo, *Portrait of a Halberdier,* Oil on canvas, 92 x 72 cm, 1528 – 1530, J. Paul Getty Museum, Los Angeles

روسو فایوریٹنٹینو (Rosso Fiorentino) اور جیکوپے ڈی پون ٹورمو (Jacope de Pontormo) نے بھی کلاسیکی طرز کی تحریک احیائے علوم سے علیحدگی اختیار کرلی اور ایک نئے جذبات سے بھرپور سٹائل کی بنیاد ڈال کر مذہبی رنگ کی تصویریں بنائیں۔

ابتدائی مینرازم کے دور میں جو خاص تصویریں منظر عام پر آئیں ان میں مندرجہ ذیل تصویریں شامل ہیں۔

1- پون ٹوموروکی تصویر Visdomini Altarpiecoe

2- روسوک کی تصویر Disposition

Pontormo, *Visdomini,* Altarpiece, Oil on Paper, 1518, Florence, Italy

Rosso Florentino, Deposition, Oil on wood, 375 x 196 cm, 1521,
Pinacoteca Comunale di Volterra, Italy

1520 کی ابتداء میں روسو روم چلا گیا اور اس نے

گیولیو رومانو (1499-1546)Giulio Romano

پیرینو ڈیل واگا (1501-1547)Perino del Vaga اور

پولی ڈورو ڈا کاراواجیو (Polidoro da Caravaggio) کا گروپ جائن کر لیا۔ یہ تمام مصور رافیل کے انداز ہی میں کام کرتے تھے۔ ان مصوروں کے کام میں مینر ازم کا انداز کھل کر سامنے آیا۔

اسی دور میں ایک اور مصور پارمی جیانینو (Parmigianino) نے بھی مینر ازم کے مصور کے طور پر اپنی شناخت بنا لی۔ اس کی تصویر (Madona with long neck-1534) اور روسو کی (Dead Christ with Angels) نے بہت شہرت پائی۔ مائیکل اینجلو کی سسٹائن چیپل ویٹیکن میں فریسکو میں بنی "دی لاسٹ ججمنٹ" (The Last Judgement) میں بھی بڑے ٹھوس مینر ازم کے رجحان نظر آتے ہیں۔ جیسا کہ مشتعل کمپوزیشن، اور (Formless Indertiminate Space) اور اذیت شدہ ذہنی کیفیت اور مبالغہ سے بھرپور برہنہ خواتین جن کے جسم مردانہ جسامت اور طاقت کی غمازی کرتے ہیں۔

Permigianino, *Madonna with the Long Neck*, Oil on Wood, 216 x 132 cm, 1525 – 1540, Florence

Rosso, *Marriage of the Virgin,* Oil on Wood, 325 x 250 cm, 1523, Florence

غیر استدلالی مینر ازم روم میں 1527 سے پہلے بہت سے مصوروں پر اثر انداز ہوا اور یہ اثر 1530 سے 1550 تک جاری رہا۔اس اثر کے زیر جو مصور آئے ان میں مندرجہ ذیل مصور شامل تھے۔

1-جیارجیو وساری (1511-1574)Giorgio Vasari

2-ڈینیل ڈا وولٹیرا (1509-1566)Daniele da Volterra

3-فرانسیسکو سال وی آٹی (1510-1563)Francesco Salviati

4-ڈومینیکو بکا فومی (1486-1551)Domenico Becca Fumi

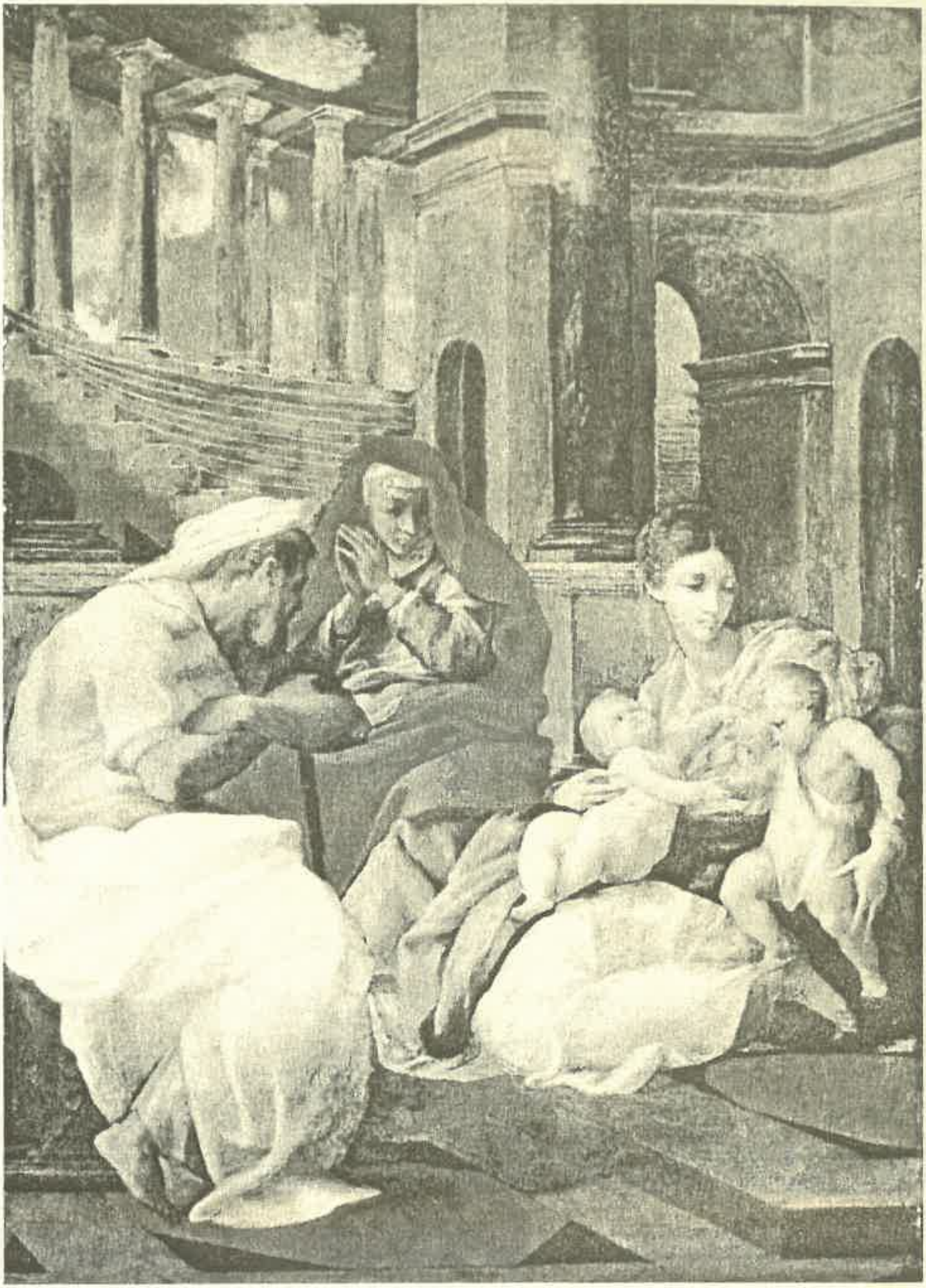
5-فیڈریگو ذوکارو (1540-1609)Fedrigo Zuccaro

6-پیلگ رینو ٹیبالڈی (1527-1596)Pellegrino Tibaldi اور سب سے بڑھ کر

7-ال برون زینو (1503-1572)Il Bronzino

ال برون زینو پون ٹورمو Pontormo کا شاگرد تھا۔اور فلورنس کے شہر میں سب سے زیادہ مانا ہوا مینر ازم کا مصور تھا۔

Domenico di Pace Beccafumi, *The beheading of Spurius Cassius Viscellinus,* Fresco, 1532 – 1535, Palazzo Publico , Siena



Pellegrino Tibaldi, *Holy Family with St. Elizabeth,* Hermitage Museum, Saint Petersburg

Pontormo, *Portrait of a Lady in Red,* Oil on wood; 89.7 x 70.5 cm, 1532, Stadeisches Kunstinstitut, Frankfurt

اسی اثناء میں مینر ازم نے اٹلی سے باہر بھی پھیلنا شروع کر دیا۔ روسو 1530 میں اس تحریک کو فرانس لے گیا۔ دو سال بعد فرانسیسکو ال پریمیاٹیکیو (Francesco il Primaticcio) بھی اس سے آن ملا۔ اس نے مینر ازم کا ایک فرانسیسی انداز متعارف کرایا۔ پھر جلد ہی مینر ازم شمالی اور وسطی یورپ تک پھیل گیا۔

Francesco Primaticcio, The Rape of Helene, Oil on Canvas, 155 x 188 cm, 1530 – 1539, Bowes Museum

Baroque Art

بیروق آرٹ

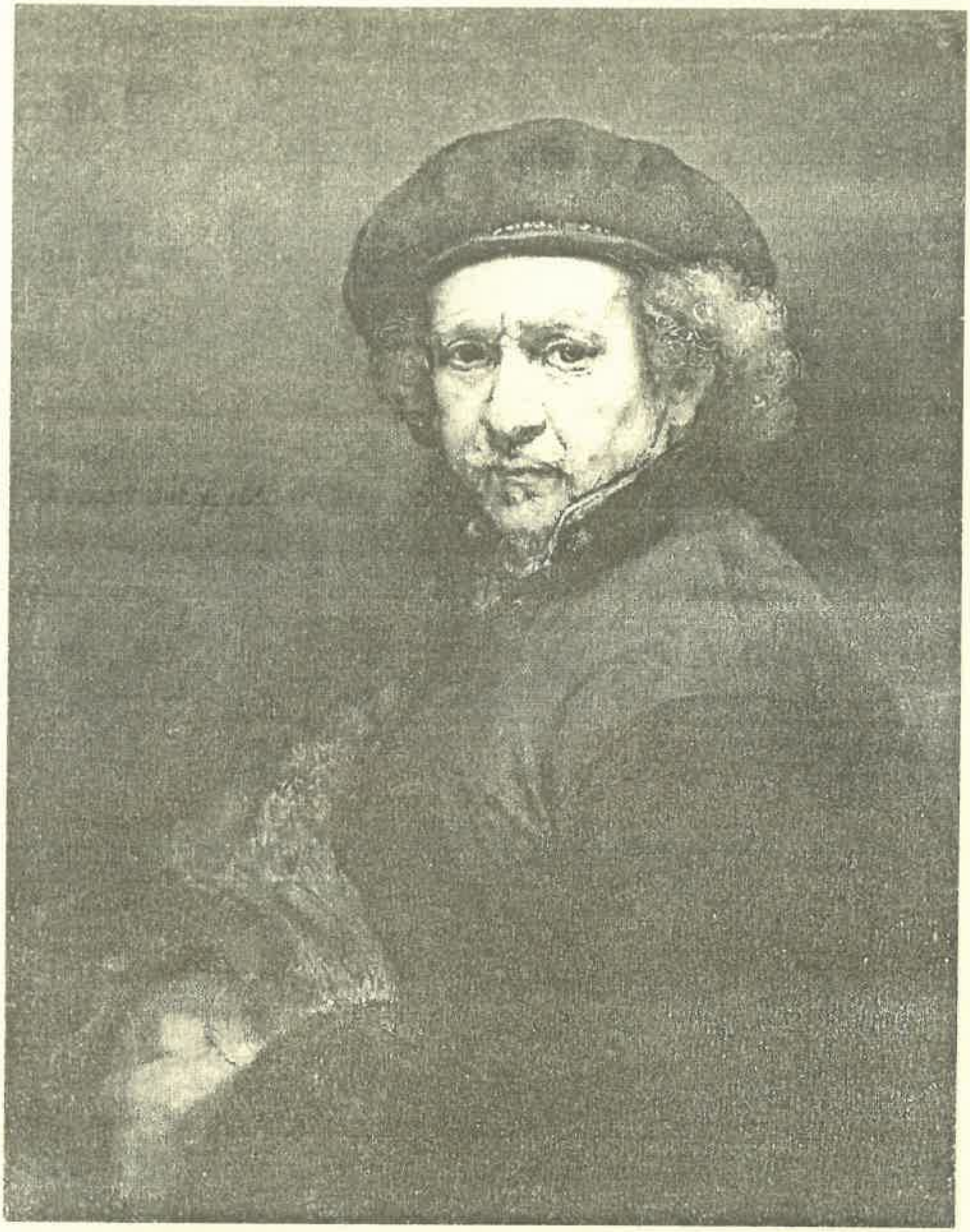
اس تحریک کے ابتدائی اثرات 16 ویں صدی کی آخری دہائیوں میں جرمنی میں نمودار ہونا شروع ہو گئے تھے۔ 17 ویں صدی میں تحریک کا رخ اٹلی کی جانب ہوگیا۔ 18 ویں صدی میں یہ تحریک اپنے عروج پر پہنچ گئی۔ اس تحریک کی خصوصیات پیچیدہ اور متضاد نوع کی ہیں لیکن سادہ الفاظ میں یہ تحریک جذبات کو ابھارنے کی ترغیبات پر مبنی تھی۔ یہ ترغیبات زیادہ تر ڈرامائی انداز کی ہوتیں اس کے ساتھ ساتھ آن بان، دبدبہ، حسن، جذباتی ریل پیل، قوت، حرکت، کشش اور مختلف آرٹس کے مابین جو فرق تھا اس کو دھندلانے کی رغبت بھی شامل تھی۔ بیروق کی اصطلاح کہاں سے آئی اس کے بارے مختلف آراء ہیں۔ خیال ہے بیروق کی اصطلاح اطالوی زبان کے لفظ (Barocco) سے لی گئی یہ اصطلاح زمانہ وسطیٰ کے فلاسفر منطق کی راہ میں حائل ہونے والے عناصر کے لیے استعمال کرتے تھے۔ بعد ازاں یہ لفظ ٹیڑھے میڑھے خیالات اور پیچیدہ عمل وادراک کے رستے کی رکاوٹوں کی نشاندہی کے لیے استعمال ہونے لگے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ بیروق کی اصطلاح پرتگالی لفظ (Barocco) اہسپانوی لفظ (Barocco) سے اخذ کی گئی جس کے معنی بے ڈھنگا اور غیر تراشا ہوا پتھر ہے۔ جیسا کہ (Baroque pearl) کی اصطلاح آج بھی استعمال ہوتی ہے اور جوہری اسے عموماً استعمال کرتے ہیں۔ آرٹ کی تنقید کے لیے بیروق کی ٹرم ہر اس فن پارے کے لیے استعمال ہونے لگی جو بے قاعدہ، بے ترتیب، بے ڈھب، اوٹ پٹانگ، اور آدھا تیتر آدھا بٹیر لگے۔ انیسویں صدی کے آخر تک بیروق کی ٹرم کو بے جوڑ، مبالغہ آمیز اور ضرورت سے زیادہ سجی اور آرائشی اشیاء کے لیے استعمال کیا جانے لگا۔

کیونکہ فنون لطیفہ میں بیروق دور میں بہت سا تنوع پیدا ہوا یہ ضروری ہے کہ ان خصوصیات کا بھی ذکر کیا جائے جنہوں نے بیروق سٹائل کو متحد کرنے میں مدد کی۔ بیروق آرٹ کا دور شعوری رغبت کا دور تھا اور اس دور کی نسبت سے تین امور کا ذکر خاص طور پر ضروری ہے۔ اوّل نظریہ تجدید کی مخالفت (Counter Reformation) سولہویں صدی کی آخری دہائیوں میں فنِ یک اسلوبی یعنی (Mannerism) غیر موثر ہو رہا تھا اور فن کی دنیا میں یک اسلوبی کی کمزوری کو محسوس کیا جا رہا تھا لہٰذا اس وقت کے رومن کیتھولک چرچ نے دین کی جانب راغب کرنے والے آرٹ کو سراہنا شروع کیا مقصد یہ تھا کہ آرٹ کی وساطت سے عوام کو مذہب کی طرف راغب کیا جائے چنانچہ کلیسا کی اس اپیل کے بعد بیروق آرٹ نے روحانی، دینی، اور جذباتی امور کی بھرپور عکاسی شروع کی جس میں بے حد مبالغہ شامل تھا۔ دوسرے یہ کہ شخصی حکومت (Monarchies) کی مضبوطی کا رجحان تھا اس کے ساتھ ساتھ ہی مڈل کلاس یعنی متوسط طبقے نے بھی زور پکڑا اور اس طبقے نے بھی فنون کی معاونت وسرپرستی شروع کر دی بڑے بڑے اور وسیع محلات تعمیر کیے گئے تاکہ حکومت کے رعب اور دبدبے کو اجاگر کیا جا سکے اس سلسلے میں وارسیلز (Versailles) کے محلات اور باغات خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ تاہم اس کے باوجود متوسط طبقے نے حقیقت پر مبنی (Realistic) تصویروں کو مارکیٹ کرنے پر دھیان دیا اس قسم کی تصویریں بنانے کے ضمن میں فرانس میں کام کرنے والے دو بھائیوں لانین (Le Nain) اور جارج ڈی لاٹور (Georges de La Tour) کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ہالینڈ کے بیشتر سکولوں میں ایسے فنون کو 17 ویں صدی میں کافی اہمیت ملی۔

Louis Le Nain, *Peasant Meal,* Oil on canvas, 97 x 122 cm, 1642, Musee du Louvre, Paris

Georges de La Tour, *The Cheat with the Ace of Clubs,* c. Late 1620s, Kimbell Art

Giovanni Lorenzo Bernini, *Ecstasy of St.Teresa,* Marble, 150 cm, 1647 – 1652, Santa Maria della Vittoria, Rome, Italy



Rembrandt, *Self Portrait,* Oil on canvas, 1635, Dresden, Germany

تیسرے بنی نوع انسان کی عقلی، شعوری اور روشن خیالی کو وسعت دینے پر خاص توجہ دی گئی۔ سائنس اور تخلیقات کی طرف خاص توجہ دی گئی مصوروں کی بنائی تصویروں میں بڑے بڑے لینڈ سکیپ دکھائے گئے جن میں انسانی اشکال کو اہمیت نہ دی گئی اور بڑے بڑے لینڈ سکیپوں میں انسان محض ایک مکھی کی طرح نظر آنے لگے۔

Caravaggio, *Narcissus*, Oil on canvas, 110 x 92 cm, 1599,
Location Galleria Nazionale d'Arte Antica

Annibale Carracci, *River Landscape,* Oil on canvas, 1590, National Gallery of Art

Peter Paul Rubens, *Two Satyrs,* Oil on Canvas, Alte Pinakothek, Munich, Bavaria, Germany

بیروق دور کا آرٹ اپنے اندر غیر معمولی قسم کا تنوع۔ لیے ہوئے تھا اس میں جبلت، مادہ پرستی، فطرت پسندی، رسمی پابندیوں سے آزادی اور یونانی، لاطینی اور رومن رجحانات کا امتزاج تھا۔ یہ خصوصیت بیروق آرٹ کا اہم حصہ ہو گئیں۔ اس دور میں اٹلی کے دو مصوروں اینی بیل کراچی(Annibale carracci)اور کارا واجیو (Caravaggio) نے 1690 میں یک اسلوبی اور یک اطواری آرٹ یعنی (Mannerism) کو چھوڑ کر بیروق آرٹ کو اپنا لیا۔

Rococo

روکوکو

رو + کو + کو

روکوکو آرٹ اور فن تعمیر سے متعلقہ ایک تحریک تھی جس کی ابتداء فرانس میں 1700 میں ہوئی اور اٹھارویں صدی میں یہ تحریک تمام یورپ میں پھیل گئی۔ یہ تحریک اپنی لطافت (Lightness)، حسن (Grace)، خوش مزاجی، زندہ دلی (Playfulness) اور بے تکلفی (Intimacy) کے باعث عوام میں پاپولر ہوئی۔ اس کی کامیابی کا باعث بیروق (Baroque) تحریک کا بوجھل پن تھا تاہم روکوکو اور بیروک سٹائل میں ایک خصوصیت مشترکہ تھی اور وہ یہ کہ دونوں کے نقوش میں الجھاؤ اور پیچیدگی (Complexity) نمایاں تھی۔ البتہ سنگینی (Solidity) اور ڈھیر (Mass) سے دلچسپی کی بجائے سطوحات پر نازک کام اور دھندلے اور اداس (Sombre) رنگوں کو اختیار کیا گیا اور بھاری ملمع کاری (Gilding) کی جگہ ہلکے گلابی، ہلکے نیلے، ہلکے سبز اور سفید رنگوں نے لے لی۔ روکوکو سٹائل کو بنیادی طور پر ایک ڈیکوریشن کے میڈیم کے طور پر استعمال کیا گیا۔ روکوکو کی اصطلاح دو لفظوں یعنی باروکو (Barocco) اور روکیل (Rocaille) کو جوڑ کر وضع کی گئی۔ ابتدائی طور پر اس فن کو فینسی راک ورک (Fancy Rock-Work) فواروں کے گرداگرد تالابوں اور گروٹوز کی آرائش کے لیے استعمال کیا گیا۔ گروٹو (Grotto) کسی غار میں قائم شدہ عبادت گاہ اور (Summer-house) کو کہتے ہیں۔ اس آرائش میں گھونگے اور سیپیاں استعمال ہوتے ہیں۔ ابتداء میں آرائش کے اس فن کو بھدا اور بدنما سمجھا جاتا تھا تاہم آہستہ آہستہ یہ قبول نظر ہو گیا اور اب اس اصطلاح کو مثبت انداز میں لیا جاتا ہے۔

Antonie Wtteau, P*ierrot,* Oil on canvas, 184 x 149 cm, between 1717 and 1719

مصوری کے میدان میں روکوکوسٹائل کا سب سے بڑا مصور واٹو (Watteau) تھا۔ دوسرے روکوکو مصور جنہوں نے اس تحریک کے لیے کام کیا ان میں باؤچر (Boucher) اور فریگونارڈ (Fragonard) ہیں۔ فالکونیٹ (Falconet) کو روکوکو تحریک کا سب سے بڑا مجسمہ ساز (Sculptor) مانا جاتا ہے اور وہ فرانسیسی روکوکو انداز کی نمائندگی کرتا تھا۔ روکوکو انداز کی آرائش ہمیں سب سے زیادہ چینی (Porcelain) کے ننھے ننھے مجسموں میں نظر آتی ہے۔ بنسبت بڑے بڑے مجسموں کے۔ فالکونیٹ بذات خود بھی ایک چینی مٹی کے ظروف اور ننھے ننھے مجسمے بنانے والی فیکٹری کا ڈائریکٹر تھا۔ یہ فیکٹری سیوریز (Sevres) کے شہر میں قائم تھی۔ دوسری دو فیکٹریاں چیلسی (Chelsea) اور میسن (Meissen) کے شہروں میں قائم تھیں۔ ایک محتاط اندازے کے مطابق ہوگارتھ (Hogarth) اور گینز برو (Gainsborough) کی تصویروں میں کیریکٹر کو بیان کرنے کی جو نزاکت ہے اور جو زود حسی اور اثر پذیری ہے اس میں بڑی حد تک روکوکو کا انداز اور روح پائی جاتی ہے۔

Etiene-Maurice, Falconet, The School Master, Porcelain, 1762, Metropolitan Museum of Arts, New York, USA

فن تعمیر میں روکوکو زیادہ تر اندرونی آرائش (Interior Decoration) کے لیے استعمال کیا گیا۔فرانس کے جومصور فرانس سے باہر کام کررہے تھے وہ روکوکو کو جرمنی میں اور آسٹریا میں متعارف کرانے میں کامیاب ہوئے۔وسطی یورپ میں یہ تحریک سب سے زیادہ دیر قائم رہی اور اٹھارویں صدی کے آخر تک پسند کی جاتی رہی۔لیکن دیگر ممالک میں 1760 کے بعد اس کا زوال شروع ہوگیا اور اسے بھدے اور بدنما جیسے القاب سے نوازا جانے لگا۔بالآخر نیو کلاسی سزم کی ابتداء اور آمد نے اس کا جنازہ نکال دیا۔

Thomas Gainsborough, *The Blue Boy,* Oil on Canvas, 178 x 112 cm, 1770, Henry E. Huntington Art Gallery, San Marino, CA, USA

Pre - Romanticism

پری رومانٹیسزم

پری +رومان +ٹی +سزم

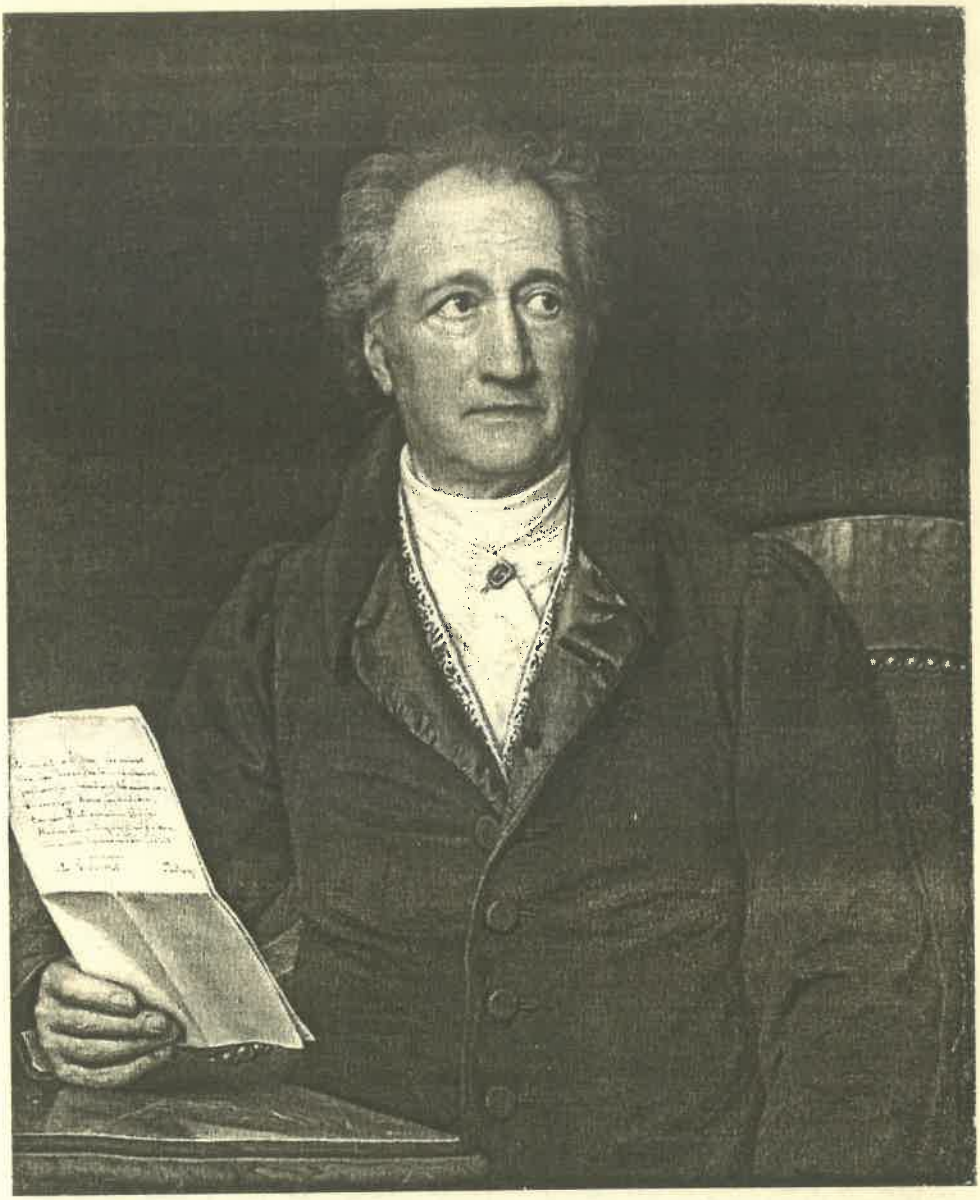
پری رومانٹیسزم کی تحریک ایک ثقافتی انداز کی تحریک تھی جس کی ابتداء 1740 میں ہوئی اور یہ رومانٹیسزم سے پہلے حرکت میں آئی۔ اس تحریک کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ عوام کی پسند میں ایک نمایاں تبدیلی آئی اور اس تبدیلی کا نمایاں پہلو یہ بھی تھا کہ عوام نے آن بان، امیرانہ ٹھاٹ باٹ، دبدبہ اور رئیسانہ جیسے موضوعات پر مبنی تصویروں کو یک لخت رد کر دیا اور ان کی جگہ عمومی، مخلصانہ اور قدرتی موضوعات کو ترجیح دینا شروع کر دی۔ یہ نئے موضوعات دراصل اس نئے طبقے کی غمازی کر رہے تھے جسے عمومی زبان میں مڈل کلاس کہتے ہیں۔ اس طبقے کے مطابق شاہانہ انداز کی تصویریں حقیقت نہیں بلکہ جعلی پن اور نقلی اقدار کی نشاندہی تھی۔ ادنیٰ اور متوسط طبقے نے ان تصاویر کو سراہنا شروع کیا جن میں حقیقت پسندی تھی اور جو متوسط طبقے کے رجحانات کی غمازی کرتی تھیں۔ یہ موضوعات وہی تھے جو متوسط طبقے کے قریب تھے اور جنہیں عام انسان کے لیے سمجھنا آسان تھا۔

اس تحریک کو ہوا دینے والا ایک فرانسیسی دانشور، فلاسفر اور لکھنے ولا جین جیکس روسو (Jean-Jacques Rousseau) تھا۔ اس نے جذبات کی کھلی اور بے ساختگی پر مبنی تصویروں اور تحریروں پر زور دیا اور محبت اور دوستی کے جذبے کو پابند سلاسل کرنے کی مخالفت کی۔ شاہی انداز زندگی کو رد کیا اور عام انسان کی زندگی کی شب و روز کے مسائل کو اجاگر کیا۔ اس عمل میں قدرتی مناظر کی خوبصورتی سامنے آئی اور انسانی آنکھ نے فطرت کے حسن کو ایک نئے انداز سے دیکھنا شروع کیا۔ روسو (Rousseau) نے مذہبی جذبات کو بھی اجاگر کیا جو امیروں کی نظر میں کچھ حیثیت نہیں رکھتے تھے۔ اس نے معاشرے کو ایک بار پھر مذہب کی طاقت سے روشناس کروایا۔ اس نے آزاد خیالی پر زور دیا تاہم بے راہ روی کی نفی کی۔ بے مقصد قوانین کے خلاف بغاوت کی اور فرسودہ روایات کے خلاف بھی علمِ بغاوت بلند کیا۔ تصویروں کے مقابلے میں لٹریچر میں پری رومانٹیسزم کے اثرات زیادہ نظر آتے ہیں۔ تصویروں میں عیاش لوگوں کے بڑے بڑے منظم باغات کی جگہ برطانوی قدرتی باغات نظر آنے لگے۔ 1740 میں ایڈورڈ ینگ (Edward Young) اور ٹامس گرے (Toms Gray) کی شاعرانہ تخلیقات نے بھی ادب کو ایک نیا رخ دیا۔ ان دونوں شاعروں کی شاعری میں رنج، دکھ اور موت جیسے موضوعات نمایاں تھے۔ جنہیں بے حد پسند کیا گیا۔

اسی سال یعنی 1740 میں سیموئیل رچرڈسن (Samuel Richardson) کے ناول پامیلا (Pamela) اور ایسی کئی دوسری تصنیفات نے ادب کو ایک نیا اسلوب دیا۔ یہ تحریریں ایسی تھیں جن میں ہر پڑھنے والے کو اپنی شبیہ نظر آتی تھی۔ 1770 اور 1780 کے درمیان جرمنی میں ڈرینگ تحریک (Drang Movement) نے زور پکڑا اور جے ڈبلیو وون گوئٹے (J.W.Von Goethe) اور فریڈرک شلر (Friedrick Schiller) نے اپنے ڈراموں میں فرانس کے نیو کلاسیکل انداز کے المیہ موضوعات کی جگہ قدرتی حسن کو اپنی تحریروں میں منعکس کیا۔ اسی انداز کی تصنیفات ہوریس وال پول (Horace Walpole)، این ریڈ کلف (Ann Radcliffe) اور میتھیو گریگوری لوئیس

Jean Jacques Rousseau

Samuel Richardson



Johann Wolfgang von Goethe

(Mathew Geogory Lewis) نے بھی تخلیق کیں ۔ وال پول کی تخلیق ’دی کاسل آف اوٹرانٹو‘ (The Castle of Otranto) جو 1765 میں منظر عام پر آئی اس نے عوامی حلقوں میں تہلکہ مچا دیا۔ اسی اثناء میں فوک کہانیوں اور چھوٹی چھوٹی رزمیہ نظموں کو بھی پھر سے متعارف کرانے کا آغاز ہوا۔ 1790 میں پری رومانٹیسزم نے رومانٹیسزم کا روپ دھار لیا۔

Neoclasicism

نیو کلاسی سزم
(نی +یو + کلا +سی +سزم)

نیو کلاسی سزم کا مطالعہ کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ اس تحریک سے دلچسپی رکھنے والا کلاسی سزم کا بھرپور مطالعہ کرے اور ان نکات کو بخوبی جان لے جن پر کلاسی سزم کے فنون مبنی تھے۔ نی یو کلاسی سزم ایک بار پھر انہی قدیم روایات اور یونانی و رومی اصولوں کا اعادہ تھا۔ لہٰذا جس دور کے فنون میں قدیم روایات نے ایک نئی روح پھونکی اس دور کو نی یو کلاسی سزم کا دور کہا جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ کلاسی سزم اور نی یو کلاسی سزم کی اصطلاحیں ایک دوسرے کے ساتھ جڑی ہوئی ہیں اور ان کا آپس میں ادل بدل بھی ہوسکتا ہے۔ جب بھی جمالیاتی طرز (Aesthetic attitude) کا ذکر ہوتا ہے تو کلاسی سزم کے اہم رکن یعنی اسلوب، وضاحت، تعظیم، سکون، سادگی، توازن اور تناسب جیسے امور ایک دم سامنے آتے ہیں یہ انہی امور کے باعث ہی تھا کہ کلاسیکی فنون اپنی معراج تک پہنچے۔ لہٰذا ہم جب کلاسی سزم یا کلاسیکی کی ٹرم استعمال کرتے ہیں تو مطلب یہ ہوتا ہے کہ یہ فن سب سے بہتر اور افضل ہے بھرپور ہے اور ہم آہنگ ہے۔ مغربی فنی اقدار میں کلاسی سزم کی بہت پذیرائی کی گئی لیکن اس پذیرائی کا لیول اور استعمال یکساں نہ تھا۔ مصوروں اور فنکاروں نے کلاسی سزم کے اصولوں کو اپنی منشاء اور ضرورت کے مطابق استعمال کیا۔ ایسی تبدیلیاں جو ان مصوروں کے باعث آرٹ میں آئیں ان میں مندرجہ ذیل خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

۱۔ رنگ کی بجائے لائن پر زیادہ توجہ دی گئی۔

۲۔ دائرہ دار لائنوں کی جگہ سیدھی لائنوں کو ترجیح دی گئی۔

۳۔ تصویر سازی میں (Frontality اور Close) کمپوزیشن کو (Diagonal) کمپوزیشن پر ترجیح دی گئی۔

۴۔ عمومی موضوعات کو خصوصی اور مذہبی موضوعات پر ترجیح دی گئی

یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ کلاسی سزم میں مقناطیسی کشش رکھنے والے متضاد پہلو بھی ہیں جیسا کہ کلاسیکی بمقابلہ جدت پسندی یا نئی اختراعات کا استعمال کلاسیکی اقدار قرون وسطیٰ (Middle Ages) میں بھی ختم نہ ہوئیں اور 15 ویں اور 16 ویں صدی کے اٹلی کے مصوروں نے ان اقدار کو مزید تقویت دی اور رینائیسانس (Renissance) وہ پہلا دور ثابت ہوا جس میں قدیم روایات اور کلاسی سزم کو پھر سے ایک نئی روح بخشی۔ 15 ویں صدی کے مشہور ماہر فن تعمیر (Leon Battista Alberti) نے خوبصورتی اور کلاسی سزم کو ایک جیسا جانا اور اپنی عمارتوں کے نقشوں میں ان خصوصیات کو اہمیت دی اور ہم آہنگی اور حسن ترتیب (Harmony and Concord) کو خوب اجاگر کیا یہ اس کے لیے تب ہی ممکن ہوا جب اس نے کلاسیکی دور کی روایات کا گہرا مطالعہ کیا۔

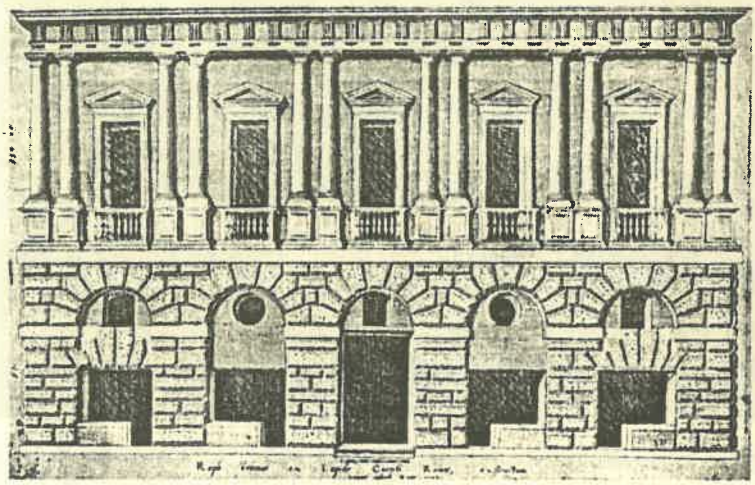
مصوری میں دیوی دیوتاؤں کو نظر انداز کر کے انسان کی عظمت اجاگر کرنے پر دیا گیا اس کے ساتھ باڈی ایکشن کو بھی مد نظر رکھا گیا۔ لہٰذا مائیکل اینجلو کے مجسمے ڈیوڈ میں ان تمام خصوصیات کی واضح نشاندہی ہوتی ہے۔ یہ مجسمہ

Leon Battista Alberti, *The Façade of Santa Maria Novella*, 1456-1470, Florence, Italy

1501اور 1504 کے درمیان بنایا گیا۔ اسی طرح رافیل(Raphael)نے 1516 میں بالا ڈاسرے
کاسٹلیونی(Baladassare Castiglrone)کاپورٹریٹ پینٹ کیابعدازاں ڈوناتوبرامانتے(Donato Bramangte)
نے پلازوکیپرینی کی تصویر بنائی۔

Raphael Sanzio, *Portrait of Baldassare Castiglione*, Oil on Canvas, 82 x 67 cm, circa 1515, Louvre, Paris, France

Statue of Leon Batista Alberti, Courtyard of the Uffizi Gallery, Florence, Italy



Donato Bramangte, *Palazzo Caprini*, 1510

Michaelangelo, *Madonna and Child,* Marble, 128 cm, 1501-1505, Bruges

روم میں قدیم روایات اور رینائیسانس (Renaissance) نے کلاسی سزم کو اگلے دوسو سال زندہ رکھا اور اٹلی کے فنون اس سے خصوصاً متاثر ہوئے۔ سترھویں صدی میں ان روایات نے بھی زور پکڑا ان روایات کے ساتھ ساتھ البرٹی (Alberti) کے نظریات کو بھی کافی ترجیح دی گئی۔ لہذا نکولاس پوسین (Nicolas Poussin) نے مصوری میں فرانکوئی مانسارٹ (Francois Mansart) نے فرانس میں فن تعمیر میں جیکس لامرسیر (Jacques Lemercier) نے انگلستان میں فن تعمیر میں اور اینڈریا پلاڈیو (Andreo Polladio) نے اٹلی میں فن تعمیر کے میدان قدیم یونانی و رومی اقدار فنون کو دوبارہ مروج کیا اور یہی عمل نی یو کلاسی سزم کی بنیاد بنا۔ یہ رجحانات 19 ویں صدی کی پہلی دو دہائیوں تک جاری وساری رہے اور نہ صرف یورپ بلکہ امریکی ممالک بھی اس کی زد میں آ گئے۔

Francois Mansart, *Chateau de Maisons,* southeast-facing garden front, 1630-1651, Paris, France

لیکن اٹھارویں صدی کے نصف سے نی یو کلاسی سزم کے خلاف کم از کم دو جانب سے تحریکیں شروع ہو گئیں اور کلاسی سزم کی حاکمانہ پیروی کو مسترد کرنے کا آغاز ہو گیا اور کلاسی سزم کی خصوصیات جیسا کہ اسلوب، وضاحت، سکون، سادگی، توازن، نسبت و تناسب سے لوگ اکتانے لگ گئے۔ اب بتدریج کلاسی سزم کی مندرجہ بالا عناصر کی جگہ تصوراتی، رومانوی، معنی خیز، اثر آفریں، رغبت آمیز، بے سروپا اور اوٹ پٹانگ قسم کے عنوانات کی مقبولیت بڑھنے لگی۔ تاہم فن تعمیر میں نی یو کلاسی سزم کی لہریں ایک طویل عرصہ تک جوش مارتی رہیں۔

Nicolas Poussin, *Pharoah's Daughter finds Baby Moses,* Oil on Canvas, 1639

Palladio, *Façade of Palazzo Chiericati,* begun circa. 1550, Vicenza, Italy

Jacques Lemercier, *Chapel at Sobonne,* 1635-42, Paris, France

اس مومنٹ کی ابتداء یورپ میں 1750 میں ہوئی اور 1800 تک اپنے اختتام کو پہنچ گئی۔ اس تحریک کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ اس میں قدیم ادوار بالخصوص یونان اور روم کے ادوار میں جو فنون پھلے پھولے ان کے اہم پہلوؤں کو ایک بار پھر زندہ کیا گیا۔ اس ضمن میں پومپائی کے مدفون شہر کی کھدائی سے جو آثار ملے انہوں نے بھی اس تحریک کو سمجھنے میں بہت مدد کی۔ ایک اور عنصر جو اس تحریک کی کامیابی کا باعث بنا وہ یہ تھا کہ 1750 تک بیروق کی تحریک اپنا دور مکمل کر چکی تھی اور یورپ میں آرٹ کی دنیا کسی نئی تحریک کی متلاشی تھی۔

اس تحریک کے مصوروں نے کوشش کی کہ تصاویر میں سادگی کا رنگ نظر آئے اور قدیم تاریخ کے اہم واقعات کو نئے ڈھنگ سے پیش کیا جائے۔ اس تحریک کا مرکز روم میں تھا جہاں جرمن تاریخ دان جوہان ونکل من (Johann Winckelmann) نے اس تحریک کی بنیاد رکھنے اور اسے آگے چلانے میں بہت کام کیا اور نیوکلاسی سزم کے بارے اپنی تھیوری بھی شائع کی۔ اس نے بڑے کھلے انداز سے یونان اور روم کے فنون کی نقول بنانے کی حوصلہ افزائی کی۔
جن مصوروں اور فنکاروں نے جوہان ونکل من کا ساتھ دیا ان میں:

1- اینٹون رافیل مینگس Anton Raphael Mengs (پینٹر) (1728-1779)

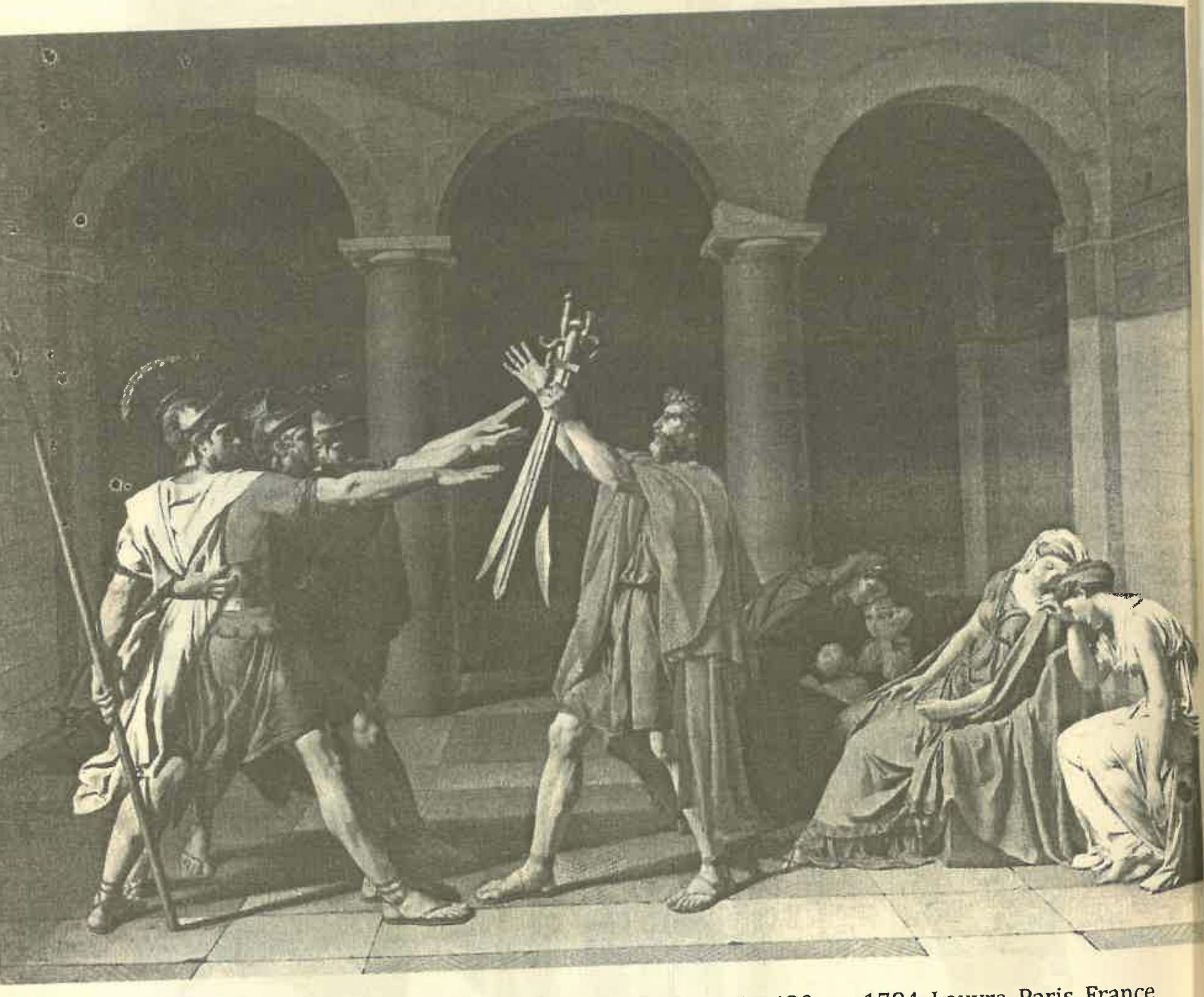
2- گیون ہیملٹن Gavin Hamilton (سکاٹ) (1723-1798) اور

3- بنجامن ویسٹ Benjamin West (امریکن) (1738-1820) شامل تھے۔

Mengs, *Self Portrait,* Oil on Panel, 57 x 43 cm, 1779, Staatliche Museum, Berlin, Germany

Benjamin West, *Self Portrait,* Oil on Canvas, 1776, Baltimore Museum of Art

اس تحریک کے زیر اثر تصویروں کی کمپوزیشنز میں سادگی آ گئی۔ غیر ضروری فگرز کا خاتمہ کر دیا گیا اور ماحول میں تمانیت اور سکون کے پہلو کو اجاگر کیا گیا۔ لائن اور ڈرافٹسمین شپ کو رنگوں پر ترجیح دی گئی۔ یہ تمام خصوصیات سب سے پہلے جیکس لوئی ڈیوڈ (Jacques-Louis David) کی تصویروں میں نظر آئیں اور بہت سے نقاد اس مصور (ڈیوڈ) ہی کو نیو کلاسی سزم کا بانی تصور کرتے ہیں۔ اس کے بعد آنگ (Ingres) کو بھی ڈاوِیڈ کا جانشین مانتے ہیں (Ingres) کا تلفظ اینگ بھی ہے اور آنگ بھی)۔ اس تحریک نے تمام یورپ کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔



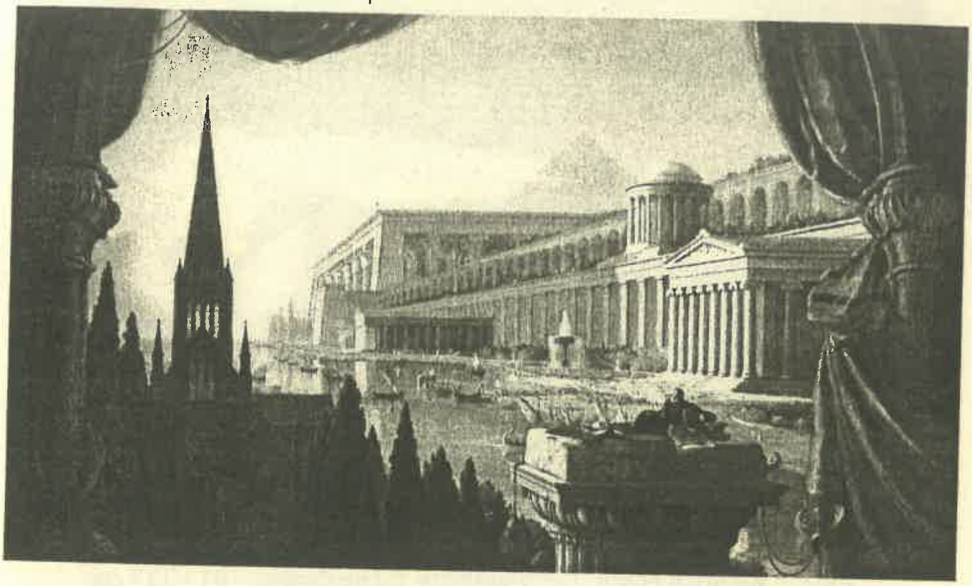
Jacques Louis David, *The Oath of Horatti,* Oil on Canvas, 326 x 420 cm, 1784, Louvre, Paris, France

Jean Auguste Dominique Ingres, *Louise de Broglie, Contesse d'Haussonville,*
Oil on Canvas, 1845, Frick Collection, NYC, USA

Romanticism

رومانٹیسزم

رو +مان +ٹی +سزم



Thomas Cole, *The Architect's Dream,* Oil on Canvas, 136 x 214 cm, 1840

یہ انیسویں صدی کے پہلے نصف میں یورپ میں ابھرنے والی تحریک کا نام تھا۔ جیسے تیز رو(Sweeping)، ناگزیر(Indispensable) اور گہری(Profound) جیسی خصوصیات رکھنے والی تحریک کہا جا سکتا ہے۔ اس زبردست تحریک نے بعد میں آنے والی تحریکوں (Movements) پر گہرے نقوش چھوڑے۔ اس تحریک نے ان تحریکوں کو بھی اپنے اثر میں لیا جو اس تحریک کے بالکل مخالف سمت میں جارہی تھیں۔

اس تحریک کا ابتدائی مربوط دور جو 1790 کی دہائی کا تھا اور اس کا وجود جرمنی اور برطانیہ سے ہوا تھا اور 1820 کے بعد یہ تحریک فرانس اور دوسرے یورپی ممالک تک پھیل گئی۔ اسے ایک رومانٹک مومنٹ کے طور پر جانا جاتا ہے۔ اس میں مصور سب سے زیادہ زور اپنے ذاتی اظہار، خلوص اور از خود ہونے (Spontaneity) اور جدت یا قوت تخلیق (Originality) پر دیتا۔ یہی تمام خصوصیات اس تحریک کا اہم جزو تھیں۔ ان خصوصیات نے کلاسیکل نمونوں (Models) کی جگہ لے لی۔ اٹھارویں صدی کے یہ وہی نمونے تھے جن میں خوبصورتی اور آرائش پر زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ اب خوبصورتی اور آرائش کو غیر ذاتی، نقلی اور جعلی سمجھا جانے لگا۔ رومانٹیسزم کے مصور جذباتی ولولے اور ذاتی تجربے کی بنا پر تصویروں کی تخلیق کرتے۔ اس کے ساتھ ساتھ انسانی تخیل کا جو لامتناعی اور وسیع عمل ہے اور خواہشات کا جو وسیع سمندر ہے اس پر بھی اپنی تصویروں کی بنیاد رکھتے۔

جوں جوں امراء کی سرپرستی کم ہوتی گئی رومانٹی سزم کے مصور زیادہ آزاد اور زیادہ پر تخیل اور زیادہ حقیقت پسند

Johann Heinrich Fuseli, *The Nightmare,* Oil on Canvas, 101 x 127 cm, 1781, Institute of Fine Arts, Detroit

ہوتے چلے گئے۔اب مصور مڈل کلاس کے عوام کے خیالات کی ترجمانی کرر ہے تھے۔مصور کو اب ایک نبی یا ایک ہیرو سمجھا جانے لگا۔اٹھارویں صدی کی ترجیحات اور روایات کو اب فرسودہ،لغو اور بے معنی قرار دیا جانے لگا۔اس تبدیلی کے باعث جذبات نگاری، سرمستی، یاد ماضی، ڈر، دہشت، پستی، اداسی اور جذباتیت پر زیادہ زور دیا جانے لگا۔رومانٹی سزم کے مصور نے جن رواج اور عنوانات کی طرح ڈالی اس میں بدیشی چیزوں کی اپیل، نیم وحشی، گنوار، ہیبت ناک اور بھیانک جیسے موضوعات نے ایک نئی جہت اختیار کی جس کے باعث بے تکی خوابوں، بے ہوشی، سرسام اور توہمات اور روائتی افسانوں کی جانب ایک نئی توجہ دی گئی، تخلیقی قوت متخیلہ رومانٹی سزم کے مصوروں کا عقیدہ بن گیا۔اس سے میکانیکی عنوانات سے ہٹ کر آرٹ کی توجہ قدرت سے منسلک اقدار سے ہوئی۔یورپ میں بڑھتی ہوئی جمہوری اور قومی جذبات کی لہر نے بھی رومانٹی سزم کو بڑھنے اور پھلنے پھولنے میں بڑی مدد کی۔تاہم فرانسیسی انقلاب نے اس تحریک کو پھلنے پھولنے کا ابتداء میں کم موقع دیا۔رومانٹی سزم کی تحریک رک تو نہ سکی تاہم متعارف ہونے میں دیر لگی۔

ایک محتاط اندازے کے مطابق جو عنصر اس تحریک کو ابھارنے میں معاون ثابت ہوئے ان میں جرمنی کے ادب میں سٹرمنڈ ڈرینگ (Sturmund Drang) کا دور تھا پھر جین جیکس روسو(Jean-Jacques Rousseu) کے قدامتی (Primitivism) فن نے بھی متاثر کیا۔اس کے بعد گوتھک (Gothic) ناول۔لینڈسکیپس، باغات، رومانوی شاعری (Romantic Ballads) نے بڑا اہم رول ادا کیا اور اسی حوالے سے ہی اس تحریک کا نام رومانٹی سزم ہوا۔

اسی دور میں شلیجل برادران(Schlegel Brothers)اور نوالس(Navalis)نے رومانٹک مصوروں کو بہت تقویت پہنچائی۔ پھر کانت(Kant)اور فشتے(Fichte) کی وہ فلاسفی جس میں انسان کی وہ ذہنی تخلیقات جو انسان کو قدرت کا آئینہ دکھاتی ہیں اس نے بھی رومنٹی سزم میں ایک نئی روح پھونکی۔ کالرج(Coleridge)اور ڈی سٹائل(de Stael) کی ترغیبات کے باعث رومانٹی سزم کی لہر بالترتیب برطانیہ اور فرانس پہنچی۔ اس لہر نے امریکی مصوروں میں ذہنی سوچ اور تخلیقات(Transcendentalism) کی لہر دوڑا دی۔ بلیک(Blake)اور ورڈزورتھ(Wordsworth) کی تحریروں اور شاعری نے بھی رومانٹی سزم میں اہم رول ادا کیا۔

جو شاعر اور لکھاری اس تحریک میں معاون ثابت ہوئے ان کے نام درج ذیل ہیں:

