ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

جلال الدین نعمانی ٭
ڈاکٹر محمد اسلم ضیا ٭٭

مجید امجد اور مغربی شعرا

(اثرات و موازنہ)

The Influence of Western Poets on Majeed Amjad

By *Muhammad Jalal Ud Din Nomani, PhD Scholar, Dept. of Urdu, Allama Iqbal Open University, Islamabad.*
Dr. Muhammad Aslam Zia, Associate Prof., Dept. of Urdu, Riphah International University, Faisalabad Campus.

ABSTRACT

Majeed Amjad, the great poetic genius presented his novel thoughts and ideas with great competency which conferred him distinctive position among his contemporaries i. e. Noon Meem Rashid, Meera Ji, Mukhtar Siddiqui, Jafar Tahir & Nasir Shahzad. Majeed Amjad was greatly influenced by English poets. Most of the tools, devices and figures of speech he used to create peculiar rhythm were derived from western tradition of poetry rather than oriental tradition. He held excellent command over the tools like assonance, alliteration, onomatopoeia, syncopation, modulation and many others. He followed great masters of English poetry and innovated different types of stanzas and unique rhyme schemes. It has been a dire need for critical appraisal of Majeed Amjad in the perspective of English tradition of poetry and criticism. In this article I have tried to explore the grey areas of Majeed Amjad poetry in the context of Swinburne, Hopkins, Edgar Allan Poe and Robert Frost.

٭ پی ایچ ڈی اسکالر، شعبۂ اردو، علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد
٭٭ پروفیسر، شعبۂ اردو، رفاہ بین الاقوامی یونی ورسٹی، فیصل آباد کیمپس

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

Keywords: Rhythm in Majeed Amjad's poetry, Swinburne, Coleridge, Edgar Allan Poe, Robert Frost, Eliot, Ezra Pound, Hopkins, David Daiches, Dickson, Ponetics in Majeed Amjad's Poetry, Musicality in Majeed Amjad's Poetry, Usage of Sounds in Majeed Amjad's Poetry

مجید امجد کی شاعری کو ڈاکٹر وزیر آغا نے بجا طور پر "توازن کی نادر مثال"[۱] قرار دیا ہے۔ اُن کی شاعری فلسفیانہ خیالات، عمیق مشاہدے اوراس کے فن کارانہ اظہار کا ایسا حسین اور منفرد امتزاج پیش کرتی ہے کہ اُن کا شمار بلاخوفِ تردید اُردو کے چند بڑے شاعروں میں کیا جاسکتا ہے۔ یوں تو ہر شاعر صوت و معنیٰ کی مکمل ہم آہنگی کے لیے کوشاں رہا کرتا ہے لیکن فکر واظہار کی اس مکمل آہنگی کے لوازمات کا بہت کم شعرا کے ہاں اتنا خیال رکھا گیا ہے جتنا ہمیں مجید امجد کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ ہمارے اس بیان کا مقصد نہ تو مجید امجد کو میر انیس، میر تقی میر، غالب اور اقبال کا ہم سر قرار دینا ہے نہ ہی ان کی شاعری سے مجید امجد کی شاعری کا تقابل مقصود ہے۔ یہ شعرا سرحدوں کے واضح تعین کے ساتھ اپنی اپنی اقلیم کے شہنشاہ ہیں لیکن یہ ایک دل چسپ حقیقت ہے کہ مجید امجد کا اپنے فلسفیانہ رجحانات کے ساتھ ساتھ ان کے اظہار کے سلسلے میں صوتی اور غنائی عناصر سے اس درجہ شغف اُردو کے کسی شاعر کے یہاں نظر نہیں آتا۔ انگریزی شاعری میں بھی چند ایک ہی شاعر ایسے نظر آتے ہیں جن سے مجید امجد کا موازنہ کیا جاسکتا ہے۔

سون برن (Swinburne) کے بارے میں خود مجید امجد نے ڈاکٹر خواجہ زکریا کو ایک انٹرویو دیتے ہوئے کہا تھا کہ "مجھے ایک دفعہ سون برن کی نظمیں پڑھنے کا اتفاق ہوا اس سے متاثر ہوکر کچھ چیزیں مجھ میں آگئیں۔"[۲] چوں کہ مجید امجد نے اس بیان میں کہیں اس امر کی صراحت نہیں کی کہ وہ کیا چیزیں تھیں جو سون برن کے اثر سے اُن کی شاعری میں در آئیں تاہم جس Context میں مجید امجد نے یہ بات کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مجید امجد کا اشارہ بعض صوتی اور غنائی عناصر کی طرف تھا لہٰذا ہمیں اولاً سون برن کی شاعری کا تفصیلی جائزہ لینا ہوگا۔ سون برن کی شاعری کے نمایاں پہلوؤں کی شناخت کے بعد مجید امجد کے یہاں اُن عناصر کی موجودگی کا پتا چلانا ہوگا، شاید اس طرح ہمیں مجید امجد کے کلام کی تفہیم اور تحسین کے سلسلے میں کسی نئے تناظر کا سراغ مل سکے۔

سون برن کو شعر کے صوتی عناصر سے حد درجہ لگاؤ تھا۔ اس کی طویل نظمیں:

Atlanta in Calydon

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

Tristram of Lyonesse اور

Thalassius ہوں یا مختصر اور نسبتاً مختصر نظمیں

A Rhyme

A Counsel

Hope and Fear

A Vision of Spring in Winter

A Year's Carols ہوں، سبھی نظمیں Alliteration, Assonance, Onomatopoeia, Caesura اور قوافی کے فن کارانہ استعمال کے ذریعے آہنگ کے خوب صورت نمونے پیش کرتی ہیں۔ یقیناً یہ سون برن ہی کی نظموں کا اثر ہے کہ مجید امجد کی شاعری میں ان عناصر کا استعمال اتنا فراواں نظر آتا ہے لیکن سون برن کے تقریباً تمام نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ وہ شعر کے خارجی حسن کا جتنا خیال رکھتا تھا معنوی حسن کی طرف سے اتنا ہی غفلت شعار بھی تھا۔ قاری، شاہد معنیٰ کی تلاش میں اس کے جگمگاتے ہوئے خوب صورت لفظوں اور رنگ برنگی آوازوں سے آگے جانا چاہتا ہے لیکن اُسے لفظوں اور آوازوں سے اُدھر کچھ بھی نظر نہیں آتا۔ ڈیوڈ ڈیشز نے اپنی کتاب Critical Approaches to Literature میں سون برن کی نظم Tristram of Lyonesse پر، اپنے تائیدی بیان کے ساتھ، ایلٹن (Elton) کا تبصرہ نقل کیا ہے کہ اس نظم کی کہانی بہت عظیم ہے لیکن لفظوں کا سیلاب سب کچھ بہا کے لے گیا ہے۔ The great story, we may fear, is almost washed away in the torrent of words.[۳] وہ لکھتا ہے کہ ایلٹن کی نسبت ایلیٹ کا طرزِ فکر زیادہ محتاط ہے۔ وہ بہت احتیاط سے نظم کا جائزہ لیتا ہے کہ سون برن کی لفاظی تعریف کے قابل ہے یا تنقیص کے؟ چناں چہ ایلیٹ ایک طرف سون برن کی لفاظی کو اس کی شاعری کی عظمت قرار دیتا ہے تو دوسری طرف وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ''سون برن ان شاعروں میں سے تھا جو جزوی طور پر معروض کی دنیا اور جزوی طور پر الفاظ کی دنیا (World of words) میں رہتے ہیں۔''[۴]

ایلیٹ اپنے مضمون *Swinburne as Poet* میں سون برن کی اسی خامی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> زبان اپنی صحت مند حالت میں کسی معروض کو ایسے پیش کرتی ہے کہ لفظ اور معروض دونوں ایک دوسرے کے ہم شکل اور مشابہ ہو جاتے ہیں۔ سون برن کی

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

نظموں میں لفظ اور معروض نے ایسی مشابہت اختیار کی ہے کہ معروض بالکل ہی معدوم ہو گیا ہے اور معنی کی حیثیت معنی کے وہم کی سی ہو کر رہ گئی ہے۔(۵)

ایلیٹ اپنے اسی مضمون میں شیکسپیئر اور ورڈز ورتھ کی نظموں کے ساتھ سون برن کی شاعری کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتا ہے: ''جب آپ سون برن کی کسی نظم کو اجزا میں تقسیم کر کے دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ معروض تو وہاں ہے ہی نہیں صرف الفاظ ہی الفاظ ہیں۔''(۶)

آئی۔ اے رچرڈز کو بھی سون برن پر شدید اعتراض ہے کہ وہ اپنی ذات کی خوشنودی کے لیے قاری کو مسلسل نظر انداز کیے رکھتا ہے۔(۷) سون برن کی نظموں سے کوئی مثال دیے بغیر اس قسم کی تنقید کی حیثیت شاید کسی الزام سے زیادہ نہ سمجھی جائے۔ اس لیے اس کی مشہور نظم *Atlanta* کی چند لائنیں ملاحظہ ہوں، جن میں شاعر موسم سرما کی بارشوں اور تباہ کاریوں کے گزر جانے اور جنوب مغربی ہواؤں کی آمد پر خوشی کا اظہار کر رہا ہے۔

And in green underwood and cover
Blossom by blossom the spring begins.
The full stream feed on flower of rushes,
Ripe grasses trammel a travelling foot,
The faint fresh flame of the young year flushes
From leaf to flower and flower to fruit;
And fruit and leaf are gold as fire,
And the oat is heard above the lyre,
And the hoofed heel of a satyr crushes
The chestnut-husk at the chestnut-root.
And Pan by noon and Bacchus by night,
Fleeter of foot than the fleet-foot kid,
Follows with dancing and fills with delight
The Maenad and the Bassarid; (۸)

ان لائنوں سے ایک چیز بالکل واضح ہے کہ لفظوں کی اصوات شاعر کی سب سے پہلی ترجیح ہے۔ لفظوں کی موسیقی اور نظم کی خوش آہنگی سامعہ کو پوری شدت سے متاثر کر رہی ہے۔ نظم کے ردھم میں بڑی سخت گیری سے قائم کی جانے والی باقاعدگی پائی جاتی ہے۔ ہر لائن دوسری لائن کے ساتھ متوازن ہے۔ جہاں کہیں لائنوں کو توڑ کر آہنگی وقفہ پیدا کیا گیا ہے وہاں اس احتیاط کے ساتھ لائن کو دو Phrases میں تقسیم کیا گیا ہے کہ ان دونوں Phrases کا وزن آپس میں بھی یکساں رہے Alliteration, Assonance اور اصوات کی تکرار بھی نظم کی غنائی اہمیت میں اضافے کا باعث ہے۔ اس سلسلے میں سون برن کی غیر معمولی مہارت کی داد نہ دینا یقیناً ناانصافی

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

ہوگی۔ اُس کے آہنگ کا شکوہ اور دیگر صوتی عناصر کا پُرکشش انداز میں استعمال، اپنے اندر کچھ ایسی مسحور کن صلاحیت رکھتا ہے کہ قاری کا ذہن خیالات کے الجھاؤ اور اُن کے ابہام کی طرف جانے ہی نہیں پاتا لیکن اگر ہم صوت و آہنگ کی اس سحر کاری سے بچ سکیں اور یہ غور کرنا چاہیں کہ شاعر اس میں نظم کہنا کیا چاہتا ہے تو ہمیں ابہام اور لایعنیت کے سوا کچھ نظر نہیں آئے گا۔

اس کے برعکس مجید امجد صوت و معنی کی نزاکتوں کو وجدانی طور پر محسوس کرنے اور الہامی انداز میں بیان کرنے کا ملکہ رکھتے تھے۔ ان کا وجدانی طرز احساس صورت واقعہ کو ہر پہلو سے اپنی گرفت میں لے کر اس کے اظہار کو صوت و معنی کے امتزاج کے ساتھ اس طرح پیش کرتا تھا کہ حقیقت کے ماورائی پہلو (Transcendental Aspects) بھی روشن ہو جاتے تھے۔

