ہندوستانی جمالیات

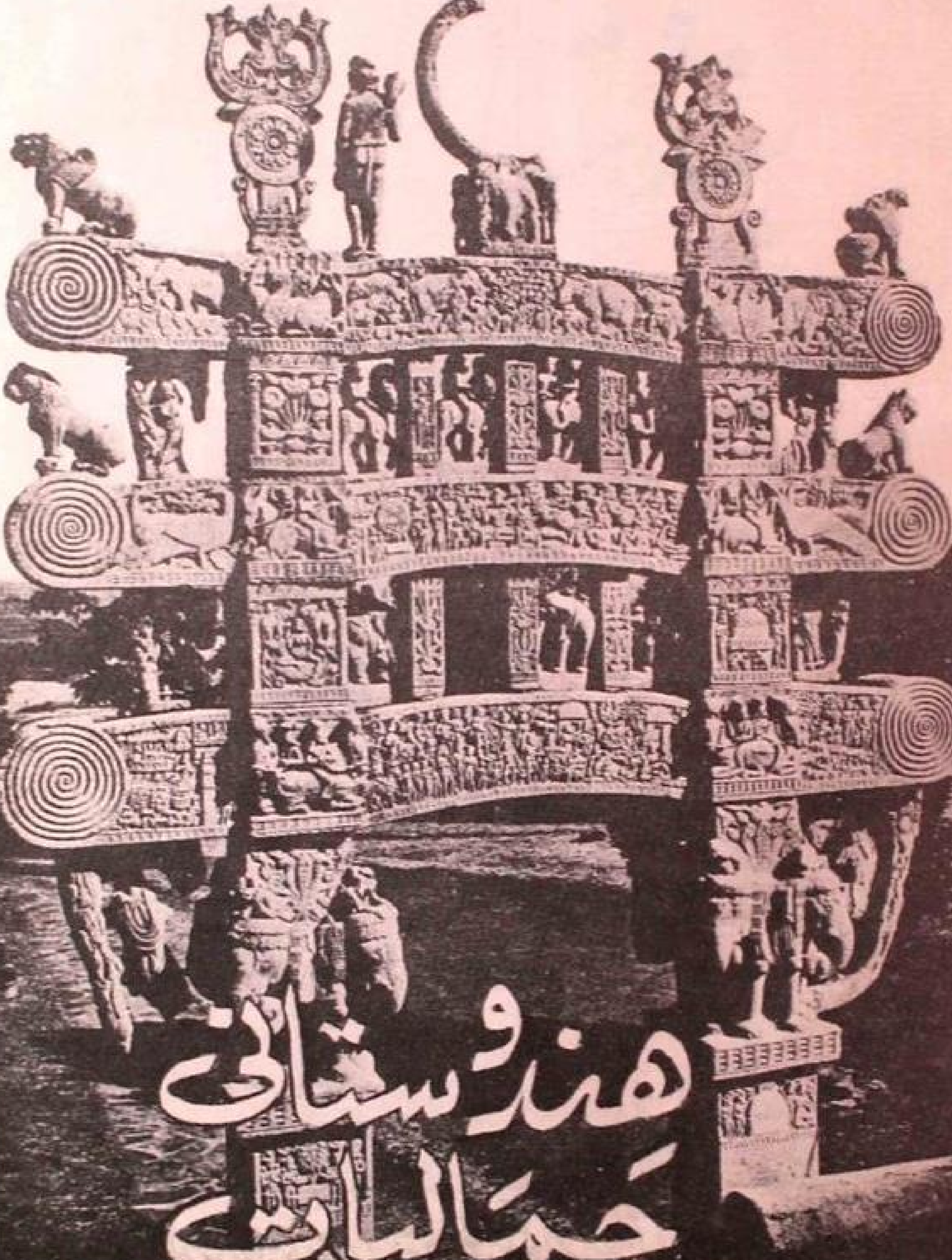
شکیل الرحمن

یہ کتاب، جو دو جلدوں پر مشتمل ہے — اپنی ذات سے باہر خود اپنی تلاش ہے!

— اپنی تلاش کا ایک معمولی سفرنامہ!

ذات سے باہر — خود کو تلاش کرتے ہوئے جو آنند ملا ہے — جی چاہتا ہے
آپ بھی اس میں شریک ہو جائیں

— شکیل الرحمان



HINDUSTANI JAMALIYAT Vol. I

DR. SHAKEELUR REHMAN

Rs.200/-

یہ کتاب فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی حکومت اتر پردیش، لکھنؤ کے مالی تعاون سے شائع ہوئی

ہندوستانی جمالیات

(جلدِ اوّل)

شکیل الرحمٰن

موڈرن پبلشنگ ہاؤس

۹؍ گولا مارکیٹ۔ دریا گنج۔ نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

© شکیل الرحمٰن
"مدھوبن" اے-۷، ۲۶، ساؤتھ سٹی،
گوڑگاؤں، ہریانہ ۱۲۲۰۰۱

اشاعت : ۱۹۹۴ء
قیمت : دو سو روپے
کتابت : راحت علی خاں
سرورق : رزاق ارشد
طباعت : جے۔ اے آفسیٹ پرنٹرس نئی دہلی
تعداد اشاعت : چار سو
ناشر : مصنّف

زیر اہتمام
پریم گوپال متّل

تقسیم کار: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۹، گولا مارکیٹ۔ دریا گنج۔ نئی دھلی۔ ۱۱۰۰۰۲

ترتیب

• مقدمہ ۹

ایک • ہندوستانی تہذیب کا نظامِ جمال ۴۵

دو • ہندوستانی فنونِ لطیفہ اور عوامی حسیات ۸۷

(الف) ایک بنیادی امتیازی پیکر "ناگ" ۸۹

(ب) - پھول اور پودے ۱۱۱

- خاکے اور نقشے ۱۱۷

- ینتر، منڈل ۱۳۳

- منتر ۱۴۵

(ج) - رنگ کی جمالیات ۱۵۱

تین • کلا - بنیادی جمالیاتی تصور ۱۷۵

چار • چند امتیازی رجحانات ۱۸۹

پانچ • وحدتِ جلال و جمال ۲۲۳

چھ • آہنگ اور آہنگ کی وحدت ۲۵۹

سات • 'وبھو' اور رس ۲۷۸

آٹھ • آنند! ۳۲۰

نو • اظہار کا حسن ۳۴۵

• کتابیات ۳۷۱

اِنتساب

غالب نے کہا تھا:

’اے پتھر تجھے اپنی طاقت کا دعویٰ صرف اسی لمحے تک زیب دیتا ہے
جس لمحے تک تو کسی شیشہ گر کے ہاتھ میں نہیں جاتا!‘

تمھاری شیشہ گری نے واقعی میری طاقت کا دعویٰ ختم کر دیا!
یہ شیشہ گری نہ ہوتی تو میں اپنی زندگی میں
صرف ایک پتھر ہوتا
مضبوط لیکن ساکت اور جامد پتّھر!

اگر میں شیو تھا، غیر متحرک، ساکت
تو تم شکتی بن گئیں میرے لیے
میرے ہر تحرّک کا انحصار تمھارے ہی تحرک پر تو ہے!

غالب نے کہا تھا :

’عشق کے صحرا میں ریگ ابھی تک رواں ہے
کون جانے، کتنے پاؤں اس راہ میں گھس چکے ہیں !‘

ایک ہمہ گیر بے پناہ پھیلے ہوئے
اور انتہائی پُر اسرار صحرا کی تلاش کا یہ سفرنامہ
صرف میرے پاؤں کے گھسنے ہی کی خبر دیتا ہے

بینا
یہ تحفہ قبول کرو

جمیل الرحمان

مقدّمہ

● برصغیر کی صدیوں کی تاریخ اور تہذیب میں تخلیقی وقت (CREATIVE: TIME) کا ایک حیرت انگیز تسلسل قائم رہا ہے، عوامی زندگی اور مختلف نسلوں کی تہذیب میں تخلیقی وقت اور تخلیقی لمحات ہمیشہ جذب رہے ہیں، تمام مادّی اور روحانی تصوّرات اور اقدار میں تخلیقی وقت اور لمحات کو محسوس کیا جا سکتا ہے، اس ہمہ گیر اور جہت دار تسلسل نے روحانی تمدّن کی اعلیٰ ترین قدروں سے آشنا کیا ہے، ہندوستان کے فنون ہزاروں برسوں کے جمالیاتی تجربوں کے تئیں بیدار کرتے ہیں ــــ وہ جمالیاتی تجربے جو تخلیقی وقت اور تخلیقی لمحات کی دین ہیں!

● ہندوستانی فن کاروں کا جمالیاتی شعور بیدار اور متحرّک رہا ہے یہی وجہ ہے کہ ہر عہد میں فنون کی جمالیاتی سطح بلند رہی ہے، فن کار کا اپنا تجربہ بھی اہم رہا ہے اور اُس کی وہ تخلیقی صلاحیت بھی اہم رہی ہے کہ جس سے عمدہ اور اعلیٰ جمالیاتی صورتوں کی تخلیق ہوئی ہے، ہر اچھی تخلیق کا ایک سماجی کردار موجود ہے جو سماج اور تہذیب کے تقاضوں کو نمایاں کرتا ہے، تخلیق محض موضوع کا جمالیاتی عکس نہیں بلکہ جمالیاتی موضوع بھی ہے، جمالیاتی صورت، سماجی تجربے کو ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچاتی رہی ہے، تخلیق کے رموز و اسرار کو سمجھنے اور جاننے کے لیے جہاں خارجی حالات پر نظر رہی ہے وہاں داخلی اقدار و عناصر کا بھی ایک گہرا شعور حاصل رہا ہے، خارجی اور داخلی اقدار

وعناصر کی ہم آہنگی اور وحدت کے احساس نے انسان اور کائنات کے رشتوں کا عرفان عطا کیا ہے۔ جمالیاتی تخلیقی شخصیت کا اظہار اُس وقت ہوا ہے جب خارجی اور داخلی اقدار و عناصر کے گہرے شعور نے دانشوری کی ایک عمدہ سطح قائم کی ہے، دونوں کی وحدت نے حیات و کائنات کے جلال و جمال کا عرفان عطا کیا اور انسان کے مرکز پر فنکار کی نظر گہری رہی ہے، جمالیاتی تخلیقی شخصیت نے تخلیقی عمل میں حسن و جمال کے اصول متعین کیے ہیں اس شخصیت کے تحرک میں مشاہدہ، تاثر، احساس، جذبہ اور وجدان سب شامل رہے ہیں۔

● سماجی ارتقاء کی تاریخ میں اکثر غیر جمالیاتی حالات پیدا ہوئے لیکن ہندوستان کے تخلیقی فنکاروں نے ایسے ماحول میں بھی فطرت کے جلال و جمال اور فطرت کے آہنگ کو محسوس کیا اور فن کی فطرت کو جو خود آہنگ سے مرتب ہوتی ہے نیچر کے آہنگ سے جذب کرنے کی کوشش کی، زندگی میں توازن اور ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش بنیادی طور کسی نہ کسی سطح پر نغمے کی ترتیب ہے لہٰذا اس عمل میں زندگی اور فن کا مربوط رشتہ قائم رہا اور جمالیاتی قدروں کی تخلیق ہوتی رہی۔ جمالیات، انسان اور حقیقت کے درمیان تخلیقی رشتے کی صورت رہی ہے جس کی وجہ سے مختلف عہد اور مختلف سماجی حالات میں فطرت یا نیچر کے حسن و جمال کی نئی تخلیق ہوتی رہی ہے، کچھ اس طرح کہ مرکز انسان رہا ہے اور اُس کے وجود کے گرد جلال و جمال کا ہمہ گیر دائرہ خلق ہوتا رہا ہے۔

● کوئی جمالیات خالص نہیں ہوتی اس لیے کہ کوئی تہذیب خالص نہیں ہوتی، فنون تہذیب اور کلچر کی علامت ہیں لہٰذا یہ بھی تجربوں اور اظہار کے پیشِ نظر مرکّب ہیں۔
ہندوستانی جمالیات میں مختلف قوموں اور نسلوں کے تجربے ہیں اس لیے کوئی خالص آریائی جمالیات ہے اور نہ کوئی خالص دراوڑی جمالیات، بدھ جمالیات سے قبل اپنی بعض نمایاں جہتوں کے باوجود ہندوستانی جمالیات، خالص نہیں ہے، اسی طرح بدھ جمالیات

• ”شیو“ (گپت دور، پانچویں صدی) بھارت کلا بھون میوزیم، بنارس

اپنے نمایاں پہلوؤں کو شدت سے واضح کرنے کے باوجود 'خالص' نہیں ہے مغل جمالیات بھی اسی طرح خالص نہیں ہے ہم جمالیاتی جہتوں کو پہچاننے اور اہم ترین پہلوؤں کی نشاندہی کے لیے نام دیتے ہیں، 'خالص' ہونا تہذیب اور کلچر کی فطرت ہی نہیں ہے اس لیے جمالیات بھی خالص نہیں ہوتی مختلف نسلوں اور قوموں کے تجربے ہم آہنگ ہوئے ہیں ، صدیوں ان کی آویزش اور آمیزش کا سلسلہ رہا ہے ، دوسرے ملکوں اور خطوں کے جمالیاتی تجربے بھی ان سے ہم آہنگ ہوئے ہیں۔

● 'آریائی جمالیات' کا رشتہ دراوڑی جمالیات سے قائم ہوتا ہے اور پچھلی نسلوں کے تجربوں کی روایات روشنی عطا کرتی ہیں۔ 'دھرتی ماں' اور 'شیو' کے پیکروں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آجاتی ہے کہ فکری اور جمالیاتی تجربوں کی آمیزش نے کتنی نعمت عطا کی ہے ، دراوڑی عبادت گاہوں اور مندروں کی تعمیر اور 'رقص' اور 'موسیقی' میں آریائی جمالیات کے نقوش اور آہنگ جذب محسوس ہوتے ہیں کچھ اس طرح جیسے سب ایک ہی قوم کے تجربے ہوں، انہیں علیحدہ کرکے دیکھنا ادھوری سچائی کو دیکھنا ہے۔ 'بدھ جمالیات' کی اپنی انفرادی خصوصیات جتنی بھی واضح ہوں ، 'ہندو تفکر' اور ہندوستانی جمالیات نے 'بدھ' ، بودھی ستوا، مایا، تارا وغیرہ کے پیکروں اور استوپوں اور بدھ وہاروں کی تخلیق میں اپنی اعلیٰ روایات اور اپنے کلاسیکی آہنگ کو شدت سے جذب کیا ہے یا خود بدھ جمالیات نے انہیں جذب کرکے اپنی اعلیٰ تکمیل کا احساس بخشا ہے ! 'مغل جمالیات' مسلمانوں کے ہزاروں برسوں کی تجربوں کی عظیم تر علامت ہے۔ اس کا رشتہ ایک طرف وسط ایشیاء سے ہے اور دوسری طرف اسلامی تہذیب اور تمدن کے اُس سفر سے کہ جس کے سنگِ میل کوفہ ، بصرہ ، ہرات ، بغداد ، تبریز ، سلطانیہ اور قاہرہ وغیرہ میں نصب ہیں، اس کا رشتہ ہندوستان کے اُن مسلمانوں کے جمالیاتی تجربوں سے ہے جو مغلوں سے قبل آئے اور اپنی فکر و نظر اور اپنی جمالیات کے ساتھ ہندوستانی جمالیات میں جذب ہوگئے ، یہ بھی سچائی ہے کہ مغل جمالیات کا گہرا بامعنی رشتہ ہندوستان کے فنی اور جمالیاتی تجربوں سے اس طرح قائم ہوا کہ انہیں علیحدہ کرکے دیکھنا ممکن نہیں ہے ، اپنی

امتیازی خصوصیتوں کے باوجود مغل جمالیات، ہندوستانی جمالیات میں جذب ہے اور اس کا ایک انتہائی سنہرا باب ہے، مغل جمالیات نے ہندو بدھ جمالیات سے گہرا رشتہ قائم کیا جس کی آفاقیت کا احساس مسلمان فنکاروں کو شدت سے ہوا تھا۔

● برصغیر میں تخلیقی آرٹ کا رشتہ اپنی مٹی اور اپنی تہذیب سے بہت گہرا رہا ہے، قدیم فنِ تعمیر، فنِ مجسمہ سازی، فنِ مصوری اور فنِ موسیقی وغیرہ دھرتی سے گہرے تعلق کی خبر دیتے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات مادّی تجربوں کی جانے کتنی جہتوں سے آشنا کرتی ہے، مذہبی اور متصوفانہ تجربے ان ہی تجربوں کے پہلو ہیں، گہرے مذہبی اور متصوفانہ تجربوں نے دراصل، انسان، اُس کے جسم اور مٹی کے تئیں اور بیدار کیا ہے، جمالیاتی وحدت کا بنیادی تصور بھی مادّی تجربوں سے پھوٹا ہے، وہ فنّی نمونے جو بظاہر مذہبی خیالات اور تصورات کی شدت کو پیش کرتے ہیں، انسان کی مادّی زندگی اور عہد اور ماحول کے تجربوں سے سرشار ہیں۔ اجنتا، امراوتی، سانچی اور بھارہت کے جمالیاتی پیکر اسی دھرتی سے اُبھرے ہوئے محسوس ہوتے ہیں، مندروں کی بنیادیں زمین میں پیوست ہیں، دیوی دیوتاؤں کے جلوے زندگی کے جلال و جمال کو نمایاں کرتے ہیں، انسان کے جسم کا حُسن ہی مختلف انداز میں متاثر کرتا ہے، جوانی ہو یا سندرتا، چہرے کی خاموشی ہو یا ہونٹوں کی دلکشی، سوچنے کا انداز ہو یا مسکراہٹیں، سب انسان کی بنیادی خصوصیتوں کے ساتھ ہی نمایاں ہیں، ہندو بُدھ اور جین پیکر زمین کے جلال و جمال کو لیے حسن کا اعلیٰ معیار پیش کرتے ہیں۔

● ہندوستانی سماج میں جسم، زمین اور جنگل اور پرندوں، جانوروں اور پھولوں کی ہمیشہ اہمیت رہی ہے، ان ہی کے ذریعہ کائنات اور روحانی اقدار کو پہچاننے اور ایک جمالیاتی وحدت کو محسوس کرنے کا شعور پیدا ہوا ہے، مختلف علاقوں کے عوامی جمالیاتی رجحانات نے اس شعور کی آبیاری میں بڑا حصّہ لیا ہے، انسان کے جسم کو مٹّی کے برتن (GHATA) سے تعبیر کیا گیا کہ جسے آگ پر پکا کر پختہ کرنا ضروری ہے 'یوگ' کا ایک

پدم پانی اجنتا (غار نمبر ا) ساتویں صدی عیسوی)

قدیم ترین تصور یہ رہا ہے کہ یوگ کی آگ ہی سے اس برتن میں پختگی پیدا ہو سکتی ہے، ہتھ یوگ، (HATH YOGA) کی بنیاد اسی تصور پر ہے، شیو جو ایک انتہائی قدیم ترین حسّی جمالیاتی پیکر ہیں، دھرتی کے تمام مظاہر کا سرچشمہ ہیں، زمین اور جسم کے تعلق سے تمام خیالات اور تصورات اسی سرچشمے تک پہنچے ہیں، وہی پہلے اور سب سے عظیم یوگی ہیں کہ جنہوں نے پاروتی کو یوگ کے رموز و اسرار سے آگاہ کیا تھا، پہاڑوں کی بلندیوں سے یہ رموز سرسراتے ہوئے نیچے آئے اور جسم کی کچی مٹی اور 'یوگ' کی آگ اور اس کی تپش کی معنویت کا احساس ملا، عوامی زندگی میں یہ قصہ یوں ہے کہ جب شیو پاروتی کو یوگ کے رموز سے آشنا کر رہے تھے تو قریب ہی تالاب میں ایک مچھلی نے اُن کی باتیں سُن لیں، دوسرے جنم میں یہی مچھلی "متسیا گرو" یا گرو متسیا (GURU MATSYENDRANATH) کے پیکر میں ڈھل گئی (متسیا (MATSYA) کے معنی ہیں مچھلی! برہمنوں نے گرو متسیا کو 'آدی ناتھ' (ADINATH) کا نام دیا ہے گرو گورکھشا ناتھ اِن ہی کے چیلے تھے، ناتھ پنتھیوں نے ان کے بُت تراشے اور برصغیر کے جانے کتنے مندروں کو اُن سے منسوب کر دیا)

اپنے وجود اور اپنی ذات کو پہچاننے کا جو طویل سلسلہ قائم رہا ہے اُس سے ہندوستانی جمالیات کی بنیادیں مضبوط اور مستحکم ہوئی ہیں اور جلال و جمال کے مظاہر وجود میں آئے ہیں، جسم، وجود، ذات اور دھرتی کی پہچان ہی بنیادی سچائی ہے۔

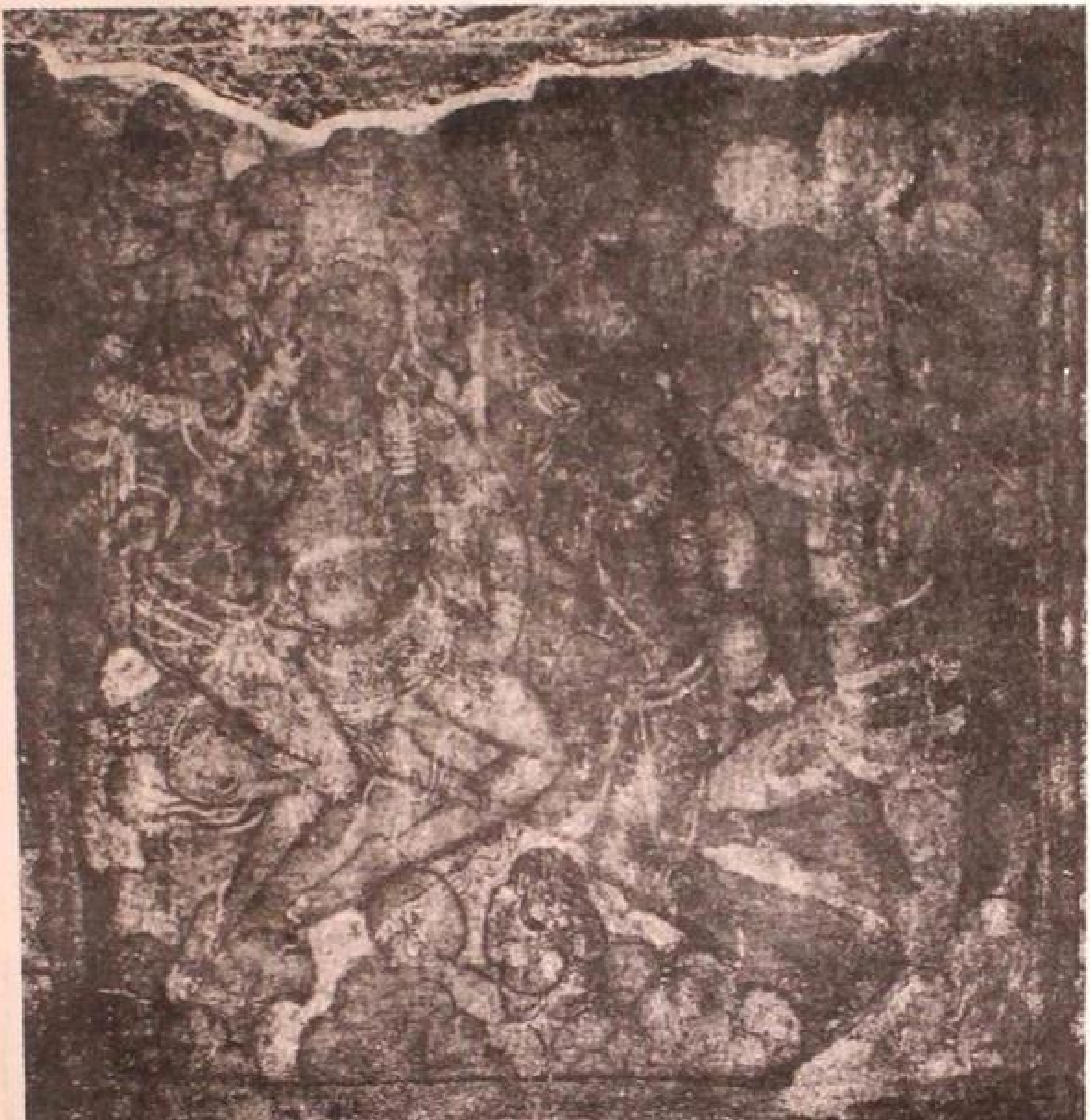
جسم وجود اور ذات کی توانائی کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے دھرتی کے ایک انتہائی خوبصورت پھول، کنول کی علامت ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دی گئی، انسان کے ذہن کی توانائی کے تئیں ایک عجیب و غریب بیداری رہی ہے، کنول چکر اور جمالیاتی وحدت کا بھی معنی خیز علامئیہ بنا رہا ہے، "بیج منتر" (اوم) کی آواز کا تعلق بھی وجود کے آہنگ سے ہے، عبادت اور مراقبے میں بھی جسم ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے "اجنا چکر" (AJNA CHAKRA) کی سطح تک جسم اور ذہن کی توانائی کے ساتھ ہی پہنچا جا سکتا ہے ذہن کی توانائی کو ایک نقطے یا بندو کی صورت میں محسوس کیا گیا ہے جو پھیلتا ہے

مظہر بنتا ہے اور اشیاء و عناصر کی جمالیاتی وحدت کے ہمہ گیر چکر کو پالیتا ہے، ہندوستانی جمالیات نے 'وژن'، کو بڑی اہمیت دی ہے اس لیے کہ اس کے تحرک سے زمان و مکاں کی تمام زنجیریں ٹوٹ سکتی ہیں سورج اور چاند دونوں وجود میں جذب ہو کر اس کا حصّہ بن سکتے ہیں، جسم کے چکر (CHAKRAS) ذہنی صلاحیتوں کے تئیں بیدار کرتے ہیں جن سے تمام مادّی اشیاء و عناصر گرفت میں آجاتے ہیں۔

● ہندوستانی فنون میں صرف "موتف" (MOTIFS) کا مطالعہ کیجئے تو اس سچائی کا علم ہوگا کہ فن کاروں نے اپنی مادّی زندگی کی علامتوں کو کتنی اہمیت دی ہے، درخت، پودے، پھول، پرندے، جانور، اور انسانی جسم بنیادی 'موتف'، ہیں جن میں معنوی جہتیں پیدا کی گئی ہیں۔ 'پانچ عناصر'، یا پنچ مہابھوت" (PANCHA MAHABHUTA) یا" پنچ تتوا۔" (PANCH TATWA) کی فلسفیانہ سطحیں بعد میں قائم ہوئی ہیں، زمین، پانی، آگ، ہوا اور آکاش کو اپنے وجود کے اندر اور اپنے وجود کے باہر محسوس کرنے کا عمل بہت ہی قدیم ہے، یہ تصور بہت ہی پرانا ہے کہ انسان اور تمام مادّی اشیاء و عناصر کی تخلیق ان عناصر سے ہوئی ہے، یہ عناصر ہر لمحہ سامنے موجود تھے، قدیم نقشوں اور تصویروں میں ان کی علامتیں موجود ہیں، اقلیدسی نقوش اُبھارتے ہوئے اِن کی سچائیوں کا احساس دیا گیا ہے، مربعوں، زاویوں، دائروں سے اور نقطوں سے انہیں سمجھایا گیا ہے، پرانے فنون اور خصوصاً قبائلی آرٹ میں اِن کے موتف (MOTIFS) موجود ہیں ویدوں اور اُپنشدوں کی روشنی میں ان کی مذہبی، روحانی اور فلسفیانہ سطحیں قائم کی گئی ہیں ہندوستانی فنون میں "پانچ عناصر"، کو جسم کے تعلق سے جانا پہچانا گیا اور ان کے خاکوں میں مناسب رنگ بھرے گئے، جو خاکے بنے وہی فنّی اسالیب کی تخلیق کے محرّک ثابت ہوئے، غور کیجئے تو محسوس ہوگا کہ ابتدائی ہندوستانی آرٹ کے اسالیب بہت صاف سادہ اور واضح ہیں، جب یہ اسالیب تمثیلوں سے مزّین ہوتے ہیں تو جانے کتنی جمالیاتی جہتیں پیدا ہو جاتی ہیں، فن کاروں نے 'مُربع'، (SQUARE) (زمین

کی علامت)، بناکر زمین اور زندگی کے تحفظ کا احساس بخشا اور پھر ان میں رنگ بھر کر یا ان کے اندر نقش اُبھار کر دل کی دھڑکنوں کا رشتہ زندگی کے آہنگ سے قائم کر دیا، دھران (DHARANA) دھیان (DHAYANA) اور سمادھی SAMADHI سب زمین اور جسم، ذہن اور ذہن کی توانائی کے کرشمے ہیں یہ دلچسپ حقیقت ہے کہ انسانی جسم میں سب سے اہم نفسی مرکز ابرُوں کے درمیان پیشانی کا حصّہ ہے جہاں تلک لگاتے ہیں اور عورتیں بندی ڈالتی ہیں، اس کی علامت بھی کنول ہے۔ 'اجناچکر' (AJNACHAKRA) کی فلسفیانہ بنیادیں بعد میں قائم ہوئیں، ویدوں کی تخلیق سے قبل اس کی روایات موجود تھیں، ذہن کی توانائی کے تحرّک کو بہت پہلے محسوس کیا گیا 'بندو' یا 'بندی' میں نمایاں کرکے اس کی ایک جمالیاتی صورت اُبھاری گئی، بنیادی طور پر یہ انسان کے جسم اور اُس کے وجود کی عظمت اور بزرگی کا اشاریہ ہے یہ نشان حیات و کائنات کی وحدت کی علامت ہے، تانتر نے اس نفسی مرکز کو انسان اور شیو کی وحدت کی منزل سے تعبیر کرکے اسے جتنا اہم اور معنی خیز بنادیا ہے اس کی ہمیں خبر ہے۔ 'بندو' نے بھی اپنے طور پر "سورج" سے جسم اور وجود کا ایک پُراسرار رشتہ قائم کیا ہے، سورج کے سات رنگوں اور ان رنگوں کے ارتعاشات۔ (VIBRATION) کا غیر معمولی لاشعوری اور شعوری احساس رہا ہے، سورج، کی عبادت کرتے ہوئے اُس کے رنگوں کے ارتعاشات اور آہنگ کو انسان کے جسم کے ارتعاشات اور آہنگ سے قریب تر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

● ہندوستانی فنونِ لطیفہ کی روایات، دنیا کی قدیم ترین فنی اور جمالیاتی روایات ہیں جو ہر عہد میں اپنے تحرکات اور اپنی تازگی اور شادابی کی اعلیٰ ترین مثالیں پیش کرتی رہی ہیں، ہندوستانی جمالیاتی روایات کی پہچان تاریخ کے تسلسل میں ہوتی ہے، تازہ اور نئے موضوعات کے پیشِ نظر بھی اور اظہار کی مختلف جمالیاتی صورتوں کے ساتھ بھی، کثرت کا حسن بھی ملتا ہے اور وحدت کے جلوے بھی نظر آتے ہیں، فطرت اور انسان



• ایلورا (۸۵۰ء) پرواز کرتے پیکر

(غار نمبر ۳۲) (ہندوستانی نظام جمال کا ایک عظیم کارنامہ)

انسان اور دھرتی اور انسان اور انسان کے رشتوں نے ہندوستانی فنون کی جمالیات کو ایک تابناک موضوع بنادیا ہے۔ یکشی (بارہُت)، بدھ (گپت عہد) اور نٹ راج، فنون کے نقطہ عروج کی تین بڑی سطحیں ہیں، یکشی کا تعلق زمین سے ہے، بدھ کا انسان کے وجود سے اور نٹ راج کا پوری کائنات سے! ایلورا کے کیلاش مندر سے سارناتھ تک، بارہت اور سانچی سے اجنتا تک اور بادامی سے ایلفینٹا تک ہندوستانی جمالیات کی اعلیٰ ترین اور افضل ترین جمالیاتی اقدار بھی فنکاروں کے تخلیقی شعور اور تخلیقی عمل کو نمایاں کر رہی ہیں یہ انسان کے تجربے ہیں جو حسّی بھی ہیں اور آفاقی بھی، وادیٔ سندھ کی تہذیب میں بچّوں کے کھلونوں اور تین چہروں کے یوگی دیوتا، اور دیوی ماں، سے جو کہانی شروع ہوتی ہے وہ ایک طرف بدھ اور نٹ راج اور اجنتا اور ایلورا کے پیکروں کو لئے اپنی جمالیاتی جہتوں کو نمایاں کرتی ہوئی نقطہ عروج پر پہنچتی ہے اور دوسری طرف 'کنول'، "پہیہ" اور 'لنگم' کی علامتی معنویت کے ساتھ منتہا پر پہنچ کر جمالیاتی پہلوؤں کے تئیں بیدار کرتی ہے۔

● کرشنا اور گوداوری ندیوں کے جنوب میں ایک بڑی تہذیب اپنی اعلیٰ روایتوں کے ساتھ موجود رہی ہے، تلگو، تمل، کنڑ اور ملیالم زبانوں میں ادبیات کا ایک بڑا خزانہ ملتا ہے، مذہبی اور فلسفیانہ خیالات کے علاوہ جمالیات کے تعلق سے تجربوں کے ایک طویل سفر کی داستان متاثر کرتی ہے۔ دکن وہ علاقہ ہے کہ جہاں دنیا کی قدیم ترین آبادی کے تعلق سے خبر ملتی ہے۔ قدیم ترین تہذیبی اور تمدّنی زندگی کے نقوش ملتے ہیں، دکن کے لوگوں نے سمندر کے ذریعہ ہند چین اور انڈونیشیا وغیرہ کا سفر کیا اور سنہ عیسوی سے قبل اپنے ساتھ ہندوستانی تہذیب کی عمدہ روایات مختلف علاقوں اور ملکوں میں لے گئے۔ سمندر پار جو نوآبادیاں تھیں اُن کے ساتھ تجارت کرتے رہے، بدھ آرٹ نقطۂ عروج پر پہنچ گیا تو فنکاروں نے غاروں کے اندر عبادت گاہوں کی تعمیر کی، قدیم احساسِ جمال اور جمالیاتی طرزِ فکر اور اسالیب کو آج

بھی امراوتی، گولی اور غاروں کے اندر مندروں اور استوپوں میں دیکھتے ہیں۔ کرشنا وادی میں بدھ آرٹ نے عمدہ ترین جمالیاتی روایات قائم کردی تھیں۔ دکن ہی وہ سب سے قدیم علاقہ ہے کہ جہاں پہلی بار یونانی اور ہندوستانی جمالیات کی خوبصورت آمیزش ہوئی تھی، ستواہن دور میں سمندر کے ذریعہ کئی علاقوں اور ملکوں سے تہذیبی اور تمدنی رشتے قائم تھے، یونان اور روم سے دکن کے باشندوں کے تجارتی تعلقات بہت ہی قدیم ہیں، دکن کی مجسمہ سازی پر یونان اور روم دونوں کی فنکاری کے گہرے اثرات ہوئے ہیں۔ ستواہن دور کے حاکموں نے جہاں سیاست اور صنعت میں گہری دلچسپی لی وہاں فنون سے بھی گہری دلچسپی کا اظہار کیا اور فنون کی سرپرستی میں آگے بڑھ گئے۔ چھٹی صدی کے آخر میں پانڈیوں اور پلوؤں کا دور بھی اہم رہا، ستواہن سلطنت کو کئی حصّوں میں تقسیم کیا گیا اور اس طرح ہر مقام پر ایک تمدنی مرکز اُبھر آیا، کدمبوں، پلوؤں، گنگوؤں (جنوبی دکن)، ابھیروں اور ترے کوٹکوں (شمال مغرب) سالنکیانوں اور اکش واکوؤں (مشرقی دکن) وغیرہ نے بدھ ازم اور جین ازم کو فروغ دیا، تخلیقی فنکاروں نے فنِ مجسمہ سازی اور رقص، فنِ تعمیر اور فنِ مصوری میں اپنی بے پناہ فنّی صلاحیتوں کا اظہار کیا، بدھ ازم کے ساتھ بدھ فنکار بھی ہندچین، جاوا، بورنیو، ملایا اور برما پہنچے۔ اسی طرح چالوکیہ خاندان (۵۵۰ء - ۷۵۳ء) کے راجاؤں نے بعض خوبصورت مندر بنوائے، چٹانوں کو تراش کر بھی مندر کی تعمیر ہوئی، بادامی، ایہوے وغیرہ اسی دور کی یادگار ہیں۔ اجنتا کی تصویروں میں اضافہ کیا گیا، چالوکیہ خاندان کے افراد نے جس طرح فنِ تعمیر سے گہری دلچسپی لی اسی طرح فنِ مصوری سے بھی اپنی گہری دلچسپی کا اظہار کیا، راشٹر کوٹوں نے چٹانوں کو تراش کر مندروں کی تعمیر کا سلسلہ جاری رکھا، ایلورا کا "کیلاش مندر" اسی عہد کے فنکاروں کا عمل ہے۔

دکن کے قدیم حکمرانوں نے ادبیات کی بھی بے پناہ قدر کی ہے۔ پانڈیوں اور پلوؤں نے فنِ تعمیر، فنِ رقص اور فنِ مصوری وغیرہ کے ساتھ شاعری اور نثری ادب کو فروغ دے کر ایک مثال قائم کردی، سنسکرت، تمل اور تلگو زبانوں کو بہت اہمیت حاصل ہوئی، حکمراں

طبقے کے افراد بھی کنڑ اور تلگو میں شاعری کرتے تھے، ان کے لیے اعلیٰ افکار و خیالات اور عمدہ اسالیب اور ڈکشن، کا سرچشمہ سنسکرت زبان و ادب تھا۔ پلّو خاندان کا مہندر ورمن اپنے عہد کا بڑا دانشور گزرا ہے، اپنے عہد ہی میں وہ ایک "لیجنڈ" (LEGEND) بن گیا تھا، اُس کے "وچیتر" دماغ کا ذکر ملتا ہے۔ وہ مصوّر بھی تھا اور موسیقار بھی، فنِ تعمیر پر بھی اُس کی بڑی گہری نظر تھی۔ "بھگتی تحریک" (شیو اور وشنو) کے دور میں عبادت گاہوں اور مندروں کے اسالیب میں تبدیلی آئی، چالوکیہ حکمرانوں نے گیارہویں صدی سے کچھ پہلے اپنی حکومتوں کو مضبوط اور مستحکم کرکے فنونِ لطیفہ کی سرپرستی میں نمایاں حصّہ لیا۔ چولوں کے شہر آباد ہوئے اور مندروں کی نئی تعمیر ہوئی۔ شیو اور وشنو کے تعلق سے جانے کتنے گیت اور نغمے خلق ہوئے، نٹ راج کی تخلیق اس عہد کا سب سے اہم اور معنی خیز جمالیاتی نشان ہے! دکن کے حکمرانوں نے کنڑ، تمل اور تلگو زبانوں کی زبردست سرپرستی کی، رامائن اور مہابھارت کے ترجمے ہوئے، شاعری کو عروج حاصل ہوا، مذہبی فلسفوں کو پروان چڑھانے میں پیش پیش رہے۔ رامانج کے افکار و خیالات نے گہرے طور پر متاثر کیا، کرشن اور رادھا کی شخصیتوں نے ایک جانب مذہبی شعور کو متاثر کیا اور دوسری جانب فنون کو جلال و جمال بخشا۔ چولوں اور چالوکیوں کے عہد (۹۰۰ء تا ۱۲۰۰ء) میں فنونِ لطیفہ نے بڑی ترقی کی، آج بھی اُس دور کے بڑے بڑے خوبصورت مندر اور مجسمے دعوتِ غور و فکر دیتے ہیں۔

چوتھی صدی قبل مسیح کی تخلیق "تولکاپیّم" TOLKAPPIYAM تمل زبان و ادب کی قدامت کے ساتھ جنوبی ہند کے بعض جمالیاتی رجحانات کی بھی خبر دیتی ہے، اسی طرح نویں صدی عیسوی کی تصنیف "کوی راج مارگا" (KAVIRAJA MARGA) سے کنڑ زبان کے جمالیاتی اسالیب کا پتہ چلتا ہے، تلگو زبان کے لوک گیتوں کی تاریخ ماضی کے اندھیرے میں پوشیدہ ہے، تلگو لوک گیتوں اور لوک کہانیوں نے تلگو ادب کی آبیاری میں نمایاں حصّہ لیا ہے۔ گیارہویں صدی میں معروف تلگو دانشور اور فنکار ننیا بھٹ NANNAYABHATTA نے مہابھارت کا ترجمہ کیا تھا، ملیالم کے متعلق ایک نظریہ یہ ہے کہ اس کا تعلق تمل کی کسی

ترقی یافتہ بولی سے ہے تمل کے ادبی اسالیب پر سنسکرت کے گہرے اثرات موجود ہیں۔ چودھویں صدی عیسوی میں کالی داس کی معروف تخلیق میگھ دوت، (میگھ سندیسم) کا ترجمہ ہوا تھا، ان تمام زبانوں میں تمل کی اہمیت اس لیے بھی زیادہ ہے کہ اس کے ذریعہ دراوڑی تہذیب اور اس تہذیب کی جمالیات کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ اس زبان کی قدیم ترین روایات ہندوستانی تہذیب و تمدن کی بنیادیں مستحکم کرتی ہیں، آریائی اور دراوڑی جمالیات کی آویزش اور آمیزش جس طرح روحانی اور دانشورانہ سطحوں پر ہوئی ہے وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ آریائی فکر و نظر نے دراوڑی فکر و نظر کو یقیناً شدت سے متاثر کیا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ دراوڑی فکر و نظر نے آریائی تصورات اور افکار و خیالات کو اپنی گہری روشنی عطا کی ہے، آریائی رشی منیوں نے ویدی تفکر اور سنسکرت کے رسوں سے آشنا کیا اور دراوڑی تخلیقی فنکاروں نے اپنے دیوتاؤں اور اپنی دیویوں کے پیکروں غاروں کی آرائش و زیبائش اور مندروں کی تعمیر کے ساتھ رقص کی جمالیات سے متاثر کیا، آریائی اور دراوڑی تہذیب کی آمیزش غیر معمولی نوعیت کی تھی، اسی آمیزش سے وہ جمالیاتی وحدت وجود میں آئی ہے جو ہندوستانی تہذیب کی روح ہے، جنوبی ہند میں تہذیبی آمیزش سے قبل شمالی ہند میں بھی آریاؤں اور دراوڑیوں کے درمیان ایک تہذیبی رشتہ قائم ہوا تھا، ویدی دور سے قبل اور ویدی دور کے بعد اس رشتہ کی تاریخ، تمدن اور جمالیات کے مطالعے میں بڑی اہمیت رکھتی ہے، ویدی سنسکرت میں دراوڑی عناصر موجود ہیں، اسی طرح آریوں کے عقائد و رسوم، اُن کی اساطیر اور مذہبی تصورات پر دراوڑی اثرات نمایاں ہیں، شمالی ہند میں تہذیبی آمیزش کی وجہ سے فنون میں جمالیاتی جہتیں پیدا ہوئی ہیں، ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں یہ دور بھی ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتا ہے۔

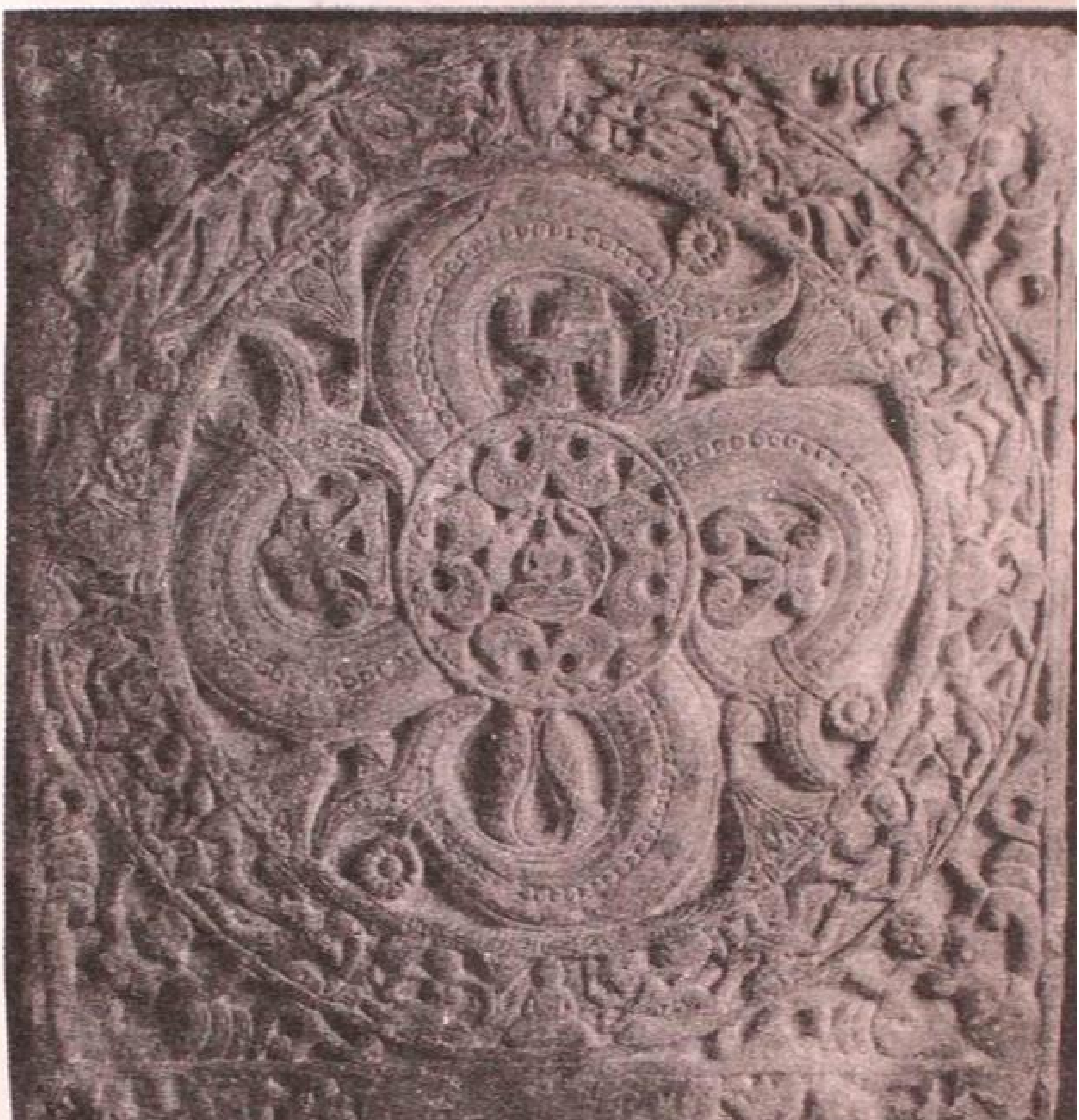
● تہذیبی تعلقات اور تمدنی آمیزش کی داستان کئی صدیوں میں پھیلی ہوئی ہے، کہا جاتا ہے آریاؤں اور دراوڑں کے تعلقات جو حضرت عیسیٰ سے ایک ہزار سال قبل شروع ہوئے تھے چوتھی صدی قبل مسیح تک قائم رہے ہیں۔ دکن میں آریا

سمندر کے بھی ذریعہ آئے اور وندھیاچل کو عبور کر کے بھی!

● برصغیر میں فنی اور جمالیاتی پیکروں کی تخلیق کا سلسلہ جانے کب سے قائم ہے، موہنجوداڑو اور ہڑپا کی تخلیقات (جانوروں کے پیکر ہاتھی دانت کی مہریں، برتن، دیوی نوجوان عورت اور رقص کرتے ہوئے مردوں کے پیکر وغیرہ) پیکروں کی تراش خراش کی روایات کے تعلق سے سرگوشیاں کرتی ہیں۔ تیسری اور دوسری صدی قبل مسیح کی تاریخ موجود نہیں ہے، ہڑپا اور موہنجوداڑو کی ان ہی تخلیقات کی مدد سے ہم بعض تاریخی، مذہبی اور سماجی لہروں کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس عہد کے بعض موضوعات نے اپنا سفر جاری رکھا ہے جس کی وجہ سے قدیم فنی اور جمالیاتی روایات کے تئیں آگاہی حاصل ہوتی ہے، بدھ اور ہندو آرٹ میں دو ہزار سال بعد ان روایات اور اقدار کی پہچان ہوتی ہے۔ نیشنل میوزیم پاکستان (کراچی) برٹش میوزیم (لندن) اور نیشنل میوزیم ہندوستان (نئی دہلی) میں ہڑپا موہنجوداڑو کے جو فنی نمونے ہیں ان کے مطالعے سے برصغیر کی پیکر تراشی کے آرٹ کی تسلسل کی بخوبی پہچان ہو جاتی ہے۔ نیشنل میوزیم دہلی میں ہڑپا کی تخلیق "رقص" (۲۳۰۰-۱۷۵۰ ق م) اور رقص کرتی ہوئی دوشیزہ" پاکستان نیشنل میوزیم کراچی کی "ماں" اور برٹش میوزیم لندن کی وہ مہریں کہ جن پر جانوروں کے پیکر ہیں، قدیم جمالیاتی تصورات اسالیب اور آہنگ کو پیش کرتے ہیں، ہڑپا میں اب تک ہزاروں پیکر نکل چکے ہیں جو تہذیبی علامتوں کی صورتوں میں متاثر کرتے ہیں، جانوروں کی نقاشی میں فنکاروں کا احساس جمال توجہ طلب ہے، ہر جانور کا اپنا حسن ہے، کچھ علامتیں مثلاً دائرے نقطے اور سواستیکا کی صورتوں کو لیے نقشے اور پیپل کے درخت کے پتوں کے نقش، فنی اور جمالیاتی روایات کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔ شیر، ہاتھی، خرگوش، مگرمچھ، بیل وغیرہ مرکزی پیکر ہیں۔ ہندوستانی فنکاری اور نقاشی اور فنکاروں کی تخلیقی صلاحیتوں کے پیش نظر اب تک یہ 'نقش اول' کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایک مہر پر کسی "یوگی" کا پیکر ہے جسے دیکھ کر یہ کہا جاتا ہے کہ یہ شیو کی صورت ہے، برتنوں پر نقاشی کا عمل بھی جمالیاتی رجحان کو واضح

کرتا ہے، اسی طرح کھلونے بھی توجہ طلب ہیں۔

● ویدوں کی تخلیق کے بعد ہندوستانی مجسمہ سازی اور پیکر تراشی میں ایک انقلاب آگیا۔ رگ وید (۱۵۰۰ تا ۹۰۰ ق۔م) ہندوستانی پیکر سازی کا ایک بہت بڑا سرچشمہ ثابت ہوا۔ آریوں کے احساسِ جمال سے نت نئے پیکر وجود میں آئے۔ چھٹی صدی قبل مسیح بدھ ازم اور جین ازم نے پیکر تراشی کے فن کو جو تحرک بخشا اُس کی دوسری مثال اور کہیں نہیں ملتی۔ پہلی صدی عیسوی سے بدھ، جین اور ہندو آرٹ نے فن کی منزلوں کو بڑی تیزی سے طے کیا، کشان راجاؤں نے مجسمہ سازی اور پیکر تراشی کے فن کی سرپرستی کی، شیو، وشنو اور کرشن کے خوب صورت پیکر اور مجسمے خلق ہوئے، ویدوں نے جانے کتنے دیوتاؤں اور جانے کتنی دیویوں کے پیکروں کے تئیں فنکاروں کو بیدار کیا، علاقائی دیوی دیوتاؤں کی صورتیں بھی خلق ہوتی رہیں، رامائن اور مہابھارت اور پرانوں نے صورت گری کے لیے جانے کتنے کردار اور واقعات سامنے رکھ دیئے، تخلیقی فنکاروں نے اپنے احساسِ جمال کے ساتھ انہیں نکھارا اور جاذبِ نظر بنایا۔ گپت راجاؤں (چوتھی۔ چھٹی صدی عیسوی) نے مجسمہ سازی کے فن کو پروان چڑھانے میں جو حصّہ لیا وہ اپنی مثال آپ ہے۔ مجسموں کے ساتھ واقعات بھی پتھروں پر نقش ہوئے۔ قدیم ہندوستانی مجسموں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ فنکاروں کے احساسِ جمال نے صورتوں کو خلق کرکے مذہبی خیالات اور تصورات کی سطح اور بلند کردی ہے۔ انسانی چہروں کے ساتھ جانوروں اور پرندوں کے پیکر بھی خلق ہونے لگے، انسان اور جانور کے رشتے کو ان کی وحدت میں نمایاں کیا گیا، اسطور سازی میں فنکاروں کی تخلیقی صلاحیتوں نے بھی بڑا حصّہ لیا ہے۔ ایک ہی دیوی اور ایک ہی دیوتا مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہوکر مختلف واقعات کے عنوان بن گئے ہیں۔ مختلف چہرے مختلف واقعات کے ساتھ ملتے ہیں، فنکاروں نے جمالیاتی سطح پر خالقِ کائنات کو طرح طرح سے محسوس کرکے ان کے مختلف چہرے بنائے ہیں، اُن چہروں کے مختلف تاثرات پیش کیے ہیں، اور اُن کے چہروں کے مختلف تاثرات پیش



• علامات اور خطوط کے ذریعہ فکری جمالیاتی توانائی کا اظہار!
کُشان دَور (پہلی صدی عیسوی) اسٹیٹ میوزیم، لکھنؤ!

کیے ہیں، اور اُن کے خارجی اور باطنی تحرک کو نمایاں کیا ہے۔ یہ بڑا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ یہ تمام مجسمے یہ احساس اور تاثر دیتے ہیں کہ سچائی ان سے پرے ہے، یہ پیکر اور یہ چہرے دراصل سچائی یا ابدی سچائی کے مظاہر ہیں جو التباس کو بہت حد تک کم کرتے ہیں اور ابدی سچائی کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔

● بدھ، جین اور ہندو آرٹ میں انسان کا جسم تخلیقی تحرک کا سب سے اہم ذریعہ بنا رہا ہے، مقدس پیکروں کو خوب صورت اور زیادہ سے زیادہ جاذبِ نظر بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ بنیادی احساس یہ رہا ہے کہ اس طرح حُسن اور ابدی حُسن کا تعلق قائم ہوتا ہے اور حسن کی وحدت کا شعور حاصل ہوتا ہے۔ جسم کی خوبصورتی اور جسمانی جلوؤں کو طرح طرح سے محسوس کیا گیا، حُسن کو پھیلا کر دیکھنے کی کوشش کی گئی صرف اس لیے کہ الوہی جمال کی تشریحیں ممکن ہو سکیں۔ دیوتاؤں کے مجسموں میں بازوؤں اور سینے کی خوبصورتی کو مختلف انداز سے اُبھارنے کی کوشش کی گئی، دیویوں کے مجسموں میں چھاتیوں کو زیادہ بھاری اور پُرکشش بنانے کا انداز رہا، کولہے زیادہ اُبھارے گئے، ہر پیکر کو پُروقار انداز دیا گیا اور ہر جسم کو پُرکشش زیورات سے آراستہ کیا گیا۔ الوہی حسن و جمال کو پانے اور محسوس کرنے کے یہ مختلف انداز غیر معمولی نوعیت کے ہیں، عمدہ اور نفیس مجسموں کو دیکھ کر لگتا ہے جیسے ہر مجسمہ اپنے وجود کے تئیں بیدار ہے اور اُس کی سانس اور روح (پران PRANA) اُس کی مکمل گرفت میں ہے، پیکروں کا ہر انداز اپنا اپنا آہنگ رکھتا ہے۔ ہندوستانی مجسموں میں مُدراؤں (MUDRAS) کو بڑی اہمیت حاصل ہے، مدراؤں کے فن کے خالق بدھ فنکار ہیں جنہوں نے ہاتھوں اور انگلیوں کی معنی خیز حرکتوں کے تئیں بیدار کیا، ہاتھوں اور انگلیوں کے اشاروں کو معنویت بخشتے ہوئے ان کی ایک زبان خلق کر دی، ہندوستانی مجسمہ سازی کا یہ اسلوب دنیا کی مجسمہ سازی کی تاریخ میں اپنا ثانی نہیں رکھتا، ہندو آرٹ نے بھی اس اسلوب کو قبول کر لیا، مدرؤاں کے ذریعہ تخلیقی فنکاروں نے ہندوستانی جمالیات میں بڑی کشادگی پیدا کی، دیوی دیوتاؤں اور

دیویوں کے کردار کا اظہار ہونے لگا، مزاج اور رویّوں کو پہچاننے میں مدد ملنے لگی یوگ اور رقص دونوں نے اس اسلوب کو معنویت بخشی ہے۔

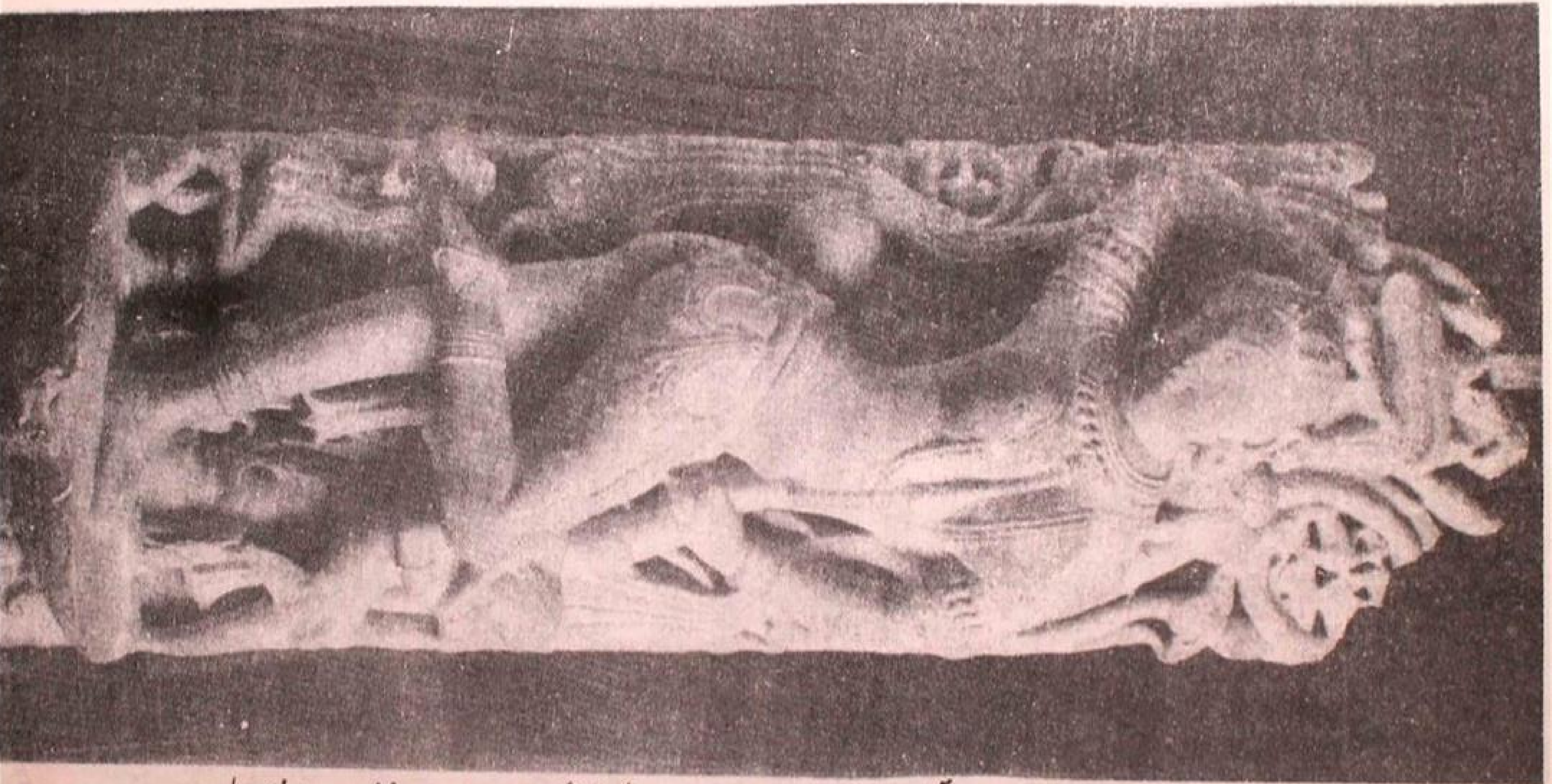
● پہلے باب میں پھیلے ہوئے اور انتہائی تہہ دار نظامِ جمال کے تعلق سے گفتگو ہے، ہندوستانی تہذیب، انسان کی اعلیٰ ترین قدروں کا سرچشمہ ہے، اس تہذیب نے ہر دور میں اعلیٰ اور انتہائی عمدہ صفات و اقدار کا شعور دیا ہے، سب سے اہم تصور یا رجحان یوگ وششٹھ کا ہے۔ یعنی تمام مختلف اور متضاد راہیں ایک ہی عظیم سچائی کی جانب جاتی ہیں، یہ حد درجہ غیر معمولی رویّہ ہے، اس سے ہندوستانی تہذیب کے منفرد مزاج کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ انیک انت کا تصور اور شعور غیر معمولی ہے۔ ہندوستانی تہذیب نے اپنے نظامِ جمال کو بھی ایک لچک عطا کی ہے، مختلف قوموں اور نسلوں کے جمالیاتی تصورات اس نظام میں جذب ہو گئے ہیں، جمالیاتی کثرت میں وحدت اور جمالیاتی وحدت میں کثرت کی تصویریں ہر دور میں ملتی ہیں۔ تمام فنون میں یہ جلوے جاذبِ نظر بنتے ہیں۔ ہندوستانی تفکّر میں متضاد خیالات و تصورات کی کمی نہیں ہے لیکن بظاہر مختلف اور متضاد تصورات اور خیالات کسی نہ کسی سطح پر ایک ہی سچائی کی جانب بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں، جمالیات کی تاریخ میں یہ واحد نظامِ جمال ہے کہ جس نے اعلیٰ اور افضل ترین تجربوں کو قبول کرتے ہوئے کسی قسم کی تنگ نظری کا ثبوت نہیں دیا ہے، قلب و نظر کی کشادگی نے اس نظامِ جمال کو ایک قابلِ توجہ نشان بنا دیا ہے۔ ہر عہد میں جمالیاتی تجربوں کی بہتر آویزش اور آمیزش ہوئی ہے اور صدیوں میں ان کی وحدت سے ایک تاریخ بن گئی ہے۔

'یوگ' نے خارج اور باطن کی وحدت کا شعور عطا کیا اور ہندوستانی فکر و نظر اور نظامِ جمال پر اثر انداز ہوا۔ "یوگ" دراصل فرد اور کائنات کی وحدت کا نام ہے۔ 'کنڈلنی یوگ' نے انسان کے جسم کے جن چھ خاص مرکزوں کے تئیں بیدار کیا وہ مرکز فنون میں بھی اُجاگر ہوئے، مندروں کی تعمیر میں ان مرکزوں کی پہچان ہو جاتی ہے۔ 'تانتروں'،

کے سات چکروں نے بھی نیچے سے اوپر اُٹھنے کے تئیں حسّی طور پر بیدار کیا، وجدان اور تخیل کو متحرک کیا۔ وسعت اور بلندی کے حسّی پیکروں نے اجتماعی تجربوں کو اس طرح متاثر کیا، وجدان اور تخیل کو متحرک کیا، وسعت اور بلندی کے حسّی پیکروں نے اجتماعی تجربوں کو اس طرح متاثر کیا کہ تمام فنون متاثر ہوئے، فنِ تعمیر، فنِ رقص اور فنِ موسیقی میں یہ چکر، جمالیاتی سطحوں کی صورتوں میں جلوہ گر ہوئے، 'مکاں' میں باطن کے نقطے یا 'بندو' کو پھیلانے کی خواہش نے فنونِ لطیفہ کی تخلیق میں نمایاں حصّہ لیا اور تمام فنون کی جمالیاتی اقدار کی تخلیق کی مضبوط اور مستحکم سطحیں قائم کیں۔

ہندوستانی نظامِ جمال میں وقت کا میکانکی تصوّر بار بار ٹوٹا ہے، شیو، بدھ اور دیوی دیوتاؤں کی باطنی کیفیتوں میں رقص کے آہنگ کو شامل کر کے بڑی فنکاری کا ثبوت دیا گیا ہے اور یہ پیکر خود جمالیات کا معیار بن گئے ہیں۔

● ہندوستانی فنونِ لطیفہ کے خالق عوام ہیں تمام فنون کا گہرا رشتہ سماجی، اقتصادی نفسی اور حسّی زندگی سے ہے۔ ہر عہد کی تمدنی زندگی کا انحصار مادّی پیداوار کے خاص تاریخی روّیہ اور انداز پر ہے، ہندوستانی سماج کا تصوّر بھی اسی گہری سچائی سے پیدا ہوتا ہے۔ "ہندوستانی جمالیات" کا گہرا باطنی رشتہ قدیم نسلی اور قبائلی زندگی کے عقائد اور توہمات، سماجی اور مذہبی تصورات اور تمدنی اندازِ فکر سے قائم ہے۔ مختلف علاقوں میں چھوٹے چھوٹے کلچر وجود میں آئے ہیں اور ان کا کردار نسلی اور قبائلی ہے چونکہ ابتدائی تجربوں میں یکسانیت بھی ہے لہٰذا تجربوں میں ایک جمالیاتی وحدت بھی پیدا ہوتی رہی ہے۔ یہ کہا گیا ہے کہ تہذیبیں بنیادی طور پر "سماجی ثقافتی" مرکبات ہیں جو مختلف عہد اور مختلف علاقوں میں ظہور پذیر ہو کر اپنے وجود کا احساس دیتی رہتی ہیں، اس عمل میں اُن کی امتیازی تکنیکی، اقتصادی اور تمدنی خصوصیات کا اظہار ہوتا رہتا ہے، اس باب میں ہندوستانی نظامِ جمال اور عوامی احساسات و جذبات کے گہرے رشتوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چھوٹے چھوٹے کلچر جب ایک دوسرے کے قریب آئے ہیں تو تجربوں کا تصادم بھی ہوا ہے اور ساتھ ہی تہذیبی تجربوں کی جدلیاتی آویزش اور آمیزش



• دیوی، تخلیقی صناعی کی ایک مثال (سولانکی دَور گیارھویں صدی (نیشنل میوزیم نئی دہلی)

سے نظامِ جمال بھی متاثر ہوا ہے۔ ردوقبول کا نامحسوس سلسلہ بھی جاری رہا ہے۔ اس سچائی پر اصرار کیا گیا ہے کہ ہندوستانی جمالیات میں اگرچہ مذہبی اعتقادات کی اہمیت ہے لیکن یہ تہذیب کی بنیاد نہیں ہیں ان ہی بنیاد کے اوپر ایک قوت یا توانائی سے تعبیر کرنا ہی مناسب ہوگا، ہندوستانی تہذیب کا ایک اور روحانی کردار موجود ہے جو اعتقادات اور مذہبی تصورات کے سانچے تیار کرتا رہا ہے لیکن جب یہ ان سانچوں میں ڈھلے ہیں تو اُن کی صورتیں جمالیاتی ہوگئی ہیں، تصورات مذہبی ہونے کے باوجود مذہبی نہیں رہے ہیں، تہذیب کا روحانی کردار بھی بنیاد نہیں بلکہ نتیجہ ہے! مادّی احساس وشعور نے فینٹاسی اور "آئیڈیل ازم کی آبیاری میں حصّہ لیا ہے، روحانیت کے احساس وشعور کو اس طرح متحرک کیا ہے کہ مادّی سچائیوں اور مٹی کی خوشبو سے ایک گہرا پُراسرار رشتہ قائم ہوگیا ہے۔ قدیم ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی نظامِ جمال کا مطالعہ کرتے ہوئے کلچر کی مختلف اکائیوں پر بڑی گہری نظر کی ضرورت ہے اس لیے کہ یہی اکائیاں آہستہ آہستہ ایک وحدت کا شعور عطا کرنے لگی ہیں۔ تہذیب اور فنونِ لطیفہ کے رشتوں کی دریافت کرتے ہوئے مختلف اکائیوں اور اِن کی وحدت پر نظر ضروری ہے، غور کیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہوجائے گی کہ ہر ثقافتی اکائی قبیلے یا جماعت کی مادّی اور روحانی عمل کی وحدت کے حُسن ہی کو پیش کرتی ہے۔ ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی نظامِ جمال میں ثقافتی تخلیقی محنت کا مطالعہ مشکل ضرور ہے لیکن ضروری بھی ہے، اس کے بغیر نظامِ جمال کا مطالعہ ممکن بھی نہیں ہے۔ کلچر صرف "مادّی" نہیں ہوتا اور صرف چند خاص پُراثر رویّوں کے عمل پر منحصر نہیں کرتا اور صرف اُن تحریروں کا نام نہیں ہے کہ جنہیں سماج خاص وقت یا عہد میں ضروری اور اہم قرار دیتا ہے اور جنہیں کچھ افراد منتخب کرتے ہیں، کلچر انسان کے ماحول کو خوبصورت اور دلکش بنانے کا بھی نام ہے، یہ جلال وجمال کی تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے۔

● ہندوستانی عوام نے مختلف علاقوں میں زندگی کو زیادہ زرخیز، دلکش، دلفریب اور حسین اور حسین تر محسوس کرنے کی کوشش کی اور یہی وجہ ہے کہ فنونِ لطیفہ کی تخلیق میں وہ ہمیشہ پیش پیش رہے، تخلیقی محنت، کے پیشِ نظر تخلیقات اور اُن کی جمالیات پر روشنی

ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تخلیقی محنت ہی ہے اور ہر شے میں حسن کو شامل کرنے کی آرزو کہ جس سے ایلورا، اجنتا، ایہوے اور کھجوراہو اور بھرت ناٹیم، کچی پڑی اور کتھا کلی کی تخلیق ہوئی ہے۔ تمام عظیم جمالیاتی تجربوں کے پس منظر میں عوامی تحرک کی ایک تاریخ موجود ہے۔

● دوسرے باب میں "ہندوستانی فنونِ لطیفہ اور عوامی حسیات" کے موضوع پر اظہار خیال کیا گیا ہے، ابتدا میں ایک بنیادی امتیازی پیکر 'ناگ' پر گفتگو کی گئی ہے، جہاں عوامی عقائد اور توہمات کے بطن سے فنون کا جنم ہوا ہے وہاں فنی احساس و شعور نے بھی عقاید اور توہمات اور نئے مذہبی خیالات کو جنم دیا ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں 'سانپ' یا 'ناگ' ایک متحرک معنی خیز پیکر رہا ہے لہٰذا فنون میں بھی یہ حسی پیکر مختلف قصوں اور کہانیوں اور علامتی معنویت کو لیے موجود ہے۔ عوامی زندگی میں اسے ہمیشہ بڑی اہمیت حاصل رہی ہے، فنونِ لطیفہ میں اس بنیادی حسی پیکر کا مطالعہ دلچسپ بھی ہے اور فکر انگیز بھی۔ عبادت کی مانند فنون میں بھی اس کی حیثیت ایک 'کلٹ' کی ہے۔ 'ناگ' ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی جمالیات کا ایک فکری سرچشمہ ہے، ہندوستانی فنون نے اس پیکر اور اس پیکر کی جہت دار معنویت کو طرح طرح سے قبول کیا ہے، 'ناگ پوجا' میں محض احساس اور عمل نہیں بلکہ اظہارِ ذات بھی ہے کہ جس کا گہرا اثر فنون پر ہوا ہے 'ناگ' نے تمدنی قدروں کی تشکیل میں حصہ لیا ہے، سماجی اور اخلاقی رویوں کی تشکیل کی ہے، 'ناگ' نے زمین اور آسمان میں ایک حسی رشتہ قائم کر کے زندگی اور کائنات کے حسن کی وحدت کا عرفان عطا کیا ہے، ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی جمالیات میں یہ ایک غیر معمولی پیکر ہے جس کی عبادت کی تاریخ ماضی کی تاریکیوں میں پوشیدہ ہے۔ بدھ ازم میں بھی یہ پیکر شامل ہوا ہے یہ صرف "مذہب اور عقیدہ نہیں بلکہ ایک انتہائی معنی خیز جمالیاتی علامت اور تمثیل بھی ہے۔

اسی باب میں (ب) پھولوں اور پودوں کی اہمیت بتائی گئی ہے۔ پھول اور پتے داخلی

تہذیب کے اشارے ہیں ہندوستانی عوام نے اِن کے ذریعہ اپنے احساسِ جمال کو نمایاں کیا ہے، پھولوں اور پودوں کے رنگ اہمیت رکھتے ہیں، عوامی احساس و شعور نے پھولوں اور پودوں کی خوشبوؤں اور ان کے رنگوں اور پیکروں سے ہمیشہ گہری دلچسپی کا اظہار کرتے ہوئے اپنے احساسِ جمال کو ظاہر کیا ہے۔ 'کنول' صرف ایک پھول ہی نہیں، ایک تہہ دار علامت بھی ہے کہ جسے بدھ ازم نے بھی شدت سے قبول کیا۔ عوامی قصوں اور کہانیوں میں ہندوستان کے خوب صورت پھول اور پودے کرداروں کی مانند عمل کرتے ہوئے ملتے ہیں، پھولوں اور پودوں، درختوں اور رنگوں کی جمالیاتی قدروں کا بھی "سماجی' تاریخی" کردار ہے۔ معاشی زندگی سے بھی ان کا گہرا باطنی رشتہ ہے۔

ہندوستانی سماج میں بھی لکیروں، خاکوں اور رنگوں سے عوامی احساسات اور جذبات کا گہرا رشتہ رہا ہے اور آج بھی ہے۔ ینتروں کے وجود کی داستان بھی ماضی میں پوشیدہ ہے۔ ینتروں کی جمالیاتی حیثیت بھی غور طلب ہے، ہندوستانی تہذیب میں "صورت" یا 'فارم' ابتدا سے اپنی زبان رکھتی ہے، لکیریں، دائرے وغیرہ موضوع بنے رہے ہیں۔ فنِ مجسمہ سازی اور فنِ تعمیر دونوں کی بنیاد صورتوں کی معنویت پر ہے۔ فنِ موسیقی اور فنِ رقص میں صورتوں کے حسّی پیکر ہی اہمیت رکھتے ہیں۔ ینتروں کی مذہبی اور فلسفیانہ سطحوں کے ساتھ اِن کی جمالیات پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ منتروں کے شامل ہو جانے سے "ینتر" میں پُراسرار توانائی پیدا ہو جاتی ہے۔ اقلیدسی صورتیں، رنگ اور منتر سب مل کر تخلیقی اسرار بن گئے ہیں کہ جن سے تخلیقی بیداری میں بڑی مدد ملی ہے۔ 'حقیقت' کو گرفت میں لینے اور حقیقت کی وحدت کو سمجھنے کا یہ شعور مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے لیے بنیاد بنا ہے۔ ہندوستانی تہذیب اور اس ملک کے نظامِ جمال تک ان کی روایات کی بڑی اہمیت ہے۔ تخلیقی عمل اور جمالیاتی فکر و نظر کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے اسرار کے خارجی اور داخلی دونوں پہلوؤں کو پیش نظر رکھنا چاہیے، یہاں 'ینتروں' اور منتروں کے رشتوں پر گفتگو کی گئی ہے۔ 'حقیقت'، احساسِ حقیقت اور فنکار کا موضوع بنیادی طور پر اسی نوعیت کا ہے۔ 'رنگا ؤلی' اور مصوری نے انہیں فنون کی بنیاد بنایا ہے'

ایک صورت سے کئی صورتیں خلق کی ہیں، ہندوستانی تمدن میں 'منتروں' کے تئیں بڑی بیداری رہی ہے، منتروں کی سحر انگیزی نے تخیلی فکر اور فنکاروں کے 'وژن' کو متاثر کیا ہے۔

(ج) میں رنگوں پر گفتگو کی گئی ہے، عوامی ذہن اور رنگوں کا تعلق کئی لحاظ سے اہم ہے اور فنون کے مطالعے میں ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ہندوستانی ذہن رنگوں سے ہمیشہ وابستہ رہا ہے۔ عوامی احساسِ جمال کا یہ کرشمہ تھا کہ قدیم ترین 'ینتروں' کے لیے رنگوں کے سفوف تیار کیے گئے، ہر رنگ کی اپنی معنویت ہے، دیوی دیوتاؤں کے بھی اپنے رنگ ہیں، منتروں کے بھی اپنے مخصوص رنگ ہیں، ہندوستانی جمالیات میں 'رنگ' ایک مستقل عنوان ہے، بنیادی رنگوں کی علامتی جہتیں اپنی معنویت رکھتی ہیں۔ مصوری کے فن میں رنگوں کا مطالعہ کرتے ہوئے رنگوں کی جمالیاتی روایات مدد کرتی ہیں۔ رنگوں کے تئیں ایسی بیداری دنیا کے کسی ملک میں نہیں ملتی، بنیادی جمالیاتی حسّی روایات میں 'ناگ' اور 'ینتروں' اور منتروں کی طرح رنگوں کی روایات بھی زندہ اور متحرک روایات ہیں۔ مختلف علاقوں کی تصویر کاری کے پس منظر میں "منڈل" "ینتر" اور 'رنگاولی' وغیرہ کی قدیم روایات کسی صورت نظر انداز نہیں کی جا سکتیں۔

● تیسرا باب "کلا" بنیادی جمالیاتی تصور" ہے۔ تخلیقی آرٹ کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے تخلیق کے پُر اسرار عمل کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ 'ہندوستانی جمالیات' میں 'کلا' کو ایک پروقار درجہ حاصل ہے۔ ہندوستانی علماء نے اساطیر کی پُراسرار فضا میں جمالیاتی تجربوں کی کیفیتوں پر اپنے خاص انداز سے سوچا تھا، 'یوگ' کی توانائی اور حُسن کی تخلیق پر اُن کی نظر غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے، ہندوستانی علمائے جمالیات نے 'کلا' سے تخلیقی آرٹ کی مختلف تشریحیں کی ہیں۔ 'کلا' کی جمالیاتی اصطلاح کا مطالعہ فنونِ لطیفہ کی جمالیاتی قدروں اور اعلیٰ ترین فنّی تجربوں کا مطالعہ ہے۔

● چوتھے باب میں جمالیاتی نقالی کا ایک جائزہ لیا گیا ہے، ہندوستانی جمالیات میں نقالی کا تصور یونانی تصور سے مختلف ہے 'وجود' اور شعور اور تجربہ کی وحدت، حسن مطلق کا عرفان عطا کرتا ہے۔ اس باب میں 'کلا' یا تخلیقی آرٹ کی وضاحت کی گئی ہے

اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوستانی جمالیات میں تجربوں کی سطح کتنی بلند ہے اور فنی تخلیق کو کتنا برتر اور افضل تصور کیا گیا ہے، آرٹ کی شناخت اُس کائنات سے ہوتی ہے جو خود حُسنِ مطلق کا آئینہ ہے، محسوس ہوگا کہ تخلیقی پیکر تراشی کی سطح کتنی اونچی ہے۔

● پانچویں باب میں آہنگ اور آہنگ کی وحدت پر گفتگو ہے، آہنگ کی وحدت کا عرفان غیر معمولی ہے۔ کائنات کے باطن میں جو پُراسرار آہنگ ہیں، اُن کا تخلیقی اظہار آہنگ کی وحدت سے ہوتا ہے جو فنون کی روح ہے یہ انتہائی غیر معمولی فکر ہے کہ جس کے مطالعے کے بغیر ہندوستانی جمالیات کے باطن میں اُترنا ممکن نہیں ہے۔

● چھٹے باب میں 'وبھو' (VIBHAVA) اور 'رس' (RASA) کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ 'نورس' دراصل "نو وی بھو ہیں" رسوں کو نام دینا مناسب نہیں ہے۔ 'وبھو' رسوں کی تخلیق کی ذمہ دار ہیں۔ اس باب میں جلال وجمال کے تصورات کے پیشِ نظر 'رس' کو سمجھنے کی کوشش ہے۔

● ساتویں باب کا تعلق "آنند" سے ہے، 'آنند' کی اصطلاح بھی غیر معمولی حیثیت رکھتی ہے، یونانی اصطلاح 'کتھارسیس' (CATHARSIS) اور 'آنند' میں فرق ہے۔ ہندوستانی فنونِ لطیفہ میں انتہائی بلند سطح پر مسرت اور لذت حاصل کرنے کی آرزو نے "آنند" کے تصور کو جنم دیا ہے، اعلیٰ اور افضل جمالیاتی تجربہ وہی ہے کہ جس سے 'آنند' حاصل ہو۔

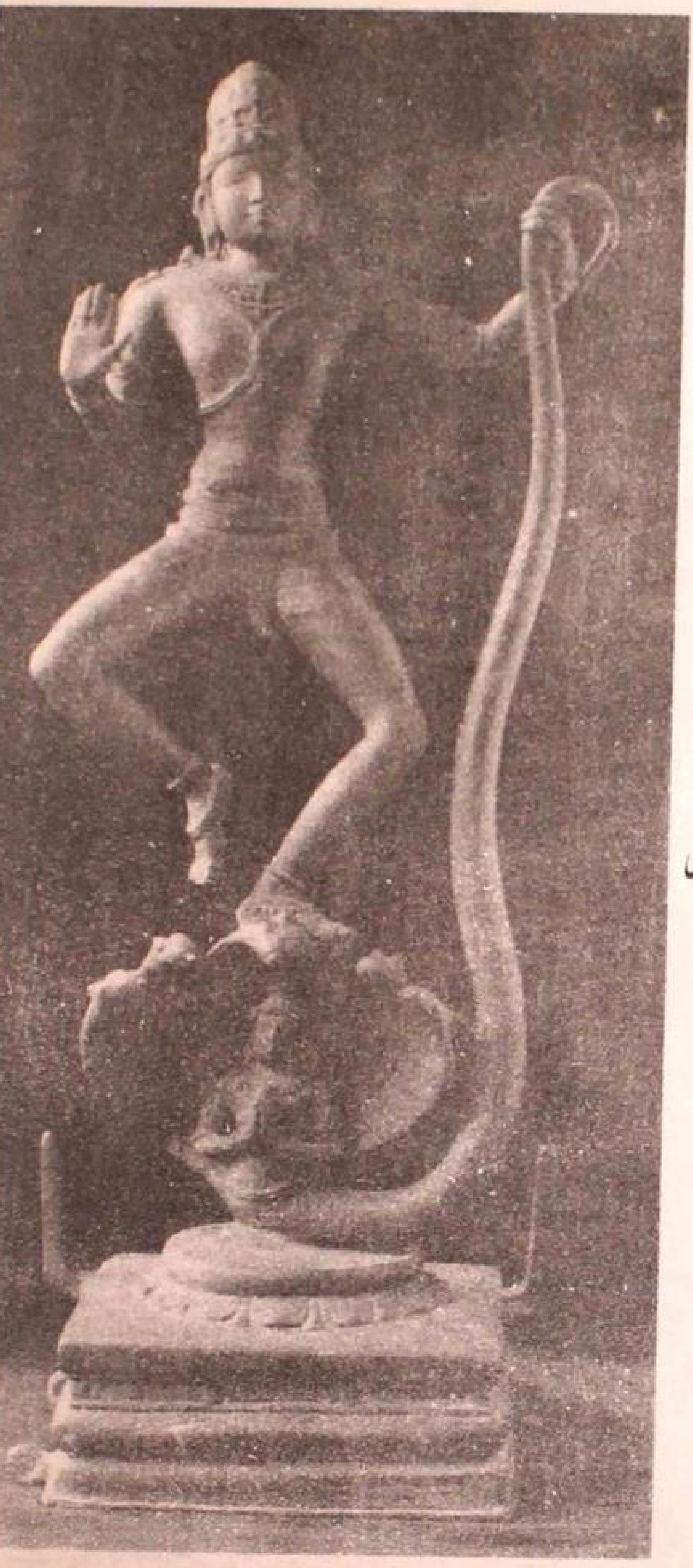
● آٹھویں باب میں 'اظہار کے حسن' پر گفتگو ہے، یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہندوستانی جمالیات میں اظہار کے حسن کا مطالعہ جمالیاتی تجربوں سے علیحدہ ممکن نہیں ہے اس لیے کہ تجربہ اور اظہار کی وحدت ہی فن ہے۔ 'النکاروں' کی وضاحت کی گئی ہے۔ تشبیہوں اور استعاروں کو تمام فنون میں اظہار کے حسن کی بنیادی اقدار سے تعبیر کرنے والے علمار نے بلاشبہ تخلیقی آرٹ کی گہرائیوں کا شعور بخشا ہے۔

ہندوستانی جمالیات کی دوسری جلد کی ترتیب یوں ہے :-

- رقص ــ آفاقی اور کائناتی آہنگ !
- موسیقی ــ تخلیقی آرٹ کے باطن کا آہنگ !
- فنِ تعمیر ــ شیو شکتی کے تحرک کا آہنگ !
- مجسمہ سازی اور مصوری ــ جلال و جمال کا آہنگ۔

• ہندوستانی تفکر نے جسم کے آہنگ کو اہم تصور کیا ہے۔ 'روح کا آہنگ، جسم کا آہنگ بن گیا ہے، روح اور جسم کی وحدت نے کائنات کے آہنگ سے پُراسرار رشتہ قائم کیا ہے، ہندوستانی جمالیات میں رقص کے اُن پیکروں کی اہمیت زیادہ ہے جو کائنات کے مسلسل اُبھرنے والے مترنم آہنگ کی مابعدالطبیعات کے پیکر ہیں 'رقص'، 'یوگ'، ہے اور عظیم تر روح 'شیو' ہے جو سب سے بڑا 'یوگی' ہے کائنات کے آہنگ کی وحدت سب سے واضح لیکن ساتھ ہی سب سے معنی خیز اور تہہ دار علامت ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں 'رقص' کو امتیازی حاصل ہے۔ یہ محض تجریدیت کا کھیل نہیں بلکہ اظہار و ابلاغ کا وہ نقطۂ عروج ہے جہاں 'آنند' یا جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے اس باب میں رقص کی جمالیات کے امتیازی پہلو پیش کیے گئے ہیں۔ اور اس کی تاریخ پر روشنی ڈالتے ہوئے 'بھرت ناٹم'، 'شیو لیلا ناٹم'، 'برہم میلہ'، 'کچی پڑی'، 'کوراونجی'، 'کتھاکلی'، 'موہنی آٹم'، 'کتھک'، اور 'منی پوری'، کی خصوصیات اور اُن کی جمالیاتی جہتوں کو کسی حد تک واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

• دوسرا باب 'ہندوستانی موسیقی کی جمالیات'، کا ہے۔ موسیقی کو تخلیقی آرٹ کے باطن کا آہنگ تصور کیا گیا ہے۔ 'رقص'، مصوری، مجسمہ سازی اور تعمیر سازی، سب کے باطن میں اس کا آہنگ موجود رہتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں اس کا مقام بھی بہت بلند ہے۔ ہندوستانی موسیقاروں نے فطری ارتعاشات کو سمجھتے ہوئے جو نفیس اور نازک مدارج قائم کیے ہیں وہ توجہ طلب ہیں۔



"کرشن اور کالیا (ناگ)"

(چولا دور)

دسویں/گیارھویں صدی

نیشنل میوزیم دہلی

● تیسرے باب کا تعلق "فنِ تعمیر کی جمالیات" سے ہے جس میں وشنو شکتی کے تحرک کے آہنگ کو پہچاننے کی کوشش کی گئی ہے، تاریخی جائزہ لیتے ہوئے 'دائرہ' 'مربع' اور مثلث وغیرہ کی جمالیات پر گفتگو کی گئی ہے، ریاضیاتی اور ہندسی سچائیوں کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ یوگ اور فنِ تعمیر کے رشتے کی وضاحت سے اس فن کی جمالیات کا مطالعہ اور زیادہ دلچسپ اور فکر انگیز بن جاتا ہے۔

● آخری باب کا تعلق فنِ مجسمہ سازی اور فنِ مصوری کی جمالیات سے ہے۔ ان فنون کا تاریخی جائزہ لیا گیا ہے۔ اور حسی حقیقت نگاری اور حقیقت پسندی پر اظہار خیال کیا گیا ہے عظیم ماں، عورت اور درخت، اردھ ناری شور، عورت، منتھن، شیو، شیولنگ، نٹ راج، وشنو، گنیش، ہمالہ، کیلاش، گنگا، بدھ، بودھیستو، اور چند دوسرے پیکروں کی تخلیق اور اُن کی جمالیاتی جہتوں کو موضوع بنایا گیا ہے، ہندوستانی مجسمہ سازی اور مصوری میں مختلف نسلوں کے تجربے ملتے ہیں، عمدہ تخلیقی پیکروں کے علاوہ مصوری کی امتیازی خصوصیات اور اس فن کی جمالیاتی جہتوں کا تجزیہ کیا گیا ہے۔

● ہم اردو والوں کی بدنصیبی یہ ہے کہ سنسکرت اور پراکرتوں سے ناواقفیت کی وجہ سے ان زبانوں کی عمدہ اور اعلیٰ روایات اور تخلیقات تک براہِ راست پہنچ نہیں ہے مجھے بھی انگریزی کتابوں اور ترجموں کا زیادہ سہارا لینا پڑا اور ان کے ذریعہ سچائیوں کو سمجھتے ہوئے اپنی رائے قائم کرنا پڑی۔ ہندوستان کے فنون کے مطالعے میں عالموں اور محققوں کی کتابوں کا سہارا ضروری تھا۔ اکثر کتابیں بہت قیمتی ہیں، ان سے بہت کچھ حاصل تو ہوا لیکن ان کے مطالعے کے بعد مختلف تصورات اور عوامل، رجحانات اور وژن وغیرہ پر اپنی رائے قائم کرنا اور ان پر اظہار خیال کرنا آسان کام نہ تھا، کئی ایسی بنیادی سچائیوں کا علم ہوا کہ جن کا ذکر پہلے کہیں نہیں ملتا۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ جمالیاتی تجربوں تک براہ راست پہنچنے کی تڑپ پریشان کرتی رہی لہٰذا بنیادی جمالیاتی تجربوں اور ان کی مختلف جہتوں اور اُن کے مختلف پہلوؤں کو اپنے طور سمجھنے کے لیے

غاروں استوپوں اور مندروں کا خود مطالعہ کیا۔ فنِ تعمیر اور فنِ مجسمہ سازی اور مصوری کے نمونے خود دیکھے۔ ہندوستان اور نیپال کے غاروں، مندروں، استوپوں اور میوزیم کو کتابوں کی طرح پڑھنے کی کوشش کی، اپنے طور جمالیاتی تجربوں کا تجزیہ کیا، اس طرح براہ راست مطالعہ کرتے ہوئے اپنے ملک کے عظیم ماضی کی عظمت کو سمجھنے میں زیادہ آسانی ہوئی، بعض ایسی جہتوں کا علم ہوا کہ جن کا ذکر کتابوں میں نہیں ملتا، مختلف علاقوں کا سفر میرے مطالعے کا سب سے اہم اور مفید ذریعہ ثابت ہوا۔

کئی فنکاروں سے براہ راست گفتگو کی اور موسیقی اور رقص کے سلسلے میں معلومات حاصل کرتا رہا۔ موسیقی کی محفلوں میں بیٹھا اور بہت کچھ سمجھنے کی کوشش کی۔

رقص کی اداؤں، مدراؤں اور جہتوں کا مطالعہ کیا۔ 'یوگ' سے میری دلچسپی بہت بہت پرانی ہے۔ ۱۹۶۰ء میں ایک گرو سے "یوگ" کی معمولی سی تربیت حاصل کی تھی اور اُن کی صحبت میں بیٹھ کر گھنٹوں اُن کی پُر مغز گفتگو سُنی تھی۔ اُن سے روز صبح 'یوگ' پر بات چیت کرتا، وہ میرے سوالات کا جواب دیتے اور میرے علم میں اضافہ ہوتا۔ رفتہ رفتہ میری دلچسپی بڑھتی گئی۔ جب اس موضوع پر کتابیں پڑھیں تو اندازہ ہوا کہ یہ اپنے ملک کی کتنی بڑی نعمت ہے۔ اپنے تجربوں کا ذکر یہاں غیر ضروری ہوگا، صرف یہ کہنا چاہوں گا کہ 'یوگ' کی عظمت کے احساس کے ساتھ جب میں ہندوستانی فنون کا مطالعہ کرنے لگا تو محسوس ہوا کہ یہ سب 'یوگ' کے اعلیٰ احساس و شعور کے نتائج ہیں۔

۱۹۵۴ء میں جب میں اُڑیسہ میں تھا تو بھدرک ڈگری کالج میں سنسکرت زبان و ادب کے اُستاد تھے پروفیسر بنرجی! اُنہوں نے مجھے پہلی بار یںتروں کو سمجھایا تھا۔ اُن کے پاس بیٹھ کر میں نے سنسکرت ادب کے ارتقا اور تانتروں کے رموز و اسرار کو کسی حد تک سمجھنے کی کوشش کی تھی وہ خود 'تانترک' تھے۔ مہا بھارت، رامائن، اُپنشد اور ویدوں پر اُن کی نظر بڑی گہری تھی، اُن سے میں ان مقدس کتابوں کے ترجمے سنتا، سوالات کرتا اور وہ میرے سوالات کا جواب دیتے، تشریحیں کرتے، وہ کالی کے بھگت تھے، اُن کے ساتھ میں راتوں میں شمسان گھاٹوں پر بھی گیا ہوں اور کئی تجربوں کا مشاہدہ

کیا ہے، شیو اُس زمانے میں میرے ذہن میں اپنی جمالیات کے ساتھ رچ بس گئے تھے۔ کشمیر آیا تو شیو کو اور زیادہ قریب محسوس کیا، تانتروں کی قدر و قیمت کا احساس بڑھا، ان ذرائع کو اپنے تجربوں کا ایک سرچشمہ سمجھتا ہوں، ان سے جو کچھ حاصل ہوا وہ میرے لیے بہت قیمتی ہیں۔

● اس کتاب کی دو جلدیں اور ہیں "ہند اسلامی جمالیات" جلد اوّل اور "ہند اسلامی جمالیات جلد دوم"۔ پہلی جلد میں اسلامی فنون کی جمالیات پر گفتگو ہے۔ جو ہند اسلامی جمالیات کا پس منظر ہے اور دوسری جلد میں ہند اسلامی جمالیات پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے ان کے بغیر ہندوستانی جمالیات کا مطالعہ مکمّل نہیں ہو سکتا۔

● اس موضوع پر کام کرتے ہوئے جن اداروں، کتب خانوں اور عجائب گھروں اور تاریخی مقامات سے مدد ملی ہے اُن میں چند یہ ہیں:

● — اقبال لائبریری، کشمیر یونیورسٹی — سری نگر (کشمیر)
● — کتب خانہ، شعبہ اردو، کشمیر یونیورسٹی — سری نگر (کشمیر)
● — بہار یونیورسٹی لائبریری — مظفر پور (بہار)
● — پٹنہ یونیورسٹی لائبریری — پٹنہ (بہار)
● — پرنس آف ویلز میوزیم آف ویسٹرن انڈیا — بمبئی (مہاراشٹر)
● — اسٹیٹ میوزیم — بھونیشور (اڑیسہ)
● — پٹنہ میوزیم — پٹنہ (بہار)
● — دکن کالج آرکیالوجی ڈیپارٹمنٹ — پونے (مہاراشٹر)
● — راجہ کلکر میوزیم — پونے (مہاراشٹر)
● — نیشنل میوزیم — نئی دہلی
● — کلکتہ میوزیم (انڈین میوزیم) — کلکتہ (مغربی بنگال)

- — لکھنؤ میوزیم (اسٹیٹ لکھنؤ میوزیم) — لکھنؤ (اترپردیش)
- — سالار جنگ میوزیم — حیدرآباد (آندھراپردیش)
- — اجنتا
- — ایلورا
- سانچی
- نالندہ
- وکرم شیلا
- آرکیالوجیکل میوزیم — کھجوراہو (مدھیہ پردیش)
- راجگیر
- بودھ گیا
- سارناتھ
- باغ
- بھارت کلا بھون — بنارس (اترپردیش)

- نیپال —
  - نیشنل میوزیم — کھٹمنڈو
  - سویام بھوناتھ چیتہ — (استوپ)
  - ہنومان ڈھوکا
  - کماری کا مندر
  - پشوپتی ناتھ مندر
  - بودھ ناتھ مندر

- لندن
- وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم — لندن (انگلستان)
- اسلامک کلچرل سینٹر
- گیلیری ۴۲ / ۴۷ بی
  "دی آرٹ آف اسلام"

وکٹوریہ اینڈ البرٹ میوزیم — لندن (انگلستان)

- ڈیپارٹمنٹ آف انڈولوجی۔
  اسکول آف اورینٹل اینڈ
  افریقن اسٹیڈیز — لندن (انگلستان)
  لندن یونیورسٹی

تلاش و جستجو میں میری رفیقۂ حیات عصمت اکثر میرے ساتھ رہیں، میری مدد کرتی رہیں۔ میرے لیے نوٹس تیار کرتی رہیں۔ نیپال، اڑلیسہ، مغربی بنگال، مہاراشٹر، بہار اور سوویت یونین میں تنہا نوٹس بنانا میرے لیے مشکل تھا، انہوں نے بڑی حد تک میری مشکلوں کو آسان کیا (عجائب گھروں اور اجنتا، ایلورا، اور ایلیفنٹا میں بھی انہوں نے قدم قدم پر مدد کی۔ اسی طرح میرے بیٹے ڈاکٹر نصر شکیل رومی اور میری دونوں بیٹیوں ڈاکٹر انجم شکیل اور ڈاکٹر ثنا ہینہ شکیل نے بھی میری بڑی مدد کی، پٹنہ میوزیم، دہلی میوزیم، وکرم شیلا، نیپال اور سوویت یونین میں اُن کے فراہم کیے ہوئے نوٹس میرے کام کے سلسلے میں بڑے مفید ثابت ہوئے، تینوں روسی زبان سے بخوبی واقف ہیں اس لیے سوویت یونین میں قیام بہت قیمتی ثابت ہوا اور وسط ایشیا سے حاصل کیے ہوئے مواد کو سمجھنے میں اُن سے بڑی مدد ملی۔

شکیل الرحمٰن

تیسری/پہلی صدی قبل مسیح کا ایک جمالیاتی شاہکار (اسٹیٹ میوزیم لکھنؤ)

(ایک)

ہندوستانی تہذیب کا نظامِ جمال

• 'ہندوستانی تہذیب' انسان کی اعلیٰ ترین اقدار کا سرچشمہ ہے، اس تہذیب نے ہر عہد میں اعلیٰ اور افضل صفات و اقدار کا شعور عطا کیا ہے، یہی وجہ ہے کہ ہم نے اپنی تہذیب اور کلچر کو " ماتو سنسکرتی " یا ماتو دھرم کے نام سے یاد کیا ہے۔ ہم نے ہمیشہ یہی سمجھا اور سمجھایا ہے کہ ہندوستانی تہذیب اور اس کی ثقافت، آفاقی اقدار کی ترجمان ہے۔ اس کی آفاقیت کے پیش نظر، تاریخ شاہد ہے کہ ہم نے کبھی غلط نہیں سمجھا۔

• ہندوستانی تہذیب اور ثقافت کی معنی خیز اور تہہ دار داستان کب شروع ہوتی ہے، تاریخ ابھی تک نہیں بتا سکی ہے اور اس سلسلے میں " پہلے عنوان " کی تلاش بھی ممکن نہیں ہے۔ ہم یہ سمجھتے ہیں کہ یہ 'انادی'، (ANADI) ہے یعنی یہ ابتدا رکے بغیر ہے! انتہائی پُراسرار آفاقیت (سناتن) ہے کہ جس کی بے پناہ رومانیت اور جس کے لذّت آمیز 'رس' ہی سے محسوسات کی ایک کائنات سامنے آتی ہے۔

• ہر عہد میں انسان اور دھرتی اور انسان اور کائنات ــ اور فطرت کے رشتوں کی مسلسل تلاش و جستجو نے اپنی سچائی کو پہچانا ہے اور اس معاملے میں ذہن کے دریچے ہمیشہ کھلے رہے ہیں۔ دوسرے تجربوں کو قبول کرنے اور انہیں اپنے تجربوں سے ہم آہنگ کرنے کا عمل مسلسل جاری رہا ہے۔

ابدی سچائی یا ایک ہی سچائی کو کبھی کسی نے صفر (شونیہ) سے تعبیر کیا یعنی "کچھ نہیں!" کسی نے اسے 'برہم' کہا، کسی نے 'ایشور'، کسی نے 'شیو' اور کسی نے 'بدھ'! کسی نے اسے

وقت، یا زمانہ، کہا اور کسی نے اسے ذات، یا خودی کے نام دیے۔

غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ سب سے اہم تصوّر یا تجربہ، رجحان یا رویہ "یوگ وششٹھ" (YOGA VASISTHA) کا ہے یعنی مختلف عہد اور زمانے میں اُبھرے ہوئے تمام مختلف اور متضاد راستے ایک ہی عظیم تر حقیقت یا سچائی کی طرف جاتے ہیں!

یہ رویّہ یا رجحان یا تصور اور تجربہ انتہائی غیر معمولی ہے۔ اس سے تہذیب کا ایک منفرد روشن مزاج بنا ہے۔ یہی مزاج ہمیں عزیز تر ہے، یہی مزاج اپنا سب سے عظیم سرمایہ ہے۔ ہم اسے بخوبی پہچانتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اسے "انیک انت" سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا مفہوم اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ عظیم تر سچائی کے انگنت پہلو ہیں اور سوچنے والوں نے اپنے اپنے انداز سے اسے پہچاننے کی کوشش کی ہے۔ کوئی ایک پہلو کو پہچانتا ہے اور کوئی دوسرے پہلو کو لیکن ہر صاحبِ نظر نے عظیم تر سچائی کو کسی نہ کسی طرح پہچانا ضرور ہے کسی کی پہچان غلط نہیں ہے۔ لہٰذا ہر پہچان قیمتی ہے۔ اسے اپنی فکر و نظر سے ہم آہنگ کرنا ہی بڑا کام ہے۔ ہم نے یہ کام کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی تہذیب کی تاریخ پھیلی ہوئی، تہہ دار اور معنی خیز نظر آتی ہے اور اس میں انگنت تجربوں کی روشنیوں کا جلال و جمال ملتا ہے، اس کے انگنت معنی خیز پہلو ہیں اور ہر پہلو مانند نور ہے۔!

ایسی لچک دنیا کے کسی ملک کی تہذیب و ثقافت میں نہیں ہے۔ 'انیک انت'، کے بہتر شعور اور احساس اور اس سچائی پر مکمل اعتماد کی وجہ سے ہم ایک انتہائی وسیع اور حد درجہ گہرا 'وژن' رکھتے ہیں جو تہذیب و تمدن کی تاریخ کے ہر دور میں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے اور اپنی اس سچائی کا احساس عطا کرتا ہے۔

● ہندوستان میں مختلف نسلیں اور قومیں آباد ہوتی رہی ہیں۔ یہاں کی مٹی کے جادو کا کرشمہ ہے کہ تمام قومیں یہاں اس طرح رچ بس گئیں جیسے یہی ان کا وطن ہو، مختلف اور متضاد سماجی، ثقافتی، فنی اور فکری تجربے موجوں کی طرح ٹکرائے لیکن ایک بڑے سمندر کی لہروں کی مانند سمندر کی عظمت بن کر رہے۔ ایک دوسرے کے تجربوں کی روشنی حاصل ہوتی۔ کچھ

لوگ اسے قوتِ برداشت کہتے ہیں، اسے قلب و نظر کی وسعت سے تعبیر کرنا چاہیے۔ اس لیے کہ معاملہ بہت کچھ حاصل کرنے، جاننے اور انسانی اقدار کے پیشِ نظر ایک ساتھ جینے اور اعلیٰ جمالیاتی صفات کے ساتھ زندگی کرنے کی خواہش کا بھی ہے۔

ہندوستانی تہذیب کی بے شمار جہتوں، افکار و خیالات کے تمام پہلوؤں اور اس کی جمالیات کی تمام وسعتوں اور گہرائیوں کا مطالعہ آسان نہیں ہے۔ چند خاص فکری اور جمالیاتی پہلوؤں سے بنیادی امتیازی رجحانات کی پہچان ہو سکتی ہے۔ آریائی اور غیر آریائی تجربوں کو علیحدہ کرنا بھی آسان نہیں ہے اور اس ملک کے بیش قیمت تجربوں کا مطالعہ بھی اس طرح قطعی مناسب نہیں ہے۔ جب اشیاء و عناصر اور فطرت کے باطنی رشتے پر نظر جاتی ہے اور داخلی آہنگ کی قدر و قیمت کا اندازہ ہوتا ہے اور ہندوستان کے آچاریہ اور قدیم سوچ والے اپنے وجود اور فطرت کے آہنگ سے پُر اسرار رشتہ قائم کرنے کی باتیں کرتے ہیں اور آہنگ کی وحدت کا قیمتی تصور، رقص، موسیقی، مجسمہ سازی، مصوری اور فنِ تعمیر کے اعلیٰ ترین نمونوں میں شامل ہوتا ہے تو بھلا کون آریا اور کون غیر آریا رہ جاتا ہے!

جب مندروں کی تعمیر میں 'شکتی' نیچے سے اوپر جاتی ہے اور ذاتِ لامحدود سے آشنا ہو کر اُس میں جذب ہو جاتی ہے اور تخلیق کا ایک خوبصورت نمونہ سامنے آجاتا ہے تو مختلف قوموں اور نسلوں کے تجربوں کے اَن گنت جلوؤں کے باوجود "وحدت" کا احساس اور 'وحدت' کی جمالیاتی صورت پذیری ہی توجہ طلب رہتی ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں جب "عظیم تر زندگی" اور "عظیم تر رُوح" رقص کرتی ہے تو اس کے آہنگ کی آفاقیت کی پہچان مختلف نسلوں اور قوموں کے تجربوں کے ساتھ اس بڑی سچائی سے بھی ہوتی ہے کہ وہ سب کس طرح ایک ہی سچائی کی جانب بڑھتے ہیں۔ جب 'موسیقی' کا آہنگ زماں و مکاں کی قید سے آزاد ہو کر فطرت کے آہنگ سے رشتہ قائم کرتا ہے اور انتہائی مجرد جمالیاتی قدروں کی تخلیق ہوتی ہے تو ہم انھیں صرف ایک قوم یا ایک نسل کے تجربوں سے تعبیر نہیں

کر سکتے، اس لیے کہ مختلف اور متضاد تجربوں کی انتہائی خوبصورت 'وحدت' سامنے آتی ہے جو ان تجربوں کے نور سے سنور کر حیرت انگیز جمالیاتی آسودگی عطا کرتی ہے۔ برہما، وشنو، شیو، دھرتی ماں اور بدھ وغیرہ کے پیکروں کی تخلیق ہوتی ہے تو افضل ترین جلووں کو صرف ایک قوم یا ایک دو نسلوں کے تجربوں کا سرمایہ نہیں کہہ سکتے۔ صدیوں کے تجربوں کی روشنی جلال و جمال کے ان پیکروں میں نظر آتی ہے۔ 'وحدت' کثرت کے جلووں کی ہے کثرت کے ساتھ ہی وحدت کے جلووں کا مطالعہ اہمیت رکھتا ہے۔

ہندوستانی تفکر میں متضاد خیالات و تصورات کی کمی نہیں ہے لیکن بظاہر مختلف اور متضاد تصورات اور خیالات کسی نہ کسی سطح پر ایک ہی سچائی کی جانب بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جیسے باطنی تحرک ایک ہی تھا اور ہم اب تک انھیں الگ کر کے دیکھ رہے تھے — 'ہندوستانی جمالیات' کا عالم بھی یہی ہے۔ انیک انت کو ہم نے ہر دور میں قبول کیا ہے مختلف رجحانات، میلانات، تحریکات اور انفرادی تجربات کے حاصل، کو ہم نے بہت سے 'انت' سے تعبیر کیا ہے، یہ سب اہمیت رکھتے ہیں، سب کسی نہ کسی سچائی کو ظاہر کرتے ہیں۔

اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوستانی فکر اور ہندوستانی جمالیات نے اعلیٰ اور افضل ترین تجربوں کو ہمیشہ قبول کیا ہے۔ 'ہندوستانی جمالیات' کا دائرہ — اسی وجہ سے اتنا پھیلا ہے، تہہ دار، پہلودار اور حد درجہ معنی خیز بنا ہے۔ قلب و نظر کی کشادگی کسی بھی تہذیب اور اُس کی جمالیات کے لیے بڑی نعمت ہے۔ تجربوں کی بہتر آمیزش اور آویزش کے لیے قلب و نظر کی کشادگی ہندوستان کی صدیوں کی تاریخ کا سب سے عظیم ورثہ ہے!

● 'یوگ' کے تمام طریقے ہی منزل تک جانے کے ہیں۔ یعنی سب سے افضل یا افضل ترین ہستی سے جذب ہو جانے کی منزل!

'یوگ' کا لفظ سنسکرت کے 'یج' YUJ سے پھوٹا ہے جس کے لغوی معنی ہیں 'ملنا' ہم آہنگ ہونا، جذب ہونا!