1-ورڈزورتھ (1770-1850)Wordsworth
2-ہیوگو (1802-1885)Victov Hugo
3- کیٹس (1795-1821)Keats
4-پشکن (1799-1837)Pushkin
5-لیوپارڈی (1798-1837)Leopardi
6-ہوف مین (1776-1822)Hoffmann
7-پو (1809-1849)Poe
8-شیکسپیر (1564-1616)Shakespeare
9- کالائل (1795-1881)Carlyle
10-ایمرسن (1803-1882)Emerson اور بہت سے دوسرے۔

Joseph Mallord William Turner, *Dutch Boats in a Gale* Oil on Canvas, 1801

Eugene Delacroix, *The Death of Sardanapalus,* Oil on Canvas, Louvre, Paris, France

John Constable, Dedham Lock and Mill, Oil on Canvas, 1820

رومانٹی سزم کی تحریک سے قدرے پہلے اٹھارویں صدی میں بصری فنون کے میدان میں قدرتی ویران جگہوں میں پہاڑی مناظر اور خوبصورت لینڈ سکیپس میں مصوروں کی دلچسپی بڑھ چکی تھی۔ پرانی عمارتوں کے کھنڈرات کی تصویر کشی کرنا ایک اور دلکش موضوع تھا۔ یہی عنوانات آہستہ آہستہ رومانٹی سزم میں ڈھل گئے۔ کچھ ماہرین کا تو یہ بھی کہنا ہے کہ رومانٹی سزم کی تعریف کرنا اور وضاحت کرنا کہ یہ تحریک کیسے کام سے وابستہ تھی ایک کٹھن مسئلہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ رومانٹی سزم کا نظریہ دراصل مصور کی ذاتی دانش ونگاہ (Vision) پر مبنی ہوتا تھا اور اس نظریے کے تحت ٹرنر (Turner) نے جو روشنی اور رنگوں کا استعمال کیا ہے وہ بھی رومانٹی سزم ہی ہے۔ جیری کالٹ (Gericault) اور ڈیلا کروا (Delacroix) کا کام بھی رومانٹک ہے اور کانسٹیبل (Constable) کی تصویریں بھی رومانٹی سزم کی نمائندہ ہیں۔

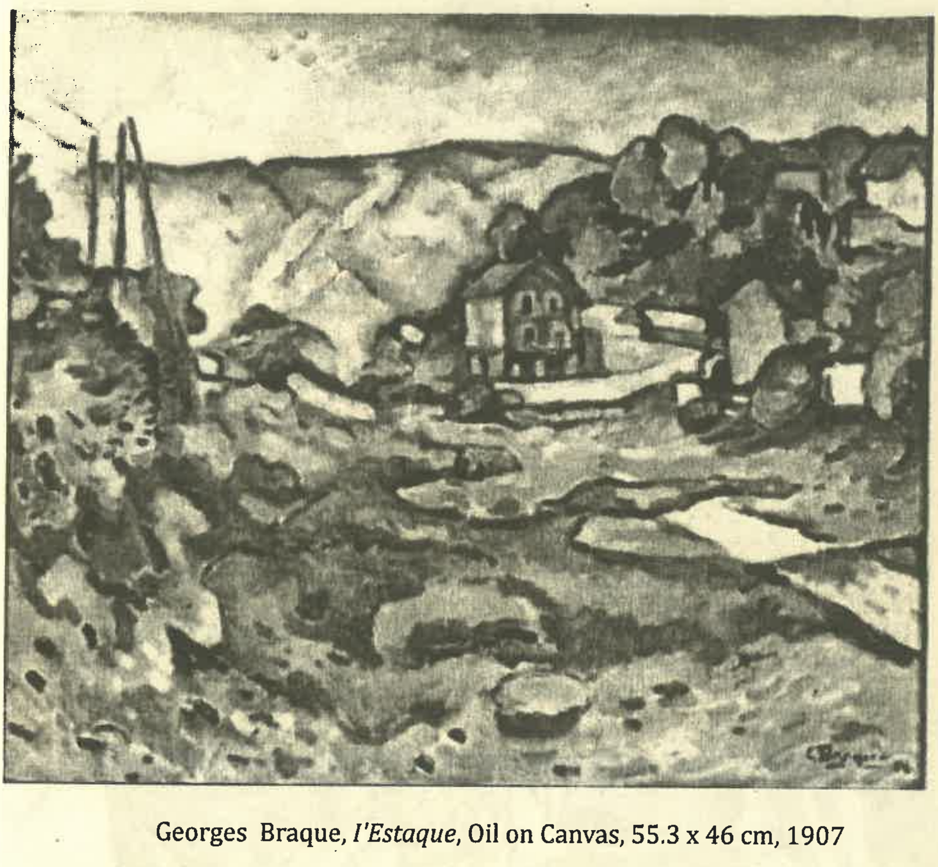
Cubism

کیوب ازم

بیسویں صدی میں مشہور ہونے والی جتنی بھی مصوری کی تحریکیں شروع ہوئیں کیوب ازم کو ان سب میں ایک منفرد مقام حاصل ہے۔ ساتھ ہی ساتھ یہ تحریک مصوری کے نقادوں کے لیے آپس میں لڑائی جھگڑے کا بھی باعث بنی۔ ابتدائی دور میں نقادوں اور مصوری کے تاریخ دانوں نے پیبلو پکاسو(Pablo Picasso-1831-1973) کو اس تحریک کا بانی قرار دیا بعدازاں پکاسو کے ساتھ ساتھ جارج براق (George Braque-1882-1963) کا نام بھی کیوب ازم کے بانیوں میں لیا جانے لگا۔ پکاسو کی تصویر(Les domoiselles d`Avignon) کیوبسٹ کے طور پر سامنے آئی جبکہ اس سے قبل وہ پال سیزان(Paul Cezanne) کی تصویروں کا گہرا مطالعہ اوران کا تجزیہ کرر ہا تھا جس کے نتیجے میں اس کا لینڈ سکیپ(L`Estaque-1908) منظر عام پر آیا۔

Pablo Picasso, *Las Demoiselles d'Avignon,* Oil on Canvas, 243.9 x 233.7 cm, 1907, The Museum of Modern Art

جارج براق خاص طور پر پال سیزان سے متاثر تھا اور وہ سیزان کی سہ حجمی (Three Dimensions) اور کثیر اصناف (Multiple Viewpoint) نظریہ کا مشتاق تھا۔ سیزان ایک ہی چیز کو مختلف اطراف سے دیکھتا اور ہر طرف کو ساتھ ساتھ بنا دیتا اور یہ مختلف منظر سلائیڈ شو کی طرح ایک دوسرے سے جڑے ہوتے یہ تیکنیک جسے فرنچ میں (Passage) کہا جاتا تھا اسی کے باعث تصویر پر نگاہ ادھر اُدھر پھیلتی چلی جاتی اور ایک نقطہ پر مرکوز نہ ہوتی اس تمام عمل کے باوجود تصویر میں گہرائی (Depth) اور (Space) اور کشش کے پہلو بدرجہ اتم قائم رہتے اور یہی امور کیوب ازم کے نمایاں پہلو اور خصوصیات تھیں۔ جب براق نے 1908 میں اپنی پینٹنگ (L`Estaque) بنائی اور جیوری کے سامنے پیش کی تو اس نے خود ہی اپنی تصویر کو چھوٹے چھوٹے مکعبوں کا مجموعہ قرار دیا۔ جیوری نے یہ تصویر نمائش میں رکھنے سے انکار کر دیا۔ لیکن بعد ازاں یہی تصویر اسی سال پیرس کی ایک نمائش میں رکھی گئی ساتھ ساتھ براق کے تصویر کے بارے جو خیال تھے ان کی بھی تشہیر کی گئی اور یہ بھی کہا گیا کہ براق، لینڈ سکیپ، اشکال، اجسام، گھر غرضیکہ ہر چیز کو جیومیٹرک اشکال اور مکعبوں (Cubes) میں بدل دیتا ہے اسی لفظ کی بدولت اس تحریک کا نام کیوب ازم بن گیا۔



Georges Braque, *l'Estaque*, Oil on Canvas, 55.3 x 46 cm, 1907

1909 تک پکاسو اور براق گہرے دوست بن چکے تھے اور 1909 سے لے کر 1914 تک انہوں نے اکھٹے کام کیا ان دونوں کا اس دور کا کام آپس میں اتنا ملتا جلتا تھا کہ بعض اوقات فرق کرنا محال معلوم ہوتا ہے پکاسو نے اپنے اور براق کے کام کو شادی (Marriage) کا نام دیا جب کہ براق نے کہا ہم اور ہمارا کام ایسا ہی ہے جیسے دو کوہ پیماؤں کو رسوں سے آپس میں باندھ دیا گیا ہو۔ 1916 میں جارج براق پہلی جنگ عظیم میں ایک سپاہی کی حیثیت سے چلا گیا۔

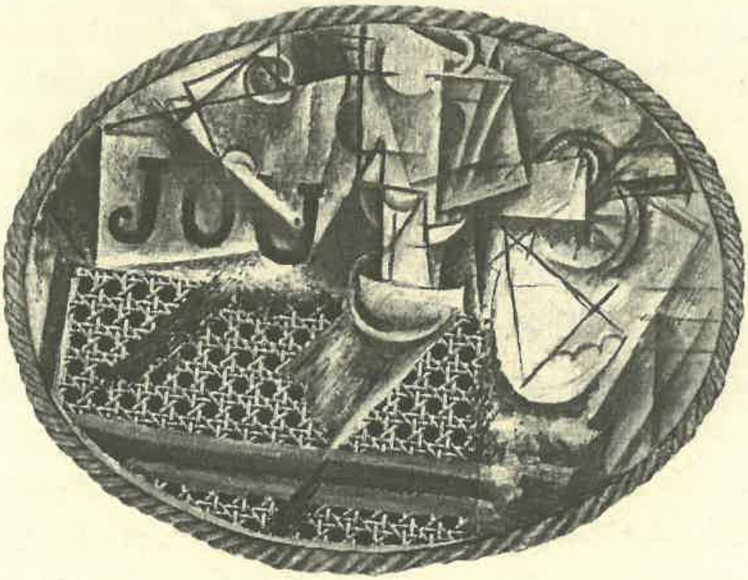
ان دونوں مصوروں کے لئے کیوب ازم ایک طرح سے ریئل ازم (Realism) کا ہی ایک انداز تھا کیونکہ بقول ان کے کیوب ازم کی وجہ سے ایک ہی شے کا ہر رخ دیکھ لیا جاتا اور بنایا جاتا تھا۔ یہ اس منطق کی بھی نفی تھی جو منطق رینائے سانس (Renaissance) کے وقت سے آرٹ میں چلی آ رہی تھی۔ پکاسو اور براق نے یک نقطی تناظر یعنی (Single Viewpoint Perspcetive) کے نظریہ کو بھی رد کیا اور ساتھ ہی ساتھ تصویر کو بے جا خوبصورت بنانے کے رجحان کو مسترد کر دیا۔ لہٰذا ایسے رہنما مصور جو امپریشن ازم (Impressionism) اور پوسٹ امپریشن ازم (Post Impressionism) اور نابیس (Nabis) اور فاوز (Fauves) سے منسلک تھے ان سب کے فارمولے متروک بنا دیئے گئے ان متروک شدہ فارمولوں کی جگہ اب دو نئے ضابطے یا دستور بنائے گئے اوّل پال سیزان کا انداز جس میں جسامت پر زور تھا اور دوئم افریقی مجسمے جن میں تجریدی جیومیٹری اور علامتی خصوصیات (Symbolic Qualities) واضح ہوتی تھیں پکاسو کے نزدیک سب سے اہم مشن یہ تھا کہ وہ دوہری حجم (Two-Dimensional) سطح (Surface) پر تہری حجم (Three Dimensional) چیزیں بنانا چاہتا اور وہ بھی اس طرح کہ حجم اور جسامت جو فضا اور خلاء (Space) میں ہے نظر میں رہے یہ تمام پہلو ہر دو مصوروں کی تکنیک میں نمایاں رہے۔ پکاسو اور براق کا ابتدائی فنی اور مشترکہ دور 1911 تک چلا اس دور کو تحلیلی کیوب ازم یعنی (Analyticl Cubism) بھی کہا جاتا ہے۔ اس دور میں ہر دو مصوروں نے تمام ایسے موضوع مسترد کر دیئے جن میں جذباتی قسم کے کھلے اور زور دار رنگ استعمال ہو سکتے ہوں اس کی جگہ دھیمے رنگ بلکہ بڑی حد تک یک رنگی (Monochrome) تکنیک کو ترجیح دی گئی۔ موضوعات میں بھی اکثریت حیات جامد یعنی (Still-Life) کی تھی اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ تصویریں نیم تجریدی روپ دھار گئیں۔ جن میں ایک ہی چیز کے کئی کئی پہلو ساتھ ساتھ نظر آتے یا پھر وہ ایک دوسرے میں ضم ہوتے نظر آتے ساتھ ہی ساتھ بیک گراؤنڈ میں چمکدار یا ٹمٹماتی پوت، یا پردے یا میز پوش وغیرہ نظر آتے۔ یہ تمام خصوصیات تصویر میں ایک ہلچل یا بہاؤ کو اجاگر کرتیں اور تصویر کے کچھ حصے آگے، کچھ پیچھے اور کچھ جھکے جھکے نظر آتے۔ یہ پہلو روایتی گہرائی یعنی (Traditional Depth) کے بالکل برعکس تھا۔ اس طرح کی مخلوط (Composite) تصویر کشی میں ایک ہی چیز کو مختلف جانب سے دیکھا جاتا اور جو منظر ہر جانب سے نظر آتے انہیں ایک ساتھ بنا دیا جاتا یعنی اس واحد چیز کا منظر اوپر سے نیچے سے، دائیں سے بائیں سے، آگے سے پیچھے سے ہر جانب بنایا جاتا ایک چیز کو صرف ایک جانب سے نہ دیکھا جاتا جیسا کہ روائتی مصوری میں ہوتا ہے اور ہوتا آیا تھا۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ کسی چیز کا مصور خاکہ اتارنے کی بجائے اس چیز کو بتدریج تعمیر کیا جاتا تھا۔ یہ عمل امپریشن ازم کی روایات کے بالکل برعکس تھا کیونکہ امپریشن ازم صرف تیزی سے گزرتے لمحوں ہی کی عکس بندی کرتا ہے۔

اس طرح کی دو پہلوی تصویر کشی میں تصویریں تو بن جاتی تھیں تاہم ان کو سمجھنا مشکل تھا اس طرح کی تصویروں کی وضاحت اس طرح گئی کہ تجریدیت محض ایک عمل ہے یہ ایک راستہ یا منزل نہیں۔ براق نے مزید کہا کہ ہماری تکنیک

ایسی ہے جس سے ہم اپنے موضوع کے زیادہ قریب چلے جاتے ہیں۔پکاسو نے کیوب ازم کی وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ ہماری مصوری میں تخیلاتی اور اختراعی پہلوز یادہ نمایاں ہوتا ہے اور جب ہم ایک چیز کی تصویر بنار ہے ہوتے ہیں تو وہ ایک غیر متوقع خوشی سے دو چار ہوتے ہیں کیوب ازم کا دوسرا دور (Synthetic Cubism) کہلاتا ہے یعنی وہ کیمیاوی ترکیب پر مبنی ہوتا تھا کیوب ازم کا یہ دور 1912-1911 کے مابین شروع ہوا۔غیر خارجی اور غیر حقیقی موضوعات کے ساتھ کافی عرصہ دل لگی کرنے کے بعد پکاسو اور براق نے ایک رخ اور اور بدلا اور اب انہوں نے وہ موضوع بنانے شروع کئے جو پہچانے جا سکتے تھے۔مکمل طور پر نہ سہی لیکن کچھ کچھ ضرور لیکن (Symbolism) پر زور جاری رہا یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس نے مصوری کا انداز پہلے انداز سے بالکل الٹ کر دیا اور (Space) اور موضوع کو تجریدیت کی طرف لے جانے کی بجائے پکاسو اور براق نے تجریدیت کو شناسائی کی طرف لانا شروع کر دیا۔لہٰذا حقیقی اور غیر حقیقی عناصر کا ایک مناسب بیلنس نظر آنے لگا تجریدیت کو زیادہ حقیقت آمیز بنا دیا گیا۔

اس موقع پر سپین کا ایک مصور جوآن گری (Juan Gris-1887-1927) پکاسو اور براق کے ساتھ آن ملا۔ اس کا کہنا تھا کہ وہ ایک بیلن (Cylinder) کو بوتل کا روپ دے سکتا ہے۔

1912 ہی سے کیوب ازم میں اور تبدیلیاں لائی گئیں ان تبدیلیوں کو تخلیقات کا نام بھی دیا جا سکتا ہے پکاسو نے اس سال ایک تصویر بنائی جس کا عنوان تھا (Still Life with Chair Caning)۔اس تصویر کو دنیا کی پہلی کولاج (Collage) تصویر بھی کہا جا سکتا ہے۔کولاج یا کولاژ کا لفظ فرانسیسی زبان کے لفظ (Coller) سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں چپکنا یا چپکانا۔اب تینوں مصوروں نے کولاج بنانے شروع کر دیئے ساتھ ہی ساتھ موضوع زیادہ نمایاں ہو گئے اور رنگ اور ٹیکسچر کا بھی بھرپور استعمال ہونے لگا۔



Pablo Picasso, *Still Life with Chair-Caning*, Oil on Oilcloth on Canvas with rope frame, 27 x 35 cm, 1912, Musee Picasso, Paris, France

تصویروں کی ساخت(Composition)سادہ لیکن دبدبے والی ہوگئی۔ طرح طرح کی چیزیں چپکانے سے گہرائی(Depth)کے انداز طرح طرح کے ہوگئے۔ بعض اوقات تصویر پینٹنگ کم اور فن تعمیر کا نمونہ زیادہ لگتی بعض دفعہ جو چیزیں کینوس پر چپکائی جاتیں ان میں بھی فریبیت کا مادہ ہوتا۔جیسا کہ پکاسو کی تصویر(Still Life with Chair Caning)میں ہے اس تصویر میں لگتا ہے جیسے مصور نے بیت سے بنی ہوئی کرسی کا ایک حصہ ہی کینوس پر چپکا دیا ہو جبکہ حقیقت میں ایسا نہیں۔پکاسو نے بیت سے بنی ہوئی کرسی کی تصویر کا عکس چپکایا تھا پھر کچھ الفاظ بھی چپکا دیئے گئے اور بیضوی تصویر کے گرداگرد رسی کا ہالہ بھی چپکا دیا یوں تصویر ایک پینٹنگ کم اور ایک (Object)زیادہ ہے۔

یوں کیوبسٹ کی تصویریں حقیقت اور تصورات کی آمیزش بن گئیں اور ایسی تصویروں کو جس جس نے دیکھا انہوں نے اپنے خیال اور تجربے کے لحاظ سے ان تصویروں کی تشریح اور وضاحت کی۔لہٰذا ایک ایسا آرٹ معرض وجود میں آیا جو اپنے آپ میں تصویر کے اندر مکمل تھا لیکن بیرونی دنیا سے اس کا تعلق بہت کم تھا جیسا کہ پکاسو نے خود بھی ایک بار کہا کہ ''ہماری تصویروں میں جو اجنبیت ہے ہم دیکھنے والوں کو اس کا احساس دلانا چاہتے ہیں کیونکہ (تصویر سے) باہر کی دنیا اب زیادہ اعتماد افزاء اور اطمینان بخش نہیں ہے۔

گو پکاسو اور براق نے اپنے تجربات کو تخلیے میں جاری رکھا اور بڑی حد تک اپنے کام کو پہلی جنگ عظیم تک عوام سے اوجھل رکھا۔تاہم ان کا کام آرٹسٹوں کے حلقے میں خوب جانا جارہا تھا۔1910 تک کیوب ازم ایک سٹائل سے بڑھ کر ایک تحریک بن چکی تھی اس تحریک کا کمال یہ تھا کہ جو بھی مصور اس میں شامل ہوئے انہوں نے اپنے اپنے انداز سے ہی اس تحریک کو آگے بڑھایا جو دوسرے مصور جو اس تحریک میں بتدریج شامل ہوئے ان کے نام یہ ہیں:

-1 گری Gris (1887-1927)

-2 فرنینڈ لاژر Fernand Leger (1881-1955)

-3 راجر ڈی لا فریزنیئے Rogerde La Fresnaye (1885-1925)

-4 فرانسس پائی کیبیا Francis Picabia (1879-1953)

-5 مارسیل ڈوشامپ Marcel Duchamp (1887-1953)

-6 جیکس وی لون Jacques Villon (1875-1963)

-7 اینڈرے ڈی رین Andre Derain (1880-1954)

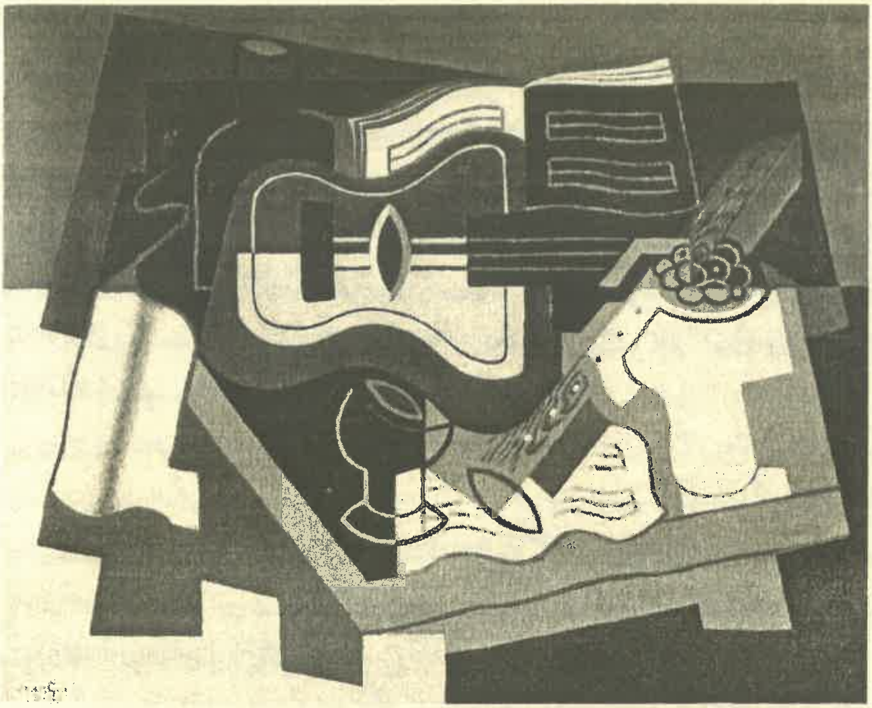
-8 ہنری ہیڈن Henry Hayden (1883-1970)

-9 آگسٹ ہربین Auguste Herbin (1882-1960)

-10 الفریڈ ریتھ Alfred Reth (1884-1966)

-11 جارجیس والمیر Georges Valmier (1885-1937)

-12 لیوپولڈ سرویج Leopold Survage (1879-1968)



Juan Gris, *Guitar and Clarinet,* Oil on Canvas, 1920, Kunstumuseum Basel

Alfred Reth, *Woman with Necklace,* Oil on Canvas, 58 x 46 cm, 1927

Francis Picabia, *Ridens*, Gouache and Watercolour, 104 x 74cm, circa 1929

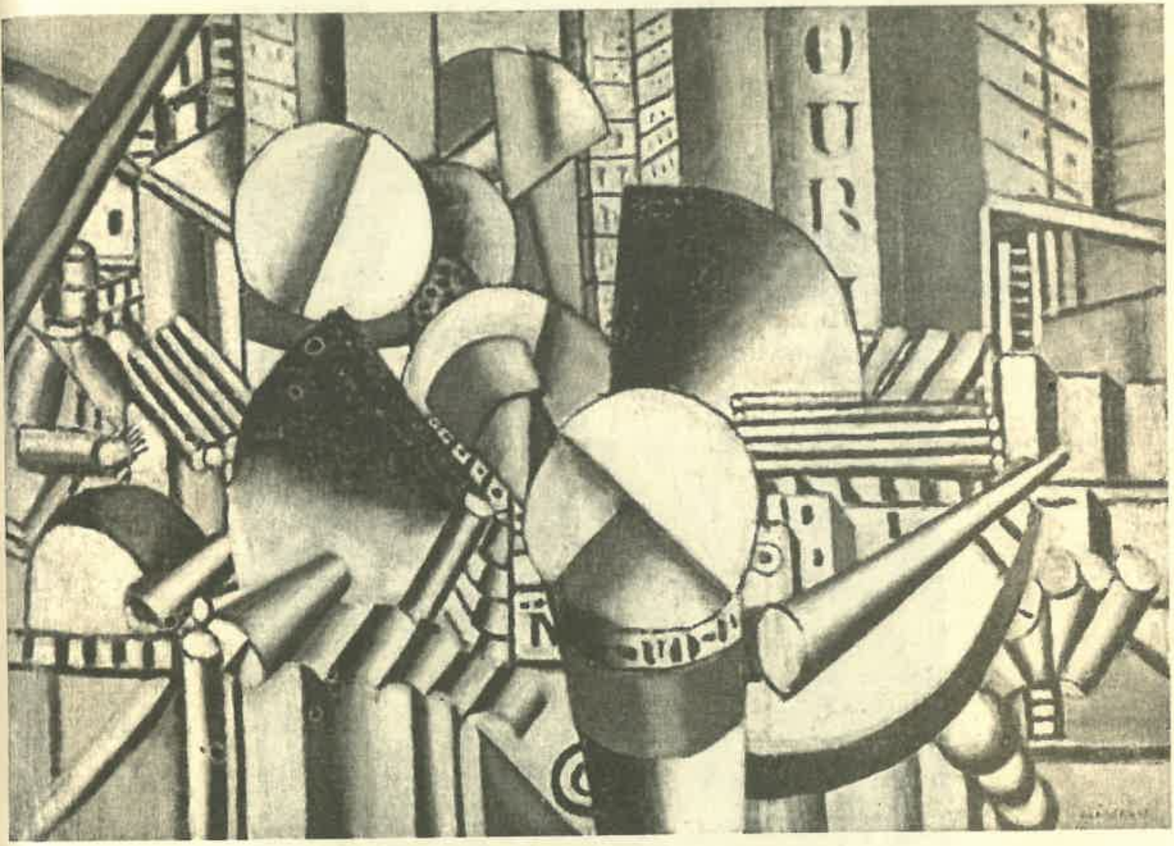
13- لوئی مارکوسس (1883-1941) Louis Marcuossis

14- اینڈرے لہوتے (1885-1962) Andre Lhote

15- البرٹ گلیزے (1881-1953) Albert Gleizes

16- جین میٹ زنگر (1883-1956) Jean Matzinger

ان سب میں سے لاژر (Leger) اس طرح ذرا الگ انداز کا رہا کہ اس نے کیوب ازم کے ساتھ مشینی حسن و جمال (Machine Aesthetic) کو بھی ملا دیا اور یوں کیوب ازم کے ساتھ ساتھ مشینی دور کی بھی عکاسی کی۔



Fernand Leger, *Le remorqueur rose,* Oil on Canvas, 65.5 x 92 cm, 1918, Museum Ludwig

یورپ میں کیوب ازم نے بہت جلد فاؤ ازم (Fauvism) کی جگہ لے لی اس کا مرکز پیرس رہا اور 1912 تک یہ تحریک بین الاقوامی شہرت اختیار کر گئی۔

The Eight

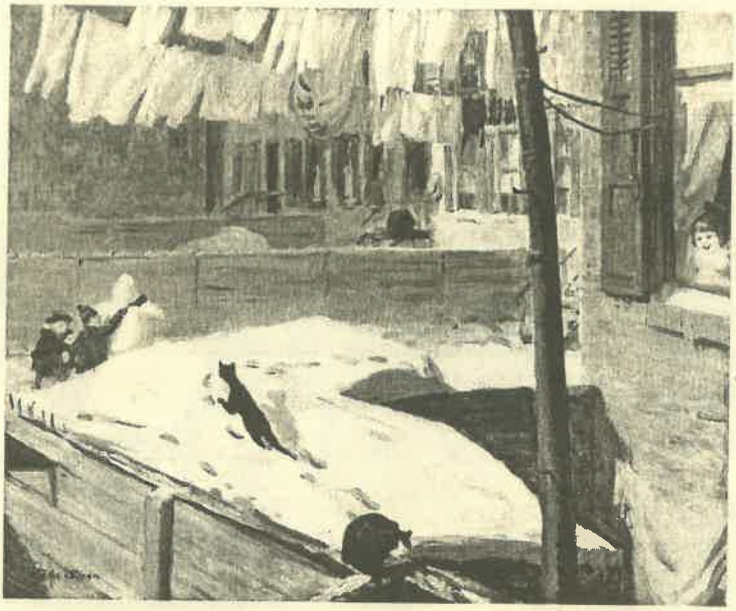
دی ایٹ

یہ آٹھ مصوروں کا ایک گروپ تھا اور انہوں نے صرف ایک ہی نمائش منعقد کی یہ نمائش نیو یارک میں 1908 میں ہوئی۔ گو ان آٹھ مصوروں نے ایک ہی نمائش کی تاہم انہی لوگوں کے فن نے امریکہ میں مصوری کو خوب متاثر کیا۔ اور بیسویں صدی کی مصوری ایک لمبے عرصے تک ان کی مرہون منت رہی۔ دی ایٹ گروپ میں جو آٹھ مصور شامل تھے ان کے نام اس طرح ہیں۔

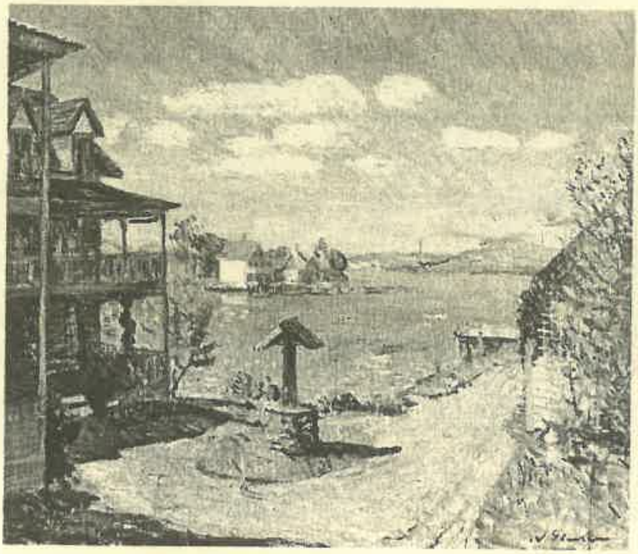
1-رابرٹ ہنری	(1718-1790)Robert Henry
2-ایورٹ شن	(1876-1953)Everett Shinn
3-جان سلون	(1871-1951)Jon Sloan
4- آرتھر بی ڈیویز	(1863-1928)Arthur B. Davies
5-ارنسٹ لوسن	(1873-1939)Ernest Lawson
6-مورس پرنیڈرگاسٹ	(1858-1924)Maurice Prendergast
7-جارج لکس	(1867-1933)George Luks
8-ولیم جے گلیکنز	(1870-1938)William J. Glackens

Robert Henri, *Girl Seated by the Sea*, 1893, Collection of Margaret and Raymond Horowitz

بعدازاں اس گروپ میں ایک نواں ممبر جارج بیلوز (George Bellows) بھی شامل ہوگیا تاہم گروپ کا نام دی ایٹ (یعنی آٹھ) ہی رہا ان مصوروں نے مصوری کو کسی نئے سٹائل سے روشناس کرانے کی بجائے آرٹ کو زندگی کے قریب لانے کی ترغیب دی۔ یہ تحریک خشک منطقی (Academic) اور جمالیاتی رواداری (Aestehtics) جو کہ یورپی مصوروں کا خاصہ تھا اس کے ردعمل کے طور پر سامنے آئی ان آٹھ مصوروں نے اپنی ایک آرٹسٹک سوسائٹی بنائی اور

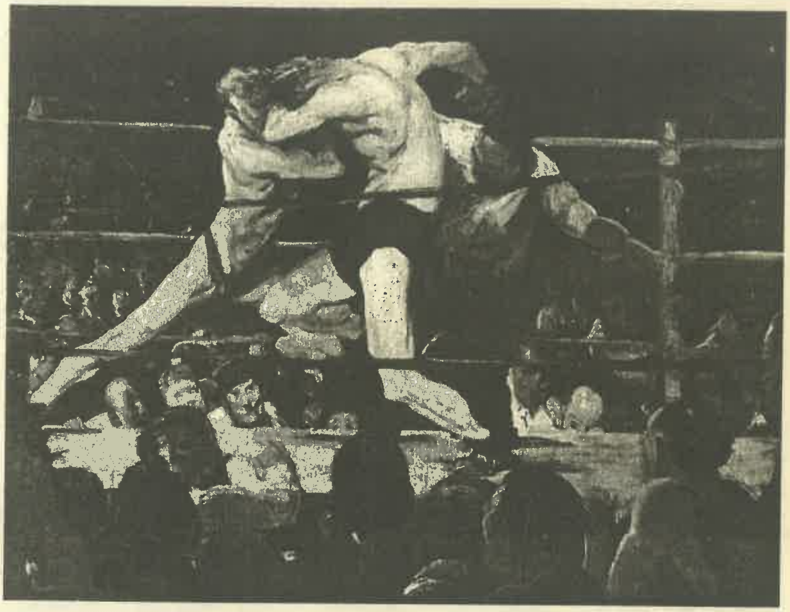


John Sloan, *Backyards*, Greenwich Village, 1914



William J Glackens, *Summer Hotel*, 1909

نیو یارک کے قریب ایک پر رونق اور یادگار والے علاقے میں اپنا کام شروع کیا ان کا مقصد ایک فطری امریکن انداز کو جنم دینا تھا جو یورپی فلسفے سے دور ہو اور زندگی سے قریب ہو۔ جارج لکس، جان سلون، ولیم جے گلیکنز اور ایورٹ شن نے مختلف جرائد اور اخبارات میں بطور آرٹسٹ (Illustrator) اور بطور کارٹونسٹ کے ملازمت اختیار کی اور ان کے گرد جو روزمرہ کی زندگی اور اس کے مسائل تھے ان کو اپنے فن میں اجاگر کرنا شروع کیا۔



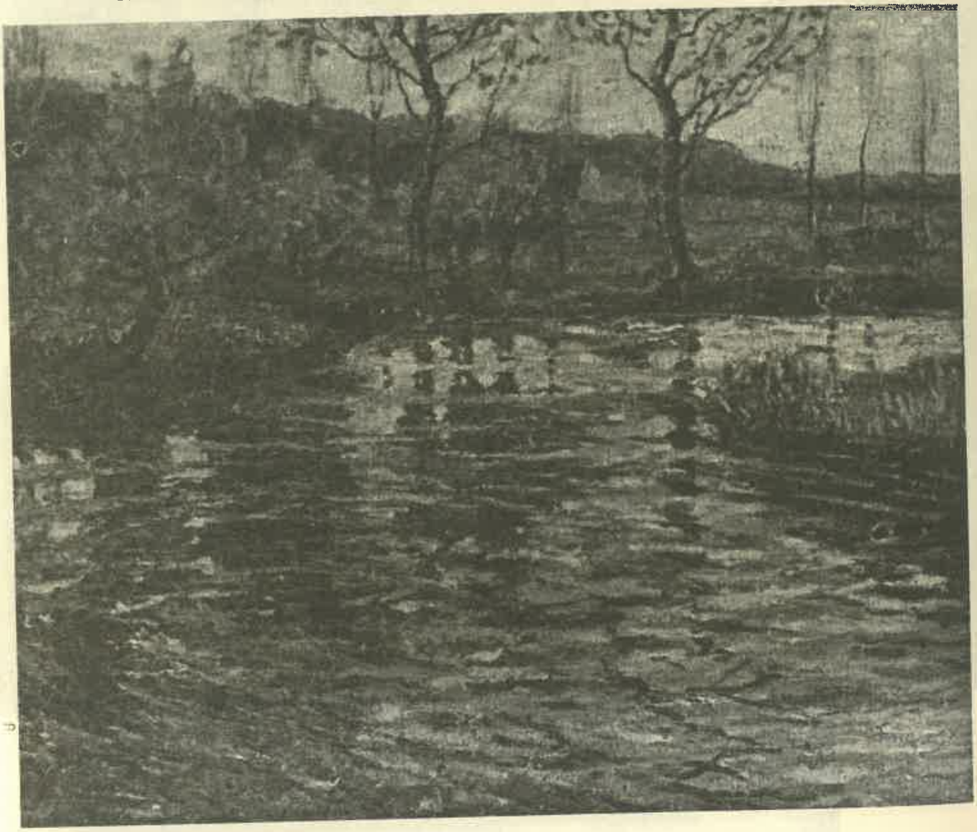
George Bellows, *Stage Night at Sharkey's,* Oil on Canvas, 92 x 122.6 cm, 1909, The Cleveland Museum of Art, USA

Maurica Prendergast, *After the Storm,* Oil on Panel, 34.9 x 26.8 cm, 1906, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, USA

باقی مصوروں نے بھی عوامی عنوانات پر تصویر میں وضع کرنی شروع کیں جیسا کہ نائی کی دوکان، ڈھابے و چھابے، جھونپڑیاں اور غیریب غرباء کے علاقے۔ مصوری کی اس تکنیک کو ناموزوں حقیقی (Rough Realistic) کہا جاسکتا ہے۔ اندھیرے سے بیک گراؤنڈ پر چمکدار سٹروک ان کا خاصہ تھا۔

Everett Shinn, *Nightclub Scene,* Oil on Canvas, 91.4 x 86.4 cm, 1934, Milwaukee Art Museum

Arthur B. Davies, *Unicorns,* Oil on Canvas, 46.4 x 102.2 cm, 1906



Lawson Ernest, *Connecticut River Scene,* Oil on Canvas, 1920

ان کا مصوری کا یہ انداز کسی حد تک ایڈ وورڈ مانے (Eduard Manet) اور گاسٹیو کور بے (Gustave Courbet) کی باقیات کی مانند تھا کچھ دوسرے مصورں نے دوسری جانب رخ کیا جیسا کہ برینڈر گاسٹ نے آرائشی نقوش اور رنگوں کا سہارا لیا وہ فرانس کے نابیس (Nabis) گروپ سے خاصا متاثر تھا آرتھر ڈیویز نے مدھم اور خوابدیدہ سے لینڈ سکیپ بنانے شروع کیے۔ یہ لینڈ سکیپ زیادہ تر تمثیل پر مبنی ہوتے نہ کہ وہ موضوعات جو اس کے اردگرد تھے۔ لاسن نے نغماتی ماحول (Lyrically Atmospheric) انداز کو اپنایا۔ ان تمام الگ الگ اندازوں کے باوجود ان کی میکبتھ گیلری میں 1908 میں ہونے والی نمائش کو عجب طرح سراہا گیا اور ان آٹھ کے آٹھ مصوروں کو "کریہہ المنظر فن کا پیغمبر" (Apostles of Ugliness) قرار دیا گیا۔

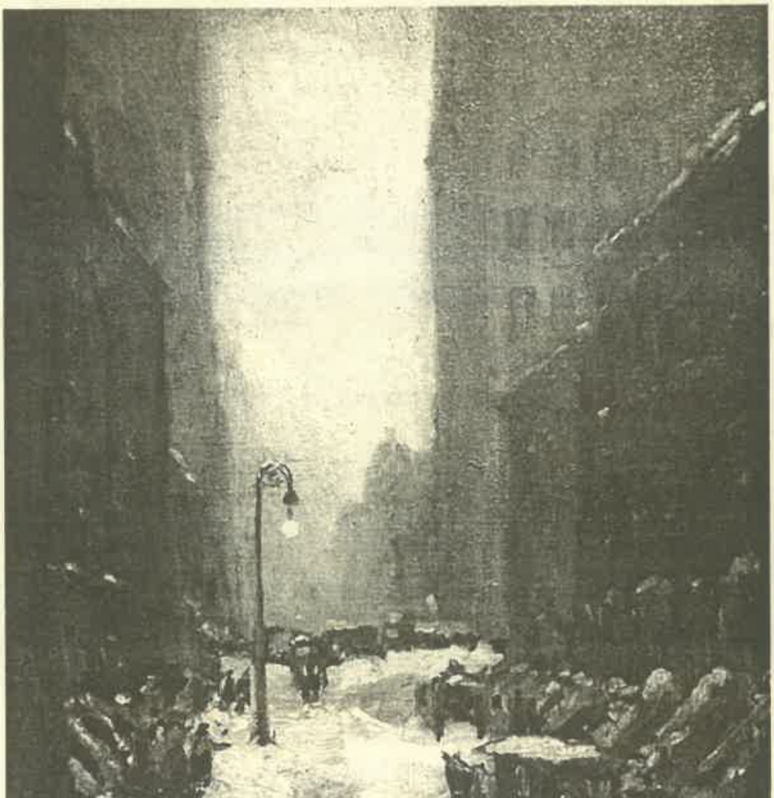
George Benjamin Luks, *Holiday on the Hudson*, circa 1912

اپنی پہلی اور آخری نمائش کرنے کے بعد اس گروپ کے ممبران ایک دوسرے بڑے گروپ آسچن (Aschan) میں مدغم ہو گئے اس گروپ کو آسچن سکول بھی کہا جاتا ہے۔

Aschan School

آسچن سکول

آسچن سکول امریکی مصوروں کے ایک گروپ کا نام ہے جو 1908 سے لے کر پہلی جنگ عظیم تک بڑی دیر تک متحرک رہے۔ان مصوروں کے Subjects میں شہر کے مناظر شامل تھے۔رابرٹ ہنری (Robert Henri) تحریک کا بانی سمجھا جاتا ہے دوسرے اہم مصوروں میں جارج ویزلی بیلوز (George Wesley Bellows) اور ایڈورڈ ہوپر (Edward Hopper) شامل تھے انہوں نے جھونپڑیوں میں رہنے والوں اور غریب غرباء کو اپنا موضوع بنایا۔ان موضوعات میں جو حادثات اور رنج اور دکھ کا پہلو تھا اسے نظر انداز کیا گیا اور مظلوم دکھیا اور ناگفتہ بہ حالات کے عوام کو بھی بڑے خوبصورت زاویوں سے اس طرح بنایا گیا کہ حقیقت پر پردہ پڑ گیا۔ یہ بات ان کی تصویروں سے نفرت کا باعث بنی اور یہ موومنٹ جلد ہی اپنی موت آپ مرگئی۔1908 میں دی ایٹ (The Eight) تحریک کے مصور بھی اس تحریک سے آملے تھے۔



Robert Henri, *Snow in New York,* Oil on Canvas, 81.3 x 65.5 cm, 1902, Chester Dale Collection

Edward Hopper, *The Long Leg,* Oil on Canvas, 20 x 30 ¼ inches, 1935

Pre-Raphaelite Brotherhood

پری ریفائیلائٹ برد رہڈ

پری +رے +فل +لائٹ +بردر +ہڈ

اس گروپ کی بنیاد کچھ برطانوی مصوروں نے 1848 میں ڈالی۔ اس گروپ کا خیال تھا کہ رائل اکیڈیمی کے مصور جو تصویریں بنا رہے تھے وہ نقلی اور بلا تخیل کے تھیں۔ اس گروپ کی داغ بیل ایسی تصویروں کے ردعمل کے طور پر ظہور پذیر ہوئی۔ یہ مصور مصوری میں ایک اخلاقی سنجیدگی اور خلوص لانا چاہتے تھے۔ یہ تمام مصور اٹلی کے چودھویں اور پندرھویں صدی کے مصوروں سے روحانی فیضان (Inspiration) حاصل کرتے تھے۔ پری ریفائیلاٹ مصوروں نے ان تصویروں کو بے حد سراہا جس میں قدرتی مناظر کی بلا ملاوٹ عکاسی کی گئی تھی۔ یہ سب تصویریں بلا شبہ ہائی رینائیسانس (High Renaissance) اور رافیل (Raphael) کے وقت سے پہلے کی تھیں۔ گو کہ اس گروپ کی عمر دس سال سے زیادہ نہ تھی تاہم اس کے اثرات مصوری، جمالیاتی فنون اور اندرونی آرائش (Interior Decoration) پر گہرے طور پر ثبت ہوئے۔

William Holman Hunt, *The Scapegoat,* Oil on Canvas, 86 x 140 cm, 1854-1856, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, UK

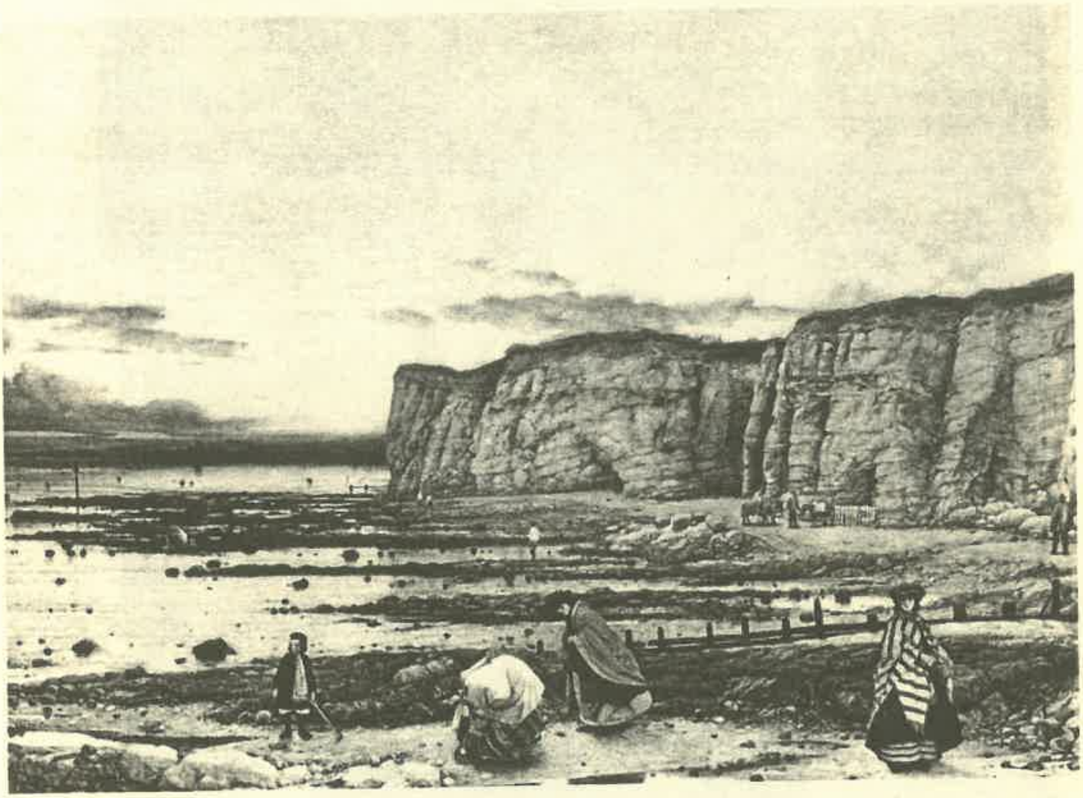
اس گروپ کی بنیاد 1848 میں رائل اکیڈیمی کے تین طلباء نے ہی رکھی ان میں ایک تو دانتے گبرائیل روزیٹی (Dante Gabriel Rossetti) تھا جو ایک اعلیٰ پائے کا شاعر اور مصور تھا۔ باقی دو مصور ولیم ہولمن ہنٹ (William Holman Hunt) اور جان ایورٹ کولنسن (John Everet Collinson) تھے، پینٹر اور نقاد ایف جی سٹیفنز (F.G. Stephens)، مجسمہ ساز ٹامس وولنر (Thomas Woolner) اور نقاد ولیم مائیکل روزیٹی (William Michael Rosetti) (جو دانتے گبرائیل کا بھائی تھا) ایک دعوت کی بنا پر اس گروپ میں

Frederic George Stephens, *Mother and Child,* Oil Canvas, 47 x 64 cm, circa 1854, Tate

James Collinson, Holy Family, Oil on Canvas, 1878

Thomas Woolner, *Captain Cook Statue,* Hyde Park, Sydney, Australia

شامل ہو گئے۔ان کے علاوہ دو اور مصور ولیم ڈائیس (William Dyce) اور فورڈ میڈاکس براؤن (Ford Madox Brown) بھی پری ریفائیلائٹ برادرہڈ کے اہم مصوروں اور ممبران میں شامل تھے۔ برادرہڈ کے تنظیم نے آغاز ہی سے اعلیٰ طرز، اعلیٰ پیمانے کی دل نشیں تصویریں تخلیق کیں۔ان تصویروں میں مذہبی اور قرون وسطیٰ کے عنوانات کی جس طرح منظر کشی کی گئی انہوں نے پندرھویں صدی کی سادہ، غیر آرائشی اور براہ راست مصوری کی وہ یاد تازہ کردی جو فلورنٹائن (Florentine) اور سیانیز (Sieness) تصویروں کا خاصہ تھی۔ ہنٹ (Hunt) اور میلیز (Millais) نے جو تصویریں بنائیں وہ تیز اور روشن لائٹ اور صاف مطلع پر مبنی تھیں اور ان میں تقریباً فوٹوگرافی جیسی درستگی تھی اور باریک سے باریک چیز کی بھی بھرپور عکاسی کی گئی تھی۔ کبھی کبھی یہ مصور اپنی تصویروں میں ذاتی شاعرانہ سمبولزم کو بھی شامل کر لیتے۔



William Dyce, *Pegwell Bay in Kent,* Oil on Canvas, 63 x 89 cm, circa 1860, Tate

ساتھ ہی ساتھ وہ خاص طور انجیل اور قرون وسطیٰ کے ادب سے وابستہ موضوعات کو بھی تصویروں میں استعمال کرتے۔ روزیٹی (Rossetti) کا کام دوسرے مصوروں سے ذرا مختلف تھا۔اس کی لائنیں ذرا دھندلائی ہوئی، چیزوں میں مجسمیت اور اثر آفریں (Suggestive) اور کیاراس کیورو (Chiaroscuro) جیسے عنصر زیادہ نمایاں تھے۔ ساتھ ہی ساتھ دھند جیسے مناظر اور (Dreamy) فضا یا ماحول بھی نظر آتا ہے۔ زورداری اور تازگی ابتدائی ریفائیلائٹ مصوروں کا خاصہ رہا۔

Dante Gebriel Rossetti, *The Twig,* Oil on Canvas, 39.4 x 47.6 cm, 1865, Fogg Art Museum

بردرہڈ نے ابتداء میں اپنی تصویروں پر اپنے اپنے نام نہیں لکھتے تھے بلکہ نام کی جگہ صرف PRB لکھ دیتے تھے۔ 1850 میں ان کی جب شناخت سامنے آئی تو ان کی تصویروں پر شدید نکتہ چینی کی گئی۔ تنقید کرنے والوں میں پیش پیش مشہور ناول نگار چارلس ڈکنز (Charles Dickens) تھا۔ اس کے مطابق تصویروں میں مذہبی موضوعات کے ساتھ انتہائی بے رخی برتی گئی تھی اور جمالیاتی عناصر کا ستیاناس کیا گیا تھا۔ تاہم اس وقت کے مشہور فن مصوری کے نقاد جان رسکن (John Ruskin) نے پری ریفائیلاٹ آرٹ کا بھرپور ساتھ دیا۔ اس کے بعد سے اس تحریک کے مصوروں کو کبھی بھی سرپرستوں کی کمی محسوس نہ ہوئی۔

1854 کے بعد اس گروپ نے اجتماعی نمائشوں کا سلسلہ ختم کر دیا اور ممبران اپنے اپنے الگ الگ راستوں پر نکل پڑے۔ لیکن ان کی تحریک نے جن رجحانات کو جنم دیا تھا اس کے باعث بہت سے نقال منظر عام پر آ گئے۔

1850 اور 1860 کی دہائی کے آغاز تک نقالوں نے بردرہڈ کی محفل گرم رکھی۔ دانتے گیبریل روزیٹی اب ایڈورڈ برنز جونز (Edward Burnes Jones) اور ولیم مورس (William Morris) جیسے جواں سال مصوروں سے جاملا۔ اور سب کا فن نفسانی (Sensual) اور صوفیانہ رومانیت کی طرف راغب ہوگیا۔ میلیز (Millais) تکنیکی لحاظ سے سب کا استاد تھا اس نے عالمانہ رویہ اختیار کرلیا۔ ہنٹ (Hunt) البتہ مستقل مزاجی کے ساتھ تحریک سے منسلک رہا۔ تحریک کے آخری دنوں میں برنز جونز (Burns-Jones) کی تصویریں بربطی، غزلیاتی، پھیکے پن اور جنسی جذبات سے بھر گئیں۔

Edward Burne Jones, *The Beguiling of Merlin*, Oil Canvas, 186 x 115 cm, 1874

Realism

ریّلزم

ری +اَل +اِزم

مصوری، ادب اور دوسرے ایسے فنون میں ریلزم کا نام اس طرز بیان کو دیا گیا جس میں منظر بالکل صحیح، باتفصیل اور مبالغے سے بالکل پاک ہو۔ ریلزم نے تصوراتی مبالغہ آمیزی کو بالکل رد کر دیا اور ہر شے کی ظاہری شکل کو ترجیح دی جانے لگی۔ اس طرح جب ہم ریلزم کا تذکرہ کرتے ہیں جو کئی ایک مصورانہ لہروں Currents کی مختلف تمدنوں میں پائی جاتی ہیں مثال کے طور پر بصری فنون (Visual Arts) میں ہیلنسٹک (Helenistic) دور کے یونانی مجسموں کو بے حد ریل (Real) تصور کیا جاتا ہے۔ اسی طرح سترھویں صدی کے مصوروں

کیراواجیو	(1571-1610)Caravaggio
جوز ڈی رائبیرا	(1591-1652)Jose de Ribera
ڈیگو ولاسکوئز	(1599-1660)Diego Velazquez
فرانسسکو ڈی زرباراں	(1598-1664)Francisco de Zurbaran
لا نین	(1599-1648)La Nain

کو ریلزم کا مصور مانا جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے برطانوی ناول نگار جن میں

ڈینیل ڈی فو	(1660-1731)Daniel Defoe
ہنری فیلڈنگ	(1707-1754)Henry Fielding اور
ٹوبیاس سمولٹ	(1721-1771)Tobias Smollett

شامل ہیں۔ ان کو بھی ریلزم میں خاص مقام دیا جاتا ہے۔

ریلزم کو دانستہ طور پر ایک جمالیاتی فن کے طور پر انیسویں صدی کے وسط تک شروع نہیں کیا گیا تھا۔ 1850 اور 1880 کے درمیان پیرس میں ریلزم نے ادب کے میدان سے جنم لیا۔ ریلزم کا لفظ سب سے پہلے 1826 کی ایک تصنیف (Mercure Francais du XIX Siecle) میں استعمال کیا گیا۔ اس تصنیف میں لفظ ریلزم کی وضاحت اس طرح کی گئی۔ ''یہ ایک ایسا نظریہ ہے جس کی بنیاد سابقہ ادوار میں تیار کی گئی تصویروں کی نقالی میں نہیں بلکہ ان نمونوں کی صحیح اور درست عکاسی میں ہے جو قدرت نے مناظر انسانی زندگی سے وابستہ کر رکھے ہیں''۔ لہٰذا ریلزم کے کرتے دھرتوں نے مل کر یہ طے کیا کہ وہ کلاسیسزم (Classicism) اور رومانٹی سزم (Romanticism) ہر دو میں پائی جانے والی بناوٹ اور تصنع (Artificiality) کو یکسر رد کر دیں گے۔ ریلزم کے مصوروں کا یہ مشن تھا کہ وہ اپنی تصویروں میں عام انسان کی زندگی، ظہور، موجودگی، مشکلات، رسم و رواج اور حرکات کو اپنی تصویروں کا موضوع بنائیں گے۔ وہ ان لوگوں کے شب و روز کی عکاسی کریں گے جن کا تعلق درمیانے یا اس سے بھی نیچے کے طبقات سے ہے۔ مختصر یہ کہ ان مصوروں نے اپنے دور کے پس ماندہ عوام کو اپنا موضوع بنایا۔ یہاں تک کہ ان طبقات کے نہ صرف ظاہری حالات بلکہ مادی اور ذہنی رجحانات کی نشاندہی کی کوشش بھی کی۔