مثلاً مصرعوں میں ایسے حروف کا استعمال کرنا، جن کی آوازیں نظم کی داخلی کیفیت یا مجموعی تاثر سے ہم آہنگ ہوں، اُس نظم میں *Onomatopoeic Effects* پیدا کرتا ہے۔ یہ *Onomatopoeia* کی مشکل ترین شکل ہے لیکن مجید امجد کے ہاں اس کی بے شمار اور بہت حیرت انگیز مثالیں ملتی ہیں۔

نظم ''گلی کا چراغ'' اونومیٹو پک ایفیکٹ کی ایک دل چسپ مثال ہے۔ نظم کی فضا رات، خاموشی اور چراغِ کوچۂ محبوب کی ملگجی روشنی سے عبارت ہے اس نیم تاریکی اور خاموشی میں ایک عاشق دنیا والوں کی نگاہوں سے چھپ کر اپنی محبوبہ سے ملنے آتا ہے۔ اس صورتِ حال کو بیان کرنے کے لیے مجید امجد نے لفظوں کے انتخاب میں معنی کے علاوہ ان کی جمالیاتی قدر کو بھی مدنظر رکھا ہے۔

تری جلن ہے مرے سوز دل کے کتنے قریب
خدا رکھے تجھے روشن چراغِ کوئے حبیب
تو جانتا ہے مری زندگی کا افسانہ
تو جانتا ہے میں کس شمع کا ہوں پروانہ
لرز لرز گئی اکثر تری یہ نازک لو
ٹھٹک ٹھٹک کے چلا جب کوئی حزیں رہرو
وہ تیرے سانولے سایوں میں اس کا طوفِ نیاز
وہ دور موڑ پہ قدموں کی آخری آواز
صدا خفیف سی، دستک سے ملتی جلتی ہوئی

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

اور اس کے بعد کوئی چٹخنی سی کھلتی ہوئی
ہوا کے نرم جھکولوں میں سرسراہٹ سی
گلی کے کونے پہ باتیں سی، کھلکھلاہٹ سی
کہ اتنے میں نظر آیا طویل سایہ کوئی
پھر اک صدا کہ وہ دیکھو ادھر سے آیا کوئی
کواڑ بند گلی بے صدا فضا خاموش
اور ایک درد کا مارا مسافرِ مدہوش (۹)

نظم میں ز، س، ش، ص اور ض کی Hissing Sounds رات کی خاموشی سے نہ صرف مکمل طور پر ہم آہنگ ہیں بل کہ اس خاموشی کو اور گھمبیر بنا رہی ہیں۔ اس خاموشی میں سرگوشیوں کی نرم اور دبی دبی آواز کے تاثر کو بیان کرنے کے لیے کوئی اور آواز اِن حروف کی Whispering Sound سے زیادہ موزوں نہیں ہو سکتی تھی۔

مجید امجد ان آوازوں کو نظم کے Inscape کا حصہ بنا کر قاری کو مفہوم کے ادراک کی ایک نئی سطح سے آشنا کرتے ہیں۔ یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ یہ آوازیں نظم میں یونہی بغیر کسی ترتیب و تنظیم کے بکھری ہوئی نہیں ہیں بل کہ ان کا استعمال شعر کے مفہوم کی مناسبت سے ایک خاص منطقی ترتیب کے ساتھ کیا گیا ہے۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ نظم کے ارتقا کے ساتھ ساتھ اشعار میں Hissing Sounds کا تناسب بھی بڑھتا جاتا ہے۔ پہلے شعر میں شاعر ''چراغ کوئے حبیب'' کو اپنے ''سوزِ دل کے قریب'' پا کر اسے تا دیر روشن رہنے کی دعا دیتا ہے۔ یہ شعر چوں کہ نظم کی تمہید بیان کرتا ہے اس لیے اس میں Hissing Sound پیدا کرنے والے حروف کی تعداد صرف تین ہے۔ دوسرے شعر میں وہ احوال اور مزاج کی ہم آہنگی کی بنا پر محبوبہ کی گلی کے چراغ سے راہ و رسم بڑھاتے ہوئے اسے اپنی محبت کے راز میں شریک کر لیتا ہے کیوں کہ صرف وہی تو ہے جو رات کے وقت اس گلی میں شاعر کی آمد و رفت کے معمول کو جانتا ہے اور یہ بھی جانتا ہے کہ شاعر ''کس شمع کا پروانہ'' ہے۔ اِس شعر میں بات تمہید سے آگے بڑھتی نظر آتی ہے لہٰذا Hissing Sounds کی تعداد بڑھ کر چار ہو جاتی ہے۔

شاعر کا رات کے وقت اپنے محبوب کی گلی میں آنا خود اس بات کا غماز ہے کہ وہ اپنی محبوبہ کی یا اپنی عزت کی خاطر زمانے کی نظروں سے چھپ کر یہاں پہنچا ہے اس لیے وہ اِس بات سے بھی ڈرتا ہے کہ کہیں کوئی اُسے دیکھ نہ لے اِسی لیے چراغ کی لرزتی ہوئی نازک لو اُسے اپنے ڈرتے جھجکتے قدموں سے مشابہ نظر آتی ہے۔ تیسرا شعر اسی کیفیت کا عکاس ہے۔ خوف کی اِس حالت میں اُس کا لہجہ سرگوشی کے لہجے سے مشابہت اختیار کر لیتا ہے۔ چوتھے

