بنیاد جلد ۱۲، ۲۰۲۱ء

عمارہ علی*

فنِ ناول نگاری: ماریو برگس یوسا کے تصورات

Abstract:

Art of Novel Writing: Mario Vargas Llosa's Ideas

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa is one of the most eminent literary figures of Latin America from recent past. With eighteen novels to his credit, he has written extensively on other genres (such as drama and short story) as well as on literary criticism. His expertise in both fiction and criticism makes his thoughts on the art of novel writing very important. He has explained modern techniques of a good novel in his book *Cartas a un joven novelista*, first published in Spanish language. It was later translated into English by Natasha Wimmer and into Urdu by Umer Memon. This article focuses on the techniques and factors involved in novel writing, as described by Llosa. These include style, the narrator and narrative space, time, levels of reality, shifts and qualitative leaps, Chinese boxes, the hidden fact, and communicating vessels. His mature critical ideas on the art of novel give a gist of his personal creative experiences.

Keywords: novel, Mario Vargas Llosa, Umer Memon, fiction writing.

خورخے ماریو پیڈرو برگس یوسا (Jorge Mario Pedro Vargas Llosa۔پ:۱۹۳۶ء)[1] کا شمار پچھلی پانچ دہائیوں سے لاطینی امریکہ کے ممتاز ادیبوں میں ہوتا ہے۔ وہ ایک ہمہ جہت شخصیت ہیں اور ایک ادیب، پروفیسر، صحافی اور سیاست دان کی حیثیت سے معروف ہیں۔ ادب کی دنیا میں وہ ناول نگار، ڈراما نگار، مضمون نگار، افسانہ نگار اور ناقد کی شناخت رکھتے ہیں۔

یوسا نے فکشن کی تخلیق کے علاوہ اس کے فن سے متعلق اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار بھی کیا۔ ۱۹۶۷ء میں جادوئی حقیقت نگاری (magic realism) کی تحریک کے سلسلے میں آپ اور گبریل گارشیا مارکیز (Gabriel Garcia Marquez۔ ۱۹۲۷ء-۲۰۱۴ء) نے فنِ فکشن نگاری سے متعلق کئی عوامی مباحث منعقد کروائے[2]۔ یوسا نے کئی ممتاز مغربی فکشن نگاروں کے فکشن کا تنقیدی مطالعہ کیا جن میں گبریل گارشیا مارکیز، گستاؤ فلابیئر (Gustave Flaubert۔۱۸۲۱ء-۱۸۸۰ء)، ژاں پال

سارتر (Jean Paul Sartre۔۱۹۰۵ء-۱۹۸۸ء) اور البرٹ کامیو (Albert Camus۔۱۹۱۳ء-۱۹۶۰ء) شامل ہیں۔ یوسا کے کئی تنقیدی مضامین کا انگریزی میں ترجمہ بھی ہو چکا ہے [۳]۔ بعد ازاں، یوسا نے فکشنی ادب بالخصوص فنِ ناول نگاری کے حوالے سے اپنے تنقیدی تصورات کا اظہار اپنی کتاب *Cartas a un joven novelista* میں کیا جو پہلی دفعہ ۱۹۹۷ء میں ہسپانوی زبان میں شائع ہوئی۔ اس کتاب میں یوسا نے ناول کے اساسی اور جدید فنی و تکنیکی لوازم کو مدلل انداز میں بیان کیا ہے۔ فنِ ناول نگاری کے بارے میں یوسا کے یہ نظریات اس لیے بھی اہمیت کے حامل ہیں کہ وہ خود بھی ایک ناول نگار ہیں۔ انھوں نے اپنے تخلیقی سفر میں کُل اٹھارہ ناول تخلیق کیے؛ ناول نگاری نے انھیں ناول کے فن اور اسرار و رموز سے واقف ہونے کا موقع دیا۔ یوسا کی متذکرہ بالا کتاب کا انگریزی زبان میں ترجمہ ایک امریکی مترجم نتاشا وِمر (Natasha Wimmer۔پ:۱۹۷۳ء) نے *Letters To A Young Novelist* کے عنوان سے کیا [۴]۔ اس کتاب کا اردو ترجمہ معروف مترجم محمد عمر میمن (۱۹۳۹ء۔۲۰۱۸ء) نے نوجوان ناول نگار کے نام خط کے عنوان سے کیا [۵]۔ اس کتاب میں یوسا ایک نوجوان ناول نگار کو فنِ ناول نگاری کے رموز سے آگاہ کرتا ہے۔ نوجوان ناول نگار کے خط اور سوالات اس کتاب میں شامل نہیں، اگرچہ یوسا یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ اصلاً موجود ہیں۔ اس کتاب میں کل بارہ خطوط شامل ہیں۔ ان خطوط میں یوسا نے ناول کے فنی و تکنیکی عناصر مثلاً اسلوب، راوی، بیانیہ مکان، زمان، حقیقت کی سطحیں، انتقالات (shifts)، چینی ڈبے (Chinese boxes)، پوشیدہ حقیقت اور ابلاغی ظروف (communicating vessels) کی تکنیک پر پُر مغز بحث کی ہے۔

''اسلوب'' ناولی ہیئت کا ایک اہم عنصر ہے۔ اس کا تعلق الفاظ یعنی زبان سے ہے۔ اس معاملے میں زبان کا انتخاب اور اس کی درجہ بندی اہمیت کی حامل ہے۔ یوسا کے نزدیک، اسلوب کو کارگر اور موزوں ہونا چاہیے کہ وہ فکشن کو حقیقی زندگی کا التباس عطا کرے۔ ناول کی زبان کی کامیابی کا انحصار داخلی ربط اور ناگزیریت پر ہے۔ داخلی ربط سے مراد یہ ہے کہ ناول کی زبان کو مربوط ہونا چاہیے۔ ناولی کہانی بے ربط ہوسکتی ہے مگر اسے بیان کرنے والی زبان کو بے ربط نہیں ہونا چاہیے۔ ناول کے معتبر ہونے کا انحصار اسلوب کے ساتھ ساتھ بیانیہ تکنیک پر بھی ہوتا ہے۔ ناگزیریت کی وضاحت یوسا مغربی ناول نگاروں فوکنر (William Faulkner۔۱۸۹۷ء-۱۹۶۲ء)، بورخیس (Jorge Luis Borges۔۱۸۹۹ء-۱۹۸۶ء) اور آئی ساک دینیسن (Isak Dinesen۔۱۸۸۵ء-۱۹۶۲ء) کی بابت یوں کرتا ہے:

> ان کے یہاں الفاظ، کردار اور اشیا باہم ایک ناقابلِ تحلیل وحدت بن جاتے ہیں، اجزا کا علاحدہ علاحدہ تصور کرنا ناممکن ہوجاتا ہے۔ جب میں کہتا ہوں کہ کسی بھی تخلیقی نگارش کے لیے ناگزیریت کا حامل ہونا ضروری ہے تو اس سے میرا اشارہ اسلوب اور مظروف کی یہی کامل ہم پیوستگی ہے[۶]۔

