اقدس ہاشمی
پی ایچ ڈی سکالر، ڈیپارٹمنٹ آف میڈیا اینڈ کمیونیکیشن
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد

قوالی اور کارنیوال: باختن کے تصور کا جنوبی ایشیائی مطالعہ

Qawwali and Carnival: Exploring Bakhtin's Concept in a South Asian Context

ABSTRACT:

Qawwali is a South Asian traditional Sufi music which is presented with the collaboration of poetry, rhythm and composition. Its purpose is to create spiritual peace and to bring people closer to God. This study encompasses the art of Qawwali and its social and cultural components within the realm of Mikhael Bakhtin's concept of Carnivalesque. According to Bakhtin, carnival is not just a joyous event but also a different way of living where authority is subverted by laughter, social boundaries are blurred, and the body is embraced. Bakhtin's observations are applied to the South Asian custom of Sufi Qawwali in this article. The article makes the case that qawwali is a carnivalesque practice by looking at themes like intoxication, tavern imagery, group participation, bodily ecstasy, humor, and festive spirituality. It is a kind of culture that gives people a "second life" a place of spiritual happiness, equality, and freedom from conventional constraints. By employing this comparative analysis, the paper highlights the distinctive role of qawwali in South Asian cultural and religious life while also demonstrating the theory's wider applicability outside of its European context.

Key Words: Qawwali, Mikhael Bakhtin, Carnivalesque, Polyphony, Dialogism, Metamorphosis, Sublimity

قوالی عربی زبان کے لفظ "قول" سے مشتق ہے جس کے معانی "بات کرنا" یا "بیان کرنا" کے ہیں۔ اصطلاح میں قوالی سے مراد وہ بات یا بیان ہے جو بار بار دہرایا جائے۔ برصغیر پاک و ہند کی ثقافت میں صوفیاء کا کردار

نہایت اہم اور گہرا ہے، جنہوں نے اس خطے میں روحانیت، مذہب، اور انسانیت کی تعلیمات کو پھیلایا۔ چشتیہ سلسلہ، برصغیر میں سب سے زیادہ مقبول اور مؤثر صوفی سلسلوں میں سے ایک ہے، جس کا آغاز حضرت خواجہ معین الدین چشتیؒ نے بارھویں صدی میں کیا۔ چشتی صوفیاء نے نہ صرف روحانیت اور دین کی اشاعت کی بلکہ موسیقی کو بھی اپنے پیغام کے فروغ کا ذریعہ بنایا۔ ان صوفیاء کے نزدیک موسیقی ایک روحانی ذریعہ تھی جو دلوں کو خدا کے قریب کرنے میں مددگار ثابت ہوتی تھی۔ چشتیہ سلسلہ، اسلامی صوفی تحریک کا ایک اہم حصہ ہے، جس کی بنیاد افغانستان کے شہر چشت میں رکھی گئی۔ یہ سلسلہ حضرت ابو اسحاق شامیؒ کے ہاتھوں میں پروان چڑھا اور بعد میں برصغیر میں حضرت معین الدین چشتیؒ کے ذریعے پھیل گیا۔ چشتی صوفیاء نے انسانیت، محبت، اور عاجزی کی تعلیمات کو عام کیا اور اس سلسلے میں مختلف ذرائع کا استعمال کیا، جن میں سے ایک اہم ذریعہ موسیقی تھا۔ برصغیر میں قوالی کا آغاز سات سو سال قبل ہُوا۔ چشتی سلسلے میں سماع (روحانی موسیقی کی محفل) کی خاص اہمیت تھی۔ اس محفل میں قوالی، نعت، اور مناجات کے ذریعے اللہ کی حمد و ثناء کی جاتی اور صوفیاء اور عقیدت مند حضرات اس محفل میں روحانی سکون پاتے۔ قوالی کا ذکر خاص طور پر چشتی صوفیاء کے حوالے سے ضروری ہے، کیوں کہ قوالی اس سلسلے کے صوفیاء کے زیر سرپرستی پروان چڑھی اور آج تک برصغیر کے مختلف خطوں میں مقبول ہے۔ غوث سیوانی اپنے مقالے قوالی کا فن ہندوستانی تہذیب کی وراثت میں رقمطراز ہیں:

> برصغیر کا خطہ ''قوالی'' کی جنم بھومی ہے۔ یہ ایک خالص ہندوستانی فن ہے جو اسی دھرتی سے اٹھا ہے۔ یہ خانقاہوں میں پیدا ہوا اور وہیں اس کی نشو نما ہوئی۔ البتہ وقت اور حالات نے اس پر اثر ڈالا اور اس میں بہت سی تبدیلیاں بھی ہوتی رہیں۔[1]

خواجہ معین الدین چشتی کے خلیفہ اور بابا فرید الدین گنج شکر کے مرشد خواجہ قطب الدین بختیار کاکی دہلوی چشتی سلسلے کے اور اہم بزرگ ہیں جن کو سماع سے بے حد رغبت تھی۔ دہلی میں ایک محفلِ سماع کے دوران قوال نے حضرت احمد جام کا شعر پڑھا:

کُشتگانِ خنجرِ تسلیم را

ہر زماں از غیب جانے دیگر است[2]

یہ شعر سُن کر خواجہ بختیار کاکی پر وجد کی کیفیت طاری ہوئی اور تین دن تک اسی کیفیت میں رہنے کے بعد آپ وصال فرما گئے۔ حضرت نظام الدین اولیاء چشتی سلسلے کے ایک اور اہم صوفی بزرگ ہیں جو بابا فرید الدین گنج

شکر کے مرید و خلیفہ تھے۔ آپ نے موسیقی کو بالخصوص اپنی تعلیمات کا حصہ بنایا۔ ان کے مرید امیر خسرو دہلوی کو برصغیر میں کلاسیکی موسیقی میں نائیک کا درجہ حاصل تھا۔ امیر خسرو شاعرِ ہفت زبان تھے اور صنفِ قوالی کے موجد بھی تھے۔ عہدِ جوانی سے لے کر اپنی وفات تک تقریباً چھتیس سال آپ دہلی میں اپنے پیر و مرشد خواجہ نظام الدین اولیاء کی خانقاہ سے وابستہ رہے۔ امیر خسرو نے قوالی کو ایک نئی شکل دی اور اس میں فارسی، عربی اور ہندی عناصر کو ملا کر ایک منفرد طرز ایجاد کی۔ اکمل حیدر آبادی اپنی تصنیف قوالی امیر خسرو سے شکیلا بانو تک میں لکھتے ہیں:

> موجد قوالی حضرت امیر خسروؔ کا عہد ابتدائے اسلام اور موجودہ عہد کے ٹھیک درمیان کا عہد ہے اور قوالی کا عہدِ ایجاد امیر خسروؔ کے عہدِ حیات (۱۲۵۳ء تا ۱۳۲۵ء) کے ٹھیک درمیان کا عہد ہے جب کہ ہندوستان پر خلجی خاندان کا اقتدار تھا اور اس ملک میں ویدانت و بھگتی تحریک کی کار فرمائی کے علاوہ سلطان المشائخ حضرت نظام الدین اؤلیا کی تحریکاتِ تصوف کا عروج تھا، تاریخ شاہد ہے کہ اس دور میں ہندوستان ایک دو نہیں بلکہ بے شمار رنگوں، نسلوں، طبقوں، زبانوں، مذہبوں اور تہذیبوں کا سنگم تھا، خصوصیت کے ساتھ ہندو مسلم تہذیبیں انتہائی خلوص کے ساتھ ایک دوسرے کی رسموں، ریتوں، روایتوں اور طور طریقوں کو اپنا رہی تھیں اور اردو جیسی نئی زبان فروغ پا رہی تھی، تمام مذاہب کے مل بیٹھنے کے لیے مختلف صورتوں سے فضا ہموار کی جا رہی تھی، مختلف عنواناتِ ہم آہنگی تلاش کیے جا رہے تھے، اسی عہد میں حضرت امیر خسروؔ نے قوالی کی بناڈالی۔[۳]

