ترقی پسند اور ان کے معاصر

پینٹر

زبیر رضوی

ترقی پسند

اوران کے معاصر پینٹر

زبیر رضوی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی-110025

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت	:	2015
تعداد	:	550
قیمت	:	-/126روپے
سلسلۂ مطبوعات	:	1856

Taraqqi Pasand Aur Unke Moasir Painter
(Progressive and their Contemporary Painters)
By: Zubair Rizvi

ISBN :978-93-5160-088-6

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا،
جسولہ، نئی دہلی110025، فون نمبر:49539000، فیکس:49539099
شعبۂ فروخت: ویسٹ بلاک۔8، آر۔کے۔پورم، نئی دہلی۔110066 فون نمبر:26109746
فیکس:26108159 ای۔میل:ncpulsaleunit@gmail.com
ای۔میل:urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ:www.urducouncil.nic.in
طابع: سلاسار امیجنگ سسٹمس، C-7/5، لارنس روڈ انڈسٹریل ایریا، نئی دہلی۔110035
اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplitho کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

انسان اور حیوان میں بنیادی فرق نطق اور شعور کا ہے۔ان دو خداداد صلاحیتوں نے انسان کو نہ صرف اشرف المخلوقات کا درجہ دیا بلکہ اسے کائنات کے ان اسرار و رموز سے بھی آشنا کیا جو اسے ذہنی اور روحانی ترقی کی معراج تک لے جا سکتے تھے۔حیات و کائنات کے مخفی عوامل سے آگہی کا نام ہی علم ہے۔علم کی دو اساسی شاخیں ہیں باطنی علوم اور ظاہری علوم۔ باطنی علوم کا تعلق انسان کی داخلی دنیا اور اس دنیا کی تہذیب و تطہیر سے رہا ہے۔مقدس پیغمبروں کے علاوہ، خدا رسیدہ بزرگوں، سچے صوفیوں اور سنتوں اور فکر رسا رکھنے والے شاعروں نے انسان کے باطن کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ سب اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ظاہری علوم کا تعلق انسان کی خارجی دنیا اور اس کی تشکیل و تعمیر سے ہے۔تاریخ اور فلسفہ، سیاست اور اقتصاد، سماج اور سائنس وغیرہ علم کے ایسے ہی شعبے ہیں۔علوم داخلی ہوں یا خارجی ان کے تحفظ و ترویج میں بنیادی کردار لفظ نے ادا کیا ہے۔بولا ہوا لفظ ہو یا لکھا ہوا لفظ، ایک نسل سے دوسری نسل تک علم کی منتقلی کا سب سے موثر وسیلہ رہا ہے۔لکھے ہوئے لفظ کی عمر بولے ہوئے لفظ سے زیادہ ہوتی ہے۔اسی لیے انسان نے تحریر کا فن ایجاد کیا اور جب آگے چل کر چھپائی کا فن ایجاد ہوا تو لفظ کی زندگی اور اس کے حلقۂ اثر میں اور بھی اضافہ ہو گیا۔

کتابیں لفظوں کا ذخیرہ ہیں اور اسی نسبت سے مختلف علوم و فنون کا سرچشمہ۔قومی کونسل

برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابیں طبع کرنا اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اردو پورے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی زبان ہے بلکہ اس کے سمجھنے، بولنے اور پڑھنے والے اب ساری دنیا میں پھیل گئے ہیں۔ کونسل کی کوشش ہے کہ عوام اور خواص میں یکساں مقبول اس ہر دلعزیز زبان میں اچھی نصابی اور غیر نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں اور انھیں بہتر سے بہتر انداز میں شائع کیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کونسل نے مختلف النوع موضوعات پر طبع زاد کتابوں کے ساتھ ساتھ تنقیدیں اور دوسری زبانوں کی معیاری کتابوں کے تراجم کی اشاعت پر بھی پوری توجہ صرف کی ہے۔

یہ امر ہمارے لیے موجب اطمینان ہے کہ ترقی اردو بیورو نے اور اپنی تشکیل کے بعد قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے مختلف علوم و فنون کی جو کتابیں شائع کی ہیں، اردو قارئین نے ان کی بھرپور پذیرائی کی ہے۔ کونسل نے ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے، یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جو امید ہے کہ ایک اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔

اہل علم سے میں یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کتاب میں انھیں کوئی بات نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ جو خامی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کر دی جائے۔

پروفیسر سید علی کریم
(ارتضیٰ کریم)
ڈائریکٹر

فہرست

O	حرفِ آغاز	vii
O	تمہید	xv
.1	عالمی سطح پر ہندوستانی مصوری کی پذیرائی : انجلی سرکار (اقتباس)	1
.2	سماجی آگہی : گائتری سنہا (اقتباس)	5
.3	مصوری اور سرمایہ کاری : رینوکا چٹرجی (اقتباس)	9
.4	کرشی اور ہندوستانی مصوری	14
.5	اسلوب کی نقالی	19
.6	ون سینٹ ون گوگ : ایک تعارف	23
.7	پبلو پکاسو کی پہلی نمائش	34
.8	ہندوستانی آرٹ کا ناقد : آنند کمار سوامی	49
.9	امرتا شیرگل	53
.10	کرشن کھنہ	63
.11	سید حیدر رضا	78
.12	فرانسس نیوٹن سوزا	89
.13	واسودیو ایس گئی ٹونڈے	95

14.	طیب مہتہ	100
15.	اکبر پدم سی	106
16.	رام کمار	113
17.	ستیش گجرال	115
18.	منجیت باوا	123
19.	کے جی سبرامنین	130
20.	جگدیش سوامی ناتھن	135
21.	منو پارکھ	138
22.	غلام رسول سنتوش	141
23.	گیلریاں اور آرٹسٹ (ایک ڈائیلاگ)	146
24.	راماچندرن	153
25.	جتن داس	165
26.	غلام محمد شیخ	174
27.	آرٹ خلوت کا مشغلہ ہے (حسین کی ایک تحریر)	178
28.	حسین کی خود اختیار کردہ جلاوطنی	186
29.	حسین کی نئی سیریز	193
30.	حسین کی نظمیں	198
31.	حسین کی سرائے	201
32.	تخلیقی اظہار کی آزادی (مباحثہ) ماخوذ اخبار ہندو، اخبار ٹائمز آف انڈیا، اخبار ٹریبون، کے آر ملکانی، دلیپ پڈگاؤنکر مقبول فدا حسین، گیتا ڈاکٹر، گریش ساہنی، رومیلا تھاپر، ستیش گجرال، وشوناتھ پرتاپ سنگھ، اجے ساہنی، پاروتی مینن، کلدیپ کمار	209
33.	کچھ اور حسین کو یاد کرتے ہوئے	243

حرفِ آغاز

ملک کی آزادی اور تقسیم کے آس پاس کے برسوں میں ہندوستانی مصوری میں جدیدیت کے حوالے سے تبدیلیوں کی جو مہم اور تحریک، اس وژول میڈیم میں اپنے ہونے کا احساس دلاتی رہی تھی وہ اپنے تخلیقی تناظر میں اس ترقی پسندی کی صدائے بازگشت ہی تھی جو ایک طاقتور لہر کی مانند، انقلاب پسند سوشلزم کے زیر اثر، یورپ کے بیشتر ملکوں کے ادیبوں، رنگ کرمیوں اور مصوروں کے تخلیقی وژن کو نئے زاویوں میں ڈھالتی ہوئی نو آبادیاتی ہندوستان میں بھی اپنی آمد کا پتا دے رہی تھی۔ اس کی عملی صورت پذیری اس وقت ہوئی جب پریم چند کی صدارت میں 1936 میں لکھنؤ میں 'انجمن ترقی پسند مصنفین' کا پہلا اجلاس ہوا اور جس میں ادیبوں اور فنکاروں کی ایما سے، انجمن کے مینی فیسٹو کی دستاویز کو عام کیا گیا۔ لکھنؤ اجلاس میں پریم چند نے جو خطبہ پڑھا تھا وہ ہندوستانی ادب کی نئی تاریخ کا حرفِ اول تھا جس کی گونج آج بھی ادبی مباحث میں سنی جا سکتی ہے۔ PAG (پروگریسو آرٹ گروپ) رنگ کے تخلیقی میڈیم میں دراصل حسن کا معیار بدلنا ہوگا والی ترقی پسند لہر کی توسیع تھی۔ ادب کے علاوہ تھیٹر میں بھی رنگ کرمیوں کی سوچ، ترقی پسندی سے متاثر ہوئی اور IPTA جیسی تھیٹر کی تنظیم وجود میں آئی جس نے عوامی زندگی اور اُس کے مسائل کو موضوع بنانے والے

.14	طیب مہتہ	100
.15	اکبر پدم سی	106
.16	رام کمار	113
.17	ستیش گجرال	115
.18	منجیت باوا	123
.19	کے جی سبرامنین	130
.20	جگدیش سوامی ناتھن	135
.21	منو پارکھ	138
.22	غلام رسول سنتوش	141
.23	گیلریاں اور آرٹسٹ (ایک ڈائیلاگ)	146
.24	راماچندرن	153
.25	جتن داس	165
.26	غلام محمد شیخ	174
.27	آرٹ خلوت کا مشغلہ ہے (حسین کی ایک تحریر)	178
.28	حسین کی خود اختیار کردہ جلاوطنی	186
.29	حسین کی نئی سیریز	193
.30	حسین کی نظمیں	198
.31	حسین کی سرائے	201
.32	تخلیقی اظہار کی آزادی (مباحثہ)	209
	ماخوذ اخبار ہندو، اخبار ٹائمز آف انڈیا، اخبار ٹریبون، کے آر ملکانی، دلیپ پڈگاؤنکر مقبول فدا حسین، گیتا ڈاکٹر، گریش ساہنی، رومیلا تھاپر، ستیش گجرال، دشواناتھ پرتاپ سنگھ، اجے ساہنی، پاروتی مینن، کلدیپ کمار	
.33	کچھ اور حسین کو یاد کرتے ہوئے	243

حرفِ آغاز

ملک کی آزادی اور تقسیم کے آس پاس کے برسوں میں ہندوستانی مصوری میں جدیدیت کے حوالے سے تبدیلیوں کی جو مہم اور تحریک، اس وژول میڈیم میں اپنے ہونے کا احساس دلاتی رہی تھی وہ اپنے تخلیقی تناظر میں اس ترقی پسندی کی صدائے بازگشت ہی تھی جو ایک طاقتور لہر کی مانند، انقلاب پسند سوشلزم کے زیر اثر، یورپ کے بیشتر ملکوں کے ادیبوں، رنگ کرمیوں اور مصوروں کے تخلیقی وژن کو نئے زاویوں میں ڈھالتی ہوئی نو آبادیاتی ہندوستان میں بھی اپنی آمد کا پتا دے رہی تھی۔ اس کی عملی صورت پذیری اس وقت ہوئی جب پریم چند کی صدارت میں 1936 میں لکھنؤ میں 'انجمن ترقی پسند مصنفین' کا پہلا اجلاس ہوا اور جس میں ادیبوں اور فنکاروں کی ایما سے، انجمن کے مینی فیسٹو کی دستاویز کو عام کیا گیا۔ لکھنؤ اجلاس میں پریم چند نے جو خطبہ پڑھا تھا وہ ہندوستانی ادب کی نئی تاریخ کا حرفِ اول تھا جس کی گونج آج بھی ادبی مباحث میں سنی جا سکتی ہے۔ PAG (پروگریسو آرٹ گروپ) رنگ کے تخلیقی میڈیم میں دراصل حسن کا معیار بدلنا ہوگا والی ترقی پسند لہر کی توسیع تھی۔ ادب کے علاوہ تھیئٹر میں بھی رنگ کرمیوں کی سوچ، ترقی پسندی سے متاثر ہوئی اور IPTA جیسی تھیئٹر کی تنظیم وجود میں آئی جس نے عوامی زندگی اور اُس کے مسائل کو موضوع بنانے والے

14. طیب مہتہ 100

15. اکبر پدم سی 106

16. رام کمار 113

17. ستیش گجرال 115

18. منجیت باوا 123

19. کے جی سبرامنین 130

20. جگدیش سوامی ناتھن 135

21. منو پارکھ 138

22. غلام رسول سنتوش 141

23. گیلریاں اور آرٹسٹ (ایک ڈائیلاگ) 146

24. راماچندرن 153

25. جتن داس 165

26. غلام محمد شیخ 174

27. آرٹ خلوت کا مشغلہ ہے (حسین کی ایک تحریر) 178

28. حسین کی خود اختیار کردہ جلاوطنی 186

29. حسین کی نئی سیریز 193

30. حسین کی نظمیں 198

31. حسین کی سرائے 201

32. تخلیقی اظہار کی آزادی (مباحثہ) 209

ماخوذ اخبار ہندو، اخبار ٹائمز آف انڈیا، اخبار ٹریبون، کے آر ملکانی، دلیپ پڈگاؤنکر مقبول فدا حسین، گیتا ڈاکٹر، گریش ساہنی، رومیلا تھاپر، ستیش گجرال، وشواناتھ پرتاپ سنگھ، اجے ساہنی، پاروتی مینن، کلدیپ کمار

33. کچھ اور حسین کو یاد کرتے ہوئے 243

حرفِ آغاز

ملک کی آزادی اور تقسیم کے آس پاس کے برسوں میں ہندوستانی مصوری میں جدیدیت کے حوالے سے تبدیلیوں کی جو مہم اور تحریک، اس وژول میڈیم میں اپنے ہونے کا احساس دلاتی رہی تھی وہ اپنے تخلیقی تناظر میں اس ترقی پسندی کی صدائے بازگشت ہی تھی جو ایک طاقتور لہر کی مانند، انقلاب پسند سوشلزم کے زیر اثر، یورپ کے بیشتر ملکوں کے ادیبوں، رنگ کرمیوں اور مصوروں کے تخلیقی وژن کو نئے زاویوں میں ڈھالتی ہوئی نو آبادیاتی ہندوستان میں بھی اپنی آمد کا پتا دے رہی تھی۔ اس کی عملی صورت پذیری اس وقت ہوئی جب پریم چند کی صدارت میں 1936 میں لکھنؤ میں 'انجمن ترقی پسند مصنّفین' کا پہلا اجلاس ہوا اور جس میں ادیبوں اور فنکاروں کی ایما سے، انجمن کے مینی فیسٹو کی دستاویز کو عام کیا گیا۔ لکھنؤ اجلاس میں پریم چند نے جو خطبہ پڑھا تھا وہ ہندوستانی ادب کی نئی تاریخ کا حرفِ اول تھا جس کی گونج آج بھی ادبی مباحث میں سنی جا سکتی ہے۔ PAG (پروگریسو آرٹ گروپ) رنگ کے تخلیقی میڈیم میں دراصل حسن کا معیار بدلنا ہوگا والی ترقی پسند لہر کی توسیع تھی۔ ادب کے علاوہ تھیئٹر میں بھی رنگ کرمیوں کی سوچ، ترقی پسندی سے متاثر ہوئی اور IPTA جیسی تھیئٹر کی تنظیم وجود میں آئی جس نے عوامی زندگی اور اُس کے مسائل کو موضوع بنانے والے

'رنگ منچ' کو فروغ دیا۔ ادب اور تھیٹر کے بعد یہ مصوری کا تیسرا ترسیلی میڈیم تھا جس نے کسی بھی ابہام کے بغیر واضح انداز میں اپنے تخلیقی مصورانہ عمل کے خد و خال، موضوعات اور ہیئتوں کو تنوع کے ساتھ برتنے کا اعلان کیا۔ اس اعلان کے سلسلے میں عوامی تاثر یہ ہے کہ 1948 کے آس پاس کے برسوں میں PAG کی صورت گری کرنے والے جو مصور نمایاں ہوئے تھے وہ بنگال کی نشاۃِ ثانیہ والی مصوری کی تحریک سے انحراف اور انکار کرنے والے تھے۔ یہ تاثر صحیح نہیں لگتا کیونکہ ٹیگوریت کے مقلدین بھی کچھ ایسے تھے جو 'پروگریسو آرٹ گروپ' کے قیام سے بہت پہلے 'پروگریسو رائٹر ایسوسی ایشن' کے لکھنؤ اعلان نامے کی تائید اور حمایت کا اعلان کر چکے تھے۔ ان میں نند لال بوس بھی شامل تھے۔ PAG کے آغازی معماروں میں مصور ایف این سوزا، ایم ایف حسین، ایس ایچ رضا، کے ایچ آرا، ایس کے Bakreاور ایچ اے Gade پیش پیش تھے۔ ترقی پسندی کو آئیڈیالوجی (نظریے) کے طور پر قبول کرنے میں جو مصور بعد میں شامل ہوئے ان میں کرشن کھنہ، اکبر پدم سی اور گائیڈنڈے جیسے قد آور مصور بھی تھے۔ اپنے فن اور مصوری کو حقیقت پسندی کا آئینہ بنانے کی خاطر PAG بیسویں صدی کی آخری دہائیوں تک بھی ہندوستانی مصوری کے پیش منظر کا حصہ بنا رہا تھا۔

ترقی پسند ادیبوں کی طرح PAG کا بھی سوشلسٹ سماج کا ایک سیاسی تصور تھا، تاریخ کی بنائی گئی روایتوں اور رجعت پسند اداروں کی تنگ نظری اس گروپ کو قبول نہ تھی۔ یہ ایک عجیب تاریخی اتفاق ہے کہ جس طرح ترقی پسندوں نے اپنے مینی فیسٹو کو اپنے تخلیقی اظہار کی اساس بنایا تھا اسی طرح ان کے متوازی ہمارے ادیبوں کا ایک حلقہ ایسا بھی تھا جو ترقی پسندی کے Dictate کو تسلیم کرنے اور اس پر تخلیقی سطح پر عمل پیرا ہونے سے منکر تھا۔ ہماری ادبی تاریخ اسے 'حلقۂ ارباب ذوق' کا نام دیتی رہی ہے۔ مصوری میں بھی ترقی پسندی کے متوازی ایک الگ تخلیقی سوچ وژول اظہار ملتا ہے۔ اس مصورانہ تخلیقی اظہار کے ماننے والوں نے اپنے گروپ کو Silpi Chakra کا نام دیا تھا اور اس کی سرگرمی کا مرکز کاسمو پولیٹن سٹی دلی تھا۔ اس گروپ پر تفصیلی اظہار سے قبل PAG اور ممبئی کے جے۔ جے۔ آرٹ اسکول کے بارے میں یہ بات صاف کر لی جائے کہ یہ اسکول ملک میں آرٹ کی پیشہ ورانہ تعلیم و تربیت

دینے والا ایک اسکول تھا جس کی ترقی پسند گروپ سے کوئی عملی وابستگی نہیں تھی۔ PAG نے ایسے مصوروں کو بھی اپنایا کہ جو جے. جے. اسکول کا نصاب نہ پڑھ کر آزادانہ اپنی مرضی سے پینٹ کر رہے تھے۔ سوزا اسکول میں تھے لیکن اپنی سیاسی سرگرمیوں کی بنا پر نکال دیے گئے۔ آرا نے اسکول کا رخ ہی نہیں کیا، حسین کہ جو فلموں کے ہورڈنگ بنا رہے تھے اور اندور سے ڈرائنگ سیکھ کر ممبئی آئے تھے۔ وہ اپنی خداداد صلاحیتوں کے بل پر رنگوں کے ذریعے کینوس پر اپنے طرز کا مصورانہ عمل اپنا رہے تھے۔ یہ بات بھی اہم ہے کہ جب PAG مصوری کو حقیقت پسندانہ اظہار کا رخ دینے کا عمل اپنا رہا تھا، اس وقت یورپ کا مصورانہ عمل، کیوبزم، سریئیسٹ اور اظہاریت پسندی اور تجریدیت کے ہیئتی تجربوں کی آماجگاہ بنا ہوا تھا۔ PAG نے اپنی پہچان اور شناخت کے لیے ممبئی آرٹ سوسائٹی کا بھی سہارا لیا لیکن جلد ہی انھوں نے مصوری کے حوالے سے عوام تک پہنچنے کے لیے اپنے طور پر ایسی جگہوں پر اپنے فنی اظہار کی نمائش کی جہاں پہلے ان کو منعقد کرنے کا چلن ہی نہیں تھا۔ ایسی نمائشوں اور وژول عوامی مظاہروں نے گروہ کے ممبران کے عوامی ربط کو طاقت بخشی۔ ان کے ہمدرد اور چاہنے والوں کا ایک نیا حلقہ پیدا ہوا۔ یہ دوسری جنگ عظیم کے تباہی کے ملبے کو ہٹا کر ایک نئے حوصلے کے ساتھ یورپ کے جنگ زدہ ملکوں کی تعمیر نو کا زمانہ تھا۔ PAG سے وابستہ کچھ مصوروں نے یورپ کا رخ کیا۔ ایس ایچ رضا پیرس پہنچے، وہ اپنے ساتھ اکبر پدمسی کو بھی لے گئے مگر گروپ پوری طرح بکھرا نہیں۔

دہلی کے Silpi Chakra (سلپی چکرا) کے بینر پر جمع ہونے والے زیادہ تر وہ تھے جو تقسیم ملک کے نتیجے میں شرنارتھی/مہاجرین بن کر دہلی آئے تھے۔ یہ لوگ ترقی پسند خیالات اور نظریے سے مانوس بھی تھے اور متفق بھی مگر خالصتاً کسی سیاسی آئیڈیالوجی کے کار پردازوں کے حلقے کا حصہ نہیں تھے۔ اس حلقے کی تشکیل کرنے والوں میں جو نمایاں تھے وہ تھے بھابھیش چندر سانیال، دھن راج بھگت، پران ناتھ، کے ایس کلکرنی اور کنول کرشن۔ یہ گروپ PAG کے قیام کے ایک دو سال بعد ہی تشکیل دیا گیا تھا۔ اس گروپ نے دہلی کی اس وقت کی واحد آرٹ گیلری AIFACS کو بھی اپنے کنٹرول میں لینے کی کوشش کی تھی۔ ابتدا میں اس گروپ نے بھی PAG کی طرح کھلی عوامی جگہوں پر اپنے فنی مظاہرے کرنے شروع کر

دیے تھے جو مقبول ہوئے۔ لوگ جمع ہونے لگے اور 'سلپی' کی مخصوص نشستوں میں بھی حاضری لگانے لگے۔ یہ وہ علاقہ تھا جب نئی دہلی کے کناٹ پلیس کا علاقہ خاص طور سے اس کے پارک، چائے خانے اور کافی ہاؤس، ادیبوں فنکاروں اور تہذیبی گروپوں سے آباد رہنے لگے تھے۔ گروپ کی صورت بیٹھ کر یا پھر کسی گوشۂ عافیت میں لوگ کھڑے ہوکر فنی اور تخلیقی مباحثوں میں ایک دوسرے سے الجھتے نظر آنے لگے تب ہی کافی ہاؤس اور چائے خانوں کی تعداد بڑھی۔ کناٹ پلیس کے بیچ سرکل میں کمیونٹی سینٹر بنا اور ذرا دور شنکر مارکیٹ بنی۔ اس مارکیٹ کے نیچے کے حصے میں کپڑوں کی اور طرح طرح کے ملبوسات کی دکانیں کھلیں تو تعمیر عمارت کے اوپری حصے میں فنون اور ثقافتی سرگرمیوں میں مصروف فعال تنظیموں کو Flats الاٹ کیے گئے۔ ایسی تنظیموں میں 'سلپی' کے ساتھ IPTA اور کتھک جیسے رقص سکھانے والے ثقافتی ادارے بھی تھے۔ دہلی میں PAG کے مقابلے اپنی سرگرمیوں کے لیے 'سلپی' نے زیادہ عمر پائی مگر 'سلپی چکرا' گروپ، فنون کی تاریخ میں ویسی یادیں نہیں چھوڑ گیا جو PAG کے نامور مصور چھوڑ گئے۔

PAG کی قومی شناخت اور اس نے مصوری کے مین اسٹریم کو جس طرح اپنے مصورانہ عمل سے Enrich کیا، اسے ثروت سے بنایا اس کی علاقائی سطح پر کوئی دوسری مثال ہمیں ملتی ہے تو وہ 'کلکتہ گروپ' ہے جس کی تشکیل PAG کی تشکیل سے پانچ سال پہلے 1943 میں ہوئی تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب بنگال کا ہولناک قحط کل کی سی بات تھا اور دوسری جنگ عظیم کے بھیانک سائے یورپی ملکوں کے درو دیوار سے سرکنے لگے تھے۔ کلکتہ گروپ کے روح رواں پرادوش داس گپتا تھے۔ گروپ کی پہلی پینٹنگ ان ہی کے اسٹوڈیو میں ہوئی تھی۔ بعد میں اس گروپ میں بنگال کے کئی مصور، گوپال گھوش، پری توش سین، Subho ٹیگور، راتھن مترا، ابانی سین، ہیمنت مشرا گروپ کا حصہ بنے۔ کلکتہ گروپ کی تشکیل کے پس منظر میں ترقی پسند تحریک اور پورے ملک کے تخلیقی منظر نامے پر اس تحریک کے مرتب ہونے والے اثرات تھے۔ ینگ آرٹسٹ یونین (1931) اور آرٹ Rebel سینٹر (1933) ان دونوں گروپوں کا مقصد بھی اپنے آرٹ کو انقلابی تصورات سے ہم آہنگ رکھنا تھا۔ اس بات کو اگر پورے بنگال کی سیاسی سوچ کے زاویے سے دیکھا جائے تو کہنا ہوگا کہ بنگالی کا دانشورانہ اور فن کارانہ ذہن مارکسزم

سے متاثر تھا اور آرٹ اور معاشرے کے درمیان ربط و تعلق کو ضروری سمجھتا تھا۔ اگر بنگال کے مذکورہ دونوں گروپوں کے تخلیقی کاموں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ تخلیق کا یہ سارا منظر نامہ دراصل مغربی اثرات کا ایک طرح سے Hangover تھا جس نے بنگال اسکول کی احیا پرستی کا انھیں مخالف بنا دیا تھا۔ مصور داس گپتا کے خیال میں بنگال مصوری پر اظہاریت پسندی اور مابعد اظہاریت کی گرفت گہری تھی۔ کچھ مصوروں نے پُرانوں اور تانترک اثرات کی بھی نشان دہی کی تھی۔ گوپال گھوش کے لینڈ اسکیپ پر چینی لینڈ اسکیپ کا گمان گزرتا تھا۔ ممبئی میں جب ایف این سوزا اور ایم ایف حسین نے کلکتہ گروپ کے مصورانہ عمل کی نمائش دیکھی تو یہ دونوں، گروپ کے مصورانہ عمل کی ندرت سے خاصے متاثر ہوئے تھے مگر گروپ کے وقفے وقفے سے تجربات اور تبدیلی کے عمل نے گروپ کو تخلیقی طور پر کمزور کر دیا جو بالآخر داخلی اختلافات کی بنا پر 1953 میں گروپ کے تحلیل کیے جانے کی صورت میں ظاہر ہوا۔

کلکتہ گروپ کی زرخیز مصورانہ سرگرمیوں کے عروج اور اس کے حوالے سے معاصر آرٹ کی دنیا میں قابل ذکر رویّوں اور رجحانات کا اعتراف کرتے ہوئے بوسٹن میں ہندوستانی اور عالمی مصوری کی تاریخ اور اس کے تجزیاتی مطالعے کے پروفیسر سوننداکے سانیال نے پچھلے دنوں 'آرٹ نیوز اور ریویوز' نامی رسالے میں Kolkata's Contemporary Art کے عنوان سے کلکتہ آرٹسٹوں کے مصورانہ رجحانات کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے اس کا اعتراف کیا ہے کہ کلکتہ گروپ اور اس کے بعد کے معاصر فن کاروں نے یورپی رجحانات اور ہندوستانی مصورانہ اسالیب کے امتزاج سے جو تجربے کیے وہ یقیناً قابل تعریف تھے مگر اب سانیال کے خیال میں ایک ایسی غیر فعالیت کا احساس ہوتا ہے جو آرٹ کے فروغ کے لیے کوئی صحت مند علامت نہیں ہے۔ سانیال لکھتے ہیں کہ ملک کی آزادی کے بعد کے تیس چالیس سال تک آرٹسٹوں کی دونسلوں کے توسط سے 1943 میں قائم ہونے والے کلکتہ گروپ نے مصورانہ وژن کو توسیع دی اور یورپ کی بند آنکھوں سے تقلید اور وقت اور عصر کا ساتھ نہ دے سکنے والے Nativism سے خود کو بچائے رکھا۔ ہندوستان جو ایک نئے آزاد اور نوجوان جذبات و احساسات سے لبریز تھا وہ فنونِ لطیفہ کی سمتوں میں بھی ایک نئے وژن کے ساتھ آگے بڑھ رہا تھا۔ سانیال کے خیال میں انھیں جو کلکتے میں آرٹ

کے عصری منظرنامے میں کسی ہل چل اور رجحان کے نہ ہونے اور فن کارانہ تھکان کا احساس ہوتا ہے اس کی وجہ ممبئی اور دلی میں آرٹ کے بڑھتے ہوئے ادارے، نمائش اور گیلریز کی بہتات ہے۔

مصوری کے دلی، کلکتہ کے مذکورہ آرٹ گروپوں کے مقابلے میں PAG کے مصوروں نے جس طرح اب تک کے منظرنامے کو اپنی تخلیقیت سے مالامال رکھا اس کے تجزیاتی مطالعے ہو بھی چکے ہیں اور ہو بھی رہے ہیں۔ (دیکھیے پی آر رما چندرا راؤ کی کتاب (1953-Modern Indian Painting)

جس طرح ہمارے ادب میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے رجحانات اور رویوں نے ترقی پسندی کی معنویت اور اس کی اہمیت کو کم کرنے کی ہر ممکن کوشش کی لیکن وہ ادب پر ترقی پسند تحریک کے گہرے اثرات کو زائل نہ کر سکی۔ اسی طرح دلی، کلکتہ اور بڑودہ میں مصوری کی پُر جوش نئی تحریکیں PAG کے مثبت اور مثالی رول کو غیر اہم نہیں بنا سکیں۔

مصوری سے دلچسپی رکھنے والے ایسے شاید چند ہی ہوں جنھوں نے گروپ1890 کا نام نہ سنا ہو۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ پہلا آرٹ گروپ تھا جس نے اپنے وقت کی مصورانہ روایت اور اسالیب کو بدلنے اور مصورانہ عمل کی نئی روایتوں اور تخلیقی اظہار کے نئے اسالیب اختیار کرنے کی شدید ضرورت محسوس کی تھی۔ اس گروپ کا Group 1890 نام رکھنے کا واقعہ بھی بے حد دلچسپ ہے۔ اس گروپ کی تشکیل بھاؤنگر۔ گجرات میں اگست 1962 میں ہوئی تھی۔ ملک بھر کے کوئی بارہ آرٹسٹ جن میں جے سوامی ناتھن، امباداس، جیارام پٹیل، بال کرشن پٹیل، غلام محمد شیخ، رسید پدپا نائیڈو، راجیش مہرا، ہمت سنگھ، جیوتی بھٹ، راگھو کنارپا، ایس جی نگم، اور Erc Bowen شامل تھے مدعو کیے گئے۔ ان بارہ آرٹسٹوں کے علاوہ دو آرٹ connoisseurs، گجراتی میاں بیوی جیوتی اور جنیت بھی تھے جو مہمان آرٹسٹوں کے میزبان تھے۔ آرٹ Activist اور مصور جے سوامی ناتھن کو گروپ کے تنظیمی امور کی سربراہی سونپی گئی اور مصور جیارام پٹیل کو سکریٹری بنایا گیا۔ مدعو آرٹسٹوں کے درمیان تفصیلی بحث و مباحثے کے نتیجے میں مینی فسٹو کو اتفاق رائے سے منظوری دی گئی۔ جو 17 جولائی 1963 کو بھاؤنگر میں منعقدہ اجلاس میں بالاتفاق منظور کیا گیا۔ منشور کا Key Note تھا:

A work of Art stood alone, isolated from any explanatory props that the artist wanted to offer.

گروپ کا نام رکھنے میں میزبان جیوتی اور جینیت کے مکان کے نمبر 1890 رکھنے سے اتفاق کیا گیا کیونکہ گروپ کی تشکیل کی میٹنگ اور اس سے متعلق ساری سرگرمیاں، جیوتی اور جینیت کے مکان نمبر 1890 میں ہوئی تھی۔ تشکیل اور مینی فیسٹو کی منظوری کے مرحلوں سے کامیابی سے گزرنے کے بعد گروپ اور مینی فیسٹو کا باقاعدہ اعلان کرنے کی غرض سے نئی دہلی میں للت کلا اکادمی کے رابندر بھون میں یہ تقریب منانے کا فیصلہ کرتے ہوئے یہ بھی طے ہوا کہ اس تقریب میں ممتاز شاعر اکتاوپاز کو خصوصی مہمان کے طور پر مدعو کرنے کی ذمہ داری مصور غلام محمد شیخ اور مصور ودن سندرم کو سونپی گئی تاکہ وہ پاز کو ہندوستانی مصوروں کی طرف سے منعقد ہونے والی اس تقریب میں شرکت کو یقینی بنائیں۔ اکتاوپاز اس وقت نئی دہلی میں میکسیکو کے سفیر تھے۔ اس موقع پر گروپ کے ممبر آرٹسٹوں کے مصورانہ عمل کے بہترین نمونوں کی ایک نمائش بھی لگائی گئی۔ اس کا جو کیٹلاگ Surrounded by infinity کے عنوان سے تیار کیا گیا تھا۔ اس میں نوتشکیل آرٹ گروپ1890 کے بارے میں اُکتاوپاز نے جو لکھا تھا وہ بھی شامل تھا۔ پاز نے اشوکا ہوٹل میں تقریب کے شرکا کی دعوت بھی کی تھی۔ وزیر اعظم جواہرلعل نہرو نے گروپ کے آرٹسٹوں کی نمائش کا افتتاح کیا تھا۔ جس آن بان اور دھوم دھام کے ساتھ مذکورہ گروپ نے اپنی سرگرمیوں، اپنے مینی فیسٹو کو اپنے فنی عمل میں عکس ریز ہونے کی یقین دہانی کی تھی وہ اوپر تک جانے والی دیوار نہ بن سکی اور آپسی اختلاف کے باعث کچھ فٹ اوپر اٹھ کر ملبے کا ڈھیر بن گئی۔ ہندوستانی مصوری، پروگریسو آرٹ گروپ کے قیام سے 1890 تک جن تحریکوں، رجحانات اور رویوں کے رنگا رنگ منظروں سے گزری، یہ تحریر ان کا اجمالی احاطہ کرسکی ہے۔ ہندوستانی مصوری نے مصوری کے عالمی منظرنامے میں اپنی قابل ذکر جگہ بنالی ہے۔ کچھ عرصہ پہلے تک مصور کسی اچھے سے ہال میں اپنی تصویروں کا ایک نفریsolo شو کرتا تھا۔ تھوڑی تشہیر ہوتی تھی اور ہر مصورانہ عمل کی مناسب قیمت مصوری کے شوقینوں کی اطلاع کے لیے لکھ دی جاتی۔ لوگ اپنی مالی حیثیت کے مطابق تصویر خرید لیتے، اسے گھر لے جاکر اپنے ڈرائنگ روم کی دیوار پر آویزاں کر لیتے۔ ڈرائنگ روم میں خاص، خاص اور مشہور ہونے والی کتابوں کے ساتھ ساتھ ممتاز

پینٹروں کی پینٹنگ کو آویزاں کرنے کا ایک فیشن تھا۔ دوسرے معنی میں ثروت مندوں کا ڈرائنگ روم ان کے ذوق اور شوق کا ایک طرف سے تعارف ہوتا۔ تصویریں شخصی ڈرائنگ روموں سے نکل کر جب ہوٹلوں، سرکاری گیسٹ ہاؤسوں، ثقافتی اور فنون کی سرگرمیوں سے تعلق رکھنے والے ہالوں کے لیے بھی خریدی جانے لگیں تو صورت حال بدل گئی۔ اب پینٹنگ کی نمائشوں کے لیے خوبصورت آرٹ گیلریز ہیں۔ کونائزر اور آرٹ کے نمونوں کی نیلامی کرنے والی ملکی اور غیر ملکی ایجنسیاں ہیں، میڈیا کی تشہیر ہے۔ مصوری کے مہنگے اور پینٹنگس کی تشہیر کرنے والے آرٹ پیپر والے رسالے ہیں اور گلوبل مارکٹ کا ایک پورا جال ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ پینٹنگس میں سرمایہ کاری واضح ترین فی نانیا ہے۔ اب پینٹنگ ہزاروں روپیوں میں نہیں لاکھوں میں بکتی ہے۔ اگر بڑے پینٹر ایک craze اور فیشن ہیں ان کی پینٹنگس لاکھوں ڈالر میں بکتی ہے تو اب نئے پینٹر بھی اپنی پینٹنگز کی مارکٹ بنانے میں کامیاب ہو رہے ہیں۔ حسین، رضا، سوزا، طیب مہتا، گجرال، گئی ٹونڈے، کرشن کھنہ، منجیت باوا، دون سندرم اور جتن داس کے ساتھ ساتھ این ہرشا، ارپنا کور، اتل ڈوڈیا، چنتن اپادھائے، سوربھ گپتا کے مصورانہ عمل لاکھوں ڈالر میں بکنے لگے ہیں۔ گیلریز بڑھتی جارہی ہیں۔ سوتھ بی اور کرسٹی نے ہندوستان میں نیلامی کے اپنے دفتر کھول لیے ہیں۔ چونکہ ہندوستانی پینٹر مغرب میں مقبول مصوری کے اسالیب کے بجائے ہندوستانی Ethos کو اپنی پینٹنگس کا مرکز اور محور بناتے ہیں اس لیے ان کی پینٹنگس ہندوستانیت کی گہری چھاپ کی حامل ہونے کی وجہ سے آمادگی سے خریدار کی پسند بن جاتی ہے۔

ایم ایف حسین، ستیش گجرال، جتن داس جیسے آرٹسٹ بار بار یہ بات کہتے رہے ہیں کہ کسی بھی پینٹنگس کے لاکھوں میں بک جانے سے نہ وہ آرٹ کا بہترین نمونہ بن جاتی ہے اور نہ ہی اس کا بنانے والا غیر معمولی یا بڑا پینٹر بن جاتا ہے لیکن آج مصوری کی دنیا میں آرٹ کے نمونے کی بڑھتی ہوئی قیمتوں سے نقلی پینٹنگس بنانے کا چلن بھی بڑھ گیا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ اصل اور نقل میں جو باریک سا فرق ہوتا ہے اس کی نشان دہی آسان نہیں۔

زبیر رضوی

تمہید

ہندوستانی زندگی کے کئی پہلوؤں سے غیر ملکیوں کی دلچسپی کے بعد اب ان کی دلچسپی کے دائرے میں ہندوستانی مصوری بھی شامل ہوگئی ہے، ابھی کچھ عرصے پہلے تک مصوری کے عالمی منظرنامے میں ہندوستانی مصوری کا کوئی ذکر یا حوالہ نہیں تھا لیکن اب مصوری سے تعلق رکھنے والی عالمی سرگرمیوں کو فروغ دینے والی عالمی تنظیمیں جیسے کرسٹی، سودھ بی اور بون ہم نے ہندوستانی مصوری کے نمونوں میں دلچسپی لینا شروع کردی ہے، 'بون ہم' کے اسلامی اور ہندوستانی آرٹ کے شعبے کے ڈائرکٹر کا کہنا ہے کہ ہندوستانی آرٹ کے نمونوں میں مصوری کے شوقینوں کی دلچسپی بڑھتی جارہی ہے اور نئے نئے لوگ اس دلچسپی کے دائرے میں آتے جارہے ہیں۔ لندن میں 'بون ہم' کے ایک نیلام میں ہندوستانی مصور جگدیش سوامی ناتھن کی تین تصویریں The Bird, The Tree اور The Shadow کو ایک لاکھ پینتالیس ہزار پونڈس (ایک کروڑ پندرہ لاکھ روپے) میں خریدا گیا تھا۔ ہانگ کانگ میں کرسٹی کے نیلام میں ایم ایف حسین کی بغیر موضوع کی ایک تصویر اور ایس ایچ رضا کی تصویر 'ترشنا' کو ایک کروڑ روپے میں خریدا گیا، اسی نیلام میں طیب مہتہ کی پینٹنگ 'کالی' کو ایک کروڑ ایک لاکھ انہتر ہزار پانچ سو روپے میں خریدا گیا۔ ایسا نہیں ہے کہ ہندوستان کے نامی مصوروں کی

تصویریں ہی لوگ خرید رہے ہیں۔ سبودھ گپتا اور اتل ڈوڈیا جیسے نئے مصوّروں کے کام کو بھی عالمی سطح پر پذیرائی حاصل ہورہی ہے۔ ہندوستانی پینٹنگس کی فروخت کا آغاز 1995 میں لندن میں ہوا تھا اور یہ سلسلہ بتدریج بڑھتا گیا، نمونوں میں اضافے کے ساتھ ساتھ ان کی قیمتوں میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔ یہ صورتِ حال ہندوستان، برطانیہ اور امریکہ میں ہندوستانی آرٹ گیلریوں کی تعمیر کا سبب بنی، ان گیلریوں نے ہندوستانی مصوّری میں لوگوں کی دلچسپی میں اضافہ کیا۔

اس صورتِ حال سے قبل یہ ہورہا تھا کہ برطانوی اور یورپی پینٹنگس کے نمونوں کے ساتھ ساتھ ہندوستانی مصوّری کے نمونے بھی فروخت کے لیے رکھ دیے جاتے تھے لیکن اب ہندوستانی مصوّری کے نمونے بڑی تعداد میں الگ سے نمائشوں میں بکنے لگے ہیں، آج ہندوستانی مصوّری اپنی پہچان کے ساتھ خریدار کے ہاتھوں میں پہنچ رہی ہے اس صورتِ حال کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ کہا جارہا ہے کہ یورپ اور امریکہ میں پڑھے لکھے اور فنون کے شوقین ہندوستانی پاکستانی بڑی تعداد میں آباد ہوگئے ہیں اور انھیں اپنے ملک کی پینٹنگس کی قدر و قیمت کا اندازہ ہورہا ہے اور وہ اپنے وطنی جذبے کے تحت اسے خریدنے کو ترجیح دے رہے ہیں، دوسرے ان میں ان نمونوں کو خریدنے کی استعداد بھی ہے۔ 'کرسٹی' کا کہنا ہے کہ ہندوستانیوں کے ساتھ ساتھ چینیوں کی بھی ہندوستانی مصوّری کے نمونوں میں دلچسپی بڑھی ہے اور وہ ہندوستانی مصوّری کے نمونوں کو خریدنے میں آگے آگے نظر آتے ہیں۔

سوامی ناتھن کے بیٹے ہرش وردھن نے جو خود بھی پینٹر ہیں، ایک ملاقات میں بتایا کہ ایک زمانہ وہ بھی تھا جب ان کے مصوّر باپ کے پاس انھیں اسکول بھیجنے کے لیے پیسے نہ ہوتے تھے، سوامی ناتھن، ہندوستانی مصوّروں کے اس گروپ کے ساتھ سرگرم تھے جو عالمی اسٹیج پر ہندوستانی مصوّری کو نمایاں کرنے کی جدوجہد میں لگا تھا۔ بیٹے نے بتایا کہ اسے یاد ہے کہ سوامی ناتھن نے ایک بار ایک مہینے میں جتنی تصویریں بنائی تھیں انھیں دو سو پچاس روپیوں میں بیچنا پڑا تھا، آج ہندوستانی مصوّری عالمی مقبولیت کی جس سطح کو چھورہی ہے یہ اسی جدوجہد اور ہندوستانی مصوّروں کے استقلال کا ثمرہ ہے، بعض لوگوں کے خیال میں

ہندوستانی مصوّری کی مارکٹ ہمیشہ سے تھی اور مصوّری کے شوقین مغل اور پالا آرٹ کے نمونوں کو خریدتے رہتے تھے اب یہ دلچسپی ماڈرن آرٹ کے نمونوں تک آ گئی ہے اور ماڈرن آرٹ کے جو بہترین مصوّر ہیں ان کی پینٹنگس عالمی مارکٹ میں اپنی جگہ بناتی جارہی ہے، بعض لوگوں کا خیال ہے کہ محض آرٹسٹ کے نام پر کوئی پینٹنگ نہیں بک رہی، پینٹنگ اپنی خوبیوں اور اپنے معیار اور دلکشی کی بنا پر پسند کی جاتی ہے۔ اس کا ثبوت طیب مہتہ کی 30x24 آئل میں بنی کالی والی پینٹنگ ہے، یہ دوسرا موقع ہے کہ طیب مہتہ کی تصویر کی ایک بڑی قیمت لگائی گئی، اس سے قبل ان کی Celebration نامی تصویر ڈیڑھ کروڑ روپے میں بکی تھی۔ 'سفیرن آرٹ' کی مینال وزیرانی کا کہنا ہے کہ طیب مہتہ Sorts کے Icon ہیں اس لیے ان کی بنائی پینٹنگس مقابلے میں اچھی خاصی قیمت پالیتی ہے، آرٹ کے تئیں طیب کی خاموش لگن اور ان کے غیر روشن موضوعات کی وجہ سے ان کی تصویروں کو خریدنے والے کی ترجیح مل جاتی ہے۔ ایک اور تجزیہ نگار کے مطابق طیب مہتہ کی مصوّری میں ایک جاندار تلمیح اور حیوانی اشکال کی موت سے ہمکنار ہوتی ہوئی صورتِ حال آج کی زندگی اور اس کے تضاد اور ٹکراؤ کا استعارہ بن جاتی ہے۔

طیب مہتہ نے شانتی نکیتن میں 1984 میں 'کالی' بنائی تھی، یہ وہ دور تھا جب طیب مہتہ نے بہت سی Triptych بنائی تھیں اور یہیں اسی تخلیقی اندھیرے میں 'کالی' کی تخلیق ہوئی تھی۔ طیب مہتہ کا کہنا ہے کہ وہ اس طرح کی چھوٹی چھوٹی شکلیں اس لیے بناتے ہیں کہ اس سے انھیں اپنی تخلیقی قوت کو بہتر طور پر مرکوز کرنے میں مدد ملتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کسی بھی دیوی یا دیوتا کو مصوّری کے میڈیم میں رنگ اور روپ دینا ایک شدید تجربے سے گزرنا ہوتا ہے۔ طیب مہتہ کے بقول انھوں نے دیوی 'کالی' کی اور بھی تصویریں بنائی تھیں مگر فروخت ہونے والی 'کالی' میں جو بات پیدا ہوگئی تھی وہ کالی کی دوسری تصویروں میں پیدا نہ ہوسکی تھی۔

اِدھر کے برسوں میں آرٹ کی قومی نمائش کو دیکھتے ہوئے ایک نمایاں تبدیلی کا احساس یہ ہوا کہ مجسمہ سازی میں فنکاروں کی دلچسپی بڑھتی جارہی ہے۔ ایک حالیہ نمائش کے لیے مجسمہ سازی کے 342 نمونوں میں سے 82 نمونے نمائش کے لیے قبول کیے گئے، اس سے

اندازہ ہوتا ہے کہ رنگ، برش اور کینوس کے مقابلے میں مٹی، پتھر کے ساتھ نئی صلاحیتوں کے تخلیقی رشتے زیادہ استوار ہو رہے ہیں۔ نمائشی نمونے جہاں سائز میں مختلف تھے وہ اپنے میڈیم، اسٹائل اور Concept میں بھی تنوع کے حامل تھے۔ ماربل اور پتھر کے روایتی میڈیم کے مقابلے میں مٹی اور دھات کو ترجیح دینے کا رجحان بھی دیکھنے کو ملا، گرافک کے ایک ہی آرٹسٹ کو انعام ملنے کا مطلب ہے کہ اس میڈیم میں پرنٹنگ کی پیچیدگیوں نے کامیاب نمونوں کی راہ میں رکاوٹیں کھڑی کردی ہیں، دوسرے ایک احساس یہ بھی ہوا کہ آرٹ کی مختلف مقبول ہیئتوں کی نمائشی دوڑ میں گرافک کا آرٹسٹ مرکزِ نگاہ بننے کے عمل میں دوسرے فنکاروں سے کچھ پیچھے ہی رہ جاتا ہے۔ آرٹ کی قومی نمائش ہمیشہ ہی دہلی ہی میں لگائی جاتی ہے، اس بار یہ آواز کئی طرف سے سنائی دی کہ اگر ملک میں موجودہ صلاحیتوں کو آرٹ کی مختلف ہیئتوں سے قریب لانا ہے اور ان کی حوصلہ افزائی کرنی ہے تو ضروری ہے کہ ملک کے مختلف شہروں میں ایرکنڈیشن گیلریز میں قومی نمائش کا اہتمام باری باری کیا جائے۔

ادب کی طرح آرٹ کی دنیا سے وابستہ فنکار بھی ناقد کے ردِعمل کے انتظار میں رہتے ہیں لیکن اب فنکار، ناقد کے بجائے سماج سے اپنی تخلیق کا براہِ راست رشتہ جوڑنے میں زیادہ یقین رکھتا ہے۔ آرٹ کی مختلف ہیئتوں اور ان کے اظہار سے دلچسپی رکھنے والے اب پیچیدہ سے پیچیدہ آرٹسٹ فن پارے کو سمجھنے کی صلاحیتوں کے حامل ہوتے جارہے ہیں، اس کی وجہ آرٹ مارکٹ کا پھیلاؤ اس کے منافع بخش تجارتی پہلو اور آرٹ کے نمونوں کی بڑھتی ہوئی قیمتیں ہیں، ایسی صورتِ حال میں کچھ آرٹسٹ ایسے ہیں جن کا کہنا ہے کہ وہ آرٹ مارکٹ کے میلانات کو سامنے رکھ کر اپنے برش اور کینوس کو جنبش دینا نہیں چاہتے بلکہ یہ چاہتے ہیں کہ آرٹ مارکٹ ان کے فن پاروں میں براہِ راست دلچسپی لے۔

یہاں تک تو رائے زنی، مصوری جیسے وژول آرٹ کی خاص طور سے ہندوستانی مصوری کی قومی اور عالمی سطح پر اُس کی پذیرائی سے متعلق تھی لیکن جہاں تک اس فنِ جمیل کی رونق بازار سے اُدھر کے منظر کا تعلق ہے تو یہ اعتراف کرنا پڑے گا کہ مصوری کے بارے میں فکر و سوچ کی سطح پر ہمارے طبقۂ اشرافیہ کی باخبری اور آگاہی اوسط درجے کی بھی نہیں

ہے، ہماری طرزِ معاشرت میں سنگیت تو ایک بڑے پیمانے پر زندگی کا حصّہ معلوم ہوتا ہے لیکن ہلکا پھلکا ایسا ہی باخبری کا احساس، مصوّری کے بارے میں ہماری ثقافتی سرگرمیوں کی رونقوں میں دیکھنے کو نہیں ملتا، مصوّری کے وژول آرٹ کی قومی سطح پر پذیرائی کے بارے میں ستیش گجرال کا کہنا ہے:

> ''میرے نزدیک یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ ہمارے ملک میں پینٹنگ کے بارے میں کوئی صحت مند آگاہی پائی جاتی ہے کم از کم میں نے وژول آرٹ کے لیے لوگوں میں کوئی تڑپ نہیں دیکھی اس کے برخلاف فنون کے بارے میں ظاہری نمود و نمایش اور مصنوعی تعریف و توصیف کے ماحول اور فضا کی خاصی حوصلہ افزائی ہوئی ہے اور لوگوں نے آرٹ کے بارے میں بہت کچھ جاننے کا دعویٰ کرنا شروع کردیا ہے''۔

پینٹر راما چندرن کے خیال میں جمہوریت میں سب ہی لوگ فنون کے پارکھ اور ان کی نزاکتوں کا احساس نہیں رکھتے جو فنون شناسی قومی سطح پر ایک ثقافتی بیداری اور باخبری کی فضا کا مطالبہ کرتی ہے وہ اس ملک میں موجود نہیں، راما چندرن کا کہنا ہے:

> ''فن شناسی کے لیے ذوق اور شوق دونوں ضروری ہیں آپ پینٹنگس کے درمیان صبح و شام گزاریں گے تو پھر آپ کے اندر اُن کے بارے میں صحیح مذاق پیدا ہوگا ہندوستانی ماحول میں پینٹنگ کو سراہنے کی پوری فضا موجود نہیں''۔

ہندوستانی مصوّروں کا یہ مشترکہ تاثر ہے کہ ان دنوں مصوّری جیسے وژول آرٹ کی عالمی اور ملکی سطح پر مقبولیت کے جو غیر معمولی چرچے اور تذکرے ہیں اور بڑے شہروں میں آرٹ گیلریوں کی بڑھتی ہوئی تعداد ہے، تصویروں کی آئے دن نیلامی اور آسمان کو چھوتی ہندوستانی پینٹنگس کی جو قیمتیں ہیں اُس کا اصل سبب یہ ہے کہ کالے دھن کو کام میں لانے کا یہ ایک مفید شعبہ بن گیا ہے کیونکہ دھن دولت کمانے والوں نے یہ جان لیا ہے کہ آرٹ میں سرمایہ کاری جائیدادوں میں لگائے جانے والے روپے سے زیادہ منافع بخش ہے اس

صورتِ حال نے نام پانے والے مصوّروں کے لیے مالی وسائل کی ضمانت ضرور فراہم کر دی ہے اس لیے ہندوستانی مصوّری کے نمونوں کی نیلام گھروں میں بولیاں بڑھتی جا رہی ہیں لیکن بقول راما چندرن کمرشیل ہونے کا مطلب یہ نہیں ہونا چاہیے کہ آپ کوئی ایسا سمجھوتہ کر لیں یا کرنے پر مجبور ہوں جو آپ کی تخلیقی سرگرمیوں پر منفی طور پر اثر انداز ہو، اس سلسلے میں جتن داس فن شناسی کے بارے میں جو رائے رکھتے ہیں وہ بے حد دلچسپ ہے، وہ کہتے ہیں:

> ''آپ نے دیکھا ہوگا آپ نے اپنی پینٹنگس کی نمائش کی، لوگ آئے، پندرہ بیس منٹ گھومے، اِدھر اُدھر گیلری میں ٹہلے، تصویروں پر اچٹتی سی نظر ڈالی اور آپ سے اِن تصویروں پر گفتگو کرنے یا اُن پر بروشر کے حوالے سے تبصرہ کرنے میں ذرا بھی نہیں جھجکتے۔ میں ایسے لوگوں کے ساتھ بات چیت نہیں کر سکتا اس لیے کہ میں نے تو ایک تصویر کی تکمیل میں دنوں لگائے اور آپ دو منٹ میں اسے دیکھ کر تنقید بھی کرنے لگتے ہیں، یہ زیادتی ہے۔''

ہندوستانی آرٹ کے نمونوں کی پذیرائی کے اس پس منظر میں ہمارے مصوّروں کا یہ عام شکوہ ہمیں یہ سوچنے کی دعوت دیتا ہے کہ ہمارے ماس میڈیا نے پینٹنگس اور رونق بازار کا ذکر تو خاصا کیا مگر اس سوال کو کیوں نہیں آگے بڑھایا کہ ہم اور ہمارا معاشرہ کب پینٹنگس کی واجب داد دینے اور اس کو سراہنے کے لیے اپنے ذوق اور شوق کی تربیت کرے گا۔ کچھ ایسے ہی سوالات سے مضطرب ہو کر ہم نے آج سے تیئیس برس پہلے اردو کے مشاعرہ پسند سامع اور غزلیہ شاعری کے قاری میں ملکی فنونِ لطیفہ سے آگہی اور باخبری کو پھیلانے کی خاطر 'ذہنِ جدید' نام کے سہ ماہی رسالے کا اجرا کرتے ہوئے اسے فنون کی طرف کھلنے والی 'ہوادار کھڑکی' کا نام دیا تھا اردو کی سو برسوں کی ادبی صحافت کی تاریخ میں یہ ایک ایسی پہل تھی کہ جس کی متوازی مثال ہمارے ملک کی دوسری زبانوں میں شاذ و نادر ہی مل سکے گی، یہ کتاب اسی تسلسل کی ایک کڑی ہے۔ دوسرے اس کتاب کا منتخب پینٹروں کی مصوّری پر مرکوز ہونے کی وجہ یہ ہے کہ ہندوستانی مصوّری کے ادھر کے ساٹھ ستّر کی دہائیوں میں پروگریسو آرٹ گروپ کے جن مصوروں نے ہماری عصری مصوری کے منظر نامے کو بدلنے میں کلیدی رول ادا کیا اُن

میں یہی منتخب مصور آگے رہے، انہی مصوروں نے پرنٹ اور وژول ترسیلی میڈیا کو اپنی تخلیقی سرگرمیوں اور کاوشوں کے لیے Space دینے کے لیے Inspire کیا، اس کتاب کو منظرِ عام پر لانے کا مقصد یہ ہے کہ وہ عام شکوہ جو ہمیں ستیش گجرال، راما چندرن اور جتن داس جیسے بڑے پینٹروں کی زبانی اکثر سننے کو ملا اس کو دور کرنے کے لیے ہم جو مصوری کے شوقین اور دلدادہ ہیں سنجیدگی سے اس سمت میں اپنا یوگ دان دیں، میں سمجھتا ہوں کہ اخبار سے کہیں زیادہ اس سلسلے میں مصوری پر مرکوز کتابیں، رسائل، نمائشیں، یونیورسٹیوں میں اس پر مباحثے زیادہ سودمند ہوسکتے ہیں۔ جب جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ماڈرن آرٹ کی تعلیم کے لیے آرٹس کالج کھولا گیا اور اُس کے کچھ سالوں بعد پینٹر حسین کے نام کی جامعہ کیمپس میں ایک خوبصورت آرٹ گیلری تعمیر کی گئی، تو یہ دونوں عمل میرے نزدیک ان سوالوں کے عملی اور مثبت جواب تھے کیونکہ ایسے اداروں پر غیر روشن خیال ہونے کے الزام دھرے جاتے رہے تھے، جامعہ ملیہ اسلامیہ کے Campus میں غالب کا قدِ آدم مجسمہ یہ بھی یاد دلاتا ہے کہ اردو معاشرے نے پہلی بار اپنی کلاسیکی شاعری کے ایک شاہکار 'دیوانِ غالب' کو مصورانہ عمل سے مزین کیا تھا، رنگوں کے حوالے سے 'دیوانِ غالب' کی ایک نئی تفہیم اردو شاعری کے قاری کے روبرو آئی، غالب کے اشعار کو پینٹ کرنے والے یہ مصور تھے عبدالرحمٰن چغتائی اور صادقین بعد کے برسوں میں غالب کے شعروں کے مصورانہ عمل حسین، ستیش گجرال اور راما چندرن جیسے مصوروں کے برش سے بھی ہمیں دیکھنے کو ملے تھے۔

اس کتاب میں ون گاگ اور پکاسو کا ذکر اس لیے ضروری سمجھا گیا کہ ہندوستان میں ان دو مصوروں کے مصورانہ عمل کی گونج سب سے زیادہ سنائی دی ہے ان کے آرٹ اور اُس کے ہمہ گیر اثرات پر کافی کچھ لکھا گیا ہے، قومی سطح پر ان آفاقی مصوروں کے دن منائے گئے ہیں ان کے مصورانہ شاہکاروں کی ہماری قومی آرٹ گیلری میں نمائشیں ہوئی ہیں اور ہمارے مصوروں نے ان سے گہرا اثر قبول کرتے ہوئے اپنے مصورانہ عمل سے ان کے اثرات قبول کرنے کا اعتراف بھی کیا ہے، اس کتاب میں پروگریسو آرٹ گروپ اور اُن کے کچھ معاصر مصوروں کی فنی کاوشوں کا احاطہ کرنے کی مقدور بھر کوشش کی گئی ہے اور ان کی نمائشوں اور

ان کے مصورانہ عمل کا مطالعہ کرنے اور اُس پر میسر مواد پر تفصیلی نظر ڈالنا بھی ضروری سمجھا ہے، اُس کے ساتھ ہی جدید ہندوستانی مصوری کے عصری منظرنامے میں متنوع رجحان اور رویّے کی جو ہلچل رہی اُس کو بھی میں نے حرفِ آغاز کا حصّہ بنایا ہے، اس منظرنامے کو اور زیادہ روشن کرنے کے خیال سے اِس ضمن میں مجھے انجلی سرکار، گائتری سنہا اور رینو کا چٹرجی کی تحریروں کا اردو ترجمہ بھی شامل کرنا ضروری محسوس ہوا۔ میری یہ کتاب جو مصوری سے میرے شوق کا عملی اظہار ہے، اگر اردو دنیا میں مصوری سے دلچسپی پیدا کرنے کا کسی طور بھی سبب بنتی ہے تو میں سمجھوں گا خونِ جگر رائیگاں نہیں گیا۔

زبیر رضوی

عالمی سطح پر ہندوستانی مصوری کی پذیرائی

بنگال میں مصوّری کے احیا کی جس تحریک کی سربراہی ابھنیندر ناتھ ٹیگور نے کی تھی وہ دراصل 1905 میں ہونے والی بنگال کی تقسیم کے خلاف فنکارانہ جذبے کا اظہار تھی، اس جذبے کا تقاضا ہندوستانی زندگی سے یورپی عناصر کو نکال باہر کرنا اور سودیشی پن کو پروان چڑھانا تھا، یہ تحریک مصوّری اور فنون کے سلسلے میں یورپ کے غیر دلچسپ جامعاتی رویّے کی مزاحمت بھی کرتی تھی۔ عام تاثر کے برخلاف ابھنیندر ناتھ ٹیگور نے آرٹ کی کسی نئی روایت کی نیو نہیں رکھی، ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنا ہی اسلوب وضع کیا جو مغل شبیہ سازی کی نزاکتوں اور جاپانی پینٹنگ اور مغربی تکنیک کا دلکش امتزاج تھا۔ ابھنیندر ناتھ ٹیگور کو ایسے شاگرد نہیں مل سکے جو ان کی چلائی ہوئی تحریک کو آگے بڑھاتے۔ نتیجے میں یہ تحریک اپنے سرسبز ہونے کے دنوں ہی میں مرجھا گئی۔ اس عرصے میں شانتی نکیتن میں دو بڑے آرٹسٹ احیا پرستی کی محدودیت سے ماورا ہوکر نئے تجربوں میں مصروف تھے، ان میں ایک ابھنیندر ناتھ ٹیگور کے چھوٹے بھائی گگانندر ناتھ ٹیگور اور دوسرے رابندر ناتھ ٹیگور تھے، ان دونوں نے مغرب سے نئے خیالات، فلاسفی اور میڈیم کا استفادہ کیا اور مصوّری کے ان دو میلانات 'تجریدیت' اور 'اظہاریت' کے لیے راہ ہموار کی جنھیں آزادی کے بعد کے برسوں

میں خاصی پذیرائی حاصل ہوئی تھی۔

احیا پرستی کے تصوّر کو اگر وسیع تر معنی میں لیں تو اس کے دائرۂ اثر میں جیمنی رائے اور امرتا شیر گل دونوں آجائیں گے۔ اس صدی کی تیسری دہائی میں جیمنی رائے نے بنگال کے عوامی کلچر کی طرف رُخ کیا، رائے کو اپنی تکنیک پر اعتماد اور لائن پر قدرت کی وجہ سے اپنے اسلوب کو طاقتور بنانے میں مدد ملی۔ امرتا شیر گل نے بسولی اور اجنتا کی پینٹنگس کے نمونوں کو مغرب کے حاوی رویوں سے ہم آہنگ کرتے ہوئے اپنی مصوّری میں ہندوستانی عناصر کو جدّت کے ساتھ پینٹ کیا۔ ان دو آرٹسٹوں کے اثرات ہی کے زمانے میں 1943 میں 'کلکتے گروپ' اور بمبئی میں 'ترک گروپ' کی آواز سنائی دینے لگی تھی، یہ دونوں گروپ مصوّری کے کسی ایک اسلوب کے وکیل نہیں تھے، ان کا سارا زور روایت سے بغاوت پر تھا۔ 'ترک گروپ' کی جگہ (P.A.G) پروگریسو آرٹ گروپ نے لے لی تھی۔ یہ آزادی کے فوری بعد کا سال تھا۔ اس گروپ میں ایم ایف حسین، ایف این سوزا (گروپ کا نام (P.A.G) سوزا نے ہی رکھا تھا)، ایس ایچ رضا، ایس کے بکرے اور ایچ اے گاڈے شامل تھے۔ یہ سارے نئے مصوّر اپنے باغیانہ رویّے کی بنا پر ایک دوسرے کے قریب آئے۔ یہ گروپ سماجی اور آرٹسٹک اسٹبلشمنٹ کے خلاف تھا اور آزاد ہندوستان میں مصوّری کو ایک نئی زبان دینے کا آرزومند تھا۔ ان میں آپس میں مزاج اور مذاق کا اختلاف تھا مگر یہ 'جدیدیت' کی راہ کو ترک کرنے کے لیے آمادہ نہیں تھے۔

یہ گروپ مذہب، ذات پات اور علاقائیت کے تصوّر کے سخت خلاف تھا۔ اس گروپ کے مصوّرانہ عمل اور اشکال عوام میں مقبول نہیں ہوئے۔ سن پچاس کی دہائی میں سوزا، رضا اور بکرے کے یورپ چلے جانے کی وجہ سے اس گروپ کا گھنا پن کم ہوگیا۔ بعد کے برسوں میں کرشن کھنہ، موہن سامنت، وی ایس گئی ٹونڈے، اکبر پدم سی، طیب مہتہ اور رام کمار کی گروپ میں شمولیت سے کافی تبدیلی آئی۔

ہندوستان میں ہم عصر مصوّر اور اس سے وابستہ رجحانات اور میلانات کسی موڑ پر جمود کا شکار نہیں ہوئے، ان میں ہلچل اور تبدیلی ہوتی رہی۔ مصوّروں میں اپنے سے پہلے کا

جائزہ لینے اور اس پر نظرِ ثانی کرنے کی جرأت بھی رہی اور اُمنگ بھی۔ انہی برسوں میں مصوّری کے نقشے میں 'بڑودہ' آرٹ کے ایک نئے مرکز کے طور پر اُبھرا، این ایس بندرے، سانکو چودھری اور کے جی سبرامنیم نے جو بڑودہ یونیورسٹی میں آرٹ کے استاد تھے، انھوں نے پہلی بار انفرادی صلاحیتوں کو چمکانے پر زور دیا۔ اسی عرصے میں تجریدیت اور علامت پسندی کے بجائے مفہوم آمیز اور شکل وصورت رکھنے والی مصوّری کو اپنانے کی فضا بنائی، ایسے مصوّروں میں شانتی دیو، جیوتی بھٹ، جی آر سنتوش، بھوپن کھاکھر، غلام شیخ اور ہمت شاہ Visual تجربوں کی طرف مائل ہوئے تاکہ اس عمل سے وہ زندہ امیجز بنا سکیں۔ بڑودہ آرٹ کا دور 'جدیدیت' سے 'مابعد جدیدیت' میں داخلے کا دور تھا، یہی وہ دور بھی تھا جب آزادی کے بعد کی نسل کے اختیار کردہ رویّوں سے الگ ہوکے سوچا جانے لگا تھا، لیکن اس سب کا مفہوم یہ نہیں ہے کہ یہ نیا اور جدید آرٹسٹ پیش رو روایتوں کے بارے میں حسّاس نہیں تھا۔ اس کے اپنے زمانے میں جو سیاسی اور سماجی اتھل پتھل رونما ہورہی تھی وہ سارا کچھ نئے آرٹسٹ کی پینٹنگ کا موضوع بن رہا تھا۔ اس زمانے کے آرٹسٹوں میں دیون سندرم، نیلنی ملانی، ارپنا سنگھ، جوگن چودھری، منو پاریکھ، نوجوت، الطاف اور اَرپنا کور اپنے اپنے انداز سے زندگی کی سچائیوں اور حقیقتوں کو کینوس پر اُتار رہے تھے۔

جنوبی ہندوستان میں آرٹسٹ ایک دوسری ہی سمت میں دیکھ رہے تھے۔ یہاں کے سی پانیکر اور ڈی پی رائے چودھری کے شاگرد مغربی ڈرائنگ اور کمپوزیشن سے انحراف کرتے ہوئے 'جدیدیت' کو نکھار رہے تھے۔ ہندوستانی ڈرائنگ میں جو ایک وراثتی لَے اور آہنگ ہے اس کی واپسی بھی یہیں ہوئی۔ ساٹھ کی دہائی میں اس نے ایک تحریک کی شکل اختیار کرلی جس سے جدید ہندوستانی مصوّری کا منظرنامہ بدل گیا۔ 1966 میں جب کے سی پانیکر مدراس کے اسکول آف آرٹس اور کرافٹس سے ریٹائرڈ ہوئے تو ان کے ساتھ بہت سے آرٹسٹ مہابلی پورم کے مشرقی ساحل پر آباد 'چولا منڈل' نامی گاؤں میں آکر بس گئے۔ 'چولا منڈل' کا تصوّر پانیکر کا تھا کہ آرٹسٹ ایک پُرسکون ماحول میں کام کرے اور کچھ کما سکے۔ 'چولا منڈل' نے آرٹسٹ کو تخلیق کی پوری آزادی بھی دی، یہاں کسی ایک اسلوب کی بالادستی کے مقابلے ذاتی

اور انفرادی ذاتی مینشن کو زیادہ اہمیت دی گئی۔

1959 میں کیرالا میں جہاں کیمونسٹوں کا اقتدار رہا ہے، انڈین ریڈیکل پینٹر گروپ بنایا گیا، اس گروپ کے سربراہ کے پی کرشن کمار تھے۔ ان کے ساتھ اے لیکس، میتھیو، پربھا کرن، کرونا کرن، مدھوسودنم، الیکزنڈر، پشکن اور جیوتو باسو، رگھوناتھن بھی اس گروپ میں شامل تھے۔ اس گروپ نے آرٹ اسٹبلش منٹس کے رجعت پسندانہ رویے کی مخالفت کی اور طلبہ کی ایک مزاحمتی تحریک شروع کی جو 'جدید تر آرٹ کی جدوجہد' کے روپ میں دیکھی گئی۔ اس گروپ کے کچھ ممبر اعلیٰ تعلیم کے لیے بڑودہ چلے گئے۔ خود کرشن کمار نے شانتی نکیتن کی راہ لی۔ ان آرٹسٹوں کے مصوّرانہ عمل، اظہاریت اور حقیقت پسندی کے اردگرد گھومتے رہتے تھے۔ 1987 میں ریڈیکل گروپ نے بڑودہ میں ایک بڑی نمائش کی جسے انھوں نے "Questions of Dialogue" کا نام دیا تھا اور عوام کے درمیان رہ کر عوامی آرٹ کی تخلیق کرنے اور آرٹ کو طبقاتی جدوجہد کا ہمنوا بنانے کا قصد کیا تھا۔ اسی گروپ نے 1989 میں کوزی کوڈ میں ایک اور نمائش کی تھی اور کیرالا میں سات دن کا آرٹسٹ کیمپ بھی لگایا تھا لیکن اسی سال کے ختم ہوتے ہوتے اس گروپ کو اپنی ناکامی کا احساس ہوگیا، انھوں نے دیکھا کہ انھوں نے شہر کی ہماہمی سے دور گاؤں میں جاکر اپنی نمائشوں کا اہتمام کیا مگر اس سلسلے میں عوام کا ردِّعمل اور پذیرائی ناکافی تھی۔ اس تحریک کی ناکامی کی تمام تر ذمے داری قبول کرتے ہوئے نوجوان آرٹسٹ کرشن کمار نے خودکشی کرلی تھی۔ کرشن کمار کی خودکشی سے اس ریڈیکل گروپ کو ایک بڑے نقصان کا احساس ہوا تھا۔ 1992 میں آرٹسٹ ویون سندرم نے کرشن کمار کی یاد میں ایک یادگار بنائی جو اس بات کا مظہر تھی کہ جدید آرٹ کے میدان میں 'آرٹسٹ' شہید بھی ہوئے ہیں۔

O

سماجی آگہی

ادب کی طرح مصوّری میں اگرچہ سماجی حقیقتوں کی نقش گری کو تحریک کی صورت نہیں ملی لیکن ہندوستانی مصوّری میں انسانی المیوں پر فوری ردِّعمل کی مثالوں اور رویّوں کو تلاش کرنا مشکل نہیں، اس سلسلے میں سب سے پہلے جو نام ذہن میں آتا ہے وہ زین العابدین کا ہے جس نے بنگال کے 1943 کے قحط میں ڈیڑھ لاکھ انسانی جانوں کی ہلاکت کا لرزہ خیز ماتم رنگوں کی زبان میں کیا تھا۔ برصغیر کی تاریخ میں تقسیمِ وطن اور ہجرت کا المیہ دوسرا بڑا المیہ تھا جس کی گونج ہندوستانی ادب میں تو ابھی تک سنائی دے رہی ہے، اُس وقت ستیش گجرال وہ تنہا نوجوان اور نسبتاً غیرمعروف مصوّر تھا جس کے برش نے منٹو اور بیدی کی طرح فسادات کی لہو میں ڈوبی کراہوں کو کینوس پر بار بار اُتارا تھا، اُس کے بعد بنگلہ دیش کا قیام اور آندھرا میں آنے والا وہ قیامت خیز طوفان تھا جس نے ہزاروں کو بے گھر کردیا تھا، اِن حادثات اور واقعات کو کے. کے. ہبتر اور ایم ایف حسین نے اپنے اپنے طور پر موضوع بناتے ہوئے اپنے مصوّرانہ ردِّعمل کا اظہار کیا تھا۔ اُس کے بعد آنے والے برسوں میں اس نوعیت کے حادثات اور واقعات کی کمی نہیں رہی لیکن آرٹ (Art) اور رپورٹنگ (Reportings) کے درمیان جو حدِ فاصل اور موٹی لکیر کھینچ دی گئی تھی اُس کو پار کرنا ہندوستانی مصوّروں کے لیے

ایک مسئلہ ضرور بنا رہا، شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ ہندوستانی مصوّر لینڈ اسکیپ، ہیجان انگیز برہنہ پیکروں کی نقش گری، رنگوں کی مدد سے کینوسوں پر جو علامتی، تجریدی اور روایتی اسالیب میں جو کچھ Paint کر رہا تھا اُس کے ہی خریدار، گرویدہ تھے، یہی وجہ ہے کہ مصوّری میں سماجی حقیقت پسندی کے حامل نمونوں کی کمی اکثر کھٹکتی رہی، لیکن یہ کہنا قرینِ قیاس نہیں کہ ہندوستانی مصوّر، حقیقت کی نقش گری سے گریز پا یا فراری رہا ہے، آزادی کے بعد کی سیاسی قیادت نے کینوس کو بھی متاثر کیا اور پی.سی. سانیال جیسے مجسمہ سازوں نے رادھا کرشنن اور نہرو کے Busts بنائے لیکن اس کے پسِ پردہ اِن رہنماؤں کی سیاسی قیادت کو تکریم دینا تھا۔ اسی سلسلے کی حسین کی وہ مشہور تصویر بھی تھی جو اندرا گاندھی کو 'دُرگا' کے روپ میں پیش کرتی ہے، لیکن اس عرصے میں ہندوستانی مصوّری میں غالب رجحان آزادانہ طور سے تخلیقی عمل کو جاری رکھنے کا تھا اسی لیے ایف. این. سوزا کے سکھ رہنما بادل اور توہرہ کے پورٹریٹ آرٹ کی دنیا میں نہیں سراہے گئے۔ گیتا کپور نے اپنی کتاب Modern Indian Paintings میں لکھا ہے: ''ایسے ہندوستانی مصوّروں کی تعداد نسبتاً کم ہے جن کے یہاں سیاسی عوامل کی کارفرمائی ہے لیکن امرتا شیر گل اور بنود بہاری مکرجی کے بعد ایسے مصوّروں کی تعداد خاصی ہے جن کے یہاں سماجی آگہی کا احساس کافی ہے''۔ گیتا کپور کے اِس تجزیے کے ذیل میں 1984 کے وہ فسادات آجاتے ہیں جن کا تخلیقی ذہنوں پر گہرا اثر مرتّب ہوا تھا، اسی حادثے کے کرب کو اَرپنا کور نے کچھ ایسی شدت اور دہشت کے ساتھ نقش کیا تھا کہ فسادات کا سارا Pathos کینوس پر سمٹ آیا تھا، ارپنا کور کی طرح گور چرن سنگھ اور سرجیت اکرے، نیرج اور سوشانتا گوہا نے بھی فسادات میں لٹے پٹے پنجابی ریفوجیوں کی دُکھ بھری کہانی کو موضوع بنایا تھا، ہندوستانی مصوّری کی تاریخ میں وہ موڑ نہایت اہم اور سماجی آگہی کے اظہار کی ایک اہم منزل تھی جب عوامی تھیٹر کی مقبول اور محبوب شخصیت صفدر ہاشمی کے سفاکانہ قتل پر اجتماعی ردِّعمل کا اظہار ہوا تھا۔ اس اجتماعی احتجاج اور غصے میں ویون سندرم، ایم ایف حسین، سوہاس رائے، شمشاد جیسے بے شمار مصوّر شامل تھے۔ صفدر ہاشمی کے قتل کو کینوس اور تھیٹر کی تخلیقی ذہانتوں نے بہت دنوں تک اپنے اظہار کے موثر وسیلوں سے جوڑے رکھا، صفدر ہاشمی کا قتل تشدد اور

ظلم کے خلاف لڑنے والی طاقتوں کے خلاف ہونے والی سازش کی ایک بے حد روشن علامت بن گیا تھا۔ وہ انفرادی قتل نہ ہوکر تخلیقی ذہانتوں کا خون گِنا گیا، اس لیے اس قتل نے ایک طرح کی صف آرائی کردی تھی، لیکن میرٹھ، جمشید پور، علی گڑھ کے فسادات نے برش اور کینوس کی دنیا میں کوئی ہلچل پیدا نہیں کی، البتہ بھوپال گیس المیہ نے پھر ایک بار رنگوں میں کہرام برپا کردیا، اس سلسلے میں پینٹر الطاف کا نام خاصا اہم ہے۔ بھوپال گیس سے متاثرہ عوام کے غیر معمولی دُکھ اور اذیتوں کو الطاف نے بے پناہ شدت کے ساتھ کینوس پر منتقل کیا۔ کرشن کھنہ ہندوستانی مصوّری کا ایک بے حد اہم اور معتبر نام ہے، کرشن کھنہ نے حضرت عیسیٰ اور ﷺ گوارا پر جو سیریز بنائیں اُن میں نیتا اور پولیس کے جبر اور استحصال پر تیکھا وار اور طنز کرتے ہوئے انسانی پیکروں کو بے دست و پا اور محصور اور مجبور حالتوں میں Paint کیا تھا۔ اِدھر اَرپنا کور کے یہاں پولیس، جبر اور تشدد کی علامت بن کر اُبھر رہی ہے۔ بھاگل پور جیل کے کچھ مجرموں کی آنکھیں نکالنے اور انھیں اندھا بنانے کی جو لرزہ خیز بہیمانہ کارروائی ہوئی تھی اس نے پورے ملک کے ضمیر کو جھنجھوڑ کے رکھ دیا تھا، منو پارکھ نے اس سفاکانہ اور غیر انسانی فعل کو اپنی آئل پینٹنگس میں بڑی شدت کے ساتھ اُبھارا۔ منو پارکھ نے پولیس کے اس بہیمانہ عمل کی شدت کو اخباروں کی شاہ سرخیوں سے اخذ کیا تھا لیکن انسانی دردمندی کے شدید جذبے نے ان کی بھاگل پور سیریز کو سب کی نگاہوں کا مرکز بنادیا۔ دس سال کے وقفے کے بعد منو پارکھ کو پھر اسی تھیم نے پریشان کیا اور تب اُن کا کہنا تھا ''1980 اور 1990 میں کوئی فرق نہیں ہے، انسان کے ساتھ ہونے والا ظلم اور بربریت اسی طرح اپنا زور دکھا رہی ہے۔ بھاگل پور کے واقعے پر بنی میری پینٹنگس دراصل میری زبان سے نکلا ہوا Shame لفظ ہے''۔

منو پارکھ کی طرح کا ردِّعمل سوندر ہری بھاؤ ساور کر کے یہاں بھی ملتا ہے جنھوں نے قدرت اور علامتی نقش گری کو اچانک ترک کرکے ذات پات کی بنا پر تفریق اور امتیاز کے خلاف اپنے بُرش کا شدت سے استعمال کیا، مگر ساتھ ہی ساور کر نے یہ دلچسپ انکشاف بھی کیا کہ میری اس طرح کی ایک بھی پینٹنگ کسی نے نہیں خریدی کیونکہ آرٹ کے نمونوں کو

خریدنے والے وہ امیر اور دولت مند ہیں جن کا تعلق اونچی ذاتوں سے ہے، اُن کے نزدیک میری پینٹنگ 'مجموعہ پھل' ہے، وہ جو فٹ پاتھ پر ہیں، مفلسی اور بیکاری کی زندگی جی رہے ہیں، وہ جو بیمار ہیں، بے سہارا ہیں، وہ جو بوڑھے ہیں، تنہائی، شفقتوں کی محرومی کا شکار ہیں، وہ سب آج کی ہندوستانی مصوّری کا موضوع ہیں۔ بلبل شرما کے یہاں فٹ پاتھ پر بے سہارا جینے والے بچوں کا جیون اور اس کا Pathos بڑی ہی شدت کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ بلبل شرما کے مطابق: ''میں چاہتی ہوں کہ اِن بے سہارا، بے شناخت اور بے رشتے کے چہروں کو لوگ دیکھیں اور اُن کی زندگی میں ہونے والی ٹوٹ پھوٹ کو محسوس کریں۔ میں پچھلے پانچ برسوں سے اِن بچوں کی زندگی کو کینوس پر اُتارنے کا جتن کر رہی ہوں کہ میں بھی ان کے سدھار میں اپنا کچھ کردار اور حصہ ادا کرنا چاہتی ہوں خواہ وہ رنگوں، برش اور کینوس کے حوالے ہی سے کیوں نہ ہو''۔ عوامی زندگی کو برش اور رنگ کی مدد سے مجسم کرنے والوں میں حسین اور کرشن کھنہ بھی آگے آگے ہیں۔ حسین کے یہاں مچھیروں کی زندگی اور کرشن کھنہ کے یہاں بینڈ باجے والوں کی زندگی، شہری زندگی اور اُس کے کرب کو نمایاں کرنے کے لیے کافی ہیں۔

○

مصوری اور سرمایہ کاری

1987 سے ہمارے ملک میں مصوری کے ہم عصر نمونوں کی نیلامی اور بڑھتی ہوئی آرٹ گیلریوں کے قیام نے پینٹنگ سے وابستہ سرگرمیوں کو خاصا اہم بنادیا ہے۔فنونِ لطیفہ کی سرگرمیوں میں ایک وقت وہ بھی تھا جب سنگیت اور رقص کے مظاہروں کو اہمیت حاصل تھی، ان فنون سے وابستہ فنکاروں کو تشہیری ذرائع ابلاغ میں نمایاں جگہ بھی ملتی تھی اور ان کے چرچے بھی زیادہ ہی ہوتے تھے لیکن اب صورتِ حال کچھ ایسی ہے کہ پینٹرز اور اس کی پینٹنگس کی شہرت اور قدر و قیمت میں خاصا اضافہ ہوگیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب سے اس تصور کو فروغ حاصل ہوا ہے کہ سونے اور نوادرات کے مقابلے میں پینٹنگس میں سرمایہ کاری زیادہ منافع بخش ہے۔ مصوری کی سرگرمیوں اور آرٹ گیلریوں میں دھیمی رفتار سے اور کبھی کبھی ہونے والی ہلچل اچانک دھماکے میں تبدیل ہوگئی ہے۔ صفِ اوّل کے آرٹسٹ کا اپنی ایک تصویر کے سہارے لکھ پتی بن جانا دشوار نہیں رہا۔ اس سلسلے میں ایک عجیب بات یہ بھی ہوئی کہ ذرائع ابلاغ میں تصویر کی خوبی، رنگوں کا امتزاج، ان میں جاری ہلچلیں، برش کے حوالے سے موضوع کو برتنے کا رویہ یہ سب تو شاہ سرخی یا خبر کا حصہ نہیں بنتا۔ اس کے برخلاف تصویر کتنے میں بکی، اس کی کیا قیمت لگی اور اس کے خریدنے والے کون ہیں اور

پینٹر کو اس سے کتنا مالی فائدہ ہوگا، ان باتوں پر توجہ دی جاتی ہے اور ایسی خبروں کے حوالے سے آرٹسٹ کی حیثیت اور مرتبے کا تعین کرنے کی بھی کوشش کی جاتی ہے، اس صورتِ حال کا افسوس ناک پہلو یہ ہے کہ جو لوگ پینٹر، پینٹنگس، اس کی نمائش اور نیلامی کے بارے میں لکھ رہے ہوتے ہیں وہ عموماً کسی بھی پینٹنگس کی قدر و قیمت کا تعین کرنے والے 'مصوری کے نقاد' بن جاتے ہیں۔ دوسرے معنی میں ایک آرٹسٹ اپنی تصویر کو معمولی، اوسط یا بہترین کہلوانے کے سلسلے میں اس اخباری نقاد کا مرہونِ منّت ہوگیا ہے جو آرٹ کے ہفتہ وار کالموں میں امیج سازی کا کام بھی انجام دیتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ پچھلے دنوں 'السٹریٹڈ' ویکلی کے مدیر پرتیش نندی کے اس مضمون پر مصوّروں کے حلقے میں شدید ردِّعمل ہوا جو انھوں نے 'جدید آرٹ میں کس طرح سرمایہ کریں' کے عنوان سے لکھا ہے، اپنے اس مضمون میں پرتیش نندی نے آرٹ کو ایک 'بکاؤ چیز' قرار دیتے ہوئے صرف اسی پہلو پر اپنے مضمون کو پھیلایا ہے جبکہ مصوّری اور اس کی جمالیات سے انھوں نے کوئی واسطہ نہیں رکھا۔ اس پر ایک ردِّعمل یہ بھی ہے کہ پرتیش نندی نے صرف بنگال اسکول کو ہم عصر اور جدید آرٹ کا کعبہ قرار دیا ہے۔ جن پانچ پینٹروں کو انھوں نے صفِ اوّل میں رکھا ہے وہ دہلی کی ایک آرٹ گیلری سے ہی وابستہ ہیں اور دون سندرم جو اِس گیلری سے منسلک نہیں اُن کا نام نہیں لیا گیا ہے۔

ایک اور تاثر یہ ہے کہ اگر میڈیا پینٹنگ کی قیمت کو بنیاد بنا کر ہی اس کا چرچا کر کے باقی چیزوں کو نظر انداز کر رہا ہے تو اِس کے ساتھ خود مصوّر بھی اِس کے ذمہ دار ہیں کہ وہ بھی اپنے فن کو تجارتی مقاصد کی تکمیل کا ذریعہ بنانے سے گریز نہیں کرتے، یہ ایک خطرناک میلان ہے کہ لابیز، مہم بازی اور شعبدہ بازیوں کے ذریعے اپنی 'تصویر' کو زیادہ سے زیادہ داموں پر 'بکاؤ' بنانے کی کوشش کسی مصوّر کا مقصد بن جائے۔ ایسی صورت میں فن کی بنیادی جمالیات اور اس کی خوبیوں کو پھر کون ترجیح دے گا۔ پرتیش کے مضمون پر اپنا ردِّعمل ظاہر کرتے ہوئے مصوّر ارتپا سنگھ کا کہنا ہے کہ ''اس قسم کے مضامین مددگار ثابت نہیں ہوتے۔ کسی بھی پینٹنگ کی قیمت کوئی معیار اور اس پینٹر کے کامیاب پینٹر ہونے کی دلیل نہیں، پینٹر اور اُس کی پینٹنگ کو کامیاب قرار دینے کے لیے ہمیں دوسرے پیمانے اپنانے ہوں گے جو آرٹ کے

نمونوں کو کمرشیل نگاہ سے دیکھنے سے پہلے رائج تھے۔ دراصل ہم کسی بھی آرٹسٹ کے کاموں کا جائزہ کسی ایک تصویر یا نمونے کے حوالے سے نہیں لے سکتے۔ اس کا پورا کام اور اس کے تخلیقی سفر کے مختلف مرحلے اس کی قدر و منزلت کے تعین کے لیے ضروری ہیں'۔ ستیش گجرال نے اِس صورتِ حال پر ردِ عمل ظاہر کرتے ہوئے کہا ہے:

''پچھلے چالیس برسوں میں ہندوستانی مصوّری کے منظرنامے کا میں قریبی مشاہد رہا ہوں اور میں نے محسوس کیا ہے کہ کچھ گروپس ہیں اور اُن کے خیرخواہ بھی ہیں جو انھیں آگے لانے کے لیے کوشاں رہتے ہیں یہ رویہ اور رجحان اس فضا میں قدرتی ہے جہاں فائدے اور مالی یافت ملوث ہو اور آرٹ کی دنیا اس رجحان سے مستثنیٰ نہیں'۔

''یہ بات سب ہی جانتے ہیں کہ کس طرح بڑودہ گروپ نے دھکا مکی کی اور کس طرح ترقی پسند گروپ نے اپنے عروج کے زمانے میں دوسروں کے ساتھ امتیاز برتا، اب ایک عرصے کے بعد بنگال گروپ کو ایک ہی خواہ نندی کے روپ میں ملا ہے''۔

''اس سلسلے میں تخلیقی اور اس کی اخلاقیات کی جب بات کی جائے تو پھر نندی کا دفاع مشکل ہے لیکن اگر میں تھوڑا معقول بننے کی کوشش کروں تو یہ کہوں گا کہ پرتیش نندی کو ہی کیوں الزام دیا جائے، بہرحال اس نے اُن اوسطیوں کے لیے فضا تو بنائی جو نظرانداز کیے جانے کا شکار تھے اور یہ اچھی بات ہے۔ اس کے علاوہ اس کی تعریف کرنی ہوگی کہ اس نے مصوری کو بحث کا موضوع تو بنایا کہ بات نہ کرنے سے یہ بھی کیا کم ہے کہ فن پر بحث تو شروع کی۔

لیکن ایک بات جس میں نندی کا کامیاب ہونا ممکن نہیں وہ ہے سچائی کو دبانا اور کسی بھی بُری چیز کو ایک لمبے عرصے تک قابلِ قبول بنائے رکھنا۔ ایک اور بات کہ اس طرح کے دو تین مضامین کے ذریعے تاریخ میں کسی آرٹسٹ کے مقام کا فیصلہ ممکن نہیں۔ تھوڑا سا دھکا لگنے پر کلیدی جگہ پر بیٹھے ہوئے لوگ زمین پر گرائے بھی جاسکتے ہیں کہ جب تک اپنے ہی پیروں پر جم کر کھڑے ہونے کی عادت نہ ہو کسی جھٹکے کو سہنا آسان نہ ہوگا۔ اس سلسلے میں

پینٹر انجولی ایلامینن کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ اگر آپ فہرست سازی کرنے کو ترجیح دیں گے تو اس پر ہنگامہ تو ہوگا لیکن کسی ہفتہ وار کی اس فہرست سازی سے طیب مہتہ، اکبر پدم سی، کرشن کھنہ اور گئی تونڈے جیسے آرٹسٹوں کو کیا فرق پڑتا ہے۔ وہ بہر حال اہم سمجھے جاتے رہیں گے۔ جہانگیر سبا والا کے خیال میں ہندوستان میں پینٹر اور پینٹنگ کا مقام اور اس کی قدر و قیمت کا معاملہ مغرب کی سطح تک نہیں آیا۔ ابھی تک صرف دھندلکا چھٹا ہے۔ یوں بھی اس سلسلے میں اس قدر شور شرابہ کرنے کی ضرورت بھی نہیں کہ اس سے مصنوعی طور سے پینٹنگس کی قیمتوں میں اضافہ ہوگا۔

''میں یہ نہیں کہنا چاہتا ہوں کہ مصوّر کو اس کی تصویر کے واجب دام نہیں ملنے چاہئیں، لیکن ہمیں مغرب سے سیکھنا چاہیے اور قیمتوں میں استحکام اور توازن کو برقرار رکھنا چاہیے۔ یہ اس لیے ضروری ہے کہ آرٹ کے اچھے نمونے کی قیمت مناسب اور متوازن متعین ہو اس وقت تو کارپوریٹ خریداری ہے آرٹ کے سچے قدردان اس خریداری کے دائرے سے باہر ہوتے جارہے ہیں کہ تصویروں کی قیمتیں اُن کی دسترس سے باہر ہورہی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آرٹ کی کمرشیل حیثیت بھی ہے لیکن اسے اس قدر بکاؤ چیز بھی نہ بنایا جائے کہ فنی خوبیوں کی اہمیت قطعی نظر انداز ہوکے رہ جائے اور خریدنے والا اسے پینٹر کی قدر و قیمت اور اس کی بازاری شرح کو سامنے رکھ کر اس خیال سے کسی تصویر کو خریدے کہ وہ 'آئندہ' اس سے دوگنا یا دس گنا کمائے گا''۔

اتل ڈوڈیا کے خیال میں یہ ایک اچھی علامت ہے کہ ہندوستانی پینٹر اب اپنی بنائی تصویروں کے سہارے زندہ رہ سکتا ہے۔ لیکن پینٹنگ ایک ذاتی عمل ہے۔ جب کسی پینٹنگ کی فروخت کا مرحلہ آتا ہے تو اس کی قیمت کے ساتھ اس کے مختلف پہلوؤں پر بھی بات ہونی چاہیے، جب شروع میں میڈیا نے مصوّری پر اپنی توجہ مرکوز کی تو اچھا لگا تھا، لیکن اب جس انداز سے اس سے وابستہ سرگرمیوں کو نمایاں کیا جاتا ہے وہ تشویش کا باعث ہیں۔ ڈر ہے کہ یہ میڈیا ایکسپوژر (Exposure) آرٹسٹ کی تخلیقی صلاحیتوں کو آرام طلب بنانے کا سبب نہ بن جائے، جو ظاہر ہے کہ ایک 'سانحہ' ہوگا۔ پرتیش نندی کے مضمون پر جتین داس کا

ردِعمل یہ ہے کہ آرٹ دراصل ہماری پوری زندگی کے ایک بہت معمولی حصے پر قابض ہے۔ آرٹ اور آرٹسٹ کے بارے میں اوسط معلومات کا بھی فقدان ہے۔ لوگ بہت کچھ سنتے سنتے وان گاگ کا نام تو جان گئے مگر وہ نہیں جانتے کہ رام کینکر کون ہے جس بات کی ضرورت ہے وہ یہ ہے کہ آرٹ کی جانکاری کے مقابلے میں آرٹ کے بارے میں حقیقی حسیت کو پیدا کیا جائے۔ راگوں کو جان کر سنگیت کو گہرائی سے سمجھنے یا سراہنے کے بجائے آرٹ پر محبت سے پڑنے والی آنکھ ضروری ہے۔

جتن داس کے خیال میں آرٹسٹ خود بھی قصوروار ہیں کہ ہر شخص میڈیا کے دروازے پر دستک دے رہا ہے تاکہ وہ اس تشہیری دائرے میں آجائے جو نرخ بڑھانے میں معاون بنتا ہے۔ یہی وہ موڑ ہے جہاں آرٹ کا حقیقی نقاد گمنامی میں چلا جاتا ہے اور آرٹ کے کالموں میں لکھی جانے والی عبارت کو معتبر سمجھا جانے لگتا ہے۔

مختلف آرٹسٹوں کے اس ردِعمل کو اگر ہم کوئی پیمانہ بنائیں تو یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ آرٹ کے میدان میں سرمایہ کاری والا پہلو ہمارے لیے اتنا اہم نہیں جتنا اہم یہ ہے کہ کس طرح آرٹ کے سلسلے میں حقیقی لگاؤ اور حسیت کو پیدا کیا جائے۔ آرٹ گیلریاں جو کافی ہوتی جارہی ہیں وہ بھی اس سلسلے میں اہم رول ادا کرسکتی ہیں۔ اس پورے عمل میں کسی فن پارے کی تجارتی قدر و قیمت بھی زیرِ بحث آسکتی ہے اور کسی بھی پینٹر کے تخلیقی عمل اور اس سے متعلق دوسری خوبیوں کے بارے میں بھی بحث ہوسکتی ہے۔ دراصل مسئلہ Investor کو Guidelines دینے کا نہیں ہے، آرٹ کے اس حقیقی پرستار کی رہنمائی کرنے کا ہے جو آرٹ کو پوری طرح کمرشیل بنانے کے خوف اور خطرے کی بنا پر اپنے نجی ذخیرے میں کسی نئے اضافے سے محروم ہوتا جارہا ہے۔