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

شعر میں، شاعر چراغ کی ملگجی روشنی میں نظر آنے والے انسانی ہیولوں کو سانولے سایوں کا نام دیتا ہے اور گلی میں اپنے قیام کو نامناسب جان کر لوگوں کی آمدورفت ختم ہونے تک اِدھر اُدھر ٹہلنے کو ''طوف نیاز'' کہتا ہے۔ اسی اثنا میں آخری راہگیر کی چاپ بھی اندھیرے میں گم ہوجاتی ہے۔ اِس شعر میں صورتِ حال چوں کہ کلائمیکس کے کافی قریب آ چکی ہے اور خاموشی کی ضرورت پہلے سے زیادہ بڑھ گئی ہے چناں چہ شاعر نظم کے لہجے کو سرگوشی کے لہجے کے اور زیادہ قریب لے آتا ہے۔ اس لہجے کی تخلیق کے لیے وہ ''ف'' کے بے آواز مصمتے کے استعمال کی طرف سے غافل نہیں رہا۔ ''ف'' اگرچہ labiodental Fricative مصمتہ ہے لیکن چوں کہ اسے ادا کرنے میں Vocal Cords استعمال نہیں ہوتے اس لیے اسے Voiceless Consonants میں شمار کیا جاتا ہے۔ مجید امجد یقیناً اس خصوصیت سے لاعلم نہیں تھے چناں چہ جب پانچویں شعر میں آخری رہگیر کے چلے جانے کے بعد شاعر دروازے پر اِتنی ہلکی آواز میں دستک دیتا ہے کہ اُسے دستک سے ملتی جلتی کسی آواز سے زیادہ نہیں کہا جا سکتا۔ مجید امجد اس دستک کے لیے ہلکی دستک یا دبی دبی دستک کے الفاظ استعمال کرنے کے بجائے مختلف اصوات کے امتزاج سے ایک نیا پیٹرن تشکیل دیتے ہوئے کہتے ہیں: ''صدا خفیف سی، دستک سے ملتی جلتی ہوئی''، اصوات کے اس پیٹرن میں تین بار ''س'' اور ایک بار ''ص'' کے علاوہ دو بار ''ف'' کی Voiceless labiodental Fricative آواز بھی شامل ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے سے مجید امجد نے محض خاموشی کا لفظ استعمال کرنے کے بجائے رازوں بھرے سناٹے کی تصویر بنا کر سامنے کھڑی کر دی ہے۔

بالآخر جدائی کی گھڑیاں ختم ہوئیں اور وصال کے لمحے آ پہنچے۔ شاعر اپنے محبوبہ سے باتوں میں مصروف ہو جاتا ہے۔ اس دوران میں کبھی کبھی محبوبہ کے ہنسنے کی ہلکی سی آواز سنائی دیتی ہے۔ ان کی باتوں اور ہنسی کی آواز اتنی مدھم ہے کہ شاعر باتوں کے لیے باتیں سی اور محبوبہ کی ہنسی کے کے لیے ''کھلکھلاہٹ سی'' کے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ گویا وہ باتیں نہیں تھیں باتوں کی طرح کی کوئی شے تھی تاہم محبوبہ کا دبی دبی آواز میں ہنسنا اس کی ایسی مجبوری تھی جیسے پھول کا کھلنا اُس کی مجبوری ہوا کرتا ہے۔ (یہاں محبوبہ کے کھلکھلا کر ہنسنے اور پھول کے کھلنے میں جو ایک صوتی اور معنوی مناسبت ہے وہ بھی ملحوظ خاطر رہنی چاہیے۔) وصال کی وحشت اور کئی طرح کے خوف لاحق ہونے کے سبب نظم کی فضا انتہائی خاموشی کا تقاضا کرتی ہے۔ اِس فضا کو بیان کرنے کے لیے پانچویں اور چھٹے شعر میں ''س'' اور ''ص'' کی Whispering Sounds کے علاوہ ''ف'' کی Voiceless labiodental Fricative آواز بھی یاے معروف کی آواز کے ساتھ شامل ہو کر لہجے کو مزید نرم، پُراسرار اور نظم کی فضا سے ہم آہنگ کر دیتی ہے۔

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

ابھی اُن کی ملاقات کو زیادہ دیر نہیں گزری تھی کہ ساتویں شعر میں، دور سے کسی کا آنا ''طویل سائے'' کی صورت میں دکھائی دیا اور شاعر کی محبوبہ ''وہ دیکھو، ادھر سے آیا کوئی'' کہہ کر گھر میں واپس چلی جاتی ہے۔(یہاں نقلِ قول کی خوبی پیشِ نظر رہنی چاہیے)اِس شعر میں Hissing Sounds کے استعمال میں کمی،صورتِ حال میں اُس تبدیلی کی طرف اشارہ کرتی ہے جو آٹھویں شعر (کواڑ بند، گلی بے صدا،فضا خاموش۔ ۔الخ) میں آ کر مکمل ہوجاتی ہے۔ اس شعر میں مجید امجد نے بے صداگلی اور خاموش فضا کی تصویر کشی کے لیے ''س''، ''ش''، ''ص''، ''ض'' کی اصوات کے ساتھ ''ف'' کی آواز نہایت فن کارانہ استعمال کیا ہے۔نویں شعر میں صورت حال یک سر تبدیل ہو چکی ہے اور خاموشی کا تاثر قایم رکھنا غیر ضروری ہو گیا ہے لہٰذا نوویں،دسویں، گیارھویں اور بارھویں شعر میں ان آوازوں کے استعمال میں ایک دم واضح طور پر کمی محسوس کی جاسکتی ہے۔

جدائی کے بے کراں سمندر میں وصال کے یہ چھوٹے چھوٹے جزیروں جیسے چند لمحے ہر محبت کرنے والے کی ایسی املاک ہوا کرتے ہیں جن سے وہ کسی قیمت پر دستبردار نہیں ہونا چاہتا لیکن وقت اور حالات کی مشترکہ سازش کبھی کبھی ہم سے ان لمحوں کی یاد بھی چھین لیا کرتی ہے اور ہمیں زمانے کے سمندر میں بھٹکتے پھرنے کے لیے تنہا چھوڑ دیتی ہے۔دسواں گیارھواں اور بارھواں شعر شاعر کی خود کلامی کو بیان کرتے ہیں۔ان اشعار میں بظاہر شاعر چراغ کوئے حبیب سے ہم کلام ہے لیکن ہم کلامی کے انداز کی یہ خود کلامی دراصل اپنے اندر چھائے ہوئے سناٹے کو ختم کرنے کی ایک ناکام کوشش ہے۔