امیر خسرو کے نزدیک قوالی ایک ایسا ذریعہ تھا جس کے تحت روحانی تجربات کو محسوس کیا جا سکتا تھا۔ آپ نے موسیقی میں کئی تجربات کیے اور کئی نئے سازوں اور دھنوں کو متعارف کروایا۔ خسرو نے راگوں اور دھنوں کو صوفیانہ شاعری کے ساتھ ملا کر ایک منفرد اور روحانی موسیقی کی بنیاد رکھی۔ ان کی شاعری اور دھنیں آج بھی محافل میں گائی جاتی ہیں اور لوگ ان کے ذریعے روحانی سکون حاصل کرتے ہیں۔ ان کے کلام مثلاً چھاپ تلک سب چھین لی، آج رنگ ہے ری ماں اور پھول رہی سرسوں سکل بن آج بھی سماع کی محافل کی زینت بن کر روحانی سرشاری کا باعث بنتے ہیں۔ قوالی کے ابتدائی دور میں سرزمینِ ہند مختلف ریاستوں، علاقوں اور صوبوں میں منقسم تھی۔ ہر خطے میں مختلف رنگ و نسل اور قومیت کے باشندے آباد تھے۔ دہلی اور اودھ جیسے دار لسلطنت بھی ہندوؤں اور مسلمانوں وغیرہ کی متنوع روایتوں، زبانوں، تہذیبوں اور عقیدوں میں بٹے ہوئے تھے۔ یہ لوگ جنگ، جشن، عیدوں اور تہواروں پر ایک دوسرے میں باہم مدغم ہو جاتے تھے اور ایک ہمہ جہت و ہم آہنگ منظر نامہ تخلیق کرنے میں اپنا اپنا تہذیبی و ثقافتی حصہ ڈالتے تھے۔

قوالی کی پیشکش میں چند افراد شامل ہوتے ہیں جو ٹولی کی صورت میں متحد ہو کر گاتے ہیں۔ سرزمینِ ہند میں ٹولیاں بنا کر لوک گیت اور بھجن گانے کی روایت قدیم ہے۔ اس میں پہلے تو گانے والے اتحاد کا مظاہرہ کرتے ہیں اور پھر سامعین بھی اس وحدت کا حصہ بن جاتے ہیں۔ مختلف افراد کی مشترکہ اور ہم آہنگ آوازیں سننے والوں پر ایک ایسا تاثر چھوڑتی ہیں جو ان کو جذباتی طور پر نسبتِ واحد میں جوڑ دیتا ہے اور پھر ایک ایسی فضا قائم ہو جاتی ہے جس میں قلوب ایک مشترکہ جوش و ولولے اور توانائی کے تحت ایک دوسرے سے بیگانگیت کے احساس کو یکسر بھلا کر اپنائیت کے ماحول میں سانس لینے لگتے ہیں جو ایک قومی منظر نامہ تشکیل دیتا ہے۔ خسرو نے بھی اسی طرز پر قوالی کو فروغ دیا تاکہ قوالی کی پیشکش زیادہ متاثر کن ثابت ہو سکے۔ اسی صورتحال کا احاطہ اکمل حیدر آبادی اپنی تصنیف میں یوں کرتے ہیں:

> قوالی کی ٹولی میں شامل فنکاروں کی آوازیں اپنے قدرتی زیر و بم اور اپنی وسعت کے اعتبار سے مختلف ہوتی ہیں، تاہم ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر ایک کل کی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں۔ اس طرز کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ اس میں ایک ایسا شخص بھی اپنی نغمہ سرائی کی آرزو پوری کر سکتا ہے جو منفرد طور پر گا نہیں سکتا۔ قوالی یعنی ٹولی کے گانے میں اتحاد کا جذبہ ہر آن فروغ پاتا اور مستحکم ہوتا رہتا ہے اور یہ استحکام سننے والوں کو بھی ایسا مربوط و مبہوط کر دیتا ہے کہ وہ سب کچھ بھول کر ایک خاندان اور ایک گھر کے افراد کی طرح ذہنی و قلبی اتحاد میں بندھ جاتے ہیں۔[۴]

قوالی محض ایک مذہبی رسم یا تقریب نہیں بلکہ ایسا اجتماع ہے جہاں سامعین اور فنکار باہم مل کر ایک وجدانی اور جمالیاتی تجربہ تخلیق کرتے ہیں۔ یہ صنف عبادت کو فن کے ساتھ، عقیدت کو تفریح کے ساتھ اور اشرافیہ کی سرپرستی کو عوامی شرکت کے ساتھ جوڑتی ہے۔ اس طرح یہ مقدس اور غیر مقدس کے درمیان موجود سرحدوں کو مٹاتے ہوئے ایک ایسے تجربے کو جنم دیتی ہے جو روحانی اور سماجی دونوں سطحوں پر جمہوری اشتراک کا مظہر ہے۔ اکمل حیدر آبادی قوالی کے مقصدِ ایجاد کے حوالے سے بیان کرتے ہیں:

> قوالی کے تمام متعلقات اور تمام اجزائے مرکب میں قومی یکجہتی کی خصوصیات کا بدرجہ اتم موجود ہونا اور اس کے مجموعی تاثرات میں انسانی اتحاد کی خصوصیات کا پایا جانا اور اس کے موجد کے دل کا قومی یکجہتی کے جذبات سے پُر ہونا، یہ سب ایسے عوامل ہیں جن کی بنا پر ہم بآسانی یہ کہہ سکتے ہیں کہ قوالی کا مقصدِ ایجاد قومی یکجہتی کے سوا کچھ اور نہ تھا۔[۵]

میخائل باختن کا کارنیوالیسک (Carnivalesque) کا تصور بنیادی طور پر یورپی عوامی تہواروں اور قرون وسطیٰ کے میلے، خاص طور پر فرانس کے مصنف فرانسوا رابلیس کی تحریروں سے ماخوذ ہے۔ باختن نے رابلیس کے کاموں کا تجزیہ کرتے ہوئے دکھایا کہ ان میں مزاح، طنز، عوامی آواز، اور سماجی رسم ورواج کی عارضی مخالفت نمایاں ہے، جو ایک آزاد اور کھلے سماجی ماحول کی عکاسی کرتی ہے۔ اس تصور کی بنیاد باختن کے ڈائیلا گزم کے نظریے سے بھی جڑی ہے، جس کے مطابق ادب اور زبان میں ہمیشہ مختلف آوازیں اور نقطہ نظر موجود ہوتے ہیں، اور کارنیوال کے دوران مختلف سماجی طبقات کی آوازیں آزادانہ طور پر سامنے آتی ہیں۔ مزید برآں، کارنیوال جسمانی مضامین، مزاح اور عوامی بغاوت کے ذریعے سماجی جمود اور رسمی رتبوں کو عارضی طور پر معطل کرتا ہے، جس سے عوامی شعور اور آزادی کے مظاہر پیدا ہوتے ہیں۔ اس طرح باختن نے رابلیس کی تحریروں سے اخذ کردہ روایتی میلے کے تصور کو اپنے ادبی اور فکری نظریات کے ساتھ جوڑ کر ایک جامع ادبی ماڈل پیش کیا۔

ثقافتی مظاہر کے مطالعے کے لیے تشکیل دیے گئے نظریاتی ڈھانچے اکثر اپنے اصل سیاق وسباق سے آگے بڑھ کر ایسی جہتیں واضح کرتے ہیں جو عام انسانی تجربات کی صورت میں ابھرتی ہیں۔ یہ تجربات سماجی، تاریخی اور جغرافیائی حدود سے ماورا ہو کر انسانی شعور میں ہم آہنگی پیدا کرتے ہیں۔ میخائل باختن کا پیش کردہ کارنیوال کا تصور بھی اسی نوعیت کا ہے، جس نے عمرانیات کے مختلف شعبوں میں نہ صرف نئے مباحث کو جنم دیا بلکہ ثقافتی مطالعے کے زاویے کو بھی وسعت بخشی۔ باختن نے اپنی شہرہ آفاق تصنیف Rabelais and His World میں یہ نظریہ پیش کیا، وہ لکھتے ہیں:

> مزاح، تہوار اور اجتماعی جشن یہ سب مل کر جسمانی مادیت کو نمایاں کرتے ہیں اور وقتی طور پر سماجی درجہ بندی اور روایت پر مبنی اصولوں کو معطل کر دیتے ہیں۔[۶]