(یہ تینوں تحریریں صاحبِ تحریر کے شکریے کے ساتھ انگریزی سے ترجمہ کی گئیں)

O

کرسٹی اور ہندوستانی مصوری

عالمی سطح پر دنیا کے فنی نمونوں اور نوادرات کا نیلام کرنے والے ممتاز ادارے Christie کے سربراہ جیمس کرسٹی نے پہلے نیلام کا، ہتھوڑے کے چوٹ کے ساتھ لندن میں 5 دسمبر 1966 کو آغاز کیا تھا، اس نیلام میں پہلی بار شیشے پر بنی چار ہندوستانی پکچرس بھی شامل تھیں اس طرح ہندوستان اور ہندوستانی آرٹ کے نمونوں کی ہندوستان سے باہر نیلامی اور کرسٹی کے ساتھ روابط کی شروعات ہوئی اور یورپی آرٹ شائقین کی ایک بڑی تعداد آرٹ میں ہندوستان کی ثروت مندی سے واقف اور متعارف ہوئی، 1781 میں جارج سوم نے ملکہ چارلوٹ (Charlotte) کو بطور تحفہ دینے کے لیے کرسٹی سے Ivorey فرنیچر کا ایک پورا Suit خریدا اور اسے ملکہ کی نذر کیا ملکہ اس ہندوستانی فنی نمونے کی دلکشی اور اس کے فنی حسن سے ایسی متاثر ہوئیں کہ انھوں نے مشرقی فنکاری کے کافی نمونے خرید کر اپنے نوادرات کے ذخیرے کا حصہ بنالیے، Ivory فرنیچر آج بھی برطانوی ملکہ کی آرام گاہ بکنگھم پیلس میں موجود ہے، وقت کے ساتھ ساتھ کرسٹی کے ہندوستان کے ساتھ تجارتی تعلق ان برسوں میں برابر پائیدار ہوتے رہے اور تسلسل کے ساتھ وسعت پذیر ہوتے گئے۔ 1994 میں کرسٹی نے دنیا کے پہلے نیلام ہاؤس کے روپ میں ممبئی میں اپنا آفس کھولا اور بیسویں صدی کی ہندوستانی

پینٹنگس کا پہلا سالانہ نیلام اگلے سال لندن میں کیا، اس نیلام کو Vision of India کا نام دیا گیا تھا، اس نیلام میں ہندوستانی جیولری، اس کے نادر نمونے اور دوسرے فنی نمونے فروخت کی غرض سے رکھے گئے تھے، کرسٹی کے ذریعے ہندوستانی فنی نمونوں اور فنکاری کے تعارف کے اس نئے سلسلے نے اکیسویں صدی میں کچھ اور دروازے کھول دیے چنانچہ 1996 میں The Pando Collection of Water Colours of India کے عنوان سے تھامس اور ولیم ڈینیل کی طرف سے ہندوستانی آرٹ ورک کی فروخت کا جو اہتمام کیا گیا تھا اس میں مجموعی فروخت 1,287,756 امریکی ڈالر تھی، یہ ہندوستانی فنی نمونوں کی پذیرائی کا ایک اہم اور مثالی موڑ تھا جب ملین ڈالر سے زیادہ قیمت کرسٹی کے نیلامی کے ذریعے ملی تھی۔

جنوبی ایشیا اور جنوب مشرقی ایشیا کے فنون کی اس بڑھتی ہوئی مانگ کے پیش نظر کرسٹی نے 1998 میں نیویارک میں ہندوستانی اور جنوب مشرقی ایشیا کا ایک شعبہ قائم کیا، اس عرصے میں ہندوستانی آرٹ اور اس کے معاصر آرٹ میں عالمی دلچسپی کتنی بڑھی اس کا اندازہ لگانے کے لیے ذرا ان اعداد و شمار پر نظر ڈال لیں جو اس افزونیت کا اشاریہ ہیں۔ 2000 میں ہندوستانی آرٹ اور معاصر آرٹ کے نمونوں کی کرسٹی کے نیلامی کے ذریعے مجموعی مالی یافت یعنی فروخت 656,300 تھی اور صرف دو سال کے وقفے کے بعد 2002 میں مجموعی فروخت 841,418 امریکی ڈالر تک پہنچ گئی۔ ہندوستانی پینٹر طیب مہتہ پہلے ہندوستانی مصور تھے جن کی پینٹنگ Celebration کو پہلی ہندوستانی پینٹنگ کے طور پر اس وقت تک کی سب سے بڑی قیمت 320,000 امریکی ڈالر ملی تھی، 2001 کے بعد فروخت میں %73 اضافہ ہوا، یہ اضافہ ہندوستانی آرٹ اور معاصر آرٹ کی نیلامی فروخت میں بھی دیکھا گیا۔ کرسٹی کے عالمی نیلام کے اب تک کے سلسلوں میں فروخت کا عالمی ریکارڈ اس وقت قائم ہوا جب چولا عہد کے کانسے کے بنے بھگوان شو کے مجسمے کو 724,300 امریکی ڈالر میں فروخت کیا گیا۔ دوسرا عالمی نیلام لندن میں Arts of India Sale نامی اس نیلام میں ہوا جب ہیرے جواہرات جڑے سونے کے مغل عہد کے ایک جام مئے کو 038,411 امریکی ڈالر اور سترھویں صدی کے ہیرے جڑے اور ترشے Emeraldset کو 682,500

امریکی ڈالر میں فروخت کیا گیا تھا۔

اوپر مذکورہ نیلامی قیمت میں یہ اضافہ برابر جاری رہا۔ ایک اور سنگِ میل اس وقت بنایا گیا جب پینٹر طیب مہتہ کی Mahisasura کو 1,584,000 امریکی ڈالر میں فروخت کیا گیا، اس روشنی میں دیکھا جائے تو عالمی مارکٹ میں ہندوستان کے معاصر آرٹ سے تعلق رکھنے والے طیب مہتہ کی پینٹنگس نے دوبار سب سے زیادہ قیمت حاصل کر کے ایک امتیاز اپنے نام کیا تھا۔ عالمی مارکٹ میں معاصر ہندوستانی آرٹ کو سربلند کرنے میں طیب مہتہ کے کلیدی رول کو یاد رکھنا ضروری ہوگیا ہے۔

طیب مہتہ کی مذکورہ پینٹنگ اُس وقت دوسرے نمبر پر آگئی جب پینٹر ایم ایف حسین کی پینٹنگ Battle of Ganga and Jamuna کو جو Heraitz کے Collection کا حصہ تھی، مارچ 2008 کے کرسٹی کے نیویارک والے نیلام میں 1.6 ملین امریکی ڈالر میں سب سے مہنگی پینٹنگ کے طور پر نیلام کیا گیا، اب یہ چونکا دینے والی بات بھی جان لیں کہ 2007 تک کرسٹی کو صرف ہندوستانی آرٹ کے جدید عصری نمونوں کی نیلامی سے جو رقم ملی وہ 36,021,000 امریکی ڈالر تھی، اس ایک مثال سے اندازہ ہوگا کہ کس قدر تیزی کے ساتھ جدید عصری آرٹ کے ہندوستانی نمونوں کی مارکٹ اور قیمت میں اضافہ ہورہا ہے، مثال ہے جدید ہندوستانی پینٹر اتُل ڈوڈیا کی جن کی Vishal نامی پینٹنگ کو کرسٹی کے نیلام میں 2002 میں 11,491 امریکی ڈالر کے عوض نیلام کیا گیا تھا لیکن 2007 میں اسی پینٹنگ کی قیمت 398,876 امریکی ڈالر تھی۔

عالمی سطح پر ہندوستانی آرٹ کی اس پھیلتی اور بڑھتی ہوئی مقبولیت کا ایک سبب یہ ہے کہ دنیا کے مختلف خطوں میں جو خوشحال ہندوستانی آباد ہیں ان میں اپنے چھوڑے ہوئے وطن سے کسی نہ کسی سطح پر جڑنے کا جذبہ اور احساس بڑھ رہا ہے اور اپنے ہم وطنوں اور دوسرے قوموں کے درمیان اپنا سماجی امیج اور مرتبہ بلند کرنے اور یہ تاثر دینے کے لیے کہ وہ آرٹ کے ہندوستانی نمونوں کی قدر و قیمت جاننے والا علم اور شوق رکھتے ہیں اسی لیے وہ ان کی سرپرستی کو اپنا تہذیبی فرض تصور کرتے ہیں نیز اس سلسلے میں Investment بھی زیاں

کا سودا نہیں ہے کہ ان کی نئی نسل میں بھی اپنے بڑوں کی طرح اپنے آرٹ اور اس کی روایتوں کے محافظ اور وارث بننے کا جذبہ پروان چڑھ رہا ہے اور اپنے ملک کے فنی نمونوں کی قدر و منزلت جاننے اور پہچاننے کے لیے وہ اس سلسلے کی ساری جانکاری اور علم حاصل کرلینا ضروری سمجھ رہے ہیں۔

کرسٹی نے آرٹ اور فنون کے اس ایشیائی خطے کو توسیع دیتے ہوئے اس میں برصغیر ہند و پاک کے ساتھ جاپان، چین، سنگاپور اور کوریا کے آرٹ شائقین اور وہاں کے فنی نمونوں کی نیلامی کو اپنی سرگرمیوں کے دائرے میں لے لیا ہے۔ Pan Asian Audience کو وسعت دینے کے خیال سے اس Region میں ہانگ کانگ کو مرکز بنا کر ہر دو سال کے بعد نیلام کرنے کی بنیاد ڈال دی ہے، اس طرح بین الفنون اور بین التہذیبی اختلاط کو فروغ دینے کی ایک فضا اور ماحول بنایا ہے، اس ایشیائی گروپ کی تشکیل پر ان سب کی نظر پڑنے لگی ہے جنھیں ایشیائی آرٹ اور معاصر ایشیائی آرٹ کے نمونوں کو دیکھنے، انھیں پسند کرنے اور ان کی تحسین و تعریف کرنے کا شوق ہو رہا ہے اور جو اس خطے کے فنی نمونوں کو بطور Collection اپنے نجی تحویل میں رکھنے سے دلچسپی رکھتے ہیں۔

ہمارے پڑھنے والوں کے لیے یہ بات دلچسپی کا باعث ہوگی کہ کرسٹی یہی نہیں کر رہی ہے کہ وہ ہندوستانی فنی نمونوں کو باہر کی دنیا سے متعارف کرانے کے لیے بھی تگ و دو کر رہی ہے، وہ یہ بھی کر رہی ہے کہ ہندوستان، فن کے بہترین عالمی نمونوں کی نیلامی کا مرکز بنے، چونکہ ایسی سرگرمیوں کے لیے ہندوستان میں کرسٹی اپنے لیے زمین ہموار کر چکی ہے، اکتوبر 2007 میں ہندوستان میں عالمی فنی نمونوں کی نیلامی اس سلسلے کی ایک کڑی تھی اس کے علاوہ پہلا عالمی نیلام گھر ہونے کے روپ میں Asian Contemporary اور Southeast Asian Art Sale کا جائزہ لینے کے لیے ممبئی میں چینی، جاپانی، انڈونیشیائی، کورین اور فلپائن آرٹسٹوں کو مدعو کیا تھا، اس سے پہلے اس ایشیائی خطے میں آرٹ سے متعلق ایسی تجارتی سرگرمیوں کی ضرورت کا احساس نہیں ہوا تھا، یقینی طور سے Pan Asian آرٹ کے شائقین کو جدید معاصر آرٹ میں زیادہ سے زیادہ دلچسپی لینے پر مائل کرنا ہے تاکہ آرٹ کی عالمی مارکٹ

پر یہ ایشیائی خطہ اپنے آرٹ کے فنی نمونوں کی فراہمی اور ان کی پیداوار کا ایک قابلِ بھروسہ گودام گھر بن سکے۔

آرٹ کے نمونوں کو نیلام کرنے والے ایک اور گھرانے OSIAN نے موڈرن آرٹ کے چالیس ایسے نمونے جمع کیے تھے جنھیں ممبئی کی 9 ستمبر والی نیلامی میں اونچے داموں میں بیچا گیا۔ دلچسپ بات ہے کہ ہندوستانی آرٹ کے کوئی پچھتر ایسے شعبے ہیں جس میں ہندوستانی فنکاروں کی ہنرمندیوں کی ساحری کو دیکھا جاسکتا ہے، مگر اِن دنوں صرف ہندوستانی مصوّری کے جدید نمونے ہی عالمی توجہ کا مرکز بنے ہوئے ہیں۔ کرسٹی اور سوتھ بی نامی ان نیلام گھروں کے خیال میں دنیا کی ہندوستانی مصوّری سے بتدریج توجہ ہندوستان کی دوسری کلاؤں کی طرف منتقل ہورہی ہے لیکن اس کے لیے اُسی طرح کی فضا سازی کرنی ہوگی جیسی ہندوستانی مصوّری کے لیے کی گئی۔ مصوّری کے نمونوں کی نیلام سازی میں کرسٹی اور سوتھ بی نے جن رُکاوٹوں کو دور کرنے کی کوشش کی اور نمونوں کی خرید کرنے والوں کو حقیقی اور اصلی نمونے دیے جانے کی جو ضمانت دی ہے اس نے پینٹنگس کو جمع کرنے والوں میں ایک اعتماد اور بھروسہ پیدا کیا ہے۔ نمونوں کی پوری جانچ، ان کی انشورنس، تکنیکی ضابطوں کی تکمیل، قانونی تحفظ اور کاغذات کی صحت اور ہر طرح کی جعل سازی سے مبرّا نمونے کی ضمانت نے نیلام گھروں میں آنے والوں کی تعداد کو گھٹنے نہیں دیا اور آج بھی آرٹ کے نمونوں کے لین دین کے کاروبار میں سرمایہ کاری منافع بخش تصوّر کی جاتی ہے۔

O

اسلوب کی نقالی

آج کل پینٹنگ کی دنیا میں یہ بحث بڑی گرم ہے کہ یہ جو ایک دوسرے کے یا اپنے زمانے کے مقبول آرٹسٹوں کے اسلوب کو سامنے رکھ کر پینٹ کرنے کی وبا پھیلتی جارہی ہے اس پر کیسے قابو پایا جائے اور کیسے ایسی صورتِ حال کو روکنے کے لیے کاپی رائٹ ایکٹ 1957 کو ڈھال بنایا جائے۔ ادب میں تو کسی کے مقبول اسلوب یا اندازِ تحریر کو اپنا کر اپنا نام روشن کرنے والوں کو رد نہیں کیا جاتا۔ اس کے برخلاف اساتذہ یا اپنے عہد کی توانا آوازوں کو آئیڈیل بنا کر ان کے لہجے میں باتیں کرنا بعض کے لیے ادبی خوش قامتی کا سبب بنا ہے۔ ہاں 'سرقے' کی حالتوں میں کسی کو معاف نہیں کیا گیا لیکن 'توارد' کو بعض صورتوں میں ڈھال بنا کر یہ کہا گیا کہ ایک جیسے انداز میں سوچا بھی جاسکتا ہے اور ادب تخلیق ہوسکتا ہے مگر پینٹنگ میں 'توارد' کی اصطلاح نہیں ہے یہاں اس نوعیت کے کاروبار کو مسخ کرنے، موڑنے توڑنے اور ترمیم و تنسیخ کرنے کا نام دیا جاتا ہے۔ پچھلے دنوں اخبارات کے ذریعے حسین سمیت ملک کے ممتاز پینٹروں اور وڈیرہ آرٹ گیلری کی طرف سے ان لوگوں کے نام ایک وارننگ جاری کی گئی تھی جو پرانے اور آج کے اہم پینٹروں کی پینٹنگس کی ہو بہو نقل کرکے اپنی ان نقلی تصویروں کو اصل تصویر سے کچھ ہی کم قیمت پر فروخت کر رہے ہیں۔ اس وارننگ

میں اور بھی کئی پہلوؤں کی طرف اشارہ کیا گیا تھا، مثلاً یہ کہ تصویروں کو مسخ کرنا یا پھر اصل تصویر کو کسی قدر تبدیلی یا ترمیم کے ساتھ پینٹ کرنے کے عمل کو کاپی رائٹ ایکٹ 1957 کے تحت قابلِ جرم قرار دیا جائے اور یہ کہ کسی بھی پینٹر کی بنائی ہوئی اصل تصویر کو اس کی ذاتی ملکیت سمجھتے ہوئے قانونی کارروائی کی جائے۔ اس سلسلے میں ایک دلچسپ پہلو یہ بھی سامنے آیا کہ جولائی 1976 میں پراگ میں جو نمائش ہوئی تھی اس کے لیے حسین نے رام کمار کا ایک پورٹریٹ انھی کے اسٹائل میں بنایا تھا۔ کیا اس صورتِ حال کو مسخ کرنے یا ترمیم کرنے کے خانے میں رکھا جاسکے گا؟ ایک دلیل یہ بھی ہے کہ کلاسیک کا درجہ پانے والے فنکاروں کے اسلوب کو مثال یا اپنے لیے نمونہ قرار دینے کی روایت اتنی ہی پرانی ہے جتنا پرانا کہ آرٹ اور اس کی مختلف ہیئتیں ہیں، مثلاً روی ورما کی تصویر Hamsa Damyanti مشہور یورپین پینٹنگ Isabella and the pot of Basil سے متاثر ہے، ان کی دوسری تصویر نشاۃِ ثانیہ کے مصوّروں کے پسندیدہ موضوعات پر مبنی تھی جیسے Krishna Drishta ہم سب ہی ڈالی (Dali) کے ہاتھوں مونالزا کے مسخ کیے جانے کے حادثے سے واقف ہیں۔ اس سال ڈھاکے Biennale میں بنگلہ دیش کے مصوّر سعدالحق کی پینٹنگ اور طیب مہتہ کی پینٹنگ کے درمیان فرق کرنا مشکل تھا۔

واقعہ یہ ہے کہ اس وقت دو طرح کی سوچ ایک دوسرے کے مقابل ہے، ایک تو وہ جو ''کچھ کسی کی ملکیت نہیں'' کو مانتی ہے اور ایک وہ ''جو ذاتی ملکیت'' کے تصوّر کو اپناتی ہے۔ Dunkal Draft اس دوسری نوعیت کی سوچ کو کس حد تک پائیداری دے سکا یہ بھی ایک سوال ہے۔ لیکن یہ تشویش تو ہے کہ چونکہ تخلیق کا عمل ہمیشہ ایک بہتے ہوئے پانی کی طرح ہے جس کے لیے رواں دواں رہنا اور نئی نئی صورتیں اختیار کرتے رہنا قدرتی ہے، اسے ایک 'جامد' تصوّر سے وابستہ کردینا مناسب نہیں۔ اس سلسلے میں قانون داں حضرات کی رائے یہ ہے کہ اس پوری بحث کے دو قانونی پہلو ہیں، ایک تو یہ کہ کاپی رائٹ کے اصول کا اطلاق کہ جو ذاتی ملکیت کے حق کا اٹوٹ حصہ ہے اور دوسرا مسئلہ وہ ہے جو سرقے اور لوگوں کو دھوکہ دینے سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کی وضاحت یہ ہے کہ ایک آرٹسٹ کسی دوسرے آرٹسٹ کی

تصویر کی پوری طرح نقل کرتا ہے اور پھر اُس پر اپنے چھوٹے سے دستخط کر کے اسے فروخت کرتا ہے تو یہ ایک طرح سے دھوکہ دہی ہی ہے کیونکہ آرٹ کی معمولی یا اوسط درجے کی سمجھ رکھنے والوں کے لیے اصل اور نقل میں تمیز کرنا عموماً مشکل ہوتا ہے، ایسی صورت میں اس کا امکان ہے کہ وہ ایک نقلی تصویر اصل کے خیال سے اپنے ڈرائنگ روم میں آویزاں کرنے کے لیے گھر لے جائے جیسا کہ 1991 میں ہولی ڈے اِن میں حسین کی بنائی ہوئی پینٹنگ کے ساتھ ہوا۔ اس طرح کی نقالی تخلیقی سطح پر کنگال ہونے کی بھی علامت ہے، یہ صورت صرف پینٹنگس تک ہی محدود نہیں، زندگی کے اور شعبوں میں بھی اختراعی ذہنوں کی محنت سے اُگائی ہوئی فصل کو بنجر ذہنوں نے بڑی ڈھٹائی سے کاٹا ہے اور اسے اپنی ہی محنتوں کا ثمرہ قرار دیا ہے۔ پینٹر ارپنا کور کے خیال میں یہ صورتِ حال آرٹ کے حق میں بڑی نقصان دہ ہے۔ آرٹ ہمیشہ آپ سے خلاقانہ اُپج کا مطالبہ کرتا ہے، نقالی کے لیے خلاقی نہیں صرف مہارت درکار ہوتی ہے، کسی بھی فن پارے کے پیچھے کسی آرٹسٹ کی غیر معمولی ذہنی اور تخلیقی کاوش اور محنت کا دخل ہوتا ہے جبکہ نقال محض ایک میکانیکی عمل کے ذریعے اسے اپنا کارنامہ سمجھنے لگتا ہے۔ آرٹ کے مثالی نمونے کی نقل اس صورت میں قابلِ اعتراض نہیں اگر وہ فنی ضرورتوں یا اکادمک مقاصد کے لیے کی جائے۔ اس سلسلے میں نندلال اور ابھیندر ناتھ کے طالب علموں کی مثال دی جاسکتی ہے جو اپنے ان استادوں کے عمل کو اپناتے تھے اور ان کے استاد ان کی بنائی تصویروں پر حوصلہ افزائی کی خاطر اپنے دستخط کر دیا کرتے تھے لیکن اس طرح کے غیر معتبر فن پارے کی خریدار کو 'ملکیت' والی خوشی نہیں دے سکتے۔

آرٹ کو تجارتی مقاصد کے لیے استعمال کرنے کی روایت سے وابستہ کمرشیل آرٹسٹوں کا یہ نقطۂ نظر ہے کہ آج کل ایڈورٹائزنگ میں Copy کیے بغیر کام نہیں چلتا۔ کسی بھی البم سے فوٹوگرافس چن لیے جاتے ہیں اور انھیں ویسے ہی ری پروڈیوس کر دیا جاتا ہے۔ دوسرے معنی میں اشتہار بازی نقل یا Copy کرنے کے رجحان کی حوصلہ افزائی کر رہی ہے۔ لیکن خود بڑے پینٹر اور آرٹ گیلریاں بھی اس کی ذمہ دار ہیں۔ آج پینٹنگس کا مارکٹ سب سے مہنگا مارکٹ ہے اور یہاں اچھی پینٹنگس کی قیمت لاکھوں میں لگائی جاتی ہے، آرٹ کی دنیا میں یہ پھیلتا

اور بڑھتا ہوا کمرشیل ازم پینٹنگس میں نقل، مسخ اور ترمیم کرنے کے رویوں کو فروغ دے رہا ہے۔ اگر کسی کے پاس فن کی پوری پرکھ نہیں ہے وہ پینٹنگس کے مختلف اسالیب سے واقف نہیں ہے تو اس کے لیے حسین، طیب مہتہ، امرتا شیرگل، رام کمار اور روی ورما کی تصویروں کو اصل تصویریں سمجھ کر بھاری قیمت ادا کرکے گھر لے جانے کا خطرہ ہر وقت لگا رہے گا۔

اس مباحثے میں یہ بات بھی سوچنے لائق ہے کہ کیا موجودہ کاپی رائٹ ایکٹ، آرٹ میں تخلیقی عمل کو فروغ دینے کا سبب بن سکتا ہے۔ آرٹ کے کسی بھی خریدار کو بھی یہ حق حاصل ہے کہ وہ آرٹ پر اس نوعیت کا مقدمہ دائر کرے کہ وہ بار بار ایک ہی اسلوب، موضوع اور مواد کو تھوڑا اُدل بدل کے بھاری قیمت پر فروخت کر رہا ہے اور اس طرح آرٹ پرستوں کو تخلیقی اصلیت کے نام پر دھوکہ دے رہا ہے، آرٹسٹوں کی یہ منطق بھی عجیب ہے کہ وہ آرٹ میں اپنے ہی ذریعے فروغ دینے والے کمرشیل ازم سے ایک طرف شہرت اور پیسہ کما رہے ہیں اور دوسری طرف اس کے زیر اثر سامنے آنے والے نتائج اور مسائل کا سامنا کرنے سے گھبرا بھی رہے ہیں اور اس پر شور مچا رہے ہیں۔

O

ون سینٹ ون گوگ: ایک تعارف

ون سینٹ ون گوگ (Vincent Van Gogh) نے اپنے بھائی تھیو (Theo) کو اپنی ایک تصویر 'کشتیاں' (The Boats) بھینٹ کرتے ہوئے لکھا تھا:

''اسے اپنے پاس رکھو ایک دن اِس تصویر کے تمھیں پانچ سو گلڈرز (ڈچ سکہ) مل جائیں گے۔''

ون گوگ کے خیال میں اُس کی تصویر کی یہ زیادہ سے زیادہ قیمت لگائی جاسکتی تھی، اپنی تصویر کی اتنی محدود قدر و قیمت کی وجہ یہ تھی کہ ون گوگ اپنے ملک میں ایک گمنام پینٹر کے طور پر جی رہا تھا، جب 29 جون 1890 کو اُس نے خود کو گولی مار کر 37 برس کی عمر میں خودکشی کر لی تھی تب تک اس کے بارے میں ایک بھی تعارفی یا توصیفی مضمون شائع نہیں ہوا تھا۔ ایک تخلیق کار کی نفسیات کے زیر اثر ون گوگ بھی اپنی تصویروں اور اپنے فن کے بارے میں کچھ سننے اور اُن کا چرچا کیے جانے کا آرزومند تھا۔ اُس پر تصویریں بنانے کا ایک ایسا جنون، ایک ایسی والہانہ دیوانگی طاری ہوئی تھی جو پورے دس برس تک اُس کے سارے اعصاب پر اثر انداز رہی، 27 سے 37 برس کی عمر کے دوران اُس نے اَن گنت تصویریں، ڈرائنگس اور اسکیچ بنائے، اُس کی ایک تصویر کے علاوہ جو کسی طرح بک گئی تھی، باقی سب ہی

فن پارے نگاہِ خریدار کو ترستے رہے، ون گوگ نے اپنی ساری متاع بے بہا یا تو اپنے بھائی تھیو کو دے دی یا پھر بطور تحفہ دوستوں کی نذر کردی، ایک اندازے کے مطابق تخلیقی دیوانگی کے دس برسوں میں ون گوگ نے 1800 فن پارے بنائے تھے، اُن ہی میں اُس کا وہ Still Life with irises والا شہ پارہ بھی تھا جو اُس کی موت کے بعد نیویارک میں 54 ملین ڈالر میں نیلام ہوا تھا۔ ون گوگ زندگی بھر اپنے بھائی کے حسنِ سلوک کا محتاج رہا، اُس کی پوری زندگی تنگ دستی اور اذیت میں گزری، وہ جب تک جیا آسودگی کے لمحوں کا سایہ پانے کے لیے اپنے فن کا سارا گداز اور حسن رنگوں کی مدد سے کینوس کے حوالے کرتا رہا، وہ زندگی میں خوشگوار ساعتوں کی آہٹوں کا منتظر رہا، وہ جو رنگوں کے حوالے سے اپنے عہد کو زندگی کی سچائیوں سے روشناس کرانے کی تخلیقی اذیت اور کرب جھیلتا رہا جب مرا اور حقیقتوں کو نئی سانسیں دینے والے اُس کے برش میں رنگ سوکھ گئے تو دنیا نے دریافت کیا کہ جو دس نادر اور بے حد قیمتی تصویریں دنیا کے نگارخانوں میں آویزاں ہیں اُن میں تین تصویریں ون گوگ کے برش کی زائیدہ ہیں۔

دراصل ون گوگ کی خودکشی کا واقعہ اُس کی زندگی اور فن کی بازیافت کا ایک اہم سبب بنا تھا، اُس المیے کے بعد ہی ڈچ عوام اور دنیا کی دلچسپی اُس کی تصویروں میں بڑھی اور تب دنیا کو احساس ہوا کہ وہ جو شدید تنگ دستی اور اذیت کی زندگی جیتا رہا تھا، کس قدر عظیم تھا اور اُس کے برش نے کیسے کیسے جہانِ معنی رنگوں کے امتزاج سے کینوس کے حوالے کیے تھے۔ یہ سال ون گوگ کی وفات کی صد سالہ تقریبات کے طور پر منایا جا رہا ہے، ان دنوں ایمسٹرڈم اور دوسرے ڈچ شہروں میں بڑے پیمانے پر اس عظیم مصوّر کو خراجِ عقیدت پیش کیا جا رہا ہے، ساری دنیا کے عجائب گھروں اور ذاتی ذخیروں سے خصوصی طور سے حاصل کی گئی 140 تصویروں کی نمائش نے ساری دنیا کے فن پرستوں کو اپنی طرف متوجہ کیا ہے، ایک اندازے کے مطابق ون گوگ کی تصویروں کی نمائش کو دیکھنے کے لیے روس، امریکہ، فرانس، جرمنی، اٹلی، اسپین اور برطانیہ سے تقریباً 15 لاکھ افراد ہالینڈ جانے کا اجازت نامہ طلب کر چکے تھے، 1953 میں جب ون گوگ کی پیدائش کی صدی منائی گئی تھی تب تقریبات کی رنگارنگی اور اُن

کے جوش وخروش کا یہ عالم نہیں تھا، اِن دنوں خود ڈچ عوام نے بھی ایسی والہانہ اور شدید وارفتگی کا مظاہرہ نہیں کیا تھا۔ ہالینڈ کے سب ہی بڑے شہروں میں ون گوگ سے منسوب پوسٹ کارڈس، ٹکٹ، تصویریں، پوسٹر، کتابیں، ویڈیو ٹیپ، آڈیو ٹیپ اور ٹی شرٹ بڑے پیمانے پر ہاتھوں ہاتھ خریدی جارہی ہیں، ساری دنیا میں ون گوگ کے فن، شخصیت کو موضوع بنا کر اگر ایک طرف آرٹ کی دنیا میں سیمناروں، جلسوں، کتابوں کی نمائشوں کا اہتمام کیا جارہا ہے تو ساتھ ہی اس عہد کے پینٹر، ون گوگ کے اسلوب اور خطوط کی یاد تازہ کرنے کے لیے اس کے تتبع اور تقلید میں اس جیسی تصویریں بنا کر اُس کی فنکارانہ عظمتوں کا اعتراف کررہے ہیں۔

ہندوستان کی آرٹ گیلریز اور آرٹ پرست حلقوں میں ون گوگ کو یاد کیا جارہا ہے۔ 'آرٹ لامحدود' کے عنوان سے دہلی کی وڈیرا آرٹ گیلری میں اِس ڈچ پینٹر کو مختلف زاویوں سے پہچانا گیا۔ پری توش سین، شمشاد اور جتن داس نے ون گوگ کے اسلوب کو اپناتے ہوئے اُس کے رنگوں کی زبان اپنائی تو بی.سی سانیال، اکبر پدم سی، جی آر سنتوش، گنیش ہلوئی، لکشمن پائی، الطاف، کے.کھوسہ، نوجوت، نرین پنجابی، سنیل داس نے اپنے ہی ڈھنگ سے ون گوگ کے فن کو خراج پیش کیا، اس معاملے میں مجسمہ ساز برج موہن شرما، امرناتھ، سہگل اور بمل داس گپتا بھی پیچھے نہیں رہے، ادھر للت تھیٹر گروپ کی گیلریز میں بالکل ہی نئے پینٹروں نے اپنے رنگوں اور برش کی مدد سے ون گوگ سے اپنا فنی اور ذہنی رشتہ جوڑا، ان مصوّروں میں اوی ناش ولیش پانڈے، بابو نمبودری، کے.دلیپ سور اور ایس پرنام سنگھ شامل ہیں۔

ون گوگ یوں تو فرانسیسی اظہاریت (Impressionism) کے حلقۂ ارادت میں تھا مگر مصوّری اس کے نزدیک اپنی ذات کے آفاق کے آخری کناروں تک سفر کرنے کا عمل تھا، اُس کا فن بنیادی طور پر ذات کے عرفان اور بازیافت سے متعلق تھا، ون گوگ کے یہاں 'گریزیت' کا عنصر بھی کافی نمایاں ہے، وہ زندگی کے اس پورے Orbit میں خود کو اجنبی تصوّر کرتا رہا ہے لیکن اس کے ساتھ زندگی کی بے رحمی، افلاس، اذیت اور بدبختی بھی

اُس کے برش کو اپنی کراہیں سپرد کرتی رہی تھی۔ محنتی اور جفاکش انسان اور اس کی بیوی جو صبح سے شام تک زمین کو نرم، ملائم بنا کر بیج بونے اور فصل اُگانے کی کوششوں میں سرگرم رہتے ہیں اُس کی تصویروں میں جفاکشی اور محنتوں کی نئی سچائیوں کو منکشف کرتے ہیں۔ غالب کی طرح ون گوگ کے خطوط بھی اُس کی زندگی اور فن کے مختلف گوشوں کو پڑھنے والوں پر ظاہر کرتے ہیں، ون گوگ کی تصویروں، ڈرائنگس اور اسکیچ کے علاوہ اُس کی شخصیت کے دھندلے اور اِدھر اُدھر سے چھپے رہنے والے گوشوں کو اس کے خطوط کے حوالے سے سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔

فلم اور ون گوگ

1948 تک ون گوگ کو فلم والوں نے 'دریافت' نہیں کیا تھا لیکن اب صورتِ حال یہ ہے کہ ون گوگ کی شخصیت اور فن کو موضوع بنا کر 75 سے زائد دستاویزی فیچر فلمیں بن چکی ہیں، دنیا میں کسی مصوّر کے بارے میں بننے والی فلموں کی یہ سب سے زیادہ گنتی ہے۔ حال ہی میں جاپانی فلموں کی داستانوی شخصیت کوروساوا (Kurosawa) نے بھی اپنی فلم Dream میں ون گوگ کے کچھ شاٹس دکھائے ہیں، ون گوگ کے بارے میں ایلین ریناٹز (Alain Resnais) کی فلم (فرانس 1948) آج بھی سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ ون گوگ نامی یہ فلم بلیک اینڈ وہائٹ میں ہے لیکن اس میں کیمرہ ورک کمال کا ہے، تصویروں کو پین شاٹ، ایڈٹ، کراس فیڈس، زوم ان، زوم آؤٹ کی مدد سے اِس طرح فلمایا گیا ہے کہ تصویروں کی زندگی کہیں مرجھانے یا پھیکی نہیں پڑنے پاتی، اس فلم کو آسکر (Oscar) ایوارڈ بھی مل چکا ہے۔ ون گوگ کی شخصیت اور فن پر ریناٹز کے بعد جو نہایت کامیاب فلمیں بنی ہیں وہ ہیں Outdoor Cafe in Night اور Self Portrait، یہ دونوں ہی فلمیں P. Adam U.K.1980 کی ہدایت میں 'ایک سو عظیم تصویریں' کے سلسلے کے تحت بنائی گئی تھیں۔ Vincente Minclli کی فلم Lust for Life ون گوگ کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کا ایک بھرپور اور جامع احاطہ کرنے والی فلم کہی جاسکتی ہے۔ دراصل یہ فلم ایک اور اذیت کا

شکار ہونے والے جینئس Tou Louse-Lautrec کے بارے میں جان ہاؤسٹن (John Houston) کی کامیاب ترین رزمیہ فلم Moulin Rouge (1952) کا تسلسل کہی جاسکتی ہے۔ کسی بھی پینٹر پر بننے والی فلم کا سب سے نازک اور دشوار مرحلہ اُس کی پینٹنگس، ڈرائنگس اور اسکیچ کی فلم بندی ہے، چونکہ اصل تصویروں کو تیز بھڑک دار روشنی میں ایکسپوز کرنے میں تصویروں کے خراب ہوجانے کا خطرہ زیادہ ہوتا ہے، اس لیے ان کی فلم بندی کے لیے خصوصی تکنیک کو بروئے کار لایا جاتا ہے۔ Minclli کی فلم میں تصویروں کے اصل رنگوں کو برقرار رکھنے کے لیے کلر پروسس کی خصوصی تکنیک استعمال کی گئی تھی، اس فلم میں کرک ڈگلس (Kirk Douglas) نے ون گوگ کا اور انتھونی کوئن نے Gaugin کا رول ادا کیا تھا جس کے لیے اسے آسکر ایوارڈ بھی ملا تھا۔ ون گوگ پر بننے والی فلموں میں اُس کے ان خطوط کو اسکرپٹ کی حیثیت حاصل ہے جو اُس نے اپنے بھائی تھیو (Theo) کو لکھے تھے، چونکہ ون گوگ نے اپنے ان خطوط میں تھیو (Theo) کو ہی مخاطب کیا ہے اور اُس سے ہم کلام ہوا ہے اس لیے ون گوگ پر بننے والی ہر فلم میں تھیو کو بھی ایک لازمی کردار کی حیثیت حاصل ہوگئی ہے، اس سلسلے میں ابھی حال ہی میں لندن اور یورپ کے دوسرے شہروں میں ریلیز ہونے والی Vincent and Theo نامی وہ فلم ہے جس میں ڈائرکٹر رابرٹ آلٹمن (Robert Altaman) نے دونوں بھائیوں کے رشتوں کو ڈراماٹائز کرتے ہوئے 'تاریخ' کا خوف اپنے اوپر حاوی نہیں ہونے دیا، فلم سازوں نے اس پینٹر کی زندگی میں اس کے بھائی تھیو کے علاوہ کچھ اور کرداروں کی بھی تلاش کی ہے اور انھیں بھی کہانی کے پھیلاؤ میں استعمال کیا ہے، ایسے کرداروں میں طوائف Sion Hoornik اور اس کی لڑکی پینٹر Anton Von Pappar اور Paul Gangin اور ماڈل Margenrite Gachat کا نام اہم ہے۔ فلم کے علاوہ ون گوگ کی زندگی، اوپیرا اور تھیٹر والوں کو بھی للچاتی رہی ہے۔ اِدھر ٹیلی وژن وہ نیا میڈیا ہے جس نے ون گوگ پر خصوصی توجہ دی ہے، ایک اور رجحان جو اُبھر کے سامنے آرہا ہے وہ ہے ون گوگ کو اپنے ملک کے حوالے سے دریافت کرنے کا عمل، اس سلسلے میں بی بی سی کی ڈاکومنٹری The secont House - Van Gough in England (1988) ہے

جس کا اصل اصرار اس بات پر ہے کہ جاپانی طرز کی چوب تراشی کا اثر ون گوگ کی مصوّری پر کس قدر تھا۔ فرانس والوں نے بھی فرانسیسی مصوّری کے اثرات تلاش لیے ہیں، جرمن والوں کا ون گوگ سے دور کا بھی تعلق نہیں رہا، لیکن انھوں نے بھی ایک دوسرے ڈھنگ سے اُن عوامل کو کلیدی موضوع بنایا جو اس پینٹر کے یہاں خودکشی کرنے کے محرکات کو تقویت پہنچانے کا سبب بنے، اس سلسلے میں ماہرِ نفسیات کی خدمات بھی حاصل کی گئیں جس نے ون گوگ کی نفسیات کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ کہا گیا کہ اگر وہ آج زندہ ہوتا تو اسے اس کے ذہنی خلفشار سے نجات دلائی جاسکتی تھی۔ مشرقی جرمنی کی فلم Be such Bei Von Gogh (1985) اور کناڈا کی فینٹسی Vincent and me اس طرز کی فلموں کی آخری کڑیاں ہیں! یہ سوال اکثر کیا جارہا ہے کہ ون گوگ کو Saleable قابلِ فروخت بنانے یا سمجھنے والی یہ دنیا کیا آرٹسٹ کی صدی منارہی ہے یا اُس کے آرٹ کی۔ اس سوال کا دلچسپ جواب یہی دیا جارہا ہے کہ اگر آرٹ غیر معمولی Obsession ہے تو یقینی طور سے آرٹسٹ بھی Obsession کے زمرے میں آئے گا!!

ون گوگ اور الزبتھ ٹیلر

ون گوگ کی مشہور تصویر 'پاگل خانے کا ایک منظر' ایسی پینٹنگ ہے جو انگریزی فلموں کی مشہور اداکارہ الزبتھ ٹیلر کے پاس ہے جسے وہ کرسٹیز کے ذریعے لندن میں نیلام کرنے کا ارادہ کرچکی ہے۔ رچرڈ برٹن اور الزبتھ ٹیلر کے درمیان دوستانہ اور رفیقانہ تعلقات کو ہموار کرنے میں یہ تصویر بھی اہم رہی ہے۔ الزبتھ نے ون گوگ کی یہ تصویر 1963 میں خریدی تھی، اس کے دو سال بعد رچرڈ برٹن اور الزبتھ کی فلم قلوپطرہ کے سیٹ پر ملاقات ہوئی تھی جو اُن کی پہلی شادی کا پیش خیمہ تھی۔ برٹن نے اس تصویر کو آویزاں کرنے کے لیے اپنے گھر کی دوبارہ تزئین کی تھی۔ 58 سالہ اداکارہ کیوں یہ تصویر بیچ رہی ہے اس کا علم نہیں ہوسکا۔ نیلام کرنے والے کرسٹیز کے خیال میں الزبتھ کچھ ذاتی وجوہ کی بنا پر تصویر کو نیلام کرنا چاہتی ہے، اس تصویر کو دراصل الزبتھ کے باپ نے الزبتھ کے کہنے پر بانوے ہزار پونڈس میں خریدا تھا،

جب اس تصویر کو خریدنے کے لیے الزبتھ کے باپ نے سیلز روم میں قدم رکھا تو اس نے الزبتھ کو باہر ہی روک دیا تھا کہ اس کی وجہ سے تصویر کی قیمت کے دوگنا ہوجانے کا ڈر تھا۔ الزبتھ کو فلموں میں اداکاری کے ساتھ ساتھ قیمتی اور انمول تصویریں خریدنے کا بھی بے حد شوق رہا تھا، اس نے 1950 سے تصویروں کا انتخاب کرنا شروع کیا تھا اور آخری دم تک اس کے پاس نادر اور قیمتی تصویروں کا ایک اچھا ذخیرہ جمع ہو چکا تھا، الزبتھ جو اپنی سات شادیوں، 25 آپریشنوں اور ڈرگ اور شراب نوشی کی وجہ سے رسوائے زمانہ رہی اس کے بارے میں پچھلے دنوں یہ خبر بڑی تیزی سے پھیلی تھی کہ وہ Dneumonia کی جان لیوا بیماری کی وجہ سے موت سے بہت قریب رہتی تھی۔

ون گوگ کے خطوط

ون گوگ کی زندگی کو بے پناہ غضب ناکی، جنون، شعلہ صفت جذباتیت اور ناکامی کا بارودی امتزاج کہا جاسکتا ہے۔ افسانوی شخصیت کے حامل اس فنکار کے خطوط کا ایک نیا مجموعہ رونالڈ ڈی لیو (Ronald de Leeuw) کی ادارت میں حال ہی میں منظرِ عام پر آیا ہے اور یہ ان کا حق بھی تھا کہ وہ ایمسٹرڈم میں ون گوگ میوزیم کے ڈائرکٹر ہیں۔ ون گوگ کے خطوط کے اس مجموعے میں ون گوگ کی آخری زندگی کے مقابلے میں مرتّب نے ایک ڈچ نوجوان کی حیثیت سے ون گوگ کی کردار سازی سے زیادہ دلچسپی لی ہے۔

ون گوگ کے والد پروٹسٹنٹ پادری تھے۔ زندگی کے ابتدائی دور میں وہ احتسابِ روح کے مسیحی اصول پر شدت سے کاربند تھا۔ نوادرات سے متعلق خاندانی کاروبار سے دلچسپی نہ لینے کی بنا پر وہ اسی مذہبی غلبے کی بنا پر 1976 میں انگلینڈ آ گیا۔

جس ولولے کے ساتھ اس نے مذہبی عقیدے کو گلے لگایا تھا اسی جوش سے وہ اس سے دست کش بھی ہوگیا اور چرچ میں حاضری سے انکار کے موضوع پر اپنے والد سے اس نے باقاعدہ اصولی جنگ چھیڑ دی۔ ون گوگ کے ابھی تک جو خطوط دستیاب ہوئے ہیں ان میں سے بیشتر وہ ہیں جو اس نے اپنے بھائی تھیو (Theo) کو لکھے تھے۔ تھیو پوری زندگی

اپنے بھائی کی نہ صرف مالی بلکہ اخلاقی اور نفسیاتی مدد بھی کرتا رہا تھا۔ ڈچ زبان میں تحریر کیے گئے ان خطوط کا لہجہ خاصا اُداس ہے، اس کا سبب یہ ہے کہ باپ کے غصے کا خوف اور باپ کی طرف سے اس پر عائد پابندیوں کے خوف کا اثر بھی ان خطوط میں کافی ہے۔ ون گوگ نے اپنے آپ کو ایک ایسے کتے سے تعبیر کیا ہے جو اپنے مالک سے دور بھی کردیا گیا ہے اور اس سلوک پر حیرت زدہ بھی ہے تاہم یہ بات واضح طور پر محسوس کی جاسکتی ہے کہ موقع بے موقع سنگین برہمی یک گونہ ہٹیلی معصومیت اور صلح جوئی کی معمولی انسانی صلاحیت سے لاعلمی نے اس کا زندگی سے نباہ محال کردیا تھا۔

عورتوں سے اس کے تعلقات کا نتیجہ بھی کچھ کم ہلاکت خیز نہ تھا۔ ایک انگریز خاتون سے عشق مین ناکامی نے انگلینڈ سے قبل ازوقت اچانک واپسی میں اس کی بڑی مدد کی۔ وطن واپس آکر وہ ایک بیوہ کزن KEE کے عشق میں گرفتار ہوگیا تھا اور اسے یہ باور کرانے کی کوششوں میں لگا رہا کہ وہ اس سے محبت کرتا ہے، اس کی یہ کیفیت اس حقیقت کے باوجود تھی کہ اس کا فرادا نے اسے اپنا فیصلہ کئی بارنفی میں سنادیا تھا۔ بیوہ کزن کی بے رخی ون گوگ کو SIEN نام کی ایک آوارہ حاملہ عورت سے ربط بڑھانے اور اسے گھر لے آنے کا محرک بنی تھی۔ ظاہر ہے کہ اس نئے رشتے میں منسلک ہونے کے لیے اسے کمزوروں کو سہارا دینے کے فلاحی عقیدے سے تحریک ملی تھی، ہرچند کہ اس طرح ون گوگ نے اپنے خاندان کی پریشانیوں میں اضافہ کردیا جس سے اسے اب بھی مالی مدد حاصل ہورہی تھی۔ ونسنٹ اور تھیو دونوں ہی شاہدان بازاری سے معاملات شوق کا سلسلہ رکھتے تھے اور دونوں ہی سوزاک اور دیگر ہیبت ناک تناسلی امراض میں مبتلا ہوئے ہوں گے۔ یہ نہیں معلوم ہوسکا کہ SIEN کا کیا حشر ہوا، اس سے متعلق ون گوگ کی بیان کردہ تفصیل سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ اس عورت کو اپنانے کے لیے اس کا فیصلہ جذباتی تھا یا اس کے پس پردہ وہی فلاحی محرک کارفرما تھا۔

ان خطوں کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ ان سے ون گوگ کے آرٹسٹ بننے کے فیصلے کی تفصیل بھی پہلی بار معلوم ہوتی ہے۔ ویسے اس کے یہاں مالدار بنانے والے کسی پیشے کی تلاش اور مذہبی میلان کے متبادل کی خواہش بھی یکساں طور پر موجود تھی اسی لیے اس نے

دہقانوں کی زندگی کو اپنے فن کا موضوع بنایا۔ دہقان جس کا معاشرے میں کوئی وقار و مقام نہیں، جن کے چہرے مرجھائے رہتے ہیں اور مسرت و آسودگی کی نگاہِ التفات جن پر کبھی نہیں پڑتی، کئی خطوط ایسے بھی ہیں جن میں اس نے اپنے بھائی تھیو کو مصوری کا پیشہ اختیار کرنے اور آرٹسٹ کی زندگی میں شریک ہونے کی ترغیب دی ہے۔ ان خطوط کا خاص دلچسپ حصہ وہ بھی ہے جس سے اس کے مصوری سیکھنے کے مختلف مراحل کا ریکارڈ فراہم ہوتا ہے۔ بڑی حد تک وہ اپنا معلم خود تھا لیکن وہ اپنے وقت کے معروف ڈچ مصور MAUVE کے پاس بھی مشورہ لینے کی غرض سے حاضر ہوتا رہا تھا، جس نے اس کی حوصلہ افزائی کی تھی۔ ہالینڈ میں گزرے دنوں کا ثمرہ اس کی قدآدم، گہری سیاہ، مفلسی کی غماز تصویر 'پوٹیٹوایٹرز' (Potato Eaters) (1955) تھی۔ اس کے بارے میں وہ اپنے ہم پیشہ دوست وان ریپارڈ سے جھگڑ بھی پڑا تھا جس نے کہا تھا کہ "ایسی تخلیقات پر کوئی سنجیدگی کی نگاہ نہیں ڈالے گا"۔ ون گوگ نے اس تصویر سے متعلق تھیو کو ایک نئے عزم کے ساتھ لکھا تھا:

"یہ تصویر سنہری فریم میں بہت اچھی رہے گی اس کا مجھے یقین ہے۔ لیکن
پکی ہوئی مٹی یا شیڈ کے پیپر لگی ہوئی دیوار پر بھی اتنی ہی اچھی لگے گی۔
ڈارک بیک گراؤنڈ پر یہ ذرا بھی نہ کھلے گی اور نہ ہی دھندلے بیک گراؤنڈ پر"۔

پیرس میں کچھ عرصہ قیام کرنے کے دوران ون گوگ کی ملاقات اثریت پرست مصوروں سے ہوتی رہی جن کے زیرِ اثر اس نے رنگوں کا مطالعہ شروع کیا۔ اس کے بعد اس نے Arless کے Yellow House کا رخ کیا جہاں اس نے آرٹسٹوں کی ایک کالونی بسانے کا خواب دیکھا تھا اور یہیں مصور گوگاں کے لیے تیار کیے گئے ایک اسٹوڈیو کی دیواروں کو اس نے سنہرے سورج مکھی کے پھولوں سے ڈھک دیا تھا۔ ون گوگ کا کہنا تھا کہ "مستقبل کے مصور کو رنگوں کی گہری شناخت پیدا کرنی ہے"۔ رنگ اس کے خیال میں وحی کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس کے خطوط، رنگ اور اس میں چھپی جلوہ سامانیوں کی تفصیل سے بھرے ہوئے ہیں۔ وہ ایک خط میں لکھتا ہے:

"دیکھو تو میری قسمت ایسی کبھی نہ تھی۔ آسمان کا گنبد کتنا نیلا ہے، سورج کی

کرنیں زرد گندھک کی ہیں یہ سب کچھ اتنا گداز اور مسرت افزا ہے جیسے
نیلگوں آسمان کے سارے رنگ Vermger of Delft کی زردی میں اُتر
آئے ہوں"۔

Yellow House میں مصوّر گوگاں کے قیام اور وہاں کے واقعات کی تفصیل اب افسانہ بن گئی ہے۔ دیگر باتوں کے ساتھ ساتھ دونوں مریض کے درمیان ریمبرانٹ (Rembrandt) سے متعلق پُرزور تکراریں ہوا کرتی تھیں۔ آخر دن گوگ نے چھرا دکھا کر گوگاں کو دھمکایا اور اپنے ہی کان کا ایک حصہ تراش کر کسی طوائف کی نذر کر دیا۔ نتیجتاً وہ آرلس (Arles) کے ایک اسپتال میں صاحب فراش رہا اور وہاں سے St-Remy کی ایک معذورگاہ میں منتقل ہوگیا جہاں اس نے اپنے شاہکاروں کی تخلیق کا سلسلہ جاری رکھا۔ ان مقامات سے لکھے گئے خطوط کا لہجہ خاصا نرم اور معقول ہے جن میں اپنی اس بیماری کی وضاحت بھی کی ہے جسے پاگل پن کا نام دیا گیا ہے۔ اس بیماری کی حالت میں دن گوگ نے انجانی آوازیں سنیں، خواب دیکھے لیکن کچھ لکھنے کے بجائے وہ رنگ مانگتا رہا۔ کوئی ایسا رنگ، جو اس کے کینوس کو بربادی سے بچالے۔ اپنے ساتھی مریضوں کے احوال وہ پوری ہمدردی سے بیان کرتا ہے۔ St-Remy میں اس نے سنہری موت (Golden Death) کے عنوان سے ایک تصویر بنائی تھی جس میں زرد گیہوں کے کھیت میں مشقت کرتے ہوئے کسان کی عکاسی کی گئی ہے۔ دن گوگ نے لکھا ہے: "مجھے اس کسان میں موت کی پرچھائیں دکھائی دیتی ہے اس اعتبار سے کہ انسانیت شاید وہ گیہوں ہے جس کی وہ فصل کاٹ رہا ہے لیکن اس موت میں کوئی اداسی نہیں ہے۔ یہ تو بڑے کھلے ہوئے دن میں ہوئی موت ہے جب سورج ہر شے پر اپنی اصلی سونے کی کرنیں لٹا رہا ہے"۔

دن گوگ کی Alvers واپسی اور اپنے شفیق ڈاکٹر گیچے کی نگرانی میں آنے تک تھیو خوش و خرم شادی شدہ زندگی گزار رہا تھا اور ایک بچے ونسنٹ کا باپ تھا (ایک خط میں جو اس کے مجموعے میں شامل نہیں ہے دن گوگ نے اس سے بحث کی ہے کہ یہ نام منحوس تھا)۔ اس ایڈیشن میں تھیو کی ازدواجی خوش حالی کے بارے میں چند خطوط شامل ہیں، ان خطوط سے یہ

احساس بھی ہوتا ہے کہ تھیو کا باپ بن جانا ون گوگ کے لیے نا قابلِ برداشت تھا۔ اسے یہی ڈر لگا رہا کہ وہ اپنے بھائی کے لیے جذباتی اور مالی دونوں اعتبار سے ایک بوجھ ہی ہے اور یہ کہ نئے ونسنٹ کی آمد سے تھیو کے دل میں اس کی قدر و منزلت اور اس کی تصویروں کی اہمیت دونوں ہی کم ہوگئی ہے۔ 1890 میں ون گوگ نے مکئی کے کھیت میں خود کو گولی مار کر ہلاک کرلیا تھا۔ اس کی موت بڑی کسمپرسی کی حالت میں ہوئی تھی۔ اس کے کفن کو زرد پھولوں سے سجایا گیا تھا۔ تھیو یہ صدمہ جھیل نہ سکا اور ایک ہی سال بعد 1891 میں سوزاک کے مرض میں فوت ہوگیا۔ یہ بھی اتفاق ہے کہ ون گوگ کی تصویروں کو دنیا میں طویل و تابناک زندگی دینا تھیو کی بیوہ کے حصے میں آیا۔

O

پبلو پکاسو کی پہلی نمائش

پبلو پکاسو کی مصوّری کے 122 نمونوں کی ایک قابلِ دید نمائش پہلی بار نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ نئی دہلی میں ہوئی تھی، اس غیر معمولی نمائش کا اہتمام فرانس کے سفارت خانے کے تعاون سے کیا گیا تھا۔ پکاسو کی مصوّری اور اس کے قیمتی نمونوں کی ہندوستان میں نمائش کا یہ پہلا موقع تھا۔ ہندوستانی مصوّروں کے لیے پکاسو کی تصویروں کی یہ نمائش غیر معمولی دلچسپی کا باعث تھی کیونکہ پکاسو نے ہندوستان کی مصوّری اور اُن مصوّروں پر اپنا گہرا اثر چھوڑا ہے جن کا تعلق ممبئی کے پروگریسو گروپ سے تھا اور جس سے حسین، سوزا، رام کنکر بیج اور پری توش سین جیسے مصوّر وابستہ تھے۔

Picasso: Meta morphoses (1900-1972) کے عنوان سے ہونے والی یہ نمائش دہلی کے بعد ممبئی لے جائی گئی تھی اور ہندوستان میں تین مہینے تک جاری رہی تھی۔ داستانوی مصوّر پکاسو کے فنی نمونے کئی پرائیوٹ کلکٹر Bernard اور Claude Picasso سنٹر جارج پامپی ڈو، Saint Etienne, Antibes اور Villeneue جیسے مصوری کے مرکزوں سے مستعار لیے گئے تھے۔ پچھلے دنوں پکاسو کے سوانح نگار جان رچرڈسن کی A Life of Picasso (1907-1917) کی دوسری جلد شائع ہوئی ہے، رچرڈسن نے اس

جلد میں پکاسو کی دس برس کی زندگی کا احاطہ کیا ہے اسی کے ساتھ نارمن میلر (Norman Mailer) کی کتاب Portait of Picasso as a young man: An interpretive Biography بھی شائع ہوئی ہے۔ پکاسو کے فن اور شخصیت کے مطالعے میں یہ دو کتابیں بڑی معاون ہیں۔

پبلو پکاسو (1881-1973) کے بارے میں مقبول فدا حسین نے کہا تھا ''شیوا تانڈوم'' حسین نے صحیح کہا تھا کہ پکاسو تخلیق کار بھی تھا اور تخریب کار بھی۔ ایک آرٹسٹ جب اپنی کسی بیش بہا تخلیق کو مٹاتا ہے تو اس کا مطلب اس تخلیق کو رد کرنا نہیں بلکہ اسے ایک نئی صورت دینے کے عمل سے گزرنا ہے۔ پکاسو نے ماضی کو حال اور حال کو مستقبل کی بنیاد ڈالنے کے لیے استعمال کیا۔ پکاسو نے اپنے اس خیال کی وضاحت کرتے ہوئے کہا تھا ''اگر کوئی تخلیق اپنے حال میں زندہ نہیں ہے تو وہ زندگی سے عاری ہے''۔ پکاسو تبدیلی اور تسلسل میں یقین رکھتا تھا اس کے نزدیک ماضی کو حال سے اور حال کو مستقبل سے الگ کرنے والی لکیر بے معنی تھی۔ ملکوں کو تقسیم کرنے والی سرحدوں کو بھی وہ تسلیم نہیں کرتا تھا، اس لیے یہ کہنا کہ پکاسو نے روایت سے انحراف کر کے کوئی انقلابی یا چونکانے والی تخلیق کی، صحیح نہیں۔ وہ اگر جدید تھا تو اس میں ایک قدیم بھی تھا، وہ آواں گارد کی بھی نمائندگی کرتا اور نشاۃِ ثانیہ کے Ethos کی بھی۔ گو جدید آرٹ 1860 کی فرانسیسی حسیت کی دین تھا لیکن اسے افریقہ اور ایشیا جیسے براعظموں کے آرٹ اور کرافٹ نے آکسیجن مہیا کی۔ Ecolede Paris نے جو خدمت انجام دی وہ اپنے طور پر اہم ہے کیونکہ اس نے دو ثقافتوں کے دھاروں کو نشاۃِ ثانیہ کی روایت میں بدل دیا۔ پکاسو کا آرٹ اسی مشترکہ وراثت کا امین ہے۔ بعد میں امریکہ کس طرح جدید آرٹ کا کعبہ بنا وہ ایک الگ کہانی ہے۔

پکاسو کے نزدیک 'اوریجنل' ہونا اہم نہیں تھا، وہ تخلیقیت کو اہم مانتا تھا کہ تخلیقیت ایک آرٹسٹ کے اندرون میں اس آگ کو روشن رکھتی ہے جو آرٹسٹ کو زندگی کی آزمائشوں کا سامنا کرنے کا حوصلہ دیتی ہے۔ بقول ہنری مور ''ہمیں پکاسو نے زندگی کو ایک نئے زاویے سے دیکھنا سکھایا'' اسی لیے پکاسو کے آرٹ کو 'بیسویں صدی کے دستخط' (Signature of the 20th Century)

کہا جاتا ہے۔ اس کی تقلید ہر ایک کے بس کی بات نہیں تھی اس لیے بہت سوں کے لیے
پکاسو کی تقلید کا جنون خود ان کے اپنے فن کی تباہی کا سبب بنا تھا۔ پکاسو نے اپنے مصورانہ
عمل سے یہ ثابت کردیا تھا کہ جدید آرٹ ایک اظہاری عمل سے کہیں زیادہ ایک ذہنی رویہ
ہے۔ اس لیے اسے سمجھنا جدیدیت کو اس کی کلّیت کے ساتھ سمجھنا ہے۔ پکاسو کی جدیدیت
ایک اپ ڈیٹ کلاسزم (Updated classicism) تھی۔ اس کی آرٹ کی Mystique
تکنیکی مہارت، دانش ورانہ قوت، پیشہ ورانہ اخلاص اور جمالیاتی ادراک کا خوبصورت امتزاج
تھی۔ اس کے Images کا ایجاز اور تازگی اور اس کے برش کی غیر معمولی روانی واقعی بڑی
حیرت آفریں تھی۔ آپ بھلے ہی اس کی بنائی مسخ شبیہوں (Distortions) کو قبول نہ کریں
لیکن ہم اس سے اپنی نظریں ہٹا بھی نہیں سکتے۔ وہ بہرحال ہمیں متوجہ کرتی ہیں اور یہ کسی بھی
تخلیقی آرٹسٹ کی ہی خوبی تو ہے۔

پکاسو کا فن کئی طرح کے اثرات قبول کرتا رہا تھا۔ اس میں بچوں کا آرٹ بھی شامل
ہے۔ لیکن بالآخر اس کی اپنی ذات اور شخصی پیکر ہی اضطراب، تنوّع اور توانائیوں کے ساتھ
فن میں دَر آتا تھا۔ اپنی مصوّری کے ایک بے حد طویل عمل میں اس نے حقیقت پسندی کو
اپنے تخلیقی عمل میں برتا۔ کوئی میڈیم یا مواد ایسا نہیں جسے پکاسو کے برش نے چھوکر جاوداں نہ
کردیا ہو۔ وہ اپنے اردگرد سے پوری طرح باخبر تھا۔ اس کی زندہ دلی کے پس پردہ بھی ایک
فلاسفی تھی۔ کام کرتے وقت اس کا ذہن بے حد متحرک اور آمادہ رہا کرتا تھا۔ کسی تامّل کے
بغیر دوسروں کے اثرات کو آمادگی سے قبول کرنے کے اپنے رویے کی وضاحت کرتے ہوئے
اس نے کہا تھا ''دوسروں کی تقلید بدیہی ہے لیکن خود کی تقلید سفلہ پن ہے''۔

پکاسو کو ملنے والی کامیابی کی دوسری مثالیں تاریخ میں بہت کم ہیں۔ اس کے آرٹ کو
بہت کم لوگ سمجھ پاتے تھے لیکن پھر بھی اس کی تصویروں کو خریدنے کے لیے Collections
کرنے والوں کی لائن لگی رہتی تھی۔ عجیب بات ہے کہ وہ فنی اعتبار سے ناقابلِ فہم تھا مگر
تجارتی اعتبار سے کہیں زیادہ کامیاب تھا۔ اس کی جگہ کوئی اور آرٹسٹ ہوتا تو وہ 'بِکاؤ' بننے کو
ترس جاتا۔ اس نے اپنی زندگی ہی میں تجارتی کامیابی کے سارے ریکارڈ توڑ دیے تھے۔

ایک بار ایک امریکی دولت مند خاتون نے سمجھے بغیر اس کی ایک پینٹنگ پچاس ہزار ڈالر میں خریدی۔ خریدنے کے بعد اس خاتون نے پکاسو سے پوچھا "آخر تمھاری اس تصویر کا مطلب کیا ہے؟" پکاسو نے تمسخر کے لہجے میں جواب دیا "مادام اس کا مطلب ہے پچاس ہزار ڈالر" ایک اور موقعے پر پیرس کی ایک بڑی نامی گیلری میں اس کی تصویروں کی نمائش لگی تھی۔ اس نمائش کو دیکھتے ہوئے ایک مالدار شیخ نے ایک تصویر پسند کر لی اور اس کی قیمت پوچھی تو پکاسو نے گیلری کے باہر کھڑی شیخ کی قیمتی کار کی طرف اشارہ کیا اور پھر شیخ کی انگلی میں جگمگاتی انگوٹھی کی طرف اشارہ کیا۔ شیخ نے کار کی چابی اور انگوٹھی پکاسو کے ہاتھ پر رکھتے ہوئے کہا "مجھے آپ کی بنائی تصویر پسند آئی مگر سچ یہ ہے کہ یہ میری سمجھ میں نہیں آئی" پکاسو نے شیخ کو یقین دلایا "تم سمجھ لوگے جب تم اس تصویر کے ساتھ جیو گے۔ آرٹ کی تشریح نہیں کی جاتی۔ وہ ایک تجربہ ہے۔ شیخ نے پکاسو کی بات سنی اور تصویر ہاتھ میں لیے باہر کھڑی ٹیکسی میں بیٹھ گیا۔

پکاسو کے اندرونی تضادات ہی اس کی کرشمہ ساز شخصیت کا راز تھے۔ وہ کمیونسٹ تھا لیکن اگر کسی کمیونسٹ ملک میں ہوتا تو مار دیا جاتا۔ وہ ایک ایسا فلاسفر تھا جس کے لیے زندگی محض ایک کھیل تھی۔ وہ ایک ایسا Cynic تھا جو اپنے اردگرد ہونے والے ہر واقعے کو کارنیوال سمجھتا تھا۔ ایسا دانشور جو اپنی پسند کے ہجوم میں خوش رہتا تھا۔ وہ آفاقی بھی تھا لیکن ساتھ ہی ایک حب الوطن بھی۔ وہ آواں گارد بھی تھا لیکن اس کی جڑیں نشاۃِ ثانیہ میں پیوست تھیں۔ وہ لذت پسند تھا اور ایک اسٹامپس جمع کرنے والے کی طرح وہ بھی طرح طرح کی عورتوں کو ساتھ جمع رکھتا تھا بس فرق یہ تھا کہ وہ ایک ایسا عاشق تھا جس میں ایک سنت کی سی لاتعلقی بھی تھی۔ اسے آئی وری ٹاور میں رہنے کے مقابلے میں بُل فائٹ کے میدان میں زیادہ راحت ملتی تھی۔ وہ ایک ایسا باغی تھا جو خود کو ڈسپلن اور خود احتسابی میں جکڑے رکھتا تھا۔ وہ رجحان ساز بھی تھا اور ایک سیلز مین بھی۔ وہ مستقبل پسند تھا مگر تاریخ سے ہی اسے خاص قربت حاصل تھی۔ وہ خواب پسند تھا مگر activist بھی تھا۔ اس نے ایک کذب روا رکھنے والے میڈیم کے ذریعے پیغمبرانہ انداز میں سچ بولا، کیونکہ پکاسو کے نزدیک آرٹ ایک

ایسا جھوٹ ہے جس کے توسط سے سچ کو پایا جاتا ہے۔

پکاسو اپنے فن اور اس کے ابہام، متنازعہ فیہ ہونے کی بنا پر بیسویں صدی کا وہ تنہا آرٹسٹ تھا جو مصوّری سے متعلق ہر بحث کا محور اور مرکز بنتا تھا اور جسے سمجھنے کے لیے کئی راستوں سے اس کے فن کی دریافت اور تفہیم کی کامیاب اور ناکام کوششیں کی گئیں۔ پکاسو کی خوبی یہ بھی تھی کہ وہ اپنی تعریف اور تنقید سے بے نیاز تھا کیونکہ اس کے نزدیک محض تعریف یا محض نکتہ چینی کرنے والے اس کے فن اور ذات سے سطحی واقفیت رکھتے تھے۔ پکاسو نے زندگی سے ہر سطح پر اور ہر حالت میں بھرپور محبت کی۔ اس کی ذات بغض اور کینے سے ناآشنا تھی۔ وہ ایک عظیم انسان دوست تھا۔ یہ صحیح ہے کہ وہ اپنی کامرانیوں پر نازاں تھا اور ایک طرح سے تنہائی پسند تھا لیکن وہ جمہوریت پسند بھی تھا، اسی لیے پکاسو جس محفل میں ہوتا تھا مصلحت پسند، تنگ دل اور بے باک طرزِ عمل اختیار کرنے سے عاری لوگ اس سے کتراتے تھے۔ پکاسو کی شخصیت کا دل چسپ پہلو یہ بھی ہے کہ اس نے مارکٹ کے تقاضوں کے برخلاف وہی پینٹ کیا جو اس نے سوچا اور چاہا۔ دراصل مارکٹ کو پکاسو کی ضرورت رہی اور جو کچھ وہ پینٹ کرتا تھا وہ خرید لیا جاتا تھا کہ اسے پکاسو نے پینٹ کیا تھا۔ اس نے کہا تھا ''جب بھی مجھے کچھ کہنا ہوا میں نے اسی انداز میں کہا جو میرے کہنے کے لیے ضروری تھا۔''

پکاسو کے مصوّرانہ عمل کی عالمی سطح پر بے پناہ مقبولیت کی وجہ یہ تھی کہ اس کی تصویریں عالمی احساس، جذبے اور فکر کی نمائندگی کرتی تھیں۔ ان میں ایک آفاقی اپیل تھی۔ اس کی بنائی تصویریں ہر تہذیب کا ورثہ بننے کی کشش رکھتی تھیں اور مصوّری کے ہر میوزیم میں آویزاں کردی جاتی تھیں۔ ایسا اس لیے بھی تھا کہ پکاسو کا مصوّرانہ وژن ساری دنیا سے اکتسابِ رنگ و بو کرتا تھا مثلاً اس کی مشہور تصویر "Les Demoiselles & Aving" پر افریقی کھوپڑیوں اور ایبرین مکھوٹوں کے اثرات ہیں۔ یہ تصویر (1907) کیوبک ہے اور پکاسو کو کیوبزم کا بانی کہا جاتا ہے جبکہ خود پکاسو نے اپنے لیے اس فوقیت کو پسند نہیں کیا۔ یہ صحیح ہے کہ پکاسو اور Brague نے مل کر کیوبسٹ موومنٹ کی رہنمائی کی تھی۔ لیکن دونوں کے درمیان یہ رفاقت جلد ہی ختم ہوگئی۔ پکاسو نے 1908 تک تجزیاتی کیوبزم کو عزیز رکھا اور

1912 میں مرکب کیوبزم کو اپنالیا۔

1925 سے 1927 کے برسوں میں پکاسو سریلزم کا شیدائی تھا، اس کے بعد کے برسوں میں پکاسو کے مصوّرانہ عمل میں اس قدر تنوع اور وسعت پیدا ہوگئی تھی کہ اس کے عمل کو کسی ایک رویے یا رجحان میں قید کرنا ممکن نہ ہو پایا۔ ایک اندازے کے مطابق پہلو پکاسو نے کوئی ایک لاکھ پینٹنگس، مجسمے، گرافکس، سی ریمک، کولاج، ٹیراکوٹا اور میولس بنائے تھے۔ اس کے بنائے ہوئے بے شمار پوسٹر، السٹریشن ان کے علاوہ ہیں۔

ایک بار آرٹ ناقد اے ایس رمن کو پکاسو سے جنوبی فرانس میں واقع اس کی قیام گاہ پر ملنے کا موقع ملا تھا۔ یہ مختصر سا لنچ کا وقفہ تھا۔ میز مختلف کھانوں سے بھرا تھا۔ کھانے کے ہی مختصر عرصے میں پکاسو نے ہندوستان کے بارے میں بہت سی باتیں کی تھیں۔ خیال رہے کہ پکاسو کو ہندوستان سے غیر معمولی دلچسپی اور لگاؤ تھا۔ اب اس ملاقات کا پس منظر بھی پڑھ لیجیے۔

''یہ 1958 کی بات ہے، خزاں کا جاتا ہوا موسم تھا۔ میں دو ہفتے کے دورے پر فرانس میں وہاں کی حکومت کا مہمان تھا۔ فرانس سے ہندوستان واپسی کے دو دن پہلے جب میری مترجم خاتون نے مجھ سے پوچھا کہ کیا کسی سے میرا ملنا باقی رہ گیا؟ تو میں نے بڑے پُرشوق انداز میں ہاں کہتے ہوئے پکاسو کا نام لیا۔ میری مترجم پکاسو کا نام سن کر حیران کُن لہجے میں بولی 'ناممکن' میں نے اصرار کرتے ہوئے کہا کہ وہ اپنے سارے اثرات استعمال کرتے ہوئے پکاسو سے ملاقات کا وقت لے لے۔ اس پر میری مترجم کا جواب تھا ''میں آپ کے لیے صدر فرانس سے ملاقات کا وقت لے سکتی ہوں لیکن پکاسو سے نہیں۔ آپ کہکشاں پر قدم رکھ سکتے ہیں لیکن آپ پکاسو کے گیٹ سے آگے ایک قدم نہیں رکھ سکتے۔ وہ بے حد طوفانی مزاج کا ہے۔ اسی ہوٹل میں چار انگریز آرٹ ناقد بھی ٹھہرے ہوئے ہیں جو تین چار دن سے لگاتار پکاسو سے ملنے اور ملاقات کا وقت مقرر کرنے کی جدوجہد میں ابھی تک ناکام ہیں۔ آپ چاہیں تو ان کے ساتھ لائن میں لگ جائیے۔ وہ عجیب ہے۔ کبھی اپنے مکان میں کئی دنوں تک قید ہے اور کبھی آپ اسے بچوں کے جھرمٹ میں، ولیج بار میں، باغ میں اسکیچ بناتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ وہ ہندوستان کا شیدائی ہے۔ آپ کے لیے یہ ایک پلس پوائنٹ ہے۔''

اگلے دن ہم ناشتے کے بعد ٹیکسی سے پکاسو کی قیام گاہ کی طرف نکل پڑے۔ ہم کوئی گیارہ بجے اس کے سخت پہرہ بند ولا کے گیٹ پر تھے۔ ہم نے پکاسو سے ملنے کی اسکیم بنائی اور اس کے ولا کے قریب واقع ایک بار میں بیر کا آرڈر دے کر بیٹھ گئے... اسی بار میں تھوڑے سے فاصلے پر دلچسپ حلیے کا ایک شخص بیٹھا ہوا تھا۔ مجھے دیکھتے ہی اس نے ہاتھ ہلایا "ہے انڈین" پاس آکر بولا۔ تم مجھے ژین پکار سکتے ہو میں نے ماسٹر کے ساتھ کام کیا ہے۔ ہاں پکاسو کے ساتھ، میں اب وہیں جارہا ہوں۔ تم ملنا چاہو گے؟ وہ ہندوستانیوں کو پسند کرتا ہے..... میرے ہاں کہنے پر وہ "ایک منٹ" کہہ کر کاؤنٹر پر گیا اور اس نے پکاسو کے ولا کا نمبر ڈائل کیا۔ کچھ منٹ اس نے فون پر بات کی اور پھر مسکراتا ہوا میری طرف آیا۔ پکاسو کی انگلش سکریٹری نے ہمارے پہنچنے پر ولا کا دروازہ کھولا اور ہمیں استقبالیہ لاونج میں لے گئی اور کچھ دیر انتظار کرنے کے لیے کہہ گئی۔ تھوڑی دیر بعد پکاسو آیا تو کئی پل یقین نہیں آیا کہ میں پکاسو کے روبرو کھڑا ہوں۔ ہر طرف پکاسو کی پینٹنگس، کولاج مجسمے، بڑی کوٹا اور ظروف نامکمل حالتوں میں رکھے ہوئے تھے۔ "تم اُن کی طرف مت دیکھو" یہ پکاسو کی آواز تھی۔ "میں نے انھیں رَد کردیا ہے۔ میں انھیں بچوں کو دے دوں گا انھیں میرے ان نامکمل سروں اور مکھوٹوں سے کھیلنے میں مزا آتا ہے" اسی بیچ پکاسو نے ایک فون بھی سنا اور پھر کسی قدر قہر آلود نظروں سے اس بوڑھے شخص کی طرف دیکھا۔ "تو آپ نے اس شخص کو مجھ تک آنے کے لیے استعمال کیا، بڑے چالاک ہو" پکاسو نے اپنا لہجہ بدلتے ہوئے مجھ سے استفسار کیا۔

"وہ ذہین لوگ جو دور رس نگاہ رکھتے تھے جو نئے راستوں کی دریافت کرتے تھے، جو تخلیقی کردار کے حامل تھے۔ ان کا ہندوستان کہاں ہے؟ وہ ہندوستان کہاں گم ہوگیا۔ آج کا ہندوستان تو بے شناخت کروفر کا حامل ہے۔ آپ لوگ کیوں مغرب سے اپنے کاموں کی سند مانگتے ہیں؟ آپ کے بے وقوف آرٹسٹ آج بھی پیرس کو اپنا کعبہ سمجھتے ہیں۔ ان سے کہو کہ ہمارے پاس ایسا کچھ خاص نہیں جو وہ ہم سے لے سکیں۔ آپ کے عظیم ملک میں سب کچھ ہے۔ اپنے اطراف نظر ڈالیں تو آپ کو اپنے ان سارے سوالوں کے جواب مل جائیں گے جو آپ ہم سے پوچھنا چاہتے ہیں۔ ہندوستان بڑا شاندار ملک ہے وہ اس معاملے میں

ثروت مند ہے جس کی انسان قدر کرتا ہے۔ صرف آپ لوگوں کو وہ سب نظر نہیں آتا''۔

باتیں کرتے ہوئے ہم ٹیبل پر آ کر بیٹھ گئے۔ میز کھانوں سے بھری ہوئی تھی۔ ''خود لیجیے'' پکاسو نے اصرار کیا۔ لنچ ختم ہوا تو پکاسو نے معذرتی لہجے میں کہا ''ملاقات نے کچھ زیادہ ہی وقت لے لیا۔ اب مجھے اپنے کام میں مصروف ہوجانا چاہیے'' یہ کہہ کر پکاسو نے ایک البم میں سے اپنی ایک تصویر نکال کر مجھے دی ''محبت کے لائق ہندوستان کی یاد میں یہ یادگار کے طور پر رکھو'' میں نے تصویر پر آٹوگراف دینے کی درخواست کی تو پکاسو نے بے ٹوک جواب دیا ''آٹوگراف کا مطلب سمجھتے ہو؟ ایک ملین ڈالر'' اور یہ کہہ کر پکاسو اپنے ایک اسٹوڈیو کی جانب چلا گیا''۔

پکاسو

Picasso is unique, but since he is a man and not a God, it is our responsibility to judge the value of this uniqueness.

JOHN BERGER

(The success and failure of Picasso)

وہ دو بابی ڈرامہ جس کا آغاز 1936 کے شروع میں ہوا، اُس کا اختتام 3 مئی 2006 کو ہوگیا، اس ڈرامے کے ہیرو کا نام پبلو روئز تھا لیکن بعد میں اُس نے اپنی ماں کے نام 'پکاسو' کو اختیار کرلیا۔ یہی ہیرو بیسویں صدی کا سب سے اہم آرٹسٹ کہلایا گیا، اس ڈرامے میں پکاسو کے اور اُس کی شہرتوں کی شریک بننے والی یوگوسلوواکیہ کی جو ایک خوبصورت فوٹوگرافر تھی، اس کا نام ڈورا مارتھا (اصلی نام Henriette theodora Markovitch)۔ اس ڈرامے میں اور بھی کئی عورتیں آئیں اور آرٹسٹ کی زندگی اور اُس کے فن کی دنیا میں اپنے لیے تھوڑی بہت جگہ بنانے میں کامیاب یا ناکام رہیں۔ ڈرامے کا پردہ اُس وقت گرا جب 1936 میں پکاسو کی زندگی اور فن میں داخلہ پانے والی ڈورامار (Dora Maar) سے منسوب پکاسو کی پینٹنگ Dora Maar an Chat کی نیلامی کی Bell پر آخری چوٹ پڑی۔ پکاسو کی اپنی محبوبہ سے منسوب یہ تصویر جسے چالیس برس تک عوامی دید سے پوشیدہ رکھا گیا تھا

اسے 37.5 x 50.5 انچ کینوس پر 1941 میں بنایا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب پکاسو اور ڈورامار کے تعلقات اپنی گرم جوشی کے عروج پر تھے۔ آرٹ کی عالمی نیلامی کرنے والے ادارے Sotheby کے Impressionist and Modern Art Deptt. کے سربراہ ڈیوڈ نارمن نے دنیا کو اس تصویر کی نیویارک میں 3 مئی 2006 کو نیلامی کیے جانے کی خبر دیتے ہوئے اس تصویر کی خوبیوں کے بارے میں لکھا تھا "Dora Maar an Chat نامی یہ تصویر پکاسو نے اپنی اُس محبوبہ کو خیال میں رکھ کر بنائی ہے جس کے ساتھ اُس کے تعلقات بڑے پُراسرار تھے اور جس کی ذات پکاسو کے لیے ایک آزمائش تھی۔ تصویر میں ڈورامار لکڑی کی ایک کرسی پر بیٹھی ہے اور اس کے پیچھے ایک چھوٹی سی کالی بلی ہے جو بڑے دلچسپ انداز میں تصویر میں اپنے ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ کرسی پر کس قدر تمکنت سے بیٹھی ڈورا کے پورٹریٹ کو پکاسو کے برش اسٹروک نے بڑے موثر انداز میں مجسم کردیا ہے۔ اپنے غیر معمولی رنگوں اور اُن کی باہم آمیزش اور ماڈل کے لباس کے پیٹرن نے تصویر کو غیر معمولی بنادیا ہے، ڈورا کی یہ طاقتور شبیہ ڈرامائی تاثر دیتے ہوئے گردش کا وہ احساس بھی جگاتی ہے جس سے تصویر کی سادہ کاری میں ایک ایسی شان پیدا ہوگئی ہے جو پکاسو کے Cubic اسلوب کی دین ہے۔ اس تصویر کو دیکھنے میں ایک Thrill ہے، تصویر کی نمائش اور نیلامی آرٹ کی مارکٹ کا ایک اہم ترین واقعہ ہوگی"۔

Sotheby کے ڈیوڈ نارمن کی اس تجارتی تشہیر کے بعد اب ذرا یہ بھی جان لیجیے کہ یہ تصویر بنانے کے بعد کہاں کہاں رہی۔ اس تصویر کی پہلی ملکیت کا سہرا سریالسٹ ڈیلر Pierre Colle کے سر ہے کہ جس کے دوسری جنگِ عظیم کے زمانے میں پکاسو سے پیشہ ورانہ تعلقات تھے، 1947 تک آتے آتے یہ تصویر شکاگو کے صنعت کار Leigh Block کے ذخیرے میں آچکی تھی، Block نے پھر اسے پیرس کے ایک ڈیلر Heinz Berggruen کے ذریعے شکاگو کی Gdwitz فیملی کے ہاتھوں فروخت کردیا، یہاں یہ تصویر چار دہائیوں تک گمنامی میں پڑی رہی۔

ایک اندازے کے مطابق تصویر کی قیمت 50 ملین ڈالر تھی لیکن سوتھ بی کا خیال تھا کہ

اسے 70 ملین ڈالر سے کچھ زیادہ ہی مل جائیں گے۔ نیلامی بولی کی دعوت دینے والے کا خیال تھا کہ اگر 65 ملین ڈالر بھی مل جائیں تو بھی یہ نیلامی سودمند رہے گی، نیلامی کے دن جس تیزی کے ساتھ بولی پہ بولی لگائی جاتی رہی وہ آرٹ کی دنیا کے لیے حیران کن تھا اور جب 3 مئی 2006 کو نیلامی 95,216,000 ڈالر پر آکر رُکی تو پتہ چلا کہ آرٹ کی دنیا میں بکنے والی یہ اب تک کی دوسری مہنگی تصویر تھی۔ جی ہاں، اس سے پہلے جو تصویر مئی 2004 میں دنیا کی سب سے مہنگی تصویر کے طور پر 104.2 ملین ڈالر میں نیویارک آکشن میں بکی تھی وہ بھی پکاسو کی ہی تھی، اس کا عنوان تھا Boy with a Pipe۔

جس شخص نے 3 مئی 2006 کی نیویارک نیلامی میں پکاسو کی یہ تصویر خریدی تھی اس نے روشنی میں آنے سے پرہیز کیا لیکن میڈیا نے دنیا کی اس دوسری سب سے مہنگی بکنے والی تصویر کے خریدار کا پیچھا نہیں چھوڑا، چالیس سالہ یہ شخص جو دور کی ایک نشست پر بیٹھا تھا بلو بلیزر اور کریم کلر کی شرٹ پہنے تھے، صورت سے روسی معلوم ہوتا تھا۔ اس شخص نے اُس روز پکاسو کی تصویر ڈورامار ہی نہیں خریدی 1883 کی بنی ایک تصویر پانچ ملین ڈالر میں اور 1978 کی بائبل کے ایک سین کو پیش کرنے والی Paradise ٹائٹل کی تصویر 2.5 ملین ڈالر میں خریدی اور اس طرح اس شخص نے صرف ایک دن میں 102.7 ملین ڈالر کے مصوری کے شاہکار خرید ڈالے۔

اب اس خوبصورت عورت کا ذکر بھی ہوجائے جس کی شبیہ پکاسو جیسے آرٹسٹ نے بنائی اور جو آرٹ کی مارکٹ میں دوسری مہنگی تصویر کے طور پر خریدی گئی، 54 سال کی عمر تک پہنچتے پہنچتے پکاسو ایک آرٹسٹ کی حیثیت سے کافی شہرت پاچکا تھا۔ ایک دن وہ اپنے ایک دوست Paul Eluard کے ساتھ پیرس کے Cafe Les Viagots...... کی چھت پر بیٹھا تھا کہ اسے ایک خوبصورت سی 28 سالہ ڈورامار نظر آئی، اس نے اپنے .... سریلزم تحریک کے سب سے بڑے سرگرم Paul Eluard سے اصرار کیا کہ وہ اسے اس عورت سے متعارف کرادے، ڈورامار کا باپ کروشین اور اس کی ماں ارجنٹائنا کی تھی، وہ اسپینی زبان خوب بولتی تھی، پکاسو کے لیے اس کا اسپینی جاننا مزید کشش کا باعث بنا جب ڈورامار پکاسو کی زندگی میں دوست

بن کر داخل ہوئی تو اس وقت پہلے ہی ایک اور خاتون Marie Therese دس سال سے اس کی دوست بنی اس کے ساتھ رہ رہی تھی، پکاسو نے ۱۷ سالہ خوبصورت Marie Therese کو پیرس کے اسٹور Lafayette میں دیکھا تھا، پکاسو اس وقت 45 کا ہو رہا تھا، وہ اس نوجوان اور خوبصورت لڑکی کے پاس گیا اور کہا ''میرا نام پکاسو ہے، میں تمھیں Paint کرنا چاہتا ہوں'' وہ لڑکی نہ صرف پکاسو کا ماڈل بنی اور اس کی چند اچھی تصویروں کے لیے فیضان بھی بنی، وہ اس کی خانہ دار اور خانہ ساز بھی بنی اس تعلق نے ایک لڑکی کو جنم دیا جس کا نام مایا رکھا۔ 1935 میں پکاسو کے ان تعلقات کا چرچا عام ہونے لگا تھا، 1936 کے سال میں اب پکاسو کی رفیق، ماڈل اور خانہ دار Marie Therse کی جگہ ڈورامار نے لے لی تھی اور ڈورا پکاسو کے دل اور کینوس دونوں پر حکمرانی کرنے لگی تھی۔ وہ پکاسو کے سیاسی خیالات کی حمایت اور آبیاری بھی کرتی تھی۔ جب اپریل 1937 میں اسپین کے چھوٹے سے گاؤں کی تاراجی پر پکاسو نے اپنی برہمی کا اظہار کیا تھا تو ڈورمار نے اس تاراجی کے سلسلے میں پکاسو کی 25.5 x 11.5 فٹ میورل کی تیاری میں پکاسو کی مدد کی تھی، یہ میورل Guernica کے نام سے جنگ اور آمریت کے خلاف ایک زبردست علامت بن گیا تھا، اس تصویر میں ڈورا مار کے اپنے خدوخال بھی تھے اور اس نے اس تصویر کی مرحلہ وار فوٹوگرافی بھی کی تھی۔ پکاسو اور ڈورامار کے باہمی تعلقات کوئی پچیس برس تک بنے رہے اور ان میں اتار چڑھاؤ بھی آتے رہے، ان تعلقات میں محبت اور ایک دوسرے کو پسند کرنے کی گرم جوشی بھی تھی اور کبھی ان میں تلخی اور ترشی آجاتی۔ پکاسو نے ڈورا کو ایک خوبصورت عورت کے طور پر پینٹ بھی کیا اور پھر ایک اور کیفیت میں اس کو غصے اور برہمی کے جذبے کے ساتھ ایک ایسی عورت کے طور پر پینٹ کردیا جو سنگی، شکن دار چہرے، غیر فطری آنکھوں اور غیر مہذب آداب کی حامل عورت ہے۔ پکاسو نے اپنی پینٹنگس کے ذریعے ڈورا کو یہ تاثر دینے کی شعوری کوشش کی کہ وہ اس سے نالاں ہے، وہ اسے 'افغانی بلّی' بھی کہتا تھا جو جنسی شدت کی مظہر سمجھی جاتی ہے۔ پکاسو کی تصویر Dora Maar and chat میں پکاسو کے خیالات کے عکس جھلکتے ہیں۔

ڈورا مار کے ساتھ پکاسو کے تعلقات میں تلخی آتی گئی اور یہاں تک کہ 61 سالہ پکاسو

1943 میں ایک پینٹر خاتون Francoise Gilot کو دل دے بیٹھا، ڈورا کو ایک نفسیات کے ماہر کے حوالے کیا گیا۔ اپریل 1944 میں پکاسو نے ڈورا کو الوداع کہتے ہوئے اسے 1915 میں بنائی ایک ڈرائنگ تحفے میں دی اس کے علاوہ ایک مکان اور کچھ اپنے Life Still بھی دیے۔ پکاسو نے نہ مار سے شادی کی نہ Gilot سے، اس نے صرف دوبار شادی کی تھی، پہلی شادی اُس نے روسی رقاصہ اولگا کوکلوا سے کی تھی اور اس کی وفات کے بعد Jacqueline Roque سے دوسری شادی رچائی۔ اس دوسری بیوی نے 1986 میں اور پکاسو کی پہلی محبوبہ Marie Therese نے پکاسو کی موت کے بعد 1977 میں خودکشی کر لی تھی۔

مار نے بچہ نہ پیدا کرنے کا جراحی عمل اپنالیا تھا۔ Gilot سے دو بچے ہوئے، Claude 1947 میں اور Palome 1949 میں۔ یہ پہلی خاتون تھی جس نے خود اپنی مرضی سے 1953 میں پکاسو سے علاحدگی اختیار کر لی تھی، پکاسو 1934 کے بعد اسپین نہیں گیا، 8 اپریل 1973 میں 79 سال کی عمر میں پکاسو کی موت واقع ہوئی۔ ڈورا مار جو پکاسو کی کئی تصویروں میں اپنی مختلف شبیہوں کے ساتھ موجود ہے، وہ 16 جولائی 1997 میں نوے برس کی عمر پاکر فوت ہوگئی۔ اس نے اپنی زندگی کا آخری حصہ مذہبی وعظوں، پینٹنگ اور شاعری کرنے اور خاموش زندگی بسر کرنے میں صرف کیا۔ ڈورا مار نے ہی ایک بار کہا تھا After Picasso, only God!