ریلزم کی طرف مصوروں اور لکھاریوں کو راغب کرنے کا جن امور کا خاص کردار رہا اس میں انیسویں صدی کے پہلے نصف دور میں جرمنی میں پیدا ہونے والی وہ تحریک تھی جسے اینٹی رومانٹک (Anti-Romantic) مومنٹ کہا جاتا ہے۔ اس تحریک نے عام انسان کے مصورانہ جاہ وجلال کی عکاسی کو اپنا منصب بنایا۔ آگسٹ کامٹے (Auguste Comte) کی مثبت فلاسفی نے بھی ایک اہم رول ادا کیا۔ اس کی عمرانیات کی اہمیت اور اس کی سائنسی حقیقت کو اجاگر کیا۔ اسی دور میں پروفیشنل جرنلزم کا بھی آغاز ہوا۔ اس سے روزمرہ کے حالات کھل کر عوام کے سامنے آنے لگے۔ یہ نہیں بلکہ فوٹو گرافی کی ایجاد نے ریلزم کی جانب ایک اور بھرپور قدم اٹھایا۔ اس کے باعث ہر منظر اپنے صحیح تناظر میں نظر آنے لگا۔ ان تمام عناصر نے روزمرہ کی زندگی اور معاشرہ کی بدرجہ اتم صحیح عکاسی کی زوردار ترغیب دی۔

Gustave Courbet, *The Studio,* Oil on Canvas, 361 x 598 cm, 1855, Paris, France

گوسٹیو کوربے (Gaustave Courbet) وہ مصور تھا جس نے خود اختیاری طور پر ریلزم کی جانب قدم بڑھایا۔ اس نے 55-1854 میں ایک بہت بڑی تصویر ''دی سٹوڈیو'' بنائی۔ لیکن جب مصور نے اپنی یہ تصویر (Exposition Universelle) میں نمائش کے لیے رکھنی چاہی تو اسے اس کی اجازت نہ دی گئی۔ یہ واقع 1855 میں ظہور پذیر ہوا۔ کوربے نے تنگ آ کر ایک بہت بڑا ٹینٹ (Tent) لگایا اور اپنی تصویر کی نمائش کی اور نمائش کو (Realism G. Courbet) کا نام دیا۔ کوربے نے مصوری میں تصوراتی حقیقت پسندی (Idealization) کی مخالفت کی اور اس نے اپنے ہم عصروں کو بھی ریلزم کی جانب آنے کی دعوت دی۔ اس کے مطابق روزمرہ زندگی سے وابستہ واقعات کی تصویر کشی حقیقی معنوں میں ایک جمہوری اور عوامی عمل تھا۔ اس کے بعد اس نے اس سے قبل 1849 میں بنائی جانے والی دو تصویریں (Burial at Ornans) اور (Stone Breakers) کی نمائش سیلون (Salon) میں کی۔ ان تصویروں کو دیکھ کر عوام میں صدمے کی لہر دوڑ گئی۔ نقاد بھی ان تصویروں کو دیکھ کر مایوس ہوئے۔ حقیقت یہ تھی کہ کوربے

Gustave Courbet, *Self-Portrait (The Desperate Man),*
Oil on Canvas, 1843-45

نے ان تصویروں میں مزدوروں کو اسی حالت میں بنایا تھا جیسے مظلوم اور تشدد زدہ نظر آرہے تھے اور انہیں مصنوعی طور پر خوبصورت نہیں بنایا گیا تھا۔ عوام مزدوروں کو اتنے حقیقی روپ میں دیکھنے کو تیار نہ تھے۔

Gustave Courbet, *The Stone Breakers,* Oil on Canvas, 1850

Gustave Courbet, *Burial at Ornans,* Oil on Canvas, 315 x 660 cm, 1849, Paris, France

کوربے کے انداز اور حقیقت پسندی کی راہ تو دراصل اس اس وقت ہی ہموار ہونا شروع ہوگئی تھی جب باربی زان(Barbizon)سکول ظہور پذیر ہوا تھا۔تھیوڈور روسو(Theodore Rousseau)، چارلس فرانکوئے(Charles Francois)ڈوبگنی(Doubigny)،جین فرانکوئے میلے(Jean francois Millet) اور کئی ایک دوسرے مصور باربی زان سکول سے منسلک تھے اور انتہائی خلوص کے ساتھ حقیقت کو بغیر کسی اضافی آرائش اور زیبائش، اپنی تصویروں میں ڈھال رہے تھے۔ان تصویروں میں لینڈسکیپ پیش پیش تھے اس میں شک نہیں کہ ہر باربی زان مصور کا اپنا اپنا انداز تھا اور اپنا ہی پسندیدہ موضوع تھا وہ سب کے سب عوامی عنوانات کی طرف راغب تھے اور بھڑکیلے، شوخ، طمطراق اور پرشکوہ عنوانات اور موضوعات کو رد کر چکے تھے۔اس ضمن میں میلے(Millet) کی 1848 میں بنائی جانے والی تصویر(Winnower) وہ پہلی تصویر تھی جس میں محنت کشوں کو اس جذبے اور عقیدے سے بنایا تھا جو جذبہ اس سے پہلے صرف امراء کی تصویروں کے لیے مختص(Reserve) تھا۔

Jean Francois Millet, *The Winnower,* Oil on Canvas, 79 x 58 cm, 1848

ایک اور مصور جو فرانسیسی تھا اور جس نے ریلزم کی خدمت کی وہ ہانورے ڈومیر (Hanore Daumier) تھا۔ اس نے اپنی تصویروں میں سماج اور سیاست کی بدعنوانیوں کو کارٹونوں (Caricatures) میں ڈھالنا شروع کیا۔ اس کے نزدیک محنت کش مرد اور عورتیں ہیروز اور ہیروانز (Heroines) کی طرح تھیں جبکہ غنڈہ قسم کے وکیل اور سیاستدان سماج پر سیاہ دھبہ تھے۔

کوربے کی طرح ڈومیر بھی ایک عوامی اور جمہوری مصور تھا۔ اور اس نے اپنی مصورانہ صلاحیتوں کو ایک کیری کیچرسٹ (Caricaturist) کے طور پر استعمال کرتے ہوئے سیاستدانوں پر طنز کے بھرپور وار کیے۔ اس کی تصویروں کی خصوصیات میں زوردار لائنیں، دلیرانہ تفاصیل اور مجسماتی انداز شامل تھیں اور انہی خصوصیات کو عمل میں لا کر وہ فرانسیسی سماج کی غلاظت اور بے راہ روی اور اخلاقی گراوٹ کی نشان دہی کرتا رہا۔

Honore Daumier, *Chess-Players,* Oil on Panel, circa 1863-1867, Paris, France

یورپ سے باہر مصوری میں ریلزم کی سب سے زیادہ نمائش امریکہ میں کی گئی۔ وہاں انیسویں صدی میں ونسلو ہومر (Winslow Homer) نے بحریہ سے وابستہ زوردار تصویریں بنائیں اور پھر ٹامس ایکنز (Thomas Eakin) نے پورٹریٹ، بوٹنگ کے سین اور ایسے عمومی موضوعات کی اس طرح عکاسی کی کہ اس کی تصویروں کو اس وقت کا صحیح عکس مانا گیا۔

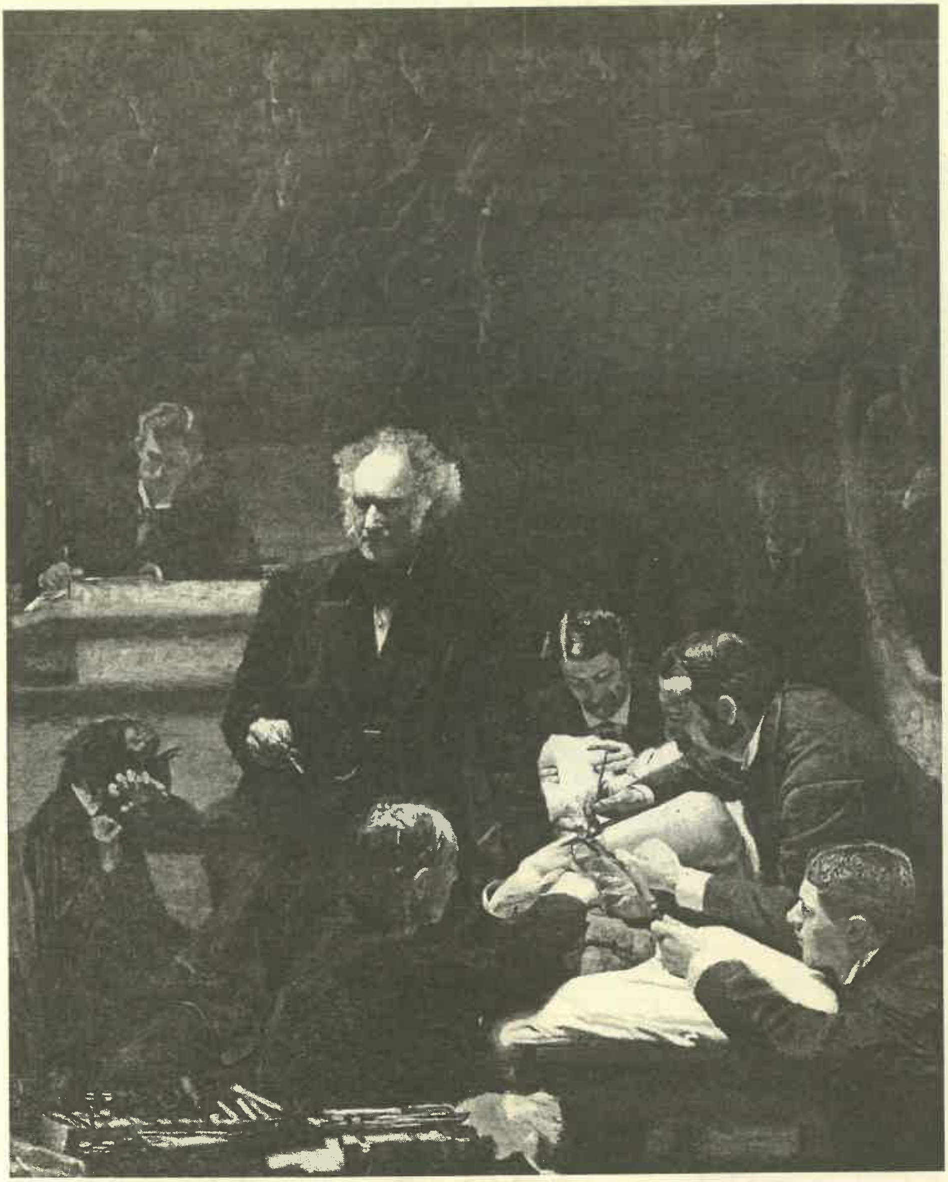
ریلزم بیسویں صدی کی ایک انتہائی واضح تحریک تھی اور یہ مصور کے اپنی ذاتی اس شعور سے پیدا ہوئی جس نے اسے معاشرے کی اونچ نیچ دکھانے کا سبق دیا۔ اب مصوری کو معاشرے میں پھیلے ناسوروں سے نجات حاصل کرنے کے

Charles-Francois Daubigny, *The Bank of Oise,* Oil on Canvas, 25.5 x 41 cm, late 1850s, The State Hermitage Museum, St Petersburg

لیے استعمال کیا جانے لگا۔ امریکہ کے دی ایٹ (The Eight) کے گروپ نے بھی اس سمت میں بہت کام کیا۔ دوسری طرف جرمنی میں چلنے والی ایک اور تحریک نی یو ساشلی کیٹ (Neue Sachlichkeit) جس کا مطلب نئی مادی حالت (New Objectivity) تھا، نے بھی بے حد ریلزم کے جذبے سے کام کیا اور پہلی جنگ عظیم کے بعد جو خوشی سے نفرت اور مایوسی کا دور تھا اسے شکست دینے کا بیڑہ اٹھایا اس دور کی اس طرز کی مصوری کو سوشل ریلزم کا نام بھی دیا گیا۔

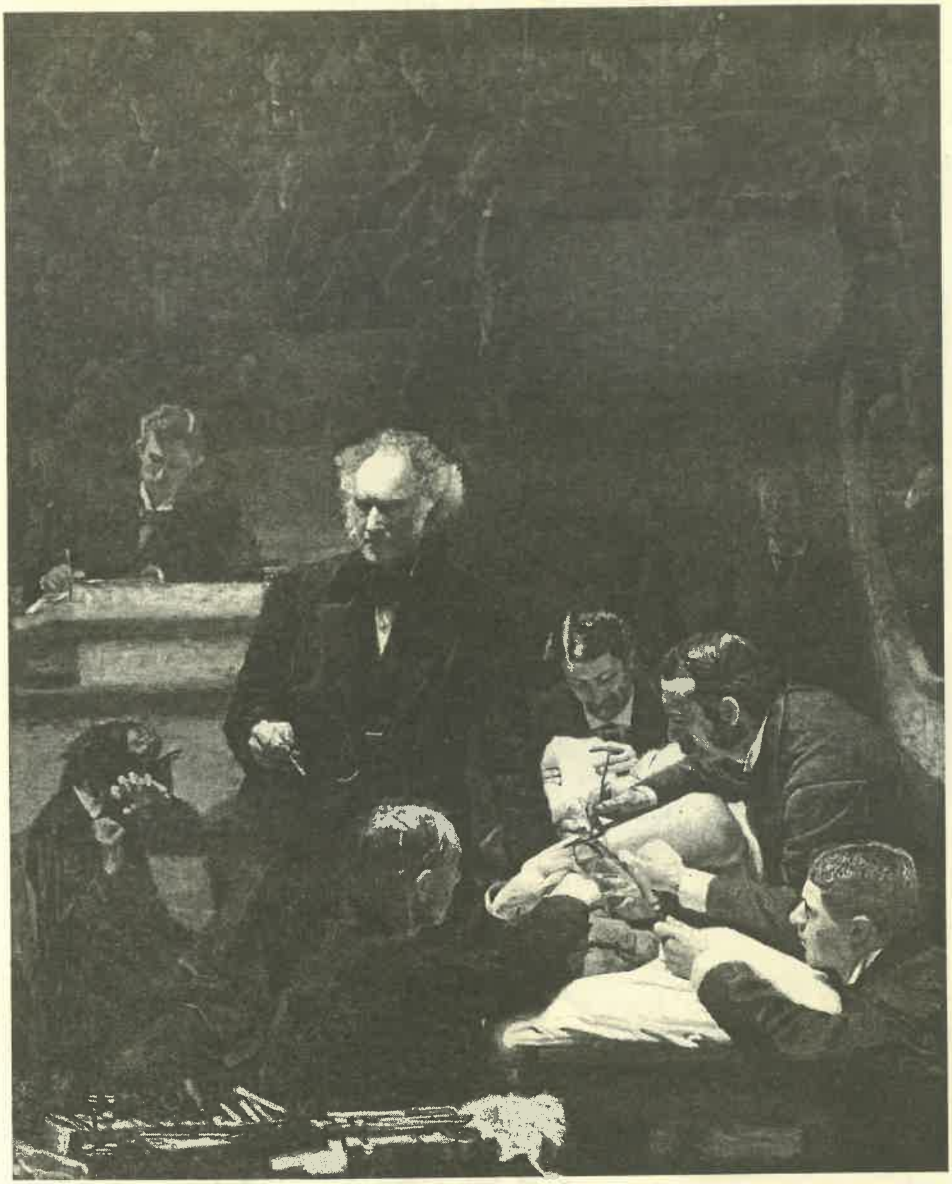
سوشل ریلزم کا نام روس میں مارکسزم (Marxism) کے جمالیاتی فن کے لیے بھی استعمال کیا گیا اور یہ 1930 کی دہائی سے لے کر روس کے ٹوٹنے تک 1991 تک مستعمل رہا۔ نقادوں کا خیال ہے کہ یہ صحیح معنوں میں ریلزم نہیں تھا بلکہ مارکسزم کی ترویج کا بہانہ تھا اور اس ریلزم کو اس طرح استعمال کیا گیا کہ حکومت کے پراپیگنڈے کا کام بھی دے۔

ریلزم کے رجحانات انیسویں صدی کے ادب اور تھیٹر پر بھی اثر انداز ہوئے۔ فرانس کے ناول نگار ہونورے ڈا بالزاک (Honore de Balzac) ادب میں ریلزم کا بہت بڑا چیمپئین مانا جاتا ہے۔ اس نے اپنی انسائیکلو پیڈیا نما تصنیف (La Comedie Humaine) میں فرانسیسی معاشرے پر حاوی شخصیات کی خوب خوب پھبتیاں اڑائیں۔ ایسی تصانیف کو کوربے کی تصویروں نے مزید تقویت بہم پہنچائی۔ کوربے کے نظریات پر مبنی ایک کتاب (Le Realisme) جو 1857 میں منظر عام پر آئی بے حد مقبول ہوئی۔ اسی طرح کیمپ فلیوری (Campfleury) نے اپنا نظریہ پیش کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ لوگوں کا ہیرو ایک عام شخص ہونا چاہیے نہ کہ کوئی شہزادہ، رئیس یا وڈیرا۔ 1857 میں گسٹیو فلابرٹ (Gustave Flambert) کا ناول مادام بویری (Madame Bovary) شائع ہوا۔ یہ ایک زوردار بامقصد ناول تھا جس میں درمیانے طبقے کی ذہنیت کی عکاسی کی گئی تھی۔ جس میں ایک شخص کی زانیہ بیوی کی نفسیاتی لچک اور کردار کی وضاحت کی گئی تھی۔ اس کتاب کے حقیقت نگاری کے باعث اسے ریلزم کا ماسٹر پیس کا مقام دیا گیا۔ اس کے



Thomas Eakins, *The Gross Clinic,* Oil on Canvas, 1875, Philadelphia Museum of Art

بعد فلابرٹ(Flaubert) کا ایک اور ناول(L' Education Sentimentale) 1857 میں منظر عام پہ آیا۔ اس میں لوئی فلپ(Louis Philippe) کے عہد حکومت کی انتہائی حقیقت پسندی سے عکاسی کی گئی تھی۔



Thomas Eakins, *The Gross Clinic,* Oil on Canvas, 1875, Philadelphia Museum of Art

بعد فلابرٹ (Flaubert) کا ایک اور ناول (L' Education Sentimentale) 1857 میں منظر عام پہ آیا۔ اس میں لوئی فلپ (Louis Philippe) کے عہد حکومت کی انتہائی حقیقت پسندی سے عکاسی کی گئی تھی۔

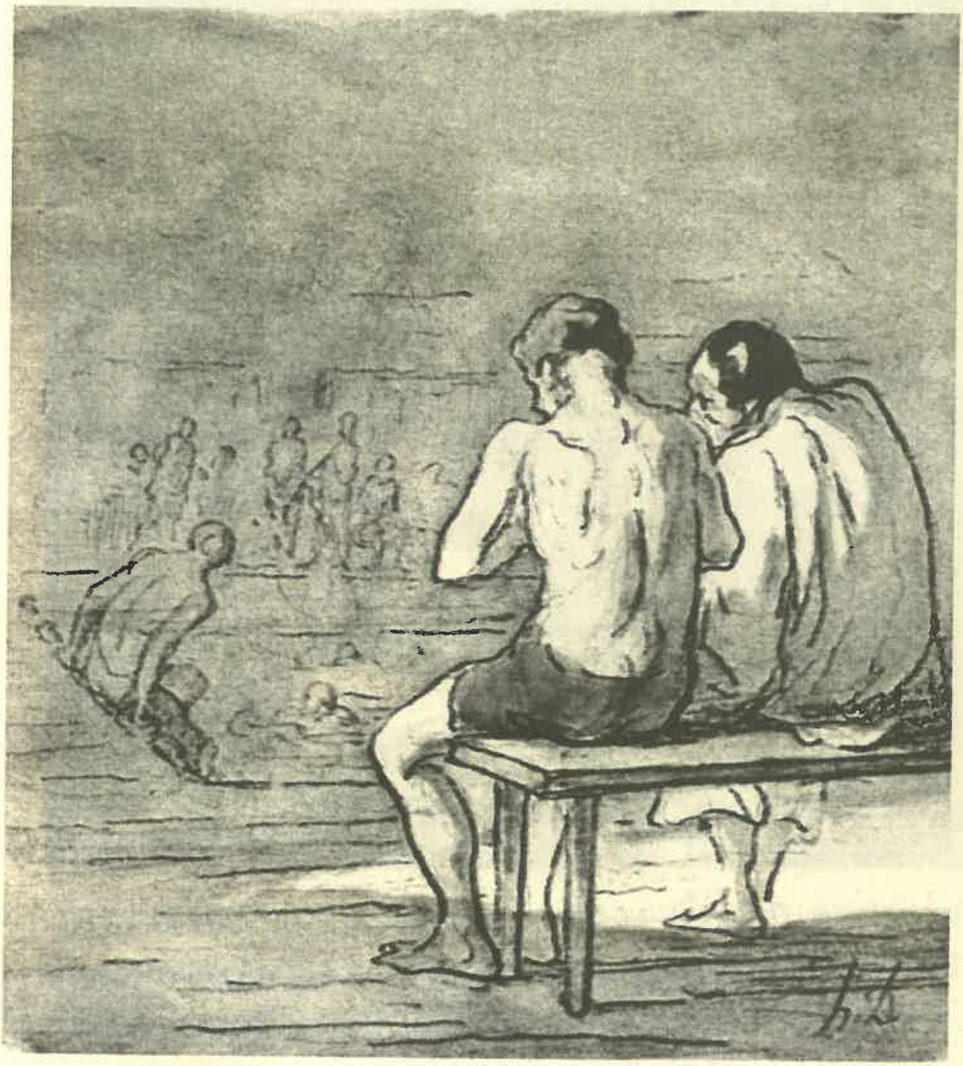
Charles-Francois Daubigny, *The Bank of Oise,* Oil on Canvas, 25.5 x 41 cm, late 1850s, The State Hermitage Museum, St Petersburg

لیے استعمال کیا جانے لگا۔ امریکہ کے دی ایٹ (The Eight) کے گروپ نے بھی اس سمت میں بہت کام کیا۔ دوسری طرف جرمنی میں چلنے والی ایک اور تحریک نی یو ساشلی کیٹ (Neue Sachlichkeit) جس کا مطلب نئی مادی حالت (New Objectivity) تھا، نے بھی بے حد ریلزم کے جذبے سے کام کیا اور پہلی جنگ عظیم کے بعد جو خوشی سے نفرت اور مایوسی کا دور تھا اسے شکست دینے کا بیڑہ اٹھایا اس دور کی اس طرز کی مصوری کو سوشل ریلزم کا نام بھی دیا گیا۔

سوشل ریلزم کا نام روس میں مارکسزم (Marxism) کے جمالیاتی فن کے لیے بھی استعمال کیا گیا اور یہ 1930 کی دہائی سے لے کر روس کے ٹوٹنے تک 1991 تک مستعمل رہا۔ نقادوں کا خیال ہے کہ یہ صحیح معنوں میں ریلزم نہیں تھا بلکہ مارکسزم کی ترویج کا بہانہ تھا اور اس ریلزم کو اس طرح استعمال کیا گیا کہ حکومت کے پراپیگنڈے کا کام بھی دے۔

ریلزم کے رجحانات انیسویں صدی کے ادب اور تھیٹر پر بھی اثر انداز ہوئے۔ فرانس کے ناول نگار ہونورے ڈا بالزاک (Honore de Balzac) ادب میں ریلزم کا بہت بڑا چمپیئن مانا جاتا ہے۔ اس نے اپنی انسائیکلو پیڈیا نما تصنیف (La Comedie Humaine) میں فرانسیسی معاشرے پر حاوی شخصیات کی خوب خوب پھبتیاں اڑائیں۔ ایسی تصانیف کو کوربے کی تصویروں نے مزید تقویت بہم پہنچائی۔ کوربے کے نظریات پر مبنی ایک کتاب (Le Realisme) جو 1857 میں منظر عام پر آئی بے حد مقبول ہوئی۔ اسی طرح کیمپ فلیوری (Campfleury) نے اپنا نظریہ پیش کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ لوگوں کا ہیرو ایک عام شخص ہونا چاہیے نہ کہ کوئی شہزادہ، رئیس یا وڈیرا۔ 1857 میں گسٹیو فلابرٹ (Gustave Flambert) کا ناول مادام بویری (Madame Bovary) شائع ہوا۔ یہ ایک زور دار بامقصد ناول تھا جس میں درمیانے طبقے کی ذہنیت کی عکاسی کی گئی تھی۔ جس میں ایک شخص کی زنانیہ بیوی کی نفسیاتی لچک اور کردار کی وضاحت کی گئی تھی۔ اس کتاب کے حقیقت نگاری کے باعث اسے ریلزم کا ماسٹر پیس کا مقام دیا گیا۔ اس کے

بعدازاں دو بھائیوں جولس گان کورٹ (Jules Goncourt) اور ایڈ منڈ گان کورٹ (Edmond Goncourt) نے کئی ایک کتابیں لکھیں جو سب کی سب ریلزم پر مبنی واقعات سے بھر پور تھیں۔ ان ہی میں سے ایک کتاب (Germine Lacerteux) تھی جو 1864 میں طبع ہوئی۔ ان دونوں بھائیوں کو ادب کے میدان میں ریلزم کا حامی اور مددگار مانا جاتا ہے۔



Honore Daumier, *Bathers*, Pencil Watercolours

Barbizon School

باربیزان سکول

بار+بی+زان+سکول

Jean Francois Millet, *Haystacks,* Oil on Canvas, 1873-74

یہ تحریک 19ویں صدی کے وسط میں فرانس میں شروع ہوئی اور یورپ میں وسیع طور پر مادہ پرستی (Naturalism) تحریک کا حصہ بن گئی۔ اس تحریک نے مصوری میں حقیقت نگاری (Realism) کو لینڈ سکیپ پینٹنگز میں خاص طور پر اجاگر کیا۔ ابتداء میں اس تحریک کے مصور رومانیت (Romanticism) کی جانب مائل رہے اور رومانیت سے ہی روحانی فیضان (Inspiration) حاصل کیا اور قدرتی مناظر میں بہت دلچسپی لی۔ لیکن بعدازاں ان کا رخ قدرتی مناظر کی ہیجان انگیزی (Melodramatic) سے بدل کر سیدھے سادھے قدرتی مناظر کی جانب چلا گیا۔ اب تصویروں میں کلاسیکی علمی روایات بھی کم کم نظر آنے لگیں جن پینٹنگز میں کلاسیکی علمی روایات (Classical Academic Traditional) تھیں انہیں ڈراموں اور تمثیلچوں میں بیک ڈراپ کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔

باربی زان مصوروں نے اب قدرتی مناظر کو زیادہ وضاحت سے پینٹ کرنا شروع کیا اور انہوں نے 17ویں صدی کے فرانس اور ہالینڈ کے مصوروں سے خاص طور پر استفادہ کیا بعدازاں برطانوی ہم عصر مصوروں کو بھی سراہا جانے لگا۔ یہ تمام کے تمام مصور اپنی تصاویر میں قدرتی مناظر کو بدرجہ اتم زندہ رکھنے کی کوشش کرتے۔

Theodore Rousseau, *Barbizon Landscape,* Oil on Canvas, 24 x 32 cm, 1850, Puschkin Museum, Moscow

اس تحریک کا نام فرانس کے ایک گاؤں Barbizon سے اخذ کیا گیا۔ یہ گاؤں فرانس کے مشہور جنگل فون ٹین بلاؤ(Fontainebleau) کی سرحد پر پیرس کے قریب واقع ہے اس تحریک کے سرکردہ مصور تھیوڈور روسو(Theodore Rousseau) اور جین فرینکائے ملے(Jean Francois Millet) تھے جو اپنی غربت کے باعث پیرس کو چھوڑ کر 1846 میں باربی زان آگئے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی مصوری کو پیرس میں کوئی خاص اہمیت بھی نہ ملی۔ باربی زان میں ان کے بنائے لینڈ سکیپ بہت مقبول ہوئے اور دیکھا دیکھی بہت سے اور مصور اس تحریک میں آ شامل ہوئے ان میں سے کچھ کے نام اس طرح ہیں۔

1- چارلس فرانکوئے ڈاؤبگنی (1817-1878)Charles Francois Daubigny

2- نارسیس ورجل ڈیاز ڈی لا پینا (1807-1876)Narcesse Virgile Diaz dela Pena

3- جولیس ڈوپرے (1811-1889)Jules Dupre

4 چارلس جیک (1813-1894)Charles Jacque اور

5- کان سٹینٹ ٹرویون (1810-1895)Constant Troyon

Constant Troyon, *Cattles at a Watering Hole,* Oil on Canvas, 61 x 81 cm, Schiller & Bode

Jules Dupre, *Environs de Plymouth*, Oil on Canvas, 78.7 x 81.3 cm, 1833

اس تحریک کی ایک دلچسپ بات یہ تھی کہ گو تمام مصور لینڈ سکیپ ہی بنا رہے تھے تاہم سب کے کام میں انفرادیت کا پہلو بھی نمایاں تھا۔ جیسا کہ روسو کی تصویروں میں اداسی اور ڈرانے والے جز شامل ہوتے۔ ڈوپرے قریب کے منظر (Close ups) بناتا جن میں بدشگونی کی آمیزش ہوتی۔ ڈاؤبگنی سرسبز وشاداب لہلہاتے کھیت پینٹ کرتا جبکہ ڈیاز گھنے جنگلوں کے اندر سورج کی چھن چھن کر آنے والی کرنوں پر توجہ دیتا۔ ٹرویون اور جیک اپنی تصویروں میں گائے بھینس بکروں، دنبوں کو اہمیت دیتے۔ ملے (Milet) جو اس تحریک کا سب سے اہم مصور تھا بڑی بڑی تصویریں بناتا اور ان میں دہقانوں کی نمائندگی کو خاص طور پر نمایاں کرتا۔ اس کا قول تھا کہ دہقان ہی وہ عظیم لوگ ہیں جو ہر لحہ قدرت اور قدرتی مناظر سے منسلک رہتے ہیں۔ رومانوی، وجدانی اور الہامی کیفیت کے باوجود یہ تمام مصور قدرت کے مناظر میں سادگی کو ملحوظ خاطر رکھتے وہ مختلف سطوحات پر روشنی سے بدلتے مناظر پر زیادہ توجہ دیتے اور نہ موسمی تغیر وتبدیل کی منظر کشی کرتے ان کے رنگوں میں بھی زیادہ تنوع یعنی (Variety) کا عنصر نہ تھا۔

اس سادہ اپروچ کے باوجود باربی زان مصور بڑی کامیابی سے ہمکنار ہوئے اور وہ اپنے اس مشن میں بھی کامیاب رہے کہ پینٹنگ خالص ہو، حقیقی اور مادی ہو۔ اسی باعث ان مصوروں نے اپنے لینڈ سکیپ کو فرنچ Genre کا مقام دیا۔

Narcisse Virgile Diaz de la Pena, *Figure in a Sunlit Clearing,* Oil on Panel, 17.8 x 22.9 cm, Circa 1860-1869, Schiller & Bode

Naive Art

نائیو آرٹ

(نا + ای + و)

Henri Rousseau, *Negro Attacked by a Jaguar,* Oil on Canvas, 162.5 x 116 cm, 1910, Kunstmuseum Basel, Switzerland

نائیو آرٹ کو بعض دفعہ نائیف (Naif) آرٹ بھی لکھا جاتا ہے۔اس تحریک کے مصوران تمام روایتی تجربوں اور مہارت کو غلط سمجھتے تھے جن کے تحت اصل موضوعات کی مصوری میں نقاشی کی جاتی تھی۔وہ جس طرح لفظوں کے ہیر پھیر کو پسند نہیں کرتے تھے۔اسی طرح مصوری میں اصطلاحات کے ہیر پھیر کورد کرتے تھے۔نائیو کے لغوی معنی ہی سادگی کے ہیں اور نائیو مصور اسی سادگی کو ہی اپنی تصویروں میں اجاگر کرنا چاہتے تھے۔نائیو مصوروں کو(Sunday Painters یا Hobbyists) کے ساتھ مکس نہیں کرنا چاہیے کیونکہ یہ محض تفریح کی خاطر پینٹ کرتے تھے۔اس کے برعکس نائیو مصور ایک ماہر اور منجھے ہوئے مصور کی طرح کام کرتا ہے لیکن پینٹ کرتے وقت اس میں منجھے ہوئے مصوروں کا تجربہ یا علم نظر نہیں آتا۔

نائیو مصوروں کے کام اکثر تفاصیل (Details) سے بھرپور ہوتے اور وہ تیز اور شوخ رنگ استعمال کرتے۔ضمنی رنگوں اور ہلکی ٹونز (Tones) کا استعمال کم سے کم کرتے ۔ ان مصوروں کی تصویروں میں تناظر یعنی (Perspective) کا استعمال بالکل نظر نہیں آتا اور تناظر کا تصویروں میں نہ ہونا نائیو مصوروں کا ایک اہم پہلو تھا۔تناظر کے نہ ہونے کے باعث یوں گمان ہوتا جیسے تصویر میں بنائی گئی تمام اشکال فضا میں معلق ہیں یا فضا میں ادھر ادھر تیر رہی ہیں۔

Henri Rousseau, *The Sleeping Gypsy,* Oil on Canvas, 129.5 x 200.7 cm, 1897, Museum of Modern Art, USA

نائیو آرٹ یا نائیو مصوروں کا جب بھی ذکر آتا ہے تو سب سے زیادہ ذکر فرانس کے مصور ہنری روسو (Henry Rousseau) کا ہی ہوتا ہے۔ اس کے بنائے ہوئے پورٹریٹ، جنگ کے سین اور اجنبی قسم کے پودے بہت مشہور ہوئے اور ان کی سب نے تعریف کی۔ ہنری روسو کی تصویریں دیکھ کر یوں احساس ہوتا ہے جیسے حرکت ایک جگہ جم گئی ہو۔ فضا گہری اور ٹھہری ہوئی ہو۔ انسانی فگرز کا چہرہ یا تو بالکل سامنے کے رخ بنایا جاتا یا پھر سائڈ پوز (Profile) ہوتا۔ تین چوتھائی چہرے کا رخ یا پیچھے سے منظر کبھی بھی نہ بنایا جاتا۔ بہت سے دوسرے نائیو مصوروں کی طرح ہنری روسو اپنے شدید جذبات اپنی فگرز میں نمایاں کرتا ان فگرز میں گھورتی ہوئی آنکھیں، لائنوں کی باقاعدگی اور رنگوں کا جذبہ خاص طور پر اجاگر ہوتا۔

نائیو آرٹ کو سراہنے کا کام ایک حالیہ تغیر ہے۔ بہت سے نائیو مصور اب بھی گمنامی کی زندگی بسر کر رہے ہیں اور وہ یہ نہیں سمجھتے کہ ان کی بنائی ہوئی تصویریں کبھی کوئی مصوری کا عاشق (Collector) آ کر لے جائے گا۔ بیسویں صدی کے وسط تک بہت سے ترقی یافتہ ممالک میں نائیو مصور موجود تھے اور انہوں نے کافی مقبولیت بھی حاصل کی۔ نائیو مصوری کی تحریک میں دو قسم کے مصور شامل رہے۔ ایک وہ جو چاہتے تھے کہ عوام ان کا کام دیکھیں اور اسے سراہیں، دوسرے وہ تھے جو تصویریں بناتے تو ضرور تھے لیکن ان کی نمائش نہیں کرتے تھے۔ نہ ہی وہ اپنی تصویروں کو بیچ کر کوئی منافع کمانا چاہتے تھے۔ وہ صرف اپنی فیملی کی تصویریں بناتے یا پھر وہ تصویریں بناتے جنہیں عبادت گاہوں کی زینت بنایا جا سکے۔

Impressionism

اِم+ پرے+شَن+اِزم

امپریشن ازم

اس تحریک نے اپریل1874ء پیرس میں اس وقت جنم لیا جب کچھ نوجوان مصوروں کا کام سیلون کی نمائش میں رکھنے سے رد کر دیا گیا۔ اس ناکامی اور مایوسی کے ردعمل کے طور پر کچھ مصوروں نے ایک اپنا گروپ بنایا اور انہوں نے ایک فوٹوگرافر فیلیکس نیڈر(Felix Nadar) کی گیلری میں اپنی تصویروں کی نمائش کا پروگرام بنایا۔ مصوروں کے اس گروپ میں مندرجہ ذیل مصور شامل تھے۔

1- کلاڈ مونے	(1840-1926)Claude Monet
2- پرے آگسٹ رے نووار	(1841-1919)Pierre August Renoir
3- ایڈگر ڈیگاس	(1834-1917)Edgar Degas
4- کیمیل پسارو	(1830-1903)Camille Pissaro
5- الفریڈ سسلی	(1839-1999)Afred Sisley
6- بردموری سوٹ	(1841-1895)Berthe Morisot اور
7- پال سیزان	(1839-1906)Paul Cezanne

Berthe Morisot, *Summer's Day,* Oil on Canvas, 1879, National Gallery, London

(پوسٹ امپریشن ازم پر باب بھی دیکھئے)

Impressionism

اِم+ پَرے+شَن+اِزم

امپریشن ازم

اس تحریک نے اپریل 1874ء پیرس میں اس وقت جنم لیا جب کچھ نوجوان مصوروں کا کام سیلون کی نمائش میں رکھنے سے رد کر دیا گیا۔اس ناکامی اور مایوسی کے ردعمل کے طور پر کچھ مصوروں نے ایک اپنا گروپ بنایا اور انہوں نے ایک فوٹوگرافر فیلیکس نیڈر (Felix Nadar) کی گیلری میں اپنی تصویروں کی نمائش کا پروگرام بنایا۔مصوروں کے اس گروپ میں مندرجہ ذیل مصور شامل تھے۔

1- کلاڈ مونے (1840-1926)Claude Monet

2- پرے آگسٹ رے نووار (1841-1919)Pierre August Renoir

3- ایڈگر ڈیگاس (1834-1917)Edgar Degas

4- کیمیل پسارو (1830-1903)Camille Pissaro

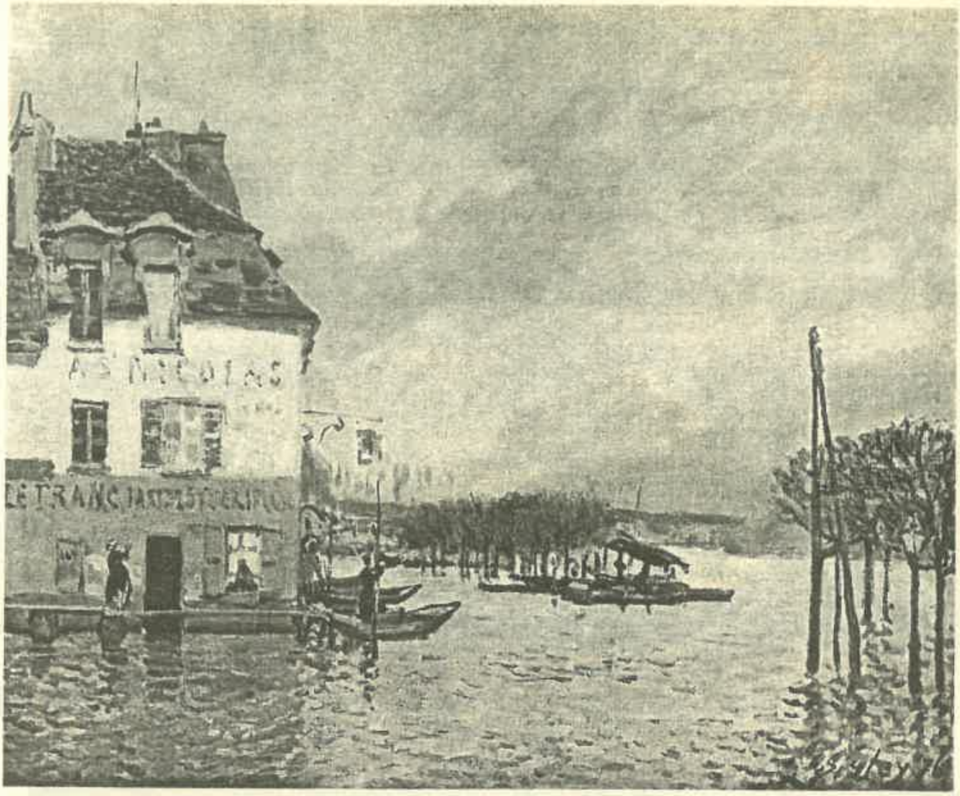
5- الفریڈ سسلی (1839-1999)Afred Sisley

6- بردموری سوٹ (1841-1895)Berthe Morisot اور

7- پال سیزان (1839-1906)Paul Cezanne

Berthe Morisot, *Summer's Day,* Oil on Canvas, 1879, National Gallery, London

(پوسٹ امپریشن ازم پر باب بھی دیکھئے)



Alfred Sisley, *Flood at Port Marly,* Oil on Canvas, Musee d'Orsay, Paris, France

Camille Pissarro, *Two Women Chatting by the Sea,* Oil on Canvas, 1856

اس گروپ میں شامل ہونے والے مصوروں کی کل تعداد تیس (30) تھی۔ مصوروں نے پیرس میں اپنی نمائش اس عنوان کے تحت منعقد کی:

Societe Anonyme des Artistes Painters, Sculpteurs, Graveurs, etc.

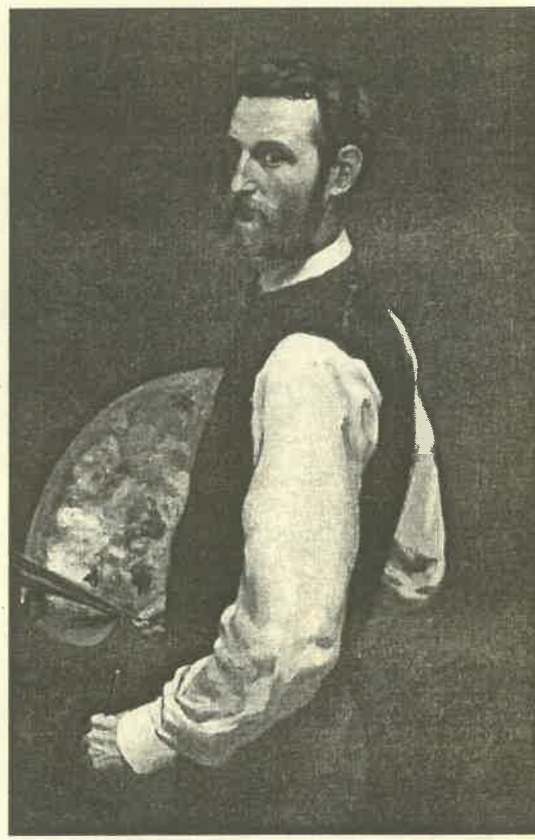
اس تحریک میں جو مصور بعد میں شامل ہوئے ان میں

1- جین فریڈرک بریذیل (1841-1970)Jean-Frederic Brazille

2- گسٹیو کیلے بوٹے (1848-1894)Gustave Caillebotte اور امریکن مصورہ

3- میری کساٹ (1844-1926)Mary Cassatt

Mary Cassatt, *Self Portrait*, Gouache on Paper, 58.6 x 43.2 cm, c.1878, Metropolitan Museum of Art, New York



Gustave Caillebotte, *Self Portrait*, Oil on Canvas, 40 x 32 cm, Musee d'Orsey, Pairs, France

شامل تھے۔ 1874 میں منعقد ہونے والی نمائش کو لوگوں نے تجسس اور الجھن کے ساتھ دیکھا۔ پریس نے اس نمائش کا بے حد مذاق اڑایا۔ اور ایک نقاد جس کا نام لوئی لیرائے (Louis Leroy) تھا اس نے مونے کی تصویر (Impression Sunrise-1872) کے بارے میں ذلت آمیز الفاظ استعمال کرتے ہوئے اس گروپ کا نام (Impressionists) امپریشنسٹس رکھ دیا۔ یعنی ایسا کام جس میں مجموعی اثر پر زور دیا جاتا ہے اور تفصیل بیان نہیں کی جاتی یعنی جس لمحہ جو منظر نظر آ رہا ہے اس کی تصویر کشی کی جائے نہ کہ منظر کی تفصیل یا خوبصورتی کو اجاگر کیا جائے۔

Claude Monet, *Impression Sunrise,* Oil on Canvas, 48 x 63 cm, 1872, Musee Marmottan Monet, Paris, France

ابتداء میں سکیچ جیسی اور غیر مکمل جیسی جن تصویروں پر جس قدر تنقید کی گئی بعد ازاں بالکل وہی خصوصیات امپریشن ازم کا سب سے اہم جزو بن گئیں۔ وہی نقاد جو شروع شروع میں امپریشن ازم کے مصوروں کو لتاڑ رہے تھے اب وہی امپریشن ازم کے مصوروں کے گن گانے لگ گئے۔ ان امپریشن ازم کے مصوروں کا ایک کمال یہ تھا کہ انہوں نے مصوری میں پرانے اصولوں اور اقدار کی نفی کی اور ان کے خلاف بغاوت کی اور روائتی مصوروں کی جو اجارہ داری تھی اس کا خاتمہ کر دیا۔ انیسویں صدی کے اختتام کے لگ بھگ اکیڈمی کے مصور تحریک احیائے علوم کے اصولوں کو اپنائے ہوئے تھے۔ ان کے نزدیک اچھی تصویر اب بھی وہی تھی جو واضح ہو، خوبصورت ہو اور منظر کی شناخت ہو لیکن امپریشن ازم کے مصوروں نے مصوری کی ایک نئی طرح ڈالی اور آنے والی صدی میں وہ مصوری کے افق پر چھائے رہے۔

انیسویں صدی کے وسط کے بعد امپریشن ازم کے مصور پیرس میں اپنے فن کی دھوم مچا رہے تھے اور فن مصوری میں لائی گئی تبدیلی آرٹ اور ادب ہر دو موضوع، دوسری جگہ پر زیر بحث و تعریف تھے یہی مصور اب ماڈرن کہلانے لگ گئے۔

ان کی تکنیک، موضوعات اور ان کے نظریات ''آرڈر آف دی ڈے'' بن گئے۔ امپریشن ازم کے مصور جو نظر آرہا ہوتا اس کی عکاسی کرتے نہ کہ وہ جو مصور اس منظر کے بارے جانتا ہوتا۔ انہوں نے زیادہ سے زیادہ آؤٹ ڈور کام کرنے کو ترجیح دی جبکہ اس سے قبل زیادہ تر مصور سٹوڈیو کے اندر رہ کر ہی کام کرتے۔ اب توجہ روشنی اور روشنی کے قدرتی مناظر پر اثر کی جانب ہوگئی۔ ان مصوروں نے قدیم اور روایتی عنوانات کو خیر باد کہہ دیا اور حالیہ (ماڈرن) موضوعات کو اپنی تصویروں میں ڈھالا۔ ان کے نزدیک گزرتا ہوا ایک مختصر لمحہ ہی مصوری کی اصل جان تھا۔ مونے نے اس کام کو بے اختیاری، طبعی، فطرتی اور خودرو قرار دیا جبکہ روایتی مصوروں کا کام ترتیب وار، واضح، حسابی اور واجب تھا۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ امپریشن ازم کے مصوروں کا کام (Spontaneous) تھا اور روایتی مصوروں کا (Calculated)۔ ایڈورڈ مانے (1832-1883-Edouard Manet) کے کام نے بھی امپریشنسٹ مصوری پر گہرے نقوش رقم کیے۔ مانے نے (Single Vanishing Point) کی تھیوری کو رد کر دیا اور تناظر یعنی (Perspective) کی جگہ قدرتی تناظر یعنی (Natural Perspective) کو اپنایا۔ اس کے بنائے ہوئے ناقابل شناخت مناظر اور نامکمل نظر آتے منظر نے روایتی اور کلاسیکی نظریات کو شکست دے دی۔ ساتھ ہی ساتھ اس نے گھسے پٹے موضوعات سے بھی منہ پھیر لیا اور بالکل عمومی اور عامیانہ مناظر کی تصویر کشی کرنے لگا۔ اس کی زیادہ سے زیادہ توجہ اپنے ارد گرد پھیلے مناظر اور ماحول پر مرکوز تھی۔ جب اس کی تصویر اولیپیا (1863-Olympia) کو 1865 کی ایک نمائش میں رکھا گیا تو قدامت پسند نقادوں نے اس کے بخیئے ادھیڑ دیئے۔

Edouard Manet, *Young Woman with Book,* Oil on Canvas, 1875,

اس طرح کچھ دوسرے مصوروں نے جن میں :۔

1- کیمیل کورو (1796-1875)Camille Corot

2- گستیو کور بے (1819-1877)Gustave Courbet

3- جے ڈبلیو ایم ٹرنر (1775-1851)J.W.M. Turner

4- جان کانسٹیبل (1776-1837)John Constable شامل تھے۔

Jean-Baptiste-Camille Corot, *Woman with a Pearl,*
1868-70, Musee du Louvre, Paris, France

انہوں نے بھی امپریشنسٹ مصوری میں روشنی اور موسم کی آمیزش کو اجاگر کیا۔ انہوں نے رنگوں کے استعمال سے اپنی تصویروں میں موسمی تغیر و تبدیل اور بدلتی روشنی کی خوب مہارت سے عکاسی کی۔ اسی زمانے میں فوٹو گرافی میں بھی فرق و امتیاز (Contrast) دھندلانا (Blurring) اور ریزہ ریزہ (Fragmentation) جیسی تکنیکوں کا عمل دخل شروع ہوا اور اسی قسم کی فوٹو گرافی نے امپریشنسٹ مصوری پر اثر دکھایا۔ اور اسی طرح جاپانی پرنٹوں، مغربی کمپوزیشنز، پرسپیکٹو اور فلیٹ رنگوں کے استعمال نے بھی امپریشنسٹ مصوری کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔

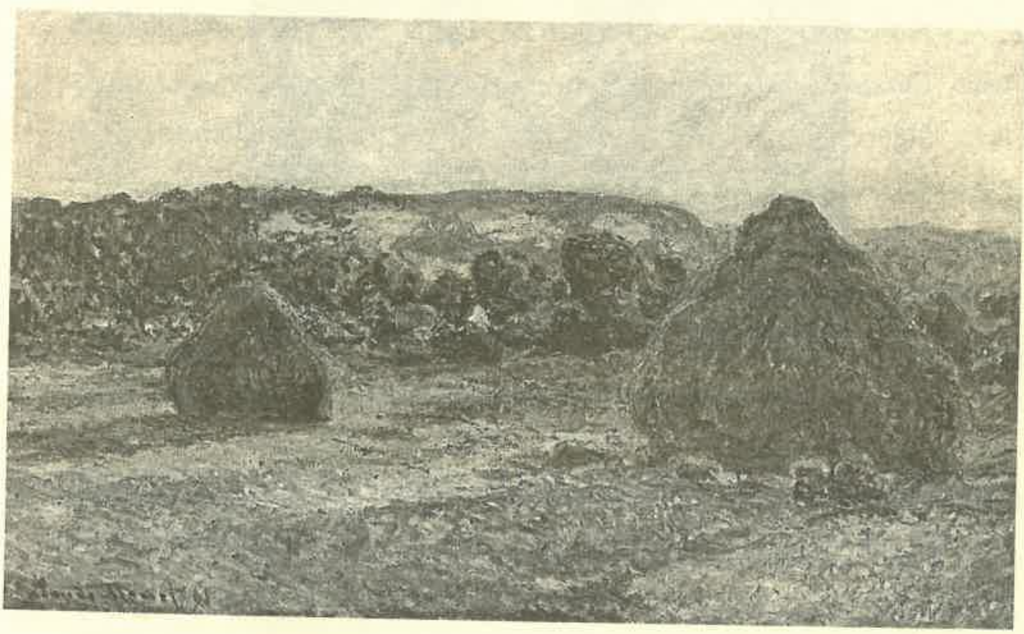
1860 کی دہائی میں امپریشنسٹ مصوروں نے اوپر درج کیے گئے تمام نکات کو اپنے فن میں سمو لیا اور ایک منفرد انداز وضع کیا۔ یہ مصور اکثر اکھٹے باہر نکلتے اور تصویر کشی کرتے۔ پھر وہ ایک کیفے میں بھی اکثر جمع ہوتے اور ایک دوسرے سے تبادلہ خیالات کرتے۔ اس کیفے کا نام (Cafe Guerbois in Montmartre) بتایا جاتا ہے۔ 1876 اور 1886 کے مابین ان مصوروں نے آٹھ زوردار نمائشیں منعقد کیں۔ شروع شروع میں نقادوں کا رویہ بہت معاندانہ رہا۔ تاہم دو نقاد ایک ایمل زولا (Emile Zola) اور دوسرا جے کے ہوئز منز (J.K. Huysmans) نے ان مصوروں کا خوب ساتھ دیا اور دوستی نبھائی۔ ان نمائشوں نے بہت سے آرٹ ڈیلروں کو بھی اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ ان میں ڈاکٹر پال گیچٹ (Dr. Paul Gachet) اور پال ڈیورینڈ رووال (Paul Durand Ruel) شامل ہیں۔ ڈاکٹر پال گیچٹ وہی ڈاکٹر ہے جس نے بعد ازاں واں گوغ (Van Gough) کا علاج بھی کیا۔

یہ کہنا بالکل غلط نہ ہوگا کہ 1870 کی دہائی میں امپریشنسٹ مصوروں کا کام مسلسل لینڈ سکیپ پر روشنی کے اثرات تک محدود رہا۔ لیکن 1880 کے آغاز سے اس روش میں ایک تبدیلی آئی۔ اس تبدیلی کو عرف عام میں امپریشنسٹ کرائسس (Impressionist Crisis) کا نام دیا جاتا ہے۔ اب بہت سے مصوروں نے یہ محسوس کیا کہ محض روشنی کے اثرات لینڈ سکیپ پر نقش کرنے سے انہوں نے انسانی جسم (Figure) کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا ہے۔ اس سوچ کے بعد امپریشن ازم کی تحریک میں ایک دم ایک نیا موڑ آیا۔ مثال کے طور پر رینووار (Renoir) نے کلاسیکی انداز میں فگر پینٹنگ شروع کر دی۔ مونے (Monet) نے اپنی فگرز میں تجزیاتی عنصر کا اضافہ کر کے انہیں زیادہ جامع طرز سے بنانا شروع کر دیا۔ ان مصوروں نے اب لینڈ سکیپ کے علاوہ دوسرے موضوعات کو پینٹ کرنا شروع کر دیا۔ اس تبدیلی کا نئے اور ابھرتے ہوئے مصوروں پر بھی اثر ہوا اس تبدیلی سے قبل کچھ مصور امپریشن ازم کے بنیادی اصولوں سے کھلا انحراف کرنے لگے جیسا کہ پال گوگین (Paul Gauguin) (دیکھیے Synthetism)، پال سیزان (Paul Cezanne) (دیکھیے Post-Impressionism) جارج سورا (George Seruat) اور پال سینئے (Paul Signae) (دیکھیے Neo-Impressionism) ان سب نے بالآخر اپنے اپنے سٹائل اپنا لیے اور امپریشن ازم سے دور ہو گئے۔

امپریشن ازم کے ارتقاء سے لے کر تشکیل تک جن مصوروں نے ڈٹ کر اس تحریک کے لیے کام کیا ان میں کلاڈ مونے Claude Monet کا نام سرفہرست ہے۔ اسے (Impressionist par Excellence) مانا جاتا ہے۔ اس کی بنائی ہوئی ریلوے سٹیشن کی تصویر (1876-77-Gare Saint-Lazare) میں ماڈرن فن تعمیر اور فضا میں بھاپ کو انتہائی خوبصورتی سے سمویا گیا ہے۔ اس تصویر کو امپریشن ازم کی بہترین نمائندہ مانا جاتا ہے۔

