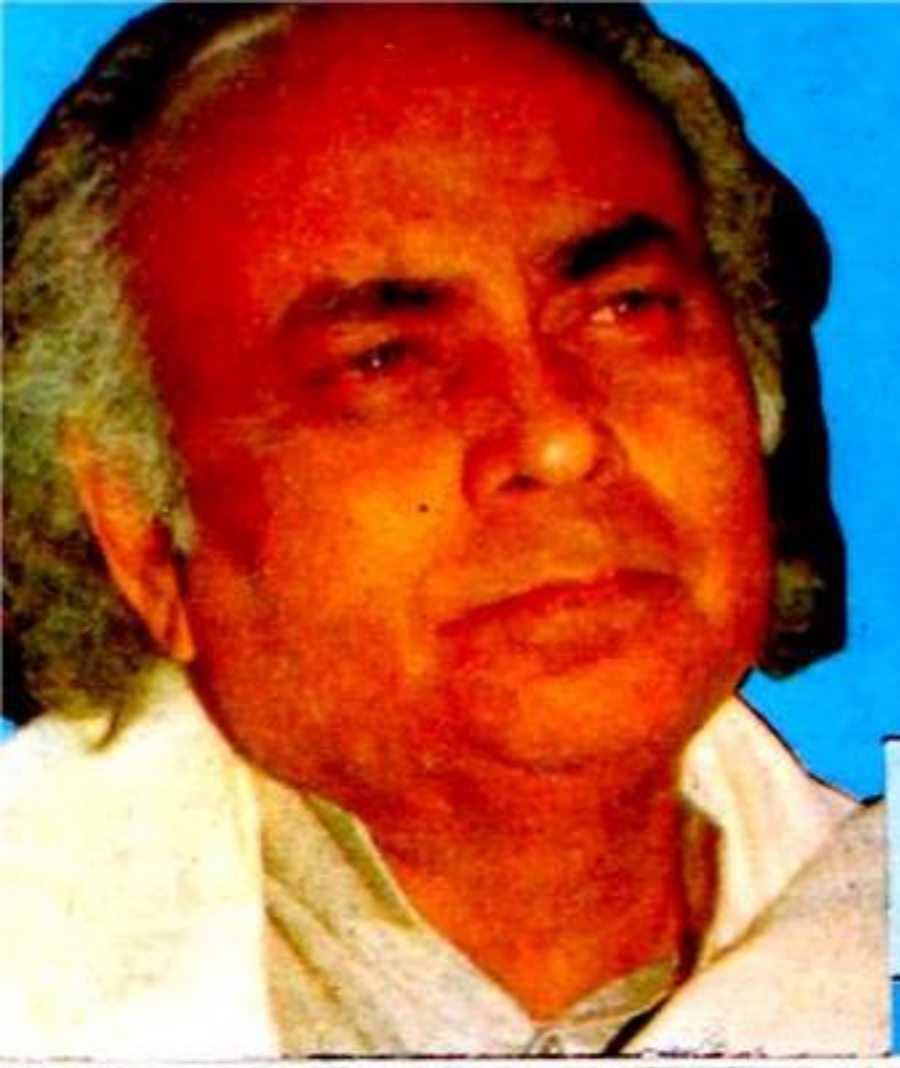


ہندوستانی جمالیات

شکیل الرحمٰن

یہ کتاب جو دو جلدوں پر مشتمل ہے ـــــ اپنی ذات سے باہر خود اپنی تلاش ہے!
ـــــ اپنی تلاش کا ایک معمولی سفر نامہ!
ذات سے باہر ـــــ خود کو تلاش کرتے ہوئے جو "آنند" ملا ہے ـــــ جی چاہتا ہے
آپ بھی اس میں شریک ہو جائیں

ـــــ شکیل الرحمان

HINDUSTANI JAMALIYAT Vol.II

DR. SHAKEELUR REHMAN

Rs.200/-

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

ہندوستانی جمالیات

(جلد دوم)

شکیل الرحمٰن

موڈرن پبلشنگ ہاؤس

۹۔ گولا مارکیٹ۔ دریا گنج۔ نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

© شکیل الرحمٰن
"مدھوبن" اے-۲۶۷، ساؤتھ سٹی،
گوڑگاؤں، ہریانہ ۱۲۲۰۰۱

اشاعت : ۱۹۹۴ء
قیمت : دوسو روپے
کتابت : راحت علی خاں
سرورق : رزاق ارشد
طباعت : جے۔اے۔ آفسیٹ پرنٹرس
تعداد اشاعت : چارسو
ناشر : مصنّف

زیرِ اہتمام
پریم گوپال متل

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

ترتیب

ایک ● رقص ـــــ آفاقی اور کائناتی آہنگ ۷

دو ● موسیقی ـــــ تخلیقی فن کے باطن کا آہنگ ۵۵

تین ● فنِ تعمیر ـــــ شیوشکتی کے تحرک کا آہنگ ۷۱

چار ● مصوّری اور مجسمہ سازی ـــــ جلال و جمال کا آہنگ ۹۹

(الف) مصوّری ۱۰۰

(ب) مجسمہ سازی

ـــــ عظیم ماں ۱۳۳

(ج) میتھُن ۱۵۳

(د) تری مورتی

ـــــ برہما ۱۶۳

ـــــ وشنو ۱۷۳

— شیو
— شیولنگ ۱۸۵
— نٹ راج

(ر)

— گنیش
— ہمالہ، کیلاش ۱۹۹
— گنگا

(ژ) مجسمہ سازی کا ایک تخلیقی سرچشمہ، گوتم بدھ ۲۱۷

● کتابیات ۲۷۵/۲۷۶

{ایک}

• رقص

——— آفاقی اور کائناتی آہنگ

• عظیم تر روح رقص کرتی ہے!

یہ رقص ہندوستانی جمالیات کا سب سے بڑا سرچشمہ ہے۔ اس کا ہر آہنگ کائناتی اور آفاقی ہے۔ عظیم تر روح کے رقص سے ہی کائنات کی تمام اداؤں اور آوازوں کا جادو پھیلتا ہے۔ عظیم تر روح تمام مترنم آوازوں کا سرچشمہ ہے!

رقص یوگ ہے!

عظیم تر روح شیو ہے جو سب سے بڑا یوگی ہے۔ کائنات کے آہنگ کی وحدت کی سب سے واضح لیکن ساتھ ہی سب سے زیادہ معنی خیز اور تہہ دار علامت! رقص میں اس نے ایک جانب 'یوگ' کے تمام رموز و اسرار سے آگاہ کیا ہے اور دوسری جانب ہمہ گیر جمالیاتی وحدت کا احساس بخشا ہے۔ وہ زندگی کے اس چکر کا سب سے معنی خیز اشارہ ہے کہ جو کائنات کے جلال و جمال کے چکر کی حیرت انگیز اور انتہائی مسرت آگیں کیفیتوں کا سرچشمہ ہے

آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا حیرت انگیز جمالیاتی تجربہ!
اظہار و ابلاغ کا نقطۂ عروج

پہلا رقص اسی نے کیا۔
اور کائنات کی تخلیق اسی پہلے رقص کا نتیجہ ہے۔

مرکزِ حیات اور کائنات کے دل پر اس عظیم رقاص کا رقص کائنات کے تمام عناصر کو سمیٹ کر ایک وحدت کی صورت دیتا ہے۔ اس رقص سے روح اور جسم کی وحدت کا احساس ملتا ہے۔ اسی وحدت سے کائنات کے پر اسرار عمل اور اس کی پر اسرار فطرت اور کیفیتوں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

'ہندوستانی جمالیات' کے تمام فکری چشمے اسی سرچشمے سے پھوٹے ہیں۔ جسم اور روح اور تمام عناصر و اشیا کی پر اسرار وحدت کا شعور سب سے پہلے اسی عظیم تر رقص سے حاصل ہوتا ہے۔ شیو کا رقص یوگ کا نقطۂ عروج ہے۔

معاملہ صرف سمیٹ لینے اور وحدت کا شعور عطا کرنے کا نہیں ہے بلکہ مترنم آوازوں اور تمام حسین اور خوبصورت عناصر کو کائنات میں بکھیر دینے کا بھی ہے!
شیو کا رقص تمام سچائیوں کی علامت ہے، مذہب اور آرٹ دونوں میں یہ حسّی کیفیتوں کا معنی خیز استعارہ ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں برتر، ارفع اور عظیم تر حسن کی ایسی کوئی علامت نہیں ملتی۔

ہندوستانی اساطیر میں اجتماعی لاشعور کا یہ پیکر اتنا قدیم ہے کہ ماضی کے اندھیروں میں اس کی تلاش و جستجو آسان نہیں ہے۔ یہ پیکر دراوڑ تہذیب کی روح سے طلوع ہوتا محسوس ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ نٹ راج کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا رشتہ جنگل کی تہذیب سے ہے جو فطرت یا 'نیچر' سے بے حد قریب تھی۔ تخلیقی آرٹ کی تاریخ میں اس کے پیکر مختلف صورتوں میں ملتے ہیں اور ہر صورت ایک جلوہ ہے۔ لکڑی، پتھر اور عبادت گاہوں کی دیواروں پر یہ پیکر بظاہر خاموش لیکن باطنی طور پر دائمی حرکت کا غیر معمولی استعارہ ہے۔ یہ بتانا ممکن نہیں کہ اس کا پہلا آہنگ کب اور کہاں محسوس کیا گیا۔ سر جان مارشل نے وادیِ سندھ

کر دیوتا کو اصلی تاریخی شیو کہا ہے۔ غالباً اس لیے بھی کہ جو مورتی دریافت ہوئی ہے وہ "ترمکھی" یعنی تین صورتوں والی ہے۔ ایک ایسے یوگی کی صورت یہ پیکر سامنے آیا ہے جو اپنے خاص آسن میں زندگی کے تمام بوجھ کو اٹھائے ہوئے ہے۔ یہ بوجھ نظر تو نہیں آتا لیکن گھٹنوں پر جسم کے دباؤ، دہری ٹانگوں اور ایک دوسرے سے ملی ہوئی ایڑیوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ بوجھ کی نوعیت کیا ہے۔ شیو نے زندگی کا زہر پیا ہے ممکن ہے یہ اس کا ردِ عمل بھی ہو۔ کمر کی دوہری زنجیر تمام اذیتوں اور دکھوں کو قبول کرنے کا اشارہ بھی ہو سکتی ہے۔ جان مارشل نے اس پیکر کے گرد جنگلی جانوروں کو دیکھ کر اپنے اس خیال کی تصدیق اس طرح کی ہے کہ شیو "پشوپتی" بھی ہیں لہٰذا جنگلی جانور ان کے ساتھ ہیں۔

وادیِ سندھ کی تہذیب میں شیو لنگ کی پرستش کی بھی تصدیق ہو چکی ہے۔ شیو کی اس مورتی کے سر پر سینگ ہیں جو جنگل کی تہذیب کی طرف واضح طور پر اشارہ کرتی ہیں، کون جانے جنگل کی تہذیب سے ابھرے ہوئے اس جلیل و جمیل پیکر اور ماضی کے اندھیروں سے نکلے ہوئے اس عظیم تر استعارہ کی صورت نئی تہذیب کی روشنی میں تبدیل ہوئی ہو اور یہ سینگ "ترشول" بن گئی ہو۔

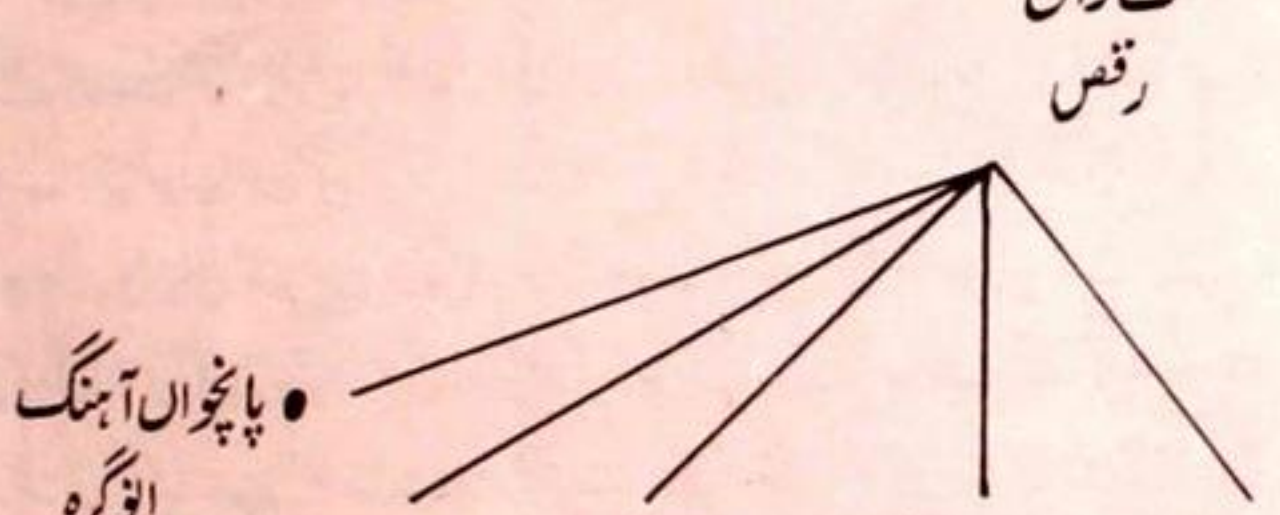
• ہندوستانی تہذیب نے جسم کے آہنگ کو ہمیشہ اہم تصور کیا ہے، روح کا آہنگ جسم کا آہنگ بن گیا ہے۔ روح اور جسم کی وحدت نے کائنات کے آہنگ سے پراسرار باطنی رشتہ قائم کیا ہے۔ کائنات اور فطرت کے آہنگ کو چھوتے ہی روح اور جسم میں مترنم حرکت پیدا ہو گئی۔ اور یہی مترنم حرکت شیو یا نٹ راج کے پیکر میں مجسم ہو گئی۔

رقص کی ابتدا ذات، نسل اور قبیلے کے تحفظ کی وجہ سے بھی ہوئی اور اجتماعی محنت کی وجہ سے بھی، لیکن اس کی تخلیقی صورت آہنگ اور آہنگ کی وحدت سے ظہور پذیر ہوئی ہے۔ اجتماعی محنت اور ذات، قبیلے اور نسل وغیرہ کے تحفظ کے احساس نے بھی فطرت کے آہنگ سے رشتہ قائم کیا ہے۔ موزوں اور مترنم حرکتوں اور اشاروں سے صرف جذبات اور باطنی کیفیات کا اظہار ہی نہیں ہوتا بلکہ جذبات اور باطنی کیفیات موزوں اور مترنم حرکتوں اور اشاروں میں اس طرح جذب ہو جاتی ہیں کہ ہر حرکت ایک جذبہ اور ہر اشارہ

ایک باطنی کیفیت بن جاتا ہے اور اس طرح جسم کی متحرک کیفیتوں سے ایک خوبصورت جذباتی دنیا خلق ہو جاتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں رقص کے ان پیکروں کی اہمیت زیادہ ہے جو کائنات کے مسلسل ابھرنے والے متنوع آہنگ کی مابعد الطبعیات کے پیکر ہیں۔ انھیں وجدان کی عظیم تر اور پرجلال اور پرجمال صورتوں سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ خالق اور مخلوق کا باطنی آہنگ آزادانہ اظہار اور سمٹ جانے کی کیفیت، حرکت اور خاموشی کی متحرک تصویر، تخلیق کی شدت اور سب کچھ سمیٹ لینے کا عمل، نروان کی ارفع اور عظیم تر سطح اور کائناتی عمل میں ہر شے کو آزاد کر دینے کی آرزو —— رقص کے پیکروں میں انسان کے وجدان کی یہ عظیم تر جہتیں ہیں۔

ہندوستانی جمالیات میں رقص نے زمان و مکاں کی زنجیریں جس طرح توڑی ہیں وہ اپنی مثال آپ ہیں، شیو کے رقص کی پانچ جہتوں کو اس طرح پیش کیا گیا ہے۔



—— پہلے آہنگ (سرشٹی) سے —— کائنات کی تخلیق اور اس کے ارتقا کا عمل!

—— دوسرے آہنگ (سیسٹھی) سے —— تمام حسن و جمال کے ساتھ کائنات کا قیام!

—— تیسرے آہنگ (سم ہار) سے —— تباہیٔ کائنات اور اس کے عناصر کو بکھیر دینے کا عمل!

—— چوتھے آہنگ (تیروبھو) سے —— کائنات اور اس کے عناصر کو اپنے باطن میں سمیٹ لینے کا عمل!

اور

——— پانچویں آہنگ (الوگرہ) ہے ——— کائنات اور اس کے عناصر کو آزاد کرنے اور ہر شے کو اعلیٰ ترین سطح پر لے جانے کا عمل، نروان کی منزل! برہما، وشنو، رودر، مہیشور اور سداشیوان پانچ جہتوں کی علامتیں ہیں، نٹ راج کے پیکر میں!

'ڈمرو' تخلیق کی آواز یا تخلیق کے آہنگ کا اشارہ ہے۔ ایک ہاتھ میں آگ تخریب کی علامت ہے۔ دوسرا ہاتھ فتح اور آزادی کو سمجھاتا ہے، تیسرا ہاتھ (ابھئے مدرا) امن، سکون اور تنظیم کا اشارہ ہے۔ ایک خاص مدرا میں اٹھے ہوئے پاؤں پانچویں آہنگ کا اشارہ ہے۔ کائنات اور اس کے عناصر کو آزاد کرنے اور انھیں ایک اعلیٰ سطح پر لے جانے کے عمل کی علامت!

ان پانچوں آہنگ میں معنویت کی جانے کتنی سطحیں ہیں، تخلیقی آرٹ نے ان کی معنویت میں بڑی کشادگی پیدا کی ہے، ادب، رقص، مصوری اور مجسمہ سازی میں ان کی خوبصورت ترین تعبیریں ملتی ہیں، مثلاً پہلے آہنگ سے کائنات اور اس کے تمام حسن و جمال کی تخلیق کے تصور نے تخلیقی وجدان میں خالق اور مخلوق کے باطنی رشتے اور حسن کی تخلیق اور جلال و جمال کے مظاہر کی جانے کتنی تصویریں اجاگر کر دیں۔ جمالیاتی رجحانات کی تشکیل میں اس جھنکار اور آہنگ نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ کائناتی عناصر اور ارضی حسن سے والہانہ محبت اور عقیدت کے جانے کتنے رنگ سامنے آئے ہیں۔ دوسرا آہنگ پہلے آہنگ سے باطنی طور پر جذب ہو گیا ہے۔ اور جمالیاتی تصورات کا ایک سرچشمہ ہاتھ لگا ہے۔ اسی طرح تیسرے آہنگ کی معنویت اس طرح پھیلی کہ مقصد صرف تباہی اور بربادی نہیں بلکہ تباہی اور بربادی سے نئے زندہ، تابناک اور حسین عناصر کی تخلیق بھی مقصود ہے، خزاں کے ساتھ بہار کا تصور وابستہ ہے۔ چوتھے آہنگ میں جہاں تمام عناصر کو باطن میں سمیٹ لینے کا عمل ہے وہاں ماضی، حال اور مستقبل تینوں کو اپنے وجود میں جذب کر لینے کی بات پیدا ہوئی۔ جب تمام حقیقی اور غیر حقیقی عناصر سمٹ جائیں اور ماضی، حال اور مستقبل تینوں گم ہو جائیں تو ایسے سناٹے کا تصور پیدا ہوتا ہے جس کی خاموشی کی کوئی اور مثال پیش نہیں کی جا سکتی۔ اس سناٹے اور ایسی خاموشی کا حسن صرف

وجدان ہی محسوس کرسکتا ہے۔ پانچویں آہنگ نے نجات اور نروان کے جمالیاتی تصورات بھی عطا کیے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات میں اپنی ذات کو مرکزِ نگاہ بنانے اور تپسیا کی جو باتیں ملتی ہیں ان کا تعلق اس آہنگ سے بہت ہی گہرا ہے تخلیقی وجدان کو نٹ راج کے اس پیکر نے ہر دور میں طاقت بخشی ہے۔ تہہ دار معنویت کے ساتھ اتنا متوازن متحرک پیکر تخلیقی آرٹ کو کبھی نصیب نہ ہوا۔

مجموعی طور نٹ راج کی جمالیات کی وضاحت اس طرح کی جاسکتی ہے :

- کائنات کی تمام متحرک کیفیتوں کا سرچشمہ ہے، محراب اس کی علامت ہے!
- 'چکر' کے تہہ دار حسیاتی تصور کا افضل ترین تخلیقی نمونہ ہے۔
- 'مایا' کے پردے سے اوپر آزادی کے عرفان کو پیش کرتا ہے۔
- آہنگ اور آہنگ کی وحدت کے حسن کا جلوہ ہے۔
- کائناتی عشق کے شعور کا فنی شاہکار ہے۔
- جلال وجمال کی دلکش آمیزش کا علاتیہ ہے۔
- رقصِ وجود ہے رقصِ کائنات ہے۔
- متحرک لاشعور کا انتہائی اثر آفریں اظہار ہے جس سے لاشعور کی بے پناہ صلاحیتوں کی پہچان ہوتی ہے۔
- ایک گہری معنویت بھی ہے اور ایسی جمالیاتی تشریح بھی کہ جس کی جہتیں اپنی واضح صورتوں کے باوجود ایسی مجرّد ہیں کہ تمام سچائیوں کو دریافت کرنا آسان نہیں یہ جہتیں اپنی مجرد کیفیتوں کے ساتھ ایک زمانے سے دوسرے زمانے تک پہنچتی رہی ہیں۔
- استغراق کی جمالیاتی سطحوں کی عظمت کا شاہکار ہے۔
- وجود کی انتہائی گہرائیوں سے خود اس کا ایک حصہ جمالیاتی صورت میں ابھرا ہے۔
- ہندوستانی جمالیات کی اولین تمثیل کی ایسی تمہیدی نظم PROLOGUE کی صورت یہ رقص ابھرا ہے جو تمام فنون کا نقطۂ آغاز بن گیا ہے۔
- یہ رقص اُن قدیم علامت سازوں کی تخلیقی کاوشوں کی اس شدید آرزو کا عظیم شاہکار

ہے جو اپنے وجود کے کسی حصّے کو خلق کرنے اور اسے آزادانہ فضا میں دیکھنا چاہتی تھی

• آہنگ کے حسن کا یہ جمالیاتی پیکر آوازوں، رنگوں اور تصویروں کے تئیں بیدار کرکے جمالیاتی انبساط عطا کرتا ہے۔

• علامت اپنی عمدہ جمالیاتی صورت سے پہچانی جاتی ہے اور اعلیٰ اور عمدہ جمالیاتی صورت وہ ہے جو فنکارانہ شعور کی قطعیت اور جمالیاتی احساس اور جذبات کے ہیجان کا آئینہ ہو۔

نٹ راج کا پیکر اس کی سب سے عمدہ مثال ہے۔

اس کی صورت (FORM) حسّی کیفیتوں کو بیدار کرتی ہے اور ادراک اور حواس سے باطنی رشتہ قائم کرلیتی ہے۔

• یہ محض تجریدیت کا کھیل نہیں ہے بلکہ اظہار و ابلاغ کا وہ نقطۂ عروج ہے جہاں آنند یا جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا رہتا ہے اس کی صورت جہاں تخلیقی آرٹ کی عظمت کو پیش کرتی ہے وہاں اعلیٰ ترین فنکارانہ کاوش کو بھی نمایاں کرتی ہے جس سے خوش اسلوبی اور سبک دستی کی قدر و قیمت کا اندازہ ہوتا ہے۔

• عام اضطراری کیفیتوں میں جو باتیں موجود نہ تھیں انھیں اس صورت میں جلوہ گر کیا گیا ہے۔ اور اسے دیکھتے ہی پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ اس کے اندر لاشعوری اضطراری کیفیتوں کی ایک دنیا آباد ہے۔ اعلیٰ تخلیقی صورت کی یقیناً یہ ایک بڑی پہچان ہے۔

• آرچ ٹائپ" کو اس صورت جلوہ گر کردینا تخلیقی آرٹ کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ ہندوستانی جمالیات کی اصطلاحوں کے پیشِ نظر اسے داخلی، جذباتی اور لاشعوری کیفیات (SATTAVIKA) کا شاہکار بھی کہا جاسکتا ہے۔ اور ظاہری، عضوی اور اشارتی ANGUKA کا جمالیاتی پیکر بھی۔ یہ دونوں ذرائع اور ان کی

نٹ راج، (آٹھویں صدی۔ اجین) شیو، کا کائناتی رقص،

وحدتِ جلال وجمال (رس) کا اعلیٰ احساس عطا کرتی ہیں۔

• وجدان، ہمیشہ آرٹ نہیں بنتا، اعلیٰ تخلیقی وجدان ہی آرٹ کی صورت اختیار کرتا ہے اس لیے آرٹ کو 'وجدان' سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔ بنٹ راج اعلیٰ تخلیقی وجدان کی عمدہ ترین صورت ہے اس لیے کہ یہ وجدان کے تخلیقی وجدان کا جلوہ ہے۔

• تخلیقی آرٹ کا یہ وہ نمونہ ہے جس سے متھ (MYTH) یا اسطور کا رشتہ جتنا بھی گہرا ہو اس علامت نے خود ایک 'متھ' کو جنم دیا ہے۔ اور ایک ایسی ہمہ گیر اساطیری فضا خلق کی ہے جو اپنی فطرت میں جمالیاتی ہے۔

• احساس اور جذبے یا 'بھاؤ' (BHAVA) کا ایسا نمونہ ہے جو لاشعوری آہنگ کے ساتھ مجسم ہو گیا ہے اس کا فارم یا روپ (RUPA) اس آہنگ کے بغیر خلق نہیں ہو سکتا تھا۔

ہندوستان کے تخلیقی آرٹ نے ہر عہد میں اس پیکر کے کئی روپ دیکھے۔ اس کے جلال (رسم ہار) کو دیکھا، اس کے یوگ (دکشن) کے عمل کو اپنے وجدان اور اپنے وژن میں جذب کیا۔ اس کے آزادانہ عمل کے تحرک کو محسوس کیا اور نروان کی سطح کو پہنچانے کی کوشش کی اور اس کے رقص کے آہنگ کو اپنے وجود کا آہنگ (نرتِ) بنا لیا!

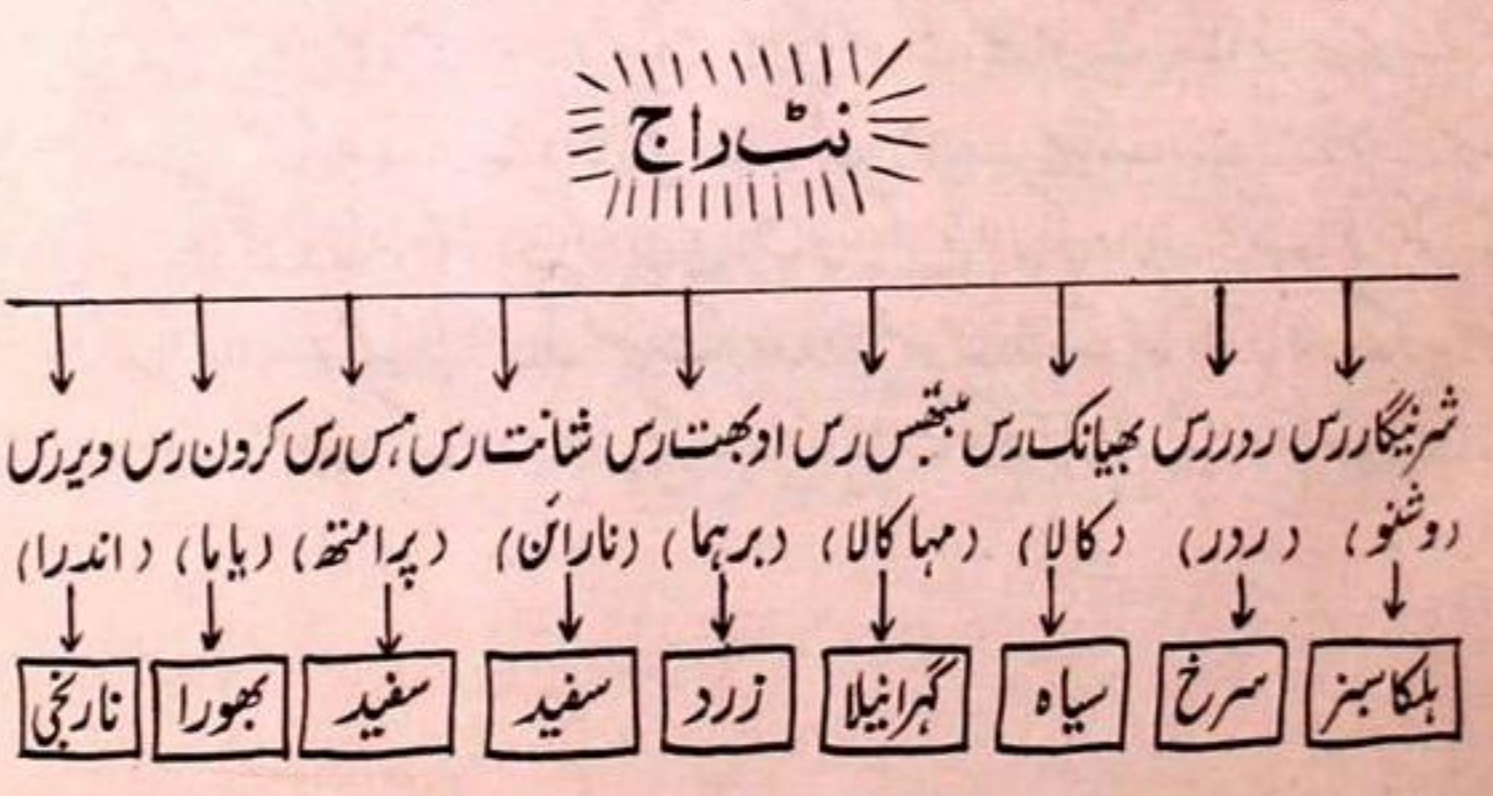
• کہا جاتا ہے کہ نٹ راج نے ۱۰۸ کیفیتوں کو پیش کیا ہے اور ہر کیفیت کا اپنا رس RASA ہے

—• سرنگار رس _____ [وشنو]
—• رُدر رس _____ [رُدر]
—• بتھس رس _____ [مہا کالا]
—• شانت رس _____ [نارائن]
—• بھیانک رس _____ [سیاہ دیوتا]
—• ادبھت رس _____ [گندھاروا] وغیرہ

شیو اور نٹ راج نے روشنیوں ستاریکیوں، خوشبوؤں، آوازوں، خاموشیوں اور رنگوں کی ہمہ گیر جمالیات سے آشنا کیا ہے۔ ہندوستانی جمالیات کا سب سے بڑا سرچشمہ یہی حسّی پیکر ہیں جو اپنی جمالیاتی خصوصیتوں کے ساتھ فنی صورتوں میں جلوہ گر ہوئے ہیں۔

نٹ راج کی ان کیفیتوں نے ہر رس کو رنگ عطا کیے ہیں جو فنونِ لطیفہ میں احساسات اور جذبات کی مختلف کیفیتوں کے رنگ بن گئے۔ اسٹیج کے کرداروں کی شخصیتوں اور ان کے احساس اور جذبے کو ان رنگوں میں پیش کیا گیا۔ رقص کی مختلف کیفیتوں کو ان رنگوں کے ذریعہ اجاگر کیا گیا اور مصوری میں ان کی معنویت پھیلی۔

دھرتی اور کائنات کے حسن و جمال کی وحدت اور فنکار کے رنگوں کے احساس نے شیو اور نٹ راج کی مختلف اداؤں، مدراؤں اور کیفیتوں میں ان رنگوں کو نفسی سطح پر شدت عطا کی ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں رنگوں کی کیفیتوں اور احساس و جذبے سے ان کی وابستگی اور وحدتِ کائنات یا فرد اور کائنات کی اکائی کی معنوی تہوں اور جہتوں کا شعور عطا کیا ہے مثلاً۔



شیو کا رقص، آہنگ رس اور رنگوں کی وحدت کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ رنگوں کے یہ حسّی تجربے غور طلب ہیں۔ آہنگ اور کیفیتوں کے مختلف رنگوں کا یہ اظہار غیر معمولی شعور کا کرشمہ ہے ہندوستان کے تخلیقی آرٹ میں شیو کی جو جہتیں ملتی ہیں ان میں سات جہتوں کی نشاندہی اس طرح کی گئی ہے:

- آنند تندو ——— مسرت کا بے باکانہ اظہار! وہ رقص جس سے جمالیاتی انبساط کا اظہار بھی ہو اور جمالیاتی آسودگی اور مسرت بھی حاصل ہو۔
- سندھیا تندو ——— رقص شام / شام کے حسن اور اس کی پراسراریت کا احساس ملے۔
- کالیکا تندو ——— وہ رقص جس سے تاریکی، جہالت اور برائیوں کے پیکر قتل ہوں، کالیکا کے ساتھ رقص!
- تری پورا تندو ——— وہ رقص جس سے عفریت (تری پورا) کا قتل ہو / تری پورا کے قتل کے بعد جو رقص ہو/
- سمہار تندو ——— تباہی کا رقص / موت کا رقص / مایا یا التباس سے روح کی آزادی۔!
- گوری تندو ——— گوری (پاروتی)، کا رقص شیو کے ساتھ۔
- اوما تندو ——— اُوما کا رقص شیو کے ساتھ۔

کالی اور پاروتی دونوں ایک ہیں، کالی کا رقص بھی اہمیت رکھتا ہے اور پاروتی کی حیثیت سے بھی اس پیکر کا رقص بہت اہم ہے۔ کالی کو شیو کے تھکے ہوئے چت پڑے ہوئے جسم کے اوپر رقص کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس کی صورت بھیانک ہے۔ لمبے لہراتے ہوئے بال، باہر نکلی ہوئی سرخ زبان، گردن میں انسان کی کھوپڑیوں کی مالا ــــ سب اس پیکر کے نقش ابھارتے ہیں اور اس کی شخصیت کو حد درجہ محسوس بناتے ہیں، کہا جاتا ہے کہ یہ شیو کا وہ نصف غضب ناک اور پرجلال پیکر ہے جو کائنات کو بکھیر کر تمام اشیا و عناصر کو اپنے اندر

جذب کر لیتا ہے۔ یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ شیو "اردھ نارایشور" ہے (نصف مرد، نصف عورت) شیو اور کالی کی وحدت سے اس کی معنویت اجاگر ہوتی ہے۔ کالی کے تحرک پر شیو کے تحرک کا انحصار ہے۔

کالی کا رقص جلال اور ہیبت ناک اور غضب ناک عمل کا ایسا نمونہ ہے جس کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ وہ ہر شے کو راکھ بنا کر دنیا کی معنویت کو لامعنویت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ یہ رقص 'شنہ' (صفر) کا علامتیہ ہے۔ اس بنیادی حقیقت کے باوجود کہ شیو کائنات کو پھر خلق کرتا ہے۔ کالی تخریب کار بھی ہے اور تخلیق کار بھی۔

کالی شیو کے جس سفید جسم پر رقص کرتی ہے وہ جسم روشنی (پرکاش) اور اعلیٰ ترین شعور کی علامت ہے۔

کالی اور شیو کے ایسے پیکروں میں عظیم تر روح کے دو پہلو نمایاں ہیں۔ ایک وہ جو تبدیل ہوتا رہتا ہے (کالی) اور دوسرا وہ جو خود تبدیل نہیں ہوتا بلکہ دوسرے پہلو کے تحرک سے بدلتا ہے (شیو)

یونگ کے مطابق یہ دو اہم نفسیاتی اور حسی تجربوں کی ہمہ گیر علامتیں ہیں۔ مرد کے حسی تجربے (ANIMA) کی تعریف اس طرح کی ہے۔

"ہر مرد اپنی حوا کو اپنے اندر لیے چلتا ہے"!

اور عورت کے نفسیاتی اور حسی تجربے (ANIMUS) کی تعریف اس طرح کی ہے۔

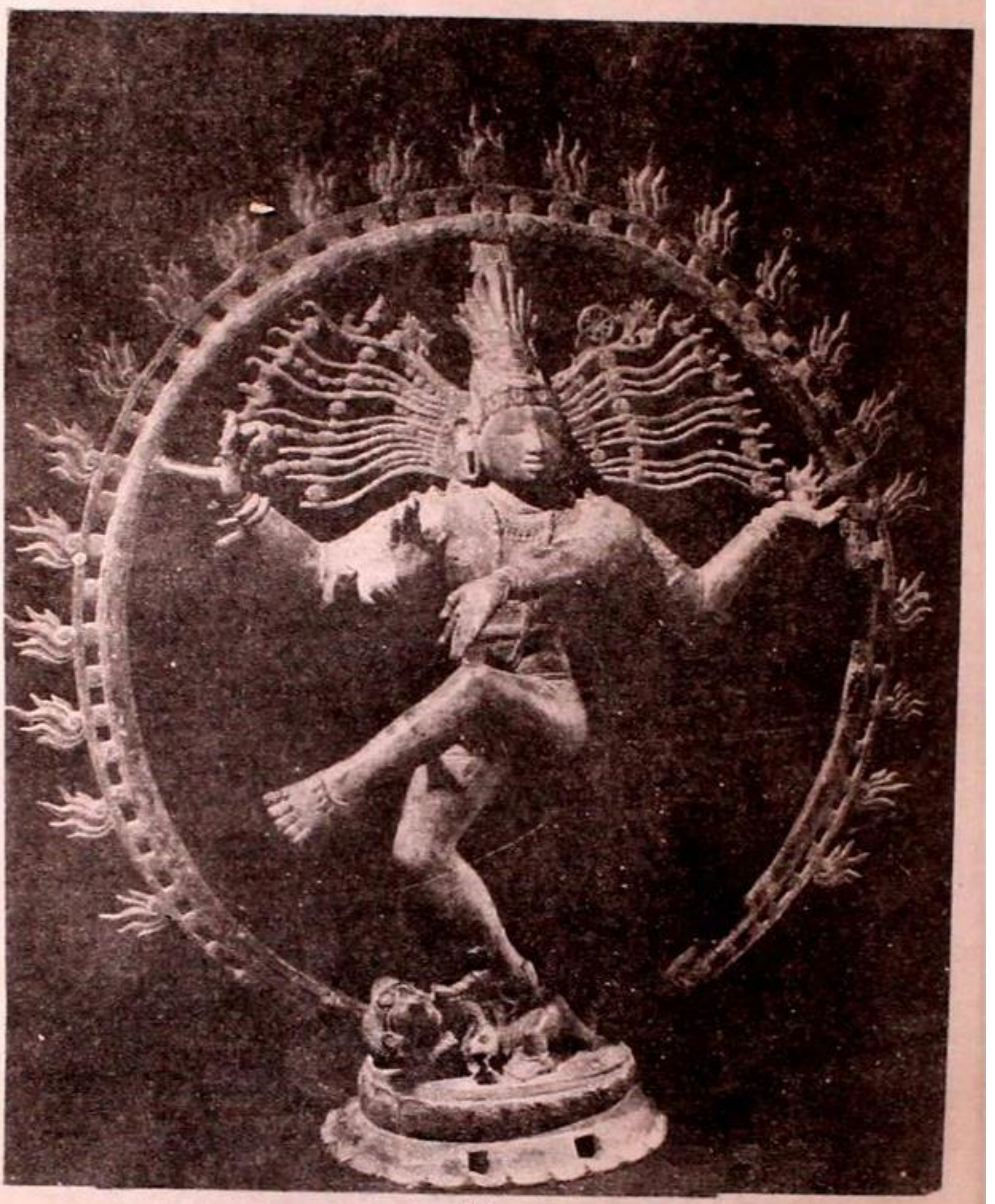
"ہر عورت اپنے آدم کو اپنے اندر لیے چلتی ہے"!

یونگ کا خیال ہے کہ اس نفسیاتی سچائی کا اظہار خوابوں میں بھی ہوتا ہے اور آرٹ میں بھی۔ اساطیر اور فوق الفطری داستانوں اور قصوں میں ایسے حسی پیکروں کی کمی نہیں ہے۔ شیو اور کالی اور شیو اور پاروتی اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ تانتروں اور تخلیقی آرٹ نے ان پیکروں کو بڑی اہمیت دی ہے۔ چینی افکار و خیالات میں "یانگ" (مرد) اور "ین" (عورت) نے دراصل ان ہی نفسیاتی اور حسی پیکروں کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ 'ین' اور 'یانگ' کے ملاپ ہی سے کسی شے کا وجود ممکن ہے۔ دونوں لفظوں کے معنی ہیں:

"ہر شے کا سرچشمہ"!

• روایت ہے کہ سب سے پہلے ٹانڈو (TANDAY) رقص شیو نے کیا۔ اساطیری ذہن نے مشخص کر کے اسے شیو کا شاگرد ٹانڈو (TANDU) بنا دیا اور یہ کہا کہ ٹانڈو ہی نے شیو کے تنڈو رقص کو عوام میں مقبول کیا۔ ہندوستان کے کلاسیکی رقص کا رشتہ جہاں چاروں ویدوں اور دو بڑی رزمیہ نظموں سے ہے وہاں "پرانوں" سے بھی گہرا ہے۔ دیوتاؤں کے قصوں میں رقص کی اہمیت کا احساس ملتا ہے۔ اس فن کی عظمت کو ویدوں کی سطح پر محسوس کیا گیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ "ناٹیہ شاستر" کو پانچواں وید کہا گیا ہے۔

رقص اور عوام کے تعلق سے ایک اساطیری کہانی کئی لحاظ سے غور طلب ہے روایت ہے کہ ناٹیہ شاستر کے مرتب بھرت سے پوچھا گیا کہ اس پانچویں وید (ناٹیہ شاستر) کی ابتدا کس طرح ہوئی تو انھوں نے بتایا کہ عوام میں کئی قسم کی برائیاں آ گئی تھیں، لوگ حاسد ہو گئے تھے، حریص ہو گئے تھے اور ہر وقت غصّے کا اظہار کیا کرتے تھے۔ ان کی رہنمائی کے لیے دیوتاؤں نے برہما سے پانچویں وید کی خواہش ظاہر کی۔ انھوں نے چاہا کہ برہما وید کی صورت عوام کے لیے ایسی نعمت عطا کر دیں جسے سنا بھی جا سکے اور دیکھا بھی جا سکے۔ برہمنوں نے چاروں ویدوں کو عوام سے چھپا لیا تھا اور ان کے منتروں کو پڑھنے یا سننے کی اجازت نہیں تھی۔ ایسی صورت میں پانچویں وید کی ضرورت کو خود برہما نے بھی محسوس کیا۔ انھوں نے اندر دیوتا سے کہا کہ وہ دیوتاؤں کو رقص کی تعلیم دیں۔ اندر دیوتا نے جواب دیا کہ دیوتاؤں میں رقص کرنے کی وہ صلاحیت نہیں ہے جو سنتوں، سادھوؤں اور اچاریوں میں ہے۔ اس سچائی کو سمجھتے ہوئے برہما نے خود رقص کی تعلیم کی ذمہ داری لی اور بھرت منی کو رقص سکھایا۔ اس کے بنیادی اصول سمجھائے۔ بھرت منی نے اپنے سو بیٹوں کو یہ تعلیم دی یعنی ان کے سیکڑوں شاگرد پیدا ہو گئے اور رقص آہستہ آہستہ مقبول ہوتا گیا۔ برہما نے رقص کے ساتھ ڈراما کو بھی اہم تصور کیا لہٰذا اپسراؤں کو خلق کیا۔ اس کے بعد ایک اہم ڈراما اسٹیج ہوا جس میں خود برہما موجود رہے۔ اور جب عفریتی عناصر نے اس ڈراما کو برباد کرنا چاہا اور اس کے اسٹیج کو اکھاڑ پھینکنا چاہا تو خود برہما نے درمیان میں کھڑے ہو کر اسٹیج کو گرنے سے بچا لیا یہی وجہ ہے کہ ابتدائی اسٹیج پر درمیان میں پھول



نٹ راج (چولا عہد، گیارہویں/بارہویں صدی)

رکھے جاتے تھے جو برہما کی علامت تھے۔ کسی ڈرامے کی کامیابی کے لیے پھولوں کا اسٹیج پر رکھنا آج بھی ضروری سمجھا جاتا ہے۔

خالقِ کائنات نے رقص اور ڈرامے کی صورت میں عوام کو جو نعمت عطا کی تھی اس نے خود اس کی حفاظت بھی کی تھی تاکہ ان فنون کے ذریعہ زندگی اور کائنات کی سچائیوں کا احساس ہر وقت ملتا رہے۔ رقص کو ابتدا سے کتنا مقدّس تصور کیا گیا ہے اور اسے تقدس کی کیسی اعلیٰ سطح عطا کی گئی ہے اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اعلیٰ ترین تجربوں کے اظہار کا یہ ذریعہ غیر معمولی اہمیت کا حامل ہو گیا۔ اس میں تمام دیوتاؤں کا تقدّس شامل ہو گیا۔ نٹ، نرت اور نرتیہ تینوں کی ہم آہنگی نے اس فن کو عروج پر پہنچا دیا۔ نٹ (NATYA) سے مراد ڈرامائی عناصر ہیں نرت (NRITTA) خالص رقص ہے کہ جس میں جسم کی مترنم حرکت اہمیت رکھتی ہے اور نرتیہ (NRITYA) رقص اور اس کی اداکاری میں احساسات اور جذبات کا اظہار ہے۔

نٹ، نرت اور نرتیہ تینوں جمالیاتی تجربوں کے عمدہ اظہار کے ذرائع ہیں۔ احساسات جذبات اور کیفیات اور موضوعات اور خیالات کو یہ ابھینیے (ABHINAYA) کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ سنسکرت لفظ 'ابھی' کے لغوی معنی ہیں ۔۔ کی طرف، کی سمت، کی جانب" اور 'نی' کے معنی ہیں" لے جانا"، مفہوم یہ ہے تماشائیوں کی طرف لے جانا 'موضوع' تجربہ' تیور' احساس اور جذبہ سب کی جمالیاتی صورتوں کو تماشائیوں کی سمت کرنا' ان تک پہنچانا' ابھینیے درپن (ABHINAYA DARPAN) کے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ اہم تصنیف دوسری صدی عیسوی کے ناقد نندی کیشور کی ہے۔ نندی کیشور کی پہچان بھرت ہی کی طرح ہو نہیں پاتی۔ کون تھے' کہاں کے تھے؟ 'ابھینیے درپن' نے رقص کی جمالیات کی جو وضاحتیں کی ہیں اور رقص کی تکنیک کا جو احساس دیا ہے ان کی بڑی اہمیت ہے۔ مثلاً " ابھی نے" (ABHINAYA) کی چار تکنیک آنگک (ANGIK) ویچک (VACHIK) آہاریہ (AHARYA) اور ستوک (SATVIK) کو کسی صورت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ آنگک سے مراد رقص میں جسم کی معنی خیز حرکت ہے (انگ کے معنی جسم کے ہیں)، 'واچک' میں آہنگ کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ رقاص نغموں کے ذریعہ بھی تماشائیوں سے رابطہ قائم کرتا ہے اور شاعری اور موسیقی کے ذریعہ

بھی، ذریعہ جو بھی ہو موضوع کے مطابق آہنگ کا ہونا ضروری ہے۔ آہاریہ (AHARYA) لباس، زیورات اور میک اپ وغیرہ کی تکنیک ہے۔ رقص دیکھنے والوں تک پہنچنے کے لیے ان کا سہارا بھی لینا پڑتا ہے۔ یہ بھی تجربوں کو پہنچانے کے ذرائع ہیں "ست وک" (SATVIK) میں مختلف قسم کے احساسات اور جذبات اور ذہنی کیفیات شامل ہیں جن کا اظہار جسم کی متحرک کیفیتوں اور چہروں کے تاثرات سے ہوتا ہے۔ شیو کا رقص 'ست وک' کا نقطۂ عروج ہے یہ رقص تمام رسوں کا ہمہ گیر تجربہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نٹ راج یا شیو کو "رسوں" کا سرچشمہ تصور کیا گیا ہے۔ نٹ راج نے تمام رسوں اور تمام بھوؤں (BHAVAS) کو حیرت انگیز جمالیاتی صورتوں اور کیفیتوں میں پیش کیا ہے۔ 'رسوں' کے پیشِ نظر "نندی کیشور" نے اپنے "درپن" میں کہا ہے کہ "رسوں" کو پیش کرتے ہوئے یہ سمجھ لینا چاہیے کہ ان کا مقصد دیکھنے والوں میں "رسوں" کو ابھارنا بھی ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ جہاں ہاتھ اٹھے وہاں آنکھیں بھی جائیں جہاں آنکھیں جائیں وہاں ذہن بھی پہنچ جائے۔ جہاں ذہن پہنچے وہاں تک "بھو" بھی جائے جہاں بھو جائے گا وہیں 'رس' جنم لے گا اور رسوں کا شعور حاصل ہوگا، یہ جمالیاتی شعور جمالیاتی انبساط عطا کرے گا۔

• ابتدا میں رقص کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا تھا۔ ایک حصے کو "مارگی" (MARGI) کہا گیا اور دوسرے کو 'دیسی' (DESI) 'مارگی' دیوتاؤں کا رقص ہے اور دیسی عوامی دیسی کا مقصد بھی وہی ہے جو 'مارگی' کا ہے یعنی جمالیاتی انبساط پانا اور عطا کرنا، غور فرمایئے تو محسوس ہوگا کہ شیو کا رقص بھی اپنی فطرت میں 'دیسی' ہے۔ تنڈو ابتدا میں صرف مرد کا رقص تو رہا لیکن رفتہ رفتہ جب اس میں عورت شامل ہوگئی تو یہ صرف دیوتا کا رقص نہیں رہا اور دیوتا کا رقص رہا بھی تو اس کا ایک بڑا مقصد 'رسوں' کا اظہار اور جمالیاتی انبساط عطا کرنا ہوگیا جس کا تعلق عوام سے انتہائی گہرا ہوگیا شیو پاروتی، شیو اوما اور شیو کالیا، سب ایک وحدت کا احساس دلانے لگے اور ایسے شعور کے تئیں بیدار کرتے رہے جو 'رسوں' کا سرچشمہ ہے۔ شیو کے ایسے تمام رقص جو اوما، گوری اور کالیا کے ساتھ ہیں انتہائی نازک لیکن حد درجہ پروقار ہیں۔ انتہائی باریک اور نازک سطح پر احساس اور

جذبے اور تاثرات کا اظہار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسے رقص کو "لاسیانرت" کا نقطۂ عروج کہا گیا ہے جس میں یہ تمام خصوصیتیں موجود ہیں۔

• ہندوستانی مابعد الطبعیات نے کائناتی عمل کو ایک پھیلے ہوئے وسیع تر چکر یا دائرے میں محسوس کیا تھا۔ خالق اور مخلوق اور عناصرِ کائنات سب ایک دوسرے کے آہنگ سے وابستہ چکر میں گھومتے ہیں۔ تخلیق اور تخریب، اظہار اور سمیٹ لینے یا سمٹ جانے کی خواہش، روشنی اور تاریکی، وقت کی باطنی رفتار اور جلال و جمال کا وجود — سب اسی دائرے میں ہیں۔ خالقِ کائنات کے تصور کا پہلا اظہار کائناتی آہنگ سے ہوا اور رقص اسی آہنگ کی صورت ہے۔ شیو کا رقص کائناتی آہنگ ہے۔ کائناتی عمل ہے۔ نٹ راج ہر شے اور ہر عنصر اور جسم کی روح ہے۔ تمام حرکتوں اور آہنگوں کا سرچشمہ! تخلیق، تخریب، تحفظ، سمٹ جانے اور پھیل جانے کی کیفیت، آزادانہ اظہار، آزادیِ روح، سکون اور نروان سب کے باطن میں اسی کا عمل ہے۔ نٹ راج کا محراب اسی چکر یا دائرے کی علامت ہے۔ اس رقص کا مقصد روح کی خالق کے اندر واپسی اور کائناتی عمل میں اس کا اظہار ہے۔ 'ڈمرو' سے کائناتی آہنگ کے وہ سُر سنائی دیتے ہیں جو ابتدائی تخلیق کی کسمساہٹ سے پیدا ہوتے ہیں۔ "ڈمرو" کی آواز کے وقفوں میں وقت کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں۔ ہندوستان کے تخلیقی آرٹ نے عموماً شیو کے ہاتھوں کی حرکتوں سے کائناتی آہنگ کی متحرک کیفیتوں کو پیش کیا ہے۔ اس عظیم رقص سے ہمدردی، خوف، غم، مسرت، حیرت اور روحانی برتری کے جذبات ابھرتے ہیں اور وجود استغراق اور عبادت کا لطیف تر احساس ملتا ہے۔

رقص بدامی (چھٹی صدی عیسوی)

مصوّری اور مجسمہ سازی میں ہندوستانی اساطیر کے جلووں کو دیکھتے ہوئے یہ احساس پختہ ہوجاتا ہے کہ ان فنون میں جہاں تک رقص کا تعلق ہے ہندوستانی فکر نے اسے جذبوں کی وحدت اور کل زندگی کے عرفان کا نمونہ اور عکس بنایا ہے۔ ہندوستانی افکار و خیالات میں رقص جہاں "پرش" اور "پراکرتی" کا والہانہ متحرک اور مترنم اظہار ہے۔ وہاں سیکس (SEX) کے اعلیٰ اور ارفع جذبوں کا بھی اظہار ہے۔ سیکس کی جبلت کے آہنگ کا والہانہ اظہار آنکھوں، انگلیوں، چھاتیوں، بازوؤں اور پاؤں کی متحرک کیفیتوں سے ہوتا ہے۔ رقص میں جنسی اظہار جہاں حد درجہ لذت آمیز ہے وہاں یوگ کی اعلیٰ ترین سطح کا شعور بھی ہے۔ جنسی جذبوں اور تجربوں کا اظہار انسان کے پورے وجود کا لطیف تر اظہار بن گیا ہے۔

ہندوستان نے جنسی علامتوں کو کائناتی جلووں اور کائناتی تخلیق کا درجہ دیا ہے۔ رقص کے تعلق سے جو تصویریں مصوّری کے نمونوں اور مندروں کی دیواروں پر ملتی ہیں وہ سیکس کو کائناتی جلووں میں پیش کر کے جمالیاتی مسرت اور آسودگی عطا کرتی ہیں۔ سیکس ایک بے قرار اور مضطرب جبلّت ہے جسے ہندوستان کے تخلیقی فنکار نظر انداز نہیں کر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ مصوروں اور نقش نگاروں اور مجسمہ سازوں نے غاروں اور عبادت گاہوں کو اس تخلیقی خواہش کی ان گنت جہتوں سے سجا دیا ہے۔ جنسی رقص کی تصویر کشی میں معصومیت بھی ہے اور جذبے کی سرشاری بھی اور مابعد الطبیاتی تجربوں کی روشنی بھی ہے۔ پیکروں کے عمل کے ساتھ 'فارم' کی کسمساہٹیں بھی لطیف سرگوشیاں کرتی ہیں۔

• رقص کے آہنگ کا احساس جنگل کی تہذیب سے اب تک موجود ہے۔ دراوڑی تہذیب نے اس آہنگ کی عظمت کے احساس کو بڑھایا اور رقص کو اعلیٰ اور بہتر جذبوں اور شعوری اور لاشعوری کیفیتوں کے اظہار کا سب سے بہتر ذریعہ سمجھا۔ ہندوستانی رقص کی اعلیٰ ترین روایات آج بھی جنوبی ہند میں موجود ہیں۔ مندروں، غاروں اور خانقاہوں میں رقص کی جانے کتنی ادائیں تصویروں اور مجسموں میں ملتی ہیں جنگل کی تہذیب سے مہنجودارو کی تہذیب تک اور جنوبی ہند سے شمالی ہند تک رقص کی داستان پھیلی ہوئی ہے۔ مذہب اور مابعد الطبیاتی نفسیاتی تجربوں سے رشتوں کی وجہ سے یہ فن اعلیٰ ترین تجربوں کے اظہار کا سب سے عمدہ ذریعہ بنا۔ قدیم

ترین رقص کی بعض روایات آج بھی منڈاری اور آدی باسی قبیلوں میں موجود ہیں۔ اقتصادی زندگی اور قدیم مذہبی تصورات کی آزاد فضاؤں سے ان کا گہرا رشتہ ہے۔

● وادیِ سندھ کی تہذیب میں رقص کو عبادت تصور کیا گیا۔ رگ وید میں اس عظیم فن کی جانب چند واضح اشارے ملتے ہیں۔ رشی منیوں اور اچاریوں نے آفاقی اور کائناتی رقص کے آہنگ کو محسوس کیا تھا۔ ہندو دیومالا میں اپسرائیں بھی رقص کرتی ہیں۔ دیوی دیوتا سب رقص کرتے ہیں۔ شمالی ہند میں کرشن کا رقص ہندوستانی رقص کی داستان میں ایک مستقل سنہرا باب ہے۔ کرشن کے بچپن کا رقص ایک جلوہ ہے اور ان کی جوانی کا رقص "رس لیلا" بھی دلکش مظہر ہے۔ کدمبا کے درخت کے نیچے رادھا کے ساتھ رقص ہو یا چاندنی راتوں میں جمنا کے کنارے گوپیوں کے ساتھ کرشن رقص کرتے ہوئے شدت سے روحانی عشق کی شعاعیں عطا کرتے ہیں۔ کرشن کے ساتھ جہاں رادھا اور گوپیوں کے رقص کی اہمیت بڑھی وہاں یہ احساس بھی ملا کہ کدمبا کا درخت جمنا، متھرا، برندابن، چاندنی رات سب ان کی ذات سے وابستہ ہو کر رقص کر رہے ہیں۔ رادھا اور کرشن ایک ہی پیکر کے دو چہرے ہیں۔ کرشن کا رنگ آسمان کی طرح نیلا ہے اور رادھا کا رنگ زمین کی طرح گندمی۔ آسمان اور زمین کا یہ سنگم ایک جمالیاتی وحدت ہے۔

کرشن کے نام کے ساتھ مہابھارت کی آفاقیت، بھگوت گیتا کی انسان دوستی اور رادھا اور کرشن کی جمالیات سب کا تصور ابھرتا ہے۔ مریم اور عیسیٰ کے پیکروں کی طرح شمالی ہند میں کرشن رادھا اور جسودھا کے پیکر آرٹ اور شاعری کا سرچشمہ بنے ہیں۔ راجپوت اور پہاڑی اسکول کی مصوری میں ان پیکروں کے خوبصورت جلوے ملتے ہیں اور لوک گیتوں اور پراکرتوں کے دوہوں میں ان کا جمال نمایاں ہوا ہے۔ پندرہویں صدی میں اس موضوع سے گہری دلچسپی لی گئی۔ ودیاپتی میرابائی اور سورداس کرشن بھگتی کی تحریک کے بانیوں میں ہیں۔ پریم ساگر کی تخلیق کے بعد کرشن کی کہانیاں اور تمثیلیں عام لوگوں تک پہنچی ہیں۔

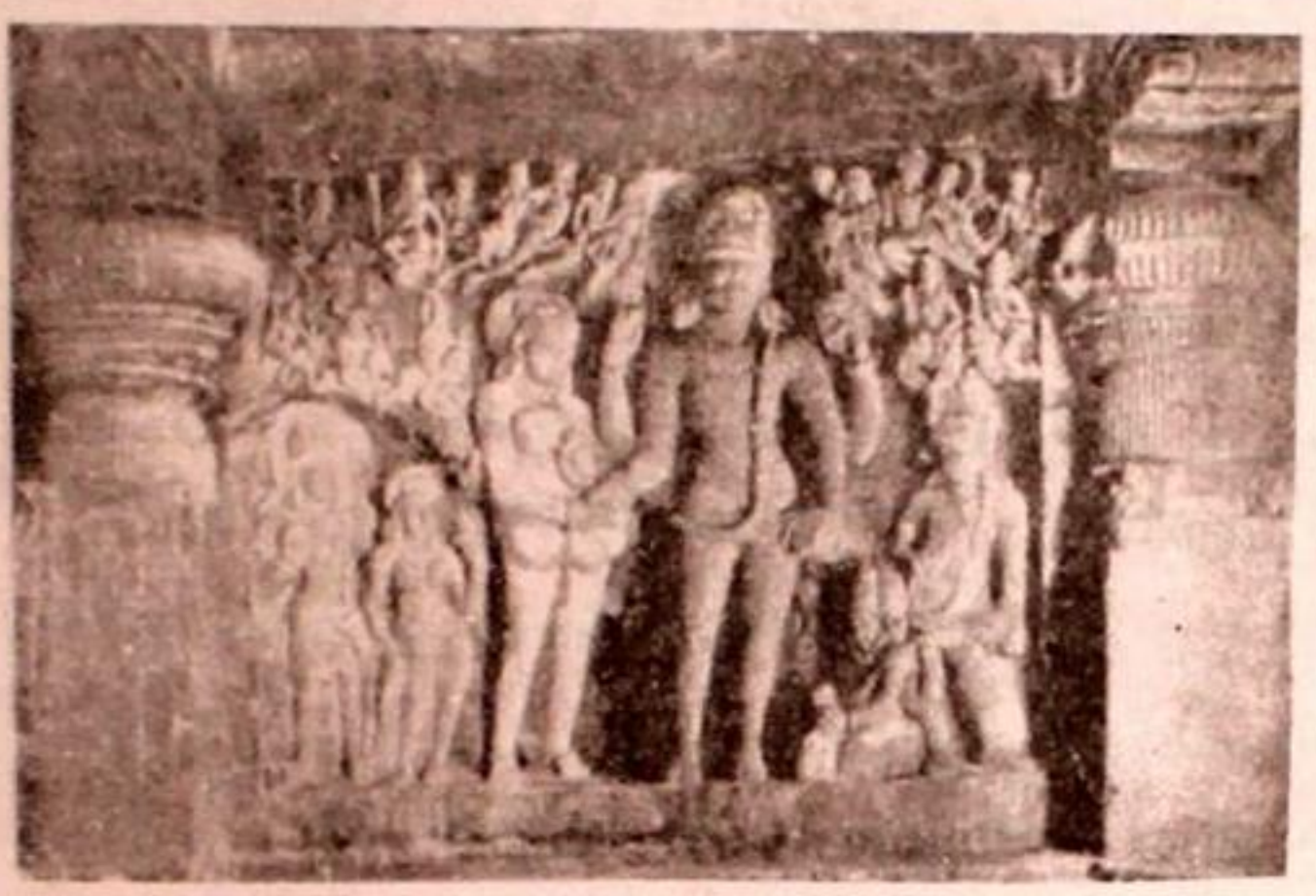
شری ولبھ اچاریہ کرشن بھگتی کے رہنما ہیں۔ انھوں نے کرشن کو عوامی ذہن سے قریب تر کر دیا۔ بتایا کہ کرشن ایشور کی روشنی ہیں۔ ولبھ اچاریہ عرفان سے زیادہ عشق کے جذبے کو اہمیت دیتے ہیں، انھوں نے کہا کہ کرشن کے وجود کی روشنی اس دنیا میں پھیلی ہوئی ہے اور یہ روشنی ہے عشق

ہے۔ رادھا نے کرشن کے جسم سے جنم لیا اسی طرح آدم کے جسم سے حوّا نے جنم لیا۔ اور پھر کرشن اور رادھا دونوں سے لاکھوں گوپیوں اور گوپوں نے جنم لیا۔ یہ سب عشق کی علامتیں ہیں شری ولبھ اچاریہ کائنات کو کرشن کی لیلا تصور کرتے ہیں۔ اس "لیلا" سے عشق اور اس کی عبادت زندگی کے بنیادی مقاصد ہیں۔ سور داس کرشن بھگتی کے سب سے بڑے شاعر ہیں جنھوں نے رادھا اور کرشن کی کہانیوں کو عوام کے جذبے سے ہم آہنگ کیا۔ وصل، فراق اور واردات عشق کے گیت سنائے۔ سور داس سے قبل کرشن کی کہانیاں مقبول تھیں اور ان کے بھجنوں کی روایت قائم تھی۔ ودیاپتی اور دکن کے مادھو اچاریہ اور میرابائی کے نام اس سلسلے میں لیے جاسکتے ہیں۔

کرشن، رقص میں ایک ایسے مکمل رومانی پیکر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں جو مابعد الطبیاتی شعور کی روشنیوں سے معمور ہے۔ کنہیا، سانوریا، بنسری والے، گوکل کا بنسری بجیا، ماکھن چور، نٹور، گھنشیام، گوپال، شیام سب کرشن کے پیارے نام ہیں ٹیگور نے کرشن کو (THE GREAT UNKNOWN) کہا ہے اور ان کی بانسری کو وحدانیت اور خالقِ کائنات کے آہنگ سے تعبیر کیا ہے بنگال کے بھگتوں نے اس حسیاتی پیکر کو سارے ملک سے آشنا کرنے میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ کرشن کے تمام نام رقص کے بے پناہ تحرک کے باعث بنے ہیں۔ ہر نام ایک کہانی ہے اور ہر کہانی ایک رقص۔ کرشن کے رقص نے بھی نٹ، نرت اور نرتیہ کے دائرے کو وسیع کیا ہے۔ اور ابھنیے (ABHINAYA) کے ڈرامائی عناصر میں تحرک پیدا کیا ہے۔ آنگک (ANIGIKA) واچک (VACHAK) آہاریہ (AHARYA) اور ست وک (SATVAK) جو رقص کے ڈرامائی عمل کے بہتر تکنیک کے خوبصورت عناصر ہیں۔ کرشن کے رقص سے اور زیادہ اہمیت اختیار کر گئے ہیں۔ رقاص کرشن، عشق و غم دونوں کی علامت ہے۔ جمال کا عظیم پیکر ہے۔ رقص کرشن اور رادھا کے وجود کا اظہار ہے۔ بھگوت گیتا میں کرشن نے ارجن سے کہا ہے کہ تمام رقص دیوتاؤں کا بنیادی عمل ہے۔

● ہندوستان کے تخلیقی آرٹ میں ان ہی باتوں کی وجہ سے رقص کے تقدس کو ہم شدت سے محسوس کرتے ہیں تخلیقی آرٹ نے مختلف دیویوں اور دیوتاؤں کے رقص کے مناظر پیش کیے ہیں۔ وشنو عورت کی صورت میں (موہنی) رقص کرتے ہیں۔ جنگ کے دیوتا "سیلا پٹ گرام"

کا رقص سامنے آتا ہے ۔ کالی، پاروتی، اوما، شیو، گنیش وغیرہ کے جانے کتنے رقص کرتے ہوئے پیکر ملتے ہیں رادھا اور کرشن کے ساتھ وقت اور لمحوں کا رقص بھی جاری رہتا ہے۔
اپسرائیں رقص کرتی ہیں ——
—— رقص مذہب بن جاتا ہے۔



• الورا

پس منظر میں اپسراؤں کا رقص

رقص کی جمالیات کے اس پس منظر میں مصوّری اور مجسمہ سازی کے خوبصورت متحرک نمونے ملتے ہیں اور روایات کے گہرے احساس اور نئے تجربوں کی روشنیوں میں 'بھارت ناٹم، کتھا کلی، کتھک اور منی پوری وغیرہ کی زرخیز تخلیقی صورتیں ملتی ہیں۔

بھرت ناٹم یا بھارت ناٹم

• داسی آٹم (DASI ATTAM) ایک قدیم کلاسیکی رقص ہے جس کی جڑیں یقیناً ناٹیہ شاستر کے بہتر اصولوں میں جذب ہیں۔ داسی آٹم کے معنی ہیں "دیو داسیوں کا رقص" بھارت ناٹم اسی کی ترقی یافتہ صورت ہے جس کا مفہوم ہے: وہ رقص جو بھارت یا بھرت کے اصولوں

کے مطابق ہو"۔ ممکن ہے رقص سے داسی یا دیوداسی کے تصور کو علیحدہ کرنے کی شعوری کی گئی ہو۔ اس رقص میں دراوڑی اور آریائی کلچر کی خوبصورت آمیزش ہے۔

شیو جنگلوں اور پہاڑوں کے ایک انتہائی حیرت انگیز اور معنی خیز پیکر رہے ہیں انھوں نے جنوبی ہند میں رقص کو نئی معنویت عطا کی ہے۔ رقص میں وہ خالق بھی ہیں اور عناصر واشیا کے محافظ بھی تخریب کار بھی اور رقص کا عظیم تر سرچشمہ بھی۔ نٹ راج کا ڈمرو تخلیق کے آہنگ اور خود تخلیق کی علامت ہے۔ ان کے بائیں ہاتھ میں تباہی کی آگ ہے اور دوسرے ہاتھ میں تحفظ کا گہرا تاثر۔ ایک ہاتھ جو بائیں پاؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے اور کسی قدر اٹھا ہوا ہے خوشیاں اور مسرتیں بخشتا ہے۔ دایاں پاؤں عفریت کے جسم پر ہے جسے انھوں نے شکست دی ہے۔ نٹ راج کے توازن اور تنظیم اور سکوت اور حرکت نے "داسی آٹم" کی بنیادیں مضبوط کی ہیں۔

بدھ ازم نے بھی سکوت میں حرکت کو قبول کیا اور مدراؤں کو اہمیت دی۔ جنوبی ہند میں بدھ ازم کے دھیان، گیان، سکوت و حرکت اور مدراؤں کے نقطۂ عروج نے بھی داسی آٹم کے فن کو تقویت بخشی ہے۔ بارہویں صدی میں "وشنویت" نے اپنا گہرا اثر ڈالنا شروع کیا۔ داسی آٹم کا فن اس سے بھی شدت سے متاثر ہوا۔ جنوبی ہند کے بعض مندروں میں رانی سانتالا (SANTALA) کے رقص کے جو نقوش ملتے ہیں وہ جہاں داسی آٹم کی اداؤں کو اجاگر کرتے ہیں وہاں وشنویت کے اثرات کی بھی نشاندہی کرتے ہیں۔ "سانتالا" کے رقص نے آنے والی نسلوں کو بڑی شدت سے متاثر کیا ہے۔

"داسی آٹم" میں ہندوستانی کلاسیکی رقص کے تینوں پہلو ملتے ہیں یعنی نرت، (خالص رقص)، نرتیہ (تاثرات)، اور ناٹیہ (ڈراما)

اس رقص کی چند بنیادی خصوصیات کو اس طرح پیش کیا جائے تو مناسب ہوگا۔

• — الاری پو (ALLARIPPU) وہ ابتدائیہ ہے جو خالص رقص کا نمونہ ہوتا ہے۔ اس میں عام طور پر جذبات اور تاثرات کا اظہار نہیں ہوتا اور کوئی کہانی بھی نہیں ہوتی۔ الاری پو کی بنیاد تلگو لفظ الارمپو (ALARIMPU) ہے جس کا مفہوم ہے "پھولوں سے سجانا"—!
ابتدائیں رقص سے یہ ظاہر کیا جاتا ہے کہ فنکار بکھرے ہوئے پھولوں کو اپنے دیوتا

کے لیے جمع کر رہا ہے رقص کرنے والوں کا یہ عقیدہ رہا ہے کہ اسٹیج کے درمیان برہما موجود رہتے ہیں۔ ابتدا میں یہ ظاہر کیا جاتا ہے کہ آئندہ رقص کے پہلو کس نوعیت کے ہوں گے۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدائیہ رقص دیکھنے والوں کی دلچسپی میں اضافہ کرتا رہتا ہے۔ ابتدائیہ ہی میں رقاص یا رقاصہ دیکھنے والوں کی توجہ اپنی جانب کھینچ لیتی ہے اور آہستہ آہستہ ایک جذباتی اور تاثراتی رشتہ قائم کر لیتی ہے۔

• — اسے عورتوں کا رقص تصور کیا گیا تھا لیکن اس میں مرد بھی شامل ہو گئے۔ شیو کے "ارد ھ نار ایشور" کے حسی تصور نے اس سلسلے میں بڑا نفسیاتی سہارا دیا ہے۔ یہ احساس کہ عورت مرد کے بغیر مکمل نہیں ہے اور دونوں کی وحدت کسی بھی فن کے لیے ضروری ہے غیر معمولی احساس ہے اور اسی کی وجہ سے "داسی آٹم" میں عورت کے ساتھ مرد شامل ہوا۔

"داسی آٹم" میں دائیں جانب مرد کا جلال و جمال (ٹانڈو م) ہوتا ہے اور دوسری جانب نسوانی نزاکت اور نرمی (لاسیہ) ہوتی ہے۔ دونوں کی جذباتی کیفیتوں کی وحدت اچھے "داسی آٹم" کو جنم دیتی ہے۔

• — سُلّو کوٹس (SOLLO KUTTUS) داسی آٹم کا ایک لازمی جز ہے۔ ایک خاص آہنگ کے ساتھ رقص کی دھمک کے ساتھ بول سنائے جاتے ہیں۔ حرکت اور دھمک کو ان کے آہنگ کے مطابق 'بول' عطا کیے جاتے ہیں۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ 'بول' رقص کی حرکت اور دھمک کی علامت ہیں۔ وہ آوازیں جو فنکار کے پاؤں کی دھمک سے ابھرتی ہیں ان کی نمائندگی 'بول' کے آہنگ سے کی جاتی ہے۔ مثلاً ایک جاتی (آہنگ) یہ ہے۔

تا ۔ کِی ۔ تا

دوسری جاتی (آہنگ)، جسے چترس کہتے ہیں یہ ہے۔

تا ۔ کا ۔ دِھی ۔ می

تیسری جاتی یعنی "خاندی جاتی" یہ ہے۔

تا ۔ کی ۔ تا، کی ۔ تا

چوتھی 'جاتی' یعنی "مسر جاتی" (MISRA) یہ ہے۔

تا۔کا۔دھی۔می، تا۔کی۔کا۔

اور پانچویں سجاتی، جسے سنکرنا (SANKIRNA) کہتے ہیں یہ ہے۔

تا۔کا۔دھی۔می، تا، کا۔

تا۔کی۔کا۔

رقص کے آہنگ کے مطابق بول کے آہنگ کی بڑی اہمیت ہے۔

• ۔۔ کہا جاتا ہے کہ شیو نے ۱۰۸ رقص کیے، بھرت نے بھی ۱۰۸ تیوروں کی وحدت کا ذکر کیا ہے۔ جسم اور ہاتھوں اور پاؤں کی حرکتوں اور اشاروں کے یہ ۱۰۸ پہلو "کرانا" (KARANA) کہے جاتے ہیں "چیدام برم مندر" میں یہ تمام "کرانا" نقش ہیں۔ رقص کے تجربوں نے جہاں ان تیوروں میں نئی معنویت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے وہاں نئے تیور بھی شامل کیے ہیں جو "بھارت ناٹم" میں عام طور پر نظر آتے ہیں۔

"داسی آٹم" میں اس قسم کے کم و بیش پندرہ تیور ہیں۔ کرانا اور "اداؤ" (ADUVU) اس رقص کے درمیانی حصے ہیں۔ درمیانی حصے میں رقص کا نقطۂ عروج پیش ہوتا ہے۔

• ۔۔ "داسی آٹم" میں اختتام کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ اختتام کو ترمان (TRIMANA) کہتے ہیں۔ اس کی تین صورتیں ہیں:

عـ۱ رقاص، رقص کے کسی ایک پہلو کو نقطۂ عروج پر لے آتا ہے اور رقص ختم ہو جاتا ہے۔

عـ۲ رقاص ایک ہی پہلو کو اہمیت دیتا ہے اور اس کا اختتام ترمان ہے۔

اور عـ۳ رقاص ابتدا ہی میں کوئی پہلو شدت سے پیش کرتا ہے اور اسے ابتدا ہی میں ختم کر دیتا ہے۔

"شیو لیلا ناٹم"، "برہم میلہ" اور "کچی پوڑی"

• ۔۔ "شیو لیلا ناٹم" بھی ایک قدیم رقص ہے جس میں شیو کی کہانیاں پیش ہوتی رہی ہیں۔ اپنی ڈرامائی خصوصیتوں کی وجہ سے یہ رقص جنوبی ہند میں بہت مقبول رہا ہے۔

اسی طرح "برہم میلہ" میں برہما کی کہانیوں کو پیش کیا گیا۔

جب بھگوت گیتا نے لوگوں کے دل میں جگہ پائی اور کرشن عوام کے محبوب ترین پیکر

'بول' کے ساتھ 'تال' کی بھی اہمیت ہے۔ مغلوں کے زمانے میں اس رقص کو کتھک نے متاثر کیا جس کی وجہ سے اس کی صورت "داسی آٹم" سے بہت حد تک مختلف ہو گئی۔

کوراوانجی

— • کوراوانجی (KURAVANJI) جنوبی ہند کا مشہور عوامی رقص ہے۔ اس میں "داسی آٹم" کی تکنیک کا آزادانہ استعمال ہوتا ہے۔ نوجوان لڑکیوں کا یہ محبوب ترین رقص ہے۔ رخساروں پر تل کی مانند سیاہ نقطے لگائے جاتے ہیں جن سے دوشیزاؤں کے حسن میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ نگاہِ بد سے بچے رہنے کی بھی علامت ہے۔ جنوبی ہند کے پہاڑی علاقوں میں یہ رقص مقبول رہا ہے ان علاقوں کے مردوں اور عورتوں نے سانپ کے کھیل تماشے دکھاتے ہوئے جانے کتنے علاقوں میں اس رقص کو مقبول بنایا ہے۔

'کوراوانجی' میں رومانی اساطیری کہانیاں بھی ہیں اور ایسے قصے بھی کہ جن میں مستقبل کے اشارے ہیں پیشن گوئیاں کی گئی ہیں۔

شیو کے لڑکے سبرامنیا اور خوبصورت دوشیزہ ولی (VALLI) کی محبت کے واقعات اس رقص کے محبوب موضوعات ہیں۔ ولی کو رقاصہ کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس کہانی میں گنیش بھی اہم کردار ہیں جو سبرامنیا کی مدد کرتے ہیں۔

بہت سی کہانیوں کے موضوعات میں بھی یہ دلچسپ نکتہ ہے کہ محبوبہ عموماً جنگل کی زندگی سے وابستہ ہوتی ہے۔ کبھی کسی شہزادے سے عشق ہوتا ہے اور کبھی کسی دیوتا سے۔ ان موضوعات پر جو رقص پیش ہوتا ہے وہ عوامی جذبات و احساسات کے ساتھ قدیم ترین رقص کی تکنیک اور کلاسیکی آہنگ بھی لیے ہوتا ہے۔ اس پر شیوازم کے اثرات بہت گہرے ہوتے ہیں۔ 'شدت' اس رقص کی بڑی خصوصیت ہے۔ جذبات کی شدت رقاص کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور اس کا پورا وجود حد درجہ متحرک ہوتا ہے۔

• کتھاکلی

• کتھاکلی کا وطن کیرالا ہے' یہاں صدیوں دوسرے ملکوں کے تاجر' دانشور' فنکار اور علماء آتے رہے ہیں۔ مختلف کلچر کی آمیزشیں ہوتی رہی ہیں۔ یونانی' رومی' عرب اور چینی یہاں

بن گئے تو "کچی پوڑی" (KUCHI PUDI) رقص نے ڈرامائی خصوصیتوں کے ساتھ ایک نئی جہت پیدا کی اور "بھگوت میلہ" ناٹک نے رقص کو ایک نیا جلوہ بنا دیا۔

کرشن بھگتی تحریک نے رقص کو نئے تجربوں سے آشنا کیا اور محبت کا ایک لازوال تصور رقص کے وجود میں پھل گیا۔ بھگتوں نے اس تحریک کے لیے جہاں گیتوں اور نغموں اور موسیقی وغیرہ کا سہارا لیا وہاں رقص اور ڈراموں کو بھی اہمیت دی۔ تمل ناڈ میں "بھگوت میلہ ناٹک" اور آندھرا پردیش میں "کچی پوڑی" رقص اس کے عمدہ نمونے ہیں۔

دونوں رقص پر "وشنویت" کی گہری چھاپ ہے۔ کرشن کو وشنو کا اوتار تصور کیا گیا ہے۔ لہٰذا وشنو کے تعلق سے کئی واقعات "کچی پوڑی اور "بھگوت میلہ ناٹک" میں شامل ہوئے مختلف یوگیوں نے "کچی پوڑی" کو زندہ رکھنے اور اسے جمالیاتی صورت عطا کرنے میں نمایاں حصہ لیا ہے جس میں سدھیندر یوگی کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ ان ہی کے وجدان کا کرشمہ ہے۔ اس رقص کو "اوپرا" کی صورت بھی دی گئی اور اس سلسلے میں "کرشن لیلا تر نگنی" ایک شاہکار تصور کیا جاتا ہے ترتھ نارائن یاتی کی تخلیق، گیتا گوبند (جے دیو) اور بھاگوت پران سے موضوعات منتخب کیے گئے۔ ان سے تاثرات (ابھینے) کے اظہار میں بڑی مدد ملی اور کرشن کی ادائیں لوگوں کے جذبات سے وابستہ ہوگئیں۔ رمیہہ شاستری کی تخلیق "گلّا کالاپم" GOLLAKAPAM اور تھیاگ راج کی کرتیوں (رقص اور نغمے) نے "کچی پوڑی" کو مقبول بنانے میں بڑا حصہ لیا ہے۔ ان دونوں نے کرشن کے رقص کو نئی جہتیں عطا کی ہیں۔

یہ رقص قدیم موسیقی اور قدیم رقص کی تکنیک کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ فنکاروں کے لیے تیلگو اور سنسکرت کا جاننا ضروری ہے ورنہ یہ رقص ممکن نہیں ہے۔ اس طرح اس کا رشتہ دوسرے فنون سے بہت گہرا ہو جاتا ہے۔ موسیقی اور قدیم رقص کی تکنیک کے مطالعے کے ساتھ ادبیات کا مطالعہ بھی ضروری ہو جاتا ہے۔

اس رقص میں "داسی آٹم" کی بہت سی خصوصیات شامل ہیں مثلاً "پدم اور "ورنم، وغیرہ لیکن ساتھ ہی اس کی اپنی انفرادی خصوصیات بھی ہیں جن پر نظر ضروری ہے۔ اس رقص کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ بہت ہی کم وقت میں پوری کہانی پیش کر دیتا ہے۔ اسی طرح

ہاتھی دانت، سونا، مور اور دوسرے پرندوں اور جڑی بوٹیوں کی تلاش میں آئے۔ یہودیوں کے لیے بھی یہ پناہ کی جگہ بنی۔ مندروں کی تعمیر اور مچھلیوں کے جال کے بڑے مربعوں پر چینی اثرات نظر آتے ہیں۔ فن تعمیر اور مجسمہ سازی پر یونانیوں، رومیوں اور عربوں کے اثرات ملتے ہیں۔ آریائی اور دراوڑی کلچر کی آمیزش کی خوبصورت مثالیں بھی ملتی ہیں۔

دراوڑ بھگوتی کی عبادت کرتے تھے جو عظیم ماں یا دھرتی ماں کی صورت ہے۔ فطرت کے تخلیقی عمل کے احساس کا یہ ایک انتہائی پاک، معصومانہ اور بھولا بھالا اظہار تھا۔ دھرتی اناج دیتی ہے۔ اس کے لیے موسموں کے خوبصورت چکر کو قائم رکھتی ہے۔ اسی کے فیض سے نسلیں قائم رہی ہیں اور قائم رہیں گی۔ یہی جنم دیتی ہے، مرنے کے بعد ہم اسی سے مل جاتے ہیں، تخلیق کا بیج اسی میں ہوتا ہے، وہی اسے سنبھالتی ہے، اسی کے بطن سے ہر شے کا وجود ہے۔ عظیم ماں کا ایسا تصور ابتدا میں کئی ملکوں میں ملتا ہے ISIS, VENUS, ISHTAR, ASHTORETH, CERES, APNRODITE سب اسی تصور کے ابتدائی حسی پیکر ہیں۔ عظیم ماں یا دھرتی ماں کے ساتھ دراوڑ ناگ اور ناگ دیوتا کی بھی پرستش کرتے تھے، دھرتی سے ناگ نکلتے ہیں اور پھر دھرتی میں چلے جاتے ہیں۔ ناگوں کے نکلنے اور واپس جانے کی علامت اہمیت اختیار کر گئی، ناگ، جنم، سکیس، ارتقا اور روح کی ارتقائی منزلوں موت اور فنا سے پرے زندگی، عرفان، عقل، مایا کے پردوں کو چاک کرنے والے پیکر، سب کی علامت ہے۔ قدیم رقص میں سانپ کی علامت مرکزی حیثیت رکھتی ہے "پم پن تلل" (PAMPIN TILLEL) ناگ ہی کا رقص ہے۔

'کتھا کلی' کا مطالعہ کرتے ہوئے ان روایات کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے اس لیے کہ اس رقص میں ان تمام تصورات اور تاثرات نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ 'کتھا کلی' کے متعلق عام رائے یہ ہے کہ یہ آریوں سے قبل کے دراوڑ مزاج اور آریوں کی آمد اور ان کے کلچر کی تہذیبی آمیزش کے بعد کے دراوڑ ذہن کا خوبصورت امتزاج ہے۔ اس کی جمالیات ماضی اور حال کے حسن کے تاثرات کا مجموعہ ہے۔ فطرت کی پرستش اور سادگی کا حسن بھی ہے اور نئے مزاج کے جلوے بھی ہیں۔ جن کا ایک واضح اظہار "چھندا" (CHENDA) یعنی نقارہ

ہے۔ مدھیہ پردیش، بہار اور اڑیسہ میں اس نسل کے لوگ آباد ہیں۔ وہ بھی سادگی اور پیچیدگی کے حسن کے امتزاج کو رقص میں پیش کرتے ہیں۔ جب دشمنوں کا تصور شامل ہوا تو عفریتوں کے کردار پیچیدگی پیدا کرنے لگے۔ اس سے قبل بھگوتی کے تصور نے سادگی کا حسن ہی عطا کیا تھا۔

رفتہ رفتہ بھگوتی آریوں کی کالی میں جذب ہوگئی اور کالی کی پرستش ہونے لگی۔ "نیایاروں" (NYARS) نے کالی کو بڑی شدت سے قبول کیا۔ نیار جنگجو تھے۔ جنگ کے طور طریقوں سے واقف تھے۔ نئی نسل کو جنگ کی مناسب تربیت دیتے تھے (کالی کو قبول کرنے کی نفسیاتی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے) یہی وہ لوگ تھے جنھوں نے اپنے علم کو رقص میں جذب کیا اور 'کتھا کلی' کی بنیاد مضبوط کی۔ تربیت دینے کی روایت نے اس میں بڑا حصہ لیا ہے۔ ناگ کے پیکر کبھی دشمنوں کی صورتوں میں سامنے آئے اور کبھی محافظ کی طرح۔ کالی کی گرفت میں ساری دنیا آگئی لہٰذا ناگ بھی اس کے حکم کی تعمیل کرنے لگے۔ پاؤں کے تحرک، پاؤں کو کم تھکانے کی خواہش اور کسی بھی جانب آزادانہ حرکت کی آزادی اس رقص کی بنیادی خصوصیات ہیں جن کا گہرا رشتہ جنگ اور جنگ کے طور طریقوں اور تربیتوں سے ہے۔ رفتہ رفتہ آریوں کی بہت سی کہانیاں شامل ہوئیں۔ مہابھارت، رامائن، شیو پران اور بھگوت پران کی کہانیاں اس رقص میں پیش ہونے لگیں۔ موسیقار جو گاتے ہیں رقاص انھیں رقص میں پیش کرتے ہیں۔ رومانی فضاؤں کی تشکیل کے ساتھ یہ رقص خطرناک خونی جنگوں کی فضاؤں کی بھی تشکیل کرتا ہے۔

'کتھا کلی' میں "معنی خیز حرکت و اشارہ" اور 'سوانگ' اور 'نقالی' دونوں کی اہمیت ہے۔ ان کے لیے مناسب تربیت ضروری ہے اور یہ تربیت بہت مشکل ہے۔ جسمانی ورزش (MAI SADHAKAM) پاؤں کے تحرک پر مکمل اعتماد پیدا کرنے کے لیے پاؤں کی مناسب ورزش (KAL SADHAKAM) معنی خیز حرکات و سکنات اور اشارات کی مناسب تربیت (MURDA SADHAKAM) اور چہروں پر تاثرات کے ابھارنے یا پیدا کرنے کی ورزش اور تربیت (MUKHABHINAYA SADHAKAM) کے بغیر یہ رقص پیش نہیں ہو سکتا۔ اس تربیت میں مختلف آہنگ اور ان کی جہت دار مختلف اور متضاد پہلوؤں پر خاص توجہ دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔

کتھا کلی ایک مشکل آرٹ ہے، اس کی تمام تکنیک پر حاوی ہونا آسان نہیں ہوتا۔ اس کی جمالیات کا شعور اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب فنکار صرف اس کی روح اور اس کے جوہر سے واقف نہ ہو بلکہ اس کی تمام خصوصیات پر بھی دسترس رکھتا ہو۔ 'کتھا کلی' کی مدراؤں میں صرف ہاتھ کے جانے کتنے معنی خیز اشارے اور کنایے ہیں۔ ہاتھ یا ہاتھوں کی ذرا سی حرکت سے 'مدرا' بدل جاتی ہے۔ 'پاٹکہ مدرا' میں ہاتھ کھلا رہتا ہے۔ صرف اس ہاتھ کے درمیان کی انگلی جھکی رہتی ہے۔ اس مدرا سے چالیس سے زیادہ معنی پیدا کیے جا سکتے ہیں۔ دو ہاتھوں کا ایک ہی اشارہ آفتاب، طلوعِ آفتاب، غروبِ آفتاب، صبح، دن زمین، چاند، بادل اور جہنم وغیرہ کا اشارہ بن سکتا ہے اور ایک ہاتھ کا ایک ہی معنی خیز اشارہ تازہ پتوں، آئینہ، آواز، ریت، جسم وغیرہ کا اشارہ بن سکتا ہے۔ حملے دباؤ جنگ کی تیاری اور تشدد وغیرہ کو بائیں ہاتھ سے اس وقت پیش کیا جاتا ہے جب وہ سینے کی بائیں جانب ہو۔ ہاتھ بند رہیں اور انگوٹھا پہلی انگلی پر ہو۔ شیو اور برہما کو عموماً مسرا مدرا (MISRA MUDRA) یعنی ایک سے زیادہ مدراؤں کے امتزاج میں پیش کیا جاتا ہے۔ انگلیوں کا ایک دوسرے سے رابطہ پیدا ہوتا رہتا ہے اور اس سے مختلف مدراؤں کے ذریعہ تاثرات ابھارے جاتے ہیں۔

'کتھا کلی' کے فنکار "مکھ ابھینیے سادھ کام" (MUKHABHINAYA SADHAKAM) کی طرف گہری توجہ دیتے ہیں اس لیے کہ یہی بنیادی ابھینیے ہے۔ اس میں آنکھوں کے تاثرات یا آنکھوں کا ڈرامائی عمل (نین ابھینیے) کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ مختلف جذبات کا اظہار آنکھوں کے ذریعے کس طرح کیا جائے یہی بنیادی بات ہے۔ اس رقص کی جمالیات میں آنکھوں کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہاتھوں کی حرکتوں اور آنکھوں کے عمل کے خوبصورت امتزاج سے اس رقص کی جمالیات سامنے آتی ہے۔

آنکھیں وجود کا اظہار ہیں لہٰذا رقص کی روح آنکھوں میں ہے۔ بعض رقص ایسے بن جاتے ہیں جن میں 'بول' یا مصرعوں کا مرکزی نکتہ یا مرکزی خیال صرف آنکھوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس آرٹ کے لیے "لو کی کا لو کا" کی جمالیاتی اصطلاح استعمال کی گئی ہے جو کتھک کے "بھاؤ دکھنا" (BHAVA DIKHANA) سے زیادہ اہم ہے۔ جب مرکزی خیال

یا بنیادی خواہش یا بنیادی جذبہ آنکھوں میں شدّت اختیار کر لیتا ہے تو رقص پورے وجود کی علامت بن کر لمحوں کو منجمد رقص بنا دیتا ہے اور آنکھیں "مجسم رقص" کا استعارہ بن جاتی ہیں۔ پورے رقص کا آہنگ جیسے ایک نقطے پر آکر ٹھہر گیا ہو ــــ!