پینٹر پکاسو اپنی ان تصویروں کے لیے ساری دنیا میں مشہور ہے جو اس نے جبر اور جنگ کی مختلف صورتوں کو موضوع بنا کر بنائی تھیں، پینٹنگ کے ایک تجزیہ نگار رسل مارٹن نے پکاسو کی مصوری کو اپنی حالیہ کتاب Picasso's War Paintings میں تفصیلی موضوع بنایا ہے، مارٹن نے خصوصی طور سے پکاسو کی مشہور زمانہ پینٹنگ Guernica کے بارے میں بتایا ہے کہ وہ کن حالات میں بنی اور اس کے پس پردہ کیا محرک کارفرما تھا۔ یہاں پکاسو کی اسی تصویر کا تفصیلی ذکر مقصود ہے، مارٹن نے اپنی کتاب کے عام قاری کو یہ بتانا چاہا ہے کہ پکاسو نے گیارہ فٹ چھ انچ اونچی اور پچیس فٹ آٹھ انچ لمبی جو تصویر سات ہزار آبادی والی ایک بستی Guernica کے عنوان سے بنائی تھی، وہ کیونکر ساری دنیا میں بائیں بازو کے تصورات

کی ایک مثالی تصویر کے طور پر مشہور ہوئی، یہ تصویر جو دراصل دو پینٹنگس سے مل کر اپنا تاثر قائم کرتی ہے اسے پکاسو نے اپنے زمانے کے تاریخی تناظر سے ہم آہنگ رکھنے کی کامیاب کوشش کی۔ پکاسو 1937 میں فرانس میں تھا جہاں وہ تیس برس رہا مگر اس نے فرانس کی شہریت حاصل نہیں کی۔ مارٹن کے خیال میں اتنے برسوں تک پیرس میں رہنے کے باوجود پکاسو اسپینی لگتا تھا جب 1936 میں اسپین کے جمہوریت پسندوں اور فرانکو کے درمیان خانہ جنگی چھڑی تو پکاسو نے فرانکو کے بارے میں اپنی ناپسندیدگی کا اظہار کیا تھا، وہ فرانکو کے سلسلے میں اپنے خیالات کو اپنے حلقۂ احباب میں ظاہر کرتا اور اپنے ہم عصر Max Ernst اور سریلسٹ شاعر آندرے برٹن کو بھی باخبر رکھتا تھا۔ 1937 میں پکاسو نے ایک سریلسٹ نظم لکھی اور اس نظم کو مصورانہ روپ دیتے ہوئے اٹھیں ای چینگز (Etchings) بھی بنائے تھے جن میں فرانکو کو ایک درندہ شکل ظاہر کیا تھا۔

1937 میں ہی فرانکو سے برسرپیکار اور اسپینی جمہوریت کا دفاع کرنے والی حکومت نے پینٹر Miro اور مجسمہ ساز Gonzalez کے ساتھ ساتھ پکاسو سے بھی اپیل کی کہ وہ آرٹ اور ٹکنالوجی کی پیرس میں منعقد ہونے والی نمائش کے لیے اپنی تصویریں بنا کے تیار رکھیں اپیل میں یہ بھی کہا گیا تھا کہ ان کی تصویروں میں جمہوریت پسندوں کی اس دفاعی جدوجہد اور جنگ کا عکس ہونا چاہیے جو وہ فاشزم اور اس کے جبر کے خلاف لڑ رہے ہیں، پکاسو کو یہ فریضہ سونپا گیا کہ اس عالمی نمائش میں اسپینی پویلین کے داخلے کے دروازے پر ایک بڑا سا میورل (Mural) بنائے۔ پکاسو اپنے معاصر شاعر لوئی آراگاں سے مختلف مزاج کا حامل تھا، لوئی آراگاں کمیونسٹ پارٹی کا ترجمان شاعر تھا جبکہ پکاسو اپنی مرضی سے اپنے من پسند موضوعات پر پینٹ کرنے والا پینٹر تھا، وہ دیے ہوئے موضوعات پر پینٹ کرنے سے فطرتاً گریز کرتا تھا لیکن جب اس نے 28 اپریل کا اخبار دیکھا تو سارا کچھ بدل کے رہ گیا، اخبار سے اسے پتہ چلا کہ ہٹلر کے ایما پر اسپین کی بستی Guernica میں علاقے کے اسپینی باشندوں کو خوف و ہراس میں مبتلا کرنا تھا یہی تکنیک ایر مارشل Harris نے جرمنی کے کئی شہروں پر بم گراتے ہوئے اس خوش فہمی کے ساتھ استعمال کی تھی کہ وہ جنگ جیت لیں

گے، Guernica پر بمباری سے یورپ کو شدید دھکا لگا اور وہ اسے فاشسٹوں کی بربریت کی جھوٹ بول کر پردہ پوشی کرتے رہے تھے، ان سب باتوں کا اثر پکاسو پر بھی ہوا۔ پہلی مئی کو پکاسو نے Guernica پر پینٹنگ بنانے کا آغاز کیا کہ اسے ایک ایسا موضوع مل گیا تھا جو اس کے تخلیقی اظہار سے ہم آہنگ تھا، اس پینٹنگ کو بنانے کے دوران پکاسو کی نئی دوست Dora Marr بھی پل پل اس کے ساتھ تھی اس کے ہاتھوں میں کیمرہ ہوتا اور وہ تصویر بنانے کے مختلف مرحلوں اور پکاسو کے موڈ کو کیمرے میں قید کرتی رہتی۔ پکاسو سیڑھی پر کھڑے ہو کے ایک لکڑی میں برش اٹکا کے پینٹ کرتا رہتا پھر اس کا قلم کینوس کی اونچائی سے نیچے کی طرف آتا۔ جب یہ دو پینٹنگس کی ایک تصویر مکمل ہوئی تو اس میں نہ بمباری کرنے والے جہاز تھے اور نہ گرائے جانے والے بم کوئی بھی علامت ایسی نہ تھی جو اس تصویر کو Guernica کے المیے سے جوڑتی۔ اس پینٹنگ میں تو گھوڑے اور سانڈ تھے اور سانڈ کی لڑائی میں ہونے والی انسانی ہلاکتوں کی تجرید تھی۔ اسپینی سفارت خانے کے بعض ممبران نے نجی طور پر پکاسو تک یہ بات پہنچائی کہ اسپین کی ری پبلکن حکومت نے پکاسو کو میورل بنانے کے لیے اسے اب تک ملنے والا سب سے زیادہ چھ ہزار ڈالر کا معاوضہ دیا ہے اس لیے پکاسو اس تصویر کے بجائے ایک ایسی تصویر بنائے جو اسپین کی سرزمین پر فاشزم کے خلاف لڑی جانے والی جنگ کی موثر انداز میں عکاسی کر سکے، ان کے خیال میں تصویر نہ تو پروپیگنڈہ بن سکی تھی اور نہ ہی پریس کے لیے یہ چرچا کا سبب بنی تھی۔ تصویر بالآخر پکاسو کو واپس کر دی گئی۔ 1938 میں ایک ممتاز ادیب کے لیے فنڈ اکٹھا کرنے کی خاطر نیو برلنگٹن کی آرٹ گیلری میں اس کی نمائش کی گئی۔ آرٹ کے نقاد Anthony Blunt نے Spectator میں اس شاہکار کو تجریدی چیستان کہہ کے رد کر دیا لیکن مشہور دانشور ہربرٹ ریڈ نے اس پینٹنگ کو سراہتے ہوئے یہ کہا کہ یہ ہمارے زمانے کے ایک نادر مصور کا ایسا عمل ہے جو انسانی کراہ اور ہراس وخوف کی ایک چیخ بن گیا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد پکاسو نے 1945 میں کمیونسٹ پارٹی سے وابستگی اختیار کر لی۔ پکاسو نے لکھا تھا ''پینٹنگس مکانوں کی آرائش کے لیے نہیں ہوتیں وہ تو لڑائی لڑنے کا ہتھیار ہوتی ہیں''۔ دوسری جنگِ عظیم کے

دنوں میں جب ہر قیمتی ورثہ تباہ ہوجانے کے خطرے سے دوچار تھا تب پکاسو نے اپنی اس مشہور زمانہ تصویر کو نیویارک کے ماڈرن آرٹ کے میوزیم (MOMA) میں محفوظ رکھنے کی اجازت دے دی تھی، یہ تصویر اس میوزیم میں 62-1961 تک رہی۔ پکاسو نے ایک بات صاف کردی تھی کہ جب اسپین میں جمہوری آزادی بحال ہوجائے تو Guernica اسپین کی حکومت کے حوالے کردی جائے، پکاسو کی اسی ہدایت پر فرانکو نے اس عظیم مصور کے شاہکار کو اسپینی عوام کے ورثے کا حصہ بنانے کے لیے جب مانگا تو اس کی مانگ ٹھکرادی گئی، 1973 میں پکاسو کا اور 1975 میں فرانکو کا انتقال ہوگیا۔ 1978 میں اسپین میں جمہوری آزادی کی بحالی کے ساتھ ہی یہ تصویر فائن آرٹ کے Reina Sofia میوزیم میں منتقل کردی گئی لیکن پھر بعد میں Bilbas فائن آرٹ کے Guggenhein Museum میں اسے محفوظ کردیا گیا، Guernica دراصل جبر اور تشدد کی ایک عالمی علامت ہے اور اسپینی عوام کی اس طویل جنگ کی ایک تخلیقی گواہی بھی ہے جو انھوں نے فرانکو کے فاشزم کے خلاف لڑی تھی۔ نیویارک میں بلٹ پروف شیشوں میں رکھی ہوئی پکاسو کی یہ تصویر آج Guggen hein میوزیم میں کھلی رکھی ہے کہ یہ تصویر انسان دشمن نہیں ہاں ان کے خلاف ہے جو انسان دشمن ہیں، مارٹن کے خیال میں پکاسو کی یہ تصویر انسانی تاریخ کے ہر دور میں اپنی معنویت کے ساتھ زندہ رہے گی یہ ویت نام میں امریکی جارحیت کے خلاف بھی امن پسندوں کی چیخ بن کر فضا میں گونجی تھی اور آج بھی پکاسو کی یہ پینٹنگ Guernica جارحیت کی مذمت میں پیش پیش ہے۔

○

ہندوستانی آرٹ کا ناقد

پینٹر ایم ایف حسین نے کہا تھا ''میری نظر میں آنند کمار سوامی جیسا ہندوستانی آرٹ کا غیر معمولی پارکھ کوئی اور نہیں ہے''۔ ہندوستانی آرٹ پر بے شمار کتابیں لکھنے والے آنند کمار سوامی کے بارے میں اردو میں بہت کم لکھا گیا ہے، اسی سال 11 راگست کو جب ان کی 118ویں سالگرہ منائی گئی تو ہندوستانی فنونِ لطیفہ خاص طور سے مصوری کو بیرونی ملکوں میں توقیر اور اعتماد کے ساتھ متعارف کرانے کے سلسلے میں ان کی خدمات کا بھی خاصہ چرچا ہوا۔ ان کے خاندانی احوال بھی بیان کیے گئے اور ہندوستانی آرٹ سے ان کی دلچسپی کے مختلف واقعات کی نشاندہی بھی کی گئی۔

آنند کمار سوامی نے جافنا تامل کے ایک دولت مند گھرانے میں آنکھ کھولی۔ سُر متھو کمارا سوامی ان کے والد تھے، ان کی والدہ کینٹ انگلینڈ کے ایک اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتی تھیں، ان کا نام ایلزبتھ کلے بھی تھا۔ ان کے والد سرمتھو کا جب اچانک کولمبو میں انتقال ہوگیا تو اس وقت آنند کی عمر ایک سال نو ماہ تھی۔ والد کے انتقال کے بعد ان کی انگریز ماں نے انگلینڈ میں رہنے کا فیصلہ کیا۔ آنند کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی اس کے بعد انھوں نے دی کلف کالج، اسٹون ہاؤس میں داخلہ لیا، یونیورسٹی کالج، لندن ان کی تعلیمی سرگرمی کا تیسرا

مرکز تھا۔ یہاں آنند نے جیالوجی کو اپنا اصل مضمون بنایا اور اسی مضمون میں بی ایس سی آنرز فرسٹ ڈویژن میں پاس کیا۔ 1903 میں انھیں لنکا میں Minerological Survey میں ڈائرکٹر کی جگہ مل گئی، اس وقت آنند کی عمر 26 سال تھی۔ اپنی اس ملازمت کے دوران آنند نے جیالوجی سے متعلق کئی اہم مضامین لکھے اور لندن یونیورسٹی نے انھیں ایکسٹرنل طالب علم کی حیثیت میں DSC کی ڈگری دی۔ ان کے ڈسٹرشین کا موضوع تھا Contribution of the Geology of Ceylon؛ اسی دوران انھوں نے زیرِ زمیں معدنیات کے انمول خزانوں کی کھوج کی خاطر دور دراز کے سفر بھی کیے، اسی سفر کے دوران آنند نے لنکا کے اندرونی علاقوں میں وہاں کے دستکاروں کے قابلِ ستائش نمونے دیکھے، اسی عرصے میں لنکا کے آرٹ میوزیم کو دیکھنے اور وہاں رکھے آرٹ کے نمونوں کو بھی دیکھنے کا موقع ملا۔ آرٹ میوزیم اور دستکاروں سے اسی قربت نے آنند کمار سوامی کو آرٹ اور اس کی تاریخ سے دلچسپی لینے کی تحریک دی۔ یہ لنکا میں آنند کا قیام ہی تھا کہ جس نے ان کے مشاغل اور مصروفیت کی نوعیت ہی بدل دی۔ یہیں آنند نے جیالوجی سے اپنی وابستگی کو خیرباد کہا اور آرٹ اور اس کی فلاسفی اور اس کی تفہیم کے لیے خود کو پوری طرح وقف کردیا۔ آنند کو ایک سائنس داں کی تربیت ملی تھی مگر وہ فطرتاً آرٹ کے دل دادہ اور اس کے غیر معمولی پرستار تھے۔

یہ ہندوستان میں برطانیہ کے تسلط کا دور تھا۔ ہندوستانی فنون جو مختلف ادوار میں بیرونی ثقافتی حملوں کی مزاحمت کرنے میں خاصے کامیاب رہے تھے وہ ہر سطح پر سرپرستی اور پذیرائی کے جذبوں سے محروم تھے، ہندوستان تیزی سے صنعتی دور میں قدم رکھ رہا تھا۔ مہین، نازک اور لطیف دستکاری کے ہنر اور فنون بھی اس صنعتی تبدیلی سے متاثر ہورہے تھے، آنند کمار سوامی کے لیے یہ صورتِ حال شدید تشویش کا باعث تھی۔ آنند فنی نمونوں کے بڑے پیمانے پر کاروبار اور پروڈکشن کے خلاف تھے، وہ چاہتے تھے کہ ہندوستانی فنی نمونے اپنے روایتی حسن اور دلکشی اور فنی نزاکتوں کو برقرار رکھیں، ان کا خیال تھا کہ فنی نمونوں کو میوزیم کی زینت بنانے کے بجائے انسانی مصرف کا مستقل حصہ بنے رہنا چاہیے۔ آنند کو یہ دیکھ کر دکھ ہوتا تھا کہ ان کے اپنے تامل عزیز و اقارب پرانی روایتوں سے انحراف کرنے لگے تھے اور انھیں

ترک کرنے میں کسی طرح کی قومی سبکی محسوس نہیں کرتے تھے۔ اسی ردِعمل میں انھوں نے اپنے والد کے برخلاف جو مغربی لباس پہنتے تھے، اپنے لیے تاملوں کا روایتی لباس پسند کیا اور پگڑی باندھنی شروع کردی۔ 1906 میں لنکا میں ان کی ملازمت کا عہد ختم ہوگیا اور تب وہ تین ماہ کے دورے پر ہندوستان آئے، اپنے اس دورے کے دوران انھوں نے ہندوستان کے اندر جھانکا، دیکھا اور ان فنی نمونوں اور شعبوں کا قریبی مطالعہ کیا جس سے ان کی دلچسپی تھی۔ آنند کی اسی زمانے میں یہ خواہش بھی تھی کہ بنارس میں ایک آرٹ میوزیم قائم ہوجائے تو وہ اپنے طور پر جمع کردہ آرٹ کے نمونے اس میوزیم کو بطور تحفہ دے دیں گے۔ آنند بنارس ہندو یونیورسٹی میں ہندوستانی آرٹ اور کلچر بھی پڑھانا چاہتے تھے لیکن ہندوستان کی تہذیب، اس کی روایت اور اس کی قدیم تاریخ سے آنند کی گہری دلچسپی اُس وقت کے انگریز حکمراں کی نظر میں مستحسن نہیں ٹھہری، شاید اسی لیے کہ آنند اپنی تربیت کے پس منظر کے باوجود مغربی تہذیب کے نکتہ چیں تھے اور اسی لیے ان کا ایک نیشنل میوزیم کا خواب پورا نہ ہوسکا۔

ہندوستان میں آنند کو جس طرح کی مایوس کن سیاسی صورتِ حال کا سامنا تھا اسی سے اُن کا دل برداشتہ ہوجانا قرینِ قیاس تھا لیکن خوش بختی کہ انھیں بوسٹن کے میوزیم آف فائن آرٹس کے ٹرسٹی 'ڈین مین روز' کی طرف سے ایک پیش کش ملی اور اس میوزیم نے ان کے آرٹ کا جمع سرمایہ خرید لیا اور ساتھ ہی میوزیم میں ریسرچ فیلو کی حیثیت سے کام کرنے کی پیشکش بھی کی جسے آنند نے منظور کرلیا۔

بوسٹن کے میوزیم آف فائن آرٹس سے آنند کمارا سوامی کی وابستگی ان کی زندگی کا ایک اہم موڑ تھی۔ فنونِ لطیفہ سے آنند کی غیر معمولی دلچسپی کو یہاں پہنچ کر اور بھی جلا ملی اور انھیں انڈین، رشین اور محمڈن آرٹ کے شعبے کا نگراں بنادیا گیا۔

آنند کمارا سوامی کا وہ مضمون ایک دھما کہ تھا جو انھوں نے 'نٹ راج' کے بارے میں لکھا تھا، اس مضمون میں پہلی بار 'نٹ راج' اور رقص کے کئی پوشیدہ گوشوں کی نشاندہی کی گئی تھی۔ کمارسوامی کا مضمون 'نٹ راج' کے امیج کو ساری دنیا سے متعارف کرانے میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کمارا سوامی نے نٹ راج کے رقص کی تین اہم خوبیوں کی نشاندہی کرتے

ہوئے لکھا تھا۔ نٹ راج رقص کی ایک ایسی متحرک کیفیت کا مظہر ہے جو ساری کائنات کے لیے تحرک کا سرچشمہ ہے، نٹ راج رقص کا مقصد بے شمار روحوں کو کلفتوں سے آزاد کرنا ہے اور تیسرا یہ کہ رقص کا اصل محور تو چدمبرم ہے جو کائنات کا دل ہے۔ کمارا سوامی نے نٹ راج والے مضمون کے علاوہ اور بھی کئی اہم مضمون لکھے جن کا مقصد ہندوستان سے باہر کی دنیا کو ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی سے متعارف کرانا تھا، اس سلسلے میں انھوں نے ایک فلم بھی بنائی تھی۔ یہ آنند کمار سوامی کی منصوبہ بند کوششوں کا نتیجہ ہے کہ امریکہ اور مغربی ملکوں میں ہندوستانی سنگیت، ناچ اور مصوری کے بارے میں ایک گہری تفہیم کے راستے کھلے، آنند کمار سوامی نے بوسٹن میوزیم سے اپنی تیس سالہ وابستگی کے دوران ہندوستان، انڈونیشیا اور ایشیائی آرٹ کے بارے میں 500 سے زائد کتابیں لکھیں۔ ایشیائی آرٹ کی جو سمجھ بوجھ اور جس طرح کی تفہیم آنند کمار سوامی نے کی اس سے دنیا میں اس خطے کے فنونِ لطیفہ اور اس کے شاہکاروں کی توقیر بڑھی، وہ ایشیائی آرٹ اور خاص طور سے ہندوستانی فنونِ لطیفہ کے بے حد معتبر نقاد تھے۔ انھوں نے ہندوستان کی ثقافت، اس کی روایت اور اس کی ثروت مندی کا بڑی تفصیل سے جائزہ لیا ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کے بعد ہندوستانی فنونِ لطیفہ اور ایشیائی آرٹس کی معتبر انداز میں افہام وتفہیم کرنے والا کوئی اور نقاد ان سے آگے نہیں آسکا۔

آنند کمارا سوامی کی بڑی خواہش تھی کہ بوسٹن میوزیم سے ریٹائرمنٹ کے بعد وہ زندگی کے باقی دن ہمالیہ کی گود میں دھیان، گیان میں گزاریں لیکن 7 ستمبر 1947 کو اچانک ان کا Needham Massachusetts میں انتقال ہوگیا۔

آنند کمار سوامی شیوا ناچ کی تفسیر، راجپوت مصوری کی ترجمانی، بدھ کے امیج کی اصل دریافت کرنے اور ہندوستانی آرٹس میں سمبل ازم کی نشاندہی اور اس کی تشریح کے لیے ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔

○

امرتا شیر گل

کچھ عرصہ قبل دہلی میں امرتا شیر گل کی تصویروں کی نمائش مصوری کے شائقین کے لیے ایک یادگار واقعہ تھی۔ نمائش کی تہذیب و ترتیب بھی خوش گوار تاثر چھوڑتی تھی۔ اس نمائش کا ایک اور پُرکشش پہلو یہ تھا کہ نئی دہلی کے ہنگرین سینٹر کی نہایت خوبصورت عمارت میں اس کا اہتمام کیا گیا تھا۔ سینٹر کی یہ عمارت اپنی خیال آفرینی اور تزئین کاری میں مشرقی یورپ کے ذوقِ جمال کی یاد دلاتی ہے مگر یہ اپنے طرزِ تعمیر کے اعتبار سے بڑی حد تک ہندوستانی تصور سے ہم آہنگ ہے۔

30 جنوری 1993 ہندوستانی مصورہ امرتا شیر گل کی اسّی ویں سالگرہ کا دن تھا۔ امرتا کے والد کا نام امراؤ سنگھ شیر گل تھا جو ایک ثروت مند سکھ تھے۔ انھوں نے ہنگری کے ایک متوسط گھرانے کی خاتون Marie Antoinetts سے شادی کی تھی۔ میری کو ثقافت سے خاصی دلچسپی تھی جس کا اثر بیٹی کی تربیت پر بھی پڑا، چنانچہ امرتا شیر گل کو پانچ سال کی عمر ہی سے رنگوں کے متنوع استعمال کا شوق ہو گیا تھا۔ وہ اپنے رنگوں کے بکس کو بڑی خیال آفرینی کے ساتھ استعمال کرنے لگی تھی۔ اس کا اندازہ امرتا کی اُن آڑے ترچھے رنگوں کی بوچھار سے ہوتا ہے جو اس کے بچپن کی مشقی کاپیوں میں محفوظ ہیں اور انھیں اس نمائش میں بھی رکھا گیا تھا۔ یہ مشقی کاپیاں 1922 کے آس پاس کے زمانے کی ہیں جب امرتا کی عمر کوئی دس

برس رہی ہوگی، عمر کے ابتدائی حصے میں امرتا نے جو تصویریں بنائیں اور رنگوں کے اسٹروکس جس تنوع کے ساتھ استعمال کیے ان میں اس طبقے کی داخلی کشاکش اور سائیکی کا اظہار نمایاں ہے جس سے امرتا کا تعلق تھا۔ اس زمانے کی ایک تصویر 'عورت خواب میں' ہے جس میں رنگ بڑے گہرے اور بامعنی ہیں، ہندوستانی جدید مصوری جن تین بڑے ناموں کے انتظار میں تھی ان میں ٹیگور اور جیمنی رائے کے ساتھ تیسرا نام امرتا شیرگل کا تھا۔ جدید مصوری کے اس مثلث کی خوبی یہ رہی کہ یہ تینوں ہی اپنے اسلوب، موضوع اور رنگوں کی جمالیات اور ان کے استعمال کے سلسلے میں ایک دوسرے سے قطعی مختلف تھے۔ ان میں انفرادیت تھی اور انھوں نے کسی بھی مروّجہ طرز فکر یا مکتب خیال سے خود کو وابستہ نہیں ہونے دیا، یہ تینوں مصور خود ہی ایک علاحدہ رجحان کے حامل تھے۔ ہندوستانی جدید مصوری پر امرتا شیرگل نے جو گہرے اثرات چھوڑے وہ اس اعتبار سے اہم ہیں کہ امرتا کی مصوری کی عمر بہت زیادہ نہیں تھی۔ ون گوگ کی طرح امرتا کو بھی اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ کرنے کے لیے زیادہ عمر نہیں ملی تھی۔ امرتا کی موت 30 سال کی عمر میں ہوگئی تھی۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ امرتا شیرگل کے ڈاکٹر شوہر نے اپنی حسین ترین بیوی کے گرد منڈلانے والے بے شمار پرستاروں اور اس کی غیر معمولی ذہانت کو حسد کی نظر سے دیکھا ہوگا اور زہر دے دیا ہوگا۔ ایسی خیال آرائیوں سے قطع نظر امرتا کی مصوری نے ایک اور کارنامہ یہ بھی انجام دیا کہ ہندوستانی جدید مصوری کو جدید مصوری کے عالمی منظرنامے میں شامل کرانے کے لیے نہ صرف فضا بنائی بلکہ اس طرف دنیا کو متوجہ بھی کیا۔ 1930 کے بعد برسوں میں پیرس میں ECOLE DE BEAUX ARTS سے وابستگی کے دنوں میں امرتا نے اپنی لائن میں غیر معمولی پختگی حاصل کرلی تھی، اس کا اندازہ اس زمانے کے اسٹوڈیو ورک سے بھی ہوتا ہے جو نمائش کا حصہ تھا۔ امرتا نے جو Nude بے لباس تصویریں بنائی ہیں ان میں بلا کا زور، حسن کاری اور بت شکنی والا رویہ کارفرما ہے، یہ Nude امرتا کے تربیتی زمانے کی یادگار ہیں۔ چارکول سے بنے ان بے لباس پیکروں کو دیکھ کر یہ یقین نہیں آتا کہ یہ کسی نوعمر مصور نے بنائے ہیں۔ امرتا کے خواب آثار موضوعات میں جس تیزی کے ساتھ تبدیلی اور ترقی واقع ہوئی وہ بھی قابل ذکر ہے۔ خوابی

رنگوں اور ماں کی زبانی سنی، ہنگری کی لوک کتھاؤں سے زندگی کی حقیقتوں کا سفر امرتا نے بڑی تیزی اور ہوش مندی سے طے کیا۔ اس تصویری منظر نامے میں ہندوستان کی عام زندگی کی چہل پہل اور اس کے مختلف گوشے اور زاویے بھی راہ پانے لگے تھے۔

امرتا شیرگل کی موت کے بعد 1940 میں ہندوستانی مصوری کے منظرنامے میں ہندوستانی ترقی پسند آرٹسٹ گروپ PAG کی آمد نے ایک نئے اور تازہ دم باغیانہ رویے کو مقبول بنایا، اس گروپ نے امرتا کی تصویروں کے ہندوستانی پن کو 'خیالی' قرار دیتے ہوئے ایک قومی طرز کے فنکارانہ نظریے کی حمایت کی۔ آرٹ کی ایک اہم عصر مصورانہ اور تخلیقی زبان کو فروغ دینے میں یقینی طور سے اس گروپ نے پہل کی لیکن ان کا یہ سارا عمل تاریخی اعتبار سے ممکن نہ ہو پاتا، اگر 1940 سے پہلے کے برسوں میں خداداد صلاحیتوں کی مالک امرتا شیرگل کا برش حرکت میں نہ آیا ہوتا۔ یہ امتیاز امرتا کو ہی حاصل ہے کہ اس نے پہلی بار شہری زندگی کے حقیقی منظرنامے کو رنگوں کی زبان میں بیان کیا۔ امرتا کا تعلق جس طرح کے مغرب زدہ خاندان سے تھا اس کے لیے ہندوستانی زندگی کے عمومی پہلوؤں سے بچ کر گزر جانا آسان بھی تھا اور فطری بھی لیکن امرتا شیرگل نے ہندوستان کے قدرتی ماحول کو کینوس کے حوالے کرتے ہوئے اسے ایک تحریک اور تخلیقی جذبے کی صورت دی تھی۔ امرتا کے منفرد، خلاق اور بے حد حساس مصورانہ مزاج کی ایک قابلِ ذکر خوبی یہ ہے کہ امرتا نے اس زمانے کے رواج اور مقبول رجحان کے برخلاف رنگوں کی پنسل سے تصویریں بنانے سے گریز کیا جبکہ اس کی آرٹ ٹیچر Beven Pateman نے رنگوں کو پنسل سے تصویریں بنانے کی ترغیب بھی دی اور عادت بھی ڈالنا چاہی اس کے ساتھ ہی امرتا نے یورپی طرز کی حقیقت نگاری کو اپنانے سے بھی گریز کیا۔ اپنے اسی مختلف رویے کی بنا پر امرتا نے فلورنس کے آرٹ اسکول Santa Annuciata کو غیر معمولی شاندار مگر قابلِ نفرت قرار دیا تھا۔ ہندوستان واپس آنے کے بعد امرتا کے موضوعات میں کافی تبدیلی آچکی تھی۔ اب امرتا کے ماڈل خاکروب، گھریلو ملازم بننے لگے تھے۔ اسی تبدیلی کے زیرِ اثر امرتا نے لکھا تھا:

''مجھے اس کا یقین ہوگیا ہے کہ اگر یورپ سے میری واپسی نہ ہوتی تو مجھ

پر یہ راز کبھی نہ کھلتا کہ اجنتا کی ایک آبی رنگوں والی تصویر ایک پورے نشاۃ ثانیہ سے کہیں زیادہ وقیع ہے"۔

امرتا کی زیادہ تر مصورانہ سرگرمیاں شملہ، سرایا اور لاہور میں رہیں۔ نئی دہلی میں امرتا شیرگل کی تصویروں کی نمائش میں زیادہ تر تصویریں ویوینا اور وون سندرم کے ذاتی انتخاب سے لی گئی تھیں، ان میں امرتا کی بچپن کی تصویریں اور شاگردوں کے ساتھ تصویریں بھی شامل ہیں، نمائش کا افتتاح ملک راج آنند کی تقریر سے ہوا، ملک راج آنند امرتا شیرگل پر ایک بھرپور کتاب لکھ چکے ہیں، انھوں نے کہا کہ امرتا کا اسلوب انقلاب آفریں تھا کیونکہ اس نے بنگال اسکول کے خواب نما رنگوں کے استعمال کو چھوڑ کر حقیقی زندگی کو بیان کرنے کے لیے رنگوں کی ایک نئی زبان اختیار بھی کی اور ایجاد بھی کی۔ وہ پکاسو کے اینٹی فاشٹ رویے سے زیادہ متاثر تھی اور غریبوں کی ہمدرد تھی۔ قسمت نے اسے مختصر عمر دی تھی لیکن اتنی کم عمر ہندوستانی مصوری کو نہال کر گئی۔ پچھلے دنوں نئی دہلی میں سوتھ بی کے ذریعے ہونے والے نیلام میں امرتا شیرگل کی تصویر ولیج گروپ کو سب سے زیادہ گیارہ لاکھ روپے کی بولی لگا کر نیلام کیا گیا تھا۔

امرتا شیرگل

ہندوستانی سکھ باپ امراؤ سنگھ شیرگل اور ہنگرین ماں میری (Antoinette Gottesmann) کے بطن سے 1913 کو بڈاپسٹ میں پیدا ہونے والی مصورہ امرتا شیرگل کا مصوری کی دنیا میں کئی اعتبار سے چرچا ہوتا رہا تھا، پچھلے دنوں مئی میں جب یشودھرا ڈالمیا کی امرتا کی زندگی کے بارے میں لکھی کتاب 'امرتا شیرگل - اے لائف' منظرِ عام پر آئی تو امرتا کی زندگی اور اُس کی مصوری سے دلچسپی رکھنے والوں نے بڑے شوق کے ساتھ اس سوانح کا ورق ورق پڑھ ڈالا۔ اخباروں نے تبصرے شائع کیے لیکن اس سب کے بعد بھی امرتا کے بارے میں بہت کچھ جاننے کی پیاس بجھی نہیں۔ مصوری کی تاریخ "Making of Modern Indian Art the Progressives" اور کئی اہم مضامین لکھنے والی یشودھرا ڈالمیا کا اصل مقصد اس کتاب کے لکھنے کا یہ تھا کہ ہندوستان کی اپنے انداز اور اسلوب کی اس منفرد اور سب سے کم

عمرِ مصورہ کی زندگی اور واقعات کو کسی قدر منضبط انداز میں قلم بند کردیا جائے۔ چنانچہ یشودھرا نے ان لوگوں کے انٹرویو لیے اور امرتا کے بارے میں جانکاری حاصل کی جو امرتا سے نسبتاً قریب رہے تھے یا جنھوں نے امرتا کی متحرک زندگی کو قریب یا کسی قدر دور سے دیکھا تھا۔ کسی سوانح کے لکھنے کے لیے صاحبِ سوانح کے زندہ دوستوں اور عزیزوں سے اس کے شب و روز کا حال سن کر اسے ایک دستاویز (Document) کی صورت دینے کا عمل سوانح لکھنے کا ایک پسندیدہ طرزِ تحریر رہا ہے لیکن جب موضوع بنائے جانے والے شخص کی موت کو اچھا خاصہ عرصہ گزر جائے تو پھر اس کے معاصرین کا اُس کے عہد کے واقعات اور اس کے سوانحی پہلوؤں کی نشاندہی کرنا مشکل ہوجاتا ہے۔ امرتا کی موت کو اب ساٹھ برس ہوگئے ہیں۔ 28 سال کی عمر میں 1941 میں اس کی پُراسرار حالت میں ہونے والی موت نے کئی طرح کی قیاس آرائیوں کو جنم دیا تھا۔ یشودھرا نے پیرس میں امرتا کے ایک ہم جماعت (عمر نوّے سال) سے کچھ خاص باتیں حاصل کی تھیں مثلاً یہ کہ امرتا کو پیانو بجانے کا بڑا شوق تھا لیکن اپنے اس شوق کو اُس نے بہت دنوں نہیں پالے رکھا۔ اُس کا خیال تھا کہ اسے مصوری پر ہی توجہ دینی چاہیے۔ اس کا دوسرا شوق لکھنا بھی تھا، اس سلسلے میں اس نے جو خطوط لکھے وہ کافی دلچسپ اور اس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کی وضاحت کرنے میں بڑے معاون ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ امرتا نے اپنے محبوب میڈیم رنگ اور کینوس کے حوالے سے اپنی آزادنفسی، بے باکی اور شہوانی انسانی جذبوں کے اظہار میں کبھی کوئی حجاب نہیں برتا۔ اُس میں اپنے زمانے کے سماجی قیود و پابندیوں کی خلاف ورزی کرنے کا حوصلہ تھا اس نے اپنے ماں باپ کی مرضی کے خلاف اپنے ڈاکٹر کزن، وکٹر ایگان (Victor Egan) کے ساتھ شادی اس مفاہمت پر کی تھی کہ اُس کا شادی شدہ ہونا دوسرے مردوں کے ساتھ اس کے تعلق کی راہ میں رکاوٹ نہیں بنے گا۔ یشودھرا کی سوانح میں امرتا کی زندگی ہی کو محور بنایا گیا ہے کہ یشودھرا کا مقصد امرتا کی مصوری کے رموز اور اس کے فنی اسلوب پر رائے زنی یا اس کا طویل محاکمہ اور محاسبہ کرنا نہیں تھا۔ کتاب کا مقصد یہ بھی تھا کہ امرتا کے بارے میں جو باتیں، کہانیاں اور متھ یہاں وہاں ذہنوں، حافظوں اور زبانوں پر بکھرے پڑے ہیں انھیں کسی قدر ترتیب اور قابلِ یقین انداز میں

بیان کردیا جائے جیسا کہ یشودھرا نے خود بھی اعتراف کیا ہے:

"Like the artist this work, was meant for the ordinary person as well as for the Artist."

امرتا Digital کے حوالے سے

فوٹو گرافی کو دو پہلوؤں سے فنون کی دنیا میں اہمیت دی گئی ہے۔ ایک تو فوٹو گرافی بطور فن یعنی Art کے اور دوسرے اس کی تاریخی دستاویزیت کی بنا پر۔ ان دنوں نادر فوٹوؤں کو محفوظ کرنے میں خصوصی مہارت حاصل کرنے کا رجحان بڑھتا جارہا ہے اور کئی گیلریاں اس کی نمائش کے لیے وجود میں آگئی ہیں۔ امرتا شیرگل کے بے شمار فوٹو اس کے زمانے کے گواہ بننے والوں کے پاس محفوظ ہوں یہ قیاس کرنا ممکن ہے، امرتا کے باپ امراؤ سنگھ شیرگل خود ایک ممتاز فوٹو گرافر تھے، وہ خود پسندی اور نرگسیت والا مزاج رکھتے تھے، اسی خود پسندی کے زیرِ اثر وہ مدتوں کیمرے کی آنکھ کو اپنی شکل وصورت پر مرکوز کرتے رہے تھے۔ وہ جب اپنی اس خود پسندی سے ذرا باہر نکلے تو اُن کے کیمرے کی آنکھ ان کی خوبصورت ہنگرین بیوی پر پڑی اور انھوں نے مَیری یعنی امرتا کی ماں کے بے شمار نئے نئے زاویے سے فوٹو کھینچ ڈالے۔ امراؤ سنگھ شیرگل کی مَیری سے دو لڑکیاں تھیں امرتا اور اندرا۔ امراؤ سنگھ کے کیمرے میں ان دونوں کی خوبصورت اور پُرکشش شبیہیں بھی قید ہوتی رہیں اور یوں فوٹو گرافر امراؤ سنگھ شیرگل کا کیمرہ 1930 اور 1940 کے ہندوستان کی ایک تاریخی دستاویز بن گیا۔ Digitla تکنیک کے مقبول اور عام ہوتے ہوئے عمل کو مصور اور مجسمہ ساز وِون سندرم نے اپنے ہی زاویے سے استعمال کرنے کا فیصلہ کیا۔ وِون سندرم شیرگل خاندان کے 'فوٹوز البم' سے واقف ہی نہیں تھے، ان تک ان کی رسائی بھی تھی اس کی وجہ تھی کہ وہ امراؤ سنگھ شیرگل کے نواسے تھے یعنی ان کی بیٹی اندرا کے بیٹے اور امرتا شیرگل وِون سندرم کی سگی خالہ تھی۔ وِون سندرم نے ڈجیٹل تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے یہ کیا کہ انھوں نے امراؤ سنگھ کے فوٹو گرافس کو امرتا شیرگل کی پینٹنگس کے ساتھ ملادیا، وہ اِس اختلاط اور Mixing سے ایک نئی ہیئت میں فوٹو گرافس اور پینٹنگس سے انوکھی امیج سازی کرنا چاہتے تھے۔ وِون اپنی اس

کوشش میں کامیاب رہے۔ انھوں نے اپنی اس کوشش کو "تاریخی فکشن" (Historical Fictions) کا نام دیا۔ اس ڈجیٹل کاوش نے شیر گل خاندان کی زندگی کے کئی پہلوؤں کو ایک سوانحی ناول کے بیانیہ کی صورت میں پیش کردیا۔

کہانی امرتا کی بڈاپسٹ میں پیدائش سے شروع ہوتی ہوئی پیرس کے Ecole des Bearus Arts میں تعلیم حاصل کرنے اور بیس سال کی عمر میں Grand Salon گولڈ میڈل حاصل کرنے سے تعلق رکھتی ہے۔ وون کے اس البم میں پھر آتا ہے قومیت کے جذبے سے سرشار ہندوستان، امرتا کی اپنے وطن کی سرزمین پر پہلی بار قدم رکھنے کا ہیجان بپا کرنے والا قومی احساس، پنڈت جواہر لعل نہرو سے ملاقات اور اس کا نہرو کو پسند کرنا اور 1941 میں اس کی تصویروں کی نمائش اور پھر اس کی موت کا المیہ۔

نئی دہلی کی نیشنل آرٹ گیلری کی دیواروں پر امرتا کی Introspectiv Modern Paintings آویزاں ہیں، یہ تصویریں زیادہ تر عورتوں کے بارے میں ہیں جو اس بات کا اظہار ہیں کہ امرتا عورتوں کی آزادی کی علمبردار تھی اور چاہتی تھی کہ اظہار کی یہ آزادی اُس عورت کے عمل کا بھی حصہ بنے جو تخلیقی سرگرمیوں میں مصروف ہے۔ 2013 کے آغاز میں NAG (نیشنل آرٹ گیلری) نے امرتا کی صدی تقریب مناتے ہوئے اس کی پینٹنگس کے فولیو بھی شائع کیے تھے۔

اپنے ہی انداز اور سوچ کے مطابق کھلی اور آزاد زندگی جینے والی امرتا شیر گل نے آج کے فنون کے مختلف شعبوں پر اپنی شخصیت اور آرٹ کا اثر چھوڑا ہے، اس نے اپنے بعد آنے والی پینٹروں کی نئی نسل کو تو متاثر کیا ہی، اس نے ادب اور اظہار کے دیگر میڈیم پر بھی اثر چھوڑا ہے، مثلاً سلمان رشدی کے The Moor's Last Sing کی پینٹر ہیروئن بڑی حد تک امرتا کی غیر روایتی زندگی کا ہی نمونہ بنتی ہے۔ جاوید صدیقی کے لکھے مشہور اردو ڈرامے "تمھاری امرتا" کا پورا قالب امرتا کی شخصیت اور اس کے لکھے خطوط ہی سے اخذ کیا گیا ہے۔

ایک بار پھر وون سندرم کے "تاریخی فکشن" کی بات کریں تو امرتا کی پینٹنگس، اپنے باپ کے سیاہ سفید فوٹوؤں کے اختلاط سے ایک دلچسپ معنویت کی حامل ہوگئی ہیں۔ یہ فوٹو گرافس ایک ایسے فوٹو گرافر کی نگاہوں کے زائیدہ ہیں جو اپنی ذات کی گمشدگی میں ایک

طرح کی سرمستی اور سرشاری محسوس کرتا ہے، اسے احساس ہے کہ وہ خوبصورت اور نہایت دلکش چہرہ رکھنے والی بیوی اور بیٹیوں والے خاندان کا سربراہ ہے، ان سب کی تصویریں یورپ کی بے شمار رنگوں سے بھری زندگی اور اس کی رونقوں کے درمیان کھینچی گئی ہیں۔ ودن سندرم نے شیرگل خاندان کے فوٹوؤں کو ڈیجیٹل تکنیک کے استعمال سے بے حد خوش رنگ بنادیا ہے۔ ان فوٹو گرافس کو ایک خوبصورت فلم کی طرح اسکرین یا دیوار پر دیکھا جاسکتا ہے۔ یہاں آپ کو یہ بھی بتادیں کہ ودن سندرم کی اس کاوش کو جسے Retake of Amrita کا نام دیا گیا ہے، دنیا کے پچیس شہروں میں دکھایا جاچکا ہے۔ مذکورہ شو میں ودن سندرم کا ایک بے حد شاندار کولاژ اور اس کے Text پر آرٹ کے دو ممتاز ناقدوں کی آرا بھی شامل ہیں۔

سلولائڈ کی دنیا میں امرتا کا چرچا

اِدھر سلولائڈ پر امرتا کی غیرمعمولی آزاد، بے باک اور Erotics کی طرح دلچسپ زندگی کو پھر ایک بار فلم کی صورت میں ناظرین کی نذر کرنے کی کوششوں کا سلسلہ شروع ہوا ہے۔ یاد رہے کہ پہلی بار فلم ساز کمار ساہنی اور آرٹسٹ ودن سندرم نے امرتا کی زندگی پر فلم بنانے کی کوشش کی تھی لیکن سرمایے کی مناسب فراہمی نہ ہونے کی خاطر یہ منصوبہ ادھورا رہ گیا، دراصل امرتا کی زندگی کے دو پہلوؤں نے فلم سازوں کو اکثر اپنی طرف متوجہ کیا ہے، ایک پہلو تو یہ کہ وہ بہت کم عمری میں مصوری کی دنیا کی ایک رجحان ساز مصور بن کر اُبھری اور جدید ہندوستانی مصوری پر اپنا گہرا نقش چھوڑ گئی۔ عالمی مارکٹ میں آج بھی اس کی تصویر نیلام کی جائے تو کروڑوں روپیوں میں بکتی ہے۔ دوسری کشش امرتا کی ذاتی زندگی تھی، اس میں شک نہیں کہ وہ ایک پنجابی سکھ باپ کی بیٹی اور ایک یورپین ماں کی گود میں پلی بڑھی تھی، وہ جب فلورنس کے اسکول آف آرٹس میں تربیت پارہی تھی تو 1924 میں اسے Nude پینٹ کرنے کے جرم میں اسکول سے نکال دیا گیا تھا، وہ مرد اور عورت کے درمیان آزادانہ اختلاط کے ساتھ زندگی بسر کرنے کی موید تھی، اسے Boheminn انداز میں شب و روز بسر کرنا اچھا لگتا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ جنسی طور پر بھی اپنا ہی نقطۂ نظر رکھتی تھی۔ امرتا کی زندگی

کا بھی وہ باب ہے کہ فلم ساز اس کو پردے پر پیش کرنے کے آرزومند رہتے ہیں۔ موونگ پکچرس کے رمیش شرما نے سلولائڈ پر امرتا کی زندگی کے Mystique کو پیش کرنے کا ارادہ کر کے پینٹنگس کی دنیا کو اپنی طرف متوجہ کرلیا ہے۔ مصوری کی دنیا یہ جاننا چاہتی ہے کہ شرما کی فلم امرتا کی زندگی کے کس پہلو کو فوکس کرے گی؟ شرما نے بتایا کہ امرتا پر بننے والی فلم کا اسکرپٹ ہنگری کے فلم ساز Sandor Sara کا ہے اور وہی فلم کو ڈائرکٹ بھی کریں گے۔ شرما نے وضاحت کی کہ اس فلم میں امرتا کی شخصیت کو سنسنی خیز بنانے کے بجائے اس کے فن کے ساتھ ساتھ اس کی شخصیت کو بھی صاف ستھرے انداز میں پیش کیا جائے گا۔

حال ہی میں امرتا پر ڈکومینٹری بنانے والی پوجا کول نے بتایا کہ امرتا کی ایک بڑی خوبی تھی اس کا تجسس اور سوال کھڑے کرنے کی جرأت۔ پوجا کول کے اس بیان کے پس پردہ امرتا کا یہ امیج بھی ہے کہ وہ بھلے ہی یورپ میں پلی بڑھی تھی مگر اسے ہندوستان سے محبت تھی اور جب اسے اپنی مصوری کے لیے تحریک اور فیضان کی ضرورت پڑی تو وہ ہندوستان آگئی اور یہاں اس نے شمالی اور جنوبی ہندوستان کی ثقافتی زندگی کو بڑی دلچسپی سے دیکھا تھا، اس نے 1930 کے دہے میں کئی زاویے سے اپنے Portrait بنائے تھے، ان شبیہوں سے پتہ چلتا ہے کہ امرتا کو اپنے چہرے اور خدوخال کے ہندوستانی پن کا احساس تھا۔ 1930 میں امرتا کی ہندوستان آمد نے اس کے اندر ہندوستانیت کے جذبے کو خاصا توانا کر دیا تھا۔

نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ کے ڈائرکٹر راجیو لوچن کے مطابق امرتا نے زندگی کے مختلف اور اہم مسائل کو نئے انداز سے دیکھنے، سوچنے اور انھیں سمجھنے کا فنکارانہ وژن دیا، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ امرتا نے یورپی اور ہندوستانی حسیت کے درمیان ایک پُل بنانے کی کوشش کی، اُس وقت امرتا کسی قدر دبلی اور پُرکشش جسم کی مالک تھی، اس کا چہرہ دیکھنے والے کی آنکھوں میں سما جاتا تھا جیسے اسے کسی نے چھینی سے تراش دیا ہو۔ اس کے پُرکشش چہرے پر اس کے گھنے سیاہ بال بے حد اچھے لگتے تھے، وہ لباس کے معاملے میں کافی لبرل تھی، ساڑی بھی پہنتی تھی اور کُرتا پاجامہ بھی، اور پینٹ شرٹ بھی۔

فیشن اور امرتا

فیشن ڈیزائنر سنیت ورما نے پچھلے دنوں نئی دہلی میں اپنے ایک فیشن شو کو امرتا شیرگل کے نام منسوب کیا۔ آنے والے موسم سرما کے لیے سنیت نے جو لباس ڈیزائن کیے تھے وہ بڑی حد تک امرتا کی من پسند پوشاکوں کو ذہن میں رکھ کر تیار کیے گئے تھے۔ کسی فیشن ڈیزائنر کے لیے کسی بھی مشہور شخص کی ذاتی زندگی اور اس کا رہن سہن ہی پُرکشش ہوسکتا ہے۔ سنیت ورما کے فیشن ملبوسات میں جو کچھ بھی فیضان تھا وہ امرتا کی خوش لباسی اور زیب تن کی دین تھا۔ سنیت ورما کے خیال میں آرٹ اور مجسمہ سازی میں اس کی عملی دلچسپی نے اسے اپنی اس کاوش میں خاصی کامیابی دلائی۔ سنیت نے وضاحت کی کہ ان کا پہلا شو جو 1991 میں ہوا تھا اور اب ان کے تازہ شو تک ان کی کاوشوں میں آرٹ کی دنیا سے فیضان حاصل کرنے کا تاثر پالینا دشوار نہیں۔ امرتا کو اس پہلو سے بھی فیشن کے ماڈل کے طور پر پسند کیا گیا کہ امرتا نے نہایت بے تکلف اور کھلی آزاد زندگی بسر کی۔ امرتا کی زندگی کا یہ پہلو لباس کی تراش خراش میں خاصہ معاون بنا ہے۔ امرتا نے جس طرح اپنی مرضی سے زندگی کو جیا وہ ہر فنکار کی خواہش ہوتی ہے۔ سنیت کے خیال میں جنوبی ہندوستان کو جنون کی حد تک امرتا کا پسند کرنا ظاہر کرتا ہے کہ وہ جنوب کے ساڑی اور چولی والے لباس اور وہاں کے مقبول رنگوں کو پسند کرتی تھی فیشن شو کے Ramp پر نئے نئے ڈیزائنوں کی نمائش کرنے آنے والی ماڈل لڑکیوں کو بھی یہ ہدایت دی گئی کہ وہ Ramp کے اِدھر اُدھر ایک والہانہ نظر اِس طرح ڈالیں کہ لگے امرتا شیرگل Ramp سے اپنے اِردگرد پر بے نیازانہ نظر ڈال رہی ہے۔

امرتا کی پینٹنگس میں اس کی جو چھ پینٹنگس بہت مشہور ہوئیں وہ اِس طرح ہیں، انھیں امرتا نے ہندوستان میں اپنے قیام کے دوران بنایا تھا:

- Woman resting on charpai
- Brahmachari self-portrait camels
- Haldi Grinder
- The Ancient Story Teller
- Three Girls

کرشن کھنہ

85 سالہ پینٹر کرشن کھنہ اپنے معاصر پینٹروں ایم ایف حسین، وی گائیتونڈے، طیب مہتہ، ایس ایچ رضا، رام کمار اور سوزا کی طرح آج بھی پینٹنگس بنا رہے ہیں اور ان کی نمائش کرنے میں بھی مصروف ہیں۔ پچھلے دنوں 23 جنوری سے 5 فروری تک نئی دہلی میں للت کلا اکادمی کی آرٹ گیلری میں ان کی اب تک کی بنائی ہوئی پینٹنگس کی ایک منتخب نمائش Krishna Khanna A Retrospective کے عنوان سے منعقد ہوئی، ظاہر ہے کہ کسی بھی آرٹسٹ کے لیے یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ اس کی مصورانہ زندگی کے منفرد، مثالی اور حیاتِ دوام پانے والے شہ پاروں کو ہر طرف سے کھوج کر جمع کر کے کسی ایک Retrospective 'بازدید' والی نمائش میں دیکھنے والوں کے لیے گیلری کی دیواروں پر آویزاں کردیا جائے۔ کرشن کھنہ کی اس 'بازدید' والی نمائش کی خوبی یہ تھی کہ خاصی بڑی تعداد میں ان کی بنائی ہوئی پینٹنگس کو ذاتی ذخیروں اور آرٹ گیلریوں اور نیلام گھروں سے مستعار یا Loan پر لے کر چودہ دن کے لیے دیکھنے والوں کے لیے گیلری میں آویزاں رکھا گیا تھا، اس نمائش کا اہتمام بمبئی کے Saffron Art نے کیا، اس منتخب نمائش کا مقصد یہ تھا کہ پینٹر کرشن کھنہ کے مصورانہ عمل، اس کے ارتقا، اس کے موضوعات، تخلیقی رجحان اور فنی رویوں کو سمجھا جاسکے اور یہ دیکھا

جاسکے کہ کب کب اور کہاں کہاں ان کے مصورانہ عمل نے اپنے عہد اور اس کی زندگی کی کن رنگوں اور کن زاویوں سے پینٹ کرنے کو ترجیح دی، ان کے موضوعات سلسلہ وار کس طرح اپنا رنگ وروپ بدلتے رہے اس سلسلے میں اگر ہمیں جواب کی تلاش ہو تو پھر کرشن کھنہ کی اس موقعے پر دستیاب پینٹنگس کے حوالے ہی سے بات کرنی ہوگی، اس سے پہلے کہ ہم کرشن کھنہ کی مصورانہ زندگی میں جھانکیں ان کی بنائی ہوئی تصویروں کا جائزہ لیں، یہ مناسب ہوگا کہ اس Retrospective والی نمائش کے سلسلے میں خود انھوں نے جو نوٹ لکھا ہے اسے پڑھ لیا جائے۔

کرشن کھنہ لکھتے ہیں:

بعض مصوروں کے 'بازدید' کے طور پر ان کے مصورانہ عمل کے A Retrospective کے عنوان سے نمائش کرنے کا خیال کسی قدر تامل اور گھبراہٹ کا باعث ہوتا ہے چونکہ عموماً 'بازدید' کے اس عمل کو ایک طرح کا Grand Finale اور آرٹسٹ کے تخلیقی اور فنی سفر کا اختتامیہ سمجھا جاتا رہا ہے اس حوالے سے ولیم ڈی کوننگ کا حوالہ دینا لازمی ہوگا جو ہمیشہ Retrospective کے خیال یا تجویز کو ٹال جایا کرتا تھا۔

لیکن میں کسی بھی آرٹسٹ کے پورے تخلیقی فنی سفر کا بازگشت یا بازدید کا قائل ہوں کیونکہ میرے نزدیک اس کا مقصد اپنے مصورانہ عمل پر ایک بھرپور نظر ڈالنا ہے اور یہ جاننا ہے کہ مصورانہ عمل میں ہم کہاں سے شروع ہوئے تھے اور یہ سفر ہم نے کن راستوں سے ہوکر طے کیا، ہم کہاں کہاں رُکے، ٹھہرے اور ہم نے اس سارے سفر کو کس طرح اپنی متاع ہنر بنایا کیونکہ اپنے کاموں کے تسلسل، ماضی اور ارتقا پر نظر ڈالنے کا یہ عمل عام طور سے ہونے والی نمائشوں سے مختلف ہوتا ہے کیونکہ اس نوعیت کی نمائش میں تصویروں کو نہ بیچا جاتا ہے اور نہ ہی ان کی بولی لگتی ہے، اس نمائش میں شامل تصویریں کسی ایک فرد کی ملکیت یا ذخیرے کا حصہ نہیں ہوتیں، وہ آرٹ کے مختلف شائقین اور آرٹ گیلریوں سے مستعار لے کر نمائش کا حصہ بنائی جاتی ہیں، بازدید والی ایسی نمائش ایک لمبے عرصے پر پھیلے تخلیقی عمل اور اس کے ارتقا کو تجزیاتی آنکھ سے دیکھنے کا تقاضا کرتا ہے، یہ ناخن کے ذریعے گرہ کشائی کا عمل ہے، میرے فن اور اس کی بازدید کا ذریعہ بننے والی ان تصویروں کے بارے میں یہ بھی کہنا

درست نہ ہوگا کہ یہ میری بہترین تصویریں ہیں، دراصل میری وہ تصویریں جو میری کامیاب تصویروں میں نہیں رکھی جاسکتیں یہاں تک کہ وہ تصویریں بھی جو ناکام کوشش کہی گئیں یا جو بنانے کے بعد ضائع کردی گئیں ایسی سب تصویروں کے بارے میں کہنا چاہوں گا کہ میں نے انھیں بڑی آمادگی اور Passion سے بنایا تھا، بات یہ ہے کہ کوئی بھی پینٹر کبھی اس خیال سے کینوس کے سامنے نہیں بیٹھا کہ وہ کوئی شاہکار بنا کر اٹھے گا تصویر بنانے کے خاص لمحے میں اگر کوئی عجیب غریب پینٹنگ ظہور پاجاتی ہے تو اس کے بننے میں اَن گنت عوامل کارفرما ہوتے ہیں میں تو بس یہ امید رکھتا ہوں کہ میری پینٹنگس کو توجہ سے دیکھا جائے گا اور یہ تصویریں ناظرین کو میرے مصورانہ عمل میں موجود ارتقا کا اور میری کامیابی کا احساس دلانے پر قادر ہوں گی۔

'بازدید' والی اس نمائش کو مکمل یا ایک جامع نمائش نہیں کہا جاسکتا کہ ایسی بہت سی تصویریں ہیں جو بیرونِ ملک بہت سے ذاتی ذخیروں اور عوامی Collection کا حصہ ہیں اور انھیں اس نمائش میں نہیں آویزاں کیا جاسکا نیز اس نوعیت کی نمائش میں تصویروں کو ماؤنٹ کرکے آویزاں کرنے کا جو عمل ہے وہ بھی خاصا مہنگا اور مالی سرمائے کا متقاضی ہے۔ میں یہاں یہ اعتراف بھی کرتا چلوں کہ جس انداز میں نمائش منعقد ہوسکی وہ ایک ایسا یادگار عمل ہے کہ جسے میرے لیے تنہا انجام دینا ممکن نہ ہوپاتا یہ نمائش Saffron Art کے ماہرین اور ان کی پیشہ ورانہ مہارت کی بناپر ممکن ہوسکی ہے۔

میں خود کو خوش قسمت سمجھتا ہوں کہ مجھے ان کا تعاون ملا اور انھوں نے میری ذات میں اپنے اعتماد کا اظہار کیا، میں اپنے بہت سے ان دوستوں اور ان انجان لوگوں کا ممنون ہوں جنھوں نے اپنی ملکیت والی میری پینٹنگس کو اس نمائش کے لیے مستعار دیا، مجھے احساس ہے کہ زندگی کا سرمایہ بنی اپنی کسی پینٹنگ کو Loan دینا، دینے والے کے لیے کس قدر دشوار ہوتا ہے کیونکہ اس طرح کے کارِخیر میں تصویر کو نقصان پہنچنے کے خطرے سے انکار نہیں کیا جاسکتا، اس نقصان کی تلافی تصویر کے انشورنس کرانے سے بھی نہیں ہوسکتی۔

یہاں یہ وضاحت بھی کردوں کہ اس نمائش میں میری فوٹوگرافی کے نمونے اور کئی عمل

شامل نہیں ہیں، شاید ان کی شمولیت کے لیے اب کسی آئندہ کی Retrospective تک انتظار کرنا ہوگا۔ بہت پہلے کسی پرانے شخص نے کہا تھا کہ پینٹنگ اور شاعری مجھ پر ایک عذاب کی صورت نازل ہوئے ہیں مگر مجھے تو یہ دونوں اپنے حق میں رحمت لگے ہیں۔

پاکستان کے شہر لائل پور (نیا نام فیصل آباد) میں ٹیچر کہان چند کھنہ کے گھر میں 1925 میں پیدا ہونے والے پینٹر کرشن کھنہ کا خاندان ان کی پیدائش کے دو سال بعد ہی لاہور منتقل ہوگیا تھا، اسی شہر لاہور میں Sacred اور Cathedral School میں ابتدائی تعلیم پائی، اسی زمانے میں ان کے والد برٹش انڈین ہسٹری میں ڈاکٹریٹ کرنے کی غرض سے انگلینڈ پہنچ گئے، جب لاہور واپس لوٹے تو اپنے ساتھ لیونارڈو دانسی کی Self Portrait اور The Last Supper کی کاپیاں بھی لیتے آئے تھے، کرشن کھنہ کی عمر اُس وقت تک سات سال تھی، مشنری اسکول میں پڑھنے کی وجہ سے وہ حضرت عیسیٰ، حضرت مریم اور بائبل کے ناموں سے واقف ہو چکے تھے، لیونارڈور کے Last Supper (آخری ماحضر) نے کچھ عرصے بعد مسیحی زندگی کے اس واقعے کو پینٹ کرنے کی تحریک دی تھی، تیرہ سال کی عمر میں کرشن کھنہ کو امپریل سروسز کالج ونڈسر (انگلینڈ) میں پڑھنے کے لیے رڈریارڈ کپلنگ اسکالر شپ ملا، ونڈسر پہنچ کر کرشن کھنہ نے آرٹ کی تعلیم حاصل کرنا شروع کردی، اسی عرصے میں 1940 کا لاہور کا مسلم لیگ کا وہ اجلاس بھی ہوا جس میں محمد علی جناح نے مذہب کی بنیاد پر مسلمانوں کے لیے الگ ملک کا مطالبہ کردیا، ادھر دوسری جنگِ عظیم نے دنیا کا نظام ہی تہ و بالا کردیا تھا۔ کرشن کھنہ کیمبرج اور آکسفورڈ سے اسکول سرٹیفکٹ لے کر اور آرٹ بطور مضمون پڑھ کر ملتان آگئے، یہاں سے لاہور کا رخ کیا، یہاں کرشن کھنہ نے گورنمنٹ کالج لاہور سے بی اے آنرز مکمل کیا پھر شیخ احمد کے اسٹوڈیو میں جاکر ڈرائنگ کی مشقیں شروع کردیں۔ فنونِ لطیفہ خاص طور پر پینٹنگس کی سدھ بدھ پیدا کی، پرنٹنگ کا تجربہ حاصل کیا اور پینٹنگس جمع کرنے لگے۔ انھوں نے پہلی بار Dead Tree کا عنوان دے کر پنجاب آرٹ سوسائٹی کی نمائش میں اپنی تصویر آویزاں کرکے داد پائی۔

ملک کی تقسیم کی گونج چاروں طرف زوروں پر سنائی دے رہی تھی، لوگوں نے

بٹوارے کو قطعی شکل پاتے دیکھ کر محفوظ مقامات اور شہروں میں جا کر پناہ لینے کے لیے بھاگنا شروع کردیا، کرشن کھنہ اپنے افرادِ خاندان کے ساتھ ضروری ساز و سامان لے کر لاہور سے ہندوستان کی طرف اپنی کار میں بیٹھ کر آگئے، وہ اب 15 اگست 1947 کو آزادی پانے والے ہندوستان میں تھے، دہلی سے کرشن کھنہ گرینڈلے بینک میں نوکری پاکر ممبئی منتقل ہوگئے، یہاں انھوں نے آرٹ کی جو پہلی نمائش دیکھی وہ مصور ایف این سوزا کی تھی جو ممبئی آرٹ گیلری میں لگی تھی، یہاں سوزا سے ملاقات نے کرشن کھنہ کے لیے پینٹنگ کی راہ روشن کردی اور انھیں اس زمانے کے نوجوان پینٹروں کے پروگریسو آرٹ گروپ میں شامل کرلیا گیا، اس مشہور گروپ میں ایم ایف حسین، رام کمار، گائی تونڈے، ایس ایچ رضا، سامنت، طیب مہتہ، سوزا جیسے ترقی پسند شامل تھے۔

کرشن کھنہ نے اس عرصے میں بٹوارہ بھی دیکھا اور اس کے نتیجے میں دونوں طرف آگ اور خون کے دریا اور بے حد وحساب انسانوں کو اپنے گھربار چھوڑ کر اجنبی زمینوں پر پناہ لینے پر مجبور ہوتے دیکھا تھا، بٹوارے اور فسادات اور مارکاٹ کا یہ المیہ ان کی کئی پینٹنگس کا حصہ بنا، اس میں Exodus عنوان والی تصویر خاص طور سے قابلِ ذکر ہے، بٹوارے کے بعد دوسرا بڑا واقعہ مہاتما گاندھی کو گولی مار کر شہید کرنے کا تھا، کرشن کھنہ نے اس واقعے پر پینٹنگ News of Gandhiji's Death بنائی جو ممبئی آرٹ سوسائٹی کی گولڈن جوبلی نمائش میں آویزاں کی گئی تھی، بینک کی ملازمت کے دوران جنوبی ہند میں اپنے قیام کے دوران کرشن کھنہ نے کرناٹک میوزک اور بھرت ناٹیم اور سازوں پر پینٹنگس کی سیریز بنائی تھی۔ یہاں یہ ذکر بھی مناسب ہوگا کہ پینٹر حسین نے بھی کرشن کھنہ کو پروگریسو آرٹ گروپ کا ممبر بنانے میں معاون بنے تھے اور کرشن کھنہ کی پہلی پینٹنگ حسین کے توسط سے ڈاکٹر ہومی بھابھا کے ذریعے ٹاٹا انسٹی ٹیوٹ آف فنڈامنٹل ریسرچ کے لیے خریدی گئی تھی، کرشن کھنہ نے حسین کا پہلا بینک اکاؤنٹ ممبئی کے گرینڈلے بینک میں کھلوایا تھا۔ 1956 میں حسین اور کھنہ کی مشترکہ نمائش نئی دہلی کی AIFACS گیلری میں 1954 اور 1956 میں انڈین اور ایسٹرن نیوز پیپر سوسائٹی نئی دہلی کے زیرِ اہتمام جو آٹھ مصوروں کی پینٹنگس کی نمائش ہوئی تھی، اس

میں بھی حسین کے ساتھ کرشن کھنہ بھی شامل تھے، 1958 میں کھنہ کانپور منتقل ہو گئے تھے، اسی عرصے میں 1959 کی مناسبت سے ممبئی میں گیلری 1959 کا افتتاح ہوا، کھنہ اس عرصے میں جاپان، زوروخ، قاہرہ، نیویارک اور لندن میں Artist of Fame and of Promise کے طور پر اپنے فن پاروں کی نمائش کرتے رہے تھے۔ انھوں نے 1960 میں بینک کی ملازمت چھوڑ دی اور لندن میں اپنی پہلی Solo نمائش کی نیو رکھی اور پینٹنگس کی بین الاقوامی نمائش Vénice Biennale میں ہندوستان کی نمائندگی کی، 1965 میں کرشن کھنہ کو اپنی پینٹنگ Window in Winters پر للت کلا اکادمی کی سالانہ نمائش میں قومی اعزاز ملا، 1971 میں کھنہ نے حضرت عیسیٰ اور Apostles بینڈ والا، ٹرک والا، روڈ سائیڈ ڈھابے پر کئی تصویریں بنائیں، کھنہ نے چنئی کے چولا شیرٹین ہوٹل کے لیے Mural بنایا اور ممبئی میں World wild Life کے لیے Mosaic کا بڑا خوبصورت پلیٹ فارم بنایا تھا۔ ان گنت ایوارڈس اور اعزاز پانے والے کرشن کھنہ پر گائتری سنہا کی کتاب The embrace of Love اور معاصر انڈین سیریز کے تحت اسپین پبلی کیشن کی کتاب Krishn Khanna Images in my Times پڑھنے لائق ہیں۔

کرشن کھنہ کے ٹرک، ڈھابوں اور بینڈ والوں کی سیریز میں عام آدمی کی زندگی کے بڑے گہرے نقش ملتے ہیں۔ A Retrospective نمائش میں ان کی سو سے زائد پینٹنگس آویزاں کی گئی تھیں، ان میں جن تصویروں کے پاس پہنچ کر قدم رُک جاتے ان کے عنوان تھے Exodus, Girl with Basket, Blind man's Butt, Rear View, Last Supper, The Sorty teller, Pieta, Conversation at a Dhaba قابلِ ذکر ہیں۔

انٹرویو

کرشن کھنہ سے ہم نے ان کے اسٹوڈیو میں ستمبر 1990 کو ذیل کا انٹرویو ریکارڈ کیا تھا۔

● رنگ اور کینوس سے آپ کا رشتہ کب قائم ہوا؟

☆ رشتے کی یہ کہانی خاصی پرانی ہے، یوں کہیے کہ میرا مزاج لڑکپن سے عاشقانہ تھا، (ہنسی) میرے والد گورنمنٹ کالج لاہور میں تاریخ کے استاد تھے، وہ اپنے خالی پیریڈس میں میوٗ آرٹ کالج میں جایا کرتے تھے، وہ اسکول، نام کی تبدیلی کے بعد لاہور میں آج بھی قائم ہے، اس زمانے میں پینٹر سانیال بھی لاہور میں تھے تو میرے والد اتوار کے دن ہمیں پینٹ کرنے کی تعلیم و تربیت دیا کرتے تھے، اُن کے علاوہ لاہور اسٹوڈیو کے شیخ احمد سے بھی استفادہ کیا تھا، ان کے ساتھ ڈرائنگ کی مشق کرتا تھا، ویسے میرے دل میں یہ خیال ضرور تھا کہ مجھے پینٹر تو ایک روز بننا ہے، جب میں نے گورنمنٹ کالج سے گریجویشن کرلیا تو پھر میں نے ایک پرنٹنگ پریس جوائن کرلیا، اس زمانے میں مَیں زیادہ تر کاغذ پر ڈرائنگ وغیرہ کی مشق کیا کرتا تھا، تقسیمِ وطن کے بعد ہم لوگ شملہ چلے آئے تھے، شملہ میں رہ کر میں زیادہ تر لینڈ اسکیپ بنایا کرتا تھا جو فطری تھا، میرے لیے ملازمت کی ایک صورت نکلی تو میں گرینڈلیز بینک میں منتخب کرلیا گیا، اس زمانے میں اس بینک میں پانچ ہندوستانی افسر ہی تھے، اس ملازمت کے دوران مصوری کا عمل بھی جاری رہا۔ بمبئی میں میرے دوست پَلسیکر تھے، انھوں نے میری کافی حوصلہ افزائی کی، ان کی پہلی نمائش ہورہی تھی، بمبئی آرٹ سوسائٹی کی گولڈن جوبلی کے سلسلے میں، اُس میں مَیں نے اپنی ایک تصویر پَلسیکر کے کہنے پر شامل کی تھی، وہ تصویر تھی News of Gandhiji's Death، اس تصویر کے بارے میں میرا اندرونی خوف یہ تھا کہ شاید یہ رد کردی جائے لیکن اُس کے برخلاف یہ تصویر بہت نمایاں جگہ پر نمائش کے لیے رکھی گئی، اُس وقت آج کے سب ہی مشہور پینٹر وہاں موجود تھے جن میں کسی سے بھی میری رسم و راہ نہیں تھی، لیکن میری یہی تصویر

میں بھی حسین کے ساتھ کرشن کھنہ بھی شامل تھے، 1958 میں کھنہ کانپور منتقل ہو گئے تھے، اسی عرصے میں 1959 کی مناسبت سے ممبئی میں گیلری 1959 کا افتتاح ہوا، کھنہ اس عرصے میں جاپان، زوروخ، قاہرہ، نیویارک اور لندن میں Artist of Fame and of Promise کے طور پر اپنے فن پاروں کی نمائش کرتے رہے تھے۔ انھوں نے 1960 میں بینک کی ملازمت چھوڑ دی اور لندن میں اپنی پہلی Solo نمائش کی نیو رکھی اور پینٹنگس کی بین الاقوامی نمائش Venice Biennale میں ہندوستان کی نمائندگی کی، 1965 میں کرشن کھنہ کو اپنی پینٹنگ Window in Winters پر للت کلا اکادمی کی سالانہ نمائش میں قومی اعزاز ملا، 1971 میں کھنہ نے حضرت عیسیٰ اور Apostles بینڈ والا، ٹرک والا، روڈ سائیڈر ڈھابے پر کئی تصویریں بنائیں، کھنہ نے چینئی کے چولا شیرٹین ہوٹل کے لیے Mural بنایا اور ممبئی میں World wild Life کے لیے Mosaic کا بڑا خوبصورت پلیٹ فارم بنایا تھا۔ ان گنت ایوارڈس اور اعزاز پانے والے کرشن کھنہ پر گائتری سنہا کی کتاب The embrace of Love اور معاصر انڈین سیریز کے تحت اسپین پبلی کیشن کی کتاب Krishn Khanna Images in my Times پڑھنے لائق ہیں۔

کرشن کھنہ کے ٹرک، ڈھابوں اور بینڈ والوں کی سیریز میں عام آدمی کی زندگی کے بڑے گہرے نقش ملتے ہیں۔ A Retrospective نمائش میں ان کی سو سے زائد پینٹنگس آویزاں کی گئی تھیں، ان میں جن تصویروں کے پاس پہنچ کر قدم رُک جاتے ان کے عنوان تھے Exodus, Girl with Basket, Blind man's Butt, Rear View, Last Supper, The Sorty teller, Pieta, Conversation at a Dhaba قابلِ ذکر ہیں۔

انٹرویو

کرشن کھنہ سے ہم نے ان کے اسٹوڈیو میں ستمبر 1990 کو ذیل کا انٹرویو ریکارڈ کیا تھا۔

● رنگ اور کینوس سے آپ کا رشتہ کب قائم ہوا؟

☆ رشتے کی یہ کہانی خاصی پرانی ہے، یوں کہیے کہ میرا مزاج لڑکپن سے عاشقانہ تھا، (ہنسی) میرے والد گورنمنٹ کالج لاہور میں تاریخ کے استاد تھے، وہ اپنے خالی پیریڈس میں میؤ آرٹ کالج میں جایا کرتے تھے، وہ اسکول، نام کی تبدیلی کے بعد لاہور میں آج بھی قائم ہے، اس زمانے میں پینٹر سانیال بھی لاہور میں تھے تو میرے والد اتوار کے دن ہمیں پینٹ کرنے کی تعلیم و تربیت دیا کرتے تھے، اُن کے علاوہ لاہور اسٹوڈیو کے شیخ احمد سے بھی استفادہ کیا تھا، ان کے ساتھ ڈرائنگ کی مشق کرتا تھا، ویسے میرے دل میں یہ خیال ضرور تھا کہ مجھے پینٹر تو ایک روز بننا ہے، جب میں نے گورنمنٹ کالج سے گریجویشن کرلیا تو پھر میں نے ایک پرنٹنگ پریس جوائن کرلیا، اس زمانے میں مَیں زیادہ تر کاغذ پر ڈرائنگ وغیرہ کی مشق کیا کرتا تھا، تقسیم وطن کے بعد ہم لوگ شملہ چلے آئے تھے، شملہ میں رہ کر میں زیادہ تر لینڈ اسکیپ بنایا کرتا تھا جو فطری تھا، میرے لیے ملازمت کی ایک صورت نکلی تو میں گرینڈلیز بینک میں منتخب کرلیا گیا، اس زمانے میں اس بینک میں پانچ ہندوستانی افسر ہی تھے، اس ملازمت کے دوران مصوری کا عمل بھی جاری رہا۔ بمبئی میں میرے دوست پلسیکر تھے، انھوں نے میری کافی حوصلہ افزائی کی، ان کی پہلی نمائش ہورہی تھی، بمبئی آرٹ سوسائٹی کی گولڈن جوبلی کے سلسلے میں، اُس میں مَیں نے اپنی ایک تصویر پلسیکر کے کہنے پر شامل کی تھی، وہ تصویر تھی News of Gandhiji's Death، اِس تصویر کے بارے میں میرا اندرونی خوف یہ تھا کہ شاید یہ رد کردی جائے لیکن اُس کے برخلاف یہ تصویر بہت نمایاں جگہ پر نمائش کے لیے رکھی گئی، اُس وقت آج کے سب ہی مشہور پینٹر وہاں موجود تھے جن میں کسی سے بھی میری رسم و راہ نہیں تھی، لیکن میری یہی تصویر

سب سے میرے تعارف کا سبب بنی، یوں سمجھیے کہ یہ تصویر مصوری کی دنیا کے لیے میرا وزیٹنگ کارڈ تھی، یہیں ایم ایف حسین سے ملاقات ہوئی، انھوں نے میری بڑی مدد کی اور پروگریسو آرٹسٹ گروپ سے مجھے متعارف کرایا اور اُس میں شامل کیا، اُس وقت سوزا بھی اِس تحریک میں سرگرم تھے، اُس کے علاوہ رضا، سامنت، گئی ٹونڈے، اکبر پدم سی تھے، اس تحریک کا مقصد دراصل اچھی مصوری کو فروغ دینا تھا، حسین اور سوزا اچھی اور آزادانہ مصوری کے عمل کو آگے بڑھانے میں بہت پیش پیش تھے، ان کے ساتھ میری راہ و رسم بہت اچھی ہے، میں اُن کی نمائشوں اور اُن کے کاموں کا بہت قریبی مشاہد بھی رہا ہوں، بمبئی سے جب میرا تبادلہ مدراس ہوا تو حسین وہاں بھی آتے رہے، بینک کی ملازمت سے رہائی دلانے میں حسین صاحب کا بڑا ہاتھ ہے، وہ کہا کرتے تھے کہ بس بہت نوکری کر لی اب اسے چھوڑو، وہ شام مجھے آج بھی یاد ہے جب بینک کے ساتھی مجھے وداعی پارٹی دے رہے تھے تو حسین، گئی ٹونڈے، بال چھابڑہ جیسے دوست باہر میرے اِس طرح منتظر تھے جیسے گیٹ کے باہر جیل پر لوگ رہائی پانے والوں کا گرم جوشی سے استقبال کرتے ہیں، یہ سب لوگ مجھے باہر ہی سے بار بار اشارے کر رہے تھے کہ میں جلد قید خانے کی چار دیواری کو چھوڑ دوں، تو جب چودہ برس کی ملازمت کو ترک کر کے میں باہر آیا تو بڑے والہانہ انداز میں یہ سب لوگ مجھ سے بغل گیر ہوئے اور میری گردن میں پڑی ٹائی نکال کے پھینک دی کہ یہ آرٹسٹ کے حلیے اور پہناوے سے میل نہیں کھاتی (ہنسی) ہاں، یاد آیا، یہاں تو دوستوں نے خوب جشن منایا، اُدھر رضا اُن دنوں پیرس میں تھے، وہ بھی میری آزادی اور رہائی کے واقعے سے باخبر تھے تو رضا نے بھی پیرس میں میرے مصوری کی دنیا میں واپس لوٹ آنے کا ایک بھرپور جشن منایا تھا، اُس زمانے میں Fraternity (قبیلے پن) کے اس عمل اور سرگرمی میں ایک عجیب سا نشہ اور سرخوشی محسوس ہوتی تھی، سب کا دکھ اپنا اور سب کی مسرتیں اپنی معلوم ہوتی تھیں۔

● آپ نے کیا لندن میں بھی پینٹنگ کی تعلیم حاصل کی تھی؟

☆ ہاں، میں اسکول میں تھا، یہ کیپلنگ کا اسکول تھا، وہاں میں اسکالرشپ پر گیا تھا، یہ

1938 کے آس پاس کی بات ہے، 1942 میں وہاں سے واپس آیا، وہاں آرٹ ایک اضافی مضمون کے طور پر شام کو پڑھایا جاتا تھا تو میں نے اوروں کے مقابلے مصوری کے اسباق کو زیادہ سنجیدگی سے لیا، ہمارے ایک استاد خاصے ایب نارمل تھے مگر مصوری کا بڑا نکھرا مذاق رکھتے تھے، اس نکھرے ہوئے ذوق پر مجھے طیب مہتہ یاد آرہے ہیں، Tayyab has a very critical intelligence بلکہ یوں کہوں گا کہ The most critical intelligence اُن کے پاس ایک ایسی آنکھ تھی جو تصویر کے کپڑے اُتار لیتی تھی، فن کے بارے میں وہ بہت گہرے ہیں، اس زمانے کے گروپ میں یہ اچھی بات تھی کہ وہ تصویر کی داد بھی دیتے تھے اور اُس کی خامیوں کی نشاندہی بھی کرتے تھے، خوب بحثیں ہوتی تھیں، دراصل بمبئی کے آرٹ کے جے جے اسکول میں جو کچھ ہو رہا تھا اُس کے برخلاف سوچنے کا عمل بڑا شدید تھا۔

- کیا آپ بھی حسین کی طرح یہ سمجھتے ہیں کہ کمارا سوامی کے بعد مصوری کا کوئی دوسرا پارکھ سامنے نہیں آیا؟

- میں اِس بات سے اتفاق کرتا ہوں، کمارا سوامی کی طرح وسیع نظر رکھنے والا اور مصوری کے فن کو رنگوں، برش، کینوس اور لائن کو سمجھنے والا اور کوئی نہیں ہے، مصوری کے علاوہ کلچر اور زبان پر بھی اُس کی گہری نظر تھی اب اِس کی بہت سی باتیں اختلافی معلوم ہوتی ہیں اور میں بعض امور میں دوسری طرح سوچتا ہوں لیکن بنیادی طور پر اُس کے کام کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔

- اِن دنوں پرنٹ میڈیا میں تو مصوری پر کافی لکھا جاتا ہے، نمائشوں پر بھی ریویوز ہوتے رہتے ہیں؟

☆ ایسا ہو تو رہا ہے لیکن یہ سب یا تو تبصرے ہیں یا انھیں appreciation کہا جاسکتا ہے، تصویر کی باریکیوں اور پینٹر کی فکر اور سوچ کو سمجھنے کی گہرائی اُن میں نہیں ہے، تصویر کیسی ہے یا کیسی ہونی تھی یا کیوں تصویر پسند نہیں آئی یہ سب باتیں پرنٹ میڈیا والے تبصروں میں نہیں ملتی، اب یہ دیکھیے کہ ہندوستانی مصوری کے بارے میں

باقاعدہ کتابیں بھی نہیں ہیں، لے دے کے وہ گیتا کپور والی کتاب ہے، لیکن اب وہ بھی کلچر، سوسائٹی اور اُس سے وابستہ قدروں پر زیادہ توجہ دے رہی ہیں، میرے خیال میں مصوری کی، پینٹنگس کی Relevance کے بارے میں باتیں یا بحث کی ضرورت ہے، یہ مستقل موضوع بنتا تو ہے، پرنٹ میڈیا میں پینٹنگس کے بارے میں جو کچھ لکھا جاتا ہے وہ اچھی بات ہے اُس سے لوگوں کی رہنمائی ہوجاتی ہے کہ وہ اپنی شام کہاں گزاریں، کافی ہاؤس میں یا کسی آرٹ گیلری میں، ہم نے پینٹنگس کو پوری زندگی دے دی ہے یہ تو ہماری موت بھی ہے اور زندگی بھی ہے، اِس کی پرکھ اور اِس کی پہچان یا اِس کی شناخت کرنے کے لیے بھی ایک خاص تربیت اور عرصہ تو چاہیے، اب یہ رجحان بھی فروغ پارہا ہے کہ آرٹ کو آرٹ نہیں سمجھا جارہا ہے اسے Investment سمجھا جانے لگا ہے Antique کا ڈیلر اب Painting کا ڈیلر بن رہا ہے، امیر یا نودولتیے بھی ڈرائنگ روم کی دیواروں پر Painting کو آویزاں کرنے کو کبھی Status اور کبھی Art Lovers کا سمبل سمجھتے ہیں۔ میرا اپنا نظریہ تو یہ ہے کہ آرٹ 'ڈالر بل' نہیں ہوتا، میں روپے کے یا مارکٹ کے لالچ کے خیال سے Paint نہیں کرتا، میں ہی کیا کوئی بھی جینوئن آرٹسٹ اس قسم کے رجحان اور Trend کے دباؤ میں نہیں آتا، میں ایک واقعہ آپ کو سناؤں، میرے اسٹوڈیو میں ایک دن ایک صاحب آئے اور کہنے لگے کھنہ جی، فلاں صاحب کو آپ کی پینٹنگس چاہئیں، یہ انھوں نے چیک بک مجھے دے دی ہے آپ بتایئے کون سی پینٹنگس آپ دے سکتے ہیں اور کیا قیمت ہوگی، میں نے پوچھا وہ صاحب خود کیوں نہیں آئے، بغیر دیکھے وہ میری پینٹنگس خریدنا چاہتے ہیں؟ تو اُن صاحب نے جواب دیا، وہ بہت مصروف رہتے ہیں، اُن کے پاس وقت نہیں اس لیے خریدنے کا اختیار مجھے سونپ دیا ہے، مجھے سخت غصہ آیا، میں نے کہا میں تو پینٹنگس کو مکمل کرنے میں مہینوں لگا دیتا ہوں اور وہ شخص میری پینٹنگ کو دیکھنے کے لیے وقت نہیں نکال سکتا، میں نے پینٹنگس دینے سے انکار کردیا۔

● آپ کا مطلب ہے سچے خریدار کی کمی ہے؟

☆ نہیں ایسا نہیں، دونوں طرح کے خریدار اور پسند کرنے والے ہیں، تو دولتیے بھی کم از کم مصوری پر کسی بھی وجہ سے سہی، پیسہ خرچ تو کرتے ہیں، یہ بھی اُن کا ایک فنکشن ہے، اب آپ راک فیلر کو دیکھیے وہ بھی اسی طبقے کے تھے اور آج اُن کے میوزیم ہیں، فاؤنڈیشن ہیں، تو رفتہ رفتہ یہ لوگ بھی صاحبِ ذوق ہو جائیں گے (قہقہہ)۔

● آپ اُن پینٹرس میں شمار کیے جاتے ہیں جو تصویر کے بتدریج عروج تک پہنچنے کے لیے مدارج اور مرحلوں کے قائل ہیں جیسا کہ موسیقی میں ہوتا ہے، کیا یہ صحیح ہے؟

☆ اصل میں جب میں مدراس میں تھا تو بہت سے موسیقار میرے اسٹوڈیو میں آیا کرتے تھے بڑی بے تکلف اور غیر رسمی محفلیں ہوتی تھیں تو وہاں مجھے لگتا تھا کہ موسیقی اس لمحے ہی شروع ہو جاتی ہے، جب اس کی ٹیوننگ شروع ہو جاتی ہے، اسی طرح پینٹنگ کی ابتدا اُسی وقت ہو جاتی ہے جب آپ کینوس اور اُس کے تناؤ سے دوچار ہوتے ہیں تو پینٹنگ وہیں سے جنم لینے لگتی ہے۔ ہر پینٹنگ اپنے اسلوب کی خود ہی نشاندہی کرتی ہے، اُس کے بعد رنگوں کا انتخاب، اُن کو گھولنا، برش اور اُن کا انتخاب، یہ سب مل کر کسی تصویر کے خدوخال کو کینوس پر اُتارنے کی فضا بناتے ہیں، میرے خیال میں کسی راگ کے عروج اور تکمیل کی کیا صورت ہوگی اس کا بتانا جس قدر مشکل ہے اُسی قدر کسی پینٹر کے لیے تصویر کی آخری شکل کے بارے میں بتانا مشکل ہے، اُس کے لیے تو آپ کو تصویر کے بن جانے تک اُسے کوئی نام دینا ممکن نہ ہوتا، میرے خیال میں مصوری، سوچا سمجھا تخلیقی عمل نہیں ہے، اب دیکھیے جس تصویر کا وہ گاندھی جی والی تصویر کا، جو ذکر میں نے ابھی گفتگو میں کیا تھا، اُسی قبیلے کی ایک تصویر یہ سامنے کینوس پر ہے جو میں بنا رہا ہوں اس میں بے شمار لوگ اخبار پڑھ رہے ہیں، ایک ایسی خبر کو جو ان سب کو کسی نہ کسی طور سے متاثر کرنے والی ہے لیکن چالیس سال کے اس عرصے میں میرے Treatment میں بھی تو کافی فرق آیا ہے۔

● آپ نے زندگی سے جڑے سامنے کے مسائل کو بھی کینوس پر اُتارا ہے کیا آپ ایسی

بلاواسطہ مصوری کے بارے میں کچھ کہیں گے؟

☆ میں دراصل Heroic Subjects کا پینٹر نہیں ہوں، میں اپنا موضوع اور مواد عام زندگی سے لیتا ہوں، جیسے ڈھابے والے، ٹرک والے، بینڈ والے، انسانی زندگی کے اِن چہروں میں بھی اپنا ایک پہلو ہے، ٹرک والوں پر اور خاص طور پر وہ مزدور جو پیچھے بیٹھے ہوئے ہوتے ہیں انھیں میں نے Rear view کا نام دیا ہے Three man on sandbag والی میری تصویر، جس کے چرچے کافی ہوئے اسی کی دین ہے، میرے خیال میں سب ہی پینٹرس کے سبجیکٹ اور مواد بہت زیادہ نہیں ہوتے وہ گنے چنے ہی ہوتے ہیں، اُن کا پھیلاؤ، تہ داری اور گہرائی اہم چیز ہوتی ہے، میں فارم کے بارے میں زیادہ فکرمند نہیں ہوتا چونکہ یہ تخلیقی عمل کا سب سے پیچیدہ مرحلہ ہوتا ہے، میں فارم کے بارے میں خود کو پریشان کیے بغیر 'عمل' شروع کر دیتا ہوں اور ختم تک سب باتوں کو بھلائے رکھتا ہوں۔

● ہمارے فائیو اسٹار ہوٹلوں اور بڑی بڑی سرکاری اور غیر سرکاری عمارتوں کے اندرونی اور باہری حصوں میں حسین، ستیش گجرال اور آپ نے Mural بنائے ہیں، موریا ہوٹل میں آپ کا چھت پر بنایا ہوا میورل The Great Procession خاص پسند کیا گیا تھا، اس میں ہندوستانی زندگی کے مختلف چہرے گڈمڈ ہوئے بے حد اچھے لگے تھے، اب یہ رجحان کم کیوں ہو گیا؟

☆ اس لیے کہ شاید اب جو کچھ بننا تھا وہ بن چکا (قہقہہ) مجھے اس کے بعد ایسے کام کے لیے کسی نے دوبارہ پوچھا بھی نہیں (قہقہہ) یہ میورل ڈائریکٹ تو تھا لیکن پبلک جگہوں پر آپ علامتوں میں تو بات نہیں کر سکتے اور پھر چھت پر بنا تھا اس لیے اُس کے نیچے بیٹھے ہوئے شخص کو تو صاف نظر آتا تھا، میورل کے اپنے بھی تقاضے ہوتے ہیں۔

● زین العابدین سے ارپنا کور تک کئی پینٹر ہیں جنھوں نے فوری اور وقتی نوعیت کے واقعات اور اُن کی شدت کو پینٹ کیا ہے، آپ ایسے ردِعمل کو کس طرح دیکھتے ہیں؟

☆ میں مطالبے پر پینٹ نہیں کر سکتا، کبھی کبھی کوئی واقعہ اور اُس کی شدت آپ کو کیونس

کے سامنے کھڑا کر دیتی ہے لیکن ایسا عموماً نہیں، کبھی کبھی ہو جاتا ہے، اب دیکھیے نیلسن منڈیلا آ رہے ہیں، وہ یقینی طور سے انسانی آزادی کی علامت اور انسان کے خلاف ہونے والے جبر کے آگے سینہ تان کر مقابلہ کرنے والے انسان ہیں، ٹل تھیٹر گروپ والوں نے آرٹسٹوں سے ان کو Subject بنانے کی درخواست کی ہے، وہ نمائش لگائیں گے مگر میں نہیں کر سکتا کیونکہ مجھے یہ معلوم نہیں کہ میں کیا بناؤں گا، میں چھوٹی موٹی تصویر جو منڈیلا کے قد و قامت کا یا اُس کی جدوجہد کا احاطہ نہ کر سکے، نہیں بنانا چاہتا اِس سے بہتر ہے کہ آدمی خاموش رہے، میں اِس طرح کے وقتی ردِّعمل کو سنجیدہ کوشش نہیں مانتا، مگر کوشش تو لوگ کرتے ہیں۔

- آپ نے چے گوارا پر تصویر بنائی تھی؟

☆ ہاں، لیکن وہ صورتِ حال دوسری تھی، چے گوارا کو گولی مارنے کا موضوع کافی بلیغ استعارہ تھا، میری اس پینٹنگ کے کافی چرچے ہوئے اور 'چے ڈیتھ' کے عنوان سے امریکنز نے اس پینٹنگ کی تصویریں دنیا کے مختلف سفارت خانوں کو بھجوائی تھیں کہ دیکھو دہشت گردی سے کوئی فائدہ نہیں ہوتا، اِس سے پہلے میں نے 1956 میں Memory of 1947 (سینتالیس کی یاد میں) بنائی تھی جو میرے ذاتی تجربے کا حصہ تھی، دراصل پینٹنگس میں ڈرامہ نہیں چلتا، جو اَب زیادہ ہونے لگا ہے، دراصل پینٹنگس کا اپنا ایک روپ ہے، اپنی پُراسراریت ہے، ہر میٹریل پینٹنگ کا میٹریل نہیں ہوتا یوں کوئی بنانے پر تُل جائے تو دوسری بات ہے، پینٹنگ کے بنیادی عناصر Elements کو سمجھنا بہت ضروری ہے۔

- پینٹنگ میں لائن کی کیا اہمیت ہے؟

☆ میری ڈرائنگس میں لائن کا Element کافی ہے، اب میں اس کوشش میں ہوں کہ پینٹنگس میں لائن کی چھٹی کر دوں (قہقہہ)۔

- آپ کی اِسی ستمبر میں مدراس میں ہوئی نمائش کے بعد یہ کہا گیا کہ آپ کی مصوری کو دو حصوں میں بانٹا جا سکتا ہے، آپ کا کیا ردِّعمل ہے؟

☆ ایسا تو نہیں ہے، ہاں ایک چیز دوسری چیز سے نکلتی ہے، نئی اور پرانی پینٹنگس کو جب آپ ایک ساتھ دیکھتے ہیں تو فرق تو لگے گا اور یہ بھی کہ گزرے کل اور آج میں رشتہ کیا ہے۔

● تخلیق کار سے جو Commitments کا وعدہ لیا جاتا ہے اس کے بارے میں آپ کس طرح سوچتے ہیں؟

☆ میری کمٹ منٹ تو اپنی تصویر کے ساتھ ہے۔

● پینٹنگس کی مارکٹ ویلیو اور بڑھتے ہوئے دام نے آرٹ کی دنیا میں چہل پہل بڑھا دی ہے۔

☆ ہاں، لیکن جینوئن پینٹ کرنے والوں کی جو تعداد تھی وہ تو ویسی ہی ہے، اب اگر تصویر زیادہ داموں میں بکتی ہے یا بکنے لگی ہے تو یہ تو اچھی بات ہے، پینٹر بھی تھوڑا ڈھنگ سے جی لے تو آپ کو کیوں بُرا لگتا ہے، کیا آپ چاہتے ہیں وہ ہمیشہ بیڑی پیتا رہے (قہقہہ) ویسے میں دھندے وندے میں کم پڑتا ہوں، زیادہ قیمت کسی بھی پینٹنگ کو گراں قدر یا بڑا شاہکار نہیں بناتی، خراب تصویر بھی کسی بڑے نام کی بنا پر اونچے داموں میں بھی بک سکتی ہے۔

● پینٹنگس کے علاوہ آپ کے پسندیدہ مشاغل؟

☆ مجھے میوزک سے خاصی دلچسپی ہے، اس کے علاوہ انگریزی شاعری سے بھی لگاؤ ہے، اردو شاعری بھی اچھی لگتی ہے۔ دراصل میری تربیت تو فارسی، اردو کے ماحول میں ہوئی تھی لیکن اس حلقے سے لمبا عرصہ ہوا میں دور بھی ہوں اور کٹ بھی گیا ہوں، اب دونوں زبانوں میں روانی بے حد کم ہوگئی ہے۔

● آپ 65 برس کے ہوگئے ہیں اور 50 برس آپ نے پینٹنگس کو دیے ہیں اس لمبے سفر میں اپنے وجود اور عمر کے رائیگاں جانے کا احساس کبھی کسی موڑ پر ہوا؟

☆ سچ پوچھیے تو مجھے اپنے سفر کے ختم ہونے کا احساس کسی موڑ پر ہوا ہی نہیں، ابھی تک اس لمبے سفر کے حساب کتاب کی نوبت ہی نہیں آئی تو کیسے کہوں کہ نفع ہوا یا نقصان،

ہاں جب میں اِس لمبے سفر اور اُس کو طے کرنے والے راستوں اور اُن پر اپنے آڑے ترچھے، آدھے پورے اپنے قدموں کے نشان دیکھتا ہوں تو یہ سکون ملتا ہے کہ میں نے اتنا لمبا سفر طے تو کرلیا، میری انگلیوں اور ہاتھوں نے اتنے کینوس رنگوں سے بھر دیے، اتنی تصویریں بنالیں، رنگوں بھرے اتنے ٹیوب، کٹورے اور گلاس خالی کردیے، ویسے وہ موڑ بھی آئے جب میرے دوستوں نے اور انھوں نے جنھیں فن کی جانکاری ہے، پہچان ہے، شناخت ہے، مجھے داد بھی دی ہے، تالی بھی بجائی ہے اور کیا چاہیے، جب میرے اسٹوڈیو سے بننے کے بعد میری تصویر باہر چلی جاتی ہے تو پھر اُس پر کہاں سے پھول آتے ہیں اور کہاں سے پتھر، مجھے اِس سے نہ خوشی ہوتی ہے نہ ملال، یقین کیجیے اُس پہلی تصویر کے اسٹوڈیو سے نکلنے کے بعد میں تو دوسری تصویر کے تصوّر میں کھوجاتا ہوں کہ میرا کام تو جنم دینا ہے۔

اب دیکھیے یہ سامنے والی تصویر ہے کینوس پر، مجھے نہیں معلوم کہ کب یہ ختم ہوگی اور اس کی آخری شکل کیا ہوگی، یہ بھی میری اور تصویروں کی طرح پرانی ہوجائے گی، ہاں یہ اپنی یادیں ضرور میرے دل میں چھوڑ جاتی ہیں، رنگوں کی جہاں اپنی انرجی ہوتی ہے، اُن کو لگانے میں آرٹسٹ کی انرجی بھی صرف ہوتی ہے، میں بیک وقت تصویر پر تین چار رنگ لگا دیتا ہوں اندازہ تو ہوتا ہے کہ کون سا رنگ لگایا جائے مگر رنگ کے لگانے کے بعد ہی تصویر بولتی ہے، آرٹسٹ اور تصویر کے درمیان کیوں، کیسے اور ہاں نہیں کی یہ تکرار اور مکالمہ تصویر کے مکمل ہونے تک چلتا رہتا ہے، مجھے اپنی تصویروں میں سے چے گوارا والی تصویر اور ایک اسرائیلی جرنیلوں اور News of Gandhiji's Death اکثر یاد آتی ہیں۔

- اگر ایک ہی ہال میں حسین، ستیش گجرال، سوزا، دون سندرم، امرتا شیرگل، رام کمار کی تصویروں کی نمائش ہورہی ہو تو آپ کہاں سے دیکھنا شروع کریں گے؟

☆ داخل ہونے والے دروازے کی سیدھی طرف سے (قہقہہ)۔

O

سید حیدر رضا

سید حیدر رضا کی پیدائش مدھیہ پردیش کے ایک ایسے مقام پر ہوئی تھی جو قدرتی مناظر سے مالامال تھا، ان کے والد فارسٹ منیجر تھے وہ پڑھے لکھے اور روشن خیال تھے، رضا کا گھر سیکولر انداز میں سوچنے والا گھر تھا۔ باہر مذہبی یگانگت کا ماحول تھا ذات پات یا مذہبی عقیدے کی وجہ سے آپس میں بھید بھاؤ نہیں تھا، ان کے آس پاس پہاڑی سلسلے تھے، دور تک ہرے بھرے درختوں کے جنگل تھے، رضا کے گھر سے دور تک بہتی ہوئی نربدا ندی نظر آتی تھی جس کے پانیوں کی اُچھل کود میں رضا جھپ جھپ کرتے بڑے ہوئے تھے، ان کی ابتدائی تعلیم دینے والے زیادہ تر ہندو استاد تھے انھیں اسکول جانا اور Math پڑھنا اچھا نہ لگتا ہاں 'اقلیدسی' اشکال میں ان کی دلچسپی تھی۔ ایک بار ان کے استاد نندلال جھریا نے اسکول کے بعد روک لیا اور انھوں نے اسکول کے ایک برآمدے کی دیوار پر ایک نقطہ بنا کر اسے غور سے دیکھتے رہنے کی ہدایت کی، رضا کہتے ہیں دیوار کے نقطے میں میری دلچسپی دیکھ کر انھوں نے مجھے ڈرائنگ میں دلچسپی لینے کی تحریک دی اور میری ذہنی تربیت کی، میں نے دموہ میں رہ کر ہائی اسکول تک کی تعلیم حاصل کرلی پھر میرے والد آرٹ کی تعلیم کے لیے مجھے ناگپور لے آئے جہاں مجھے ایک بے حد شفیق استاد بابوراؤ اتھوالے کی سرپرستی حاصل ہوئی، ان کی

تصویر آج بھی میرے بیڈ روم میں آویزاں ہے انھیں کے مشورے پر میں نے آرٹ کی تعلیم کے لیے ممبئی کے جے جے اسکول آف آرٹ میں داخلہ لے لیا۔