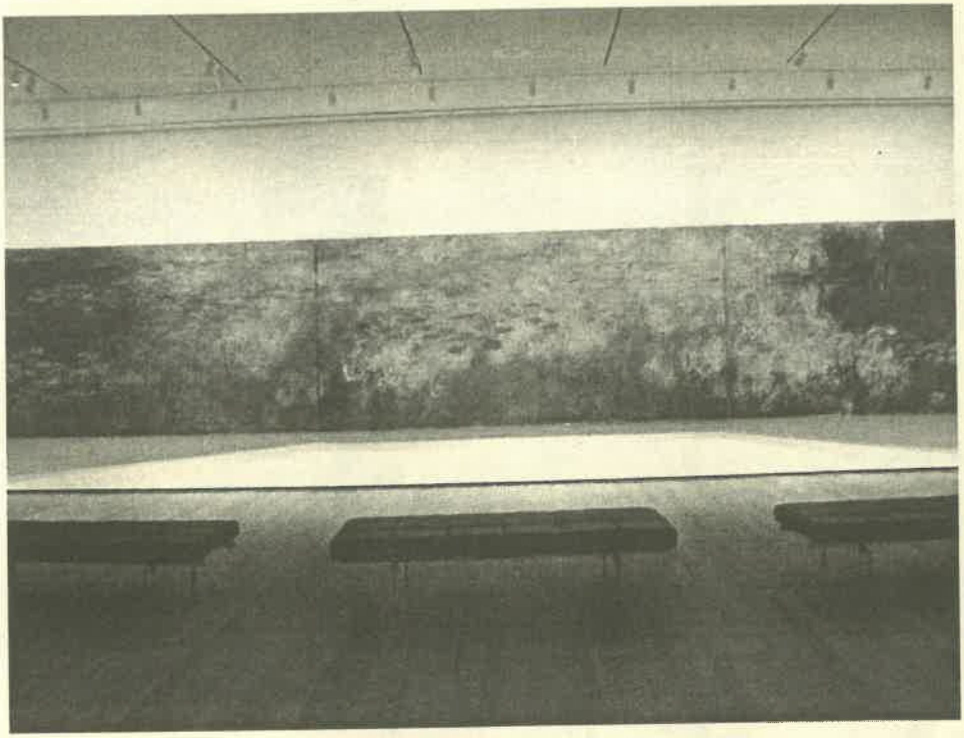
مونے کا فضا میں دلچسپی کا اظہار کچھ دیگر تصویروں میں بھی ہے۔ اس نے ایک ہی منظر کو بہت سے اوقات، دنوں، مہینوں اور سالوں کے وقفے سے ایک سیریز (Series) میں بنایا جیسا کہ (1890-92-Haystacks) اور (1890-92-Poplars) خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ (Poplars) کے تسلسل میں تیار کردہ تصویروں میں اس نے گہرائی (Depth) کے ساتھ ساتھ مسطح (Flat) رنگوں کا استعمال نہایت مہارت سے کیا ہے اپنی زندگی کے آخری دور میں 1914 سے لے کر 1923 تک مونے نے آٹھ بڑی تصویریں آبی سوسن (Water lily) کے موضوع پر کینوس پر

Claude Monet, *The Saint Lazare Station, Oil on Canvas, 75 x 104 cm, 1877,* Musee d'Orsey, Pairs, France



Claude Monet, *Haystacks,* Oil on Canvas, 60 x 100 cm, 1890-1891, Art Institute of Chicago

Claude Monet, *Poplars (Autumn)*, Oil on Canvas, 100 x 65 cm, 1891, Philadelphia Museum of Art



Claude Monet, *Water Lilies*, Oil on Canvas, Three Panels, Each 200 x 424.4 cm, Overall 200x 1276 cm, 1914-26, Mrs. Simon Guggenheim Fund

بنائیں۔ ان تصویروں کو یکجا کر کے دیکھا جائے تو دیکھنے والا خود ان تصویروں کے ماحول میں کھو جاتا ہے۔ ان تصویروں میں آبی سوسن کی عکاسی میں جو تجریدیت شامل کی گئی ہے وہ آگے چل کر یعنی 50-1940 میں تجریدی جذباتیت (Abstract Expressionism) کے ارتقاء و ابتداء کا باعث بنی۔ گو کہ رینووار (Renoir) نے مونے (Monet) کے ساتھ مل کر 1860 کے آخر میں بہت سے لینڈ سکیپ پینٹ کیے تاہم رینووار کی زیادہ دلچسپی انسانی فگرز ہی میں رہی اور امپریشن ازم میں اس کا زیادہ تر حصہ ایسی تصویروں پر مشتمل ہے۔ اس نے روشنی، رنگ اور حرکت جیسے اجزاء کو بخوبی بہت سی ایسی تصویروں میں استعمال کیا جن میں انسانی ہجوم نظر آتے ہیں جیسا کہ (Dancing at the Moulin de le Galette) جو اس نے 1876 میں بنائی۔ اس کے ساتھ ہی رینووار نے اس امر کا بھی اعلان کیا کہ تصویر کو مرغوب نظر، فرحت بخش اور رنگوں سے بھرپور ہونا چاہیے۔ تصویر کے مواد میں تعیش کا عنصر اور بدنی کشش اس کی تصویروں کا اہم موضوع رہا۔ 1883 سے قبل وہ زور شور سے امپریشن ازم سے منسلک رہا تاہم اسی سال 1883 میں اس نے خود کو اس تحریک سے الگ کر لیا اور اپنی توجہ کلاسیکی طرز کے (Nudes - عورتوں کی برہنہ تصویریں) کی جانب کر لی لیکن اس کا یہ دور زیادہ دیر تک نہ چلا۔ اور جلد ہی اس نے کلاسیکی طرز کو امپریشن ازم کے ساتھ مکس (Mix) کرنا شروع کر دیا اب اس کے برش کے سٹروک زیادہ آزاد اور جذبہ اظہار سے بھرپور نظر آنے لگے۔ جن نقادوں نے رینووار اور مونے کا اس دور کا کام دیکھا ہے ان کا خیال ہے کہ امپریشنسٹ مصوری کا یہ دور تجریدی جذباتیت (Abstract Expressionism) کا پیش خیمہ تھا۔

Pierre-Auguste Renoir, *Dancing at le Moulin de la galette,* Oil on Canvas, 131 x 175 cm, 1876, Musee d'Orsey, Pairs, France

ایڈ گر ڈیگاز (Edgar Degas) کا کام امپریشن ازم پر منعقد ہونے والی آٹھ میں سے سات نمائشوں میں شامل تھا تاہم اس نے خود کو ہمیشہ ایک حقیقت پسند (Realist) مصور ہی کہا۔ اپنے ایک بیان میں اس نے ایک دفعہ کہا:

''دنیا کا کوئی آرٹ بھی میرے فن سے کم طبعی اور بے اختیاری (Spontaneous) نہیں رہا۔ میں جو بھی پینٹ کرتا ہوں وہ عظیم مصوروں کے فن کا عکس اور نچوڑ ہے۔ یہ عظیم مصور جن کے فن میں روحانی فیضان اور الہام (Inspiration)، خود بخود پیدا ہونے کی حالت (Spontaneity) اور خصلت وخمیر (Temperament) کا دخل تھا۔ میں خود تو کچھ بھی نہیں''۔

ایڈ گر ڈیگاز ایک مانا ہوا اور مشاق ڈرافٹسمین (Draughtsman) تھا۔ اس کی گہری نگاہ نے جلد ہی امپریشن ازم کے اصولوں کو اپنا لیا اور ان کے ڈھب پر چلتے ہوئے اس نے روشنی اور رنگوں کے امتزاج کو اپنے کام میں جسامت (Volume) اور حرکت (Movement) کی عکاسی کے لیے بھرپور طریقے سے استعمال کیا۔ اپنے بہت سے ہمعصروں کی طرح ڈیگاز تصویر کا آغاز اور سکیچ تو آن دی سپاٹ کرتا لیکن باقی تمام کام وہ سٹوڈیو میں آ کر کرتا۔ اس کا خیال تھا کہ مصور کے ذہن میں کسی منظر کا جو عکس بن جاتا ہے اس سے تصویر کو مکمل کرنا آسان ہو جاتا ہے ایسا کرتے ہوئے تخیل اور یادداشت مل کر کام کرتے ہیں اور یوں قدرت کی سختی مصور پر حائل نہیں ہو پاتی۔ یوں ڈیگاز کافی ہاؤسز، تھیٹرز، سرکس، گھوڑ دوڑ کے میدانوں اور ناچ گھروں کے چکر لگاتا رہتا اور تصویر کشی کے لئے موضوع تلاش کرتا۔ جتنے بھی امپریشنسٹ

Edgar Degas, *The Dance Class,* Oil on Canvas, 1874, Metropolitan Museum of Art

تھے ان میں سے ڈیگاز سب سے زیادہ فوٹوگرافی سے متاثر ہوا اور اس نے لمحے کے عکس کو قابو کرنے، ایک فوکس میں منظر بنانے میں فوٹوگرافی کو بے حد مفید پایا۔

1880 کی دہائی میں وہ پیسٹلز (Pastels) کی طرف راغب ہو گیا اور (Keyhole Aesthetics) کا طریقہ اپناتے ہوئے عریاں عورتوں کی بے تکلف تصویریں بنانا شروع کیں۔ (Keyhole aesthetics) سے مراد ہے کہ وہ منظر جو دروازے کے اندر چابی لگانے والے سوراخ سے اندر جھانکنے پر نظر آئے تاکہ عورتوں کو اپنے قدرتی انداز سے دیکھ سکے خاص طور پر اس وقت جبکہ وہ غسل میں مصروف ہوں یا پھر غسل کے فوری بعد کے فریضے انجام دے رہی ہوں۔ مصوری کے میدان میں یہ ایک انقلابی تبدیلی تھی اور ڈیگاز سے پہلے ایسا کام کسی اور مصور نے نہیں کیا تھا۔

Edgar Degas, *A Cotton Office in New Orleans,* 1873, Musee d'Orsey, Pairs, France

فنون لطیفہ کا مشہور مورخ جارج ہرڈ ہیملٹن (George Heard Hamilton) ڈیگاز کی ایسی تصویروں کے بارے لکھتا ہے۔

''اس کے (ڈیگاز کے) رنگ یقیناً فن مصوری کو اس کا سب سے عظیم اور آخری تحفہ ہے۔ لیکن جوں جوں اس کی بینائی کمزور ہوتی گئی اس کے فن میں فاو (Fauve) مصوری کی جھلک نظر آنے لگی''۔

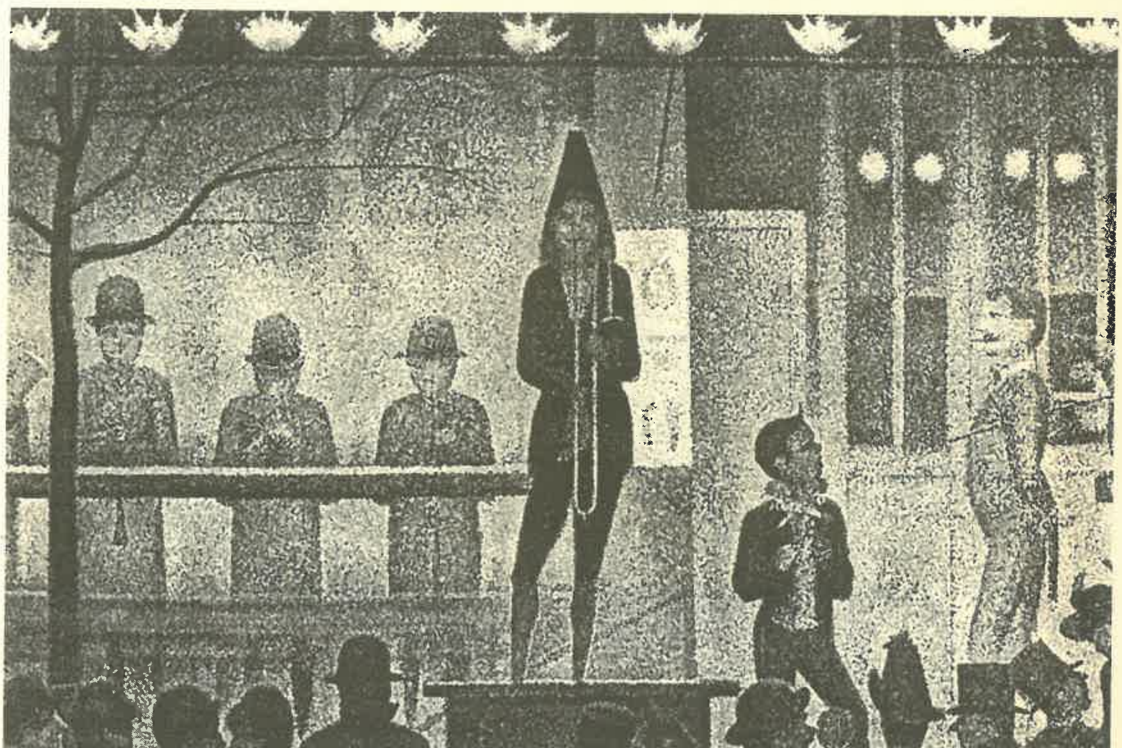
امپریشنسٹ دور میں دو خواتین مصور بھی خاص طور پر قابل ذکر ہیں ان میں سے ایک کا نام برتھ موری سوٹ (Berthe Morisot) اور دوسری کا نام میری کسات (Mary Cassat) تھا۔ دونوں نے مانے (Manet) اور ڈیگاز کے سٹائلز میں کام کیا۔ اور ''بلا تکلف'' (intimate) طرز کی بہت سی تصویریں بنائیں۔ 1888 اور 1890 کے درمیان امپریشن ازم کو ایک مضبوط تحریک اور باضابطہ فن مان لیا گیا تھا تب تک یہ تحریک تمام یورپی ممالک تک پھیل چکی تھی۔

Pointillism

پوائنٹلزم
پوائنٹ +اِل +اِزم
پوائنٹل+ازم

پوائنٹلزم کی تکنیک دراصل نیو امپریشنسٹ کے مصوروں نے استعمال کی۔اس میں چھوٹے چھوٹے نقطے یعنی (Dots) استعمال کئے جاتے تھے جو خالص رنگوں پر مبنی ہوتے۔فرانسیسی زبان میں نقطے یعنی (Dot) کو پوائنٹ کہتے ہیں اور پوائنٹ سے اس تحریک کا نام پوائنٹلزم پڑا۔

جب خالص رنگوں کے یہ نقطے دور سے دیکھے جاتے تو وہ آپس میں مل کر نئے رنگوں کو جنم دیتے۔یہ تکنیک رنگوں کو مکس کر کے استعمال کرنے کی نسبت پینٹنگ کو زیادہ پراثر اور تھرتھراتی (Vibrant) نظر آنے والی بنا دیتی۔مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ پیلے اور نیلے نقطے جب ساتھ بنائے جاتے تو دور سے سبز رنگ نظر آتا۔پیلے اور سرخ نقطے دور سے دیکھنے پر نارنجی رنگ نظر آتا اور اسی طرح سرخ اور نیلے نقطے دور سے دیکھنے پر جامنی رنگ کا تاثر دیتے۔اسی طرح نقطوں کی کمی بیشی سے مصور سبز، نارنجی اور جامنی رنگ کی مختلف ٹونز (Tones) بناتا۔آج کل کی کلر پرنٹنگ میں ایسا ہی عمل مختلف رنگوں کو جنم دیتا ہے۔جارج سورے (Seurat) اس تحریک کا بانی، رہنما اور ترجمان تھا۔اس نے اس تکنیک کو پوائنٹلزم کہنے کی بجائے



George Seurat, *La Parade,* Oil on Canvas, 1888, New York, USA

ڈویژن ازم (Divisionism) کا نام دیا۔ یہ دونوں اصطلاحات بعض اوقات ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال ہوتی ہیں لیکن یہ جاننا ضروری ہے کہ (Divisionism) ایک بصری نظریہ (Optical Theory) کی طرف اشارہ کرتی ہے جب کہ پوائنٹلزم تصویر کشی کی تکنیک کی جانب۔

Neo - Impressionism

نی +یو +اِم +پرے +شن +اِزم

نی یو(نیو)امپریشنزم

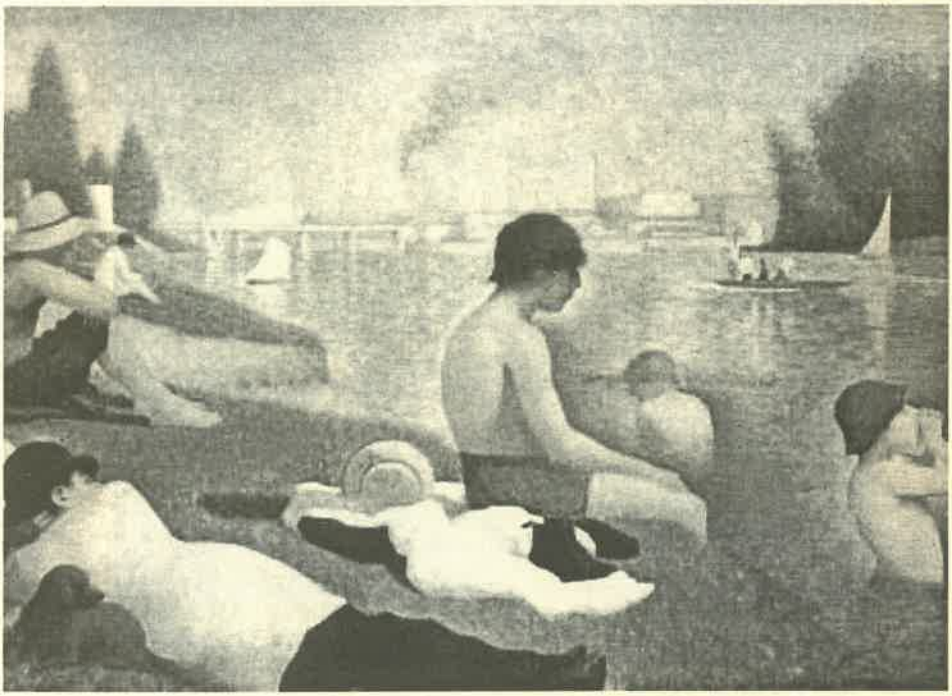
آرٹ کی اس تحریک کوPointillism اورDivisionism بھی کہاجاتا ہے۔ پوائنٹل ازم کا تذکرہ ہم الگ سے کر چکے ہیں۔ اس تحریک کی ابتداء جارج سورے(Georges Seurat) کی ایک تصویر سے جو اس نے 1884 میں بنا کر(Salon de Independent Artists) پیرس میں نمائش کے لیے رکھی تھی، اس سے ہوئی۔ اس نے اپنی اس تصویر کو(Bathers at Ansieres) کا نام دیا۔ ویسے تو اس تصویر نے امپریشنزم ہی کی عکاسی کی تاہم تکنیکی لحاظ سے یہ امپریشنسٹ مصوروں کی تکنیک سے بالکل مختلف تھی۔ جارج سورے اس وقت بصری نظریات (Optical Theory) اور متعلقہ سائنسی علوم پر شائع ہونے والی مطبوعات سے بہت متاثر تھا۔ یہ نظریات مائیکل یوجین شیورول Michel-Eugene Chevreul کی دو کتابوں

1-"*An Education in the Spirit of Form*"۔ این ایجوکیشن ان دی سپرٹ آف فارم

اور

2-"*An Education in the Spirit of Colour*"۔ این ایجوکیشن ان دی سپرٹ آف کلر

میں شائع ہوئے۔ اس کے بعد چارلس ہنری(Charles Henry) کی تصنیف "*Treatise an Scientific Aesthetic*" منظر عام پر آئی۔ ان کتابوں نے جارج سورے کی تصویر کشی کی تکنیک کو بے حد متاثر کیا۔



George Seurat, *Bathers at Ansieres,* Oil on Canvas, 1884, The National Gallery, UK

یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس تحریک نے امپریشنزم سے ہی جنم لیا تاہم اس میں وہ عنصر بھی شامل ہوئے جو امپریشنزم کے نظریات کے قطعی مخالف بھی تھے۔ امپریشنزم تو یکسر طبعی، بے اختیاری اور فطرتی (Spontaneous) طرز کا آرٹ تھا جبکہ نیو امپریشنزم سائنسی حقائق پر مبنی طرز عمل تھا۔ جس سے بننے والی تصویریں (Highly Formalised) کہی جاسکتی ہیں۔ یعنی وہ ایک طے شدہ ضابطے، دستور اور جائز طریقوں سے بنائی جاتی تھیں۔ ان تصویروں میں خالص رنگوں کے نقطوں کو استعمال کیا جاتا اور انہیں اس طرح ساتھ ساتھ رکھا جاتا کہ دور سے دیکھنے سے ایک نیا رنگ سامنے آتا۔ یا یوں کہیے کہ مصور رنگوں کو پیلٹ (Palette) پر مکس نہیں کرتا تھا بلکہ مکس کرنے کا کام وہ مختلف خالص رنگوں کے نقطوں سے لیتا تھا یعنی نیلے اور پیلے بے شمار رنگوں کے نقطوں کی کمی بیشی سے سبز رنگ کی مختلف (Tones) تخلیق کی جاتی تھیں۔ نیو امپریشسٹ مصوروں کا خیال تھا کہ اس طرح رنگوں میں مزید چمک اور تنویر پیدا ہو جاتی ہے اس میں شک نہیں کہ سورے کی تصویروں میں یہ خصوصیات صاف نظر آتی ہیں۔ جارج سورے نے تو یہ کام بہت مہارت سے کرلیا تاہم کوئی اور مصور اس تکنیک اور فن میں نام پیدا نہ کرسکا۔ لہٰذا یہ تحریک جلد ہی دم توڑ گئی۔ مصوری کے نقادوں کا کہنا ہے کہ گو یہ تحریک زیادہ دیر تک نہ چل سکی تاہم اس نے بعد میں آنے والے مصوروں کے فن کو متاثر کیا۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے اوائل کے جو مصور اس تحریک میں شامل تھے ان میں:

1- گوگین (1848-1903)Gauguin

2- وان گوغ (1853-1890)Van Gogh

3- ماتیس (1869-1954)Matisse اور

4- ٹولوز لاٹریک (1864-1901)Toulouse-Lautrec

خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

Paul Gauguin, *The Siesta,* Oil on Canvas, 89 x 116 cm, 1894, The Metropolitan Museum of art, New York, USA

Vincent van Gogh, *The Starry Night,* oil on Canvas, 73 x 92 cm, 1889, Museum of Modern Art

Henri de Toulouse-Lautrec, *At the Moulin Rouge,* Oil on Canvas, 123 x 140 cm, 1892-1895, Art Institute of Chicago

Symbolism

سمبولزم

سِم +بُول +اِزم

سمبولسٹ مصور اپنی نوعیت کے پہلے مصور تھے جنہوں نے اس چیز پہ زور دیا کہ مصوری کے لئے سب سے موزوں موضوع ہمارے مختلف موڈ اور جذبات ہوتے ہیں نہ کہ وہ منظر اور اشیاء جو ہمارے اردگرد ہمیں نظر آتی ہیں۔ ان مصوروں کے کاموں میں ایسی علامتیں، رموز، اشارے اور نشان استعمال کئے جاتے جس سے مختلف مزاجوں، جذبات، حالات اور احساسات کی نشاندہی ہوتی تھی۔ یہ ایک انتہائی مشکل کام تھا اور ایسے کام کو سمجھنے کے لیے ضروری تھا کہ تصویر کو دیکھنے والا انہی جذبات واشارات کا ذاتی تجربہ رکھتا ہو۔ اس تحریک کے ہر مصور کا کام دوسرے مصور کے کام سے مختلف تھا تاہم سب نے اپنی تصویروں میں خوابوں اور تخیلات کو ہی اپنا موضوع بنایا۔ ساتھ ساتھ تصوف جیسے موضوعات بھی ان کی تصویروں میں نظر آئے۔ ایک اور موضوع محبت، عشق، وارفتگی، جنون اور جادوئی جذبات کی عکاسی تھا۔ ان تمام موضوعات کا مقصد انسانی نفسیات پہ زور دینا اور اس کی عکاسی کرنا تھا۔ عورتوں کو تصویروں میں دوشیزہ اور پاکیزہ کے طور پر بنایا گیا اور عورت مرد کے جنسی تعلقات سے فن کو دور رکھا گیا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ موت، بیماری اور گناہ جیسے موضوعات بھی سمبولسٹ مصوروں کے پسندیدہ عنوانات نظر آئے۔

سمبولزم سب سے پہلے ایک خود آگاہی کی تحریک کے طور پر فرانس میں 1886 میں ظہور پذیر ہوئی۔ اس کا منشور جین موری آس (Jean Moreas-1856-1910) نے تحریر کیا۔ لیکن اس تحریک کے نمودار ہونے کے اثرات دس سال قبل فرانسیسی سمبولسٹ شاعروں کی شاعری میں نظر آنے لگ گئے تھے۔ ان شاعروں میں:

1- پال ورلین Paul Verlaine(1844-96)

2- سٹیفین ملارنے Stephane Mallarne(1841-98) اور

3- آرتھر رمباڈ Arthur Rimbaud شامل تھے۔

ان شاعروں نے اپنی شاعری میں نفسی، فاعلی اور داخلی امور پر زور دیا اور اس کے لیے انہوں نے اشاروں اور کنایوں کی فرہنگ اور لغت کا استعمال کیا۔ ان شاعروں نے اپنی اپنی طرز کی سمبولزم پر زور دیا اس طرح سمبولزم کا دائرہ وسیع ہوتا گیا۔

اس کے بعد ایک اور شاعر چارلس باؤڈیلئر (Charles Baudelaire-1821-67) نے اپنی شاعری سے اس تحریک کو مزید تقویت دی ایسے ذی ہوش اور روشن خیال ماحول میں مصوروں کا پیچھے رہ جانا ناممکن تھا۔ لہٰذا مصور بھی میدان میں اتر آئے اور انہوں نے ایک طرف امپریشن ازم (Impressionism) کی قدرت پسندی (Naturalism) کو رد کیا تو دوسری جانب گاسٹیو کوربے (Gustave Courbet) کی حقیقت پسندی (Realism) کو بھی مسترد کر دیا۔ کوربے کا کہنا تھا کہ مصور کو صرف اصلی اور وہ چیزیں پینٹ کرنی چاہیں جو موجود ہیں۔ جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے سمبولزم کے ہر مصور نے اس تحریک کا اپنے اپنے طور پر اور اپنی اپنی سوچ کے مطابق استعمال کیا اور اس پھیلاؤ کا نتیجہ یہ نکلا

Paul Serusier, *Washerwomen at the Laite near Pouldu,* Oil on Canvas, 1892

کہ جو مصور دوسری تحریکوں سے منسلک تھے سمبولسٹ مصور انہیں بھی اپنی تحریک کا حصہ سمجھنے لگے۔ ایسے مصوروں میں ہم مندرجہ ذیل مصوروں کے نام لے سکتے ہیں۔

1- ایملے برنارڈ Emile Bernard(1868-1941)

2- مورس ڈینس Maurice Dennis(1870-1943)

3- پال سیروزیر Paul Serusier(1864-1927)

ان کا تعلق کلوئیسن ازم (Cloisannism) اور نابیں (Nabis) سے بھی تھا۔

4- جارج سورے George Seruat (1859-1891) اس کا تعلق نی یو امپریشن ازم (Neo-Impressionism) اور پوائنٹل ازم (Pointilism) سے تھا۔

5- پال گوگین Paul Gauguin (1848-1903) اس کا تعلق سنتھیسزم (Synthetism) سے تھا۔

ان مصوروں کے علاوہ ایک سمبولسٹ مصنف نے سمبولزم کی کامیابی کے لیے کچھ اور پہلو وضع کئے ان میں مندرجہ ذیل امر شامل تھے۔

1- سمبولسٹ کو آئیڈلسٹ (Idealist) ہونا چاہیے تا کہ اپنے خیالات (Ideas) کی عکاسی کر سکے۔

2- سمبولسٹ کو سمبولسٹ ہونا چاہیے تا کہ وہ اپنے خیالات کی عکاسی مختلف نشانات سے کر سکے۔

3- سمبولسٹ کو سنتھیسٹ (Synthesist) ہونا چاہیے تا کہ وہ اپنے نشانات اور اشاروں کو اس طرح پیش کر سکے کہ سب کو سمجھ آ جائیں۔

4- سمبولسٹ کو موضوعی (Subjective) ہونا چاہیے تا کہ وہ جو چیز بھی تصویر میں بنا کر شامل کرے وہ کسی اور امر کی نشاندہی بھی کرتی ہو۔

5- اور آخر یہ کہ سمبولسٹ کا کام خوبصورت (Decorative) ہونا چاہیے۔

دو اور فرانسیسی مصور جنہیں اس تحریک کا پیش رو بھی کہا جا سکتا ہے۔ ان میں پیری پوِس (Pierre Puvis) (1824-98) اور گاسٹیو موریو (Gustave Moreau-1826-98) شامل ہیں۔ پوِس کے خیالی اور تجریدی میورلز (Murals) کو بہت پسند کیا گیا۔ اس میں دھیمے رنگوں سے دوری اور لاتعلقی اور کسی مخصوص کہانی یا قصے کا فقدان ایک خاص موڈ اور خیالات کو جنم دیتا نظر آتا ہے اور اس کا حقیقی دنیا یا مناظر سے کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔

Pierre Puvis da Chavannes, *The Poor Fisherman*, Oil on Canvas, 155.5 x 192.5 cm, 1881, Musee d'Orsey, Pairs, France

Gustave Moreau, *Self Portrait*, Oil on Canvas,
41 x 32 cm, Musee Gustave Moreau

گاسٹیو موریو نے شہرت کی جانب آہستہ آہستہ قدم بڑھایا۔ ابتداء میں اسے مصوروں کے سرکاری حلقوں کی جانب سے سخت تنقید کا بھی سامنا کرنا پڑا۔ 1869 میں اس نے جو اپنی تصویریں سیلون (Salon) میں پیش کیں ان پر نہایت سخت تنقید کی گئی۔ مایوس ہو کر اس نے اپنی بہت سی تصویریں سیلون سے واپس لے لیں۔ لیکن 1880 میں اس کی تصویروں پر اس وقت کے ادیب جے۔ کے۔ ہیویزمنز (J.K.Huysmans) کی نظر پڑی۔ ہیویزمنز نے اپنے ناول (A Rebours) میں موریو کی تصویروں کو بے حد سراہا اور تعریف کی۔ اس کے فوراً بعد اس وقت کے نوجوان مصوروں نے موریو کے اجنبی (Exotic) اور لعل و جواہر جیسے رنگوں سے بہت اثر لیا۔ لعل اور جواہر جیسے رنگوں کے باوجود تصویروں میں مضمحل، رنجور، افسردہ چہرے اور منحوس و دغا باز عورتوں کی نشاندہی کی گئی تھی۔ یہ بات قابل غور ہے کہ موریو اس دور کے دو بڑے مصوروں ہنری ماتیس (Henry Matisse) اور جارج روآلٹ (George-Rouault) کا استاد تھا۔

جیمز ایبٹ مکنیل (1834-1903-James Abbot McNeill) ایک امریکن مصور جو لندن میں آ کر آباد ہوا اس کی ایک تصویر جس کا ٹائیٹل Arrangement in Grey and Black No.1 (1871) تھا اس کو بھی بے حد سراہا گیا۔ اس پینٹنگ کی خوبی یہ تھی کہ موضوع بیان کو رنگوں میں ملفوف کر دیا گیا تھا۔ اسی طرح سر ایڈورڈ برن جونز (1933-398-Sir Edward Burne Jones) نے فرانسیسی سمبولزم کے خوبصورت نمونے پیش کئے۔ اسی نے اپنی نمائشیں پیرس میں 1880 کی دہائی کے آخر اور 1890ء کی دہائی کی ابتداء میں کیں۔

James Abbott McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black No. 1,* Oil on Canvas, 144 x 162 cm, 1871, Musee d'Orsey, Pairs, France

اس کی تصویروں میں جو لطافت، رومان اور جذباتیت اور اساطیری پہلو تھا اس میں دیو مالائی قصوں کا اشارہ تھا۔ ایڈورڈ برن جونز کی ایسی تصویروں نے شاعروں، ادیبوں اور مصوروں پر ایک جیسا گہرا اثر کیا۔

سمبولزم کی تحریک گو فرانس سے شرع ہوئی تاہم اس نے بہت جلد تمام یورپ اور متحدہ امریکہ کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ فرانسیسی مصور اور گرافک آرٹسٹ اوڈیلون ریڈون (1840-1916-Odilon Redon) خوابوں کی تصویر کشی کرتا تھا اور اسے بھی سمبولسٹ مصوروں میں ایک ممتاز حیثیت حاصل ہے۔ وہ جاپانی پرنٹوں سے بہت متاثر تھا۔ ساتھ ہی ساتھ اسے قوت واہمہ (Fantasy) پر مبنی ادب اور علم نباتیات میں بھی گہری دلچسپی تھی۔ اور ان تمام دلچسپیوں کی جھلک اس کی تصویروں میں نظر آتی ہے۔ اپنے آغاز کے دور میں اس نے زیادہ بلیک اینڈ وائٹ ڈرائنگز، تیزابی نقش نگاری (Etchings) اور لیتھوگرافی (Lithography) پر زیادہ توجہ دی اور فن کی دنیا میں اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس کا عمل زیادہ روشن ہو گیا۔ فن میں زیادہ نکھار نظر آنے لگا اور تصویروں میں افسردگی کی بجائے شوخی نظر آنے لگی۔ اس کی بعد ازاں کی تصویروں میں دیو مالائی مناظر اور پھولوں کی تصویروں میں روشن اور چمکدار رنگوں کی بھر مار نظر آتی ہے۔ اس دور میں تحت الشعوری کی عکاسی کی گئی ہے۔ نابیس اور سوریلسٹ (Surrealist) مصور اسے ایک ایسا مصور تصور کرتے ہیں جس نے مصوری پر گہرا اثر چھوڑا۔

Odlion Redon, *Cactus Man,* Oil on Canvas, 1881

ایک اور سمبولسٹ مصور جسے ایکسپریشن ازم(Expressionism)اور سوریلزم(Surrealism) کا پیش رو بھی مانا جاتا ہے وہ بلجیم کا مصور جیمز اینسر (1860-1949-James Ensor) ہے۔ ریڈون(Redon) کی طرح اس نے بھی خیالی اور قوت واہمہ(Fantasy) پر مبنی ادب کا بہت مطالعہ کیا۔ اس نے میلوں میں استعمال کیے جانے والے نقاب(Carnival Masks)اور دیو قامت مرد وزن اور انسانی ڈھانچوں پر مبنی تصویریں بنائیں۔ یہ تصویریں مصور کے وحشیانہ سٹروکس اور ظالمانہ قسم کے تمسخر پر مبنی تھیں اور تمام کی تمام تصویریں زندگی کے تاریک اور اندوہناک پہلوؤں کی نشاندہی کرتی تھیں۔ اس کے عنوانات کی غمگینی اور امپریشن ازم جیسے رنگوں کی شوخی ایک عجیب سے بے جوڑ تخلیقات کی موجب بنیں۔ اس مصور کا کام 1899 میں منعقدہ پیرس کی نمائش میں رکھا گیا اور اس نمائش کو ایک سمبولسٹ جریدے لاپلوم(La Plume) نے سپانسر کیا۔ بعد ازاں اس جریدے نے مصور کے کام پر مبنی ایک کتاب بھی شائع کی۔ جس میں جیمز اینسر (James Ensor) کو متضاد خیالات کو یکجا کرنے کا چیمپئن قرار دیا گیا۔

James Ensor, *The Great Judge,* Oil on Canvas, 1898

ایک اور غیر فرانسیسی مصور جسے فرنچ سمبولسٹ مانا جاتا ہے وہ ناروے کا رہنے والا ایڈرڈ منخ (1863-1944-Edward Munch) تھا۔ اس کی تصویروں کے موضوع اینسر (Ensor) کی طرح مایوس اور ڈراؤنے تھے۔ حادثات، تباہی، جنسی مایوسی، بیماری اور موت جیسے موضوع اس کے پسندیدہ موضوع تھے۔ لیکن اینسر کے برعکس منخ کی تصویروں میں ''قبرستانی مزاج'' نہیں تھا۔ اس کا سب سے مشہور کام ''چیخ'' (1893-The Scream) ہے۔ یہ کام مایوسی اور خوف کا عکاس ہے۔ وہ مایوسی اور وہ خوف جو انسان کے اندر اور باہر بھی ہوتا ہے۔

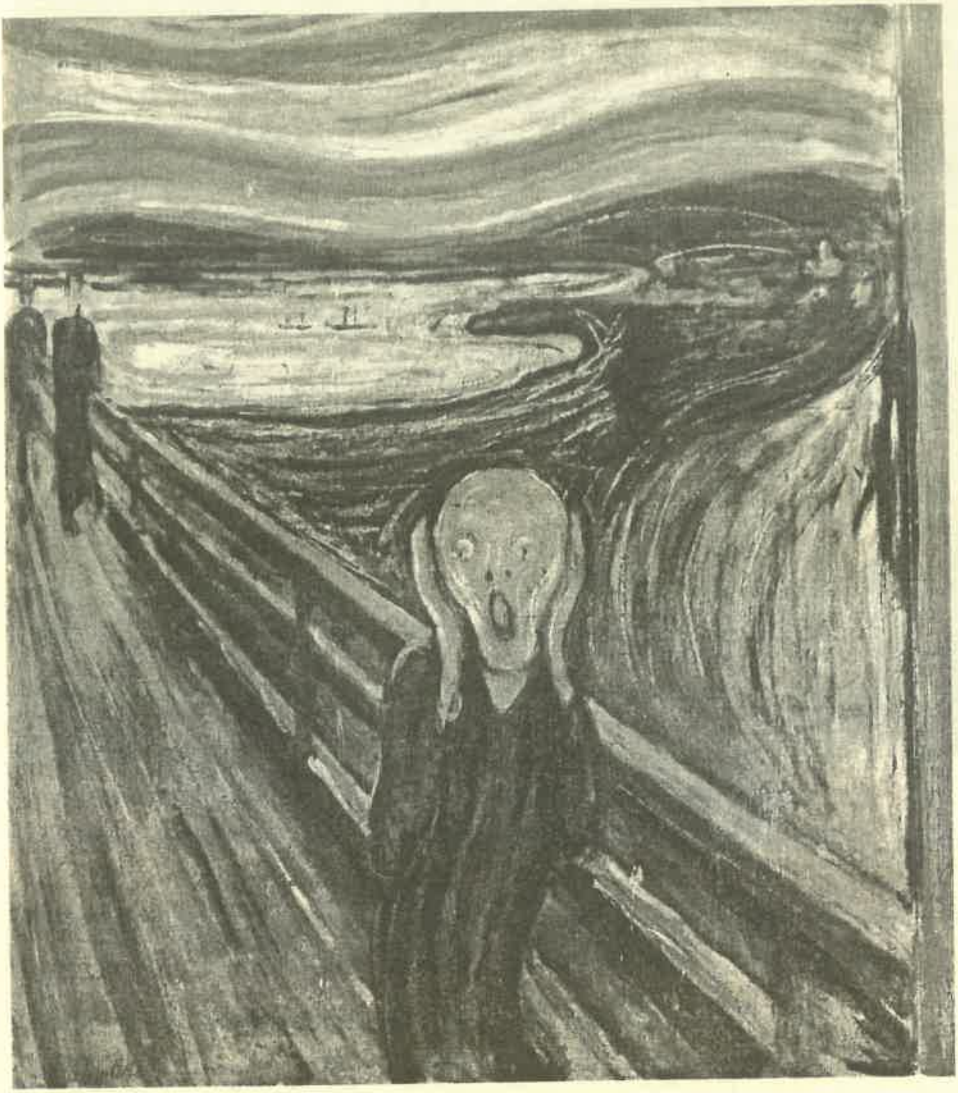
منخ نے اپنی بہت سی تصویروں سے یا تصویروں پر مبنی (Etching) لیتھوگراف اور وڈ کٹ بھی تیار کئے۔ ایڈوڈ منخ کے پرنٹس نے جرمن ایکس پریشنسٹ (Expressionists) پر گہرا اثر چھوڑا۔ یورپ کے دوسرے نامور سمبولسٹ مصوروں کے نام مندرجہ ذیل ہیں:

1- بلجیم کے فرنینڈ خنوف (1858-1912) Fernand Khnopff

2- سوئیزرلینڈ کے فرنینڈ ہوڈلر (1853-1918)Fernand Hodler

3- ہالینڈ کے جین ٹوروپ (1858-1928)Jan Toorop

4- اطالوی گیٹانو پریوی آتی (1852-1920)Gaetano Previati



Edward Munch, *The Scream*, Oil, Tempera and Pastel on Cardboard, 91 x 73.5 cm, National Gallery, Oslo, Norway

5-اطالوی جیووانی سیگانیٹنی (1858-1899)Giovannni Segantini

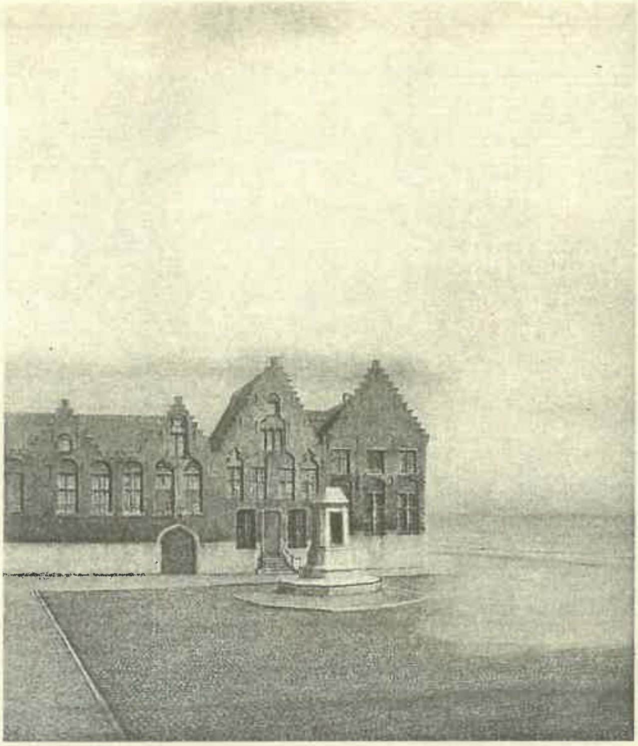
روس میں سمبولزم کو بڑھاوا دینے میں

6- میخائیل آئیوانووچ (1856-1910)Mikhail Ivanovich

نے بہت اہم رول ادا کیا۔ اور اسے روس کا سب سے بڑا سمبولسٹ مصور تصور کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ دو امریکی مصور جن کا یورپی سمبولسٹ سے گہرا رابطہ رہا۔ اُن کے نام یہ ہیں۔

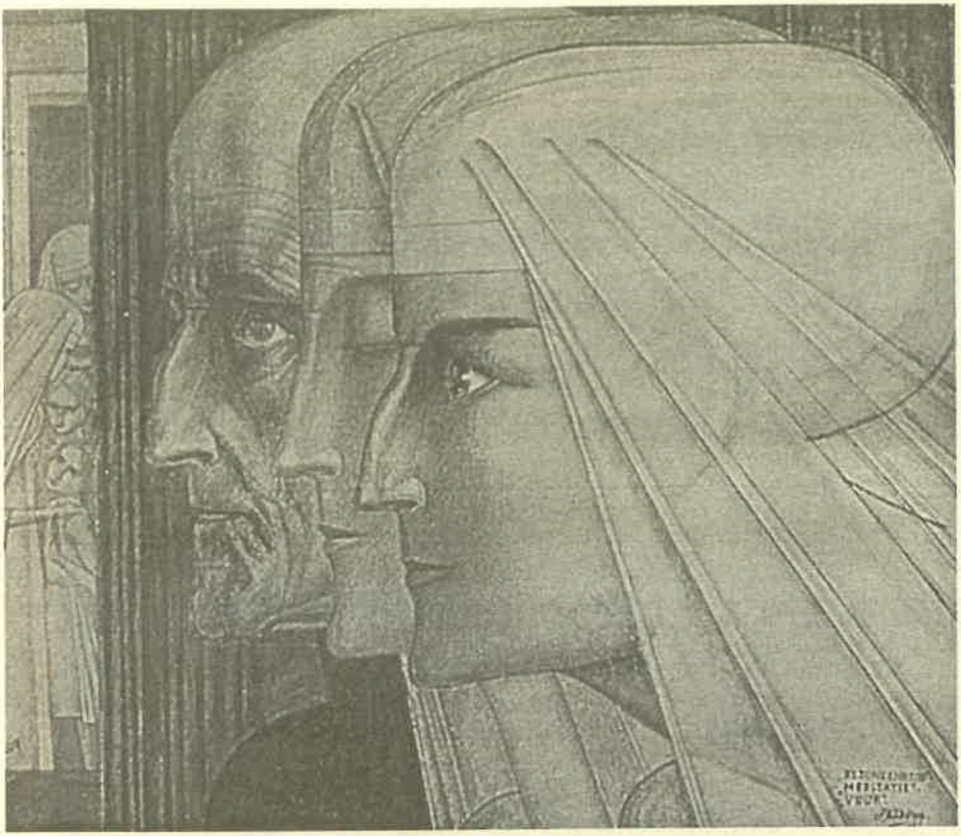
1- ایڈورڈ پنخم رائڈر Albert Pinkham Ryder (1847-1917) اور

2- آرتھر بی ڈیویز Arthur B. Davies (1862-1928)



Fernard Khnopff, *An Abandoned City,* Pastel and Pencil on Paper, 76 x 69 cm, 1904, Hearst Family Trust

Hodler, Ferdinand, *The Chosen One,* Oil and Tempera on Canvas, 219 x 296 cm, 1893-94, Kunstmuseum Bern, Switzerland



Jan Toroop, *The Prayer,* Pencil and Crayon on Paper, 33.5 x 41 cm, 1924

Gaetano Previati, *Maternity,* Oil on Canvas, 1890-91

Giovanni Segsntini, *The Fruits of Love, 88.2 x 57.2 cm, 1989, Museum der bildenden Kunste, Leipzig*

Mikhail Ivanovich Lebedev, Summer Pastimes, Oil on Canvas, Public collection

Arthur B. Davies, *Elysian Fields,* prior to 1928, The Phillips Collection, Washington, D. C.

Albert Pinkham Ryder, *The Lone Scout,* Oil on Canvas, circa 1885, Fine Arts Museum, San Francisco

رائڈر کی تصویریں خاص طور پر مشہور ہوئیں۔ اس نے خیالاتی موضوعات پر مبنی تصویروں کی بنیاد رکھی۔ ان میں لینڈ سکیپ اور سی سکیپ بھی شامل تھے۔ اس کا دعویٰ تھا کہ اس کی تصویریں قدرت (Nature) سے بھی بہتر ہیں۔ اس کے موضوعات میں دیوانہ پن، موت اور تنہائی وغیرہ شامل تھے۔ رائڈر نے اپنی تصویریں بنانے کے لیے شیکسپیئر (Shakespeare)، ایڈگر ایلن پو (Edgar-Allen-Poe) بائبل اور مائی تھالوجی (Mythology) جیسے ادب سے بھی استفادہ حاصل کیا۔

مصوری کی وہ تمام تحریکیں جو انیسویں صدی کے آخر میں ظہور پذیر ہوئیں بعض اوقات وہ ایک دوسرے سے قریب یا ایک دوسرے سے اس طرح جڑی ہوئیں تھیں کہ ان کی ایک مطلق حد بندی مشکل لگتی ہے۔ اسی طرح سمبولزم، آرٹ نو وو(Art Naouveau)اور ڈیکیڈنٹ آرٹ(Decadent Art) کا بھی ایک دوسرے سے گہرا ربط اور رشتہ ہے۔ ایک پینٹنگ جو سمبولزم سے متعلقہ لگتی ہے اس کا عنوان ڈیکیڈنٹ آرٹ سے وابستہ نظر آتا ہے جبکہ اسی پینٹنگ کی لائنیں آرٹ نو وو کی غمازی کرتی ہیں۔ ایڈورڈ منخ کی بنائی ہوئی تصویر 'میڈونا'(Madonna)(1895) ایسے ہی مرکب کی بہترین مثال ہے۔ اس تصویر سے ہمیں سمبولزم میں پائے جانے والے عمومی عناصر کی پہچان کا موقع ملتا ہے۔ یہ وہی عناصر ہیں جو آرٹ نو وو اور ڈیکیڈنٹ آرٹ میں بھی نظر آتے ہیں۔ ان عناصر میں سے ایک خاص الخاص(Theme) انتہائی خوفناک حد تک دلکش اور دلربا عورت کا ہے جسے فرانسیسی میں(Femme fatale) یعنی(Dangerously Attractive Woman) کہتے ہیں۔ ایسے ہی عناصر بعدازاں سوریلسٹ ادب اور آرٹ میں بھی نمودار ہوئے۔

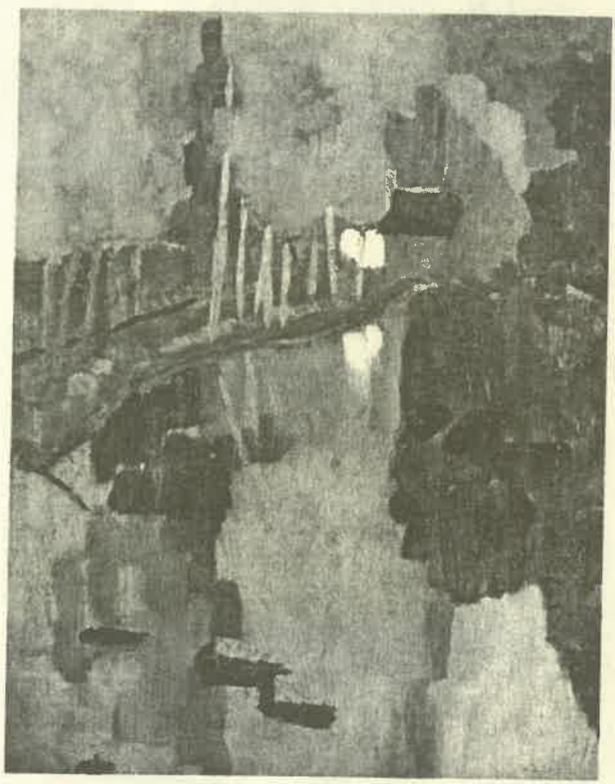
Edward Munch, *The Haymaker,* 130 x 150 cm, 1917, Munch Museum, Oslo

Nabis

نابیس

نابیس مصوروں کے ایک ایسے گروپ کا نام ہے جو اپنی رنگا رنگ اور الگ الگ مصورانہ حرکات کے باعث انیسویں صدی کے آخری دور میں فرانس میں نمودار ہوا۔ ان مصوروں کا دعویٰ تھا کہ مصور قدرت کو جوڑ توڑ کر اپنے ذاتی جمالیاتی نظریہ سے پیش کرتا ہے جسے مصورانہ استعارہ اور اشارہ (Symbolism) کہا جا سکتا ہے۔ مصوروں کے اس گروپ نے بیسویں صدی کے آغاز میں تجریدی مصوری اور غیر اظہاری (Non-representational) آرٹ کی بنیاد رکھی۔

نابیس مصور بڑی حد تک جاپان کے وڈ کٹ پرنٹس، فرانس کے اشارت دان (Symbolists) کی تصویروں اور برطانیہ کے پری رافیلائٹ (Pre-Raphaelite) آرٹ سے بے حد متاثر تھے۔ لیکن انہیں سب سے زیادہ وجدان (Inspiration) ایک نام نہاد پانٹ ایون سکول (Pont-Aven School) سے ملی۔ یہ سکول پال گوگین (Paul Gauguin) کی مصوری کے گرد محو حرکت تھا۔ پال گوگین کی سرپرستی میں پال سیروزیر (Paul Serusier) نے اپنی سب سے پہلی تصویر بنائی۔ پال سیروزیر ہی نابیس تحریک کا بانی مانا جاتا ہے۔ اس تصویر کا عنوان تھا۔ (Landscape at the Bois d'Amour at Pont-Aven)۔ یہ تصویر 1888ء میں بنائی گئی اور اسے "طلسمان" (Talisman) کا نام بھی دیا جاتا ہے۔



Pual Serusier, *The talisman, the Aven at the Bios d'amour,*
Oil on Wood Panel, 27 x 21 cm, 1888, Paris, France

اس تصویر کو ساتھ لیے اور پال گوگین کی شاگردی کا سہرا لیے سیروزیر (Pont-Aven) کو چھوڑ کر پیرس آ گیا۔ یہاں اس کے دوستوں اور شاگردوں نے اس کی تعلیمات کو صوفیانہ الہام کے طور پر لیا اور سیروزیر کو ایک پیغمبر کا درجہ دیا۔ اور اسی سے اس تحریک کا نام نابیس پڑا۔ نابیس کی اصطلاح عبرانی لفظ (Navi) سے اخذ کی گئی ہے جس کے معنی نبی یا پیغمبر کے ہیں۔ اس تحریک میں جو دیگر مصور شامل ہوئے ان کے نام مندرجہ ذیل ہیں:

1- مورس ڈینس (1870-1943)Mourice Denis

2- پیری بونارڈ (1867-1947)Pierre Bonard

3- ہنری گیبریل آئی بیلز (1867-1936)Henry-Gabrial Ibels

4- کرزیویر روسل (1867-1944)KerXavier Roussel

5- پال رینسن (1864-1909)Paul Ranson

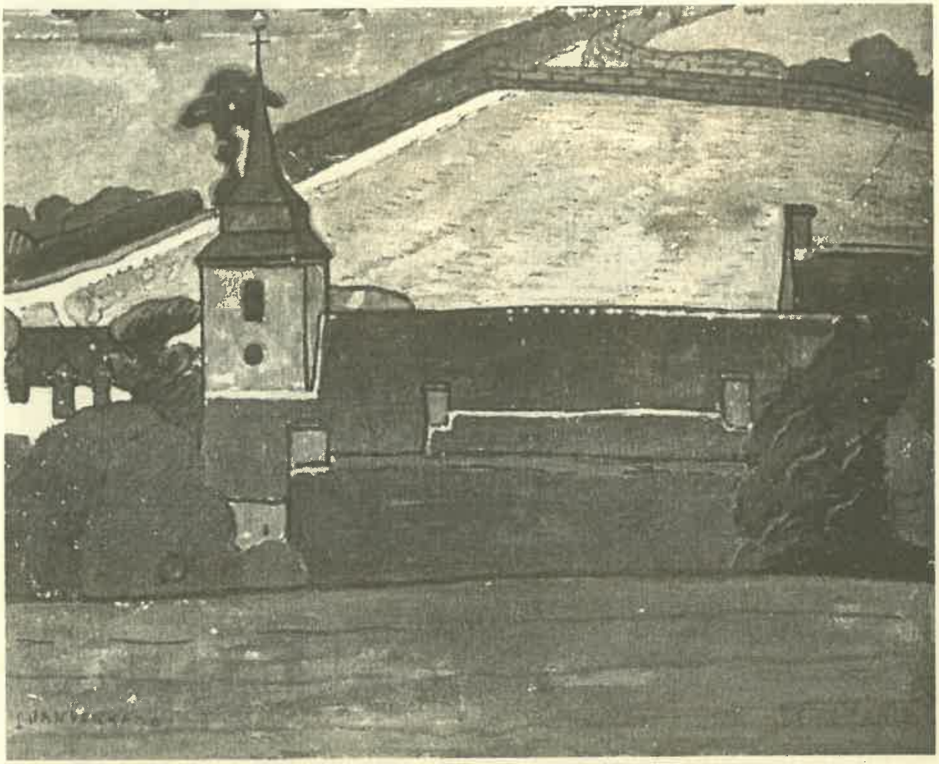
Pierre Bonnard, *Self Portrait*, Tempera on Canvas, 21.5 x 15.8 cm