مجید امجد کی یہ نظم صوت و معنیٰ کے اشتراک کا نادر نمونہ پیش کرتی ہے۔اِس نظم کے صوتیاتی تجزیے کے بعد یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تفحصِ الفاظ کے سلسلے میں یوں تو ہر شعرا اپنی بساط بھر کوشش کرتا ہے لیکن مجید امجد شاعری میں لفظوں کا استعمال ان کی معنوی اور جمالیاتی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کے بعد کرتے ہیں۔ وہ فونیمیات کی سطح پر جا کر لفظوں کو پرکھتے ہیں اور بہترین الفاظ کو بہترین انداز میں استعمال کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔

اس نظم ''گلی کا چراغ'' میں رات کی تاریکی میں ڈوبی ہوئی خاموش فضا اور اس خاموشی کے اظہار کے لیے Onomatopoeic Effects کا استعمال ہمیں رابرٹ فراسٹ کی ایک مشہور نظم *Stopping By Woods On a Snowy Evening*(۱۰) کی یاد دلاتا ہے اس نظم میں بھی اگرچہ مجید امجد کی مذکورہ بالا نظم کی طرح True Onomatopoeia کا استعمال ایک یا دو بار سے زیادہ نہیں کیا گیا لیکن اس نظم کی فضا اور ماحول کے اظہار کے لیے موزوں آوازوں کا استعمال اس مہارت سے کیا گیا ہے کہ یہ نظم صوت و معنیٰ کی ہم آہنگی کا عمدہ نمونہ کہی جا سکتی ہے نظم کی پہلی ہی لائن Whose woods these are I think I know میں Wh (ح) اور W (و) کی

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

نرم آوازیں oo،o اور these میں e کے طویل مصوتے (Long Vowels) کا استعمال نظم کی خاموش فضا سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔اسی طرح جہاں are کا a اور r اس لائن کی نرمی اور لوچ میں اضافے کا باعث ہیں وہاں Whose woods these میں z (ز) کی Hissing Sound ماحول کی خاموشی کو اور زیادہ گھمبیر بنا رہی ہے۔

نظم کی تیسری لائن He will not see me stopping here میں He,See اور Me کے الفاظ میں (e) کا طویل مصوتے کے طور پر استعمال اور چوتھی لائن To watch his woods fill up with snow میں W (و) کی نرم آواز کی تکرار کے ساتھ a اور o کا استعمال نظم میں جو ٹھہراؤ اور سکون کی کیفیت پیدا کر رہا ہے کوئی حساس سامعہ اسے نظر انداز نہیں کر سکتا۔یہی نہیں بل کہ یہ پوری نظم اسی طرح طویل مصوتوں (Long vowels) اور نرم آوازوں والے مصمتوں سے مملو ہے جو نظم کی صوتی فضا کو نظم میں بیان کردہ ماحول سے ہم آہنگ کر رہے ہیں۔

خاموشی کو خاموشی کے علاوہ اور کیا کہا جا سکتا ہے۔خاموشی کا اظہار ہی خاموشی کا نقیض ہے لیکن مجید امجد اور رابرٹ فراسٹ کی مذکورہ بالا نظموں کے مطالعے، تحلیل اور تجزیے کے دوران میں ایک دل چسپ بات یہ سامنے آئی ہے کہ ان عظیم شاعروں نے اصوات کے ماہرانہ استعمال کے ذریعے خاموشی کو بھی زبان دے دی ہے۔یہ بات بظاہر متناقض دکھائی دیتی ہے لیکن ان کی نظمیں اس امر کا ثبوت ہیں کہ انھوں نے ''خاموشی'' کا لفظ استعمال کیے بغیر Onomatopoeic Effects کے ذریعے ماحول کی خاموشی کا اظہار ممکن بنا دیا ہے۔ان کی اس مہارتِ فن نے منطقی استبعاد Logical Paradox کی ایک نئی صورت پیدا کر دی ہے جس کو درست ثابت کرنے کے لیے مجید امجد کی نظموں میں اتنے ہی دلائل موجود ہیں جتنے کسی کے پاس اِس استبعاد کو غلط ثابت کرنے کے لیے موجود ہو سکتے ہیں۔

ہاپکنز (Hopkins) بھی لفظوں اور اُن کی آوازوں کے سحر کا اسیر تھا۔شاعری کے صوتی پہلوؤں سے ہاپکنز کی دل چسپی کا اظہار اس کی ابتدائی ڈائریوں کے علاوہ اپنے ہم عصر شعرا بریجز، بیٹ مور، اور ڈکسن کے نام لکھے گئے خطوط سے بھی ہوتا ہے جن میں زیادہ تر بحور، آہنگ، ہیئت اور لفظوں کی آوازوں (Word-Sounds) پر بحث کی گئی ہے۔ وہ کھنکتے ہوئے لفظوں اور تخلیقِ نغمہ کے دوسرے وسائل کے استعمال کے ذریعے نظم میں Interrelated Reverberations کا بہت پیچیدہ نظام قایم کر دیتا ہے اس کے لیے وہ Inscape[11] کا لفظ استعمال کرتا ہے۔نظم کے حوالے سے Inscape کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

> نظم، بولی ہوئی آوازوں کے Inscape کا نام ہے، بولے ہوئے الفاظ کے Inscape کا نام نہیں، یعنی گفتگو بولے ہوئے الفاظ کے Inscape کو دوسرے تک منتقل کرنے کا نام ہے۔(۱۲)

ہاپکنز کا لفظوں کے معانی سے زیادہ ان کی آوازوں میں یہ انہماک اسے شاعری کی روح یعنی خیال سے اس قدر دور لے گیا کہ لفظوں کے مفہوم کے بجاے ان کی صوتی ہیئتیں (جنھیں وہ ایک جگہ Figures of sound لکھتا ہے) مقصود بالذات کا درجہ اختیار کر گئیں۔ وہ لکھتا ہے:

> Poetry in speech framed for contemplation of the mind by the way of hearing or speech framed te be heard for its own sake and interest even over and above its interest of meaning.'(۱۳)