گویا ناگزیریت سے مراد اسلوب اور مواد (content) کی مکمل ہم آہنگی ہے یعنی الفاظ اور خیال میں مکمل ارتباط ہونا چاہیے۔ کہانی بیان کرنے کے لیے موزوں ترین الفاظ کا چناؤ کیا جائے، جو قارئین کو یہ تاثر دے کہ اس سے بہتر الفاظ میں کہانی بیان ہی نہیں کی جاسکتی۔ صرف موضوع اور الفاظ ہی نہیں بلکہ کرداروں اور دیگر اجزا میں بھی نامیاتی وحدت ضروری ہے۔ گویا اسلوب، نفسِ موضوع کے ساتھ ڈھلا ہوا اور داخلی تجربے سے مربوط ہونا چاہیے۔ ہر ادیب کا اپنا اسلوب ہوتا ہے، ذاتی اسلوب کی تشکیل سے قوتِ ترغیب پیدا ہوتی ہے۔ اگر اسلوب مستعار ہو تو تخلیق میں اثر انگیزی پیدا نہیں ہوتی۔ بیان اور طرزِ بیان میں ہم آہنگی اور اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے موزوں ترین الفاظ کے انتخاب ہی میں اسلوب کی اثر انگیزی کا راز ہے۔

''راوی اور مکان'' کی حیثیت ناولی وضع (structure) کے ستونوں میں سے ایک اہم ستون کی سی ہے اور ناول کی تنظیم میں یہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ناولی کہانی میں راوی وہ فکشنی کردار ہے جو ناول کی کہانی کو بیان کرتا ہے اور یہ ناول نگار کا تخلیق کردہ ہوتا ہے۔ ہنری جیمس (Henry James۔ ۱۸۴۳ء-۱۹۱۶ء) کے مطابق، ناول کی کہانی بیان کرنے کے لیے ناول نگار کو ایک باشعور اور زیرک کردار کی ضرورت ہوتی ہے جو تماشائی کی حیثیت سے واقعات کا معروضی طور پر مشاہدہ کرے، انھیں بیان کرے۔ اسی کے نقطۂ نظر سے کہانی میں قطعیت و واقعیت ممکن ہے[۷]۔ یوسا اس بات پر زور دیتا ہے کہ راوی اور مصنف دو الگ الگ ہستیاں ہیں۔ کہانی کا راوی لفظوں کا بنا ہوا ہوتا ہے۔ نتیجتاً وہ صرف کہانی کے بیانیے تک ہی محدود ہوتا ہے، اصل زندگی میں اس کا وجود کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ راوی سب سے اہم فکشنی کردار ہے جس پر ناول کی باقی ہر چیز کا انحصار ہوتا ہے۔ اسی کی حرکات وسکنات ناول کے دیگر کرداروں کی حقیقت کا قائل کراتی ہیں اور راوی ہی کہانی کا اندرونی ارتباط قائم کرتا ہے۔ یوسا کے نزدیک، عمومی طور پر راوی کی تین اقسام ہیں: راوی کردار، ہمہ دان راوی، گول مول/مبہم راوی۔ ناول میں مختلف نقطہ ہائے نظر (یعنی زمانی، مکانی اور سطح حقیقت) کا تعلق بنیادی طور پر راوی سے ہے یعنی یہ راوی کی نسبت سے بیان کیے جاتے ہیں۔

ناول میں راوی کے مکان اور بیانیے کے مکان کے درمیان تعلق مکانی نقطۂ نظر (spatial point of view) کہلاتا ہے۔ ناول میں راوی کا تعین اسمِ ضمیر (میں، تم، وہ) سے کیا جا سکتا ہے، صرفی ضمیر کے استعمال سے پتہ چلتا ہے کہ راوی کہانی کے مکان کی نسبت سے کس مقام پر فائز ہے۔ مکانی نقطۂ نظر سے راوی کے تین امکانات ہو سکتے ہیں:

۱۔ راوی کردار: یہ راوی کہانی کے اندر کا ہی کوئی کردار ہوتا ہے اور دیگر کرداروں سے معاملہ کرتا ہے۔ راوی کردار، ضمیر واحد متکلم ''میں'' کی حیثیت سے کہانی بیان کرتا ہے (ضمیر جمع متکلم ''ہم'' کا استعمال شاذ ہی ہوتا ہے)، ایسے نقطۂ نظر سے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان متوارد/ایک ہی ہوتا ہے۔ راوی کردار، ناولی تفاعلات کے بارے میں ایک حد تک ہی جان سکتا ہے۔ حاضر راوی کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے کہ اس کردار سے فکشن میں واقعیت کا التباس بہ آسانی پیدا ہوتا ہے، مصنف کی ذات پسِ پردہ ہوتی ہے اور اکثر یہ مرتب کا روپ اختیار کر لیتا ہے[۸]۔ عبدالسلام نے ناول کے بیانیہ اسالیب میں راوی کردار کی حدود پر اظہارِ خیال کیا ہے کہ وہ صرف وہی باتیں بیان کر سکتا ہے جس کا اسے خود علم ہو یا کسی اور ذریعے سے معلوم ہوں۔ قصے سے اس کا جذباتی تعلق بھی ہوتا ہے۔ قارئین ناولی تفاعلات کو اس کی جذباتی نگاہوں سے دیکھتے ہیں اور یوں انھیں کرداروں سے قربت کا احساس ہوتا ہے[۹]۔ گویا ناولی معاملات کے بارے میں راوی کردار کی معلومات محدود ہوتی ہیں۔

۲۔ ہمہ دان راوی: یہ خدائی صفت راوی ہوتا ہے جو ہر چیز سے واقفیت رکھتا ہے۔ اس قسم کا راوی خارجی نقطۂ نظر سے عمل کو بیان کرتا ہے۔ یہ ضمیر غائب ''وہ'' کے ذریعے روایت کرتا ہے اور کہانی کے بیانیہ مکان سے باہر، مختلف اور الگ مقام پر کہیں بھی فائز ہوسکتا ہے۔ ناول میں ہمہ دان راوی کی معروضیت کو برقرار رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ راوی غیر جانبدار ہو، ناولی کہانی میں مخل نہ ہو یعنی کہانی بیان کرتے ہوئے اپنے افکار و خیالات، جذبات و احساسات اور اعتقادات کی ترجمانی اور وضاحت سے گریز کرے۔ ایک ہمہ دان راوی کی مداخلتیں سارے ناولی نظام کو تہس نہس کر دیتی ہیں اور بالواسطہ طور پر ناول کی قوتِ ترغیب کو گھٹاتی ہیں۔ جدید ناولوں میں ہمہ دان راوی غیر مرئی یا کم از کم محتاط صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔

۳۔ مبہم راوی: وہ راوی ہے جو واضح نہ ہو اور ضمیر مخاطب ''تم'' میں پوشیدہ ہو۔ جو اپنی حیلہ بازی کے بل بوتے پر قاری سے اپنی شناخت مخفی رکھے ہو۔ یہ ہمہ دان راوی بھی ہوسکتا ہے اور راوی کردار بھی، جو کہانی کو بیانیہ مکان کے اندر

سے بھی بیان کر سکتا ہے اور باہر سے بھی۔ لیکن یہ راوی ایک شعور بھی ہو سکتا ہے جو خود کلامی کا انداز اختیار کرے۔ وہ ناول جن میں ضمیر مخاطب والے راوی کا استعمال کیا گیا ہو، ان کا تعین داخلی شہادت سے ہی ممکن ہے۔ راوی کی یہ قسم جدید ناول کی پیداوار ہے اور زمانہ قریب ہی میں معرضِ وجود میں آئی ہے۔

اکثر ناولوں میں ایک سے زائد راوی ہوتے ہیں۔ ہنری جیمس نے اس حوالے سے لکھا ہے کہ اگر ناول میں واحد راوی ہو تو کہانی اسی کے واحد نقطہ نگاہ (single point of view) سے بیان ہوتی ہے اور اگر ایک سے زائد راوی ہوں تو اس صورت میں کثیر نقطہ نگاہ (multiple point of view) ہوتا ہے[۱۰]۔

اکثر ناولوں میں راوی کردار سے ہمہ دان راوی کی تبدیلی یا اس کے برعکس معاملہ ہوتا ہے۔ ناولوں میں مکانی انتقال کی ایک صورت متکلم کی تبدیلی سے بھی واقع ہوتی ہے جب کرداروں کے درمیان مکالمہ غیر رسمی طور پر ادا ہو۔ ناولوں میں راوی کے نقطۂ نظر کے اعتبار سے تبدیلیاں صرف عمومی طریقے اور طویل دورانیے کی ہی نہیں ہوتیں بلکہ یہ تیز رفتار اور مختصر بھی ہو سکتی ہیں۔ ناولوں میں نقطۂ نظر کی تبدیلیاں اگر برمحل ہوں تو یہ ناول کی گہرائی، لطافت اور قوتِ ترغیب میں اضافے کا باعث بنتی ہیں اور حقیقت کا تاثر ابھارتی ہیں لیکن اگر معاملہ اس کے برعکس ہو تو ان کی صناعی عیاں ہو جاتی ہے جو ناول کی خودمختاری اور خود کفالتی کے تاثر کو مسمار کرتی ہے۔ ناول نگار، راوی کی تخلیق میں مکمل طور پر آزاد ہوتا ہے تاہم وہ جس بھی نقطۂ نظر کا انتخاب کرے، اس کے لیے چند شرائط کی پاسداری لازم ہے۔ ناول نگار کا تخلیق کیا ہوا راوی جس قدر مکانی نقطۂ نظر کی عائد کردہ شرائط کی پاسداری کرتا ہے، اسی قدر ناول کی قوتِ تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے اور بیانیہ حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ محمد عمر میمن نے محمد حمید شاہد سے اپنے ایک خط میں راوی کے متعلق کہا ہے کہ ایک اچھا ناول نگار، راوی کے آزاد ہونے کا التباس پیدا کرتا ہے اور اس کے ناول نگار کے زیرِ اثر ہونے کو ظاہر نہیں ہونے دیتا"۔

''زمان/وقت'' ناول کی بیانیہ ہیئت کا اہم عنصر وقت ہے جو کہانی کی قوتِ ترغیب کو جِلا بخشنے میں اتنا ہی معاون ہوتا ہے جتنا کہ مکانی نقطۂ نظر۔ ناولی وقت، ایک ہیئتی وقت ہوتا ہے۔ یہ ناول نگار کا وضع کردہ ہوتا ہے اور اس کی تعمیر لفظوں سے ہوتی ہے۔ فکشنی بیانیہ اپنا الگ وقت تخلیق کرتا ہے جو حقیقی وقت سے مختلف ہوتا ہے۔ عبدالسلام نے ناول میں وقت کے نظام پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ناولی وقت ناول نگار کی منشا اور اس کے وضع کردہ قانون کے تحت ہوتا ہے۔ اس کی رفتار متعین نہیں ہوتی بلکہ اس کا حسبِ ضرورت گھٹانا یا بڑھانا ناول نگار کے اختیار میں ہوتا ہے۔ اس حوالے سے انھوں نے

مزید لکھا ہے کہ ہر ناول نگار کا اپنا نظام ہوتا ہے جس کا تعلق بڑی حد تک اس کے عہد کے تقاضوں اور اس کی سوچ سے ہوتا ہے [۱۲]۔ یوسا وقت کو بہت واضح طور پر دو اقسام میں تقسیم کرتا ہے: سلسلہ وار وقت اور نفسیاتی وقت۔

سلسلہ وار وقت، ایک تسلسل میں بہنے والا وقت ہے جو انسان کی پیدائش سے لے کر وفات تک کے عرصے کو محیط ہوتا ہے اور اپنا معروضی وجود رکھتا ہے۔ عبدالسلام نے فنِ ناول نگاری میں لکھا ہے کہ حقیقی زندگی میں ہمارا جس وقت سے واسطہ پڑتا ہے وہ اپنی مقررہ رفتار سے گزرتا ہے اور انسان سے متاثر نہیں ہوتا لیکن انسان کے تجربات، خیالات اور جذبات کی رفتار اس کی رفتار سے مختلف ہوتی ہے [۱۳]۔ اس کے برعکس نفسیاتی وقت، موضوعی وقت ہے جس کا ہمیں ادراک ہوتا ہے جیسے خوشی، غم، انتظار اور تکلیف کا وقت۔ اس کی شکل ہماری زندگی میں بہت مختلف ہوتی ہے۔ یوسا کے مطابق، ناولی وقت نفسیاتی وقت ہوتا ہے، یہ یکساں رفتار سے نہیں گزرتا۔ خوشی کے لمحات میں یہ متناہی اور محدود معلوم ہوتا ہے اور تیزی سے گزر جاتا ہے۔ اس کے برخلاف، غم، تکلیف اور انتظار کی کیفیت میں یہ لا متناہی اور سست رفتار معلوم ہوتا ہے اور سلسلے وار وقت کو نظر انداز کرتے ہوئے قاری کو اپنے بیتنے کا گہرا شعور دیتا ہے [۱۴]۔ عبدالسلام نے لکھا ہے کہ زمان کی رفتار بڑھنے اور سست ہونے کا تعلق واقعات سے ہے۔ اگر ناول نگار واقعہ پر واقعہ بیان کرتا چلا جائے تو زمان کی رفتار بڑھ جاتی ہے اور اگر واقعات میں کمی کر دی جائے اور انھیں گہرائی کے ساتھ پیش کیا جائے تو زمان کی رفتار سست ہوجاتی ہے [۱۵]۔