Paul Elie Ranson, *Christ and Buddha,* 1880

6-ایڈوارڈ ووائیلارڈ Edouard Vuillard(1868-1940) اور

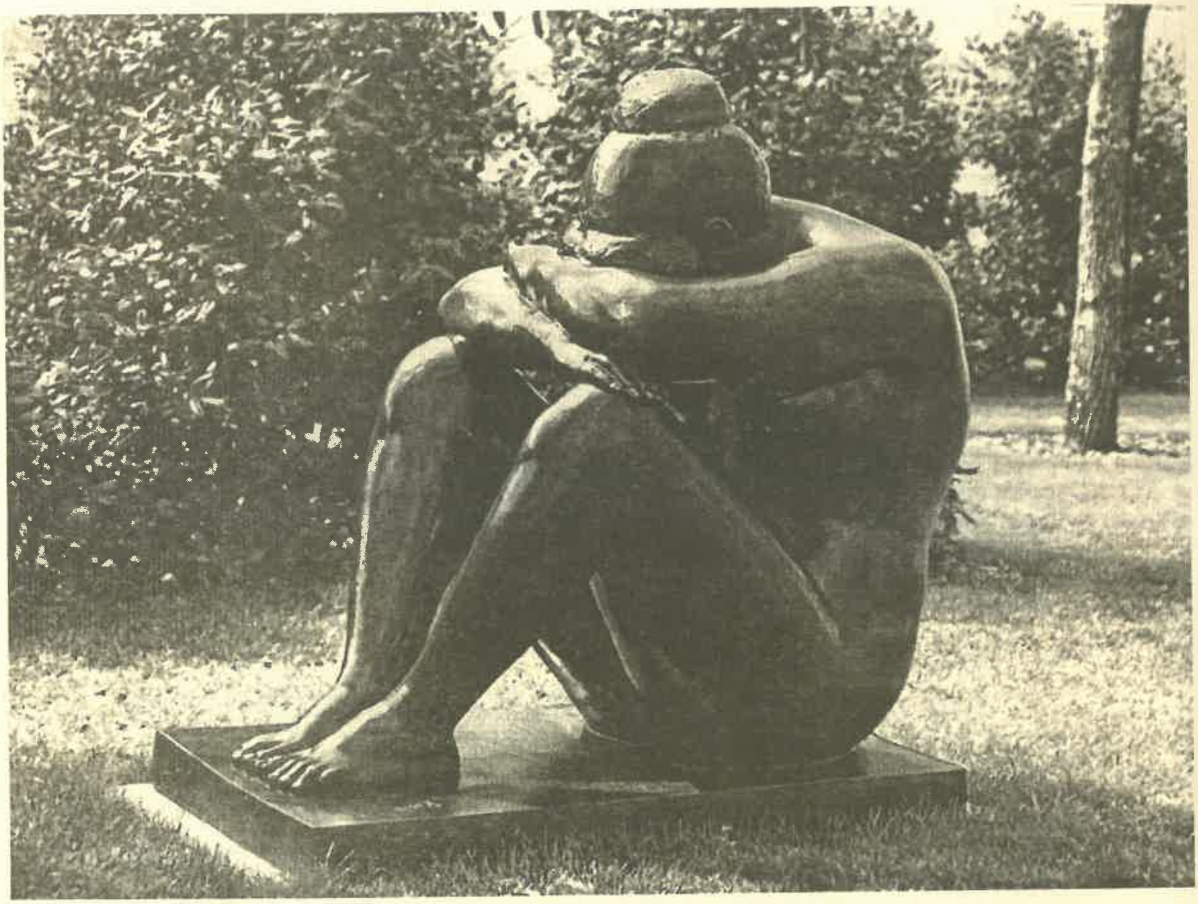
7-رینی پی اوٹ Rene Piot(1879-1934)

یہ تمام کے تمام مصور فرانسیسی تھے بعدازاں ایک ڈچ (Dutch) مصور جان وارکیڈ (Jan Verkade) بھی اس گروپ میں شامل ہوگیا۔ فرانسیسی مجسمہ ساز جارجس لاکومبے (Goerges Lacombe) اور ایرسٹائڈ میلول (Aristide Maillol) نے بھی نابیس گروپ جائن کرلیا۔



Jan Verkade, *Saint-Nolff Church*, 1893-94

1891 میں نابیس مصوروں نے اپنی سب سے پہلی نمائش منعقد کی۔ اس نمائش میں رکھی گئی تمام تصویریں (Denis) کے مقولے کے مطابق بنائی گئی تھیں اور مقولہ یہ تھا کہ ''ایک تصویر جس میں چاہے لڑائی کرنے والا گھوڑا ہو یا اس میں ایک عریاں عورت ہو، یا اس میں کوئی روایت یا قصہ بیان کیا گیا ہو، دراصل ایک فلیٹ سطح ہے جس میں ایک مخصوص ترتیب سے رنگ لگا دیئے گئے ہیں''۔ جلد ہی ان مصوروں نے اس مقولے یا فارمولے کو پوسٹروں، سٹین گلاس، تھیٹروں کے سیٹوں (Seats) اور کتابوں کو مصور کرنے کے لیے استعمال کرنا شروع کردیا۔ لیکن یہ تحریک بہت جلد دم توڑنے لگ گئی۔ گروپ ممبران ایک دوسرے سے برہم اور بدظن ہوگئے اور تفرقے بڑھ گئے۔ 1899 میں یہ گروپ گیارہ سالہ دور کے بعد اختتام پذیر ہوگیا۔ البتہ وائیلارڈ اور بونارڈ نے نابیس کے پرچم تلے اپنا کام جاری رکھا لیکن جلد ہی انہوں نے بھی نابیس کے نام کو رد کردیا اور خود کو (Intimists) یعنی ''آشنا'' کہلانے لگے۔



Aristide Maillol, *Night*, Bronze, 106 x 57 x 108 cm, 1902-1909

Art Nouveau

آرٹ نوووُ

آرٹ نووو آرائشی آرٹ کا نام ہے اور یہ 1890 سے 1910 تک یورپ اور امریکہ میں خوب مقبول ہوا۔
آرٹ نووو اپنی طویل، پیچ دار اور منظم لائنوں سے پہچانا جاتا ہے۔اس کا زیادہ تر استعمال فن تعمیر، انٹیریئر ڈیزائن، پوسٹرز اور السٹریشنز (Illustrations) میں کیا گیا۔

آرٹ نووو ایک زبردستی نئی تحریک شروع کرنے کی کوشش تھی جو تاریخی تحریکوں سے بالکل مختلف اور مبرا ہو۔
اس تحریک کی ابتداء انگلستان سے ہوئی لیکن جلد ہی یہ تحریک یورپ کے تمام ممالک میں پھیل گئی۔ یہ تحریک مختلف ممالک میں مختلف ناموں سے مشہور ہوئی جیسا کہ

جرمنی میں اسے Jugendstil کہا گیا

آسٹریا میں اسے Sczessionstil کہا گیا

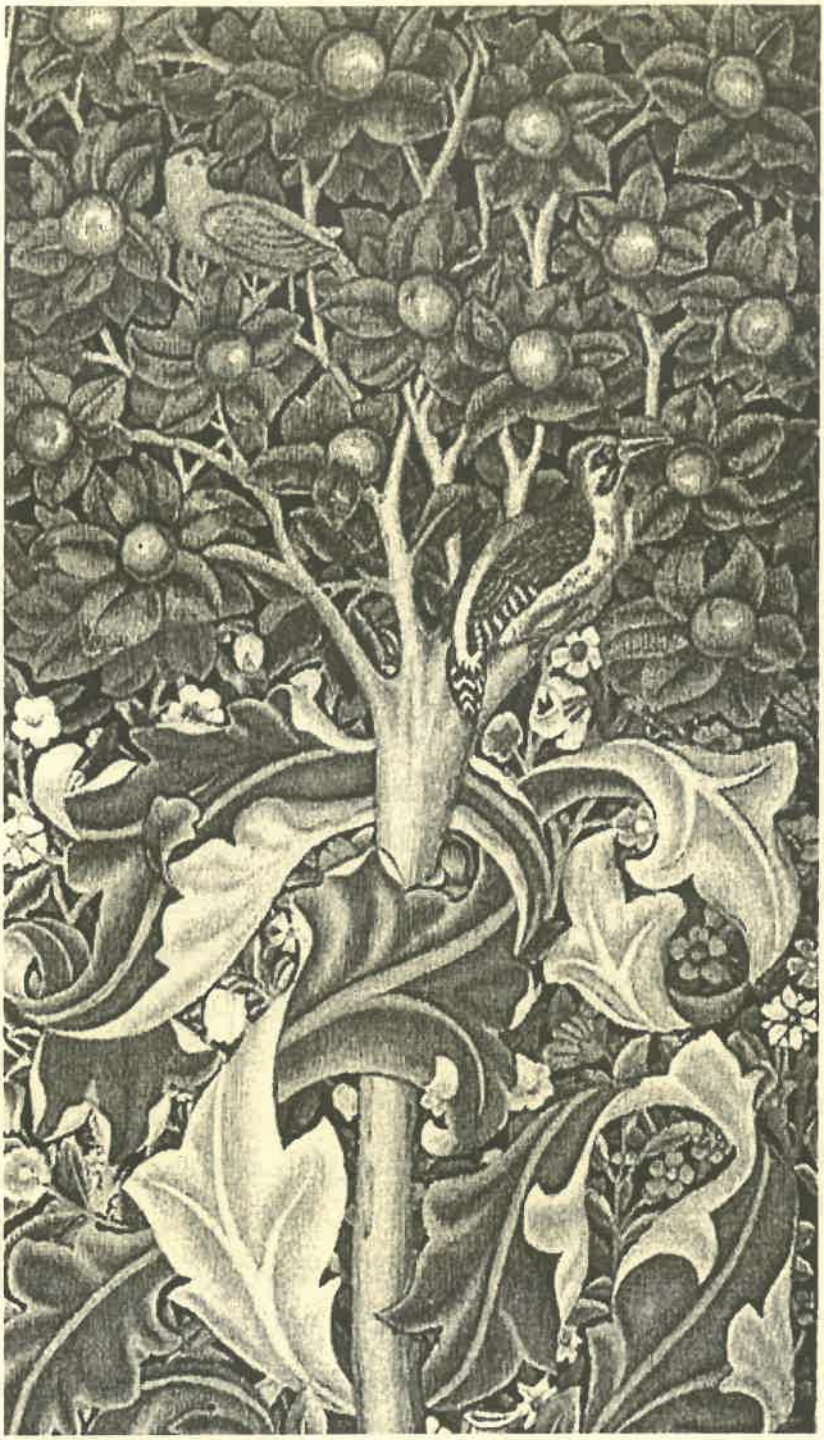
اٹلی میں اسے Stile Floreale کہا گیا

سپین میں اسے Modernism کے نام سے پکارا گیا۔

انگلستان میں (Aestheticism) کے پیروکار اوبر برڈسلے (Aubrey Beardsley) نے قدرتی لائن کو اپنی مصوری کے لیے استعمال کیا اور ولیم مورس (William Morris) نے آرٹس اور کرافٹس کے لیے جو ایک انداز وضع کیا تھا اس کو مزید تقویت پہنچائی۔ یورپ میں آرٹ نوو پر پال گوگین (Paul Gouguin) اور ہنری ڈی ٹولوز لاٹریک (Henry de Toulouse Lautrec) کے فن کے اثرات بھی نمایاں ہوئے اور کسی حد تک جاپانی پرنٹس میں جو لائن ورک تھا اس نے بھی آرٹ نووو کو متاثر کیا۔ جاپانی پرنٹس کو اوکیوای (Ukiyo-e) کہا جاتا ہے ایسے پرنٹس میں لائن ورک زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔

آرٹ نووو کی خصوصیات کو ہم اس طرح بیان کر سکتے ہیں کہ اس فن میں بل کھاتی ہوئی لائنیں جو غیر متوازن ہوتیں استعمال کیا جاتا۔ یہ لائنیں پھولوں کی ٹہنیاں اور غنچے، پتے اور شاخیں، اور کیڑے مکوڑوں کے پروں سے مشابہت رکھتیں۔ یہ لائنیں زوردار، پرکشش اور (Rhythm) سے بھرپور ہوتیں۔ گرافک آرٹس میں ڈیزائن کے دوسرے اجزاء یعنی (Space، Texture) اور رنگ کو ثانوی بنا دیتیں۔ حتیٰ کہ فن تعمیر میں بھی عمارت کے (Structure) اور آرائش کے درمیان لائن ہی نے ایک گہرا رشتہ قائم کیا یہاں تک کہ ستون (Columns) اور شہتیروں (Beams) کو بھی اس طرح ڈھالا گیا کہ وہ بھی روانی اور ترنم (Rhythm) والے اجزا نظر آنے لگے۔

عمارتوں میں چاہے لوہے کا کام ہو یا شیشے کا کام ہو، چینی کاری کا کام ہو یا اینٹوں کا کام۔ ان سب میں لائن نے ایک اہم رول ادا کیا حتیٰ کہ کھڑکیاں اور روشندان تک اس طرح بنائے گئے کہ وہ بھی قدرتی طور پر اگنے والے گل وشجر کی صورت اختیار کر گئے۔



William Morris, *Bird*, Woven Wool, 1878

آرٹ نو وو سے بہت سے مصور اور ڈیزائنرز منسلک رہے ان میں سے چند ایک مندرجہ ذیل ہیں۔

1-سکاٹ لینڈ کا آرکیٹیکٹ اور ڈیزائنر چارلس رینائی میکنٹوشCharles Rennie Mackintosh(1868-1928)

2- بیلجیم کا آرکیٹیکٹ ہنری وان ڈی ویلڈ (1863-1957)Henry van de Velde

3- بیلجیم کا آرکیٹیکٹ وکٹر ہورٹا (1861-1947)Victor Horta

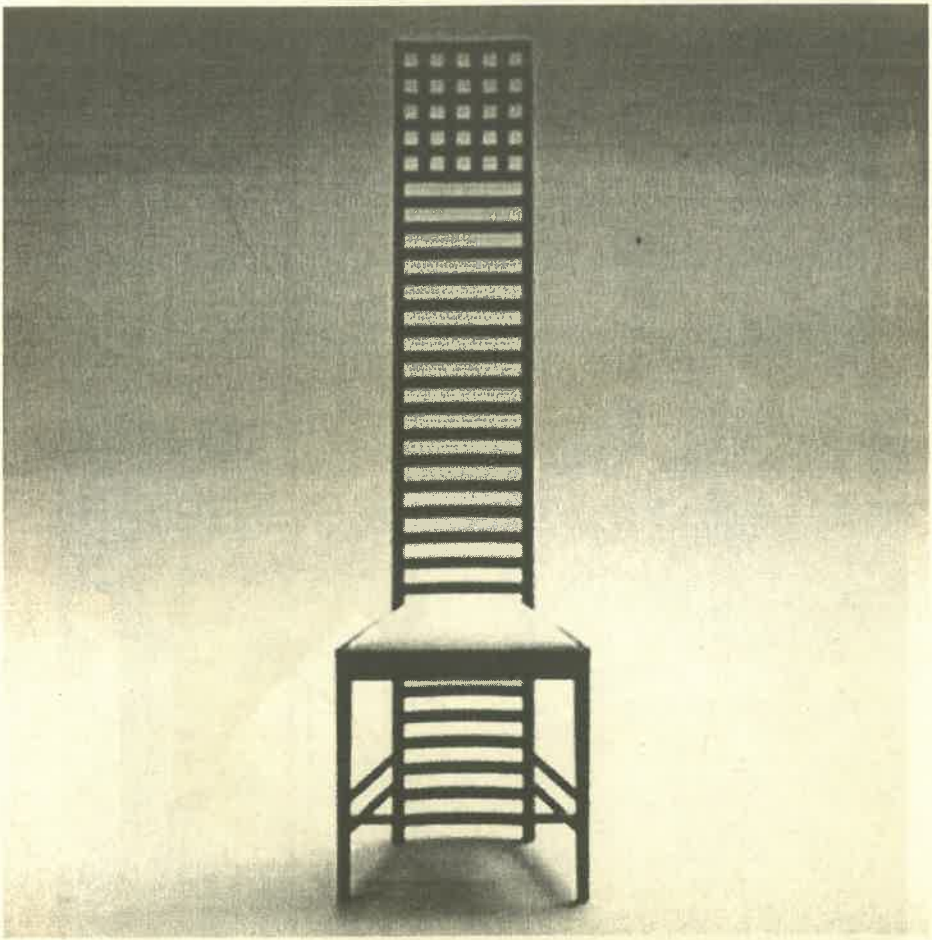
4-فرنچ آرکیٹیکٹ ہیکٹر گوئمارڈ (1867-1942)Hector Guimard

5-امریکن گلاس میکر لوئی کمفرٹ ٹیفائی (1848-1933)Louis Comfort Tiffaey

6-فرنچ لوہے کے کام کا ڈیزائنر لوئی ماجوریلے (1859-1926)Louis Majorelle

اور بہت سے دوسرے

Victor Horta, *Staircase,* 1894, Hotel Tassel, Brissels, Belgium



Emile Jacques Ruhlmann, *Chaise,* Mahogany, 1930

1910 کے بعد آرٹ نو وو کی موومنٹ زوال پذیر ہو گئی لوگ آرٹ نو وو کے ڈیزائنوں سے اکتا گئے کیونکہ ان میں تنوع کم اور یکسانیت کا عنصر زیادہ تھا۔

Fauvism

فاوازم

1905 میں پیرس میں کچھ مصوروں نے مل کر ایک نمائش منعقد کی۔ جو تصویریں نمائش میں پیش کی گئیں ان کے رنگ نہایت تیز، رنگ لگانے کا انداز بے ہنگم اور بھونڈا تھا۔ نمائش دیکھتے ہی وہاں موجود شائقین نے اس میں حصہ لینے والے مصوروں کا نام 'لا فاوز' (Les Fauves) یعنی جنگلی جانور رکھ دیا۔ یہ نام تجویز کرنے میں اس وقت کا مشہور نقاد لوئی واک سیلے (Louis Vauxcelles) پیش پیش تھا۔ یہ نام خود مصوروں کو بھی بہت پسند آیا۔ مصوروں کے مطابق یہ نام ان کے کام کی بہترین ترجمانی کرتا تھا۔ اس گروپ کے مشہور مصوروں کے نام یہ ہیں۔

ہنری ماتیس (1869-1954)Henry Matisse

اینڈرے ڈی رین (1880-1954) Andre Derain اور

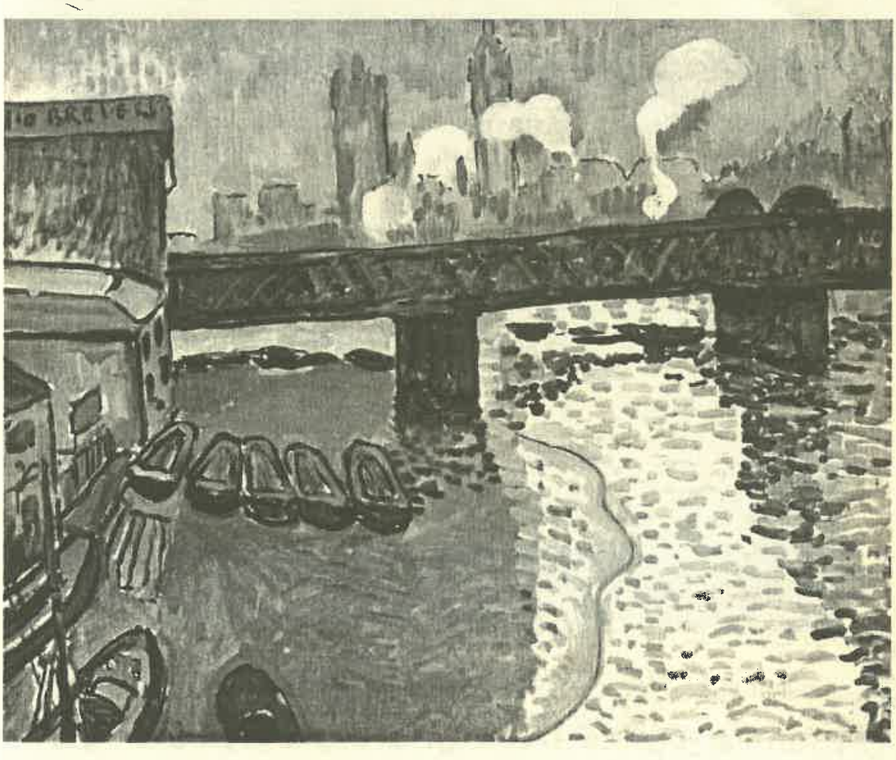
مورس ڈی ولامنک (1876-1958)Mauricede Vlaminck

نقاد واک سیلے نے ان فاو مصوروں کے ساتھ ساتھ کچھ اور مصوروں کو بھی شامل کیا جن کے نام یہ ہیں۔

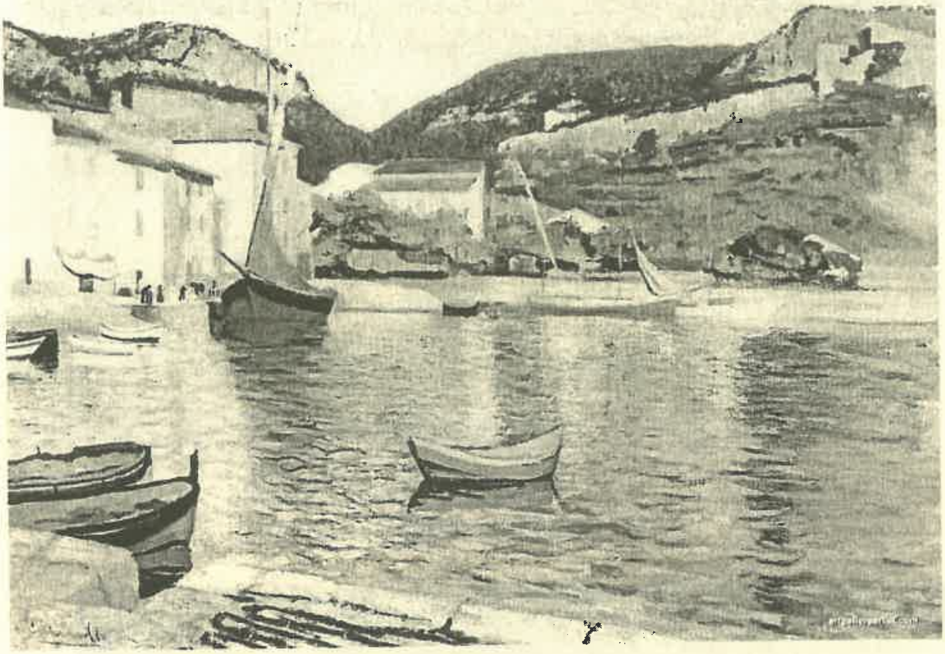
البرٹ مارکوی (1875-1947)Albert Marquet

چارلس کیموئن (1879-1965)Charles Camoin

ہنری چارلس مینگ ون (1874-1949)Henry Charles Manguin



Andre Derian, *Chairing Cross Bridge, London,* Oil on Canvas, 80.3 x 100.3 cm, 1906, National Gallery of Art, Washington, D.C.



Charles Camion, *Port de Cassis,* Oil on Canvas, 80 x 100 cm, 1901

اوتھون فریز (1879-1949)Othon Friesz

جین پوئی (1876-1961)Jean Puy

لوئی وال ٹیٹ (1869-1952)Louis Valtat

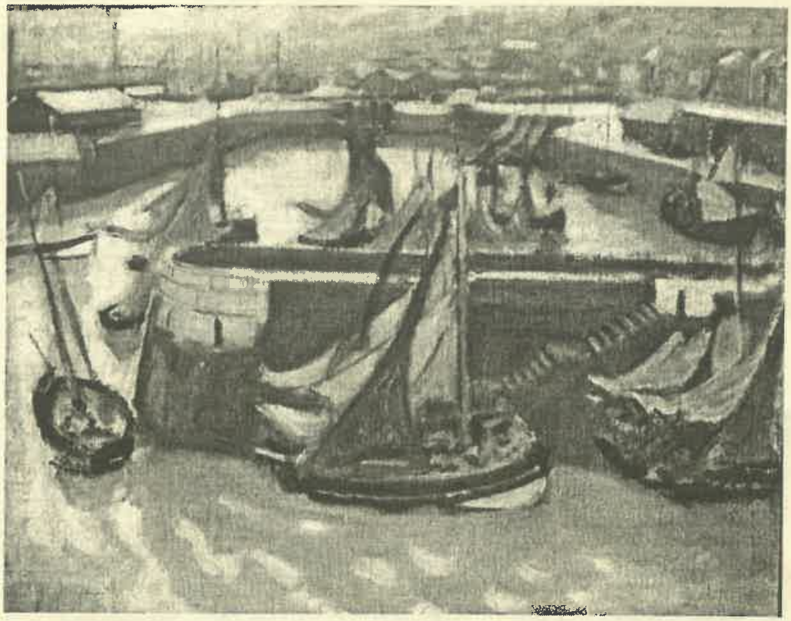
جارج روآلت (1871-1958)George Rouault

مندرجہ بالا مصور ایکسپریشن ازم سے بھی منسلک رہے

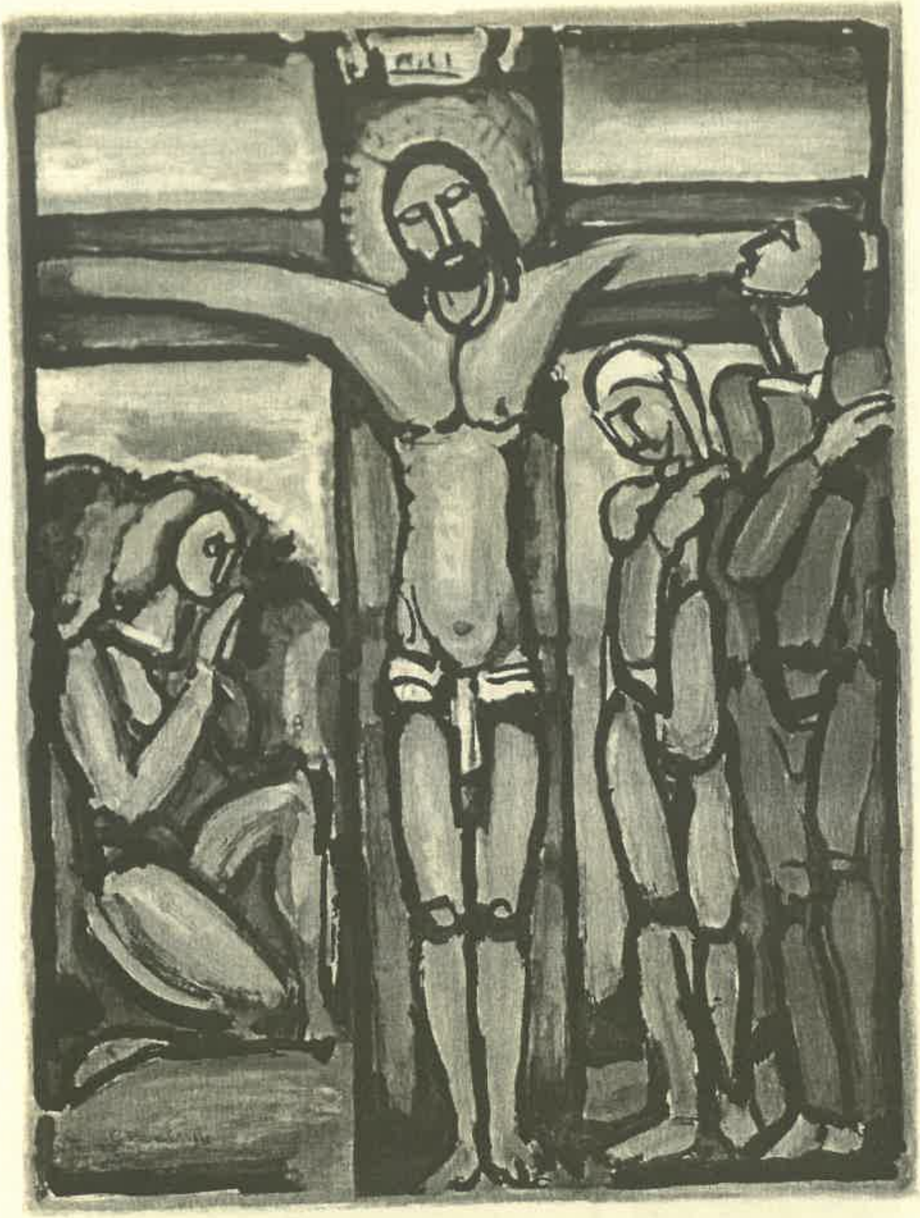
راؤ آل ڈوفی (1877-1953) Raoul Dufy

جارج براق (1882-1963)George Braque

مندرجہ بالا دو مصور کیوبزم سے بھی منسلک رہے۔ اس کے علاوہ کیس وان ڈونجن Kees van Dongen بھی ایک فاؤ مصور تھا۔ فاؤازم بیسویں صدی کی ایک ابتدائی تحریک تھی۔ اس نے اس وقت کے آرٹ اور دوسری تحریکوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ لیکن فاؤ کی تحریک نہ تو ایک منظم تحریک تھی اور نہ ہی مصوروں کا کوئی طے شدہ ایجنڈا تھا۔ یہ تحریک چند دوستوں، چند مصوروں اور چند شاگردوں (طالب علموں) کا ایک گروہ تھا جو آپس میں بیٹھ کر آرٹ کی باتیں کرتے۔



Emile-Othon Friesz, Still Life with Mandolin, Pastel, 45.7 x 55.9 cm, c. 1920, Kaspar Gallery, Toronto



Georges Rouault, *Christ on the cross,* Oil on Canvas, 1938

ماتیس (Matisse) جو اس گروپ کا سب سے عمر رسیدہ ممبر تھا وہ جلد ہی جنگلیوں کا بادشاہ مشہور ہو گیا۔ یہ اس کی ایک پینٹنگ 'عیاشی، سکون اور راحت' (Luxe,calme-Volupte) کی بدولت ہوا اور اسی سے فاو مصوروں کے خاص خاص پہلو پہلی بار منظر عام پر آئے اور عوام فاو مصوری کی خصوصیت سے واضح طور پر پہلی بار متعارف ہوئے۔ ماتیس نے یہ تصویر 1904 میں بنائی۔

Henri Matisse, *Madras Rouge,* Oil on Canvas, 1907, Barnes Foundation

اس تصویر نے باقی تمام عمر ماتیس کی رہنمائی کی۔ اس تصویر میں تیز، فاعلی (Subjective) اور آزادانہ رنگوں کا استعمال تھا۔ اس طرح یہ تصویر ایک خوش نما ڈیزائن تو بنی لیکن کسی منظر کی نشاندہی نہ کر سکی۔ سٹائیلسٹک (Stylistic) اصطلاح میں یہ تصویر پوسٹ امپریشن اسٹ اور نی یو امپریشن اسٹ مصوروں کے کام کے زیادہ قریب لگتی ہے۔ دراصل یہ تصویر ماتیس نے 1904 میں جنوبی فرانس کے شہر سینٹ ٹروپز (Saint Tropez) میں بنائی جہاں پال سینیے (Paul Signac) اور ہنری ایڈمنڈ کراس (Henry Edmond Cross) جیسے نی یو امپریشن اسٹ مصوروں کی صحبت اسے حاصل تھی۔ ماتیس کی طرح اور بھی دوسرے فاؤ مصور نی یو امپریشن ازم کی منزل سے گزرے۔

فاؤ مصوروں نے اشاراتی طرز یا اشارت نگاری (Symbolism) کا دامن بھی تھامے رکھا۔ اس طرح فاو مصوروں کا عقیدہ تھا کہ آرٹ ایسا ہونا چاہیے جو رنگوں کے باعث اندرونی جذبات میں ہیجان پیدا کردے۔ بھڑکیلے رنگوں کے استعمال کے ساتھ ساتھ مصوروں نے اس بات کا بھی خیال رکھا کہ عنوانات میں اداسی اور ناصحانہ رنگ نہ ہو۔ لہٰذا فاؤ مصوروں کا کام مثبت نوعیت اختیار کر گیا۔ پیرس سے شائع ہوئے ایک جریدے 'لاگرینڈے ریویو (La Grande Reveue) کی 1908 کی ایک اشاعت میں ماتیس نے خود لکھا:-

''میں جس چیز کے پیچھے بھاگ رہا ہوں وہ فقط جذبات ہیں اور میں اپنے جذبات اور اپنی زندگی میں کوئی فرق نہیں سمجھتا۔ تصویر میں رنگ کا بنیادی مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ جذبات کی عکاسی کرے جہاں تک بھی ممکن ہو میری سوچ میں آرٹ تناسب، ہم وزنی، پاکیزگی، لطافت اور اطمینان اور سکون کا نام ہے۔ اس میں ہیجان، ارتعاش اور ہنگامہ نہیں ہونا چاہیے۔ ہمیں ایک ایسا آرٹ جنم دینا چاہیے جو ہر ذہنی کام کرنے والے کو آسودگی اور طمانیت دے، چاہے وہ کوئی لکھاری ہو یا بزنس مین ہو۔ تصویر کا کام ذہنی سکون دینا ہونا چاہیے۔ ایسا سکون جو ایک تھکا ہوا انسان آرام دہ کرسی میں بیٹھ کر محسوس کرتا ہے''

ماتیس کی پینٹنگ (Luxe, Calme et Volupte-1905) کے موسم بہار کی نمائش میں رکھی گئی۔ اس نمائش کا اہتمام سلون ڈی انڈی پاندانتس (Salon-des-Independants) نے کیا تھا۔ سینے (Signac) نے یہ تصویر فوری طور پر خرید لی۔ اس تصویر کو دیکھنے کے بعد رااول ڈوفی فاؤازم کی جانب راغب ہو گیا اور اس نے اپنے جذبات کا اظہار ان الفاظ میں کیا:۔

''اس پینٹنگ کو دیکھ کر مجھے مصوری کے تمام اصول سمجھ آ گئے ہیں اور میرے اوپر جو امپریشن ازم کا جادو تھا وہ یک سر ختم ہو گیا ہے۔ اس تصویر کی ڈرائینگ اور رنگوں نے مجھ پر جادو کا کام کیا ہے۔''

مستقبل کے بہت سے فاؤ مصور جن میں ماتیس (Matisse)، روآلٹ (Rouault)، کیمیون (Camion)، مارکوئی (Marquet) اور مینگوئن (Manguin) شامل تھے۔ سب نے مل کر گاسٹیو موریو (Gustave Moreau) کے تحت کام کرنا شروع کیا۔ موریو کا تعلق (Symbolism) سے بھی تھا۔ اس کی وسیع النظری، اصل پسندی اور خالص رنگوں کے جذبات سب مصوروں کے لیے گائیڈ لائن ثابت ہوئے۔ 1898 میں موریو کی موت واقع ہو گئی اور فاؤ مصور ایک شفیق اور ہمدرد ساتھی و استاد سے محروم ہو گئے۔

بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں فاؤ مصوروں نے اور بہت سے مصور دریافت کئے جن کا فن فاؤ مصوروں پر اثر انداز ہو رہا تھا۔ ان میں سے ایک مصور پال گوگین (Paul-Gauguin) تھا۔ ماتیس گوگین کے فن سے بہت متاثر ہوا۔ 1906 میں ماتیس اور ڈی رین نے گوگین کی بہت سی ایسی تصویریں دیکھیں جو ابھی منظر عام پر نہیں آئیں تھیں۔ ان تصویروں کی آرائشی کشش اور رنگ کا تخیلاتی انداز بہت زوردار تھا۔ ونسنٹ وانگوغ (Vinecent-van-Gogh) کے کام نے ولامنک (Valminck) کے کام پر اپنا اثر دکھایا۔ یہاں تک کہ ولامنک نے کہہ دیا کہ وہ وان گوغ کو اپنے باپ سے بھی زیادہ پسند کرتا ہے۔ اس نے ٹیوب سے بلاواسطہ رنگ کینوس پر لگانے شروع کر دیئے۔ یہ رنگوں کی تہہ بے حد موٹی اور جاذب نظر ہوتی جیسا کہ ہم اس کی تصویر پکنک ان دی کنٹری (Picnic-in-the-Country) میں دیکھتے ہیں۔ یہ تصویر ولامنک نے 1905 میں بنائی۔ اس نے اپنے بیان میں کہا ''میں ایک نرم دل وحشی تھا جس میں تشدد پسندی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔''

وان گوغ کی طرح پال سیزان (Paul Cezanne) بھی فاؤ مصوروں کے لیے بہت اہم تھا۔ اور 1907 کے بعد اس کی تصویریں ماضی کی یاد کے ساتھ ساتھ مستقبل کی نشاندہی کرنے لگیں۔ اس کی تصویر بیدرز (Bathers) اور

Maurice Vlaminick, *Picnic in the Country,* Oil on Canvas, 1905

بہت سی حیات جامد (Still life) نے بھی ماتیس کے فن پر کافی اثر کیا۔

اس کے ساتھ ہی ساتھ چونکہ فاؤ مصور ایک نئی تحریک کے پیش رو کے طور پر ابھر رہے تھے۔ وہ سابقہ قبل از تحریک احیائے علوم (Pre-Renaissance) کے فرانسیسی فن کی جانب بھی دیکھ رہے تھے۔ یہ اس لیے کہ اسی دور میں ایک نمائش بھی منعقد ہوئی جس کا عنوان تھا قدیم فرانسیسی فن (French Primitives)۔ یہ نمائش 1940 میں منعقد ہوئی۔ اسی دور میں ماتیس، ڈی رین اور ولامنک افریقی مجسموں کی جانب راغب ہوئے۔

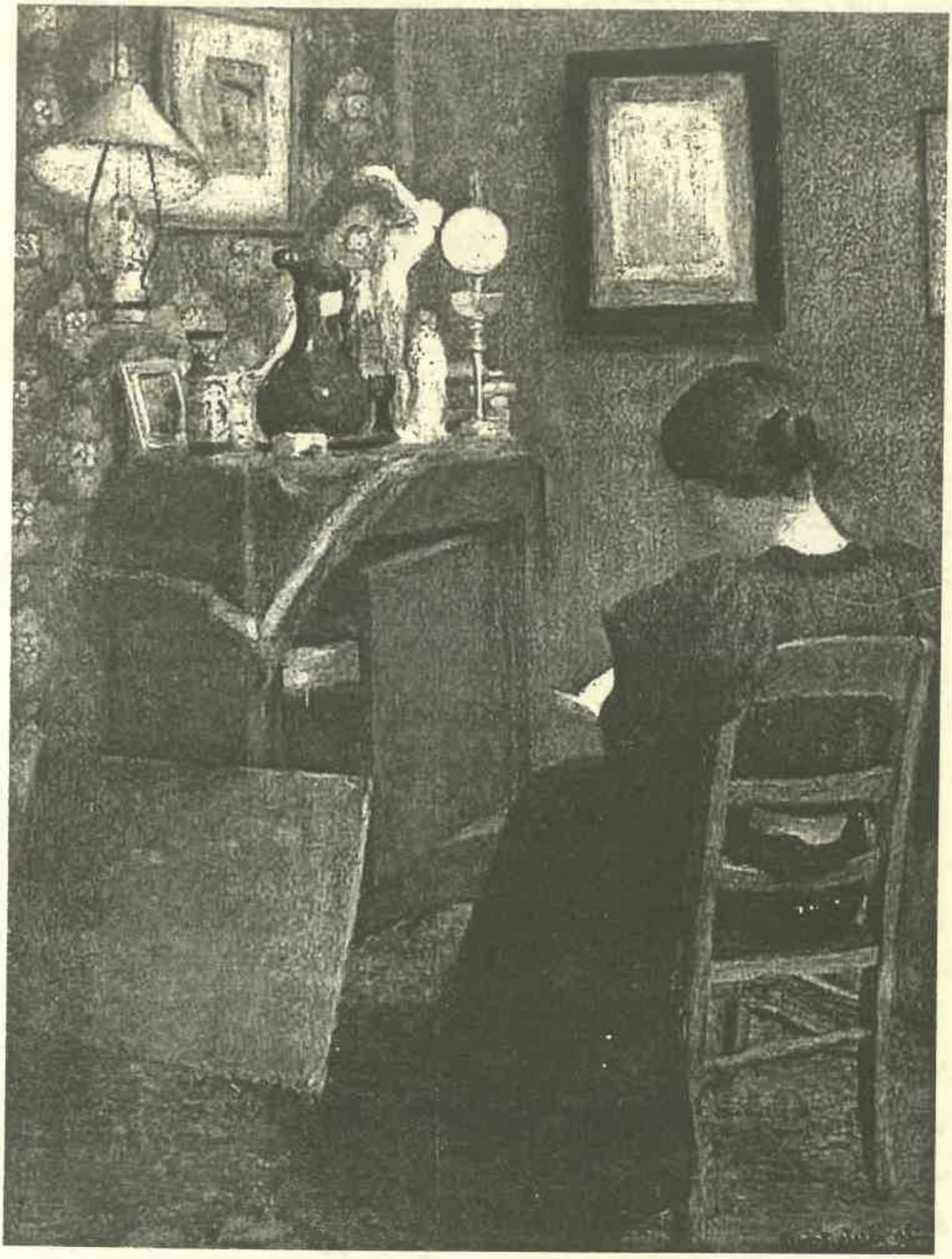
1905 میں سیلون ڈی آٹم (Salon d'Autumne) پیرس میں ایک اور نمائش ہوئی اس میں ماتیس کی ایک اہم اور نمایاں تصویر 'وومن ودائے ہیٹ (Women-with-a-hat) شامل تھی۔ یہ تصویر ماتیس کی بیوی کی تھی۔ اس تصویر کے لہلہاتے اور تھراتے رنگ اور جنونی برش سٹروک نے ہنگامہ برپا کر دیا۔ اس تصویر کی اہمیت اس لئے بھی بنی کہ تصویر کی عورت پہچانی جاسکتی تھی اور دوسرے یہ کہ توڑ مروڑ (Distoration) کے باوجود بھی پہچان باقی تھی۔ گو عوام نے اور نقادوں نے اس تصویر کو ناقابل فہم قرار دیا تاہم آرٹ ڈیلروں اور آرٹ جمع کرنے والوں نے اسے بہت سراہا۔

Henri Matisse, *Woman with a Hat,* oil on Canvas, 79.4 x 59.7 cm, 1905, San Francisco Museum of Modern Art

اور فاو مصور یک دم انقلابی مصور بن گئے اور ان کی تصویروں کی مانگ بے حد بڑھ گئی۔

اسی دوران امریکی نقاد لی یوسٹین (Leo Stein) نے ماتیس کا کام جمع کرنا شروع کیا جس میں ماتیس کی تصویر (Woman-with-a-hat) بھی شامل تھی۔ بعدازاں اس نقاد نے اس تصویر کے بارے میں کہا کہ "یہ تصویر غلیظ اور ناگوار رنگوں کا ایک دھبہ ہے۔ بعدازاں سٹین (Stein) کی بہن اور بھائی نے بھی ماتیس کی تصویر جمع کرنی شروع کر دیں ایک دوسرے آرٹ ڈیلر امبرو آئز وولارڈ (Ambroise-Vollard) نے 1905 میں ڈی رین کے سٹوڈیو میں جتنی بھی تصویریں تھیں وہ سب کی سب خرید لیں۔ اگلے ہی سال یعنی 1906 میں اس نے ولامنک کی بھی تمام تصویریں حاصل کر لیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ فاو مصوروں کی تصویریں خریدنے کا ایک طوفان اٹھ کھڑا ہوا۔ یہ طوفان پھیلتے پھیلتے فرانس سے باہر تک جا پہنچا۔

1906 تک فاؤ مصور فرانس کے سب سے بالغ النظر مصور مانے جانے لگے۔ ماتیس کی تصویر جوائے آف لائف(Joy of Life1905-06) جو لیوسٹین نے خریدی تھی وہ(Salon-des-Independants) کی زینت بن گئی۔ جبکہ ایک دوسری آرٹ گیلری(Salon-d'Autumne) دوسرے فاؤ مصوروں کی تصویروں سے بھر گئی۔ ان



Henri Matisse, *Woman Reading*, 1894, Museum of Modern Art, Paris

تصویروں میں چمکدار رنگوں سے تیار کردہ لینڈسکیپ، پورٹریٹ اور فگر کمپوزیشن شامل تھیں۔ ان مصوروں نے روایتی (Traditional) عنوانات کو بھی اپنے انداز سے بنایا۔ ڈی رین نے دریائے ٹیمز (Thames) کے کئی سین پینٹ کئے یہ سین کلاڈ مانے (Claude-Manet) کی دریائے ٹیمز کی تصویروں کا جواب تھا۔ (کلاڈ مانے کے لیے دیکھیں امپریشن ازم (Impressionism) کلاڈ مانے نے اپنی ان تصویروں کی نمائش 1904ء میں پیرس میں کی تھی جہاں ان تصویروں نے تہلکہ مچا دیا تھا۔ مانے کی تصویروں میں روشنی، ماحول اور فضا کی عکاسی تھی جبکہ ڈی رین کا کام راحتِ رنگ سے منسوب تھا۔

مانے کے کام میں لندن کا ماحول اور موسم عیاں تھا جبکہ ڈی رین کا کام رنگوں کی تقسیم و بٹوارے پر مبنی تھا اور رنگ بھی فلیٹ فلیٹ تھے۔ یہ وہی تکنیک تھی جسے گوگین (Gauguin) اور سیزان (Cezanne) نے نی یو امپریشن ازم (Neo-Impressionism) کے دور میں استعمال کیا تھا۔ ان دونوں مصوروں نے اپنے رنگوں کو ولولہ انگیز رنگ (Expressive-Colour) کہا۔

1907-08 کے دوران ماتیس نے 'لالکس دوئم' (Le-Luxe-II) بنائی اس تصویر کا ماتیس کی ایک پہلی تصویر (Luxe-calm-et-Volpte) سے موازنہ کریں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ ماتیس کا سٹائل ایک نیا رخ اختیار کر رہا ہے۔ اب اس کے لینڈسکیپ میں عریاں عورتیں نظر آنے لگیں۔ ان تصویروں میں عورتوں کے جسم کی ماڈلنگ رنگ اور لائن پر مبنی تھی۔ اب ابتدائی انداز کے (Neo-Impressionism) کی جگہ ایک ہلکا پھلکا انداز نظر آنے لگا جس میں آسان اور غیر پیچیدہ رنگ اور لائنوں پر زیادہ بھروسہ تھا اور دونوں کے استعمال ہی سے تصویر میں روشنی (Light)، وسعت (Space)، گہرائی (Depth) اور حرکت (Movement) نمایاں نظر آتیں۔ یہ خصوصیات کچھ ایسی ہی تھیں جن کے لیے کیوبسٹ (Cubist) مصور بھی متلاشی تھے۔ یہ ایسی ہی خصوصیات کی حامل تصویریں تھیں جنہیں دیکھ کر ایک نقاد و شاعر اپالونیر (Apollinaire) نے کہا تھا کہ '' فاؤ ازم ایک طرح سے کیوبزم کا پیش خیمہ ہے۔'' فاؤ مصوروں کا زمانہ ایک زوردار اور ولولہ انگیز دور تھا۔ اس تحریک نے پیرس میں اپنا جلوہ خوب دکھایا تاہم اس کا دورانیہ بہت مختصر رہا۔ اس تحریک کے مصور جلد ہی مختلف سمتوں میں چلے گئے۔ اور دنیائے آرٹ کی توجہ کیوبزم کی جانب چلی گئی۔ باوجود زوردار تحریک ہونے کے یہ تحریک مربوط نہ تھی تاہم مصوروں نے آزادانہ کام کیا۔ جس کے باعث سب نے اپنی اپنی بصیرت (Vision) کے مطابق آرٹ تخلیق کیا۔ مثال کے طور پر ڈی رین آہستہ آہستہ پیبلو پکاسو (Pablo Picasso) کے قریب چلا گیا اور اس کے بعد کلاسیکی رنگ بھی اختیار کر گیا۔

ولامنک نے جلد ہی فاؤ طرز کے رنگوں کو خیرباد کہہ دیا۔ اور اس نے حقیقت پسندی (Realism) کو اپنانا شروع کر دیا۔ اور ولولہ انگیز ریلزم (Realism) سے منسوب ہوگیا۔ اور بڑی حد تک اس کا کام جرمن ایکس پریشن ازم کی طرز کا ہوگیا۔ وان ڈونجن ڈائی بروک (جرمنی) تحریک میں شامل ہوگیا اور اس نے فاؤ تحریک اور ڈائی بروک (Die-Brucke) کو ایک دوسرے کے قریب لانے کی ناکام کوشش کی۔ ماتیس جو شہنشاہ فاؤ ازم مانا جاتا ہے۔ وہ برابر فاؤ تحریک سے جڑا رہا اور عوام نے اس کے فن کے ساتھ بے پناہ محنت کی اور وہ بیسویں صدی کا موثر ترین مصور بن کر ابھرا۔

Expressionism

ایکس پریشن ازم

(ایکس +پرَے +شَن +اِزم)

ایکس پریشن ازم ایک ایسی اصطلاح ہے جو ڈرامہ، ادبیات اور بصری آرٹس (Visual Arts) میں کثرت سے استعمال ہوئی ہے۔ اس اصطلاح کا زیادہ استعمال بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی ہو گیا، یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس اصطلاح کو پوسٹ امپریشن ازم کے متبادل کے طور پر استعمال میں لایا گیا ہو، کیونکہ 1905 کے اردگرد یورپ کے بہت سے ممالک میں فن سے تعلق رکھنے والے لوگ امپریشن ازم سے باغی ہو رہے تھے یا یوں کہنا چاہیے کہ عوام امپریشن ازم سے اکتا گئے تھے۔ ایکس پریشن ازم میں جس طرح لائن اور رنگوں کو استعمال کیا گیا اس میں علامتوں اور اشاروں (Symbolism) کا وجود زیادہ تھا اور مصور اپنے اردگرد کے مناظر کے فقط سطحی نقش (Impressions) بنانے کی بجائے اپنی تصویروں میں اپنے گہرے جذبات کو بھی سمونے لگ گئے۔ یہ نظریہ اس قدر پاپولر ہوا کہ لوگ اس طرح کے فن کو جذباتی فن یا (Expressionism) کہنے لگ گئے۔ اور ایکس پریشن ازم کا لفظ ماڈرن آرٹ کے مترادف یا ہم معنی کے طور پر استعمال ہونے لگا۔ ایک الگ نوع کے خاص قطعی اور تفصیلی شعور کے تحت یا ادراک کے باعث ایکس پریشن ازم 1909 اور 1923 کے درمیان جرمنی میں انقلاب لے آئی اور جرمنی کے دو آرٹ گروپ (Der Blaue Reiter) اور (Die Brucke) جرمن ایکس پریشن ازم کے انقلابی پیروکار بنے۔ جرمنی میں (Expressionism) مصوروں کی مجموعی اور ارادی کوششوں کا نتیجہ نہ تھا بلکہ ایک نئی سوچ کا اظہار تھا۔ ایسی سوچ جس میں مصور اپنے جذبات کو لے کر ایک بھرپور کردار ادا کر رہے تھے۔ اس طرح جو فن وجود میں آیا وہ سابقہ روایات سے باغی تھا اور وسیع اسلوب بیان سے متعلق تھا۔ یہ وہ وقت تھا جب جرمنی میں برلن سے باہر بھی آرٹ کے بہت سے مضبوط مراکز تھے جیسا کہ میونخ (Munich) میں (Der Blaue Reiter) کا زور تھا اور کولون (Cologne) و ڈریسڈن (Dresden) ڈائی بروک (Die Brucke) کا گڑھ تھے۔ ہینوور (Hanover) میں بھی (Expresionism) بہت پذیرائی حاصل کر رہا تھا۔ باوجود اس کے کہ اب بھی سرکاری سطح پر قدامت پرستی کا رجحان تھا ان دو گروپوں نے (Expressionism) کے مصوروں کو سرپرست، آرٹ گیلریاں اور رسائل و جرائد مہیا کیے۔ پھر وفاق اور علاقائی مصوروں کی باہمی رقابت نے بھی اس فن کو بہت تقویت دی۔ (Expressionsim) مصوروں کا زور داخلی یا ذہنی جذبات پر تھا اور اس تحریک کی جڑیں علامت پسندی (Symbolism) میں تھیں۔ یہ امر خاص طور پر وین گوغ (Vinecent-van-Gogh) اور پال گوگین (Paul Gauguin) کے کام میں منعکس ہے۔ ان مصوروں نے خالص رنگوں کے استعمال میں بھرپور تجربے کیے۔ خالص رنگوں کا بھرپور استعمال ہمیں نی یو امپریشن ازم (Neo Impressionism) اور فاوز (Fauves) کے کام میں بھی نظر آتا ہے۔ فاوز ازم (Fauvism) کی طرح (Expressionisms) کا کام بھی علامتی رنگ اور مبالغہ آمیز تصویر کشی پر مبنی تھا۔

جرمنی کے مصوروں کا کام گہرے رنگوں سے بھر پور جب کہ فرانسیسی مصوروں کا کام زیادہ گہرے (Darker) رنگوں پر منحصر نہیں تھا۔ جیمز اینسور (James Ensor) اور ایڈورڈ منخ (Edvard Munch) گو علامتی مصوری (Symbolism) کی طرف زیادہ راغب تھے پھر بھی وہ (Expressionism) کے روحانی پیشوا مانے جاتے ہیں۔ کیونکہ وہ بھی اپنے اس عقیدہ پر زور شور سے قائم رہے کہ مصور کے ذہن کے اندر جو ایک طوفان ہوتا ہے اس کی بھر پور عکاسی کی جائے تا کہ دنیا کے غیر موافقانہ اور سمجھ سے بالاتر حالات کا مقابلہ کیا جا سکے۔

James Ensor, *Intrigue,* Oil on Canvas, 37 x 44 inches, 1911, The Minneapolis Institute of Arts

جرمنی میں (E x p r e s s i o n i s m) کی اہم پیشوا ایک خاتون پاولا ماڈرسوہن بیکر (Moderoshn-Becker:1876-1907) تھی۔ یہ ورپ سویڈ (Worpswede) میں مصوروں کی ایک کالونی میں رہتی تھی۔ ورپ سویڈ کا گاؤں بریمن (Bremen) کے قریب شمالی جرمنی میں واقع ہے۔ پاولا کے بہت سے ہمعصر جو قدرتی نظاروں کے عاشق تھے سب نے مل کر مصوری کو ایک نیا رخ دیا۔ اس نئے رخ میں فرانس کے پوسٹ امپریشنسٹ مصوروں کا اثر بھی نظر آتا ہے۔ پاولا پر اس کا اثر اس طرح بھی ظاہر ہوا کہ اس نے پورٹریٹ، سیلف پورٹریٹ اور مدر اینڈ چائلڈ ایسے موضوعات کو خیر باد کہہ دیا۔ اس کے ساتھ ہی خالص اور شوخ رنگوں اور جذباتیت جیسے پہلو بھی نظر انداز ہونے لگے۔ پاولا کے فن کو اس طرح بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ اس نے انیسویں صدی کے نیچرل ازم (Naturalism) اور سمبل ازم (Symbolism) ہر دو کو (Expressionsim) کے ایک پُل کے طور پر کام کر کے ملایا۔

تصوف یعنی(Mysticism)(Expressionsim) کا ایک اور نمایاں پہلو ہے۔اور تصوف کو(Expressionsim) میں متعارف کرانے والا سب سے پہلا مصور ایمائل نولڈے(Emile Nolde) (1867-1956) تھا۔ بہت سے(Symbolists)اور(Post-Impressionists) مصوروں کی طرح نولڈے بھی قدیم فن(Primitive Art) میں خاصی دلچسپی رکھتا تھا۔اس کی تصویروں میں قوت آفریں ترنم (یا موزونیت) (Dynamic Rhythm) اور ڈرامائی رنگ ایک حیران کن تاثر پیش کرتے ہیں۔نولڈے کے گرافک آرٹ میں جو محض بلیک اینڈ وائٹ تھا اس میں بھی جو فرق اور امتیاز (Contrast) ہے وہ بھی لاثانی ہے۔اس ضمن میں بھی نولڈے نے پوسٹ کارڈ کے لیے ایلپس (Alps) کا ایک منظر سکیچ کیا۔دس دنوں میں اس پوسٹ کارڈ کی ایک لاکھ کاپیاں بک گئیں۔یہ واقع 1896 کا ہے۔1912 میں نولڈے نے ایک وڈ کٹ ''پرافٹ''(Prophet) تیار کی۔یہ ایک سادہ شدہ(Simplified) کمپوزیشن تھی لیکن نولڈے کے بہترین کاموں میں شمار کی جاتی ہے۔