کارنیوال کے اس فکری تناظر میں سب انسان برابر ہو جاتے ہیں اور ایک جمہوری نوعیت کی فضا قائم ہوتی ہے۔ یہی پہلو اس کے تصور کو طاقت فراہم کرتا ہے اور مختلف معاشرتی اور ادبی تناظرات میں اس کے اطلاق کو ممکن بناتا ہے۔ بین الاقوامی سطح پر اس نظریے کو ادبیات، پرفارمنس سٹڈیز اور موسیقی کے میدانوں میں کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ یوں باختن کا نظریہ کارنیوال محض یورپی نشاۃ ثانیہ کی عوامی ثقافت تک محدود نہیں رہتا بلکہ برصغیر کی ثقافتی روایت میں بھی اپنی معنویت رکھتا ہے۔ اس پس منظر میں یہ کہنا بجا ہے کہ باختن کا کارنیوال محض ایک تہوار یا جشن کا نظریہ نہیں بلکہ ایک ایسا فکری تناظر ہے جو انسانی تخلیقیت اور اظہار کی جمہوری روح کو اجاگر کرتا ہے۔ جب یہ نظریہ غیر مغربی تناظرات میں برتا جائے تو یہ اور بھی زیادہ بامعنی دکھائی دیتا ہے کیونکہ یہاں عوامی

ثقافت اور مذہبی رسومات کے امتزاج میں وہی کارنیوال کی روح کار فرما ہے جو سماجی امتیازات کو وقتی طور پر مٹا کر ایک مشترکہ شعور پیدا کرتی ہے۔ برصغیر کی صوفیانہ روایات اور بالخصوص قوالی اس امر کی واضح مثال ہیں جہاں موسیقی، شاعری اور اجتماعی وجدانی کیفیت مل کر ایک ایسا ماحول تخلیق کرتے ہیں جو کارنیوال کے جمہوری اور تہذیبی تصور سے مماثلت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قوالی جیسے مظاہر کو باختن کے نظریے کی روشنی میں دیکھنے سے نہ صرف ان کی جمالیاتی جہات واضح ہوتی ہیں بلکہ ان کی سماجی و ثقافتی معنویت بھی زیادہ گہری صورت میں سامنے آتی ہے۔

جنوبی ایشیا میں قوالی کی موسیقی کی روایت اس قسم کے نظریاتی تعامل کے لیے نہایت زرخیز ماحول فراہم کرتی ہے۔ تیرھویں صدی میں چشتی سلسلے سے وابستہ یہ صنف، صوفیانہ طرز عمل کے ساتھ گہری جڑت رکھتی ہے اور شاعر و موسیقار امیر خسرو کے فن سے گہرا اثر لیتی ہے۔ این میری شمل اپنے مقالے میں رقمطراز ہیں:

> وقت کے ساتھ ساتھ قوالی ایک ہمہ جہت فنکارانہ صنف میں ڈھل گئی ہے جو فارسی، عربی، ترکی اور ہندوستانی ثقافت کے عناصر کو یکجا کر کے برصغیر کی تکثیری روح کی نمائندگی کرتی ہے۔[۷]

قوالی کی یہ صلاحیت کہ یہ ایک متبادل ثقافتی فضا قائم کرتی ہے، جہاں روایتی طاقت و اختیار کو رد کر کے بین الثقافتی مسرت اور اجتماعی شمولیت کو تسلیم کیا جاتا ہے، اسے خاص طور پر باختن کے کارنیوال کے نظریے سے جوڑتی ہے۔ قوالی ایسی پرجوش روحانیت اور اجتماعی سرشاری کے لمحات تخلیق کرتی ہے جو باختن کے کارنیوال کی اس کیفیت سے مماثلت رکھتے ہیں جب سماجی درجہ بندی مٹ جاتی تھی اور جسم آزادی و اظہار کا وسیلہ بن جاتا تھا۔ باختن کا یہ کارنیوالیسک تصور قوالی کی شاعری میں موجود مے خانوں اور کیف و مستی کی منظر نگاری، فنکاروں اور سامعین کے جسمانی اشاروں، گلوکاروں کی مزاحیہ دل لگیوں اور محفلِ قوالی کے خوش گوار و آزاد ماحول میں نمایاں نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر فنا بلند شہری کی غزل کا مطلع دیکھیے جسے نصرت فتح علی خان نے راگ شیور نجنی میں قوالی کے انداز میں پیش کیا ہے:

پھروں ڈھونڈتا مے کدہ توبہ توبہ مجھے آج کل اتنی فرصت نہیں ہے

سلامت رہے تیری آنکھوں کی مستی مجھے مے کشی کی ضرورت نہیں ہے[۸]

مذکورہ بالا شعر میں مے کدے اور مے کشی سے منسلک تجربے کو تمثیلی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ اب اسے باہر کی مے کی ضرورت نہیں، کیونکہ محبوب کی آنکھوں کی مستی ہی سب کچھ ہے۔ قوال کا اس

شعر کو گانا اور اس کے مصرعوں کو بار بار دہرانا ایک ایسی کیفیت پیدا کرتا ہے جس میں سامعین مشترکہ طور پر سرشاری سے گزرتے ہیں۔ مے خانہ، مے کشی، اور مستی جیسے الفاظ صوفی شاعری میں روحانی سرشاری اور عشقِ حقیقی کے استعارے کے طور پر آتے ہیں۔ قوال ان الفاظ کو دہرا کر ایک روحانی وجد پیدا کرتا ہے، جو محفل میں موجود سب کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ اس تصور کو سمجھنے کے لیے اگر برصغیر کے تناظر میں نظر ڈالیں تو یہاں بھی صدیوں سے ایسے میلوں اور عوامی اجتماعات کی روایت موجود ہے جو طاقت کے رسمی ڈھانچوں کو وقتی طور پر معطل کر دیتی ہے۔ مثلاً گاؤں اور قصبوں کے سالانہ میلے، بسنت کی بہار، یا صوفیاء کے عرس کے مواقع، سب میں وہی اشتراکی فضا محسوس ہوتی ہے جسے باختن نے کارنیوال کہا۔ ان تقریبات میں اعلیٰ وادنی، امیر و غریب سب ایک ساتھ شریک ہوتے ہیں، اور روزمرہ زندگی میں موجود فاصلے گھل مل کر ختم ہو جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ محرم و ربیع الاول کے جلوس بھی ایک ایسی اجتماعی صورت ہیں جن میں سماج کے مختلف طبقے اور گروہ ایک مشترکہ فضا میں شریک ہو کر معمول کی تفریق کو وقتی طور پر پیچھے چھوڑ دیتے ہیں۔

اس تجزیے کے بعد یہ بات واضح ہوتی ہے کہ عقیدت مندانہ پیشکش کس طرح بیک وقت تقدس، کھیل اور مزاحمت کی کیفیات کو مجسم کر سکتی ہے۔ باختن کے کارنیوال کے فریم ورک کے ذریعے قوالی کا مطالعہ اس دوہری یا سہ جہتی صورتحال کو اجاگر کرتا ہے۔ تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ قوالی نہ صرف مذہبی عقیدت کا مقام فراہم کرتی ہے بلکہ اس کے اندر کارنیوالیسک عناصر جیسے شراب خانوں کی منظر کشی، گروہی شرکت، جسمانی مسرت، مزاحیہ اظہار اور تہوار جیسی روحانیت کو بروئے کار لا کر ایک ایسی ثقافتی آزادی کی فضا بھی تخلیق کرتی ہے جو مروجہ سماجی اور مذہبی ڈھانچوں کو نئے معنی دیتی ہے۔ اس طرح، قوالی کا تجزیہ باختن کی بصیرت کو غیر یورپی موسیقی اور روحانی روایات کے تناظر میں ایک زیادہ وسیع اور بین الثقافتی اہمیت عطا کرتا ہے۔

میخائل باختن کے نظریہ کارنیوال نے مختلف علمی و فکری شعبوں میں نمایاں توجہ حاصل کی ہے، خصوصاً ثقافتی علوم، بشریات، کارکردگی کے مطالعے (Performing Arts Studies) اور مذہبی مطالعات میں۔ کارنیوال کو ایک ایسی ثقافتی صورت قرار دیا جاتا ہے جو باختن کی اہم تصنیف Rabelais and His World میں بیان کردہ جامد اور سخت گیر درجہ بندی کے ڈھانچوں کے برعکس، اجتماعی جشن اور بین الثقافتی مسرت کے مظاہر کو سامنے لاتا ہے۔ باختن کا "عجیب الخلقت جسم" کا تصور انسانی تجربے کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے جو اجتماعی، کثرت آمیز، مسرفانہ اور خوش کن ہیں، یعنی وہ جہات جو رسمی یا ادارہ جاتی ثقافت کے دباؤ