ناولی وقت کی شناخت کے لیے ضروری ہے کہ زیرِ مطالعہ ناول کے زمانی نقطۂ نظر کو دریافت کیا جائے یعنی یہ دیکھا جائے کہ راوی کس زمانے میں ہے اور کہانی کس زمانی صیغے میں بیان کی جا رہی ہے۔ ناولی وقت کی وضع کے تعین میں زندہ اور مردہ وقت کا بھی اہم کردار ہوتا ہے اور یہ تمام فکشنی بیانیوں میں مشترک ہوتا ہے۔ وہ وقت جس میں واقعات کا ارتکاز زیادہ سے زیادہ ہو، زندہ وقت کہلاتا ہے۔ ہر کہانی میں ایسے لمحات بڑے جان دار طریقے سے، قاری پر، پوری طرح عیاں ہوتے ہیں اور اس کی تمام تر توجہ اپنی طرف مرتکز کرا لیتے ہیں۔ توانائی سے بھرپور اور غیر معمولی اہمیت کے حامل یہ لمحات اور واقعات ''خصوصی گرہیں یا نقطے'' کہلاتے ہیں اور زندہ وقت کے زمرے میں آتے ہیں۔ یہ قصے کی نوعیت کو بدلنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور کہانی میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ مردہ/عبوری وقت وہ دورانیہ ہے جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں ناکام رہتا ہے لیکن یہ بھی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اس وقت میں پیش کیا گیا مواد بھی معلوماتی اور ضروری ہوتا ہے اور بھرتی کا کام دیتا ہے۔ اسی عبوری وقت کے بل بوتے پر ناول نگار کرداروں اور واقعات کے انسلاک کا کام لیتا ہے اور ناول میں تشریح و توضیح کی جگہ بناتا ہے۔

زمانی نقطۂ نظر: بقول یوسا، ''زمانی نقطۂ نظر وہ تعلق ہے جو تمام ناولوں میں اس وقت کے درمیان جس میں راوی موجود ہوتا ہے اور جو بیان کیا جارہا ہے اس کے وقت کے درمیان ہوتا ہے[۱۶]۔'' مختصراً یہ کہ راوی کے زمان اور بیانیہ زمان کے درمیان تعلق زمانی نقطۂ نظر کہلاتا ہے۔ زمانی نقطۂ نظر کے شعور کے بغیر ناول نگار اسے برت نہیں سکتا۔ ای ایم فارسٹر (Edward Morgan Forster۔۱۸۷۹ء-۱۹۷۰ء) کے مطابق ناول کی کہانی وقت کی مناسبت سے ترتیب دیے ہوئے واقعات کا بیان ہے[۱۷]۔ لہٰذا ناول نگار کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ ناول کی منصوبہ بندی کرتے ہوئے وقت کے وجود کا منکر ہو۔ ناول نگار کو وقت کے لامتناہی سلسلے کو اپنی گرفت میں لینا چاہیے بہ صورتِ دیگر ناول گنجلک اور غیر دانش مندانہ ہوگا[۱۸]۔ یوسا کے مطابق، زمان کی نسبت سے راوی کے درج ذیل امکانات ہو سکتے ہیں:

۱۔ راوی کا زمان اور بیانیہ زمان ایک ہی ہو، راوی حال کے صیغے میں کہانی بیان کرے۔

۲۔ راوی خود ماضی میں ہو اور حال و مستقبل کے واقعات کو بیان کرے۔

۳۔ راوی خود حال یا مستقبل میں ہو اور ان واقعات کا بیان کرے جو ماضی میں واقع ہو چکے ہوں۔

کہانی صرف ایک زمانی نقطۂ نظر سے بیان نہیں کی جا سکتی۔ ناول میں عموماً ایک ہی نقطۂ نظر غالب ہوتا ہے مگر زمانی صیغوں کی تبدیلیوں کے ذریعے راوی ایک زمانی نقطۂ نظر سے دوسرے کی طرف جست بھرتا ہے۔ زمانی انتقالات موزوں ہوں تو ناول میں وسعت، گنجانی، پیچیدگی، تنوع اور گہرائی کا اضافہ کرتے ہیں۔

یوسا کے مطابق فکشن دراصل سطحوں کی محدود تعداد ہی کو استعمال میں لاتا ہے۔ بہت واضح طور پر ان کی تقسیم ''حقیقت پسند'' اور ''فنتاسی'' میں کی جاسکتی ہے۔ حقیقی/حقیقت پسند سے مراد وہ تمام اشخاص، اشیا اور واقعات ہیں جن کو پہچانا جا سکے اور کائنات کی بابت اپنے تجربے سے ان کا ادراک اور نوعیت کا تعین کیا جا سکے۔ باقی ہر چیز فنتاسی کے زمرے میں آتی ہے۔ حقیقت پسندانہ فکشن مختلف سطحوں کو محیط ہوتا ہے یعنی خارجی، مادی، داخلی اور موضوعی، حسی، بصری، اعمال و اطوار کی سطح وغیرہ۔ جب کہ غیر حقیقی/فنتاسی کا تصور سطحوں کے ایک پورے سلسلے کا احاطہ کرتا ہے یعنی طلسمی، معجزاتی، علامتی، تمثیلی، قدیم روایات پر مبنی اور اساطیری وغیرہ۔ اساطیر مخصوص مذہبی یا فلسفیانہ اعتقادات کے حوالے سے حقیقیت کی تعبیر کرتی ہیں؛ تخیلی اور فنتاسی نوعیت کے ساتھ ساتھ ایک معروضی تاریخی پہلو بھی رکھتی ہیں۔ یوسا اس اہم نکتے کی طرف توجہ مبذول کراتا ہے کہ حقیقی اور غیر حقیقی/فنتاسی نقطۂ نظر کے درمیان تعلق ایک طرح کی بنیادی تفریق ہے جو فنتاسی صنف کا طرۂ امتیاز ہے اور

دو مختلف سطحوں/ دنیاؤں (حقیقی اور فنتاسی) کا امتزاج کہانی کو تنوع، لامتناہیت اور ابہام کی طرف لے جاتا ہے، جس کی بہ دولت کہانی کی کئی تعبیریں ممکن ہوسکتی ہیں۔

سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر دراصل، راوی اور بیانیہ کی سطحِ حقیقت کے درمیان تعلق ہے۔ یوسا اس کی وضاحت یوں کرتا ہے:

> سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر وہ تعلق ہے جو حقیقت کی سطح یا پلین جس پر راوی ناول کو بیان کرنے کے واسطے خود کو فائز کرتا ہے اور حقیقت کی وہ سطح جس پر کہانی وقوع پذیر ہوتی ہے، کے درمیان ہوتا ہے[19]۔