آنکھوں کی آٹھ اداؤں کا ذکر ملتا ہے اور یہی آٹھ ادائیں "مکھ ابھنیے" کی بنیاد بنتی ہیں

	آنکھوں کی فطری کیفیت
• سام	
• می لیتا	نصف کھلی آنکھیں
• الوکیتا	مکمل کھلی آنکھیں
• ساچی	مرکز سے ہر طرف دیکھتی ہوئی آنکھیں
• پرالوکیتا	دو جانب دیکھتی ہوئی آنکھیں
• اُلوکیتا	اوپر کی طرف دیکھتی ہوئی آنکھیں۔
• انو ویرتیا	لمحوں میں کبھی اوپر اور کبھی نیچے دیکھنے والی آنکھیں
اور • اوَلوکیتا	نیچے کی طرف دیکھنے والی آنکھیں۔

یہ آنکھیں اپنی خاص چمک دمک اور آب و تاب سے پہچانی جاتی ہیں۔ سرسری اور اچٹتی ہوئی نظر بھی کسی نہ کسی حقیقت یا تجربے کا احساس عطا کر دیتی ہے۔ ان تمام اندازِ نظر کا رشتہ گہرے تجربوں سے قائم ہے۔ اور اسی رشتے سے اس رقص کی جمالیات کی پہچان بہتر طور پر ہوئی ہے۔ مثلاً سام یعنی آنکھوں کی فطری کیفیت کا اظہار عموماً اس وقت ہوتا ہے جب رقص دیوتاؤں کی حسی نقالی کرتا ہے۔ اسی طرح 'می لیتا' یعنی نصف کھلی آنکھوں کے بعض تاثرات کا اظہار اس وقت ہوتا ہے جب عبادت کے لمحوں کے تقدس کو پیش کیا جاتا ہے۔ یا سانپ کی سرسراہٹ کا ردِعمل ابھارا جاتا ہے۔ جب رتھ یا پہیہ کے چلنے یا کسی بھی چیز کی شدت کو پیش کیا جاتا ہے تو 'الوکیتا' یعنی مکمل طور پر کھلی آنکھوں میں تاثرات ابھارے جاتے ہیں۔

نگاہوں کی نو حرکتیں ہیں۔ آنکھوں کی پتلیوں اور پپوٹوں کو نو طریقوں سے رقص کا حصّہ بنایا جاتا ہے۔ بھویں اس میں نمایاں حصّہ لیتی ہیں۔ ابروؤں یا بھوؤں کی سات حرکتیں

اہمیت رکھتی ہیں۔ 'رسوں' کے اعلیٰ ترین اظہار کے لیے 'کتھا کلی' کا فن بہت آگے ہے۔ اس فن میں رسوں کو ابھارنے، ان میں تحرک پیدا کرنے اور احتیاط کے ساتھ رقص دیکھنے والوں کے احساس اور جذبے میں شدت پیدا کرنے کی بڑی صلاحیت ہے۔ رسوں کی معنویت اس طرح پھیلی ہے کہ فن فنکار اور اس فن سے لطف اندوز ہونے والے تینوں ایک جمالیاتی دائرے میں آجاتے ہیں اور یہ ایک غیر معمولی فنکارانہ عمل ہے 'کتھا کلی' میں یوں تو کئی سو مدرائیں ہیں لیکن فنکاروں نے چوبیس[۲۴] مدراؤں میں ان تمام مدراؤں کا رس نچوڑ کر رکھ دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس فن کے لیے چوبیس[۲۴] مدراؤں کا شعور ضروری ہے یہ رقص مسلسل ریاض کا تقاضا کرتا ہے۔

'کتھا کلی' میں آرائش و زیبائش کو ہمیشہ ضروری سمجھا گیا ہے۔ چہروں، آنکھوں اور بالوں کی مناسب آرائش کی طرف خاص توجہ دی جاتی ہے۔ اسی طرح لباس اور زیورات کی بھی خاص نظر رہتی ہے۔ اس رقص میں 'تو تو دپیام' رقص بھی شامل ہوتا ہے جو کئی لحاظ سے توجہ طلب ہے۔ اس میں 'شکتی' اور 'مایا' کو علامتوں کے طور پیش کیا جاتا ہے۔ اسے 'لیلا' بھی کہتے ہیں۔ اس رقص کے ذریعہ کائنات کی بنیادی قوت یا طاقت کا احساس پیدا کیا جاتا ہے۔ اسے عموماً ابتدا میں پیش کیا جاتا ہے۔ 'کتھا کلی' کی تکنیک نے اس رقص کی تکنیک کو بھی مشکل بنا دیا ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں 'کتھا کلی' ایک منفرد دبستان ہے۔ کتھا کلی نے رقص کو ڈراما بنا دیا ہے۔ ایسا ڈراما جو اپنی پیچیدگیوں کا حسن رکھتا ہے۔ یہ فن جلال و جمال کے اظہار کا ایک انوکھا فن ہے جو پورے وجود کے جذباتی اور ذہنی فلسفے کو اپنے مخصوص آہنگ سے نمایاں کرتا رہتا ہے۔

• موہنی آٹم

• "موہنی آٹم" کا مزاج اساطیری ہے۔ وشنو نے موہنی کی صورت اختیار کی تھی۔ اس لیے اس رقص کا ایک اساطیری مزاج بنا ہے۔

اس رقص کے ذریعہ دیوتاؤں کی فتح (سمندر کے امرت کو پانے کا واقعہ) کو طرح طرح سے پیش کیا گیا ہے اور جانے کتنی دوسری کہانیاں اس رقص سے وابستہ ہو گئی ہیں۔

موہنی عورت کے حسن و جمال کی علامت ہے۔ 'داسی آتم' اور 'کتھا کلی' کے نسوانی پہلو (لاسیہ) کی تکنیک اس رقص میں ملتی ہے۔ طوائفوں نے مختلف علاقوں میں اپنایا اسی وجہ سے اس رقص کی طرف زیادہ توجہ نہیں دی گئی۔ اس کی تکنیک اور اس کے فنکارانہ اظہار پر غور کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ یہ عوامی رقص "ابھنیے" یا تاثرات کے فنکارانہ اظہار کی وجہ سے بے حد مقبول رہا ہے۔ اس کا ہر تحرک باوقار ہے عمدہ مختصر رومانی اور اساطیری کہانیوں کے لیے اس رقص کو مقبولیت حاصل رہی ہے۔ اس کی دھمک میں نرمی اور گداز ہے۔ مدراؤں میں رقص کتھا کلی سے متاثر ہے۔ ہاتھوں اور آنکھوں سے بہتر تاثرات پیش کیے جاتے رہے ہیں۔ عورت کے خوبصورت، پرکشش اور لذت آمیز جسم نے اس رقص میں بڑی اہمیت حاصل کرلی۔ اس میں زیادہ سے زیادہ گانے شامل ہونے لگے لہٰذا شاعر اور موسیقار دونوں اس رقص کے لیے ضروری بن گئے۔ عورتوں نے اپنے عام لباس میں یہ رقص کیا ہے اور پھولوں کو صرف آرائش و زیبائش کے لیے پسند کیا ہے۔

• کتھک اور اس کی جمالیات

• کتھک ایک قدیم ترین رقص ہے، معنی ہیں "کہانی سنانے والا!" کتھا (کہانی) کتھک کا بنیادی جزو ہے، کتھک کا فن کار اپنے آرٹ سے کہانی کو جلوہ بنا دیتا ہے، ہندوستان کی جانے کتنی اساطیری، مذہبی اور علاقائی کہانیوں کو کتھک نے اپنی جمالیاتی قدروں کے احساس و جذبے سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔

ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں جانے والے کتھا سناتے تھے اور تجربے بیان کرتے تھے، اپنے علم کی روشنی عطا کرتے تھے، اساطیر اور مذہب سے اپنی واقفیت کا اظہار کرتے تھے، ایسے تمام تجربوں اور کہانیوں اور قصّوں کو لوگوں کے احساس و جذبے سے قریب تر کرنے کے لیے فن کاروں نے رقص کا سہارا لیا، ابتدا میں رگ وید اور اپنشدوں کی خاص خاص باتوں کو رقص کے ذریعہ پیش کیا گیا پھر مہا بھارت اور رامائن وغیرہ کی کہانیوں کو موضوع بنایا گیا تاکہ عوام تک ان کی روشنی تمام رسوں کے ساتھ پہنچ سکے۔ ابتدا میں رقص پر آریائی مزاج غالب رہا۔ ہندو اسطور اور مذہبی خیالات کو موسیقی، شاعری اور نغموں میں پیش کیا گیا اور رقص میں ان سب کو شامل کر کے ڈرامائی کیفیتیں پیدا کی گئیں۔

کتھک کی تاریخ پر نظر رکھی جائے اور اس کے موضوعات اور اس کی تکنیکی تبدیلیوں کا تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس رقص میں بڑی وسعت اور لچک ہے

اس نے ہر دور کے مزاج کو ہم آہنگ کیا ہے۔ جانے کتنے اثرات قبول کیے ہیں، چین وسط ایشیا، ترکی، ایران اور مصر کی تہذیب نے بھی ہندوستان کی مٹی کی خوشبوؤں کے ساتھ اسے کسی نہ کسی طرح متاثر کیا ہے، بدھ ازم کے آخری زمانے میں اِس رقص نے بدھ کتھاؤں کو بھی موضوع بنایا ہے۔

ہندوستان کے کلاسیکی رقص کی روشنی حاصل کرکے کتھک نے عوامی زندگی اور مجموعی طور تہذیبی زندگی سے ایک رشتہ قائم کیا ہے۔ اکبر کے زمانے میں اس فن نے عروج پایا، بھگتی تحریک اور صوفیانہ رجحانات نے اسے بڑی تقویت بخشی ہے، بزرگوں کے تجربوں کا فنکارانہ اظہار ہوا، انسان دوستی کا جذبہ اس رقص کا اہم ترین موضوع رہا ہے۔

'کتھک' کے فنکاروں نے "نرت" میں ایسے شعری تجربوں کا سہارا لیا جن میں بھگتی کا حسن اور صوفیانہ تجربوں کی روشنی تھی، اس سے قبل "دشنویت" کے گہرے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں اور کرشن کے پیکر نے تو دشنویت کی روایت کو اور پختہ کر دیا۔ کرشن 'کتھک' کے اہم ترین جمالیاتی موضوع بنے اور اُن کے تعلق سے تجربوں کی ایک بڑی دنیا سامنے آگئی، اس رقص نے کرشن بھگتی کو جس شدت سے قبول کیا ہے اور اس کے تعلق سے جن اعلیٰ ترین تجربوں کا فنکارانہ اظہار کیا ہے اُس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی۔

اس خوب صورت رقص میں دراوڑی اور آریائی تجربوں کی بڑی دلآویز آمیزش ملتی ہے اور کرشن بھگتی کے تجربے اس کی عمدہ ترین مثال ہیں، کرشن، رادھا، کرشن کی بنسری، جسودھا، جمنا، گوپیاں، ورندابن وغیرہ سب اس رقص کے آہنگ میں شامل ہوئے اور کردار اور آہنگ بن کر رہے، مہابھارت کے کرشن بھی اپنی تمام خصوصیتوں اور خاص طور پر اپنی گہری فلسفیانہ سنجیدگی کے ساتھ جلوہ گر ہوئے۔

رقص کے لیے یقیناً یہ سب عمدہ ترین موضوعات تھے، ان تمام قصوں اور کرداروں اور ان کی شخصیتوں کے آہنگ میں "رس" تھے، ایسے رس جن سے آنند

ملتا ہے، جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے لہٰذا خوب صورت عناصر کے تاثرات اور ردِعمل کو اس رقص نے جمالیاتی عبادت کی صورت دے دی اور رُسوں، اور آنند کا اعلیٰ ترین احساس بخشا، چنڈی داس، تلسی، میرا بائی، سورداس اور ودیاپتی کے نغموں کو کتھک نے شدت سے قبول کیا، اُن کے بول، اس رقص سے کچھ اس طرح وابستہ ہوگئے جیسے یہ اسی رقص کے پیش نظر یا اسی رقص کے لیے وجود میں آئے ہوں۔

ایران اور وسط ایشیا کے وہ فن کار جو مسلمانوں کے عہد میں ہندوستان آئے انھوں نے بھی اس کے ارتقا میں نمایاں حصّہ لیا اور دو بڑی تہذیبوں کی آمیزش نے اس رقص کے دائرے کو اور وسیع کیا۔ حضرت امیر خسروؒ نے 'یامنی'، اور 'کانی' کو ہندوستانی راگوں میں شامل کیا اور کتھک نے اس خوب صورت آمیزش کو بڑی شدت سے قبول کیا۔ اس طرح اس کے نئے اسالیب پیدا ہوئے ۔اس کی تکنیک میں نئے تجربے ہونے لگے۔ اکبر نے فتح پور سیکری کے محل میں اس رقص کو نمایاں حیثیت دی اور اس کے ساتھ ہندوستان کے دوسرے درباروں میں اس کی جمالیاتی خصوصیتوں کی قدر و قیمت کا احساس ہونے لگا، مغلوں کے دور تک اس میں بہت سی تبدیلیاں ہوئیں۔ آرائش و زیبائش کے پیشِ نظر لباس میں جو تبدیلی ہوئی ہے وہ بھی توجہ طلب ہے، اس کے آہنگ کی کئی جہتیں پیدا ہوئیں اور رقص کے حسن میں اضافہ ہوتا رہا۔ 'دُھرپد' کے آہنگ اور بول نے اسے عروج بخشا، شاعری کی نئی خوب صورت علامتوں نے اس کی اداؤں کو نئی معنویت بخشی؛ بھاؤ (BHAVA) اور ابھینے (ABHINEY) پر بھی گہرے اثرات ہوئے۔

'کتھک'، کی چند امتیازی جمالیاتی خصوصیات کو اس طرح پیش کیا جا سکتا ہے:

- پاؤں کی حرکت و عمل پر زیادہ توجہ رہتی ہے، یہ حرکت و عمل جمالیاتی انبساط پانے کا سب سے اہم ذریعہ ہے، رقص دیکھنے والوں کے احساس اور جذبے تک پہنچنے اور ان کے نروس سسٹم سے ایک رشتہ قائم کرنے کا اہم ترین وسیلہ ہے۔ دھمک اور آہنگ ہی رشتہ پیدا کرتا ہے۔
- 'رفتار' (SPEED) اس رقص کی روح ہے، رفتار کا جمال متاثر کرتا ہے۔

● رفتار کی شدت کے ساتھ اچانک رُک جانے اور ساکت و بے حرکت ہو جانے کا عمل توجہ طلب بن جاتا ہے، شدّت اور تیز عمل ـــ اور دھیما پن، سکوت اور اچانک خاموشی، اس رقص کی جمالیاتی خصوصیات ہیں کہ جن سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔

● 'بھرت نائیم' اور 'کتھاکلی' کی طرح کتھک بھی ایک پُروقار رقص ہے جو اپنے منفرد انداز سے حُسن کی پُرقار جہتوں کو پیش کرتا ہے۔ مثبت آفاقی انسانی قدروں کے جمال کو شدّت سے محسوس کرنے کا ایک وسیلہ بن جاتا ہے۔

● لطافت و نزاکت کا عمدہ معیار پیش کرتا ہے جس کی وجہ سے اس کا مجموعی تاثر حد درجہ لطیف اور نازک ہوتا ہے۔ یہ رقص لذّت بخش خوشبو بخشتا ہو جیسے! مسرّت بخش رقص کی اپنی مثال آپ ہے۔ لذّت بخشی اور مسرّت بخشی نے زندگی کے انبساط کو نمایاں طور پر جلوہ بنایا ہے۔

● اس رقص میں 'نرت'، 'نرتیہ'، اور 'ناٹیہ' تینوں کا امتزاج ایک جلوہ بن جاتا ہے۔

● موسیقی اس کا لازمی جُز ہے، رقص کا آہنگ موسیقی کے آہنگ سے جذب ہو جاتا ہے۔ آہنگ اور دھن یا نغمہ دونوں کی وحدت اس رقص کی جمالیاتی جہتوں سے آشنا کرتی ہے 'سارنگی'، پکھواج اور دو طبلوں کی مدد سے ایک پُروقار فضا بنتی ہے اور آہنگ اور آہنگ کا رشتہ قائم ہوتا ہے۔

● خاص لمحوں میں ایک ہی بول کو بار بار دہرانے کے عمل یعنی 'لہرا' سے رقص کی شدّت، اُس کے دھیمے پن اور تیز عمل کے ساتھ اچانک رک جانے کی کیفیت کا ردِ عمل اس رقص کے پروقار اور لطیف و نازک اظہار کا خوب صورت نتیجہ ہے۔ مغل دربار میں 'لہرا' کو شامل کر کے اس رقص کے جمالیاتی اظہار کو اور پرکشش بنا دیا گیا۔

● 'ماترا' کا خاص خیال رکھا جاتا ہے، موسیقی میں رقص کے عمل کے پیشِ نظر وقت کی تقسیم پر نظر رہتی ہے۔ 'ماترا' تال (BEATS) کا خیال ہے، تری تال (سولہ ۱۶) یک تال (بارہ ۱۲) اور 'دادرا' (چھ ۶) ان تینوں کی اہمیت ہے۔ ان تالوں کو ماترا کہا جاتا ہے۔

● 'تال' کے ساتھ 'لے' کی بھی اہمیت ہے۔ 'لے' کی تیزی اور شدت، اس کی آہستگی اور اس کی درمیانی کیفیت رقص کے حُسن کو اُبھارتی ہے، 'لے' کی آہستگی (ولمبتھ) بھی متاثر کرتی ہے اور اس کی تیزی اور شدت (درتھ) اور اس کی درمیانی کیفیت (مدھیہ) بھی گہرا اثر ڈالتی ہے۔ 'لے' کا تعلق رقص کے اپنے آہنگ سے ہے 'انھیں 'تھا' (آہستہ) دون (تھا کی دوہری رفتار) اور 'چوگن' ('تھا' کی چار گنی رفتار) بھی کہتے ہیں۔
کبھی کبھی 'آٹھ گُن' (تھا کی آٹھ گنی رفتار) بھی شامل ہوجاتا ہے، ان کے علاوہ "لے" کی کئی اور صورتیں اور کیفیتیں ہیں جن میں 'تھا' کی رفتار کو اور تیز کیا جاتا ہے، اسے بار بار دہرایا جاتا ہے۔

● اس رقص کا 'ٹکڑا' بھی اہمیت کا حامل ہے، فنی ٹکڑے یا حصّے بھی گہرا تاثر عطا کرتے ہیں، ہر ٹکڑے کے بعد رقاص کتھک کے کسی نہ کسی تیور کا جمالیاتی پیکر بن جاتا ہے چونکہ اس رقص میں رقاص عموماً ابتدا میں آہستگی کے حسن کو پیش کرتا ہے اس لیے ابتدائی ٹکڑے بھی اس کے مطابق ہوتے ہیں، جیسے جیسے رفتار تیز ہوتی ہے 'ٹکڑوں' میں بھی تیزی اور شدت آجاتی ہے۔ 'ولمبتھ' (آہستگی) 'مدھیہ' (درمیانی رفتار) اور 'دُرتھ' (شدت) کے ٹکڑے الگ الگ ہوتے ہیں۔ 'آمد' اور 'سلامی' 'ولمبتھ' کے ٹکڑے ہیں 'تت کار' 'نٹ واری' اور نگیت 'مدھیہ' کے ٹکڑے ہیں اور 'پران' 'دُرتھ' کا ٹکڑا ہے۔

● جب کوئی 'ٹکڑا' ایک ساتھ تین بار پیش کیا جاتا ہے اور اس کی رفتار ایک جیسی ہوتی ہے تو اُسے "چکر دھارا" ٹکڑا کہتے ہیں، یہی وہ مقام ہوتا ہے جہاں رقاص کے بہتر فن کی پہچان ہوتی ہے۔ کتھک کا بڑا فن کار اس مقام پر اپنے آہنگ کا رشتہ تال سے قائم کر کے جمالیاتی انبساط عطا کرتا ہے۔

● 'ٹکڑا' کا تصور 'چکر' کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا 'چکر' اس میں جلوہ بن جاتا ہے۔ ایک پاؤں پر گھومنا یا پنجے کے بل تیز تیز گھومنا 'ٹکڑا' کا تقاضا ہے 'چکر' شدّت اور تیزی کا تقاضا کرتا ہے، اس چکر کا حسن یہ ہے کہ فنکار اپنے تمام تحرک کے باوجود اُس مقام سے نہیں ہٹتا جس مقام سے رقص کی ابتدا ہوتی ہے۔ چکر میں شدّت کبھی کبھی اتنی بڑھ جاتی

ہے کہ فنکار کے دوسر نظر آنے لگتے ہیں۔

● کتھک میں جب کوئی کہانی پیش ہوتی ہے تو بہت ہی کم وقت میں اس کہانی کی فضا اور اس کے کرداروں کے تاثرات پیش کر دیے جاتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ کہا جاتا ہے کہ کتھک جاپانی مصوری ہے جس میں تاثرات کی معنی خیز لکیریں تو ہوتی ہیں لیکن فنکار کم از کم لکیروں سے جمالیاتی تجربے کو پیش کر دیتا ہے، اس فن میں وہی تیزی اور شدت ہوتی ہے جو کسی بھی اعلیٰ مصوری کی خصوصیت ہے۔

● اس رقص میں چہروں کے تاثرات کے ساتھ ہاتھوں کی مدراؤں کی بھی اہمیت ہے لیکن مدراؤں کی علیٰحدہ حیثیت نہیں ہے، یہ مدرائیں رقص کے مجموعی تحرک کا حصّہ ہیں اس رقص کی مجموعی حرکت ہی سے مدراؤں کی معنویت اُجاگر ہوتی ہے۔

اس سلسلے میں کتھک کی جمالیات کے پیش نظر اس نکتے پر نظر ضروری ہے کہ فنکار کا جسم جذبات و احساسات اور تاثرات کا مجموعہ ہوتا ہے "امیج" یا پیکر بنتا ہے، جسم کا کوئی حصّہ علیٰحدہ اہمیت نہیں رکھتا اور اسے علیٰحدہ کر کے دیکھنا مناسب نہیں ہے کتھک تو حرکت کی سیال صورت کا رقص ہے، رقاص کو درخت، سورج یا چاند کو پیش کرنا ہے تو اپنے ہاتھوں سے اشارہ نہیں کرتا بلکہ اس کا پورا جسم امیج یا پیکر بن جاتا ہے۔

● فنکار جب ایک سے زیادہ کردار پیش کرتا ہے تو کرداروں کے مختلف یا متضاد عمل کا معاملہ بھی اُس کے پیش نظر رہتا ہے، اُسے ایک عمل کے بعد دوسرے عمل کی طرف رُخ کرنا پڑتا ہے تاکہ عمل اور عمل اور کردار اور کردار کا فرق محسوس ہو سکے۔ رمزِ اوقاف کا یہ حُسن 'پلٹا' میں ملتا ہے، جسم کی مکمّل تبدیلی کے ساتھ فن کار دوسری جانب آجاتا ہے۔ رمزِ اوقاف کے حسن کے احساس کے بغیر یہ عمل مُمکن نہیں ہے۔

'پلٹا' اس رقص کے دائرے کو اس طرح وسیع اور گہرا کرتا ہے کہ رقص دیکھنے والوں کو موجود منظر کی ایک یا ایک سے زیادہ جہتوں کا صرف احساس ہی نہیں ہوتا بلکہ وہ جہتیں اُس کی آنکھوں کے سامنے آجاتی ہیں۔ 'پلٹا' میں چہرے اور آنکھوں کے تاثرات اور گردن اور ہاتھوں کی جنبش اور پاؤں کے تحرکات کی اہمیت ہے جو مجموعی طور پر پورے جسم کو ایک پیکر بنا دیتے ہیں۔

• منی پوری رقص

• "منی پوری رقص" یعنی 'جگوئی'، (JAGOI) کا انحصار پُروقار جسمانی تحرک کے ساتھ جذبات واحساسات کے فنکارانہ اظہار پر ہے، اس کی نغماتی کیفیتیں توجہ طلب بن جاتی ہیں، سر، ہاتھ اور پاؤں کی متوازن حرکتیں اس رقص کا حسن ہیں یہ حسن تناسب اور تنظیم کا احساس عطا کرتا ہے، پورا جسم اظہار بن جاتا ہے۔

'منی پوری رقص'، یا 'جگوئی'، کی روایت بہت قدیم ہے، بعض پُرانے نسخوں مثلاً "کرشن رس سنگیت" اور "گووند سنگیت لیلا رس" میں اس کے بعض اصول اور قاعدے درج ہیں اور ساتھ ہی آرائش وزیبائش اور لباس کے متعلق کچھ ہدایتیں ملتی ہیں۔

اس رقص کا رشتہ "شیوازم" سے بہت ہی گہرا ہے اس لیے اس میں مرد اور عورت دونوں کی وحدت کا خوب صورت تصور ہے، پورا جسم اظہار کا ذریعہ بنتا ہے تو نزاکت اور قوت کے دو پہلو اُبھرتے ہیں یعنی "لاسیہ" اور "تندوا"، دونوں کا حسن ملتا ہے۔ دونوں کی وحدت ہی متاثر کرتی ہے، ان کے حسن کو پیش کرنے کے لیے کچھ ٹھوس اصول ہیں اور جب ان کی مکمّل پابندی ہوتی ہے تو منی پوری رقص کی قدر وقیمت کا صحیح اندازہ ہوتا ہے۔

• جس قبیلے نے اس رقص کو اپنے وجود کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے وہ منی پور کی اُس نسل سے تعلق رکھتا ہے جس کا رشتہ "تانتر" اور اس کے رسم ورواج سے بڑا گہرا تھا، اس مسلک سے وابستگی کی وجہ سے "شیو" اور "شکتی" کے حسّی پیکروں نے ایک

پُراسرار سفر کیا ہے، اس رقص کے حُسن کا رشتہ اساطیر اور اس کی رومانیت اور اس کے حُسن سے بڑا گہرا ہے 'براتیہ' (BRATYA) کے مذہبی تصوّرات میں کائنات کے حُسن و جمال کے قدیم ترین خیالات، خوف، حیرت اور مسرّت کے پُراسرار ابتدائی جذبات اور تجربات کے ساتھ موجود ہیں اور ساتھ ہی "عظیم ماں" اور شیو کے حسّی مذہبی پیکر بھی متحرک نظر آتے ہیں۔

مذہبی خیالات و تصورت نے روایتوں اور قصّوں کی صورتوں میں جانے کتنے پُراسرار واقعات پیش کیے ہیں جن میں کائناتی جلوے بھی ہیں اور فوق الفطری عناصر بھی، یہ سب اس رقص کے موضوع بنتے ہیں، ان میں "شیو" اکثر بنیادی مرکزی کردار رہے ہیں، رقص کو کائناتی آہنگ عطا کرنے کی خواہش "شیو" کی وجہ سے ہے۔

● رقص کو منی پور کے لوگوں نے ابتدا سے عزیز رکھا ہے، ایک پُرانی روایت ہے کہ منی پور کی وادی شیو کے رقص کا نتیجہ ہے یا شیو کے رقص کی تخلیق ہے! ایک دوسری روایت سینہ بہ سینہ چلی آرہی ہے کہ یہ وادی ایک جھیل تھی جس کے گرد سبز پہاڑیاں تھیں، شیو پاروتی کے ساتھ رقص کرنا چاہتے تھے اور اس کے لیے اُنہیں کسی خوبصورت ترین جگہ کی تلاش تھی، جب اس خوبصورت جھیل پر نظر پڑی تو اس پر فریفتہ ہو گئے، جھیل کا سارا پانی پی لیا، دیکھتے ہی دیکھتے ایک خوبصورت وادی وجود میں آگئی جہاں شیو نے پاروتی کے ساتھ رقص کیا اور اپنے 'رس' کا اظہار کیا۔

اس روایت میں شیو اور پاروتی کے ساتھ چند دوسرے کردار بھی ہیں، جن سات دنوں میں شیو کا رقص جاری رہا اور سات رسوں کا اظہار ہوتا رہا اُن میں "گندھاراؤں (GAND LAVAS) کی آفاقی کائناتی موسیقی بھی جاری رہی۔ رقص اور موسیقی کی اس فضا میں 'ناگ دیوتا' بھی آئے جنھوں نے اپنے لعل (منی) سے پوری وادی کو روشن کر دیا، اس وادی کا نام اسی وجہ سے منی پور ہے، لعل یا 'منی'، شیو کے کائناتی آفاقی رقص کی علامت اور روشنی ہے جو تمام 'رسوں' کی وحدت کا خوب صورت اشارہ یا علامیہ ہے۔

منی پور کے قدیم باشندوں کا عقیدہ رہا ہے کہ وہ 'گندھاراؤں' کی نسل سے ہیں لہٰذا اُن کا رشتہ جنّت اور آسمانوں سے ہے، موسیقی کے کائناتی آفاقی آہنگ سے ہے' ان لوگوں نے منی پور کو "گندھارادیس" بھی کہا ہے شیو کے رقص اور اُن کے رقص کی اداؤں اور مدراؤں سے بھی اُنہوں نے حسّی سطح پر ایک انتہائی خوب صورت رشتہ قائم کر رکھا ہے۔ منی پور کی ایک پہاڑی (مشرقی سرحد کا نام "سومارا" (SOMARA) ہے۔ پہاڑی کی صورت ایک دروازے جیسی ہے جس کے متعلق عقیدہ ہے کہ یہ دروازہ دیوتاؤں نے بنایا ہے اور اس کی حفاظت منی پور کے لوگوں کا فرض ہے، اس پہاڑی کے قریب جو لوگ رہتے ہیں اُنہیں "تانگ خُش" (TANGKHUS) کہتے ہیں، 'تندو' 'تانگ خُش' بن گیا ہے یعنی شیو اور اُس کے رقص کی اداؤں اور مدراؤں کو قبول کرنے والے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ یہ وہی مقام ہے جہاں شیو نے بھرت (ناٹیہ شاستر کے خالق) کو رقص کے رموز سے آگاہ کیا۔ مہا بھارت میں بھی اس دروازے کا ذکر ہے اور رامائن نے نام لیے بغیر اس پہاڑی کی چوٹی کا ذکر آفتاب کے پُراسرار رقص کی حرکت اور آہنگ کے تعلق سے کیا ہے۔ اوشا (صبح کاذب) نے پاروتی کو اسی پہاڑی پر رقص کی تعلیم دی۔ رامائن نے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ 'اوشا دیوی' کی پہلی جھلک اسی مقام پر نظر آتی ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ منی پور کی عورتیں 'اوشا' کی عبادت کرتی ہیں اور رقص میں جو لباس استعمال کرتی ہیں اُن میں سیاہ اور سُرخ لکیریں ہوتی ہیں جو رات کی آخری تاریکی اور صبح کی پہلی روشنی کی علامت ہیں، 'اوشا کا رقص' جسے منی پور کے لوگ "چنگ کھیرول" (CHINGKHEIROL) کہتے ہیں ایک قدیم ترین رقص ہے جس کا تعلق قدیم اساطیری فکر اور حسّی تصورات سے ہے، یہ تمام تمثیلیں اور روایتیں اور حسّی تصوّرات، منی پوری رقص کا سرچشمہ ہیں۔

منی پور کی ایک معروف ایپک "تیبی کھمبا" (TAIBA kHAMBA) میں جہاں عشق کی ایک داستان ہے وہاں شجاعت اور بہادری کے بھی قصّے ہیں۔ 'تیبی کھمبا' کا رقص منی پوری رقص کی روح بن کر رہا ہے، کہا جاتا ہے کہ مشہور رقص "لائے ہاروبا"

ان ہی دونوں کا قدیم رقص ہے، اس رقص کا حسن ایسا ہے کہ لوگ ان دونوں کو 'شیو' اور 'پاروتی' کی صورتوں میں محسوس کرتے ہیں، منی پوری رقص پر برما اور چین کے بھی اثرات نظر آتے ہیں، یہاں کے فن کاروں نے ان دونوں ملکوں کا سفر کیا ہے اور وہاں کی بعض جمالیاتی جہتوں کو اپنے رقص سے ہم آہنگ کیا ہے

منی پور کے حکمرانوں نے ابتدا سے رقص اور موسیقی کی سرپرستی کی ہے اور فنی روایتوں اور اصولوں کو زندہ رکھنے کی کوشش کی ہے، حکمرانوں کے علاوہ مختلف علاقوں میں رقص کی تعلیم دینے والے گرو رہے ہیں جنھوں نے رقص کی تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے اور 'ایپک' کے بیشتر واقعات کو رقص میں پیش کرنے کی بہتر تعلیم دی ہے، ڈھول، نقارہ، جھانجھ اور 'مجیرا' وغیرہ نے بھی مناسب تربیت میں حصہ لیا ہے۔

اٹھارویں صدی کی ابتدا میں بنگالی فنکاروں نے منی پور کے رقص کے موضوعات کو متاثر کرنا شروع کیا، یہی وہ دور ہے جب وشنویت نے اس علاقے میں اپنی تمام اساطیری خصوصیتوں کے ساتھ قدم رکھا، بھگتی کو نجات کا ذریعہ سمجھا گیا اور وشنو کو کائنات کا محافظ! بنگال کے بھگتوں نے 'وشنویت' کی روشنی پھیلائی، شراون اور کرتن نے بڑا اثر ڈالا، نیز شاعری اور موسیقی اور فنِ مصوری نے بھی متاثر کرنا شروع کیا، منی پور کے دربار نے بنگالی فنکاروں اور بھگتوں کی سرپرستی کی، کرشن، وشنو کے اوتار کی صورت بے حد مقبول ہوئے، ان کے ساتھ گوپیاں بھی آئیں اور ورندابن کی رومانی فضا بھی منی پور کے ماحول میں جذب ہوئی، خالق کے وجود میں جذب ہوجانے کا تصور مقبول بنا، ان سے منی پور کے رقص کو نئے موضوعات حاصل ہوئے، رقص کے تجربوں میں ایک انقلاب سا آگیا۔ انتہا یہ ہوگئی کہ اُس وقت کے حکمراں پم ہیبا (PAMHEIBA) کا یہ حکم ہوا کہ تمام قدیم نسخے اور دستاویزات نذرِ آتش کر دیئے جائیں، شیو ازم سے تعلق رکھنے والے بہت سے قدیم نسخے اور دستاویزات واقعی نذرِ آتش ہوگئے اور یہ ایک بہت بڑا نقصان ہوا، بات اسی حد تک نہ رہی بلکہ اس کے حکم سے شیو اور پاروتی کے بہت سے مجسمے توڑ

دیے گئے، لوگوں کو مجبور کیا گیا کہ وہ وشنویت کو قبول کریں اور اپنی پرانی روایات سے رشتہ توڑ لیں۔

۱۷۶۴ء میں جب پم ہیبا کا پوتا بھاگیہ چندر تخت نشین ہوا اُس وقت وشنویت وادی میں پھیل چکی تھی، بھاگیہ چندر کرشن بھگتی کو پسند کرتا تھا، لکڑی سے کرشن کے مجسمے بنوائے اور امپھال میں کرشن کا مشہور مندر "گوبند جی" تعمیر کرایا، بھاگیہ چندر موسیقی اور رقص کا دلدادہ تھا اس لیے اُس نے فنون کی جانب بھی توجہ دی۔ خود بھی ایک رقاص اور موسیقار تھا۔ منی پور کے 'رس لیلا' کا خالق وہی ہے، منی پوری رقص میں 'مہارس'، 'وسنت رس'، اور 'کنج رس'، کو اُسی نے شامل کیا ہے۔ اُس کا خیال تھا کہ وشنو کے اوتار کرشن کی عظیم ترین روحانی فطرت اور اس کی عظمت کو سمجھنے کے لیے ان رسوں کا سمجھنا ضروری ہے۔ بھاگیہ چندر کی حساس طبیعت نے حسّی سطح پر کرشن کو اکثر بہت قریب محسوس کیا، لکڑی سے کرشن کے پیکر بنانے کا حکم اُسی وقت دیا تھا جب کرشن نے خواب میں آکر اُسے ہدایت دی تھی، اسی طرح گووندجی مندر کی تعمیر سے قبل اُس نے کرشن کا حکم سُنا تھا۔ 'رسوں' کی وضاحت کے سلسلے میں بھی اُس نے کہا تھا کہ ان رسوں کی اہمیت خود کرشن نے اُسے بتائی تھی، منی پوری رقص میں جب اُس نے تجربے کیے اور "اچھوبا بھانگی پرنگ" (ACHAUBA BHANGI PARENG) کی اہمیت کا احساس دلایا تو اُس وقت بھی کہا کہ رقص کے یہ انداز اُس نے براہ راست کرشن سے سیکھے ہیں۔

بھاگیہ بلاشبہ بڑا حسّاس فنکار تھا، اُس نے منی پوری رقص کے خوبصورت موضوعات منتخب کیے اور رقص کی اداؤں اور مدراؤں کی بھی خوبصورت تشکیل میں نمایاں حصّہ لیا۔ رقص کے 'رس' پر گہری نظر رکھی اور آہنگ کی جہتوں کا احساس دیا۔ اس رقص میں آرائش و زیبائش اور لباس پر بھی غور کیا اور مناسب ہدایتیں دیں۔ 'کومل' (KUMIL) یعنی منی پوری رقص کے لباس کا بھی خالق وہی ہے۔

ان تمام انقلابی تبدیلیوں کے باوجود بھاگیہ چندر نے منی پور کی بعض اعلیٰ روایات کو

نظر انداز نہیں کیا مثلاً رقص کے لباس پر غور کرتے ہوئے اس بات کا خیال رکھا کہ روایت کے مطابق رقص میں عورتوں اور لڑکیوں کی ٹانگیں نظر نہ آئیں اور اُن کے پاؤں کی کوئی جھلک نہ ملے۔ چہرے پر ہلکا سا پردہ ہو جس سے کم از کم نصف چہرہ چھپا رہے، منی پوری رقص میں عورتیں جب اسٹیج پر آتی ہیں تو اپنے خوبصورت لباس میں تیرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں، ایسا لگتا ہے جیسے یہ کسی اور دنیا سے آئی ہیں۔

اس انقلاب کے باوجود روایتی رقص زندہ رہا اور آج بھی مقبول ہے، قدیم رقص کے لباس پر اس انقلاب کا جو اثر ہوا ہے اُس کی پہچان بھی مشکل نہیں ہے۔ رقص کے قدیم لباس کو 'پھانِک'، (PHANEK) کہتے ہیں۔ 'پھانک' کو مِل سے متاثر ہوا ہے لیکن رقص کے پُرانے تیور اب بھی موجود ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ جب بھاگیہ چندر نے منی پوری رقص کی تکنیک پر غور کرنا شروع کیا تو اُس نے وادی کے بڑے گرو اور رقص کے بھگتوں کو دعوت دی اور ایک عرصہ تک اُن سے تبادلۂ خیالات کرتا رہا۔ "گووند سنگیت لیلا ولاس" اسی کا نتیجہ ہے۔ اس میں رقص کی تکنیک کی اہمیت سمجھائی گئی ہے اور 'رس'، اور آہنگ اور جسم کی حرکت و عمل کی جمالیات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

منی پوری رقص کی چند بنیادی امتیازی جمالیاتی خصوصیات اس طرح پیش کی جا سکتی ہیں :

- اس رقص کو انسان کے پورے وجود کا اظہار سمجھا جاتا ہے لہٰذا مرد اور عورت دونوں کا حسن اس کا موضوع ہے۔

مرد کا جلال اور عورت کا جمال احساسات اور جذبات کے ساتھ 'تنڈو' اور 'لاسیہ' میں پیش کی جاتی ہیں، دونوں کی وحدت کا جلوہ متاثر کرتا ہے۔

- اساطیر کی رومانیت کا عمدہ شعور ملتا ہے، کائناتی آہنگ سے رشتہ قائم کرنے کی ایک تڑپ ملتی ہے جو رقص میں آہنگ اور آہنگ کے رشتے کی وحدت کی صورت واضح کر دیتی ہے۔

● شیو، وشنو، کرشن، پاروتی، رادھا اور اوشا وغیرہ اکثر کرداروں کی صورتوں میں ملتے ہیں۔ روایتی قصوں اور کہانیوں کی رومانیت کے جلوے اس سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں اس رقص کی بعض جمالیاتی جہتوں سے اس حقیقت کی پہچان ہوتی ہے۔

● رقص کے آہنگ کو موسیقی کی لہروں کے ساتھ اعلیٰ ترین سطح پر لے جانے کا عمل ملتا ہے، غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں کے رقاص گندھاراؤں سے ایک بڑا پُراسرار رشتہ رکھتے ہیں۔ تمام رسوں سے رشتہ قائم کرنے کی لہک کے ساتھ یہ عقیدہ بھی ہے کہ فنکار رسوں کی لذتیں عطا کر رہا ہے۔

● مرد، رقص میں زیادہ اُچھلتا ہے، عورت کا ہر تحرک نرم ہوتا ہے، اس کے ہاتھ زیادہ آگے نہیں بڑھتے، عورت کا تحرک تیز ہوتا ہے اور آزادی کا احساس بھی ملتا ہے لیکن اس وقت بھی نرمی اور متوازن کیفیت کا احساس ہوتا رہتا ہے۔

● 'وشنویت' کے اثر سے عبادت کا تقدس بھی منی پوری رقص میں صاف طور پر جھلکتا ہے۔ مرد کے رقص میں "چھولوم" (CHOLOM) کا انداز اسی کے اثر کی وجہ سے ہے۔ مرد رقص کرتے ہوئے عام طور پر تین عمودی حرکتوں یا عمودی انداز کو پیش کرتا ہے ان میں ایک 'چھولوم' بھی ہے۔ تحرک کا حُسن توجہ طلب بن جاتا ہے۔

● بازوؤں اور ٹانگوں کو زیادہ سے زیادہ پھیلانے (PARASARANAM) کا انداز شیو کے نندو سے تعلق رکھتا ہے، رقاص عموماً اس تیور یا انداز سے تسخیر کرنے کے تاثرات پیش کرتے ہیں، حرکت، عمل، قوت، تسخیر اور عناصر کو گرفت میں لینے کا یہ انداز متاثر کرتا ہے۔ جمالیاتی انبساط عطا کرنے میں یہ عمل پیش پیش رہتا ہے۔

● 'بھو' (BHAVA) کو پیش کرنے کے لیے رقاص کا پورا جسم تجربوں کے مطابق عمل کرتا ہے، ایک ہاتھ کے پچیس ۲۵ سے زیادہ اشارے اور کنایے ہیں اور دو ہاتھوں کے چودہ ۱۴ سے زیادہ اشارے اور کنایے۔ تحرک کے حُسن کی پہچان ہر حرکت سے ہوتی ہے۔

● رقاص ہاتھوں کی حرکتوں "یا" "باہو بھید" (BAHUDHADAS) سے واقف ہوتے ہیں لہٰذا ہر حرکت کی معنویت سے آشنا کرتے رہتے ہیں۔

• سر کی حرکتوں یا "شر بھید" (SHIRBHEDAS) کا تعلق ہاتھوں اور آنکھوں کی حرکتوں سے ہوتا ہے، سر کی تمام حرکتوں کا انحصار ہاتھوں کے تحرک پر ہے اور آنکھیں بھی ہاتھوں کے تحرک سے وابستہ ہیں۔

• گردن اور شانوں، گھٹنوں اور ٹانگوں کی ادائیں اس رقص میں اس کے فن کے مزاج اور تقاضوں کے مطابق اہمیت رکھتی ہیں

• پاؤں کے تحرک اور قدموں کے مقامات جسے 'چاری' (CHARI) کہتے ہیں تجربوں کے آہنگ کے پیش نظر اہمیت رکھتے ہیں۔

• 'چاری' کی چار قسمیں ہیں جن میں اس رقص کے جمالیاتی پہلو واضح ہوتے ہیں:

• 'بھومی چاری' میں فنکار زمین سے لگ کر جمالیاتی تحرک کا احساس دیتا ہے۔

• 'اُت پلوتی' میں وہ اُچھلتا ہے اور تیز اور تیز تر تحرک کا حُسن پیش کرتا ہے۔

• "اپ وشٹ" میں بیٹھ کر اپنے پاؤں کی حرکتوں سے آسودگی بخشتا ہے۔

اور 'بھاری ماری' میں گھوم کر تحرک کے حُسن کا احساس دیتا ہے۔

• ہندوستان کے اکثر کلاسیکی رقص کا رشتہ عوامی رقص سے ہے، ایسے رقص میں عوام کے ابتدائی حسی تجربے بھی شامل ہیں اور ساتھ ہی فطری اور والہانہ اظہار کی مثالیں بھی ملتی ہیں، اولین اور قدیم تجربوں کے آہنگ کی پہچان مشکل نہیں ہوتی، کلاسیکی رقص نے عوامی رقص سے جہاں ابتدائی تجربوں کی شادابی حاصل کی ہے وہاں تحرک تنظیم اور رنگ آمیزی کی حیرت انگیز وحدت کو بھی پایا ہے، بلاشبہ کلاسیکی رقص کی جمالیات کا گہرا اور انتہائی معنی خیز رشتہ ہندوستان کے عوامی رقص سے ہے، بعض اداؤں میں تجربوں کا براہ راست اظہار اور سادگی کا حُسن، یہ دو ایسی بنیادی خصوصیات ہیں جن سے کلاسیکی رقص متاثر ہوا ہے، بعض عوامی رقص یا ان کے بعض پہلوؤں کے لیے کچھ اصول اور قاعدے مرتب ہوئے اور اس طرح رقص کا باضابطہ ارتقا ہوتا رہا۔ رقص کے ساتھ ڈھول نقارہ، ڈمرو وغیرہ کو بھی قبول کیا گیا اور ان کے بھی قاعدے اور اصول

بنائے گئے، عوامی رقص کی آرائش و زیبائش اور لباس نے بھی کلاسیکی رقص کو شدت سے متاثر کیا ہے۔ اسی طرح عوامی رقص کی ڈرامائی خصوصیتوں کو بھی قبول کر کے اُن میں نیا پن پیدا کیا گیا ہے۔ قبائلی رقص کی وجہ سے جمالیاتی اور رومانی تجربوں کی ایک دنیا موجود تھی، مدھیہ پردیش، آندھرا پردیش اڑیسہ اور بہار کے قبائلی رقص کی فطرت سے جذباتی اور ذہنی وابستگی اور جذبوں کے والہانہ اظہار نے ہندوستان کے کلاسیکی رقص کو متاثر کیا ہے۔ آراکو کے آدی باسیوں، دکن کے بنجاروں یا لمبادون اور ناگاؤں کے عوامی رقص نے کلاسیکی رقص پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ آسام کے "ستاّرہ رقص" سے برہم پتر کی وادی گونجتی رہی ہے۔ وشنویت کے اثر سے ستاّرہ رقص کے تجربوں میں کشادگی آئی ہے، سنکرادیو اور مہادیو نے کرشن کے موضوع سے اس رقص کو ڈرامائی خصوصیتیں عطا کیں۔ اڑیسہ کے "اوڈی سی" (ODISSI) میں مہارس (عورت) اور "گوتی پوس" (مرد) کے ابتدائی رقص نے اساطیری مزاج کو پیش کرتے ہوئے بہتر فن کا مظاہرہ کیا۔ ناٹیہ شاستر "ابھینے درپن" اور "ابھینے چندریکا" وغیرہ کے اڑیہ ترجموں کے بعد اس رقص میں جو جہتیں پیدا کی گئیں اُن سے اندازہ ہوتا ہے یہ رقص خود کس نوعیت کی کشادگی کا تقاضا کر رہا تھا۔

{ دو }

• موسیقی

— تخلیقی فن کے باطن کا آہنگ

نقطۂ آغاز

• موسیقی، فنونِ لطیفہ کی روح اور تخلیقی آرٹ کے باطن کا آہنگ ہے! بعض علماء اسے فنونِ لطیفہ اور تخلیقی آرٹ کا نقطۂ عروج تصوّر کرتے ہیں اس لیے کہ یہ ذہن کو وقت کی زنجیروں سے آزاد کر دیتی ہے۔ اس کا آہنگ زماں و مکاں کی قید سے آزاد ہو کر فطرت کے آہنگ سے رشتہ قائم کرتا ہے۔ آوازوں پر اس کی علامتیں فطری آوازوں سے باطنی رشتہ قائم کر کے انتہائی مجرد جمالیاتی قدروں کی تخلیق کرتی ہیں۔

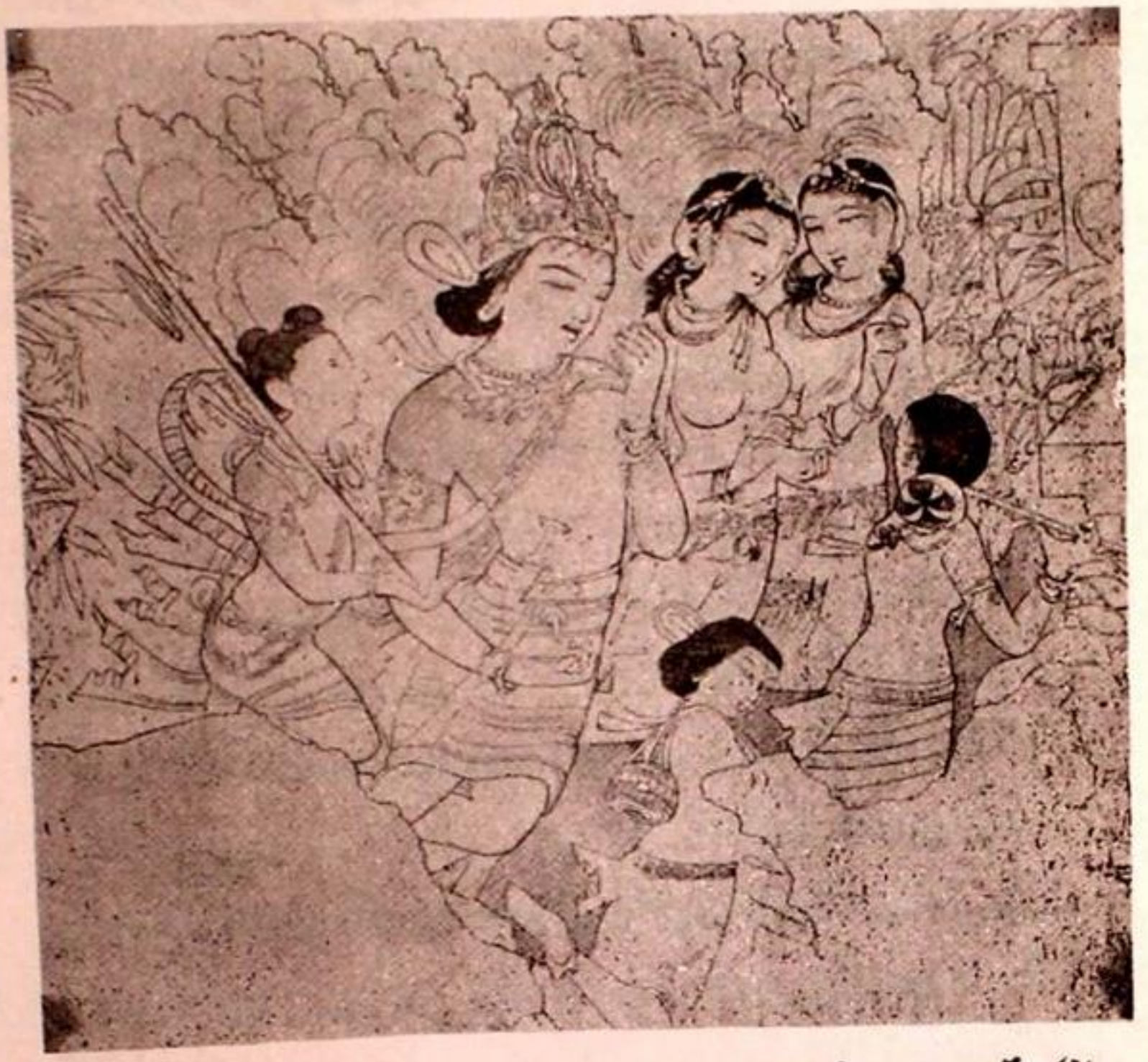
رقص، مصوّری، مجسّمہ سازی اور فنِ تعمیر، سب کے باطن میں اس کا آہنگ ہوتا ہے رقص کو موسیقی سے علیٰحدہ نہیں کیا جا سکتا، مصوری کے خاکوں اور لکیروں اور کینوس کے زاویوں میں موسیقی کی لہریں ہوتی ہیں، مجسّموں کے نقوش اور فن تعمیر اور نقاشی کے اندر اس کی لہریں دوڑتی رہتی ہیں، چونکہ اس کا رشتہ انسان کے بنیادی جذبوں سے ہے اس لیے کسی بھی تخلیق کا تصور موسیقی کے آہنگ کے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔ موسیقی کی لہریں "نروس سسٹم" سے بیدار اور متحرک ہوتی ہیں، فطرت کی آوازوں سے نظام اعصابی میں تحرک پیدا ہوتا ہے اور موسیقی جنم لیتی ہے، اس کی لہروں کو قبول کرنے کے لیے ذہن فطری طور پر اس لیے تیار ہوتا ہے کہ جذبات کی کسی نہ کسی سطح پر کوئی نہ کوئی آہنگ پہلے سے موجود ہے، ان لہروں سے اس آہنگ میں فطری تحرک پیدا ہو جاتا ہے، آوازوں کی جمالیاتی تجسیم سے جذبوں کی جمالیاتی تجسیم ہوتی ہے اور یہی موسیقی کا پیغمبرانہ عمل ہے۔

• ہندوستان میں موسیقی کے فطری ارتعاشات (VIBRATIONS) نازک، خوشنما، عمدہ اور نفیس مدارج اور مسلسل باطنی ارتقار اور آوازوں کے زیر و بم (PITCH) پر ہمیشہ غور کیا گیا ہے۔ کلاسیکی موسیقی اور بعض مقامی موسیقی کے سروں کی ترتیب اور آوازوں کے زیر و بم سے ماضی میں فنکاروں کی تخلیقی فکر اور موسیقی کے تعلق سے اُن کے زاویۂ نگاہ کی پہچان ہو جاتی ہے۔ ہندوستان کے قدیم موسیقاروں نے فطری اور احساساتی ارتعاشات میں "وقفہ" اور "زیر و بم" کا خیال رکھتے ہوئے آوازوں کی جمالیاتی تجسیم اس طرح کی ہے کہ سننے والوں کے جذبوں میں کئی رنگ پیدا ہو جاتے ہیں، مختلف کیفیتیں لہراتی ہیں، مابعد الطبعیاتی فکر اور کثرت میں وحدت کے جلوے کو دیکھنے کی خواہش نے جمالیاتی آسودگی اور مسرّت کے لیے ارتعاشات کو تخلیقی گرفت میں لے لیا ہے اور لہروں کے تسلسل کو قائم رکھتے ہوئے نفیس اور نازک مدارج قائم کیے ہیں، بلاشبہ یہ بڑا کارنامہ ہے!

• ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کہ جس کی بہتر نمائندگی سام وید سے ہوتی ہے ارتعاشات اور ارتعاشات کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں اور اکثر بہت ہی چھوٹی لہروں کی قدر و قیمت کا احساس عطا کرتی ہے۔ رگ وید کے نغموں کے آہنگ اور ان کے ارتعاشات کے زیر و بم کے حُسن کو سام وید نے سمجھایا اور اس کے بعد ہی ہندوستان کے رشی منیوں اور عارفوں نے موسیقی کے رموز کو سمجھنا اور سمجھانا شروع کیا۔ نارد، سوتی، بھرت، ویشاکھل اچاریہ، کیشپ، سرودرلا، ہرش، بھٹ لولتا، اودبھٹ، ابھینوگپت، انجنے اور دوسرے کئی رشیوں اور عارفوں نے ساز، آلۂ موسیقی، راگ، رس، سرا عداد، دھنوں کی ترسیم اور رس وغیرہ پر اظہار خیال کیا اور اپنے بہتر تجربوں سے آشنا کیا، فطرت کے آہنگ کا شعور غیر معمولی تھا، سناٹے اور خاموشی کا آہنگ اُن کے تجربوں میں شامل ہوا تو پھولوں اور پتوں پر ٹپکتے ہوئے پانی کے قطروں کا آہنگ بھی اُن کا تجربہ بنا۔ اِن بزرگوں نے پہلی بار بتایا کہ موسیقی حسیات کے اظہار کا عظیم تر ذریعہ ہے، حسّی سطح پر جمالیاتی ہیئت کی تشکیل و ترتیب کے اس عمل نے موسیقی کو شعری تجربوں سے بلند کر دیا، جذبوں کے آہنگ کا اظہار

اس طرح ہوا جیسے روح کی گہرائیوں میں نغمہ ریز لہروں کی ہلچل سی ہو اور یہ لہریں کسی رکاوٹ کے بغیر ظہور پذیر ہو گئی ہوں۔

"اُپنشدوں" نے اوم کے جپ سے آہنگ کے رس کا جو احساس عطا کیا تھا وہ انتہائی غیر معمولی تھا، اُوم کے حسّی تصوّر نے ایک دائرے میں تمام حُسن اور تمام مسرتوں اور تمام لذّتوں کو سمیٹ لیا ہو جیسے! یہ 'دائرہ' ایک ایسے عظیم تر سرچشمے کی صورت جلوہ گر ہوا جس سے ہر لمحہ زندگی کی نغمہ ریز لہریں نکلتی ہیں۔ 'اوم' کے آہنگ نے پوری کائنات کی وحدت کا احساس عطا کیا، ایک — اور صرف ایک — ایسا چکر ہے کہ جس کی کوئی ابتدا رہے اور نہ اختتام، باطن اور کائنات کے آہنگ کی ایسی جمالیاتی وحدت کی دوسری مثال آسانی سے نہیں ملتی۔ 'شیو' کا پیکر ایسی عظیم 'ارفع' تہہ دار اور معنی خیز دائرے کی علامت ہے جو اس جمالیاتی وحدت کے آہنگ کو صرف مختلف انداز سے سمجھاتا ہی نہیں بلکہ وہ خود اس آہنگ کی تجسیم بن جاتا ہے۔ 'ابھینو گپت' نے موسیقی کی جمالیات کا رشتہ اسی سرچشمہ سے قائم کیا ہے، نغموں اور آوازوں یا آہنگ کے پیش نظر کائنات بظاہر دو صورتوں میں نظر آتی ہے۔ ایک صورت اظہارِ آہنگ (VACAKA) کی ہے اور دوسری صورت اُن اشیاء و عناصر کی کہ جن کے لیے اظہار آہنگ (VACYA) ہے۔ اظہارِ آہنگ یا اظہاری آوازوں میں آزادی ہے اور دوسری صورت شعور کی افضل ترین روشنی کی فطرت کا اظہار (PRAKASA)! کائنات اور ابدی حسن یا خالق کے گہرے اور اس رشتے کی وحدت کے شعور سے نغمہ ریز لہروں کا عمل جاری ہے۔ خود ابدی حسن یا خالق آزادی اور شعور کی افضل ترین روشنی اور تمام نغموں، آوازوں اور آہنگ کی وحدت کا جلوہ ہے۔ ابدی حسن یا خالق کا تحرک نغموں کو بکھیرتا رہتا ہے اور سچائی یہ ہے کہ کائنات اور خالقِ کائنات ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں ہیں۔ روح کی گہرائیوں میں جو نغمہ ریز لہریں ہیں اور کائنات میں آوازوں کا جو ہجوم ہے وہ سب خالق کی نغمہ ریز لہروں اور اُن کے باطن کی آوازوں سے رشتہ رکھتے ہیں۔ جب آہنگ، آہنگ سے رشتہ تلاش کرنے کی عارفانہ



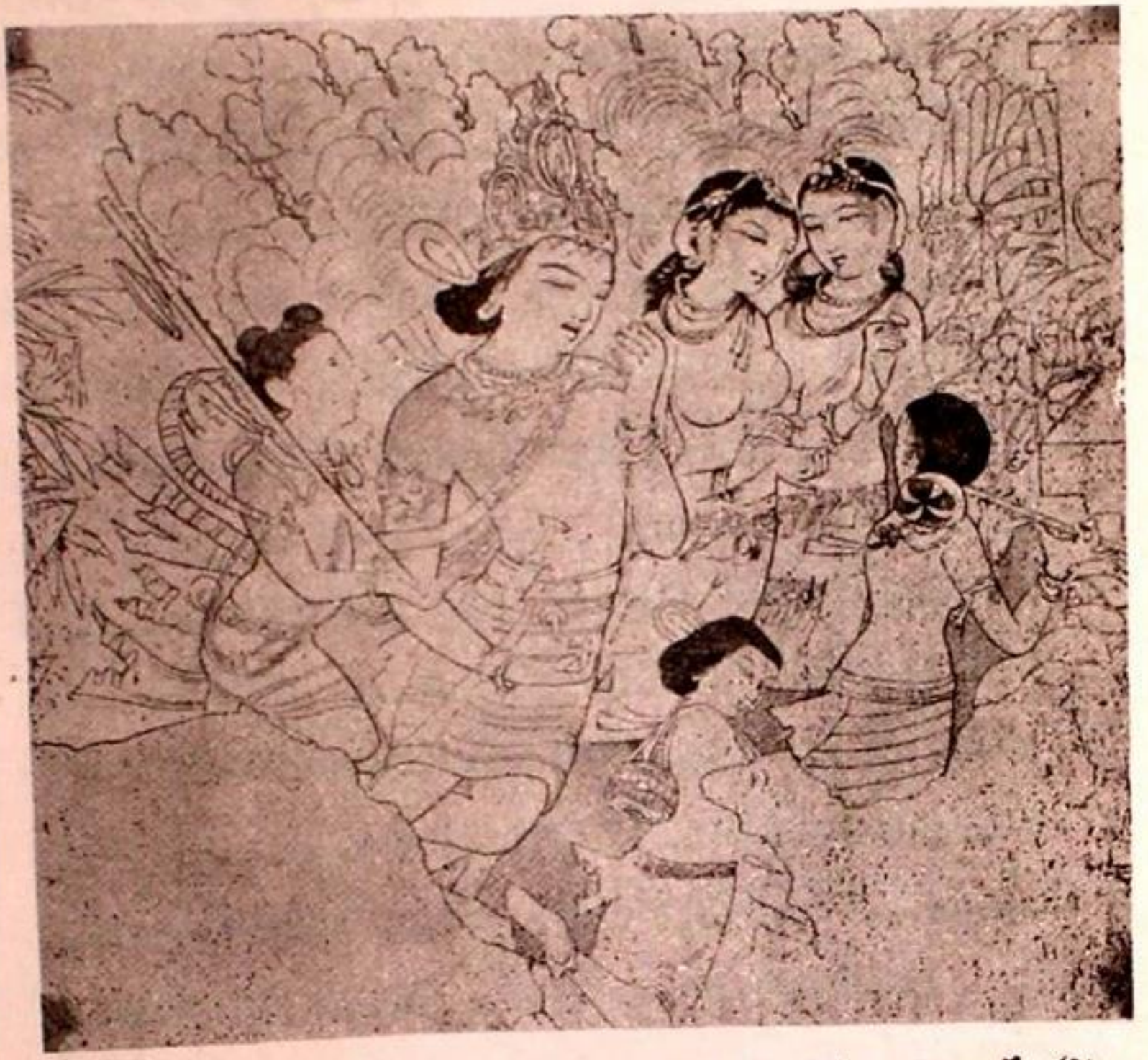
• پرواز کرتے ہوئے موسیقار
اجنتا، غار ۱۷

وقت کا میکانکی تصور ٹوٹ گیا!

یا فنکارانہ کوشش کرتا ہے تو اعلیٰ ترین موسیقی جنم لیتی ہے، موسیقی آہنگ اور آہنگ کی وحدت کی عظیم تر علامت ہے۔!

● موسیقار 'آنند' اور 'آنند' کے رشتے کی بازیافت کرتا رہتا ہے، دونوں کی ہم آہنگی سے آوازوں کی وحدت (VIMARAS) جنم لیتی ہے، یہ وحدت لطیف اور نازک ہے، موسیقی کے ارتعاشات سے اس کی لطافت خوشبو کی مانند پھیلتی ہے 'آنند' کی اصطلاح کی عظمت کا احساس اُس وقت حد درجہ بالیدہ ہو جاتا ہے جب ہندوستانی جمالیات میں 'بندو' کی پُرعظمت اصطلاح سے اس کا رشتہ قائم ہوتا ہے 'بندو' کائنات کی تمام آوازوں کا مرکز اور سرچشمہ ہے لہٰذا موسیقی کا سرچشمہ بھی یہی ہے، کائنات کی تخلیق اور تمام اشیاء و عناصر کی تخلیق 'بندو' کی مرہونِ منّت ہے۔ کائنات کی تمام آوازوں اور اس کی لہروں کو اسی نے خلق کیا ہے، الیشور، شکتی اور ودّیا وغیرہ یہ سب اسی کی علامتیں ہیں یہ سب عظیم تر مسرّتوں اور عظیم تر آنند کے استعارے ہیں جن سے موسیقی باطنی رشتہ رکھتی ہے۔ انسان کی نغمہ ریز لہریں اور ان لہروں کے تمام ارتعاشات اپنے اسی مرکز اور سرچشمے کی طرف لوٹتے ہیں اور اس پُراسرار تخلیقی عمل میں ہر 'آنند' ملتا رہتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں سب سے لطیف آواز کو "ندا" کہا گیا ہے، ندا بندو ہی کی ایک جمالیاتی کیفیت ہے۔ جسے خالقِ کائنات نے بندو ہی میں خلق کیا ہے۔ آوازوں کی وحدت کا شعور اسی نے عطا کیا ہے جس کی وجہ سے انسان میں موسیقی کی خوبصورت ترین لہروں کے ساتھ 'بندو' کی جانب لوٹنے اور اس سے ہم آہنگی قائم کرنے کا تحرک پیدا ہوتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں 'آنند' کا مس کسی پُراسرار جادو کی مانند اس طرح پھیلا ہوا ہے کہ تخلیقی عمل میں المیہ یا ٹریجڈی کا کوئی گہرا احساس نہیں ملتا۔

● ہندوستانی فنونِ لطیفہ میں "یوگ" اور خصوصاً کنڈلی یوگ نے نمایاں حصّہ لیا ہے۔ یہاں صرف اس بات کی جانب اشارہ کرنا ضروری ہے کہ رقص، موسیقی اور فنِ تعمیر وغیرہ میں شیو اور شکتی کے گہرے بالیدہ شعور نے نیچے سے اوپر اُٹھنے، ابدی حسن سے



• پرواز کرتے ہوئے موسیقار
اجنتا، غار ۱۷

یا فنکارانہ کوشش کرتا ہے تو اعلیٰ ترین موسیقی جنم لیتی ہے، موسیقی آہنگ اور آہنگ کی وحدت کی عظیم تر علامت ہے۔!