اپنے باطن کی دریافت کے لیے روحانی منزلوں کو پانے کی تعلیمات کی تاریخ بہت

پرانی ہے۔ اسے مذہب اور فلسفے نے جتنا اہم تصوّر کیا ہے اس سے ہم بخوبی واقف ہیں لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ ان تعلیمات کے سلسلے میں جتنی رازداری برتی گئی ہے اور ان کے لیے جتنے عقائد اور رسومات سامنے آئے ہیں اُن میں بہت سی سچّائیاں ہم سے بہت دور ہو گئی ہیں۔ 'برہم ودیا' نے انھیں کسی حد تک محفوظ رکھا۔ 'یج' YUJ کی معنویت "یوگ" میں واضح کی یہ بتایا کہ "یوگ" فرد اور کائنات کے نظام کی وحدت کا نام ہے۔ افراد کی شخصیتیں مختلف ہوتی ہیں لہٰذا رد و قبول کا انداز بھی بدلتا ہے۔ یوگ کی تعلیمات کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے مختلف طریقوں میں مزاج اور شخصیت کے مطابق عمل کے طریقوں کا انتخاب کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح جہاں تک سادھنا SADHNA کا معاملہ ہے۔ اپنے اپنے طور پر اس کا انتخاب ہو سکتا ہے۔ "یوگ ستروں" کے مطابق "سادھنا" کے آٹھ مختلف طریقے ہیں۔ غور کیجیے تو محسوس ہو گا کہ سب کی منزل ایک ہی ہے یعنی فرد کا عظیم تر رُوح سے ہم آہنگ ہونا۔ 'آسن'، 'بندھ' اور 'کریا'، کے مختلف طریقوں سے اپنے مزاج اور شخصیت کے مطابق مناسب انتخاب بڑی بات ہے۔

'کنڈلنی یوگ' (KUNDALINI YOGA) نے انسان کے جسم کے چھ خاص مرکزوں کی اہمیت بتاتے ہوئے 'کنڈلنی شکتی کو بنیادی قوّت کہا ہے' باطنی طور پر بیدار رکھنے میں اس قوّت نے ابتدا سے نمایاں حصّہ لیا ہے۔ یہ شکتی ایک مسلسل عمل ہے کہ جس سے باطنی طور پر جاگرتی پیدا ہوتی ہے۔ انسان اپنے وجدان اور تخیّل کے تحرک کے ساتھ نیچے سے اوپر جاتا ہے۔ یعنی یہ 'شکتی' نیچے سے اوپر جاتی ہے۔ اس کی منزل "ساہس رار" ہے۔ اسی کے بعد رُوح 'ذاتِ لامحدود' سے آشنا ہو کر اس میں جذب ہو جاتی ہے۔ 'تانتروں' کے سات چکّروں کے پیچھے بھی قدیم حسّی تصوّر ہے۔ 'وسعت' اور 'بلندی' کے آرچ ٹائپس (ARCHETYPES) نے اس میں یقیناً نمایاں حصّہ لیا ہے۔ اسی حسّی تصوّر سے شعور حاصل ہوا کہ تمام تجربے ایک ہیں اور اجتماعی تجربوں میں متضاد اور مختلف کیفیتوں کے باوجود بڑی حد تک یکسانیت ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل کا کرب مختلف ہوتا ہے۔ 'مکاں' SPACE میں باطن کے نقطے یا بندو BINDU کو پھیلانے کی خواہش عظیم تر۔

خواہش ہے اور فنونِ لطیفہ کی تخلیق اسی خواہش کا نتیجہ ہے۔

● ہندوستانی فنونِ لطیفہ میں "یوگ" کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ رقص ہو یا موسیقی، فنِ تعمیر ہو یا فنِ مجسمہ سازی، 'یوگ' بنیادی جوہر ہے۔ اس جوہر کے بغیر، ہندوستانی فنونِ لطیفہ اور ان کی جمالیات کا سچا احساس و شعور حاصل ہونا ممکن نہیں۔ رقص کی مدراؤں (MUDRAS) موسیقی کے نشیب و فراز، فنِ تعمیر کی منزلوں کی تقسیم اور اُٹھان، پھیلاؤ اور جھکاؤ اور نیچے سے اوپر جانے کے پورے عمل اور فنِ مجسمہ سازی کی جہتوں میں "یوگ" ہی کا جوہر ہے۔ 'یوگ' فنونِ لطیفہ کی رُوح ہے۔ جلال و جمال کا بنیادی سرچشمہ ہے۔ فنونِ لطیفہ کے فسوں کا انحصار اسی پر ہے، نرمی، سختی، آہستگی، تیز روی، رکنے، ٹھہرنے اور دوسرے تمام عمل میں 'یوگ' کا فسوں کارفرما ہے۔ 'یوگ' ہی نے تجربوں کی عظیم تر جمالیات کی نعمت اور دولت عطا کی ہے۔

● 'ہندوستانی جمالیات' کی سب سے بڑی دین "بندو" (نقطہ) ہے! صفر کا تعلق بھی اسی سے ہے۔ 'بندو' پھیلتا ہے تو دائرہ بن جاتا ہے اور دائرہ سمٹتا ہے تو بندو بن جاتا ہے۔ اسی بندو اور دائرے میں سب کچھ ہے۔ جلال و جمال کے تمام تجربوں کا جنم اسی میں اور اسی سے ہوتا ہے۔ 'اوم' (OM) سواستیکا (SAWASTIKA) 'چکر' (CHAKRA) 'سوریہ' (SURYA) 'یہیہ' 'لنگم' LINGUM 'یونی' (YONI) 'شیو' (SHIVA) 'شکتی' کائنات' (UNIVERSE) رقص، موسیقی، مجسمہ سازی، فنِ تعمیر۔ سب اسی 'بندو' اور دائرے سے ہیں، خارج اور باطن کے آہنگ (RHYTHM) کی آمیزش کا مرکز بھی یہی ہے اور یہی خارج ہے، باطن ہے! دھرتی ماں کا تصور، طاقت، قوت اور تخلیق کا سب سے قدیم حسی تصور ہے۔ 'ماں' کے پیکر کو طاقت اور تخلیق کا سب سے بڑا سرچشمہ تصور کیا گیا ہے۔ 'ماں' نے دائرے کی صورت صرف زمین نہیں بلکہ پوری کائنات کو گھیر لیا۔ بندو نے پھیل کر دائرے کی صورت اختیار کر لی اور دائرے میں ایک زاویہ بنا۔ اس کے درمیان

ایک لکیر کھینچ دی گئی، اور بندو بھی اپنی جگہ پر موجود رہا۔ 'دائرہ' خود اپنے 'کل' کا اسرار بن گیا۔ یہ اسرار جمالیاتی تجربوں کی روح ہے۔ ان کا جوہر ہے! اردھ ناریشور (ARDH NARISHWER) کے تصور نے صرف اعلیٰ ترین پیکروں کی تخلیق نہیں کی بلکہ انتہائی سیال صورت میں یہ تصور مختلف فنون کو متاثر کرتا رہا۔ جب شیو اور شکتی ایک ہی شعور کے دو پہلو بنے تو جمالیاتی تجربوں میں نئی تازگی آگئی۔ یہ سب 'بندو' اور دائرے' کا کرشمہ ہے! اسے 'بدھ آرٹ' نے بھی شدت سے قبول کیا اور اس کے بعد بھی اس کا سلسلہ جاری رہا۔

● ہندوستانی فنونِ لطیفہ میں وقت کا میکانکی تصور ٹوٹ گیا۔ شیو، بدھ اور دیوی دیوتاؤں کی روحانی کیفیتوں میں رقص کی جمالیات انتہائی ارفع اور افضل معیار پیش کرتی ہے۔ خاموش اور ساکت پیکروں کے باطن میں بھی رقص کا پُراسرار آہنگ ملتا ہے۔ موسیقی کی لہروں کی طرح خاموش اور ساکت پیکر ماورائے حقیقت کی طرف جاتے محسوس ہوتے ہیں۔ محبت، عقیدت، طاقت، عظمت اور پاکیزگی کے احساسات کے جلوے بکھرے ہوئے ہیں، عوامی جذبات کی پیش کش بھی فنکارانہ انداز میں ہوئی ہے، اور ایک عابد کی انفرادی روح بھی جلوہ گر ہے۔ گرم اور ٹھنڈی روشنی کا امتزاج شدت سے متاثر کرتا ہے کئی، نسلوں کے جمالیاتی رجحانات کی دل کش آویزش کئی جہتوں کا احساس عطا کرتی ہے۔ مادّی اور روحانی زندگی کے خوب صورت امتزاج کی یہ تصویریں ہندوستانی فنون کے اُس رجحان کی غماز ہے کہ جس میں 'مادہ' اور 'روح' کو علیحدہ کر کے دیکھنے کا کوئی لمحہ نہیں آتا۔ بظاہر بکھری ہوئی اور متضاد کیفیتوں میں 'وحدتِ جمال' ہے۔ انسانی اور غیر انسانی پیکروں میں یہ 'وحدت' موجود ہے۔ کائنات کو ایک وحدت کی صورت میں پانے کا جو شعور حاصل ہوا تھا اُس کی یہ عمدہ مثالیں ہیں۔ ہندوستان کے تخلیقی آرٹ کا یہ ایک بنیادی امتیازی رجحان ہے۔ رقص، مصوری، مجسمہ سازی، موسیقی اور تعمیر سازی کے علاوہ ملک کے قدیم علمائے جمالیات کے تصورات میں یہ بنیادی رجحان موجود ہے۔ شیو کا رقص ہو یا

"اجنتا" چھٹی صدی

وچترا کی جمالیات کا شاہکار !

اُپنشدوں کے مابعد الطبیعاتی رُوحانی تصوّرات اور نغمہ ریز خیالات ، اجنتا ، سانچی اور سارناتھ کی تخلیقات ہوں یا موسیقی کے سُروں کی تخلیق اور ترتیب ، تمام اشیا کو ایک وحدت میں پانے کا رجحان شدّت سے متاثر کرتا ہے۔ زندگی کئی صورتوں میں جلوہ گر ہوتی ہے لیکن رُوح کی رفعت اور لطافت ، گہری انسان دوستی ، حُسن اور پاکیزگی اور ، وحدت ، کے حسین تر تصوّر کے ساتھ !

●

● ہندوستانی فنونِ لطیفہ کے خالق عوام ہیں۔

تمام فنون کا گہرا باطنی رشتہ" سماجی۔ اقتصادی" اور نفسی اور حسی زندگی سے ہے۔ ہر عہد کی تمدنی زندگی کا انحصار مادی پیداوار کے خاص تاریخی رویہ اور انداز پر ہے۔ کسی سماج کا تصور اس گہری سچائی کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا۔ ہندوستانی جمالیات کا گہرا باطنی رشتہ قدیم نسلی اور قبائلی زندگی کے عقائد اور توہمات، سماجی اور مذہبی تصورات اور تمدنی اندازِ فکر سے قائم ہے۔ مختلف علاقوں میں نسلی اور قبائلی کردار ایک چھوٹے سے کلچر کو جنم دیتا رہا ہے کہ جس میں اُس کے احساسِ جمال کی پہچان ہوتی رہی۔ اِبتدائی تجربوں کی یکسانیت بھی ایک وحدت کو جنم دیتی ہے اور مختلف اور متضاد تجربوں کی تمدنی آمیزش کے بعد بھی ایک 'وحدت' کا احساس ملتا ہے۔ مادی اور رُوحانی تجربوں کی" سماجی۔ ثقافتی بنیادیں قائم ہوتی گئی ہیں اور ایک چھوٹا کلچر دوسرے چھوٹے کلچر کے قریب آتا گیا ہے، تجربوں کی آویزش اور آمیزش کے بعد ذہنی زرخیزی کے تئیں بیداری پیدا ہوئی اور یہ اسی شعور کا کرشمہ ہے کہ علاقائی تہذیبیں ایک دوسرے میں جذب ہوگئیں اور اس بڑے ملک کی جمالیات کا ایک تسلسل قائم ہوگیا۔ فطرت کے جلال وجمال کے احساس وشعور سے اپنی زندگی کے حسن کو دیکھنے کے مختلف معیار قائم ہوگئے۔ فطرت کے جلال اور حملوں، جنگوں اور سیاسی اور مذہبی تقسیم کی وجہ سے بڑا نقصان ہوتا رہا ہے لیکن عوام نے ہمیشہ بہت سی تہذیبی اور جمالیاتی

"نٹ راج" وجے نگر سولہویں صدی عیسوی

روایتوں کو زندہ رکھا، ان کا تحفظ کیا، قربانیاں دے کر انھیں آگے بڑھانے کی کوشش کی۔ ہندوستانیوں کا ذہن اتنا شاداب رہا ہے کہ اس نے ہمیشہ آنے والی نسلوں کو اپنے تجربوں کے ساتھ انسانی قدروں کا شعور بخشا ہے۔

●

● اس ملک کے فنون اتنے ہی قدیم ہیں کہ جتنے یہاں کے پہاڑ، یہاں کی ندیاں اور یہاں کے کھیت اور کھلیان! رقص، موسیقی، مجسمہ سازی، مصوری اور تعمیر کے فن کو عوامی جذبوں نے پروان چڑھایا ہے۔ عوام کے معصومانہ عقائد اور توہمات نے ان میں تحرک پیدا کیا ہے۔ تصویروں میں رنگ بھرے ہیں۔ قبائلی تجربوں اور قبائلی احساس اور جذبوں کے مختلف علاقوں میں جانے کتنے چھوٹے بڑے دبستان قائم کر دیے تھے۔ ایسے جانے کتنے فنی شاہ کار ہیں کہ جن کے خالق کے نام سے ہم واقف نہیں ہیں، فنکار اپنی تخلیقات پر اپنے نام نقش کرنا ضروری نہیں سمجھتے تھے۔ کوئی نہیں جانتا کہ 'نٹ راج'، 'تری مورتی' اور متھرا کے بدھ کے خالق کون تھے۔ اجنتا کی تصویروں کو خلق کرنے والے کون تھے۔ نٹ راج کے رقص کی معنی خیز جہتوں کی وضاحتیں مختلف قسم کے رقص میں کن لوگوں نے کی تھیں۔ کسی فن کی تخلیق میں کتنے فنکار شریک رہے۔ نٹ راج، تری مورتی، متھرا کے بدھ اور اجنتا کی تصویروں کے پیچھے عوامی فنون کی ہزاروں سال پرانی روایتوں کا تسلسل قائم رہا ہے کہ جن کی پہچان آسان نہیں ہے۔ ان میں مختلف علاقوں کی عوامی روایتیں بھی ہیں اور مختلف عوامی روایتوں کی وحدتوں کی بھی۔ ایک مقام سے دوسرے مقام اور ایک علاقے سے دوسرے علاقے کی ہجرتیں تجربوں میں وحدت پیدا کرتی رہی ہیں۔ مختلف علاقوں میں مستقل دبستانوں کے قائم ہونے سے قبل ہندوستانی فنونِ لطیفہ نے عوامی جذبوں اور تجربوں کے ساتھ جانے کتنی صدیوں میں سفر کیا ہے۔ آج بھی یہ قدیم روایتیں موجود ہیں اور ان سرچشموں کو پا کر بہت سی بنیادی سچائیوں کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

●

● تہذیبیں بنیادی طور پر سماجی ثقافتی" مرکبات ہیں جو مختلف عہد اور مختلف علاقوں میں ظہور پذیر ہو کر اپنے وجود کا احساس دیتی رہتی ہیں۔ اس عمل میں اُن کی امتیازی تکنیکی، اقتصادی اور تمدنی خصوصیات کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ ہر تہذیب ساختیاتی عناصر کے باہمدگر عمل اور باہمدگر اثر پذیری کے نظام کلیات کو نمایاں کرتی ہے، سماجی تنظیم کا مطالعہ کرتے ہوئے اس بات کو بھی پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ تمام باہمدگر اثر انداز ہونے والے یا عمل کرنے والے عناصر یکساں اہمیت نہیں رکھتے۔ کچھ زیادہ اہمیت اختیار کر لیتے ہیں اور کچھ کم۔ کسی بھی تہذیب کی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ سچائی ظاہر ہو جاتی ہے زیادہ اہمیت اختیار کرنے والے عناصر کا گہرا تعلق 'سماجی۔ اقتصادی' اور سماجی۔ سیاسی ماحول اور مادی تجربوں سے ہوتا ہے۔ تہذیب کی تاریخ میں یہ سچائی بھی دلچسپ ہے کہ کسی علاقے میں جب نئے تمدنی اور تہذیبی تجربے داخل ہوتے ہیں تو پرانے تجربے دب جاتے ہیں۔ مختلف خانوں میں تقسیم ہو کر زندہ رہتے ہیں۔ ایک پُر اسرار سی خاموش زندگی ہوتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا لگتا ہے کہ یہ سب بہت کمزور پڑ گئے ہیں یا گم ہو گئے ہیں لیکن اپنی مٹی سے گہرا رشتہ رکھنے کی وجہ سے یہ پھر تازہ دم ہو کر آہستہ آہستہ اُبھرنے لگتے ہیں۔ تصادم اور ٹکراؤ کے بعد نئے اور پرانے تہذیبی تجربوں کی جدلیاتی آویزش اور آمیزش ہونے لگتی ہے۔ ردّ و قبول کا نامحسوس سلسلہ بھی جاری رہتا ہے، اور پھر ایسا بھی ہوتا ہے کہ بہت سے مضبوط، معنی خیز اور جہت دار پرانے تجربے اہمیت اختیار کر لیتے ہیں اور کبھی کبھی اس طرح بھی کہ نئے تجربوں کو اپنے مخصوص اندازِ فکر میں جذب کر لیتے ہیں۔ اپنا رنگ و آہنگ دے کر انھیں اپنے تسلسل میں کچھ اس طرح شامل کر لیتے ہیں جیسے یہ نئے تجربے خود اُن کے بطن سے پھوٹے ہوں۔ ہندو تفکر نے جس طرح بدھ تفکر کو اپنا انداز دیا ہے اور مسلمانوں کے اندازِ فکر نے جس طرح ہندوستانی اندازِ فکر کو قبول کیا ہے بہترین مثالیں ہیں۔

سماجی تنظیم میں دو تہذیبوں کے عناصر ایک دوسرے میں اکثر اس طرح پیوست ہو جاتے ہیں کہ انھیں علیحدہ کر کے دیکھنا آسان نہیں ہوتا۔ معاشرہ انھیں ہمیشہ قدر کی نگاہوں سے دیکھتا رہا ہے۔ جدلیاتی آمیزشوں کے بعد عناصر کی صورتیں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ تجربوں کے رنگ

تبدیل ہو جاتے ہیں اور پھر تجربوں اور صورتوں اور عناصر کا ایک نیا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ ہر ایسے تہذیبی سلسلے کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک بڑی سچائی کا احساس ہوتا رہتا ہے اور وہ یہ کہ ردّ و قبول اور آویزش اور آمیزش کے جدلیاتی عمل کے بعد افکار و خیالات اور تجربات کے جو نئے سانچے سامنے آتے ہیں اُن کی بنیادیں مستحکم اور مستقل ہیں۔ چند ایسی بنیادی سچائیاں اور کچھ ایسے بنیادی اصول ہیں جو اتنے مستحکم اور مستقل ہیں کہ نئے تمدنی اور جمالیاتی تجربوں کے اصولوں کو متعین کر سکتے ہیں۔

● ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی جمالیات کا مطالعہ کرتے ہوئے عموماً مذہبی اعتقادات کی بعض صورتوں کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اپنی تہذیب کی تاریخ اور اپنی تہذیب کی جمالیات کا مطالعہ کرتے ہوئے مذہبی تصورات اور اعتقادات کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کرتا، یہ بہت اہم اور اپنے عمل میں انتہائی پُر اسرار اور معنی خیز ہیں۔ لیکن مذہبی اعتقادات اور تصورات چوں کہ تہذیب کی بنیاد نہیں ہیں اس لیے انھیں بنیاد کے اوپر ایک قوت یا طاقت ہی سے تعبیر کرنا مناسب ہوگا۔ بلاشبہ ہر تہذیب کا اپنا ایک خاص رُوحانی کردار ہوتا ہے کہ جس کے گہرے حسین اور خوبصورت نقوش ساخت اور تہذیبی عمارت پر نمایاں رہتے ہیں، کسی بھی تہذیب کا مطالعہ اُس کے رُوحانی کردار کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ رُوحانی کردار، اعتقادات اور مذہبی تصورات کے مختلف سانچے تیار کرتا ہے اور جب یہ اعتقادات اور تصورات ان سانچوں میں ڈھلتے ہیں تو اُن کی صورتیں جمالیاتی ہو جاتی ہیں۔ وہ 'مذہبی' ہونے کے باوجود مذہبی نہیں رہتے۔ یہ آفاقی رُوحانی کردار کا کرشمہ ہے کہ فنونِ لطیفہ کا جنم ہوتا ہے۔ مذہب کا رُوحانی کردار بھی 'بنیاد' نہیں 'نتیجہ' ہے 'حاصل' ہے! دراصل مادّی حالات کسی تہذیب کو جنم دیتے ہیں اور مختلف نظریات کے اُبھرنے کی مناسب فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ نظریات میں ان کی وجہ سے تازگی اور زرخیزی، تہہ داری اور پہلوداری پیدا ہوتی ہے۔ مادّی حالات ہی سے مذہبی اعتقادات اور تصورات کا جنم ہوتا رہا ہے۔ زندگی

کو دیکھنے اور کائنات کے جلال و جمال کو محسوس کرنے کا شعور حاصل ہوا ہے۔ کسی بھی تہذیب کے افکار و خیالات، نظریات یا مذہبی اعتقادات و تصورات کا مطالعہ کیجیے۔ عہد کے مادی حالات کی پہچان ہو جائے گی۔ نظریات اور تصورات میں مادّی افکار کی روشنی اپنے مختلف رنگوں کے ساتھ ہمیشہ موجود رہتی ہے۔ تاریخی اور پیداواری رشتوں کے بغیر کسی تہذیب اور کسی تہذیب کی جمالیات کا مطالعہ ناقص ہوگا۔

ہندوستانی تہذیب میں بھی 'مذہب'، 'فلسفہ' اور 'آئیڈیل ازم' کی بڑی اہمیت ہے۔ اس لیے کہ یہ انسان اور اس کے وجود کے پیچیدہ مسائل کو سلجھانے کی ہمیشہ کوشش کرتے رہے ہیں۔ زندگی کی قدروں کا تعین کرتے رہے ہیں۔ حیات و کائنات کے مسائل کی جانب فکر کو متحرک کرتے رہے ہیں اور اس طرح وجود کے تئیں بیداری پیدا ہوتی رہی ہے۔ مادّی احساس و شعور نے 'فینتاسی' اور 'آئیڈیل ازم' کی آبیاری میں حصّہ لیا ہے۔ 'آئیڈیل ازم' کا عمل پُراسرار اور دلچسپ رہا ہے، اس نے روحانی کردار کی اٹھان اور تحرک میں مدد کی ہے۔ فرد اور حیات و کائنات کی وحدت کا احساس پیدا کیا ہے۔ حُسن اور جلال کو طرح طرح سے سجایا ہے۔ روحانیت کے احساس و شعور کو اس طرح متحرک کیا گیا ہے کہ مادّی سچائیوں اور مٹی کی خوشبو سے ایک گہرا پُراسرار رشتہ پیدا ہو گیا ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں 'فینتاسی' اور 'آئیڈیل ازم' نے مادّی زندگی سے جنم لے کر اپنے نقطۂ عروج پر مادّی سچائیوں کا ہی گہرا شعور عطا کیا ہے۔ مذہب تجربوں کا بہترین معنی خیز سرچشمہ بنا ہے لیکن فنونِ لطیفہ میں جمالیات کے ایک بڑے نظام کی صورت میں جلوہ گر ہوا ہے۔ ہندوستانی تہذیب اور اس کی جمالیات میں مذاہب نے 'فینتاسی' اور 'آئیڈیل ازم' کی تشکیل میں جو نمایاں حصّہ لیا ہے اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ حیات و کائنات کی 'وحدت' اور 'جمالیاتی وحدت' کے افضل ترین احساس نے انھیں ایک مضبوط تاریخی، ثقافتی اور فلسفیانہ قوت بنا دیا تھا کہ جس کی وجہ سے زندگی کی مختلف سطحوں پر ان کا بے اختیار اظہار ہوا۔ ہندوستانی تہذیب میں مذہب ہمیشہ ایک تابندہ علامت کی صورت میں جلوہ گر

رہا ہے۔ انسان کی بنیادی خواہشوں اور آرزوؤں اور اس کے مسائل کے ساتھ تہذیب اور اس کی جمالیات کے تئیں بھی بیدار رکھا ہے۔ فنونِ لطیفہ کے لیے معنی خیز سرچشمہ بنا رہا۔ مختلف فنون میں جذب بھی ہو گیا۔ لیکن تہذیبی سفر اور فنون کی تخلیق کے تسلسل پر کبھی اس طرح حاوی نہیں رہا کہ تمدّن اور فنون کی قدروں کا احساس ہی جاتا رہا ہے۔ تمدّن اور فنون کو اپنی گہری روشنی عطا کرتے ہوئے بھی ان کے وجود کو خود میں جذب کرنے کی کوشش نہیں کی۔ تہذیب اور فنونِ لطیفہ کی اقدار بھی ایسی ہوتی ہیں کہ وہ مختلف قسم کے اثرات کو قبول کرنے کے باوجود اپنی انفرادیت اور اپنی قدروں کو ہمیشہ محسوس بناتی رہتی ہیں۔

● قدیم ہندوستانی تہذیب کا مطالعہ کرتے ہوئے ثقافت یا کلچر کی مختلف اکائیوں پر بڑی گہری نظر کی ضرورت ہے، یہی اکائیاں آہستہ آہستہ "ایک وحدت" کا شعور عطا کرتی ہیں۔ مختلف عقاید اور تصورات کے لیے کسی بھی اکائی کے لوگ اور ان کے کلچر کو ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ دونوں ایک دوسرے میں جذب ہیں، تاریخی تسلسل میں ہر اکائی کے کلچر کو اس طرح سمجھنا چاہیے کہ یہ انسان کے عمل کا حاصل بھی ہے اور جو کچھ حاصل کیا گیا ہے اس کا اظہار بھی، اس طرح ہر کلچر، وہ محدود دائرے میں ہو یا کسی قدر وسیع دائرے میں، انسان کے ارتقاء اور اس کی سوسائٹی کی ترقی کی نشان دہی کرتی ہے، کلچر ایک ایسا انسانی عمل ہے جو اپنی پیچیدگی کا احساس کسی نہ کسی طرح دیتا رہتا ہے اس لیے کہ یہ انسانی ارتقا کا پیچیدہ اظہار ہے جو اپنی فطرت میں متحرک اور تخلیقی صلاحیتوں کا مظہر ہے۔ کسی بھی کلچر کے مطالعے سے یہ حقیقت واضح ہو سکتی ہے کہ حیات و کائنات یا مظاہر فطرت سے رشتہ قائم ہوا ہے اس پر انسان کی گرفت کس حد تک ہے اور وہ خود اپنی ذات یا وجود کو کس حد تک گرفت میں لیے ہوئے ہے، انسان ہی کلچر کی تخلیق کرتا ہے لہٰذا ہر کلچر کا انسانی کردار ہی اہمیت رکھتا ہے،

کردار کتنا تخلیقی، کتنا پراسرار، کتنا متحرک اور مختلف قسم کی شعاعوں کو خلق کرنے والا ہے کلچر متحرک فطرت ہی سے جانا جاسکتا ہے، کلچر انسان کی تخلیقی صلاحیتوں ہی کا مظہر ہے لہٰذا خالق سے علیحدہ اس کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔۔۔ اور اس کا بنیادی موضوع تو انسان ہی ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کلچر عمدہ انسانی قدروں کا گہوارہ ہوتا ہے۔

قدیم ہندوستانی تہذیب کی مختلف ثقافتی اکائیوں کا مطالعہ کرتے ہوئے جہاں ان سچائیوں کی پہچان ہوتی ہے وہاں یہ سچائی بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ ہر ثقافتی اکائی قبیلے یا جماعت کے مادی اور روحانی عمل کی وحدت کے حسن کو پیش کرتی ہے، کارل مارکس نے درست کہا تھا کہ انسان کا عمل دو انداز اختیار کرتا ہے، ایک مادی اور دوسرا غیر مادی، 'غیر مادی' کو 'روحانی' انداز سے تعبیر کیا جاتا ہے جو دراصل بنیادی طور پر ذہنی عمل یا محنت ہے اور مادہ کا مظہر ہے، انسان کی پوری تاریخ میں یہ دونوں انداز ہر جگہ نمایاں ہیں، انھیں اس طرح بھی پہچانا جاسکتا ہے کہ مادی انداز مادی دولت اور مادی اشیا و عناصر کی تخلیق کرتا ہے اور غیر مادی یا ذہنی اور روحانی انداز روحانی اقدار اور دولت کی تخلیق کرتا ہے، کلچر میں دونوں انداز اہمیت رکھتے ہیں، دونوں کا مطالعہ ضروری ہوتا ہے، دونوں انسانی عمل ہیں، کلچر، انسانی عمل کی زرخیزی کا حامل ہے لہٰذا اس سے انسان کی فطرت کی زرخیزی کی پہچان ہوتی رہتی ہے، اس کے ارتقاء کا مطالعہ بنیادی طور پر انسان کے ذہن اور اس کے تخلیقی عمل کا مطالعہ ہے۔ جب ہم 'روحانی کلچر' کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو دراصل ان تمام روحانی اقدار کی جانب اشارہ کرتے ہیں کہ جنھیں انسان خلق کرتا ہے، ان میں فلسفہ، سائنس، فن و ادب، مذہب، تعلیم سب شامل ہیں۔ انسان کے شعوری اور لاشعوری عمل اور اس کے ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کی پہچان روحانی کلچر ہی سے ہوتی ہے، اس میں وجود اور تخلیقی کیفیتوں کا 'جوہر' ہی توجہ طلب بنتا ہے کہ جسے ہم 'روح' سے تعبیر کرتے ہیں۔ فلسفہ، سائنس، 'فن و ادب'، سب انسان کی ذہنی، تخلیقی اور روحانی صلاحیتوں کا احساس عطا کرتے ہیں، کارل مارکس نے سائنسی اور فنی تخلیقات

کو روحانی تخلیقات کا اہم ترین 'اظہار' قرار دیا ہے اور انھیں 'سائنسی تمدن' اور 'فنی تمدن' کی اصطلاحوں سے سمجھایا ہے۔ یہ کہا ہے کہ سائنس میں 'تصورات' کا عمل 'سچائی' کی دریافت کرتا ہے اور فن و ادب میں 'سچائی' کی دریافت جمالیاتی فکر سے ہوتی ہے، 'سچائی کا حسن' علامتوں سے واضح ہوتا ہے۔ فلسفہ اور مذہب سے رشتہ رکھتے ہوئے بھی 'فنی تمدن' کی اپنی انفرادیت ہوتی ہے، اس کے ارتقا کے اپنے اصول متعین ہوجاتے ہیں، 'آزادانہ عمل' سے اس میں آفاقیت پیدا ہوجاتی ہے۔ کلچر سماجی زندگی کے مادی پہلو میں پیوست ہوتا ہے لہذا ہر پہلو سے وابستہ رہتا ہے۔ اقتصادی، معاشی اور نظریاتی پہلو سے بھی اس کی گہری وابستگی ہوتی ہے، ان کے گہرے اثرات اس کے ارتقا میں مدد کرتے رہتے ہیں، طبقاتی سماج کا طبقاتی کردار اس کی روح بن جاتا ہے، ان سچائیوں کے پیش نظر یہ حقیقت روشن ہوجاتی ہے کہ 'کلچر' انسانی عوامل کا تخلیقی پہلو ہے۔ محنت، (LABOUR) ہی سے دراصل انسان کی تخلیق ہوتی ہے، انسان کی پہچان ہوتی ہے اور اسی سے انسان اپنی دریافت بھی کرتا ہے، اسی سے حسرت اور جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے، جمالیاتی آسودگی کی بنیادی وجہ یہی ہے لیکن سب سے بڑی مسرت اور سب سے بڑی جمالیاتی مسرت اور آسودگی اس محنت سے حاصل ہوتی ہے جو نئی تمدنی قدروں کی تخلیق کرتی ہے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب انسان "ثقافتی تخلیقی محنت" کے تئیں تخیلی اور فکری طور پر بیدار ہوتا ہے اور اپنے 'وژن' کے غیر معمولی تحرک کو شدت سے محسوس کرتا ہے۔

'ثقافتی تخلیقی محنت' کا شعور انسان کے باطنی یا روحانی تحرک کی دین ہے اور اس تحرک کا سبب وہ متحرک سرچشمہ ہے کہ جسے ہم خیالات، تصورات، نظریات اور جذبات، احساسات، درون بینی اور وجدانی کیفیت سے تعبیر کرتے ہیں۔ 'ثقافتی تخلیقی محنت ہو یا غیر ثقافتی تخلیقی محنت'، 'مقصد' اور 'خواہش' اور 'ارادہ'، سب کی اہمیت ہوتی ہے 'مقصد' پگھل جاتا ہے جب 'ثقافتی تخلیقی محنت' کا عمل شدت اختیار کرلیتا ہے اور جب 'تخلیق'

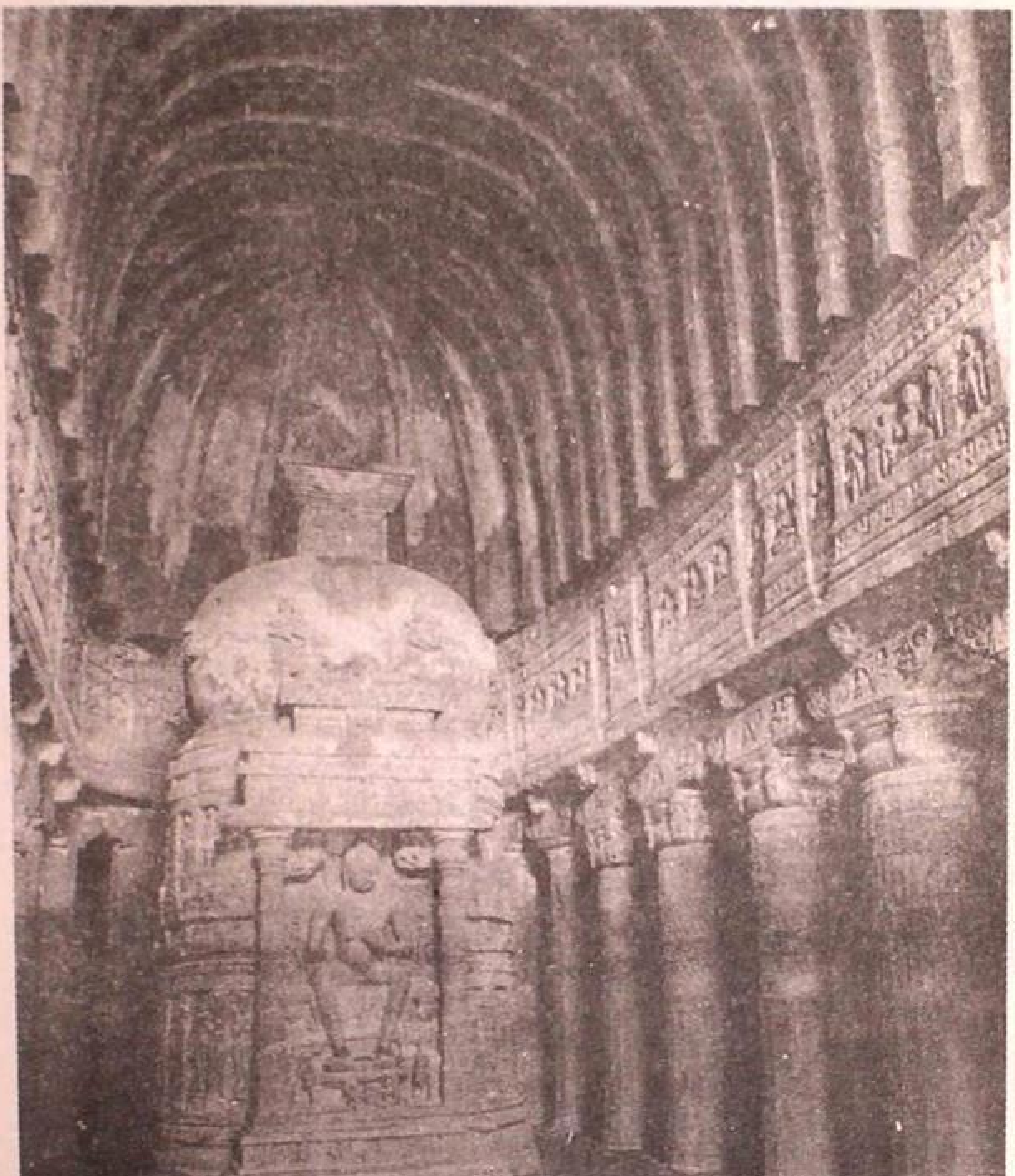
ہوجاتی ہے تو ایسا بھی محسوس ہوتا ہے جیسے بنیادی 'مقصد' نے دوسرا جنم لے لیا ہے اور 'جمالیاتی صورت' اختیار کرلی ہے۔ 'ثقافتی تخلیقی محنت' سے وجود میں آنے والی شے اپنے حسن کے ساتھ مختلف جہتوں میں ایک ساتھ مختلف رشتوں کا پراسرار احساس دینے لگتی ہے فنکار کی ذات سے اس کے رشتے کا احساس ملتا ہے، سماج اور سماج کے افراد سے رشتوں کے ساتھ فطرت اور اس کے جلال و جمال سے اس کی گہری وابستگی محسوس ہونے لگتی ہے، یہی وجہ ہے کہ ہر ثقافتی فنی 'تخلیق' - 'شے' بھی ہوتی ہے اور 'رشتہ' بھی! — اور اسی لیے یہ ایک نئی مادی اور روحانی قدر بن کر جلوے کی صورت اجاگر ہوتی ہے۔ روحانی ثقافت، کی روایات مضبوط اور مستحکم بھی ہوتی ہیں اور متحرک اور رواں بھی، 'فنکار' ان سے وابستہ ہوتا ہے تو اسے اپنی اصابت اور پختگی (SOUNDNESS) اپنی سالمیت (COMPLETENESS) اور اپنی دیانت داری (INTERGRITY) کے اظہار کے امکانات نظر آنے لگتے ہیں، اپنے وجود کی اہمیت کا احساس ملنے لگتا ہے، ان کے تحرک سے وہ اپنے باطن کے جوہر کا اظہار اس طرح کرنا چاہتا ہے کہ جو نئی تخلیق ہو اس میں آفاقیت پیدا ہو جائے۔ یہ روایات 'ذات' کے عرفان کا ذریعہ بن جاتی ہیں۔ جب کوئی 'تخلیق' ہوجاتی ہے تو روحانی ثقافت اور آگے بڑھ جاتی ہے اور جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط میں اضافہ ہوتا ہے۔ بڑا تخلیقی عہد وہ ہوتا ہے کہ جس میں روحانی ثقافت کے تمام تجربوں اور روایتوں کے ساتھ فنکار اپنے وجود کے جوہر کو شدت سے نمایاں کر کے کلچر کی متحرک علامت بن جاتا ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں کلچر کی اعلیٰ ترین تخلیقات جو تخلیقی فنکاروں کی بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں اور پوری قوم کی عظمت کا نشان بن گئیں انسان کی تخلیقی بیداری اور اس کے روحانی کردار کو ثابت کر دیتی ہیں، ان سے ہندوستان کے فنکاروں کے احساسِ جمال اور آزادی اور جمالیاتی انبساط و مسرت کی آرزو کا بھی پتہ چلتا ہے، ان کے فنون کی موزونیت، مطابقت، دلکشی، نفاست اور ہم آہنگی روحانی کلچر کی عظمت کا احساس عطا کرتی ہیں، بڑی تخلیق 'بڑی آرزو' سے جنم لیتی ہے۔ ہندوستانی تہذیب کی تاریخ میں مختلف تمدنی اکائیوں کے کلچر میں انسان کی آرزوؤں کی جو مجسم آفاقی

صورتیں ہیں کہ جن سے ہر تمدنی اکائی متحرک نظر آئی ہیں اس کی تمناؤں اور اس کے باطنی روحانی کردار کے تحرک سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا، ہر آرزو ایسی جو سماجی اور فطری وجود سے بلند اپنی انفرادیت کو محسوس تر بنائے!" فطرت، تمدن، سماج" کی وحدت کے درمیان انسان ہی کھڑا نظر آتا ہے جو کلچر کی تخلیق کر کے سماج، فطرت، اور تمدن —— اور اپنی ذات، میں ایک معنی خیز، پُراسرار رشتہ قائم کرتا ہے اور جو رشتے قائم ہو جاتے ہیں ان میں موزونیت اور ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔

مختلف علاقوں کے تمدن اور فنون کا مطالعہ کرتے ہوئے اس سچائی کو سمجھنے کی ضرورت ہے کہ کلچر صرف مادی نہیں ہوتا اور صرف چند خاص پُراثر رویوں کے عمل پر منحصر نہیں کرتا اور صرف ان تجربوں، کا نام نہیں ہے کہ جنھیں سماج خاص وقت یا عہد میں ضروری اور اہم قرار دیتا ہے اور جنھیں کچھ افراد منتخب کر لیتے ہیں، کلچر انسان کے ماحول کو خوبصورت اور دلکش بنانے کا بھی نام ہے، یہ جلال و جمال کی تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے۔ کائنات کے حسن کو شدت سے محسوس کر کے جمالیاتی قدروں کی تخلیق کا سلسلہ بھی اسی سے قائم ہے یہ دنیا کو حسن کے سانچے میں ڈھالتا رہتا ہے۔ حسن کا معیار طرح طرح سے قائم کرتا ہے یہ سب کچھ انسان کی فطرت کی تخلیقی صلاحیتوں کی وجہ سے ہوتا ہے کہ جس کا ایک بڑا فطری بنیادی مقصد مادی جسمانی اور جمالیاتی انبساط حاصل کرنا ہے۔ انسان کی جمالیاتی تخلیقی صلاحیتوں کے حدود کا تعین نہیں کیا جاسکتا۔

قدیم ہندوستانی فنون کے مطالعے میں سب سے بڑی دشواری یہ آئی ہے کہ قدیم ہندوستان کے مختلف علاقوں کے اقتصادی اور سماجی حالات اور معاشی اور سماجی ارتقا، کی تلاش و جستجو بہت ہی کم ہوئی ہے، "سماجی رشتوں" اور سماج کے ڈھانچے اور اس کی ساخت سے ہم زیادہ باخبر نہیں ہیں، ان کے تعلق سے مواد بھی حاصل نہیں ہیں، قدیم ہندوستان کے مذاہب اور عقاید سے ہم جتنے واقف ہیں معاشی اور سماجی حالات سے واقف نہیں ہیں، مذہبی تصورات، نظریات اور عقاید کو معاشی سماجی حالات کے سمجھنے کا ذریعہ بنایا جاسکتا ہے، یہ بہت مشکل اور نازک کام ہے، فنونِ لطیفہ سے بھی بہت مدد مل سکتی ہے ہندوستانی علوم، کے علما کو یقیناً اس موضوع پر زیادہ کام کرنا چاہئے۔ فنون، تصورات، اور نظریات تک لے جاسکتے ہیں اور نظریات اور تصورات سماجی اقتصادی حالات کو بہت حد تک سمجھا سکتے ہیں۔

● انسان اور تہذیب و ثقافت کے پیش نظر یہ سچائی بہت اہم ہے کہ ہم زندگی کو زیادہ زرخیز، معنی خیز، دلکش دلفریب اور حسین محسوس کرنا چاہتے ہیں اور اس طرح زندگی گزارنے کی ایک خوب صورت راہ تلاش کرتے ہیں، سماجی زندگی اور اس کی تنظیم کی پوری صورت اور اس کی اقدار، انسانی رشتوں، حرکت و عمل اور رویّوں اور سماجی آمیزشوں کی مختلف صورتوں کی وجہ سے تخلیق کی آرزو پیدا ہوتی ہے۔ محنت سے تخلیقی محنت تک پہنچتے ہیں، آرزو بیدار اور متحرک ہوتی ہے اور اس کے ساتھ ہی تخلیقی صلاحیتیں ابھرنے لگتی ہیں۔ کسی فرد کی تخلیقی صلاحیتیں جب کسی 'شے' کی تخلیق کر دیتی ہیں تو سماج کے دوسرے افراد سے ایک جذباتی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ کسی جمالیاتی تخلیق کے ساتھ یہ رشتہ بہت اہم ہوتا ہے اس لیے کہ بنیادی طور یہ جذبات اور احساسات کا رشتہ ہوتا ہے کہ جس سے وسعت اور گہرائی دونوں پیدا ہوتی ہیں، قبیلوں کی زندگی میں یہ بات بہت اہم رہی ہے، چھوٹے سے معاشرے اور فطرت کی ہم آہنگی کی وہ تصویریں ابھرتی رہی ہیں کہ جن کے درمیان قبائلی انسان ہی ہوتا تھا ہر صورت کو حسین بنانے کی کوشش تخلیقی تھی، قبائلی سماج میں ایسے تمام تخلیقی عوامل اپنی فطرت میں انقلابی تھے اس لیے کہ ان سے مادّی اور روحانی قدریں متاثر ہوئی ہیں، مادّی اور روحانی اقدار نے نئی تخلیقی صورتیں اختیار کر کے عمل کے دائرے میں وسعت پیدا کی ہیں، سماجی تصورات تبدیل کیے ہیں، ارتقا کی منزلوں سے آشنا کیا ہے اور افراد کی شخصیتوں کو استحکام بخشا ہے، سماج نے بھی ایسے تجربوں کو سراہا ہے اور تخلیقی فنکاروں



● عوامی تخلیقی محنت کا ایک شاہکار، استوپ کا جلال و جمال!

کی شخصیتوں کی جانب بیدار رکھا ہے، ابتدائی تخلیقات نے قدیم قبائلی اعتقادات کو جلال و جمال عطا کر کے سماجی ثقافتی دلچسپیوں کو اس قدر بڑھایا کہ سماج کو اپنی نئی ضرورتوں کا احساس ہونے لگا، نظریات اور عقاید میں نئی زندگی اور نئی روح پھونکنے کے لیے تخلیقی فنکاروں کو ہر ممکن مدد دی گئی۔ ابتدائی ستونوں اور ابتدائی مذہبی نقاشی کی اہمیت میں جتنی بھی ہو، فنکاروں نے اپنے احساسِ جمال سے سنوار کر انھیں انفرادیت عطا کردی کچھ اس طرح کہ عقاید اور نظریات کی خبر بھی نہ ہو تو یہ ستون اور یہ نقوشِ پیکر جلال و جمال بن کر زندہ رہیں، ان کی اپنی معنویت ان کے ساتھ رہی، کسی بھی دوسری معنویت محتاج نہ رہے۔

● مختلف قسم کے قدیم مذہبی عقاید اور تصورات میں شعور اور تحت الشعور، تجربہ اور احساس اور جذبے کی وجہ سے سطحوں پر باطنی رشتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ فنونِ لطیفہ کا مطالعہ کرتے ہوئے مذہبی تصورات اور عقاید کا تجزیہ بنیادی طور پر سماج کی تاریخ کا تجزیہ ہونا چاہیے اس لیے کہ مذاہب کی تاریخ سماج کی تاریخ ہی کا ایک نمایاں پہلو ہے اور مجموعی طور پر تہذیب کی تاریخ کا پہلو! سماجی تبدیلیوں سے ہی تہذیب کا ارتقاء ہوتا رہا ہے اور تہذیب کے ارتقاء کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ مذہبی شعور میں وسعت اور گہرائی پیدا ہوتی رہی ہے، مذہب کی ایک صورت نے دوسری صورت کو جنم دیا ہے اور ہر نئی صورت، نئے سماجی حالات سے تعلق رکھتی ہے۔ قدیم مذہبی عقاید اور تصورات کا مطالعہ کیا جائے تو یہ سچائی پوشیدہ نہیں رہتی کہ سماجی رشتوں اور تبدیلیوں سے صرف مذہبی تصورات میں وسعتیں نہیں آئی ہیں بلکہ ان میں نئے امکانات بھی پیدا ہوتے رہے ہیں حقیقت یہ ہے کہ اگر یہ بات نہ ہوتی تو مذہبی عقاید اور تصورات کا ارتقاء ہی رک جاتا، قدیم ہندوستان کے مختلف علاقوں میں مذاہب اور مذہبی عقاید اور تصورات کی کئی صورتیں اور جہتیں ملتی ہیں۔ ایک مذہب نے کئی 'مذاہب' کی صورتیں پیدا کی ہیں، ایک ہی جوہر اور ایک ہی روح ہوتے کے باوجود کئی مختلف اور متضاد صورتیں ملتی ہیں۔ سماجی حالات اور رشتوں کی وجہ فکر و نظر میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں، علاقائی سطح پر محدود دائرے میں جب فکر و نظر میں تبدیلی آئی ہے، ایک نئی صورت یا کوئی نئی جہت وجود میں آگئی ہے

'وحدت' کے اندر کئی پہلو ابھر آئے ہیں، سماجی شعور نے مذہبی شعور کو مختلف انداز سے متاثر کیا ہے، پیداواری رشتوں نے دیوتاؤں کی نئی تشکیل کا سلسلہ جاری رکھا ہے۔ مذہب کی صورتیں تبدیل کی ہیں، تاریخی تقاضوں اور اقتصادی اور معاشی حالات نے مذاہب کو براہِ راست بھی متاثر کیا ہے، قدیم ہندوستان کے مختلف علاقوں کے مذاہب اور فنون کا مطالعہ کیا جائے تو اس کا علم ہوگا کہ مذہب اور مذہبی تصورات اور نظریات پر طبقاتی زندگی کے گہرے اثرات رہے ہیں، چند خاص طبقوں کا نظام اہم رہا ہے لہٰذا ان کے مفادات بھی اہم رہے ہیں۔ حاکموں اور اونچے طبقے کے لوگوں نے ایسے مذہبی نظریے قائم کیے کہ جن سے غریبوں اور نچلے طبقے کے افراد کا استحصال ہوتا رہا ہے، پجاریوں نے بھی اپنے علوم سے ان کی مدد کی۔ اونچے طبقے کے لوگوں نے اپنے - بلند درجے اور مقام' کی 'صداقت' کے لیے مذہبی تصورات سے اجازت اور منظوری لی اور عموماً اس طرح کہ سماج میں ان کی فکر و نظر کے سانچے میں طبقوں کی تقسیم کی صورتیں، ڈھل کر سامنے آگئیں، مذہبی احکامات، کی مدد سے عوام کا مسلسل استحصال کرتے رہے جب بھی کوئی اہم سماجی مسئلہ پیدا ہوا، مذہبی تصورات کی مدد لی اور اکثر اپنے مدد کے پیش نظر مذہبی خیالات کے مفاہیم تبدیل کر دیے، مسئلے کے حل کے لیے عوام میں مختلف انداز سے التباس پیدا کیا، انھیں التباس میں الجھائے رکھا اور خود تماشائی بنتے رہے۔ بارش نہیں ہوتی تو کہا جاتا دیوتا ناراض ہیں اور وہ اسی وقت خوش ہونگے جب چاندنی رات میں برہنہ نوجوان عورتیں، کنواری عورتیں بیلوں کی جگہ ہل میں جُت جائیں اور رات بھر ہل جوتیں یا برہنہ کنواری عورتیں رات بھر رقص کرتی رہیں، گھر میں بچے پیدا ہوں اناج مندروں میں رکھ دیں، مقدس ندیوں میں اتر کر رات بھر پرارتھنا کریں، جوان ہوتی بچیوں کو دیوداسی بنادیں،

عوام کے نچلے طبقوں نے جو خاموش احتجاج کیا ہے وہ فنون کے پیش نظر بہت اہم ہے، انھوں نے اپنے گھروں اور کھیتوں میں اپنے دیوتا خلق کیے اور نئے عقاید وجود میں آگئے، ذہنی اور جذباتی انتشار میں آہستہ آہستہ کمی آئی، محدود دائرے میں خود اپنی دنیا کو نئے انداز سے خلق کرنے کی کوشش بہت اہم ہے، مضبوط اور انتہائی مستحکم مذہبی روایات

کے کٹرپن سے گریز کرنے کی ایسی کوششیں غور طلب ہیں، اس طرح مذہبی شعور میں تبدیلیاں آئی ہیں اور مستحکم کٹر روایات کے خلاف ردعمل کا اظہار ہوا ہے، اپنے محدود دائرے میں نچلے اور پچھڑے ہوئے طبقوں اور خصوصاً کسانوں نے جہاں اپنے دیوتا اور اپنی دیویاں خلق کیں وہاں اپنے قدیم مذاہب کے دیوتاؤں اور دیویوں کو بھی آہستہ آہستہ اپنے قریب کرلیا، اس طرح ان کے اپنے پروہت بھی پیدا ہوگئے جو تاریخ کے سفر میں آہستہ آہستہ محدود پیمانے پر ایک بار پھر عوام کا استحصال کرنے لگے۔

فنون کے مطالعے میں اس سچائی کی بڑی اہمیت ہے اس لیے کہ اس طرح عوام میں حسن کا نیا احساس بھی جاگا ہوگا اور مختلف سطحوں پر تصویر نگاری، رنگوں کے استعمال اور بت تراشی اور چھوٹے چھوٹے مندروں کی تعمیر کا سلسلہ جاری رہا ہے، مختلف علاقوں میں عوامی رقص کی نئی بنیادیں قائم ہوتی رہی ہیں، عوامی نغموں کا آہنگ بکھرتا رہا ہے، ہر ایسے عوامی تحرک نے سماج کو متاثر کیا ہے، مذہبی کٹرپن کے سامنے یہ چیلنج بھی بنا رہا ہے، مذہبی اور فنی شعور کی تبدیلیوں میں ان کا عمل غیر معمولی حیثیت کا حامل رہا ہے، 'قربانی کی محنت' اور 'محنت کی قربانی' سے علیحدہ ایک آزاد انسانی عمل کی فضا ملتی ہے۔ کہ جس میں فرد کی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کھل کر ہوتا ہے، کام اور محنت کرنے کی بہتر صلاحیتوں کے ابھرنے کے مواقع ملے کہ جن سے عوامی فنون کے ارتقا میں مدد ملی۔ فنون میں بہتر اور نفیس انسانی جہت یا یہ کہیے کہ سچی انسانی جہت پیدا ہوئی۔ انسان کے وجود کی قدر و قیمت کا احساس بڑھتا گیا۔ تخلیقی محنت، (CREATIVE LABOUR) کی قدر و قیمت کو اسی مقام سے سمجھنے کی کوشش کی جائے تو فنون کے تعلق سے بعض بنیادی سچائیوں کی بہتر پہچان ہوگی۔ فطرت کے جلال و جمال کو ایک آزاد اور کھلی فضا میں محسوس کرنے کی وجہ سے ہر شے کو حسن بخشنے کی آرزو نے بڑا کام کیا ہے۔

قدیم ہندوستان کے مختلف سماج میں ایک ساتھ کئی سطحیں ملتی ہیں کہ جن میں مختلف تمدنی قدروں کی آمیزشیں ہوئی ہیں، ان سے عوامی شعور اور تحت الشعور کی سطحیں بھی متاثر ہوتی رہی ہیں، فرد اور اس کے چھوٹے سماج دونوں کی ہمیشہ اہمیت

رہی ہے۔ یہی تخلیقی محنت ہے اور ہر شے میں حسن میں شامل کرنے کی آرزو کہ جس سے ایلورا، اجنتا، ایہولے اور کھجوراہو کی تخلیق ہوئی ہے۔ بھرت ناٹم، کچی پڑی، اور کتھا کلی جیسے رقص وجود میں آئے ہیں، نٹ راج اور وشنو اور بدھ اور بودھی ستوا کے پیکر بنے ہیں، تمام بڑی اور عظیم تخلیقات کے پس منظر میں عوامی تحرک کی ایک بڑی تاریخ موجود ہے۔

● ناگالینڈ کی مثال سامنے رکھیے تو پورے ملک میں قدیم فنی تجربوں کی آمیزشوں کا احساس ملے گا۔ اس ریاست کے لوگوں کی تاریخ اندھیرے میں ہے لیکن اس بات کی خبر ہے کہ چین کے بعض علاقوں مثلاً یانسی کیانگ (YANTZE KIANG) اور ہوانگ ہو (HWANGATTO) کی وادی سے جانے کتنے قبیلوں نے برہمپتر کی وادی کی جانب ہجرت کی تھی، ایک کے بعد دوسرے قبیلے نے بڑی تیزی کے ساتھ اس ملک کی مٹی پر قدم رکھا تھا، جانے کتنے عرصہ تک یہ سلسلہ جاری رہا ہے، یہ ہجرت غیر معمولی نوعیت کی تھی، کسی ہجرت میں اتنی تیزی اور شدت کی مثال ملک میں آسانی سے نہیں ملے گی، ان کی زبان "تبتی۔ برمی" زبان سے قریب تر نظر آتی ہے کہ جس پر چینی اثرات نمایاں ہیں، جب یہ لوگ مختلف قبیلوں میں تقسیم ہو کر آسام کی وادی میں رچ بس گئے، تو تجربوں کی آمیزش کی پہچان ہونے لگی اور پھر ان کی زبان "بودو کچھاری" (BODO - KACHARIS) کی صورت ابھر کر سامنے آگئی، آسام کے قدیم عقاید اور تصورات، توہمات اور مذہبی تصورات کے گہرے اثرات ہونے لگے، کچھاری حکومت (تیرھویں صدی عیسوی سے سولھویں صدی عیسوی تک) کے آثار کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ ناگاؤں کے فنی تجربے کتنے قدیم ہو سکتے ہیں! یہ آثار ایک انتہائی قدیم تہذیب کی روایتوں کا احساس عطا کرتے ہیں کہ جن میں عوامی تجربوں اور جذبوں کی روشنی اپنی تابناکی کے ساتھ موجود تھی۔ روحیت (ANIMISM) ظاہر پر

ان کا زبردست اعتقاد تھا اور آج بھی ہے۔ پتھروں اور پیڑ پودوں کی روح سے ایک انتہائی پراسرار جذباتی اور حسّی رشتہ قائم کرکے زندگی میں توازن قائم کرنے کا عقیدہ بنیادی عقیدہ تھا، پتھر اور پیڑ پودے زرخیزی کی علامتوں کی صورتوں میں ابھرے، پتھروں سے 'یک سنگی ستون' کو وہ اپنے احساس جمال کے مطابق سنوارتے تھے، آج بھی تبتی برمی، پہاڑی قبیلوں میں یہ روایت موجود ہے۔

ان کے قریب آباد اجداد کی روحوں کی عبادت ہوتی اور بھوت پریت اور عالم ارواح سے ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم ہوتا، رفتہ رفتہ یک سنگی ستون کے قریب حیات و کائنات کی تمام قوتیں سمٹ آئیں اور ان سے بامعنی پراسرار رشتہ قائم کرنے کے لیے قربانیوں کا رواج بھی شروع ہوگیا 'یک سنگی یادگار' پر مختلف جانوروں کا لہو لگایا جاتا اور ان کے باطن کو متحرک کیا جاتا، مختلف قبیلوں کے احساس جمال نے یک سنگی ستونوں کو مختلف نقشوں اور صورتوں سے سنوارنا شروع کیا، ان پر تصویریں بننے لگیں، قبائلی فنون کے نمونے سامنے آنے لگے، ناگالینڈ اور آسام میں آج بھی یک سنگی ستون ماضی کے فنی تجربوں کی جانب بیدار کرتے ہیں، ستونوں کے نقش و نگار، ماضی کے احساس اور جذبے سے رشتہ قائم کردیتے ہیں۔ پتھروں کے بلند ستونوں نے آسمانوں سے رشتہ قائم کر رکھا تھا، روحوں اور کائنات سے پراسرار تعلق قائم کرنے کے لیے بلندی کے آرچ ٹائپ' (ARCHETYPE) میں بڑی شدّت پیدا ہوگئی تھی، پھولوں، پودوں، پرندوں اور جانوروں کی تصویریں بناکر انھیں جاذب نظر بنانے کی کوشش بھی توجہ چاہتی ہے اور ساتھ ہی ایسے تمام پیکروں کی علامتی معنویت بھی غور طلب بن جاتی ہے۔

'یک سنگی ستون' یا 'یادگار' ایک جیسے نہیں ہوتے تھے، ایک ستون دوسرے سے مختلف ہوتا تھا۔ آرائش و زیبائش مختلف انداز کی ہوتی تھی، عوامی ذہن نے ان ستونوں کو طرح طرح سے سنوارا تھا اور اپنے احساس جمال کا مظاہرہ کیا تھا۔

افسوس ہے کہ وقت نے ان ستونوں کو مٹا کر رکھ دیا اور ان کے پیش نظر مختلف قبیلوں کے احساس جمال کا مطالعہ نہ ہوسکا! اس وقت جو ستون موجود ہیں ان میں ایک

ستون ۲۰ فٹ بلند ہے۔ اور پانچ اشخاص کی پھیلی ہوئی باہیں بھی اسے گرفت میں نہیں لے سکتیں۔ کئی ایسے ستون ہیں جو دس اور بارہ فٹ بلند ہیں، فارم ایک جیسا ہے لیکن آرائش مختلف ہے، اوپر کا حصّہ نیم مستدیر (SEMI CIRCULAR) ہے، نچلے حصّوں پر تصویریں بنی ہوئی ہیں، مختلف خاکے اور نقشے ابھرے ہوئے ہیں، بعض بیل بوٹے اور نقش ونگار ماضی کی جمالیاتی روایات کے تئیں بیدار کرتے ہیں، جمالیاتی زرخیزی توجہ طلب بن جاتی ہے، مختلف نقشے اس طرح آمنے سامنے ہیں کہ ان سے تناسب اور جمالیاتی موزونیت (AESTHETIC SYMMETRY) کا احساس فوراً مل جاتا ہے، ایسے عوامی جمالیاتی تجربوں کی یہ خصوصیت غیر معمولی ہے جس سے ماضی کی جمالیاتی روایتوں کی عظمت کی پہچان ہو جاتی ہے۔ ہندوستانی جمالیات، میں قدیم ترین آرٹ میں جمالیاتی تقابل AESTHETIC JUXTA POSITION کا مطالعہ ابھی نہیں ہوا ہے، صرف اس مطالعے سے ہندوستانی جمالیات میں 'سمٹری' (SYMMETRY) یا تناسب اور موزونیت کی اعلیٰ ترین روایت کا عرفان حاصل ہو سکتا ہے۔

یک سنگی ستونوں پر جو بنیادی نقش یا 'موتف' (MOTIF) ہیں ان میں پودے، مور، طوطے، کتے، ہاتھی، ہرن، شیر، بھینس اور بطخ کے علاوہ تمغہ کلاں کی مانند ایسے چکر بھی ہیں کہ جن میں نقش ابھارے گئے ہیں، ابھرواں خاکے اور نقش (RELIEF) بہت واضح ہیں اور پتھروں پر انھیں 'پینل' (PANEL) کے اندر رکھنے میں احتیاط سے کام لیا گیا ہے، فنکار اس معاملے میں جتنے محتاط ہیں اسے دیکھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ آرائش وزیبائش میں ان کا جمالیاتی شعور کتنا متوازن تھا۔

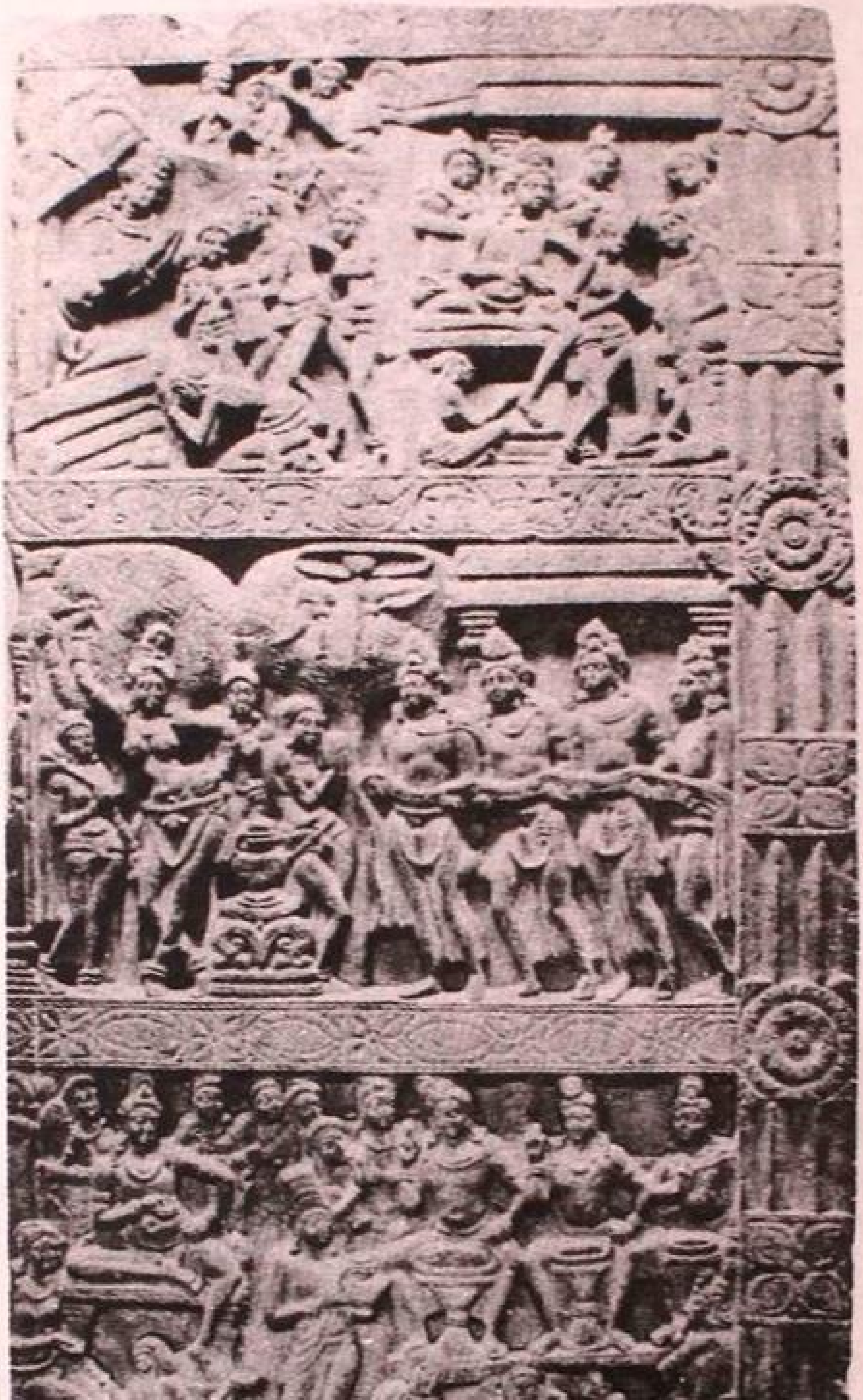
ایک پتھر پر انسان کا سر ملتا ہے، ناگا قبیلوں میں رواج یہ تھا کہ دشمنوں کے سر کاٹ کر بانس پر لٹکا دیے جاتے تھے اور اس کے بعد فتح کا جشن منایا جاتا تھا، ممکن ہے اس کا تعلق اسی رواج سے ہو۔ یہ بھی عوامی جذبے کا ایک مظہر ہے، ناگا قبیلے روح کی موت کے

قائل نہ تھے، کم وبیش تمام قبیلوں کا یہ راسخ عقیدہ تھا کہ موت کے بعد روح زندہ رہتی ہے روحوں سے پراسرار باطنی رشتہ قائم رہے تو کوئی وجہ نہیں کہ کھیتوں میں زیادہ اناج پیدا نہ ہو، زیادہ سے زیادہ مویشی حاصل نہ ہوں اور قبیلے میں عزت نہ بڑھے۔ جادو یا سحر سے یہ رشتہ قائم ہوسکتا ہے، روحوں کی عبادت سے خواہشیں پوری ہوسکتی ہیں، یہی وجہ ہے کہ آباؤ اجداد اور رشتہ داروں کی روحوں کی عبادت کی جاتی تھی اور ان کی روحوں کو خوش کرنے کے لیے جانوروں کی قربانیاں روایت کا ایک حصہ بن گئی تھیں، وہ اپنے عزیزوں اور رشتہ داروں کی قبریں تعمیر کرتے تھے، بڑے بڑے پتھروں سے اُن کی لاشیں چھپادی جاتی تھیں اور ایسے تمام مقامات کو انتہائی مقدس تصور کیا جاتا تھا۔ زمین کی زرخیزی، زندگی اور موت، اولاد کی کثرت اور زیادہ سے زیادہ مویشیوں کو حاصل کرنے کے لیے ان قبروں کی عبادت کی جاتی تھی، جو قدیم قبریں دریافت ہوئی ہیں ان میں اکثر منقش اور دائروں کی صورتوں میں ابھری ہوئی ہیں، ان پر گول بھاری پتھر رکھے ہوئے ہیں اور جہاں اقلیدسی نقوش واضح ہیں وہاں پرندوں جانوروں اور پودوں کے پیکر بھی ملتے ہیں۔

تیرھویں صدی عیسوی سے سولہویں صدی عیسوی تک جو قدیم کچھاری حکومت رہی اس نے عوامی فنون کی روایات کو زندہ رکھا۔ کچھاری حکومت کے پورے عہد کے جو آثار ملتے ہیں ان سے عوامی فنون کی قدیم ترین روایتوں کی بہت حد تک پہچان ہوجاتی ہے، یہ آثار عوامی روایات کے تسلسل میں جانے کتنی قدیم فنی قدروں کو سمجھاتے ہیں اور عوام کے احساسِ جمال کے تئیں بیدار کرتے ہیں، دیماپور میں اب تک بہت سے ایسے آثار محفوظ ہیں، ان میں پتھر سے تراشے ہوئے شطرنج کے مہروں کی مانند کئی یادگار ہیں، انھیں شطرنج کے مہروں (CHESS MAN) سے ہی تعبیر کیا جاتا ہے۔ ناگاؤں کے عقاید اور توہمات وغیرہ جب ہندوؤں کے عقاید اور تصورات کے قریب آئے تو صدیوں ایک پراسرار تہذیبی اور فکری آمیزش ہوتی رہی، مہابھارت کی قدیم عوامی کہانیوں نے ناگا قبیلوں کے تمدن کو اتنا متاثر کیا کہ رفتہ رفتہ ناگاؤں نے اپنی قدیم ترین تاریخ کو ہندوستانی تاریخ سے وابستہ

کردیا اور اس حد تک کہ وہ یہ سمجھنے لگے کہ ان کی تاریخ ہندوستان کی تاریخ کا ایک حصہ ہے، اپنے عقاید اور توہمات کو بھی اس سے جذب کردیا، ابتدا سے اپنی تاریخ اور اپنی روایات سے ہندوستان سے وابستہ کرکے دیکھنے اور محسوس کرنے لگے، عقاید اور خیالات کی وحدت قائم ہونے لگی، رفتہ رفتہ وہ تہذیب کے اس بڑے سمندر میں شامل ہوگئے تہذیبی آمیزش کی یہ قدیم ترین مثال غیر معمولی حیثیت رکھتی ہے، کھاریوں نے خود کو 'ایپک' کے عہد سے وابستہ کرلیا، رزم کے قصوں میں اپنے آباو اجداد کے متحرک پیکروں اور کرداروں کو پانے لگے، یہ عقیدہ راسخ ہوگیا کہ کھاریوں کا رشتہ آسور ما شہزادی 'ہدمبا' (HIDIMBA) سے ہے، مہابھارت کے بھیم کی شادی اسی شہزادی سے ہوئی تھی، پھر وہ وقت آیا جب کھاریوں نے اپنی حکومت کو 'ہدمبا' اور اپنے دارالسلطنت کو 'ہدمبا پور' کہنے لگے، کہا جاتا ہے 'دیماپور' پہلے "ہمدمباپور" تھا۔ قنوج اور متھلا کے برہمنوں نے ان کی تعلیم و تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے، یہ برہمن اپنے آباو اجداد کا رشتہ 'اندر' اور 'شیو' سے قائم کرتے تھے، دیوی دیوتاؤں اور رزمیہ قصوں اور کہانیوں نے انھیں ایک دوسرے سے بہت قریب کردیا اور اس آمیزش نے جانے کتنی لوک کہانیوں اور جانے کتنے لوک گیتوں اور نغموں کو جنم دیا۔ تعمیر کے فن میں بھی نئے تجربے ہوئے۔ کھاری مزدوروں نے سرخ اینٹوں سے مکان بنائے کچھ آثار اب بھی موجود ہیں، شطرنج کے مہروں جیسے یادگار قائم کیے، ان پر فنکاروں کی نقاشی آج بھی توجہ طلب ہے۔

یک سنگی ستون، شطرنج کے مہروں جیسے یادگار اور دیواروں کے نقوش یا موتیف (MOTIFS) وغیرہ غالباً اس بڑے دور کی تصویریں ہیں جب غیر آریوں اور آریوں کے درمیان پہلی بار فکری اور تمدنی سطح پر رشتہ قائم ہو رہا تھا، کچھ لوگوں کا یہ خیال ہے کہ یک سنگی ستون کا تعلق شیو کے لنگم سے ہے۔ شیو اور ان کے لنگ کے پیکر کی داستان ماضی میں پوشیدہ ہے لنگ کا حسی پیکر بہت ہی قدیم ہے، عوامی ذہن نے اسے کب اور کس طرح قبول کیا اور اس کے پیکر کب تراشے گئے، کوئی نہیں جانتا، اس کی علامتی اہمیت پر جانے کتنے لوگوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے، ناگا قبیلوں اور خصوصاً ناگ کی پرستش کرنے والوں نے اسے ہمیشہ



مایا کا خواب
امراوتی دبستان
(دوسری تا تیسری صدی
(نیشنل میوزیم نئی دہلی)

کسی نہ کسی طرح بڑی اہمیت دی ہے، یہ کہنا مشکل ہے کہ 'لنگم' کا حسی پیکر شیو کے پیکر سے قدیم ہے یا شیو کے پیکر کی تخلیق کے بعد اس کی تخلیق ہوئی ہے۔ قیاس یہی ہے کہ انسانی شکل و صورت کے شیو سے قبل عوامی ذہن نے اس کی تخلیق کی تھی اور اس کی ہر صورت کو مقدس تصور کیا تھا، تانترا اور یانتر دونوں کی فلسفیانہ بنیادیں اور سطحیں بعد میں قائم ہوئی ہیں، یہ دونوں عوامی ذہن کے کرشمے ہیں، قدیم ترین قبیلوں کی تاریخ میں 'لنگم' کی پرستش کے ثبوت موجود ہیں، یہی وجہ ہے کہ بعض علماء کا یہ خیال ہے کہ ہندوؤں نے یہ پیکر قدیم ترین قبیلوں اور قدیم ترین باشندوں سے حاصل کیا ہے۔ پرانے رشی منیوں نے اپنے تفکر سے اس میں علامتی جہتیں پیدا کی ہیں اور اسے اتنا مقدس بنا دیا ہے کہ کسی نے اسے ناپسندیدہ پیکر تصور نہیں کیا، اسے مذہب میں قانون شکنی یا جارحیت سے تعبیر نہیں کیا، 'پدم پران' (PADMA PURANA) میں 'بھر گو رشی' کی بددعا کا ذکر ملتا ہے انسان کی بددعا یا شراپ کے ایسے 'اثر' کی کہانی ملتی ہے جو کبھی ختم نہیں ہوگی وامن نے بددعا یا شراپ کی ایک دوسری کہانی بیان کی ہے، ایک تیسری کہانی 'شیو پران' (SHIVA PURANA) میں ملتی ہے کہ جس میں کام روپ، کے راجہ اور راکھشوں کی جنگ کے بعد جب راجہ کو فتح حاصل ہوئی تو اس نے سب سے پہلے مٹی سے 'لنگم' بنایا اور اس کی پرستش کی، ان کے علاوہ قدیم ہندوستان نے جانے کتنی کہانیوں کی تخلیق کی ہے، یہ ساری کہانیاں اور 'لنگم' کے تعلق سے تمام عوامی قصے عوامی ذہن کے کرشمے ہیں، 'لنگم' کے پیکروں کی تخلیق کی ایک بڑی داستان ہے، اس کے جانے کتنے روپ ہیں، بعض پیکروں میں اس کی معنوی جہتوں کو بعض علاقوں میں بھی پیش کیا گیا ہے ناگاؤں کے تمدن اور کھاریوں کے تمدن کی آمیزش نے ممکن ہے 'لنگم' کی ایک نئی صورت کو جنم دیا ہو اور یہ یک سنگی ستون ہو یا اس نوعیت کی کوئی دوسری شے! 'لنگم' بلاشبہ ناگ کے وجود کے گہرے تاثر کو بڑی شدت سے ابھارتا ہے۔ برہمپتر کی وادی پر جب ورمن سوتیا اور پالا خاندانوں کے افراد کا قبضہ ہو گیا اور دوسرے علاقوں خصوصاً مشرقی علاقوں کے قبیلے اس وادی میں بسنے لگے تو کھاری اپنی روایات کو لیے برہمپتر کے مغربی علاقوں کی جانب بڑھ گئے اور مختلف پہاڑی حصوں میں آباد ہو گئے، بظاہر ان کی وحدت بگڑ گئی لیکن ان پہاڑی علاقوں میں اپنی روایات کی آبیاری میں مصروف رہے۔ مختلف علاقوں میں انھیں مختلف نام بھی

ملے، حیرت کی بات ہے کہ جب ۱۲۰۳ء میں ترکوں نے بنگال پر قبضہ کیا اور بختیار خلجی نے کام روپ رآسام) کا سفر کیا تو اس نے کھاریوں کی زندگی اور ان کے تمدن کے نقوش کو دیکھ کر بے اختیار کہا "یہ لوگ تو ترک قبیلوں سے ملتے جلتے ہیں!"

تہذیبی آمیزشیں اس طرح ہوئیں کہ کھاریوں نے ہندو اور مسلم فنِ تعمیر کے اثرات قبول کیے اور مزدوروں نے ایسی عمارتیں اور دیواریں تعمیر کیں کہ ناگا، کھاری، ہندو اور مسلم روایات ایک دوسرے میں جذب ہوگئیں، تمغۂ کلاں کی مانند جو چکر پتھروں پر ابھارے جاتے تھے ان کے اندر "کنول" کے پھول نظر آنے لگے۔ بعض دروازے ایسے بنے کہ جنھیں دیکھ کر مشرقی سلطانوں کے منقش دروازوں (۱۳۹۹ء ۱۴۸۴ء) کی یاد آجاتی ہے۔ جونپور کی عمارتوں اور خصوصاً مسجدوں کی تعمیر میں جو فن ملتا ہے کم و بیش اسی نوعیت کا فن یہاں بھی موجود ہے جونپور میں مشرقی سلطانوں نے ہندو معماروں کی فنی صلاحیتوں پر ہی زیادہ اعتماد کیا تھا۔ (ایک مسجد کے مشرقی دروازے پر دیوناگری تحریر توجہ طلب ہے) کہا جاتا ہے کہ ۱۴۸۴ء میں جب حسین شاہ شرقی کی شکست ہوئی تو جونپور کے ہندو اور مسلمان معمار اور فنکار مشرقی علاقوں کی جانب چلے گئے، کون جانے یہ برہمپتر کی وادی میں بھی آئے ہوں، کوئی تاریخی ثبوت نہیں ملتا لیکن جونپور کی عمارتوں اور کھاریوں کی جدید عمارتوں کی تعمیر اور نقاشی کے عمل میں جو مماثلتیں ہیں ان سے کچھ یقین سا آجاتا ہے کہ جونپور کے فن کاروں نے بھی ناگاؤں اور کھاریوں کو متاثر کیا ہے، فنکارانہ عوامی نقاشی کے ایسے نمونے پہلے موجود نہ تھے۔

● قدیم قبیلوں کے نظام حیات میں انسانی ذہن کے مہمانہ تحرک نے تخلیقی صلاحیتوں کی آبیاری میں بڑا حصہ لیا ہے۔ وژن اور اعتماد نے جس 'مٹی سزم' کو پیدا کیا اسی نے تجربہ اور احساس کی مدد سے اجتماعی سطح پر وسعت اور گہرائی پیدا کی اور سماجی شعور کی ایک سے زیادہ سطحوں کو ابھارا۔ سماجی ارتقا کے تسلسل میں انسانی اقدار کو خلق کیا۔ اجتماعی روحانی تقدیر کا وہ تصور پیدا ہوا کہ جس کا رشتہ اپنی مٹی سے بہت ہی گہرا تھا۔ فرد کی نظر اجتماعی تجربوں سے روشن

ہوئی کہ جس سے انسان اور انسان کے رشتے میں استحکام پیدا ہوا۔ انفرادی سطح کی 'آئیڈیل ازم' اور 'مسٹی سیزم' نے قبیلوں کے احساس میں جاگرتی پیدا کی اور ایسے تجربوں کے تئیں بیداری پیدا کی حسن، آہنگ اور موزونیت کی تلاش شروع ہوگئی، فنی اظہار نے کلچر کی تشکیل میں نمایاں حصّہ لینا شروع کیا، عقل، وجدان، تکنیک اور تجربوں کا سفر نسل در نسل جاری رہا۔ روایات آہستہ آہستہ مستحکم اور جہت دار بنتی گئیں، چوں کہ عوامی فنون کی جڑیں دھرتی کے اندر پیوست ہوتی ہیں اس لیے دھرتی کے اندر انسان اور انسان کے رشتوں کو لیے بڑی تیزی سے آگے بڑھنا چاہتی ہیں، مستقبل میں ان کے بہتر اور عمدہ اظہار اور افضل عمل کو دیکھنے کے لیے صرف انھیں اچھی طرح سمجھنے کی نہیں بلکہ ان کے ساتھ جینے کی بھی ضرورت ہے۔ اعلیٰ فنی روایات تو وہ ہوتی ہیں جو انسان اور انسان کے رشتوں کو مضبوط اور مستحکم کرتے ہوئے افراد کے احساس، خیال اور مختلف قسم کی عمدہ تمناؤں اور آرزوؤں میں وحدت پیدا کر کے انھیں زیادہ سے زیادہ بلند کرتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فنون اکثر مذاہب کی جگہ لیتے رہے ہیں، زندگی کی سچائیوں کا جمالیاتی اظہار تہذیب میں سب سے نمایاں مقام رکھتا ہے۔

قدیم سماج میں ہر فرد ایک فنکار ہے، کوئی کہانی خلق کر کے سناتا ہے کوئی رقص کرتا ہے۔ ہر فرد کسی نہ کسی سطح پر ایک شاعر بن کر ابھرتا ہے، رقص اور نغمے سماج کے آہنگ کو مرتب کرتے ہیں، کہانی اور کہانی، رقص اور رقص اور گیت اور گیت میں مختلف سطحوں پر رشتے پیدا ہوتے ہیں، کچھ لوگ کچھ واقعات کو سوانگ کی صورت پیش کرتے ہیں، نقالی کے عمل سے حقیقت کی عجیب و غریب صورتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں، پیدائش اور موت، شکار اور کھیتی باڑی، عشق و محبت اور جنگ وغیرہ کے جذباتی تاثرات ڈرامائی انداز میں پیش کیے جاتے ہیں، رسومات اور فن سماجی حالات میں شامل ہوکر جذبات اور ہیجانات میں ترتیب اور موزونیت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اجتماعی رقص سے جذباتی تناؤ میں کمی آتی ہے جس سے فرد اور جماعت دونوں سماجی تطابق، انضباط، اور ہم آہنگی کی قدر و قیمت سے آگاہ ہوتے رہتے ہیں دونوں میں سماجی ہم آہنگی کا ایک شعور پیدا ہوتا رہتا ہے، رقص میں آہنگ کی وحدت اور جسم کی حرکت کے ہیجان

عمل سے جذباتی یکجہتی پیدا ہوتی ہے۔ سماج چھوٹا ہو یا بڑا، احساس اور عمل کی وحدت سے فیضیاب ہوتا رہتا ہے۔

آج بھی اپنے ملک کے کئی قبیلوں کے رقص میں قدیم ترین رقص کی رسومات موجود ہیں۔ پتھر کے زمانے کے شکاریوں کے رقص کی کئی خصوصیات واضح طور پر نظر آتی ہیں جن میں سحر انگیز اقتصادی یا معاشی، پہلو سب سے اہم ہے، رقص اور گیت کی وحدت ایسی ہے کہ انھیں علیحدہ کرکے دیکھا نہیں جا سکتا۔ تجربات اور جذبات کی ہم آہنگی سے یہ وحدت قائم ہوتی ہے اور لفظ اور آہنگ دونوں جسم کی حرکتوں کا جمالیاتی اظہار بن جاتے ہیں، ہر حرکت، کسی نہ کسی تجربے یا کسی نہ کسی جذبے کا اظہار ہے، جذبہ، تجربہ ہے اور تجربہ جذبہ! رقص کوئی نہ کوئی واقعہ بن جاتا ہے، کہانی سنانے یا کہانی کو محسوس تر بنانے کے لیے رقص کا اسلوب بہت اہم بنا رہا ہے، قبائلی رقص، کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ رقاص عموماً جانوروں کی بعض آوازیں پیدا کرتے ہیں اور اپنے رقص سے ان جانوروں کی حرکتوں کو نمایاں کرتے ہیں۔ وقت کی تبدیلی سے بہت سی آوازیں آج موجود نہیں ہیں لیکن کچھ آوازیں اب بھی ہیں جو لمحوں میں ابھر کر رقص کے آہنگ میں گم ہو جاتی ہیں، جانوروں کے 'ماسک' کی روایت ابھی زندہ ہے، شکار پر جانے جانوروں کو اپنے نقلی چہروں سے فریب دینے، انھیں پکڑنے اور مارنے کے سارے عمل کو آج بھی قبائلی رقص میں دیکھا جا سکتا ہے، اسی طرح زمین کی زرخیزی کے تعلق سے قدیم رقص کی بعض بنیادی خصوصیات اب بھی موجود ہیں، بیج بونے کے لیے زمین کی تیاری، بیج ڈالنے کا عمل، اناج کے پیدا ہونے کے مختلف تاثرات اور اناج کی کٹائی کے وقت انسان کی محنت کی مختلف تصویریں پیش کی جاتی ہیں، قدیم روایات کی سحر انگیزی رقص کے اجتماعی تحرک میں متاثر کرتی ہے، ساحلی علاقوں کے باشندوں نے مچھلیوں کے شکار اور ان کے روزگار کے تعلق سے رقص کی جانے کتنی جہتیں پیش کیں اور اجتماعی تحرک سے مچھلیوں کے تحرک کو طرح طرح سے پیش کیا، اسی طرح ناگ کی عبادت کے رقص میں سانپوں کے تحرک کو اپنے جسم کا تحرک بنا لیا۔ سانپ کے لہرانے کی کیفیتیں جسم کے اٹھان سے پیش کی گئیں اور بعض مدراؤں میں ناگ کے عمل کو شامل کیا گیا۔

قبائلی رقص میں ناگ رقص کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ یہ توتمی کردار، جدید دور میں بھی ایک جلوہ بن گیا ہے۔ ابتدائی رقص اور مصوری اور نقاشی میں 'ناگ' ایک اہم ترین 'موتف' (MOTIF) ہے۔ 'درخت' اور 'ناگ' دو اہم 'توتم' (TOTEM) رہے ہیں، دونوں خوف' اور 'خطرہ' اور 'محافظ' 'دیوتا' اور 'ہمدرد' کی صورتوں میں زندہ رہے ہیں' ان سے قبیلوں کے پراسرار رشتے اور سمبندھ رہے ہیں۔ یہ دونوں 'محافظ روح' اور 'مددگار' کے پیکروں میں ڈھلتے رہے ہیں، ان کی وجہ سے قبیلوں کے افراد پر ہمیشہ کچھ ذمہ داریاں رہی ہیں جو مقدس تصور کی گئی ہیں، 'توتمی کردار' (TOTEMIC CHARACTER) وراثت میں ملتا رہا ہے، صرف چند افراد کو نہیں بلکہ ان افراد کے پورے قبیلے کو! تہواروں میں ایسے قبائلی کردار کو پہچانا جا سکتا ہے اور خصوصاً اس وقت جب وہ اپنے رقص میں ایسے پیکروں کو نمایاں کرتے ہیں یا پتھروں اور زمین پر نہایت احترام کے ساتھ تصویریں بناتے ہیں۔ قدیم قبائلی سماج کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ کسی 'توتم' کا تعلق صرف ایک یا کسی خاص علاقے سے نہیں ہے بلکہ ایک ہی 'توتم' ایک ساتھ کئی مختلف علاقوں میں مقبول اور محبوب ہے، توتمی رشتہ بہت مضبوط اور انتہائی مستحکم ہوتا ہے سگمنڈ فرائڈ نے تو یہ کہا تھا کہ توتمی رشتہ خاندان اور خون کے رشتے سے زیادہ مضبوط اور مستحکم ہے۔ جس طرح 'توتم جانوروں' کے متعلق ساری دنیا میں سیکڑوں کہانیاں خلق ہوتی رہی ہیں اسی طرح 'ناگ' کے تعلق سے بھی جانے کتنے قصے خلق ہوتے رہے ہیں، ہندوستان نے اسے 'جانور' 'انسان' 'دیوتا' اور فوق الفطری روح' کی صورتوں میں محسوس کرتے ہوئے انگنت کہانیاں دی ہیں۔ اس طور اور مذاہب نے انھیں قبول کیا ہے اور ان میں اساطیری رنگ اور روحانی جہتیں پیدا کی ہیں۔ بڑی بات ہے کہ 'ناگ' نے بھی روحیت مظاہر (ANIMISM) کی طرح سوچ اور فکر اور خیالات کا ایک اولیں مکمل نظریہ پیش کیا ہے جسے زندگی اور اپنی محسوس کی ہوئی زندگی کا ایک مکمل اولین نظریہ کہا جا سکتا ہے۔ سانپوں کی تصویروں اور ان کے خاکوں میں جہاں واضح آرزوں اور تمناؤں کا اظہار ہوا ہے وہاں پوشیدہ جذباتی رویوں کا بھی اظہار ہوا ہے۔ تردد اور فکر کے ساتھ خوابوں کے تاثرات بھی نقش ہوئے ہیں۔ سانپ یا ناگ خاندان، برادری اور چھوٹے قبیلوں (CLANS) کا بھی

.توتم، ہے، جنس یا سکیس (SEX) کا بھی اور بنیادی خوف اور تحفظ کی آرزو کا بھی جولا شعور میں ہمیشہ نمایاں طور پر متحرک رہا ہے اور بنیادی خوف اور تحفظ کی سے پہچانے جاتے ہیں عقیدہ یہ ہے کہ تمام ناگاؤں کا رشتہ خون کا رشتہ ہے ایک ہی خاندان سے آئے ہیں لہذا سب کا ایک دوسرے پر یکساں حق ہے، ایسے غیر معمولی نفس احساس سے سماج کا ابتدائی نظام قائم ہوا ہے کہ جس میں مضبوط سماجی رشتے سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک دوسرے کی تکلیف کا خیال اور ایک دوسرے کے تحفظ کے تئیں بیداری اس سماج کی نمایاں خصوصیات ہیں، اسی احساس نے مذہبی رسوم کو زندہ رکھا ہے، کھیتوں میں اجتماعی محنت کو ضروری جانا ہے اور تخلیقی محنت میں ایک فرد کو دوسرے فرد سے قریب تر کیا ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں 'ناگ اور سانپ' ایک اہم ترین موضوع ہیں۔ مذہب، فلسفہ، یوگ، تانترا اور اسطور نے ان میں معنوی جہتیں پیدا کر کے اور ان کی فلسفیانہ اور مابعد الطبیعاتی روحانی اور فوق الفطری بنیادیں قائم کر کے ہندوستانی جمالیات کے دائرے کو وسیع تر کر دیا ہے۔

● قدیم آرٹ کا مطالعہ کرتے ہوئے اس حقیقت کو پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ آرٹ حسن یا جلال و جمال کے تعلق سے عام ہیجانات اور جذبات کے اظہار کی صلاحیت اور استعداد کو نمایاں اور واضح کرتا ہے، جلال و جمال کے احساس سے جمالیاتی حس بیدار ہوتی ہے اور تخلیقی تخیل عام جذبات اور ہیجانات کو مختلف جمالیاتی صورتیں عطا کرتا ہے۔ آرٹ ایسا جذبہ بن جاتا ہے جو حقیقت یا حسی حقیقت کو اچھے 'فارم' میں ڈھال دیتا ہے۔ ایسے عمل سے حقیقت اور فنتاسی، دونوں کو قبول کرتے رہنے اور تخلیقی صلاحیتوں میں تحرک پیدا کرتے رہنے کا شعور حاصل ہوتا رہا ہے۔

قبائلی لوک گیتوں اور رقص کے پس منظر میں قدیم تمدن کے روایتی فن کی قدریں

بڑی مستحکم ہیں، زندگی کے جلال وجمال نے قدیم جمالیاتی حس کو بیدار کرکے عام ہیجانات اور جذبات کے اظہار کی جو صلاحیت بخشی تھی اسی سے رقص اور نغموں میں یہ وقار پیدا ہوا ہے روحانی قدروں کے ساتھ اور بھی بہت سی قدریں ایسی ہیں جو ذہن کو ماضی کے تجربوں کی جانب مائل کرتی ہیں، محنت، قربانی، اور جنگ کے نغمے اور رقص خاص طور پر توجہ طلب ہیں، ڈھول اور نقاروں کے آہنگ میں جتنی بھی تبدیلیاں آئی ہوں، یہ آہنگ مختلف سطحوں پر مختلف روایات کا احساس دلاتا رہتا ہے۔ کھاسی قبیلے کے دو معروف رقص "نونگ کریم" اور "شد۔ سک منیم کے ساتھ اگر جینتیا، قبیلے کے "لاہو رقص" (LAHODANCE) گارو قبیلے کے 'رابھا رقص' (RABHA DANCE) نوشائی کوکی، قبیلے کے 'چیرو' (CHERO) اور بانس کے رقص" یا (BAMBOO DANCE) ناگاؤں کے جنگ کے رقص" (WAR DANCE) مشمس (MISHMIS) قبیلے کے ایگو رقص" (IGU DANCE) ---- اور بدھ قبیلوں مثلاً مونپاس (MONPAS) ممباس (MEMBAS) کھمباس (KHAMBAS) کھامتی (KHAMTI) کے مور، شیر، تبتی بیل، (YAK) رقص کو دیکھا جائے تو قدیم روایتی فن کی قدروں کے استحکام کا بخوبی علم ہوگا۔ ناگاؤں کے رقص کی کئی خصوصیات ایسی ہیں جو تندو رقص میں ملتی ہیں، کتھاکلی، منی پوری، اور بیہو (BIHU) وغیرہ کے پس منظر میں یہ قدیم رقص اور ان کی روایات بہت اہم ہیں کہ جن کا مطالعہ ابھی نہیں ہوا ہے۔ پہاڑی علاقوں کے قبیلوں کے رقص میں کہانیاں بھی پیش کی جاتی رہی ہیں جو کتھاکلی کے رقص کی تخلیق کے پس منظر میں توجہ طلب ہیں۔ کھیتوں میں جانے، بیج بونے اور اناج کاٹنے، شادی بیاہ اور دیوتاؤں کی عبادت وغیرہ کو ابتدا سے اہمیت دی گئی ہے لہٰذا یہ بنیادی موضوعات رہے ہیں، گیتوں اور رقص کے آہنگ اور تحرکات، موضوعات اور جمالیاتی اظہار بن جاتے ہیں۔

●

• "ناگ" اور "درخت"

[ناگ، پاتال کی علامت، درخت آسمانوں کی علامت، اتری لوک کے احساس کا نمونہ]

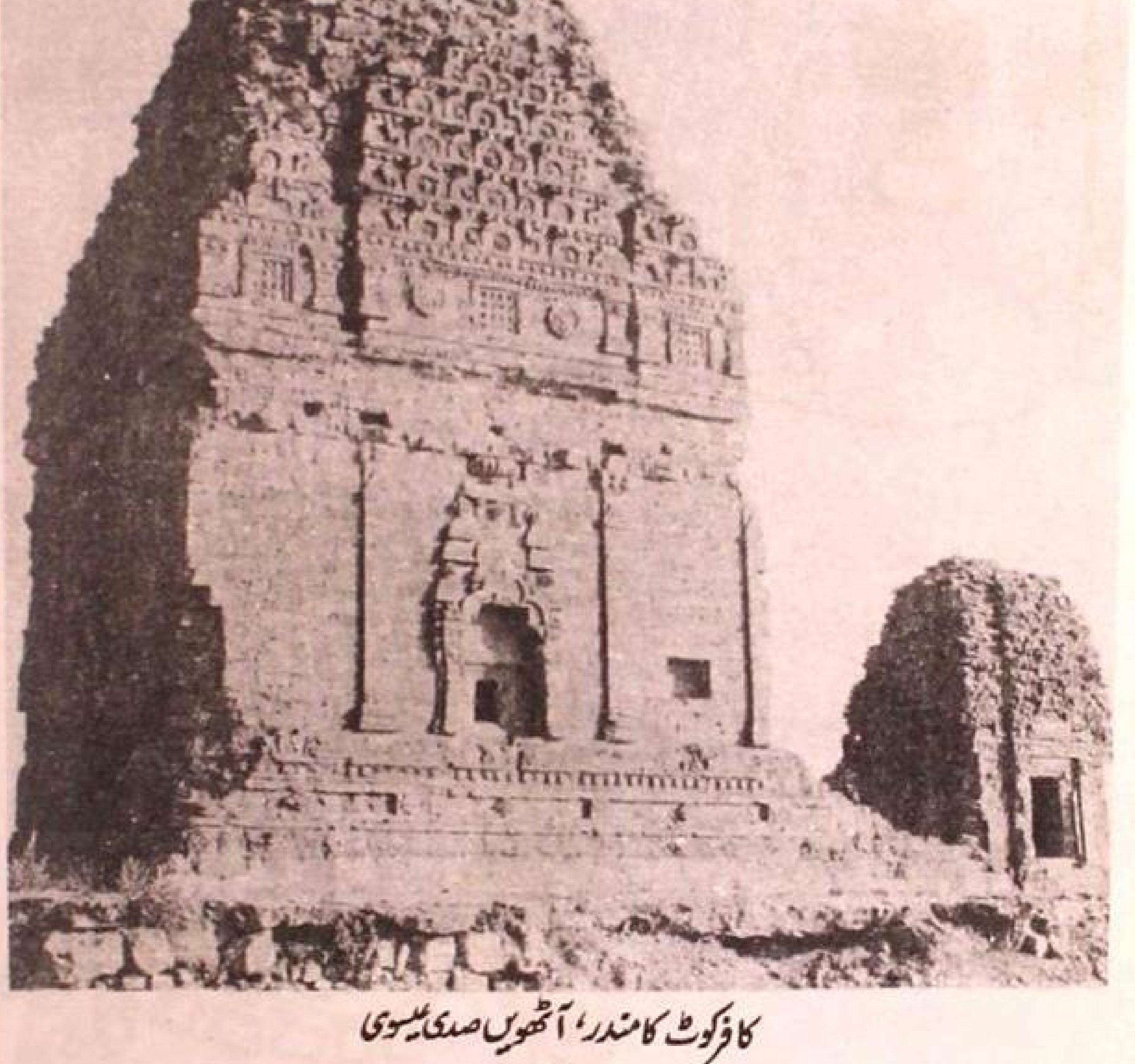
[سنگھا اور ، دوسری صدی قبل مسیح بُدھ کا تخت خالی ہے لیکن وہ موجود ہیں ناگ، موچی لندا، (MUCHILINDA) بدھ کی حفاظت کر رہا ہے۔]

(نیشنل میوزیم دہلی میں موجود ایک مجسمہ کا خاکہ)

• ناگ، انسان کے چہرے کے ساتھ!

ابتدائی چالکیہ دور، ساتویں صدی عیسوی

(عالم پور، آندھرا پردیش)



کافرکوٹ کا مندر، آٹھویں صدی عیسوی
'تانتر' کی جمالیات کا ایک شاہکار!
'یوگ' کے شعور کے تخلیقی اظہار کا ایک نادر نمونہ!