یوسا کے مطابق ایک اچھے ناول نگار کی خلاقانہ صلاحیت کا انحصار اس بات پر ہوتا ہے کہ اس نے سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر کو کس طرح برتا ہے۔ ناول میں راوی اور کہانی کی سطحیں بھی مختلف ہوسکتی ہیں۔ زمانی اور مکانی نقطۂ نظر ہی کی طرح سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر کا تعین بالواسطہ فکشن کی نوعیت کے تعین میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

ناول میں مکانی، زمانی اور سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر میں ہم آہنگی ناول کے اندرونی ربط کا باعث ہوتی ہے۔ اگر چہ یہ تینوں ایک دوسرے سے آزاد اور مختلف ہوتے ہیں مگر ان کی حدود اکثر غیر واضح ہوتی ہیں۔ قاری کا ہیئت و تکنیک کو بھول کر ناول کے سحر میں کھو جانا ناول نگار کی فنی و تکنیکی مہارت کا ثبوت ہوتا ہے۔ ''منتقلی'' سے مراد وہ تبدیلی ہے جو ناول میں بیان کردہ نقطۂ نظر میں سے کسی ایک میں واقع ہو۔ وہ منتقلی جو بیانیے کے وجود یعنی قصے کی نوعیت کو بدل کر رکھ دے، ''کیفی زقند'' کہلاتا ہے۔ منتقلی تین طرح کی ہوسکتی ہے: مکانی منتقلی، زمانی منتقلی، سطحِ حقیقت کی منتقلی۔

اکثر ناولوں میں متعدد راوی ہوتے ہیں، خصوصاً بیسویں صدی کے ناولوں میں۔ بعض ناولوں میں راوی کردار بھی ایک سے زائد ہوتے ہیں۔ ناول میں ہر مرتبہ جب کبھی کہانی کا مکانی تناظر بدلتا ہے، راوی کے بدلنے سے ضمیر بھی بدلتی ہے تو ایک مکانی منتقلی واقع ہوتی ہے۔ مثلاً راوی کردار سے ہمہ دان راوی کی تبدیلی یا اس کے برعکس۔ بعض ناولوں میں یہ منتقلیاں کثرت سے واقع ہوتی ہیں اور بعض میں نایاب ہوتی ہیں۔ کسی کہانی میں منتقلیوں کے کارآمد ہونے یا نہ ہونے کا تعین صرف آخری نتیجے سے ہی ہوتا ہے کہ آیا یہ کہانی کی قوتِ ترغیب کو بڑھاتی ہیں یا گھٹاتی ہیں۔ مکانی منتقلیاں کارگر ہوں تو کہانی میں تنوع اور ہمہ گیریت کا عنصر پیدا کرتی ہیں اور اسے وسعت سے ہم کنار کرتی ہیں۔

وقت میں راوی کا طرزِ عمل ہی کہانی کو ماضی، حال اور مستقبل میں منکشف کراتا ہے۔ مکانی منتقلی کے مقابلے

میں، ناول کے زمانی نقطۂ نظر میں تبدیلی (یعنی ماضی سے حال یا حال سے مستقبل کی تبدیلی) ذرا کم ہی واقع ہوتی ہے۔ زمانی نقطۂ نظر کا استعمال اگر مہارت سے ہو تو یہ کہانی کو زمانی اعتبار سے خود مکتفی ہونے کا تاثر دیتا ہے۔

بیانیے کی معروضی حقیقی سطح کی فنتاسی سطح میں تبدیلی، سطحِ حقیقت کی منتقلی کہلاتی ہے۔ سطحِ حقیقت کی منتقلی ادیبوں کو ناولی مواد کی تنظیم اور درجہ بندی کا موقع فراہم کرتی ہے۔ زمانی اور مکانی منتقلیوں کے مقابلے میں سطحِ حقیقت کی منتقلی کے امکانات قدرے زیادہ ہوتے ہیں کیوں کہ حقیقت کی بے شمار سطحیں موجود ہیں۔ ہر عہد کے ادیبوں نے اس تکنیک کا استعمال کیا ہے۔

منتقلیوں کا تعین دو طرح سے ہوتا ہے: اول، ناول میں بیان کردہ نقطۂ ہائے نظر (مکانی، زمانی اور سطحِ حقیقت) سے اور دوم، مرکزی یا ضمنی کردار سے۔ منتقلیاں اور زقندیں کہانی کی اساس کو مکمل طور پر نہیں بدلتیں۔ ناولوں میں ان کا کردار اور نوعیت بہت اہم ہوتی ہے کیوں کہ بیانیے کی ہر چیز ان غیر معمولی تبدیلیوں سے متاثر ہوتی ہے۔ یہ کسی کہانی میں گہرائی، پُر اسراریت، ابہام یا کثیر الجہتی کا تاثر ابھار سکتی ہیں اور اس کے برعکس صورت حال بھی پیدا کر سکتی ہیں۔ منتقلیاں کسی چیز کی نشان دہی نہیں کرتیں نہ ہی کسی امر کی ضمانت دیتی ہیں البتہ قوتِ ترغیب کے اعتبار سے ان کے کارآمد ہونے یا نہ ہونے کا انحصار راوی کے مخصوص طریقۂ استعمال پر ہے۔ اگر منتقلیاں کارگر ہوں تو ناول کی قوتِ ترغیب کو تقویت بخشتی ہیں بہ صورتِ دیگر نتیجہ انتشار میں نکلتا ہے۔

''چینی ڈبے'' وہ تکنیک ہے جس میں بیانیہ منتقلیوں (زمانی، مکانی اور سطحِ حقیقت) کے ذریعے کہانیوں کے اندر کہانیوں کو داخل کیا جاتا ہے۔ اس طریقۂ کار میں ہر کہانی ایک ضمنی یا ذیلی کہانی رکھتی ہے اور تمام کہانیاں ایک دوسرے کے ساتھ باہم منسلک ہوتی ہیں اس طرح کہ ہر کہانی اور نتیجتاً کہانیوں کا پورا سلسلہ اثر انگیز ہو جاتا ہے۔ معاصر مغربی نقاد اور ناول نگار میلان کنڈیرا (Milan Kundera۔پ:۱۹۲۹ء) نے اسی تکنیک کو ''جداگانہ قصوں کو کل میں داخل کرنے'' کا طریقہ کہا ہے[۲۰]۔ یوسا نے چینی ڈبوں کی تکنیک کی ذیل میں چند اور تکنیکیں (کولاژ اور متوازی) بھی بیان کی ہیں۔

۱۔ کولاژ: وہ طریقۂ کار جس میں ہر کہانی اپنی آزاد حیثیت رکھتی ہے اور جس کہانی کے تابع / زیرِ اثر ہوتی ہے اس پر موضوعاتی یا نفسیاتی حوالے سے اثر انداز نہیں ہوتی، کولاژ کہلاتا ہے۔

