ਮੰਚਮੁਖ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਸਦੀ (1909-2008)

ਆਤਮਜੀਤ

1

ਸਮੁੱਚੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚੋਂ 9 ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨੀ ਅਤੇ ਕੇਵਲ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਬਾਦ ਦੇ ਪੂਰੇ ਸੱਠ ਸਾਲ ਦੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨਾ ਸੁਥੈਨ ਕਾਰਜ ਨਹੀਂ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਕਈ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ, ਵਿਚਾਰ, ਪ੍ਰਭਾਵ, ਥੀਏਟਰੀ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੁਮਾਇਆਂ ਤੌਰ ਤੇ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ। ਲਗਪਗ ਪੌਣੀ ਸਦੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸ਼ੀਸ਼ਾ ਤਿਆਰ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਚੋਣਕਾਰ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਸੁਭਾਵਕ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਸਵਾਲ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਸਮੇਂ ਨੇ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਦਾ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਇਤਿਹਾਸ ਸਿਰਜਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ, ਰਾਜਸੀ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕ ਕੋਣਾਂ ਤੋਂ ਸਮੇਂ ਨੇ ਕਈ ਕਰਵਟਾਂ ਬਦਲੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਹੁੰਗਾਰਾ ਭਰਿਆ । ਇਸ ਵਿੱਚ ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਡੇਢ ਦਰਜਨ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦਾ ਮੁਹਰੀ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇੱਕ ਹੋਰ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨੇ ਵਿਸ਼ਵ ਭਰ ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਹੇ ਨਾਟ-ਤਜਰਬਿਆਂ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨਾਲ ਇੱਕ ਡੂੰਘਾ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਇਆ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਢਾਲਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਜੋ ਕਿ ਅਕਸਰ ਸਾਰਥਕ ਰਹੀ।

ਇਸ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਵਿੱਚ ਅਸੀਂ ਕੇਵਲ ਵੱਡ-ਅਕਾਰੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਸਥਾਨ ਦੇ ਰਹੇ ਹਾਂ, ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵੱਡ-ਅਕਾਰੀ ਅਤੇ ਲਘੁ-ਅਕਾਰੀ ਦੋਵੇਂ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਬਲਬੂਤੇ ਅੱਗੇ ਵਧਿਆ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ ਕਿ ਹਥਲੇ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਉਪਰੋਕਤ ਪੈਰੇ ਵਿੱਚ ਦਰਸਾਈ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸਮੁੱਚੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪਾਠਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆ ਸਕੀਏ। ਆਪਣੀਆਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਪ੍ਰਤੱਖ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਅਜਿਹਾ ਯਤਨ ਕਦੇ ਵੀ ਆਦਰਸ਼ਕ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਪਰ ਸਾਡਾ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨਾਲ ਪਾਠਕ ਨਾ ਕੇਵਲ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਕੁਝ ਪ੍ਰਮੁਖ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜ ਸਕਣਗੇ ਬਲਕਿ ਇਸ ਪੂਰੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ-ਰਾਜਸੀ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਨੇੜਿਉਂ ਲੰਘਦਿਆਂ ਉਹਨਾਂ ਕੁਝ ਰੁਝਾਨਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਵੀ ਆਉਣਗੇ ਜਿਹੜੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਅਪਣਾਏ। ਇਹ ਦਾਵਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਕਿ ਸ਼ਾਮਿਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਸਰਵੋਤਮ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹੋ ਉਹਨਾਂ ਦੀਆਂ ਬਿਹਤਰੀਨ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹਨ। ਪਰ ਇਹ ਜ਼ਰੂਰ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਉਪਰੰਤ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਸਮਾਜ ਦੀ ਤੋਰ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਅਤੇ ਉਸ ਨਾਲ ਤੁਰਨ ਲਈ ਇਹਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪਾਠ ਵੀ ਬਹੁਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

ਭਾਵੇਂ ਅਸੀਂ ਇਸ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਵਿੱਚ ਮੁਲਕ ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਬਾਦ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰ ਰਹੇ ਹਾਂ, ਪਰ ਸਾਡੇ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਪੂਰਵਲੇ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣਾ ਵੀ ਲਾਹੇਵੰਦਾ ਅਤੇ ਰੋਚਕ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਦਾ ਸਾਰਾ ਇਤਿਹਾਸ ਕੇਵਲ ਇੱਕ ਸਦੀ ਮਾਤਰ ਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਬਹੁਤ ਪੱਛੜ ਕੇ ਪ੍ਰਫੁੱਲਤ ਹੋਇਆ। ਵਿਸ਼ਵ ਦੀਆਂ ਮਹਾਨ ਨਾਟ-

ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਬਹੁਤ ਪੁਰਾਤਨ ਅਤੇ ਡੂੰਘੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਵਾਲੀਆਂ ਹਨ। ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਮਹਾਨ ਨਾਟ-ਲੇਖਕ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਆਪਣੀਆਂ ਨਾਟ-ਕਿਰਤਾਂ ਲਿਖ ਚੁੱਕੇ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਟੱਕਰ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਵੀ ਪੰਜ ਸੌ ਸਾਲ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸਮਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੋ ਗੁਜ਼ਰਿਆ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਸਾਹਿਤ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਇੱਕ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਪੁਰਾਣਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਕਈ ਮਹਾਨ ਕਵੀ ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ (1564-1616) ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਉੱਤਮ ਰਚਨਾਵਾਂ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ। ਬਾਬਾ ਫ਼ਰੀਦ (1173-1266) ਉਸ ਤੋਂ ਵੀ ਦੋ ਸਦੀਆਂ ਪਹਿਲਾਂ ਲਿਖ ਚੁੱਕੇ ਸਨ। ਪਰ ਅਸੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਬਹੁਤ ਪੱਛੜੇ ਹੋਏ ਹਾਂ। ਦਰਅਸਲ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਆਪਣੇ ਮੁਲਕ ਦੇ ਨਾਟਕ/ਥੀਏਟਰ ਪਾਸੋਂ ਨਹੀਂ ਲਈ। ਸਾਡੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦਾ ਮੂਲ ਸੋਮਾਂ ਪੱਛਮੀ ਲੋਕ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਸਾਹਿਤ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਕੁਝ ਅੰਸ਼ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ ਅਤੇ ਛੋਟੇ ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੋਣ ਦੇ ਪੁਖਤਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਵੀ ਹਨ ਪਰ ਉਹ ਵੰਨਗੀਆਂ ਅਕਾਰ ਵਿੱਚ ਇੰਨੀਆਂ ਛੋਟੀਆਂ ਅਤੇ ਮਿਆਰ ਵਿੱਚ ਇੰਨੀਆਂ ਸੀਮਿਤ ਸਨ ਕਿ ਇੱਕ ਵਸੀਹ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਜਣਨ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਸਨ। ਲੋਕ-ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਇਹ ਰੂਪ ਅਤੇ ਅਵਸਥਾ ਭੂਗੋਲਿਕ, ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਅਤੇ ਰਾਜਸੀ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਨੂੰ ਆਪਣੀਆਂ ਜੁਗਰਾਫ਼ਿਆਈ ਅਤੇ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਸਥਿਤੀਆਂ ਕਾਰਨ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਲੰਘਣਾ ਪਿਆ ਉਹ ਨਾਟਕ ਜਾਂ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਪੱਛਮੀ ਭੁਜਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਉੱਤੇ ਹੁੰਦੇ ਸਾਰੇ ਹਮਲਿਆਂ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਸਾਹਮਣਾ ਵੀ ਪੰਜਾਬ ਕਰਦਾ ਸੀ।

ਭਾਵੇਂ ਕਲਾ ਲਈ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਾਲੀ ਕਲਾ ਲਈ, ਤਣਾਵ ਇੱਕ ਚੰਗੀ ਹਾਲਤ ਮੰਨੀ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਪਰ ਆਪਣੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਵਾਸਤੇ ਉਹ ਇੱਕ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਵਿਹਲ ਅਤੇ ਮਾਹੌਲ ਦੀ ਮੰਗ ਵੀ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਪੰਜਾਬ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਵੇਂ ਹੀ ਪਹਿਲਾਂ ਮੁਸਲਿਮ ਧਰਮ ਅਤੇ ਬਾਦ ਵਿੱਚ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵਧਣ ਨਾਲ ਕਲਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮੋਹਰੀ ਹੋਣ ਦਾ ਮੌਕਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲਿਆ। ਜਿੱਥੇ ਭਾਰਤ ਦੇ ਦੂਜੇ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਧਰਮ-ਸਥਾਨਾਂ ਉੱਤੇ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਫੁਲਿੱਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਸੀ, ਉੱਥੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਇਹ ਦੋ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਧਰਮ ਸਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਸਤੋਂ ਦੂਰੀ ਬਣਾ ਕੇ ਵਿਚਰਦੇ ਰਹੇ; ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੇ 19ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤ ਤੱਕ ਇਸ ਕਲਾ ਰੂਪ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਜਾਂ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਨਹੀਂ ਬਣਾਇਆ। ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਦਾ ਬਾਦ ਵਿੱਚ ਸਾਨੂੰ ਕੁਝ ਲਾਭ ਵੀ ਮਿਲਿਆ ਪਰ ਇਸਦੇ ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਇੱਥੇ ਸਿਰਫ਼ ਬਾਹਰਲੇ ਰਾਜਾਂ ਦੀਆਂ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀਆਂ ਆਪਣੇ ਕਸਬੀ ਗੇੜੇ ਲਾਉਂਦੀਆਂ ਅਤੇ ਪੈਸਾ ਕਮਾ ਕੇ ਚਲੀਆ ਜਾਂਦੀਆਂ। ਪਰ ਜਿੱਥੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਹਿੰਦੂ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਅਮੀਰ ਵੰਨਗੀ ਰਾਮਲੀਲ੍ਹਾ ਨਾਲ ਲਗਾਤਾਰ ਜੁੜੇ ਰਹੇ ਉੱਥੇ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਛੋਟੀਆਂ ਜਾਤੀਆਂ ਦੇ ਉਹ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਜੋਤ ਜਗਾਈ ਰੱਖਣ ‘ਚ ਕਾਮਯਾਬ ਹੋਏ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਾਸਤੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਰੋਟੀ-ਰੋਜ਼ੀ ਦਾ ਸਾਧਨ ਸੀ। ਉਹ ਬੜੇ ਸਹੁਨਰੇ ਕਲਾਕਾਰ ਸਨ ਪਰ ਸਮਾਜਕ ਪੌੜੀ ਦੇ ਨੀਵੇਂ ਡੰਡਿਆਂ ਉੱਤੇ ਬੈਠੇ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਦੂਜਿਆਂ ਵਾਸਤੇ ਕਲਾਤਮਕ ਪਗਡੰਡੀ ਨਹੀਂ ਸਿਰਜ ਸਕੇ। ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਸਰਪ੍ਰਸਤ ਤਥਾ-ਕਥਿਤ ਅਮੀਰ ਅਤੇ ਉੱਚੀਆਂ ਜ਼ਾਤਾਂ ਦੇ ਲੋਕ ਸਨ। ਇਹੀ ਕਹਿਣਾ ਉਚਿਤ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਵੱਡੇ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦੀ ਅਧੀਨਗੀ ਵਿੱਚ ਇਹਨਾਂ ਛੋਟੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਮਰਨ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਅਤੇ ਇਵਜ਼ ਵਿੱਚ ਛੋਟੇ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਰੋਜ਼ੀ-ਰੋਟੀ ਨੂੰ ਕਮਾਉਣ ਦੇ ਦਬਾਅ ਹੇਠ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਦੀਪ ਨੂੰ ਜਗਦਿਆਂ ਰੱਖਿਆ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁਢ ਕਿਸ ਰਚਨਾ ਨਾਲ ਬੱਝਾ, ਇਹ ਇੱਕ ਅਣਸੁਲਝਿਆ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਇਤਿਹਾਸਕਾਰਾਂ ਦੇ ਇਸ ਬਾਰੇ ਅੱਡ ਅੱਡ ਮਤ ਹਨ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਸਵਾਲ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕਿਵੇਂ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ? ਪਹਿਲਾਂ ਪਹਿਲ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤੇ ਗਏ; ਕੁਝ ਅਜਿਹੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਪਰ ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਉਹ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਹਨ; ਕੁਝ ਨਾਟਕਨੁਮਾ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵੀ ਹਨ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਕਿਰਤਾਂ ਵੀ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਤਾਂ ਹਨ ਪਰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਾ ਕਦੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਖੇਡਿਆ ਗਿਆ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਭਵਿੱਖ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦੀ ਬਹੁਤੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੈ। ਪਰ ਇੱਕ ਗੱਲ ਤੈਅ ਹੈ ਕਿ ਮੁਢਲਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਰੰਗ-ਰੂਪ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਵਿੱਚ ਲਗਾਤਾਰ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਤਜਰਬੇ ਕਰਦਾ ਰਿਹਾ। 19ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਆਈ ਸੀ ਨੰਦਾ (1892-1966) ਦੀ ਆਮਦ ਤੱਕ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਅਨੁਵਾਦ ਅਤੇ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟ-ਲੇਖਨ ਦੀਆਂ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਕੀਤੀਆਂ। ਇਹ ਅਨੁਵਾਦ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੋਹਾਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸਨ। ਮੂਲ ਲੇਖਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਲਗਪਗ ਇੱਕ ਦਰਜਨ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਰੁਚੀ ਦਿਖਾਈ ਪਰੰਤੂ ਇਹਨਾਂ ਲਿਖਤਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਰੂਪਾਂ ਵਾਸਤੇ ਪੂਰੀ ਪ੍ਰਤਿਬੱਧਤਾ ਜਾਂ ਉਸ ਦੀ ਪੂਰਨ ਚੇਤਨਾ ਨਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਬਹੁਤੇ ਲੇਖਕ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਲਈ ਅਰਪਿਤ ਹੋਣ ਦੀ ਬਜਾਇ ਪਾਰਟ-ਟਾਈਮ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਨ। ਅਜਿਹੇ ਮੁਢਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟ-ਅਨੁਵਾਦਕਾਂ ਵਿੱਚ ਗਿਆਨੀ ਦਿੱਤ ਸਿੰਘ, ਡਾ. ਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਐਸ ਐਸ ਬਚਿੱਤ, ਮਖਮੂਰ ਚੰਦ, ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ ਵੈਦ, ਅਰੂੜ ਸਿੰਘ ਤਾਇਬ, ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ ਬੈਰਿਸਟਰ, ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ ਨਾਰੰਗ ਅਤੇ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ।

ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ (1878-1931) ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਮੌਲਿਕ ਮੰਚਮੁਖ ਨਾਟਕ **ਚੰਦਰ ਹਰੀ** 1909 ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਹੁੰਗਾਰੇ ਵਜੋਂ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ (1872-1957) ਨੇ **ਰਾਜਾ ਲੱਖਦਾਤਾ ਸਿੰਘ** (1910) ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। **ਰਾਜਾ ਲਖਦਾਤਾ ਸਿੰਘ** ਇੱਕ ਸਾਧਾਰਨ ਨਾਟਕ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਅਸਾਧਾਰਨ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਮਹੱਤਵ ਵਾਲੀ ਰਚਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਇਕ ਇੱਕ ਸਿੱਖ ਰਾਜਾ ਹੈ ਜੋ ਸੁਪਨੇ ਵਿੱਚ ਦੇਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸਦੇ ਰਾਜ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਧਰਮ ਗਿਰਾਵਟ ਵੱਲ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰਚਨਾ ਕਾਲ ਅਤੇ ਉਸ ਕਾਲ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਨੂੰ ਦੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਸਿੱਖ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਉਸ ਸਮੇਂ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਦੇ ਨਿਘਾਰ ਦੀ ਬਹੁਤ ਚਿੰਤਾ ਸੀ। ਇਸ ਸਾਰੇ ਪਿਛੋਕੜ ਨੂੰ ਜਾਣਨ ਲਈ ਸਥਿੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸਾਗਰ ਦੀ ਪੁਸਤਕ **ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ** (1998) ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਸਾਡੀ ਰਾਏ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ **ਰਾਜਾ ਲੱਖਦਾਤਾ ਸਿੰਘ** ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰੋਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨੇ ਸਿੱਖਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਸਾਰ ਨਾਲ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਠੀਕ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਜੋੜ ਦਿੱਤਾ। ਇਹ ਕਾਰਜ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਸਨ ਕਰ ਸਕਦੇ। ਬਲਕਿ ਜੇਕਰ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਇਹ ਨਾਟਕ ਨਾ ਲਿਖਦਾ ਤਾਂ ਸ਼ਾਇਦ ਸਿੱਖਾਂ ਦੀ ਸੋਚ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਉਸ ਸਮੇਂ ਇੱਕ ਪ੍ਰਵਾਨਯਗ ਕਲਾ-ਰੂਪ ਨਾ ਬਣਦਾ। ਭਾਵੇਂ ਗਿਆਨੀ ਦਿੱਤ ਸਿੰਘ ਨੇ 1886 ਵਿੱਚ ਖੇਮ ਸਿੰਘ ਬੇਦੀ ਉੱਤੇ ਇੱਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਕੇ ਦੇਹਧਾਰੀ ਗੁਰੂ ਸੰਬੰਧੀ ਇੱਕ ਬਹਿਸ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਸੀ ਪਰ ਉਹ ਰਚਨਾ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਵਾਸਤੇ ਰੋਲ ਮਾਡਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਬਣ ਸਕਦੀ ਅਤੇ ਸਿੱਖ ਜਗਤ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜੋੜ ਸਕਦੀ; ਹਾਲਾਂਕਿ ਗਿਆਨੀ ਜੀ ਦਾ ਸਿੱਖਾਂ ਵਿੱਚ ਉਦੋਂ ਬਹੁਤ ਆਦਰਯੋਗ ਅਤੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਥਾਨ ਸੀ। ਇੱਕ ਤਾਂ ਇਸ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਮੰਚ ਨਾਲ ਕੋਈ ਵਾਹ-ਵਾਸਤਾ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਦੂਸਰੇ ਇਹ ਰਚਨਾ ਮੁਕੱਦਮੇਬਾਜ਼ੀ ਦੀ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋ ਗਈ। ਖੇਮ ਸਿੰਘ ਬੇਦੀ ਨੇ ਦਿੱਤ ਸਿੰਘ ਉੱਤੇ ਮੁਕੱਦਮਾ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਜੱਜ ਨੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਇਕਵੰਜਾ ਰੁਪਏ ਦਾ ਜੁਰਮਾਨਾ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ

ਧਿਆਨ ਮੰਗਦੀ ਹੈ ਕਿ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ **ਚੰਦਰ ਹਰੀ** ਨੂੰ ਇੱਕ ਅਸ਼ਲੀਲ ਰਚਨਾ ਕਹਿ ਕੇ ਸਿੱਖਾਂ ਦੀ ਇੱਕ ਜਥੇਬੰਦੀ ਵੱਲੋਂ ਜਨਤਕ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਾੜ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਅਜਿਹੇ ਸਮੇਂ **ਰਾਜਾ ਲੱਖਦਾਤਾ ਸਿੰਘ** ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਜਾਣਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਬਾਦ ਵਿੱਚ ਸੈਕੂਲਰ ਨਾਟਕ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪਛਾਣ ਬਣੇ ਪਰ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨੇ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿਚਾਲੇ ਚੱਲ ਰਹੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਕਸ਼ਮਕਸ਼ ਨੂੰ ਕੋਈ ਬੁਰਾ ਮੋੜ ਮੁੜਨ ਤੋਂ ਬਚਾ ਲਿਆ।

ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ **ਚੰਦਰ ਹਰਿ** ਨੂੰ **ਕਰਤੂਤਾਂ ਦੀ ਲੜੀ** ਦਾ ਨਾਂ ਵੀ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਇਹ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਮੰਚੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਲਿਖਿਆ। ਡਾਕਟਰ ਸਬਿੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸਾਗਰ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੀ ਦੇਣ ਨੂੰ ਇੱਕ ਹੋਰ ਪੱਖੋਂ ਉਭਾਰਦਿਆਂ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ **ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ** ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਤੱਥਾਂ ਦੇ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਂਦਿਆਂ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ "ਸਿੱਖਾਂ ਵੱਲੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਲਈ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਕੰਮ ਦੀ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਨਿਖੇਧੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ, ਪਰ ਉਹ ਸਿੰਘ ਸਭਾ ਵਰਗੀਆਂ ਧਾਰਮਿਕ ਸੁਧਾਰ ਵਾਲੀਆਂ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਦੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਦੇ ਫ਼ਿਰਕੂ ਨਤੀਜਿਆਂ ਤੋਂ ਬਾਖ਼ਬਰ ਜ਼ਰੂਰ ਸਨ। ਦਰਅਸਲ 20ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿੱਚ ਇਹਨਾਂ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਫ਼ਿਰਕੂ ਰਾਜਨੀਤੀ ਉਭਰਨੀ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਗਈ ਸੀ। ਹਰ ਸਮੱਸਿਆ ਬਾਰੇ ਕਈ ਵਾਰ ਫ਼ਿਰਕੂ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਉਭਰਦਾ ਸੀ……ਇਸ ਫ਼ਿਰਕੂ ਹਾਲਤ ਵਿੱਚ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਵੱਲੋਂ ਸਿੰਘ ਸਭਾ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰਨਾ ਸਾਹਿਤ ਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਬਾਰੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਸੈਕੂਲਰ ਪਹੁੰਚ ਦਾ ਸੂਚਕ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਇਹ ਨਾਟਕ ਵਾਰਿਸ ਸ਼ਾਹ ਨੂੰ ਸਮਰਪਿਤ ਹੈ।" ਸਾਗਰ **ਚੰਦਰ ਹਰੀ** ਨਾਟਕ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦਿਆਂ ਆਖਦਾ ਹੈ ਕਿ "ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦੋ ਗੱਲਾਂ ਧਿਆਨ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਹਿਲੀ, ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨੈਤਿਕਤਾ ਉੱਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਦੂਜੀ, ਇਸ ਵਿੱਚ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਤੱਤ ਬਹੁਤ ਹੈ।" ਸਾਗਰ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚਲੀ ਨੈਤਿਕਤਾ ਮੱਧ ਵਰਗ ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਮੁਹਾਂਦਰੇ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਦੇ ਮੰਤਵ ਨਾਲ ਲਿਆਂਦੀ ਗਈ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਚਾਰ ਕਿੰਨਾ ਵੀ ਨੇਕ ਕਿਉਂ ਨਾ ਹੋਵੇ, ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਾਠ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਹਾਮੀ ਨਹੀਂ ਭਰਦਾ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖੀ ਇੱਕ ਅਭਦਰ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਖੁਲ੍ਹੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਕਾਮ ਉਕਸਾਊ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਭਰੀ ਪਈ ਹੈ। ਨਿਸਚੈ ਹੀ ਇਸ ਉੱਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਮੱਧਕਾਲੀ ਕਿੱਸਾ-ਕਾਵਿ ਦਾ ਅਸਰ ਵੀ ਪ੍ਰਤੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਅੱਜ ਤੋਂ 100 ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਇਸ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਛਾਪ ਦੀਆਂ ਕਾਪੀਆਂ ਨੂੰ ਸਾੜਨ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਇਸ ਅੰਦਰਲੀ ਕਾਮੁਕਤਾ ਹੈ, ਨਾ ਕਿ ਸੈਕੂਲਰਿਜ਼ਮ; ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿਚੋਂ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਨਾ ਨੈਤਿਕਤਾ ਲੱਭੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਸੈਕੂਲਰਿਜ਼ਮ। ਨੈਤਿਕਤਾ ਦਾ ਪਲੇਥਣ ਲਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਵਿਚਲਾ ਸੈਕੂਲਰਿਜ਼ਮ ਸਿਰਫ਼ ਇਹਨਾਂ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਸੰਪਰਦਾਇਕ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਵਿਉਂਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਜਿਸਦਾ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮੁੱਖ ਕਾਰਜ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਬੜੇ ਤਿੱਖੇ ਰੰਗਾਂ ਵਾਲੀਆਂ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਪਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਬਾਰ ਬਾਰ ਕਪੜੇ ਬਦਲ ਕੇ ਆਉਂਦੇ ਸਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵੀ ਬਹੁਤੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਵਾਲੇ ਨਹੀਂ ਸਨ ਹੁੰਦੇ। ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਗਾਣਿਆਂ ਵਾਂਗ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤਿੰਨ ਦਰਜਨ ਤੋਂ ਵੱਧ ਗੀਤ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅਗਾਂਹ ਨਹੀਂ ਤੋਰਦੇ, ਬੱਸ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਹੀ ਉਭਾਰਦੇ ਸਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਕਾਸ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੈ।

ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਮਨੋਰੰਜਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਸਦਕਾ ਇਸ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਹੱਦ ਤੱਕ ਮੰਚਮੁਖਤਾ ਜ਼ਰੂਰ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਰਚਨਾ ਵਿਚਲਾ ਕਾਮੁਕ ਤੱਤ ਇਸ ਕਦਰ ਭਾਰੂ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚੋ ਨੈਤਿਕਤਾ ਦਾ ਕੋਈ ਕਲਾਤਮਕ ਰੂਪ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਲਿਖਣ-ਕਾਲ ਤੋਂ 100 ਸਾਲ ਬਾਦ ਅੱਜ ਦੇ ਤਥਾ- ਕਥਿਤ ਗਲੋਬਲ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਹੀਂ ਖੇਡਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਸਾਨੂੰ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਕਾਮੁਕਤਾ ਦੀ ਸਫ਼ਾਈ ਲਈ ਜਿਹੜੇ ਸ਼ਬਦ ਲਿਖੇ ਹਨ, ਉਹ ਰਚਨਾ ਦੇ ਅੰਦਰਲੇ ਸੱਚ ਨਾਲੋਂ ਕਿਤੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਪ੍ਰਾਥਮਿਕਤਾ ਲੈ ਗਏ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਇਸਨੂੰ ਸੱਚਮੁੱਚ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੌੜੀ ਸੰਪਰਦਾਇਕ ਸੋਚ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਵੀ ਇਹ ਰਚਨਾ ਸਾਨੂੰ ਸੰਪਰਦਾਇਕਤਾ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰਵਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਰ ਸਕਦੀ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਕਾਮੁਕਤਾ ਦੇ ਵਿੱਚ ਡੁੱਬੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਜੇਕਰ **ਚੰਦਰ ਹਰੀ** ਨੈਤਿਕਤਾ ਦਾ ਵਾਹਨ ਹੁੰਦਾ ਤਾਂ ਨਿਸਚੈ ਹੀ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਹ ਸਥਾਨ ਹੁੰਦਾ ਜਿਹੜਾ ਅੱਜ ਆਈ ਸੀ ਨੰਦਾ ਦਾ ਹੈ।

ਇਹ ਗੱਲ ਉਦੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸਮਝ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦਾ ਦੂਸਰਾ ਨਾਟਕ **ਮੁੰਦਰੀ ਛੱਲ** (1927) ਪੜ੍ਹਦੇ ਹਾਂ। **ਮੁੰਦਰੀ ਛੱਲ** ਵਿੱਚ ਉਹ ਰਾਜਾ ਰਸਾਲੂ ਦੇ ਨਾਇਕਤਵ ਨੂੰ ਉਘਾੜਦਾ ਹੈ । ਆਪਣੇ ਪਰਾਸਰੀਰਿਕ ਅੰਸ਼ਾਂ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੇ ਸਮਾਜੀ ਹੱਕਾਂ ਅਤੇ ਰਾਜ ਧਰਮ ਦੇ ਰਾਜਸੀ ਕਰਤਵਾਂ ਦਾ ਸੁਹਣਾ ਚਿਤਰਣ ਹੈ। ਪਾਰਸੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਕੁਝ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਦਿਆਂ ਵੀ ਉਹ ਕਾਮੁਕਤਾ ਦੇ ਤੱਤ ਉੱਤੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਾਬੂ ਪਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਪਸ਼ਟ ਉਸਾਰੀ ਹੈ। ਲੇਖਕ ਨਾਲ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਹਿਮਤ ਹੋਏ ਬਿਨਾ ਵੀ ਇਹ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੇਖਕ ਕੋਲ ਕਹਿਣ ਵਾਲੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਗੱਲ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਉਹ ਇੱਕ ਬੱਝਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਿੱਛਾ ਕਰਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਗਤੀ ਹੈ, **ਚੰਦਰ ਹਰੀ** ਵਾਂਗ ਖੜੋਤ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਰਜ ਪਹਿਲੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਬੱਦਰਤਾ ਦੇ ਉਲਟ ਸਾਰਥਕ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਾ ਗਹਿਰ-ਗੰਭੀਰ । ਕਾਰਜ ਦੇ ਆਧਾਰ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਲੋਕ ਕਥਾ ਦੇ ਤੱਤ ਪਏ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਇਹ ਪੰਜਾਬੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਦੇ ਨੇੜੇ ਹੈ। ਇਸ ਰਚਨਾ ਦਾ ਵੱਡਾ ਦੋਸ਼ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਦਾ ਚੁਸਤ ਸੰਪਾਦਨ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਿਆ, ਫਲਸਰੂਪ ਇਹ ਬੋਝੋਲ ਹੈ; ਪਰ ਇਸਦਾ ਤਿੱਖਾ ਸੰਪਾਦਨ ਕਰਕੇ ਅੱਜ ਵੀ ਇਸ ਨੂੰ ਸਾਰਥਕਤਾ ਸਹਿਤ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਚੋਂ ਅਸੀਂ ਇਸ ਨਤੀਜੇ 'ਤੇ ਅੱਪੜਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਆਪੋ ਆਪਣੇ ਤਰੀਕਿਆਂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਵਾਸਾਂ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਸਮੇਂ ਬਾਕੀ ਆਧੁਨਿਕ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪ ਅੱਗੇ ਲਿਆਂਦੇ ਜਾ ਰਹੇ ਸਨ, ਹਾਲਾਂਕਿ ਉਹ ਇੱਕ ਦੂਸਰੇ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਸਨ। ਜਿੱਥੇ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਦੀ ਸਾਹਿਤ ਰਚਨਾ ਪਿੱਛੇ ਸਿੱਖ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸੀ ਉੱਥੇ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਸਿੱਖ ਸੰਪਰਦਾਇਕ ਸੋਚ ਦੀ ਸੌੜੀ ਵਲਗਣ ਵਿੱਚੋਂ ਕੱਢਣ ਲਈ ਰੁਮਾਂਟਿਕ ਆਧਾਰ ਤਿਆਰ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਇਸ ਹੱਦ ਤੱਕ ਉਹਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਦੇਣ ਸਵਾਗਤਯੋਗ ਹੈ; ਪਰ ਇਹ ਵੀ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਜੇਕਰ ਸਾਡੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇੱਕ ਪੱਖੋਂ ਆਜ਼ਾਦ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ ਤਾਂ ਦੂਜੇ ਪੱਖੋਂ ਅਚੇਤ ਤੌਰ 'ਤੇ ਬਹੁਤ ਸੀਮਿਤ ਅਤੇ ਸੌੜਾ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ। ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਦਾ ਨਾਟਕ ਜ਼ਾਹਰ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਿੱਖਾਂ ਤੱਕ ਸੀਮਿਤ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ" ਦਿੱਲੀ ਵਿੱਚ ਸੱਤਰਵਿਆਂ ਚ' ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਪੰਜਾਬੀ ਸਪਰੂ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੈਕੂਲਰ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਸ਼ੋਭਨੀਕ ਦਰਜਾ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ, ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਵੀ ਬਹੁਤ ਸੀਮਾਵਾਂ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ 20ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਮੁੱਢ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਸਮੁੱਚੀ ਹਾਲਤ ਨੂੰ ਭਰਪੂਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ

ਸਾਰਥਕਤਾ ਵਿੱਚ ਬਦਲਣ ਦਾ ਸਿਹਰਾ ਆਈ ਸੀ ਨੰਦਾ ਦੇ ਸਿਰ ਹੀ ਬੱਝਦਾ ਹੈ। ਠੀਕ ਹੀ ਉਸਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ/ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਜਨਮਦਾਤਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਨੇ **ਰਾਜਾ ਲੱਖਦਾਤਾ ਸਿੰਘ** (1910) ਤੋਂ ਬਾਦ ਕੋਈ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਲਿਖਿਆ; ਅਤੇ ਅਸੀਂ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ **ਮੁੰਦਰੀ ਛੱਲ** (1927) ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਨਿਜੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਆਈ ਸੀ ਨੰਦਾ ਦੇ ਸਮਾਜਕ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਵੀ ਮੰਨਦੇ ਹਾਂ। ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨੰਦਾ ਦੇ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋ ਚੁੱਕੇ ਸਨ ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚ **ਦੁਲਹਨ** (1913), **ਬੇਬੇ ਰਾਮ ਭਜਨੀ** (1914), ਅਤੇ **ਸੁਭੱਦਰਾ** (1920) ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ। ਸੰਭਵ ਤੌਰ ਤੇ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਗੰਭੀਰਤਾ, ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਅਤੇ ਔਰਤ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਪ੍ਰਤੀ ਚੇਤਨਾ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ਤੀਜੇ ਨਾਟਕ **ਨਾਰ ਨਵੇਲੀ** (1928) ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਹੋਰ ਵੀ ਰੋਚਕ ਹੈ। ਇਸਨੂੰ ਪਹਿਲਾ ਅਜਿਹਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰਾਜਸੀ-ਸਮਾਜੀ ਨਾਟਕ ਮੰਨਿਆਂ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਪੂਰਬੀ-ਪੱਛਮੀ ਕਦਰਾਂ ਕੀਮਤਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦਿਆਂ ਭਾਰਤੀ ਈਲੀਟ ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਭੰਬਲਭੂਸੇ ਨੂੰ ਬੜੇ ਇਕਾਗਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਚਿਤਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਦੁਨੀਆਂ ਭਰ ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਹੀਆਂ ਰਾਜਸੀ, ਆਰਥਿਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਲੇਖਕ ਦੀ ਅਨੋਖੀ ਪਕੜ ਦਾ ਵੀ ਝਲਕਾਰਾ ਵੀ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਰਚਨਾ ਸਮੇਂ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਤੋਂ ਵੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੁਕਤ ਹੈ ਅਤੇ ਨੰਦਾ ਦੇ ਇਬਸਨੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦੇ ਬਹੁਤ ਨੇੜੇ ਹੈ, ਫ਼ਿਰ ਵੀ ਇਹ ਨੰਦਾ ਦੇ ਮੰਚਮੁਖ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪਕੜ ਤੋਂ ਉਰ੍ਹਾਂ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸੰਪਾਦਨ ਦੀ ਜੁਗਤ ਅਜੇ ਵੀ ਕਮਜ਼ੋਰ ਹੈ। ਪਰ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦਾ ਪੂਰਬੀ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਪੱਛਮੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਥੀਏਟਰ ਵੱਲ ਮੁੜਨਾ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ; ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਦ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ/ਰੰਗਮੰਚ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੱਛਮ ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਲੈਣ ਲੱਗਾ। ਅਸੀਂ ਅਗਲੇ ਪੰਨਿਆਂ ਵਿੱਚ ਦੇਖਾਂਗੇ ਕਿ ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਇਕ ਹੋਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੇਖਕ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੇ ਵੀ ਪੂਰਬੀ ਤੋਂ ਪੱਛਮੀ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵੱਲ ਮੋੜ ਕੱਟਿਆ ਹੈ।

3

ਸਾਨੂੰ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮੁਢਲਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਕੁਝ ਸੀਮਿਤ ਆਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਰੱਖਕੇ ਹੀ ਰਚਿਆ ਗਿਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਨਵੇਂ ਰੂਪਾਕਾਰ ਨੂੰ ਚਾਅ ਵਜੋਂ ਅਪਨਾਉਣ ਦੀ ਰੁਚੀ, ਬਾਹਰੋਂ ਆ ਰਹੀਆਂ ਪਾਰਸੀ ਅਤੇ ਦੂਸਰੀਆਂ ਥੀਏਟਰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਅਸਰ, ਸਮਾਜ ਦਾ ਸੁਧਾਰ, ਪੱਛਮੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇ ਪਸਾਰ ਨਾਲ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਵੱਡੀਆਂ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਆਦਿ ਗੱਲਾਂ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ। ਪਰ ਇਸ ਸਾਰੀ ਰਚਨਾ ਪਿੱਛੇ ਉਸ ਪ੍ਰਤੀਬੱਧਤਾ, ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਅਤੇ ਕਲਾਤਮਕ ਚੇਤਨਾ ਦੀ ਘਾਟ ਸੀ ਜਿਹੜੀ ਕਿਸੇ ਰਚਨਾਕਾਰ ਨੂੰ ਇਸ ਵਿਧਾ ਲਈ ਅਰਪਿਤ ਹੋਣ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦੇ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਪਸਮੰਜ਼ਰ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਪਹਿਲੇ 20-25 ਸਾਲ ਵਿੱਚ ਰਚਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਲੱਭਣ ਵਾਸਤੇ ਇੱਕ ਸੰਘਰਸ਼ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਪੱਕੇ ਪੈਰੀਂ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਨੋਰਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਨੇ ਇੱਕ ਭਰਪੂਰ, ਸੰਘਣਾ, ਨਿੱਠਵਾਂ, ਕੇਂਦ੍ਰਿਤ, ਅਰਪਿਤ ਅਤੇ ਨਿਰੰਤਰ ਕਾਰਜ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਆਈ ਸੀ ਨੰਦਾ (1892-1966) ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ **ਦੁਲਹਨ** (1913) ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆ ਗਿਆ। ਇਵੇਂ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਮਰ ਲਗਪਗ ਇੱਕ ਸਦੀ ਦੀ ਹੈ।.