ہاپکنز کی شاعری کا ایک دل چسپ پہلو Adjectives کا بہ کثرت استعمال ہے اس پہلو کو بہ طورِ خاص بیان کرنے کی وجہ یہ ہے کہ مجید امجد کے یہاں بھی سون برن اور ہاپکنز کی طرح Adjectives کا استعمال بہت کثرت سے نظر آتا ہے۔ اسم صفت، کسی شے کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لانے اور مضمون کو ابلاغ کی منزل تک پہنچانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ مثال کے طور پر آنکھوں کو صرف آنکھیں کہنے کے بجائے انھیں بلوریں آنکھیں، سرخ آنکھیں، زرد آنکھیں، شفاف آنکھیں، بولتی آنکھیں، سوچتی آنکھیں اور مسکراتی آنکھیں کہنا آنکھوں کے ظاہری اوصاف کو اور ان کے ذریعے باطنی اوصاف کو سامنے لاتا ہے جب کہ خشمگیں آنکھیں، شرمگیں آنکھیں، بے ریا آنکھیں، اداس آنکھیں، ملتجی آنکھیں اور مہربان آنکھیں کہنا شخصیت کے داخلی پہلوؤں کے بارے میں مطلع کرتا ہے۔ اسی طرح آواز کو صرف آواز کہنے کے بجائے شیریں آواز، ترش آواز، مہرباں آواز، کرخت آواز، مانوس آواز اور اجنبی آواز کہنا آواز کے مختلف الوان و انداز کو سامنے لاتا ہے چناں چہ مجید امجد کی نظموں میں اسم صفت کا برمحل اور بہ کثرت استعمال ان کی لائنوں اور مصرعوں کو اداے مطلب سے آگے قطعیت کے درجے تک لے جاتا ہے۔ مجید امجد کے کلام سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہمارے جیتے گھروندے ہمارے جلتے جتن
یہ مورچے یہ جیالے سپاہیوں کی صفیں
جلی زمین، سیہ دھول، صدق خوں کی مہک
قدم قدم پہ یہاں مہر و مہ کی سجدہ گہیں

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

اسی تڑختی ہوئی باڑھ میں ہمیں کو ملیں
سنورتی، سجتی، نکھرتی، دلوں کی اقلیمیں (۱۴)
خطہ پاک، ترے نام دل آرا کی قسم
کتنے سچے ہیں، سجیلے ہیں، جیالے ہیں وہ دل
جاگتی، جیتی، زرہ پوش چٹانوں کے وہ دن
جن کے مواج لہو کا سیلاب
تیری سرحد کی طرف بڑھتی ہوئی آگ سے ٹکرایا ہے (۱۵)
وہ دن وہ احساس بے ثباتی
وہ دولت بے زری، وہ اپنے نمود بے سود میں غم لازوال کو ڈھونڈنے کی خوشیاں (۱۶)
مجھ سے روز یہی کہتا ہے، پکی سڑک پر وہ کالا سا داغ، جو کچھ دن پہلے
سرخ لہو کا تھا ایک چھینٹا چکنا، گیلا، چمکیلا چمکیلا
مٹی اس پہ گری اور میلی سی اک پپڑی اس پر سے اتری
اور پھر سیندھوری سا اک خاکہ ابھرا
جواب پکی سڑک پر کالا سا دھبہ ہے
پسی ہوئی بجری میں جذب اور جامد، اَن مٹ
مجھ سے روز یہی کہتا ہے پکی سڑک پر مسلا ہوا وہ داغ لہو کا (۱۷)
اپنی آنکھوں پہ پٹی باندھ کے دیکھو
اپنی اوٹ سے اپنے آپ کو دیکھو
اندھیارے میں سوچو
کس کے ٹھنڈے، مشفق، حکمت والے ہاتھ تھے جن میں
ٹھنڈی، تیز، کٹیلی دھار تھی دکھ کی
چرتی جلد سے گرتی، انگارہ سے بوندیں
یہ اک سانس تو شاید
اس اک رکتی، رستی، سانس کے بعد تو شاید

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

میلی، گیلی، کافوری مٹی کا بچھونا[۱۸]

اسم صفت کا استعمال مصنف کے ذہن میں موجود خیالات کو تصویر سے تصور تک اور تصور سے تصویر تک پہنچانے میں معاونت کرتا ہے یوں مصنف اور قاری کے درمیان میں حائل ابلاغ کے فاصلے کو پاٹ دیتا ہے۔ اس کے موزوں استعمال سے لفظ کے مختلف پہلو روشن ہو جاتے ہیں۔ اسمِ صفت کے استعمال سے مجید امجد کی طرح، ہاپکنز کے اظہارِ بیان میں بھی ایک خاص طرح کی صحت (Accuracy) پیدا ہوگئی ہے۔ جس کی وضاحت کرتے ہوئے J. H. Miller لکھتا ہے:

> ہاپکنز، فطرت کے کسی بھی مظہر کی ندرت اور انفرادیت کو بیان کرنے کے لیے بڑی آسانی کے ساتھ الفاظ کے نئے مرکبات تخلیق کر لیتا ہے۔ ہر چیز کے مزاج کی خصوصیت کا لحاظ کرنا فنی خوبیوں کی شناخت کا پہلا قانون ہے۔ ہاپکنز فطرت میں موجود ہر شے کو ایک منفرد پیٹرن، Texture اور Inner Structure کے طور پر دیکھتا ہے۔[۱۹]

لیکن بیان کی یہ خوبی عام طور پر نظم کی کلیت سے ہم آہنگ نہیں ہوتی اور نظم کے اجزا اپنی اپنی جگہ دلکش اور متاثر کن ہونے کے باوجود تاثر کی وحدت سے محروم رہ جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی شاعری میں Inscape تو پوری شان سے جلوہ گر نظر آتا ہے لیکن Instress کا وجود معدوم ہے۔ لفظوں کی خوش آہنگی سماعت کو تو متاثر کرتی ہے لیکن کسی خاص مفہوم کی ادائیگی سے عاجز نظر آتی ہے۔