رضا کی آرٹ کی ماہرانہ تعلیم کا یہی وہ 1948-1945 کا زمانہ تھا جب ان کا جے جے اسکول میں گاڈے، باکرے، آرا، سوزا، گائی ٹنڈے، حسین اور کرشن کھنہ سے ملاقات اور دوستی ہوئی اور یہیں آزادی کے فوری بعد کے دنوں میں پروگریسو آرٹ گروپ کی تشکیل ہوئی جسے بالآخر ہندوستانی مصوری کی ایک ایسی پُر جوش تحریک کا نام دیا گیا جس نے برطانوی حقیقت پسندی اور Renaissance کے تتبع اور تقلید سے گریز کرتے ہوئے ہندوستانی مصوری کی روایتوں کو اپنے اظہار کا سرچشمہ بنایا، انگریزی نوآبادیات سے نجات اور آزادی کے یہی وہ دن تھے جب مصوروں کے ترقی پسند گروپ نے اپنے فن کی قومی شناخت کی فضا اور ماحول پایا، مصوری کی اس نئی تحریک نے قومی سطح پر اسی طرح کے اثرات مرتب کیے جو 1936 کی ترقی پسند ادب کی تحریک نے پیدا کیے تھے، کچھ سالوں میں ایک ساتھ رہنے والے مصوروں کا یہ گروپ مختلف سمتوں میں بکھر گیا۔ سیّد حیدر رضا کو ایک اسکالرشپ ملی تو وہ فرانس جا کر پیرس میں مقیم ہو گئے، پیرس میں رضا کا یہ قیام عارضی تھا مگر یہ ایک طویل قیام کا پیش خیمہ بن گیا۔ انھوں نے فرانسیسی میں مہارت حاصل کی اور وہاں کی مصورانہ روایت کا مطالعہ کیا لیکن رضا کا مصورانہ عمل بنیادی طور پر ہندوستانی ہی رہا انھیں 1956 میں ایک مقبول ایوارڈ ملا جس سے وہ فرانس کی مصوری کی دنیا میں جانے پہچانے بن گئے۔ رضا نے فرانس کو قریب سے دیکھنے کے لیے اس کی سیاحت کی اور جو اچھا لگا اسے اپنے انداز سے پینٹ کیا۔ فرانس میں قیام کے دوران رضا کو امریکہ میں برکلے آنے کا دعوت نامہ ملا، یہاں رضا کے مصورانہ عمل کو خاص پسند کیا گیا اور انھیں آرٹ پڑھانے کی پیش کش بھی کی گئی مگر رضا کا دل مصوری پڑھانے سے زیادہ پینٹنگ بنانے میں لگتا تھا، وہ فرانس لوٹ آئے فرانس میں قیام کے دوران مجسمہ سازی سے دلچسپی رکھنے والی خوبصورت سی Janine Mongillat سے ملاقات ہوئی جو بالآخر مستقل رفاقت میں بدل گئی، اس رفاقت نے رضا کو ساٹھ برس ہندوستان واپس آنے سے روکے رکھا کہ یہ باہمی شادی اسی وعدے پر ہوئی تھی کہ رضا

شادی کے بعد فرانس ہی میں رہیں گے، انھوں نے Janina کی حیات تک فرانس نہ چھوڑا لیکن رفیقِ حیات کی موت کے کئی سال بعد انھوں نے اپنے وطن لوٹ آنے کا فیصلہ کیا، اس طویل قیام کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ رضا نے اپنی ہندوستانی شہریت برقرار رکھی تھی وہ اپنی ہندوستانیت کو تروتازہ رکھنے کے لیے ہندوستان آتے جاتے رہے تھے۔ 1958 سے 2006 تک کے مختلف اسالیب اور نمونوں پر ممبئی میں ایک نمائش وڈیرہ آرٹ گیلری میں ہوئی، اب مزید باتیں اسی نمائش کے حوالے سے۔

مدھیہ پردیش کے نرسنگھ پور کے دیہاتی ماحول میں پیدا ہونے والے پینٹر سیّد حیدر رضا نے پھر ایک بار اپنے اس موقف کا اظہار کیا کہ ہندوستانی مصوّری اور اُس کی آبیاری کرنے والے مصوروں کا کینوس اور برش اور ان کا تخلیقی ذہن ہندوستانی فضا، ماحول، اس کے ثروت مند ماضی اور اس کی پائیدار دائمی اقدار سے پوری طرح ہم آہنگ ہے، وہ نہیں مانتے کہ ہندوستانی پینٹنگس کسی بھی طرح مغرب کی مصوری سے کم تر درجے کی ہے۔ رضا کے خیال میں شاید ہی کوئی ہندوستانی مصور ایسا ہوگا جس نے اپنی تخلیقی رہنمائی کے لیے وان گاگ، پکاسو، رفائیل یا ایسے ہی کسی بڑے پینٹر کو آئیڈیل مان کر ان کی تقلید یا ان کے اسلوب کی پیروی کو اپنے لیے لازمی یا ضروری سمجھا ہو۔ 84 سالہ پینٹر سیّد حیدر رضا کچھ سال پہلے جب نئی دہلی میں تھے تو یہاں وڈیرہ آرٹ گیلری میں ان کی پینٹنگس کی دو ہفتے تک جاری رہنے والی نمائش کو دیکھنے والوں کا ایک ہجوم تھا۔ نمائش میں رضا کی 35 پینٹنگس آویزاں کی گئی تھیں جو اُن کی مصوری کے 1958 سے 2006 تک کے مختلف اسالیب اور نمونوں پر مبنی تھی، ان نمونوں میں لیتھوگرافس سے پینٹنگس تک کے مختلف پیرایۂ اظہار کو دیکھا جاسکتا تھا۔ وڈیرہ آرٹ گیلری کی منتظمہ، روشنی وڈیرہ کا کہنا تھا کہ ''رضا ہمارے بزرگ پینٹر ہیں، ان کے کاموں سے اور مصوری سے دلچسپی رکھنے والے سب ہی لوگ اُن سے اچھی طرح واقف ہیں، ان کی مصوری کی یہ نمائش ان کے مصورانہ عمل اور سفر کے مختلف مرحلوں اور منزلوں سے واقف ہونے کا موقع فراہم کرتی ہے''۔ شروع میں رضا بڑی حد تک 'اشکال' کے مصور تھے پھر انھوں نے لینڈ اسکیپ کو اپنایا اس کے بعد ان کے فن میں Abstract

آرٹ کی جھلک بھی دکھائی دی اور اب ان کی مصوری ہند سے اور اقلیدسی اسلوب کی حامل نظر آتی ہے۔ کتھک رقاصہ پریہ رینا شریمالی نے اس موقعے پر رضا کی مصوری سے اپنے رقص کو ہم آہنگ کرتے ہوئے Reacting for each other کے عنوان سے ایک دلچسپ پروگرام پیش کیا۔ پریہ رینا کا کہنا تھا کہ رضا کی مصوری اور اس کے مختلف اسالیب ان کے لیے جانے پہچانے ہیں اور رضا کی مصوری انھیں رقص کے میڈیم میں کافی کچھ نیا کرنے کی تحریک دیتی ہے۔ اس موقعے پر رضا نے اپنی Bindu والی پینٹنگ کا حوالہ دیتے ہوئے کہا کہ اس کے اثرات ان کے ذہن پر اس وقت سے مرتب ہونے شروع ہوگئے تھے جب وہ اسکول میں پڑھتے تھے، ان کے خیال میں Bindu وسیع و عریض کائنات کے ساتھ زمین کے رشتے کو گہری استواریت دیتا ہے۔ ''میرے نزدیک Bindu خالی پن یا پھر ایک خالی جگہ کا استعارہ ہے''۔ رضا نے وضاحت کی کہ انھوں نے اپنی پینٹنگس کی نکاسی یا فروخت کے لیے پینٹنگس کی نیلامی کرنے والی کسی ایجنسی کی مدد نہیں لی۔ مستقل طور سے پیرس میں آباد رضا اعتراف کرتے ہیں کہ وہ اپنی تخلیقی دنیا کو فعال اور متحرک رکھنے کی خاطر سال دو سال میں اپنے ملک کی طرف نکل آتے ہیں اور یوں ہندوستان، اس کے لوگ، اس کے موسم، اس کے تہوار، عقیدے، لوک روایتیں اور جھانکیاں سب ان کے حافظے میں تروتازہ ہوجاتا ہے، انھوں نے اس مفروضے کی تردید کی، انھوں نے حسین، سوزا اور دوسرے دوستوں کے ساتھ مل کر ترقی پسند آرٹ گروپ PAG کی بنیاد ڈالی تھی کیونکہ انھیں بنگال کے آرٹ اسکول کو اپنی تنقید کا نشانہ بنانا تھا۔ انھوں نے وضاحت کی کہ آرٹ کی ترقی پسند تحریک کا مقصد ماڈرن ازم سے آرٹ کو قریب لانا تھا لیکن انھوں نے، ان کے گروپ نے کسی بھی مرحلے پر آرٹ کی ہندوستانی اقدار اور اسالیب سے روگردانی نہیں کی۔ رضا ایک ایسے ہندوستانی آرٹسٹ ہیں کہ جنھیں عالمی سطح پر ایک مصور کی پہچان حاصل ہے۔ انھوں نے وضاحت کی کہ آرٹ کی عالمی دنیا میں ہندوستانی مصوری کے نمونوں کو قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے اور 1950 اور 1960 کے دہے میں اُبھرنے والے مصوروں نے نئے ہندوستانی مصوروں کی ملکی اور غیرملکی سطح پر پذیرائی اور قبولیت کی فضا پیدا کی، یہ ہماری نسل کی انتھک

محنتوں کا ثمرہ ہے کہ آج نئے مصور عالمی سطح پر اپنے شائقین کو تلاش کر پا رہے ہیں اور اپنی پینٹنگس کے خریدار ڈھونڈ پا رہے ہیں۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ نئی دہلی کی وڈیرہ آرٹ گیلری میں رضا کی پینٹنگس کی نمائش کے ساتھ ساتھ سجاتا بجاج، منیش پشکلے، سیما گوریتا اور اکھلیش کی پینٹنگس کے نمونے بھی دیکھنے میں آئے۔

1952 میں آرٹ کی اسٹڈی کے لیے پیرس جا کر وہاں مستقل آباد ہوجانے والے رضا نے ایک غیر رسمی گفتگو میں پھر ایک بار زور دے کر کہا: ''میں دس برس سے کہہ رہا ہوں کہ ہندوستان کا مصورانہ ذہن کافی زرخیز اور خیال آفریں ہے، اس کے پاس اپنے بے شمار رنگوں کا خزانہ ہے اور ان کے استعمال کے اَن گنت اسلوب بھی اس کے پاس ہیں۔ ہندوستان کے پاس اس کی مصوری کی اپنی اقدار ہیں اسی لیے آج ہماری مصوری کے نمونوں پر دنیا کی نظریں جمنے لگی ہیں اور اکثر ملک پیرویِ اظہار میں ہمیں سند مان رہے ہیں۔''

مصوری ترسیل کا اعلیٰ وسیلہ

کچھ سال ہوئے صحافی پلّوی گپتا نے ممتاز پینٹر ایس. ایچ. رضا سے پیرس میں ان کی قیام گاہ پر ایک دلچسپ ملاقات کی تھی، کوئی پچاس برسوں سے پیرس میں رہ رہے پینٹر رضا سے پلّوی نے کئی سوالات پوچھنے کا منصوبہ بنایا تھا، لیکن دو گھنٹے کی ملاقات میں وہ پینٹر سے صرف تین ہی سوال پوچھ سکی۔ رضا نے سوالات پوچھنے کا موقع ہی نہیں دیا۔ ہندوستان کے تعلق سے وہ اتنے انہماک اور شوق سے بولتے رہے کہ پلّوی اپنے سارے سوال بھول گئی، اس لیے کہ پینٹر رضا جس موضوع (ہندوستان) پر اپنے خیالات کا اظہار کر رہے تھے وہ ایک بڑے تناظر کا حامل تھا۔

پلّوی ابھی پینٹر رضا کے ورک شاپ میں داخل ہو کر اپنے اردگرد کا پوری طرح جائزہ بھی نہ لے پائی تھی کہ رضا نے کسی سوال کے پوچھے بغیر بولنا شروع کر دیا۔

''ساری دنیا کے لیے اس وقت ہماری قدیم تہذیب اور فلاسفی ہی غیر معمولی دلچسپی کا باعث نہیں ہے، بیسویں صدی کے ختم پر ہم سائنس اور ٹیکنالوجی کے جس منظرنامے میں جی

رہے ہیں وہ بھی ساری دنیا کے لیے ایک بامعنی پیغام ہے۔ مغرب اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ ہندوستان کے جنوبی حصے میں بڑے ممتاز ریاضی داں پیدا ہوئے اور ہماری علاقائی زبانوں میں بھی بہترین ادب کی تخلیق ہوئی۔ ہم ساری دنیا کو اپنی بے پناہ صلاحیتوں کا ثبوت فراہم کرتے ہوئے یہ احساس دلا رہے ہیں کہ ہندوستان ایک زندہ ملک ہے، ایک ایسا ملک جس کے بارے میں دنیا کو سنجیدگی اختیار کرنی ہوگی۔ اب فرانس ہی کو لیجیے جہاں میں پچاس برسوں سے رہ رہا ہوں وہ ہندوستان کے تعلق سے لاعلم رہنا نہیں چاہتا"۔

پینٹر رضا نے سلسلۂ کلام جاری رکھتے ہوئے مزید کہا "ہندوستان نے صرف آرٹ کے میدان ہی میں کافی کچھ نہیں کیا، روزمرہ کی زندگی سے تعلق رکھنے والی ضرورتوں کی کفالت میں بھی پیش رفت کی ہے۔ ایک بات جس کا میں نے ہمیشہ خیال رکھا وہ یہ کہ میری شخصیت اور میرے کام، میری ذات سے زیادہ میرے ملک کی Image سازی میں معاون بنیں۔ دنیا کے اس حصے میں ہندوستان کی معنویت اس کے اعلیٰ خیالات سے دلچسپی بڑھی ہے، آج یہاں کا فرد اپنی مادی سرگرمیوں میں اس قدر پھنسا ہوا ہے کہ جب بھی اسے موقع ملتا ہے وہ ہندوستان کی روحانیت کی طرف دوڑ پڑتا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ہندوستان کی معنویت کو لائق توجہ سمجھنے کے باوجود اسے ابھی نصف بھی نہیں جانا گیا اور وہ جو ہم نے آزادی کے بعد کے برسوں میں خلائی ٹیکنالوجی سے لے کر آرٹ کے میدان تک جو کچھ بھی ترقی کی ہے دنیا کو اس کے جاننے کی ضرورت ہے"۔

پینٹر رضا نے کلام کا سلسلہ منقطع کرتے ہوئے مجھ سے پوچھا "کافی یا چائے..." میں نے کہا "چائے" اور رضا یہ کہہ کر چلے گئے "میں ابھی بنا کر لاتا ہوں"۔

میں نے اپنے اردگرد نظر ڈالی۔ پینٹر کی ورکشاپ، آدھی ادھوری تصویریں اِدھر اُدھر رکھی ہوئی تھیں۔ لکڑی کے فرش پر ہندوستانی قالین کے ٹکڑے پڑے ہوئے تھے اور چھت میں قندیلیں لٹک رہی تھیں۔ کارنر میں کتابوں کا شیلف تھا، شیلف میں پینٹنگس کی کتابوں کے ساتھ ساتھ ویدانت اور کبیر کے بارے میں قابلِ ذکر کتابیں تھیں۔ سارے ورکشاپ پر ہندوستانیت کی گہری چھاپ تھی۔ چیزیں بے ترتیبی کے بجائے کسی قدر سجاوٹ سے رکھی تھیں

اور پورے کمرے کی فضا "سواگتم" کا احساس دلاتی تھی۔ اسی زندہ اور میزبانی کے جوش سے بھرے ورکشاپ میں چائے پیتے ہوئے میں نے اپنا پہلا سوال پوچھ ڈالا:

- ہندوستان کی اس مٹی چھبی کے نوٹس نہ ہونے کی وجہ کیا ہے؟

اس کی وجہ تعصبات ہیں جس طرح ایک زمانے میں امریکی مارکٹ میں جاپانی کار کے داخلے کی شدید مزاحمت تھی۔ مغربی ذہنوں میں اپنے خطے کو "محفوظ شکار گاہ" سمجھنے کا تصور ابھی موجود ہے جو عدم تحفظ کی دین ہے، اس لیے اپنے کاموں کا احساس دلانے کے لیے ہندوستانیوں کو کافی محنت کرنی ہوگی۔ آج امریکہ اور یورپ ایک الجھے ہوئے معاشرے میں جی رہے ہیں اور میں یہ بات طنزاً نہیں ہمدردی کے احساس سے کہہ رہا ہوں کہ یہ معاشرہ عروج آمادہ ہونے کے بجائے زوال پذیر ہے۔ اس کے برخلاف ہندوستان اپنی بنیادی کھوج میں کافی آگے ہے اور وہ دنیا کو ایک نیا تصور دے سکتا ہے۔

پینٹر رضا کو یقین ہے کہ ہندوستانی اپنے ملک کی ایک نئی مثبت چھبی کی ترسیل کرنے اور اسے مصور کرنے کی کوشش کریں گے۔ رضا کے نزدیک مصوری، ترسیل کا ایک بے حد موثر اور اعلیٰ ذریعہ ہے اور ابلاغ کے اسی ذریعے کے حوالے سے ممتاز مصوروں نے ہندوستانی تہذیب کو کینوس پر منعکس کیا ہے۔ ان ممتاز مصوروں میں V. Gaitonde، سبرامنیم، بھوپین ککر، طیب مہتہ جیسے مصوروں کے نام زبان پر آتے ہیں جن کا فن خاص معیار کا حامل ہے۔ رضا نے اپنی بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ انگریزوں کے راج میں ہندوستانی مصوروں نے اپنی تہذیبی شناخت پر سب سے زیادہ زور دیا تھا۔ ٹیگور، امرتا شیر گل، جیمنی رائے نے اپنے مصورانہ عمل میں سچ کو پانے کی شدید کوشش کی۔ ان لوگوں نے ایلورا، اجنتا، جین اور راجپوت منی ایچر اور لوک کلا کو سمجھنے کی بھی کوشش کی اور ان کی خوبیوں کو اپنے مصورانہ عمل سے مقبول کیا۔

رضا کے خیال میں اگر ہم مذکورہ مصوروں کی پینٹنگز کی دنیا کے مشہور آرٹ سینٹروں میں نمائش کریں تو یہ ہندوستانی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کو دنیا سے روشناس کرانے کا ایک وسیلہ ہوگا۔ دوسرے دنیا کو اس بات کا بھی علم ہوگا کہ ہمارے ممتاز مصور، عالمی مصور کی پیروی کرنے

کے بجائے اپنے اس مخصوص مصورانہ عمل کو اپنائے ہوئے ہیں جو 1930 کے بعد مسلسل ارتقا پذیر ہے۔ ہندوستان کے سنجیدہ مصوروں کو اپنی اس کھوج میں ستر برس سے زائد عرصہ لگا جو انھوں نے ہیئت، لائن، رنگ، Space اور مصوری کے رموز و علائم کے تعلق سے کی تھی۔

رضا نے مدھیہ پردیش کے گاؤں بباریا، اس کے جنگل اور پاس ہی بہتی نربدا ندی کو یاد کرتے ہوئے کہا مجھے کبھی یہ احساس نہیں ہوا کہ میں ہندوستان میں نہیں ہوں۔ میں جسمانی طور پر اپنے وطن سے الگ ہوں مگر اپنے خیالات اور سوچ میں ہندوستان سے جڑا ہوں۔ یہ واقعہ ہے کہ اس صورتحال نے کہ میں اپنے ملک سے باہر ہوں لیکن بڑی گہرائی تک اس کی جڑوں سے جڑا ہوں۔ اس نے مجھے زندگی کو سمجھنے کے نئے زاویے دیے اور میں نے چیزوں کو پھر سے کریدا بھی اور کھوجا بھی۔ میں نے اُن باتوں کے بارے میں بھی سوچا جو میرا بچپن مجھے دے گیا تھا۔ میں اگر کسی ماہرِ نفسیات سے کہوں کہ مجھے اپنی روح کی تلاش ہے تو وہ مجھے یہی مشورہ دے گا کہ میں اپنے بچپن میں لوٹ جاؤں یعنی مدھیہ پردیش کا وہ چھوٹا سا گاؤں بباریا —— بچپن کے اس مرحلے پر میں نے رضا سے دوسرا سوال پوچھا:

- ''ایک اچھا پینٹر کون ہوتا ہے؟'' رضا کا جواب تھا:

ادیب، شاعر، پینٹر، سنگیت کار سب ہی کو اس دنیا سے پوری طرح باخبر ہونا چاہیے جس میں وہ رہتے ہیں جب تک انھیں یہ معلوم نہیں ہوگا کہ وہ کہاں رہ رہے ہیں؟ ان کے اردگرد فضا اور ماحول کیا ہے؟ وہ کیا سن رہے ہیں؟ سوچ رہے ہیں اور کیا کیا جی رہے ہیں؟ زندگی ان کے آرٹ، کلا اور فن میں جگہ نہیں پائے گی۔ اپنی دنیا سے بے خبر اور لاعلم فن پارہ سطحی ہوگا اور بے زمینی کی وجہ سے کچھ ہی دنوں کی زندگی جی پائے گا۔ ہندوستان کے سارے معروف فن پارے، اجنتا، ایلورا، نٹ راج، راجپوتانے اور مغل عہد کے منی ایچر، صرف بصری طور پر شاندار نہیں، وہ ایک گہری سوچ اور زندگی کے جاوداں لمس و ادراک کی دین ہیں۔ جب فنکار ایسے شاہکاروں کی تخلیق میں گم ہوجاتا ہے تو یہ منزل ہوتی ہے جب ''تیسری آنکھ'' اپنا عمل شروع کرتی ہے۔ ہندوستانیوں کو اس تیسری آنکھ کا علم تو ہے مگر اس کے تعلق سے سوچتے نہیں۔

اس بیچ ایک خاتون دروازے پر دستک دے کر اندر آئیں، ان کا ایک باز و فریکچر تھا، رضا نے خاتون کا تعارف کرایا۔ یہ میری بیوی Janine ہے۔ رسمی سلام کے بعد وہ چلی گئیں۔ میں نے پینٹر رضا کو گفتگو کا سرا تھماتے ہوئے کہا۔۔۔۔۔ہاں تو آپ تیسری آنکھ کی بات کر رہے تھے؟ رضا بولے:

میں سمجھتا ہوں ہندوستانیوں کو کافی دور تک جانا ہے، ان کے پاس Concept بھی ہے اور Idea بھی جو آگے کے سفر کے لیے بے حد ضروری ہیں۔ مثال کے طور پر بندو (صفر) کو لیجیے، پچھلے پچیس برسوں سے میں جو پینٹ کر رہا ہوں وہ اسی Concept کی دین ہے۔ میں ''آتماسدھی'' (خود شناسی) میں یقین رکھتا ہوں۔ انسان کو اپنے Self کی تلاش کرتے رہنا چاہیے اور جسم اور روح سے اتصال کی منزل پر پہنچ کر تسلسل کی وجہ سے ''ترک'' کی طرف نہیں آنا چاہیے۔ میں اپنے اسی نظریے کی بنا پر چاق و چوبند ہوں اور پہلے سے کہیں زیادہ مستعدی سے پینٹ کر رہا ہوں۔ اس مرحلے پر رضا نے کبیر کی یہ لائنیں پڑھیں:

میرا مجھ میں کچھ نہیں جو کچھ ہے سو توئے
تیرا تجھ کو سونپ دے کیا لاگت ہے موئے

میرے پاس میری اپنی سادھنا سے جو کچھ ہے وہ مجھے ہندوستان سے ملا ہے اسی لیے میں اپنا سارا کچھ اپنے وطن کو دینا چاہوں گا۔ آپ میری پینٹنگس میں میرے وطن کو پائیں گے۔ رضا نے اپنی ایک تازہ پینٹنگ ''نادبندو'' کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا یہ صفر کا دائمی تصور ہے اور یہ ہندوستان کی ایجاد ہے۔ اگر آپ مجھ سے اس کی تشریح کرنے کو کہیں تو میں معذرت کرتے ہوئے کہوں گا کہ میرے لیے اپنے اس Concept کی توضیح پینٹنگ کے علاوہ کسی اور میڈیم میں ممکن نہیں ہے، میں صرف پینٹنگ کی صورت میں ہی ''شونیہ'' کی مصورانہ تشریح کر سکتا ہوں جو سامنے ہے۔

ہندوستان واپسی کے بعد پینٹر رضا نے دہلی کو اپنی مستقل قیام گاہ بنایا مگر وہ ممبئی اور دہلی جیسے مصوری پسند شہروں میں آتے جاتے رہے حالانکہ وہ اب وہیل چیئر کا سہارا لیتے ہیں، نومبر 2012 میں 'VISTAAR' کے نام سے ان کی پینٹنگس کی ایک Solo نمائش ممبئی

کی جہانگیر آرٹ گیلری میں منعقد ہوئی، رضا کی مصوری کی ممبئی میں ہونے والی یہ Solo نمائش چھ سال کے وقفے کے بعد ہوئی۔ یہاں یہ ذکر بھی ضروری ہے کہ ممبئی ایک ایسا شفیق و مہربان چہرہ تھا جہاں رضا نے حسین، کرشن کھنہ، سوزا وغیرہ کے ساتھ آرٹ کے جے جے کالج میں رہ کر مصوری کے جدید رجحانات کے رموز و نکات سے باخبری حاصل کی تھی اور یہیں انھوں نے اپنے معاصر پینٹروں کے ساتھ مل کر پروگریسو گروپ کو تشکیل دیا تھا۔ 'VISTAAR' میں رضا کی وہ پچیس پینٹنگس ان کے شائقین کو دیکھنے کو ملی تھیں جو ان کے محبوب مولف Bindu کو محور بنا کر بنائی گئی تھیں ان میں رضا نے 'بندو' کی اساطیری اور ماورائی جہتوں کو بھی رنگوں سے نمایاں کیا تھا۔ رضا کی ان پینٹنگس سے لوگوں کو اندازہ ہوا کہ اپنی زندگی کے ستر برس مصوری اور بندو کی مصورانہ تشریح کو وقف کرنے والے اس مصور نے کیسی کیسی فنی مشقق کی ہے جس کی وجہ سے انھیں ایک Iconic status حاصل ہو چکا ہے۔ رضا کی یہ Solo نمائش باربار دیکھنے والوں کو یہ احساس دلاتی رہی کہ وہ بے حد خلّاقانہ ذہن کے مالک ہیں، بقول ریشما ایس کلکرنی کے:

> His art delves as much into an inner quest for personal growth as its explore the richness of spiritual treatises of philosphers and Thinkers to articulate the intellectual undertone of his paintings.

اس موقعے پر پینٹر رضا کی شخصیت اور فن پر ایک مونوگراف بھی شائع کیا گیا جس میں 1950 کے بعد سے ان کی بنائی سو منتخب پینٹنگس کے فوٹو ورژن بھی شامل تھے، اس مونوگراف میں آرٹ کے مبصر رنجیب ہوزکوٹ اور ہندی شاعر اشوک باجپائی کے مضامین بھی شامل تھے۔

ممبئی کے بعد فروری 2013 میں سیّد حیدر رضا کی اکیانویں (91) سالگرہ پر دہلی کی وڈیرہ آرٹ گیلری میں ان کی پینٹنگس کی جو نمائش ہوئی تھی اسے 'انتر دھونی' کا نام دیا گیا، اس موقعے پر رضا فاؤنڈیشن کے اشتراک سے دو دلچسپ کتابوں کا اجرا ہوا ایک کتاب کا نام Understanding Raza تھا اور دوسری کتاب کا نام My Dear، پہلی کتاب دراصل ان خطوط کا مجموعہ تھی جو رضا کے پیارے اور قریبی دوست کرشن کھنہ نے انھیں لکھے تھے، دوسری

کتاب میں مصوری اور خاص طور سے رضا کے مصورانہ عمل کے مختلف پہلوؤں پر مصوری کے تجزیہ نگاروں اور مبصروں کے مضامین تھے۔ وڈیرہ آرٹ گیلری کی اس نمائش کے موقعے پر ان کی پینٹنگس میں دلچسپی لینے والوں نے ان سے بہت سے سوال کیے اور ان کے مصورانہ زاویوں اور موضوع 'بندو' کی وضاحت بھی چاہی۔ رضا نے کہا کہ مصورانہ عمل میں آنکھ یعنی دیکھے ہوئے کا فیضان سے کہیں زیادہ یہ مصورانہ فکر اور وہ سوچ ہے جو آپ کے باطن میں آوازوں کی صورت آپ کی سماعت سے ٹکراتی ہوئی رنگوں کی صورت کینوس پر نمو پاتی ہیں۔ رضا نے کہا کہ وہ Figurative اور Expressive دونوں ہی ہیئتوں کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ مانتے ہیں، ان کے نزدیک Bindu ان کی تخلیقی سوچ کا سرچشمہ ہے، نقطۂ آغاز ہے اور فکر و خیال کے لامتناہی امکانات 'اننت سمبھاونا' کی علامت ہے اسے بے شمار رنگوں اور ان گنت دائروں میں پینٹ کیا جاسکتا ہے۔ رضا نے وضاحت کی کہ انھیں 'بندو' کے تصور کو پوری طرح اپنی گرفت میں لینے میں پچاس برس کا عرصہ لگا تھا، بندو کا تصور ہماری قدیم تہذیب اور اس کے متنوع سے الگ نہیں، انھوں نے وضاحت کی شیلجا ترپاٹھی کے لفظوں میں:

> You have to see the essence of a Painting, what is the essence of a Painters pictorial form. The importance that I attach to Hindu thought-I call it Hindu thought because Hindu thought is essentially dominated by Hindu thought. The Mahabharat starts with Panchtatva.. these matters are important for a Painter.

O

فرانس نیوٹن سوزا

پینٹر فرانس نیوٹن سوزا ستر برس کے ہوگئے ہیں، ایسا کہا جاتا ہے کہ ہندوستان کے اس پینٹر کی پینٹنگس میں لائنوں کا حسن ویسا ہی ہے جو پکاسو سے منسوب ہے۔ آزادی کی قومی تحریک کے زمانے میں سوزا بمبئی کے جے جے اسکول میں پڑھ رہے تھے اور قومی تحریک میں حصہ لینے کے جرم میں جے جے اسکول سے نکال دیے گئے تھے، پھر وہ لندن کے سنٹرل اسکول آف آرٹ سے منسلک ہوگئے اور پھر انھوں نے امریکہ کے لیے رختِ سفر باندھ لیا، پچھلے دنوں سوزا کئی ماہ تک دہلی میں تھے۔ انھوں نے ایک تفصیلی انٹرویو میں اپنے فن کے بارے میں کئی دلچسپ باتیں کیں۔ سوزا نے اس ملاقات میں کہا کہ جب بھی وہ آرٹسٹ کی بات کرتے ہیں تو اُن کا مطلب وہ آرٹسٹ ہوتا ہے جو جینوئن ہو۔

سوزا کے خیال میں بمبئی کے مقابلے میں دہلی زیادہ بہتر ہے کہ یہاں کلچر سے متعلق مسائل اور زاویے زیادہ زیرِ بحث آتے ہیں۔ دہلی میں ثقافتی ماحول ہے جبکہ بمبئی اپنے کردار میں مرکنٹائل ہے۔ ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ بمبئی کے مقابلے میں دہلی میں ہریالی زیادہ ہے اور اس کے کرداروں میں ایک طرح کی وضع داری ہے۔ سوزا نے کہا کہ ان کے آرٹ کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ نیچر ہی سے اپنا سارا مواد حاصل کرتے ہیں، درست نہیں۔

انھوں نے کہا کہ میں نے کرافٹ کا پوری طرح مطالعہ کیا ہے، میرا میڈیم وہ ہے جو کچھ مسلّمہ فنی اقدار پر مبنی ہے۔ میں آئل پینٹ اور تازہ تر Acrylic کو استعمال کرتا ہوں۔ میرے نزدیک فائن آرٹ ذہانت سے بھرپور ایک ایسی سرگرمی ہے جو لطافتوں سے عبارت ہے اور یہ لطیف حسیت جس قدر زیادہ ہوگی فن بھی اتنا ہی عظیم ہوگا۔ لوک آرٹ میں لطافتوں کی کمی ہوتی ہے، وہ سادہ اور رنگوں کی طلسم کاری سے زیادہ مانوس نہیں ہوتا، اسی لیے میرے لیے اس میں کوئی کشش نہیں ہے۔ سوزا کے نزدیک سریلزم (Surralism) ایک بُرے خواب کی طرح ہے، ان کا کہنا ہے میرے نزدیک Salvador Daili بڑا آرٹسٹ نہیں ہے۔ جب میں عظیم آرٹ کی بات کرتا ہوں تو میرے ذہن میں فائن آرٹ ہوتا ہے اور فائن آرٹ کو سب پر برتری حاصل ہے۔ آرٹ کی شجرہ بندی میں Hierarchy فائن آرٹ کے مقابلے میں لوک آرٹ اور دوسرے آرٹ کمتر ہیں۔ ہندوستان کے فائن آرٹ کی جڑیں بہت پرانی ہیں۔ یہ موہنجوداڑو میں تھا اور عہدِ وسطیٰ کے مندروں کی بُت تراشی بھی اسی کی دین تھی۔ ہمارا Erotica منی ایچر اور تانترک آرٹ، مغرب میں زیرِ بحث آنے والی تجریدیت سے بہت پہلے تجریدی ہیئت کا تجربہ کر چکا تھا۔ ہندوستان میں آواں گارد کی بدلی ہوئی صورت قدیم مندروں کی بت سازیوں میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ہمارے قدیم مندروں کی سنگ تراشیوں میں آواں گارد کا یہ Distortion بے حد حیرت انگیز ہے۔ یہ ایک اچھی علامت ہے کہ موڈرن انڈین آرٹ میں جاپانیوں کی دلچسپی بھی بڑھی ہے۔ ایک بڑے جاپانی صنعت کار نے اس مقصد کے لیے میوزیم بھی بنایا ہے۔ سوزا نصب کیے جانے والے آرٹ Art of Installation کے قائل نہیں، وہ اسے فائن آرٹ نہیں مانتے۔ ان کا کہنا ہے ہر آرٹسٹ تھیوری کا پابند ہوتا ہے، آرٹ کے نصب کرنے کا عمل ''تھیوری'' سے باہر ہے یہ تو شادی کے منڈپ کی طرح ہے جو تقریب کے بعد توڑ دیا جاتا ہے۔

کسی بھی جینوئن آرٹسٹ کی تخلیق کو بار بار دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے تاکہ اس کے فنی عمل کی مختلف گہرائیوں سے واقف ہوا جاسکے۔ اگر یہ فنی عمل بڑا ہے تو وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ آرٹ پوری انسانی دنیا کے لیے جمالیاتی آگہی کا سرچشمہ بن جاتا ہے،

میوزیم ڈائرکٹر اور آرٹ کرِٹک کے علاوہ وقت اور زمانہ بھی یہ فیصلہ کرتا ہے کہ کیا آرٹ ہے اور کیا محض لیپاپوتی، اس بحث میں اپنے فنی عمل سے آرٹسٹ کی باخبری بھی معنی رکھتی ہے۔ عموماً آرٹسٹ اپنے خیال کو پینٹ کرنے سے پہلے اُس کے نقطۂ آغاز پر خاصا غور اور محنت کرتے ہیں تاکہ کوئی لازوال اور ابدی قدر و قیمت کی حامل تخلیق عمل میں آجائے۔

سوزا کے خیال میں وقت کے ساتھ ہیئتیں Forms بھی بدلتی رہتی ہیں، وہ کہتے ہیں میں آج جو ڈرائنگ کر رہا ہوں وہ اسی موضوع پر میری کل کی ڈرائنگ سے مختلف ہوگی جہاں تک مذہبی نوعیت کی پینٹنگس کا تعلق ہے تو میں مافوق الفطرت مظاہر کو نہیں مانتا، دوسرے میں کسی بھی مذہبی موضوع کو اپنے طور پر پینٹ کرنے کا قائل ہوں اور میں نے ایسا کافی کچھ پینٹ کیا ہے، دوسروں سے اس معنی میں مختلف پینٹر ہوں کہ میں پینٹ کرنے سے پہلے سوچتا ہوں۔ میری پینٹنگس میں نقطۂ آغاز بھی ہوتا ہے اور اس کا درمیانی عروج بھی مگر پینٹنگ خاتمے کے تصور سے عاری ہوتی ہے۔ پینٹنگس وقت کے ساتھ ساتھ یا تو اپنے بامعنی ہونے کا اعتراف کرالیتی ہیں یا پھر اُن پر 'بے معنی' ہونے کا لیبل لگادیا جاتا ہے۔ میرے نزدیک وہ معاشرہ ایک مجہول معاشرہ ہے جو اپنے آرٹسٹوں سے بے خبر ہے۔ آرٹسٹ کو معاشرے کو نہیں اپنانا چاہیے معاشرے کو چاہیے کہ وہ آرٹسٹ کو اپنائے، میں سمجھتا ہوں کہ آرٹسٹ ایک ایسا فرد ہے جو سماجی سوچ اور فکر کو مہمیز کرتا ہے، میں تو یہاں تک کہوں گا کہ آرٹ سوشل ڈارون ازم (Darwinism) پیدا کرتا ہے۔ دنیا کی بڑی تہذیبوں نے آرٹسٹ بھی بڑے پیدا کیے اور آرٹ کے شاہکار بھی، ایسی بڑی اور عظیم تہذیبوں کے تعلق سے چین، یونان اور ہندوستان کی ثقافتی تاریخ کا حوالہ کافی ہوگا۔ سوزا کو فرقہ واریت پر پینٹ کرنے کا خیال کبھی نہیں آیا، ان کے خیال میں یہ ایک طرح کا احتجاجی آرٹ (Protest Art) ہے اور وہ صرف فائن آرٹ میں یقین رکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں آرٹ میں تحریکوں کی کوئی وقعت نہیں۔ موسم اور فطرت کی طرح وہ بھی آتی جاتی رہی ہیں۔ سوزا کے خیال میں ہر آرٹسٹ ایک اچھا استاد نہیں ہوسکتا ہے۔ وہ کہتے ہیں مجھے آرٹ پڑھانے یا اسے کسی کو باقاعدہ سکھانے سے دلچسپی نہیں، بہت سے لوگ ہیں جو اچھے استاد ہیں یا باورچی ہیں، درزی ہیں، میں تو پینٹر پیدا ہوا

ہوں۔ میرا کام صرف پینٹ کرنا ہے اور بس۔ سوزا کا خیال ہے کہ ڈرائنگ کی لائن اگر فارم (Form) اور لَے (Rhythm) کا احساس دلاتی ہے تو پینٹنگ کے رنگ ایک ایسی سرخوشی عطا کرتے ہیں جسے زندگی کی روزمرہ حقیقتوں کے آہنگ میں پانا ممکن نہیں، سوزا کے خیال میں آرٹسٹ بنتا یا بنایا نہیں جاتا وہ تو پیدا ہوتا ہے۔ اس کی مصوری کی صلاحیتوں کا آغاز رحم مادر ہی میں ہوجاتا ہے۔ میں نے اپنی ماں کے رحم کے اردگرد پینٹنگ میورل دیکھے تھے۔ سوزا کا یہ کہنا ایک کنایہ ہوسکتا ہے لیکن اس سے آرٹ کے پرستاروں کو آرٹسٹ کی حقیقی شناخت کی راہ تو سوجھتی ہے۔ سوزا کا آرٹ کئی طرح کے اسالیب کا امتزاج ہے لیکن اس کے باوجود وہ اپنے انفرادی اسلوب سے پہچانا جاتا ہے۔ سوزا کے مطابق آرٹسٹ اپنے نیچر کے اکسانے پر پینٹ نہیں کرتا، وہ تو پراکرتی کے تابع ہوکر پینٹ کرتا ہے۔

سوزا نے ابتدائی زندگی گوا میں بسر کی تھی۔ سوزا کی عمر صرف تین ماہ کی تھی جب ان کے والد کا انتقال ہوگیا اور سوزا کو ان کی والدہ نے پالا۔ سینٹ ژیویرٔ ہائی اسکول سے سوزا اس خطا پر نکال دیے گئے تھے کہ انھوں نے اسکول کی Lavatory کی دیواروں کو پورنوگرافی کی ڈرائنگس سے بھر دیا تھا۔ سوزا نے بیس سال کی عمر میں گاڈے، آرا، باکرے، رضا اور حسین کے ساتھ مل کر بمبئی میں پروگریسو آرٹ گروپ کی بنیاد رکھی تھی، سوزا کا کہنا ہے کہ آرٹ کے بارے میں ہمارا موقف بالکل صاف اور واضح تھا، ہم نے امرتا شیرگل کے یہاں نہ صرف نسلی اعتبار سے جمالیاتی سطح پر بھی اس میں دوغلا پن محسوس کیا۔ جارج کیٹی (George Kety) بھی نسلی اعتبار سے دوغلا تھا لیکن وہ جمالیاتی سطح پر پکاسو کے زیر اثر تھا جس طرح امرتا Gaugin سے۔ آرٹ میں اپنے زاویوں کی ترویج کے سلسلے میں ہم نے ان دونوں کو ناکافی تصور کیا تھا۔ سوزا کا کہنا ہے کہ جہاں تک میرے وژول تصور کا تعلق ہے تو میں نے بھی ایک ایسا ماڈرن انڈین Erotic آرٹ تخلیق کیا ہے جس کی جڑیں کونارک، کھجوراہو میں پیوست ہیں۔ عورت سوزا کی کمزوری ہے۔ وہ دو سطحوں پر عورت کے وجود سے لطف اندوز ہوتے ہیں، ایک جسمانی اور دوسرا فکری۔ اس سلسلے میں لوگ اُن اَن گنت رشتوں اور روابط کا حوالہ دیتے ہیں جو سوزا کی زندگی میں رنگ بھرتے رہے ہیں۔ سوزا نے

زیادہ تر کم عمر کی محبوباؤں سے عشق کیا خواہ وہ لندن میں ہو یا پیرس میں یا پھر امریکہ میں۔

سوزا جدوجہد، محنت یا ریاضت کر کے فن میں نام اور مقبولیت حاصل کرنے کو پسند نہیں کرتے، ان کے خیال میں جینوئن آرٹسٹ کو یہ سب کچھ نہیں کرنا پڑتا۔ اس کے پاس مقبولیت اور تخلیقی سربلندی خود بخود آتی ہے۔

سوزا نے اس الزام کی تردید کی ہے کہ پروگریسو آرٹ گروپ نے بنگال آرٹ اسکول کے پرخچے اُڑا دیے۔ اس تباہی کے لیے خود بنگالی آرٹ ذمہ دار ہے، سوزا نے کہا کہ انھوں نے پروگریسو آرٹ گروپ کا منشور (مینی فیسٹو) تیار کیا تھا اور اس میں ہم نے آرٹ سے متعلق اپنے موقف کی وضاحت کردی تھی۔ ہم نے کہا تھا کہ ہم برٹش رائل اکادمی کے آرٹ ماڈل کو پوری طرح رد کرتے ہیں جسے اکادمی، برطانوی نوآبادیات میں رائج کرنا چاہتی ہے، ہم نے چغتائی اور کانو دیسائی جیسے مصوروں کو بھی پسند نہیں کیا۔ ہم نے اظہار خیال، رنگ اور ہیئت کی آزادی کا مطالبہ کرنے کے ساتھ نام نہاد Realism اور Orientalism جیسے نعروں سے بھی آزادی چاہی تھی۔ ہم نے چینی آرٹ کے اثر سے بچنے کی بھی بات کہی تھی جسے پوسٹ بنگال اسکول نے خاصی اہمیت دی تھی۔ ہمارے مذہبی روایتی آرٹ میں اَن گنت ہاتھوں اور ٹانگوں کا تصور جو ایک تجریدی تصور ہے، خاصا پرانا ہے۔ یہی صورت حال نانترن اور غیر تشکیلی آرٹ کے تعلق سے کہی جاسکتا ہے جو تجریدی ہے اور جسے ایک نوآموز کالج کا طالب علم بھی نندلال بوس کی طرح اپنا سکتا ہے۔ سوزا کے نزدیک PAG کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ اس نے ہندوستانی ماڈرن آرٹ کی پوری سمت ہی بدل دی۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہماری اس تحریک کا زمانہ ہمارے ملک کی آزادی کا زمانہ بھی ہے۔ ہمیں PAG کی سرگرمیوں کا جائزہ لیتے ہوئے تاریخ کے تسلسل کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔

سوزا کے خیال میں تخلیق یا آرٹ میں قومی شناخت کا تصور بے معنی اور غیر سائنسی ہے، اس کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ ساری دنیا ثقافتی اور تخلیقی سطح پر اختلاط کے عمل سے گزر رہی ہے، یہ فکری اور تخلیقی سطح پر جو لین دین اور ربط ہے اس سے منظرنامہ بدل گیا ہے۔ انگریزی ایک انڈو یورپین زبان ہے جس کا سرچشمہ پروٹو سنسکرت ہے۔ یہ دراصل

سنسکرت ہی کی نکھری ہوئی صورت ہے۔ دنیا کی دوسری قوموں کے مقابلے میں ہندوستانی قوم انگریزی بولتی بھی زیادہ ہے اور اس کا استعمال بھی زیادہ کرتی ہے، مگر یہ اس کی قومی شناخت کے آگے سوالیہ نشان نہیں لگاتی۔ سوزا کا خیال ہے کہ بُرے آرٹ کو خواہ کتنی ہی شہرت ملے اس کی پذیرائی ہو، ایک دن اُس کا رد ہونا اور بے وقعت ہونا لازمی ہے اور اچھا آرٹ یقینی طور سے زیادہ زمانوں تک زندہ رہے گا۔ انھوں نے PAG کے مثلث میں خود کو رضا اور حسین کو شامل کرتے ہوئے کہا کہ ہم لوگ ایک زمانے سے ایک دوسرے کے ساتھ رہتے تھے اور کئی کئی دن ساتھ رہ کر سوچتے، پینٹ کرتے اور ہنگامے کرتے تھے، اب یہ قریبی ربط بکھر گیا ہے۔

اُس زمانے میں رضا Figurative آرٹ کے دلدادہ تھے مگر اب نہیں ہیں۔ غیر تشکیلی آرٹ (Non-Figurative) آرٹ میں میری دلچسپی نہیں۔ حسین اب 'پاپ' آرٹسٹ بن گئے ہیں اور وہ اپنے عصر کو پینٹ کرنے لگے ہیں ایک پاپولر Illustrator بن گئے ہیں جو اپنے اردگرد ہونے والے واقعات اور مظاہر کو اپنے برش کے حوالے کردیتا ہے۔ جہاں تک میرا تعلق ہے میں خاصا Subjective ہوں اور اپنے کام میں سائنٹفک ہوں، میں 'کمتر مواد' کے بجائے 'ٹھوس پینٹنگ' میں یقین رکھتا ہوں۔ سوزا نے قہقہہ لگاتے ہوئے کہا کہ مجھے خوشی ہے کہ حسین اب 'پاپ آرٹسٹ' بن گئے ہیں۔ سوزا نے ایک انٹرویو میں کہا تھا کہ میں حسین کا گرو تھا لیکن اب اُن کے کاموں کو دیکھتے ہوئے مجھے خیال آتا ہے کہ انھیں میرے مشوروں کی ضرورت ہے۔

سوزا نے کہا کہ آرٹ کے شیدائی، اس کے ڈیلرس، آرٹ کے کلکٹر سب ہی آرٹ کی تخلیق میں حصہ دار ہیں۔ ان کے بغیر آرٹسٹ زندہ نہیں رہ سکتا۔ یوں سمجھیے کہ آرٹسٹ ایک زندہ بجلی کے تار کی مانند ہے، اگر وہ کہیں جڑا نہیں ہے تو وہ 'موت کا تار' بن جاتا ہے، آرٹسٹ کئی تاروں کے ساتھ جڑ کر اپنی تخلیق کی برقی حرارت کو کئی سمتوں میں اور آکاروں میں روشن اور تابندہ کرنا چاہتا ہے اس لیے میں نے اس سلسلے میں آرٹ کے خریداروں، اس کے شوقین اور اس کو متعارف کرانے والوں کی بات کی ہے۔

واسودیوایس گئی ٹونڈے

واسودیوایس گئی ٹونڈے Gaitonde نے جس زمانے میں مصوری میں نئے تجربات کرنے کی باتیں سُنیں اور یہ سنا کہ اب ہندوستانی مصوری کو سوچ اور فکر کی نئی سمتوں میں اپنے تخلیقی عمل کا سفر شروع کرنا ہوگا تو اُس وقت وہ ممبئی کے جے جے اسکول آف آرٹ میں مصوری کی تعلیم حاصل کر رہے تھے، جے جے اسکول سے مصوری کی تعلیم پانے والے ہی دراصل اُس ترقی پسند آرٹ گروپ کے بنیاد گزاروں میں تھے جس کے پیروکاروں نے ہندوستانی مصوری کے ترقی پسندانہ رجحان ساز رویے کی نیو رکھی تھی، گئی ٹونڈے نے تحریک کے آغاز کے دو سال بعد 1948 میں آرٹ کا ڈپلوما حاصل کیا تھا اس وقت پروگریسو گروپ کی قیادت والی ٹیم میں سوزا، رضا اور آرا جیسے مصور آگے آگے تھے، یہ گروپ ماضی سے اور مصوری کے رائج رجحانات سے کچھ مختلف کرنے کے حق میں تھا لیکن وہ مصوری کے لیے جے جے اسکول کی تعلیمی Academism کے خلاف نہیں تھا وہ اسے مفید تصور کرتا تھا، گئی ٹونڈے کے خیال میں وہ Orthodox ڈرافٹ مین شپ جو غیر مقصدی مصوری کے لیے ایک ضرورت سمجھی جاتی تھی اسے Discart کرنے کا رویہ بھی ٹھیک نہ تھا، ترقی پسند گروپ کے ساتھ گئی ٹونڈے کا تعلق بھلے ہی سرگرم نہ رہا ہو مگر اُس پر کوئی سوال کھڑا کرنا بھی درست

نہ ہوگا۔ دینیشو رنگکرنی کی گئی ٹونڈے پر لکھی کتاب میں نکرنی نے لکھا ہے کہ اس مصور میں کسی گروپ کا حصہ بن کر اپنی انفرادیت کو ترک کرنے کا رجحان نہیں تھا اُس میں ایک طرح کی خود پسندی اور اپنی مصورانہ انفرادیت کے ساتھ کینوس، برش اور رنگوں کے بیچ گوشہ گیر رہنے کا ایک زیریں اضطراب تھا، گئی ٹونڈے نے اشکال پسندی کو اپنے کینوس سے خارج نہیں کیا تھا اور نہ ہی یہ چاہا کہ انھیں غیر مقصدی مصوری کا پیروکار سمجھ کر اپنے زمانے کے ترقی پسندانہ رجحان کو اپنانے سے گریز کرنے والا مصور گنا جائے، انھوں نے جے جے اسکول میں میورل پینٹنگ کی تربیت بھی حاصل کی تھی اور بسولی اور جین منی ایچرس میں بھی اُن کی دلچسپی تھی۔ گئی ٹونڈے کو 1950 میں ممبئی آرٹ سوسائٹی کا سلور میڈل ملا تھا جبکہ شنکر پلسیکر کو گولڈ اور لکشمن پائی کو براونز میڈل ملا تھا یہی وہ عرصہ بھی تھا جب گئی ٹونڈے اپنے عصر کے مصورانہ رویّوں جن میں پروگریسو گروپ کے اثرات بھی شامل تھے، اپنانے اور اُن کے زیرِ اثر انسانی چہروں اور اُن کے مختلف شیڈس کو روشن کرنے میں مصروف رہے۔ یہ ان کی مصوری کا تشکیلی دور بھی تھا، سن پچاس کے اسی دہے میں اُن پر Paulklee کے حاوی اثر کی بات بھی گونج رہی تھی۔

1957 کی ٹوکیو نمائش میں ینگ ایشین پینٹر کے مصورانہ عمل کے ساتھ گئی ٹونڈے کی The Bird and an Egg کی نمائش ہوئی تو معلوم ہوا کہ Bird ایک نئے موضوع کے طور پر ان کی مصوری کا کلیدی موضوع بن گئی ہے اسی زمانے میں ممبئی میں سمندر کے کنارے بھولا بھائی میموریل انسٹی ٹیوٹ، ڈرامے اور مصوری اور دیگر فنون کی سرپرستی اور آبیاری کا مرکز بن گیا تھا یہیں گئی ٹونڈے کے پاس ایک چھوٹا سا اسٹوڈیو بھی تھا جہاں یہ نوجوان پینٹر کینوس کا سامنا کرتے ہوئے اپنے مصورانہ عمل کی پہچان میں مصروف تھا یہی وہ دن تھے جب تھیٹر، سنگیت، ادب، فلم جیسے اظہاری میڈیم میں بھی گئی ٹونڈے کی دلچسپی پیدا ہوئی۔ بھولا بھائی میموریل انسٹی ٹیوٹ میں ابراہیم القاضی کا تھیٹر گروپ بھی سرگرم تھا اور روی شنکر کا سنگیت گروپ بھی تھا ان کے علاوہ کئی ہم عصر پینٹروں کے اسٹوڈیو بھی تھے جو فنون کا ماحول اور فضا بنائے ہوئے تھے، اسی زمانے میں گئی ٹونڈے کی ایک پینٹنگ Prayer before Birth

بمبئی گروپ کی نمائش کا حصہ بنی تو وہ اپنی مصورانہ خوبیوں اور جذباتیت سے لبریز اثر کی بنا پر دیکھنے والوں کے حافظے کا حصہ بن گئی یہی تصویر گئی ٹونڈے کے مستقبل کے مصورانہ عمل کا اشاریہ بھی بن گئی۔

اس کے بعد کی پینٹنگس میں گئی ٹونڈے کے لائن پر غیر معمولی کنٹرول کا احساس ہی نہیں ہوتا اس بات کا کھلا ثبوت بھی ملتا ہے کہ انھوں نے رنگ اور Linear Structure کی ہم آہنگی پر پوری دسترس حاصل کر لی ہے، گئی ٹونڈے نے مصورانہ عمل کے مختلف وقفوں سے گزرتے ہوئے ایک بار یہ بھی کہا تھا کہ جب انھوں نے یہ سنا کہ چینیوں کے پاس رزمیے کی وہ روایت نہیں کہ جس پر عموماً قوموں کا نشاۃِ ثانیہ کا باب بڑا ثروت مند ہوتا ہے کیونکہ رزمیہ، وقت اور زمان کے ایک بڑے حصے پر محیط ہوتا ہے، ان کے خیال میں یہ کہنا غلط ہے کہ Any age can be heroic کیونکہ انسان کے بیشتر جذبے جیسے غصہ، محبت، بہادری وقتی اُبال کے جذبے ہوتے ہیں اور علامتی طور پر اوپری سطح پر آکر پھر زیرِ آب ہوجاتے ہیں ہم ایک لمبے عرصے تک محبت کی یا مسرت کی حالت میں دائمی طور پر نہیں رہ سکتے، یہ جذبے علامت کے طور پر Surface ہوتے ہیں اور وقتی اظہار پانے کے بعد تحلیل ہوجاتے ہیں اس لیے گئی ٹونڈے کا خیال یہ ہے کہ:

> A canvas has to be very quickly turn out, as if in a great creative frenzy, does not quit obtain as a permanent key to process of Painting.

مذکورہ خیال کی روشنی میں گئی ٹونڈے کا مصورانہ عمل یہ گواہی دیتا ہے کہ وہ کسی بھی کلشے cliche یا بندھے ٹکے جذباتی اُبال کو اپنی مصوری میں راہ نہیں دیتا۔

1924 میں گوا خاندان میں پیدا ہونے والے گئی ٹونڈے نے اپنے تجرباتی عرصے میں ISTANT یعنی فوری ردِعمل والے مصورانہ عمل کو بھی اپنایا تھا، یہ فوری پینٹنگ کا رجحان وہی تھا کہ جسے بعد میں ایم. ایف. حسین نے اپنے پبلک مظاہروں میں اپنایا تھا۔ کسی بھی مصور کے یہاں یہ رجحان بھی بڑا توانا ہوتا ہے کہ وہ یہ دیکھے کہ اُس کے کینوس پر جو رنگ بکھرے ہیں ان کو آکاروں میں بدلنے میں روشنی اپنا سحر کس طرح جگاتی ہے۔ پینٹنگ، Texture

اور لائٹ کا امتزاج بھی گئی ٹونڈے کے مصورانہ عمل میں تجزیے کا متقاضی ہے۔ 1959 میں Richard Bartholomew نے اس مصور کے بارے میں کہا تھا:

A quiet man and a Painter of the quiet reaches of the imagination.

جس وقت گئی ٹونڈے کو راک فیلر فیلوشپ ملی تھی وہ اُن کے لیے یورپ اور امریکہ کے پینٹروں کے پیدا کردہ عصری منظرنامے سے واقف ہونے کا ایک نادر موقع تھا، ان کے تجزیہ نگار دنیشور نگرنی کے مطابق گئی ٹونڈے نے کسی داخلی فنی ہیجان کے بغیر اس سارے منظرنامے کو دیکھا اور اپنی مصورانہ سوچ یا اپنے تخلیقی عمل میں کسی نمایاں انحراف یا قبولیت کا ثبوت نہیں دیا، مصوری کی پختہ کاری کے دنوں میں گئی ٹونڈے نے اپنی بامعنی مصورانہ کامیابیوں کے ذریعے فیصلہ کن انداز میں اپنے مصور کو مرکزِ نگاہ بنائے رکھا۔

گئی ٹونڈے کے مصورانہ عمل کی ابتدائی نمائشیں 1959 سے 1980 کے درمیان کئی بار دہلی اور ممبئی میں ہوئیں۔ 1965 میں پہلی بار ان کی نمائش نیویارک میں ہوئی۔ 1982 میں لندن میں منعقد ہونے والے فیسٹول آف انڈیا میں گئی ٹونڈے کی پینٹنگس شامل تھیں، نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ، للت کلا اکادمی، ٹاٹا انسٹی ٹیوٹ ممبئی، جہانگیر گیلری اور نیویارک کے میوزیم آف ماڈرن آرٹ میں بھی ان کی پینٹنگس آویزاں ہیں۔ للت کلا اکادمی نئی دہلی کی 1983 میں گئی ٹونڈے کے آرٹ پر ان کی کچھ مشہور Paintings کے فوٹو فولیو کے ساتھ شائع ہونے والی Gaitonde نامی کتاب بھی ان کے فن اور ان کے مصورانہ عمل کو سمجھنے میں خاصی معاون کتاب ہے جو ہمارے لیے بھی استفادے کا باعث رہی۔

گئی ٹونڈے سب سے مہنگے پینٹر

آرٹ کے نادر نمونوں کی نیلامی کرنے والی بین الاقوامی ایجنسی Christie نے ہندوستانی سرزمین پر پہلی بار ہندوستانی موڈرن آرٹ کی ممبئی کے تاج محل ہوٹل میں نیلامی کا انعقاد کیا گزرے ہوئے دسمبر کی 19 تاریخ کو کرسٹی کے نیلام میں جس ہندوستانی موڈرن

آرٹ کے نمونے کو بولی لگا کر خریدا گیا وہ نہ صرف رقم کے اعتبار سے چونکا دینے والا تھا بہت سوں کے نزدیک ناقابلِ یقین تھا اِس لیے کہ جس آرٹسٹ کے فنی نمونے کو سب سے اونچی بولی پر بیچا گیا وہ آرٹسٹ رضا حیدر، حسین یا ستیش گجرال یا سوزا نہیں تھا انعام و اعزاز کے ہنگاموں سے دوری پسند کرنے والا پینٹر ممبئی ترقی پسند گروپ سے تعلق رکھنے والا پینٹر وی ایس گئی ٹونڈے (Gaitonde) تھا جو اب ہمارے درمیان نہیں ہے اور جسے ملنے والی اب تک کی سب سے بڑی رقم 23.7 کروڑ ہے اس نیلامی نے آرٹسٹ کو ایک ہی شام کی نیلامی کے توسط سے گمنامی سے نکال کر شہرت کی بلندیاں دے دیں۔ اس نیلامی کے تعلق سے قیاس آرائیاں، اندازے اور میزانیے سب غلط ثابت ہوگئے۔ گئی ٹونڈے سے قبل کرسٹی کی موڈرن انڈین آرٹ کی نیلامی میں سب سے زیادہ رقم کی بولی پانے والے پینٹر طیب مہتہ تھے جن کی بنائی کالی کی پینٹنگ پر انھیں 19.78 کروڑ روپے ملے تھے یہ اطلاع بھی آپ کو دے دیں کہ کرسٹی نے ہندوستان میں اپنے اس پہلے نیلام میں 96.60 کروڑ روپے کا بزنس کیا۔

کرسٹی کے مذکورہ نیلام کے نتیجے کے اعلان کے ساتھ ہی ہماری آرٹ گیلریز میں ایک دھماکہ سا گونج اُٹھا پینٹروں کے اسٹوڈیوز طرح طرح کی خیال آرائیوں اور تجزیوں سے جیسے جی اٹھے کچھ کو حیرانی ہوئی کچھ نے نیلامی کے نتیجے کو انڈین آرٹ مارکٹ کے دل پژمردہ کے لیے توانائی کے طاقتور انجکشن سے تعبیر کیا۔ کہا جاسکتا ہے کہ کرسٹی کے نیلام پر عمومی ردِعمل خوشگوار تھا مگر دھیمے اور دبے لفظوں میں نیلام اور اس کے نتیجے کو ایک سوچا سمجھا عمل بھی قرار دیا گیا گئی ٹونڈے کے مزاج داں دوستوں، اہلِ خانہ خاص طور سے ان کی بہن کشوری داس کا تاثر تھا 'اگر بھائی زندہ ہوتے تو حسبِ عادت اتنی بڑی خبر کو سَرد مہری سے سن کر اَن سنی کر دیتے' عرصہ پہلے جب انھیں ایک بڑی رقم والا جاپانی فیلوشپ ملا تو ان کی ماں نے نیند سے گئی ٹونڈے کو پیار سے جگاتے ہوئے بیدار کیا تو فیلوشپ کی خبر کو روکھے پھیکے انداز میں سنایا اس خدشے سے کہ کہیں ایسی خبر سن کر ہارٹ اٹیک نہ ہوجائے مگر اس وقت بھی خبر سن کر گئی ٹونڈے کا چہرہ مسرت کے تاثر سے عاری تھا یہ صورتِ حال اُس وقت بھی ہوئی جب 1971 میں پدم شری ملنے کی خبر نے ان کے دروازے پر دستک دی تھی۔

○

طیب مہتہ

ممتاز پینٹر طیب مہتہ نے اپنے کیریر کا آغاز فلم ایڈیٹر کی حیثیت سے کیا تھا، فلم 'Koodal' کے حوالے سے انھیں فلم فیئر ایوارڈ بھی ملا تھا لیکن دراصل طیب مہتہ فطرتاً اور مزاجاً پینٹر تھے، انھوں نے اسی شوق کی خاطر جے جے اسکول آف آرٹس میں داخلہ لے لیا۔ طیب مہتہ نے کبھی یہ سوچا ہی نہیں تھا کہ وہ اپنے یا اپنے خاندان کے لیے اپنی زندگی میں کوئی تاریخ ساز کام انجام دیں گے لیکن ہوا یہ کہ تاریخ نے خود انھیں یہ لمحے عطا کیے کہ وہ یہ کہہ سکیں کہ انھوں نے اپنے معاصر ہندوستانی آرٹ کو اپنی پینٹنگس کے ذریعے بین الاقوامی توقیر دلائی اور انھوں نے دنیا کو اپنے اس تاثر کو بھی رد کرنے پر مجبور کر دیا کہ ہندوستانی محض اشکال سازی اور روایتی طرز کی مصوری کے سوا اور کچھ نہیں کرتے، ان کی بنائی مشہور پینٹنگ کالی کی ایک کروڑ قیمت لگی اور ان کی دوسری پینٹنگ Celebration کو جب Christie's کے نیلام میں ایک کروڑ پچاس لاکھ کی بولی پر بیچا گیا تو یہ پہلا نیلام تھا کہ کسی ہندوستانی پینٹر کی کسی تصویر کو اتنی بڑی رقم میں خریدا گیا ہو اس کے علاوہ ان کی دوسری پینٹنگس Mahishastura, Falling fingure with bird اور Gesture کے عنوان سے بنی پینٹنگ بھی کافی مہنگے داموں فروخت ہوئیں، اس طرح طیب مہتہ سب کے لیے ایک سنگِ میل بن گئے اور یہ

اعتراف کھلے عام ہونے لگا کہ عالمی سطح پر ماڈرن انڈین آرٹ کے شہ پاروں کی قدر و قیمت اور برتری کا احساس دلانے میں طیب مہتہ کی پینٹنگس نے بے حد اہم رول ادا کیا ہے، آج ہندوستانی آرٹ کے حق میں جو موافق اور سازگار فضا عالمی سطح پر میسر ہے یہ طیب مہتہ کی دین ہے۔ لیکن ادھر طیب مہتہ کا معاملہ یہ ہے کہ وہ اپنی اس کامیابی سے خاصے بے نیاز اور لاپرواہ ہیں۔

طیب مہتہ کی پینٹنگس اپنی صاف اور شفاف بلیک لائن اور رنگوں کے امتزاج اور پس منظر میں انسان، جانور اور چڑیوں کے امیج کی بنا پر اپنا ایک منفرد اسلوب رکھتی ہیں، طیب مہتہ سماجی تبصرے یا حقیقت نگاری میں یقین نہیں رکھتے، وہ آرٹسٹ کی فنی آزادی اور خود مختاری کے حق میں ہیں، نظریات میں الجھنا انھیں نہیں آتا، ان کی پینٹنگس میں خون، تشدد اور جارحیت جیسے موضوع بڑے حاوی ہیں۔ یہ موضوعات طیب مہتہ کو بطور پینٹر مضطرب بھی رکھتے ہیں اور فکرمند بھی، ان کی فنکارانہ حسیت تشدد کے کسی بھی عمل پر پریشان ہو اٹھتی ہے۔ تقسیم ملک کے فسادات سے لے کر آج تک ہونے والے فسادات طیب مہتہ کی پینٹنگس میں کہیں نہ کہیں ضرور در آئے ہیں بلکہ یہ ان کی پینٹنگس کا ایک حاوی عنصر بھی بن گئے ہیں۔ طیب مہتہ کی پینٹنگس کو پسند کرنے والوں میں مختلف زبانوں کے شاعر اور ادیب بھی ہیں جو طیب کی پینٹنگس سے خود کو بلا کسی تامل اور پس و پیش کے ہم آہنگ کر لیتے ہیں۔ طیب مہتہ کا یہ مشہور جملہ ایک آرٹسٹ اور اس کے فن کے ساتھ رشتے پر بہت صادق آتا ہے:

" I paint of my times but i am not of this time"

84 سالہ طیب مہتہ اپنے معاصرین سے خوشگوار اور دوستانہ مراسم رکھتے تھے، وہ حسین کی خود اختیار کردہ بے گھری پر خاصے افسردہ تھے اور حسین کے حق میں آواز بلند کرتے رہے تھے۔ طیب مہتہ کے بارے میں انجلی ایلامینن نے ایک بار کہا تھا "A painter's painter" آرٹسٹ راماچندرن کے خیال میں طیب مہتہ کا لائن اور distortion میں جواب نہیں تھا، ان کے نزدیک descriptive والے عنصر کے مقابلے میں image زیادہ اہم تھا، وہ آسکر وائلڈ کے اس قول میں یقین رکھتے تھے "A artist should be: he revealed his art

"concealed the artist"۔ پینٹر ستیش گجرال نے طیب مہتہ کے ساتھ اپنی دیرینہ تعلق اور دوستی کو یاد کرتے ہوئے جو مضمون لکھا ہے اس میں انھوں نے لکھا ہے کہ ''طیب کے ساتھ میری طویل دوستی کے ایک لمبے عرصے میں ایک پل بھی ایسا نہیں آیا جب مجھے طیب مہتہ کے حرکات وسکنات میں رتی برابر بھی فرق کا احساس ہوا ہو۔ اسی طرح ان کی پینٹنگ کا بھی معاملہ ہے، مجھے وہ ہمیشہ ہی ایک خلا کے پس منظر میں ایک ہی انداز سے آویزاں نظر آئی ہیں۔ ان کے یہاں بدلتے ہوئے حالات کے باوجود ان کے بلا جھجک اور برجستہ اظہار اور ردِّ عمل میں کوئی فرق نہیں آیا تھا''۔

جب طیب مہتہ کو 'کالی' پینٹنگ پر ایک کروڑ روپیہ ملا تو کسی نے ان کا ردِّ عمل پوچھا تو طیب مہتہ ایک لفظ fame بول کر چپ ہو گئے۔ طیب کہنا چاہتے تھے کہ ایک کروڑ ملا تو میری پینٹنگس کی قیمت بڑھ گئی جو میں برسوں سے بنا رہا ہوں۔

طیب مہتہ کی تصویر

پینٹر طیب مہتہ گجرات کے ایک بوہرہ مسلم گھرانے میں 1925 میں پیدا ہوئے۔ ان کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ امیج کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں، یہ امیج عورت، مرد کسی چوپائے یا پرند کی بھی ہو سکتی ہے۔ طیب مہتہ نے اپنے زمانے کو ایک بڑے کینوس پر پینٹ کرنے کی اور اپنے اردگرد کو سمیٹ لینے کی کوشش کی ہے وہ Space کی بناوٹ پر خاص دھیان دیتے ہیں اور لمبے عرصے سے سپاٹ رنگوں کے بیچ آج کے انسان اور اُس کے اردگرد کے ماحول کو بہت تھوڑے روپوں کے ذریعے ایک نئی تصویری زبان دینے کی کوشش کر رہے ہیں۔

ان کا کہنا ہے کہ بچپن میں اس فن سے انھیں کوئی خاص دلچسپی نہیں تھی اور نہ ہی گھر میں ایسا ماحول تھا جو انھیں فن اور ثقافت کی طرف متوجہ کرتا۔ اُن دنوں بوہرہ مسلم گھرانے میں پیدا ہونے کا مطلب تھا کہ آپ کے پاس کوئی شاندار ماضی نہیں ہے۔ نہ گیت نہ سنگیت نہ ادب نہ فنونِ لطیفہ... یعنی کچھ بھی ایسا نہیں تھا کہ گھر میں اس فن کی تعلیم کے لیے کوئی مناسب ماحول میسر آتا۔

طیب مہتہ کی دلچسپی سنیما کی دنیا میں تھی۔ بڑے بڑے سنیما پوسٹر انھیں اپنی طرف متوجہ کرتے تھے۔ ان پوسٹروں کے بڑے بڑے چہروں نے ان کی سوچ کو کافی جھنجھوڑا۔ شروع میں انھوں نے سنیما کی باریکیوں کو سیکھنے کی کوشش کی۔ اس سلسلے میں ان کا رابطہ ایک بزرگ چتر کار مجید سے قائم ہوا جو اُن دنوں آرٹ ڈائرکٹر کی حیثیت سے کام کرتے تھے اس طرح سے وہ آرٹ کی دنیا میں قدم رکھنے میں کامیاب ہوئے۔ جے. جے. اسکول میں انھوں نے باضابطہ تعلیم حاصل کی۔ ان دنوں وہاں کے طالب علموں پر پسلیکر کا خاص اثر تھا۔ وہ بہت اچھے استاد تھے۔ طیب مہتہ ایک تاجر گھرانے میں پیدا ہونے کے باوجود اپنے والد کی شفقت کی وجہ سے اس فن کی تعلیم حاصل کرنے میں کامیاب رہے۔ اکادمک اثرات کے حامل فن پارے طیب کے لیے پُرکشش نہ تھے۔ فوٹوگرافی کے اثرات نے اس آرٹ کو بالکل بے معنی بنا کر رکھ دیا تھا، لیکن اُن دنوں بمبئی میں فرانسس نیوٹن سوزا، آرا، حسین، رضا جیسے نوجوان مصور ترقی پسند گروپ کی صورت میں ایک سازگار ماحول بنائے ہوئے تھے۔ اس گروپ سے طیب کا رشتہ براہِ راست نہیں تھا۔ باہر سے ہی وہ اس سے جُڑے رہے۔ اکبر پدم سی، طیب مہتہ، گائتونڈے جیسے مصور ترقی پسند گروپ کی ہلچل سے جڑے بھی تھے اور انھیں بھی آزادی کے بعد نوجوان مصوروں کی جو پیڑھی اُبھری اُن میں سب سے اہم نام طیب مہتہ کا ہی تھا۔ تقسیمِ ملک نے ان کی سوچ اور فکر کو بے حد متاثر کیا۔ اس کے ساتھ ہی بمبئی کے مذبح گھروں میں جانوروں کے بے دردانہ قتل نے بھی ان کے دل و دماغ کو خاصا متاثر کیا تھا، ذبح ہونے سے کسی قدر قبل مضبوطی کے ساتھ بندھا ہوا سانڈ ان کا مرکزی امیج تھا۔ تقسیم کے قتلِ عام کو طیب مہتہ نے بے حد قریب سے دیکھا یہ ان کے لیے بڑی المناک بات ہے کہ اس قتل و غارت گری نے آج بھی ہندوستانی ذہن و فکر کا پیچھا نہیں چھوڑا، مغرب کے پینٹروں میں فرانسس بیکن نے قتل و غارت کو اپنی تصویروں کی مرکزی فکر بنایا۔ طیب مہتہ بیکن کو نہ صرف عظیم تصور کرتے ہیں بلکہ وہ اس کے فن کے شیدائی اور پرستار بھی ہیں۔ طیب مہتہ نے ایک انٹرویو کے دوران کہا تھا کہ انسان کے امیج کے تئیں ان کی سپردگی بے حد اہم ہے۔ طیب مہتہ چاہے بندھے ہوئے سانڈ کو بنائیں یا کسی گرتی ہوئی چیز کی تصویر یا پھر کسی

رکشا چلانے والے کی تصویر ـــــ انسان اور جانور دونوں کی معصوم، مجبور اور بندھی بجھی نگاہیں انھیں بار بار اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ پچھلے کچھ عرصے سے انھوں نے 'کالی شرنکھلا' کی تصویروں میں بھی ظلم و بربریت کے اسی کھیل کو پُر اثر تصویری زبان دی ہے۔ شانتی نکیتن میں مہمان استاد کے طور پر رہتے ہوئے انھوں نے دیکھا کہ بنگال میں درگا اور کالی کی پرستش ہوتی ہے۔ ماں خداوند (Mother God) کی امیج کا کسی بھی مصور کے لیے پُرکشش ہونا عام ہے، طیب جب بمبئی واپس آئے تو 'کالی' کی امیج ان کی تصویروں میں مرکزی حیثیت حاصل کر گئی تھی۔ مقبول فدا حسین کی پچاس کی دہائی کی مشہور تصویر 'مکڑے اور لیمپ کے بیچ میں' (1956) موجودہ دور کے ہندوستانی آرٹ کا ایک بیش بہا خزانہ ہے۔ ہندوستانی زندگی کی اس تصویر میں ایک انوکھی پہچان ہے۔ طیب کا 'تری پھلک' (جو اب نیشنل موڈرن آرٹ گیلری میں ہے) بھی ایسی ہی کچھ تصویروں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ وہ تصویری زبان کی شرطوں پر پوری اترنے والی اور ہندوستانی زندگی کے ایک بڑے روپ کو سامنے لانے والی ہے۔

ایک سنتھال تہوار سے متاثر اس 'تری پھلک' میں ایپک گُن ہے۔ اس تصویر میں زندگی بھی ہے اور موت بھی، ایک طرف موسم بہار کے میلے کی امیج ہے تو دوسری طرف ایک خونخوار دنیا کی جھلک ہے۔ طیب کے بارے میں اکثر کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی تصویروں میں جیسے مورتی گڑھ رہے ہوں۔ یشودھرا ڈالمیا سے انھوں نے ایک بات چیت کے دوران کہا بھی تھا کہ اگر سہولت ہو تو تصویریں بنانے کے بجائے میں مورتیاں بنانا زیادہ پسند کروں گا، لیکن حسین کے مقابلے میں طیب مہتہ نے اپنے تخلیقی سرچشموں کو بہت کم بکھرنے دیا ہے۔ اپنے کو کئی رنگوں میں پیش کرنے کا لوبھ ان کے یہاں نہیں ہے۔ اپنے کینوس پر وہ وقت اور ثقافت سے کوئی بہت تصوراتی مکالمہ بھی قائم کرنا نہیں چاہتے۔ آج کے انسان کی حالت کو اتنی آسانی سے وہ کینوس پر بکھیر دیتے ہیں کہ دیکھنے والے کو کچھ رنگ اپنے اصلی روپ میں سپاٹ دکھائی دیتے ہیں۔ کچھ روپ چھٹپٹا رہے ہیں، بے چین ہیں اور کوئی ترچھی ریکھا اس دنیا کو اچانک جیسے ایک بڑے تخلیقی احساس میں بدل دیتی ہے، ایک مصور کے روپ میں وہ

بہت حساس اور پڑھے لکھے ہیں۔ ادب، سنیما، (کنڈال) نام کی ایک فلم ان کی بہت مقبول ہوچکی ہے) سے ان کا گہرا رشتہ ہے۔ ان کی تصویریں دنیا میں ہندوستانی زندگی اور روایت سے ایک مکالمہ تو قائم کرتی ہیں، مغربی مصوروں سے بھی انھوں نے اپنا ایک اہم رشتہ بنایا ہے۔ فرانسس بیکن کی چرچا کی جاچکی ہے، لیکن طیب کا رشتہ پکاسو اور ماتیس سے بھی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اگر صرف بیکن سے ہی ان کا رشتہ ہوتا تو وہ اپنے آپ میں بندھ جاتے۔ ماتیس بھی ان کے محبوب مصور ہیں۔ اس لیے رنگ ان کی تصویروں میں اور بھی زیادہ بولتے ہیں۔

○

اکبر پدم سی

مصور اکبر پدم سی کا معاملہ اپنے ہم عصر مصوروں سے خاصا مختلف ہے۔ نہ اس کے دروازے پر ان کے آڑے ترچھے دستخطوں کی پلیٹ ہے۔ نہ اس کے گھر کی کوئی چھت کسی میورل یا رنگوں کی پچکاری سے بھری ہوئی ہے۔ وہ ان مصوروں میں ہے جو بغل میں کینوس دبائے تصویریں جمع کرنے والے کی کھوج میں نکل جاتے ہیں۔ وہ بڑی آسانی سے سائنٹسٹ بھی بن سکتا تھا اور خوردبین کے شیشوں میں اپنی آنکھیں ڈال کر کسی تجربے یا کسی شے کے تجزیے میں دن رات مصروف بھی رہ سکتا تھا، وہ معاشیات کا ماہر بھی ہوسکتا تھا اور ایسا گرامر ٹیچر بھی جو آپ کو جملوں کی ساخت اور حرف اور لفظ میں چھپی اثر آفرینی کی نکتہ دانیوں سے واقف کراسکتا تھا۔ اکبر پدم سی کو سمجھنے کی کوشش ایسی ہے جیسے کسی عبارت کے درمیان واقع ہونے والے وقفے کے معنی ڈھونڈنا یا تو آپ عبارت کے درمیان آنے والے اس وقفے کو اپنے طور پر کچھ سمجھ لیجیے یا پھر اسے ایک حیران کن خاموشی کا نام دے دیجیے۔ واقعہ یہ ہے کہ اکبر پدم سی کے عمل میں ویسی ہی خاموشی ملتی ہے جس سے اس کا بچپن عبارت رہا ہے۔ ہوا یہ تھا کہ ایک بار اکبر پدم سی کا ننگا پیر کھلونے کے کریٹ کی ننگی کیلوں پر بے خیالی میں کچھ اس طرح پڑا تھا کہ پاؤں میں پیپ پڑ گئی تھی اور چھ مہینے بستر پر لیٹے رہنا پڑا تھا اور

کوئی پندرہ سال اس کی زبان گویائی سے محروم رہی۔ یہ خاموشی (گونگاپن) اکبر پدم سی اور خوداس کے عزیزوں کے لیے بے حد تکلیف دہ تھی۔

''میں اسکول کی پڑھائی کے زمانے میں قوتِ گویائی سے محروم رہا۔ میرے والد جو ایک کامیاب تاجر تھے اُن کی یہ ایک مستقل پیشکش تھی کہ جب بھی میں کوئی لفظ بولوں گا تو وہ مجھے ایک لفظ بولنے پر ایک روپیہ دیں گے۔ اُس زمانے میں ایک روپیہ کی قیمت اچھی خاصی تھی۔ میرے بڑے بھائی مجھے خاصا اُکساتے تھے کیونکہ یہ پیسہ جمع کرنے کا ایک دلچسپ موقع تھا مگر میں کامیاب نہ ہوسکا۔ کوشش کے باوجود میری زبان سے کوئی لفظ نہ نکلتا اور میں صرف آنکھوں ہی سے اپنی بات کہہ پاتا تھا۔''

''میرے دوست کہتے ہیں کہ میری آنکھیں ٹائیگر کی آنکھوں کی طرح ہیں۔ اسی لیے میری آنکھیں اپنے مخاطب کے اندر تک چبھ جانے یا بقول شخصے اُس کے لباس کو دریدہ کرنے، اُس کے اندرون تک پہنچنے کا جرم کرتی ہیں۔ لیکن یہ تجزیہ صحیح نہیں کیونکہ میری نگاہ میں ایک طرح کی دھار سی آگئی ہے، وہ بچپن میں برسوں قوتِ گویائی سے محروم رہنے کی دین ہے۔ میں جب بارہ سال کا تھا تو میرے بھائی نکی نے مجھے فرائڈ کی کتاب پڑھنے کو دی تھی، وہ میرا نیا کھلونا تھا۔ لیکن آہستہ آہستہ میں نے اس سحر سے خود کو آزاد کیا۔ میں تاثر پذیر (Receptive) بھی ہوں اور تناظری (Perceptive) بھی۔''

اکبر پدم سی کی خوش بختی یہ تھی کہ اسے زندگی کے کسی موڑ پر فاقہ کشی، بے گھری یا بے روزگاری جیسی مصیبتوں کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔ اس کے والد ایک گاؤں سے ہجرت کر کے شہر میں آئے تھے اور تجارت نے انھیں بے حد خوشحال بنا دیا تھا۔

''خوش قسمتی سے مجھے زندگی میں اقتصادی مشکلات کا سامنا نہیں کرنا پڑا، یوں بھی میرے اندر افلاس اور غربت سے اور سماج سے لڑنے کا حوصلہ نہیں تھا۔ میرے لیے یہ سارا سلسلہ نہایت دل شکستگی کا باعث ہے۔ میں اپنے باپ کا احسان مند ہوں کہ اس نے پوری زندگی اپنی مرضی اور پسند کا کام کرتے رہنے کی آزادی دی اور مالی بحران سے قطعی محفوظ رکھا۔''

پدم سی نے کبھی آرٹ کو اِشو نہیں بنایا۔ اس کے نزدیک آرٹ دراصل ایک ثقافتی

اظہار ہے جس میں پیکروں کی آمد بڑی برجستہ اور بے ساختہ ہوتی ہے۔ بمبئی کے جے جے اسکول آف آرٹ میں پدم سی کی ملاقات اس زمانے کے ترقی پسند خیالات اور تصورات کے حامل مصوروں گئی ٹونڈے، سوزا اور رضا سے ہوئی۔ پدم سی 18 سال کی عمر میں رضا کے کہنے پر پیرس چلنے پر رضامند ہوگیا۔ پدم سی نے اپنی پہلی پینٹنگ پیرس ہی میں بنائی تھی۔ فرانسیسی کو روانی سے بولنے کی مشق بھی اسی زمانے میں ہوئی۔۔۔۔ ان سے جب پوچھا تھا:

کیا آپ کو کبھی 'امیج' (Image) بنانے کا خیال آیا؟ تو اکبر پدم سی کا جواب تھا:

''میں کسی بھی طرح کے رومانٹک امیج کے خلاف ہوں جیسا کہ ارونگ اسٹون نے ون گوگ کے اردگرد بنادیا ہے، تالیاں بجانے یا میز تھپتھپانے کی ضرورت نہیں۔ ایسا وہ لوگ کرتے ہیں جو احساسِ کمتری کا شکار ہوتے ہیں۔ ناپختہ اور کچے خیال وفکر کے لوگ اپنی اَنا کے جھوٹے حصار میں بند ہوجاتے ہیں۔ پدم سی نے 1954 کے آس پاس 'عاشق' (Lover) کو موضوع بناتے ہوئے تصویریں بنائی تھیں جن کی بنا پر بمبئی پولیس نے اسے گرفتار بھی کیا تھا لیکن پدم سی نے بے شمار پابندیوں اور رکاوٹوں کے باوجود اپنے کینوس پر 'عاشقوں' کو پینٹ کرنے کا ارادہ ترک نہیں کیا۔ ایک معاملے میں پدم سی سب سے کمزور ہے اور وہ ہے 'نگاہِ خریدار' کو متوجہ کرنے کے لیے نظربازی کرنا۔ ایسے آرٹسٹوں کے ہجوم میں جو ایسے ایڈورٹائزنگ اور مارکیٹنگ کے جدید تصور میں یقین رکھتے ہیں۔ پدم سی تصویریں بناتا ہے اور اس کی تصویر جدوجہد اور شعبدہ گری کے کسی تماشے کے بغیر بک جاتی ہے۔ پدم سی نے ایک بار آرٹ میلوں کو Rubbish (ربش) کہا تھا۔ جب کسی نے یہ سوال کیا کہ آپ بحث میں کیوں نہیں پڑتے ہیں تو پدم سی نے کہا تھا کہ مجھے پریس کے پاس جانا پسند نہیں۔ میں تو اپنے گھر رہتا ہوں اور چائے کی پیالی کا لطف لیتا ہوں۔ پدم سی کے اس طرح سوچنے کی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ اسے اس بات کی نہ فکر ہے اور نہ غم کہ آرٹ مارکٹ میں وہ کتنا مہنگا یا سستا آرٹسٹ ہے۔ پدم سی اپنی تصویروں کے بارے میں اچھے بُرے ان تاثرات یا تبصروں کو اہمیت نہیں دیتا جو پینٹنگس سے ناواقف لوگوں کے قلم یا زبان سے نکلے ہوتے ہیں لیکن اگر حسین، طیب مہتہ یا رضا اس کی تصویروں پر اظہارِ خیال کرتے ہیں تو پدم سی انھیں اہمیت دیتا ہے کہ ایک

جوہر شناس پینٹر کی رائے ایک ناشناس آرٹ ناقد سے کہیں زیادہ وزن اور اعتبار رکھتی ہے۔

''اگر کوئی کلکٹر (Collector) میرے اسٹوڈیو میں آ کر کہتا ہے 'واہ جی کمال کر دیا' تو میں اس پر قطعاً خوش نہیں ہوتا، اعتبار کرنا تو دور کی بات ہے۔ ایک ہم عصر آرٹسٹ ممکن ہے آپ کے بارے میں متعصب ذہن رکھتا ہو لیکن اس کی تنقید یا تبصرہ پھر بھی بامعنی ہوسکتا ہے۔ اگر مجھ سے کسی پینٹنگ پر اظہار خیال کرنے کے لیے کہا جائے تو پھر میں اس پر تبصرہ نہیں کروں گا، میں اس کے اچھے بُرے ہونے کے بارے میں اپنا فیصلہ سنادوں گا کیونکہ میں ایک عام آدمی (Layman) نہیں ہوں اور پینٹنگس کی دنیا کا چالیس سال کا تخلیقی تجربہ رکھتا ہوں۔ ہوسکتا ہے کہ میرا دیا ہوا فیصلہ ایک مکمل سچ نہ ہو لیکن یہ بات نظرانداز نہیں کرنی چاہیے کہ بہرحال وہ ایک ارٹسٹ کا دیا ہوا فیصلہ ہے۔ جہاں تک اس سوال کا تعلق ہے کہ کیا کوئی آرٹسٹ خود اپنی پینٹنگ کے بارے میں بھی کوئی فیصلہ دے سکتا ہے، ہاں ایسا بھی ممکن ہے۔ لیکن آرٹسٹ کا ایک تصویر بنانے کے بعد دوسری تصویر کے بنانے کے خیال سے خالی کینوس کے تناؤ کا سامنا کرنے کا مطلب یہی ہے کہ آرٹسٹ خوب سے خوب تر کی تلاش میں ہے اور وہ اپنی پہلی کاوش سے غیر مطمئن تھا۔ دراصل یہی غیراطمینانی یا تشنگی آرٹسٹ میں تخلیقی اُمنگ اور ولولے کو موجزن رکھتی ہے۔ دوسری تصویر بنانے کی وجہ دوسری موٹر گاڑی یا دوسرا پنکھا بنانے کی 'ضرورت' جیسی نہیں ہے۔ دوسری پینٹنگ بنانا آرٹسٹ کی 'ضرورت' نہیں ہے یہ نظامِ قدرت ہے کہ ہم پوری طرح باخبر نہیں رہ سکتے۔ بے خبری بُری نہیں ہوتی، کم از کم میں تو ہر معاملے میں ٹانگ اڑانے اور ہر فن میں ید طولیٰ رکھنے اور ہر معاملے میں بولنے یا رائے دینے والا مزاج نہیں رکھتا۔ میں جلسے جلوسوں، امن مارچ، یک جہتی مارچ میں شریک نہیں ہوتا۔ میں Topical فوری نوعیت کے موضوعات اور واقعات پر اپنا ردِعمل ظاہر کرنے کے لیے رنگوں اور کینوس کو رات دن مصروف اور گیلا نہیں رکھتا۔ میرا خیال ہے کہ دور رہ کر میں واقعات اور زندگی کا زیادہ اچھا اور قریبی مشاہد بن جاتا ہوں، مجھے اپنی خلوت اور تنہائی چاہیے۔ مجھے کبھی کبھی یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ میں کچھ بھی پینٹ نہیں کرسکتا مجھے اپنی تخلیقی سفر میں اس طرح کا بنجر پن بھی درکار ہے۔''

پدم سی کی پینٹنگس، ڈرائنگس اور مجسموں میں جو درشت اور کھردری اشکال ابھرتی ہیں وہ ایسے چہروں کی حامل ہوتی ہیں جو ہنسی اور مسکراہٹ سے عاری ہوتے ہیں۔ لیکن ان پر سوچ اور فکر کی تہیں ضرور جمی ہوتی ہیں۔ پدم سی کے خیال میں آرٹسٹ تو جنوں ساماں ہوتا ہے، اسے دنیا کی ہر اُتھل پتھل یا اقتصادیات کا عرفان نہیں ہوتا۔ اس کے خیال میں ایک آرٹسٹ کو آرٹ اور اس کی گرامر سے واسطہ رکھنا چاہیے۔ ساری اتھل پتھل اسی کنارے پر ہوتی ہے۔ میرے خیال میں مَیں اگر ایک نئی نحوی ساخت (Syntax) دریافت کر پاتا ہوں تو وہ میرے نزدیک ایک انقلاب ہوگا۔ پنجاب اور کشمیر میں رونما ہونے والے انقلاب سے مختلف۔ میں ان واقعات سے بطورِ انسان متاثر ہوسکتا ہوں لیکن میرے تخلیقی عمل پر بھی یہ واقعات اثرانداز ہوں ایسا نہیں اس بات کی میں یوں بھی وضاحت کرسکتا ہوں کہ اگر مجھ پر کوئی دیوار گر جاتی ہے اور میں زخمی ہوجاتا ہوں اور ہسپتال پہنچا دیا جاتا ہوں تو کیا میں اپنے اس ذاتی سانحے کو پینٹنگس کا موضوع بناؤں گا؟ اگر میں ایسا کرتا ہوں تو یہ ایک خیالی (Subjective) ردِعمل ہوگا۔ دراصل آرٹسٹ کا مسئلہ یا مقصد مسائل کا حل تلاش کرنا نہیں۔ میں بہت زیادہ سوشل نہیں ہوں کہ لوگوں سے ملنا جلنا میرے روزمرہ کے مشاغل میں شامل نہیں، میں کسی بھی ایسے آرٹ ڈیلر کو اپنے اسٹوڈیو اور گھر میں نہیں آنے دیتا جو میری تصویریں دیکھ کر یہ کہے کہ یہ تو ہماری اسکیم کے مطابق نہیں۔ اگر آرٹ ڈیلر میرے پاس آتا ہے تو پھر اسے پہلے سے فیصلہ کرکے میرے پاس آنا ہوگا اور تصویر خریدنی ہوگی۔ میرے یہاں مصلحت کا خانہ نہیں ہے۔ میں یہ جانتا ہوں کہ اگر آپ ہر وقت دستیاب نہیں ہیں تو یہ بھی ایک طرح کی سیلز مین شپ ہے۔ ایک مرتبہ پیرس میں ایک میوزیم کے ڈائرکٹر کے گھر ہونے والی ضیافت میں ایک آرٹ ڈیلر ہندوستانی پینٹر گئی تونڈے کے بارے میں بات کررہا تھا، وہ کہہ رہا تھا کہ ایک بار اس نے گئی تونڈے سے پوچھا کہ آپ نے کوئی پینٹنگ بنائی ہے تو جواب ملا نہیں۔ ڈیلر کی نگاہ میں وہ غیرمعمولی آرٹسٹ تھا کیونکہ وہ اسی وقت تصویریں بناتا تھا جب اسے پیسوں کی ضرورت ہوتی تھی۔ گئی تونڈے کی ویلیو کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ بے عمل ہے اور اس طرح کی بے عملی فیشن بن گئی ہے''۔

ایک آرٹسٹ کو میں جانتا ہوں جو یہ دعویٰ کرتا ہے کہ وہ تب کٹوروں میں رنگ بھرتا ہے جب اسے پیسوں کی ضرورت ہوتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ صاحب اپنی تصویر کو خریدنے کی دہائی دیتے ہوئے ایک امریکی کونسلر کا ہاتھ روم تک پیچھا کرتے ہوئے گئے تھے۔ میرے لیے پینٹنگس کی نمائش ایک مصنوعی حد ہے۔ میں نمائش کی بنا پر اپنا راستہ یا اپنا تخلیقی عمل نہیں بدل سکتا۔ میرے خیال میں کسی بھی فنکار کے اندر تبدیلی اسی طرح فطری انداز میں واقع ہوتی ہے جیسے پیڑ اپنے پرانے پتوں کو گرا دیتا ہے اور نئے موسم کی آمد اسے تازگی اور ہریالی کا نیا لباس پہنا دیتی ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ میں اپنے آرٹسٹ کو کوئی حکم اور ہدایت نہیں دے سکتا۔ میرے اندر کا آرٹسٹ حکم اور ہدایت کا عادی ہی نہیں۔ ایسا ہوتا تو پھر میں آرٹسٹ نہ ہوتا۔ مجھے اپنے اندر کی خاموشی اور سکوت اچھا لگتا ہے۔ وہ جب تصویروں کی صورت میں رنگوں کی زبان میں بولنے لگتا ہے تو مجھے لگتا ہے میری گویائی واپس لوٹ آئی ہے۔"

1950 میں جے جے اسکول آف آرٹ سے ماڈرن آرٹ کا ڈپلومہ ملا تو پدم سی کے ذہن میں Form اور Space میں کس کو ترجیح دینے کا سوال پریشان کن تھا نیز یہی وہ زمانہ بھی تھا جب جے جے اسکول آف آرٹ کے تعلیم یافتہ نوجوان آرٹسٹ، نشاۃِ ثانیہ کے طلسم اور حصار سے باہر آ کر مصوری کے میڈیم میں کچھ نیا اور مختلف کرنے کے لیے مضطرب تھے اور پروگریسو آرٹ گروپ کی تشکیل کر چکے تھے، اس گروپ کا عملاً کسی ایک شہر یا مقام پر اکٹھے رہنا ممکن نہ تھا اس لیے وہ مختلف سمتوں میں بکھر گئے، رضا نے پیرس جانے کے لیے رختِ سفر باندھا تو پدم سی کو بھی انھوں نے پیرس چلنے پر آمادہ کر لیا جب یہ بات جے جے اسکول کے ڈین ایس بی پالسیکر کے علم میں آئی تو انھوں نے اکبر پدم سی کو مشورہ دیا کہ وہ پیرس کا رخ کرنے سے پہلے ہزار برس پرانی ہندوستانی مصوری اور نقاشی کے وہ نمونے تو دیکھ لے کہ جو اس کے مصورانہ وژن کو ثروت مند بنانے کے لیے ضروری ہیں۔ اکبر پدم سی نے اپنے استاد کی بات کو وزن دیا اور ہوائی جہاز کا ٹکٹ لے کر مدورائی جانے والی فلائٹ میں بیٹھ گئے، پدم سی نے پہلی بار مینا کشی مندر کو دیکھا تو ان کے اندر کا پینٹر مندر کی مینا کاری دیکھ کر حیران ہو اُٹھا، مینا کشی مندر کی اسی پہلی دید سے پدم سی کو سنسکرت سیکھنے کا شوق ہوا،