تلے عموماً نظروں سے اوجھل رہتی ہیں۔ کارنیوال کی سیاسی معنویت پر پیٹر اسٹالی براس اور ایلون وائٹ نے The Politics and Poetics of Transgression میں یہ نکتہ پیش کیا ہے کہ:

> طاقت کے ڈھانچوں کو الٹ کر یہ نظریہ پسماندہ اور حاشیہ بردار طبقات کو اپنی آواز بلند کرنے اور قائم شدہ اقتداری ڈھانچوں کے خلاف مزاحمت کے لیے ایک پلیٹ فارم فراہم کرتا ہے۔[۹]

اس تناظر میں مائیکل گارڈنر نے اپنے تحقیقی مقالے The Dialogics of Critique میں باختن کے افکار کے مکالماتی اور نظریاتی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے اور اس امر کا اظہار کیا ہے کہ: کارنیوال سماجی و ثقافتی رشتوں کی از سرِ نو اور بنیاد پرستانہ تعبیر و تقسیم کی صورت پیش کرتا ہے۔[۱۰] یعنی کارنیوال کے ذریعے سماجی رشتے ایک نئی تشکیل پاتے ہیں اور افراد ایک ایسی فضا میں داخل ہوتے ہیں جہاں درجہ بندی، طاقت اور اقتدار کی روایتی صورتیں تحلیل ہو جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے گارڈنر کارنیوال کو ایک فکری امکان (Intellectual Possibility) کے طور پر دیکھتے ہیں جو سماجی ڈھانچوں کی از سرِ نو تشکیل میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔

جدید تنقیدی مباحث میں بھی باختن کے نظریہ کارنیوال کو مختلف حوالوں سے دیکھا گیا ہے۔ کچھ محققین کے نزدیک یہ نظریہ عوامی ثقافت کی آزادی اور خوشی کی بازیافت ہے، جبکہ کچھ کے نزدیک یہ صرف عارضی ریلیف فراہم کرتا ہے جس کے بعد سماجی ڈھانچے دوبارہ اپنی اصل شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ یوں لٹریچر میں کارنیوال کو ایک طرف انقلابی اور مزاحمتی حیثیت دی جاتی ہے، تو دوسری طرف اسے نظامِ اقتدار کے "سیفٹی والو" کے طور پر بھی دیکھا جاتا ہے۔

شاعری میں بھی ہمیں کارنیوال جیسی روح نظر آتی ہے۔ میر انیس اور میرزا دبیر کے مرثیے محض رثائی ادب نہیں بلکہ عوامی کارنیوال کا علامتی بیان بھی ہیں۔ محرم کے جلوس اور مجالس، جہاں سب طبقوں کے لوگ شریک ہوتے ہیں، وہی اجتماعی کیفیت پیدا کرتے ہیں جس میں وقت اور طاقت کے رائج پیمانے عارضی طور پر معطل ہو جاتے ہیں۔ مرثیوں میں ہجوم کی شرکت، اجتماعی رونے چیخنے اور بین کرنے کی کیفیت ایک طرح کا اجتماعی تجربہ ہے جو باختن کے کارنیوال کی یاد دلاتا ہے۔ صوفی شعرا جیسے بلھے شاہ، شاہ حسین اور وارث شاہ نے بھی میلوں ٹھیلوں اور عوامی اجتماعات کو اپنی شاعری کا حصہ بنایا۔ بلھے شاہ کی درگاہ کا رقص اور کافیاں یا شاہ حسین کے میلے (میلہ چراغاں) عوامی کارنیوال کی بہترین مثالیں ہیں۔ وہاں صوفیانہ وجد اور عوامی شرکت مل کر ایک نئی طرح کی

"مساوات" تخلیق کرتے ہیں جس میں بادشاہ اور فقیر، عورت اور مرد، امیر اور غریب سب ایک ہی دائرے میں رقصاں نظر آتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ باختن کے نظریہ کارنیوال کو صرف مغربی تناظر تک محدود رکھنا درست نہیں بلکہ بر صغیر کی ادبی و ثقافتی روایات میں اس کی گہری جڑیں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ عوامی تہوار مذہبی اجتماعات، میلوں اور ادبی متون میں کارنیوال کی روح ہمیں یہ بتاتی ہے کہ انسانی معاشرہ ہمیشہ ایسی فضاؤں کا متلاشی رہا ہے جہاں طاقت کے بوجھل ڈھانچے عارضی طور پر ٹوٹ جائیں اور ایک نئی طرح کی آزادی اور برابری کا تجربہ ممکن ہو سکے۔ چونکہ باختن کا فریم ورک بنیادی طور پر یورپی ادب سے جنم لیتا ہے، اس لیے اسے یورپ سے باہر کے ثقافتی مظاہر کو سمجھنے کے لیے نئے تناظرات میں دیکھا گیا ہے۔ کارنیوالیسک کے تصور کو مابعد نو آبادیاتی تھیٹر، افریقی رسم و رواج کی پرفارمنس اور لاطینی امریکا کے مشہور تہواروں میں بھی استعمال کیا گیا ہے۔ یہ مثالیں کارنیوال کے بنیادی خیالات کی آفاقی اہمیت کو اجاگر کرتی ہیں، جیسے مزاح، جسمانی جشن، سماجی درجہ بندی کا عارضہ خاتمہ اور اجتماعی طور پر ایک دوسری زندگی کا تجربہ۔ یوں، کارنیوال کی بطور ایک بین الثقافتی تشریحی زاویہ اس کے ترجمہ پذیر اور ہمہ گیر امکانات سے واضح ہوتی ہے۔

قوالی کو زیادہ تر جنوبی ایشیائی تحقیق میں وراثتی فنکاروں اور مذہبی تناظرات میں دیکھا گیا ہے۔ ریگولا قریشی نے اپنی کتاب Music of India and PakistanSufi میں قوالی کو محض ایک موسیقی کی صنف نہیں بلکہ ایک ایسی روایت کے طور پر پیش کیا ہے جو موسیقی، رسم اور ثقافتی معنویت کو یکجا کرتی ہے۔ قریشی کے مطابق: قوالی صوفی عقیدت کا ایسا مظہر ہے جو صرف نغمگی پر منحصر نہیں بلکہ سامعین اور فنکاروں کے درمیان ایک اجتماعی تجربہ تخلیق کرتا ہے۔[11]

بعد کی تحقیقات میں قوالی کے حوالے سے وراثتی موسیقاروں کے کردار، صنفی پہلوؤں، اور معاصر جنوبی ایشیا میں بدلتے ہوئے سماجی و ثقافتی سیاق و سباق کا بھی تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔ قوالی کی روحانی بنیادوں کو سمجھنے کے لیے ایک جامع تناظر این میری شمل کی کتاب Mystical Dimensions of Islam فراہم کرتی ہے، جہاں وہ واضح کرتی ہیں کہ:

> صوفی شاعری اور اس کی کارکردگی ایک ایسے صوفیانہ عالمی نظریے کی نمائندگی کرتی ہے جو روایتی حدود کو توڑنے کے لیے نشے، میکدے اور الوہی محبت جیسے استعاروں کا سہارا لیتی ہے۔[12]

اسی تناظر میں کارل ڈبلیو ارنسٹ The Shambhala Guide to Sufism میں کہتے ہیں کہ:

> چشتی سلسلے نے ایک ایسی عقیدتی ثقافت تشکیل دی جس میں موسیقی نہ صرف روحانی سرشاری بلکہ سماجی ہم آہنگی کا بھی وسیلہ بنی۔[۱۳]