دو

ہندوستانی فنونِ لطیفہ اور عوامی حسیات

(الف) ایک بنیادی امتیازی پیکر "ناگ"

(ب) پھول اور پودے

خاکے اور نقشے

'ینتر' منڈل

'منتر'

(ج) رنگ کی جمالیات

● ہندوستانی فنون لطیفہ اور عوامی حیات کا رشتہ انتہائی قدیم ہے۔ جہاں عوامی عقاید اور توہمات کے بطن سے فنون نے جنم لیا ہے وہاں فنی احساس و شعور نے بھی عقاید اور توہمات اور نئے مذہبی خیالات کو جنم دیا ہے۔ عوام کے احساس جمال نے عقیدوں کو خوبصورت پیکر عطا کیے ہیں۔ قدیم ترین قصّوں اور کہانیوں نے جہاں عوامی احساس اور جذبے میں ہلچل پیدا کی ہے اور حیات کو متحرک کیا ہے وہاں یہ کہانیاں عقیدوں کے خوب صورت پیکروں میں ڈھل کر فنون لطیفہ کی تاریخ کا حصّہ بھی بنی ہیں، تانتروں کی جڑیں بھی عوامی زندگی کے اسالیب، رسومات، شعبدہ بازی، علوی جادو، سحر سیاہ اور فسوں گری، متھ، جذباتی علامات اور جنسی عمل میں پیوست ہیں۔

● ہندوستان کی لوک کہانیوں اور قدیم ترین لوک گیتوں میں سانپ کا پیکر حد درجہ متحرک اور معنی خیز رہا ہے۔ جنگلوں اور پہاڑوں کی زندگی سے اس کا گہرا تعلق ہے لہٰذا جانے کب سے سانپوں اور ناگوں کے قصّے عوامی زندگی میں شامل ہیں۔ سانپ کا حسی پیکر اپنے ملک کی زندگی میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ ایک انتہائی قدیم حسی پیکر ہے کہ جو 'آرچ ٹائپ' کی صورت آج بھی متحرک ہے۔ اسے قدیم ترین حسّی پیکروں میں نمایاں مقام حاصل ہے۔ ہندستانی فنون لطیفہ کی تخلیق میں اس نے جو حصّہ لیا ہے اس کی ایک بڑی داستان ہے، حسّی اور مذہبی تصورات کا یہ بڑا سرچشمہ ہے جو فنون کا بھی ایک اہم ترین سرچشمہ رہا ہے۔ فن کاروں نے اس پیکر کو عزیز تر رکھا ہے۔

● ناگ کی عبادت جس طرح ایک مسلک یا کلٹ (CULT) رہی ہے، اسی طرح فنون میں بھی ایک کلٹ بن گئی۔ مجسموں میں وشنو کے دس بارہ ہاتھ علامتی ہیں سانپ یا ناگ سیس ناگ، ذاتِ لامحدود کا علامیہ ہے (سیس ناگ چھتر یا سائبان کی طرح ملتا ہے) وشنو اننت ناگ پر لیٹے ہوئے ملتے ہیں۔ یہاں ناگ اجتماعی یا نسلی لاشعور کے بے پناہ بہاؤ میں نمایاں حیثیت کا حامل ہے۔ ایک تمثیل کے مطابق جب کائنات تباہ ہو رہی تھی فنا کامل کی منزل پر تھی تو تمام مادی عناصر ایک — اور صرف ایک سمندر میں جذب ہو گئے تھے اور وہاں ناگ پر وشنو لیٹے ہوئے تھے، وشنو ہی سمندر تھے اس لیے کہ تمام عناصر کے جذب ہونے کے بعد پھیلے ہوئے بے پناہ گہرے سمندر کے علاوہ اور کچھ نہ تھا۔ کسی شے کی انفرادیت نہیں تھی، شعور ہی گم ہو چکا تھا، سمندر خود میں غرق تھا۔ اننت ناگ کے اندر ہی وشنو اور اروشی کا ڈراما اسٹیج ہوا۔ وشنو نے آم کے میٹھے اور لذیذ رس سے اپنی جانگھ پر ایک حسینہ کی تصویر بنائی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ ایک دلفریب اور انتہائی حسین دوشیزہ کی صورت اختیار کر بیٹھی، اسے اروشی کا نام دیا یعنی جو جانگھ میں رچی بسی ہو، اننت، لامحدودیت کا بھی علامیہ ہے۔ ایک تمثیل کے مطابق اپنے عظیم رقص کے بعد جب شیو پاروتی کے ساتھ نندنی پر سوار ہو کر کیلاش کی جانب روانہ ہو گئے تو اننت ناگ (راجہ شیشان) کہ جس نے وشنو کے ساتھ شیو کا رقص دیکھا تھا ایک بار پھر اس رقص کو دیکھنے کے لیے بے چین ہو گیا۔ رقص کے جلال و جمال کا اس پر ایسا اثر ہوا کہ اس نے وشنو سے گزارش کی کہ وہ اسے کیلاش جانے کی اجازت دیں۔ ہیرون کی مانند چمکتے ہوئے ہزاروں سر والے اننت نے اپنا سفر شروع کیا۔ تلائی چیتامبرم یعنی کائنات کے مرکز پر اننت اس وقت شیو کا رقص دیکھے گا جب وہ ناگ کا پیکر تبدیل کر کے انسان کے گھر میں جنم لے گا۔

"یوگی شیو" کے پیکر کے قریب پانچ سروں کے ساتھ ناگ ملتا ہے کچھ ایسے پیکر بھی ہیں کہ جن سے سانپ لپٹے ہوئے ہیں۔ ناگ، ذات، شخصیت اور وجود کی بھی علامت ہے جس کے پانچ پھن حواسِ خمسہ کے اشارے ہیں۔ شیو کے ایسے پیکروں سے یہ سمجھانے کی کوشش کی جاتی ہے

کہ جب تک ذات حواسِ خمسہ کی گرفت میں ہے موت کا خطرہ موجود ہے، جب ذات بیدار ہو جاتی ہے اور باطن کی روشنی اپنی تمام شعاعوں کے ساتھ نمایاں ہو جاتی ہے تو حواسِ خمسہ کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ آگہی کی شدت سے سچی ذات کی پہچان ہوتی ہے۔ داخلی بیداری اور آگہی سے موت بھی ذات کی گرفت میں آجاتی ہے۔ شیو کے لپٹے ہوئے سانپ ذات کی توانائی کا بھی اشارہ ہیں۔ 'کنڈلنی یوگ' کی بنیاد اسی تصور پر ہے کہ توانائی ریڑھ کی ہڈی میں کنڈل باندھ کر سانپ کی طرح بیٹھی رہتی ہے۔ یوگ کے عمل میں سانپ کی مانند آہستہ آہستہ اوپر اٹھتی ہے اور جیسے جیسے اوپر اٹھتی ہے روحانی بیداری پیدا ہوتی رہتی ہے، 'کنڈلنی' کی مفہوم 'سانپ کی طاقت' ہے اس طرح شیو کے جسم پر سانپ کی علامت خود شیو کو ایک مکمل روحانی وجود بنا دیتی ہے۔

'کرشن اور کالیا ناگ' کی تمثیل امرت اور زہر کا ایک دلفریب ڈراما اسٹیج کرتی ہے۔ کالیا، تال کو اپنے زہر سے بھر دیتا ہے۔ کرشن اپنے پاؤں سے منتھن کرتے ہیں اور زہر ختم کر کے امرت پیدا کرتے ہیں۔ یہاں ناگ زہر، تباہی اور موت کی علامت ہے۔ وشنو کے پرندے گرودا سے کالیا کی دشمنی موت اور زندگی کی کہانی پیش کرتی ہے، پرندے زندگی اور حرکت کی علامت ہیں۔ 'اننت' یا 'سیش' "زندگی، توانائی" اور تحرک اور کالیا موت، تاریکی اور ویرانی کی علامت ہیں۔ 'بھگوت پران' میں زہر اور امرت کے اس معنی خیز ڈرامے کو تفصیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ایک بڑے درخت کے نیچے سانپ نذرانے وصول کیا کرتے تھے سانپوں کے جنگلوں میں لوگوں کا اعتقاد یہ تھا کہ اگر نذرانے پیش نہ کیے گئے تو ان کا نقصان ہوگا۔ سانپوں کو جو نذرانے ملتے اپنے اپنے حصے سے وہ کچھ 'سپرنا' (خوب صورت پروں والا پرندہ، وشنو کے پرندے گرودہ کا لقب) کے لیے رکھ دیتے تاکہ وہ اس پرندے سے محفوظ رہیں۔ کشیپ (ناگا قبیلے کا باوا آدم) کی بیوی کدرو کا بیٹا کالیا انتہائی مغرور تھا، اسے اپنے خطرناک زہر پر ناز تھا، ایک بار اس نے فیصلہ کیا کہ وہ اپنے نذرانے کا حصہ گرودہ کو نہیں دیگا جب گرودہ کو یہ خبر ملی تو سخت خفا ہوا اور تیزی سے کالیا پر جھپٹا، کالیا نے اپنے تمام پھن کھول دیے۔ اس کی آنکھوں میں خون اتر آیا۔ دونوں میں زبردست ٹکراؤ شروع ہوا۔ کالیا

گروہ یعنی سپرنا کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دینا چاہتا تھا، گروہ اپنی پوری طاقت کے ساتھ اس پر جھپٹا اور اپنے بائیں خوب صورت سنہرے بازو سے وہ چوٹ دی کہ کالیا کے ہوش جاتے رہے۔ اس کے علاوہ اور کوئی صورت نہ تھی کہ کالیا خود کو چھپالیتا لہٰذا وہ فوراً تال میں تیزی سے اتر گیا، کالندی ندی کا یہ تال انتہائی گہرا تھا۔ ایک دن کرشن اس تال کے قریب آئے تو دیکھا جانے کتنے مویشی مرے پڑے ہیں، وہ بخوبی سمجھ گئے کہ تال کا پانی زہر آلود ہے۔ دیکھتے ہی دیکھتے کالیا کے زہر کو لیے ہوئے زہر آلود لہریں اوپر اٹھنے لگیں اور ان کی وجہ سے اڑتے ہوئے پرندے بھی نیچے گر گر دم توڑنے لگے۔ پھر کرشن تال کے نیچے اترے اور کالیا کے سر پر کھڑے ہو کر مشقن کرنے لگے آخر وہ لمحہ آ گیا جب کالیا اور اس کی بیویوں نے کرشن کی عبادت شروع کر دی۔

● ناگ کے حسی پیکر نے تخلیقی فکر کی آبیاری کی ہے، خوف، کا جذبہ عموماً عبادت کی جانب مائل کرتا رہا ہے، سانپ یا ناگ کی عبادت کا معاملہ بھی ایسی نوعیت کا ہے، یہ قدیم ترین تصوّر کہ سانپ کی عبادت اس کے زہر سے محفوظ رکھے گی بہت ہی پرانا ہے ناگ یا سانپ کو دودھ پلا کر، اسے آزادی دے کر اور اسے مسلسل خوش رکھ کر زندگی بسر کی جائے تو انسان بہت سی پریشانیوں، اذیتوں اور حادثوں سے محفوظ رہے گا یہ قدیم ترین احساس غیر معمولی نوعیت کا حامل ہے۔

یہ تصوّر بھی انتہائی قدیم ہے کہ زمین کے اندر سانپوں اور ناگوں کی دنیا آباد ہے، یہ پاتال کے دیوتا ہیں، اس تصوّر یا خیال نے بھی سانپوں کی عبادت کی جانب زیادہ مائل کیا ہے، پاتال کے ناگ دیوتاؤں کی پرستش اور ان کی خوشی کے لیے ہم نے جانے رقص کی کتنی معنی خیز جہتوں کو پیش کیا، ڈھول اور نقاروں سے کتنی پراسرار آوازیں خلق کیں، بانسریوں سے جانے کتنے راگ پیدا کیے، کتنے چھوٹے بڑے مندر بنائے اور مندروں کے اندر اور باہر ان کے کتنے پیکر اور مجسمے تراشے، دیواروں اور عمارتوں پر ان کے نقش ابھارے اور ان سے اپنا رشتہ جوڑ کر ان کی صورت کے

بیشِ نظر اپنے لباس تیار کیے۔ ان کے پھن کی صورت سے متاثر ہو کر اپنے تاج تیار کیے، صدیوں اپنے بچوں کو پاتال اور ناگ دیوتاؤں کی کہانیاں سنائیں، ان کے تعلق سے قصے خلق کیے اور خود اپنے خلق کیے ہوئے قصوں کی تصویریں بنائیں اور ان کہانیوں کو واضح کرنے کے لیے ' پیکروں کی ایک نئی دنیا سجا دی ' کھیتوں اور کھلیانوں میں سانپوں کی بہت اہمیت رہی ہے ' بیج ڈال کر کھیتوں میں ایسے پتھروں کو رکھنے کا رواج بہت پرانا ہے کہ جن سے سانپوں کے وجود کا احساس ہو ۔ اناج کے تیار ہو جانے کے بعد ناگ پوجا کی روایت بھی بہت ہی قدیم ہے ۔

● ہندوستان کے قدیم ترین باشندوں اور خصوصاً دراوڑی نسل کے لوگوں کی تہذیب کے اوپر آریائی تہذیب کی اتنی تہیں جمی ہوئی ہیں کہ انھیں مکمل طور ہٹا کر سب کچھ دیکھ لینا اور پا لینا آسان نہیں ہے۔ یہ عقیدہ بہت قدیم ہے کہ اگر ہم سانپوں کی حفاظت کرتے رہیں گے تو وہ بھی ہماری حفاظت کریں گے، سانپ اپنی عبادت سے خوش ہوتے ہیں اور وقت پر مدد کرتے ہیں، ان کی حفاظت میں آجانے کا مطلب یہ ہے کہ ہم اپنے خالق کی حفاظت میں آ گئے۔ ناگ اور سانپ ہمیشہ مقدس رہے ہیں اور انھیں دوسرے دیوتاؤں کے ساتھ نمایاں جگہ دی گئی ہے۔ ہندوستانی اسطور میں ان کی جانے کتنی کہانیاں ہیں جو زندگی کے رموز کو طرح طرح سے سمجھاتی ہیں، ویدی عہد میں ملک کے مختلف علاقوں میں " ناگ پوجا " کی وجہ سے قدیم باشندوں کو " ناگا " کہا جاتا رہا ہے۔ دراوڑ قبیلوں کی پہچان بھی " ناگا " کی اصطلاح یا لفظ سے ہوتی رہی ہے۔ سنسکرت ادب میں لفظ " ناگا " ایسے تمام قبیلوں کی جانب اشارہ کرتا ہے جو قدیم ترین ہندوستانی تھے اور " ناگ " کی عبادت کرتے تھے، بدھ مت نے بھی " ناگ " کے پیکر کو قبول کیا کہ جس کی عمدہ مثالیں " امراوتی " کے مجسموں میں موجود ہیں۔ قدیم بدھ صندوقوں میں ناگوں کے پیکر ملے ہیں، ایک صندوق میں سونے کا ناگ ملا ہے کہ جس کا نام " مہاناما ان " ہے جو خود گوتم کے خاندان کے ایک نام سے عبارت ہے ۔

ہندوستانی تہذیب میں ناگ کی عبادت کا مطالعہ کرتے ہوئے اولڈہم (C.L.OLDHAM) نے اپنی کتاب (THE SUN AND THE SERPENT) (۱۹۰۵ء لندن) میں تحریر کیا ہے کہ دراوڑی قبیلے 'ناگ پوجا' کی روایت قدیم ایران اور قدیم ایران کی سرحدوں سے لائے تھے، پروفیسر جی۔ ایلیٹ اسمتھ (G. ELLIOT SMITH) نے اپنی مشہور تصنیف (THE ANCIENT AND THE ORIGIN OF CIVILIZATION) (لندن ۱۹۲۳ء) لکھا ہے کہ یہ روایت مصر سے ہندوستان پہنچی ہے اور یہ خیال غلط ہے کہ یہ ہندوستانی روایت ہے۔ ڈبلو۔ جے۔ پیری (W.J.PERRY) اپنی کتاب (THE CHILDREN OF THE SUN) (لندن ۱۹۲۳ء) میں کم وبیش اسی خیال کے حامی ہیں۔

بلاشبہ قدیم ایران اور قدیم مصر میں ناگ کی عبادت موجود تھی، لیکن یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ افریقہ اور مغربی ایشیا کی روایتیں بھی کم قدیم نہیں ہیں۔ افریقہ اور مغربی ایشیا کے مختلف علاقوں میں ناگ اور سانپ قدیم ترین حسی پیکر رہے ہیں یہ ممکن ہے کہ یہ روایت مصر اور ایران سے آئی ہو کہ جسے قبول کرنے کے لیے ہندوستانی ذہن پہلے ہی سے تیار تھا۔ ہمیں اس سچائی کا علم ہے کہ چار پانچ ہزار سال قبل دراوڑی تہذیب نے مصر اور میسو پٹامیا کے کلچر سے کئی تصورات اور خیالات حاصل کیے تھے، مختلف قسم کے تمدن کی جانے کتنی خصوصیات کو اپنے احساس اور جذبے اور اپنے تصورات سے ہم آہنگ کیا تھا، سمندر بہت بڑا ذریعہ تھا، ان دونوں ممالک سے جو تصورات اور قدیم مذہبی افکار و خیالات حاصل ہوئے وہ یہاں کی مٹی میں جذب اور ذہن میں پیوست ہو گئے اور ان کا اپنے طور پر ارتقاء ہوتا رہا، ان میں تبدیلیاں ہوتی رہیں کچھ اس طور پر کہ یہ مقامی بن گئے۔ پیری نے تحریر کیا ہے کہ تبدیلیاں اس طرح ہوئیں کہ بعض قدیم ترین خیالات اور تصورات اس ملک میں ابتدائی نشان بن کر ارتقاء کی منزلیں طے کرنے لگے، ارتقاء کی ہر منزل مختلف اور منفرد نظر آتی ہے، دراوڑی نسل کے لوگوں نے انھیں اپنی فکر و نظر سے سنوارا، اپنے

مزاج کا آہنگ عطا کیا، اپنی ذہانت سے انھیں ملک کے جغرافیائی ماحول سے ہم آہنگ کر دیا۔

● ناگا قبیلوں کی مختلف کہانیاں اور ان کے مختلف عقاید اور توہمات، ملک کے کئی حصوں سے نکل کر ایک دوسرے سے قریب آئے اور اکثر اس طرح کہ ایک دوسرے میں جذب ہو گئے۔ ناگ راجاؤں کی پراسرار طاقتوں کی داستانیں ان علاقوں تک سرسراتی ہوئی پہنچ گئیں کہ جہاں ناگوں اور سانپوں کی عبادت عام طور پر نہیں ہوتی تھی، مقامی لوگوں نے چھوٹی بڑی کہانیوں کو اپنے دیوتاؤں کی کہانیوں سے وابستہ کر دیا۔ قدیم ترین زندگی ناگوں اور سانپوں کی عبادت سے بھی عبارت ہے 'ناگ' کو انتہائی مقدس تصوّر کیا گیا ہے اور اسے دیوتا کا درجہ دیا گیا ہے، اجتماعی عبادت میں اسے نمایاں جگہ حاصل رہی ہے، حقیقی اور فرضی ـــــ اور حسّی سطح پر ابھرے ہوئے قصّے اسطوری بن گئے ہیں۔ مالیالی (MALYALI) عوامی قصّوں میں ناگ ایک اہم ترین مرکزی کردار ہے، آج بھی کیرالا میں جانے کتنے ایسے قصّے سنائے جاتے ہیں کہ جن کا تعلق اس مرکزی پیکر سے ہے، عام مراسم مذہبی میں ناگوں کی عبادت کو نمایاں اور مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ مذہبی رسومات سے ناگ کے پیکر اور سانپوں کی عبادت کو علیحدہ کرنا ناممکن ہے، سانپوں کے قدیم اور مقدس یادگار اور چھوٹے چھوٹے مندر کہ جنھیں "پمپن کاؤ" (PAMPIN KAVU) کہتے ہیں کیرالا میں مختلف مقامات پر موجود ہیں۔ ناگ مندر بنانے کی روایت بہت قدیم ہے، اس کی ابتدا کب ہوئی بتانا ناممکن نہیں لیکن اس طرح سوچنا غلط نہ ہو گا کہ پہاڑوں اور جنگلوں سے نکل کر کھیتوں میں "ناگ مندر" پروان چڑھا ہے، اچھی فصل کے لیے ناگ کی عبادت کی گئی ہے، ہر علاقے اور ہر گاؤں کا ایک ناگ دیوتا رہا ہے، اسی طرح ہر کھیت اور ہر گھر میں ناگ پوجا کی روایت رہی ہے، اس کی تاریخ ماضی کے گہرے اندھیرے میں پوشیدہ ہے، یہ اجتماعی شعور اور اجتماعی حسیات کا کرشمہ ہے۔ جو آج بھی اجتماعی لاشعور میں جذب محسوس ہوتا ہے۔ 'ناگ' آج بھی ایک قدیم ترین 'آرچ ٹائپ' کی صورت

متحرک ہے، عوامی ذہن نے ناگوں اور سانپوں سے صرف حسّی اور ذہنی سطح پر رشتہ قائم نہیں کیا بلکہ ان سے خون کا رشتہ بھی قائم کیا۔ آج بھی ہندوستان کے کئی علاقوں میں ایسے قبیلے آباد اور ایسی نسلیں موجود ہیں جن کا عقیدہ ہے کہ وہ ناگوں کے خاندان سے ہیں۔ کیرالا کے نائر (THE NAIRS) ابتدا سے جنجگو رہے ہیں۔ ان کا بنیادی عقیدہ ہے کہ ان کے آباؤ اجداد ناگ تھے، اس ذات کے پرانے لوگ سر پر، سامنے بالوں میں گانٹھ دے کر ناگ کے پھن کی تصویر پیش کرتے ہیں، نائر آج بھی ناگ کی پرستش کرتے ہیں۔

جنوبی ہند میں ایک عجیب وغریب دیوتا "منی سوامی" کا ذکر ملتا ہے جو ناگ دیوتا سے قدیم ہے، دراوڑی تہذیب میں "منی سوامی" کی بڑی اہمیت رہی ہے، یہ پراسرار دیوتا کبھی نظر نہیں آتا لیکن اپنے وجود کا احساس دیتا رہتا ہے۔ اس میں ناگ اور خصوصاً بپھرے ہوئے ناگ کی خصوصیتیں موجود ہیں، کہا جاتا ہے کہ یہ خالص دراوڑی ذہن کی پیداوار ہے۔ خباثت اس کی فطرت ہے، اس کی عبادت نہ کی جائے تو اپنی کینہ پروری کا اظہار طرح طرح سے کرتا ہے، نقصان پہنچاتا ہے، ناراض ہو جاتا ہے تو جان لیوا بن جاتا ہے۔ خبیث روح کی مانند منڈلاتا رہتا ہے، گھروں اور درختوں میں پرورش کر کے اس وقت نقصان پہنچاتا ہے جب کوئی بھی شخص اس کے خلاف باتیں کرتا ہے، کبھی چھت توڑ دیتا ہے، کبھی درخت کی شاخیں اچانک گرا دیتا ہے، جس گھر میں آباد ہوتا اسے برباد کر دیتا ہے، لوگوں کا یہ عقیدہ رہا ہے کہ اگر اس کے لیے ہر روز پھول اور پھل رکھ دیے جائیں اور شب میں چراغ روشن کر کے اس کی پرستش کی جائے تو وہ خوش رہتا ہے۔ اکثر بعض گھروں میں جب یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس نے "پرورش" کیا ہے تو ان گھروں میں رہنے والوں کا یہ فرض ہو جاتا ہے کہ وہ سال میں اس کی عبادت اور پوجا کا بہتر انتظام کریں۔ قیاس یہ ہے کہ جب مصر سے ناگ پوجا کی روایت یہاں پہنچی تو "منی سوامی" کے پراسرار وجود کی وجہ سے یہ روایت فوراً ذہن و شعور سے جذب ہو گئی (ممکن ہے منی سوامی نام بعد میں ملا ہو اور اس کے وجود کا احساس صدیوں پہلے سے موجود ہو)

● مذاہب، عقاید، توہمات، اور مختلف تمدنی اور تہذیبی اقدار کے رد و قبول کے عمل کے پیش نظر دراوڑی ذہن کی کئی اہم خصوصیات کو سمجھا جا سکتا ہے۔

دراوڑی ذہن کی سب سے بڑی خصوصیت وہ میلان یا رجحان ہے جو اشیاء و عناصر اور تجربوں کا تجزیہ کر کے کچھ عام اصول متعین کر لیتا ہے، اور اپنی آرزو اور اپنے احساس اور جذبے سے اشیاء و عناصر اور حاصل کیے ہوئے تجربوں کی صورتیں تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے، اس عمل میں ترمیم و تنسیخ کا سلسلہ جاری رہتا ہے، نئی معنوی جہت پیدا کرنے میں یہ میلان یا رجحان ہمیشہ پیش پیش رہا ہے۔

ناگ کی عبادت پہلے سے موجود منی سوامی کے متحرک حسی پیکر کی عبادت میں جذب ہو گئی ہے حالانکہ آج بھی منی سوامی کسی نہ کسی صورت مختلف علاقوں میں موجود ہے، ناگ کے ساتھ "ناگن دیوی" بھی آئی جو عموماً مختلف بستیوں، علاقوں اور دیہاتوں میں اپنی مختلف جہتوں کو لیے آج بھی موجود ہے، کئی مقامی دیویوں کے پیکر اس میں جذب ہو گئے۔ ایسا بھی ہوا کہ خود "ناگن دیوی" کا پیکر کئی مقامی دیویوں سے ہم آہنگ ہو گیا۔ ایک قدیم ترین دیوی ہے جسے تلگو زبان میں "گنگ اما" (GANGA AMMA) اور تمل میں مریا اما (MARIYA AMMA) کہتے ہیں۔ زمین کی زرخیزی اور کھیتوں میں اچھی فصلوں کی ذمہ دار ہے، اس کا ایک بھیانک روپ بھی ہے، چیچک، ہیضہ اور قحط کی ذمہ دار بھی ہے یہ 'کالی' کی کم و بیش تمام اہم خصوصیات لیے ہوئے ہے، لہو پیتی ہے، قربانی چاہتی ہے، مہربان بھی ہے، رحمتیں بھی لے کر آتی ہے، ناگن دیوی میں 'گنگ اما' یا 'مریا اما' کی تمام خصوصیات موجود ہیں۔

دراوڑی تہذیب کی تاریخ میں یہ بات بہت اہم ہے کہ ڈر اور خوف کے جذبے پر محبت کا جذبہ غالب آتا گیا ہے، ناگوں سے لہو کے رشتے کے احساس نے خوف کے جذبے میں توازن پیدا کر دیا، محبت اور شفقت اور محبت کے تصور نے عوامی رشتوں کو مضبوط اور مستحکم کر دیا، ناگ انسانی رشتوں کا مرکز بنا رہا ہے، سب ایک ہی خاندان کے ہیں یہ احساس غیر معمولی ہے اس سے اپنی قوت اور طاقت کا احساس بالیدہ بنا ہے،

محنت اور خصوصاً اجتماعی محنت کی قدر و قیمت کو سمجھنے میں آسانی ہوئی ہے، کسی مندر کی تعمیر ہو یا کوئی رقص، کوئی گیت ہو یا کوئی نقاشی یا مصوری، عوامی اور اجتماعی محنت ہمیشہ شامل رہی ہے۔ "ناگ" تحفظ کرتے ہیں، اعمال پر نظر رکھتے ہیں، بہتر انسانی رشتوں کو دیکھ کر اپنی رحمتوں کی بارش کرتے ہیں، یہ غیر معمولی نفسیاتی شعور تھا کہ جس سے دراوڑی تہذیب کی عمدہ قدروں کی تشکیل ہوئی ہے، گنگ اما، اور مریا اماں بھی رحمتوں کی دیویاں بن گئیں۔ "نفسیاتی ضرورت" نے عوامی رشتوں کی قدروں کا تعین کیا۔ ان اقدار میں محبت اور ایک دوسرے کی مدد کی خواہش دونوں کی بڑی اہمیت ہے۔ تمل علاقوں میں ایبانا (AIYANA) دیوتا ان ہی اقدار کا سرچشمہ ہے۔ انھیں قربانی یا لہو کی ضرورت نہیں ہے، وہ گاؤں کے محافظ ہیں، راتوں میں گاؤں کی حفاظت کرتے رہتے ہیں چھوٹی چھوٹی پہاڑیوں اور اونچے اونچے ٹیلوں پر "ایبانار" کے چھوٹے چھوٹے مندر بنائے گئے عموماً ایسے مندروں کے سامنے مٹی کے بنے ہوئے گھوڑے رکھے گئے۔ یہ گھوڑے رات کے اس دیوتا کے لیے سواری بن جاتے ہیں، کھیتوں اور کھلیانوں کے قریب درختوں کے نیچے بھی ان کے مندر ملتے ہیں، ایسے تمام دیوتاؤں اور دیویوں کی روایات ماضی کی تاریکی میں پوشیدہ ہیں، ناگ کی قوت، طاقت، شفقت اور محبت اور اس کی رحمتوں کے بنیادی تصورات نے دوسرے دیوتاؤں اور دیویوں کی شخصیتوں کو تبدیل کر دیا ہے۔

● "سمندر منتھن" میں جہاں مندراچل پہاڑ منتھنی ہے وہاں "واسکی ناگ" ڈوری۔ راکششوں نے ضد کرکے واسکی ناگ کی سر کو پکڑ رکھا تھا جب کہ دیوتاؤں نے دم پکڑ رکھی تھی، راکشس جب ناگ کو کھینچتے تو منہ سے ایسی آنچ نکلتی کہ راکشس جھلسنے لگتے۔ آریوں کے حسی اور مذہبی قصوں اور ان کے تصورات اور خیالات کی پختگی کے باوجود ہندوستان کے کم و بیش تمام علاقوں میں قدیم ترین عوامی روایات، قصے، تصورات اور خیالات دھرتی کے اندر سے پھوٹتے رہے ہیں اور اکثر بنیادی عقاید اور روایات بن کر زندہ رہے ہیں یہ سب فنون کا سرچشمہ بھی بنے ہیں، مختلف قوموں کی تہذیبی آمیزش کے بعد ان کا تحرک

فنون کی تخلیق میں شامل رہا ہے، آریائی تصورات کی تجلّی کے باوجود ہندوستان کے قدیم باشندوں کے دلوں کی دھڑکنیں قائم رہی ہیں، ناگ اور سانپ ان کے دل اور ذہن سے نکل کر فنون کے پیکر بنے ہیں، ان کے مختلف پیکروں کو فن تعمیر نے بھی قبول کیا ہے اور فن مصوری نے بھی، رقص کے فن نے بھی انھیں نمایاں جگہ دی ہے اور شاعری اور ڈرامے کے فن نے بھی۔

آج بھی کیرالا کے مندروں میں 'ناگ' کے پیکر رکھے جاتے ہیں تو منتروں کو پڑھتے ہوئے اور ان منتروں کو سنتے ہوئے محسوس ہوتا ہے جیسے ہم اپنی قدیم ترین تہذیب کے منتروں کے آہنگ سے آشنا ہو رہے ہیں۔ ناگ دیوتاؤں اور ناگن دیویوں کی عبادت کرنے والے آج بھی کچھ قدیم اور کچھ جدید منتر یاد رکھے ہوئے ہیں، سانپ کے انتقام کا جذبہ ان کے لاشعور میں موجود ہے، جانے کتنی پرانی کہانیوں اور روایتی داستانوں میں ناگوں کی ناراضگی اور ان کے انتقام کی باتیں ملتی ہیں۔ وہ کسی قیمت ناگ دیوتاؤں اور ناگن دیویوں کو ناراض کرنا نہیں چاہتے، سرپ کوپم (SARPA KOPAM) یعنی سانپ کی ناراضگی کا قدیم ترین احساس کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے، اجتماعی لاشعور میں ناگ کا پیکر جانے کتنی جہتوں کے ساتھ موجود ہے یہی وجہ ہے کہ ناگ پوجا کے مختلف طریقے اور انداز ہیں، اجتماعی شعور کے خوف نے عوامی سطح پر احترام کے جذبوں کو بڑی شدّت کے ساتھ متحرک کیا ہے احترام میں کمی ہوجاتی ہے تو انسان کی چھوٹی بڑی خواہشیں پوری نہیں ہوتیں، اکثر نقصانات ہی ہوتے ہیں اور احترام میں کمی نہیں ہوتی تو زندگی کی خوشیاں اور مسرتیں حاصل ہوتی ہیں۔

ایک قدیم عقیدہ یہ رہا ہے کہ ناگ جتنا خوش ہوتا ہے اتنا ہی اس کا فن ابھرتا اور پھیلتا ہے، عبادت کرنے والے افراد کی تقدیریں ناگ کے پھنوں میں ہیں۔

ہندوستانی صنمیات میں ایک قصہ یہ ہے کہ وشنو کے چھٹے اوتار 'پارسورما' نے سمندر میں ایک کلہاڑی پھینکی یا سمندر کے سینے پر اپنی تیز چمکتی ہوئی کلہاڑی ماری تو دیکھتے ہی دیکھتے ایک علاقہ وجود میں آگیا، ایک خوب صورت دھرتی نے جنم لیا، یہی کیرالا

ہے، اسی قصّے میں برہمنوں کا ذکر ہے، یہ کہا گیا ہے کہ 'پارسوراما' نے اس دھرتی پر برہمنوں کو آباد کیا، یہ عقیدہ آج بھی زیادہ اہم ہے کہ اس علاقے میں ناگ دیوتاؤں کی حکومت تھی، غالباً اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اس علاقے کی اسطوری کہانیاں زیادہ قدیم ہیں، عوامی شعور میں زندہ اور متحرک ہیں، عوامی ذہن نے ان کے پیکر تراشے ہیں، ان کی عبادت کی ہے، اپنے لہو سے ان کا رشتہ قائم کیا ہے، اس علاقے کے لوگوں کے عقاید اور توہمات کی اپنی طویل داستان ہے. قبائلی صنمیات میں ان کے اپنے قصّے اور پیکر ہیں، ناگ دیوتاؤں کی پراسرار قوتوں پر ان کا اعتماد آج بھی اتنا زیادہ ہے کہ مذہبی رسومات سے ناگ کے پیکر کو کسی لمحہ علیحدہ نہیں کیا جا سکتا. اس معنی خیز اور جہت دار مسلک (CULT) نے قدیم ترین فنون کو شدت سے متاثر کیا ہے اور آج بھی مختلف فنون کا ایک اہم ترین سرچشمہ بنا ہوا ہے.

جن لوگوں نے ناگ مندروں اور خصوصاً کیرالا کے چھوٹے چھوٹے "پم پن کاوُ" (PAMPIN KAWA) کو دیکھا ہے وہ جانتے ہیں کہ ان میں جہاں "ناگ دیوتاؤں" اور "ناگن دیویوں" کے پیکر ہوتے ہیں وہاں اکثر چند ایسے چھوٹے بڑے پتھر بھی ہیں جو علامتی حیثیت رکھتے ہیں، یہ پتھر ناگ دیوتاؤں اور ناگن دیویوں کی علامتیں ہیں، ایک قدیم ترین عقیدہ یہ رہا ہے کہ ناگوں کے پیکر سجانے سے ناگ اور ناگن دونوں میں تلملاہٹ پیدا ہو جاتی ہے اور یہ اپنے جلال کا اظہار کرنے لگتے ہیں انھیں اپنے پیکروں کے قریب بار بار آنا پڑتا ہے جس سے انھیں تکلیف ہوتی ہے، بہتر صورت یہی ہے کہ گھروں کے چھوٹے چھوٹے مندروں میں ان کی علامتیں رکھی جائیں، علامتوں کے تعلق سے یہ حسّی پیکر بھی توجہ طلب ہے کہ ناگوں کی پراسرار طاقت ان پتھروں میں اس طرح سما جاتی ہے کہ علامتی پتھر الوہیت کا جلوہ بن جاتے ہیں.

● عوامی منتروں کی تاریخ بھی "ناگ پوجا" کی طرح ماضی کی گہری تاریکیوں میں پوشیدہ ہے، آریائی یا نئے منتروں نے ان کی جگہ بعد میں لی ہے. آریائی منتروں کی بنیاد یہ قدیم عوامی منتر بھی ہوں گے. عوامی منتروں کا قدیم تعلق "جادو ٹونا" سے بھی ہے. ناگ

دیوتا یا ناگن دیوی کے کسی پیکر کو ایک جگہ سے دوسری جگہ پر رکھتے ہوئے منتر پڑھے جاتے ہیں یہ قدیم روایت ہے ایسے منتروں میں خوف اور مسرت کے جذبے شامل ہوتے ہیں، قدیم ترین روایت کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک دلچسپ بات یہ ظاہر ہوتی ہے کہ قدیم ترین باشندے جب کسی درخت کے نیچے "ناگ" کا پیکر رکھتے تھے تو اجتماعی طور پر منتر پڑھتے تھے، پروہت کی حیثیت کسی کو حاصل نہ تھی۔ انھوں نے اپنے منتر یقیناً خود خلق کیے ہوں گے کہ جن سے باطنی آسودگی حاصل ہوتی ہوگی۔ پروہتوں کے وجود میں آنے سے قبل ہر قسم کے مذہبی عمل اور رسومات میں اجتماعی منتروں کی اہمیت رہی ہے۔ قدیم ترین قبیلوں نے اجتماعی طور پر منتروں کے نقشے اپنے اپنے طور پر مرتب کیے جو تانتروں کی بنیاد میں اہمیت رکھتے ہیں۔ تانتر کا وجود تانتر فلسفے سے کہیں قدیم ہے۔ مجسمہ سازی اور تصویر نگاری کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ سچائی توجہ چاہتی ہے کہ ہندوستان کے قدیم مجسمہ نگاروں اور تصویر کاروں نے ہمیشہ منتروں کو اہمیت دی ہے، دیوتاؤں کی تصویروں کے خاکوں کو مرتب کرتے ہوئے اور پھر انھیں مجسموں اور تصویروں کی صورتیں عطا کرتے ہوئے منتر پڑھے جاتے تھے، جنگلوں اور پہاڑوں اور قدیم ترین علاقوں کے عوام نے "یوگ" اور "آسن" کو اپنے اپنے طور پر بڑی اہمیت دی تھی۔ "یوگ کے پورے فلسفے کا انحصار ان ہی قدیم آسنوں اور طریقوں پر ہے، کسی دیوی یا دیوتا کو سجاتے اور سنوارتے ہوئے قدیم ہندوستانی فنکار اپنے خلق کیے ہوئے اور مرتب کیے ہوئے منتر پڑھتے تھے۔ ناگ دیوتاؤں کے پیکروں اور ان کی علامتوں کو ان منتروں کے ساتھ سجاتے اور سنوارتے۔ قدیم ہندوستانی مجسمہ نگاری کی تاریخ بھی یہ بتاتی ہے کہ "یوگ" کی روح سے آشنا ہوئے اور تانتر اور اشلوکوں کی قدر و قیمت جاننے کے بعد مجسمہ سازوں کو آسنوں اور منتروں کے تعلق سے خاص تربیتیں دی جاتی تھیں، دیوتاؤں کی آنکھیں بنانے کے لیے خاص آسنوں اور منتروں کی ضرورت ہوتی تھی، خاص منتروں کو پڑھ کر آنکھوں کی تخلیق ہوتی، ہر اشلوک کا اپنا آہنگ ہوتا اور آخری منتر اپنے آہنگ کے ساتھ دیوتا کی تخلیق کر دیتا تھا۔

اسی طرح دیوی دیوتاؤں کے اعضا کی تخلیق کے لیے مختلف آسن، منتر اور

آہنگ تھے، تخلیقی فن نے عبادت کا درجہ حاصل کرلیا تھا اور تخلیقی فن نے اپنی عظمت کا مظاہرہ کرکے عبادت کرنے کے لیے مجبور کردیا تھا۔ فنکار تخلیق کے پورے عمل میں عابد تھے اور جب تخلیق ہوجاتی تھی تو الوہیت' کا نور اس طرح روشن ہوتا کہ لوگ عبادت کرنے پر مجبور ہوجاتے۔

یہ کہنا یقیناً مشکل اور دشوار ہے کہ مذہبی تصورات نے فنون کی تخلیق کی یا فنون سے بھی مذہبی تصورات کے چشمے پھوٹے!

● مالابار میں ایسی جانے کتنی قدیم کہانیاں ہیں جو آج بھی بچوں کو سنائی جاتی ہیں کہ جن میں ایک ایسی عورت ہوتی ہے جو ایک ساتھ دو بچوں کو جنم دیتی ہے اور ان میں ایک ناگ ہوتا ہے جو اپنی ماں کو چند نصیحتیں دے کر گم ہوجاتا ہے اور برے وقت میں مدد کرتا ہے عموماً مشکل لمحوں میں یاد کرنے سے نمودار ہوتا ہے اور ماں کا آنچل خوشیوں سے بھر دیتا ہے، اس قسم کی عوامی کہانیاں ہندوستان کی قدیم داستانوں میں شامل ہوگئی ہیں۔ کیرالا میں قدیم مشہور ناگ مندر 'منارسالہ (MANNARSALA) ہے کہ جس میں ناگوں کے ہزاروں پیکر ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ اس مندر کی پہلی تعمیر اس وقت ہوئی جب ایک عورت کے ناگ بچے نے یہ نصیحت کی تھی کہ اس کی عبادت کی جائے، ماں نے اپنے ناگ بچے کی عبادت شروع کی اور اس کے بعد اس علاقے کے تمام لوگوں نے اس ناگ کی عبادت کو فرض جانا۔ ماں، اس ناگ دیوتا کی پہلی پجارن تھی، اس کے بعد مندروں میں عورتیں پجارن بننے لگیں۔ ایسی پجارن عورتوں کو کیرالا میں " ولیا اماں (VALIAAMMA) کہا جاتا ہے جس کے معنی ہیں " بڑی اماں!" اسی طرح ناگ کنیاؤں کی کئی کہانیاں مشہور ہیں، جو قدیم ترین عوامی کہانیوں سے رشتہ رکھتی ہیں، بعض ناگ کنیاؤں کے لیے مختلف قبیلوں نے چھوٹے چھوٹے مندر بھی بنا رکھے ہیں۔

● ناگ پوجا، محض احساس اور عمل نہیں بلکہ اظہار ذات بھی ہے، قدیم ترین نسل

کے سچے اور واضح اور صاف اور اپنی فطرت میں مقدس کردار کا یہ اظہار انسانیت اور انسان کی آرزوؤں اور تمناؤں کو پیش کرتا ہے، ایسے ہی اعتماد، اعتقاد اور عبادت نے تہذیب کی بعض اہم اقدار کی تشکیل کی ہے اور سماجی اور اخلاقی خیالات کی بنیادیں قائم کی ہیں، قبیلوں کے ابتدائی مذاہب انسانی زندگی کے کئی پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہوئے یہ احساس دیتے ہیں کہ یہ اپنے اندر سے باہر آئے ہیں اور آہستہ آہستہ ارتقا کی منزلیں طے کرتے رہے ہیں۔

ہندوستان کے قدیم ترین باشندوں کے ایسے مشترکہ اعتقادات کو قدیم قبیلوں کے مذہبی، ثقافتی اور ابتدائی نامحسوس فلسفیانہ نظام میں بڑی اہمیت حاصل ہے، سب سے اہم بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس نظام میں بدخواہی اور فیض رسانی کے جذبوں کا ایک عجیب وغریب امتزاج ملتا ہے کہ جس کا اظہار فطری اور فوق الفطری عناصر کی پیش کش میں ہوتا ہے، تشبیہی خصوصیتوں کے ساتھ سحر انگیزی سے مذہبی نظام میں انگنت دیوی دیوتاؤں کی تخلیق ہوتی ہے۔ 'شمال مشرق' کے پہاڑی علاقوں کے قبیلوں کی عبادت کا جائزہ لیا جائے تو چند بنیادی سچائیاں اس طرح سامنے آئیں گی۔

- مختلف حصوں میں تقسیم کرکے فطرت کے جلال وجمال کی عبادت!
- اپنے آباواجداد کی روحوں کی عبادت!
- بعض دیگر روحوں کی عبادت!
- اندھے وشواس یا عقیدے کے ساتھ ایسے عناصر کی عبادت کہ جن میں پوشیدہ سحر یا جادو اور سحر انگیز روحوں کی موجودگی کا یقین ہو!
- ایک ہی سب سے بڑے دیوتا کی عبادت!

اور

- ایسی دیوی یا ایسے دیوتا کی عبادت کہ جس کی حیثیت مرکزی ہو اور جس کے سامنے دوسرے تمام دیوتا اور دوسری تمام دیویاں ثانوی حیثیت رکھتی ہوں۔

کھاسی قبیلوں میں " ایک خالق " کا عقیدہ بہت مضبوط رہا ہے، خالقِ زندگی کو وہ " نونگ " (NONG) ' یو ' (U) تھو (THAW) بیلی (BELI) جیسے جانے کتنے نام دے رکھے ہیں ' ایک خالق ' میں زمین ' پانی اور دولت سب کے دیوتاؤں کی خصوصیتیں جذب رہی ہیں ' دولت ' اور ' جاہ و حشمت ' کی خصوصیت اس لیے اہم رہی ہے کہ خالقِ زندگی کا یہ پہلو زیادہ متحرک ہو جائے تو انسان اپنی محنت سے زمین کو زیادہ زرخیز بنا سکتا ہے اور پہاڑوں کے اندر سے پانی نکال سکتا ہے، دریاؤں کے رخ موڑ سکتا ہے، دولت اور جاہ و حشمت دونوں قوت اور طاقت سے وابستہ ہیں ' ناگ ' کی پرستش کے پس منظر میں یہ نفسیاتی سچائی بھی موجود ہے، وہ طاقت کی علامت ہے لہٰذا دولت اور جاہ و حشمت بھی عطا کرتا ہے، دولت دے کر اس کا محافظ بن جاتا ہے طاقت اور قوت عطا کر کے زندگی بر گزرنے کا بے پناہ حوصلہ بھی عطا کرتا ہے۔

کھاسی قبیلوں کے افراد کی طرح گارو قبیلوں کے افراد بھی " ایک خالقِ زندگی ' پر یقین رکھے رہے، معبود کے لیے انھوں نے " سال۔جنگ " (SAL-JUNG) کا لفظ استعمال کیا ہے، ان کا عقیدہ ہے کہ " سال جنگ " جنّت میں رہتا ہے اس کی رفیقۂ حیات کا نام " مانم " ہے، سورج، چاند، ستارے اور روحیں سب پہاڑوں جنگلوں اور دریاؤں کی حفاظت " سال۔جنگ " کے حکم سے کرتے ہیں، کھاسی قبیلوں نے پہاڑوں دریاؤں اور جنگلوں ہمیشہ مختلف قسم کی روحوں کو محسوس کیا ہے، انھیں زندہ اور متحرک تصور کیا ہے، ان کی زندگی سے ایک رشتہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے، آباواجداد کی روحوں کی عبادت کی روایت شمال مشرقی ہندوستان کے پہاڑی قبیلوں میں جانے کب سے قائم ہے۔ سانپوں اور ناگوں میں اپنے آباواجداد کی روحوں کو محسوس کرتے رہے ہیں، دیماسا کچھاری (DIMASA KACHARI) بھی ایک معبود کے قائل رہے اسے " مادیاس " کہتے رہے، آہستہ آہستہ ایسے تمام پہاڑی قبیلوں میں ایک خالقِ زندگی کے گرد جانے کتنے چھوٹے بڑے دیوتا ابھر آئے، مادیاس کے ساتھ چھوٹے چھوٹے جانے کتنے " مادیاس " پیدا ہو گئے، عوامی دیوتاؤں میں سب سے اہم دیوتا " سب رائی " (SIBRAI)

رہا جو زمین کا مضبوط اور طاقت ور دیوتا تھا، اسی کی ایک دوسری صورت ' ارنم ' (ARNAM) میں اُبھری جس کے گرد تمام فطری عناصر رقص کرنے لگے، ' ارنم ' ہی کو ' پریتھی راجا ' (PRITHIRAJA) کہا گیا ہے یعنی ساری دنیا اور ساری زمین کا حاکم! ناگ اس کی علامت بن گیا! اس کے گرد عورتوں اور جانوروں اور پھولوں کے پیکر رقص کرنے لگے۔

● ہندوستان کے قدیم ترین جنگلی اور پہاڑی قبیلوں کے 'مذہبی۔ ثقافتی' نظام میں اس وقت زبردست تبدیلیاں پیدا ہوئیں جب 'شوازم' اور 'تانترازم' کے ساتھ 'وشنوازم' اور پھر 'بدھ ازم' نے شدت سے متاثر کرنا شروع کیا، قدیم ترین باشندوں نے آریوں کے دیوتاؤں کو بھی اپنے طور پر قبول کیا اور انھیں اپنی قدیم روایات سے وابستہ کر لیا، 'شوازم' اور 'تانتر' کی تاریخ ماضی کی گہرائیوں میں جانے کہاں پوشیدہ ہے، ماقبل تاریخ ان کے قصے سفر کرتے رہے ہیں، 'شیو' اہم ترین، ہردلعزیز اور محبوب تر دیوتا رہے ہیں، جنگلوں اور پہاڑوں کے نظامِ حیات کی سب سے معنی خیز علامت بن کر! قدیم ترین باشندے 'کیراتا' (KIRATAS) شیو کے ہی تحفظ میں تھے، شراب اور گوشت دونوں کے تصورات 'شوازم' سے وابستہ رہے۔ آریوں نے 'شوازم' کو ان سے دور رکھنے کی کوشش کی لیکن قدیم ترین پہاڑی باشندوں نے اپنی روایت کو کسی نہ کسی طرح قائم رکھا اور تانتروں کے سائے میں رہنا پسند کیا اور 'مقدس ماں' یا 'عظیم ماں' کے پیکر کو مقامی رنگوں کے ساتھ ابھارا، 'یونی' کی علامت کی عبادت شروع کی اور شیو اور شیو لنگ کو اس مسلک سے گہرے طور پر وابستہ کر دیا۔ گارو اور گھاسی قبیلوں میں 'کمکھیا' کی ماں کا مسلک قبول ہوتا گیا، یہی صورت حال دوسرے علاقوں کے پہاڑی بستیوں کی رہی، آسٹرک باشندوں کے 'کمکھیا' کے قریب جو شیو لنگ رکھا گیا اس کی عبادت کرنے والوں نے 'ماں' کے پیکر کو نظر انداز نہیں کیا۔ اور 'لنگ' کے ساتھ 'یونی' کو جذب کر کے اپنی سطح پر پہلی بار زندگی کی وحدت کا احساس پایا۔ آسٹرک باشندے اس وحدت کو ' آدمی

لودائی فیا UMEI LUDAI FIA کہتے تھے جس کا مفہوم اس طرح سمجھا جاسکتا ہے

- اومئی (UMEI = ماں
- لودائی LUDAI = عضوِ تناسل
- فیا -FIA) = دیوتا

یہ نام وقت کے ساتھ اپنی صورت اور اندرونی آہنگ تبدیل کرتا رہا، پہلے "اومالودا" (UMA LUDA) ہوا، پھر اومانودا، (UMA NUDA) اور اب "اومانندا" (UMAN NANDA) ہو گیا ہے۔ گوہاٹی کے قریب برہمپتر وادی کے درمیان جو شیولنگ ہے اس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ کمکھیا کی دین ہے، کمکھیا، کو دھرتی ماں کی، یونی، سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

'شیوازم' کے ساتھ ناگ نے اور زیادہ اہمیت اختیار کر لی، ناگ شیو کی علامت بن گیا شیولنگ کی صورتیں' ناگ' کی شکلوں میں ڈھلنے لگیں۔ کنڈنی یوگ نے شکتی کی صورت میں ناگ کے پیکر میں محسوس کیا۔ تخلیق کے جڑواں اصول میں خود شعور ہے جو ایک بڑی سچائی ہے لیکن خاموش اور غیر متحرک ہے اور شعور کی طاقت اور قوت ہے جو حد درجہ متحرک ہے 'تانتر' میں اسے شیو اور شکتی سے پہچانتے ہیں۔ کائنات کی ہر صورت میں اسے پہچاننے کی کوشش کی گئی ہے۔ انسان کے جسم میں۔ خالص شعور' شیو ہے جو دماغ کے مرکز پر ہے اس مرکز کو' ساہس رار (SAHASRANA) کہا گیا ہے اور' شعور کی طاقت' پراکرتی شکتی ہے جو نیچے' ملادھارا' (MULADHARA) پر رہتی ہے۔ پراکرتی شکتی کو بیدار کر کے اسے خالص شعور سے ہم آہنگ کرنے کا عمل تانتری عمل ہے۔ پراکرتی شکتی نیچے سے اوپر اٹھتی ہے اور خالص شعور میں جذب ہو کر اسے بیدار اور متحرک کر دیتی ہے اسی ملاپ اور جذبی کیفیت سے انسان سمادھی کی منزل پر پہنچ جاتا ہے، جسم کی طاقت روح کی طاقت سے مل جاتی ہے، کنڈنی یوگ میں' آنند' کا تصور اسی مقام پر ملتا ہے، پورا وجود "آنند" یا کائناتی انبساط سے سرشار ہو جاتا ہے۔ فرد کا شعور کائناتی شعور کا حصہ بن جاتا ہے، جیو' شیو' سے مل کر ایک ہو جاتا ہے، شکتی بنیادی قوت ہے جو جسم کے تمام حصوں کو اپنی گرفت

میں لیے رہتی ہے، اسے کولا کنڈلی (KULA KUNDALI) کہتے ہیں۔ کنڈلی یوگ نے شکتی یا کولا کنڈلی کو ناگ یا سانپ کی صورت میں کنڈل مارے محسوس کیا ہے۔ انسان کی طاقت کے تمام مظاہر میں اسے پہچانا جا سکتا ہے، 'پارا شکتی' کے کئی نام ہیں مثلاً "بھجنگی (سانپ) الیسوری اور" کوٹی لنگی" (KUTI LANGI) وغیرہ۔ 'ملی دھارا' میں شکتی سانپ کی طرح کنڈل مارے بیٹھی رہتی ہے اور یوگ کے عمل میں آہستہ آہستہ اوپر اٹھتی ہے اور دماغ کے مرکز پر پہنچ کر خالص شعور (شیو) میں جذب ہو جاتی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناگ اور سانپ کی علامت نے یوگ کے فلسفے کو کتنا معنی خیز اور جہت دار بنا دیا ہے۔

● کیرالا سے کشمیر تک اور کشمیر سے شمال مشرقی پہاڑی علاقوں تک "ناگ کی عبادت کی روایتیں آج تک زندہ ہیں۔ ہندوستانی فلسفوں نے ان کی بنیادیں مضبوط کی ہیں۔ کشمیر وادی میں ناگ راجاؤں کی حکومت کی جانے کتنی کہانیاں آج بھی مقبول ہیں۔ ناگ دیوتا کے قصے مشہور ہیں۔ " ناگ راج سے شیش ناگ اور اننت ناگ تک قدیم ترین تصورات کے ساتھ نئے تصورات کے فلسفیانہ نکات کو بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ ڈوگروں کے عوامی فن میں ناگ ایک مرکزی علامت بنا رہا ہے، کئی مقامات پر آج بھی ناگ کے "آئیکون" موجود ہیں انھیں مقامی لوگ "ناگا" کہتے ہیں، عموماً چپٹے مربع نما پتھر سے ناگ تراشے گئے ہیں قدیم باشندوں کی رسومات میں ناگوں کو ہمیشہ نمایاں جگہ دی گئی ہے، ناگ عموماً کھیتوں اور کھلیانوں کی نگہبانی اور نگرانی کرتے ہیں، کھیتوں کے درمیان ان کے پیکر بھی ہوتے ہیں اور ان کی علامتیں بھی۔ آج بھی یہ قدیم عقیدہ موجود ہے کہ بارش کے لیے ناگ دیوتا کی عبادت ضروری ہے، ڈھول اور نقارے بجا کر ناگوں کو بیدار کیا جاتا ہے اور ان کی بیداری کسی نہ کسی طرح بیداری لے آتی ہے اس دیوتا کو پیار سے "بولا دیوتا یعنی بہرا دیوتا بھی کہتے ہیں غالباً اسی لیے ڈھول اور نقاروں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ بھدرواہ کے علاقے میں بزرگ اکثر یہ کہانی اپنے بچوں کو سناتے ہیں کہ جب ناگ دیوتا کی عبادت کے لیے کیلاش کنڈ پر جاتے

اور پہاڑ کے اوپر برف کی مانند جمی ہوئی جھیل کو دیکھتے تو انھیں ناگ دیوتا نظر آجاتے تھے۔ کشمیر میں شیش ناگ کی کہانی بھی کم دلچسپ نہیں ہے، ریاست جموں وکشمیر میں گنیش، وشنو برہما، مچھ، کچھ اوتار، اور "وارہ اوتار" وغیرہ سے قبل ناگ وغیرہ کی روایت ملتی ہے، جموں اور بھدر روا میں آج بھی ایسے خاندان موجود ہیں کہ جن کا عقیدہ یہ ہے کہ ان کا رشتہ ناگا قبیلوں سے ہے، وہ ناگ کی پرستش کرتے ہیں، "ناگ پنچمی" کے تہوار پر ڈوگرہ خاندان کے افراد انتہائی عقیدت کے ساتھ "ناگ پوجا" کرتے ہیں۔ مختلف خاندانوں میں عبادت کرنے کا انداز مختلف ہے لیکن پوجا ناگ ہی کی ہوتی ہے، ایسے تہوار پر ناگ خاندان کے دوسرے افراد بھی شریک ہوتے ہیں، ناگ کی تصویریں بنائی جاتی ہیں اور ان تصویروں کو پھولوں سے سجایا جاتا ہے، اسی طرح جموں کے بعض علاقوں میں کچھ ایسے برہمن خاندانوں ہیں جو ناگ کی پرستش کے وقت عمدہ دیسی گھی سے باورچی خانے کی دیواروں پر ناگ کی صورتیں ابھارتے ہیں اور گھروں کی عورتیں انھیں مختلف رنگوں سے اجاگر کرتی ہیں، کھیر بناتی ہیں اور پوجا کے بعد اسے تقسیم کرتی ہیں۔ عورتیں ناگ کے پیکروں کے سامنے بیٹے کی پیدائش کے لیے دعائیں مانگتی ہیں اور تازہ پھل مٹھائیاں، دیسی گھی اور دودھ چڑھاتی ہیں جب دعا قبول ہو جاتی ہے تو دودھ دیوتا کو دودھ سے بھرا چاندی کا پیالہ پیش کیا جاتا ہے اور کبھی خوب صورت تراشا ہوا لکڑی کا پیالہ، کشمیری تانتر شاستر میں ناگ کی جو اہمیت ہے ہمیں اس کا علم ہے، ناگ چکر، اور ناگ کی اٹھان کو پورے وجود کے چکر اور پورے جسم کی اٹھان سے منسلک کر دیا گیا ہے، ناگ یا سانپ تانترا اور یوگ دونوں کی روح ہے، دونوں کے جوہر کا مطالعہ اسی کی علامت کے سہارے ممکن ہوتا ہے۔

● قدیم ہندوستانی مجموں میں درخت اور سانپ دونوں کی بڑی اہمیت رہی ہے، یہ عقیدہ رہا ہے کہ درخت کے نیچے خزانہ رہا ہے اور ناگ اس کی حفاظت کرتا ہے، درخت کسی نے کاٹ دیا تو ناگ کا جلال اسے زندہ رہنے نہ دے گا، خزانے کے تصور کے ساتھ قیمتی پتھروں اور قیمتی معدنیات کا تصور بھی وابستہ رہا ہے، یہ سب

زمین کے اندر گہرائیوں میں پوشیدہ ہیں کہ جہاں صرف تاریکی ہے۔ اس تاریکی کے بطن سے درخت نکلتے ہیں جو مختلف حالات میں تحفظ دیتے ہیں، ایسی تاریکی کا کرشمہ ہے کہ انسان کو اتنی خوب صورت اور دلفریب دنیا نصیب ہوئی ہے، تاریکی زندگی کے جوہر دل کے سمندر میں ہے جو تمام اشیاء و عناصر کو جنم دیتا ہے۔ اس گہری تاریکی اور انسان کی زندگی میں ناگ ' ایک بامعنی رشتہ پیدا کر دیتا ہے لہٰذا یہ رحمت ہے اور اس کی عبادت فرض ہے، ناگ پاتال کی تاریکی کی مانند خاموش اور انسان کی زندگی کی مانند تیز اور سبک رفتار ہے پاتال اور انسان کی دنیا کی وحدت ناگ کی وجہ سے قائم ہے۔ ویدی فکر نے جب دنیا اور آسمان کا رشتہ قائم کیا تو درخت بہت اہم بن گئے، درخت' دیوی دیوتاؤں اور آسمانوں — اور دنیا کی وحدت کی علامت بن گئے۔ تری لوک (TRI LOKA) کا یہ قدیم تصور غیر معمولی ہے کہ جس نے ہندوستانی جمالیات کو بڑی شدت سے متاثر کیا ہے، رقص، مصوری، مجسمہ سازی، موسیقی اور تعمیر کے فنون میں تین بڑی جہتوں کا تصور ابتدا سے موجود ہے، مذہبی تصورات اور فلسفیانہ اور مابعد الطبیعاتی افکار و خیالات نے آسمان' درخت، سانپ یا ناگ اور دنیا اور زندگی کی وحدت کو بڑی شدت سے قبول کیا ہے۔ وشنو، تخلیق کائنات سے قبل اننت پر ایک بڑے یوگی کی مانند لیٹے ہوئے نظر آنے لگے، اننت زندگی کے تسلسل اور چکر کی معنی خیز علامت ہے۔ وشنو کے اوپر ناگوں کے سر نظر آنے لگے، بدھ فنکاروں نے ناگ کے پیکروں کو بے حد مقبول بنایا۔ دوسری صدی قبل مسیح ایسے پیکر خلق کئے جن میں ناف سے اوپر کا حصہ انسان کا ہے یا بودھی ستوا کے جسم کے نیچے ناگ دائروں کی صورتوں میں جلوہ گر ہیں، انسان کے سر پر ایک ساتھ کئی ناگوں کے سر بنائے گئے، بدھ فنکاروں نے پہلی بار ناگوں کو انسان کے پیکر میں پیش کیا۔ سانپ جیسے لہراتے ہوئے جسموں کو آج بھی بدھ فن کے بعض نمونوں میں دیکھا جا سکتا ہے ہندو فنکاروں نے ناگ کے جانے کتنے پیکروں سے مندروں کو سجایا، مندروں کو کسی نہ کسی سانپ کی موجودگی آج بھی متبرک سمجھی جاتی ہے سانپوں کو دودھ پلایا جاتا ہے، ناگوں کو کھیتوں کا محافظ تصور کیا جاتا ہے۔ زراعتی زندگی میں اس پیکر کا گہرا تعلق ہے، عقیدہ یہ

رہا ہے کہ جن کھیتوں میں ناگ بس جاتے ہیں ان میں پیداوار زیادہ ہوتی ہے، ناگ کی عبادت اور ناگ کے احترام سے نفسی سطح پر توانائی میں اضافہ ہوا ہے۔ جنوبی ہند کے بعض علاقوں میں آج بھی بانجھ عورتیں، ناگ کال (NAGA KALAS) بناتی ہیں، ناگ کال کی روایت کا تعلق کھیتوں اور کھلیانوں سے ہے، اچھی فصل کے لیے کھیتوں میں پتھر کے ناگ رکھے جاتے رہے ہیں جنھیں ناگ کال کہا جاتا رہا ہے۔

●

● ۔۔ یک سنگی ستونوں" کے سامنے جانوروں کی قربانی کے بعد سرخ لہو کا مظاہرہ ہو یا ناگ دیوتاؤں اور ناگن دیویوں کے قریب مختلف رنگوں اور مختلف پھولوں کے بکھیرنے کا عمل، رنگوں اور خوشبوؤں سے عوامی ذہن کی وابستگی کا پتہ چلتا ہے۔ پھولوں اور پتوں اور عبادت کا تعلق بہت ہی قدیم ہے۔ قدیم تہذیب و تمدن میں احساسِ جمال کا اظہار پھولوں اور پتوں کے انتخاب کے ذریعے بھی ہوا ہے۔۔ پھول اور پتے احساسِ جمال کے پیکر ہیں، ان کے انتخاب اور ان کی سجاوٹ میں تخلیقی ذہن کا عمل شامل رہا ہے، تخیل اور 'فینٹاسی' کے تحرک میں دونوں نے ہمیشہ نمایاں حصہ لیا ہے۔ پھول اور پتے داخلی تہذیب کے اشارے ہیں، ان سے تخیل کے رنگ متحرک ہوئے ہیں کچھ اس طور پر کہ جن باتوں میں کوئی سچائی نہ تھی، جن باتوں کا کوئی وجود نہ تھا اور جن باتوں کے وجود میں آنے کا کوئی امکان ہی نہ تھا، انھیں خارج اور باطن کے رنگوں کی وحدت کے ساتھ نمایاں کر دیا۔ دیوی دیوتاؤں کے سامنے خوب صورت اور اپنے پسندیدہ پھولوں کو پیش کرنے کا عمل، انتہائی نفیس نفسیاتی عمل ہے کہ جس سے وہ 'رشتہ' اور 'تعلق' وجود میں آجاتا ہے کہ جس کا کوئی وجود ہی نہیں ہوتا، یہ آرزوؤں اور تمناؤں اور خوابوں کی علامت بن جاتے ہیں۔ کسی پھول میں کوئی جذبہ پھوٹ پڑتا ہے اور وہ اپنی ایک صورت اختیار کر لیتا ہے، کوئی پھول ایک نئے رشتے کی بنیاد ڈال دیتا ہے، کئی پھول مل کر ایک نئی جمالیاتی وحدت بن جاتے ہیں، پھولوں کو پیش کرتے ہوئے اچانک 'وژن' میں کشادگی پیدا ہونے لگتی ہے تجربے، احساسِ جمال کے ساتھ جانے کتنے نئے پیکروں میں ڈھلنے لگتے ہیں اور ان کی کئی نئی تنظیمیں سامنے آجاتی ہیں جو اپنی معنویت کو مختلف انداز سے محسوس بنا دیتی ہیں، رسومات

(RITUALS) سے قبل پھولوں اور پتوں کے انتخاب اور پیش کش میں 'ذہنی عمل' وجدانی کیفیت و حرکت'، 'تخلیقی فکر' اور خود کار اور خود آموز عمل' کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مسائل حل ہو جائیں"۔۔۔ یہ بنیادی آرزو تھی کہ جس سے وجدان میں حرکت پیدا ہوتی تھی اور ذہن کا نفسیاتی عمل ایک جمالیاتی رشتہ قائم کر لیتا تھا۔ اس عمل کے دو نفسیاتی مظاہر ہیں، ادراک' فہم اور سمجھ (COMPREHENSION) اور پختہ ارادہ اور عزم کی پختگی (WILL POWER) جمالیاتی نقطۂ نگاہ سے یہ بات بہت اہم ہے کہ اس عمل میں 'ادراک اور فہم'، 'یادیں'، افادیت کے پیش نظر ذہنی کیفیت اور جمالیاتی حیثیت سب شامل ہیں، یہی وجہ ہے کہ یہ عمل ہمیشہ جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی مسرتیں عطا کرتا رہتا ہے۔

عبادت کرنے والوں نے مختلف قسم کے رنگوں اور مختلف اقسام کے پھولوں اور پتوں کو ہمیشہ پسند کیا ہے، یہ احساس بہت قدیم ہے کہ دیوی دیوتا خوب صورت خوشبودار پھولوں اور پتوں اور مختلف اقسام کے رنگوں کو بے حد پسند کرتے ہیں، اس کا اظہار بہت بعد بھگوت گیتا میں ہوا ہے کرشن کہتے ہیں جو عابد نہایت احترام کے ساتھ پھولوں اور پتوں کو لے کر میری عبادت کرتے ہیں میں انھیں پسند کرتا ہوں۔ بھگوت کے مطابق کرشن ایک بار متھرا میں پھول فروخت کرنے والے ایک شخص کے گھر میں اچانک آ گئے تو گل فروش نے انھیں بہت سے پھول پیش کیے اور انھوں نے انھیں بے حد پسند کیا۔ پرانی کہانیوں اور قدیم ہندوستانی قصّوں میں کئی دیوتا ملتے ہیں کہ جن کی عبادت پھولوں اور پتوں کے ساتھ ہوتی ہے، ان میں 'من متھ' (MANMATHA) دیوتا بھی ہیں کہ جنھیں رنگ برنگے پھول پسند ہیں۔ اور ان کی پرستش کرنے والے ان کے قریب جاتے ہیں تو ان کے ذوق کے مطابق خوب صورت پھول اور پتے لیے ہوئے ہیں" 'ویکھانس آگم' (VAIKHANSA AGAMA) اور 'پنچ تنتر' میں تو کئی مقامات پر خوب صورت اور خوشبودار پھولوں کا ذکر ہے، کہیں کہیں تو یہ ہدایتیں بھی ملتی ہیں کہ کس قسم کے پھولوں کا انتخاب کرنا چاہیے، معبود کی عبادت کے لیے کن پھولوں کو منتخب کیا جائے اور وہ کون سے پھول ہیں جنھیں معبودِ حقیقی پسند نہیں کرتا۔ سنسکرت، تمل اور ملیالم ادبیات میں جانے کتنے پھولوں اور پتوں کا ذکر ملتا ہے کہ جن کا تعلق عبادت سے ہے۔

قدیم ہندوستان میں مختلف قبیلوں نے دیوی دیوتاؤں کے لیے پھولوں کے پودے لگائے ہیں، اجتماعی طور پر عبادت کے لیے چھوٹے چھوٹے باغ بنائے جاتے تھے اور ان کی دیکھ بھال کی جاتی تھی، اجتماعی طور پر عبادت اور پھولوں کو توڑنے کے لیے پاکیزگی سب سے بڑی ہدایت تھی، کچھ جنگلی پھول صرف عبادت کے لیے مخصوص تھے انھیں کسی دوسرے مقصد کے لیے توڑنا گناہ تصور کیا جاتا تھا' پنچ راتر آگم' (PANCHARATRA AGAMA) میں تو صبح کی عبادت کے پھولوں اور شام کی عبادت کے پھولوں کو الگ کر دیا گیا ہے، رفتہ رفتہ مختلف اوقات کی عبادت کے لیے خاص پھولوں کی نشاندھی کر دی گئی مثلاً وہ پھول جو صبح میں کھلتے ہیں دن بھر کی عبادت کے لیے جمع کیے جاسکتے ہیں اور وہ پھول جو دوپہر میں کھلتے ہیں انھیں شام کی عبادت کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے' 'یاسمن' واکولا' بن ناگ' ' نند باورت' وغیرہ کا تذکرہ ملتا ہے' اسی طرح پتوں اور پتیوں میں 'تلسی' کار پور لیکا' دامان' وغیرہ کے نام ملتے ہیں' عبادت کے لیے عوامی ذہن نے اپنے احساسِ جمال کے مطابق 'کدم' 'پن ناگ' 'ناگ لنگا' یاسمن' چمپا' کار دیرا جیسے پھولوں کو پسند کیا تھا جو آج بھی مختلف نام کے ساتھ موجود ہیں اور مندروں کی زینت بنتے ہیں۔

عوامی احساس و شعور نے پھولوں اور پودوں کی خوشبوؤں اور ان کے رنگوں اور پیکروں سے گہری دلچسپی کا اظہار کر کے اپنے احساسِ جمال کو ہمیشہ نمایاں اور ظاہر کیا ہے۔ ہندوستانی اسطور میں پھولوں اور پودوں کی بڑی اہمیت رہی ہے' 'کنول' ہمیشہ ایک پسندیدہ پھول رہا ہے جو رفتہ رفتہ انتہائی معنی خیز علامت بن گیا ہے' 'لکشمی' اور 'کنول' ایک دوسرے سے علیٰحدہ نہیں کیے جاسکتے' بدھ کے پیکروں کے ساتھ بھی یہ پھول موجود ہے' بدھ ازم نے اسے ایک معنی خیز علامت بنا دیا۔ 'یوگ شاستر' اور 'تانتر' نے اسے جو اہمیت دی ہے ہمیں اس کا علم ہے عوامی قصّوں اور گیتوں میں 'کنول' ہمیشہ اہم رہا ہے' 'ہندو مِتھی سیزم' میں بھی اسے اہمیت حاصل رہی ہے۔ دیویوں کے ساتھ پھولوں اور ڈالیوں کا تصور ہمیشہ وابستہ رہا ہے' 'وشنو پوران' (VISHNU PURANA) میں 'اندر' اور 'کرشن' کے تصادم کی جو دلچسپ کہانی ملتی ہے اس میں خوب صورت سحر انگیز پھولوں سے لدے ہوئے درخت 'پاری جات' (PARIJATA)

کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، کرشن اپنی رفیقۂ حیات 'ست بھاما' کے ساتھ 'اندر' کی جنت میں آتے ہیں، 'ست بھاما' چاہتی ہیں کہ جنت کے باغ میں لگا ہوا وہ دلفریب درخت جو پھولوں اور پھلوں سے لدا ہوا ہے انھیں حاصل ہو جائے، یہ درخت انھیں اپنی سحر انگیز کیفیتوں سے متاثر کرتا ہے۔ پھولوں کا سحر یہ ہے کہ کوئی عورت انھیں اپنے بالوں میں سجالے تو اسے اپنے شوہر کی محبت ہمیشہ حاصل رہے گی اور پھلوں کا جادو یہ ہے کہ انھیں کھا لیا جائے تو اپنے وجود کی پچھلی تمام کہانیاں یاد آجائیں، ان کی گزارش پر کرشن 'پاری جات' کو جڑ سے اکھاڑ لیتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی اندر کی جنت میں ہلچل سی آجاتی ہے، 'اندر' اپنی تمام قوتیں صرف کر دیتا ہے لیکن ناکام ہو جاتا ہے، کرشن 'پاری جات' کو لے، 'گرودا' (GARUDA) پر سوار اپنے باغ میں آجاتے ہیں جہاں یہ درخت تمام موجود درختوں میں مرکزی حیثیت حاصل کر لیتا ہے۔ ہندوستانی اساطیر میں 'اندر' کی جنت کی جو مختلف تصویریں ملتی ہیں ان میں درختوں پھولوں اور پھلوں کے مناظر قابلِ توجہ ہیں' 'میرو' (MERU) کی چوٹی پر 'اندر' کا محل ہے، 'میرو' کی پہاڑی کو دھرتی کے مرکز پر محسوس کیا گیا ہے، ہر جانب خوبصورت اور جاذبِ نظر باغ ہیں کہ جہاں دنیا کے تمام پھلوں اور پھولوں کے علاوہ بعض انتہائی سحر انگیز پھل اور پھول بھی ہیں، پھولوں کی خوشبوؤں سے سارا ماحول خلق ہوا ہے، اپسرائیں سحر انگیز پھولوں کے گرد رقص کرتی ہیں، موسیقاروں کے نغموں سے پھولوں پر عجیب کیفیت طاری رہتی ہے۔ موسیقی اور پھولوں کے آہنگ میں پر اسرار رشتہ قائم ہے، یہ شہر کہ جسے 'وشو کرما' (VISHU KARMA) نے بسایا ہے محلوں کی دیواروں کو قیمتی ہیروں سے سجا دیا ہے، تخت قیمتی پتھروں سے روشن ہے، بعض پھول بھی سونے کی مانند چمک رہے ہیں۔

پودوں میں "سوم" (SOMA) مرکزی حیثیت رکھتا ہے، ویدی منتروں کے مطابق 'سوم' دیوتا ہے جو 'سوم رس' کی علامت ہے، رگ وید کے نویں باب میں ایک سو چودہ[۱۱۴] نغمے 'سوم' کی نذر کیے گئے ہیں، ان کے علاوہ اور بھی کئی منتر 'سوم' سے منسوب ہیں۔ بعض منتروں میں 'سوم' خالق کے پیکر میں ابھرتا ہے تمام دیوتاؤں کا جنم اسی کی وجہ سے ہوا ہے۔ 'اندر' 'سوم' کی عبادت کرتا ہے اس لیے کہ وہ تمام رسموں کا سرچشمہ ہے، ویدوں کے مطابق

'سوم' کا پودا کسی پراسرار پہاڑ سے حاصل ہوا کہ جسے 'اندر' نے قبول کیا۔ بعض منتروں کے مطابق...
'سوم راجا'، گندھارواؤں' (GANDHAVAS) کے درمیان رہتا ہے جو راجا اندر کی جنت کے دیوتا ہیں، 'سوم' پودے کو حاصل کرنے کے لیے جو جدوجہد ہوئی ہے اس کی کئی کہانیاں ملتی ہیں، اس پودے کے 'رس' کو پہلے حاصل کرنے اور پینے کے لیے پہلے دیوتاؤں میں بازی لگتی ہے، 'رگ وید' میں یہ پودا انتہائی متحرک اور معنی خیز پیکر بن جاتا ہے۔ جو زندگی کا ضامن ہے صحت اور مسرتیں عطا کرتا ہے، جمالیاتی انبساط بخشتے ہوئے زندگی کا مفہوم سمجھاتا ہے، تمام قوتوں اور تمام رحمتوں کا سرچشمہ ہے انسان کے خوابوں کو حقیقتوں میں تبدیل کرتا رہتا ہے ابدی روشنی اور عظمت کی علامت ہے، 'وشنو پران' (VISHNU PURANA) نے 'سوم' کے مفہوم کو تبدیل کر دیا، اور 'سوم' چاند کے پیکر میں ڈھل گیا! ستاروں اور سیاروں کے درمیان نور پھیلانے والا چاند! سورج میں 'اگنی' کی خصوصیات ہیں تو چاند میں 'سوم' کی!

پودوں اور درختوں میں 'تلسی'، 'نیم'، 'پیپل'، 'واٹ' (انجیر)، 'دلوا' (جنگلی سیب) اور 'دروا'، گھاس اور 'کوسا گھاس' کے ننھے ننھے پودے اپنے جمال کے ساتھ مقدس بن گئے ہیں۔

نفسی سطح کے مواد صرف 'انفرادی' نہیں ہوتے، اجتماعی اور سماجی بھی ہوتے ہیں، ایسے مواد کو یونگ (JUNG) نے (MYSTICAL COLLECTIVE IDEAS) سے تعبیر کیا ہے'۔ (LEVY BRUHL) نے REPRESENTATIVECOLLECTIVES] کہا تھا اس میں وقت کی تبدیلی کی وجہ سے علاقائی، درباری، سرکاری، مذہبی تصورات جذب ہوتے رہتے ہیں، نفسی سطح پر صرف تصوّرات نہیں ہوتے بلکہ سماجی اور اجتماعی احساسات بھی ہوتے ہیں کہ جن سے قدروں میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں، فکری سطح کے ساتھ جذباتی سطح بھی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم انفرادی اور اجتماعی 'مواد' کا ایک سماجی کردار پیدا ہو جاتا ہے اور ایک اخلاقی شعور کی پہچان ہونے لگتی ہے۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں 'مواد' اپنی ابتدائی صورت میں نہیں رہتا، شعور کا حصہ بن جاتا ہے، شعور وقت سے متاثر ہوتا رہتا ہے، لہٰذا 'مواد' کی مختلف شاخیں پھوٹتی رہتی ہیں، سماجی عمل کی کئی صورتیں وجود میں آ جاتی ہیں، نفسیات کے علماً

نے اسے 'فرق' یا 'امتیاز' (DIFFERENTION) سے تعبیر کیا ہے۔

پھولوں، پودوں، درختوں اور رنگوں کی جمالیاتی قدروں کا بھی، سماجی، تاریخی، کردار ہے، معاشی زندگی سے بھی ان کا گہرا باطنی رشتہ ہے، جمالیاتی قدروں میں انسانی یا سماجی رشتوں کی پہچان ہوتی ہے، حسن یا جمال' انسانی تجربوں سے علیحدہ کوئی حیثیت نہیں رکھتا، اس کا تعلق انسان، اس کی آرزوؤں اور تمناؤں اور اس کے سماجی رشتوں سے ہے، ردو قبول اور لین دین کے عمل میں جمالیاتی قدروں کے سماجی کردار کی پہچان ہوتی ہے، انسان نے جانوروں، پھولوں، پودوں اور درختوں کی تصویریں بنا کر اپنے وجود کا احساس پیدا کیا۔ ابتدائی تخلیقی فکر اور عمل نے اپنے ماحول کی جمالیاتی عکاسی کی۔

●

● لکیروں، خاکوں، اور رنگوں سے عوامی احساسات و جذبات کی گہری وابستگی کی تاریخ بھی بہت قدیم ہے۔ ان کا رشتہ جادو، سحر، فسوں اور پر اسرار علوم سے بھی ہے، ان پراسرار سحر آفریں لکیروں اور نقشوں سے ہے جو قدیم زندگی میں، پوشیدہ حقیقتوں سے آشنا کر کے ذہنوں کو متاثر کرتے تھے۔ 'ینتروں' (YANTRAS) کے وجود کی داستان بھی ماضی کی تاریکی میں پوشیدہ ہے، بدروحوں اور بھوت پریت کے اثرات سے بچنے، دشمنوں کے عمل کو روکنے، کامیابی یا فتح حاصل کرنے، دیوی دیوتاؤں کو خوش رکھنے اور پراسرار قوتوں سے باطنی طور پر بامعنی رشتہ قائم کرنے کے لیے مختلف قسم کی لکیریں کھینچی جاتی تھیں اور مختلف قسم کے نقشے تیار کیے جاتے تھے۔

قدیم عقیدہ رہا ہے کہ زندگی صرف وہ نہیں ہے جو سامنے دکھائی دیتی ہے، زندگی میں کسی بھی حقیقت یا سچائی کو اس کی پراسرار تہوں اور جہتوں کے بغیر قبول کر لینا غلط ہے اس لیے کہ حقیقت کی پوشیدہ تہیں ہوتی ہیں، ہر ایسی سطح پر کوئی نہ کوئی جوہر پوشیدہ ہوتا ہے اور ہر جوہر میں زندگی کی کوئی نہ کوئی پراسرار طاقت ہوتی ہے، باطنی طور پر ان جوہروں کی دریافت ضروری ہے، کسی بھی طاقت ور جوہر کی دریافت، ایک انکشاف ہے، 'دریافت' کے ساتھ اس کی توانائی یا 'انرجی' سے ایک حسی رشتہ قائم کیا جا سکتا ہے۔ جب ایسے رشتے قائم ہو جاتے ہیں تو شعور مادی زندگی کو کسی نہ کسی طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، پوشیدہ قوت فرد یا افراد کی قوت بن جاتی ہے اور کسی بھی رونما ہونے والے حادثے پر بھی مضبوط ہو جاتی ہے۔

انسان میں بڑی صلاحیتیں ہیں، وہ اپنی خواہش، اپنے تخیل اور اپنے عمل سے یہ

طاقت حاصل کر سکتا ہے، تخلیق کی تخلیقی قوت متحرک ہوتی ہے تو 'وژن'، ذہنی تصویریں خلق کرنے لگتا ہے۔ ایسی تصویروں کا تعلق حیات و کائنات کی توانائی سے ہوتا ہے لہٰذا یہ تصویریں پیکر خلق کرنے لگتی ہیں، دیوتاؤں کے مختلف پیکروں کی تخلیق "وژن" کی ذہنی تصویروں کا ہی کرشمہ ہے۔ قدیم روایتی منتر اور 'آئیکون' (ICONS) اس سلسلے میں مدد کرتے ہیں، 'ینترول' (YANTRAS) کی بنیاد اسی قدیم عقیدے پر ہے، بنیادی عوامی احساس یہ رہا ہے کہ انسان اور کائنات ایک ہی سچائی کے دو پہلو ہیں، ایک ہی وحدت کی دو صورتیں! 'ویاشٹی' (VYASHTRI) (انسان کائنات کا ایک حصہ یا پہلو ہے!) 'شدر' برہمانڈ' (KSHUDRA BARHMANDA) (انسان شخص اصغر ہے!) اور 'سماشٹی' (SMASHTI) (کائنات عالم اکبر ہے!) 'برہمانڈ' (BARHM ANDA) (کائنات شخص اکبر ہے) وغیرہ کے تصورات کی بنیاد اسی قدیم عقیدے پر ہے، جن لوگوں نے "کتھا اپنشد" کا مطالعہ کیا ہے انھوں نے محسوس کیا ہوگا کہ اس کی جڑیں ہندوستان کے ماضی میں کس حد تک پوشیدہ اور پیوست ہیں۔ صدیوں پرانے تجربوں نے ایک انتہائی طویل سفر کے بعد کس طرح ایسے فلسفیانہ تصورات کی صورتیں اختیار کرلی ہیں، 'کتھا اپنشد' میں ایک جگہ کہا گیا ہے کہ جہاں انسان ہے وہاں کائنات ہے اور جہاں کائنات ہے وہاں انسان ہے، اس صورت کو جو لوگ نہیں پہچانتے وہ گمراہ ہیں!

یہ احساس کہ جو کچھ زندگی میں ہوتا ہے اس کے اثرات کائنات پر ہوتے ہیں، بہت ہی قدیم ہے اسی احساس سے سحر، جادو یا فسوں نے جنم لیا ہے، اسی سے 'نقالی' کرنے کی حس شدت سے بیدار ہوئی ہے۔ کائنات کے عمل یا فطرت کے قوانین کی نقل کی جائے تو وہی نتائج سامنے آئیں گے جو فطرت کے قوانین سے سامنے آتے ہیں، جادو کی بنیاد 'نقالی' کا بھی یہی عمل ہے کہ جس نے سحر آفریں لکیروں اور خاکوں کو جنم دیا ہے، دائروں اور زاویوں میں 'منتر' لکھے گئے، 'منتر' لکھتے ہوئے لفظوں کے آہنگ کا خاص خیال رکھا گیا اس لیے کہ اپنے وجود کے آہنگ سے کائنات کے آہنگ کا رشتہ قائم کرنا مقصود تھا، قدیم قبیلوں کی زندگی میں اقلیدسی صورتیں اہمیت رکھتی ہیں، نقطہ (بندو)، دائرہ، زاویہ اور مثلث وغیرہ میں

سحر آفریں نقشے اور تصویریں ابھاری جاتی تھیں (منتروں کے الفاظ بعد میں شامل ہوئے) اور آہنگ کا سحر بھر دیا جاتا تھا ـــــ اور اس طرح ہر اقلیدسی صورت میں توانائی یا 'ازجی' پیدا ہو جانے کا احساس ملتا تھا۔ 'مربع' (SQUARE) زمین کی علامت بنا رہا ہے اور آج بھی ہے، مادّی مسائل کو حل کرنے کے لیے مربع کے منتر سے کام لیا جاتا تھا، منتروں کے علاوہ مختلف قسم کی جڑی بوٹیوں اور مختلف قسم کے پودوں کے رسوں سے بھی کام لیا جاتا رہا ہے۔

ہندوستانی تہذیب میں "صورت" یا فارم" ابتدا سے اپنی زبان رکھتی ہے، لکیریں، دائرے وغیرہ موضوع بنے رہے ہیں، فن مجسمہ سازی اور فن تعمیر دونوں کی بنیاد صورتوں کی معنویت پر ہے، فن موسیقی اور فن رقص میں صورتوں کے حسّی پیکر ہی اہمیت رکھتے ہیں، اگر 'سلپ شاستر' (SILPASASTRA) اور 'وستوسترا انپشد (VASTUSTRA UPNISHAD) کا بغور مطالعہ کیا جائے تو صورتوں کی اپنی داخلی معنویت کی قدیم ترین روایات کی یقیناً پہچان ہو جائے گی۔ مجسمہ سازی کے فن میں 'صورت' کی داخلی معنویت جذب رہی ہے، 'وستوسترا انپشد' کے مصنف 'پیپل دا (PIPPALADA) نے چھ ابواب قایم کیے ہیں جن میں تشریحی خاکوں، نقشوں اور علامتوں اور خطوط کے ذریعے عمل کے اظہار کے اجزائے ترکیبی کو بڑی اہمیت دی ہے، گفتگو کی جو بنیادیں قائم کی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ صورتوں کی معنویت کی روایات کتنی قدیم رہی ہیں، یہ روایات نہ ہوتیں تو یہ کارنامہ وجود میں نہ آتا۔ قدیم عقاید میں یہ حسی تصور شامل رہا ہے کہ دائروں، مربعوں اور زاویوں کے اندر منتروں کے آہنگ سے شعاعیں پھوٹتی ہیں جو انسان اور کائنات کی وحدت کو معنی خیز بنا دیتی ہیں، سنسکرت زبان کی قدیم تصنیف 'آگم' (THE AGAMA) میں مندروں کی تعمیر سے قبل پیچیدہ علامتوں اور صورتوں کی جانکاری کی جو تفصیل ملتی ہے اس سے 'صورت' یا فارم' کی معنویت کا احساس اور بالیدہ ہو جاتا ہے، مندروں کی تعمیر سے قبل کیسی صورتیں بنائی جائیں اور منتروں کے آہنگ سے ان میں کس طرح ارتعاشات پیدا کیے جائیں، صورتوں کے اندر علامتوں کی تخلیق کس طرح ہو، ان کی پیچیدگی کے حسن کو کس طرح ابھارا جائے،

کون سی رسومات ادا کی جائیں۔ ان پر مفصل گفتگو ملتی ہے، صورت اور منتر ایک دوسرے میں جذب ہوتے ہیں، 'صورت' منتر میں ڈھل کر اپنی معنویت کی شعاعیں عطا کرتی ہے کہ جس سے روحانی بیداری پیدا ہوتی ہے اور الوہیت کی پہچان ہوتی ہے۔ خالق کائنات (برہما) شکتی اور شیو کی بنیادی شعاعیں عطا کرتا ہے۔ برہما کی تین صورتیں ان صورتوں میں جذب ہو جاتی ہیں،

(۱) شیو شکتی

(۲) ندا اور بندو

اور (۳) سدا شیو (کہ جس کی کوئی صورت نہیں ہوتی)

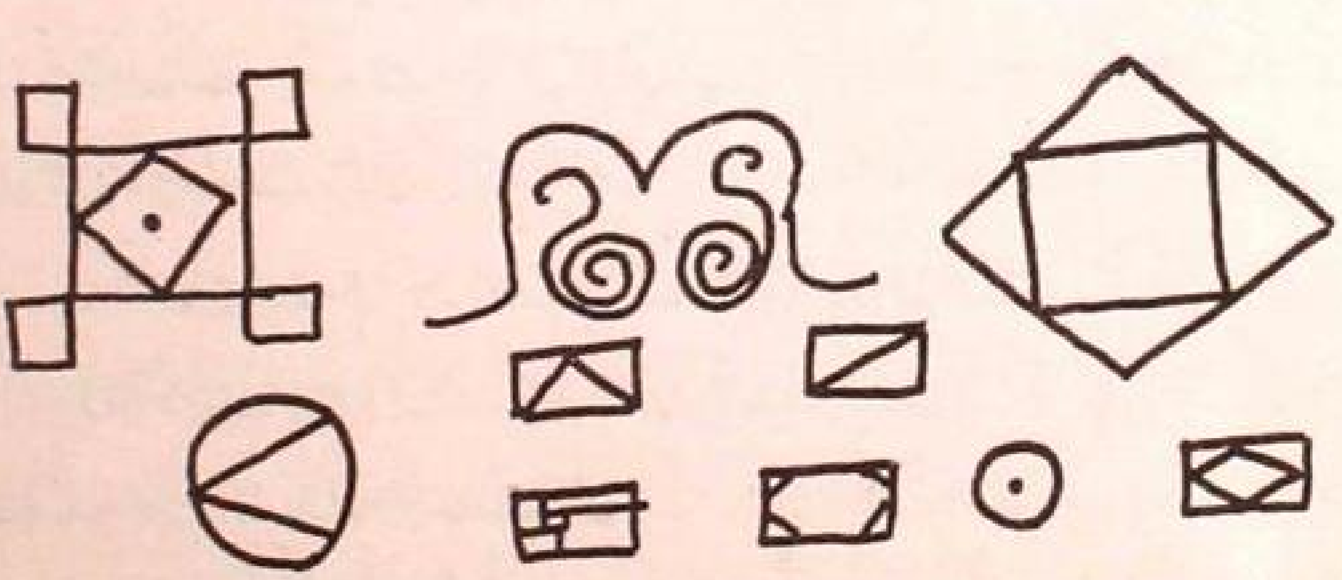
الوہیت کے شامل ہونے کے بعد صورتوں کی معنویت کا احساس اس طرح دیا گیا ہے:

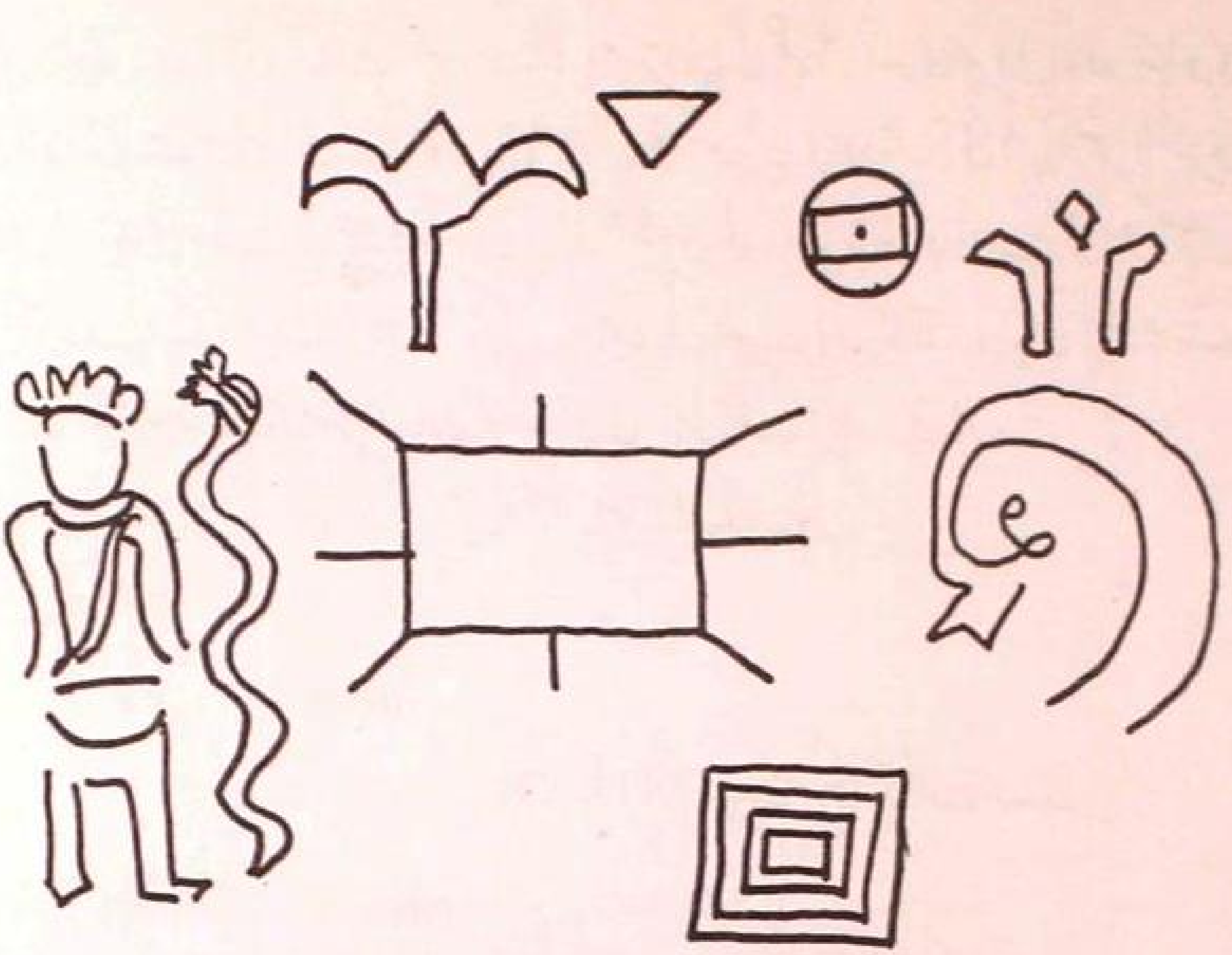
(۱) برہما کا وہ وجود کہ جس کی اپنی صورت ہے، اس کا روپ دائروں، زاویوں اور مربعوں میں جذب ہو جاتا ہے (روپ)

(۲) برہما کا وہ وجود کہ جس کی کوئی صورت نہیں ہے (اروپ)

اور (۳) برہما کا وجود کہ جس کی صورت ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ (روپا روپ)

وقت کے ساتھ منتروں میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہوں گی لیکن ہر دور میں مندرجہ ذیل صورتیں کسی نہ کسی طرح موجود رہی ہیں:





دائروں، مربعوں اور زاؤں کے اندر منتروں کا تعلق جادو، سحر اور افسوں کے تجربوں سے بہت گہرا ہے، 'دائرہ' ایک 'بند صورت' ہے، اس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ اختتام! آفتاب سے بھی اس کا رشتہ ہے، 'دائرہ' کے اندر کوئی شئے بند ہو جائے تو وہ باہر نہیں نکل سکتی، بھوت پریت اور بدروحوں کو بند کرنے میں اس سے مدد لی گئی ہے۔ 'دائروں' کے بھی مختلف رنگ رہے ہیں جن میں سرخ اور سیاہ رنگوں کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے، 'دائرہ' حفاظت اور تحفظ کی علامت رہا ہے، جنوبی ہند میں آج بھی بچّوں کے بازؤں پر سیاہ پٹیاں باندھنے کی رسم ہے تاکہ وہ بیماریوں بدروحوں اور مصیبتوں اور تکلیفوں سے محفوظ رہیں۔ - یہ پٹیاں 'سیاہ دائروں' کی علامتیں ہیں، کائناتی اشیاء و عناصر کی صورتوں کی نقل کی قدیم روایات آج بھی موجود ہیں، 'دائرہ' ان میں بہت اہم ہے، اقلیدسی صورتیں کائنات کے توازن کو طرح طرح سے پیش کرتی رہی ہیں، ان میں منتروں کو شامل کرکے زبان کی قوت اور الفاظ کے آہنگ کے تیز اور تیز تر ارتعاشات کا احساس دلایا گیا ہے۔ لفظوں نے انسان کے تخیل میں تحرک پیدا کیا ہے تاکہ 'حقیقت'

پر زیادہ سے زیادہ گرفت ممکن ہو سکے۔ منتروں کی تخلیق فکری لہروں اور بنیادی آوازوں سے ہوتی رہی ہے۔ ان ہی لفظوں کی صورتیں وجود میں آئی ہیں، سحر انگیزی ان کی بنیادی صفت ہے۔ منتروں کی سحر انگیزی کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ ان میں 'حقیقت' کے لطیف، رقیق، باریک، پیچیدہ، گہرے اور ناقابل بیان پہلو ہوتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ منتر انسان کو سمادھی کی منزل تک پہنچا دیتے ہیں۔

منتروں کی کئی صورتیں ہیں، بعض منتر ایک ایک بول کے ہیں، مثلاً

- ہرم (HRIM)

۔ اولیں توانائی میرے سر کی حفاظت کرے!

- سرم (SRIM)

۔ کالی میرے چہرے کی حفاظت کرے!

- کرم (KRIM)

۔ عظیم شکتی میرے دل کی حفاظت کرے!

بعض منتر جملوں میں ہیں، ایک طویل منتر میں عظیم توانائی کو سلام پیش کیا گیا ہے،

'اوم یا دیوی سروابھت تیسو شکتی روپنیا سمس تھیلا

(OM YA DEVI SARVABHUTESU SAKTIRUPENA SAMASTHILA)

پورے منتر کا مفہوم یہ ہے: اس محترم ہستی کو میرا سلام، میرا سلام، میرا سلام، میرا سلام سلام

جو توانائی اور شعور ہے

جو عقل و دانش ہے

جو نیند بن جاتی ہے

جو بھوک بن جاتی ہے

جو پیاس بن جاتی ہے

جو سایہ بن جاتی ہے

جو تمام اشیاء و عناصر کے لیے توانائی کا سرچشمہ ہے

جو رحمت ہے

جو امن ہے

جو محبت ہے

جو تقدیر ہے

امن ہے

اعتماد ہے

محبّت ہے

ذہن ہے

جومال ہے

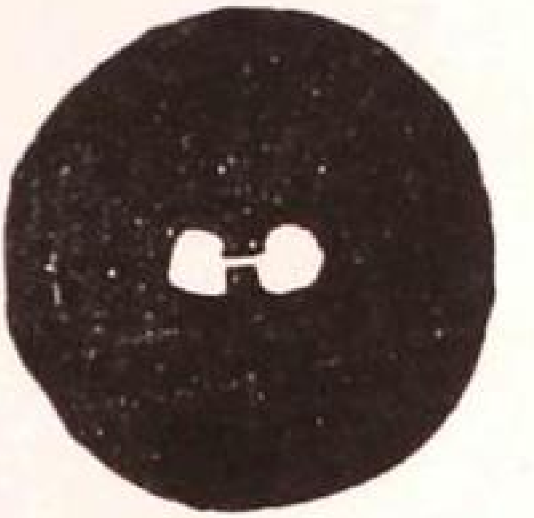
اور جو العباس ہے!

'تطاہر لفظوں' کے اندر پراسرار معنی اور آہنگ کی جانب بار بار اشارہ کیا گیا ہے اور یہ کہا گیا ہے کہ منتروں کو کتابوں سے سیکھا نہیں جاسکتا، منتروں کے مفہوم اور آہنگ کو مناسب تربیت ہی سے حاصل کیا جاسکتا ہے، انھیں اپنے تصورات اور خیالات اور اپنے پورے وجود میں شامل کرنا پڑتا ہے، وجود اور منتر کے آہنگ میں پراسرار رشتہ قائم کرنا پڑتا ہے۔ 'منتر' وجود کو غیر معمولی توانائی بخشتے ہیں، لفظوں کے پراسرار آہنگ کو پانا اور اپنے وجود کے پراسرار آہنگ سے ان کا مضبوط رشتہ قائم کرنا مسلسل عمل کا تقاضا کرتا ہے، عمل بھی منتروں کے لفظوں اور آہنگ اور مفاہیم کے مطابق ہو!

لکیروں، رنگوں، اقلیدسی صورتوں اور منتروں نے جہاں نفسی کیفیتوں میں تحرک پیدا کیا ہے تخلیقی وجدان اور شعور میں بھی وسعتیں اور گہرائیاں پیدا کی ہیں! تخلیقی بیداری اور نفسی ذرائع کی دریافت میں ان کا حصّہ غیر معمولی ہے۔

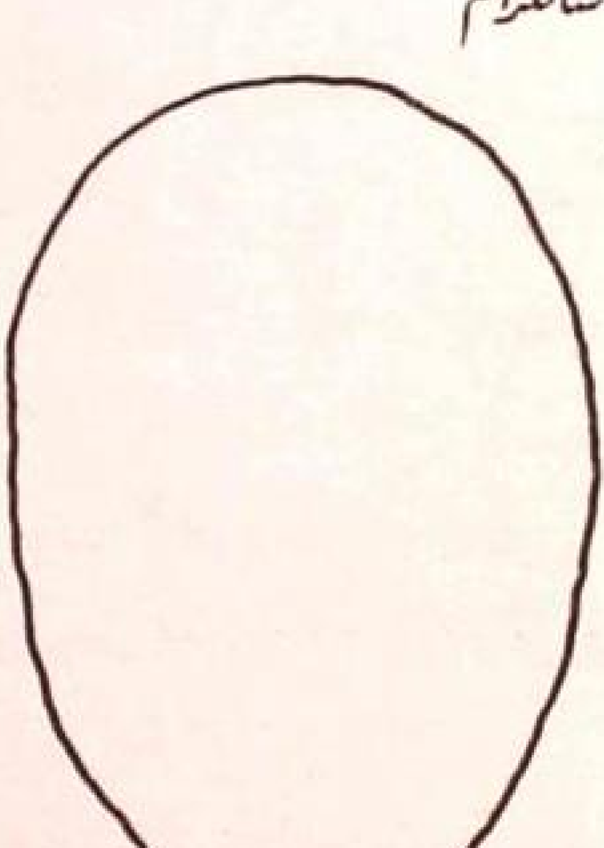
اقلیدسی صورتیں، رنگ اور منتر سب مل کر تخلیقی اسرار بن گئے ہیں کہ جن سے تخلیقی بیداری میں بڑی مدد ملی ہے، 'حقیقت' کو گرفت میں لینے اور 'حقیقت' کی وحدت کو سمجھنے کا یہ شعور مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے لیے بنیاد ہے، 'لنگم'، 'سالگرام'، 'شیو شکتی'، 'اردھ ناری ایشور'، 'ینتر'، 'تانتر'، 'یوگ'، اور کائناتی شعور وغیرہ کے مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے پس منظر میں ان کی روایات متحرک ہیں، مندرجہ ذیل مذہبی اور فلسفیانہ صورتوں پر نظر رکھیں تو ان روایات کی پہچان ہو جائے گی:

'لنگم'، ناگ کی توانائی کے ساتھ

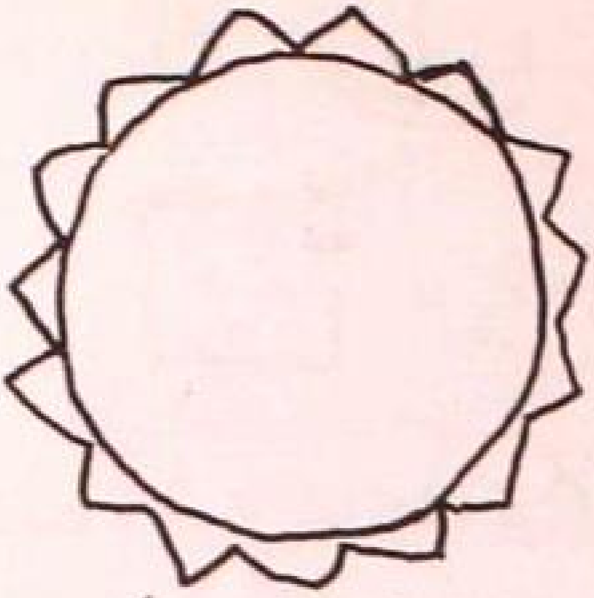


سالگرام

کالی 'ینتر'

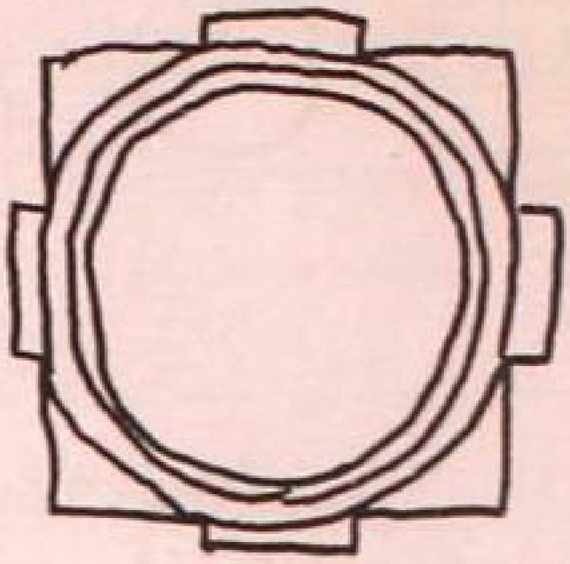


'برہمانڈ'



"سروا ساپاری پور کا چکر"

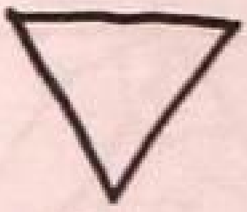
(SARVA SAPARIPURKA CHAKRA)



"ترے لوکیا موہان چکر"

(TRAILOKYA CHAKARA)

"کنڈلنی شکتی"

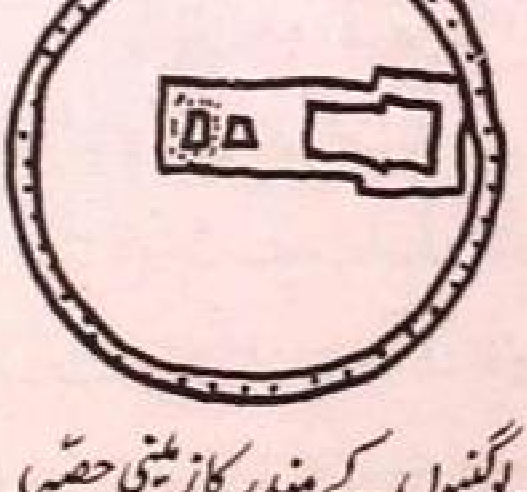


"سروا سدھی پردا چکر"

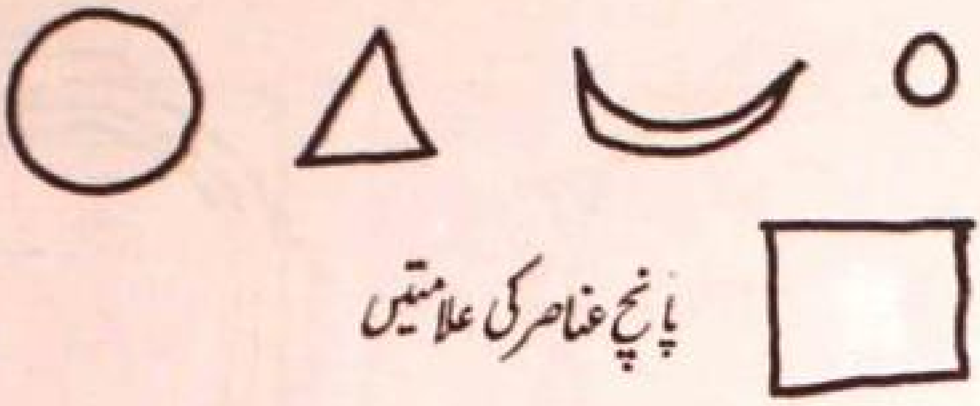
(SARVA SIDDHIPARDA CHAKRA)

کنڈلنی شکتی

(نفسی توانائی کی کنڈلی صورت کی علامت)

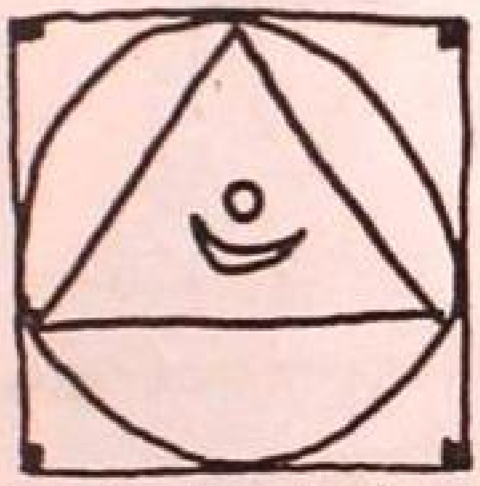


(چونسٹھ یوگنیوں کے مندر کا زمینی حصہ)



پانچ عناصر کی علامتیں

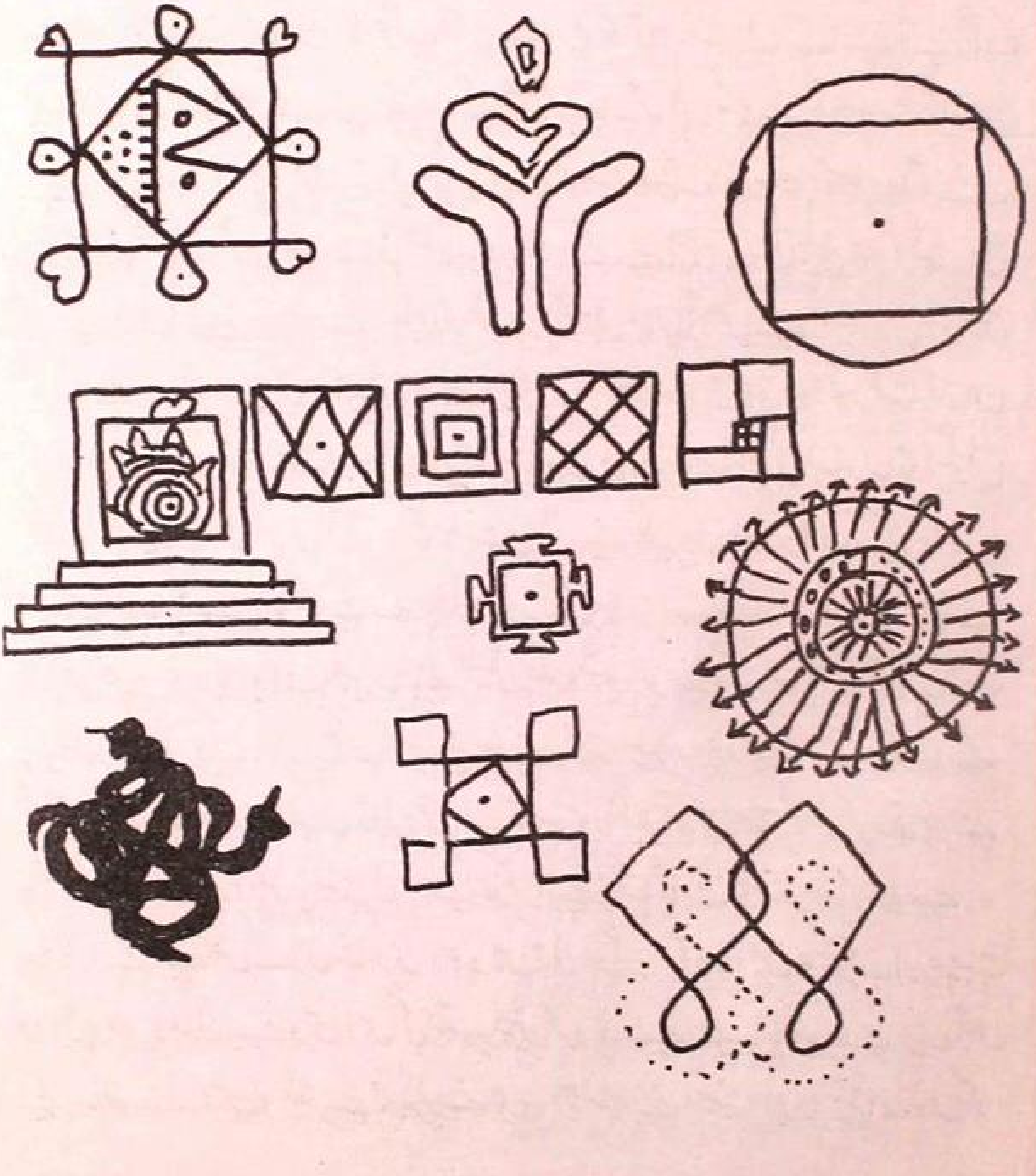
زمین : بھاری، سخت، نرم، گھنی، جامد مبہم، خوشبوؤں سے لبریز!
پانی : سیال، صاف، رسیلا، روشن، چمکدار، نیم سیال، ٹھنڈا، نرم، باریک، لذیذ!
آگ : گرم، روشن، صاف، لطیف،
ہوا : ہلکی، ٹھنڈی، آب رواں جیسی!
ایتھر : وسیع تر، ارتعاشات سے پر، حد درجہ روشن!



• پانچ عناصر کی اقلیدسی تجسیم! (آسن منڈل)

ہندوستانی تہذیب اور اس ملک کی جمالیات میں ان روایات کی بڑی اہمیت ہے، فن تعمیر اور فن مجسمہ سازی کے ساتھ فن مصوری میں ان بنیادی تصورات نے نمایاں حصہ لیا ہے. تخلیقی عمل اور جمالیاتی فکر و نظر کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے اسرار کے خارجی اور داخلی دونوں پہلوؤں کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ موضوع اور فن کار کا رشتہ بنیادی طور پر انسان اور اس کی دنیا کا رشتہ ہے، جمالیاتی تخلیقی احساس اور جذبہ دونوں کی پیچیدگی سے متحرک ہوتا رہتا ہے. خارجی جمالیاتی عمل اور داخلی جمالیاتی رد عمل سے فنون کا جمالیاتی کردار ابھرتا ہے جو صدیوں کے تجربوں میں سفر کرتے ہوئے ایک جمالیاتی نظام کی تشکیل کرتا ہے، تخلیقی فنکار میں

مشاہدہ کی قوت غیر معمولی ہوتی ہے، مشاہدہ ہی سے وہ حیات و کائنات کے تئیں بیدار ہوتا ہے تخیل میں رد و قبول کا ایک سلسلہ قائم ہو جاتا ہے اور اس کے بعد ہی کوئی نیا جلوہ سامنے آتا ہے۔ 'ینتر' اور 'تانتر' نے اقلیدسی صورتوں کی فلسفیانہ بنیادیں قائم کی ہیں، 'رنگاولی' اور مصوری نے انھیں فنون کی بنیاد بھی بنایا ہے اور ان میں معنی خیز رنگ بھی بھرے ہیں، ایک صورت سے کئی صورتیں خلق کی ہیں اور ایک صورت کو کئی صورتوں میں مختلف انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ 'رنگاولی' کی یہ صورتیں توجہ طلب ہیں:



کا رشتہ (MANTRAS) اور منتروں (YANTRAS) ' ینتروں '
بہت ہی گہرا ہے ، ' صورت ' آواز اور آہنگ سے خلق ہوتی ہے اور ' آواز ' ' صورت ' کے
عکس کو مختلف ارتعاشات کے ساتھ نمایاں کرتی ہے ، آواز اور آہنگ ' ' صورت ' کے ارتعاشات
(VIBRATIONS) ہی کا نام ہے ۔ ' اوم ' (OM) ، اولیں آواز ہے ، اولین منتر جو
کائنات کے وجود اور اس کے ارتقا کی بنیاد ہے ، منتروں کے تمام آہنگ اور تمام صوتی
صورتیں اسی آواز سے رشتہ رکھتی ہیں ' ' اوم ' کے آہنگ سے ان کا جنم ہوا ہے
' آواز ' اور ' صورت ' کو ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا ۔ ہر آواز کی اپنی صورت
ہے اور ہر صورت میں آواز کا متحرک عکس ہے ۔ چونکہ تمام منتروں کے اپنے اپنے رنگ
ہیں لہٰذا وہ رنگ ، صورتوں اور ' فارم ' کے بھی بن جاتے ہیں ، کسی منتر کی صورت بنائی جاتی
ہے یا کسی ' منتر ' کو ' ینتر ' میں تبدیل کیا جاتا ہے تو منتر کا رنگ ' فارم میں ڈھل جاتا ہے ۔
یہ غیر معمولی فکری ، تخیلی اور جذباتی عمل ہے ، اس کے لیے بڑی درون بینی اور انتہائی
گہرے ' وژن ' کی ضرورت ہے ۔ بنیادی طور پر یہ تخلیقی جمالیاتی عمل ہے ۔ ' ینتروں ' کی تخلیق
فنی کارنامہ ہے " ویدی منتروں " سے " ینتروں " کا رشتہ قائم ہوا تو رفتہ رفتہ ان
کی مذہبی بنیادیں قائم ہو گئیں ' اسی طرح اپنشدوں کی وجہ سے ان کی بنیادیں قائم ہو گئیں
لیکن ' ینتروں ' کی تخلیق کی تاریخ بہت پرانی ہے لکیروں اور رنگوں کے شدید
احساس اور حیات و کائنات کے جلال و جمال کے تئیں بیداری نے جانے کب ان کی روایات
قائم کی تھی ، سحر ، جادو اور افسوں نے تخلیقی فکر و شعور کو بیدار کر کے تخلیقی عمل میں شدت
پیدا کی اور لکیروں اور رنگوں کو لیے جانے کتنے ' ینتر ' وجود میں آ گئے ۔ رنگوں کے
تعلق سے یہ قدیم ترین خیال قابل غور ہے کہ ہر سحر انگیز آواز یا منتر کو ادا کرتے ہوئے
یہ محسوس ہوتا جیسے آواز یا منتر کی تصویر ابھر کر اپنے ارتعاشات کا منظر دکھا رہی ہے ۔ ۔
سائیکی کے ایسے عمل سے ہی شاعری وجود میں آئی ہوگی ! ' آواز ' میں جو متحرک اور ہمہ جہت
توانائی پوشیدہ ہوتی ہے وہی اس کی تصویر پیش کر دیتی ہے ، ایک یا ایک سے زیادہ رنگوں
کے ساتھ ــــ اسی کو ینتر سے تعبیر کرتے ہیں ۔ ' تانتر ' نے ' منتر ' اور ' ینتر ' دونوں کو

اپنالیا ہے!

'منتر' پراسرار آہنگ پر زندگی کا پراسرار سفر ہے، ہندو، بدھ اور جین سب منتروں پر اعتقاد رکھتے ہیں، 'منتروں اور 'سندھ، بھاشا' (SANDHA BHASKA) دونوں خفیہ (CRYPTIC) غامض ہیں، ایسی زبان اور ایسی آوازیں کہ جن کی معنویت اجاگر نہیں ہوتی، 'ینتر' ایسی ہی آوازوں کی رمزی تصویر اور تحریر ہے کہ جس میں خفیہ یا غامض رمزی تحریروں — (CRYPTOGRAMS) کی خصوصیات ملتی ہیں۔ 'منتر' اور 'سندھ بھاشا دونوں کو مخفی اور عام طور پر سمجھ میں نہ آنے والے 'اظہار' سے تعبیر کرنا مناسب ہوگا۔ قدیم ویدی یا 'ہند یوروپی' کے لفظ 'من' سے 'منتر' کا لفظ بنا ہے یعنی 'سوچنا!' 'تر' کے معنی آلہ اور ساز ہے، مونیئر ولیمس (MONIER WILLIAMS) نے اس کے کئی معنی بتائے ہیں مثلاً 'ساز خیال'، 'مقدس الفاظ' 'عبادت اور 'عبادت کا نغمہ' 'ویدی اشلوک'، 'آلۂ آواز' وغیرہ۔ ولیمس نے منتروں کو کسی خاص دیوتا سے مخاطب ہونے کے مقدس اصولوں اور دیوتاؤں کی توانائی حاصل کرنے کے طریقوں سے بھی تعبیر کیا ہے۔ آج جب 'منتر' کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو عموماً ذہن ویدوں کی جانب مائل ہو جاتا ہے۔ یہی تصور کیا جاتا ہے کہ منتروں کا تعلق ویدوں کے اشلوکوں اور جملوں سے ہے یہی وجہ ہے کہ دوسرے تصورات اور خیالات سے وابستہ منتروں کو عموماً اس طرح سمجھایا جاتا ہے — منتر ینتر، "منتر انتر"، وغیرہ۔ اس طرح 'منتر' کے مفہوم کا دائرہ سمٹ جاتا ہے، قدیم بدھ مت نے منتروں کو بے پناہ اہمیت دی تھی۔ ایسے منتروں کو 'منتر' کے دائرہ سے بھلا کس طرح خارج کر سکتے ہیں؛ معروف لاما آنا گاریکا گووندا (ANAGARI KA GOVINDA) اپنی کتاب (FOUNDATIONS OF TIBETAN MYSTICISM) (لندن ۱۹۶۱ء) نے 'منتر' کی تعریف اس طرح کی ہے:

'علامتی لفظ، مقدس آواز { تبتی: (GZUNS SIGAS)

'منتر' کو گرو چیلے کے پورے وجود میں
اس طرح جذب کر دیتا ہے کہ چیلے کی
شخصیت 'ہم آہنگی' میں مرتعش ہو جاتی

ہے اور ارفع اور افضل ترین تجربوں کا گیان حاصل ہو جاتا ہے!