ਲਾਹੌਰ ਵਿਚ ਰਹਿੰਦੀ ਆਇਰਲੈਂਡ ਦੀ ਬੀਬੀ ਨੋਰਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ (1876-1971) ਦਾ ਵੱਡਮੁੱਲਾ ਯੋਗਦਾਨ ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਨਾਲ ਵੀ ਜੋੜਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਮੀਰ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਜਿਹੜਾ ਵੀ ਪਹਿਲਾ ਮਜ਼ਬੂਤ ਤਣਾ ਇਸ ਨੂੰ ਮਿਲਿਆ, ਇਹ ਵੇਲ ਉਸੇ ਨਾਲ ਲਿਪਟ ਗਈ। ਨੋਰਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਆਪਣੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸਰ ਪਤੀ ਦੇ ਨਾਲ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਆਈ ਸੀ ਅਤੇ ਉਸਦੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਡੂੰਘੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਸੀ। ਉਸ ਦੀ ਰੁਚੀ ਸਦਕਾ ਅਤੇ ਪਤੀ ਦੇ ਸਾਥ ਕਾਰਨ ਲਾਹੌਰ ਵਿੱਚ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ। ਨੰਦਾ ਨੇ ਪਹਿਲਾਂ ਇਹਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਕਰਵਾਏ ਜਾਂਦੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲਿਆਂ ਵਿੱਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਫ਼ਿਰ ਨੋਰਾ ਦੁਆਰਾ ਖਿਡਾਏ ਜਾਂਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਉਹ ਭਾਗ ਲੈਣ ਲੱਗਾ। ਨੰਦਾ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਵੀ ਸੀ। ਇਉਂ ਆਪਣੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਸਦਕਾ ਅਤੇ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਦੰਪਤੀ ਦੇ ਉਤਸਾਹ 'ਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੁਆਰਾ ਸਿਰਜੇ ਮੌਕਿਆਂ ਕਾਰਨ ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਅਤੇ ਖੇਡਣ ਵੱਲ ਰੁਚਿਤ ਹੋਇਆ। ਉਹ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਪ੍ਰਮਾਣੀਕ ਰੰਗਮੰਚੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਨੰਦਾ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਿਤਾ ਅਤੇ ਨੋਰਾ ਨੂੰ ਇਸਦੀ ਦਾਦੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਡਾ. ਸਬਿੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸਾਗਰ ਦਾ ਮਤ ਹੈ ਕਿ ਨੰਦਾ ਤੋਂ ਪੂਰਵਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸ਼ਹਿਰੀ ਮੱਧ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਦੇ ਸਨ। ਉਸਦੀ ਰਾਏ ਵਿੱਚ ਨੰਦਾ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਇੱਕ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਪੇਂਡੂ ਪਿੱਠਭੂਮੀ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਉਹ ਜਨ ਸਾਧਰਨ ਨਾਲ ਵਧੇਰੇ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਪਰ ਜੇ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਗਹੁ ਨਾਲ ਦੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਤੋਂ ਪਹਿਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਹੋਰ ਕਈ ਗੱਲਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਭਿੰਨ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਦੇ ਕਈ ਹੋਰ ਕਾਰਨ ਜ਼ਾਹਰ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਇੱਕ ਜਟਿਲ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਇਸ ਵਿੱਚ ਸਥਾਪਤ ਹੋਣਾ ਵੀ ਸਰਲ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਨੰਦਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਉੱਭਰਵੀਆਂ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀ ਤੇ ਸੈਕੂਲਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਅਪਣਾ ਕੇ ਲੋਕ ਮੁਹਾਵਰੇ ਵਿੱਚ ਬੰਨ੍ਹਿਆਂ ਅਤੇ ਮੰਚਮੁਖ ਹੋ ਕੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਉਸਨੇ ਇਹਨਾਂ ਗੁਣਾਂ ਨਾਲ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਸਮੁੱਚੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਾਸਤੇ ਜ਼ਮੀਨ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ। ਅੱਜ ਤੱਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਭਰਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਇਹ ਚਾਰੇ ਤੱਤ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਨਾਂਹ ਪਰ ਉਸਦਾ ਮੰਚਮੁਖ ਹੋਣਾ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਮੁਖ ਨਾਟਕ ਲਈ ਕੇਵਲ ਵਿਸ਼ਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਇੱਕ ਫ਼ਾਰਮ ਦੀ ਵੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਇੱਥੇ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਫ਼ਾਰਮ ਕੋਈ ਨਿੱਖੜੀ ਹੋਈ ਜਾਂ ਨਿਰੰਕੁਸ਼ ਸ਼ੈਅ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਬਲਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਰਚਨਾਕਾਰ ਦੀ ਸੋਚ ਅਤੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਪ੍ਰਤੀ ਰਵੱਈਏ ਦਾ ਵੀ ਦਖ਼ਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਮੰਚਮੁਖ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਸਤ ਫ਼ਾਰਮ ਨੂੰ ਅਤੇ ਫ਼ਾਰਮ ਵਸਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ; ਦੇਖਣ ਵਾਲੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਗੱਲ ਇਹ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਵਸਤ ਅਤੇ ਫ਼ਾਰਮ ਇੱਕ ਦੂਸਰੇ ਵਿੱਚ ਕਿਵੇਂ ਅਭੇਦ ਹੋ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਸੰਮਿਲਤ ਰੂਪ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਜਾਨਰ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦਿਆਂ ਥੀਏਟਰ; ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦਿਆਂ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਦਾ ਵਿੱਚ ਆ ਜਾਣਾ ਸੁਭਾਵਕ ਹੈ। ਮੁਢਲੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੂਪ-ਵਿਧਾ (genre) ਦੀ ਇਸ ਲੋੜ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨੋਰਾ ਸਹਾਇਕ ਸਿੱਧ ਹੋਈ। ਉਸਦੇ ਅਸਰ ਅਧੀਨ ਨੰਦਾ ਨੇ ਹੈਨਰਿਕ ਇਬਸਨ (1828-1906) ਦੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਮੰਚੀ ਮਾਡਲ ਬਣਾਇਆ।

ਸਾਡੀ ਰਾਏ ਵਿੱਚ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ/ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਕਲੇਵਰ ਵਿੱਚ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਹੈਨਰਿਕ ਇਬਸਨ (1828-1906) ਦੇ **ਅ ਡਾਲਜ਼ ਹਾਊਸ** (1879) ਅਤੇ ਐਂਟਨ ਚੈਖੋਵ (1860-1904) ਦੇ **ਥਰੀ ਸਿਸਟਰਜ਼** (1901) ਆਦਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਕੁਝ ਨਿਸਚਿਤ ਅਰਥਾਂ ਵਾਲੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਨਿਸਚਿਤ ਉਸਾਰੀ, ਕਥਾ ਦਾ ਬਾਕਾਇਦਾ ਵਿਕਾਸ, ਸਮਕਾਲੀ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਸਦਾਚਾਰਕ ਮੁੱਦੇ, ਸਮਾਜੀ ਕਦਰਾਂ ਕੀਮਤਾਂ ਅਤੇ ਰਵੱਈਏ, ਜੀਵਨ ਪ੍ਰਤੀ ਰੁਮਾਂਟਿਕ ਦੀ ਥਾਂ ਤਾਰਕਿਕ ਅੰਦਾਜ਼ ਆਦਿਕ ਤੱਤ ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਜਾਨਰ ਨੂੰ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਤੱਤ ਬਹੁਤ ਗੌਣ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਚੇਤਨਾ ਉਭਰਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਿੱਸਣ ਲੱਗਦੀ ਹੈ। ਹੈਨਰਿਕ ਇਬਸਨ ਅਤੇ ਉਸਤੋਂ ਬਾਦ ਦੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਰਹੀ ਕਿ ਉਸ ਵਿੱਚ ਮੁੱਦਿਆਂ ਬਾਰੇ ਵਿਵਾਦ ਉਠਾ ਕੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਰਾਏ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇੱਕ ਹੋਰ ਸੰਰਚਨਾਤਮਕ ਖਾਸੀਅਤ ਇਹ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਕੁਝ ਗੱਲਾਂ ਦਾ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਜਦੋਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਨੰਦਾ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤੱਕ ਹੈਨਰਿਕ ਇਬਸਨ ਦੇ ਮਾਡਲ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ । ਉਸ ਦੇ ਮੁੱਖ ਸਮਾਜੀ ਫ਼ਿਕਰ ਬਾਲ ਵਿਆਹ, ਬੇਮੇਲ ਵਿਆਹ, ਮਨ ਮਰਜ਼ੀ ਦਾ ਵਿਆਹ, ਵਿਧਵਾ ਵਿਆਹ ਆਦਿਕ ਸਨ। ਉਹ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਪ੍ਰਾਪਤ ਜੀਵਨ ਪ੍ਰਤੀ ਖੁਲ੍ਹੇ-ਡੁਲ੍ਹੇ ਨਜ਼ਰੀਏ ਦਾ ਸਮਰਥਕ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸੇ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਬਦਲ ਰਹੀਆਂ ਸਮਾਜਕ ਕਦਰਾਂ ਕੀਮਤਾਂ ਦਾ ਹਮਾਇਤੀ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ **ਵਰ ਘਰ** (1929) ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰੀਤ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਅਗਾਂਹ ਤੋਰਦਿਆਂ ਮਨ-ਇੱਛਾ-ਵਿਆਹ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਭੁਗਤਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ **ਸੁਭੱਦਰਾ** (1920) ਉਹਨਾਂ ਅਣਗਿਣਤ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਧਵਾਵਾਂ ਵਾਸਤੇ ਨਵੇਂ ਜੀਵਨ ਦੀ ਆਸ ਬਣਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਪਹਿਲੀ ਸੰਸਾਰ ਜੰਗ ਵਿੱਚ ਸ਼ਹੀਦ ਹੋਏ ਫ਼ੌਜੀ ਪਤੀਆਂ ਦੇ ਸੋਗ ਵਿੱਚ ਜਕੜੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਸਨ। ਨੰਦਾ ਵੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ। ਸੁਭੱਦਰਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਦੂਸਰੇ ਅੰਕ ਦੀਆਂ ਦੋ ਝਾਕੀਆਂ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਵਿੱਚ ਹੀ ਸਿਰਜੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਂਜ ਵੀ ਨੰਦਾ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਸਮਝਣ-ਸਮਝਾਉਣ ਦੀ ਬਜਾਇ ਉਸਦਾ ਹੱਲ ਦੇਣ ਵੱਲ ਜ਼ਿਆਦਾ ਧਿਆਨ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਾਰੀ ਸਮਾਜਿਕਤਾ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੇ ਹੱਲ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਅਤੇ ਸਾਰਥਕ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਉਹ ਲਗਪਗ ਹਰੇਕ ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਲੁਕਵੇਂ ਢੰਗ ਦਾ ਹੱਲ ਲੱਭਦਾ ਹੈ। ਹੱਲ ਲੱਭਣ ਵਿੱਚ ਉਸਦੇ ਪਾਤਰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਉਹ ਖੁਦ ਵੀ ਕੁਝ ਕੁ ਡਰਿਆ ਹੋਇਆ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਇਸਨੂੰ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸੀਮਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਉਸਦੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੱਚਾਈ ਵੀ ਮੰਨਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

ਡਾਕਟਰ ਨਵਨਿੰਦਰ ਬਹਿਲ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ **ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ** (1991) ਵਿੱਚ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਨੇੜਿਉਂ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਹੈ: "ਇਬਸਨ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਾਂਗ ਆਈ ਸੀ ਨੰਦਾ ਨੇ ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ, ਯਥਾਰਥਕ ਪਾਤਰ ਚਿਤਰਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ, ਪਲਾਟ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁਖਤਾ ਦਿੱਤੀ, ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਯਥਾਰਥਕ ਰੋਚਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ, ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਲਤਾੜੀ ਅਤੇ ਪੀੜੀ ਜਾਂਦੀ ਇਸਤਰੀ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਉਲੀਕਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ। ਅਜੋਕੇ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਚੇਤੰਨ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ, ਪਾਤਰ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚੋਂ ਲਏ, ਬੋਲਚਾਲ ਨੂੰ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਪੱਧਰ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਰੱਖਿਆ, ਹਰੇਕ ਪਾਤਰ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀਤਵ ਵੀ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਉਘਾੜਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਪਰੰਤੂ ਇਬਸਨ ਵਾਲਾ ਵੇਗ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਆ ਸਕੀ। ਇਸਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਬਸਨ ਵਾਂਗ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਅਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਡੂੰਘੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਦੀ ਥਾਂ ਉਹ ਇੱਕ ਨਿਸਚਿਤ ਅਤੇ ਸੀਮਿਤ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਵਿੱਚ ਹੀ

ਰੁੱਝਿਆ ਰਿਹਾ। ਸਮੱਸਿਅਕ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਉਸਨੇ ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੂਪ ਦੇ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ। ਉਸਨੇ ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵਨ ਦਾ ਸੁਧਾਰ ਕਰਨ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਰੱਖਿਆ। ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਨਿਭਾਅ ਵਿੱਚ ਉਹ ਰੋਮਾਂਟਿਕ ਅਤੇ ਆਦਰਸ਼ਵਾਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਬਣ ਜਾਦਾ ਹੈ। ਕਲਾ ਨੂੰ ਸਾਧਯ ਦੀ ਥਾਂ ਸਾਧਨ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨੰਦਾ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਦੀ ਮਨੋਰਥਵਾਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਅਨੁਕਰਨ ਕਰਦਾ ਹੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।” ਪਰ ਡਾਕਟਰ ਘੁੰਮਣ ਨੰਦਾ ਨੂੰ ਅਜੋਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕੋਣ ਤੋਂ ਦੇਖਦੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ; ਨੰਦਾ-ਨਾਟ ਨੂੰ ਉਸਦੇ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਉਸਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰੀਏ ਤਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਦੇਣ ਵਧੇਰੇ ਨਿੱਖਰਵੇਂ ਅਤੇ ਨਿੱਖੜਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਿਖਾਈ ਦੇਂਦੀ ਹੈ।

ਇੱਥੇ ਇਹ ਲਿਖਣਾ ਵੀ ਕੁਥਾਂ ਨਹੀਂ ਕਿ ਨੰਦਾ ਨੂੰ ਇੱਕ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦੀ ਨਾਟ ਕਲਾ ਦੇ ਉਪਰ ਲਿਖੇ ਗੁਣਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਉਸਦੀ ਨਿਰੰਤਰਤਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਪ੍ਰਤੀ ਪ੍ਰਤੀਬੱਧਤਾ ਵੀ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਹੈਨਰਿਕ ਇਬਸਨ ਨੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਭਾਵੁਕਤਾ ਭਰੀ ਕਾਮੇਡੀ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰਕੇ ਉਸਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦਵਾਈ, ਉਸੇ ਹੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨੰਦਾ ਦੇ ਮੰਚਮੁਖ ਨਾਟਕਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦੇ ਘੇਰੇ ਵਿੱਚ ਲੈ ਆਂਦਾ। ਨੰਦਾ ਤੋਂ ਪੂਰਵਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਗੱਲ ਕਹਿਣ ਤੋਂ ਝਿਜਕ ਨਹੀਂ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨੰਦਾ ਇਕੱਲਾ ਹੀ ਜਿਸ ਇਬਸਨੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਵਿੱਚ ਲੈ ਆਇਆ, ਉਹ ਕੰਮ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ, ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ, ਬ੍ਰਿਜ ਲਾਲ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਅਤੇ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀਆਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਨਹੀਂ ਸਨ ਕਰ ਸਕਦੇ। ਇਸ ਲਈ ਨੰਦਾ ਹੀ ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਨਮਦਾਤਾ ਹੈ। ਨੰਦਾ ਨਾ ਕੇਵਲ ਖੁਦ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਨੂੰ ਸਮਰਪਿਤ ਹੋਇਆ ਬਲਕਿ ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ ਸਮਕਾਲੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਰੰਗ ਵਿੱਚ ਰੰਗ ਲਿਆ।

4

ਨੰਦਾ ਤੋਂ ਪੂਰਵਲੇ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸਾਰੇ ਨਾਟ ਲੇਖਕਾਂ ਦੀ ਇਹ ਵੀ ਸਮੱਸਿਆ ਹੈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇੱਕਾ-ਦੁੱਕਾ ਨਾਟਕ ਹੀ ਲਿਖੇ। ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਨਿਰੰਤਰਤਾ, ਫ਼ਾਰਮ ਪ੍ਰਤੀ ਚੇਤਨਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਬੱਧਤਾ ਦੀ ਘਾਟ ਕਾਰਨ ਉਹ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਪਣਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਨਹੀ ਬਣਾ ਸਕੇ। ਭਟਨਾਗਰ ਦਾ **ਕਰਾਮਾਤ** (1912), ਸਾਹਨੀ ਦਾ **ਦੀਨੇ ਦੀ ਜੰਝ** (1914), ਜਗਜੀਤ ਸਿੰਘ ਦਾ **ਵਿੱਦਿਆ** (1914) ਆਸਾ ਸਿੰਘ ਦਾ **ਰੂਪ ਕੌਰ** (1916) ਵਰਗੇ ਅਨੇਕਾਂ ਨਾਟਕ ਆਪਣਾ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਬਣਾ ਸਕੇ। ਬ੍ਰਿਜ ਲਾਲ ਸ਼ਾਸਤਰੀ, ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਅਤੇ ਜੋਸ਼ੂਆ ਫ਼ਜ਼ਲਦੀਨ ਨੇ ਇੱਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਨਾਟਕ ਜ਼ਰੂਰ ਲਿਖੇ ਪਰ ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ, ਲੋਕ ਮੁਹਾਵਰਾ ਅਤੇ ਮੰਚਮੁਖਤਾ ਵਾਲੀ ਫ਼ਾਰਮ ਸ਼ਾਮਿਲ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਹਨਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਫ਼ਿਰ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੈ। ਡਾ. ਸਬਿੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸਾਗਰ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ **ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ** ਵਿੱਚ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ (1875-1939) ਦੇ ਲਿਖੇ ਸਾਰੇ ਤਿੰਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਉੱਤੇ ਇੱਕ ਲੰਮਾਂ ਮਜ਼ਮੂਨ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਸਾਬਤ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ ਕਿ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਖਾੜਕੂ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੇ ਇਜ਼ਹਾਰ ਲਈ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਾਇਆ। ਭਾਵੇਂ ਸਬਿੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਲਈ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨੰਦਾ ਤੋਂ ਇਸ ਲਈ ਵਧੇਰੇ ਸਾਰਥਕ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਸਪਸ਼ਟ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ ਪਰ ਉਹ ਖੁਦ ਹੀ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਰੱਦ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਖਾੜਕੂ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਲੱਗਦਾ, ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਦੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਕੇਵਲ

ਖਾੜਕੂ ਰਾਜਨੀਤੀ ਨਾਲ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਅਤੇ ਸੰਗਠਨ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤੀ ਰੁਚੀ ਨਹੀਂ ਰੱਖਦੀ। ਇਵੇਂ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਸਾਰਾ ਜ਼ੋਰ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਅਮਲ ਉੱਤੇ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸਦੀ ਪਹੁੰਚ ਭਾਵੁਕ ਹੈ ਜਿਸ ਲਈ ਕੇਵਲ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਪਰ ਸਾਡੀ ਰਾਏ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰਖ ਲਈ ਕੇਵਲ ਉਸਦਾ ਵਿਸ਼ਾ, ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਚਲਾ ਰਾਜਸੀ ਤੱਤ ਅਤੇ ਉਸ ਤੱਤ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਸੰਗਠਨ ਹੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਹੀਂ ਹਨ; ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ ਕਿ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਆਪਣੀ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਕਿਹੋ ਜਿਹੀ ਫ਼ਾਰਮ ਵਿੱਚ ਢਾਲ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਆਪਣੇ ਸਾਰੇ ਸਮਕਾਲੀਆਂ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਨਾਟਕੀ ਹੈ, ਉਸਦੀ ਬੋਲੀ ਦਾ ਅਨੂਠਾ ਰੰਗ ਨੰਦਾ-ਨਾਟ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਟੱਕਰ ਦੇਂਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਨਾ ਤਾਂ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਵਾਲੀ ਸੰਪਰਦਾਇਕ ਸੰਕੀਰਣਤਾ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਵਾਲੀ ਕੋਝੀ ਕਾਮੁਕਤਾ ਦਾ। ਉਸ ਦਵਾਰਾ ਲਿਖੇ ਤਿੰਨੋਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮਹਾਰਾਜਾ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਉਭਾਰਦਿਆਂ ਮਹਾਰਾਜੇ ਨੂੰ ਇੱਕ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਨਾਇਕ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਹੋਈ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਉਸਦੇ ਪਹਿਲੇ ਦੋ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਫ਼ਾਰਮ ਉੱਤੇ ਭਾਰਤੀ ਅਤੇ ਪਾਰਸੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ ਪਰ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਇੱਕ ਕਮਜ਼ੋਰ ਸ਼ਿਲਪਕਾਰ ਹੈ। ਉਸ ਕੋਲ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਘੜਨ, ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਪਾਦਨ ਕਰਨ, ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਤਣਾਉ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਅਤੇ ਉਸ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਸ਼ਿਖ਼ਰ ਵਿਉਂਤਣ ਦੀ ਜੁਗਤ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ ਖ਼ਿੱਲਰੇ ਹੋਏ ਮਸੌਦਿਆਂ ਜਿਹੇ ਹਨ। ਉਹ **ਮਹਾਰਾਜਾ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ ਭਾਗ ਪਹਿਲਾ** (1923) ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿੱਚ ਠੀਕ ਹੀ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਕੋਲ ਮੰਚ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਦਾ ਬਹੁਤਾ ਡੂੰਘਾ ਗਿਆਨ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਸਾਡਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਨੰਦਾ ਪੂਰਵ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਦਾ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦਾ ਮੂਲ ਉਦੇਸ਼ ਵੀ ਇਸ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪ ਉੱਤੇ ਕਲਮ ਅਜ਼ਮਾਈ ਕਰਨਾ ਹੀ ਸੀ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਸੇ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ ਦਾ ਪਾਤਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਿਚਰਦਾ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਦੇ ਅਨੁਯਾਈਆਂ ਨੂੰ ਮਨਜ਼ੂਰ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਉਹ ਪੂਰਵ ਨੰਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਾਂਗ ਪਾਰਟ ਟਾਈਮ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੀ ਰਿਹਾ।