یوں یہ نقطہ نظر قوالی کی اس متنوع حیثیت کو اجاگر کرتا ہے جس میں وہ بیک وقت ایک تہواری پیشکش اور ایک مقدس رسم کی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ اگرچہ قوالی اور بختینی نظریے کے باہمی تعلق پر براہِ راست تحقیق نہیں ہے، تاہم کارنیوالیسک روایت کو قوالی کے تناظر میں کافی حد تک برتا جا سکتا ہے۔ باختن کے مطابق، کارنیوالیسک فضا میں ہنسی، شغل میلہ اور وقتی طور پر سماجی یا مذہبی طاقتوں یا اداروں کو چیلنج کرنے کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ قوالی میں بھی مزاح، پیروڈی اور میکدے کی منظر کشی اسی روایت کو تقویت دیتی ہے۔ مزید برآں، باختن کا "عجیب الخلقت یا بے سر و پا جسم" (Grotesque Body) کا تصور جو اجتماعی سرشاری اور میٹامورفوس (کایا کلپ) کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے قوالی کی ظاہری جہت میں جھلکتا ہے، جہاں فنکار اور سامعین یکساں طور پر وجدانی حرکات، تالیاں اور آوازوں کے ذریعے اس کیفیت میں شریک ہوتے ہیں۔ اس طرح، قوالی اور کارنیوال دونوں ہی موسیقی، کارکردگی اور جسمانی اظہار کے امتزاج سے ایک متوازی نئی زندگی تخلیق کرتے ہیں جو انفرادی شناخت سے بالاتر ہو کر ایک اجتماعی روحانی اور ثقافتی تجربے میں ڈھل جاتی ہے۔

محققین اکثر قوالی کو محض ایک محدود درجہ بندی کے تحت یا تو مذہبی رسم کے طور پر یا محض تفریحی مظہر کے طور پر دیکھتے ہیں۔ تاہم، قوالی کو ایک عبوری ثقافتی مقام (Liminal Cultural Space) کے طور پر سمجھنا زیادہ بامعنی ہے، جہاں روحانیت، فن اور جشن ایک ساتھ تشکیل پذیر ہوتے ہیں۔ یہ باختن کے کارنیوال کے تصور کو دہراتا ہے، جس میں زندگی کی کثرت، تنوع اور اضافیت کا جشن مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ قوالی اسی تناظر میں نہ صرف وجدانی عبادت کا تجربہ ہے بلکہ ایک سماجی اور جمالیاتی مظہر بھی ہے جو سامع اور فنکار دونوں کو اجتماعی سرشاری میں ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ اس طرح یہ تجزیہ وراثتی موسیقی اور پیشکش کے نظریے کے درمیان جاری مکالمے میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتا ہے اور باختن کے ان مشاہدات کو اجاگر کرتا ہے جو آزادی، مساوات اور ایک چنچل تخلیقی روح کی نمائندگی کرتے ہیں وہی روح جو جنوبی ایشیائی عقیدتی و روحانی موسیقی کے قالب میں مجسم ہے۔ قوالی ایک ساتھ روحانی واردات اور سماجی اظہار کی علامت بن کر، عالمی سطح پر بین المتنی و بین الثقافتی

مکالمے کی راہیں کھولتی ہے۔ بیکر اپنے مقالے Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing میں اس امر کا اظہار یوں کرتے ہیں:

> روحانی تجربہ اکثر آواز، جسمانی حرکت اور گروہی یا اجتماعی تال کے ذریعے برپا ہوتا ہے، جہاں قوالی کے شعری متن اور اس کی عملی پیشکش دونوں پر یکساں زور دیا جاتا ہے۔[۱۴]

باختن کے تصورِ کارنیوال کے کچھ بنیادی عناصر ہیں جن کی بنیاد پر باختن میلے کی نفسیات اور اس میں کارفرما مظاہر کو بیان کرتے ہیں۔ وہ عناصر درج ذیل ہیں۔

۱۔ مراتب کا انہدام

کارنیوال کے دوران طاقت، طبقے اور سماجی درجہ بندیوں کی سخت دیواریں لمحہ بھر کو گر جاتی ہیں۔ حاکم اور محکوم، بادشاہ اور عوام سب ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں۔ یہ الٹ پھیر شرکاء کو اس بات کا موقع فراہم کرتی ہے کہ وہ ایک نئی اور مختلف سماجی ترتیب کو محسوس کریں جس میں کوئی حفظ مراتب نہیں اور سب یکساں ہیں۔

۲۔ عجیب، غیر مانوس یا بے ڈھنگی حقیقت

باختن کے مطابق کارنیوال میں جسم اپنی عام حدود سے نکل کر ایک اجتماعی، کھلا اور نامکمل پیکر اختیار کر لیتا ہے۔ کھانے، پینے، ہنسی اور افراد کی بطور جنس یا اجسام بے جھجک موجودگی اسے عجیب مگر حقیقت پسندانہ رنگ دیتی ہے، جہاں انفرادی جسم اجتماعی جسم میں بدل جاتا ہے۔

۳۔ اجتماعی شمولیت

کارنیوال کسی تماشے کی طرح صرف دیکھنے کے لیے نہیں ہوتا، بلکہ یہ ایک ایسا تجربہ ہے جس میں ہر فرد سرگرم ہوتا ہے۔ اس شمولیت کے ذریعے ایک جمہوری اور مشترکہ ثقافتی تجربہ تشکیل پاتا ہے، جو سب کے لیے یکساں ہوتا ہے۔

۴۔ مسرت و آزادی

کارنیوال کی ہنسی محض تفریح نہیں بلکہ آزادی کی علامت ہے۔ یہ ہنسی اختیار اور نظریے کا مذاق اڑاتی ہے، خوف اور جبر کو توڑتی ہے اور پیروڈی و کامیڈی کے ذریعے سچائی کو بیان کرنے کا ایک کھلا فورم فراہم کرتی ہے۔

۵۔ حیاتِ نو یا غیر رسمی وجود

کارنیوال کو باختن "لوگوں کی دوسری زندگی" قرار دیتے ہیں۔ یہ ایک متوازی کائنات ہے جو سرکاری و ریاستی رسم و رواج کے ساتھ ساتھ وجود رکھتی ہے اور بعض اوقات ان کی نفی بھی کرتی ہے۔ یہ غیر رسمی مگر جیتی جاگتی ثقافت عوام کو ایک الگ اور آزاد فضا میں سانس لینے کا موقع دیتی ہے۔

ذیل میں قوالی کے وہ عناصر بیان کیے گئے ہیں جو قوالی کو کارنیوال کے تصور سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔

ا۔ مئے خانہ، شراب اور نشہ

قوالی کی نمایاں خصوصیات میں سے ایک اس میں مئے خانہ، شراب اور ساقی کی منظر کشی ہے۔ قوالی کی شاعری میں یہ استعارے بار بار آتے ہیں اور بظاہر ان کی شکل و صورت اور تصور دنیاوی اور ممنوعہ معلوم ہوتے ہیں، مگر دراصل یہ صوفیانہ وجدان اور روحانی سرشاری کے علامتی پیکر ہیں۔ مثال کے طور پر شرابِ عشق پلادے مجھے اے ساقی" یا "میں شرابی شرابی" جیسے مصرعے شراب کو الوہی محبت اور روحانی نشے و سرشاری کا استعارہ بنا دیتے ہیں۔ قتیل شفائی کی ایک غزل کے اشعار دیکھئے جسے نصرت فتح علی خاں نے راگ پہاڑی میں قوالی کے انداز میں گا رکھا ہے:

ہمیں سو بار ترکِ مے کشی منظور ہے لیکن

نظر اس کی اگر مے خانہ بن جائے تو کیا کیجے

خدا کا گھر سمجھ رکھا ہے اب تک ہم نے جس دل کو

قتیل اس میں بھی اک بہت خانہ بن جائے تو کیا کیجئے[۱۵]

یہ طرزِ اظہار کارنیوالیسک روح کی عکاسی کرتا ہے، جس میں ممنوعہ یا غیر رسمی علامات کو مقدس مقاصد کے لیے برتا جاتا ہے۔ وتا مکی اپنے مقالے New Wine From Medina: Aesthetics Of Popular Qawwali Lyrics میں لکھتے ہیں:

> قوالی میں بھی مذہبی قدامت پسندی کو ایک طرح سے الٹا کر پیش کیا جاتا ہے، بالکل اسی طرح جیسے قرونِ وسطی کے کارنیوال میں چرچ کی سخت پابندیوں کو جسمانی و عوامی جشن کے ذریعے چیلنج کیا جاتا تھا۔[۱۶]