• موسیقار 'آنند' اور 'آنند' کے رشتے کی بازیافت کرتا رہتا ہے، دونوں کی ہم آہنگی سے آوازوں کی وحدت (VIMARAS) جنم لیتی ہے، یہ وحدت لطیف اور نازک ہے، موسیقی کے ارتعاشات سے اس کی لطافت خوشبو کی مانند پھیلتی ہے، 'آنند' کی اصطلاح کی عظمت کا احساس اُس وقت حد درجہ بالیدہ ہو جاتا ہے جب ہندوستانی جمالیات میں 'بندو' کی پُر عظمت اصطلاح سے اس کا رشتہ قائم ہوتا ہے 'بندو' کائنات کی تمام آوازوں کا مرکز اور سرچشمہ ہے لہٰذا موسیقی کا سرچشمہ بھی یہی ہے، کائنات کی تخلیق اور تمام اشیاء و عناصر کی تخلیق 'بندو' کی مرہونِ منّت ہے۔ کائنات کی تمام آوازوں اور اس کی لہروں کو اسی نے خلق کیا ہے، الیشور، شکتی اور ودّیا وغیرہ یہ سب اسی کی علامتیں ہیں یہ سب عظیم تر مسرّتوں اور عظیم تر آنند کے استعارے ہیں جن سے موسیقی باطنی رشتہ رکھتی ہے۔ انسان کی نغمہ ریز لہریں اور ان لہروں کے تمام ارتعاشات اپنے اسی مرکز اور سرچشمے کی طرف لوٹتے ہیں اور اس پُر اسرار تخلیقی عمل میں ہر آنند ملتا رہتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں سب سے لطیف آواز کو "ندا" کہا گیا ہے، ندا بندو ہی کی ایک جمالیاتی کیفیت ہے۔ جسے خالقِ کائنات نے بندو ہی میں خلق کیا ہے۔ آوازوں کی وحدت کا شعور اسی نے عطا کیا ہے جس کی وجہ سے انسان میں موسیقی کی خوبصورت ترین لہروں کے ساتھ 'بندو' کی جانب لوٹنے اور اس سے ہم آہنگی قائم کرنے کا تحرک پیدا ہوتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں 'آنند' کا لمس کسی پُر اسرار جادو کی مانند اس طرح پھیلا ہوا ہے کہ تخلیقی عمل میں المیہ یا ٹریجڈی کا کوئی گہرا احساس نہیں ملتا۔

• ہندوستانی فنونِ لطیفہ میں "یوگ" اور خصوصاً کنڈلی یوگ نے نمایاں حصّہ لیا ہے۔ یہاں صرف اس بات کی جانب اشارہ کرنا ضروری ہے کہ رقص، موسیقی اور فنِ تعمیر وغیرہ میں شیو اور شکتی کے گہرے بالیدہ شعور نے نیچے سے اوپر اُٹھنے، ابدی حسن سے

رشتہ قائم کرنے اور مکاں کو افقیاً (HORIZONTALLY) گرفت میں لینے کی عجیب و غریب طاقت حسّی سطح پر عطا کی ہے۔ 'شکتی' نیچے سے اوپر کی طرف بڑھتی ہے اور شیو کی لامحدودیت میں جذب ہو جاتی ہے۔ یہ شکتی سانپ کی طرح کنڈلی مارے بیٹھی رہتی ہے اور تحرک پاکر اوپر کی جانب بڑھتی ہے۔ یہ حسّی تصور بلاشبہ جنگل کی تہذیب کی دین ہے جس نے 'وسعت' اور بلندی کے "آرچ ٹائپس" کو شدّت سے بیدار اور متحرک کیا ہے، راگوں کی ترتیب، تال کی صورتوں، آوازوں کے حجم (VOLUME) اور اُن کے زیر و بم، بہاؤ، عروج کی مختلف سطحوں پر ان کے عمل، تیزی سے اوپر اُٹھنے کے انداز اور نقطۂ عروج پر پہنچنے کے عمل کے علاوہ تنفس کی رفتار وغیرہ پر غور کیا جائے تو 'یوگ'، اور خصوصاً کنڈلنی یوگ، کے بیش قیمت کردار کا بخوبی اندازہ ہو جائے گا۔

● 'ہندوستانی جمالیات'، نے موسیقی کے آہنگ کے ساتھ گیتوں کے بول اور موسیقاروں کی آوازوں کو بھی بڑی اہمیت دی ہے اور بعض ایسے خیالات بھی ملتے ہیں کہ جن کے اندازہ ہوتا ہے کہ 'نغمہ' گیت اور موسیقاروں کے بول، قدیم فنکاروں کے ہاں زیادہ اہم ہیں، کہا گیا ہے کہ رقص کے فن کے بغیر مصوری اور مجسّمہ سازی ممکن نہیں، موسیقی کے بغیر رقص کا وجود بے معنی ہے اور نغموں اور نازک اور نفیس آوازوں کے بغیر موسیقی کا تصوّر پیدا نہیں ہو سکتا۔ 'ہندوستانی جمالیات' نے موسیقی کی کائناتی اور آفاقی لہروں کو اہمیت دی ہے۔ اس کے ساتھ ہی باطن میں اُن لہروں کو محسوس کرنے کی فطری صلاحیتوں کی طرف اشارہ کیا ہے، یہ بتایا ہے کہ اُن سے باطن کی مختلف سطحوں پر ردو قبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے — اس سچائی کو سمجھایا ہے کہ موسیقی کی لہروں کے شعور ہی سے دوسرے فنون یعنی شاعری، مصوری، مجسمہ سازی، سنگ تراشی اور فنِ تعمیر میں روح پرور کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں، ان فنون کے آہنگ پر موسیقی کا آہنگ شدّت سے اثر انداز ہوتا ہے۔ صوتی اجزا کی لذّت بخش اور لذّت انگیز کیفیتوں کے بغیر فنون میں عظمت اور گہرائی پیدا نہیں ہو سکتی، دوسرے فنون کے مقابلے میں موسیقی جادو سے قریب ہے لہٰذا شاعری کے لفظوں، استعاروں

اور پیکروں، مصوّری کی لکیروں اور رنگوں، سنگ تراشی اور مجسّمہ سازی کی علامتوں اور فنِ تعمیر کی سادگی اور پُرکاری میں جب موسیقی کی لہریں جذب ہوتی ہیں تو وہ آفاقیت پیدا ہو جاتی ہے جس سے جمالیاتی آسودگی پانے کا سلسلہ صدیوں میں پھیل جاتا ہے۔ اس بنیادی حقیقت پر بھی نظر ہے کہ آواز، بول، الفاظ — ان کے زیر و بم اور ان کے نفیس مدارج سے موسیقی میں سوز و گداز کی آمیزش ہوتی ہے۔ خالص آفاقی اور کائناتی لہروں کا بھی احساس ہے اور ساتھ ہی انسان کی آوازوں کی حسین آمیزش کا شعور بھی ہے۔

• موسیقی کے جادو کا اثر جتنا بھی عارضی ہو، حقیقت یہ ہے کہ "نروس سسٹم" پر اس کے اثرات ہوتے ہیں اور دوسرے فنون میں جذب ہو کر اس کی قدر و قیمت بڑھ جاتی ہے۔ موسیقی کی لہروں اور اس کے سروں سے فنونِ لطیفہ کو دیکھنے اور محسوس کرنے کا ایک تازہ جمالیاتی رجحان اور زاویۂ نگاہ اُبھرا ہے جو جذبات کے جوش اور تحرک، جذباتی اور لاشعوری پیچیدگیوں، باطنی کیفیتوں، جنسی آرزومندی، ہیجانوں کے اُبھار اور اُن کی ترتیب اور ارتعاشات کے مدارج وغیرہ کے پیشِ نظر ایک اہم ترین نفسیاتی جمالیاتی رجحان ہے یا زاویۂ نگاہ ہے۔ شاعری، مصوّری، سنگ تراشی اور فنِ تعمیر کے جلال و جمال اور کلاسیکی تخلیقی کارناموں کو دیکھنے کا انداز اس کی وجہ سے بدل کر رہ گیا ہے "اجنتا" کی تصویروں کے بہتے ہوئے پیچ و خم اور نٹ راج، اور 'بدھ' کے پیکروں کی نغمہ ریز لہروں اور مجسّم نغماتی کیفیتوں کی پہچان اسی زاویۂ نگاہ سے ہوتی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان تصویروں اور پیکروں نے موسیقی کی جانے کتنی نامعلوم آفاقی لہروں کو جذب کر لیا ہے

• موسیقی جذبات کا براہِ راست والہانہ اظہار ہے۔ جنگل کے پُراسرار اور خوبصورت ماحول سے اس کا بنیادی رشتہ ہے، اس نے اس ماحول میں ہیجانات کو اُبھارنے میں مدد کی ہے، ظاہر ہے اس کی اپنی قوت بے پناہ ہے جس کی وجہ سے جنگل کی آوازوں اور نغموں سے ابتدائی موسیقاروں اور مغنیوں کا باطنی تعلق قائم ہوا۔ اس کی وجہ سے جانے کتنے جذبوں، ہیجانی اور ملحاتی کیفیتوں کا اظہار ہوا۔ جنگل کی متنوع آوازوں نے تحرک پیدا کی اس لیے کہ ان کے اثرات جسم اور روح دونوں پر ہوتے تھے۔ موسیقی نے روشنی، تاریکی

غم، محبّت، حسد، سکون، انتشار ۔ اور پتوں، جھرنوں اور آبشاروں، ندیوں، پرندوں اور جانوروں کی آوازوں اور درختوں کے سکون و انتشار۔ اور بدلتے ہوئے موسموں کو سمیٹ لیا اور تخلیقی لہروں اور سروں میں جذبوں کے مختلف رنگوں کے ساتھ پیش کیا اور ہر آہنگ میں نشے کی کیفیت پیدا ہوگئی۔

رگ وید کے نغموں اور منتروں کے آہنگ سے ویدوں کی تخلیق سے قبل کے نغمات اور آہنگ کی بہت حد تک پہچان ہو جاتی ہے، ہندوستانی نغموں کی دو معروف کتابوں "ادہائے گان" اور "ارنیائے گان" میں جنگلوں کے پراسرار رومانی اور خوب صورت ماحول اور روشنی اور گہری تاریکی کے تجربوں کے نغمے ملتے ہیں، کہا جاتا ہے کہ یہ دونوں کتابیں "سم وید" کے زمانے کی ہیں۔ ممکن ہے یہ خیال درست ہو لیکن ان کے نغموں کا رشتہ جنگل کی تہذیب سے ہے، اس دور میں ان کا تحفظ یقیناً بڑا کارنامہ ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ذہنی اور جذباتی وابستگی کی وجہ سے یہ نغمے بعد کے ادوار میں بھی مقبول رہے ہوں گے۔ ہندوستانی جمالیات میں سنگیت کا رشتہ برہما، شیو، وشنو، بھرت، نارد، مہادیو وغیرہ سے قائم ہے۔ رقص کی طرح اسے بھی ایک ابدی کائناتی اور آفاقی کردار عطا کیا گیا ہے اور مابعد الطبعیاتی رومانی فکر نے اس فن میں بھی کائنات اور اس کے آہنگ کو سمیٹ لیا ہے۔

● ہندوستانی موسیقی میں سات بنیادی سروں کی تخلیق میں تین ہزار سے زیادہ راگوں کی ترتیب، بیس سے زیادہ سنتریوں اور تئو سے زیادہ 'تال' کی صورتیں ہیں جہاں آواز کے حجم (VOLUME) زیر و بم (PITCH) بہاؤ، زور، دھیمے پن اور فطری رفتار (NATURAL ACCELERATIONS) وغیرہ کا مکمل خیال ملتا ہے وہاں جذباتی سطح پر صوتی تخفیف (DIMINUTION) آواز کو عروج کی مختلف سطحوں پر ڈھیلا کرنے (RELAXATION) کے عمل، تیزی سے آگے بڑھنے (ONRUSHES) اور نقطۂ عروج پر جانے کے انداز اور رفتار (PACE) اور تنفس کی رفتار اور تنفس کی کیفیتوں پر بھی نظر ہے، اس طرح ہندوستانی موسیقی ایک باوقار، جمالیاتی اظہار اور پُروقار عمل کی صورت جلوہ گر ہوتی ہے۔

• شدید مذہبی فکر اور ہمہ گیر مذہبی وجدان سے ہندوستان کے اچاریوں اور تخلیقی فنکاروں نے سچائی یا حقیقت کے جوہر کو اس طرح پایا تھا کہ یہ شے کے باطن اور اس کی خوشبو میں ہوتا ہے، سچائی یا اس کے جوہر کی تلاش اس کے چھلکے یا خول سے بے سود ہے، یہی وجہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی میں تخلیقی قوت نے ایسے پُراسرار معجزوں کو دکھایا ہے کہ دوسری مثال نہیں ملتی، سروں اور راگوں میں مجرّد سچائیوں کی پیش کش خود ایک معجزہ ہے، اُس عمل پر غور کیجئے جو تخلیقی سچائی کے لیے باطن میں مختلف پُراسرار منزلوں سے گزرتا ہے، اور مجرد آوازوں کو دریافت کرتا ہے۔ تلاش و جستجو اور دریافت کا یہ عمل صدیوں میں پھیلا ہوا ہے۔ ہندوستانی موسیقاروں نے جامد، بیانیہ اور خارجی طور پر ظاہر ہونے والی عام باتوں سے پرہیز کیا اور جذبوں کے آہنگ سے دلچسپی لی، اور نغموں کے ایسے دائروں کی تخلیق کی کہ جن میں کائنات کے آہنگ کی لہریں جذب ہوتی محسوس ہوئیں۔ آہنگ اور آہنگ کی وحدتوں کے جانے کتنے جلوے نغموں کے دائروں میں موجود ہیں، یہ بڑا غیر معمولی کارنامہ ہے۔

• ہندوستانی موسیقی بھی رقص کی طرح "یوگ" کی ایک خوبصورت ترین جہت ہے کہ جس میں بار بار ایک ہی عمل یا آہنگ یا آواز کی بار بار ایک ہی صورت اُبھرتی ہے اور لطیف تھکن کا احساس بھی آسودگی بخشتا ہے۔ ایک ہی عمل اور ایک ہی آواز کی جانے کتنی جہتیں پیدا ہوتی ہیں۔ ایک ہی بول سے جانے کتنی لہروں کا احساس ہوتا ہے، ان سے جو تھکن ہوتی ہے اس سے ذہنی آسودگی ملتی ہے، شانتی اور موکش (MOKSHA) یعنی ذہنی سکون اور ذہن کی آزادی کے تصورات بنیادی سطح پر موجود ہیں۔

ان ہی باتوں کے پیش نظر ڈاکٹر آرنلڈ بیک (ARNOLD BAKE) نے اپنی تصنیف THE NEW OXFORD HISTORY OF MUSIC میں یہ کہا ہے کہ ہندوستانی موسیقی کو علیحدہ کر دیا جائے تو ہندوستانی کلچر اپنے تمام فلسفوں کے ساتھ ٹوٹ جائے گا ہندوستانی تفکّر کے اس کا ایک گہرا باطنی رشتہ ہے، موسیقی کے بغیر ہندوستانی تہذیب و ثقافت کا تصوّر پیدا نہیں ہوتا، ہندوستانی موسیقی نے بدلتی ہوئی تہذیبی قدروں کے

سامنے اپنی بے مثال لچک اور اپنی سیّال کیفیت دونوں کا گہرا احساس دیا ہے، راگوں کے معاملے میں ہر عہد میں محتاط روّیہ ملتا ہے، راگوں کا تعلق بنیادی احساس اور جذبے سے ہے لہٰذا ان کی انفرادیت مجروح نہیں ہوئی، مختلف فنکاروں نے راگوں کو اپنی اپنی جمالیاتی حس اور اپنے اپنے 'وژن' کے مطابق قریب کیا ہے لیکن سچائی اپنی جگہ پر رہی ہے۔ اگرچہ جہتیں پیدا ہوتی رہی ہیں۔

• ارتعاش، مدارج، زیر و بم اور مسلسل ارتقائی صورت میں جذبوں کا آہنگ وقت کے میکانکی تصوّر کو توڑ دیتا ہے۔ گیان اور عبادت کے گہرے تاثر کی وجہ سے ارتقار کے تسلسل کا ایک نہ رکنے والا عمل جاری ہو جاتا ہے اور اس عمل میں مختلف اور متضاد ہیجانات میں پُراسرار وحدت پیدا کرنے کی خواہش جمالیاتی آسودگی عطا کرتی رہتی ہے۔ ہندوستانی موسیقی کی جمالیات کا یہ پہلو توجہ چاہتا ہے، یہ خواہش اُس وقت اہم ہو جاتی ہے جب تضادات (CONTRADICTIONS) کو ایک دوسرے میں جذب کرنے کی کوشش ہوتی ہے ہندوستانی تفکر نے اس بات کو بڑی اہمیت دی ہے کہ انسان کی عظمت کی پہچان تضادات کی وحدت کے عمل سے ہوتی ہے، روحانی اور نفسی سطح پر یہ وحدت پیدا ہوتی ہے۔ 'الاپ' ہی سے محسوس ہونے لگتا ہے کہ مختلف اور متضاد ہیجانات میں پُراسرار وحدت پیدا کرنے کی خواہش بیدار ہو گئی ہے اور درون بینی کا عمل شروع ہو گیا ہے۔ ارتقار کے تسلسل کے نہ رکنے والے عمل میں وقت کی رفتار تیز ہو جاتی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وقت سیدھی لکیر نہیں بلکہ ایک پراسرار چکر ہے۔ ایک پُراسرار دائرے کے بعد دوسرا پُراسرار دائرہ جنم لیتا جا رہا ہے جس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ اختتام! رقص اس طرح موسیقی سے قریب تر ہو جاتا ہے۔ موسیقی کے 'تال' ہی سے اس کا رشتہ شروع ہو جاتا ہے، نٹ راج کائنات کی تخلیقی جبلت کا سرچشمہ بن کر نغمہ ریز قوت اور نغمہ آمیز لہروں کی علامت بنتے ہیں، موسیقی میں بھی رقص کے پانچ آہنگ موجود ہیں۔ یعنی کائنات کی تخلیق اور اس کے ارتقار کے عمل کا آہنگ (سرشٹی) تمام حسن و جمال کے ساتھ کائنات اور اس کے قیام کا آہنگ (سیٹھتی) کائنات اور اس

کے عناصر کو بکھیر دینے کے عمل کا آہنگ (سم ہار) کائنات اور اس کے عناصر کو باطن میں سمیٹ لینے کے عمل کا آہنگ (تیرو بھو) اور کائنات اور اُس۔ کے عناصر کو آزاد کرنے اور ہر شے کو اعلیٰ ترین سطح پر لے جانے کے عمل کا آہنگ (انوگرہ۔ نروان !) ہر فنکار اپنے

راگ بسنت کا ایک جمالیاتی نقش !

(جودھپور۔ ابتدائی سترھویں صدی)

اپنے طور انہیں پیش کرتا ہے، آوازوں کو آزاد چھوڑنے اور انہیں پھر سمیٹ لینے اور پھر آزاد کرنے کے عمل میں ہندوستانی موسیقی کا جمالیاتی نظام اُبھرتا ہے۔ راگوں کی جذبی

کیفیتوں اور ان کی تہوں کے کھلنے کے عمل میں اس سچائی کا جوہر ہے۔ 'گیان'، اور 'تپسیا'، کے تصورات کی وجہ سے ہندوستانی موسیقی میں اظہار کا معاملہ مختلف ہوجاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے باطن کی جانے کتنی سطحوں پر وجود پگھلتا جارہا ہے۔ 'یوگ'، نے 'سادھن'، کا جوہر عطا کیا ہے۔ جس کی وجہ سے راگوں کی لہریں زماں ومکاں کی زنجیروں کو توڑ کر وقت کی پُراسرار مجرّد کیفیتوں سے رشتہ قائم کرلیتی ہیں اور مجرّد بن جاتی ہیں، راگوں میں وہ تمام رس موجود ہیں جن کا ذکر علمائے جمالیات نے کیا ہے۔

• ہندوستانی موسیقی کی ابتدائی صورتوں کا رشتہ بھی اساطیر یا دیومالا سے قائم کیا گیا ہے، دیوی دیوتاؤں کے ایسے کتنے قصّے ہیں کہ جن سے موسیقی کو سمجھایا گیا ہے۔ سنگیت کے مفاہیم کی وضاحت کے لیے بھی بعض اہم حسّی پیکر تراشے گئے ہیں، راگ راگنیوں کو حسّی سطح پر پیکروں کی صورتوں میں محسوس کیا گیا ہے۔ آریوں اور غیر آریوں کے جمالیاتی تجربوں کی آمیزش سے ہندوستانی موسیقی نے ارتقار کی منزلیں طے کی ہیں۔ ویدوں کی کائناتی فکر میں 'ورون'، یا "آکاش" کی جو اہمیت ہے ہمیں معلوم ہے۔ 'ورون' یا 'آکاش'، تخلیق کی سب سے پہلی صورت ہے، اسے حسّی سطح پر ایک دیوتا کی صورت محسوس کیا گیا۔ اور اس کے بعد اپنی بہتر خصوصیتوں کے ساتھ یہ پیکر سامنے آگیا۔ تانتروں کے دور میں ویدوں کے بعض دیوتاؤں کو "آوازوں کی صورتیں" عطا کی گئیں ان میں 'ورون'، یا 'آکاش' بھی آوازوں کی صورتوں میں ظاہر ہوا۔ ان صورتوں کو "ورن بیجاس" کہتے ہیں۔ آکاش یا 'ورون'، کی اہمیت کم وبیش وہی ہوگی۔ جو "ورن پرتیماؤں" کی اہمیت ہے "ورن پرتیما" رنگوں کے پیکر ہیں آوازوں اور رنگوں کے پیکروں کے بعد ہی مورتیاں بنی ہیں، "مورتی پرتیما" کا رشتہ آوازوں اور پیکروں سے بہت ہی گہرا ہے، اسی طرح آریائی اسطور کا 'مِتر'، (آفتاب) اپنی صوتی تصویر کے ساتھ اُجاگر ہوا۔ 'مِتر'، کا 'ورن بیجا'، پنجم ہے اور اسی کے بعد سروں اور راگوں کی تخلیق شروع ہوگئی اور اچاریوں اور فنکاروں نے سنگیت کے اصول بنانے شروع کیے، موسموں اور زراعتی زندگی نے اس سلسلے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ بھیرو، میگھ، پنچم، نٹ نارائن، سری، اور وسنت جیسے بنیادی راگوں کا ان سے گہرا رشتہ ہے

موسموں سے راگوں کے رشتے کا ذکر غالباً سب سے پہلے نارد کی تخلیق "سنگیت مکارنڈا" میں ملتا ہے۔ چھ راگوں کو چھ موسموں سے وابستہ کیا گیا اور یہ تمام راگ اپنی خصوصیات کے ساتھ قائم رہے۔ ان میں کسی نے کوئی اضافہ نہیں کیا دھرتی سے گہرے رشتے کی وجہ سے یہ راگ وجود میں آئے، بھیرو راگ، کا تعلق 'شیو' کی عبادت سے ہے۔ یہ بھی ایک خاص موسم کا راگ ہے۔ جب ہلکی سردی پڑنے لگتی ہے اور کھیتوں کی زرخیزی اپنے جلوے دکھاتی ہے تو یہ راگ آوازوں کے ارتعاشات، زیر و بم اور فطری رفتار اور صوتی تخفیف (DIMINUTION) سے زرخیزی کا شعور بھی عطا کرتا ہے۔ تانترؤں کے دور میں 'شیو' کی جگہ درگا نے لے لی اور شیو کی عبادت بیساکھ کے مہینے میں ہونے لگی۔ اساڑھ اور ساون میں 'میگھ راگ' کی اہمیت ہوئی، بارش دھرتی کو سینچتی ہے اور بے پناہ مسرتوں کا اظہار کیا جاتا ہے۔ 'وسنت راگ' کا تعلق بہار کے موسم سے ہے۔ پنجم راگ، کا تعلق بہار اور خزاں دونوں سے ہے۔ بنیادی راگوں سے راگنیوں کا بھی جنم ہوا اور لوک گیتوں نے انہیں اپنے اپنے طور پر جذب کر کے علاقائی انفرادیت بھی عطا کی۔

معاملہ صرف موسموں کا نہیں ہے بلکہ وقت اور لمحوں کا بھی ہے۔ ہندوستانی موسیقاروں نے تمام لمحوں کے گرد راگوں کا گھیرا ساڈال دیا ہے۔ لمحوں کے ساتھ ایک صوتی چکر کے بعد دوسرا صوتی چکر شروع ہو جاتا ہے۔ راگوں اور راگنیوں کے لیے وقت بھی مقرر ہیں اور وقت کے مطابق آہنگ کی ترتیب ہوئی ہے۔ 'راگ بھوپ'، راگ مالوا اور 'سدھا کسکا'، راگ کے مطالعے سے لمحوں کے مطابق آہنگ کی ترتیب کا احساس مل جاتا ہے، آہنگ کی ترتیب اور آوازوں کے زیر و بم میں جذبہ' احساس اور ہیجانات کا احساس انتہائی گہرا ہے، ان کی وجہ سے ہر راگ 'صوتی تصویر' بن کر ابھرتا ہے، سنگیت کی ترتیب میں انسانی نفسیات کا جو خیال ہے اسے محسوس کر کے حیرت ہوتی ہے۔ درباروں کے دلچسپ ماحول کی وجہ سے رفتہ رفتہ راگوں اور وقت اور لمحوں کا رشتہ ٹوٹتا گیا۔ سنگیت کو اہمیت دیتے ہوئے کسی بھی راگ کو کسی وقت الاپنے کی کوشش ہوئی مثلاً بھوپالی 'صبح کا راگ'، نہ رہا بلکہ شام کا راگ بن گیا۔ شمالی ہند میں تبدیلیاں زیادہ ہوئی ہیں۔ جنوبی ہند کے

فنکاروں نے وقت اور لمحوں کے پیشِ نظر مناسب راگوں کے تحفظ کا ہمیشہ خیال رکھا ہے یہی بھوپالی راگ جسے جنوبی ہند کے موسیقار "موہنا" کہتے ہیں اب بھی صبح کا راگ ہے۔

کلاسیکی موسیقی نے 'علاقائی موسیقی' کو شدت سے متاثر کیا ہے اُسی طرح جس طرح علاقائی موسیقی اور سنگیت نے مختلف عہد میں کلاسیکی موسیقی کو متاثر کیا ہے اس آویزش اور آمیزش سے ہندوستانی موسیقی کی جانے کتنی جہتیں پیدا ہوئی ہیں بنیادی 'رسوں' (RASAS) کے شدید احساس کے ساتھ جو جہتیں پیدا ہوئی ہیں اُن میں چند یہ ہیں:

- جذباتی، جنسی، ولولہ انگیز، پُرجوش ــ اور پگھل جانے والی!
- خواب آور، نرم، خوشگوار، مابعد الطبعیاتی، مدھم، ماورائی، درد آشنا، تھیر...س، تجریدی، پُرسکون!
- المناک، غم ناک، دھندلا حسرت انگیز، رقّت انگیز، پُردرد، سوگوار!
- مسرت آمیز، تجسّس آمیز، شوخیوں سے بھری ہوئی!
- پُروقار، عظیم تر، ارفع، اعلیٰ، پُرعظمت، سنجیدہ!
- ہیجان انگیز، سنسنی خیز، جذبوں کو اُبھارنے والی!

'سترتیوں' کے مطالعے سے انفرادی اور اجتماعی سطحوں پر جانے کتنی جہتیں پیدا ہوئی ہیں، ہر جہت میں امتیازی وصف کے باوجود 'کُل' میں جذب ہو جانے کا رجحان ملتا ہے۔ کثرت کے جلوے اپنی خوب صورتی کا احساس عطا کر کے وحدت کی طرف بڑھتے ہیں۔ اور آہستہ آہستہ ایک وحدت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔

{تین}

• فنِ تعمیر

ـــــ شیو شکتی کے تحرک کا آہنگ

● ہندوستانی عمارتوں کی تاریخ ہنوز ماضی کی تاریکیوں میں پوشیدہ ہے اور اکثر جانے پہچانے علاقوں مثلاً اجودھیا، قنوج، متھرا، ویشالی، پاٹلی پتر، راجگیر وغیرہ میں قدیم ترین عمارتیں اس طرح دفن ہیں کہ اُن کی چھوٹی بڑی صورتیں تو نظر آتی ہیں عمارت سازی کے شعور و عمل کی مکمل تصویر سامنے نہیں آتی

وادیٔ سندھ میں فنِ تعمیر کا کوئی ایسا نمونہ نہیں ملتا کہ جس سے اس فن کی قدیم ترین تاریخ پر بہتر روشنی پڑے۔ دراصل تیسری صدی قبل مسیح سے ہندوستان میں عمارت سازی کی تاریخ کے کچھ واضح نقوش ملتے ہیں۔ جب اشوک نے 'استوپ' نصب کئے، اسی عہد کے استوپ، اور ستون اور خانقاہیں اور پتھروں پر بنے ہوئے نقوش ابتدائی تخلیقی صورتوں کو پیش کرتے ہیں۔ پچھلے تجربوں کو بھی کسی حد تک ان کے تعلق سے سمجھا جاسکتا ہے۔ بلاشبہ اشوک کے عہد میں فنِ تعمیر کی ایک نئی روایت قائم ہوتی ہے۔ مہنجو ڈارو اور ہڑپا کے کھنڈروں اور ملک میں جابجا لکڑی اور مٹی کی مدد سے تعمیر شدہ مکانوں کے قدیم ترین آثاروں سے "موریا عہد" کی نئی روایت کی پہچان کسی قدر ہو جاتی ہے۔ سندھ اور راوی کے کنارے مہنجو ڈارو اور ہڑپا میں کچی اینٹ کی دیواروں اور میناروں سے قدیم ترین فکر و نظر کی ایک ہلکی سی تصویر یقیناً ابھرتی ہے۔ خط مستقیم اور عمودی صورتوں سے دلچسپی کا اظہار ملتا ہے۔ بلندی کی جانب بڑھنے کا بھی احساس موجود ہے اور دائروں اور مدیر صورتوں کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ وادیٔ سندھ کے یہ آثار صدیوں کے تجربوں کا نچوڑ ہیں۔ زینت و

آرائش کے نقوش ضائع ہو چکے ہیں۔ اس لئے قدیم ترین قبیلوں کی جمالیات کی مکمل تصویر سامنے نہیں آتی۔ عمودی صورتوں اور 'بلندی' کی طرف بڑھنے کے احساس اور دائروں اور مستدیر صورتوں سے ان کی جمالیاتی حس کو کسی حد تک سمجھا جا سکتا ہے۔

ترنکھی کی دریافت (وادیٔ سندھ) سے مذہبی رجحان اور تخلیقی فکر کی آمیزش کی پہچان ہوتی ہے۔ "سر جان مارشل" نے جسے "اصل شیو" کہا ہے، وہ یوگی کی طرح آسن جمائے بیٹھا ہے جو باطنی پرواز کی طرف ایک مکمل اشارہ ہے۔ مابعد الطبیاتی فکر سے جمالیاتی آسودگی کا پتہ چلتا ہے۔ گھٹنوں پر جسم کے بوجھ سے تمام غم کو سمیٹ لینے کا رجحان متاثر کرتا ہے اور الیہ کا حسن وہاں نظر آتا ہے جہاں اس بوجھ سے جھک کر ٹانگیں دوہری ہو گئیں ہیں اور ایڑیوں کے مل جانے سے پاؤں کے پنجے اوپر تو اٹھ گئے ہیں۔ گردن میں مثلث نما مالاؤں اور تین بڑے اور آٹھ چھوٹے کڑوں سے آرائش و زیبائش کا بھی ہلکا سا علم ہوتا ہے۔ "لنگ پرستی" سے جنس کے تقدس اور ساری کائنات کو ایک علامت میں دیکھنے اور سرچشمۂ حیات کو پانے کا رجحان متاثر کرتا ہے۔ عظیم ماں کا قدیم حسی تصور بھی موجود ہے۔ درختوں اور جانوروں کی عبادت کا ثبوت بھی ملتا ہے۔ ہر جگہ سادگی کا حسن اور سادگی کا جلوہ ہے۔ مٹی کے برتن، کمروں اور دیواروں کی بناوٹ، تانبے کے اوزار، زیورات، قبریں، تعویزیں، پتھروں سے تراشے ہوئے پیکر ـــــ سب اپنی سادگی کے حسن سے متاثر کرتے ہیں۔ جان مارشل نے "رقاصہ کے پیکر" کے متعلق یہ کہہ کر اس کے سکوت میں حرکت ہے، پوری تہذیب کی جمالیات کی طرف ایک معنی خیز اشارہ کیا ہے۔

● ابتدا سے ہندوستانی فنونِ لطیفہ میں مختلف قوموں اور نسلوں کا خونِ جگر شامل رہا ہے۔ تہذیبی اور تمدنی آمیزش کی تاریخ ماضی کی تاریکیوں میں چھپی ہوئی ہے۔ فنِ تعمیر اور فنِ مجسمہ سازی میں بھی مختلف قوموں، نسلوں اور قبیلوں کی فکر و نظر کی روشنی ہے لہٰذا خالص آریائی یا خالص دراوڑی یا خالص بدھ جمالیات کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ کہیں دراوڑی فکر و نظر اور صناعی حاوی ہے۔ کہیں آریائی زاویۂ نگاہ پھیلا ہوا ہے اور آریائی جمالیاتی حسن زیادہ واضح اور بیدار ہے ـــــ اور کہیں بدھ افکار و خیالات کی روشنی زیادہ شدت سے پھیلی ہوئی ہے اور اس روشنی کے جلوے زیادہ جاذبِ نظر ہیں۔ ہندوستانی تہذیب کا یہ

عظیم جلوہ فنونِ لطیفہ کا بھی جلوہ ہے۔ افکار و خیالات اور حساس اور متحرک مذہبی، اور مابعد الطبیاتی تجربوں کی روایات ایک دوسرے میں جذب ہیں اور ہر دور میں حساس فنکاروں نے ان روایات کے جادو کو اپنے تجربوں کا جادو بنایا ہے۔ آسٹرو لائڈ، منگول اور آلپنائڈ نسلوں کے تجربوں سے منگولی، دراوڑ، ترکی، ایرانی، ہندی آریائی، یعنی دراوڑ اور آریائی دراوڑ عورتوں کا رشتہ جڑا ہوا ہے۔ قدیم ترین فنی نمونوں میں صدیوں کے تجربوں کے پُراسرار سفر کی پہچان ہو جاتی ہے۔ دراوڑ اور آریائی قوموں کے درمیان "دیوس" قوم بھی اپنی چند امتیازی خصوصیتوں کے ساتھ نمایاں نظر آتی ہے۔ رگ وید میں اس کا ذکر ملتا ہے۔ 'داس' یا 'دسیو' کون تھے؟ آریوں سے ان کی جنگ ہوئی تھی یا نہیں؟ آریوں نے جنھیں غلام بنایا تھا اور غلام کیا کیا وہ 'داس' یا 'دسیو' تھے؟ ان تمام باتوں سے قطع نظر اگر ہم بانکورا کے قریب باہو لارا کے مندر پر نظر رکھیں تو 'دیوس' قوم کے تجربوں کی انفرادیت کسی نہ کسی صورت میں محسوس کر سکتے ہیں۔ یہ قوم بلاشبہ جنگل کی تہذیب کے تجربوں کو لے کر میدانی علاقوں میں آئی تھی اور جنگلوں سے اس کا رشتہ ٹوٹا نہیں تھا۔ سانپ اور درخت کی بنیاد رکھنے والی اوّلین قوموں یا نسلوں میں اس قوم کی حیثیت بلاشبہ ایک علامت کی ہے۔ ہندوستان کے علاوہ تبت، برما، سیام، چین اور لنکا میں اس قوم کی نسلیں آباد تھیں۔ اور دلچسپ بات یہ ہے کہ بدھ ازم کو ان تمام علاقوں میں اسی قوم اور اس قوم کے قبیلوں نے زیادہ شدت سے قبول کیا ہے۔ گونڈ، منڈا، اڑاؤں، کول، سنتھال، بھیل، ناٹا وغیرہ اسی قوم کے رشتے سے پہچانے جاتے ہیں۔ باہو لارا کے مندر میں اس قوم کی فکر و نظر کا عکس ملتا ہے اور ہندوستان کی جمالیاتی صورتوں اور علامتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ مربع (SQUARE) ان کی جمالیاتی فکر کا کینوس ہے۔ مربعوں کے اندر اور باہر اسی نشان کی تکرار ہوتی ہے[1] اور عمودی لکیر (PERPENDICULAR LINE) علامت کی صورت اُبھرتی ہے[2] جس کے ساتھ انحنائی انداز (CURVILINEAR) بھی موجود ہوتا ہے۔ عمودی لکیر کی خمیدگی بھی اکثر توجہ طلب

---

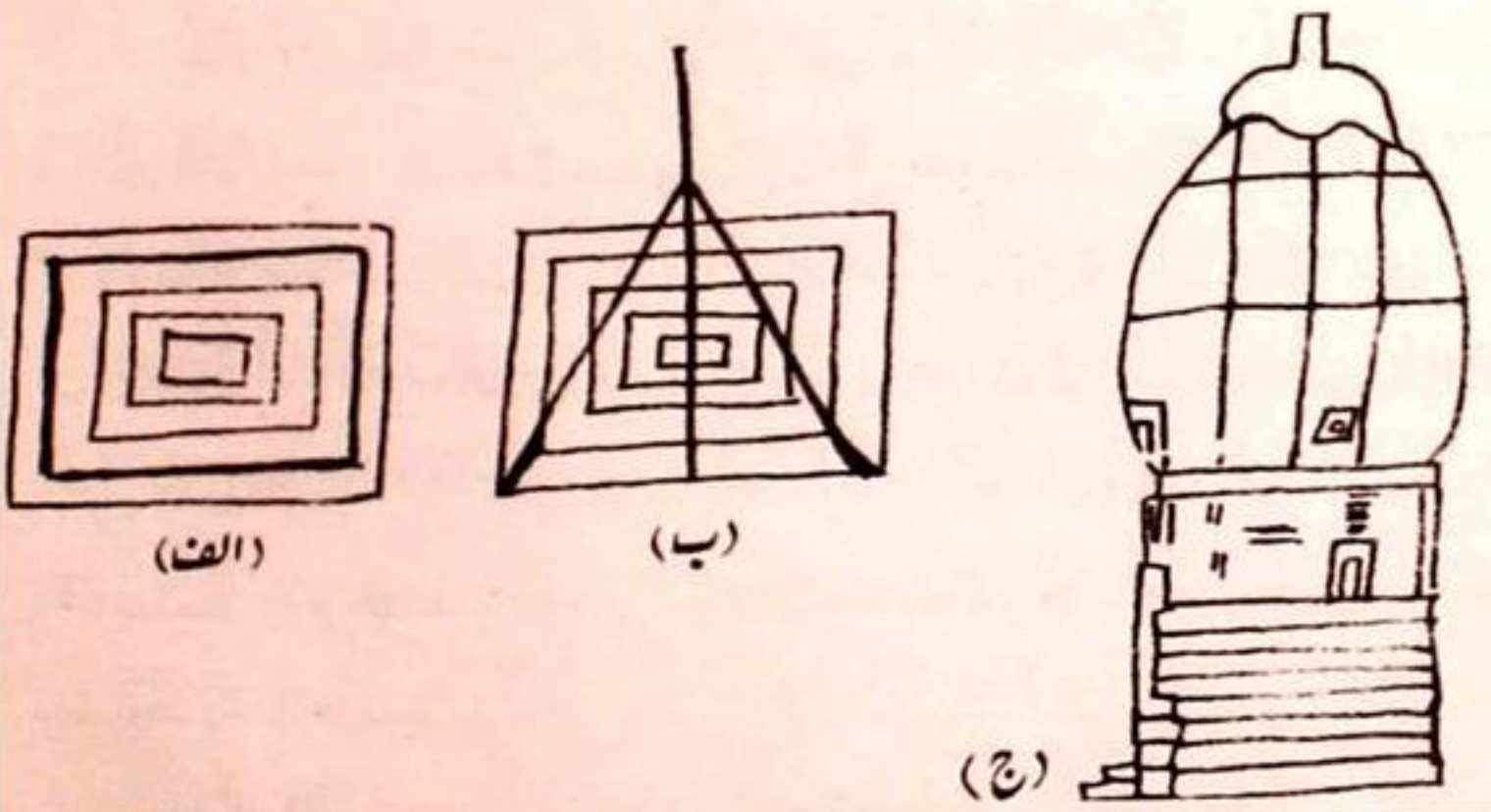
[1] دیکھیے خاکہ (الف)

[2] دیکھیے خاکہ (ب)

بن جاتی ہے۔[1]

دائرہ (CIRCLE) کی طرح مربع (SQUARE) بھی ایک انتہائی قدیم حسی علامت ہے کہ جس کا گہرا رشتہ زمین سے بھی ہے اور مذہبی فکر اور رجحان سے بھی۔ مشرقی مابعد الطبیعیاتی فکر اور عبادت گاہوں میں اس کی اہمیت سے ہم واقف ہیں۔ آج بھی عبادت گاہوں اور گھروں میں یہ صورت کسی نہ کسی طرح برقرار ہے۔ دیواروں پر مربع کے اندر فنکاری کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ جنگل کی تہذیب میں جادو ٹونے اور روحوں کو بلانے کے لئے ان چار لکیروں کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ آج بھی اکثر قبیلوں میں یہ رواج ہے کہ شادی بیاہ کے موقعوں پر مقدس مربع کے اندر رنگ آمیزی کی جاتی ہے۔ اپنے مذاق کے مطابق اُسے سجایا جاتا ہے۔ منتر پڑھ کر اس کی چار لکیریں کھینچی جاتی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ان کے اندر مقدس دیوی دیوتا اور گزرے ہوئے عزیزوں کی روحیں آتی ہیں اور نئے شادی شدہ جوڑے کو آشیرواد دیتی ہیں۔ "مربع" میں تقدس کا احساس ہمیشہ رہتا ہے۔ ابتدائی ہندوستانی مندروں کی بنیاد عموماً مربع کی شکل میں ہے۔ اس کے اوپر کے حصے بھی اسی شکل کے ہیں۔ یہ زمین سے گہرے رشتے کا لاشعوری احساس بھی ہے۔ بنیاد کی مضبوطی اور اس کے استحکام کے احساس کے بعد ہی اُوپر اُٹھنے کی آرزو "عمود" کی صورت جلوہ گر ہوتی ہے۔ اس بھویا بھاؤ پر غور فرمائیے تو لاشعور کے پُراسرار جمالیاتی آہنگ

(الف)



(ب)

(ج)

[1] : دیکھئے خاکہ "ج"

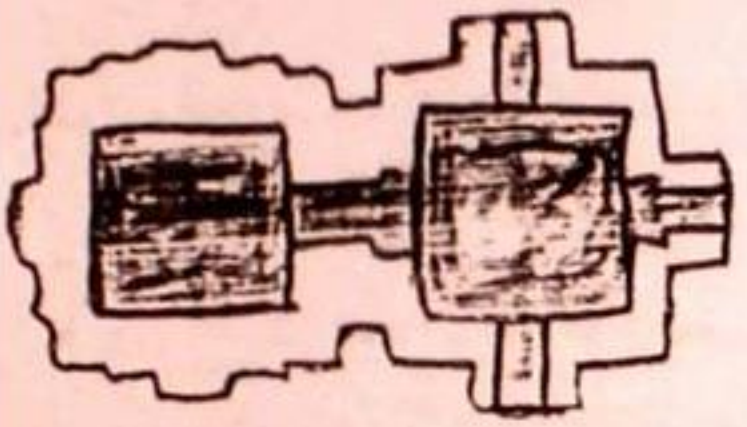
کا بھی احساس ہوگا' اور اس کے بعد ہی 'روپ' یا 'صورت' میں جذب، ہیجان انگیز جذباتی کیفیتوں اور تجربوں کے بہاؤ کی جمالیاتی جہتیں اُجاگر ہوں گی۔ سکوت میں مترنم حرکت کا ایسا ہر تجربہ اپنا تجربہ بن جاتا ہے۔ ایڈلر کے کھیل کی جبلّت' یا کھیل کی لہر یا ترنگ (PLAY IMPULSE) کی معنویت فنونِ لطیفہ کے ایسے ہی ابتدائی تجربوں میں کسی حد تک کھلتی ہے۔ 'مربع" کل زندگی" یا کل کائنات کو دیکھنے کا آئینہ بھی ہے۔ قدیم ترین تصویروں میں لکیروں اور پیکروں کی ترتیب میں یہ صورت زیادہ ابھری ہوئی ملتی ہے۔ سی: جی یونگ نے منڈلوں (MANDALAS) پر گفتگو کرتے ہوئے انسان کے اس حسی پیکر کو بڑی اہمیت دی ہے، اور کہا ہے کہ دائروں کی طرح مربعوں نے بھی ابتدائی زندگی سے پوری کائنات کو گرفت میں لینے کی آرزو کی علامتی تکمیل کی ہے اور ان کا اندرونی حصّہ لامحدودیت کا احساس بخشتا ہے۔

جمالیاتی علامت تو وہی ہے جو احساساتی' تخیلی اور وجدانی سطح کو شے کے تعلق سے اس قدر بلند کردے کہ موضوع اور صورت کو ایک دوسرے سے علیٰحدہ کرکے دیکھنے کی کوئی منزل نہ آئے، دونوں کی لطیف آمیزش اور ہم آہنگی مختلف نوری جہتوں سے بصیرت اور جمالیاتی مسرت اور آسودگی عطا کرے۔

بلاشبہ ایسے کینوس کا تعلق 'تیبوز" سے ہے اور اس کے پیچھے اس کا توتمی کردار (TOTEMATIC CHARACTER) بھی موجود ہے۔ 'تیبو' کی بنیادی خصوصیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے WOUNDT نے کہا تھا کہ دیوتاؤں اور فوق الفطری عناصر کی بے پناہ قوت پر اعتماد نے اشیاء کے اندر ان کے پُراسرار تحرک کا احساس دیا تھا۔ خوف اور 'حیرت' اور اپنی طاقت کو فوق الفطری قوت سے وابستہ کرنے کی آرزو نے ایسی صورتوں کی تخلیق کی۔ کائنات کی پُراسرار قوت کے گرد لکیریں کھینچ کر انہیں قریب تر کرنے کی خواہش غیر معمولی ہے۔ دائرہ' مربع' یا مثلث' یہ سب خوف اور حیرت اور قوتوں کی تسخیر کی آرزو کے آئینے ہیں' گرفت میں لینے کے بعد ایک طرف دیوتاؤں اور فوق الفطری عناصر کی خوشنودی کی خواہش کی تکمیل ہوتی ہے اور دوسری طرف خود اپنی ذات کو مرکزی حیثیت دے کر نفسیاتی اور جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔

• مارتنڈ (کشمیر)
کا
تخیل اور اس کا
خاکہ

مربعوں کا جمال

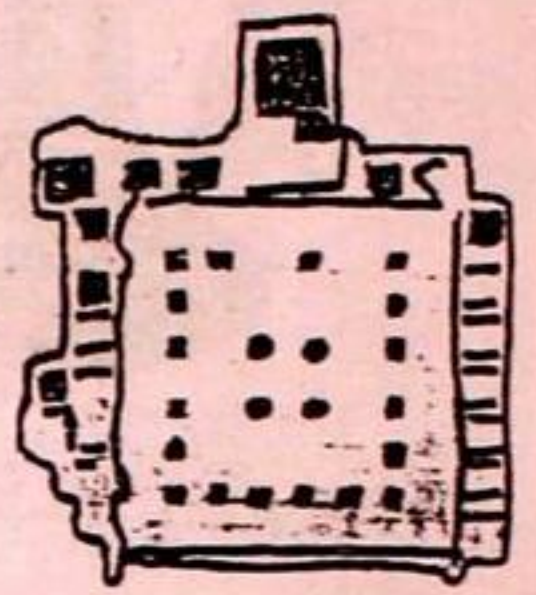


کونارک مندر کے ایک حصّے کا تخیل
اور
خاکہ

ابتدائی مندروں کی تعمیر میں جنگلوں کا تجربہ ملتا ہے۔ درختوں کی اُٹھان اور ان کی گنجان صورت ملتی ہے۔ سانپ کا تحرک ملتا ہے، درخت اور سانپ دونوں قدیم قبیلوں میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کا تعلق جنگل کے قیمتی تجربوں سے ہے۔ خود کو درختوں اور ناگوں سے مشخص کرنے (IDENTIFY) کی نفسیاتی خواہش نے ان تجربوں کو اور قیمتی بنا دیا تھا۔ سانپ اور درخت دونوں "روحانی سایہ" اور "روحانی مددگار" کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان کے توتمی کردار بہت واضح ہیں۔ کچھ خاص قسم کے درختوں کی عبادت اور ان کا تحفظ آج بھی اہمیت رکھتا ہے۔ کچھ گنجان گھنے سایہ دار اور تحفظ کا احساس عطا کرنے والے درختوں کا پرو جکشن قدیم تعمیروں میں ہوا ہے۔ سانپوں کی پرستش نے توتمی کردار کو واضح کرتے ہوئے خارج اور

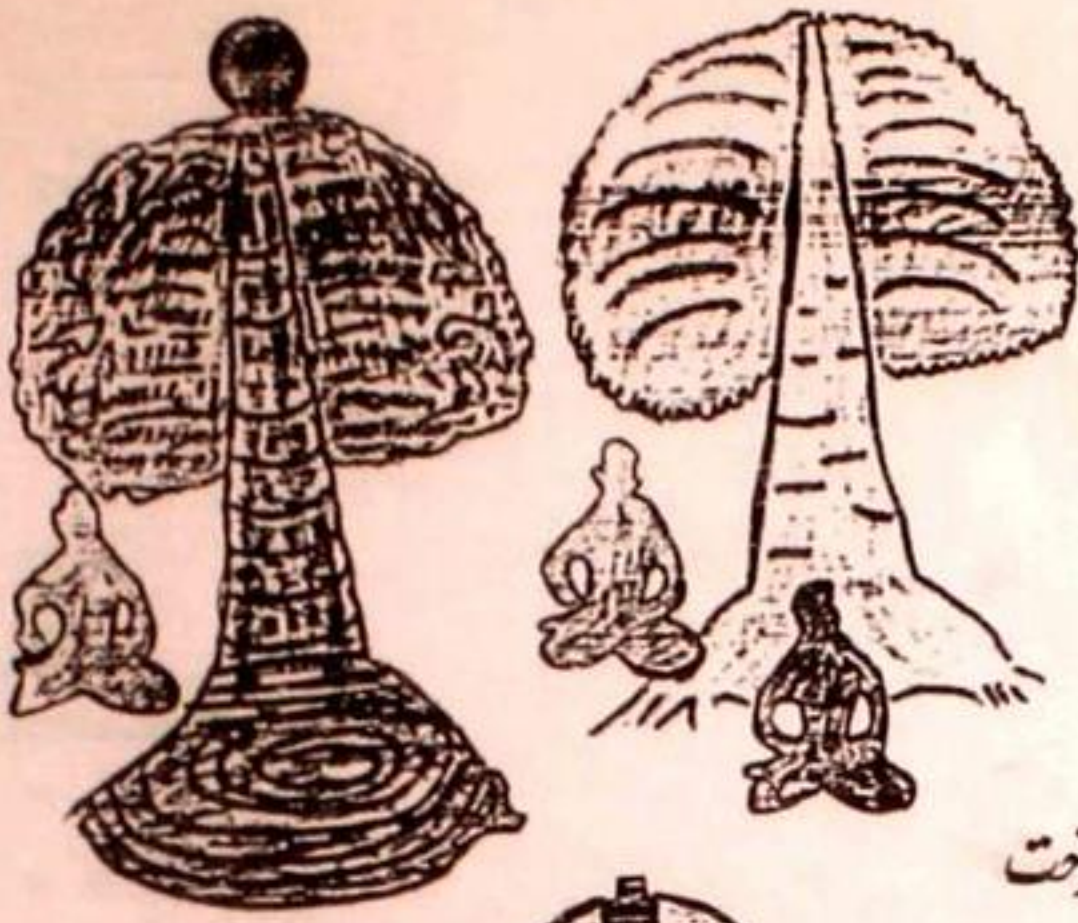
• اجنتا غار ۲
تخیل اور اس کا خاکہ

مربعوں کا جمال



• باغ غار ۳
تخیل اور اس کا خاکہ

باطن کے رشتے اور نیچے سے اُوپر اُٹھ کر پوری کائنات کو گرفت میں لینے کی آرزو کو نمایاں کیا ہے۔ فریزر (FRAZER) نے کہا تھا کہ توتمی رشتہ، خون کے رشتہ سے زیادہ مضبوط ہے۔ درختوں اور جانوروں کے توتمی کردار نے انسان کے احساس اور جذبے میں جذب ہو کر ایسا پُر اسرار سفر کیا ہے کہ ہر نسل نے اُسے اپنا قیمتی ورثہ تصور کیا ہے۔ مربعوں، دائروں اور مثلثوں کی صورتوں کی تشکیل میں روحیتِ مظاہر (ANIMISM) نے بڑا حصہ لیا ہے۔ مادّہ میں زندگی اور حرکت ہے۔ اس کا پہلا احساس انتہائی غیر معمولی تھا۔ مادّی اشیا میں روحوں کو محسوس کرنے کا رجحان انتہائی قدیم ہے۔ روحیتِ مظاہر ہی سے جادو کی اہمیت کا احساس بڑھا ہے۔ فرائیڈ نے کہا ہے کہ "اینی مینزم" (ANIMISM) کا احساس غالباً اسوقت بیدار ہوا جب قدیم انسان نے نیند اور خوابوں کی دنیا اور بیداری کے عالم پر پہلی بار غور کیا۔ انسان کے سونے اور جاگنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ نیند اور خواب دونوں موت کی کیفیتیں ہیں، اور بیداری زندگی کی کیفیت، لہٰذا مرنے کے بعد انسان پھر جنم لیتا ہے۔ اس کا جنم ممکن ہے درختوں اور جانوروں کی صورتوں میں ہو اس کی روحیں کسی بھی قالب میں ڈھل سکتی ہیں۔ قدیم ترین



(ب) مقدس درخت

(الف) بھوجنگی (سانپ) کا حسیاتی تصور

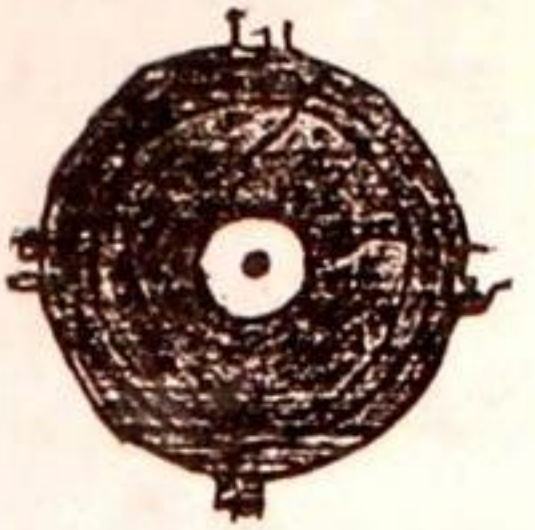
(ج) قدیم عبادت گاہ!

انسان نے جنگلوں میں پودوں کو جنم لیتے، بڑھتے اور پھر ٹوٹ کر بکھرتے اور ختم ہوتے دیکھا اور پھر یہ دیکھا کہ پودے پھر جنم لیتے ہیں اور یہ سلسلہ قائم رہتا ہے۔ زندگی اور موت کی ان تصویروں نے ایسی پراسرار سرگوشی کی کہ اس کی بنیاد پر ان کے تعلق سے کئی تصورات اور فلسفیانہ نظریات نے جنم لیا۔ حسی سطح پر جادو ٹونا نے مربعوں، مثلثوں اور دائروں میں ان روحوں کو گرفت میں لینے کی کوشش کی۔ انسان نے محسوس کیا، جیسے وہ خود اپنے وجود میں روحوں اور فوق الفطری عناصر کو جذب کر رہا ہے۔ اپنی ذات کو مرکزی حیثیت دے کر ان "صورتوں" میں ان سے رشتہ قائم کرتا رہا۔ روحیتِ مظاہر مذہب نہیں بلکہ ظہور پذیر ہونے والے مذاہب کی بنیاد ہے۔ یہ سب بلاشبہ سائیکی (PSYCHE)، کی سطح پر ابتدائی نفسیاتی تجربے ہیں۔ جادو روحیتِ مظاہر کی تکنیک کی ایک اہم ترین شاخ ہے کہ جس نے انسانی تخیل میں ایسے جانے کتنے خاکوں اور جانے کتنی صورتوں کی تشکیل کی۔ ان خاکوں اور صورتوں کے اندر معنویت کا دائرہ پھیلتا گیا اور گہرائیوں اور بلندیوں کو چھوتا گیا۔ روحیتِ مظاہر کی سطح پر انسان خود قادرِ مطلق

اور کامل اختیارات والا (OMNI POTENT) بنا رہا۔ لیکن مذہب سے وابستہ ہو کر اس نے یہ کوشش کی کہ خالقِ کائنات یا دیوتاؤں کو مرکزی حیثیت دی جائے۔ اس کوشش کے باوجود اس کی ذات علیحدہ نہ ہوئی۔ وہ نفسی سطح پر قدرتِ کاملہ کے ساتھ موجود رہا۔ مربعوں دائروں اور مثلثوں میں خالقِ کائنات اور دیوتاؤں کے ساتھ کل کائنات کا مرکزی نقطہ بنا رہا، اور غالباً اس کی وجہ یہ تھی کہ ساری دنیا کے توازن کو برقرار رکھنے کا حوصلہ بے انتہا بلند تھا اور خود اپنی ذات پر ایک نہ ٹوٹنے والا اعتماد تھا۔ وہ کائنات میں خود اپنے مقام کی تلاش میں تھا، اور نفسیاتی طور پر اس نے یہ مقام حاصل کر لیا تھا۔

● مربع، دائرہ اور مثلث وغیرہ آئینے ہیں جو انسان کے مرکزی نرگسی رجحان کو بخوبی واضح کر دیتے ہیں۔ تخلیقی عمل میں "التباس" نے انہیں جلوہ بنا دیا ہے۔ فنون میں شعوری اور لاشعوری عمل نے ان صورتوں میں نئی تخلیق کا احساس اور بڑھایا۔ یہ سب تخلیقی صورتوں کا جلوہ بن کر نرگسی شناخت (NARCISSISTIC IDENTIFICATION) کے تخلیقی پیکر بن جاتے ہیں۔ رحمِ مادر میں واپس جانے کی لاشعوری خواہش نے غاروں کی تعمیر میں نمایاں حصہ لیا ہے اور علامتی دروازوں اور راستوں کی تخلیق کی ہے۔ نرگسی تصویریت کا پھیلا ہوا تصور ہے، جس کی آبیاری میں نفسی سطح پر جذب ہو جانے اور کُل میں گم ہو جانے کی آرزو نے حصہ لیا ہے۔

● مربع، دائرہ اور مثلث وغیرہ نے انسان کی "سائیکی" کے عمل اور اس کی جذباتی زندگی کو علامتوں کی صورتوں میں سمجھایا ہے۔ انسان کے پھیلے ہوئے وسیع تر انتہائی گہرے لاشعور، اور نسلی لاشعور نے تخلیقی صورتوں کی تخلیق میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ نرگسی ذہن اسی کی دین ہے۔ اس کی جڑیں انسان کے ماضی میں گہرے طور پر پیوست ہیں۔ خوبصورت اور حسین چیزوں میں خود کو دیکھنے اور پانے کا رجحان عناصر کی نئی تخلیق اور نئی سچائیوں کی تخلیقی بازیافت میں ہمیشہ موجود رہا ہے۔ یہ "صورتیں" تخلیقی ذہن کے لئے وہی حیثیت رکھتی ہیں، جو اس تالاب کی تھی کہ جس میں 'نارکی سس' نے اپنی صورت دیکھی تھی۔ 'نرگسیت' پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ——— ABEN HEEMER نے اپنے ایک مقالے میں انتہائی معنی خیز اشارہ کیا ہے۔ جس کی روشنی میں اس اہم سچائی کو ایک اہم تر بن جہت ملتی ہے۔ اس نے کہا ہے کہ 'نارکی سس' نے اپنی ذات



(الف)
سانچی کے استوپ کا تخیل
اور
اس کا بنیادی خاکہ

(ب)
سانچی کے استوپ کی صورت

سے محبت کی تھی اور یہ محبت دراصل اپنے عہد کے انتشار اور اپنے دور کی کشمکش سے الگ ہو کر ایسے زمانے کی دریافت کی تمنا تھی، کہ جہاں وقت کا میکانکی اٹوٹ کر بکھر جائے! تصور انسان مربعوں، دائروں اور مثلثوں کے اندر جس قدر داخل ہوا، اس نے خود کو تجسس کا پیکر پایا۔ اور اپنی ذات کو پھیلتے ہوئے دیکھا، زماں و مکاں کی زنجیریں ٹوٹتی ہوئی محسوس ہوئیں، یہ سارے اشکال اپنے جسم اور اپنے باطن کی تصاویر بن کر ابھرے۔

• ریاضیاتی اور ہندسی سچائیاں، خارجی دنیا میں ہوتی ہیں جنہیں انسان نے دریافت کیا ہے اور خارجی دنیا، میں وحدت کو جب نفسی ان کا عمل جاری رہا ہے یا یہ انسان کی ایجادات ہیں؟ ریاضیاتی اور ہندسی حقیقت انسان سے علیحدہ اپنا وجود رکھتی ہے یا یہ انسان کے نظام اعصابی 'یا نروس سسٹم" کا ایک عمل ہے؟ — اس موضوع پر دنیا کے کئی علماء نے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ مادام میری شمرول (MARY SOMERVILLE) (انگلستان ۱۷۸۰ء-۱۸۷۲ء) ایڈورڈ ایورٹ (EDWARD EVERETT) امریکہ اور جی اے۔ ہارڈی (G. A. HARDY) (انگلستان) نے واضح طور پر کہا ہے کہ یہ سچائیاں انسان کے اندر ہیں۔ ان کا تعلق انسان کے ذہن اور اس کے نروس سسٹم سے ہے۔ مادام سمرویل نے یہ کہا تھا کہ قدیم ترین انسان نے مختلف قوتوں کی سطح کی دریافت پر یکجا کرنے کی کوشش کی، اسی وقت ریاضیاتی اور ہندسی سچائی کا

احساس پہلی بار شدّت سے ہوا۔ ایڈورڈ ایورٹ نے کہا کہ خالص ریاضیات میں ہم مطلق اور حقیقی سچائیوں پر غور کرتے ہیں جو انسان کے ذہن میں ہوتی ہیں۔ جی۔ ایچ ہارڈی نے A MATHEMATICIAN'S APOLOGY[۲] میں لکھا ہے کہ میں سمجھتا ہوں کہ ریاضیاتی اور ہندسی حقیقتیں اگرچہ ہم سے باہر رہتی ہیں اور ہم انہیں دریافت کرتے ہیں، انہیں دیکھتے ہیں، لیکن مسئلوں کو ہم ثابت کرتے ہیں، ان کا تعلق ذہن اور مشاہدوں سے ہے۔ فوق الفطری سچائیوں کو ہم کسی حد تک انسان کے ذہن سے باہر کا معاملہ تصوّر کر سکتے ہیں؛ جس طرح 'منفی' ایک حقیقت ہے اسی طرح فوق الفطری کردار بھی حقیقت ہیں۔ یہ عجیب بات ہے کہ ہم حقیقت کو صرف خارجی دنیا کے تعلق سے پہچانتے ہیں، ریاضیاتی اور ہندسی سچائیاں اس تہذیبی اور تمدنی روایات میں ہوتی، جن میں انسان جنم لیتا ہے اور تہذیبی اور تمدنی روایات صرف خارجی پن بلکہ داخلی اور باطنی بھی ہوتی ہیں[۳] تہذیبی اور تمدنی روایات سے علیٰحدہ ریاضیاتی تصورات کا کوئی وجود ہے اور نہ ان کی کوئی معنویت! اور ___ تہذیبی اور تمدنی روایات کا کوئی تصور انسان، اس کے ذہن اور اس کے نروس سسٹم، کے عمل کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا۔ ریاضیاتی سچائیوں کا انسانی ذہن سے علیٰحدہ اپنا آزاد وجود ہے بھی تو ان کا انحصار اس کے ذہن، اور اس کے نروس سسٹم ہی پر ہے۔ ان سچائیوں کی ابتدائی صورتیں اپنے کلچر کی پیداوار ہیں۔ قدیم ترین حسی تجربوں اور ذہنی عمل سے

حاشیہ صفحہ گزشتہ [۱] اس سلسلے میں مندرجہ ذیل مقالے توجہ طلب ہیں:۔

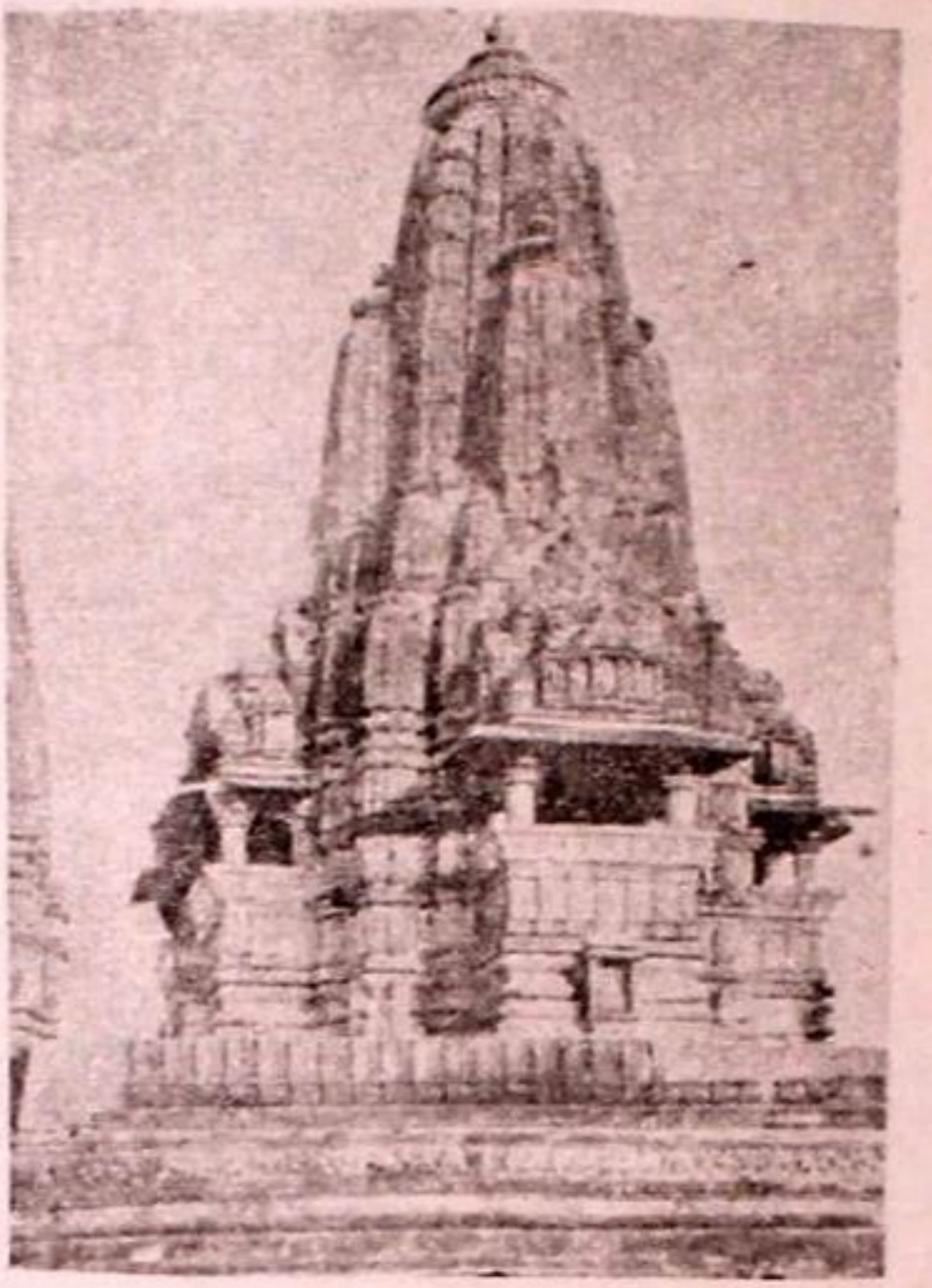
- GEOMETRY WITH AXIOM CONTRADICTORY TO EUCLID'S PARALLEL AXIOM BY LOBATCHOVSKY
- THE GEOMETRIC LAW OF DUALITY BY ONCELET.
- INTRODUCTION OF DECIMAL POINT BY PITSCNS.
  (SOCIAL CHANGES BY F.OGBURN - NEW YORK, 1923)
- G.A.HARDY : A MATHEMATICIAN'S APOLOGY (CAMBRIDGE - 1941)
- JACQUES HADAMARD : THE PSYCHOLOGY OF INVENTION IN THE MATHEMATICS - FIELD (1945)

ان کا رشتہ ہے۔ یہ طرزِ عمل، رویہ اور نظریۂ کردار کی رومانی اور جمالیاتی صورتوں میں بھی جلوہ گر ہوا ہے۔ یہ قدیم نامیاتی وجود کا نتیجہ ہیں۔ صدیوں یہ سوچا گیا کہ اقلیدسی اصول اور نظریئے محض خارج کی تصوراتی تصویریں ہیں اور انسانی کے ذہن سے ان کا کوئی رشتہ نہیں ہے۔ لیکن NON EUCLIDEAN GEOMETRIES کی LOBATCHEWSKY اور RIEMANN سے یہ خیال غلط ثابت ہوگیا۔ گٹیے نے کہا تھا کہ یقیناً ہم سے باہر کوئی طاقت ہے جو ذات یا فرد سے اندرونی رشتہ قائم کرکے کچھ کرنے پر مجبور کرتی ہے لیکن ہم اسے خوامخواہ پر اسرار اور روحانی کیوں کہیں؟ اس طاقت کا تعلق اپنی مٹی اور روایات سے ہے۔ یہ طاقت تو اپنی روایات کی زمین سے پھوٹتی ہے۔ ریاضیاتی اور ہندسی سچائیوں کو تصورات سے پہلے انسان کے 'نروس سسٹم' نے باہر سے اندر کھینچا اور انہیں اپنے ذہن کی مدد سے علامتوں کی صورتیں عطا کیں، تاکہ ان سچائیوں کی معنی خیزی کا علم دوسروں کو بھی ہوجائے۔ یہ سچائیاں، علامتوں کی صورتوں میں بہتر اظہار کا ذریعہ بنیں! جنگل کی تہذیب کے ہمہ گیر تجربوں کے سفر میں ان اشکال کی دریافت ہوئی ہے اور تخلیقی عمل میں ان خاکوں نے نمایاں حصّہ لیا ہے!

• کہا جاتا ہے کہ فنِ تعمیر کے پس منظر میں انسان کا جسم سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس لئے کہ انسان نے اپنے جسم کے حصوں کی طرح عمارت کی تقسیم کی ہے۔ اس سلسلے میں 'وستودیوتا' کی اساطیری کہانی کا ذکر کیا جاتا ہے، جس نے پوری کائنات کو ختم کرنا چاہا تھا اور دیوتا اس کے جسم کے مختلف حصّوں پر سوار ہوگئے تھے تاکہ وہ اُٹھ نہ سکے لیکن اجتماعی لاشعور ہمیں اور گہرائیوں میں لے جاتا ہے۔ قدیم تصورات اس سلسلے میں نئی جہت پیدا کرتے ہیں۔ جنگل کی تہذیب کی گہرائیوں میں شیوازم کی جڑوں کو فراموش نہیں کرنا چاہیے اسی طرح 'یوگ' نے انسان کے جسم کے جن چھ خاص مرکزوں کی اہمیت بتائی ہے، اسے بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے۔ جنگل کی زندگی سے غاروں کی زندگی تک 'شیوشکتی'، اور کنڈلی شکتی، کے حسی تصور نے قوت اور طاقت کا احساس دیا ہے۔ انسان کا تخیّل اور اس کا وجدان اور اس کی باطنیت بیدار اور متحرک ہوکر نیچے سے اوپر کی طرف جاتی ہے اور تمام جسمانی مرکزوں سے گزرتی ہوئی سر کی بلندی تک پہنچ جاتی ہے۔ 'تانتروں' کے سات چکروں کے پیچھے یہ قدیم حسی تصور موجود ہے۔ وسعت اور بلندی کے آرچ ٹائپس

کو اس نے شدّت سے بیدار اور متحرک کیا ہے۔ 'مکاں' میں باطن کے نقطے (بندو) کو پھیلانے کی خواہش کو بھی پیشِ نظر رکھنا چاہیئے۔

فن تعمیر میں شیو شکتی، چکر، یوگ، نیچے سے اوپر



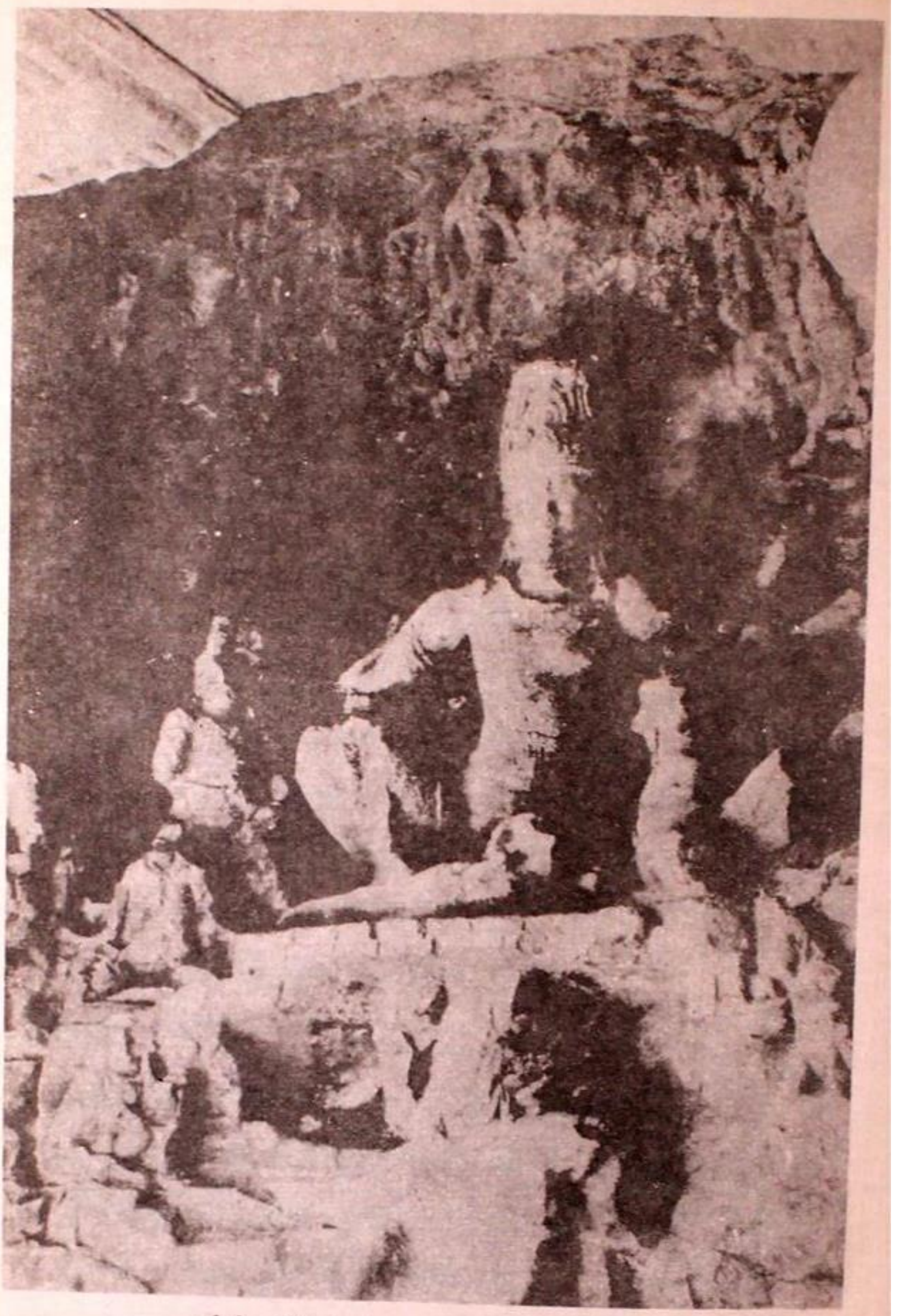
- وسعت اور بلندی کے 'آرچ ٹائپس' کے تحرک کی عمدہ جمالیاتی مثال۔
- 'شکتی' نیچے سے اوپر جاتی ہے ـــــ روح کی آزادی لامحدودیت سے آشنا ہو کر ان میں جذب ہو جاتی ہے۔
- سات چکروں کا مجسم پیکر!

(چھتر برج مندر کھجوراہو) (مغربی حصّہ)

جانے اور بلندی تک پہنچنے کی خواہش، عظیم تر شعور تک جانے کی آرزو، بندو، کو پھیلانے کی تمنا لاشعور کی لامحدودیت کا احساس، شعور کی وضاحت (ستو) اس کا تحرک (راجیہ) اور اظہار،

(دھونی) پر کراتی کو 'وکرتی' (تبدیلی) کی صورت دینے کے عمل، سب کی اہمیت ہے۔ فنِ تعمیر میں یہ تمام احساس تجربوں کو معنی خیز بناتے ہیں۔ جمالیاتی احساس نے ان کے تجربوں کو نئی صورتیں عطا کی ہیں۔ آٹھویں صدی کی ابتداء سے تیرہویں صدی کے اختتام تک کے تعمیری نمونوں میں ان سچائیوں کی پہچان ہو جاتی ہے۔ عمارتیں عموماً پُراسرار باطن اور اس کے پُراسرار تحرک اور حسّی دائروں میں گردش کے عمل کو پیش کرتی ہیں۔

● دنیا کی ابتدائی عمارتوں کی طرح اس ملک کی ابتدائی تعمیروں سے عوامی زندگی کے نقوش واضح ہوتے ہیں۔ سماجی زندگی کی کیفیتوں کا علم ہوتا ہے۔ اجتماعی طور پر وہ کس طرح رہتے تھے، ان کے عقاید کیا تھے؟ ان کے خوف اور حیرت کی کیفیتیں کیا تھیں۔ عبادتوں کے رموز کے تئیں ان کے رویے کیا تھے؟ دیوتاؤں کو کن صورتوں میں محسوس کرتے تھے۔ محبت اور جنس کی اہمیت کیا تھی؟ تہواروں میں ان کی مسرتوں کی کیفیتوں، سرداروں اور بادشاہوں کے رہنے سہنے اور پرستش کے طریقوں، مذہبی تجربوں کی منزلوں، غرض ان تمام باتوں کا علم کسی نہ کسی طرح ہو جاتا ہے۔ تعمیرات نے ہمیشہ انسان کو تحفظ کا احساس دیا ہے، قبیلوں اور جماعتوں کی امیدوں اور خواہشوں کو پروان چڑھایا ہے، 'کلچر' کی حفاظت کی ہے۔ 'مکان' کا وجدانی تصوّر فنِ تعمیر میں پھیلا اور نکھرا ہے، انسان نے اپنے جسم کی اٹھان اور زمین پر اپنے وجود کے توازن اور معنوی تحرک اور آہنگ سے اس فن کو جلا بخشی ہے، لکڑی، پتھر اور اینٹ وغیرہ کے سہارے سماجی زندگی اور باطنی زندگی اور حسّی تصورات کا اظہار ہوتا رہا ہے۔ دنیا کی تمام عظیم عمارتوں میں اقلیدسی صورتیں انسان اور اُس کے سماج کی قدروں اور جنسی اور داخلی کیفیتوں کو کسی نہ کسی طرح سمجھاتی ہیں۔ قدیم ہندوستانیوں نے بھی اپنے باطنی ہیجانات کو عمارتوں کی صورتوں میں ڈھال دیا ہے۔ جمالیات نقطۂ نظر سے فنِ تعمیر کے تجربے جو نیچے سے اوپر اٹھتے ہیں بڑی اہمیت رکھتے ہیں، نیچے سے اوپر اٹھنے اور اپنے 'چکر' کے دائرے کو پھیلانے اور بلندیوں تک لے جانے اور پوری کائنات سے رشتہ قائم کرنے کی بنیادی خواہش غیر معمولی ہے۔ خوبصورت تعمیریں جذباتی اور جمالیاتی آسودگی عطا کرتی ہیں، لکڑی، اینٹ اور پتھر اوپر نہیں جاتے بلکہ خود انسان کا احساسِ جلال و



"شیو" کے مسکن کیلاش کو "راون" اُکھاڑنے کی کوشش کرتا ہے۔

(دیکھیے صفحہ ۵۱۴)

جمال خالق کو بلندیوں پر لے جاتا ہے، اٹھے ہوئے ستون، مینار، مندر سب انسان کے اپنے وجود کی علامتیں ہیں، جو آسمانوں سے رشتہ قائم کرتی ہیں۔

● معاملہ صرف بلند ہونے کا بھی نہیں ہے بلکہ 'مکاں' کو افقیاً (HORIZONTALLY) اپنی گرفت میں لینے کا بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ 'دائرہ'، 'بیضوی اشکال'، مربع اور کثیر الاضلاع، صورتیں ابھری ہیں۔ ان سے گہرے جذباتی اور نفسیاتی رشتوں کا احساس ملتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات" میں حواس اور مکاں کے اس باطنی تعلق کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جسمانی اور حسی اور جمالیاتی آسودگی اور مسرت کے لئے ایسے اشکال اور ایسی صورتوں کی تشکیل کئی لحاظ سے توجہ طلب ہے۔ اس تحرک اور آہنگ کا رشتہ انسان کے باطن کے آہنگ اور تحرک سے ہے۔ میدانی علاقوں میں آکر انسان نے پھیلے ہوئے آسمان کو دیکھا اور زمین و آسمان دونوں کو ایک دوسرے سے ملتے ہوئے پایا۔ محراب دار چھت یا قوسی پُر اسرار سائے کا ایک تصور، احساس اور جذبے سے ہم آہنگ ہوا۔ گول، مدور، یا ممتد یر افق اور محراب دار چھت دونوں نے اشکال اور کثیر الاضلاع صورتوں کی تخلیق اور تشکیل میں حصہ لیا ہے۔ اقلیدسی علامتیں دائروں کی صورتیں میں نمودار ہوئیں۔ غالباً اس لئے بھی کہ ان دائروں میں خود کو محفوظ رکھنے کی نفسیاتی خواہش نے جنم لیا تھا۔ دائرے کی اہمیت بڑھی تو روشنی اور آگ کے گرد بیٹھنے اور ان کے گرد رقص کرنے کی خواہش پیدا ہوئی۔ دنیا کے ہر ملک میں بڑے بڑے گول پتھر چھوٹے بڑے دائروں کے ساتھ عمارتوں میں نظر آتے ہیں۔ اکثر عمارتوں سے باہر بھی نظر آتے ہیں۔ مجسموں میں مابعد الطبیعاتی مذہبی اور گہری حسی اور نفسیاتی فکر کے ساتھ یہ دائرے، بیضوی اشکال اور مربع بھی ملتے ہیں۔ غاروں اور مٹھوں میں ان کی معنی خیز صورتیں ملتی ہیں۔ نظامِ کائنات یا کون و مکاں کی خاموشی بو میدانوں اور پہاڑوں سے بھی زیادہ پُر اسرار ہے، مندروں میں محسوس ہونے لگی۔ ویدی آریوں نے ان اشکال اور اس پر اسرار خاموشی کو بڑی اہمیت دی ہے۔ جسے بدھوں نے مابعد الطبیعاتی افکار و خیالات کے پُر اسرار پس منظر میں شدت سے قبول کیا ہے۔ بنیادی طور عمارتوں، اور مجسموں میں یہ کائنات کی علامتی تشکیل ہے کہ جس میں خاموشی، تبدیل نہ ہونے والی فضا، اور

پُراسراریت کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ قدیم ہندوستانیوں نے اپنی شخصیت کے جذباتی استحکام اور اپنی نفسیاتی ہم آہنگی کو زیادہ اہم تصور کیا تھا۔ 'رتھ' اور اڑتے ہوئے دیوتاؤں اور ہاتھوں کو اوپر کی جانب اٹھاتے ہوئے انسانوں کے پیکروں کے پیچھے یہ سچائیاں موجود ہیں۔

● آریائی اور غیر آریائی تہذیبوں کی خوبصورت آمیزش نے لکڑی اور مٹی کو تعمیر اور پیکر تراشی کے لئے استعمال کیا اور رفتہ رفتہ پتھر اظہار کا ذریعہ بنا، حسّی اور نفسی تصوّرات کی تاریخ اندھیرے میں چھپی ہوئی ہے۔ ہلکے پھلکے اور معمولی سرسراتے ہوئے تاثرات کا خارجی دنیا سے زیادہ سے زیادہ مضبوط رشتہ قائم ہوا اور تصادم کے مسلسل عمل سے تجربوں کی ایک دنیا سامنے آگئی ــــ تضادات حل بھی ہوئے اور موجود بھی رہے۔ خیال اور جذبے کی ہم آہنگی نے صورتوں کی تشکیل کی اور محسوسات اور تصوّرات آہستہ آہستہ اندھیرے کی روشنی میں آئے۔ ظاہر ہے تجزیہ اور تحلیل کا ایک مسلسل غیر شعوری اور شعوری عمل بھی جاری رہا۔ خارجی صورتوں کے اندر داخلی صورتیں بھی موجود رہیں۔ حسّی تاثرات جو تصورات کی صورتوں میں جلوہ گر ہوئے۔ اپنی داخلی صورتیں بھی رکھتے ہیں۔ ہندوستانی فنِ تعمیر اور مجسمہ سازی کی عظمت کا سب سے بڑا راز یہی ہے۔

● آریائی اور غیر آریائی تجربات اور روایات کی آمیزش نے فنِ تعمیر کی جمالیات کو نئی جہتیں بخشی ہیں۔ عقائد اور روایات کی ہم آہنگی سے جمالیات بھی شدّت سے متاثر ہوئی۔ اساطیر کی تخلیق کے طویل سلسلے میں رومانی ذہن کو جو آزادی ملی اس سے جمالیاتی تصوّرات اور جمالیاتی اشکال و علامات کی ایک بڑی دنیا سامنے آگئی۔ فنِ تعمیر میں مختلف قوموں اور نسلوں کے تجربوں کی روشنی شامل ہوئی۔ دراوڑی تمدن نے مندروں کی آرائش اور زینت و زیبائش کے پیشِ نظر اپنی جمالیاتی حس کو ہمیشہ بیدار اور متحرک رکھا۔ بدھ ازم کی دینی علامات، غاروں، استوپوں، اور عبادت گاہوں کی تخلیق میں جذب ہو کر معنی خیز جمالیاتی علامات بن گئیں اور روحانی تجربوں کی ہمہ گیری کو ہم آہنگ کر کے ان گنت جہتوں کو اُجاگر کرنے لگیں

. قدیم ہندوستانی فنِ تعمیر میں جنگل کی تہذیب کے نقوش زیادہ واضح ہیں اور ویدی آریائی مندروں میں آریوں کے اپنے ماضی کا بالیدہ احساس زیادہ ملتا ہے۔ مذہبی

اعتقادات کی تصویریں زیادہ واضح ہیں ، ان میں آگ کی پرستش کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اگنی ایک ہمہ گیر مذہبی، مابعد الطبیعاتی اور فکری علامت ہے۔ اسی طرح سورج (سوریہ) کی علامت بھی گہری معنویت رکھتی ہے۔ مندروں کے علاوہ گھروں کی دیواروں اور دروازوں پر ان کے قدیم اعتقادات کی تصویریں اُجاگر ہوئیں۔ قربانی کو ان کے اعتقادات میں ایک نمایاں حیثیت حاصل تھی لہٰذا اس جذبے کا اظہار بھی فنِ تعمیر میں ہوا۔ آگ کو روشن کرنے اور قربانی کے لئے خلوت خانے بنائے گئے۔ مندروں میں سورج کی روشنی کے لئے دریچے اور روشن دان اور اونچے کلس کی طرف خاص توجہ دی گئی۔ آریا بہترین تخلیقی فنکار تھے جنھوں نے اساطیری کرداروں کو پوری معنویت کے ساتھ اس فن میں جذب کردیا۔ وشنو سوریہ کی علامت 'امالک' (نیلا کنول) کائنات کے محافظ کی صورت جلوہ گر ہوئی۔ اسی طرح اندر، ورون، سوریہ، اگنی اور ارت کے پیکروں سے فنِ تعمیر میں انگنت جلوے دکھائی دیئے۔ دراوڑ مندروں کو 'ویمان' کہتے تھے۔ لہٰذا "ویمان" کے تعلق سے پہیوں، کی معنی خیز علامت ابھری ، کونارک کے سوریہ مندر، میں 'رتھ' کے پہیوں کے نقش موجود ہیں۔ استوپ، کنول اور 'پہیہ' تینوں کو بدھ ازم نے نئی معنویت دی۔

آریائی فنون کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں کائناتی حسن کی انگنت جہتیں نظر آتی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے آزاد فضا میں تخلیقی ذہن نے پوری کائنات کے جلوؤں سے ایک رشتہ پیدا کیا ہے، اور تخلیقی تخیل اظہار کا ذریعہ بن گیا ہے۔ دینی یا مذہبی اعتقادات کے باوجود 'امیجری' کی ٹھوس صورتیں اشاروں اور معنی خیز علامتوں میں جمالیاتی آسودگی عطا کرتی ہیں۔ روحانی تصوریت جمالیاتی بصیرت عطا کرتی ہے۔ وحدتِ جلال وجمال کے ایسے نقوش پہلے موجود نہ تھے۔ ایک علامت کئی 'اشاروں کا مجموعہ ہے اور کئی اشارے ایک علامت میں جذب ہوگئے ہیں۔ کثرت میں وحدت اور وحدت میں کثرت کے یہ جلوے غیر معمولی ہیں۔ سچے عابد کی عبادتیں جیسے مجسم ہوگئی ہوں۔ غور کیا جائے تو محسوس گا جیسے خالقِ کائنات کی عبادت ہزار جلوؤں سے آشنا کر رہی ہے۔ ہر عبادت گاہ 'اکام' (صرف ایک) کے لئے

ہے۔ صرف 'تت ست' (صرف ایک سچائی، صرف وہ سچائی) کے لیے ہے اور "اکام" اور "تُت ست" کے ہزار جلوے ہیں ـــــ آریائی فنِ تعمیر میں تحفظ، خوف، آرزو، تعجب، احساس جمال، ادراک جلال، جسم کے آہنگ اور تحرک، سماجی زندگی کی دائمی اقدار، قوت، تسخیر کی آرزو اور لذتِ تسخیر، ہجومِ فکر، قوت اور زندگی، باطنی ہیجانات، تقدسِ جنس، جمالیاتی آسودگی اور مسرت وغیرہ محسوس پیکروں میں جلوہ گر ہیں۔ جس طرح 'ویدوں' میں ہر دیوتا کا تخیل ایک جمالیاتی قدر کا حامل ہے اسی طرح ہندوستانی مندروں کے دروازوں، ستونوں کلسوں، اور ستونوں کی قطاروں میں جمالیاتی احساس اور جمالیاتی قدر موجود ہے۔ بلندیوں کی طرف بڑھتے ہوئے ستونوں کی طرف دیکھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے زمین کی کشش کا خوبصورت جواب دیا جا رہا ہے۔ ہندوستانی تعمیرات کے بہتر نمونوں میں ماورائی تجربے اپنی گہری اور بلیغ رومانیت اور اپنی جمالیاتی آسودگی اور بصیرت کو جس شدت سے نمایاں کرتے ہیں اس کی دوسری مثال کسی اور فن میں مشکل ہی سے ملتی ہے۔

• تہذیبی اور تمدنی آمیزش سے ہندوستان کی مٹی سونا بنی ہے اور فنِ تعمیر اور مجسمہ سازی میں تمدنی اور تہذیبی ہم آہنگی کی روشن مثالیں موجود ہیں۔ فنونِ لطیفہ کی جمالیات کا ایک سلسلہ پھیلتا نظر آتا ہے۔ عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ آریوں کے دور کے بعد فنِ تعمیر کے پیشِ نظر ہندوستانی فنون میں ایک سناٹا سا ملتا ہے۔ یہ بات غلط ہے، اس لئے کہ ایسے بے شمار آثار موجود ہیں جو غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں، اس سلسلے میں راجگیر (بہار) کے ٹوٹے ہوئے قلعے اور اس بھاری بھرکم دیوار کو پیشِ نظر رکھا جائے جو چھٹی صدی قبل مسیح کے فنی شعور ـــــ کی خبر دیتی ہے تو درمیانی کڑی کو پالینا مشکل نہیں ہے۔ ہندوستانی فن تعمیر اور فنِ

• مجسمہ سازی کی تاریخ کا سنہرا باب اشوک کے عہد سے شروع ہوتا ہے۔ پچھلی روایات اور ماضی کی تہذیبی اور تمدنی آمیزش اور افکار و خیالات کی ہم آہنگی کی پہچان بخوبی ہو جاتی ہے۔ نئے تجربے پچھلی روایات کی روشنی، حاصل کرتے ہیں۔ غیر ملکی اثرات اور خصوصاً یونانی اثرات بھی ملتے ہیں اور بدھ ازم کے باطن کا نور بھی پھیلا ہوا ہے۔ موریا عہد اور گپت عہد کے فنی نمونے ہندوستانی جمالیات میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ ستون،

سانچی اور امراوتی کے استوپ، بار بر اور نگر جونی کے پہاڑی غار اور ایلورا، ایلیفنٹا، ایمس بھاجا اور کارلی وغیرہ میں مندروں کی تعمیر، اس پورے دور کے عمدہ جمالیاتی نمونے ہیں۔ دینی علامات مثلاً بیل کا سر اور اس کی دو سینگیں (گوتم کی پیدائش کی علامت) درخت (گیان اور نروان کی علامت) دھرم چکر (پہلے خطبے کی علامت) اور استوپ (گوتم بدھ کی وفات کی علامت) تخلیقی فکر سے جمالیاتی علامتیں بن گئیں۔

دراوڑ مندر جیسا کہ ہمیں معلوم ہے "دیمان" کہے جاتے ہیں۔ دیمان دراصل مندر کا وہ خاص حصہ ہے کہ جہاں عبادت ہوتی ہے۔ وہ مقام جہاں عبادت "پرواز" کی قوت عطا کرتی ہے اور روح کی لامحدودیت سے آشنا ہو کر پرواز کرتی ہے۔ 'دیمان' کی صورت مربع کی ہوتی ہے، جس کے گرد ایک یا ایک سے زیادہ چھتیں یا منزلیں ہوتی ہیں۔ اسی کے اندر دیوتاؤں کے مجسمے رکھے جاتے ہیں۔ باہر کو نکلی ہوئی ڈیوڑھیاں (منتاپام) عموماً دروازوں کو چھپائے ہوئے دیوتاؤں تک چلی جاتی ہیں۔ دروازوں کے گرد چوگوشیا احاطے مندروں کو گھیرے رہتے ہیں، اندر بڑے بڑے ستونوں کے درمیان دیوان خانے چھادارس) باطن کی وسعت کو سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ آریوں اور بدھوں کے دائروں اور زاویوں، اور دراوڑی فکر کے مربعوں نے ایک دوسرے میں جذب ہو کر فنِ تعمیر کی جمالیات کی فنکارانہ تشکیل کی ہے۔ جین فنکاروں نے ہندوستانی جمالیات کے اس سرمائے کو اپنا قیمتی ورثہ تصور کیا ہے۔ مندروں اور خصوصاً استوپوں کی تخلیق میں اس عظیم ورثے کی عظمت کا احساس ہوتا ہے۔ تجربوں کے طویل سفر میں فکری اور حسی تجربے ایک دوسرے میں شدت سے جذب ہوئے ہیں۔ گرنال (نیمی ناتھ کا مندر) وستوپالا، سومناتھ، دمالا اور ران پور وغیرہ کے مندروں کے خاکوں کو سامنے رکھا جائے تو تجربوں کی عمدہ اور عمدہ ترین جمالیاتی آمیزش کی پہچان ہو جائے گی۔ عبادت گاہوں کے درمیانی حصوں اور گنبدوں کی تعمیر میں مختلف افکار و خیالات اور مختلف نسلوں کے جمالیاتی تجربوں کی آمیزش اور تحلیل بہت واضح ہے۔

● اشوک نے جانے کتنے استوپ نصب کرائے، لاٹیں بنوائیں۔ سانچی کا استوپ اس دور کا جیتا جاگتا تعمیری نمونہ ہے جو ٹھوس گنبد کی وجہ سے فوراً توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔

بلاشبہ اشوک کے دَور سے فنِ تعمیر کا ایک نیا باب شروع ہوتا ہے لیکن معماروں اور فنکاروں کے تجربے میں ماضی اور پچھلی روایات کی روشنی موجود ہے۔ سانچی کے استوپ کی طرح سارناتھ کی لاٹ دھرم چکر کی علامت کے طور ہندوستانی فکر و نظر کی قدر و قیمت سے آشنا کرتی ہے۔ استوپ کا رشتہ آریائی روایات سے یقیناً گہرا ہے۔ "سلپ شاستر" اور مہابھارت اور رامائن کی روشنی میں ان روایات کو بہت حد تک سمجھا جا سکتا ہے۔ ویدی رشیوں کے نغموں نے جن فلسفوں کو جنم دیا ان کی علامتوں نے طویل سفر کیا ہے۔ حسّی سطح پر دائرے میں کائنات کے رموز کو گرفت میں لینے کی کوشش اور پہاڑوں اور جنگلوں میں کائنات کے رموز و اسرار کو پاکر درخت، سورج اور کنول وغیرہ کو بھرپور معنویت عطا کرنے کے رُجحان نے آنیوالی نسلوں کے شعور کو شدت سے متاثر کیا ہے۔ استوپ کے پس منظر میں مُردوں کو دفن کرنے اور جلانے کے پُرانے آریائی طریقوں کو بھی پیشِ نظر رکھنا چاہیئے۔ آریوں نے بھی، ساکھیبان، سرداروں کے لئے 'استوپ'، بنا رکھے تھے۔[2] ان میں مرنے والوں کی راکھ رکھی جاتی تھی۔ یہ استوپ چونکہ عارضی طور پر بنائے جاتے تھے، اس لئے ان کے نشانات نہیں ملتے۔ البتہ ان کا ذکر موجود ہے۔ سورج کی پرستش نے بھی بدھ افکار کو متاثر کیا ہے، چکر کو گھمانے کا تصوّر کائناتی دائرے (سورج کی واضح علامت ہے) سے گہرا رشتہ رکھتا ہے۔

---

[1] نیشنل میوزیم نئی دہلی میں 'استوپ' (دوسری صدی) نادر نمونہ توجہ طلب ہے۔ (ش۔ر)

[2] ملاحظہ فرمائیے: O. E. B. HAVELL : - INDIAN ARCHITECTURE THROUGH THE AGES (CHAPTER II & III)

• کارلے کا استوپ گھر

• غروب آفتاب کا حسی تصور!
• تمام روشنیوں کو عطا کر کے رخصت ہو جانے کا تاثر!
• نصف دائرے میں بدھ کے نروان اور ان کی شخصیت کے جادو کی لامحدودیت کا شعور!