سنسکرت سیکھنے کے انہی مرحلوں میں کالی داس کی 'شکنتلا' پڑھنے کا موقع ملا، کالی داس سے پدم سی کو یہ عرفان ملا کہ سورج اور چاند وقت (کال) کے خالق ہیں پانی سارے بیجوں کو زرخیزی عطا کرتا ہے اور آگ چوتھا ایسا قدرتی عنصر ہے جو 'شیوا' ہے تو اس طرح سنسکرت ادبیات اور فلسفے کے حوالے سے اس کائنات کے خالق کی طرح انسان کو عطیہ کیے گئے عناصر فطرت کا انھیں پہلی بار عرفان ہوا اور اکبر نے مصوری میں Form اور Space کے اسرار اور ان کے طلسم کو جانا، نئی دہلی کی آرٹ ہیری مچ گیلری میں ہونے والی ایک دوسرے سے بے حد مختلف انسانی چہروں کی نمائش کے حوالے سے پدم سی نے کہا کہ لوگ ان چہروں کے متنوع خدوخال کی تعریف کرتے تھے لیکن وہ یہ نہیں سمجھ پاتے تھے کہ یہ چہرے Space کے ہی زائیدہ ہیں، اکبر پدم سی نے Nudes بھی پینٹ کیے ہیں جن کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ ان کے Nudes پورنو گرافی نہیں ہیں وہ بدن کی اس جمالیات کے مظہر ہیں جو دھندلی روشنی میں اپنا جادو جگاتی ہے۔

○

رام کمار

مصور رام کمار اپنی تصویروں میں جس طرح کے قنوطی رنگ بھرتے ہیں ویسے ہی رنگ وہ اپنی کہانیوں میں بھی استعمال کرتے ہیں، ان کی کہانیوں میں ایک ایسی زندگی سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جو لوگوں میں لہو کو گرم رکھنے کے بجائے اسے سست رفتار رکھتی ہے۔ پچھلے دنوں نئی دہلی کی وڈیرہ آرٹ گیلری میں ان کی تازہ 18 تصویروں کی نمائش ہوئی جو آئل میں تھیں۔ یہاں یہ ذکر بھی کردیا جائے کہ ابھی کچھ دن پہلے حکومتِ فرانس نے ان کے فن کا اعتراف کرتے ہوئے انھیں آرٹ اینڈ لیٹر کی ایک توصیفی سند اور اعزاز سے نوازا تھا، رام کمار کی ان تازہ تصویروں میں اپنے جانے پہچانے اسلوب سے کوئی بڑا انحراف نہیں تھا بجز اس کے ان کی ان تصویروں میں پیلا رنگ کسی قدر گہرا ہوگیا تھا، اس کا اعتراف کرتے ہوئے رام کمار نے کہا ''میں دراصل قنوطیت پسند ہوں اس لیے آپ کہہ سکتے ہیں کہ میں رنگوں کے معاملے میں کچھ زیادہ مہم جو نہیں ہوں اور یوں بھی میں شوخ رنگوں کا دلدادہ نہیں ہوں، میری تصویروں میں تبدیلی کا احساس رنگوں سے نہیں ہوتا اس کے برخلاف میری تصویر خود اپنے اندر تبدیلی کا احساس دلاتی ہے''۔ یوں اگر دہلی یونیورسٹی سے اکنامک میں ایم.اے کرنے والے رام کمار کی جیون کتھا پڑھی جائے تو پتہ چلے گا کہ ان کی زندگی

میں بڑی تبدیلیاں نہیں ہوئیں، وہ شام کو نئی دہلی کناٹ پلیس کے ایک آرٹ اسکول میں پینٹنگ کی کلاس میں شرکت کرتے تھے، اُن دنوں کی یاد تازہ کرتے ہوئے 79 سالہ رام کمار کہتے ہیں کہ اُس زمانے میں نہ کوئی آرٹ کا تربیتی ادارہ تھا اور نہ آرٹ گیلری تھی، صرف ایک AIFACS سوسائٹی تھی جس کا جھکاؤ بنگال اسکول کی طرف تھا۔ کسی بھی غیر بنگالی اسلوب والے آرٹسٹ کے لیے اپنا شو کرنا بڑا مشکل تھا، جدوجہد کے اسی زمانے میں کلا کی کھوج رام کمار کو پیرس لے گئی۔ 52-1949 کے دوران رام کمار نے آندرے لوہوٹے اور فرینڈ لیگر سے آرٹ کی تربیت حاصل کی، اس عرصے میں رام کمار نے Unesco کے لیے ترجمے کا کام بھی کیا۔ رام کمار کوئی چار برس پہلے پیرس میں رہنے کے بعد وطن لوٹ آئے اور آرٹ کی دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں سے بے نیاز رہ کر انھوں نے اپنے انداز کی پینٹنگ جاری رکھی۔ انھوں نے لینڈ اسکیپ بھی بنائے اور اشکال بھی ان کی بنائی شکلوں میں تنہائی، اکیلے پن اور علاحدگی کا احساس بڑا گہرا ہے لیکن جلد ہی رام کمار نے اپنی راہ بدل دی اور بنارس کے گھاٹ اور لداخ کا پہاڑی علاقہ ان کے کینوس کا مرکز ومحور بن گیا۔ رام کمار کا کہنا ہے کہ نئے آرٹسٹوں میں بلا کی ذہانت اور کچھ نیا کرنے کی صلاحیت ہے۔ Digital Painting کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ اس طرح کی مصوری میں کوئی ایڈونچر یا ندرت نہیں۔ رام کمار ایک کامیاب مصور کی طرح کامیاب کتھا کار بھی ہیں، ان کے افسانوں کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ویسے ہندوستانی مصوروں کے ذکر میں رام کمار کا نام کسی قدر الگ تھلگ شخصیت کا حامل ہے یعنی ان کا نام حسین، رضا، سوزا یا کرشن کھنہ جیسے آرٹسٹوں کے ساتھ نہیں لیا جاتا گویا ان سب سے جدا رہ کر وہ اپنی ایک الگ پہچان کے آرٹسٹ ہیں۔

O

ستیش گجرال

ہندوستانی مصوروں میں حسین کی طرح ستیش گجرال کے بارے میں بھی طرح طرح کی باتیں مشہور ہیں، مثلاً یہ کہ ان کی شخصیت آڑی ترچھی ہے، وہ روپے کے لالچی اور تشہیر کے بھوکے ہیں، یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ آٹوگراف دینے کے پانچ سو روپے طلب کرتے ہیں اور یہ بھی کہ انھوں نے ایک آرٹسٹ کے شیدائی کے لیے مفت میورل بنایا تھا۔ ان سب باتوں کے باوجود ستیش گجرال کی تصویروں کی جب بھی نمائش ہوتی ہے تو دیکھنے والوں کی ایک بھیڑ اُمڈ پڑتی ہے، آرٹسٹ، مجسمہ ساز اور آرکی ٹیکٹ ستیش گجرال نے ستمبر 1990 میں ایک غیر رسمی گفتگو میں ہندوستانی مصوری کی موجودہ صورتِ حال پر خاصی بحث طلب اور اختلافی باتیں کہی تھیں، ستیش گجرال نے کہا تھا:

''ہندوستان میں ہم عصر آرٹ کی صورتِ حال خاصی پیچیدہ ہے، آرٹ کے بارے میں لوگوں کی آگہی اور باخبری میں اضافہ تو ہوا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی آرٹ کی سرپرستی کرنے کے رویے کو بھی فروغ حاصل ہوا ہے، میرے خیال میں آرٹ کے بارے میں آگہی اور اس کی سرپرستی دو الگ الگ رویے ہیں، ان میں باہمی تال میل بھی نہیں ہے، فنون کے بارے میں آگہی دراصل حقیقی بیداری کی دین ہوتی ہے، اس کی مثال کھانے کے لیے بھوک کے احساس سے دی جاسکتی ہے، میرے نزدیک یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ ہمارے ملک میں مجسمہ سازی یا پینٹنگ جیسے وژول آرٹس کے سلسلے میں کوئی صحت مند آگاہی پائی جاتی ہے، کم از کم

میں نے وژول آرٹس کے لیے لوگوں میں کوئی تڑپ نہیں دیکھی، اس کے برخلاف فنون کے بارے میں ظاہری نمود و نمائش اور مصنوعی تعریف و توصیف کے ماحول اور فضا کی خاصی حوصلہ افزائی ہوئی ہے اور لوگوں نے آرٹ کے بارے میں بہت کچھ جاننے کا دعویٰ کرنا شروع کر دیا ہے جبکہ وہ فنون کی سچائی اور اُس کی گہرائی سے بے خبر ہوتے ہیں، مجھے لگتا ہے کہ مجموعی رویہ پُرتصنع اور بناوٹی ہے، فنون کے جاننے کے اس طرح کے رویے کسی ایک ملک تک محدود نہیں ہوتے، لیکن مغربی ملکوں کے مقابلے میں ہندوستان میں اس طرح کی ادعائیت زیادہ پائی جاتی ہے، اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ جس طرح تو میں تاریخی پس منظر میں اپنے ارتقا کا سفر مختلف ڈھنگ سے طے کرتی ہیں، اسی طرح وہ آرٹس کے مختلف میڈیمس (Mediums) کے Exposure کا سامنا بھی مختلف انداز سے کرتی ہیں''۔

ستیش گجرال کے خیال میں اگر تاریخ کے حوالے سے دیکھا جائے تو ہندوستانی لوگ موسیقی کے زیادہ دلدادہ نظر آتے ہیں، اُن کی سماعت، راگ، سُر اور لَے سے زیادہ آشنا اور مانوس نظر آتی ہے، ہلکی پھلکی موسیقی سے جیسا لگاؤ اور پیار، مصوری اور اُس سے وابستہ سرگرمیوں کے سلسلے میں نظر نہیں آتا، وہ اعتراف کرتے ہیں کہ اس ملک میں مصوری کی روایت خاصی قدیم ہے لیکن مصوری کی کسی ہندوستانی روایت نے لوگوں میں، سوسائٹی میں، اِس میڈیم کے بارے میں کوئی قابلِ ذکر باخبری یا آگہی پیدا نہیں کی، راجوں مہاراجوں اور نوابی درباروں میں اس میڈیم کی سرپرستی کے پس پردہ وقائع نگار (مورخ) کے قلم سے خود کو ''فنونِ لطیفہ کا دلدادہ اور سرپرست'' کہلوانے کی حکمت زیادہ کارفرما ہوا کرتی تھی، ستیش گجرال کے خیال میں ماضی میں اس نوعیت کے سب ہی دربار اس میڈیا کی حقیقی آگہی اور عرفان سے نابلد رہے۔

''میں اس نظریے میں یقین رکھتا ہوں کہ آرٹ کسی ایک میڈیم کی 'میراث' نہیں ہے اور یہ کہ اسے منصوبہ بند یا کسی سوچی سمجھی کوشش کے ذریعے تخلیق نہیں کیا جاسکتا، یہ تو دراصل ایک ایسی شدید اضطراری کیفیت ہے جو اظہار کی راہ پانے کے لیے کوئی بھی شکل یا صورت اختیار کر لیتی ہے، لیکن ہر چیز کو 'تخلیق' کا نام دینا حماقت ہے، یہ الگ بات ہے کہ اُس پر میوزیم کے دروازے بھی کھول دیے جائیں''۔

میرا آغازِ سفر

"تین دہائیوں سے زیادہ کے اس لمبے سفر میں ایک مصور کی حیثیت سے میں نے اَنگنت تبدیلیاں دیکھی ہیں، اِن تبدیلیوں کو آرٹ کے حق میں بہتر بھی محسوس کیا ہے، میں نے اپنے سفر کا آغاز لاہور سے اور پھر بمبئی سے شروع کیا، اس زمانے میں ایک حرف بھی مصوری کے بارے میں، پرنٹ میڈیا میں، پڑھنے کو نہیں ملتا تھا، آرٹ کی نمائشوں کا کوئی رواج ہی نہیں تھا، اب جب میں ماضی میں کیے گئے بنجر زمینوں کے سفر کو یاد کرتا ہوں تو سوچتا ہوں کہ وہ کون سا احساس یا جذبہ تھا جس نے 'مصوری' کے دامن کو تھامے رکھا اور کہیں کسی موڑ پر اس سے قائم ہونے والے رشتے کو جسمانی، ذہنی یا جذباتی سطح پر ٹوٹنے اور بکھرنے سے روکے رکھا، ایسا شاید اس لیے ہوا کہ ایک آرٹسٹ، کیکٹس (Cactus) کی طرح ہوتا ہے جو کہیں بھی اُگ جاتا ہے، اس کی نشو ونما کو نہ پانی کی نایابی روک سکتی ہے اور نہ زمین اور ماحول کا بنجر پن، اس میں نمو کی کچھ ایسی پوشیدہ طاقت ہوتی ہے جو کسی طرح ذبح نہیں ہے، آرٹ کا تعلق بھی Cactus کے قبیلے سے ہے"۔

گفتگو کے اسی تسلسل میں انھوں نے یہ تاثر بھی دیا کہ آرٹ کی سرپرستی والے پہلو کا جہاں تک تعلق ہے اس سلسلے میں مختلف خیالات ہیں لیکن وہ شاید اس پہلو پر سب سے جداگانہ انداز میں سوچتے ہیں، "میں سمجھتا ہوں کہ تاریخ کے کسی دور میں بھی سوسائٹی نے آرٹسٹ کے وجود کو اپنے لیے نعمت' نہیں سمجھا، اس کے برخلاف سوسائٹی نے اس کے وجود کے ساتھ کہیں مفاہمت کا رویہ اختیار نہیں کیا کہ آرٹسٹ اپنی سرشت اور مزاج کے اعتبار سے سماج کا نکتہ چیں ہوتا ہے، آرٹسٹ کی اس نکتہ چینی پر مہرِ سکوت لگانے کی کوشش بھی ہر دور میں سماج نے اپنی سطح پر جاری رکھی ہے۔ ایک تو طریقہ یہ اپنایا گیا کہ آرٹسٹ اور اس کے آرٹ کو قطعاً نظر انداز کر دیا جائے اور اس کا کوئی نوٹس ہی نہ لیا جائے، دوسرا طریقہ یہ نکالا گیا کہ آرٹسٹ اور اس کے آرٹ کی سرپرستی کی جائے، سماج یا سوسائٹی کے اس دوسرے طریقۂ کار کا مقصد بڑا خطرناک ہے اور یہ کہ 'سرپرستی' کے ذریعے تخلیقی شعلگی کو بجھادیا جائے اور آرٹسٹ کو انعام و اکرام کے احسان سے

سماج کا 'خادم' بنالیا جائے، میں نے اس سرپرستی کے ہاتھوں کئی آرٹسٹوں کی موت ہوتے دیکھی ہے، اس کے برخلاف اگر سماج، آرٹ اور آرٹسٹ کے تئیں لاتعلقی اور نظر انداز کرنے کا طریقۂ کار اختیار کرتا ہے تو یہ رویہ آرٹسٹ کے سچے تخلیقی رویے کو اور طاقتور بناتا ہے اور اس میں ناپسندیدہ خارجی عوامل کے خلاف احتجاج اور نکتہ چینی کو فروغ دیتا ہے''۔

ستیش گجرال کا خیال ہے کہ آرٹسٹ کے فن کی پذیرائی اور اعتراف اور 'پذیرائی' کبھی تقدیر اور کبھی چانس کی مرہونِ منت ہوتی ہے، وہ لوگ جو بہت زیادہ 'فروخت' ہوتے ہیں ان کے یہاں یہ پذیرائی یا مقبولیت ایک رنگی اور جمود پیدا کردیتی ہے اور وہ 40 برس تک وہی Paint کرتے رہتے ہیں جس کی خریدنے والوں میں مانگ ہوتی ہے، 'فیشن ایبل' بن جانے والا آرٹ اپنے زوال کی خبر بن جاتا ہے، جب جب کسی اسٹائل کو مقبولیت یا شہرت ملنی شروع ہوئی، اسے ستیش نے پتھر کی طرح پھینک دیا کیونکہ ''میرے خیال میں جس آرٹ کو سوسائٹی قبول کرنے لگے وہ آرٹ نہیں ہوتا۔ جدید ہندوستان میں آرٹ کے فروغ کی بات کرتے ہوئے ہمیں ماضی کی طرف دیکھنا ہوگا۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد ہندوستان میں مغرب کی جہاں اور خبریں آنے لگی تھیں، وہاں آرٹ کے بارے میں بھی کچھ خبریں ملنے لگی تھیں، مصوری کی ایسی خبروں اور رجحانات سے ہمارے کچھ آرٹسٹ واقف ہوتے جارہے تھے، نتیجے میں انھوں نے ایک پروگریسو آرٹسٹ گروپ کی بنیاد ڈالی، اُس کے پس پردہ کوئی خاص مقصد کارفرما نہیں تھا وجہ اصل یہ تھی کہ اس زمانے میں آرٹ کی بساط پر کمیونسٹوں کا قبضہ تھا، اس موڈرن آرٹ سے قبل آرٹ کا 'بنگالی اسکول' ایک فیشن بنا ہوا تھا۔ موڈرن آرٹ کا فروغ اصل میں سوسائٹی میں فرد کی آزادی کی علامت بن کے اُبھرا، آرٹسٹ کے تخلیقی اظہار کی اس انفرادی آزادی کے پس پردہ اپنی زبان اور لہجے میں بات کرنے کی نفسیات اور خواہش کارفرما تھی، جبکہ اس وقت کا روایتی اسکول ایک جیسے رنگوں کے ساتھ ایک ہی طرح کی تصویریں بنارہا تھا، موڈرن آرٹ اس سے انحراف کی ایک سرگزشت ہے۔

مجھے آرٹسٹ ایف. این. سوزا کی اس بات سے اختلاف ہے کہ موڈرن آرٹ کے نمونوں کو میوزیم میں جگہ ملنی چاہیے، میں سمجھتا ہوں کہ اس طرح کی باتیں، بے معنی اور

حماقت آمیز ہیں، میری دلیل یہ ہے کہ روایتی آرٹ کے نمونے جو میوزیم میں رکھے جا رہے ہیں وہ خاصے پرانے ہیں اور اس لائق ہیں کہ انھیں 'میوزیم' کے حوالے کر دیا جائے، موڈرن آرٹ کی عمر ابھی مشکل سے چالیس برس کی ہوئی ہے اس اسٹائل میں Paint کرنے کا عمل ابھی پوری طرح جاری ہے، یہ موڈرن آرٹ صرف بڑے شہروں میں مروّج ہے اور اس کو Appreciate کرنے والے بھی گنتی کے ہیں، ایف. این. سوزا نے تو ہمارا ساتھ چالیس برس ہوئے چھوڑ دیا تھا، وہ مغرب کی طرف دیکھتے رہے تھے، جب مغرب نے انھیں رد کر دیا تو اب وہ پھر واپس وطن لوٹ آئے ہیں اور ان کے کینوس کو اب ہندوستان یاد آنے لگا ہے۔

میرے خیال میں آرٹسٹ عام طور سے سیاسی نظریات میں یقین نہیں رکھتے اور جو رکھتے ہیں وہ آرٹسٹ نہیں ہوتے کیونکہ ہر آرٹسٹ اپنی ذات میں خود ایک 'ازم' ہوتا ہے۔ اُس کی ذات سے سوچ اور فکر کے اَن گنت چشمے پھوٹتے ہیں۔ یہ صحیح بھی ہے کہ ہم سب انسان بھی ہیں اور بطور انسان زندگی میں چیزوں کو پانے کی فطری خواہشات بھی رکھتے ہیں، جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے میرے یہاں وہ تخلیقی اضطرار اپنی پوری شدت اور توانائی کے ساتھ موجود ہے، حالانکہ نہ مجھ پر 'اعتراف' کے پھول برسائے گئے اور نہ ہی شہرت اور مقبولیت نے بڑھ کر میرا خیر مقدم کیا! ستیش گجرال کے اپنے عصر کی مصوری اور اپنی مصوری اور اپنے تخلیقی موقف کے بارے میں اس تفصیلی وضاحت کے بعد اب بات کریں ان کی اک سیریز کی۔

'جلی ہوئی لکڑی'

ستیش گجرال نے پچھلے دنوں اپنی ایک نئی سیریز 'جلی ہوئی لکڑی' کی نمائش کی، یہ نمائش پہلی بار جنوبی ہندوستان میں (ساکشی گیلری، بنگلور) میں ہوئی، اس نمائش کی خصوصیت یہ تھی کہ ستیش گجرال نے لکڑی کو تراش خراش کے اور اس پر تزئین کاری کرکے اسے گنیش کی علامتی شبیہوں میں ڈھالا تھا۔ ستیش گجرال کا کہنا تھا کہ وہ لکڑی کو تراش کے اور اس کو سنہری رنگ سے صیقل کرکے جو Image بنا رہے ہیں وہ ان کے اس نوعیت کے پچھلے کاموں سے خاصے مختلف ہیں۔ لکڑی سے تراشے گئے ان Images کو سرسری طور سے

دیکھنے سے لگتا ہے جیسے لکڑی کو جگہ جگہ ۔ سے جلایا گیا ہے اور پھر اُن جلے ہوئے حصوں کو تراش اور آرائش کے ذریعے مختلف Images میں بدل دیا گیا ہے۔ بنگلور والی نمائش میں لکڑی سے تراشی ہوئی شبیہوں یا اشکال میں گنیش کی شبیہ بے حد معنی خیز اور دلکش تھی، یہ حقیقت ہے کہ گنیش کا امیج ہندوستانی آرٹسٹوں کو ہمیشہ ہی پیکر سازی کے لیے للچاتا اور اُکساتا رہا ہے۔
ستیش گجرال کو ہندوستان کا متلون مزاج پینٹر کہا جاتا ہے، یہ اس لیے بھی کہ وہ کسی ایک آرٹ Form پر ٹک کر نہیں رہتے کبھی وہ پینٹنگ بناتے ہیں تو کبھی مجسمہ سازی کو اپنا لیتے ہیں، کبھی Murals بناتے ہیں تو کبھی مکانوں اور عمارتوں کی تعمیر کے لیے ان کے نقشے بھی بنا دیتے ہیں۔ نیشنل آرٹ گیلری کے لیے جب ان کے تھری ڈائی مینشنل پینٹنگس کو خریدا گیا تو اس پر خاصی تنقید ہوئی تھی۔ وہ جب اپنی سوانح میں پروگریسو آرٹسٹ گروپ PAG کے تخلیقی زاویے اور نظریے پر نکتہ چینی کرتے ہیں تو ان پر الزام آتا ہے کہ وہ بے خبر اور لاعلم پینٹر ہیں۔ ستیش گجرال ان پینٹروں سے شدید اختلاف رکھتے ہیں جو مارکٹ کی مانگ کے مطابق پینٹ کرتے ہیں اور کوئی الگ اور بالکل نئی اور اوریجنل پینٹنگ بنانے سے گریز کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ بعض پینٹر اپنی پہلی پینٹنگ کے بعد ہی بنجر ہو گئے اور وہ زندگی بھر اپنی پہلی پینٹنگ سے کچھ بھی مختلف اور اوریجنل یا الگ بنانے میں کامیاب نہیں ہو سکے۔ ان پینٹروں میں بڑی یکسانیت ہے اور یہ سب اپنی بقا کے لیے شعبدے بازی کا سہارا لیتے ہیں۔ ستیش گجرال نے یہ بات کئی بار کہی ہے کہ وہ کسی بھی اسلوب یا موضوع کے اسیر ہو کے نہیں رہ سکتے۔ ستیش نے جو اپنی سوانح لکھنے میں مصروف ہیں، ایک انٹرویو میں اپنے ان معاصر پینٹروں پر خاصی تنقید کی ۔۔۔ جو بمبئی کے جے جے اسکول آف آرٹس میں ان کے ساتھ تھے، ان کے معاصرین کا یہ گروپ پروگریسو آرٹسٹ گروپ PAG کہلاتا تھا جس میں حسین، ایس. ایچ. رضا، گئی ٹونڈے، سوزا، کرشن کھنہ جیسے پینٹر شامل تھے۔ ستیش گجرال کا زاویہ یہ ہے کہ ہندوستان کا جدید آرٹ وہ ہے جو بنگالی اسکول آف آرٹس کی دین ہے جبکہ پروگریسو آرٹسٹ گروپ کا کہنا یہ تھا کہ ماڈرن آرٹ تو ان کے گروپ کی دین ہے۔
ستیش نے بمبئی کے جے جے اسکول آف آرٹ میں داخلے سے قبل لاہور میں

Hohn Lockwood Kipling کے قائم کردہ آرٹ کے اسکول میں بھی تعلیم حاصل کی تھی۔ کپلنگ کے قائم کردہ اسکول میں آرٹ کی ہندوستانی روایتوں کا خصوصی خیال رکھا گیا تھا اور اسی کی روشنی میں نصاب بھی مرتب کیا گیا تھا۔ یہیں ستیش گجرال نے مٹی کے ماڈل بنانے اور مجسمہ سازی کی تربیت حاصل کی تھی۔ ستیش جب دس سال کے تھے تو ایک حادثے میں ان کی ٹانگ بُری طرح زخمی ہوگئی تھی جس کے نتیجے میں ان کی سماعت جاتی رہی، وہ کافی عرصے تک بستر پر ہی پڑے رہے۔ ان کے والد جو بنیادی طور پر سیاست کے آدمی تھے، انھوں نے بیٹے کی تنہائی کو دیکھتے ہوئے اس کے جی کو بہلانے کی خاطر اسے رنگ، پنسل، کاغذ اور کتابیں دے دیں۔ اسی زمانے میں ستیش گجرال نے پینٹنگ میں دلچسپی لی اور غالب، اقبال کو بھی پڑھا۔ لاہور کے بعد ہی وہ بمبئی کے جے جے اسکول آف آرٹ میں آئے تھے، لیکن وہ یہاں سے اپنے وطن جہلم لوٹ گئے، یہ وہ زمانہ تھا جب ملک تقسیم کی آگ میں جل رہا تھا۔ ستیش گجرال کشت وخون کے اس خوف ناک منظر کو عملی طور سے بھگت بھی رہے تھے اور محسوس بھی کررہے تھے۔ تقسیم کے المیے نے پینٹر ستیش گجرال پر بڑا گہرا اثر ڈالا، اس تقسیم نے گجرال کو اپنے ظاہر کے ساتھ ساتھ اپنے باطن کو بھی ظاہر کرنے کی تحریک دی۔ ستیش گجرال کی پینٹنگ میں تقسیم کا المیہ کئی برس تک حاوی رہا اور وہ ان کی پہچان بھی بن گیا۔ لیکن پھر ستیش نے اپنا اسلوب، اپنا موضوع اور اپنا رنگ بھی بدلا۔ دہلی ہائی کورٹ اور ورلڈ ٹریڈ سنٹر نیویارک میں Murals بنائے، اس کے بعد مجسمہ سازی کی اور پھر Architecture کو اپنایا۔ ستیش جب ان اسالیب سے بھی اوب گئے تو انھوں نے مٹی، دھات، لکڑی کو استعمال کرنا شروع کردیا۔ پیپر ماشی Cramics پیپر Collage گلاس اور ٹیری کوٹا جیسے فارم بھی استعمال کیے۔ ستیش گجرال کا کہنا ہے کہ جب بھی ان کا کوئی اسلوب مقبول ہونے لگتا ہے وہ اسے ترک کرکے کوئی دوسرا فارم اپنا لیتے ہیں اس طرح کی تبدیلی ان کے تجارتی مفادات کو نقصان پہنچاتی ہے لیکن وہ ایک متلوّن مزاج بے چین و مضطرب پینٹر کے طور پر اپنی پہچان سے شرمندہ نہیں ہوتے۔

جنوبی ہند میں 'جلی ہوئی لکڑی' سیریز کی نمائش نئے نئے اسالیب کو اپنانے کی خواہش

سے عبارت ہے۔ یہ Sculpted حصے سیاہ پینٹ کیے گئے ہیں اور پھر انھیں چمڑے کے ٹکڑوں سے سنوارا گیا ہے اور شعلہ بار دھونکنی سے ان ٹکڑوں کو جلایا اور جھلسایا گیا ہے، اس کے بعد اس پر سنہری کوٹ کیا گیا ہے تا کہ ایک سنہری رنگ کی دیوی یا دیوتا کا امیج ابھر کے آئے۔ ستیش گجرال کا کہنا ہے جب ہم کسی پرانے مجسمے کو دیکھتے ہیں تو اس میں کہنگی اور خستگی ضروری ہے، ایسے کہنہ یا خستہ مجسموں کی دید ہمارے اندر ماضی کے خرابوں کا احساس جگاتی ہے۔

ستیش گجرال میوزیم

مصور ستیش گجرال اِن دنوں اپنے مصوری اور کئی طرح کی ہیئتوں میں صورت پذیر ہونے والے فنی نمونوں کو محفوظ رکھنے اور انھیں شائقین کی دید کا محور بنانے کے لیے ایک میوزیم بنانے میں مصروف ہیں۔ ستیش گجرال کی ایک لمبے عرصے پر محیط مصوری اور مجسمہ سازی اور اُن سے الگ دوسری ہیئتوں میں اُنھوں نے جو کچھ اب تک بنایا ہے اور جو ابھی اُن کے ذاتی Collection میں محفوظ ہے اُسے وہ اس طرح مجوزہ میوزیم میں رکھنا چاہتے ہیں تا کہ اُن کے فنِ مصوری کے عہد بہ عہد مصورانہ عمل اس کے ارتقا، تبدیلیوں اور رنگوں کے ساتھ ساتھ لکڑی اور مختلف دھاتوں اور ہیئتوں میں اُن کے فنی اظہار اور اُن کی معنویت کا علم ہو سکے۔ ستیش گجرال کے فن سے دلچسپی رکھنے والوں کو یہ اضطراب تو ہمیشہ رہا کہ وہ جانیں کہ ہمارے عہد کا یہ ممتاز اور بڑا پینٹر کن موضوعات کو پینٹ کرتا رہا ہے اور وقفے وقفے کے اس کے موضوعات کیا تھے اور انھوں نے کب اور کس Form میں اپنے خیالات کی صورت گری کی تھی۔

ستیش گجرال نے اپنے میوزیم کی ڈیزائن کے لیے ایک ایسے Architect کو تلاش کر لیا ہے جو میوزیم کے ڈیزائن اور اس کی عصری ضرورتوں سے واقف ہے، ستیش گجرال نے یہ بھی وضاحت کی کہ انھوں نے کمرشیل آرٹ گیلریوں کو اپنے آرٹ کے نمونے فروخت نہیں کیے اس لیے انھوں نے اپنے فنی سرمایے کو اپنے ہی پاس رکھنا پسند کیا وہ چونکہ تعداد میں کافی ہو گئے ہیں اس لیے کوئی کشادہ جگہ خرید کر اس ساری متاعِ دل و جاں کو میوزیم میں محفوظ کر دیا جائے، ہم اپنے قومی ورثے کی حفاظت بھی تو اسی طور کرتے ہیں۔

منجیت باوا

اِن دنوں زیادہ تر آرٹسٹ مارکٹ کے تقاضوں کے پیش نظر ہی پینٹ کرر ہے ہیں۔ وہ اپنی پینٹنگ کے جانے پہچانے اسلوب سے انحراف یا پھر موضوعات کے تنوع کو اپنانے سے گریز کرتے ہیں، اس سلسلے میں جو چند استثنائی نام ہیں ان میں ایک نام آرٹسٹ منجیت باوا کا ہے۔ ابھی حال ہی میں منجیت باوا نے جانوروں کی ایک سیریز پینٹ کی ہے، آئل کلر میں بنی ان تصویروں کی نمائش کرتے ہوئے باوا نے بتایا کہ تیرہ چودہ سال کی عمر سے ہی جب وہ ابانی سین کی نگرانی میں رنگوں کو استعمال کرنے کی تمیز وتہذیب سیکھ رہے تھے انھیں جانوروں کے اسکیچ بنانے سے دلچسپی رہی ہے۔ جانوروں کی ایک پوری سیریز بنانے اور ایک مقصد کے تحت ان کی نمائش کرنے کی تحریک انھیں مینکا گاندھی سے ملی تھی جو ایک دن اُن کے اسٹوڈیو میں آئی تھیں اور جانوروں کو پینٹ کرنے سے باوا کی غیر معمولی دلچسپی دیکھ کر انھوں نے باوا کو جانوروں پر نئی سیریز بنانے کا مشورہ دیا جن میں کچھ کو 'آکشن' کرنے کے خیال سے بھی پینٹ کیا گیا۔ اس نئی سیریز کے بنانے کا خیال آتے ہی باوا نے بندروں، کتوں، گائے، بیل اور بلّیوں کا قریبی مشاہدہ شروع کردیا، جانوروں کی عادتوں اور خصلتوں کے اس قریبی مشاہدے سے مختلف جانوروں کے 'زندگی آمیز' اسکیچ بنانے میں بڑی مدد ملی، باوا نے بتایا:

''شیر کے دو سو اسکیچ بنانے کے باوجود صرف دو اسکیچ ہی بہت اچھے بن سکے کہ شیر کو ٹھہری ہوئی حالت میں دیکھنے کا موقع شاذ ہی ملتا ہے۔ وہ ہمیشہ چلتا پھرتا یا پھر پنجرے میں ٹہلتا رہتا ہے۔ میں نے ستر اسّی کے قریب کینوس بھی خراب کیے کہ میں 'خوب تر' بنانے کے درپے تھا اور جب تک میں کسی جانور کی شبیہ اس کی تمام تر خصلتوں اور 'پہچان' کے ساتھ بنانے میں کامیاب نہیں ہو گیا میں نے اس کا مشاہدہ یا تعاقب بند نہیں کیا۔''

باوا کے خیال میں آرٹسٹ کو اپنے موضوع اور اسلوب کو بدلتے رہنا چاہیے۔ عجب نہیں کہ اس طرح کی کوشش میں کب کون سا موضوع اور اسلوب ابرِ نیساں کا قطرہ بن جائے اور گہرِ تابناک بننے کی بشارت دے دے۔ ''مجھے جو چیز بھی انسپائر کرتی ہے میں اسے اپنے ذہن اور برش کی گرفت میں لینے کی مخلصانہ کوشش کرتا ہوں کہ رنگ کا یہ میڈیم میرے لیے ہمیشہ ایک چیلنج کی صورت میرے سامنے کھڑا رہتا ہے۔ میں نے جب میتھولوجی کو آئل میں پینٹ کیا تھا تو مروّجہ متھوں سے گریز کرتے ہوئے اپنے مصورانہ ذہن کو رہنما بنایا تھا مثلاً جب میں نے کرشن کی شبیہ بنائی تھی تو انھیں روایتی کہانی کے مطابق مکھن کھاتے ہوئے پینٹ کرنے کے بجائے انھیں کیلا کھاتے ہوئے دکھایا تھا کہ کرشن میرے نزدیک ماضی کا متھ ہونے کے ساتھ ساتھ وہ جدید حیثیت کا سمبل بھی ہے۔ میری اس نوعیت کی پینٹنگ کو لوگوں نے دیکھا تو وہ چونکے تھے مگر میرا مقصد چونکانا نہیں تھا، ماضی کو حال کی نگاہ سے دیکھنے اور دماغ اور دل کو نئے تصورات اور ایک نئی سوچ سے آمنا سامنا کرنے کا حوصلہ دینا تھا۔''

مختلف جانوروں سے متعلق باوا کی 21 آئل پینٹنگس میں سے 11 پینٹنگس وہ تھیں جن کو آکشن کر کے جانوروں کے لیے ایک موبائل وین خرید مقصد تھی۔ باوا کے خیال میں ایسے فلاحی اور مقصدی کام اور پروجیکٹ کے لیے ہمارے آرٹسٹوں کو آگے آنا چاہیے۔ جانوروں کے قریبی مشاہدے کے دنوں میں باوا نے محسوس کیا کہ بندر، بلّی، کتے، شیر، بیل، گائے کا قُرب نہ صرف آپ کو ایک نئی زبان سننے کی مسرتیں عطا کرتا ہے بلکہ آپ تجربے اور مشاہدے کی ایک عجیب و غریب دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ انھوں نے ایک واقعے کا حوالہ دیتے ہوئے بتایا کہ ''ایک بار میری پانچ سالہ بچّی نے ایک عجیب فرمائش کردی کہ میں ایک 'ہنستا ہوا شیر'

بھی بناؤں، ایسی پینٹنگس بنانے کے لیے مجھے شیر کے کیسے ناز ونخرے اور کتنی بار چڑیا گھر جانا پڑا اس کا کوئی حساب نہیں۔ ایک بار میری اسی بیٹی نے بین بجاکر سانپ کا ناچ دکھانے والے سپیرے کے بڑے سے سانپ کو چھوتے ہوئے اس نے میری انگلیاں اور ہتھیلی بھی سانپ کی پشت پر رکھ دی تھی، میں نے آہستہ آہستہ اپنی بیٹی کی ننھی ننھی انگلیوں کے ساتھ ساتھ جب سانپ کی پشت پر اپنی انگلیوں کو پھسلتے ہوئے محسوس کیا تو مجھے سانپ کی جلد کے لمس سے اور اس کے Texture کا ایک عجیب ہیجان خیز احساس ہوا تھا۔ حسین انسانی چہروں اور جسموں کی طرح بعض جانوروں میں بھی ماڈل بننے کی بے پناہ کشش ہے، مثلاً گھٹنوں بیٹھے بیٹھے جگالی کرتی ہوئی گائے آپ کو اپنے بھرپور مشاہدے کا موقع دیتی ہے اور آپ اسے پینٹ کرتے ہوئے ایک عجیب خوشی کا احساس کر سکتے ہیں۔ پینٹر منجیت باوا کے خیال میں جانوروں کی آئل پینٹنگس بناتے ہوئے جن رنگوں کو زیادہ بولتا ہوا اور ترسیل کرنے والا محسوس کیا جاسکتا ہے وہ قدرتی رنگ ہیں جیسے براؤن، گرے، گرین اور بیگنی۔ باوا کے برش اسٹروک بڑی نازک لائنوں کو بناتے ہیں تاکہ جب تصویر مکمل ہو تو دیکھنے والا کتے کی اوپری بالوں والی کھال کی نرمی اور فر والی جلد کی ملائمت کو محسوس کر سکے۔ باوا کا خیال ہے کوئی بھی پینٹر خواہ وہ پکاسو ہو یا پال کلے، اپنے آبجیکٹ پر غیر معمولی محنت کیے بغیر اسے پینٹ نہیں کر سکتا۔ باوا ایک ایسے تخلیقی عمل کے قائل ہیں جب رنگوں کو ہاتھ میں لے کر کینوس کا سامنے کرنے سے پہلے وہ اپنے عمل کو اسکیچ کے مرحلوں میں صاف اور واضح کر لیتے ہیں اور اسی طرح انھیں پینٹ کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔

باوا کہتے ہیں ''میں اس بات کو نہیں مانتا کہ آرٹ کے حوالے یا ذریعے سے کوئی انقلاب لایا جاسکتا ہے۔ آرٹ کا میڈیم بیداری لانے والا میڈیم نہیں ہے، اس میڈیم کا مقصد تفننِ طبع ہے، اس کا مقصد زندگی میں مسائل پیدا کرنا نہیں۔ انقلاب یا بیداری لانے کے لیے آپ کو کسی اور میڈیم کی طرف دیکھنا ہوگا''۔ ابھی کچھ دن پہلے منجیت باوا نے پھر ایک بار آرٹ گیلریوں میں اپنے فن کے تعلق سے ایک نئی گفتگو کی تحریک دی جب ان کی بنائی تیس تصویروں پر لکھی گئی شاعر پرتیش نندی کی نظمیں نمائش کے لیے CCA گیلریز میں

آویزاں کی گئیں۔ موسیقاروں، رقاصوں اور تھیٹر کی دنیا میں تو دو طرح کے تخلیقی اسالیب کے درمیان اشتراک نئی بات نہیں لیکن مصوری کی دنیا میں ایسا شاید پہلی بار ہوا کہ پہلے تصویر نے جنم لیا اور پھر اس تصویر کی کوکھ سے نظم نے، کیونکہ نظم یا شعر پر تصویر بنانے کی روایت تو نئی نہیں ہے۔ منجیت باوا کی بنائی ڈرائنگس کے سفید خالی Space میں پرتمیش نندی نے اپنے ہاتھ سے اپنی چھوٹی چھوٹی بڑی تیکھی اور معنی خیز تازہ نظمیں لکھی ہیں۔ اس اشتراک کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ باوا نے نظموں کے زیریں آہنگ کو رنگوں میں نمایاں کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

منجیت باوا سے ہمیں کئی بار ملنے، اُن کے اسٹوڈیو جا کر انھیں پینٹ کرتے ہوئے دیکھنے اور رنگوں کے چھینٹے کینوس پر ڈالتے ہوئے اچانک ایک گہری سوچ میں ڈوب کر کینوس پر بنے ہوئے کو دیر تک دیکھتے ہوئے پایا ہے۔ 1994 میں جب انھیں مدھیہ پردیش کے سابق وزیرِ اعلیٰ دگ وجے سنگھ کی طرف سے بھوپال بھارت بھون، روپانکر نامی میوزیم کی سربراہی کی پیشکش ہوئی تھی تو وہ ٹرائبل، Folk اور معاشر آرٹس کے فروغ کے لیے بنائے گئے بھارت بھون بھوپال جانے کی غیر یقینی صورتِ حال سے دوچار تھے، مسئلہ وہی تھا فنون کی مختلف ہیئتوں اور صورتوں کے تحفظ کے سلسلے میں سرکار کا پُرخلوص ہونا یہ بات اُن کے آرٹسٹ کی نگاہ میں بڑی حد تک مشکوک تھی انھیں خدشہ تھا کہ وہ جس طرح فنون کی حقیقی سرپرستی کی فضا بنانا چاہتے ہیں کیا ریاستی سرکار کی ویسی ہی دلچسپی انھیں حاصل ہو سکے گی۔

ایک سوال کے جواب میں انھوں نے انترا دیوسین سے کہا تھا ''ذہن میں بہت سے پروگرامس ہیں ہم ٹرائبل فنون کو ترجیح دینا چاہتے ہیں اور یہ بھی چاہتے ہیں کہ ان فنون میں نمایاں پہچان رکھنے والے فنکار وہاں آتے جاتے ہیں تاکہ معاصر اور دیگر فنون والوں کے ساتھ ان کا رابطہ بنے''۔ باوا کا خیال تھا کہ بھارت بھون کے جو تین بڑے گنبد ہیں ان میں سے دو گنبدوں کو ٹرائبل آرٹ کے آرٹسوں سے اور بیچ کے گنبد کو معاصر آرٹ کے پینٹروں سے پینٹ کرایا جائے۔ بھارت بھون کی سربراہی کو قبول کرتے ہوئے باوا کی یہ سوچ بڑی واضح تھی کہ فنون کے ایسے مرکزوں اور اداروں کو سیاست کی دخل اندازی سے پاک صاف رکھا جائے۔

مصورانہ عمل کی سرگرمی میں باوا پر دو سال سے زائد کا عرصہ ایسا بھی گزرا جب ان کا برش کچھ بھی بنانے سے کترانے لگا تھا، اپنی اس تخلیقی خشک سالی کے دنوں میں باوا صرف Sketches بناتے رہے تھے، انھوں نے ان میں سے کچھ اپنے مشفق مصور دوست جے سوامی ناتھن کو دکھائے تو انھوں نے اُن پر ایک نظر ڈال کر ایک طرف رکھ دیا اور مشورہ دیا کہ جب کینوس سے اُن کا رشتہ بحال ہوجائے تو وہ ان کے پاس آئیں، انھوں نے سوامی ناتھن کے مشورے کا احترام کیا اور پھر پینٹ کرنا شروع کردیا۔ باوا کی تخلیقی زندگی میں سوامی ناتھن کا درجہ ایک رہنما دوست اور رفیق کا تھا اور مصوروں کی طرح باوا میں بھی مختلف مقامات پر جہاں ان کے کسی قدر زیادہ دنوں تک قیام کرنے کے امکان ہوتے وہ وہاں اپنا اسٹوڈیو بنا لیتے، باوا نے بھارت بھون کی سربراہی کو قبول کرتے ہوئے اپنے لیے اسٹوڈیو کی جگہ کی شرط بھی لگائی تھی ڈلہوزی میں بھی ان کا اسٹوڈیو تھا، دہلی میں ایک زمانے میں ان کے پاس امپریل ہوٹل میں ایک مستقل اسٹوڈیو تھا۔ اپنی عملی زندگی کا آغاز کرنے والے باوا نے پہلے پہل ماڈلنگ کو اپنایا اس وقت ان کے بھائی من موہن باوا امریکن ایمبیسی میں گرافک آرٹسٹ تھے، منجیت نے اپنے بھائی کی سرپرستی میں نیشنل اسکول آف آرٹس میں داخلہ لیا اور یوں باوا کے رنگ اور کینوس، لائن اور Space کے رموز و علائم جاننے کا آغاز ہوا اور تب ہی انھوں نے پھر اپنی اس بات کو دُہرایا کہ آرٹسٹ پیدا نہیں ہوتا اور نہ ہی یہ کوئی الہامی عطیۂ الٰہی ہے، اپنی اس تربیت کے ابتدائی دنوں میں باوا کو معلوم ہوا کہ اُن کی ڈرائنگ کمزور ہے اور اسے بہتر ہونا ہے اس مرحلے پر باوا کو اپنے پہلے استاد ابانی سین کی رہنمائی حاصل ہوئی، انھوں نے نشانہ بنایا کہ باوا کو اپنی ہر ڈرائنگ زیادہ سے زیادہ بیس منٹ میں مکمل کرلینی چاہیے۔ ابانی سین نے بار بار ایک ہی طرز کی ڈرائنگس بنانے کی خوب مشق کرائی تاکہ کینوس پر ان کے برش کا تحرک تیز تر ہوجائے۔ ابانی یہ بھی کرتے کہ وہ دہلی کے مختلف مقامات پر انھیں لے جاتے اور کسی پیڑ کے سائے میں پُرسکون انداز میں جگالی کرتی ہوئی گائے کو پینٹ کرنے کی تحریک دیتے۔ اسکول اور آرٹ کے ایک استاد راجیش مہرہ کو بھی باوا نہیں بھولتے تھے جنھوں نے اسکول آف آرٹ سے دو سال کا کورس کرنے کے بعد انھیں مشورہ

دیا تھا کہ وہ اپنے اردگرد کی زندگی کا مشاہدہ کریں، خوب گھومیں اور کسی ایک ہیئت اور اسلوب کے قیدی بن کر نہ رہ جائیں۔ باوا انگلینڈ میں تھے تو انھوں نے وہاں اسکرین پینٹنگ بھی کی اور ششیکھر کپور کی فلم 'بینڈٹ کوئن' کے پوسٹر بھی بنائے۔ 1964 میں باوا نے سڑک کے راستے انگلینڈ تک سفر کیا اور ٹریکنگ کرتے ہوئے اٹلی، یونان، اسپین اور پڑوسی ایران کی سیر بھی کرڈالی۔ ایک بار موڈ بنا تو تھیٹر میں بھی دلچسپی لینے لگے، اودے پرکاش کے 'ترکش' اور 'کاکیشین چاک سرکل' میں ایم کے رعنا کی ہدایت میں رول بھی کیا۔ فلوٹ، ڈھولک، طبلہ، ہارمونیم سے جی بہلانے کے عادی باوا پورے انسانی جسم کو ایک سمفنی اور Rhythm سے تعبیر کرتے تھے۔ 1974 میں ان کی بنائی تصویروں کی پہلی نمائش ہوئی تھی، اس نمائش نے انھیں اس تذبذب میں ڈالا کہ وہ خود اپنی پینٹنگس کی قیمتوں کا تعین کیسے کریں؟ کیونکہ انھوں نے مصوری کو اس لیے اپنایا تھا کہ وہ ایک فرد اور ایک تنہا شخص کا تخلیقی عمل تھا جس میں کسی دوسرے کی مداخلت اور شرکت ضروری نہ تھی، یہ ان کے نزدیک ایک طرح کی سادھنا اور عبادت تھی جو فرد کے شخصی اظہار سے نمو پاتی ہے۔ باوا کے نزدیک مصوری 'سکون' دینے والا عمل تھی جس کا حصول کسی اور ذریعے سے ممکن نہ تھا، ان کے نزدیک تصویر بنانے کا عمل خود اپنے آپ سے سوال جواب کرنے اور اپنا احتساب کرنے کا بھی ایک عمل تھا، رنگ ان کے اظہار کو کینوس پر زبان دیتے وہ پُرتشدد رنگوں کا استعمال بھی کرتے۔ ان کے بنائے ہوئے اشکال کینوس پر متحرک نظر آتے تھے یہ ایک ایسی خوبی تھی جو باوا کی بنائی اشکال کے ساتھ ہی مخصوص تھی۔ ان کے پسندیدہ رنگ تھے Violets، Pinks اور Yellows باوا اپنے اسلوب کے بارے میں Cotemporary Avant Garde کی اصطلاح استعمال کرتے تھے، اسے یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ باوا کی مصوری، فطرت پرستی اور مائیتھالوجی کا امتزاج تھی، انھوں نے اگر ایک طرف مہابھارت اور گیتا سے فیضان پایا تو صوفیانہ شاعری بھی ان کے مصورانہ عمل کا حصہ بنی ان کے مصورانہ عمل کی سب سے بڑی خوبی یہ بھی ہیں کہ ان کی تقلید/تتبع یا ان کی نقل کرنے والے سامنے نہ آسکے، ان کے مصورانہ عمل کو دہرانا کسی اور کے لیے ممکن نہ ہو پایا۔ فروری 2004 میں جب انھوں نے شیر

اور شیرنی اور ایک لڑکی پر اپنی نئی چودہ پینٹنگس کی نمائش کی تھی تو ان کے برش کی خلاقیت اور رنگوں کا حسن اپنے عروج پر تھا۔ میرے خیال سے منجیت باوا کی پینٹنگس کے بارے میں یہ رائے حرفِ آخر ہے:

A fine balance between abstraction and figuration.

تجریدیت اور اشکال سازی کے اس تبصرے کے بعد باوا کی یہ رائے بھی ان کی مصوری کے محرکات کو سمجھنے کے لیے بڑی معاون ہے:

I paint for the sake of enjoying the eternal bliss of life...
I look for harmoney in goats, coews, friskys

دھوری (پنجاب) میں پیدا ہونے والے باوا کے باقی ماندہ مصورانہ عمل کی نمائش ان کی بیٹی بھاونا اور بیٹے روی باوا نے ان کے انتقال کے تین سال بعد اگست 2011 میں وڈیرہ آرٹ گیلری کی مدد سے انڈیا ہیبیٹ سنٹر دہلی کی وژول آرٹ گیلری میں "Let's Paint the Sky Red" کے عنوان سے کی تھی، اس کے لیے انھوں نے باوا کے پچاس ایسے نمونے شامل کیے تھے جو پیپر ورکس، سیری گرافس اور منی ایچرس پر مبنی تھے۔

O

کے۔ جی۔ سبرامنین

یہ صحیح ہے کہ ممتاز پینٹر کے۔ جی۔ سبرامنین کا شمار ممبئی کے پروگریسو آرٹ گروپ میں نہیں ہوتا۔ ان کی ابتدائی تربیت گاہ شانتی نکیتن تھی۔ یہ درس گاہ ہندوستانی علوم وفنون کے سلسلے میں ایک خاص اور امتیازی زاویۂ نظر کی حامل تھی۔ اس تربیت گاہ میں سارا زور ہندوستانیت اور اس سے مربوط اس نشاۃ ثانیہ پر تھا جس کی گونج ہمیں مصوری کے حوالے سے رابندرناتھ ٹیگور کے مصورانہ عمل اور اس کے زیر اثر بنود بہاری مکرجی، نند لال بوس اور رام کنکر Baij کے مصورانہ عمل میں بھی ملتی ہے۔ سبرامینن کے ان اثرات کی واضح قبولیت کے باوجود فنون کے تعلق سے ان کے ذہن میں ایک ایسی کشادگی تھی جو اپنے عصر سے باخبر رہتے ہوئے اس کے رویوں اور رجحانوں کو کرنے کے لیے بھی ذہنی طور پر آمادہ رہا کرتی تھی۔ اگر 1950 اور 1960 کی دہائی کے سبرامینن کے آرٹ کا تجزیہ کیا جائے تو ان کے یہاں پکاسو اور ہینری Matisse کے اثرات کی نشان دہی دشوار نہ ہوگی۔ سبرامینن کی اس خوبی سے شاید ہی کوئی انکار کرے کہ کسی بھی نوعیت کے عصری اثرات ان کے برش اور کینوس سے چپک کے نہیں رہ جاتے تھے۔ لذیذ اور ذائقہ دار کھانے کی طرح یہ خارجی اور عصری اثرات بھی ان کے فنی مظاہروں میں تحلیل ہو کر دیکھنے والی آنکھ کو پیوند کاری کے

بجائے ایک طرح کی مانوس فضا کا احساس کراتے رہے تھے۔ ان کے آرٹ کے اس دور کے کچھ نمونے جیسے mother and child، women with lamp میں کیوبزم کا اثر نظر آتا ہے لیکن کیوبزم کے مختلف shades سے واقف مصور شناسوں کا خیال ہے کہ سبرامنین کیوبزم کی گہری چھاپ والے 'یورپی عمل' سے مختلف مصورانہ عمل کا تاثر دیتے تھے۔ اگر اُن کی 1988 کی Frog نامی ڈرائنگ کو دیکھیں تو اس پر جاپانی اور چینی کیلی گرافک آرٹ سے فیضان کا احساس ہوگا۔ K.G. Subramanyan کا آرٹ اپنے content میں ریڈیکل ہے جو اپنے مصورانہ اسلوب اور جمالیات میں خاصا کھلا اور کشادگی کا حامل ہے جو آرٹسٹک skills اور اس کے اعلیٰ معیار کو گرنے نہیں دیتا۔ اگر نسبتاً انہماک سے سبرامنین کے مصورانہ عمل کو دیکھا جائے تو احساس ہوگا کہ وہ اشکال پسندی اور غیر اشکالی مصوری دونوں کے حصار سے باہر ہوکر ان ہیئتوں کو اپناتے ہیں۔ وہ کسی مصورانہ عمل کے واضح مقلد نظر نہیں آتے۔ وہ اپنی تخلیقی ندرت اور یکتائی کو رائیگاں ہونے نہیں دیتے۔ انھیں Quintessential ہندوستانی آرٹسٹ کہنا زیادہ صحیح ہوگا۔

سبرامنین کیرالا میں 1924 میں تامل برہمن ماں باپ کے گھر پیدا ہوئے۔ انگریز کے زمانے میں یہ دونوں ریاستیں مدراس پریسیڈنسی کی نگرانی میں تھیں۔ یہ ایک ایسا زمانہ تھا جب ہندوستان اپنے تہذیبی اختلاط کے ساتھ ساتھ نوآبادی انگریز آقاؤں کے کلچر کی دھوپ چھاؤں بھی دیکھ رہا تھا۔ ہندوستان سے باہر کی دنیا میں 1917 کا روسی انقلاب برپا ہو چکا تھا اور ولادیمیر لینن ایشیائی عوام سے نوآبادی نظام سے رہائی اور نجات حاصل کرنے کی تلقین کر رہے تھے۔ روسی انقلاب نے نہ صرف ہندوستان میں قومی آزادی اور خود مختاری کی تحریک چلانے کا حوصلہ دیا بلکہ سوشلزم بطور سیاسی نظریہ اپنانے کے لیے اکسایا بھی۔ ہندوستان اور چین میں کیمونسٹ پارٹیوں کی تشکیل کا آغاز ہو چکا تھا۔ یہ 1920 کی دہائی تھی۔ سبرامنین نے اپنے بچپن اور اسکول کے زمانے میں ایک ایسا دور دیکھا جب زمینداری اور شخصی حکمرانی کے بجائے مکمل آزادی اور خود مختاری کا عوامی مطالبہ ایک قومی تحریک کی صورت اختیار کرتا جا رہا تھا لیکن انگریز ہندوستان میں اپنے قدم جمانے کی ہر ممکن کوشش کر رہا تھا۔ 1919 میں

ہندوستانی عوام کو جلیاں والا باغ میں محصور کر کے ان پر گولیوں کی بارش نے ہندوستان کے آزادی کے جذبے اور اس کی آگ کو اور بھی بھڑکا دیا۔ ٹیگور نے انگریز کا دیا خطاب لوٹا دیا اور اپنے ادارے کے لیے اس کا مالی تعاون لینے سے انکار کر دیا اور وہ جو ہندوستانی ثقافت میں انگریزیت کو راہ ملنے لگی تھی اس کے خلاف آواز اٹھاتے ہوئے ہندوستانیت کو قومی پہچان بنانے کی دعوت دیتے ہوئے دنیا میں مقبول ہوتے ہوئے فنون کے دوسرے اظہاری عمل کو اپنانے کی ترغیب دی۔ شانتی نکیتن، متنوع فنون کے فروغ کا قومی مرکز بن گیا۔ اس فضا سازی میں رام کنکر Baijاور بنود بہاری مکرجی بھی تھے۔ اپنے ان سینئر کی طرح سبرامینن نے بھی اپنے مصورانہ اظہار کے لیے کشادہ نظری اختیار کی اور انھوں نے 1950 میں لندن کا دورہ کیا جہاں انھوں نے پبلو پکاسو اور جارجBracque کی مصوری کی ریڈیکل روایت کو مقلدانہ انداز میں اختیار کیا۔

سبرامینن نے گاندھیائی فکر سے متاثر Susheela Dasra نامی ایک سوشل ورکر سے شادی کی اور وڈوڈرا میں آ کر سکونت اختیار کر لی۔ ان کی یہ سکونت ان کے فنی اظہار میں ایک نئی مصورانہ فکر کی آئینہ دار بنی۔ سبرامینن کو احساس تھا کہ انڈسٹری اور ماس پروڈکشن ہمارے قدیم فنون اور ان کے عوامی مظاہروں کے مواقع نہ صرف کم کر دے گا بلکہ انھیں ہماری ثقافتی ضرورتوں کے دائرے سے بھی باہر کر دے گا۔ اس لیے اپنے قدیم فنون کے تحفظ کی ذمہ داری ان آرٹسٹوں کی ہے۔ جو آج بھی اپنی فنون گاہوں کو سرپرستی کی نگاہ سے دیکھ رہے ہیں۔ سبرامینن کو پسند کرنے والوں کا خیال ہے کہ ان کے دیوی دیوتا اور شیطان صفت پیکر ایک دوسرے کی جگہ لیتے رہتے ہیں۔ انھوں نے عوامی زندگی اور عام آدمی کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو اپنی مصوری میں ترجیح دی۔ ان کے یہاں اگر خوشحال معاشرہ یا اس کے افراد موضوع بنتے ہیں تو ان کا برش کینوس پر کچھ بلیک ہوم کے چھینٹے پر مار دیتا ہے۔

K. G. کے مصورانہ عمل پر لکھتے ہوئے آرٹ کی مبصر گائتری سنہا نے .K.G کے اُس چوتھے Retrospective کا حوالہ دیا ہے جو 2003 کے تیسرے مہینے میں NGMA (نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ) کے زیر اہتمام منعقد ہوا تھا۔ گائتری سنہا کے خیال میں

چوتھی بار کے۔ جی۔ سبرامنین کی 350 تصویروں کے ساتھ Retrospective کا قومی سطح پر انعقاد، کے۔ جی۔ کے لیے ایک ایسا اعزاز ہے جوان کے معاصر پینٹروں بشمول بہاری مکر جی، بے سوامی ناتھن، ایف این سوزا اور یہاں تک کہ ابانندر ناتھ ٹیگور کے حصے میں بھی نہیں آیا۔ چوتھی بار کے۔ جی۔ کے Retrospective کے نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ کی طرف سے اہتمام نے کئی سوال بھی اٹھائے ہیں جیسے K.G. کی واقعتاً انڈین موڈرنزم کی تعمیر اور تشکیل میں کیا حصہ داری ہے؟ گائتری سنہا کے خیال میں K.G. نے اپنے معاصرین کے مقابلے موڈرنزم پر بھی سوال اٹھائے اور اس کے ایجنڈے کو سب سے زیادہ upset بھی کیا۔ 1990-91 میں K.G. نے لکھا تھا:

> I never thought of modernism as a value or manner,
>
> only as a new cultural situation.

آرٹ کے پارکھوں کے خیال میں K.G. کا سب سے اہم کارنامہ یہ ہے کہ اس نے شانتی نکیتن کی Legacy کو ایک واضح زبان دے کر اسے عصری تقاضوں کا ترجمان بنایا نیز سبرامنین نے آرٹ کے رول کے بارے میں ایک تسلسل کے ساتھ مباحث کو ترو تازہ رکھا۔ 2003 میں K.G. کے چوتھے Retrospective میں ان کی پینٹنگس کے ساتھ ساتھ لیتھو گرافس، Toys، بکس، اسکیچز، ڈرائنگس، میورل، ٹیری کوٹا، گلاس، پیپر، لکڑی اور میٹل، سیمنٹ کے نمونے شامل تھے۔ غور سے دیکھا جائے تو K.G. نے اپنے آرٹ میں ایک مخصوص تخلیقی توانائی سمونے کی کوشش کی تھی۔ 1960 تک آتے آتے سبرامنین اپنے ٹیری کوٹہ میورلس کے لیے ممتاز ہو گئے تھے لیکن ان کی مصوری کا ایک فیصلہ کن موڑ Polyptichs کا ہے جو Fragmented Images سے عبارت تھا۔ K.G. نے اپنی کئی پینٹنگس میں Mahisha suramardini سے اپنے گہرے لگاؤ اور عقیدت کا اظہار کیا تھا۔ کبھی کبھی وہ chhinamsta اور دیوی کالی کو بھی پینٹ کرتے تھے۔

سبرامنین کا خیال تھا کہ دھندلی پڑتی ہوئی سچائیاں معاشرے میں ظہور پذیر ہونے والی تبدیلیوں کی بنا پر ایک دوسرے سے متصادم ہو کر معاشرے کی رہنمائی سے قاصر رہتی

ہیں۔اس اعتراف کی روشنی میں .K.G کے مصورانہ عمل کا بتدریج جائزہ ہمیں یہ ضرور احساس دلائے گا کہ ان کی مصوری نے اپنے اور دنیا کے واقعات کو تاریخی دستاویزیت دے کر بڑا کام انجام دیا ہے۔ ان کی مصوری میں سناتن دھرم سے آج کے ہندوازم تک اور اہل فارس سے چرچ اور عیسائیت کے ماننے والوں تک، ویدوں اور ان کے scriptures تک رنگ اور کینوس پر جو کچھ وژول کی صورت ہمیں ملتا ہے، اس کے پس پردہ بے خبر کو جانکار بنانے کا جذبہ کارفرما رہا ہے۔ .K.G کی ایک خوبی اور تھی اور وہ یہ کہ muralsاور منی ایچر کی جو اپنی پہچان تھی اسے distrot کیے بغیر انھیں عصری زبان دی۔ منی ایچر اور murals کے سلسلے میں .K.G کے مصورانہ عمل کو نئی نسل نے رہنما مانا۔

O

جگدیش سوامی ناتھن

اگر پینٹر جگدیش سوامی ناتھن کی سوانح لکھنی ہو تو پھر اس پینٹر کو بے شمار زاویوں سے دیکھنا اور قلم بند کرنا ہوگا۔ سوامی ناتھن کی شخصیت کے کئی روپ تھے، وہ سیاسی طور پر بے حد سرگرم تھے اور ہمیشہ احتجاج اور صف شکنی کرنے والوں کے درمیان کھڑے دکھائی دیتے تھے۔ وہ آرٹ کے پارکھ، افسانہ نگار، گروپ 1990 کے بنیاد گزار، للت کلا اکادمی کے ممبر، بھارت بھون بھوپال کے سرگرم رکن، نہرو فیلو شپ پانے والے پینٹر اور Sao Paulo کے Biennale کے جیوری ممبر بھی تھے۔ سوامی ناتھن ایک تامل برہمن خاندان میں شملہ میں 1928 میں پیدا ہوئے تھے، 65 برس کی عمر میں دل کا دورہ پڑنے سے نئی دہلی میں ان کا انتقال ہوگیا۔ سوامی ناتھن کی ایک بڑی خوبی یہ تھی کہ جو بھی ان کے زیر اثر آتا تھا اسے ان کی صحبتوں سے بہت کچھ مل جاتا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ پینٹر کا رشتہ تو صرف اس کے کینوس کے ساتھ ہوتا ہے، تھیوری کے اعتبار سے یہ خیال صحیح ہوسکتا ہے مگر عملی طور سے تو یہ بات ہی صحیح ہے کہ داخلی اور خارجی زندگی دونوں سے اگر آرٹسٹ جڑا ہوا نہیں ہے اور وہ اپنے داخل اور خارج میں وقت اور اپنے زمانے کے مطابق اپنی نشستوں کو ادلتا بدلتا نہیں رہتا تو محض تنہا وجدان کے سہارے تخلیق کی عمارت اوپر تک اٹھانا دشوار ہوگا۔ سوامی ناتھن اپنی داخلی اور

خارجی شخصیت کے ان پہلوؤں سے الجھتے تھے۔ ایک اور خوبی سوامی ناتھن میں یہ تھی کہ وہ ہمیشہ نئے پن کی تلاش میں رہتے، وہ اپنے آپ کو دُہراتے یا پھر پتھر کی طرح کسی ایک راہ یا گپھا کے دہانے پر جم کر نہیں رہ جاتے تھے۔ اِس کا اظہار اُن کی اُس نمائش سے ہوتا تھا جو انھوں نے اکتوبر 1993 میں وڈیرہ آرٹ گیلری میں لگائی تھی۔ اس میں سوامی ناتھن کی 34 نئی تصویریں تھیں جو انھوں نے کچھ مہینوں میں بنائی تھیں۔ ان تصویروں کے بارے میں عام تاثر یہی تھا کہ وہ سوامی ناتھن کی پچھلی تصویروں سے بڑی مختلف تھیں۔

ان تصویروں کے بارے میں یہ کہا گیا کہ ان کے آکار، رنگ اور ریکھائیں ہماری طرف نہیں دیکھتیں، ان میں جو واقعات رونما ہو رہے ہیں ان کی اندرونی جو ہلچل ہے ان سب کا رخ ناظر کی طرف نہیں۔ دوسرے معنی میں یہ تصویریں خود اپنی ہی طرف دیکھتی ہیں اور ہمیں یہ دعوت دیتی ہیں کہ ہم اپنی بند آنکھیں کھول اور اوپر اٹھا کر انھیں دیکھیں اور ان میں جو کچھ بھی واقعات رونما ہو رہے ہیں یا جو اندرونی ہلچل ہے اس کی کھوج لگائیں۔ سوامی ناتھن نے ان تصویروں کے ذریعے ناظر اور پینٹنگ کے درمیان ایک دوسرے ہی ڈھنگ سے مکالمہ کرانا چاہا ہے۔

فرانسیسی شاعر بودلیئر کے بارے میں والٹر بنجمن نے لکھا تھا کہ نئی شہری زندگی کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ جب بھیڑ میں ہماری آنکھیں کسی سے ملتی ہیں تو ان سے ہمیں کوئی لگاؤ والا جواب نہیں ملتا۔ اس کا کہنا ہے کہ اس صورتِ حال کو بودلیئر نے اپنی طرح سے پہچانا تھا اور مانا تھا کہ یہ صورتِ حال انسان کے لیے ایک 'غیر معمولی دھماکہ' ہے، ظاہر ہے کہ سوامی ناتھن بھی ان تصویروں میں اس نئی صورتِ حال سے جو فاصلہ پیدا ہوا ہے اس کی بات نہیں کر رہے ہیں، وہ یہ کہہ رہے ہیں کہ ہم اب کئی چیزوں سے آنکھیں چرانے لگے ہیں اور یہ کہ اس کائنات اور انسان کے داخل میں کیا ایسی چیزیں نہیں ہیں جن کی طرف ہم دیکھ نہیں پا رہے ہیں، ہوسکتا ہے آج ہم اس زاویے سے اتفاق نہ کریں لیکن آرٹ کو اپنی سودمندی کی خاطر اس طرف آنا چاہیے۔

سوامی ناتھن کی تصویروں کی نمائش نے ایسے ہی زاویوں کے لیے راہ ہموار کی ہے، ان کی تصویریں کئی رنگوں کی آمیزش اور امتزاج سے نئی فضا بناتی ہیں۔ ان کی تصویروں کا

روپ کیا ہے اس کے بارے میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ ان میں سے ہم سپنولے آکاروں، جیومیٹریکل آکاروں، ڈمرو کے روپ میں ریکھاؤں، چڑیوں کی چونچوں وغیرہ کی کچھ پہچان کر سکتے ہیں اور کچھ ایسے گوشوں کی بھی جہاں برسوں سے کہیں دبے ہوئے پتوں کی چھاپیں ہیں، پانی کے گزر جانے کے نشان ہیں، کہیں سے چھن کر آتی ہوئی روشنی ہے، بلوئی ہوئی مٹی کے آکار ہیں، کھلتی اور بند ہوتی کھڑکیوں کی دھمک ہے اور اندھیرے کو اُجالتی ہوئی سورج کی کرنیں ہیں۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان تصویروں میں سوامی ناتھن کے اس سفر کی گونج بھی ہے جو انھوں نے آدی باسی علاقوں میں کیے ہیں۔ سوامی ناتھن کی تصویروں میں 'دیکھے' ہوئے اور اُس سارے کچھ 'اَن دیکھے' کو دیکھنے کی للچاہٹ اور خواہش ملتی ہے۔ اُن کے یہاں پُراسراریت بھی ہے اور عرفان و آگہی کے وہ زاویے بھی جو بعض پینٹروں کے برش کو فلسفیانہ بنا دیتے ہیں۔

شہری زندگی کے ہجوم میں جن آنکھوں سے ہم دوچار ہوتے ہیں وہ بھلے ہی ہمیں کوئی متوقع جواب نہ دیں ان میں کسی لگاؤ کا احساس نہ ملے مگر اپنے آس پاس کی زندگی سے ایک خاموش جواب تو ہمیں ضرور مل رہا ہے یا مل سکتا ہے بشرطیکہ ہم انھیں دیکھیں اور ان کی طرف آنکھ اٹھا کر کچھ کھوجنے اور پانے کی کوشش کریں اور ایسا کرنا بھی سوامی ناتھن کے خیال میں بڑا غنیمت انسانی عمل ہوگا۔ سوامی ناتھن کی مصوری کے دو اہم پیریڈ ہیں، سن ستر کے ابتدائی برس اور پھر سن نوے کے آس پاس کے سال جب سوامی ناتھن نے الہامی انداز میں اپنے موضوعات کو پینٹ کیا تھا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب سوامی ناتھن کو احساس ہوا کہ Known is Finite the Unknown is Infinite، سوامی ناتھن ایک اتھاہ اور لامحدود سمندر سے گھرے دانشوری کے جزیرے پر کھڑے تھے۔ ہم نے انھیں نئی دہلی کے کافی ہاؤس اور نئی دہلی کے ٹی ہاؤس میں کبھی تنہا اور کبھی اربابِ فن کے گھیرے میں بیٹھے دیکھا، وہ کبھی گم سُم ملتے اور کبھی سرگوشی کے انداز میں باتیں کرتے اور کبھی الجھی ہوئی آواز میں مصوری کے رجحان اور رویّوں پر ایسی نکتہ آفریں باتیں کرتے کہ ان کی کہی ہوئی باتیں دیر تک ہمیں سنائی دیتیں۔

O

منو پارکھ

1980 میں بھاگل پور جیل میں ایک واقعہ ہوا تھا، جیل کے عملے نے 31 مجرم قیدیوں کا جرم وسزا کا مسئلہ حل کرنے کے لیے نوکیلے تاروں سے ان کی آنکھیں نکال دیں اور پھر خالی گڈھوں میں تیزاب بھر دیا۔ اس واقعے کی خبریں اخبارات میں شائع ہوئیں۔

1989 میں بھاگل پور ہی میں صرف ایک واقعہ نہیں ہوا بلکہ فرقہ وارانہ فسادات کی شکل میں بھیانک واقعات کا ایک سلسلہ رونما ہوا۔ واقعات کے اس سلسلے کی خبریں بھی اخبارات میں شائع ہوئیں۔

لوگ کہتے ہیں کہ بہار کی کچھ منفرد خصوصیات ہیں، مثلاً یہ کہ بہار میں جاگیردارانہ نظام، ذات پات اور جنگلی حیوانیت کا چہرہ اتنا ہی خوفناک ہے جیسا کئی سو سال پہلے تھا۔

لیکن کیا یہ خصوصیات صرف بہار کی ہیں۔ کیا ٹھیک یہی خصوصیات احمد آباد، حیدر آباد، بمبئی، علی گڑھ، مراد آباد، کانپور اور برصغیر کے بہت سے دوسرے شہروں کے تعلق سے ہمارے پورے معاشرے کا حصہ نہیں بن چکی ہیں۔

حیوانی سطح پر یہ ردِعمل، حیاتیاتی ہونے کی وجہ سے بعض اوقات ایک دوسرے کا حساب بے باق کرنے کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ انسانی ردِعمل میں حیاتیاتی جہت کے علاوہ

ایک شعوری جہت بھی ہوتی ہے۔ ترقی افزوں تشدد، ظلم و ستم، دہشت، قتل و غارت کی ایذا صفت فضا میں ہم میں سے بہت سے لوگ بے حسی کی اس منزل کو پہنچ چکے ہیں جہاں یہ ناخوشگوار واقعہ معمول کے طور پر قبول ہونے لگا ہے۔ کچھ لوگ بہرحال حساب بے باق کرنے کے لیے منصوبہ بند تیاری میں مصروف ہیں۔ احتجاج کی وہ صورتیں جو جلسوں اور جلوسوں کی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ سنت بے عاری ہونے کی وجہ سے کارخیر ثابت ہوتی ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے تشدد کا مقابلہ صرف تشدد سے ہی کیا جاسکتا ہے۔ ہم لوگوں کو ایسا محسوس ہوتا ہے ایک سیاہ کار دائرے میں ناگزیر طور پر روز و شب رواں ہے اور ستم ظریفی یہ ہے کہ اس سیہ کار دائرے کی تباہ کاری ہر اندازے اور ہر توقع سے تجاوز کرتی جارہی ہے۔

منوپارکھ انتہائی فعال ردِعمل کے مصور ہیں۔ انھوں نے نہ صرف بھاگل پور کے 1980 اور 1989 کے واقعات کو اپنے تخلیقی اظہار کا حصہ بنایا ہے بلکہ اس سے قبل بھی وہ بہت سے ہنگامی موضوعات کو اپنی تصویروں کا موضوع بنا چکے ہیں۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد Kath Ecoll wita نے جنگ کے بعد کے یورپ کا نقش نامہ تخلیق کیا تھا۔ زین العابدین نے بنگال کے قحط کا کرب اپنے منفرد فنکارانہ خطوط میں منتقل کیا تھا۔ اَرپنا کور کی 1984 کے فسادات اور برانڈ ین کی بیواؤں سے متعلق تصویریں انسانی صورتِ حال کا ایک اور المناک منظرنامہ پیش کرتی ہیں۔ صفدر ہاشمی کا قتل حسین اور دون سندرم کے ہاں ایک انتہائی متکلم نوحہ ہے، منوپارکھ اسی روایت کے فنکار ہیں۔ بھاگل پور ان کے نزدیک تشدد اور بربریت کی علامت ہے۔ ان فنکاروں کی ہمدردیوں کا دائرہ چونکہ سیاسیات سے آزاد، متنوع، وسیع اور انسان دوستی کے جذبے سے معمور ہے اس لیے ان کی تصویریں محض رسمی نہیں ہیں۔ 1980 کی ان کی نئی اور پرانی تصویروں میں مشہور مصور گویا کی سی شدت اور قوت ہے۔ یہ تصویریں ایک غیر آراستہ اسلوب میں عناصر سے ہم کلام ہیں۔ ان کا گریہ کناں، مصورانہ لہجہ، اندھے، خاموش، لب تشنہ، مجبور چہروں کو ایک زبان عطا کرتا ہے۔ 1990 تک پہنچتے پہنچتے جیل کی سلاخیں کچھ دور ہٹ گئی ہیں اور ان کے پیچھے سے نظر آنے والے چہرے وسیع تر معنویت

سے ہم کنار ہو گئے ہیں۔

اکثر تصویریں اخبارات میں شائع ہونے والی ان بدقسمت لوگوں کی مصور خبروں پر مبنی ہیں۔ سب چہرے متضاد متنوع انسانی جذبوں کی یلغاریں ہیں۔ کوئی یسوع مسیح کا چہرہ بن گیا ہے، کسی میں Cubist (کیوبسٹ) مصوری کا سا انداز پیدا ہوگیا ہے، کسی کی بے حرکتی اور اسلوب کاری میں مذہبی شبیہوں کی سی شان پیدا ہوگئی ہے۔ منوپارکھ کے مشاہدوں کی ڈرامائیت، گنہگار اور اس کے ہدف، دونوں کی شخصیتوں کے اصل چہرے کی رونمائی کرتی ہے۔ منوپارکھ مسلسل ان کو دیکھ رہے ہیں، بنارس کے شمشان گھاٹ مسلسل جل رہے ہیں، ہم لوگ اپنے شجاعتی خصائص سے عاری ہو چکے ہیں، ہم سب لوگ حصاروں میں قید ہیں، ہم سب اتھاہ اندھیرے میں روشنی کی ایک کرن تلاش کررہے ہیں، یہ تلاش ہم سب کا ناگزیر مقدر ہے۔ منوپارکھ کا فن اس مسلسل تلاش کا مظہر ہے۔

○

غلام رسول سنتوش

غلام رسول سنتوش اپنے ہم عصر مصوروں میں اپنے موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے بے حد مختلف مصور تھا۔ سنتوش کا تخلیقی مزاج اپنے ماضی، اس کی روایتوں اور فلسفوں سے زیادہ مانوس تھا۔ ان کی زیادہ تر تصویریں گہری سوچ میں ڈوبی ہوئی ہوتی ہیں۔ ان کا فن بے حد جامع تھا۔ رنگ بڑے لطیف اور تکنیک پر غیر معمولی قدرت حاصل ہے۔ یہ امتزاج ان کے فن میں صورت اور روپ کی ہم آہنگی اور اس میں لے کاری کو فروغ دیتا ہے اور اس کی تخلیقی جمالیات کو دیدہ زیب بناتا ہے۔ کئی سالوں کے وقفے کے بعد انھوں نے جب دہلی میں اپنی تصویروں کی نمائش کی تو میڈیا نے ان کے کرافٹ کو بے حد سراہا۔ غلام رسول سنتوش مصور ہونے کے ساتھ، شاعر، افسانہ نگار بھی تھے۔ ان کے شعری مجموعے 'بے حد سکھ روح' (کشمیری) پر 1979 میں ساہتیہ اکادمی انعام اور 1977 میں پدم شری بھی ملا۔ سنتوش دراصل ان کی محبوبہ بیوی کا نام ہے جو میراجی کی طرح ان کا بھی نام ہوگیا ہے۔ سنتوش نے اردو میں ایک ناول بھی 'سمندر پیاسا ہے' کے نام سے لکھا تھا۔ ان کی تصویروں کی بے شمار نمائش ہو چکی ہے۔ سنتوش کشمیری نژاد تھے، وہ سری نگر میں 1929 میں پیدا ہوئے۔ 'ذہن جدید' کے لیے انھوں نے ہماری درخواست پر اپنی دہلی والی قیام گاہ پر یہ باتیں ریکارڈ کی تھیں:

- آپ کو تانترک پینٹر کہا جاتا ہے، خود آپ کا کیا خیال ہے؟

بہت سال پہلے میں نے اپنے موضوع کی وضاحت کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ میں تانترک کے فلسفے سے متاثر ہوں اور یہ بھی کہ میں کشمیر میں مروّج شیو فلسفے سے زیادہ متاثر ہوں، یہ فلسفہ روشنی اور صوت کی جو بات کرتا ہے وہ براہِ راست میرے رنگوں کے ساتھ تعلق رکھ سکتا ہے۔ ان دنوں میں یہ تجربہ بھی کر رہا تھا کہ رنگوں کے توسط سے روشنی کو پینٹ کروں یعنی اپنی بنائی تصویروں کو روشنی کا آکار دوں۔ میں اس کوشش میں کامیاب رہا، لوگوں کو میری تصویریں دیکھ کر رنگوں کا نہیں روشنی کا احساس ہوا تھا۔ تانترا خاصا پرانا فلسفہ ہے جو بنیادی طور پر 'نزول' یا 'ظہور' کے تصور سے بحث کرتا ہے۔ اس کے بارے میں یہ کہنا کہ یہ جادوٹونا ہے تو اس طرح کی منفی باتیں تو کسی بھی تصور کے بارے میں کہی جا سکتی ہیں۔ تانترا کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یہ پہاڑوں کی دین ہے لیکن کیسے ہے، اس سلسلے میں میں نے چھان بین کی تو میرے خیال سے کشمیر میں جو ہری پربت ہے وہاں اصل شری چکر موجود ہے جسے شری یلستر بھی کہا جاتا ہے۔ ایک اور وضاحت بھی کردوں کہ جہاں 'صوت' کا دائرہ ختم ہوتا ہے وہاں سے 'روپ' کا طلسم شروع ہوجاتا ہے یا جہاں روپ کا دائرہ ختم ہوتا ہے صوت کا دائرہ آجاتا ہے۔ میں خود صوت کو افضل درجہ دیتا ہوں۔ اسے آپ یوں سمجھیے کہ جو لطف میں نے تصویر بنا کر لیا وہی لطف ایک راگ گا کر ایک گائک بھی لیتا ہے۔ یہاں صوت دونوں کلاؤں کا اصل ماخذ ہے لیکن صوت کا دائرہ جہاں ختم ہوتا ہے وہاں سے روپ شروع ہوتا ہے۔ اسی طرح مرد اور عورت کے درمیان لطف اندوزی کے عمل سے 'آنند' سے بچہ پیدا ہوتا ہے، وہ ہمارا بچہ ہوکر بھی اپنی آزادی، اپنی زندگی بھی رکھتا ہے۔ تو اس طرح ہر چیز وقت کے دائرے میں مقید ہے جو وقت کی صورت میں ظاہر ہوکر وقت کی صورت تحلیل بھی ہوجاتی ہے۔ میری تصویروں پر ایک زمانے میں 'منوشکتی' کے تصور کی چھاپ بڑی گہری تھی لیکن اب وہ نہیں ہے۔ اب تو شکتی ہے۔

- تانترا سے آپ کا سامنا پہلی بار کب ہوا تھا؟

1964 میں میں نے امرناتھ یاترا کی تھی۔ اس زمانے میں میں نے پینٹ کرنا بند

کر دیا تھا۔ مجھے اپنے اندر تبدیلی کا احساس ہو رہا تھا، لیکن یہ تبدیلی کیسی ہو رہی تھی اس کا تعین کرنا میرے لیے ممکن نہ تھا، اسی زمانے میں مَیں نے ایک ناول لکھنے کا ارادہ بھی کیا تھا۔ اس میں تین کردار تھے۔ ایک لڑکی اور لڑکا جنھیں میں علامتی طور پر شیو اور شکتی کا روپ دینا چاہتا تھا۔ میری خواہش یہ بھی تھی کہ ناول کو عمومی نہ رکھ کر اسے ایک فلسفیانہ سوچ بھی دی جائے اس لیے میں نے ایک سنیاسی کا کردار بھی سوچا۔ ایسا ایک کردار مجھے امرناتھ جاتے ہوئے ملا بھی تھا۔ تو یہ ناول میں لکھ نہیں سکا۔ اس سلسلے میں مجھے کافی پڑھنا ضرور پڑا تھا۔ اپنے اس مطالعے کے دوران میں نے تانترا کے بارے میں بھی کافی پڑھا۔ پانچ گناہوں کے بارے میں اسی دوران پڑھا اور Maithun کا گیان بھی مجھے ہوا جو مرد اور عورت کے باہمی اختلاط سے 'تخلیق' کی علامت کو ظاہر کرتا ہے۔ تو اس طرح اپنی تصویروں کے لیے مجھے جس Image کی تلاش تھی وہ تانترا کے حوالے سے مجھے مل گیا۔ تخلیق کا یہ سفر کافی لمبا تھا۔ کئی سالوں بعد مجھے احساس ہوا کہ دراصل شکتی ہی اصل ماخذ ہے اور وہی سب کچھ ہے۔ کائنات میں جو کچھ موجود ہے جو بگڑتا ہے سنورتا ہے وہ ختم نہیں ہوتا، جاری رہتا ہے۔ اپنے اندر ہی سب کچھ بنتا بگڑتا رہتا ہے۔ تانترا کا فلسفہ بھی یہی ہے کہ ظہور یا نزول کیسے ہوا۔ میں جو ہوں Marnifestation ہوں جس کا مجھے Negation بھی کرنا پڑتا ہے۔ Negation ایک ذریعہ ہے بجائے خود End نہیں ہے۔ دراصل سادھنا بھی ایک طرح سے اپنا Negation ہے یعنی ذہن، جسم اور فکر کو ہر طرح کی آلودگی سے پاک کرنا ہے۔

- کیا آپ کا مذہبی عقیدہ ان فلسفوں کو قبول کرنے کی راہ میں رُکاوٹ نہیں بنا؟

مجھے رکاوٹ یا کسی ٹکراؤ کا احساس کبھی نہیں ہوا۔ درویشوں اور صوفیوں کے اندازِ فکر میں خاصی لچک ہوتی ہے، وہ ٹکراؤ یا تضاد سے زیادہ افکار کی ہم آہنگی میں یقین رکھتے ہیں۔ وہ دراصل اپنی سوچ اور اپنی فکر کو عقیدے کی بے دلیلی سے اس قدر اوپر اٹھا لیتے ہیں کہ ان پر انگلی اٹھانا ہما شما کے لیے آسان نہیں رہ جاتا۔ یہ سب کچھ عرفانِ ذات کا حصہ ہے اور درویشوں اور صوفیوں میں عرفانِ ذات بڑی اہم منزل ہے۔ پانی اور اس میں اُبال کی صورتِ حال منزل نہیں تسلسل ہے اور عرفانِ ذات میں بھی یہ تسلسل جاری رہتا ہے۔ زندگی

کا سامنا کرتے ہوئے بھی ہم 'یہ نہیں' 'یہ' کے عمل سے اچھے برے کی پہچان اور تمیز کرتے ہیں۔

● آپ جس طرح کی تصویریں پینٹ کرتے ہیں کیا ان کی مانگ ہے؟

اس سلسلے میں ایک بات بتاؤں، میری ایک پینٹنگ نیشنل گیلری آف آرٹ میں آویزاں ہے، یہ کالے رنگوں کی ایک بڑی سی تصویر ہے اور اس کو بناتے وقت میرے ذہن میں یہ تھا کہ میں یہ جان سکوں کہ خلا یا Space کو کس رنگ کے حوالے سے واضح کیا جاسکتا ہے تو اس تصویر میں لوگوں کو سیکس (Sex) دکھائی دیا۔ یہ تصویر رنگ کا تجزیہ بھی تھی۔ بمبئی میں میری تصویروں کی نمائش کے دوران پارسی خریداروں نے کہا کہ یہ تو ہندومت والی تصویر ہے، ہم اپنے گھر میں لٹکا کر کیا کریں گے۔ ہندو خریداروں نے کہا کہ ہم اسے گیلری میں دیکھ سکتے ہیں، گھر نہیں لے جاسکتے۔ حالانکہ شیولنگ کی پوجا گھروں میں عام بات ہے۔ تو میری تصویروں کے بارے میں خریدنے والے کا یہ رویہ کسی نہ کسی صورت میں آج بھی موجود ہے۔ میری تصویروں کو خریدنے والے کل بھی کم لوگ تھے آج بھی وہ محدود ہیں۔ جہاں تک میرے دوست احباب کا تعلق ہے تو وہ کل بھی میرے موضوع سے پہلے ہم آہنگ نہیں تھے آج بھی ان کی لعن طعن مجھ پر جاری ہے۔

● کیا آپ موضوعات کو بدلتے رہنے کے حق میں ہیں؟

جہاں تک میرا معاملہ ہے میں نے اپنی پینٹنگ کے بنیادی موضوع کو نہیں بدلا۔ یہ تو ہوا کہ میں نے شیو شکتی کو پینٹ کیا پھر میں صرف شکتی کے تصور کو پینٹ کرنے لگا۔ یا میں نے رنگ سے روشنی، پرکاش کو باہر لانے کے عمل کو اپنایا پھر میں نے صوت اور صوت سے روپ کو اپنایا۔ اب میں آگ، پانی، مٹی اور ہوا جیسے تخلیق کے بنیادی عناصر کو پینٹ کرنے کے بارے میں سوچ رہا ہوں۔ دراصل میرے اندر بہت کچھ ہے جو نہ معلوم بے شکل اور بے روپ اور بے رنگ ہے۔ اسے معلوم کرنا، متشکل کرنا، روپ دینا اور رنگ میں ڈھالنا میرے تخلیقی اضطراب کا حصہ ہے۔

● کیا یہ ممکن نہیں تھا کہ آپ کشمیری ہونے کے ناطے اپنی مصوری کو لینڈ اسکیپ (Land Scape) یا Figures، اشکال کے حوالے سے بھی کرتے؟

میرا خیال ہے کہ قدرت، نیچر کے سہارے اور اس کے ادراک اور اس سے مکالمہ کیے بغیر تو آپ تخلیق کا سفر طے کر ہی نہیں سکتے۔ میرے خیال میں ہم بنیادی طور پر Images کی زبان میں سوچتے ہیں۔ ہماری مقدس کتاب (قرآن) بھی اکثر مقامات پر Images کی صورت میں ہم پر کائنات کے اسرار کو منکشف کرتی ہے۔ الف بھی تو ایک خیالی دائرے کا قطر ہے۔ کشمیری روایت میں سارا زور ہیئت پر ہے، شکل پر نہیں ہے۔ میں تو یہ کہوں گا کہ ہندوستانی فلسفے میں 'اشکال' کا باقاعدہ آغاز گوتم بدھ کے Images بنانے سے اشوک کے ہاتھوں ہوا تھا۔

میرے یہاں عورت ایک شکتی کے روپ میں بڑی توانا ہے اور اس کے وہ سبھی اعضا جو تخلیق اور توانائی کے سرچشمے ہیں اپنے بھرپور Images کے ساتھ اُبھرتے رہے ہیں۔

- آپ کا شعر کہنا، افسانہ اور ناول لکھنا کیا اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ اظہار کے لیے کئی اسالیب کو بیک وقت اپنایا جاسکتا ہے؟

وہ جو کہتے ہیں کہ کوئی نہ کوئی محبوبہ کسی نہ کسی شاعر کو جنم دیتی ہے تو دراصل مجھ میں شاعری کو بیدار کرنے میں میرے عشق کا ہاتھ تھا۔ میں نے اپنے نام غلام رسول کے ساتھ اپنی محبوبہ کا نام 'سنتوش' بھی بڑھا لیا تھا۔ شاعری کے ساتھ ساتھ افسانہ بھی اسی بہاؤ میں میرے قلم سے باہر آتا تھا۔ میرے اس عشق کے چرچے بھی خوب ہوئے اور ٹھاکر پونچھی نے میری داستانِ عشق کو ایک ناول کے روپ میں 'قفس اداس ہے' کے عنوان سے لکھا بھی تھا۔ میرے اس عشق نے شادی کی صورت بھی اختیار کی، لیکن اسی بیچ میں نے اپنی شاعرانہ سوچ میں فکری عناصر کی افزونی بھی محسوس کی۔ میری ایک نظم 'دوزخا' (دونوں طرف ایک جیسا چہرہ) کشمیری میں تھی۔ آگے بھی آنکھیں اور پیچھے بھی آنکھیں۔ یعنی اپنی اگلی منزل کی تلاش میں ہم ماضی سے اپنا رشتہ جوڑے رکھیں۔ یہ بڑی اہم نظم تھی۔ میرے خیال میں میری شاعری میری مصوری کے ساتھ ساتھ متوازی سفر کرتی رہی ہے۔ میں نے ایک کہانی لکھی تھی 'سنگِ مزار'، اس میں اور اس کے بعد کی کہانیوں کو میں نے علامتی لہجہ دیتے ہوئے ان میں کردار نہیں رکھے۔ میری کوشش یہ رہی کہ میری کہانی بھی میری تصویر جیسی ہی لگے۔ میں سمجھتا ہوں کہ میں کسی حد تک اپنی اس کوشش میں کامیاب رہا ہوں۔

گیلریاں اور آرٹسٹ (ایک ڈائیلاگ)

ہم نے ممتاز معاصر مصور راما چندرن اور جتن داس سے دو الگ الگ ملاقاتوں میں ان کے مصورانہ عمل پر تفصیلی باتیں کی تھیں، ان انٹرویوز سے قبل ہم نے سوچا کہ آپ ان مصوروں کی وہ باتیں بھی جان لیں جو آرٹ کی مبصر جیا رماناتھن نے اُن سے سوالات کرتے ہوئے کی تھیں، ان کے شکریے کے ساتھ یہ تکونی گفتگو آپ بھی پڑھ لیں۔ سوالات جیا کے ہیں۔

- آپ دونوں کا مصورانہ عمل اور اسلوب جداگانہ ہے پھر آپ ایک دوسرے کے فن کا کس طرح تجزیہ کر لیتے ہیں؟

اے. راماچندرن: میں نہیں سمجھتا ہمارے دونوں کے درمیان ایسا کوئی مسئلہ ہے، ہم دونوں کے درمیان فنکارانہ رشتے خاصے مضبوط ہیں۔ جتن داس کے بارے میں یہ تاثر ہے کہ وہ دوسروں کے فن کا محاسبہ خاصا سختی کے ساتھ کرتے ہیں لیکن ایسا کرتے ہوئے ان کے ارادے نیک ہوتے ہیں۔

جتن داس: جب میں بمبئی میں تھا تو حسین، طیب مہتہ، گئی ٹونڈے، اکبر پدم سی جیسے سینئر آرٹسٹوں کے ساتھ مجھے کام کرنے کا موقع ملا اور بھولا بھائی انسٹی ٹیوٹ میں مجھے بھی ایک چھوٹا سا گوشہ کام کرنے کے لیے ملا تھا۔ سب ہی آرٹسٹ بلا تکلف ایک دوسرے

کے اسٹوڈیو میں آیا جایا کرتے، ایک دوسرے کا کام دیکھتے اور اس پر اپنے اپنے انداز سے تبصرہ اور تنقید بھی کرتے تھے۔ تب عجیب وغریب احساسات کا سامنا ہوتا تھا۔

- اب اس طرح کا ماحول کیوں نہیں رہا کیا معاشی تقاضوں اور مقابلے کے بڑھتے ہوئے رجحان اور رویئے نے یہ باہمی تجزیے اور تنقید کی روایت کو ختم کر دیا ہے؟

ر.چ: اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ دہلی کافی پھیل گئی ہے اور ہم لوگ فاصلوں کی بنا پر ایک دوسرے کی نمائشوں کو باقاعدگی سے دیکھنے نہیں جاتے۔ پہلے کے مقابلے میں اب آرٹسٹ بھی کافی ہیں۔ ان کی نمائشوں کی چہل پہل اور آرٹ گیلریاں بھی کافی ہیں اسی کی مناسبت سے مصوری کے نمونوں کو خریدنے والوں کی تعداد بھی بڑھ رہی ہے۔
میں نہیں سمجھتا کہ باہمی مقابلہ آپس میں رقابتوں کی جگہ لے رہا ہے۔ ایک زمانے میں کرشن کھنہ کی تصویر حسین کی تصویر کی قیمت سے زیادہ تھی مگر اس سے باہمی تعلقات متاثر نہیں ہوتے تھے۔

ج.د :محاسبہ صرف فن پارے کی مارکٹ ویلیو تک ہی محدود نہیں، اس میں خود احتسابی کے ساتھ ساتھ دوسرے فن کا تجزیہ کرنے کا عمل بھی شامل ہے۔

ر.چ :ایک نقاد آپ کے بارے میں جو بھی رائے رکھتا ہے اس کے مقابلے میں آپ کے ہم عصر فنکار کی رائے زیادہ اہم ہوتی ہے، مثال کے طور پر طیب مہتہ تجارتی طور پر کامیاب نہیں ہیں لیکن آرٹسٹوں کی برادری ان کا بے حد احترام کرتی ہے۔