ایچ. زمر (H.ZIMMER) نے کہا تھا کہ 'منتر' کی توانائی یہ ہے کہ اس کے ادا ہوتے ہی ایک تمثال، پیکر یا تصویر جنم لے لیتی ہے، یہ منتر کا جوہر ہے! شے یا حقیقت اور اس شے یا حقیقت کو جاننے والا دراصل اپنے 'وژن' اور اپنے علم سے اس جوہر پہچان لیتا ہے!

'منتر' ایک قوت ہے، انتہائی سحر انگیز اور سحر آفریں قوت! اس کا ہر آہنگ ایک 'واقعہ' ہے، الفاظ پگھل جاتے ہیں، آہنگ سچائی یا حقیقت سے باطنی رشتہ قائم کر کے اس پر اثر انداز ہونے لگتا ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے سچائی گرفت میں آجاتی ہے! لفظ 'اوم' اس وقت تک محض ایک لفظ ہے جب تک کہ کوئی گرو اس کے آہنگ کو منتر کی صورت نہ دے دے، کوئی منتر بظاہر جس قدر بھی شعوری توانائی کا احساس دیتا ہو، وہ صرف شعوری توانائی کا مظہر نہیں ہوتا بلکہ باطنی توانائی کے ذریعے کائناتی توانائی سے رشتہ قائم کر لیتا ہے اور ایک مکمل وحدت کا احساس عطا کرتا ہے، اس عمل میں منتروں کی تکرار اور تکرار کے آہنگ کو بڑی اہمیت حاصل ہے، "بیج منتروں" (BIJA MANTRAS) کی بڑی اہمیت ہے، مثلاً 'اینگ' (AING) 'کلنگ' (KLING) 'ہرنگ' (HRING) وغیرہ، بظاہر ان کا کوئی مفہوم نہیں ہے، ایسے منتروں پر عمل کرنے والا ہی جانتا ہے کہ ان کی صورتوں میں ان کی معنویت پوشیدہ ہے، 'بیج منتر' مختلف دیوتاؤں کی صورتیں (SVARUPA) بن جاتے ہیں، ہر منتر برہم کے کسی نہ کسی روپ کو پیش کرتا ہے۔ اس گفتگو کی روشنی میں 'ینتر' کی قدر و قیمت اور اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے، 'ینتر' بنیادی اقلیدسی صورتوں مثلاً نقطہ (بندو) دائرہ، مربع، زاویہ اور ایک سے زیادہ سیدھی لکیروں کو لیے ہوتا ہے، یہ ساری صورتیں علامتی ہوتی ہیں، حیات و کائنات کے عناصر ہی ان میں ظہور پذیر ہوتے ہیں، ان کی فکری اور جذباتی تربیت بہت اہمیت رکھتی ہے۔ اسی لیے یہ سمجھا جاتا ہے کہ 'ینتروں' میں جو باریک اور گہری معنویت پوشیدہ

ہوتی ہے جو بے پناہ جذباتی توانائی بن جاتی ہے، 'ینتروں' میں مربع، (SQUARE) زمین اور زمین کے عناصر کی علامت ہے، ایک مربع کے ساتھ کئی مربعے پیش ہوتے رہے ہیں "سروت تو بھدر" (SARVATABHADRA) 'ینتر' میں بیالیس مربعے ہوتے ہیں۔ میں نے تیس سے تین سو تک کے مربعوں کے 'ینتر' دیکھے ہیں، کہا جاتا ہے کہ تین سو چوبیس مربعوں کے 'ینتر' بھی موجود ہیں جو کائنات کی تمام تخلیقی قوتوں کو پیش کرتے ہیں، ان میں پانچ مختلف رنگ ہیں 'زمین' کے لیے 'زرد' رنگ کا استعمال کیا گیا ہے، پانی کے لیے 'سفید'، آگ کے لیے 'سرخ'، 'ہوا' کے لیے سبز اور مکان کے لیے 'سیاہ'، 'ینتروں' کا مرکزی نقطہ سب سے اہم ہوتا ہے اس لیے کہ اسی نقطے میں 'نفسی قوت' ہوتی ہے جو شعور کو پورے کینوس پر متحرک کرتی ہے 'ینتر' کے لغوی معنی ہیں 'ذریعہ'، 'اظہار'، 'اعانت'، 'امداد'، انھیں کاغذ پر بھی بنایا جاتا رہا ہے اور پتھروں اور تانبے کے پتروں پر بھی نقش کیا جاتا رہا ہے، 'ینتر' ایسے نقش بھی ہیں جو دیوتاؤں کے حسّی پیکروں کو عبادت کے لیے ابھارتے ہیں، بعض منتروں کے لفظوں اور نقطوں کے آہنگ سے دیوتاؤں کے پیکر خلق ہوتے ہیں اسی طرح بعض 'ینتروں' کی لکیروں سے ان کے پیکر بنتے ہیں، فنی نقطۂ نگاہ سے یہ مجرد آرٹ کے نمونے ہیں، نقطوں، لکیروں، دائروں، زاویوں اور مربعوں سے دیوتاؤں اور دیویوں کے پیکروں کی مجرد صورتیں وجود میں آتی ہیں 'تکنیک'، 'اجزائے ترکیبی'، 'ترتیب کے حسن اور ہم آہنگی' کے پیش نظر 'ینتر' اعلیٰ فنی معیار کو پیش کرتے ہیں، موضوع اور ترتیب کی ہم آہنگی ایسی ہوتی ہے کہ اقلیدسی صورتیں بیک وقت جامد اور متحرک دونوں نظر آتی ہیں۔ 'ینتروں' میں عموماً کوئی نہ کوئی مرکزی نقطہ ہوتا ہے جو موجود پوری صورت کے وجود کو محسوس بنا دیتا ہے۔ 'مرکز' اولیں نقطہ ہوتا ہے جو پیکر کے وجود اور اس کی معنویت کو واضح کرتا ہے کچھ اس طور پر کہ پورے 'کینوس' پر پیکر کی متوازن شعاعیں ابھرنے لگتی ہیں، 'ینتروں' کی عمودی (VERTICAL) اور افقی (HORIZONTAL) دستیں اور جہتیں تناسب اور موزونیت توازن اور تشاکل اور ہم آہنگی کا ایک عمدہ معیار

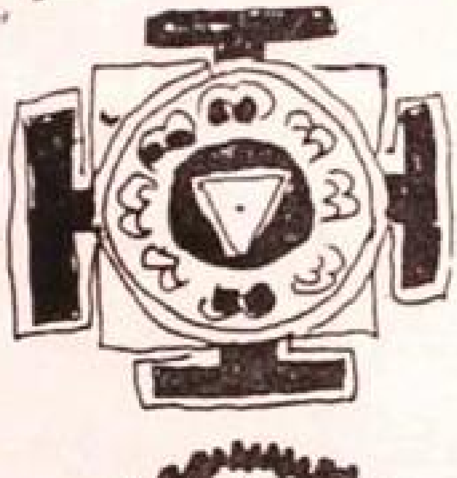
پیش کرتی ہیں۔ مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی تمام اقلیدسی صورتیں، نفسی، کائناتی توانائی کی علامتی قدروں کو پیش کرتی ہیں۔

مندرجہ ذیل خاکوں سے 'ینتر' کی خصوصیات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، 'الف (۱) کے ینتر کو 'الف' (۲) میں ملاحظہ فرمائیے۔ اسی طرح 'ب' (۱) کے 'ینتر' کو 'ب' (۲) میں دیکھیے:۔

'الف' • دھماوتی (DHUMAVATI) تانتر مہاودیاؤں کی معروف دیوی ہیں جو بلند ترین سطح کی علامت ہیں۔ مکان' (SPACE) اور کرۂ فلک کے زرد رنگ کو لیے ہوئے ہیں' ان کا چہرہ نظر نہیں آتا

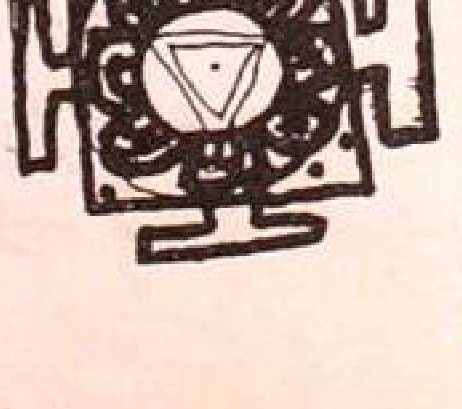
الف (۱)

'الف (۲) • دھماوتی کی عبادت کے لیے ان کے وجود کی مجرد تصویر، وجود اور منتروں کے آہنگ کو لیے 'ینتر' کی صورت اختیار کرتی ہے۔



ب (۱) • چنّامست (CHINNAMASTA) بھی 'تانتر مہاودیاؤں' کی معروف دیوی ہیں جو اپنے تعمیری اور تخریبی پہلوؤں کے ساتھ ایک علامت کی صورت جلوہ گر ہیں

ب (۲) • چنّامست کا کلاسیکی' امیج' دھماوتی کی مانند اقلیدسی صورت میں تجریدیت کو، یہ لکیروں، دائروں اور زاویوں میں توانائی یا انرجی کا احساس دیتا ہے۔



● عوامی ذہن کائنات کے رنگوں سے متاثر ہوا تو اُس نے 'ینتروں' اور 'منڈلوں' (MANDALAS) میں بھی رنگ بھرنے شروع کر دیے، رفتہ رفتہ یہ احساس اور بیدار اور متحرک ہوتا گیا ہے۔ 'سیاہ' سفید' زرد' سبز اور سُرخ رنگوں سے ہندوستانی ذہن کی وابستگی بہت پُرانی ہے، مظاہر فطرت نے رنگوں کا احساس بخشا، درختوں' پودوں' پھولوں' پرندوں' پہاڑوں اور قوسِ قزح اور آفتاب وغیرہ نے رنگوں کے احساس کو بالیدہ کیا' عوامی احساسِ جمال کا یہ کرشمہ تھا کہ قدیم ترین ینتروں کے لیے رنگوں کے سفوف تیار کیے گئے، ہر رنگ کی اپنی معنویت ہوتی تھی۔ دیویوں اور دیوتاؤں کے اپنے رنگ تھے۔ منتر بھی اپنے رنگ سے پہچانے جاتے تھے' جس رنگ کی دیوی ہوتی یا جس رنگ کے ساتھ دیوتا ہوتا' اُس کے منتر میں بھی وہی رنگ ہوتا اور وہ منتر جب 'ینتر' میں ڈھلتے تو اپنے مخصوص رنگ کے ساتھ! دائروں اور مربعوں میں رنگوں کے سفوف سے نقشے بنانے یا تصویر میں اُبھارنے میں رنگوں کی معنویت کا بھی خیال رکھا جاتا تھا' ہندوستانی مورتی کے فن کا ایک قدیم سرچشمہ 'ینتر' بھی ہیں۔ آج بھی پُوجا پاٹ میں مختلف 'ینتروں' کے اندر رنگوں کے سفوف کا استعمال عام ہے جو لوگ جنوبی ہند کے تیوہاروں اور مذہبی رسوم سے واقف ہیں، جانتے ہیں کہ 'ینتروں' اور خاکوں اور نقشوں اور ان کے اندر مختلف رنگوں کے استعمال کی اہمیت کیا ہے! 'ناگ دیوتا' کے پُجاریوں کی روایات نے ایک

طویل سفر کیا ہے۔ ناگ پُوجا (کیرالہ) کی رسومات میں رنگوں کو ہمیشہ بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔ "پمپین تھلّل" (PAMPINTHULLAL) ایک قدیم تہوار ہے کہ جس کا تعلق قدیم قبائلی زندگی سے ہے، اس تہوار کا بنیادی مقصد انسان اور ناگ کے رشتے کی وضاحت ہے۔ دراوڑی تہذیب کے بنیادی رنگ بھی وجود میں آگئے، گنیش پُوجا میں آج بھی جب پنڈال تیار کیے جاتے ہیں تو کالام (KALAMS) یعنی رنگوں کے سفوف سے تصویریں اُبھاری جاتی ہیں، کالام تصویر کاری کے سفوف کا نام ہے، ان میں 'سیاہ' 'سفید' 'زرد' 'سبز اور سُرخ' کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اور ان کی علامتی جہتوں کو پیش کیا جاتا ہے۔ پہلے ناگ دیوتاؤں اور سانپوں کی تصویروں کے لیے ایسے رنگوں کا استعمال کیا جاتا تھا۔

● رنگ، تجربوں کی مختلف جہتوں کی علامت ہے، ہر شئے کا اپنا رنگ ہے اور جب یہ رنگ تجربے میں شامل ہوتا ہے یا تجربہ بن جاتا ہے تو اس کے حُسن اور اس کی معنویت کا تاثر ملتا ہے۔ یہ رنگوں کا ہی کرشمہ ہے کہ ایک شئے کو دوسری شئے سے مختلف دیکھتے یا محسوس کرتے ہیں۔ نفسیاتی سطح پر شعور عموماً اُن رنگوں سے زیادہ متاثر ہوتا ہے جو زیادہ روشن اور تابناک ہوتے ہیں، سُرخ، زرد اور نارنجی وغیرہ ایسے رنگ ہیں جن کی روشنی تیز ہوتی ہے اور شعور ان کی تابناکی کو فوراً قبول کرلیتا ہے۔ انھیں عموماً گرم رنگوں سے تعبیر کیا جاتا ہے، ان کے برعکس کچھ ایسے رنگ ہیں جو روشنی کو جذب کرلیتے ہیں اور لاشعور کو متاثر کرتے ہیں، جس طرح گرم رنگ شعور کی وضاحت کرتے ہیں، کم و بیش اسی طرح "سرد رنگ" لاشعور کی وضاحت کرتے ہیں، لاشعور کے رنگوں میں 'سیاہ'، 'نیلا'، ارغوانی (اُودا) خاکستری، وغیرہ کو خاص اہمیت حاصل ہے، تہذیب کی مختلف منزلوں پر رنگ انسان کے تجربوں کی علامتوں کی صورتوں میں اپنی قدر و محبت کا احساس بخشتے رہے ہیں، جن تجربوں کو انسان لفظوں میں بیان نہ کرسکا، اُن کے لیے اُس نے رنگوں کا بھی سہارا لیا ہے، ہندوستانی ذہن رنگوں کے معاملے میں ہمیشہ بیدار اور حد درجہ متحرک رہا ہے۔ 'ہندوستانی جمالیات' میں رنگوں کو ہمیشہ نمایاں حیثیت حاصل رہی ہے۔

● ہندوستانی فنون بنیادی طور پر علامتی ہیں۔ لہٰذا رنگ، اظہار کا بہترین ذریعہ بنے رہے۔ رنگ عموماً فنون کے باطن سے اُبھرتے ہوئے اور اپنی معنویت کو پُر اسرار انداز سے سمجھاتے ہوئے ملتے ہیں۔ قدیم ہندو اور بدھ تفکر میں رنگوں کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔ یہ استعارے بھی ہیں اور علامتیں بھی! فکری فلسفیانہ اور مذہبی تصورات کو علامتوں میں پیش کرنے کے لیے رنگوں کو بے حد قیمتی تصور کیا گیا ہے، جن تصورات کی وضاحت لفظوں میں ممکن نہ تھی اُن کے لیے رنگوں کا انتخاب کیا گیا۔

سُرخ بنیادی رنگ ہے جو لہو اور آگ کی علامت بنا رہا ہے۔ وشنو کے پیکر کے لیے سفید اور سیاہ رنگوں کو استعمال کیا گیا ہے تاکہ معنوی جہتیں واضح ہو سکیں، اُپنشدوں (کم و بیش ۷۰۰ سال قبل مسیح) اور بھگوت گیتا (کم و بیش ۴۰۰ سال قبل مسیح) میں رنگوں کی معنوی جہتوں اور ان کی علامتی صورتوں کا ذکر موجود ہے، یوگ اور سنکھیا دبستانوں نے اپنے اپنے طرز پر اِن کی وضاحت کی ہے اور ان کی فلسفیانہ اور مذہبی بنیادیں قائم کی ہیں، عوامی ذہن نے سُرخ رنگ کو بے حد پسند کیا اور اسے عزیز تر رکھا۔ یوگ اور سنکھیا دبستانوں نے سُرخ رنگ سے ذہنی وابستگی اور اس رنگ کی روایات کا مطالعہ کر کے ان کی بنیادی خصوصیات کو 'راجہ' (RAJAS) سے تعبیر کیا اور یہ کہا کہ یہ رنگ اپنی فطرت میں تخلیقی ہے اور برق کی سی قوت رکھتا ہے، یہ کائنات کا بنیادی رنگ ہے جو اپنی طاقت یا اَنرجی کا مظاہرہ کرتا رہتا ہے، اسے کائنات کی توانائی سے تعبیر کیا گیا ہے۔ نفسی سطح پر اس کا تعلق انسان کی پیدائش اور اُس کے اپنے لہو سے ہے۔ سفید کو 'ستوا' (SATTVA) سے تعبیر کیا گیا ہے، اس کا جوہر اتصال (COHESION) ہے۔ اس میں چسپاں ہو جانے کی قوت ہے۔ چسپیدگی اس کی فطرت ہے، سیاہ کو 'تما' (TAMAS) کہا گیا ہے۔ یعنی وہ توانائی جو انتشار پیدا کرے۔ کائنات کی وہ قوت کہ جس سے اشیاء و عناصر بکھر جاتے ہیں، منتشر کرنا اس کی فطرت ہے، دراصل ان تینوں رنگوں سے کائنات کا توازن قائم ہے۔

● ہندوستانی تخلیقی ذہن نے وشنو کے پیکر سے بنیادی رنگوں کو جس طرح سجایا ہے اس کی مثال نہیں ملتی، کہا گیا ہے کہ وشنو دس اوتاروں کی صورتوں میں جلوہ گر ہوئے اور ہر صورت کا اپنا منفرد رنگ ہے۔ بھگوت پُوران (ت ۱۰۹۰ء) کے مطابق وشنو وقت کے رنگ میں جلوہ گر ہوئے، وقت اور زمانے کا رنگ وہی تھا جو وشنو کا رنگ تھا، 'ست یگ' میں آئے تو اُن کا رنگ 'سفید' تھا، 'دِواپار' (DVAPARA) میں آئے تو سُرخ رنگ میں اس لیے کہ یہ عہدِ تخلیق تھا، 'تریتا' میں جلوہ گر ہوئے تو ان کا رنگ 'زرد' تھا یعنی وہ رنگ جو سفید اور سُرخ کی آمیزش سے بنا تھا' اس دور میں سُرخ اور سفید رنگوں کی آمیزش سے بنا تھا' اس دور میں سفید اور سُرخ رنگوں کی آمیزش کے تجربے تھے ــــ اور اب یہ دورِ کالی (KALI) ہے، لہٰذا وشنو کا رنگ 'سیاہ' ہے!

● عوامی ذہن نے رنگوں کے تعلق سے 'یوگ' اور 'دینیتر کی' بنیادیں مضبوط کی ہیں۔ چکروں دائروں کے درمیان رنگوں کے انتخاب اور اُن کی معنویت نے فلسفیانہ ذہن کو تحرک بخشا ہے، یوگیوں نے قدیم ترین تصورات میں رنگوں کی معنوی جہتوں کا بغور مطالعہ کیا ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ انسان کے جسم کے چکّروں کی نشان دہی کرتے ہوئے انھوں نے ہر چکّر کے رنگ کو بھی دیکھا اور محسوس کیا۔ انسان کے جسم کے سات چکّروں یا مرکزی دائروں کی توانائی نے اپنے اپنے رنگ کا احساس دیا۔ ہر رنگ کی اپنی صورت ہے اور اپنا رنگ ہے۔ ہر چکّر کے باطن میں پُراسرار منتر کا آہنگ پوشیدہ ہے اور اس آہنگ ہی سے اُس چکّر کے رنگ کا احساس ملتا ہے، اس آہنگ کو "کنول" کی صورت محسوس کیا گیا ہے۔ انسان کے جسم میں دھرتی یا زمین کے مرکز کی طرح ایک مرکز ہے جو زرد مربعے کی صورت چار پنکھڑیوں والے خوبصورت سُرخ رنگ کے کنول کے درمیان ہے، دوسرا چکّر پیٹ کے درمیان ہے کہ جہاں 'جنس' یا 'سکس' کی قوت بیدار اور متحرک ہوتی ہے' یہ پانی کی علامت ہے جو 'سفید' چاند کی مانند ہے، یہ 'چھ سُرخ پنکھڑیوں' کے درمیان ہے، تیسرا چکّر سُرخ مثلث کی صورت ہے جو آگ کی علامت ہے، بھوک کی جبلّت اور اُس کی آسودگی کی جانب اشارہ کرتا ہے،

یہ سُرخ مثلث دس پنکھڑیوں والے "نیلے کنول" کے اندر ہے، اس کے اوپر جو چکر ہے وہ دل ہے کہ جہاں نفسی قوت یا توانائی محبت اور ہیومنزم، یا انسان اور انسان کے رشتوں کی جانب بیدار رکھتی ہے۔ اس کا رشتہ ہواؤں اور فضاؤں سے ہے، یہ چکر خود نیلے مسدس کی صورت ہے جو بارہ "سُرخ پنکھڑیوں" والے کنول کے اندر ہے، دوسرے دو چکر اعلیٰ ترین سطحوں کی جانب اشارہ کرتے ہیں، ایک چکر حلق میں ہے اور دوسرا ابروؤں یا بھوؤں کے درمیان! روحانی بیداری اور زماں و مکاں کی علامتیں ہیں، دونوں سفید، روح، یا آتما، کی خالص تیز روشنی کی مانند! حلق والا چکر، سفید دائرے کی طرح ہے جو سولہ پنکھڑیوں والے 'سفید کنول' کے اوپر ہے، ابرو کے درمیان والا چکر اپنی صورت واضح نہیں کرتا، اس کی اقلیدسی شکل نظر نہیں آتی۔ انسان کی بنیادی طاقت یا اُس کی تمام اُرجی، یا توانائی کا سرچشمہ یہی ہے جو ہزارو پنکھڑیوں ولے کنول کے اندر اور اوپر ہے۔ حیات و کائنات اور تمام اشیاو عناصر کے تئیں سچی بیداری اسی مقام سے پیدا ہوتی ہے، انسان کے جسم سے باہر پہنچ جاتا ہے۔ اس کے وجود کے جوہر کو حیات و کائنات کی تمام روشنیوں اور ماورائی روشنی یا نور سے قریب کر دیتا ہے اور اس سے آگے بڑھ کر اسے تمام روشنیوں اور نور کا مرکزی حصہ بنا دیتا ہے۔

● چکروں یا مرکزوں کے رنگوں کا احساس اتنا شدید ہوا اور رنگوں کے تعلق سے ایسی بیداری اور جاگرتی آئی کہ فنونِ لطیفہ بھی بے حد متاثر ہوا۔ ہندوستانی جمالیات میں ایک انقلاب آگیا۔ احساسِ جمال میں رنگوں کے تعلق سے ایسی جاگرتی پیدا ہوئی کہ چکروں کے مختلف رنگوں اور صورتوں کے جلوے فنون میں نظر آنے لگے، رنگوں کا احساس رقص، تعمیر، موسیقی اور مصوری کو بلند تر منزلوں تک لے گیا، قدیم ہندوستان کے مندروں، استوپوں اور عبادت گاہوں کی تعمیر کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ انسان کے جسم کے اندر مختلف مرکزوں پر جن رنگوں کو شدت سے محسوس کیا گیا تھا اُن کے جلوؤں کی نوعیت کیا ہے اور ان رنگوں کے احساس نے

فنکاروں کے جمالیاتی شعور کو کس طرح متاثر کیا ہے۔ قدیم مندروں، استوپوں اور جین عبادت گاہوں کی تعمیر میں انسان کے جسم کی علامتیں ملنے لگیں۔ نفسی سطح پر جن مرکزوں کو پہچانا گیا تھا وہ تمام مراکز عبادت گاہوں میں شامل ہو گئے۔ انسان کا جسم "نمونہ" بن گیا، عبادت گاہوں اور استوپوں کے حصّے انسانی جسم کے حصّے بن گئے۔ مرکزوں کے رنگ بھی جذب ہو گئے۔!!

قدیم عبادت گاہوں کے نچلے حصّے عام طور پر 'زرد مربعے' کی صورت میں جو زمین کی علامت ہیں اور دھرتی کی گہرائیوں سے رشتے کی خبر دیتے ہیں، اس رشتے کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔

اوپر کے حصّے "سفید دائرے" پیش کرتے ہیں جو 'پانی' کی علامت ہیں!

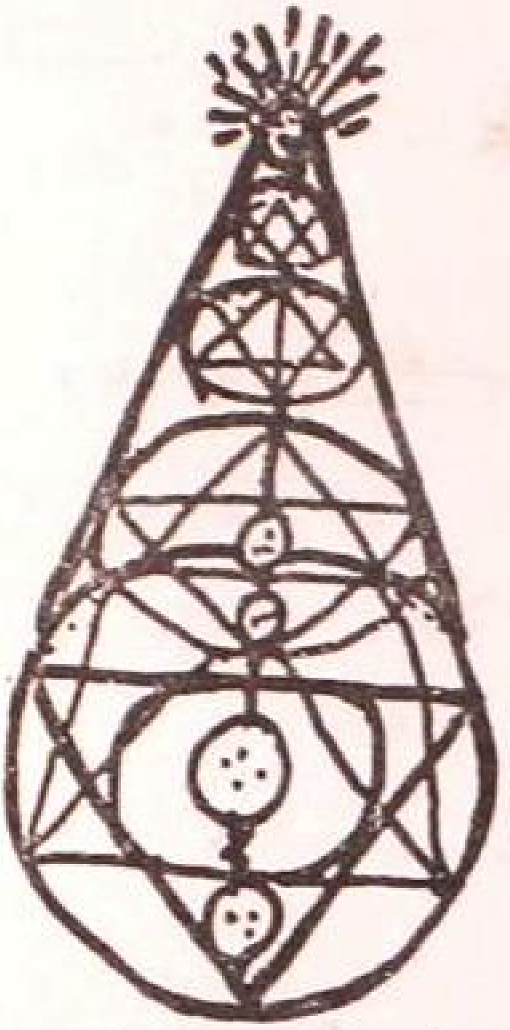
'کلس' 'سرخ مثلث' ہیں جو 'آتش فشاں' کی علامت ہیں!

اُن کے اوپر 'بھورے' یا 'نیلے رنگ' کے تاج ہیں جو 'ہوا' کی علامت ہیں!

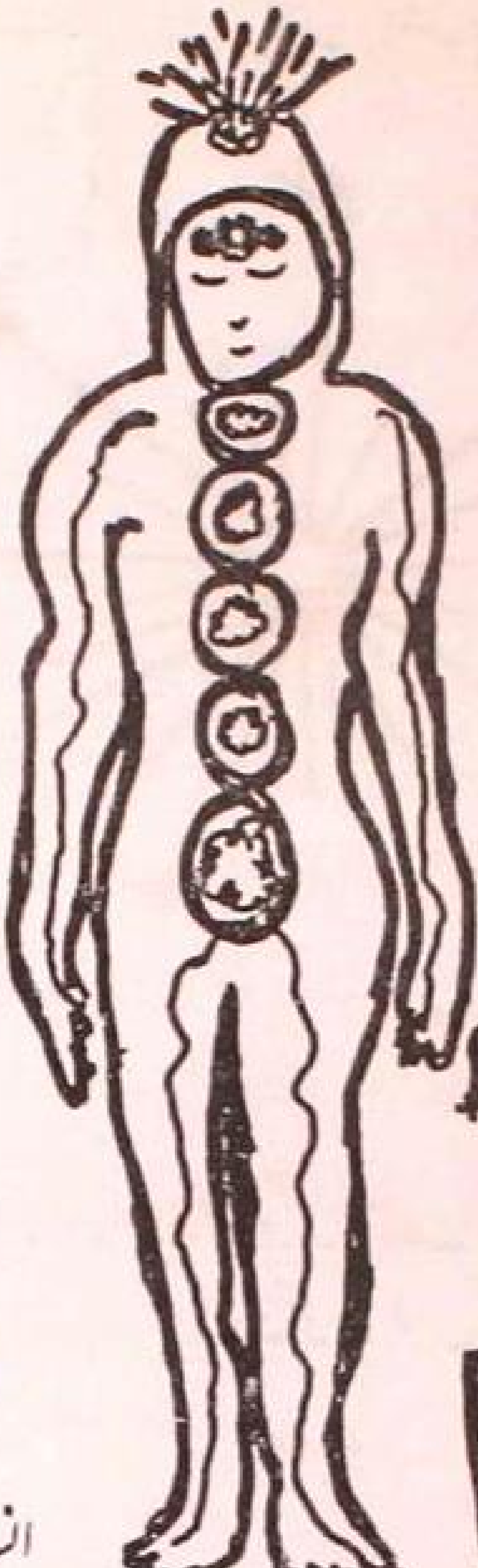
چھوٹے کنگرے (PINNAELE) 'نیلے'/'سبز' ہیں جو 'مکاں' کی علامت ہیں!

انسان کی طرح مندر اور استوپ بھی جیسے حیات و کائنات اور تمام اشیاء و عناصر کے تئیں سچی بیداری حاصل کر کے پرواز کر رہے ہوں اور ماورائی نُور سے قریب تر ہوں۔

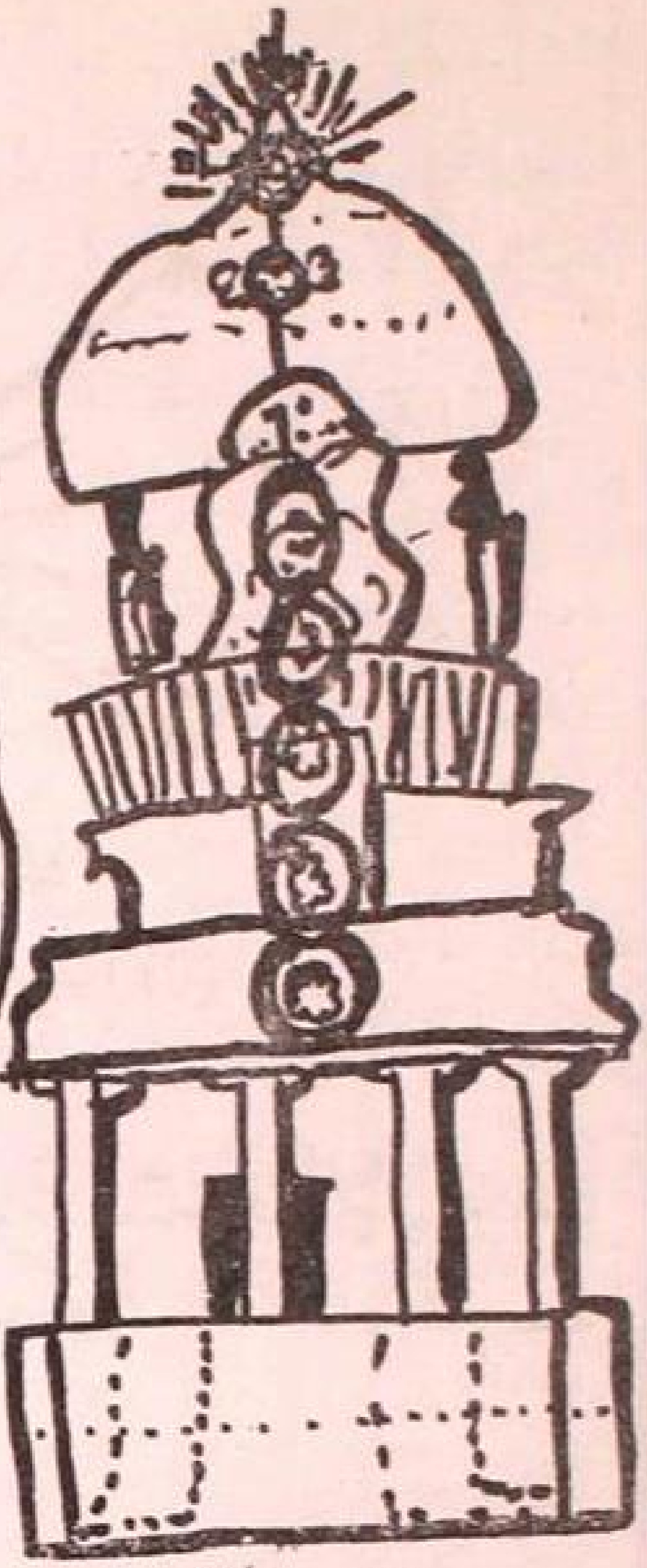
تمام روشنیوں کا حصّہ بن گئے ہوں!



چھ نفسی چکروں کا ایک خاکہ
اِن کے رنگ جذب ہیں!

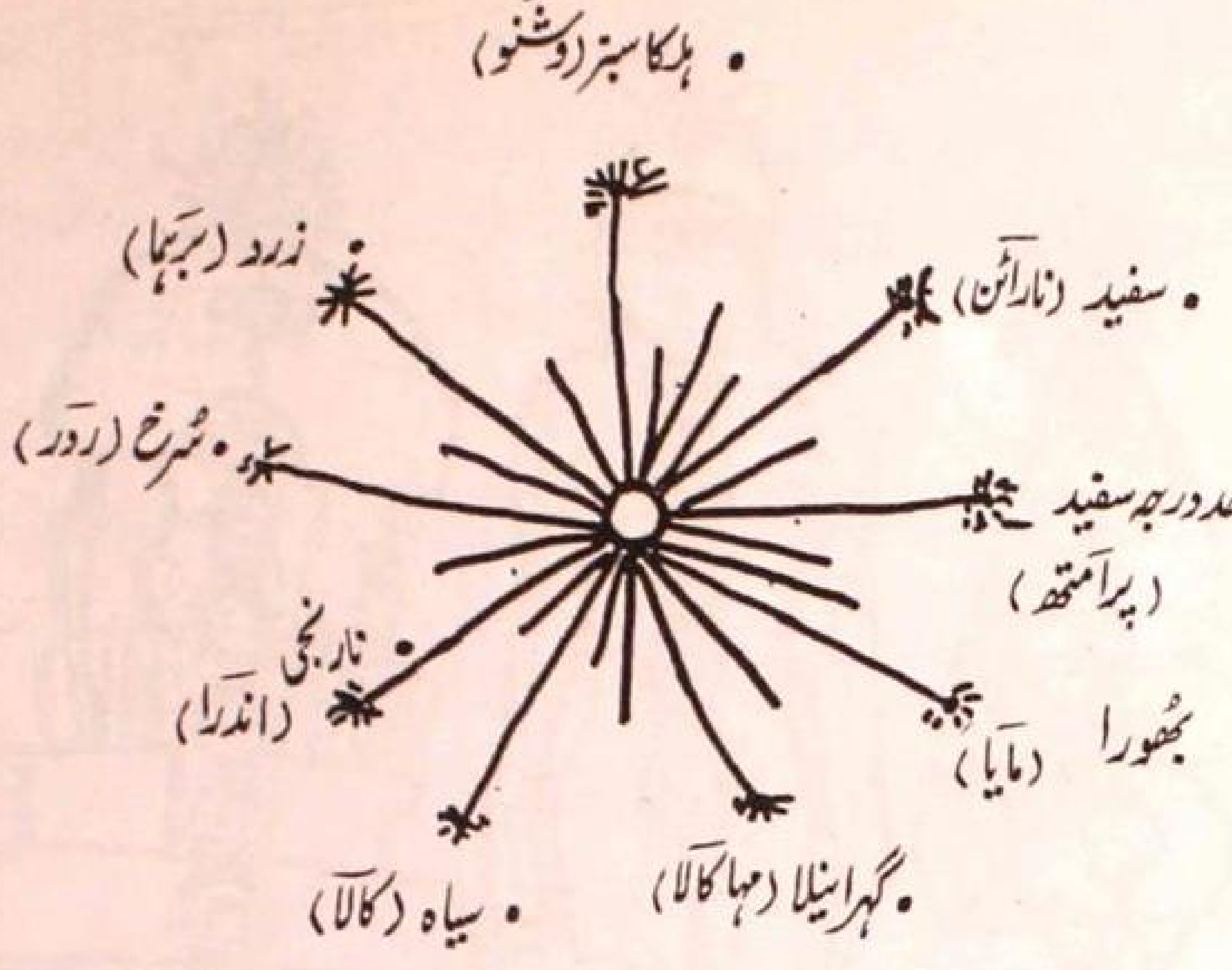


انسان کے نفسی مرکزوں کے
چھ چکر اپنے رنگوں کے ساتھ!



مندروں کے چھ چکر اپنے رنگوں کو لیے ہوئے!

● قدیم عوامی شعور نے طرح طرح سے رنگوں کا احساس بخشا ہے، اپنے جذبوں کے مطابق رنگوں کا انتخاب کیا ہے، 'نٹ راج' کے رقص کی ۱۰۸ کیفیتوں کو محسوس کیا گیا تو ہر کیفیت کا اُس میں ایک منفرد رنگ نظر آیا اور رقص کی مختلف کیفیتوں کو ان کے رنگوں کے ذریعہ اُجاگر کیا گیا۔ مثلاً:



اسی طرح دیوتاؤں اور دیویوں کو بھی مختلف رنگوں میں محسوس کیا گیا، جذبات کے رنگ ان میں جذب ہو گئے، یا یہ کہیے کہ جذبوں کے رنگ اور رنگوں کے گہرے احساس کے ساتھ ان کے رنگین پیکر اُبھرے۔!

● عوامی عبادت میں ابتدا سے رنگوں کی اہمیت رہی، طویل عبادت کے لیے ارتکاز کی ضرورت تھی، مکمل طور پر پوری توجہ کرنے کی صلاحیت کو پیدا کرنا تھا اس لیے تمام تر توجہ کو صرف ایک مرکز پر جمع کرنے کے لیے پتھر رکھے گئے۔ مورتیاں بنائی گئیں اور نفسی کیفیتوں کے ساتھ تشریحی خاکے بنائے گئے جنھیں ہم 'ینتر' کہتے ہیں ایسے خاکوں، نقشوں اور خطوط اور علامات کے ذریعہ اپنی بہتر قوت کے ساتھ جذبات کا اظہار کیا گیا اور اپنی آزادی اور تمناؤں کی تکمیل کے لیے دعائیں کی گئیں۔ منتر منتخب کیے گئے' خاکوں اور نقشوں میں آرزوں اور تمناؤں کے نقوش اُبھارے گئے۔ خطوط اور علامات کے ذریعے ان کا اظہار کیا گیا اور جب کچھ وقت اور گزر گیا تو ان میں منتر بھی لکھے گئے

اور دیکھتے ہی دیکھتے یںتروں کے اندر منتروں کے لکھنے کی ایک روایت قائم ہوگئی۔ بنیادی معاملہ یہ تھا کہ ارتکاز کے مرکز اور عابد کے درمیان ایک گہرا باطنی رشتہ قائم ہو جائے، نفسی سطح پر یہ محسوس ہو کہ یہ رشتہ قائم ہو گیا ہے اور اس کے لیے 'رنگ' سب سے اہم اور معنی خیز ذریعہ بن گئے۔ رنگوں نے جذبوں کی نمائندگی کی اور کچھ اس طور پر کہ محسوس ہوا جیسے یہ رنگ عابد کے جذبوں کے رنگ ہیں مختلف قسم کے رنگ تیار کیے جاتے، ایک رنگ کو دوسرے رنگ میں شامل کیا جاتا، جذبوں کے مطابق ہی رنگ منتخب کیے جاتے سب سے اہم بات یہ تھی کہ جس احساس یا جذبے سے جو رنگ محسوس ہوتا وہی رنگ استعمال کیا جاتا۔ ساتھ ہی یہ بھی توجہ طلب بات ہے کہ ایسے رنگوں کو منتخب کیا جاتا جو مخصوص جذبات کو ابھارنے اور پیش کرنے میں مدد کرتے۔ 'سرخ' ابتدا سے بنیادی رنگ بنا رہا ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ اس رنگ سے عابد کا بنیادی جذبہ شدت سے متحرک ہوتا رہا ہے۔

ابتدائی دور کی سماجی زندگی میں 'مرکز' اہم تھا' دیوتا اہم نہ تھے' مرکز ہی عابد کے ارتکاز اور عبادت سے کسی نہ کسی پیکر کو تخیل سے آشنا کرتا تھا' عابد یہ جانتا بھی نہ تھا کہ یہ کس دیوتا یا کس دیوی کا پیکر ہے۔ وہ صرف پیکر کے رنگ کو محسوس کرتا تھا اور عبادت کے بعد اپنے تجربے کو بیان کرتے ہوئے صرف یہ بتا سکتا تھا کہ اُس نے کس رنگ کے پیکر کو دیکھا اور محسوس کیا ہے اور عبادت کے لمحوں میں اُس پیکر کا عمل کیا تھا۔ تجربوں کے یہی رنگین پیکر رفتہ رفتہ مختلف بڑے دیوتاؤں اور دیویوں کی صورتوں میں ڈھل گئے!

'یںتر' نے بعض رنگین پیکروں اور بعض رنگوں کی خصوصیات کو بیان کیا ہے۔ مثلاً دیوتا "سفید" محسوس ہوں تو سمجھنا چاہیے کہ وہ انسان کو زندگی اور موت کے چکر سے نکالنے کی تلقین کر رہے ہیں یا باہر نکالنا چاہتے ہیں۔

'زرد' محسوس ہوں تو یہ سمجھنا چاہیے کہ وہ دنیا کی مسرتیں لٹانا چاہتے ہیں' مادی زندگی کو تمام خوشیوں اور مسرتوں سے بھر دینا چاہتے ہیں' غالباً یہی وجہ ہے کہ گنیش اور لکچھمی کے لباس 'زرد' ہوتے ہیں۔

'سرخ پیکروں' کے ظہور کو جذبوں کے ارتعاش' عمل' زندگی سے محبت اور انسان

دوستی سے وابستہ کیا گیا' یہ کہا گیا ہے کہ جو دیویاں یا جو دیوتا سُرخ پیکروں میں محسوس ہوں اُن کا پیغام صرف یہ ہے کہ تم زندگی کی بے پناہ لذتوں سے آشنا ہوتے رہو۔ انسان دوستی اور محبت کے جذبے کو ہمیشہ بیدار رکھو' اپنے جذبات کے اظہار میں کسی قسم کی رکاوٹ پیدا نہ کرو۔

اگر آپ ہندوستان کے مختلف علاقوں میں قبائلی اور عوامی دیوتاؤں اور مقدس پیکروں کا مطالعہ کریں گے تو معلوم ہوگا کہ سب سُرخ رنگ کے ہیں' یہ قدیم سُرخ مقدس پیکر ہیں جو جانے کتنی صدیوں سے سفر کرتے ہوئے آئے ہیں اور اب تو انھیں سُرخ لباس بھی پہنا دیا گیا ہے۔ ان سے ملک کے لوگوں کے بنیادی عوامی رُجحان کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔

ابتدا سے قوتِ برداشت' محبت اور انسان دوستی کی روایات قائم رہی ہیں' انسان کے وجود کا احترام کیا گیا ہے' محبت کے رشتے کو سب سے اہم رشتہ تصور کیا گیا ہے' انسان دوستی ابتدا سے بنیادی قدر رہی ہے۔ قبائلی عوامی سُرخ پیکر ایسی تمام قدیم اعلیٰ روایات کے معنی خیز استعارے ہیں' ان روایات کو 'پنچ راترا' (PANCHARATRA) کی روایات سے علیحدہ کر کے دیکھنا چاہیے۔ اس طرح ان روایات کو بھگوت پوران سے بھی الگ رکھنا چاہیے' 'تانتروں نے بھی اپنے طور پر رنگوں کو اہمیت دی ہے' اگرچہ ایسی تمام روایات کا گہرا معنوی رشتہ قدیم عوامی رجحان اور شعور سے ہے لیکن نئے تجربے بھی سامنے آئے ہیں۔ 'تانترنے 'سیاہ' رنگ کو جو اہمیت دی ہے۔ ہمیں معلوم ہے' یہ بنیادی رنگ بن گیا' اور کالی اور مہا کالی کے پیکر اسی رنگ میں جلوہ گر ہوئے جو 'تخلیق' 'وقت' 'زماں و مکاں' موت اور قیامت سب کے معنی خیز استعارے بن گئے۔ یہ پیکر ایسے تاریک 'مکاں' تک ذہن کو لے جاتے ہیں جہاں کوئی "مستقبل" نہیں ہے۔ موت کے بعد ایک نامعلوم مکان کا احساس دیتے ہیں' 'تانتر' کے مطابق چکروں کا بنیادی مقدس پیکر "ڈاکنی" (DAKINI) ہے جس کا وجود سُرخ ہے۔!

● 'بدھ ازم' نے بھی رنگوں کو بہت اہمیت دی' بدھ افکار کے مطابق ذہن کا بنیادی رنگ 'زرد' ہے' مربع (SQUARE) اس کی علامت ہے' جب بودھی ستواؤں میں 'عورت'

کے پیکر شامل ہوئے تو ان کے ساتھ ان کے رنگ بھی آئے۔ مختلف قسم کے رنگوں اور رنگین استعاروں کی ایک دنیا سامنے آگئی۔'تاراؤں' (TARAS) کے جانے کتنے رنگ اُبھرے تارا ایک معنی خیز پیکر بن گئی۔ اس کا بنیادی مفہوم یہ ہے "وہ عورت جس کی مدد سے وجود کے طوفان سے گزر کر انسان سلامتی کے ساتھ دوسرے کنارے پر پہنچ جائے!" یعنی جو سلامتی اور رحمت کی علامت' جس کی وجہ سے انسان عرفان اور 'وژن' کی اعلیٰ ترین منزل حاصل کرلے۔ بدھ منتروں میں تارا کو عظیم تر منزل کا رنگین پیکر کہا گیا ہے۔ 'بدھ حلقہ' رنگوں کا سرچشمہ ہے، اس سے سرشار ہوکر علم و دانش کے پرچم اُٹھائے۔ جو پیکر متحرک ہوئے ہیں وہ اپنے علم و دانش کے مطابق بدھ حلقہ کا کوئی رنگ لیے ہوتے ہیں اور اس طرح اس مترنم متحرک عمل میں مختلف رنگوں کے نقوش جھلملانے لگتے ہیں۔ تانتر کا معروف پیکر 'ڈاکنی' (DAKINI) یہاں کئی رنگوں میں ملتی ہے۔ ہر نسوانی پیکر کے ساتھ ایک 'ڈاکنی' ہے۔ علم و دانش کے پرچم اُٹھائے ہوئے ہر نسوانی پیکر کا چہرہ حد درجہ سنجیدہ ہے اور اس کی سنجیدگی کے مفہوم کو صرف اس کے بنیادی رنگ اور اس کے ساتھ متحرک "ڈاکنی سے ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ تمام نسوانی پیکر پُر اسرار ہیں جو بدھ کے لطیف اور انتہائی باریک حصے میں رہتے ہیں۔ بدھ کے مختلف پیکروں سے ان کے رنگ ہم آہنگ ہیں۔ ان کے خاص رنگ یہ ہیں :

'خاکی'	'بادامی'	'سانولا'
'سیاہ'	'گہرا سبز'	'سیاہی مائل سُرخ'
	'گندمی'	

● تبت کی بدھ مصوّری کا مطالعہ کیجیے اور پُرانے کپڑوں پر بنے ہوئے نقوش دیکھئے تو یقیناً محسوس ہوگا کہ رنگوں کے معاملے میں بدھ مصوّر بہت بیدار تھے۔ تھنکوں (THANKAS) (کپڑوں پر بنی ہوئی تصویریں) پر ارتکاز اور عبادت کے لیے نقش اُبھارے جاتے تاکہ ذہن

کو "خاص مرکز" حاصل ہو سکے۔ ذہن اور احساس اُسی مرکز سے وابستہ رہے، جو تصویریں اُجاگر ہوتیں اور ان کے لیے، جن رنگوں کا استعمال کیا جاتا اُن کا گہرا رشتہ تخیل سے ہوتا روایتی مصوروں کے عمل سے روشنی حاصل کرکے اپنے تخیل کی مدد سے آج بھی تھنکے تیار کیے جاتے ہیں۔

'تھنکا' (THANKA) کے لغوی معنی ہیں: "نگاہ کے ذریعہ آزادی!"

سنسکرت میں "درشن مکتی کی اصطلاح اسی مفہوم کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ نقوش اور مختلف قسم کے پیکروں اور جذبوں کی ہم آہنگی کے پیشِ نظر رنگوں کا انتخاب اور مناسب انتخاب اور استعمال کا بنیادی مقصد زندگی کی اذیت (سم سار) کے خلاف برگشتگی پیدا کرنا اور سچی آگاہی اور روشن خیالی کی آرزو (سم بودھی) ہے، میں نے کئی تھنکے، دیکھے اور ہر تھنکے کے درمیان بُدھ کا پیکر پایا۔

اس مرکزی بُدھ کو "ویروچن" (VAIROCHANA) کہتے ہیں۔ اس کے لغوی معنی مجھے معلوم نہیں لیکن اس کا مفہوم ہے "وہ جو تمام نام اور تمام اشکال کی داخلی کائنات کا سرچشمہ ہے۔" 'ویروچن' خلا (VOID) کی بنیادی سچائی یا "بدھ سچائی" کی علامت ہے۔ شنیات (SHUNYATA)

'بدھ' کا یہ پیکر 'سفید' ہے۔ لباس بھی سفید ہے، غالباً اس لیے کہ یہ بنیادی وحدت کی علامت ہے۔

اِسی خالص سفید بُدھ کے مرکز سے چار رنگوں کی روشنیاں پھوٹتی ہیں، "ویروچن بدھ" مرکز ہے جس کے چار رنگوں سے دوسرے چار دھیانی بدھ کے پیکر بنتے ہیں جو شمال، جنوب، مغرب اور مشرق کی علامتیں ہیں، "اکشو بھئے بُدھ" (AKSHOBHYA BUDDHA) کا رنگ نیلا ہے، "رتن سمبھو بُدھ" (RATAN SAMBHAVA BUDDHA) کا رنگ زرد ہے۔ اکشوبھئے کا تعلق فضا اور ہوا سے ہے تو رتن سمبھو تمام قیمتی اشیا کا سرچشمہ ہیں۔ یہ دھرتی سے تعلق رکھتے ہیں، تیسرے "امیتابھ بُدھ" (AMITABH BUDDHA) ہیں جو نور اور روشنی کا سرچشمہ ہیں۔ ان کا رنگ 'سُرخ' ہے — اور "اموگھا سِدھی بُدھ" (AMOGYA SIDDHI BUDDHA) اُس پانی

کے پُر اسرار مرکز ہیں کہ جس سے دھرتی سرسبز ہوتی ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کا رنگ گہرا سبز ہے۔ تبتی بدھ بینتر میں "سُرخ ڈاکنی" ہیں جو راہب کی سفید طاقت کے برعکس نسوانی توانائی کی علامت ہیں۔

● 'تانتروں' کے مطابق بنیادی عبادت سے کئی رنگ وابستہ ہیں۔ مثلاً 'سُرخ' 'سفید' 'زرد اور نیلے'! پھولوں کا انتخاب کرتے ہوئے ان رنگوں کا خیال رکھا جاتا ہے۔ مختلف قسم کی تصویروں کے حاشیوں کے لیے عموماً یہی رنگ استعمال ہوتے رہے ہیں 'پُوجا' میں پانی کے برتن کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور عموماً پانی سے بھرے ہوئے مٹی کے کٹورے یا برتن "دیوتا" کی علامت بن جاتے ہیں۔ اسے آم کے پتّوں سے چُھپا دیا جاتا ہے اور اُس کے قریب سبز ناریل رکھا جاتا ہے۔ جس کی جڑ پر شنگرفی رنگ (VERMILION) لگانا ضروری تصور کیا جاتا ہے۔ انھیں 'دیوتا' کے تشریحی خاکے یا نقشے کے پیچھے رکھ دیا جاتا ہے۔ اس یقین کے ساتھ کہ "دیوتا" کا ظہور ہوگا۔

ہندو تانتر نے 'مہاودیاؤں' (MAHAVIDYAS) کے دس پیکروں کو اہمیت دی ہے جن میں سات کائنات کی تخلیق کی منزلوں کی علامتیں ہیں اور تین تخریب اور کائنات کو اپنے اندر سمیٹ لینے کی علامتیں! 'کالی' وقت کے مرکز کی معنی خیز دیوی ہیں جن کی ظاہری صورتیں جیسی بھی ہوں، مثبت اور منفی خیالات بلند وجد آفریں فطرت سے پہچانی جاتی ہیں اُن کے چہروں اور پیکروں کو دیکھ کر خوف طاری ہو جاتا ہے لیکن وہ اپنی فطرت میں زندگی کی مسرتوں کا سرچشمہ ہیں، وقت کے مرکز پر اُن کے وجود سے کیف پرور لہریں پھوٹتی رہتی ہیں، ہر لمحہ وجد کی حالت میں وجد آفریں کیفیتیں پیدا کرتی رہتی ہیں۔ ان کا ظہور ڈرامائی طور پر ہوتا ہے کہ ان کے وجود کی وحدت کے اندر "کثرت" کے جلوے ہیں۔ کائنات کے تمام مظاہر اور تمام رنگ اُن کے اندر ہیں۔ اس احساس کے ساتھ وہ دوسری مہاودیا یعنی تارہ بن جاتی ہیں۔ یہ کائنات کی تخلیق کی دوسری منزل ہے۔ یہاں کالی کا رنگ گہرا نیلا ہے۔ گہرے نیلے کی تابناکی سے اشیا وعناصر اپنے رنگوں کے ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ اس منزل پر وہ 'شیو' کے مردے جسم پر اپنا

بایاں پاؤں رکھے ہوئے رہتی ہیں۔ شیر کی کھال پہنے ہوئے اور سروں کے ہار کے ساتھ اُن کا یہ پیکر بنگال اور اڑیسہ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے، اپنی تین آنکھوں کے ساتھ بھیانک ہنسی کے تاثرات کو لیے سامنے آتی ہیں، دنیا اور کائنات کی تباہی کے گہرے تاثرات اُبھارتی ہیں۔ تمام اشیاء و عناصر کو راکھ بنا چکی ہیں، لیکن کائنات کے حُسن و جمال کی نئی تخلیق کے امکانات کو بھی لیے ہوئی ہیں (پھُولے ہوئے پیٹ کے اندر نئی تخلیق کا جوہر پوشیدہ ہے) وہ چاہیں تو وحدت کے باطن سے کثرت کے جلوے بکھیر دیں۔ پانی کے اندر سے جھانکتا ہوا سفید کنول، نئی تخلیق کی علامت ہے (کالی اور بدھ اکشوبھیہ کے گہرے رشتے کا بھی احساس ملتا ہے)۔

اس کے بعد کالی سوداسی (SODASI) کے پیکر میں نمودار ہوتی ہیں۔ اُبھرتے ہوئے سورج کی طرح اُن کا رنگ سُرخ ہے،۔ برہما، وشنو، ردر، اندر اور سداشیو کے مجسموں کے اوپر نظر آتی ہیں۔ مہا کالی (عظیم وقت) سے ہم آغوش! انتہائی مسرت انگیز لمحوں میں، لذتوں کو حاصل کرتے ہوئے، عظیم نفسیاتی خواہش کی تکمیل کرتی نظر آتی ہیں، چوتھی مہاودیا یعنی بھونیشوری کا روپ اختیار کر کے سُورج کی طرح، سنہرے رنگ میں ڈھل جاتی ہیں اور شعاعوں کی مانند ہر جانب بکھر جاتی ہیں۔ سر پر چمکتا ہوا تاج ہوتا ہے اور ہلال (نیا چاند) اُن کا زیور بن جاتا ہے۔ 'بھونیشوری' کے چار ہاتھ ہیں جو مادی نعمتیں عطا کرتے ہیں۔ چھاتیاں دُودھ سے بھری ہوئی ہیں جن سے اشیاء و عناصر کی زندگی قائم ہے۔ کالی کا پانچواں پیکر تین آنکھوں والی بھیروی (BHAIRVI) کا ہے۔ بنیادی رنگ گہرا سُرخ ہے، گلے میں "سروں" کا ہار ہے۔ ہاتھ میں مالا اور کتاب ہے۔ بھیروی اپنے وجود کو جانے کتنے متحرک اشیاء و عناصر میں تقسیم کرتی رہتی ہیں۔

چھٹی مہاودیا "چھنامست" (CHUNNAMASTA) ہیں ناف کے اندر کھلے ہوئے کنول کے درمیان ''سرخ رنگ'! کھلا ہوا یہ کنول 'سُرخ رنگ' کی تابندگی کو 'خالص کائناتی زرخیزی' سے پیوست اُوپر اُٹھتا ہے، خالص کائناتی زرخیزی کو ایک نیلے مرد اور ایک عورت کی صورتوں میں پیش کیا گیا ہے، جو کرشن اور رادھا کے رنگین حسی پیکروں سے قریب تر ہیں 'چھنامست' گہرے بھورے نیلے کنول پر بیٹھی ہیں، سروں کا مالا پہنے ـــ ایک ہاتھ میں سانپ ہے اور دوسرے ہاتھ پر خود اُن کا اپنا سر ہے۔ کٹی ہوئی گردن سے انتہائی

شدت سے خون کا چشمہ پھوٹ پڑا ہے، اس کی تیز تین دھاریں ہیں۔ ایک دھار خود اُن کے کٹے ہوئے سر (جو اُن کے ہاتھ میں ہے) کے منھ کے اندر جاری ہے۔ دو دھاریں دائیں بائیں کھڑی دو عریاں دوشیزاؤں کے منھ میں پہنچ رہی ہیں۔ ان دونوں دوشیزاؤں کے ہاتھوں میں کھوپڑیوں کے پیالے اور تلواریں ہیں۔ سیدھے ہاتھ جو دوشیزہ ہے اُس کا رنگ "سنہرا" ہے جسے 'بارنینی' (BARNINI) کہتے ہیں۔ بائیں جانب 'ڈاکنی' (DAKINI) ہے جس کا رنگ شنگرفی (VERMILION) ہے۔ 'چھناست' کی یہ تصویر دراصل کائنات کو زندگی عطا کرنے کی ہے۔ تخلیقی عمل کے حسّی تصور کو اُبھارا گیا ہے، 'تما' (TAMAS) 'راجا' (RAJAS) اور 'ستوا' (SATTVAS) اور 'گن' (GUNAS) اچھا (ICCHA) اور 'کریا' (KRIYA) سب کے تاثرات موجود ہیں۔ انھیں 'سیاہ'، 'گہرے نیلے'، 'سرخ'، 'سفید' اور گہرے زرد رنگوں سے سمجھایا گیا ہے۔

ساتویں 'مہا ودیا' دھوئیں کی مانند ہیں۔ بیوہ "دھم وتی" (DHUMAVATI)! لمبی ہیں۔ تند خو، خوفناک اور بدمزاج! چہرہ بے رونق ہے لیکن مضطرب نظر آتی ہیں۔ بال اُلجھے ہوئے ہیں۔ چہرے سے دہشت اور وجود سے ٹیڑھے پن کا احساس ملتا ہے۔ چھاتیاں سوکھی اور مرجھائی ہوئی ہیں۔ پوپلی ہیں۔ ناک لمبی ہے۔ کوّے کی رتھ پر چلتی ہیں۔ ان سے زندگی کی آخری سطح کا احساس ملتا ہے۔ وہ سطح کہ جہاں تمناؤں کا خون ہوتا ہے۔ بھوک نہیں مٹتی، پیٹ بھر غذا حاصل نہیں ہوتی۔ افراد اپنے پرانے رشتوں اور ماضی کے تمام سرچشموں کو بھول جاتے ہیں۔ اس حد تک کہ رشتے ختم ہو جاتے ہیں اور عظیم سرمایۂ حیات سے تعلق ختم ہو کر رہ جاتا ہے۔ انسان اذیتوں کے عجیب و غریب لمحوں کے تجربوں سے آشنا ہوتا رہتا ہے۔

تیسری تین 'مہا ودیائیں' 'دابیبی' کے تسلسل کا شعور دیتی ہیں' ایک "باگلا" (BAGALA) ہیں جو 'زرد رنگ' کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہیں، جواہرات سے سجے سجائے تخت پر بیٹھتی ہیں' زرد رنگ اُمیدوں اور آرزوں کا رنگ ہے۔ 'باگلا خوبصورت چمکتے ہوئے زیورات میں بجھی ہوئی ہیں' اُن کے ایک ہاتھ میں مضبوط چھڑی ہے کہ جس سے وہ دشمنوں پر وار کرتی ہیں اور اُن کا دوسرا ہاتھ دشمنوں کی زبان پکڑنے اور کھینچنے کا کام کرتا ہے۔ دوسری

ماتنگی (MATANGI) ہیں۔ تاریک سیاہ چہرہ، سُرخ آنکھیں، جذباتی ہیجان اور اضطراب۔ اُن کے پیکر کی خصوصیات ہیں آرزوؤں اور خواہشوں کے سرور میں گم اور اکثر بدمست ہتھنی کی مانند جھومتی ہوئی، وہ اُس منزل یا سطح کی علامت ہیں کہ جہاں منتروں کا جادو ہے۔ ساری دنیا اس سحر کے اندر ہے اور بنیادی آرزو شے میں جذب ہو جانے کی ہے۔

مکمل وحدت کی خواہش!

اور آخری مہاودیا، 'کملا' (KAMALA) ہیں کنول کی دیوی! ایسی شکتی ہیں، خالص شعور (PURE CONSCIOUSNESS) کی علامت! یہ ذات کے عرفان کا استعارہ ہیں۔ سونے کے چار ہاتھی انھیں مقدس پانی سے نہلاتے ہیں۔ چمکتے سونے کا رنگ ہے، ہاتھ میں کنول لیے رہتی ہیں، حیات و کائنات کی جمالیاتی وحدت کا نشان بن کر آتی ہیں۔

تمام رنگ، وہ سفید ہوں یا سُرخ، زرد ہوں یا سبز، سب سیاہ میں جذب ہو جاتے ہیں۔ سب کالی، میں داخل ہو کر گم ہو جاتے ہیں ــــ صرف سیاہ فام کالی سامنے ہوتی ہیں!

● عوامی ذہن نے ستاروں اور سیاروں کو بھی اپنے جذبات کے رنگ عطا کیے ہیں۔ سیاروں اور ستاروں اور عوامی ذہن کے درمیان رنگوں کے خوبصورت رشتے جانے کب سے قائم ہیں، 'سورج، سُرخ رنگ کا سرچشمہ ہے تو چاند سفید رنگ میں ڈھلا ہوا ہے۔ مریخ، (MARS) گندمی یا سنگترے (TOWNY) کے رنگ کا ہے تو عطارد (MERCURY) مضمحل زرد سفید! زحل، کا رنگ سیاہ ہے۔ مشتری (JUPITER) 'زرد' ہے اور 'زہرہ' (VENUS) سفید! چڑھتے ہوئے چاند (راہو' (RAHU) ') اور ڈھلتے ہوئے چاند' (کیتو۔! (KETU)) شمال اور شمال مشرق میں جانے کتنے رنگوں کا احساس عطا کرتے ہیں۔

سیاروں کی عبادت کے لیے جو 'ینتر' بنائے گئے، اُن میں عموماً نو مربعے

ہوتے تھے۔ یہ 'یَنتر' سفید باریک چونے سے بنائے جاتے یا پکّے چاولوں سے! ہر مربع ایک سیارے کے لیے مخصوص ہوتا اور اُس میں سیارے کا رنگ اُس مربعے میں ڈالا جاتا۔ مشرق، مغرب، شمال اور جنوب کے بھی اپنے رنگ ہیں 'مشرق کا رنگ زرد ہے اور اسی 'زرد' کو لئے بہشت کے دیوتا 'اندر' اُبھرے 'اندر' زرد رنگ کے اساطیری دیوتا ہیں۔ 'اگنی' دیوتا جنوب مشرق کے سرخ رنگ کی علامت ہیں۔ 'اگنی' 'آگ' کے دیوتا ہیں جو جنوب مشرق کی حفاظت کرتے ہیں۔ جنوب کا بنیادی رنگ 'سیاہ' ہے۔ اماوس کی سیاہی کی مانند! تاریک گھُپ اندھیرے میں موت کے دیوتا ''یام'' (YAMA) کا پیکر اُبھرا، سیاہی کی علامت بن کر۔ جنوب مغرب کا رنگ گہرا سبز ہے۔ اِس رنگ نے اساطیر میں 'نیروتی' (NIRRUTI) دیوتا کو خلق کیا، مغرب کا بنیادی رنگ 'سفید' ہے۔ ورون (VARUNA) کا وجود سفید ہے۔ وہ پانی کے دیوتا ہیں، شمال مشرق کا رنگ نیلا ہے۔ ہواؤں کے دیوتا 'وایو' (VAYU) اسی رنگ سے وجود میں آئے ہیں۔ شمال کا رنگ حد درجہ سنہرا ہے۔ چمکتے ہوئے سونے کی مانند! سنہرے رنگ کے دیوتا ''کوبیرا''[1] (KUBERA) اس کے اساطیری استعارہ اور علامت ہیں۔ شمال مشرق کا رنگ

---

[1] کوبیرا (KUBERA) ایک انتہائی قدیم ہندوستانی دیوتا ہے جو 'یاکشاؤں' (YAKSHAS) کا سربراہ تصور کیا گیا ہے۔ زمین کے اندر جو قیمتی دولت ہے اُس کا مالک اور نگہباں ہے۔ وقت کے ساتھ اس کے تصور میں تبدیلی آئی ہے، مادّی مسرتوں اور نعمتوں اور دنیا کی دولت کا دیوتا بھی بنا ہے۔ لیکن 'یاکشا' (YAKSHAS) کی پراسرار اور خطرناک فطرت کے ساتھ! ایک روایت یہ ہے کہ 'کوبیرا' راون کا بھائی ہے جس نے رام چندر جی کی مدد کی تھی یہی وجہ ہے کہ اسے ہندو دیوتاؤں میں شامل کر لیا گیا ہے۔ اس کے پیکر میں جسم بھاری بھرکم ہے، پیٹ باہر نکلا ہوا ہے، پھولا ہوا پیٹ دولت اور پوشیدہ نعمتوں کی علامت ہے۔ عموماً کسی درخت کے نیچے بیٹھا نظر آتا ہے۔ درخت کی جڑوں کے نیچے ہیرے جواہرات اور دوسری قیمتی اشیاء ہوتی ہیں۔ لہٰذا وہ اس طرح بیٹھ کر ان کی نگہبانی کرتا ہے۔ بنیادی طور پر دھرتی کا دیوتا ہے۔ لہٰذا زمین کی زرخیزی سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ 'بدھ ازم' اور ہندو آرٹ نے 'کوبیرا' کو کائنات کے شمال کا دیوتا بنا دیا۔ بدھ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر دیکھیے)

آسمانی ہے۔ یہ اِی شان، (ISHANA) دیوتا کا رنگ ہے۔ شمال مشرق کا یہ رنگ دراصل شیو کے وجود کے ایک معنی خیز پہلو کا رنگ ہے کہ جس کی نمائندگی 'اِی شان' سے ہوتی ہے۔ ہنومان اور گنیش دونوں سُرخ رنگ کا جلوہ لیے ہوئے ہیں، شیو (شیو کا مُردہ جسم) سفید ہے۔ سفید جسم پر کالی (جو لہو دیتی ہیں تاکہ تخلیق کا سلسلہ جاری رہے) کے ہونٹوں سے لہو کا ایک معمولی سا قطرہ گر جاتا ہے تو تین رنگوں سُرخ، سیاہ اور سفید (راجا، تما اور ستو) کی آمیزش ہوتی ہے اور تخلیق وجود میں آ جاتی ہے!۔ کائنات کے گرد جو عظیم حلقہ یا دائرہ ہے کہ جس کے اندر شیو کا رقص جاری ہے سُرخ رنگ کی شدّت کو نمایاں کرتا ہے!

●

(حاشیہ صفحہ گزشتہ)

فن میں اس کے کئی پیکر ملتے ہیں۔ گنیش کے پیکر کی طرح معروف بُدھ پیکر 'جام بھالا' یا 'جم بھالا' (JAMBHALA) سے بہت قریب محسوس ہوتا ہے۔ بُدھ آرٹ نے اس پیکر کو عموماً ہنستے ہوئے دکھایا ہے۔ صورت تبدیل ہوئی ہے لیکن توند موجود ہے۔ یہ مسرّتوں اور خوشیوں کی علامت بن گیا ہے۔ عام اصطلاح میں اسے 'ہنستا ہوا بُدھ' (THE LAUGHING BUDDHA) کہتے ہیں۔ چین، جاپان اور ہندوستان میں اس کے مختلف مجسّمے ملتے ہیں۔ (ش۔ ر)

● رنگوں اور لکیروں سے لکھنے، نقشے تیار کرنے اور اپنے صحن یا آنگن کو سجانے کی روایات بہت قدیم ہیں۔ گاؤں اور چھوٹے قصبوں اور چھوٹے بڑے شہروں میں عورتوں نے آج بھی ان روایات کو زندہ رکھا ہے۔

آہستہ آہستہ اس کی فلسفیانہ اور مذہبی سطحیں بھی قائم ہوتی گئی ہیں، عوامی ذہن نے مختلف عہد میں اس فن میں نئے تجربے کیے ہیں، رفتہ رفتہ تصویریں بنیں، دیوی دیوتاؤں کے نقوش بھی اُبھرے، ان کی علامتوں کے پیکر سجے، آج جس فن کو ہم "رنگولی" کہتے ہیں بلاشبہ ایک قدیم فن ہے۔ اور ہندوستان کے مختلف علاقوں میں اس کی علاقائی اور دیسی روایتیں موجود ہیں۔ قدیم عقائد اور توہمات سے اس کا رشتہ بہت گہرا ہے۔ یہ لکیروں اور رنگوں کا فن ہے کہ جس میں عوامی رجحانات کا مطالعہ کرتے ہوئے مختلف عہد کے عقائد اور رسوم اور مختلف علاقوں کے حسّی اور نفسی تصورات کے ساتھ لکیروں اور رنگوں کے تعلق سے جمالیاتی تجربات کی بھی پہچان ہوتی ہے۔

سنسکرت میں اس قدیم رنگین فن کو 'رنگاولی' (RAN'GAVALLI) کہا گیا ہے۔ یعنی وہ بیل جو رنگوں سے تیار ہو، رنگوں کی لکیریں بیل کی مانند چڑھتی جائیں اور آہستہ آہستہ کسی دائرے یا حلقے میں پھیل کر ایک یا ایک سے زیادہ تاثر کو اُبھاریں۔ 'رنگولی' ہمیشہ حسّی اور نفسی تاثرات اُبھارتی رہی ہے۔ جب مذہبی اور فلسفیانہ سطحیں قائم ہوتی ہیں تو یہ

تاثرات اور گہرے اور معنی خیز بن گئے ہیں۔

ابتدا سے اس فن کا "مظاہرہ" زمین کے 'کینوس' پر کیا گیا ہے۔ اس کے لیے صحن یا آنگن یا دروازے کے قریب زمین تیار کی گئی ہے۔ آج تو مختلف تہواروں اور شادی بیاہ کے موقعوں پر عورتیں، 'رنگولی' سجاتی ہیں۔ شب عروسی کے کمروں اور رسوئی گھروں کو بھی رنگولی سے آراستہ کیا جاتا ہے۔

اس فن کی ابتدائی صورت نسلی اور قبائلی عقائد اور رسوم کو پیش کرتے ہوئے قبائلی اور نسلی احساسِ جمال کو پیش کرتی رہی ہے۔ کوئی نہ کوئی موضوع ہوتا جسے رنگوں اور لکیروں کی علامتوں میں پیش کیا جاتا۔

وتسائن (VATSAYAN) نے کام سوتر" میں جہاں عورتوں کے تعلق سے چونسٹھ[64] فنون کا ذکر کیا ہے اُن میں 'الکھیام' (ALEKHYAM) کی جانب بھی اشارہ کیا ہے۔ یعنی وہ فن جو رنگوں اور لکیروں کا فن ہو۔ وتسائن نے عورتوں کے چھٹے فن کو" رنگولی" کہا ہے اور یہ بتایا ہے کہ یہ بہت ہی مقدس فن ہے، 'رنگولی' لکیروں، خاکوں اور تصویروں کا یہ فن صرف دیوتاؤں کی خوشنودی کے لیے ہے۔ 'کام سوتر' کے مصنف نے ایک اور فن کا ذکر کیا ہے کہ جس کا تعلق رنگوں سے ہے۔ یہ 'منی کرما' (MANIKARMA) کا فن ہے۔ یعنی عورتیں رنگین اور خوبصورت پتھروں کو جمع کریں اور ان سے نقشے اور تصویریں مرتب کریں۔ پتھروں کی ترتیب سے نقشے اور تصویریں اُبھر آئیں۔ یہ فن آج بھی بعض علاقوں میں زندہ ہے۔ عورتیں پتھروں کو سجاتے ہوئے انھیں رنگ بھی عطا کرتی ہیں۔

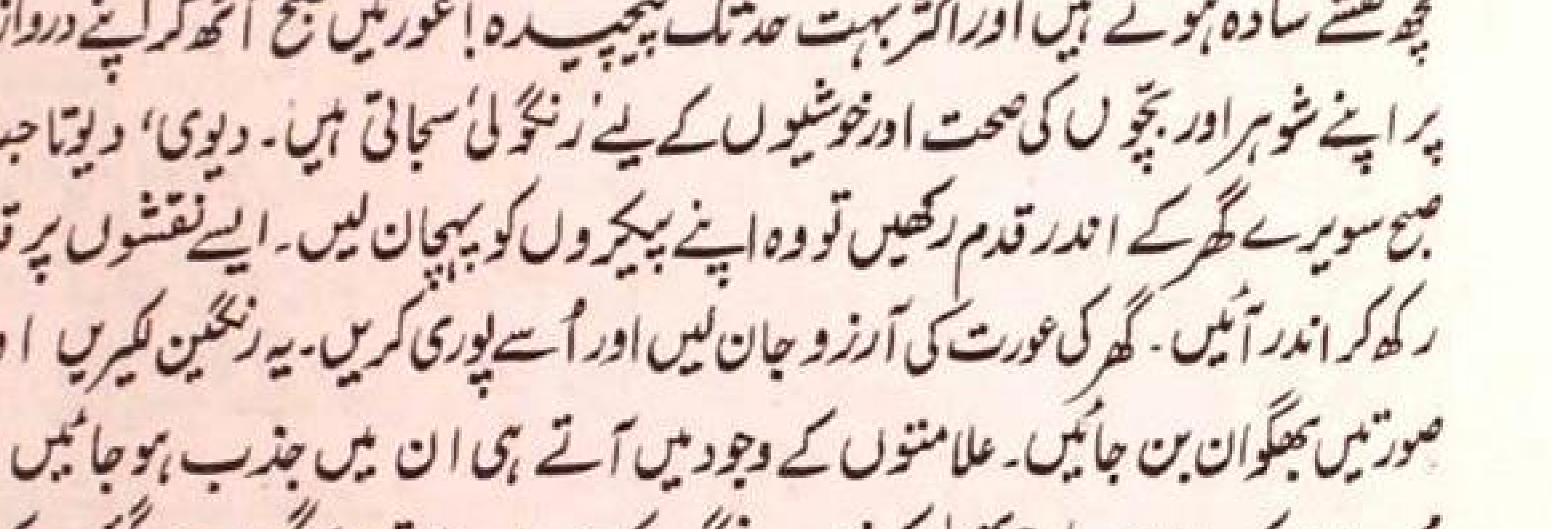
یہ بہت قدیم عقیدہ رہا ہے کہ ہر دن کسی نہ کسی سیارے کی گرفت میں ہے۔ کوئی دن ایسا نہیں کہ جس پر کسی سیارے یا ستارے کی گرفت نہ ہو۔ سیارہ یا ستارہ اپنی رحمتیں لیے ہوتا ہے۔ اگر ان کی رحمتوں کو حاصل کرنا ہے تو ذات اور شخصیت اور رحمتوں کے پیش نظر رنگوں اور لکیروں سے نقشے تیار کیے جائیں۔ یہ نقشے انسان اور مخصوص سیارے میں ایک معنوی رشتہ پیدا کر دیتے ہیں اور وہ دن سیاروں اور انسان کے لیے اپنی رحمتوں کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ اس طرح سیاروں کی علامتیں خلق ہونے لگیں جو انسان اور کائنات اور مظاہر فطرت کی 'وحدت'

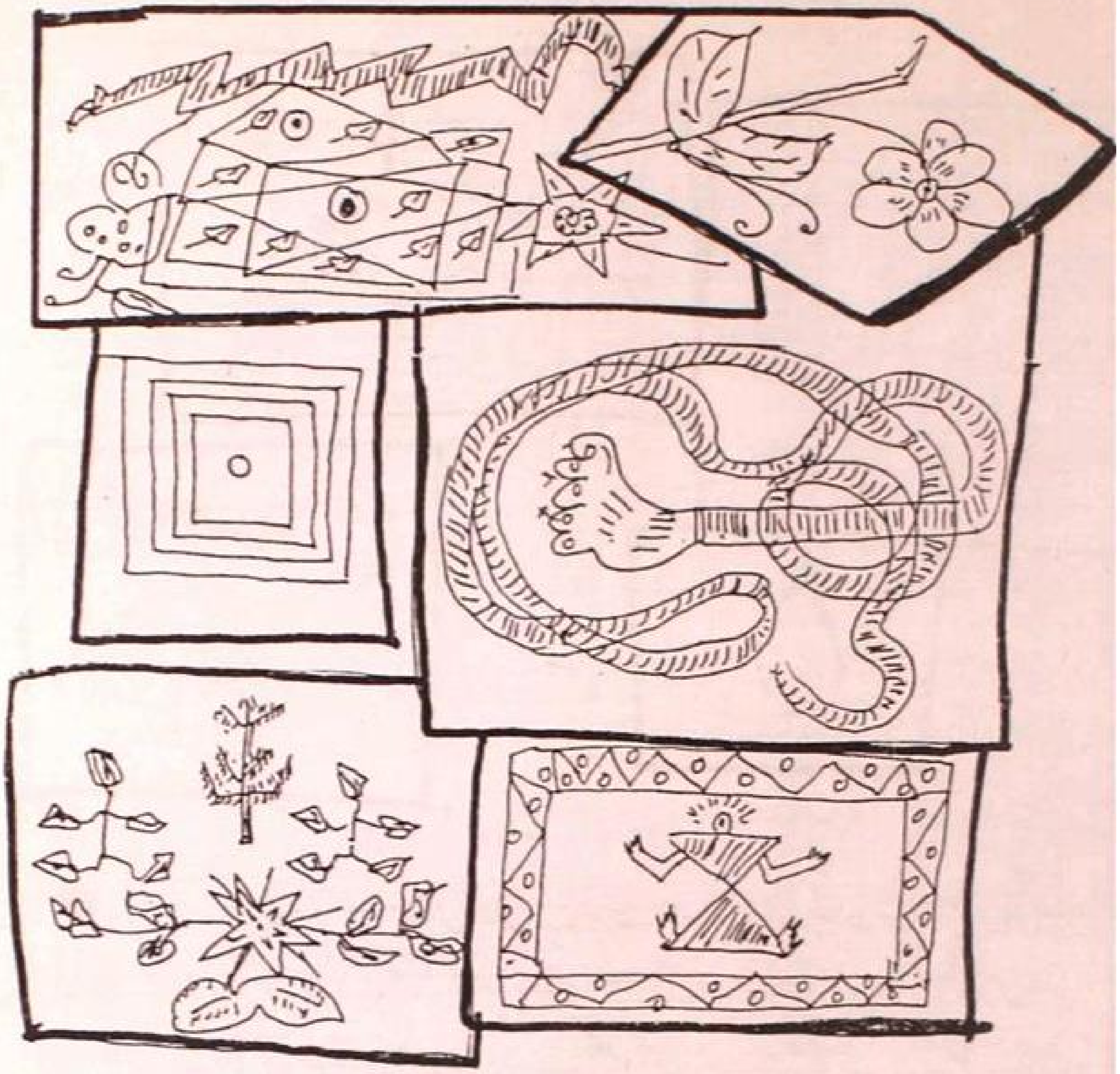
کا احساس عطا کرنے لگیں۔ ہندوستانی تجربوں اور جمالیات میں 'وحدت' اور جمالیاتی وحدت کا تصور بہت قدیم ہے۔ اس حسی تصور نے صدیوں کے سفر کے بعد مذہبی اور فلسفیانہ سطحوں کو واضح کیا۔ 'آفتاب' ہندوستانی ذہن و شعور میں ہمیشہ جذب رہا ہے۔ یہی وجہ کہ اس کے سفر کی علامتیں زیادہ اہمیت اختیار کر گئیں ـــ ابتداء میں رنگوں اور لکیروں کے اس فن میں خاص پودوں کو بھی شامل کیا جاتا تھا۔ مختلف قبیلوں نے بعض پودوں کو حد درجہ مقدس جانا تھا' ایسے پودوں کی خاص دیکھ بھال کی جاتی تھی اور ان کی ہیئت "توتم" (TOTEM) کی ہوگئی تھی۔ رفتہ رفتہ تلسی کے پودوں نے زیادہ اہمیت اختیار کر لی اور تمام دوسرے پودوں پر اسے فوقیت حاصل ہوگئی۔ آج بھی 'رنگولی' میں تلسی کے پودوں کو نمایاں جگہ حاصل ہے۔

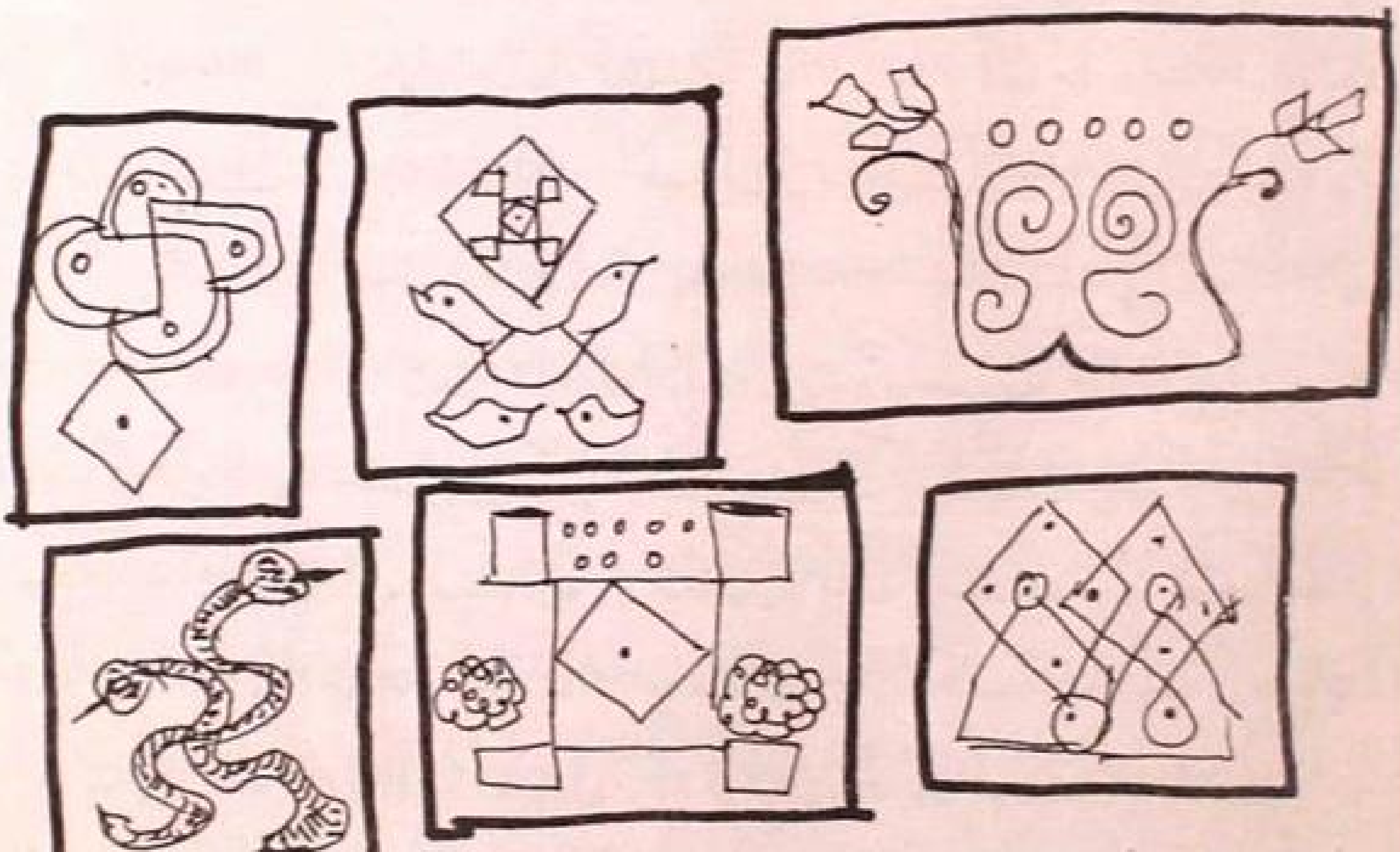
مہابھارت میں رنگوں اور لکیروں کے اس فن کا ذکر ملتا ہے۔ کچھ اس طور کہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کی روایت پہلے سے قائم تھی۔ گوپیوں سے جب کرشن الگ ہوگئے تو جدائی کے اس غم کو فراموش کرنے کے لیے گوپیوں نے اسی فن کا سہارا لیا اور رنگ اور لکیروں کے اس فن میں گم ہو جانے کی کوشش کی اور جب کرشن کے لوٹنے کی خبر ملی تو اُن کے استقبال کے لیے ایک 'رنگولی' سجائی گئی۔ 'چتر ستر' (CITRASUTRA) میں رنگوں اور لکیروں سے کینوس تیار کرنے کے سلسلے میں جو ہدایتیں ہیں وہ بھی اس فن کی جانب واضح اشارہ کرتی ہیں۔ "وشنودھر موتر پُران" نے 'یتر' 'بھومی چتر' اور 'نوگرہ (نو سیارے) کے سلسلے میں ہدایتیں دیتے ہوئے بتایا ہے کہ 'زمین' رنگوں اور لکیروں کے فن کے لیے کتنی اہمیت رکھتی ہے اور اسے کس طرح 'کینوس کی طرح استعمال کرنا چاہیے۔ 'وشنو' کو جس طرح کائنات کے اسٹیج پر پہلا اداکار سمجھا جاتا ہے اسی طرح انھیں پہلا مصور بھی کہا جاتا ہے۔ 'رنگولی' کے فن میں تلسی یا کسی بھی مقدس پودے کے شامل ہوتے ہی 'وشنو' کا 'امیج' جذب ہو گیا۔ انھیں تو بعض پودوں میں اس طرح محسوس کیا گیا ہے کہ یہ پودے اُن کے پیکر بن گئے ہیں۔ جس طرح وشنو کو لکشمی عزیز ہیں اسی طرح عابد کو تلسی یا کوئی اور مقدس پودا عزیز ہے۔ 'رنگولی' کے فن میں وشنو کے ساتھ لکشمی بھی شامل ہوگئیں۔ چوں کہ ابتدا سے عورتوں نے اس فن کو

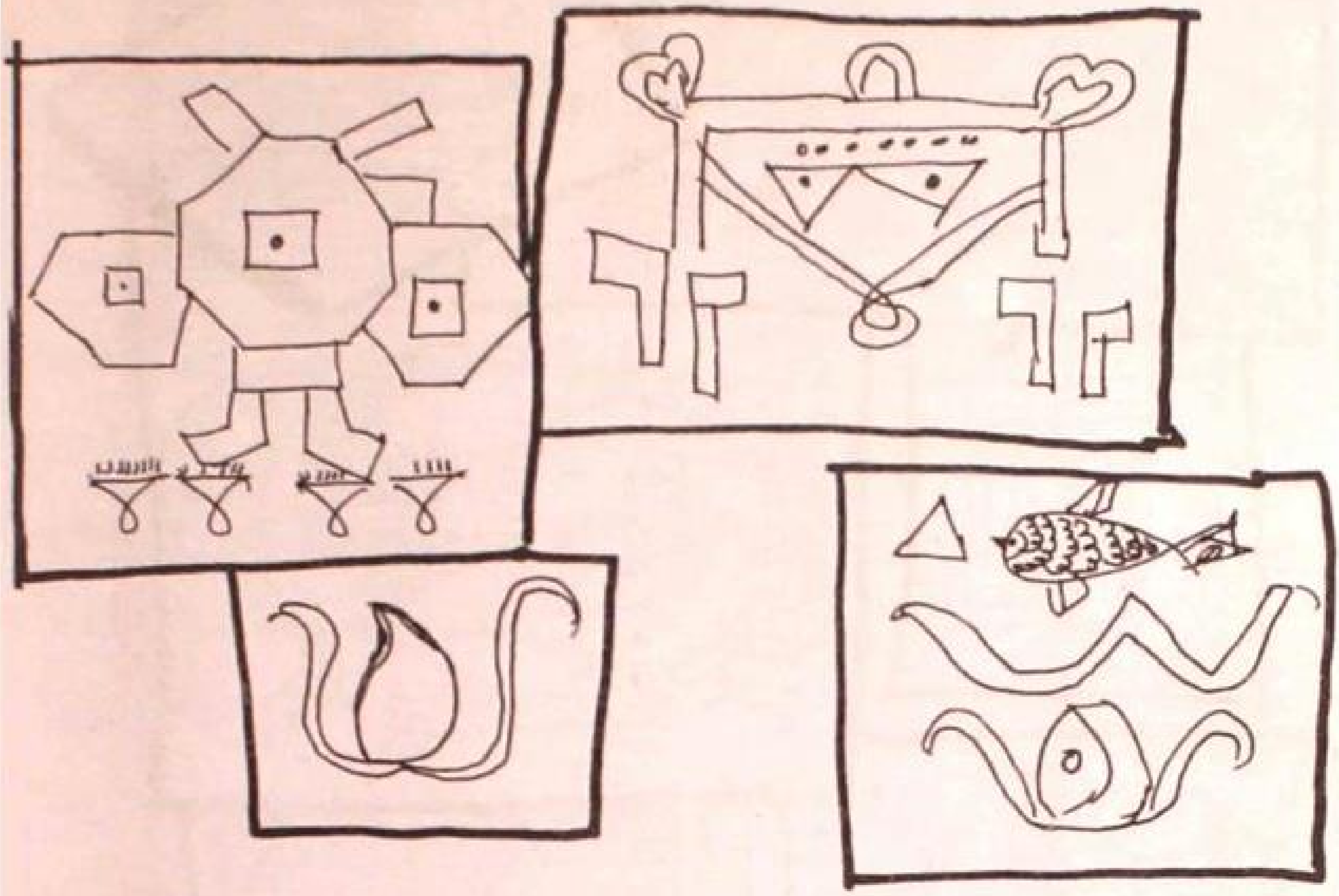
عزیز رکھا ہے اس لیے لکشمی نے زیادہ اہمیت اختیار کرلی۔ یہ دیوی مادّی آسودگی عطا کرتی ہیں۔ دولت اور عزت اور گھر کی خوش حالی کا سرچشمہ ہیں، لہٰذا ان کے لیے مختلف سماجی ماحول میں مختلف قسم کی 'رنگولی' تیار کرنے کی روایتیں موجود ہیں۔ ہندوستانی جمالیات میں مختلف سماجی زندگی اور طبقاتی ماحول کے پیشِ نظر اس فن کا مطالعہ نہیں ہوا ہے ورنہ قدیم جمالیاتی احساس وشعور کی جانے کتنی جہتوں اور جانے کتنی روایتوں کی پہچان ہوجاتی۔ تصویر نگاری اور مصوری کے فن کے پس منظر میں عوامی حسّی تجربوں اور رنگوں اور لکیروں کے نقشوں اور علامتوں کی روایات بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ سب ہندوستان کے کلچر کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ ان کے مطالعے سے قدیم عقائد اور توہمات کے ساتھ قدیم احساسِ جمال کی بھی پہچان ہوگی۔ جمالیات کے تعلق سے بعض رنگین نقشے بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ احساسِ حُسن کی پہچان کے لیے بعض بنیادی خصوصیات بہت اہم بن جاتی ہیں۔ کچھ نقشے سادہ ہوتے ہیں اور اکثر بہت حد تک پیچیدہ! عورتیں صبح اُٹھ کر اپنے دروازوں پر اپنے شوہر اور بچّوں کی صحت اور خوشیوں کے لیے 'رنگولی' سجاتی ہیں۔ 'دیوی' دیوتا جب صبح سویرے گھر کے اندر قدم رکھیں تو وہ اپنے پیکروں کو پہچان لیں۔ ایسے نقشوں پر قدم رکھ کر اندر آئیں۔ گھر کی عورت کی آرزو جان لیں اور اُسے پوری کریں۔ یہ رنگین لکیریں اور صورتیں بھگوان بن جائیں۔ علامتوں کے وجود میں آتے ہی ان میں جذب ہوجائیں۔ محسوسات کی دنیا اس طرح پھیلی کہ خود یہ رنگین لکیریں اور علامتیں بھگوان بن گئیں۔ کوئی علامت لکشمی بنی تو کوئی وشنو!!

'رنگولی' کے چند عوامی پیکر یہ ہیں:









● ہندوستان میں عوامی احساسِ جمال نے صرف مندروں اور بدھ خانقاہوں کو حُسن نہیں بخشا بلکہ اپنے گھروں کو بھی سنوارا سجایا اور انھیں بھی اپنے احساسِ جمال کا تقدس عطا ہندوستان کے ساحلی علاقوں میں یہ روایات ابھی بھی زندہ اور متحرک ہیں۔ تمل ناڈ میں 'کولم' (KOLAM) ہو یا گجرات میں رنگولی! بنگال اور آسام 'اَل پنا' (ALPANA) ہو یا بہار میں 'آری پنا' (ARIPANA) سب ان ہی روایات سے وابستہ ہیں۔ کیرالا (کولم) مہاراشٹر (رنگولی)، راجستھان (مَن ڈنا۔ (MANDANA)) اور آندھرا پردیش (موگولو (MUGLU)) میں یہ روایات آج بھی بہت متحرک ہیں۔ علاقائی تجربوں کا اختلاف بھی توجہ طلب ہے اس لیے کہ یہ سب اس بڑے ملک کے جمالیاتی تجربوں کی خصوصیتوں کو اپنے اپنے انداز سے پیش کرتے ہیں۔ ہر علاقائی جمالیاتی تجربے کے پس منظر میں تمدنی تہذیبی قدروں کی بنیادی اور امتیازی خصوصیات موجود ہیں جو مختلف مذہبی اور ثقافتی روایات کی خبر دیتی ہیں۔ خاکہ نگاری اور رسومات کی رنگا رنگی کی آمیزش کے جلوے توجہ طلب ہیں۔ ساحلی علاقوں میں آج بھی جذباتی اظہار کی وسعتوں کے لیے روزانہ یہ عمل جاری ہے۔ خاکوں

میں قدیم مذہبی اور تمدنی علامتیں موجود ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ دوسری صدی عیسوی میں چولا خاندان میں 'رنگاولی' یا 'کولم' کو بہت اہمیت دی گئی۔ راج درباروں سے مندروں تک اور مندروں سے عوام کے گھروں تک 'کولم' سجائے جانے لگے۔ انفرادی اور اجتماعی مذہبی اور ثقافتی تجربوں کو پیش کیا جانے لگا۔ اس قدیم رنگین عوامی فن کے پس منظر میں 'ینتروں' اور 'منڈلوں' کی روایات ہیں۔ کائنات اور داخلی توانائی کے رشتے نے اس فن کو بڑی تقویت بخشی ہے۔ رفتہ رفتہ 'یوگ' کے اثرات بھی ہونے لگے اور 'کولم' 'رنگولی' ''رنگاولی'' اور ''موکولو'' وغیرہ میں یوگ کے تعلق سے علامتیں بھی مختلف صورتوں میں اُبھرنے لگیں۔ دیوی دیوتاؤں کے حسی پیکروں کی علامتیں بہت اہم بن گئیں۔ آنگن ہو یا پوجا گھر، رسوئی ہو یا تلسی کی عبادت کرنے کی جگہ دیواریں ہوں یا درختوں کے نیچے کی دھرتی ہر جگہ عوامی احساسات اور جذبات کے نقشے اور لکیریں اُبھرنے لگیں۔ اب تو 'رنگولی' یا 'کولم' سڑکوں اور فٹ پاتھوں پر آگئی ہے۔ ابتدائی دور میں جب پہلی بار کائنات اور دھرتی اور انسان کے خوبصورت رشتے کی وحدت کا احساس پیدا ہوا ہوگا۔ اُس وقت معلوم نہیں کس قسم کے خوبصورت نقشے اور حسین اقلیدسی صورتیں اُبھری ہوں گی لیکن آج مختلف موسموں اور مختلف واقعات کے پیش نظر جو 'کولم' یا 'رنگولی' سجائی جاتی ہے اُن کا مشاہدہ کرتے ہوئے یہ یقیناً محسوس ہوتا ہے کہ فطرت کی قوتوں کو بیدار کرنے اور اچھے موسموں کے آنے کے وقت 'رنگاولی' سجائی جاتی ہوگی۔ مثلاً آج بھی بہار کی آمد بہت اہمیت رکھتی ہے اور اس کا استقبال 'رنگولی' سے ہوتا ہے۔ اچھی بارش اور اچھی فصل کی آرزو لے کر بھی 'رنگولی' بنانے کا رواج موجود ہے۔ ہر واقعے کے لیے اُس کے مطابق مجرد علامتیں ملتی ہیں۔ شادی بیاہ، بچوں کی پیدائش اور مہمانوں کے استقبال کے لیے 'رنگولی' سجانے کا رواج بہت پرانا ہے۔ مختلف واقعات کے لیے رنگولی کی تکنیک بھی مختلف ہوتی ہے اور ساتھ ہی 'موتف' (MOTIFS) میں بھی تبدیلی ملتی ہے۔ 'رنگولی' یا 'کولم' وغیرہ کے اسالیب میں حد درجہ تجریدیت ہے۔ نقطے، لکیریں، مربعے، دائرے اور زاویے اور کنول یا پاؤں کے نشانات، علامتی سواستیکا، چاند، ستارے، سورج سب پُر اسرار سرگوشیاں کرتے ہوئے جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی آسودگی عطا کرتے ہیں۔ پتوں، درختوں،

پھولوں، پودوں، پرندوں اور جانوروں کی بھی جانے کتنی علامتیں ملتی ہیں۔ اس خوبصورت رنگین فن میں رنگوں کے عوامی احساس کے ساتھ دو بڑی دیویاں اپنی علامتوں کے ساتھ شامل ہوئیں۔ دولت کی دیوی لکشمی کے پاؤں کے نشانات جلوے بنے۔ دو منسلک زاویوں اور کنول کے چوبیس۲۴ پتوں سے لکشمی کے مجرد پیکروں کو ابھارا گیا۔ سرسوتی جو علم کی دیوی ہیں وہ بھی دو۲ منسلک زاویوں لیکن کنول کی سولہ۱۶ پتوں کے ساتھ اپنی مجرد صورت میں آتی ہیں، کبھی کنول کے پتے نہیں ہوتے بس ایک 'نقطہ' ڈال دیا جاتا ہے جو اپنی فطرت میں ایک روشن اور شعاعیں عطا کرنے والا ہمہ گیر دائرہ ہے۔ عظیم دائرے کے ارتقا اور اس کی وسعتوں کو ایک نقطے سے سمجھا دیا جاتا ہے۔ درگا کے مجرد پیکر اور حسی تصور کو عموماً 'سواستیکا' کی علامت میں پیش کیا جاتا رہا ہے، 'سواستیکا' خوبصورت اور رنگین لکیروں اور دائروں میں اٹھارہ۱۸ لفظوں میں ہوتا ہے۔ نو۹ نقطے عمودی (VERTICAL) ہوتے ہیں اور دوسرے نو۹ افقی (HORIZONTAL)! [درگا کے نو۹ نام ہیں!] درگا کے لیے جو 'رنگاولی' سجائی جاتی ہے اُسے عام طور پر نو۹ دن رکھا جاتا ہے۔

'رنگاولی' میں شیو کا حسی پیکر بھی شامل ہوا اور مختلف اقلیدسی صورتیں مختلف رنگوں میں جلوہ گر ہونے لگیں۔ شیو کی علامت کی پہچان مشکل نہیں ہوتی۔ نٹ راج کے رقص کے کئی چکر دائروں میں نظر آتے ہیں، دائروں کے اندر مربعے بھی ہوتے ہیں جو غالباً رقص کی معنویت کی پیچیدگیوں کو سمجھاتے ہیں، عموماً کئی لکیروں کے نشیب و فراز نظر آتے ہیں جو زندگی کے وسیع سمندر کی تیز تر لہروں کو سمجھاتے ہیں۔ 'سوریہ' (سورج دیوتا) کو دائروں کے چکر سے سمجھایا گیا ہے۔ علاقائی دیویوں اور دیوتاؤں کے حسی پیکر بھی اہمیت رکھتے ہیں مثلاً بنگال میں 'منوسا (MANOSA) دیوی کی عبادت ہوتی ہے جو سانپوں اور ناگوں کی دیوی ہیں لہٰذا ناگ پنچمی کے تہوار کو مناتے ہوئے مختلف قسم کی 'رنگولی' سجائی جاتی ہے اور ناگ کے پیکروں سے منوسا دیوی کی مجرد تصویر اُبھاری جاتی ہے۔ مدھیہ پردیش میں مربعوں کے ذریعہ مقامی دیوی اور مقامی دیوتاؤں کی مجرد تصویریں بنتی ہیں۔ پالانی (PALANI) کے ڈھول کے نقش کو مربعوں سے ابھارا جاتا ہے۔

راجستھانی 'منڈانا' (MANDANA) میں نیلے رنگ کی شدت ملتی ہے۔ سبز اور سیاہ رنگوں کے درمیان نیلے رنگ کی تیزی جاذبِ نظر بن جاتی ہے۔ تمل ناڈ کے 'کولم' میں سُرخ رنگ زیادہ اہم ہے۔ کیرل میں پھولوں کو سجا کر مختلف رنگوں کے تئیں بیدار کیا جاتا ہے — مدھیہ پردیش میں پھلوں کے رنگوں کو اہمیت دی جاتی ہے اور سبزیوں کے مختلف رنگوں کو بھی شامل کیا جاتا ہے۔

مختلف علاقوں کی تصویر کاری کے پس منظر میں 'منڈل'، 'ینتر' اور 'رنگاولی' کی قدیم روایات نظر انداز نہیں کی جا سکتیں۔ قبائلی تصویر نگاری اور جدید عہد تک اس کی روایات کا ابھی بہتر مطالعہ نہیں ہوا ہے ورنہ قبائلی احساس جمال کو اب تک ہندوستانی جمالیات میں ایک نمایاں حیثیت حاصل ہو چکی ہوتی، قبائلی جمالیات نے بھی لکیروں، نقشوں اور رنگوں کے ساتھ اساطیری نقوش کی ایک بڑی انجمن سجائی ہے۔ قدیم قبائلی تصویر نگاری میں مختلف عقائد اور رسومات نے اپنے رنگ بھرے ہیں۔ لوک کہانیاں اپنے پیکروں اور رنگوں کے ساتھ نمایاں ہوئی ہیں۔ تجریدی اور نیم تجریدی رنگین نقوش جلوے بنے ہیں، آج بھی مٹی کے گھروں کی دیواروں پر رنگین تصویریں بنائی جاتی ہیں جو قدیم اور قدیم ترین قبائلی جمالیاتی روایات کی خبر دیتی ہیں۔ جھونپڑیوں کی مٹی کی کچھ دیواریں 'رنگاولی' کی خصوصیات کے ساتھ سجائی جاتی ہیں۔ قبائلی زندگی میں مقامی دیویوں اور دیوتاؤں، درختوں، پودوں، مکانوں، کھیتوں، پرندوں اور جانوروں کے دلچسپ رنگین پیکر ملتے ہیں۔ رنگوں کو تیار کرنے کے اپنے پرانے طریقے ہیں جن میں گوبر کا استعمال بھی ہوتا ہے۔ قبائیلوں نے اپنے رقص کے مختلف انداز کو ہمیشہ عزیز رکھا ہے اسی طرح اپنی چھوٹی چھوٹی پرانی کہانیوں کو زندہ رکھا ہے۔ دیواری تصویروں میں رقص اور کہانیاں بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ دیوی دیوتاؤں کے جلال و جمال اور عقل مند جانوروں اور پرندوں کے جانے کتنے قصے رنگین تصویروں میں نمایاں ہوئے ہیں، بعض قصوں اور کہانیوں کی علامتیں وجود میں آگئی ہیں اور یہ علامتیں ذہن کو پرانی کہانیوں تک لے جاتی ہیں۔ تمدنی اور تہذیبی زندگی کے ارتقاء کے ساتھ دوسرے علاقوں کے قصے بھی شامل ہوتے گئے ہیں، 'رامائن'، 'مہابھارت' اور 'پنچ تنتر' کے کردار

بھی آئے ہیں۔ 'عورت'، تخلیقی توانائی کا مرکزی پیکر بن گئی ہے، روزانہ زندگی کے واقعات اور حادثات بھی شامل ہوتے رہے ہیں، بعض علاقوں میں مٹی کی دیواروں پر مقامی عظیم ماں بہت اہمیت اختیار کر گئی ہے۔ 'عظیم ماں' کا رنگین پیکر نقش ہوجاتا ہے تب ہی شادی ہوتی ہے۔ اچھی فصل کے لیے بھی ان کی تصویر بنا کر عبادت کی جاتی ہے کھیتوں میں بیج ڈالنے سے قبل ان سے دعائیں مانگی جاتی ہیں۔ گجرات میں "رتھوا قبیلے" (THE RATHVAS) کے فنکار اسی طرح اپنی تصویر نگاری کی قدیم روایات کو عزیز رکھتے ہیں کہ جس طرح مدھیہ پردیش کے بھیل (BHILALAS) قبیلے کے فن کار! چھوٹا ناگپور (بہار) کے قبائلی فنکاروں کی بھی اپنی رنگین تصویر کاری کی روایات ہیں؛ "رتھوا قبیلے" کے فن کاروں نے جو تصویریں بنائی ہیں اور اُن میں جو رنگ بھرے ہیں وہ تحرک (MOVEMENT) کو پیش کرتے ہیں، اُن کے دو دیوتا "بابو اند" (BABOIND) اور "بابو پیتھرو BABOPITHRO حد درجہ متحرک حسی پیکر ہیں۔ جو تصویروں میں قدیم قصّوں کی اساطیری خصوصیتوں کو لیے ہوئے ہیں؛ گھروں کو تصویروں سے سجانے اور انھیں مناسب رنگ دینے کی روایات بہت قدیم ہیں۔ گھروں کی دیواروں پر قدیم کہانیاں اپنے رنگوں کے ساتھ مکمل طور پر نقش ہوتی رہی ہیں، دیواروں کی رنگین تصویریں محض آرائش و زیبائش کے لیے نہیں ہیں بلکہ نسلی اور اجتماعی تجربوں کو بھی لیے ہوئے ہیں، لہراتی ہوئی لکیریں ہوں یا رنگین اقلیدسی نقشے، سب اپنی معنویت کو لیے ہوئے ہیں اور نسلی اور اجتماعی تجربوں کی خبر دیتے ہیں۔

ہندوستانی مصوری پر قبائلی اور علاقائی تصویر کاری کی انگنت جہتیں اثر انداز ہوئی ہیں۔ غالباً اس لیے بھی کہ علاقائی اور قبائلی مصوری اجتماعی شعور اور اپنے کلچر کی پیداوار ہے۔ قبائلی مصوری میں ہندوستان اپنے مختلف رنگوں کے ساتھ ملتا ہے، 'صورت' جامد نہیں ہوتی متحرک ہوتی ہے، پیکر اپنے عمل کو نمایاں کرتے ہیں، ابتدائی فکر کی زرخیزی توجہ طلب بن جاتی ہے۔ "زمین، عورت، مرد، بچے، جانور، کھیت، کھلیان، کسان اور بادل، زندگی کی تخلیق، ہل بیل، اور زندگی اور موت وغیرہ ہر جگہ بنیادی موضوعات رہے ہیں۔ زندگی کے جانے کتنے مظاہر مختلف لکیروں، نقشوں، پیکروں اور رنگوں میں نمایاں

• شیوکا کائناتی آفاقی رقص / آہنگ اور آہنگ کی وحدت کی ایک مثال !

باطن اور ماورائے ادراک کے آہنگ کی اکائی !

(اوریشور مندر)

ہوئے ہیں۔ چھوٹا ناگپور کے قبائلی حلقوں میں قدیم کہانیاں اور لوک کہانیاں بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ کہانیاں رقص میں بھی پیش ہوتی ہیں اور تصویروں میں بھی، دیواروں پر مختلف لکیروں اور رنگوں سے تصویریں بنانے کا رواج یہاں بھی بہت قدیم ہے۔ بنگال، بہار، اور اڑیسہ کے 'سنتھال'، 'بھوج'، 'منڈا'، اور 'اڑاؤں' قبیلوں کو لکیروں اور رنگوں کی ایک بڑی میراث حاصل ہوئی ہے۔ دیواروں پر تجریدی اور نیم تجریدی اور واضح اور صاف تصویریں بنانے کا رواج آج بھی موجود ہے، رنگوں کے انتخاب میں اجتماعی شعور کی کارفرمائی توجہ طلب ہے۔ اقلیدسی نقوش بھی انھوں نے ماضی سے حاصل کیا ہے جن میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں، مچھلیاں اور پھول اور پتے اقلیدسی نقوش کی بنیاد ہیں، ان کی تصویر نگاری مادی زندگی میں پیوست ہے۔ تخیلی جانور اور پرندے نہیں ملتے۔ وہی جانور اور پرندے نقش ہوتے ہیں جو حقیقی ہیں، جنھیں وہ دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں، مختلف قسم کے سماجی موضوعات توجہ طلب بن جاتے ہیں۔ رقص کی اداؤں اور رقص کے تحرک کی اَن گنت تصویریں ملتی ہیں جو اپنے رنگوں کی زرخیزی سے زندگی کی مسرتوں اور لذتوں کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔ 'تیر کمان'، 'دستور'، 'ہرن'، 'شیر' اور 'دولہا دلہن' وغیرہ بھی ہمیشہ بنیادی موضوعات بنے رہے ہیں۔ دیواری تصویروں کے ساتھ صحن میں بھی رنگین تصویریں، پھولوں اور پتوں کی صورتوں میں اُبھاری جاتی ہیں لیکن پھول اور پتے بہت حد تک تجریدی ہوتے ہیں۔ دائروں، مربعوں، زاویوں اور لہراتی ہوئی لکیروں میں موضوع پوشیدہ رہتا ہے۔ دائروں کی تعداد اکثر اتنی زیادہ ہوتی ہے کہ پہلا تاثر یہ ہوتا ہے جیسے ہم کسی پھول کا مشاہدہ کر رہے ہیں۔

چھوٹے قبیلوں اور اُن کی برادری اور خاندان کے مختلف حلقوں کی اپنی اپنی علامتیں ہوتی ہیں اور یہ علامتیں عموماً جنگلوں کی زندگی سے رشتہ رکھتی ہیں۔ درخت پودے، پرندے، جانور، سانپ، کچھوے اور بھینس وغیرہ کی علامتیں 'قبائلی علامتوں' (CLAN SYMBOLS) کی صورتوں میں ملتی ہیں، اگر کوئی قبیلہ یا کسی قبیلے کی کوئی برادری کسی

خاص درخت یا کسی مخصوص جانور کو عزیز رکھتی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا تعلق اُن کی روایات اور اُن کی لوک کہانیوں سے بہت ہی گہرا ہے، بعض درخت اور جانور اتنے عزیز ہیں کہ "ٹیبو" (TABOOS) بن گئے ہیں۔ انھیں کاٹنا یا مارنا گناہ تصور کیا جاتا ہے۔ تہواروں پر ان کی رنگین تصویریں ابھاری جاتی ہیں۔ وقت کے ساتھ ان کی علامتی اہمیت کم ہوتی گئی اور ان کی حیثیت 'موتف' (MOTIFS) کی رہ گئی ہے۔ قبائلی فنکار آرائش و زیبائش کے لیے ان کے رنگین پیکر ابھارتے ہیں۔ رامائن، مہابھارت اور پنچ تنتر کے کردار بھی ان میں شامل ہو گئے ہیں۔

ہندوستان میں دیواری تصویروں کی جو داستان غاروں سے شروع ہوئی، وہ مختلف قبیلوں کے گھروں کی دیواروں تک آئی ہے اور اس کے بعد محلوں اور قلعوں کی دیواروں پر رنگین تصویریں ابھری ہیں!