• کنول کی علامت کی جہتیں
• بدھ کی ولادت
وجودِ حسن کا جمالیاتی شعور

بدھ آرٹ میں سورج کی علامت، زندگی کے قانون یا کائناتی اصولوں کی علامت بن گئی ہے۔ سانچی کے استوپ سے بدھ جمالیات کی امتیازی خصوصیات کو سمجھنے کے لئے تعمیری خصوصیات کے علاوہ فکری اور گہری مذہبی اور جذباتی کیفیتوں پر بھی نظر ضروری ہے۔ نصف گنبد اور تاج دار دروازوں کے علاوہ پُر وقار، ٹھوس اور چوڑے چکلے کٹہرے، بلند چھتیں اور چبوترے، پتھروں سے بنائے ہوئے چھاتے اور کندہ شدہ دروازے توجہ طلب ہیں۔ ان کے علاوہ فوق الفطری پیکر (یاکشنی وغیرہ) اور جانوروں کی تصویریں، 'دھرم چکر'، 'پاؤں کے نشانات اور مایا[1] (بدھ کی والدہ) کی شبیہ وغیرہ دعوت غور و فکر دیتی ہیں۔ چار بڑے دروازے علامتی ہیں۔ پہلا دروازہ بدھ کی ولادت کی علامت ہے، دوسرا نروان کی سچائی کو نمایاں کرتا ہے تیسرے دروازے سے پہلے پیغام کا آہنگ سنائی دیتا ہے اور چوتھا دروازہ بدھ کے انتقال کی علامت ہے۔ اس طرح کنول، بدھ کی ولادت کا نشان ہے۔ درخت یا پیپل کا درخت نروان کی علامت ہے۔ سمبھودھی (SAMBODHI) یا روشنی کے شعور (نروان) کو کبھی پیپل کے درخت سے واضح کیا گیا ہے، اور کبھی صرف درخت کی تصویر بنادی گئی ہے۔ چھاتا تقدس کا سایہ ہے۔ جانوروں اور پرندوں کے علاوہ فوق الفطری پیکر اور خصوصاً 'یاکشنی' کے پیکر بدھ مابعد الطبیعیات کے وسیع تر دائرے کو پیش کرتا ہے۔ مایا کا نسوانی پیکر کبھی صرف درخت کی صورت میں ابھرا ہے۔ بدھ آرٹ کی علامتوں میں اور باتوں کے علاوہ بدھ ازم کی تثلیث کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ یعنی بدھ، دھرم اور سنگھ (تنظیم)

• گوداوری اور کرشنا دریاؤں کے قریب بدھ عبادت گاہوں کے نقوش ابتدائی تاریخ سے بہت حد تک آشنا کرتے ہیں۔ 'استوپوں' کی تاریخ بھی غالباً ان ہی عبادت گاہوں سے شروع ہوتی ہے۔ امراوتی کا استوپ ان کی نمائندگی کرتا ہے۔ گنڈ پلے کے غار ماضی میں فنِ تعمیر کی عظمت کا احساس دیتے ہیں۔ یہ غار ۲۰۰ ق م کے ہیں امراوتی کی تعمیر کا سلسلہ جانے کب تک قائم رہا۔ سنہ ۱۵۰ء اور سنہ ۲۰۰ء کے درمیان تک یقیناً اس کی تعمیر مختلف انداز سے ہوتی رہی

---

[1] فاوچر کا خیال ہے کہ مایا، لکشمی ہی کا ایک روپ ہے۔ (ش۔ر)

ہے۔ اینٹوں سے بھی کام لیا گیا ہے اور سنگِ مرمر کو بھی اظہار کا ذریعہ بنایا گیا ہے۔ گنبد نما استوپوں، مستطیل جنگلوں اور میناروں اور ستونوں سے اعلیٰ فنکاری کی پہچان ہوتی ہے۔ آرائش و زیبائش سے اس عہد کے جمالیاتی ذوق کے معیار کو سمجھا جا سکتا ہے۔ تعمیری نقوش منبت کاری (CARVING) کے فن میں جذب ہو گئے ہیں اور یہ بڑا کارنامہ ہے۔

پانچویں صدی کے وسط سے مہایانی سلسلہ شروع ہوا تو غاروں میں بدھ کے پیکر نظر آنے لگے، ایلنفنٹا، ایلورا اور اورنگ آباد کے غاروں میں فنِ تعمیر کے توازن کی مثال آسانی سے دستیاب نہیں ہوتی۔ فنِ تعمیر اور آرائش و زیبائش کی ہم آہنگی میں جمالیاتی ترتیب و تناسب ہے۔ لکڑی سے پتھر تک کا سفر بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ اشوک کے عہد سے چندر گپت کے دور تک ہندوستانی فنکاروں نے لکڑیوں کے نقوش پتھر پر اتارے ہیں۔ پہاڑوں سے پتھروں کو تراش کر انتہائی خوبصورتی سے باہر نکالا ہے اور انہیں فن کا نمونہ بنا دیا ہے۔ پہاڑوں کے اندر انہیں، جانے کتنے خاکے اور پیکر کسماتے ہوئے نظر آئے، مخروط مستوی کھمبے، مستحکم دیواریں، سادہ لیکن پُرعظمت دروازے اور وزن دار ستون اعلیٰ فنکاری کے نمونے ہیں۔ چندر گپت کے عہد میں جمالیاتی احساس اور بالیدہ نظر آتا ہے۔ اینٹوں کی عمارتوں کے گنبدوں اور عبادت گاہوں کے کلسوں کا ذکر ہوین سنگ نے جس طرح کیا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ نیچے سے اوپر جانے اور بلندیوں کو چھونے کی آرزو نے کیا صورت اختیار کر لی تھی، رنگوں کے استعمال سے جمالیاتی احساس کی بالیدگی کا بہتر احساس ملتا ہے۔ کھڑکیوں اور شیشوں کی رنگینی کی طرف اس طرح پہلی بار توجہ دی گئی ہے۔ غاروں کے اندر مندروں اور عبادت گاہوں کی تعمیری پیچیدگی اور سادگی دونوں کے جلوے ملتے ہیں۔ یہ سب ظاہری آرائش و زیبائش اور اندرونی سادگی کے امتزاج کے خوبصورت نمونے ہیں۔ روشنی اور سائے کی طرف اس عہد کے فنکاروں نے خاص توجہ دی تھی۔ روشنی اور سائے کا خوبصورت امتزاج غیر معمولی نظر آتا ہے۔

مارتنڈ، شادی پور اور اونتی پور (کشمیر) کے مندر اور اُن کی عمارتیں، جلگن ناتھ مندر،

(بھونیشور) کونارک مندر (سوریہ مندر، پوری) نالندہ کی تعمیرات، بھاڑہٹ، سارناتھ اور سانچی کی عمارات، کھجوراہو کے مندر، اودیشور مندر (گجرات) سورج مندر (مودھرا، بڑودہ) اودے گری کے غار (بھوپال) چتوڑ کا مینار (جین تعمیر) کوہ آبو کا مندر، ایہولے کے ستر مندر، پپ ناتھ وشنو مندر (پٹہ ڈکل) ماملا پورم کے شیو مندر، کیلاش مندر (ایلورا) کو تاریخی ترتیب اور تاریخی سلسلے میں رکھ کر دیکھا جائے تو ہندوستانی فنِ تعمیر کی جمالیات کے ارتقاء کی ایک بہتر تصویر سامنے آجائے گی۔ وسط ایشیائی، ایرانی اور یونانی اثرات اور خالص ہندوستانی طرز کی ارتقائی کیفیتوں کی پہچان کے ساتھ ان کے تجربوں کی جمالیاتی آمیزش کا پتہ چلے گا۔ اس بنیادی سچائی کا علم ہوگا کہ مختلف قبیلوں اور نسلوں کے مذہبی تجربوں کی تہذیبی آمیزش اور آویزش سے جمالیاتی تجربوں میں کیسی جہتیں پیدا ہوئی ہیں۔ لکڑیوں سے پتھروں تک تجربوں نے ایک طویل سفر کیا ہے اور ہر منجمد تجربہ ایک جمالیاتی نقش ہے۔ ہندو طرزِ فکر اور بدھ افکار و خیالات کی آمیزش نے جمالیاتی تجربوں کو ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں ایک مستقل باب کی حیثیت سے نمایاں کیا ہے۔ اسی طرح جین دھرم نے اپنی روشنی عطا کی ہے۔ اور یہ سلسلہ گنگا کے بہاؤ کی طرح جاری رہا ہے۔ 'ذات' ہے جو کائنات، کا مرکز ہے، شکتی ہے جو نیچے سے اوپر جاتی ہے اور لامحدودیت سے آشنا ہو کر اس میں جذب ہونا چاہتی ہے وسعت ہے کہ ہر شے کو اپنے دائرے میں کھینچ لینا چاہتی ہے۔ پیچیدگی ایسی کہ سادگی کو اپنا جلوہ بنا رہی ہے اور سادگی ایسی کہ پیچیدگی اس کا جوہر بنی ہوئی ہے۔ علامتیں ہیں کہ اپنی معنویت کی اَن گنت جہتوں کے ساتھ سکوت میں حرکت کا احساس عطا کر رہی ہیں۔ ریاضیاتی اور ہندسی سچائیاں ہیں جو جبلتوں کی تصویریں بن گئی ہیں۔ کثرت ایسی جو جمالیاتی وحدت بن جائے۔ اور وحدت ایسی جو جمالیاتی کثرت کا احساس عطا کرے۔ بلندی، وسعت، توازن، ہم آہنگی، تناسب، جسامت، موزونیت، نرمی، استحکام، ٹھوس پن، ترتیب، نشیب و فراز، صناعی رنگینی، آرائش و زیبائش، حرکت، روشنی، سایہ، خطوط، زاویے، اشارات اور نکات ـــــ اور ان کے جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے کی آرزومندی ـــ ان سب کے گہرے مطالعے سے ہی ہندوستانی جمالیات اور ہندوستانی فنِ تعمیر کی عظمت کا سچا علم حاصل ہوگا۔

پدم پانی اجنتا (غار نمبر (۱) ساتویں صدی عیسوی)
آنند کے عرفان کا ایک عظیم شاہکار

{ چار }

• مصوّری اور مُجسمہ سازی

——— جلال و جمال کا آہنگ

(الف)

• مصوّری

● ہندوستانی مصوّری اور مجسمہ سازی کی تاریخ بھی ماضی کے اندھیروں میں چھپی ہوئی ہے، غاروں کے نقش و نگار مثلاً سنگن پور، ہوشنگ آباد اور مرزاپور وغیرہ کی قدیم نقاشی کے قدیم ترین تجربے ان ابتدائی تجربوں کا کسی قدر احساس بخشتے ہیں جو ماضی کے اندھیروں میں ہیں۔ مہنجو دارو کے برتنوں کے نقوش اور ویدوں کے حوالوں سے مصوری اور نقاشی کی اہمیت کا احساس ملتا ہے۔ سادگی کے جلوے بھی ہیں اور آرائش و زیبائش کے ساتھ شبیہ سازی کے لطیف نقوش بھی، غاروں، مندروں اور عمارتوں پر جہاں گہرے اور رتہہ دار حسّی اور ماورائی تجربے ہیں وہاں اسلوب کی حیرت انگیز بے ساختگی بھی ہے ہندوستانی ذہن نے ابتدا سے ان فنون سے گہری دلچسپی کا اظہار کیا ہے۔ للت وستر (دوسری صدی) وشنودھر موتر (پانچویں صدی) کام ستر (سنہ ۲۰۰ء) برہم دیورت پُران، چترکرم شلپ شاستر، شلپ کلا دیپکا، وشنو کرم پرکاش، کلاویاس ارتھ شاستر (سنہ ۴۰۰ء) چتر سوتر (سنہ ۶۰۰ء) چتر لکشن (سنہ ۶۰۰ء) مان سولاس (سنہ ۱۱۳۰ء) وغیرہ سے ماضی کی فکر کی گہرائیوں کا جس قدر علم ہوتا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس فن پر پہلے بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہوگا۔

'وشنودھر موتر'، اور شلپ شاستر وہ اہم قدیم کتابیں ہیں جو مصوری، سنگ تراشی، اور بت سازی کی قدر و قیمت اور ان کی آفاقیت کو سمجھاتی ہیں۔ "مان سرا" کے اکیس[۲۱] ابواب اور "سمرن گان سوتر دھار" کے تیرہ ابواب میں ان فنون پر مفصل گفتگو ملتی ہے۔ آریوں اور غیر آریوں کے تجربوں کی آمیزش سے ان فنون نے ارتقاء کی اہم منزلیں طے کی ہیں۔ بھاج، جوگی مار، اجنتا،

سانچی، بھرہوت، باغ، پڈوکوٹہ، بادامی، ایلورا، کانچی ورم، تانجور، کارلے، بدسا، کنہری، ناسک، امراوتی وغیرہ کی تخلیقات اِن فنون کی عظمت کا انتہائی ارفع احساس بخشتی ہیں۔ لوپاڈھک، چیتر، چیتر کار، روپ، روپ کار، سِلپی، مورتی وغیرہ وہ قدیم اصطلاحیں ہیں جن سے ان فنون کی جمالیات کی تہہ داری اور تخلیقی فنکاروں کے جمالیاتی شعور کی اعلیٰ ترین سطحوں کو پہچاننے کی کوشش کی گئی ہے۔ جس قدیم مجسمہ ساز کا نام اب تک ملا ہے وہ دیودِنّا ہے جو ایک دیوداسی سوتانو کا سے محبت کرتا تھا اور جس نے دوسری صدی قبل مسیح رام گڑھ کے جوگی مار غار میں اس کی شبیہہ بنائی تھی، وہاں دونوں کے نام لکھے ہوئے ہیں۔ جو تحریر وہاں نقش ہے اس میں 'لوپاڈھک' کا لفظ بھی ہے جو مجسمہ ساز کے لئے استعمال ہوتا تھا اور جس کے لغوی معنی ہیں صورت خلق کرنے والا یا 'صورت' کا ہوش مند خالق! مجسمہ ساز کو 'روپ، کار' اور مصور کو 'چیتر کار' کہا گیا ہے۔ مجسمہ ساز کے لئے مصوری کے فن سے واقف ہونا ضروری سمجھا جاتا تھا اس لئے کہ مجسمہ سازی کے لئے مُصوری ہی اُن کے نزدیک بنیادی خاکہ فراہم کرتی ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں دونوں فنون کی وحدت کو 'سِلپی' سے تعبیر کیا گیا ہے۔

● قدیم ہندوستانی مجسمہ سازوں اور مصوروں کے نام عموماً کم ملتے ہیں۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ فنی نمونوں کے ساتھ نام لکھنے کا کوئی رواج نہ تھا لیکن بہت سی انفرادی تخلیقات میں کچھ نام موجود ہیں۔ ساتھ ہی یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ گرو اپنے شاگردوں کی تربیت کو مذہبی فریضہ جانتے تھے اور ان کی تربیت کا نتیجہ ہے کہ مصوری اور مجسمہ سازی کے اعلیٰ ترین نمونے وجود میں آئے۔ سنگ دور میں گرو 'کونیکا' کا نام ملتا ہے۔ متھرا کے قریب پارکھم میں 'یاکشا' کی تخلیق میں اُن کی فکر و نظر کام کرتی رہی ہے۔ یہاں جو تحریر ہے اس میں ان کے شاگرد "گومتر" کا نام بھی شامل ہے۔ ان کے ایک دوسرے شاگرد 'ناکا' کا نام بھی شامل ہے جس کے متعلق یہ خیال ہے کہ متھرا کے قریب چھین گا کینا گرا گاؤں کے معروف بے سر کے 'یکشی' کے مجسمے کا خالق ہے۔ قدیم ترین فنکاروں میں 'اگی ملا' کا نام بہت اہم ہے۔ جس نے بدھ آرٹ میں قابلِ قدر اضافے کئے اور مجسمہ سازی میں تحرک، اور آہنگ کو شامل کر کے فنِ مجسمہ سازی کو عظمت بخشی۔ پانچویں صدی عیسوی میں گپت دَور کے مشہور فنکار دِینّا نے بدھ کے معنی خیز

'باغ'
چھٹی صدی عیسوی

پیکر تراشے۔ مہابلی پورم کی آرائش و زیبائش اور نئی تعمیر میں للت لایہ نے اپنی انفرادی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا اور فنکاری کے عمدہ نمونے پیش کئے، کانچی پورم کے مندروں میں بھی اس کے تراشے ہوئے مجسمے موجود ہیں۔

جنوبی ہند میں جن بڑے تخلیقی فنکاروں کے نام ملتے ہیں ان میں مہندرورمن کا نام مصوری اور مجسمہ سازی کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ ہندوستانی جمالیات میں ان فنون کے تعلق سے ایک مستقل عنوان ہے۔ مہندرورمن حاکم تھا، لیکن اپنے عہد کا ایک بڑا مصور، مجسمہ ساز، شاعر اور موسیقار بھی تھا۔ اس نے جانے کتنے فنکاروں کی سرپرستی کی اور جانے کتنے فن کاروں کی ذہنی تربیت میں حصہ لیا۔ کہا جاتا ہے کہ جنوبی ہند میں پتھروں کو تراش کر مجسموں کی تخلیق میں اس نے گہری دلچسپی کا اظہار کیا اور نوجوان فن کاروں کی رہنمائی کی۔

بلور اور سومناتھ کے مندروں کے فنکاروں میں چوان، داسوجا، چسکا ہمپا، ناگوجا، مارانا چامایہ، ساہی را، مایوجہ، مالی یانہ، ماساد، بالیہ، ملی تامہ، چنڈھیہ وغیرہ کے نام اہمیت رکھتے ہیں ــــ یہ سب ہندوستان کے بڑے فنکار ہیں کہ جنھوں نے ان فنون کے ذریعہ پراسرار وجدانیت مجسموں اور پیکروں کی پُراسراریت، روح کی تنہائی، باطن اور خارج کے باطنی رشتے، ملکوتی حسن کی تلاش، تخلیقی عمل میں گیان اور دھیان، پیکروں کی اظہاریت، لمسی کیفیات، حیرت انگیز اشاریت، آرائش و زیبائش کے معنی خیز نکات اور فنی اور ہنرمندانہ اور ہنر دارانہ مہارت کی نعمتیں عطا کی ہیں۔

داسوجا کے بیٹے چوان نے ان ہی بزرگ فنکاروں کے اسالیب سے فیض حاصل کیا اور مجسمہ سازی میں ایک نئے رجحان کا علمبردار بن گیا۔ پیکروں کی اظہاریت کو اساطیر سے ہم آہنگ کرنے میں پیش پیش رہا۔ کھجوراہو کے تخلیقی فنکاروں میں سری ستانہ اور اس کے بیٹے چیتانکا کے نام ملتے ہیں۔ سیکس (SEX) کو اعلیٰ اور ارفع صورت عطا کرنے اور اسے ماورائی پراسرار وجدانی سطح پر لے جانے میں ان دونوں کی فکر و نظر کام کرتی رہی ہے۔

قدیم ہندوستان میں مصوری اور مجسمہ سازی مقدس پیشہ بھی رہی ہیں۔ خاندانی پیشہ ور فنکاروں کے بھی نام ملتے ہیں۔ نئی نسل نے اپنے خاندانی ورثے کا تحفظ بھی کیا ہے۔ اور

فن کاری کے بعض قیمتی رموز کو اس طرح پوشیدہ رکھا ہے کہ خاندان کے افراد کے علاوہ دوسرو ں تک نہ پہنچ سکیں۔ ان خاندانی فنکاروں میں سولاپنی کا نام ممتاز ہے۔ کئی پشتوں کے تجربوں کی روشنی میں اس نے اعلیٰ فنکاری کے نمونے پیش کئے۔ مگدھ کے فنکار سوسویر دسویں صدی کے مجسمہ ساز اندرانی لامانی اور اس کے معروف شاگرد امرت، جو سویہ (برٹش میوزیم) کا خالق ہے اور آٹھویں صدی کے گوگا کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

● قدیم ہندوستان میں مصوّروں، مجسمہ سازوں، معماروں اور موسیقاروں کا درجہ بلند تھا، بڑی عزت تھی، بڑا احترام تھا ان کا، درباروں میں صرف سرپرستی نہیں ہوئی بلکہ انہیں بڑی عزت بھی ملتی رہی، گرو فنکار کا احترام مقدس فریضہ تھا۔ شاگرد اُن کی خدمت کرتے اور ان کے قدموں سے لگ کر بیٹھتے اور روشنی حاصل کرتے، مجسمہ ساز اور مصوّر ایک مقام سے دوسرے مقام پر جاتے، دوسرے درباروں سے انہیں دعوت نامے بھی ملتے۔ کئی فنکاروں نے مل جل کر اور کبھی انفرادی طور مختلف جگہوں پر کام کیا ہے۔ بڑے فنکار عموماً "ماڈل" تیار کرنے کے لئے بھی دور دراز علاقوں میں بلائے جاتے تھے۔ 'ماڈل' کو "ورنک" کہتے تھے۔ بنارس کے ورنک (VARNAKA) کا ذکر ملتا ہے۔ اسی طرح 'برہما' کے ورنک کا ذکر بھی موجود ہے۔ سمل کوٹ کے مندر میں اس مندر کا قدیم 'ورنک' آج بھی موجود ہے۔

● ہندوستانی مجسمہ سازی کی داستان جانے کتنی صدیوں کی تاریخ میں پھیلی ہوئی ہے۔ اس کی جمالیات کا مطالعہ صرف اس کی علامتوں کی مدد سے کیا جائے تو جمالیاتی سطحوں کی عظمت کو سمجھنے میں آسانی ہوگی، اس کی علامتوں نے ہر جانب سے پورے ملک کو گھیر رکھا ہے۔ مشرق میں بھونیشور (اڑیسہ) درمیان میں کھجوراہو (مدھیہ پردیش) مغرب میں کیرادو (راجستھان) اور جنوب میں مدورا، پیکروں اور مجسموں کے مطالعے سے اس کا علم ہوتا ہے کہ صدیو ں کی تاریخ میں مختلف رجحانات رہے ہیں۔ مختلف مکتب ہائے فکر کے اسالیب کے فرق سے بھی یہ سچائی واضح ہو جاتی ہے۔ ہر عہد میں استاد فن کاروں نے اپنی بے پناہ بالغ النظری کا ثبوت دیا ہے اور موضوع اور اسلوب کے تعلق سے روایتیں قائم کی ہیں۔ ہندوستانی فنونِ لطیفہ کی سب سے بڑی خوبی تو یہ ہے کہ آرٹ کا ہر نمونہ اپنی اصابت اور پختگی اور اپنی

اجنتا کا جمال (گپت عہد پانچویں صدی)

انفرادی خصوصیتوں کے باوجود اپنی صورتِ کُل کا حصّہ نظر آتا ہے۔ فنِ مجسمہ سازی میں بھی ہر تخلیقی پیکر اپنی انفرادی خصوصیتوں اور اپنی اصابت اور پختگی کے ساتھ مجموعیت یا مجموعی صورت یا صورتِ کُل کا حصّہ ہے اور دونوں حیثیتوں سے اعلیٰ ترین منزل اور اکثر اپنی آخری بلند سطح پر اپنی اعلیٰ ہنرمندی کا ثبوت دیتا ہے۔ اپنے اسلوب کی ندرت، اپنے تخلیقی تحرک کی باطنی شدت اپنے تجربے کے اعتدال اور اپنی مشق اور کاریگری سے متاثر کرتا ہے۔ ذہانت، فہم و فراست کا یہ عالم ہے کہ ذہن 'صورت' کُل' سے انضمام یا ادغام کے حسی عمل کو پہچان لیتا ہے اور ایسے غیر معمولی ادراک سے بصیرت اور مسرت دونوں حاصل ہوتی ہیں۔

ہندوستانی مجسمے جہاں آفاقی احساسات اور ماورائی سطحوں کا شعور بخشتے ہیں وہاں سماجی اقدار اور تجربات کا احساس اور شعور بھی عطا کرتے ہیں۔ جہاں پراسرار وجدانی سطح پر 'وحدت' کا گہرا اور پُراسرار احساس ہے وہاں سماجی زندگی میں احساس اور عمل اور زندگی کی 'وحدت' کا بھی شعور ہے۔ لاشعوری وقار و عظمت کے ساتھ دیوتاؤں اور فوق الفطری عناصر کے ساتھ انسان، جانور، اور درختوں اور پودوں کو اس طرح گرفت میں لے کر زندگی کی وحدت کا شعور عطا کرنا کہ سب کے آہنگ کا رشتہ ایک دوسرے سے قائم ہو جائے معمولی کارنامہ نہیں ہے۔ فنکار کی پُراسرار وجدانیت جو خود کل زندگی اور صورتِ کُل کا نتیجہ ہے، تمام اشیاء و عناصر کو سمیٹ لیتی ہے اور اس کی فنکاری 'وحدت' کی معنویت آہنگ اور آہنگ کے رشتے سے پھیلاتی ہے، تحرک کے شکل پذیر آہنگ میں ہندوستانی مجسمہ سازی کی عظمت پوشیدہ ہے۔

● ہندوستانی فنکاروں کا عقیدہ رہا ہے کہ زندگی کی تین سطحیں ہیں اور وہ ان ہی سطحوں پر متحرک رہتی ہے۔

پہلی سطح مادّی ہے۔

دوسری جذباتی اور احساساتی

اور تیسری روحانی، وجدانی اور ماورائی!

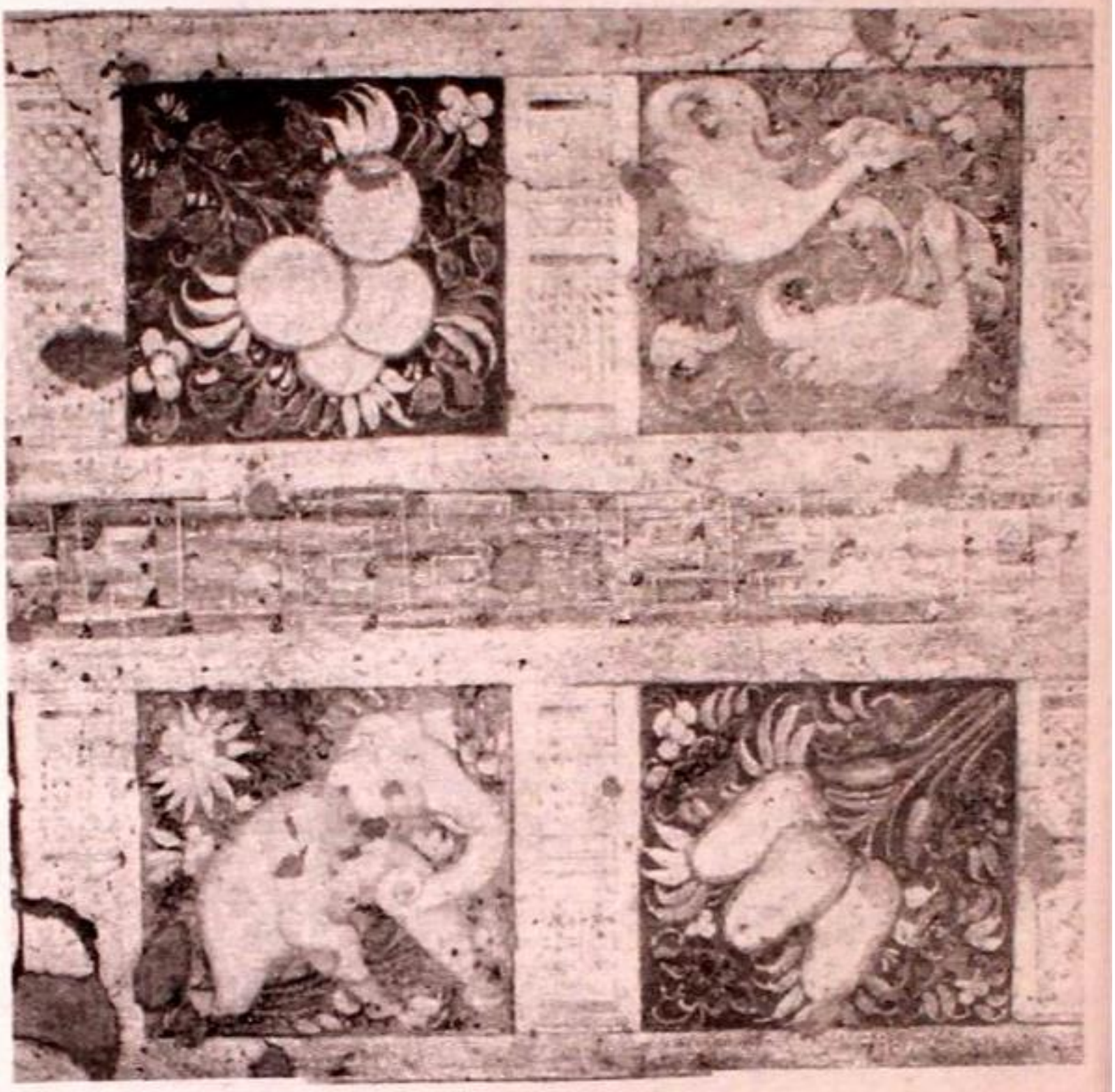
دوسری سطح حد درجہ حساس، گہری، لطیف اور باریک ہے اور تیسری سطح پہلی دونوں سطحوں سے

حد درجہ بلند اور ارفع اور افضل!

ذہن مادّہ کی پیداوار ہے جو جذباتی اور احساساتی سطح پر صرف تحرک پیدا نہیں کرتا بلکہ خود اس سطح پر اُتر کر تخلیقی کرب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ کرب وحدت کے شعور کا کرب ہوتا ہے جس کی پہچان آسانی سے نہیں ہوتی، کرب کی شدت تیسری سطح پر لے آتی ہے جہاں وحدتِ کُل کا شعور، انگنت سچائیوں سے آشنا کرتا ہے۔ اور اس کے بعد ہی تخلیق شعوری اور لاشعوری وقار اور عظمت کے ساتھ وجود میں آتی ہے۔ تخلیقی عمل کی پُراسرار کیفیتوں اور ان کے صورت پذیر نتائج کے پیشِ نظر ہندوستانی جمالیات کا یہ عقیدہ یا نظریہ انتہائی اہم اور حد درجہ جاذب نظر بن جاتا ہے۔ اس روشنی میں یہ بات توجہ طلب بن جاتی ہے کہ جو شے خلق ہو جاتی ہے وہ اپنی مادّی صورت کے باوجود احساسات اور جذبات کے آہنگ کے ساتھ وجدانی آہنگ کا ایسا نمونہ ہوتی ہے کہ جس میں کائنات کے تمام آہنگ شامل ہوتے ہیں۔ مادّی صورتوں کے اندر تمثال اور علامات کے جلوے ہی بنیادی جوہر ہیں۔

● ان پیکروں کے مجسموں کو کہ جن کی پرستش کی جاتی ہے 'مورتی' کہا گیا ہے۔ اشارہ 'مادّہ' یا اسم محسوس کی طرف ہے۔ وہ شے جسے مادّی صورت میں دیکھ سکیں۔ 'مورتی' ایسی ٹھوس مادی صورت ہے کہ جس میں داخلی بیداری اور باطنی ادراک کا جلوہ نظر آئے یعنی اَن دیکھی داخلی یا باطنی حصول کی مادّی تصویر، ماورائی فکر و نظر یا 'وژن' کا مادی پیکر، وہ آئینہ کہ جس میں خالق نظر آئے۔ ایسی مادّی شکل پذیری کہ جس میں دیوتا حقیقی بن جائے ——— ! ایسی مورتیاں زماں و مکاں کی زنجیریں توڑ دیتی ہیں!

سنسکرت میں 'مورتی' کے معنی ہیں 'پختہ شے'، 'صورت رکھنے والی شے'، مجسمہ، تمثال، پیکر، امیج، مقررہ پیمائش میں اَن دیکھے تجربے کی ٹھوس صورت، لیکن مورتی کا تصور اسوقت پیدا ہوتا ہے جب تکمیل کے بعد فنکار کا ہاتھ رُک جائے، اُسے متبرک اور مقدس قرار دے کر نذر کر دیا جائے، عبادت کے لئے اسے وقف کر دیا جائے۔ عابد کی تحریم اور تقدیس، اور اس کے علامتی مراسم سے اس میں باطنی تحرک کا احساس ملے، یہ محسوس ہو کہ جس کا پیکر ہے وہ اس میں موجود ہے۔ ظاہر ہے یہ بڑا غیر معمولی لفظ ہے اور اس کی معنویت پھیلی ہوئی ہے۔



اجنتا کے جلوے

● ہندوستانی جمالیات نے حسّی حقیقت پسندی اور اس عمل میں گہرے 'وژن' کو ہمیشہ اہمیت دی ہے۔ چینی اور وسط ایشیائی جمالیات میں بھی حسّی حقیقت پسندی کی اہمیت رہی ہے۔ ایشیائی ممالک میں فنونِ لطیفہ اور خصوصاً مصوّری اور مجسمہ سازی کے تعلق سے یہ کلاسیکی اندازِ فکر صدیوں قائم رہا۔ چین کی تمثیل یاد کیجئے۔ ایک مصور نے عبادت گاہ کی دیوار پر ایک اژدر کی تصویر بنائی اور جس لمحے وہ تصویر مکمل ہوئی اژدر نکل بھاگا اور خالی دیوار پر اس کا نقش رہ گیا! اسی طرح اپنے ملک کی ایک تمثیل ہے۔ ایک مجسمہ ساز نے ایک گھوڑے کا مجسمہ تراشا، تکمیل کے فوراً بعد اس کے پر نکل آئے اور وہ گھوڑا اڑنے لگا۔ مجسمہ ساز نے اس کے پر اور کان کاٹ دیے اور گھوڑے کا عمل رُک گیا۔ 'وژن' کے سلسلے میں ہندوستان کی ایک تمثیل توجہ چاہتی ہے۔ دربار میں حکم ہوا کہ مصوّر مہارانی کی تصویر بنائے۔ مصور جب بھی تصویر بناتا مہارانی کی ران پر ایک نشان پڑ جاتا۔ مصور بہت پریشان ہوا۔ دربار کے عابد وزیر نے یہ بات سنی تو اس نے کہا 'تم سے کوئی غلطی نہیں ہو رہی ہے اس لئے کہ مہارانی کی 'ران' پر ایک سیاہ 'خال' ہے، یہی وجہ ہے کہ تمہارے قلم سے ایک سیاہ نشان پڑ رہا ہے۔ مہاراجہ کو جب اس بات کی خبر ملی تو وہ اپنے وزیر کی طرف سے بدگمان ہو گیا۔ حکم دیا کہ وزیر کی آنکھیں نکال لی جائیں۔ اس وقت عابد وزیر اپنے گھر کے چھوٹے سے مندر میں بیٹھا عبادت میں مصروف تھا۔ عبادت کرتے ہوئے وجدانی سطح پر اس حکم کے ارتعاشات پیدا ہوئے اور اس نے خود اپنی آنکھیں پھوڑ ڈالیں۔ مہاراجہ کو جب واقعہ کی خبر ملی تو اُسے یقین آگیا کہ فنکار اور عابد وزیر دونوں "تیسری" آنکھ رکھتے ہیں۔ ان دونوں کے پاس ایسا 'وژن' ہے جو کسی اور کے پاس نہیں ہے۔ عام عبادت کا حکم ہوا اور وزیر کی آنکھیں واپس آگئیں۔

ہندوستانیوں نے ہمیشہ محسوس کیا ہے کہ فن کاری کے جوہر میں عبادت کا تقدس ہوتا ہے اور "مورتی" اسی آویزش اور آمیزش سے خلق ہوتی ہے۔ عابد اور فنکار کی وجدانی سطح بلند ہوتی ہے۔ فنکار اپنے عمل میں عابد ہوتا ہے لہٰذا 'مورتی' کی تخلیق عبادت کا مقدس عمل ہے۔

● بعض پیکروں اور مجسموں کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے جیسے بہتر مطالعے اور عمدہ تربیت کی وجہ سے فن کاروں کو شعور اور ماورائے شعور (TRANSCONSCIOUSNESS) کا شعور اپنے

اپنے طور حاصل ہوا ہے۔ کائناتی عناصر کو ایک جگہ سے دوسری جگہ ہٹانے کا نفسیاتی عمل کسی نہ کسی سطح پر جاری رہا ہے۔ اس لئے کہ علامتوں کا ہمہ گیر عمل اسی کا نتیجہ ہو سکتا ہے۔ "سمادھی" کا تجربہ ملتا ہے۔ پیکروں اور مجسموں کی صفائی، نزاکت، نفاست، باریکی اور پختگی میں شدت احساس، آزادی، خاموشی اور کون و مکاں (COSMOS) اور انسانی اقدار کے شعور کی روشنیوں کو اجاگر کر دینا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے فنکاروں نے کائناتی جلوؤں کی محسوس اور نامحسوس معنویت کی طرف بے اختیار بڑھنے کی کوشش کی ہے اور انہیں کسی نہ کسی طرح اعلیٰ اقدار کی صورتیں عطا کر دی ہیں۔ صبر اور سکون، ضبط اور اعتماد، دھیان یا استغراق کی پہچان اس داخلی ہم آہنگی سے ہوتی ہے جس کے بغیر پوری کائنات کی وحدت کا ادراک ممکن نہیں ہے۔ ہندوستان کے یہ فنکار کائنات کی حرارت اور حرکت دونوں سے نفسی اور حسّی سطح پر قریب تر نظر آتے ہیں اور تمثالِ بصیرت میں حرکت اور حرارت کے اعلیٰ ترین مدارج کا شعور بخشتے ہیں۔

ہندوستانی جمالیات میں پرسکون اور خاموش داخلی فضا میں فنکاروں کی داخلی ہم آہنگی اور ان کے استغراق اور آزادی اور خاموشی کے گہرے احساس کے ساتھ آزادی اور خاموشی کو انگنت اور حیرت انگیز معنوی جہتوں کے ساتھ مجسم کرنے کے عمل کا تعلق 'برہم' اور 'آتم' سے ہے، جو ارفع اور عظیم تر خاموشی اور ماورائے سکون (سنتام) کا سرچشمہ ہیں۔

● 'وژن' کا معاملہ یہ ہے کہ اس کی آزاد فطرت جو شعور کی روشنی (بندو) سے سرشار ہوتی ہے ماورائے کائنات کی روشنی اور اس کے آہنگ سے پُراسرار رشتہ قائم کر لیتی ہے اور اعلیٰ ترین حسّی سطح پر پیکروں کے خاکے ابھرنے لگتے ہیں۔ یہ پیکر مجسموں کی شکل میں جلوہ گر ہوتے ہیں تو ان کی محض خاموش اور غیر متحرک صورتیں سامنے نہیں ہوتیں بلکہ یہ صورتیں پھیلتی ہیں اور اپنی روشنیوں اور اپنے پراسرار آہنگ سے ہیئت یا فارم کی تشکیل میں حصہ لیتی ہیں۔ خالق، اور موضوع کے جوہر کا یہ عجیب و غریب پُراسرار رشتہ ہے جو تخلیقی عمل کی پراسراریت کی قدر و قیمت کا عظیم تر احساس عطا کرتا ہے۔ پیکرِ محسوس، خود فارم میں اتر کر اسے اپنی روشنی اور اپنے آہنگ کے مطابق پھیلاتا ہے ـــــ برہما، وشنو، شیو، شیولنگ، ماں یا دیوی ماں اور

اجنتا (پانچویں صدی)

گوتم بدھ وغیرہ کے پیکر غیر معمولی مظاہر (PHENOMENON) ہیں جو نظر نہ آنے والی بنیادی سچائی یا ایک ہی سچائی کا احساس یا ایک ہی سچائی کا جلوہ بنتے ہیں تاکہ دوسروں تک ان کی پہچان ممکن ہو سکے۔ یہ اپنے اپنے طور پر ماورائیت کا سرچشمہ ہیں جو حقیقت بن جاتے ہیں۔ 'بدھ، مہایان' کے تصور میں 'نرمان کایا' اسی کو کہا گیا ہے۔ فنکار اَن دیکھی صورتوں کے پھیلنے کے انداز اور کائناتی شعاعوں اور کائناتی آہنگ کا شعور داخلی طور پر حاصل کرتا ہے اور تخلیقی عمل جاری رکھتا ہے۔ تخلیقی عمل میں شعور اور ماورائے شعور کے اس باطنی رشتے کو، جو آہنگ اور نغمہ ریز لہروں سے قائم ہوتا ہے، ہندوستانی جمالیات نے بڑی اہمیت دی ہے۔

مجسمہ سازی کا فن اس طرح ایک ہمہ گیر اور انتہائی تہہ دار علامتی آرٹ کی صورت ابھرتا ہے، ماورائے کائنات کی حسّی صورتوں کو کائناتی جلوؤں میں پیش کرنے کے اس

تخلیقی عمل کی تاریخ صدیوں کی تہذیبی زندگی میں پھیلی ہوئی ہے۔

● عموماً یہ سمجھا گیا ہے کہ مجسمہ سازی اور مصوری فنِ تعمیر کی کنیزیں ہیں۔ ان فنون کو اسطرح دیکھنا قطعی مناسب نہیں ۔ ان کی اپنی انفرادی خصوصیتیں ہیں۔ ان کا اپنا حسن ہے' ان کی پُر اسرار معنویت نے دوسرے فنون کو متاثر کیا ہے۔ خود فنِ تعمیر نے انہیں اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے مجسموں اور پیکروں کی وجہ سے بھی فن تعمیر نے عروج کی اعلیٰ منزلیں طے کی ہیں۔ مجسمے اور پیکر روح بن گئے ہیں کہ جن کی بالیدگی تعمیر کے فن کو عروج بخشتی رہی ہیں۔ تعمیر میں مجسموں کے بھی مظاہر ہیں' پیکروں کے تحرک کو نمایاں کرتی رہی ہیں۔ اگر فنِ تعمیر کا مطالعہ مجسموں ' پیکروں اور مصوری کے تناظر میں کیا جائے تو جمالیاتی وحدت کی معنوی اور جمالیاتی جہتوں کا احساس زیادہ گہرا ہوگا اور حقیقت بھی یہی ہے کہ جمالیاتی وحدتوں کا جلوہ ہی فنکار کی آرزو ہے بنیادی خواہش ! جمالیاتی نقطۂ نظر سے مندروں کا مطالعہ کیا جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ پیکروں اور مجسموں کے نفسیاتی ارتعاشات کی پہچان نہ ہو۔ روح اور جسم کی وحدت کی بات اپنی جگہ جتنی بھی درست ہو یہ بھی بڑی سچائی ہے کہ عمارتیں عموماً روح کے جلال و جمال کے ساتھ ظہور پذیر ہوئی ہیں۔ دونوں کو ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے دیکھنے کی جتنی بھی کوشش کی جائے' ان کی وحدت کا حسن ہی زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ یوں ہندوستان کے بزرگوں نے تعمیر کے حسن کو انسانی جسم کے مختلف حصوں سے تعبیر کیا ہے اور انہیں مختلف نام بھی دیئے ہیں غالباً صرف یہ سمجھانے کے لئے کہ تعمیر کا کوئی حصہ علیحدہ نہیں ہے یا علیحدہ حیثیت رکھنے کے باوجود ایک ہی پیکر کا پہلو ہے۔ تعمیر کے مختلف حصّوں کی وحدت ہی اصل جلوہ ہے۔ مستک کنٹھ ' سَرسا' گلا ' جانگھ' موکھ وغیرہ سے جسم کی وحدت کی طرح تعمیر کی وحدت کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہندوستانی علماء نے مجسموں کے تعلق سے روح ' احساس اور جذبے کو اہمیت دی ہے اور مندروں کی عمارتوں کو مجسموں اور پیکروں کے مظاہر سے تعبیر کیا ہے ۔ ایسے بزرگوں نے ''بنیاد' یا تہہ خانے (ادھستھان) سے منتہا یا اختتام (استوپک) تک تعمیر کو اسی تناظر میں دیکھا ہے۔ اس دوسری سطح کی فکر یقیناً زیادہ اہمیت رکھتی ہے — ہندوستانی فنِ تعمیر کے تین بڑے اور اہم ترین اسالیب " ناگار' ولیسر اور ' درادو' کو برہما ،

وشنو، اور شیو سے قریب تر رکھ کر دیکھیے اور ستونوں کے تین مختلف ناموں کی معنویت پر غور کیجئے۔ 'برہم کانت، وشنو کانت، اور 'اس کانت'۔۔۔ تو بخوبی اندازہ ہو جائے گا کہ ہندوستانی جمالیات نے ان عظیم پیکروں کے جلال وجمال کو ان ستونوں کی تعمیر میں کتنی اہمیت دی ہے اور ان پیکروں کا احساس کس کس طرح نقش ہوتا رہا ہے۔ 'کانت' کے لغوی معنی، محبوب، محبت اور پسندیدگی' کے ہیں۔ یعنی ایسا ستون جو برہما کو پسند ہو اور جسے وہ محبوب رکھتے ہوں' ایسا ستون جو وشنو کو عزیز ہو اور ایسا ستون جسے 'شیو' پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہوں۔ ان ستونوں کی تعمیر کی منفرد خصوصیات ہیں جن کا باطنی رشتہ ان دیوتاؤں سے ہے اور ساتھ ہی اپنی تہذیبی زندگی کی تاریخ سے ان کا گہرا تعلق ہے۔ ان سے مختلف عہد میں حاصل کئے ہوئے تجربوں کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ اس لئے کہ یہ تینوں اقلیدسی صورتوں کی طرف بھرپور اشارے کرتے ہیں۔ مربع (SQUARE) (برہما کے چار سر!) مثمن، ہشت پہلو (OCTAGONAL) (وشنو کے آٹھ ہاتھ) دائرہ، مستدیر یا مدور (CIRCULAR) (شیو لنگ، شیو کی علامت!) دیواروں اور ستونوں پر مصوری اور مجسمہ سازی کے فن کو اتنی اہمیت دی گئی ہے کہ دیواروں اور ستونوں کی تعمیر کے لمحوں میں اس بات کا خیال رکھا گیا ہے، یہ مصوری کے نمونوں اور مجسموں کے لئے 'کینوس' (بھومی بندھ) بن جائیں۔ کینوس، یا 'بھومی بندھ' پیکروں کے تقاضوں کے مطابق ہو۔ پیکروں کے تصورات ہی بھومی بندھ کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں۔ مورتیوں اور مختلف پیکروں کے مختلف انداز اور تیوروں کے لئے کس قسم کے 'بھومی بندھ' کی ضرورت ہے۔ کھڑے ہوئے (STHANKA) بیٹھے ہوئے (ASANA) ٹیک لگائے ہوئے (SATYANA) متحرک اور رقص کرتے ہوئے، لیٹے ہوئے، کسی درخت سے ہم آہنگ پیکروں اور مجسموں کے تیور اور انداز مختلف ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے ان کے مطابق کینوس یا بھومی بندھ کا ہونا ضروری ہے' دیواروں اور ستونوں پر ان پیکروں کے نقش ہو جانے کے بعد ہی فنِ تعمیر کی اہمیت بڑھتی ہے۔

● غالب رجحان یا غالب تصور' اکائی یا 'وحدت' کا ہے۔ ایک پیکر انسان عناصر فطرت اور پوری کائنات کا مظہر بن کر ہم آہنگی اور وحدت کا شعور اس طور پر عطا کرتا ہے کہ ذہن، تصوریت اور آرائش و زیبائش سے زیادہ فن کار کے تخلیقی ذہن کے عمل اور اس عمل کے

نتائج اور تخلیقی سطح پر دریافت شدہ گہری اقدار سے متاثر ہونے لگتا ہے۔ فوق الفطری رومانیت، علامتیت کی تخلیقی روح میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ ماں، شیو، لنگ، برہما، وشنو، گنیش اور بدھ وغیرہ کے پیکر اس طرح عظیم تہذیبی ورثہ بن جاتے ہیں۔ کم و بیش دو ہزار سال کے تہذیبی سفر میں یہ پیکر تجربوں کی وحدت اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس دلاتے رہے ہیں۔

○

• ہندوستانی مصوری کے اعلیٰ ترین نمونے ضائع ہو چکے ہیں۔ زمانے کی شکست وریخت نے انہیں برباد کر دیا ہے۔ کہا جا چکا ہے کہ مجسمہ نگاروں کی تربیت میں مصوری کے فن نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ مصوری، مجسمہ سازی کی بنیاد رہی ہے۔

مصوری کی تاریخ اتنی قدیم ہے کہ اس کے ابتدائی نمونوں کی تلاش و جستجو بہت حد تک ناممکن ہے۔ مجسموں سے مصوری کے اعلیٰ معیار کا اندازہ ہوتا ہے اور اس سچائی پر یقین بھی آجاتا ہے کہ مصوری کی تاریخ ماضی کے گہرے اندھیروں میں بہت حد تک چھپی ہوئی ہے۔ غاروں کے نقش و نگار سے قدیم ہندوستانی مصوری کی قدروں کو بہت حد تک سمجھا جا سکتا ہے۔ سنگن پور، ہوشنگ آباد، اور مرزا پور وغیرہ کی قدیم نقاشی میں مصوری کے نقوش نمایاں ہیں۔

"ہم آہنگی" اور 'حرکت' ہندوستانی مصوری کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ 'وحدت' کے رموز کو پانے کی آرزو ابتداء سے ملتی ہے۔ ابتداء میں ہلکے رنگوں کے استعمال کا رجحان ملتا ہے۔ پھر نیلے، سبز، سرخ اور ارغوانی رنگوں کے متوازن استعمال کی طرف توجہ دی گئی ہے۔ تصویروں کے تناسب اور پیکروں کی ہم آہنگی میں رنگوں کا حسن توجہ طلب بنا ہے۔ مہنجودارو اور ہڑپا میں منقش برتنوں کے نقش و نگار سے قدیم ترین جمالیاتی زاویۂ نگاہ کا کسی قدر علم ہوتا ہے۔ آریائی شعور، مصوری کے فن کو جلا بخشنے میں پیش پیش رہا ہے۔ مکانوں اور ان کی دیواروں اور مندروں کی آرائش و زیبائش میں مصوری کے فن کو اہمیت دی گئی۔ گرو فنکاروں نے اپنے شاگردوں کو مناسب تربیت کے بعد دور دراز علاقوں میں بھیجا۔

ہندوستان کے بعض قدیم مصوّروں اور ان کے گروہ فنکاروں کا ذکر آچکا ہے۔ ابتدائی مصوّری فطرت اور اس کے حسن سے بہت قریب رہی۔ رفتہ رفتہ اس میں تصوریت نے نمایاں حصہ لینا شروع کیا۔ قدیم مصوّر اور ان کے گروہ فطرت کے حسن کے احساس اور اپنی تصوریت کے ساتھ ہندوستان کے دور دراز علاقوں میں سفر کرتے رہے ہیں۔ ملک کے مذہبی اور مابعد الطبیاتی افکار و خیالات نے ان کے فن کو طرح طرح سے متاثر کیا۔

'وشنو دھرموتر' کا ذکر آچکا ہے۔ پانچویں صدی عیسویں میں مصوری اور سنگ تراشی کے فن پر یہ تصنیف قدیم فنکاروں کے رجحانات کو نمایاں کرتی ہے۔ وشنو کو پہلا مصوّر کہا گیا ہے۔ 'وشنو دھرموتر' کے مطابق مصوّری میں رنگوں کا استعمال فطرت کے مظاہر اور ان کے رنگوں کے مطابق ہونا چاہیے لیکن جب جذبات کے رنگوں کا معاملہ ہو تو ہر جذبے کے پیشِ نظر مناسب رنگوں پر غور کر کے کسی ایک رنگ کے انتخاب پر نظر ضروری ہے۔ 'وشنو دھرموتر' نے بعض جذبوں کے رنگوں کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے:

• محبت	گہرا نیلا
• خوف	سیاہ
• حیرت فوق الفطری احساس	زرد
• قہقہہ، ہنسی مسکراہٹ مسرت کا اظہار	سفید
• غصہ، نفرت جلال	سرخ
• رحم، ہمدردی شفقت، رحمت	بھورا

اسی طرح شلپ شاستر میں اس فن کے تعلق سے بہت سی باتیں کہی گئی ہیں۔ رنگ

• تارا، کنول لیے ہوئے

(للتہ گری، اڑیسہ)

تیار کرنے کے طریقوں کو سمجھایا گیا ہے۔ 'کینوس' کی اہمیت بتائی گئی ہے۔ پیکروں کو نقش کرنے کے لئے انہیں مناسب طریقے سے تقسیم کرنے کا فن سکھایا گیا ہے۔ 'مورتی' کی معنویت کو سمجھاتے ہوئے اس کے تقدس اور جذبے سے ہم آہنگ کرنے کی تعلیم دی گئی ہے۔ ملکوتی حسن کی تلاش و جستجو اور اس حسن کو پیش کرنے کی مناسب تربیت دی گئی ہے۔ قدیم ہندوستانی مصوری میں کم و بیش تمام خصوصیات ہیں جو قدیم مجسمہ سازی میں ہیں۔ پیکروں کی تراش خراش میں جسم کے حسن کو جس انداز سے مجسموں میں پیش کیا گیا ہے وہی انداز تصویروں میں بھی ہے۔ انسان، جانور اور درخت وغیرہ کے پیکروں میں ہم آہنگی پیدا کرنے کے لئے اقلیدسی نقوش کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ گنجان شکلوں کی بندشوں میں بھی وحدتِ تاثر ملتا ہے۔

وشنو دھرموتر، مان سر، اشٹ دھیائے، چترستر، ارتھ شاستر، چترلکشن، کام موتر، وشوکرم پرکاش، کلاولاس، سمرانگن سوتردھار، شلپ کلا دیپکا وغیرہ ایسے قیمتی نسخے ہیں جن سے فنِ مصوری اور فنِ مجسمہ سازی سے گہری دلچسپی کا علم ہوتا ہے۔ مختلف عہد کے بیش قیمت تجربے ان نسخوں میں موجود ہیں۔ ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ دونوں فنون عبادت کا درجہ رکھتے تھے۔

ہندوستانی مصوری میں مختلف نسلوں کے تجربے ملتے ہیں۔ آریائی اور دراوڑی رجحانات کا مطالعہ کم دلچسپ نہیں ہے۔ دیوی دیوتاؤں اور عناصر فطرت کی پیش کش میں جہاں احساسات اور جذبات کا اظہار واضح ہے وہاں پرکاری، موزونیت، روانی، لوچ، لچک اور خطوط کا آہنگ بھی ذہن کو فوراً متوجہ کر لیتا ہے۔ زندگی اور فطرت کی ہم آہنگی اور وحدت کو پیش کرتے ہوئے فن کاروں کی جمالیاتی بصیرت اور مسرت کی پہچان مشکل نہیں ہوتی۔ بھاج کے غاروں کی نقاشی اور مصوری کے مٹتے ہوئے نقوش کو کسی ایرانی مصور نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں اور اپنی فکر و نظر سے جس طرح زندہ کیا ہے ہمیں اس کا علم ہے۔ بدھ وہاروں میں مصوری کے عمدہ نمونے موجود تھے۔ دوسری صدی قبل مسیح کے آثار اب بھی موجود ہیں۔ اس زمانے کے ہندوستانی مجسموں سے مصوری کی قدر و قیمت کا بہتر اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

اسی طرح جوگی مار کے غاروں کی دیواروں پر اب بھی نقاشی کے قدیم نمونے اپنی عظمت کے مٹتے ہوئے نقوش کے ساتھ ملتے ہیں۔ اجنتا، ہندوستانی مصوری کے فن کے عروج کا

واضح نشان ہے۔ چینی اور ایرانی اثرات کے باوجود ہندوستانی روح جلوہ گر ہے۔ ہندوستانی تخلیقی فن کاروں کی فکر و نظر نے 'اجنتا' کی تصویروں سے ایک دبستان قائم کر دیا۔ اس کی تاریخ پہلی صدی قبل مسیح شروع ہوتی ہے اور ابتداء ہی سے اسلوب کی بے ساختگی، اقلیدسی نقوش، پیکروں کے چہرے کے تناسب، جسم کی لوچ اور وحدتِ اثر کی اعلیٰ روایات کا سفر شروع ہو جاتا ہے۔" باغ کی دیواروں کی آرائش و زیبائش (چھٹی صدی عیسوی) بدامی کے غاروں کی تصویر نگاری اور کیلاش ناتھ تانجور، ترونندی کرا اور سوچندرم وغیرہ کی دیواروں اور چھتوں کی نقاشی قدیم مصوری کی عظمت کی نشاندہی کرتے ہیں۔

ہڑپا، مہنجوڈارو اور چنچوڈارو (تین ہزار سے دو ہزار، دو سو پچاس ہزار سال قبل مسیح) میں جو برتن دستیاب ہوئے ہیں وہ ابتدائی مصوری کے عمل کی خبر دیتے ہیں نیشنل میوزیم نئی دہلی میں ہڑپا، مہنجوداڑو اور چنچو دارو (۲۵۰۰ تا ۱۵۰۰ ق.م) کے بیش قیمت نمونے دیکھے جا سکتے ہیں۔ بنیادی مقصد برتنوں کی آراستگی ہے۔ اس جمالیاتی ذوق نے تخیل میں کشادگی پیدا کی ہے۔

آرائش کے اس آرٹ کی چند خصوصیتوں کو ہم اس طرح پیش کر سکتے ہیں:

- سیدھی لکیروں کے حاشیے!
- نقطہ دار دائروں کی قطار!
- سیاہ لکیریں ـــ جنہیں جیسے بکھیر دیا گیا ہو!
- اقلیدسی نقوش
- یمائش کے احساس کے ساتھ آڑی ترچھی لکیروں کے جال۔
- شطرنج کی بساط جیسے نمونے!
- حلقوں کی پیش کش کا رجحان!
- حسنِ فطرت سے ذہنی وابستگی!
- شبیہ سازی میں درختوں، پتوں، پرندوں اور جانوروں کی اہمیت!
- لہراتی ہوئی ایسی لکیریں جن سے ندی کی لہروں کا احساس ملے۔

• عام روایتی انداز کے انسانی پیکر[1]

پرندوں کے ساتھ ہرن، شیر، گیدڑ، مور اور بھیڑ وغیرہ کے پیکر توجہ طلب ہیں۔ ان تمام تصویروں میں بیل کی وہ تصویر سب سے زیادہ توجہ طلب بن جاتی ہے جس کی گھورتی ہوئی آنکھیں پُراسرار حسن کا نمونہ بن گئی ہیں۔ فطرت کے حسن سے ذہنی وابستگی نے جانے کتنے پیکروں کی تخلیق کی ہوگی۔ فطرت نگاری اور حقیقت پسندی کے واضح رجحان کی پہچان ان نمونوں سے ہوتی ہے جو ہمیں حاصل ہوئے ہیں۔ درختوں کے پتوں، بیل کی پراسرار آنکھوں اور ایک پیالے پر مچھلیوں کی تصویروں سے اس حقیقت کا احساس ہو جاتا ہے کہ مہنجوداڑو، ہڑپا اور چنچوداڑو کے فن کار فطرت کے حسن سے بہت قریب تھے اور اس کے حسن کی پیش کش کے لئے مناسب تکنیک بھی وضع کر چکے تھے۔ لہراتی ہوئی لکیروں سے ندی کی لہروں کا احساس دیتے ہوئے انہوں نے اپنے احساس کی لہروں کو بھی پیش کر دیا ہے۔ سیدھی لکیروں کے حاشیے سے اپنے 'کینوس' کو بہتر طور پر ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ موضوع کی پیش کش میں ذہن بہت آزاد ہے لیکن ساتھ ہی 'خطوط' کا شعور بھی ہے۔ اقلیدسی آہنگ اور تجریدی رجحان توجہ طلب بن جاتا ہے۔ لہراتی ہوئی لکیروں سے وسعت اور روانی کا احساس ملتا ہے۔ اسی طرح جانوروں، پرندوں، درختوں اور ان کے پتوں سے پُرکاری اور نزاکت اور تجربوں کی معنویت اور 'فارم' کے تحرک کا علم ہوتا ہے۔

• رِگ وید میں مصوری کی طرف واضح اشارہ ملتا ہے۔ اگنی کے متحرک پیکر کو باریک چمڑے پر غیر متحرک بنا دیا گیا ہے۔ ویدی عہد میں مصوری کا فن یقیناً مقبول ہوا۔ ویدی آرٹ کی روایات سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصوری کے فن کی کیا اہمیت تھی اور اُسے کتنا مقدس فن تصور کیا گیا تھا۔ جاپان میں ایک قدیم مخطوطہ دستیاب ہوا ہے جو ویدی روایات کی خبر دیتا ہے۔ یہ تاریخی دستاویز قدیم ہندوستانی روایات کی طرف واضح اشارے کرتا ہے۔ اس میں ویدی دَور کے رشیوں کی تصویریں ہیں جو ویدی آرٹ کی روایات کو بہتر طور پر سمجھاتی ہیں۔ اس میں وششٹھ رشی، آنگری رس رشی اور ان کی رفیقۂ حیات اور مہارشی اتریہ اور ان کی رفیقۂ حیات کی تصویریں ہیں ـــــ ان روایات کی روشنی میں ویدی دور کی مصوری کی چند امتیازی خصوصیات

---

[1] نیشنل میوزیم نئی دہلی میں جو نادر نمونے ہیں ان کے پیشِ نظر ان خصوصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ ش۔ ر۔

کا کسی قدر اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً:

- انسانوں کے پیکر کی واضح پیش کش، جن میں رشی مینوں کے پیکروں کی اہمیت زیادہ ہے۔
- اساطیری فضانگاری!
- کھڑے ہونے اور بیٹھنے کے انداز پر نظر!
- اساطیری پیکروں کی حسیاتی تصویریں!
- غیر متحرک عناصر میں تحرک پیدا کرنے کا رجحان!
- پیکروں کو پیش کرتے ہوئے 'تیور' اور مدرا کی طرف خاص توجہ!
- حسنِ فطرت اور ارضی حسن کا احساس!
- دائرہ، زاویہ، خطِ مستقیم وغیرہ کی اہمیت!
- سورج، پہاڑ، ندی، جانور، درخت اور آگ وغیرہ کے پیکروں کی تصویر کشی!

عمارتوں، مندروں اور غاروں کو تصویروں سے آراستہ کرنے کا رجحان بہت ہی قدیم ہے۔ مصوّری کے فن نے ان کے حسن میں اضافہ کیا ہے۔ ماہرین کا خیال ہے کہ گپت عہد میں کسی عمارت کا تصور مصوّری کے نمونوں کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔ غاروں کے فرسکوں (FRESCOES) سے قدیم جمالیاتی رجحانات کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ دیواروں کے پلاسٹر پر تصویریں بنانے کے فن کی خاص تربیت ہوتی تھی۔ مصوّروں کا مقام بلند رہا ہے درباروں میں انہیں ہمیشہ عزت دی گئی ہے۔ مصوری کے لئے درس گاہیں تھیں اور یہاں کے تربیت یافتہ مصوّر مختلف علاقوں میں بلائے جاتے تھے۔ خود حکمراں اس فن کے عاشق تھے۔ ایسے کئی حکمرانوں اور ان کے وزیروں کے نام ملتے ہیں جو خود مصوّر تھے اور مصوری کے فن پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ان میں چند شخصیتوں کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ باغ اور اجنتا کے غاروں میں 'فرسکوں' کے نمونے اس حاوی رجحان کی غمازی کرتے ہیں۔ مصوّروں کی تربیت میں مذہب کے 'تقدس' اور 'یوگ'، دونوں کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ مصوّروں کو اشلوک اور منتر سکھائے جاتے تھے اور ان کی بہتر ادائیگی کا انداز سکھایا جاتا تھا۔ تصویر بناتے ہوئے کہاں سانس کو روکنا ہے اور کہاں چھوڑنا ہے، دیوتاؤں اور رشی مینوں کی تصویر بناتے

ہوئے کون سے اشلوک اور کون سے منتر کس انداز سے پڑھے جائیں خصوصاً دیوتاؤں کی آنکھوں کو بناتے ہوئے منتروں کو خاص اہمیت دی جاتی تھی۔ فنکاروں کی انگلیوں کی جنبش کے ساتھ "یوگ" کی تربیت وابستہ تھی۔ ہندوستانی مصوّروں نے بعض خاص رنگوں کی جانب یقیناً زیادہ توجہ دی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ خطوط پیمائش اور بنیادی نقوش کی طرف ان کی توجہ زیادہ ہے۔ انہوں نے یہ ثابت کردیا ہے کہ خطوط اور بنیادی نقوش کے فنکارانہ ابھار کی پرکاری تمام حسن کو گرفت میں لے سکتی ہے۔ وسعت، گہرائی، لوچ، لچک، روانی نزاکت، تناسب، توازن اور ہم آہنگی کے لئے خطوط کی فنکارانہ پیش کش کافی ہے۔ بنیادی سچائی یہ ہے کہ ہندوستانی مصوّروں اور فنکاروں نے اپنے موضوعات کو ہمیشہ زندہ اور متحرک تصور کیا ہے اور اسی یقین کے ساتھ عمل میں مصروف ہوئے ہیں کہ یہ موضوعات خود اپنے اظہار کے لئے 'فارم' کی تلاش میں ہیں۔ باغ اور اجنتا کی تصویریں جن صورتوں میں محفوظ ہیں، ان سچائیوں کو بخوبی سمجھاتی ہیں۔ مذہبی اور مابعد الطبعیاتی روحانی تجربوں نے رومانیت کے دائرے میں بڑی کشادگی پیدا کی ہے۔ اجنتا کے غار ۱۶، ۱۷، میں رومانیت اور فطرت کے حسن سے وابستگی کے رجحان کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔ یہاں قدیم ہندوستانی روایات اور بدھ آرٹ کی خوبصورت آمیزش کا بہتر مطالعہ ہو سکتا ہے۔

اجنتا اور باغ کی تصویروں کو دیکھتے ہوئے ماہرین نے ہندوستانی مصوری کی چار نمایاں جہتوں کی نشاندہی کی ہے:

- 'ستیہ' ——— روحانی عظمت اور رفعت!
- 'ونانکہ' ——— رومانی تجربوں کے نغموں کا آہنگ ![1]
- "ناگر" ——— شہری، زندگی کے تجربوں کے نقوش، جن میں جنسیت، عریاں نگاری، محبت، لذت، لمسی کیفیت اور جنسی مسرت کو اہمیت حاصل ہے۔

---

[1] نیشنل میوزیم نئی دہلی میں اجنتا کے غار نمبر (۷) (ساتویں صدی) کا منقش کینوس رقص کے خوبصورت تیوروں کو پیش کرتا ہے۔ (ش۔ ر)

اور

- مشر_____متضاد اور مختلف موضوعات!

اجنتا اور باغ کی تصویروں کی اعلیٰ اقدار اور ارفع خصوصیات کو سمجھنے میں یہ اشارے مدد کر سکتے ہیں:

- لمسی لذتوں اور دیکھے ہوئے اور محسوس کئے ہوئے جسم اور ان کے تناسب سے زیادہ 'محسوس سچائی' پر نظر!
- یہ اعتماد کہ پیکر کے لئے 'فارم' نہیں ہوتے بلکہ جو فارم بنتے ہیں وہ خود سچائی ہیں فنکار خاکوں میں کسماتی سچائی کو ابھارتا اور پیش کرتا ہے۔
- فنکاروں کی تربیت میں سانسوں کے زیر و بم، پورے جسم کے باطنی فطری تحرک، دل کی دھڑکنوں اور خون کی گردش کو اہمیت حاصل رہی ہے۔ مجموعی طور پر یہ پیکروں کو محسوس کرنے کے ذرائع ہیں۔

- علامت پسندی کا رجحان!
- تخلیقی سطح پر یہ کاوش کہ جو تصویر بنے وہ اپنی تکمیل کا مکمل احساس عطا کرے، کسی قسم کی کمی کہیں محسوس نہ ہو!
- اقلیدسی نقوش اور اقلیدسی آہنگ!
- اسطور آفرینی کی فضا کا احساس!
- مذہب اور اعتقاد سے وابستہ پیکروں (i c o n) کو شخصی سطح پر ابھارنے کا رجحان
- افقی سطحوں کے احساس کے ساتھ پس منظر کو بہت اوپر لے جانے کا رویہ!
- درمیانی حصّے کو نیچے لانے کا رجحان۔
- سامنے کے منظر کو درمیانی حصّے سے اور نیچے لاکر نگاہوں کا مرکز بنانے کی خواہش!
- موضوعات کے دائروں کے وتر یا قطر کی طرف توجہ تاکہ دُور سے ان کا حسن نظر آجائے!
- خطوط کے ذریعہ تخلیقی قوت کا اظہار!
- اظہار کی حیّت!

- خاکوں، تصویروں یا ڈرائنگ کی اثر پذیری، خاکے 'سریع التاثر' ہیں، فوراً محسوس ہوتے ہیں۔
- نقشوں اور نمونوں کی جمالیاتی فسوں گری!
- جمالیاتی اور مذہبی تجربوں کی ایسی آمیزش یا ہم آہنگی کہ تجربوں کی سطح حد درجہ بلند ہو جائے۔
- زندگی کی وحدت کا جمالیاتی احساس، یہ اعتماد کہ مصوری، موضوع کے حسن کو انتہائی بلندیوں تک لے جا سکتی ہے اور حواس کو زیادہ جمالیاتی آسودگی عطا کر سکتی ہے۔ عورتوں کے پیکروں کی ایسی جہتوں کو نمایاں کر سکتی ہے جو عام طور پر نظر نہیں آتیں!

'شیو' کا عجیب و غریب تحرک!
'جلال' کی علامت!
بدی کو کچلنے کا عمل ——!
—— ترتیبِ عناصر، موزونیت، ہم آہنگی، توازن اور رمزیت کی عمدہ مثال۔
کھوپڑیوں کی مالا کا تحرک توجہ طلب

(بدولی، گوالیار، آٹھویں صدی)

- مابعدالطبیاتی خصوصیتوں کو حقیقی صورتیں عطا کرتے ہوئے اس بات کا احساس کہ مصوری فطرت کی نقالی نہیں ہے بلکہ حقیقتوں کے آہنگ کا جمالیاتی اظہار ہے!
- آہنگ کے جمالیاتی اظہار کے لئے حیاتی سطح پر روشنی اور سائے اور رنگ کو محسوس کرنے کی کوشش اور ان کا مناسب استعمال!
- بدھ 'بودھیتو' اور راہبوں کے پیکروں کی پیش کش میں اس بات کا خیال کہ کہاں اور کس حد تک روحانی جلا دینا ہے۔ کس پیکر کو کس حد تک پُرنور بنانا ہے۔
- بدھ کے پیکروں میں پاکیزگی، صفائی استحکام، تابندگی، متانت، سکون، وقار، تحیر، گہرائی پر خاص نظر، پیکرِ لاہوت کے مظہر کو اس طرح پیش کرنے کی کوشش کہ اسے موجود شخصیت سے علیحدہ کر کے بھی محسوس کیا جا سکے۔ اس اعلیٰ تربیت کا خیال کہ اس کی تصویر کشی 'خلا' کو پُر کرنے کی جمالیاتی کاوش ہے!
- راہبوں کے لباس اور شہزادوں کے زیورات کو محسوس بنانے کا واضح رویہ!
- داخلی تحرک اسلوب میں نمایاں، جس سے حواس کو جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی رہے۔ رقص کرتے ہوئے پیکروں، رقص اور متحرک پیکروں میں اسلوب کا حسن متحرک جانوروں، کھلتے ہوئے پھولوں اور درباروں کے مناظر میں اس کے جلوے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے فنکاروں نے ان کے تحرک کو باطن میں مرتب کیا ہو۔ پھر انہیں تخلیق کی صورت عطا کی ہو!