ج.د : ان دنوں فن کے سنجیدہ پارکھ نہیں ہیں۔ اب J. Appaswamy, A. S. Krishnan, Chares Farmi, Richard Bartholomew جیسے اہم نقاد ہمارے درمیان نہیں ہیں، اب تو مصوری ہر شخص کا ایک تنہا سفر ہے اور ہم سب جیسے اندھیرے میں کچھ ٹٹولتے ہوئے چل رہے ہیں۔

- آج اسپانسر شپ اور سماجی رویّوں کے اعتبار سے وژول آرٹ کی حیثیت کیا ہے؟

ر.چ: جہاں تک فن کاروں کا تعلق ہے حکومت کی کبھی کوئی پالیسی نہیں رہی۔ ہم سب آرٹ گیلریوں کے پروردہ آرٹسٹ ہیں۔ گیلریاں آرٹسٹوں کی کھوج کرتی ہیں اور ان کے

فن پاروں کی نمائش کرنے کے ساتھ ساتھ ان کی فروخت کا نظام بھی مرتب کرتی ہیں، ان کے علاوہ جو دوسری ایجنسیاں ہیں ان کا ہماری تخلیقی سرگرمیوں میں کوئی عمل دخل نہیں ہے، یہ جو سرکاری اداروں نے فن کی پذیرائی کے سلسلے میں جمہوری طرز کا طریقۂ کار اپنایا ہوا ہے وہ جینوئن تخلیق کی نشوونما کا دشمن ہے۔ کیا للت کلا اکادمی اپنی کوششوں اور سرپرستی سے کوئی حسین، رام کمار، پدم سی، گئی ٹونڈے یا کرشن کھنہ جیسا ایک بھی آرٹسٹ پیدا کرسکی ہے۔ مجھے اکادمی نے انعام سے نوازا ہے لیکن اس سے میرے کیریئر پر کوئی اثر نہیں پڑا۔

- اور یہ جو پدم شری اور پدم وبھوشن کے اعزاز ہیں؟

ر.چ :ایک شخص جو تخلیق کی دنیا میں نووارد ہے اور وہ جس نے اس کوچے میں برسوں آشفتہ سری کے شب و روز گزارے ہوں دونوں کے ساتھ سلوک اور ملنے والے اعزاز میں فرق تو ہونا چاہیے مگر کہاں ہے۔

ج.د :یہ تو ایسا ہی ہے کہ ایک نئی نئی رقاصہ اور کپیلا واتسائن کو ایک ساتھ انعام سے نوازا جائے۔

ر.چ :حکومت کو چاہیے کہ وہ آرٹس اور کلچر کو اپنی ہی بسائی ہوئی تخلیقی فضاؤں میں سانس لینے دے، ہمیں خود اپنے مسائل حل کرنے دیا جائے۔ یہ جو نام نہاد اعزازات و انعام دیے جاتے ہیں انھوں نے ملک میں تخلیق کی مجموعی فضا کو آلودہ اور گندہ کر دیا ہے۔

ج.د :جو چیز دراصل اہم ہے اور جسے نظر انداز کر دیا گیا ہے وہ اندرون ملک اور باہر ہندوستانی آرٹ کی نمائش اس کا پھیلاؤ اور اس کی حقیقی پذیرائی ہے ایسا صرف موڈرن آرٹ کی ترویج تک ہی محدود نہیں رہنا چاہیے اس سلسلے میں ہمارا کلاسیکل، عوامی، قبائلی اور غلامی کے زمانے کا سارا آرٹ جو وژول میڈیم سے تعلق رکھتا ہے وہ سب حوصلہ افزائی اور پذیرائی کا مستحق ہے۔

ر.چ :مثال کے طور پر نیشنل میوزیم میں فن پاروں کا تحفظ یا سرپرستی صرف کشانا اور گپتا عہد تک محدود نہیں رہنا چاہیے اس اعتراف کو ماضی قریب تک آنا چاہیے۔

- لیکن اس سلسلے میں آپ نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ کے قیام کو کیوں نظر انداز کرر ہے ہیں؟

ر.چ :ہم ایک ہی میوزیم یا ایک ہی گیلری کے قیام پر اکتفا کیوں کریں، کیوں نہ نندلال بوس کی ایک الگ گیلری ہو۔ آرٹسٹوں کو ایک شال، توصیف نامہ، شیلڈ، پدم شری اور چند ہزار روپے دینے کے بجائے ان کے نام سے آرٹ گیلریوں کا قیام زیادہ اہم ہے۔ کیا ٹیگور کے نام سے یا راجہ روی ورما کے نام سے کوئی آرٹ گیلری بنائی گئی، جب صورتِ حال ایسی مایوس کن ہوتو پھر ہم عصر آرٹسٹوں کی قدردانی کی بات تو چھوڑ ہی دیجیے۔

ج.د :ایک بار جب میں شہر گیا تھا تو مجھے وہ جگہ دیکھنے کا موقع ملا تھا جہاں امرتا شیر گل نے کئی تصویریں بنائی تھیں۔ مجھے بتایا گیا کہ وہ سب تصویریں کسی گودام میں بند ہیں، میں نے اپنے ساتھی آرٹسٹوں سے ایک اپیل پر دستخط کرائے کہ امرتا کی تصویروں کو محفوظ کیا جائے اور اس جگہ کو یادگار بنایا جائے لیکن کوئی جواب نہیں ملا۔ اس کے بعد ملک کے تیس ممتاز ترین آرٹسٹوں نے اپنے دستخطوں سے ایک اور اپیل وزیر اعظم کو بھیجی تو اس کا بھی جواب نہیں ملا۔ جہاں تک میوزیم کا تعلق ہے وہ سب اس ملک میں فنون کے 'مردہ گھر' ہیں۔ ان میوزیموں میں رکھے فن پاروں کو دیکھنے والوں کا کال ہے کوئی تحریک یا مہم ایسی نہیں ہے کہ جس کے تحت ان فن پاروں کو دکھانے کے لیے منظم انداز میں اسکول یا کالج کے طالب علموں کو ایک مشن کے تحت لایا جائے اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ حکومت کی کلچر سے متعلق کوئی پالیسی نہیں ہے۔

- اخبارات یعنی پرنٹ میڈیا نے ادھر آرٹس کے فروغ کے سلسلے میں کافی آگے آنے کی کوشش کی ہے؟

ر.چ :میرا تاثر یہ ہے کہ اخبارات کو میرے اور جتن کے درمیان ہونے والے کسی بھی اختلاف یا لڑائی جھگڑے سے زیادہ دلچسپی ہوتی ہے، وہ حسین کے فن کا چرچا کرنے کے بجائے ان کی داڑھی، ننگے پیر رہنے یا بمبئی میں ان کی سالگرہ یا کسی کلب میں ان کے داخلے کی خبروں کو بار بار شائع کریں گے۔ حسین کی تصویروں کی Depth study

کے لیے اپنے اخبار کا ایک کالم بھی مشکل سے دیتے ہیں۔ ہم سب آرٹسٹوں کی یہی پرابلم ہے کہ پرنٹ میڈیا ہمارے فن کے سوا ہمارے بارے میں اور سب کچھ چھاپتا ہے۔

ج.د: اس کی وجہ یہ ہے کہ وژول آرٹ کے بارے میں اخبار، ٹی وی یا ریڈیو پر جو لوگ چرچا کرتے ہیں وہ بے خبری کا شکار ہوتے ہیں، ان کی معلومات یا تو صفر ہوتی ہے یا پھر سطحی۔ اگر وہ لکھتے بھی ہیں تو رقص یا میوزک کے بارے میں۔ آپ نے کبھی خبروں میں یہ سنا کہ جتن داس پینٹنگ کی فلاں سیریز پر کام کر رہے ہیں؟ خبروں میں آپ سب کچھ سنتے ہیں سوائے ان خبروں کے جو فنونِ لطیفہ سے تعلق رکھتی ہیں۔ صورتِ حال یہ ہے کہ اگر آپ تین چار برس نمائش نہ کریں تو آپ کے بھلا دیے جانے کا خطرہ موجود ہے۔ یہ ہر اتوار کو نمائشوں کی اطلاع اور ان پر روکھے پھیکے تبصرے آرٹ کی دنیا میں ہونے والی چہل پہل کا بہت معمولی سا حوالہ ہیں۔ خبروں میں رہنے کے لیے آپ کو کچھ نہ کچھ نیشنل سطح پر کرتے رہنا ہوتا ہے۔

ہاں، سب کو اپنی طرف متوجہ کرنے کا یہی ایک طریقہ ہے۔ دراصل میڈیا کو آرٹسٹوں کی کوئی فکر نہیں ہے ہاں اگر کسی سیاست داں یا فلم اسٹار کو چھینک بھی آتی ہے تو میڈیا اس کی مزاج پرسی میں آگے آگے ہوتا ہے۔ آپ جانتے ہیں میڈیا میں کھیل، سیاست اور فلم کے سلسلے میں باقاعدہ سیکشن اور اپنے نمائندے ہوتے ہیں لیکن کلچر کا کوئی Desk کسی میڈیا میں نہیں ہوتا۔

- بطور آرٹسٹ آپ نے وژول آرٹ کو عوام سے قریب لانے کے لیے خود کیا کیا ہے، کیا بصری فن کو عوام میں مقبول بنانے کی آپ کی اپنی کوئی ذمہ داری نہیں ہے؟

ج.د: نہیں، یہ ہماری ڈیوٹی نہیں کہ ہم آرٹ کو عوام میں مقبول بنائیں۔ کسی بھی پینٹنگ سے لطف اٹھانے کے لیے اس کے بارے میں پہلے سے بہت کچھ جاننے کی ضرورت نہیں ہوتی۔

ر.چ: لوگ پینٹنگ پر ایک نظر ڈالتے ہیں اور پھر اس پر سے نگاہ ہٹا لیتے ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم وژول آرٹ کو پسند کرنے کی صلاحیت سے محروم ہوتے ہیں۔ یہ کیا منطق ہے کہ

ٹیگور اپنی شاعری پڑھانے یا سنانے سے پہلے بنگالی زبان یا شعریات کے بارے میں اپنے سامع یا قاری کی ذہنی تربیت بھی کرے۔ جس طرح سنگیت سے لطف اندوز ہونے کے لیے آپ اپنی سماعت کو اس کا عادی بناتے ہیں اس کی تہذیب کرتے ہیں اسی طرح مصوری کو پسند کرنے کے لیے بھی آپ کو ویسا ہی ذوق پیدا کرنا چاہیے۔

ج.و: میں نے اکثر دیکھا ہے کہ جو اخبارنویس انٹرویو کے لیے آتے ہیں تو میں ان سے پوچھتا ہوں کہ آپ نے میری کوئی تصویر یا اس کی نمائش دیکھی؟ تو ان کا جواب نفی میں ہوتا ہے، میں ایسے لوگوں کو نہ انٹرویو دیتا ہوں اور نہ ان سے بات کرتا ہوں، میرے خیال میں میرے یا کسی بھی ہم عصر آرٹسٹ کے فن پر بات کرنے سے پہلے نیشنل گیلری یا اس کی نمائش میں جاکر اس کے فن پاروں کے بارے میں جانکاری کا حاصل کرنا بے حد ضروری ہے، یہ اوپر اوپر سے چھوکر 'ہم آغوشی' کا دعویٰ کرنا غلط رویہ ہے۔ لوگ کہتے ہیں ماڈرن آرٹ دشوار ہے یا میری مصوری 'مشکل' ہے تو جناب یہ کس نے کہا کہ مصوری تفریح کا آرٹ ہے، آپ کو تصویر کے مقابل آ کے اس سے مکالمہ کرنا ہوگا تب ہی وہ آپ کی گرفت میں آئے گی۔

ر.ج: جب جاپان میں مَیں نے بچوں کو اپنی 'باتصویر کتاب' دکھائی تو ان بچوں نے اسے پوری توجہ اور انہماک سے دیکھا۔ ہمارے ملک میں اس طرح کا انہماک نہیں ہے، ہم لوگ بصری فن اور اس کی روایت کا شعور نہیں رکھتے۔ مجھے یاد ہے ایک Bureaucrat سلیکشن کمیٹی کے چیئرمین تھے، جب امیدوار آنے لگے تو کہنے لگے کہ پینٹنگس میں میری تو دلچسپی نہیں ہے آپ ہی ان امیدواروں سے پوچھ لیجیے۔

ج.د: مغرب کے اَن گنت ممتاز مصور پوسٹر، اسٹامپ، کتابوں اور رسالوں کے ٹائٹل بنانے کا کام کرتے ہیں نہ جانے کیوں ہمارے یہاں ایسے کاموں کو کم تر درجہ دیا جاتا ہے۔

- ایک تاثر یہ ہے کہ مصوری کی قدر دانی یا اس سے لطف اٹھانے کا ایک پیمانہ یہ بھی ہے کہ اسے آپ 'حاصل' بھی کرلیں جبکہ ان دنوں کسی فن پارے کو 'حاصل' کرنا عام آدمی کے بس کی بات نہیں۔

ر.ج: یہ تاثر غلط ہے، اگر مجھے ون گاگ پسند ہے تو اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ میرے پاس اس کی کوئی پینٹنگ بھی ہو، ون گاگ کی مصوری اور اس کے نمونوں کو پسند کرنے کے اور بھی وسیلے اور ذرائع ہوسکتے ہیں۔ دراصل ہمارے ملک میں فن کی حقیقی اور جینوئن پذیرائی اور قدردانی کا فقدان ہے اور ہم ادھر اُدھر کے حیلے اور بہانے تراشتے رہتے ہیں۔ مجھے یاد ہے آرٹ کی ایک فرانسیسی نمائش کا افتتاح کرتے ہوئے ایک بار مرارجی ڈیسائی نے کہا تھا کہ ایسی باتوں میں میری کوئی دلچسپی نہیں، مجھے غریبوں کو کھانا فراہم کرنے کی فکر زیادہ ہے۔ آپ اگر ذرا تفصیل میں جائیں تو آپ دیکھیں گے کہ ہماری نصابی کتابوں میں ایک صفحہ بھی کسی مصور کے بارے میں نہیں ملے گا لیکن معمولی درجے کی سیاست داں کی تصویر اور خاکہ بچوں کی نصابی کتابوں میں مل جائے گا کیونکہ نصاب بنانے والے فنونِ لطیفہ کا نہ ذوق رکھتے ہیں اور نہ اس کا ذائقہ۔

ج.د: ایلورا، اجنتا، مندروں اور گنبدوں کے تعمیراتی حسن کے بارے میں ہمارے بچوں کے ذہن کی کوئی تربیت نہیں کی جاتی۔

ر.ج: ہمارا ملک دراصل اوپری نمود و نمائش کا عادی ہے، ہم سروں پر گاندھی ٹوپی رکھ لیتے ہیں، کھدر پہن لیتے ہیں اور اُدھر دیکھنے والا یہ تاثر قائم کرلیتا ہے کہ ہم گاندھیائی فکر اور کلچر کے مقلد اور مبلغ ہیں۔

○

راما چندرن

راما چندرن کے گھر پر ریکارڈ کیا گیا ہمارا ایک انٹرویو۔

- مصوری کا ہم عصر منظرنامہ کیا تھا جب آپ نے پینٹ کرنا شروع کیا؟

کیرالا میں ملیالم زبان میں ایم اے کرنے کے بعد میں نے 1957 میں کلکتہ آکر شانتی نکیتن میں فائن آرٹس کے طالب علم کی حیثیت سے داخلہ لیا۔ یہاں کے لیے مجھے اسکالرشپ ملا تھا۔ میں نے چار سال میں فائن آرٹس کا ڈپلوما لیا اور پھر یہیں شانتی نکیتن میں کیرالا کی میورل پینٹنگس کو موضوع بنا کر ریسرچ اسکالر کی حیثیت سے اپنے قیام کو جاری رکھا۔ یہاں میرے دو استاد تھے رام کینکر اور ونود بہاری مکرجی۔ شانتی نکیتن جیسا ادارہ بڑی حد تک آرٹ کی قومی سرگرمیوں سے کٹا ہوا تھا اس لیے ہم عصر آرٹ کے منظرنامے کے بارے میں اس عرصے میں میری معلومات سرسری تھیں۔ دوسری ایک وجہ یہ تھی کہ کیرالا کا میورل آرٹ اور مصوری کی تاریخ میرا موضوع تھے اور کسی بھی بڑے شہر سے میرا واسطہ نہیں پڑا تھا اس لیے آرٹ کی ہم عصر سرگرمیوں کا مجھے قابلِ ذکر علم نہیں تھا خاص طور سے اس طرح کے آرٹ کے بارے میں جو کمرشیل تھا۔ شانتی نکیتن کے ماحول میں آرٹ کو کمرشیل چیز سمجھنے کا تصور ممکن ہی نہیں تھا ایسا سوچنے کا مطلب آرٹ کی قدر و منزلت کو سودے بازی

کی نذر کرنا تھا۔ اس زمانے میں اور میرے استاد رام کینکر جیسے لوگ آرٹس کا ایک خالص اور رومانی تصور رکھتے تھے۔ چنانچہ ابتدا میں میں بھی اسی سوچ اور روایت کا حصہ تھا۔

- آپ دہلی کب آئے؟

میں 1964 میں اتفاقاً دہلی آیا تھا۔ ہوا یوں تھا کہ میرے ایک دوست دھرم نارائن داس گپتا نے گروپ شو کی غرض سے دہلی کی AIFAC آرٹ گیلری کو بک کیا اور انھوں نے مجھ سے بھی اصرار کیا کہ میں اپنی کچھ پینٹنگس بھی اس گروپ شو میں نمائش کے لیے پیش کروں۔ اس زمانے میں ویریندر کمار جو مشہور کمار آرٹ گیلری کے کرتا دھرتا تھے، انھوں نے بھی یہ شو دیکھا اور انھوں نے مجھے ایک ہزار روپے ماہانہ پر اپنی گیلری میں بطور پینٹر کام کرنے کی پیشکش کی، یہ پیشکش مجھے اچنبھا لگی کیونکہ میرے وہم و گمان میں بھی یہ بات نہیں تھی کہ ایک آرٹ گیلری کسی پینٹر کو ملازمت بھی دے سکتی ہے۔ دوسرا تاثر یہ تھا کہ شاید مجھ سے یہ لوگ الٹی سیدھی تصویریں بنانے کا مطالبہ کریں لیکن ویریندر کمار نے میرے اس خدشے کو یہ کہہ کر دور کر دیا کہ مجھے گیلری کے لیے وہی پینٹ کرنا ہوگا جو میں چاہوں یا جو مجھے پسند ہو۔ تو اس طرح دہلی شہر سے میرا رشتہ قائم ہوا اور کمار آرٹ گیلری کی دعوت پر دہلی چلا آیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کمار گیلری میں کئی دوسرے ممتاز پینٹر بھی کنٹریکٹ پر کام کر رہے تھے۔ ان میں کرشن کھنہ، طیب مہتہ، رام کمار، جی آر سنتوش، شانتی دوے جیسے پینٹر بھی تھے اور یوں پہلی بار مجھے کمرشیل سرکل اور اس کی تجارتی اور مصورانہ سرگرمیوں کا علم ہوا۔ میری پینٹنگ کا قابلِ ذکر آغاز 1967 سے ہوا جب میں نے اپنی بنائی تصویروں کی باقاعدہ Solo نمائش کی۔ اُس زمانے میں بھی اور آج بھی میں میکسیکن پینٹرس کے اثرات کو تسلیم کرتا ہوں، چنانچہ میں بڑی تصویریں بنانے کا عادی تھا۔ میں بنیادی طور پر Wall Painter ہوں میری پینٹنگس بڑی حد تک ہندوستانی اور جدید پینٹنگس کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہیں۔

ابتدا میں میں نے ایسے انسانی پیکر بنائے جو Headless تھے، وہ چہروں سے محروم تھے، ان پیکروں میں اعضا کا فطری توازن بھی نہیں تھا۔ ایسے بے چہرہ انسانی پیکروں کو پینٹ کرتے ہوئے سیاسی سوچ بھی کارفرما تھی لیکن برس گزرنے کے ساتھ ہی میں اس طرح

کی سوچ سے دور ہوگیا۔ میں آج یا ادھر جو کچھ پینٹ کررہا ہوں وہ میرے لیے ماضی کی پینٹنگس سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ ایک طرح سے اپنی وہ پینٹنگس مجھے اب پسند نہیں آئیں بلکہ میں انھیں رَد بھی کرتا ہوں۔

- اپنی تخلیق کو رَد کرنے کا یہ رویہ کیا صحیح ہے؟

کیوں نہیں، میں اپنے عنفوانِ شباب میں ایک لڑکی کو انتہائی جذباتی اور محبت بھرے خط لکھ سکتا ہوں لیکن عمر کے ساتھ ساتھ ایسی تحریروں کی کشش ختم ہوجاتی ہے۔ آپ کسی ایک موڑ پہ کھڑے رہ گئے تو آگے بڑھتی ہوئی زندگی سے آپ پیچھے رہ جائیں گے۔ میں اپنے ماضی کی ان مصورانہ سرگرمیوں کو آج کے میرے مصورانہ موضوعات اور سرگرمیوں کا پیش خیمہ تصور کرتا ہوں۔ وہ ایک عبوری زمانہ تھا اور آج میں اپنی مصورانہ سوچ اور فن کے اس عروجی موڑ پر ہوں جو میری طویل فنی ریاضت اور سفر کا منطقی نتیجہ ہے۔ اس سے آپ یہ تاثر لیجیے کہ اپنے ماضی میں جو کچھ میں نے پینٹ کیا وہ خراب تھا یا بُرا تھا۔ میں یہاں تخلیق کے اچھے اور بُرے ہونے کی بحث سے زیادہ اس بات پر زور دے رہا ہوں کہ فن بتدریج پختگی ایک طرح کی Maturity کی طرف آتا ہے۔ آپ کی سوچ اور نظریات میں کاٹ چھانٹ ہوتی ہے یہ ممکن ہے کہ کل آپ کیمونسٹ رہے ہیں اور آج آپ کے لیے وہ سیاسی نظریہ اپنی کشش کھو بیٹھے۔ آپ نے اگر کسی نظریے یا تحریک کے زیرِ اثر تخلیق کیا ہے تو عین ممکن ہے کہ آپ کچھ دن بعد اس نظریے یا تحریک کو رد کرنے لگیں لیکن یہ مشکل ہوگا کہ اس کے زیرِ اثر جو تخلیق آپ کی ہے اسے بھی تمام تر رَد کردیں۔ آپ کی ماضی کی تخلیق آپ کے مجموعی ذہنی سفر کو سمجھنے میں معاون ہوتی ہے کہ آپ انسان تو وہی رہتے ہیں، چیزوں کو ایک تو آپ سیاسی، سماجی اور نظریاتی عینکوں سے دیکھتے ہیں اور ایک آپ انھیں اپنی فطری آنکھ سے محض ایک انسان اور اس کی اخلاقیات اور جمالیات کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔ تو پھر پینٹنگ آپ کے نزدیک کیا ہے۔ میں یوں محسوس کرتا ہوں کہ پینٹنگ ایک طرح کی سرخوشی کا نام ہے۔ میں تصویر بناتے ہوئے کسی اور احساس سے دوچار نہیں ہوتا سوائے تصویر بنانے کی سرخوشی کے۔ نہ مجھے اس کی فکر رہتی ہے کہ کیا مرکزی خیال یا تصور پینٹنگ میں اُبھر کے آتا ہے۔ نہ

میں کسی Message (پیغام) کے بارے میں سوچتا ہوں اور نہ ہی میرے دماغ میں کسی لمحے یہ بات آتی ہے کہ میں جو کچھ بھی پینٹ کررہا ہوں وہ لوگوں کی سمجھ میں آئے گا یا وہ اس سے لطف اندوز ہوں گے یا وہ بکے گا اس عمر میں پینٹنگ کو میں Enjoy کرتا ہوں۔ مجھے یہ بھی فکر اب نہیں رہتی کہ ہم عصر آرٹ کی دنیا میں کیا ہورہا ہے اور کن موضوعات کی مانگ ہے یا دھوم ہے۔ میری بنائی ہوئی تصویر مقبولِ عام ہوگی یا نہیں، یہ سب باتیں میرے لیے بے معنی ہیں۔ تخلیقی عمل اپنے اندر جس طرح کی سرخوشی رکھتا ہے اس کا اظہار ممکن نہیں، کینوس، کینوس کا تناؤ رنگ، رنگوں میں چھپے بے شمار طلسمات اور ان کا خلاّقانہ استعمال میرے لیے زیادہ اہم ہیں۔

- کیا ہم پھر کمار گیلری والے تسلسل کی طرف لوٹ آئیں؟

ہاں، میں پھر کمار گیلری والے واقعے کی طرف آتا ہوں، میں نے کچھ برس تک تو کمار گیلری میں کام کیا اور وہاں زیادہ تر خریدار غیر ملکی ہوا کرتے تھے جو اچھے خاصے داموں میں گیلری میں آویزاں ہم لوگوں کی بنائی ہوئی تصویروں کو خرید لیتے تھے۔ اس کا ایک منفی پہلو یہ تھا کہ پینٹنگ کے لیے بک جانے کے بعد اس کے بارے میں یہ جانکاری نہیں رہتی تھی کہ وہ کہاں گئی اور کس حال میں ہے۔ اسی عرصے میں ہندوستان اور پاکستان کے درمیان جنگ ہوگئی اور آرٹ کا تجارتی دھندا مندہ پڑ گیا۔ میرے لیے آرٹ کے تجارتی ماحول میں سانس لینا دشوار ہوگیا۔ میں ویسے بھی تعلقات بنانے میں بڑا کمزور ہوں اور پارٹیوں وغیرہ میں جانا، ملنا جلنا یہ سب میرے لیے ممکن نہیں، میں نسبتاً تنہائی پسند اور اپنی ذات میں گم رہنے والا ہوں۔ چنانچہ میں نے 1965 میں جامعہ ملیہ اسلامیہ میں آرٹ کے شعبے کی نگرانی سنبھالی اور اس طرح میں اقتصادی طور پر نسبتاً محفوظ ہوگیا یوں مجھے تجارتی تقاضوں اور ضرورتوں کے خیال سے پینٹ کرنے سے نجات بھی مل گئی۔ حالانکہ اب میں نے اسی (جولائی 1992) جامعہ ملیہ سے تقریباً 26,27 سال تک وابستہ رہنے کے بعد رضاکارانہ سبکدوشی حاصل کی ہے، لیکن میں اس عرصے میں بھی اور اب بھی ایک پائیدار زندگی گزارتا رہا ہوں اس لیے میرے پینٹنگ کے معاملے میں کسی سمجھوتے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا مجھے

اس بات پر فخر محسوس ہوتا ہے کہ میں اقتصادی طور پر خود کو خود کفیل رکھنے میں کامیاب رہا ہوں تاکہ میں اپنی پینٹنگ کے سلسلے میں کسی دباؤ یا اثر کو قبول کرنے پر مجبور نہ کیا جاسکوں۔

● بے چہرہ انسانی پیکروں، زندگی کے جبر اور لایعنیت کو پینٹ کرتے کرتے آپ نے 'ایادی' جیسی پینٹنگس کو موضوع بنایا۔ اس کی خاص وجہ؟

ہاں میں برسوں زندگی کی لایعنیت، سیاسی نظام کے جبر اور انسانی زندگی کی شکست و ریخت کو موضوع بناتا رہا تھا۔ میں نے اس عرصے میں بے چہرہ انسانی پیکروں کو مختلف انداز میں پینٹ کیا لیکن پھر کچھ عرصے کے وقفے کے بعد میں نے اپنا موضوع بدل دیا اور جب ایادی والی سیریز بنائی تو میرے ساتھیوں نے یقین نہیں کیا، انھوں نے مجھ پر طنز بھی کیا کہ میں نے ماقبل تاریخ کو موضوع بنا کر جدیدیت اور نئے پن سے ایک طرح سے انحراف کیا ہے۔ ان کے نزدیک میری Imageries ان کے جدیدیت کے دائرے میں فٹ ہورہی تھیں، لیکن میں نے ان سب باتوں کا اثر قبول نہیں کیا اور اپنے موضوعات کی تبدیلی کو برابر جاری رکھا۔ میں ایک اور بات بھی واضح کردوں کہ آج آرٹ کے مغربی نظریے اور رویے میرے لیے بے معنی ہیں، میں نے مغرب کے آرٹ کے سب ہی رویّوں کو تفصیل سے پڑھا ہے بے شمار آرٹسٹوں سے ملا ہوں، میرے پاس ایک بے حد Rich لائبریری ہے۔ مغربی آرٹ کی ہزاروں نمائشیں غیر ملکوں میں دیکھی ہیں، لیکن آج میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ مجھے جو کچھ بھی پینٹ کرنا ہے وہ ہندوستان اور اس کی روایتوں کے حوالے سے پینٹ کرنا ہے۔ آرٹ کوئی صحافت تو ہے نہیں کہ آپ اسے نرم گرم بنا کے پیش کریں۔ آرٹ، کوکوکولا کی بوتل نہیں ہے کہ اسے کسی بلند مقام پر رکھ کر آپ کہیں کہ یہ آرٹ ہے۔ ٹائپ رائٹر اور کموڈ کو آپ اگر آرٹ کے نمونے گرداننے لگے تو پھر حقیقی آرٹ کا اللہ ہی حافظ ہے۔ یہ سب چیزیں اینٹی آرٹ ہیں ان میں سنسنی خیزی ہوسکتی ہے، دھماکہ خیزی بھی ہوسکتی ہے مگر یہ اور اس طرح کی کوششیں یا رویے آرٹ نہیں کہے جاسکتے۔ بدھ کا ٹوٹا ہوا ہاتھ ضرور تخلیقی آرٹ کا بہترین نمونہ بن سکتا ہے یا کہا جاسکتا ہے کہ آرٹ کسی ظاہری وجود سے ماورا کی تلاش ہے۔ یہ ظاہری وجود اس محبت کی طرح ہے جو اسے دیکھ کر پیدا ہوتی ہے لیکن جب محبت کا جذبہ

شدید اور بے پناہ ہو تو پھر وہی ظاہری وجود ایک ایسی تخلیق بن جاتا ہے جو لازوال کے کناروں کو پار کرنے لگتی ہے۔ ہر بڑے آرٹ کو پسند کرنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے تربیت کا ہونا تو ضروری ہے لیکن اگر یہ تربیت آپ کے پاس ہے (جیسے کلاسیکی موسیقی سے لطف اندوز ہونے کی تربیت) تو پھر آپ کو پینٹنگ کی خوبیوں کو سمجھنے کے لیے کسی تشریح یا نقاد یا لکچر کی ضرورت نہیں پینٹنگ سے لطف اندوز ہونے کے لیے Intellectual Labour سے زیادہ داخلی تربیت اور ہم آہنگی زیادہ ضروری ہے۔

- جامعہ ملیہ میں آپ کا تجربہ کیسا رہا۔ کیا وہاں پینٹنگس کے لیے والہانہ پن کا احساس ہوا؟

مجھے جامعہ ملیہ اسلامیہ میں کام کرتے ہوئے فخر محسوس ہوا۔ میں کیرالا کا رہنے والا ہوں اور ایک ہندو ہونے کے ناطے میرے لیے یہ ماحول بھی بڑا مختلف تھا۔ میں نے جامعہ ایک خاص مقصد کے ساتھ جوائن کیا تھا۔ میں کچھ کرنے کے جذبے اور لگن سے وہاں گیا تھا۔ شروع میں وہاں ٹیچرز کے لیے دو سال کا ڈپلوما کورس تھا۔ میری کامیابی یہ ہے کہ میں نے اسے ایک مکمل فیکلٹی کی صورت دی اور آج صورتِ حال یہ ہے کہ جامعہ کا فائن آرٹس ڈیپارٹمنٹ کسی بھی یونیورسٹی کے ڈیپارٹمنٹ سے کم نہیں ہے۔ یہاں کے طالب علم باہر بھی جارہے ہیں اور ان کے کاموں کی قدر کی جارہی ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ مسلم عقیدے میں مصوری وغیرہ کی حوصلہ افزائی نہیں ہوتی لیکن جامعہ کے آرٹس ڈیپارٹمنٹ نے اس عقیدے کی زد میں آئے بغیر ترقی کی ہے، اس وقت اسی فیصد مسلم لڑکے ہیں جو اس فیکلٹی میں تعلیم حاصل کررہے ہیں۔ ان میں کئی لڑکے اور لڑکیاں کمرشیل آرٹسٹ بن رہے ہیں، میں یہاں یونیورسٹیوں میں پیش آنے والی دشواریوں اور پریشانیوں کا ذکر نہیں کروں گا، لیکن جب میں جامعہ میں اپنے قیام کے ایک طویل عرصے پر نظر ڈالتا ہوں تو مجھے ایک طرح کی طمانیت کا احساس ہوتا ہے کہ میں نے خاصا اہم کام کیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ میرے کام کو یاد رکھا جائے گا۔ میرے لیے یہ ملازمت نہیں تھی ایک مشن تھا ایک طرح کی تخلیقی ریاضت تھی۔

- ایک پینٹنگ کو کیسے پسند کیا جاسکتا ہے یا سراہا جاسکتا ہے؟

میں نہیں سمجھتا کہ ہندوستانیوں میں کسی پینٹنگ کو سراہنے کی خوبی یا صلاحیت نہیں، اس

سلسلے میں ہندوستانی جمالیات کی تاریخ خاصی لمبی ہے۔ ہندوستانی لباس، زیورات، آرائش اور زیبائش کے ساز و سامان، ظروف، رنگ اور ان رنگوں کے استعمال، گھروں کی تعمیر، ان کے بیل بوٹے، باغ و چمن اور پھول پودے، ان کی تراش خراش یہ سب ہندوستانی زندگی کا حسین ترین پہلو ہیں۔ مغل آرٹ، راجستھان آرٹ، کانگڑا آرٹ، منی ایچر تو ہندوستان کی جمالیات کا حسین باب ہیں۔ جمہوریت میں سب ہی لوگ فن اور فنی نزاکتوں کے پارکھ نہیں ہوتے اور نہ ہی آپ فن شناسی کو عام کرسکتے ہیں۔ اس کے لیے ذوق اور شوق دونوں ضروری ہیں اور جمہوری نظام میں اس طرح کی فضا عمومی نوعیت کی حامل تو ہوسکتی ہے لیکن وہ فن شناسی کی اصلی اور حقیقی فضا نہیں کہی جاسکتی۔ جس طرح ایک سیاست داں کے اچھے بُرے، اوسط اور اعلیٰ ہونے کی درجہ بندی کے کچھ معیار ہیں اسی طرح فنون کے سلسلے میں آپ کچھ معیار ضرور پیش نظر رکھتے ہیں۔ فنون سے مسلسل اور تواتر کے ساتھ وابستگی انھیں سراہنے اوران سے ایک قریبی ربط قائم کرنا ضروری ہے۔ اگر آپ مسلسل تھیٹر دیکھیں گے، سنگیت سے تعلق رکھیں گے، پینٹنگس کے درمیان صبح وشام گزاریں گے تو پھر آپ کے اندر اُن کے بارے میں صحیح مذاق پیدا ہوگا۔ ہندوستانی ماحول میں پینٹنگ کوسراہنے کی پوری فضا موجود نہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا Exposure بڑے پیانے پرنہیں۔ ایک چھوٹے سے ہال میں کوئی نمائش کہیں ہوتی ہے، محدود لوگ دیکھتے ہیں، اس کا Visual اظہار یا کلچر ہمارے یہاں موجود نہیں۔

- تو کیا پینٹنگ کا نقاد بھی نہیں ہے؟

نہیں وہ تو ہے، مگر اس میں بھی یہ ہے کہ اچھی زبان، سجی سجائی عبارت، کھنک دار جملوں سے تصویر کو سراہنے کا حق ادا نہیں ہوتا۔ نقاد کو پینٹر اور پینٹنگ دیکھنے والے کے درمیان آرٹ کی تفہیم کو فروغ دینا چاہیے۔ نقاد نہ صرف یہ کہ وہ فن شناس ہو وہ اپنے اظہار پر ایسی قدرت رکھتا ہو کہ بات تیسرے آدمی تک موثر انداز میں پہنچ جائے۔

ہمارے آرٹ نقاد زیادہ تر اِدھر اُدھر کی باتیں کرتے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات، ہندوستانی مصوری کے اسکول، فلسفہ، نظریہ، رویے اور رجحان سب کچھ ان کی تحریروں میں مل

جاتا ہے مگر تصویر کے بارے میں بات کرتے ہوئے وہ کترا جاتے ہیں۔ اب اگر آپ چارلس فبیری جیسی تنقیدی بصیرت ہندوستانی آرٹ نقادوں کے یہاں تلاش کریں تو مایوسی ہوگی۔ میں سمجھتا ہوں ہمارے یہاں جس چیز کی ضرورت ہے وہ ہے Thrill in Writing۔

● حال ہی میں حسین نے پینٹنگس کو تجارت بنانے کے خلاف احتجاجاً اپنی بنائی تصویروں کو مٹا دیا تھا، آپ کا ردِ عمل؟

حسین بے حد اچھے اور Competent پینٹر ہیں، ان کی میرے دل میں بڑی قدر ہے۔ ہندوستانی پینٹنگ ان کے اس احسان کو تو فراموش کر ہی نہیں سکتی جو انھوں نے آرٹ کو ہندوستانی معاشرے میں ایک قابلِ قدر جگہ دلانے کے لیے انجام دیا ہے۔ ان کی بدولت ہندوستانی پینٹر کو عزت بھی ملی اور افتخار بھی۔ ساتھ ہی وہ اس بات کے لیے بھی ذمہ دار ہیں کہ انھوں نے اپنی باتوں اور حرکتوں سے (خواہ انھیں آپ کوئی بھی نام دیں) آرٹسٹ کو نیوز میں بھی رکھا اور عوام کی توجہ کو بھی آرٹسٹ کی سرگرمیوں پر مرکوز کیا۔ بھلے ہی لوگ حسین کی پینٹنگس کو نہ سمجھتے ہوں مگر وہ جانتے ہیں کہ ہمارے درمیان ایک پینٹر ہے جو ننگے پیر پھرتا ہے، سفید داڑھی ہے جو کبھی بھیم سین جوشی کے گائن کو پینٹ کرتا ہے اور کبھی کھلے میدان میں سب کے سامنے تصویریں بناتا ہے۔ وہ پوری طرح میڈیا کو استعمال کرتا ہے، اب اس کے منفی پہلو بھی ہیں اور مثبت بھی۔ منفی پہلو یہ ہے کہ اب کئی لوگوں نے اسی طرح کے کرتب دکھانے شروع کر دیے ہیں اور وہ حسین سے بھی آگے بڑھ گئے ہیں۔ آرٹ کو مقبول بنانے کی ان کوششوں کا نتیجہ ہے کہ جہاں دہلی میں صرف دو آرٹ گیلری تھیں وہاں اب آرٹ کی 27 گیلریاں ہوگئی ہیں اور ظاہر ہے نئے پرانے ہر آرٹسٹ کو اپنی نمائش کرنے کا موقع مل رہا ہے۔ کمرشیل آرٹسٹ کا جال پہلے کے مقابلے میں کافی پھیلا ہے اور شاید ابھی اور پھیلے گا: ایک بات اور ہوئی ہے کہ ان گیلریوں سے آرٹ کے نمونوں کو خریدنے والا ہندوستانی ہے۔ لوگوں کی توجہ اب پینٹنگ خریدنے پر زیادہ ہے، کالے دھن کو کام میں لانے کا بھی یہ ایک مفید شعبہ بن گیا ہے کیونکہ آرٹ میں سرمایہ کاری جائیدادوں میں لگائے جانے والے روپے سے زیادہ منافع بخش ہے۔ اب یہ کہ خریدنے والوں میں پینٹنگس کو پسند کرنے کا صحیح ذوق

ہے یا نہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اور یہ بات ساری دنیا میں آرٹ کے نمونوں کو جمع کرنے والوں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے آپ یہ بھی تو دیکھیے کہ اگر آرٹ کی دنیا میں یہ سرکولیشن آتا ہے تو آرٹسٹ کو فراغت ملنے کے ساتھ وہ اس مہنگے سامان اور وسیلوں پر بھی قابو پالیتا ہے جو اس کی مصوری کے لیے ضروری ہیں۔ مجھے یاد آیا برنارڈ بوفے ایک زمانے میں بے حد مہنگا اور مقبول پینٹر تھا لیکن آج اس کی کوئی حیثیت نہیں رہ گئی وجہ یہ کہ اس کی مصوری سطحی نوعیت کی تھی جو تشہیر کے سہارے بکی اور پھر بے معنی ہو کے رہ گئی۔ ہمارے یہاں بھی ڈیمانڈ اور سپلائی کے حساب سے بعض آرٹسٹ کام کر رہے ہیں جو دیرپا نہ ہوگا۔ دراصل تجارتی سرگرمی کا بنیادی مقصد ہونا چاہیے کہ آپ اپنی ایک پینٹنگ کو فروخت کر کے آپ اپنے بے شمار جذبوں، خیالوں کے لیے مالی وسیلوں کو یقینی بنالیں جو پینٹ کیے جانے کے لیے آپ کے اندر تڑپ رہے ہیں۔ کمرشیل ہونے کا مطلب یہ نہیں ہونا چاہیے کہ آپ کوئی ایسا سمجھوتہ کرلیں یا کرنے پر مجبور ہوں جو آپ کی تخلیقی سرگرمیوں پر منفی طور پر اثر انداز ہو۔ میرا زیادہ زور اس بات پر ہے کہ کسی بھی آرٹسٹ کو اپنے فن کے فطری تقاضوں کو پورا کرنے کے وسائل حاصل کرنے کے لیے کمرشیل سرکل میں آنے سے گریز نہیں کرنا چاہیے مگر اس جال میں پھنس جانا بھی نہیں چاہیے۔

- اس سلسلے میں سرکاری اعانت یا پھر اکادمیوں کے رول کے بارے میں آپ کیا کہیں گے؟

میرے نزدیک اکادمیز سب فضول ہیں، میں نہیں سمجھتا کہ آرٹ سے متعلق کسی بھی سرکاری ادارے نے کوئی مفید کام کیا ہے۔ بھارت بھون نے ابتدائی زمانے میں کچھ اچھے کام کیے، کیونکہ وہ کسی حد تک بااختیار تھا۔ اس طرح کے نتائج کے پیچھے میرا یہ احساس کارفرما ہے کہ جمہوریت آرٹ کے میدان میں کام نہیں آسکتی۔ ہزاروں بے وقوف مل کر بھی ایک عاقل یا ذہین آدمی نہیں بن سکتے۔ اس لیے اگر آپ ہر شخص کو خوش کرنے کی کوشش کریں اور عوامی سطح پر کوئی آرٹ تحریک چلائیں تو وہ ممکن نہیں۔ جمہوریت کے علاوہ بیوروکریسی بھی آرٹ کے فروغ اور ترقی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ میں آرٹ کے ایسے بے شمار نمونے ہیں جنھیں آئندہ پچاس برسوں میں ایک ایک

کر کے جمنا میں بہانا پڑے گا، کیونکہ جمہوریت اور بیوروکریسی معیار کے دشمن ہوتے ہیں، ہم آج تک معاصر ہندوستانی آرٹ کی کوئی مربوط تاریخ تیار نہیں کر سکے اور نہ ہی کوئی ایسا حوالہ تیار کر سکے جو آرٹ کے قدردانوں کی مدد کر سکے۔ آپ چاہیں کہ آرٹ کے مختلف رویوں، رجحانات اور تحریکوں کا بھرپور تعارف، فنکاروں کے کاموں کے ساتھ ان کے حوالہ جات مل جائیں تو ایسا نہیں۔ جب تک تحقیق اور حوالہ جات وغیرہ کا کوئی مضبوط تحتئی ڈھانچہ نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹس میں نہیں ہوگا اس کا وجود کارآمد نہیں بن سکتا۔ کتنے لوگوں کو معلوم ہے کہ امرتا شیرگل تجریدی آرٹ کی موجد تھی یا رام کینکر نے پہلی تصویر کب بنائی تھی وغیرہ۔

- آج کل آپ کیا پینٹ کر رہے ہیں؟

میں اِن دنوں نیچر (Nature) پر ایک سیریز کر رہا ہوں، میرا خیال یہ ہے کہ ہمارا آرٹ جو ہے وہ انسان پر مبنی یورپ کے آرٹ کے مقابلے میں نیچر اور اس کی نیرنگیوں پر مبنی آرٹ ہے، دوسرے معنی میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ انسان اور اس کا قدرتی ماحول یہ ایک دوسرے سے مربوط ہو کر ہندوستانی آرٹ میں ظاہر ہوتے ہیں، یہ معاملہ صرف پینٹنگ تک محدود نہیں ہے انسان اور قدرت کا یہ امتزاج ہمارے سنگیت، ادب ہر فن میں ملے گا، خواہ طلوعِ صبح کا منظر ہو یا غروبِ آفتاب کا، بارش، بادل، ہوا، پہاڑ، پرندے، موسم اور ان کی رنگینیاں، دریا، سمندر، پھول، بھنورا، پگڈنڈی، راستے یہ سب انسانی زندگی اور آوازوں کے ساتھ گھل مل کر ہمارے فنون میں تحلیل ہو گئے ہیں۔ ہمارے یہاں مائیکل اینجلو کی طرح خالص انسانی پیکر یا پکاسو کی طرح نسوانی پیکر ہی سب کچھ نہیں۔ میں نے انسان اور قدرت کے اس حسین امتزاج کو اپنی پینٹنگ کا موضوع بنانا چاہا ہے۔ ایک اور بات آپ نے محسوس کی ہوگی کہ ہندوستانی روایت میں متھ اور حقیقت کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا اور یہ ہمارے کلچر کو ایک خاص انداز عطا کرتا ہے۔ ہم ہمیشہ ہی حقیقت اور فنتاسی کی سرحد پر جیتے رہے ہیں آپ کرشن کو لے لیجیے ایک طرف وہ عام انسانی روپ میں ہے تو دوسرے ہی لمحے وہ فوق البشر بھی ہے، میں سمجھتا ہوں کہ حقیقت اور فنتاسی کے اس طلسم نے ہمارے پورے ادب کو ہمارے دیگر فنون کو ایک طرح کی طلسمی رومانیت سے ہمکنار کر دیا ہے۔ یورپ نے

رفتہ رفتہ اظہار کے مختلف روپ اختیار کرکے اور مرحلے طے کرکے Logical Art کی طرف قدم بڑھا دیا۔ ہمارے یہاں صورتِ حال دوسری ہے، ہمارے یہاں طلسم، جادو اور پُراسراریت کا عنصر آج بھی ہماری حقیقی زندگی سے غائب نہیں ہوا، میں ان دنوں اسی کو پینٹنگ میں Exploit کررہا ہوں۔ میں راجستھان کے ان گاؤں میں گیا تھا جہاں بھیل قبیلے آباد ہیں، وہاں ہمارے مڈل کلاس کی بدعتیں نہیں پہنچی ہیں۔ ان کے رہن سہن، پوشاک اور زیورات میں آج بھی وہ اصلی پن موجود ہے جو پرانے منی ایچر اور پینٹنگس میں نظر آتا ہے، میں یوں بھی میٹرو پولیٹن کلچر پر ری ایکٹ نہیں کرتا ہوں اور نہ ہی اپنی شہری زندگی کے اردگرد کو اپنی پینٹنگ کا موضوع بناتا ہوں۔ مجھے دراصل دیہی علاقوں اور ہندوستان کے گاؤں اور ان کے پہاڑی علاقوں میں بڑا اچھا لگتا ہے، میں ان کے درمیان رہ کر جب واپس آتا ہوں تو پھر انھیں Recreate کرتا ہوں۔ میں نے جو آرٹ کے مختلف اسکولوں کا مطالعہ ہے، اس کی جو تاریخ پڑھی ہے، اس کے جو اسالیب رہے ہیں وہ بھی میرے حافظے میں روشن ہوتے ہیں تب میں اپنے ذاتی تجربے اور مشاہدے میں آنے والی چیزوں کو Integrate کرتا ہوں اور اس طرح تیسرا مرحلہ آتا ہے اور وہ ہے میری تصویر کے مکمل ہونے کا، اس طرح میری تصویر Stereotype ہونے سے بچ جاتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر میں رنگوں کے سلسلے میں دکنی منی ایچر کو سامنے رکھتا ہوں تو میں Motives کے لیے مغل منی ایچر کو پیش نظر رکھتا ہوں۔ تو اس طرح میری تصویر حال میں ہوتے ہوئے بھی ماضی کے آرٹ کی روایت سے جڑی ہوتی ہے۔ ایک اور مثال دوں، آئینے میں دیکھتی ہوئی ایک خوبصورت لڑکی آپ کو ایلورا اجنتا کے علاوہ کیرالا کے میورل اور مغل منی ایچر میں بھی مل جائے گی۔ گویا عورت کا آئینہ بدست ہونے والا امیج برسوں پرانا ہے لیکن ہر عہد میں یہ امیج ایک مختلف زاویے سے ہمارے سامنے آتا رہا ہے۔ میری بنائی نیوکلیر اگنی والی سیریز جس میں ہم نے نیوکلیر توانائی سے انسانی زندگی کی متوقع تباہی کو ظاہر کیا تھا، اسی سلسلے کی کڑی تھی۔ میں کہنا چاہتا ہوں کہ اگر متھ اور حقیقت کو ہم فنی صورتوں میں استعمال کریں تو یہ زیادہ موثر ہوگا۔ میں اس بات میں یقین رکھتا ہوں کہ میں اپنے پوروجوں کا تتبع اور تقلید کروں تو زیادہ سچ ہوگا بہ نسبت اس کے

کہ میں دوسروں کے پوروجوں کے نقشِ قدم پر چلوں، Lotusponds میری نئی سیریز ہے جس کی ایک نامکمل تصویر آپ کے سامنے ہے۔ کنول دراصل بہت ہی مقبول اور پرانا موٹیو ہے، بے شمار رنگوں اور اسالیب میں اس کو پینٹ کرنے کے باوجود بھی کنول کے موٹیوز میں چھپی علامتوں اور فسوں طرازیوں کا آرٹسٹ استحصال نہیں کر سکے۔ کنول تالاب دن میں، رات میں، مختلف ساعتوں میں، سب کے Connotation مختلف ہیں۔ میں نے انہی کیفیتوں کو پینٹ کرنے کا جتن کیا ہے۔ اس تصویر میں جنگل کی آگ کے بھتو کو بھی میں نے تخلیقی تحرک کے لیے علامت سمجھا ہے کہ بغیر آگ کے تخلیق کا جنم ممکن نہیں۔

O

جتن داس

جتن داس آج کی مصوری کے منظرنامے میں ایک اہم نام ہے۔ ان کا خیال ہے کہ مصوری ہی ایسی تخلیقی سرگرمی ہے جہاں خوردی یا بزرگی کے لیے (جسے بعض سینئر اور جونیر کا نام دیتے ہیں) کوئی جگہ نہیں اس لیے حسین، گجی ٹونڈے، اکبر پدم سی وغیرہ جونیر پینٹر کے روپ میں ہماری سرگرمیوں کو نہیں دیکھتے۔ جتن داس 2 دسمبر 1941 کو میور بھنج اڑیسہ میں پیدا ہوئے۔ اس عرصے میں انھوں نے مصوری کا ایک لمبا سفر طے کیا ہے اور اَن گنت بار اپنی تصویروں کی نمائش بھی کی ہے۔ جتن کو پینٹنگ کے علاوہ شاعری کا بھی شوق ہے۔ پچھلے دنوں جب رابندر بھون نئی دہلی میں ان کی پرانی تصویروں کی نمائش ہوئی تو کچھ سوالوں نے خاصا پریشان کیا، جتن داس نے ہمارے سوالوں کا جس طرح اور جو جواب دیا ہے وہ پیش ہے:

- آپ نے اپنی اس نمائش کو Retrospective - 1968-90 کے عنوان سے کیوں لگایا، کہیں آپ کو یہ ڈر تو نہیں تھا کہ آپ نے ایک طویل عرصے سے کوئی نمائش نہیں لگائی اس لیے لوگ آپ کو بھول نہ گئے ہوں اور یہ بھی کہ آپ کے پاس کچھ نیا نہیں تھا اور آپ چاہتے تھے کہ لوگ پیچھے مڑکر ان راستوں کو دیکھیں جہاں سے گزر کر آپ آج والے راستے تک پہنچ پائے ہیں؟

دیکھیے دو طرح کے رویئے ہوتے ہیں۔ کچھ آرٹسٹ ایسے ہوتے ہیں جو اپنی تصویریں نمائش کے ذریعے دوسروں کو دکھانا پسند کرتے ہیں اور اس طرح وہ دیکھنے والوں کے ساتھ اپنا ایک تعلق قائم کرتے ہیں مگر میں کبھی اس نظریے کا قائل نہیں رہا، میں نے کبھی نمائش کے خیال سے تصویریں نہیں بنائیں۔ میرا عمل یہ ہے کہ میں پہلے تصویریں بناتا ہوں اور جب مجھے اپنی بنائی ہوئی تصویروں میں کوئی الگ سے ایک Concept ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے تو میں نمائش کے بارے میں سوچتا ہوں۔ میں نے دہلی میں سات سال سے کوئی نمائش نہیں کی جبکہ میرے کئی دوست سال میں ایک سے زائد اپنی تصویروں کی نمائش کرتے رہے ہیں اور لوگ مجھ سے پوچھتے ہیں کہ میں نے کوئی نمائش نہیں کی تو کیا میں نے تصویریں بنانا چھوڑ دیا ہے۔ آرٹسٹ کے بارے میں اس طرح کے کلیے اور کلیشے ہمارے ملک میں زیادہ ہیں وہ آرٹسٹ کی فکر، اس کی سوچ اور جتن سے ناواقف ہوکر ایسے سوالات کرتے ہیں، ان کا رویّہ ایک آرٹسٹ کے بارے میں خاصا رومانٹک ہوتا ہے، کچھ لوگ میرے اسٹوڈیو میں آکر اس بات پر تعجب کا اظہار کرتے ہیں کہ میرا اسٹوڈیو بڑا صاف ستھرا ہے، گویا ایک آرٹسٹ کے اسٹوڈیو کو گندہ ہی ہونا چاہیے۔ اس کے کپڑے بھی گندے اور رنگوں سے لپے پتے ہونے چاہئیں۔ آپ نے Retrospective والی بات جو کی ہے میں اس سلسلے میں یہ کہنا چاہتا تھا کہ دراصل اسے Retrospective Introspection کہنا چاہیے تھا۔ میرا تعلق اڑیسہ سے ہے، میں سترہ سال کی عمر میں بمبئی چلا گیا تھا اور بمبئی سے دہلی آ گیا اور یہاں رہتے ہوئے مجھے بائیس برس ہوگئے ہیں تو اس طرح اڑیسہ کے ایک چھوٹے سے گاؤں سے ہندوستان کے ایک بڑے شہر میں ہجرت اور پھر وہاں سے ہندوستان کی راجدھانی میں آمد اور قیام اور یہاں بھی حضرت نظام الدین سے کھیل گاؤں جیسے علاقے میں آکر بس جانے کے یہ موڑ اور تبدیلیاں میری زندگی کے ساتھ ساتھ میرے فن پر بے حد اثر انداز ہوئیں اور اگر ان سب کو میں اپنے فن کے Turning Point کہوں تو غلط نہ ہوگا تو اس طرح میرے اندر اڑیہ، بنگالی، مراٹھی، گجراتی جیسی ثقافتوں کی گونج کے ساتھ بمبئی جیسے ہمہ مشربی شہر اور پھر دہلی میں پنجابی اور اردو کلچر اردو زبان سے میرا قریبی رشتہ اور تعلق، ان سب نے مجھ پر اثر ڈالا۔ میں

یہ بھی کہوں کہ ہندو مسلم کے درمیان تفریق وغیرہ تو میرے ذہن اور سوچ میں کبھی نہیں آئی تھی۔ دہلی میں رہ کر ہندو مسلم کے درمیان فاصلے کی باتیں بھی کانوں میں پڑیں۔ خیر، تو میں پھر اپنی تصویروں کی نمائش کی طرف واپس آؤں کہ پچھلے بائیس برسوں میں جو خاص خاص میں نے پینٹ کیا تھا اسے جمع کیا۔ لوگوں سے اُدھار لے کر ان میں ایک بھی تصویر بیچنے کے لیے نہیں تھی، یہ کوئی ستر اسی تصویریں تھیں، پینٹنگ، ڈرائنگ اور گرافکس۔ اس نمائش کو پیش کرنے کے پیچھے میرا یہ خیال تھا کہ میں خود کو، اپنی بنائی ہوئی تصویروں کو دیکھوں، اندازہ کروں کہ میں نے کہاں سے سفر شروع کیا تھا، درمیان میں کیا کیا موڑ آئے۔ اس کے علاوہ یہ بھی تھا کہ ان تصویروں کی سلائڈس بھی تیار کرنی تھیں، اپنے ذاتی آرکائیوز کے لیے۔ ویسے بھی آپ کو بتاؤں کہ ساری دنیا میں اپنی پرانی تصویروں کی نمائش کرنے کا رواج موجود ہے۔ کچھ بوڑھے مصوروں میں اپنی بنائی تصویروں کی 'ناسٹلجیا' کے طور پر نمائش کرنے کا رویہ موجود ہے، میں تو یہ کہوں گا کہ اس کے برخلاف ہر آرٹسٹ کو دس سال کے بعد Retrospective کے تحت اپنی تصویروں کی نمائش کرنی چاہیے۔

● آپ ایک موضوع کو ہی کیوں بار بار پینٹ کیے جا رہے ہیں—— عورت اور مرد کے رشتے—— اس پر آپ 1989-1966 تک برابر پینٹ کر رہے ہیں، ایسا کیوں؟

دراصل فیشن اور حالات کے مطابق پینٹ کرنے کا معاملہ ایک یورپین فی نا مینا ہے، جیسے آپ کپڑے بدلتے رہتے ہیں ایسے ہی آپ اپنے موضوع بھی بدلتے رہیے، یقیناً آپ اپنی سوچ اور فکر کی آبیاری کی پرواہ نہ کر کے وقتی موضوعات پر اپنا ردِعمل ظاہر کرتے رہے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں ہر آرٹسٹ کی ایک انفرادی پہچان ہوتی ہے اور وہ اپنے سماج اور مروّجہ آرٹس مہمات کی پرواہ کیے بغیر اپنے موضوع کو پینٹ کرتا رہتا ہے۔ میرے خیال میں نئے پن کے چسکے کی خاطر بھی پینٹر، شاعر، فلم ساز جان بوجھ کر اپنے موضوعات اور ان کا محور بدلتے رہتے ہیں۔ میرے خیال میں دریا کو اپنے فطری بہاؤ کے ساتھ بہنے دینا چاہیے۔ اگر آپ میری ان تمام تصویروں کا بغور مطالعہ کریں تو آپ دیکھیں گے اور محسوس کریں گے کہ Figure is small than the Landscape اور دھیرے دھیرے یہ Figures بڑا ہوتا گیا

اور لینڈ اسکیپ اس کے اندر سا گیا۔ اگر آپ میری ڈرائنگس 1960 کی دیکھیں تو خاصی Abstract ہیں لیکن 1990 تک پہنچتے پہنچتے میرا برش اور رنگ زیادہ حقیقت پسند ہوجاتے ہیں۔ پہلے کی تصویروں میں خارجی حرکت زیادہ تھی لیکن اب سارا تحرک جو ہے وہ اندر ہی اندر ہے۔ میں اپنی بات کی وضاحت اس طرح بھی کروں کہ مجھے دیکھ کر میرا ایک دوست کہتا ہے کہ میں تو ویسا کا ویسا ہی ہوں جیسے برسوں پہلے تھا یا پھر کوئی یوں کہے ارے تو کتنا بدل گیا ہے، تیرے بال سفید ہوگئے اور گر بھی گئے، تو یہ میرے خارج میں تبدیلی فطری اور بتدریج ہوئی ہے لیکن اگر میں سفید بالوں کو چھپانے کے لیے خضاب لگالوں اور گنجے پن کو چھپانے کے لیے وِگ لگالوں تو یہ صورت اپنے آپ کو دھوکہ دینے اور فطری تبدیلیوں کو ایک حقیقت سمجھ کر قبول کرنے سے گریز کہی جائے گی۔ میں دراصل کسی بھی طرح کے دباؤ یا جبر کو اپنی تخلیقی اُپج پر قبول کرنے کو تیار نہیں ہوں۔

- آپ کے یہاں مرد اور عورت کے جو پیکر ہیں ان میں خاص طور سے عورت کا نچلا دھڑ خاصا بلواَپ کیا ہوا لگتا ہے۔

دیکھیے میں کیا پینٹ کرتا ہوں اور آپ اس میں کیا دیکھتے ہیں، یہ دو الگ الگ باتیں ہیں۔ مرد اور عورت کے پیکر میں میری بنیادی دلچسپی ہے۔ میرے یہاں Architectural لباس یا زیبائش کا کوئی عنصر نہیں ہے اس کے ساتھ ہی میں Time اور Space کے تصور کو بھی استعمال نہیں کرتا۔ میں صرف Space کا قائل ہوں۔ میرے پیکر صرف مرد اور عورت کے پیکر ہیں، آپ ثقافت، مذہب یا جغرافیہ کے حوالے سے ان کی کوئی پہچان مقرر نہیں کرسکتے۔ آپ تو شاعر ہیں، جانتے ہیں کہ جب تک کوئی شبد، لفظ تنہا اور اکیلا ہوتا ہے تو وہ ساکن ہوتا ہے اور جیسے ہی کوئی دوسرا شبد یا لفظ اس کے برابر رکھ دیا جاتا ہے تو پھر تضاد، ٹکراؤ کی گونج آنے لگتی ہے، ان کے درمیان ایک طرح کا Inter Action شروع ہوجاتا ہے اور وہ دونوں شبد مل کر اپنے اندر چھپے معنوں کو اور ان کے Shades کو ہم پر آشکارا کرنے لگتے ہیں۔ عورت اور مرد کے پیکر بھی جب ایک دوسرے کے قریب ہوتے ہیں تو ان کے پیکروں سے کہانیاں پھوٹتی ہیں۔ نظمیں جنم لیتی ہیں، اسرار و رموز کے کتنے ہی

پردے اٹھنے لگتے ہیں۔ میرے خیال سے مرد اور عورت کے درمیان Inter Action انسانوں کے درمیان مسائل اور رشتوں کا سرچشمہ ہے۔

- کیا یہ مطالبہ صحیح ہے کہ دیکھنے والے کو تصویر کے ساتھ مکالمہ کرنا چاہیے اس کے بغیر کسی پینٹنگ کو پسند کرنا یا اسے سمجھنا دشوار ہوگا؟

تصویر کو پسند کرنے کے سلسلے میں میرا مطالبہ بڑا سادہ اور سیدھا ہے، جس طرح فلم، شاعری یا موسیقی سے لطف اندوز ہونے سے پہلے اس کے بارے میں پوچھ تاچھ اور جانکاری یا وضاحت کا مطالبہ درست نہیں اسی طرح پینٹنگس کے بارے میں بھی اس کو دیکھنے سے پہلے اس کی وضاحت یا تشریح کا مطالبہ کرنا غلط ہے۔ اچھے خاصے پڑھے لکھے اور سمجھ دار لوگ آرٹ گیلری میں آکر تصویر کو اپنے طور پر سمجھنے سے کتراتے ہیں اور پینٹر سے یا کسی بھی اور شخص سے وضاحت اور تشریح کا مطالبہ کرنے لگتے ہیں۔ میں تو یہ کہوں گا کہ تصویر دیکھنے کا طریقہ بے حد آسان ہے اور وہ یہ ہے کہ آپ تصویر کے سامنے چپ چاپ کھڑے ہوجایئے اور اسے دیکھتے رہیے تصویر خود آپ پر اپنے آپ کو منکشف کرنے لگے گی، وہ آپ سے مکالمہ شروع کردے گی۔ تصویر کو دیکھنے کا عمل بھی کچھ ایسا ہی ہے جیسا ہمارا ایک معلوم/نامعلوم کے سامنے عبادت/ پوجا کے خیال سے عقیدت/ شردھا کے ساتھ چپ چاپ استغراق کے عالم میں کھڑے ہوجانا۔ آپ تصویر کو دیکھتے ہوئے اس کے بنانے والے، اس کے موضوع سب کو بھول جایئے، بس خود کو تصویر کے حصار میں اسیر کردیجیے تصویر کے اندر ڈوب جایئے میں اس کو نہیں مانتا کہ راگ اور سُر کے گیان کے بغیر بھیم سین جوشی کے گائن کو نہیں سمجھا جاسکتا۔ ان کا گانا سننے والوں میں ایسے لوگ بھی بے شمار ہوتے ہیں جو صرف اپنے حسنِ سماعت کے بل پر ان کے گانے سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ دیکھیے گانے والا ذرا بے سُرا ہوگا آپ اگر محسوس کرسکتے ہیں تو اس کے بے سُرے پن کو محسوس کریں گے۔ یہ ضرور ہے کہ شاعری کی طرح پینٹنگس کی بھی اپنی زبان ہوتی ہے اور اس زبان سے مانوس ہونا یا ہونے کی کوشش کرنا اچھا فعل ہے۔ فطرت کے حسن سے بادلوں کی ...اور ہوا میں گھلی ہوئی سرشاری سے محظوظ ہونا ضروری ہے۔ تاج محل کے تعمیری حسن سے بے خبری کے باوجود

اسے دیکھتے ہی ایک عام آدمی پر بھی سرخوشی طاری ہوجاتی ہے۔

● آپ کے بنائے انسانی پیکروں میں Interaction کے لیے آنکھ کے مقابلے میں ہاتھ اور خاص طور سے انگلیوں کو خاصی اہمیت ملی ہے، اس کی وجہ؟

دیکھیے، آنکھ، ناک، کان، پیر، ہاتھ؛ یہ سب انسانی جسم کی حرارت اور اس کی گرم جوشی کو ظاہر کرنے والے ہیں، چونکہ میں انسانی تجسیم اور پیکر کو پینٹ کرتا رہا ہوں اس لیے میں اس میں بہت ڈوب گیا ہوں۔ انسانی پیکروں کے سلسلے میں میرا رویہ شاعرانہ اور Metaphoric ہے، میرے انسانی پیکروں کو خواہ وہ اکیلے ہوں یا دوکیلے، وہ کیا کر رہے ہیں یہ کہنا مشکل ہے کیونکہ ان کا فعل واضح نہیں، نہ وہ کھانا کھا رہے ہیں، نہ ہنس رہے ہیں، نہ ایک دوسرے سے بغل گیر ہیں۔ وہ ایک طرح سے انجمادی کیفیت اور واضح انداز میں ایک 'منجمد لمحے' میں ہوتے ہیں۔ آپ نے انگلیوں کی بات کی ہے تو وہ انسانی جسم کی گرمی/سردی اور انسان کے داخلی اور خارجی ردِعمل کو ظاہر کرنے یا اسے دوسرے جنم تک نتیجہ خیز انداز میں منتقل کرنے کا سرچشمہ ہیں۔ جہاں تک رنگوں کا معاملہ ہے تو جب آپ ایک ساتھ میرے کام کو دیکھیں گے تو ریڈ، آرینج، یلو رنگ زیادہ ملیں گے مگر میں انہی رنگوں کا گرویدہ نہیں ہوں۔ میرا تخلیقی عمل تو اس طرح ہے کہ میں سفید کینوس کو ایزل پر رکھ کر دنوں تک اسے دیکھتا رہتا ہوں، چپ چاپ میرے اردگرد اَن گنت رنگ بکھرے ہوتے ہیں —— اور —— جب بجلی کوندتی ہے —— میرے برش میں کون سا رنگ آتا ہے، کتنا ہے اور کب دوسرا رنگ شروع ہوجاتا ہے مجھے احساس ہی نہیں ہوتا۔ میں تصویر پینٹ کرنے میں محو ہوجاتا ہوں۔ اس وقت پینٹنگس کی نمائش، اس کو فروخت کرنے کا خیال نہیں آتا نہ ہی میں نقاد کے بارے میں سوچتا ہوں اور نہ ہی یہ سوچتا ہوں کہ میں اپنے آپ کو موضوع اسلوب کے بارے میں دُہرا تو نہیں رہا۔ میں اپنے اسٹوڈیو کو Naked, Space اور Vibrant اور پرسنل Space سمجھتا ہوں۔ میں پینٹنگ کرتے ہوئے نہیں چاہتا کہ کوئی میرے تخلیقی عمل اور اس کی خلوت میں مخل ہو۔

● بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اصل تصویر بنانے سے پہلے اس کی ڈرائنگ بنائی جائے تو اچھا ہے؟

میں اس عمل کو نہیں مانتا۔ یہ طریقہ کار تھیٹر، فلم کے لیے بھلے ہی کارآمد تصور کیا جاتا ہو کیونکہ یہاں ایک سے زیادہ افراد تخلیقی عمل میں ملوث ہوتے ہیں، لیکن شاعری اور مصوری میں تو صرف ایک فرد ملوث ہوتا ہے۔ میں اسکیچ بھی کرتا ہوں، گرافک بھی اور پینٹنگ بھی، مگر میں نے کبھی اپنے اسکیچ کو پینٹنگ میں تبدیل نہیں کیا۔

- کیا وژول آرٹ (بصری فن) کے توسط سے بھی سماجی بیداری کا کام لیا جاسکتا ہے؟

ایک بات یہ ہے کہ یہ آرٹ جو ہے یہ خداداد صلاحیت ہے۔ ہاں آپ کی محنت، ریاض اور لگاتار کام اسے جلا بخشتا ہے۔ میرے خیال میں آپ آرٹ کے ذریعے مختلف سطحوں پر اسے پسند کرنے اور اس کی قدر و منزلت کرنے کا تعین کرنے کی صورتیں پیدا کرسکتے ہیں۔ ہمارے ملک میں زبردست انحطاط اور زوال آیا ہے، خاص طور سے فنونِ لطیفہ کے تعلق سے پہلے رہنما ہوتے تھے۔ اب سیاست داں ہے، پہلے آرٹسٹ ہوتے تھے اب مارکٹ کے تقاضوں کے مطابق پینٹ کرنے والا پینٹر ہے۔ پہلے شاعر ہوتے تھے اب مشاعرہ باز ہے۔ آج ہم نے اوچھے اور فضول مغربی اثرات اور اس کے کلچر کو اپنی زندگی میں اندر تک شامل کرلیا ہے۔ دکھاوا، جلد امیر بننے کا لالچ، سیاست دانوں کی بدعنوانی، اپنی روایتوں سے انحراف، صارفین کا معاشرہ ان سب نے ہماری سماجی زندگی کو زوال آمادہ کردیا ہے۔ مغربی ثقافت اور فکر کے زیرِ اثر ہم نے اپنی قدروں کو فراموش کردیا ہے اور ساتھ میں فنونِ لطیفہ سے واقفیت بھی نہ کے برابر رہ گئی۔ ایک اور المیہ یہ ہے کہ آرٹسٹ اور آرٹس کے درمیان بھی باہمی ربط ختم ہوگیا ہے۔ میں میوزک کنسرٹ یا ڈرامے یا فلم یا شاعری میں جاتا ہوں مگر مصوری کی نمائش میں ان میں سے کوئی بھی نہیں آتا۔ جہاں تک مصوری کی اپنی دنیا کا تعلق ہے یہاں رقاصوں اور گانے والوں کے قبیلے کے برخلاف خوردی اور بزرگی کا آسیب پیچھا نہیں کرتا۔ ہم حسین کو حسین کہہ کر پکارتے ہیں اور کھلے انداز میں ایک دوسرے کے کام کی تعریف یا تنقید کرتے ہیں۔ ہاں میں یہ بھی مانتا ہوں کہ آپ کے فن کی سچی پرکھ نقاد سے زیادہ ایک پینٹر یا آپ کا ہم عصر مصور دوست کرسکتا ہے۔ میں اپنے ساتھیوں جیسے راما چندرن وغیرہ کی رائے کو زیادہ اہمیت دیتا ہوں۔ آپ نے دیکھا ہوگا کہ آپ نے اپنی

پینٹنگس کی نمائش کی، لوگ آئے، پندرہ بیس منٹ گھومے، ادھر اُدھر گیلری میں ٹہلے، تصویروں پر اچٹتی سی نظر ڈالی اور آپ سے ان تصویروں پر گفتگو کرنے یا ان پر بروشر کے حوالے سے تبصرہ کرنے میں ذرا بھی نہیں جھجکتے۔ میں ایسے لوگوں کے ساتھ بات چیت نہیں کرسکتا اس لیے کہ میں نے تو ایک تصویر کی تکمیل میں دنوں لگائے اور آپ دو منٹ میں اسے دیکھ کر تنقید بھی کرنے لگتے ہیں۔ یہ زیادتی ہے مجھ پر یہ الزام کہ میں کسی فن پارے پر رائے دینے میں کرخت یا زشت لہجے کو اپناتا ہوں، غلط ہے۔ میں دراصل اپنی رائے کا اظہار کرتا ہوں اور ایسا کرتے ہوئے میں کسی قسم کا مصلحت آمیز لہجہ اختیار نہیں کرتا، میں صاف گوئی سے اپنی رائے کا اظہار کردیتا ہوں جسے بعض دفعہ تلخی سے تعبیر کرلیا جاتا ہے۔

اب رہا مصوری کے پارکھوں کا مسئلہ یا اس کے نقاد کا، تو صورتِ حال یوں سمجھ لیجیے کہ جس طرح آپ اپنی شاعری کی صحیح تنقید کے لیے اپنے نقاد سے یہ چاہیں گے کہ وہ سخن شناس ہو، کلاسیکی روایت، نئی شاعری، اس کی لفظیات اور شعر کی جمالیات سے پوری طرح واقف ہو اسی طرح پینٹنگس کے لیے بھی ضروری ہے کہ اس کا پارکھ اس دنیا کے بیشتر اُتار چڑھاؤ سے واقف ہو۔ ہمارے یہاں صورتِ حال یہ ہے کہ پینٹنگس کو سمجھنے والے نقاد نہیں، ہاں اس کی سرگرمیوں پر تبصرہ کرنے والے اخبار کے کالموں میں اس کی روداد لکھنے والے موجود ہیں۔ المیہ یہ ہے کہ اخبار میں مختلف کالموں کے ماہر جیسے اسپورٹس، فلم، اقتصادیات، سیاست موجود ہیں۔ ان کا تقرر بھی ہوتا ہے مگر فنونِ لطیفہ کا کوئی باقاعدہ ڈیسک کسی اخبار میں نہیں ملے گا۔ اخبار میں ہفتے میں ایک بار مصوری کی سرگرمیوں کا ذکر یا ان پر تبصرہ ہوتا ہے ٹھیک ہے مگر یہ تو نئے لڑکے لڑکیاں آرٹ کی بیک گراؤنڈ کے بغیر کرٹک بن رہے ہیں، ان کی اس حیثیت کو میرے لیے تسلیم کرنا ممکن نہیں۔

نئی پینٹنگس

جتن داس نے کوئی دس سال بعد اس بار کے موسم گرما میں اپنی تازہ پینٹنگس کی نمائش کی، جتن داس نے پچھلے دنوں رنگا رنگ پنکھوں کی نمائش کی تھی اور پھر ان پنکھوں کو جو

انھوں نے بڑی تلاش اور کھوج سے جمع کیے تھے، ان کا ایک مستقل میوزیم بنانے کی فکر میں بھی وہ ہیں۔ جتن داس Nudes پینٹ کرنے کے لیے بھی خاصے مشہور رہے ہیں، وہ اپنی پینٹنگس پر سرسری اور سطحی عوامی ردِعمل پر بڑے بھڑک اٹھتے ہیں، ان سے جب کوئی دیکھنے والا پینٹنگس کے معنی اور مفہوم کی بات کرتا ہے تو جتن داس اس کا جواب اپنی تیکھی خاموشی سے دیتے ہیں، وہ کسی بھی وژول آرٹ کو تفریح یا پھر اس کی خوبیوں اور باریکیوں سے سرسری گزر جانے کو فرد کی بے خبری اور اس میں فنی کلچرل کی کمی کا نام دیتے ہیں۔ اپنی تصویروں کی تازہ نمائش کو انھوں نے "Earth Bodies" کا نام دیا تھا، یہ نمائش دراصل پینٹر کی زندگی کے سفر کا رنگوں میں ایک ایسا بیانیہ تھی کہ جو وقت سے ماورا ہوکر امکانات کی انتہا میں سفر کرتی رہی، جتن داس کی پینٹنگس میں علاقائیت کے بجائے آفاقیت ہے۔

جس طرح ایک جینوئن ادیب کا گھر کتابوں اور لکھنے پڑھنے کی میٹریل سے بھرا ہوتا ہے اسی طرح پینٹر کا گھر بھی جگہ جگہ رنگوں اور کینوس سے گھرا ہوتا ہے۔ جتن داس کے خیال میں گھر میں بڑے بڑے خالی Space چھوڑنے کا مطلب یہ ہے کہ بحیثیت پینٹر آپ خالی جگہ، خالی کینوس، خالی دیوار اور کورے کاغذ کو استعمال کرنے کا ہنر نہیں جانتے ہیں۔ جتن داس اپنی اس نمائش سے قبل کئی طرح کے تخلیقی کاموں میں اُلجھے رہے، وہ آرٹ کے مختلف پہلوؤں پر ڈکومینٹری بھی بناتے رہتے ہیں۔

O

غلام محمد شیخ

آرٹ کے ایک ناقد نے کہا تھا:

''طیب مہتہ اور حسین کی پینٹنگس صاف جتاتی ہیں کہ وہ ان آرٹسٹوں کا فنی اظہار ہیں لیکن غلام محمد شیخ کی پینٹنگس کو ایک نظر میں پہچان لینا آسان نہیں کیونکہ اس کا فن کئی مرحلوں سے گزرا ہے۔ انھوں نے بہت سے تجربے کیے یا یوں کہیے کہ پینٹنگس کرتے ہوئے انھوں نے کئی طرح کے Risk مول لیے''۔

اس تجزیے میں اس لیے وزن معلوم ہوتا ہے کہ غلام محمد شیخ نے بڑے شہروں کی ہماہمی اور سرگرمیوں سے دور نسبتاً ایک چھوٹے سے شہر وڈودرا میں رہنا پسند کیا۔ انھوں نے یہاں کی یونیورسٹی میں آرٹ کی تعلیم حاصل کی اور اسی آرٹ فیکلٹی میں تیس برس پڑھایا بھی، ان کا کہنا ہے ''میرا دوست بھوپن کھاکھر وڈودرا کو بور کرنے والا شہر کہتا تھا مگر یہ اعتراف بھی کرتا تھا کہ کام کرنے کے لیے اس سے اچھی کوئی اور جگہ بھی نہیں''۔ وڈودرا کا نسبتاً خاموش ماحول سنگیت سے لگاؤ خاص طور سے ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے لیے بڑا سازگار تھا کہ کمار گندھرو کو سننا اور وسطی ایشیا اور مغربی اثرات کے حامل Jazz کو سننے میں لطف آتا تھا۔ شیخ کو جب بھی بڑے سائز کے میورلز (Murals) بنانے ہوتے تو یہاں انھیں اپنے شاگرد طالب علموں

کی قابلِ بھروسہ مدد بھی مل جاتی۔ تدریس کے اسی سفر میں انھوں نے اپنی ایک شاگرد نیلما کو زندگی بھر کا ہم سفر بنالیا تھا۔ نیلما نے خود بھی ایک آرٹسٹ والی پہچان بنائی تھی۔

غلام محمد شیخ کے خیال میں پڑھانے کا فریضہ کسی بھی طرح آرٹ کی تخلیقی صلاحیتوں پر اثرانداز نہیں ہوتا، دونوں شوق ایک ساتھ فروغ پاسکتے ہیں۔ شیخ اپنے ایم. اے والے ساتھیوں کو پڑھا کر دوسو ڈھائی سو روپے ماہانہ کما لیتے تھے، اس طرح آرٹ کے بارے میں زیادہ سے زیادہ جاننے کی خواہش انھیں سرگرم اور متحرک رکھتی تھی، ان کے استاد این ایس بندرے کلاس میں نوٹس بنا کر لاتے تھے اور چینی آرٹ پر تفصیل سے روشنی ڈالتے تھے۔ شیخ اور دوسرے طالب علم بندرے سے اس قدر متاثر تھے کہ وہ سب انھیں 'دادا' کہہ کر پکارتے تھے۔ کے. جی. سبرامنیم دوسرے استاد تھے جو شیخ اور ساتھیوں کے لیے ایک رول ماڈل تھے۔ شیخ نے سوراشٹر کاٹھیاواڑ میں واقع اپنے قصبے میں بھی اپنے استادوں سے فیض پایا تھا، ان کے باپ نے اپنی زندگی خود بنائی تھی، والدہ اَن پڑھ تھیں مگر یہ دونوں آرٹ سے شیخ کی دلچسپی اور شوق کو بڑھاوا دیتے تھے۔ شیخ کے بڑے بھائی نے شیشے پر پینٹنگس بنانی نہ جانے کب اور کہاں سے سیکھ لی تھی۔ شیخ، بھائی کے اس شوق سے بھی ابتدائی عمر میں متاثر رہے تھے۔ شیخ کا کہنا ہے کہ انھوں نے بچوں اور عورتوں کے رسائل سے بھی کافی کچھ سیکھا۔ شیخ نے شاعری اور نثر دونوں میں لکھا، انھیں افسوس ہے کہ جب وہ کچھ بنے اور ان کی کچھ پہچان بنی تو اسے دیکھنے کے لیے ان کے والد زندہ نہ تھے خاص طور سے انھیں اس وقت اپنے والد کی یاد بہت آئی تھی جب انھیں آرٹ کی تعلیم پانے کے لیے کامن ویلتھ فیلوشپ ملی، وہ رائل کالج آف آرٹ میں اکیلے ہندوستانی طالب علم تھے۔ شیخ کو اس فیلوشپ کی وجہ سے میوزیم اور آرٹ گیلریوں کو دیکھنے کا سنہری موقع ملا، یہی نہیں، شیخ نے بیچ ہائی کنگ کرتے ہوئے اٹلی، جرمنی اور فرانس کی بھی سیر کرڈالی اور آرٹ کے نادر نمونے بھی دیکھ ڈالے۔ شیخ کو اسپینی شاعر لورکا کا ملک دیکھنے کا بڑا اشتیاق تھا، یہ اشتیاق لورکا کی شاعری پڑھ کر بڑھا تھا۔ شیخ کو لورکا کی نظم کا وہ مصرعہ خوب یاد تھا:

I want to sleep the sleep of an apple

شیخ نے اپنے کاٹھیاواڑی ڈائی لیکٹ میں ایسے ہی Images کو لے کر شاعری کی تھی۔
رائل کالج آف آرٹ کا یہ وہ زمانہ تھا جب انگلینڈ ایک تبدیلی کے دور سے گزر رہا تھا، ہر جگہ Beatles کا اثر دکھائی دے رہا تھا۔ رائل کالج میں طالبِ علموں کو اچھے استادوں کی رہنمائی حاصل تھی۔ ایسے استادوں میں پیٹر بلیک بھی تھے جو Fernand leger کے بارے میں لکچرس کی سیریز دے رہے تھے۔ Leger کے بارے میں شیخ کچھ زیادہ پُرجوش نہیں تھے مگر پیٹر کے لکچر کے بعد انھیں اپنی رائے میں تبدیلی کرنی پڑی۔ انھوں نے اعتراف کیا کہ ایک اچھا استاد اپنے شاگردوں کی ذہنی تربیت میں بڑا رول ادا کرسکتا ہے۔ شیخ اپنے ساتھی طالب علموں سے کر، اسٹوڈیو میں جھانکتے رہتے تھے، انھیں بعد میں معلوم ہوا کہ طالبِ علم انھیں لمبی ناک والا ہندوستانی پکارتے تھے۔

غلام محمد شیخ نے ایم۔ ایف۔ حسین سے متاثر ہوکر گھوڑے بھی پینٹ کیے تھے لیکن ان کے خیال میں ان کے گھوڑے حسین کے گھوڑوں سے مختلف تھے کہ وہ روزمرہ تانگوں کو کھینچتے نظر آنے والے گھوڑے تھے۔ شیخ کا خیال ہے کہ وہ کسی حد تک تجریدی ہو گئے تھے، ان کے ساتھ طالبِ علم وکٹوریہ اور البرٹ میوزیم میں بلاروک ٹوک آتے جاتے تھے جبکہ شیخ کو یہ سہولت میسر نہ تھی لیکن کونڈ منی ایچر میں ان کی دلچسپی نے رابرٹ اسکیلٹین جیسے استاد مصور کو متاثر کیا، ہندوستان آنے کے بعد شیخ نے دو نمائشیں کیں، ان نمائشوں میں ان کے پینٹ کیے پیٹرن اور لینڈ اسکیپ کے علاوہ کچھ Erotic عمل بھی تھے، ان نمائشوں کے بعد بھی شیخ کو شاید اپنی مصورانہ سرگرمی میں اعتماد کا احساس نہیں ہوا۔ جب شیخ کو کاٹھیاواڑ جانے کا موقع ملا تو یہ ان کے لیے 'گھر لوٹنے' جیسا تھا اور تب انھوں نے اپنے گھر کی اس واپسی پر بارہ قسطوں میں اپنے تاثرات بھی قلم بند کیے، اس واپسی نے پینٹنگس کو بھی مہمیز کیا، انھیں اس واپسی سے متعلق اپنے تجربے اور جذبے کے اظہار میں چار برس لگے، اسی عرصے میں ہندوستان اور اُس سے باہر کی دنیا کے بارے میں بھی سوچنے کا عمل بھی تیز ہوا۔ 'ہوم کمینگ' پر میری تحریریں اور پینٹنگس میرے اس رویے کی واضح نشاندہی کرتی ہیں کہ میں نے کردار سازی کرنے کے بجائے شعور کی رو، تخیل کی پرواز سے اپنا سروکار رکھا، میں نے ان دونوں

پر کوئی لیبل لگائے بغیر ان دونوں کو ایک دوسرے سے مربوط کیا'۔

1980 تک غلام محمد شیخ اپنی تصویروں کو ایک ڈیڑھ ہزار روپے میں زیادہ تر اپنے دوستوں کو بیچ دیا کرتے تھے لیکن وقت کے بدلنے کے ساتھ ساتھ ان کی تصویروں کی مارکٹ بڑھی ہے اور اب اندرونِ ملک پینٹنگس کے لیے جو ماحول سازگار ہوا ہے اور اُسے جو پذیرائی مل رہی ہے اس سب کے ہوتے اب آپ لاتعلق نہیں رہ سکتے۔ جب پاکستانی ادیب انتظار حسین سے یہ پوچھا تھا کہ جب مشرقی پاکستان پر حملہ کیا گیا تھا تو انتظار حسین کیا سوچ رہے تھے۔ انتظار حسین کا جواب تھا کہ مشرقی پاکستان کی صورتِ حال ہمیں وہ لکھنے کی تحریک دے رہی تھی جو ہم لکھنا چاہتے تھے، وہ نہیں جو ہم سے لکھنے کے لیے کہا جارہا تھا۔ شیخ نے انتظار حسین کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہا کہ انھوں نے ان کا ناول 'بستی' پڑھا تو وہ متاثر ہوئے کیونکہ اس ناول میں علامتی انداز میں معاشرے کو ظالم اور بے رحم بنانے کا رویہ موجود ہے۔ نوجوانوں کا ایک گروپ ایک ریسٹورنٹ میں جمع ہوتا ہے، ان کے درمیان بحث وتکرار ہوتی ہے، خون میں گرمی آتی ہے اور تشدد پھوٹ پڑتا ہے۔ شیخ کے خیال میں ''آپ دیکھ سکتے ہیں کہ مختلف سطحوں پر کس طرح واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں اور آپ اپنے داخل میں اس سے برسرِ پیکار ہوجاتے ہیں، اسٹیٹ تو اس تشدد کے ایجنٹ کا کام کرتی ہے۔''

غلام محمد شیخ کے خیال میں لبرل ہونا کافی نہیں جبکہ فرد کی آزادی پر لگاتار وار ہو رہے ہیں۔ شیخ کے خیال میں خواہ آپ حاشیے پر دھکیل دیے گئے ہوں پھر بھی آپ کو سامنے سے وار کرنے والے تشدد کو روکنا ہے اور یہ مزاحمت ہی آپ کی زندگی کا مقصد ہونا چاہیے۔

آرٹ خلوت کا مشغلہ ہے

(حسین کی ایک تحریر)

ایک مصور مظہرات و کیفیات کو اپنے باطن کے محاوروں میں پڑھتا یا تحریر کرتا ہے۔ مغرب کی قدیم یا وسط کی تصویری روایت کوئی زیادہ عظیم نہیں ہے لیکن مغرب نے جس طرح کے سیاسی اقتدار اور دانش ورانہ قیادت میں پیش قدمی کی اُس نے مشرق کا ذہن کسی قدر ماؤف کردیا۔ یہ فاتح کے نظامِ اقدار سے متاثر ہونے کے بجائے مرعوب ہونے کا عمل تھا، ورنہ دیکھیے تو مغرب کی سب سے شہرت یافتہ تصویر —— مونالیزا —— ایک معمولی تصویر ہے۔ خود اس کے خالق لیونارڈ داونچی نے اس سے بدرجہا بہتر تصاویر بنائی ہیں، لیکن مغرب کی سنسنی خیزیت میں اعتقاد رکھنے والے صحافیوں اور آرٹ صحافیوں نے اس کو اپنی مسلسل قلمی ورزش سے ایک شاہکار کے طور پر پروجیکٹ کیا ہے لیکن خود یہ تصویر اُن کے زورِ قلم سے بہت پیچھے ہے۔ سوال یہ ہے کہ اُن کا آرٹ کیا ہے اور وہ ہمیں اسے کس روپ میں دکھانے پر اصرار کرتے ہیں۔ لیونارڈو کو چھوڑ کر اب اُن کے عظیم مجسمہ ساز مائیکل اینجلو کی طرف آیئے۔ اُس کے مجسموں میں ہمیں انسانی اور حیوانی اجسام کے تعمیری (Architectunic) احساس تو ملتے ہیں لیکن فنی لحاظ سے تو یہ ہڈیوں کے ڈھانچے یا رگوں کے گچھے ہیں۔ ان

میں نہ آتما کا پَرتو جگمگاتا ہے اور نہ حسن کا سیّال احساس رچا بسا نظر آتا ہے۔ اس کے مقابلے میں تو ہندوستانی مجسمہ کاری بہت اعلیٰ فن کا مظاہرہ کرتی ہے، ہماری کلاسیکل مجسمہ کاری جس میں دکن کی چولا مجسمہ کاری خاص طور سے اپنی طرف کھینچتی ہے، میں مصوری کے متعلق ہندوستانی روایت کی بات ٹال دینا چاہتا ہوں کیونکہ اس پر پہلے ہی مجھ پر نزلہ گر چکا ہے مثلاً ابتدا سے ہی شروع کرو تو اجنتا کی تصویریں سامنے آتی ہیں، مگر یہ تصویریں ہیں کہاں؟ ان کے خدوخال میں تناسب کم ہی نظر آتا ہے اور ان کے چہرے جذبات کے تابوت ہیں۔ کہیں کہیں آرٹسٹ نے ان تصویروں کے اصلی محرک یعنی دھارمک جذبات، سادھنا اور آرادھنا کی عکاسی سے تصویروں میں بات پیدا کی ہے۔ لیکن یاد رہے کہ یہ تصاویر بدھ مت کے عروج کے دور میں نہیں بنائی گئیں جب اس عظیم مذہب نے برہمنی زوال پذیری (Decadence) کے خلاف بغاوت کے الاؤ روشن کیے تھے اور اس کے انقلاب آمیز افکار اس کے ماننے والوں کی رگوں میں بجلیوں کے کوندوں کی طرح چمکتے تھے اور اُس کا نیا آفاقی تناظر (World view) اُبھارتے تھے۔ اجنتا تک آتے آتے یہ سب خاکستر بن چکا تھا، انکار کو پھر اقرار اور اقتدار نے اپنی گرفت میں لے لیا تھا اور اسے ایک آسیب کی طرح موت کا گانجا پلایا جا رہا تھا۔ اجنتا کی تصویریں لڑکھڑاتے اور ضعیف اعتقاد رکھنے والے کمزور ہاتھوں کا کام ہیں، اسی لیے ان کی آنکھیں اُدھ کھلی ہیں، ان کی گردنیں لٹکتی ہیں اور ان کے کھلتے کھولتے ہوئے پستان نہ Lilido کو تحریک دیتے ہیں اور نہ احساس کی لطافت سے ہم آہنگ ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ کچھ آرٹ مبصر فنی نفاست سے زیادہ ایک Tribal دیش بھگتی کی مصلحت سے اس آورد کو آمد اور اوسط کو مبالغہ بنا دیتے ہیں۔ سچی بات تو یہ ہے کہ کمارا سوامی کے سوا ہم نے اوریجنل نظر اور فن شناس نظریے کا کوئی نقاد پیدا ہی نہیں کیا۔ سیاست کارانہ دیش بھگتی اور سچی فن شناسی کا آپس میں کوئی رشتہ نہیں، کیونکہ فن کی اپنی زمین میں جڑیں پیوست ہونے کے باوجود اس کی رنگت اور خوشبو آفاقی ماہیئت کی ہوتی ہے۔ اس کو تنگ نظری کی قبائیں پہنانا انسان کی وراثت میں سرقہ بھی ہے اور امکانات کے لحاظ سے بھی ناقابلِ حصول۔

جہاں تک مغل مصوری کا تعلق ہے، ان تصاویر کی کشش کا ایک پہلو یہ ہے کہ ان کے خریدنے والے اس تاثر کے تحت ہوتے ہیں کہ وہ بڑے شہنشاہی درباروں سے ربط قائم کر کے ان کی سطوت و شوکت کا ایک جز ہی سہی، اپنی ملکیت میں لے آتے ہیں اور اس حد تک یہ جمالیاتی عمل سے پہلے ایک دنیاداری اور نمائشی عمل بن کے رہ جاتا ہے۔ ویسے یہ تصاویر اپنے رنگوں کی لطافت اور ان کی تنظیم کے لحاظ سے اچھی ہیں۔ اگر چہ یہی بات اُن میں کھینچے گئے چہروں کے متعلق نہیں کہی جاسکتی۔ ان کا پس منظر، اُن کے اصل منظر پر حاوی رہتا ہے، لیکن یہ بھی ایک خوبی قرار دی جاسکتی ہے لیکن مغل مصوری، ایرانی اور چینی روایت سے زنجیر بستہ ہے۔ ان کے Motiff اور متن ہی نہیں ان کا منظرنامہ بھی فارسی اور چینی اثرات سے کلی طور پر آزاد نہیں ہو پاتا۔ ہمیں ان کی تعینِ قدر کرتے ہوئے لازمی طور پر ان کا مقابلہ فارس اور چین کی اچھی مصوری سے کرنا پڑے گا اور نتیجہ معلوم ہے۔ سچ یہ ہے کہ جب یہ مصوری مغلوں کے محل سرا سے باہر نکل کر ہمارے دشت و دمن ہمارے صحراؤں، ہماری پہاڑی تلہٹیوں میں پناہ گزیں ہوگئی تو وہاں ہماری عوامی زندگی کے لمس سے اس میں ایک نئی روح دوڑ گئی۔ ہماری پہاڑی مصوری میں اصل کشش اس کے ان لوک (Folk) عناصر سے ہے جو اُس نے براہِ راست اپنی مٹی سے جذب کیے ہیں۔ اس سلسلے میں بسوہلی قلم تو بے حد جاندار طرز ہے۔ اس کے رنگوں کی بے باکی (Boldness) اور بلند آہنگی (Loudness) کے ساتھ ان کی روایت شکنی حیرت انگیز ہے۔ خود میں نے رنگوں اور Stroks کے استعمال میں اسے اپنے مزاج سے بہت قریب پایا ہے۔ اب آیئے ٹیگور کی مصوری کی طرف، اس میں شک نہیں کہ رابندر ناتھ ٹیگور ایک عظیم تخلیقی Mind کے مالک تھے۔ لیکن اُن کی تصاویر کی کوئی فنی حیثیت نہیں ہے، وہ تو اُن کی ذہنی کھلواڑ یا تماشہ بازی کا نتیجہ ہیں۔ ان میں بچوں کا سا تازہ کارانہ برتاؤ تو ہے لیکن ان کو فنی اور تاریخی حیثیت دینا ایسا ہے جیسے سنت ہری داس کے ڈھرپد میں کمال کی وجہ سے ہم انھیں ایک بڑا کا دیہ کار بھی قرار دیں۔ یہ ہم لوگوں کی ہیرو ورشپ (Hero worship) کا غلط اندیشانہ اظہار ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو رابندر سنگیت تک کو اسی قسم کی غلط اندیشی کا تختۂ مشق بنایا گیا