ملک کے بعض علاقوں میں 'سرخ رنگ' کے گرد عورتوں کے رقص کی روایت رہی ہے۔ کہا جاتا ہے جب مندروں پر اونچی ذات کے لوگوں کا قبضہ ہو گیا تو کھیتوں اور کھلیانوں کے قریب ہزاروں چوزوں کی قربانی کے بعد اُن کے لہو کے گرد عورتوں نے رقص کرنا شروع کیا، یہ رقص ہی عبادت بن گیا۔ وقت کی تبدیلی نے قربانی کا سلسلہ ختم کر دیا تو سرخ کپڑوں کے گرد رقص شروع ہو گیا، آج بھی جنوبی ہند کے بعض علاقوں میں سرخ کپڑوں کے گرد رقص موجود ہے، بعض تہواروں میں 'دیوی' کی خوشنودی کے لیے ایسے رقص کے مناظر ملتے ہیں۔ کیرل کے ایک مشہور تہوار 'کودن گلر' (KUDUNGALLUR) میں عموماً ایسے رقص پیش کیے جاتے ہیں۔ پتوں (PALM LEAVES) پر تصویریں بنانے کی روایت بھی بہت پرانی ہے۔ تصویریں ابھارنے کا عمل اتنا مشکل نہ تھا جتنا کہ انھیں مختلف رنگوں سے مزین کرنے کا عمل مشکل تھا، اڑیسہ میں اس روایت کی خبر پندرھویں صدی سے ملتی ہے۔ ملک کے دوسرے علاقوں میں بھی اس کی روایت موجود ہے، فنکاروں نے سیاہ حاشیوں کے درمیان متحرک اور غیر متحرک تصویروں میں ایک ساتھ کئی رنگوں کو شامل کیا ہے، 'سیاہ، سبز، سرخ، زرد اور سفید بنیادی رنگ رہے ہیں۔ پتوں پر جو

زائچے (HOROSCOPES) بنائے گئے ہیں اُن میں بھی بعض شوخ رنگوں کا استعمال ملتا ہے۔ منقش تختوں پر بنی ہوئی تصویروں PANALPAINTINGS اور دیواری تصویروں (PATA - CITRA) میں رنگوں کا احساس توجہ طلب ہے۔ مختلف علاقوں کی تصویروں، خاکوں اور رنگوں کے اسالیب مختلف ہیں لیکن مقامی اسلوب اپنی بنیادی خصوصیات کے ساتھ ہر جگہ موجود ہے۔ مثلاً اُڑلیسہ میں تصویروں اور رنگوں کا ایک ہی اسلوب 'کینوس' میں اُبھر رہا ہے۔ منقش تختوں اور دیواری تصویروں، زائچوں، لپٹے ہوئے کاغذوں یا طوماروں (SCROLLS) میں جو اسلوب ہے وہی نقلی چہروں یا مصنوعی چہروں (MASKS) زیورات کے صندوقوں اور دیوی دیوتاؤں کے پیکروں میں ملتا ہے۔ مٹھوں اور مندروں کی دیواریں بھی بنیادی اسلوب کو نمایاں کرتی ہیں، لوک کہانیوں کے واقعات اور کردار مختلف رنگوں کے ساتھ نقش ہوتے رہے ہیں۔ مصوری اور رنگوں کے فن کا رشتہ انتہائی قدیم روایات، مذہبی تصورات اور اسطوری واقعات سے قائم ہے۔ 'اڑلیسہ اسٹیٹ میوزیم' میں 'گیتا گوبندا' (GITA GOVINDA) آمارو (AMARU) 'مادھوا' (MADHOVA) 'ستاکا' (SATAKA) وغیرہ کے جو منقش رنگین نسخے دیکھے اُن سے تصویروں اور رنگوں کے تعلق سے اپنی قدیم متحرک روایات کی خبر ملی۔ 'آمارو' کے سینکڑوں اشعار کو پتوں پر تصویروں میں نقش کیا گیا ہے۔ مصور کی تخلیقی صلاحیتوں کا جس طرح اظہار ہوا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے، فن کار کے تخیل کی شادابی کے رنگین مناظر جذبات اور عمل میں نمایاں ہوئے ہیں۔ 'انتظار'، 'ہم آغوشی'، 'شادی سے قبل معاشقہ'، 'الوداع کہنے کا لمحہ' ـــــ یہ غیر معمولی مناظر ہیں جو متحرک پیکروں اور غیر متحرک صورتوں کے رنگوں کو احساس اور جذبے کی علامتیں بنا دیتے ہیں۔ جے دیو (بارہویں صدی) کی تخلیق "گیتا گوندا" یا 'گیتا گوندم' کے منقش نسخوں کے رنگ بھی توجہ طلب ہیں۔ تصویروں اور رنگوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پتوں پر نقش گری اور رنگ آمیزی کی روایات کتنی قدیم ہوں گی کہ ایسے رنگین پیکر اُبھرے ہیں۔ فنکاروں کی تخلیقی صلاحیتوں اور ان کی تخیل نگاری نے اس فن میں جدّتیں بھی پیدا کی ہیں اور روایات کی نئی تشکیل بھی کی ہے۔ 'گیتا گوبندا' کرشن کا نغمہ ہے جس نے اپنی سحر انگیز کیفیتوں سے ہندوستانی فنون

کو شدت سے متاثر کیا ہے۔ اس کا موضوع مختلف علاقوں کے فنکاروں کو بھی عزیز رہا ہے۔ "اڑیسہ اسٹیٹ میوزیم" میں میں نے جو نسخہ دیکھا، وہ اپنی جمالیاتی خصوصیات کے پیش نظر بہت اہم ہے۔ ایک بڑی بنیادی خصوصیت پیکروں اور رنگوں کا تحرک ہے۔ لکیروں خاکوں، اور رنگوں کی وحدت سے تحرک کی توانائی پیدا ہوئی ہے۔ جنگوں کے مناظر ہوں یا رادھا اور کرشن کے ملاپ کے مناظر، جانوروں، درختوں، پھولوں اور تالاب کی جھیلوں کے پیکر ہوں یا جمنا کے کنارے گائے اور درختوں پر چڑھتے ہوئے بندروں کی تصویریں، تحرک اور تحرک کی 'توانائی' کا جمالیاتی احساس ملنے لگتا ہے۔ تالاب میں کھلتے ہوئے کنول کا جمالیاتی احساس جس طرح پیدا کیا گیا ہے اُس کی مثال آسانی سے نہیں ملے گی، اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ فنکاروں اور فطرت کے پیکروں اور رنگوں کا رشتہ کتنا گہرا اور تہ دار تھا، اس دستاویز میں فطرت کے تعلق سے 'نئی تخلیق' کا عمل ہر جگہ توجہ طلب بنتا ہے۔

"دو جمالیاتی" جہتوں میں عموماً بات کہہ دی گئی ہے، چھوٹے سے کینوس (PALM LEAVES) میں کہانیوں کا منظری بیان ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں ایک امتیازی نشان بن جاتا ہے۔ اگر پتوں پر لکھی ہوئی 'نظم' نہ پڑھی جائے تو یہ رنگین تصویریں نظم بن جاتی ہیں اور جمالیاتی "آسودگی" عطا کرنے لگتی ہیں۔ پتوں پر منقش تصویریں جہاں متھ، روایت، اور رسم و رواج کے نقوش بیدار کرتی ہیں وہاں اسلوب، تکنیک، موتف، اور رنگوں کے فنکارانہ انتخاب اور استعمال سے بھی آشنا کرتی ہیں۔

● دکن میں بیانیہ مصوری (NARRATIVE PAINTINGS) کی روایت بہت قدیم ہے، نرمدا (NARMADA) اور کرشنا (KRISHNA) ندیوں کے کنارے قدیم آبادی نے مصوری کی جو روایت قائم کی اس کا سفر صدیوں میں جاری رہا ہے۔ قصوں اور کہانیوں کو مصوری میں بیان کیا جاتا رہا ہے۔ ابھی حال میں 'تلنگانہ بیانیہ مصوری' کے جو نمونے دریافت ہوئے ہیں اُن سے اندازہ ہوتا ہے کہ دکن میں یہ روایات کتنی قدیم رہی ہے۔ رنگوں کا غیر معمولی احساس توجہ طلب بن گیا ہے، مقامی صورتیں تیز تر رنگوں کے ساتھ نمایاں ہیں۔ 'قلم کاری' اور 'طومار' اور 'دیوار' کا تعلق بہت پرانا ہے۔ دکن میں طومار (SCROLL) کو منقش کرنے کا جمالیاتی

یاکشی (دیدار گنج) دو سو سال قبل مسیح (پٹنہ میوزیم)
جمالیاتی تنظیم اور ادائیگی فن کا اعلیٰ ترین معیار!

ذوق رہا ہے۔ سولہویں صدی کی دیواری تصویروں کے پیچھے ان روایات کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ "روایتی تصویری اظہار" کا سلسلہ صدیوں قائم رہا۔ قدیم بدھ اور جین آرٹ میں اسے بڑی اہمیت حاصل ہوئی۔ برہمنوں نے بھی اس فن کی ترقی میں بڑا حصہ لیا ہے۔ 'پٹ چترا' (PATA CHITRAS) اور 'یام پٹ' (YAMA PAT) وغیرہ اسی فن کے نام رہے ہیں۔ مذہبی اور جمہوری اور سیکولر موضوعات کو منتخب کیا گیا اور انھیں مختلف قصّوں اور کہانیوں میں مختلف پیکروں اور رنگوں سے اجاگر کیا گیا، بہار، راجستھان، گجرات اور بنگال میں یام پٹ اور پٹ چترا کی روایات ملتی ہیں۔ اساطیری قصّوں کو تصویروں اور اُن کے رنگوں میں پیش کرنے کی ایک طویل داستان مختلف ادوار میں موجود رہی ہے۔ بیانیہ رنگین تصویریں کپڑوں پر بھی بنائی جانے لگیں۔ بدھ تانتر اور جین تانتر کے موضوعات خاص طور پر نقش ہونے لگے۔ 'زندگی'، 'جیکر'، 'حیات و موت'، 'جنت اور جہنم'، 'محنت اور مشقت'، 'جدوجہد اور قربانی' اور دوسرے کئی موضوعات طومار اور کپڑوں پر ملتے ہیں۔ 'پرانوں' کی کہانیاں بھی مختلف پیکروں اور رنگوں میں اجاگر ہونے لگیں۔ طوماروں اور کپڑوں پر جو رنگین تصویریں بنی ہیں وہ اُفقی (HORIZONTAL) بھی ہیں اور عمودی (VERTICAL) بھی، لیکن عمودی تصویریں زیادہ بنی ہیں۔ عمودی طوماروں میں کہانی اوپر سے نیچے کی جانب آتی ہے اور اپنے مختلف تیز اور شوخ رنگوں سے متاثر کرتی ہے۔ اُفقی طوماروں میں تصویریں عموماً دو حصّوں میں تقسیم ہیں، جہاں قصّہ یا واقعہ رکتا ہے وہاں عموماً کوئی درخت بنا دیا جاتا ہے۔ مختلف علاقوں کے فنکاروں نے اپنی روایات کو منتخب کرتے ہوئے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ عوامی دلچسپی قائم رہے، واقعات کا انتخاب کرتے ہوئے اپنے قبیلے کے عقائد رسومات اور اپنی 'ذات' (CASTE) کی اسطور کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ اپنے دیوتاؤں کے نقش اُن کے مخصوص رنگوں کے ساتھ اُبھارے ہیں۔ طوماروں اور کپڑوں پر سرخ رنگ مرکزی رنگ رہا ہے۔ عموماً پس منظر بھی سرخ رنگ میں ابھرا ہے، ایسی تمام تصویروں کے پیکروں کے آہنگ میں رنگوں نے نمایاں حصّہ لیا ہے۔ رامائن اور مہابھارت کے واقعات کے شامل ہوتے ہی رنگوں کے تحرک کی اہمیت بڑھ گئی ہے۔

جس کی کوئی 'صورت' (FORM) نہیں ہے، عابد اسے اپنے خیال اور تصور سے 'صورت' دے سکتا ہے، یہ صورت آہستہ آہستہ الوہی خصوصیتوں کے ساتھ ذہن پر نقش ہو جاتی ہے اور عابد اپنے تصور کے مطابق ان کی تصویر بنا دیتا ہے، اس قدیم عقیدے نے 'دھیان' (DHYAN) کو بڑی اہمیت دی اور یہ بتایا کہ ہر شخص کا اپنا تصور اور خیال ہو سکتا ہے لہٰذا 'صورت' اُسی خیال کے مطابق جنم لیتی ہے، صورتوں کے اختلاف کی وجہ یہی ہے کہ مختلف دھیانی مختلف انداز سے کسی دیوی یا دیوتا کی صورت کے متعلق سوچتے ہیں' ایک شخص اپنے دھیان کے مطابق فارم یا صورت کی تخلیق کرتا ہے، ایک ہی دیوی یا ایک ہی دیوتا کی مختلف صورتیں اسی وجہ سے وجود میں آئیں، اُدھی خصوصیات کے تعلق سے بھی احساسات مختلف رہے۔ 'دھیانی' صرف فارم یا صورت ہی خلق نہیں کرتا بلکہ رنگوں کا انتخاب بھی کرتا ہے۔ دیوی دیوتاؤں کے اپنے بنیادی رنگ پیکروں کا احساس دیتے ہیں پہاڑی مصوری میں 'دیوی' کے جانے کتنے رنگ ملتے ہیں اور یہ 'دھیان منتر' کا کرشمہ ہے جو ذہن کو کسی خاص رنگ کی جانب لے جاتا ہے اور کبھی عبارت کے بول اور اشلوک سے رنگ پیدا کرتا ہے کبھی آواز سے رنگ خلق کرتا ہے اور کبھی عبارت کے ٹکڑوں کے نغمے کے آہنگ سے رنگ کا شعور عطا کر دیتا ہے، رفتہ رفتہ مختلف دیویوں اور دیوتاؤں کی تخلیق کے لیے مختلف 'دھیان منتر' وجود میں آ گئے۔ پہاڑی مصوری میں 'دیوی' یا 'عظیم ماں' کے سات رنگ بہت نمایاں ہیں۔ 'دیوی' کے عمل میں تصور کے مطابق خاکہ ابھرتا ہے اور ان کی شخصیت کے مطابق رنگ جنم لیتا ہے۔ 'عظیم ماں' کا رنگ اس دیوی کے رنگ سے مختلف ہے جو صرف کسی کے گھر کا تحفظ کر کے اس گھر کو خوشیاں عطا کرتی ہیں۔ صبح سے شب تک کے رنگ دیوی کے مختلف پیکروں میں شامل ہیں۔ صبح کاذب کا رنگ اپنا جلوہ رکھتا ہے، دیوی اس رنگ میں بھی آتی ہیں۔ جب روشنی پھیلتی ہے اور صبح اور دوپہر کے درمیان کا رنگ ابھرتا ہے تو دیوی کا رنگ ہی دوسرا ہو جاتا ہے۔ اسی طرح دیوی دوپہر سہ پہر، شام اور رات کے رنگوں کے ساتھ نظر آتی ہیں۔ مختلف اوقات کی دیویوں کے رنگوں میں تخییل اور تخلیقی تخیل کے کرشمے غیر معمولی نوعیت کے ہیں۔ 'شکتی، تخلیقی توانائی کا رنگ بکھیر دیتی ہے کہ جن سے 'پرش' (PURUSH) اور 'پراکرتی' (PRAKRITI) میں زبردست تحرک پیدا ہو جاتا ہے، اسی طرح مہالکشمی، مہیشوری اور مہاسرسوتی کے اپنے اپنے رنگ ہیں۔

اور ہر رنگ ایک نغمہ، ایک کہانی ہے، سحر انگیز فسانہ ہے! ہر دیوی کا اپنا جمال ہے، اپنا جلوہ ہے۔ لکشمی نوجوان ہیں، رخسار حد درجہ پرکشش ہیں، لب سرخ ہیں، ابرو کمان کی مانند ہیں، زیورات پہنے ہوئی ہیں، گول مٹول خوبصورت چہرہ اپنے دلکش بالوں کے ساتھ نظر آتا ہے، سنہرے رنگ کا پیکر ہیں جو کنول کے خوب صورت تخت پر جلوہ گر ہیں۔ جب دودھ کے سمندر سے باہر آئیں تو سارے دیوتا اُن کے جمال کو دیکھ کر حیرت زدہ رہ گئے اور لگے بے اختیار رقص کرنے! وہ نہاکر آئیں تو وشنو کے وجود میں جذب ہوگئیں اور اپنے وجود کا رنگ لیے وشنو کے وجود کے رنگوں میں شامل ہوگئیں۔!

وشنو ہر عہد میں، عہد کا رنگ لئے آتے ہیں تو لکشمی بھی اپنے جمال کے ساتھ اُن کے قریب ہوتی ہیں۔ وہ 'ماں' بھی ہیں اور عابدہ بھی، محبوب بھی ہیں اور عاشق بھی! اور اس طرح وہ کئی رنگوں کو لئے ہوئی ہیں۔ وہ قربانی، شہرت، عظمت، خوشحالی، سب کی علامت ہیں ___ پودوں کے اندر بھی رہتی ہیں اور دھرتی کے نیچے بھی، کھیتوں اور جنگلوں میں بھی ہیں اور نیک کردار لوگوں کی فطرت میں بھی، چاول اور گیہوں کے دانوں میں چھپ کر مسرتیں لٹاتی رہتی ہیں، زرخیزی کی علامت ہیں۔ کنول کے خوبصورت تخت پر بیٹھی رہتی ہیں، اُن میں تمام دیویوں کے جلوؤں کے رنگ شامل ہیں، عوامی ذہن نے انھیں غالباً سب سے پہلے کھیتوں میں محسوس کیا تھا، آج بھی یہ عقیدہ ہے کہ وہ اناج کی دیوی ہیں، کھیتوں اور کھلیانوں میں اُن کا رنگ گندمی ہے اور اُن کا نام 'دھنیامالی' (DHANYAMALI) ہے۔ ہندوستان کے گاؤں اور دیہاتوں میں اُن کی عبادت 'دھنیامالی' کی صورت میں ہوتی ہے جو اناج کے وجود اور تخلیق کی ذمہ دار ہیں۔ کھیتوں کے قریب ان کے اپنے مندر ہیں، اناج کی کٹائی کے وقت ان کی عبادت ضروری ہے۔

'دروپدی ماں' عموماً محبوب شوہر ارجن کے ساتھ نظر آتی ہیں اور ان کا بنیادی رنگ سُرخ ہے۔

'پاروتی' پہاڑ کی بیٹی ہیں لہٰذا اِن کا رشتہ زمین سے ہے، وہ 'دھرتی' کی علامت ہیں۔ دھرتی کا رنگ اُن کا بنیادی رنگ ہے، عقیدہ یہ ہے کہ سب سے پہلے انھوں نے ہی ریت سے لنگم بناکر عبادت کی تھی اور آسمانوں اور زمین کا رشتہ قائم کر کے کائنات کی وحدت کا احساس دیا تھا۔

وہ پودوں اور پھولوں اور پرندوں اور جانوروں کی زندگی کی ذمہ دار ہیں۔ زندگی کی زرخیزی کا انحصار اُن ہی پر ہے، وہی ہر شئے میں رنگ بھرتی ہیں! مہشوری کی صورت اختیار کر لیتی ہیں تو ان کا رنگ سرخ ہو جاتا ہے۔

"امّاوارو" (AMMAVARU) دیوی کائنات کے تمام رنگوں کا سرچشمہ ہیں۔ یہ وہی ہیں جنھوں نے تین انڈے دیئے تھے، ایک خراب ہو گیا، دوسرے میں ہوا ابھر گئی اور تیسرے سے تین دیوتاؤں برہما، وشنو، اور شیو نے جنم لیا۔ برہما کی پرورش ہلدی اور اس کے رس سے کی، وشنو کی پرورش مکھن سے اور شیو کو اپنا دودھ پلایا! تین خوبصورت شہر بسائے جن کے گرد کی دیواریں سونے اور کانسی کے رنگ (REDISH BROWN) کی تھیں، شہروں کے سیکڑوں دروازے تھے، ان میں کمہار، حجام اور دھوبی رہتے تھے۔

"پولرامّا" (POLERAMMA) کھیتوں کی دیوی ہیں جو آج بھی آندھرا پردیش میں مقبول ہیں! اناج کو اپنا لہو بخشتی ہیں لہٰذا اُن کا بنیادی رنگ سرخ ہے!

"سورج" کا حسّی تصور غیر معمولی رہا ہے، وہ جو دن کا پہلا خوبصورت درخت ہے، الوہیت کا سرچشمہ ہے، ماضی، حال اور مستقبل میں توازن قائم کیے ہوئے ہیں، جو فرد کے وجدان اور تخیل کو متحرک کرتا ہے، جس کی کرنوں اور شعاعوں سے زندگی قائم ہے، جو جسم اور روح کی علامت ہے سات گھوڑوں پر سوار ہے جو ذہانت اور عقل و دانش کا مرکز ہے، اس کی آنکھوں کا رنگ شہد کا رنگ ہے، اس کا چہرہ گہرا سرخ ہے، کائنات کے تمام رنگ اسی کی دین ہیں، "گیاتری منتر" سے اس کی خصوصیات روشن ہو جاتی ہیں اور فرد پر رحمتوں کی بارش ہونے لگتی ہے۔

مندروں کی دیواروں کو سجانے اور پیکروں اور رنگوں سے پرکشش بنانے کی قدیم روایت "قلم کاری" KALAMKARI آج بھی زندہ ہے، مچھلی پٹم کی قلم کاری کا اپنا منفرد اسلوب رہا ہے۔ مرتعش رنگوں (VIBRANT COLOURS) کو لئے ہوئے اساطیری اور مذہبی واقعات اور کردار اپنے جلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں، فنکاروں نے فطرت کے حسن و جمال اور احساس جمال میں ایک معنی خیز رشتہ قائم کر دیا تھا، اس عوامی فن میں درخت، پودے، پھول، سورج، چاند، بادل وغیرہ بنیادی پیکر بنے رہے ہیں۔ دھرتی کی خوشبو مختلف اساطیری، روایتی اور مذہبی کرداروں میں پھیلی رہی ہے،

سبزیوں سے مختلف قسم کے رنگ بنائے جاتے اور مرتعش سرخ، سیاہ اور سبز رنگوں سے تصویروں کو پرکشش بنانے کی کوشش کی جاتی۔ مچھلی پٹم کی قلم کاری کا اسلوب 'سری کلا ہاستی' (SRI KALAHASTI) کی قلم کاری کے اسلوب سے مختلف رہا ہے۔ 'سری کلا ہاستی' اسلوب میں علامتوں کی اہمیت زیادہ رہی ہے۔ موضوعات کے انتخاب کے لئے اس اسلوب کے فنکار رزمیہ قصوں اور کہانیوں سے قریب رہے ہیں۔ مقامی رزمیہ قصوں کے 'موتیف' کا استعمال زیادہ ملتا ہے۔ اس اسلوب کا تقاضا رہا ہے کہ 'پینل' (PANELS) اور 'کینوس' پھیلے ہوئے ہوں تاکہ علامتوں کے ذریعہ واقعات کی تفصیل پیش کی جا سکے۔ 'سری کلا ہاستی' کے فنکاروں نے کپڑوں پر اپنے فن کا مظاہرہ زیادہ بہتر کیا ہے اس لئے کہ کپڑے موضوعات اور واقعات کے تعلق سے زیادہ بہتر 'پینل' اور 'کینوس' ثابت ہوئے ہیں۔ مچھلی پٹم کی قلم کاری میں ساحلی علاقوں کے موضوعات زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ لوک کہانیوں اور ان کے کرداروں کو پیکروں اور رنگوں کے تحرک میں نمایاں کرنے میں مچھلی پٹم کے فنکار پیش پیش رہے ہیں۔ پرندوں کے پیکر مختلف رنگوں میں ملتے ہیں۔ آبی پرندوں کو پیش کرتے ہوئے فنکاروں نے اپنی ذات کا اظہار جس شدت سے کیا ہے وہ توجہ طلب ہے، پرندے اکثر ذات کے پیکر بن گئے ہیں۔ کپڑوں پر تصویریں بنانے سے قبل کافی محنت درکار ہوتی، عموماً کپڑوں کو دودھ اور پھٹکری سے دھویا جاتا۔ رنگوں کی تیاری میں بھی بہت محنت کی جاتی، مثلاً سیاہ رنگ کے لئے لوہے پر چڑھے ہوئے زنگ (RUST) اور پھٹکری کی مدد لی جاتی۔ تروپتی، تانجور اور مچھلی پٹم کی قلم کاری کے قدیم نمونے رنگوں کے تئیں عوامی بیداری کا بیّن ثبوت ہیں۔

مدھوبنی اور منتھیلا کی قدیم تصویر کاری بھی توجہ طلب ہے۔ یہ بھی عوامی فن ہے۔ اس کی روایات بھی بہت قدیم ہیں، تصویروں میں رنگوں کی وجہ سے توانائی اور تابناکی پیدا ہوئی ہے مدھوبنی آرٹ میں قدیم ترین قصوں اور کہانیوں کے واقعات ملتے ہیں۔ موضوعات علامتوں میں جلوہ گر ہوئے ہیں، اساطیری اور مذہبی واقعات اور کردار اہمیت رکھتے ہیں، ان کی وجہ سے اس فن کا رشتہ قومی تمدن سے قائم ہو جاتا ہے۔ معمولی قسم کے برش تیار کئے جاتے،

اور مٹی کی کچی دیواروں پر تصویریں بنا کر ان میں رنگ بھرے جاتے، عوامی فن کا حقیقت پسندانہ رجحان پیکروں اور اُن کے عمل میں نمایاں ہے، انسان، پیڑ پودے اور جانور، اپنی حقیقی صورتوں میں ملتے ہیں، 'رقص' ایک بنیادی موضوع ہے، عوامی ذہن نے جسم کے تحرک کو بڑی اہمیت دی ہے، مختلف قسم کی لکیروں سے تحرک کو پیش کیا گیا ہے، عموماً پودے اور درخت بھی رقص کی کیفیت میں نظر آتے ہیں۔ 'کنول' منڈل کی صورت میں ملتا ہے جو انسان اور آفتاب دونوں کی علامت بن جاتا ہے۔ کنول کی تصویر میں دو آنکھیں بنادی جاتی ہیں اور آفتاب اور انسان دونوں کے تاثرات پیدا کر دیے جاتے ہیں، رنگوں میں سرخ زرد، سیاہ اور سفید بنیادی رنگ ہیں۔ متھیلا کی عوامی تصویر نگاری میں لڑکیوں اور عورتوں کا بہت بڑا حصہ رہا ہے۔ بچپن سے ہی لڑکیوں کی تربیت میں حصہ لیا جاتا ہے تاکہ وہ فنکاری کے بہتر نمونے پیش کر سکیں۔ 'کوہبر' (شبِ عروسی کا کمرہ) ایک بنیادی موضوع ہے، پہلی نظر میں اس بات کی پہچان ہو جاتی ہے کہ تانتر کی علامتوں کو اس موضوع کے اظہار کے لیے ضروری سمجھا گیا ہے۔ 'لنگم' مرکزی علامت ہے جو 'یونی' کے دائرۂ حسین میں جذب ہے۔ 'یونی' کے لیے کھلا ہوا کنول عام علامت ہے۔ 'کوہبر' کی تصویریں تخلیق، تسلسلِ تخلیق اور حسنِ تخلیق کو پیش کرتی ہیں۔ ایسی دیواری تصویریں اپنی مثال آپ ہیں، ہر گھر کی دیوار زندگی اور تخلیق، حسن اور لذت کے تعلق سے سرگوشیاں کرتی ہے، دنیا کے آرٹ کی تاریخ میں کہیں ایسی مثال نہیں ملتی۔

لڑکیاں 'کوہبر' کی جو تصویریں بناتی ہیں انھیں عموماً ان لڑکوں کو پیش کیا جاتا ہے جن سے رشتہ قائم کرنے کی خواہش ہوتی ہے۔ یہ تصویریں دراصل 'شادی' کی تجویزیں ہوتی ہیں۔ جب شادی طے ہو جاتی ہے تو 'کوہبر' سجایا جاتا ہے۔ 'شبِ عروسی' کے لیے جس کمرے کو منتخب کیا جاتا ہے اُسے تصویروں سے نکھار دیا جاتا ہے۔ شیو، پاروتی، رادھا اور کرشن کے علاوہ دیوی دیوتاؤں کے ایسے پیکر بھی ملتے ہیں جو حفاظت اور تحفظ کے احساس کو بڑھاتے ہیں، شیو اور درگا، مرکزی پیکر ہیں جو مرد اور عورت کے وجود کی وحدت کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔ ابدی نسوانی توانائی کے تاثر کو عموماً گھومتے ہوئے چھ زاویوں میں پیش

کیا جاتا ہے، کائنات کے ابدی کھیل ''لیلا'' کے مناظر کو کپڑوں اور دیواروں پر طرح طرح ابھارا جاتا ہے عوامی ذہن نے اس 'عظیم التباس' کے حسن و جمال کو یقیناً ایک اعلیٰ ترین سطح پر محسوس کیا تھا جہاں شیو کی شکتی کی جمالیاتی وحدت عظیم تر وحدت کا نمونہ ہے۔ وقت کے ساتھ علامتوں کی صورتیں بھی تبدیل ہوتی رہی ہیں۔ کرشن بھگتی کی وجہ سے شیو کی جگہ کرشن نے لے لی اور درگا کی جگہ رادھا نے! 'لنگم' کرشن کی بنسری میں تبدیل ہو گیا۔

مدھوبنی اور متھیلا کے فنون، بنیادی طور پر کسانوں اور اُن کے گھروں کے فنون رہے ہیں، کسان مرد اور عورتیں اپنی تصویروں کے لئے عام رنگوں کا انتخاب کرتی تھیں۔ سیاہ، سرخ اور زرد رنگوں کے بنانے کے اپنے طریقے تھے، کالک سے 'سیاہ'، سرخ مٹی سے سرخ، اور گہرے پیازی پھولوں سے زرد رنگ بناتے —— رنگوں کی تیاری میں دودھ کا استعمال کرتے، رفتہ رفتہ مختلف قسم کے پھولوں اور سبزیوں اور نیل (INDIGO) [نیلے رنگ کے لئے] سنکھیا (ARSENIC) [زرد رنگ کے لئے] اور صندل کی لکڑیوں [نارنجی رنگ کے لئے] سے مدد لی جانے لگی۔ شیو اور کرشن کے لئے نیلے رنگ کو منتخب کیا جاتا ہے۔ کالی کے لئے 'سیاہ' شیو سرخ رنگ میں بھی پیش کئے جاتے ہیں۔

عوامی رقص میں رنگوں کی بڑی اہمیت رہی ہے، نقلی چہروں اور مصنوعی صورتوں کے لئے رنگوں کو ہمیشہ اہمیت دی گئی ہے۔ 'کتھاکلی' میں آج بھی مصنوعی چہروں اور اُن کے رنگوں کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ 'کتھاکلی' تمثیل ہے کہ جس کی روایت جانے کب سے قائم ہے۔ رنگ رنگے کپڑوں کا انتخاب کیا جاتا ہے اور چہروں پر مختلف قسم کے رنگوں کو ابھارا جاتا ہے۔ اس رقص میں 'نرت' (NRITTA) یعنی 'اظہاری رقص اور 'ناٹیہ' (NATYA) یعنی نرت اور نرتیہ کی وحدت کے ساتھ ڈرامائی رقص، تینوں 'ابھینئے' (ABHINAYA) کے ذریعہ سامنے آتے ہیں اور 'ابھینئے' مختلف قسم کے رنگوں کو لئے واقعات اور تاثرات کے رنگوں کو بکھیرتا رہتا ہے۔ جسم اور چہرے کے معنی خیز اشارے زبان بن جاتے ہیں، رقاص رنگوں کا پیکر ہوتا ہے، ہاتھوں آنکھوں، ابروں، ہونٹوں اور پاؤں سے اس کے اشارے رنگوں کی مانند بکھرنے لگتے ہیں 'میک اپ' کا خاص خیال رکھا جاتا ہے لہٰذا ان کی مختلف قسمیں ہیں۔ 'کٹی' (KATTI)

'پاچھا' (PACHA) 'ٹاڈی' (TADI) 'کاری' (KARI) 'منیکو' (MINUKKU) وغیرہ۔ 'سبز رنگ' الوہیئت کی علامت ہے۔ 'سفید' روحانیت کی، 'سرخ' آرزو، امید خواہش اور تمنا کی اور 'سیاہ' مکروہ خیالات کی۔ رنگوں کے پیشِ نظر جو 'میک اپ' ہوتا ہے اس کی معنویت بھی توجہ طلب ہے۔ مثلاً 'پاچھا' (PACHA) میں وہ رنگ شامل ہیں جو شجاعت، جوانمردی اور بہادری کو نمایاں کرتے ہیں اسی طرح 'کتی' میں وہ رنگ ہیں جو مکروہ کرداروں اور اُن کے ناپاک ارادوں کو پیش کرتے ہیں۔ 'کاری' (KARI) مضحکہ خیز پیکروں کے لئے ہیں اور 'منیکو' (MINUKKU) باعزت اور پروقار اشخاص کے لئے۔ ان سے کلاسیکی اور عوامی رقص میں رنگوں کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے!

تین

'کَلا'

بُنیادی جمالیاتی تصوّر

• ہندوستانی جمالیات میں 'کلا' ایک انتہائی معنی خیز لفظ ہے۔ تخلیقی آرٹ کے لیے اس لفظ کا استعمال ہوتا رہا ہے۔

• گیان
• سادھنا اور
• تپسیا

کلا کے ساتھ ان سب کا تصور وابستہ ہے۔ اس کی تشریحیں عموماً اس طرح ہوئی ہیں:

• انسان کے تخلیقی عمل کا مظہر
• جمالیاتی اظہار
• درون بینی اور بیرون بینی کی جمالیاتی صورت
• 'تپسیا' کے آہنگ کا جلوہ اور
• واضح اظہار و ابلاغ

رقص، موسیقی، فنِ تعمیر، شاعری، مصوری اور فنِ مجسمہ سازی میں جیسے جیسے تجربوں میں وسعتیں پیدا ہوئیں اور ان فنون کی جمالیاتی جہتوں کا احساس ہوا، 'کلا' کی معنویت بھی پھیلتی گئی۔ یہ لفظ ہر تخلیقی آرٹ کے لئے استعمال ہوا۔ رفتہ رفتہ اس اصطلاح کی معنویت کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا۔ 'پُراسرار تخلیقی عمل'، 'درون بینی' اور 'بیرون بینی' کے مفاہیم اس سے

وابستہ ہیں۔ 'گیان' یا اشیاء وعناصر کے علم اور وجدانی سطح پر انہیں سمجھنے، محسوس کرنے اور نقطۂ خارج یا باطن کو مرکزِ نگاہ بنانے کے عمل کے ساتھ ایسی 'تپسیا' کو اہمیت دی گئی جس میں 'وجود' سے تمام اشیاء وعناصر یا ساری کائنات وابستہ ہو جاتی ہے۔ فنکار کے وجود سے کوئی شئے علیحدہ محسوس نہیں ہوتی۔ ایک 'وحدت' کا احساس متحرک ہوتا ہے۔ 'کلا' یا تخلیقی آرٹ، ہندوستانی جمالیات میں 'فنکار' کے پُر اسرار تخلیقی عمل کا مظہر ہے۔ جمالیاتی اظہار کا پیکر ہے۔ اس میں 'تپسیا' کا آہنگ ہی جلوہ بنتا ہے۔

'کلا' کی جمالیاتی اصطلاح کا مطالعہ فنونِ لطیفہ کی جمالیاتی قدروں اور اعلیٰ ترین فنی تجربوں کا مطالعہ ہے۔ 'ایک ہی سچائی' یا 'حسنِ مطلق' اور اس کی ان گنت جہتوں کے حسی اور جمالیاتی پیکر 'کلا' کی صورتوں میں سامنے آئے ہیں۔

ابتداء میں 'اعلان' 'اظہار' یا کچھ کہنے یا بتانے کے مفاہیم اس سے وابستہ تھے۔ رفتہ رفتہ اس میں دیکھنے، محسوس کرنے اور ادراک وغیرہ کے مفاہیم بھی شامل ہو گئے۔ جب اسے تخلیقی آرٹ کے لیے استعمال کیا جانے لگا تو 'گیان'، 'دھیان'، 'تپسیا' وغیرہ کی گہری معنویت نے اس لفظ کے دائرے کو اور وسیع کر دیا اور 'کلا' کی تشریحیں اس طرح ہونے لگیں:

- وہ تخلیق جو پُراسرار سرگوشیاں کرے۔
- وہ تخلیق جو اظہار کا خوب صورت نمونہ ہو۔
- وہ تخلیق جو محسوسات اور اعلیٰ شعور کا نتیجہ ہو
- وہ تخلیق جو گیان، دھیان اور تپسیا سے وجود میں آئی ہو۔!

ظاہر ہے اس کی حیثیت ایک معنی خیز اصطلاح کی ہو گئی کہ جس میں تخلیقی آرٹ کی تعریفیں اور تشریحیں داخلی پُر اسرار تخلیقی عمل اور تخلیقی آرٹ کے تعلق سے مختلف نظریات کا تجزیہ سب شامل ہو گئے۔ جمالیاتی فکر و احساس نے تخلیقی تجربوں کے پیشِ نظر مختلف جہتیں پیدا کیں۔ مثلاً:

- فنکار اور موضوع کی جمالیات کا رشتہ!
- داخلی کرب اور تخلیقی تجربے کی اُٹھان!

- علامتوں کی تخلیق اور ذہن کی پُراسرار کیفیتیں! اور
- فنکار اور حسن انتخاب، وغیرہ

برہما، وشنو اور شیو کی اساطیری کہانیوں اور عظیم تر بیکراں کے حسی، لمسی اور نفسیاتی تجربوں نے جہاں تخلیقی آرٹ یا 'کلا' کی اصطلاح کو ایک پُروقار درجہ عطا کیا۔ وہاں آرٹ اور تخلیقی عمل کی پُراسرار کیفیتوں کو بھی افضل ترین سطحوں پر سمجھانے کی کوشش کی۔

● 'ہندوستانی جمالیات' میں جمالیاتی تجربوں کی تین بڑی کیفیتوں پر نظر ملتی ہے۔ پہلی کیفیت "بیداری" کی ہے۔ اور برہما اس کی علامت ہیں!

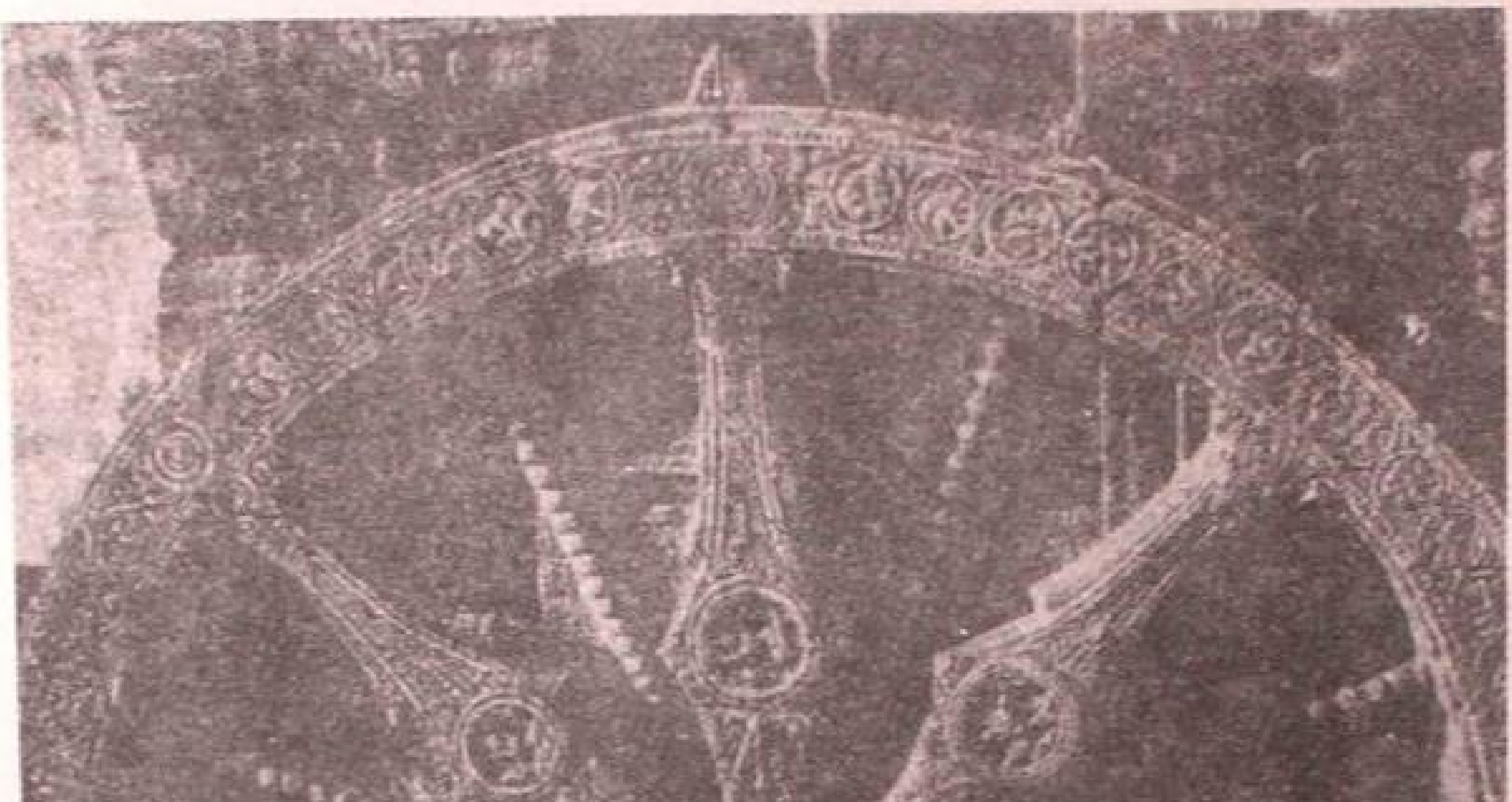
'بیداری' کے عالم میں زماں و مکاں کی موجود اور ظاہری صورتوں کے درمیان جمالیاتی تجربے حاصل ہوتے ہیں۔ بڑا فنکار برہما کی طرح بیدار اور حساس ہوتا ہے اور زماں و مکاں کی موجود اور ظاہری صورتوں کے درمیان صرف جمالیاتی تجربے حاصل نہیں کرتا بلکہ اپنے وجود میں ہر شئے کو جذب کر کے تخلیق کرتا ہے۔

دوسری کیفیت "خواب" کی ہے اور سمندر کی سطح پر وشنو اس کی علامت ہیں۔ انگنت تجربوں کی دنیا میں تاریکی اور روشنی کے جانے کتنے کھنڈروں میں فنکار بھٹکتا رہتا ہے۔ خیالات کے جانے کتنے چمکتے ہیرے اور ریزے نظر آتے ہیں۔ علامتوں کی ایک کائنات محسوس ہوتی ہے۔ خارج کی کائنات اور خوابوں کی کائنات میں ایک بامعنی پُر اسرار رشتہ بھی محسوس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے خوابوں کی علامتوں سے خارجی زندگی کی تکمیل ہو رہی ہے۔ بڑا فنکار تجربوں کی اس کائنات میں وشنو بن جاتا ہے۔

برہما شعور کی علامت ہیں

اور

وشنو لاشعور کی!



ایک انتہائی معنی خیز علامت!

تیسری کیفیت "پُراسرار تخلیقی تحرک" کی ہے۔ شیو (نٹ راج) اس کی علامت ہیں! تخلیقی فنکار حُسن کی تخلیق میں شیو یا نٹ راج بن جاتا ہے۔ وجود کا آہنگ عناصر و اشیاء کے آہنگ کو متحرک کر کے اس سے پُراسرار رشتہ قائم کر لیتا ہے۔ فنکار کے تجربے بھی نٹ راج کے پانچ آہنگ جیسے ہیں یعنی 'سرشٹی' (تخلیق) 'سیتھتی' (حسن و جمال کی تشکیل اور حسن کا تحفظ) 'سم ہارا' (بہتر تجربوں کے انتخاب کے لیے تجربوں کو بکھیر دینے کا عمل) 'تیروبھو' (خارجی تجربوں کو اپنے باطن میں جذب کرنے یا سمیٹنے کا عمل) اور 'انوگرہ' (اعلیٰ تخلیق کی صورت کی آخری تشکیل!)

شیو تخلیقی آرٹ کا سب سے عظیم سرچشمہ ہے۔ لہٰذا ہندوستانی جمالیات کا بھی عظیم تر سرچشمہ وہی ہے۔ وہ خود عظیم فنکار اور کلاکار کی صورت میں سامنے آیا ہے۔ اس کا ہر آہنگ تخلیقی آرٹ کا نمونہ ہے۔ اُن کا رقص، رقصِ کائنات ہے اور اُس کا ہر آہنگ کائنات کا آہنگ ہے۔ انتہائی قدیم علامت اور انتہائی گہرا اور بلیغ "آرچ ٹائپ" (ARCHETYPE) ہے۔ ہندوستانی جمالیات کی تشکیل میں اس حسّی اور جمالیاتی تصوّر نے نمایاں حصّہ لیا ہے۔

شیو نے پہلا رقص کیا اور کائنات کی تخلیق ہو گئی! شیو کے رقص سے کائنات کے تمام عناصر کی 'وحدت' کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات کے تمام فکری سرچشموں کا تعلق اسی سے ہے۔ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہ سب اسی کی دین ہیں۔ تمام 'رسوں' (RASAS) کے جلوے فکر و احساس کو متاثر کرتے ہیں۔ نٹ راج کی ایک سو آٹھ کیفیتوں میں ہر کیفیت کا اپنا 'رس' ہے اور ہر 'رس' کا اپنا رنگ ہے۔ سُرخ، سیاہ، نیلا، زرد، سفید، سب اسی کائناتی اور آفاقی رقص کے رنگ ہیں۔

وشنو حُسن کے خالق ہیں۔ اوّلیں خالقِ حسن اور اداکار ہیں۔ لاشعور اور اجتماعی لاشعور کے جلال و جمال کی قدر و قیمت کا احساس عطا کرتے ہیں۔ آم کے میٹھے اور لذیذ رس سے اپنی جانگھ پر ایک حسینہ کی تصویر بناتے ہیں تو وہ حسینہ ایک زندہ اور متحرک پیکر بن جاتی ہے باطن میں جذب عورت عظیم مصوّر کے عمل سے نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے۔ وشنو لفظوں کے خالق ہیں۔ 'وشنو دھرموتر' اور 'چتر ستر' سے حُسن اور حُسن کے خالق کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

'تیین مورتی' (برہما، وشنو، شیو) کی وحدت کا حسن، کائنات کی وحدت کا حسن ہے۔ وحدت حسن بھی متاثر کرتا ہے اور اس کی جہتیں بھی متاثر کرتی ہیں۔ ان تینوں کو ایک دوسرے سے علیحدہ کرکے دیکھنا آسان نہیں ہے۔ اپنی تین مختلف جہتوں کے باوجود تینوں ایک دوسرے میں جذب ہیں!

اس 'تیین مورتی' کے ساتھ "ہندوستانی جمالیات کا ایک اور بڑا سرچشمہ 'عظیم ماں' کا ہے۔ 'ماں بھی ایک قدیم ترین "آرچ ٹائپ" ہے۔ قوتِ اوّلیں اور طاقت و توانائی کی عبادت کا قدیم ترین معنی خیز استعارہ اور پیکر!

'دھرتی ماں'! — تنہا، قدیم لیکن ہر دم ہر لمحہ جواں!

'دھرتی ماں' نے ابتدا میں ایک زاویے کی صورت اختیار کی پھر 'رحمِ مادر' کے تصوّر نے دائرے کو جنم دیا۔ 'ماں' 'شُنیہ' یا صفر سے دائرے کی خالق بن گئی اور پوری کائنات کے گرد ایک دائرہ قائم ہوگیا۔ سب اسی کے اندر تھے! — کائناتی توانائی کی شعاعوں کا دائرہ بنا، تخلیق کا سرچشمہ بنا۔ تخلیقی آرٹ کے کرب اور تخلیق کے بعد جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی آسودگی کا رشتہ اسی حسی پیکر سے ہے۔

'عظیم ماں' ممتا، پیار اور ماں کے پورے وجود کی علامت ہے۔ لہٰذا اُس کی فطرت میں وہی مٹھاس اور شیرینی ہے جو شہد میں ہے۔ دُودھ کے سمندر اور دُودھ کی ندیوں میں وہ 'کنول' کی طرح اُبھری اور رفتہ رفتہ 'کنول' اس کی علامت بن گیا' — 'کنول' ماں بھی ہے اور تخلیق بھی، 'ماں' کی فطرت بھی ہے اور زندگی کے جلوؤں کی علامت بھی۔ 'ماں' دھرتی کی تمام خوشبوؤں اور تمام روشنیوں کے ساتھ تمام رسوں کا سرچشمہ بن گئی۔

یوگ کی توانائی 'شیو شکتی' میں سمٹ آئی۔ شکتی (عظیم ماں) شیو کو متحرک کرتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے میں جذب ہوجاتے ہیں۔ (اردھ ناریشور — شیو!) اور تخلیق کا سلسلہ جاری ہوجاتا ہے۔ اس طرح تمام رسوں کا عظیم سرچشمہ عالم محسوسات سے قریب تر ہوجاتا ہے۔ فن کار تخلیق کے پُراسرار عمل میں خود "شیو شکتی" کا پیکر بن جاتا ہے

مدھو مدھا راگنی
دکن (اورنگ آباد)
سترھویں صدی
(سالار جنگ میوزیم حیدر آباد)

"وہ پیکر بھی تراشتے ہیں جو موسیقی کے بہترین سُروں اور ان کے آہنگ کے پیکر ہیں"

ہر اعلیٰ تخلیق میں شیو شکتی ہی کا آہنگ ہوتا ہے۔

'ہندوستانی جمالیات' نے حسن کی تخلیق کے حسن کو موضوع اور ہئیت دونوں کی آمیزش اور ہم آہنگی میں پایا ہے۔ ہیئت اور موضوع جب جذب ہو جاتے ہیں تو وہ ایک ایسے 'چکر' کی صورت اختیار کر لیتے ہیں کہ جس کی کوئی ابتدا ہوتی ہے اور نہ اختتام۔ وہ سورج اور وشنو کے چکر اور شیو کے رقص کے مرکزی دائرے کی طرح متحرک رہتے ہیں۔ تخلیق اسی وقت ممکن ہے جب پورے وجود میں قوتِ حیات سمٹ آئے۔ اسی کے بعد وجود کا رس ہر طرف پھیلتا ہوا محسوس ہوگا اور وجود کے آہنگ اور 'رس' اور زمانہ، وقت' فطرت اور کائنات کے آہنگ اور رس سے پُر اسرار رشتہ قائم ہوگا۔

برہما، وشنو اور شیو — اور 'عظیم ماں'۔

یہ سب دھرتی اور آسمان اور زندگی اور کائنات کے خوبصورت ترین باطنی رشتوں کی علامتیں ہیں۔ وحدتِ کائنات کے رموز و اسرار اور جلال و جمال کی وضاحت کرتے ہیں۔ رس کے جمالیاتی تصورات ان چاروں حسی پیکروں سے پھوٹے ہیں۔

● قدیم علمار نے مختلف عہد میں 'کلا' سے تخلیقی آرٹ کی مختلف تشریحیں کی ہیں۔ اُس داخلی پُراسرار عمل کی وضاحت کی ہے کہ جس سے آرٹ وجود میں آتا ہے اور تخلیق کی اعلیٰ اور افضل صورتوں کا اندازہ کیا ہے۔

'کلا' نے 'وردن'، 'برہم'، برہمن کے حُسن وجمال کو انسان کی سائیکی، سے نکال کر ایک صورت دی ہے 'حُسن اور تخلیقِ حسن کو سمجھایا ہے۔ اعلیٰ تخلیق کی جہتوں سے اس اصطلاح کی معنویت کو واضح کیا ہے۔ ہندوستان کی تمام کلاؤں کا رشتہ ایک دوسرے سے گہرا ہے۔ رقص، موسیقی، فنِ تعمیر، مجسمہ سازی، مصوّری، شاعری اور ڈراما سب ایک دوسرے سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں۔ بنیادی اقدار کی یکسانیت انھیں ایک دوسرے سے علیحدہ ہونے نہیں دیتی۔ تکنیک، اسالیب اور جمالیات تجربوں کے اظہار کی صورتیں مختلف ہوتی ہیں لیکن تحرک اور والہانہ کیفیت اور درون بینی کا انداز ایک جیسا ہوتا ہے۔

حسن مطلق یا معبودِ حقیقی کے جلال وجمال نے ایک طرف — اور انسان اور اُس کی زندگی — اور آکاش اور دُھرتی نے دُوسری طرف سائیکی کو متحرک کیا ہے۔ ایک تہہ دار گہرے 'وژن' کی تخلیق کی ہے۔ ہیجانات اُبھارے ہیں۔ افکار و خیالات کو مرتب کیا ہے۔ فلسفہ اور مذہب نے سائیکی کے اس تحرک کے بعد ہی جنم لیا ہے یعنی جمالیاتی تجربوں کی تخلیق اور کلا کے رنگوں، آوازوں اور متوازن حرکتوں کے بعد ہی ان کا جنم ہوا ہے۔

روحانیت اور مادیت اور جنسی اور حسیاتی آرزوؤں اور خواہشوں کی تکمیل کے گرد کلا کے مختلف جمالیاتی تصورات اور نظریات ملتے ہیں۔ علمائے جمالیات نے تخلیقی آرٹ کو مختلف زاویۂ نگاہ سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ لہٰذا تاریخ جمالیات میں مختلف قسم کے خیالات ملتے ہیں۔ تخلیقی آرٹ یا 'کلا' کے اس 'چیلنج' کو کہ جس میں گیان، زاویۂ نگاہ، رجحان، تپسیا، سادھنا، سب کی اہمیت ہے جو فنکار کے پُر اسرار داخلی عمل کی پیچیدگیوں کا احساس دیتا ہے اور جس کے لیے جمالیاتی اظہار کی ضرورت ہے اور جس کے موضوعات تہہ دار، ہمہ گیر، بلند اور گہرے ہیں'— اپنے اپنے طور پر قبول کرنے اور جواب دینے کی کوشش ملتی ہے۔ ہر کوشش توجہ طلب ہے۔ ہر نتیجہ قیمتی ہے۔ ہر نتیجہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس لیے کہ 'کلا' کی جمالیات کی کسی نہ کسی جہت کے آہنگ کا احساس ملتا ہے۔

قدیم ہندوستانی جمالیات میں:

- فطرت کی نقالی کا تصور بھی ملتا ہے جسے ارسطو نے یونان میں حسّی جمالیاتی تصور کہا تھا۔
- جلال و جمال کے التباس کا ایک انوکھا اور انتہائی دل چسپ نظریہ بھی موجود ہے۔
- حسن مطلق / برہم، برہمن، وردن کے حُسن کی پرچھائیوں کے اعلیٰ احساس کے ساتھ تخلیق کے اعلیٰ جلوؤں پر بھی نظر ملتی ہے۔
- تخیل اور مادی حسن کے گہرے باطنی رشتوں کا ادراک و احساس بھی موجود ہے
- آزاد علامتی فکر اور علامتوں کی معنویت اور لفظ اور باطن کے آہنگ کے رشتوں کا بھی واضح شعور موجود ہے۔
- مشاہدہ، تصوریت، جمالیاتی حس، سرور انبساط، شعور مدرکہ (PERCEIVING CONSCIOUSNESS) اور حسیاتی مشاہدہ کے تصورات بھی متاثر کرتے ہیں۔
- لذت پسندی اور آنند کے افضل ترین تصورات بھی توجہ طلب ہیں جو آفاقی اور عالمگیر صداقت کا گہرا احساس عطا کرتے ہیں۔
- فنون میں تنظیم اور تعدیل (SYMMETRY) اور مطابقت، ہم آہنگی اور تسویہ (HARMONY) پر بھی گہری نظر ملتی ہے۔

- جمالیاتی شے یا عنصر کی رُوح، فطرت اور اُس کے جواہر اور تجربوں کی مجرّد صورتوں کی معنوی جہتوں اور فنکار کی ذہنی کیفیتوں کو بھی اہم ترین موضوع بنایا گیا ہے۔
- فنکار کی ذات اور انفرادیت اور منتخب موضوع کی لامحدودیت کا عرفان بھی موجود ہے۔
- مابعد الطبیعات کی رومانیت اور جمالیات کو بھی بنیادی موضوع سمجھ کر اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔
- جمالیاتی تجربوں کو احساسات اور جذبات کے رنگوں اور جبلتوں کی متحرک کیفیتوں اور اظہار کے ساتھ پہچاننے کا غیر معمولی احساس بھی متاثر کرتا ہے۔

چار

چند امتیازی رجحانات

● 'نقالی' ایک بنیادی جذبہ یا جبلت ہے اور اس کا احساس بہت ہی قدیم ہے۔ فطرت کے جلال و جمال کی نقالی سے آسودگی ملتی ہے۔ مسرت آمیز لہریں اُٹھتی ہیں حسیات ہیجان کے بعد متوازن ہو جاتی ہیں۔ بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ انسان اور فطرت یا نیچر کے باطنی رشتے کا احساس شدید ہو جاتا ہے۔ مابعد الطبیعاتی اور حسی سطح پر رموز و اسرار سے پردے اُٹھتے ہیں اور اس سے رُومانی ذہن زیادہ متحرک ہوتا ہے۔

ابتدا میں ان سچائیوں کا احساس نہیں تھا لیکن لاشعور میں یہ سچائیاں موجود تھیں۔ تصویر ایسی ہو کہ اس میں فطرت کے اس پہلو یا عنصر کی پہچان ہو جائے جسے نگاہوں نے مرکز بنایا ہے۔ دراصل یہی خیال پہلے پیدا ہوا۔ ماضی کو یاد رکھنے اور یادوں میں ایک رشتہ اور تسلسل قائم رکھنے کے لیے اس جمالیاتی تصوّر کو زندہ رکھنے کی کوشش ہوئی۔ 'کلا' کی تعریف اور اس کی تشریح و تعبیر کے لیے علمائے جمالیات اور خصوصاً ہندوستانی اور یونانی فلسفی فنکاروں نے اسی خیال کو اہم جانا ہے۔ رفتہ رفتہ لاشعور زیادہ متحرک ہوتا گیا۔ سائیکی (PSYCHE) کے دباؤ سے 'وژن' میں اور گہرائی اور تہہ داری پیدا ہوتی گئی اور یہ تصور یا خیال 'نظریہ' یا زاویۂ نگاہ اس طرح واضح ہوا کہ فطرت کے جلال و جمال کی نقالی "کلا" یا تخلیقی آرٹ میں جمالیاتی اقدار کی تخلیق ہوتی ہے یا 'کلا' یا تخلیقی آرٹ کی جمالیاتی قدریں متحرک ہو جاتی ہیں۔ حقیقت یا سچائی کو حسن میں تبدیل کرنے کے پُر اسرار عمل اور اس کے نتائج

کو کلا، یا آرٹ تصور کیا گیا۔

● ہندوستانی جمالیات کی اعلیٰ قدروں کی تشکیل میں "نقالی" کے جمالیاتی تصور نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ ہندوستانی رقص اور موسیقی، فنِ تعمیر اور مجسمہ سازی اور مصوری میں اس جمالیاتی زاویۂ نگاہ کی بڑی اہمیت رہی ہے۔" ہندوستانی جمالیات" نے مجموعی طور پر اس بنیادی تصور کو نہایت واضح طور پر پیش کیا ہے کہ تخلیقی آرٹ، حسنِ مطلق اور اُن کی اَن گنت جہتوں کی حسیاتی صورت ہے۔ شاعری اگرچہ یہ کام نہایت ارفع سطح پر کرتی ہے لیکن ڈراما کی سطح اس سے بلند ہے۔ زیادہ ارفع، زیادہ افضل، اس لیے کہ ڈراما شاعری کی منتہا ہے۔

ہندوستانی جمالیات نے برہما، وشنو اور شیو سے پر اسرار رشتہ قائم کر کے بلاشبہ تخلیقی آرٹ کا درجہ انتہائی بلند کر دیا ہے۔ حسنِ مطلق کی ان تین واضح جمالیاتی جہتوں نے تخلیق کی قدر و قیمت کا احساس بھی عطا کیا ہے اور اس کی جمالیاتی اقدار کا شعور بھی دیا ہے۔

وحدت کی یہ تینوں صورتیں خالق کا رول ادا کرتی ہیں۔ برہما اور وشنو، زبان اسلوب اور موضوع اور شعوری اور لاشعوری کیفیات اور اُن کے عمل اور ردِ عمل اور ڈراما کے پہلے خالق ہیں تو شیو یا مہیشور رنگ اور آہنگ کے خالق!

بڑا فنکار اُن کے تخلیقی عمل اور اُن کے تخلیقی عمل کے حیرت انگیز نتائج کی نقل کرتا ہے اور اس طرح وہ خود برہما، وشنو اور شیو بن جاتا ہے!

برہما، 'وجود' ہیں!

وشنو، 'شعور'! اور

شیو، 'تجربہ'!

تینوں کی وحدت، حسنِ مطلق کا احساس عطا کرتی ہے۔ تینوں اپنے طور عظیم تر فنکار ہیں۔

تخلیقی آرٹ یا 'کلا' کا سرچشمہ ہیں اور تخلیقی ہیجانات میں تحرک کے ذمہ دار!

شعور کی مکمل بیداری کے ساتھ فنکار جب "وجود" کا تجربہ حاصل کرتا ہے،

عظیم استوپ، سانچی
(پہلی صدی عیسوی)

اشیاء و عناصر پر گہری نظر رکھتے ہوئے ان کا تجزیہ کرتا ہے اور زماں و مکاں اور کائنات کے جلال و جمال کو اپنے جذبے اور احساس کا حصہ بنا لیتا ہے تو برہما سے قریب تر ہو جاتا ہے۔ حسّی اور نفسی سطح پر حسن کے ادراک کے ساتھ انسان کے شعور کی علامت بن جاتا ہے۔

جب فن کار کا لاشعوری عمل خوابوں کی کیفیتوں کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ اُس کے پُر اسرار، بظاہر بے ربط اور ٹوٹے ہوئے، مختلف اور متضاد تصویروں کو لیے ہوئے، تجربے، وجود کے مرکز کی جانب بڑھتے ہیں تو اُن سے بھی حقیقتوں اور سچّائیوں کا لطیف اظہار ہوتا رہتا ہے۔ فن کار سمندر پر لیٹے ہوئے یا سوئے ہوئے وشنو سے قریب تر ہو جاتا ہے اور وہ سچّائیوں یا حقیقتوں کی نئی تخلیق کرتا ہے۔ نیند اور خواب میں تخلیقی فن کار کا ذہن اپنے ساتھ ایک کائنات لیے جاتا ہے اور اس کیفیت میں ہر شئے کو توڑ کر رکھ دیتا ہے اور اپنے خوابوں میں انھیں اپنے طور پر پھر مرتّب کرتا ہے۔ عناصر و اشیاء کی نئی تخلیق ہوتی ہے اور اس میں صرف اُس کے اپنے وجود کی روشنی ہوتی ہے!

اور

جب فن کار انتہائی گہری نیند میں ہوتا ہے تو وہ شیو کی طرح لاشعور کی اُس لاشعوری کیفیت میں ڈوبا ہوتا ہے جو تجربے کی عظیم تر صورت ہے۔ یہ تجربے کی وہ عظیم تر منزل ہے جہاں مسرّتوں کی دنیا آباد ہے، جہاں ہر تجربہ ایک سعادت اور نکہ مبارک اور مسعود ہے۔

بے خوابی کی نیند کی یہ عجیب و غریب پُر اسرار منزل شیو کا گہوارہ ہے جو ایک انتہائی پُر اسرار اور حد درجہ معنی خیز نیند کا دیوتا ہے۔ یہ ذہن کی مکمل خاموشی کی منزل ہے۔ جہاں شعور کی اعلیٰ ترین منزلوں اور افضل ترین جہتوں کا شعور ملتا رہتا ہے۔ وجود کے تقدّس کے احساس کے ساتھ وہ مسرّت ملتی ہے جو جمالیاتی انبساط کی انتہا ہے۔

شیو تحرّک کی سب سے بڑی علامت بھی ہیں اور رقص اس تحرّک کی واضح جمالیاتی تصویر ہے لیکن یہ تحرّک اُس وقت جنم لیتا ہے جب شکتی، شیو کو متحرّک کرتی ہے۔

'برتھما' وجود' جاگرتی' بیداری اور انتہائی متحرک شعور کی علامت ہیں۔

وشنو' لاشعور اور لاشعوری کیفیات کے ساتھ ایک انتہائی پُراسرار اور انتہائی پرکشش داخلی خود کلامی میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ تخلیق کے قبل کی پُر اسرار کیفیتوں کو پیش کرتے ہیں۔ تخلیق کائنات کے لمحوں میں خود ایک ڈرامائی کردار بن جاتے ہیں اور اس کے بعد آم کے میٹھے رس سے اپنی جانگھ پر ایک عظیم مصور کی طرح کسی دوشیزہ کی تصویر بناتے ہیں، اور وہ دوشیزہ خلق ہوتے ہی اپنی شخصیت کے ساتھ علیحدہ پیکر نظر آتی ہے۔

شیو' شکتی کے تحرک سے بیدار ہوتے ہیں تو اپنے رقص کے پہلے آہنگ سے کائنات کی تخلیق کرتے ہیں۔ دوسرے آہنگ سے کائنات کے حسن و جمال کا شعور عطا کرتے ہیں اور تمام حسن و جمال کا تحفظ کرتے ہیں۔ تیسرے آہنگ سے کائنات کے عناصر کو بکھیر دیتے ہیں۔ چوتھے آہنگ سے کائنات اور اس کے تمام عناصر کو اپنے وجود میں سمیٹ لیتے ہیں۔ کائنات اُن کے وجود کا حصہ نظر آتی ہے اور پانچویں آہنگ سے ہر شے کو آزاد کر دیتے ہیں۔ ہر شے اپنی اعلیٰ ترین منزل پر آجاتی ہے اور وجود کا سچا شعور حاصل ہوتا ہے۔

غور فرمائیے، "ہندوستانی جمالیات" میں تجربوں کی سطح کتنی بلند ہے۔ تخلیقی عمل کو کس منزل پر محسوس کیا گیا ہے۔ تخلیق کو کتنا برتر اور افضل تصور کیا گیا ہے۔ جمالیاتی نقالی اور تصویر کشی کا معیار کیا ہے اور خود فن کار کو کتنا بلند درجہ عطا کیا گیا ہے۔ ڈراما، شاعری اور مصوری کے پیشِ نظر جن جمالیاتی قدروں کی تشکیل ہوئی ہے اُن کی عظمت کا احساس ان ہی سچائیوں سے ہو گا۔

جب کائنات کی شناخت حسنِ مطلق سے ہوتی ہے تو کائنات کے حسن و جمال اور اس دنیا کی خوب صورتی کا معاملہ صرف مادی اور خارجی حسن کا نہیں رہ جاتا۔ کائنات اپنے باطنی حسن کا بھی شعور عطا کرنے لگتی ہے۔ کائنات کے ایک بے پناہ پھیلے ہوئے شعور' اس کی لاشعوری کیفیتیں' لاشعوری عمل' اس کی رہنمائی کرتی ہوئی برقی قوتیں اور اس کے ارتقاء کے اصول اور قوانین سب کی معنویت پھیلنے لگتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ وجود کے ہر پہلو کے اندر ایک داخلی شعور ہے جو فطرت (پراکرتی) کی تمام صورتوں میں تحرک پیدا کرتا رہتا ہے۔

ہندوستانی اساطیری ذہن نے کائناتی شعور کے مختلف پہلوؤں کو مختلف پیکروں سے پہچاننے کی کوشش کی ہے۔

فنونِ لطیفہ کا معاملہ بھی یہی ہے۔!

اس کی شناخت اُس کائنات سے ہوتی ہے جو خود حسنِ مطلق کا آئینہ ہے۔ لہٰذا فنون کے حسن وجمال کا معاملہ بھی محض خارجی نہیں ہوتا۔ کائنات کی طرح فنون بھی اپنے باطنی جلوؤں کا احساس عطا کرتے رہتے ہیں۔ کائنات کے بے پناہ پھیلے ہوئے شعور اور لاشعوری عمل اور اس کی بُرقی قوتوں اور اس کی ارتقائی کیفیتوں سے ہم آہنگ ہو کر ان کی معنویت بھی پھیلنے لگتی ہے۔ کائنات کے حسن وجمال کی تخلیقی تصویر کشی، تخلیقی نقالی کے عمل میں فن کار حسنِ مطلق تک پہنچ جاتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں تخلیقی نقالی یا تصویر کشی کی سطح بلند تر ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ خود بینی اور دروں بینی یعنی 'یوگ' کے ارفع ترین عمل نے اسے عظمت بخشی ہے۔ ہندوستانی تجربوں نے الوہیت کے پہلوؤں کی حسی تصویر کشی میں کائنات کے حسن وجمال کی صورتوں کے اوّلین تجریدی نمونوں کو احساس اور جذبے سے قریب تر کیا ہے۔ یہ وہ تصویریں یا پیکر ہیں جو کائنات کے تمام پہلوؤں کی معنویت کو کسی نہ کسی سطح پر اُجاگر کرتے ہیں۔ تمام پیکر ایک دوسرے سے منسلک نظر آتے ہیں۔ صورتوں، رنگوں اور حرکتوں کے فرق کے باوجود ان میں ایک بامعنی رشتہ نظر آتا ہے۔ یہ فرق بھی غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ اس لیے کہ اس کی وجہ سے پیکروں کی مختلف صورتیں مختلف تجربوں کا احساس عطا کرتی ہیں۔ مختلف آہنگ اور رنگوں کا شعور دیتی ہیں۔ وحدت کے مختلف آہنگ اور رنگ ایک ہمہ گیر جمالیاتی نظام کی تشکیل کرتے ہیں۔

تخلیقی نقالی یا تخلیقی تصویر کشی کا معاملہ اسی وجہ سے اعلیٰ سطح پر تخلیق کے انتہائی پُراسرار عمل کے شعور کا عمل بن جاتا ہے۔ کائنات کے رموز و اسرار کو "ہندوستانی جمالیات" نے تین سطحوں پر محسوس کیا ہے اور ہر سطح تخلیقِ فن کے پیشِ نظر اہمیت رکھتی ہے:

- پہلی سطح، عام ظاہری تجربوں (VAISESIKA) کی ہے جہاں فنکار کا شعور کائنات کے حسن وجمال سے رشتہ قائم کرتا ہے۔ حسن وجمال کو پہچاننے کی کوشش

کرتا ہے۔

- دوسری سطح انتہائی سنجیدہ کائناتی تجربوں (SANKHYA) کی ہے۔ 'یوگ' اس میں شامل ہو جاتا ہے۔ کائنات کے حسن و جمال سے باطن میں تحرک پیدا ہوتا ہے اور فن کار کی تخلیقی صلاحیتیں اُبھر کر سامنے آنے لگتی ہیں۔ وہ تخلیقی عمل میں اس طرح مصروف ہو جاتا ہے جیسے وہ خود بڑا خالق ہے۔

اور

- تیسری سطح پر مابعد الطبیعاتی تجربوں (VEDANTA) کی ہے جہاں فنکار خود کائنات کے حسن و جمال کا حصّہ بن جاتا ہے۔ کائنات کے تمام جلوے اُس کے وجود کا حصّہ نظر آنے لگتے ہیں۔ 'شکتی' کے اس تحرک کی تکمیل ہو جاتی ہے جس کی ابتدا دوسری سطح سے ہوتی ہے۔

●

● جمالیاتی پیکر تراشی میں مذہبی اور مابعد الطبیعاتی فکر کے ساتھ فنکاروں کے ذہن نے بہت بڑا کارنامہ انجام دیا ہے۔ تخلیقی فنکاروں نے اپنے اپنے طور جمالیاتی پیکروں میں معنوی جہتیں پیدا کی ہیں۔ رنگوں اور لکیروں کے ساتھ مناسب اور متحرک اور باطنی کیفیات کو اُبھارا ہے۔ رقص، موسیقی، مجسمہ سازی، مصوری اور فنِ تعمیر سے یہ سچائی واضح ہو جاتی ہے کہ ہندوستان کے تخلیقی فنکاروں کا ذہن انتہائی شدت سے کام کرتا رہا ہے اور ان کی ہر جمالیاتی تکمیل نے مذہبی تصوّرات اور مابعد الطبیعاتی خیالات کو آفاقیت عطا کی ہے۔

قدیم ذہن نے اعلیٰ ترین علامتوں کو استعمال کیا ہے۔ خالقِ کائنات اور ابدی آفاقی حسن کی جہتوں پر نظر رکھی ہے کچھ اس طرح کہ حسّی سطحوں پر خالق یا حُسن اور انسانی تجربوں میں باطنی رشتہ قائم نظر آتا ہے۔ قدرت کی تخلیقی قوّت کی عبادت کرتے ہوئے ذہن نے جانے کتنے پیکر تراشے ہیں اور انھیں اپنے تجربوں کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ زمین کی زرخیزی کے تصوّر نے 'سانپ' اور 'ماں' یا عظیم ماں کے پیکروں کی تشکیل کی 'دھرتی' مادّی زندگی اور تمام ذی رُوح کا سہارا (دھارا) بنی۔ لہٰذا وہ ماں کے عظیم تر وجود کی علامت بن گئی۔ 'وسعت' کے "آرچ ٹائپ" کے دباؤ اور گہرے احساس نے 'دھرتی' کو "اوّلین وسعت" کی صورت میں محسوس کیا اور اکثر اسے 'ادیتی' (ADITI) سے قریب تر پایا۔ 'آسمان'

اور زمین' کے ملاپ کی تصویر نے دونوں کو 'دیاو پرتھوی' (DYAVA PRITTIVI) کا حسی پیکر بنا دیا۔ 'دھرتی ماں' نے عظیم دیوی کی صورت اختیار کی اور 'دھرتی' کی تمام صورتیں 'ماں کے بچوں کی صورتوں میں تبدیل ہوگئیں۔ پہاڑوں، درختوں، جانوروں اور ندیوں کو اسی کے تعلق سے سمجھا گیا اور یہ سب اپنے اپنے طور پر بھی جمالیاتی پیکروں میں نظر آنے لگے۔

'مکاں' (SPACE) کا حسی تصور 'غار' (گوہا) کی شکل میں نظر آیا اور 'غار' نے 'دل' کی صورت اختیار کرلی۔ اس لیے اسے شعور کے تمام تحرک کا مرکز سمجھا گیا۔ 'دل'، 'غار' کی صورت میں پُر اسرار تجربوں کے علم کا گہوارہ یا مرکز بن گیا۔ 'غار' میں 'آکاش' بھی ہے اور 'دھرتی' بھی۔ لہٰذا پھیلی ہوئی کائنات کی علامت کی صورت میں جلوہ گر ہوا۔ یہ حقیقت بھی سامنے رہی کہ 'مکاں' کے بغیر وجود اور اس کے مظاہر کا کوئی تصور پیدا نہیں ہوتا۔ 'مکاں' 'آکاش' یا 'ایتھر' کا نتیجہ ہے۔ 'غار' یا 'دل' 'آکاش' کی وجہ سے ہے یا 'آکاش' کے ساتھ ہے۔ 'مکاں'، 'غار' یا 'دل حقیقتوں یا سچائیوں کا گھر ہے۔ کوئی 'حقیقت' 'مکاں' ہی میں جنم لے سکتی ہے۔ اس لیے شعور کے تمام تحرکات کا مرکز بھی یہی ہے۔ حواسِ خمسہ کا جنم اسی میں ہوتا ہے۔ 'غار' یا 'دل' پر اسرار علوم اور تجربوں کا گہوارہ ہے۔ اسی میں رہ کر تمام علوم کے رموز و اسرار سے آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ 'مکاں' میں "سفید دیوتا"، 'وایو' (VAYUS) ہے جس کا جنم 'پُرش' (PURSA) یا عظیم تر انسان (جو اشرف المخلوقات ہے جس نے کائنات کو تسخیر کر رکھا ہے جس میں کائنات جذب ہے' اور جس کا تحرک کائنات ہے) کی سانس سے ہوا ہے یہ "سفید دیوتا" حد درجہ طاقتور ہے جو انسان کی صورت ایک ہرن پر سوار رہتا ہے۔۔۔ 'تیر کمان' لیے سفید پوشاک میں! سفیدی اس کا وصف ہے۔

'پانی' 'وردن' (VARUNA) کا گہوارہ بنا' فطرت کی تمام تر ذہانت اس کے قطروں میں نظر آئی۔ آفتاب زندگی کے پیکر اور اس کی وحدت کا علامیہ بنا۔ اس کی روشنی (جیوتی) نگاہ و نظر کی روشنی بنی 'سوریہ'، 'اگنی' کی کامل فلکی اور ملکوتی صورت ہے۔ روشنی

گرمی اور علم کا سرچشمہ ہے۔ کائنات کی آنکھ ہے۔ 'پرانوں' کے مطابق تمام ستارے اور سیارے، عناصر کے تمام کرے اور افلاک اور زندگی کی تمام الوہیت (RUDRAS) اسی سے رشتہ رکھتی ہیں۔ 'وایو' (ہوا) اور 'اگنی' (آگ) کے علاوہ دوسرے تمام دیوتا اسی کی جہتوں کے متحرک پیکر ہیں۔ ہر شے کا وجود اسی کی وجہ سے ہے۔

اس کے تصور نے جہاں کئی حسی پیکروں کی تشکیل کی وہاں بعض خوبصورت رنگوں کی دنیا بھی عطا کی۔ سوریہ کو سرخ، بھورے، بادامی، خاکی اور تانبے کے رنگوں میں بڑی شدت سے محسوس کیا گیا۔ اس کے خارجی اور باطنی پیکر کی تصویر کشی کی گئی۔ وہ زندگی کی تمام طاقتوں کو سنبھالے ہوئے ایک انتہائی بہادر اور نڈر دیوتا کی صورت میں جلوہ گر ہوا اور ساتھ ہی اس کی صورت بہت مبارک سمجھی گئی۔ کبھی اس کے دو لمبے ہاتھ نظر آئے اور کبھی چار چھوٹے بازو یا ہاتھ، سونے کے رتھ پر سوار تاریکیوں کو چیرتا ہوا نظر آتا۔ رگ وید میں سوریہ کے رتھ میں 'ہاتھ' گھوڑے ہیں کبھی وہ کچھوے کے خول کی مانند گردن لیے ہوئے ملا اور کبھی سونے کے رتھ پر کنول کے اوپر ایک پُر جلال اور پُر جمال پیکر نظر آیا۔ سونے کا رتھ گہرا سرخ بنا اور اس رتھ میں خوبصورت پرندوں کے پَر لگ گئے۔ 'پرانوں' میں سوریہ کو 'کیشپ' (KASYAPA) کا بیٹا کہا گیا ہے، یعنی 'وژن' کی تخلیق!

'اگنی' سوریہ کا مظہر ہے۔ اس کی صفت جلال ہے۔ 'اگنی دیوتا' دیوتاؤں اور انسانوں کے درمیان ایک معنی خیز رابطہ بن کر آیا۔ زمین اس کا گہوارہ بنی، انسان کے لیے 'اگنی دیوتا' قوت اور طاقت کا سرچشمہ بن گئے۔ ہر چمک 'اگنی' کی چمک نظر آئی۔ اس کی عبادت، قوت، جلال اور حسن جمال کی عبادت ہے۔ ظاہر اور باطن دونوں کے روشن مظاہر کی طاقت کا ایک ایسا متحرک پیکر ابھرا جو عقل، علم، حسن اور احساس، سب کی معنویت لیے ہوئے تھا۔ اپنے گہرے سرخ رنگ، زرد آنکھوں اور سیاہ لباس کا احساس دے کر اس نے جمالیاتی حس کو جگانے اور کتنے رنگوں سے آشنا کر دیا۔ اپنے دو سروں، چار بازوؤں اور

سات پیکروں کے ساتھ یہ پیکر سونے کا مجسمہ ہے۔ سُرخ گھوڑوں کے رتھ پر سوار دھواں پھیلاتا ہوا، رتھ کے پہیوں میں سات ہواؤں کی طاقت لیے ہوئے یہ عظیم تر پیکر بن گیا۔ 'اگنی' کی جتنی خصوصیتیں نظر آئیں انھیں مناسب نام دیے گئے۔ اس طرح 'اگنی' کے کئی نام ہیں اور ہر نام ایک حسی جمالیاتی پیکر ہے۔

- 'اگنی' ہر شے پر قابض ہے۔ تمام اشیاء و عناصر اُس کے قبضے میں ہیں۔

— (JATA VEDAS)

- اس کا وجود ہر درجہ پاکیزہ ہے اور وہ جسے چاہتا ہے پاکیزہ بنا دیتا ہے۔

— (PAVAKA)

- وہ جلال کا پیکر ہے۔ اس کے وجود میں آگ لگی رہتی ہے اور جسے چاہتا ہے جلا دیتا ہے۔

— (JVALANA)

- روشنیوں کا مرکز ہے۔ اپنی شعاعیں بکھیرتا رہتا ہے۔

— (VIBHAVASU)

- ان روشنیوں اور ان کی شعاعوں کے متعدد رنگ ہیں۔ لہٰذا خود اس کا وجود متعدد اور متنوع رنگوں کا حامل ہے۔

— (CITRABHANU)

- درخشاں اور تابندہ ہے اور اپنی درخشانی اور تابانی عطا کرتا رہتا ہے۔

— (BHURITEJAS)

- شعلہ، جوالہ ہے، جس شے پر لپکتا ہے شعلے کی مانند!

— (SIKHIM)

- سونا خلق کرتا ہے۔

— (HIRANYAKRIT)

اور

• رحم مادر میں اس کا پُراسرار ارتقا ہوتا ہے۔

— (MATARISVAN)

تخلیقی ذہن نے زمین (دھرتی) آتش (اَگنی) 'مکاں' (انتارکیسا) ہوا' (وایو) 'آسمان' (ویوس) 'آفتاب' (سوریہ) 'چاند' (سوم) وغیرہ کے واضح جمالیاتی پیکر تراشے، زندگی کی گیارہ طاقتوں (RUDRAS) کی متحرک تصویریں بنائیں۔ ان کے علاوہ "اندر" پرجاپتی، اور بارہ آزاد اصولوں (ADITYAS) کے حیرت انگیز تصورات کے جمالیاتی پیکر بنائے۔ صرف 'دیوس' (آسمان) اور اس کی خصوصیات اور جہتوں پر نظر رکھیں تو اندازہ ہوگا کہ 'وژن' اور حسّی تخلیقی ذہن نے تجربوں کے تحرک کے لیے کتنا عمدہ جمالیاتی پیکر خلق کیا ہے۔

'آسمان' نے تخلیقی ذہن کو متحرک کیا، تخلیقی نقّالی نے اس کی جانے کتنی جہتوں کو پرکشش پیکروں کی صورتوں میں پیش کیا۔ 'دیوس' سے مراد وہ مقام ہے کہ جہاں تمام دیوتا رہتے ہیں اور جہاں 'سوریہ' اپنی تمام تابناکیوں کے ساتھ روشن ہے۔ دیوس عظیم تر آسمان ہے۔ 'دھرتی' اور دیوس کے ملاپ سے عناصرِ کائنات کا وجود ہے۔ تمام دیوتا سورج، چاند، بجلی صبح کاذب، بارش، ہوا سب اسی کی تخلیق ہیں۔ اس کے کئی نام ہیں جن سے اس کی مختلف صورتوں اور جہتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ ہر نام ایک پیکر ہے۔

• 'دیوس' تین جہاں کا گہوارہ ہے!

— (TRIVISTAPA)

• 'مکاں' اسی کا نام ہے!

— (ANTARISKA)

• لامتناہی ہے، اس کا کوئی اختتام نہیں ہے!

— (ANANTA)

• حصّوں میں تقسیم نہیں ہے!

— (ANANGA)

- وسعت کی انتہا ہے، سائبان ہے!

— (VYOMAN)

- پُراسرار نقاب ہے!

— (MAHAVILA)

- ہواؤں کے لیے راہیں بناتا ہے اور خود بھی ہواؤں کا راستہ ہے۔!

— (MARUDVARMAN)

- متحرک ہے۔

— (GAGANMA)

- اگرچہ حصّوں میں تقسیم نہیں ہے لیکن اشیاء، عناصر اور ستاروں اور سیاروں اور دیوی اور دیوتاؤں کو مختلف صورتوں اور حصّوں میں تقسیم کرتا رہتا ہے۔

— (VIYAT)

- پرندوں سے محبت کرتا ہے اور انھیں اُڑنے کے لیے راہیں دیتا ہے۔
- پانی کے عظیم تر سرچشمے کی حیثیت سے بھی اپنی شخصیت کا احساس عطا کرتا ہے۔

— (PUSKARA)

یہ سب انتہائی ارفع جمالیاتی احساس اور بے پناہ رُومانیت کے ساتھ اعلیٰ ترین تخلیقی ذہن کے کرشمے ہیں جن کی پہچان مختلف فنون میں آہستہ آہستہ ہوتی گئی ہے۔ تخلیقی ذہن نے تمام مذہبی اور مابعد الطبیعاتی حسّی تصوّرات کو فنونِ لطیفہ کی جمالیات سے ہم آہنگ کر دیا ہے اور نظامِ جمال کا دائرہ حد درجہ وسیع کر دیا ہے۔

تخلیقی پیکر تراشی جو حسّی سطحوں کی تصویروں اور پیکروں کی نقالی اور تصویر کشی ہے۔ اعلیٰ جمالیاتی نمونوں کو پیش کرتی ہے۔ اعلیٰ ترین تخلیقی ذہن کے بغیر ان کا اس طرح وجود میں آنا ممکن نہ تھا!

●

● 'ہندوستانی جمالیات میں' نقالی یا تخلیقی نقالی محض نظریہ یا تھیوری' نہیں ہے۔ تخلیقی ذہن نے کائنات کے جلال و جمال کی تخلیقی نقالی کے لیے اُن کے جلووں کو پہلے شدت سے محسوس کیا ہے۔ 'پیکر' یا 'امیجز' (IMAGES) اسی شدت احساس کے نتائج ہیں۔ چہروں اور پورے وجود اور ان کے رنگوں کے احساس کے پیچھے احساسِ جمال کی شدت موجود ہے۔ یہ پیکر' یا امیجز' خود تخلیقی نقالی کے بیش قیمت نمونے ہیں۔ کائنات کے حسن و جمال' ان پیکروں کی بہتر صورتوں اور اساطیری' فنی اور جمالیاتی رُجحان کی وجہ سے سامنے آتا ہے۔

قدیم ابتدائی ذہن نے جلال و جمال کو جن پیکروں میں محسوس کیا اور جنھیں علامتوں کی صورتیں عطا کیں' فنکاروں کے بہتر اور اعلیٰ تخلیقی ذہن نے ان میں نئی معنویت پیدا کی اور اُن کی جہتوں سے آشنا کیا' کسی بھی ابتدائی تجربے کی صرف ایک معنوی جہت نہ رہی اساطیری جمالیاتی (MYTHO - AESTHETIC) رجحان نے انفرادی فنکارانہ تجربوں کی عام علامتوں کو بھی ہمہ گیر جمالیاتی فکر و نظر سے ہم آہنگ کر دیا' پہاڑ' درخت' ندی' جنگل' پھول بادل جیسے عام پیکروں کی بھی شخصیتیں اس رجحان سے اُبھر کر سامنے آئیں۔

ایسے تجربوں کا سب سے بڑا سرچشمہ رگ وید ہے!

رگ وید تخلیقی آرٹ کا قدیم نمونہ ہے۔ صدیوں کے تجربوں نے اس میں جمالیات کا ایک اعلیٰ ترین معیار قائم کیا ہے۔ اساطیری جمالیاتی رجحان اور تخلیقی فکر کی پہچان ہر لمحہ

• علامتی جمالیاتی رجحان کی ایک مثال

"نٹ راج"، (اجین، آٹھویں صدی)

ہوتی ہے۔ یہاں تخیّل کا آزادانہ عمل متاثر کرتا ہے۔ شعور کی بے باکی متاثر کرتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے تخلیقی ذہن کائنات یا فطرت کے جلال وجمال پر عاشق ہے۔ کسی قسم کی گھٹن کا احساس نہیں ہوتا۔ ہم یہ محسوس نہیں کرتے کہ کسی بات کو قبول کرنے کے لیے کسی بھی قسم کا مذہبی اصرار ہے۔ 'تخیل' ایک کائنات پاکر دیوانہ وار گھوم رہا ہے۔ ہر خوبصورت شے کو چوم رہا ہے۔ کسی بھی شے کو دیکھ کر اس کی رُومانیت بے قرار ہو کر علامتوں کی تخلیق کر رہی ہے۔ روشنی اور رنگ کی نئی تخلیق ہو رہی ہے۔ حسّی سطح پر تخلیقی نقّالی کے انتہائی عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت کے اعلیٰ ترین جمالیاتی تجربے نے جہاں تخلیق کا درجہ بلند تر کر دیا ہے۔ وہاں تخلیقی نقّالی کی ایسی عمدہ مثالیں پیش کی ہیں کہ جن کا کوئی جواب نہیں ملتا۔ حسن کو دیکھنا اور محسوس کرنا، پھر اپنی سائیکی کے تحرک سے اس کی خوبصورت علامتوں کی تشکیل کرنا اور تخلیقی آرٹ میں ان کے جلوؤں کو اپنی تخلیقی فکر کے ساتھ اس طرح پیش کرنا جیسے سچائیوں کی نئی دریافت ہو رہی ہو۔ نئی تخلیق ہو رہی ہو، بڑی بات ہے۔ یہی اعلیٰ نقّالی کی سب سے عمدہ مثال ہے۔

رگ وید اور دوسرے ویدوں میں الوہیت کا ہر 'وژن' جمالیاتی اہمیت کا حامل ہے اس لیے کہ بنیادی طور پر یہ شعورِ حسن کا نتیجہ ہے۔ جلال وجمال دونوں کے گہرے ادراک سے ایسے وژن پیدا ہوئے ہیں۔ "وی بھوتی یوگ" (VIBHUTI - YOGA) یعنی حسن کی عظمت کا مذہبی رُجحان فنّی اور ادبی شان وشوکت اور فنّی آب وتاب کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔

'دیو' ــــ ہمیشہ روشن، ہمیشہ چمکنے والا

'جوتی' ــــ روشنی

بھارگو ــــ جلال

'شری' ــــ دلارا، پیارا، دلربا

'وَاپس' ــــ جمال

'بچترم' ــــ حیرت

'رواما' ــــ دلفریب

'چارو' ـــــ حسین، خوب صورت

'چتر' ـــــ حیرت انگیز

اور

'روپ' ـــــ حسن، وغیرہ

سب جمالیاتی پیکر ہیں جو 'ہندوستانی جمالیات' کی اقدار اور اصطلاحات بن گئے ہیں: ویدوں میں دیوتاؤں کی الوہیت کے پیش نظر انھیں 'شاعر' (KAVITAMA) اور افضل اداکار (VIRATMA) بھی کہا گیا ہے۔ فنونِ لطیفہ کی عظمت کو محسوس کیا جاسکتا ہے! یہ شناخت غیر معمولی ہے۔ دیوتاؤں کی اعلیٰ ترین تخلیقی نقالی اور اُن کی نئی تخلیقی صورت پر بھی غور کیا جاسکتا ہے 'عظیم ماں' (MATRITAMA) اور 'عظیم باپ' (PITRITAMA) بھی بڑے فنکاروں کے رُوپ میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ علامت سازی کی عظمت کی ایک سب سے بڑی پہچان غالباً یہ بھی ہے کہ فنکار موجود حالت سے اپنے وجود کو آزاد کرتے ہوئے اپنے وجود کو ایک نئی آزاد فضا میں خلق کردے!

ہندوستانی فن کاروں نے صورت، آہنگ، آواز، تصویر، احساس، ہیجان، خیال کردار اور زبان سے حسن کی نئی تخلیق کی ہے اور انھیں تخلیقی آرٹ کے لیے ضروری جانا ہے۔ وجدان کو آرٹ بنانا آسان نہیں ہوتا۔ یہاں معاملہ یہ ہے کہ وجدان آرٹ تو بنا ہی ہے۔ آرٹ بھی ایک نئے وجدان کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔ آرٹ تاثرات کا اظہار ہوتا ہے لیکن اظہار کا اظہار نہیں ہوتا۔ ہندوستانی فنون کو مذہبی اظہار نے جتنا بھی متاثر کیا ہو۔ ہندوستانی فنونِ لطیفہ اس اظہار کا اظہار نہیں ہے اور نہ اس کی عام سپاٹ نقالی ہے۔ بلکہ مذہبی وجدان اور مابعدالطبیعاتی تاثرات اور ان کے اظہار کو تخلیقی ذہن نے نئی تخلیق کی صورت دے دی ہے اور خود ان تاثرات اور اظہار کو فن بنا دیا ہے۔ کروچے نے کہا تھا کہ وجدان کے بغیر تصورات کا جنم ممکن نہیں ہے۔ 'ویدوں' نے وجدان ہی کے سہارے تصورات کی تخلیق اور تشکیل کی ہے اور یہ تصورات قدیم فنکاروں کے وجدان کا عمدہ نمونہ ہیں جو آرٹ کا درجہ رکھتے ہیں۔

تخلیق نقالی یا آرٹ میں "فارم" یا صورت کی تخلیق ہی غیر معمولی کارنامہ ہے۔ اگر فنکار کے 'فارم' میں کسی شے کی کمی ہے تو یہ سمجھ لینا چاہیے کہ ہر شے کی کمی ہے اور غالباً یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ خود اس کے اپنے وجود اور اس کی ذات اور انفرادیت کی کمی ہے۔ 'فارم' مکمل نہیں ہوتا تو غالباً وہ خود نہیں ہوتا۔ ویدوں اور خصوصاً رگ وید میں تجربوں کی صورتیں فنکاری کے عروج کا احساس بخشتی ہیں۔ فارم یا صورت کی تشکیل میں آہنگ اور آوازوں کے زیر و بم، 'نغمہ اور امیجری' کی ہم آہنگی اور اظہار کی بے باکی سب کی اہمیت ہے۔ ویدی فنکاروں نے ایک بڑے نظام جمال کی تشکیل کی ہے۔ وہ جانتے تھے کہ اُن کے کلام نے مستقبل کے نظام جمال کو ایک بڑا سرچشمہ عطا کیا ہے۔ ندیوں کے دو بچے ویدی شاعر سے کہتے ہیں:

- نغمہ سنانے والے
  یہ فراموش نہ کر
  تیرے لفظ کی بازگشت
  صدیوں موجود رہے گی

(رگ وید ۳/ ۳۳۵)

جمالیاتی تخلیقی ذہن نے جمالیاتی دینیت (THEISM) کو قبول کیا۔ مظاہر جلال و جمال کو تخلیقی ذہن اور جمالیاتی زاویۂ نگاہ نے مختلف صورتیں عطا کی ہیں۔ ہندوستان میں 'الوہیت' یا کسی بھی الوہی تصور یا خیال تک پہنچنے کے لیے آرٹ کا سہارا لیا گیا ہے۔ صورت اور رنگ میں انسانی احساسات اور جذبات شامل ہوئے اور ان کی صورتیں جمالیاتی تجربوں کی ہو گئیں۔ یہ بات بھی کم دل چسپ نہیں کہ جمالیاتی صورتوں کی تشکیل کے بعد انھیں فلسفہ اور مذہب سے قریب کیا گیا ہے۔ تمام سچائیاں موجود ہیں غور کیا جا سکتا ہے۔

فنکاروں نے کائنات یا فطرت کے ہر پہلو میں حسن مطلق یا خدا کے جلووں کو دیکھا ہے۔ ویدی تخلیقی ذہن نے اسی تحرک سے ایک بڑا نظام جمال قائم کیا ہے۔ ویدی فنکاروں

کے تخیل نے آزاد ماحول میں مختلف صورتوں میں حسن کے جلوے دیکھے اور ان میں ایک حیرت انگیز تنظیم کو محسوس کیا۔ ویدوں کا بنیادی رویہ جمالیاتی ہے۔ کچھ فنی تاثرات اور پیکر حد درجہ سرریئلی (SURREALISTIC) ہیں مثلاً ایک جگہ ایک درخت کی جڑوں کو اوپر اور اس کی شاخوں کے نیچے پھیلے ہوئے دیکھا گیا ہے۔ پُراسرار تحرک اور دل کو چھو لینے والی حرکتوں کو دیکھ کر خالق کائنات کو ایک بڑا رقاص کہا گیا ہے۔ رقص حرکت یا تحرک کا حُسن ہے۔ حسن یا ہستی مُطلق اپنی جگہ جتنا بھی ساکت ہو، تخلیق میں وہ اپنے مناسب اور متوازن آہنگ سے ساتھ جلوہ گر ہے۔ رگ وید کے برعکس اپنشدوں میں باطن کے حُسن پر نظر ہے، باطن کے حسن کے رموز و اسرار کی گرہیں کھولتے ہوئے فنکاری عروج پر ہے، اس طرح خارج اور باطن کے جلووں کی ایک کائنات سامنے آجاتی ہے۔ اعلیٰ ترین تخلیقی نقالی کے انتہائی عمدہ نمونے دونوں میں موجود ہیں۔

- رگ وید سے

مکالموں کی شدت، شعریت، مظاہر جلال و جمال کی فنی تصویر کشی اور حسن کا اعلیٰ شعور حاصل کیا گیا ہے۔

- سام وید سے

موسیقی اور آہنگ کا شعور حاصل ہوا ہے۔

- یجر وید سے

اداکاری کا فن ملا ہے۔

- اتھر وید سے

تمام رسوں (RASA) کی پہچان ہوتی ہے اور ان کا احساس ملا ہے۔

اور

- اُپنشدوں سے

باطن کے جلووں کا شعور حاصل ہوا ہے۔

تخلیقی نقّالی کا معاملہ اسی حد تک ہے جب تک کہ تخلیق کا پر اسرار عمل جاری ہے۔ اس لیے کہ اس کے بعد جو شئے سامنے ہوتی ہے وہ جمالیاتی تجربہ ہے نقل نہیں ہے۔ لہٰذا یہ کہنا چاہیے کہ ہندوستانی جمالیات' میں اعلیٰ جمالیاتی تجربہ نقل نہیں ہے!

"برہّی سترٗ" سے "ناٹیہ شاستر" (۵۰۰ سال ق۔م ؟) اور ابھینو گپت (۹۵۰ء تا ۱۰۲۰ء) تک اس موضوع کے تعلّق سے مختلف خیالات اور تصورات ملتے ہیں۔ غور کیجیے تو یہ حقیقت غور طلب بن جائے گی کہ رگ وید سے بدھ ازم کے اختتام تک ہندوستان کے تخلیقی فنکاروں نے فنونِ لطیفہ کے وسیع نظامِ جمال کی تشکیل اور افضل ترین جمالیاتی اقدار کی تخلیق اور اعلیٰ ترین تجربوں نے اظہار میں فنونِ لطیفہ کی عظمت اور تخلیقی عمل کے رموز اور تخلیقات کے اَن گنت جلوؤں کو جس طرح سمجھایا ہے۔ علمائے جمالیات یا نقادوں نے اتنی بلندی پر پہنچ کر اپنے نظریے، کُلیے، قاعدے، اصول اور اپنے انتقادی رویّوں اور زاویہ ہائے نگاہ کو پیش نہیں کیا ہے۔ میرے نزدیک فنکاروں کی وہ تخلیقات جو رقص، موسیقی مصوری، مجسمہ سازی اور تعمیر سازی کی صورتوں میں موجود ہیں زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔

● ابتدا ہی ڈراموں کے پیشِ نظر ہی جمالیاتی اقدار کی تشکیل کی گئی ہے اس لیے کہ ڈراما کو فن کا اعلیٰ ترین نمونہ سمجھا گیا ہے۔ برہما، وشنو اور مہیشور کو رقص اور ڈرامے کا موجد تصور کیا گیا ـــــ لیکن ساتھ ہی یہ احساس رہا کہ رقص ڈرامے ہی کا ایک حصہ ہے۔ اگرچہ رقص خود ڈراما بن جاتا ہے۔

'ناٹیہ شاستر' میں اداکاروں کو مناسب ہدایات دی گئی ہیں۔ ڈراما نگاری کے لیے شاعرانہ مزاج کو ضروری قرار دیا گیا ہے اس لیے کہ شاعر کا "وژن" ہی حسن سے متاثر اور لطف اندوز ہوسکتا ہے اور دوسروں کو متاثر کر سکتا ہے۔ 'دھرم'، 'ارتھ'، 'کام' اور 'موک' ـــــ وہ تجربے ہیں جو ڈراما دیکھنے والے اپنے تجربوں کے ذریعے حاصل کرتے ہیں۔ ہندوستان کے قدیم نقادوں اور علمائے جمالیات نے یہ بتایا ہے کہ ڈرامائی پیشکش کا بنیادی مقصد جمالیاتی تجربوں کو بالیدہ بنانا ہے۔ کرداروں کے جذبات اور ان کے عمل سے جمالیاتی تجربوں میں کشادگی پیدا ہوتی ہے۔ موسیقی خود فراموشی کے لمحے عطا کرتی ہے۔ مرکزی کردار یا ہیرو مرکزی نقطے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈراما دیکھنے والا اس کے عمل میں گم ہو کر اس کی شخصیت سے قریب تر ہو جاتا ہے۔ اس حد تک کہ وہ ہر شئے اور ہر تجربے کو ہیرو کی آنکھوں سے دیکھنے لگتا ہے۔

'ناٹیہ شاستر' میں چھتیس ۳۶ ابواب ہیں۔ کشمیری "شوازم" نے ایک اور باب کا

اضافہ کیا ہے۔ اس کے مصنف نے دوسرے فنون کی جانب توجہ نہیں دی ہے۔ اس کی نظر صرف ڈرامے کے فن اور اُس کے مقاصد پر ہے۔ لہٰذا اُس کے انتقادی اصول تمام فنون کے لیے اہمیت نہیں رکھتے۔ غور فرمائیے تو یہ حقیقت واضح ہو جائے گی کہ ابتدائی ساڑھے تین سو سال میں ہندوستان کی ادبی تنقید میں فنون لطیفہ اور اُس کی ہمہ گیر جمالیات کے پیش نظر کوئی بہت کارنامہ نظر نہیں آتا۔ حالانکہ اعلیٰ ترین تخلیقی آرٹ وجود میں آتے رہے۔ فنون کی جمالیاتی قدریں دعوت غور و فکر دیتی رہیں۔ تخلیقی فنکاروں نے اپنے طور پر جمالیات کا دائرہ وسیع تر کر دیا تھا۔ جمالیات کی عمدہ روایتیں موجود تھیں۔

ابتدائی نقادوں اور علمائے جمالیات نے ڈرامے کو اپنی تمام توجہ کا مرکز بنا لیا تھا۔ غالباً اس لیے بھی کہ ادب میں ڈراموں کی تخلیق کا سلسلہ جاری تھا۔ بھٹ لوللتا (۸۰۰ء) تک نقادوں کی نظر دوسرے فنون سے ہٹ کر صرف ادب تک محدود ہو گئی تھی۔ قدیم نقادوں نے ڈراموں کے پیش نظر جمالیات کے مسئلے کو تکنیک تک محدود کر دیا تھا۔ مقصد یہ تھا کہ ڈراما نگاروں کو مناسب ہدایات دی جائیں۔ اسٹیج اور اداکاری کے معاملے میں انھیں زیادہ بیدار رکھا جائے۔ ڈراموں کے موضوعات اور اُن کی تکنیک کے سلسلے میں اخلاقی اقدار کی تعلیم اور تربیت کو بھی ان نقادوں نے ضروری جانا۔ یہ سمجھا جانے لگا کہ بہتر ڈراما وہ ہے جو اعلیٰ اخلاقی اقدار سے آشنا کر سکے۔ عمدہ اخلاقی قدروں کا شعور عطا کر سکے۔ ڈراما دیکھنے والوں کے مزاج اور اُن کی نفسیات پر بھی نظر رہتی ہے۔ اس سلسلے میں بڑی بات یہ ہے کہ اخلاقی اقدار کے ساتھ براہِ راست مخاطب ہونے پر اصرار نہیں کیا گیا بلکہ یہ کہا گیا کہ اداکار اپنے عمل اور ڈراما نگار ماحول کو اس طرح پیش کرے کہ ڈراما دیکھنے والوں کو اپنی اخلاقی قدریں ان سے رشتہ قائم کر کے زیادہ سے زیادہ متحرک ہوں۔ کلاسیکی تنقید نے 'رسوں' (RASAS) کو اہمیت دی اور یہ بتایا کہ اداکاری میں چار پہلوؤں پر نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ اس لیے کہ چار اقسام کی اداکاری سے 'رس' پیش

- گوتم بدھ کے خاکدان' (URN) کو لے جانے کا منظر (امراوتی' دوسری یا تیسری صدی)
- چکر' کثرت میں جذبۂ وحدت' تحرک اور (گورنمنٹ میوزیم' مدراس)
رقص کی کیفیتوں سے آہنگ کی وحدت کا احساس!

ہوسکتا ہے :

- اشارتی یا معنی خیز اداؤں اور حرکتوں کی اداکاری !

— (ANIGIKA)

- ایسی اداکاری جو نطقی ہو اور اس میں صوتی آہنگ اور غنائیت ہو۔

— (VACIKA)

- وہ اداکاری جو ذہنی عمل کو پیش کرے اور داخلی احساس اور جذبے کو نمایاں کرے، اداکاروں کی جذباتی جہتیں نمایاں اور ظاہر ہوں، چہروں کے تاثرات سے ذہنی کیفیتوں کی پہچان ہو۔

— (SATHVIKA)

اور

- ایسی اداکاری جس میں خوبصورت مبالغے بھی ہوں۔ لباس، میک اپ اور زیورات وغیرہ سے مدد لے کر کسی حد تک مصنوعی اور مبالغہ آمیز لیکن فنکارانہ!

— (AHARYA)

مناظر کی پیش کش میں جمالیاتی نقالی کی گنجائش پر بھی کلاسیکی ادبی تنقید کی گہری نظر ملتی ہے۔

●

● 'ہندوستانی جمالیات' میں تخلیقی نقالی ایسے آئینے کی تشکیل نہیں ہے کہ جس میں خارج کے مظاہر نظر آئیں۔ فنون کے مطالعے اور قدیم علمائے جمالیات کے جمالیاتی تصورات کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تخیل اور جذبات کو ہمیشہ اہمیت دی گئی ہے۔

'وبھو' (VIBHAVA) کی اصطلاح جذباتی ماحول اور جذباتی کیفیات کو سمجھاتی ہے، جس طرح کوئی رشی یا صوفی اپنے وجدان اور تخیل سے کائناتی عناصر اور حسن مطلق سے رشتہ قائم کرتا ہے، اسی طرح تخلیقی فنکار بھی اس 'میڈیم' کو اختیار کرتا ہے اور تخیل اور جذبے اور عناصر میں ہم آہنگی قائم کر کے جو تجربے پیش کرتا ہے اُن میں جذبوں کے خوبصورت رنگ ہوتے ہیں۔ اشیاء و عناصر کی نئی تخلیق ہوتی ہے۔

یہ ذریعہ سب سے اہم تصور کیا گیا۔ اس لیے کہ یہی جمالیاتی تجربے کی تخلیق کا باعث ہے۔ ہم آہنگی قائم کرتے ہوئے فنکار ایک متحرک اداکار ہوتا ہے جس کے جذبات بڑی تیزی سے اُبھرتے ہیں اور یہی جذبات قاری یا سامع یا کسی بھی فنی نمونے کو دیکھنے والوں کے جذبات سے رشتہ قائم کرتے ہیں۔ تخلیق میں ان جذبوں کی روشنی ہوتی ہے اور ان کے رنگ ہوتے ہیں۔ ان کے تحرکات اور ارتعاشات ہوتے ہیں۔ 'وبھو' (VIBHAVA) کی اصطلاح اُس عنصر یا تجربے کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے جس سے فنکار متاثر ہوتا ہے اور اُس کے جذبات برانگیختہ ہوتے ہیں ___ اور اُس ماحول کی طرف بھی ذہن کو لے جاتا ہے

جو سائیکی (PSYCHE) کو تجربے یا عنصر کی جانب سے بیدار اور متحرک کرتا ہے۔ اور اُن جذبوں کی طرف بھرپور اشارہ تو کرتا ہی ہے کہ جو تخلیق کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔ حقیقی زندگی کی تصویریں اسی وجہ سے ہو بہو فنون میں جلوہ گر نہیں ہوتیں۔

'تخلیقی نقالی' کا تصور صرف وسیع نہیں بلکہ گہرا اور تہہ دار بھی ہے!