۲۔ امتیازات کی نفی

قوالی کی محفلوں کی سب سے انقلابی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے حیثیت اور طبقاتی امتیازات کو مٹا دیا۔ صدیوں سے چشتیہ سلسلے کی سماع کی مجالس میں یہ روایت رہی کہ بادشاہ اور گداگر، عالم اور جاہل، سب ایک ہی حلقے میں بیٹھتے تھے۔ حتیٰ کہ خلجی و مغل شاہان بھی جب سماع یا قوالی کی محفل میں شریک ہوتے تو ان کی شاہی حیثیت محفل کے اندر معطل ہو جاتی تھی، اور وہ دیگر سامعین کی طرح ایک روحانی تجربے کے شریک بن جاتے۔ یہی مساواتی جذبہ قوالی کے اشعار میں بھی جھلکتا ہے، مثلاً "اللہ ہو اللہ ہو"، "علی علی سب کہنے لگے" یا "دم ہمہ دم علی علی" میں اجتماعیت اس طرح ابھرتی ہے کہ سب آوازیں یکجا ہو کر فرد کی انانیت کو ختم کر دیتی ہیں اور ایک اجتماعی روحانی نعرہ وجود میں آتا ہے۔ یہ کیفیت بالکل باختن کے "کارنیوالیسک تصور" سے مطابقت رکھتی ہے، جس میں فرد کی آواز افراد کی آواز بن کر کثیر الصوتیت کا نمونہ بن جاتی ہے۔ اس صورتحال کو باختن اپنی کتاب Rabelais and His World میں یوں بیان کرتے ہیں: کارنیوال میں عارضی طور پر تمام سماجی رتبے معطل ہو جاتے ہیں اور بادشاہ اور کسان، امیر اور غریب ایک ہی سطح پر آ جاتے ہیں۔[۱۷]

۳۔ جسمانی ترفع اور غیر رسمی حقیقت پسندی

قوالی کی محفل میں سب سے نمایاں پہلو اس کا جسمانی تجربہ ہے۔ طبلے اور ڈھولک کی مسلسل تال، ہاتھوں کی باہمی تالیاں، اور آوازوں کی تیز ہوتی ہوئی روانی سامعین میں ایک ایسا ردِ عمل پیدا کرتی ہیں جو بسا اوقات جسمانی کمزوری یا روحانی سرشاری کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ سامعین جھومنے لگتے ہیں، نعرے بلند کرتے ہیں، اور کئی بار وجد میں آ کر اٹھ جاتے یا گر پڑتے ہیں۔ یہ کیفیت باختن کے نظریہ غیر رسمی حقیقت پسندی سے گہرا رشتہ رکھتی ہے، جس کے مطابق روحانیت محض مجرد یا خاموش نہیں بلکہ جسمانی اور محسوساتی تجربے سے جڑی ہوئی ہے۔ یہ کیفیت مقالے Qawwali Performances-Sufi Musical-Drama میں یوں بیان ہوئی ہے: قوالی میں روحانیت کو آواز، حرکت، اور اجتماعی تال کے ذریعے چُھوا اور محسوس کیا جاتا ہے۔[۱۸]

تالیاں بجانا، مصرع دہرانا اور کیفیت میں جانا ایک طرح کی اجتماعی جسمانی ترفع و مسرت کی تشکیل کرتا ہے، جو انفرادی سے زیادہ اجتماعی تجربہ ہے۔ یہی کیفیت ہمیں کارنیوال میں بھی دکھائی دیتی ہے، جہاں کھانا پینا اور ہنسنا لوگوں کو ان کے مشترکہ جسمانی وجود کا احساس دلاتے ہیں۔ یوں قوالی اور کارنیوال دونوں اس بات کی توثیق کرتے ہیں کہ روحانی یا سماجی آزادی ہمیشہ جسمانی اور اجتماعی سطح پر ہی حقیقت کی صورت اختیار کرتی ہے۔

۴۔ مسرت، قہقہے اور تفریح

قوالی کے دوران جوش و خروش اور مذہبی عقیدت کے درمیان کی لکیریں اکثر دھندلا جاتی ہیں۔ امیر خسرو کا "آج رنگ ہے ری" رنگ جشن، اور چنچل و شوخی کے استعاروں کے ذریعے صوفیانہ اتحاد کو ایک ایسا جلال بخشتا ہے جو بیک وقت سنجیدہ بھی ہے اور کھیل تماشے سے لبریز بھی۔ اس طرح "دمادم مست قلندر" یا "سخی شہباز قلندر" کی تکرار اور وجد آفرینی ایسی خوشی کی توانائی پیدا کرتی ہے جو سماجی جشن اور مذہبی عقیدت دونوں میں یکساں طور پر بہتی ہے۔ یہ کیفیت کارنیوال جیسی ہے، جہاں محبت، سرور، اور رنگین تصویریں مذہب کو کھیل میں اور عقیدت کو جشن میں بدل دیتی ہیں۔ یہاں مزاح اور سرشاری، تضاد اور جوش، ہنسی اور وجد سب ایک دوسرے میں گھل کر ایک نئی مقدس فضا تخلیق کرتے ہیں۔ باختن کے مطابق کارنیوال کی یہی توانائی سخت سنجیدگی اور اتھارٹی کی لہر کو نرم کر دیتی ہے، اور قوالی اسی جذبے کو مجسم کرتی ہے۔ سٹیلی براس اور وائیٹ اپنے تحقیقی مقالے The Politics And Poetics Of Transgression میں لکھتے ہیں:

> قوالی میں ہنسی اور مسرت صرف تفریح نہیں بلکہ عقیدت کے اظہار کا ایک راستہ ہیں۔ اس طرح قوالی ایک ایسا مقدس تجربہ بن جاتی ہے جو گہرا بھی ہے اور کھیل پن سے بھرا ہوا بھی۔[۱۹]

۵۔ ایک نئی یا علامتی زندگی

قوالی ایک شور، تال، اور غیر رسمی روحانی فضا تخلیق کرتی ہے۔ دہلی میں نظام الدین اولیاء کی درگاہ یا لاہور میں داتا دربار جیسے مزارات پر، عرس کی تقریبات کے دوران قوالی ایک مسرت بھری روحانی فضا قائم کرتی ہے۔ صرف مزارات کی مقدس حدود تک محدود نہیں، بلکہ "دم مست قلندر مست مست" جیسی قوالیاں عوامی تہواروں، بازاروں اور گلیوں میں بھی پیش کی جاتی ہیں، جو مقبولِ عام روحانیت کا اظہار ہیں اور سرکاری و ریاستی مذہبی عمل کے ساتھ ساتھ کبھی کبھار اس سے متصادم بھی ہوتی ہیں۔ باختن کے کارنیوال کے تصور میں جسے "نئی زندگی" کہا جاتا ہے، قوالی ایک متوازی ثقافتی میدان قائم کرتی ہے جہاں جشن، موسیقی اور اجتماعی شرکت مذہبی اتھارٹی کے سرکاری قواعد و ضوابط کے بجائے عقیدت کے اظہار کا ذریعہ بنتی ہیں۔ گلوکاروں، عقیدت مندوں، اور سامعین کی باقاعدہ شرکت اس "نئی یا علامتی زندگی" کو برقرار رکھتی ہے اور اس کے نتیجے میں مذہبی تجربہ ایک مشترکہ، جمہوری، اور وجدانی جشن میں بدل جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے کارنیول کے قہقہے نے قرونِ وسطیٰ

کے یورپ میں کلیسا کی سنجیدگی کو متاثر کیا۔ شمل اپنے تحقیقی مقالے Mystical Dimensions of Islam میں رقمطراز ہیں:

> قوالی بھی روحانیت کو جمہوری بناتی ہے، یہ ظاہر کرتے ہوئے کہ مقدس یا روحانی خوشی صرف رسمی راسخ العقیدگی کے دائرے میں نہیں بلکہ اجتماعی وجد میں بھی پیدا ہو سکتی ہے۔[۲۰]

قوالی کی پیشکش اور باختن کے کارنیول کے تصور کی درجہ بندی ختم کرنے کی صلاحیت ان دونوں کی واضح مماثلتوں میں سے ایک ہے۔ باختن تحریر کرتے ہیں:

> کارنیول کے دوران طبقاتی اور سماجی حیثیت کی تقسیم لحہ بہ لحہ دھندلی ہو جاتی ہے، جس سے رئیس اور کسان، مضبوط اور کمزور دونوں کو برابری کی بنیاد پر حصہ لینے کے قابل بنایا جاتا ہے۔[۲۱]

اسی طرح، مختلف سماجی پس منظر کے لوگ تہواروں اور مزاروں پر قوالی کے اجتماعات کے لیے اکٹھے ہوتے ہیں۔ ہر شریک، خواہ وہ امیر سرپرست ہو یا غریب عقیدت مند ایک ہی منزل پر بیٹھتا ہے، وقت پر تالیاں بجاتا ہے، اور ایک ہی روحانی خوشی کا تجربہ کرتا ہے۔ دونوں روایات کی روح، جو خوشی اور مقدس تجربے تک رسائی کو جمہوری بناتی ہے، درجہ بندی کی اس سطح بندی پر مرکوز ہے، جو کہ واقعاتی نہیں بلکہ تجرباتی ہے۔