ہے۔ ٹیگور نے صرف بنگال کے شاندار لوک گیتوں اور لوک دُھنوں کو تھوڑی سی ترتیب دی اور کہیں کہیں ان میں مغرب کے ساز ینہ کی جھنکار ملادی۔ اس سے جو آمیزہ بنا وہ نہ بنگال کا لوک سنگیت رہا اور نہ کوئی طبع زاد نغماتی نظام، بس ایک کھچڑی جسے رابندر سنگیت کہہ کر بنگال کی عظیم تر نغماتی روایت کو محدود اور محصور کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ میرا یقین ہے کہ بنگال کو سمجھے بغیر ہندوستانی فن کی روایت کو نہیں سمجھا جاسکتا۔ میرا کلکتہ میں ایک اسٹوڈیو بھی ہے اور میں وہاں اپنی تصاویر کا ایک میوزیم کھولنے کا ارادہ بھی رکھتا ہوں۔ میری مدر ٹریسا کے تصویری سلسلے کا شاید آپ کو علم ہوگا، حال ہی میں مَیں نے ستیہ جیت کی چند فلموں پر ایک تصویری سلسلہ مکمل کرلیا ہے اور ان پر 'چھبی داس' کے نام سے دستخط کیے ہیں''۔

میرے والد نے بڑی کوشش کی تھی کہ میں کسی اور پیشے کو اپناؤں۔ لیکن میں بمبئی آگیا۔ یہ اس صدی کے چوتھے دہے کی بات ہے۔ میں واقعتاً نٹ پاتھ پر سویا ہوں، لیکن اندر کا بھوت مجھے وہاں بھی ڈراتا رہا۔ پھر میں نے سنیما کے Hoarding بنانا شروع کیے۔ میں بڑے بڑے ٹین کے تختوں کو زمین پر رکھ کر تصویریں اور چہرے وغیرہ بناتا تھا۔ اس سے ایک تو خطوط میں میرا گرامر پختہ ہوگیا، دوسرے مجھے کینوس کو آویزاں کرکے تصویر بنانے کی تکلیف دہ مشق سے آزاد ہونے کا ہنر حاصل ہوگیا۔ میں زمین پر بڑے بڑے کینوس رکھ کر آج بھی تصویریں بناتا ہوں اور میرا بصری تناظر (Visual Perspective) اور میں انسانی پیکر کو افقی (Horizontal) انداز میں دیکھ کر بھی بالکل صحیح تصویری تاثر حاصل کرلیتا ہوں۔ بہرحال میں کہہ رہا تھا کہ دراصل میرا اصل انسپریشن میرے اندر ڈبکیاں لگانے والے بھوت سے آمنا سامنا کرنے کا تھا۔ مجھے ابتدا میں اپنے لوک فن کے لچھن بڑے اچھے لگے اور میں نے وہیں سے اپنے محاورے لیے۔ گھوڑے، پن چکیاں، گڑھے، چھتریاں اور بہت سی اور اشیا لیکن اس کے باوجود میرا اندر میرے باہر سے ہاتھ نہ ملاسکا اور پھر تاریکی کی وہ لمبی چادر چھاگئی جس نے مجھے 1939 سے 1951 تک اپنی عفریت کی چھاؤں میں لے لیا۔ اس دوران میں گویا بحرِ ظلمات میں اُبھرتا اور ڈوبتا رہا۔ میں نے اس دوران تجربے کیے،

تصاویر بنائیں، تصاویر پھاڑ دیں لیکن برش کو ترک کرنے سے گریز کیا۔ اور پھر کڑی آزمائش کے بعد اچانک میرے موقلم نے میرے اندر اُچھل کود کرنے والی عجیب و غریب مخلوق کو پکڑ لیا اور میں اپنی نمائش منعقد کرنے کے لیے تیار ہو گیا۔ میں تو اب بھی سمجھتا ہوں کہ اس عجیب طلسماتی مخلوق سے میں پوری طرح عہدہ برآ نہیں ہو سکا ہوں، میں اس کو بصری محاوروں میں پہچاننے کی تگ و دَو میں ہوں اور میرے گرد و پیش کے سمبل اس طلسم کو چاک کرنے کے ہتھیار ہیں۔ میرا فن اسی مسلسل جدوجہد کا سفر ہے۔ اشعار کی تفسیر کے سلسلے میں یاد آیا کہ فیض احمد فیض کی آخری کتاب 'سارے سخن ہمارے' جو خود ان کی نگرانی میں لندن سے چھپی، جس کے عنوان خالص سیال سونے سے لکھے گئے، جس کی جلد کے کونوں پر خالص سونے کے Clip لگائے گئے، جس کا کاغذ خاص طور سے ہاتھ سے بنایا گیا اور جس کی جلد کے چمڑے کے لیے نائیجیریا کی بکری کی کھال منگوائی گئی، اُس کے بہت سے اسکیچ (Sketch) فیض صاحب کی خواہش پر میں نے ہی بنائے اور وہ اس کتاب میں موجود ہیں۔

جہاں تک تانترک آرٹ کا چرچا ہے اس کے امکانات کب کے نچوڑ کر رکھ دیے گئے ہیں۔ اب ان تِلوں میں تیل نہیں ہے۔ ہمارا آج کا تانترک اپنی وحشی سادھنا کے بغیر پلاسٹک کھوپڑیوں سے ہیبت پیدا کرنا چاہتا ہے جس طرح سنسکرت میں اب ماضی کے ادب کو مات نہیں دیا جاسکتا اسی طرح تانترک میں بھی پرانی بلندیوں کو پست نہیں کیا جاسکتا۔ یہ محاورہ اب تخلیق کا جوہر نہیں بلکہ منتر کی جاپ بن چکا ہے۔ بے یقین اور کھوکھلا۔ مغرب اب نہ چین اور نہ ہی مصر کی فنی کامرانیوں کو ہرا سکا ہے۔ رینائی سس نے جب وہاں ذہنوں کی بیڑیاں توڑ دیں تو پکاسو کو مصر، افریقہ اور میکسیکو کے قبائلی اور Ethutic آرٹ کی یاد آئی۔ اس کی تصویروں میں زور، شکتی اور جان ان ہی عناصر کی دوبارہ تنظیم اور زیادہ زوردار تخلیقی بازگشت سے آئی ہے، یہ تو تہذیبی پنگھٹ پر مکالمے کا عمل ہے، کبھی اِدھر' کبھی اُدھر' پکاسو کی ساری تصویریں بہترین فن کا مظہر نہیں ہیں لیکن اسے ہم موجودہ دور کا سب سے بڑا حریت پسند فنکار (Librator) قرار دے سکتے ہیں۔ اُس میں نئی تخلیق کاری کا کس بل پیدا کر دیا ہے

اور اسے اُس انسان کا ترجمان بنادیا جو دو عالمگیر جنگوں کی بھٹی میں تپنے کے بعد بھی ایک زیادہ توانا اور تنومند دنیا کی تخلیق و تعمیر کا حوصلہ رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے انسانوں کے تراشے ہوئے قالبوں میں سجے سجائے کھلونوں کی بجائے ان کے نیم وحشی باطن کو پہچانا اور اُس کی شناخت کر کے اسے فن کی قلمرو میں ابھارا۔

مغرب سے آپ یورپ مراد لیتے ہیں تو وہاں آرٹ کا بُرا حال ہے۔ فرانس نے اپنے ماضی کو اپنی گردن کا طوق بنالیا ہے۔ وہ اب کوئی معرکے کا فن پیدا نہیں کر رہے ہیں۔ پکاسو کو معاصر مان بھی لیا جائے پھر بھی وہ ہسپانوی تہذیب کا پروردہ تھا۔ فرانس کی عصبیت کا یہ حال ہے کہ وہ ہمارے شاندار مصوروں سوزا اور رضا کو جان بوجھ کر نظرانداز کر رہے ہیں۔ صرف اس لیے کہ وہ ان کے ملک سے تعلق نہیں رکھتے، حالانکہ انھوں نے اپنی تخلیقی زندگی کا بیشتر حصہ وہاں گزارا ہے۔ اُن کے ساتھ کھلم کھلا عصبیت برتی جارہی ہے اور میں اسے Cultural Apartheid کا مظہر سمجھتا ہوں لیکن تنگ ظرف تہذیبی فضا کوئی بڑا کارنامہ پیش نہیں کرسکتی۔ اسی لیے فرانس پیچھے گیا ہے۔ رہی برطانیہ کی بات، تو وہ فنی لحاظ سے پکے وحشی (Barbarian) ہیں جن کا جوہر صرف دکانداری میں کھلتا ہے۔ اب ایک کرانہ فروش (Groser) کی بیٹی اُن کی وزیرِ اعظم ہے اور وہ خوش ہیں۔ انھوں نے گزشتہ سالہا سال سے ایک بھی قابلِ تعظیم بلکہ قابلِ ذکر مصور پیدا نہیں کیا بلکہ اب تو وہاں شاعری اور دیگر اصناف میں بھی قحط سالی کا سا سماں ہے۔ ہاں جرمنی ابھی کھلا ذہن رکھتا ہے اور وہاں اچھا فن بھی پیدا ہو رہا ہے لیکن اب فن کا مرکزِ ثقل دراصل امریکہ منتقل ہوگیا ہے۔ امریکہ کے لوگ ریاکار نہیں ہیں بلکہ وہ فراخدل اور بے چین روح کے مالک ہیں۔ اب فن کی اقدار اور اس کا معیار وہیں متعین ہوتا ہے اور وہاں پر ہی بڑے مصور نئے رجحانات سنوار رہے ہیں بلکہ اب اگر یورپ میں بھی کوئی اچھا فن پارہ وجود میں آتا ہے تو وہ کسی نہ کسی طرح امریکہ پہنچ جاتا ہے۔ یورپ کی آرٹ گیلریاں اور آرٹ میوزیم فن کے رواں دواں سرچشمے نہیں، بلکہ اُن کے قبرستان بن کے رہ گئے ہیں۔ امریکہ کے گلے میں ماضی پرستی کی کھوپڑیاں بھی ہیں اور وہ ایک نوعمر دُلہے کی طرح اپنی روحانی اور رومانی تشنگی کے لیے کوئی حد مقرر نہیں کیے ہوئے

ہیں اور نہ کسی جھوٹے بھرم سے بیمار ہیں۔ امریکہ نے حال ہی میں گرین برگ، جیکسن پولک مارک رتھکو اور ڈیکوننگ جیسے فن کار پیدا کیے ہیں۔ سوویت یونین، چین اور مشرقی یورپ کے سوشلسٹ ملکوں خاص طور سے چیکوسلواکیہ میں نعرہ بازی کا جمود ٹوٹ گیا ہے اور ایک نیا فنی اُفق اُبھر رہا ہے۔

ہندوستانی آرٹ کے بارے میں آرٹ مبصروں کو مغالطہ ہے، میں نے چند دن پہلے ہی 'ٹائمز آف انڈیا' کے شیام لال سے بات کی تھی، جب تک مغرب سے کسی چیز کی سند نہیں آئے ان لوگوں کا آتم وشواس جواب دیتا رہتا ہے، ورنہ اس صدی کے ساتویں دہے میں ہندوستانی آرٹ کا ایک واضح اور بالکل انفرادی چہرہ اُبھر چکا تھا اور مغرب بھی یہ تسلیم کرتا ہے۔ یہ اپنی جڑوں سے پیوست ہے اور اس کے تجربات میں صداقت بھی ہے اور صلابت بھی، میرے خیال میں پینٹنگ کی تکمیل اس کی موت کا اعلان بھی ہوتی ہے۔ اصل سرخوشی تو تخلیقی عمل ہے، جب تصویر کو منزل سمجھا جائے تو تخلیقی عمل کا ہوگا کیا؟ دیکھیے اللہ نے اپنے لیے کس قدر تخلیقی آزادی رکھی ہوئی ہے وہ بچے کی تخلیق کو آشیرواد دیتا ہے اور Form اور Content کا ایک نیا تجربہ کرتا ہے، لیکن جب یہ تخلیق تکمیل کو پہنچتی ہے تو پھر اسے یا تو قبر یا شمشان گھاٹ میں نابود کر دیتا ہے اور اسی طرح سے تخلیقی عمل کی سرخوشی اور سرشاری کا سلسلہ قائم رکھتا ہے جس کا نتیجہ اس دنیا کی اس قدر رعنائی اور اس قدر اسراریت (Mystry) میں ہنگامہ بپا رہتا ہے۔ جس دن دنیا میں موت کا خاتمہ ہوگا اُس دن تخلیقی عمل کی بھی موت ہوجائے گی۔ ہم فنکاروں کو اس معاملے میں فطرت کے اشارے کو سمجھنا چاہیے۔ آرٹ، مناظرے اور مباحثے کی چیز نہیں اور نہ حکم سے آگے چلتا ہے۔ یہ خلوت کا مشغلہ ہے، میری رائے میں تو سب اکادمیوں کو بند کیا جائے تو سچے اور اچھے فنکاروں کے راستے زیادہ روشن ہوں گے۔ اس وقت صورت یہ ہے کہ اکادمیاں سیاست بازی کے گھر بن گئے ہیں۔ اچھے آرٹسٹ ان سے دور ہیں اور دوسرے تیسرے درجے کے لوگ ان پر چھائے ہوئے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ سرکار کے بدلے اگر پرائیویٹ کارپوریٹ ادارے فن پاروں کے حصوں میں آگے آئیں تو صورت بہتر ہوجائے گی۔ جواہر لعل نہرو فن کے

اچھے پارکھ تھے... اندرا جی تو چوری چھپے فن پاروں کی نمائش دیکھنے کے لیے آتی تھیں۔ یہ ان کی سرکاری حیثیت کا نہیں بلکہ اُن کے ذاتی ذوق کا اظہار تھا۔ مگر اب یہ باتیں خواب سی لگتی ہیں۔ آرٹ کو صرف میوزیم کی سرگرمی یا سرمایہ سمجھا جاتا ہے اور اُس کی رکھوالی کے لیے چند کوتوال ہتھکڑیاں بجاتے نظر آتے ہیں۔

○

حسین کی خود اختیار کردہ جلاوطنی

پینٹر ایم. ایف. حسین کا رومن رسم الخط میں لکھا وہ خط جو انھوں نے جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اپنے نام کی آرٹ گیلری بنائے جانے پر وائس چانسلر کو لکھا تھا، وہ ہم یہاں درج کر رہے ہیں، یہ خط ایک بڑے سے فریم میں حسین کے ہاتھ کا لکھا گیلری کی دیوار پر نمایاں طور سے آویزاں ہے۔ (مرتب)

''اے ہند جانے والے میرا سلام لے جا

مجھے بہت خوشی ہے کہ میرے شہر دہلی کے جامعہ ملیہ اسلامیہ میں میرے نام سے منسوب ایم. ایف. حسین آرٹ گیلری بنوائی گئی ہے۔ گئے ہفتے جناب مشیرالحسن اور کامنا پرساد نے بتایا کہ اس خوبصورت گیلری کے آرکیٹیکٹ روی کھوسلہ ہیں۔ اس کا افتتاح میرے دوست ستیش گجرال کر رہے ہیں۔ یقیناً وہ بھی مناسب انتخاب ہیں۔ جامعہ تعلیم کا وہ مرکز ہے جس کے ساتھ مہاتما گاندھی کا نام جڑا ہے۔ جس کا واسطہ فریڈم اسٹرگل کے دور سے رہا ہے۔ ظاہر ہے یہ میرے لیے فخر و مسرت کی بات ہے کہ اس ادارے میں میرے نام سے منسوب آرٹ گیلری بنوائی گئی ہے۔ میں اس کے لیے جامعہ کا بے حد شکرگزار ہوں۔

آج کل پوری دنیا میں ہندوستانی آرٹ اور آرٹسٹ اپنی پہچان بنا رہے ہیں اور ملک

کے وقار کو اور بلند کر رہے ہیں۔ آج ہندوستان ہر شعبے میں ساری دنیا کی قیادت کر سکتا ہے۔ آپ تعلیم اور علم حاصل کرنے والوں، وطن کو ملک کو آپ سب سے امیدیں ہیں، آپ سب اپنی پڑھائی میں اپنے کام میں خاص دھیان دیں، محنت کریں اور کامیاب ہوں، کیوں کہ ہیر از نو شارٹ کٹ ٹو سکسیز (Here is no Short cut to success)۔ میرا دل آپ سب کے ساتھ ہے، آپ یوں سمجھیں کہ میں آپ سب کے ساتھ ہوں۔ جلد ہی آپ سب سے ملنے کی دعاؤں کے ساتھ کیوں کہ

خاکِ وطن کا ہر ذرہ میرا آفتاب ہے

جے ہند ''حسین''

ہندوستان کی ثقافتی زندگی اور اس کی چہل پہل اور سرگرمیوں سے خود کو باخبر رکھنے والے لوگ اس بات سے باخبر ہیں کہ ملک ہی کے نہیں دنیا کے صفِ اوّل کے ممتاز پینٹر ایم. ایف. حسین پچھلے سولہ برسوں سے لگاتار اندرونِ ملک زعفرانی سیاست کی بہتان تراشی اور اس کی شدید مخالفت کا سامنا کر رہے ہیں اور ان دنوں وہ خود اختیار کردہ بے وطنی اور بے گھری کے دکھ جھیل رہے ہیں، ملک کی مختلف چھوٹی چھوٹی عدالتوں میں ان پر 800 سے زائد مقدمے دائر ہو چکے ہیں، مقدمہ کرنے والوں کا ایک ہی الزام ہے کہ حسین نے ہندو دیوی دیوتاؤں کو بے لباس پینٹ کر کے ان کے مذہبی جذبات کو ٹھیس پہنچائی ہے، ان کی گرفتاری کے وارنٹ بھی جاری ہیں۔ پچھلے چار برسوں سے حسین کی پینٹنگ کی کوئی بھی نمائش اندرونی ملک اس لیے نہیں ہو پائی ہے کہ نہ صرف پینٹر کو بلکہ اس کی تصویروں کو تباہ و برباد کر دینے کی آر ایس ایس کے زیرِ اثر کام کرنے والی سیناؤں کی دھمکیاں تھمی نہیں ہیں، اپنی جان بچانے کی غرض سے ملک سے باہر حسین کبھی لندن تو کبھی دبئی میں قیام کرنے پر مجبور ہیں، دنیا میں اپنے عہد کے اور اپنے ملک کے سب سے بڑے پینٹر کو حسین کی طرح اپنی جان و مال کے تحفظ کے لیے کبھی ایسی بے وطنی کے دن دیکھنے نہیں پڑے۔ حسین کی پینٹنگس پر لگا الزام درست نہیں کہ کسی بھی فن پارے کو فنون کی جمالیات کے پس منظر میں دیکھا جاتا ہے، مذہب یا عقیدے کی روشنی میں نہیں عدالت عالیہ کے ستمبر 2008 میں دیے

گئے اس فیصلے کے باوجود بھی حسین اور ان کی بنائی پینٹنگس کے سلسلے میں آر ایس ایس کی ہدایت پر پینٹر کی قیام گاہ اور اس کی آرٹ گیلریوں کو توڑ پھوڑ کا نشانہ بنانے والی عسکری تنظیموں نے اپنی دشمنی کے تیر کمانوں سے نہیں نکالے حکومت آج بھی سیکورٹی کے نام پر حسین کی پینٹنگس کو تحفظ فراہم کرنے کے وعدے اور یقین دہانی کرانے سے گریز کرتی رہی ہے۔ نئی دہلی کے وٹھل بھائی پٹیل ہاؤس میں سہمت نے حسین کی پینٹنگس کے Reprints کی نمائش کی تھی تو وہاں بھی مختلف عناصر نے جم کے توڑ پھوڑ کی تھی۔

ایسا نہیں ہے کہ زعفرانی سیناؤں کی ان من مانیوں کو ہندوستانی میڈیا معاشرہ اور فنون سے وابستہ طبقہ خاموش تماشائی بنا دیکھ رہا ہے۔ حسین کے معاصر پینٹر کرشن کھنہ، ستیش گجرال اس رویے کی مذمت کر چکے ہیں۔ میڈیا بھی اس پر ملامتی لہجے میں کافی کچھ لکھ چکا ہے اور حسین کی بے گھری کو ایک باضمیر اور باغیرت معاشرے کے لیے باعثِ شرم قرار دے چکا ہے، مگر حکومت اس معاملے میں اس طرح کی تشویش اور فکر مندی اور اس کے اظہار سے عاری نظر آتی ہے جس کی ہر ذی ہوش توقع کرتا ہے، صورتِ حال کا تکلیف دہ پہلو یہ ہے کہ حسین کے ساتھ یہ انتہا پسندانہ اور جارحانہ رویہ اس وقت پوری شدت سے ابھر کے سامنے آیا جب بائیں بازو کی حمایت والی UPA سرکار پاور میں تھی اور اب کانگریس اکثریت کے ساتھ برسراقتدار ہے جو سیکولر اقدار کے تحفظ کا دعویٰ کرتی ہے، حسین کو جان سے مار دینے کی دھمکی ان پر ملک کے چھوٹے بڑے شہروں میں مذہبی جذبات کو ٹھیس پہنچانے کے الزام میں مقدمے ان کے قیام کے ٹھکانوں پر حملے اور گیلریوں کو حسین کے فنی نمونوں کی نمائش نہ کرنے کی دھمکی یہ سب اس لیے ہو رہا ہے کہ وزارتِ داخلہ اس سلسلے میں سیکورٹی کے کڑے اور سخت قدم اٹھانے کے معاملے میں سنجیدہ نہیں ہے یہاں تک کہ پارلیمنٹ میں ایک دو بار اٹھنے والی آوازوں کے بعد اب ہر ایوان نمائندگان میں سناٹا ہے گویا کہ حکومت کے نزدیک اپنے سب سے بڑے پینٹر کی بے وطنی اور اندرونِ ملک اس کی ایک بھی پینٹنگ کی نمائش نہ ہو سکنے کا المیہ قابلِ تشویش اور قومی وقار اور حمیت کا حامل معاملہ نہیں ہے اس ساری صورتِ حال کو نظر میں رکھتے ہوئے حسین اپنے مایوس لہجے میں یہی کہہ سکتے تھے کہ انتہا پسند مذہبی ذہنیت

رکھنے والوں کا ان کے سلسلے میں یہ رویہ اور سلوک نیا نہیں ہے، صلیب و دار کی آزمائش ہمیشہ ہی آرٹ کا مقدر بنی ہے۔

ایک طرف ہماری حکومت کا شرمناک اور تشویش کی حد تک اپنے سب سے نامور اور سیکولر مزاج رکھنے والے پینٹر کے تئیں بے حسی کا یہ رویہ ہے، دوسری طرف حال ہی میں ہم نے یہ بھی دیکھا کہ Hostile Acts کے تحت شمالی کوریا میں بارہ سال کی جیل پانے والی دو امریکی صحافی لڑکیوں کا معاملہ تھا کہ جن کی رہائی اور معافی کی درخواست کے ساتھ سابق امریکی صدر بل کلنٹن شمالی کوریا پہنچے اور اپنی صحافیوں کو باعزت بری کرا کے واپس امریکہ لے آئے لیکن ادھر ساری دنیا حیرانی سے دیکھ رہی ہے کہ ہندوستان جیسا سیکولر ملک اپنے سب سے بڑے پینٹر کو وطن لانے میں کتنا بے بس ہو رہا ہے۔

19 اگست 2009 سے چار دن کے لیے نئی دہلی کے پرگتی میدان میں منعقدہ آرٹ Summit میں دنیا کے گیارہ ملکوں کی 54 آرٹ گیلریز نے حصہ لیا، اس عالمی آرٹ سمیت پر ممتاز پینٹر حسین نے اپنا تاثر دیتے ہوئے خبر رساں ایجنسی پی ٹی آئی سے کہا کہ نئی دہلی میں منعقد ہونے والے اس دوسرے سال میں بھی آرٹ سمیت میں اگر میری کوئی پینٹنگ شامل نہیں کی گئی ہے تو مجھے اس کا کوئی ملال نہیں۔ حسین کا یہ کہنا اس لیے اہم ہے کہ وہ آرٹ کے عالمی نیلام گھروں، گیلریوں اور آرٹ کے فنی نمونوں کو جمع کرنے والوں کی اولین ضرورت اور پسند بن چکے ہیں۔ حسین نے اپنے اس خصوصی انٹرویو میں اپنے ہم وطنوں کو یاد دلایا کہ آزادی کے بعد کے پچاس برسوں میں ہندوستانی مصوروں نے اپنے فنی نمونوں اور تخلیقی ذہانتوں کے بل پر آرٹ کے عالمی منظرنامے اور نیلامی میں اور آرٹ کے شائقین کی نگاہ میں اپنی جو خاص اور منتخب جگہ بنائی ہے اس کا علم ہم وطنوں کو نہیں ہے، انھوں نے زور دیا کہ ہندوستانی مصوروں نے آرٹ کی عالمی دنیا میں اپنا ایک مقام بنایا ہے اس کی تشہیر کرنے اور اس پر کتاب لکھنے کی ضرورت ہے تاکہ اس میدان میں ہندوستانی مصوروں کی کامیابی کی ایک روشن تصویر سامنے آسکے۔ حسین نے ہندوستانی مصوروں کے فنی نمونوں کی عالمی گیلریوں اور ان کو جمع کرنے والے شائقین کی نگاہ میں بڑھتی ہوئی مقبولیت کا ذکر اس

پس منظر کے حوالے سے کیا جو آئے دن یورپ امریکہ میں خاص طور سے آرٹ کے نمونوں کی نیلامی کے مرکزوں میں دیکھنے میں آتا ہے کیونکہ ان نیلامیوں میں اگر ایک طرف امرتا شیرگل کے آرٹ کے نمونے بڑی قیمتوں میں خرید لیے جاتے ہیں تو رضا، سوزا، طیب مہتہ، ستیش گجرال، کرشن کھنہ کے فنی نمونوں کی بھی خوب پذیرائی ہوتی ہے۔ حال ہی میں نیویارک میں سوتھ بی (Sotheby) کے ایک نیلام میں حسین کی ایک پینٹنگ کو 5,82,500 ڈالرس میں بیچا گیا۔

17 ستمبر 2009 کو اپنی 94 سالگرہ منانے والے حسین آج بھی بے حد سرگرم ہیں اور برابر نئی پینٹنگس بنا رہے ہیں۔ پچھلے سال یعنی 2008 میں Christie نے جنوبی ایشیا کے ماڈرن اور معاصر آرٹ کے نمونوں کی نیلامی کی تھی، اس نیلامی میں Battle of Ganga and Jumna Mahabharata 12 کے عنوان سے بنائی پینٹنگس کو 1.6 ملین ڈالر میں خریدا گیا تھا جو حسین کو اب تک کسی ایک پینٹنگ پر ملنے والی سب سے بڑی قیمت ہے۔ کچھ سال پہلے دہلی میں حسین نے ایک آرٹ گیلری کے ساتھ فی تصویر ایک کروڑ روپے لینے کا معاہدہ کرکے ایک ریکارڈ بنایا تھا جو اب کافی پیچھے رہ گیا ہے، ان دنوں حسین اپنی ایک نئی پینٹنگ Voyage of Descovery پر کام کر رہے ہیں، اپنی اس پینٹنگ کے بارے میں حسین نے وضاحت کی کہ یہ پینٹنگ مصوری کے سلسلے میں ان کے ساٹھ ستر برس کے تجربے کا نچوڑ کہی جاسکے گی۔ حسین نے اپنے لیے Inspiration کی بات کرتے ہوئے وضاحت کی کہ زندگی خود ہی ان کے لیے تحریک کا باعث ہے، انسانی زندگی اور اس کا تنوع اس قدر وسیع اور پھیلا ہوا ہے کہ اس کا تمام تر احاطہ کسی بھی پینٹر کے برش کے قیاس و گماں سے باہر ہے، ہم تو صرف انسانی زندگی کو اپنے تجربے اور مشاہدے کے حوالے سے پینٹ کرنے کا ہی حوصلہ کرسکتے ہیں۔

دوسرے انٹرنیشنل آرٹ Summit میں زعفرانی عسکریت پسندوں کی طرف سے توڑ پھوڑ کے خطرے کے پیش نظر ملک کے مایۂ ناز پینٹر ایم۔ ایف۔ حسین کی کوئی پینٹنگ بھلے ہی آویزاں نہ کی گئی ہو لیکن آرٹ اور حسین کے شیدائیوں نے اس کمی کو محسوس نہیں ہونے دیا

انھیں تاریخوں میں جب نئی دہلی کے پرگتی میدان میں دوسری بنر نیشنل سمیت ہو رہی تھی تب ہی نئی دہلی کی راگنی نامی گیلری میں روبی گوسین 'حسین پر فدا' کے عنوان سے اپنی ان پینٹنگس کی نمائش کر رہے تھے جو انھوں نے حسین کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر بنائی تھیں۔ راگنی گیلری میں روبی گوسین کی گیارہ تصویروں میں سے چھ پینٹنگس کے 16 فٹ لمبے پینل تھے، پینٹنگس کے عنوان بھی دلچسپ تھے جیسے حسین ICU میں، حسین اور بہنری مورے، حسین اور تنہائی، حسین Ferrari میں۔ گوسین نے جس محبت بھرے لہجے میں حسین کے آرٹ کو سراہا اس سے ظاہر تھا کہ گوسین، حسین کے بے پناہ شیدائی ہیں، گوسین کے لیے یہ غیر معمولی واقعہ ہے کہ 94 سال عمر پانے والے حسین اب بھی ایک متحرک پینٹر ہیں اور ایک دن میں ایک ملین ڈالر کمانے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ گوسین کی بنائی کسی تصویر میں حسین نہ تو ننگے پاؤں ہیں اور نہ ہی وہ کرتے پاجامے میں ہیں، اس کی وضاحت کرتے ہوئے گوسین نے کہا کہ ان کی نگاہ میں حسین کی شخصیت ایک Flamboyant کی رہی ہے، وہ حسین کے بارے میں اپنی اس شبیہ کو کوئی دوسری شکل دینا پسند نہیں کرتے۔

سالگرہ تحفہ

17 ستمبر 2009 کو حسین 94 برس کے ہوئے تو جامعہ ملیہ اسلامیہ نے ملک کے سب سے بڑے پینٹر ایم. ایف. حسین کو ان کی سالگرہ پر ایک بے حد انوکھا اور قیمتی تحفہ دیا اور یہ تحفہ تھا جامعہ کے انصاری آڈیٹوریم کے نزدیک بنی ایک بے حد خوبصورت عمارت، ایم. ایف. حسین آرٹ گیلری کی صورت میں، اس تحفے کو نذر کرتے ہوئے بائیں بازو کی ثقافتی تنظیم Sahmat کا سرگرم اشتراک بھی جامعہ کو حاصل تھا۔ گیلری کے باہر لان میں کانسٹرو کیفے بھی بنایا گیا تھا تاکہ گیلری اور اس کی تقریبات میں شرکت کرنے والے جامعہ کے طلبہ کھلے میں بیٹھ کر کافی اور چائے کا لطف اٹھا سکیں۔ دہلی کی کسی بھی یونیورسٹی کے Campus میں یہ پہلی آرٹ گیلری ہے، حسین کے نام پر بنی اس گیلری کا بنیادی مقصد یہ قرار دیا گیا کہ اسے کم کرائے پر ان ذہین نوجوان پینٹروں کو دیا جائے جنھیں اپنے فن پاروں کی نمائش کے

لیے سستی اور موزوں جگہ یا گیلری نہیں ملتی، اس گیلری کے جامعہ کے احاطے میں تعمیر کا دوسرا جواز یہ بھی ہے کہ جامعہ ملیہ کا اپنا Arts کالج بھی ہے جہاں کمرشیل اور موڈرن آرٹ کی تعلیم حاصل کرنے کے لیے کافی طلبہ داخلہ لیتے ہیں۔

جامعہ کے نئے وائس چانسلر نجیب جنگ نے گیلری کا افتتاح کرتے ہوئے حسین کے اس خط کا بھی حوالہ دیا ہے جو حسین نے اس آرٹ گیلری کو ان کے نام سے منسوب کرنے کا شکریہ ادا کرتے ہوئے جامعہ کے سابق وائس چانسلر پروفیسر مشیرالحسن کو لکھا تھا، حسین کا رومن رسم الخط میں اردو میں لکھا یہ خط گیلری کے اولین دروازے کے سامنے والی دیوار پر ایک بڑے فریم میں آویزاں ہے، اسی کے برابر حسین کی پہلی فلم Through the eyes of a painter کے پوسٹر کا حصہ بنی وہ تصویر بھی لگائی گئی ہے جس میں حسین ایک ہاتھ میں اپنا جوتا اور لالٹین لیے ننگے پیر کھڑے ہیں، گیلری میں دہلی آرٹس کالج اور جامعہ ملیہ اسلامیہ کے آرٹس کالج کے کئی طالب علموں نے اپنے انداز سے اپنی ڈرائنگس کے ذریعے حسین کو سالگرہ کی مبارک باد دی تھی، کئی طالب علموں نے حسین کے نام مبارک باد کے خط لکھتے ہوئے ان کی فنی بلندیوں کو اپنے لیے فیضان کا سرچشمہ کہا تھا، اس موقعے پر سہمت کی طرف سے شائع کردہ ایک کتاب Hussain at 94 بھی حسین کو خراجِ عقیدت کے طور پر جاری کی گئی۔ اسی تقریب میں حسین کی بنائی فلمیں 'گج گامنی'، مینا کشی، تھرو دی آئیز آف اے پینٹر اور Atale of three cities بھی دکھائی گئی۔ گیلری میں افتتاح کے روز اور بعد کے دنوں میں طالب علموں، آرٹ کے شوقینوں اور حسین کے مداحوں کا آنا جانا لگا رہا، جامعہ میں اس آرٹ گیلری کی تعمیر سے جنوبی دہلی میں ایک بے حد خوبصورت آرٹ گیلری کا اضافہ ہوگیا ہے۔ اہلِ جامعہ نے گیلری کو حسین کے نام سے منسوب کرکے مصوری کی پوری دنیا کو اپنی ایک خوبی کا احساس دلایا ہے کہ جامعہ ہندوستانی فنون کے قومی دھارے میں اس گیلری کے ذریعے اپنے ہونے کا احساس دلانے میں یقیناً کامیاب ہے۔

O

حسین کی نئی سیریز

ہمیشہ اخباروں کی سرخیوں میں سانس لینے والے جدید ہندوستانی مصوری کے باوا آدم مقبول فدا حسین اِن دنوں دُبئی میں 'بیسویں صدی ایک مصور کی نگاہ میں' کے عنوان سے سو سے زائد کینوسوں پر ایسی تصویریں بنانے میں مصروف ہیں جن کا مقصد دنیا کی مختلف ثقافتوں، سیاست، سماجی اور اقتصادی صورتوں کو رنگوں کے حوالے سے منکشف کرنا ہے، ان تصویروں کے بن جانے کے بعد حسین ان کو آرٹ کے عالمی مرکزوں میں لے جانے کا ارادہ رکھتے ہیں تاکہ بیسویں صدی کی دنیا کے مختلف روپ اور اس کی زندگی کے مختلف زاویے جو انھوں نے پینٹ کیے ہیں دنیا کے لوگ دیکھ سکیں۔ حسین نے وضاحت کی کہ وہ نہ تاج محل بنانے جارہے ہیں اور نہ گیٹ وے آف انڈیا جیسی کوئی چیز۔ وہ تو وہ بنا رہے ہیں جو ایک مصور نے دیکھا اور محسوس کیا ہے۔ اس سے قبل حسین نے دو اور بھی چھوٹی نمائشیں کی تھیں ایک ''بغداد کا چور'' کے عنوان سے تھی جو عراق پر امریکہ اور اس کے اتحادیوں کے حملے کے خلاف تھی، دوسری ممبئی کی پنڈول آرٹ گیلری میں ان کی آئل میں بنی پینٹنگس تھیں۔ حسین نے کوئی تیس سال کے بعد آئل میں اپنے مصورانہ خیالات کو پینٹ کیا تھا، ان پینٹنگس کی خوبی یہ بھی تھی کہ ان کو دیکھ کر لگتا تھا کہ رنگوں اور ہیئتوں کے درمیان مصورانہ عمل کا ایک

مکالمہ ہے، بمبئی میں بیس تصویریں بنانے کے بعد بیس تصویریں کلکتے میں اور پھر بیس دہلی کی وڈیرا آرٹ گیلری کے لیے اور پھر پیرس میں جا کر اس سیریز کا اختتام کرنے کے لیے حسین کے شیڈول کے بارے میں حسین سے جب مدھوجین نے ان کی مجوزہ سیریز کے بارے میں مزید تفصیل جاننا چاہی تو حسین نے وضاحت کی۔

''1971 میں جب میں نے 'مہابھارت' سیریز کے تحت بیس پینٹنگس بنائی تھیں تو میں نے دو مہینے کے لیے ایک اسٹوڈیو کرائے پر لیا تھا، اس بار میں پیرس کے ایک کیفے Les Deux Magot میں بیٹھ کر پینٹ کروں گا، یہی وہ کیفے ہے جہاں سیمون اور سارتر دونوں بیٹھا کرتے تھے۔ میں لوگوں کو آتا جاتا دیکھ کر پینٹ کروں گا کسی سے ملنے کا ارادہ بالکل نہیں ہے۔

● آپ کی تازہ آئل پینٹنگس، کیا ان کا کوئی تھیم ہے اور یہ آپ کے لیے کسی انحراف کا درجہ رکھتی ہیں؟

تھیم کوئی نہیں ہے، اس سیریز کے تحت میں نے پہلے ایک عورت بنائی تھی اور ابتدا میں میری توجہ رنگوں پر تھی، 1994 میں مَیں نے کچھ آئل پینٹنگس کی تھیں پھر میں نے Acrylic کو اپنالیا۔ میں نے Acrylic کا کام پہلی بار 1956 میں کیا تھا جب میں پوسٹر آرٹسٹ کے طور پر جانا جاتا تھا اور لیمپ اور مکڑی کے جالے والی تصویریں جو آٹھ فٹ میں تھیں، 800 روپے میں بکی تھیں۔ واقعہ یہ ہے کہ مجھے تو میرے گھوڑوں نے بچالیا ورنہ بطور آرٹسٹ میری زندگی خطرے میں تھی۔

● اب آئل میں پینٹ کرنے کی ضرورت یا وجہ؟

اس کا خیال مجھے کوئی ڈیڑھ برس سے ستا رہا تھا اور میں نسبتاً چھوٹے پیمانے پر آئل میں پینٹ کرنا چاہتا تھا۔ آئل کے سلسلے میں ایک بات یہ ہے جو آپ کو معلوم ہونا چاہیے کہ آپ کیا پینٹ کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ Acrylic میں آپ اپنے برش کے عمل کو بدل سکتے ہیں میں کچن چاقو پاس رکھتا ہوں آپ کو معلوم ہونا چاہیے آپ کو کتنا پریشر درکار ہے۔ بعض لوگ رنگوں کے سوکھنے کا انتظار کرتے ہیں میں گیلے رنگوں پر رنگ بٹھاتا رہتا ہوں۔ یہ ماں اور بچے والی پینٹنگ مجسمے کی طرح ہے، اس میں نہ شیڈس ہوتے ہیں اور نہ فولڈر۔ آپ جس

ایک پتھر کو تراشتے ہیں اس طرح لائن ڈالتے ہیں رنگ اس کے نیچے ہوتے ہیں میں Volume بنانے کے لیے آئل کا استعمال نہیں کرتا۔

- آپ کے تازہ کام میں کون سے نئے خفیہ عناصر شامل ہوئے ہیں؟

پرانے ماسٹر، جیسے Van Dykes, Velasquez اور Rembrandt، لیکن یہ تو نقطۂ آغاز ہے، مغربی مصوری میں وہ ساری باتیں جو نشاۃ ثانیہ والی پینٹنگس کی یاد دلاتی ہیں، اپنے مصورانہ عمل سے نکال دی ہیں۔ اب اس میں مشرقیت سے انڈین منی ایچر اور ہندوستانی مجسمہ سازی کی پرچھائیاں بھی ہیں، کوشش یہ ہے کہ تخلیقی حسن حاوی رہے اور اسے نقل نہ کہا جاسکے۔

- آپ کے آرٹ میں جو مرحلے وار تبدیلیاں آئیں ان کے بارے میں؟

جب میں بمبئی پہلی بار گیا تو میں اظہاریت کے حامل رنگوں کو استعمال کررہا تھا، یہ میرا بل بورڈ پینٹ کرنے کا زمانہ تھا تب رنگ بھی پوری طرح نہیں ملتے تھے۔ 1930 اور 1940 میں Bhide اور بابو راؤ جیسے پینٹر رنگوں سے قوت حاصل کررہے تھے، یہ شانتارام کی فلموں کا زمانہ تھا، میں اظہاریت پسند تھا جبکہ سنیما حقیقت پسندی کا متقاضی تھا۔ 1930 میں ون لیڈن نے ہمیں ایک جنگلی جانور کی خوفناکی سے متعارف کیا اور ہمیں ڈراونے اور کسی قدر وحشی پن کے حامل رنگوں کا احساس دلایا۔ رنگوں کا یہ روپ دراصل سنیما کی دین بھی تھا اور اس کا تقاضا بھی جرمن اور چینی آرٹسٹ بھی رنگوں کی اس تاثریت کو استعمال کررہے تھے۔ 1940 میں میری نمائش کو دیکھ کر این ایس بندرے نے کہا کہ "میرے یہاں کسی چیز کی کمی کا احساس ہوتا تھا، بندرے نے وضاحت کی کہ تمھارے پاس اب تک جوتا نہیں تھا اب تمھارے پاس جوتا ہے مگر تم پہنتے نہیں ہو"۔ ہیئت کے تعلق سے ملنے والی یہ پہلی تنبیہ تھی میں کلکتہ، لکھنؤ اور دوسرے شہروں میں گیا لیکن میری جیب خالی تھی، کلکتہ میں میری ایک بھی تصویر نہیں بکی۔ 1951 میں ہوئی اس نمائش میں لوگوں نے میرے کام میں لوک عناصر کی نشاندہی کرتے ہوئے تنقید کی، یہ دراصل جیمنی رائے کے ساتھ زیادتی ہے۔ کچھ عرصے بعد میں نے لوک آرٹ کی معصومیت کو اپناتے ہوئے اسے گپتا کلاسیکل عہد کی نزاکتوں سے ملادیا تھا۔

میں 1953 میں پہلی بار پیرس گیا تھا اور پہلی بار فن میں دانشوری کا احساس ہوا تھا مجھے لگا تھا کہ بہت سی باتیں ہم تک پرانی ہوکر پہنچتی ہیں اس سب سے مجھے بڑی گھٹن کا احساس ہوا جبکہ میرے دوسرے دوست سوزا، رضا اکبر، طیب خاصے ذہین تھے اور خاصے شائستہ بھی تھے، میں بہت دور جانا چاہتا تھا مگر مجھے اپنی حیثیت کا اندازہ تھا، سوزا بے حد اچھا ذہن رکھتا تھا میں اسے سننا چاہتا تھا پھر میں نے دہلی میں راشٹر پتی بھون میں ہندوستانی کلاسیک کے کچھ یادگار دنوں کی نمائش دیکھی، یہ میرے آرٹ میں تبدیلی کا پیش خیمہ بنا، اس کے بعد میں نے تین عناصر کو لے کر کام کرنا شروع کیا، گپتا عہد کی عورت، ہندوستانی لوک آرٹ کی معصومیت اور بولی منی ایچر کے رنگ۔ سوزا نے جب میرا کام دیکھا تو اسے بڑا تعجب ہوا تھا اور پوچھنے لگا یہ سب کہاں سے آیا؟ میں نے کہا میں نے اپنے پیچھے کی صدیوں میں قدم رکھا اور پھر اپنے سامنے والی صدی میں اپنے قدموں کو بڑھنے کی تحریک دی۔ سوزا نے Balthus اور Byzantine کو آرٹ کا اپنا سرچشمہ بنایا یعنی سوزا مغرب میں گیا اور میں مشرق کی طرف۔

- یہ جو آپ نے کبھی کبھی عوام کی موجودگی میں پینٹ کرنے یا کسی سنگیت کار کو پینٹ کرنے کا عمل اپنایا ہے اس کی وجہ؟

میں نے 1968 میں تروینی دہلی میں ایک وقت چھ پینٹنگس ایک گھنٹے میں بنانے کی کوشش کی تھی، تروینی میں مختلف سائز کے چھ مختلف کینوس رکھے ہوئے تھے میں نے ان پر ایک ساتھ ہی مصورانہ عمل اپنایا تھا۔ دراصل یہ اپنے مصورانہ عمل پر قابو رکھنے کے عمل کا امتحان تھا، میں نے خود اپنے بارے میں یہ جاننا چاہا تھا کہ میں بیک وقت اپنے تخلیقی محرکات کے حوالے سے کس طرح کئی کینوس پینٹ کرنے میں کامیاب رہ سکتا ہوں، اب اس ساری مشق میں اگر آپ فلاپ ہوجاتے ہیں تو تشویش کیوں۔ کیونکہ میں اس طرح کی کمزوریوں سے آزاد ہوں میں عوام کے سامنے بیک وقت کئی کینوسوں پر کسی سنگیت کار کو مرکز بنا کر اس کے گانے کے موڈس کو پینٹ کرنے کی کوشش کرتا ہوں تو میں اپنے اس موقف کو ظاہر کرنا چاہتا ہوں کہ میں نہیں مانتا کہ پینٹنگس کو کسی کمرے میں بند ہوکر یا اکیلے پن میں یا انسانوں کی آبادی، بستی سے دور رہ کر ہی پینٹ کیا جاسکتا ہے۔ مصوری کو چھوڑیے موسیقی کو دیکھیے کس

طرح ایک سنگیت کار ایک ہجوم کے روبرو گاتا ہے اسی طرح لوک اور قبائلی آرٹسٹ بھی بند کمروں میں یا اپنے آس پاس کے ماحول سے چھپ کر تنہائی میں پینٹ نہیں کرتے، قبائلی آرٹ تو ہم سے بہت آگے ہے۔ جے سوامی ناتھن کے مصورانہ عمل نے اسے ثابت بھی کردیا ہے، اگر وہ نیم کا درخت پینٹ کرتے ہیں تو وہ اس کے تفصیلی تجزیے میں جانے کے بجائے یہ کہیں گے ''دیکھو اس کی پتیاں کتنی شاندار ہیں'' ایک اور بات آپ کا مصورانہ عمل آپ میں ایک ہلچل سی مچا دیتا ہے اور تب میرا جی چاہتا ہے کہ میں اس میں اور لوگوں کو شریک کروں کیونکہ جب پینٹنگ کا عمل ختم ہوجاتا ہے تو وہ ایک شے بن جاتی ہے۔ آرٹسٹ دراصل اپنے تخلیقی لمحوں کے کرب اور تخلیق کے منظرِ عام پر آنے کی پوری کیفیت کو دیکھنے والے پر منکشف کرنے میں دلچسپی لیتا ہے، اسے آپ مظاہرہ نہیں کہہ سکتے کہ تصویر بنانے کا مظاہرہ تو اسٹوڈیو میں بھی ہوسکتا ہے اور تب آپ اس وقت دنیا بھر کے فلسفے اور تخلیقی تھیوریاں گفتگو کا موضوع بناسکتے ہیں، آرٹ کی پرکھ کی چندہ کتابوں کے حوالے دے کر بحث کو الجھا کر مزا لے سکتے ہیں لیکن جیسا کہ Paul Klee نے کہا تھا ''جب آپ پینٹ کرنے بیٹھتے ہیں تو اسٹوڈیو والے مباحث کو جھٹک کر پھینک دیتے ہیں اور ایک بچے کی طرح پینٹ کرنے لگ جاتے ہیں۔ مصیبت یہ ہے کہ سارے پینٹر مفکر اور دانشور بننے لگتے ہیں وہ 'ہیئت' کا سامنا نہیں کرتے جبکہ ڈچ مصوروں نے اپنا سارا سروکار 'ہیئت' سے رکھا تھا۔ ہندوستانی مصوروں میں سوزا ایسا کررہے ہیں مگر یہ بات لوگ نہیں جانتے۔

O

حسین کی نظمیں

○

میں
جلتے ہوئے رنگوں میں ڈوبی ہوئی انگلیوں کے پاس
جامِ کالس محسوس کرتا ہوں
رنگ
جو جل کر بھی زندہ ہیں
برسوں،
میری بے چین اُنگلیاں،
زمین کی پسلیاں کھرچتی ہیں
تڑپتی ہوئی سیاہ نیم شب میں
کبھی
روشنی کی ایک گرسنہ کرن تک
زندہ نہیں رہ سکی
اب میرے کان
سانچے میں ڈھلتی ہوئی مٹی کی سرگوشیوں سے

نا آشنا نہیں رہے
جلتے ہوئے رنگوں میں ڈوبی ہوئی
میں تمھارا لمس محسوس کرتا ہوں

○

تمھارے انفاس کی ہمسائیگی میں
میں نے دور و نزدیک سفر کیا ہے
وہاں
دھوپ میں تپتی ہوئی سانولی دیوار
تمھارے لبوں پر
سائے کی تصویر بناتی ہے
مجھے یاد ہے
اس سائے تلے
ہمارے برہنہ الفاظ
کتنے بھیگے ہوئے تھے!

○

ایک چائے کی پیالی
بجلی کے پنکھے کی ہوا
پانی کا ایک گلاس
اور تم نکل کا ایک سکّہ
کاؤنٹر پر پھینک دیتے ہو
گیلری میں
تصویروں کا بیوپاری
اخبار کے کالم

اُس کے کرائے کے نقاد
کینوس کے کھردرے فرش پر
اُنڈیلے ہوئے رنگوں کے ٹیوب
آرٹ پر
بے مغز' عالمانہ' گفتگو
اور
ایک ڈرامہ اسٹیج ہوتا ہے
ساری تہذیب
کافی کی ایک پیالی میں
گھولنے لگتی ہے!

○

مجھے
آسمان کی برف پوش اور بے داغ چادر لا دو
کہ میں
سفید لفظوں میں
تمھارے بے پایاں غموں کے خط و خال کی تصویر
کیسے کھینچ سکتا ہوں
جب میں شبیہ کھینچنے لگوں
تو تم
آسمان کو اپنے ہاتھوں میں تھامے رہنا
کیونکہ
خود اپنے کینوس کی وسعت سے
میں ناواقف ہوں!

حسین کی سرائے

جب فریدآباد کے سورج کنڈ میں ''حسین کی سرائے'' کا افتتاح ہوا اور وڈیرا آرٹ گیلری والے دہلی سے صحافیوں اور مصوروں کے شائقین کو خصوصی طور سے جدید مصوری کے ایک ایسے نگارخانے کو دکھانے لے گئے جہاں 39 آرٹسٹوں کے گروپ نے اپنی تصویروں کو نمائش کے لیے آویزاں کیا تھا۔ حسین کی سرائے آرٹسٹ حسین کے ذہن کا سوچا ہوا ایک ایسا منصوبہ ہے جس کی تکمیل صرف حسین جیسے مصور کے ذریعے ہی ممکن تھی، یہ محض ایک اور آرٹ گیلری نہیں ہے اور نہ ہی یہ مصوری کے نمونوں کا کوئی سیر بازار ہے، یہ تو دراصل ایک آرٹ میوزیم ہے اور ایک ایسی جگہ ہے جہاں ادب اور فنونِ لطیفہ سے تعلق رکھنے والے سب ہی فنکار اٹھ بیٹھ سکیں، تبادلۂ خیال کرسکیں اور اپنے مصورانہ عمل کا مظاہرہ یا نمائش کرسکیں۔ حسین کی سرائے جسے Muma میوزیم آف ماڈرن آرٹ کا نام بھی دیا گیا ہے، حسین کی اہم، مقبول اور تازہ ترین تصویروں کا ذخیرہ کرے گی اور ان کی نمائش بھی یہاں ہوتی رہے گی۔ حسین نے اپنی نجی ملکیت کی بہت سی اہم اشیا یہاں رکھی ہیں۔ یہاں دوسرے مصوروں کی تصویریں بھی دیکھی جاسکتی ہیں جو حسین کے ذاتی انتخاب کا حصہ ہیں، جن مصوروں کی تصویریں افتتاح کے موقعے پر آویزاں تھیں ان میں حسین کی 1991 کی بنی

تصویر 'کربلا'، رام کمار کی تصویر 'بنارس' بھی تھی۔ دوسرے مصوروں میں ارپیتا سنگھ، مادھوی پاریکھ، لکشمن ریشما، پرم جیت سنگھ، منجیت باوا، طیب مہتہ، سبودھ گپتا، گنیش پائی، نوجوت، منو پاریکھ، الطاف، شمشاد حسین خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ دومنزلہ عمارت میں ایک ہرے بھرے سبزہ زار میں ایک مٹی کے ٹیلے پر حسین کی وہ خاندانی کار بھی ہے جو کبھی حسین کے استعمال میں تھی اور جس پر حسین نے چتر کاری کی تھی۔ 77 سالہ ایم. ایف. حسین بنگلور میں پہلے ہی ایک میوزیم ''حسین شنکلم'' کے نام سے بنا چکے ہیں۔ اب وہ احمد آباد میں آرکی ٹیکٹ بالکرشن دوشی کے اشتراک سے ایک گپھا بنانے والے ہیں، اسے حسین دوشی گپھا کا نام دیا جائے گا۔

مدراس میں ان کے بیٹے مصطفیٰ حسین نے Studio Q کے نام سے ایک ایسی گیلری کھولی ہے جس میں حسین کی اصل پینٹنگس کے ساتھ ساتھ اس کے پرنٹس بھی رکھے گئے ہیں تاکہ حسین کی مصوری کے نمونے متوسط گھرانوں کے ڈرائنگ روموں میں بھی آویزاں کیے جائیں، یہ پرنٹس اس سلسلے کی جدید تر ٹیکنالوجی کو سامنے رکھ کر بنائے گئے ہیں اور اتنے ہی پرکشش اور صاف ستھرے ہوتے ہیں جتنی کہ اصل تصویریں، انھیں دیواروں پر آویزاں کرنے کے بعد کسی دیکھنے والے کے لیے یہ اندازہ لگانا دشوار ہوتا ہے کہ تصویر ایک پرنٹ ہے یا اصل ہے۔ مصطفیٰ حسین کے مطابق شروع میں لوگوں کے لیے اصل تصویر کے مقابلے میں اس کے پرنٹ کو قبول کرنے میں خاصی جمالیاتی قباحت تھی لیکن بعد میں اسے لوگ قبول کرنے لگے ہیں اور یہ احساس انھیں خوشی دیتا ہے کہ حسین کی ایک اصل تصویر کا ایک خوبصورت پرنٹ ان کے گھر کی دیوار پر آویزاں ہے جو کم قیمت بھی ہے اور مستند بھی۔

بہت دنوں بعد وڈیرہ آرٹ گیلری اور نیشنل گیلری آف ماڈرن آرٹ کے اشتراک سے شروع سال جنوری میں ان کی بنائی بڑی کینوس کی تصویروں کی نمائش کی گئی۔ نئی دہلی کے جے پور ہاؤس میں حسین کی اس نمائش پر تبصرہ کرتے ہوئے بلبل شرما نے لکھا کہ حسین ان مصوروں میں ہیں جن کے کام کو کچھ لوگ حیرت اور تعجب سے دیکھتے ہیں، کچھ اسے صرف چمکتا ہوا سونا تصور کرتے ہیں اور کچھ ان کی تصویروں کی نمائش دیکھ کر اپنی برہمی اور

جلاپے کا اظہار کرتے ہیں۔ بلبل شرما کے اس تجزیے سے اختلاف کی گنجائش نہیں لیکن اپنے عہد کے بیک وقت سب سے مقبول اور اختلافی پینٹر کو کوئی کسی بھی نظر سے دیکھے اس کی پینٹنگس بلاشبہ اپنی مصورانہ برتری کا اعتراف کرا ہی لیتی ہیں۔ اس نمائش میں حسین کی اس تصویر کو آج بھی موضوع بحث بنایا جارہا ہے جو "بیسویں صدی کا سراپا" (Portrait of the 20th Century) کے عنوان سے چالیس فٹ لمبے کینوس پر بنائی گئی ہے۔ یہ پینٹنگ بیسویں صدی کا سیاسی، معاشی، ثقافتی اور تہذیبی منظرنامہ ہے جس میں بیسویں صدی کی اہم شخصیات، واقعات، حادثات، انسانی نیکی اور بدی کی مختلف صورتوں کو علامتی انداز میں ظاہر کیا گیا ہے۔ واقعات کے اس لمبے چوڑے منظرنامے میں مدرٹریسا، آئنسٹائن، چارلی چیپلن، گوربا چوف، مارلن، موزو ہٹلر بھی ہے اور کنیڈی کے قتل کی واردات بھی۔ یہ پینٹنگس دیوار پر آویزاں نہیں کی گئی ہے اسے سرکولر انداز میں دوسری تصویروں کے ساتھ لگایا گیا ہے۔

بیسویں صدی کی تاریخ کو مصور کی آنکھ سے دیکھنے سے پہلے تشدد (Violence) کے عنوان سے بنائی تصویروں کی گیلری سے گزرتے ہوئے ایسا لگتا ہے جیسے ہم آگ پر چل رہے ہیں یا پھر ہمارے احساس کا پیراہن ادھر اُدھر سے آگ کے شعلوں سے جل اٹھا ہے۔ تشدد کے موضوع پر بنی ان آٹھ تصویروں میں سلیٹی، کالے اور سرخ رنگ کو بڑی فنکاری کے ساتھ سفید رنگ کی منفی زمینوں کے ساتھ برتا گیا ہے، یہ تصویریں انسانی المیے اور اس کے اندرونی کرب اور دکھ کو اپنی پوری شدت کے ساتھ Convey کرتی ہیں۔ یہ تصویریں پوسٹر آرٹ یا ان ہیئتوں کو اپنانے سے گریز کرتی ہیں جو عموماً ایسے موضوع کا تقاضا ہیں۔ حسین نے سیاہ، سفید اور سلیٹی رنگوں سے اپنے عمل کی شدت کو ابھارنے کی کامیاب کوشش کی ہے، سرخ رنگ پورے عمل کو باندھنے میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ تہذیب کے عنوان سے بنائی گئی تصویروں میں حسین کا تخیل بے حد گہرائی اور وسعت کا حامل ہے۔ کربلا اور مہابھارت کے موضوع پر بنی پینٹنگس کے علاوہ ان کی دوسری پینٹنگس میں یورپی تہذیب اور بالی وڈ کلچر خاصا حاوی نظر آتا ہے، اس سلسلے میں Gregory Peek, Buster Keaton, Humphrey Bogart, Picasso, Salvador Dali کی علامتی پیکر سازی کا حوالہ دیا

جاسکتا ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ کچھ دن ہوئے کلکتہ میں حسین نے کچھ تصویریں بنا کر انھیں عوام کے ہجوم میں یہ کہہ کر ضائع کردیا تھا کہ وہ آرٹ کو تجارت بنانے کے خلاف ہیں اور اسی لیے وہ یہ تصویریں بنا کر اور انھیں فروخت نہ کرکے ضائع کرنے کو ترجیح دیتے ہیں لیکن نیشنل آرٹ گیلری میں ان کی ہر تصویر کے نیچے پرائز ٹیگ لگا ہوا تھا اور قیمتیں لاکھوں میں تھیں۔

31دسمبر کو کیرالا کے ایک شہر کالی کٹ (کوزی کوٹ) میں 125 آرٹسٹوں نے 11 میٹر لمبے کینوس پر چھ گھنٹے تک فرقہ وارانہ ہم آہنگی کے موضوع پر اپنے اپنے برش سے تصویریں بنائیں اس موقعے پر ایم. ایف. حسین بھی موجود تھے اور انھوں نے اپنے حصے میں آئے چار فٹ کے کینوس پر ''ابدیت کا پرندہ'' کے عنوان سے ایک Inspired کرنے والی تصویر بنائی۔ کالی کٹ میں کی گئی اس کوشش کا مقصد تھا کہ بیتے ہوئے سال کے واقعات کو بھول کر آنے والے سال اور دنوں کو انسانوں کے درمیان محبت کے رشتوں کا سال کے طور پر خوش آمدید کہا جائے۔

گیلری آف ماڈرن آرٹ میں اپنی تصویروں کی نمائش کے موقعے پر حسین نے اپنے فن اور نقطۂ نظر کی جو وضاحت کی ہے وہ پیش ہے:

بیسویں صدی کے سراپے کے عنوان سے پینٹ کی ہوئی میری تصویر میں جو ایک اجاڑ زمین ہے وہ ایودھیا کے واقعات کا براہِ راست عمل نہیں ہے۔ جو واقعات بھی ہوئے میں ان سے غیر ضروری پریشان نہیں ہوا۔ ہندوستان ایسے طوفان کو جھیل جانے کی صلاحیت رکھتا ہے، بہرصورت یہ کھیل ہماری آبادی کے ایسے لوگوں نے کھیلا جن کی تعداد نسبتاً کم ہے۔ یہ مسئلہ ہی نہیں تھا لیکن سیاست دانوں نے اسے ایک مسئلے کی صورت دے کر بھڑکا دیا۔ جب میں باہر نکل کر سڑک پر چلتے ہوئے لوگوں سے ملتا ہوں تو اس ملک کے گنگا جمنی کلچر پر میرا یقین پختہ ہوجاتا ہے۔ یہ کلچر صدیوں میں صورت پذیر ہوا ہے اور یہ قوم کی طاقت اور قوت کا سرچشمہ ہے اسے کوئی کس طرح بے وقعت بنا سکتا ہے، رواداری تو ہمارا قومی مزاج ہے، قومیں اسی طرح آتی ہیں اور ایک مشترک قومی پیکر کا روپ اختیار کرتے ہوئے مشترک کلچر

کے قالب میں ڈھل جاتی ہیں، اس سے گریز یا انحراف ممکن نہیں۔

آپ کو یاد ہوگا کہ جب ہم نے بمبئی میں ترقی پسند آرٹسٹ گروپ کی بنیاد ڈالی تھی تو ہمارا مقصد یہ تھا کہ ہم پینٹنگ کی ایک ایسی زبان اپنائیں جو ہمارے ملک اور زمین سے ہم آہنگ ہو۔ اسی زمانے میں رائل اکادمی (لندن) میں تصویروں کی ایک نمائش اس کا محرک بنی۔ وینس اور ڈیوڈ کا ہم سب نے مطالعہ کیا تھا اس میں شک نہیں کہ وہ عظیم ہیں لیکن اس سے انکار نہیں کہ وہ بھی ہمارے نٹراج کی طرح ایک انسانی پیکر ہیں تو پھر ہم کیوں مغرب کی طرف تتبع کی غرض سے دیکھیں۔ ہم کیوں نہ اپنے تہذیبی اور تمدنی سرچشموں پر نظر ڈالیں، بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ ہمارے بہت سے ادیب اور ناقد مغربی فکر اور نام نہاد دانشور طبقے سے ذہنی غذا حاصل کرنے میں فخر محسوس کرتے ہیں، وہ شیکسپیئر کو کالی داس پر ترجیح دیں گے، وہ Malraux کی بات کریں گے، لیکن کمارا سوامی کا حوالہ نہیں دیں گے، ایسے افراد کی فکری زرخیزی سے انکار نہیں لیکن یہ ہماری سوچ کے ترجمان نہیں ہیں۔ یورپ کے معاشرے میں انسانوں کے درمیان جس طرح کے بُعد، بیگانگی کا احساس کارفرما ہے وہ ہمارے یہاں مفقود ہے کیونکہ ہمارے یہاں اجتماعی دردمندی کا احساس کم نہیں ہوا کہ ہم لوگ چھوٹے چھوٹے محلوں میں اپنے رشتوں اور ناطوں کی گرہوں میں بندھے سانس لے رہے ہیں۔ ہمارے یہاں یورپ جیسی اجنبیت نہیں ہے۔

ادھر ہمارے اپنے معاشرے میں جو راجہ، نواب، آرٹ کے قدردان تصور کیے جاتے تھے انھوں نے بھی ہماری فنی کاوشوں کو قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھا اور یورپ کے اوسط درجے کے فن پاروں کی حوصلہ افزائی کی اور وہاں کے مصوروں کو اپنے اور اپنے خاندان کی تصویریں بنانے کا کام بھی سونپا۔ اس وقت ہندوستانی مصوروں کی حوصلہ افزائی کرنے والا کوئی نہیں تھا یہاں تک کہ کوئی ناقد بھی نہیں تھا۔ میری اس نمائش کو دیکھ کر آپ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں کسی حد تک اس نقطۂ نظر سے گریز ہے۔ ہماری تہذیب پانچ ہزار سال پرانی ہے لیکن اب ہمارے لیے الگ تھلگ رہنا ممکن نہیں۔ اب دنیا خود کو ہم پر ظاہر کرتی جارہی ہے اور عالمی تناظر سے آنکھ پھیرنا ممکن نہیں۔ ہاں یہ ضروری نہیں کہ ہمارا زاویۂ نظر ان کی طرح ہو۔ میں

نے تہذیب کا ایک بصری بیانیہ پینٹ کیا ہے یہ تاریخی یا فلسفیانہ نہیں ہے۔ میں نے ان واقعات کو پینٹ کیا ہے جو پانچ ہزار برس کی انسانی زندگی میں اہم تر گنے گئے ہیں۔ دو تہذیبوں کا ملاپ کب اور کہاں ہوا اور ان کے درمیان لین دین کا عمل کن حالتوں میں شروع ہوا یہ وہ باتیں تھیں جو میری سوچ کا حصہ بنی تھیں خاص طور سے اس وقت جب وکٹوریہ اور البرٹ میوزیم کے نہرو ونگ کے لیے میں مہابھارت کو پینٹ کر رہا تھا۔ پچھلے سال جب میں اٹلی سے گزر رہا تھا تو نشاۃ ثانیہ کے تصور نے پھر مجھے متوجہ کیا اور تب ہی میں نے ایک سیریز بنانے کا ارادہ کیا اور سب سے پہلے میں نے Last Supper بنائی اور اس کے بعد دوسری پینٹنگس بنتی گئیں۔ مجھے کسی بھی نوعیت کی پینٹنگس بنانے سے جھجک نہیں ہوتی جب بھی کوئی بات یا موضوع سوجھتا ہے میں اسے پینٹ کرنے میں پس و پیش نہیں کرتا۔ میرے اندر ایک ایسی تخلیقی تحریک ہے جو مجھے تجربے کرنے پر اکساتا ہے، خاص طور سے ایسی صورت میں کہ زندگی مختصر ہے اور کیا کریں اور کیا نہ کریں پر زیادہ دیر تک سوچتے رہنے کی صورت تو وقت گنوانے کے مترادف ہے۔ یہ صورتِ حال دوسروں کو میرے بارے میں کچھ نہ کچھ کہنے کا موقع فراہم کرتی ہے۔ مجھے تو ہم عصر ہندوستانی آرٹ کا پلے بوائے تک کہا گیا ہے لیکن ایسی باتوں کی پرواہ کون کرتا ہے۔ مجھے یاد ہے جب میں Through the eyes of a Painter 'ایک مصور کی آنکھ سے' نامی فلم بنا رہا تھا تو میرے دوستوں نے میرا مذاق اُڑایا تھا۔ میں سنیما کے میڈیم سے زیادہ واقف نہ تھا لیکن پھر بھی میں نے اس کے بارے میں بہت فکر مند ہونے کے بجائے اسے غیر روایتی اور مروّجہ اسالیب سے ہٹ کر اپنے طور پر برتا۔ لوگوں نے کہا سنیما تو بے حد ٹیکنیکل میڈیم ہے تم اس سے کھلواڑ نہ کرو، لیکن سب نے دیکھا کہ میری اس فلم کو برلن میں سلور بیر ملا اور پھر لوگوں نے لالٹین، چھتری، جوتے کی معنویت کی کھوج شروع کردی۔ مجھے ان سب باتوں پر ہنسی آتی تھی۔ میں اب بھی دنیا کی باتوں پر اور خود اپنے آپ پر بھی ہنستا ہوں۔ 1960 کے برسوں میں تو میرے خلاف ایک باقاعدہ مہم چلائی گئی تھی کہ میں بطور پینٹر ختم ہو چکا ہوں اور اس فلم نے مجھے نئی زندگی دی ہے ویسے سنیما نے میری زندگی میں ہمیشہ ہی ایک اہم رول ادا کیا ہے۔ 1930 کے برسوں میں

جب میں اندور میں پڑھ رہا تھا تو میں ہر نئی فلم کو دیکھتا تھا اور یہ دیکھتا تھا کہ اس کی فریمنگ، کمپوزیشن اور دوسرے پہلو کس نوعیت کے ہیں۔ میں Bunuel, Fellini, Godard اور Ford جیسے فلمی ہدایت کاروں کا پرستار تھا۔ ان کی فلموں میں سریلزم اور ایک ایسی گہرائی ہوتی تھی جو مجھے موہ لیتی تھی اور میں ان فلموں کے اچھے پہلوؤں کو بار بار دیکھ کے نوٹ کر لیتا تھا، یہی میرے لیے تخلیقی سطح پر تحریک کا باعث تھے۔ 1935 میں جب میں بمبئی میں آیا تو میں نے سینما کے ہورڈنگ بنانے شروع کر دیے تھے، یہ تجربہ میرے بعد کے دنوں میں میرے لیے بے حد کام آیا۔ مجھے یاد ہے 1940 کے آس پاس میجسٹک کے سینما کے لیے مجھے چالیس فٹ کے لمبے کٹ آؤٹ بنانے ہوتے تھے اور میرے لیے ایسے بڑے کاموں کے لیے جگہ نہیں تھی، اس زمانے میں بمبئی میں ٹرامیں چلتی تھیں جو آدھی رات تک چلتی تھیں اور پھر صبح چار بجے پھر شروع ہو جاتی تھیں۔ مجھے انہی چار گھنٹوں میں اپنی لمبی چوڑی تصویریں ختم کرنی ہوتی تھیں اور اس طرح میں تیزی کے ساتھ تصویریں بنانے کا عادی بن گیا۔ جب ستارہ اور نذیر کی فلم سوسائٹی ریلیز ہوئی تھی تو مجھے پانچ دن میں گیارہ پوسٹر بنانے تھے۔ اس وقت گراف بنانے کے لیے بھی وقت نہیں ملا تھا، لیکن مجھے گراف کے پیکروں کے درمیان توازن قائم کرنے کی مشق ہوگئی اور یوں تیزی سے تصویریں بنانے کی مہارت نے مجھے آدھ گھنٹہ میں بڑے سے بڑے کینوس پر تصویر بنا لینے کی مشق کرا دی تھی، ایک اور فائدہ جو ہوا وہ Acrylic جیسے میڈیم کی دریافت تھی۔ جب 1960 میں Acrylic مارکٹ میں آیا تو مجھے لگا جیسے یہ میڈیم میرے لیے ہی ایجاد ہوا ہے۔ یہ نہ صرف جلدی سوکھ جاتا ہے بلکہ ایک مستقل نوعیت کا میڈیم ہے۔ افسوس کہ ہمارے ملک میں Acrylic تیار نہیں ہوتا اور چونکہ اسے ایک کمپنی ہی بناتی ہے اس لیے وہ پینٹروں کا استحصال کرتی ہے۔ عجیب بات ہے کہ Acrylic کی مارکٹ پھیلنے کے باوجود بھی ہمارے ملک میں کسی نے بھی اس طرف توجہ نہیں دی۔ اس میں شک نہیں کہ حالیہ برسوں میں آرٹ گیلریوں میں اضافہ ہوا ہے اور آرٹ کا مارکٹ پھیلا ہے۔ گیلریاں دو دو سال پہلے بک ہو جاتی ہیں لیکن یہ کہنا درست نہیں کہ جدید مصوری کا بازار اب گرم ہوا ہے اور سوتھ بی کی نیلامی نے آرٹ کی وقعت اور مارکٹ کو

بڑھاوا دیا ہے۔ یہ کہنا بھی غلط ہے کہ آرٹ مارکٹ بدحال ہو رہی ہے، اس کے برخلاف لوگوں میں آرٹ کے نمونوں کو خریدنے کا رواج بڑھ رہا ہے۔

حال ہی میں ایک ناقد نے میرے بارے میں کہا ہے کہ میں جان بوجھ کر وہ پینٹ کر رہا ہوں جو قابلِ فروخت نہیں، یعنی اس طرح مارکٹ میں آرٹ کے نمونوں کی قلت ہوگی اور نتیجے میں قیمتیں زیادہ ہوں گی۔ اس سلسلے میں میرا جواب یہ ہے کہ پکاسو نے اپنی زندگی میں صرف دو خواہشوں کا اظہار کیا تھا، ایک تو یہ کہ اسے لمبی عمر ملے اور دوسرے وہ اپنی زندگی کے ختم پر زیادہ سے زیادہ تصویریں چھوڑ جائے، اس کی دونوں خواہشیں پوری ہوئی تھیں، وہ 92 برس تک جیا تھا اور زندگی کے آخری بیس برسوں میں وہ اپنے کام میں اتنا مصروف رہتا تھا کہ اسے کسی سے ملنے کی فرصت بھی نہ ملتی تھی، کیا کوئی بتائے گا کہ اس بہتات نے کیا اس کی تصویروں کی قیمتیں گھٹا دی۔

O

تخلیقی اظہار کی آزادی

شرکا: اخبار ہندو، اخبار ٹائمز آف انڈیا، اخبار ٹریبون، کے. آر. ملکانی، دلیپ پڈ گاؤنکر، مقبول فدا حسین، گیتا ڈاکٹر، گریش ساہنی، رومیلا تھاپر، ستیش گجرال، وشواناتھ پرتاپ سنگھ، اجے ساہنی، پاروتی مینن، کلدیپ کمار

بیسویں صدی کے آخری دہے میں تخلیقی اظہار اور اس کی آزادی کی ایک اور جنگ

اپنے زمانے میں داستان بن جانے والے مصور مقبول فدا حسین کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ ہمیشہ ہی اخباری سرخیوں میں رہنا پسند کرتے ہیں۔ پچھلے دنوں جب انھوں نے مادھوری دکشت پر مصورانہ نظر ڈالی تو سب کے کان کھڑے ہوگئے تھے اور اب ان کی ایک ایسی ڈرائنگ پر ہنگامہ بپا ہوا ہے جو بیس برس پرانی ہے۔ حسین پر الزام یہ ہے کہ انھوں نے سنگیت کی دیوی 'سرسوتی' کو بے لباس پینٹ کیا ہے اور اس طرح وہ ہندوؤں کے مذہبی جذبات کو ٹھیس پہنچانے کے مرتکب ہوئے ہیں۔ بھوپال سے شائع ہونے والے ہندی رسالے 'وچار میماسا' میں ڈاکٹر اوم ناگ پال کے ایک اشتعال انگیز مضمون ''حسین —— آرٹسٹ ہے یا قصائی'' نے یہ ساری آگ بھڑکائی اور دیکھتے ہی دیکھتے بی. جے. پی- شیوسینا

اتحادیوں نے مدھیہ پردیش اور مہاراشٹر کے ثقافت کے وزیر پرمود نوولکر نے بمبئی میں پولیس کو خط لکھ کے یہ ہدایت کی کہ حسین کے خلاف فوری طور پر قانونی کارروائی کی جائے۔ بی۔جے۔پی، شیو سینا اور بجرنگ دل نے اگر ایک طرف حسین کے خلاف اشتعال انگیز نعرہ لگائے، انھیں جیل میں ڈالنے کا مطالبہ کیا، احمد آباد میں ان کے آرٹ کے قیمتی نمونوں کو تباہ و برباد کیا تو دوسری طرف پورے ملک کے دانشوروں نے یک زبان ہو کر حسین کی حمایت بھی کی اور ثقافت دشمنی کی پُرجوش انداز میں کھل کر مذمت کی۔ 18 اکتوبر کو پورے ملک میں حسین اور تخلیقی اظہار کی آزادی کے حق میں دانشوروں، ادیبوں اور مصوروں نے جلسے کیے، جلوس نکالے اور اخبارات میں مضامین لکھے۔ یہ بات ڈھکی چھپی نہیں کہ یہ سب کچھ فرقہ پرست طاقتوں اور تنظیموں کی سوچی سمجھی سازش تھی، بھوپال کے جس ہندی رسالے نے یہ آگ پھیلائی وہ بی جے پی، آر ایس ایس کے نظریات کا کھلا حامی ہے۔ عام تاثر اور ردِّعمل یہ ہے کہ آج اگر حسین کی تخلیقی آزادی پر کھلا وار کیا گیا ہے تو کل ان فسطائی طاقتوں کے حملے کی زد میں کوئی بھی دوسرا فنکار آسکتا ہے۔ ہندوستانی دانشوروں کی یہ فکرمندی بے حد اہم ہے، ہم نے یہ ضروری سمجھا کہ اس سلسلے میں جو مختلف اندازِ فکر سامنے آئے ہیں اس مسئلے پر ہمارے ملک کے روشن ضمیروں نے جس طرح سوچا اس کا ایک بھرپور جائزہ قارئین تک ضرور پہنچایا جائے تاکہ یہ اندازہ ہو سکے کہ ملک تخلیقی اظہار اور اس کی آزادی کو حسین والی صورتِ حال کی روشنی میں کس زاویے سے دیکھتا ہے؟ ہمارے نزدیک ہندوستان کے دانشوروں کا حسین کے حق میں کھلے دل و دماغ سے اظہارِ خیال کرنا ایک بے حد اہم واقعہ ہے۔ ہم اس اہم اور تاریخ ساز واقعے سے متعلق دستاویز کو اپنے قارئین اور ہندوستان کے سیکولر مستقبل کے حوالے کر رہے ہیں۔

اور اب کچھ انگریزی اخباروں کے ادارتی تراشے:

اخبار 'ہندو' نے Outcry Against Husain کے عنوان سے اپنے 19 اکتوبر 199(کے اداریے میں لکھا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ اس طرح کی پینٹنگ حسین کے مصورانہ عمل کے

لیے کوئی نئی بات نہیں، کھجوراہو، اجنتا اور کونارک کے مجسموں میں ہمارا شاندار ثقافتی ماضی کسی طور بھی ہندوؤں کے مذہبی جذبات کو مجروح نہیں کرتا۔ اس کے برخلاف ہم سب اس کو فنی اظہار کے ایسے بہترین نمونوں میں شمار کرتے ہیں جن کی سرپرستی ہندو راجاؤں نے کی تھی۔ یہ بھی واقعہ ہے کہ حسین کے خلاف ہندو مذہب کی شان میں گستاخی کا الزام ہندو مزاج Ethos کے خلاف ہے، ہندو Ethos نے نہ صرف مختلف اندازِ فکر کو روا رکھا، اسے اپنے اندر جذب کر کے اپنی روایت کو زیادہ ثروت مند بنانے کی کوشش کی۔ اس پورے ایپی سوڈ میں جو بات تکلیف دہ ہے وہ یہ ہے کہ حسین جیسے مصور کی پینٹنگ کو ہندو۔مسلم لائن پر رکھا گیا ہے۔ جو کچھ بھی چیخ و پکار ہو رہی ہے اس کا اصل سبب یہ ہے کہ حسین مسلمان ہے اور اس ساری اشتعال انگیز مہم کا مقصد فرقہ واریت کو بھڑکانا ہے۔ یہ مناسب ہوگا کہ حکومت مہاراشٹر حسین کے خلاف قانونی کارروائی کو روکے اور ایسے عناصر کی مدد نہ کرے جو تخلیقی اظہار کی آزادی کے خلاف ہیں۔ ریاستی سرکار کی یہ ڈیوٹی ہے کہ وہ اظہار خیال کی آزادی کو اپنے متعین حدود میں کام کرتے رہنے کا تحفظ دے۔ موجودہ معاملے میں حدود شکنی نہیں ہوئی ہے اور حکومت مہاراشٹر اپنی اس ذمہ داری سے بری الذمہ نہیں ہو سکتی۔

اخبار 'ٹائمز آف انڈیا' نے Blinkered Vision کے عنوان سے 19 اکتوبر 1996 کے اداریے میں لکھا:

بی جے پی -شیوسینا کی پشت پناہی سے ملک کے ممتاز پینٹر ایم. ایف. حسین کے خلاف جو اشتعال انگیز مہم چلائی جا رہی ہے اس کی سخت لفظوں میں مذمت کی جانی چاہیے... اس مہم کا افسوسناک پہلو یہ ہے کہ مہاراشٹر کے کلچر کے وزیر پرمود ولکر بھی اس چیخ و پکار میں شامل ہو گئے ہیں، خود کو عوامی وکالت کے ٹھیکیدار سمجھنے والے سیاست داں انصاف طلبی کے ان آداب کی قطعی پرواہ نہیں کرتے جو ایک مہذب معاشرے میں ضروری ہیں۔ حسین پر جو حملہ کیا گیا ہے اس کے بہت سے جواز دیے گئے ہیں، کچھ تو واضح ہیں اور کچھ ظاہر نہیں کیے گئے۔ ہندو مذہب کے خود ساختہ ٹھیکیداروں کو معلوم ہونا چاہیے کہ حسین کے فن کی جڑیں

ہندوستانی روایت میں پیوست ہیں۔ حسین کے فنی خمیر نے ہندومت اور اسلام دونوں روایتوں سے اکتساب کیا ہے اور اسی مشترکہ ثقافت کی آبیاری ان کی زندگی کا مقصد رہا ہے۔ 1940 سے وہ رزمیہ ادب اور لوک کتھاؤں کو بصری Images میں ڈھال رہے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ جدت طرازی اور اس کی جمالیات کا یہی وہ عمل ہے جس میں شبیہ سازی کی ہندو روایت کو تقویت ملی ہے۔ آج جسے تغیر اور تبدیلی سے بے نیاز سمجھا جارہا ہے وہ دس اور بیس صدیوں پہلے ہمارے لیے اجنبی نہیں تھا کہ سورج اور وشنو کی شبیہ سازی یونانی اور ایرانیوں کے خیال آفرینی کی دین ہے۔ اس طرح آج کے مقبول کلینڈر آرٹ کی عمر سو برس سے زیادہ نہیں۔ آج مذہبی کلینڈروں کی تمام تر شبیہیں مصور راجہ روی ورما کی خیال آفرینی کی دین ہیں، ان کی سیتا اور درروپدی انیسویں صدی میں پینٹ کی جانے والی گریکو-رومن عورت کی شبیہوں کی طرز پر پینٹ کی گئی ہیں۔ احتجاج کرنے والے اس عقیدے کے حامل نظر آتے ہیں کہ ہندو دیوی دیوتا ہر کمزوری یا نقصان سے آزاد ہیں، یہ وکٹورین تصور تو ہوسکتا ہے مگر ہندو تصور نہیں۔ اگر ہمیں احتجاج کرنے والوں کے اختیار کردہ فحاشی کے تصور کو اختیار کرنا ہے تو پھر ہمیں کھجوراہو کے مندر منہدم کرنے ہوں گے اور پُرانوں کی زیادہ تر لوک کتھاؤں اور گیتوں کو رد کرنا ہوگا۔ حسین پر حملہ ان لوگوں نے کیا ہے جو اپنی روایت سے قطعی طور سے بے بہرہ ہیں، ہم یہی پرارتھنا کرسکتے ہیں کہ دیوی سرسوتی ہی انھیں سوچنے سمجھنے کی توفیق عطا کردے۔

اخبار 'ٹربیون' Let Husain Be کے عنوان سے 10 اکتوبر 1996 کے اداریے میں لکھتا ہے:

حسین کو اختلافات کو ہوا دینے کا گُر آتا ہے۔ ان کی عالمی شہرت غالبًا ان کی سب سے بڑی دشمن ہے۔ ان کی اپنی مصور برادری انھیں اور ان کے آرٹ کو تنقید کا نشانہ بناچکی ہے، مگر حسین نے اس کا جواب نہیں دیا۔ کچھ دن ہوئے مادھوری دکشت کے بارے میں ان کا رویہ اور سلوک تنقید کا نشانہ بنا مگر وہ اپنی جگہ اٹل رہے...