- فنکارانہ تحرک کا دوسرا پہلو گھوڑ سواروں کے جلوس، سپاہیوں کے بڑھتے ہوئے قدموں، چوسر کے کھیلوں اور شکار کے مناظر میں ہے۔
- ڈرامائی عناصر توجہ طلب۔ عشق، فراق، مسرتوں اور سوز و گداز سے بھرے ہوئے جذبوں اور روحوں کے پُراسرار سفر میں ڈرامائی کیفیتیں! روحوں کے پُراسرار سفر میں ایک سطح سے دوسری سطح کا احساس دلاتے ہوئے ڈرامائی خصوصیتوں پر خاص نظر!
- مظاہرِ قدرت اور انسان دوستی کے بھرپور جذبے کی ایسی آمیزش کہ روحانی عظمت کی برتری اور رفعت کا شعور حاصل ہو۔

- 'تیور' اور 'مدرا' میں نزاکت اور لطافت۔ بھرپور جسموں میں فوق الفطری اور پُراسرار کیفیتیں، اعضاء کے پرمعنی تیوروں میں آفاقی اقدار کا شعور!
- 'جاتکوں' کو پیش کرتے ہوئے انسان دوستی کے جذبے کے اظہار کا خاص خیال، اخلاقی نکات اور اعلیٰ اقدار کے لئے ذات کی قربانی کے مفاہیم کی جمالیاتی پیشکش!
- ایک ہی منظر کو مختلف انداز سے پیش کرنے کا رجحان!

اجنتا میں بیس[۲۰] سے زیادہ اسالیب کی پہچان کی جا چکی ہے۔ یونانی، رومی اور عجمی اثرات کے ساتھ چینی اثرات بھی دیکھے جا چکے ہیں۔ وسط ایشیا کے مختلف علاقوں کی فنکاری سے رشتے کی بھی پہچان ہوئی ہے ـــــ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ تصویریں ہندوستانی تہذیب کے مزاج اور تہذیبی اور تمدنی آمیزش کی نمائندگی کرتی ہیں اس لئے کہ ان میں ہندوستان کی روح جلوہ گر ہے۔

۱۵۰ سال قبل مسیح سے ۶۵۰ء تک کی اعلیٰ فنکاری کے نمونے یہاں موجود ہیں۔ غار (۸) (۹) (۱۰) (۱۲) اور (۱۳) میں بدھ آزم کے ابتدائی تصورات جمالیاتی جہتوں کے ساتھ پیش ہوئے ہیں اور باقی غاروں میں 'مہایان بدھ ازم' کے جمالیاتی نقوش جذب ہیں۔ تمام غاروں میں ہندو اور بدھ آرٹ کی آمیزش کے جلوے اپنی اعلیٰ روایات کے گہرے احساس کے ساتھ بکھرے ہوئے ہیں۔ بہت سی اعلیٰ اور عمدہ تخلیقات کے نمونے ۶۰۰ء سے ۶۵۰ء تک کے ہیں۔

اجنتا ایک بڑے عہد کے اُس اجتماعی زاویۂ نگاہ کی آخری علامت ہے کہ جس کی بنیادی امتیازی خصوصیت انسان میں الوہیت اور الوہیت میں انسان کو محسوس کرنا ہے ـــــ ہندوستانی فنکاروں نے لکڑیوں اور کپڑوں پر جو تصویریں بنائی تھیں، وہ ضائع ہو چکی ہیں۔ آٹھویں صدی عیسوی سے قبل کی تصویریں موجود نہیں ہیں۔ جو پرانی تصویریں ملی ہیں وہ ممکن ہے، نویں صدی عیسوی کی ہوں۔ وثوق کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے۔ 'پالا آرٹ' کی روایت کا تسلسل عرصہ تک قائم رہا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض وہ تصویریں جو پالا کہی گئی ہیں اس کی روایت سے رشتہ نہیں رکھتیں۔ 'چکر' کی تکنیک، بدھ اور ہندو فنکاروں کے ذہنی

• 'شیو' ۔ ماورائے شعور کے عمل کی مثال!
عمودیت، استغراق، یوگ کی خاموشی کی منتہا
چوڑا چکلا سینہ ۔ طاقت کا اشارہ!
دوسرے پیکروں سے معنوی رشتہ!

(گوالیار، چھٹی صدی)

رشتوں کی خبر دیتی ہے، بدھ آرٹ میں یہ تکنیک خوب استعمال ہوئی اور مصوری کے عمدہ نمونے سامنے آئے۔ اسے "ہیرے کے رتھ" (واجرائینا) کی تکنیک بھی کہتے ہیں، جو تصویروں کے مزاج کے پیشِ نظر بدھ تکنیک ہے۔ روحانی سفر میں مختلف راہیں ہیں۔ کسی بھی راستے کا انتخاب کیا جاسکتا ہے۔ اس بنیادی خیال نے مصوروں کو متاثر کیا اور انھوں نے اپنے اپنے طور بدھ کی جانے کتنی تصویریں بنائیں۔ تصویر کشی یا مصوری کی علامتوں (GRAPHIC SYMBOLS) کو جنہیں 'ینتر' (YANTRA) کہتے ہیں اہمیت دی گئی ہے۔ 'منتر' اور 'دھارانی' (سحر انگیز محاورہ) کے اظہار کے لئے ان علامتوں سے کام لیا گیا۔ دکھائی نہ دینے والی قوتوں کے لیے دائروں، مربعوں، مثلثوں اور خطِ مستقیم سے مدد لی گئی۔ بدھ فنکار بھی ہندو فنکاروں کی طرح تصویریں بناتے ہوئے 'منتر' پڑھا کرتے تھے اور اس کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ خود اپنے باطن میں اَن دیکھی صورت اور اس کے جمال کا احساس پیدا کر دیا جائے۔ جب تک تجربہ، باطن میں فنکار کی روشنی نہیں بنتا، اس وقت تک اعلیٰ

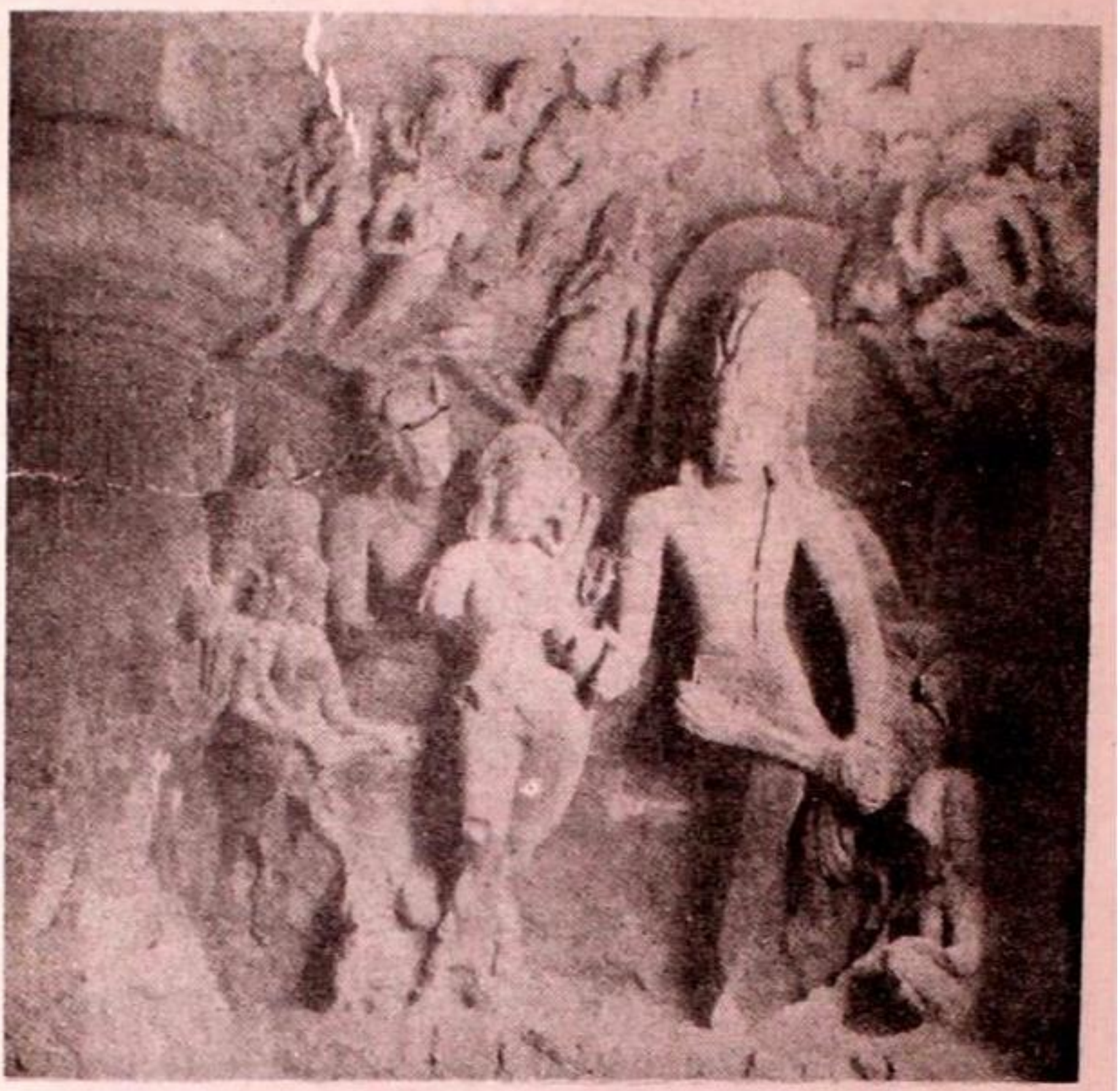
تخلیق ممکن نہیں ہے۔ یہ احساس بڑا غیر معمولی ہے۔ اسی احساس کے ساتھ بدھ فنکاروں نے 'تارا' مجری، امتیابھ، بودھیتو، وغیرہ کی تصویریں بنائی ہیں۔ انہیں یہ سمجھایا گیا تھا اور ان کا یہ عقیدہ تھا کہ بدھ 'پراجنا پارمیتا' یعنی وہ وجدان اور علم جو بہت دور ہے مصوروں اور مجسمہ سازوں کو "پراجنا پارمیتا" سے تخلیقی سطح رشتہ قائم کرنا ہے تب ہی وجدان اور علم کی سچی روشنی حاصل ہوگی اور عمدہ فن خلق ہوگا۔ بدھ کی اسی صورت نے بدھ فنکاروں کے ذہن کو "عظیم ماں" سے قریب تر کر دیا اور ایک عظیم نسوانی پیکر ابھر کر سامنے آیا۔ کائنات عظیم ماں کے رحم یا 'گربھ' کی صورت ابھری۔ 'عظیم ماں' جو وجدان اور علم کا بنیادی سرچشمہ ہے، اپنے 'گربھ' کے ساتھ بہت دور چلی گئی ہے اور ہم نے رحمِ مادر' سے جنم لے کر خود کو اس زمین پر رکھ چھوڑا ہے۔ 'گربھ' یا 'رحمِ مادر' میں واپسی کا رجحان توجہ طلب ہے۔ غاروں کی تعمیر اور ان کی نقاشی اسی لاشعوری خواہش یا آرزو کی تصویر ہے۔ "سبز" اور "سفید" تارا کی تخلیق ہوئی۔ یہ دونوں انسان کو سچائی کا عرفان عطا کرتی ہیں۔ مصوروں اور مجسمہ سازوں نے ان دونوں پیکروں کو کبھی ایک وجود کی صورت نقش کیا ہے اور کبھی ایک وجود کے دو مختلف پہلوؤں کی صورت۔ تارا کی تاریخی شخصیت کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ ساتویں صدی میں تبت کے ایک راجہ کی دو بیویاں تھیں، ایک چینی اور دوسری نیپالی۔ ان دونوں نے اپنے اپنے طور روحانی منزلیں طے کیں اور وہ کائنات میں اب بھی اڑتی پھرتی ہیں۔ مصور اور مجسمہ ساز اپنے تخیل سے ان کے پاس پہنچتے ہیں۔ وہ دونوں چھلاوا ہیں، لہٰذا آسانی سے پانا مشکل ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ تارا کا لفظ "تاراجاتی" سے نکلا ہے، جس کا مفہوم ہے 'عظیم ماں'، وہ عورت جو تحفظ کرتی ہے۔ "حقیقت جو بھی ہو۔ فنی اور جمالیاتی نقطۂ نظر سے یہ باتیں بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔

تارا کی جو تصویریں بنائی گئیں، ان میں ممتا، تحفظ، آسودگی، نگہبانی وغیرہ کے ساتھ نسوانی حسن کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے۔ سرخ اور سفید رنگوں میں تارا کی تصویریں دعوت غور و فکر دیتی ہیں۔ ان تصویروں میں التباس کا حسن توجہ طلب ہے۔

نالندہ (بہار) میں بدھ، بدھستو، دھیانی بدھ اور تارا کی بے شمار تصویریں بنائی گئیں

بدھ افکار و خیالات اور 'جاتکوں' سے جانے کتنے کردار نقش ہوئے۔ کہانیوں کو بھی نقش کیا گیا۔ ان تصویروں کے لئے فنکاروں کی تعلیم و تربیت کا یہاں مناسب انتظام تھا۔ گرو فنکار پہلے بدھ تعلیمات کا درس دیتے۔ ان کے رموز و اسرار سمجھاتے اور پھر تصویریں بنواتے۔ ان میں بہت سی تصویریں مخطوطات میں محفوظ کی گئیں۔ 'پیمائش' کو 'مصوری' میں بڑی اہمیت حاصل رہی ہے اور نالندہ کے مصوّروں نے اسے اور زیادہ اہم بنا دیا تھا۔ نالندہ ہی میں اس سچائی کا احساس ہوا کہ اگر سر سے گال تک مناسب پیمائش کی جائے تو بہتر صورتوں کی تشکیل ہو سکتی ہے۔ تصویروں کو بڑھانے اور گھٹانے یا چھوٹا کرنے کا بھی انہوں نے خاص طریقہ اختیار کیا۔ ان کے پیشِ نظر یہ بات بھی تھی کہ دُور سے تصویر دیکھنے والوں کا تاثر کیا ہو سکتا ہے۔ اور نزدیک سے مشاہدہ کرنے والوں کا تاثر کیا ہو سکتا ہے۔ انہوں نے ایسی تصویر کشی کی ہے جس سے دور اور نزدیک سے مشاہدہ کرنے والوں کو یکساں جمالیاتی آسودگی حاصل ہو۔ اس تکنیک کی مناسب تربیت ہوتی تھی۔ اسے ___ KSHAYAVRIDDHI کی تکنیک سے تعبیر کیا گیا تھا۔ اس تکنیک نے مجسمہ سازوں کو بھی شدت سے متاثر کیا ہے۔ ڈرائنگ یا 'لیکھ' کے لئے موزونیت اور صاف ستھری لکیروں کی مناسب تربیت پر زور دیا گیا۔ نالندہ کے مصوّروں نے "مرکزی پیکر" اور ضمنی پیکروں کے باطنی رشتوں کو اُجاگر کیا۔ ایک ہی "کینوس" پر ایک سے زیادہ تجربوں کو پیش کیا گیا اور ان میں معنوی ربط قائم کیا گیا۔ 'مرکزی پیکر' کے ساتھ جو علامتیں استعمال ہوئیں وہ اس پیکروں کی شعاعوں کے ساتھ سامنے آئیں۔ بدھ اور جین مصوّروں نے ایک دوسرے کا اثر قبول کرنا شروع کیا اور ہند ایرانی آرٹ سے بھی متاثر ہونے لگے۔ مصوّری کے نئے اسالیب پیدا ہوئے۔ بہت سی اعلیٰ قدروں اور عمدہ روایات سے رشتہ ٹوٹ سا گیا۔ دو جہتی تصویریں بننے لگیں۔ جن میں اعتقادات کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ جین فنکاروں نے اس رجحان کو زیادہ بڑھایا۔ شدتِ احساس سے زیادہ اعتقادات کی شدت نمایاں ہونے لگی۔ سیدھی لکیروں کا استعمال زیادہ ہونے لگا اور ان ہی میں شدت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی۔ پہلے کے اسالیب مرکّب اور پیچیدہ ہوتے تھے۔ مرکب کیفیتوں کا حسن متاثر کرتا تھا۔ علامتوں کی مرکب صورتیں اور ان کی پیچیدگی حسن کے جن مظاہر کو پیش کرتی تھیں

وہ بات ہی کچھ اور تھی۔ اقلیدسی پیکروں کا جلال وجمال ہی کچھ اور تھا، یہاں صاف خدوخال نظر آنے لگے۔ چہروں میں یکسانیت سی پیدا ہوگئی۔ مصوروں نے تجربوں کو صاف اور واضح محاذوں میں پیش کرنا شروع کردیا۔ پہلے فنکار اگر ایک ہی نہ ٹوٹنے والی لکیر سے کام لیتے تھے تو اس سے مرکب علامتوں کی تشکیل کردیتے تھے۔ اب صورت یہ ہوگئی کہ سیدھی لکیروں نے جمالیاتی آسودگی کا وہ سامان فراہم نہ کیا جو روایات کا تقاضا تھا۔ غیر متحرک پیکروں کی غیر متحرک جہتوں کا احساس ملنے لگا۔ پس منظر میں رنگوں کا استعمال زیادہ ہونے لگا۔ جس کی وجہ سے موضوع اور پس منظر میں بہتر ہم آہنگی پیدا نہ ہوسکی۔ سہ جہت التباس کی مصوری کا خوبصورت اسلوب جیسے دیکھتے ہی دیکھتے گم ہوگیا۔ اس بات کی کوشش کی گئی کہ پیکروں کو زیادہ سے زیادہ محسوس اور دیدہ زیب بنایا جائے اور رنگوں کو زیادہ سے زیادہ گرم کیا جائے۔ بدھ کی ایسی تصویریں بنائی گئیں جو گہرے سرخ رنگوں میں ہیں۔ اسی کے ساتھ دوسرا رجحان یہ رہا کہ رنگوں کا استعمال کم سے کم کیا جائے اور بہت ہی مدھم رنگوں کو منتخب کیا جائے۔ بدھ اور مہاویر کی ایسی بہت سی تصویریں ہیں جو کبھی تیز رنگوں میں تھیں۔ اور انہیں پھر مدھم رنگ دیئے گئے ہیں۔ آرائش وزیبائش کا رجحان بڑھا تو پس منظر کو شوخ اور تیز رنگوں سے بہت بوجھل کردیا گیا۔ پتوں پر بھی گہرے سرخ رنگ کا استعمال کیا گیا اور ان کی مدد سے تصویریں ابھاری گئیں۔ جین فنکاروں کی تصویروں میں مرد، طاقت اور قوت کا مظہر ہے اور عورت نزاکت اور لطافت کی علامت لیکن ساتھ ہی بعض فنکاروں نے عورت کی چھاتیوں کو زیادہ بھاری کرنے کی کوشش کی ہے۔ آنکھوں اور چہروں کی تراش خراش میں بھی مبالغے کو بہت دخل ہے۔ جین مصوروں نے تفصیل کے آرٹ کو بھی فروغ دیا اور جین اعتقادات کے ساتھ اُبھرے ہوئے پیکروں کو مرکزی حیثیت دی۔ ان کی زندگی کے واقعات کو نقش کیا اور آرائش وزیبائش کو فروغ دیا۔ کپڑوں اور زیورات اور ہیروں پر بھی جین مصوروں کی فنکاری ملتی ہے۔ چھوٹے 'کینوس' میں تخلیق کے عمل کی یہ مثالیں بھی توجہ طلب ہیں۔ جین مصوروں نے 'جیو' (JIVA) کایا (KAYA) اور سکندھا (SKANDHA) وغیرہ کے تصورات کو مختلف انداز سے نقش کیا۔ مادہ اور روح



• شیو اور پاروتی 'ایلیفنٹا' آٹھویں صدی

شیو اور شکتی —— جلال و جمال کی دلکش آمیزش!

— ہم آہنگی اور وحدت کے تحرک کا ردِ عمل!

— مرکزی صورتوں سے مختلف پیکروں اور بعض نامکمل پیکروں کی ہم آہنگی —— تحرک کی جمالیاتی تجسیم!

— غار میں روشنی اور تاریکی کا خوبصورت امتزاج!

کے متعلق جین اعتقادات کو مختلف پیکروں سے سمجھانے کی کوشش کی۔ مذہبی اور فلسفیانہ نکات نے تفصیل کے آرٹ کا تقاضا کیا اور اسے پورا کرنا پڑا۔ کسی ایک پیکر میں معنی خیزی اور وجود کے ارتعاشات کی اتنی جہتیں پیدا نہ ہو سکیں جو ہندوستانی مصوری اور مجسمہ سازی میں جلوؤں کی صورتوں میں رہی ہیں۔ جین مصوّری نے بھی ایک بڑی روایت کی صورت اختیار کر لی۔ مہاویر کے واقعات کو نقش کرنے کے رجحان نے دوسرے فنکاروں کو بھی متاثر کیا۔ گجرات دبستان میں یہی روایت کام کر رہی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ گجرات دبستان جین مصوری کی روایت کا ایک بڑا سنگِ میل ہے۔ راجستھان اور مالوہ کے فنکاروں نے بھی اس روایت کو قبول کیا۔ چالوکیہ راجاؤں نے سرپرستی کی۔ گجرات میں ان کی حکومت ۹۶۱ء سے تیرھویں صدی کے آخر تک رہی۔ جین آرٹ نے گجرات کے فنکاروں کی ذہنی تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ جین مصوّری اور مجسمہ سازی کے بڑے دور رس اثرات ہوئے ہیں۔ کونارک کے مندر (اڑیسہ) میں جین اثرات کی نشاندہی مشکل نہیں ہے۔ مسلمانوں کے آنے کے بعد بھی جین اسالیب زندہ رہے۔ سولہویں صدی میں بھی فنکاروں نے عمدہ تصویریں بنائیں اور قابلِ قدر مجسمے تراشے۔ راجپوت مصوری پر بھی ان اسالیب کے گہرے اثرات رہے۔ کلپ سُتر (مہاویر کی زندگی اور دوسرے کئی جین مہاتماؤں کے حالات پر مشتمل کتاب) اور کالا کاچاریہ کتھا نا کا (KALA KACARYAKATHANAKA) (جس میں جین بھکشو کالا کا کی بہادری کی داستان ہے۔ اُجین کے راجہ نے ان کی ہمشیرہ کا اغوا کیا تھا اور انہوں نے اسے واپس لینے کا عہد کیا تھا۔) میں جو تصویریں ہیں، ان سے جین مصوروں کے رجحانات اور ان کے محاوروں اور تکنیک کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

• مُجسمہ سازی

(ب)

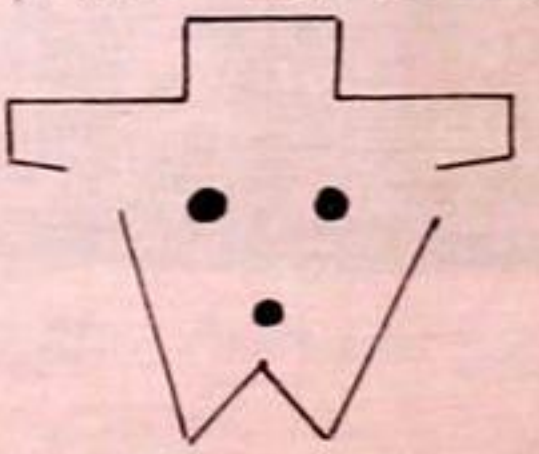
• عظیم ماں

- عورت اور درخت
- ماں
- اردھ نارایشور
- عورت

• عورت اور درخت کی وحدت کا تجربہ مُجسمہ سازی اور مصوری کے فن میں بڑا قیمتی تجربہ رہا ہے۔ درخت اور عورت، دیوی، ماتا یا ماں، کا عظیم حسّی تصور ہے، جو لکیروں رنگوں اور پتھروں میں تخلیقی صورت جلوہ گر ہوا ہے۔ یہ انتہائی قدیم حسّی پیکر یا 'آرچ ٹائپ'، ہے کہ جس کی تصویریں ہر دور میں بنائی گئی ہیں[1] عناصر قدرت سے ہم آہنگی کا قدیم احساس ہر دور میں رہا ہے لہٰذا اس پیکر کو ہمیشہ اہمیت دی گئی ہے، اس کے تقدس کا قیمتی احساس ہمیشہ رہا ہے۔ ماں کو مختلف صورتوں میں دیکھنے اور اس عظیم پیکر کو مختلف انداز میں پانے کی آرزو غیر معمولی ہے۔ اس کی کئی جہتیں

---

[1] دکن کالج کے آرکیالوجی کے شعبہ (پونا) میں نیواسا (NEVASA) کی کھدائی کے بعد حاصل کی ہوئی اشیاء کے جو نمونے رکھے ہوئے ہیں ان میں 'ماں' کا ایک پیکر بھی ہے۔ ۱۵۰۰ سال قبل مسیح سے ۵۰ سال قبل مسیح کے نمونوں میں مٹی کا یہ چھوٹا سا پیکر توجہ چاہتا ہے۔ اس کا ماڈل پربھات نگر کے جناب اے، اے، دلوی نے تیار کیا ہے۔ اس کو دیکھ کر مجھ کو محسوس ہوا کہ قدیم دَور میں 'ماں' کے پیکر کا جو عام نمونہ تھا وہ بڑی آسانی سے بن جاتا ہوگا۔ اس کی ہر دلعزیزی کا پتہ بھی اسی بات سے چلتا ہے، پیکر کا خاکہ یہ ہے:۔



ـ ش۔ ر

• 'درخت' اور 'عورت'

نمایاں ہوئی ہیں۔ بعض تصویروں اور مجسموں کو دیکھتے ہوئے اس بات کی پہچان مشکل نہیں ہوتی کہ 'عورت اور درخت' دونوں اپنی منفرد حیثیت رکھتے ہیں لیکن دونوں ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہیں، کچھ پیکر ایسے ہیں جو اپنی منفرد حیثیتوں کے باوجود ایک دوسرے میں جذب ہیں۔ عورت کی صورت اگرچہ واضح ہے لیکن اس کے دونوں بازو درخت کی شاخوں کی طرح ابھرے ہوئے ہیں۔ اکثر پیکروں میں اس کے بازو بیل کی مانند بڑھتے اور چڑھتے نظر آتے ہیں۔ اکثر جسم کے پیچ وخم کا یہ عالم ہے کہ درخت کا تنا عورت کا جسم بن گیا ہے اور بات اسی حد تک نہیں ہے، عضو کی خمیدگی اور جسم کے پیچ وخم کے آہنگ میں جو ارتباط ہے وہ وحدت کا جمالیاتی احساس عطا کرنے میں پیش پیش ہے ارتباطِ باہمی کا جمالیاتی تجربہ اس وقت اور پختہ ہو جاتا ہے جب درخت کے پھولوں۔ اور عورت کے لباس اور زیورات میں ہم آہنگی کا جمالیاتی احساس جلوہ بنتا ہے، اور عورت کے جسم اور درخت یا پودے کی گانٹھوں میں جمالیاتی حس مماثلت پیدا کرتی ہے۔ کچھ پیکر ایسے ہیں جن میں عورت، درخت، یا پودے کی جانب جھکی ہوئی ہے۔ کچھ ایسے ہیں جن میں وہ درختوں یا پودوں کو چھوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے، اور کچھ پیکر ایسے ملتے ہیں کہ جن میں وہ درخت یا پودے سے لپٹی ہوئی یا ان پر بے اختیار چڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔

انسان اور درختوں اور پودوں کے باطنی رشتے کے قدیم ترین حسی تصور نے ایسے پیکروں کی تخلیق کی ہے۔ 'ماں' کے پیکر سے زمین کی تمام قوتوں، دھرتی کے تمام عناصر اور تمام جلوؤں کو ہم آہنگ کرنے کا یہ احساس قیمتی جمالیاتی تجربہ بنا ہے، وہ تمام زمینی قوتوں اور تمام زمینی جلوؤں کا سرچشمہ ہے، چونکہ اس سے کوئی شے علیحدہ نہیں ہے، لہٰذا ہم سے بھی کوئی شے علیحدہ نہیں ہے۔ درختوں کی عبادت کی تاریخ بہت قدیم ہے۔ جنگل کی تہذیب نے درختوں اور پودوں کے اسرار کو سمجھا یا اور انسان نے درختوں اور پودوں کی عبادت کی، زندگی، ارتقاء اور موت کے ابتدائی تصورات ان سے وابستہ ہیں۔ درختوں کی عبادت اگر ابتدائی مذہب ہے تو بلاشبہ اس سے ذہنی اور جذباتی وابستگی

انسان کے جلال وجمال کے اظہار کی اولین صورت بھی ہے۔ جنگل اپنی بے پناہ رحمتوں اور عنایتوں کی وجہ سے بھی انسان کا ایک بڑا ہمہ گیر تجربہ بنا ہے۔ 'عورت' تخلیق کی علامت ہے لہٰذا وہ صرف درخت کا استعارہ یا امیج نہیں بلکہ خود 'درخت' ہے۔ درخت کا حسن عورت میں ہے اور عورت کا حسن درخت ہے۔ 'ماں' کی کوکھ' اس کی شفقت اور محبت' اس کی رحمتوں کا سایہ' اس کا تقدس' اس کی تخلیقی قوت' سب درخت کی علامت میں جذب ہیں۔ اسی طرح عورت کا حسن اور اس کے جلوے کے مظاہر' اس کا پیار' اس کی جنسی کشش' چاہے جانے کی آرزو اور جنسی ہم آہنگی کے ہیجانات' سب درخت میں نظر آئے۔ جنگل کی تہذیب سے مہنجودارو اور ہڑپا اور رِگ وید کے عہد تک اور اس کے بعد بدھ ازم' جین ازم کے زمانے سے اب تک درخت اور عورت کی یہ صورت قائم ہے۔

• شمالی ہند کے پہاڑی علاقوں اور خصوصاً ہمالہ کے قریب کے علاقوں میں 'ماں' کی عبادت کو ابتدا سے اہمیت حاصل رہی ہے۔ درگا' کالی' چمنڈا' مالیشا اور مردینی وغیرہ کے مجسمے ان علاقوں میں بڑے مقبول رہے ہیں۔ ان کی پرانی تصویروں کے علاوہ کالنسی پتھر اور تانبے کے مجسمے بھی ملے ہیں۔ 'عظیم ماں' کو فنکاروں نے طرح طرح سے پیش کیا ہے۔ 'ماں' کے پیکر عموماً ایسے ہیں جن میں وہ شیر پر سوار ہیں۔ بھینسے کی شکل کے عفریت پر حملے کر رہی ہیں۔ گردن میں کھوپڑیوں کی مالا ہے۔ ہتولی (شملہ) کے آٹھویں صدی کے پتھر کا جو مجسمہ ملا ہے اس میں درگا کی خصوصیات کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ شیر پر بیٹھی ہیں اور شیر جیسے نہایت آرام سے سویا ہوا ہے۔ درگا کے جسم کا توازن متاثر کرتا ہے۔ قدیم فنکاری کا یہ انوکھا نمونہ ہے۔ زیورات بہت کم ہیں، ہاتھ میں ترشول ہے۔ چاروں بازوؤں کی تشکیل ایسی ہے کہ پورے پیکر کی ہم آہنگی اور جاذبِ نظر بن گئی ہے۔

'ماں' کے کچھ پیکر ایسے ہیں جن میں شخصیت کی غضب ناکی بہتر طور ظاہر ہوئی ہے۔ مہیشیا مردینی کا وہ مجسمہ عمدہ مثال ہے جو اتر پردیش کے کسی گاؤں سے دریافت ہوا ہے۔

'عورت' ہندوستانی فن کا ایک بڑا شاہکار

(کلکتہ میوزیم) (کجھوراہو۔ دسویں/گیارہویں صدی)

بھینسے (عفریت) کو دُم سے پکڑے ہوئی ہیں اور اس کی گردن اُن کی گرفت میں ہے۔
دھرتی ماں' کے قدیم مجسموں اور تصویروں میں چہروں کے تاثرات مختلف ہیں نیشنل میوزیم' (نئی دہلی) میں بارہویں صدی (چولا عہد) کے مجسمے 'دیوی' اور 'پاروتی' (بیٹھی ہوئی) کالی (گیارہویں صدی) گنگا میا (گپت عہد' پانچویں صدی) کو ایک ساتھ دیکھئے تو چہروں کے تاثرات کا بہتر علم ہوگا۔ 'دھرتی ماں' کے پیکروں میں تحفظ دینے کا انداز بہت ہی واضح طور نظر آتا ہے۔ چہروں پر معصومیت اور ممتا دونوں کی پہچان ہوتی ہے۔ 'ممتا' پورے پیکر کی روح ہے۔ مغلوں کے آنے کے بعد ان علاقوں میں تصویر نگاری کا رجحان شدت سے ابھرا ہے۔ مصوری کے بیشتر نمونے ملتے ہیں جن میں کالی اور درگا کی شخصیتوں کو مختلف انداز سے اُبھارا گیا ہے۔ ایسی بیشتر تصویروں میں کھوپڑیوں کی مالا' شیولنگ' کھڑاؤں' کاسہ اور مختلف جانوروں کے ساتھ رکھ کر 'ماں' کے پیکر کی معنویت میں وسعت اور تہہ داری پیدا کی گئی ہے۔ 'دیو مالا' اور روایتی قصوں کے مواد سے ان میں کئی جہتیں پیدا ہوگئی ہیں۔ تصویروں میں سرخ' زرد' سیاہ اور بھورے رنگوں کا استعمال عام طور پر ملتا ہے۔

'عظیم ماں' کے کئی نام ہیں' لکشمی کو جن ناموں سے یاد کیا جاتا رہا ہے اور اب بھی یاد کیا جاتا ہے ان میں چند یہ ہیں:

سری' لکشمی' سری لکشمی' مہالکشمی' سری سکتا' (رگ وید) ایشوری' پدما' کملا' بھگوتی' لوک ماتا' شکتی' گرہ لکشمی' راج لکشمی' ویر لکشمی' دھن لکشمی' وجے لکشمی' دھنیا لکشمی بھاگیہ لکشمی' وکشا لکشمی وغیرہ۔

ہندوستان کے بعض ایسے مجسموں کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ پیکر انسان کے چہروں اور ان کے جسم کی تفصیل نہیں ہیں بلکہ 'عظیم ماں' یا ذاتِ اولین کے وہ آئینے ہیں کہ جن میں عورت اور مرد کو علیحدہ کر کے دیکھا نہیں جا سکتا۔ کائناتی عشق کے حسّی شعور نے ایسے پیکروں کی تشکیل کی ہے' آنکھیں جو کچھ دیکھتی ہیں' اسی منزل تک بات نہیں ہوتی۔ بلکہ اس سے کہیں آگے مابعد الطبیاتی سطح اپنی طرف کھینچتی ہے۔ 'آٹھ ہاتھ' کائنات اور

'مکاں' کو اپنی گرفت میں لئے ہوئے ہیں اور علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔ فن کاروں کی داخلی بیداری ہی اہمیت اختیار کرلیتی ہے۔ فنکاروں کے متحرک وجدان نے مٹی، لکڑی، تانبہ اور پتھروں کو غیر معمولی تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ 'وجدان' یا 'وژن' ہی رہنما ہے۔ قدیم فنکاروں کا 'وژن' ہی آنے والی نسلوں کے فن کاروں کی میراث ہے۔ تاریخی حالات اور مقامی ماحول نے ہر دور میں انہیں متاثر کیا ہے۔ لہٰذا اپنی میراث سے فیض حاصل کرتے ہوئے فنکاروں کے رجحانات بھی بدلتے رہتے ہیں۔

جسم کے تئیں بیداری کی مثال بھی آسانی سے نہیں مل سکتی اس لئے کہ فنکاروں کی ذہنی تربیت میں جہاں مذہبی اور فلسفیانہ خیالات و افکار نے حصہ لیا ہے وہاں 'یوگ' کی عملی تعلیم نے بھی بہت نمایاں حصہ لیا ہے۔ پچھلے صفحات میں اس موضوع پر گفتگو ہو چکی ہے۔ یہاں صرف چند بنیادی باتوں کو ذہن میں رکھنا کافی ہے۔ مثلاً یہ کہ 'یوگ' کے مطابق زندگی کے تحرک کا انحصار ہزاروں گزرگاہوں (نادی) پر ہے اور ہر شے اپنی روح (پران) رکھتی ہے۔ جسم کے اندر کئی چکر ہیں جن کے تجربوں سے انسان نے اعضاء کے غیر معمولی عمل کو سمجھا ہے اور سانسوں میں باطن کی تمام قوتوں کو جمع کر کے ان کے عمل کو اپنے اختیار میں رکھا ہے۔ حد درجہ بیدار حواس نے تمام قوتوں کو داخلی اضطراب اور اندرونی احساسات کو انگلیوں کی نوک یا پوروں تک پہنچانے کی مدد کی ہے، مجسموں کی تخلیق میں انسان کا وہ جسم اہمیت رکھتا ہے جو سانسوں کی حرکت کے ساتھ زندگی کے بے پناہ تحرک کا احساس رکھتا ہے جو داخلی طور پر بیدار ہوتا ہے، پھیلتا ہے، سمٹتا ہے۔

سانسوں میں قوتِ حیات سمٹ آتی ہے تو جسم کا رس ہر جانب پھیلتا ہے یا پھیلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ 'پران' جس پر زندگی کا انحصار ہے، حد درجہ متحرک ہو کر جسم کی تمام لہروں سے رشتہ قائم کرلیتا ہے اور اپنے تحرک کا احساس عطا کرنے لگتا ہے، مجسمہ سازی اسی تحرک کا انتہائی فن کارانہ اظہار ہے جو اعلیٰ سطح پر جمالیاتی مسرتوں سے آشنا کرتا ہے۔

آٹھویں صدی کا تراشا ہوا 'عظیم ماں' کا جو مجسمہ بھوبنیشور (اڑیسہ) سے دریافت ہوا ہے اعلیٰ فنکاری کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس مجسمے میں کم و بیش وہ تمام اوصاف موجود ہیں کہ جن کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہ فنی روایت کا نشان بھی ہے اور مابعد الطبیاتی، تصورات کا آئینہ بھی! "درگا عفریت کو ختم کر رہی ہیں۔" یہ موضوع بھی ہے اور نقش بھی!— مارکنڈیہ پران کے مطابق اس عفریت کو دیوتا شکست نہ دے سکے تو انہوں نے اپنے قہر کو اپنی سانسوں کی بے پناہ تپش میں تبدیل کیا اور اس کی صورت شکلوں کی بے پناہ قوتوں (دیویوں) کی ہوگئی اور ان سے 'عظیم ماں' کا پیکر اُبھرا۔ 'عظیم ماں' میں تمام دیوتاؤں کی قوتیں جذب ہوگئیں اور انہوں نے اس عفریت کو شکست دیدی!

اس مجسمے کی تصویر میرے سامنے ہے۔ درگا یا 'عظیم ماں' کے جسم کے تحرک اور اعصابی کیفیتوں کو جس فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے اُسے دیکھتے ہوئے فنکاروں کی ذہنی کیفیتوں کا اندازہ کرنا مشکل نہیں ہوتا۔ ایسا لگتا ہے جیسے وہ خود اِن طاقتوں اور قوتوں کو محسوس کر رہے تھے اور ان کی اعصابی کیفیتیں ان سے مختلف نہیں تھیں۔ اِس مجسمے کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ فنکاروں نے 'عظیم ماں' کے جسم کو پورے کینوس کا جوہر تصور کیا ہے اور تحرک اور اعصابی کیفیتوں اور دوسرے پیکروں اور اشاروں سے اس پیکر کے جوہر کو پھیلانے کی فنکارانہ کوشش کی ہے۔ فن اور عقیدے کی ہم آہنگی نے پیکروں کی ہم آہنگی کو متاثر کیا ہے، چہرے پر کسی قسم کا کوئی تناؤ نہیں ہے۔ باطن کا سارا تناؤ متحرک جسم میں ہے۔ چہرے پر نرمی، معصومیت اور سکون اور ممتا ہے۔ اعصابی کیفیتیں ایسی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایسے عمل سے کامیابی یقینی ہے لہٰذا چہرے پر نرمی اور سکون کی وجہ سے بھی فتح کا یقین ہے۔

دُرگا کا ایک پاؤں عفریت کے سیدھے ہاتھ کی ہتھیلی اور اس کی پشت پر ہے۔ کمر سے جسم کچھ جھکا ہوا ہے۔ بایاں پاؤں عفریت کے پیچھے سہارا ہے۔ ان کے آٹھ ہاتھ مختلف علامتوں کے ساتھ ظاہر ہیں جن میں تیر کمان، سانپ، ڈھال وغیرہ اہم ہیں۔ یہ سب عظیم ماں کی باطنی قوت کے مظہر ہیں۔ زیورات صرف آرائش کے لئے

نہیں ہیں۔ بہت کم زیورات ہیں، جو ہیں وہ جسم کے مختلف حصّوں کی طاقت کو ظاہر کر رہے ہیں۔ خوبصورت آنکھیں نیم وا ہیں اور جھکی ہوئی ہیں، گول چہرہ تناسب کا جلوہ ہے، چھاتیاں متوازن ہیں، پیٹ اور ناف پُرکشش ہیں۔ عفریت کو بھی سجایا گیا ہے۔ اس کی اعصابی کیفتیں بھی توجہ طلب ہیں۔ اس جمالیاتی پیکر میں مجوف جھکاؤ یعنی اندر کی جانب جاتی ہوئی اور اندر کی طرف جھکی ہوئی لکیریں ــــــــ (CONCAVE CURVE) جانگھ کی محدب اور بھنچی ہوئی کیفتیں اور عفریت کا افقی جبڑا، یہ سب جاذب نظر ہیں۔ اس مجسمے میں عفریت کا پرسکون چہرہ سوالیہ نشان بن جاتا ہے، وہ عفریت جسے دیوتا ختم کرنا چاہتے تھے اور ناکام ہوئے، اسے دُرگا ختم کر رہی ہیں اور وہ پرسکون حالت میں قتل ہو رہا ہے؟ دراصل اس کے چہرے پر جو سکون اور اطمینان ہے، وہ ختم ہو جانے یا قتل ہو جانے کی آرزو کا اشارہ ہے۔ اس سلسلے میں دو باتیں غور طلب ہیں:

(۱) درگا یا عظیم ماں کائنات اور ماورائے کائنات کی قوتوں کی مظہر ہیں۔ دیوتاؤں کے غضب کا سانسوں کی بے پناہ تپش میں تبدیل ہونا اور تپش کا شعلوں میں بدل جانا اور ان سے عظیم ماں کے پیکر کا ابھرنا اِسی حقیقت کی طرف اشارہ ہے۔ 'عظیم ماں' کائنات کی وحدت اور ماورائے کائنات کی قوتوں سے علیٰحدہ نہیں ہیں۔ دیوتا ان سے علیٰحدہ نہیں ہیں۔

اور:-

(۲) بنیادی مقصد روح کی آزادی ہے، مارکنڈیہ پوران کے مطابق عفریت بھی روح کی آزادی اور 'سورگ' (جنّت) کا متلاشی ہے لہٰذا اس کی تمنا ہے کہ وہ عظیم ماں کے ہاتھوں قتل ہو تاکہ اسے آزادی نصیب ہو سکے۔ 'دیوی' اسے ختم کر کے آزادی عطا کر رہی ہیں، یہی وجہ ہے کہ اس کی آرزو چہرے کا سکون بن گئی ہے!

ہندوستان کے جمالیاتی پیکروں میں، عورت، تخلیق اور حرکت کی علامت رہی ہے،

ہندوستانی مابعد الطبیات کا تقاضا بھی یہی تھا۔ عورت تخلیق کا سرچشمہ اور تحرک یا حرکت کی علامت ہے۔ محبّت، ممتا، شفقت اور زندگی کی اعلیٰ اقدار سے پیار اس کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ 'کنول' سب سے عمدہ جمالیاتی علامت ہے۔ 'ماں' اور 'کنول' ہمیشہ ایک دوسرے میں جذب رہے ہیں۔ لکشمی کے پیکر کے ساتھ 'کنول' کی تصویر کشی کئی لحاظ سے اہمیت رکھتی ہے۔ شیوراما مورتی کا یہ خیال درست ہے کہ ہندو دیومالا اور ہندو آرٹ میں ان دونوں کی الوہیت اور حسن اور خوشبو کو علیحدہ کر کے انفرادی طور سمجھنے کی کوشش مناسب نہیں ہے۔ کنول، ممتا، محبّت اور ماں کے پورے وجود کے رس کی علامت ہے۔ 'ماں' کی فطرت میں شہد ہے اور اسی کے ساتھ وہ دودھ کے سمندر اور ندیوں میں 'کنول' کی مانند ابھرتی ہے۔ کبھی 'کنول' پر بیٹھی نظر آتی ہے۔ کبھی کنول اس کے ہاتھ میں ہوتا ہے کبھی اس کے گلے میں کنول کے خوبصورت پھول ہوتے ہیں۔ خود اس کا رنگ کنول کے مانند ہوتا ہے۔ اسی لئے وہ پدما (کنول) اور کملا بھی کہی جاتی ہے۔ 'کنول' کی قدیم ترین علامت نے بڑا پر اسرار سفر کیا ہے اور بُدھ آرٹ نے اُسے جتنی شدّت سے جذب کیا ہے ہمیں اس کا بخوبی علم ہے۔

'عظیم ماں' مہربان اور رحمتوں کا سرچشمہ تو ہیں لیکن ساتھ ہی وہ بُری اور بدتر قدروں کے خلاف قہر بن کر لپکتی ہیں۔ ایسے لمحوں میں بھی کائنات اور ماورائے کائنات کی ساری قوتیں ان میں سمٹ آتی ہیں۔

• اردھ نارایشور ایک بنیادی تصور ہے۔ یہ شیو کا وہ پیکر ہے کہ جس میں شیو نصف مرد اور نصف عورت ہیں۔ اردھ نارایشور کے پیکر پرانے مندروں میں موجود ہیں۔ اس کے تعلق سے اساطیری اور نیم اساطیری اتنے قصے ہیں کہ ان کا تجزیہ کیا جائے تو ہندوستانی ذہن کی عظمت کو سمجھنے میں بڑی آسانی ہوگی اور ساتھ ہی بدلتے ہوئے سماجی حالات کے اثرات کی نشاندہی بھی ہوگی۔ لوک کہانیوں میں اس پُراسرار پیکر نے نمایاں حصّہ لیا ہے۔ وحدت کا یہ بہت ہی پُراسرار انتہائی رومانی اساطیری تصور

ہے، جس کی مابعد الطبعیاتی سطحیں، جمالیاتی جہتوں میں نمایاں اور ظاہر ہوئی ہیں۔ شیو کائناتی جہتوں کے ہمہ گیر چکروں میں حصہ لیتے ہیں اور 'وحدت' کے ایک پُراسرار جمالیاتی پیکر میں ڈھل جاتے ہیں۔ ہندوستانی فنکاروں کے ارتفاعی تاثرات کے یہ پیکر سیکس، کو اعلیٰ سطح پر لے جاتے ہیں۔ جنسی تجربہ سمادھی کا تجربہ بن جاتا ہے۔ 'سیکس، وحدت یا اکائی کے چکر کی علامت بن جاتا ہے۔ 'عورت' مرد کی بے پناہ طاقت کو بھی سمیٹ لیتی ہے اور مرکزی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ 'شکتی' اس کی علامت ہے۔ پدما، کملا یا لکشمی کے عریاں پیکر 'سیکس کی اعلیٰ ترین سطح کے نمونے ہیں۔ 'کنول' کے پھول کے ساتھ بھی ایسے پیکر عمدہ تخلیق کا سرچشمہ ہیں۔

'بھاڑہت، ساچی، امراوتی، کونارک، متھرا، ایلیفنٹا، ایلورا، بھونیشور وغیرہ میں عورت کے جو پیکر ملتے ہیں انہیں اسی روشنی میں دیکھنا چاہیئے۔ فنی اور جمالیاتی خصوصیات کا مطالعہ کرتے ہوئے مندرجۂ ذیل حقیقتوں پر نظر رکھی جائے تو ان کی جمالیات کی سطحوں کا علم بھی ہوگا اور جمالیاتی مسرت اور آسودگی بھی حاصل ہوگی:

- بھرا ہوا جسم، کھلا ہوا بدن
- ٹانگوں اور بازوؤں کے بغیر دھڑ کے مجسموں کی صفائی۔
- چہروں کی لطافت اور نرمی
- پُروقار ترچھاپن
- لچکدار جسم
- جھکنے کے انداز کی لطافت
- کولہوں کی نزاکت
- متانت کا پُروقار اظہار

بدھ ازم سے قبل مجسموں اور تصویروں میں عورتوں کے پیکر اسی نوعیت کے ملتے ہیں۔ بدھ ازم نے 'عورت' کے پیکر کو بھی متاثر کیا اور اسے بھی دھیان گیان میں ڈوبا ہوا اور باطن میں اُترا ہوا دکھایا۔ 'عورت' عبادت کے لئے کھڑی ہوئی تو مجسم عبادت بن

گئی۔ گیان دھیان میں ڈوبی تو باطن کی گہرائیوں کی علامت بن گئی۔ تارا اور پراجن پرمتیا وغیرہ کے پیکر مثال کے لئے پیش کئے جاسکتے ہیں۔ اس کے باوجود قدیم روایت کی لہر تیز ہوئی اور تارا اور پراجن پرمتیا وغیرہ کے پیکر بھی متحرک نظر آنے لگے۔ کالی، پاروتی، درگا، لکشمی اور سرسوتی جو بدھ ازم کے اثرات کی وجہ سے دم بخود اور غیر متحرک ہو گئی تھیں، حرکت میں آگئیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ حرکت آہستہ آہستہ شروع ہوئی۔ چپکے چپکے جیسے کوئی دیکھ نہ لے۔ انتہائی ڈرامائی انداز میں، کسی کا خوبصورت پاؤں آہستہ آہستہ آگے بڑھا اور کنول کے پھول پر آگیا اور اپنے تحرک کا احساس دلانے لگا، کسی کے ہاتھوں میں حرکت آگئی اور یہ ہاتھ چپکے چپکے مختلف اساطیری علامتوں کو لئے سامنے آگئے۔ بدھ ازم کی وجہ سے نسوانی پیکر بہت حد تک 'سمادھی' میں بیٹھ گئے تھے آہستہ آہستہ اٹھ کر پھر کھڑے ہو گئے۔ تری بھنگا، عمل پھر ظاہر ہونے لگا۔ درگا، پاروتی، سرسوتی، اوما چنڈا اور کالی وغیرہ کے مجسمے اور ان کی تصویریں اپنی اساطیری خصوصیات کے ساتھ ابھرنے لگیں۔

تری بھنگا، تین گنے زیر و بم کا وہ عمل ہے جو عموماً چکر کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ فنکاروں کی انگلیاں جیسے نیچے سے اوپر کی طرف بڑھی ہوں، اس عمل میں چھاتیاں کاندھوں تک پہنچ جاتی ہیں۔ عورت (شکتی) ذاتِ لامحدود کی طرف بڑھتی محسوس ہوتی ہے، اس عمل میں عورت کے جسم کے خطوط، اس کے بھرے ہوئے جسم یا کھلے ہوئے بدن سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور اوپر کی طرف بڑھتے ہوئے ترچھے پن کا انتہائی نرم اور پروقار اظہار ہوتا ہے۔ حسن و جمال یا دلفریب دلکشی کا توازن متاثر کرتا ہے۔ وحدت کا شعور تخلیق کو وحدت سے آشنا کرتا ہے۔

بھاڑہت، سانچی اور امراوتی کے نسوانی پیکروں، متھرا اور کونارک کے عورت / درخت کے مجسموں اور سنگ تراشی کے نمونوں، ایلیفنٹا کی پاروتی، ایلورا کی جمنا اور سرسوتی (ندیوں کی دیویاں) بھونیشور کی مہیشوری اور جنوبی ہند کی گوری اور پرمیشوری وغیرہ کے پیکروں کو دیکھا جائے تو فنکاری کے عمل کی یہ بیشتر خصوصیات اُجاگر ہو جائیں گی۔

یہ سب پیکر ہندوستانی فن مجسمہ سازی اور سنگ تراشی میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

بھونیشور (اڑیسہ) کے شہرت یافتہ پیکر 'یکشی' (پہلی صدی قبل مسیح) 'عورت' کے پیکروں کی تشکیل کی تاریخ میں ایک عنوان کی حیثیت رکھتا ہے۔ 'یکشی' کے دونوں ہاتھ سینے تک اٹھے ہوئے ہیں۔ انجلی مدرا کا ایک نہایت ہی قدیم نمونہ ہے، بیضوی چہرہ، بالوں پر بہت حد تک واضح اور روشن لکیریں جن سے کان بھی چھپ گئے ہیں۔ آنکھیں کھلی ہوئی ہیں چہرے کی مناسبت سے خلق ہوئی ہیں۔ ہونٹ بڑے، خوبصورت، زیورات بہت کم، جوڑے ہوئے ہاتھوں کے نیچے 'ناف' کی صورت بہت واضح، جس سے ایک زاویہ سا بن گیا ہے جو قدیم فن کاروں کے تخلیقی عمل کے رمز کو کسی حد تک سمجھاتا ہے۔ 'ناف' کو واضح کرنے کی وجہ 'یوگ' کی تربیت ہے۔ اس مجسمے میں 'کنڈلی شکتی' کے تئیں بیداری کا احساس ملتا ہے۔ 'ناف' کے گرد ہی زندگی کی بنیادی قوت گردش کرتی ہے اور اسی سے سانسوں میں ترتیب پیدا ہوتی ہے۔

اتر پردیش کے پیکر 'یکشی کی عبادت' (پہلی صدی) کو دیکھئے تو اس میں 'انجلی مدرا' کا خوبصورت نمونہ ملے گا۔ یہ عورت 'عبادت' کر رہی ہے، دونوں ہاتھ عبادت کی علامت، کاندھے سے نیچے تک ایک ہی لباس شال کی طرح، کھلی ہوئی بیدار آنکھیں، جوڑے ہوئے ہاتھ کسی قدر جسم سے باہر، اس لئے کہ عورت کا سر اور اس کے ہاتھ کسی قدر ترچھے ہیں (انجلی مدرا) چہرے اور ہاتھوں میں رُخ اور جہت کے مطابق ہم آہنگی ہے۔ زیورات کم ہیں، لیکن چوڑیوں کی تعداد زیادہ ہے۔ ایک بازو پر خوبصورت بازو بند ہے۔ گلے میں ہار ہے۔ کمر بند بہت بھاری ہے۔ چھاتیاں ہاتھوں سے چھپی ہوئی ہیں۔ بالوں کو دو جانب جوڑ کر خوبصورت مانگ نکالی گئی ہے۔

لے : تصویر کے لئے دیکھیے : *KRAMRISCH, STELLA : - A STONE RELIEF
FROM A KALINGA RAILING
-INDIAN ANTIQUARY LX(1931) 89 PLATE 2

بائیں جانب 'کنول' کے پھول کی ہلکی سی جھلک ہے۔ ناف واضح ہے۔ بھاری کمر بند کے نیچے عضو مخصوص کو بہت ہی واضح طور پر نمایاں کیا گیا ہے، تخلیق کی آرزو' عبادت کی صورت اختیار کر گئی ہو جیسے!

سانچی کی ایستادہ عورت 'سالا بھ انجیکا' (دوسری صدی قبل مسیح) ایک خوبصورت معنی خیز مجسمہ ہے۔ کھڑی ہوئی یہ عورت کائنات کا ستون بن گئی ہے۔ چوڑیوں یا کڑوں سے بھرا ہوا ایک ہاتھ اوپر دیوار سنبھالے ہوئی ہے، دوسرا ہاتھ نیچے کی جانب جس دیوار یا تختے کو سنبھالے ہوئی ہے وہ منقش ہے۔ کنول کے پھول صاف نظر آرہے ہیں۔ آنکھیں بند' مانگ واضح ' ابھری ہوئی چھاتیاں، ناف اور عضوِ مخصوص جاذب نظر' زیورات ہلکے ہیں۔ ہار اور کمر بند توجہ طلب ہیں، ایک پاؤں میں بہت سے کڑے، خوبصورت ہونٹ، قدرے جھکے ہوئے۔ یہ قدیم فنکاری کا ایک عمدہ نمونہ ہے۔[1]

"یکشی طوطے کے پنجرے کے ساتھ" کشان عہد (دوسری صدی متھرا) کا یادگار شاہکار ہے۔ گردن جھکی ہوئی ہے۔ ہونٹوں پر مسکراہٹ ہے۔ ایسی پیاری اور دلفریب مسکراہٹ کی تصویر آسانی سے نہیں ملتی۔ چھاتیاں بھری بھری، ناف بہت واضح۔ ایک ہاتھ کمر پر' دوسرے ہاتھ میں طوطے کا پنجرا' خوبصورت ٹانگیں، کمر بند بھاری، کمر بند کے نیچے عضو مخصوص بہت ہی واضح، کمر میں لچک، ہاتھوں میں بہت سی چوڑیاں، کانوں میں موٹے موٹے بالے۔

پانچویں صدی کی پاروتی (ایلورا) بیٹھی ہوئی ملتی ہے۔ چہرے پر کامرانی اور فتح کا احساس ہے۔ چوسر میں کامیابی کا تاثر چہرے پر واضح ہے۔

چھٹی صدی کی ماتا (سکند ماتا) کھڑی ہوئی ہیں۔ چہرے پر ممتا، بالوں کی آرائش

---

[1] تصویر کے لئے دیکھئے:

KRAMRISCH, STELLA

'INDIAN SCULPTURE'

(PHILADELPHIA UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA PRESS)

واضح، آنکھیں پیار و محبت سے قدرے جھکی ہوئی، شفقت کے ہاتھ بچے کی طرف سکندکو ایک ملازمہ گود میں لئے کھڑی ہے، ناف واضح لیکن اس کے بچے پکڑا، صرف ایک چھاتی نمایاں ہے۔

بھوبنیشور (آٹھویں صدی) کی 'ساکھی (نصف پیکر) تخلیق کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس کا 'فارم'، توجہ طلب ہے۔ پتھر تراش کر مجسمہ باہر نکالا گیا ہے، محسوس ہی اپنے خوبصورت جسم کے ساتھ جیسے یہ عورت جم سی گئی ہے اور گم سُم ہے، کھوسی گئی ہے۔ رقص کی کیفیت پورے مجسمے پر چھائی ہوئی ہے، گردن کسی قدر جھکی ہوئی، آنکھیں بند ہیں، خواب میں جیسے خود اپنے وجود کے رقص سے لطف اندوز ہو کر کچھ سوچ رہی ہو۔

کھجو راہو کی دیوی، ایک شکستہ پیکر کی صورت میں سامنے ہے۔ بڑی بڑی بند آنکھیں، عبادت میں ڈوبی ہوئی، دونوں ہاتھ چھاتیوں کے درمیان، لمبی انگلیاں، چہرے پر سکون، متانت، ایسی آسودگی کا تاثر جیسے دیوی اپنے باطن میں گم ہو۔ بند خوبصورت ہونٹ، عبادت کا پیکر، اندرونی بیداری کا عمدہ نمونہ!

دسویں صدی کی سر سندری اپنی لچک کی وجہ سے توجہ طلب ہے۔ رقص کا انداز ہے، ناف اور چھاتیاں واضح ہیں۔ بھویں اوپر کی جانب اٹھی ہوئی ہیں۔ زیورات کی ترتیب متوازن ہے۔ خوبصورت پیٹ اور ناف کی طرف فنکار کی توجہ زیادہ رہی ہے۔ آنکھیں بند ہیں، ہونٹوں پر ہلکی سی مسکراہٹ ہے۔

دسویں صدی کی ایک عورت (بھوبنیشور) انتظار کرتے ہوئے سراپا انتظار بن گئی ہے۔ فنکار نے انتظار کے لمحے کو بڑی چابکدستی کے ساتھ اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ ایک انگلی ہونٹوں پر ہے۔ یہ انداز پورے مجسمے کی روح ہے۔ چھاتیاں خوبصورت اور ابھری ہوئی، سنورے ہوئے بال، ناف بہت واضح، ہاتھوں میں کڑے۔

ان کے علاوہ مالوہ کی چندرولی (دسویں صدی) راجستھان کی ہر سا گری (۳،۶۹) مالوہ کی دیوی (دسویں صدی)، چودہویں صدی کی بھو دیوی وغیرہ فنکاری کے عمدہ نمونے ہیں۔ آٹھویں صدی کے مندروں

'اوما' (ایلیفنٹا)

کے ستونوں پر عورتوں کے جو پیکر ملتے ہیں وہ بھی فن کاری کی اعلیٰ خصوصیات کو پیش کرتے ہیں۔ بھودیوی منجمد رقص کی ایک عمدہ مثال ہے۔ کانسی کا مجسمہ ہے۔ دیوی کنول کے دو پائے پر کھڑی ہے۔ بائیں پاؤں پر پورے جسم کا بوجھ ہے۔ ایک ہاتھ کہنی سے کسی قدر اٹھا ہوا ہے۔ اس ہاتھ میں ایک پھول ہے 'کنول' کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ آرائش میں زیورات بھی توجّہ طلب ہیں۔

ان پیکروں کی عکس پذیری میں موزونیت، اظہاریت، تخیل اور واہمے کی آمیزش اور ترتیب کی حرکت سب غور طلب ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ان کے 'فارم' موضوع اور تخیل کے تخلیقی دباؤ سے پھولوں کی طرح پھوٹ پڑے ہیں۔

اس کے علاوہ کالی، چمنڈا، تارا، اور ماریچی وغیرہ کے پیکروں پر نظر رکھیں تو اس سچائی کا علم ہوگا کہ یہ سب کائناتی رقص سے نہ صرف متشابہ ہیں بلکہ اس رقص کے 'ہم اصل' اور متجانس جسمی پیکر یا 'آرچ ٹائپس' ہیں۔ مدورا کے مندر میں دیوی کے رقص کا پیکر جو 'شکتی' کا مظہر ہے، شیو کے ٹنڈو مدرا میں نظر آتا ہے۔

ہندوستانی فنکاروں نے کائناتی رقص کے جلال و جمال کو عورتوں کے پیکروں سے بھی ابھارا ہے۔ ایسے رقص کی کیفیتوں میں توازن اور ہم آہنگی کے ساتھ مابعد الطبعیاتی اور روحانی سطحوں کی عظمت بھی ہے۔ روح کی جدوجہد اور داخلی بیداری دونوں کی علامتیں ملتی ہیں۔ دُرگا، کالی، چمنڈا اور تارا کے مجسموں میں اچھی اور بری قدروں کے تصادم، بُری قدروں کی شکست اور کامیاب جدوجہد اور فتح کے اعلیٰ احساس کو پیش کیا جاتا رہا ہے۔

بدھ ازم میں 'شکتی' کا تصور شامل ہوا تو تارا بھی رقص کرنے لگی۔ اور بنگال میں وجر تارا اور ماریچی کے مجسمے بننے لگے۔ چمنڈا کی گردن میں دُرگا اور کالی کی طرح کھوپڑیوں کی مالا اور ہڈیوں کے زیورات نظر آنے لگے۔ پاروتی، گوری اوما، پراجن پارمتیا وغیرہ کے پیکروں میں جو سکون ہے، وہ کسی خوبصورت سی شام کی خاموشی کی یاد دلاتا ہے۔ چہروں پر سکون اور ہونٹوں پر ہلکی سی مسکراہٹ ہے اور طمانیت، ممتا،

محبت، حسن نشاط انگیزی لطافت اور نزاکت وغیرہ ان کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ داخلی خوشگوار آہنگ اور لطیف تر ارتعاشات کے تئیں بے ساختہ بیداری کے یہ عمدہ نمونے ہیں۔

یہ سب پیکر ذاتِ لامحدود سے مطابقت رکھتے ہوئے ایک ہی 'چکر' کی علامتیں بن گئے ہیں۔ 'وحدت' کے دلکش، شیریں اور سریلے 'نغموں' کا اظہار ان پیکروں میں بڑی شدت سے ہوا ہے۔

• مُجسمہ سازی

(ج)

• میتھُن

● میتھن
آٹھویں صدی۔ ایلورا

● رقص، موسیقی اور فنِ تعمیر کی طرح ہندوستانی مصوّری اور مجسمہ سازی کی بھی عظیم تر خصوصیت اکائی، یا وحدت، ہے۔ ایک ہی کینوس، کے پیکروں میں داخلی معنویت ہوتی ہے اور ان پیکروں کا آہنگ ایک دوسرے سے پراسرار رشتہ رکھتا ہے۔

'اکائی، یا 'وحدت، ہی کی تشریح ہوتی ہے اور اس کی جہتوں سے آشنا کیا جاتا ہے۔ ڈراما ئیت جو جمالیاتی انبساط میں اضافہ کرتی ہے ایک قدر بن جاتی ہے۔ تصویروں اور پیکروں کی مثالی نقاشی اور تمثیل کی وحدت کو پا لینا ہی ہندوستانی جمالیات، کا سچا عرفان ہے۔

فنکاروں کے ذہن نے مختلف پیکروں اور تصویروں اور مثالی نقاشی اور تمثیل میں گہری آفاقی اقدار، کی تخلیقی بازیافت بھی کی ہے۔ الہ آباد کے مشہور مجسمے 'اوما مہیشور' (دسویں صدی) کو دیکھئے تو یہ سچائی واضح ہو جائے گی۔ اجنتا کی تصویروں کا جادو بھی یہی ہے، مندروں کی دیواروں کی آرائش و زیبائش اور تفصیلات میں بھی وحدت کا یہی عرفان ملتا ہے، امراؤتی میں واقعات کے ڈرامائی 'بہاؤ، کا اندازہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے، اکثر تو یہ محسوس ہوتا ہے جیسے پیکروں کے چہروں کے تاثرات ہی پھیل کر آگے بڑھ گئے ہوں۔

'وحدت، یا 'اکائی، کا احساس ہی تخلیقی فنکار کے ذہن میں نشاط انگیز ہیجان پیدا کرتا ہے اور اسے پھیلاتا ہے اور دیوی دیوتاؤں، فوق الفطری عناصر، جانوروں، پودوں، درختوں اور پھولوں کے آہنگ میں ارتعاشات کی یکسانیت کو تلاش کر لیتا ہے۔ گوتم بدھ کی ایک تصویر اس وقت میرے سامنے ہے، بدھ اپنے خاص وقار اور انداز سے کھڑے ہیں ندی کے کنارے ان کے پیکر کا جلوہ جیسے پوری کائنات کے جلوؤں کا مرکز ہو، نروان کے بعد بدھ

میتھن

تیرہویں صدی (کونارک)

نے عنسل کیا ہے یا یہ عنسل نروان کا اشارہ ہے، نروان اگرچہ ایک فرد کا عظیم تر کائناتی شعور اور عظیم تر اور انتہائی تہہ دار اور معنی خیز تجربہ ہے لیکن اس تصویر میں محسوس یہ ہوتا ہے جیسے اس تجربے اور شعور سے ساری کائنات متاثر ہوئی ہے، تمام عناصر پر اس کا گہرا اثر ہوا ہے اور سب کا ردعمل ظاہر ہو رہا ہے، آسمان پھول برسا رہے ہیں، دیوتا نیچے اتر آئے ہیں، پاتال سے ناگا بھی آکر اس عظیم تر مظہر، یا تکمیل، کا مشاہدہ کر رہے ہیں، ندی کی دوسری جانب، ہرن اپنے بچے سے اس کے متعلق سرگوشی کر رہا ہے، 'نروان' جیسے کوئی انتہائی ہیجان خیز اور سنسنی خیز تجربہ ہے جس کی شعاعیں ہر طرف بے اختیار پھیل گئی ہیں۔ عناصر کی تمام رگوں میں جیسے ایک سی برق دوڑ گئی ہو، کینوس، پر ان تمام عناصر کی ایسی پیش کش حیرت انگیز ہے اور اس سے زیادہ حیرت انگیز، وہ مرکز ہے کہ جس سے تمام عناصر وا شیار وابستہ ہیں، بدھ کا نروان جیسے تمام عناصر کی نجات کا ضامن ہو، یہاں تحرک بھی ہے اور عناصر کے شعور و احساس کی وحدت بھی!

'اکائی' یا 'وحدت' کا یہ شعور ہندوستان کا قدیم ترین شعور ہے، تخلیقی آرٹ میں اسی کے جلوے اب تک ملتے رہے ہیں۔ اس کے پیش نظر 'میتھن' (MITHUNA) کا مطالعہ کیجیے تو تخلیقی فکر کے نظارے اور جاذب نظر بن جائیں گے "مکمل ہم آہنگی" اور "عورت اور مرد کے مکمل ملاپ" کو میتھن کہتے ہیں۔ دوسری صدی قبل مسیح سے ایسے پیکروں کی مثالیں ملتی ہیں یقین ہے کہ اس سے قبل بھی اسے اہمیت دی گئی ہوگی، سانچی کے استوپ نمبر ۲ پر بھی اس کی ایک واضح مثال موجود ہے، انسان کا جسم اور گھوڑے کا چہرہ اور درخت سے لپٹی ہوئی عورت وغیرہ اس کی ابتدائی مثالیں ہیں۔

'میتھن' کُل اور کلیت کا علامتی اظہار ہے جو عورت اور مرد کے مکمل ملاپ کو پیش کرتا ہے، یہ قدیم تصور کہ دوشیزہ بیل کو چھو لے تو اس پر نئی بہار آجاتی ہے، کسی دوشیزہ کے پاؤں کسی درخت سے لگ جائیں تو اس پر نئے پھول آجائیں کم اہم نہیں، 'عورت' کے تحرک (شکتی) کو تانتروں میں بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ 'عظیم ماں'، 'شکتی' کی علامت ہے، مرد کی تکمیل عورت سے ہوتی ہے لہٰذا مکمل جنسی ملاپ کو ایک روپ یا ایک صورت میں دیکھنے کا رجحان ہمیشہ رہا ہے، آج بھی کئی علاقوں میں بارش کے لیے عریاں عورتیں کھیتوں میں ہل چلاتی ہیں،

میتھن (کارلے، پہلی صدی/دوسری صدی عیسوی)

چاندنی رات میں گیت گاتی ہیں نیچر میں تحرک پیدا کرنے یا فطرت کو 'شکتی' کی بے پناہ ملسی کیفیتوں سے آشنا کرنے کی یہ لاشعوری خواہش توجہ طلب ہے۔ یونان میں ایک وجود کو دو حصوں میں تقسیم کرنے کا حسی تصور موجود تھا اور یہ لطیف خیال تھا کہ دونوں حصے ایک دوسرے کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہیں اور جب مل جاتے ہیں اور مکمل جنسی ہم آہنگی ہو جاتی ہے تو وجود مکمل ہو جاتا ہے، اُپنشد میں کہا گیا ہے کہ ابتداء میں 'ذات' تنہا تھی، اس نے ہر جانب دیکھا، کوئی نہ تھا، تنہائی کا خوف اس لیے جاتا رہا کہ اس کے علاوہ کوئی نہ تھا مگر یہ احساس کم جان لیوا نہ تھا اس لیے کہ اس طرح تنہا جینے میں کوئی لذت نہ تھی، اس میں آرزو پیدا ہوئی، یہ آرزو بڑھی، اس کے وجود سے لگ کر 'عورت' بڑھنے لگی دونوں ایک دوسرے میں جذب ہو رہے۔

انسان اور اس کی فطرت کی اس ہم آہنگی نے فنونِ لطیفہ کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے اور مصوری اور مجسمہ سازی کے فن میں ایک اہم ترین جہت پیدا ہوئی ہے۔

مجسمہ سازی میں اس 'یوگ' کو بڑی اہمیت حاصل ہوئی کہ جس کی بنیاد 'جنس' یا 'سیکس' پر تھی، مختلف 'آسن' پیش کیے گئے، شیو اور پاروتی، گوری یا کالی وغیرہ کے 'آسن' اسی کی معنی خیز علامتیں ہیں، 'شکتی' شیو کو گرفت میں لیتی ہے، اسے متحرک کرتی ہے اور سینے سے لگا لیتی ہے، بیل کی طرح اس کے گرد بڑھتی ہے اور اس سے لپٹ جاتی ہے، 'عورت' کا درخت سے لگنا یا اس پر چڑھنا اسی کی طرف اشارہ ہے، فنکاروں نے اس فطری مقناطیسی کیفیت اور اس سے پیدا شدہ ارتعاشات کو جسم کے مختلف عضو کے تحرک کی تجسیم میں پیش کیا ہے، ہم آغوشی کی ایسی کیفیتوں کو چڑھتی ہوئی اور لپٹی ہوئی 'بیل' (LATA VESHTITAKA) سے تعبیر کیا گیا ہے، اسی طرح ہم آغوشی کی علامتی صورت کی کیفیتوں کو درخت پر چڑھنے (VRISKSHA DHIRUDHUKA) سے تعبیر کیا گیا ہے۔

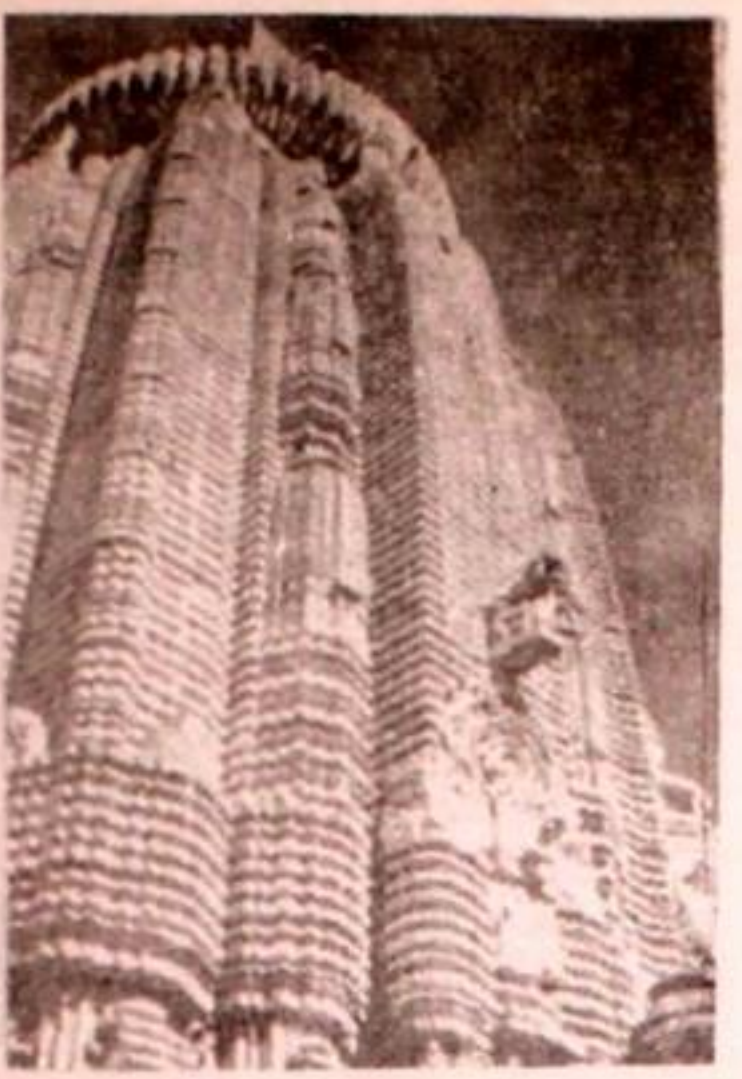
'میتھن' جنسی ہم آہنگی اور مرد اور عورت کے جنسی ملاپ کا عجیب و غریب علامتی عمل رہا ہے، 'جنسی ملاپ' کے احساس کو دوسرے پیکروں کی مدد سے بھی پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے، بعض مندروں کی دیواروں پر دو سانپوں کی ہم آہنگی اسی کا علامیہ ہے، بعض تصویروں میں 'ناگ' پانی کے تیز بہاؤ میں لہروں سے لذت لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ میتھن، ماورائیت کی لہروں

میتھن (کجھوراہو، دسویں گیارہویں صدی)

اور حسّی سطح پر انسان اور فطرت کی ہم آہنگی کے ارتعاشات کو نمایاں اور ظاہر کرتا رہا ہے۔ اس نے "مدرا" کو بہت اہمیت دی ہے، اس طرح رقص کی کئی کیفیتیں شامل ہوگئی ہیں جسم کے مختلف حصّوں کی تجسیم میں 'مدرا' کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے اور ساتھ ہی کئی اہم علامتوں کو شامل کیا گیا ہے، ہاتھوں اور انگلیوں کے اشارے بھی توجہ طلب ہیں اور 'کنول'، 'چکر'، 'پہیہ' اور پھول وغیرہ کی علامتیں بھی دعوتِ غور و فکر دیتی ہیں ان علامتوں اور اشاروں سے میتھن کی معنویت گہری ہوئی ہے اور اس کی کئی جہتیں بھی پیدا ہوئی ہیں، وحدتِ کل، وقت کا دائرہ، سمادھی کے تجربے میں ہر شے کا سمٹ آنا، جنسی لذت کے ذریعہ تمام مظاہر سے آشنا ہونا وغیرہ چند جہتیں ہیں جن سے میتھن کی معنوی گہرائی کا علم ہوتا ہے۔

اڑیسہ کے تیرہویں صدی کے دو عریاں پیکروں سے میتھن کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے، اس مجسمے کو دائرے کی صورت میں تراشا گیا ہے، چند زیورات واضح طور پر نمایاں ہیں، جنسی عمل کا ایک 'آسن' رقص کے انداز میں ظاہر ہوا ہے، وحدت یا اکائی کا بنیادی تصوّر واضح ہے۔ چہروں کے تاثرات جذبات کی ہم آہنگی اور تکمیل کے احساس کا آئینہ ہیں، ٹانگوں، ہاتھوں اور انگلیوں سے لذت آمیز لمحوں کے اچانک رک جانے کا احساس ملتا ہے، فنکاری عروج پر ہے۔

اسی صدی کا ایک مجسمہ بھونیشور میں محفوظ ہے، اس میں کنول اور درخت اور ڈالیاں عورت کی علامتیں ہیں، ریاست بہار میں دسویں صدی کا مجسمہ 'ناگ راج' اور مہارانی بھی میتھن کی ایک عمدہ مثال ہے، دو سانپ ایک دوسرے سے قریب تر ہیں، ناگ راج اور رانی دونوں کے سر کے اوپر جو لکیریں ہیں وہ لہروں کی صورتوں میں ہیں کھجوراہو میں اوما اور مہیشور اور گنیش اور شکتی، اجنتا کے دروازوں کے پیکر اور ایہولے کونارک اور لنگ راج (اڑیسہ) مندروں میں اس کی عمدہ مثالیں موجود ہیں۔ موریا، سنگا، کلنگ، ستاواہنا، گندھار، کوشان، اکشوراکو، گپت، واکاٹک، راشٹر کوٹہ، نولانیا، چھولا، چنڈیلہ، پالوا، غرض ہر عہد میں میتھن کو اہمیت حاصل رہی ہے۔



لنگ راج مندر ــــ بھونیشور، گیارہویں صدی عیسوی
جمالیاتی تجربے کی متحرک اُٹھان!

مالا پورم کا معروف مندر ــــ ساتویں صدی عیسوی
• ــــ کنڈلی یوگ کا جلال و جمال پتھروں میں ڈھل گیا ہو جیسے!

• مُجسمہ سازی

(د)

• تری مورتی

——— برھما

● ہندوستان کے کچھ پیکروں سے حسیات کی اعلیٰ ترین سطحوں کا علم ہوتا ہے۔ 'ماں' شیو، برہما، وشنو، نٹ راج، شیولنگ، مستھن، ترمورتی اور بدھ' حسیت کی شدت اور اس کی عظمت کی عمدہ مثالیں ہیں۔ شیو، نٹ راج، شیولنگ، ترمورتی اور بدھ وغیرہ کے پیکروں کی ہیئت میں جو لامحدودیت ہے وہ 'نیچر' کے نظامِ مراتب کے تسلسل میں صورتوں کے گہرے ادراک ہی سے پیدا ہو سکتی ہے، طریقِ ترتیب اور شکل پذیری کے عمل میں 'نیچر' سے باطنی رشتے اور فطرت اور باطن کی دلکش مطابقت اور ہم آہنگی کی پہچان مشکل نہیں ہوتی، ایسے تمام پیکروں کی وحدتیں معنی خیز تمثیلی وحدتیں بن گئی ہیں، ان کے نمونوں (PATTERN) خاکوں اور ہیئتوں پر نظر رکھی جائے تو موضوع سے انھیں علیحدہ کرنا ممکن نہ ہوگا۔

حسن کی تخلیق کا حسن تو یہی ہے کہ موضوع اور ہیئت کو کسی منزل پر علیحدہ دیکھنا ممکن نہ ہو فنکاروں کا وژن، حد درجہ مدرک (PERCEPTIVE) ہے۔ اعلیٰ تخلیق میں کم و بیش تمام خصوصیات موجود ہیں، کثرت میں وحدت، رنگا رنگ کیفیتوں میں اکائی کا جلوہ، ہم آہنگی، تناسب توازن، جہتوں کا احساس طول و عرض پر گہری نظر، اتحاد اور رمز، کنایہ اور علامت!