ہندوستانی ادبی تنقید میں سری سنکوکا (SANKUKA) نے تصویر کشی اور نقالی کا ایک تصور پیش کیا تھا اور فنکاری کو فوٹو گرافی یا تصویر کشی کے عمل سے قریب تر کر دیا تھا سری سنکوکا نے تاریخی حقائق اور تاریخی واقعات و کردار اور ڈراما کے تعلق پر غور کیا تھا۔ غالباً اسی لئے انھوں نے یہ سمجھا تھا کہ عمدہ ڈراما یا فن وہی ہے کہ جس میں تمام واقعات و حالات اور کردار اپنی تمام تر سچائیوں کے ساتھ ہو بہو پیش ہو جائیں ان کے نقالی کے اس تصور کی مخالفت خود ان کے دور میں ہوئی اور بڑی شدت سے ہوئی۔ ان کے دو ہم عصر نقادوں بھٹ توتا اور بھٹنڈ وراج نے ان کے اس تصور پر اعتراضات کئے اور ڈرامے کے تعلق سے کئی بنیادی سوالات اُٹھائے۔ جب فلسفوں کی گرفت مضبوط ہوتی گئی تو تخلیقی عمل کی پُر اسرار کیفیتوں اور خود تخلیق کی جمالیات سے نظر دُور ہو گئی۔ 'سنکھایہ' فلسفے نے صرف ذہنی کیفیت کے اظہار کو جمالیاتی تجربہ سمجھ لیا تھا لیکن رفتہ رفتہ فنون اور ان کی جمالیات کا احساس اس فلسفے سے تعلق رکھنے والوں کو بھی ہونے لگا اور چند اہم خیالات سامنے آئے مثلاً یہ کہ نقل کے عمل سے اصل یا حقیقی عنصر یا حقیقی فرد کا جمالیاتی تجربہ ہی وابستہ ہوتا ہے۔

آنند وردھن نے 'میڈیم' کو اہمیت دی اور یہ کہا کہ نقالی کے تخلیقی عمل کی عظمت 'میڈیم' میں پوشیدہ ہوتی ہے زبان یا کوئی بھی میڈیم حقیقت کی روح کو پیش کرتی ہے تو بڑی تخلیق ہوتی ہے، حقیقت کی روح کو پیش کرنا ہی تخلیقی نقالی کا سب سے بڑا کرشمہ ہے۔

بھٹ نائیک نے 'ویدانت' کو ذریعہ بنایا اور یہ کہا کہ تخلیقی نقالی کا بہترین نمونہ تخیل کا کرشمہ ہے۔ جن کرداروں کا اسٹیج پر وجود نہیں ہوتا۔ اُن کرداروں کی تخلیق صرف تخیل سے ہو سکتی ہے۔ تخیل کو بے پناہ اہمیت دیتے ہوئے انھوں نے بتایا کہ فنکار اور اداکار کا تخیل ہی دوسروں سے جمالیاتی رشتہ یا تعلق قائم کرتا ہے۔ تخیل کے ایسے کرشموں کو ہم خوابوں اور واہموں سے منفرد کر کے صرف تخلیق کے نمونوں سے تعبیر کرنا پسند کریں گے۔ اُن کے نزدیک جمالیاتی تجربے کا عرفان برہما کا ادراک و عرفان ہے۔

● 'ہندوستانی جمالیات' میں 'التباس' کا جمالیاتی رجحان بھی غور طلب ہے۔ 'التباس' حقیقت کی ایک سچائی ہے یا حقیقت کا احساتی جلوہ! جمالیاتی التباس فنی مظاہر کی تخلیق کا محرک بھی ہے اور ان کا جلوہ بھی ہے۔ فنکار اور قاری دونوں حسن کے التباس سے لطف لیتے ہیں اور باطن میں مسرت آمیز لہروں کو محسوس کرتے ہیں۔

اس رجحان سے یہ احساس پیدا کیا گیا ہے کہ جمالیاتی تجربہ بنیادی طور حقیقت یا سچائی سے جتنا بھی گہرا تعلق رکھے' ابلاغ اور اظہار میں اس کی صورت ایک جمالیاتی اور مسرت آمیز التباس کی ہو جاتی ہے۔ 'تخلیقی نقالی' کے تصور میں اس رجحان نے بڑی وسعت پیدا کی ہے۔

فنکار جب حقیقت کے قریب آجاتا ہے اور اس سے رشتہ قائم کرتا ہے۔ حقیقت اس کے حسی تجربے سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے تو وہ تخلیقی سطح پر حد درجہ بیدار ہو جاتا ہے۔ حقیقت کا فنکارانہ ادراک ایک خوبصورت التباس پیدا کرتا ہے۔ حقیقت کا التباس ہی تخلیق کا محرک ہے۔ پتھروں میں کسمساتی صورتیں جب فنکار کے احساس و شعور سے رشتہ قائم کرتی ہیں تو اس رشتے کے درمیان ایک التباس جنم لیتا ہے جو فن میں جمالیاتی التباس کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ فنکار اپنے جمالیاتی التباس ہی کو رنگ' آواز اور دوسرے متحرک پیکروں میں پیش کر کے قاری کو کم و بیش وہی لذت اور مسرت عطا کرتا ہے جو اسے

● گنیش کا پیکر
کائناتی آہنگ کی وحدت کا ایک قدیم ترین جلوہ

افغانستان ساتویں صدی
پیر رتن ناتھ درگاہ کابل

خود حاصل ہوتا ہے۔

'جمالیاتی التباس' میں مشاہدۂ خارج اور مشاہدۂ باطن دونوں کے خوبصورت امتزاج کی اہمیت ہے۔ 'تجریدیت' یا انتزاع کے پیکروں کی تخلیقی تشکیل میں جمالیاتی التباس کی پہچان مشکل ہوتی ہے اور یہ کہا جائے تو غالباً غلط نہ ہوگا کہ تجریدی صورتوں اور پیکروں کی تخلیق اور تشکیل اسی رُجحان سے ہوتی ہے۔

'ہندوستانی جمالیات میں فطرت اور کائنات اور دیوتاؤں کے جلال و جمال کے موضوعات ہمیشہ اہم رہے ہیں۔ برہما، وشنو، شیو یا وردن وغیرہ کے حسن سے انگنت موضوعات اُبھرے ہیں۔ ہندوستانی فنون کا یہ پہلو ایک مستقل عنوان ہے۔ 'خالق'۔ اور اس کی تخلیق کا حسن! ایک مستقل موضوع رہا ہے۔ رگ وید اور اُپنشدوں میں جمالیات کے اس پہلو کی تصویریں ملتی ہیں۔ رقص، موسیقی، مجسمہ سازی وغیرہ میں جمالیاتی التباس کی پہچان مشکل نہیں ہے، موسیقی کے فن نے تو اس رجحان کی عظمت کا مکمل احساس عطا کیا ہے۔ التباس اور اس سے حاصل حسی تجربوں کی پیش کش سچائی یا حقیقت کی جوہریت (SUBSTANTIALITY) کی پیش کش ہے۔ جلال و جمال کے التباس کا تصور تخلیقی نقالی یا جمالیاتی تخلیقی نقالی کو عصری سطح سے آشنا کرتا ہے۔ ہندوستانی مصوری سے زیادہ مجسمہ سازی نے جمالیاتی التباس کے عمدہ ترین نمونے پیش کیے ہیں۔ جمالیاتی پیکروں کی اصابت اور پختگی (INTEGRITY) ہم آہنگی (CONSONANCE) اور صفائی، شستگی اور وضاحت (CLEARITY) میں جمالیاتی التباس کے مظاہر اور جلوے دیکھے جا سکتے ہیں۔

جمالیاتی التباس کی وجہ سے فنکار کے تجربے آہستہ آہستہ گہرائیوں میں اُترتے جاتے ہیں اور وہ ذہن کی مختلف سطحوں پر اجنبی ارتعاشات (VIBRATIONS) سے آشنا ہوتا رہتا ہے۔ تخلیق کے لمحوں میں التباس جانے کتنے خوابوں، واہموں اور علامتوں کو اپنے گرد پاتا ہے۔ اظہار سے قبل جو علامتی خود کلامی ہوتی ہے اس کا محرک وہ التباس ہے جو حقیقت یا سچائی کے ادراک سے پیدا ہوا ہے۔ جمالیاتی التباس کے مظاہر کی پیش کش اس وقت تک

ممکن نہیں ہے جب تک کہ خارجی اور داخلی علامتوں کی آمیزش نہ ہو جائے۔ جمالیاتی التباس سے علامتوں اور نئی علامتوں کی تخلیق ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ سمجھنا غلط نہ ہوگا کہ ایسے التباس کے اظہار کا ذریعہ علامتیں اور استعارے ہیں۔

ہندوستان کے قدیم علمائے جمالیات نے اس موضوع پر کھل کر اظہارِ خیال نہیں کیا ہے۔ اگرچہ وہ اس کی قدر و قیمت کا اندازہ اپنے اپنے طور پر کسی نہ کسی سطح پر کرتے رہے ہیں۔ رگ وید اور اُپنشد دونوں اعلیٰ سطح پر اس رجحان کو نمایاں کرتے ہیں۔ کالیداس اور دوسرے بڑے ڈراما نگاروں کے فن میں جمالیاتی التباس کے مظاہر اور جلوے موجود ہیں غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ جمالیاتی التباس کا جو شعور ہندوستانی فنکاروں خصوصاً موسیقاروں اور مجسمہ سازوں کو حاصل تھا وہ ناقدین کو حاصل نہ تھا۔ مجسمہ سازوں کی علامت سازی اس رجحان کو شدت سے واضح کرتی ہے۔

تخلیقی نقالی میں جمالیاتی التباس کے رجحان کے استحکام کی بنیاد 'وحدت' کا حسّی اور مابعد الطبیعاتی تصوّر ہے۔ جمالیاتی عناصر کو ایک دوسرے میں منسلک کرنے اور انھیں ایک وحدت میں محسوس کرنے کا تصور جس میں تخیّل اور مادّی حسن کے گہرے باطنی رشتے کے احساس و ادراک کو بہت دخل ہے۔ 'ہندوستانی جمالیات کی بنیاد ہے۔ تمام فنون میں 'وحدت' کا احساس ہے۔

'جمالیاتی التباس' کی وجہ سے 'علامتی جمالیاتی رجحان' کی تشکیل ہوتی ہے۔ 'علامتیت کلا' یا تخلیقی آرٹ کی ایک بنیادی جمالیاتی قدر ہے۔ فطرت کے مظاہر اور انسان کے حسّی اظہار میں علامتیں موجود ہیں۔ لہٰذا آرٹ کے اظہار کا ذریعہ بھی علامتیں ہیں۔ ہندوستان کے بعض نقادوں نے 'خیال' کی علامتی صورتوں پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ اس رجحان سے یہ بات واضح ہوئی کہ علامتی صورت ہی حسن ہے۔ 'سچائی' یا حقیقت حُسن کی ایسی صورت میں ظاہر ہوتی ہے فنی علامتیں تخیّل کے جلوے ہیں 'شیو' کی تیسری آنکھ جلالت کی علامت تھی۔ اسی قسم کی علامتوں نے اس رجحان کی آبیاری کی ہے، اور جلال و جمال کی انگنت علامتوں نے اس کو پروان چڑھایا ہے۔ اعلیٰ تخلیقی آرٹ کے لیے اعلیٰ روحانی قوّت اور داخلی آزادی کو ضروری سمجھا گیا اور

● بدھ کا چہرہ ! بخارا — گندھارا آرٹ کا ایک نادر نمونہ (نیشنل میوزیم روم میں محفوظ)
"علامت کو غیر مکانی (SPACELESS) بنانے کی حیرت انگیز کاوش آہنگ اور آہنگ کی وحدت کو سمجھاتا تھا!"

کشمکش اور خصوصاً فطرت اور تقدیر کے تصادم کے جمالیاتی تجربوں میں علامتوں کے عمل کو اہمیت دی گئی۔ تخلیقی آرٹ کی علامتیت کو سمجھنے کی پہلی عمدہ کوشش کی ہے۔ انھوں نے جمالیاتی علامتوں کی تقسیم اس طرح کی:

- موضوع کی علامتیت
- الفاظ کی علامتیت

اور

- جذبے کی علامتیت

سنسکرت، تمل، تلگو، بنگالی اور چند دوسری زبانوں کی قدیم ادبیات کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ شعرا نے 'الفاظ' کی علامتیت اور اظہار بیان کے جمالیاتی اشاروں کو زیادہ اہم تصور کیا ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ جمالیاتی اظہار سے جمالیاتی تجربے کا پیکر اُبھرتا ہے اگر لفظ اور جذبے میں ہم آہنگی نہ ہو تو جمالیاتی تجربہ شاعر کے ذہن میں کچھ ہوگا اور اظہار میں کچھ اور!

ہندوستان کے جمالیاتی تجربوں میں "جمالیاتی تخلیقی نقالی کی علوی سطح کا مطالعہ وحدت کے اعلیٰ جمالیاتی ادراک اور جمالیاتی التباس اور جمالیاتی علامت پسندی کے رجحانات کے بغیر نامکمل ہوگا۔

●

پانچ

وحدتِ جلال و جمال

● 'ہندوستانی جمالیات' میں "تین گُن"، جو تین مختلف طرزِ عمل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ اِن گُنوں کے پیشِ نظر ہندوستانی فنونِ لطیفہ کا مطالعہ کیا جائے تو جمالیاتی بصیرتوں اور مسرتوں کا دائرہ اور وسیع محسوس ہونے لگتا ہے۔ یہ تین گُن ہیں:

● — شعور کے اظہار کا عمل!

— (SATTVA)

● — شعور کو متحرک کرنے کا عمل!

— (RAJAS)

اور

● شعور پر نقاب ڈالنے کا عمل!

— (TAMAS)

یہ تینوں گُن ایک ساتھ عمل کرتے ہیں۔ ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں اور تخلیق کا عمل شروع ہوتا ہے۔ اس عمل میں غیر متشکل (FORMLESS) کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ تخلیق کا کائناتی آہنگ سے جو رشتہ قائم ہو جاتا ہے اُسے ہم صرف محسوس نہیں کرتے بلکہ یہ تخلیق جو خود اس آہنگ کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔ لازوال مسرتوں اور حیرت انگیز بصیرتوں کا جلوہ بن کر سامنے آجاتی ہے۔

اعلیٰ تخلیق کے لیے 'یوگ' نے جو روشنی دی ہے اُس کی حیثیت ہندوستانی جمالیات میں غیر معمولی ہے۔ ہندوستانی فنکاروں نے اس کے اصولوں پر عمل کرکے جمالیاتی پیکروں کی تخلیق کی ہے۔ اس عمل میں انھیں جمالیاتی منزلوں یا سطحوں کا درجہ دے دیا ہے۔ تخلیق کے پُراسرار عمل کو سمجھنے میں ان سے بڑی مدد ملتی ہے۔

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہندوستانی جمالیات نے تخلیق کے پُراسرار عمل کے لیے جن راہوں کا تعین کر دیا ہے وہ ایسی نہیں جنھیں 'مابعد الطبیعاتی' کہہ کر نظر انداز کر دیا جائے۔ اگر ان کے پیشِ نظر تخلیقی عمل کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو ہر منزل پر ایک سچائی کی پہچان ہوگی۔ ان کی سچائی اور ابدیت سے انکار کرنا اور ان کے مقابلے میں کسی بھی جدید سائنسی یا نفسیاتی نقطۂ نظر کو پیش کرکے انھیں باطل قرار دینا غلط ہے۔

ان منزلوں کا تعین اس طرح کیا گیا ہے[1]:

- 'یام' • جسم کو پاک صاف رکھنا اور تخلیق سے قبل جسم کی پاکیزگی کے پیشِ نظر چند اصولوں کی پابندی!
- 'نیام' • مشاہدہ کرتے ہوئے شے یا عنصر کو مرکزِ نگاہ بنانا!
- آسن • اندازِ نشست، اِس سلسلے میں مختلف انداز کی تربیت!
- 'پرانا یام' • سانسوں کا پھیلانا، ان میں مناسب توازن پیدا

---

[1] ان منزلوں کے تعین کے سلسلے میں مہارِشی پتن جلی کے "یوگ ستر" [2/29] کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ تخلیق کا اعلیٰ نمونہ "سادھن" سے 'سدھی' کے باطنی سفر کا آئینہ ہوتا ہے۔ قدیم مندروں کی تعمیر میں "سادھن" کے 'سدھی' اس سفر کی پہچان ہو جاتی ہے۔ فن مصوری، موسیقی اور رقص میں نیچے سے اوپر اُٹھنے، گرفت میں لینے یا چھا جانے کے عمل میں یوگ کا عمل موجود ہو جاتا ہے۔

— ش۔ ر

• کتھاکلی رقاص، رنگوں کا پیکر!

کرنا، مقررہ اصولوں کے مطابق زیر و بم کو ارتقا کی منزلوں سے آشنا کرنا۔ سانس کو ایک خاص انداز سے باہر نکالنا اور ایک خاص انداز سے اندر کھینچنا، سانسوں پر مکمل قابو پا کر شئے یا عنصر کی جانب ذہن کو مرکوز کرنا اور منتہا تک پہنچنے کی کوشش!

- 'پراتھیار' • حواسِ خمسہ کو عام باتوں سے علیحدہ کرنا!
- 'دھران' • موضوعِ تخلیق پر نگاہ کو اس طرح مرکوز کرنا کہ پورا وجود مرتکز ہو جائے، ایک نقطے پر ذہن کو لے آنا!
- 'دھیان' • دھران کا نقطۂ عروج! تخلیق کے موضوع میں ڈوب جانا! استغراق کی منزل!

اور:

- 'سمادھی' • خالص شعور کی منزل!

اس کی دو سطحیں ہیں:

(الف) موضوع میں گم ہو جانے کی سطح (سوی کلپ)

اور

(ب) وہ سطح جہاں ذہن کی پہچان موضوع سے ہو۔ موضوع یا پیکر ذہن کا آئینہ بن جائے۔ (نروی کلپ)

ہندوستان کے تخلیقی آرٹ میں 'سمادھی' کے عمل اور اس کی جمالیات نے جو نمایاں حصہ لیا ہے اس پر ہمیشہ نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔

'جسم' فرد کے تخلیقی ہیجان کی شناخت کی بنیاد ہے۔ کہا گیا ہے کہ جس شخص نے جسم کی سچائی کو پہچان لیا وہی کائنات کی سچائی کو پہچان سکتا ہے۔ تخلیقی فن کار اپنے ہیجان، اپنی سوچ اور اپنے احساس اور جذبے کے ساتھ باطن میں جن منزلوں سے گزرتا ہے وہ منزلیں فرد اور کائنات کے وجود کا شعور عطا کرتی ہیں۔ نفسی قوتیں اُسے کائنات

کے آہنگ سے آشنا کرتی ہیں اور اس کے بعد آہنگ اور آہنگ کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے اور 'آنند' کا حیرت انگیز اور مسرت آمیز احساس پورے وجود کا احساس بن جاتا ہے۔ جسم کے رموز و اسرار کی شناخت ہی 'انا مایا' اور 'پران مایا' (ANNAMAYA) (PRANMAYA) کی منزلوں کا شعور عطا کرتی ہوئی 'منومایا' (MANOMAYA) اور 'وجنان مایا' (VIYNANAMAYA) کی منزلوں تک لے جاتی ہے اور آخر میں 'آنند مایا' (ANANDMAYA) کی وہ منزل عطا کرتی ہے کہ جہاں فرد اور کائنات کے آہنگ کی وحدت حد درجہ مسرت آمیز تجربہ بن جاتی ہے۔ جسم کے تئیں بیداری، فطرت اور کائنات کے تئیں بیداری ہے۔ جسم، فطرت اور کائنات کا صرف ایک حصّہ نہیں۔ بلکہ دونوں کی وحدت کی علامت بھی ہے۔ مادی اور نفسی رشتوں کی پہچان صرف جسم اور جسم کے ذریعہ ہو سکتی ہے۔ تخلیقی فنکار اپنے جسم کے ذریعے اپنے پورے وجود کو نفسی، کائناتی ڈرامے کا اسٹیج بنا لیتا ہے۔ نفسی اظہار کے ساتھ وجود کی روشنی ابھرتی ہے، پھیلتی ہے، اس کی شعاعوں میں نغمہ ریز ارتعاشات سے معنی خیز رشتہ قائم کر کے آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس عطا کرتے رہتے ہیں تخلیقی صورتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں اور اس احساس اور ان تخلیقی صورتوں سے لذت آمیز مسرتیں حاصل ہوتی رہتی ہیں اور بصیرتوں کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا رہتا ہے۔

'وحدتِ جلال و جمال' کا بنیادی جذبہ ہندوستانی فنونِ لطیفہ کی روح ہے۔ تمام تخلیقات کی 'وحدت' کا تصور بنیادی تصور ہے۔ وحدت کا تصور ایسے غیر شعوری رجحان کا نتیجہ ہے کہ جس نے ہندوستانی فنونِ لطیفہ کو ابتدا سے عظمت بخشی ہے۔ 'رقص'، 'موسیقی'، 'تعمیر سازی' اور 'مجسمہ سازی' میں یہ بنیادی جذبہ پُر اسرار وجدانیت کے ساتھ موجود ہے۔

مذہب آزادانہ اظہار کی آزادی بخشتا ہے۔ ایک کھلی ہوئی آزاد فضا میں اظہار کی آزادی سے وحدت جلال و جمال کا جذبہ مختلف رنگوں کے ساتھ مختلف پھولوں کی طرح کھلتا ہے۔ داخلی جوش اور جذبہ اتنا انفرادی ہے کہ کائنات کے رموز و اسرار سے اپنے طور پر رشتہ قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور انفرادی اور داخلی بصیرت کا ثبوت دیتا ہے۔ بنیاد ایسی کہ محسوس ہو جیسے مٹی کے اندر اس کی جڑیں جانے کہاں اتری ہوئی ہیں اور اٹھان ایسی کہ لگے جیسے

- کنول کے تخت پر بیٹھے ہوئے بدھ
بائیں جانب ایک عابد
دائیں جانب ایک عفریت
جو آتش اور شعلے کا پیکر ہے
"بالادبستان" کا شاہکار (۱۶۰۸ء)
(وکٹوریہ البرٹ میوزیم، لندن)

آسمان سے اس کا گہرا بامعنی رشتہ ہو۔

بلاشبہ جنگل کی تہذیب نے اس بنیادی جذبے کو بیدار اور متحرک کر دیا ہے۔ سربلندی اور زمین کی گہرائیوں میں اُترنے کے احساسات درختوں سے ہی بیدار اور متحرک ہوئے ہوں گے۔ کائنات سے رشتہ قائم کرنے کی تڑپ ایسی ہے کہ 'وحدت' کی خواہش دیواروں میناروں اور مختلف مجسّموں اور پیکروں کی صورتوں میں متشکل ہوگئی ہے۔ آسمان کو حیرت سے تکتے رہنے کی کیفیت اور تمام تخلیقات کی وحدت کو پانے کی آرزو نے جانے کتنے مندروں کی تخلیق کو جلال و جمال کا مظہر بنا دیا ہے۔ باطن کا آہنگ دیواروں، میناروں اور مجسّموں اور پیکروں میں سما گیا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگرچہ ہندوستانی رقص، تعمیر اور مجسمہ سازی، موسیقی کے آہنگ کی مجسّم صورتیں ہیں لیکن ساتھ ہی موسیقی کی لہریں بھی متحرک ہیں حسّی اور جذباتی تجربوں کے اظہار میں باطن کا آہنگ ہر جگہ موجود رہتا ہے۔ لہٰذا مترنم زیر و بم نے ہندوستانی فنون کو زبردست پائیداری بخشی ہے۔ اساطیری اور تمثالی پیکروں میں وحدتِ جمال کے احساس کے ساتھ باطن کا آہنگ بھی موجود ہے۔ سچائی تو غالباً یہ ہے کہ باطن کے آہنگ ہی نے وحدتِ جلال و جمال کے بنیادی جذبے کو شدت سے اُبھارا ہے۔ اس آہنگ کے زیر و بم سے ایسی علامتیں خلق ہوئی ہیں جن کے حسّی تحرک کی قوت کا اندازہ اُن استعاروں سے ہوتا ہے جو تمثالی پیکروں میں اپنی آفاقیت کا گہرا احساس عطا کرتے ہیں۔

جمالیاتی نقطۂ نظر سے مابعد الطبیعی عقیدے سے زیادہ :

- مابعد الطبیعی مشاہدہ —
- تجریدی بصیرت —
- حسّی تجربے —
- باطنی آہنگ —
- استعاراتی اور تمثالی پیکر —
- صفر سے لامتناہیت کا پُراسرار باطنی سفر —

— • ماحول کی آزادانہ فضا میں وجدانی کیفیتوں کا اظہار۔

— • اضطرارات اور حواس کو مجتمع کرنے کی جمالیاتی آرزومندی۔

— • لاشعوری طور سحر آفریں علامتوں کی تشکیل۔

— • جمالیاتی تجربوں کی ہم آہنگی۔

— • مختلف اسالیب کے رنگ۔

— • تجریدی صورتوں میں لاشعوری شناخت کا عمل۔

• ایک علامت سے دوسری علامت کی طرف تیزی سے جانے کا عمل۔

— • پراسرار خوف اور جمالیاتی کشش کا خوب صورت امتزاج

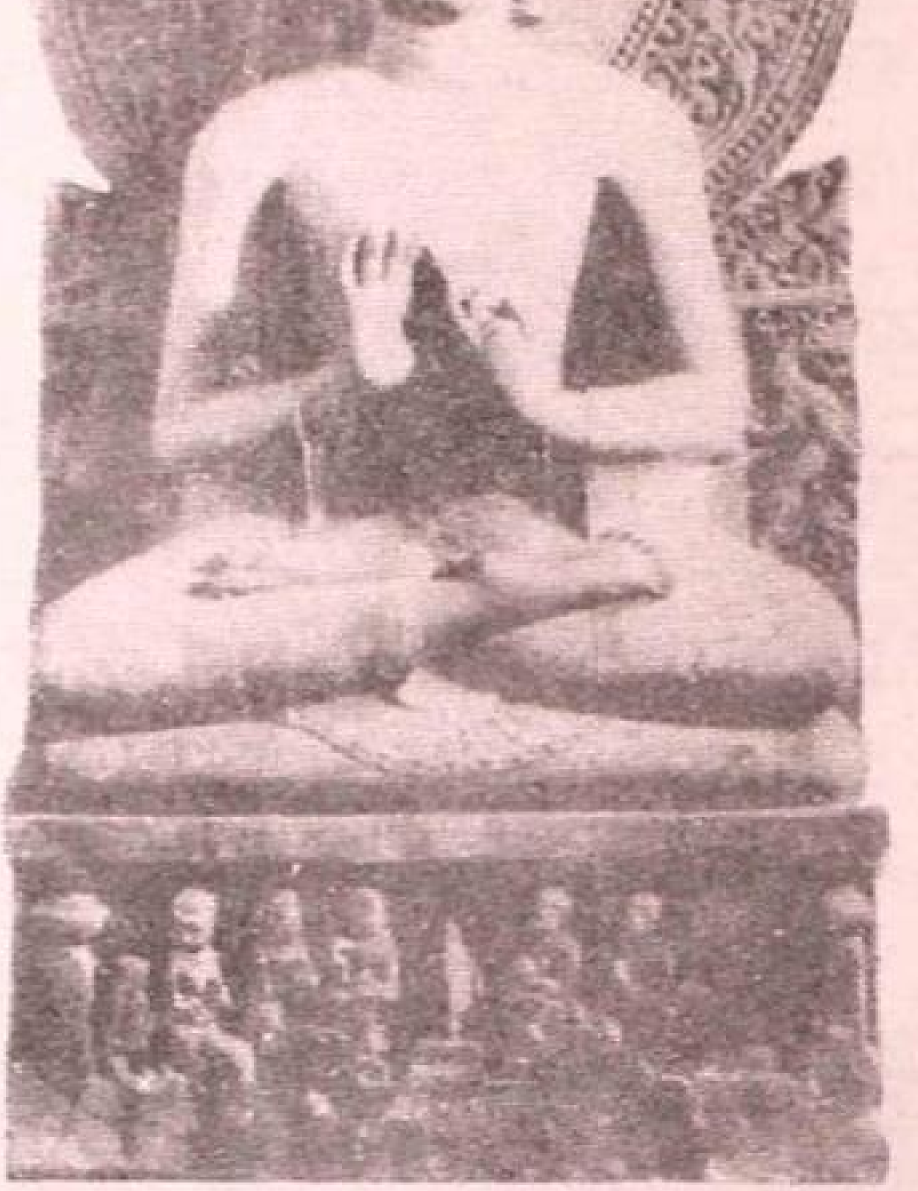
— • تلازمات کو قائم رکھنے کی خواہش اور مبہم تاثرات اور فعال محسوسات کو اور زیادہ غیرِ واضح اور تجریدی بنانے کی تخلیقی آرزو۔

— • تجریدی مشاہدے۔

اور — • پیکروں کے ارتعاشات۔

اہمیت رکھتے ہیں۔

●



• گوتم بدھ ’سمادھی‘

زمین پر بیٹھے ہوئے لیکن اس سے اوپر، بلند، جانے کہاں!
آہنگ اور آہنگ کی وحدت کی ایک عظیم مثال!

● 'ہندوستانی فنونِ لطیفہ' میں وحدتِ جلال و جمال کا تصور بنیادی تصور ہے۔ اس کی لاشعوری تاریخ جو جنگل کی تہذیب سے شروع ہوتی ہے۔ شوازم کے حسّی تصور سے تابندہ اور تابناک بنتی ہے۔

صدیوں کی تاریخ میں اس حسّی تصور نے انتہائی پُراسرار سفر کیا ہے۔ جسم اور رُوح کے رشتے اور ان کی ہم آہنگی کے تصور نے گہرائی، وسعت اور بلندی کے 'آرچ ٹائپس' کو شدّت سے بیدار اور متحرک کیا ہے۔ شیو اور شکتی یا شیو شکتی کے نفسیاتی اور حسّی تصور نے صدیوں میں سفر کیا ہے۔ پھر اس کی فلسفیانہ جہتیں پیدا ہوئی ہیں۔

ایک پھیلے ہوئے اجتماعی لاشعور سے جو تخلیقی قوت اُبھرتی ہے اُسے ہم 'شیو شکتی' کے تاثرات میں پاتے ہیں۔ یہی وہ قوّت ہے جس کی مدد سے اندر کا فنکار سر اُٹھاتا ہے اور اُوپر اُٹھنے کی کوشش کرتا ہے۔ کثرت میں وحدت کو دیکھنے کی آرزو پیدا ہوتی ہے اور رُوحانی اور ارضی دونوں سطحوں پر اس کی تکمیل ہوتی ہے۔ کچھ اس طرح بھی کہ دونوں کی وحدت ہی سے کوئی انکشاف ممکن ہے۔ 'بندو' دائرہ بنتا ہے پھیلتا ہے اور رفتہ رفتہ پوری کائنات کو گرفت میں لے لیتا ہے۔ دیومالا یا اسطور کی تخلیق ہوتی ہے۔ رموز و اسرار کو سمجھنے اور سمجھانے کا ایک خوبصورت اسلوب ہاتھ آجاتا ہے۔ 'سائیکی' (PSYCHE) کے تیز عمل نے جبلّتوں کے اظہار کو بڑی معنویت بخشی اور کائناتی سطح پر اسطور سازی کا تخلیقی عمل شروع ہوا اور ایک نئی دنیا

کی رُومانی تخلیق کی ابتدا ہوئی۔

"آرچ ٹائپس" (ARCHETYPES) انسان کی 'سائیکی' کے مجموعی پوشیدہ امکانات اور استعدارات ذاتی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ پچھلی نسلوں اور آباؤ اجداد کے تجربوں، خوابوں اور واہموں کو جذب کرکے تخلیق کی صورتیں عطا کرنے کے پُراسرار عمل میں "آرچ ٹائپس" کی بیداری اور ان کے تحرک کا احساس ملتا ہے۔ 'سائیکی' کی قوتوں نے انھیں آرٹ میں فنی حقیقتوں کی ایسی صورتیں عطا کی ہیں کہ جن سے زندگی اعتدال کے ساتھ اوپر اٹھتی ہے۔ نفسی سطح پر دروں بینی کا عجیب و غریب عمل ملتا ہے۔ واہموں، خیالوں، خوابوں اور حسّی تجربوں میں خدا، انسان اور کائنات کے رشتوں کے جانے کتنے محسوس اور نامحسوس تجربے موجود ہوتے ہیں۔ تخلیقی عمل میں جب کسی فرد کی 'سائیکی' کی بیداری کے عمل میں کچھ دریچے کھلتے ہیں تو دراصل اس کی نفسیاتی وجہ صرف یہ ہوتی ہے کہ نئی زندگی سے ان کا رشتہ پیدا ہو۔ حال سے رشتہ مضبوط ہو، فرد تنہا نہ رہے۔ بلکہ ابدی کائناتی عمل سے بندھ جائے۔ 'آرچ ٹائپس' انسان کے تمام تجربوں کا ذریعہ ہے جس کا سرچشمہ لاشعور اور اجتماعی لاشعور ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسے تمام تجربوں کی جمالیات سے ہم زیادہ متاثر ہوتے ہیں۔ اسطورسازی کے عمل میں ان کی پہچان زیادہ ہوتی ہے اور پھر اسطور نے اس سلسلے میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ تخلیقی آرٹ نے اسطور، قدیم کہانیوں، مذہبی قصّوں اور روایتوں اور اُن کی پُراسراریت کو شدّت سے جذب کیا ہے اور جانے کتنی علامتوں اور جانے کتنے پیکروں اور امیجز کی تخلیق کی ہے۔ تمام علامتوں، استعاروں اور پیکروں میں 'سائیکی' کے عمل کو کسی صورت نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ سانپ، مچھلی، درخت، سورج، صفر، دائرہ، پہیہ، کنول، ندی، غار، ابوالہول، عظیم ماں، ضعیف دانش مند، جنّت، پاتال وغیرہ سب اجتماعی لاشعور کے بنیادی نقش اور تصوّر سے گہرا باطنی رشتہ رکھتے ہیں۔

شوازم کی جڑیں جنگل کی تہذیب کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ ہڑپّا اور موہنجوداڑو سے حاصل شدہ اشیاء سے یہ حقیقت واضح ہوگئی ہے کہ صدیوں پُرانے تصوّر نے اس تہذیب تک ایک معنی خیز سفر کیا ہے۔ ہندوستانی فنونِ لطیفہ اور ہندوستانی جمالیات میں

یہ تصور سب سے بڑا سرچشمہ ہے اور صدیوں کے سفر میں جانے اس کی کتنی جمالیاتی جہتیں پیدا ہوئی ہیں۔

شیو علامت بھی ہے، استعارہ بھی اور امیج بھی۔ اپنی تہذیب کی تاریخ میں سفر کرتا ہوا انتہائی قدیم، مستحکم، معنی خیز اور ہر درجہ جہت دار 'آرکی ٹائپ'۔

وہ ماورائے ادراک کی علامت ہے۔

مقدس ہے، تقدس کا سرچشمہ ہے۔

بے چہرہ ہے لیکن حاضر و ناظر، ہر جگہ موجود۔

تمام قوتوں اور طاقتوں کا مرکز ہے۔

حد درجہ مقدس لیکن ساتھ ہی ذی حس اور منکر بھی۔

علمِ کل کی علامت ہے۔

معرفت کا سرچشمہ ہے

علمِ مطلق اور علمِ بسیط کا تصور اسی کی جانب کھینچے لیے جاتا ہے۔

فیض رساں بھی ہے اور بدخواہ بھی۔

تمام مظاہر کا خالق ہے۔

اور جو مظاہر خلق نہیں ہوئے ہیں انھیں وہی خلق کرے گا۔

خوب صورت بھی ہے اور بدصورت بھی۔

محافظ بھی ہے قہار بھی۔

عظیم یوگی ہے۔ اس کے رقص کی ہر ادا 'یوگ' کا ایک سبق ہے۔

وہ مرد بھی ہے اور عورت بھی۔ اردھ ناری ایشور کے روپ میں بھی ہے۔

اس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ انتہا۔ اور نہ اس کا کوئی اختتام۔

'شکتی' اس کی روح ہے۔ باطنی قوت ہے جو اسے متحرک اور

بیدار کرتی ہے۔

'شیو اور شکتی کی وحدت ہی کائنات ہے۔

دونوں کی وحدت ہی جلال و جمال کی وحدت کا عرفان عطا کرتی

ہے۔

وحدت کا یہی عرفان

'ہندوستانی جمالیات' کا بنیادی سرچشمہ ہے!!

● "کنڈلنی یوگ" (KUNDALANI YOGA) کی جو نئی دریافت ہوئی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انسانی جسم کے چھ خاص مرکزوں کی اہمیت کیا ہے "کنڈلنی شکتی" بنیادی قوت ہے۔ شیو کے حسّی تصوّر نے اس طاقت کا احساس عطا کیا ہے۔

جنگلوں کی زندگی سے غاروں کی زندگی تک اس 'شکتی' نے انسان کو باطنی طور پر بیدار کیا ہے اور خارجی طور جدوجہد کرنے کے بے پناہ حوصلے عطا کیے ہیں۔ اس 'شکتی' کو بیدار کرنے کی خواہش کسی نہ کسی طور ابتدا سے رہی ہے۔ اس کی پہچان کی پہلی منزل یقیناً غیر معمولی احساس کی منزل ہوگی۔ یہ طاقت ایک مسلسل عمل ہے جس سے باطنی طور پر جاگرتی پیدا ہوتی ہے اور کچھ اس طرح کہ انسان کا تخیل اور اس کا وجدان اور اس کی باطنی طاقت بیدار اور متحرک ہوکر نیچے سے اوپر کی طرف جاتی ہے اور تمام جسمانی مرکزوں سے گزرتی ہوئی منتہا کو پہنچ جاتی ہے ـــ سر کی بلندی تک!

یہ شکتی نیچے سے اوپر جاتی ہے اور اس کی منزل "ساہس رار" (SAHASRARA) ہے اور اسی کے بعد رُوح کی آزادی شیو کی لامحدودیت سے آشنا ہو کر اس میں جذب ہو جاتی ہے 'تانتروں' میں سات چکروں کے پیچھے یہ قدیم حسّی تصوّر موجود ہے جس

کی داستان یقیناً صدیوں کے تجربوں میں بہت پہلے پھیلی ہوگی۔ 'وسعت' اور 'بلندی' کے آرچ ٹائپس نے یقیناً اس میں نمایاں حصّہ لیا ہے۔ تانتروں نے شعور کے ان مرکزوں کی نشان دہی کی ہے۔ ریڑھ یا ریڑھ کی ہڈی کے آخری سرے یا آخری کنارے سے جسے 'مل دھار' MULDHARA کہا گیا ہے۔ یعنی پشت پناہ، بنیادی سہارا۔ ساتویں مرکز یعنی 'ساہس رار' (SAHASRARA) تک شکتی، سفر کرتی ہے۔ انسان کے جسم کے سب سے نچلے حصّے میں یہ بنیادی قوت ہوتی ہے اور اسی سے جسم زندہ ہے۔

اس طاقت کو 'تانتروں' میں 'کُنڈلی' کہا گیا ہے۔ 'مُل دھار' اس کی آماجگاہ ہے' اسے 'کُنڈلی' اور 'کُنڈنی' دونوں کہا جاتا ہے۔ یہ 'شکتی' سانپ کی طرح کُنڈلی مار کر بیٹھی رہتی ہے اور جب متحرّک ہوتی ہے تو سانپ کی طرح بل کھا کر اُوپر کی طرف چلتی ہے۔ اس کا سب سے قدیم نام "بوجنگی" یا "بھوجنگی" ہے۔ یعنی 'سانپ'!۔ اور یہ لفظ ہمیں تانتروں کی تخلیق سے بہت پیچھے گہرے اندھیروں میں بعض حسّی تصورات کو ٹٹولنے پر اُکساتا ہے۔ یہ غیر معمولی طاقت ہے جو بیدار اور متحرّک ہوتی ہے تو جانے کتنے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ انھیں شدّت سے متحرّک کیا جاتا ہے تو انسان انتہائی بلندیوں پر 'گیان' کی کیفیتوں سے آشنا ہوتا ہے۔ 'بوجنگی' یا 'بھوجنگی' (سانپ) کے پورے عمل کو "بھوت سدھی" کہا گیا ہے۔ یعنی جسم کے تمام عناصر (بھوت) کو پاکیزہ کرنے کا عمل!

وحدتِ جلال و جمال کا یہ قدیم تصوّر انتہائی غیر معمولی ہے۔ لامحدودیت سے آشنا ہو کر اس میں جذب ہو جانے کی آرزو اور اس کی تکمیل دونوں توجہ طلب ہیں۔

'ہندوستانی جمالیات' میں کنڈلی کا قدیم ترین حسیاتی تصوّر جذب نظر آتا ہے۔ رقص، موسیقی، مجسمہ سازی اور تعمیر سازی میں شعور کی کئی سطحوں کو اپنی فنکارانہ کاوشوں سے اعلیٰ ترین سطحوں پر لے جانے یا انھیں ارفع ترین سطحوں میں تبدیل کرنے کی ہمیشہ کوشش کی گئی ہے۔ اس لیے کہ فنکاروں کے نزدیک 'تخلیق' اعلیٰ، برتر اور عظیم تر شعور کا مظہر ہے۔ یہ شعور الفاظ سے ماورا، 'ذاتِ لامحدود' ہے۔ اندر بل کھاتا ہے، پھیلتا ہے اور شعور کی اعلیٰ ترین سطح پر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ شعور

'شکتی' کی صورت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور عظیم تر شعور (شیو) تک پہنچ کر اسے بھی متحرک کر دیتا ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ شیو اور شکتی دونوں ایک ہی شعور کے دو پہلو ہیں۔ ایک ہی سچائی کے دو رُخ! شیو ساکت ہے اور شکتی متحرک۔ لہٰذا شعور کا یہ متحرک پہلو بیدار ہوتا ہے تو بلندی پر پہنچ کر شیو کو بھی متحرک کر دیتا ہے۔ 'شکتی' میں جذب ہو جانے کے بعد بھی 'شیو شکتی' کا کائناتی تصور پیدا ہوتا ہے جس کے عظیم تر دائرے میں ہر شے ایک دوسرے میں جذب نظر آتی ہے۔ بنیادی معاملہ 'کل' کو گرفت میں لینے اور اس کے عرفان کا ہے۔ جذباتی ہیجان اور جمالیاتی انبساط اور مسرت بھی عظیم تر شعور تک پہنچنے کی آرزو کُل کائنات کے حسن کو ایک وحدت میں دیکھنے اور محسوس کرنے کی آرزو ہے۔ موسیقی، رقص، مجسمہ سازی اور فنِ تعمیر میں نیچے سے اوپر اُٹھنے، پھیل جانے اور ایک جمالیاتی وحدت کا شعور و احساس عطا کرنے کا جو عمل ملتا ہے وہ اسی جمالیاتی عرفان کا نتیجہ ہے۔

اس بنیادی حسّی تصور نے ابتدا سے یہ احساس دیا ہے کہ تمام تجربے ایک ہیں۔ لہٰذا اجتماعی طور پر بھی عموماً تجربے کی صورت ایک جیسی ہوتی ہے اور تخلیقی عمل میں یکساں کرب ہوتا ہے۔ مکاں (SPACE) میں باطن کے نقطے (بندو) یا 'صفر' کو پھیلانے کی خواہش نے فنونِ لطیفہ کو جنم دیا ہے۔ جب شعور کسی تجربے کو پاتا ہے تو اس تجربے کی صورت تبدیل ہو جاتی ہے اور اس میں ایسا تحرک پیدا ہوتا ہے کہ وہ 'مکاں' میں پھیلنے لگتا ہے۔ نقطہ یا صفر' دائرہ اور پھر عظیم اور عظیم تر دائرہ بن جاتا ہے۔ اسی تخلیقی کیفیت کو 'ہندوستانی جمالیات میں 'نادا' (NADA) کہا گیا ہے۔ یعنی "شیو شکتی"! دونوں کا معنی خیز داخلی باہمی رشتہ مسرتوں اور لذتوں کا سرچشمہ ہے۔ 'ناد' (شعور کی بنیادی دو صورتیں) 'بیج' (BIJA) (شکتی کی فطرت) اور 'بندو' (BINDU) (صورت)۔ 'تینوں' کام کلا کے زاویے ہیں۔ یعنی جمالیاتی ظہور پذیری کی مقدس آرزو!!

اسی حسّی تصور میں صدیوں بعد 'تانتروں' نے مابعد الطبیعاتی اور وجدانی جہتیں پیدا کی ہیں۔ یہ کہا گیا ہے کہ 'ناد' (NADA) کے ہیجان اور اس کی تیز سنسناہٹ سے مہابندو،

"ٹوڈی راگنی" دکن سترھویں صدی

(سالار جنگ میوزیم حیدر آباد)

شرینگاروی کبھو کی ایک مثال!

کا جنم ہوتا ہے جو 'تری بندو' کی صورت میں 'کام کلا' کا احساس عطا کرتے ہیں۔

یہ خیال توجہ طلب ہے کہ شعور کے ساکن پہلو ہی سے مادہ اور ذہن پیدا ہوئے ہیں۔ 'پراکرتی' (PRAKRTI) ایک عظیم تر تخلیقی قوت ہے جو ایسے شعور سے پیدا ہوتی ہے، جس کی اپنی کوئی صورت نہیں ہے۔ لامحدود ہے جانے کہاں تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس کی حد مقرر نہیں ہو سکتی۔ بے پناہ تاریکیوں میں (اجتماعی یا نسلی لاشعور) پھیلی ہوئی ہے۔ یہ اسی کا کرشمہ ہے کہ فنکار 'پراکرتی' کی مدد سے شعور کو واضح کرتا ہے (ستو) اسے متحرک کرتا ہے۔ (راجیہ) اور پھر اسے خوش نما، حسین اور دلآویز جھلملاتے ہوئے پردے (تما) میں رکھتا ہے۔ تخلیقی عمل میں یہ تینوں گن ایک ساتھ ہوتے ہیں۔ متوازن ہوتے ہیں۔ کسی ایک میں کمی آجائے تو تخلیق کی بہتر صورت پیدا نہیں ہوگی، تخلیقی عمل میں یا تخلیق کے لمحوں میں ان گنوں میں ہلچل سی آجاتی ہے جسے 'گنک شوبھا' (GUNAKSHOBHA) کہا گیا ہے' اور اس کے بعد ارتعاش (VIBRATION) پیدا ہوتا ہے۔ جسے سپن دن (SPANDAMA) سے تعبیر کیا گیا ہے جو تخلیق کی تکمیل میں کائناتی آہنگ کے حسین تر اور انتہائی دل نشیں زیر و بم (سبد برہم) کی صورتوں میں جنم لیتا ہے۔ 'گنوں' کا تحرک ایک دوسرے کو متاثر کرتا ہے اور تخلیقی عمل شروع ہو جاتا ہے جو نہیں ہوتا" "ہو جاتا ہے۔ غیر متشکلی سے شکل پیدا ہو جاتی ہے۔ 'پراکرتی' 'وکرتی' (تبدیلی) میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ اور اسی کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ 'وکرتیوں' سے ذہن حواسِ خمسہ اور مادہ نے کیا خلق کر دیا ہے!

●

● "ہندوستانی جمالیات" میں مذہبی تجربوں کی شادابی حد درجہ معنی خیز کیفیتوں کے ساتھ بلند تر مقام پر نظر آتی ہے۔ کائنات کی مکمل صورت ایک ایسے آفاقی، پُر جوش، متحرک اور غیر محدود 'چکر' میں جلوہ گر ہوتی ہے کہ جس کی ابتدا ہے اور نہ اختتام۔ مکاں میں کہیں کوئی خلا نہیں ہے۔ اس 'چکر' کی وجدانیت پُراسرار باطنی وجدانیت ہے جو 'خارج' اور باطن دونوں کا جوہر ہے۔ 'چکر' یا دائرہ اسی وجہ سے ایک ہمہ گیر علامت بن جاتا ہے۔

'شکتی' اس 'چکر' کو قائم رکھتی ہے۔ جنگل نے لامحدودیت کا حسّی تصوّر دیا ہے جس سے 'چکر پوجا' کی صورت اُبھر آئی۔ تانتروں نے صدیوں بعد اسے غیر معمولی اہمیت دی ہے۔ "بھجنگ" (سانپ) کی کُنڈلی اور پودوں اور پھولوں کا مرنا اور جینا اس حسی تصوّر کے پیچھے موجود ہے۔ 'چکر' کی ظاہری صورت نے 'باطن' اور خارج دونوں کی کیفیتوں کو سمجھایا ہے۔ پوری کائنات کو گرفت میں لے لیا ہے اور 'شکتی' سے شیو تک کے سفر اور شیو شکتی کی مجموعی صورت کو باطن میں سمیٹ لیا ہے۔ 'چکر' تمام قوّتوں کو سمیٹ لیتا ہے۔ تانتروں نے اسے بڑی اہمیت دی ہے۔ لہٰذا 'سری چکر'، 'بھیروی چکر'، سدھا چکر، 'کال چکر' کی صورتیں اُبھریں اور یہ سمجھایا گیا کہ رُوحانیت عبادت کی وجہ سے اوپر سے نیچے نہیں آتی بلکہ اس کی دریافت باطن میں ہوتی ہے۔

ہندوستانی فنون کے پس منظر میں ان تمام تجربوں کی ہمہ گیری اور گہری معنویت اہمیت رکھتی ہے۔!

"اوم" (OM) کا چکر کے حسّی تصوّر سے گہرا رشتہ ہے۔ 'صفر' نے دائرے کی صورت اختیار کی اور اس کے بعد 'اوم' کا تصوّر پیدا ہوا۔ 'شونیہ' (صفر) اور دائرے کا حسّی اور جذباتی رشتہ 'سورج' سے ہے۔ آفتاب زندگی اور روشنی کی علامت ہے۔

'اوم' اوّلیں آواز ہے کہ جس سے کائنات خلق ہوئی ہے۔ اسی آواز سے کائنات کا ارتقا ہوا ہے۔ منتروں کی آوازوں کی صورتوں کا سرچشمہ 'اوم' ہے۔ اسی آواز سے تمام آوازیں خلق ہوئی ہیں۔ 'اوم' کی آواز اور اس کی صورت ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں۔ آواز کے بغیر اس کی صورت اور صورت کے بغیر اس کی آواز کا کوئی تصوّر پیدا نہیں ہوسکتا۔ آواز صورت ہے اور صورت آواز !— 'اوم' کی آواز اور صورت سے کائنات کے رموز و اسرار اور جلال و جمال کا عرفان حاصل ہوسکتا ہے۔ یہ تین آوازوں کا مجموعہ ہے:

'ا'، 'و'، 'م'،

یہ تینوں آوازیں، تین گنوں اور تین بنیادی اوّلیں رُجحانات اور محرکات کی علامتیں ہیں:

'تخلیق'، 'تحفّظ'، اور 'تحلیل یا فنا'' !

یہ آوازیں، کائنات کی تمام سطحوں کا احاطہ کرتی ہیں۔ تمام کائناتی علوم کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔

'اوم' کو تمام ارتعاشات (VIBRATIONS) کی 'ماں' کہا گیا ہے۔ غیر فانی اور ابدی سچائیوں اور طاقتوں کے علم کا سرچشمہ ! پوری کائنات کی 'روح'، 'جوھر'، خلاصہ۔[۱]

---

[۱] جنوبی ہند کی ایک متھ کے مطابق پاروتی نے ایک دن 'اوم' کی صورت دیکھی (حاشیہ اگلے صفحہ پر)

'تانتروں' نے جہاں اس سچائی کو قبول کیا ہے وہاں ایک اور نکتہ پیدا کیا ہے۔ اُن کے مطابق "چکر" یا دائرہ 'یونی' کی علامت ہے 'یونی' زندگی اور روشنی کا سرچشمہ ہے کہ جس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ اختتام، ماضی، حال اور مستقبل تینوں کا اسی سے تعلق ہے۔ 'وحدت' کے حسی اور نفسی تصور کو مادی بنیاد عطا کرتے ہوئے 'تانتر' نے جہاں 'لنگم' اور 'یونی' کی ہم آہنگی کا گہرا شعور بخشا ہے۔ وہاں حسن وجمال، لذتیت کے تقدس اور ذہنی، نفسیاتی اور جسمانی آسودگی اور مسرت وانبساط یا 'آنند' کے دائرے کو وسیع کر دیا ہے۔ 'تانتر' کے مطابق 'اوم'، 'لنگم' اور 'یونی' کی ہم آہنگی کی علامت ہے۔

(الف) 'چکر' — (ب) اوم (لنگم) — (ج) اوم (یونی کا ملاپ)

'تانتر' میں 'چکر پوجا' وحدت کے احساس وعرفان کا ذریعہ ہے۔ "بھیراوی چکر" کو اس عبادت میں نمایاں حیثیت حاصل ہے 'عورت' گرو کی صورت جلوہ گر ہوتی ہے اور ایک چکر میں عبادت شروع ہو جاتی ہے۔ یہ اجتماعی عبادت جہاں مختلف تجربوں کو منسلک کر کے ان کے تئیں بیداری کا احساس عطا کرتی ہے۔ وہاں روحانی اور نفسیاتی اور معالجاتی اقدار کا شعور بھی گہرائیوں میں دبی رہتی ہے۔ ایسے عمل سے ذات اور ذات، ذات اور کائنات اور انفرادی اور اجتماعی آہنگ اور کائناتی آہنگ کی وحدت کا شعور حاصل ہوتا رہتا ہے۔

(حاشیہ صفحہ گزشتہ)

اُن کی نظر پڑی کہ یہ پیکر مباشرت میں مصروف ایک ہاتھی اور ہتھنی میں تبدیل ہو گیا جس سے گنیش کا جنم ہوا اور پھر اوم کی صورت سامنے آگئی۔ اس طرح اوم گنیش کی صورت اور آواز کی علامت بن گیا!

'آفتاب' تمام اشیاء وعناصر کی وحدت کی علامت ہے۔ اس کا دائرہ کائنات کی وحدت اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا شعور عطا کرتا ہے۔ آفتاب کی پرستش یا 'سورج پوجا' کے بارہ[۱۲] انداز پر نظر رکھی جائے تو محسوس ہوگا کہ ہر انداز سے آفتاب اور 'فرد' کا رشتہ واضح ہو رہا ہے اور بارہ[۱۲] انداز کی تکمیل کے بعد اپنے وجود کے پیکر اور اس کی گردش کا عرفان حاصل ہو گیا ہے۔ نیز یہ حقیقت بھی بخوبی نقش ہو گئی ہے کہ فرد اور سورج دونوں ہی 'پیکر' ہیں۔ 'سوریہ نمسکار' جہاں آفتاب کی عظمت کے گہرے ردِ عمل کا اظہار ہے وہاں جلال وجمال کی وحدت اور فرد اور کائنات کی وحدت کا گہرا شعور بھی ہے۔ 'یوگ' نے اسے بڑی اہمیت دی ہے۔ اور سوریہ نمسکار' کے لیے جسم کے تحرک کے آہنگ کی آہنگی مطابقت' خوش ترتیبی اور ہم آہنگی اور سانسوں کے مناسب زیر و بم کی مناسب تربیت پر زور دیا ہے۔ 'سوریہ نمسکار' کی ابتدا 'پران و' (PRANAVA) یعنی 'اوم' سے ہوتی ہے۔ 'بیج منتر' کی آواز کے ساتھ چھ[۶] بنیادی آوازیں ہیں۔ سورج کے بارہ[۱۲] نام لیے جاتے ہیں اور ہر نام کے ساتھ عبادت کا ایک عمل یا انداز وابستہ ہے۔ پہلے عمل میں آفتاب کو 'منتر' کہا جاتا ہے یعنی ایسا دوست جو تمام ابدی قوتوں اور طاقتوں کا سرچشمہ ہو۔ دوسرے عمل میں اُسے "روی" کہا جاتا ہے۔ یعنی قوتِ حیات کا چمکتا ہوا پیکر! تیسرے عمل میں آفتاب کو "سوریہ" کے وسیع تر مفہوم کے ساتھ محسوس کیا جاتا ہے۔ یعنی روشنی کا ابدی منبع! چوتھے عمل میں اُسے 'بھانو' کہا جاتا ہے یعنی وہ ابدی پیکر جو آسمان کا شہنشاہ ہو۔ اپنی گرمی اور روشنی کے ساتھ سب سے عظیم نقش بنا ہو۔ پانچویں عمل میں وہ ایک خوب صورت' مشرق سے مغرب کی جانب پرواز کرتا ہوا پرندہ بن جاتا ہے (کھاگا) چھٹے عمل میں وہ 'پشن' (PUSHANA) یعنی طاقت اور تحرک عطا کرنے والا پیکر بن جاتا ہے۔ ساتویں عمل میں وہ "ہرنیا گربھ" (HIRANYA) GARBH کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ یعنی سنہرے حاشیوں کے درمیان ابدی قوتوں کا جلوہ آٹھویں عمل میں وہ صبحِ کاذب کا خالق' مارچی' ہے۔ نویں عمل میں 'ادیتی' (ADITI)

کا بیٹا یعنی اوّلین روشن پیکر کی عطا کی ہوئی سب سے بڑی نعمت!

دسویں عمل میں وہ 'سویتا' (SAVITA) ہے یعنی گرم شعاعوں کا گہوارہ کہ جس سے عقل و دانش کی گرہیں کھلتی ہیں۔ گیارھویں عمل میں وہ 'ارک' (ARAK) ہے یعنی تمام اشیاء و عناصر کو زندہ اور تابندہ رکھنے والا' اور بارھویں عمل میں 'سورج' 'بھاسکر' (BHASKARA) کی صورت جلوہ گر ہوتا ہے جو داخلی اعتماد کو مضبوط اور مستحکم کرتا ہے اور نئے امکانات سے آشنا کرتا ہے۔ اس طرح 'سورج پوجا' یا 'سوریہ نمسکار' سے ایک چکّر پورا ہوتا ہے جو عبادت کے بعد پوری کائنات کے جلال و جمال کا عرفان عطا کرتا ہے۔ روشنی اور گرمی اور مختلف جلوؤں کے ارتعاشات کا احساس وجود کی گرمی اور باطن کے جلوؤں کے ارتعاشات سے رشتہ قائم کر کے ایک "جمالیاتی وحدت" کا شعور عطا کر دیتا ہے۔ آفتاب کو صبح کی عبادت میں بارہ علامتوں میں اس شدّت سے محسوس کیا جائے کہ فرد اس میں اور وہ فرد میں جذب ہو جائے۔ یہ بارہ۱۲ عمل، بارہ۱۲ صورتوں یا علامتوں کو محسوس کرتے ہوئے ایک چکّر پورا کر لیتے ہیں۔

'اوم' کائنات کی عظیم تر اور انتہائی معنی خیز علامت ہے اور ہندوستان کی مقدّس عمارتوں اور دوسری فنّی تخلیقات میں اس کی روشنی پھیلی ہوئی ہے۔ بدھ ازم کے گہرے اثرات سے قبل اس کا جادو روح کی بالیدگی کا ضامن رہا ہے اور فنونِ لطیفہ نے اسے ہمیشہ شدّت سے قبول کیا ہے۔ یہ بدھ آرٹ میں بھی اپنی بے پناہ معنویت کے ساتھ جذب ہوا 'چکر' کی علامت بدھ ازم کی سب سے معنی خیز علامت بنی اور 'سچائی' کو دو حصّوں میں منقسم کر کے تخلیق کا عمل جاری رہا۔ یہ بنیادی خیال فنونِ لطیفہ کا بھی مرکزی تصوّر رہا ہے۔ "شیو شکتی" کے بنیادی تصوّر نے اس علامت کو گہری معنویت عطا کی۔ برہما اور مایا اور شیو اور پاروتی نے 'سکس' (SEX) کے بے پناہ تقدّس کا احساس دیا۔ 'لنگم' اور 'یونی' کی علامتوں کی پرستش نے کائنات کی اس عظیم تر علامت کی معنویت کو وسیع سے وسیع تر کیا ہے۔ دونوں کی ہم آہنگی کی عبادت کائنات کی قوّت اور اس کی بے پناہ طاقت کی عبادت ہے۔

"شکتی" یا "یونی" "شیو کی قوت ہے جو مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہوتی ہے" پاروتی، درگا، مینا کشی، کالی، مہا کالی اور بھوانی وغیرہ سب شکتی کی مختلف صورتیں ہیں۔ 'اوم' مرد اور عورت یا شیو اور شکتی کے ملاپ اور وحدت کی مابعد الطبیعاتی علامت ہے۔ اسی سے کائنات کے رموز و اسرار کی معنویت اُجاگر ہوتی ہے۔

اوم منی پدم ہم

'منی' جوہر یا 'لنگم' کا اشارہ ہے۔ پدم مقدس کنول یعنی 'یونی' ہے اور 'ہم' وہ عظیم تر آہنگ ہے جو اپنی بے پناہ قوتوں سے عظیم تر رحمتوں اور بے پناہ مسرتوں سے رشتہ قائم کرتا ہے 'اوم منی پدم ہم' کے آہنگ کی ترتیب قابلِ غور ہے جو سانسوں اور نروس سسٹم اور پورے وجود کا حصہ بن جاتی ہے۔ جنسی عمل یا مباشرت سے قبل ایک خاص منتر کے جپ میں اوم کو جو اہمیت حاصل ہے وہ غور طلب ہے۔ منتر یہ ہے:

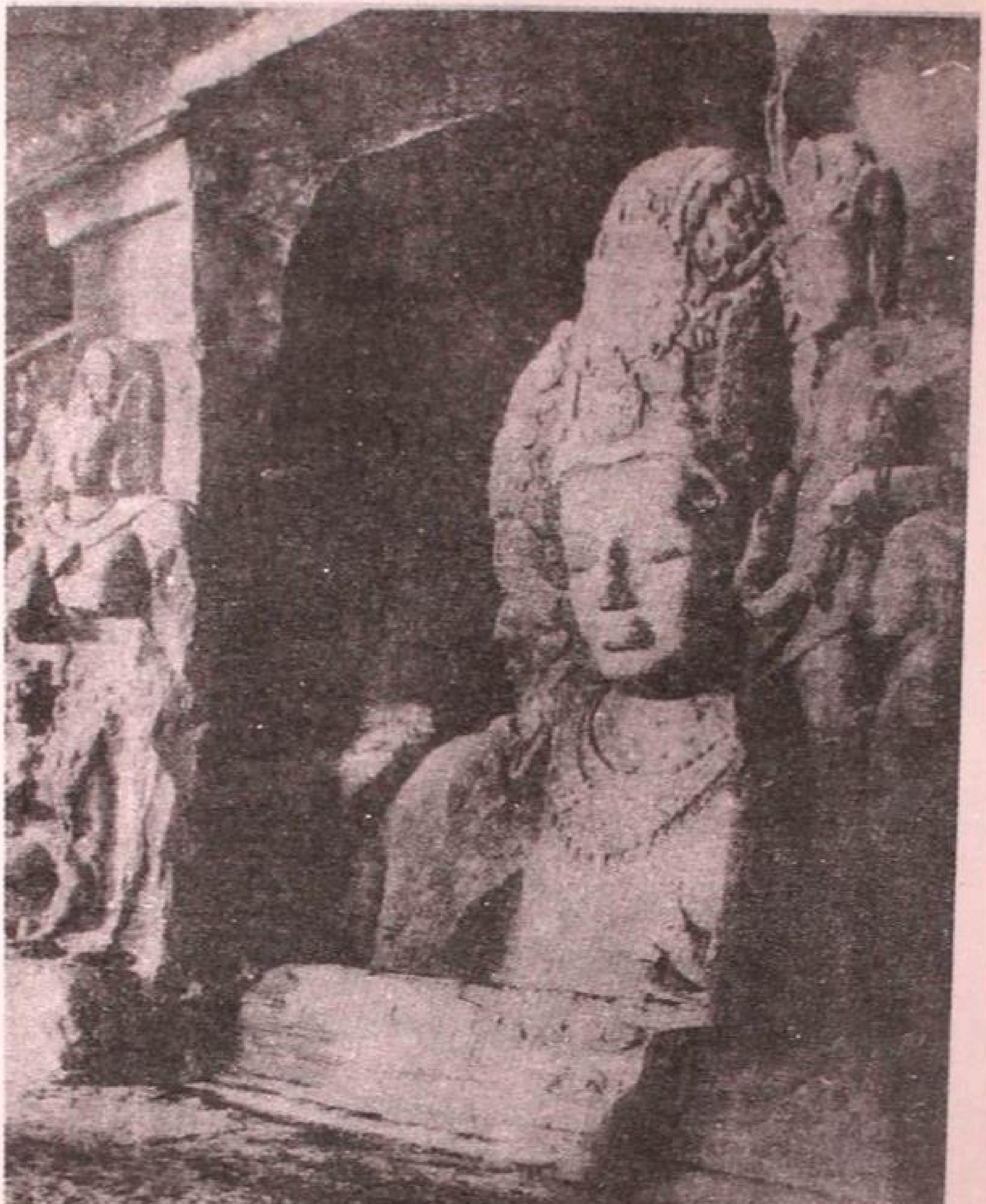
اوم آتما تتوایہ سواہا

عابد کے وجود کی گہرائیوں میں جو 'ذات' یا 'خودی' ہے۔ وہ اس کا شعور ہی ہے جو اس کے باطن میں پوشیدہ ہے۔

اوم شیو تتویہ سواہا

اوم شکتی تتویہ سواہا

عابد کے تمام عمل وہ جسمانی ہوں یا ذہنی یا نفسی، سب اُس کے شعور سے رشتہ رکھتے ہیں۔ اسے شیو شکتی کی عظیم تر وحدت کا احساس اس کے اپنے شعور سے حاصل ہوتا ہے۔ وہ خود وحدت کے عرفان کو حاصل کرنے کے لیے تیار ہو رہا ہے۔ لہٰذا شیو شکتی کو اوم کی علامت میں شدّت سے محسوس کرنا چاہتا ہے۔ شکتی پوجا عورت کے جسم کی عبادت اور یونی پوجا کے منتروں میں اوم کی تکرار ملتی ہے اور یہ لفظ اپنی صورت اور اپنے آہنگ سے ایک فضا خلق کر دیتا ہے۔ عبادت کے ساتھ جو عمل جاری رہتا ہے اس سے وجد کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ یوگ کے جنسی آسن میں تحرک پیدا ہوتا رہتا ہے۔ اس حد تک کہ عروج کی منزل آجاتی ہے۔ اور اس منزل پر ذات پگھل کر گم ہو جاتا ہے۔ ایک ہی مقصد کے حصول کے لیے مرد اور



"مہیش مورتی" جلال و جمال (رَس) کا عظیم نمونہ

(ایلیفنٹا۔)

عورت متحرک ہوتے ہیں تو ذاتوں کی انفرادیت کہاں رہے گی۔ یہ دونوں جدلیاتی اصول نہیں رہتے۔ اگرچہ جدلیاتی اصول کی نمائندگی کرتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ دونوں ایک وحدت بن کر عظیم وحدت میں جذب ہو جاتے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ یہ وحدت ہی کائنات کی وحدت ہے۔ ایک ہی وجود کی آگاہی کا سلسلہ جاری ہو جاتا ہے۔ وحدت کی آگاہی اور وجود کی وحدت کا عرفان ایک چکر یا دائرے میں لے آتا ہے اور اس دائرے میں یہ آواز گونجتی ہے:

سوہم

"مَیں وہ ہوں!" — یعنی مرد

ساہم

"مَیں وہ ہوں!" — یعنی عورت

اس لیے کہ "مجھ میں" اور "تجھ میں" کوئی فرق نہیں ہے!—

سانسوں کے زیر و بم کے ساتھ خیالوں کی وحدت کا احساس ملتا جاتا ہے اور "پدم آسن" "سدھ آسن" "سو آسن" "یونی آسن" "پشپک آسن" "رتی آسن" اور "بھاگ آسن" کے ساتھ مدراؤں کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے۔ یہ تمام آسن اور "واجر مدرا" "ساہا مدرا" "یونی مدرا" "اور "مہا مدرا" عظیم تر چکر کا عرفان عطا کر دیتے ہیں۔

'وحدت' کا یہ جنسی، نفسی اور حسّی تجربہ، جمالیاتی تجربوں میں بڑی کشادگی پیدا کرتا ہے۔ زندگی اور کائنات کے حُسن و جمال سے گہری وابستگی ہو جاتی ہے۔ "کام کلا" میں جسم کے تمام حصّوں کو چھوا اور سہلایا جاتا ہے اور ہر حصّے کو چھوتے ہوئے 'اوم' کا آہنگ موجود رہتا ہے۔ یہ آہنگ کائنات کے جمال کو ذہن و شعور سے وابستہ کرتا ہے اور جسم کا ہر حصّہ کائناتی جلوے کی علامت بن جاتا ہے۔ 'چکر' کی تکمیل کے لیے انگلیاں جب پاؤں کے انگوٹھے سے سر تک پہنچ جاتی ہیں تو پھر سر سے پاؤں تک منتروں کا جپ کرتے ہوئے نیچے آتی ہیں۔ دائیں پیر کے انگوٹھے سے انگلیاں آہستہ آہستہ اوپر جاتی ہیں تو اوپر سے نیچے آتے ہوئے بائیں پیر کے انگوٹھے تک پہنچتی ہیں اور اس طرح

اوم کے آہنگ کے ساتھ دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ ایک چکر اور ایک وحدت کا احساس ملتا ہے!

● اوم کا جادو دُور دور تک پھیلا۔ چین، نیپال، جاپان، منگولیا اور جنوب مشرق ایشیائی ملکوں میں مابعد الطبعیاتی فکر و نظر نے اس کی تہہ دار معنویت اور اس کی معنی خیز جہتوں پر غور کیا۔ صدیوں کے سفر میں اس کی کئی فلسفیانہ تاویلیں سامنے آئیں لیکن اس بات سے کم و بیش سب متفق رہے کہ 'اوم' ابدی قوّت یا طاقت کی علامت ہے۔ "بدھ ازم" اور "جین ازم" نے بھی اس سچائی کو اپنے اپنے طور پر قبول کیا ہے۔ یہ ایمان پختہ رہا ہے کہ یہ کل زندگی کا سرچشمہ ہے۔ اسی سے ہر شے کا جنم ہوا ہے۔ ذرّے سے کائنات تک اسی کا آہنگ ہے، اس کا اختتام ابتدا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل تینوں اسی میں ہیں۔ 'تانتروں' کے مطابق پیدائش اور موت دونوں سے آزاد ہو کر "جیو" (روح) کو ایک انوکھی پُر اسرار منزل "اوم" کی وجہ سے نصیب ہوتی ہے۔

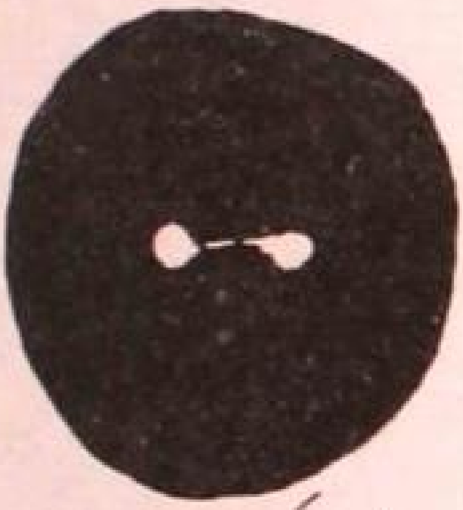
● "سواستیکا" اوم ہی کی ایک صورت ہے جس نے وحدت کا شعور عطا کیا ہے۔ یہ لفظ بھی اکائی اور بے پناہ مسرّتوں اور عظیم تر رحمتوں کو پانے کا اشارہ ہے۔ خالق کائنات کی عبادت کی ایک قدیم ترین علامت ہے جسے "سکس" (SEX) کے تقدّس کے گہرے احساس نے تخلیقی قوّت اور جنسی طاقت کی صورت دی ہے۔ "سواستیکا" کو 'لنگم' کی علامت تصوّر کیا گیا ہے۔ اور اسے 'سچائی'، پاکیزگی اور توازن کے اوصاف عطا کیے گئے ہیں۔ "یونی" اور "لنگم" کی ہم آہنگی کو واضح کرنے کے لیے جھکے ہوئے ایک چھوٹے سے زاویے کو شامل کیا گیا۔ اس طرح یہ علامت بھی زندگی کے عظیم تر سرچشمے کی نشان دہی کرنے لگی۔

(الف)
سواستیکا
"لنگم"

(ب)
سواستیکا
"یونی"

(ج)
سواستیکا
"لنگم۔یونی"

"اوم"



"سالگرام"

یہ سب عرفانِ ذات کے آئینے اور ذرائع ہیں ـــ فنونِ لطیفہ میں ان کے نقش اور ان سے اُبھرے ہوئے تاثرات کی فنکارانہ صورتوں میں اپنی تکمیل کے احساس کی تصویریں ہیں جو عظیم تر اور انتہائی ارفع اور نفسی اور حسی سطحوں پر بے پناہ موجوں سے ابھرنے والی آرزوؤں کو پیش کرتی ہیں۔ فنِ تعمیر اور فنِ مجسمہ سازی میں فنکاروں نے یوگیوں کی طرح جنسی قوت کو مختلف نفسی سطحوں پر اُجاگر کیا ہے اور ان کی گہری رُوحانی معنویت کا احساس عطا کیا ہے۔ مربعوں، دائروں اور زاویوں نے فنِ تعمیر اور فنِ مجسمہ سازی میں ان کی معنویت کو اُجاگر کرنے میں نمایاں حصّہ لیا ہے۔

بدھ بھکشوؤں اور بدھ فنکاروں نے بھی اسے اپنے طور پر قبول کیا ہے۔ بدھ کے

سینے پر اس کا نشان بنایا گیا۔

چین میں دیویوں اور دیوتاؤں کی جنسی مجامعت یا مباشرت کو واضح کرنے کے لیے اس علامت کا استعمال ہوتا رہا ہے۔ سنسکرت اور پالی زبانوں کے علماء نے اسے "تیسری آنکھ" سے تعبیر کیا ہے اور 'تانتروں' نے اسے "یونی" کا مقدس مندر کہا ہے۔

آفتاب، 'کنڈلی'، 'کنڈلنی یوگ'، 'شیوشکتی'، 'اوم'، 'سواستیکا'، 'ینتر' (YANTRA) 'منڈل' (MANDALA)، 'برہمانڈ' (BRAHMANDA)، 'شیولنگ'، 'اردھ ناریشور'، 'سالگرام'، 'یونی' (YONI)، 'چکر' وغیرہ پر غور کریں تو محسوس ہوگا کہ یہ سب وحدت اور وحدتِ جلال و جمال کی ہمہ گیر، معنی خیز تہہ دار علامتیں اور استعارے ہیں۔

● ینتر (YANTRA) وہ اقلیدسی خاکہ یا نقشہ ہے جو دیوی دیوتاؤں کا امیج IMAGE بھی ہے اور مراقبے اور عبادت کا ذریعہ بھی۔ جس طرح 'منتر' دیوی دیوتاؤں سے رشتہ قائم کرنے، انھیں اپنے باطن میں کھینچ لینے اور وحدت پیدا کرنے کا صوتی ذریعہ ہیں! اسی طرح 'ینتر'، وہ خاکہ یا نقشہ ہے جو خطوط اور لکیروں کے ذریعے رشتہ قائم کرتا ہے اور وحدت کا وہ عرفان عطا کرتا ہے کہ جس سے ذہنی اور جذباتی اور جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ اس کے تجریدی خطوط، وہ لکیروں میں ہوں یا دائروں میں زاویوں میں ہوں یا مربعوں میں، اس طرح متوازن کیے جاتے ہیں اور انھیں اس طرح ہم آہنگ کیا جاتا ہے کہ وہ دیوی دیوتاؤں کے "امیج" بن جاتے ہیں جو جامد بھی ہوتے ہیں اور متحرک بھی۔ ان کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ایک مرکزی عنصر ہوتا ہے جس کے گرد پوری صورت ابھاری جاتی ہے۔ مرکزی عنصر پورے نقشے یا خاکے کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے اس مرکزی نقطے سے دوسری لکیریں پھوٹی ہیں۔ نقشے کی تمام لکیروں اور خاکے کے تمام دائروں، زاویوں اور مربعوں میں توازن اسی مرکزی عنصر سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ توازن ظہور، اور تنویر اور درخشانی کا تصور پیدا کرتا ہے۔ 'ینتر' توانائی کا ایسا نقش ہے کہ جس کی قوت تجریدیت کی جانب بڑھتی ہے اور خاکے یا نقشے کو تجریدی ارتعاشات کا پیکر بنا

'برہم انڈ'

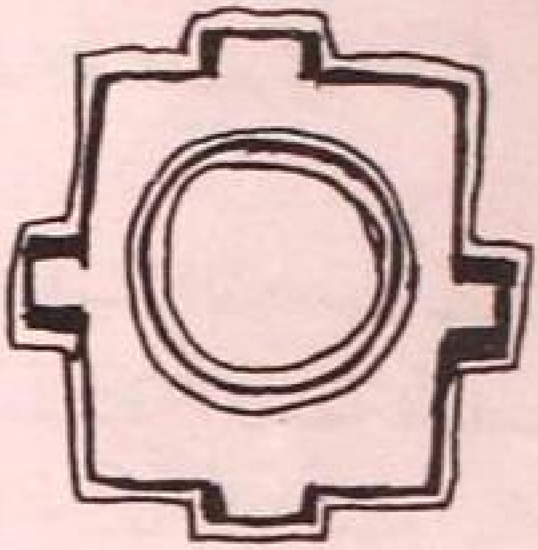
'ینتر'

دیتی ہے۔ ہم اسے "نفسی کائناتی توانائی" کا ایسا نقشہ یا خاکہ کہہ سکتے ہیں جو وحدت کی علامتیت" کو ایک سے زیادہ سطحوں پر سمجھا جاتا ہے۔

جس طرح ینتر کا مرکزی عنصر نفسی قوت اور پورے شعور کی علامت ہے اسی طرح منڈل (MANDALA) کا مرکزی عنصر یا مرکزی نقطہ" شعور اور نفسی قوت کی علامت ہے۔ 'ینتر' کے لغوی معنی ہیں "ذریعہ" 'سہارا' اور 'منڈل' کے معنی ہیں "دائرہ"۔ ینتر کے سہارے دائرے میں داخل ہوتے ہیں اور اس عظیم دائرے کا حصہ بن جاتے ہیں یا اپنے مرکزی عنصر کو عظیم تر دائرے کا ذریعہ بنالیتے ہیں۔ 'منڈل' وہ "آرچ ٹائپ" یا حسّی پیکر ہے جو اس طرح موجود ہے کہ اس میں ساری کائنات جذب ہے۔ 'منڈل' کون و مکاں کا اشارہ اور کائناتی ارتعاشات کی علامت ہے۔ ساتھ ہی نفسی توانائی کا ایسا دائرہ ہے کہ جس کی ابتدا اس کے اختتام میں ہے اور جس کا اختتام اس کی ابتدا میں ہے۔ بصری پیکروں سے سجے سجائے جانے کتنے 'منڈل' صدیوں سے سفر کر رہے ہیں۔ مربعوں، زاویوں

اور پیچیدہ اور مشکل اشکال کے نقش، مجموعیت یا کُلّیت کو پیش کرتے ہیں۔

'برہمانڈ' (BRAHM ANDA) انڈے کی صورت میں مجموعیت اور وحدت کا احساس عطا کرتا ہے۔ انڈا، کائنات کے گرد برہم کے جھکاؤ یا 'چکر' کی علامت ہے۔ اسی طرح "شیولنگ" کون و مکاں کی ایسی علامت ہے جو ایک طرف پوری کائنات میں تخلیق و تحلیل کے عمل کو پیش کرتی ہے اور دوسری طرف وحدت کا احساس بالیدہ کرتی ہے۔ 'لنگ'، 'یونی' میں کھڑا رہتا ہے جو 'پراکرتی' کے رحم یا گہرائی کا معنی خیز اشارہ ہے۔ "نسوانی اصول" کا 'منبع'



"ترلوکیہ چکر"

"سرویہ سدھی پرادا چکر"

"بندو۔ سرویہ آنندیایا چکر"

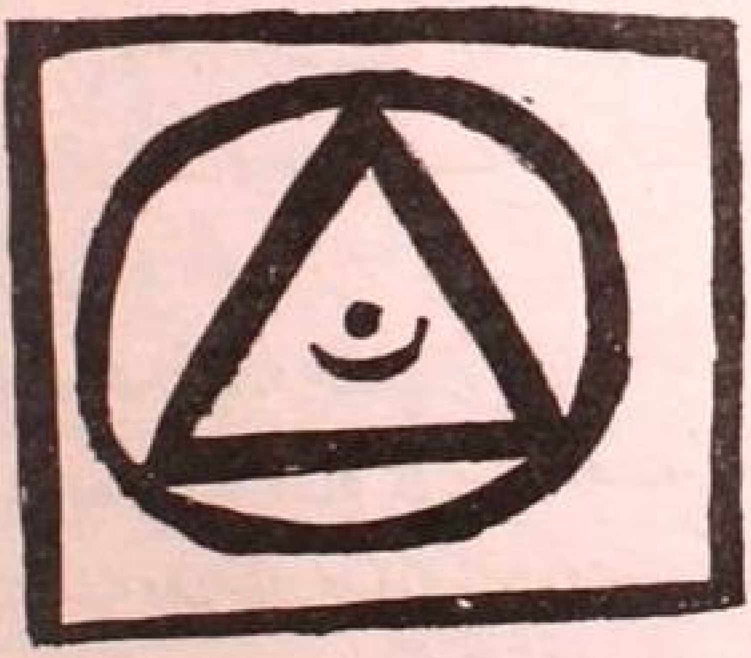
ہے جس کا تصور تحرک کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔ تحرک کے اس احساس ہی سے تمام تحرکات اور ارتعاشات کا عرفان ملتا ہے۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ 'یونی' بھی ایک دائرہ ہے کہ جس کا مرکزی نقطہ 'لنگ' کی جڑ ہے۔ عمل اور تحرک سے 'دائرہ'، 'زاویہ' بن جاتا ہے۔ یعنی 'یونی' کی صورت اختیار کر لیتا ہے جو 'ظہور' و 'اظہار' کا ذریعہ ہے۔ دائرے کے درمیان جو "بندو" ہے وہ کُل کے حصول کا معنی خیز اشارہ ہے۔ 'بندو' اپنی کبھی ختم نہ ہونے والی صورت میں تمام اشیاء و عناصر اور پوری کائنات کو جذب کر لیتا ہے۔

ہندوستان کے تخلیقی فنکاروں نے ہمیشہ اس سچائی کو عزیز تر رکھا ہے۔ یہ کوشش کی ہے کہ بنیادی صورتوں کی مضمر توانائی کو پا یا جائے۔ باطن کے تجربوں کے ارتعاشات سے

خارجی صورتوں کی شعاعوں کے رشتوں کو سمجھا جائے۔ .... باطنی طور پر خلق کی ہوئی علامتیں وجدان کی گہرائیوں کا پتہ دیتی ہیں۔ علامتوں اور استعاروں سے یہ احساس فوراً مل جاتا ہے کہ گہرے وجدانی تجربے متشکل اور متعین ہوئے ہیں۔ ذاتی تجربے وجدان کی گہرائیوں سے کائناتی شعاعیں لے کر باہر آئے ہیں۔ ان علامتوں اور استعاروں کی تخلیق میں کائناتی اصول کار فرما رہے ہیں۔ ان کے جوہر پورے وجود اور پوری کائنات سے رشتہ رکھتے ہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ تخلیقی آرٹ کے نمونے اپنے وجدانی اور نفسیاتی کردار کے ساتھ مختلف قسم کے بصری ردعمل پیدا کرتے رہتے ہیں۔ ان کی روحانی اور نفسیاتی جہتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ ہندوستان کے تخلیقی فنکاروں نے ان کے ساتھ جینے اور انھیں سمجھنے پر مجبور کر دیا ہے۔

تخلیقی فنکاروں نے وحدتِ جلال و جمال کے شعور کو بخشنے اور 'وحدت' کے احساس کو عطا کرنے کے لیے جانے کتنی صورتوں کو خلق کیا ہے، جانے کتنے لہجوں سے آشنا کیا ہے۔ جانے کتنے رنگوں اور مضبوط اور مستحکم ذاتی اور کائناتی علامتوں کی تخلیق کی ہے۔ ادراک کی سب سے بلند سطح پر پہنچ کر ان کے ذریعے خود آگاہی کا جمالیاتی درس دیا ہے، جو شے حسین ہے وہ وحدت کا احساس دیتی ہے۔ جمالیاتی پیکر یا صورت 'جمالیاتی کلیت' ہے۔

'شیولنگ' اور کائناتی وحدت کی علامت



'آسن منڈل' ۔ پانچ عناصر

ہندوستان کے معروف عالم ابھینو گپت نے ان ہی باتوں کے پیشِ نظر "شانت رس" کو سب سے زیادہ اہمیت دی تھی۔ ان کا مابعدالطبیعاتی نظریہ بلاشبہ "یوگ" کے جوہر کی وجہ سے جان پرور بنا ہے۔ تخلیق فن کی مختلف منزلوں کی نشان دہی کرتے ہوئے انھوں "شانت" کو آخری ارفع ترین منزل قرار دیا اور یہ کہا کہ بڑا تخلیقی فنکار وہ ہے جو جلال و جمال کے ہمہ گیر شعور کے ساتھ ایسی منزل پر پہنچ جائے جہاں وہ خود اعلیٰ ترین رس حاصل کرے اور اپنی تخلیقات کے ذریعے دوسروں کو بھی یہ رس، کسی نہ کسی سطح پر عطا کرتا رہے۔

"شانت" ذہن کی وہ اعلیٰ ترین کیفیت ہے جو جلال و جمال کے ہمہ گیر 'چکر' کے گہرے شعور سے پیدا ہوتی ہے۔ شعور کے اظہار کے عمل کی تمام لہریں (ستوا) اس کیفیت کو سہارا دیتی ہیں یا یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ شعور کے اظہار کے عمل کی خالص لہروں سے ہی اس کیفیت کا جنم ہوتا ہے۔ ابھینو گپت نے اس کیفیت کو "راجیہ" (تحرک شعور کا عمل) اور "تما" (شعور پر نقاب ڈالنے کا عمل) دونوں سے علیحدہ کر کے اسے ایک ایسی منفرد کیفیت کی صورت دی ہے کہ جس میں "راجیہ" اور "تما" دونوں کی اعلیٰ ترین خصوصیات شامل ہیں۔

ابھینو گپت نے تخلیقی عمل کو "یوگ" کی مختلف منزلوں اور سطحوں سے قریب تر کر دیا ہے۔ مثلاً تمام باتوں سے الگ ہو کر موضوع کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنا، ذہن کو تمام آلودگیوں سے علیحدہ کر کے اپنے حواس کو مجتمع کرنا، موضوع پر ذہن کو مرکوز رکھنا، اپنے وجود اور اپنی انفرادیت کو پہچاننے کی کوشش، کائنات کے آہنگ سے اپنے وجود کے آہنگ کو موزوں اور مناسب سطحوں پر ہم آہنگ کرنا اور سمادھی کی ارفع ترین منزل پر پہنچ جانا!

ابھینو گپت نے 'سمادھی' کو افضل ترین منزل تصور کیا ہے اور جمالیات کی سطح حد درجہ بلند کر دی ہے۔ 'سمادھی' ایکتا اور وحدت کا عرفان دیتی ہے اور بڑا فنکار سمادھی کے بہترین تجربوں کا اظہار کرتا ہے۔ لیکن اس سے قبل تخلیقی عمل کی دشوار گزار

راہوں سے گزرتا ہے اور مختلف سطحوں پر کرب سے لذت حاصل کرتا ہوا سمادھی کی منزل پر آنند پاتا ہے اور آنند دیتا ہے جو اعلیٰ تخلیق کا مقصد ہے۔ ڈراموں کے پیش نظر ابھینو گپت کے خیالات سے اختلاف کیا گیا لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہندوستانی جمالیات میں کسی دوسرے معلّم جمالیات یا ناقدِ فن نے اتنا ہمہ گیر اور معنی خیز تصور پیش نہیں کیا تھا۔

غور فرمایئے تو محسوس ہوگا کہ 'وحدت کا بالیدہ شعور اور جلال وجمال کے ہمہ گیر چکر اور کائنات' ہستی مطلق اور فرد کے حسن کی وحدت سے "شانت" کا یہ تصور پیدا ہوا ہے۔ چوں کہ ہندوستان کے تخلیقی آرٹ کا یہ بنیادی تصور ہے اس لیے ابھینو گپت کی فکر ونظر' دوسرے سوچنے والوں کے خیالات ونظریات سے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ فنکار کا 'سمادھی' کی منزل پر جانا' حسنِ مطلق کا شعور وعرفان حاصل کرنا ہے۔ یہ فنکار کی بے پناہ آزادی کی منزل ہے۔ تخلیقی عمل میں کرب کی تمام منزلوں سے گزر کر اس منزل پر حقیقی جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ یہ سچے عرفان اور آنند کو پانے کی منزل ہے!

چھ ۶

آہنگ اور آہنگ کی وحدت

● تخلیقی آرٹ کے معاملے میں جب فکر و نظر میں اور گہرائی پیدا ہوئی تو دھیان اور جبلّی اور وجدانی عبادت اور غور و فکر، مراقبہ اور استغراق کی اہمیت کا احساس اور شدّت سے اُبھرا۔ حقیقت کے محتاط مطالعے کی جانب توجّہ دی گئی۔ اشیاء و عناصر اور فطرت کے باطنی رشتوں پر غور کرتے ہوئے رشتوں کے داخلی آہنگ پر نظر رکھی گئی۔ تخلیقی آرٹ کے تعلق سے یہ انتہائی قابلِ توجّہ اور قابلِ قدر تصوّر ہے۔

ہندوستانی اچاریوں اور قدیم سوچنے والوں نے وجود کے آہنگ اور فطرت کے آہنگ سے پُر اسرار رشتہ قائم کرنے کی باتیں کی ہیں۔ باطن کے آہنگ سے فطرت کے آہنگ کا رشتہ قائم کرنے کا عمل اُن کے نزدیک تخلیقی عمل ہے۔ "آہنگ کی وحدت" کا یہ تصور بڑا قیمتی ہے۔ رقص، موسیقی، مجسمہ سازی اور تعمیر سازی کے اعلیٰ ترین نمونوں میں انھیں آہنگ کی وحدت نظر آئی۔ اس طرح جلال و جمال کے شدید تر احساس کے ساتھ حُسن کا دائرہ وسیع تر ہو گیا۔ حسنِ مطلق سے مادّی اشیاء و عناصر کے باطنی رشتوں اور اُن کے داخلی آہنگ کی وجہ سے حسن (سُندریہ) اور عظمت اور وقار اور عظیم تر آہنگ (لاوانیہ) کا احساس ملا۔

اس ممتاز رجحان نے ہندوستانی آرٹ میں وہ عظیم تر پیکر بھی تراشے جو موسیقی

کے بہترین سُروں اور اُن کے آہنگ کے پیکر ہیں اور مختلف دیویوں اور دیوتاؤں کی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔

تخلیقی فن کار کا ذہن، دنیا کی تمام صورتوں سے بلند ہو کر ایسی دنیا میں پہنچ جاتا ہے جہاں کوئی صورت نہیں ہوتی۔ اس منزل پر نئی صورتوں کو خلق کرنے کا فطری جذبہ اُسی دنیا کے محسوس آہنگ اور اپنے وجود کے آہنگ کی وجہ سے بیدار ہوتا ہے اور تخلیقی عمل کے لمحوں میں آہنگ اور آہنگ کی وحدت پیدا ہوتی رہتی ہے۔ تخلیق کی تکمیل کے بعد ایک انتہائی خوبصورت اور پُراسرار وحدت کا شدید تر احساس اعلیٰ سطح پر جمالیاتی آسودگی اور مسرت عطا کرتا ہے۔ تخلیق کے لمحوں میں شعور کی گہرائیوں میں صورتیں ابھرنے لگتی ہیں اور ذہن کے کینوس پر چھانے لگتی ہے۔ اس طرح "تخلیقی نقالی" اور "حقیقت کے التباس" کے تصور میں اور کشادگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ "نقالی" اور "حقیقت کے التباس" کے تصورات سے آگے تخلیقی عمل کے تعلق سے کچھ سوچنے اور جاننے کی کوشش ملتی ہے۔

فنی تخلیق اور حُسن کے پیشِ نظر اس نوعیت کے خیالات سامنے آئے۔

- حسن، مسرت اور خوشبو کا ایسا احساس پیدا کرے جو دوسری تمام مسرتوں اور خوشبوؤں سے مختلف ہو۔
- حسن، اعلیٰ، برتر اور ارفع کیفیتوں کے ساتھ ماورائے ادراک کی روشنیوں اور خوشبوؤں اور آوازوں کی علامت ہو۔
- حسن، آفاقی کائناتی مسرت عطا کرے جس سے انفرادی طور پر آنند ملے۔

ذہن کے تخلیقی تحرک سے تخلیقی ہیجانات بیدار ہو کر جذباتی لہریں یا ہیجانات پیدا کرتے ہیں اور احساسِ حسن آفاقی جذباتی لہروں کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

ہندوستانی جمالیاتی افکار و خیالات کے پیشِ نظر مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ کائنات کے باطن میں جو پُراسرار آہنگ ہیں اُن کا تخلیقی اظہار آہنگ کی اسی وحدت سے فنونِ لطیفہ میں ہوتا ہے۔

روشنی، پرچھائیں، آواز اور رنگ ــــــ اور کھوکھلے پن، انتشار اور خلا سے فنکار

کا باطنی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل 'نروان' کی اسی منزل کی طرف لے جانے کا نام ہے۔ فنونِ لطیفہ میں اسی وحدت کا اظہار مختلف انداز سے ہوتا ہے۔ کائنات کے بعض آہنگ سے انسان خوف زدہ بھی ہوا ہے اور اُسے حیرت بھی ہوئی ہے لیکن جب فنکار اپنے وجود کی گہرائیوں سے اپنے آہنگ کے ساتھ اُوپر اٹھا ہے اور اُس نے کائنات کے آہنگ کے ساتھ رشتہ قائم کیا ہے تو کائنات کے آہنگ بھی تخلیقِ فن میں جذب ہو کر لطیف اور مسرت آمیز بن گئے ہیں۔ فنکار کے باطن کا آہنگ ان میں نئی تنظیم پیدا کر دیتا ہے۔ معاملہ حواس اور حسیات کی اعلیٰ سطحوں کے شعور کا ہے۔ فنکار کی حسی کیفیتیں جتنی بیدار ہونے والی اور گرفت میں لینے والی ہوں گی۔ آہنگ کی وحدت اتنی ہی دلفریب اور خوبصورت ہوگی۔ آہنگ اور آہنگ کے رشتوں سے ہی علامتوں کی تخلیق کا خوبصورت سلسلہ قائم ہوتا ہے۔

کہا جاتا ہے جب پرجاپتی نے کائنات اور انسان کی تخلیق کی تو تخلیق کے بعد خود بکھر گئے۔ انھوں نے آہنگ کی پر اسرار لہروں اور انتہائی باریک سرسراہٹوں سے خود کو ایک بار پھر منظم کیا۔ عظیم آرٹ کی تخلیق بھی ذات کی نئی تنظیم ہے اور یہ تنظیم باطن اور خارج کے آہنگ کی پُر اسرار لہروں اور انتہائی باریک سرسراہٹوں سے ہوتی ہے۔ دیکھنا یہ چاہیے کہ کس تخلیقی فنکار نے کس سطح پر اپنے حواس سے آہنگ کی لہروں کو پایا ہے اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا عرفان حاصل کیا ہے۔

اسی نوعیت کے تخلیقی عمل میں خوبصورت ترین صورتوں، آوازوں اور رنگوں کا احساس ملتا ہے۔ آہنگ کی مدد سے فنکار اپنے تجربوں کی انتہائی گہری سطحوں تک جاتا ہے اور اُسے محسوس ہوتا ہے کہ کائنات اپنے وجود سے نکل کر دو سطحوں پر ظاہر ہوتی ہے۔ پہلی سطح عمل اور بے قراری کی ہے اور دوسری سطح 'نروان'، خاموشی اور سکون اور آنند کی۔ فنکار بھی جب اپنے وجود سے باہر نکلتا ہے تو اُن ہی دو سطحوں کا احساس عطا کرتا ہے۔ نروان، خاموشی، سکون اور آنند کی سطح اعلیٰ ترین تجربوں کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات نے جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی آسودگی کو فنکار اور قاری دونوں کے ہیجانات، جذبات اور تجربات کی اس تنظیم میں پانے کی کوشش کی ہے جو آہنگ اور آہنگ کی وحدت سے ہوتی ہے۔ ماحول یا حالات کا اثر پورے وجود پر ہوتا ہے، فطری اور نامیاتی انتشار اور سکون کا تعلق بھی اسی سے ہے۔ باطن کا آہنگ انتشار اور سکون دونوں سے متاثر ہوتا ہے تخلیق فن سے آہنگ کی دونوں باطنی سطحوں کا اظہار ہوتا ہے۔ حواس، ہیجان اور جذبہ سب کی شدت نمایاں ہوتی ہے۔ فنکار شعوری اور غیر شعوری طور پر ان میں تنظیم یا ترتیب پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ خارج یا فطرت کے آہنگ سے تخلیقی رشتہ قائم ہو سکے۔ یہ پورا عمل، تخلیقی ہے۔

انسان کے تجربوں کے 'چکر' میں داخلی زندگی کا بھی آہنگ ہے اور اُس کی زندگی کی مختلف منزلوں کے تجربوں کا آہنگ بھی داخلی زندگی کا آہنگ، زندگی اور موت کے تجربوں کے آہنگ سے بھی غیر شعوری اور غیر شعوری رشتہ قائم کرتا رہتا ہے۔ اس طرح بدلتے ہوئے موسموں کے آہنگ سے بھی اس کے وجود کا آہنگ متاثر ہوتا ہے۔ بڑھتے ہوئے پودوں اور درختوں اور اشیاء و عناصر کی بدلتی ہوئی صورتوں کا آہنگ بھی اس کا تجربہ ہوتا ہے۔ ان تمام تجربوں کے آہنگ کے ساتھ جب ایک تخلیقی فنکار کے

شعور میں گہرائی یا وسعت پیدا ہوتی ہے تو اس کے آہنگ کا شعور خود اپنے باطن میں آہنگ کی گہری سطحوں کا شعور عطا کرتا ہے اور وہ آفاقی کائناتی دائرے یا چکر، کو شدت سے محسوس کرنے لگتا ہے۔ پیدائش اور موت، ''عورت اور مرد''، کائناتی عناصر کا حسن، تخلیق اور تخریب، مادہ اور خلا'' ان سب کے پُر اسرار آہنگ سے اس کے شعور کا رشتہ ہوتا ہے اور جب تخلیق کے پُر اسرار عمل میں وہ اوپر اٹھتا ہے یا اندر اترتا ہے تو ان میں اپنے وجود کے آہنگ کے رشتوں کی تلاش کرتا ہے اور مختلف سطحوں پر رشتوں کو پا کر کائناتی دائرے یا 'چکر' کے آہنگ سے جذب ہو جاتا ہے۔ یہی اس کی آزادی کی اعلیٰ ترین منزل ہوتی ہے۔ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اور باتوں کے علاوہ آہنگ کو کتنی اہمیت دی گئی ہے کہ اس میں احساس، جذبہ، ادراک و عرفان سب شامل ہیں۔ آہنگ ہی اُسے حُسن کی اعلیٰ ترین سطحوں سے آشنا کرتا ہے اور اُسے ایک خالق کا سکون یا آنند ملتا ہے۔

کئی پھولوں کی پنکھڑیاں دن میں دعوتِ نظارہ دیتی ہیں اور راتوں کو بند ہو جاتی ہیں۔ کئی پودوں کی پتّیاں یہ احساس دیتی ہیں جیسے ان پر غنودگی کی کیفیت ہے اور بس وہ سو جانا چاہتی ہیں۔ چوبیس گھنٹوں میں حیاتیاتی آہنگ کا ایک عجیب پر اسرار لیکن ساتھ ہی انتہائی دلنواز سلسلہ قائم رہتا ہے۔ پودوں اور پھولوں کا باطنی تحرک جسے جدید سائنس داں ''موروثی تحرک'' کہنے لگے ہیں۔ فطرت اور کائنات کے آہنگ کا احساس دیتا ہے۔ شہد کی مکھیاں پھولوں اور پودوں کے آہنگ کو محسوس کرتی ہیں اور ان سے رشتہ قائم کرتے ہوئے ایسے لمحوں میں اُن پر آ بیٹھتی ہیں۔ جب رس یا شہد دینے یا عطا کرنے کا جوش اُبھرتا ہے۔'' حیاتیاتی وقت کا کوئی تصور یا احساس آہنگ اور آہنگ کی وحدت کے بغیر پیدا نہیں۔ انسان کی جنسی زندگی ہو یا کیڑوں، پرندوں اور جانوروں کی جنسی زندگی، آہنگ کا تحرک بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ چاندنی رات میں آہنگ کے تحرک کی کیفیت[۱]، اندھیری رات کے آہنگ کے تحرک سے

۱۔ اینڈروس تھینز (ANDROSTHENES) سکندر کے ساتھ ہندوستان آیا تھا اور اُس نے پودوں کے آہنگ کا مشاہدہ کیا تھا۔ اندھیری رات میں جو پھول کھلتے ہیں وہ عموماً سفید کیوں ہوتے ہیں؟

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

مختلف ہو جاتی ہے۔ صبح کاذب کا آہنگ، اشیاء و عناصر کے آہنگ سے اپنے طور پر رشتہ قائم کر کے عجیب و غریب وحدت کا احساس کرتا ہے۔ بعض مہینوں کی راتیں اور بعض مہینوں کے دن جنسی بیداری اور جنسی عمل میں شدت پیدا کر دیتے ہیں۔ کیڑوں کے تحرک اور پرندوں اور جانوروں کے رقص جیسی حرکتوں کا مشاہدہ لمحوں کے پیشِ نظر کیا جائے تو فطرت کے آہنگ سے ان کے رشتوں اور ان کے آہنگ کی حسی کیفیتوں کا پتہ چلے گا جو وحدت کی جانب بے اختیار بڑھتی رہیں۔

"سورج پوجا" یا "سوریہ نمسکار" آہنگ کی وحدت کے عرفان کے لیے ہے۔ اس کے بارہ[12] تیور اور عمل کی ترتیب 'چکر' کے آہنگ کے لیے ہے۔ "یوگ" نے آہنگ اور آہنگ کی وحدت کے ادراک و عرفان ہی کے لیے اصول مقرر کیے ہیں۔ 'تانتر' نے خاکوں، تصویروں، استعاروں اور علامتوں سے اس سچائی کو سمجھا یا ہے اور عمل میں اسی وحدت

بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ

اس لیے کہ وہ اندھیری رات میں روشنی کے پیکر بن جائیں؟ ایسا کیوں ہوتا ہے۔ شب میں بعض پتیاں کچی نیند میں کیوں ہوتی ہیں؟ اُن پر غنودگی کیوں طاری ہو جاتی ہے؟ اینڈروس تھینز نے اپنے مشاہدوں کو تحریر کیا تھا — اب تو (CHRONOBIOLOGY) نے ایک علم کی صورت اختیار کر لی ہے اور آہنگ اور دن اور رات کے آہنگ اور زندگی کے آہنگ کے رشتوں پر ایک ہزار سے زیادہ تحقیقی مقالے اور مضامین ہر سال شائع ہو رہے ہیں (BIO-RHYTHM) جدید سائنس دانوں کا خاص موضوع بن گیا ہے۔ 'وقت' اور 'آہنگ' خاص موضوعات ہیں۔ مغربی جرمنی کے (G. CLAUSER) کیمبرج یونیورسٹی کے (JANET HARKER) اور ٹمپل یونیورسٹی (PHILADELPHIA) کے (SUE BINKLEY) وغیرہ نے بڑے قیمتی مقالے لکھے ہیں۔ سیکس ہارمونس، سوڈیم، کیلشیم انسولن، فوسفیٹ وغیرہ کے پیشِ نظر انسان کے جسم کی حرارت اور حرکت اور وقت اور لمحوں سے ان کے رشتوں پر تحقیقات ہو رہی ہیں۔ پروفیسر ہل برگ (F. HALBERY) نے (HUMAN CIREADIAN RHYTHMS) کو اپنا خاص موضوع بنا رکھا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد اس علم کے مطالعے میں بڑی شدت آگئی ہے۔

پر اصرار کیا ہے۔

جمالیاتی تجربہ اور آہنگ (DHAVANI) سے حسن کا وہ تصور پیدا ہے جو برہم ہے اور حسن سے کوئی شئے علیحدہ نہیں ہے۔ تخلیقی فنکار، تخلیقی عمل میں صرف وحدت کا عرفان حاصل نہیں کرتا بلکہ خود اس کا حصہ بن کر جمالیاتی تجربوں اور آہنگ کی خوبصورت لہروں سے آشنا کرتا ہے۔ ''خالص شعور'' کی یہ منزل خود اپنے وجود کی روشنیوں سے آگاہی کی منزل ہے۔ اعلیٰ ترین تخلیق کو دیکھنے والا ایک ساتھ 'چکر' کے حسن کو پاتا ہے اور صرف یہی نہیں بلکہ وہ اس حسن کو دیکھ کر ایک مکمل نیند (SUSUPTI) میں ڈوب جاتا ہے۔ تخلیقی فنکار تو وہ ہے جو قاری یا سامع یا فن کو دیکھنے والے کو اس کیفیت میں ڈال دے۔ مکمل نیند کی یہ کیفیت بھی غیر معمولی ہے۔ اس لیے کہ یہ بھی عرفان اور نروان، کی ایک منزل ہے، ایسی منزل جہاں آہنگ کی وحدت حسن کا سچا عرفان عطا کرتی ہے۔ جمالیاتی تجربہ اس طرح لاشخصی (SADHARANI) اور تجریدی اور ماورائی (ALOUKIKA) بن جاتا ہے اور خود اس کے وجود کا آہنگ ہر طرف سنائی دینے لگتا ہے۔

''مایا'' (کائناتی التباس) ایک انتہائی معنی خیز اصلاح ہے۔ اُپنشد میں اسے ''تاریکی'' یا نہ معلوم سچائی کی صورت کا تجربہ کہا گیا ہے۔ کسی سچائی کا علم نہ ہونا تجربے کا ذریعہ ہے۔ لہٰذا 'مایا' کا انحصار بھی شعور پر ہے۔ اس طرح 'مایا' یا کائناتی التباس' کائنات اور انسانی شعور کے ادراک و عرفان کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ کائنات اور انسانی شعور دونوں ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔ کائنات کے جس پہلو کا شعور حاصل نہیں ہوتا بظاہر اُس کا کوئی وجود نظر نہیں آتا۔ اسی طرح شعور جس شئے یا حقیقت کو نہیں پاتا اس کی کوئی حیثیت نظر نہیں آتی۔ 'مایا' یا کائناتی التباس علم یا گیان سے بہت دُور مختلف سطحوں پر اپنی کیفیتوں سے آشنا کرتا ہے۔ یہ تمام سطحیں اپنی فطرت میں ماورائی ہوتی ہیں اور اس طرح کائنات اور شعور کا رشتہ قائم ہوتا رہتا ہے۔

غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ بنیادی طور پر یہ آہنگ اور آہنگ کا پُر اسرار

باطنی رشتہ ہے جس سے ایک وحدت کے تئیں بیداری یا اندرونی جاگرتی پیدا ہوتی ہے۔ 'مایا' کو ایک ایسے خوبصورت پردے سے تعبیر کیا گیا ہے جو کائنات کے اوپر موجود ہے اور جسے حواس کے ذریعہ محسوس کیا جا سکتا ہے۔ حسّی سطحوں پر اس کا شعور اسی وجہ سے ہے۔ 'مایا' کائنات کے وجود کی فطرت ہے۔ تخلیقی عمل میں یہ پردہ اُٹھتا ہے اور نئی صورتیں سامنے آنے لگتی ہیں جس سے خالص جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ یہی جمالیاتی عرفان اور جمالیاتی مسرت فنی تخلیق کا جوہر ہے۔

●

● ہندوستان ایک خوب صورت ملک ہے۔ سر اٹھائے دُور دُور تک پہاڑوں اور ان پہاڑوں سے اُبلتی ہوئی ندیوں نے جہاں قدیم ہندوستان کی تاریخ کو مرتب کرنے میں نمایاں حصّہ لیا ہے وہاں اس ملک کے فنونِ لطیفہ اور اچاریوں اور فنکاروں کے جمالیاتی شعور کی تشکیل میں بھی مدد کی ہے۔ ہمالہ، بندھیاچل، بحرِ بنگال، گنگا، جمنا، سندھ، چناب، راوی، ستلج اور آسام دکن کی ندیوں، مختلف علاقوں کے خوبصورت پرندوں، جانوروں، بدلتے ہوئے موسموں، حسین اور خوبصورت وادیوں، سرسبز میدانوں، چشموں اور آبشاروں نے طرح طرح کے احساسات پیدا کیے، اپنے آہنگ کا احساس بخشا، زندگی کے حسن و جمال کو سمجھایا، پیکر تراشی اور علامت سازی کا شعور دیا، قدیم تر علامتوں اور آرچ ٹائپس کو بیدار اور متحرک کیا، تخلیقی عمل کے لئے اُکسایا، ذہن کی آبیاری کی۔ ماورائے ادراک کے پراسرار آہنگ کا احساس دیا۔ ان کے ساتھ طوفان، آندھی، سیلاب، سوکھی اور ویران دھرتی اور ریگستانوں، جنگلوں کے اندھیروں، زلزلوں اور مشکل گزار راستوں، طرح طرح کے حادثوں اور سورج گرہن اور چاند گرہن وغیرہ نے بھی احساس اور جذبے کو شدت سے متاثر کیا۔ نت نئے تجربے دیے المیہ کا احساس شدید تر کیا، پیکر تراشی اور علامت سازی کے عمل میں ان کے تجربے بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ خوف اور دہشت، مجبوری کا احساس ذات میں سمٹ جانے کا رویہ، جبلیل

پیکروں کی تشکیل، ان سب کا تعلق ان سے گہرا ہے۔ ہندوستان کی تاریخ یہاں کے فلسفے اور ادبیات، اس مٹی کی بعد الطبیعیات، معاشی نظریات اور فنون لطیفہ کی جمالیات کی بنیاد ان دونوں قسم کے تجربوں پر ہے۔ ان دونوں حالات کے صدیوں پرانے تجربوں کی وحدت پر ہے۔

یہ آہنگ اور آہنگ کا پُر اسرار رشتہ اور اس پُر اسرار رشتے کا حسّی تجربہ تھا کہ شیو خوب صورت ندیوں اور آبشاروں کا سرچشمہ بنے۔ نٹ راج نے بلند پہاڑوں پر رقص کیا۔ رقص کا مرکز کائنات کا دل بنا۔ گنگا، سندھ اور دوسری ندیاں "ماں" بنیں۔ گنگا حسّی تجربوں اور باطنی کیفیتوں میں جذب ہو گئی۔ بڑے اور گھنے پیڑ زندگی کی علامت بن گئے کچھ مویشی اور جانور حد درجہ مقدس بن کر بعض تہہ دار تجربوں کے پیکر ہو گئے۔ کسی جانور نے ایسے دیوتا کی صورت اختیار کر لی جس سے 'دھرتی ماں' کی تخلیق ہوئی۔ وشنو کی ایسی خاموش اور ساکت صورت خلق ہوئی جو تخلیق کائنات اور اس دھرتی کی تخلیق سے قبل کی پُر اسرار خاموشی کا حد درجہ معنی خیز علامیہ بن گئی۔ شیو لنگ، تخلیقِ کائنات کا سرچشمہ بن گیا۔ سکون اور حرکت، خاموشی اور انتشار، جلال اور جمال، زرخیزی اور ویرانی کے جانے کتنے حسیاتی اور جمالیاتی پیکر آہنگ اور آہنگ کے اس پُر اسرار رشتے اور حسنِ مطلق اور آہنگ کائنات کی وحدت کا شعور بخشتے ہیں۔

"تری مورتی" کی تخلیق کا جلوہ آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا جلوہ ہے۔ کائناتی روح 'تری مورتی' میں جذب ہو گئی ہے۔ سب سے عظیم پیکر کے آہنگ کی تین مختلف سطحوں کو الگ الگ بھی دیکھا گیا ہے اور ان تینوں لہروں کو مجسّم بھی کر دیا گیا ہے۔ ایک آہنگ کا احساس اس چہرے سے دلایا گیا ہے جس کے ہونٹ بند ہیں، پُر اسرار خاموشی ہے۔ عظیم پیکر کی ذات باطن میں ڈوب گئی ہے۔ چہرے پر انتہائی پُرکشش سکون ہے۔ استغراق کی عجیب جمالیاتی کیفیت ہے۔

دوسرے آہنگ کا احساس اُس چہرے سے ملتا ہے جو پیار، محبت، آرزومندی اور جذباتی کیفیتوں سے سرشار ہے۔ جنس کی خوشبو تخلیق کی علامت کو واضح کرتی ہے۔

اور تیسرے چہرے کا آہنگ، ان دونوں سے مختلف ہے، تیسرا چہرہ کسی قدر اُداس، سوچتا ہوا، غور کرتا ہوا، نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی اس چہرے پر قہر اور جلال کی ایسی گرم روشنی ہے جو باہر کی طرف لپکنے والی ہے۔

عظیم پیکر کے یہ تین آہنگ۔

ایک ہی وحدت کی یہ تین جہتیں ہیں جن سے کائنات کے پورے عمل کا باطنی رشتہ ہے۔

پھول، پودے، پرندے، آگ، ہوا، پانی، آسمان، بادل، سورج، چاند، ستارے غار، پتھر سب اپنے پُراسرار آہنگ کے ساتھ حسیات سے جذب ہوئے اور آہنگ کی وحدت کے احساس و شعور کے ساتھ پہاڑوں اور اُن کی چوٹیوں، غاروں اور مندروں پر بے شمار جمالیاتی پیکر رقص کرنے لگے۔ وادیٔ سندھ کی ترمُکھی، شیولنگ، ماں، مقدس درخت پشوپتی اور آگ، پودے، پھول، بھینسے، گینڈے اور چیتے وغیرہ کی علامتیں جہاں ہندوستانی جمالیاتی لاشعور کی وسعت اور تہہ داری کے ایسے نقوش اور پیکر بن گئے جن کی فکری اور جمالیاتی روایات صدیوں کے اندھیروں میں بھی چھپی ہوئی ہیں۔ صدیوں کے اندھیروں کی روایات کے اوّلیں نقوش کی حیثیت سے یہ علامتیں سامنے آئی ہیں اور ہندوستانی افکار و خیالات اور ہندوستانی جمالیات کا سنہرا باب بن گئی ہیں۔

اسی طرح اجنتا کی تصویریں، گوتم بدھ کے مجسمے، سانچی اور امراوتی کے استوپ، سارناتھ کی لاٹ، الورا کی منقش خانقاہیں۔ باغ کے غاروں کی نقاشی، پٹہ ڈکل (دکن) بادامی اور ایہولے کے مندر ــــ ہندوستانی فنونِ لطیفہ اور ہندوستانی جمالیات کے مستقل عنوانات بنتے گئے ہیں۔

مہابھارت کی تخلیق سے قبل کی ایک تمثیل توجہ طلب ہے۔ کائنات ٹوٹ کر پگھل چکی تھی۔ مارکنڈیہ رشی، کائنات کے سمندر میں بہتے ہوئے جا رہے تھے کہ اُن کی نظر ایک بے خبر سوئے ہوئے نوجوان لڑکے پر جا پڑی۔ وہ ایک خوبصورت درخت کے نیچے سویا ہوا تھا۔ مارکنڈیہ رشی اُس نوجوان لڑکے کے منہ کے اندر چلے گئے اور وہاں پہنچتے ہی وہ حیرت زدہ

ہو گئے۔ اس لیے کہ وہ کائنات جو ٹوٹ کر بکھل گئی تھی اپنے تمام حسن و جمال کے ساتھ اُن کی نگاہوں کے سامنے تھی!۔۔ وہ وشنو تھے جن کے باطن میں وہ یہ حیرت انگیز معجزہ دیکھ رہے تھے۔ بھگوت پُران میں یہی تمثیل تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ کرشن کے تعلق سے ملتی ہے۔ یسودھا اپنے بیٹے کے منھ کے اندر جھانک کر پوری کائنات کا نظارہ کرتی ہیں یہ دونوں تمثیلیں وحدت اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس بخشتی ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ کرشن کی تمثیل کی مابعد الطبعیاتی جہتیں کائنات اور تمام اشیاء و عناصر کی وحدت کو ایک سے زیادہ منزلوں پر سمجھاتی ہیں۔

وشنو شخص اصغر (آتم) (MICROCOMIC SOUL) اور شخص اکبر (برہم) (MICROCOSMIC GODHEAD) دونوں میں ایک ہی وحدت کی علامت ہیں کہ جن سے ہر چھوٹی بڑی شئے وابستہ ہے۔ ہر شئے کا آہنگ اسی سرچشمے کی دین ہے۔ اُن کے تین قدم یا ان کے تین قدموں کے نشانات آسمان، دھرتی اور اشیاء و عناصر ہیں۔ ان سبھوں کو ان ہی تین قدموں کے نشانات سے سہارا ملا ہوا ہے۔ ان کا وجود ان ہی سے قائم ہے۔ وشنو ابدیت کے ناگ "اننت" (سیش) پر سوتے ہیں جو موت، خاموشی، زہر اور ان دیکھی کائنات کی علامت ہے اور بیدار ہو کر گروڑ[1] (GARUDA) پر بیٹھ کر پرواز کرتے ہیں جو جسم، زندگی، حرکت، جلال و جمال، تخریب و تعمیر اور نئی تخلیق کی علامت ہے۔ خاموشی اور حرکت کے آہنگ کی وحدت زندگی اور موت کے آہنگ کی وحدت اور جلال و جمال اور تخریب و تعمیر و تشکیل کی وحدت کے آہنگ کے لیے ان سے بہتر علامتیں اور کیا ہو سکتی تھیں۔

انسان کی تخلیق اور تخلیق کائنات کے متعلق جو معنی خیز تمثیلیں ملتی ہیں وہ بھی وحدت کائنات اور وحدت جلال و جمال اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔ اپنشد[2]

---

[1] کائنات کے سمندر میں سونے کا جو انڈا ملتا ہے وہ تمام اشیاء و عناصر اور نئے زمانوں تخلیق کی جانب اشارہ کرتا ہے۔

[2] (BRHADARANYKA UPANISAD)

کے مطابق ابتدا میں 'پُرش' (مرد) کی صورت میں یہ کائنات "آتم" (عظیم تر بنیادی رُوح) تھی۔ 'پُرش' نے ہر جانب دیکھا۔ اُس کے وجود کے سوا کہیں کچھ نہ تھا۔ صرف وہی تھا۔ اُس نے کہا "مَیں ہوں!" لفظ 'مَیں' کا جنم اُسی لمحے ہوا۔

وہ خوف زدہ ہوا۔

پھر سوچنے لگا۔ "جب میرے علاوہ کوئی نہیں ہے، میرے وجود کے سوا کچھ نہیں ہے تو پھر یہ خوف کیوں ہے؟"

اس کا خوف جاتا رہا۔

لیکن وہ مسرور بھی نہ تھا۔ مسرّتوں کا طالب تھا۔ کوئی تنہا مسرّتیں حاصل نہیں کر سکتا۔

اُس نے چاہا۔

اُس کے علاوہ کوئی اور بھی ہو۔

اور چاہت کے اس احساس کے ساتھ ہی ایک مَرد اور ایک عورت نے جنم لیا۔

دونوں ایک دوسرے میں جذب تھے۔

وہ دو پیکروں میں تقسیم ہو گئے۔

لیکن محسوس ہوا ایک دوسرے سے الگ رہنا ادھوری مسرّت حاصل کرنا ہے۔

عورت نے اس خلا کو پُر کر دیا۔ اور وہ اس میں جذب ہو گیا۔۔۔ اور تخلیق کا سلسلہ جاری ہو گیا۔

عورت نے تمام جانوروں، پرندوں اور کیڑوں کی صورتیں اختیار کیں۔

تو مرد بھی اسی طرح اپنی صورتیں بدلتا رہا۔

اور پرندوں، جانوروں اور کیڑوں کے جوڑے جنم لیتے گئے۔

مرد کے منھ سے 'اگنی' نے جنم لیا۔ اور جو شے نم ہوئی وہ منی سے ہوئی۔

اور سوم رس اسی منی کی دین ہے یا وہ خود منی ہے۔

"سوم،، انتہائی لذیذ اور خوشبودار سیال غذا ہے۔

غذائے ربانی ہے!