یہ کام ماہرین اور آرٹ شناسوں کا ہے کہ وہ یہ بتائیں کہ کیا حسین کی بنائی ہوئی ہندو دیویوں کی شبیہیں 'فحاشی' کی ذیل میں آتی ہیں اور یہ کہ ہندومت میں شبیہ سازی ایک ایسا مقدس عمل ہے کہ جس کی تخلیق کے وسیلے سے کوئی نئی تاویل یا تعبیر نہیں کی جاسکتی۔ اس نوعیت کے سوالات کو کھجوراہو، کونارک کے مندروں اور جنوب اور دوسرے کئی بے نام مصوروں نے جو مذہبی کلینڈر کے آرٹ کو مقبول بنایا ہے وہ بھی زیرِ بحث آنا چاہیے۔ لیکن اس بحث میں حسین جیسے مصور پر فرقہ پرست ہونے کا جو الزام لگایا جارہا ہے اس کی مزاحمت لازمی ہے، خوش بختی سے ابھی سابق وزیرِاعظم وی پی سنگھ جیسے افراد ہمارے معاشرے میں موجود ہیں جو Stand لے سکتے ہیں۔ انھوں نے حسین کی حمایت کی اور اظہار خیال کی آزادی کی وکالت بھی کی... اسی کے ساتھ ہندوستانی دانشوروں کی ایک بڑی تعداد نے بھی آرٹسٹ کی حمایت کی اور اظہار کی آزادی کے حق کو دُہرایا۔ یہ ممکن ہے کہ حسین اپنے خلاف اس پوری محاذ آرائی کو اپنی کسی معرکہ آرا پینٹنگ کا موضوع بنائیں کہ کسی بھی آرٹسٹ کے لیے ایسی سوچی سمجھی مہم کے خلاف اپنے ردِعمل کے اظہار کا یہی ایک طریقہ ہوسکتا ہے۔

مشہور قانون داں اور بی. جے. پی کے ممبر پارلیمنٹ کے. آر. ملکانی نے ڈیلی 'پائنیر' میں جو خط لکھا تھا اس کا مفہوم تھا:

"CHEEKY OF OUR FRIEND HUSAIN"

''خرشچوف نے ایک بار کہا تھا کہ آپ گھوڑے کی دُم پر رنگ چھڑک دیں اور پھر اس کی پشت کو کسی دیوار سے لگادیں تو اس طرح دیوار پر جو کچھ بنے گا وہ 'ماڈرن آرٹ' ہوگا۔ ماڈرن آرٹسٹوں کو اپنے خیالوں کی دنیا مبارک ہو۔ میرا ان سے کوئی جھگڑا نہیں ہے، لیکن شہری آداب کا تقاضا تو یہی ہے کہ آپ کی آزادی کسی کے لیے زحمت کا باعث نہ بنے۔ پینٹر ایم. ایف. حسین نے ہندو دیوی کو بے لباس پینٹ کرنے کی جو گستاخی کی ہے اس کے دفاع میں اظہار کی آزادی، سیکولرازم اور جمہوریت کا بے جا سہارا لیا ہے اور اپنے نکتہ چینوں کو سیاست زدہ قرار دیا ہے (اہلِ وطن کو یاد ہے جب جمہوریت نواز اور روشن خیال حسین

نے ایمرجنسی کے نفاذ کا خیرمقدم کرتے ہوئے مسز اندرا گاندھی کو درگا کی صورت میں پینٹ کیا تھا)، نہ تو آرٹ اور نہ ہی سیکولرازم انھیں یہ آزادی دیتا ہے کہ وہ جس طرح چاہیں دیوی، دیوتاؤں کو بنائیں، انھوں نے جو کچھ بنایا ہے اس کے ذریعے انھوں نے فحاشی کے متعلق قانون کی خلاف ورزی کی ہے۔ کیا حسین اسلام کی عظیم خواتین کو پینٹ کرنے کی جرأت کریں گے اور کیا وہ انھیں ننگا پینٹ کرسکیں گے۔ انھوں نے اپنی ماں کو ساڑی میں اور سر ڈھکے ہوئے پینٹ کیا ہے اور مدر ٹریسا کی تصویر بناتے ہوئے ہر احتیاط برتی ہے۔ ہندو ہیروئنوں اور دیویوں کو بےلباس پینٹ کرتے ہوئے حسین نے اپنے اندر چھپے ہوئے محمود غزنوی کو ظاہر کیا ہے۔ اپنی اس نفسیات سے قطع نظر اس طرح کی اختلافی پینٹنگس بنا کر حسین نے اپنی تصویروں کی قیمت بڑھانے اور زیادہ روپیہ بٹورنے کی کوشش کی ہے۔ مجھے افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ انھوں نے آرٹ کو بازاری بنادیا ہے۔ انھیں چاہیے کہ وہ فوراً غیرمشروط معافی مانگیں اور اپنے گھوڑے بنانے کے سابقہ عمل کی طرف لوٹ جائیں"۔ (کے.آر.ملکانی)

مسٹر کے.آر. ملکانی کے اس خط کو پڑھ کر مشہور صحافی اور 'ہندوستان ٹائمز' کے سابق مدیر دلیپ پڈوگاؤنکر نے ڈیلی 'پائنیر' (13 اکتوبر 1996) میں ایک کھلا خط مسٹر ملکانی کے نام لکھا:

A BRUSH WITH THE GODS

مائی ڈیر کیول! میں تسلیم کرتا ہوں کہ حسین کے بارے میں جب تک میں نے تمھارا خط نہیں پڑھا تھا مجھے تمھاری اس خوبی کا اندازہ نہ تھا کہ تم مرحومین کا مذاق بھی اڑا سکتے ہو۔ تم نے پینٹر حسین کو ہدف ملامت بنانے کے لیے اس شخص کو ڈھال بنایا جس کے نظریات کی تمھاری پارٹی جی توڑ مخالفت کرتی رہی تھی۔ تم نے بڑے خوش ہوکے ماڈرن آرٹ کے بارے میں خروشچوف کی رائے نقل کی ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ بھارتیہ جنتا پارٹی کے ایک نظریہ پرست کی اس ستائش کا خروشچوف پر کیا اثر ہوتا لیکن میں اندازہ لگا سکتا ہوں کہ وہ اختلاف رائے رکھنے والے آرٹسٹوں اور ادیبوں کے بارے میں بھی تمھیں اپنے حقارت آمیز خیالات سے ضرور آگاہ کرتا۔ کیول، تمھیں خروشچوف کے ایسے تاثرات کو نقل کرتے ہوئے

ذرا بھی حجاب نہیں آیا جن کے اظہار سے وہ خوش ہوتا تھا، لطف لیتا تھا، خاص طور سے ان تادیبی کارروائیوں میں اسے لطف آتا تھا جو وہ پارٹی لائن کی خلاف ورزی کرنے والوں کے سلسلے میں اپناتا تھا۔ وہ انھیں دشمن کا ایجنٹ تصور کرتا تھا۔ کسی کی حب الوطنی کو مشکوک بنانے کے عمل میں وہ کبھی ناکام نہیں رہا۔ دوست بیگانے بن جاتے، شناسا کترانے لگتے، کوئی کام نہ آتا، گھر والے بھی منہ پھیر لیتے اور دربدری معتوب فرد کا مقدر بن جاتی۔ اپنی آتش مزاجی اور فطری لن ترانیوں کے ساتھ ساتھ خروشچوف ایک بات کے سلسلے میں خاصا ہوشیار رہتا تھا۔ وہ ایک دو بار نہیں تین تین بار پوچھ تاچھ کرکے یقینی بناتا کہ مخالفت کرنے والا دانشور یا آرٹسٹ ہمیشہ کے لیے جلاوطن کردیا گیا یا نہیں۔ اس کے علاوہ وہ اور بھی حربے استعمال کرتا تھا۔ وہ آرٹسٹوں، مصنفوں، ڈرامہ نگاروں اور مصوروں کو پاگل قرار دینے کے لیے ڈاکٹری سرٹیفکٹ حاصل کرتا تھا۔ ایسے سب ہی افراد کی شخصیت ان کے خیالات، یادداشت اور علم کو وہ مضر اثرات سے پاک کرنے کے نسخے تجویز کراتا اور اگر ایسے حربے بھی معتوب افراد کو راہِ راست پر لانے میں کامیاب نہ ہوتے تو پھر دوسری اذیتوں کے ذریعے ان کا 'علاج' کرنے سے خروشچوف جھجکتا نہیں تھا۔ اس کے باوجود اگر معتوب افراد اقبالِ جرم سے گریز کرتے یا اپنے کیے پر شرمندہ نہ ہوتے تو پھر انھیں سائبریا کی جان لیوا تنہائیوں کے سپرد کردیا جاتا تھا جسے روس کے نفسیاتی ماہر The Wall of Prison that Cure کہتے تھے۔

کیول، کامریڈ خروشچوف جس کا نام تم نے بڑے لطف سے لیا ہے وہ اسٹالن کی طرح اپنے مخالف کو جان سے مار دینے کا حامی نہیں تھا، مجھے یقین ہے کہ انسانیت کی یہ معمولی رمق جو اس میں باقی رہ گئی تھی تم اس کی تعریف کروگے اور اب میں بھی چاہوں گا کہ تمھاری انسانیت کا امتحان بھی لے لوں۔ مجھے کہنے دو کہ تم اور سنگھ پریوار کے کچھ ممتاز مشعل برداروں نے مجھ جیسے فرد کو بھی خوف زدہ کردیا ہے۔ تم اپنے خط پر پھر ایک نظر ڈالو۔ تمھاری دلیل کا لب لباب یہ ہے کہ نہ تو آرٹ، نہ ہی سیکولرازم، حسین کو یہ آزادی دیتا ہے کہ وہ دیوی دیوتاؤں کو اپنی مرضی کے مطابق جیسا چاہیں بنائیں۔ تم نے الزام لگایا ہے کہ حسین نے فحاشی اور بدتہذیبی سے متعلق قوانین کی خلاف ورزی کی ہے۔ میرے خیال سے تمھاری مکتوب نگاری

تمھاری دیدہ دلیری کی غماز ہے اور یہ بھی کہ اس خط کو لکھتے ہوئے تمھارا یہ مقصد طے تھا کہ تم یہ باور کراؤ کہ حسین نے اپنی پینٹنگ کے دام بڑھانے کی خاطر ایسا کیا ہے اور خاص طور پر اس لیے کہ وہ مسلمان ہے ورنہ تو تمھارے اس جملے کا کوئی دوسرا مفہوم کیا ہوسکتا ہے؟

''حسین نے اپنی نفسیات میں چھپے محمود غزنوی کو ظاہر کردیا ہے'' اور جب تم حسین سے اسلامی خواتین کو بے لباس پینٹ کرنے کی جرأت کا مطالبہ کرتے ہو تو اس سے واقعتاً تمھارا مطلب کیا ہے؟

کیول، تمھارے اس طرح کے بیان سے مجھے یہ یقین آ گیا ہے کہ تم گھوڑوں کے علاوہ حسین کے آرٹ سے قطعی ناواقف ہو۔ مجھے نہیں لگتا کہ تم نے حسین کی بنائی درگا، پاروتی، کالی، لکشمی، ہنومان، گنیش اور ان بے شمار غیر اہم دیوی دیوتاؤں کی پینٹنگس دیکھی ہوں گی جو کونارک، متھرا، کھجوراہو کے مجسموں اور مالوہ، میواڑ اور بشولی کی Miniature Paintings یا پھر پُرانوں کے Epics سے Inspire ہوکے بنائی گئی ہیں۔ تمھیں پتہ ہے، حسین نے گنیش کی ایک بے حد خوبصورت ڈرائنگ بناتے ہوئے اس دیوتا کی شان میں سنسکرت کا ایک شعری بند بھی نقل کیا تھا جس کا ترجمہ کچھ اس طرح تھا: ''او سونڈ والے دیوتا، تیرا جسم بے حد شاندار ہے، تجھ میں وہ تابانی ہے جو کروڑوں سورجوں کے روشنی کے ہم پلہ ہے، تو نے ہمیشہ ہی میری راہ کو رکاوٹوں سے آزاد رکھا ہے''۔

تم نے اسلام کا جو حوالہ دیا ہے اس میں بھی ایک عیارانہ مقصد کارفرما ہے اور جس کا مقصد ایک ثقافت کے آداب کو دوسرے پر منطبق کرنا ہے اور یہاں تمھاری نظر ہندوازم پر ہے، مجھے تمھارے خط کے اس پہلو پر سخت اعتراض ہے کیونکہ کلاسیکی ادب، پینٹنگ، مجسمہ سازی اور رقص میں ہندوؤں نے حواسیت یہاں تک کہ Erotic کو کثرت کے ساتھ برتا ہے اور اس سے لطف اندوز ہوئے ہیں۔

میں تمھاری توجہ رگ وید (منڈل دس، سوکت 86، نظم 16) کی ایک نظم کی طرف متوجہ کرانا چاہتا ہوں جسے نراد چودھری نے The Continent of Circle میں نقل کیا ہے اور جس کو ابھی تک کسی نے چیلنج نہیں کیا ہے۔

ملکہ اندرانی اپنے بادشاہ اندر (یہ دونوں دیوی اور دیوتا سروپ بھی ہیں) کی مردانگی کے بارے میں کہتی ہیں "وہ جس کا عضوِ تناسل بے جان لٹکتا ہے حاصل سے محروم رہتا ہے اور وہ حاصل کا سرور پاتا ہے وہ جب لیٹتا ہے تو اس کا عضو شدت سے تن جاتا ہے۔

میں اس سے بھی زیادہ اعلانیہ اور کہیں زیادہ واضح جملے Brahmana Chhaniogypanis سے نقل کرسکتا ہوں یا بھاسا، شردکا، کالی داس، Brhadaryanka Upanisha Satapatha کمار داس جیسے کلاسیکی ڈرامہ نگاروں کے ناٹکوں اور رزمیوں سے ایسی باتیں نقل کرسکتا ہوں کہ جو زندگی کے بے شمار مظاہر میں انسان کی صحت مند کرید اور جستجو کو ظاہر کرتی ہیں۔ کیا تم ان سب کو آگ کی نذر کردو گے؟ تمھارے سنگھ پریوار کے کچھ وفاداروں نے احمد آباد کی Herwits گیلری میں حسین کی پینٹنگس اور Tapestries کو جلا کر خاک کردیا ہے۔ تمھارے دوست، ہندوتا تحریک اور وشو ہندو پریشد کے اشوک سنگھل نے کہا ہے کہ ان کی تنظیم قانونی اور ممکن ہوا تو قانون سے آگے کے اقدام کرکے حسین کو یہ جتلادے گی کہ وہ یورپ کے کسی ملک کے نہیں بلکہ ہندوستان کے باشندے ہیں۔ اور یہ قانون سے آگے قدم اٹھانے والی بات تمھارے پریوار کے بارے میں میرے خدشات کی توثیق کرتی ہے۔ اور میرے خدشات تو یہ ہیں کہ اگر تم اپنے سوچے ہوئے میں کامیاب ہوگئے، اگر تم حاکم بن گئے اور اقتدار اور اثر تمھارے ہاتھ میں آگیا اور تم نے حسین کو نقصان پہنچایا تو سمجھ لو کہ تم نے ہندوستان کے ٹکڑے کرنے کی راہ ہموار کردی۔ اس طرح نہ صرف تم ری پبلک کو ختم کروگے، ہمہ رنگ معاشرے کو کمزور کروگے، ہندوازم کی شاندار لچک کو تباہ کروگے اور یہ سب کچھ ہمیں خود اپنی نگاہوں میں شرمسار کرنے کے لیے کافی ہوگا۔

کیول، تم فنائزم کو ہوا دے رہے ہو اور یہ گھاس پھوس میں لگی آگ کی طرح پھیلے گی اور اس میں ہمارے ظلمت گرفتہ بھارت کا وہ سب کچھ جل کر راکھ ہوجائے گا جو ہمیں عزیز ہے، کیوں؟ سوچو کہ ابھی وقت ہے۔ حسین سے متعلق اس اختلافی بحث کے دور رس نتائج کے بارے میں سوچو، ذرا اس وقت کے بارے میں سوچو جب یہ اختلافی بحث اخباروں کو لکھے گئے خطوط، عوامی جلسوں تک محدود نہ رہ کر نفسیاتی اور جسمانی بدلے کی خطرناک صورت

اختیار کر لے گی۔ پھر ایک بار سوچو، اس سے پہلے کہ ہندوتا کی قسم کھانے والے 'مطلق العنانی' کے حق میں اپنی مہم تیز کر دیں اور ان سب کو خاموش کر دینے کا عمل شروع کر دیں کہ جن کے خیالات انھیں پسند نہیں ہیں، سوچو اس سے پہلے کہ وہ اقلیتوں کی وطن پرستی پر شک اور شبہے کی مہر لگا دیں، سوچو اس سے پہلے کہ یہ عناصر سیکولرازم میں یقین رکھنے والوں کو اپنے وفادار نفسیات کے ماہرین کے ذریعے ''منقسم شخصیت'' والا قرار دادیں اور Gestapo Savak اور KGB کے انداز میں رواداری اور اقلیت کے حامیوں کی آواز دبانے میں کامیاب ہوں، کیول سوچو اس سے پہلے کہ ہمارے تمھارے اختلافات جن میں ابھی تک کوئی اخلاقی گراوٹ نہیں آئی، ان کو حل کرنے کے لیے تمھارے لوگ، سوڈے کی بوتلیں، ترشول، کلاشنکوف، بم اور گالی گلوچ استعمال کرنے پر اُتر آئیں۔

مسٹر ایم. آر. ملکانی، ممبر پارلیمنٹ نے مسٹر دلیپ پیڈ گاؤنکر کے اس کھلے خط کے جواب میں انگریزی اخبار 'پائنیر' میں پھر ایک خط لکھا:

میں نے 'سنڈے پائنیر' (13 اکتوبر 1996) میں شائع ہونے والا اپنے دوست دلیپ پڈ گاؤنکر کا خط A Brush with the Gods کے عنوان سے پڑھا جو میرے ۱۱/ اکتوبر کے خط "Cheeky of our Friend" کے جواب میں تھا۔ میں ان کے خیالات کی قدر کرتا ہوں اور امید کرتا ہوں کہ وہ بھی میرے خیالات کی قدر کریں گے اور یہی دراصل اظہار کی آزادی ہے۔ ماڈرن آرٹ کے سلسلے میں میں نے خروشچوف کا جو حوالہ دیا تھا وہ دلیپ کو پسند نہیں آیا۔ میں نے خروشچوف کی سیاسیات کی مدافعت نہیں کی، حالانکہ وہ زیادہ بُری بھی نہیں تھی اور اس نے ہی سب سے پہلے اسٹالن کو بے نقاب کیا تھا۔ اس شخص میں کامن سینس کافی تھا۔ ساری باتوں کو دھیان میں رکھتے ہوئے میں بورس یلتسن کی روشن خیالی اور آفاقیت کے مقابلے میں خروشچوف کے حق میں ہوں کہ یلتسن اپنے ملک کی تباہی اور تاراجی کا باعث ہے۔

10 اکتوبر کو جس نے بھی احمد آباد میں حسین کی پینٹنگس اور Tapestries کو جلانے کا جرم کیا ہے وہ قابلِ نفریں ہے۔ بی. جے. پی کے صدر مسٹر ایل کے ایڈوانی نے فوری اس

طرح کی غنڈہ گردی کی مذمت کی اور بجرنگ دل نے اس جرم کے ارتکاب کی تردید بھی کی۔ حکام اصل مجرم کو پکڑیں اور سزا دیں۔ یہ واقعہ ہے کہ روایتاً ہندوؤں نے Sex کے تعلق سے صحت مند اور کھلا رویہ اختیار کیا ہے اور Sex کو ہمیشہ گناہ کے بجائے باطنی تقدیس سے تعبیر کیا گیا۔ اسی لیے کھجوراہو بھی ہے اور کاما سوتر بھی۔ لیکن کھجوراہو کے آرٹسٹوں نے بھی دیویوں کو موضوع بنانے کے بجائے ملکیشوں اور اپسراؤں کو ہی بنایا۔ یہ کہتے ہوئے مجھے افسوس ہوتا ہے کہ ہمارے معروف ماڈرن آرٹسٹوں میں اکیلے حسین ہی ہیں جنھوں نے ہندو دیویوں کی ہنسی اڑائی ہے، دیوی درگا اور اس کے مطیع شیر کے ساتھ جنسی تعلق والی پینٹنگ خباثت کی آئینہ دار ہے۔ (مطبوعہ ماہنامہ 'وچار میمنا' بھوپال، دسمبر 1996) ایسا حسین نے پہلی بار نہیں کیا۔ کچھ سال پہلے حسین نے بہت سے ہندو دیوی دیوتاؤں کو پینٹ کیا تھا۔ پھر انھیں پھاڑ کے پھینک دیا تھا جس پر ستیش گجرال تک نے کھلے عام اپنی ناراضگی کا اظہار کیا تھا اور کہا تھا کہ کیا حسین اسلامی موضوعات والی اپنی پینٹنگس کو اسی طرح ردی میں پھینک دیں گے؟ اب جبکہ حسین نے کھلے عام معافی مانگ لی ہے اس تنازعے کو اس خیال کے ساتھ ختم سمجھنا چاہیے کہ آزادی کا مطلب کھلی چھوٹ نہیں ہے اور نہ ہوسکتا ہے۔

مجھے اپنی وطنیت پر ناز ہے

—— مقبول فدا حسین

حسین مخالف مہم کے اس عرصے میں مقبول فدا حسین لندن میں تھے اور اب بھی وہیں ہیں، اخباروں نے ان کا ایک معذرت نامہ شائع کیا ہے، حسین نے اپنے معذرت نامے میں کہا ہے:

''میری ساری پینٹنگس اپنے موضوع کی توقیر کرتی ہیں کیونکہ میں نے انھیں پوری ہم آہنگی سے پینٹ کیا ہے، میری پینٹنگس کی زبان خاصی شاعرانہ ہے اور اس عظیم ملک کی مشترکہ ثقافت کی جڑوں سے پیوست ہوتی ہے، میں سب انسانوں سے محبت کرتا ہوں اور کسی بھی فرد کے احساسات کو ٹھیس پہنچانا نہیں چاہتا۔ اگر میرے کسی مصورانہ عمل سے جو یقینی

طور سے انجانے میں ہوا ہوگا، کسی کے جذبات کو ٹھیس پہنچی ہو تو میں اس کے لیے معذرت خواہ ہوں۔ ہندوستان میں میرے ایک مصورانہ عمل کے حوالے سے مجھ پر ہندو دیوی دیوتاؤں کی توہین کرنے کا الزام لگایا گیا ہے اس سے مجھے تکلیف پہنچی ہے۔ کوئی شخص مجھ پر کسی مذہب کی توہین یا اسے ٹھیس پہنچانے کی خاطر کچھ کہنے یا کرنے کا الزام نہیں لگا سکتا۔ مجھے اپنے وطن اور اس کے مشترکہ کلچر پر ناز ہے اور میری کوشش یہی رہی ہے کہ وہ میرے مصورانہ عمل میں ظاہر ہوتا رہے"۔ حسین کے خیال میں ان پر دیوی دیوتاؤں کو فحش پوز میں پینٹ کرنے کا الزام مضحکہ خیز اور سیاسی بدنیتی کا حامل ہے۔ انھوں نے کہا کہ کچھ مفاد پرست عناصر اپنے مقاصد کے حصول کی خاطر ان کے مصورانہ عمل کی اپنے انداز سے تشریح کر رہے ہیں۔ آرٹ میں کیا فحش ہے اور کیا فحش نہیں ہے یہ بحث خاصی پرانی ہے۔

اس سلسلے میں انھوں نے مصور اکبر پدم سی کی تصویر پر لگائے گئے فحاشی کے الزام کے بارے میں بمبئی ہائی کورٹ کی رولنگ کا حوالہ بھی دیا۔ مصور حسین نے اپنے خلاف اشتعال انگیز مہم کی ایک واضح وجہ بتاتے ہوئے کہا کہ انھوں نے مدھیہ پردیش کی بی جے پی سرکار کے ہوتے بھارت بھون کی ٹرسٹی شپ کو جاری رکھنے سے انکار کیا، دوسرے مدھیہ پردیش کی موجودہ کانگریس سرکار نے انھیں زمین الاٹ کی، اس کے علاوہ یوپی اور مدھیہ پردیش کے حالیہ اسمبلی انتخابات بھی اس مخالف مہم کا پس منظر ہیں۔ انھوں نے کہا کہ ان کے خلاف موجودہ مہم ہندوستان میں جمہوریت اور سیکولرازم کی روایتوں کے استحکام کے لیے ایک کڑی آزمائش ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے نازی جرمنی کی ثقافت دشمنی اور ایک بڑی تعداد میں آرٹسٹوں پر پابندی لگانے کا حوالہ دیا جب بہت سے آرٹسٹ روپوش ہو گئے تھے۔ ہم ان ظلمت پسند طاقتوں کے مقابلے کے لیے سڑک پر زور آزمائی نہیں کر سکتے اس کے لیے تو عدلیہ ہی محاذ آرائی اور جواب دینے کا صحیح میدان ہے۔ حسین نے اس بات پر افسوس ظاہر کیا کہ پڑھے لکھے اور عام لوگ بھی عوام کو گمراہ کرنے والی مہم کا حصہ بن گئے ہیں۔ انھوں نے کہا "مجھے دکھ ہوتا ہے کہ پڑھے لکھے اور دانشور لوگ بھی اپنی سطح سے نیچے اُتر کے ایسی کرتب بازیوں میں شریک ہیں جس کا مقصد عوام کو گمراہ کرنا ہے"۔ حسین نے کہا کہ ہمارا کلچر پانچ ہزار برس

پرانا ہے جو بیرونی ثقافتی حملوں میں ثابت قدم رہا اور اس نے حملہ آوروں کی ثقافت کے اچھے پہلو اپنانے سے گریز بھی نہیں کیا۔ "مجھے یقین ہے ہمارے کلچر کی یہ پہاڑ جیسی استقامت ایسے حملوں کا ڈٹ کر مقابلہ کرے گی۔"

حسین پر الزام تراشی ایک طرح کا 'اخلاقی خوف' ہے

— گیتا ڈاکٹر

حسین کے بدخواہوں کے نزدیک حسین کا قصور یہ ہے کہ وہ مسلمان ہے، دولت مند ہے اور یہ کہ وہ ایک آرٹسٹ ہے۔ آج اگر حسین کو سزا دینے کا مطالبہ کیا جارہا ہے تو اس کی وجہ ہندوستان کے بے چہرہ متوسط طبقے کے وہ بہت سے لوگ ہیں جن کی نگاہ میں حسین کی یہ تینوں خوبیاں کھٹکتی ہیں اور جن کے لیے حسین کی یہ خوش بختی ناقابلِ برداشت ہے کہ وہ بمبئی، بنگلور، اندور اور دہلی کی سڑکوں پر ننگے پیر پھرتے ہوئے ایک معتبر عوامی ہیرو کی طرح سب کی نگاہوں کا مرکز بن جاتا ہے۔ حسین کی خوبصورت عورتوں سے وابستگی، حال ہی میں فلمی اداکارہ مادھوری سے اس کا لگاؤ اور کینوس پر اس کی ان وابستگیوں کا اظہار، تنگ نظر ہندو ذہنوں کے لیے یقینی طور سے پریشان کن رہا ہے اور غیر محسوس طور پر حسین کے خلاف ان کے اندر غصہ اور نفرت کا جذبہ پلتا رہا ہے، ان کے نزدیک تاریخ میں رونما ہونے والے واقعات کا یہ ایک طرح سے تسلسل ہی ہے۔ مسلمان حملہ آوروں کی ہندوستان میں لوٹ مار، ہندوستانی عورتوں کی بے حرمتی اور انھیں اپنی مخلوط نسلوں کی کوکھ بنانا، ان کے حافظے سے مٹا نہیں۔ اسی سالہ حسین آرٹسٹ کا ہندو دیویوں پر نظر ڈالنا اور انھیں کینوس پر بے لباس کرنے کا عمل، محمود غزنوی کی کہانی کو دُہرانے اور فتح کے غرور میں چتوڑ کی رانی پدمنی سے حرم آباد کرنے کی ایک کڑی معلوم ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ حسین تاریخ کے اس منظرنامے میں کہیں نہیں ہے، سماجیات کے ایک امریکی ماہر نے جس کیفیت کو 'اخلاقی خوف' (Moral Panic) کہا ہے حسین کو اسی کا شکار ہونا پڑا ہے۔ اسٹینلے کوہن (Stanley Cohen) نے اپنی کتاب Moral Panics and Folk Devils (مطبوعہ 1972) میں اس صورتِ حال کی وضاحت

کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ صورت حال Moral Panics اس وقت پیدا ہوتی ہے جب معاشرے کی سطح پست ہوجاتی ہے اور اس میں تضادات کو برداشت کرنے کی ہمت نہیں ہوتی۔ وہ مزید وضاحت کرتا ہے کہ جب کوئی صورت حال، ایچ سوڈ، فریاد گروپ اپنی متعین پہچان کے ساتھ معاشرے کی مسلمہ اقدار اور مفاد پر چوٹ کرتا ہے تو ماس میڈیا اس کی ایک مخصوص چھبی مشتہر کردیتا ہے۔ جیسا کہ ماہر قانون سورب جی نے کہا ''حسین پر فحاشی کا الزام نہیں ہے بلکہ ان پر .295-A IPc کے تحت ہندوؤں کے مذہبی جذبات کو مجروح کرنے کا الزام ہے۔ اس سلسلے میں سپریم کورٹ کا فیصلہ یہ ہے کہ اس قانون کے تحت ہر کوئی ہر طرح کی مذہبی اہانت کے لیے قابل سزا نہیں ہے۔ اس سلسلے میں یہ ثبوت ضروری ہے کہ معاشرے کے ایک طبقے کے مذہبی جذبات کو جان بوجھ کر اور بدنیتی کے ارادے سے ٹھیس پہنچائی گئی ہے۔ یہ کہنا کہ حسین نے جان بوجھ کر ایسا کیا ہے انتہائی لغو ہے۔ خاص طور سے ایسی صورت میں جب ہمیں یہ معلوم ہے کہ یہ تصویر کافی پہلے بنائی گئی ہے۔ یہ کس قدر بدقسمتی کی بات ہے کہ حسین نے ہندوجا (Hinduja) کے ایما پر Theorama کے عنوان سے ہندومت اور دنیا کے دوسرے بڑے مذاہب کو لے کر لمبا پینل (Panel) بنایا تھا جس کا تھیم 93-1992 کے درمیان ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کی تلخ یادوں اور زخموں کو مندمل کرنا اور ستائے ہوئے انسان کو پُرامن دنوں کی نوید دینا تھا۔ یہ بات قابلِ غور ہے کہ حسین پر فحاشی کا الزام نہیں لگایا گیا کیونکہ اس کو ثابت کرنا دشوار ہے، اس کے برخلاف حسین کو مذہبی جذبات کو ٹھیس پہنچانے کا مجرم قرار دیا گیا ہے۔

حسین کی اختلافی پینٹنگ دُرگا اور سرسوتی سے قطع نظر، حسین نے بمبئی کی کمائی مزدور عورت کی ایسی تصویر بھی بنائی ہے جس میں وہ ایک ہاتھ میں اینٹیں لیے جارہی ہے اور نیم برہنہ حالت میں گود کے بچے کو دودھ پلا رہی ہے۔ اس تصویر پر بھی احتجاج ہونا چاہیے کہ حسین نے ایک غریب عورت کو نیم برہنہ پینٹ کیا ہے۔ دراصل عورت کی بے شمار کیفیتیں اور شبیہیں حسین کی مصورانہ زبان کا حصہ ہیں۔ حسین پر اگر کوئی الزام لگایا جاسکتا ہے تو وہ ہے میڈیا میں خود کو خبر کی صورت اخباروں کی سرخی میں رکھنا اور اس بار وہ اس کا شکار ہوگئے۔

Stanley Cohen کا کہنا یہ بھی ہے کہ میڈیا، سیاست دانوں، مذہبی لیڈروں، اخبار نویسوں اور دوسرے لوگوں کے ان بیانات کو خاص ہوا دیتا ہے جو معاشرے کے لیے دردِ سر بن جانے والے کسی خطرے کی مزاحمت کے خیال سے دیے جاتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں عوام ایک زبان ہوکر مزاحمت میں کھڑے ہوجاتے ہیں۔ یہاں ہم اشتعال پھیلانے والے مراٹھی پریس کی بات نہیں کریں گے، ہم ان پڑھے لکھے لوگوں کی بات کریں گے جو میڈیا کی پیدا کردہ گرم بازاری کی لپیٹ میں آکر خطوط بازی کے ذریعے اس انتقامی آگ میں کود پڑے ہیں۔ بمبئی یونیورسٹی کی انگریزی استاد اور نقاد ورندا نابر نے 'ٹائمز آف انڈیا' کو دیے اپنے ایک انٹرویو میں فنکار کی آزادی کو اور خاص طور سے حسین کو اپنی ملامت کا نشانہ بنایا ہے۔ نابر نے کہا ہے کہ کوئی آزادی لامحدود نہیں ہوتی۔ آرٹسٹ کو معاشرے کے جذبات کے بارے میں حساس ہونا چاہیے۔ آرٹسٹ اپنے ضمیر کی بات کرتے ہیں لیکن ضمیر کی دہائی دینا درست نہیں۔ نابر نے حسین کے بارے میں کہا ہے کہ وہ تو محض روپیہ کمانے کے لیے پینٹ کرتا ہے جبکہ کھجوراہو اور اجنتا کے پینٹر فن کی خاطر اور حاکمِ وقت کی خوشنودی کی خاطر پینٹ کرتے تھے۔ یعنی آج کے آرٹسٹ کو بھی جاگیردارانہ دور کی طرح غلامی اور دست نگری کی زندگی گزارنی چاہیے۔ لیکن کل کے غلام آرٹسٹ نے آج آزاد ہوکر پینٹ کرنے کا حوصلہ پالیا ہے۔ ورندا نابر نے ایک اور بات یہ کہی ہے: ''میں نے حسین کی اختلافی پینٹنگ نہیں دیکھی لیکن مجھے یقین ہے کہ دروپدی کو ننگا ہی پینٹ کیا ہوگا۔ دروپدی کو 'وستر ہین' دکھانا ہمارے قومی ضمیر پر ایک دھبّہ ہے اور ایک طرح کا غیر ذمہ دارانہ عمل ہے۔ کسی بھی عقیدے اور دلائل کی بنیاد پر مخالفت ہوسکتی ہے لیکن فحاشی اور بے ہودگی کا سہارا لے کر اس کا مذاق نہیں اڑایا جاسکتا''۔ اسی خبر میں کچھ خطوط ایسے شائع ہوئے ہیں جن میں یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ کبھی بھی ہندو دیوتاؤں اور دیویوں کو برہنہ نہیں دکھایا گیا۔ اگر ایسا ہے تو پھر جنسی طاقت کی علامت یونی اور لنگم کو ان کی اصلی شکل میں مذہبی عقیدے کے طور پر پوجا کیا ہے؟ جہاں تک ہندو امیجری کا معاملہ ہے یہ تمیز کرنا مشکل ہے کہ بے لباسی کیا ہے اور بے حرمتی کیا ہے اور بحث کا سارا نقطہ بھی یہی ہے، جنوب کے مختلف مندروں میں غیر معمولی طاقتور دیویوں کو

گاتے ہوئے اور رقص کی ایسی سرشار حالتوں میں مجسم کیا گیا ہے کہ ان کے جنسی محرکات بے حد نمایاں ہو گئے ہیں۔ مصنف Alf Hilter Beltel نے اپنی کتاب The Cult of Darupadi میں لکھا ہے کہ درو پدی کو بے لباس کرنے کا عمل، اس کی نسوانیت کو دی گئی ایک بڑی گالی سے کم نہیں تھا۔ اس طرح کی گالی کا اعادہ آج بھی کسی قدر بدلی ہوئی شکل میں جنوبی ہند کے مختلف مندروں میں خاص طور سے کیرالا کے Kodungallur کے مندر میں اس کے شواہد سال میں ایک بار تو ضرور مل جاتے ہیں۔

پاکیِ داماں کی حکایت

— گریش ساہنی

مغل بادشاہ اکبر کے زمانے میں مہابھارت اور رامائن کے باتصویر فارسی تراجم کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ مسلمانوں کی فنکارانہ صلاحیتوں اور سرپرستی نے ہندو صنمیات اور ان کی شبیہ سازی کے امکانات کو ایک نئی وسعت سے ہم کنار کیا، بدقسمتی سے ثقافتی اشتراک اور اثر پذیری کے اس عمل کی تاریخ پر ہماری نظریں نہیں ٹکیں۔ اس غفلت کے نتیجے میں ہم عصر ہندوستانی مصوری میں ہم اکبر کے عہد کی کوششوں کا کوئی سراغ نہ لگا سکے، اس وقت اگر نظر ڈالیں تو ہمیں کئی مشہور مسلمان پینٹر نظر آتے ہیں۔ حسین، ایس۔ ایچ. رضا، اکبر پدم سی، طیب مہتہ، جی آر سنتوش؛ ان سب کے یہاں مذہبی یا باطنی نوعیت کے موضوعات پینٹ کیے ہوئے ملیں گے۔ حسین نے تو ہندو متھ کو پرانوں اور پرانے رزمیوں کے حوالے سے بہت کچھ پینٹ کیا ہے۔ طیب مہتہ دیوی کالی کے دیوانے ہیں۔ رضا کے لیے بندو اور سوریہ کے استعارے بڑے جاندار ہیں، غلام رسول سنتوش کا تمام تر مصورانہ عمل تانترک فلسفے سے متاثر ہے اور شیو اور شکتی کی گونج ان کے رنگوں میں بڑی گہری ہے۔ ہم عصر ہندوستانی مصوری کا یہ منظرنامہ ہمارے لیے کسی قیمتی سرمایے سے کم نہیں۔ اس صورتِ حال کو سراہنے کے بجائے ہو یہ رہا ہے کہ حسین کو ایک مسلمان مصور ہونے کی بنا پر ہندو دیویوں کو برہنہ پینٹ کرنے پر ہدفِ ملامت بنایا جارہا ہے۔ اس الزام تراشی کا جواب دیتے ہوئے قدیم

مجسموں میں ہندو دیویوں کو بے لباس ظاہر کرنے والے فنکارانہ عمل کا حوالہ آنا بھی قدرتی تھا لیکن اس دلیل کو بھی رد کرتے ہوئے مہاراشٹر کے کلچر کے وزیر پرمود نوولکر جیسے لوگ یہ کہہ رہے ہیں کہ ہندوستان کے ماضی میں سرسوتی جیسی دیوی کو بے لباس دکھانے کی کوشش کا ثبوت نہیں ملتا لیکن بھیل واڑہ، راجستھان کے ایک مندر میں دیوی سرسوتی کا ایک مجسمہ ہے جو (1000 DA) پُرانا ہے اور جو پرمود نولکر کے استدلال کو جھٹلانے کے لیے کافی ہے۔ دراصل آرٹ اور پیوری ٹن (Puritans) کے درمیان یہ بحث خاصی پرانی ہے اس لیے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس تازہ بحث کو صحیح سیاق میں رکھنے کے لیے ماضی میں ہوئے ایسے مباحث کو ایک نظر دیکھ لیا جائے خاص طور پر وہ اختلاف اور ٹکراؤ جن میں مائیکل اینجلو (Michale Angelo)، Edovard Manet، روی ورما اور راج کپور کا نام لینا دلچسپی کا باعث ہوگا۔

ہم ہندوستانی یہ یقین رکھتے ہیں کہ کھجوراہو اور کاما سوتر کے حوالے سے شہوانیت کی جو ہندو روایت ہے وہ دنیا میں سب سے منفرد ہے، دنیا کے عشقیہ ادب اور اصنام سازی میں ہندوستانی مجسموں اور ادب کی اہمیت اپنی جگہ پر لیکن اس سلسلے میں چین، جاپان اور قدیم یورپ کی شہوانی روایتوں سے بھی انکار ممکن نہیں، ہندوستان اس معاملے میں نہ تو ہمیشہ ہی وکٹورین رویے کا حامل رہا ہے اور نہ ہی وہ یورپی رویے کا مقلد رہا ہے۔ یونان اور اٹلی کی تہذیب ایسی بے شمار تحریریں، آبی رنگوں کی تصویر کشی، Mosaics اور مجسموں کی مثالوں سے بھری ہوئی ہے جن کی وجہ سے برسہا برس اشتعال انگیز، مباحث جنم لیتے رہے۔ عہدِ وسطیٰ کے مسیحی معاشرے نے اپنے کلاسیکی آرٹ کی مذمت کی تھی لیکن یونان کی نشاۃ ثانیہ نے اپنے کلاسیک آرٹ کے سر پر عظمت کا تاج رکھتے ہوئے اس کی تقلید کی تائید کی تھی۔ مائیکل اینجلو اور اس کے اٹلی کے معاصرین کے لیے روح کے مقابلے میں جسم حقیر یا فرومایہ حیاتیاتی مظہر نہیں تھا۔

مائیکل اینجلو نے اپنے مشہور مجسمے Risen Christ میں حضرت عیسیٰ کے قبر سے اٹھنے کی روایت Resurrection کا سہارا لے کر انھیں برہنہ اور بغیر داڑھی کے دکھایا تھا۔ اس

کے عظیم The Last Judgment Fresco میں بھی حضرت عیسیٰ کے بدن پر کچھ بھی نہ تھا، ان دونوں شاہکاروں نے برسوں آرٹسٹ اور پیورٹن (Puritan) کے درمیان مباحث کی گرمی کو زندہ رکھا تھا، بالآخر مائیکل اینجلو نے اپنے ایک مداح کے اس مشورے کو مان لیا تھا کہ وہ حضرت عیسیٰ کے مخصوص اعضا کی ایک مہین سے کپڑے سے ستر پوشی کردے۔ مائیکل اینجلو نے Last Judgment میں جو یہ تبدیلی کی تھی وہی پھر 'حرف آخر' ٹھہری۔ پھر دنیا اینجلو کے اس اختلافی Fresco کی اصل دیکھنے کو ترس گئی تھی۔ مدتوں بعد جب ایک جاپانی تنظیم نے Sistsine Chapels کی چھت اور گنبد کی مکمل بحالی کا بیڑا اٹھانے کی ذمہ داری قبول کی تو مائیکل اینجلو کی اصل تخلیق کی بازدید کی امید بندھی تھی لیکن اس سلسلے کی ساری کوششیں رائیگاں گئی تھیں۔ اسی دوران روم کے ایک چرچ میں The Risen Christ کے ساتھ یہ ہوا کہ اس کے ایک حصے کی ستر پوشی کردی گئی لیکن The Last Judgment کے ابنائے یعقوب کو فلورنس میں اصل حالت میں دیکھا جاسکتا ہے۔ وینس (Aphrodite Venus) اور Diana سے متعلق کلاسیکی داستانوں کو سولھویں اور انیسویں صدی کے آرٹسٹوں نے برہنہ Nude پینٹ کیا تھا لیکن چونکہ ان پر 'کلاسیکی' کا لیبل لگادیا گیا تھا اس لیے کوئی ہنگامہ کھڑا نہیں ہوا۔ انیسویں صدی میں فرانسیسی پینٹر Edouard Manet نے اپنی دو نطفی Seminal پینٹنگس Olympia اور The Repast in the Garden جیسے کلاسیکی موضوعات کی لطافت کو روایتی تاثر دینے کی کوشش کی تھی۔

Olympia میں اس کی نام کی عظمت سے قطع نظر ایک عام طوائف بنائی تھی جو Titian کی مشہور تصویر Venus of Urbino والے پوز میں اپنے گاہکوں کو لبھاتی ہوئی نظر ڈالتی ہے۔ The Repast in the Garden والی پینٹنگ Raphael کی اس اسکیم کا عمل ہے جس میں ایک ننگی عورت پر دونوں جانب سے دو مرد جھکے ہوئے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ Raphael اور اس کے نقلچی Marco Raimondi نے اپنے مرد کرداروں کو یونانی Togas پہنایا ہے جبکہ Manet کے یہاں مرد جدید سنڈے سوٹ میں ملبوس ہیں، ان تصویروں سے متعلق اسکینڈل نے لوگوں کو یہ باور کرانے میں مدد دی کہ کلاسیکل اور معاصر Contemporary

تخلیق کو پرکھنے کے دو مختلف ضابطے اپنانے ہوں گے۔ اتفاق دیکھیے کہ آئل پینٹنگس کے بانی مصور روی ورما کے ساتھ بھی پچھلی صدی کے آخری برسوں میں یہی سلوک روا رکھا گیا۔

روی ورما نے ابتدا میں کچھ برہنہ نسوانی پیکر پینٹ کیے پھر مہین ساڑی سے چھلک پڑنے والی نسائی چھاتیوں کو پینٹ کیا۔ اتفاق سے روی ورما نے ہندو دیویوں کو بھی ساڑیوں میں پینٹ کیا جو دبیز تھیں حالانکہ ان کے وطن کیرالا میں اس لباس کا چلن نہیں تھا۔ روی ورما کی بنائی تصویریں عوامی سطح پر مقبول ہوئیں اور بکنے لگی تھیں اور پھر ساڑی ہر دیوی کا اصل لباس قرار پاگئی۔ جب روی ورما مہاراشٹر میں آکر بس گئے تو پھر بے شمار پریس ان کی بنائی ہوئی دیویوں کی شبیہوں کو چھاپنے لگے تھے، وہ 'پونا پکچرس' کے نام سے جانی جاتی تھیں۔ فحاشی کے ایک مقدمے کی سماعت کرتے ہوئے ہائی کورٹ نے کہا تھا کہ ایک تصویر جو اپنے عصری تناظر میں فحش کہی جاسکتی ہے، اس کا رشتہ کلاسیک سے نہیں جوڑا جاسکتا۔ عدالت کے اس فیصلے کے بعد روی ورما محتاط ہو کے پینٹ کرنے لگے تھے تاکہ وہ اپنے Nudes کو مائی تھالوجیکل یا Ethnological کا نام دے سکیں۔ روی ورما کی طرح فلم ساز راج کپور نے بھی یہ بات اچھی طرح سمجھ لی تھی کہ عشقیہ منظری Erotics کے لیے اگر مذہب کو پردہ بنالیا جائے تو فلم کے بے شمار ہیجانی منظر سنسر ہونے سے بچ سکتے ہیں۔ چنانچہ شیولنگ کے اردگرد زینت امان کا رقص ایک عقیدت مند کا رقص سمجھا گیا، اسی طرح رام تیری گنگا میلی میں انسانی چھاتیوں کی نمائش اور کلوزاپ، پوتر ندی کے استعارے بن کر اُبھرے تھے۔ بچے کو دودھ پلاتی ہوئی ماں کی تصویر ہی صرف 'فحش' کی اصطلاح سے مستثنیٰ ہے۔ اس سلسلے میں اکبر پدم سی کی اس ایک تصویر کا ذکر مثالاً کرنا ہوگا جسے 1954 میں Lovers کے عنوان سے بمبئی کی جہانگیر آرٹ گیلری میں ہوئی نمائش میں آویزاں کیا گیا تھا۔ اس تصویر پر 'فحش' ہونے کا الزام تھا لیکن عدالت نے اکبر پدم سی کو الزام سے بری کردیا تھا۔ اب بہت سے لوگ اسی تصویر Lovers کے بارے میں یہ تاثر دے رہے ہیں کہ دراصل یہ شیو اور پاروتی ہیں جو شیو کے بجار نندی پر بیٹھے ہیں۔

اس تجزیے میں آپ نے دیکھا کہ اگر ایک طرف روی ورما اور راج کپور کلاسیکی روایت کا

سہارا لے کر فحاشی کے الزام سے بچ گئے تو دوسری طرف فرانسیسی پینٹر Edoured Manet نے اپنے Nudes کو کلاسیک سے جوڑنے سے انکار کیا اور نتیجے میں ایک اشتعال انگیز احتجاج اور اسکینڈل کا سامنا کرنا پڑا۔ مائیکل اینجلو سے لے کر حسین جیسے آرٹسٹوں کو اپنے عہد کے قدامت پسندوں کا غصہ اور عتاب سہنا پڑا، کیونکہ یہ قدامت پسند کہ جن کی سربراہی پیورٹن (Puritans) کے حصے میں آتی ہے، یہی چاہتے ہیں کہ پاکی داماں اور تردامنی کے درمیان حدِ فاصل ہونی چاہیے۔ ان کے خیال میں 'برہنہ پیکریت' انسان کی بے توقیری ہے خاص طور سے ایسی صورت میں اگر وہ مقدس دیوی سرسوتی اور حضرت عیسٰی جیسے پیغمبر کی ذات سے متعلق ہو۔

فحاشی، برہنگی اور مخرب اخلاق ہونے کے ان مباحث میں روایت اور ثقافتی ورثے کی دہائی یا حوالہ ہر دو فریق کے لیے دو دھاری دفاعی تلوار ہے۔ حسین کا دفاع کرنے والوں کے لیے کھجوراہو یا کونارک کے مجسموں کے حوالے کارگر دفاعی دلیل نہیں بنتے کیونکہ بیسویں صدی کی مصوری کے سلسلے میں زیادہ لوگوں کا ردِ عمل مخالفانہ ہے اس لیے حسین کے سلسلے میں عوامی سطح کی ہمدردی ضروری ہے۔ ہاں، حسین کے حق میں دو دلیلیں کسی بھی عدالت کو قائل کر سکتی ہیں۔ ایک یہ کہ آرٹسٹ کی نیت صاف ہے اور یہ نیک نیتی ہندو مائی تھالوجی سے حسین کی طویل وابستگی کی بنیاد پر ثابت کی جا سکتی ہے۔ دوسرے یہ کہ حسین کے خلاف یہ مہم سیاست آلودہ ہے اور فرقہ وارانہ تعصب کی آئینہ دار ہے، اگر حسین کے خلاف مہم چلانے والے سیاست داں اور ایڈیٹر سنجیدگی سے یہ سمجھتے ہیں کہ حسین کی بنائی پینٹنگ عوامی جذبات کو ٹھیس پہنچاتی ہے تو انھیں اس کی اشاعت اور تشہیر سے گریز کرنا چاہیے تھا اور ہر وہ جتن کرنا چاہیے تھا کہ اس تصویر کی اخباروں کے پہلے صفحے پر رنگین تشہیر نہ ہونے پائے لیکن ایسا نہیں کیا گیا۔

(ماخذ، اخبار 'پائینر' دہلی، 19 کتوبر 1996)

انگریزی رسالے 'فرنٹ لائن' کی 15 نومبر 1996 کی اشاعت میں تاریخ داں رومیلا تھاپر کا ایک مضمون The Issues at Stake کے عنوان سے شائع ہوا ہے، ان کا کہنا ہے:

ہم لوگ ہندوستان میں بجرنگ دَل اور اس کی معاون تنظیموں کی تازہ سرگرمیوں کو دیکھتے ہوئے یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے یہاں 'طالبان' کا ہندو روپ جنم لے رہا ہے۔ بابری

مسجد کا انہدام اس کی ابتدا تھی اور اب ایک بار پھر اسی طرح کا ایک عمل دُہرایا گیا ہے جس پر قومی سطح پر غم و غصے کا اظہار کیا جا رہا ہے اور وہ ہے احمد آباد کی ایک آرٹ گیلری میں ایم ایف حسین کی پینٹنگس کا جلایا جانا۔ اگر اس طرح کی کارروائی کو بغیر سزا دیے چھوڑ دیا گیا تو یہ آئندہ اور زیادہ قابلِ اعتراض شکل اختیار کر سکتی ہے۔ کچھ عرصہ پہلے ایک مسجد کو منہدم کیا گیا اور اب پینٹنگس کو جلایا گیا ہے اور ایک آرٹ گیلری کو تہس نہس کیا گیا ہے۔ کل کتابوں کو جلانے کی باری آ سکتی ہے اور ہمارے خیالوں پر پابندی بھی لگ سکتی ہے۔ ایک مرتبہ اگر عوام پر خوف طاری ہو جائے تو پھر لوگ خود احتسابی کا عمل اپنانے لگتے ہیں۔ ہندوؤں کے مذہبی جذبات کے نام پر شورش برپا کرنے والوں کا مقصد بھی یہی ہے کہ غیر ہندوؤں کو خاص طور سے مسلمانوں کو اور لبرل اور روشن خیالات رکھنے والوں کو دھمکایا جائے۔ تعجب نہیں ہونا چاہیے اگر کچھ لوگ یہ کہہ رہے ہیں کہ ایک مسلمان کو ہندو دیوی کو بے لباس پینٹ نہیں کرنا چاہیے تھا گویا ہندو آرٹسٹ کو اس سلسلے میں کھلی چھوٹ حاصل ہے۔ اس طرح اب ہمیں ہندو اور مسلم پینٹروں کے لیے الگ الگ موضوعات کی فہرست سازی کرنی ہوگی لیکن یہ کسی بھی طرح قابلِ قبول نہیں ہے کیونکہ کوئی بھی آرٹسٹ پینٹ کرنے کا فیصلہ کرتے ہوئے اپنی مذہبی وابستگی کو حائل ہونے نہیں دیتا۔ آج اگر ایک آرٹسٹ پر روک لگائی جا رہی ہے تو کل سوشل سائنٹسٹ اور نیچرل سائنٹسٹ پر بھی اس کا اطلاق ہونے لگے گا۔ ایک ہندو سوشیولوجسٹ کو مسلم پرسنل لا پر اظہارِ خیال کی آزادی نہ ہوگی اور ایک مسلم مورخ کو ماضی میں ہندو راج کی سرگرمیوں پر نکتہ چینی کی اجازت نہ ہوگی۔ ہم جامعہ ملیہ میں پرووائس چانسلر کے ساتھ انتہاپسند طلبہ کا سلوک دیکھ ہی چکے ہیں۔ ہندومت، اسلام اور عیسائیت سب ہی انسانی ارتقا اور Genetic Engineering کے بارے میں سائنس دانوں کے خیالات کو مذہب میں مداخلت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ صورتِ حال تخلیقی سرگرمیوں میں کانٹ چھانٹ کے عمل کی حوصلہ افزائی کرے گی اور طاقت کے بل پر دھمکانے، شورش برپا کرنے کی تحریک دے گی پھر ان لوگوں کے لیے تو اور بھی بُرا ہوگا جو رسمی نوعیت کی مذہبیت سے بے نیاز ہیں اور بڑی حد تک ملحد ہیں۔

حسین کی پینٹنگس کی تاراجی سے کئی ایسے سوال سامنے آ گئے ہیں جو ہمارے معاشرے

کے مستقبل کے لیے خاصے اہم ہیں۔ اگر کچھ لوگ کسی آرٹسٹ یا کسی مصنف کی کسی تخلیق پر معترض ہیں تو اس کے اظہار کے مہذب طریقے بھی موجود ہیں۔ مذہبی احساسات سے متعلق معاملہ تو اور بھی زیادہ مہذب ردِّعمل کا متقاضی ہے، کسی بھی اختلافی مسئلے پر اخباروں کے ذریعے آپس میں بحث ہونی چاہیے تاکہ بحث کے نتیجے میں مختلف زاویے سامنے آسکیں نہ یہ کہ چند لوگ ہندوؤں اور مسلمانوں کے جذبات کے خود ساختہ ترجمان بن کر نازک مسائل پر اشتعال انگیزی کریں۔

حسین نے سرسوتی کی جو قابلِ اعتراض ڈرائنگ بنائی ہے وہ کافی پرانی ہے اور جب وہ دکھائی گئی تھی تو اس پر کوئی منفی ردِّعمل ظاہر نہیں ہوا تھا۔ اب اچانک یہ کہا جارہا ہے کہ اس ڈرائنگ سے ہندوؤں کے مذہبی جذبات مجروح ہوتے ہیں۔ اعتراض بے لباسی پر ہے، لیکن یہ صورت تو ہندو مندروں میں بہ کثرت نظر آئے گی۔ سرسوتی کے مجسموں میں بھی جسمانی خوبصورتی کا اظہار نمایاں ہے اور جیسا کہ بعض لوگوں نے نشاندہی کی ہے دیوی کا تن زیوروں اور گہنوں سے ڈھکا گیا ہے، بدن پر کپڑا بہرحال نہیں ہے۔ اگر یہ خودساختہ مذہبی محافظ ذرا بھی ہماری ثقافت کی تاریخ سے باخبر ہوتے تو انھیں ان ساری باتوں کا علم بھی ہوگا۔ اور جب حقائق کا سامنا ہوتا تو وہ ایسے مہمل بیانات نہ دیتے کہ پرانے زمانے میں لوگ ننگے رہا کرتے تھے۔

سوال پہناوے یا لباس کی سماجی تاریخ کا نہیں بلکہ معاملہ روایت کی جمالیات اور مذہبی احساسات سے آگہی کا ہے جو تخلیق کو جمالیات کی نظر سے سراہتی ہے۔ آج جو لوگ دیوی کو بے لباس دکھانے پر اعتراض کررہے ہیں، وہ اپنے ماضی اور اس کی روایتوں سے بڑی حد تک بے خبر ہیں۔ یونانی اور ہندوستانی مجسمہ سازی اور پینٹنگ میں انسانی جسم کو کلیدی حیثیت حاصل ہے، ہاں ان دونوں روایتوں کی اپنی اپنی جمالیات ہیں۔

حسین بلاشبہ بڑے آرٹسٹ ہیں اور اس کا اعتراف ان کے ہم عصروں نے بھی کیا ہے لیکن یہاں مسئلہ بڑے چھوٹے آرٹسٹ اور اس کی تخلیقی سرگرمی یا آرٹ اور اس کی جمالیات کا بھی نہیں ہے۔ تخلیق تو سرے سے زیرِ بحث ہے ہی نہیں سارا معاملہ تو سیاسی مقاصد کا

حائل ہے۔ یہ محض حادثہ نہیں تھا کہ احمد آباد میں جو ہندو مسلم فساد کا گھر ہے وہاں ایک ایسی آرٹ گیلری کی پینٹنگس کو جلایا گیا جو آرٹ میں آزادانہ تجربات کے لیے جانی جاتی ہے۔

ایک بار ممتاز پینٹر ستیش گجرال نے حسین کی 'دی سرجن' سیریز کی فنی اہمیت پر کڑی تنقید کی تھی لیکن وہ ایک ہم عصر مصور کا ردِّ عمل تھا، حسین کی پینٹنگس پر فرقہ پرستی کی نیت سے وشو ہندو پریشد اور اس کے ہم نواؤں نے جو ہنگامہ اور شور برپا کیا اور جس بے دردی کے ساتھ احمد آباد کی ایک آرٹ گیلری میں ان کی تصویروں کو تاراج کیا ہے اس پر ستیش گجرال نے سخت غصے اور افسوس کا اظہار کرتے ہوئے کہا:

''یہ ایک بُرا دن ہے کہ حسین نے اپنے ایک ایسے مصورانہ عمل کے لیے معافی مانگی کہ جس کے لیے وہ تعریف کے مستحق تھے۔ ایک انتہائی معتبر آرٹسٹ کے سلسلے میں موجودہ اشتعال انگیزی بدترین قسم کی فرقہ پرستی اور منافرت ہے۔ اس کی دوہری مذمت اس لیے کہ یہ ہندو مذہب کے 'محافظین' کی طرف سے ہورہی ہے۔ کسی بھی دوسرے آرٹسٹ کے مقابلے میں یہ حسین ہی ہیں جن کے یہاں ہندومت کے Myths کا سب سے زیادہ اظہار ہوا ہے، ایسے مصورانہ عمل کی تاراجی اور اپنے ہندو ہونے پر میرا سر شرم سے جھک گیا ہے، ہندومت کی رواداری اور استقامت جو میرے لیے باعثِ فخر ہے، اس صورتِ حال سے اسے زک پہنچی ہے۔

میں حسین پر برابر تنقید کرتا رہا ہوں لیکن میری یہ تنقید قطعی فنی تقاضوں کو لے کر کی گئی ہے۔ میں نے کبھی حسین کی سیکولر شخصیت اور ان کے فنکارانہ مرتبے سے انکار ہی نہیں کیا۔ میں نے جب مذہبی زاویوں سے ان کے بعض کاموں پر سوال اٹھائے تھے تب بھی ان کے مصورانہ عمل میں مجھے کسی بدنیتی کا احساس نہیں ہوا تھا۔

یہ ممکن ہے کہ وہ اپنے عمل میں مطلوبہ جذبے کو سمونے میں کامیاب یا ناکام رہے ہوں لیکن ان کی نیت پر شک کرنا یا اس کے پس پردہ کسی غلط جذبے کی نشاندہی کرنا درست نہ ہوگا۔ ان کی اشکال عموماً بے لباس ہوتی ہیں لیکن اس کے لیے ایسی آنکھ بھی ضروری ہے جو

بے لباسی اور ننگے پن میں تمیز کر سکے۔ لباس یا ستر پوشی سے صورت نہیں بدلتی یہ تو وہ پاکیزگی ہے جو فن کے توسط سے تخلیق میں سرایت کر جاتی ہے اور تب کوئی بھی بے لباس یا ننگی شبیہ مقدس روپ دھار لیتی ہے۔ حسین اپنی بے لباس اشکال میں کس حد تک اس تقدس اور پاکیزگی کے عنصر کو سمونے میں کامیاب رہے ہیں اس کا اندازہ ان کی اپنے ہمسروں میں بطور آرٹسٹ اہمیت سے کیا جا سکتا ہے لیکن ان کی پینٹنگس کے احتساب کی اجازت ان لوگوں کو نہیں دی جا سکتی جو بھلے ہی سیاسی اور مذہبی اعتبار رکھتے ہوں مگر فن کی جمالیات کا عرفان نہیں رکھتے۔ جو معاشرہ اس ضابطے کی خلاف ورزی کرتا ہے وہ اپنی قبر خود کھودتا ہے"۔

سابق وزیرِ اعظم مسٹر وشوناتھ پرتاپ سنگھ نے ملک کے اَن گنت دانشوروں کے ہم زبان ہو کر اپنے ایک بیان میں حسین کی بنائی دیوی سرسوتی کی ڈرائنگ کے بارے میں کہا:

"میں نے اخباروں میں پڑھا ہے کہ مہاراشٹر حکومت ممتاز پینٹر ایم. ایف. حسین کے خلاف کارروائی کرنے کے بارے میں سوچ رہی ہے، وہ ہمارے ملک کے سب سے اعلیٰ آرٹسٹ ہیں جنھوں نے ہندوستانی آرٹ کو عالمی نقشے پر نمایاں کیا ہے۔ ان کی پینٹنگس نہ تو کسی کو برہم کرنے والی ہیں اور نہ ہی وہ کسی دیوی کی توہین کرنے کے ارادے سے بنائی گئی ہیں، وہ محض آرٹسٹ کا ایک فنی اظہار ہیں۔ ہندو مندروں تک میں ہندو دیوتا اور دیویوں کو بے لباس دکھایا گیا ہے۔

خدا نے انسانی جسم کو تقدیس دی ہے۔ ہم سب اس دنیا میں ننگے پیدا ہوئے ہیں۔ اس لیے جسم ایک خدائی اظہار ہے۔ آج بھی پرانا آدمی سینے سے اوپر کوئی کپڑا نہیں پہنتا لیکن یہ انسان لباس پہننے والے ان لوگوں سے زیادہ معصوم ہیں جو آوارہ خیالات رکھتے ہیں۔ اگر آرٹ اور اظہار کی آزادی پر حملہ کیا جاتا ہے تو اس سے معاشرے کو غیر معمولی نقصان پہنچے گا۔ آرٹ تو متحد کرتا ہے اور ملاتا ہے۔ میں حکومت مہاراشٹر سے اپیل کروں گا کہ وہ اس غیر جمہوری عمل سے باز آئے۔"

انگریزی اخبار 'پائنیر' نے اس تنازعے میں خاصی سرگرمی سے حصہ لیا، اجے سانی نے

The Gods Must be Laughaing کے عنوان سے لکھا ہے:

''اے. آر. ملکانی نے حسین پر نکتہ چینی کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا حسین اسلامی خواتین کو بے لباس پینٹ کرنے کی جرأت کریں گے؟ اگر نہیں تو پھر انھوں نے ہندو دیویوں کو اس ڈھنگ سے پینٹ کرنے کی ہمت کیسے کی؟ دلیپ پڈ پاؤنگر نے اپنے خط میں ملکانی کے اٹھائے ان سوالوں کو نہیں چھوا... میرے خیال میں مسٹر ملکانی کا سوال خاصا واضح ہے۔ اور وہ دوٹوک جواب کا متقاضی ہے۔ اور جواب یہ ہے کہ حسین، اسلام کی خواتین کو پینٹ کرنے کی ہمت نہیں کرسکتے کیونکہ اسلام میں پیغمبر، ان کے افرادِ خاندان کی شکلیں بنانا یا اللہ کو کسی جسمانی شکل میں پیش کرنے کی قطعی ممانعت ہے۔ ہندوتو کے حامی ملکانی اور پرمود ولکر اس بات کو نہیں سمجھ سکتے کہ ہندوازم میں جو روحانی اور مذہبی روایتیں قابلِ قبول ہیں، وہ اسلام میں بھی قابلِ قبول ہوں ممکن نہیں، اس طرح جس بات کی اسلام میں ممانعت ہے اس کی ہندو مذہب میں بھی ممانعت ہو ضروری نہیں۔ اس سلسلے میں اندرا اور شکتی کا جسمانی اتصال یا پھر شیولنگ اور یونی کا تصور ہندوؤں کی مذہبی روایت کا حصہ ہے۔ ہندوتو کی تبلیغ کرنے والے خالص پن کے حامی، کوتاہ قد دانشور، آگہی، عبادت، عبادت گزاری کی یکسانیت اور سب ہی ہندوؤں کے لیے ایک بے چہرہ پہچان پر جو اصرار کررہے ہیں وہ پانچ ہزار برس پرانی اس عظیم الشان تہذیب کے متنوع پہلوؤں کی تکذیب کررہے ہیں جس نے روحانی انکشافات اور منطقی دانشوری کو عزیز رکھا ہے۔

وہ ساری قدیم روایات جن پر آج 'ہندوازم' کا لیبل لگایا گیا ہے وہ زندگی کے تمام تر پہلوؤں اور اس کی تمام تر رنگارنگی میں خواہ وہ مادی، روحانی اور نفسانی ہوں، آزاد روی اور وجودی سوچ پر صاد کرتی ہیں۔ یہ روایات زندگی کے مظاہر کی تکذیب کیے بغیر بتدریج وجود کی برتری کے حصول کا اشاریہ ہیں۔ اگر ہندوازم کو 'ترک علائق کے ایک راستے کے طور پر مانا جاتا ہے تو اس کا سبب مادی اور نفسانی سطح پر ناپاک اور گناہ آفریں دنیا کو تیاگ دینے کی تلقین نہیں اس کے برعکس یہ اس نوعیت کے ترک کی تحریک دیتا ہے جو ہمارے لیے قابلِ قبول ہے مگر جس کا حصول آسان بھی نہیں۔ یہ تو ہر فرد کا اپنا دھرم ہے کہ وہ ایک خاص مرحلے پر

پہنچ کر زندگی میں 'حاصل' کی لذتوں کا لطف لے اور ان سے گریز اور تیاگ کی بتدریج راہ اپناتے ہوئے بالآخر ارفع ترین سطح کے حصول کو اپنی منزل قرار دے۔ اور اس آخری منزل کے حصول کے لیے کوئی راہ، کوئی طریقہ یا کسی ایک دینی حکم نامے پر کاربند رہنے کی پابندی نہیں لگائی گئی۔ وہ جو نجات کا آرزومند ہے اسے یہ آزادی دی گئی ہے کہ وہ چاہے مجسمہ سازی کرے یا پینٹنگس کے ذریعے دیوی، دیوتاؤں کے Erotic Images بنائے یا بھنگ کے نشے میں خدا کی ثنا کرے یا وہ سڑکوں جنگلوں میں برہنہ پھرے یا پھر وہ اپنی عبادت اور پرستش میں روایتی ہوکر جانے پہچانے انداز میں پوجا کرے۔ ہندو دھرم ان میں سے کسی بھی طریقِ پرستش کو منع نہیں کرتا۔ اسی طرح نجات کا آرزومند بھی خود کو کسی ایک فریق، خدا، مندر یا طریقِ عبادت میں قید نہیں کرتا۔ ہندو دھرم میں عبادت، پوجا، پرستش کا یہ جو آزاد تصور ہے اس سے ملکانی اور ہندوتوکیمپ کے ان کے دوسرے ہمنوا بے خبر ہیں۔ لیکن یہاں مسئلہ دیوی دیوتاؤں کو بے لباس کرکے ان کی پوجا کرنے کا نہیں۔ ملکانی کو کوئی اور ہی بات پریشان کررہی ہے اور وہ یہ ہے کہ ایک مسلمان اس انداز سے ان کی (ہندوؤں) کی ترجمانی کیسے کرسکتا ہے؟ اسی لیے انھیں یہ کہنا پڑا کہ ''حسین کی نفسیات میں محمود غزنوی چھپا ہوا ہے''—— پہلی بات تو یہ ہے کہ محمود غزنوی نے کبھی پینٹنگ نہیں بنائی اور ہندو دیویوں کو بے لباس پینٹ نہیں کیا۔ اس نے تو ہندوازم کی علامتوں کو 'فحش' سمجھ کر اسی طرح تباہ کیا تھا جس طرح ملکانی کے وشوہندو پریشد والوں نے 'فحش' کہہ کر حسین کی تصویروں کو تاراج کیا ہے۔ یہ تاراجی اور مسجد کا انہدام دونوں ہی بی. جے. پی اور وشوہندو پریشد کی غزنوی ذہنیت کو ظاہر کرتے ہیں۔

حسین کے لیے دوسری طرح سے یہ سارا مسئلہ پریشان کن ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ ان کے داڑھی ہے اور وہ اپنے نام سے مسلمان ہیں لیکن ان کا مسلمان ہونا ان کے اپنے قبیلے میں بھی 'تحفظ' کا باعث نہیں بن سکتا کیونکہ ہندو دیوی دیوتاؤں سے عقیدت رکھنے اور انھیں تسلیمی جذبے کے ساتھ بلاتامّل پینٹ کرنے کے عمل نے خود ان پر 'کفر' اور 'کافر' کے اطلاق کی راہ ہموار کردی ہے، اگر وہ کسی اسلامی ریاست میں ہوتے تو جھوٹے دیوتاؤں کی

عقیدت سے شبیہیں بنانے کے جرم میں جان سے ہاتھ دھو سکتے تھے۔ لیکن حسین کا یہ کہنا غیر معمولی اہم ہے کہ انھیں اپنے مصورانہ عمل کے لیے جو آزادی حاصل ہے وہ دراصل اس ملک کے دو ہزار سالہ پرانے اور جمہوری آئین کی دین ہے۔

انگریزی رسالے 'فرنٹ لائن' کے 15 نومبر کے شمارے میں پینٹر مقبول فدا حسین کا انٹرویو بھی شائع ہوا ہے جو پاروتی مینن نے لندن فون کر کے حاصل کیا ہے:

س: بجرنگ دل کے کارکنوں نے آپ کی پینٹنگس کو تباہ کر دیا، آپ کا کیا ردِّ عمل ہے؟

ج: مجھے اس کی امید نہیں تھی، یہ واقعی حماقت ہے، لیکن میں ایک بات صاف کر دوں کہ میرے لیے تصویر بنانے کا عمل خاصا پُر شوق ہے اسی لیے میں عوام کے بیچ رہ کر بھی تصویر بناتا ہوں تا کہ وہ بھی میرے عمل میں شریک ہوں، جب میں تصویر بنانے کے تجربے سے گزر جاتا ہوں تو پھر یہ کام ہندوستانی عوام کا ہے کہ وہ چاہیں تو اسے محفوظ رکھیں یا تباہ کر دیں۔ جو کچھ ہوا اس کا مجھے افسوس نہیں کیونکہ ہندوستان جیسے بڑے ملک میں جہاں مختلف خیالات کے حامل لوگ ہیں، ایسا ہوتا ہے۔ یہ چھوٹی باتیں ہیں اور انھیں بڑا مسئلہ نہیں بنانا چاہیے بڑے خاندان میں کچھ بچے شور بھی مچاتے ہیں لیکن بڑے ہو کر وہ سمجھدار ہو جاتے ہیں، اس لیے مجھے ان پر کوئی غصہ نہیں کیونکہ وقت آنے پر انھیں صحیح اور غلط کا علم ہو جائے گا۔

س: کیا آپ کو اس صورتِ حال کا پہلے سے کچھ اندازہ تھا۔ کیا اس سلسلے میں آپ کو کوئی احتجاج، بیان یا دھمکی ملی تھی؟

ج: یہ سلسلہ چالیس پینتالیس سال سے چل رہا ہے۔ 1946 میں جب کلکتے میں دوسری ترقی پسند تنظیموں کے ساتھ ترقی پسند آرٹسٹوں کا گروپ بنا تھا تو اس وقت بھی ایسے لوگ تھے جو ہم عصر ماڈرن آرٹ کے مخالف تھے۔ اب ان میں سے بہت سے زندہ نہیں ہیں، جیسے ڈاکٹر موتی چندر (پرنس آف ویلز میوزیم کے کیوریٹر)، بنارس ہندو یونیورسٹی کے ہرکشن داس اور کارل کھانڈیلا والا۔ اُس وقت یہ لوگ ہندوستانی آرٹ کے عالم سمجھے جاتے تھے۔ اکبر پدم سی کی ایک پینٹنگ پر فحاشی کا الزام لگایا گیا تھا، اُس وقت مرارجی ڈیسائی وزیر اعلیٰ تھے جو

ماڈرن آرٹ کے خلاف تھے۔ کوئی سیاست داں آرٹ کے بارے میں کوئی فیصلہ کیسے دے سکتا ہے کیونکہ وہ تو آرٹ سے لاعلم ہوتا ہے۔ اب یہی سب کچھ آج بھی ہو رہا ہے کوئی بیوروکریٹ یا کسی سیاسی پارٹی کا کوئی شخص سامنے آتا ہے اور کہتا ہے "یہ آرٹ نہیں ہے" یہ ہمارا ملک جس کی پانچ ہزار برس پرانی تاریخ ہے، اس میں آرٹسٹک ایکسپریشن کا مفہوم کیا ہے؟ کونارک اور کھجوراہو مندر کس جذبے کے تحت بدلے گئے؟ ان لوگوں پر ترس آتا ہے کہ یہ لوگ اپنے وطن اور اس کے ماضی اور روایتوں سے قطعی لاعلم ہیں۔

س: آپ کے نزدیک اس حملے کی کیا نوعیت ہے؟ کیا یہ اظہار خیال کی آزادی کے خلاف وسیع تر مہم کا آغاز ہے؟

ج: اسی لیے تو ہمارے سب ہی دانشور متحد ہو گئے ہیں کیونکہ انھیں اس خطرے کا احساس ہو گیا ہے کہ کسی بھی بہانے اظہار کی آزادی پر پابندی لگ سکتی ہے، ہمیں امید کرنی چاہیے کہ لوگ سمجھ بوجھ سے کام لیں گے۔

س: اس طرح کے تشدد کو آپ کیا نام دیں گے؟

ج: میں کسی ایک فرد، گروپ کا نام لے کر سب کو ایک سمجھ کر بات کروں گا، یہ سب ہی ہندوستانی ہیں، میں نے پوری زندگی سب ہی مذاہب کا احترام کیا ہے۔ دو تین سال پہلے میں نے دنیا کے نو بڑے مذاہب کو اپنی پینٹنگ کا موضوع بنایا تھا۔ یہ پینٹنگس ہندوجا کے پاس ہیں، گزشتہ سال ان کی اقوامِ متحدہ میں نمائش بھی ہوئی تھی۔ اچانک مٹھی بھر لوگ سامنے آتے ہیں اور فیصلے صادر کرنے لگتے ہیں۔ وہ ایسا کیسے کر سکتے ہیں؟ میں کہہ چکا ہوں کہ اگر کسی کے جذبات کو ٹھیس پہنچی ہے تو میں معذرت خواہ ہوں کیونکہ میرا مقصد کسی کے بھی جذبات کو ٹھیس پہنچانا نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ردِعمل کے لیے مہذب طریقہ اپنانا ضروری ہے، اگر واقعی یہ لوگ سنجیدہ ہیں تو پھر مناسب ہوگا کہ ماہرین کا ایک پینل بنائیں۔ فن کے ماہرین، تاریخ داں یہ سب مل کر دیکھیں اور فیصلہ کریں کہ میری پینٹنگس کیا قابلِ اعتراض ہیں؟ اگر فن شناسوں کا یہ پینل میری پینٹنگس کو قابلِ اعتراض قرار دے گا تو میں خود ہی انھیں جلا دوں گا، لیکن اس کے لیے شرط یہی ہے کہ یہ قومی اور بین الاقوامی فن شناسوں پر مبنی پینل

ہو جس کا فیصلہ میرے لیے قابلِ قبول ہوگا۔

س: سرسوتی والی پینٹنگ اور ایسی دوسری پینٹنگس جس پر بجرنگ دَل والوں کو اعتراض ہے انھیں بنانے کا خیال آپ کو کیوں آیا؟

ج: یہ اُن لوگوں کا بچپنا ہے۔ یہ سیریز نہیں تھی، یہ ایک چھوٹی سی ڈرائنگ تھی جسے میں نے بیس برس پہلے بنایا تھا، اب یہ بھی یاد نہیں کہ وہ کہاں ہے، کس کے ذخیرے میں ہوگی۔ ان کے نزدیک میری مذہبی موضوع پر بنی ہر تصویر قابلِ اعتراض ہے اور یہ چاہتے ہیں ایسی سب ہی تصویریں خواہ وہ میری تحویل میں ہوں یا کسی اور کے پاس، ضائع کردی جائیں۔ لیکن ایسی بے شمار تصویریں ہیں کیونکہ میں پچاس ساٹھ برسوں سے انھیں پینٹ کرتا رہا ہوں۔ میرے علاوہ بھی دوسرے آرٹسٹ ہیں جنھوں نے درگا اور سرسوتی کو پینٹ کیا ہے۔

س: آپ کے خیال میں آپ کا مصورانہ عمل روایتی ہندوستانی آرٹ پر مبنی ہے؟

ج: میں عصریت کا قائل ہوں اور میرا آرٹ ماڈرن ہے جس کی جڑیں ملک کی ثقافت میں ہیں، میں بدی کی طاقت کو ظاہر کرنے کے لیے اس کے دس سَر بناتا ہوں، راون کی طرح، حالانکہ حقیقی زندگی میں تو انسان کا ایک ہی سر نظر آتا ہے لیکن ہم اپنی ثقافت کی روشنی میں تلمیح اور استعارے وضع کرتے ہیں اور لوگوں کے لیے ان کا سمجھ لینا، مفہوم کا پالینا دشوار نہیں ہوتا کہ ان کے لیے ہمارا استعارہ اور تلمیح مانوس ہوتی ہے، مثلاً آپ کسی پتھر پر سنترے کا رنگ لگادیں لوگ اسے ہنومان سمجھ لیں گے۔ بہت سے آرٹسٹوں کا محاورہ مغرب سے مستعار ہوتا ہے کیونکہ ان کی تربیت مغربی طرز پر ہوئی ہوتی ہے مگر میں جان بوجھ کر مغربی اثرات سے بچتا ہوں کیونکہ میں جانتا ہوں کہ بین الاقوامی پینٹر بننے کے لیے اپنی جڑوں سے پیوستگی بھی ضروری ہے۔

س: اس الزام کے سلسلے میں آپ کا ردِّعمل کیا ہے کہ آپ کا آرٹ ہندو مذہبی جذبے کو ٹھیس پہنچاتا ہے؟

ج: میرے خیال سے یہ تنگ نظر سیاسی مفاد کے حصول کی خاطر میرے آرٹ کی سراسر غلط تفہیم ہے۔ لوگوں کو مذہب کی آڑ لے کر بہکانا دشوار ہے۔ اب ووٹر، عوام سب ہی سمجھ دار ہوگئے ہیں اور انھیں اس بہاؤ میں بہانا آسان نہیں رہ گیا۔ ملک کے دانشور اس سلسلے میں میرے

ہمنوا ہیں کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ یہ دراصل ترقی پسند طرزِ فکر پر حملہ ہے۔ ہماری روایت بڑی ثروت مند ہے لیکن ہمیں اسی روایت کو آج برتنا چاہیے جو حال کے لیے قابلِ قبول ہو۔

س: 1992 میں جب قاضی کوڈ میں فرقہ وارانہ فسادات سے کشیدگی تھی تو آپ نے ایک بڑے سے کینوس پر بنائی گئی تصویر سے عوام کو کشیدگی سے راحت دلائی تھی۔

ج: میں خود کو ہندوستان کی پانچ ہزار سالہ ثقافت کا حصہ سمجھتا ہوں اور مجھے فخر ہے کہ میں ہندوستان میں پیدا ہوا ہوں۔

س: آپ کے خیال میں ہندوستان کے لیے سیکولرازم ضروری ہے؟

ج: ہاں، میں ایسا سمجھتا ہوں۔ ایک رنگارنگ معاشرے کے لیے سیکولر ہونا ضروری ہے کیونکہ ہندوستان، ایران کی طرح دینی ریاست نہیں ہے۔ سیکولرازم کے بغیر پورے ملک کا ڈھانچہ بکھر کے رہ جائے گا۔

س: کیا آرٹسٹوں کی ذمہ داری ہے کہ وہ سیکولرازم کی مدافعت کریں؟

ج: آرٹسٹ ہی کیوں؟ ہر تخلیق کار کا یہ فرض ہوجاتا ہے، مثلاً ایک موسیقار کو لیجیے، وہ کیوں سنگیت تخلیق کر رہا ہے، کیونکہ وہ لوگوں میں اتحاد کا آرزومند ہے۔ میری تصویروں پر حملہ اور اعتراض اس لیے ہے کہ میں مشہور ہوں، انھوں نے سرسوتی کو لے لیا تاکہ عوام کی توجہ مبذول کراسکیں۔ میں جلد ہی خبر بن جاتا ہوں کیونکہ میں پچھلے پچاس برسوں سے بے شمار تجربات کرتا رہا ہوں اور انھیں یہ سب ناپسندیدہ ہے۔ ان پچاس برسوں میں ایسے عناصر کے شورشرابے کا حال میرے پاس ہے، دراصل یہ لوگ آرٹ کی ماڈرن تحریک کے مخالف ہیں۔

س: آپ کے خیال میں ممبئی پولیس کا آپ کے خلاف کیس بنانے کی کوئی بنیاد ہے؟

ج: میں یہ سب نہیں جانتا کیونکہ میں قانونی نکات سے ناواقف ہوں۔

س: آپ کب ہندوستان آرہے ہیں، آپ کے منصوبے کیا ہیں؟

ج: پچھلے چالیس برسوں سے میں ہر سال دو تین ماہ کے لیے دنیا کا چکّر ضرور لگاتا ہوں۔ شکاگو میں میرا شو ہونے والا ہے، میں اس میں مصروف ہوں۔ میں ہندوستان کل بھی لوٹ سکتا ہوں اگر میرا جی چاہے گا تو۔ دراصل میرے منصوبے کچھ ایسے ہوتے ہیں کہ مجھے خود

بھی نہیں معلوم ہوتا کہ میں کل کہاں رہوں گا۔ مجھ میں آزاد رہنے کا جذبہ بہت زیادہ ہے۔

س: بجرنگ دَل نے یہ جو کہا ہے کہ آپ دسہرہ سے پہلے پہلے اپنی قابلِ اعتراض تصویریں ضائع کر دیں، اس پر آپ کا ردِّعمل؟

ج: یہ بے ہودگی ہے۔ میں نے آج ہی ایک بیان جاری کیا ہے جس میں مَیں نے اپنے ایک ایسے خیال کا اظہار کیا ہے جو پچھلے چار پانچ برسوں سے مجھے پریشان کر رہا تھا، میں نے اس بیان کا عنوان رکھا ہے On the Eve of Desehra، میں بیان پڑھتا ہوں۔ "تصویر بنانے کی سرخوشی اسے اپنے پاس رکھنے سے کہیں زیادہ ہے۔ جب میں پیچھے پلٹ کر اپنے کثیر مصورانہ عمل پر نظر ڈالتا ہوں تو میرے ہونٹوں پر یہ لفظ اُبھر آتے ہیں۔ نیتی —— نیتی —— نیتی۔ یہ شبیہیں اور پیکر شاید اپنی پوری زندگی جی چکے ہیں اور اب ان کی آخری رسوم ادا کر دینی چاہئیں یا پھر باز خیزی۔ آخری رسومات کا یہ مقدس عمل ضائع کرنے کا نہیں بلکہ تطہیر کرنے کا عمل ہے"۔

سیاسی تخریب کار آرٹ کے بدترین دشمن ہیں

— کلدیپ کمار

احمد آباد میں مذہبی جنونی بجرنگ دَل کے ہاتھوں ہندوستان کے مقبول ترین ہم عصر پینٹر مقبول فدا حسین کی تصویروں کی تباہی اور تاراجی کوئی معمولی واقعہ نہیں، یہ کہنا درست ہوگا کہ یہ واقعہ دراصل چار برس قبل ایودھیا میں بابری مسجد کے انہدام کا ایک تسلسل ہے۔ یہ دونوں واقعات جس بات کی نشاندہی کرتے ہیں وہ بڑی واضح ہے یعنی 'ہندوتا سپاہ' کے نزدیک جو بات بھی درست نہیں ہے اس کے وجود کو مٹانا ضروری ہے۔ جب بابری مسجد کا تنازعہ کھڑا ہوا تو آر ایس ایس اور اس کے حلیفی گروہوں نے پوری ہندو قوم کی ترجمانی کا دعویٰ کیا تھا اور اپنی اسی نام نہاد چودھراہٹ کے زعم میں ان جنونی گروہوں نے بعض مذہبی امور کے سلسلے میں اپنے فیصلے اور عمل کو 'حرفِ آخر' قرار دیا تھا۔ اب آر ایس ایس نے مذہبی حدود کو پھلانگ کر آرٹ اور آرٹسٹک رویّوں اور سرگرمیوں سے متعلق معاملات میں بھی دخل اندازی

کرنا اپنا حق سمجھ لیا ہے۔ جو لوگ تخریبی سرگرمیوں میں ایمان رکھتے ہوں وہ تخلیق یا تخلیقی عمل سے انصاف نہیں کر سکتے اور نہ ہی اس کو سمجھ سکتے ہیں۔ ہندوتا کی جارحیت میں یقین رکھنے والے اب پھر ایک بار اس کو مٹانے پر تلے ہیں جو اُن کی نگاہ میں ہندو مذہب پر دھبّہ ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ جب 6 دسمبر 1992 میں بابری مسجد کو مسمار کیا گیا تھا تو یہی دلیل دی گئی تھی کہ یہ مسجد ہندوؤں کے نزدیک اہانت کی علامت ہے۔ بجرنگ دَل جیسے ہندوتا سپاہ کا جراح گروہ سمجھا جاتا ہے۔ وہی تنہا احمد آباد میں مقبول فدا حسین کی انمول اور بیش بہا تخلیقی سرمایے کو تباہ کرنے کا ذمہ دار نہیں ہے۔ یہاں یہ یاد دلانا ضروری ہے کہ جب پنجاب میں دہشت گرد، جنگجو گروہوں کا عروج تھا تو جارحیت پسند ہندو تنظیموں نے پنجابی دہشت گردوں کے طرز پر اپنی بھی دہشت گرد تنظیم بنانے کا سیاسی فیصلہ کیا تھا۔ اسی کے نتیجے میں 1980 میں بجرنگ دَل کا وجود عمل میں آیا تھا۔ بجرنگ دَل کے بنیادی مقاصد میں دہشت گردی اور مذہبی جنونیت کو کلیدی قصد کی حیثیت حاصل ہے۔ آر ایس ایس کے برخلاف بجرنگ دَل لٹھ مار طرز کی حکمتِ عملی کی قائل ہے۔ سنگھ گروہوں کے تنظیمی ڈھانچوں کے برخلاف یہ دَل مخصوص علاقوں میں ایک کنوینر کے تحت کام کرتا ہے۔ یہ دَل مرنے مارنے والا ایک ایسا دَل ہے جو آر ایس ایس کی طرح تربیت یافتہ نہیں ہے، یہ کہا جاسکتا ہے کہ آر ایس ایس کی شاخ ہونے کی بجائے بجرنگ دَل وشو ہندو پریشد سے وابستہ ہے، اسی لیے یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ بجرنگ دَل اپنے عمل اور کارروائیوں میں خود مختار اور آزاد ہے، وہ بہرحال اپنے سرپرستوں کے تنظیمی اشاروں پر ضرور ناچتا ہے۔ اس کے سربراہ ونے کٹیار بھارتیہ جنتا پارٹی کے ٹکٹ پر چُن کر پارلیمنٹ کے ممبر بنے ہیں اور یہ بات اس دلیل میں وزن پیدا کرنے کے لیے کافی ہے کہ بجرنگ دَل اور دراصل آر ایس ایس اور وشو ہندو پریشد 'کیسری سپاہ' ہے۔

بھارتیہ جنتا پارٹی کے رہنماؤں کو بعض واقعات کے سلسلے میں خود کو الگ تھلگ اور لاتعلق ظاہر کرنے میں کمال حاصل ہے۔ سیاسی مصلحتوں اور نقاب پوشیوں کا یہ عمل لوگوں کو یہ باور کرانے کے لیے کہ بھارتیہ جنتا پارٹی اور اس کے رہنما ہندو جذبے کی ترجمانی میں انتہا پسند نہ ہو کر بڑے متوازن ہیں اسی لیے جب اوما بھارتی کی شعلہ بیانی نے بابری مسجد کو ڈھا

دینے کی تحریک دی تو بھارتیہ جنتا پارٹی نے مسجد کو منہدم کرنے کی کارروائی سے خود کو الگ کرلیا۔ اٹل بہاری باجپئی نے مسجد کے انہدام پر حیرانی اور اپنی پارٹی کی لاعلمی ظاہر کی تھی، اسی طرح جب احمد آباد میں حسین کی قیمتی پینٹنگس کو بجرنگ دل نے تباہ کیا تو بھارتیہ جنتا پارٹی کے صدر ایل کے ایڈوانی نے اس کی مذمت کی لیکن ان کے سینئر ممبر کے. آر. ملکانی نے سرسوتی کی پینٹنگس کے حوالے سے حسین کے اندر محمود غزنوی والے ہندو دشمن جذبے کو تلاش کرنے میں ذرا بھی دیر نہیں لگائی۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ احمد آباد میں حسین کی تصویر کو برباد کرنے کا اشارہ آر ایس ایس یا وشو ہندو پریشد کے کسی ممبر نے نہیں دیا تھا مگر یہ ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ مسلمانوں کے خلاف نفرت اور عدم رواداری کا جو ماحول پیدا کیا گیا ہے وہ اس شرمناک غنڈہ گردی کا سبب بنا ہے، آر ایس ایس گٹھ جوڑ اس طرح کی صورتِ حال پیدا کرنے کے لیے ایک زمانے سے کوشاں رہا ہے۔ شیوسینا- بی جے پی کی مہاراشٹر حکومت نے ایک ایسے ہم وطن پینٹر کے خلاف پولیس کارروائی کرنے میں دلچسپی لی ہے جس کی تخلیقی صلاحیتوں کا ساری دنیا اعتراف کرتی ہے۔ سرسوتی کی جس تصویر پر ہنگامہ کھڑا کیا گیا ہے وہ بہت پہلے بنائی گئی تھی جس کو بھوپال کے وی ایس باجپائی نے اچھالا۔ یہ بات بھی افسوس ناک ہے کہ مدھیہ پردیش کے کانگریسی وزیر اعلیٰ دگ وجے سنگھ نے حسین کے خلاف کارروائی کرنے کی تائید کی۔ اس سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ شرپسند عناصر کس حد تک کامیاب ہیں۔

1950 اور 1960 کے برسوں میں ایم ایف حسین نے حیدرآباد کے بدری پرشاد پٹی کے تحریک پر رامائن اور مہابھارت کے کچھ مناظر پینٹ کیے اور ہندوستانی ثقافت اور اس ملک کے مذہبی ورثے کو ایک آرٹسٹ کی نگاہ سے رنگوں اور اپنے تخیل کے حوالے سے ان کی بازیافت کرنے کی ایک قابلِ تعریف کوشش کی تھی، اسی عمل کے دوران حسین نے اسلام، عیسائیت اور دنیا کے دیگر مذاہب کو بھی اپنے برش اور کینوس کے حوالے سے پینٹ کیا تھا، بدری ناتھ جو 'کلپنا' جیسے ادبی رسالے کے مدیر تھے، انھوں نے حسین سے اپنے رسالے کے لیے اس کے Illustrations حاصل کیے تھے، یہ وہ زمانہ تھا جب حسین آج کی طرح مشہور

نہیں تھے لیکن حسین کی فنکارانہ سرشت میں ہندوستان کی تہذیب کا جو خمیر رچا بسا ہے اس کو شک کی نظر سے نہیں دیکھا جاسکتا ہے۔

یہ بات جمہوریت اور سیکولرازم میں ہمارے یقین کی بنیادوں کو کمزور کرتی ہے کہ حسین کو ایک ایسے مذہب کے ماننے والوں کے جذبات کو ٹھیس پہنچانے کے سلسلے میں معذرت خواہ ہونا پڑا جس کی اس نے دل و جان سے عزت کی ہے اور جو اس کی بیشتر مصورانہ عمل کا سرچشمہ ہے۔ یہ بات ثابت ہوگئی ہے کہ جب سماج کے غنڈہ اور لٹھ مار عناصر، آرٹ کی تعریف اور اظہار خیال کی آزادی کے معاملات کا فیصلہ کرنے کے لیے اپنی چودھراہٹ پر اصرار کرتے ہیں تو تخلیق اور تخلیق کار کی کیا گت بنتی ہے، وہ سب پر عیاں ہے۔ بی جے پی کے وی کے ملہوترہ اور کے. آر. ملکانی کو کبھی نیشنل میوزیم جاکر ہندو دیوی دیوتاؤں کے بے شمار مجسموں کو دیکھنا چاہیے۔ انھیں اندازہ ہوگا کہ آرٹ میں Nudity کا تصور کیا ہے؟

(روز نامہ 'پائنیر' 12 اکتوبر 1996)

O

کچھ اور حسین کو یاد کرتے ہوئے

مصوّر حسین کی موت کے بعد کے اس عرصے میں میڈیا نے اُن کے سوانحی اُحوال اور اُن کی مصوری کے کئی پہلوؤں پر جس تفصیل سے لکھا ہے اُسے یہاں دُہرانے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ اس تحریر میں حکومت، معاشرہ اور فنکار والے مثلّث کے حوالے سے آرٹسٹ حسین کی مرقع نگاری مقصود ہے۔ مقبول فدا حسین کا المیہ یہ تھا کہ انھیں مذہبی تعصب پسندوں نے تشہیر کے زور سے ایک ایسا متنازعہ مصوّر بنادیا جس کی حب الوطنی بھی مشکوک ٹھہری اور کشادہ نظری بھی۔ اِس متعصّبانہ لہر نے حسین کے مصورانہ عمل کو پورے معاشرے کی آنکھ سے اُوجھل کردیا اور ملک میں اُن کی تصویروں کی نمائش کو ناممکن بنادیا۔ ہندوستانی جدید مصوّری کو دنیا بھر کے شائقین کی پسند کا حصّہ بنانے اور دنیا کی آرٹ گیلریوں، ذاتی ذخیروں اور نیلام گھروں میں بڑی قیمتوں پر ہندوستانی مصوّری کی مارکٹنگ کو فروغ دینے والے حسین اپنے ہی وطن میں یکسوئی سے پینٹ کرنے کے حق سے بھی محروم کردیے گئے۔ دہلی، ممبئی اور ملک کے دوسرے شہروں کی آرٹ گیلریوں سے اُن کی تصویریں اُتار لی گئیں۔ نئی دہلی کے پرگتی میدان میں تین سال سے منعقد ہونے والی بین الاقوامی Art Submmit میں حسین کی ایک بھی تصویر آویزاں نہیں کی گئی، قومی سطح کی نیشنل آرٹ گیلری کے برآمدے،

ہال اور اُس کی دیواریں بھی حسین کی تصویر سے خالی ہوگئیں۔ آرٹ اور اُس کے فنی تقاضوں سے بے خبر اور نابلد فتنہ پرور تنظیموں کے مٹھی بھر کارندوں کا پیدا کردہ یہی وہ خوف اور دہشت تھی جس نے ملک کے سب سے بڑے پینٹر کے مصورانہ عمل کو حرفِ غلط کی صورت مٹانے اور غارت کرنے کو اپنا قومی فریضہ مان لیا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ حسین کو ملک سے باہر کبھی دُبئی تو کبھی لندن جا کر بُرش، رنگ اور کینوس سنبھالنا پڑتا اور اپنی مصوّرانہ سوچ کے نِگارخانوں میں رنگ بھرنے پڑتے۔

ہم سبھی جانتے ہیں کہ ایک جگہ قیام نہ کرنے کا اِضطراب اور مختلف سمتوں میں ایک سیلانی کی طرح سفر کرتے رہنا حسین کے ننگے پیروں کو گردش میں رکھتا تھا۔ اُدھر مذہبی دل آزاری کے الزام میں ملک کی مختلف عدالتوں میں درجنوں مقدمے دائر کر چکے تھے اور عدمِ تعمیل کی بنا پر کچھ وارنٹ حسین کا پیچھا کر رہے تھے۔ حسین اس سنگساری کے بیچ لہولہان ہوکر بھی اپنے من پسند موضوع پینٹ کرتے رہے تھے۔ اظہار کی آزادی اور ہر شہری کو آئین سے ملا ہوا یہ حق حسین کے معاملے میں بے معنی اور بے عمل ہو کے رہ گیا تھا، حکومتِ وقت کی لاتعلقی اور ایک ممتاز اور بزرگ شہری کو جان و مال کا تحفظ نہ دے سکنے میں حکومت کے تامّل اور تساہل کو دیکھتے ہوئے حسین کے لیے ایک یہی راہِ نجات بچی تھی کہ وہ ترکِ وطن کر کے دُبئی اور لندن کے دامنِ عافیت میں سانس لینے لگیں۔ پیرانہ سالی کی یہ خود اختیار کردہ جلاوطنی حسین کے اندر کئی طرح کے نشتر چبھو گئی مگر اُن کی فنکارانہ کج کلاہی کو اور بھی زیادہ آب و تاب دے گئی۔ ہال ٹھاکرے بھلے ہی اِسے اپنی ضد کہہ لیں لیکن وہ اِس سے انکار نہیں کر سکتے کہ حسین نے ایک انسان دوست آرٹسٹ ہونے کے ناطے یہ بھی کہا کہ اگر اُن کے کسی مصوّرانہ عمل سے کسی فرد یا فرقے کی دل آزاری ہوئی ہو تو وہ اُس کے لیے معذرت خواہ ہیں مگر کٹر پنتھیوں نے معذرت کو قبول کرنے کے بجائے حسین کے خلاف اپنا جارحانہ رویّہ جاری رکھا۔ اُدھر ملکی عدالتوں نے حسین پر لگائے الزامات کی جانچ کرنے کے بعد ان کی بنائی تصویروں کو ایسے فن پاروں سے تعبیر کیا جن کی فنی اور جمالیاتی خوبیوں کو پرکھنے کے لیے مصوّری کا علم جاننا لازمی ہوتا ہے۔ عدالتوں کی یہ حق گوئی بھی آگ پر چھینٹے کا کام نہ

کرسکی۔ دہشت اور خوف، جبر اور احتساب کے اِس پورے عمل کے دوران حسین نے اپنے فن کی شفافیت اور اُس کے حُسن کا دفاع یا اُس کے حق میں دلائل کا دفتر کھول کے اُسے غبار آلود نہیں کیا۔ وہ برابر وہی سب کچھ پینٹ کرتے رہے جو وہ پینٹ کرنا چاہتے تھے۔ ستر اسی برسوں پر محیط لمبے عرصے تک وہ اپنے فطری تخلیقی وفور کے بہاؤ میں ہندو مائتھالوجی کی مختلف شبیہوں کو پینٹ کرتے رہے تھے۔ اُن کا یہ تخلیقی وفور کبھی رامائن اور مہابھارت کے وژول کے روپ میں کینوس پر مچل اُٹھتا تو کبھی وہ اسٹیج پر گاتے ہوئے بھیم سین جوشی کے سُروں سے اپنے برُش کو ہم آہنگ کرتے اور کبھی کرناٹک سنگیت کی افسانوی حیثیت رکھنے والی سُبالکشمی کی گائیکی کو رنگوں میں سموکر اُن کا پیکر بناتے اور کبھی لوک جیون کی طرف کھلنے والی کھڑکیوں سے جھانکنے لگتے تو اُن کا برُش، لوک کتھاؤں کی شبنم سے کینوس کو بھگو دیتا۔ وہ پھر تاریخ کے ورق اُلٹنے لگتے اور اُن کا کینوس پانچ ہزار برس پرانے ہندوستان کی قدامت کی جھانکیوں سے بھر جاتا۔ حسین نے اگر Nudes پینٹ کیے تو وہ بھی ہندوستان کی اُس روایت کی روشنی میں جسے انھوں نے کھجوراہو، کونارک مندروں اور ایلورہ اجنتا کی گپھاؤں اور اس کی پہاڑیوں پر کندہ دیکھا تھا اور جسے برسہا برس سے ہندوستان اپنی پُرشوق آنکھوں سے دیکھتا آرہا تھا۔ حسین کے مصوّرانہ عمل کے اس فیضان کو بھی سمجھنے کی کوشش نہیں کی گئی اور نہ ہی اِس مصوّرانہ عمل میں ہندوستان کی ثروت مند قدامت کو جی لگا کر پینٹ کیے جانے کی داد دی گئی۔ واقعہ یہ ہے کہ اس نوعیت کے اعتراف یا داد و تحسین کی خود حسین نے بھی اپنے معاشرے سے کبھی توقع نہیں کی۔ وہ اپنی ہی تخلیقی سرشاری میں ڈوب کر ہندوستانی زندگی کی رنگارنگی، اُس کے کردار، قصے، اس کا قدیم اور جدید پینٹ کرتے رہے تھے۔ فن اور فنکار کے ساتھ صاحبِ اقتدار طبقے کے سلوک اور اُس کے احتسابی رویے کے پس منظر سے حسین چونکانے کی حد تک باخبر تھے۔

وہ بتاتے کہ کس طرح اسپین کے جمہوریت پسندوں نے پکاسو کی بنائی 'گوئرنیکا' نامی پینٹنگ کو اپنے سیاسی تقاضوں سے ہم آہنگ نہ پاکر اسے رَد کردیا تھا۔ روسی ناول نگار سولژے نیتسن کو اُس کے افرادِ خاندان کے ساتھ ہوائی جہاز میں بٹھا کر اجنبی زمین پر بطور

سزا اُتار دیا تھا۔ وہ جب جب حکومت، معاشرہ اور فنکار کے مثلث پر اظہارِ خیال کرتے تو بے شمار مثالیں دے کر 'پرورشِ فکر وفن' کی آزمائشوں کے اَن گنت باب کھول دیتے۔ حسین دنیا کو بچّے کی آنکھ سے دیکھتے تھے۔ اُن کے نزدیک ہر نیا دن، ایک طلسمی ڈبیا کی طرح ہوتا جو نہ جانے کتنے حیرت کدوں اور زندگی کے نگارخانوں کے بند دروازے اُن پر کھول دیتا۔ حسین ہندوستان کے جسم وجاں میں ڈوب کر اپنا کینوس شبیہوں اور پیکروں سے بھرتے رہے تھے۔

میں سوچتا ہوں کہ اگر ہماری میڈیا نے آج کی طرح کٹر پنتھیوں کے ہاتھوں حسین کی سنگساری کے دنوں میں بھی اُن کے فنکارانہ مرتبے اور عظمت کو سُرخیوں میں رکھا ہوتا اور داستان بن جانے والے اِس پینٹر کی جان و مال کی حفاظت کو یقینی بنانے کے لیے اقتدار کو للکارا ہوتا اور ان کے ترکِ وطن کرنے، قطر کی شہریت اختیار کرنے اور لندن کی خاک کا پیوند بن جانے کو قومی وقار کا مسئلہ بنا کر ایک بھرپور احتجاج کی نیو رکھی ہوتی تو شاید حسین دیارِ غیر میں آخری سانس لینے کے جبر سے بچ جاتے۔ وہ اپنی پیرانہ سالی میں جبریہ دَربدری پر احتجاج کیے بغیر دہشت اور خوف کے تیر سہتے رہے تھے۔ وہ پوچھے جانے والے سوالوں کے جواب میں بس یہی کہتے کہ اُن کی دلی تمنا ہے کہ وہ اپنے وطن ہندوستان میں آخری سانس لیں اور اُس کی مٹی میں اَبدی نیند سو جائیں۔ اپنے ترکِ وطن کرنے پر میڈیا کے سوگوارانہ ردِّعمل پر پینٹر حسین نے اپنا موقف ان لفظوں میں بیان کیا تھا:

> ''شہریت اور پاسپورٹ تو محض کاغذ کے ٹکڑے ہیں قطر کی شہریت قبول کرنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں ہندوستانی یا اُس کا آرٹسٹ نہیں رہا۔ میری ہندوستانیت میرا پیدائشی حق ہے آج بھی لاکھوں ہندوستانی مجھ سے محبت کرتے ہیں۔ میں خدا کی بنائی اس کائنات کی مخلوق ہوں میں مروں گا تو مجھے بس ایک ٹکڑا زمین کی حاجت ہوگی۔ میں کہاں دفن کیا جاؤں گا یہ میرے لیے پریشان کُن نہیں''۔

حسین نے یہ بیان دے کر اپنے آرٹسٹ کے بارے میں پھر سے ایک بار سوچنے کا موقع فراہم کردیا ہے۔ حسین کا ترکِ وطن کرنا، اپنی مرضی سے جلاوطن ہونا، شہریت سے

دستبردار ہونا اور ایک نئے ملک کی شہریت قبول کرنا، فنّی منصوبوں کی تکمیل کی خاطر دُبئی کبھی لندن میں بُرش، رنگ اور کینوس کے تھیلے اُٹھائے اُٹھائے پھرنا فتنہ گروں کا دانشوری کے ترکے اور اَثاثے کو 'قومی فریضے' کا نعرہ لگا کر اسے غارت کرنا، یہ وہ مسائل ہیں جن کے بارے میں حکومت سے کہیں زیادہ سیکولر اور جمہوری ملک کے میڈیا اور اس کے معاشرے کے سنجیدہ افراد کو سوچنا ہوگا، ورنہ ہر باضمیر فنکار کے ساتھ یہ فتنہ گر، حسین کے ساتھ برتا گیا سلوک روا رکھیں گے اور اُن کا نشانہ بننے اور بنائے جانے والا وہی سب کچھ کرے گا جو حسین نے کیا۔

○

یہ کتاب فنِ مصوری سے متعلق ہے، جو ایک شدید تجرباتی عمل کے بعد معرضِ وجود میں آتا ہے۔ یہ مصوری کے تئیں ہماری قومی بیداری کا احوال نامہ ہے، جس سے ہمیں واضح طور پر علم ہوتا ہے کہ عالمی پیمانے پر ون گاگ اور پکاسو کے مصورانہ فتوحات کی گونج کے بیچ ہندوستانی مصوری کو اعتبار کی نظروں سے دیکھا جارہا ہے۔ اس میں مصوری کے شعبے میں قومی اور صوبائی سطح پر فعال اداروں جیسے پروگریسو آرٹ گروپ (PAG)، سلپی چکرا، 1980 گروپ کے ساتھ درجنوں آرٹ گیلریوں کے قابلِ قدر کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ فنِ مصوری کی بنیادی اخلاقیات، عصری رجحان، حقیقت پسندانہ رویہ، مصورانہ بصیرت اور ہندوستانی مصوری کے امتیازات جیسے متعدد پہلو کتاب کی صحت مند بحث کا حصہ ہیں۔

زبیر رضوی کی ادبی زندگی اور اُن کی شاعرانہ پہچان چھ دہائیوں پر محیط ہے۔ ریڈیو جیسے مقبول ترسیلی میڈیم سے انھوں نے اپنے بامعنی سفر کا آغاز کیا وہ بڑی حد تک اکیلے ادیب ہیں جنھوں نے شاعری، ادبی صحافت اور ترسیلی میڈیم میں اپنی امتیازی پہچان بناتے ہوئے تھیٹر، مصوری اور سنیما پر کتابیں لکھیں۔ 1990ء میں رُجحان ساز سہ ماہی 'ذہنِ جدید' جاری کیا ادب کے علاوہ عصری ہندوستانی فنونِ لطیفہ کا سیر حاصل احاطہ کرنے والے اردو کے اِس اولین رسالے پر تین قومی یونیورسٹیوں نے ایم فل کی ڈگری عطا کی۔ دس شعری مجموعوں کے شاعر زبیر رضوی کی شاعری چار دہائیوں سے اسکولی اور یونیورسٹی اردو نصاب کا حصہ ہے۔ ترقی پسند اور معاصر پینٹر، اردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے۔

ISBN 978-93-5160-088-6

NCPUL
New Delhi

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
فروغ اردو بھون، ایف سی، 33/9،
انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی۔ 110025

₹ 126.00