ਉਸਦਾ ਦੂਸਰਾ ਨਾਟਕ **ਮਹਾਰਾਜਾ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ ਭਾਗ ਦੂਜਾ** (1928) ਸੀ ਪਰ ਤੀਸਰਾ ਅਤੇ ਆਖਰੀ ਨਾਟਕ **ਡੀਡੋ ਜੰਮਵਾਲ** (1934) ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਉਹ ਆਪਣੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਲੰਘਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ ਨੂੰ ਘੱਟ ਅਤੇ ਜੰਮੂ ਵਿੱਚ ਉਸਦੇ ਰਾਜ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਸਥਾਨਕ ਨਾਇਕ ਡੀਡੋ ਦੇ ਬਿੰਬ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਨਾਲ ਉਸਾਰਦਾ ਹੈ। ਬਲਕਿ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਉਚਿਤ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਇਸ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਮਸਾਂ ਹੀ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ ਨੂੰ ਇਕ ਪ੍ਰਤੀਨਾਇਕ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਚਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜੰਮੂ ਦੇ ਨਾਇਕ ਡੀਡੋ ਦੇ ਦੇਸ਼ ਪਿਆਰ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਭਰਪੂਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਮੰਚਮੁਖ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਨਾਟਕ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕਈ ਵਾਰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਸਿਖਰਾਂ ਨੂੰ ਛੂਹ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਉਸਨੇ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਚਿਤਰਣ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਪਹਿਲਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਗੈਰ ਪੰਜਾਬੀ ਪਾਤਰ ਰਾਹੀਂ ਦੇਸ਼ ਪ੍ਰੇਮ ਦੀ ਗੱਲ ਹੋਈ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਇਹ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸਰ ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਕਵਿਤਾ 'ਦੇਸ ਪਿਆਰ' ਜਿਹਾ ਹੈ। ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਕਿਸੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਸਾਰਥਕ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕਤਾ ਦਿਖਾਈ ਦੇਂਦੀ ਹੈ। ਡਾਕਟਰ ਸਾਗਰ ਠੀਕ ਹੀ ਇਸ ਸਮੁੱਚੀ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਰੋਹ ਅਤੇ ਵਿਦਰੋਹ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦੇਖਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਅਸੀਂ ਇਹ ਜ਼ਰੂਰ ਕਹਿਣਾ ਚਾਹਾਂਗੇ ਕਿ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਸੱਚ ਦੇ ਨੇੜੇ ਹੋਣ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ **ਡੀਡੋ ਜੰਮਵਾਲ** ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਉਹ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਬਣਾ ਸਕਿਆ ਜਿਹੜਾ ਕਿ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨੇੜ ਅਤੀਤ ਦੇ ਆਪਣੇ ਇੱਕੋ ਇੱਕ

ਰਾਜੇ ਦੇ ਬਿੰਬ ਨੂੰ ਤੋੜ ਕੇ ਦੇਸ਼ ਪਿਆਰ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਨਹੀਂ ਸਨ ਲੈ ਸਕਦੇ, ਖਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਜਦੋ ਸਾਰੀ ਰਚਨਾ ਆਪਣੀ ਸਮੱਗਰੀ ਨੂੰ ਸਮਕਾਲ ਨਾਲ ਜੋੜਨ ਦਾ ਕੋਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਉਪਰਾਲਾ ਨਾ ਕਰ ਰਹੀ ਹੋਵੇ।

ਇਹ ਨਾਟਕ ਮੰਚੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਉੱਤਮ ਮਿਸਾਲ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਆਪਣੀਆਂ ਛੋਟੀਆਂ ਛੋਟੀਆਂ ਊਣਤਾਈਆਂ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਸ ਵਿੱਚ ਲਗਪਗ ਉਹ ਸਾਰੇ ਗੁਣ ਦਿੱਸਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਇਸਨੂੰ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਾਰਥਕਤਾ ਨਾਲ ਸਾਕਾਰ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਵਾਂਗ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਉਂਤ ਸਮੇਂ ਹੈਨਰਿਕ ਇਬਸਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਨੇੜੇ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਚੁਸਤ ਸੰਪਾਦਨ ਅਜੇ ਵੀ ਦਰਕਾਰ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਫ਼ਾਰਮ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਮੰਗ ਹੀ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਨਾਲ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਸਾਰਥਕ ਚੋਣ ਅਤੇ ਚੁਸਤ ਸੰਪਾਦਨ ਹੋਵੇ ਜਿਹੜਾ ਉਹਨਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਜਿੰਦ ਰੱਖੇ, ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਰਸ ਅਤੇ ਲਟਕਾਅ ਪੈਦਾ ਕਰੇ, ਹਥਲੀ ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਆਯਾਮਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰੇ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਲ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਨਾਤੇ ਨੂੰ ਪੀਡਾ ਕਰਕੇ ਰੱਖੇ। ਜਿਸ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਨਾਲ ਨੰਦਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਦਾ ਸੰਪਾਦਨ ਕੀਤਾ ਹੈ ਉਸਤੋਂ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਊਣਾ ਰਹਿ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਅਜਿਹਾ ਹੁਨਰ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਜਾਂ ਤਾਂ ਮੰਚਕਾਰ ਸਮਝ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਾਂ ਫ਼ਿਰ ਇਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਅੰਦਰ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਾਡਾ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਹੈ ਕਿ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਆਈ ਸੀ ਨੰਦਾ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਧੇਰੇ ਸੰਜੀਦਾ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਉਠਾਉਣ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਦਰਸਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਪਰ ਉਸਦੀ ਇਹ ਯੋਗਤਾ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਭਰ ਨਹੀਂ ਸਕੀ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸਨੇ **ਡੀਡੋ ਜੰਮਵਾਲ** ਤੋਂ ਬਾਦ ਕੋਈ ਹੋਰ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਲਿਖਿਆ।

5

ਨੰਦਾ ਦੇ ਸਮਵਿੱਥ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਜਿਹੜੇ ਹੋਰ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਮੁੱਖ ਹਨ: ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਕਰਤਾਰ ਸਿੰਘ ਦੁੱਗਲ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ ਅਤੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ। ਡਾਕਟਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ (1915-2006) ਸਾਧਾਰਨ ਲੋਕਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲੀ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੀ। ਉਹ ਵੀ ਨੰਦਾ ਦੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਾਂਗ ਸਮਕਾਲੀ ਹਾਲਤਾਂ ਅਤੇ ਲੋੜਾਂ ਨੂੰ ਫੌਰੀ ਤੌਰ ‘ਤੇ ਮੁਖ਼ਾਤਿਬ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਸਮਾਜਿਕ ਮਹੱਤਤਾ ਬਣਾਈ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਸਮਾਜੀ-ਰਾਜਸੀ ਤੱਤ, ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਜਨ ਜੀਵਨ ਦਾ ਥੀਏਟਰੀ ਚਿਤਰਣ, ਸਿੱਖ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਨਾਇਕ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਪਹਿਲ, ਉਸ ਵਾਸਤੇ ਸੁਚੱਜੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਘਾੜਤ, ਨਿਰੰਤਰ ਲੇਖਣ ‘ਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ ਦੀ ਚੇਸ਼ਟਾ ਅਤੇ ਹਰਪਾਲ ਟਿਵਾਣਾ (19 35-2002) ਜੇਹੇ ਕਸਬੀ ਰੰਗਮੰਚਕਾਰ ਨਾਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਤੌਰ ‘ਤੇ ਜੁੜਨਾ ਉਸਦੇ ਨਾਟ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਕੁਝ ਉੱਜਲ ਪੱਖ ਹਨ। ਉਹ ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਇਹਨਾਂ ਸਤਰਾਂ ਦੇ ਲੇਖਕ ਦੇ ਸਮਵਿੱਥ ਲਗਾਤਾਰ ਨਾਟ-ਰਚਨਾ ਕਰਦਾ ਰਿਹਾ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮਾਲਾ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਸੂਤਰ ਵਾਂਗ ਵਿਚਰਦਾ ਰਿਹਾ। ਨੰਦਾ ਦੇ ਸਮਵਿੱਥ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਵੀ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕ ਮੁਹਾਵਰੇ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀ ਸੈਕੂਲਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਨਾਲ ਮੰਚਮੁਖੀ ਨਾਟਕ ਰਚਨਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਲੇਖਕ ਸੀ। ਨਿਸਚੈ ਹੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਬਾਦ ਲਿਖਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਉਹ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਂ ਹੈ।

ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ (1952) ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਹ ਰਚਨਾ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਰਿਆਸਤਾਂ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਉਹਨਾਂ ਸਾਧਾਰਨ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਵਰਨਣ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਜਾਗੀਰਦਾਰੀ ਪ੍ਰਥਾ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਬਿਸਵੇਦਾਰਾਂ ਦੇ ਚਹੁੰ-ਪੱਖੀ ਜ਼ੁਲਮ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਸਨ। ਭਾਵੇਂ ਲੇਖਕ ਨੇ ਇਸ ਰਚਨਾ ਨੂੰ 1957 ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕੀਤਾ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਅੰਦਰ ਜਿਸ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਉਹ 1946-47 ਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਭਾਰਤ ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਦਾ ਐਲਾਨ ਤਾਂ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ ਪਰ ਅਜੇ ਨਵੀਂ ਸੁਤੰਤਰ ਸਰਕਾਰ ਨਹੀਂ ਸੀ ਬਣੀ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ **ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ** ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਦੋਹਰਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਇਹ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਪੁਰਾਣੇ ਸਮਾਜੀ ਤਾਣੇ-ਬਾਣੇ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਡੇ ਸਨਮੁਖ ਲਿਆ ਰਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਵੇਂ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਰਾਜ ਦੇ ਕਾਰਕੁੰਨ ਬਿਸਵੇਦਾਰ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਆਰਥਿਕ, ਸਰੀਰਕ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਸ਼ੋਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕਿਵੇਂ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਪੁਲੀਸ ਸੱਤਾ ਦੇ ਇਹਨਾਂ ਦਲਾਲਾਂ ਦਾ ਪਾਣੀ ਭਰਦੀ ਹੈ। 1952 ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕਾਸਿਲਤ ਹਏ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ 1951 ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਲੇਖਨ ਸਮੇਂ ਲੇਖਕ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀ ਲਹਿਰ ਦਾ ਪ੍ਰਤੱਖ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਿੱਸਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਘੋਲ ਉਭਰਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਆਪਣੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ, " ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੈਪਸੂ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿੱਚ ਬਿਸਵੇਦਾਰੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿਰੁੱਧ ਸੰਘਰਸ਼ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਕਾਨੂੰਨੀ ਤੌਰ ਤੇ ਜਾਗੀਰਦਾਰੀ ਪ੍ਰਥਾ ਦਾ ਖਾਤਮਾ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ, ਪਰ ਛੋਟੇ ਪੱਧਰ ਤੇ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਅਜੇ ਵੀ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।" ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ, ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ, ਇਹ ਨਾਟਕ ਆਜ਼ਾਦ ਭਾਰਤ ਦਾ ਰੰਗੀਨ ਸੁਪਨਾ ਵੀ ਚਿਤਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਵੇਂ ਨੌਜਵਾਨ ਪੀੜ੍ਹੀ ਇਸ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਨਾਲ ਸੰਘਰਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਅੱਗੇ ਵਧ ਰਹੀ ਹੈ ਕਿ ਭਵਿੱਖ ਵਿੱਚ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਬੜੀ ਭਾਰੀ ਤਬਦੀਲੀ ਆ ਜਾਵੇਗੀ।

ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬੜੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਇੱਕ ਸਾਧਾਰਨ ਪੇਂਡੂ ਕਾਮੇ ਪਰਿਵਾਰ ਦਾ ਜੀਵਨ ਚਿਤਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪਰਿਵਾਰ ਦੇ ਸਾਰੇ ਮੈਂਬਰ ਆਪੋ ਆਪਣੇ ਵਿਲੱਖਣ ਸੁਭਾਵਾਂ ਦੇ ਮਾਲਿਕ ਹੁੰਦਿਆਂ ਵੀ ਈਮਾਨਦਾਰ ਅਤੇ ਮਿਹਨਤੀ ਇਨਸਾਨ ਹਨ। ਪਿੰਡ ਦਾ ਚੌਕੀਦਾਰ ਵੀ ਅਜਿਹਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਈਮਾਨਦਾਰ ਅਤੇ ਭਲਾਲੋਕ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਕੇਵਲ ਆਪਣੇ ਫ਼ਰਜ਼ਾਂ ਦੀ ਚੱਕੀ ਚਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਸ਼ੋਸ਼ਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਬਿਸਵੇਦਾਰ ਦੇ ਨਾਲ ਥਾਣੇਦਾਰ ਅਤੇ ਨੰਬਰਦਾਰ ਵੀ ਹੈ। ਗ਼ਰੀਬਾਂ ਦੀਆਂ ਮਜਬੂਰੀਆਂ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਇਕੱਠੇ ਨਹੀਂ ਹੋਣ ਦੇਂਦੀਆਂ ਜਿਸਦਾ ਬਿਸਵੇਦਾਰ ਲਾਭ ਉਠਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਝੰਡਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਮਿਹਨਤ ਅਤੇ ਉਸਦੀ ਧੀ ਲੱਖੋ ਦੀ ਅਸਮਤ ਉੱਤੇ ਆਪਣੀ ਅੱਖ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਬੇਸ਼ਰਮੀ ਨਾਲ ਲੁੱਟਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਝੰਡਾ ਸਿੰਘ ਦਾ ਪੁੱਤਰ/ਲੱਖੋ ਦਾ ਭਰਾ ਜੋਗਾ ਇਸ ਜ਼ੁਲਮ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਖੜਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੀ ਜਾਨ ਗੁਆ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਇਸ ਸੰਦੇਸ ਨਾਲ ਖ਼ਤਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹੁਣ ਪਿੰਡ ਦੇ ਨੌਜਵਾਨ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜ਼ੁਲਮ ਵਿਰੁੱਧ ਲਾਮਬੱਧ ਹਨ ਅਤੇ ਭਵਿੱਖ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤ ਉੱਤੇ ਬਿਸਵੇਦਾਰ ਦੇ ਕਰਿੰਦੇ ਜੈਲੇ ਦਾ ਪੀੜਤ ਲੋਕਾਂ ਨਾਲ ਰਲ ਜਾਣਾ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਦੋ ਧਿਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤੱਖ ਪਛਾਣ ਕਰਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ **ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ** ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਕਾਰਜ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਾਧਾਰਨ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਮੰਦੀ ਹਾਲਤ, ਸੱਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਸਵਾਰਥ ਅਤੇ ਸੰਵੇਦਨਹੀਣਤਾ, ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਵੱਲੋਂ ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਨਾਲ ਲੜਨ ਦਾ ਜਜ਼ਬਾ ਅਤੇ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਮਾਸੂਮੀਅਤ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਇੱਕ ਵਰਗ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸੰਗਠਿਤ ਹੋਣਾ ਸਾਡੀ ਸਮੁੱਚੀ ਸਮਾਜਕ ਹਾਲਤ ਦੀ ਯਥਾਰਥਕ ਤਸਵੀਰ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਸ ਸਮੇਂ ਹੋ ਰਹੀ ਰਾਜਸੀ ਤਬਦੀਲੀ ਵੱਲ ਵੀ ਸੰਕੇਤ ਕੀਤੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਹਾਲਤ ਨੂੰ ਚਿਤਰਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਇੱਕ ਅਗਾਂਹਵਧੂ ਸੁਨੇਹੇ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਹਾਸਲ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਤਿੱਖਾ

ਕਾਰਜ, ਚੁਸਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਲਗਪਗ ਸਾਰੇ ਹੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਸਫ਼ਲ ਥੀਏਟਰੀ ਬਿੰਬ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਸਵਾਣੀਆਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਪਾਤਰ ਮਾਲਣ ਦੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਉਸਾਰੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਸਦਾ ਵਿਲੱਖਣ ਸਥਾਨ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਹੋਰ ਪੱਖ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਪਰ ਜੇ ਅਸੀਂ ਇਸ ਨੂੰ ਅੱਜ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਵੀ ਦੇਖੀਏ ਤਾਂ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਾਸੰਗਿਕਤਾ ਜ਼ਾਹਿਰ ਹੈ। ਕੇਵਲ ਬਿਸਵੇਦਾਰ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾ 'ਤੇ ਰਾਜਸੀ ਗੁਰਗੇ ਆ ਗਏ ਹਨ, ਬਾਕੀ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਉਹੀ ਹਨ। ਇੱਕ ਸੁਚੱਜੀ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਲੰਮੇ ਅਰਸੇ ਤੱਕ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਿਤ ਹੋਣ ਦੀ ਤਾਕਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ; **ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ** ਅਜਿਹਾ ਹੀ ਨਾਟਕ ਹੈ।

6

ਕਰਤਾਰ ਸਿੰਘ ਦੁੱਗਲ (ਜਨਮ:1917) ਨੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਰੇਡੀਉ ਨਾਟਕ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਿਤ ਰੱਖਿਆ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ (1912-1995) ਸਮਕਾਲੀ ਨੰਦਾ ਤੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੀ ਅਤੇ ਉਸਨੇ ਭਾਰਤ ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਬੇਘਰ ਹੋਏ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖਾਂ ਅਤੇ ਬਹਾਦਰੀ ਦਾ ਚਰਚਾ **ਬੇਘਰੇ** (1952) ਨਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ। ਖੋਸਲਾ ਨੰਦਾ-ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਵਾਂਗ ਇਬਸਨ ਦੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟਲ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪੈਰੋਕਾਰ ਸੀ, ਉਸਨੇ ਆਪਣਾ ਕੋਈ ਸੁਤੰਤਰ ਰੰਗ ਨਹੀਂ ਘੜਿਆ; ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਹੁਣ ਇਸ ਤੋਂ ਅੱਗੇ ਜਾਣਾ ਲੋਚਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਹ ਨੰਦਾ-ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਪਰਛਾਵੇਂ ਹੇਠ ਉਭਰਵੇਂ ਤੌਰ 'ਤੇ ਨਹੀਂ ਦਿੱਸ ਸਕਿਆ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ (1911-1988) ਕੋਲ ਨਵੇਂ ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਸਸ਼ਕਤ ਪਾਤਰ ਸਨ। ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਉਸਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ **ਕਲਾ ਤੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ** (1955) ਅਤੇ **ਧਰਤੀ ਦੀ ਜਾਈ** (1956) ਦੇਖੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ-ਧਾਰਾ ਵਿੱਚ ਉਸਦਾ ਵੱਡਾ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ। **ਸਭਿ ਕਿਛੁ ਹੋਤਿ ਉਪਾਇ** (1967) ਅਤੇ **ਜਿਨ ਸੱਚੁ ਪਲੈ ਹੋਇ** (1969) ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਵਾਰ ਮੰਚਿਤ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਹਨ, ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕ ਇਤਿਹਾਸ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੰਜਮ ਦੀ ਘਾਟ ਕਾਰਨ ਅਤੇ ਨੰਦਾ-ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਸਮਵਿੱਥ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਉਹ ਮੋਹਰੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਆਪਣਾ ਨਾਂ ਦਰਜ ਨਾ ਕਰਵਾ ਸਕਿਆ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਬੱਲਬੁਤੇ ਘੱਟ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰਾਂ ਦੇ ਦਮ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਜੀਵਨ ਕਾਲ ਦੌਰਾਨ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਉਭਰਿਆ।

ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ (1908-1997) ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਨਾਵਲਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਨਵੇਕਲੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਨਜਿੱਠਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। ਉਸਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਸ ਤੱਥ ਵਿੱਚ ਹੈ ਕਿ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਗੰਭੀਰ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਸਮੱਗਰੀ ਉੱਤੇ ਉਸਾਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਸਮੂਰਤਣ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਆਪਣੀ ਨਾਟ-ਰਚਨਾ ਵਾਸਤੇ ਉਸਨੇ ਇਬਸਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜਾਰਜ ਬਰਨਾਰਡ ਸ਼ਾਅ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣਾ ਮਾਡਲ ਬਣਾਇਆ। ਸ਼ਾਅ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਜ਼ੁਬਾਨ ਵਿੱਚ ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਦਾ ਦਰਜਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਵੀ ਹੈਨਰਿਕ ਇਬਸਨ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਸੀ ਪਰ ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਲੰਡਨ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਰੁਮਾਂਸਕਤਾ ਚੋਂ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਾਹਰ ਕੱਢ ਲਿਆ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕ ਅਜਿਹੇ ਮੰਚ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਸਦਾਚਾਰਕ, ਰਾਜਸੀ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕ ਮੁੱਦਿਆਂ ਉੱਤੇ ਗੰਭੀਰ ਚਰਚਾ ਹੋਈ। ਇਹ ਸ਼ਾਅ ਦੀ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇਕ ਵੱਡੀ ਦੇਣ ਸੀ। ਪਰ ਸ਼ਾਅ ਦੇ ਉਹ ਨਾਟਕ ਵਧੇਰੇ ਕਾਮਯਾਬ ਹੋਏ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਹਾਜ਼ਰ