'اگنی' اس کی لذت سے آشنا ہوا

تو برہما کی سب سے عظیم تخلیق بن گیا۔

یہ سیال غذا مجسم ہوگئی

تو 'سوم دیوتا' نے جنم لیا۔

'سوم دیوتا' سوم رس کا اوتار ہے

جو تمام لذتوں اور تمام مسرتوں میں رشتہ پیدا کرتا رہتا ہے۔

حسنِ کائنات کو دیکھنے کے لیے پُراسرار نشہ طاری کر دیتا ہے۔

آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس اسی پُراسرار رشتے سے ملتا ہے!

رگ وید میں "پُرش،، کے ایک ہزار سر' ایک ہزار آنکھیں اور ایک ہزار پاؤں ملتے ہیں۔ اسے تقسیم کیا جاتا ہے۔ اُس کے شعور سے چاند خلق ہوتا ہے۔ اس کی آنکھوں سے آفتاب جنم لیتا ہے۔ اُس کے منھ سے 'اگنی' اور 'اندرا' پیدا ہوتے ہیں۔ اس کی قوّتِ حیات یا سانس سے ہوا (وَایُو) کی تخلیق ہوتی ہے۔ اُس کی ناف سے فضائیں جنم لیتی ہیں۔ ماتھے سے آسمان کا ظہور ہوتا ہے۔ اُس کے دونوں پاؤں زمین کو خلق کرتے ہیں. کان سے آسمان کے خطّے وجود میں آتے ہیں۔ یہ انسان کی پہلی قربانی تھی کہ جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔ اُسی کے وجود کا آہنگ ہے جو ہر جگہ قائم ہے۔ اپنے آہنگ سے رشتہ قائم ہو جاتا ہے تو تخلیقی قوتیں بیدار اور متحرک ہو جاتی ہیں۔ آہنگ اور آہنگ کے رشتے کے احساس اور ان کی وحدت کے عرفان سے عظیم تر مسرتیں حاصل ہوتی ہیں۔ بڑا تخلیقی فنکار رشتے کے اسی احساس اور وحدت کے اسی عرفان سے مسرتوں اور لذتوں کی ایک کائنات سامنے رکھ دیتا ہے۔

● ہندوستان کے تخلیقی آرٹ اور جمالیاتی تجربوں میں مختلف علاقوں، مختلف نسلوں اور مختلف مذہبی رجحانوں اور رویّوں اور نسلی تجربوں کی آمیزشیں ہوتی رہی ہیں۔ آمیزش اور آویزش کا سلسلہ ہر زمانے اور ہر دَور میں رہا ہے۔ کائناتی آہنگ اور اپنے وجود کے آہنگ کی وحدت اور اس وحدت کی مختلف جہتوں کو ہر دَور میں کسی نہ کسی سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ بیدار تخلیقی ذہن نے آہنگ اور آہنگ کے رشتے کو مضبوط کیا ہے اور ایک ہمہ گیر وحدت کا شعور بخشا ہے اور اس شعور کے ساتھ اعلیٰ اور اعلیٰ ترین تجربوں کا اظہار کیا ہے۔ کلاسیکی علامتوں کو صرف قبول نہیں کیا گیا بلکہ ان کی معنوی جہتیں بھی پیدا کی گئیں۔ بدھ علامتوں کے پس منظر میں ہندو مابعدالطبیعات کا گہرا سایہ صاف طور پر نظر آتا ہے۔ "درخت" "چکر" "پہیہ" "کنول" وغیرہ قدیم علامتیں ہیں جن سے آہنگ کی وحدت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی تھی اور جن سے اس وحدت کا اظہار ہوا تھا۔ "بدھ آرٹ" نے ان علامتوں میں نئی جہتیں پیدا کیں۔ انھیں 'مکاں' سے باہر نکالنے اور غیر مکانی (SPACEL ESS) بنانے کی حیرت انگیز کاوش کی بنیادی طور پر آہنگ کی وحدت ہی کو سمجھانا تھا۔ بدھ کے وجود کے آہنگ سے اِن علامتوں کا رشتہ اس طرح قائم ہوا کہ ان کی نئی جہتیں شدت سے متاثر کرنے لگیں۔ ایلیفنٹا میں ہندو اور بدھ تجربوں کی آمیزش سے جو وحدت

پیدا ہوئی ہے وہ آہنگ کی وحدت کے پیشِ نظر تخلیقی آرٹ کی معراج ہے۔ آریوں اور غیر آریوں اور ہندوؤں اور بدھوں کے تجربوں کی آمیزش کے ایسے جلوے بکھرے ہوئے ہیں جن سے وحدت کے عرفان کی پہچان پہلی نظر میں ہو جاتی ہے۔ بدھ فنکاروں نے اس معاملے میں اپنی اعلیٰ روایات کے تئیں حد درجہ بیداری کا ثبوت دیا ہے۔ گوتم بدھ کے مجسموں میں سمادھی کی کیفیتیں ذہن کو 'یوگ' کی اعلیٰ ترین منزل اور 'اپنشدوں' کے تجربوں تک پہنچا دیتی ہیں۔ اسی طرح امراوتی' اجنتا' مامالا پورم کی تخلیقات' مختلف فرقوں' نسلوں اور قوتوں اور مختلف تہذیبی اور ثقافتی لہروں کی خوبصورت آمیزشوں اور وحدتوں کا کا احساس عطا کرتے ہوئے آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا شعور دیتی ہیں۔ جانے کتنے تجربوں کا رس لے کر ہندوستانی آرٹ ایسی منزلوں تک آیا ہے اور وحدت میں کثرت کے جلوؤں اور کثرت میں وحدت کے آہنگ کو پیش کر کے جمالیاتی آہنگ کی نعمت دی ہے۔

دنیا کے آرٹ کی تاریخ میں ہندوستانی آرٹ کی روایت ایک زندہ قدیم روایت ہے کہ جس کی جمالیات آج بھی ایک تازہ موضوع ہے۔ اس کی اکثر علامتیں شاہکار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ تاریخی تسلسل میں مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اعلیٰ جمالیاتی اقدار کے ساتھ ان کا بھی ایک برتر اور لطیف تر تسلسل قائم ہے۔ مذہبی شعور کی مختلف جہتوں' مذہبی اقدار اور تہذیبی اور تمدنی تجربوں کی آمیزش سے اعلیٰ اور ارفع تجربے پیش ہوئے ہیں اور ساتھ ہی مختلف خوبصورت پیکر خلق ہوئے ہیں۔ ہندوستان کے تخلیقی آرٹ اور اس کی جمالیات کی جڑیں اس ملک کی تاریخ اور معاشرے کی گہرائیوں میں پھیلی ہوئی ہیں۔ اس کی جمالیاتی علامتیں جو مذہبی حیثیت کے ساتھ کلچر اور تہذیب کی جڑوں سے پھوٹی ہیں آفاقی بن گئی ہیں ہمہ گیر کائناتی معنویت کے ساتھ ان کا مطالعہ جمالیات کے دائرے کو وسیع سے وسیع تر کرتا جاتا ہے۔

- 'ماں' (عظیم ماں)
- عورت / درخت
- اردھ ناری اِلیشور

- درخت
- کنول
- ترمورتی
- نٹ راج
- شیولنگ
- گنیش
- گنگا
- یکشی
- بدھ
- 'بودھیستو'

یہ سب تخلیقی آرٹ کے عظیم تر پیکر ہیں!

ان کی معنویت کی تہہ داری اور ان کی پُر جمال اور پُر وقار جہتوں سے ایک طرف مابعد الطبیعاتی تخلیقی ذہن کی عظمت کی پہچان ہوتی ہے اور دوسری طرف تخلیقی آرٹ کی روایت کے تسلسل اور اس کے خوبصورت، لطیف، جلیل و جمیل اور پُر اسرار سفر کا حال معلوم ہوتا ہے۔

یہ پیکر اور ان سے وابستہ دوسرے پیکر کسی نہ کسی سطح پر آہنگ کی وحدت کا احساس و عرفان عطا کرتے ہیں۔

سات

'وبھو' اور 'رس'

● ہندوستانی تہذیب کی مثبت قدروں کی تشکیل اور اس تہذیب کو مثالی بنانے میں مذاہب نے بہت بڑا حصہ لیا ہے۔

ہندو افکار و خیالات اور بدھ تجربات نے خصوصاً اس تہذیب کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے، مذاہب نے اس کے مزاج کی تشکیل کی ہے۔ براہِ راست اثرات کے ساتھ کلچر اور اس ارتقا کی ایسی مثال مشکل سے ملے گی۔

- مذاہب نے ذاتی تجربوں کی اہمیت کے احساس کو بالیدہ کیا اور عرفانِ ذات کے لیے روشنی عطا کی۔
- زندگی کے لیے مابعد الطبیعیاتی اور متصوفانہ حیثیت کو اُبھارنے اور اس کی آبیاری میں نمایاں حصہ لیا۔
- یہ بتایا کہ وجود کے اظہار کے لیے تجربوں کی اندرونی، عمیق یا قلبی لہروں کی اہمیت کیا ہے۔
- خاص روحانی سطح پر بے اختیار زندگی کی رفتار سے کس قسم کی بصیرت حاصل ہو سکتی ہے۔
- غربت میں بھی وجود کے تئیں بیداری کس طرح پیدا ہو سکتی ہے۔

- ابدی تنہائی سے کس طرح وجود کی خاموشی کے اسرار کو پایا جاسکتا ہے۔
- محبت کا جذبہ کتنا عظیم، کتنا نرم کتنا گرم، کس قدر خوبصورت اور دل رُبا ہے کہ کائنات کی ہر شئے اس سے وابستہ ہو جاتی ہے۔
- جمالیاتی بیداری اور آگاہی کس طرح ذات، فطرت اور تخلیقات سے رشتہ قائم کرلیتی ہے۔

یہ تمام باتیں تخلیقی عمل اور تخلیقی آرٹ کے بنیادی تصورات میں جذب ہیں۔ ہندوستان کا تخلیقی آرٹ ان تمام سچائیوں کو جذب کیے ہوئے ہے۔

سبب یا علّت اور اثر، انجام یا نتیجے پر غور کرتے ہوئے "پراکرتی (PRAKRITI) کا حسین تر تصوّر پیدا ہوا۔ اثر، انجام اور نتیجہ ــــ اُس شے میں پہلے سے موجود ہوتا ہے جو وجود میں آتی ہے۔ یعنی تخلیق سے پہلے خلق ہونے والی شے میں اُس کی صورت کسمساتی رہتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو بڑی سے بڑی محنت صورت خلق نہیں کر سکتی۔ 'انجام' 'نتیجہ' ــــ مادہ میں موجود ہوتا ہے تب ہی صورت اُبھرتی ہے۔ ہم نیلے کو سُرخ نہیں بنا سکتے۔ اس لیے کہ نیلے میں سُرخ کی کوئی لہر نہیں ہوتی۔ مٹی میں جوہر موجود ہے۔ تب ہی کمہار اسے چاک پر مختلف صورتوں میں ڈھالتا رہتا ہے۔ ہم دُودھ ہی سے دہی بنا سکتے ہیں۔ دُودھ میں دہی کا جوہر موجود ہے۔ کمہار دُودھ یا کپڑے کو چاک پر چڑھا کر برتن نہیں بنا سکتا۔ 'نتیجہ' 'انجام' ــ علّت یا سبب میں موجود ہوتا ہے، غیر واضح ہوتا ہے۔ مظہر بن کر سامنے نہیں ہوتا۔ نتیجہ دیکھ کر اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس کی غیر واضح صورت مادّی صورت سے علیحدہ نہیں تھی ــــــــــــــــ

ــــــــــ سانکھیہ' (SANKHYA) مابعد الطبعیات نے پراکرتی کا جو تصوّر پیش کیا اس کی بنیاد اسی بنیادی نظریے پر ہے۔ پراکرتی کے تصوّر کو 'ست کریاواد' (SATKARYA VEDA) بھی کہتے ہیں۔ بدھ مفکّروں نے اس تصوّر کی اپنے طور پر مخالفت کی تھی اور یہ مخالفت فکر و نظر کے عین مطابق تھی۔ خود "ست کریاواد" کی دو صورتیں پیدا ہو گئیں۔

- "پرینام واد (PARINAMA VEDA)

اور

• ویوارت واد (VIVARTA VEDA)

پہلی صورت یعنی "پرینام واد" کے مطابق جب کوئی انجام یا نتیجہ جنم لیتا ہے تو در اصل وہ علّت یا سبب کی سچّی تبدیلی (PARINAMA VEDA) ہے۔ برتن جب ڈھلتا ہے تو یہ مٹّی کی سچی صورت کی تبدیلی ہے۔

دوسری صورت یعنی 'ویورات واد' کے مطابق علّت کا کسی انجام کی صورت اختیار کر لینا محض ایک ظاہری بات ہے۔ حقیقی صورت جلوہ گر نہیں ہوتی۔ اگر ہم کسی سانپ کو رسّی میں بندھا ہوا دیکھتے ہیں تو رسّی سانپ کس طرح ہو گئی رسّی سانپ کی مانند نظر آتی ہے سانپ تو نہیں ہوتی۔ اسی طرح کائنات برہما نہیں ہے۔ برہما کائنات میں ڈھل نہیں گیا ہے۔ اگرچہ کائنات برہما سے قریب تر اور اُس سے ملتی جلتی ہے۔

مذہبی تصوّرات اور مابعد الطبعیات میں اتفاق اور اختلاف کا سلسلہ جاری رہتا ہے، فلسفوں میں یہ سلسلہ اور طویل ہو جاتا ہے۔ ان سے علیحدہ ہو کر 'پراکرتی' کے بنیادی تصور پر غور فرمائیں تو محسوس ہوگا کہ تخلیقی عمل اور تخلیقی آرٹ کے تعلق سے یہ نظریہ کتنا قیمتی رہا ہے۔ پراکرتی تمام اشیاء و عناصر کی تخلیق کا سبب ہے۔ جسم اور ذہن، حواسِ خمسہ سب کی علّت! کائنات کی تخلیق کا سبب کیا ہے، 'پرُش' یا ذات' اس کا سبب نہیں ہے۔ اس لیے کہ ذات سبب ہے اور نہ انجام یا نتیجہ۔ ظاہر ہے کہ کائنات کی تخلیق کا سبب غیر ذات ہے یعنی کوئی اصول جو روح، ذات یا شعور سے علیحدہ ہے، ابدی ہے، ارفع ہے، جلیل تر اور جمیل تر ہے اور تخلیق کائنات میں مصروف ہے۔ ہر شئے کی تخلیق کا سبب ہے اور خود علّت یا سبب نہیں ہے حیرت انگیز ہے، پُر اسرار ہے ــــ ایسی حیرت انگیز اور پُر اسرار قوّت ہے جو توڑتی بھی ہے اور خلق بھی کرتی رہتی ہے۔

'تانتترا' کے مطابق تمام مظاہر 'پرُش' (کائناتی شعور) اور 'پراکرتی' (کائناتی قوّت) کی ہم آہنگی کے نتائج ہیں، پرُش، یعنی کائناتی شعور اُس وقت تک غیر متحرک رہتا ہے جب تک کہ کائناتی قوّت یعنی 'پراکرتی' اُسے متحرک نہ کرے۔ دونوں کی وحدت کائنات کے جلال

وجمال کا سبب ہے۔ 'پُرش' یا کائناتی شعور کو مرد کی قوت سے تعبیر کیا گیا ہے اور 'پراکرتی' یا کائناتی قوت کو عورت کی قوت اور تحرک وعمل سے! دھرتی اور آکاش کی وحدت کے تصور نے عورت اور مرد کے رشتوں کی کائناتی صورت کو اس طرح پیش کیا ہے۔ تمام تجربوں کا سرچشمہ یہی ہے۔ یہی وحدت رسوں کا مرکز اور وجد آفریں مسرت یا 'آنند' کا سرچشمہ ہے!

تانترنے چوں کہ اپنے علم کو عورت کے وجود کے اسرار کی نئی دریافت تصور کیا ہے۔ اس لیے 'پراکرتی' کو بڑی اہمیت دی ہے۔ اسے شکتی کا روپ دیا ہے۔ شکتی یا 'نسوانی اصول' کائناتی قوت کا تیاجنم ہے۔ ابدی سچائی کے 'رس' یا خوشبو کی علامت ہے۔ 'پرش' اس میں جذب ہو جاتا ہے۔ پھر 'شکتی' زندگی کے تمام مظاہر کا حسین ترین معنی خیز استعارہ بن جاتی ہے۔ تخلیق اور تخریب دونوں اس کی بنیادی خصوصیات بن جاتی ہیں 'شکتی' ایک معنی خیز، انتہائی تہہ دار، پہلو دار، حسی اور نازک استعارہ ہے کہ جو حسین بھی ہے اور خوفناک بھی۔ زندگی کا چکر اسی سے قائم ہے۔ وہ ایک ہے اور اسی میں سب ہیں۔

'رس' اور 'آنند' دونوں کا رشتہ اس بنیادی حسی اور جمالیاتی تصور سے قائم ہے!

● ہندوستانی اساطیر اور مابعد الطبیعیات اور — ہندوستانی جمالیات میں 'رس' (RASA) کی اصطلاح کی معنویت پھیلی ہوئی ہے۔ اس کا تعلق 'سوم' (SOMA) سے بھی ہے جو انتہائی لذیذ، خوشبودار اور سیال غذائے 'ربانی' ہے اسے نوش کر کے دیوتا حیات جاودانی پاتے ہیں۔ ابدی زندگی کا تصور کسی نہ کسی طرح اس سے وابستہ ہے 'رس' سے دیوتا اور اشیاء وعناصر لافانی اور زندۂ جاوید بن جاتے ہیں۔ 'رس' ہی تخلیق کو لافانی بناتا ہے۔ تخلیقی آرٹ کو ابدیت بخشتا ہے۔

برہما، وشنو اور مہیشور کے پیکروں سے جذباتی رشتے کی وجہ سے 'رس' کی قدر کا احساس بڑھتا گیا ہے۔ رقص رسوں کا بنیادی سرچشمہ ہے۔ شیو کے 'آرچ ٹائپ' اور نٹ راج کے حسّی پیکر نے رسوں کا احساس و عرفان عطا کیا ہے۔

شیو کے تحرک کا انحصار، شکتی کے عمل اور تحرک پر ہے۔ اس لیے شیو کے ساتھ شکتی (عورت) کے "آرچ ٹائپ" نے حواس خمسہ کو بیدار اور متحرک کرنے اور 'رس' کی معنویت کو تہہ دار بنانے میں مدد کی ہے۔

'رس' جلال وجمال اور ان کی وحدت کا احساس و شعور ہے۔ جلال وجمال، اُن کے مظاہر اور اُن کی وحدت کا نام! حسن کی وحدت کے دائرے میں حرکتِ کائنات اور مظاہر

کائنات، وجود کا جلال و جمال، رُوح کا آزاد عمل دل کی مرکزیت اور حسّی اور داخلی احساسات سب شامل ہیں۔

'رس' کے لغوی معنی ہیں :

مٹھاس، شیرینی، خوشبو، لذّت

لذّت کو شیریں بھی کہا گیا ہے اور ترش اور نمکین بھی۔

شہد اور شیریں اور ترش پھلوں اور پھولوں کے 'رس' کی لذّت کا احساس اس اصطلاح میں جذب ہے۔

"ناٹیہ شاستر" میں ڈراما کی اعلیٰ قدروں پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے بھرت نے رس کی معنویت کو اپنے طور پر سمجھایا۔ اس میں 'رس' کوئی فلسفیانہ اصطلاح نہیں ہے بلکہ جمالیاتی تجربوں کے باطنی حسن کا علامیہ ہے جس سے خارج اور باطن کی وحدت کا تصوّر پیدا ہوتا ہے۔

● رس حسن کا جوہر ہے اس کی روح ہے، کائنات کے حسن و جمال کا رس ہی ہمیں متاثر کرتا ہے اور ذہنی یا جذباتی تخیلی اور حسّی سطحوں پر جمالیاتی مسرت اور آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ فنکار اپنے بہتر جمالیاتی تجربوں میں ڈوبتا ہے تو دراصل وہ ان تجربوں سے رس حاصل کرتا ہے، رس کا احساس ہی تخلیقات میں رس پیدا کرتا ہے اور اسے دوسروں تک پہنچاتا ہے۔ رسوں کے تئیں ایک بیداری پیدا کر دیتا ہے کہ فن سے لطف اندوز ہونے والے اپنے احساس و جمال کے ساتھ ان رسوں کو خود اپنی ذات میں پانے لگتے ہیں اور جمالیاتی انبساط حاصل کرنے لگتے ہیں۔ اس طرح جمالیاتی انبساط کا دائرہ وسیع تر ہو جاتا ہے اور قاری یا سامع اس جمالیاتی چکر سے وابستہ ہو جاتے ہیں جو ابدی ہے اور تمام رسوں کا سرچشمہ ہے۔

اس طرح 'رس' ہمہ گیر جمالیاتی قدر ہے جو جمالیاتی شعور میں کشادگی پیدا کرتا ہے، جمالیاتی آسودگی اور مسرت عطا کرتا ہے۔ حاضرین یا ناظرین کے باطن کے رسوں کو بیدار کرتا ہے۔ یہ جمالیاتی تجربہ بھی ہے اور تخلیقی آرٹ کی ارفع ترین صورت بھی۔ اعلیٰ تخلیقی آرٹ کی علامت بھی ہے اور اس کا عطر بھی۔

'رس' ہندوستانی جمالیات کی ایک معنی خیز اصطلاح ہے جس پر ہندوستان

کے اچاریوں اور نقادوں نے بڑی سنجیدگی سے غور کیا ہے۔ بلاشبہ اس اصطلاح کی ہمہ گیر معنویت کی وجہ سے رُومانیت، سکس، ٹریجڈی، کامیڈی، طنز، مزاح اور ایپک، وغیرہ کی تخلیقی سطح کی ارفع اور ارفع ترین صورتوں کا احساس ملتا ہے۔

'رسوں' کی تعداد کیا ہے ؟

کیا 'رس' کو تعداد سے پہچانیں ؟

ایک ہی 'رس' کی جہتیں مختلف تو نہیں ؟

'رس' کی پہچان کس طرح ہو ؟

کون سے 'رس' زیادہ اہم ہیں اور کیوں ؟

بنیادی 'رس' کسے سمجھا جائے ؟

کیا 'نو رس' کے علاوہ دوسرے رس بھی اہمیت رکھتے ہیں؟

'رس' اور 'آنند' کا رشتہ کیا ہے ؟

'رس' اور جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط کا رشتہ کیا ہے ؟

یہ سوالات اور اس قسم کے دوسرے سوالات ہندوستانی اچاریوں اور قدیم نقادوں کے سامنے رہے ہیں۔ بھرت، بھٹ لولٹا، ابھینوگپت، ابھجھوتی، بھوج اور ماہم بھٹ وغیرہ نے ان سوالوں پر کسی نہ کسی طرح غور کیا ہے۔ ان کے خیالات سے پتہ چلتا ہے کہ 'رس' اور 'آنند' یا تخلیقی آرٹ سے جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کا معاملہ ملک کے علمائے جمالیات کے لیے اہم مسئلہ رہا ہے۔ ان اچاریوں کے اُبھارے ہوئے بعض نکات آج بھی غور و فکر کی دعوت دے رہے ہیں۔ جدید نفسیات کی روشنی میں ان کے خیالات کا مطالعہ اور دل چسپ اور فکر انگیز بن جاتا ہے۔ اس لیے کہ جذبہ، احساس، جبلّت، رویّہ اور رُجحان ـــ یہ سب علم نفسیات کی وجہ سے حد درجہ معنی خیز بن گئے ہیں اور ان بزرگوں نے بڑی گہرائیوں میں اُتر کر انھیں سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

'رسوں' کا تعلق ذہن سے ہے۔ قدیم اچاریوں نے جن نو[۹] رسوں کے متعلق

خیالات کا اظہار کیا ہے وہ انسان کی نفسیات کی واضح لیکن معنی خیز لہریں ہیں۔

ان بزرگوں کے خیالات کی روشنی میں ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ جب تک انسان اپنے شعور سے اوپر نہیں اُٹھ جاتا تخلیقی آرٹ سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا اور جمالیاتی آسودگی یا جمالیاتی مسرّت حاصل نہیں کر سکتا۔ خوبصورتی اور بدصورتی کا عام احساس اور تصوّر تو صرف شعور کا کرشمہ ہے۔ جغرافیائی حالات، معاشرتی اقدار، تمدّنی ماحول اور مقامی خیالات اور تصوّرات ہی حسن کی ایسی تقسیم کرتے ہیں۔ انسان کا ذہن اور اس کا شعور حالات سے متاثر ہو کر خوبصورت اور بدصورت عناصر کو اپنے طور پر پہچانتا ہے۔ شعور سے بلند ہو کر جب 'رس' پاتا ہے تو یہ تقسیم باقی نہیں رہتی اور تاریکی کا حسن، دُکھ اور اذیت کی لذّت، سیاہ فام چہرے، موٹے ہونٹ، عورتوں کے چھوٹے چھوٹے پاؤں کا نظارہ، آسمان پر ٹوٹتے ہوئے بادلوں کی بے ترتیبی کا انداز — یہ سب اپنی جانب کھینچنے لگتے ہیں۔ رس پانے اور جمالیاتی آسودگی اور مسرّت حاصل کرنے کا انحصار انسان کے مختلف رویّوں پر ہے۔ جذبہ، احساس اور جبلّت ہی سے کوئی رویّہ پیدا ہوتا ہے نفسیاتی کیفیتوں اور رویّوں کی وجہ سے شعور سے اوپر اُٹھ جانے کا احساس بھی جنم لیتا ہے اچھا قاری یا سامع تو وہ ہے جو اپنے احساسِ جلال و جمال کے ساتھ اپنے ارفع و افضل رویّے کے ساتھ اوپر اُٹھے اور تخلیق کے 'رس' سے باطنی رشتہ قائم کر لے۔

● ہندوستان کے پُرانے نقادوں اور اچاریوں کے سامنے ڈرامے کا فن تھا اور وہ اسی فن کے پیشِ نظر رسوں کے متعلق اظہارِ خیال کر رہے تھے۔ غور کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ ڈراموں کا سرچشمہ "رقص" تھا اور دراصل رقص کے فن نے رسوں کے تئیں زیادہ بیداری پیدا کی تھی۔ بھرت نے مختلف انداز کے رقص اور اُن کے تیوروں اور مدراؤں پر نظر رکھی تھی اور یہ کہا تھا کہ مختلف قسم کے رسوں کو پانے کے یہ عمدہ ذرائع ہیں۔ حقیقی رس کے لیے ضروری ہے کہ آرٹ کم سے کم وقت میں اپنے تجربے پیش کر دے۔ طوالت سے حقیقی رس کو پانا مشکل ہے۔ تخلیقی آرٹ کے پیشِ نظر یہ قدیم خیال بھی توجہ طلب ہے کہ فطرت کے حسن و جمال میں رس نہیں ہوتا۔ فنکار کا ذہن ہی خارج اور باطن میں رشتہ قائم کر کے 'رس' عطا کرتا ہے۔ اِس رشتے میں رس ہوتا ہے۔ فطرت کے حسن و جمال کی تکمیل اسی رشتے سے ہوتی ہے اور 'رس' اِس تکمیل کا ثبوت ہے۔

ہندوستانی جمالیات کے مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ ذہن اور فطرت کے حسن و جمال کے رشتوں کی وحدت کے احساس نے 'رس' کا جمالیاتی تصوّر دیا ہے۔ اس رشتے کی شیرینی، خوشبو اور لذت سے تخلیقی آرٹ میں جمالیاتی احساس کا فنکارانہ اظہار ہوتا ہے اور جذباتی، تخیلی اور آفاقی علامتیں خلق ہوتی ہیں۔

بھرت نے آٹھ رسوں کو زیادہ اہم تصور کیا تھا۔ کاویہ پرکاش کے مصنف ممٹ نے صرف سنگھار رس کو منفرد سمجھا ہے۔ وشوناتھ، ساہتھ درپن میں دس رسوں کا ذکر کرتے ہیں۔ بھوج کے متعلق کہا جاتا ہے کہ انھوں نے شرنگار ہی کو مرکزی رس تصور کیا تھا۔ بھبھوتی نے کرون رس کو منفرد مرکزی رس کہا تھا۔ دھنن جیا نے صرف چار بنیادی رسوں کی اہمیت بتائی تھی۔ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ رسوں کے متعلق سوچنے کا انداز کیا ہے۔

ذہن کی بنیادی کیفیتوں کو سیتھی بھو (STHAYI BHAVA) کہا گیا ہے. جمالیاتی تجربوں اور جذبات کی مختلف لہروں اور صورتوں کا سرچشمہ یہی ہے۔ انھیں اس طرح پیش کرنا مناسب ہوگا :

• رتی	(RATI)	• سکس، عشق!
• ہاسیہ	(HASA)	• مزاح، ہنسی، قہقہہ!
• شوک	(SHOKA)	• اذیت کے لمحوں میں دردناک چیخ ذات کی تنہائی کا شدید احساس
• کرودھ	(KRODH)	• غصہ، ٹکراؤ، جھگڑا، تصادم!
• اُت ساہ	(UTSAHA)	• دعویٰ، وثوق سے کہنا۔ ذات کی تنظیم!
• بھئے	(BHAYA)	• خوف، ڈر، خطرے سے فرار!
• جگپس	(JUGUPSA)	• نفرت، ناپسندیدگی!
• وسمایا	(VISMAYA)	• تجسس!

انھیں عموماً 'رسوں' سے تعبیر کیا گیا ہے۔

حالانکہ یہ 'رس' نہیں ہیں بلکہ 'رس' ان کی اعلیٰ ترین تخلیقی صورتیں عطا کرتے ہیں۔

یہ ذہن کی آٹھ واضح جہتیں ہیں جو بنیادی مرکز سے جنم لیتی ہیں۔

ذہن کی بنیادی کیفیتیں، جو تمام جذبوں کا مرکز ہیں اور جنھیں "سیتھی بھو" کہا گیا ہے. تین خصوصیتوں کی حامل ہیں :

- یہ مستقل ہیں۔
- دوسرے ہیجانات سے زیادہ طاقتور ہیں۔
- جب ان کا عرفان حاصل ہوتا ہے تو ایک یا ایک سے زیادہ 'رسوں' سے جمالیاتی آسودگی ملتی ہے اور جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔

تخلیقی فنکار میں "سیتھی بھو" کا ہر تحرک تیز تر ہوتا ہے اس لیے کہ اس کی حساس طبیعت ماحول سے بہت جلد اور انتہائی شدت سے متاثر ہوتی ہے۔ "سیتھی بھو" کا رشتہ انسان کی بنیادی جبلتوں سے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیقی آرٹ میں "سیتھی بھاو" جبلی تحرک کو نمایاں کرتا رہتا ہے۔

فنکار کی جبلتیں وہی ہیں جو سامع یا قاری کی جبلتیں ہیں۔ لہٰذا جب جبلتوں کے گہرے باطنی رشتوں کے ساتھ یہ بھاؤ اُبھرتے ہیں اور ان کی صورتیں خلق ہوتی ہیں تو سامع یا قاری بھی متاثر ہوتے ہیں۔ جب فنکار کے بھاؤ اور سامع یا قاری کی جبلتوں سے خلق شدہ صورتیں رشتہ قائم کرلیتی ہیں تو رس حاصل ہوتا ہے۔ دراصل اسی شے میں رس ہے اور یہ رشتہ ہی 'رسوں' کا وسیلہ ہے۔

جبلتوں کی شدت سے "سیتھی بھوؤں" کو ابھارتے ہوئے اور علامتوں' استعاروں اور صورتوں کو خلق کرتے ہوئے پورے پُراسرار تخلیقی عمل میں خود فنکار "رسوں" سے آشنا ہوتا ہے۔ جمالیاتی مسرت حاصل کرتا ہے۔ احساس، جذبہ اور رویہ، یہ تینوں "رس" سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں۔ ان کے تحرک اور عمل ہی سے 'رس' پیدا ہوتا ہے اور سامع یا قاری کے احساس، جذبہ اور رویے سے پراسرار جمالیاتی رشتہ قائم کرکے ان تک پہنچتا ہے۔

"سیتھی بھو" کا جبلتوں سے جتنا بھی گہرا رشتہ ہو۔ انھیں جبلتوں سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا اس لیے کہ جبلتوں کے دباؤ سے جو 'بھو' اُبھرتے ہیں وہی جمالیاتی صورتوں اور جمالیاتی فضاؤں کی تخلیق کے محرک ہوتے ہیں۔

'رسوں' سے جمالیاتی لذت پانے اور جمالیاتی انبساط حاصل کرنے میں 'سیتھی بھو' ہی کا معیار اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا گہرا رشتہ لاشعور اور اجتماعی یا نسلی لاشعور سے ہے۔ قدیم

ترین تجربات اور قدیم استعارات اور علامات اور "آرچ ٹائپس" ان بھووں کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں۔ اسی طرح جس طرح ماحول اور معاشرے کی قدریں حصہ لیتی ہیں۔

'سیتھی بھو' کے اعلیٰ معیار کو پانے کے لیے فنکار پہلے 'شے'، یا "حقیقت" موضوع، یا تجربے پر گہری نظر رکھتا ہے۔ جب یہ شے' یا حقیقت یا موضوع یا تجربہ اور جذبے سے رشتہ قائم کر لیتا ہے تو تخلیقی عمل شروع ہو جاتا ہے اور یہ بھاؤ اُبھرنے لگتا ہے اور فنکار اپنے ذہن میں ایک طلسمی کائنات خلق کر لیتا ہے اور اپنے خلق شدہ تجربوں سے 'رس' پانے لگتا ہے' جب ان تجربوں کی جمالیاتی صورتیں خلق ہو جاتی ہیں تو ان سے فنکار اور سامع اور قاری کو جمالیاتی انبساط ہوتا ہے۔ یہ انبساط اعلیٰ جمالیاتی تجربوں کے 'رس' ہی سے ملتا ہے۔

'رس' کے پیش نظر دیکھنا یہ چاہیے کہ فنکار نے کس سطح پر حقیقت یا موضوع کو دیکھا ہے۔ اسے ذہن کی کس سطح پر قبول کیا ہے۔ یہ اس لیے بھی اہم ہے کہ حقیقت یا موضوع کے احساس و ادراک کا معاملہ بھی اس کے ساتھ ہے۔ یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ موضوع یا حقیقت کا شعور کس طرح حاصل ہوا ہے۔

اس حقیقت پر بھی نظر ضروری ہے کہ بہت سی حقیقتوں یا بہت سے تجربوں میں "انتخاب" کی صورت کیا رہی ہے۔ جس 'بھاؤ' کو اس نے شدت سے اُبھارا ہے وہ کس حد تک موضوع کے تقاضے کے مطابق ہے۔

اچاریوں نے بیالیس[42] بھو بتائے ہیں جن سے 'رس' حاصل ہو سکتا ہے۔ ان تمام بھوؤں کو دو حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے:

- 'سیتھی بھو'

اور

- 'سنچاری بھو'

'سنچاری بھو' اُن جذبوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو "سیتھی بھو" کو اُبھارنے اور انھیں جمالیاتی سطحوں سے آشنا کرنے میں مدد کرتے ہیں لیکن تخلیق کے پُر اسرار عمل میں علیٰحدہ ہو جاتے ہیں۔ 'سیتھی بھو' کی طرح صورتوں کی تخلیق میں حصہ نہیں لیتے۔ کسی سیتھی بھو کا تیز عمل شروع

ہو جاتا ہے تو 'سنچاری بھاؤ' کمزور ہو جاتے ہیں، اور شعور کے سمندر میں واپس آجاتے ہیں۔
آنندوردھن نے کہا ہے کہ تخلیقی فنکاروں کو ہمیشہ اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ 'سنچاری بھو' 'ستھی بھو' کے مقابلے میں کمتر درجہ رکھتا ہے۔ لہٰذا اُسے زیادہ سے زیادہ اُبھارنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے۔ جب کوئی شاعر یا اداکار 'سنچاری بھو' کو 'ستھی بھو' سے زیادہ اُبھارتا ہے تو فنی کمزوریاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ فنکار خود 'رس' نہیں پاتا اور دوسروں کو بھی 'رس' عطا نہیں کر پاتا۔ تجربہ بہتر تخلیقی صورتوں میں متاثر نہیں کرتے۔

'سنچاری بھو' کے متعلق یہ عام رائے ہے کہ بنیادی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں اور رویّوں کو اُبھارنے میں اس سے جتنی بھی مدد ملے اس کی حیثیت 'ستھی' کے مقابلے میں ثانوی ہے۔ 'سنچاری بھو' کسی ذہنی یا جذباتی رویّے کے ابتدائی اُبھار میں شامل نہیں رہتا اور آخری منزل تک بھی نہیں جاتا۔ یہ بھو بنیادی جذباتی رویّے کی تشکیل میں اُس وقت مددگار ہوتا ہے جب وہ رویّہ درمیانی سطح پر ہوتا ہے، اس کے برعکس 'ستھی بھو' ابتدا سے آخر تک موجود ہوتا ہے اور 'رس' اور 'آنند' دونوں اسی کے نتائج ہوتے ہیں۔

اس سلسلے میں ایک دلچسپ نکتہ یہ بھی ہے کہ 'سنچاری بھو' مستقل نہیں ہوتا۔ بدلتا رہتا ہے۔ 'ستھی بھو' نقطۂ عروج پر آکر مستقل اور پائدار رویّے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ 'سنچاری بھو' کی مسلسل تبدیلی مددگار تو ہوتی ہے لیکن 'ستھی بھو' کا ساتھ آخری منزل تک نہیں دے سکتی۔ جمالیاتی صورتوں کی تشکیل سے بہت پہلے بڑا تخلیقی فنکار سنچاری بھوؤں سے الگ ہو جاتا ہے۔ ہندوستان کے اچاریوں نے کم و بیش تینتیس ۳۳ سنچاری بھوؤں کی نشان دہی کی ہے۔

علامتوں کی تخلیقی صورتیں 'رس' عطا کرتی ہیں۔ رقص، موسیقی، فن تعمیر، مصوری اور مجسمہ سازی کی علامتوں نے ہمیشہ رس عطا کیا ہے۔ فنکار علامتوں کی تخلیق میں بھی 'رس'

حاصل کرتا ہے اور تخلیق کے بعد ان کی صورتوں سے بھی 'رس' پاتا ہے۔ یہ علامتیں جب دوسروں تک پہنچتی ہیں تو جبلتوں میں تحرّک پیدا ہوتا ہے۔ مختلف قسم کے بھو اُبھرتے ہیں۔ بھو اور بھو کا رشتہ جذباتی آہنگ کا رشتہ بن جاتا ہے اور اسی رشتے سے سامعین، ناظرین، یا قارئین جمالیاتی انبساط پاتے ہیں۔ نئی اقدار اور جمالیاتی کیفیتوں کا 'رس'، ہی جمالیاتی مسرت یا 'آنند' دیتا ہے۔

●

● تین اور اصطلاحیں استعمال ہوتی رہی ہیں :

• بھَو (BHAVA)

• وِبھو (VIBHAVA)

اور

• انوبھو (ANUBHAVA)

—— • بھو (BHAVA) سے مراد تمام ذہنی کیفیات ہیں، ان کی تعداد چالیس سے زیادہ بتائی گئی ہے۔ اسی کے تحرک سے کسی تجربے تک پہنچ ہوتی ہے۔ ابتدائی طلسمی کیفیت اور جمالیاتی التباس تک فنکار کی کوئی نہ کوئی ذہنی کیفیت ہی لے جاتی ہے۔ جو شے طلسم یا التباس میں ہوتی ہے اُس کے لیے فنکار میں بھاؤنا (BHAVANA) پیدا ہوتا ہے اور یہ بھَو (BHAVA) کی وجہ سے ہوتا ہے۔ بھاؤنا کے ساتھ بہت حد تک ایک یا ایک سے زیادہ ذہنی کیفیتیں اثر انداز ہوتی ہیں۔ ان کے اثرات کو 'واسن' (VASANA) کہتے ہیں۔

—— • 'وِبھو' (VIBHAVA) فنکار کے لیے جذباتی فضا بناتا ہے۔ بہت سی کیفیات میں خالق چند کیفیتوں کو منتخب کرتا ہے اور انتخاب درست ہو تو تخلیق کے لیے جذباتی

فضا بن جاتی ہے۔ 'وی بھو' ہی سے فنکار اساطیری، رومانی یا اعلیٰ سطح پر معاشرتی اور ثقافتی فضا کی تخلیق کرتا ہے۔ جذباتی کیفیتوں اور خارجی تجربوں کی آمیزش میں فنکار کا 'وبھو' ہی مدد کرتا ہے۔ فن میں تحرک اور ڈرامائی خصوصیات کو پیدا کرنے میں جذباتی کیفیتوں کی یہی سطح مددگار ہوتی ہے۔

اس کے دو واضح پہلو ہیں :

- ایک پہلو اس 'حقیقت' یا سچائی کو جذبوں کا رنگ دیتا ہے جو موضوع بنتی ہے، اسے 'آلم بان' (ALAMBANA) کہتے ہیں۔

اور

- دوسرا پہلو اُس ماحول یا فضا کو جذبوں کا رنگ دیتا ہے جو اُس حقیقت یا سچائی کی پیش کش کے لیے ضروری ہے۔ اسے 'اودی پان' (UDDIPANA) کہتے ہیں۔
- انو بھو (ANUBHAVA) وہ ذہنی کیفیات ہیں جن سے عام حقیقت یا سچائی کی صورت تبدیل ہو جاتی ہے۔ خارجی تجربے کی صورت جذباتی رنگوں کی آمیزش سے تبدیل ہو جاتی ہے، بدل جاتی ہے۔

'سیتھی بھو' 'سنچاری' 'بھو' 'وبھو' اور 'انو بھو' ـــــ سب ذہنی کیفیتوں کی مختلف منزلیں ہیں۔ تخلیق کے عمل میں فنکار ان منزلوں سے گزرتا ہے۔ اعلیٰ اور بہتر ادبی اور فنی تنقید ان منزلوں کی نزاکتوں کے گہرے احساس کے ساتھ ہی کسی فنی تخلیق کے حسن کو دریافت کر سکتی ہے۔

بعض قدیم اور اکثر جدید نقاد اس سلسلے میں متضاد رائے پیش کرتے رہے ہیں۔ کچھ لوگوں نے 'بھو' کو 'رس' سے تعبیر کیا۔ کچھ ایسے ہیں جو 'سنچاری' یا 'سیتھی بھو' کو 'رس' کہتے ہیں۔ حقیقت برعکس ہے۔ یہ 'رس' (RASA) نہیں ہیں، بلکہ ذہنی اور جذباتی کیفیتیں ہیں جو تخلیق کے لیے راغب کرتی ہیں۔ فنکار کو اُس منزل پر لے جاتی ہیں جہاں فنکار خود 'رس' پاتا ہے اور تخلیقِ عمل کے بعد اپنی تخلیق

سے دوسروں کو 'رس' عطا کرتا ہے۔ بعض نقادوں نے انھیں فلسفے سے قریب کر دیا ہے اور جانے کتنی پیچیدگیاں پیدا کر دی ہیں۔ 'رس' (RASA) کو 'بھوؤں' سے اوپر لے جاکر اسے جمالیاتی اصطلاح کی صورت بہت کم لوگوں نے دیکھا اور اس کا تجزیہ کیا ہے۔

●

● 'رس' (RASA) کو اس طرح سمجھنا بہتر ہے کہ یہ جلال وجمال کے عرفان کا جوہر ہے۔ جمالیاتی تجربوں کی فنی ترسیل کی خوشبو ہے اور جمالیاتی انبساط یا 'آنند' کا جادو ہے۔ اس کی بنیاد ذہنی اور جذباتی کیفیتیں ہیں جو سچائیوں اور حقیقتوں سے طلسمی پُر اسرار رشتہ قائم کرتی ہیں اور ماحول اور معاشرے کے تئیں بیدار کرتی ہیں۔

'رسوں' کو نام دینا مناسب نہیں ہے!!

'رس' کی معنویت فن اور اُس کی جہتوں کے ساتھ پھیلتی ہے۔ تہہ دار اور گہری بنتی رہتی ہے۔ اس کی ہمہ گیری اور ایمائیت کا اندازہ کرنا مشکل اور دشوار ہے جنھیں ہم اب تک "نو رس" سمجھتے رہے ہیں۔ انھیں وبھو (VIBHAVA) سے تعبیر کرنا چاہیے۔

نو وبھو جو 'رسوں' کی تخلیق کے ذمہ دار ہیں یہ ہیں :

• شرینگار وبھو

• رقص، موسیقی، سریلی آوازیں، چاند، عشق، سکس، آرائش وزیبائش

— • اس وبھو کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس کی بنیاد سکس ہے۔ یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت جہاں رومانی

اور جنسی موضوعات کی جانب اکسانی ہے وہاں موضوعات کے تعلق سے اسی نوعیت کی فضا آفرینی میں بھی مددگار ہوتی ہے۔

ساہتیہ درپن کے مصنّف وشوناتھ کا خیال ہے کہ یہ جذباتی یا ذہنی کیفیت خود سکس یا جنس کی مکمل فضا ہے۔

کاویہ پرکاش کے مصنّف ممٹ نے صرف اسی کو منفرد جانا ہے اور اسے 'رس' سے تعبیر کیا ہے۔

بھوج نے بہت پہلے اسے 'بنیادی رس' کہا تھا۔

عاشق اور محبوب کی گفتگو اور اس گفتگو کے ماحول میں اس کیفیت کی پہچان زیادہ آسانی سے ہوتی ہے۔ عشق و محبت کے جذبات کے دو پہلوؤں کی جانب بھی اس سلسلے میں اشارہ ملتا ہے

- 'شرینگار رس' کی پہچان اُس وقت بھی ہوتی ہے جب مرد اور عورت جنسی عمل میں مصروف ہوتے ہیں۔ مباشرت کرتے ہوئے دونوں جانے کہاں گم ہو جاتے ہیں۔ انھیں محسوس ہوتا ہے جیسے دونوں ایک ہی وجود ہیں۔

  اسے سم بھوگ (SAMBHOGA) کہتے ہیں۔

- اور اس کی پہچان اس وقت بھی ہوتی ہے جب عاشق اور محبوب کسی وجہ سے ایک دوسرے سے دُور ہو جاتے ہیں۔ ایک دوسرے کی یاد میں تڑپتے ہیں، اپنی خوبصورت یادوں میں کھو جاتے ہیں اور ساتھ ہی موجود سچائیوں کا احساس ہوتا ہے۔

  اسے "وی پرالمبھ (VIPRA) کہتے ہیں۔

"شرینگار رس" میں غم و مسرت دونوں کی کیفیتیں پیش ہوتی ہیں۔ فنکار کے تخلیقی شعور پر اس بات کا انحصار ہے کہ

وہ مسرت یا غم کی کیفیتوں سے خود کس سطح پر 'رس' پا رہا ہے۔
اپنی تخلیق میں اس 'رس' کے جوہر کو کس طرح شامل کر رہا ہے اور
ترسیل میں رس کو کس طرح استعمال کر رہا ہے۔

یہ 'وبھو' جب شدت سے متحرک ہوتا ہے تو پورا معاشرہ
اس کے دائرے میں آجاتا ہے، اس کی گرفت میں آجاتا ہے۔

• "ہاسیہ وبھو"

(HASYA VIBHAVA)

• دلچسپ اور مضحکہ خیز حرکتیں، مضحکہ خیز
آوازیں، لباس کی دلچسپ تراش
خراش کے پیکر اور ماحول کی مضحکہ خیز
صورتیں، ہنسنے ہنسانے والی باتیں،
مزاح وغیرہ۔

— • یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت، مضحکہ خیز آوازوں، بولیوں، اداؤں
حرکتوں اور لباسوں کی جانب لے جاتی ہے اور موضوع کے
مطابق فضا کی تشکیل میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ زندگی کے
دکھ درد کو کم کرنے کی خواہش نے فنکاروں میں اس کیفیت
کو ابھارا ہے۔ اس 'وِبھو' نے ہنسنے کے لمحے عطا کیے ہیں۔

اچھا فنکار اس ذہنی اور جذباتی کیفیت سے بھی اپنے
تجربوں میں مختلف جہتیں پیدا کرتا اور اعلیٰ سطح سے رس
عطا کرتا ہے۔

مزاحیہ کرداروں اور مضحکہ خیز پیکروں کی تشکیل کے
پیچھے یہ 'وبھو' موجود ہوتا ہے۔

المیہ کو مزاح کی صورت میں پیش کرنے کا اعلیٰ
فن اسی کے تحرک کا کرشمہ ہے۔ اعلیٰ درجے کے کارٹون اس

وِبھوٗ کے دباؤ کا نتیجہ ہیں۔

- کرناؤ وبھو (KARUNA VIBHAVA)
- المیہ، غم کا اظہار، ارتھی اور چِتا کے تجربے اور مناظر، ماتم کدوں کی تصویریں وغیرہ۔

— یہ وِبھوٗ الم ناک تحرک کا محرک ہے۔ فنکار المیہ کے حسن کو پا لیتا ہے تو وہ رس عطا کرتا ہے۔ تخلیقی عمل میں یہ وِبھوٗ ایک ایک سے زیادہ المناک تجربوں سے آشنا کرتا ہے اور ان کے لیے فضا آفرینی میں معاون و مددگار بنتا ہے۔

موضوع یا حقیقت کی المناکی کا بہتر احساس و شعور ہی شوک (SHOKA) یا غم کی گہرائیوں کی طرف لے جاتا ہے ان کے تئیں بیدار کرتا ہے اور فنکار المیہ کے حسن کو رس کی صورت میں پیش کرتا ہے۔

حسرت، آرزو، تردد، تشویش وغیرہ کی جانے کتنی لہروں سے یہ وِبھوٗ آشنا کرتا ہے۔

پیکروں کے ساتھ پورا معاشرہ اس کے دائرے میں آجاتا ہے۔ دوسرے کئی وبھو سے اس کا رشتہ فنکار کے تجربوں میں گہرائی پیدا کرنے کا ضامن ہے۔

- رَودر وبھوٗ (ROUDRA VIBHAVA)
- غصہ، دشمنوں سے انتقام یا دشمنوں کے حملوں کے مناظر، تلواروں اور تیروں سے حملوں کی تصویریں وغیرہ

— یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت غصے کی لہروں کو پروان چڑھاتی ہے تاکہ فنکار ان سے پیکروں کی تشکیل کرے اور ان کے مطابق فن میں فضا آفرینی اور منظر کشی کرے۔

غصّے کی جڑیں انسان کی جبلّت کی گہرائیوں میں ہیں۔ تخلیق میں اس جذباتی اور ذہنی کیفیت کی بھی بڑی اہمیت ہے ڈراموں میں خصوصاً اِس 'وِبھو' نے حیرت انگیز اور یادگار کرداروں کی تشکیل اور فضا نگاری میں مدد کی ہے۔ فنکار کی یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت متحرک ہو جاتی ہے۔

ہونٹ چباتے، ہاتھوں کے بار بار پھیلاتے، پاؤں پٹخنے، بھوؤں کو اوپر اُٹھاتے، تیوری چڑھاتے، آنکھیں نکالنے، آنکھوں کو سُرخ کرتے، چیخنے چلاّنے، کانپنے اور مغرورانہ احساس کو اُجاگر کرنے میں اس نے بڑا نمایاں حصّہ لیا ہے۔

• "ویر وِبھو"

(VIRA VIBHAVA)

• ہیرو کا عمل، شجاعت، جوانمردی اور بہادری کے مناظر، دھرم ویر، دھن ویر، دیا ویر یودھ ویر وغیرہ کے پیکر۔

— • یہ 'وِبھو' انسان کی شجاعت، بہادری اور عظمت کے تئیں بیدار کرتا ہے اور ایسے موضوعات کی جانب فنکار کو مائل کرتا رہتا ہے۔ ان کے لیے واقعات اور فضا کی تشکیل میں معاون و مددگار ہوتا ہے۔ خود داری کا احساس، منطقی دلائل، قوتِ برداشت وغیرہ کا خاص احساس ملتا ہے۔

'دھرم ویر، دھن ویر، دیاوبر اور یُدھ ویر وغیرہ کی پیکر تراشی میں اس 'وِبھو' سے ہمیشہ مدد ملتی ہے۔

ذات کا احساس مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ ہر عمل کی جذباتی سطح پر فنکار کی نظر اسی کیفیت کی وجہ سے رہتی ہے۔

دوسری کیفیتوں کی لہریں بھی شامل رہتی ہیں جن سے یہ کیفیت
زیادہ بامعنی بن جاتی ہے۔

• 'بھیانک وِبھو'

(BHAYANAKA VIBHAVA) • خوف اور تحیّر کے جذبات اور تاثرات
کے نقوش اور حاشیے۔

— • یہ وبھو خوف اور حیرت کی جبلّت سے گہرا رشتہ رکھتا ہے۔
اس ذہنی اور جذباتی کیفیت کی وجہ سے فنکار خوف اور حیرت
کے جذبات کو شدّت سے ابھارتا ہے۔ ایسے تجربوں کو پسند
کرتا ہے جن میں پُراسرار کیفیتیں ہوتی ہیں ڈراؤنے
مناظر اور پراسرار پیکروں کی تشکیل میں یہ کیفیت مدد کرتی
ہے۔ خوف اور اسرار کا تجربہ قارئین یا سامعین سے بہت
جلد رشتہ قائم کر لیتا ہے۔ ممکن ہے اس کی بڑی وجہ یہ ہو کہ
ایک یا ایک سے زیادہ مرکزوں پر ذہن جم کر رہ جاتا ہے۔
خوف اور اسرار کے تجربوں سے 'رس' (RASA) پانا
اور 'رس' دینا دونوں بڑا مشکل کام ہے۔ یہ 'وِبھو' بڑا غیر
معمولی ہے۔

• 'ببتھس وبھو'

(BIBHATSA VIBHAVA) • نفرتوں سے بھرپور مناظر' خون اور بدبو
کے تاثرات وغیرہ۔

— • محبت اور نفرت کی کش مکش کے تئیں بیداری میں یہ 'وبھو' نمایاں
حصّہ لیتا ہے۔ یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت اُس وقت متحرک
ہوتی ہے جب فنکار نفرت کے تجربوں کا انتخاب کرتا ہے۔
انتخاب کے بعد مناظر کی مناسب ترتیب میں بھی اس 'وِبھو'

کا عمل دخل رہتا ہے۔ ایسے عناصر جو کسی شخص کو محبّتوں سے محروم اور نفرتوں سے قریب کرنے میں فن کار کی توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔

شکست، ناکامی، جذباتی تناؤ، احساس کمتری، الجھن، پریشانی، اندیشہ اور وسوسہ۔ یہ سب ایسے جذبے کے اُبھار سے قریب رہتے ہیں۔ چہروں کے تاثرات سے بھی یہ 'وِبھو' بہت حد تک آشنا کرتا ہے۔

• "ادبھت وبھو"

(ADBHUTA VIBHAVA) • حیرت انگیز مناظر اور حیرت انگیز تجربے وغیرہ۔

— • کچھ جاننے کی خواہش اس ذہنی اور جذباتی کیفیت کو اُبھاتی ہے۔ ایسے تجربے جو حیرت انگیز ہوتے ہیں۔ فنکار کی نگاہوں میں بہت جلد کھپ جاتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ وبھو، شدّت سے اُبھرتا ہے اور فنکار کے احساس و شعور کے لیے مددگار ثابت ہوتا ہے۔

انجانے تجربوں کی جانب لے جانے کا محرک بھی یہی 'وِبھو' ہے۔ پُراسراریت اس کی رُوح بن جاتی ہے۔ حیرت انگیز واقعات و کردار اور مناظر کو دیکھ کر آنکھوں میں آنسو چھلک آتے ہیں۔ جسم میں ہلکی سی کپکپی آجاتی ہے۔ ساتھ ہی مسرّت آمیز لہروں سے آشنا ہوتی ہے۔

فنکار اِس ذہنی کیفیت سے پیکر تراشی اور منظر کشی میں اعلیٰ سطحوں پر پہنچ جاتا ہے۔

•

• "شانت وِبھو"

(SHANTA VIBHAVA)

• امن، شانتی، سکون وغیرہ کے تاثرات اور خاکے

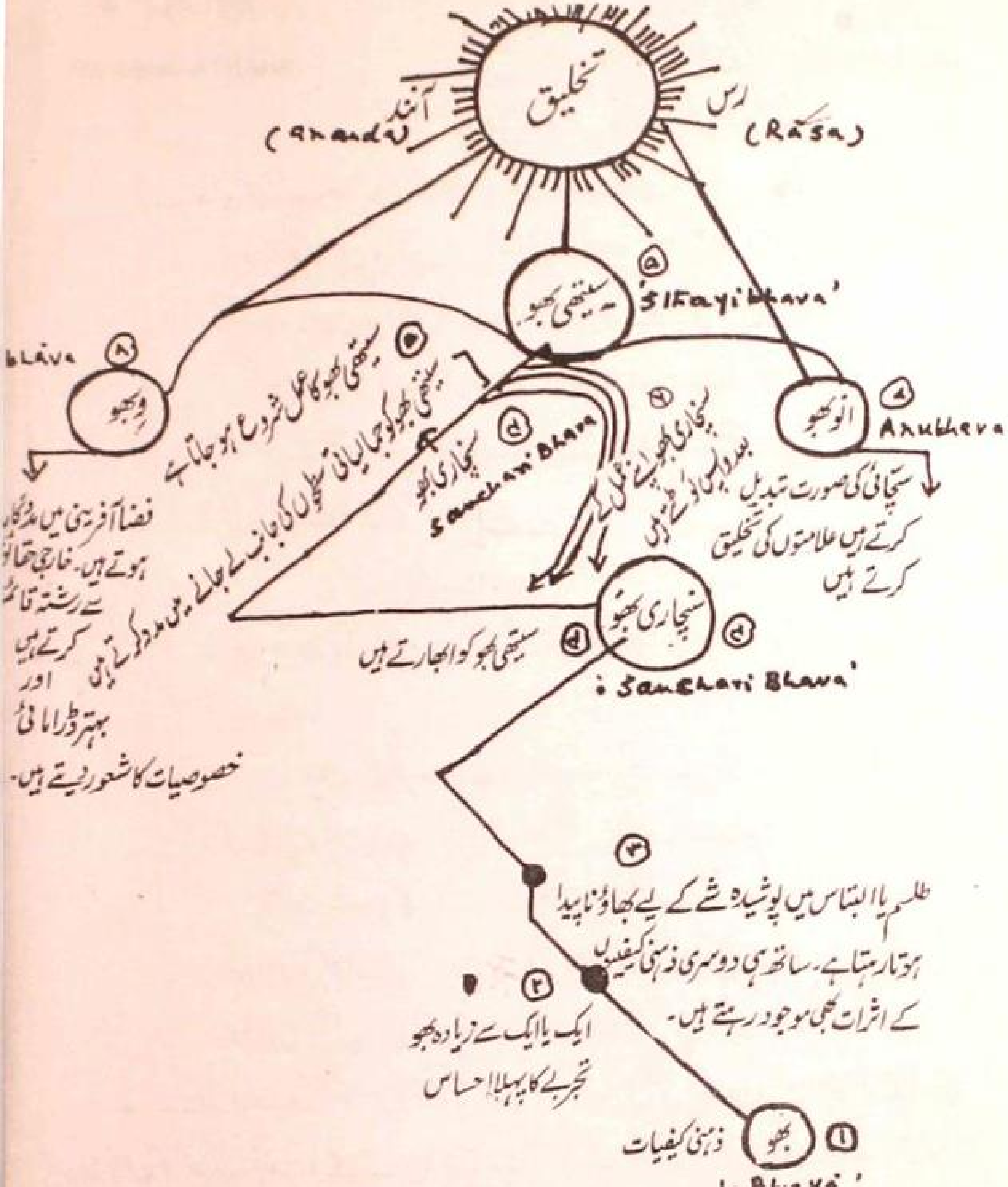
— • یہ بھی ایک خاص ذہنی اور جذباتی کیفیت ہے، 'ذات' تمام تر توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔ تنہائی کا احساس بھی اسی کیفیت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس وِبھو نے اعلیٰ ترین مجسّموں کی تخلیق میں بڑی مدد کی ہے۔ فنکار کے رویے کو تمام عناصر سے علیحدہ کرکے صرف 'ذات' سے وابستہ کر دینے کی یہ کیفیت بڑی غیر معمولی ہے۔

فن مجسمہ سازی کے علاوہ ڈراما اور شاعری نے بھی اس ذہنی اور جذباتی کیفیت کی اعلیٰ ترین سطح کو قبول کیا ہے۔

اس کے تحرک سے جو قیمتی 'فنی' تجربے سامنے آئے ہیں اُن سے منفرد رس حاصل ہوتا رہا ہے۔ شانت وِبھو کا رشتہ کائنات کے جلال و جمال سے انتہائی گہرا اور بامعنی ہے۔ ذات میں ساری کائنات کو کھینچ لینے کا فنکارانہ عمل اسی کے تحرک کا نتیجہ ہے۔

• — غور فرمائیے تو محسوس ہوگا کہ 'سیتھی بھو' کے تیز عمل سے 'وِبھو' متاثر ہوتا ہے اور اس کا تحرک فضا آفرینی میں مدد کرتا ہے۔ خارجی حقائق سے جذباتی رشتہ قائم کرتا ہے اور بہتر ڈرامائی خصوصیات کا شعور دیتا ہے۔

ان باتوں کے پیشِ نظر مندرجہ ذیل خاکہ تخلیق کے طلسم اور پُر اسرار تخلیقی عمل کو سمجھنے میں مدد کر سکتا ہے:



■ تخلیق کا طلسم اور پُر اسرار تخلیقی عمل

رس (RASA) کے تعلق سے کئی سوچنے والوں کی نظر صرف سامع یا قاری پر رہی ہے، صرف اس بات پر رہی ہے کہ سامع یا قاری 'رس' کس طرح پاتے ہیں۔ اُن کی اپنی جذباتی اور ذہنی سطح کی کیفیت کیا ہوتی ہے۔ 'رس' پانے سے قبل اُن کا عام رویہ کیا ہوتا ہے اور 'رس' پانے کے بعد اُن کی جذباتی سطح کس طرح متاثر ہوتی ہے۔

یہ باتیں بھی بہت اہم ہیں، اس سلسلے میں بعض معنی خیز خیالات بھی سامنے آئے ہیں لیکن 'رس' کے تعلق سے صرف سامع یا قاری کی جذباتی یا ذہنی سطح توجہ طلب نہیں ہے۔ رس کے معاملے میں تجربہ، فنکار، تخلیق اور اس تخلیق سے آنند پانے والوں کو ایک ساتھ دیکھنا چاہیے۔

- — وہ تجربہ، جو کسی تخلیق کا محرّک بنتا ہے اس میں بھی رس ہوتا ہے یا اس میں اتنی گنجائش ہوتی ہے کہ ایک یا ایک سے زیادہ رسوں کو فنکار پیدا کرے۔ اس تجربے کے رس کو محسوس جلوہ بنا دے۔
- — اسی طرح فنکار بھی پورے تخلیقی عمل میں اس تجربے کو تخلیقی صورت عطا کرتے ہوئے رس پاتا رہتا ہے۔ فضا آفرینی، علامت سازی اور تمثیل، استعارہ اور 'امیج' یا پیکر تراشی میں فنکار کی تخلیقی صلاحیتوں سے 'رس' پھیلتا ہے۔
- — جب تخلیق ہو جاتی ہے تو وہ تخلیق ایک یا ایک سے زیادہ رسوں کا چشمہ بن جاتی ہے۔
- — اور سامع یا قاری بھی جو اپنی بہتر اور اعلیٰ ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کے ساتھ تخلیق سے رشتہ قائم کرتے ہیں، 'رس' پاتے ہیں اور اس سے انھیں جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ جمالیاتی انبساط یا آنند پانا اس بات کی دلیل ہے کہ اُن کی جذباتی سطح جو 'رس' کا غیر شعوری احساس رکھتی ہے۔ 'رس' پا کر خود اپنی تکمیل کا شعور حاصل کر چکی ہے۔
- — اشاروں، حرکتوں اور لفظوں سے 'رس' کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ ہیجانی کیفیات، خاموشی اور سکون مختلف رس عطا کرتے رہتے ہیں۔

- ــــ تخلیقی فن کے ردِ عمل سے اس بات کی پہچان ہو جاتی ہے کہ 'رس' موجود ہے۔ قاری یا سامع کا بہتر ذوق ہی 'رس' پا سکتا ہے۔ ردِ عمل بہتر ذوق ہی کا نتیجہ ہوتا ہے۔
- ــــ جذبے کی خوشبو اور لذت کو پانا رس کو پالینا ہے۔
- ــــ ایک وبھو کے ساتھ کوئی دوسرا وبھو بھی شامل ہوتا ہے / ہو سکتا ہے۔ لہٰذا کبھی کسی تخلیق میں دو مختلف 'وبھو' دو مختلف 'رس' بھی عطا کر سکتے ہیں کبھی دونوں ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک 'رس' دے سکتے ہیں۔
- 'رس' شخصیت اور تخلیق کا جوہر ہے، اُن کی خوشبو ہے، اُن کی لذت اور اُن کا ذائقہ ہے۔ اُن کا جمالیاتی تاثر ہے جو مسرت سرمدی عطا کرتا ہے۔

یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ہندوستانی جمالیات میں اعلیٰ ترین اور افضل ترین تخلیقی اور فنی تجربوں کی سطح 'نروان' کی سطح ہے۔ فنکار تخلیقی عمل میں برہما یا شیو بن جاتا ہے اور سامع یا قاری، جو 'رس' پاتے ہیں اس میں وہی 'آنند' ہوتا ہے جو برہما یا شیو یا نروان کی اعلیٰ سطح پر پہنچے ہوئے فن کار کا آنند ہوتا ہے۔ سامع یا قاری جو 'رس' پاتے ہیں اُس کے پیشِ نظر یہ بات غور طلب بن جاتی ہے کہ اس 'رس' کے 'آنند' کا تعلق اُس کی ذات سے ہے یا نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ 'آنند' آفاقی اور کائناتی ہے۔ سامع یا قاری فنکار کی اعلیٰ ترین تخلیق کے کائناتی آہنگ سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ جب ہمہ گیر جمالیاتی دائرے یا چکر کا تجربہ فنکار حاصل کرتا ہے انھیں اس میں صرف شامل نہیں کرتا بلکہ انھیں بھی اس کا حصّہ بنا دیتا ہے۔

●

● بھٹ نائک (BHATTANAYAK) (نویں صدی عیسوی) نے شاعری کے فن کے پیشِ نظر 'رس' کے متعلق اظہارِ خیال کیا ہے۔ دوسرے فنون کے پیشِ نظر بھی اُن کے خیالات غور طلب ہیں۔

بھٹ نائک کے نظریے کو 'بھگتی واد' (BHUKTIVADA) سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اُن کا یہ خیال توجہ طلب ہے کہ 'رس' کسی جانے پہچانے عنصر یا حقیقت کا نام نہیں ہے یہ وہ مسرت آگیں سیال کیفیت ہے جو پوری تخلیق میں جاری و ساری ہے، اور ساتھ ہی اُس آخری منزل کا روشن اور مسرت آمیز تجربہ ہے جو 'پرام آتما' (PRAMATMA) سے رشتہ قائم کر دیتا ہے۔

بھٹ نائک پہلے ہندوستانی ناقد ہیں جنھوں نے جمالیاتی تاثریت (AESTHETIC EXPRESSIONISM) کو سمجھایا ہے۔ ابھینو گپت کے تصور "ویان جان واد" (VYANJANA) (تاثریت کا تصور) سے ان کا تصور بہت قریب نظر آتا ہے لیکن 'رس' کو جمالیاتی تاثریت کی ہمہ گیر کیفیتوں کے ساتھ سمجھنے اور سمجھانے کی یہ اپنی نوعیت کی پہلی کامیاب کوشش ہے۔ اس تصور کے ساتھ فنی اور ادبی تنقید کا معیار بلند ہو جاتا ہے۔ سانکھیہ مابعد الطبیعات نے انھیں بے حد متاثر کیا تھا۔ لہٰذا 'پرش' اور 'پراکرتی' کو حواسِ خمسہ

کی سب سے بڑی نعمت تصور کرتے ہوئے انھوں نے ایک ہمہ گیر "جمالیاتی تاثریت" کا تصور پیش کیا۔ اس تصور سے رس کی معنویت بھی پھیلی۔

بھٹ نائک کا خیال ہے کہ تخلیقی فنکار اپنے تجربے کو گہرا اور تہہ دار بناتا ہے۔ ہٰذا جانے کتنے تاثرات اُبھر آتے ہیں۔ فنی تجربے کے جمالیاتی تاثراتی پہلو سامنے آجاتے ہیں۔ ہر تاثر 'رس' سے سرشار ہوتا ہے۔ ہر تاثراتی پہلو میں رس کی سیال کیفیت ہوتی ہے۔ فنی تجربے کے تحرک سے قاری یا سامع کے تاثرات پھیلتے ہیں اور ایک یا ایک سے زیادہ تاثرات یا تاثراتی پہلوؤں سے ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ اس طرح 'رس' یا 'رسوں' کی سیال کیفیت قاری یا سامع کے تاثرات میں پھیلنے لگتی ہے۔ تاثرات اور تاثرات کے رشتے ہی سے فنکار کا تجربہ قاری یا سامع کا تجربہ بنتا ہے۔ تاثراتی لہروں کی وجہ سے یہ سمجھنا مشکل ہوتا ہے کہ فنکار کا بنیادی تجربہ کیا تھا اور اسے سمجھنے کی ضرورت بھی نہیں۔ وہ جمالیاتی تاثرات ہی اہم ہیں جو تجربوں کا رس عطا کرتے ہیں اور تجربوں کے ایک سے زیادہ آہنگ کا عرفان عطا کر کے ذہن و شعور کو تخلیق میں جذب کر دیتے ہیں۔ بھٹ نائک کے 'بھگتی واد' میں اس بھوکتو (BHAVAKATVA) کی بڑی اہمیت ہے

بھٹ نائک نے تمام بھاوں' (BHAVAS) کو اہمیت دیتے ہوئے یہ کہا ہے کہ 'بھو' کے دو مفاہیم کو ہمیشہ ذہن میں رکھنا چاہیے:

(۱) جذباتی کیفیت کسی 'خیال' یا تجربے کا احساس دیتی ہے۔

اور

(۲) اس خیال یا تجربے کی صورت پذیری کے عمل میں اپنی شدت اور تیزی کا اظہار کرتی ہے۔

'رس' وہ خوشبو ہے جو 'بھو' کے پورے عمل میں ہوتی ہے اور تخلیق کے بعد جمالیاتی علامت یا پیکر کی معطر روح بن جاتی ہے۔ 'بھو' (BHAVA) کے مفہوم کو سمجھاتے ہوئے بلاشبہ انھیں 'بھو' 'وبھو'، 'انو بھو'، 'سنچاری بھو' اور 'سیتھی بھو' سب کا بخوبی احساس تھا۔

بھٹ نائک نے 'رسوں' کے سلسلے میں دو اور اہم باتوں کی جانب اشارہ کیا ہے:

(۱) 'ابی دھ' (ABHIDHA) سے مراد وہ علامتیں' استعارے اور جمالیاتی پیکر ہیں جو تخلیقی صورتوں میں جمالیاتی احساس کے ساتھ رسوں کی سیّال کیفیت لیے ہوتے قاری یا سامع کے قریب آتے ہیں۔

اور

(۲) 'بھووکتو' (BHAVAKATVA) سے مراد وہ تصورات ہیں جو قارئین یا سامعین کے ذہن میں ان علامتوں' استعاروں اور جمالیاتی پیکروں سے بنتے ہیں۔

'تاثرات' ان دونوں میں ذہنی' جذباتی اور جمالیاتی رشتہ پیدا کرتے ہیں اور علامتوں' استعاروں اور جمالیاتی پیکروں کی جانے کتنی جہتیں تصورات کی صورتوں میں جلوہ گر ہوتی ہیں۔ ان تصورات کا محرک 'ابی دھ' اور 'بھووکتو' کے تاثرات اور ان تاثرات کے آہنگ ہیں۔ اس جمالیاتی آمیزش کے بعد سامع یا قاری کا ذہن "بھوج کتوا کی منزل پہ آجاتا ہے۔ سرور و انبساط حاصل کرنے اور 'رس' اور 'آنند' (مسرت سرمدی) پانے کی یہ آخری جمالیاتی منزل ہے۔ وہ تخلیق کیا ہوئی کہ جس سے بصیرت حاصل نہ ہو اور جس سے انبساطِ کُلّی کا ابلاغ نہ ہو!

● بھٹ لولٹ (BHATTA LOLLATA) (نویں صدی[۱]) نے 'رس' کو بنیادی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کی 'وحدت' سے تعبیر کیا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ یہ وحدت جذباتی فضا کی فنکارانہ تنظیم اور تشکیل، حسی نقالی کے تخلیقی عمل اور تیزی سے گزرتے ہوئے برق پا تاثرات سے جنم لیتی ہے۔ وہ جذباتی اور ذہنی کیفیت جو رس سے سرشار ہو کر 'رس' دیتی ہے۔ اپنی نشاط انگیز خیال آفرینی سے پہچانی جاتی ہے اور اپنی فطرت میں ہیجانی ہوتی ہے۔

بھٹ لولٹ نے ڈراموں کی جمالیات کے پیشِ نظر 'رس' کو پہچاننے اور اس کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اُن کے بنیادی خیالات کو تمام فنون کے پیشِ نظر دیکھا جائے تو مایوسی نہیں ہوتی۔ اُن کے مندرجہ ذیل خیالات توجہ طلب ہیں:

- 'رس' اُن حقیقی کرداروں میں ہوتا ہے جنھیں اداکار اسٹیج پر پیش کرتے ہیں۔ لہٰذا جب وہ پیش ہوتے ہیں تو اُن شخصیتوں کا رس حاصل ہوتا ہے۔
- ڈراما دیکھنے والے یہ محسوس کرتے ہیں کہ اسٹیج پر اداکاری کرنے والے حقیقی کردار

۱؎ کشمیر کے حکمران راجہ جیہ پڈ کا ہم عصر (۷۷۹ - ۸۱۳ عیسوی)

ہیں۔ یہ جذباتی رشتہ 'رس' دیتا رہتا ہے۔

- ڈراما دیکھنے والوں کا شعور جب شخصیتوں اور اُن کے عمل اور ردِ عمل سے وابستہ ہو جاتا ہے تو وہ انھیں اپنی ذہنی تصویروں کے مطابق دیکھنا چاہتے ہیں اور جب مطابقت کا احساس ہوتا ہے تو انھیں جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہیں۔ اس طرح رس اپنا کام کر جاتا ہے۔
- کرداروں سے جب ذہنی اور جذباتی وابستگی پختہ ہو جاتی ہے تو رس ملتا ہے اور ایسا نہیں تو ڈراما دیکھنے والا صرف 'ستھئی بھو' (SATHAYI BHAVA) ہی تک رہتا ہے!
- کردار، جو اساطیری، تاریخی، نیم تاریخی یا جانے پہچانے محبوب رومانی کرداروں کو پیش کرتے ہیں ان کی شخصیتوں میں جذب ہو کر انھیں خود رس ملنے لگتا ہے اور وہ خود جمالیاتی انبساط حاصل کرتے ہیں۔

●

● ابھینوگپت (ABHINAVA GUPTA) (دسویں صدی عیسوی) ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شاعر تھے، ناقد تھے، ایک گہرا فلسفیانہ ذہن رکھتے تھے۔ ہندوستان کے رِشی مُنیوں کی اعلیٰ روایات سے روشنی حاصل کی تھی۔ کشمیر کے خوبصورت ماحول نے اُن کے ذوقِ فن کی آب یاری میں نمایاں حصہ لیا تھا۔ بھرت کے ناٹیہ شاستر کو اپنی تنقید و تبصرہ کا موضوع بنایا، اور بنیادی خیالات کی تشریحیں کیں ابھی نو بھارتی (ABHINAVA BHARATI) ناٹیہ شاستر کی پہلی عمدہ ترین شرح تصوّر کی جاتی ہے۔ ابھی نو بھارتی کی وجہ سے ابھینوگپت کا نام ہمیشہ روشن رہے گا۔

کشمیری شوازم پر ان کا کارنامہ "تانترلوک" (TANTRA LOKA) ایک ناقابلِ فراموش تصنیف ہے۔ اُن کی درویشانہ فکرونظر کی بہتر پہچان اُن کی نظم "پرامارتھ سار" سے ہوتی ہے۔ انھوں نے سوم نند (SOMANANDA) کی معروف تصنیف "پراتیہ بھیجان" (PRATYA BHIJAN) کی شرح (ISVARAPRATYABHI) بھی لکھی، اس میں ایک فن کار ناقد کے ذہن کی پہچان ہوتی ہے۔ اسی طرح آنند وردھن (ANAND VANDHANA) کی مشہور تصنیف "دھونیالوک" (DHAVANYA LOKA) کی تشریح "دھونیالوک لوکانہ" (DHAVANYA LOKA LOCANA) کے نام سے لکھی۔ ہندوستانی

جمالیات کے انگنت پہلو روشن کیے۔ اُن کی ناقدانہ بصیرت اس تشریح کے بعد ایک مثال اور نمونہ بن گئی۔ آنند وردھن نے رسوں کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا تھا۔ ابھینو گپت نے اُن کی تشریحیں کیں۔ ساتھ ہی 'دھونی' (DHVANI) کے تصور کی وضاحت کی۔ 'آنند وردھن' کے خیالات سے بے حد متاثر ہوئے۔ "رس" اور 'دھونی' کے تصورات کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ آنند وردھن سے بے حد قریب ہیں۔ دھونی کی تشریح و وضاحت اتنی دل کش تھی کہ اُن کی تشریح آنند وردھن کے بنیادی خیالات و تصورات سے زیادہ مقبول بن گئی۔ ابھینو گپت، بھگوت گیتا سے بھی متاثر تھے۔ بھگوت پر اظہارِ خیال کیا ہے اور بلاشبہ اپنے بنیادی تصورات کے لیے اس سے بھی روشنی حاصل کی ہے۔ معروف ناقد اور شاعر اور "کاویہ پرکاش" کے مصنف ممت اچاریہ (MAMMAT ACHARYA) ان کے محبوب شاگرد تھے جن کی کم و بیش ۴۲ تصانیف ہیں۔

ابھینو گپت نے "وینجن واد" (VYANJANA VAD) کے تصور کو پیش کر کے ادبی اور فنی تنقید کا معیار بہت بلند کر دیا۔ وہ ہندوستانی ادبی تنقید اور جمالیات میں ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ عرض کر چکا ہوں کہ بھرت کے رس کے تصور کے اوّلین تبصرہ نگاروں میں اُن کا نام پیش پیش ہے۔ تبصرہ و تشریح کرتے ہوئے انھوں نے بعض نئی جہتوں کی طرف اشارے کیے ہیں۔ بھٹ نائک سے کئی مقامات پر اختلاف کیا ہے۔ "ویان جان ورتی" (VYANJANA VRITTI) بھٹ نائک سے آگے جمالیاتی تجربوں اور کیفیتوں کا احساس عطا کرتی ہے۔

ابھینو گپت نے ویدانت کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ اُن کی جمالیاتی فکر و نظر کی بنیاد بھی ویدانت ہے۔ اسی کی وجہ سے اُن کی ادبی اور فنی تنقید میں جمالیات کا ایک بڑا ہمہ گیر نظام ملتا ہے۔

انھوں نے بتایا کہ انسان کا دل مسرت اور غم کے جذبوں سے بھرا ہوتا ہے۔ مسرتوں اور غموں کا عمل اُس کے احساسات یا ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کو اُبھارتا رہتا ہے۔ مسرت اور غم کے جذبے مستقل ہیں۔ انھیں انھوں نے 'ستھی بھو' (STHAYI BHAVAS)

سے تعبیر کیا ہے۔

ابھینو گپت کا خیال ہے کہ یہ جذبات موروثی اور لاشعوری ہیں، فطری ہیں اور اکثر ماحول اور معاشرے کے حالات سے بھی یہ جذبات اپنے عمل میں زیادہ شدّت کے ساتھ مصروف رہتے ہیں اور باطنی اور ذہنی طور پر ان کا ردِعمل جاری رہتا ہے۔ انھوں نے پہلی بار لاشعور کی کیفیات کی جانب اپنے خاص انداز سے اشارہ کیا ہے۔ 'وبھو' (VIBHAVA) انوبھو (ANUBHAV) اور سنچاری (SANCHARI) یہ تینوں ذہنی اور جذباتی کیفیتیں فنکار کو متحرک کرتی ہیں اور وہ اپنے 'سیتھی بھو' کو بڑی شدّت سے اُبھارتا ہے۔ شعری تجربے بنیادی جذبوں کو 'سیتھی بھو' کے تحرک کے ساتھ لفظوں اور علامتوں کو پیش کرتے ہیں۔ کاویہ (شاعری) اور 'ناٹیہ' اور ناٹک میں فنکار جن جملوں سے قارئین یا سامعین کے بنیادی جذبوں کو متحرک کرتا ہے وہ جملے فنکار کے جذباتی کیفیتوں کے ساتھ رس عطا کرتے ہیں۔ جذبات سے سرشار الفاظ اور جملے، سامعین و قارئین کو خود اُن کے اپنے جذبات کے تئیں بیدار کر دیتے ہیں۔ 'رس' کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ ذاتی جذبوں کے تئیں بیداری پیدا کر کے انھیں انفرادی یا ذاتی سطح سے بلند کر دیتا ہے اور تجربوں اور جذبوں کا رنگ ایک جیسا ہوتا ہے۔ ذہن جو انبساط پاتا ہے اُس کی وجہ یہی مخصوص ذہنی کیفیت ہے جو انفرادی سطح سے بلند ہو جاتی ہے۔ 'رس' فنکار کے اسی تخلیقی عمل میں ہے۔ دوسروں کے تجربوں کی صورتیں تبدیل ہو جاتی ہیں تو مسرت حاصل ہوتی ہے اور یہ مسرت یا جمالیاتی آسودگی 'رس' کا نتیجہ ہے۔

'ابھینو گپت نے کہا ہے کہ 'بھو' 'وبھو' اور 'انوبھو' وغیرہ کا عمل عارضی ہوتا ہے صرف 'سیتھی بھو' مستقل ہے۔ یہ 'بھو' فنکار کے باطن میں سویا ہوا ہوتا ہے اور تہذیبی، معاشرتی یا تمدّنی حالات کے دباؤ سے جاگتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ابھینو گپت فنکار کے لاشعور کی جانب معنی خیز اشارہ کرتے ہیں۔ برہما کی نیند اور جاگرتی دونوں نے اُن کے اس تحرک میں نمایاں حصہ لیا ہے۔

ابھینو گپت نے جمالیاتی تاثریت کا احساس شدّت سے دلایا ہے۔ بھٹ نائک

کی جمالیاتی تاثریت سے قریب تر ہوتے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہتے ہیں کہ جب "ویان جان ورتی" یا فنکار کے جمالیاتی تجربوں کی خوبصورت تاثریت سے اپنے بنیادی جذبات کے تئیں ایسی جمالیاتی بیداری پیدا ہو جاتی ہے کہ جذبات ذاتی یا انفرادی سطح سے بلند ہو جاتے ہیں، قطرے سمندر میں مل جاتے ہیں اور 'رس' کی سیّال کیفیت تاثریت میں شامل ہو کر جمالیاتی مسرت دیتی ہے تخلیقی آرٹ کا معاملہ فلسفے کا نہیں بلکہ جمالیات کا ہے اور ہمیں جمالیاتی تاثراتی رشتوں کو بنیادی رشتوں سے تعبیر کرنا چاہیے۔

حقیقت یہ ہے کہ 'بھوؤں'، 'رس' اور تاثریت اور جمالیاتی انبساط کے پیشِ نظر بھٹ ناٹک اور ابھینو گپت دونوں کے خیالات توجہ طلب ہیں۔ ان دونوں نے اپنے اپنے طور جمالیات کی اہمیت کو سمجھا ہے اور پُر اسرار تخلیقی عمل اور 'رس' کی سیّال کیفیت پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ تخلیقی آرٹ کے تجربوں کو سمجھنے میں یقیناً دونوں کے خیالات سے یکساں مدد ملتی ہے۔

●

● ہندوستان کے اچاریوں نے اس موضوع پر مختلف انداز سے سوچا ہے۔ مندرجہ ذیل نکات پر بھی نظر گئی ہے:

- اسٹیج پر تاریخی، اساطیری، نیم تاریخی یا محبوب رومانی پیکر 'نقل' نہیں ہوتے۔ ہوبہو نقالی سے تخلیق، تخلیق نہیں رہتی۔ لہٰذا سامعین یا قارئین کو 'رس' عطا کرنے کے لیے تخلیقی نقالی پر غور کرنا چاہیے۔
- تصویر کشی اور نقالی کی جانب سے ذہن کو ہٹا کر حسی جمالیاتی نقالی کی جانب لے جانا چاہیے اور یہ عمل ایسا ہو کہ جمالیاتی تاثرات پیدا ہوں، اس لیے کہ ان ہی سے 'رس' اور جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔
- سامعین جانتے ہیں کہ اداکار وہ حقیقی کردار نہیں ہیں جنھیں پیش کیا جا رہا ہے، اداکار اداکار ہے۔ لہٰذا اس نزاکت کے پیشِ نظر ڈراما نگار اور اداکار دونوں کے لیے احتیاط ضروری ہے۔ فنکار کا بنیادی مقصد تو یہ ہوتا ہے کہ حقیقی کرداروں کی شخصیتوں کے جلوؤں سے سامعین کے ذہنوں میں نئی تازگی پیدا ہو۔ اُن کے سوئے ہوئے خوابیدہ جذبے بیدار ہوں، فراموش واقعات لاشعور سے شعور میں آجائیں۔ یہ عمل تو حسن سے باطنی رشتہ قائم ہونے کا عمل ہے۔

• ۔ کرداروں کو چاہیے کہ وہ اسٹیج پر حقیقی کرداروں کی جمالیاتی شناخت کے تاثرات عطا کریں۔ اسی عمل میں 'رس' ہے جو سامعین تک پہنچتا ہے۔

• ۔ حقیقی کرداروں سے اداکاروں کا ذہنی رشتہ گہرے التباس میں قائم ہوتا ہے لہٰذا اُس لتباس کے جلوے بھی اہمیت رکھتے ہیں۔

• ۔ رویہ، احساس اور جذبہ، تینوں رس کے معاملے میں اہم رول ادا کرتے ہیں۔ رویہ ہی احساس اور جذبے کو ابھارتا ہے۔ لہٰذا فن کار کو سامعین یا ناظرین یا قارئین کے رویہ کو بھی سمجھنا چاہیے۔

• ۔ فنکار خود ایک بڑا خالق ہے۔ برہما کی تخلیق میں مسرّتیں بھی ہیں اور اَلَم ناک تجربے بھی۔ ہمدردی کا جذبہ بھی ہے اور نفرت اور غصّے کی لہریں بھی ہیں۔ محبت اور نفرت کی کشمکش اور غریب اور امیر طبقے بھی ہیں۔ فنکار جو دنیا خلق کرتا ہے وہاں یہ سب باتیں تو ہیں' دیکھنا تو یہ ہے کہ وہ کس طرح انھیں جمالیاتی تجربوں کی صورتیں عطا کر دیتا ہے۔ اور پھر ان سے کس سطح پر جمالیاتی مسرّتیں دیتا ہے۔ 'رس' عطا کر کے حسن کی ہر صورت کا احساس دیتا ہے۔

ابھینو گپت کے گرو شری سنکک[1] نے 'رس' کو محض موہوم احساس سے تعبیر کیا تھا۔ ڈراما دیکھنے والا اپنے طور پر 'رس' کو سمجھ لیتا ہے، اسے حاصل نہیں کرتا اور نہ اس سے لذّت لیتا ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ اداکار اپنے الفاظ اور آواز اور اپنے عمل ردِّ عمل سے ناظر کو متاثر کرتا ہے اور ناظر کا احساس کسی نہ کسی اہم جذبے یا خیال سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح ناظر اپنے احساس کے ساتھ 'رس' کو سمجھتا ہے۔ کسی نہ کسی حقیقت یا سچائی کو پہچان لیتا ہے۔ اس سے لذّت یا جمالیاتی انبساط حاصل نہیں کرتا۔ تخلیقی آرٹ سے "رس" پیدا نہیں ہوتا۔ فنکار کی حقیقت پسندی کا احساس' ناظر کی حقیقت پسند ذہنیت سے رشتہ قائم کرے تو ایک سچائی کا احساس ہوتا ہے۔ 'رس'

۱۔ کشمیر کے حکمران اجیت پڈ کا ہمعصر (۸۱۶ء)

کو سمجھ لینا اور اسے پانا اور لذّت حاصل کرنا، شری سنکگ کے نزدیک دو مختلف باتیں ہیں دوسری بات تو محض وہم ہے۔

شری سنکگ ''نیائے درشن'' کے کٹّر پیرو تھے۔ 'نیائے درشن' (AKSAPEDA SYSTEM) نے حقیقت کے سچّے علم اور صحیح اور درست فکر و نظر پر زور دیا ہے۔ منطق فکر پر اصرار کیا ہے۔ 'نیائے ودیا' (NYAYA VIDYA) اور ترک شاستر (TARKA SASTRA) وغیرہ استدلال و منطق کے علوم ہیں یہیں اس کا علم ہے کہ گوتم رشی کے 'نیائے ستر' (NAYAYA SUTRA) اور اس کے پانچ ادھیائے نے بہار اور بنگال میں ایک فکری انقلاب پیدا کر دیا۔ منطقی دلائل کے تعلق سے جانے کتنے سوالات اُبھرے اور جانے کتنے اختلافات ہوتے رہے۔ قدیم 'نیائے درشن' (PRACINANYAY) کی بنیاد گوتم رشی کے خیالات پر قائم تھی کہ 'نیائے درشن' کا ایک نیا دبستان قائم ہوگیا۔ 'نیائے درشن' کو ہم چار حصّوں میں منقسم کر سکتے ہیں:

- نظریۂ علم و دانش
- نظریۂ مادّی نظام زندگی
- نظریۂ ذات اور ذات کی آزادی

اور • نظریۂ خالقِ کائنات

لفظ آواز (شبد) اور جملوں کے متعلق بھی 'نیائے درشن' کا تصور مختلف ہے ظاہر ہے اس فلسفے کے مقلّد تخلیقی آرٹ اور اس کی جمالیات کے رموز کو نہیں سمجھ سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ شری سنکگ نے 'رس' کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے زیادہ اہم نہیں ہیں۔ حقیقت پسندانہ نقّالی کا تصوّر ہی زیادہ توجّہ طلب بنتا ہے۔

'وشوناتھ' (VISHWANATH) نے 'رس' کے تعلّق سے کئی سوالات اُبھارنے اور اسے سمجھانے کی کوشش کی۔ ان کا خیال ہے کہ 'رس' 'ستوا' (SATVA) کی توسیع ہے جس میں دوسرے گُن بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ

اپنے طور پر مکمل ہے لہٰذا اسے مختلف جذبوں سے پہچاننے کی ضرورت نہیں ہے۔
شمع سامنے ہوتی ہے تو ہم اس کی روشنی اور اس کی لَو کو دیکھتے ہیں دوسری باتوں پر دھیان نہیں دیتے۔ رس بھی ایک شمع ہے۔ اس کی روشنی اپنی روشنی ہے۔ حیرت انگیز طور پر بیدار اور آزاد، 'سمادھی' میں برہم سواد (BRAHMSWAD) کی طرح ——————!

جگن ناتھ (JAGAN NATH) نے "برہم سواد" سے آگے بڑھا دیا ہے اور یہ کہا ہے کہ 'رس'، 'برہم' ہے۔ "وہی" "ہے" 'وہ' ہے۔

جگن ناتھ نے کہا ہے کہ 'سیتھی بھاؤ' (STHAYI BHAVA) پر ایک تہہ جمی ہوتی ہے۔ تخلیقی فنکار 'وِبھو'، 'انو بھو' اور 'سنچاری بھو' اور 'سیتھی بھو' کے عمل سے اس تہہ کو ہٹاتا ہے اور اس کے بعد وہ جمالیاتی انبساط سے آشنا ہوتا ہے اور یہی جمالیاتی انبساط یا مسرت سرمدی 'رس' ہے!

'آنند وردھن' نے 'دھونی' (DHAVANI) کی اصطلاح سے 'رس' کی وضاحت کی ہے اور اُن کی تمام تر توجہ ناظر کی جمالیاتی آسودگی پر ہے۔

●

آٹھ

آنند

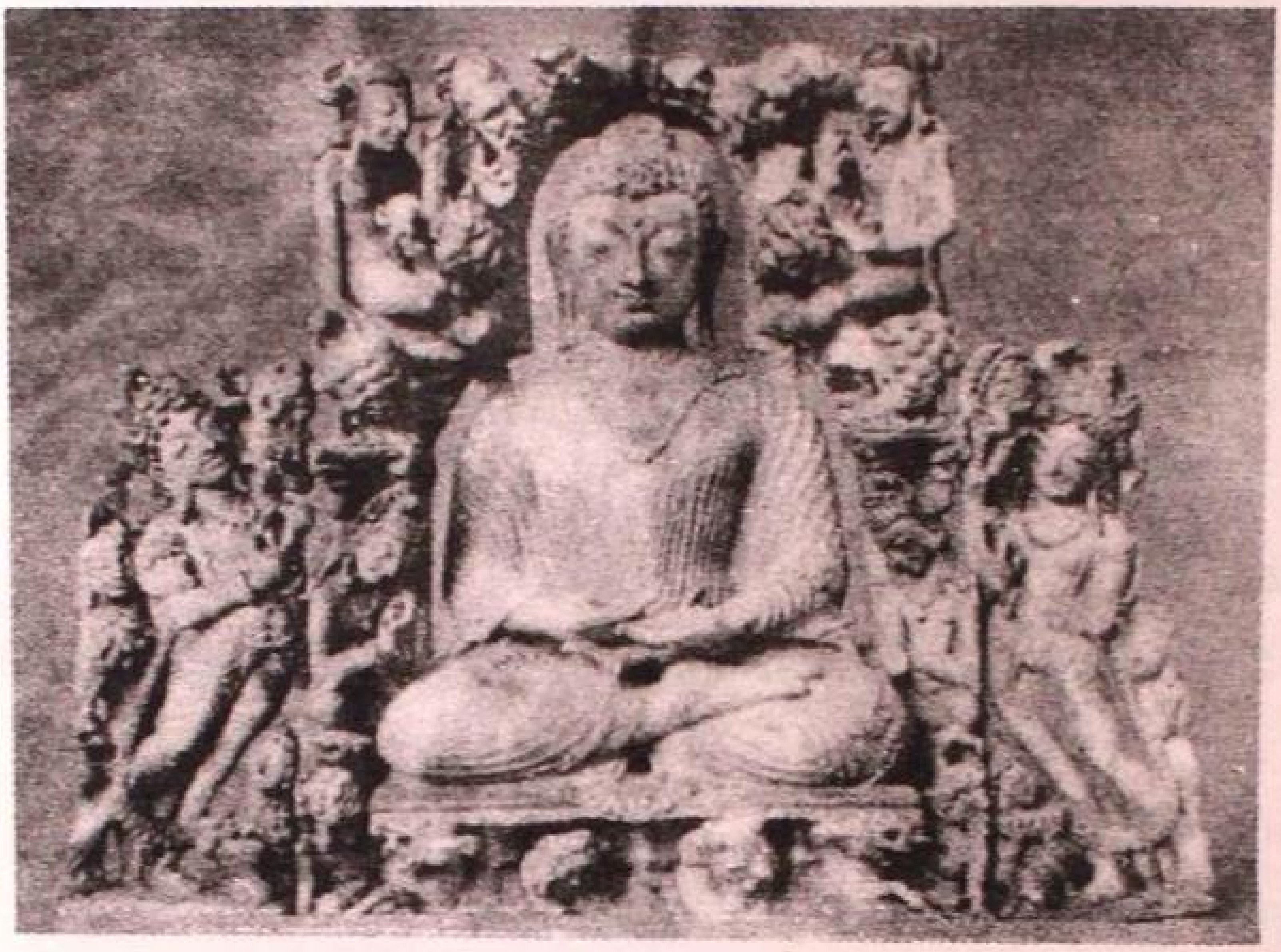
• ہندوستانی فنونِ لطیفہ میں انتہائی بلند ماورائی سطح پر مسرت اور لذت حاصل کرنے کی آرزو نے "آنند" کے تصور کو جنم دیا ہے۔

اعلیٰ اور بہتر جمالیاتی تجربہ وہی ہے کہ جو خود 'آنند' ہو اور جس سے 'آنند' ملے!

ہندوستانی جمالیات میں 'آنند' ایک انتہائی اہم بنیادی تصور ہے جس کی جانے کتنی جہتیں ہیں، ان جہتوں کا رشتہ انسان کے بنیادی احساسات اور جذبات سے ہے۔ معاملہ انبساط و سرور پانے، عطا کرنے، تخلیق کو بصیرت کی تنویر بنانے اور مسرتِ سرمدی سے شعوری اور لاشعوری طور پر آشنا کرنے کا ہے۔

'رس'، اور 'آنند' سے یونانی 'کتھارسس' (CATHARSIS) کی یاد تازہ ہو جاتی ہے قدیم ترین یونانی وحشیانہ طریقۂ عبادت کا بنیادی مقصد اگرچہ یہ تھا کہ انسان حواس کی تمام سطحوں سے اوپر ہو جائے، ایسے اعلیٰ احساس تک جائے جہاں عام طور پر اس کی پہنچ نہیں ہوتی لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ جسمانی تھکن اور تحرک سے مقصد حاصل کرنے کی خواہش بھی ساتھ تھی، پورے عمل میں نفسیاتی سکون پانے اور لذت اور مسرت پانے کی آرزو بھی موجود تھی۔

ہندوستانی فنونِ لطیفہ میں 'آنند' — آرزو، خواہش اور مقصد ہے۔ یونانی اصطلاح 'کتھارسس' نتیجہ ہے۔ اسی طرح جس طرح 'رس' نتیجہ بھی ہے اگرچہ 'رس' صرف نتیجہ نہیں ہے۔ (رس اور کتھارسس دونوں طبّی اصطلاحیں ہیں) لیکن 'رس' اور 'آنند' دونوں



"آنند کا پیکر
بدھ (دھیان مدرا) (کشمیر ساتویں صدی)
(پرنس آف ویلس میوزیم، بمبئی)

'کتھارسس' کے برعکس تخلیق اور تخلیق کے پورے عمل میں نغمہ ریز لہروں کی مانند شامل ہیں۔ 'کتھارسس' تخلیقی اظہار کا فطری اور نفسیاتی نتیجہ ہے!