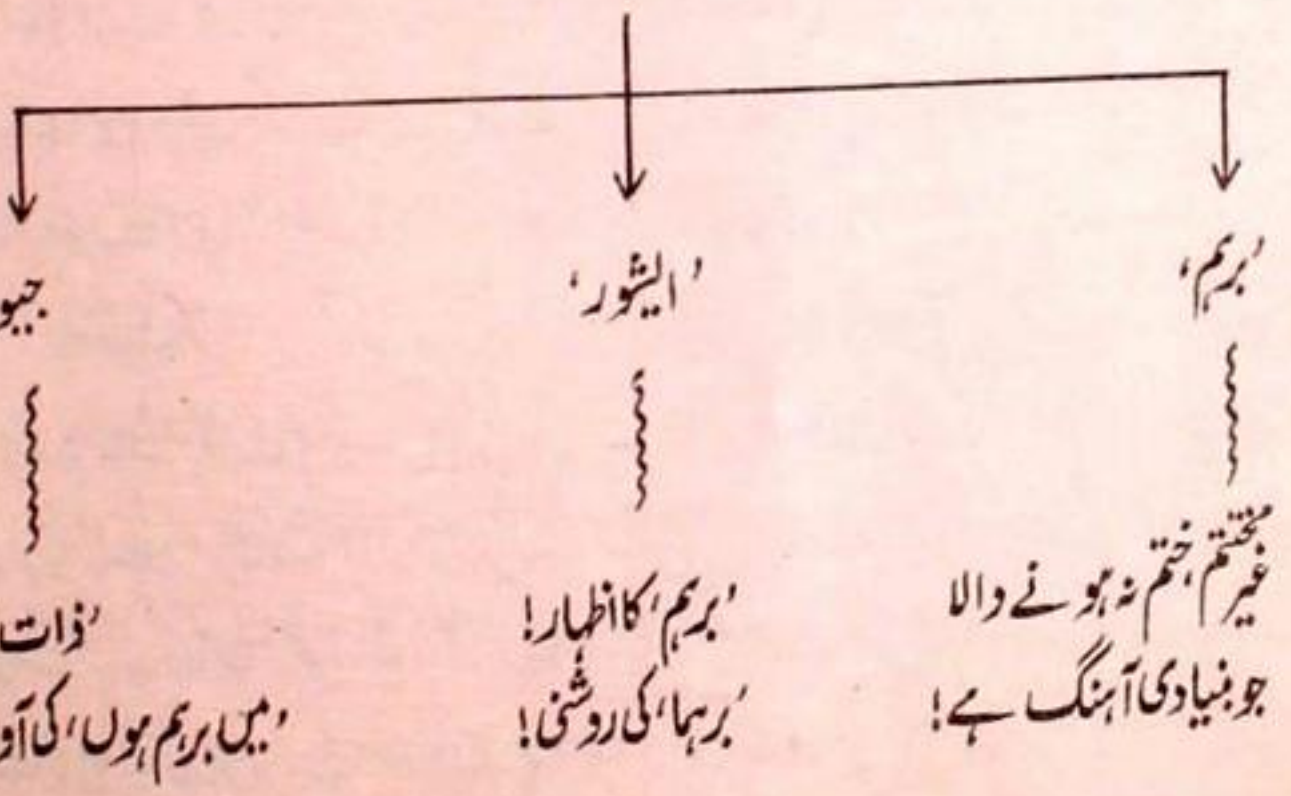
ایلنفنٹا کی تری مورتی کو اس گفتگو کی روشنی میں دیکھیے تو ان تمام سچائیوں کی پہچان ہو جائے گی، یہ ہندوستانی فنکاری کا ایک عظیم شاہکار ہے، خاموشی اور حرکت کی تجسیم کی یہ ایسی منفرد صورت ہے کہ دنیا میں دوسری کوئی مثال نہیں ملتی، اس کے تین چہرے وجود کی تین جہتوں کو پیش کرتے ہیں یہ باطن کے تحرک کی تین سطحوں کی اعلیٰ ترین جمالیاتی تجسیم ہے، مرکزی چہرہ پر وقار سکون اور گہری متانت کا جمالیاتی نمونہ ہے، حد درجہ پر اسرار، خاموش اور استغراق میں ڈوبا ہوا، یوگ کا نقطہ،

عروج، دائیں جانب جو چہرہ ہے وہ پیار، محبت اور آرزومندی میں غرق ہے، تخلیق کی علامت ہے، محبت کرنے والا خالق 'تخلیق' کا جلوہ بن گیا ہے یا یہ کہیے کہ خود 'تخلیق' بن گیا ہے، اس طرح یہ صورت تخلیقی عمل کی ایسی علامت ہے کہ دوسری کوئی مثال کہیں نہیں ملتی۔

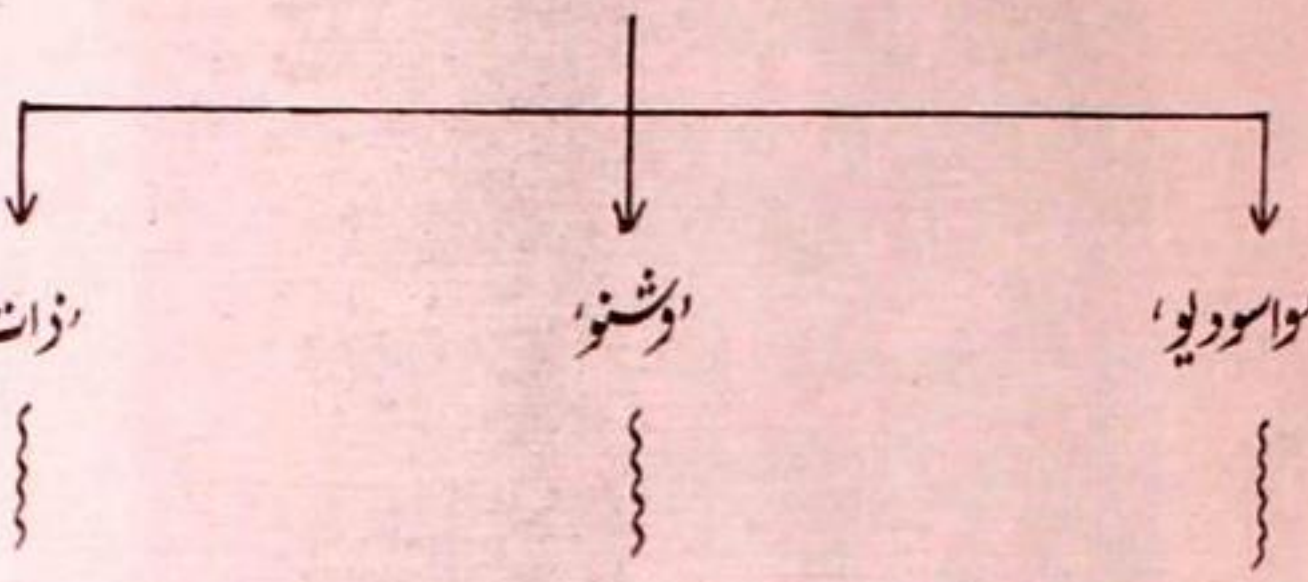
بائیں جانب جو چہرہ ہے وہ کسی قدر اداس، سوچتا ہوا اور غور کرتا ہوا نظر آتا ہے، ساتھ ہی جلال کی علامت بھی ہے، تخلیقی فکر نے 'خالق' کا وہ چہرہ پیش کیا ہے جو ہر شے کو اپنے اندر کھینچ لینے کی بے پناہ قوت رکھتا ہے اور بات اسی حد تک نہیں ہے بلکہ اس چہرے کا تاثر ایسا ہے کہ محسوس ہوتا ہے جیسے ہر شے اندر کھنچتی جا رہی ہے، خود 'خالق' کا اپنا وجود اپنے اندر سمٹتا جا رہا ہے کھنچا جا رہا ہے!

تری مورتی خالق کے تین بنیادی آہنگ (برہما، وشنو اور شیو) کی تین واضح جہتیں لے کر آئی ہے، یہ بنیادی نقطۂ نشان کی علامت بھی ہے اور وجود کی وحدت کی بے پناہ رمزیت کا اشارہ بھی!

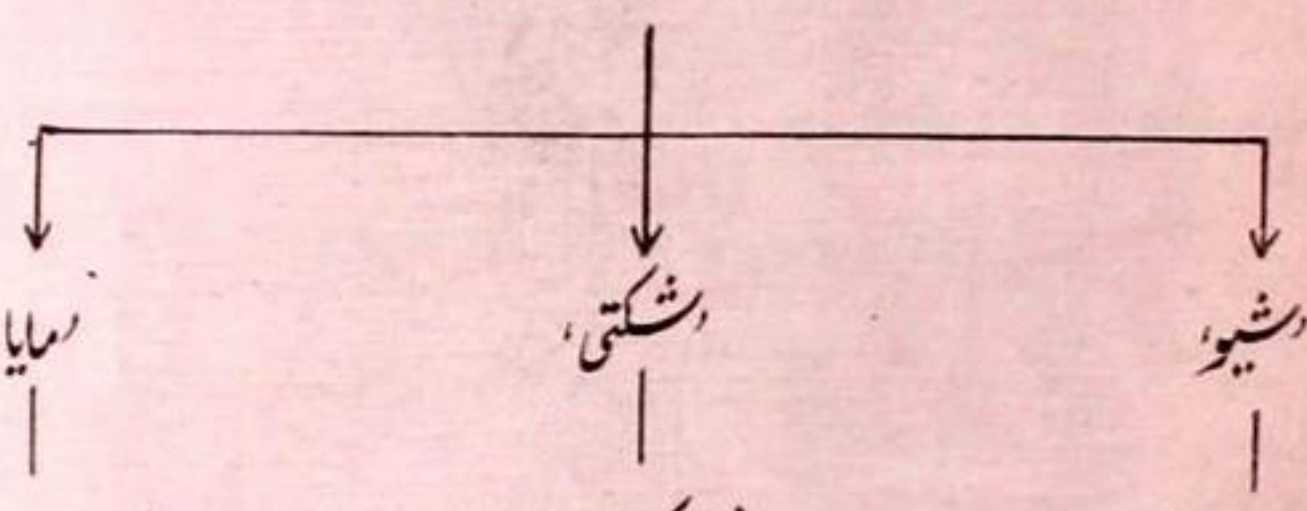
ہندوستان میں تین کی وحدت، یا تین کے مجموعے کی مذہبی اور مابعد الطبیاتی تفکر میں جو اہمیت ہے ہمیں اس کا علم ہے، مندرجۂ ذیل خاکوں پر نظر ڈالیں تو اس کی عطا کی ہوئی بصیرت کی پہچان میں آسانی ہوگی:



وشنویت



شیویت



——اور 'تری مورتی' ان تینوں کی وحدت کا ہمہ گیر جلوہ ہے، ان کی تمام مابعد الطبعیات اور

• ـــ 'ماریچی'

بُدھ ـــ ایک پچھلا جنم

تین چہرے اور چار ہاتھ توجّہ طلب ہیں

(رتناگری، اُڑیسہ)

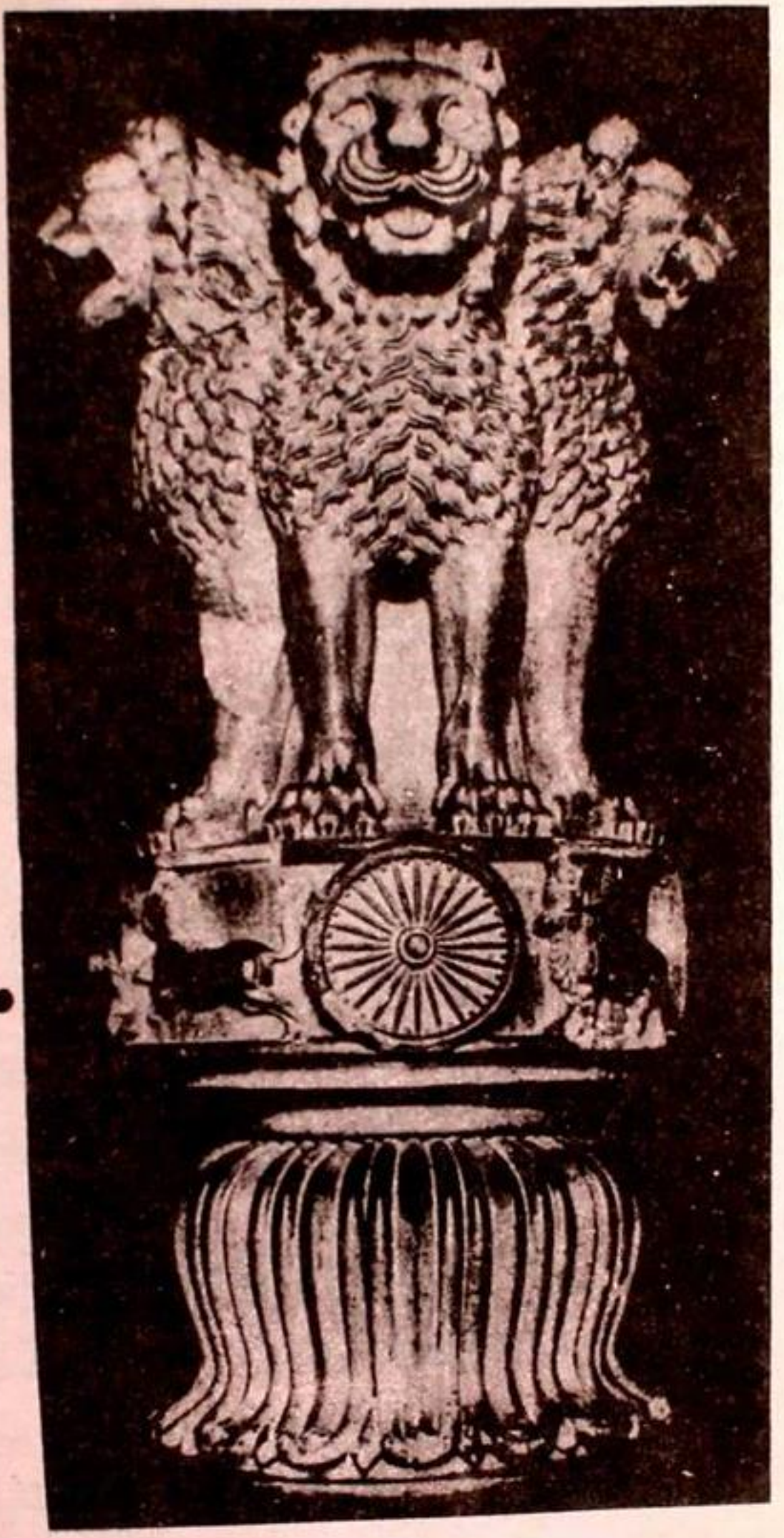
ـــ ہندوستانی میوزیم

رومانیت اور جمالیات کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے!

مابعد الطبعیاتی تجریدیت کو اس علامت سے جلوہ بنا دینا غیر معمولی کارنامہ ہے' انسان کی خلق شدہ علامتوں میں ایسی تجریدیت کا جمالیاتی اظہار تخلیقی عمل کے کرب اور اس کے نقطۂ عروج یا منتہا دونوں کو بخوبی سمجھاتا ہے' ذات' میں مابعد الطبعیاتی تجریدیت کو اس شدت سے جذب کرنا کہ ایسی عظیم تر صورتیں خلق ہو جائیں کسی معجزہ سے کم نہیں ہے' ہندوستان میں عبادت' استغراق' مراقبہ اور یوگ کو تخلیقی عمل سے تعبیر کیا گیا ہے' دیوی اور دیوتاؤں کے مجسمے اسی تخلیقی عمل اور تخلیق کے ہمہ گیر پر اسرار علامتی عمل کا نتیجہ ہیں۔

'خالق' کی ذاتِ لامحدود سائیکی (PSYCHE) پر طرح طرح سے نقش ہوئی ہے' ایک خدا کی تین صورتوں کا اسرار نفسی سطح پر اس لیے بھی غیر معمولی بن جاتا ہے کہ خالق کے وجود کے اندر بے پناہ گہرائیوں میں اترنے کی بے پناہ آزادی مل جاتی ہے۔ اپنی مابعد الطبعیاتی سطحوں کے ساتھ ذہن اس بنیادی تصور کی جہتوں کو بڑی آزادی کے ساتھ طرح طرح سے چھونے اور محسوس کرنے کی کوشش کرتا ہے' باطن میں لامحدود ذات کے پہلوؤں کو اپنے مختلف پر اسرار خوابوں کی مانند عزیز رکھتا ہے' مذاہب اور قدیم فنون دونوں ابتدائی ذہن کی آفاقیت کے اولیں پر اسرار مابعد الطبعیاتی اور رومانی اور جمالیاتی اظہار ہیں لہٰذا نفسی سطحوں پر ان تین صورتوں کا مطالعہ کئی لحاظ سے اہم بن جاتا ہے۔

متحرک عناصر کی قوتوں کا شعور پیکر تراشی کا محرک ہے' یہ متحرک عناصر 'قوت' خطرہ' اور امداد کے پیکر بنے ہیں' صدیوں ان پر غور کیا گیا ہے اس لیے کہ یہ تجربوں میں شامل رہے ہیں' صدیوں کے تجربوں نے انھیں جلال و جمال کی صورتیں عطا کی ہیں' اتنی عظیم' اتنی خوبصورت اور اتنی معنی خیز صورتیں کہ ان سے پیار کیا جائے ان کی عبادت کی جائے! اس سلسلے میں لاشعوری اور شعوری سطح پر 'نفسی خطرے' کے بنیادی احساس کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھنا چاہیے' رسومات اور جادو ٹونا وغیرہ سب اسی نفسی خطرے کے تحفظ اور دفاع کے لیے ہیں۔ اقلیدسی نشانات مثلاً دائرہ' مثلث' زاویہ وغیرہ تحفظ' حفاظت اور دفاع کے لیے بھی پیدا ہوئے ہیں' یہ نشانات رفتہ رفتہ خوبصورت علامتوں کی صورتوں میں جلوہ گر ہوئے مثلاً پھول' چکر' پہیہ' کنول' ستارہ سورج وغیرہ۔



• ہندوستانی جمالیات کی ایک
قدیم علامت
جو
شاہکار
کی
حیثیت رکھتی ہے!

اپنشدوں کی مابعد الطبعیات نے 'ذات' یا 'برہم' کو سب سے عظیم اور سب سے ارفع جوہر سمجھایا ہے، اس کا شعور حاصل کرنا بہت مشکل ہے یہ جوہر پوشیدہ رہتا ہے گہرے غار میں، اسے موت نہیں آتی، وہ ابتدار ہے، ہر وقت رہے گا۔ وقت اور تمام لمحوں سے بالاتر ہے، ہر درجہ لطیف، نازک اور حسین ہے۔ جلال اور جمال اس کے دو واضح رخ ہیں، ذرے سے بھی چھوٹا ہے جسے دیکھنا ممکن نہیں ہوتا لیکن اس کے باوجود سب سے عظیم، عظیم تر ہے! جب تک یہ اپنے وجود کا احساس خود نہیں دیتا اسے محسوس نہیں کیا جا سکتا، یہ اعلیٰ اور ارفع ترین اور افضل ترین وجدان ہے جو حد درجہ تیز ہے، حواسِ خمسہ اور تمام علوم سے بالاتر ہے، اسی سے وجدانی سطح پر پراسرار سچائیوں کا علم حاصل ہوتا ہے، وہ آغاز کے قبل کا شعور ہے اور اختتام کے بعد کا عرفان جس لمحے اس کی پہچان ہو جاتی ہے تمام سچائیاں چمکنے لگتی ہیں۔

'برہم' ذاتِ لامحدود ہے، معبودِ حقیقی ہے، تمام سچائیوں اور تمام قوتوں اور تمام مظاہر کا سرچشمہ ہے، اسی کے حکم سے کائنات میں حرکت ہے، ستاروں اور سیاروں کی گردش قائم ہے، اسی کے حکم سے ذہن میں حرکت ہے، اسی نے زبان عطا کی ہے، اسی نے بصارت دی ہے، سماعت کی طاقت عطا کی ہے، تمام قوتوں کا رشتہ اسی سے ہے، تمام خیالوں کا جوہر وہی ہے، تمام ذہنوں کا ذہن اور تمام زندگیوں کی زندگی ہے، تمام دنیاؤں اور تمام زمانوں کا خالق ہے، وہ ایسے درخت کی مانند ہے کہ جس کی جڑیں تمام گہرائیوں میں پھیلی ہوئی ہیں اور جس کی شاخیں تمام کائنات پر سائے کی طرح ہیں، قہر بھی ہے رحمت بھی، اسی کا خوف ہے کہ آگ اور سورج سے گرمی ملتی ہے، ہوا چلتی ہے، جو کچھ کہ تھا، جو کچھ کہ ہے اور جو کچھ رہے گا سب کا آقا وہی ہے، کائنات کا خالق ہے لیکن ساتھ ہی تمام صورتوں میں جلوہ گر ہے، ایک ہے لیکن ہزار صورتوں میں نظر آتا ہے، تمام اشیاء و عناصر میں وہی پھیلا ہوا ہے تمام عناصر و اشیاء میں باطنی رشتہ اسی کی وجہ سے ہے۔

برہما، وشنو اور شیو تینوں برہم کے مظاہر ہیں، تری مورتی کے فنکاروں نے ذاتِ لامحدود کو نفسی سطحوں پر اس طرح محسوس کر کے فنونِ لطیفہ کی تاریخ کو عظمت بخشی ہے اور ساری دنیا کو ایک انمول تحفہ دیا ہے۔

برہم کی تصویر نہیں بن سکتی' ذاتِ لامحدود کو کوئی پیکر عطا نہیں کیا جا سکتا لہٰذا اس کے مظاہر کے پیکر تراشے گئے' ایسے پیکر جو ذاتِ لامحدود کی گہرائیوں میں آزادی کے ایک بہتر احساس کے ساتھ لے جاتے ہیں۔

برہما کے پیکر بھی تراشے گئے ہیں لیکن عموماً وشنو اور شیو اور بعض دوسرے پیکروں کے ساتھ! ابتدائی دور میں برہما کے انفرادی پیکر کی طرف زیادہ توجہ دی گئی ہے لیکن چونکہ ذاتِ لامحدود کے مظاہر کو ان تین پیکروں کے مجموعی اوصاف ہی سے سمجھا جا سکتا ہے اس لیے جہاں برہما کا پیکر بنا ہے وہاں ان دو پیکروں کو بھی رکھا گیا ہے۔ ایلیفنٹا میں (چھٹی صدی)، ہنسوں کی پرواز کے ساتھ برہما اپنی تین صورتوں کے ساتھ ملتے ہیں' پالوا عہد میں وشنو' شیو لنگ' دیوی' اوما مہیشور لکشمی' ناندی وغیرہ کے ساتھ برہما کے پیکر بھی تراشے گئے۔

پانچویں اور چھٹی صدی میں وشنو کندن عہد میں مجسمہ سازی کے فن کو بڑی ترقی ملی' اندا ولی اور موگال راجہ پورم کے غاروں میں فنکاروں نے دیوی دیوتاؤں اور درختوں اور جانوروں کو نقش کیا' ان کے پیکر ابھارے' آٹھ ہاتھوں کا نٹ راج موگال راجہ پورم غار کا شاہکار ہے' شمالی اور جنوبی ہند کی روایات کی آمیزش بہت واضح ہے' وشنو اور برہما دونوں کے پیکر موجود ہیں' ساتویں اور آٹھویں صدی میں مہابلی پورم اور ایلورا میں برہما اور وشنو دونوں کو بڑی اہمیت دی گئی ہے' چالکیہ عہد کے گنتی مندر میں برہما' وشنو اور شیو تینوں کے پیکر ایک ساتھ ملتے ہیں' تردمالیا پورم میں رقاص شیو' وشنو اور گنیش کے ساتھ برہما کا مجسمہ جاذبِ نظر ہے۔

• مُجسمہ سازی

• وشنو

اجنتا (گپت عہد)
جمال کا اعلیٰ معیار

● وشنو، لاشعور کی وادی کی بڑی خوبصورت اور معنی خیز علامت ہیں۔ تخلیق سے قبل کی پراسرار خاموشی وشنو کے پیکر میں ڈھل گئی ہے۔ وہ اکثر اپنی ذات میں ڈوبے ہوئے اور اپنے باطن کی گہرائیوں میں اترے ہوئے نظر آتے ہیں۔ سمندر، لاشعور کی پُراسرار گہرائیوں کا علامتیہ ہے جو وشنو کا مسکن ہے۔

زندگی کی عظیم نعمتوں کا شعور ان ہی سے حاصل ہوتا ہے۔ تاریک 'سائیکی' پر قیمتی روشن ذرات کو پانے کا ذریعہ وہی ہیں۔ وہ زندگی کے معجزوں کا سرچشمہ ہیں۔ پانی یا سمندر، ایک انتہائی پُراسرار اور حد درجہ دلچسپ اور انگنت جہتوں والا، آرچ ٹائپ" ہے وشنو کا پیکر اس کا ایسا علامتیہ ہے کہ اس کی مثال نہیں ملتی۔ اُن کا 'امیج' تخلیقی عمل کی پراسرار کیفیتوں کو بھی سمجھا جاتا ہے۔

وشنو اجتماعی یا نسلی لاشعور کے بے پناہ بہاؤ کو پیش کرتے ہیں۔ ایک اساطیری 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" کے اوپر وشنو لیٹے ہوئے تھے۔ وشنو ہی سمندر تھے، اس لئے کہ تمام عناصر کے جذب ہو جانے 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 ڈوبا ہوا تھا۔ غرق تھا۔ دو پریت یا آسیب آئے جنھوں نے وشنو سے لڑنا چاہا، وہ اسی طرح لیٹے رہے گم سُم۔ جب ان دونوں نے وشنو کو للکارا تو انہوں نے لفظوں کی ایک دنیا خلق

وشنو کا ایک شاہکار پیکر
ہندوستانی جمالیات کا ایک نمآئندہ مجسمہ!

کی۔ وہ اپنی کیفیت میں ڈوبے رہے اور الفاظ سمندر کی لہروں کی مانند ان دونوں سے ٹکراتے رہے۔ داخلی کلام کا ایک سلسلہ تھا جو جاری تھا۔ ہر لفظ طاقت ور تھا۔ گہری معنویت سے پُر تھا۔ پُر وقار ذہنی، نطقی اور صوتی عمل سے دونوں کی شکست ہوئی لیکن، ہمہ گیر لاشعور کے اس تحرک سے زمین کا بوجھ بڑھ گیا۔!

وشنو کے الفاظ اور ان لفظوں کا آہنگ، تاریک گہرائیوں کی نعمتیں ہیں۔ بے پناہ تجربوں کی گہرائیوں کا یہ علامتیہ باطن اور پھیلے ہوئے لاشعور کی طاقتوں کا مظہر ہے۔ شعور یہ سمجھتا ہے کہ روحانی عظمت کے لئے بلندیوں کا شعور ضروری ہے۔ بلندی کی جانب بڑھنا ضروری ہے۔ تمام رحمتیں بلندیوں سے حاصل ہوتی ہیں۔ اس کے برعکس لاشعور (وشنو) اس سچائی کو واضح کرتا ہے کہ تمام عظمتوں اور تمام رحمتوں کا سرچشمہ نیچے ہے، باطن میں ہے:

"پانی" مادّہ کی سیّال صورت ہے، جسے چھوا جا سکتا ہے، محسوس کیا جا سکتا ہے، اس سے بہتے ہوئے لہو کا تصوّر وابستہ ہے۔ یونگ نے کہا ہے کہ یہ لاشعور کی علامت ہے اور لاشعور وہ 'سائیکی' ہے جو نیچے کی طرف جاتی ہے، گہرائیوں میں ـــــ اور زندگی کے توازن کو برقرار رکھتی ہے (وشنو زندگی کے توازن کو قائم رکھتے ہیں) یہاں ذات یا خودی علیحدہ ہو جاتی ہے اور پُر اسرار سطحیں ظاہر ہونے لگتی ہیں جن سے داخلی زندگی کا علم حاصل ہوتا رہتا ہے اور اس طرح ذہنی عمل اعلیٰ سطح پر پہنچ جاتا ہے۔

'پرانوں' میں کائنات کی تخلیق کے سلسلے میں کئی باتیں ملتی ہیں۔ وشنو پران' کا مطالعہ کیجئے تو اندازہ ہوگا کہ وشنو، برہم سے علیحدہ نہیں ہیں، بلکہ برہم ہی کا روپ ہیں جو کائنات کو سنبھالے ہوئے ہیں اور اس کا تحفظ کر رہے ہیں۔ اس وقت تک جب تک کہ برہم خود 'رودر' کی صورت میں اسے تباہ نہ کر دیں۔ کئی پرانوں میں وشنو کے اوتاروں کا ذکر ہے۔ ان میں پانچ اساطیری ہیں مثلاً 'وراہ' (VARAHA) نارا سمہ (NARASIMHA) اور 'وامن" (VAMAN) اور چار نیم تاریخی ہیں۔ مثلاً 'پارا سورما (PARASURMA) رام' کرشن اور بدھ!

ایک دلچسپ اور بڑی گہری تمثیل ہے کہ وشنو، نارا اور نارائن کی صورتوں میں جلوہ گر

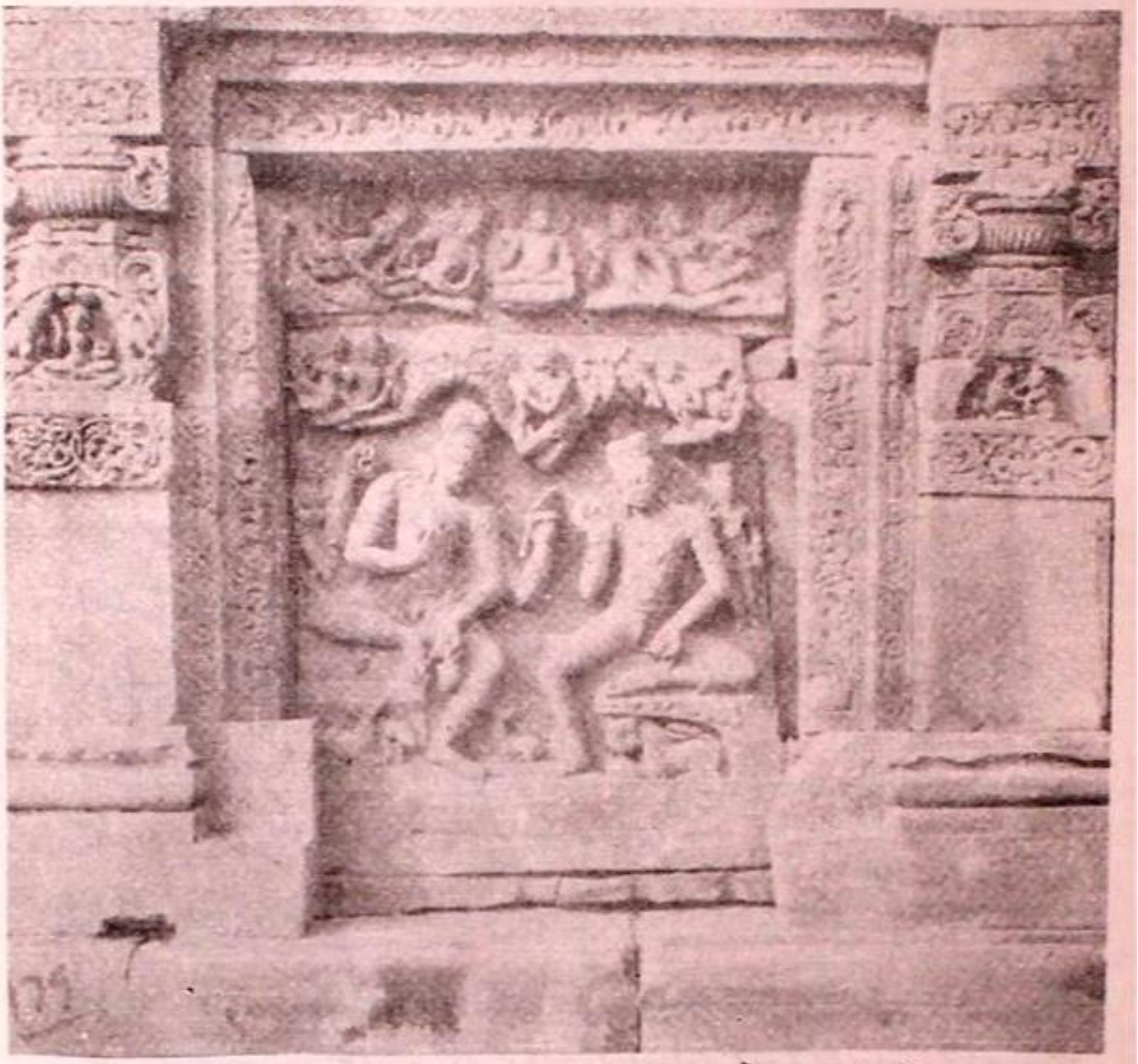
ہوئے۔ یہ دونوں رشی گیان میں ڈوبے بیٹھے تھے کہ کسی ملکوتی ساحرہ کا ایک ہاتھ آگے بڑھا، نارائن چونک پڑے۔ یہ ان کے تخلیقی تخیل کا حیرت انگیز خوبصورت پیکر تھا۔ فوراً ہی انہوں نے آم کے میٹھے اور لذیذ رس سے اپنی جانگھ پر ایک حسینہ کی تصویر بنائی۔ اس تصویر میں نارائن کے تخیل کا رس ایسا تھا کہ وہ ایک خوبصورت سی دوشیزہ کی صورت میں سامنے کھڑی ہوگئی۔ اُسے اُردیشی کہا گیا۔ (اردیشی کے معنی ہیں جو جانگھ میں رچی بسی ہو) اور اسی سے مصوری کے فن نے جنم لیا اور تینوں دنیاؤں کی مسرتیں اس فن میں جذب ہوگئیں۔ یہ غیر معمولی تمثیل ہے۔ (حوا کی تخلیق کو ذہن میں رکھیے۔) جس کی کئی جہتیں ہیں۔

پہلی تمثیل میں وشنو ڈراما کے فن کے پہلے خالق نظر آتے ہیں اور اس دوسری تمثیل میں مصوری کے پہلے خالق! ایک جگہ خود کلامی کا سلسلہ ہے اور اپنے وجود ہی کے قریب دو کرداروں کی تشکیل ہے، جن سے ڈرامائی تصادم پیدا ہوتا ہے۔ دوسری جگہ خود اپنے وجود سے 'عورت' کے پیکر کی تشکیل ہے۔ ایک تمثیل 'شعور' کی رو شعور کے بہاؤ کی تصویر اُجاگر کرتی ہے اور دوسری اپنے وجود سے متحرک شے کو باہر نکال کر اُسے ایک جلوہ بنانے کے تخلیقی عمل کو سمجھاتی ہے۔ آم کا رس تمام رسوں کا رس ہے۔ تمام شیریں اور لذیذ اور مسرت آفریں احساسات کا علامیہ ہے۔ رنگوں کے لئے صرف آم کا رس ہے جو تمام رنگوں، تمام خوشبوؤں اور تمام لذتوں سے عبارت ہے۔ تخیل اور تخلیقی وجدان کی کیفیت کو اسی رس سے سمجھا گیا ہے۔ چترسُتر[1] کی بنیاد اسی تمثیل پر ہے۔ وشنو ایک بڑے خالق کے روپ میں اپنی لاشعوری

---

[1] چوتھی صدی عیسوی میں "رشی مارکنڈ" نے غالباً سب سے پہلے اس تمثیل کے پیشِ نظر مصوری کے فن اور اس کی اعلیٰ تخلیقی صورت کو سمجھایا تھا اور موسیقی اور رقص سے اس کے رشتے کی وضاحت کی تھی۔

ڈاکٹر استیلا نے سب سے پہلے 'وشنو دھرم موترا' کا ترجمہ سنسکرت سے انگریزی زبان میں ۱۹۲۴ء میں کیا تھا۔ ڈاکٹر پریا بالا کا ترجمہ ۱۹۵۹ء میں شائع ہوا۔ شیوا رامامورتی کا عمدہ ترجمہ ۱۹۷۸ء میں شائع ہوا جس سے مصوری کی جمالیات کے قدیم تصورات کے کئی پہلو روشن ہوتے ہیں۔ ش۔ ر۔



• 'نارا' اور 'نارائن' ـــــ وشنو کے مظاہر

• اُرویشی کی تخلیق ـــــ نارائن کی جانگھ پر آم کے رس سے 'عورت' کی تخلیق

'عورت' اور 'مصوّری' کا جنم! ـــــ ایک دلچسپ اور گہری تمثیل کا جلوہ!

(پانچویں صدی)

کیفیتوں کے ساتھ جانے کتنی جہتوں کو لئے جلوہ گر ہوتے ہیں۔

اسے بھی ذہن میں رکھنا چاہیئے کہ لکشمی، سری یا سری لکشمی وشنو سے ہم آہنگ ہیں۔ دونوں کو علیحدہ کرکے دیکھا نہیں جاتا۔ وشنو کے ہر مظاہر میں لکشمی محسوس ہوتی ہے۔ پانی کے دیوتا کے ساتھ وہ کملا اور پدما بن کر ہیں یعنی وشنو جب وامن (VAMANA) ہیں تو لکشمی پدما ہیں۔ جب وہ پاراشورم ہیں تو لکشمی، دھارینی، وشنو کے سینے پر جو نشان ہے وہ لکشمی کی شکتی کی علامت ہے۔ اسے 'سری واتسہ' (SRIVATSA) کہتے ہیں۔ یہ قدیم ترین علامت ہے جو موہنجودارو کے آرٹ میں بھی ملتی ہے اور بدھ کے اکثر پیکروں کے سینوں پر موجود ہے۔ لکشمی، وشنو کے دل میں ہیں، وہی ان کا گھر ہے۔

وشنو ایک انتہائی قدیم حسی پیکر ہیں۔ اس 'آرچ ٹائپ' کا دباؤ ہر دور میں بڑی شدت سے رہا ہے۔ رام، کرشن اور بدھ کو بھی ان کے وجود کے تعلق سے پہچانا گیا ہے۔ وہ رام کی صورت میں ایک بڑے عہد کی داستان بن جاتے ہیں۔ کرشن کے پیکر میں "بھگوت گیتا" کے ہر آہنگ کا مرکزی تحرک بنتے ہیں۔ بدھ کی صورت میں 'نروان' حاصل کرتے ہیں۔ بنسری بجیا بن کر انہوں نے سب کے دلوں کو جوڑا ہے۔ بلرام، سانبھا، بھی کم اہم نہیں ہیں۔ وہ جانوروں کی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ وشنو بھگتوں نے جنوبی ہند اور بنگال میں ان کی صورتوں، سیرتوں اور ان کی عنایات کو طرح طرح سے عام کیا ہے۔ وشنو نے انسان اس کی زندگی، اور اس کی پوری تہذیب کو بچایا ہے۔ وہ ان کے محافظ بھی ہیں۔ وشنو بھگتی تحریک نے منظوم اور منثور تجربوں میں ان کی رحمتوں کو لوگوں کے دلوں کی گہرائیوں تک پہنچایا ہے۔ ان کے نغموں کے خالق کو بھی ہر جگہ بڑے احترام کے ساتھ یاد کیا جاتا ہے۔ عقیدہ یہ ہے کہ وشنو بھگت جو اچاریوں کی صورتوں میں آتے، دراصل وشنو کے خدمت گار ہیں اور یہ وشنو کا کرشمہ ہے کہ وہ اچاریوں کی صورتوں میں اس طرح جنم لیتے رہے۔ تخلیقی فن کاروں نے بھی وشنو اور ان کے مظاہر اور ان کی رحمتوں کو موضوع بنایا ہے۔ برہما اور شیو کی طرح ہر دور میں ان کے پیکر ملتے ہیں۔ ان کے مجسموں میں اعلیٰ فنکاری کی مابعد الطبیاتی بھی جا بجا موجود ہے۔

نیشنل میوزیم نئی دہلی میں پالوا عہد (چھٹی/ساتویں صدی) کی تخلیق وشنو (ایستادہ) اچھی فنکاری کا نمونہ ہے۔ اِسی میوزیم میں چولا عہد کی تخلیق 'وشنو" (دسویں/گیارہویں صدی) بھی توجہ طلب ہے۔ یہ مجسمہ مدراس میں ملا تھا۔ پالوا عہد ہی کا مجسمہ جو غالباً نویں صدی کا ہے وشنو کے ایک انوکھے روپ کو پیش کرتا ہے۔ یہ مجسمہ بھی ایستادہ ہے، اور نیشنل میوزیم میں توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ ایہولے کے غار میں وشنو پانی کے دیوتا کی صورت رملتے ہیں جو 'انت ناگ' کی کنڈلی پر بیٹھے ہیں۔ انہیں آسن پر اس طرح بٹھایا گیا ہے کہ یہ پیکر غیر مکانی (SPACELESS) بن گیا ہے۔

آٹھویں، نویں، اور دسویں صدیں عیسوی میں تہذیبی اور تمدنی آمیزش بڑی شدت سے ہوئی۔ کہا جاتا ہے کہ ان صدیوں نے نشاۃ الثانیہ کا ایک بڑا عہد دیکھا ہے۔ گرجر، پرتی ہر س خاندان کے افراد صرف جنگجو نہ تھے بلکہ فنونِ لطیفہ اور خصوصاً مجسمہ سازی کے فن کے بڑے سرپرست بھی تھے۔ گجرات، راجستھان، گنگا، جمنا دوآب کے علاقے، بہار وغیرہ تک ان کی سرپرستی میں فنون نے بڑی ترقی کی۔ بندیل کھنڈ، بیکانیر اور قنوج میں اس زمانے کے آرٹ کے نمونے اب بھی دریافت ہو رہے ہیں۔ ان میں وشنو کا ایک نہایت ہی پُروقار مجسمہ ملا ہے جس میں زمین و آسمان کے باطنی رشتے کی بڑی خوبصورت وضاحت ہے۔ ناگا زمین کی علامت ہیں اور سر کے اوپر جو چہرے نظر آتے ہیں، وہ کائنات کے ان عناصر کی علامتیں ہیں کہ جن سے انسان کا رشتہ وشنو کے ذریعہ ہی قائم ہو سکتا ہے۔ بلندی کا احساس عطا کیا گیا ہے۔ اس حد تک کہ برہم لوک، سے 'وشنو' کے پیکر کو جذب کر دیا گیا ہے۔ وشنو کے کئی ہاتھ ہیں۔ جو علامتوں کی حیثیت رکھتے ہیں، وشنو کے اوتار مچھلی، کچھوا وغیرہ کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس مجسمے کے اُوپر برہما بھی نظر آتے ہیں۔

"وشنو" کے ہاتھ میں چکر کو بھی اہمیت دی گئی ہے۔ اکثر صرف اِسی 'چکر' سے وشنو کے حسّی پیکر کا احساس عطا کیا گیا ہے۔ چوتھویں اور پانچویں صدی میں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ گپت عہد کے بعد یعنی چھٹی اور ساتویں صدی کے بعد ایسے مجسمے تراشے گئے جن میں چکر کو مشخص کیا گیا۔ 'چکر' کی اپنی شخصیت ابھر کر سامنے آئی۔ اُسے انسان کا پیکر عطا

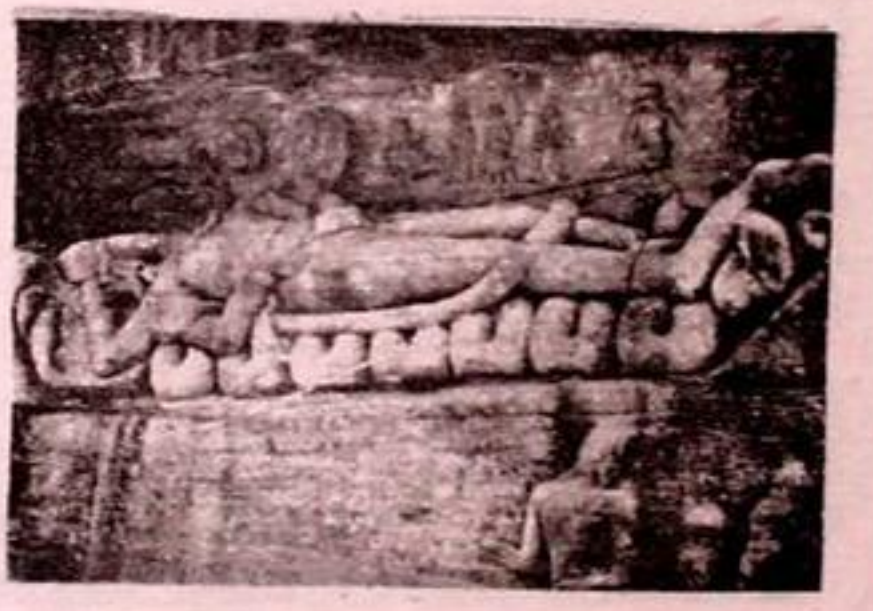
کیا گیا۔ اسے عابد اور تپسوی بنا کر 'انجلی مدرا' میں دکھایا گیا۔ ہاتھوں کو جوڑ کر 'چکر' گیان میں ڈوبا ہوا اور عبادت کرتا ہوا نظر آیا۔ اس کے گرد کنول کے پھول دکھائے گئے۔

رفتہ رفتہ وشنو کا چکر طاقت اور وقت کی علامت بن گیا۔ 'کنول اور سورج' دونوں کی طاقت اور دونوں کا حسن اس میں سرائیت کر گیا۔ آسمان اور زندگی کی تمام قوتوں کے ساتھ یہ علامت جلوہ گر ہوئی۔ کلو وادی کے مندروں میں یہ علامت موجود ہے۔ باجورا کے مندر میں 'سوریہ' کی عبادت ہوتی تھی۔ شمالی ہند اور خصوصاً کشان دور کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ 'سوریہ' کی عبادت کے لئے 'چکر' کو عابد کی طرح کھڑا کر دیا گیا جیسے زماں، وقت اور کائنات کی تمام قوتیں خالق کی عطا کی ہوئی نعمتوں کی شکر گذار ہوں۔ خالق اور ارضی قوتوں کا گہرا رشتہ عبادت کے عمل اور تاثر سے ظاہر ہوتا ہے، ایسے پیکروں میں خالق اور اس کی بے پناہ قوتوں اور ـــ انسان اور کائنات اور زمانہ ـــ اور ان کی تمام طاقتوں اور روشنیوں کے استحکام کا احساس عطا کیا گیا ہے۔

'بدھ آرٹ' وشنو کے پیکروں اور ان پیکروں کے عناصر سے بے حد متاثر ہوا ہے۔ سوئے ہوئے بدھ (SLEEPING BUDDHA) کا رشتہ اس پیکر سے یقیناً ہے۔ اسی طرح 'چکر' (وقت کی علامت) اور 'کنول' دونوں نے 'بدھ آرٹ' کو عظمت بخشی ہے، وشنو کی طرح بدھ کے بھی کئی جنموں کے پیکر تراشے گئے ہیں اور ان کی تصویریں بنائی گئی ہیں۔ بدھ اور بودھی والے فنکاروں کا گہرا ذہنی رشتہ ہندو آرٹ اور خصوصاً وشنو کے مختلف پیکروں سے قائم رہا ہے۔ اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ بودھی ستوا کا جنم جانوروں کی صورتوں میں بھی ہوتا ہے۔ جنوبی ہند میں وشنو کی ایسی صورتوں کی پرستش کا ایک بڑا دور رہا ہے۔ وشنو کے حسی پیکر، ان کے اساطیری وجود کی جہتوں، ان کی گہری نیند اور ان کے خواب، بنیادی آب کی تاریک سطح، ناف سے نکلتے ہوئے کنول اور ان کی خوبصورت پنکھڑیوں، چکر، اور اس چکر سے ایک دنیا کے بعد دوسری دنیا کی تخلیق کا لاتناہی سلسلہ 'مایا' کے دلفریب پردے، غرض ان سب کے شعور کے ساتھ ہندوستان کے تخلیقی فنکاروں نے ان کے مجسمے تراشے ہیں اور ان کی تصویریں بنائی ہیں۔ وشنو وقت

ہیں۔ پھیلتے ہیں تو زمانہ بن جاتے ہیں، سمٹتے ہیں تو لمحہ! خود لمحوں میں رہ کر دوسروں کو ایک زمانے کا تجربہ عطا کر دیتے ہیں۔ ایک نہایت ہی خوبصورت اور بلیغ تمثیل ہے کہ وشنو نے نارد سے پانی مانگا۔ نارد پانی کے لئے ایک گاؤں میں گئے۔ وہاں ایک لڑکی پسند آگئی۔ اس سے شادی کر لی (لڑکی کی آنکھوں میں وہی جادو تھا۔ جو وشنو کی آنکھوں میں تھا) بچے پیدا ہوئے، سسر کے انتقال کے بعد نارد کھیتی باڑی کرنے لگے، بارہ برس گزر گئے، رات کو اچانک سیلاب آیا۔ سارا گاؤں ڈوب گیا۔ نارد اپنی بیوی بچوں کے ساتھ بھاگے، لیکن بیوی بچے سیلاب کی لہروں کی نذر ہو گئے۔ وہ بے ہوش ایک لکڑی پر بہتے ہوئے ایک چٹان کے پاس پہنچ گئے۔ جب انہیں ہوش آیا تو دیکھا سامنے وشنو اسی طرح بیٹھے ہیں کہ جس طرح وہ انہیں چھوڑ کر بارہ برس پہلے گئے تھے۔ پوچھ رہے ہیں "تم میرے لئے پانی لائے؟ میں آدھے گھنٹے سے انتظار کر رہا ہوں" زماں و مکاں کی زنجیریں جس چھناکے سے ٹوٹتی ہیں اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

ہندوستان کے تخلیقی تجربوں اور خصوصاً وشنو کی پیکر تراشی اور تصویر کشی میں ان سے جو کشادگی پیدا ہوتی ہے اور جو جمالیاتی جہتیں پیدا ہوتی ہیں، وہ عظیم سرمایہ ہیں!



- وشنو — اُدے گری، گوالیار (پانچویں صدی)
  - لاشعور کی وادی کی پُر اسرار علامت
  - تخلیق کے قبل کی پُر اسرار خاموشی
  - دھیان، گیان، یوگ کے نقطۂ عروج اور مراقبے کا علامتیہ۔
  - سانپوں کی کنڈلی — قیافہ شناسی کے اسرار کے نشانات

"شیو" / سم ہار / کا لیکا تندوا در تری پورا تندو کی عمدہ ترین آمیزش کا نمونہ (ایلینفٹا)

- مُجسمہ سازی
- شیو
- شیولنگ
- نٹ راج

• 'شیولنگ'

دوسری صدی قبل مسیح

(گودی ملّم)

• 'شیولنگ' بھی ایک قدیم ترین حسی تجربہ ہے جو گہرے مذہبی اور انتہائی پُراسرار مابعد الطبیاتی رجحانات کے ساتھ احساس اور جذبے سے ہم آہنگ رہا ہے اور تصویروں اور مجسموں کی تہہ دار معنویت کا سرچشمہ بنا رہا ہے۔

ساری دنیا میں کلیت (TOTALITY) اور جلالِ کُل اور جمالِ کل کا ایسا معنی خیز پیکر آج تک خلق نہیں ہوا۔ 'کُل' کا حسّی دائرہ اس کی بنیاد ہے۔ اس کی اسطوانہ (CYLINDRICAL) صورت ہر لحاظ سے تکمیل کا احساس دیتا ہے۔ 'کل' کی مکمل صورت کے بصیرت افروز جلوے کو غالباً اس سے بہتر طور پیش نہیں کیا جا سکتا تھا۔ دائرہ، گولائی، چکر، حلقہ، رقص، جنس، زرخیزی اور کون و مکاں اور گہرے شعور کا یہ غیر معمولی جلوہ اپنی معنی خیز جہتوں کے ساتھ ہندوستانی تجربوں کو روشن کرتا رہا ہے۔ کائناتی استحکام اور کائنات اور ماورائے کائنات کی تمام قوتوں کا یہ پیکر ہمیشہ محبوب اور عزیز رہا ہے۔ مجسمہ سازی مصوری اور فنِ تعمیر میں اس کی نمایاں حیثیت کا ہمیں بخوبی علم ہے۔ کہیں اس کے چار چہرے مشرق، مغرب، شمال اور جنوب کی علامتیں ہیں۔ مثلاً راجستھان میں سترھویں صدی کا شیولنگ ــــ اور کہیں کون و مکاں اور اس کی تمام گہرائیوں کا 'امیج'، مثلاً پیرل (بمبئی) کا شیولنگ کہیں یہ 'جنس' کے تقدس کا علامتیہ ہے اور کہیں کائنات کی تمام طاقتوں کا منظہر!

• ہندوستانی مجسمہ سازی نے اسطوانہ علامت کو ہمیشہ محبوب اور عزیز رکھا ہے۔ اُس کی اسطوانہ صورت میں شیو کے پیکر کی جانے کتنی جہتوں کو پہچاننے کی کوشش نے مجسمہ سازی

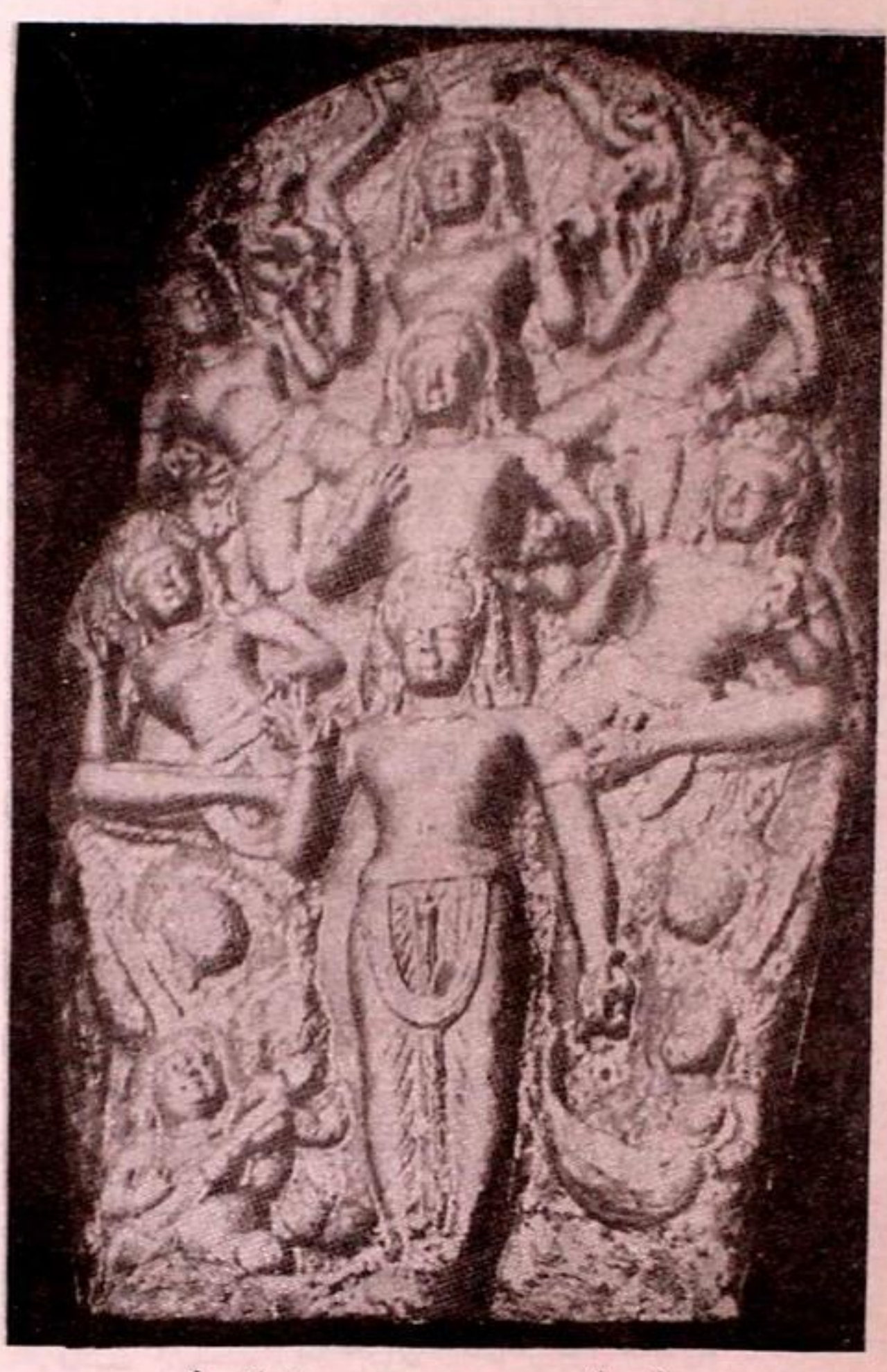
"گنگا دھار شیو" (شیو کے سر پر گنگا کے اُترنے کا منظر)
(ایلیفنٹا)

کے فن کو عروج کی اعلیٰ منزلوں سے آشنا کیا ہے۔ آفاقی اور کائناتی استحکام اور قوت اور بہاؤ کے علامتی اظہار کو جس طرح ساتویں صدی میں پیش کیا گیا ہے اس کی مثال نہیں ملتی۔ پیرل (بمبئی) میں شیولنگ کی معنی خیز جہتوں کی تصویر اس کی عمدہ مثال ہے۔ اس کی تشریح و تعبیر کی جائے تو جمالیاتی تجربوں کے ان گنت پہلوؤں کی پہچان ہو جائے گی۔ درخت / عورت کی طرح یہاں بھی وحدت یا 'اکائی' کا رجحان غالب ہے اور یہ خود بھی 'اکائی' یا 'وحدت' کی بڑی صورت ہے۔

● شیو کا بنیادی رنگ سُرخ ہے اور گردن پر بائیں جانب ایک نشان ہے جو زندگی کے تمام زہر کو پی جانے کا اشارہ ہے۔ شیولنگ کا رنگ انتہائی گہرا سرمئی یا سیاہ ہے۔ سُرخ جب بہت گہرا ہو جاتا ہے تو سیاہ ہو جاتا ہے۔ وشنو اور کرشن کا رنگ بھی گہرا سیاہ ہے۔ سانولا اور سرمئی گہرا رنگ دونوں سیاہی کے نشانات ہیں کائنات کو خالق کے قلب ماہیت سے تعبیر کیا گیا ہے اور ایسے ہر عمل میں سیاہ رنگ کے بہاؤ کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ خالق جن صورتوں میں جلوہ گر ہوتا ہے، ان تمام صورتوں کا رنگ سیاہ ہے۔ کالی مادرِ اوّلین میں ہیں شکتی کی علامت ہیں، لہٰذا ان کا رنگ بھی سیاہ ہے: تانتروں میں کہا گیا ہے کہ جس طرح تمام رنگ سیاہ رنگ میں جذب ہو جاتے ہیں، اسی طرح تمام عناصر کالی میں جذب ہیں۔ کالی یا شکتی کو شیو سے علیحدہ کر کے دیکھنا آسان نہیں ہے۔

● شیولنگ، طاقت، استحکام، جنس، تخلیق، ارتقاء، وحدت، چکر، زمانہ، ست، یوگ، سمادھی، زندگی کے جوہر، آہنگ، باطنی اضطراب، داخلی سکون، جسمانی، جنسی اور روحانی بیداری، آزادی، تحرک، روشنی، مسرت، آسودگی، بصیرت، وژن، کیف، وجد، رحمت، ارتعاشات، حسیات، نجات، سب کی انتہائی معنی خیز علامت ہے جو مجسمہ سازی، مصوری اور فنِ تعمیر کا انتہائی قیمتی جلوہ بنا ہے۔ معنوی جہتوں کی ایسی تجسیم اور ایسی پُرجلال اور پُرجمال مرتصنع، سرایت کرنی والی، رچ بس جانے والی اور باطن میں پھیلنے والی جمالیاتی علامت اور کہیں نہیں ملتی۔

• الٰہ آباد کے مجسمے 'اوما مہیشور' (دسویں صدی) میں اوما اور شیو ایک دوسرے سے جذب نظر آتے ہیں۔ اوما، مہیشور، یا شیو سے علیحدہ نہیں ہے۔ دونوں کی دھات توجہ طلب بن جاتی ہے۔ شیو اور شکتی کی جذباتی ہم آہنگی کی یہ عمدہ مثال ہے۔ اس مجسمے میں ان پیکروں کے علاوہ چند دوسرے پیکر بھی ہیں۔ مثلاً بھرنگی (شیو کے بھکت) گنیش، مور پر سوار کارتک، شیو کی جانب تکتا ہوا ناندن، جیہ اور وجیہ (داسیاں) شیر وغیرہ اور کئی دیوتاؤں کے سر بھی دکھائی دیتے ہیں۔ ان میں کنول کے پھول پر پانچ شیو لنگ، شیو کے افضل ترین منظاہر کی علامتوں کی صورتوں میں ملتے ہیں۔ 'کنول' اور 'لنگم' — جنس اور جنسی عمل کی ارفع ترین صورت کو اپنی ہمہ گیر معنویت کے ساتھ ظاہر کرتے ہیں۔ منظاہر کا پورا عمل، 'لنگم' ہے جو شیو کی پانچ صورتوں میں جلوہ گر ہے۔ 'کنول-یونی'، عورت، شکتی کی نزاکت، اس کے حسن، عظمت، باطن کے احساس، تحرک، جنس کے تقدس، سمادھی کے اولین تجربے اور کائنات اور ماورائے کائنات سے حسی، جذباتی، یا باطنی رشتوں کی انتہائی معنی خیز قدیم علامت ہے۔ ان دونوں کے فطری ملاپ کے آہنگ اور اس آہنگ کے ارتعاشات ہی کے منظاہر پورے کینوس پر بکھرے ہوئے ہیں۔ اوما اور شیو کی جسمانی ہم آہنگی کو اچھی طرح واضح کیا گیا ہے۔ مجسموں کے سکوت کا تحرک شیو کے ہاتھوں اور اوما کی ٹانگوں کے عمل میں ہے۔ داخلی تجربے کے تئیں بے ساختہ بیداری کی وجہ سے زندگی کی صورت سیال ہوگئی ہے۔ جسم بہتی ہوئی زندگی کا بھرپور اشارہ بن گیا ہے۔ اپنے اندر ہی تمام جلوؤں کو سمیٹ لینے اور تمام طاقتوں کو اپنے باطن میں اکٹھا کرنے کا عجیب و غریب عمل سامنے آجاتا ہے۔ دونوں جسم مضبوط ارادوں کے جسم ہیں جو 'لوگ'، 'آسن' اور 'سمادھی' کے دلفریب تجربوں کی علامت بن گئے ہیں۔ ایسے مجسموں کی عبادت خود اپنے جسم کو چھونے اور اپنے جسم کے مختلف حصوں کو محسوس کرنے اور اپنے شعور کو بیدار کرنے — اور مورتی کو اپنے وجود کا حصہ سمجھنے کا عمل بن جاتی ہے۔ پورے مجسمے کی بنیاد شیو لنگ ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے پورے کینوس پر اسی کی معنویت ہے جو پھیلی ہوئی ہے۔ اوما اور کنول دونوں اسی کے حصے ہیں!



• شیولنگ (پیرل، بمبئی، ساتویں صدی)

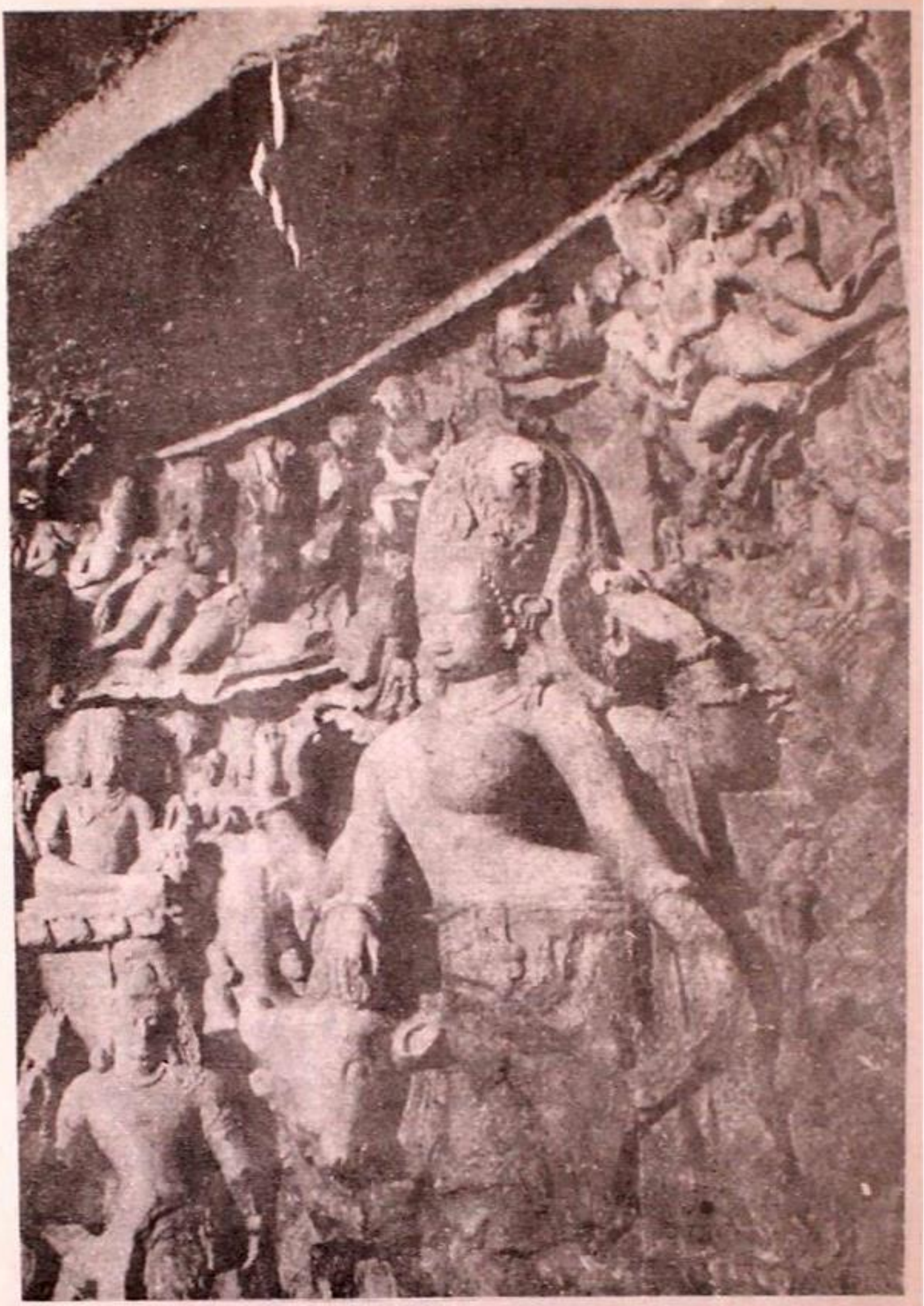
آفاقی اور کائناتی استحکام، قوت اور بہاؤ کا علامتی اظہار!

• ہندوستانی مصوری اور مجسمہ سازی میں ماں 'میتھن' تری مورتی اور شیو لنگ کے ساتھ نٹ راج کا آرچ ٹائپ (ARCHETYPE) بھی شدت سے بیدار اور متحرک ہوا ہے۔ فنون کی تاریخ میں ایسا معنی خیز متحرک پیکر نہیں ملتا جس سے وجود کی مابعد الطبیعیاتی ہم آہنگی اور مطابقت انتہائی پُراسرار آہنگ کے ساتھ سامنے آئی ہو۔ تخلیق، تحفظ اور تباہی کے تین مختلف آہنگ اور ان کی وحدت نے فنِ مجسمہ سازی کو عروج بخشا ہے۔ غالباً اس لئے بھی کہ یہ تینوں آہنگ ابدی اور کائناتی مزاج کے آہنگ ہیں۔

شیو کے دس یا بارہ ہاتھ علامتی ہیں۔ سانپ، یا ناگ (سیس ناگ) ذاتِ لامحدود کا علامیہ ہے (سیس ناگ، چھتر یا سائبان کی طرح ملتا ہے۔) کھوپڑی، تمام مادی خواہشات سے اوپر اُٹھنے کا اشارہ ہے۔ یہ آفاقی رقص کائنات کے تمام عناصر کو سمیٹ کر ایک وحدت کی صورت عطا کرتا ہے۔ اس کی عظیم تر معنویت اور اس کی جمالیات پر پچھلے صفحات میں گفتگو ہو چکی ہے۔ یہاں یہ بتا دینا کافی ہوگا کہ اس پیکر کے آہنگ اور ان کی خاموشی میں عابد کو ماورائے کائنات اور کائنات دونوں کا عرفان نصیب ہوتا ہے اور جمالیاتی نقطۂ نظر سے 'آہنگ' اور 'خاموشی' کی دلکش اور انتہائی نفیس مطابقت ایک عظیم تر جلوہ ہے جس کا احساس خود جمالیات کے دائرے کو وسیع سے وسیع تر کرتا ہے اور نئی جہتوں کی پہچان ہوتی جاتی ہے۔

• نٹ راج کا وجود ایسا مظہر ہے کہ آواز اور خاموشی کو علیحدہ کر کے دیکھا نہیں جا سکتا۔ مجھے تو کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے یہ انسان کا ایسا عظیم معنی خیز جمالیاتی تجربہ ہے کہ جس نے مذہب اور مابعد الطبیعیات کو اپنی طرف کھینچا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی اور مذہب دونوں نے اس جمالیاتی تجربے میں وہ سب کچھ حاصل کیا ہے کہ جن کی روشنی وہ عطا کرنا چاہتے تھے۔ وجدان نے کائنات کے آہنگ کے سچے احساس سے اس پیکر کی تخلیق کی ہے جس سے مابعد الطبیعیاتی اصول مرتب ہوئے ہیں۔

• نٹ راج، ہندوستانی تہذیب کی عظمت کا وہ عظیم تر علامیہ ہے کی جس سے کائنات اور ذاتِ لامحدود کی وحدت کا علم ہوتا ہے۔ دائرہ، چکر، اور رقص اسی ہم آہنگی کو پیش کرتے ہیں۔ عظیم تر نغمہ ریز چکر نے تخلیق اور خالق یا عناصر اور ہستیٔ مطلق کے رشتے



"شیو ارد ھ ناری" وحدتِ کائنات کی جمالیاتی علامت

ایلیفنٹا

اوران کی وحدت کا شعور عطا کیا ہے۔ کائنات کی تخلیق اور اس کے ارتقاء کا عمل (سرشٹی)، تمام حسن و جمال کے ساتھ کائنات کا قیام اور اس کا تحفظ (سیتھتی) کائنات کو توڑ دینے اور بکھیر دینے کا عمل (سم ہارا) عناصر کو اپنے باطن میں سمیٹ لینے کا عمل (تیرو بھو) اور عناصر کو آزاد کرنے اور ہر شے کو اعلیٰ ترین منزل پر لے جانے کا عمل (انوگرہ) — ان پانچوں آہنگ کی معنویت کو فنِ مصوری اور فنِ مجسمہ سازی نے مختلف عہد میں پیش کیا ہے۔ اوران پانچوں آہنگ کو برہما، وشنو، رُدر، مہیشور اور سداشیو کی صورتیں عطا کی ہیں۔ شیو لنگ کی تمام جہتیں نٹ راج میں ہیں اور نٹ راج کی معنویت شیو لنگ میں جذب ہے۔ بلاشبہ ہندوستانی جمالیات کی یہ دونوں علامتیں عظیم تر جمالیاتی علامتیں ہیں۔ نٹ راج اور شیو لنگ دونوں ماورائے کائنات اور کائنات کی علامتیں ہیں۔ جو خود کائنات اور ماورائے کائنات بن گئی ہیں۔

● مختلف علاقوں میں نٹ راج کے کئی روپ ملتے ہیں۔ بنگال میں نصف انسان اور نصف سانپ کے پیکر نیتشور کے روپ میں جلوہ گر ہیں۔ یہ نٹ راج کی وہ صورت ہے کہ جس میں تخلیق اور 'نباہی' کو اہمیت دی گئی ہے۔ دکن میں نٹ راج اپنی تمام جہتوں اور جلووں کے ساتھ ملتا ہے۔ بعض علاقوں میں ناندن (بیل) کو اہمیت دی گئی ہے اور کچھ علاقے ایسے ہیں جہاں ناندن کی جگہ چھوٹے قد کے لوگ یا بالشتے ملتے ہیں۔ کالی کے رقص کو نٹ راج میں جذب کیا گیا ہے، اور 'وحدت' کا احساس دیا گیا ہے۔

گودی سلام میں دوسری صدی قبل مسیح کا مجسمہ "شیو اپنے لنگ پر" 'ست واہنا آرٹ' کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ویدی دور اور اس کے بعد کے عہد کے تجربوں کی آمیزش ملتی ہے۔ 'اگنی' اور 'رودر' کے ساتھ یاکشا کی آمیزش کا یہ نمونہ ایک ایسے عنوان کی حیثیت رکھتا ہے جو شیو لنگ کے تعلق سے نئے تجربوں کی خبر دیتا ہے۔

ایلورا میں "شیو کے رقص کے تین پہلو" دکاتا کہ عہد کی کاوش ہے۔ اسی عہد کا

ایک اور پیکر ہے کہ جس میں شیو کے دو پہلو (مرد اور عورت) نمایاں ہیں۔ کائنات کے خالق کی دو صورتیں ملتی ہیں۔ وہ ماں بھی ہے اور باپ بھی۔ کاتی سام عہد میں شیو کے رقص کے تین پہلوؤں کو خاص اہمیت دی گئی۔ ایلیفنٹا میں شیو کی تین صورتیں توجہ طلب ہیں۔ نسوانی پہلو اسی میں جذب ہے۔ نیشنل میوزیم، نئی دہلی میں چولا عہد (بارہویں صدی) کا نیتشور (ایستادہ) اور شیو (بیٹھے ہوئے) اور پالوا عہد کے شیو (بیٹھے ہوئے) (ساتویں صدی) کے پیکر خاص توجہ چاہتے ہیں۔

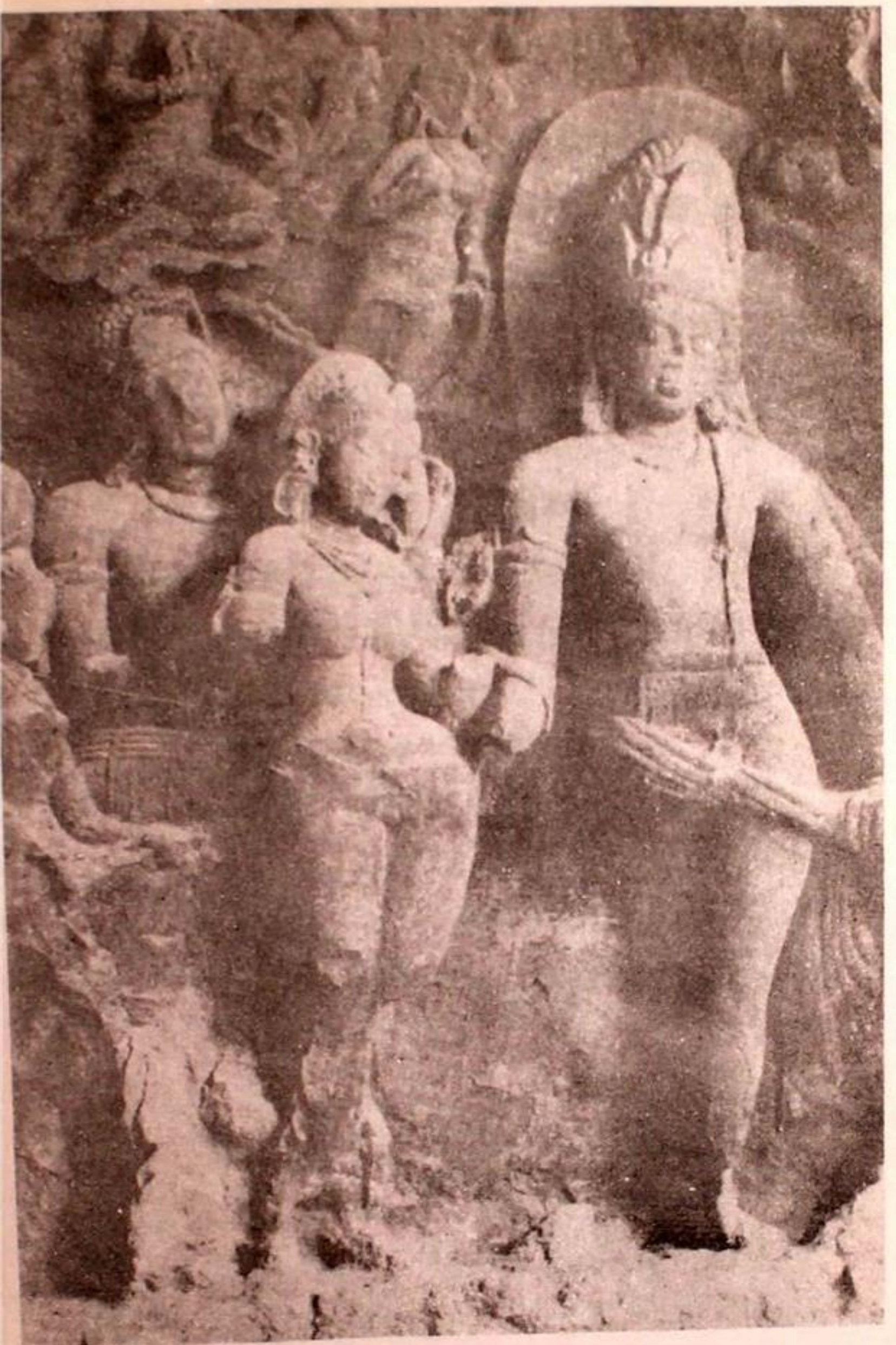
پالوا دور میں شیو اور ناندی کا مجسمہ ملتا ہے۔ کنتی کے مندر میں شیو، وشنو اور برہما کے پیکر توجہ طلب ہیں۔ اس دور میں شیو اور وشنو کے ساتھ دیوتی کا پیکر بھی ملتا ہے۔ پالوا غار کے مندر میں جہاں برہما، وشنو اور گنیش کے مجسمے ہیں، وہاں نٹ راج بھی ہے۔ اس مندر کے پیکر پالوا عہد کے پیکروں سے زیادہ جاذبِ نظر ہیں۔ ممکن ہے اس کی ایک وجہ یہ ہو کہ ترو مالیا پورم کے پیکروں میں سادگی کا حسن عروج پر ہے۔

نیتشور کے بعض ایسے پیکر بھی ہیں کہ جن میں نٹ راج اپنی واضح جہتوں کے ساتھ ظاہر ہوا ہے اور سانپ صرف علامت کے طور پر، اس سلسلہ میں پال عہد (دسویں صدی) کا نیتشور جو ڈھاکہ میوزیم میں ہے، دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ ہندوستانی تہذیب کا ایک انتہائی قیمتی مجسمہ ہے کہ جس نے فنکاروں کو متاثر کیا ہے۔ یہ روایت بھی ہے اور تجربہ بھی۔ نٹ راج کی معنویت جمالیاتی جہتوں میں سمٹ آئی ہے۔

ترو پاران کنرم کے مجسموں میں شیو کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ایک منقش تختے پر شیو کے رقص کی مختلف جہتوں کو پیش کیا گیا ہے۔ شیو کے ساتھ پاروتی اور ناندی بھی ہیں جو حیرت سے شیو کے رقص کے مختلف انداز سے لطف اندوز ہو رہے ہیں۔

کلگ مالائے مندر میں پتھر کو تراش کر شیو اور پاروتی کے پیکر خلق کئے گئے ہیں اس مجسمے میں شیو پاروتی کے ساتھ بیٹھے ہوئے ہیں۔ اسی طرح ہر دور میں شیو، نٹ راج اور شیو لنگ کو فنکاروں نے اپنے احساس و تصور سے قریب تر محسوس کیا ہے۔

تیرھویں صدی میں بھی جنوبی ہند کے شیو اور اوما نے عمدہ فنکاری کا شعور بخشا، علامتوں



"شیو پاروتی" (ایلیفنٹا) "شادی"!

نے شیو کی معنویت کو پھیلایا اور اس کی جہتوں کا احساس عطا کیا۔ بچہ (سکند) کنول، اوما کے چہرے کا سکون، سانپ، شیو کا سر چاند جیسا، بچے کے ہاتھ میں پھول، شیو کے ایک ہاتھ میں کلہاڑی، دھتورے کا پھول، یہ سب معنی خیز علامتیں ہیں۔[1]

سترھویں صدی، میں راجستھان کے چار چہروں والا شیو غیر معمولی مجسمہ ہے۔ چار مختلف مظاہر توجہ طلب ہیں لیکن ساتھ ہی پانچویں چہرے کا بھی احساس ملتا ہے۔ وہ یوگی کا چہرہ ہے جو نظر نہیں آتا۔ اس مجسمہ کا یہ تاثراتی ردعمل غیر معمولی ہے۔

اسی عہد سے شیو، نٹ راج اور شیو لنگ تینوں پیکروں کی طرف خاص توجہ دی گئی ہے۔ اٹھارہویں صدی میں جنوبی ہند کا 'شیو نٹ راج' خلق ہوا جو ہر شے کے تحرک کا مرکز اور یوگ کا نقطۂ عروج بن کر سامنے آیا۔ رقص دائیں جانب سے بائیں جانب، بایاں پاؤں کمر تک اور بایاں ہاتھ سینے تک اٹھا ہوا، بایاں پاؤں آزادی (انوگرہ) کا اشارہ اور سانپ، تخلیق کی علامت!