قوالی اور کارنیول کے دوران جسم کا کردار بھی اتنا ہی اہم ہے۔ باختن اس بات پر روشنی ڈالتے ہیں کہ کسی طرح کارنیوالیسک اجسام میں ثقافتی تبدیلی واقع ہوتی ہے، ایک ایسا جسم جو کھاتا، ہنستا اور اجتماعی جشن میں گھل مل جاتا ہے۔ یہ جسمانی شرکت قوالی میں بھی واضح ہوتی ہے: تالیاں بجانا، سر ہلانا، اور حاضرین کی وجدانہ حرکتیں محض کوئی شغل میلہ نہیں بلکہ روحانی تجربے کے لیے ضروری ہیں۔ دونوں روایات میں جسم کو بصری اور عملی طور پر روحانی تجربے کو محسوس کرنے اور اس کے اظہار کے لیے ایک گاڑی کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔

کارنیول اور قوالی میں زبان کی تخریبی خصوصیات بھی پیروڈی اور الٹ پھیر کی اہمیت کو ظاہر کرتی ہیں۔ قوالی میں بولیاں شراب، نشہ اور رومانوی محبت کی تصاویر کے ذریعے روایتی مذہبی گفتگو کو توڑتی اور نئے انداز میں پیش کرتی ہیں، جبکہ کارنیول میں "ہنسی یا مسرت" اتھارٹی کا مذاق اڑاتے ہوئے چھپی ہوئی سچائیوں کو آشکار کرتی ہے۔ شمل کے مطابق:

> وہ عناصر جو روایتی اصطلاحات میں ناپاک سمجھے جاتے ہیں، قوالی میں الوہی خواہش کے استعارے کے طور پر دوبارہ تخلیق کیے جاتے ہیں۔[۲۲]

کارنیول کی طنزیہ زبان جس طرح سرکاری یا ریاستی سنجیدگی کو مجروح کرتی ہے، اسی طرح قوالی کی چنچل اور مزاحیہ زبان سخت مذہبی تشریحات کو کمزور کرتے ہوئے سچائی تک زیادہ سہل اور شاعرانہ رسائی فراہم کرتی ہے۔ گروہی شمولیت پر زور دینے میں بھی قوالی اور کارنیول کے نظریات کا ایک مشترکہ پہلو واضح ہوتا ہے۔ کارنیول ایک ایسا واقعہ ہے جو سامعین کی مکمل شرکت کا تقاضا کرتا ہے اور غیر فعال تماشائی کی بجائے ہر شریک کو فعال کردار ادا کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ اسی طرح، قوالی یک طرفہ کارکردگی کے بجائے گلوکاروں اور سامعین کے درمیان متحرک مکالمے کو پروان چڑھاتی ہے۔ فرشکوف اپنے مقالے Mediated Qur'anic Recitation and the Contestation Of Islam In Contemporary Egypt میں تحریر کرتے ہیں: بار بار کیے جانے والے نعرے اور تالیاں سامعین کو موسیقیت کے شریک یا معاون تخلیق کار میں بدل دیتی ہیں۔[۲۳]

یہ دونوں طریقے اشرافیہ کی ثقافتی روایات سے ممتاز ہیں، جہاں شراکتی جوش کی بجائے غیر فعال تماشائی کی حیثیت معمول کی بات ہوتی ہے۔ مزید برآں، کارنیول اور قوالی دونوں وہ تجربہ تخلیق کرتے ہیں جسے باختن "نئی زندگی" کہتے ہیں ایک متبادل حقیقت جو حکومتی اختیار کی نفی کرتی ہے۔ قرونِ وسطی کے معاشرے میں قائم شدہ سماجی ترتیب کارنیول کے مزاح، پیروڈی اور الٹ پھیر سے معطل ہو جاتی تھی۔ اسی طرح، قوالی اپنی عقیدت بھری خوشی کے ذریعے مذہبی علماء اور رسمی اختیار سے ماورا ایک روحانی فضا قائم کرتی ہے۔ ریگولا قریشی اپنے مقالے Qawwali And The Sufi Tradition لکھتے ہیں:

> ادارہ جاتی جبر کے بغیر، مزار، بازار یا گلیوں میں ہونے والی پیشکش روحانی خوشی کی ایک متوازی دنیا میں بدل جاتی ہے جہاں عام لوگ الوہی تجربے میں شریک ہوتے ہیں۔[۲۴]

یہ نئی زندگی ایک عام زندہ روحانیت کو برقرار رکھتی ہے اور آرتھوڈوکس کو بھی چیلنج کرتی ہے۔ جہاں کارنیول ایک عارضی وقفے کے طور پر قانون اور رواج میں خلل ڈالتا ہے، وہیں قوالی صوفی ثقافت میں اس کارنیول نما ترتیب کو باقاعدہ کر دیتی ہے، اور اسے جنوبی ایشیا کی مذہبی و معاشرتی زندگی میں ایک اہم جزو بناتی ہے۔

کارنیول کی اجتماعی نوعیت ایک ایسی جمہوریت کو فروغ دیتی ہے جو نہ صرف سیاسی بلکہ ثقافتی سطح پر بھی جاری رہتی ہے، اور ہر فرد کو علامتی زندگی کی تشکیل میں فعال حصہ لینے کا حق فراہم کرتی ہے۔ یہ جمہوری روح قوالی میں بھی واضح طور پر ظاہر ہوتی ہے۔ بادشاہ اور بھکاری، عالم اور عام آدمی، مرد و زن سب ایک ہی آواز اور عقیدت

کی خوشی میں شریک ہونے کے لیے شانہ بشانہ بیٹھتے ہیں، جس سے محفل کے اندر سماجی درجہ بندی تحلیل ہو جاتی ہے۔ اتحاد میں اٹھنے والی ہر آواز کو اجتماعی اختیار کے تناظر میں برابر وزن حاصل ہوتا ہے، جو ریاست یا مولوی کی جگہ لے لیتا ہے۔ تان اور جوابی انداز اور گروپ کی تالیوں کے ذریعے قوالی کا ڈھانچہ خود شرکت کی حوصلہ افزائی کرتا ہے اور پیشکاروں اور سامعین کے درمیان لکیر کو دھندلا کر دیتا ہے۔ اس شراکتی اخلاق سے ادارہ جاتی حکم نامے کی بجائے روحانی مساوات پر مبنی جمہوریت کی ایک زندہ شکل ابھرتی ہے۔

ان جمہوری پہلوؤں پر روشنی ڈالنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ قوالی اور کارنیول دونوں مختلف سماجی ڈھانچوں کی صلاحیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسی کمیونٹی کے تصور کی طرف اشارہ کرتے ہیں جہاں غلبہ اور اخراج کی بجائے مساوات، شمولیت اور مشترکہ خوشی کو ترجیح دی جاتی ہے۔ قوالی کا یہ جمہوری جذبہ محض سیاسی سطح تک محدود نہیں رہتا بلکہ روحانی اور ثقافتی زندگی کی گہری اور زیادہ معنوی سطحوں تک بھی پہنچ جاتا ہے۔

یورپی نشاۃ ثانیہ کے تاریخی پس منظر کو مدنظر رکھتے ہوئے باختن کا نظریہ کارنیول قوالی کو ایک متحرک ثقافتی اور روحانی رجحان کے طور پر سمجھنے کے لیے ایک مضبوط تشریحی نظری ڈھانچہ فراہم کرتا ہے۔ باختن کے نزدیک، کارنیول صرف تفریح تک محدود نہیں تھا بلکہ یہ سماجی تجربے کی ایک اہم تنظیم نو بھی تھا، جس میں جسم کو دوبارہ جنم لینے کے تصور کے طور پر سراہا گیا، درجہ بندی ٹوٹ گئی، اور مسرت حقیقت بن گئی۔ یہ مشاہدات اس بات کو اجاگر کرتے ہیں کہ قوالی کو اس تناظر میں دیکھنے سے جنوبی ایشیائی صوفی موسیقی، عبادت اور جشن دونوں کے طور پر کام کرتی ہے، اور کس طرح یہ بیک وقت روحانی طور پر مقدس اور سماجی طور پر خوشگوار تجربہ فراہم کرتی ہے۔