ہندوستانی رقص اور موسیقی نے یہ احساس شدت سے عطا کیا کہ 'بندو' (BINDU) یعنی شعور کی روشنی 'آنند' اور 'رس' کا سرچشمہ ہے۔

قدیم یونانی رقص کہ جس پر (DIONYSUS) مسلک کا گہرا اثر تھا 'پُراسرار جذبے کے والہانہ اظہار اور اس اظہار کے فطری اور نفسیاتی نتیجے کا آئینہ تھا 'آنند' اور 'رس' اپنی فطرت میں پاکیزہ ہیں' والہانہ اظہار میں اس کی پاکیزگی' اس کی روشنی اور خوشبو بے اختیار پھیلتی ہے اور بلند ترین ماورائی سطح پر جانے لگتی ہے۔ 'کتھارسس' پاکیزگی کا وہ احساس ہے جو تخلیق کے عمل سے پورے طور پر گذر جانے کے بعد حاصل ہوتا ہے۔

یہاں 'آنند' اور 'کتھارسس' کا موازنہ مقصود نہیں ہے' ہاں ان کے فرق کو سمجھ لینا ضروری ہے اس لیے کہ یہ ہندوستانی اور یونانی جمالیات کی قدیم ترین جمالیاتی علامتیں اور اصطلاحیں ہیں۔ تخلیقی آرٹ کو سمجھنے اور سمجھانے میں ان سے بڑی مدد لی گئی ہے۔

●

● لفظ 'کتھارسس' کی جڑیں ارسطو کے ماضی میں پیوست ہیں۔ ارسطو نے اسے ایک ادبی اصطلاح کے طور پر پہلی بار استعمال کیا لیکن اس لفظ کی تاریخ بہت پرانی ہے، ارسطو تک سفر کرتے ہوئے اس لفظ نے مختلف منزلیں طے کی ہیں۔

قدیم ترین زمانے میں 'کتھارسس' ایک پُراسرار جذبے کے والہانہ اظہار کا فطری اور نفسیاتی نتیجہ تھا جس کا تعلق یونانی مذہب سے تھا، جب یونان کے مذہبی خیالات پر (DIONYSUS) سلک کا اثر ہوا تو جذبات کے والہانہ اظہار اور فطری اور نفسیاتی سکون اور اصطلاحِ نفس یا تزکیۂ نفس کا نظریہ پیدا ہوا۔ افلاطون نے بھی مکالمات میں اس نظریے کی جانب اشارہ کیا ہے۔ 'یونانی جمالیات' اور یونانی فلسفے میں 'کتھارسس' کی اصطلاح بعد میں استعمال ہوئی ہے، صدیوں پہلے (DIONYSUS) مسلک کی وجہ سے یہ لفظ مشہور و مقبول تھا، کسی پُراسرار جذبے کے والہانہ اظہار اور اس اظہار کے فطری اور نفسیاتی نتیجے سے دراصل یہ بتانا مقصود تھا کہ وجود میں پاکیزگی آگئی! ایسی باتیں انسان کی فطرت سے علیحدہ ہوگئیں جو اچھی نہ تھیں، اس عمل میں فرد بہت سی الجھنوں سے دور ہوگیا اور اس کا باطن صاف ہوگیا، پاکیزہ بن گیا۔" وجود کی پاکیزگی'، 'باطن کی صحت'' اور شخصیت کی اصلاح' ـــــ سب کی معنویت اس سے وابستہ تھی۔ اس عمل سے پوری شخصیت، جو جسم اور روح کا مجموعہ ہے، جو ظاہر اور باطن کی وحدت ہے، پاکیزہ بنتی ہے۔

ہوتا یہ تھا کہ لاشوں کو رکھنے کے لیے گھر ہوتے تھے اور لوگ ان گھروں میں جاتے اور مُردوں سے

قربت حاصل کرتے تھے، اس طرح انہیں سکون ملتا تھا۔ جو لوگ لاشوں کے قریب جاتے وہ اکثر اپنے ساتھ پانی سے بھرے کٹورے لے جاتے، جو مردوں کے قریب رکھ دیئے جاتے اور واپسی پر یہ لوگ وہی پانی پیتے، پانی پینے کے بعد انہیں ذہنی اور نفسیاتی سکون ملتا تھا، اس طرح ان کی 'صحت' اور اصلاح ہوتی تھی یعنی اُن کی 'کتھارسس' ہوتی تھی۔ یہ بھی رواج تھا کہ جب کوئی مر جاتا تو اس کے رشتہ دار جانوروں کے لہو کو کٹوروں میں لے کر پیتے تھے اور ذہنی اور جذباتی سکون حاصل کرتے تھے۔

وقت گذرتا گیا، ڈیمٹر (DEMETER) نام کی دیوی کی پرستش نے جب یونانیوں کو متاثر کرنا شروع کیا تو مذہبی عقائد بہت ہی پراسرار ہو گئے۔ ایتھنز میں مختلف قسم کے پراسرار رسم ورواج شروع ہو گئے۔ عبادت کرنے کا ایک انتہائی والہانہ لیکن حد درجہ پراسرار طریقہ رائج ہو گیا، عبادت کے وقت وحشیانہ موسیقی کی لہریں ہر جانب سے اٹھتی تھیں اور لوگ دیوانہ وار رقص کرتے تھے، عبادت عموماً رات کی گہری تاریکی میں کسی بلند مقام پر ہوتی۔ رفتہ رفتہ 'ڈلفی' (DELPH I) کی مقدس عبادت گاہ میں یہ عبادت ہونے لگی، ہاتھوں میں سانپ اور خنجر لیے والہانہ رقص بلند چیخوں کے ساتھ جاری رہتا، ایسا لگتا جیسے لوگ خوشی سے دیوانے ہو رہے ہیں۔ ایک دائرے کی صورت رقص شروع ہوتا اور اس شدت سے کہ کوئی ہوش میں نہ رہتا۔ عورتیں پیش پیش رہتیں، ناچتے ناچتے سب تھک جاتے اور گر جاتے تو انہیں سکون ملتا، اس طرح عبادت کے عمل میں ان کی 'کتھارسس' ہوتی۔

اکثر یہ بھی ہوتا کہ ان کے قریب ہی کچھ جانور رکھ دیئے جاتے اور رقص کے اختتام پر سب ان جانوروں پر گرتے، انہیں انتہائی بے دردی سے مارتے، ان کے ٹکڑے ہو جاتے اور ان لوگوں کو جذباتی اور نفسیاتی آسودگی حاصل ہوتی، یہی کتھارسس تھی۔

اس لفظ ——— اور اس لفظ کی داخلی معنویت کی ابتدا اسی منزل سے ہوتی ہے!

اس وحشیانہ طریقہ عبادت سے حواس میں ہلچل سی پیدا ہو جاتی، ہوش کھو جانے کی وجہ سے فریب، التباس، وہم، خیال اور فریب نظر کی ایک پراسرار دنیا خلق ہو جاتی، رقص کرنے والے ایک پراسرار اجنبی ماحول میں پہنچ جاتے، جذبوں کی بے محابہ اُٹھان سے مذہبی وجدان کو آسودگی ملتی، عابد جسمانی حدود سے آگے نکل جاتے اور دیوی یا دیوتا سے قریب تر ہو جاتے، زمان ومکان

• آنند اور آنند کی وحدت
عورت اور درخت
فطرت اور وجود کے رشتے کا عرفان
(بھارہت، دوسری صدی ق.م)
(انڈین میوزیم۔ کلکتہ)

کی زنجیریں ٹوٹ جاتیں اور اس عمل کے بعد جو سکون ملتا اس سے باطن کی 'کتھارس' ہوتی تھی!

یونانی ڈراموں کی تخلیق کا انحصار بھی کہا جاتا ہے اس رقص پر ہے، جس طرح عابد اپنی تمام قوتوں اور اپنی تمام تر صلاحیتوں کو دوسرے وجود یعنی ابدی اور آفاقی وجود میں جذب کر دیتے تھے اُسی طرح ڈراما نگار بھی اپنی تمام صلاحیتوں کو کرداروں میں جذب کرنے کی کوشش کرنے لگے اور ناظرین کی 'کتھارس' ہوئی۔ اس قسم کی عبادت کا بنیادی مقصد یہی تھا کہ انسان حواس کی تمام سطحوں سے اوپر ہو جائے۔ ایسے اعلیٰ اور ارفع احساس تک جائے جہاں اس کی پہنچ عام طور پر نہیں ہوتی۔ شعور کی سطح سے بلند ہونے کا معاملہ تھا۔ یونانی 'مسٹی سیزم' MYSTICISM کی بنیاد بھی یہی ہے۔

افلاطون نے (DIONYSUS) کے صرف اس پہلو کی نکتہ چینی کی کہ جہاں اخلاقی اقدار نہیں ہیں، وہ ایک بڑا معلّمِ اخلاق تھا۔ لہٰذا اس نے کتھارس کو جذباتی اور نفسیاتی آسودگی اور پاکیزگی کا نتیجہ قبول کرتے ہوئے صرف اُن نکات کو پسند کیا کہ جن میں اخلاقی اقدار موجود تھیں۔ 'مکالمات' میں ایسی 'کتھارس' کی جانب کچھ اشارے موجود ہیں۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یونانی جمالیات میں سب سے پہلے افلاطون نے اس لفظ کی معنویت کو سقراط کے الفاظ میں پیش کیا۔ جہاں 'تحریر'، 'جذبہ' اور 'زبان' پر گفتگو ملتی ہے وہاں افلاطون کا نظریہ کسی حد تک واضح ہو جاتا ہے۔ ہومر کی نظمیں پڑھتے ہوئے جب وہ یہ کہتا ہے کہ میرے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ جسم میں تھرتھری سی آجاتی ہے تو دراصل وہ خود کو "کتھارس" کی جانب بڑھتا ہوا پاتا ہے۔ اس لیے کہ ایسی ہی کیفیتوں کے بعد 'کتھارس' ہوتی ہے۔

ارسطو کے لیے یہ لفظ اجنبی نہ تھا۔

اس لفظ کی گہری معنویت بھی اس کے دور میں کسی نہ کسی صورت میں موجود تھی۔ اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے اسے ایک ہمیشہ زندہ رہنے والی اصطلاح کی صورت دے دی جس کی معنویت کی تہہ داری اور پہلوداری پر صدیوں سے اظہار

خیال کیا جا رہا ہے۔

ارسطو کے سامنے یونانی ڈرامے تھے اور اُس نے ڈرامے کے فن کو موضوع بنایا، لیکن اِس فن پر گفتگو کرتے ہوئے اس بڑے ناقد نے فنونِ لطیفہ کی جمالیات کو سمیٹ لیا۔ یہ وہ عہد تھا جب یونان میں ایک بڑے تخلیقی دَور کا خاتمہ ہو رہا تھا۔ ادبی تنقید کے لیے اہم زمانہ تھا، یونانی فکر جس بلندی پر تھی اُس کے لیے ارسطو ہی کی ضرورت تھی۔

ارسطو کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے یونانی ادبیات کا مطالعہ کرتے ہوئے ادبی اقدار اور فنی آفاقیت سے گہری دلچسپی لی۔ بہت حد تک فلسفہ، منطق اور اخلاق کو فنی اور ادبی اقدار سے دُور رکھا۔ یہی وجہ ہے کہ 'کتھارس' کی اصطلاح معنی خیز ادبی یا تنقیدی اصطلاح بن گئی۔

بوطیقا (POETICS) کا وہ حصہ ہمیں نصیب نہیں ہے کہ جس میں اس نے ''کتھارسس'' کی تشریح کی تھی۔ سیاسیات (POLITICS) کے آٹھویں حصے میں اس اصطلاح کا ذکر ملتا ہے۔ ہم المیہ کے پلاٹ، المیہ کردار اور المیہ ہیرو اور آرٹ اور المیہ کے رشتوں پر اس کے خیالات کی روشنی میں 'کتھارسس' کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

'سیاسیات' میں اُس نے 'کتھارسس' کو تنقیہ یا جلاب (PURGATION) کا مفہوم دیا ہے۔ ٹریجڈی سے ہمدردی اور خوف کے جذبے اُبھرتے ہیں اور اختتام پر جب یہ جذبے دُور ہو جاتے ہیں تو 'کتھارسس' ہوتی ہے۔ یہ احساس بھی ملتا ہے کہ 'ٹریجڈی' کا فن ان جذبوں کو دُور کر دیتا ہے اور ذہنی اور جذباتی سکون بخشتا ہے۔ باطن میں روشنی آجاتی ہے اور جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ ارسطو نے تخیل اور عقل کے ساتھ جذبوں کو بھی بڑی اہمیت دی ہے۔ البتہ وہ اُن کے متوازن اُبھار اور اُن کی صحت اور اصلاح کو ضروری سمجھتا ہے۔ 'کتھارسس' کے ساتھ صفائی اور پاکیزگی، باطن کی روشنی اور جمالیاتی آسودگی کی معنویت بھی وابستہ ہو جاتی ہے۔ ایک نئی جہت سامنے آجاتی ہے کہ جس کا اطلاق پورے فنونِ لطیفہ پر ہوتا ہے یعنی معاملہ صرف جذباتی آسودگی کا نہیں

ہے بلکہ جذبوں کی روشنی اور پاکیزگی کا بھی ہے کہ جس سے جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے۔

بیسویں صدی میں سگمنڈ فرائڈ نے (CATHARIC METHOD) کو اپنے طریقۂ علاج میں شامل کر کے اس کی اہمیت اور بڑھا دی۔ اس کی یہ دریافت حیرت انگیز بن گئی کہ غنودگی یا نیم غنودگی کے عالم میں ـــ یا خواب آور لمحوں میں مریض کی مدد اس طور پر کی جائے کہ وہ اپنے بچپن کے المناک اور اذیت ناک اور دُکھ دینے والے تجربوں کو یاد کرے تو وہ آہستہ آہستہ نیوراتی کیفیتوں سے دُور ہو جائے گا۔ اس طریقِ کار کو اس نے سے تعبیر کیا جس کا براہِ راست تعلق یونان کے قدیم تجربوں اور ارسطو کی 'کتھارسس' سے ہے۔

ان باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ 'کتھارسس' بنیادی طور پر نتیجہ ہے 'آنند' کی کی طرح تخلیق کے پورے عمل میں مسرّتوں اور لذتوں اور نغمہ ریز لہروں کی طرح جاری و ساری نہیں ہے۔ 'رس' کی طرح 'تجربہ' کی رُوح فنکار کے تخلیقی عمل کی خوشبو اور تخلیق کی روشنی اور اس کے جادو اور سامعین، ناظرین یا قارئین کے ذہن اور جذبے کے آہنگ سے رشتوں کا حسن نہیں ہے۔ 'آنند' اور 'رس' کی طرح مسرت آمیز بصیرت تک کا سفر نہیں ہے۔ مسرت سے بصیرت افروز مسرّتوں اور لذتوں تک جانے اور تمام مسرّتوں اور بصیرت کو ایک وحدت کی صورت میں دیکھنے یا پانے کی آرزو نہیں ہے۔ 'آنند' آزاد جمالیاتی احساس یا جذبہ ہے جو ماورائی روشنی (پار پرکاش) سے سرشار ہے۔ 'شیو' 'رس' اور آنند دونوں کا سرچشمہ ہے۔ عظیم تر شعور ہے۔ فرد اور اس عظیم تر شعور کے 'آنند' کا رشتہ حد درجہ لطیف اور مسرت آگیں ہے۔ فنکار اپنی تخلیق کے ذریعہ "آنند" اور آنند، کے اس رشتے کی بازیافت کرتا رہتا ہے۔ تمام آوازیں عظیم تر شعور کی نغمہ ریز لہریں ہیں۔ جذب ہیں۔ لہٰذا فنکار ماورائی روشنی کے ساتھ ان لہروں سے رشتہ قائم کر کے خود اپنے وجود کی دریافت اور بازیافت کرتا رہتا

ہے اور جب 'آنند' اور 'آنند' ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں تو "آوازوں کی وحدت" پیدا ہوتی ہے اور عظیم تر مسرتوں کا حیرت انگیز سرچشمہ پھوٹ پڑتا ہے۔ 'رس' اور آنند سے شعور کی روشنی (پرکاش) کا بھی عرفان حاصل ہوتا ہے اور شعور کی آزادی (وِمرس) کا احساس بھی شدید ہوتا جاتا ہے۔

●

● ہندوستانی جمالیات میں وحدت، آنند کا سرچشمہ ہے!

وحدت کا احساس ہی ذہن کو اس سرچشمے کے قریب لے جاتا ہے اور یہی احساس جب 'وحدت' سے آشنا ہو جاتا ہے تو جلال وجمال کا عرفان پاتا ہے اور دوسروں کو عطا کرتا ہے۔

کنڑ زبان کے معروف شاعر بساون (BASAVANNA) نے اپنی ایک نظم میں جسم کو ایسے مندر سے تعبیر کیا ہے جس میں شیو ہر لمحہ موجود رہتے ہیں۔ جسم اور شیو کو ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ جسم ہی حقیقی مندر ہے۔ اسی کو دیکھ کر پتھروں اور اینٹوں کے مندر تعمیر کیے گئے ہیں۔ جسم کے مندر اور شیو کی وحدت کا عرفان ہی حقیقی آنند یا مسرت سرمدی عطا کر سکتا ہے۔ بساون نے کہا ہے:

● میرے پاؤں ستون ہیں
میرا جسم، تبرکات کا ظرف
میرا سر سونے کا گنبد
اے دو ملنے والی ندیوں کے مالک
جو شئے غیر متحرک رہتی ہے

'آنند کا آفاقی تجربہ'
کرشن اور رادھا
(ڈکی آرٹ: اٹھارھویں صدی)
(پرنس آف ویلس میوزیم، بمبئی)

گر جاتی ہے
جو شئے متحرک رہتی ہے
ہمیشہ قائم رہے گی۔
(باسوآن)

باسوان اور دوسرے قدیم شعراء نے 'گرو' لنگ' اور جنگم (JANGAMA) کو ایک وحدت کی صورت میں دیکھا ہے۔ یعنی روحانی پیشوا، شیو اور متحرک اشیاء، تینوں ایک ہی وحدت کی جہتیں ہیں۔ بعض قدیم ہندوستانی شعراء نے تو غیر متحرک (STHAVARA) اور متحرک (JANGAMA) اشیاء دونوں کو ایک وحدت میں محسوس کیا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل کو وقت سے تعبیر کرتے ہوئے 'لنگ' کو ان کی وحدت تصور کیا ہے۔ انسان کا ذہن 'کام دیو' کی صورت متشکل ہوا ہے اور اس کے ترکش کے پانچ تیر، سورج، کنول، اشوک کے پھول، آم، یاسمن اور نیلے کنول کی صورتوں میں تبدیل ہو گئے ہیں جو بھولے پن اور فریفتگی، تحریک، برانگیختگی اور اشتعال پذیری، تشنگی اور پژمردگی، حرارت، تپش اور حدت اور اکڑ کر رہ جانے کی کیفیتیں پیدا کرتے ہیں۔

ہندوستانی جمالیات میں ابتداء سے وحدت کے احساس و شعور کے ذریعہ ہی آنند یا مسرتِ سرمدی حاصل کرنے کی باتیں ملتی ہیں۔ سچی مسرت، وحدت کی سچی بصیرت سے حاصل ہوتی ہے۔ 'آنند' وحدت کے بطن میں ہے۔

انسان کا جسم معجزوں کا گہوارہ ہے۔ اگر معجزوں پر یقین نہیں آتا لیکن وہ ہوئے ہیں اور ہوتے رہتے ہیں۔ خارجی مظاہر کا عمیق مشاہدہ باطنی صلاحیتوں کا احساس دیتا ہے اور رفتہ رفتہ اپنے غدود (GLANDS) اور اپنی غدودی تپش و حرارت اور تحرک و طاقت کے تئیں بیداری پیدا ہو جاتی ہے۔ خارج اور باطن کی مشابہت ایک پُر اسرار مسرت سے آشنا کرتی رہتی ہے۔ انسان کے سات اہم صلاحیتوں سے بھرپور غدود خاص رطوبت عرق یا رس پیدا کرتے ہیں جن سے مختلف قسم کے تحرکات کا جنم ہوتا ہے اور جسم کے اندر

متحرک رہتا ہے۔ تمام غدود کی اپنی اپنی صلاحیتیں ہیں کہ جن سے شعاعیں نکلتی رہتی ہیں۔ ہر انفرادی تنویر اپنی درخشانی کی وجہ سے اہمیت رکھتی ہے۔ غدود کی تنویر، درخشانی اور حرارت سے پورے وجود میں ارتعاشات پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ یہ ارتعاشات باطنی طور شادمانی اور مسرتوں سے آشنا کرتے ہیں۔ تانتر نے انھیں اپنے طور 'چکروں' سے تعبیر کیا ہے۔ ان کی تشریحیں کی ہیں، ان کے مدارج بتلائے ہیں اور حقیقی مسرت اور مسرتِ سرمدی کا شعور عطا کیا ہے۔ مغربی مابعدالطبیعیات میں انھیں 'ایتھر' کے مقامات یا 'ایتھر' کے مراکز (ETHERIC CENTRES) سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ 'چکر' جو اپنی جگہ تنویر، درخشانی اور حرارت کے منفرد مرکز ہیں۔ تنویر، حرارت اور منور ارتعاشات کے ذرائع بھی ہیں۔ غدود کے پیچھے نظر نہ آنے والی حرارتیں اپنے روشن ارتعاشات کے ذریعہ غدود کے عمل کی رہنما ہیں۔ چھ چکروں سے گزر کر جب انسان ساتویں چکر تک پہنچتا ہے تو اُس کا ذہن سارے جسم یا پورے وجود میں متحرک ہو جاتا ہے اور یہی وہ منزل ہے جہاں 'وژن' جنم لیتا ہے۔ وہ 'وژن' جو تمام مسرتوں کا سرچشمہ بن جاتا ہے۔ خارج اور باطن کی پُراسرار وحدت کا عرفان یہی مسرت عطا کرتا رہتا ہے۔

تھائی رائڈ گلانڈز (THYROIDGLANDS) یا سپری غدہ جو ڈھال کی مانند ہوتا ہے۔ تخلیق کے لیے اُکساتا ہے۔ تخلیق، وحدت کے عرفان کے لیے۔ حقیقی انبساط پانے کے لیے۔ ذہن یا دل غور و فکر میں ڈوبا ہوا سوچتا ہوا تخلیقی وسیلہ بن جاتا ہے۔

انسان کے مغز کا مطالعہ کیا جائے تو ایک نئی تصویر سامنے ہوگی۔ ایسا دکھائی دے گا جیسے یہ انسان کی ابتدائی صورت (EMBROYO) یا جنین (FOETUS) ہے۔ خام پیکر، خام صورت! بڑی مماثلت اور مشابہت ہے دونوں میں۔ انسان کے جسم کا ایک خاکہ سامنے ہوگا۔ ایسا محسوس ہوگا جیسے مصور نے انسان کے جسم یا اس کے وجود کا پہلا نقشہ مغز میں تیار کیا ہے۔ اس خاکے میں مرد اور عورت دونوں ایک دوسرے میں جذب نظر آتے ہیں۔ عورت کی دو چھوٹی واضح پستان ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے انسان کا ابتدائی پیکر کھوپڑی کے اندر خلق ہوتا ہے اور اس کے بعد اس کی توسیع ہوتی ہے۔ اعضاء

بڑھتے ہیں اور جسم بنتا ہے، جسم مغز کا واضح اظہار نظر آنے لگتا ہے۔

عورت اور مرد کی وحدت کی یہ تصویر غیر معمولی رہی ہے۔ "اردھ ناری شور" کا غیر معمولی تصور ممکن ہے اس سچائی سے بھی رشتہ رکھتا ہو۔ وجود کے تئیں بیداری اور مابعد الطبیعیاتی سطح پر وحدت کے احساس نے جہاں پرش اور پرا کرتی، شیو اور پاروتی، شیو اور کالی وغیرہ کے تصورات پیدا کیے اور وحدت کی لازوال مسرتوں سے آشنا کیا وہاں مابعد الطبعیات میں "حقیقی شعور" کے تصور کی بھی آبیاری کی۔

'آنند' کا وسیع تر، تہہ دار اور پہلو دار معنی خیز تصور "میں" یا "ذات" سے گہرا رشتہ رکھتا ہے۔ خالق کائنات، عورت، مرد، اشیا، عناصر سب 'میں' یا ذات میں ہے۔ "میں وہ ہوں" "وہ میں ہوں"۔ اس احساس و شعور ہی نے حقیقی مسرت یا آنند کی سیال نغمہ ریز لہروں سے آشنا کیا ہے۔

محبت، رشتہ، حسن، عمل، اور تجربہ — یہی 'میں' یا 'ذات' کا سرمایہ ہیں۔

"محبت میں ہوں۔"

"حسن میں ہوں۔"

اور

'عمل' اور 'تجربہ' میں ہوں۔

یہ شعور ہی تخیل کے تحرک کا ذمے دار ہے اور تخیل کا تحرک ہی باطن کے حسن کو محسوس صورتیں عطا کرتا ہے اور خارج اور باطن کے جلووں کے تمام رشتوں کی وحدت کے عرفان سے سچی مسرت یا مسرت سرمدی پاتا ہے۔ وحدت کا شعور اتنا غیر معمولی ہے اور اس شعور کے ذریعہ انبساط حاصل کرنے کی آرزو اتنی بڑی ہے کہ قدیم اچاریوں اور قدیم فنکاروں نے ذہنی اور جسمانی عمل کو ان کے لیے ضروری جانا ہے۔ اچاریوں کی مابعد الطبعیاتی فکر نے ارتکاز (CONCENTRATION) مراقبہ (MEDITATION) استغراق (CONTEMPLATION) اور عقیدت، تعظیم، احترام اور عبادت ADORANA وغیرہ کو اہمیت تو دی ہی ہے۔ تخلیقی فنکاروں نے تخلیقی عمل میں "آنند" پانے کے لیے انہیں

نقطۂ عروج پر پہنچا دیا ہے۔ ان کے بغیر تخلیقی عمل ممکن نہیں ہے۔ ان کے بغیر وحدت کے حسن کی پہچان اور مسرت سرمدی ممکن نہیں ہے۔ ان ہی سے تخلیقی عمل میں وجد (TRANCE) کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ وجد کی کیفیت ہی 'وژن' عطا کرتی ہے، اور وژن ہی نٹ راج' شیولنگ' ترمورتی اور متھرا کا بدھ خلق کرتا ہے۔

'آنند' کے لیے ارتکاز چاہیے۔ ذہن کو موضوع پر مرکوز رکھنا ضروری ہے۔ اسی سے حیرت انگیز قوت کا احساس ملتا ہے۔ ذہن کے ساتھ سانس کی رفتار پر قابو رکھنے پر زور دیا گیا ہے نشست کے انداز کو سمجھایا گیا ہے۔ مجسموں کی آنکھوں کو بنانے کے لیے خاص انداز سے بیٹھنا اور ایسے منتر کا خاص جاپ کرنا کہ جس کا رشتہ سانس کی خاص رفتار سے ہو ضروری تھا، وجدانی تجربہ اسی لیے اہم ہے۔

'یوگ' کا بنیادی مقصد یہی رہا کہ روحانی طور پر وجود نوری شعاعوں سے آشنا ہو 'یوگ' نے تخلیقی آزادی کا احساس ہمیشہ دیا ہے۔ پتن جلی (۱۵۰ ق.م) نے 'یوگ' کے فلسفیانہ اصولوں پر ایک اچھی گفتگو کی ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی بتایا ہے کہ یوگ کے ذریعہ کس طرح ذہن اور حواس کو تمام الجھنوں، پریشانیوں اور تکلیفوں سے علیحدہ کر کے بلند سطح حاصل کی جا سکتی ہے جہاں آزادی کا سچا احساس ملتا ہے۔ اپنشدوں کے اچاریوں کا اعتقاد عظیم تر جلیل و جمیل تجربے پر بھی اس لیے کہ اسی کے ذریعہ 'ذات' اپنے نور اور اس نور کی تمام شعاعوں اور کرنوں سے آشنا ہو سکتی ہے۔ فنکار کی ذات ہی بنیاد ہے، جڑ ہے۔ حواس اشیاء و عناصر کی جانب بڑھتے ہیں اور ذہن ان میں رشتے پیدا کرتا ہے۔ تخلیقی ذہن کی پہچان اُس کے حسی عمل و حرکت اور قوتِ مدرکہ اور تصورات کی تخلیقی صورتوں سے ہوتی ہے۔ ذہن 'التباس' اور 'مایا' کو خلق کرتا ہے۔ ماضی کی نئی دریافت یا بازیافت کرتا ہے۔ کبھی گہری نیند میں ڈوب جاتا ہے اور خوابوں کی تخلیق کرتا ہے۔ تخلیقی فنکار کا ذہن توازن اور سکون اور خاموشی سے پہچانا جاتا ہے۔ ذہنی توازن اور ذات کی خاموشی کی وجہ سے وہ وجود یا ذات کی پُر اسرار خاموشی میں پہنچتا ہے اور جب باہر آتا ہے تو حاصل کیے ہوئے ہوئے آنند کا اظہار کرتا ہے۔ اندر سے باہر آنے کا عمل آنند کے احساس کی وجہ سے

قابلِ غور ہے اس لیے کہ یہ خاموشی سے آواز کی جانب بڑھنے کا عمل ہے۔ سکون سے تحرک کی جانب آنے کا عمل ہے، اور نیند سے بیداری کی طرف آنے کا عمل ہے۔ تخلیقی تجربے میں روشنی اور تاریکی، حرکت اور سکون اور خاموشی اور آواز اور نیند اور بیداری سب کا آنند ملتا ہے۔ مصوّری میں روشنی اور سائے اور رنگوں کی آمیزش، مجسمہ سازی میں ڈیزائن موسیقی میں آوازوں کی تکرار وغیرہ پر نظر رکھی جائے تو ذات، کے آنند کا گہرا احساس بھی ملے گا اور ساتھ ہی اپنے اپنے طور پر جمالیاتی انبساط حاصل ہوگا۔

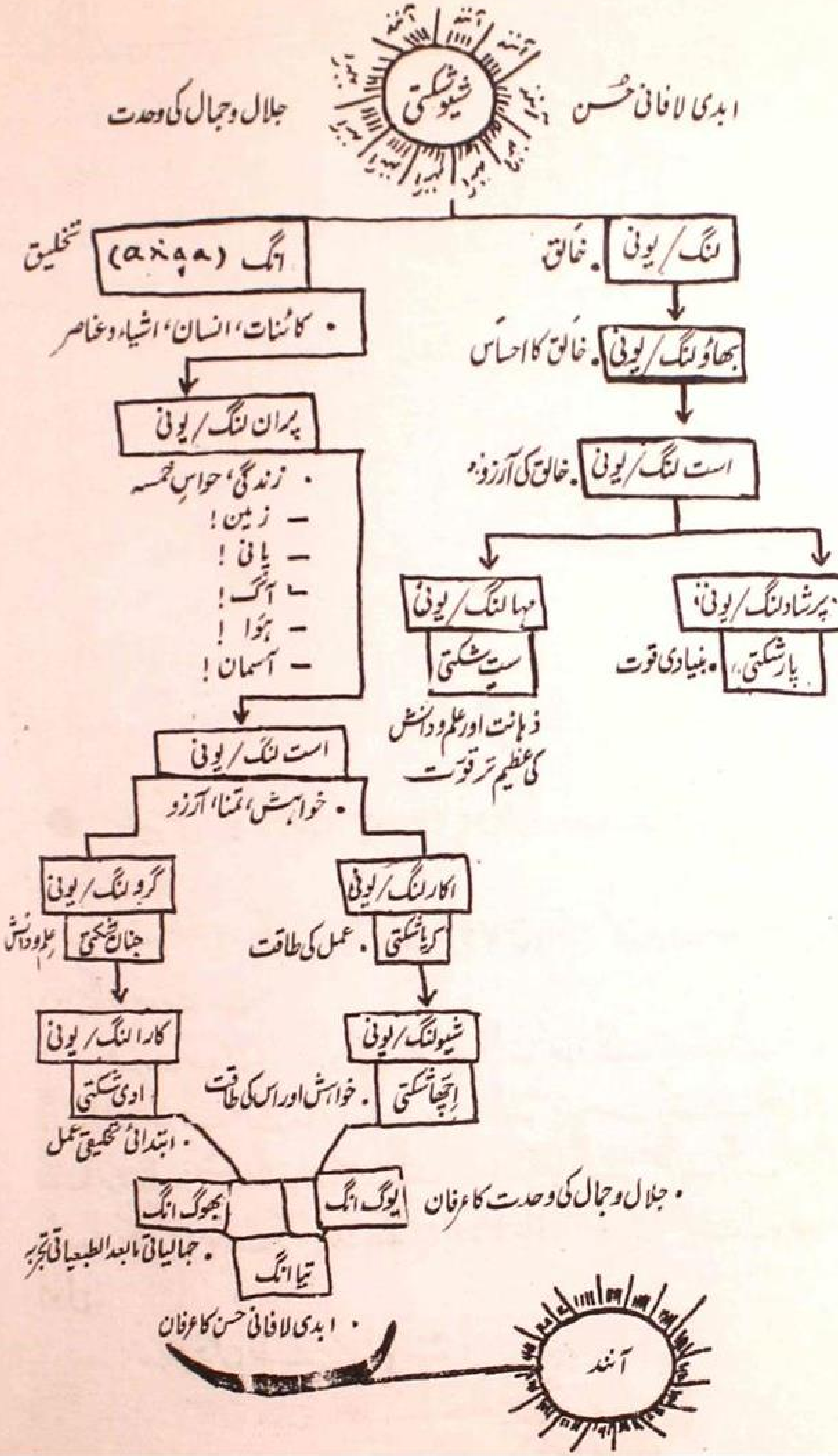
ذہن اور جذباتی ارتعاشات میں اس طرح ہم آہنگی پیدا کرنا کہ نور کی شعاعیں وجود میں آنے لگیں غیر معمولی عمل ہے۔ یہ منوّر شعاعیں، تخیل کو صورتیں دینے لگتی ہیں اور یہ صورتیں "تخلیق" بن جاتی ہیں۔ تیسری آنکھ دو اصولوں (عورت + مرد) کی بے پناہ جذبی کیفیتوں سے پیدا ہوتی ہے جو آگے بڑھ کر کائنات کے جلال وجمال کی وجد آفریں اور مسرت آگیں وحدت کا احساس وشعور عطا کرتی ہے۔ کبھی یہ تیسری آنکھ شیو کی آنکھ بن گئی ہے۔ کبھی مصر میں سر پر پھن اٹھائے سانپ کی صورت رونما ہوئی ہے اور کبھی چین میں مور کے خوب صورت پروں کے چکر کی صورت میں جلوہ گر ہوئی ہے۔

● 'شیوشکتی' ابدی لافانی حسن اور جلال وجمال کی وحدت کی بڑی تہہ دار معنی خیز علامت ہے۔

'شیوشکتی' لِنگ (LINGA) (خالق) اور 'انگ' (ANGA) (مخلوق) دونوں کی وحدت ہے۔

مسرت سرمدی یا آنند کو سمجھنے کے لیے 'لنگ' بھاؤ لنگ' است لنگ' پرشاد لنگ' اور 'مہا لنگ' کے ساتھ 'انگ' پران انگ' اور است انگ' — اور 'اکار لنگ' گرو لنگ' شیو لنگ اور کارا لنگ — اور تھیا انگ' بھوگ انگ' اور 'یوگ انگ پر نظر رکھی جائے تو 'آنند' کے حسّی اور جمالیاتی تصوّر کی عظمت کی پہچان ہوگی۔

مندرجۂ ذیل خاکے پر غور فرمایئے :


شیوشکتی
ابدی لافانی حسن
جلال و جمال کی وحدت
لنگ / یونی . خالق
انگ
تخلیق
کائنات، انسان، اشیاء و عناصر
بھاؤ لنگ / یونی . خالق کا احساس
پران لنگ / یونی
زندگی، حواسِ خمسہ
زمین !
پانی !
آگ !
ہوا !
آسمان !
است لنگ / یونی . خالق کی آرزو
مہا لنگ / یونی
ست شکتی
ذہانت اور علم و دانش کی عظیم تر قوت
پرشاد لنگ / یونی
پارشکتی . بنیادی قوت
است لنگ / یونی
خواہش، تمنا، آرزو
گرو لنگ / یونی
جنان شکتی
علم و دانش
اکار لنگ / یونی
کریا شکتی . عمل کی طاقت
کار لنگ / یونی
ادی شکتی
ابتدائی تخلیقی عمل
شیو لنگ / یونی
اچھا شکتی . خواہش اور اس کی طاقت
بھوگ انگ
یوگ انگ
جلال و جمال کی وحدت کا عرفان
جمالیاتی مابعد الطبیعیاتی تجربہ
تیا انگ
ابدی لافانی حسن کا عرفان
آنند

یہی احساس و شعور ہے کہ جس نے پرش اور پراکرتی کے حسّی تصورات عطا کیے ہیں اور شیو پاروتی، وشنو، لکشمی اور کرشن اور رادھا کے خوبصورت پیکر تراشے ہیں اور جلال و جمال کی وحدت اور ابدی لافانی حسن کا عرفان بخشا ہے۔

اسی تصور سے نٹ راج کا کائناتی رقص وجود میں آیا ہے۔

وحدت کے اسی احساس کی وجہ سے وشنو شیش ناگ پر لیٹے سمندر کی سطح پر ابھرے ہیں۔ شیش ناگ کے ہزاروں سر نظر آئے ہیں۔ وشنو کی ناف کے اوپر خوبصورت کنول پر چار سروں والے برہما بیٹھے ہیں اور وشنو کے پاؤں کے نزدیک انتہائی پرسکون چہرے کے ساتھ لکشمی بیٹھی ہیں۔ شیش ناگ، تمام اشیاء و عناصر کی علامت بنا ہے۔ وشنو کے اس پیکر کو وحدت کی انتہائی خوبصورت تصویر کی صورت عطا کی گئی ہے جو آنند اور مسرت سرمدی سے آشنا کرتی ہے۔

لنگ (خالق) اور انگ (مخلوق) کی وحدت کے تصور نے مندروں کی تعمیر انسان کے جسم کے حسّی تصور کے مطابق کی ہے۔ زمین کے اندر بیج سے بھرا برتن رکھا گیا ہے اور یہ تصور کیا گیا کہ اسی بیج کی طاقت سے مندر کی عمارت اٹھتی ہے یا بلند ہوئی ہے۔ مندر کے مختلف حصوں کے اعضاء سے تعبیر کیا گیا۔ ہست (ہاتھ) پَد (پاؤں) سِک ہار (سر) کے علاوہ مندر کے اندرونی تاریک حصے کو 'گربھ گرہ' (خانۂ رحم) کہا گیا ہے۔ تین دروازوں کا مندر شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے حسّی تصور کا ترجمان بنا اور پانچ دروازوں کا مندر حواسِ خمسہ کی حسّی تصویر بن گیا۔ کسی بھی دروازے سے وحدت کا عرفان حاصل کر کے آنند کو پایا جا سکتا ہے۔

موسیقی کے سُروں کی اُٹھان نے وحدت کا احساس دیا۔ نغمۂ سرمدی، مسرتِ سرمدی بنا۔ موسیقی، وجود اور کائنات کا معنی خیز رشتہ بن گئی۔ موسیقاروں نے آہنگ اور لفظوں کے رنگوں، آوازوں اور صورتوں کو اس طرح محسوس بنایا کہ ہر شخص کے وجود سے آہنگ اور لفظوں کا رشتہ قائم ہو گیا۔ حیرت اور مسرت کے جذبوں کی لہریں وحدت کا عرفان بخشنے لگیں۔

'ہندوستانی جمالیات' میں 'آنند' کے اس تصور اور احساس کی اہمیت غیر معمولی ہے۔

تمام تخلیقات کا بنیادی مقصد آنند اور آنند کی وحدت کی تلاش اور اس وحدت کا حصول ہے۔ تخلیقی عمل کی ابتداء آنند کے احساس سے ہوتا ہے۔ یہ احساس آہستہ آہستہ پھیلتا جاتا ہے۔ وجود اور تجربے کے آنند کی اُٹھان زماں و مکاں کو گرفت میں لیتی ہوئی حقیقی انبساط سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ نٹ راج، اجنتا، گیتا گووند، (جے دیو) سب اسی کے کرشمے ہیں۔ بھگتی تحریک کی بنیاد اسی پر ہے۔ کبیر، میرا بائی، سورداس، بلھے شاہ اور للہ عارفہ کے کلام میں اسی کی تلاش اور اس کے حصول کے تجربے میں دیوارا دسی میا (DEVARA DASIMAYYA) نے جب یہ کہا تھا:

- مَیں وہ ہوں کہ جس کے پاس جسم ہے
تم وہ ہو جس کے پاس سانس ہے، رُوح ہے
تم میرے جسم کے اسرار سے واقف ہو۔
اور مَیں
تمھاری سانس اور تمھاری رُوح کے موضوع سے واقف ہوں۔
یہی وجہ ہے کہ تمھارا جسم
مجھ میں ہے
تم جانتے ہو
اور مَیں جانتا ہوں، رام ناتھ
تمھاری سانس اور تمھاری رُوح
جو میرے جسم میں ہے
کیسا معجزہ ہے!!

اور للہ عارفہ نے یہ کہا تھا:

مَیں اُس میں جذب ہو گئی اور امرت کے چشمے تک پہنچ گئی۔
دیکھا، امرت کے برتن بھرے پڑے ہیں اور پینے والا کوئی نہیں ہے۔

"آنند کے عرفان کی ایک مثال"
راگنی ٹوڈی (راجستھان، اٹھارھویں صدی)
(پرنس آف ویلیس میوزیم، بمبئی)

یا

میں للہ، اپنے دل کے باغ کے دروازے میں داخل ہوگئی۔
میں نے شیو میں شکتی کو جذب دیکھا۔
امرت کی جھیل سے میرا رشتہ قائم ہوگیا۔
تو آنند اور آنند کی وحدت کا احساس ہی عطا کیا تھا۔

●

نو

اظہار کا حُسن

● 'ہندوستانی جمالیات' میں 'اظہار کے حسن' کا مطالعہ جمالیاتی تجربے سے علیحدہ ممکن نہیں ہے۔ اس لیے کہ 'تجربہ' اور اظہار کی وحدت ہی فن ہے۔

'صورت'، یا 'فارم' سے موضوع کو علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیقی فنکاروں نے موضوع سے ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم کرتے ہوئے اسے ہمیشہ اس کے اپنے 'فارم' کی صورت میں محسوس کیا ہے۔ تری مورتی، نٹ راج اور متھرا کا بدھ عمدہ مثالیں ہیں۔ ان پیکروں کے 'فارم' کو موضوع سے بھلا کس طرح علیحدہ کیا جا سکتا ہے؟ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے تخلیقی فنکاروں نے تخلیقی سطح پر یا اپنے جمالیاتی وجدان میں انھیں ان ہی صورتوں میں محسوس کیا تھا۔ موسیقی کے آہنگ اور مندروں کی تعمیر میں بھی تجربہ اور اظہار کی وحدت ہی متاثر کرتی ہے۔ اظہار کے حسن کا مطالعہ ہوگا تو موضوع کے حسن کے ساتھ ہوگا۔

شاعری کے تعلق سے 'النکاروں' (ALANKARS) پر جو بحثیں ہوئی ہیں وہ بظاہر ایک دوسرے سے جتنی بھی علیحدہ نظر آئیں شاعری کے جمالیاتی تصورات اور بنیادی موضوعات کو ساتھ لیے ہوئی ہیں۔ النکاروں پر گفتگو کا جو سلسلہ جاری رہا وہ صرف اس لیے کہ شاعری کی داخلی فطرت اور اس کی عظمت کی بہتر پہچان ہو سکے اور یہ بتایا جا سکے کہ کلام میں الفاظ علامات اور استعارات اور تخیل اور تجربہ وغیرہ کی سطح کیا ہے۔ یہ کس حد تک تجربوں کا جلوہ

بنے ہیں۔ شاعری میں چوں کہ معاملہ 'لفظوں' کا ہے۔ اس لیے اسے اس طرح موضوع بنانا ضروری بھی تھا۔ دوسرے فنون کی صورتوں کے مقابلے میں لفظوں کی صورتیں یقیناً کمزور ہوتی ہیں۔ لہٰذا شاعری کے معیار کے پیشِ نظر ان کی بہتر صورتوں پر اظہارِ خیال کرنا ضروری تھا۔ اس کے باوجود یہ محسوس ہوتا ہے کہ کوئی بحث۔ یا کوئی نظریہ اظہار کو تجربے سے علیحدہ کر کے دیکھنا نہیں چاہتا۔ یہ بحث اس لیے ہے کہ تجربوں کی قدر و قیمت کا بہتر احساس دِلایا جا سکے اور بہتر شعری تجربوں کو بہتر اظہار میں جلوؤں کی طرح محسوس کیا جا سکے۔

'النکار' وہ وسائل ہیں جو کلام کی آرائش و زیبائش کو اعلیٰ ترین مقام تک لے جاتے ہیں۔ کلام کی آرائش و زیبائش موضوع یا تجربے سے علیحدہ نہیں ہوتی۔ تجربے کی روشنی لفظوں اور استعاروں کو منور کرتی ہے۔ جے دیو پی یوش ورش (تیرھویں صدی) نے شعری تجربہ اور النکاروں کے رشتے کی وضاحت کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ یہ رشتہ آتش و حرارت کا رشتہ ہے۔ 'النکار' اُن کے نزدیک ایسا جلوہ یا ایسی حرارت ہے جو تجربے کے بطن سے پھوٹتی ہے۔ یہ حرارت نہ ہو تو آتش اور تجربے کی بھلا پہچان کس طرح ہو سکتی ہے؟

چھٹی اور ساتویں صدی دنڈی (DANDI) اور بھامہ (BHAMA) نے یہ بتایا تھا کہ موضوع یا تجربہ سے علیحدہ 'النکاروں' پر گفتگو کرنے والے پوری سچائی پر گفتگو نہیں کرتے۔ 'شبدھ' میں اتنی طاقت اور اتنی توانائی ہے کہ وہ اپنے حسن کے ساتھ موضوع کو مرکزِ نگاہ بنا دیتے ہیں۔ 'شبد' سے جذبات کے رنگ ظاہر ہوتے ہیں۔ کلام پڑھنے والوں پر ان رنگوں کے گہرے اثرات ہوتے ہیں۔ 'شبد' تجربے کے رس سے علیحدہ نہیں ہوتا۔ نویں صدی میں وامن (VAMANA) اور اُدبھٹ (UDABHATTA) نے 'شبد' کی قدر و قیمت کا اندازہ کرتے ہوئے موضوع کے حسن اور اظہار کے حسن کی وحدت کا احساس بالیدہ کیا اور یہ بات واضح کر دی کہ 'النکار' کا مقصد لفظوں کا کھیل یا لفظوں کا تماشا نہیں ہے۔ 'شبد' ایک انتہائی تہہ دار معنی خیز لفظ ہے۔

،اوتم، شبد کا سب سے معنی خیز استعارہ ہے۔ شبد تصویر بھی ہے اور آواز بھی۔ حسّی تجربے کا نقش بھی ہے اور کلام کا مفہوم بھی۔ حسّی تصوّر جو صورت خلق کرتا ہے۔ اس کی تصویر، شبد، سے اُجاگر ہوتی ہے۔ اس کے آہنگ اور اس کے رنگ سب اسی سے اُبھرتے ہیں۔ دنڈی، بھامہ، ادبھٹ، وامن، ردوراٹ (RUDRATA) آنند وردھن اور اچاریہ ممٹ (MAMMATA) سب 'شبد' کی ہمہ گیر معنویت سے واقف نظر آتے ہیں۔ ان میں کوئی بھی اچاریہ ایسے نہیں جو موضوع اور النکاروں کو علیحدہ کر کے دیکھتے ہوں۔ دنڈی نے کلام کے خوب صورت لباس کا نہیں بلکہ کلام کے خوبصورت جسم کا ذکر کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ خوب صورت لفظوں کے بطن میں فنکار کے خوبصورت جذبات ہوتے ہیں۔ الفاظ احساس اور جذبے کے اظہار کے ذرائع ہیں۔ النکاروں کا حسن ایسا ہو جو تجربوں کے حسن سے جنم لے اور ان کا ترجمان بن جائے۔ وامن نے کاویہ النکار ستر میں اسلوب، ڈکشن اور اظہار پر مفصل گفتگو کی ہے اور النکاروں کو کلام کی آتما یا روح سے تعبیر کیا ہے۔ لفظوں کی توانائی، صفائی، بزرگی اور حسن کو خیالات کے لیے ضروری جانا ہے۔ خیال کے تقاضے کے مطابق 'شبد' استعمال کیے جائیں تا کہ 'خیال' کا حسن دوسروں تک پہنچ سکے۔ آنندوردھن نے تخلیقی فن کی عظمت کو سمجھتے ہوئے استعاروں، علامتوں اور اشاروں کو اہمیت دی اور 'شبد' کے مفہوم کے دائرے کو وسیع تر کر دیا۔ دھونی کاویہ (DHVANI KAVYA) کے نظریے نے رس دھوی (RASA DHAVI) یا پرتی یامانا (PRATIYAMANA) کی اہمیت کا احساس بڑھا دیا۔ کلام کی رمزی خصوصیتوں پر پہلی بار سنجیدگی سے غور کیا جانے لگا، شبد، رمز بن گیا جو سامنے ہے وہی سب کچھ نہیں ہے۔ اس کے بطن میں اور بھی بہت کچھ ہے۔ اظہار کے حسن میں ایک بڑی اہم جہت پیدا ہوئی جسے ہندوستانی جمالیات کے علماء نے بڑی شدت سے قبول کیا اور اس جہت کے مختلف پہلوؤں پر غور کر کے اظہار خیال کیا۔ محسوس کیا کہ بڑے تخلیقی فنکاروں کے 'شبد' اپنی رمزی خصوصیات کو لیے انتہائی بلندیوں پر روشن رہتے ہیں اور عام دیکھے اور محسوس کیے ہوئے حسن سے کہیں بلند اور عظیم تر حسن اور اس حسن کی جہتوں سے آشنا کرتے ہیں۔ کنتک (KUNTAKA) نے واکروکتی (VAKROKTI)

کی اصطلاح استعمال کی اور شبدوں کی دل میں اُتر جانے والی کیفیتوں کا احساس دلایا۔ شاعری کی زبان اور اس کی 'ڈکشن' کو عام بول چال کی زبان سے مختلف بتایا۔ زبان اور ڈکشن کے حسن کو فنکار کی تخلیقی صلاحیتوں کے پیشِ نظر دیکھنے پر اصرار کیا۔ اس طرح تخلیقی عمل اور فنکار کی شخصیت، موضوع یا تجربہ اور اسلوبِ بیان کے ساتھ توجہ کا مرکز بن گئی۔ کھیمندر (KSHMENDRA) ممٹ (MAMMATA) وشوناتھ دیو VISHVANATH DEVA) جگن ناتھ (JAGANNATH) سب 'شبد' کے حسن پر اظہارِ خیال کرتے ہیں لیکن ان میں کوئی ایسا نہیں ہے جو اظہار کے حسن کو تجربے کے حسن سے علیحدہ کر کے دیکھتا ہو۔

'النکاروں' پر جو گفتگو ملتی ہے وہ تخلیقی تجربوں سے رشتہ رکھتی ہے۔ 'رس' کے ہمہ گیر تصوّر کو لیتے ہی موضوع اور اظہار کا فرق ختم ہو گیا۔ 'تجربہ' 'رس' بن گیا اور 'لفظ' کی تخلیق اور اس کے انتخاب کا معاملہ پورے تخلیقی عمل میں شامل ہو گیا۔ 'النکاروں' کو لفظی بازیگری سے تعبیر کرنے والے بعض لوگوں کا ذہن وشوناتھ دیو نے بالکل صاف کر دیا۔ جنوبی ہند کے اس بڑے اچاریہ نے ۱۵۹۰ء میں سنسکرت کی بوطیقا کا دامن وسیع کر دیا۔ "ساہتیہ سدھا سندھو" اُن کی معروف تصنیف ہے جس کے کئی نسخے محفوظ ہیں۔ غالباً ابھی تک یہ کتاب شائع نہیں ہوئی ہے۔ ممٹ کا 'ویہ پرکاش' اور وشوناتھ کے "ساہتیہ درپن" کی طرح ساہتیہ سدھو" بھی ایک اہم کارنامہ ہے۔ وشوناتھ دیو نے سولھویں صدی کے کم و بیش تمام انتقادی نظریات و تصورات کا جائزہ لیا ہے اور بعض قدیم اچاریوں سے اختلاف بھی کیا ہے، اختلاف کرتے ہوئے انھیں غلط فہمی بھی ہوئی ہے۔ مثلاً 'شبد' اور 'ارتھ' کی شاعری کو دو مختلف قسم کے شعری تجربوں سے تعبیر کرتے ہوئے بامہ، اد بھٹ، آنند وردھن اور ممٹ سے خواہ مخواہ اختلاف کیا ہے حالاں کہ ان اچاریوں نے 'شبد' اور 'ارتھ' یا 'شبدھ کاویہ' اور ارتھ کاویہ کو الگ الگ نہیں دیکھا ہے۔ وشوناتھ دیو کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے 'اکھنڈ' (AKHANDA) کی اصطلاح استعمال کر کے لفظ اور تجربہ کی وحدت اور 'وی بھو'، 'انو بھو'، 'ویاد بھو'، 'بچاری بھو' اور 'ستھی بھو' کی آمیزش اور تجربہ اور مسرت

سرمدی کی وحدت کا احساس انتہائی گہرا کیا ہے۔ تخلیقی عمل کی پُر اسرار کیفیت پر نظر رکھی ہے اور شاعری کی عظمت کا احساس عطا کیا ہے۔ جمالیاتی انبساط اور مسرت سرمدی کی اہمیت کو سمجھاتے ہوئے یہ کہا ہے کہ شاعری کا بنیادی مقصد جمالیاتی انبساط عطا کرنا ہے۔ جمالیاتی انبساط کا تصور بھی انتہائی ارفع اور جمیل تر اور جلیل تر ہے۔ مسرتِ سرمدی کے لیے انھوں نے 'برہمانند سہودر' (BRAHMA NANDA SAHODARA) کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ جو انتہائی غیر معمولی جمالیاتی انبساط یا 'آنند' کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ وشونا تھ دیو نے 'شبد' کی جگہ 'واکیہ' کے استعمال کو پسند کیا ہے اور فکری طور پر دانڈی (DANDI) اور وشوناتھ سے قریب ہو گئے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ عام معمولی جملے یا 'واکیہ' کو شاعری سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری تو وہ ہے جو 'واکیہ' میں فنکار کے احساس اور جذبے کے رنگوں اور روشنیوں کو لیے ہوئے ہو۔ وشوناتھ دیو، لفظوں میں احساس جذبہ، تخیل اور تجربے کی رمزی کیفیتوں کو شامل کر کے اظہار کے حسن کی عظمت بڑھا دیتے ہیں۔ "لفظوں کی آرائش و زیبائش" کی کیا اہمیت ہے جب تجربے بے جان ہوں؟

●

● ہمیں اس حقیقت کا علم ہے کہ رقص، موسیقی، مجسمہ سازی اور تعمیر سازی کے لیے باضابطہ تربیت کا انتظام رہا ہے۔ اچاریہ اور گرو موضوع اور اظہار کے آہنگ کی وحدت کی باضابطہ تعلیم دیتے رہے ہیں۔ ہر فن میں اظہار کے حسن کو موضوع کے تعلق سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش ملتی ہے اور بلاشبہ ان فنون نے اعلیٰ ترین تخلیقی نمونوں کو پیش کر کے موضوع اور اظہار کی وحدت کے حسن کو جلوہ بنایا ہے۔

شاعری میں اظہار کے حسن یا 'النکاروں' کا معاملہ یہ بھی ہے کہ تخلیقی آرٹ کے پیش نظر شاعری کے تعلق ہی سے پہلے اظہار کی قدر و قیمت کا اندازہ کیا گیا۔ جس کی روشنی دوسرے فنون نے بھی اپنے اپنے طور پر حاصل کی۔ کچھ بنیادی سوالات ابھارے گئے جن میں مندرجہ ذیل دو سوالات بہت اہم ہیں:

(۱) کیا شاعری یا کسی فن کے لیے 'اظہار' ایسا ہو کہ موضوع آئینے کی طرح چمکنے لگے یا اظہار موضوع کا آئینہ بن جائے۔؟

اور

(۲) کیا شاعری یا کسی فن میں 'اظہار' تجریدی صورت اختیار کرلے؟ کیا موضوع کا یہ تقاضا ہوتا ہے؟ موضوع جو خود التباس کے پردے کو ہٹا کر سچائی کا

جلوہ بن جاتا ہے۔ اسی طرح پیش ہو جائے؟ اس کے۔ لیے عمدہ علامتوں اور استعاروں کی ضرورت نہیں ہے۔؟

سپاٹ اور واضح نقالی اور حسی جمالیاتی نقالی وغیرہ کے تصورات اسی بحث کی وجہ سے سامنے آئے ہیں۔ بعض نقادوں نے جب کالیداس کا مطالعہ کیا تو محسوس ہوا کہ صاف اور واضح شاعری میں استعاروں کا ہجوم ہے۔ کیا یہ استعارے ہی تجربوں کی معنوی جہتیں پیدا کرتے ہیں، 'تجربہ' اور 'اظہار' کی وحدت کا معیار اتنا بلند ہے تو ظاہر ہے کہ اظہار کا حسن کسی بھی موضوع کی پیش کش کے لیے ضروری ہے۔ دونوں کی جمالیاتی وحدت ہی 'رس' دیتی ہے اور علم کے ساتھ جمالیاتی انبساط سے قریب کرتی ہے۔ موضوع کا تناسب (PROPORTION) اور اس کی اعتدال پسندی (MODERATION) آہنگ کے بہتر احساس کو اظہار کی صورت دیتی ہے یا اظہار موضوع کے تناسب اور اس کے اعتدال پسندی کو آہنگ عطا کرتا ہے۔ موضوع اور اظہار میں جب تک مناسب توازن نہ ہو اُس وقت تک آہنگ کا بہتر احساس بھی نہیں مل سکتا۔ اس قسم کے سوالات اُبھرے ہیں اور انھیں سلجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کے جوابات دیے گئے ہیں۔ یہ سوالات بہت قیمتی ہیں۔ تمام تکنیکی بحثوں سے الگ ہو کر اگر ہم صرف ان سوالوں پر غور کریں تو محسوس ہوگا کہ اچاریوں نے بعض بنیادی باتوں پر بڑی سنجیدگی سے غور کرنے کی کوشش کی ہے۔

کچھ لوگوں نے رس کو النکاروں پر فوقیت دی ہے اور بعض ایسے ہیں جنھوں نے 'النکاروں' کو 'رس' پر فوقیت دی ہے۔ چند ایسے بہتر سوچنے والے ہیں جنھوں نے 'بھاوُ' 'وی بھاوُ' 'سنچاری بھاوُ' اور 'النکاروں' کی وحدت کو اہمیت دی ہے۔ بھامھ (BHAMAHA) نے کاویہ النکار سوتر (KAVYALANKARA SUTARA) میں النکاروں کو رسوں پر فوقیت دی۔ ادبھٹ (UDBHATTA) جو کشمیر کے راجہ جیہ پد (۷۷۹ء۔ ۸۱۳ء) کے دربار میں بڑے گیانی اچاریہ تھے۔ کاویہ النکار ورت (KAVYALANKARA VITTI) کے مصنف تھے (بدنصیبی ہے کہ اُن کا یہ کارنامہ گم ہو چکا ہے۔ "النکار سنگرہ" (ALANKARA SANGRAHA) کا بھی ذکر ملتا ہے جس میں ادبھٹ نے "اکتالیس ۴۱ النکاروں" کی تعریف و

توضیح کی تھی، کہا جاتا ہے کہ بھامھ کے النکاروں میں انھوں نے خاصا اضافہ کیا تھا اور 'النکار شاستر' پر ان کے خیالات کے گہرے اثرات ہوئے تھے) انھوں نے بھی النکاروں کو شاعری کی آتما تصور کیا تھا۔ رودرات (RUDRATA) کا تعلق بھی کشمیر سے تھا۔ راجہ شنکرورمن (۹۰۰ئ) کے دور میں 'کاویہ النکار' کی تخلیق کی جس میں سولہ[16] ادھیہ میں شعریات پر اظہار خیال کیا۔ رودرات نے 'النکار' کو 'رس' اور 'رِت' (RITI) پر فوقیت دی۔ یہ سلسلہ جاری رہا ہے۔ اگر کسی نے 'النکاروں' کو اہمیت دی ہے تو اس نے بلاشبہ 'النکار' کا ایک ایسا جمالیاتی تصور پیش کیا ہے کہ جس میں موضوع اور ہیئت اور تجربہ اور 'ڈکشن' ایک دوسرے میں جذب ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ بیسویں صدی میں النکاروں کے تصورات کی تشریح کرنے والوں نے کبھی کبھی لفظی بازی گری اور لفظوں کی آرائش و زیبائش کو اپنے ذہن کو آزاد نہیں کیا ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں جس طرح 'دی بھاؤ' اور 'رس' کے جمالیاتی تصورات اپنی مثال آپ ہیں اسی طرح 'النکار' 'رِت' 'دھوَن' اور وکرورکتی (VAKROKTI) وغیرہ بھی تہہ دار جمالیاتی تصورات ہیں اور اپنی مثال نہیں رکھتے۔ ہندوستان کے علمائے جمالیات نے 'شبد' کے جن گنوں کا ذکر کیا ہے صرف انھیں پیش نظر رکھا جائے تو اظہار کے حسن پر اُن کی بے پناہ گہری نظر کا بخوبی اندازہ ہو جائے گا۔ اور تجربہ اور ڈکشن کے باطنی رشتوں کی پہچان ہو جائے گی 'شبد' معنی کی کثرت (شلیش) بھی ہے اور وجدانی اور حسی تجربوں کی برکت (پرساد) بھی۔ جلال (اوج) بھی ہے اور جمال (مادھریہ) بھی۔ 'شبد' کی ایک خوبی نرمی اور نزاکت (سکمارتا) ہے تو دوسری خوبی روشنی اور تابناکی (کانت) ہے۔ 'شبد' استعارہ بھی ہے اور علامت بھی۔ مفاہیم کا اظہار (ارتھ ویکت) بھی ہے اور ارتکاز (سمادھی) بھی۔ مادھریہ (جمال) اور ارج (جلال) کے گن حیات و کائنات کے تمام تجربوں کو کھینچ لیتے ہیں۔ ہندوستان کے علمائے جمالیات نے شبدوں کے تصادم اور تکرار اور جمالیاتی انبساط پر بھی غور کیا ہے۔ "انپراس" "چھیکا نپراس" اور "لاٹانپراس" کی اصطلاحوں کی تشریح کی جائے تو لفظوں اور ان کی آوازوں کی تکرار

اور معنوی تہہ داری سے جمالیاتی مسرت عطا کرنے اور جمالیاتی انبساط پانے کے نئے انداز کا علم ہوگا۔

تشبیہوں اور استعاروں کو تمام فنون میں اظہار کے حسن کی بنیادی قدر سے تعبیر کیا گیا ہے۔ ان کا انحصار داخلی تجزیے پر ہے اور داخلی تجزیہ خارجی حقیقت یا سچائی کے گہرے احساس ہی سے ممکن ہے۔ جب تک فن کار خارجی سچائی یا اپنے تجزیے کے تئیں بیدار نہ ہو جائے۔ اظہار کے لیے داخلی تجزیہ نہیں کر سکتا اور مناسب تشبیہوں اور استعاروں کو منتخب نہیں کر سکتا۔ پورے تخلیقی عمل میں صرف موضوع یا تجربہ فنکار کے ساتھ نہیں ہوتا بلکہ اظہار بھی پورے عمل میں صورت پذیر ہوتا رہتا ہے۔ ابتدا میں وجدان کا عمل جتنا بھی معمولی ہو آگے بڑھ کر تخلیقی عمل میں جمالیاتی وجدان ہی زیادہ متحرک اور معنی خیز ہوتا ہے۔ اظہارِ حسن میں بھی فنکار کا جمالیاتی وجدان عمل کرتا رہتا ہے۔ فنکار کا رویہ زیادہ اہم ہے۔ جیسا رویہ ہوگا عمل بھی اسی نوعیت کا ہوگا۔ جمالیاتی وجدان کو ہمیشہ کائناتی اور آفاقی تصور کیا گیا ہے۔ اس لیے کہ تخلیقی فنکاروں نے اپنی اعلیٰ تخلیقات سے یہ ثابت کر دیا ہے کہ موضوع اور اظہار کی وحدت جمالیاتی وجدان کا کرشمہ ہے۔

تشبیہ ہو یا استعارہ جمالیاتی وجدان سے ہم آہنگ ہو کر جہاں یہ لامحدود معنویت عطا کرتا ہے۔ لامتناہی اور لامحدود آہنگ سے بھی آشنا کرتا ہے۔ اپنے بزرگ اچاریوں کے نزدیک اس طرح اظہار خود حسن بن جاتا ہے جسے موضوع سے علیحدہ کر کے دیکھا نہیں جا سکتا۔ تخلیقی آرٹ میں وحدت پہلے ہوتی ہے اس کے بعد اس کی جہتیں نمایاں ہوتی ہیں۔ ان دونوں میں 'النکار' موضوع سے جذب ہو کر جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی مسرت عطا کرتے ہیں۔ ہندوستان کے قدیم اچاریوں کی نظر اس بات پر رہی ہے کہ وحدت کے حسن کو کس طرح ظاہر کیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے 'النکاروں' اور دھون (DHAVANI) پر مسلسل اظہار خیال کیا ہے۔

'النکار' دھون یا مجموعی طور پر اظہار کے حسن پر غور کرتے ہوئے لاشعوری کیفیتوں پر بھی نظر گئی ہے۔ قدیم ترین علامات اور استعارات (RUPAKA) لاشعور ہی سے متحرک

ہو کر شعور میں آتے ہیں اور نئے تجربوں کی معنویت پھیلا دیتے ہیں۔ اُن کی موجودہ صورتوں کو تہہ دار اور جہت دار بنا دیتے ہیں۔ بعض موضوعات بظاہر خوبصورت نہیں ہوتے لیکن لاشعور کی علامتوں اور استعاروں سے حسن کا جلوہ بن جاتے ہیں۔ بات صرف یہ ہے کہ فنکار تخلیقی عمل میں ایسے موضوعات کے ساتھ ایک پُر اسرار سفر کرتا ہے اور شعوری اور لاشعوری علامتوں اور استعاروں کے ردّ و قبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ جب ایسے موضوعات کو مناسب 'النکار' مل جاتے ہیں تو صرف جمالیاتی تجربے ہی سامنے ہوتے ہیں

اظہار کے حسن کے معاملے میں ہندوستانی اچاریوں کی نظر فطرت کے حسن و جمال، اُن کی وحدت اور وحدت کے آہنگ کے ساتھ فطرت کے تضادات پر بھی رہی ہے۔ تخلیقی فنکار جہاں فطرت کے حسن و جمال اور اُن کی وحدت کے آہنگ سے رشتہ قائم کرتا ہے۔ وہاں ان کے تضادات کو بھی اپنے اظہارِ بیان سے دُور کرتا ہے جہاں حسن کی کمی ہوتی ہے وہاں اُس کی تکمیل کر دیتا ہے۔ فطرت کی خوب صورت علامتوں کو زیادہ پُر کشش، دلفریب اور دل افروز بنا دیتا ہے جب تک وہ اپنے تجربوں کو علامتوں اور استعاروں کے حسن کے ساتھ پیش نہیں کرے گا۔ کامیابی حاصل نہیں ہوگی۔ مثلاً سمران (SAMRANA) یادوں کے سلسلے کو پیش کرنے کا خوبصورت انداز ہے جو اظہار بن جاتا ہے۔ اس انداز اور حسن کے اس اظہار کو سمران النکار (SAMRANA ALANKAR) کہا گیا ہے۔ صرف یادیں نہیں ہوتیں جو متاثر کرتی ہیں بلکہ باطن کی بہت سی آرزوؤں اور تمناؤں کی پرچھائیاں بھی شامل ہوتی ہیں جو بہتر جمالیاتی اظہار کا تقاضا کرتی ہیں۔ کنول کو دیکھ کر محبوب کو یاد کرنا عام سی بات ہے لیکن اس کنول کو محبوب بنا دینا اور اس طرح یاد اور اظہار کی وحدت کو پیدا کرنا تخلیقی کارنامہ ہے۔ 'سمران النکار' کے تئیں بیداری، فنکار کو لاشعور میں بھی لے جاتی ہے اور 'تلازمۂ خیال' کے حسن کا احساس بھی دیتی ہے۔ لاشعوری علامات و استعارات کے تحرک کا انحصار فن کار کے اسی رویے پر ہے۔

لفظ حرکت، 'رنگ'، 'لکیر' اور 'آہنگ' وغیرہ حسیات کے حسی نقوش (PATTERNS) سے رشتہ رکھتے ہیں، ان کی وجہ سے حسی کیفیتیں عکس پذیر ہوتی ہیں اور جمالیاتی صورتیں اختیار

کرتی ہیں۔ ہندوستانی علماء نے اسے پری نام النکار (PARINAMA ALANKAR) کے تئیں فنکار کی بیداری سے تعبیر کیا ہے۔ اسی طرح حسن اور حیرت کے حسن سے جو خواب جنم لیتے ہیں اُن کا رشتہ بھی حسیات کے حسی نقوش سے ہے۔ دیکھے ہوئے اور محسوس حسن کے پیکر تخلیقی عمل میں نئی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ اچاریوں کا خیال ہے کہ فنکار جب تک اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے ساتھ "وبھاون النکار" (VIBHAVANA ALANKAR) کے تئیں بیدار نہیں ہوتا یہ جلوہ نہیں بن سکتے۔ موجود فنی تخلیقات کے پیش نظر اچاریوں نے اظہار کی مختلف صورتوں کو مختلف نام دیے ہیں۔ ان سے بلاشبہ اظہار کے حسن کی جہتوں اور پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات کے پیش نظر یہ کہنا مناسب ہوگا کہ اظہار کے حسن کا معاملہ یہ ہے کہ فنکار اس کائنات میں اپنی ایک طلسمی دُنیا خلق کرتا ہے۔ کائنات کی جن سچائیوں کا اُسے شعور حاصل ہوتا ہے اُن سچائیوں کی جمالیاتی تصویریں خلق کرتا ہے۔ چوں کہ کائنات کسی نہ کسی سطح پر دوسروں کا بھی تجربہ ہے اس لیے ان تصویروں سے دوسروں کو بھی جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ اپنی دنیا خلق کرنے کی صلاحیتیں یوں تو سب میں ہوتی ہیں اسے طلسمی بنانے اور حسن کی صورت دینے کے لیے جس پُراسرار تخلیقی عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ وہ کام صرف تخلیقی فنکار ہی کر سکتا ہے۔ اس عمل ہی میں طلسم کے پیش نظر صورتوں کی تخلیق ہوتی رہتی ہے۔ علیحدہ کسی موضوع پر کوئی صورت لگائی نہیں جاتی۔ رنگوں اور آوازوں کی حسیات کو بیدار اور متحرک رکھنے کا عمل چوں کہ تخلیقی عمل میں شامل ہوتا ہے اس لیے اظہار کی صورتوں میں رنگوں اور آوازوں کا عمل ابتدا سے آخر تک جاری رہتا ہے۔

اچاریوں نے اظہار کے حسن پر غور کرتے ہوئے ایسے حسن پر بھی گہری نظر رکھی ہے جس سے فنکار ذہن کو زندگی کے تضادات اور ہیجانات سے نکال کر فنی تصویروں کی صورتوں سے قریب کر دیتا ہے۔ اس سلسلے میں "آسن گت النکار" (ASANGATI ALANKAR) کے تئیں بیداری ضروری ہے۔ فنکار کا ذہن کسی واقعے یا کسی کردار کی تخلیقی تصویر بناتا ہے اور اس تصویر کی لکیریں اور اس کے رنگ رشتہ بن جاتے ہیں۔ لکیر، خاکہ، رنگ سب کی ایک

وحدت کی صورت اختیار کرنے لگتے ہیں۔ واقعہ یا کردار اصل حقیقت سے الگ تجلّی بن کر متاثر کرنے لگتے ہیں۔ تصویریت جلوہ بن جاتی ہے اور جمالیاتی انبساط عطا کرنے لگتی ہے۔ "آسن گت النکار" نے یہ شعور بخشا کہ 'حسن' اپنے طور پر مکمل ہے اور اسے بڑی آسانی سے اس حقیقت سے علیحدہ کر کے محسوس کیا جا سکتا ہے اور اس سے جمالیاتی مسرت حاصل کی جا سکتی ہے جس کے گہرے تاثر سے اس نے جنم لیا ہے۔ قدروں کی فطرت کے مطابق حقیقتوں کی صورتیں پیدا ہوتی ہیں لیکن حسن ان سے بے نیاز ہے، جب بھی کوئی قدر آرٹ میں جلوہ بن جاتی ہے تو اس کا حسن جنم لیتا ہے اور یہ حسن پھیل کر دوسری قدروں کا احساس بھی دینے لگتا ہے۔ صرف اسی قدر میں سمٹ کر نہیں رہ جاتا۔

کوئی جذبہ مناسب لفظوں میں اس طرح مجسّم ہو جائے کہ 'الفاظ' کو اُن سے علیحدہ نہ کیا جا سکے اور الفاظ جذبے کی صورت اختیار کر لیں تو ایسے النکار کو "وشیش النکار" (VISHESA ALANKAR) کہا جاتا ہے۔ جذبہ غم کا ہو یا مسرت کا، حیرت کا ہو یا غصے کا، مناسب الفاظ پیش کیے ہوئے جذبے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اظہار کا حسن جو موضوع اور تجربے کے حسن کا جلوہ ہوتا ہے 'رس' عطا کرتا رہتا ہے اور اس طرح جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی رہتی ہے۔ 'رس' اور 'آنند' دونوں اظہار کے حسن سے وابستہ ہیں۔ 'اُن النکاروں' سے ان کا رشتہ ہے جن کے تئیں فنکار یا شاعر بیدار ہوتا ہے اور بیداری کے بعد جن کا احساس مختلف انداز سے دلاتا رہتا ہے۔ سچائی اور جمالیاتی حُسن کے فرق کی پہچان اظہار کے حسن سے ہوتی ہے۔ اس حسن میں تصویر، لذّت، رنگ اور آہنگ وغیرہ کے احساس و شعور کے لیے پھیلی ہوئی زندگی سے الگ ہونا ہی پڑے گا۔ فن یا فنی تخلیقات میں اندیشوں یا 'سندھے' (SANDEHA) سے قریب ہو کر ہم شک و شبہے یا اندیشوں کے تجربوں کے اظہار کو جس طرح پاتے ہیں وہ عام زندگی میں نہیں پاتے۔ 'سندھے' (SANDEHA) جمالیاتی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اظہار کا حسن، بدصورتی اور المیہ کو بھی حسن میں تبدیل کر دیتا ہے۔ مشاہدے کے بعد درون بینی کا عمل جاری رہتا ہے۔

اچاریوں نے رویّوں اور امتیازی ذہنی کیفیتوں کو بڑی اہمیت دی ہے۔ اُن کی جہتوں کو مختلف انداز سے پہچاننے کی کوشش کی ہے اور ہر انداز کو ایک نام دیا ہے۔ مثلاً فنون میں عام بیان بھی کبھی کبھی دل کو چھو لیتا ہے۔ اس انداز کو سواباب وکتی (SWABHAVOKTI) کہا گیا ہے اور لفظوں، علامتوں اور استعاروں کا مطالعہ "اَتِش یوکتی النکار" (ATISHAYOKTI) کی خصوصیات کے پیشِ نظر کیا گیا ہے۔ اس طرح جہاں ذہنی کش مکش اور یادوں کا سلسلہ ہے وہاں امتیازی ذہنی کیفیت اور فنکار کے بنیادی رویّے سے سامنے آئے ہوئے پیکروں اور استعاروں کو 'سمران' کہا گیا ہے اور ان کے حسن کو بھرنتیمان (BHRANTIMANA) النکار کی خصوصیتوں کے پیشِ نظر سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تلازموں کے لیے وِی نوکی (VINOKI) یا سہوکتی (SAHKOTI) کے معیار کو سامنے رکھا گیا ہے۔ الفاظ اور عقلی دلائل وغیرہ کے تجربوں کے اظہار کو 'انومان' کی خصوصیتوں کے پیشِ نظر دیکھا گیا ہے۔

یہ سب موضوع کے تعلق سے جمالیاتی اظہار کی جہتوں کے مختلف نام ہیں جن کی خصوصیات پر ہندوستانی علمائے جمالیات نے اظہارِ خیال کیا ہے۔

اظہار کے حسن پر بھی غور کرتے ہوئے یہ کہا گیا ہے کہ موضوع کے 'رس' کو دوسروں تک لے جانے کا یہی واحد ذریعہ ہے لیکن اسے کسی لمحہ موضوع سے علیحدہ کر کے دیکھنا مناسب نہیں ہے۔ اس کا فنّی اور تنقیدی تجزیہ کرنا اُسی وقت ممکن ہے جب موضوع بھی پیشِ نظر ہو۔ تشبیہات، استعارات، علامات اور تلازمات کو مطالعے کے لیے علیحدہ تو کیا جا سکتا ہے لیکن یہ سب موضوع کے آہنگ کے ساتھ ہی ہوتے ہیں۔ لہٰذا اپنے طور پر یہ علاحدہ موضوع نہیں ہو سکتے۔ 'رس' کے سرور و انبساط کا رشتہ موضوع اور فارم کی وحدت سے ہے۔ موضوع حقیقت یا سچائی اور اسلوب، فارم یا ہیئت کی گہرائیوں کا شعور دیتے ہیں۔ وجود کی گہرائیوں کو "برہمانند سہودر" (BRAHMANAND SAHRDARA) سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ برہما کی آماجگاہ ہے۔ جہاں آنند کا سرچشمہ ہے۔

اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ہندوستانی جمالیات میں فنکار کے جمالیاتی تجربوں اور موضوع اور اظہار کے حسن کا معیار کیا ہے۔ موضوع کے ساتھ اظہار کا حسن بھی "برہمانند سہودر"

سے رشتہ رکھتا ہے فنون کی تمام تکنیک کا گہوارہ بھی یہی ہے۔ اچاریوں کے نزدیک فنی تخلیق کا معیار اتنا بلند ہے کہ اسے "پراتیو شکتی" (PRATIVA SAKTI) کا اظہار کہا گیا ہے اس لیے کہ اس کی کوئی میکانکی صورت نہیں ہو سکتی "پراتیو شکتی" سے تخلیقی ہیجان اور جمالیاتی وجدان (DARSANA) میں زبردست تحرک پیدا ہوتا ہے اور جب کوئی افضل ترین تخلیق ہو جاتی ہے تو اس کی حیثیت پراتیو شکتی ہی کی ہوتی ہے۔ فن میں جمالیاتی وجدان یا درسن کی پہچان 'ہرنام' (HARNAMA) سے ہوتی ہے جو تخلیق کی جمالیاتی صورت بھی ہے اور مختلف جمالیاتی پہلوؤں کا معنی خیز اشارہ بھی۔ اظہار کا حسن 'بھاؤ' اور 'رس' کے احساس کو تیز سے تیز تر کرتا رہتا ہے اور فنکار کا بنیادی رویہ اظہار کے حسن سے 'رس' اور 'دھون' (DHAVANI) کا احساس عطا کرتا ہے۔

●

● 'اظہار کے حسن' کے سلسلے میں ایک معنی خیز اصطلاح دھونی (DHAVANI) استعمال ہوئی ہے۔ ابھینوگپت نے اس اصطلاح کو بڑی معنویت بخشی ہے۔ اس اصلاح کا تعلق جہاں شعری لسانیات سے ہے وہاں 'فارم' یا صورت کی جمالیات سے بھی گہرا ہے۔ ہندوستانی اچاریوں کے لیے شعری لسانیات ایک بنیادی موضوع رہا ہے اور اس اصطلاح کا استعمال عموماً اسی کے تعلق سے ہوا ہے لیکن رفتہ رفتہ اس کی معنویت پھیلتی گئی ہے اور لفظوں، تشبیہوں اور استعاروں کے آہنگ کا مطالعہ بھی اس کے ذریعہ ادبی تنقید میں شامل ہو گیا ہے۔

دھون یا دھونی کے معنی ہیں آواز اور آواز کی گونج، کلام کا آہنگ، لفظوں کی گونج اور اُن کے ارتعاشات، کہ جن کے ذریعہ 'رس' اور 'آنند' حاصل ہوتا ہے۔ یہ اصطلاح بھی محض 'فارم' یا 'صورت' تک محدود نہیں ہے۔ ارتعاشات اپنی غنائیت کے ساتھ موضوع کی رمزی کیفیتوں سے آشنا کرتے ہیں۔ 'دھون' یا 'دھونی' ایسی غنائی آواز ہے جو موضوع کے اِشارتی مفاہیم کو مختلف آہنگ کے ساتھ پیش کرتی ہے جو 'شبد' سامنے ہوتے ہیں وہ اپنا باطنی آہنگ بھی رکھتے ہیں۔ لہٰذا غنائی آواز باطنی آہنگ سے آشنا کرتے ہوئے اشارتی مفاہیم تک لے جاتی ہے۔ آواز، گونج، آہنگ اور

غنائیت جمالیاتی اشاروں کی صورتیں اختیار کرکے ذہن کو مفاہیم کی جمالیاتی جہتوں تک لے جاتی ہیں۔ کلام کی نغمگی قاری اور فن کا رشتہ بن جاتی ہے۔ علمائے جمالیات نے لب و لہجے کی اہمیت واضح کی اور یہ بتایا کہ دھون یا 'دھونی' رشتے کا ذریعہ بھی ہے اور موضوع کا آہنگ بھی۔ احساسات کے زیر و بم اور ان کے آہنگ زیادہ توجّہ طلب بن گئے۔ جو الفاظ سامنے ہیں وہی سب کچھ نہیں ہیں۔ اُن کے آہنگ یا اُن کی غنائی کیفیتوں سے رشتہ قائم کیا جائے تو رمزی کیفیتوں کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ نیز موضوع کے آہنگ سے احساساتی اور جذباتی رشتہ قائم ہوگا۔ دھون سدھانت کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ شعری لسانیات میں 'لسانی اظہار' کی اہمیت کم ہوگئی۔ اور جذبات اور محسوسات لہجے کے آہنگ غنائی اشاریت اور تجربے کی جمالیاتی کیفیتوں کی اہمیت زیادہ ہوگئی۔ تخلیق کی طلسمی جمالیاتی فضا توجہ طلب بن گئی۔ دھون سدھانت نے رس اور آنند پانے اور ان سے لطف اندوز ہونے کا ایک تازہ تصوّر دیا جو ہندوستانی جمالیات میں ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتا ہے۔

'دھون' سدھانت کو شدّت سے قبول کرنے والوں نے یہاں تک کہا کہ شاعری جذبہ یا اسلوب نہیں بلکہ 'لہجہ' ہے۔ مقصد یہی تھا کہ لہجہ یا لہجے کا آہنگ جو لفظوں کی غنائیت کی دین ہے شعر کے حسن تک لے جاتا ہے۔ لفظوں کی غنائیت موضوع کے حسن کی دین ہے، لہجہ موضوع کے حسن اور اظہار کے حسن کا نتیجہ اور ان کی وحدت کی علامت ہے۔ آنند وردھن، ممٹ، ابھینوگپت وغیرہ نے اس بات کی وضاحت کردی ہے کہ تمام غنائی اشارے جذبات اور محسوسات کی وجہ سے وجود میں آتے ہیں۔ لہٰذا وہ اپنی فطرت میں جذباتی اور محسوساتی ہوتے ہیں۔

'دھونی سدھانت' کی ابتدا لفظ و معنی کے مطالعے سے ہوئی اور رفتہ رفتہ اس کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا۔ 'رمز' اور 'رمز بلیغ' نے اس مطالعے کو شعریت اور دوسرے فنون تک پہنچا دیا۔ رمزیت اور اشاریت کی جمالیات موضوع بن گئی۔ ادبی تنقید نے اسے اس طرح اپنایا کہ قواعد نویسوں نے اس سدھانت کی جانب پھر گھوم کر نہیں دیکھا۔ نقّادوں نے آواز اور

آہنگ کے جوہر کو فنکار کی تخلیقی فکر اور موضوع کے تعلق سے پانے کی کوشش ۔ لفظ اور لفظ کے رشتے کی قوّت اور اس سے اُبھری ہوئی معنویت توجہ طلب بن گئی۔ مصرعوں اور جملوں کے ذریعہ موضوع، پیکر یا ایمج اور جذبے تک پہنچنے کی کوشش کی گئی۔ رمزیت یا اشاریت کو احساس اور جذبے کی صورتوں سے تعبیر کیا گیا۔ یہ کہا گیا کہ اشاریت یا رمزیت کا اظہار دو طریقوں سے ہوسکتا ہے۔ الفاظ استعاروں کی صورتوں میں جلوہ گر ہوں یا عام تجربوں میں ہیئت کی تبدیلی ایسی ہو کہ یہ تجربے جاذبِ نظر بن جائیں۔ جب الفاظ استعاروں کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں تو رمزیت بہت گہری ہوجاتی ہے۔ آنند وردھن (نویں صدی) کے دھونی آلوک (DHVANYA LOKA) نے جہاں 'دھونی' کو ایک معنی خیز ادبی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا وہاں ابھینو گپت (دسویں گیارھویں صدی) کی تشریحوں نے اس اصطلاح کی معنوی جہتوں کو اور نمایاں کردیا۔ اچاریوں نے دھونی کو اس طرح سمجھانے کی کوشش کی کہ الفاظ کنول کے سیکڑوں خوبصورت پھولوں کی مانند ایک جاذبِ نظر ہار بن جاتے ہیں جو ہار گوندھنے والے کے احساسات اور جذبات کے آہنگ کو لئے استعاروں کی صورتیں اختیار کرلیتے ہیں۔ جذبات اور احساسات کا مطالعہ، ان استعاروں کا مطالعہ ہے اور ان استعاروں کا مطالعہ احساسات اور جذبات کا مطالعہ ہے۔ لفظوں کی گونج ذات کے ارتعاشات کو پیش کرتی ہے۔ یہ گونج آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا جمالیاتی احساس عطا کرکے 'رس' سے آشنا کرتی ہے اور آنند یا جمالیاتی مسرّت دیتی۔

دھونی سدھانت کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ شاعری کو 'چتر' یا تصویر سمجھنے والے اس سچائی پر غور کرنے لگے کہ 'چتر' یا تصویر کا تصوّر رمزیت یا اشاریت کے بغیر نہیں کیا جاسکتا۔ وہ حسن ہی کیا جو رمزیت یا اشاریت سے عاری ہو۔ حسن کی معنوی جہتیں بھی ہوتی ہیں اور اس کے اپنے ارتعاشات بھی ہوتے ہیں۔ 'چتر' کے آہنگ کو پالیا جائے تو اس کی رمزیت کو بھی پایا جاسکتا ہے جس طرح آہنگ 'رمز' کو پانے کا ذریعہ ہے اسی طرح 'رمز' آہنگ کو پانے کا ذریعہ ہے۔ اس تصوّر نے مختلف جمالیاتی اسالیب کے مطالعے میں بڑی مدد کی۔ جمالیاتی اسالیب کا مطالعہ فنکاروں کے مختلف احساسات اور 'جذبات

پیشِ نظر ہونے لگا اور لفظوں کا آہنگ اور ان کی استعاراتی صورتیں مددگار ثابت ہوئیں۔ اچاریہ ممٹ نے 'دھونی سدھانت' کے تصور کو نقطۂ عروج پر پہنچا دیا۔ انھوں نے تخلیقی فنکار کے ذہن اور پورے تخلیقی عمل کو بڑی اہمیت دی۔ یہ بتایا کہ بہتر تخلیقی صلاحیتوں کے بغیر استعاروں کی تخلیق نہیں ہو سکتی۔ نیز اشاریت یا رمزیت اور لفظوں کا آہنگ جنم نہیں لے سکتا۔ تخلیقی فنکار کا ذہن موضوع کو پا کر لذت آمیز کرب کا شکار ہوتا ہے۔ لہٰذا اس میں کشادگی پیدا ہوتی ہے۔ یہ ذہن پھیلتا ہے (VISTARA) موضوع کا جوہر جس کا تعلق عشق سے ہو یا المیہ سے زندگی کی تلخی سے ہو یا اس کی شیرینی سے پگھلنے لگتا ہے۔ اس طرح تخلیقی فنکار یہ محسوس کرتا ہے جیسے خود اس کا ذہن پگھل رہا ہے اس عمل کا آہنگ لفظوں کی تلاش کرتا ہے۔ الفاظ مل جاتے ہیں تو ان کے انتخاب کا سلسلہ قائم ہوتا ہے لفظوں کے آہنگ کو مناسب پا کر الفاظ منتخب ہو جاتے ہیں اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت سے جمالیاتی تجربے سامنے آنے لگتے ہیں اور تخلیقی ذہن کی توسیع کے احساس کے ساتھ یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ فنکار کا احساس اپنے آہنگ کے ساتھ لفظوں اور استعاروں میں سرایت کر گیا ہے۔

اچاریہ ممٹ کی "کاویہ پرکاش" کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ اس کی کم و بیش پچاس تشریحیں دریافت ہو چکی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ "کاویہ پرکاش" کو ادبی تخلیق سمجھ کر پڑھا گیا ہے اور اس کے نسخوں کو محفوظ کیا گیا ہے۔ بھامہ نے النکار کے تصور کو اہمیت دی اور ساتویں صدی میں وہ اپنے اعلیٰ تنقیدی افکار و خیالات کے ساتھ ایک مستقل عنوان بن گئے۔ ادبھٹ (آٹھویں صدی) اور رودرٹ (دسویں صدی) نے بھامہ کے النکار کے تصور کو صرف قبول نہیں کیا بلکہ اس میں نئی معنوی جہتیں بھی پیدا کیں اور اپنے نقش چھوڑ گئے۔ وامن (نویں صدی) نے 'ریتی' کا جمالیاتی تصور پیش کیا اور اسالیب کے مطالعے کے لیے نئی راہوں کا تعین کیا آنند وردھن (نویں صدی) نے رمزیت اور اشاریت پر سیر حاصل گفتگو کی اور 'رمز' کو شاعری کی روح قرار دیا۔ ابھینو گپت (دسویں گیارھویں صدی) نے رمزیت اور اشاریت کی جمالیاتی خصوصیتوں کو اس طرح اہمیت دی کہ تخلیقی فنکار کے احساس اور جذبے کو اشاروں اور استعاروں کے علیحدہ کر کے دیکھنے والے اور استعاروں کو جذبے

اور احساس سے الگ کر کے گفتگو کرنے والے حیرت زدہ رہ گئے۔ اچاریہ ممٹ (سنہ ۱۰۵۰ء تا ۱۱۰۰ء) نے "کاویہ پرکاش" میں دھونی کے تصور کو صرف تصور یا نظریے کی صورت میں پیش نہیں کیا بلکہ ۱۴۳ اشعار کی تشریحیں بھی کیں اور ان کا تنقیدی جائزہ لے کر عملی تنقید کی ایک عمدہ مثال پیش کی۔ 'دھونی سدھانت' ایک واضح انتقادی تصور کی صورت میں جلوہ گر ہوئی۔

"کاویہ پرکاش" جو دس ابواب میں منقسم ہے۔ جمالیاتی تنقید کی تاریخ میں ایک مستقل باب کی حیثیت رکھتا ہے۔ ابتدا میں منتخب اشعار (کارکائیں) ہیں جو اچاریہ ممٹ کے بہتر انتقادی شعور کو واضح کرتے ہیں۔ ان کے بعد ان اشعار کی تفسیریں ہیں جو ناقد کی جمالیاتی فکر و احساس کی غماز ہیں۔ 'شبد' اور آہنگ اور رمزیت اور اشاریت کے رموز پر گہری نظر ملتی ہے۔ تجزیاتی انداز متاثر کرتا ہے۔ اچاریہ ممٹ نے آنند وردھن کے تصورِ رمز سے بہت کچھ حاصل کیا ہے لیکن اپنی بے پناہ انفرادی فکر سے زیادہ متاثر کیا۔ اچاریہ ممٹ نے کہا ہے کہ لفظ و معنی کی وحدت کے بغیر شاعری کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ الفاظ نگینے بن جائیں محض آرائشی نہ ہوں، لفظ اور احساس کی وحدت کی پہچان ہوتی رہے۔ آرائش و زینت شاعری میں ہوتی ہے لیکن وہ خارجی نہیں باطنی ہوتی ہے۔ لفظوں کا بہتر انتخاب اور ان کی معنوی تہیں اور جہتیں اہمیت رکھتی ہیں۔ شعر کا بہتر تاثر اس وقت تک قائم نہیں ہو سکتا جب تک کہ حسن کا احساس بالیدہ نہ ہو۔ حسن کا بالیدہ احساس ہی اظہار کے حسن کا ضامن ہے۔ تجربے کا رس ہی شبدوں کا رس ہے جب تک 'رس'، اور آنند حاصل نہ ہو اُس وقت تک شعری تجربہ ناقص ہے۔ لفظی مفاہیم اعلیٰ شاعری کو سمجھنے میں مدد نہیں کرتے۔ رمزی معنویت پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ اچاریہ ممٹ نے جہاں شاعری یا فن کی عظمت کی نشان دہی اس طرح کی وہاں انھوں نے قاری کے جمالیاتی شعور کی عظمت کی جانب بھی اشارے کیے۔ یہ خاموش اشارے دعوتِ غور و فکر دیتے ہیں۔ فن کی رمزیت کو سمجھانے کے لیے ایسے ذہن کی بھی ضرورت

ہے جو رمز اور ان سے وابستہ احساس اور جذبے کی جمالیاتی سطح کو سمجھ سکے۔ اچاریہ ممٹ کے تصور کا تقاضا یہ تھا کہ لفظوں کے ساحر شعراء اور شاعری کو لفظوں کی ساحری تصور کرتے والے اشاروں، کنایوں اور رمزی کیفیتوں کی جمالیاتی خصوصیتوں سے آگاہ ہو جائیں۔

اظہار کے حسن کے تعلق سے اچاریہ ممٹ کا جمالیاتی تصور اپنی آپ ہے۔ جدید عہد میں اس کی ہمہ گیر معنویت دعوتِ غور و فکر دیتی ہے۔ 'دھونی' (DHAVANI) کی اصطلاح تمام فنون کے اظہار کے حسن کو اپنے دائرے میں کھینچ لیتی ہے۔ آٹھویں صدی عیسوی کے بعد علمائے جمالیات نے اسے شعری مسئلہ تصور کیا اور پھر رفتہ رفتہ اس اصطلاح کی معنویت نے تمام فنون کو اپنے دائرے میں لے لیا۔ اظہار اور اس کے حسن کی جہتوں کا مطالعہ کرتے ہوئے اس میں تہہ داری پیدا کی گئی۔ ابتدا میں لفظ اور اس کی معنوی جہت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ پھر دوسرے فنون کے استعاروں اور 'امیجز' (IMAGES) اور ان کی جہتوں کے مفاہیم بھی شامل ہو گئے۔

عموماً یہ سمجھا جاتا ہے بھٹ نائک نے اشاریت اور رمزیت کی مخالفت کی تھی۔ یہ بات غلط ہے، ان کی تصنیف "ہر دیہ درپن" (HRDAYADARPANA) کے گم ہو جانے سے اس قسم کی غلط فہمی پیدا ہوئی ہے۔ بعض حوالوں سے اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ اظہار کے حسن کے متعلق اُن کا اپنا منفرد تصور یا نظریہ تھا۔ لفظوں کے اثرات اور تاثرات پر ان کی گہری نظر رہی ہے۔ 'بھاوکتو' (BHAVAKATVA) کے پیشِ نظر انھوں نے یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ شاعری یا ڈرامے میں ایسے الفاظ استعمال کیے جائیں جو آسانی سے لوگوں کی سمجھ میں آ جائیں، دراصل ان کے پیشِ نظر ڈرامے کا فن تھا اور وہ ڈراما اور عوام کے رشتے کو آسان لفظوں اور جملوں یا مکالموں سے قائم دیکھنا چاہتے تھے۔ ناٹیہ 'شاستر' (NATYA SASTRA) ان کے مطالعے کا خاص موضوع رہا ہے۔ اس کی تشریحیں کرتے ہوئے ڈرامے میں اظہار کے حسن کے مسئلے کو اپنے طور پر دیکھا ہے۔ موضوع اور اظہار کی ہم آہنگی کے قائل تھے اور جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط کا

ایک واضح تصور رکھتے تھے۔ اُن کا خیال یہ تھا کہ ڈرامانگاروں اور فنکاروں میں عام فہم اور آسان جملوں اور مکالموں کی پیش کش کی ایسی صلاحیت ہو کہ الفاظ پگھل کر پھیل کر ناظرین کے ذہن کو وسیع کر دیں کچھ اس طرح کہ 'بھاوکتو' کی خصوصیتوں سے 'بھوج اکتو (BHOJAKATVA) کی قوت کا احساس ہو اور ناظرین یا قارئین زیادہ سے زیادہ جمالیاتی انبساط حاصل کر سکیں ظاہر ہے بھٹ نائک اظہار کے حسن کا ایک خاص تصور رکھتے ہیں۔

اچاریوں نے جہاں لفظوں کے براہ راست تیز اثر (VICCHITTRI) اور تخیلی انداز بیان (DHANGI - BHANITI) پر غور کیا ہے، وہاں اظہار کے حسن کی اعلیٰ ترین سطح کا تصور کیا ہے جہاں شاعری جلوہ بن جاتی ہے اور جمالیاتی انبساط عطا کرتی ہے۔ اعلیٰ ترین سطح کے حسن (LOKOTTARA VAICITRAYA) کو دیکھنے، پلنے اور محسوس کرنے کے لیے قاری کی تخلیقی صلاحیتوں کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔

ابھینو گپت نے 'دھون' یا 'دھونی' کی اصطلاح کے پیش نظر اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ شعری اسالیب میں روحانی اقدار کی عظمت کا بھی احساس ملتا ہے۔ اس خیال کی معنویت اسی حد تک نہیں رہی بلکہ مختلف ذہنی تصویروں یا امیجز (IMAGES) کی نفسیاتی کیفیتوں کے مفاہیم بھی اس میں شامل ہو گئے۔ اس تصور پر غور کرتے ہوئے اس حقیقت پر نظر رہی کہ ابھینو گپت نے دراصل اس بات کا احساس دلایا ہے کہ شاعری کے پیکر حسی سطحوں سے رشتہ رکھتے ہیں۔ لہٰذا یہ سب فنکار کی نفسیاتی یا حسی کیفیتوں کے تئیں بیدار کر دیتے ہیں۔

ماہم بھٹ نے 'دھونی' کو مفہوم، خلاصہ، حاصل اور نتیجہ (ANUMANA) کی صورت میں دیکھا۔ انھوں نے کہا کہ ضروری نہیں کہ الفاظ اور اُن کی رمزیت فوراً فنکار کے احساس کو ظاہر کر دے۔ 'احساس' اور 'مفہوم'، 'نتیجہ'، 'خلاصہ' یا 'حاصل' کے درمیان جگہ ہوتی ہے اسی میں مفہوم یا خلاصے کا عمل جاری رہتا ہے۔ قاری اس درمیانی جگہ کو پالیتا ہے تو مفہوم کی بہتر پہچان ہوتی ہے اور وہ جمالیاتی سطح پر کچھ حاصل کر لیتا ہے۔ ماہم بھٹ کو شکایت یہ ہے کہ 'دھونی سدھانت' کے اچاریوں نے شاعری کا کوئی معنی خیز تصور پیش نہیں کیا ہے۔ انھوں نے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا کہ کبھی کبھی فنکار کا احساس

فریب دے جاتا ہے۔ اور جب احساس میں کوئی نقص ہوتا ہے تو 'فارم' یا 'صورت' کی شکل بھی بگڑ جاتی ہے۔ الفاظ اور ان کی 'اشاریت' اور 'رمزیت' کی جانب فنکار کی غفلت کی پہچان ہو جاتی ہے۔

اچاریوں نے جہاں اسالیب کی مختلف صورتوں پر اظہارِ خیال کیا ہے وہاں تجربہ' احساس اور فارم' کے تعلق سے بھی اپنے خیالات پیش کیے ہیں۔ اُن کی نظر جہاں احساس اور جذبے کے تسلسل (CRNKHATA) پر ہے وہاں احساس اور الفاظ کی نامطابقت اور غیر مربوط رشتے (VIRODHA) پر بھی ہے۔ جہاں وہ لفظوں کی شبیہہ، صورت، تصویر علامت اور مثال (SAMSRSTI) کو موضوع بناتے ہیں وہاں مختصر مصرعوں یا جملوں کی قدر و قیمت (VAKYANYAYA) کا بھی اندازہ کرتے ہیں۔ لفظوں میں ڈھلے ہوئے احساس کا تقابلی مطالعہ (AUPAMAYA) بھی کرتے ہیں اور تجربے اور فارم کی وحدت میں منطقی اسباب (NYAYA) کی بھی تلاش کرتے ہیں، عام علامتوں اور کہاوتوں (LOKANYAYA) کی رمزیت کی تلاش و جستجو کرتے ہیں اور خیال اور صورت کی وحدت میں پوشیدہ 'پُر اسرار احساس (GUDHARTHAPRATITI) کو بھی پانے اور محسوس کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ہندوستانی جمالیات نے "صنائع و بدائع" "مقفّیٰ" اور مسجع مصرعوں اور فقروں 'لفظی صنعت' "مشکل گوئی، صنعت مطابقت" "علامت نفی" صنعت طباق یا تضاد، "صنعت مبالغہ" اور "صنعت تکرار" وغیرہ کی اعلیٰ سطحوں کی نشاندہی کی ہے۔ اظہار کے حسن کے سلسلے میں "تشبیہہ (UPAMA) اور استعارہ (RUPAKA) صنعت مبالغہ (ATICAYOKTI) صنعت تفریق، (VYATIREKA) تشبیہوں کے دہرانے کے عمل (UPAMEYOPAMA) تعریف (APRASTUTAPRACANSA) اور تقابلی مطالعہ یا مقابلہ (PRATIVASTU PAMA) (جو صنعت تجرید کی خصوصیت سے قریب ہے) وغیرہ پر خاص نظر ملتی ہے۔ مثال یا نظیر پیش کرنے کا عمل (DRSTANTA) شک و شبہ کا اظہار کہ جس میں صنعت ایہام (SAMDEHA) کی خصوصیت موجود رہتی ہے۔ رومانی ذہن کی تبدیلی

کہ جس میں صنعت رجوع (PRINAMA) بھی شامل ہے۔ یادوں کے تجربوں کے اظہار (SAMRANA) اور بعض تجربوں کی تفصیلی صورتیں (APAHUTI) بحث کا موضوع رہی ہیں۔

اظہار کے حسن پر غور کرتے ہوئے 'لفظوں' کی موت اور ان کی قدر و قیمت کا اندازہ مختلف طریقوں سے کیا گیا ہے۔ یہ مسئلہ بھی پیشِ نظر رہا ہے کہ کیا الفاظ صرف ایسے روایتی پیکروں کے تئیں بیداری عطا کرتے ہیں جو قاری کے ذہن میں کسی نہ کسی صورت میں موجود رہتے ہیں ہی۔ یا الفاظ، انوکھے، انفرادی اور نئے پیکروں کا احساس بھی دیتے ہیں؟ چونکہ یہ دونوں باتیں اہمیت رکھتی ہیں لہٰذا دونوں کو کسی نہ کسی طرح قبول کیا گیا ہے۔ شاعری میں ایسے پیکر بھی ہوتے ہیں جو اپنی تاریخ رکھتے ہیں اور جب شعری تجربے میں استعمال ہوتے ہیں تو قاری کے ذہن میں ان پیکروں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے اور اکثر ایک تسلسل میں ان کی معنویت واضح ہوتی جاتی ہے اور ایسے الفاظ بھی ہوتے ہیں جو ضروری نہیں کہ روایتی پیکروں کے تئیں بیداری پیدا کریں۔ ایسے الفاظ ایک شخص کے ذہن میں جن پیکروں کو متحرک کرتے ہیں وہ دوسرے شخص کے ذہن میں ابھر آئے ہوئے پیکروں سے مختلف ہوتے ہیں۔ شاعری اپنے لفظوں اور پیکروں سے مختلف لوگوں کو مختلف احساس اور جذبے کے تعلق سے پیکروں کا احساس دیتی ہے۔

اظہار کے حسن اور موضوع اور ہیئت کی وحدت کے جمال کے پیشِ نظر ہندوستانی علما کی نظر مندرجہ ذیل باتوں پر بھی رہی ہے۔ ہر نکتہ توجہ طلب ہے:

- اظہار میں موضوع کا آہنگ شامل رہتا ہے۔ لفظ، رنگ، لکیر اور حرکت وغیرہ میں آوازوں کی حرکتیں بھی ہوتی ہیں۔ آہنگ کے ارتعاشات کو فنکار محسوس کرتا ہے، جانے کتنی آوازوں کو سنتا ہے اور مختلف آوازوں کو اپنے تجربوں سے ہم آہنگ کر کے پیش کرتا ہے۔
- جب ارتعاشات کا سلسلہ جاری ہوتا ہے تو ان سے فنکار کے تجربوں

کی معنویت بھی اُبھرتی ہے۔ آواز اور آہنگ بھی معنی بن جاتے ہیں۔

- فنکار کا ذہن تخلیقی عمل میں آفاقی 'کائناتی' آہنگ سے رشتہ قائم کرلیتا ہے اور اس کی وجہ سے اظہار کے ہر حسن کو ایک آہنگ ملتا ہے اور یہ آہنگ صرف آہنگ نہیں ہوتا مفہوم بھی ہوتا ہے۔ لہٰذا لفظ، رنگ، لکیر، حرکت اور آواز وغیرہ کا شعور غیر معمولی بھی ہوتا ہے۔
- 'دھونی' (DHAVANI) موضوع کے تعلق سے آفاقی، کائناتی آہنگ کے شعور سے پیدا شدہ ارتعاشات کی آخری صورت ہے۔ لہٰذا اس شعور کے مطالعے کے لیے معنی خیز جمالیاتی اصطلاح ہے۔
- تخلیق کی اظہاری صورت کے کنائے خود مفاہیم بن جاتے ہیں۔
- اعلیٰ اور اچھی تنقید اظہار کے حسن کے مطالعے میں کلاسیکی آہنگ کے ساتھ روایتی پیکروں اور روایتی معنویت، اشاراتی انداز، علامتی طرزِ فکر اور موجود جمالیاتی استعاروں اور تشبیہوں کے مفاہیم کی جہتوں کا مطالعہ پیش کرتی ہے۔
- اظہار کے حسن میں موضوع (وستو) ذہنی کیفیت (بھو) ڈکشن (النکار) اور رس، وغیرہ کو ایک وحدت کی صورت میں دیکھنا چاہیے۔

●

BIBLIOGRAPHY VOL. I

1. GUPTA, DAS	INDIAN IDEALISM.
2. GUPTA, DAS	FOUNDATION OF INDIAN ART {1956}.
3. PANDEY, K.G. DR.	INDIAN AESTHETICS [VOL.I & II].
4. MARSHALL	MOHANJODARO & THE INDUS CIVILIZATION [VOL.1].
5. BENERJEE, R.D.	PREHISTORIC, ANCIENT & HINDU INDIA.
6. WHEELER, MORTIMER.	THE INDUS CIVILIZATION.
7. NAGENDRA, DR.	RASASIDDHANTA { HINDI }.
8. BHANUDATTA.	RASATARAGINI { HINDI }.
9. KANE, N.P.V. DR.	AN INTRODUCTION TO SAHITYA DARPAN.
10. SINGH, SATYABHIATA.	MUDRARAKSHARA { HINDI }.
11. MACDONNEL, A.	VEDIC MYTHOLOGY.
12. BERGHIGEO, A.	THE RIGVEDA.
13. FRAZER, R.W.	INDIAN THOUGHT.
14. GOPI KRISHNA.	KUNDALNI - THE SECRET OF YOGA [1978].
15. GOPI KRISHNA.	THE AWAKENING OF KUNDALNI.
16. GOPI KRISHNA.	KUNDALNI.
17. RADHA KRISHNAN, DR.	HISTORY OF INDIAN PHILOSOPHY. (VOL 1 & 2).
18. GUPTA, DAS.	HISTORY OF INDIAN PHILOSOPHY.
19. BELVALKER & RENADE.	HISTORY OF INDIAN PHILOSOPHY.
20. GUPTA, DAS, S.N.	HINDU HYSTICISM.
21. BARNETT, L.D.	HEART OF HINDUISM.
22. RADHA KRISHNAN, DR.	AN IDEALIST VIEW OF LIFE.
23. MACDONELL, A.D.	A HISTORY OF SANSCRIT LITERATURE.
24. KEITH, A.B.	HISTORY OF SANSKRIT LITERATURE.
25. MARCK, WESTER.	ETHICAL RELATIVEITY.
26. HAUSER, ARNOLD.	THE SOCIAL HISTORY OF ART (VOL 1 & 2).
27. FREUD, S.	TOTEM AND TABOO.
28. FREUD, S.	BEYOND THE PLEASURE PRINCIPLE.
29. JUNG, C.G.	SYMBOLS OF TRANSFORMATION.
30. ALLCHIN, B. & ALLCHIN, F.R.	THE RISE OF CIVILIZATION IN INDIAN PAKISTAN. { SELECT BOOK SERVICE SYNDICATE - 1983 }.
31. SHAPRIO HENRY, L.	MAN, CULTURE AND SOCIETY.
32. DEVI, RAKMANI.	INDIAN DANCE - THE BACKGROUND.

33. COOMARASWAMI, ANANDA THE DANCE OF SHIVA.

34. BANERJEE, PROJESH. DANCE OF INDIA { 1956 }.

35. SLAUJER, G. THE DRAVIDIAN ELEMENT IN INDIAN CULTURE. { 1924 - 1976 }.

36. OLDHAM, C.F. THE SUN AND THE SERPANT { LONDON 1905 }.

37. PERRY, W.J. THE CHILDREN OF THE SUN { LONDON 1923 }.

38. HOLROYDE, PEGGY. INDIAN MUSIC - A VAST OCEAN OF PROMIC { 1972 }.

39. GOSVAMI, O. THE STORY OF INDIAN MUSIC.

40. CLEMAL, E. ELEMENTS OF INDIAN MUSIC.

41. POPLEY, REV. THE MUSIC OF INDIA.

42. JONES, SIR WILLIAM. MUSIC & MUSICAL MODES OF THE HINDUS.

43. GONGOLY, O.C. RAGA AND RAGANI.

44. RAGHAVAN, V. DR. MUSIC IN ANCIENT LITERATURE.

45. RANADE, G.H. HINDUSTANI MUSIC - AN OUTLINE OF IT'S PHYSICS AND AESTHETICS. [1951].

46. GANGOLOY, O.C. NON-ARYAN CONTRIBUTION OF ARAYAN MUSIC.

47. FURGOSSON. TREE AND SERPENT WORSHIP.

48. BEIDHER, U. VISION OF SELF IN EARLY VEDANTA.

49. RADHA KRISHNAN, DR. PHILOSOPHY OF UPNISHADS.

50. MUKERJEE, RADHAKAMAL. THE CULTURE & ART OF INDIA.

51. DAS GUPTA, S.N. HINDU MYSTICISM.

52. BERRIL, N.J. SEX AND NATURE OF THINGS.

53. NOELLE, WILFRIED. DRAVIDIAN STUDIES [1965].

54. KRISHNA, T.K. DRAVIDIAN CULTURE AND ITS DIFFUSION [1934].

55. EMERSON, G. CULTURAL UNITY OF INDIA.

56. SLATES. G. THE DRAVIDIAN ELEMENT IN INDIAN CULTURE [1956].

57. DASGUPTA, S.N. FUNDAMENTS OF INDIAN ART. [1954].

”کوئی جمالیات ’خالص‘ نہیں ہوتی اس لیے کہ کوئی تہذیب خالص نہیں ہوتی، فنون، تہذیب اور کلچر کی علامت ہیں لہٰذا یہ بھی تجربوں اور اظہار کے پیشِ نظر مرکّب ہیں۔

’ہندوستانی جمالیات‘ میں مختلف قوموں اور نسلوں کے تجربے ہیں اس لیے کوئی خالص آریائی جمالیات ہے اور نہ کوئی خالص دراوڑی۔

ہم جمالیاتی جہتوں کو پہچاننے اور اہم ترین پہلوؤں کی نشاندہی کے لیے نام دیتے ہیں، ’خالص‘ ہونا تہذیب اور کلچر کی فطرت ہی نہیں ہے اس لیے جمالیات بھی ’خالص‘ نہیں ہوتی۔“

شکیل الرحمٰن