ਜਵਾਬੀ (wit) ਅਤੇ ਤਿੱਖਾ ਹਾਸ-ਵਿਨੋਦ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਸੀ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਇਹ ਪੱਖ ਸ਼ਾਅ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਮੰਚ ਦਾ ਸ਼ਾਹ ਸਵਾਰ ਵੀ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਸੇਖੋਂ ਵੀ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਸ਼ੀਲ ਨਾਟਕਾਂ ਕਾਰਨ ਬਹੁਤ ਚਰਚਾ ਵਿੱਚ ਰਿਹਾ। ਲੈਨਿਨ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ **ਮਿੱਤਰ ਪਿਆਰਾ** (1970) ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸਾਹਿਤ ਅਕਾਡਮੀ ਨੇ ਆਪਣਾ ਵਕਾਰੀ ਪੁਰਸਕਾਰ ਦਿੱਤਾ । ਪਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦੇ ਮੂਲ ਸੂਤਰਾਂ ਤੋਂ ਅਭਿੱਜ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਸੇਖੋਂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਬਹੁਤ ਅਨਾਟਕੀ ਹਨ। ਠੀਕ ਹੀ ਡਾਕਟਰ ਅਤਰ ਸਿੰਘ ਨੇ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਲੇਖਾਂ ਵਾਲਾ ਰੰਗ ਦੇਖਿਆ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਇੱਕ ਪਾਸੇ **ਕਲਾਕਾਰ** (1944) ਵਰਗਾ ਨਾਟਕ ਥੀਏਟਰੀ ਬਿੰਬ ਤੋਂ ਸੱਖਣੀ ਇੱਕ ਵਾਦ-ਵਿਵਾਦੀ ਗੋਸ਼ਠੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਉਸਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਤੱਥਾਂ ਵਿੱਚ ਗੁਆਚੇ ਹੋਏ ਕਾਰਜ ਜਾਪਦੇ ਹਨ। ਸੇਖੋਂ ਦੀ ਮੂਲ ਸਮੱਸਿਆ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨੂੰ ਭਰਨ ਦੀ ਇੰਨੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਸਾਹਿਤਿਕ ਰਸ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਮਧੋਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕੋਈ ਵੀ ਸਫਲ ਸਾਹਿਤ ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਕਦੇ ਵੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਤੋਂ ਖਾਲੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੋਈ ਵੀ ਵਿਚਾਰ ਉਦੋਂ ਤੱਕ ਸਾਹਿਤਿਕ ਜਾਂ ਨਾਟਕੀ ਨਹੀਂ ਬਣ ਸਕਦਾ ਜਦੋਂ ਤੱਕ ਉਸ ਨੂੰ ਯੋਗ ਫ਼ਾਰਮ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਭਾਵੇਂ ਸੇਖੋਂ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਬੌਣੇ ਕੱਦ ਉੱਤੇ ਬਹੁਤ ਤਰਸ ਆਉਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਸੀਹ ਤੌਰ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਨਾ ਕਰ ਸਕਣਾ ਇਸਦੀ ਛੋਟੀ ਪਹੁੰਚ ਦਿਖਾਈ ਦੇਂਦੀ ਸੀ, ਪਰ ਇਸਦਾ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਉਸ ਦੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਅਨਾਟਕੀਅਤਾ ਅਤੇ ਮੰਚ ਵਿਮੁਖਤਾ ਹੈ। ਉਹ ਸ਼ਾਅ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਰਗੇ ਹਾਸ-ਵਿਨੋਦ ਦਾ ਮੁਕਾਬਲਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਉਹ ਇਹ ਵੀ ਭੁੱਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹਦੇ ਦਰਸ਼ਕ ਲੰਡਨ ਦੇ ਟਰੈਫ਼ਲਗਰ ਸੁਕੇਅਰ ਜਾਂ ਨਿਊ ਯਾਰਕ ਦੇ ਟਾਈਮ ਸੁਕੇਅਰ ਵਿੱਚ ਘੁੰਮਣ ਵਾਲੀ ਈਲੀਟ ਨਹੀਂ ਹਨ ਬਲਕਿ ਉਹ ਪੰਜਾਬੀ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਕੋਲ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਜਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਦੀ ਕੋਈ ਲੰਮੀ-ਚੌੜੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਉਸਦਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪੱਧਰ ਨੂੰ ਉੱਚਾ ਚੁੱਕਣ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਪ੍ਰਸੰਸਾਯੋਗ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਮੰਚੀ ਚੇਤਨਾ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖੁੱਭਣ ਤੋਂ ਇਨਕਾਰੀ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਇੱਕ ਹੋਰ ਸਮਕਾਲੀ ਰੋਸ਼ਨ ਲਾਲ ਆਹੂਜਾ (1904-1987) ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਵੀ ਇਹੋ ਕੁਝ ਵਾਪਰਿਆ। ਉਸਨੇ ਤਥਾ-ਕਥਿਤ ਪੜ੍ਹੰਦੜ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵਕਾਲਤ ਤਾਂ ਜ਼ਰੂਰ ਕੀਤੀ ਪਰ ਆਪਣੇ ਮਤ ਨੂੰ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਥਾਪਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਿਆ। ਮਸਲਾ ਸਿਰਫ਼ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਜਾਂ ਪੇਸ਼-ਹੋਣ ਯੋਗਤਾ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਸ਼ੀਲਤਾ ਦਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚਮੁਖਤਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦਾ ਵੀ ਹੈ। ਮੰਚਮੁਖਤਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਲਿਖਿਆ ਨਾਟਕ ਉਸ ਉਸਾਰੀ ਵਰਗਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਬਿਨਾਂ ਫ਼ੀਤੇ ਅਤੇ ਬਿਨਾ ਡੀਜ਼ਾਈਨ ਦੇ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ। ਇਸ ਦੇ ਉਲਟ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮੰਚ ਮੁਖ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਸੰਗਿਕ ਹਨ ਪਰ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਇਕਾਗਰਤਾ ਨਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਉਹ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਮੋਹਰੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਹਾਲਾਂਕਿ ਉਸਨੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਅਜਿਹੇ ਅਨੇਕ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਵਾਸਤੇ ਇੱਕ ਨਵੀਂ ਵਿਧੀ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਮੰਚ ਤੋਂ ਦੂਰ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ।

7

ਨੰਦਾ-ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਤੋਂ ਬਾਦ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਥਾਪਿਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਸੋਝੀ ਦੇਂਦੇ ਹਨ ਕਿ ਮੰਚਮੁਖਤਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟ ਦੀ ਇਸ ਧਾਰਾ ਵਿੱਚ ਜਿਸ ਵੀ ਛੱਲ ਨੇ ਆਪਣਾ ਕੋਈ ਨਵੇਕਲਾ ਰੰਗ ਰੂਪ ਸਿਰਜਿਆ ਉਹੀ

ਪ੍ਰਮਾਣਿਤ ਹੋਈ; ਬਾਕੀ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਣੀ ਸੰਗ ਪਾਣੀ ਹੋ ਕੇ ਵਹਿੰਦੇ ਗਏ। ਨੰਦਾ-ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਤੋਂ ਬਾਦ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਹਿਣ ਵਿੱਚ ਨਵੀਂ ਲਹਿਰ ਦਾ ਸਿਰਜਕ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ (1916-2003) ਹੈ। ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਦਾ ਕੋਣ ਹੀ ਬਦਲ ਕੇ ਰੱਖ ਦਿੱਤਾ। ਉਹ ਮਨੁੱਖਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੀਆਂ ਬਾਰੀਕੀਆਂ ਵਿੱਚੋਂ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਵਧੀਕੀਆਂ ਪਛਾਨਣ ਦਾ ਅਨੂਠਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਕੋਲ ਮਿਕਨਾਤੀਸੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਵਿਲੱਖਣ ਮੁਹਾਵਰਾ । ਕਈ ਵਾਰ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਦੂਜੀਆਂ ਬੋਲੀਆਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਨਿੱਕਲੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹੋਣ ਦਾ ਮਿਹਣਾ ਸੁਣਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਫ਼ਿਰ ਵੀ ਉਸਦੀ ਮੌਲਿਕਤਾ ਦਾ ਜਾਦੂ ਸਿਰ ਚੜ੍ਹ ਕੇ ਬੋਲਦਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਗਾਰਗੀ ਅਨੋਖਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ਾ, ਭਾਸ਼ਾ, ਦ੍ਰਿਸ਼, ਕਾਰਜ, ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਤਨਾਵ: ਉਸਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਹਰ ਅੰਗ ਕੱਸਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਕਲਾ ਅਤੇ ਸੂਝ ਦੇ ਕੌਸ਼ਲ ਦਾ ਸੰਗਮ ਇਸ ਤੱਥ ਵਿੱਚ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੀਆਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਪਰਤਾਂ ਘੜ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਪਾਠਕ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਖੋਲ ਵੀ ਖਿੱਚ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਦਰਲੀ ਗਿਰੀ ਵੀ। ਇਸ ਦਾ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਪਰਲੀ ਪਰਤ ਵਿੱਚ ਉਸਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਕੁਝ ਬੰਦਿਆਂ ਦੀਆਂ ਮਾਨਸਿਕ ਮਸੱਸਿਆਵਾਂ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਅੰਦਰਲੀਆਂ ਪਰਤਾਂ ਵਿੱਚ ਉਹ ਸਾਰੇ ਸਮਾਜ ਦੀ ਬਾਤ ਪਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਗਾਰਗੀ ਪਹਿਲਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਜਿਸਨੇ ਇਸਨੂੰ ਇਬਸਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰਵਾਇਆ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਪਛਾਣ ਆਰਤੋ (1896-1948) ਦੇ 'ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਕਰੂਅਲਟੀ' ਨਾਲ ਕਰਵਾ ਕੇ ਇਕ ਨਵੇਂ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤਾ।

ਆਰਤੋ ਦੇ 'ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਕਰੂਅਲਟੀ' ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਹੰਗਾਮੀ ਜਾਂ ਜ਼ੁਲਮ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸੰਗਿਆ ਵੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਅਸੀਂ ਇਸਦੇ ਮੂਲ ਨਾਮ ਨੂੰ ਹੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਨ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਹਾਂ ਕਿਉਂਕਿ ਆਰਤੋ ਦੀ ਸੋਚ ਵਿੱਚ ਕਰੂਅਲਟੀ ਦਾ ਅਰਥ ਨਾ ਤਾਂ ਜ਼ੁਲਮ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਹੰਗਾਮਾਂ। ਉਸ ਵਾਸਤੇ ਇਸ ਦਾ ਭਾਵ ਹੈ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪਾਏ ਹੋਏ ਉਹ ਸਾਰੇ ਖੋਲ ਲਾਹ ਦੇਣੇ ਜਿਹੜੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਸੱਚ ਨੂੰ ਲੁਕਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਖੋਲਾਂ ਵਿੱਚ ਉਸਦੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਵਸਤਰ ਅਤੇ ਸਾਧਾਰਨ ਸਮਾਜੀ ਹਾਵ ਭਾਵ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ। ਉਹ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਜੀਵਨ ਦਾ ਉਹ ਸੱਚ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਵੇ ਜਿਸਨੂੰ ਦੇਖਣ ਤੋਂ ਉਹ ਕਤਰਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਰੰਗਮੰਚ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਰੀਤਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੋੜਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਸੁਹਜ-ਸਵਾਦ ਅਤੇ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਨੂੰ ਵੰਗਾਰਨ ਦੀ ਜੁਰਅੱਤ ਕਰਦਾ ਹੈ; ਇਹੀ ਉਸਦਾ ਹਿੰਸਾਤਮਕ ਕਾਰਜ ਹੈ। ਆਰਤੋ ਨੂੰ ਇਤਰਾਜ਼ ਹੈ ਕਿ ਸਾਡਾ ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਉਠਾ ਕੇ ਉਸਦਾ ਹੱਲ ਖੋਜਣ ਤੁਰ ਪੈਂਦਾ ਹੈ; ਤੇ ਜਾਂ ਫ਼ਿਰ ਉਸ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਉਸਦੀ ਪੁਣਛਾਣ ਕਰਨੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਉਸ ਜਨੂਨ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਵਜਦ ਅਤੇ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਹੋਵੇ। ਆਰਤੋ ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਮਨ ਅਤੇ ਬੁੱਧੀ ਦੇ ਸਕੂਨ ਵਿੱਚ ਖਲਲ ਪਾ ਕੇ ਉਸਦੇ ਅਚੇਤਨ ਨੂੰ ਆਜ਼ਾਦ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਉਂ ਉਸਨੇ ਤਰਕ ਅਤੇ ਸਦਾਚਾਰ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਝੰਡਾ ਚੁੱਕ ਕੇ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਵੀ ਅੱਗੇ ਪੁਚਾ ਦਿੱਤਾ। ਉਹ ਮਨੁੱਖ ਦੀਆਂ ਦਬੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਨੂੰ ਫ਼ਰੋਲ ਕੇ ਉਸਨੂੰ ਮੁਕਤੀ ਦੇਣ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦਾ ਸੀ।

ਪਰ ਗਾਰਗੀ ਨੇ 'ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਕਰੂਅਲਟੀ' ਨੂੰ ਹੂ ਬ ਹੂ ਨਹੀਂ ਅਪਣਾਇਆ। ਨਾਟਕ **ਸੌਂਕਣ** (1979) ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਹ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਲਗਪਗ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਸਾਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਉੱਤੇ ਵੀ ਪੂਰੀ ਟੇਕ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਨਿਸਚੈ ਹੀ ਉਸਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਪਾਤਰ ਦੇ ਸੱਚ ਨੂੰ ਉਹਨਾਂ ਹੀ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਨੰਗਾ ਕਰਕੇ ਰੱਖ ਦੇਂਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਆਰਤੋ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ।

ਗਾਰਗੀ ਬਹੁਤੀ ਵਾਰ ਆਰਤੋ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਾਜਕ ਅਤੇ ਸਦਾਚਾਰਕ ਕੀਮਤਾਂ ਨੂੰ ਵੰਗਾਰ ਕੇ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਅੰਦਰਲੇ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੀ ਉਹ ਆਰਤੋ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਮੁਤਾਬਿਕ ਇਕ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਉਸ ਸੰਗੀਤਮਾਕਤਾ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਸਿਰਜ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੀ ਕੋਰੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨੂੰ ਗੂੜ੍ਹਾ ਅਤੇ ਗਾੜ੍ਹਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਜਿਵੇਂ ਆਰਤੋ ਆਪਣੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਲਗਪਗ ਮਨਫ਼ੀ ਕਰ ਦੇਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ, ਗਾਰਗੀ ਉਸਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਅੱਡ ਮਾਡਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਿਰਮੌਰ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਹੋਰ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਵੀ ਭਿਆਲੀ ਪਾਈ ਅਤੇ ਬੜੀ ਸੂਝ ਨਾਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੂਤਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਪਰੋਇਆ। ਸ਼ਾਇਦ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਸਟੀਫ਼ਨ ਬਾਰਬਰ ਦੁਆਰਾ ਸਮਝਾਈ ਆਰਤੋ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਇਸ ਸੀਮਾ ਨੂੰ ਵੀ ਭਾਂਪ ਲਿਆ ਸੀ: "ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਕਰੂਅਲਟੀ ਨੂੰ ਅਕਸਰ ਅਸੰਭਵ ਥੀਏਟਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰ ਸਿਰਜੀ ਹੋਈ ਸ਼ੁੱਧ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਲਈ ਅਤਿ ਲੋੜੀਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਆਪਣੇ ਠੋਸ ਵੇਰਵਿਆਂ ਵਿੱਚ ਨਿਰਾਸ ਕਰਨ ਦੀ ਹੱਦ ਤੱਕ ਧੁੰਦਲਾ ਅਤੇ ਰੂਪਕੀ (ਮੈਟਾਫ਼ਾਰਿਕ) ਹੈ।"

ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਔਰਤ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ, ਸਮਾਜਿਕਤਾ ਅਤੇ ਸਮੁੱਚੀ ਹੋਂਦ ਦੇ ਅਨੇਕਾਂ ਅਯਾਮ ਬਹੁਤ ਇਕਾਗਰਚਿੱਤ ਹੋ ਕੇ ਅਤੇ ਕਲਾਤਮਕ ਰੰਗ ਵਿੱਚ ਚਿਤਰੇ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਆਈ ਸੀ ਨੰਦਾ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਦੀ ਗੱਲ ਛੋਹੀ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦਾ ਹੱਲ ਲੋਪ ਜੁਗਤ ਨਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੇ ਹੱਲ ਮਰਦ ਕੱਢ ਰਹੇ ਹਨ, ਉਹ ਆਪ ਸਿੱਥਲ ਹੈ ਅਤੇ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸਮੱਸਿਆ ਦੀ ਜਕੜ ਵਿੱਚੋਂ ਬਾਹਰ ਜਾਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ; ਉਸ ਕੋਲ ਲੜਨ ਦੀ ਹਿੰਮਤ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਪਰ ਗਾਰਗੀ ਦੀ ਔਰਤ ਕ੍ਰਿਆਸ਼ੀਲ ਹੈ; ਉਹ ਜੂਝਦੀ ਹੈ। **ਕਣਕ ਦੀ ਬੱਲੀ** ਪਹਿਲਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਆਪਣੇ ਹੱਕ ਲਈ ਘਰ ਵਿੱਚੋਂ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲ ਕੇ ਲੜਦੀ ਹੈ। ਨੰਦਾ ਦੀ ਦੁਲਹਨ ਭੱਜ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਗਾਰਗੀ ਦੀ ਤਾਰੋ ਸੰਘਰਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਇੱਕੋ ਹੈ ਪਰ ਔਰਤ ਦੀ ਸਮਰਥਾ ਪ੍ਰਤੀ ਨਜ਼ਰੀਆ ਵੱਖ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਸਮੇਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਸੋਚ ਵਿਚਲੀ ਵਿੱਥ ਵੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ **ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ** ਅਤੇ **ਧੂਣੀ ਦੀ ਅੱਗ** ਵਿੱਚ ਵੀ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਗਾਰਗੀ ਦਾ ਇਸ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਨਾਟਕ **ਸੁਲਤਾਨ ਰਜ਼ੀਆ** (1973) ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਇੱਕ ਹੈ। ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਪਾਤਰ ਰਜ਼ੀਆ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਉੱਤੇ ਕੇਂਦ੍ਰਿਤ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਹ ਨਾਟਕ ਅੱਜ ਦੇ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਲੇਖਕ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਭਾਰਤੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਅਤੇ ਦਲਿਤ ਦੇ ਸਥਾਨ ਨੂੰ ਨਿਸਚਿਤ ਕਰਕੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਹੋਣੀ ਦਾ ਚਿਤਰਣ ਕੀਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਲ ਹੀ ਰਾਜ-ਸੱਤਾ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਅਤੇ ਕਰੂਰਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਬੜੇ ਹੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਅਤੇ ਸਾਰਥਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਵਿਸ਼ਾਲ ਕੈਨਵੈੱਸ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਟਿਕਿਆ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਸਦੀ ਅਭੁਤਪੂਰਵ ਸਮਾਇਕ ਪ੍ਰਸੰਗਿਕਤਾ ਆਦਿਕ ਗੁਣ ਇਸਨੂੰ ਹੋਰ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਬਣਉਂਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਭਾਗ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਦੀ ਰਾਜਨੀਤੀ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਅੰਦਰ ਲੁਕੇ ਤਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਰਜ਼ੀਆ ਦੇ ਬਾਪ ਇਲਤਮਿਸ਼ ਦੀ ਮੌਤ ਤੋਂ ਬਾਦ ਵੱਡਾ ਬੇਟਾ ਇਸ ਲਈ ਸ਼ਾਸਕ ਨਹੀਂ ਬਣ ਸਕਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਇਕ ਕਨੀਜ਼ (ਗੋਲੀ) ਦਾ ਪੁੱਤਰ ਹੈ, ਦੂਸਰਾ ਪੁੱਤਰ ਇਸ ਲਈ ਨਹੀਂ ਬਣ ਸਕਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਉਮਰ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਛੋਟਾ ਹੈ। ਇਲਤਮਿਸ਼ ਭਾਵੇਂ ਇਹ

ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ ਕਿ ਰਾਜ ਉਸਦੀ ਧੀ ਰਜ਼ੀਆ ਨੂੰ ਮਿਲੇ ਪਰ ਦੂਜੀ ਬੇਟੀ ਦਾ ਪਤੀ ਬਲਬਨ ਇਸ ਉਮੀਦ ਵਿੱਚ ਹੈ ਕਿ ਇੱਕ ਔਰਤ ਨੂੰ ਸ਼ਹਿਨਸ਼ਾਹ ਨਹੀਂ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਪਰ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਇਹ ਜਾਣ ਲੈਂਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਰਜ਼ੀਆ ਨੇ ਸ਼ਾਦੀ ਨਾ ਕਰਵਾ ਕੇ ਸ਼ਾਸਨ ਕਰਨ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰ ਲਿਆ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸਦਾ ਨਾਟ-ਸਫ਼ਰ ਜੀਵਨ ਯਾਤਰਾ ਦੇ ਸਮਵਿੱਥ ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਹੋਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗਾਰਗੀ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਔਰਤ ਦੇ ਤਰੀਮਤਪੁਣੇ ਨੂੰ ਬਾਦਸ਼ਾਹਤ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਪਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਕੀ ਰਜ਼ੀਆ ਉਸ ਸੱਚ ਤੋਂ ਉਤਾਂਹ ਉੱਠ ਸਕੇਗੀ ਜਿਹੜਾ ਉਸਦੀਆਂ ਸਰੀਰਿਕ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਲੋੜਾਂ ਵਿੱਚ ਪਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ? ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਜੇ ਉਹ ਵਿਆਹ ਕਰਵਾ ਲੈਂਦੀ ਤਾਂ ਉਸਦੀ ਸਥਿਤੀ ਆਪਣੀ ਭੈਣ ਜਿਹੀ ਹੁੰਦੀ ਜਿਸਦਾ ਮਰਦ ਬਲਬਨ ਹੈ। ਵਿਆਹੀ ਹੋਈ ਰਾਜਕੁਮਾਰੀ ਦਾ ਸ਼ਾਸਕ ਬਣਨਾ ਅਸੰਭਵ ਵਰਗਾ ਹੀ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਇਲਤਮਿਸ਼ ਦੀ ਕਨੀਜ਼ ਸ਼ਾਹ ਤੁਰਕਾਨ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਦੇਖੀਏ ਤਾਂ ਵੀ ਇਹੋ ਗੱਲ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਭਾਵੇਂ ਕਨੀਜ਼ ਹੈ ਪਰ ਬਾਦਸ਼ਾਹ ਦੇ ਪੁੱਤਰ ਦੀ ਮਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਪੁੱਤਰ ਨੂੰ ਰਾਜ ਦਵਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਕਿ ਉਸ ਵਿਚ ਰਾਜਸੀ ਸੂਝ ਅਤੇ ਸ਼ਕਤੀ ਸੀ ਉਹ ਖੁਦ ਸ਼ਾਸਕ ਨਹੀਂ ਸੀ ਬਣ ਸਕਦੀ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਇੱਕ ਔਰਤ ਹੈ; ਧਰਮ ਅਤੇ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਉਸਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਹਨ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਸਵਾਰਥ ਦੀ ਸਿਧੀ ਲਈ ਇਲਤਮਿਸ਼ ਦੇ ਦੂਸਰੇ ਪੁੱਤਰ ਨੂੰ ਮਰਵਾ ਦੇਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਨਾਅਹਿਲ ਬੇਟੇ ਨੂੰ ਤਖ਼ਤ ਉੱਤੇ ਬੈਠਾ ਦੇਂਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਨੀਜ਼ ਦੇ ਮੋਟਿਫ਼ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਉਭਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸ਼ਾਹ ਤੁਰਕਾਨ ਨੇ ਆਪਣਾ ਸਫ਼ਰ ਇੱਕ ਕਨੀਜ਼ ਤੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਉਹ ਮਹਿਲਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਗਈ ਪਰ ਮਲਿਕਾ ਨਹੀਂ ਬਣ ਸਕੀ। ਕਨੀਜ਼ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਸ਼ਾਸਨ ਨਹੀਂ ਚੱਲਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਸ਼ਾਸਕ ਨੂੰ ਸੁੱਖ ਮੁਹੱਈਆ ਕਰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਖ਼ੁਦ ਸ਼ਾਸਕ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ । ਉਸਦਾ ਕੰਮ ਸੁੱਖ ਵੰਡਣਾ ਹੀ ਹੈ, ਸੁੱਖ ਮਾਣਨਾ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਹਾਲਤ ਵਿੱਚ ਰਜ਼ੀਆ ਦੀ ਕੀ ਸਥਿਤੀ ਹੈ? ਉਹ ਬੇਸ਼ਕ ਮਰਦਾਨਾ ਵਸਤਰ ਧਾਰਨ ਕਰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਹੈ ਤਾਂ ਇੱਕ ਔਰਤ ਹੀ। ਰਾਜਿਆਂ ਕੋਲ ਰਾਣੀਆਂ, ਧੀਆਂ ਅਤੇ ਪੁੱਤਰ ਵੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਰਜ਼ੀਆ ਕੋਲ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ। ਉਹ ਸ਼ਾਸਕ ਤਾਂ ਬਣ ਜਾਦੀ ਹੈ ਪਰ ਉਸਦੀ ਕਨੀਜ਼ ਕੌਣ ਹੋਵੇ, ਭਾਵ ਉਸਦੇ ਸੁੱਖ ਦਾ ਕੌਣ ਖ਼ਿਆਲ ਰੱਖੇ, ਇਸ ਦੀ ਕੋਈ ਪਰੰਪਰਾ ਮੌਜੂਦ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਅਲਤੂਨੀਆਂ ਉਸ ਨਾਲ ਪਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਿਕਾਹ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਸ਼ਾਦੀ ਸ਼ੁਦਾ ਅਲਤੂਨੀਆਂ ਉਸਦਾ ਖਾਵੰਦ ਹੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਸੁੱਖਦਾਤਾ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਹਾਲਤ ਵਿੱਚ ਰਜ਼ੀਆ ਯਾਕੂਤ ਦਾ ਰੁਤਬਾ ਉਠਾਉਂਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਕ ਔਰਤ ਸ਼ਾਸਕ ਆਪਣੇ ਗ਼ੁਲਾਮ ਨਾਲ ਤਾਂ ਕੋਈ ਵੀ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਸੀ ਬਣਾ ਸਕਦੀ।

ਆਪਣੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਰਜ਼ੀਆ ਜਰਨੈਲ ਯਾਕੂਤ ਦੇ ਪੈਰਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਡਿੱਗ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਉਹ ਵਿਡੰਬਣਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਔਰਤ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਗਾਰਗੀ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਰਜ਼ੀਆ ਨੇ ਜੇ ਸੁਲਤਾਨ ਰਹਿਣਾ ਸੀ ਤਾਂ ਉਹ ਖਾਵੰਦ ਨਹੀਂ ਸੀ ਲਿਆ ਸਕਦੀ। ਪਰ ਉਹ ਇੱਕ ਔਰਤ ਹੋਣ ਤੋਂ ਕਿਵੇਂ ਮੁੱਕਰ ਜਾਂਦੀ ? ਜੇ ਉਹ ਸ਼ਾਹੀ ਘਰਾਣੇ ਵਿੱਚੋਂ ਆਸ਼ਕ ਲੱਭਦੀ ਤਾਂ ਉਸਦਾ ਰਾਜ ਖੁੱਸ ਜਾਣਾ ਸੀ। ਰਜ਼ੀਆ ਨੂੰ ਤਾਂ ਕਿਸੇ ਮਰਦ ਕਨੀਜ਼ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਰਹਿਣਾ ਪੈਣਾ ਸੀ। ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਤੋਂ ਬਚਣ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਮਰਦ ਕਨੀਜ਼ ਦਾ ਰੁਤਬਾ ਉਠਾਇਆ ਜੋ ਕਿ ਪਹਿਲੇ ਰੁਤਬੇ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਰਾਸ ਨਾ ਆਇਆ।

ਗਾਰਗੀ ਰਜ਼ੀਆ ਸੁਲਤਾਨ ਵਿੱਚ ਨਾ ਕੇਵਲ ਰਾਜਨੀਤਕ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਚਾਲਾਂ ਅਤੇ ਕਮੀਨਗੀਆਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਦਾ ਹੈ ਬਲਕਿ ਉਹ ਰਜ਼ੀਆ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਅਤੇ ਯਾਕੂਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਕ ਦਲਿਤ ਦੀਆਂ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਅਤੇ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਕਰਦਿਆਂ ਉਹਨਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮਾਜਿਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦਾ ਮਾਰਮਿਕ ਚਿਤਰ ਵੀ ਖਿੱਚਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਔਰਤ ਅਤੇ ਦਲਿਤ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇਣ

ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਿਆਂ ਇਹ ਵੀ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਮਾਜ ਅਜੇ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਤਾਕਤ ਦੇਣ ਵਾਸਤੇ ਤਿਆਰ ਨਹੀ ਹੈ, ਉਸਨੂੰ ਇਹਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਇਕੱਠਾ ਹੋਣਾ ਕਿਵੇਂ ਰਾਸ ਆ ਸਕਦਾ ਹੈ? ਇਹ ਨਾਟਕ ਭਾਰਤੀ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਉਭਾਰਦਿਆਂ ਉਸਦੇ ਵਰਤਮਾਨ ਉੱਤੇ ਵੀ ਕੱਸਵੀਂ ਟਿੱਪਣੀ ਉਸਾਰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਸੇ ਲਈ ਕੁਝ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਖ਼ਿਆਲ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਜ਼ੀਆ ਇੰਦਰਾ ਗਾਂਧੀ ਨਾਲ ਮਿਲਦੀ ਜੁਲਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸੱਚ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਮਿੱਥਿਆ, **ਰਜ਼ੀਆ ਸੁਲਤਾਨ** ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇੱਕ ਵੱਡੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੈ।

8

ਡਾਕਟਰ ਅਤਰ ਸਿੰਘ ਨੇ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ (1927-1985) ਦੀ ਨਾਟ-ਕਲਾ ਬਾਰੇ ਆਪਣਾ ਮੱਤ ਦਿੱਤਾ ਹੈ : "ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਅਤੇ ਸਮੁੱਚੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਇਹ ਦੁਰਭਾਗ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਇਸਨੂੰ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਤੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਕੋਈ ਬਲਵਾਨ ਚਿੰਤਕ ਇਸ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਿਆ। ਸਾਡੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਇਤਨੇ ਉਚੇਰੇ ਬੌਧਿਕ ਅਭਿਆਸ ਦੇ ਸਮਰਥ ਸਨ ਕਿ ਕੋਈ ਅਜਿਹਾ ਸਜਿੰਦ ਤੇ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਭਰਿਆ ਚਿੰਤਨ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਸਕਦਾ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਉਹ ਅਤਿ ਵਿਕਸਿਤ ਪੱਛਮੀ ਚਿੰਤਨ ਤੇ ਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਸਕਣ ਦੇ ਹੀ ਯੋਗ ਸਨ। ਜੇ ਉਹ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਲਈ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਜਿਹਾ ਕਿ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ, ਇਬਸਨ, ਗਾਲਜ਼ਵਰਦੀ ਆਦਿ ਵੱਲ ਝਾਕਦੇ ਵੀ ਸਨ ਤਾਂ ਉਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਬੌਧਿਕ ਬਣਤਰ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਤੋਂ ਅਨਜਾਣ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਲਿਖਤਾਂ ਦੀ ਆਤਮਾ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਸਨ ਸਮਝ ਸਕਦੇ। ਇਹ ਬੌਧਿਕ ਸਿੱਥਲਤਾ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਵਿਆਪਕ ਸੀ ਤੇ ਇਸ ਲਈ ਬਾਕੀ ਬੋਲੀਆਂ ਦਾ ਸਾਹਿਤ ਵੀ ਜਿਹੜੀ ਉਤੇਜਨਾ ਦੇ ਸਕਣ ਯੋਗ ਸੀ, ਉਹ ਵੀ ਕੋਈ ਚਮਤਕਾਰ ਪੈਦਾ ਕਰ ਸਕਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਨਹੀਂ ਸੀ।

"ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਸਿੱਟਾ ਇਹ ਨਿਕਲਿਆ ਕਿ ਸਾਡੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਕਿਸੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਵਾਸਤਵਿਕ ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆਮਈ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਆਦਰਸ਼ ਬਨਾਉਣ ਦੀ ਥਾਂ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਰੌਆਂ ਤੇ ਲਹਿਰਾਂ ਦੀ ਸਸਤੀ ਨਾਅਰੇਬਾਜ਼ੀ, ਜਿਹਾ ਕਿ ਵਿਧਵਾ ਵਿਆਹ, ਇਸਤ੍ਰੀ ਵਿਦਿਆ, ਪਿੰਡ ਸੁਧਾਰ, ਸਿੱਖਿਆ ਪ੍ਰਚਾਰ ਆਦਿਕ ਦੀ ਅਧੀਨਗੀ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰ ਲਈ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਵਿਚਾਰਾਂ ਤੇ ਸੁਹਜ-ਸੁਆਦ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਅਗਵਾਈ ਦੇ ਸਕਣ ਦੀ ਥਾਂ ਉਹ ਪਿਛਲੱਗ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਗਏ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਬੱਝੇ ਹੋਏ ਕੱਕਰ ਨੂੰ ਤੋੜਨ ਦਾ ਉਪਰਾਲਾ ਕੀਤਾ।"

ਅਤਰ ਸਿੰਘ ਦੇ ਇਸ ਕਥਨ ਨੂੰ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਉਸਦੇ ਸਮਕਾਲੀ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਉੱਤੇ ਵੀ ਢੁਕਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ: ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ (ਜਨਮ: 1925), ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ (1928-1995) ਅਤੇ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ (1929-1994)। ਭਾਵੇਂ ਅਤਰ ਸਿੰਘ ਨੰਦਾ-ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨਾਟ-ਧਾਰਾ ਨੂੰ ਠੀਕ ਪਰਿਪੇਖ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਨਵੇਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦੀ ਸਹੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਤਾਂ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਪਰ ਗਾਰਗੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਸਚੈ ਹੀ ਅੱਖੋਂ ਪਰੋਖੇ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਮੱਚੇ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਗ਼ੌਰ ਨਾਲ ਦੇਖੀਏ ਤਾਂ ਗਾਰਗੀ ਇੱਕ ਅਜਿਹੇ ਪੁਲ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸਤੋਂ ਲੰਘ ਕੇ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਾ ਅਤੇ ਅਨੋਖਾ ਲਿਖਣ ਅਤੇ ਸੋਚਣ ਲੱਗੇ। ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਦਿਸਹਦੇ ਛੂਹਣ ਦਾ ਰਸਤਾ ਦਿਖਾਇਆ। ਅਸੀਂ ਅਤਰ ਸਿੰਘ ਦੀ ਗੱਲ ਨੂੰ ਕੁਝ ਹੋਰ ਵਿਸਤਾਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਾਂ। ਠੀਕ ਹੀ ਰੰਗਮੰਚ ਜਾਂ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਇੱਕ ਸਮਾਜਿਕ ਭੂਮਿਕਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਿਨਫ਼ ਜਾਂ ਰਚਨਾ ਦੀ ਸਫਲ਼ਤਾ ਦਾ ਪੈਮਾਨਾ ਉਸਦੀ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅਤਾ

ਵਿੱਚ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਅਤਰ ਸਿੰਘ ਵੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਅਤੇ ਸੁਹਜ ਸੁਆਦ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ/ਲੇਖਕ ਪਾਸੋਂ ਪਿਛਲੱਗ ਦੀ ਨਹੀਂ ਮੋਹਰੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮੰਗਦਾ ਹੈ, ਭਾਵ ਉਹ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਨਵੀਨਤਾ ਅਤੇ ਸੁਹਜ ਸਵਾਦ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਮੰਗ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਹ ਇਹ ਵੀ ਸਮਝਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਹੀ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਉਸ ਸਮੇਂ ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੋਲ ਉਸ ਪੱਧਰ ਦਾ ਕੋਈ ਚਿੰਤਕ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜਿਹੜਾ ਇਸ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਜਗਾ ਸਕਦਾ ਹੋਵੇ। ਇਸ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੀ ਕਿ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰਲੇ ਸੱਚ ਨੂੰ ਸਮਕਾਲੀ ਸੰਸਾਰ ਵਿੱਚ ਹੋਰਨੀ ਥਾਈਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਵਿਧੀਆਂ ਦੇ ਰੰਗ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਤਜਰਬੇ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ। ਇਸ ਕੰਮ ਨੂੰ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਆਰੰਭਿਆ ਅਤੇ ਘੁੰਮਣ-ਸੇਠੀ-ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ-ਜਸੂਜਾ ਨੇ ਅੱਗੇ ਤੋਰਿਆ।

ਇਹਨਾਂ ਚਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਮੱਗਰੀ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਕੁਝ ਨਵਾਂ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। ਗਾਰਗੀ ਵਾਂਗ ਇਹਨਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਵੀ ਕੋਈ ਇਬਸਨ ਦਾ ਅੰਨ੍ਹਾਂ ਪਿਛਲੱਗ ਨਹੀਂ ਬਣਿਆਂ, ਸਾਰਿਆਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਆਪੋ ਆਪਣੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਇਬਸਨੀ ਯਥਾਰਥਕ ਬਣਤਰ ਵਿੱਚੋਂ ਬਾਹਰ ਕੱਢ ਕੇ ਕਿਸੇ ਨਵੇਂ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। ਇਹਨਾਂ ਚਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਹਨਾਂ ਚਾਰਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਵੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਰੂ ਬ ਰੂ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਸਮਵਿੱਥ ਰਚਨਾ ਕਰਦਿਆਂ ਇਹਨਾਂ ਨੇ 30-40 ਸਾਲਾਂ ਵਿੱਚ ਉਹ ਸਾਰੇ ਤਜਰਬੇ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਿਹੜੇ ਦੁਨੀਆਂ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਵੱਡੇ ਰੰਗਕਰਮੀ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ; ਇਹਨਾਂ ਤਜਰਬਿਆਂ ਵਿੱਚ ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦ ਐਬਸਰਡ, ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ, ਪ੍ਰਭਾਵਵਾਦੀ ਥੀਏਟਰ ਆਦਿ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਚਾਰਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਦਿਆਂ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਰੱਖ ਕੇ ਵੀ ਕੁਝ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰਚਨਾਵਾਂ ਕੀਤੀਆਂ ਅਤੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਡੂੰਘੇ ਧਰਾਤਲਾਂ ਨੂੰ ਛੂੰਹਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੇ ਕਲੇਵਰ ਵਿੱਚ ਲਿਆ। ਇਹਨਾਂ ਨੇ ਬਾਹਰੀ ਸੰਸਾਰ ਦੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀਆਂ ਸਮਕਾਲੀ ਲੋੜਾਂ ਦੇ ਰੰਗ ਵਿੱਚ ਅਪਣਾਉਣ ਦੇ ਅਨੇਕ ਉਪਰਾਲੇ ਕੀਤੇ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਹ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗ਼ਰੀਬ, ਪੀੜਿਤ ਅਤੇ ਔਰਤ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਆਵਾਜ਼ ਉਠਾਉਂਦੇ ਹਨ; ਇਹ ਸਾਰੇ ਭ੍ਰਸ਼ਟ ਰਾਜਸੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਉੱਤੇ ਆਲੋਚਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਇਹ ਸਾਰੇ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਲਹਿਰਾਂ ਅਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਵੱਖ ਵੱਖ ਕੋਣਾਂ ਤੋਂ ਆਪਣਾ ਹੁੰਗਾਰਾ ਵੀ ਭਰਦੇ ਹਨ। ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਹਨਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਨੇ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ ਵੀ ਲਿਖੇ। ਚਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮਨੁੱਖੀ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੀਆਂ ਅੰਦਰਲੀਆਂ ਤੈਹਾਂ ਫ਼ਰੋਲਦੇ ਹਨ; ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਓਪਰੀ ਨਜ਼ਰੇ ਕਿਸੇ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਉੱਤੇ ਕੇਂਦ੍ਰਿਤ ਰਚਨਾਵਾਂ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਉਹ ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਘੱਟ ਜਾਂ ਵੱਧ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਸਮੁੱਚੇ ਸਮਾਜ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਵਿੱਚੋਂ ਨਿਕਲਦੇ ਹਨ । ਉਹ ਮੰਚਮੁਖ ਹਨ ਪਰ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੋਈ ਨਿਵੇਕਲਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਯਥਾਰਥ ਲੱਭਣ ਵੱਲ ਵਧਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਉਸਦੀ ਫ਼ਾਰਮ ਪ੍ਰਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਇਕਾਗਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਪਰ ਇਹਨਾਂ ਚਾਰਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਅਸਾਨੀ ਨਾਲ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲੀ। ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਜ਼ਰੂਰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹਨ ਪਰ ਵਿਧੀ ਕਿਸੇ ਫ਼ਾਰਮੂਲੇ ਦਾ ਨਾਂ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਵਿਧੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦਰਸ਼ਨ ਅਤੇ ਸੁਹਜ ਸਵਾਦ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਪ੍ਰਤੀ ਉਸਦੇ ਵਿਸ਼ਵਾਸਾਂ ਦਾ ਮਜਮੂਏ ਨਾਲ ਵੀ ਹੈ। ਜਿਹੜਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਸਫ਼ਲਤਾ ਦੇ ਭੈਅ ਅਧੀਨ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇ, ਪਾਤਰਾਂ ਅਤੇ ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਬਾਰ ਬਾਰ ਦੁਹਰਾਉਂਦਾ ਹੈ ਉਹ ਤਾਕਤਵਰ ਰਚਨਾਕਾਰ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਥੀਏਟਰ ਵਾਸਤੇ ਲਿਖੀ ਹਰ ਲਿਖਤ ਇੱਕ ਤਜਰਬਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਗਾਰਗੀ ਵਾਂਗ ਇਹਨਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਅਨੇਕਾਂ ਤਜਰਬੇ ਕਰ ਕੇ ਕੁਝ ਕੁ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਫ਼ਲਤਾ

ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ। ਘੁੰਮਣ ਨੇ ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਦੇ ਅਸਰ ਹੇਠ ਬਹੁਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ, ਪਰ ਉਸਨੂੰ ਉਹ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲੀ ਜਿਹੜੀ ਗਾਰਗੀ ਨੂੰ ਆਰਤੋ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ।

ਰੁਮਾਂਟਿਕ ਕਾਮੇਡੀ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੇਂਦੀ ਸੀ ਪਰ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਥੀਏਟਰ ਸਮਾਜਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਚੇਤਨਾ ਜਗਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਬਾਦ ਜਿੰਨੀਆਂ ਵੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਈਆਂ ਉਹਨਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਨੇ ਭਾਵੇਂ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਯਥਾਰਥਕ ਜੀਵਨ-ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕੀਤਾ ਪਰ ਜੀਵਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚੀ ਯਥਾਰਥ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ। ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਨਾਲ ਯਥਾਰਥ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਦੇ ਘੇਰੇ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵਸੀਹ ਕੀਤਾ। ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਕਰੂਅਲਟੀ ਦਾ ਮੁਖ ਕਾਰਜ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨ ਅਤੇ ਬੁੱਧੀ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਹਿਲਜੁਲ ਪੈਦਾ ਕਰਕੇ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸੋਚਣ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕਰਨਾ ਸੀ ।

9

ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਐਬਸਰਡ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਵਿਸੰਗਤੀਆਂ ਨੂੰ ਚਿਤਰਦਿਆਂ ਇਸਦੀ ਨਿਰਰਥਕਤਾ ਨੂੰ ਉਘਾੜਦਾ ਸੀ । ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਪਛਾਣ 'ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦ ਐਬਸਰਡ' ਦੇ ਉਹਨਾਂ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਆਧਾਰਾਂ ਅਤੇ ਵਿਧੀਆਂ ਨਾਲ ਕਰਵਾਈ ਜਿਹਨਾਂ ਨੇ ਇਸ ਦਾ ਫ਼ਰਾਂਸ ਵਿੱਚ ਸਿਰਜਨ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਫ਼ੇਰ 40ਵਿਆਂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ 60ਵਿਆਂ ਤੱਕ ਇਹ ਸਾਰੇ ਯੂਰਪ ਵਿੱਚ ਫ਼ੈਲਿਆ। ਮਾਰਟਿਨ ਐਸਲਿਨ ਨੇ ਇਸ ਭਾਂਤ ਦੇ ਚਾਰ ਪ੍ਰਮੁਖ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕੀਤੀ: ਸੈਮੂਅਲ ਬੈਕੇਟ (1906-1989), ਆਰਥਰ ਐਡਮੋਵ (1908-1970), ਯੂਜੀਨ ਆਇਨੈਸਕੋ (1909-1994) ਅਤੇ ਯਾਂ ਜੈਨੇ (1910-1986)। ਇਹ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦੇ ਹਨ ਕਿ ਅਸੀਂ ਜਿਸ ਸੰਸਾਰ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਹਾਂ ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਦਾ ਕੁਝ ਪਤਾ ਨਹੀਂ। ਨਾ ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਦੀ ਸਮਝ ਆ ਰਹੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਸਾਡੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਕੋਈ ਮੰਤਵ ਬਚਿਆ ਹੈ। ਇਉਂ ਬੰਦਾ ਘਾਬਰਿਆ, ਪ੍ਰੇਸ਼ਾਨ ਅਤੇ ਅੰਦਰੋਂ ਡਰਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ-ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਆਮਦ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਦੂਜੇ ਵਿਸ਼ਵ ਯੁੱਧ ਵਿੱਚੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਘੋਰ ਨਿਰਾਸ਼ਾ ਇੱਕ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਹੈ ਜਿਸਨੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚੋਂ ਆਸ ਨੂੰ ਚੂਸ ਲਿਆ। ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਅਸਤਿਤਵਵਾਦ ਦੇ ਫ਼ਲਸਫ਼ੇ ਨੇ ਜਨਮ ਲਿਆ। ਐਲਬੇਅਰ ਕਾਮੂ (1913-1960) ਅਤੇ ਯਾਂ ਪਾਲ ਸਾਰਤਰ (1905-1980) ਪ੍ਰਮੁਖ ਅਸਤਿਤਵਵਾਦੀ ਹਨ। ਕਾਮੂ ਨੇ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਐਬਸਰਡ ਪਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਜਦੋਂ ਮਾਰਟਿਨ ਐਸਲਿਨ (1896-1948) ਨੇ 'ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦ ਐਬਸਰਡ' (1961)ਂ ਨਾਂ ਦੇ ਪਦ ਦੀ ਘਾੜਤ ਕੀਤੀ ਤਾਂ ਸੁਭਾਵਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸਨੂੰ ਅਸਤਿਤਵਵਾਦ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਦੇਖਿਆ ਹੀ ਜਾਣਾ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ 'ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦ ਐਬਸਰਡ' ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪ੍ਰਮੁਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਾਰਤਰ ਦੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸਨ ਪਰ ਉਹ ਉਸ ਦੇ ਫ਼ਲਸਫ਼ੇ ਨਾਲ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਹਿਮਤ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਸਾਰਤਰ ਅਤੇ ਆਇਨੈਸਕੋ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਵਿਚਾਲੇ ਵੱਥ ਸੀ। ਵੱਡਾ ਫ਼ਰਕ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਜਿੱਥੇ ਅਸਤਿਤਵਵਾਦੀ ਇਸ ਗੱਲ ਤੇ ਬਲ ਦੇਂਦੇ ਹਨ ਕਿ ਮਨੁੱਖ ਆਪਣੀ ਐਬਸਰਡਿਟੀ ਉੱਤੇ ਕਾਬੂ ਪਾਉਣ ਵਿੱਚ ਅਸਫ਼ਲ ਰਿਹਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਿਨਾ ਕੋਈ ਹੱਲ ਸੁਝਾਇਆਂ ਬੰਦੇ ਦੀ ਐਬਸਰਡਿਟੀ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਭਾਵ ਅਸਤਿਤਵਵਾਦੀਆਂ ਦੇ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਬੰਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦ ਐਬਰਡ ਵਿੱਚ ਐਬਸਰਡਿਟੀ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੈ ਅਤੇ ਬੰਦਾ ਗੌਣ।

ਭਾਵੇਂ ਬੈਕੇਟ ਆਇਰਲੈਂਡ ਵਿੱਚ, ਆਇਨੈਸਕੋ ਰੋਮਾਨੀਆਂ ਅਤੇ ਐਡਮੋਵ ਰੂਸ ਵਿੱਚ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ ਪਰ ਇਹ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਫ਼ਰਾਂਸ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਸਨ। 'ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦ ਐਬਸਰਡ' ਦੇ ਨਾਟਕ-ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁਖ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ: " ਇੱਕ ਖੁਰਦਰੀ ਜਿਹੀ ਕਾਮੇਡੀ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਭਿਅੰਕਰ ਅਤੇ ਦੁਖਮਈ ਬਿੰਬ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਪਾਤਰ ਇਹੋ ਜਿਹੀਆਂ ਨਿਰਾਸ਼ਾ ਭਰੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਹ ਦੁਹਰਾਉ ਭਰੇ ਅਤੇ ਵਿਅਰਥ ਕਾਰਜ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਬੇਤੁਕੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ, ਕਲੋਲਾਂ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਫਲਾਰਮੂਲਾ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸਦੇ ਪਲਾਟ ਚੱਕਰਦਾਰ ਅਤੇ ਬੇਤੁਕੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਜਾਂ ਤਾਂ ਪੈਰੋਡੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਾਂ ਫਿਰ ਵੈੱਲ ਮੇਡ ਪਲੇ ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਤੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਨੂੰ ਰੱਦ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।" (ਵਿਕੀਪੀਡੀਆ)। ਪਰ ਇਹ ਸਾਰੇ ਲੱਛਣ ਇੱਕ ਦਮ ਨਹੀਂ ਕੱਠੇ ਹੋ ਗਏ, ਬਲਕਿ ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦ ਐਬਸਰਡ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਹਨਾਂ ਨੂੰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸ੍ਰੋਤਾਂ ਤੋਂ ਕੱਠਾ ਕੀਤਾ। ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦ ਐਬਸਰਡ ਹੋਰ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਨਾਟ-ਥੀਏਟਰ ਲਹਿਰਾਂ ਵਾਂਗ ਹੀ ਇਬਸਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਨੂੰ ਉਲੰਘਣ ਦਾ ਇੱਕ ਯਤਨ ਸੀ ਜਿਸਦੇ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਆਧਾਰ ਵੀ ਸਨ। ਇਸਦੇ ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਭੁਲੇਖੇ ਨੂੰ ਤੋੜਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਮਾਂ, ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਪਛਾਣ ਤਰਲ ਅਤੇ ਧੁੰਦਲੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਨਿਰਰਾਰਥਕ ਪਲਾਟ, ਬੇਤੁਕੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਤੇ ਲੜੀ ਤੋਂ ਟੁੱਟੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਸੁਪਨ ਮਈ ਜਾਂ ਡਰਾਉਣੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਘੜ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਅਸਲ ਜੀਵਨ ਜੇਹੇ ਉੱਕਾ ਈ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਇਹ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਕਾਰਨ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਲੜੀ ਵਿੱਚ ਪਰੋਈਆਂ ਹੋਣ। ਪਰ ਇਹਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿੱਚ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਸਾਰੀ ਅਸਤ-ਵਿਅਸਤਤਾ ਵਿੱਚੋਂ ਵੀ ਨਿਸਚਿਤ ਅਰਥ ਕੱਢ ਲੈਂਦੇ ਹਨ।

ਸੇਠੀ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਐਬਸਰਡ ਦੇ ਰੰਗ ਵਿੱਚ ਲਿਖਣ ਦੀ ਪਹਿਲ ਕੀਤੀ। ਉਸਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਚਰਚਿਤ ਨਾਟਕ **ਕਿੰਗ, ਮਿਰਜ਼ਾ ਅਤੇ ਸਪੇਰਾ** (1965) ਉਦੋਂ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਇਆ ਜਦੋਂ ਆਜ਼ਾਦ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਆਪਣੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਨਿਰਾਸ਼ਾ ਭਰੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚੋਂ ਲੰਘ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਪਿੱਛੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਤਤਕਾਲੀ ਸੁੱਖ ਦਾ ਸੁਪਨਾ ਖੁਰ ਚੁੱਕਾ ਸੀ ਅਤੇ 1961 ਦੀ ਜੰਗ ਵਿੱਚ ਚੀਨ ਹੱਥੋਂ ਹੋਈ ਹਾਰ ਨੇ ਸਾਡਾ ਮਨੋਬਲ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੋੜ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। **ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਅਤੇ ਸਪੇਰਾ** ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਮੰਚ ਸੱਜਾ ਤਾਂ ਮੈਟਾਫ਼ਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਸਨ ਪਰ ਪਾਤਰ ਨਹੀਂ। **ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਅਤੇ ਸਪੇਰਾ** ਦੇ ਪਾਤਰ ਵੀ ਮੈਟਾਫ਼ਰ ਹਨ; ਉਹ ਵਿਅਕਤੀ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਕੁੱਤੇ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਪਾਤਰ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਬਜਾਇ ਜਾਨਵਰ ਜਾਂ ਵਸਤਾਂ ਬਣ ਜਾਣ ਤਾਂ ਜੀਵਨ ਦੀ ਨਿਰਰਥਕਤਾ, ਨੀਰਸਤਾ ਅਤੇ ਇਕੱਲਤਾ ਵਧੇਰੇ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਉੱਭਰਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਮਹਾਂਨਗਰ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਤਿੰਨ ਵਿਅਕਤੀ ਬਹੁਮੰਜ਼ਲੀ ਇਮਾਰਤ ਉੱਤੇ ਚੜ੍ਹ ਕੇ ਅਤੇ ਹੇਠਾਂ ਛਾਲ ਮਾਰ ਕੇ ਆਤਮ ਹੱਤਿਆ ਕਰਨ ਦੀ ਯੋਜਨਾ ਬਣਾਉਣ ਤਾਂ ਇਹ 'ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦ ਐਬਸਰਡ' ਵਾਸਤੇ ਬੜੀ ਸਹੀ ਸਮੱਗਰੀ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਤਿੰਨੇ ਪਾਤਰ ਜ਼ਾਹਰ ਤੌਰ ਤੇ ਹੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨਾਲੋਂ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੱਟੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਉਹ ਧਰਤੀ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਉੱਤੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਕ ਬਹੁ ਮੰਜ਼ਲੀ ਇਮਾਰਤ ਦੇ ਧੁਰ ਉੱਪਰ ਖੜੇ ਹਨ। ਇਵੇਂ ਹੀ ਉਹ ਮਨੁੱਖ ਹੋਣ ਤੋਂ ਦੂਰੀ ਤੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਕੁੱਤਿਆਂ ਵਾਗ ਬੋਲ/ਭੌਂਕ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਹ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਆਪ ਦਾ ਵਿਅੰਗ ਵੀ ਹਨ; ਉਹ ਆਤਮਘਾਤ ਦੀ ਸਿਰਫ਼ ਯੋਜਨਾ ਬਣਾਉਂਦੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇੱਕ ਨਵ-ਵਿਆਹੁਤਾ ਜੋੜਾ ਆਤਮ-ਹੱਤਿਆ ਕਰ ਵੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਭਾਵੇਂ **ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਅਤੇ ਸਪੇਰਾ** ਦਾ ਕਾਰਜ ਇੱਕ ਹੱਦ ਤੱਕ ਵਿਲੀਅਮ ਹੈਨਲੇ (ਜਨਮ:1931) ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਸਪਰ ਇਨਟੂ ਮਾਈ ਗੁੱਡ ਈਅਰ (ਫ਼ਿਲਾਡਲਫੀਆ ਵਿੱਚ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ 1963 ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਸਤੁਤ) ਦੇ ਕਾਰਜ ਨਾਲ ਮਿਲਦਾ ਜੁਲਦਾ ਹੈ, ਪਰ

ਸੇਠੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਗੁਣਨਾਤਮਕ ਵੱਖਰਤਾ ਦਿੱਸਦੀ ਹੈ। ਅਮਰੀਕੀ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਦੋ ਨਾਮਰਦ ਬੁੱਢੇ ਇੱਕ ਬਾਗ ਵਿੱਚ ਮਰਨ ਦੀ ਸਲਾਹ ਨਾਲ ਖੜੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਸ਼ਾਮ ਨੂੰ ਉਹ ਘਰ ਪਰਤ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। **ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਅਤੇ ਸਪੇਰਾ** ਦੇ ਪਾਤਰ ਵੀ ਵਾਪਸ ਪਰਤਦੇ ਹਨ ਪਰ ਉਹ ਨਾਮਰਦ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਅਲਗਾਵ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਅੰਦਰਲੀ ਇੱਛਾ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਸ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਪੱਛਮੀ ਐਬਸਰਡ ਨਾਟਕਾ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਨਾਲੋਂ ਨਿਖੇੜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇਸ ਰਚਨਾ ਦੀ ਯੋਗ ਪਛਾਣ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਕੁਝ ਕੁ ਅਜਿਹੇ ਤੱਤ ਜ਼ਰੂਰ ਹਨ ਜੋ ਇਸ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਐਬਸਰਡ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਚਾਉਂਦੇ ਹਨ, ਕਿਉਂਕਿ ਸਾਡੀ ਸਥਿਤੀ ਨਿਰਾਸ਼ਾਜਨਕ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਕਈ ਹੋਰ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਐਬਸਰਡਿਟੀ ਵਾਲੀ ਨਹੀਂ ਸੀ । ਸੁਲਤਾਨਾ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਇਹਨਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਨੂੰ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਵਾਰ ਵਾਰ ਜੋੜਦੀ ਹੈ। ਉਸਦਾ ਵਾਰ ਵਾਰ ਇਮਾਰਤ ਤੋਂ ਹੇਠਾਂ ਆਉਣਾ-ਜਾਣਾ ਸੰਪੂਰਨ ਅਲਗਾਵ ਤੋਂ ਦੂਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਹੇਠਾਂ ਜ਼ਮੀਨ ਤੇ ਚੱਲ ਰਹੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਪਛਾਣ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵੀ ਲੱਭਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਦਾ ਜੀਵਨ ਨਾਲੋਂ ਅਜੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੋਹ ਭੰਗ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ। ਉਹ ਤਾਂ ਸਗੋਂ ਮਰਨ ਤੋਂ ਬਾਦ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਵੀ ਚਿੰਤਾ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ।

ਇਵੇਂ ਸੇਠੀ ਦਾ ਇਹ ਨਾਟਕ 'ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦ ਐਬਸਰਡ' ਦਾ ਇੱਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਆਧਾਰ ਵੀ ਚੁਣਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਤੋਂ ਆਪਣੀ ਨਿਵੇਕਲੀ ਦੂਰੀ ਵੀ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਬਹਾਦਰ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਨਿਰਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਉੱਤੇ ਹਾਵੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣ ਦਿੱਤਾ, ਇਸੇ ਲਈ **ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਅਤੇ ਸਪੇਰਾ** ਅਤੇ ਉਸ ਜੇਹੇ ਹੋਰ ਕੁਝ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਪਣੀ ਵੱਡੀ ਜਗ੍ਹਾ ਨਹੀਂ ਬਣਾ ਸਕੇ। ਸ਼ੈਲੀ ਕੋਈ ਵੀ ਹੋਵੇ, ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਪੱਖੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੇ ਕੇਵਲ ਆਪਣੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਪਰਿਪੇਖ ਨੂੰ ਹੀ ਅਪਣਾਇਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖੀ ਹਿੰਮਤ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ਵਾਸ, ਭਾਈਚਾਰਕ ਸਾਂਝ, ਉਲਟ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਰੁੱਧ ਜੂਝਣਾ ਆਦਿ ਤੱਤ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ। ਫ਼ਿਰ ਵੀ 'ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦ ਐਬਸਰਡ' ਧਾਰਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਇਕ ਵੱਡਾ ਥਾਂ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਧਾਰਾ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਨੇ ਅਜੋਕੇ ਸਾਰੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਉੱਤੇ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਇਆ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਭਰਪੂਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਰਤ ਰਹੇ ਹਨ।