۲۔ متوازی: وہ تکنیک جس میں الگ کہانیاں ایک ساتھ ایک ہی وقت میں آگے بڑھتی ہیں۔ ان الگ کہانیوں میں

کوئی مشترک ربط ہوتا ہے۔ میلان کنڈیرا نے متوازی تکنیک کے لیے ہم وقتی (simultaneity) کی اصطلاح استعمال کی ہے جس میں دو قصے بیک وقت ساتھ ساتھ آگے بڑھتے اور منکشف ہوتے ہیں[۲۱]۔

اکثر ناولوں میں چینی ڈبوں والی تکنیک ہم وقتی منتقلیوں (زمانی، مکانی، سطحِ حقیقت) کا نتیجہ ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں، وہ کہانیاں جن میں بیانیہ مکان اور راوی کا مکان متوارد/ ایک ہی ہو، ان کو بیان کرنے کے لیے چینی ڈبوں کا طریقہ ہی استعمال ہوتا ہے۔ اگر چہ یہ تکنیک میکانکی انداز میں برتی جاتی ہے لیکن اگر راوی سلیقے سے اس کا استعمال کرے تو یہ پرانی اور عام ہونے کے باوجود نئے پن کا احساس دیتی ہے اور ناول میں اسرار، ابہام، پیچیدگی یا تجسس و تعجب کے اضافے کے ساتھ اس کی قوتِ ترغیب کو بھی پُر مایہ کرتی ہے۔

''پوشیدہ حقیقت'' کی تکنیک جس میں راوی کہانی میں سب کچھ بیان نہیں کرتا بلکہ کہانی کے مرکزی واقعے یا بعض معلوماتی حصوں کو حذف کر دیتا ہے۔ یوسا اس بات پر زور دیتا ہے کہ پوشیدہ حقیقت کا استعمال کوئی من مانا عمل نہیں ہونا چاہیے؛ ضروری ہے کہ بعض حصوں کی غیر موجودگی کہانی کے ظاہری حصے پر اثر انداز ہو اور قاری کے تجسس، تخیل اور توقعات کو ابھارے۔ راوی کی معنی خیز خاموشی قاری کو عاجز کر دے کہ وہ اپنی قیاس آرائیوں اور مفروضوں سے حذف شدہ حصوں کو پُر کرے۔ اس تکنیک کے ذریعے راوی کہانی کو جان دار بناتے ہیں اور اسے قوتِ ترغیب سے مالا مال کرتے ہیں۔ اس طریق کار کے حوالے سے سہیل بخاری نے ناول نگاری میں لکھا ہے کہ اس کائنات میں ناول نگار کا لاتعداد واقعات و تجربات سے سابقہ پڑتا ہے لیکن وہ ان میں سے صرف چند ہی سے استفادہ کرتا ہے اور باقی کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ اس انتخاب میں اس کا مخصوص نقطۂ نظر بھی معاون ہوتا ہے[۲۲]۔ لیکن یوسا اس تکنیک کو گہرائی میں دیکھتا ہے اور مزید وضاحت کرتا ہے کہ مخفی حقائق دو طرح کے ہوتے ہیں:

۱۔ محذوفی ترتیبی (Elliptical) وہ اساسی حقیقتیں ہیں جو پوشیدہ ہوتی ہیں اور جنھیں ہمیشہ کے لیے ناول سے حذف کر دیا جاتا ہے۔

۲۔ ترتیبی ردوبدل (Anastrophic) وہ حقیقتیں ہیں جو محض عارضی طور پر پوشیدہ ہوتی ہیں یا عارضی طور پر کہیں اور بسا دی جاتی ہیں۔ ترتیبی ردوبدل سے فراہم کردہ معلومات ناولی کہانی میں منتشر ہوتی ہیں، قاری ان معلومات کے ذریعے واقعات کو صحیح زمانی ترتیب سے جوڑ لیتا ہے۔

ناول نگار، کہانی کی ساری تفصیلات بیان نہیں کرتا بلکہ وہ مختلف اجزا یعنی اشارات، کنایات اور تلازمات (تاریخی، تہذیبی و ثقافتی) کا استعمال کرتا ہے جو بلیغ حقائق کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ناول میں مخفی معلومات کی اپنی فعالیت ہوتی ہے، بیانیہ متن کی تشکیل میں ان کا اہم کردار ہوتا ہے۔ معلومات کا حذف کرنا یا ردوبدل کہانی پر اثر انداز ہوتا ہے اور یہ پلاٹ میں ارتعاشات اور مختلف نقطہ ہائے نظر پیدا کرتا ہے۔ اسی بیانیہ تکنیک کی بہ دولت ہر ناول ایک مخصوص ہیئت اختیار کرتا ہے۔ اگر کوئی ناول نگار چند حقائق کو مخفی نہیں رکھتا تو ایسی کہانی کا نہ کوئی آغاز ہوگا اور نہ ہی انجام بلکہ ناول محض تمام کہانیوں کے انسلاک کی ایک کاوش بن کر رہ جائے گا۔

ناول کے بارے میں یوسا کے بیان کردہ جدید عناصر فن اور تکنیک سے متعلقہ ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناول میں ''فکر کے اظہار'' کے حوالے سے یوسا کچھ نہیں کہتا لیکن حقیقتاً ایسا نہیں؛ پوشیدہ حقیقت کا بہ غور مطالعہ کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ فنِ حذف سے فراہم کردہ معلومات کے ذریعے ہی ناول کی فکر مرتب ہوتی ہے اور اسی تکنیک کے سہارے ناول نگار ناول کی فکری جہت کو پیش کرتا ہے۔ میلان کنڈیرا نے ''پوشیدہ حقیقت'' کی تکنیک کو ہی فنِ حذف کہا ہے۔ اس کے نزدیک ناول میں نہ ختم ہونے والی طوالت سے بچنے کے لیے ضروری ہے کہ فنِ حذف اور اختصار و ایجاز کو اپنایا جائے [۲۳]۔

''ابلاغی ظروف'' (communicating vessels) دو یا دو سے زیادہ وارداتوں کے درمیان ابلاغ ہے، جو مختلف وقتوں، مقامات یا حقیقت کی مختلف سطحوں پر وقوع پذیر ہوں۔ یہ ایک طرح کا ترسیلی اور ہم ربطی نظام ہے جس میں مختلف وارداتیں/اجزا نہ صرف مواد کا تبادلہ کرتے ہیں بلکہ ان کے درمیان ایک طرح کا تفاعلی تعلق بھی ہوتا ہے جو وارداتوں میں وحدت کا باعث بنتا ہے۔ یہ اندرونی مخفی نظام اس وقت اثر انگیز ہوتا ہے جب ایک واردات کا جوہر اس کے اجزا سے کچھ زیادہ ہو۔ مترجم عمر میمن نے کم یونی کیٹنگ وے سلز (متفاعل وارداتوں کا نظام) کی تعریف یوں کی ہے:

> دو یا زائد وارداتیں جو مختلف وقتوں اور مختلف مقامات یا حقیقت کی مختلف سطحوں پر رونما ہوں لیکن جنھیں راوی نے یوں پرو دیا ہو کہ ان کی قربت یا امتزاج ان سے ایک دوسرے میں ردوبدل کراتا ہو، اور ہر ایک کو، منجملہ دیگر صفات کے، ایک مختلف معنی، لہجہ، یا علامتی قدر (کیفیت) دیتا ہو جو اگر یہ فرداً فرداً روایت کی گئی ہوتیں تو حاصل نہ ہوتے۔ [۲۴]

ڈاکٹر نجیبہ عارف کے نزدیک فکشن میں اس تکنیک کے استعمال سے کثیر الجہتی اور دبازت کا عنصر پیدا کرنا مقصود ہوتا ہے [۲۵]۔ اسی تکنیک کے لیے میلان کنڈیرا نے ناولی ''کاؤنٹر پوائنٹ'' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ کنڈیرا نے اس کے

دو لوازمات بیان کیے ہیں؛ مختلف اجزا کی مساوات اور کُل کا ناقابلِ تقسیم ہونا۔ ناولی کاؤنٹر پوائنٹ میں کوئی جُز دوسرے سے الگ ہو کر بامعنی نہیں رہتا، ہر جُز دوسرے جُز پر روشنی ڈالتا ہے اور اس کی وضاحت بھی کرتا ہے، نتیجتاً سب اجزا کی وحدت ایک ہی موضوع پر ارتکاز کرتی ہے[۲۶]۔ یہ تکنیک مختلف ناولی واقعات میں وحدت اور انضمام کا باعث ہوتی ہے اور کثیر الجہتی کا تاثر ابھارتی ہے۔

یوسا کی دانست میں متذکرہ بالا فنی حربوں کے ہنر مندانہ استعمال سے ناول میں قوتِ ترغیب پیدا ہوتی ہے جو قارئین کو ان کی اصل حقیقی دنیا سے نکال کر اپنی فکشنی دنیا میں محو کر لیتی ہے اور ان ہی لوازمات کی بنا پر ناول نگار فکشن میں حقیقت کا التباس پیدا کرتا ہے۔ آخر میں یوسا نے اس بات کا بھی ذکر کیا ہے کہ متن/ادب پارہ ایک ناقابلِ انفصال مربوط کُل ہوتا ہے۔ اسے جُز کے بجائے کُل کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے۔ نقاد صرف تفہیم و تجزیے اور تشریح و توضیح کی غرض سے ادب پارے کی تحلیل کرتے ہیں ورنہ ایک ادب پارے کے مختلف اجزا کو الگ کرنا ممکن نہیں۔ یوسا کے نزدیک اعلیٰ فکشن میں ہمیشہ کوئی نہ کوئی ایسا عنصر یا بُعد شامل ہوتا ہے جو عقلی تنقیدی تجزیے کی گرفت میں نہیں آتا۔ اردو میں ناول کی تفہیم و تنقید کے لیے فنِ ناول نگاری کا پرانا اور روایتی طریقہ ہی مستعمل رہا جس کے تحت ناول کے جائزے میں قصہ، پلاٹ، کردارنگاری اور اسلوبِ بیاں کو ہی پیشِ نظر رکھا گیا۔ عہدِ حاضر میں ہر لحظہ تبدیلی کے ساتھ ناول کی تفہیم و تنقید کے نئے اصول وضوابط سے آگاہی بھی ضروری ہے۔ اس سلسلے میں معاصر مغربی نقاد ماریو برگس یوسا کے بیان کردہ جدید فنی و تکنیکی اصول وضوابط سے رہ نمائی لی جاسکتی ہے۔ یوسا کا تصورِ فنِ ناول نگاری روایتی اور جدید تنقید میں اہم اضافہ ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ: ۱۹۹۲ء) پی ایچ ڈی سکالر، شعبۂ اردو، بین الاقوامی اردو یونی ورسٹی، اسلام آباد۔

۱۔ ماریو برگس یوسا کی ولادت جنوبی پیرو (Peru) کے چھوٹے سے شہر آرے کیپا (Arequipa) میں ۲۸ مارچ ۱۹۳۶ء کو ہوئی۔ یوسا ابھی بچہ ہی تھا کہ اس کے والدین نے علیحدگی اختیار کر لی۔ آرے کیپا میں ایک برس رہنے کے بعد وہ اپنی ماں اور نانا کے ساتھ بولیویا (Bolivia) کے شہر کوچاباما (Cochabamba) منتقل ہو گیا۔ یہیں اس کا بچپن گزرا اور یہیں سے اس نے ابتدائی تعلیم حاصل کی۔ یوسا نے نوعمری میں نظمیں لکھنے کا آغاز کیا۔ سولہ سال کی عمر میں گریجویشن سے قبل ہی اس نے مقامی اخبارات کے لیے صحافت شروع کر دی۔ ۱۹۵۲ء میں اس کا پہلا کھیل شائع ہوا۔ ۱۹۵۳ء میں اس نے نیشنل یونی ورسٹی آف سین مارکوس، لیما سے قانون اور ادب کی تعلیم حاصل کی۔ بعد ازاں، اسی دانش گاہ سے یوسا کو سپین میں پڑھنے کے لیے سکالرشپ ملا۔ یوسا اپنے عہد کے نمائندہ ادیبوں میں سے ہیں، ان کے ادبی کارناموں کی فہرست طویل ہے اور اسی بنا پر انھیں متعدد انعامات اور عالمی اعزازات سے نوازا گیا ہے جن میں ۲۰۱۰ء میں دیا جانے والا نوبیل پرائز بھی شامل ہے۔ کہانی کار کی حیثیت سے یوسا نے اپنے تخلیقی سفر میں کئی افسانوی مجموعوں کے علاوہ اٹھارہ ناول بھی تخلیق کیے۔ یوسا کے مشہور ناولوں میں *La ciudad y los perros* (سورما کا زمانہ، ۱۹۶۳ء)؛ *La Casa Verde* (سبز مکان، ۱۹۶۵ء)؛ *Conversación en La catedral* (گرجے میں مکالمہ، ۱۹۶۹ء) اور *La guerra del fin del mundo* (دنیا کے خاتمے کی جنگ، ۱۹۹۱ء) شامل ہیں۔ ناول کے فن سے متعلق اپنے خیالات کا جامع اظہار ہسپانوی زبان میں لکھی گئی کتاب *Cartas a un joven novelista* میں کیا۔ ادبی لگاؤ کے علاوہ یوسا کو سیاست اور صحافت سے بھی دلچسپی رہی۔

بہ حوالہ محمد عمر میمن، فنِ فکشن نگاری، جلد دوم (کراچی: مکتبۂ دانیال، ۲۰۱۶ء)، ۴۰-۴۱۔