Emile Nolde, *Prophet,* Woodcut, 32.1 x 22.2 cm, 1912

ڈائی بروک (Die Brucke) کے نوجوان مصوروں کو نولڈے کا کام اتنا پسند آیا کہ ان کی بھرپور درخواست پر 1906 اور 1907 کے مابین نولڈے نے یہ گروپ جوائن کر لیا۔ تاہم نولڈے نے اپنے مخصوص انداز سے بھی کام جاری رکھا اور اس انداز میں سب سے زیادہ گہری لگن مذہب کی تھی۔ اپنی سوانح عمری میں نولڈے لکھتا ہے کہ اس کے اندر ایک نہ دبنے والا جذبہ تھا جس نے اسے مذہب، روحانیت اور شفقت کی طرف راغب کیا۔ اسی جذبے کے تحت وہ تصوف اور انسان کے اندر بسنے والی خداداد صلاحیتوں کے وجود سے آشنا ہوا۔ وہ دی لاسٹ سپر (The Last Supper) اور دی پینٹی کوسٹ (The Pentecost) جیسی پینٹنگز کے باعث وہ تصویر کی ظاہری اور بصری اشتعال انگیزی سے آگے نکل کر اطمینان کلی کی جانب راغب ہوا۔ بقول نولڈے ''ان دو پینٹنگز نے میری سوچ کے دھارے کو ہی بدل کر رکھ دیا''۔ 1909 کے بعد نولڈے کے سٹائل میں بے ساختگی آ گئی اور اس نے انتہائی پیچیدہ موضوعات کو بڑی سادگی سے اپنی تصویروں میں ڈھالا۔ اس انداز کے فن کو برلن کے ایک ادیب اور موسیقار ہرورتھ والڈن (Herwarth Walden) (1874-1941) نے اپنے جریدے 'ڈرسٹرم' (Der Sturm) میں بحث و مباحثے کا موضوع بنایا اور اپنی گیلری (Sturm Galerie) میں نولڈے کی تصویروں کی نمائش بھی منعقد کی۔

1912 اور 1914 کے درمیان اس گیلری میں نہ صرف نولڈے کی بلکہ آسکر کوکاشکا (Oskar Kokoschka) اور اٹلی کے ایک فیوچرسٹ (Futurist) اور گرافک آرٹسٹ جیمز اینسر (James Ensor) کی تصویروں کی نمائش بھی منعقد ہوئی۔ یہ 1912 کا ذکر ہے۔ پھر رابرٹ ڈیلانے (Robrt Delaunay) اور فرانسیسی کیوبسٹ مصوروں (Cubists) کی نمائش بھی 1913 میں ہوئی۔ یوں برلن کا شہر مصوری کی نئی نئی تحریکوں کا ایک بین الاقوامی مرکز بن گیا۔

آسٹریا میں (Expressionsim) کا سب سے بڑا ترجمان کوکاشکا (1886-1980) تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز سے اس کا کام جمالیاتی لکیروں سے نکل کر زیادہ زوردار جذباتیت (Expressionsim) کی طرف مڑ گیا۔ 1908 میں اس کی تصویروں سے ایک سکینڈل نے جنم لیا جس کے نتیجے میں کوکاشکا کو آسٹریا سے فرار ہو کر سوئیزرلینڈ میں پناہ لینی پڑی۔ 1906 اور 1910 کے درمیان اس نے کچھ نفسیاتی پورٹریٹس بنائے جس کے باعث اسے بہت شہرت ملی۔ ان میں سے ایک پورٹریٹ (1908-Portrait of Adolf Loos) خاص طور پر توجہ اور تعریف کا باعث بنا۔ یہ پورٹریٹ اور اس دور کے دوسرے پورٹریٹ اپنی باطنی ادراک (Inner-sensibility) کے باعث انقلاب آفریں ثابت ہوئے۔

1910 میں کوکاشکا پھر برلن چلا گیا اور پھر اگلے دو سالوں میں والڈن نے نولڈے کے بنائے ہوئے کئی پورٹریٹس اپنے رسالے 'ڈرسٹرم' (Der sturm) میں شائع کئے۔ والڈن نے اپنے رسالے کے ٹائیٹل کے لئے بھی نولڈے کی خدمات حاصل کیں۔ اسی رسالے میں 1912 میں کوکاشکا نے ایک مضمون خود تصنیف کیا اور اپنے ذاتی (Expressionsim) کی خصوصیات بیان کیں۔ اس نے لکھا کہ تصویر بناتے ہوئے میں یہ محسوس کرتا ہوں جیسے میرے جذبات تصویر کے اندر ڈھل گئے ہیں اور تصویر تصویر نہیں بلکہ میرے جذبات کی اصلی شکل ابھر آئی ہو۔ (Expressionsim) کی تحریک نے بلجیم (Belgium) میں بھی خوب فروغ حاصل کیا خاص طور پر لیتھم سینٹ

Oskar Kokoschka. *Adolf Loos,* Oil on Canvas, 91 x 74 cm, 1909

مارٹن(Leathem-Saint-Martin) میں جہاں کہ مصوروں کی ایک مکمل کالونی تھی یہاں تین مصوروں نے یعنی:

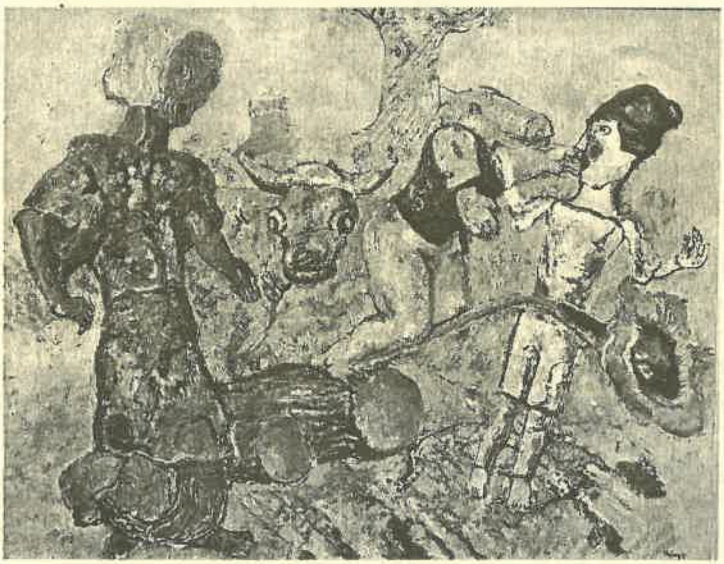
کانسٹینٹ پرمیک (1866-1952)Constant Permeke

گاسٹیوڈی سمٹ (1877-1943)Gaustave de Smet اور

فرٹس وین ڈن برغ (1883-1939)Frits van den Berghe

نے زبردست قسم کا (Expressionism) آرٹ پروڈیوس کیا۔ ان کے فن میں ہیجان کم اور نغمگی زیادہ تھی۔ بعد میں ایک فلیمش (Flemish) آرٹسٹ لیون سپلیرٹ (1886-1946-Leon Spilliaert) بھی اس گروپ میں شامل ہو گیا۔ اس کی جمالیاتی لائنیں، جذباتی کمپوزیشن اور علامتی سٹروکس نے مصوری میں ایک نیا رجحان روشناس کرایا جیسا کہ اس کی تصویر ''ٹال ٹری'' (Tall Tree) سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ تصویر اس بات کی غمازی کرتی ہے کہ اس میں آرٹ نووو (Art-Nouveu) علامت نگاری (Symbolism) اور (Expressionsim) کی لہریں موجزن ہیں اور ایک فریب نظر منظر کشی اور آسیب زدہ عنوانات کا پیش رو ہیں جو آنے والے (Surrealism) کے دور کی نشاندہی کر رہی تھیں۔

Gustave Be Smat, *Village Fair,* circa 1930, Museum Van Schone Kunsten, Gent



Frits Van den Berghe, The Realm of Nature, Oil on Canvas, 1928

Constant Permeke, *Fisherman's Woman*, Antwerp Fine Arts Museum

Leon Spilliaernt, *Landscape with Tall Trees*, India Ink and pencils on paper, 1902

جرمنی سے باہر ایک فرانسیسی (Expressionsim) جارج روآل (1871-1958-Jeorges Roualt) تھا۔ اس نے اپنے پیشے کی ابتداء ایک سٹین گلاس (Stained-glass) بنانے والے اور مرمت کرنے والے کی شاگردی سے کی۔ اس کے ساتھ ساتھ جارج روآل نے (Ecole-des-Arts-Decoratifs) میں شام کی کلاسیں بھی اختیار کیں اور اس کے بعد ہنری ماتیس (Henry Metisse) اور گاستیو موریو (Gustave - Moreau) کے ساتھ بھی کام کیا۔ روآل ایک انتہائی مذہبی شخص تھا۔ اس کی روحانی اور مصورانہ صلاحیتوں نے اس کی مصوری پر بھی اثر کیا۔ اسی باعث ابتداء میں اس نے غربت کے مارے چہرے اور دنیا کی مصیبتوں کو اپنی تصویروں میں ڈھالا۔ اس کے کام میں کھلا مذہبی عنصر نظر آتا ہے اور اس کے ساتھ ہی ساتھ ذہنی طیش غصہ اور نفرت کا رنگ بھی ہے، اور غم کا رنگ بھی ہے جس سے اسے تلافی اور نجات کا احساس ہوتا۔ جارج روآل کی تصویروں میں اول سے آخر تک دلیرانہ آرائش اور سٹین گلاس جیسے بھڑکیلے رنگ نظر آتے ہیں۔

نقادوں کا خیال ہے کہ (Expressionsim) تحریک کا کچھ کچھ آغاز سولہویں صدی کے دو مصوروں گرونے والڈ (Grunewald) اور ایل گریکو (El Greco) میں بھی نظر آتا ہے۔ ان کی تصویروں میں بھی زوردار جذباتی عنصر تھا۔ ان کے فن کو جذباتی تو ضرور کہا گیا لیکن وہ (Expressionsim) کی تحریک کا حصہ نہ بن سکے لہٰذا ان کے (Expressionsim) کو بڑی (E) کی بجائے چھوٹی (e) سے لکھا جاتا ہے۔ ایک تنگ نظریے کے تحت (Expressionsim) کا لفظ یورپ کے ایک وسیع مصورانہ انداز کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور اس کا بانی وان گوغ (Van Gogh) مانا جاتا ہے جو رنگوں اور لائنوں کو بڑے جذباتی انداز سے استعمال کرتا۔ کہتے ہیں کہ وان گوغ سے بڑھ کر اتنی زیادہ جذباتیت اور کسی (Expressionsim) مصور کے کام میں نظر نہیں آتی۔

وان گوغ کا پورا نام ونسٹنٹ وان گوغ (1853-90-Vincent-Van-Gogh) تھا وہ ڈچ (ہالینڈ) کا رہنے والا تھا اور ابتداء میں سیزان (Cezanne) اور گوگین (Gauguin) کا ہم عصر ہونے کے ساتھ ایک پوسٹ امپریشن اسٹ (Post-Impressionist) آرٹسٹ بھی تھا۔ اپنی تمام زندگی میں اس نے صرف ایک تصویر بیچی اور تمام عمر اپنی غربت کے ساتھ لڑتا رہا۔ وہ نشے کی عادت میں مبتلا تھا اور اسے دیوانگی کے دورے بھی پڑتے تھے۔ بطور ایک مصور کے اس نے محض دس سال کام کیا لیکن ان دس سالوں میں اس نے آٹھ سو 800 تصویریں بنائیں۔ اس کے ابتدائی دور کی تصویروں میں کسان اور مزدوروں کے موضوعات زیادہ نظر آتے ہیں اور رنگ بھی سنجیدہ سنجیدہ نظر آتے ہیں۔ 1886 میں پیرس چلا گیا اور اس پر امپریشن ازم کا اثر ہونے لگا۔ اس دور میں وہ جاپانی وڈکٹس (Woodcuts) کے پرنٹوں سے بھی کافی متاثر ہوا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس کے موضوعات کا دائرہ کافی وسیع ہو گیا اور وہ لینڈ سکیپ، پورٹریٹ اور سٹل لائف بھی بنانے لگا۔ امپریشنسٹ چونکہ رنگوں پر زیادہ زور دیتے تھے لہٰذا وان گوغ کے رنگوں میں بھی تبدیلی آئی۔

وان گوغ نے اب رنگوں کو اشارت نگاری (Symbolism) اور جذبات نگاری (Expressionsim) کے طور پر بھی استعمال کرنا شروع کیا۔ اس کے برش سٹروکس میں زور آ گیا اور رنگوں میں بھڑکیلا پن۔ اس کے برش سٹروک دائرہ دار تھے۔ 1888 میں وان گوغ آرلس (Arles) چلا گیا اور وہیں مقیم ہوا۔ یہاں اس نے بے تحاشہ کام کیا حالانکہ وہ

Paul Gauguin, *Tahitian Landscape*, Oil on Canvas, 1981, Minneapolis Institute of Art, France

مسلسل ذہنی کھچاؤ کا شکار رہا۔ اسے اداسی اور پژمردگی کے دورے پڑتے اور عجب عجب وہم آتے۔ اس دور میں گوگین اسے دوبارہ آن ملا لیکن وان گوغ کی طبیعت کی تیزی اکثر دونوں میں تکرار کا باعث بنتی رہی حتیٰ کہ ایک دفعہ غصہ میں آ کر وان گوغ نے اپنا کان بھی کاٹ لیا۔ اپنی زندگی کے آخری ستر 70 دنوں میں اس نے ستر 70 تصویریں بنائیں۔ آخر کار اس نے خود کو گولی مار کر خودکشی کر لی۔ اس کے مرنے کے فوراً بعد اس کی شہرت میں بے پناہ اضافہ شروع ہوا اور اس کی جذبات نگاری نے بیسویں صدی کے مصوروں کو بے حد متاثر کیا۔ فاؤازم (Fauvism) اور ایکس پریشن ازم وان گوغ کی جذباتیت اور جذبات نگاری ہی کا نتیجہ ہیں۔ (Expressionsim) کا زور محض تصویر سازی یا مصوری تک ہی محدود نہ تھا بلکہ بعض دوسرے فنونِ لطیفہ بھی اس کے زیرِ اثر آئے جیسا کہ مجسمہ ساز ولیم لیہم بروک (Wilhem Lehmbruck:1881-1919) اور ارنسٹ بارلاک (Ernst Barlack:1870-1938) جرمنی کے دو مشہور جذباتی مجسمہ ساز مانے جاتے ہیں ان کے مجسموں میں شدت جذبات خاص طور پر تکلیف کا عنصر بھرپور نظر آتا ہے۔ اسی طرح ہانس پولزگ (Hans-Poelzig:1869-1936) اور میکس برگ (Max Berg:1870-1948) اور ایرک مینڈل سوہن (Erich Mendelsohn:1887-1953) بہترین جذباتی ماہرین فن تعمیر (Architects) مانے جاتے ہیں۔

Futurism

فیوچرازم

فیوچرازم کی تحریک کا اعلان کھلے الفاظ میں اٹلی کے ایک شعلہ صفت شاعر اور مبلغ فیلپو تماسو میری نیتی (Fillippo-Tommoso-Marinetti:1876-1944) نے کیا۔ میری نیتی نے اس تحریک کے بارے اپنا اعلان پیرس کے مشہور اخبار لا فگارو (Le-Figaro) میں 20 فروری 1909 کو شائع کیا۔ اس کا دعوٰی تھا کہ یہ تحریک صرف فرانس یا اٹلی کی نہیں بلکہ تمام دنیا کی ہوگی۔ اٹلی کے اس مبلغ کا دعوٰی تھا کہ پیرس کی حیثیت آرٹ کے مرکز کے طور پر ختم ہونی چاہیے۔ مبلغ کا منشور گیارہ نکات پر مبنی تھا۔ نویں نکتے میں کہا گیا تھا کہ

''ہم جنگ کی اہمیت واضح کریں گے۔ کیونکہ جنگ حفظان صحت کے اصولوں کی طرح ہے۔ فوج، جنگ اور لاقانونیت کی ترویج کی جائے گی۔ حب الوطنی کو سراہا جائے گا۔ عورت کو حقارت سے دیکھا جائے گا''۔

اس مبلغ نے اپنے منشور کے دسویں پوائنٹ میں لکھا:

''ہم عجائب گھروں اور لائبریریوں کو تباہ کردیں گے۔ اخلاقیات کے خلاف جنگ کریں گے''۔

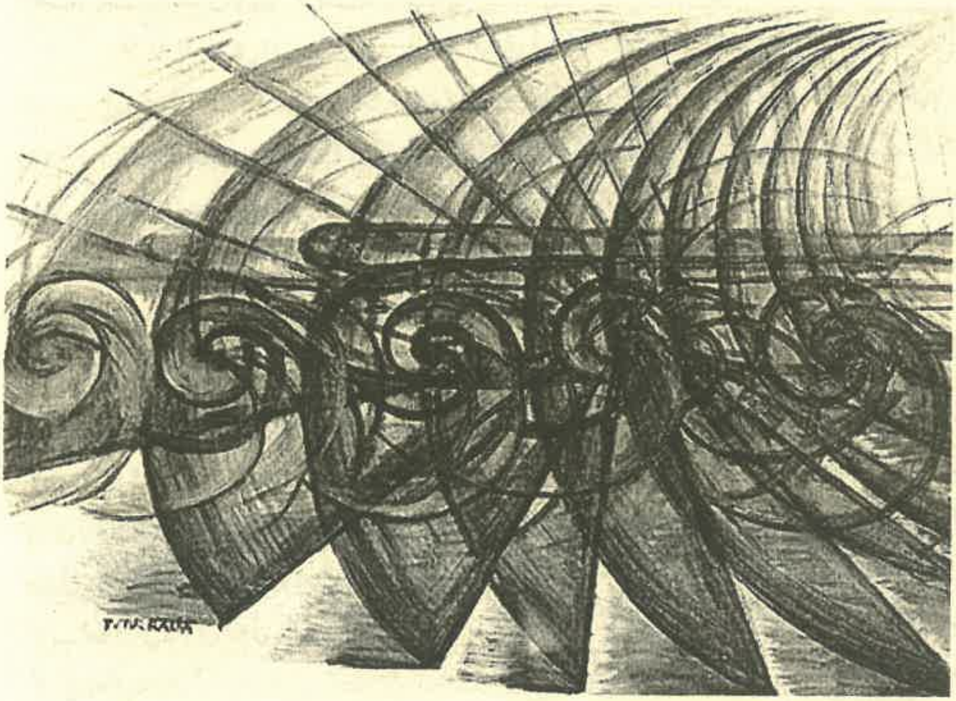
گو میری نیتی (Marinetti) نے اپنی تحریک فقط ادب کے زاویے سے شروع کی تھی تاہم یہ جلد ہی مصوری تک پھیل گئی۔ اور اٹلی کے بہت سے مصور اس تحریک کا حصہ بن گئے۔ ان مصوروں نے تیز رفتاری، قوت، مشین اور صنعت و حرفت کی قوت عمل کو اپنی تصویروں کا عنوان بنایا۔

1909 میں اس نے میری لے امبیر و بوچیونی (Umberro Boccioni:1882-1916)، جینو سیویرینی (Gino Severini:1883-1966)، کارلو کیرا (Carlo Carra:1881-1966) اور لوئیگی رسولو (Luigi Russolo:1885-1947) سے رابطہ کیا تاکہ فیوچرازم کی تھیوری کو مزید واضح کیا جاسکے۔ اس کے نتیجے میں 11 فروری 1910 کو (Manifesto of Futurist Painters) سامنے آیا۔ اس کے فوراً بعد 11 اپریل 1910 دوسرا منشور سامنے آیا۔ اس کا نام (Futurist Painting: Technical Manifesto) رکھا گیا۔ اس منشور کے بعد فیوچرسٹ مصوروں نے خود کو نفس پرستی کی نئی تحریک کا قدیم فنکار کہنا شروع کردیا۔

گو کہ فیوچرسٹ مصوروں نے بہت جلد اپنا منشور واضح کردیا تاہم تصویر سازی کے میدان میں اس منشور کو عملی جامہ پہنانے میں انہیں بہت دیر لگی۔ میلان میں 1911 میں فیوچرسٹ مصوروں نے اپنی پہلی نمائش منعقد کی۔ تمام تصویریں فیوچرسٹ عنوانات پر تو مبنی تھیں تاہم تکنیکی لحاظ سے ان میں کوئی نیا پن نہ تھا۔ اس پر فلورنس کے ایک جریدے لا ووسی (La Voce) نے فیوچرسٹ کی اس ناکامی اور نااہلی کو اپنی تنقید کا خوب نشانہ بنایا۔ اس پر میری نیتی، کارا اور بوچیونی نے مکر بازوں جیسا ردعمل اپنایا اور فلورنس پہنچ کر اس نقاد آرڈینگو سوفچی (Ardengo Soffici:1879-1964) کی خوب ٹھکائی کی۔ اس ٹھکائی کے باوجود سوفچی جو شاعر اور مصور بھی تھا اس نے بھی 1913 میں فیوچرسٹ تحریک کو اپنا لیا۔

1911 میں اس تحریک میں ایک اور موڑ بھی آیا۔ جب سیویرینی نے پیرس کا دورہ کیا اور وہاں اس کی ملاقات کیوبسٹ مصوروں پیبلو پکاسو (Pablo Picasso) اور جارج براق (Georges Braque) اور دیگر ایسے مصوروں سے ہوئی۔ بعدازاں بوچیونی، رسولو اور کارا بھی پیرس پہنچ گئے تاکہ وہاں کے کام کا جائزہ لے سکیں۔ جب یہ لوگ واپس میلان آئے تو نئے نئے خیالات (Ideas) سے بھرپور تھے۔ بعدازاں ان مصوروں نے کیوبسٹ مصوروں سے خود کو دور کرنا شروع کر دیا۔ اور جس وقت کہ کیوبزم کی تحریک بالکل ہی بچگانہ دور میں تھی خاص طور پر پیرس سے باہر۔ فیوچرسٹ مصوروں نے کیوبسٹ جیسے جیومیٹرک ڈیزائن اور ایک دوسرے کو کاٹتی ہوئی سطوحات اور امدادی (Complementary) رنگوں کا خوب استعمال کیا۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ فیوچرسٹ مصوروں نے کیوبزم میں ایک نئی روح پھونک دی۔

اب کچھ اور عوامل بھی فیوچرازم پر اثر انداز ہونا شروع ہو گئے۔ جیاکوموبالا (Giacomo Balla:1871-1958) جس نے 1910 کے فیوچرسٹ منشور پر دستخط کئے تھے اس نے ایک اقسامی (Divisionist) طرز کی مصوری کی بنیاد رکھی۔ اس طرح کی مصوری جیووانی سیگانٹینی (Giovanni Segantini) نے بھی شروع کر رکھی تھی۔ اس میں ایک حرکت کو مختلف لمحوں میں قید کر لیا جاتا تھا اسے (Sequential Movement) کا نام دیا گیا۔ اسے ہم تسلسلاتی حرکت بھی کہہ سکتے ہیں۔ ایسی تسلسلاتی حرکت ہمیں فوٹو گرافک کیمرے اور مووی کیمرے سے کھینچی تصویروں میں بھی نظر آتی ہے۔ اس قسم کی کچھ خصوصی تصویریں امریکی فوٹو گرافر ایڈویرڈ موئے برج (Edweard Muybridge:1830-1904) نے بے شمار جانوروں اور انسانوں کی بنائی تھیں۔ فیوچرسٹ مصوروں نے ایسی تصویروں سے بھی کافی اثر لیا۔



Giacomo Balla, *Speed of a Motorcycle,* Oil on Canvas, 1913

1912 میں فیوچرسٹ مصوروں نے پیرس میں ایک بہت بڑی نمائش منعقد کی۔ بعدازاں اسی نمائش کو بہت سے دوسرے شہروں میں منعقد کیا گیا اور فیوچرسٹ آرٹ کی تھیوری جلد ہی یورپ، روس اور امریکہ تک پھیل گئی اور دنیا میں آرٹ کی نئی تحریکوں کی بانی بن گئی۔ ان نمائشوں کے منعقد ہونے کے موقع پر جو بروشر تقسیم کئے گئے ان میں فیوچرسٹ مصوروں نے اپنے (Concept) خیال کو صرف تین لفظوں میں واضح کیا اور وہ تین لفظ تھے لائینز آف فورس (Lines of Force)

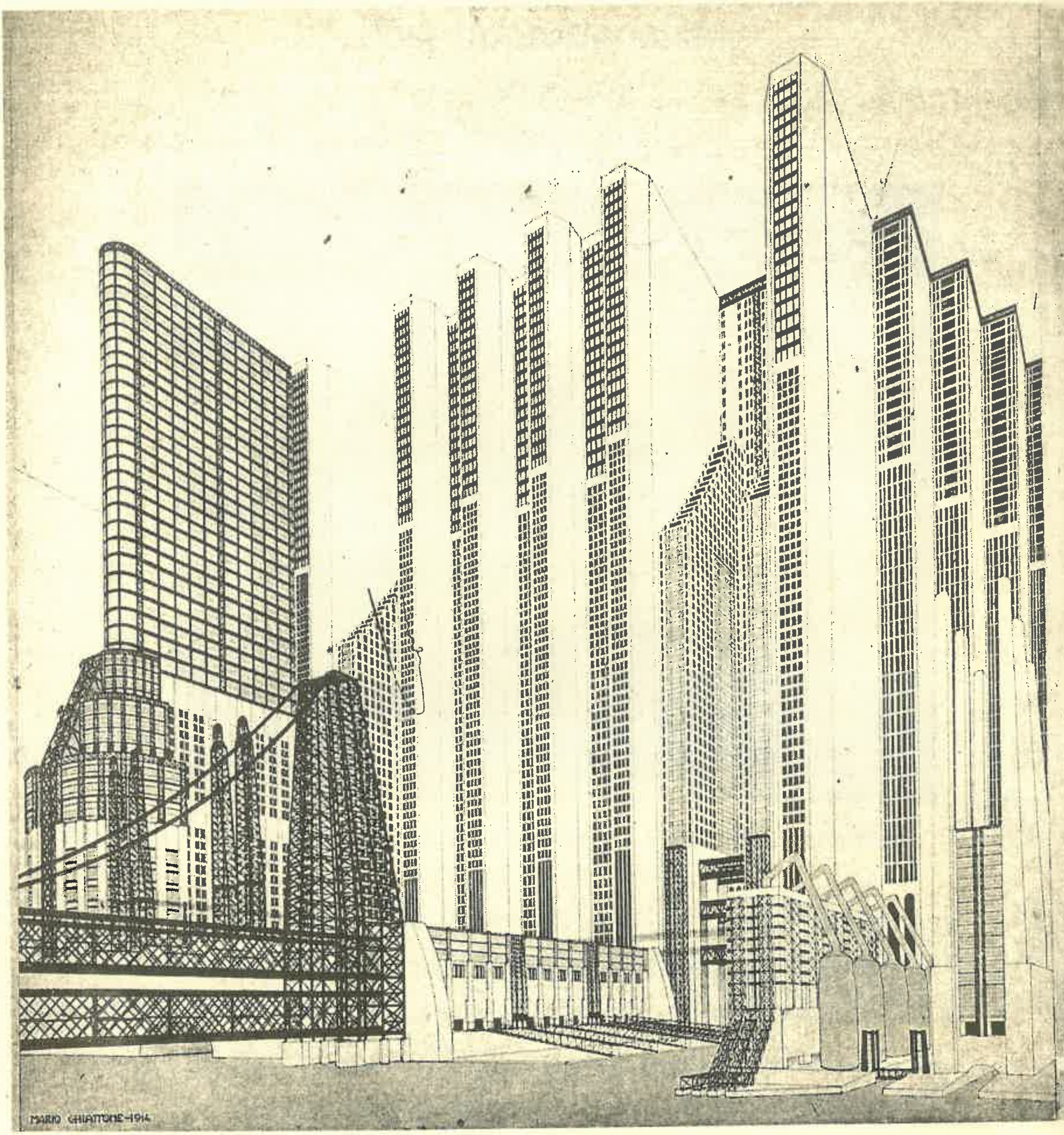
Giovanni Segantini, *Idyll,* Oil on Canvas, 1883

یعنی زوردار طاقتور لائنیں اور یہی خصوصیت فیوچرسٹ مصوروں کی تصویروں کی پہچان بن گئی ان مصوروں کے مطابق لائنیں ہی تصویر میں سکون یا ہیجان یا خوشی یا افسردگی کا باعث بنتی ہیں۔ بوچیونی نے کلر تھیوری کو مزید ری فائن کیا اور اپنے استاد بالا کی اس تھیوری کو مزید بڑھاوا دیا جس میں اس نے روشنی کے تجریدی اثرات کا ذکر کیا تھا۔

فیوچرازم کا اثر مصوری تک ہی محدود نہ رہا بلکہ ان مصوروں نے 1912 میں مجسمہ سازی کے بارے بھی اپنا منشور شائع کیا۔ اس میں انہوں نے زور دیا کہ مجسمہ سازی میں غیر روائتی میٹریل استعمال کئے جائیں۔ اس تحریک نے فوٹو گرافی اور فوٹو گرافروں پر بھی گہرا اثر ڈالا اور مشہور فلم ساز این ٹونیو گویلیو براگیگلیا (Antonoio Giulio Bragaglia:1889-1963) نے فوٹو گرافی سے متعلق ایک اور منشور جاری کر دیا۔ اس منشور کا نام اس نے فوٹو ڈائی نےمکس (Photodynamics) رکھا یعنی متحرک اور قوت آفریں تصویریں۔ اس کے بعد ادب کی باری آئی اور 1912 ہی میں ماری نیٹی نے آزاد شاعری کا منشور جاری کر دیا۔ 1915 میں بالا اور فارچوناتو ڈی پیرو (Fortunato Depero:1892-1960) نے ایک اور منشور جاری کر دیا اس کا نام تھا (Futurist Reconstruction of the Universe)۔ اس میں فیوچرسٹ انداز کو مزید توسیع دی گئی اور

Umberto Boccioni, *Unique forms of Continuity in Space,* Bronze, 1913, Tate

فیوچرسٹ عمل کو فیشن، فرنیچر، اندرون (Interior) اور فن تعمیر تک پھیلا دیا۔ 1914ء میں دو ماہرین فن تعمیرات اینٹو نیو سانت ایلیا (Antonio Sant' Elia:1888-1916) اور ماریو شیاٹون (Merio Chiattone:1891-1957) نے فیوچرسٹ تحریک کو جائن کرلیا اور ''مستقبل کے شہر'' کے عنوان سے اپنی ڈرائینگز کی نمائش کی۔ نمائش کا نام (Citta Nuava) رکھا گیا۔ اس نمائش کو بے حد مقبولیت ملی۔ ان ماہرین فن تعمیر نے بھی مجسمہ سازی کی طرح اس امر پر زور دیا کہ روایتی میٹریل سے ہٹ کر نئے نئے ساز و سامان سے عمارتیں تعمیر کرنی چاہئیں۔



Mario Chiattone, Metropolis, 1914

گو فیوچرازم کا دور دورہ زیادہ عرصہ نہ رہا تاہم اس تحریک نے دوسری تحریکوں پر دیرپا اثرات چھوڑے۔ حالانکہ یہ بنیادی طور پر ایک اطالوی تحریک تھی تاہم اسے بین الاقوامی تحریک بننے میں سال سے بھی کم عرصہ لگا۔

Post Impressionism

پوسٹ امپریشن ازم

پوسٹ +اِم +پرے +شَن +اِزم

Vincent Van Gogh, *Shoes,* Oil on Canvas, 46 x 55cm, 1888, Metropolitan Museum of Art, New York City

پوسٹ امپریشن ازم کی اصطلاح برطانوی نقاد اور مصور راجر فرائی (1866-1934-Roger Fry) نے متعارف کرائی۔ اس کی تصویروں کی نمائش جس کا عنوان (Manet and the Post-Impressionists) تھا۔ گرافٹن آرٹ گیلری میں نومبر 1910 میں منعقد ہوئی اور جنوری 1911 تک جاری رہی۔ اس نمائش کا مقصد برطانوی عوام کو امپریشنسٹ مصوروں کے بعد آنے والے مصوروں سے متعارف کروانا تھا۔ اس نمائش میں تقریباً 150 تصاویر رکھی گئیں جن بڑے بڑے مصوروں کی تصویریں اس نمائش میں شامل تھیں ان کے نام مندرجہ ذیل ہیں:

-1	گوگین	(1848-1903)Gauguin
-2	وان گوغ	(1853-1890)Van Gogh
-3	سیزین	(1839-1906)Cezanne
-4	ڈینس	(1870-1943)Denis
-5	ڈیرین	(1880-1954)Derain
-6	مانے	(1832-1883)Manet
-7	ماتیس	(1869-1954)Matisse

8- پکاسو (1881-1973)Picasso

9- ریڈون (1840-1916)Redon

10- روآل (1871-1958)Rouault

11- سیروزیر (1864-1927)Serusier

12- سینیے (1863-1935)Signec

13- ویلوٹن (1895-1925)Vallotton اور

14- ویلامنک (1876-1968)Vlaminck

اس نمائش کے انعقاد سے عوام اور نقادوں نے ان مصوروں کو مختلف ناموں سے پکارنا شروع کر دیا۔ مثال کے طور پر ان کو نی یو امپریشنسٹ (Neo Impressionist)، سنتھیسسٹ (Synthesist)، نابیس (Nabis)، سمبولسٹ (Symbolist) اور فاوز (Fauves) بھی کہا گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ پوسٹ امپریشن ازم کبھی بھی ایک ٹھوس اور حقیقی تحریک نہ تھی بلکہ ایک وسیع النظر طرز کی اصطلاح تھی جسے یادرفتگان کے طور پر راجر فرائی نے متعارف کرایا خصوصاً ان چھوٹی بڑی تحریکوں کو مدنظر رکھتے ہوئے جو یا تو امپریشن ازم کی پیداوار تھیں یا پھر امپریشن ازم کے جوابی عمل یا مدافعت یا مزاحمت کے نتیجے میں سامنے آئیں۔

راجر فرائی کے بیان اور اصطلاح کو مدنظر رکھتے ہوئے اس اصطلاح کو بہت سی ان تحریکوں کے لیے استعمال کیا گیا جو 1880 کے بعد سے 1905 تک منظر عام پر آئیں۔ 1880 کو امپریشن ازم کا آخری دور سمجھا جاتا ہے اور 1905ء کا دور وہ دور ہے جب فاوز سر اٹھا رہے تھے۔ اس دور میں ایسے مصور بھی ابھرے جنہیں کسی ایک تحریک سے منسلک کرنا مشکل سمجھا جاتا تھا۔ ان مصوروں میں:

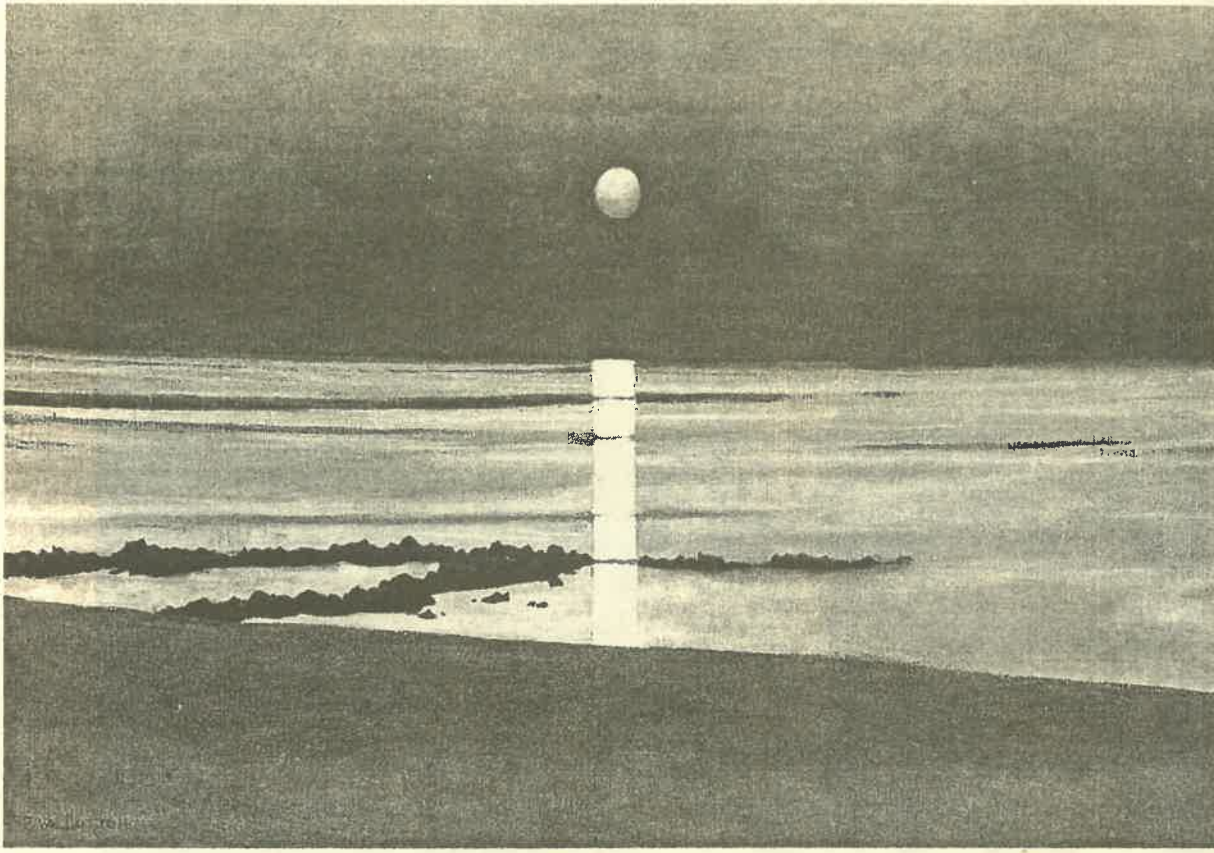
1- پال سیزان (1839-1906)Paul Cezanne

2- ون سینٹ وان گوغ (1853-1890)Vincent Van Gogh اور

3- ہنری ڈی ٹولوز لاٹریک (1864-1901)Henry de Toulouse Lautrec

شامل تھے۔ پوسٹ امپریشن ازم کے دور کی اہم خصوصیات انہی تین مصوروں کی تصویروں میں ملتی ہیں۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ پال سیزان، وان گوغ اور ٹولوز لاٹریک ہی پوسٹ امپریشن ازم کے اصل نمائندہ ہیں۔ اسی تحریک کے دوسرے دو مصور پال گوگین اور جارج سورے نے اس تحریک سے جڑنے کے دعوے تو کئے لیکن انہیں زیادہ ترکلیاتی آرٹ یعنی (Synthetism) اور نی یو امپریشن ازم سے زیادہ قریب سمجھا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ گوگین اور سورے کو نی یو امپریشن ازم کا ہی ممبر سمجھا جاتا ہے۔ اول الذکر تین مصوروں میں سے پال سیزان عمر میں سب سے بڑا تھا۔ اس نے دو سال تک کیمیلے پسارو (Camille Pissarro) کے ساتھ مصوری کی اور امپریشن ازم کے اسباق سیکھے اور دونوں نے

1874ء اور 1877ء میں منعقد ہونے والی نمائشوں میں شرکت کی۔ پسارو سے ہی سیزان نے بلاواسطہ مطالعہ (Observation) اور رنگوں پر روشنی کے اثرات کا تجربہ سیکھا۔ امپریشنسٹ مصوروں کے رویے کے برعکس سیزان کی دلچسپی سریع الزوال روشنی اور بدلتے رنگوں میں نہ تھی بلکہ اس کی توجہ اور دلچسپی تو قدرت کی ساخت، فطرت اور ماہیت میں تھی۔



Vallotton, *Sunset,* Oil on Canvas, 1918

اس نے اس چیز کا احساس کرلیا تھا کہ آنکھ ایک منظر کو ایک ہی دفعہ میں ایک بار اور بار بار دیکھتی ہے۔ اس کے کام میں ایک ہی طرح کا تناظر (Perspective) بدلتے منظر کو پیش کرتا ہے۔ اس نے اس بات کا بھی اظہار کیا کہ جب تک آنکھوں اور سر کو کسی رخ کو موڑا نہ جائے تناظر تبدیل نہیں ہوتا۔ اور منظر میں نظر آنے والی چیزوں کا آپس میں گہرا تعلق ہوتا ہے۔

سیزان کی تصویروں کے جو دل پسند موضوع تھے ان میں اس کی بیوی، دوست، حیات جامد اور لینڈ سکیپ شامل تھے۔ وہ قدرتی مناظر کو ایک سانچے میں ڈھال دیتا جو صورت پذیر(Plastic) اور رنگوں سے بھر پور ہوتے۔ مثال کے طور پر اس کی ایک تصویر(Still Life with a Plaster Cupid) جو اس نے 1895 میں بنائی اس میں کیوپڈ کو نہ صرف سامنے سے بنایا گیا ہے بلکہ اوپر سے بھی بنایا گیا ہے۔ تھرڈ ڈائمنشن (Third Dimension) کا تاثر پرسپیکٹو (Perspective) یا فور شارٹننگ (Foreshortening) سے تعمیر نہیں کیا گیا بلکہ یہ تاثر رنگوں کی تبدیلی سے پیدا کیا گیا ہے اس عمل سے تصویر فلیٹ بھی رہی اور گہرائی (Depth) کا بھی تاثر بھی دے رہی تھی۔ تصویر کشی کی تکنیک

Paul Cezanne, *Still Life with Plaster Cupid*, Oil on Canvas, c. 1895, London

سیزان کا پختہ(Mature) کام 1895 میں منظر عام پر آیا جب اس نے اپنا سب سے پہلا ون مین شو ایمبر یوز وولارڈ(Ambroise Volard) کی گیلری واقع پیرس میں منعقد کیا۔ اس نمائش میں اس نے 150 تصویریں رکھیں جو پچاس پچاس کی قسطوں میں آویزاں کی گئیں۔ ابھرتے مصوروں اور نقادوں نے ان تصاویر کی بہت تعریف کی اور ساتھ ہی ساتھ امپریشنسٹ مصوروں نے سیزان کی تصویروں کو خوب سراہا۔ ان امپریشنسٹ مصوروں میں :

1-مونے (1840-1926)Monet

2-رینووار (1841-1919)Renoir

3-ڈیگاز (1834-1917)Degas اور

4-پسارو (1830-1903)Pissaro

خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان سب مصوّروں نے سیزان کی تصویریں بھی خریدیں۔ بعد ازاں نابیس (Nabis)، فاوُز (Fauves) اور کیوبسٹ (Cubist) مصور بھی سیزان کے گرویدہ ہوگئے۔ کچھ نقادوں نے تو سیزان کو تجریدی آرٹ کا پیش رو قرار دے دیا۔ کیونکہ اس کی تصویروں میں کافی حد تک تجریدیت پائی جاتی تھی۔ سیزان کا کام دیکھ کر ایک مصور اور نقاد برنارڈ (Bernard) نے 1904 میں تو یہاں تک کہہ دیا کہ قدرت کے تمام اجزاء سولڈ جیومیٹری (Solid Geometry) کے عناصر جیسا کہ کرہ (Sphere)، سیلنڈر یا بیلن (Cylinder) اور مخروط (Cone) پر مبنی ہوتے ہیں۔ ایک اور نقاد کلائیو بیل (Clive Bell) نے 1914 میں لکھا کہ سیزان فن مصوری کی دنیا کا کرسٹوفر کولمبس (Christopher Columbus) ہے۔

سیزان کی طرح ہالینڈ کا مصور ون سنٹ وان گوغ بھی اپنی جوانی میں امپریشنسٹ مصوروں سے بہت متاثر ہوا۔ فروری 1886 میں وہ پیرس پہنچا جہاں اس کی ملاقاتیں پسارو، ڈیگاز، گوگین، سورے اور ٹولوز لاٹریک سے ہوئیں۔ اسی دور میں اس نے جاپانی پرنٹس کا مطالعہ بھی شروع کر دیا۔ نتیجے کے طور پر اس کی تصویروں میں سے سوشل ریلزم (Social Realism) جیسے عنوانات غائب ہوگئے۔ اس کے رنگوں میں تیزی آ گئی اس کا انداز پختہ (Mature) ہوگیا اور زیادہ شوخ اور تھرتھراہٹ جیسے رنگ پہلے سے زیادہ ہوگئے اس کے اپنے الفاظ میں ''بجائے اس کے کہ میں وہی بناؤں جو منظر میرے سامنے ہے میں رنگوں کو منظر کشی میں اس طرح استعمال کرتا ہوں کہ وہ میرے جذبات کی عکاسی کریں''۔ کچھ عرصہ تک جارج سورے کے ڈویژن ازم یا پوائنٹل ازم کے انداز میں کام کرنے کے بعد وان گوغ نے ایک دلیرانہ انداز اختیار کیا۔ اور اس کے رنگ بھڑکیلے، سٹروک زوردار اور پیچ دار ہوگئے۔

سیزان اور وان گوغ ہر دو نے قدرتی مناظر کا خوب مطالعہ کیا اور بہت سے لینڈ سکیپ بنائے۔ سیزان کا کام کرنے کا انداز آرام سے اور ٹھہر ٹھہر کر کرنے کا تھا۔ وہ تصویر بناتے وقت عجلت سے بالکل کام نہ لیتا تھا جبکہ وان گوغ اس سلسلہ میں بے صبرا اور تیزی سے کام کرنے والا تھا۔ وہ تصویر شروع کرتا تو ختم کر کے ہی دم لیتا۔ اس عجلت میں اس کی ذہنی کیفیت بھی کارفرما تھی۔ فروری 1888 میں وان گوغ، آرلیز (Arles) نامی شہر میں آ کر آباد ہوگیا۔ یہاں اس نے پندرہ مہینوں میں دو سو تصویریں پینٹ کیں۔ اسی دور میں اس کی ذہنی کیفیت اور بگڑ گئی۔ 1889 میں اس کا گوگین کے ساتھ کسی بات پر جھگڑا ہوگیا اور مایوسی اور یاس کے ایک گہرے دورے میں مبتلا ہو کر اس نے اپنا بایاں کان بھی کاٹ دیا۔ اسی سال مئی کے مہینے میں اسے سینٹ ریمی (St.Remi) کے ایک پاگل خانے میں داخل کر دیا گیا۔ اس کا اسی ہیجانی دور کا کام زبردست جذباتی (Expressive) اور پختہ (Mature) تصور کیا جاتا ہے۔ تاہم اس سے بڑی ستم ظریفی اور کیا ہوگی کہ اپنی زندگی میں وہ اپنی صرف ایک تصویر (Red Vineyard at Arles) فروخت کر سکا۔ یہ تصویر بلجیم کے

ایک مصورا ینا بوخ(Anna Boch) نے خریدی۔ یہ تصویر 1889 میں برسلز(Brussels) کی ایک نمائش میں رکھی گئی تھی۔ لیکن بعدازاں اس کے کام کی نمائشیں جو

پیرس (1901)Paris

ایمسٹرڈیم (1905)Amsterdam

لندن (1910)London

کولون (1912)Cologne اور

برلن (1914)Berlin

میں منعقد ہوئیں انہوں نے دنیائے مصوری میں ایک تہلکہ مچا دیا۔ وہ ایک عظیم مصور کے طور پر ابھرا۔ اس کے کام نے فاوُوز(Faves)، ایکسپریشنسٹس (Expressionists) اور ابتدائی تجریدی مصوروں (Early Expressionists) پر گہرا اثر چھوڑا۔ آج بہت کم ایسے مصور ہیں جو وان گوغ کی پاپولر اپیل کا مقابلہ کر سکیں۔

Vincent Van Gogh, *Red Vineyards,* Oil on Canvas, 75 x 93 cm, 18888, Pushkin Museum Of Fine Arts, Moscow

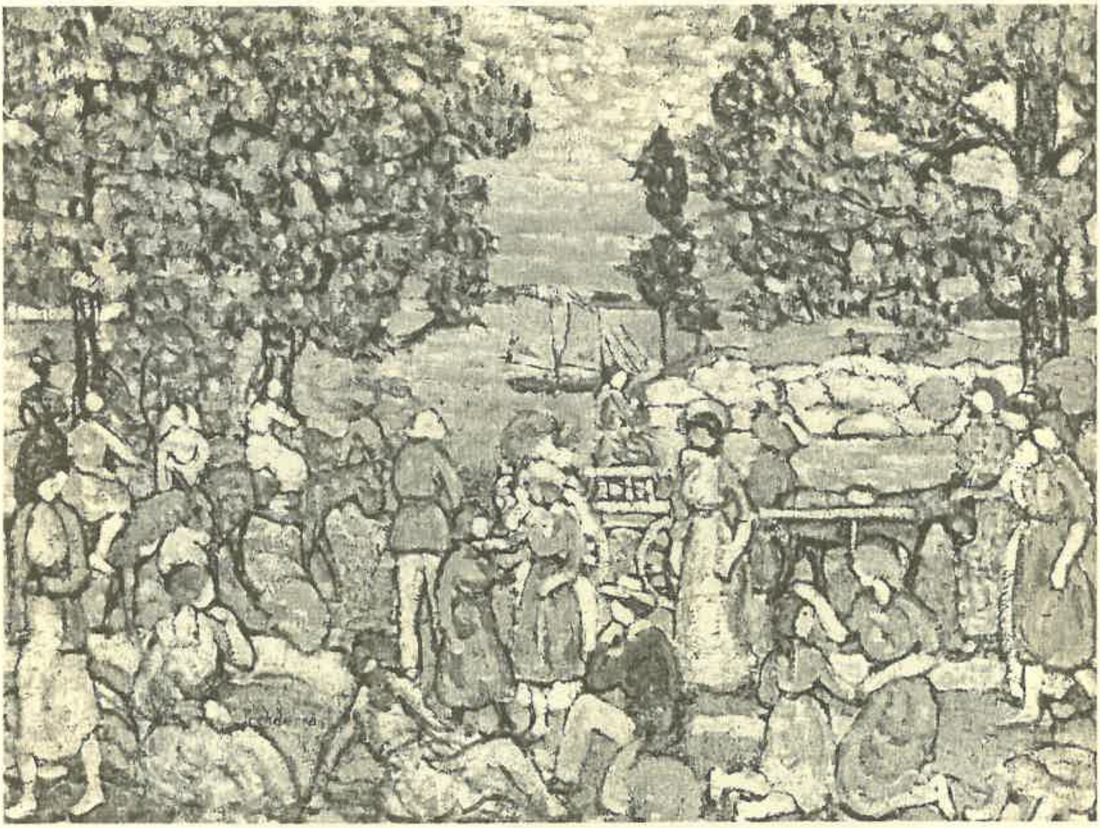
وان گوغ کے برعکس ٹولوز لاٹریک (Toulouse-Lautrec) نے اپنی زندگی میں بہت کامیابی اور شہرت حاصل کر لی۔ ابتداء میں وہ اور وان گوغ دوست تھے اور 1886 میں اس نے وان گوغ کا ایک پورٹریٹ بھی بنایا۔ اس وقت دونوں پیرس میں واقع فرنینڈ کارمون (Fernand Carmon) کے سٹوڈیو سے وابستہ تھے۔ ٹولوز لاٹریک امپریشنسٹس سے بہت متاثر تھا۔ بالخصوص ڈیگاز سے۔ 1888 میں اس کا رابطہ گوگین سے ہوا۔ جاپانی پرنٹس کا اس پر گہرا

اثر تھا۔ اور ان پرنٹس کے اثرات جلدی اس کی تصویروں میں نمودار ہونے شروع ہوئے۔ فلیٹ رنگ اور بولڈ پیٹرن Patterns اور کیلیگرافک لائنیں اس کی تصویروں کا اہم جزو بن گئے۔ 1888 ہی میں ٹولوز لاٹریک لیتھوگرافی کی تکنیک سے آگاہ ہوا اور اب اس نے تھیٹرز، میوزک ہالز، کیفے، سرکس اور چکلوں کے پوسٹر اور پرنٹ بنانے شروع کر دیئے۔

1891 میں جب ٹولوز لاٹریک نے مولین روج (Moulin Rouge) نامی میوزک ہال کے پوسٹر بنائے تو خوش قسمتی اور شہرت نے اس کے قدم چومے۔ آرٹ نووو کے مصوروں کی طرح ٹولوز لاٹریک بھی اشتہار بنانے میں زیادہ دلچسپی لینے لگا۔ اس کے اسی طرز کے پوسٹرز پر مبنی نمائشیں پیرس، برسلز اور لندن میں منعقد ہوئیں۔ 1890 کی دہائی میں اس کا فن اور اس کی شہرت عروج پر تھی۔ گو ٹولوز لاٹریک نہ تو کسی گروپ سے منسلک رہا اور نہ ہی کسی تحریک سے تاہم اس کا نام زیادہ تر آرٹ نووو کی تحریک سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اس کے فن میں جو مہک اور خوشبو تھی وہ اس کے فن کو جنتر منتر (Exoticism) اور لذت مقصد حیات (Hedonism) کے قریب لے جاتی ہے۔ 1894 میں اس نے مشہور مصنف آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) کا پورٹریٹ بھی بنایا۔

Henri de Toulouse- Lautrec, *Portrait of Oscar Wilde*, 58.5 x 48 cm, 1985, Private Collection

ایک بہت مشہور امریکی مصور جسے پوسٹ امپریشن ازم سے وابستہ کیا جاتا ہے وہ ہے مورس پینڈرگاسٹ (1859-1924-Maurice Prendergast)۔1890 کی دہائی وہ پیرس میں رہائش پذیر تھا جہاں اس نے امپریشن ازم، نی یوامپریشن ازم اور سمبول ازم کے بارے جانکاری حاصل کی اور اس کے نتیجے میں اس نے ایک بالکل ذاتی سٹائل اختیار کیا۔اس کی ایک مشہور تصویر (1915-On the Beach No. 3) اس امر کی غمازی کرتی ہے۔ پینڈرگاسٹ نے پوسٹ امپریشن ازم کو امریکہ میں متعارف کروایا۔نہ صرف یہ بلکہ اس نے دی ایٹ (دیکھئے Aschan School) کے مصوروں کو بھی پوسٹ امپریشن ازم کی طرف راغب کیا۔ 1913 میں نیویارک میں اس نے ایک نمائش منعقد کی اور یورپ میں ظہور پذیر ہونے والی ماڈرن تحریکوں کو عوام کے سامنے رکھا۔



Maurice Prendergast, *Oil on Canvas,* circa 1916, The Cleveland Museum of Art, Ohio

بیسویں صدی کے آغاز میں پوسٹ امپریشن ازم نے روس کا رخ کیا۔اس سلسلے میں مصوروں کا ایک گروہ جسے ورلڈ آف آرٹ گروپ کہا جاتا ہے وہ کافی متحرک رہا اور اس گروپ نے 1908 اور 1909 میں دو زبردست نمائشیں منعقد کیں۔ برطانیہ میں پوسٹ امپریشن ازم کو متعارف کرانے کا کام راجر فرائی (Roger Fry) نے کیا۔ 1912 میں ایک

منعقدہ نمائش کے ذریعے اس نے بہت سے نوجوان مصوروں کا کام عوام کے سامنے پیش کیا۔ ان مصوروں کے کام میں تجریدیت کی جھلک نمایاں تھی۔ اس نمائش میں نہ صرف برطانوی بلکہ دوسرے ممالک کے مصوروں نے بھی حصہ لیا۔ نمائش میں شامل ہونے والے کچھ مصوروں کے نام اس طرح ہیں:

1- میخائیل لاری اونو (1881-1964)Mikhail Larionov

2- نتالیا گونچاروو‌ا (1881-1962) Natalia Goncharova

3- وانیزا بیل (187-1961)Vansessa Bell

4- سپنسر گور (1878-1914) Spencer Gore

5- ڈنکن گرانٹ (1885) Duncan Grant

6- ونڈھم لوئیس (1882-1957) Wyndham Lewis اور

7- راجر فرائی (1866-1934) Roger Fry

Roger Fry, *River with Poplars,* Circa 1912, Tate

Mikhail Larionov, *Soldier Smoking,* 1911

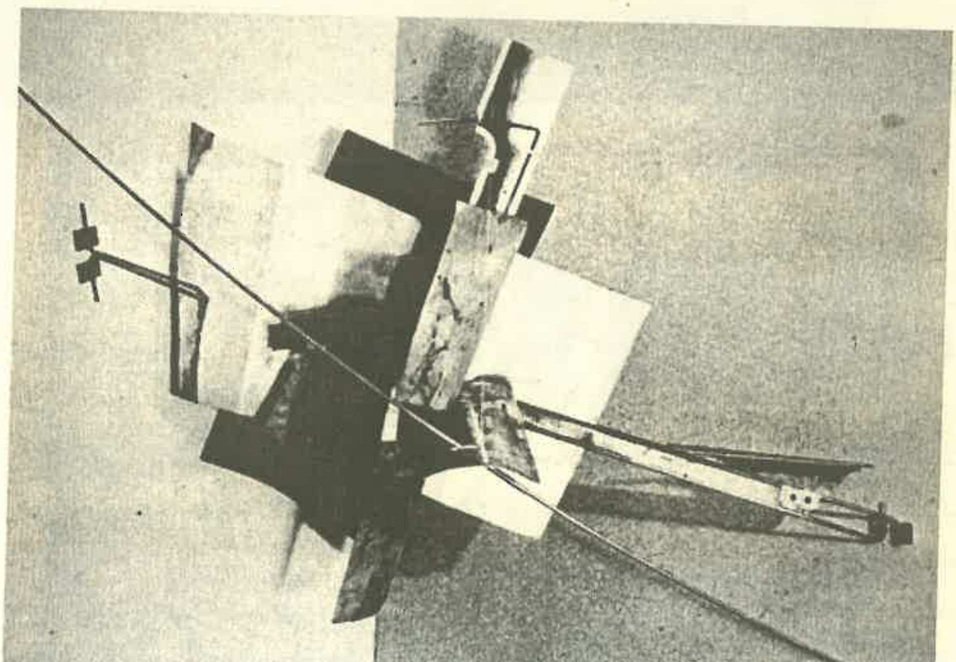
پوسٹ امپریشن ازم کے مصوروں نے وسیع النظر اندازوں (Styles) میں کام کیا اور مصوری کے بارے نئے نئے، مختلف اور متضاد آئیڈیاز کی ترجمانی کی۔ یوں سٹائلز کی ایک کھچڑی پکتی نظر آتی ہے۔ تمام کے تمام مصور انقلابی تھے۔ اور وہ ایک ایسے آرٹ کی بنیاد رکھنا چاہتے تھے جو محض روائتی مناظرِ فطرت بیان کرنے والا نہ ہو۔

Constructivism

کنسٹرکٹوازم

کان +سَٹ +رک +ٹِوّ +اِزم

روس کی یہ آرٹ اور مجسمہ سازی سے متعلقہ تحریک 1913ء میں کیوبزم (Cubism) اور فیوچرازم سے متاثر ہو کر شروع ہوئی۔ اس کی ابتداء ایک پینٹنگ ریلیف ("Painting Releif") سے ہوئی جو تجریدی جیومیٹریکل اشکال کا مجموعہ تھی۔ یہ تصویر ایک روسی مصور ولاڈامیر ٹاٹلن (Vladamir Tatlin) نے بنائی تھی۔ دو اور مصور جو روسی نہیں تھے لیکن روس میں آباد تھے وہ بھی ٹاٹلن کے ساتھ مل گئے۔ ان دو مصوروں کے نام تھے اینٹوا نے پوسنر (Antoine Pevsner) اور ناؤم گیبو (Naum Gabo)۔ یہ دونوں پینٹر کم اور مجسمہ ساز زیادہ تھے۔ 1920 میں ان دونوں نے کنسٹرکٹوزم کا منشور ''دی ریلسٹ مینیفسٹو'' (The Realist Manifesto) لکھا اور اس طرح اس تحریک کے (Spokesmen) بن گئے۔ اس منشور کے باعث اس تحریک کا نام کنسٹرکٹوزم رکھا گیا۔ اس منشور کا جو قابل غور حصہ تھا وہ کہتا تھا کہ '' آرٹ تعمیر کرو''۔ یہ اس لئے کہ اس وقت مشینوں کی ٹیکنالوجی کا آغاز تھا اور عوام کی توجہ اس جانب تھی۔ ماڈرن انڈسٹریل میٹریل کو دلچسپی کی نگاہ سے دیکھا جا رہا تھا۔ ان اشیاء میں پلاسٹک، فولاد اور شیشہ خاص طور پر عوامی توجہ کا مرکز تھے۔ مجسموں میں ان اشیاء کے استعمال کے باعث ان مصوروں اور مجسمہ سازوں کو آرٹسٹ انجینئر بھی کہا جاتا ہے۔



Vladmir Tatlin, *Corner Relief*, 1915

Antoine, Pevsner, *Column of Peace*, Bronze, 134. 6 x 88.9 x 50.8 inches, 1954

دوسرے مصور جو کنسٹرکٹوزم سے منسلک رہے ان میں الیگزینڈر روڈشینکو (Alexander Rodchenko) اور ایل لسٹزگی (El Lissitzky) شامل تھے۔ روس کے کنسٹرکٹوزم کے انتہا پسندانہ اصولوں کے خلاف دن بدن بڑھتی ہوئی مخالفت کے باعث کنسٹرکٹوزم کا یہ گروپ ٹوٹ گیا۔ ٹاٹلن اور روڈشینکو تو روس میں ہی رہے لیکن پوسنر اور گیبو پہلے روس سے جرمنی گئے اور پھر وہاں سے فرانس کے شہر پیرس پہنچ گئے جہاں انہوں نے (Abstract Creation) گروپ کو متاثر کیا۔ 1930 میں گیبو نے کنسٹرکٹوزم کی تحریک کو برطانیہ تک پھیلا دیا اور 1940 تک یہ تحریک امریکہ تک پہنچ گئی۔ لسٹزگی نے فن میں ایک نئی طرح ڈالی اور کنسٹرکٹوزم اور سپرے ماٹزم (Suprematism) کو مکس کر دیا۔ اس نئی طرز نے (de Stigel) کے مصوروں کو متاثر کیا اس نئی لہر کی زد میں ڈی سٹیجل کے ماہرین فن تعمیر بھی آئے۔ خاص طور پر وہ جو لسٹزگی کو برلن میں ملے۔ اسی اثناء میں لسٹزگی کی ملاقات ہنگری کے ایک پروفیسر لیزلو موہولی ناگی (Laszlo Moholy Nagy) سے ہوئی۔ وہ بوہاز (Bauhaus) میں پروفیسر متعین تھا۔ پھر دیساؤ (Dessau) اور شکاگو (Chicago) میں نازی (Nazi) کے دخل کے باعث نیو بوہاز (New Bauhaus) میں 1937 میں وجود میں آئی جہاں موہولی ناگی نے کنسٹرکٹوزم کا خوب پرچار کیا۔

Alexander Rodchenko, *Dance,* 1915

Naum Gabo, *Head No.2,* 1916

Suprematism

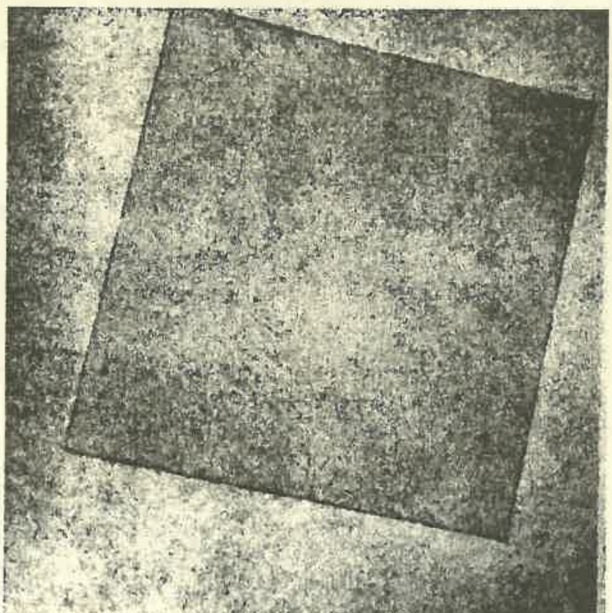
سپریماٹزم

سپ+ رے +ما +ٹزم

یہ تحریک خالصتاً ایک روسی تحریک تھی اور روسی مصور کازی میر ایس میل وچ (Kazimir S. Malevich) کو اس کا بانی تصور کیا جاتا ہے۔ تحریک 1913 میں روس میں منظر عام پر آئی۔ اس مصور نے جو سب سے پہلی تصویر بنائی وہ ایک پنسل ڈرائنگ تھی جس میں ایک سیاہ مربع شکل بالکل سفید بیک گراؤنڈ پر بنائی گئی تھی۔ اس تصویر کے وہ تمام عنصر مصور کے اس سے پہلے کے کاموں میں نظر آتے تھے اور جن میں کیوبسٹ (Cubist) اور فیوچرسٹ (Futurist) کی جھلک بھی نظر آتی تھی اب یہ سادہ سی تصویر بنانے کے بعد میل وچ نے دعویٰ کیا "حقیقتاً صحیح وضاحت صرف چند لائنوں سے ہو سکتی ہے اگر ان سے مقصد پورا ہو جائے اسی طرح دیگر عمومی وضاحتوں کی ضرورت نہیں رہتی۔"

"The appropriate means of representation is always the one which gives fullest possible expression to feeling as such and which ignores familiar appearance of objects."

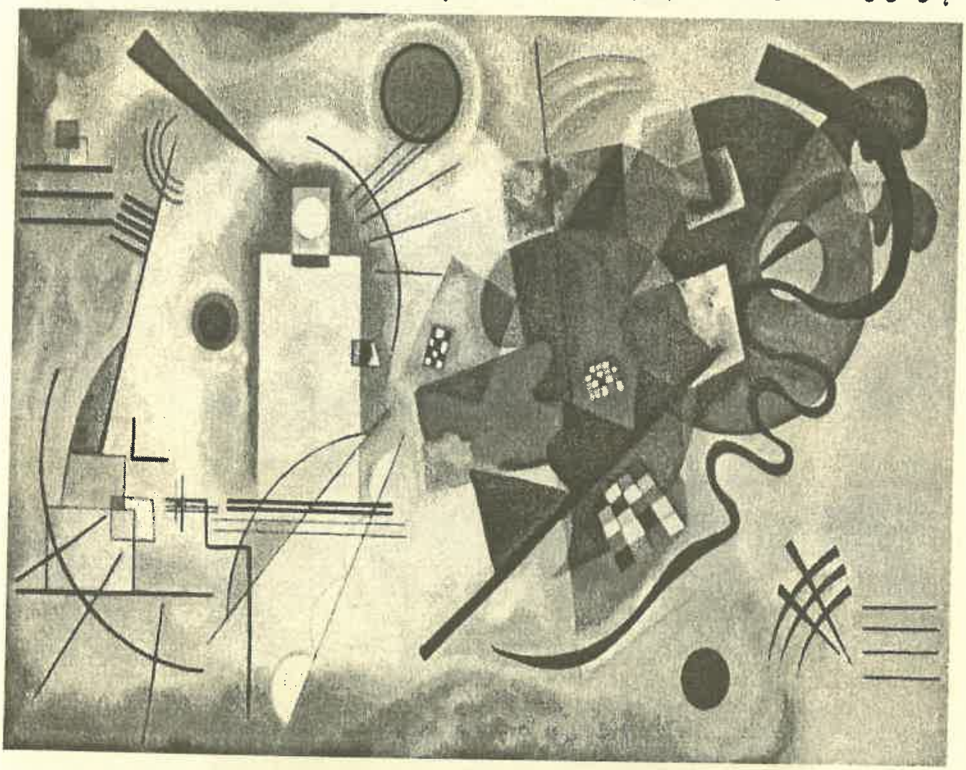
اپنے پہلے سپریماٹسٹ کام کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اس نے وضاحت کی کہ کالا مربع جذبات (Feelings) کی نشاندہی کرتا ہے جبکہ سفید بیک گراؤنڈ اور خلاء جذبات کی وضاحت۔ گو میل وچ نے 1913 سے مصوری شروع کی تاہم اس نے اپنی سب سے پہلی نمائش 1915 میں منعقد کی۔ اسی سال اس نے اپنی سپریماٹسٹ تحریک کا منشور (Manifesto) بھی وضع کیا۔ اس منشور کی تیاری میں بہت سے دوستوں نے اس کا ساتھ دیا خاص طور پر شاعر



Kazimir Malevich, *White on White,* Oil on Canvas, 79.4 x 79.4cm, 1918

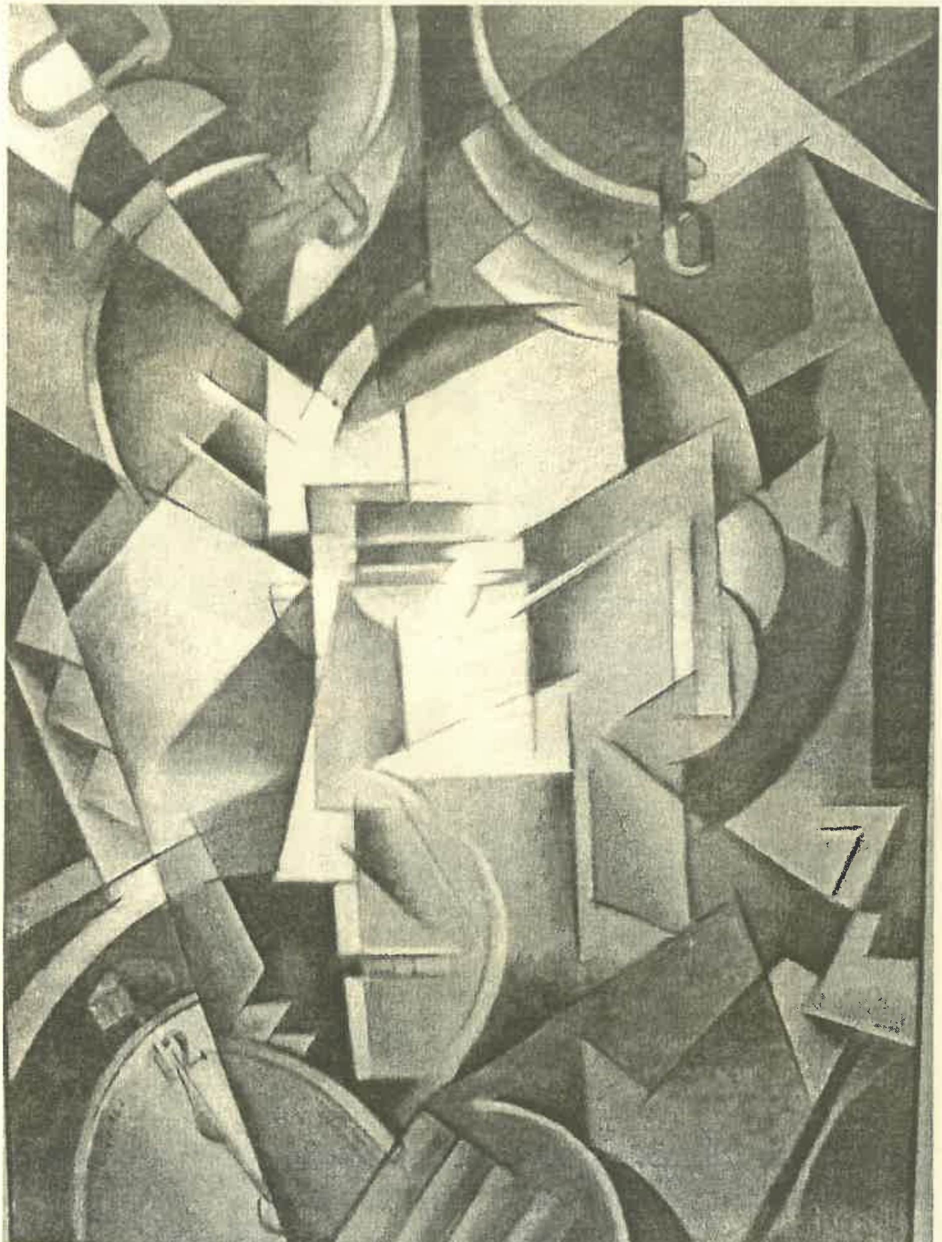
ولاڈامیر میاکووسکی (Vladamir Mayakovsky) نے۔

گومیل وچ نے ابتداء میں جو تصویریں بنائیں ان میں زیادہ تر سادہ جیومیٹریکل اشکال کا استعمال تھا خاص طور پر مربع (Squares)، دائرے (Circles) اور صلیبی اشکال (Crosses) وغیرہ۔ 17-1916 کے بعد سے اس کی اشکال میں مزید الجھی (Complex) ہوئی شکلوں کا اضافہ ہوگیا۔ اشکال کا سائز چھوٹا ہوگیا اور ننھی ننھی مثلثوں (Triangles) کی بھرمار ہوگئی اور رنگوں میں براؤن، گلابی اور جامنی کا مزید اضافہ ہوگیا۔ اشکال میں فضائی کھچاؤ (Spatial Tension) نظر آنے لگی اور تھری ڈائی مینشن ہونے کا سراب بھی ابھرنے لگا۔ اس کے تجربات کا عروج اس وقت سامنے آیا جب ان نے ''سفید پر سفید'' تصویر (1917) بنائی۔ اس تصویر میں رنگ کو یکسر مسترد کر دیا گیا تھا اور انتہائی ہلکی سی آؤٹ لائن کے ساتھ سفید مربع سفید ہی بیک گراؤنڈ پر بنایا گیا تھا۔

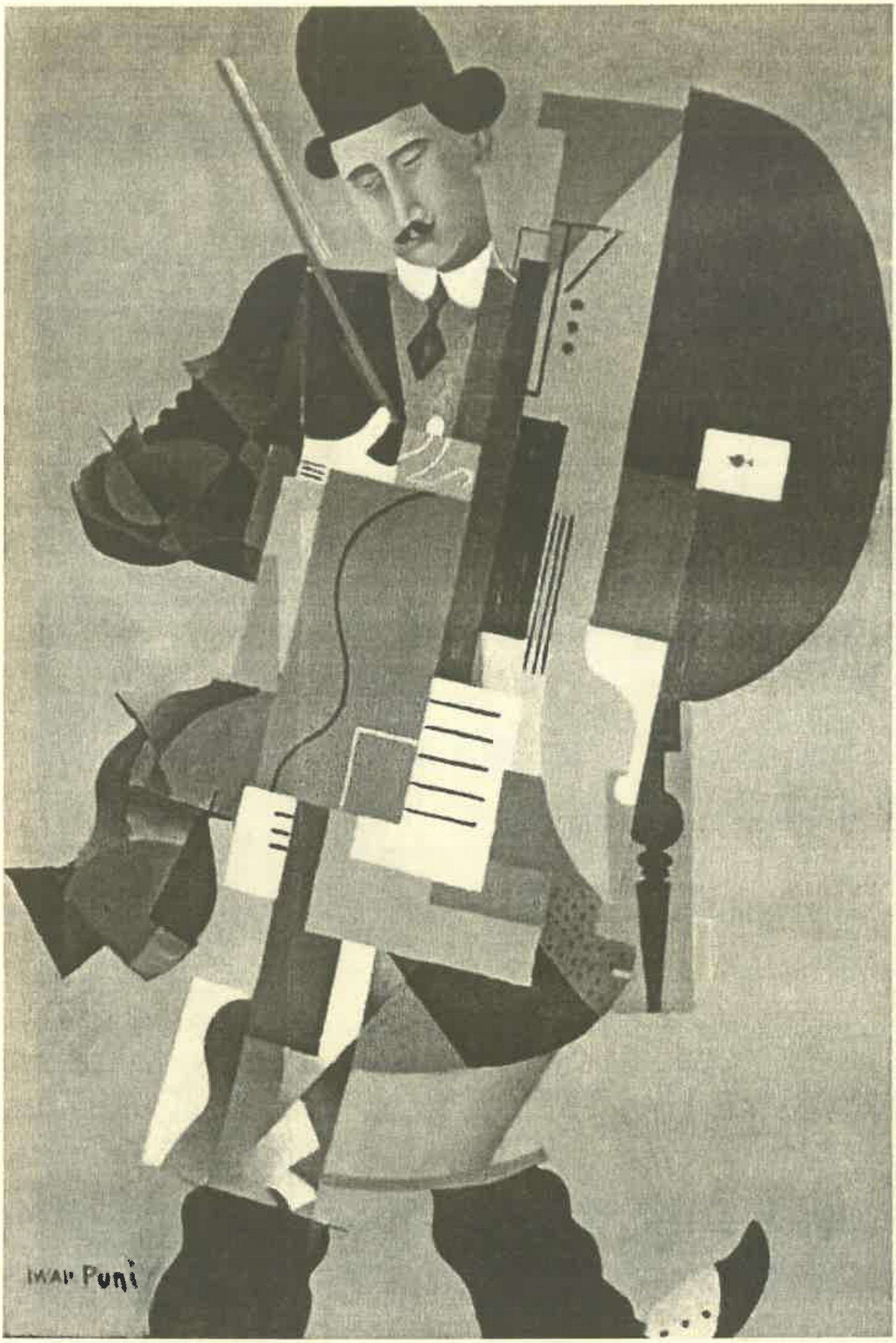


Kandinsky, *Yellow, Red, Blue,* Oil on Canvas, 127 x 200 cm, 1925, Centre Georges Pompidou, Paris

1919 نے میل وچ نے سپرامیٹزم کی تحریک کے ختم ہونے کا اعلان کردیا۔ اس تحریک کے ساتھ کچھ کم جاننے والے مصور وابستہ رہے جن میں آئیوان کلیون (Ivan Kilun)، پونی (Puni) اور اولگا روسانووا (Olga Rosanova) شامل ہیں۔ واسلی کینڈنسکی (Wassily Kandinsky) جو اس تحریک کا ممبر نہ تھا اس کی تصویروں میں 1920 کے بعد سے سپراماٹزم کی کچھ جھلک نظر آئی خاص طور پر ان تصویروں میں جن میں اس نے جیومیٹریکل اشکال شامل کی تھیں۔



Vasilievich Kluin, *The Clockmaker*, Oil on Canvas, 78.11 x 58.42 cm, 1914, Gallery 367



Ivan Puni, *Synthetic Musician,* Oil on Canvas, 145 x 98 cm, 1921, Berlinische Galerie, Bonn

Dadaism

ڈیڈاازم

اس تحریک کا واحد مقصد یہ تھا کہ مصوری میں جو روائتی اقدار تھیں ان کی نہ صرف نفی کی جائے بلکہ ان اقدار کے خلاف زوردار بغاوت بھی کی جائے۔ اس مشن کو مدنظر رکھتے ہوئے پہلا کام تو یہ کیا گیا کہ تحریک کا نام ایسا رکھا گیا جس کا آرٹ کے ساتھ کسی قسم کا تعلق نہ تھا اچانک ایک فرانسیسی لفظ ہابی ہارس (Hobby Horse) یعنی چوبی گھوڑا یا لکڑی کا بنا ہوا وہ گھوڑا نما کھلونا جس سے بچے کھیلتے ہیں۔ اُسے اس تحریک کے نام کے طور پر اخذ کیا گیا اور یہی تحریک کا نام ٹھہرا۔ ہابی ہارس کو فرانسیسی زبان میں ڈیڈا یا ڈاڈا کہتے ہیں لہٰذا اس نئی تحریک کا نام ڈیڈاازم رکھ دیا گیا۔

ایک دوسری وضاحت کے مطابق چند لوگ یا مصور ایک جگہ جمع ہوئے انہوں نے ایک ڈکشنری اٹھائی ایک چاقو کھول کر اس کی نشتر کو بند ڈکشنری کے اندر داخل کر کے ڈکشنری کو کھولا اور ڈیڈا کا لفظ سامنے آ گیا اور یہی نئی تحریک کا نام ٹھہرا اس سے بھی یہی اندازہ ہوتا ہے کہ اس نام (ڈیڈا) کا تحریک سے کوئی منطقی تعلق نہ تھا۔

تحریک کی ابتداء 1915 میں شہر زیورخ (Zurich) سے ہوئی۔ خیال کیا جاتا ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد عوام میں جو ایک لہر غلط فہمیوں کو دور کرنے یا وہم کا ازالہ کرنے کے لیے تحریک چل رہی تھی اس کے نتیجے میں بھی یہ تحریک منظر عام پر آئی۔ ڈیڈاازم کے مصوروں نے کسی خاص طرز مصوری کی بنیاد نہ ڈالی بلکہ اپنے فن میں مسخرہ پن اور اشتعال انگیزی کو ایک انتہائی نقطہ تک لے گئے تا کہ عوام کے اطمینان اور خوشدلی کے جذبے کو تہس نہس کیا جائے اور تفرقہ ڈالا جائے۔

ڈیڈاازم میں مونتاج، کولاج اور پہلے سے تیار شدہ اشیاء کا استعمال خاص طور پر کیا جاتا یہ تحریک جلد ہی نیو یارک تک پھیل گئی جہاں مارسل ڈوشامپ (Marcel Duchamp) اس تحریک کا سب سے بڑا مصور مانا جاتا ہے۔

Marcel Duchamp, *The Fountain*, 1917

یہ تحریک زیادہ دیر تک نہ چلی تاہم اس تحریک کے اثرات سوریل ازم Surrealism میں خاص طور پر نظر آئے۔ خاص طور پر ایسے موضوعات میں جن میں بے ہودگی، لغویات، فراغت اور تلون مزاجی (انوکھا پن) پائے جاتے تھے۔ یہ تحریک کسی حد تک تجریدی جذباتیت (Abstract Expressionism) اور تصوراتی (خیالی یا وہمی) آرٹ (Conceptual Art) پر بھی اثر انداز ہوئی۔

اس تحریک کے ساتھ جو مصور منسلک رہے ان کے نام مندرجہ ذیل ہیں:

1- جین آرپ (1886-1966)Jean Arp

2- رچرڈ ہلسن بیک (1892-1974)Richard Hulseanbeck

3- ٹرستان زارا (1896-1963)Tristan Tzara

4- مارسل جانکو (1895-1984)Marcel Janco

5- ایمی ہیننگز (1885-1948)Emmy Hennings

6- مین رے (1890-1976)Man Ray

7- مورٹن شامبرگ (1881-1918)Morton Schamberg

8- فرانسس پائی کیبیا (1879-1953)Francis Picabia

جن شہروں میں اس تحریک نے زور پکڑا ان کے نام اس طرح ہیں۔ زیورخ (Zurich)، نیو یارک (NewYork)، برلن (Berlin)، کولون (Cologne)، پیرس (Paris) اور ہینوور (Henover)۔

Surrealism

سوریلزم

سُو +رِی +اَل +اِزم

فن مصوری کی یہ تحریک پہلی جنگ عظیم اور دوسری جنگ عظیم کے درمیانی دور میں یورپ میں شروع ہوئی اور اس نے مصوری کے ساتھ ساتھ ادب کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ اس تحریک کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے ڈاڈاازم سے متاثر ہو کر جنم لیا۔ ڈاڈاازم میں وجہ یا وجوہ کا فقدان تھا اور اس کا منشور اینٹی آرٹ (anti-art) تھا۔ لیکن سوریلزم میں مثبت جذبات (Positive Expression) اور عقل، منطق، دلیل، حجت اور ہوش جیسے عناصر کو مدنظر رکھا گیا۔ اس تحریک کے ممبران کا دعویٰ تھا کہ یہ تحریک اس بربادی اور گڑبڑ کے خلاف تھی جو (Rationalism) کی پیداوار تھی۔ ریشنلزم کی وضاحت یوں ہو سکتی ہے کہ ہر وہ علم جس کی بنیاد عقل پر ہے یا یہ کہ مذہب کی بنیاد بھی عقل پر ہے۔ سوریلزم کے مصوروں کا خیال تھا کہ جنگ عظیم اول کے بعد جو دہشت اور خوف دیکھنے میں آیا اس کی بنیاد کلچر اور سیاست میں ریشنلزم ہی تھی۔ 1924 میں آندرے بریٹون (Andre Breton) نے سوریلزم کا منشور شائع کیا۔ آندرے بریٹون کو سوریلزم کا نمائندہ (Spokesman) سمجھا جاتا ہے۔ اس کے مطابق سوریلزم ایک ایسی تحریک کا نام تھا جس نے ہوش مندی، باخبری اور واقف کاری کو غفلت، بے خبری اور بے ہوشی سے ملا دیا ہو یعنی تحریک (Conscious) اور (Unconscious) کا مرکب تھی۔ یوں کہیے کہ خوابوں اور تخیلات کو روزمرہ کی حقیقتوں کے ساتھ جوڑ دیا گیا یا ان دو یکسر بالمقابل امور کو ایک دوسرے میں مدغم کر دیا گیا۔ اسے سوریلسٹ مصوروں نے ''حقیقت کل'' (Absolute Reaity) یعنی (Surreality) کا نام دیا۔ آندرے بریٹون نے سگمنڈ فرائڈ (Sigmund Freud) کے اقوال اور تعلیمات سے استفادہ کیا اور اس نے دعویٰ کیا کہ خواب اور تخیل ہی سوچ کا سرچشمہ ہے۔ اس کے خیال میں غیر معمولی ذہانت کا مالک (Genius) ہی خواب اور تخیلات کو حقیقت کا جامہ پہنا سکتا ہے اور اس کے لیے اچھا ادیب یا اچھا مصور ہونا ضروری ہے دوسرے الفاظ میں سوریلسٹ مصور خود کو (Genius) تصور کرتے تھے۔

سوریلسٹ شاعری کے میدان میں بریٹون (Breton) پال ایڈووارڈ (Paul Eduard) اور پیئرے راورڈی (Pierre-Reverdy) نے اپنے کلام میں ایسے الفاظ کا استعمال شروع کر دیا جنہوں نے عوام کو حیران بھی کیا اور پریشان بھی۔ کیونکہ ان الفاظ میں منطق سے زیادہ نفسیات اور نفسی جذبات پر زور زیادہ تھا۔ شاعری کے میدان میں اس تحریک کو زیادہ تقویت نہ مل سکی البتہ مصوری کے میدان میں سوریلسٹ مصوروں نے کافی قدم جمائے۔

سوریلسٹ مصوری نے نہ صرف ڈاڈاازم سے استفادہ کیا بلکہ عجیب (Fantastic) اور بے جوڑ (Grotesque) تصویروں سے بھی اثر لیا۔ اس ضمن میں ہیرونی مس باش (Hieronymus Bosch)، فرانسیسکو گویا (Francisco Goya)، اوڈی لون ریڈون (Odilon Redon)، جیاجیوڈی چریکو (Giorgio de Chirico) اور مارک شگال (Marc Chagall) جیسے مصوروں کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ سوریلسٹ مصوروں کے عمل نے منطقی سلیقہ (Methodological) ریسرچ اور تجربہ کاری پر خوب زور دیا اور سوریلزم کے مصوروں نے مصوری کو ذاتی

نفسیاتی تفتیش اورالہام کا نام دیا۔ بریٹون نے اس بات پر زور دیا کہ تمام سوریلسٹ مصور انہی لائنوں پر جم کر کام کرتے رہیں۔ تاہم ایسا ممکن نہ ہوسکا اور 1925 میں پیرس میں ہونے والی سوریلسٹ نمائش نے ثابت کر دیا کہ ہر سوریلسٹ مصور اپنی اپنی بنسری بجا رہا تھا۔ نہ صرف یہ بلکہ مصوروں نے ایک دوسرے پر بھی تنقید شروع کر دی۔

Francisco Goya, *Witches Sabbath,* Oil no Canvas, 44 x 31 cm, 178, Museo Lazaro Galdiano, Madrid, Spain

سوریلسٹ مصوری کی تحریک کے نمایاں مصور مندرجہ ذیل تھے:

1- جین آرپ (1886-1966)Jean Arp

2- میکس ارنسٹ (1891-1976)Max Ernst

3- اینڈرے میسن (1896-1987)Andre Masson

4- رینے میگریٹ (1898-1967)Rene Magritte

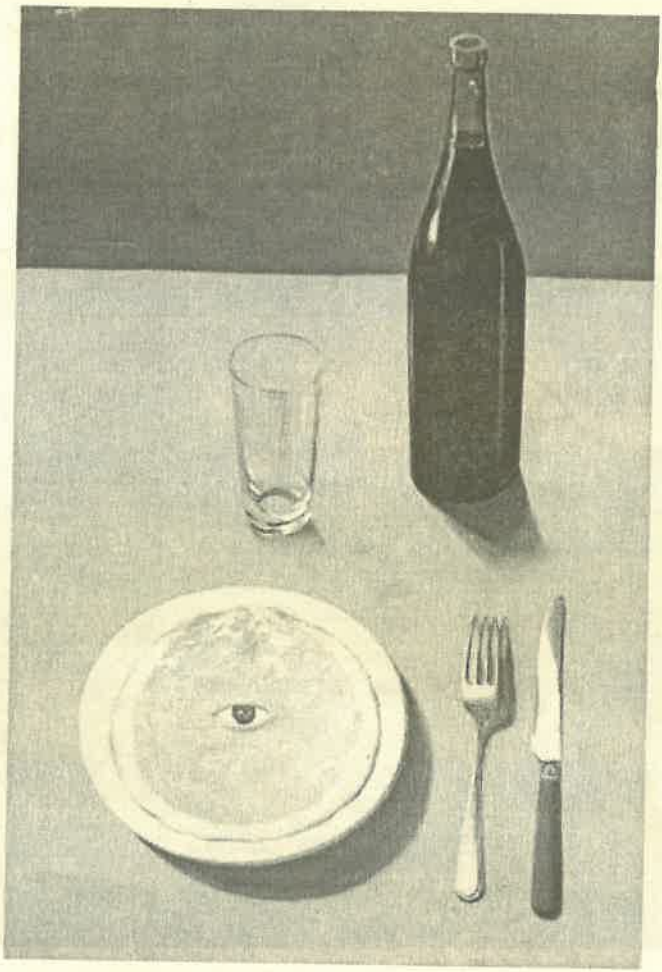
5- وی ٹینگوے (1900-1955)Yves Tanguy

6- سالویڈور ڈالی (1904-1989)Salvador Dali

7- پیری روے (1880-1950)Pierre Roy

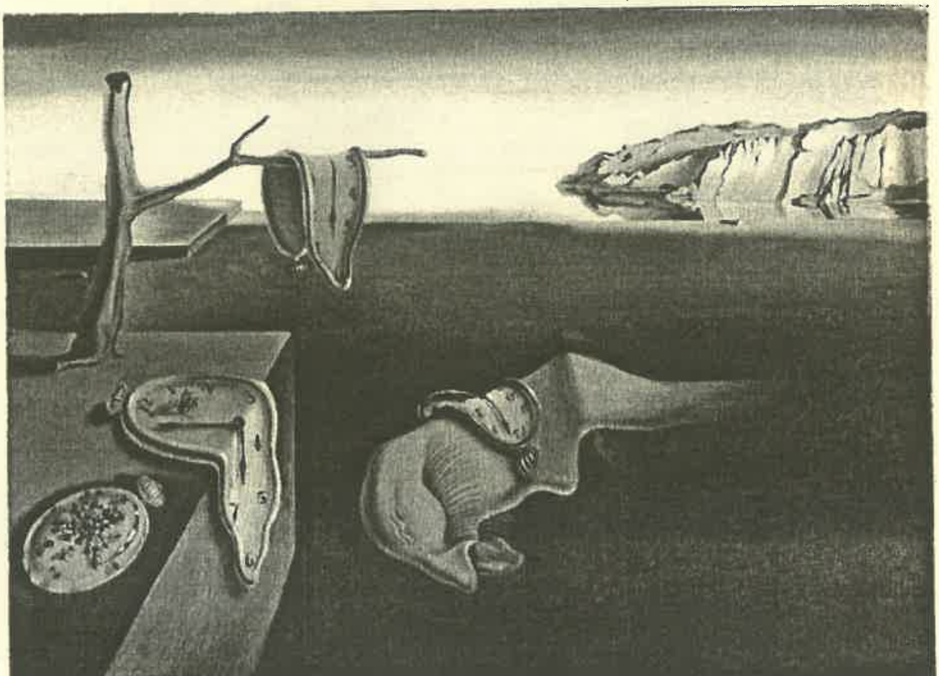
8- پال ڈیلواے (1857-1994)Paul Delvaux اور

9- جون میرو (1893-1983)Joan Miro



Rene Magritte, *Still Life,* Oil on Canvas, 1935

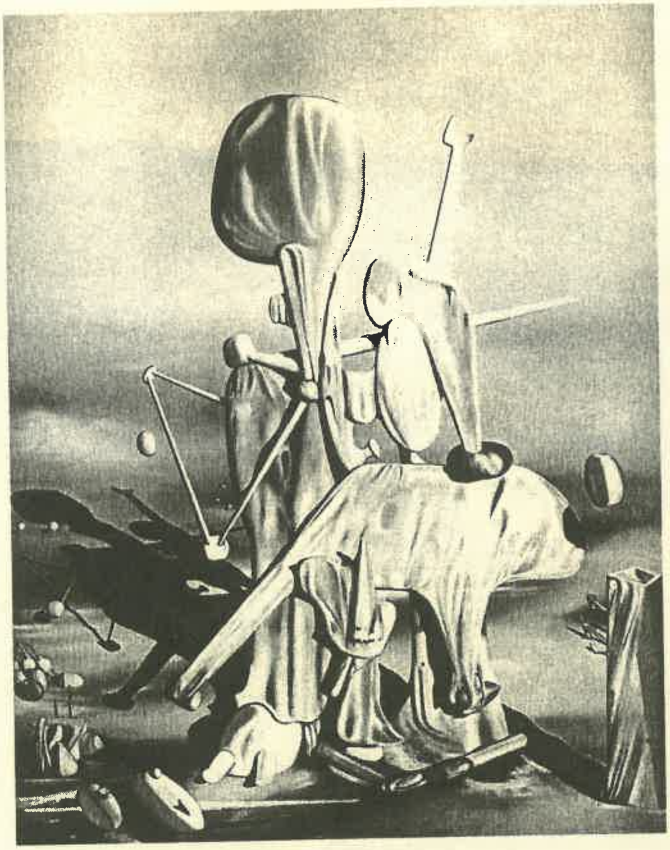
ان تمام مصوروں کا کام ایک دوسرے سے اتنا مختلف ہے کہ انہیں ایک گروپ کا نام دینا مشکل لگتا ہے۔ ہر مصور کا اپنا الگ سٹائل نظر آتا ہے اور سوریلزم کی جانب الگ الگ اپروچ نظر آتی ہے کچھ نے تو حقیقت سے دور فقط الہامی اور تخیلاتی سوچ کو تصویروں کا رنگ دینا شروع کر دیا۔ اور کچھ نے جیسا کہ میرو (Miro) نے اپنے ہفت رنگی اور گڑبڑ قسم کے خیالات کو تصویروں میں ڈھالنا شروع کیا۔ آرپ (Arp) کی تصویروں میں دیکھنے والے کو ایسے نقوش دیکھنے کو ملتے جنہیں ہم بویو مارفک (Biomorphic) کہ سکتے ہیں یعنی ان سے سمجھنے کے اشارے تو ملتے ہیں لیکن ان کا سلسلہ لامتناہی ہوتا ہے اور دیکھنے والے کی سوچ کو ابھارتا چلا جاتا ہے اور تخلیقی تخیل دور دور تک پھیلتا چلا جاتا ہے۔ بڑی حد تک ارنسٹ (Ernst)، میسن (Masson) اور میرو (Miro) نے بھی آرپ (Arp) کے نقش قدم پر چلتے ہوئے اسی طرز کی تصویریں بنائیں۔ ان کی اس طرز مصوری کو خلقی یا بنیادی (Organic) اور علامت دار (Emblematic) بھی کہا جاتا ہے اور اسی کو قطعی یا مکمل سوریلزم (Absolute Surrealism) کا نام بھی دیا گیا۔ اس طرز مصوری کو اس طرح بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ اس میں تصویروں کے اندر واقع ہر چیز کو نہایت وضاحت اور ڈیٹیل (Detail) کے ساتھ بنایا جاتا تاہم انہیں عقل تسلیم کرنے سے قاصر رہتی اور جس وضع قطع سے ہر چیز کو پیش کیا جاتا وہ حقیقت ہوتے ہوئے بھی حقیقت سے دور ہوتی جیسا کہ میگریٹ (Magritte) کی ایک سادہ لیکن زوردار تصویر جس میں ایک میز پر ایک پلیٹ ہے اور اس میں ڈبل روٹی کا ایک سلائس ہے لیکن عین اس کے وسط میں ایک انسانی آنکھ نظر آرہی ہے۔ ڈالی (Dali)، رائے (Roy) اور ڈیلوائے (Delvaux) نے اسی طرز کی بہت سے تصویریں بنائیں بلکہ کچھ تو اس سے بھی زیادہ پیچیدہ جنہیں دیکھ کر خواب کا زیادہ گماں ہوتا ہے۔



Salvandor Dali, *Persistence of Memory,* Oil on Canvas, 24 x 33 cm, 1931, Museum of Modern Art, New York

تکنیک(Technique) کے میدان میں بھی سوریلسٹ مصوروں نے بہت تجربے کئے اوران سب تجربوں کا مقصد ایک ہی تھا کہ کسی طرح نفسیاتی پہلوؤں کو جھنجھوڑا جائے۔ ایک تکنیک جو خاص طور پر استعمال کی گئی اسے فراٹیج یا فراٹاژ(Frottage) کہا جاتا ہے۔ اس میں لکڑی کی سطح سے یا کسی دوسری ٹیکسچر والی سطح سے گریفائٹ کی مدد سے ربنگ Rubbing لی جاتی۔

دوسری تکنیک گریٹیج یا گراٹاژ(Grattage) کہلاتی تھی اس میں کینویس کو کھرچا(Scrape) جاتا تھا۔ ان دو تکنیک کا زیادہ استعمال ارنسٹ نے کیا۔ اس کا خیال تھا کہ یہ عمل تصویر دیکھنے والوں کے لئے تصویروں کے تخیل یا سوچ کو مکمل کرنے میں مدد دیتا ہے۔



Yves Tanguy, *Through Birds Through Fire But Not Through Glass*, Oil on Canvas, 1934, Minneapolis Institute of Art, USA

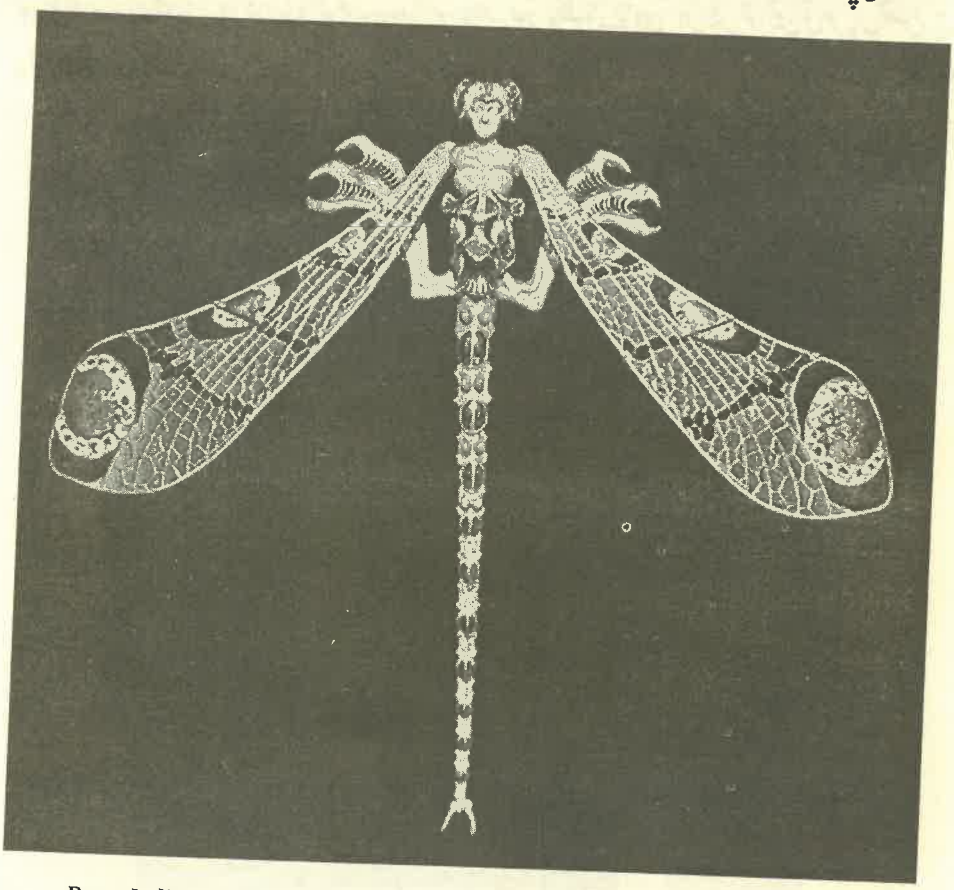
مختصر یہ کہ سوریلسٹ مصوری نے فری فارم اور مواد پر زیادہ زور دیا اور بڑی حد تک اس تحریک نے کیوبزم کے مقابلے ایک متبادل تحریک کی بنیاد رکھی اور ماڈرن مصوری میں جو مواد(Contents) پر زیادہ زور تھا اسے دوقدم اور آگے بڑھایا۔

Art Deco

آرٹ ڈیکو

فن آرائش

آرٹ ڈیکو کی تحریک فنون میں آرائش کے پہلوؤں کو زیادہ اجاگر کرنے کے لیے معرض وجود میں آئی۔ یہ تحریک 1920 میں مغربی یورپ اور امریکہ میں ایک ساتھ سے شروع ہوئی۔ اس تحریک کا نام 1925 میں پیرس میں ہونے والی ایک نمائش سے اخذ کیا گیا۔ اس نمائش کا نام تھا۔ (Art Decoratifs et Industrials Modernes) آرٹ ڈیکو تحریک کا مقصد جدید خیالات اور اصولوں یعنی (Modernism) کو بطور فیشن ابھارنا اور ترقی دینا تھا اس تحریک کے تحت فرداً فرداً مصوروں کی ذاتی تخلیقات اور کثیر تعداد میں بنائے ظروف و مصنوعات بھی شامل تھیں۔ ہر دو تحقیقات میں اس امر پر زور دیا گیا تھا کہ فن پارے یا مصنوعات صاف، چمکدار، اور غیر روائتی ہوں۔ ان سے دولت کا گمان نہ ہو اور نہ ہی بنائے گئے فن پاروں میں مغالطے اور تحریف کی آمیزش ہو۔



Rene Lalique, *Dragonfly*, Gold, Enamel, Chrysoprase, Moonstones and Diamonds, 1898, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon

دیگر خصوصیات میں سادہ، صاف ستھری اور سیدھی سادھی اور طے شدہ اشکال کا استعمال شامل تھا جیسا کہ جیومیٹری پر مبنی اشکال اس کے ساتھ ہی ساتھ نئے اور ماڈرن میٹریل کے استعمال کی بھی حوصلہ افزائی کی گئی۔ اس سامان میں انسان کے اپنے تخلیق اور ایجاد کئے سامان جیسا کہ پلاسٹک، شیشہ، بیک لائٹ (Backlite)، ویٹا گلاس (Vita-glass) اور فیروکنکریٹ (Ferroconcrete) وغیرہ شامل ہیں گو سادگی نظر میں رکھی گئی تاہم روایتی اشیاء کا استعمال بھی جاری رہا جیسا کہ سبز پتھر (Jade)، ہاتھی دانت (Obsisdios,Ivory) کروم اور راک کرسٹل وغیرہ۔ آرٹ ڈیکو کے تحت فن پارے یا مصنوعات تھوک کے حساب سے تیار نہ کئے جاتے لیکن تیاری میں جدت پسندی (Modernity) اور ڈیزائن کوالٹی اور مشین پر تیار کی گئی فنون لطیفہ کے متعلق اشیاء کو سراہا جاتا۔ مشین پر بنی مصنوعات میں بھی سادگی، طریق کار، موزونیت، تناسب، ہم وزنی اور تکرار کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جاتا۔

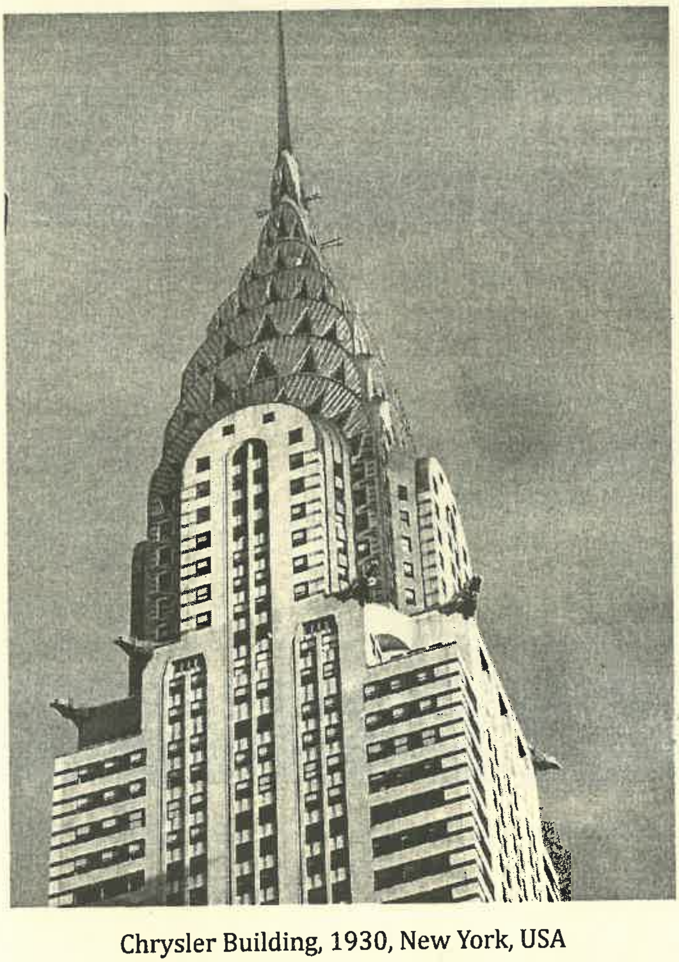
آرٹ ڈیکو پر ابتدائی تخلیقی دور میں کئی دوسری تحریکوں نے بھی اثر کیا ان میں آرٹ نوو (Art Nouveau)، دی بوہاز (The Bouhaus)، کیوب ازم (Cubism) شامل تھیں۔ کچھ اثرات امریکن انڈین قدیم مصر اور ابتدائی کلاسیکی ادوار سے بھی آئے۔ آرٹ ڈیکو میں جو امر ہمیں خاص طور پر نظر آتے ہیں ان میں خواتین کی عریاں تصویریں، جانور، پودے، سورج کی کرنیں شامل ہیں تاہم یہ سب کے سب عناصر رسمی اور روایتی انداز سے یعنی (Conventional) طریقے سے بنائے جاتے۔

D.H. Chiparus, *Ayouta*, Gold plated bronze and carved Ivory,
26 cm high, circa 1925

آرٹ ڈیکو کے ہر فنکار نے اپنے انداز (Style) میں کام کیا اور جو بھی فن پارے وہ تخلیق کرتے اس کی زیادہ نقول (Copies) نہ بناتے اس انداز سے کام کرنے والوں میں فرنیچر ڈیزائنر جیکوس راہلمن (Jacques Ruhlmann)، مورس ڈفرین (Muaurice Dufrene)، معمار ایلیل ساری نن (Eliel Saarinen)، دھات کا کام کرنے والا جین پلفر کیفٹ (Jean Pulforcat)، شیشے کا کام کرنے والا اور جیولر رینی لالیک (Rene Lalique)، فیشن ڈیزائنر ارتے (Erte)، مصور جیولر رے مونڈ ٹمپلر (Raymond Templier)، جین فووقے رینی رابرٹ (Jean Fouquet Rene Robert)، ایچ جی مرفی (H. G. Murphy)، ویون نلسن (Wiwen Nilsson) اور انسانی مجسموں کا خالق چی پارس Chiparus شامل تھے۔

اس گروپ کے علاوہ دو فنکار یعنی فیشن ڈیزائنر پال پوئرٹ (Paul Poiret) اور گرافک آرٹسٹ ایڈورڈ میکنائٹ کانفر (Edward McKnight Kanffer) ایسے تھے جن کا کام سب سے زیادہ عوام تک پہنچا۔

آرٹ ڈیکو کی جہاں بہترین مثالیں ملتی ہیں ان میں نیو یارک کا راک فیلر سنٹر (Rockfeller Centre)، کریسلر بلڈنگ (Chrysler Building) اور (Empire State Building) خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔



Chrysler Building, 1930, New York, USA

آرٹ ڈیکو سٹائل دوسری جنگ عظیم کے دوران زوال پذیر ہو گیا لیکن 1960 سے اس انداز میں ایک بار پھر دلچسپی شروع ہو گئی۔

Paul Poiret, *Party Costume,* Gold and Purple silk and satin jacket with fake pearls and black fur, 1914

Neo Romanticism

نیورومانٹیسزم

نی +یو +رومان +ٹی +سزم

نیو رومانٹی سزم ایک برطانوی تحریک تھی جو 1935 میں شروع ہوئی اور فقط 20 سال بعد 1955 میں دم توڑ گئی۔اس مختصر تحریکی لہر نے پینٹنگز کے علاوہ دیگر آرٹس کو بھی بے حد متاثر کیا۔اس تحریک کے مصوروں نے انیسویں صدی کی رومانٹی سزم تحریک کی جانب ایک بار پھر دیکھنا شروع کیا۔ بالخصوص ذہنی و خیالاتی روایات جن کی نشاندہی بلیک(Blake)اور سیموئل پامر(Samuel Palmer)نے اپنے لینڈسکیپس میں کی تھی انہیں ماڈرن انداز میں ڈھالا گیا۔اس تحریک کے جو مصور سب سے زیادہ مشہور ہوئے ان میں:

1-پال نیش (1889-1946)Paul Nash

2-جان پائپر (1903-1992)John Piper اور

3- کیتھ واغن (1912-1977)Kieth Vaughan

خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔اس تحریک کو ان فرانسیسی مصوروں سے بھی منسوب کیا جاتا ہے جو 1930 کی دہائی میں خواب وخیال جیسے تصوراتی لینڈسکیپ بناتے رہے جن میں اداس اور غمگین فگر نظر آتی تھیں۔

Paul Nash, *Dead Sea*, Oil on Canvas, 101 x 152 cm, 1941, Tate

Abstract Expressionism

تجریدی جذباتیت

(ایب+سٹریکٹ+ایکس+پرے+شن+ازم)

تجریدی جذباتیت کی تحریک ایک وسیع تحریک تھی جو 1940 میں متحدہ امریکہ میں شروع ہوئی اور جلد ہی پھیل کر یورپ تک جا پہنچی۔ 1950 تک مغرب کے بہت سے ممالک اس تحریک کے زیر اثر آ چکے تھے۔ امریکہ میں اس تحریک کے اہم مصور مندرجہ ذیل تھے۔