قوالی کو باختن کے تصورِ کارنیوالیسک کے تناظر میں دیکھنے سے ہمارے فہم میں نمایاں اضافہ ہوتا ہے اور یہ واضح ہوتا ہے کہ کارنیوالیسک ایک ثقافتی انداز ہے جو وقت اور جگہ کی حدود سے آزاد ہے۔ دونوں روایات یہ ظاہر کرتی ہیں کہ تہوار اور اجتماعات کس طرح آزادی، مزاحمت، اور تجدید کے مواقع فراہم کر سکتے ہیں، جب وہ گروہی خوشی اور جسمانی شرکت پر مبنی ہوں۔ اس طرح، قوالی محض ایک عقیدت مندانہ فن نہیں بلکہ آواز اور روح کا ایک زندہ کارنیول ہے، جو یہ دکھاتا ہے کہ لوگ موسیقی، قہقہوں، اور اجتماعی جشن کے ذریعے اختیار و اقتدار کی خلاف ورزی کے تجربات سے کیسے گزرتے ہیں۔ قوال کی آواز اور سامعین کے ولولے کے درمیان جو رشتہ بنتا ہے وہ رسمی سرحدوں کو مٹا دیتا ہے۔ ہر تال پر اٹھنے والی داد، ہر مصرعے پر گونجنے والی "واہ واہ"، اور ہر دہرائی جانے والی سطر

سامع اور قوال کے درمیان ایسا پُل قائم کرتی ہے جہاں فرد کی حیثیت مٹ جاتی ہے اور اجتماعیت غالب آ جاتی ہے۔ یوں قوالی اور کارنیوال دونوں اس بات کی علامت ہیں کہ انسانوں کے درمیان بنائے گئے فاصلوں کو ختم کر کے ایک ایسی دنیا کا تصور کیا جا سکتا ہے جہاں سب برابر ہوں، سب شریک ہوں، اور سب کی آواز یکساں وزن رکھتی ہو۔ یہ جمہوری جذبہ محض سیاسی نہیں بلکہ روحانی اور ثقافتی سطح پر بھی اپنی گہری معنویت رکھتا ہے۔

حوالہ جات

1. Sīwānī, Ghaus. **"Qawwali ka Fun: Hindustani Tahzeeb ki Wiraasat"** [*قوالی کا فن ہندوستانی تہذیب کی وراثت*]. *Rekhta*. Accessed September 10, 2025. https://www.rekhta.org/articles/qawwali-ka-fun-hindustani-tahzeeb-ki-wiraasat-ghaus-siwani-articles?lang=ur
2. احمد جام، دیوان حضرت احمد جام زندہ پیل (کانپور: مطبع نول کشور ۱۸۹۸) ص ۴۱-۴۲
3. اکمل حیدر آبادی، قوالی امیر خسرو سے شکیلا بانو تک (دہلی: لاہوتی فائن آرٹ پریس ۱۹۸۲) ص ۶۱-۶۲
4. ایضاً
5. ایضاً
6. Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Originally published 1965.
7. Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.
8. Fana Bulandshahri. "Phiruun Dhoondta Mai Kada – Tauba Tauba Mujhe Aaj Kal Itni Fursat Nahin Hai." *Sufinama*. Accessed September 10, 2025. https://sufinama.org/kalaam/phiruun-dhuundtaa-mai-kada-tauba-tauba-mujhe-aaj-kal-itnii-fursat-nahiin-hai-fana-bulandshahri-kalaam?lang=ur
9. Stallybrass, Peter, and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
10. Gardiner, Michael. *The Dialogics of Critique: M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. London: Routledge, 1992.
11. Qureshi, Regula Burckhardt. *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context, and Meaning in Qawwali*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

12. Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.
13. Ernst, Carl W. *The Shambhala Guide to Sufism*. Boston: Shambhala, 1997.
14. Becker, Judith. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
15. Qateel Shifai. "Ghazal: Haqeeqat Ka Agar Afsana Ban Jaaye To Kya Keejey." *UrduWeb*. Accessed September 10, 2025. https://www.urduweb.org/mehfil/threads/غزل-حقیقت-کا-اگر-افسانہ-بن-جائے-تو-کیا-کیجے-قتیل-شفائی.11732/
16. Viitamäki, Mikko. "New Wine from Medina: Aesthetics of Popular Qawwali Lyrics." *Studia Orientalia Electronica* 111 (2011): 393–406.
17. Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Originally published 1965.
18. Aesthetic Education Magazine. "Qawwali Performances – Sufi Musical-Drama (Pakistan/India)." *AM King Art*. Accessed September 10, 2025. https://www.amkingart.org/non-western-theatre/qawwali-performances-%E2%80%93-sufi-musical-drama-%28pakistan%2Findia%29
19. Stallybrass, Peter, and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
20. Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.
21. Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Originally published 1965.
22. Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.
23. Frishkopf, Michael. "Mediated Qur'anic Recitation and the Contestation of Islam in Contemporary Egypt." In *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia*, edited by Laudan Nooshin, 75–114. Farnham: Ashgate, 2009.

24. Qureshi, Regula Burckhardt. "Qawwali and the Sufi Tradition." In *Sufi Music and Poetry in South Asia*, edited by Ali Asani and David Shulman, 35–56. New Delhi: Oxford University Press, 1995.

- Siwani, Ghaus. "Qawwali ka Fun: Hindustani Tahzeeb ki Wiraasat." Rekhta. Accessed September 10, 2025. https://www.rekhta.org/articles/qawwali-ka-fun-hindustani-tahzeeb-ki-wiraasat-ghaus-siwani-articles?lang=ur
- Ahmad Jam, *Deewan Hazrat Ahmad Jam Zinda Peel* (Kanpur: Matba Nawal Kishore, 1898) safha 41–42.
- Akmal Haidar Abadi, *Qawwali Amir Khusro se Shakeela Bano tak* (Dilli: Lahooti Fine Art Press, 1982) safha 61–62.
- Aizan.
- Aizan.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World.* Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Originally published 1965.
- Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.
- Fana Bulandshahri. "Phiruun Dhoondta Mai Kada – Tauba Tauba Mujhe Aaj Kal Itni Fursat Nahin Hai." Sufinama. Accessed September 10, 2025. https://sufinama.org/kalaam/phiruun-dhuundtaa-mai-kada-tauba-tauba-mujhe-aaj-kal-itnii-fursat-nahiin-hai-fana-bulandshahri-kalaam?lang=ur
- Stallybrass, Peter, and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression.* Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Gardiner, Michael. *The Dialogics of Critique: M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology.* London: Routledge, 1992.
- Qureshi, Regula Burckhardt. *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context, and Meaning in Qawwali.* Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.
- Ernst, Carl W. *The Shambhala Guide to Sufism.* Boston: Shambhala, 1997.
- Becker, Judith. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing.* Bloomington: Indiana University Press, 2004.

- Qateel Shifai. "Ghazal: Haqeeqat ka agar Afsana ban jaaye to kya keeje." UrduWeb. Accessed September 10, 2025. https://www.urduweb.org/mehfil/threads/غزل-حقیقت-کا-اگر-افسانہ-بن-جائے-تو-کیا-کیجے-قتیل-شفائی.11732/
- Viitamäki, Mikko. "New Wine from Medina: Aesthetics of Popular Qawwali Lyrics." *Studia Orientalia Electronica* 111 (2011): 393–406.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World.* Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Originally published 1965.
- *Aesthetic Education Magazine.* "Qawwali Performances – Sufi Musical-Drama (Pakistan/India)." AM King Art. Accessed September 10, 2025. https://www.amkingart.org/non-western-theatre/qawwali-performances-%E2%80%93-sufi-musical-drama-%28pakistan%2Findia%29
- Stallybrass, Peter, and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression.* Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World.* Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Originally published 1965.
- Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.

- Frishkopf, Michael. "Mediated Qur'anic Recitation and the Contestation of Islam in Contemporary Egypt." In *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia,* edited by Laudan Nooshin, 75–114. Farnham: Ashgate, 2009.
- Qureshi, Regula Burckhardt. "Qawwali and the Sufi Tradition." In *Sufi Music and Poetry in South Asia,* edited by Ali Asani and David Shulman, 35–56. New Delhi: Oxford University Press, 1995.