اس سلسلے میں ایڈگر ایلن پو کا معاملہ بھی ہاپکنز سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ ایچ کامبس، پو کے بارے میں لکھتا ہے: ''پو، الفاظ کے انتخاب اور ترتیب میں ان کی آوازوں کو بہت زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ Sound for its own sake کا قائل ہے۔''[۲۰]

C. M. Bowra اس تنقید میں اور آگے بڑھ گیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> 'The actual, intelligible story appeals in one way, the musical effect in another.[۲۱]

اگرچہ فکر و اظہار کے درمیان اس خلیج کی وجہ پو کا یہ نظریہ ہے کہ شاعری دماغ کی نہیں روح کی فعالیت کا نام ہے، لیکن اس سے پو کی شاعری پر کیا جانے والا یہ اعتراض ختم نہیں ہوجاتا کہ پو کے نزدیک لفظوں کے معانی سے زیادہ اہمیت ان کی آوازوں کو حاصل ہے۔

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

مجید امجد بھی اگرچہ لفظوں کے برتاو،صوتی تصویروں، بجتے ہوئے قافیوں، کھنکتے ہوئے لفظوں اور Sprung Rhythm کے اعتبار سے سون برن، ہاپکنز اور پو کی قبیل کے شاعر ہیں۔ پو سے تو وہ اس حد تک متاثر رہے کہ ۱۹۶۵ء سے لے کر وفات (۱۹۷۴ء) تک لکھی گئی تقریباً تمام نظمیں Poe کی شہرۂ آفاق نظم *The Raven* جو کہ ایلیٹ کی *Waste Land* کی طرح دنیا میں سب سے زیادہ پڑھی جانے والی نظموں میں سے ایک ہے، کی بحر سے قریبی مماثلت رکھتی ہیں،لیکن یہ امتیاز صرف مجید امجد کو حاصل ہے کہ لفظوں اور مصرعوں کی ساخت کی طرف سے اتنا محتاط ہونے کے باوجود وہ کبھی معنی ومفہوم کی طرف سے غافل نہیں ہوئے جس کا اس قسم کی صنعت گری میں ہر لمحہ اندیشہ رہتا ہے۔ یہ اندیشہ ایسا بے جواز بھی نہیں کیوں کہ لفظ،صوتِ محض اور معنیٰ کے مرکب کا نام ہے۔کوئی اعلیٰ درجے کا تخلیقی فن کار اپنی فکر کے اظہار کے لیے لفظ کو ایک سادہ وحدت کے طور پر منتخب نہیں کرتا کیوں کہ اگر ایسا ہو تو لفظ اشیا کے حقیقی متحرک اور نمو پذیر پہلو کے اظہار کے بجائے ان کے Arbitrary Labels کی حیثیت اختیار کر جائیں لہٰذا تخلیقی فن کار لفظ کے دونوں پہلوؤں (صوتِ محض اور معنیٰ) پر غیر جانبدار ی کے ساتھ علاحدہ علاحدہ غور کرنے کے بعد اس کی موزونیت کا فیصلہ کرتا ہے۔ اس عمل کے دوران، طبائع کے اختلاف کی بنا پر، بعض شاعر صوتِ محض اور لفظوں کی ظاہری ہئیتوں کے ایسے گرویدہ ہو جاتے ہیں کہ معنیٰ کی اہمیت ان کے نزدیک اس سے زیادہ نہیں رہتی کہ:

> Some matter and meaning is essential to it (poetry) but only as an element necessary to support and employ the shape which is contemplated for its own sake. (۲۲)

قدیم اُردو شاعری میں ایسے بہت سے مشہور شعرا کا کلام ملتا ہے جو صناعتِ لفظی کے اعتبار سے عقل کو دنگ کر دینے والا ہے لیکن معانی ومفہوم کے لحاظ سے اُسے اوسط درجے کا بھی نہیں کہا جا سکتا۔ اس لیے کہ لفظوں کی صوتی ہیئت اور ان کے معانی ایک وحدت کا حصہ ہوتے ہوئے بھی دو الگ الگ اجزا کی حیثیت رکھتے ہیں۔کسی ایک جز و پر زیادہ توجہ دینے کے نتیجے میں فن کار لامحالہ دوسرے جز و کی طرف سے غفلت کا مرتکب ہو جاتا ہے۔ لفظوں کی یہ ادھوری معرفت احساسِ توازن نہ رکھنے والے شاعروں کو بہت مہنگی پڑتی ہے کیوں کہ ایلیٹ کے بقول:

> The bad poet dwells partly in a world of objects and partly in a world of words, and he never can get them to fit.(۲۳)

عام بول چال میں لوگ اس لیے کسی الجھن کا شکار نہیں ہوتے کہ بولنے والا لفظ کو معین مفہوم کے ساتھ

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

جملوں کے طے شدہ Patterns میں استعمال کرتا ہے اور سننے والا اس سے وہی مخصوص معنی مراد لیتا ہے جو بولنے والے کے ذہن میں ہوتے ہیں۔ اگر سننے والا مخصوص و معین معانی کے ساتھ ساتھ ان کے صوتی پہلوؤں پر بھی غور کرنا شروع کردے تو یقیناً لفظوں کے Production Time اور ان کا فہم حاصل کرنے (Perception) کا درمیانی وقفہ طویل ہوتے ہوتے عدم ابلاغ کا مسئلہ پیدا کردے گا لیکن مجید امجد، لفظوں کی صوتی ہیئتوں سے اپنے انہماک کے باوجود کہیں بھی قاری کے لیے عدم ابلاغ کا مسئلہ پیدا نہیں ہونے دیتے بل کہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ جہاں کہیں مجید امجد اس نوع کے لفظوں کا شعوری یا غیر شعوری انتخاب کرتے ہیں ان کا اندازِ بیان حیرت انگیز طور پر زیادہ واضح، صاف اور صریح ہوجاتا ہے۔

حواشی

۱۔ وزیر آغا، ''مجید امجد: توازن کی ایک مثال''، مشمولہ ''نظم جدید کی کروٹیں''، (لاہور: میری لائبریری، ۱۹۷۴ء)، طبع اوّل، ص ۹۳