-1	جیکسن پولک	(1912-1956)Jackson Pollock
-2	ولیم ڈی کوننگ	(1904-1997)William de Kooning
-3	فرانز کلائن	(1910-1962)Franz Kline
-4	مارک روتھکو	(1903-1970)Mark Rothko
-5	اوتھن فرانکن تھیلر	Othen Frankenthaler
-6	بارنیٹ نیومن	(1905-1970)Barnett Newman
-7	ایڈولف گاٹ لب	(1903-1974)Adolf Gottlieb
-8	رابرٹ مدرویل	(1915-1991)Robert Motherwell
9	لی کریزنر	(1908-1984)Lee Krasner
-10	بریڈلی واکر ٹاملن	(1899-1955)Bradely Walker Tomlin
-11	ولیم بیزی اوٹس	(1912-1963)William Baziotes
-12	ایڈ رائن ہارٹ	(1913-1967)Ad Reinhardt
-13	رچرڈ پوسیٹ ڈارٹ	(1916-1992)Richard Pousette-dart
-14	ایلین ڈی کوننگ	(1918-1989)Elaine de Kooning
-15	جیک ٹورکوف	(1900-1982)Jack Tworkov

ان میں سے زیادہ تر مصوروں نے نیویارک میں کام کیا۔

گو اس تحریک کے نام (Abstract Expressionism) کو عمومی طور پر قبول کر لیا گیا تاہم اس تحریک کا یہ نام کافی حد تک درست نہیں ہے اور یہ امر او پر دیئے گئے تمام مصوروں کے کام سے بھی واضح ہوتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس تحریک میں مختلف مصوروں کے کام کی کھچڑی پکی ہوئی تھی۔ اور ہر ایک مصور کے کام کا انداز دوسرے سے مختلف تھا۔ اس تفریق کے باوجود ان مصوروں کے کاموں میں کئی ایک خصوصیات مشترکہ سمجھی جاتی ہیں۔ اوّل تو یہ کہ تمام مصوروں کا کام کلی طور پر تجریدی ہے جس کا مطلب ہے مصور جو تصویر میں اشیاء بنا رہا تھا اس کا دنیا میں کہیں یا کوئی وجود نہ تھا۔ زیادہ

زور بے اختیار جذبات اور ذاتی طبعی خیالات پر تھا جس میں تکنیک کی مکمل آزادی تھی اور کام کرنے کے انداز اور استعمال میں آنے والے سامان پر بھی کوئی قید نہ تھی انسانی جسم کے اندر پیدا ہونے والے جذبات اور ہیجان کے تحت تصویر کشی کی جاتی تھی اس طرح کی تصویروں میں وجدانی قوت کا اظہار بھی تھا، معمے بھی تھے، زبردستی بھی تھی، تشدد بھی تھا، اور نغمگی بھی تھی۔ مصور تصویریں بناتے وقت غیر ارادی قسم کی حرکات کرتے اور کبھی کبھی ان کے کام میں (Surrealism) کی جھلک نظر آنے لگتی۔ یعنی تصویر میں مصور کی لاشعوری قوت اور جذبات نظر آنے لگتے۔ روائتی قسم کی کمپوزیشن کو قصداً رد کر دیا گیا تصویر میں زیادہ عناصر اور جز بھی ختم کر دیئے اور زیادہ تر تصویر ایک ہی (Element) پر منحصر ہوتی اب چونکہ تصویر میں کوئی موضوع (Subject) نظر نہیں آتا تھا اس لیے تصویر کا دبدبہ اور رعب (Impact) بڑھانے کیلئے تصویروں کا سائز بہت بڑا رکھا جاتا۔

Jackson Pollock, *Yellow Islands,* Oil on Canvas, 143.5 x 185.4 cm, Tate

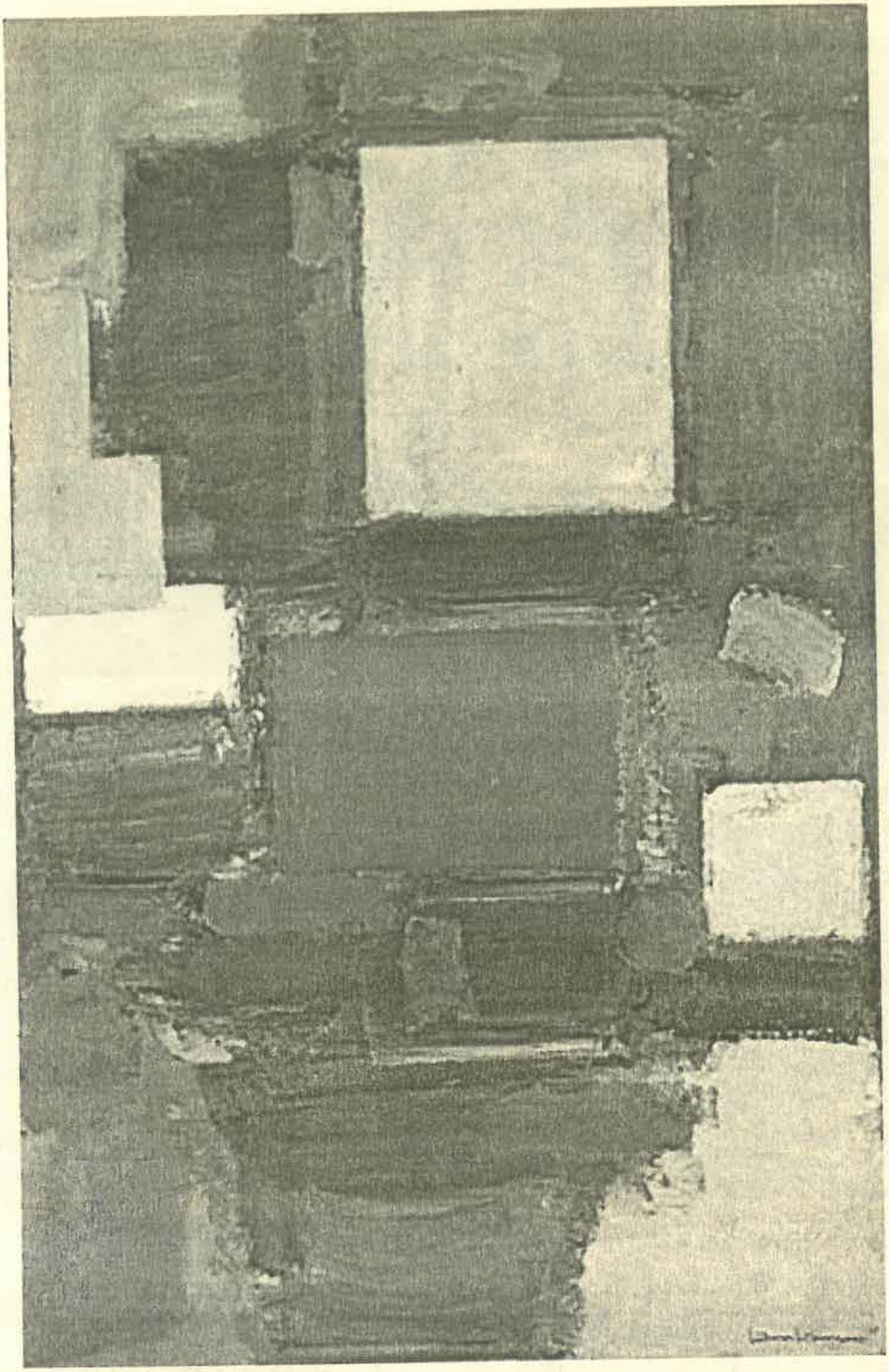
تجریدی جذباتیت کے مستقبل کی نشاندہی کرنے والے دو مصوروں میں سے ایک ارشیل گورکی (Arshile Gorky) تھا۔ گورکی محرک خیالات پر مبنی غیر جسمانی اشکال پر مبنی تصویریں بناتا تھا اس کے اس سٹائل کو (Suggestive Biomorphic) سٹائل کہا جاتا ہے۔ گورکی بہت پتلا رنگ استعمال کرتا جیسے کہ واٹر کلر ہو۔

Arshile Gorky. *The Liver in the Cock's Comb,* Oil on Canvas, 186 x 249 cm, 1944, Allbright- Knox Art Gallery, Buffalo, New York

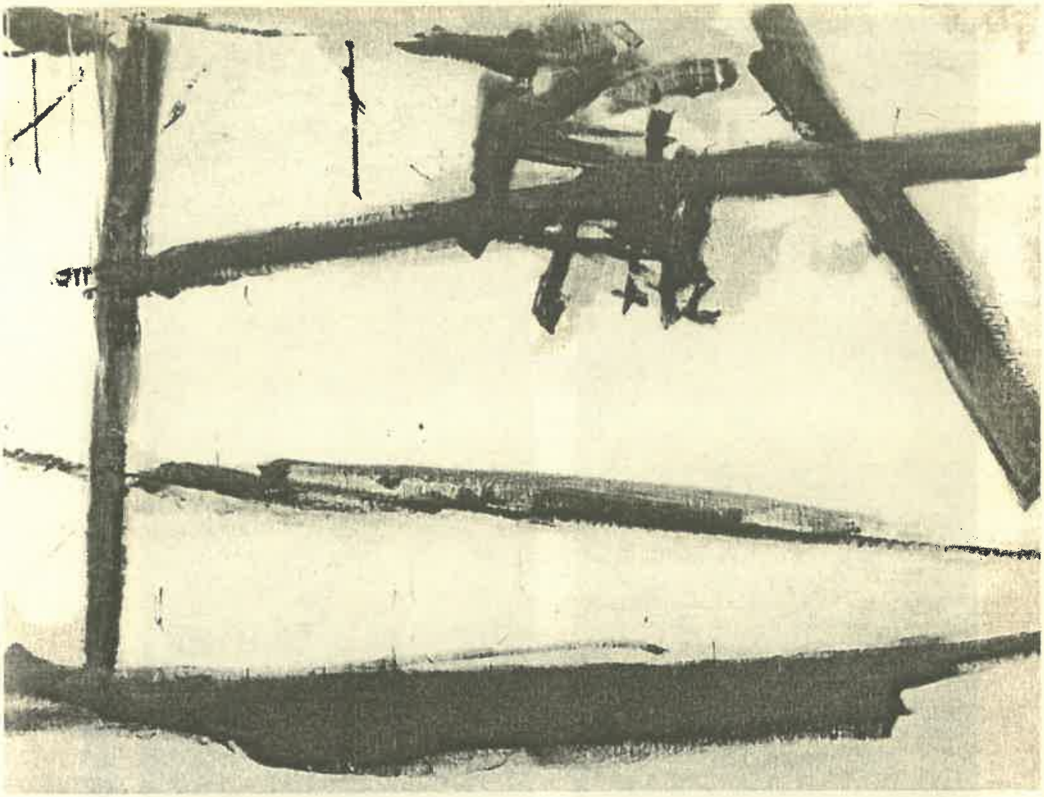
اسی دور کا دوسرا فنکار ہینز ہوف من (Hans Hoffmnn) تھا وہ بڑے قوت آفریں سٹروک لگا تا جن میں ایک خاص قسم کی بناوٹ اور بافت (Texture) ہوتی اس کا کام تجریدی ہونے کے باوجود روائتی تھا۔ 1930 اور 1940 کے درمیان بہت سے مصور (Surrealist) تھے لہٰذا (Surrealism) کا اثر بھی ہوف من کی تصویروں میں نظر آنے لگا۔

تجریدی جذباتیت میں تنوع کا رنگ خاص طور پر نظر آتا۔ اس تنوع یا ورائٹی میں تین سٹائل خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ پہلے سٹائل کو ایکشن پینٹنگ کہا جاتا ہے اس میں ڈھیلے ڈھالے لیکن تندو تیز انداز میں کینوس پر رنگ تھوپے جاتے اور بڑے بڑے اور وسیع سٹروک لگائے جاتے۔ مصور مصوری کے رنگ چھوڑ کر کمرشل پینٹ استعمال کرتے اس طرح جو بھی کینوس پر بن جاتا اس کو شکل کے مطابق پینٹنگ کو کوئی بھی نام دے دیا جاتا۔ جیکسن پولک نے بھی کام کی ابتداء ایسی ہی تصویروں سے کی۔ وہ کینوس سادہ اور بغیر کسی تیاری کے استعمال کرتا۔ ایسی کینوس کو (Raw Canvas) کہتے ہیں جیکسن بڑی مہارت کے ساتھ اس تکنیک سے اچھی اور دلکش تجریدی کمپوزیشنز بنا لیتا جیکسن پولک کی تصویروں میں (Linear Pattern) واضح نظر آتا ہے۔

ڈی کوننگ (De Kooning) بڑے زوردار اور جذبات سے بھرپور سٹروک لگاتا اس کی تصویروں میں رنگوں سے پیدا کئے گئے (Texture) کا بہت عمل دخل تھا اس کے برعکس کلائن (Kline) زوردار سیاہ رنگ کے سٹروک لگاتا اور سفید گراؤنڈ جو سادہ کینوس کا ہی رنگ ہوتی اس پر سیاہ سٹروک لگا کر نقش ابھارتا اس کی تصاویر حجم میں بہت بڑی ہوتیں۔



Hans Hofmann, *The Gate,* Oil on Canvas, 190.5 x 123.2 cm. 1960, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA

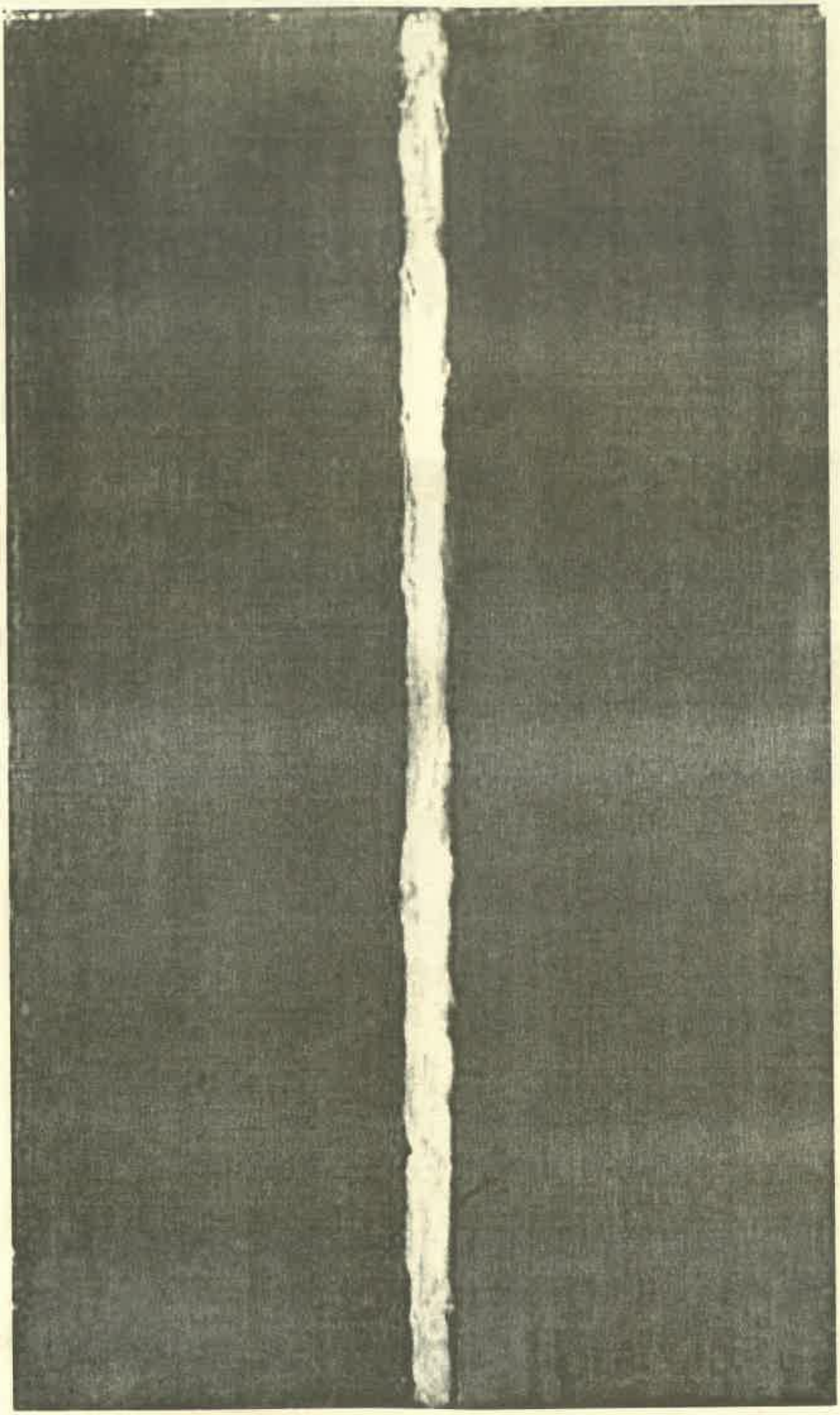


Franz Kline, *Painting Number 2,* 1954, The museum of Modern Art

تجریدی جذباتیت کے دوسرے انداز میں بہت سے سٹائلز میں تصویریں بنائی گئیں۔ ان میں نغماتی، نازک اور دلکش تجریدی مناظر بھی تھے اور لمبے لمبے تیرتے ہوئے سٹروک بھی نظر آتے ایسی تصاویر کے لئے گسٹن (Guston) اور فرانکن تھیلر (Frankentheler) خاص طور پر مشہور ہوئے۔ جبکہ مدر ویل (Motherwell) اور گاٹ لیب (Gottlieb) کی تصویروں میں کیلی گرافک سٹروک خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

تیسرے انداز میں انتہائی کم جذباتیت نظر آتی ہے اس طرز کی تصویروں کے لیے روتھکو (Rothko)، نیومن (Newman) اور رین ہارٹ (Reinhardt) خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان مصوروں نے بڑی بڑی کینوس فلیٹ، باریک اور شفاف اور چمکدار رنگ استعمال کیے۔ روتھکو نے اپنی تصویروں میں چوکور اشکال کو خاص طور پر ابھارا۔

جذباتی تجریدیت یا تجریدی جذباتیت نے امریکہ اور یورپ دونوں جگہوں میں اپنا مقام بنایا۔ یوں کہنا غلط نہ ہوگا کہ 1950 کی دہائی تجریدی جذباتیت کا ہی دور تھا اور ایسا لگتا تھا کہ اب مصوری کا منبع پیرس نہیں بلکہ نیویارک ہوگیا ہے تاہم 1960 کی دہائی کے آغاز سے ہی اس تحریک کی مانند ٹھنڈی پڑنے لگی اور تحریک کے نوجوان اور سرگرم مصور بھی دوسری تحریکوں کی جانب راغب ہونے لگے۔



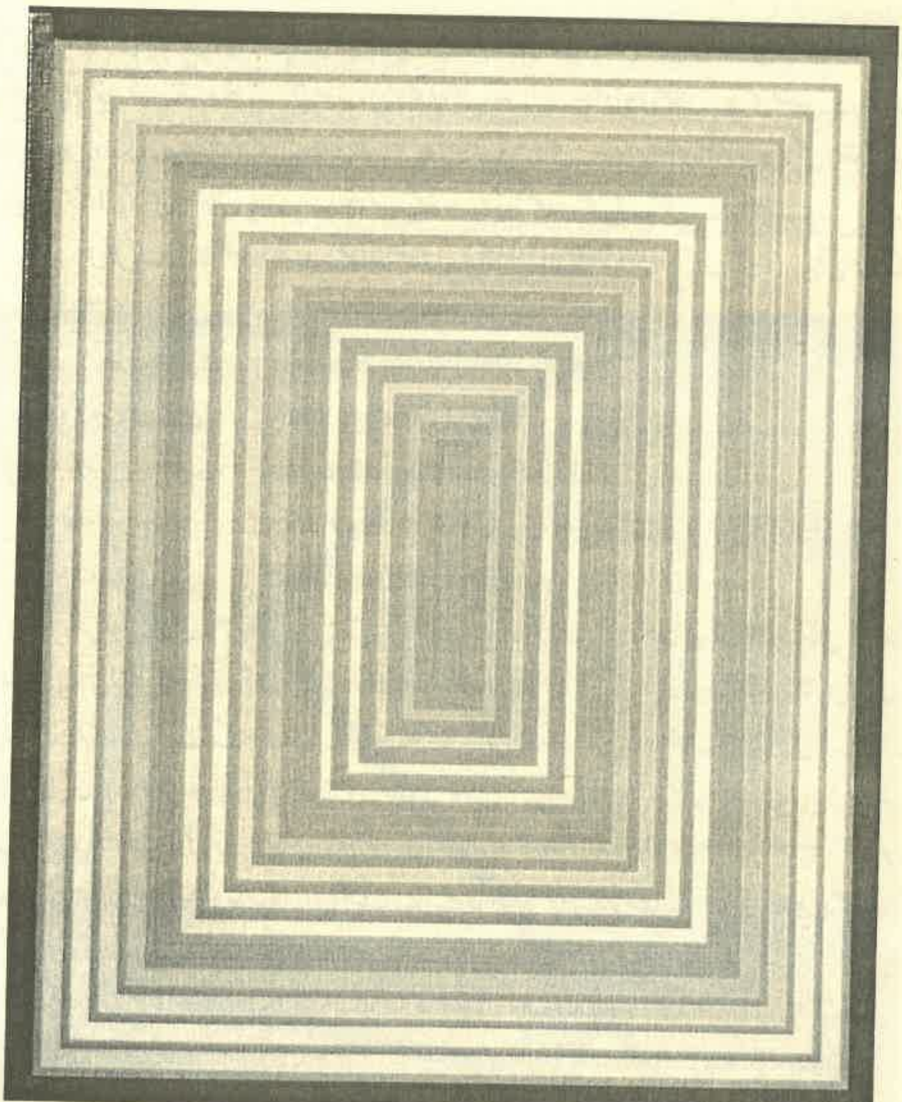
Bernett Newman, *Onement 1,* Museum of Modern Art, New York

Op Art

اوپ آرٹ

اوپ آرٹ کو آپٹیکل آرٹ (Optical Art) بھی کہا جاتا ہے۔ یہ تحریک بیسویں صدی کے جیومیٹرک اور تجریدی آرٹ کی مظہر تھی جو فریب نظر اشکال پر مبنی تھی جسے عرف عام میں (Opitcal Illusion) بھی کہا جاتا ہے۔

اوپ آرٹ کے مقاصد تصویروں میں یا تو لائن پرسپیکٹو (Line Perspective) یا پھر رنگوں اور لائنوں کی سطحی کشاکش اور کھچاؤ کو اتنا زیادہ بڑھا دیا جاتا کہ لائنوں اور رنگوں سے ایک تڑپ، ارتعاش اور جھلملانے اور پھڑ پھڑانے



Richard Anuskiewicz, *Rose Red Centered*, Acrylic on Board, 152 x 122 cm, 1977, Haemon-Meek Gallery, Naples, Florida

کا گماں ہوتا اور یہ سب محض نظر کا دھوکہ یا سراب (Illusion) ہوتا۔ رنگوں اور لائنوں کی یہ آمیزش زیادہ تر تجریدیت کی طرف مائل ہوتی۔ اوپ آرٹ کا تعلق بیسویں صدی کی تحریکوں جن میں:

1- اورفزم — Orphism

2- کنسٹرکٹوزم — Constructivism

3- سپرے ماٹزم — Suprematism اور

4- فیوچرازم — Futurism

شامل ہیں، سے بھی گہرا تعلق نظر آتا ہے۔ خاص طور پر فیوچرازم سے کیونکہ اس میں تصویری فگرز کی حرکات کو خاص طور پر اجاگر کیا جاتا تھا۔ اوپ آرٹ تحریک کے مصوروں کا کام ایک دوسرے سے بھی کافی مختلف ہے کسی مصور نے بامقصد توڑ پھوڑ اور کار پردازی سے کام لیا تو کسی نے قابل ادراک اور حواس کی فراہمی سے۔ ابہام اور مشکوکیت کا بھی استعمال کیا اور تردید اور اختلاف کا بھی استعمال کیا اور یہ سب عناصر دیکھنے والے کی آنکھوں میں عجب نقش لے کر ابھرے۔

اس تحریک کے جو مشہور آرٹسٹ تھے اور جنہوں نے 1950 اور 1960 کی دہائیوں میں نام پیدا کیا ان کے نام مندرجہ ذیل ہیں:

1- وکٹر وساریلی — (1906-1997)Victor Vasarely

2- برجٹ رائیلے — (1931)Bridget Riley

3- رچرڈ اینسکی ویز — (1930)Richard Anuskiewicz

4- لیری پونز — (1937)Larry Poons اور

5- جیفری سٹیل — (1961)Jeffrey Steele

اس تحریک نے خاص طور پر اس وقت اپنا خوب نام پیدا کیا جب نیو یارک سٹی میں 1965 میں یک نمائش منعقد ہوئی۔ اس نمائش کا نام "درد آشنا آنکھ" (The Responsive Eye) رکھا گیا اور میوزیم آف ماڈرن آرٹ نے اس کا اہتمام کیا۔ اوپ آرٹ کے مصوروں نے نہایت مہارت کے ساتھ انتہائی پیچیدہ اور خلاف قیاس بصری خاکے بنائے۔ ان میں نہایت سادہ اشکال اور لائنوں کی بھرمار تھی۔ جیسا کہ متوازی لائنیں، مربعے بناتی لائنیں، دائرے ہی دائرے اور ان سب کا پر فریب استعمال شامل تھا۔ ساتھ ہی ساتھ رنگوں کی (Tension)، کمپلیمنٹری (Complementary) رنگوں کا ساتھ ساتھ وجود ان تصویروں کا خاصہ تھا۔ اس تکنیک نے ایسے خاکوں کو جنم دیا جو حرکت کے احساس سے لبریز تھیں اور جن میں نظر کہیں ٹک نہ پاتی تھی۔ ایک یورپی نقاد نے اوپ آرٹ کے بارے کہا تھا:

"Op art works exist less as objects than as generators of perceptual responses"

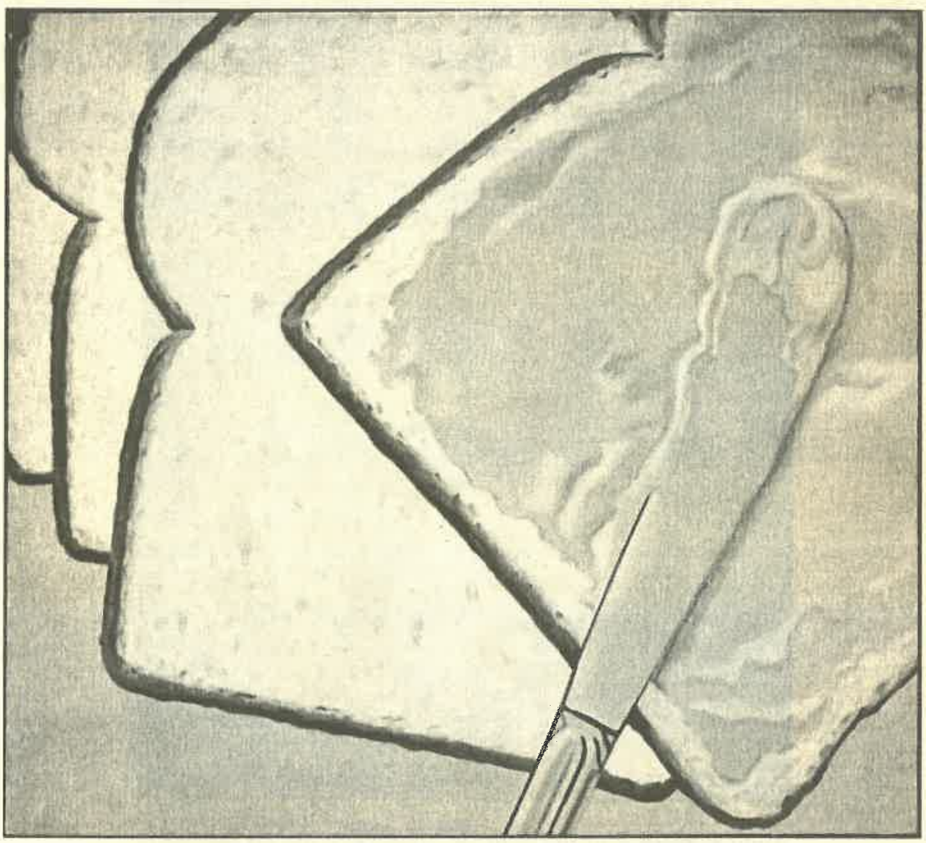
یعنی اوپ آرٹ کی تصویریں ایک شے یا منظر کم اور تاثراتی عمل کو پیدا کرنے والا ایک ذریعہ ہے۔

Pop Art

پاپ آرٹ
پا(و)پ آرٹ

اس تحریک کا تلفظ نہ تو ''پاپ'' ہے اور نہ ہی ''پوپ'' بلکہ ''الف'' اور ''و'' کی درمیانی آواز سے بولا جاتا ہے۔
اس تحریک کا اہم نکتہ یہ تھا کہ اسکے عنوانات میں کامک سٹرپس (Comic Strips)، خالی ڈبے، سڑک پہ لگے روڈ سائن، اشتہارات اور دیگر ایسی اشیاء شامل ہوتیں۔ ان مصوروں کی توجہ نہ تو پورٹریٹ کی طرف تھی نہ ہی لینڈ سکیپ کی جانب اور نہ ہی حیات جامد کی طرف۔ بعض اوقات خالی ڈبوں، پیکٹوں اور دیگر ایسی اشیاء کو پینٹنگ کا حصہ بنالیا جاتا۔
یہ تحریک دراصل 1950 اور 1960 کی دہائیوں میں برطانیہ اور امریکہ کے کلچر کی غماز تھی۔ اور اس وقت کے ایک نقاد لارنس ایلووے (Lawrence Alloway) نے ہی اس تحریک کا نام پاپ آرٹ رکھا۔ یہ نام رکھنے سے اس کا اشارہ خاص طور پر سادہ، معمولی، غیر دلچسپ اور بے لطف مورتیوں اور خاکوں کی جانب تھا جو اس تحریک کی تصویروں کا اہم موضوع تھے اس تحریک کے مشہور مصوروں میں مندرجہ ذیل نام شامل ہیں:

1-رائے لیچٹن سٹائن Roy Lichtenstein



James Rosenquist, *White Bread,* Oil on Canvas, 1964

2-اینڈی وارہول (1928-1987)Andy Warhol

3- کلیس اولڈن برگ (1929)Claes Oldenburg

4-ٹام ویسلمین (1931-2004)Tom Wesselman

5-جیمز روزنکوئسٹ (1933)James Rosenquist اور

6-رابرٹ انڈیانا (1928)Robert Indiana

یہ تمام کے تمام مصور امریکی تھے۔ برطانوی مصوروں کے نام یہ ہیں:

1-ڈیوڈ ہاکنی (1937)David Hockney اور

2-پیٹر بلیک (1932)Peter Blake

ان تمام مصوروں نے معاشرے کے ان تمام پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی جو روزمرہ زندگی کا حصہ ہیں۔ اور جن کا عمومی زندگی کے ساتھ گہرا ربط ہے۔ ان کی تصویروں میں واقع آیکا نوگرافی (Iconography) میں جو عنوانات اخذ کئے گئے ان کا تعلق ٹیلی وژن، کامک بکس، فلمی رسائل و جرائد اور تمام اقسام کے اشتہاروں میں پائی جانے والی چیزوں سے تھا۔ یہ تمام جزو یا عناصر بڑے زور شور سے اور بامقصد طریقے سے تصویروں میں سموئے جاتے۔ تصویروں میں نہ تو ان عناصر کی ستائش کی جاتی اور نہ ہی ان پر تنقید ہوتی۔ البتہ زندگی کا ان عناصر کے ساتھ جو گہرا رشتہ اور وابستگی ہے اس کو ضرور اجاگر کیا جاتا۔ اس طرح مصور ان تکنیکس (Techniques) کو اپنے استعمال میں لاتا جو کسی اشتہار یا کامک بک میں استعمال کی گئی ہوتیں۔

Andy Warhol, *Marylin Monroe,* Silkscreen ink on synthetic polymer paint on canvas, 211.4 x 144.7 cm, 1962

Roy Lichtenstein, *Hopeless*, Oil on Canvas, 111.8 x 111.8 cm, 1963

Andy Warhol, *Knives*, Acrylic and Silkscreen link on Canvas, 51 x 41 cm, Circa 1981, Washington. D.C

پاپ آرٹ کا واضح مقصد یہ تھا کہ فن مصوری کو زیادہ سے زیادہ مادی، حقیقی اور کلی طور پر قابل قبول شکل دی جائے۔ یہ تحریک یورپ اور امریکہ میں ہونے والی (Abstract Expressionism) کی تحریک کی نفی بھی تھی۔ مصوری کے میدان میں اس تحریک نے قدیم مصورانہ رسومات کو رد کر دیا۔ ہائی آرٹ کے خلاف بغاوت کی اور ہم عصر نئی تحریکوں کا مقابلہ کیا۔ نتیجۃً یہ تحریک معاشرے کے بے حد قریب سمجھی جانے لگی۔

بعض نقادوں نے اس تحریک کو عامیانہ، غیر مہذب اور بازاری کہا۔ بعض نے اسے ہیجان انگیز کہا اور بعض نے اسے جمالیاتی حس سے عاری کہا۔ یہاں تک کہ کچھ نقادوں نے اس تحریک کو محض ایک مذاق قرار دیا۔ تاہم اس میں شک نہیں کی اس تحریک کو انتہائی جمہوری اور ہر قسم کے تفرقات سے پاک گردانا گیا۔ یہاں تک کہ اس امر کا اعتراف کیا گیا کہ یہ تحریک ماہرین مصوری اور ابھرتے ہوئے فنکاروں کو بہت قریب لے آئی ہے۔

ڈاڈاازم کے کچھ مصوروں نے بھی پاپ آرٹ کے لیے بہت کام کیا۔ مثال کے طور پر مارسل ڈوشیمپ (Marcel Duchamp) جو اس وقت امریکہ میں ڈاڈاازم کا چیمپئن مانا جاتا تھا وہ پاپ آرٹ کی تحریک کا اہم رکن مانا جاتا ہے۔ اس کا کام بھی روایات سے ہٹ کر عام زندگی کے پہلوؤں کے زیادہ قریب تھا اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ڈاڈاازم کی تحریک بذات خود بھی روائتی مصوری کے خلاف کھلی بغاوت تھی۔ بیسویں صدی کے دوسرے مصور جنہوں نے پاپ آرٹ پر گہرا نقش چھوڑا ان میں:

1- سٹوورٹ ڈیویز Stuart Davis (1892-1964)

2- گیرارڈ مرفی Gerard Murphy (1955) اور

3- فرنینڈ لی ژے Fernand Leger (1881-1955) شامل تھے۔

ان سب نے اپنی تصویروں میں اپنی طرز کی حقیقت پسندی، کثیر تعداد میں پیداوار (Mass Production) اور مشینی دور کے تجارتی عناصر کی زیادہ سے زیادہ نشاندہی کی۔ جن مصوروں کا ذکر اوپر کیا گیا ہے ان کے علاوہ کچھ اور مصوروں کو بھی پاپ آرٹ کا پیش رو مانا جاتا ہے۔ ان میں مندرجہ ذیل مصور شامل ہیں۔

1- جیسپر جاہنز Jasper Johns (1930)

2- لیری ریورز Larry Rivers (1923-2002) اور

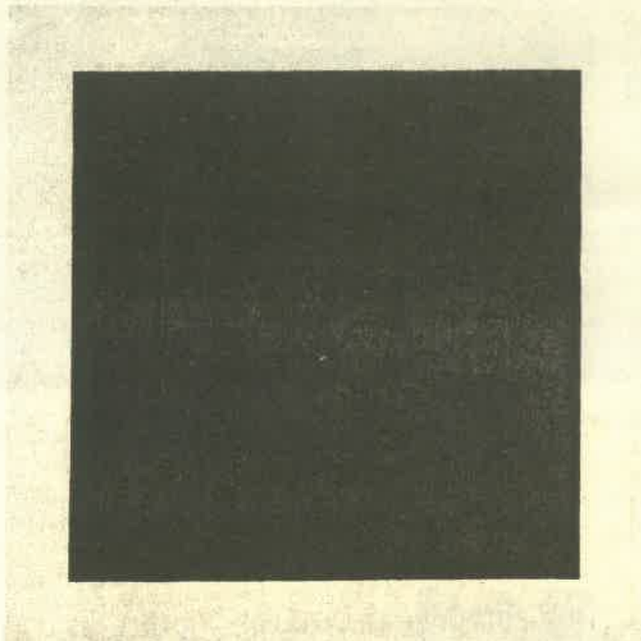
3- رابرٹ روشن برگ Robert Rauschenberg (1925-2008)

Fernand Leger, *Woman Holding a Vase,* Oil on Canvas, 146.3 x 97.5 cm, 1927, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Minimalism

مِنی +مَل +اِزم
مِنیملزِم

منی مل ازم کی تحریک 1960 میں امریکہ کے شہر نیو یارک سے شروع ہوئی۔اس تحریک نے مصوری اور موسیقی کو خاص طور پر اپنی لپیٹ میں لے لیا۔اس تحریک نے انتہائی سادگی اور حقیقی معنوں میں ظاہری شکل وصورت پر زور دیا۔ منی مل آرٹ کو اے بی سی آرٹ بھی کہا جاتا ہے۔



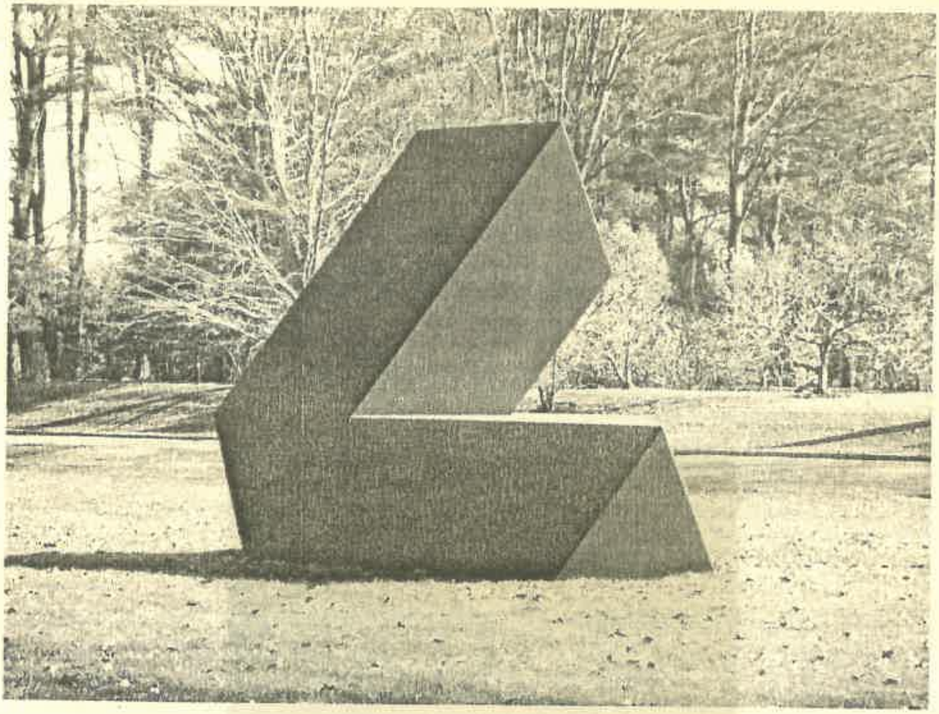
Kazimir Malevich, *Black Square,* Oil on Canvas, 1915, The State Tretyakov Gallery, Moscow

منی مل آرٹ، آرٹ کو سادہ ترین بنانے کے رجحانات کے باعث منظر عام پر آئی۔1913 میں روس کے مصور کیسی میر میلوچ (Kasimir Malevich) نے ایک تصویر بنائی جس میں سفید بیک گراؤنڈ پر ایک سیاہ مربع دھبہ دکھایا گیا تھا۔پھر مجسمہ سازی میں نہایت ابتدائی طرز کے مجسمے بنائے گئے۔ایسے مجسمے بنانے میں جن مجسمہ سازوں نے بھرپور حصہ لیا ان میں مندرجہ ذیل فنکار شامل تھے:

-1 ڈونلڈ جڈ Donald Judd(1928-1994)

-2 کارل اینڈرے Carl Andre(1935)

-3 ڈین فلیون Dan Flavin(1933-1996)



Tony Smith, *Duck*, painted steel, 345.4 x 421.6 x 281.9 cm. Conceived in 1962-1963, executed in 1995

-4 ٹونی سمتھ (1912-1980)Tony Smith

-5 انتھونی کارو (1924)Anthony Caro

-6 سول لے وٹ (1928-2007)Sol Le Witt

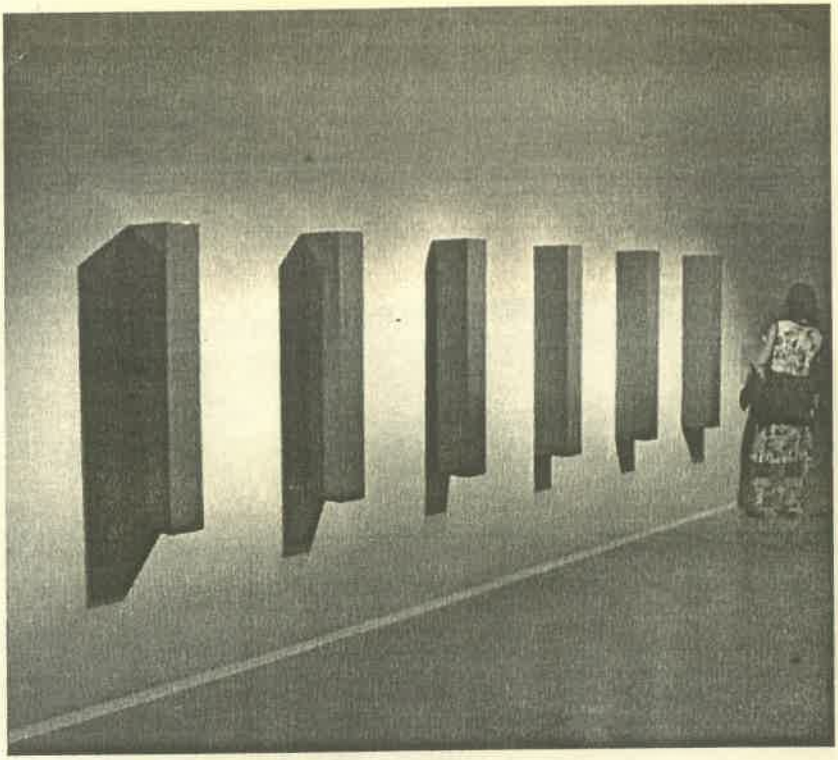
-7 جان میک کریکن (1934-2011)John McCracken

-8 کریگ کاف مین (1932-2010)Craig Kaufman

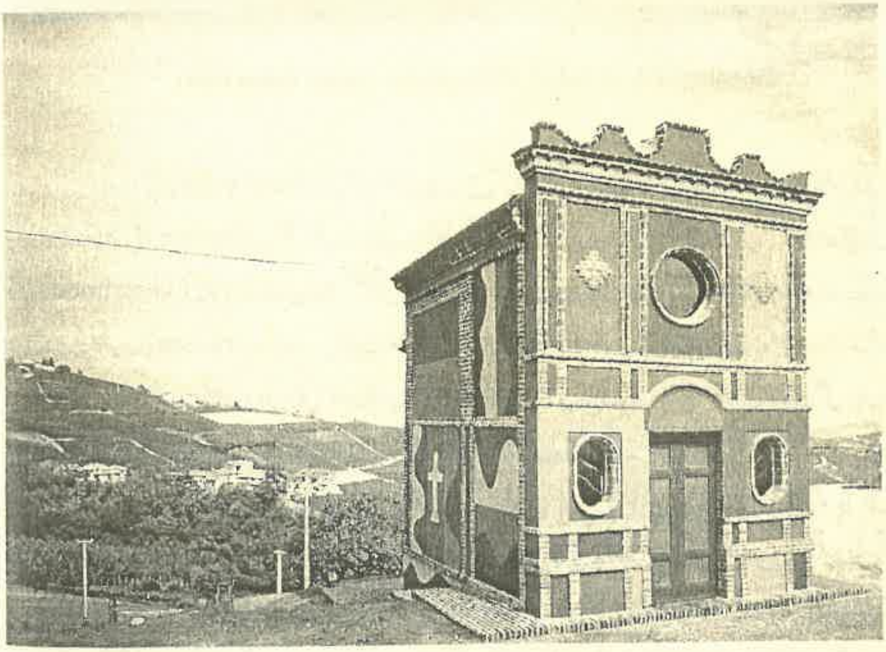
-9 رابرٹ ڈیورین Robert Duran

-10 رابرٹ مورس (1931)Robert Morris

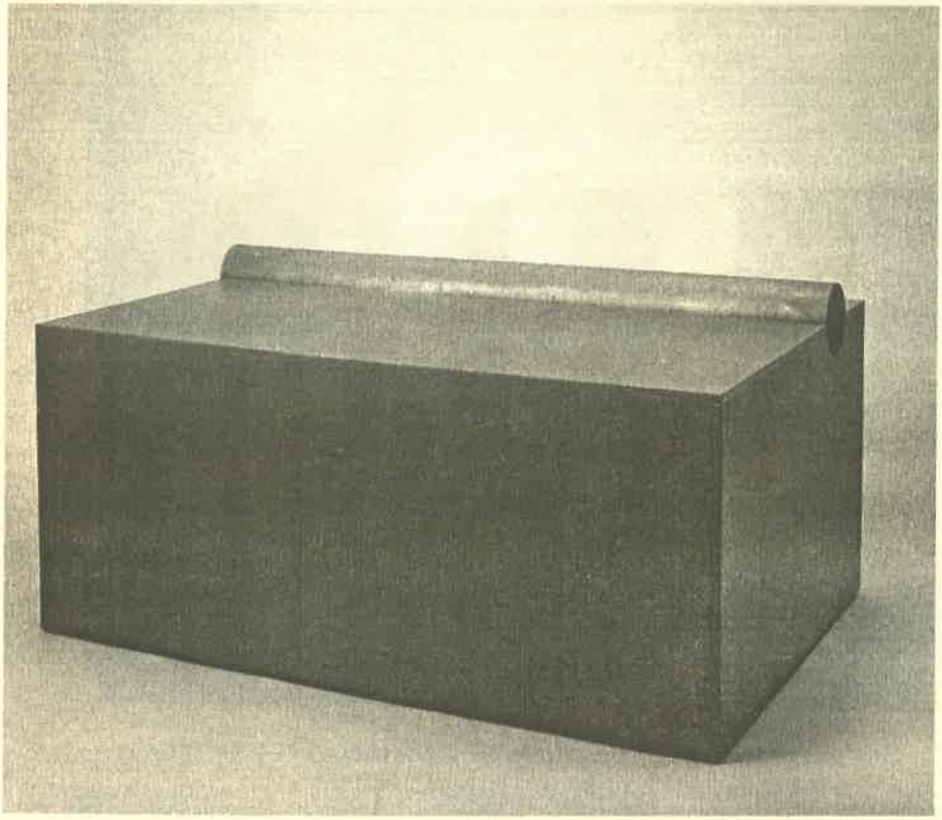
یہ مصور ایکشن پینٹرز سے بھی تنگ آ چکے تھے۔ منی مل مصوروں کا خیال تھا کہ ایکشن پینٹنگ بہت زیادہ حد تک جذباتی اور بلا مواد کے ہوتی ہے۔ منی مل مصوروں کا خیال تھا تصویر کو خود بولنا چاہیے۔ تصویر کو سادہ ہونا چاہیے اور ایسا ہونا چاہیے جسے دیکھنے والا آسانی سے سمجھ سکے۔ ہارڈ ایج (Hard Edge)، سادہ فارم اور لکیروں کے استعمال پر زیادہ توجہ ہونی چاہیے۔ ساتھ ہی (Two-dimensionality) یعنی صرف دوہری جسامت پر زور ہونا چاہیے۔ تاکہ دیکھنے والا تصویر کو دیکھ کر فوراً اپنا ردعمل بیان کر سکے۔ بہت سے منی مل مصوروں نے بارنٹ نیومین (Barnett Newman) اور ایڈ رائن ہارڈٹ (Ad Reinhardt) کی تصویروں کو بھی اپنے لیے مشعل راہ بنایا۔ یہ تصویریں خاموش اور ہر قسم کے جذبات یا جذباتیت سے عاری تھیں۔



John McCracken, *Fire*, 2007, Museum Fridericianum in Documenta



Sol Lewitt, *Barolo Chapel*, 1999, la Morra, Italy



Donald Judd, *Untitled*, 1963, Miller- Meigs Collection

ہارڈ ایج (Hard-edge) کی خصوصویات یہ ہیں کہ ان کی کینوس کا سائز بڑا ہوتا جس پہ جیومیٹری کی اشکال پر زور ہوتا۔ تمام سطح (Surface) بالکل فلیٹ ہوتی۔ اشکال کی آوٹ لائن بہت تیز ہوتی۔ کینوس بعض دفعہ تیار کی گئی نہ لگتی یعنی (Unprimed) کینوس کا گمان ہوتا۔ شکلیں زیادہ تر تیز رنگوں سے بنائی جاتی تھیں۔ اشکال سادہ ہونے کے باوجود ان میں بربطیت (Lyricism) اور ریاضیت (Mathematical) دونوں کا فقدان ہوتا جو مصور دانستہ طور پر پیدا کرتا۔ اس کے باوجود ان تصویروں میں مصور کا اپنا ذاتی پیغام ضرور شامل ہوتا۔ ہارڈ ایج مصوری کو یوں بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ اس میں سادہ سے مقصد یا چیز کو ایک مجہول اور گمنام ساخت دے دی جاتی۔

مینیمل کے مجسموں میں سادگی کو بدرجہ اتم نگاہ میں رکھا جاتا۔ بڑی بڑی جیومیٹریکل اشکال کو پلاسٹک، فائیبر گلاس، دھاتی چادروں اور ایلومینم سے تعمیر کیا جاتا۔ پھر یا تو ان کو جوں کا توں چھوڑ دیا جاتا یا پھر ان پر تیز تعمیراتی رنگوں کے کوٹ کر دیئے جاتے۔ مینیمل مصوروں کی طرح مینیمل مجسمہ ساز بھی اپنے کام کو خارجی، بنا جذبات کے اور بنا کسی نسبت کے تیار کرتے یعنی ان کے کام (Objective، Unexpressive اور Non-referential) ہوتے۔

پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی ' لاہور

ENGLISH PUBLICATIONS

The Whole Truth	M.R. Kayani	350.00
A Judge May Laugh	M.R. Kayani	170.00
Some More Truth	M.R. Kayani	280.00
Not the Whole Truth	M.R. Kayani	175.00
Half Truth	M.R. Kayani	160.00
Destination Beyond Destination	Jamiluddin Aali	300.00
Revolutionary Legality in Pakistan	Justice (Retd) Anwar-ul-Haq	260.00
International Law	Dr.S.M.Saleem Moini	800.00
Art in Pakistan	Ashfaq Rasheed	1500.00
Wazir Khan Mosque Rediscovered	Mamoona Khan	3500.00
Muhammad Husain Azad Life, Works and Influence	Edited / Annotated by M. Ikram Chaghatai	700.00
Rhine to Indus Collection of A.Schimmel's Writings	Edited / Annotated by M. Ikram Chaghatai	590.00
Targit Killing	Dr. Shaukat Mahmood	480.00
Deputy Nazir Ahmed A Biographical & Critical Appreciation	M. Ikram Chaghatai	600.00
The Realm of Gold	M. Siddiq Kalim	390.00
A Man of the Arts Muhammad Javed	Edited / Annotated by Dr. Shaukat Mahmood	2500.00

پاکستان میں تعلیم ایک تحقیقی جائزہ	ڈاکٹر انجم رحمانی	550.00
مجید امجد نقش کرِ ناتمام	ڈاکٹر سیّد عامر سہیل	350.00
ن ۔م ۔راشد کے خطوط	نسیم عباس احمر	250.00
ادبی تاریخ نویسی	مرتبین: ڈاکٹر سیّد عامر سہیل/نسیم عباس احمر	500.00
پاکستان میں مصوّری	عابد حسین قریشی	430.00
احمد شاہ سے احمد ندیم قاسمی تک	محمد عباس طوروی	300.00
سرِ بازار می رقصم	محمد نواز خان میرانی	240.00
اقبال شناسی عالمی تناظر میں	ڈاکٹر شفیق عجمی	250.00
تاریخ مشغلہ	محمد اکرام چغتائی	36.00
محمد اسد: ایک یورپین بدوی	مرتبہ: محمد اکرام چغتائی	700.00
محمد حسین آزاد اور خانوادۂ آزاد	مرتبہ: محمد اکرام چغتائی	400.00
ڈپٹی نذیر احمد: احوال و آثار	مرتبہ: محمد اکرام چغتائی	700.00
سیم التواریخ	مرتبہ: محمد اکرام چغتائی	300.00

اردو مطبوعات

افکارِ پریشاں	ایم ۔آر ۔کیانی	300 00
ایک جج ہنس بھی سکتا ہے شاید!	ایم ۔آر ۔کیانی	100.00
اِک محشرِ خیال	افتخار احمد عدنی	80.00
غالب شناسی کے کرشمے	افتخار احمد عدنی	200.00
غالب کی فارسی غزلوں سے انتخاب ترجموں کے ساتھ	اردو ترجمہ افتخار احمد عدنی انگریزی ترجمہ رالف رسل	300.00
غالب...... نقش ہائے رنگ رنگ	افتخار احمد عدنی	300.00
یادیں	افتخار احمد عدنی	250.00
اے مرے دشتِ سخن	جمیل الدین عالی	200.00
لاحاصل	جمیل الدین عالی	210.00
غزلیں، دوہے، گیت	جمیل الدین عالی	170.00
جیوے جیوے پاکستان	جمیل الدین عالی	100.00
آئس لینڈ (سفرنامہ اور صریرِ خامہ)	جمیل الدین عالی	300.00
خامہ بگوش کے قلم سے (مجموعہ کالم مشفق خواجہ)	مظفر علی سید (مرتب)	350.00
دبستانِ نظام	ڈاکٹر اسلم فرخی	350.00
نظام رنگ	ڈاکٹر اسلم فرخی	100.00
فرید و فردِ فرید	ڈاکٹر اسلم فرخی	100.00
صاحب جی سلطان جی	ڈاکٹر اسلم فرخی	100.00
سات سمندر پار	اختر ریاض الدین احمد	150.00
دھنک پر قدم	اختر ریاض الدین احمد	120.00
پھول کی زبانی	نجمہ انوار الحق	80.00
اِبنِ خلدون اور جدید تعلیمی نظریات	فہمیدہ عتیق	170.00
نذرِ خسرو (پہیلیاں، کہہ مکرنیاں اور منتخب اشعار)	ڈاکٹر شان الحق حقی	100.00
تاریخ علومِ اسلامیہ (۳ جلدی سیٹ)	فواد محمد سزگین مترجم شیخ نذیر حسین	800.00
کہاں گئے وہ لوگ	محمد عمر	150.00
سید حسن غزنوی (حیات اور ادبی کارنامے)	ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان	250.00
مغرب کے عظیم فلسفی	عبدالروف ملک	280.00
وہ تو جب آتے ہیں مائل بہ کرم آتے ہیں	عبدالروف ملک	400.00
پچھر (شاعری)	زبیر وحید	100.00
تصوف اور ادب کا باہمی رشتہ	ڈاکٹر نفیس اقبال	225.00
فنِ مصوری (منتخب مضامین)	مرتبہ: شیما مجید	280.00
شیفتہ...... ایک مطالعہ	مرتبہ: شیما مجید	180.00
اردو ناول اور آزادی کے تصورات	پروفیسر ڈاکٹر محمد عارف	680.00
فیض احمد فیض رومان اور شاعری	پروفیسر ڈاکٹر محمد عارف	250.00

Coopera

BOOK CENTRE
ART GALLERY

70 - Shara-e-Quaid-e-Azam, Lahore.
Phone: 042-37321161, 37322926

ISBN: 978-969-8460-33-4