● ابھی حال ہی میں ڈاکٹر تاکایاسو ہیگوچی (TAKAYASU HIGUCHI) نے کابل سے تیس کلومیٹر شمال تاپا سکندر (سکندر کی پہاڑی) میں شیو پاروتی کا مجسمہ دریافت کیا ہے جو ان کے خیال کے مطابق آٹھویں صدی کا ہے۔ اس پہاڑی پر ایک شہر آباد تھا جس کے آثار موجود ہیں۔ اس مجسمے پر برہمی رسم خط میں دیوتاؤں کے تئیں عقیدت کا اظہار کیا گیا ہے۔ افغانستان میں جنگ شروع ہو جانے کی وجہ سے ڈاکٹر ہیگوچی واپس چلے گئے۔ ورنہ اور بھی انکشافات ہوتے۔ مختلف جانوروں کے علاوہ عظیم ماں (ماتا) کا پیکر بھی ملا ہے۔ کشان خاندان نے اپنے طور پر فنکاروں کی حوصلہ افزائی کی تھی۔ گندھارا اور متھرا، دبستانوں کے علاوہ تخلیقی فنکاروں کا یہ تیسرا دبستان دریافت ہوا ہے۔ شیو پاروتی کا یہ تجربہ پہلی صدی سے پانچویں صدی عیسوی تک (کشان عہد) کے فنی تجربوں اور بے پنا

---

[1] نیشنل میوزیم، نئی دہلی میں چولا دور (جنوبی ہند، بارہویں صدی) کا نامکمل نٹ راج اس پیکر کی تخلیق کی روایت کی خبر دیتا ہے۔ (دیکھیے نیشنل میوزیم مجسمہ ۶۰-۱۰۶۲) ش۔ ر۔

مذہبی تحرک کے پس منظر میں اُبھرتا ہے۔ گندھار آرٹ پر تو یونانی اثرات بھی ہیں لیکن اس تیسرے دبستان پر جسے ڈاکٹر ہیگوچی نے 'OXUS' سے تعبیر کیا ہے یونانی رومی اثرات نہیں ہیں۔ اس آرٹ کی انفرادی خصوصیات، مذہبی حسیت کی شدت کے ساتھ معنی خیز بن جاتی ہیں۔

- مُجسمہ سازی

(ر)

- گنیش
- ہمالہ کیلاش
- گنگا

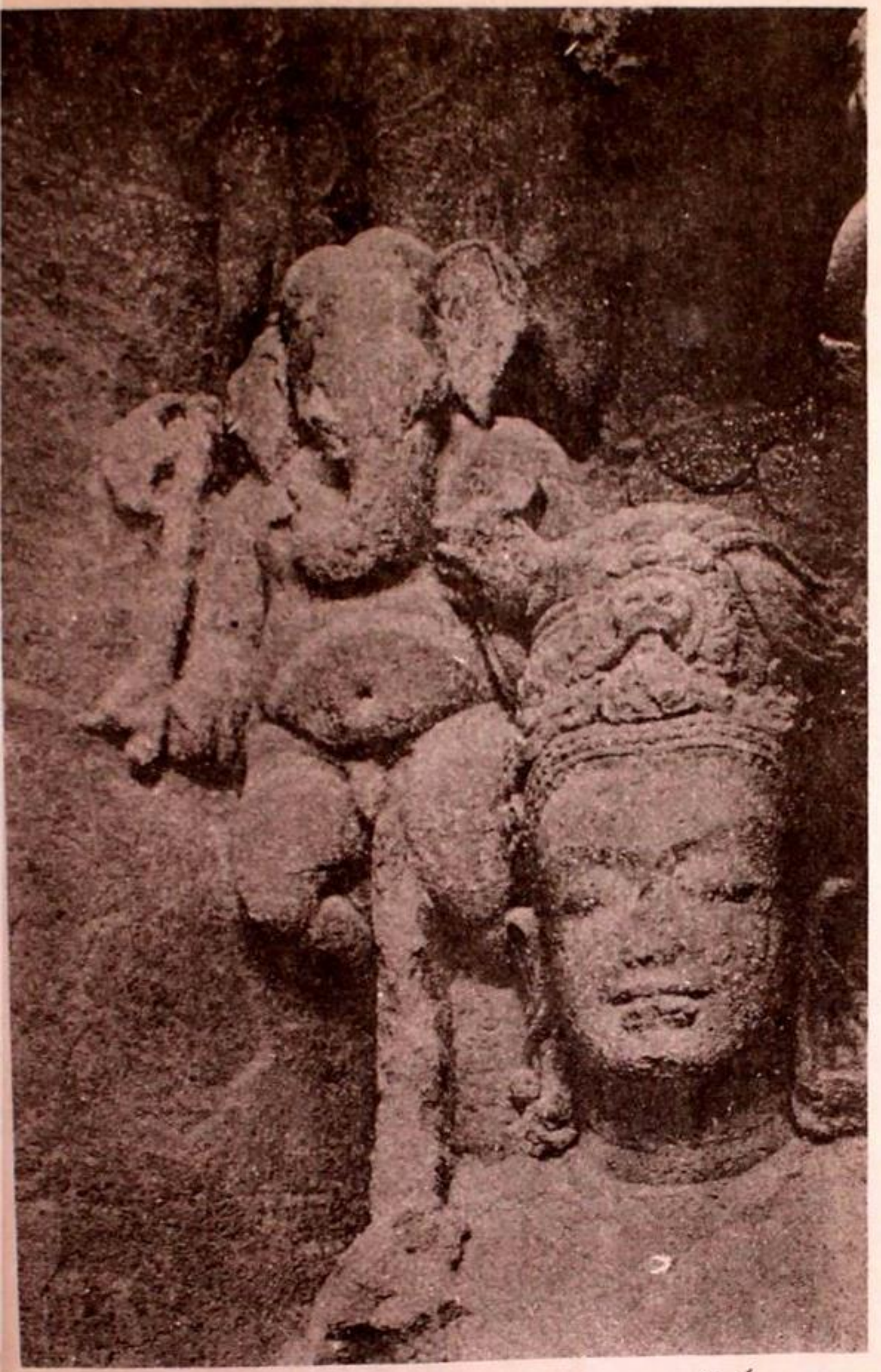
نیشور۔ دسویں صدی

(ڈھاکہ میوزیم)

ایک روایت، ایک تجربہ!

• فنکاروں نے اپنے اساطیری لاشعور کے ساتھ روحانی اور مابعد الطبعیاتی سطحوں پر انسان / جانور کی تجسیم کی ہے اور ان کی تشکیل اور ترتیب میں اپنی فنکاری کا عمدہ ثبوت دیا ہے ایسے پیکر عموماً کائنات کے ارتباطِ باہمی کی علامت ہیں۔ کائنات میں عناصر کے باہمی ارتباط ایک دوسرے سے ان کی پیوستگی اور ان کی مربوط چپکی ہوئی کیفیت کا یہ غیر معمولی شعور ہے۔ 'وحدت' کا احساس یہاں بھی بالیدہ ہے۔ غالباً یہ کہنا درست ہوگا کہ انسان 'عالم اکبر یا کائنات اور اصغر اشیا' کی پیوستگی یا ربط یا چپکی ہوئی کیفیت کے یہ عمدہ نمونے ہیں۔ انسان اور شیر (نارا سمہہ) انسان اور گھوڑا (ہیا گریہہ) اور انسان اور بکرا (دکشا پرجا پتی) وغیرہ اسی شعور کے مظاہر ہیں۔ ان میں سب سے اہم گنیش (انسان اور ہاتھی) ہیں۔ جسم انسان کا ہے اور اوپر کا حصہ ہاتھی کا، نچلا دھڑ چھوٹے یا اصغر عنصر کی طرف اشارہ ہے اور اوپر کا حصہ عالم اکبر یا کائناتی عنصر کی علامت ہے، پیٹ بہت بڑا ہے اس سے جانے کتنی دنیاؤں نے جنم لیا ہے۔ یہ سب دنیاتی اسطور کے نمایاں پیکر ہیں ان سے کائنات یا دنیا کے باطن کی ہم آہنگی کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے، یہ آرچ ٹائپس (ARCHETYPES) کے دلچسپ مظاہر ہیں جو اپنے طور کائنات کی باطنی وحدت کا شعور عطا کرتے ہیں، ان پیکروں میں فنکارانہ انجماد اور تکثیف قابلِ غور ہے، قوت تخیل کے یہ کرشمے تجریدی صورتوں میں جلوہ گر ہو کر تجریدیت کے مفاہیم میں بھی کشادگی پیدا کرتے ہیں۔

گنیش کے مجسموں اور تصویروں میں اساطیری قصوں کے واقعات کو بڑی اہمیت



"گنیش"

(ایلیفنٹا)

حاصل ہے، میتھن کے احساس کے ساتھ بھی گنیش کو پیش کیا گیا ہے اور ان کے رقص کو بھی اہمیت دی گئی ہے۔ ان کے رقص کی موزونیت اور ہم آہنگی توجہ طلب بن جاتی ہے۔

اودے گری (گپت دور) اور چوتھی اور پانچویں صدی میں ونگی (سلانکایانہ دور) کے گنیش کے مجسمے اس پیکر کی ابتدائی صورتوں کی عمدہ مثالیں ہیں۔ گنیش کے صرف دو ہاتھ ملتے ہیں۔ اس کے اثرات دوسری نسلوں کے فنکاروں پر بھی ہوئے ہیں پالوا دور کے فنکاروں نے بھی گنیش کو بڑی اہمیت دی ہے۔ سلانکایانہ عہد کے فنکاروں کے اثرات قبول کئے ہیں۔ میترا کا دور میں دوسرے دیوتاؤں کے ساتھ گنیش کے پیکر بھی تراشے گئے۔ جن میں گنیش اکثر کھڑے نظر آتے ہیں۔ یہی حال پانڈیا عہد کا ہے۔ غاروں میں جو مندر بنائے گئے، ان میں گنیش کے پیکر کو بڑی اہمیت دی گئی۔ ابتدا سے اس دور تک دوسرے پیکروں کی طرح گنیش کے پیکر بھی بھاری بھرکم ہیں۔ اس کے باوجود اساطیری نقوش اور سادگی کا حسن موجود ہے۔ چالکیہ دور میں گنیش کا ایک بہت ہی بڑا مجسمہ تراشا گیا۔ اس میں بھی ان کے دو ہاتھ ہیں۔ ہاتھی کے سر پر کسی قسم کی آرائش نہیں ہے۔ چھیدی دور کے فنکاروں نے گنیش کے پیکروں میں تحرک پیدا کر دیا۔ گنیش کو رقص کرتے ہوئے دکھایا۔ بھیر گھاٹ کے گنیش کا رقص ایک غیر معمولی پیکر ہے، یہ رقص آہستہ آہستہ مقبول ہوتا گیا۔ بارہویں اور تیرہویں صدی میں گجرات میں گنیش بڑے ہر دل عزیز ہو گئے۔ چالوکیہ دور میں جو مندر بنے ان میں انہیں نمایاں حیثیت دی گئی۔ سومناتھ، مودھیرا، ومالا، مودھیرا اور وادنگر کے مندروں میں رقص کرتے ہوئے گنیش ملتے ہیں۔ لنگ راج مندر میں گنیش اور دیوی کے مجسمے 'میتھن' کے احساس کو پیش کرتے ہیں۔ دسویں صدی میں کھجوراہو میں گنیش اور شکتی کے پیکروں کو جس طرح ہم آہنگ کیا گیا ہے اس کی مثال اس سے قبل نہیں ملتی۔

اس مجسمے کی تصویر اس وقت میرے سامنے ہے۔ گنیش کے جسم سے ایک سانپ لپٹا ہوا ہے۔ سانپ کے تحرک کا احساس پہلی نظر میں ہوتا ہے اور ساتھ ہی شکتی کے چہرے کا محبت بھرا جھکاؤ توجہ طلب بن جاتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے بہت قریب بیٹھے ہوئے ہیں۔ گنیش کی سونڈ شکتی کی جانگھ پر ہے۔ سر پر تاج ہے اور کئی زیورات ہیں کلہاڑی (پراسو) اور لڈوؤں سے بھرا ہوا پیالہ بھی موجود ہے۔ ان کا صرف ایک دانت دکھایا جاتا رہا ہے۔ یہاں دو بڑے دانت باہر کی جانب نکلے ہوئے نظر آ رہے ہیں۔

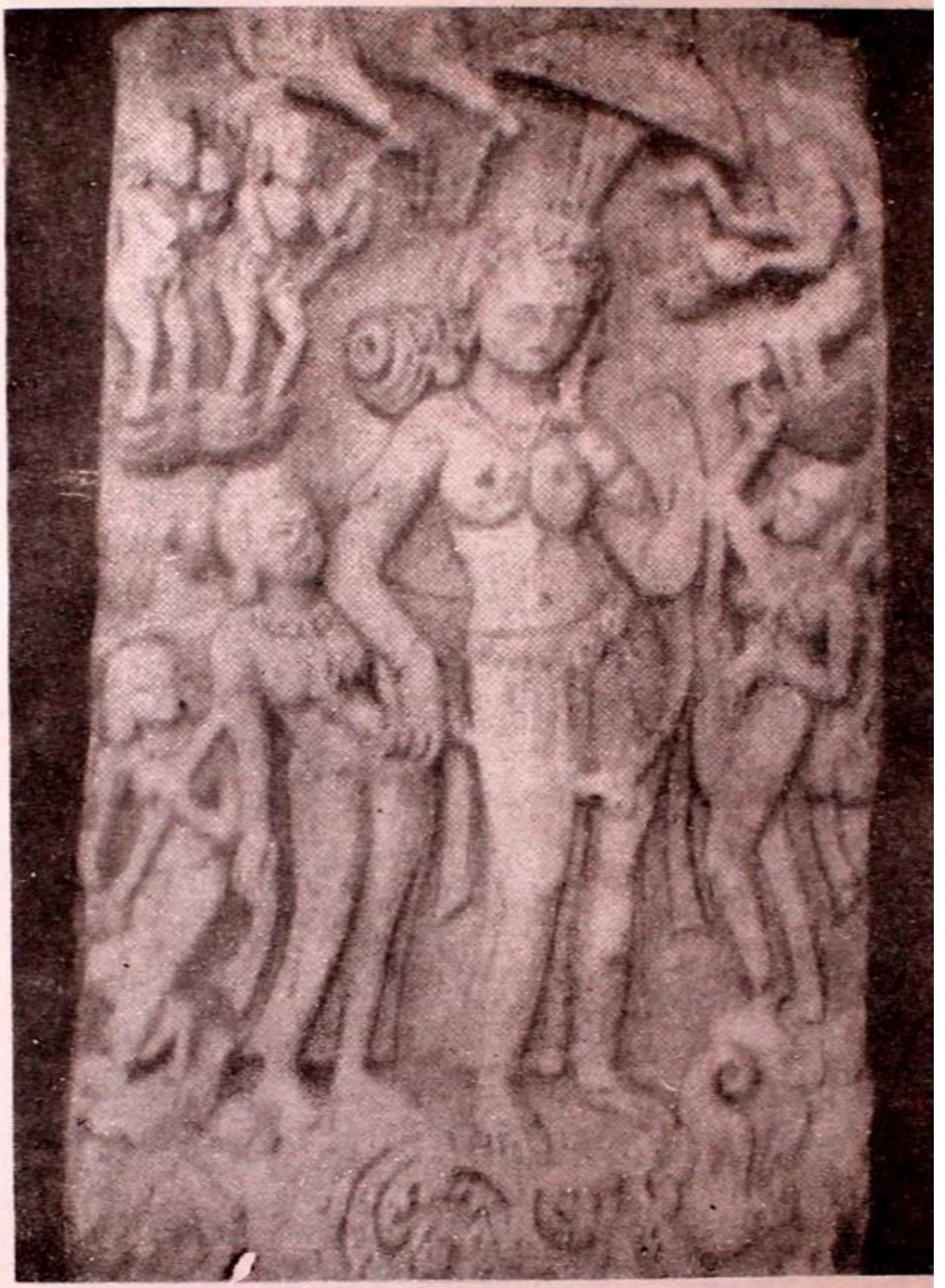
نیشنل میوزیم نئی دہلی میں چولا دور (دسویں صدی) کا گنیش اور رقص کرتے ہوئے گنیش کے پیکر بہت سی سچائیوں کو واضح کر دیتے ہیں۔

• ہمالہ اور کیلاش قدیم حسّی پیکر ہیں۔ ان کا تعلق شیو کے مسکن سے ہے لہٰذا حسّی سطح پر ان کے نغمہ ریز نشیب و فراز، ان کی اٹھان اور بلندی، برف سے بھری ہوئی چوٹیوں کو شدّت سے محسوس کیا گیا ہے۔

شمالی ہند کے مندروں کی تعمیر میں 'ہمالہ' کا تاثر پیش کیا جاتا رہا ہے۔ کانگڑہ، گڑھیوال راجپوتانہ بنگال اور اڑلیسہ کے مندروں کی تعمیر میں 'ہمالہ' کے تاثرات بہت واضح ہیں۔ جنوبی ہندوستان کے غاروں میں بھی اس کے پیکر موجود ہیں۔ بھونیشور اور کھجوراہو میں اس کے تاثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔

'ہمالہ' کائنات کے درمیانی ستون کے طور پر بھی محسوس ہوا ہے۔ لہٰذا تصویروں میں اسے ہمیشہ نمایاں حیثیت حاصل رہی ہے۔ حسن اور عظمت کے معنی خیز نشان کے اوپر اسے ہندوستانی ذہن نے عزیز تر رکھا ہے۔ کیلاش دل کی علامت بنا ہے۔ شیو کے رقص کا مرکزی نقطہ، انسان کا دل یا کائنات کا دل اور کیلاش اور نندی اس کی علامتیں ہیں۔ 'سکھارا' (چوٹی) انسان کے سر کی بلندی کا بھی اشارہ ہے جو رقص، موسیقی، فنِ تعمیر اور فنِ مصوری اور فنِ مجسمہ سازی میں پوری کائنات کو حسّی سطح پر چھوتا ہے۔ پٹھان کوٹ کے قریب (شاہ پور کانڈی) ڈونگ کے جو مندر دریافت ہوئے ہیں ان میں اور باتوں کے علاوہ غار کے سامنے نندی کی پہاڑی کا مجسمہ بھی ہے جو شیو کی پہاڑی کہی جاتی ہے۔

پہاڑوں اور ان کی خوبصورت چوٹیوں کی تصویر کشی کے سلسلے میں چند باتوں کو ذہن میں رکھنا چاہیئے۔ پہلی بات تو یہ کہ ان سے دیوتاؤں کے مسکن کا تصور ہمیشہ وابستہ رہا ہے اور روحانی آرزو مندی اور بصیرت نے انہیں طرح طرح سے محسوس بنایا ہے۔ اُن کی پراسرار خاموشی اور بلندی، ان کے نغمہ ریز نشیب و فراز، ان کے گیان دھیان کی کیفیتوں جنگلوں سے ان کی وابستگی، ان سے پھوٹتی ہوئی ندیوں اور ان کے پراسرار غاروں سے رومانی ذہن ہمیشہ وابستہ رہا ہے۔ 'وژن' نے جانے کتنی اَن دیکھی چیزوں کو نفسی اور حسّی سطح پر محسوس کیا ہے۔ شیلو کے پیکر نے انہیں بڑی معنویت عطا کی ہے اور دوسری بات یہ کہ ان کے پیکر علامتوں کی صورتوں میں نسلی یا اجتماعی لاشعور سے لہراتے ہوئے نکلے ہیں اور شعور کی ایک نئی دریافت شدہ بلند اور مستحکم سطح کا احساس بخشتے ہیں۔ یہ جلال و جمال دونوں کے نمایاں قدرتی مظاہر ہیں جن سے حیات نے باطنی طور پر رشتہ قائم کیا ہے۔ 'سورج' ممکن ہے، اسی بلند اور مستحکم شعوری سطح کی جگمگاتی ہوئی علامت ہو۔ اِن پہاڑوں نے جانے کتنی رومان پرور پُراسرار کہانیوں اور اساطیری قصّوں اور کرداروں کو جنم دیا ہے۔ 'اینما' (ANIMA) اور اینی مس (ANIMUS) نے جانے کتنے پیکروں کو تراشا ہے۔ 'غار' 'سانپ' 'ناگ' 'پرندے' 'شیر' 'خونخوار جانور' 'پریاں' 'ڈائن' بھیانک صورتوں کی دیویاں' اچاریہ' سنت' دُرویش' عارف' ہمدرد دوستوں کے پیکر' عفریت' بھوت پریت' رحم مادر' سورج کا لہو' دامنِ کوہ کی زرخیزی' بطن کوہ سے سیّال زندگی کا بہاؤ ـــــ یہ سب ان سے وابستہ ہیں۔



"•—— گنگا"

(پٹنہ میوزیم)

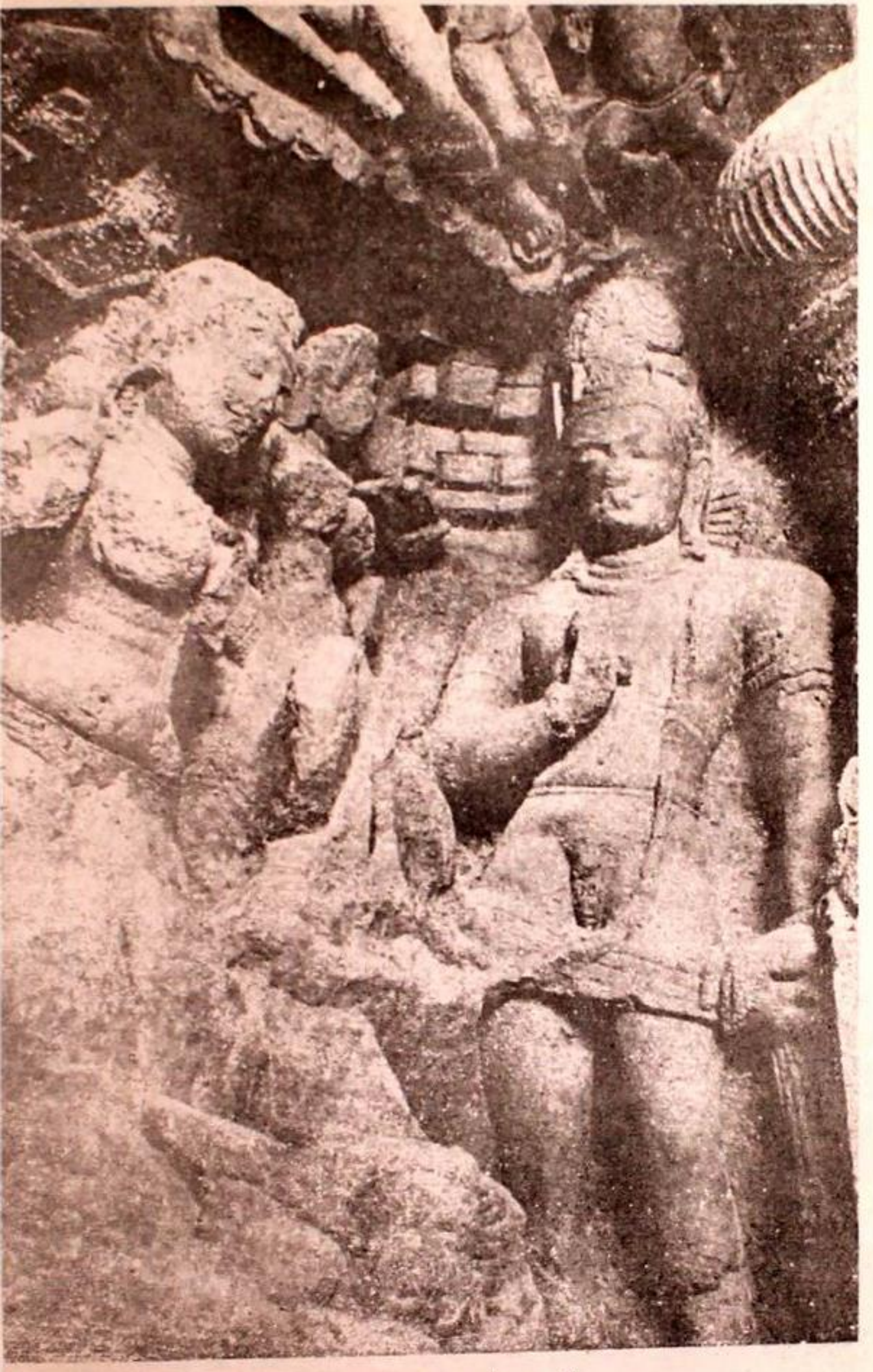
ہے۔ پاروتی یا اوما کا روپ ہے۔

نیشنل میوزیم نئی دہلی میں گنگا کی خوبصورت پیکر تراشی کا نمونہ موجود ہے۔ یہ گپت عہد (پانچویں صدی) کی یادگار ہے۔ اتر پردیش کے کسی علاقے سے یہ مجسمہ ملا ہے۔

ماملا پورم میں گنگا کی تصویر قابلِ دید ہے۔ اس کے آبشاروں کے تحرک اور بہاؤ میں فنکاروں کے باطن کا تحرک ملتا ہے۔ گنگا کی لہروں کو ناگوں کی صورتوں میں پیش کیا گیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ناگ بل کھا رہے ہیں۔ رشی بھاگیرتھ اور شیو بھی مسرت اور حیرت سے دیکھ رہے ہیں۔ گنگا کے تحرک کا اثر پورے کینوس پر ہے دیویاں، دیوتا، انسان، جانور، پرندے سب حیرت زدہ ہیں۔

• مُجسمہ سازی

• چند دوسرے پیکر



"اُوما مہیشوری" (ایلیفنٹا) "پاروتی"

• ہندوستان مجسموں اور پیکروں کا ایک بڑا نگار خانہ ہے کہ جس سے تہذیب و تمدن کی تاریخ پڑھی جا سکتی ہے، مختلف قبیلوں، نسلوں اور قوموں کی تہذیبی آمیزش کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے مختلف مذاہب اور اعتقادات کے جلوے دیکھے جا سکتے ہیں اور آرٹ کے تئیں فنکاروں کی بیداری اور تخلیقی عمل کی اعلیٰ ترین کیفیتوں اور افضل اور افضل ترین تخلیقی صورتوں کو ہر جانب پایا جا سکتا ہے۔

پچھلے صفحات میں جن مجسموں کا ذکر کیا گیا ہے ان کے ساتھ مندرجۂ ذیل مجسموں اور پیکروں کا مطالعہ کیا جائے تو ایک بڑی تہذیب کے خدوخال اور اس کی ہمہ گیری اور بے شمار جہتوں کی جمالیات سامنے ہوگی۔

- "مہا کاپی جاتک"
- "تورانا"
- "میتھن"
- "عابد، یا تپسوی"
- "یاکشی"
- "سدھارتھ"
- "اُڑتے ہوئے دیوتا"
- "سدھارتھ کی روانگی"
- ترتھانکر کا چہرہ

- 'بھاڑہت' (سنگ دور) دوسری صدی قبل مسیح
- 'سانچی' (دست واہنادور) دوسری صدی قبل مسیح
- کارلے (دست واہنادور) پہلی صدی قبل مسیح
- اڑلیہ، پہلی صدی قبل مسیح
- متھرا، پہلی صدی عیسوی
- گندھار، دوسری صدی عیسوی
- متھرا، دوسری صدی عیسوی
- گندھار، دوسری صدی عیسوی
- متھرا، چوتھی صدی عیسوی

• 'شیو کا چہرہ'	• 'ٹکیلا'	پانچویں صدی عیسوی
• 'دیوی'	• متھرا،	پانچویں صدی عیسوی
• 'ناگ راج'	• اجنتا،	پانچویں صدی عیسوی
• 'شیو اور نندی'	• پالوادور'	پانچویں صدی عیسوی
• 'ناگ راج اور رانی'	• متھرا'	چھٹی صدی عیسوی
• 'برہما'	• ایہولے'	چھٹی صدی عیسوی
• 'کنول جھیل میں عبادت کرتے ہوئے ناگا'	• اڑلیسہ'	آٹھویں صدی عیسوی
• 'سرسوتی'	• نامعلوم،	آٹھویں صدی عیسوی
• ناگ راج	• دکن '	آٹھویں صدی عیسوی
• وشنو	•	آٹھویں صدی عیسوی
• موسیقار اور رقاص	• (چالوکیہ دور)	نویں صدی عیسوی
• اوما مہیشور	• نولانیہ'	نویں صدی عیسوی
• 'ناگ راج اور رانی (میتھن)'	• بہار'	دسویں صدی عیسوی
• 'السپیرا'	• الہ آباد'	دسویں صدی عیسوی
• 'یاکشوں کا راجہ کبیرا'	• کھجوراہو،	دسویں صدی عیسوی
• 'دیوی'	• کھجوراہو'	دسویں صدی عیسوی
• 'رقص اور موسیقی کا منظر'	• کھجوراہو،	دسویں صدی عیسوی
• 'مہاویر'	• جبل پور'	دسویں صدی عیسوی
• 'مجسمہ ساز'	• کھجوراہو'	دسویں صدی عیسوی
• 'گومیشور	•	دسویں صدی عیسوی
• 'یوگنی	•	دسویں صدی عیسوی
• 'کارتک'	• پوری، اڑلیسہ'	گیارہویں صدی عیسوی
• 'چنڈی'	• بنگال'	گیارہویں صدی عیسوی

• 'رقص'	• بنارس'	گیارہویں صدی عیسوی
• اوما مہیشور	• کھجوراہو'	گیارہویں صدی عیسوی
• بنسری والا	• راجستھان'	گیارہویں صدی عیسوی
• مچھلی اوتار	•	گیارہویں صدی عیسوی
• 'واگ دیوی'	•	گیارہویں صدی عیسوی
• 'لوکیشور'	• اڑلیسہ'	بارہویں صدی عیسوی
• 'سوریہ'	• بنگال'	بارہویں صدی عیسوی
• 'بوسہ'	• کونارک'	تیرہویں صدی عیسوی
• چار صورتوں والا شیولنگ	• راجستھان'	سترہویں صدی عیسوی
• 'امبیکا'	• نامعلوم'	سنہ ۱۴۶۰ء
• 'استوپ'	• بہار'	سنہ ۹۰۰ء

ان کے مطالعے سے اساطیری رومانیت کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا ہے' اساطیری تخیل اور اساطیری قصوں اور کرداروں نے تخلیقِ فن کے لیے صرف اکسایا نہیں بلکہ حد درجہ بے چین اور مضطرب بھی کیا ہے' مذاہب نے ذہنی اور روحانی تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے' اس سے جمالیاتی احساس و شعور نے آگے بڑھ کر تخلیقی صورتوں کو مکمل پیکروں کی صورتیں دی ہیں اور کائنات کے حسن و جمال کو ان میں جذب کر دیا ہے' وحدت کے پختہ شعور نے تجربوں کو جمالیاتی صورتیں عطا کرتے ہوئے زندگی کے چکر کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اس طرح تمام تجربوں میں ایک رشتہ قائم ہو گیا ہے' یہ تمام شاہکار تجربوں کے 'جوہر' کو پیش کرتے ہیں اور بلاشبہ یہ غیر معمولی کارنامے ہیں' جمالِ کل اور جلالِ کل کے گہرے احساس کے ساتھ تخلیقی عمل میں مصروف ہونے کے یہ ناقابلِ فراموش نتائج ہیں' ان کی جمالیات نے فنِ تعمیر' رقص اور آہنگ سے رشتہ قائم کر کے مجسمہ سازی کا نہ صرف ارفع جمالیاتی معیار قائم کیا ہے بلکہ ایک بڑے جمالیاتی نظام کی تشکیل بھی کی ہے!

ایلورا میں 'کیلاش مندر' ہندوستانی آرٹ کا شاہکار ہے' چٹان کو کاٹ کر اس طرح نکالا گیا ہے اور اسے مندر کی صورت دی گئی ہے کہ یقین نہیں آتا کہ یہ انسان کا کرشمہ ہے' اتنے

خوبصورت مندر کے پیکر کو چٹان میں کسمساتے ہوئے دیکھنا اور تراش خراش کے بعد اسے باہر نکال لینا غیر معمولی تخلیقی کارنامہ ہے۔ ایلورا میں ہندو، بدھ اور جین آرٹ کی مثالیں موجود ہیں، دوم لینا، وشنو وکرم، دس اوتار، رامیشور، راون کی کھائی، اندر سبھا اور جگن ناتھ سبھا وغیرہ مشہور غار ہیں، آخری دونوں غار یعنی اندر سبھا، اور جگن ناتھ سبھا، جین آرٹ کے نمونے ہیں، ایلورا میں دس سروں والے راون اور رام کی کشمکش کی تصویروں کو مختلف انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ مجسموں کے تیور میں کہانی پڑھی جا سکتی ہے بڑا کارنامہ شدید ڈرامائی عمل ہے جو تخلیقی فنکاروں کی ذہنی کاوش کا عمدہ نمونہ ہے۔

کہانی یہ ہے کہ راون حد درجہ بے چین ہو کر اپنی اڑنے والی سواری پر کیلاش آتا ہے جو شیو کا مسکن ہے، خود کو پہاڑ کے نیچے ڈال کر پہاڑ کو پوری طاقت سے اٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ مقصد یہ ہے کسی طرح شیو کو اکھاڑ کر پھینک دیا جائے تاکہ ان کی تمام روایات ٹوٹ کر بکھر جائیں راون اپنے عمل میں مصروف ہے کہ پاروتی شیو سے کہتی ہیں لگتا ہے کوئی پہاڑ اٹھا رہا ہے، ایسا نہ ہو ہم گر جائیں، شیو اپنا ایک پیر اوپر اٹھاتے ہیں اور پہاڑ راون کے سر کو داب دیتا ہے،

اس منظر میں فنکاروں نے اپنی تکنیک کے تحرک کو اچھی طرح نمایاں کیا ہے نیز لکیروں کی ترتیب بھی غضب کی ہے، جد و جہد کرتا ہوا راون ایک توجہ طلب پیکر بن گیا ہے۔

ایلورا میں وشنو کے نام سے منسوب 'دس اوتار' کا غار ہے جس کے مندر میں اعلیٰ مجسمہ نگاری کے نمونے ہیں، وشنو النسان۔ شیر کی صورت زمین پر نمودار ہوتے ہیں، یہ بھی ایک عمدہ نمونہ ہے!

مُجسمہ سازی

(ژ)

● مُجسمہ سازی کا ایک تخلیقی سرچشمہ

—— گوتم بُدھ

بُدھ —— ہندوستانی مجسّمہ سازوں کا ایک نادر شاہکار

• بُدھ کے مجسمے نزاکت، نفاست، پختگی، تناسب، موزونیت، توازن اور ہم آہنگی اور تطابق کی اپنی مثال آپ ہیں۔

حسیات کی اعلیٰ ترین سطحوں کو محسوس بنانے میں بدھ کے مجسموں نے نمایاں حصہ لیا ہے، ہیئت کی لامحدودیت حُسن کی تخلیق کا نتیجہ ہے، فنکاروں کا وژن حد درجہ متحرک نظر آتا ہے، گہری متانت اور گہری سنجیدگی کے ایسے پیکروں کو دیکھ کر ترمورتی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، جمالِ کل کو جیسے مجسم کرنے کی خواہش ہو۔

بدھ کے مجسموں میں تخلیقی فنکاروں کی لطیف، باریک لیکن حد درجہ گہری حسیات کی پہچان مشکل نہیں ہوتی، ماورائی ادراک نے پورے وجود کو غیر معمولی مظہر بنا دیا ہے لیکن کچھ اس طرح جیسے یہی حقیقت یا سچائی ہو! ان دیکھی سچائی، مجسمہ ساز کی تخلیقی قوت میں جیسے جذب ہو گئی ہو، خاموش اور استغراق میں ڈوبے ہوئے پیکروں کے ارتعاشات۔ حسیات کو متاثر کرتے ہیں۔ کھڑے ہوئے یا بیٹھے ہوئے بدھ کے پیکر داخلی تجربوں کے تئیں بے ساختہ بیداری کا شدید احساس عطا کرتے ہیں۔

بدھ کے مجسمے اگرچہ اپنے اندر جلوؤں کو لیے نظر آتے ہیں لیکن ارتعاشات اور آہنگ ان جلوؤں کا شعور بھی عطا کرتے رہتے ہیں، یہ 'صورتِ کل' کی تخلیق کا عمل ہے جو اصابت اور ادغام کی تخلیق اور تخلیقی سطح کی عظمت کا احساس دیتا ہے، وحدت کی گہری اور پُراسرار کیفیتوں سے آشنا کرنے کی آرزو نے ایسے پیکروں کی تشکیل کی ہے۔

• ابتدا میں بدھ کے پیکر بنائے نہیں جاتے تھے، 'کنول' اُن کے وجود کی علامت بنا

رفتہ رفتہ علامتوں سے ان کی زندگی کی ایک تصویر بنی، کنول جنم یا پیدائش کی علامت بنا جو سانچی کے دروازے پر موجود ہے۔ زندگی کے درخت کی صورت میں ان کی والدہ مایا نظر آئیں، پہیہ ان کی تعلیمات کے بنیادی اصول کی علامت کی صورت جلوہ گر ہوا، استوپ اُن کے انتقال کا معنی خیز امیج بن کر ابھرا، پاؤں کے نشانات (پد)، سایہ، چھاتہ وغیرہ رفتہ رفتہ ان کے وجود کے تقدس اور اس کی اہمیت کو سمجھانے لگے۔

کم و بیش یہ تمام علامتیں، کنول، چکر، پہیہ، درخت ماں، استوپ وغیرہ ہندوستان کی قدیم ترین علامتیں ہیں، مابعد الطبعیاتی ذہن اور تخلیقی تخیل نے بدھ ازم سے قبل انھیں معنی خیز مظاہر کی صورتوں میں پیش کیا ہے لہٰذا بدھ آرٹ کو ہندوستانی فنون کے تسلسل سے علیٰحدہ کر کے دیکھنا غلط ہے، حسیات اور تجربات کے پیشِ نظر بدھ آرٹ، ہندوستان کے عظیم فنون کی تاریخ سے جذب ہے اور اس کا ایک سنہرا باب ہے۔

بدھ آرٹ میں قدیم ہندوستانی فنون کی خوبصورت شعاعیں جذب ہیں، ان کی ہم آہنگی آمیزش، آویزش اور ترکیب کا سلسلہ صدیوں جاری رہا ہے، بدھ فن نے تکنیک اور تراش خراش کے عمل میں بھی اپنی میراث کی روشنی حاصل کی ہے، ہندو مابعد الطبعیات کی ہمہ گیر رومانیت نے اس کی جمالیات کو خوبصورت جہتیں عطا کی ہیں، ہندوستان میں آفاقی کائناتی علامتوں کی تخلیق اور ان کے عمل کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا، بدھ فنکاروں نے اپنے طور پر ان کی تکمیل کی ہے اور ان میں نئی معنویت اور نئی جہتیں پیدا کی ہیں، مہنجو داڑو، ہڑپا اور رگ وید اور دراوڑی تہذیب کی نعمتوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔ بھاڑہت اور سانچی وغیرہ کی علامتیں اور پاٹلی پتر کی فنکارانہ صورت کی تفصیل جو یونانی سیاح میگھتھینز نے پیش کی ہیں، ثبوت فراہم کرتی ہیں، حسِ مشترک کی ایسی مثالیں آسانی سے نہیں ملتیں، بدھ کے پیکر انتزاع (ABSTRACTION) کے ساتھ ابعاد (DIMENTIONS) کے عمدہ تخلیقی نمونے ہیں۔

● گوتم بدھ کے پیکروں کے پیشِ نظر جمالیاتی نقطۂ نگاہ سے چند باتیں اس طرح پیش کرنا چاہتا ہوں۔

● یہ پیکر مشخص بھی ہیں اور پیکرِ لاہوت (TRANSCENDENTAL) کے مظہر بھی!

● علامتوں کے پیشِ نظر خلا (VACUM) کو پر کرنے کی عظیم جمالیاتی کاوش ہے۔

● مشاہدۂ باطن کی ارفع ترین تخلیقی صورت ہے۔

● مکاں سے باہر نکالنے اور پیکر کو غیر مکانی (SPACELESS) بنانے کا حیرت انگیز صناعانہ عمل ہے۔

● اس کی فنکارانہ علوی سطح تخلیق کا افضل جلوہ ہے۔

● اسے اجزا میں تقسیم کر کے دیکھنا آسان نہیں، مشکل ہے، مرکب صورت کے ساتھ وحدت میں بھی یہ پیکر بسیط ہے۔

● تجربے کی معنویت کا شعور عطا کرتا ہے یعنی حواس کی سطح پر علمِ باطن اور علمِ ظاہر دونوں کا مظاہرہ کرتا ہے۔

● فنکاروں کی نہج (STIMULAS) یا حسّی قوت کا اتنا پر جمال اظہار کبھی نہیں ہوا تھا۔

● بصریات (OPTICS) پر فنکاروں کی جتنی گہری نظر ممکن ہو سکتی تھی، موجود ہے۔

● وجود کی جوہریت (SUBSTANTIALITY) کو نکالنے اور اسے ایسا مظہر بنانے کا افضل جمالیاتی عمل ہے جس سے خود وجود کا احساس مٹ جائے۔

● اپنے کلّی اصول (UNIVERSALS) کو کلی تعدیقات کی صورت عطا کرنے کا پر اعتماد

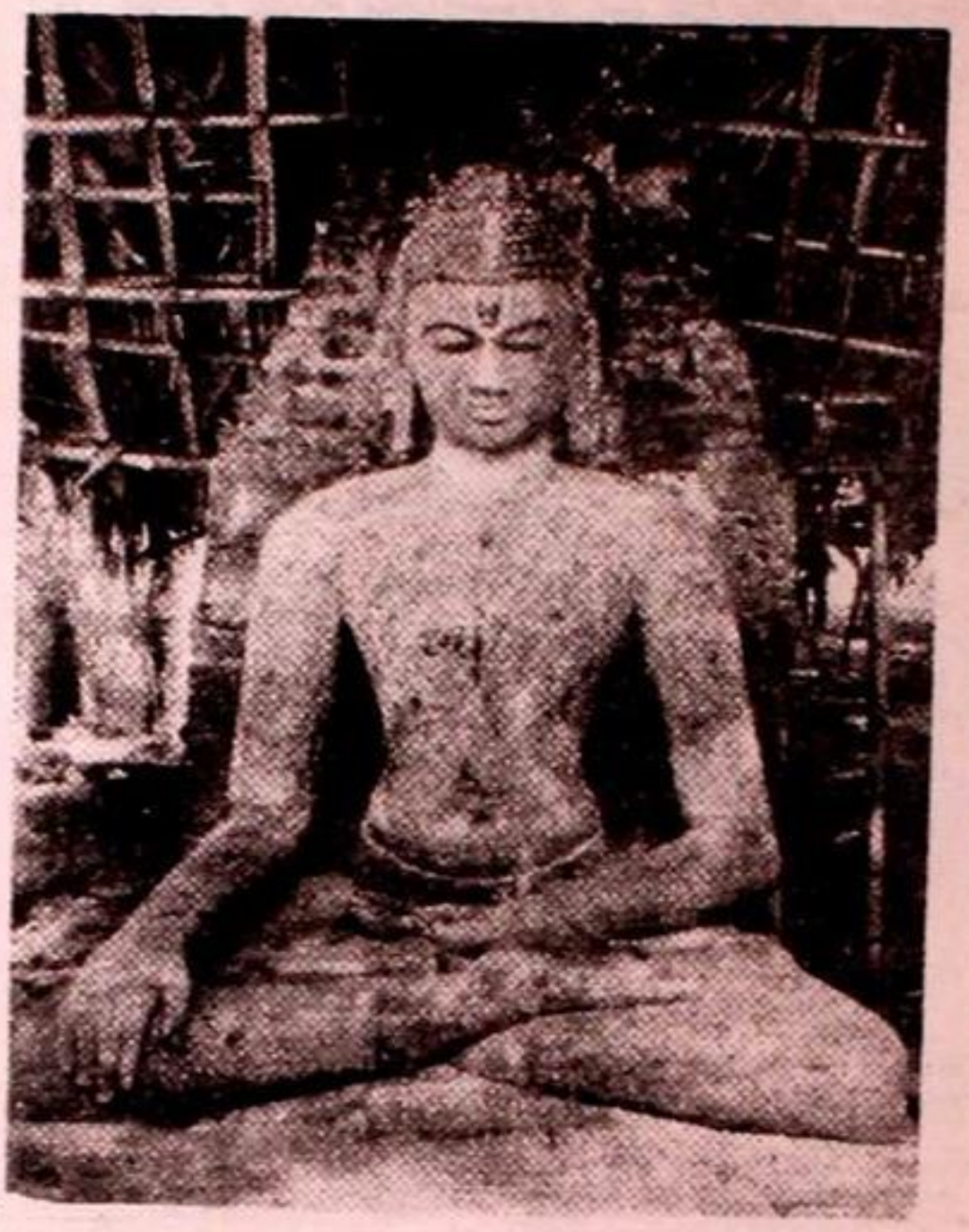
صنّاعانہ عمل ہے۔

- صورت کے لاشعوری جمال اور لاشعوری جمالیاتی طرزِ عمل کا جلوہ ہے۔
- زندگی کی جمالیاتی وحدت کے انتہائی گہرے احساس کا پیکر ہے۔
- دائمی تحرک کی علامت اور عظیم تر حسن اور قوتِ باطن کا مظہر اور استعارہ ہے۔
- داخلی طور پر بیداری، آزادی کے گہرے احساس اور حد درجہ پر اسرار خاموشی کی ایسی پختہ تصویر ہے کہ کون و مکاں کو دیکھنے کا زاویۂ نگاہ بھی متاثر ہوتا ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اس تخلیق کا ردِ عمل ہر جانب ہے، کون و مکاں (COSMOS) متاثر ہو رہا ہے۔
- اس پیکر سے ہی یہ احساس جاگا اور ایک پختہ زاویۂ نگاہ سامنے آیا کہ بدھ جو خود لاہوتی اصول ہے اسی صورت میں جلوہ گر ہونا چاہتا تھا تاکہ دنیا اسے دیکھ سکے۔

'بدھ مہایان تصور' کی بنیاد اسی زاویۂ تصور پر ہے لاہوتی اصول نے اپنی وسعت کے لیے خود اس پیکر کو منتخب کیا تھا تاکہ اس کی صورت اور اس کے وجود اور اس کے وجود کے آہنگ کا شعور ساری دنیا کو حاصل ہو سکے۔

یہ جمالیات کی لامحدودیت اور جمالیاتی زاویۂ نگاہ اور جلیل و جمیل طرزِ عمل کی عظمت کا خوبصورت اعتراف ہے!

- تشبیہیت (ANTHROPOMORPHISM) اور تجریدیت یا انتزاع کے ایسے عمدہ تخلیقی نمونے ہیں جو اپنی جہتوں سے آشنا کرتے ہیں۔
- ہم آہنگی اور موزونیت، وزن، کی ہم آہنگی اور "نگاہ" کے آہنگ کا گہرا شعور عطا کرتی ہے۔
- 'یوگ' کا نقطۂ عروج ملتا ہے، اس پیکر کو جمالیاتی آرچ ٹائپ بنانے میں 'یوگ' نے بڑا حصہ لیا ہے، حسّی سطح پر نیچے سے اوپر جانے یا بڑھنے کا احساس حد درجہ بالیدہ ہے، شعور عظیم ادراک کائنات اور ماورائے کائنات کے احساس کا یہ تخلیقی نمونہ خود پھیلتا ہوا محسوس ہوتا ہے جیسے سب سے بڑی سچائی کا اظہار بن گیا ہو، تمام تجربوں کی وحدت کا نمونہ!
- بدھ کے پیکر 'سمادھی' کی جمالیات کے شاہکار ہیں جو فنکاروں کی اپنی 'سمادھی' کے تجربوں کے جمالیاتی جلوے بھی دکھاتے ہیں۔



• بُدھ، دھیان مدرا

پدم آسن

(للتہ گری، اُڑیسہ)

'سمادھی' بنیادی طور پر وحدت کا ایسا جمالیاتی نمونہ ہے جو باطن کے جمالیاتی نقطۂ عروج کو خارج کا جلوہ بنا دیتا ہے۔

کائنات اور ماوٗرائے کائنات کے حسن کی وحدت میں خود کو پانے اور پھر اس وحدت کا مظہر بن جانے کی حسّی آرزو عمل کی طرف راغب کرتی ہے، خالص شعور تک پہنچنے کی خواہش تمام حسن اور تمام حسن کی وحدت کو پانے، اس میں ڈوب جانے اور پھر تمام جلوؤں کی سچائیوں کو سمیٹ کر باہر نکالنے کی آرزو ہے۔

اپنی ذات کا ایک انتہائی پُراسرار سفر ہے جو کائنات اور ماوٗرائے کائنات کے جلال و جمال کے تجربے عطا کرتا ہے۔

'سمادھی' کی ڈسپلن اور اس کے اصولوں پر ہندوستان کے رشیوں اور عارفوں نے اپنے اپنے طور پر اظہارِ خیال کیا ہے اگر ہم اس کی ڈسپلن پر نظر ڈالیں تو جمالیاتی سطحوں کا احساس ملتا جائے گا۔

ہندوستانی فنکار خود ان جمالیاتی سطحوں کے تجربوں سے آشنا تھے ورنہ بدھ کے پیکر سمادھی کی جمالیات کے ایسے شاہکار نہیں بن سکتے تھے۔

• بُدھ کا چہرہ

— اُدے گری (اُڑیسہ)

• بُدھ — دھیان مُدرا

— للتہ گری (اُڑیسہ)

• بدھ آرٹ کی تاریخ دو ہزار سال کی تاریخ ہے، دو سو سال قبل مسیح بھارہت میں بدھ کی زندگی کے جو نقوش ملتے ہیں اس کا سلسلہ اٹھارویں صدی تک قائم رہتا ہے۔ کوسنبی میں ہوین سنگ نے صندل کے ایک تختے پر بدھ کی تصویر دیکھی تھی بدھ کی تعلیمات کی وجہ سے بدھ کی تصویریں نہیں بنتی تھیں، کنول، درخت، پہیہ، پاؤں کا نشان، ان سے بدھ کے وجود کو سمجھانے کی کوشش کی جاتی تھی اور ان تمام علامتوں کا تعلق اساطیر اور قدیم مذاہب اور اعتقادات سے تھا بدھ فنکاروں کا ذہنی اور جذباتی رشتہ بھی فطرت یا نیچر سے رہا ہے، بدھ کے ابتدائی جنم کو عموماً جانوروں کے پیکروں کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے، یہ رجحان بھی قدیم ہندوستانی رجحان ہے، بدھ کی شجاعت اور انسانیت کو سمجھانے کے لیے پچھلے جنم میں ان کی قربانیوں اور رحمتوں کو جانوروں کے ذریعہ بھی واضح کیا گیا ہے ان کے وجود کی عظمت، نروان اشیاء، وعناصر سے ان کی محبت کو قصوں اور کہانیوں کے ذریعہ پیش کیا گیا۔ درخت جانور اور پرندے علامت بنے۔

متھرا کا بدھ دنیا کا شاہکار ہے، سمادھی، کا یہ پیکر فن کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے بودھی درخت (پیپل) کے نیچے یوگی کی طرح آنکھیں بند کیے ہوئے چار زانو بیٹھے ہیں بدھ ازم کے عروج کے زمانے میں ان کے تجریدی پیکر ملتے ہیں جن کی معنی خیز تشبیہیں توجہ طلب بن جاتی ہیں۔

بدھ آرٹ پر جو یونانی اثرات ہوئے ہیں کپسیا اور گندھار آرٹ پر یونانی اثرات کی جو نشاندہی کی گئی ہے ہمیں اس کا علم ہے۔ اگر متھرا کا بدھ سامنے نہ آتا تو بدھ کو اپولو کی صورت میں ہی قبول کرنا پڑتا۔ گندھار میں تو بدھ کی صورت اپولو کی بن چکی تھی، نیشنل میوزیم نئی دہلی میں

(رتناگری، اڑیسہ)

"— گوتم بدھ"
یوگ کا نقطۂ عروج!
شعورِ عظیم، شعورِ کائنات اور
ماورائے کائنات کے ادراک کا
تخلیقی نمونہ خود پھیلتا ہوا محسوس
ہوتا ہے جیسے سب سے بڑی سچائی کا
اظہار ہو، تمام تجربوں کی وحدت کا
نمونہ!

بودھیستو کا چہرہ جو افغانستان کے کسی علاقے سے حاصل ہوا ہے اس لحاظ سے اہم اور غور طلب ہے کہ یہ چہرہ کسی یونانی نوجوان یا اپولو سے ملتا جلتا ہے۔

متھرا کے فنکاروں نے بدھ کا ایسا پیکر تراشا جو ہندوستانی روایات اور ہندی مزاج کا حقیقی نمونہ تھا، ان کے بڑے دور رس اثرات ہوئے۔ ترکستان، وسط ایشیا اور چین نے متھرا کے بدھ ہی کو پسند کیا[1]۔ متھرا کا بدھ ہندوستانی مجسمہ سازی کے فن کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ پیکر زیادہ ہر دلعزیز بنے جن میں بدھ پدم آسن میں ہیں، استغراق میں ڈوبے ہوئے، پیکر مراقبہ بن گیا ہے، یوگ کا منتہا! پدم آسن، 'یوگ آسن' بن گیا ہے۔ دایاں پاؤں بائیں پاؤں پر ہے اور بایاں دائیں ران پر، نیچے سے اوپر جاتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔

---

[1] وسط ایشیا اور خصوصاً آمو دریا کے قریب کئی اہم ہندوستانی مجسمے دریافت ہوئے ہیں ہمیں اس حقیقت کا علم ہے کہ کشان خاندان کے راجاؤں نے زرتشتی مذہب کو پھیلانے میں بھی دلچسپی لی تھی لہٰذا صدیوں کے تجربوں میں زرتشتی اثرات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بلوچستان، افغانستان اور خراساں اور بلخ ۔ اور وسط ایشیا کے مختلف علاقوں میں بدھ ازم کا ایک بڑا دور رہا ہے، ان علاقوں میں بدھ ویہار تھے، بلخ کے ویہار کی دیکھ بھال کرنے والوں کو برمک کہا جاتا تھا، مسلمانوں سے ان کے گہرے تعلقات رہے ہیں، خلفائے عباسیہ کے درباروں میں برمک بھی تھے اور ان میں اکثر وزیروں کے عہدوں پر فائز تھے۔ ڈاکٹر تاکایاسو نے پاکستان میں تھال گری کے مقام پر بدھوں کی ایک بڑی خانقاہ دریافت کی تھی (۱۹۶۱ء) انہوں نے مصوری کے بہت سے نمونے جمع کیے اور مجسمہ سازی کی قدیم ترین تکنیک کو حاصل کر کے چھوٹے بڑے مجسموں کو سمجھا یا ہندوکش کے دامن میں فرانسیسیوں نے ایک بڑے سماج کو دریافت کیا تھا، آرٹ کے نادر نمونے اور ہندوستان، روم، یونان اور چین کی جانے کتنی تخلیقات سامنے آئی ہیں۔

ڈاکٹر تاکایاسو نے ۱۹۷۲ء میں بدھ خانقاہوں اور خصوصاً دلمان ٹیلے اور چک لاک ٹیلے کو دریافت کیا تو اجنتا اور یہاں کی تصویروں کی مماثلت دیکھ کر حیرت انگیز مسرت ہوئی۔ ڈاکٹر تاکایاسو کا خیال یہ ہے کہ بدھ مذہب اور بدھ آرٹ نے افغانستان، ترکستان اور چین کے راستے جاپان کا سفر کیا ہے۔

اب تک یہ خیال تھا کہ کشان، منگول نسل سے تعلق رکھتے تھے ڈاکٹر تاکایاسو نے (بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

• 'میتر'
بدھ کا ایک جنم
(لانڈا پہاڑی، للتہ گری اڑیسہ)

• دھیانی بدھ
'امیتابھ' (مغرب)
(آرے گری، کٹک، اڑیسہ)

بدھ آرٹ کی تاریخ میں گوتم بدھ مختلف صورتوں میں ملتے ہیں، گرو یا استاد کی صورت میں بھی نظر آتے ہیں اور ہندوستانی شہزادے کی صورت میں بھی، راہب کے لباس میں بھی جلوہ گر ہوتے ہیں اور یوگی کے پیکر میں بھی، راہب اور یوگی کے پیکر جمالیاتی زاویۂ نگاہ سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں، ایسے پیکروں میں چہروں کے نقوش کی پاکیزگی فوراً توجہ طلب بن جاتی ہے گیان پاکر دھیان میں ڈوبے ہوئے چہرے متاثر کرتے ہیں، مجسموں کی ہم آہنگی وجود کی ہم آہنگی کے شعور کا نتیجہ نظر آتی ہے فنکاروں کی حسیات کی کئی سطحیں توجہ کا مرکز بن جاتی ہیں۔

رفتہ رفتہ بدھ ایک انتہائی پروقار آرچ ٹائپ یا حسی پیکر بن گئے!

قدیم پالی شریعت میں بدھ کو چشمِ کائنات کہا گیا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ یہ علامت محض اس سچائی کو سمجھنے کے لیے ہے کہ وہ ایسی ذات ہیں جن کے اوصاف لفظوں میں پیش نہیں کیے جا سکتے، وہ الفاظ سے ماورا ہیں لہٰذا بدھ کے مجسموں سے ایسی ذات محسوس ہوتی ہے جو زماں و مکاں کی سنگین دیواروں کو توڑ کر باہر نکلی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ان کے حسی پیکروں کو پیش کرتے ہوئے فنکاروں نے بھی خود اپنی ذات کو زماں و مکاں سے پرے پایا ہو۔ چشمِ کائنات کی علامت چین، جاپان، تبت اور نیپال میں بے حد ہر دلعزیز رہی ہے۔ آج بھی ان مقامات پر اور خصوصاً نیپال میں اس علامت کا استعمال عام ہے۔ چشمِ کائنات سے یہ بتانا بھی مقصود ہے کہ بدھ سب کو دیکھ رہے ہیں، ان سے کائنات اور انسان کا کوئی عمل پوشیدہ نہیں ہے۔

اس پیکر کی تخلیق میں بنیادی احساس 'نروان' کا حصول ہے، یہی وجہ ہے کہ مشرقی آرٹ میں یہ پیکر جمال کا اتنا خوبصورت نمونہ بنا ہے، 'نروان' کے تئیں فنکاروں کی یہ بیداری بڑی

(بقیہ حاشیہ) اس خیال کو اپنے دلائل سے رد کرتے ہوئے کہا ہے کہ کشان آریا تھے ان کی زبان کا تعلق آریائی خاندان کی زبانوں سے ہے، جو سکے دریافت ہوئے ہیں ان پر بادشاہوں کے چہروں کے نقوش آریائی ہیں کشان اور منگول نسل کے تعلق کے سلسلے میں بھی بہت سے دلائل ہیں، لہٰذا ان کے گہرے رشتے کو آسانی سے نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا، آریائی اثرات کا زمانہ بہت بعد کا بھی ہو سکتا ہے، اس سلسلے میں اور بھی دلچسپ باتیں تحقیق کے بعد سامنے آئیں گی، ہمیں اس پس منظر اور ماحول کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ ش۔ ر

(بُدھ زمین کو چھوتے ہوئے ــــ اُدے گری، اڑیسہ)

"ــــ گوتم بُدھ"

سمادھی کی جمالیات کا شاہکار

'سمادھی' بنیادی طور پر وحدت کا ایسا جمالیاتی نمونہ ہے جو باطن کے جمالیاتی نقطۂ عروج کو خارج کا جلوہ بنا دیتا ہے۔

اہمیت رکھتی ہے کہ گوتم کا نروان اپنے طور جس قدر بھی تاریخی حیثیت رکھتا ہو صرف ایک فرد 'کا نروان' نہیں رہ جاتا بلکہ بدھ خود 'نروان' کے تسلسل کا نام بن جاتا ہے جو ہر شے میں قائم ہے۔ ہر شے 'نروان' کی منزل تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے' ہر ذرے میں 'نروان' پانے کی آرزو ہے اور ہر عنصر کے دل میں یہ سلسلہ جاری ہے اس کی منزلوں سے آشنا ہونے اور اسے پالینے کی تڑپ نے زندگی کا چکر قائم کر رکھا ہے۔

یہ بڑا غیر معمولی احساس ہے' انتہائی غیر معمولی بیداری ہے' ہندوستانی فنکاروں نے 'نروان' کے حصول کے عمل اور اس کے تسلسل کو کائناتی سچائی بنا دیا ہے ورنہ بدھ آرٹ نے اس قدر بلند ہو کر عظیم تر جمالیاتی سطحوں اور جہتوں کا اظہار کر کے خود جمالیات کے دائرے کو اتنا وسیع تر اور اتنا معنی خیز بنایا نہ ہوتا! اس طرح بدھ زندگی کی بے پناہ گہرائیوں کی علامت ہیں!

اس حقیقت کے پیشِ نظر' بدھ عظیم تر ذات یا خالق یا انسان سے بالاتر ہستی نہیں رہتے بلکہ ہر شے کے دل کی دھڑکن اور ہر شے کے دل کا متحرک جوہر بن جاتے ہیں جس کا تحرک کبھی نہیں تھمتا' ہر لمحہ سرگرمِ عمل رہتا ہے اور زندگی اور موت کے مسلسل عمل میں ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے۔

ان باتوں کے پیشِ نظر بدھ کے پیکروں' جاتک کہانیوں اور بدھ آرٹ کے دوسرے تخلیقی نمونوں کا مطالعہ کیجیے تو جمالیاتی بصیرت کا دائرہ پھیلتا ہوا محسوس ہوگا اور ساتھ ہی جمالیاتی مسرتوں میں غیر معمولی شدت محسوس ہوگی۔

• 'وِجرا پنی'

بُدھ کا ایک پچھلا جنم

(للتہ گری، اُڑیسہ)

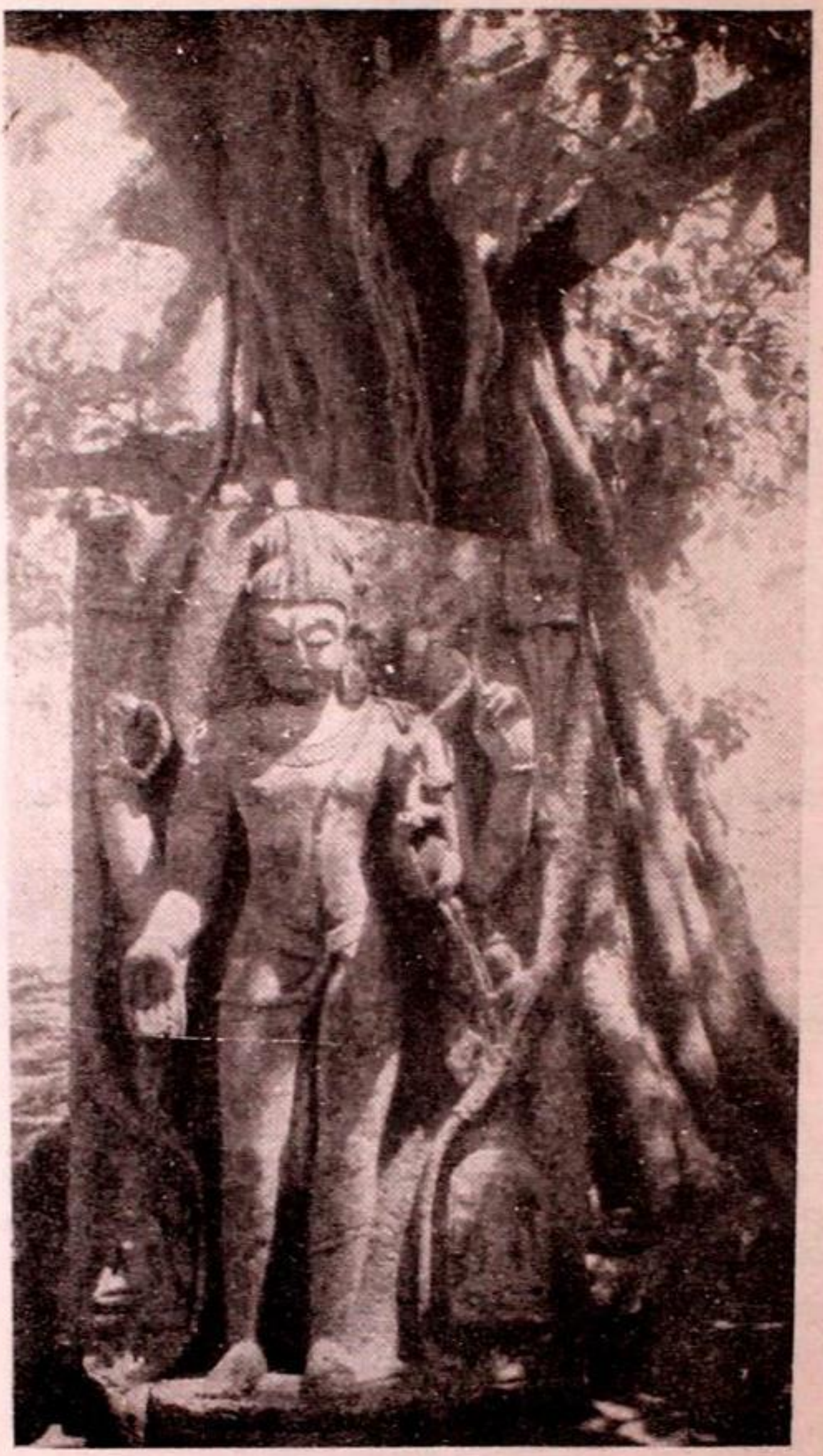
—— انڈین میوزیم

● بدھ کے پیکروں کے تعلق سے متھرا کے تخلیقی فنکاروں کے متعلق ہمیں زیادہ معلومات حاصل نہیں ہیں' ایسے شاہکار نمونوں کے خالق کون تھے' یہ کن ذہنوں کا کرشمہ ہے بتانا مشکل ہے۔

بلاشبہ متھرا ایک زبردست رجحان ساز مرکز ثابت ہوا' یہاں کی تکنیک اور محاوروں نے ہندوستان کے دوسرے مرکزوں کو متاثر کیا ہے' سارناتھ' پاٹلی پتر' نالندہ' دیوگھر' اودے گیر اور بنگال کے چند علاقوں میں جو قدیم مجسمے دریافت ہوئے ہیں ان سے اس کے دور رس اثرات کا پتہ چلتا ہے۔

کیسیا (KASIA) میں پاری نروان "بدھ کی تخلیق کے سلسلے میں گپت دور کے فنکار متھرا کے دنیا کا نام ملتا ہے' یہ تخلیق پانچویں صدی کی ہے دنیا کا نام کندہ ہے' یہ بھی تحریر ہے کہ وہ متھرا کا رہنے والا تھا' ممکن ہے متھرا کے شاہکار بدھ کا خالق وہی ہو یا یہ اس کے خاندان کے افراد کے تخیل کا کرشمہ ہو کچھ کہا نہیں جا سکتا۔

سنگ دور میں دیویوں اور دیوتاؤں کے جو مجسمے بنے وہ اپنی سادگی کے حسن کی وجہ سے منفرد مقام رکھتے ہیں' پارکھم کے مجسمے جو متھرا کے میوزیم میں محفوظ ہیں دیکھے جا سکتے ہیں' اسی طرح لکھنؤ میوزیم میں سنکارشنا کا مجسمہ اسی دور کی یادگار ہے بھٹیہ کا شیولنگ بھی اسی دور کے فنکاروں کے مزاج کی عکاسی کرتا ہے۔ سنگ دور کے فنکاروں کی روایت کا سب سے بڑا کارنامہ 'بھاڑہت' کے جنگلے ہیں جسے الگزنڈر لنگھم نے دریافت کیا تھا' بھاڑہت (ناگپور) دوسری صدی قبل مسیح کی تخلیقات کا سب سے نمایاں نشان ہے' سنگ دور میں یہاں جو استوپ بنا اس کا ایک دروازہ کلکتہ میوزیم میں محفوظ ہے' اس استوپ کے کھمبوں پر کنول کے پھولوں کا سلسلہ



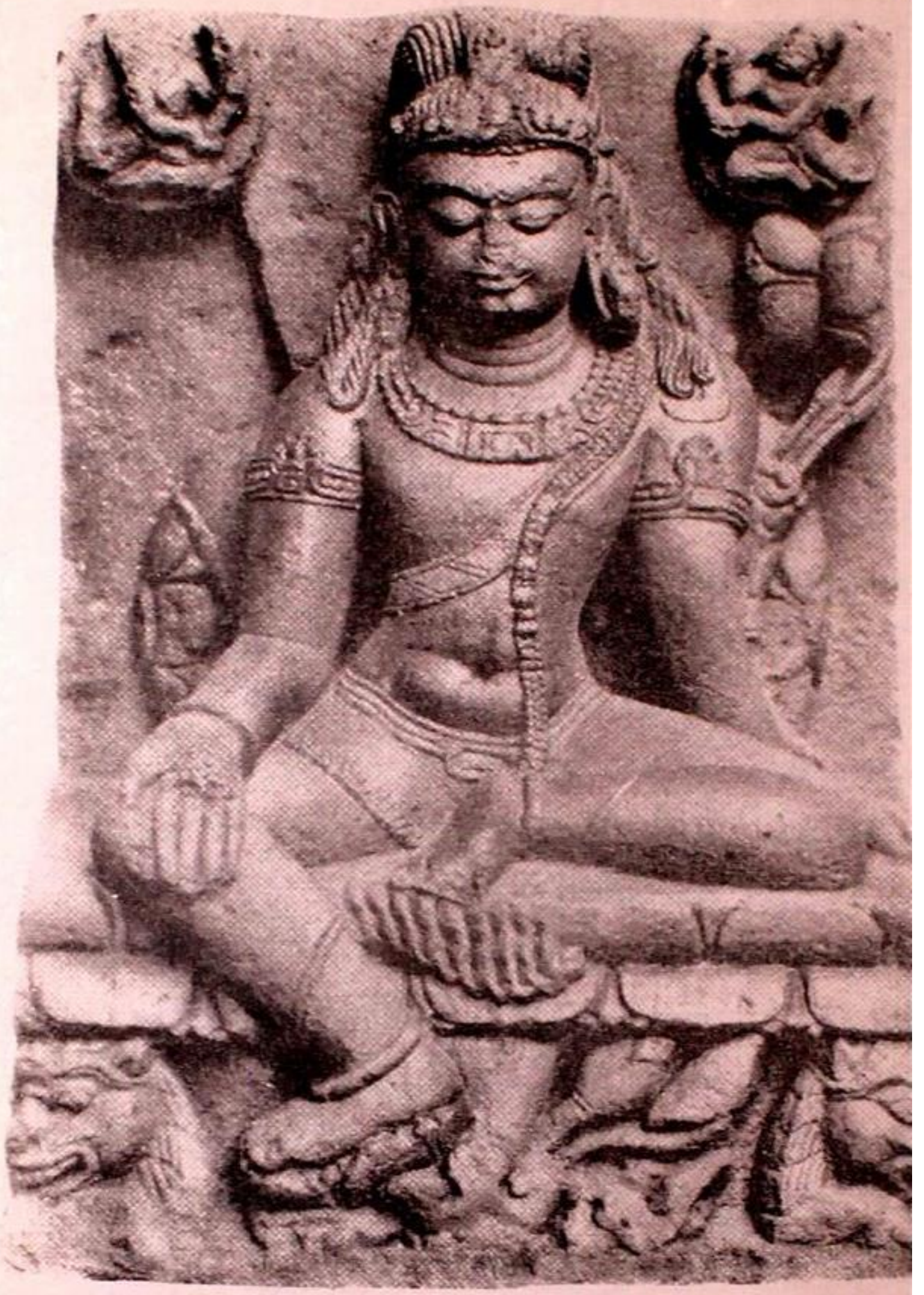
• —— آدلوکیتشور"
—— چار ہاتھ توجہ طلب ہیں!

(رتناگری آڑیسہ)

ہے، کوئی داستان تصویروں کے ذریعہ پیش ہوئی ہے، دیوی دیوتاؤں کی صورتیں بھی ہیں اور جانوروں کے پیکر بھی۔ ایک ستون پر دوسری صدی قبل مسیح کی جو تحریر کندہ ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ستون سنگ دور میں تعمیر ہوا تھا۔ بھاڑہت، بدھ آرٹ کی تاریخ کا ایک سنہرا باب ہے، اس لیے کہ سب سے پہلے اسی سے بدھ کی زندگی اور جاتک کہانیوں کا علم فنکاروں کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔ یکشی یکشنی اور دیوتاؤں کے دیو قامت مجسمے ملتے ہیں، فنونِ لطیفہ کے بعض علماء نے فنکاروں کی باریک بینی کی بے حد تعریف کی ہے۔ جاتکوں، کو نقش کرتے ہوئے 'کنول' کی علامت سے بڑا کام لیا گیا ہے، اس سلسلے میں سانچی اور امراوتی کی پیکر تراشی مثال کے لیے پیش کی جاسکتی ہے۔ سانچی کے دروازے پر چھد دانت جاتک نقش ہے، چند درختوں اور ہاتھیوں کے ہجوم کا منظر قابلِ دید ہے۔ مشہور جاتک کہانیوں میں سجاتا جاتک، بھشیا جاتک منی کنٹھ جاتک، مہا جنک جاتک، ماکھ دیو جاتک وغیرہ اہمیت رکھتے ہیں۔ ان میں بدھ اور ان کی پچھلی زندگی کی دلچسپ کہانیاں ملتی ہیں بودھیستو[1] کے وجود کو طرح طرح سے سمجھانے کی کوشش ہے، ایک کہانی بندروں کی ہے، بودھیستو جس کے سردار ہیں، بودھیستو کو کہیں نیک جانور کی صورت میں نقش کیا گیا ہے اور کہیں انتہائی ذہین، دوسروں کے لیے قربان ہوجانے والے ودھر پنڈت کے پیکر میں، کہیں بدھ ولیسانتر کے شہزادے کے روپ میں ملتے ہیں اور کہیں نروان کی جانب بڑھتے ہوئے کہیں مرد میں اور کہیں نسوانی پیکر۔ بودھیستو کی روحانی عظمت کی مختلف منزلوں کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔ کچھ اس طرح کہ محسوس ہو جیسے اسی پیکر کو آئندہ نروان کی منزل کو پانا ہے۔ بدھ کی زندگی کے بعض واقعات کہانیوں کی صورتوں میں ملتے ہیں۔

---

[1] ستو دست)، / پالی میں اس لفظ کے معنی ہیں وہ وجود کہ جس کی بنیادی خصوصیت اور جس کا بنیادی مقصد داخلی بیداری (بودھی) ہے، بدھ پچھلے جنموں میں بھی بودھیستو تھے اور بدھ کی صورت میں ظہور پذیر ہونے کے بعد بھی بودھیستو رہے مہایان تصور نے اس کی وضاحت اپنے طور پر کی ہے۔ پچھلے جنموں کے بدھ کو اولوکیتشور، منجری، ماریچی، سمنت بھدر وجراپنی اور میتریا کی صورتوں میں جانا پہچانا ہے۔ ش۔ ر



اَولوکیتشور (بودھیستو — بُدھ کا ایک پچھلا جنم)
رتن گری — اُڑیسہ

(انڈین میوزیم)

مثلاً بدھ کی والدہ مایا[1] کا وہ خواب نقش ہے کہ جس میں بودھیستو ایک سفید ہاتھی کے روپ میں ان کی کوکھ میں داخل ہو رہے ہیں۔ اسی طرح ناگ راج اراپت کی عبادت کا منظر ملتا ہے، راجہ اجات شترو کی آمد اور مشہور موسیقار پنچ سیکھا کی عقیدت کو منقش کیا گیا ہے۔ بدھ کے جنت سے اترنے کا منظر اس سے زیادہ اہم ہو جاتا ہے کہ فنکاروں نے بدھ کی تصویریں نہیں بنائی ہیں بلکہ پاؤں کے نشان، اور کھڑاؤن کو علامتوں کے طور پر استعمال کیا ہے بلندی سے نیچے اترنے کے پورے عمل کو صرف پاؤں کے نشانات سے واضح کیا گیا ہے یہ نشانات کہانیوں کے کردار بن گئے ہیں، بدھ کی پیدائش سے قبل کے بدھ کو کچھ مختلف صورتوں میں پیش کیا گیا ہے۔ وپاسی، سکھی، وسابھو، کاکوسندھا، کوناگامانا اور کشیپ! ساچی میں تین صورتوں کے علامتی استوپ ہیں اور چار[2] علامتی درخت (ایک درخت گوتم بدھ کے نئے جنم کی علامت ہے) درختوں کے نام یہ ہیں۔

- سری شا (کاکوسندھا یا کراکوچھندا کا درخت)
- اوم برا (کنگ منی کا درخت)
- نیاگردوھا (کشیپ کا درخت)
- پیپل (ساکیا منی یا بدھ کا درخت)

ساچی میں بدھ کے سات جنموں کو سات مختلف درختوں کی علامتوں میں پیش کیا گیا ہے۔ ان علامتوں کو بدھ آرٹ میں کئی بار دہرایا گیا ہے، فرگسن (FURGUSSON) نے (THE TREE AND SERPENT WORSHIP)

---

[1] • بدھ آرٹ کا مطالعہ کرتے ہوئے سب سے پہلے ایم۔ فاؤچر (M. FOUCHER) نے انکشاف کیا تھا کہ مایا کا پیکر بنیادی طور پر لکشمی کا پیکر ہے۔

د نیشنل میوزیم نئی دہلی میں گندھار آرٹ کا ایک نادر نمونہ ہے "مایا کا خواب"! یہ تخلیق کے ایک خوبصورت جلوے سے کم نہیں ہے۔

• گندھار کے فنکاروں نے مایا کی دائیں جانب سے بدھ کو جنم لیتے ہوئے دکھایا ہے اکثر مایا کے پیکر کے اوپر کنول کے اندر بدھ کا تاثر بودھیستو کی صورت میں پیدا کیا گیا ہے۔ ش۔ر

(THE TREE AND SERPENT WORSHIP) میں کہا تھا کہ اس کا تعلق "درخت کی عبادت"

یعنی قدیم ہندوستانی عبادت سے ہے' اس سے کئی محققوں نے کہ جن میں جان مارشل بھی شامل ہیں، اختلاف کیا اور یہ کہا کہ ان درختوں کا تعلق بدھ اعتقادات سے ہے" اپنی روایات کے پیشِ نظر قدیم ترین ہندوستانی تجربوں کو ان تجربوں سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا' بدھ تجربوں کا ان سے یقیناً گہرا معنوی رشتہ ہے، البتہ ان کی مختلف صورتوں کے پیشِ نظر نئی معنوی جہتوں پر غور کرنا ضروری ہے۔

ساچی اور امراوتی تک بدھ آرٹ کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ ابتدائی ستہ دابنانہ دور تک آتے آتے فنکاری عروج تک پہنچ چکی تھی' پیکروں کی تراش خراش اور تکنیک میں مختلف نوعیت کے تجربے ہو چکے تھے، اظہاریت زیادہ جاذبِ نظر بن چکی تھی۔ تصویریت کے لیے صفائی اور تکمیل اور اثر آفرینی کے تئیں بیداری پیدا ہو چکی تھی، شمال مغرب میں گندھار کی طرف نظر جاتی ہے تو اس حقیقت کے پیشِ نظر کہ یہ علاقہ مختلف تہذیبوں کا گہوارہ رہا ہے' بدھ آرٹ اور خصوصاً بدھ کے پیکروں کی تخلیق میں نئے رجحانات کا مطالعہ دلچسپ بن جاتا ہے۔ یونانی اور ایرانی اثرات بہت واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ کشان دور کے فنکاروں کے رجحانات بھی اغور طلب بن جاتے ہیں۔ بدھ بہت حد تک اپولو کی صورت اختیار کر لیتے ہیں اس کے بعد کشان دور کے فنکاروں کے تجربوں کی آمیزش ہوتی ہے، پیکروں کی انفرادی خصوصیات' لباس کی ترتیب' بالوں کو سنوارنے کا عمل' مجسموں کے واضح رخ' چہروں کی تراش' ان پر غور کیا جائے تو یونانی اور ایرانی اثرات کے ساتھ کشان عہد کے فنکاروں کے طرزِ عمل کی بھی بخوبی پہچان ہوگی بدھ یونانی نوجوان یا یونانی دیوتا بھی نظر آتے ہیں اور دستار' مکر کنٹھی اور خاص لباس میں ہندوستانی پیکر بھی' نسوانی پیکروں پر بھی یونانی اثرات موجود ہیں' بدھ کی والدہ مایا کے پیکروں پر بھی یونانی اثرات ہیں' مردان' ہاریتی اور پنچ چیکا وغیرہ میں بدھ کے جو مجسمے دریافت ہوئے ہیں ان پر یونانی اثرات کی پہچان مشکل نہیں ہے' اسی طرح پشاور میوزیم میں بودھیستو کے مجسمے یونانی اثرات کی نشاندہی کرتے ہیں' گندھار کے مجسموں میں جہاں بدھ کی کہانیاں پیش کی گئی ہیں وہاں بھی بعض اہم ہندوستانی اشارے موجود نہیں ہیں جو بھاڑہت اور امراوتی میں ملتے ہیں' کچھ ایسے موضوعات موجود ہیں جن کا ذکر پہلے موجود نہیں ہے۔ کشان دور (متھرا) کے فنکاروں نے بدھ

کا جو مجسمہ خلق کیا وہ اپنی مثال آپ ہے۔ متھرا آرٹ کی جمالیات نے پہلی صدی عیسوی ہی سے ذہن کو متاثر کرنا شروع کر دیا تھا۔ گندھار آرٹ کا زوال تیسری صدی سے ہوا ہے اور ہند افغان[1] فنکاروں نے شمال مغرب میں اپنی جگہ بنالی ہے، گندھار آرٹ کے زوال سے قبل ہی کشان عہد کے فنکاروں کے تجربے مقبول ہو چکے تھے۔

پہلی اور دوسری صدی میں متھرا بڑے مصوروں اور مجسمہ سازوں کا مرکز رہا ہے۔ یہاں کے فنکاروں کو بڑی عزت ملی، وہ دوسرے علاقوں میں جاتے اور اپنے فن کے اعلیٰ نمونے بھی لے جاتے، بودھیستو کے مجسمے مقبول تھے لہٰذا متھرا کے مجسمہ سازوں نے اس کی طرف خاص توجہ دی، بودھیستو کے مجسمے ہندوستان کے دوسرے علاقوں میں بھیجے جاتے رہے۔ بودھیستو کے مجسموں کے سر پر دستار اور بدھ کے استادہ اور یوگی کی طرح بیٹھے ہوئے پیکروں کے ہلکے لباس کو روشناس کرانے والے ابتدائی فنکار یہی تھے۔

• بودھیستو
چٹان سے تراشا ہوا مجسمہ

(اُدے گری، اڑیسہ)

---

[1] ہڈا۔ بلال آباد (افغانستان)، اس دبستان کا مرکز تھا۔ ٹکسیلا کے فنکاروں نے 'ہند افغان' رجحانات کی آبیاری کی ہے، ہون حملہ آوروں نے پانچویں صدی میں بیش قیمت تخلیقات کو تباہ کر دیا۔ حال میں ان کی نشانیاں دریافت ہوئی ہیں۔ ش ۔ ر

• سانچی[1] کی منبت کاری کی تاریخ جو اشوک کے زمانے یعنی تیسری صدی قبل مسیح سے شروع ہوتی ہے تیرہ[2] سو سال تک اپنی قدر و قیمت کا احساس دلاتی رہی ہے، یہ پورا دور بدھ ازم کے عروج و زوال کا دور ہے۔ بودھیستو کی مختلف صورتوں یعنی بدھ کے پچھلے جنموں کو کہانیوں اور پرندوں، جانوروں اور درختوں کی علامتوں میں پیش کرنے کا بنیادی مقصد صرف تخلیق کی وحدت کو پیش کرنا تھا۔ تمام اشیا، و عناصر کی وحدت کا احساس واضح طور پر ملتا ہے، تمام پیکروں میں ایسا تسلسل ہے جو ایک چکر کا تصور دیتا ہے، انسان اور فطرت کے گہرے رشتے کی وضاحت پر نظر ڈالی جائے تو محسوس ہوگا کہ بدھ آرٹ نے ہندوستانی اساطیر سے ایک داخلی تخلیقی رشتہ قائم کیا تھا، یکشی، یکشنی، عفریت، دیوتا، جانور، درخت، یہ سب آہستہ آہستہ بدھ آرٹ میں شامل ہو گئے ہیں۔ بھارہت میں اس رشتے کی تخلیقی صورت کی پہچان پہلی بار ہوتی ہے، انسان کے پیکر کی تراش خراش میں جانور اور درخت کے گہرے تاثرات جذب ہیں، مغربی دروازے پر عورت کا پیکر جو اپنی خوبصورت متحرک کیفیتوں سے متاثر کرتا ہے قدیم ہندوستانی رقص کے بنیادی تاثر کا احساس بخشتا ہے۔

جان مارشل نے سانچی کی منبت   کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے، پہلا دور اشوک کے عہد سے سنہ ۴۵ء تک یعنی چندرگپت کے دور تک، دوسرا دور گپت عہد سے ہرش وردھن ۶۴۷ء

لہ سانچی کا قدیم نام "کاکانوا" یا "کاکانیا" تھا۔ اس کے بعد اس کا نام "کاکنادیوتا" ہوا۔ ساتویں صدی میں اس کا نام "بوتا سری پرودیتا" ہو گیا۔ دیکھیے جان مارشل "اے گائیڈ ٹو سانچی" ص ۷

کے زمانے تک اور تیسرا دور ہرش وردھن کے بعد کا جو بدھ ازم کے زوال کا زمانہ ہے۔

گپت عہد کا زمانہ کم و بیش ڈیڑھ سو سال کا ہے، بلاشبہ فنونِ لطیفہ کی تاریخ میں یہ پورا دور ایک انتہائی سنہرا باب ہے۔ فنکاروں نے فطرت نگاری کی طرف خاص توجہ دی اور ساتھ ہی سادگی کے حسن کو فنِ مجسمہ سازی کے لیے اہم تصور کیا۔ گپت عہد کے تخلیقی فنکاروں کی جمالیاتی حس بہت بیدار ہے اور اس کی پہچان مجسموں کی صورتوں اور ان کی ہم آہنگی اور تناسب میں ہوتی ہے۔ جو کہانیاں نقش ہوئی ہیں وہ بنیادی تصورات اور فن کی ہم آہنگی کا عمدہ نمونہ ہیں۔ اعتقادات جذباتی اور تخیلی سطحوں پر اس طرح جذب ہیں کہ انھیں علیحدہ کر کے دیکھنا آسان نہیں ہے۔ مجسموں میں بالشتیے یا چھوٹے قد کے لوگ بھی ملتے ہیں اور شیر، گھوڑے اور ہاتھی بھی۔ یکشنی اور یکشنی محافظوں کی صورتوں میں نظر آتے ہیں۔ اور قسموں کی فوق الفطری فضا کو پرکشش بناتے ہیں۔ بڑے استوپ کے شمالی دروازے پر چار شیر اپنے پورے وقار کے ساتھ نظر آتے ہیں دونوں جانب دو ہاتھی اوپری حصے کو سہارا دیے ہوئے ہیں۔ ان ہاتھیوں کے قریب دونوں طرف عورت اور درخت یا مایا کے پیکر ہیں۔ اوپر ہاتھی بھی ہیں اور چار گھوڑے اور ان کے سوار بھی۔ دوسرے گنجلک پیکر جاتک قصوں کے پیکر ہیں۔ مغربی دروازے پر کنول کے پھولوں کا ہجوم ہے، مجموعی طور پر یہ زندگی کے درخت کی علامت ہیں آٹھویں ستون سے ان کی معنویت کسی حد تک واضح ہوتی ہے درمیان میں جا بجا بودھیستو اور جانور اور گھوڑ سوار اپنے گھوڑوں کے ساتھ دکھائی دیتے ہیں۔

جاتکوں کی کم و بیش پانچ سو پچاس کہانیوں میں بودھیستو کے پچھلے جنموں کو مختلف انداز سے پیش کیا گیا ہے اور سانچی میں ان میں سے بہت سی کہانیوں کے موضوعات کرداروں کے ذریعہ سامنے آئے ہیں ہر پیکر کسی نہ کسی جاتک قصے سے تعلق رکھتا ہے، وہ اڑتے ہوئے گندھاروا ہوں یا 'دھرم چکر' پاؤں کے نشان ہوں یا کنول، بدھ کے دھرم کا تصور ہو یا سنگھ (تنظیم)، گھوڑ سوار ہوں یا مایا، پیپل، ہرن یا سمجھودی (ذات کی مکمل آگاہی!) کی علامتیں دوسرے استوپ کے جنگلوں پر کنول کے پھولوں کے درمیان مایا کا پیکر اور دھرم چکر کی عبادت کا منظر قابلِ دید ہے۔ مایا کے پیکر کے اوپر کنول کے اندر بدھ کا تاثر بودھیستو کی صورت میں پیدا کیا گیا ہے۔

"— گوتم بدھ"
پیکرِ مشخص بھی ہے اور پیکرِ لاہوت
کا مظہر بھی!
(رتناگری، اڑیسہ)

اکثر مناظر میں قصوں کی وضاحت ملتی ہے، مناظر کی آرائش و زیبائش کے لیے بھی کچھ علامتی پیکر بار بار سامنے آئے ہیں، جیسا کہ ہمیں علم ہے 'کنول' بدھ کی ولادت کی علامت ہے جو کم و بیش ہر جگہ نظر آتا ہے۔ بھدر گھٹ، (گلدان) میں کنول کو جمع کر کے بدھ کی ولادت کا منظر پیش کیا گیا ہے، جنوبی دروازے پر یہ منظر دیکھا جا سکتا ہے کنول کے کھلے ہوئے پھولوں میں بدھ کی والدہ مایا کو دکھا کر بھی ولادت کی اہمیت بتائی گئی ہے۔ مایا کے وہ پیکر بھی توجہ طلب ہیں جن میں وہ بدھ کو جنم دینے والی ہیں۔

'کنول' کی علامت پر غور کرتے ہوئے اپنی فنی روایات اور پچھلے تجربات کی علامتوں کو پیشِ نظر رکھا جائے تو روایت کے خوبصورت پر اسرار سفر اور علامتوں کی معنویت کی نئی جہتوں دونوں کا شدید احساس ہوگا۔ 'برہم کنول' ایک قدیم ترین علامت ہے کائنات کے ہمہ گیر سمندر سے ہر صبح اوشا کی بیداری کو بھی ذہن میں رکھیے 'برہم کنول' کائنات کے ہمہ گیر سمندر کی علامت ہے جس سے صبح کاذب اُبھرتی ہے، اوشا کے ہاتھوں سے آسمان کے دروازے کھلتے ہیں، برہم کنول مایا کنول بن گیا اور اوشا کا تصور مایا کا تصور! مایا۔ مہا مایا ہے یعنی ہمہ گیر پر اسرار التباس بدھ کا جنم بھی اندھیرے سے اُجالے میں آنے کا اشارہ ہے یا یہ کہا جائے کہ اُجالے یا روشنی کی علامت ہے! مایا، دن کی چمکتی روشنی ہے جو لکشمی کا عکس ہے، وشنو جب تاریکی سے شدید جد و جہد کے بعد کائنات کے وسیع تر اور انتہائی گہرے سمندر سے باہر نکلتے ہیں تو لکشمی ان کا استقبال کرتی ہیں اسی طرح بدھ کا جنم بھی ہوتا ہے اور مایا روشنی کے اس پیکر کا استقبال کرتی ہوئی نظر آتی ہیں حسی سطح پر روایت کا عمل توجہ چاہتا ہے، ہندوستانی فنونِ لطیفہ میں کلاسیکی علامتوں کو نئی معنویت عطا کر کے تجربوں کی آمیزش اور آویزش نے جانے کتنے جلوے بکھیر دیے ہیں تانترتوا میں عظیم تر عقل کو 'کنول' سے تعبیر کیا گیا ہے اور کہا گیا ہے!