۲۔ ''مجید امجد سے ایک انٹرویو'' از ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا مشمولہ ''گلاب کے پھول'' مرتبہ محمد حیات خاں سیال (لاہور: میری لائبریری، ۱۹۷۸ء)، طبع اول، ص ۳۰

۳۔ ڈیوڈ ڈیکیس (David Daiches)، *Critical Approahes to Literature*، (لندن: لونگ مین، ۱۹۶۵ء)، ص ۲۹۵

۴۔ ایضاً، ص ۲۹۵

۵۔ ٹی ایس ایلیٹ (T. S. Eliot)، *Selected Essays*، (لندن: فیبر اینڈ فیبر، ۱۹۵۱ء)، ص ۳۲۷

۶۔ ایضاً، ص ۳۲۶

۷۔ آئی اے رچرڈ (I. A. Richard)، *Practical Criticism*، (لندن: روٹلیج اینڈ کیگن پال لمیٹڈ، ۱۹۶۰ء)، ص ۲۰۸

۸۔ اے سی سوائن برن (A. C. Swinburne)، *The works of Alernon Charles Swinburne*، (ہرٹفورڈ شائر: ورڈز ورتھ پوئٹری لائبریری، ۱۹۹۵ء)، ص ۲۲۰

۹۔ مجید امجد، ''لوحِ دل''، مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد''، مرتّبہ تاج سعید، (پشاور: مکتبۂ ارژنگ، ۱۹۸۷ء)، ص ۴۹

۱۰۔ آر فروسٹ (R. Frost)، *New Hampshire*، (نیویارک: ہینری ہولٹ اینڈ کمپنی، ۱۹۲۳ء)، ص ۸۷

۱۱۔ یہ ہاپکنز کی اپنی وضع کردہ اصطلاح ہے اور چیمبرز بیسویں صدی ڈکشنری میں بھی اسی کے نام سے منسوب ہے۔

۱۲۔ ایچ ہمفرے اور ایس گراہم (مرتبین)، *The Journals and Papers of Gerald Manley Hopkins*، (لندن: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۵۹ء)، ص ۲۸۹

۱۳۔ ایضاً

۱۴۔ مجید امجد، ''یہ قصہ حاصل جاں ہے''، محولہ بالا، ص ۳۱۸

۱۵۔ مجید امجد، ''خطۂ پاک''، محولہ بالا، ص ۳۱۳

۱۶۔ مجید امجد، ''ہوس''، محولہ بالا، ص ۳۱۹

ISSN: 2519-6332 (Print), ISSN: 2708-1915 (Online)

۱۷۔ مجید امجد، ''ایکسیڈنٹ''، محولہ بالا، ص ۳۳۵

۱۸ مجید امجد، ''اپنی آنکھوں پہ پٹی''، محولہ بالا، ص ۳۳۶

۱۹۔ جے ایچ ملر (J. H. Miller)، *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*، (شکاگو: یونی ورسٹی آف ایلینوئے پریس، ۲۰۰۰ء)

۲۰۔ ایچ کُومبیس (H. Coombes)، *Literature and Criticism*، (الٰہ آباد: کتاب محل پرائیویٹ لمیٹڈ، ۱۹۶۳ء)، ص ۲۵

۲۱۔ سی ایم بورا (C. M. Bowra)، *The Romantic Imagination*، (لندن: اوکسفرڈ یونی ورسٹی، پریس، ۱۹۶۳ء)، ص ۱۹۴

۲۲۔ ایچ ہمفرے اور ایس گراہم (مرتبین)، *The Journals and Papers of Gerald Manley Hopkins*، ص ۱۹

۲۳۔ ٹی ایس ایلیٹ، *Selected Essays*، ص ۳۲۷

مآخذ

۱۔ آغا، وزیر، ''مجید امجد: توازن کی ایک مثال'' مشمولہ ''نظم جدید کی کروٹیں''، لاہور: میری لائبریری، ۱۹۷۴ء، طبع اوّل

۲۔ امجد، مجید، ''لوحِ دل'' مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد''، مرتبہ تاج سعید، پشاور: مکتبۂ ارژنگ، ۱۹۸۷ء

۳۔ ایلیٹ، ٹی ایس (Eliot, T. S.)، *Selected Essays*، لندن: فیبر اینڈ فیبر، ۱۹۵۱ء

۴۔ بورا، سی ایم (Bowra, C. M.)، *The Romantic Imagination*، لندن: اوکسفرڈ یونی ورسٹی، پریس، ۱۹۶۳ء

۵۔ ڈیکیس، ڈیوڈ (Daiches, David)، *Critical Approahes to Literature*، لندن: لونگ مین، ۱۹۶۵ء

۶۔ رچرڈ، آئی اے (Richard, I. A.)، *Practical Criticism*، لندن: روٹلیج اینڈ کیگن پال لمیٹڈ، ۱۹۶۰ء

۷۔ سوائن برن، اے سی (Swinburne, A. C.)، *The works of Alernon Charles Swinburne*، ہرٹفورڈ شائر: ورڈز ورتھ پوئٹری لائبریری، ۱۹۹۵ء

۸۔ فروسٹ، آر (Frost, R.)، *New Hampshire*، نیویارک: ہینری ہولٹ اینڈ کمپنی، ۱۹۲۳ء

۹۔ کُومبیس، ایچ (Coombes, H.)، *Literature and Criticism*، الٰہ آباد: کتاب محل پرائیویٹ لمیٹڈ، ۱۹۶۳ء

۱۰۔ ملر، جے ایچ (Miller, J. H.)، *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*، شکاگو: یونی ورسٹی آف ایلینوئے پریس، ۲۰۰۰ء

۱۱۔ ہمفرے، ایچ اور گراہم، ایس (Humfary, H. & Graham S.) (مرتبین)، *The Journals and Papers of Gerald Manley Hopkins*، لندن: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۵۹ء

انٹرویو

۱۔ ''مجید امجد سے ایک انٹرویو'' از ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا مشمولہ ''گلاب کے پھول'' مرتبہ محمد حیات خاں سیال، لاہور: میری لائبریری، ۱۹۷۸ء، طبع اوّل