۲۔ میری جوزفین ڈائمنڈ [Marie Josephine Diamond] (مرتب)، *Encyclopedia Of World Writers 19th And 20th Centuries* (نئی دہلی: ویوا بکس پرائیویٹ لمیٹڈ، ۲۰۰۵ء)، ۴۱۴۔

۳۔ دائرۃ المعارف بریٹانیکا، ''Mario Vargas Llosa''، مشمولہ *Encyclopedia Britannica*، ۱۴ اپریل ۲۰۲۱ء، https://www.britannica.com/biography/Mario-Vargas-Llosa (۱۹ مئی ۲۰۲۰ء)۔

۴۔ ماریو برگس یوسا [Mario Vargas Llosa]، *Letters to a Young Novelist*، مترجم نتاشا وِمر [Natasha Wimmer] (نیویارک: پیکاڈور، ۲۰۰۳ء)۔

۵۔ ماریو برگس یوسا [Mario Vargas Llosa]، نوجوان ناول نگار کے نام خط، مترجم محمد عمر میمن (کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۶ء)۔

۶۔ ایضاً، ۴۰۔

۷۔ محمد یٰسین، ناول کا فن اور نظریہ (لاہور: دارالنوادر، ۲۰۱۳ء)، ۶۰۔

۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں (کراچی: شہرزاد پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)، ۵۶۔

۹۔ عبدالسلام، ''اردو ناول کے بیانیہ اسالیب''، مشمولہ فنِ ناول نگاری (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۹۹ء)، ۳۵۔

۱۰۔ محمد یٰسین، ناول کا فن اور نظریہ، ۶۱۔

۱۱۔ محمد حمید شاہد/محمد عمر میمن، کہانی اور یوسا سے معاملہ (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۱ء)، ۵۹۔

۱۲۔ عبدالسلام، ''اردو ناول کے بیانیہ اسالیب''، مشمولہ فنِ ناول نگاری (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۹۹ء)، ۱۵۰۔

۱۳۔ ایضاً، ۱۴۹۔

۱۴۔ یوسا نے اس کی وضاحت یوں کی ہے:

This time passes quickly when we are enjoying ourselves and when we are immersed in overwhelmingly intense, absorbing or distracting experiences. On the other hand, it drags and seems infinite—the seconds like minutes, the minutes like hours—when we are waiting or suffering and our circumstances (loneliness, a long vigil, catastrophe, a wait for something that may or may not happen) give us a sharp awareness of the passing of the time, which, precisely because we desire it to speed up, seems to sputter, slow and stop.

بہ حوالہ ماریو برگس یوسا [Mario Vargas Llosa]، *Letters to A Young Novelist*، ۳۹۔

۱۵۔ عبدالسلام، ''اردو ناول کے بیانیہ اسالیب''، ۳۹۔

۱۶۔ ماریو برگس یوسا [Mario Vargas Llosa]، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ۶۵۔

زمانی نقطۂ نظر کی انگریزی میں وضاحت یوں ہے:

The temporal point of view is the relationship that exists in all novels between the time the narrator inhabits and the time of what is being narrated.

بہ حوالہ ماریو برگس یوسا [Mario Vargas Llosa]، *Letters to A Young Novelist*، ۴۰۔

۱۷۔ ای ایم فارسٹر [E. M. Forster]، ناول کا فن، مترجم ابوالکلام قاسمی (علی گڑھ: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۲ء)، ۲۱۔

۱۸۔ ایضاً، ۲۰۔

۱۹۔ ماریو برگس یوسا [Mario Vargas Llosa]، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ۷۵۔

انگریزی میں اس کی وضاحت یوں ہے:

Point of view in terms of level of reality is the relationship between the level, or plane of reality on which the narrator situates himself to narrate the novel and the plane of reality on which the story takes place.

ماریو برگس یوسا [Mario Vargas Llosa]، *Letters to A Young Novelist*، ۴۷۔

۲۰۔ میلان کنڈیرا [Milan Kundera]، ناول کا فن، مترجم محمد عمر میمن (کراچی: شہرزاد پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء)، ۹۱۔

۲۱۔ ایضاً، ۹۱۔

۲۲۔ سہیل بخاری، اردو ناول کی تنقید و تاریخ (لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۶۶ء)، ۱۵۔

۲۳۔ میلان کنڈیرا [Milan Kundera]، ناول کا فن، ۸۹۔

۲۴۔ ماریو برگس یوسا [Mario Vargas Llosa]، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ۱۲۱۔

۲۵۔ نجیبہ عارف، ''تنقید اور تخلیق کی کتھا—نوجوان ناول نگار کے نام خطوط''، مشمولہ بنیاد، جلد دوم، شمارہ ۱ (لاہور: گرمانی مرکز زبان و ادب، ۲۰۱۱ء)، ۳۳۵۔

۲۶ میلان کنڈیرا [Milan Kundera]، ناول کا فن، ۹۲۔

Bibliography

Abd al-Salam. "Urdu Nāvel kē Bayāniya Asālīb." In *Fan-i Nāvel Nigārī*. Karachi: Urdu Academy Sindh, 1999.

Arif, Najiba. "Tanqīd aur Takhlīq kī Kaṯẖā—Naujavān Nāvel Nigār kē Nām Khaṯūṯ." *Bunyād* 2, no. 1. Lahore: Gurmani Centre for Languages and Literature (2011).

Bukhari, Sohail. *Urdū Nāvel kī Tanqīd-o-Tārīkh*. Lahore: Maktaba Meri Library, 1966.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Mario Vargas Llosa." *Encyclopedia Britannica*. April 14, 2021. https://www.britannica.com/biography/Mario-Vargas-Llosa. Accessed May 19, 2020.

Diamond, Marie Josephine. *Encyclopedia Of World Writers 19th And 20th Centuries*. New Delhi: Viva Books Private Limited, 2005.

Faruqi, Shamsur Rahman. *Afsānē kī Himāyat mēṅ*. Karachi: Shehrzad Publications, 2004.

Forster, E.M. *Nāvel kā Fan*. Translated by Abul Kalam Qasmi. Aligarh: Educational Publishing House, 1992.

Kundera, Milan. *Nāvel kā Fan*. Translated by Muhammad Umar Memon. Karachi: Shehrzād Publications, 2013.

Llosa, Mario Vargas. *Letters to A Young Novelist*. Translated by Muhammad Umer Memon. Karachi: Shehrzād Publications, 2010.

Llosa, Mario Vargas. *Letters to a Young Novelist*. Translated by Natasha Wimmer. New York: Picador, 2003.

Shahid, Muhammad Hamid/Memon, Muhammad Umar. *Kahānī aur Yūsā sē Muʿāmla*. Faisalabad: Misal Publishers, 2011.

Yasin, Muhammad. *Nāvel kā Fan aur Naẓarīa*. Lahore: Dar al-Nawadir, 2013.