"اپنی جڑ میں برہم، ہے، تنے میں 'مایا' (التباس)، پھول میں ساری کائنات ہے
اور پھل میں تمام آزادیوں کی آزادی!"

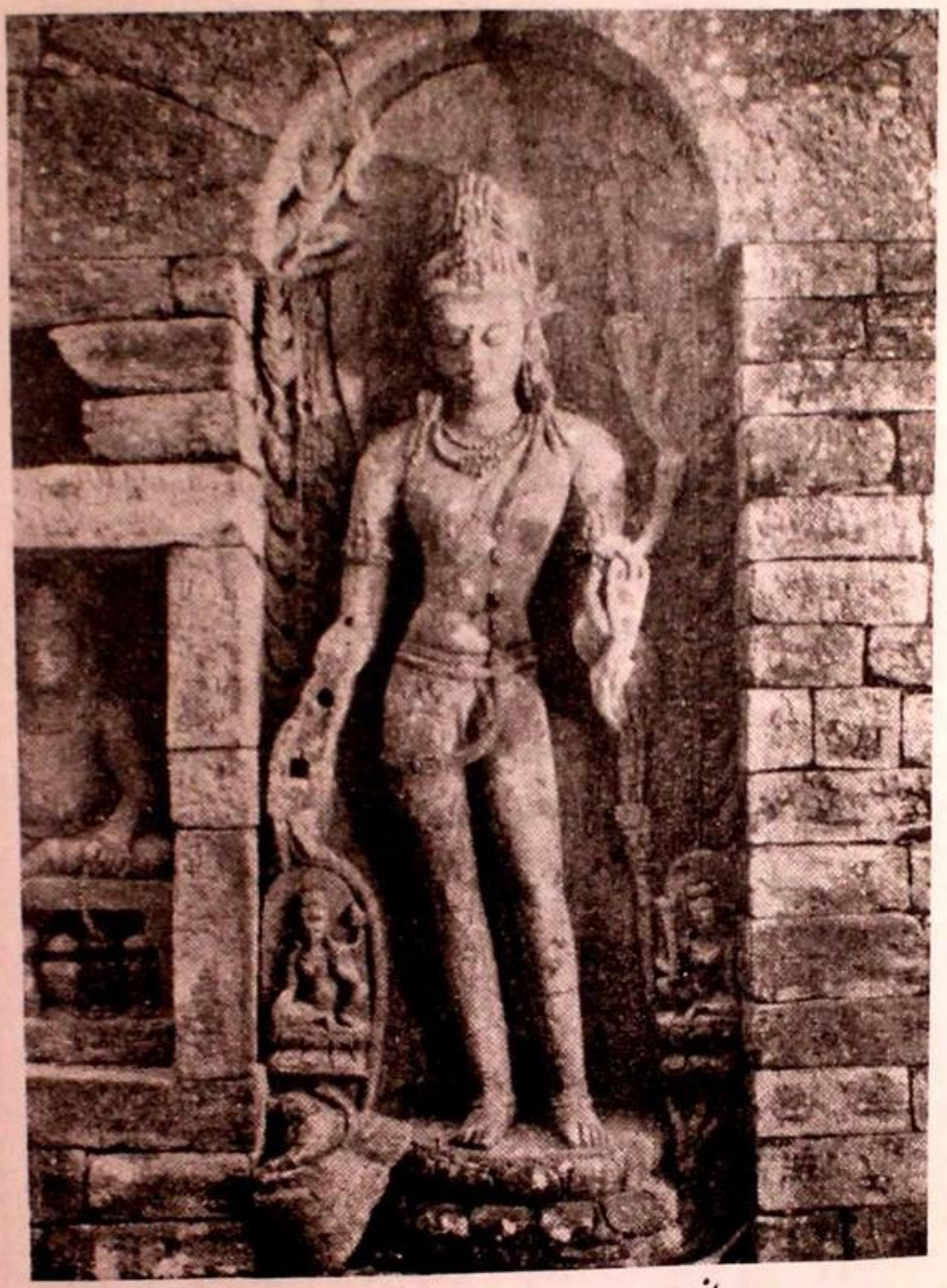
بدھ فنکار بھی تو یہی کہنا چاہتے تھے!!

دوسری اہم علامت "پیپل" ہے جس کے نیچے تخت ہے، پیپل کی جگہ دوسرے درخت

بھی ملتے ہیں لہٰذا یہ کہنا مناسب ہوگا کہ 'کنول' کے بعد 'درخت' دوسری اہم علامت ہے اس سے 'سمبودھی' (مکمل آگاہی) کو نقش کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے 'چھاتا' تقدس کا نشان ہے جو اکثر نظر آتا ہے۔ درخت کی عبادت کا منظر کم و بیش ۷۶ بار پیش کیا گیا ہے 'تقدیر کی دیوی سری کی عبادت کے دس مناظر ہیں' محققین کا کہنا ہے کہ سری اور لکشمی ایک ہی پیکر کے دو روپ ہیں۔ بودھ گیا کے ایک پیپل کے نیچے بدھ کو نروان 'حاصل ہوا تھا' ان کے پچھلے جنموں کو مختلف درختوں کے ساتھ پیش کیا جاتا رہا ہے۔ 'درخت' کے موضوع پر مفصل گفتگو ہو چکی ہے درخت جنگل کی تہذیب کی بہت ہی واضح لیکن بے حد معنی خیز اور پُراسرار علامت ہے۔'' ناگ' سیس ناگ' بھوجنگی' کنڈلنی' فوق الفطری عناصر' شکتی کی اٹھان' نیچے سے اوپر جانے کا تاثر' تنہائی' ذات کی مرکزیت' آشرم' سمندر' تجریدی بصیرت' مابعد الطبعی مشاہدہ' تمام عناصر و اشیاء سے تعلق کا احساس ـــ غرض سب کا رشتہ اس سے ہے۔ درخت' ان تمام تجربوں کا ہمہ گیر علامیہ ہے' یہ ہندوستانی جمالیات کا ایک انتہائی معنی خیز پیکر ہے بدھ فنکاروں نے ہندوستان کی روایت کا رس اس علامت سے بھی حاصل کیا ہے اور اسے جاوداں بنا دیا ہے۔ 'چھاتے' کو دیکھ کر شیو کے سیس ناگ' (سائباں) کی یاد تازہ ہو جاتی ہے ہندوستانی جمالیات میں دائرہ یا چکر کی اہمیت پر بھی ہم غور کر چکے ہیں۔ تانتروں کے سری چکر' بھیروی چکر' سدھا چکر اور کال چکر میں تمام عناصر و اشیاء کی وحدت اور شکتی کے نیچے سے اوپر جانے کے عمل کو یاد کیجیے تو لامحدودیت اور پوری کائنات کو گرفت میں لینے اور باطن میں کھینچ لینے کے عمل کی اہمیت کا اندازہ ہوگا۔ اس علامت سے تخلیقی رشتہ قائم کر کے بدھ فنکاروں نے ایک نئی جہت پیدا کر دی ہے[1]۔ 'پہیہ' کا رشتہ آریا فنکاروں کے ذہن اور عمل سے گہرا ہے۔ ''رتھ' کے پہیوں نے اس دور کے تخلیقی فنکاروں کو شدت سے متاثر کیا ہے' سانچی کی تیسری اہم علامت یہی 'چکر'

---

[1] اس سلسلے میں وشنو کے چکر کو ذہن میں رکھنا چاہیے' یوں وشنو کے پیکروں کی اکثر خصوصیات بدھ کے پیکر میں جذب ہیں سمندر کی سطح پر لیٹے ہوئے وشنو' بیٹھے ہوئے بدھ کے پیکروں سے ممکن ہے رشتہ رکھتے ہوں' کنول اور سورج سے وشنو کی وابستگی بھی غور طلب ہے۔ ش۔ ر



● — منجری

للت گری (اُڑیسہ)

یا دھرم چکر ہے جس میں بدھ ازم کی معنویت جذب ہے' بدھ کے پہلے پیغام کا علامیہ ہے' پہلے پیغام کو پہیے' کی صورت میں نقش کیا گیا ہے' یہ کبھی تخت کے اوپر نظر آتا ہے اور کبھی ستون یا کھم پر! سانچی میں چکر' دھرم چکر' یا 'پہیے' کی عبادت کے کم و بیش دس مناظر ہیں۔

چوتھی اہم علامت "استوپ" ہے جو بدھ کے انتقال کی علامت ہے' اس پر گفتگو دلچسپ ہے ہندوستانی روایات سے اس کا رشتہ بھی بہت گہرا ہے' سورج اور سورج کی علامتوں کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے' دھرم چکر کے گھمانے کا عمل آفتاب کی گردش کا احساس عطا کرتا ہے' آریا بھی 'استوپ' بناتے تھے جس کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ اسے دیکھ کر اپنی روشنی عطا کر کے آفتاب کے غروب ہونے کا تاثر بھی ملتا ہے اس احساس کے ساتھ کہ یہ آفتاب پھر طلوع ہوگا۔ منقش جاتکوں کا مطالعہ کیا جائے تو اس سچائی کا اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ بدھ فنکاروں کا ذہن جنگل کی تہذیب اور جنگل کی علامتوں سے گہرے طور پر وابستہ تھا۔ درختوں' پرندوں اور جانوروں کے ہجوم کو ہر جگہ دیکھا جا سکتا ہے' ہندوستان کی لوک کہانیوں میں یہ کردار ہر جگہ موجود ہیں' جاتکوں کی کہانیوں میں بھی یہ کردار عمل کرتے ہوئے نظر آتے ہیں' بودھیستو کے جنموں ان کے عمل اور ان کے رشتوں کی داستانیں ان ہی کرداروں سے واضح ہوتی ہیں' ان میں بعض انتہائی قدیم کہانیاں ہیں جو نئی معنویت لے کر آئی ہیں' ان کرداروں سے انسانی جذبات و احساسات اور انسانی عمل اور ردِ عمل کو نمایاں کیا گیا ہے' یہ تمثیلی پیکر جنگل کی زندگی اور پرانی کہانیوں کے جوہر کو سمیٹ کر لے آئے ہیں' بدھ فنکاروں کے ساتھ ہندوستان کے قدیم قبیلوں اور نسلوں کے تجربے بھی ہیں اور آریا فنکاروں کا ذہن بھی' ایک طرف اپنی روایتی اور کلاسیکی کہانیوں اور لوک قصوں کا سہارا لیا گیا ہے[1] اور دوسری طرف ہندو روایات کے گہرے اثرات کو بڑی شدت سے قبول کیا گیا ہے' رشی منی درختوں کے نیچے بیٹھ کر تپسیا کرتے تھے' دھیان میں ڈوب کر گیان پاتے تھے یہ غیر معمولی تاثر بھی ایک بنیادی تاثر رہا ہے جس کے جلوے جا بجا نظر آتے ہیں۔ خود بدھ کے پیکر عمدہ ثبوت ہیں۔

---

[1] بعض محققین کے مطابق ان منقش جاتکوں کی کہانیاں بھوپالی اور سنگھالی کتابوں میں آج بھی موجود ہیں۔

ش۔ ر

بودھیستو کے 'بال' کی عبادت کے مناظر بھی توجہ چاہتے ہیں۔ جنت میں اندر دیوتا ان کے بال کی پرستش کرتے ہوئے ملتے ہیں، یہ کہانی مشہور رہی ہے کہ جب شہزادہ سدھارتھ نے اپنے قیمتی لباس اتارے تو انھوں نے اپنے لمبے لمبے بال بھی کاٹ ڈالے اور دستار کے ساتھ بالوں کو بھی فضا میں اچھال دیا، یہ دونوں جنت میں داخل ہوئے اور دیوتاؤں نے صرف ان کی حفاظت ہی نہ کی بلکہ ان کی عبادت بھی شروع کردی، ہندو اساطیر کے کردار بدھ قصوں میں شامل ہوئے ہیں اور پرانے اور نئے تجربوں کے رشتے کو مضبوط کیا ہے۔ بدھ آرٹ نے جہاں ہندو مابعد الطبیعیات کی روشنی حاصل کی ہے وہاں اساطیر کی پراسرار فضاؤں کا گہرا تاثر بھی قبول کیا ہے۔

سانچی کے بڑے دروازوں (بڑے استوپ کے دروازے) کے درمیان بدھ کا پیکر ہے اس کے سر کے اوپر سائبان (چھاتا، تقدس کی علامت) بھی تھا جس کا نشان موجود ہے بدھ کے چار پیکروں کی تخلیق گپت دور میں ۴۵۰ء یا ۴۵۱ء میں ہوئی تھی یہ چاروں پیکر 'دھیان مدرا' میں ہیں، ہر پیکر کے قریب ادب سے کھڑے خادم بھی نظر آتے ہیں اور اوپر اڑتے ہوئے گندھارو بھی ہیں۔ 'دھیانی بدھ' کی چار مختلف صورتوں کا ذکر ملتا ہے، غالباً وہی چار صورتیں یہاں بھی ہیں یعنی:

- 'اکشوبھیہ' (مشرق)
- 'رتن سمبھو' (جنوب)
- امیتابھ (مغرب)
- اور اموگھ سدھ (شمال)

ان میں 'رتن سمبھو' کا پیکر زیادہ جاذب نظر ہے۔ 'دھیانی بدھ' کے پیکروں کا شعور فنی اور جمالیاتی نقطۂ نظر سے غیر معمولی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ شمالی مہایان دبستان نے دھیانی بدھ کا تصور پیش کیا تھا اور یہ کہا تھا کہ پچھلے جنم کے ہر بدھ کے ساتھ ایک دھیانی بدھ بھی تھا، استغراق اور مراقبے میں ڈوبا ہوا، روحانیت کی اعلیٰ ترین سطح کا احساس دلاتا ہوا، کشیپ بدھ کا دھیانی بدھ[1]

---

[1] نیشنل میوزیم نئی دہلی میں "بدھ کا دایاں ہاتھ" (کارا کھوجا۔ ساتویں / آٹھویں صدی) ایک نادر نمونہ ہے جس میں درمیان کی انگلی قدرے جھکی ہوئی ہے اور کسی اہم مدرا کا نقش بن گئی ہے۔ ش۔ ر

'رتن سمبھو' (جنوب)، تھا، گوتم کا امیتابھ (مغرب)، اموگھ سدھ (شمال)، آنے والے بدھ میتریا کا دھیانی بدھ ہے۔ 'دھیانی بدھ'، بودھیستو نہیں بنے ہیں۔ ہندوستانی فنکاروں نے 'دھیانی بدھ' کو حسّی سطح پر شدت سے قبول کیا ہے۔ بدھ کے پیکروں کی تراش خراش میں 'دھیان مدرا' کو انھوں نے ہمیشہ پیشِ نظر رکھا ہے اور استغراق اور مراقبے کی کیفیت کی جمالیاتی جہت کو نمایاں کیا ہے۔ اعلیٰ ترین روحانی اور نرگسی سطح پر بدھ کے حسّی پیکروں کا احساس غیر معمولی ہے۔

"تارا" • بُدھ آرٹ

(تن گری، اڑیسہ)

(پٹنہ میوزیم)

— بُدھ ازم کے اثرات کی وجہ سے نسوانی پیکر سمادھی میں بیٹھ گئے!

— عظیم ماں، کے آرچ ٹائپ کے دباؤ اور تخلیقی پیکر کی نئی صورت!

• امراوتی کے پیکروں کا مطالعہ کرتے ہوئے جہاں پچھلی روایات کی اعلیٰ قدروں پر نظر ضروری ہے وہاں اُس زمانے کے تہذیبی اور تمدنی مرکزوں کو بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ دانشکدے تمدنی اور تہذیبی مراکز تھے، ٹیکسلا، نالندہ، وکرم شیلا، کنٹاکا (کشنا ندی کے کنارے)، بنارس، پشپ گری (اڑلیسہ)[1]، سنزی دھنیا وغیرہ صرف ہندوستان کے بڑے تہذیبی مراکز نہ تھے بلکہ اس دور میں ایشیا کے بڑے دانشکدے بھی تھے اور تمدنی اور علمی تحقیق و جستجو کے بڑے اداروں کی حیثیت رکھتے تھے، یہاں مختلف علوم کی تربیت میں مصوری اور صنعت کاری کو بڑی اہمیت حاصل تھی، بہتر تربیت کے بعد فنکار مختلف علاقوں میں جاتے تھے۔ 'یوگ' کی تعلیم کے بھی یہ بڑے مراکز تھے۔

بدھوں نے 'یوگ' کے اعلیٰ ترین تجربوں کو اپنے تجربوں سے ہم آہنگ کیا تھا اور فنکاروں کی تربیت میں اسے نمایاں حیثیت دی گئی تھی، صورت گری کے فن کو سیکھنے کے لیے قدیم ہندو فنکاروں کی طرح بدھ فنکار بھی جسم کی پاکیزگی، گرو کے احترام، ان کے قدموں سے لگ کر علم کی روشنی حاصل کرنے کی آرزو، اندازِ نشست اور مشاہدہ اور دھیان وغیرہ کی اہمیت کو خوب سمجھتے تھے۔ گرو فنکاروں نے 'پراتھیار' دھران، دھیان، نیام، آسن، پریانام اور سمادھی کی بہتر

---

[1] ہوین سنگ نے اسی دانشکدے کو "پوسی، پو، کیلی" (PUSIE - P'OKILI) کہا ہے، پشپ گری کی شہرت دور دور تک پھیلی ہوئی تھی، وکرم شیلا، نالندہ (بہار) اور پشپ گری (اڑلیسہ) کے عالموں اور فنکاروں نے چین، جاوا، لنکا اور دوسرے کئی ملکوں سے تہذیبی اور ثقافتی رشتے قائم کر رکھے تھے۔ ش۔ ر

تربیت کو تخلیق کے لیے ہمیشہ ضروری سمجھا' ایسے مرکزوں میں پرانے تجربہ کار ہندو فنکاروں نے بھی ہمیشہ تربیت دینے میں نمایاں حصہ لیا ہے' جو محققین بار بار یونانی اور ایرانی اثرات کی طرف اشارے کرتے ہیں اور حملہ آوروں کے فنون کے اثرات کی نشاندہی کرتے ہیں ان میں بہت کم ایسے ہیں جنھوں نے ان تہذیبی مرکزوں کی اہمیت کو سمجھا ہے اور یہاں کی تربیت اور عظیم تجربوں کی قدر و قیمت کا اندازہ کیا ہے۔ یونانی اور ایرانی اثرات اور شمال مغرب میں ان کی فنکارانہ کاوشوں کو کوئی نظر انداز نہیں کر سکتا لیکن ہندوستانی مصوری اور مجسمہ سازی کی انفرادیت جو ان مرکزوں سے اُبھر کر سامنے آئی ہے اس کا مطالعہ اور تجزیہ بھی بہت ضروری ہے۔ ان دانشکدوں کے رجحانات مختلف ہیں لہٰذا ان رجحانات کا تجزیہ جس حد تک ممکن ہے کرنا ضروری ہے' اس طرح ہندوستانی ذہن کے عمل اور تخلیقی آرٹ کی کئی جہتوں کی معنویت کا علم ہوگا۔ قدیم ہندوستانی اور بدھ تخلیقی فکر کی آمیزش اور آویزش کے مراکز یہی دانشکدے ہیں! 'مہایان تصورات' میں ویدی تصورات لاشعوری اور شعوری طور پر جذب ہوئے ہیں۔ ناگ ارجن کی فکر و نظر کے مطالعے سے اس تعلق سے کئی سچائیاں سامنے آجائیں گی' اس آویزش اور آمیزش سے ہندوستانی تخلیقی آرٹ نے اپنی جمالیات کے دائرے کو اور بھی وسیع تر کیا ہے۔

امراوتی کے مجسمے ملک کی زندگی کی مختلف تصویریں پیش کرتے ہیں' دوسری صدی عیسوی کے آخری دور میں کشنا ندی کے کنارے بدھ فنکاروں نے اعلیٰ فنکاری کے یادگار نمونے پیش کیے ہیں۔ بدھ پہلی بار ہندوستانی آرٹ میں ایک 'دیوتا' کی صورت جلوہ گر ہوتے ہیں' مثلاً ایک جگہ ناگ راج اپنی بیوی کے ساتھ بدھ کی عبادت کرتا ہوا ملتا ہے' اسے دیکھ کر بھاڑہت کے اس 'کینوس' کی یاد تازہ ہو جاتی ہے جسے جنرل کیننگھم نے دریافت کیا تھا درخت کی عبادت کا منظر ہے ناگ راج درخت کی عبادت کر رہا ہے وہاں بدھ نہیں ہیں درخت ہی بدھ کی علامت ہے۔ ناگ راج کے اوپر پانچ سروں والا ناگ ہے جو جھیل سے باہر نکل رہا ہے' دائیں جانب ایک راہب ہے جو ندی میں کھڑا ہے' ناگ کے اوپر کسی دیوی کا چہرہ ہے' بدھ افکار و خیالات کے اثرات اتنے گہرے ہیں کہ تصوریت یا آئیڈیل ازم مجسمہ کی روح بن جاتی ہے اور جنگل کی تہذیب کے اثرات بہت کم ہونے لگتے ہیں' فطری عناصر سے

• 'تارا'
(للتہ گری مندر، اڑیسہ)

• 'تارا'
(للتہ گری، اڑیسہ)
— انڈین میوزیم

زیادہ تخیلی فکر کے تراشے ہوئے پیکروں کی اہمیت ہوجاتی ہے' استوپ خود ایک زندہ اور متحرک پیکر بن جاتا ہے' انسانی جسم کے اوصاف کے ساتھ فوق الفطری عناصر فنکارانہ احساس کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں۔

بھاڑہت کی فنکاری کی سطح یقیناً بلند ہے لیکن امراوتی کی تخلیقات فنی نقطۂ نظر سے جمالیاتی اقدار کا زیادہ عمدہ نمونہ پیش کرتی ہیں۔ ہوین سنگ نے ۶۲۹ء میں امراوتی کو دیکھا تھا اس کی یہاں آمد سے سو سال پہلے ہی اس کی صورت بہت حد تک مسخ ہو چکی تھی اس کے باوجود اس نے اس کے جلال و جمال کی بے حد تعریف کی ہے۔

امراوتی کی مجسمہ نگاری میں تفصیل کا آرٹ ہے آرائش و زیبائش زیادہ ہے لیکن ان میں مناسب توازن بھی ہے' بدھ کی زندگی کے مناظر کی بنیاد لوک کہانیاں ہیں' پہلی اور دوسری صدی عیسوی میں جو قصے مقبول تھے اور آسانی سے عام لوگوں کے دل و دماغ کو چھو لیتے تھے ان ہی قصوں کو پیش کرنے کی کوشش ملتی ہے' پانچ سر والے ناگ کا پیکر توجہ طلب بن جاتا ہے اسے بدھ کے تخت پر بٹھایا گیا ہے' چکر کو مرکزی حیثیت حاصل ہے درخت کی علامتیں بھی نمایاں ہیں اسی طرح جانوروں کے پیکر بھی توجہ طلب ہیں بدھ' دھرم چکر اور سنگھ تینوں نمایاں طور پر مختلف مقامات پر پیش ہوئے ہیں' استوپ کے نچلے حصے میں جو سل (SLAB) ہے اس پر چار مختلف مناظر ہیں:

- پہلے منظر میں پانچ سر والا ناگ تخت پر بیٹھا ہے اور اس کے تقدس کا احساس پیدا کیا گیا ہے جو جانور ہیں وہ محافظ بھی ہیں اور عقیدت مند بھی۔
- دوسرے منظر میں 'ناگ' کی جگہ 'چکر' ہے اور اس کے گرد عابد نظر آتے ہیں۔
- تیسرے منظر میں "درخت" کی حیثیت مرکزی ہے' اس کے نیچے کسی مقدس شے کا فنی تاثر پیدا کیا گیا ہے' اس کے گرد کئی عابد یا بھکشو ہیں جن کے جسم کا تحرک توجہ طلب بنتا ہے۔ دو نسوانی پیکر ہیں' ایک رقص کے انداز میں ہے اور دونوں ہاتھ سر کے اوپر ہیں اور دوسرا — اجنتا کے نسوانی پیکروں جیسا ہے۔
- چوتھا منظر برباد ہو چکا ہے' اس لیے اس کے متعلق کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

جن 'جاتکوں' کو یہاں نقش کیا گیا ہے ان میں 'چھد دانت جاتک' 'ہمسا جاتک' 'چمپیا جاتک' 'ودھر پنڈت جاتک' اور 'من دھات جاتک' کی پہچان فوراً ہو جاتی ہے[1]۔ بدھ کی زندگی کے بعض چھوٹے لیکن اہم واقعات بھی نقش ہیں مثلاً 'انگلی مال' 'سمن' اور بدھ کی خدمت میں پہنچنے سے قبل اجات شترو کا جیوک سے مشورہ وغیرہ۔ سام وتی کی وہ کہانی بھی نقش ہے جو کہیں اور نہیں ملتی جس میں وہ بدھ کے احترام کو مقدم تصور کرتی ہے اور اپنے شوہر راج اُدین کے تئیں حد درجہ وفادار ہے اور اپنی سوت مگن دیا کے حسد سے بچنے کی کوشش کرتی ہے۔

ست واہنا دور کے فنکاروں نے جہاں بدھ ازم کے جادو کو پھیلایا ہے وہاں ہندو آرٹ کے خوبصورت ترین نمونے بھی پیش کیے ہیں، گودی ملم میں "شیوا پنے لنگ پر" اور اگنی" رُدر اور یاکشنا' وغیرہ کے پیکر ست واہنا دور کی فنکاری ہی کے کرشمے ہیں۔

---

[1] نیشنل میوزیم نئی دہلی میں 'جاتک' کا ایک عمدہ نمونہ توجہ چاہتا ہے، اس 'کینوس' میں بدھ کے پچھلے جنموں کے مناظر ہیں۔ ش۔ر

• بہار میں نالندہ اور وکرم شیلا اور اڑیسہ میں پشپ گری مشہور دانش کدے تھے فنون لطیفہ کی نشو و نما میں بھی ان دانش کدوں نے نمایاں حصہ لیا ہے، پاٹلی پتر، ویشالی، راج گیر، بدھ گیا، ویدر گنج (بہار)، اور للتہ گری، اودے گری اور رتنا گری (اڑیسہ) ایسے علاقے تھے جہاں بدھوں نے علوم کا اعلیٰ معیار قائم کیا تھا، مختلف علوم کی تعلیم و تربیت میں گہری دلچسپی لی تھی، مختلف علاقوں میں جاکر مختلف علوم حاصل کرنے اور اپنے علم سے آشنا کرنے کی عجیب حیرت انگیز لگن تھی۔ فنکاروں نے اپنی بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا۔ تہذیب کی یہ دولت اب نہیں رہی، اس کے آثار ملتے ہیں، دروازوں، استوپوں، لاٹوں اور مجسموں کے جو نمونے ملتے ہیں ان سے فنکاروں کی اعلیٰ ترین تخلیقی صلاحیتوں کا پتہ چلتا ہے، نالندہ اور وکرم شیلا اور پشپ گری کا تہذیبی اور ثقافتی رشتہ مضبوط اور مستحکم تھا، علماء، اساتذہ، طلبہ اور فنکار ایک تمدنی اور تہذیبی مرکز سے دوسرے تمدنی اور تہذیبی مرکز میں جاتے رہتے تھے، بہار اور اڑیسہ میں وہیاروں کی تعداد بہت زیادہ تھی، بدھ بھکشوؤں نے ان وہیاروں، کو اپنے علوم کی روشنی میں بڑی عظمت بخشی، ان مقامات پر "یوگ" کی تعلیم کی بڑی اہمیت تھی، بھکشو پراجنا نے نالندہ میں تعلیم حاصل کی تھی اور "یوگ" کے مطالعے کے لیے پشپ گری آئے تھے، یہ وہی بھکشو ہیں جو ۷۹۵ء میں راجہ سبھا کار کی خواہش پر چین گئے تھے تاکہ چین کے تے سانگ (TE-TSONG) کو بدھ ازم کی روشنی عطا کر سکیں[1] اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ چین اور بہار اور اڑیسہ کے ثقافتی تعلقات گہرے

(SYLVAR LOVY : ' KINGSUBHAKARA OF ORRISA -
-EPIGRAPHIC INDIACA VOL. XV)

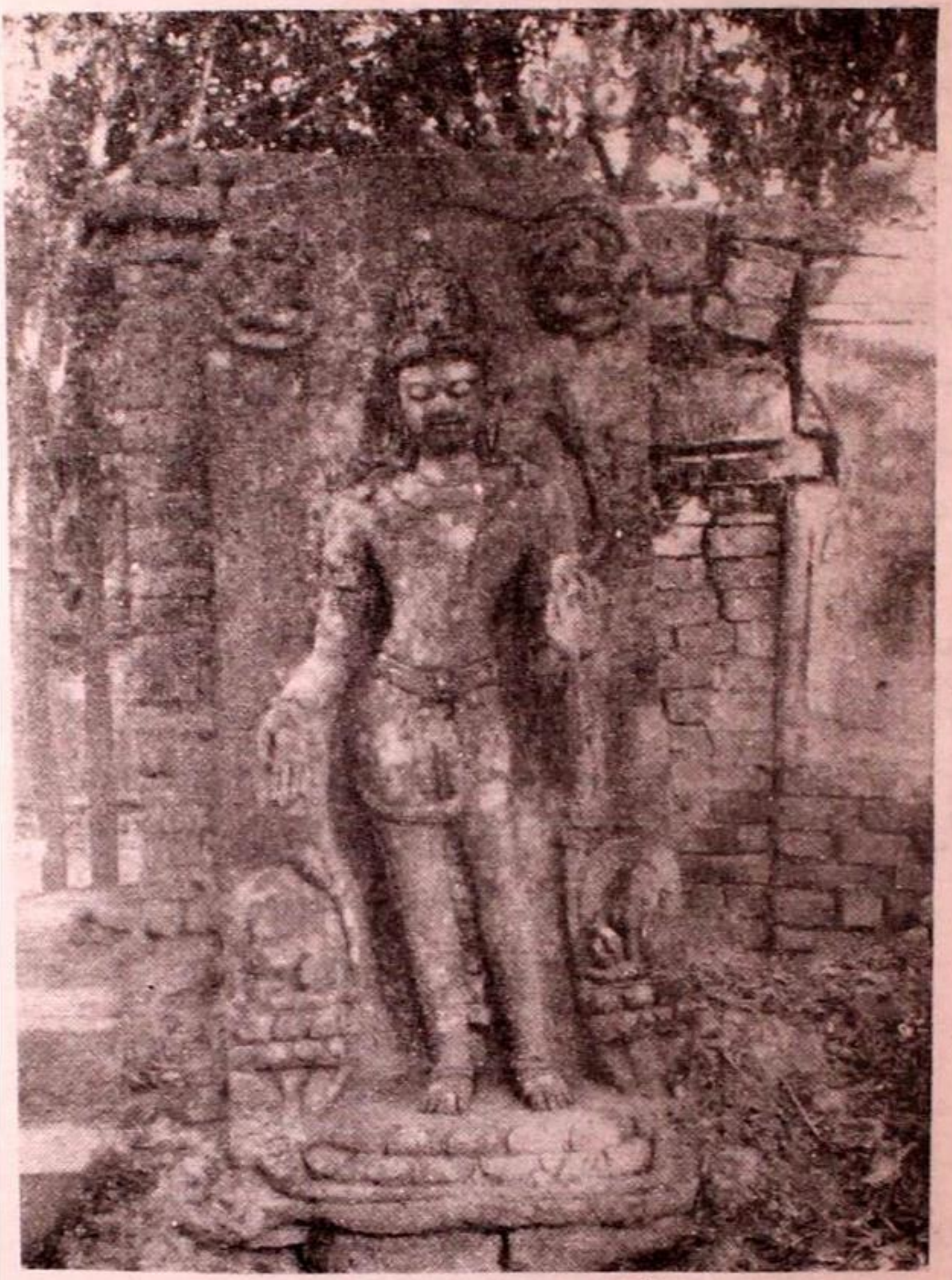
تھے، چین میں بھی ایسے علماء موجود تھے جو ویدی، سنسکرت اور پالی زبانوں سے واقف تھے۔

نالندہ، وکرم شیلا اور پشپ گری کی شہرت چین تک پھیلی ہوئی تھی، نیپال کے پرانے مندروں اور مجسموں کو بھی دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ان مرکزوں کے فنکاروں نے وہاں کے فنونِ لطیفہ کو بھی شدت سے متاثر کیا ہے، نیپال کے استوپوں اور بدھ کے مجسموں پر ہندوستانی افکار و خیالات اور ہندوستانی جمالیات کے گہرے اثرات ہیں' اس وقت نالندہ اور وکرم شیلا کی ویرانیوں کا ہمیں علم ہے، ان مقامات سے جو کچھ حاصل ہوا ہے وہ سب ملک کے مختلف عجائب گھروں میں موجود ہیں، پشپ گری (اڑیسہ) کی طرف بار بار نظر جاتی ہے اس لیے کہ یہاں سے ہمیں بہت کچھ حاصل ہوا ہے ان سے نالندہ اور وکرم شیلا کی تہذیبی اہمیت اور مختلف روایات کو بھی سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

ہوین سنگ نے نالندہ کے بعد پشپ گری کو بھی دیکھا تھا، یہ وہ زمانہ تھا جب اڑیسہ کے بہت سے علاقوں میں 'مہایان بدھ ازم' کے پیرو موجود تھے، سیکڑوں 'وہار' تھے، ہوین سنگ نے اسی یونیورسٹی کو (PUSIC - POKITI) کے نام سے یاد کیا ہے' اب تو یہاں بھی ویرانی سی پھیلی ہوئی ہے، للتہ گری، رتن گری اور پشپ گری سے جو چیزیں حاصل ہوئی ہیں وہ "اسٹیٹ میوزیم بھونیشور" اور ملک کے بعض دوسرے عجائب گھروں میں آج بھی دعوتِ غور و فکر دیتی ہیں۔ مورخین کی تحقیق کے مطابق "کارا راجاؤں" کی سرپرستی میں پشپ گری میں علم و دانش کی روشنی پھیلی' اودے گری' رتن گری اور للتہ گری سے بدھ کے بہت سے مجسمے حاصل ہوئے ہیں[1] ان میں پدم آسن' میں بدھ کے پیکر شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں' اسی طرح اولوکیشور، میترا، منجری، پدما پنی' امیتابھ وغیرہ کے کئی پیکر تخلیقی آرٹ کے عمدہ نمونے ہیں' للتہ گری سے' پدم آسن میں بدھ' اولوکیشور' میترا' منجری اور تارا کے نہایت ہی قابل قدر پیکر دستیاب ہوئے ہیں' 'دھیانی بدھ' کا ایک پیکر اس عہد کے تخلیقی معیار کا خوبصورت ترین نمونہ ہے' "بھومی سپارس مدرا"

---

[1] گاؤں والوں نے کچھ مجسموں کو اپنے گھروں میں دیوتاؤں کی طرح سجا رکھا ہے اور انھیں مختلف نام سے یاد کرتے ہیں۔ بدھ کہیں مہادیو بن گئے ہیں اور کہیں وشنو اور برہما! ش۔ر



● — اولوکیتیشور

(للتہ گری، مہانگا، ضلع کٹک، اُڑیسہ)

میں بدھ کے پیکر بھی توجہ طلب ہیں، اولوکیتیشور کے بعض پیکروں کے سر پر تاج ہیں جن میں امیتابھ نظر آتے ہیں، غالباً اس لیے کہ دھیانی بدھ، امیتابھ سے بودھیستو الوکیتیشور کا جنم ہوتا ہے۔ اودے گری سے بھی بودھیستو کے کئی پیکر دستیاب ہوئے ہیں جن میں پدماسنی[1] (ہاتھ میں کنول لیے ہوئے) کی اہمیت زیادہ ہے، رتن گری سے تارا کے کئی پیکر ملے ہیں یہ تمام مجسمے موضوع اور اظہار کی ہم آہنگی اور اپنی نفاست اور نزاکت سے متاثر کرتے ہیں، پیکروں کا وجود داخلی شعاعوں کے ساتھ جلوہ گر ہے فنکاروں کے استغراق کا احساس پہلی نظر میں ہوتا ہے، ہر پیکر انفرادی خصوصیتوں کے ساتھ 'صورتِ کل' کا حصہ نظر آتا ہے، بدھ کے تجربے فنکاروں کے تجربے نظر آتے ہیں، بلاشبہ ہندوستانی فنکاروں نے بدھ کے تجربوں پر غور کرتے ہوئے انھیں خود اپنی حسیات سے ہم آہنگ کر لیا ہے اور انھیں کائناتی سچائی کی صورت عطا کر دی ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ آٹھویں صدی کی ابتدا تک 'مہایان بدھ ازم' کا زور رہا "اس کے بعد رفتہ رفتہ" 'وجرا یانا' نے مہایان بدھ ازم کی جگہ لے لی، راجہ اندر بھومی نے 'وجرا یانا' تحریک کی حوصلہ افزائی کی اور بہت حد تک اس کی سرپرستی بھی کی، آٹھویں صدی ہی میں 'وجرا یانا' نے 'مہایان بدھ ازم' پر فوقیت حاصل کر لی، یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہندوستانی تہذیب کی کلاسیکی فکر اور اس کے سمندر نے 'مہایان بدھ ازم' کو بہت حد تک جذب کر لیا۔

- شُنیہ (صفر)، 'وجر' کی صورت سامنے آیا !
- نسوانی پیکر کو 'شکتی' ہی کے نام سے یاد کیا گیا!
- بدھ کی نئی صورتیں پیدا ہونے لگیں اور بدھ کے کئی مختلف پیکر تراشے گئے!
- دھیانی بدھ کے ساتھ ان کی پانچ 'شکتی' (نسوانی پیکر) بھی وجود میں آگئی۔
- اولوکیتیشور کی 'شکتی' 'پنداراا' نے 'لکشمی'، 'پاروتی' اور 'کالی' کا روپ اختیار کر لیا اور ذہنوں کو

---

[1] مستقبل کے بدھ'! ایک ہاتھ میں کنول ہے دوسرے ہاتھ کے مدرا سے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ کچھ عطا کرنے والے ہیں، ایسے پیکر عموماً 'وردمدرا' میں ہیں۔ ش۔ ر

اپنی گرفت میں لے لیا!

● دھیانی بدھ 'آموگھ سدھی' کے ساتھ تارا کا پیکر کم و بیش اسی طرح ابھرا جس طرح شیو کے ساتھ پاروتی اور کالی کا ــ یا وشنو کے ساتھ لکشمی کا!

● اکشوبھیہ' کے ساتھ ہیروکا (HERUKA) کا پیکر سامنے آیا جس کے گلے میں انسانی کھوپڑیوں کی مالا ہے اور جس کا رقص لاشوں پر ہوتا ہے' کالی کا حسّی تصوّر جذب ہو گیا ہے!

آمیزش اور آویزش کے اس تہذیبی عمل سے ہندوستانی جمالیات کی نئی جہتیں پیدا ہوئی ہیں' مابعد الطبعیاتی اور اساطیری تجربوں کی نئی بازیافت نے فنونِ لطیفہ کو شدت سے متاثر کیا ہے مجسمہ سازی اور مصوری نے تخلیق کی وحدت کے مظاہر کے جلوؤں کو بڑی شدت سے بھینچا ہے۔ بدھ کے پچھلے جنموں اور آنے والے بدھ اور ان کی شکتی کے پیکروں نے بہت کچھ خلق کرنے کے لیے اکسایا' جنگل' جانور' پرندے اور قدرت اور فطرت کے انگنت مظاہر اپنے رنگوں' آوازوں اور خاموشیوں کے ساتھ تخلیقی تجربوں میں شامل ہوئے' یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ ہندوستانی اساطیر کی رومانیت اور جمالیات نئے تجربوں میں شامل ہوئی تو فنکاروں کے تخلیقی عمل کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہو گیا' بہار' اڑیسہ' سانچی اور نیپال' لنکا اور جاوا کے تخلیقی نمونے مثال کے لیے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ نیپال میں بودھ ناتھ استوپ (بدھ' بودھ ناتھ ہو گئے یعنی عقل اور علم و دانش کے دیوتا' ناتھ کا لفظ توجہ چاہتا ہے) فنِ تعمیر کا انوکھا منفرد نمونہ ہے یہاں اس آمیزش کے جلوے ہر طرف نظر آتے ہیں' یہ ہندوؤں کا بھی مقدس مقام ہے اور بدھ راہب بھی دور دور سے زیارت کے لیے آتے رہتے ہیں' تبت' چین اور جاپان کی طرح یہاں بھی 'بدھ کی آنکھوں' کو اہمیت دی گئی ہے' بدھ کی دو آنکھیں سب کچھ دیکھ رہی ہیں ان کی وہ آنکھیں جو ہمیشہ گیان دھیان کی وجہ سے بند رہیں یا حد درجہ جھکی رہیں شیو کی آنکھوں اور خصوصاً ان کی 'تیسری آنکھ' کی طرح ہمیشہ کھلی ہوئی ہیں' بدھ کی آنکھیں کائناتی شعاعوں' بصری وحدت' صورت کل' زندگی کے چکر' کائناتی ارتعاشات' چشم کائنات' ماورائے شعور اور ذاتِ لامحدود کی علامت ہیں' تخلیقی فنکاروں نے انھیں پُرجمال اور پُراسرار بنایا ہے' بدھ کے پورے وجود کی معنویت اُبھر آئی ہے یہ آنکھیں تیزی سے احساس اور جذبے میں سرایت کر جاتی ہیں اور باطن میں اترنے

بودھیستو
(اجنتا/ غار ۴)

داخلی بیداری،
رُوح
کی
رفعت

لگتی ہیں۔ یہ استوپ، راجہ مان دیو نے تعمیر کیا تھا۔ اس کی تعمیر کے سلسلے میں روایت یہ سنی کہ دیوی مانی یوگنی نے راجہ کو کہا تھا کہ ایسے استوپ کی تعمیر سے تمھارے گناہ معاف ہو جائیں گے، یہاں 'پہیے' کو بڑی اہمیت دی گئی ہے لیکن سب سے زیادہ توجہ طلب 'گربھ' رحم! (WOMB) ہے، 'بودھ ناتھ کا گربھ'! تخلیق کا مرکز! اس کا رشتہ قدیم ہندوستانی تفکر سے ہے، وحدت اور عورت اور مرد کی اکائی کے قدیم ترین تصور نے ایک نئی صورت اختیار کر لی اور تخلیقی فنکاروں نے اسے ایک جلوہ بنا دیا۔ کھٹمنڈو سے دو میل دور ایک پہاڑی پر "سوام بھوناتھ استوپ" (غالباً دو ہزار سال قدیم) میں بھی گربھ، کو بڑی اہمیت دی گئی ہے، بدھ کی کھلی ہوئی خوبصورت آنکھیں یہاں بھی ہیں۔ روایت یہ ہے کہ جب نیپال کی وادی ایک جھیل تھی تو اس میں پانچ مختلف رنگوں کی شعاعیں لیے ایک کنول کھلا، پانچ رنگوں کی شعاعوں کا سرچشمہ سوام بھوناتھ تھے، یہ ان ہی کے وجود کی روشنیوں اور رنگوں کی شعاعیں تھیں۔

جہاں کنول کھلا وہیں یہ استوپ بنا، کائنات اور اس کے تمام عناصر کی تخلیق کا سرچشمہ 'سوام بھوناتھ' کا وجود ہے، وہی خالق ہیں (برہم، برہما، وشنو اور شیو) بدھ خالق ہیں، برہم ہیں، برہما ہیں، وشنو ہیں، وہ شیو ہیں کہ جن کا تصور شکتی کے بغیر ممکن نہیں ہے۔[1]

تجربوں کی وہ آمیزش اور آویزش جو ہندوستان میں ہوئی، نیپال میں اپنے جانے کتنے جلوؤں کے ساتھ موجود ہے۔ ان سے فنونِ لطیفہ کی جمالیات اور بے پناہ رومانیت کے دائرے کو وسعت ملی ہے۔ نیپال میں 'ہاراتی' کا ایک پگوڈا ہے، ہاراتی وادی کے تمام بچوں کی نگہباں ہے مچھندر ناتھ کا مندر پگوڈا کی صورتِ دعوتِ نظارہ دیتا ہے، یہاں بھی ہندو اور بدھ فن

---

[1] نیپال میں شیو محبوب ترین دیوتا ہیں، پشوپتی ناتھ مندر، گوہیشوری مندر (پاروتی مندر) گوکارنیشور مندر، کمبھیشور پشوپتی مندر (بھگت پور) بھیرو ناتھ مندر وغیرہ شیو کی عبادت کے لیے ہیں اسی طرح کچھ اور اہم مندر ہیں جن میں وشنو کی عبادت ہوتی ہے مثلاً جل ونائک (گنیش) جگت نارائن مندر (وشنو) چھنگ نارائن مندر (برہما، وشنو، مہیشور) سریا ونیاٹک (گنیش) وغیرہ۔

کی آمیزش کے جلوے بکھرے ہوئے ہیں آوکیتشور پد ماپنی (بدھ) کے جانے کتنے پیکر ہیں، بدھ کی زندگی کے واقعات نقش ہیں جو مصوری کے عمدہ نمونے ہیں' ہندوؤں کے دیوتاؤں اور ان کی دیویوں کے پیکر بھی آوکیتشور پد ماپنی کے ساتھ ہیں۔

"ہیرانیادرن مہاویر مندر" پگوڈے کی صورت میں اپنے سنہرے رنگ سے متاثر کرتا ہے' یہ بھی آوکیتشور (بدھ) کا مندر ہے' بارہویں صدی میں اس کی تعمیر ہوئی تھی' یہاں بدھ کا ایک سنہرا پیکر 'چکر' کے ساتھ توجہ طلب ہے۔ بدھ کے چہرے پر نیپالی فن کے اثرات نمایاں ہیں' 'مہابودھ مندر' اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں اعلیٰ فنکاری کے نمونے ملتے ہیں' اسے لاکھوں بدھ کا مندر بھی کہا جاتا ہے' غالباً اس لیے کہ اس کی ہر اینٹ پر بدھ کی شبیہہ ہے' کم و بیش نو ہزار صورتیں واضح طور پر نظر آتی ہیں' ۱۹۳۵ء کے زلزلے میں یہ مندر زمین کے اندر دھنس گیا تھا اس کی پھر تعمیر ہوئی ان تمام مندروں' استوپوں اور پگوڈوں کے اندر باہر ہندوستانی فکر و نظر اور نیپال کے فن کی آمیزش نمایاں ہے اور ساتھ ہی ہندو بدھ فنکاروں کے تجربوں کی آمیزش کے جلوے ملتے ہیں' صاف ظاہر ہے کہ بہار اور اڑلیسہ کے تخلیقی فنکاروں نے ان کی تعمیر و تخلیق میں نمایاں حصہ لیا ہے۔

گپت عہد کے فنکاروں نے بدھ کے جانے کتنے مجسمے تراشے جو آٹھویں اور نویں صدی میں اپنی معنی خیزی اور تہہ داری اور اپنی صفائی' پاکیزگی اور نفاست کی وجہ سے حد درجہ محبوب بنے اور ان سے مختلف تہذیبی اور ثقافتی مرکزوں کے فنکار شدت سے متاثر ہوئے وجرا پنی کا وہ پیکر جو للتہ گری سے حاصل ہوا (سات فٹ کا مجسمہ' انڈین میوزیم میں محفوظ ہے) تخلیقِ فن کا انتہائی عمدہ نمونہ ہے' اظہاریت' کا ایسا حسن مشکل سے کہیں ملتا ہے بہار اور اڑلیسہ کے بڑے فنکاروں کی وجہ سے لنکا جاوا' چین' نیپال اور وسط ایشیا کے مختلف علاقوں سے جو تہذیبی رشتہ قائم ہوا تھا' اس پر ابھی تحقیق نہیں ہوئی ہے' لنکا' انڈونیشیا' نیپال اور وسط ایشیا کے قدیم ترین بدھ مجسموں کا مطالعہ کیا جائے تو بہار اور اڑلیسہ کے فنکاروں کے اثرات بہت واضح طور پر نظر آئیں گے۔ حال ہی میں (۱۹۸۲-۸۳ء) جاوا کے وسط میں بدھ کے ۵۰۴ مجسمے دریافت ہوئے ہیں' بورو بودر (BORABUDUR) ___ (انڈونیشیا) میں ایسی

ٹوٹی ہوئی عمارتیں ملی ہیں جن کی دیواروں پر بدھ کی زندگی کے واقعات نقش ہیں[1] بہار اور اڑیسہ کے راجاؤں اور خصوصاً سالندر خاندان کی سرپرستی میں یہ رشتے قائم ہوئے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ سالندر خاندان (اڑیسہ) نے ایک لاکھ مزدوروں اور سیکڑوں مجسمہ سازوں اور فنکاروں کی مدد سے اسے ۸۰۰ء میں تعمیر کیا تھا' اس خاندان کے افراد نے بدھ ازم کی اشاعت میں نمایاں حصہ لیا تھا اور ان کے سنہرے دور میں ہندوستانی مجسمہ سازی کا فن اپنے عروج پر تھا۔

---

[1] ۱۹۶۰ء میں یونسکو (UNESCO) نے اس بڑے کام کی ذمہ داری لی تھی۔ ہندوستان کے ساتھ ۲۷ ملکوں نے اس سلسلے میں مدد کی' اس کے لیے ۲۵ کروڑ روپے جمع کیے گئے انیسویں صدی میں جاوا کے برطانوی لیفٹیننٹ گورنر تھامس ریفلس (RAFFLES) نے اس سلسلے میں گہری دلچسپی لی تھی ایک بڑے زلزلے کے بعد اور پھر ایک آتش فشاں کی تباہی نے اتنے بڑے خزانے کو زمین میں دفن کر دیا تھا' کہا جاتا ہے یہ بارہ سو سال پرانا خزینہ ہے۔ کم و بیش سات لاکھ پچاس ہزار پتھروں کا کیمیائی تجزیہ کیا گیا اور انھیں مناسب صحت عطا کی گئی کمپیوٹروں سے ان پتھروں کو ایک بار پھر جوڑا گیا۔ چار کلومیٹر سے زیادہ حصے پر کم و بیش ڈیڑھ ہزار ایسے نقش ہیں کہ جن میں بدھ کی زندگی اور ان کی تعلیمات کے تعلق سے پرانی کہانیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ بدھ کے بعض پیکر شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں' بدھ کے ۴۰۵ مجسمے مختلف مدراؤں میں ہیں' فنکاروں نے ان کے مرگاں اور پپوٹوں کی نزاکت میں اپنی عمدہ فنکاری کا ثبوت دیا ہے' جھکی ہوئی اور بند آنکھوں میں جیسے ان کے وجود کی تمام روشنی سمٹ آئی ہو ابھی حال میں میں نے ان کی بعض تصویریں دیکھی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ شاہکار اس عہد کے فنی نمونے ہیں جب ہندوستانی مجسمہ سازی کا فن انتہائی عروج پر تھا، ہر پیکر سے وجود کی شعاعیں پھوٹ رہی ہیں' ہونٹوں کی تخلیق کرتے ہوئے فنکاروں نے ان کے باطن کے سکون کے گہرے تاثر کو پھیلا دیا ہے۔ اوپر کی جانب اٹھتی ہوئی عمارت تین حصوں میں تقسیم ہے اور یہ تین حصے وہی ہیں جو بدھ تعلیمات کی بنیاد ہیں بدھ ازم نے زندگی کو تین منزلوں میں تقسیم کیا ہے یعنی کام دھاتو (مادی زندگی) یعنی بنیاد مربعے کی صورت میں ہے جو اندر گہرائیوں تک ہے' زمین سے اچھی طرح پیوست روپ دھاتو (اپنی خواہشات تو ختم ہو جاتی ہیں لیکن اپنی مادی صورتوں کا احساس رہتا ہے) (بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

(اُدے گری، اُڑیسہ)

بودھیستو کے مجسمے‘‘

چٹانوں کے اندر جیسے یہ پیکر
کسمسا رہے ہوں، فنکاروں نے
انھیں تراش کر باہر نکالا ہے۔

علامتوں کے پیش نظر خَلا
(VACUM) کو پُر کرنے
رے نلہ جمالیاتی کاوش!

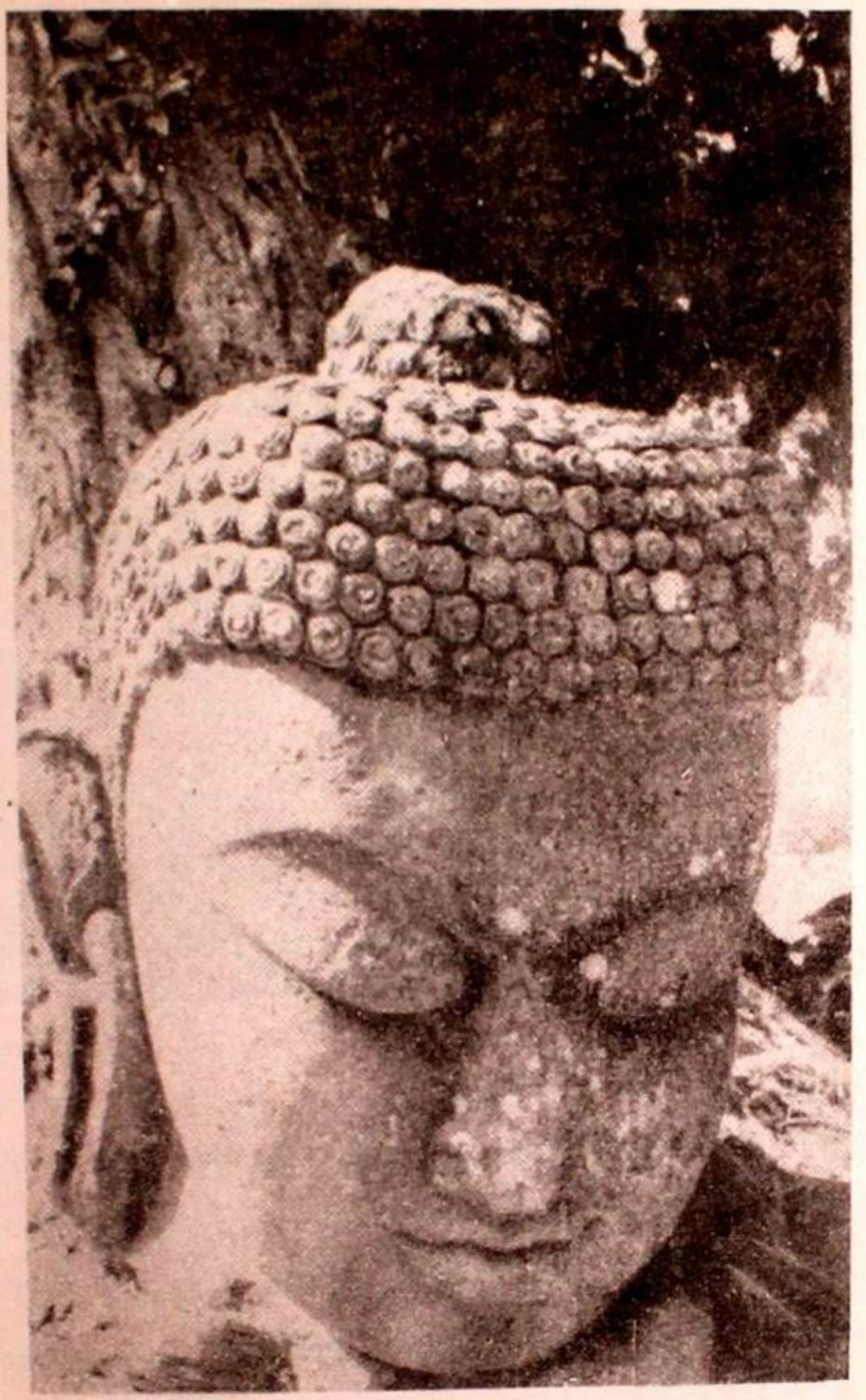
سری لنکا کی روایت کے مطابق "بدھ کا مقدس دانت" چوتھی صدی عیسوی میں کلنگ (اڑیسہ) سے آیا تھا، اڑیسہ کے ایک راجہ کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ ساتویں صدی میں لنکا چلا گیا تھا اور وہاں بھکشو بن گیا تھا۔ ؏

بہار اور اڑیسہ سے جانے کتنے فنکار جاوا، سماترا، نیپال، لنکا، چین، جاپان اور وسط ایشیا کے مختلف علاقوں میں گئے اور وہیں رچ بس گئے، وسط ایشیا کے مختلف علاقوں میں بدھ اور بدھ آرٹ کے جو پیکر اور نمونے حاصل ہو رہے ہیں وہ بھی خاص توجہ چاہتے ہیں، بدھ ازم کے زوال کے بعد بدھ بھکشوؤں، عالموں اور فنکاروں کے قافلے ان دور دراز علاقوں میں اور بھی بڑی تیزی سے بڑھے ہیں۔

یعنی دوسری منزل، چار مربعوں کی صورت میں ملتی ہے، اردپا دھاتو (سب سے بلند اور ممتاز فضا) آزادی اور نروان کی منزل جہاں انسان اپنے تمام مصائب سے آزاد ہو جاتا ہے یہاں چار دائرہ نما منبر ہیں ہر منزل پر دھاتو کے مطابق پیکر تراشی کے عمدہ نمونے ہیں، استوپ بھی اچھی فنکاری کا نمونہ ہیں ہر استوپ میں بدھ کنول کے تخت پر اپنے دھیان مدرا، میں نظر آتے ہیں، سب سے اہم وہ استوپ ہیں جو خلا کی علامت ہے، 'نروان' کے حصول کا اشارہ ہے۔ ش۔ ر

(- CODRINTON, H.W;)

(- A SHORT HISYORY OF CYLON PAGE 35)



"— بُدھ کا چہرہ"

(رتناگری، اُڑیسہ)

• ہندوستان کے مختلف علاقوں میں بدھ کے جو قدیم مجسمے اور پیکر دریافت ہوئے ہیں ان میں چند یہ ہیں:

• بدھ کا چہرہ [1] (متھرا، دوسری صدی، کشان دور)

لاہوتی اصول کے جمال کا پیکر

خصوصیات:

• لپٹے ہوئے لمبے بال، بندھی ہوئی چٹیا، بڑی بڑی خوبصورت آنکھیں، اٹھی ہوئی بھوئیں، پروقار تیور، موٹے ہونٹوں پر پورے وجود کے جمال کا گہرا تاثر!

• بودھیستو کا چہرہ (گندھار آرٹ، تیسری صدی، وادیٔ سوات۔

میتر کا جمال

خصوصیات:

• لہراتے ہوئے بال، آنے والے بدھ کا جمالیاتی پیکر یعنی 'میترا' کی صورت

• سدھارتھ اپنے گھوڑے پر [2] (گندھار آرٹ، دوسری صدی)

۱؎ تصویر کے لیے دیکھیے: [KRAMRISCH STELLA :
- INDIAN SCULPTURE PLATE 2(A)]

۲؎ نیشنل میوزیم نئی دلی میں "تبلیغ کرتے ہوئے بدھ" کا علامتی پیکر جو پہلی یا دوسری صدی عیسوی کا شاہکار ہے خاص توجہ چاہتا ہے ان دونوں پیکروں کا تقابلی مطالعہ دلچسپ ہو سکتا ہے۔ ش۔ر

خصوصیات:

- بیضوی چہرہ، گھوڑے کے ساتھ دو نوجوان جو سدھارتھ کو جانے سے روک نہ سکے، تحرک کا عمل غور طلب۔

تحرک کا عمل

- بودھیستو کا چہرہ (گندھار آرٹ، چوتھی صدی)

خصوصیات:

- انتہائی رحم دل انسان کا چہرہ، چوڑی پیشانی، کانوں میں پھول، سر پر دستار کا تاثر، جھکی ہوئی پلکیں، پیشانی پر گول ٹیکہ۔

وجود کی جوہریت کا مثال

- بودھیستو کا چہرہ (افغانستان، پانچویں صدی)

خصوصیات:

- چہرے کی تراش خراش میں کلاسکی انداز، ذہن کے حسن پر فنکار کی گہری نظر، لمبے کان جن میں پھول نظر آرہے ہیں بڑی بڑی نیم خوابیدہ آنکھیں، ناک ستواں، بندھے ہوئے بال، استغراق کی کیفیت، تناسب اور ہم آہنگی کی عمدہ مثال ہے[1]

استغراق کی کیفیت!

کلاسکی آہنگ کی ایک مثال

- بودھیستو (اڑیسہ، بارہویں صدی)[2]

خصوصیات:

- پروقار انداز میں بیٹھے ہوئے، اولوکیتشور کا پیکر! کنول کے تخت پر، دردمدرا کا پرکشش انداز!

---

[1] پانچویں صدی عیسوی (گپت عہد) کا ایک شاہکار بدھ، نیشنل میوزیم دہلی میں ہے۔ ش۔ ر

(KRAMRISCH STELLA : - INDIAN SCULPTURE PLATE 12)

[2] تصویر کے لیے دیکھیے:

بایاں پاؤں کنول کے تخت پر، دایاں پاؤں نیچے
کنول کے تختے پر قدرے خمیدہ، دایاں ہاتھ دائیں
گھٹنے پر ”ورد مدرا“، ہتھیلی واضح، سر پر تاج، ہلکے
لیکن خوبصورت زیورات سے آراستہ، ننگا جسم،
بند آنکھیں، استغراق میں ڈوبے ہوئے، کمر بند،
بازو بند، پاؤں کی انگوٹھیاں، پازیب اور ہار
وغیرہ دیدہ زیب نیچے ایک چھوٹا سا نسوانی پیکر
بودھیستو کو عقیدت سے دیکھتے ہوئے اور شہد
کے چند قطروں کی آرزو لیے ہوئے اس احساس
کے ساتھ دوسرے چند اور چھوٹے چھوٹے پیکر!
بودھیستو کے بائیں ہاتھ میں کنول، جس سے شہد ٹپکنے
کا تاثر پیدا کیا گیا ہے تخت پر دوسرے کئی پیکر
ان میں پھولوں کا چکر جو دھرم چکر کی علامت ہے
بہت ہی واضح ہے شیر کا چہرہ جو باطنی قوت کا
اشارہ ہے کئی بالشتیے جن کے پاؤں پرندوں جیسے
ہیں ایک وینا کے تار چھیڑ رہا ہے دوسرے کے
ہاتھ میں ڈھول ہے عابد اور تپسوی ہیں، تارا کے
ہاتھ میں کنول کھلتا ہوا، چہرے پر نرمی اور بھولا پن
آرائش و زیبائش اور عمدہ صناعی کا شاہکار!

اودوکیتشور!

•

”ورد مدرا“
کا
شاہکار!
بدھ کے
وجود کی
معنی خیزی
مختلف علامتوں میں!
کینوس کی
خوبصورت
علامتی آرائش!

(بودھ گیا، بہار، نویں صدی)

ل بدھ اور نالگری باقیات[۱]

---

[۱] تصویر کے لیے دیکھیے:

[* THE EASTERN INDIAN SCHOOL OF MEDEAVAL SCULPTURE

ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA. NEW IMPERIAL SERIES XLVII

(DELHI-1933) PLATES II & III C.]

خصوصیات:

- بدھ کے حاسد دیودتا نے ایک خونخوار جنگلی ہاتھی کو اس لیے چھوڑ دیا تھا کہ وہ بدھ کو مار ڈالے، دیو تا بدھ کا رشتہ دار تھا اور اسے یہ بات پسند نہ تھی کہ بدھ بھکشو بن کر در در بھٹکتا مانگیں، اس خونخوار جنگلی ہاتھی کا سر بدھ کے سامنے جھک گیا!

اس منظر میں بدھ کا تحرک توجہ طلب ہے، تحرک کو نقش کرنے کی یہ عمدہ فنکارانہ کاوش ہے، بدھ کا دایاں پاؤں کنول کے پھولوں پر ہے اور بایاں پاؤں جھکا ہوا ہے، دایاں ہاتھ ہاتھی کی طرف جھکا ہوا ہے، بائیں ہاتھ سے ایک شیر نکلتا ہوا نظر آرہا ہے جو ان کے باطن کی طاقت کا علامتیہ ہے اس ہاتھ میں ان کے لباس کا ایک حصہ ہے لباس (سنگھٹی) انتہائی باریک ہے جس سے ان کا جسم نظر آرہا ہے، سنگھٹی سے دونوں کاندھے چھپے ہوئے ہیں، سر کے پاس دو ننھے ننھے استوپ بنے ہوئے ہیں اس کے دوسرے عناصر بھی توجہ طلب ہیں۔

پیکر کے تحرک کا فنی تاثر!

- بدھ اور نال گری[1]

(بہار، نویں صدی)

خصوصیات:

موضوع وہی ہے یعنی بدھ اور نال گری ہاتھی!

---

[1] تصویر کے لیے دیکھیے: (KRAMRISCH STELLA : - INDIAN SCULPTURE PLATE 19

زمانکایہ !
بھکشو کی عظمت کا روپ !

یہاں بدھ بھکشو نظر آتے ہیں۔ اسی روپ میں (زرمانکایہ)، وہ انسان کے سامنے آئے ہیں' ایک ہاتھ ہاتھی کی طرف جھکا ہوا ہے' دوسرا ہاتھ اٹھا ہوا ہے' لباس ہلکا ہے' جسم نظر آرہا ہے۔ سر پر تاج ہے' نگاہیں جھکی ہوئی ہیں' گلے میں ہار ہے' کانوں میں پھول ہیں۔ پیکر میں ہلکا سا تحرک ہے' سر کے قریب دونوں جانب دو موسیقار ہیں جو کائناتی آہنگ کی علامت ہیں' ایک پیکر عابد کا ہے اوپر کنول کے پھول ہیں' ہاتھی کا پیکر چھوٹا ہے جو احتراماً جھکا ہوا ہے۔ بدھ کی پرکشش انگلیوں پر فنکار کی گہری نظر ملتی ہے۔

(مقام نامعلوم' ۹۰۰ء)

• بودھیستو زین کو آواز دیتے ہیں۔

خصوصیات:

• موضوع یہ ہے کہ جب مارا نے سدھارتھ کو تکلیف پہنچائی تو بودھیستو نے زین کو آواز دی' آؤ دیکھو کیسی اذیت دی جا رہی ہے۔

دھیان مدرا
کا
فنکارانہ
اظہار!

یہاں بودھیستو یوگی کی طرح بیٹھے ہیں' دایاں ہاتھ دائیں پیر پر ہے اور کنول کو اپنی خوبصورت انگلیوں سے چھو رہے ہیں' بایاں پاؤں دائیں پیر پر ہے 'دھیان مدرا' کا دلکش نمونہ ہے' سنگھٹی' بائیں کاندھے پر ہے' یہاں بھی' کنول کے پھولوں کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔

(مقام نامعلوم' دسویں صدی)

• بودھیستو زین کو آواز دیتے ہیں"

پربھامنڈل !

تابندگی اور ضیا پاشی کا مظہر !

خصوصیات :

- بودھیستو بیٹھے ہوئے ہیں، ہر جانب کنول ہیں، کنول وجود کے اظہار اور بدھ کے مکمل ظہور کی علامت ہے، تخت پر شیر ہے جو اُن کی باطنی قوت اور طاقت کا اشارہ ہے۔ 'سورج' سے تمام طاقتوں کو حاصل کیا گیا ہے۔ چاروں طرف شعلے ہیں جو 'پربھامنڈل' کو ابھار رہے ہیں۔ یہ شعلے بدھ کی تابانی تابندگی اور درخشانی کی علامت ہیں جن سے بدھ کی ضیا پاشی کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ ہندوستانی آرٹ کا ایک شاہکار ہے۔

(بودھ گیا، بہار، گیارہویں صدی)

- تبلیغ کرتے ہوئے بدھ[1]

خصوصیات :

- بدھ کے خوبصورت ترین پیکروں میں ایک پیکر ہے، 'یوگ' کا نقطۂ عروج ہے، جس انداز میں بیٹھے ہیں اسے 'وجرا پاریَنکا' مدرا کہتے ہیں، اس مدرا، میں بیٹھے ہوئے شخص کو کسی طرح بھی ہلایا نہیں جاسکتا ! دونوں ہاتھ سینے کے قریب ہیں، تبلیغ کرنے کا انتہائی پرکشش تیور ہے، دائیں بائیں

پیکر لاہوت کا مظہر !

---

[1] تصویر کے لیے دیکھیے :

(KRAMRISCH STELLA :

- INDIAN SCULPTURE PLATE 20.

"نیشنل میوزیم نئی دہلی میں دوسری /تیسری صدی کا وہ کینوس سامنے رکھا جائے جسے فنکاروں نے تین حصوں میں تقسیم کیا ہے اور بدھ کی زندگی کی تصویریں ابھاری ہیں (جن میں تبلیغ کے پہلو کو زیادہ نمایاں کیا گیا ہے)، تو اس روایت کی پہچان میں آسانی ہوگی۔

ش، ر

بھی بدھ کے دُو چھوٹے ہیکر ایستادہ ہیں بھکشو کے لباس میں' دائیں جانب کا بدھ' ورد مدرا' میں ہے یعنی وہ عنایت اور برکت کا مجسمہ ہے اور بائیں جانب کا بدھ' ابھیے مدرا' میں ہے یعنی بے خوف اور نڈر' جیسے کسی کا خوف اس کے پاس نہ آیا ہو' بدھ کے سر کے قریب دونوں جانب دُو بیٹھے ہوئے بدھ ہیں' دونوں کنول کے تخت پر ہیں' دھیان مدرا کے یہ دونوں پیکر بدھ کی اعلیٰ روحانی سطح کی واضح علامت ہیں۔ مرکزی پیکر کے تاج کے اوپر کنول کے پھولوں کا سایہ ہے' ماتھے پر بندیا' گردن کے گرد خوبصورت ہار' ناف پر کنول کا چھوٹا سا پھول' دونوں پاؤں کی خوبصورت لمبی لمبی انگلیاں' کنول کا تخت' استغراق میں ڈوبی جھکی ہوئی آنکھیں سب توجہ طلب ہیں۔

وجراپایرنلکا مدرا!

ایسے پیکر بدھ آرٹ میں اعلیٰ روایات کے نشان بن گئے ہیں' ایسے ہی مجسموں نے تجریدیت یا انتزاع اور ابعاد کی قدر و قیمت کا احساس بخشا ہے' بدھ کو پیکر لاہوت کا جلوہ بنانے کی اس تخلیقی کاوش نے ہندوستانی مصوری اور مجسمہ سازی کو بلند مقام بخشا ہے۔

تجریدیت کی عمدہ مثال!

سمادھی کی جمالیات

اس پیکر میں بدھ کے انسانی وجود کے احساس کو ختم کر کے وجود کی جوہریت کو باہر نکالنے اور اسے اعلیٰ ترین جمالیاتی مظہر بنانے کی ارفع ترین کوشش

ہے۔ یہ ہندوستان کا عظیم شاہکار ہے!

ان کے علاوہ سیکڑوں پرانے مجسمے دریافت ہوئے ہیں اور اب بھی دریافت ہو رہے ہیں، وسط ایشیا، افغانستان، چین، سری لنکا، کمبوڈیا، برما، جاپان، تھائی لینڈ، انڈونیشیا اور دوسرے ملکوں کے قدیم مجسموں کا مطالعہ کم دلچسپ نہیں ہے، ان علاقوں کی جمالیات نے اس پیکر کو اپنے اپنے طور شدت سے متاثر کیا ہے۔ صرف جاپان اور چین کے بدھ کو سامنے رکھا جائے تو ان علاقوں کی جمالیاتی جہتوں کی انفرادی خصوصیتوں کی پہچان ہو جائے گی۔

BIBLIOGRAPHY VOL. II.

1. MONIER, WILLIAM. — INDIAN EPIC POETRY.
2. PUSALKER, A.D. — STUDIES IN EPICS AND PURANAS [1955].
3. KABIR, HUMAYUN. — THE INDIAN HERITAGE.
4. BERRIL, N.J. — SEX AND NATURE OF THINGS.
5. SHASHRI, B.L. — NATYASHASTRA { HINDI }.
6. LIN YUTANG. — THE WISDOM OF INDIA.
7. DAS, ABINASH CHANDER. — RIGVEDA.
8. MACDONNEL, A.A. — VEDIC MYTHOLOGY.
9. BEIDHER, U. — VISION OF SELF IN EARLY VEDANTA.
10. SIVARAMAMURTHI, C. — INDIAN SCULPTURE [1961].
11. SIVARAMAMURTHI, C. — THE ARTIST IN ANCIENT INDIA [1934].
12. RAO, T.A.G. — ELEMENTS OF HINDU ICONOGRAPHY (VOL 1 & 2) [1954].
13. SAASWATI, S.K. — A SURVEY OF INDIAN SCULPTURE.
14. BACHHOFER, L. — EARLY INDIAN SCULPTURE. (VOLS. 1 & III) [1929].
15. KRAMRISCH, STELLA. — A STONE RELIEF FROM KALINGA RAILING - INDIAN ANTIQUE.
16. KRAMRISCH, STELLA. — INDIAN SCULPTURE [1933].
17. MARSHALL, J. SIR. — THE ART AND ARCHITECTURE OF INDIA. [1956].
18. GANGOLY, O.C. — THE MITHUNA IN INDIAN ART [1925].
19. RAO, GOPINÀTH, T.A. — HINDU ICONOGRAPHY.
20. MOKERJEE. — NOTES ON EARLY INDIAN ART.
21. MARSHALL, JOHN. — A GUIDE TO SANCHI.
22. FERGUSAN, JAMES. — HISTORY OF INDIAN AND EASTERN ARCHITECTURE (VOLS. 1 & 2).
23. MURRAY, JOHN. — INDIAN SCULPTURE AND PAINTINGS.
24. HAVELL, E.B. — INDIAN ARCHITECTURE THROUGH THE AGES.
25. MUKERJI, RADHAKAMAL. — THE CULTURE AND ART OF INDIA.
26. ACHARI, RAJAGOPAL, C. — MAHABHARATA [1955].

27. MONIER, WILLIAM. INDIAN EPIC POETRY.

28. PUSALKER, A.D. STUDIES IN EPIC & PURANAS [1955].

29. ACHARI, RAJAGOPAL, C. RAMAYANA [1937].

30. PANDEY, K.C. INDIAN AESTHETICS VOL 1.

31. PANDEY, K.C. INDIAN AESTHETICS VOL 2.

32. MEHTA, N.C. STUDIES IN INDIAN PAINTINGS { BOMBAY }.

33. ARCHER, W.G. INDIAN PAINTINGS { LONDON 1956 }.

34. GOETS, H. PAINTINGS : AJANTA MARG
VOL IX - NO:2 - 1956.

35. PHILIP S. RAWSON. INDIAN PAINTINGS, LONDON & NEW YORK 1961.

36. ARCHER, G. INDIAN MINIATURES, LONDON [1958].

37. KHNDALAVALA, KARL J. THE DEVELOPMENT OF STYLE IN INDIAN PAINTING.
{ MAC MILLAN } 1974.

38. BUSSAGLI, MARIO. INDIAN MINIATURES { MAC MILLAN } 1966 & 1976.

39. POHCHET. THE EROTIC SCULPTURE OF INDIA.

40. BROWN, P. INDIAN ARCHITECTURE (VOL 1 & 2).

41. DAVIDS, RHYS. HISTORY OF INDIAN BUDDHISM.

42. THOMAS, E.J. HISTORY OF BHUDDIST THOUGHT.

43. FOUCHER. THE BEGINING OF BHUDDIST ART.

44. DAVIDS, RHYS. BUDDHIST PSYCHOLOGY.

45. ELLIOT. HINDUISM & BUDDHISM. (VOL 1).

46. SOGEN, YAMAKARIN. SYSTEM OF BUDDHIST THOUGHT.

47. MUKERJEE, SATKARI. BUDDHIST PHILOSOPHY OF UNIVERSAL FLUX.

"کوئی جمالیات 'خالص' نہیں ہوتی اس لیے کہ کوئی تہذیب خالص نہیں ہوتی، فنون، تہذیب اور کلچر کی علامت ہیں لہذا 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 الرّحمٰن