10

ਪ੍ਰਭਾਵਵਾਦੀ ਨਾਟਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਮਨੁੱਖੀ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਭਾਵਵਾਦੀ ਨਾਟਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਵਰਤੋਂ ਵਿਹਾਰ ਅਤੇ ਬੋਲਣ ਦੇ ਢੰਗ ਵਿੱਚ ਨਿਸਚਿਤ ਅਤਿਉਕਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੈੱਟ ਦੇ ਡੀਜ਼ਾਈਨ ਨੂੰ ਵੀ ਯਥਾਰਥ ਨਾਲੋਂ ਵਧਾ-ਚੜ੍ਹਾ ਕੇ ਲਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 20ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਜਰਮਨ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਲਹਿਰ ਹੁਲਾਰੇ ਵਿੱਚ ਸੀ। ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜਾਰਜ ਕੈਜ਼ਰ ਅਤੇ ਅਰਨਸਟ ਟੌਲਰ ਸਨ; ਪਰ ਇਹਨਾਂ ਨੇ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਮੂਲ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਸਵੀਡਨ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਗਸਟ ਸਟ੍ਰਿੰਡਬਰਗ ਪਾਸੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ। ਪ੍ਰਭਾਵਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਨਾਇਕ ਦੀ ਰੂਹਾਨੀ ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਅਤੇ ਪੀੜਾ ਦਾ ਨਾਟਕੀਕਰਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਬੁਰਜੁਵਾਜ਼ੀ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਅਤੇ ਸਥਾਪਿਤ ਸੱਤਾ ਵਿਰੁੱਧ ਸੰਘਰਸ਼ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਸੱਤਾ ਦੀ ਆਮ ਕਰਕੇ 'ਬਾਪ' ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਲਕੀਰੀ ਤਾਰਕਿਕ ਵਿਧੀ ਨਾਲ ਘੜੇ ਪਲਾਟ ਜਾਂ ਯਥਾਰਥਕ ਸਟੇਜ ਸੈਟਿੰਗ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਸਟ੍ਰਿੰਡਬਰਗ ਇਹਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪਣੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਅਤੇ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਉਸਦਾ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ ਕਿ ਜੀਵਨ ਇੱਕ ਭਿਆਨਕ ਸੁਪਨਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ

ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਥੀਮ ਇਹੋ ਜੇਹੇ ਹੀ ਸਨ: ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਖ਼ਤਰਨਾਕ (pervasive) ਹੈ, ਜਿਸਦਾ ਜ਼ੁਲਮ ਅਬੋਧ ਹੈ, ਇਹ battle of wills ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕਮਜ਼ੋਰ ਬੜੀ ਬੇਰਹਿਮੀ ਨਾਲ ਤਬਾਹ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਸਾਡੀ ਜਾਗਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਯਥਾਰਥ ਕਹਿਣ ਦੀ ਬਜਾਇ ਡਰਾਉਣੇ ਸੁਪਨੇ ਦਾ ਭ੍ਰਾਂਤੀ ਭਰਿਆ, ਤਿੱਖੀ ਧਾਰ ਵਾਲਾ ਅਤੇ ਦੁਖਦਾ ਯਥਾਰਥ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਵੇਂ ਇਹ ਜ਼ਾਤੀ ਮੁਡਾਂ ਦੇ ਦਬਾਅ ਅਧੀਨ ਇੱਕ ਖੰਡਿਤ ਯਥਾਰਥ ਹੀ ਹੈ। ਅਮਰੀਕਨ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਓ'ਨੀਲ ਅਤੇ ਐਲਮਰ ਰਾਈਸ ਦੇ ਕੁਝ ਨਾਟਕ ਇਸੇ ਹੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਗਏ।

ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਸਟ੍ਰਿੰਡਬਰਗ (1849-1912) ਦੇ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਸੀ। ਸਟ੍ਰਿੰਡਬਰਗ ਆਪਣੇ ਪਿਤਾ ਨਾਲ ਨਫ਼ਰਤ ਅਤੇ ਮਾਂ ਨਾਲ ਪਿਆਰ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਮਾਂ ਸਟ੍ਰਿੰਡਬਰਗ ਦੇ ਭਰਾ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਚਾਹੁੰਦੀ ਸੀ; ਇਸ ਲਈ ਉਹ ਮਾਂ ਨਾਲ ਵੀ ਘਿਰਨਾ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪਿਆ। ਉਸਨੇ ਤਿੰਨ ਵਿਆਹ ਕੀਤੇ ਜੋ ਕਿ ਤਲਾਕ ਬਣ ਕੇ ਖ਼ਤਮ ਹੋਏ। ਉਸਦੇ ਨਾਵਲਾਂ ਵਾਂਗ ਕੁਝ ਨਾਟਕ ਵੀ ਸਵੈ-ਜੀਵਨੀ ਮੂਲਕ ਹਨ। ਇਸੇ ਲਈ ਪਿਆਰ, ਨਫ਼ਰਤ ਅਤੇ ਈਰਖਾ ਉਸਦੇ ਮੁੱਖ ਥੀਮ ਹਨ। ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਵੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਅਜਿਹੇ ਹੀ ਹਨ । ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦਾ ਇੱਕ ਖੰਡਿਤ ਬਿੰਬ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬੀ ਸੁਭਾਅ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਸਨ; ਪ੍ਰਭਾਵਵਾਦ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਕਲਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਪਰੰਪਰਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਅਤੇ ਘੁੰਮਣ ਉਸਦਾ ਲੋੜ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਭਾਵ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਇਸੇ ਲਈ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਉਹੋ ਜਿਹੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾ ਦੇ ਸਕੇ ਜਿਹੋ ਜਿਹੀ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਆਪਣੇ 'ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਕਰੂਅਲਟੀ' ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦਵਾਈ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਆਰਤੋ ਤੋਂ ਸਿਰਫ਼ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਲਈ ਸੀ। ਪਰ ਜਦੋਂ ਘੁੰਮਣ ਨੇ ਸਟ੍ਰਿੰਡਬਰਗ ਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਕੁਝ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਗਾਥਾ **ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ** (1979) ਦੀ ਸੰਰਚਨਾ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਤਾਂ ਉਸਨੂੰ ਵੱਡੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਮਿਲੀ। ਇਹ ਉਹ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਦੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਬੱਲਬੂਤੇ ਵੀ ਉਸਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਘੁੰਮਣ ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਬਰੈਖ਼ਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਕਬੂਲਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਮਾਨਸ ਦੇ ਵੀ ਨੇੜੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਰਚਨਾ ਦੀ ਨਾਇਕਾ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੈ ਆਪਣੇ ਡੋਲਦੇ ਮਨ ਦੀ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਦਾ ਅਰਥ ਇਹ ਨਹੀ ਕਿ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਬਾਕੀ ਨਾਟਕ ਰੱਦ ਹੋ ਗਏ ਹਨ। ਬਲਕਿ ਇਸਦਾ ਭਾਵ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਘੁੰਮਣ ਨੇ ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਤੇ ਬਰੈਖ਼ਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਵਿੱਚੋਂ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਇਕੱਠਾ ਕਰਦਿਆਂ ਇਕ ਲੋਕ ਗਾਥਾ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੀ ਨਵੀਂ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਲੱਭਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਹ ਵੱਧ ਸਫ਼ਲ ਹੋਇਆ। ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ ਨਾਲੋ ਨਾਲ ਸਿੱਧ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੁਣ ਤੱਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਅਤੇ ਸਥਾਨਕ ਲੋੜਾਂ 'ਤੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਮਿਸ਼ਰਣ ਹੀ ਇਕ ਆਧਾਰ ਬਣ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਫ਼ਾਰਮ ਪ੍ਰਤੀ ਚੇਤਨਤਾ ਬਹੁਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ, ਪਰ ਫ਼ਾਰਮ ਦੀ ਨਕਲ ਵਿਅਰਥ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰੂਹ ਕਮਜ਼ੋਰ ਲੱਗਦੀ ਹੈ; ਪਰ **ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ** ਇਕ ਭਰਪੂਰ ਕਾਰਜ ਹੈ।

ਪਹਿਲਾਂ ਪਹਿਲ ਘੁੰਮਣ ਉੱਤੇ ਵੀ ਨੰਦਾ ਅਤੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਵਾਂਗ ਇਬਸਨ ਦੀ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਅਸਰ ਸੀ। ਜਦੋਂ ਉਸਨੇ 1964 ਵਿੱਚ **ਮਿਸ ਜੂਲੀ** (1888) ਪੜ੍ਹਿਆ ਤਾਂ ਉਸ ਉੱਤੇ ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਿਆ। ਉਸ ਨੂੰ ਤਦ ਇਹਸਾਸ ਹੋਇਆ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਯਥਾਰਥ ਜੀਵਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨਾਲੋਂ ਬਹੁਤ ਭਿੰਨ ਹੈ। ਫ਼ਿਰ ਉਸਨੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਉਹਨਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਸ਼ਰਤਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਤਿਆਗ ਦਿੱਤਾ ਜਿਹੜੀਆਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਨੂੰ ਬੰਨ੍ਹਦੀਆਂ ਸਨ। ਹੁਣ ਮਨਬਚਨੀ, ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਹੋ ਕੇ ਬੋਲੇ ਬੋਲ, ਸੂਤਰਧਾਰ, ਕੋਰਸ ਜਾਂ ਵਿਆਖਿਆਕਾਰ ਦਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਣਾ ਸੰਭਵ ਹੋ ਗਿਆ। ਸਮੇਂ, ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦੀ ਪਾਬੰਦੀ ਅਤੇ ਸੰਭਵ ਲੱਗਣ ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਮਜਬੂਰੀ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਗਈ। ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਅਤੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ

ਦੇ ਪਾਤਰ ਪੰਛੀ ਅਤੇ ਜਾਨਵਰ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਸਾਰੇ ਵਾਤਰਵਰਨ ਨੂੰ ਘੁੰਮਣ ਨੇ **ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ** ਵਿੱਚ ਬੜੀ ਸੂਝ ਨਾਲ ਚਿਤਰਿਆ ਹੈ। ਪਰ ਉਸਦੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਸਲ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਇਸ ਰਾਹੀਂ ਭਾਰਤੀ ਨਾਰੀ ਦੀ ਵਿਵਸ਼ਤਾ ਅਤੇ ਪੈਤਰੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਉਸਦੀ ਗੌਣ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਮਾਰਮਿਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬੰਨ੍ਹਦਾ ਹੈ।

ਭਾਵੇਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨਾ ਤਾਂ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਸਿੱਧਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਸ ਦੀ ਆਪਣੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਬਹੁਤੀ ਸਮਰੱਥਾ ਵਾਲੀ ਹੈ। ਫ਼ਿਰ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਲੋਕ ਧਾਰਾ ਦੇ ਕੁਝ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਜ਼ਰੂਰ ਕੀਤਾ। ਲਗਪਗ ਹਰੇਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਸਹਿਜ ਅਤੇ ਚੇਤਨ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਪੰਜਾਬੀ ਰਚਨਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾ ਦੇ ਆਧਾਰ ਅਤੇ ਪਾਸਾਰ ਵਿੱਚ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਵਰਤੋਂ ਵਿਰਲੇ ਹੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਸ਼ੈਲੀ ਲੋਕ ਧਾਰਾਈ ਹੈ ਤਾਂ ਸਮੱਗਰੀ ਨਹੀਂ; ਜਾਂ ਇਸਦੇ ਉਲਟ ਜੇਕਰ ਸਮੱਗਰੀ ਲੋਕ ਧਾਰਾ ਵਿੱਚੋਂ ਆਈ ਤਾਂ ਉਸਦੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਧਾਰਨਾ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਵਾਲੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਬਹੁਤ ਸੀਮਿਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੁਗੰਧ ਭਰਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰਮੀ ਹੋਈ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਬਲਵਾਨ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਲੋਕ ਕਥਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਨਾਲ ਨਜਿੱਠਦੇ ਹਨ ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦਾ ਨਾਟਕ '**ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ**' ਮੋਹਰੀ ਸਥਾਨ ਰੱਖਦਾ ਹੈ।

ਘੁੰਮਣ ਆਪਣੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਅਤੇ ਸਮਝਾਉਣ ਦੇ ਯਤਨ ਵਿੱਚ ਰਿਹਾ ਪਰ ਉਸਨੂੰ ਜੋ ਸਫ਼ਲਤਾ ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ ਉਹ ਬੇਮਿਸਾਲ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਗੁਲਾਬੋ ਕੋਕਲਾਂ ਨੂੰ ਸਵਾਲ ਨਾ ਪੁੱਛਣ ਦੀ ਗੱਲ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਕੋਕਲਾਂ ਦਾ ਜਵਾਬ ਘੁੰਮਣ ਦੀ ਸੰਵੇਦਨਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ: "ਕਿਉਂ ਨਾ ਪੁੱਛਾਂ? ਹੋਰ ਕਰਾਂ ਵੀ ਕੀ? ਮੇਰੇ ਵੱਲ ਵੇਖ। ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੇਖ । ਮੈਂ ਇੱਕ ਸਵਾਲ ਹੀ ਤਾਂ ਹਾਂ। ਕੋਰਾ ਸਵਾਲ। ਮੇਰੀਆਂ ਅੱਖਾਂ ਵਿੱਚ ਵੇਖ, ਸਵਾਲਾਂ ਬਗੈਰ ਹੋਰ ਕੀ ਏ ਏਥੇ?" ਘੁੰਮਣ ਨੇ ਔਰਤ ਦੀ ਬੇਵੱਸੀ ਅਤੇ ਉਸ ਉੱਤੇ ਪੈਤਰਿਕਤਾ ਦੀ ਚਿਰਕਾਲੀ ਪਕੜ ਦਾ ਸੁਹਣਾ ਮੰਚਮੁਖੀ ਚਿਤਰ ਖਿੱਚਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਧਾਰ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਲੋਕ-ਕਥਾ ਹੈ, ਉਸਦੇ ਪਾਤਰ ਲੋਕ ਕਥਾ ਵਾਲੇ ਹਨ, ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਰਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਵਾਲੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਉਸਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਧੁਨਿਕ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬੀ ਔਰਤ ਦੀ ਮਜਬੂਰ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਕਲਾਤਮਕ ਅਤੇ ਸਾਰਥਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਚਿਤਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦੇ ਬਿਆਨ ਵਾਸਤੇ ਇੱਕ ਪਰੰਪਰਿਕ ਲੋਕ ਗਾਥਾ ਦੀ ਉੱਤਮ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

11

ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ (1929-1994) ਨੇ ਵੀ ਭਾਵੇਂ ਆਪਣੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ **ਜਿਗਰਾ** (1957), **ਫੁੱਲ ਕੁਮਲਾ ਗਿਆ** (1961), **ਅਪਰਾਧੀ** (1962) ਅਤੇ **ਉਦਾਸ ਲੋਕ** (1965) ਜੇਹੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਹੀ ਕੀਤੀ ਪਰ ਬਾਦ ਵਿੱਚ ਉਸਨੂੰ ਆਪਣੇ ਰਾਜਸੀ-ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਾਸਤੇ ਸਚੇਤ ਜਾਂ ਅਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਬਰੈਖ਼ਤ ਦਾ ਥੀਏਟਰ ਵਧੇਰੇ ਅਨੁਕੂਲ ਲੱਗਿਆ। ਬਰੈਖ਼ਤ (1898-1956) ਦੇ ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕੇਵਲ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਲ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਬਲਕਿ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਪੂਰੇ ਚੌਖਟੇ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਨਾਲ ਵੀ ਹੈ । ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਆਰਤੋ ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਦੇ ਉਲਟ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦੀ ਥਾਂ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਅਤੇ ਉਸ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰਨ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾ ਤਾਂ ਜੀਵਨ ਦੇ ਸੱਚ ਦੀ ਨਕਲ ਦੀ ਮੰਗ

ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਜੀਵਨ ਰੂਪੀ ਪਾਤਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ। ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਲੋੜ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਦਖਲ ਨਹੀਂ । ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਨਾਟਕੀ/ਥੀਏਟਰੀ ਕਾਰਜ ਤੋਂ ਵਿੱਥ ਸਿਰਜੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਵਿੱਥ ਨੂੰ ਏਲੀਨੇਸ਼ਨ, ਡੀਫੈਮਿਲਿਅਰਾਈਜ਼ੇਸ਼ਨ ਜਾਂ ਐਸਟ੍ਰੇਂਜਮੈਂਟ ਈਫ਼ੈਕਟ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਬਰੈਖ਼ਤ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸੁਪ੍ਰਸਿੱਧ ਰੂਸੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸਤਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਵੱਡੇ ਸਪੈਕਟੇਕਲਾਂ, ਮੈਲੋਡਰਾਮਾ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਬਹਾਵ ਦੇ ਉਲਟ ਸਨ ਪਰ ਜਿੱਥੇ ਸਤਾਨਿਲਸਵਸਕੀ ਆਪਣੇ ਸਿਸਟਮ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵਨ ਦੇ ਸੱਚ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਉਤਾਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ ਉੱਥੇ ਬਰੈਖ਼ਤ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਇਸ ਰੰਗ ਨੂੰ ਖੁਰਚ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਮੂਲ ਰੂਪ ਇਹ ਰਾਜਸੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਥੀਏਟਰ ਹੈ, ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚੀ ਭੁਲਾਵੇ (illusion) ਦੀ ਕੋਈ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਚੌਥੀ ਦੀਵਾਰ ਵੀ ਤੋੜ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਸਿੱਧੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਨ, ਭਾਵ ਸਟੇਜ ਯਥਾਰਥ ਦਾ ਭੁਲੇਖਾ ਨਹੀਂ ਸਿਰਜਦੀ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਨਾਲ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਪਾਤਰ ਬਣਨ ਦਾ ਪ੍ਰਯਾਸ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਿਰਫ਼ ਨਾਟਕ ਮੰਨ ਕੇ ਹੀ ਵਿਉਂਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਲੀਨ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਤੋੜਨ ਲਈ ਕੋਰਸ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਇਸਤੇਮਾਲ ਅਤੇ ਚੱਲ ਰਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬਾਹਰਲੇ ਸੰਸਾਰ ਬਾਰੇ ਐਲਾਨ ਕਰਨ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਵੀ ਵਰਤੀਆਂ ਗਈਆਂ। ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਜਾਣੀ ਪਛਾਣੀ ਕਹਾਣੀ ਲਈ ਜਾਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਇੱਕ ਬਿਰਤਾਂਤ ਵਾਂਗ ਤੁਰਦੀ ਹੈ। ਬਰੈਖ਼ਤ ਉਸ ਭੁਲੇਵੇਂ ਨੂੰ ਬੜੀ ਤਾਕਤ ਨਾਲ ਤੋੜਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ ਜਿਹੜਾ ਕਿ ਹੁਣ ਤੱਕ ਥੀਏਟਰ ਨੇ ਜ਼ੋਰ ਲਾ ਕੇ ਸਿਰਜਿਆ ਸੀ।

ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ **ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਨਰਕ** (1975) ਵਿੱਚ ਇਸ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤਾ। ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਹ ਕੋਰੱਸ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਪਰ ਭਾਰਤੀ ਰਾਜ ਦੇ ਭ੍ਰਸ਼ਟ ਪ੍ਰਬੰਧ ਉੱਤੇ ਕਰਾਰੀ ਚੋਟ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਇਹ ਨਾਟਕ ਬਰੈਖ਼ਤ ਦੀਆਂ ਬਾਕੀ ਲਗਪਗ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਚੇਤਨ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖ ਤੋਂ ਇੰਨਾਂ ਨਿਰਲੇਪ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਹੈਰਾਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਇੱਛਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਸਨੂੰ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਲ ਹੀ ਜੋੜ ਕੇ ਵੇਖਿਆ ਜਾਵੇ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਉਹ ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਗੰਭੀਰ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਿਆਂ ਵੀ ਉਸਦੀ ਗੰਭੀਰ ਚਿੰਤਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ । ਉਸਦਾ ਖਿਆਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਫ਼ਾਰਮ ਨੂੰ ਲੱਭਣਾ ਸਿਰਫ਼ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਕੰਮ ਹੈ, ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਕੰਮ ਤਾਂ ਇੱਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਥੀਮ ਅਤੇ ਉਸ ਵਾਸਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਲੱਭ ਕੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲਿਖ ਦੇਣਾ ਹੀ ਹੈ। ਫ਼ਾਰਮ ਦੀ ਤਾਕਤ ਦੇ ਸਵਾਮੀ ਪਰ ਉਸਦੇ ਮਹੱਤਵ ਤੋਂ ਅਵੇਸਲੇ ਇਸ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ **ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਨਰਕ** ਅਤੇ **ਨਿਜ਼ਾਮ ਸੱਕਾ** (1977) ਵਿੱਚ ਜੋ ਤਕਨੀਕੀ ਸ਼ਕਤੀ ਰੂਪਮਾਨ ਹੋਈ ਹੈ, ਜੇਕਰ ਇਸ ਪ੍ਰਤੀ ਉਹ ਖੁਦ ਵਧੇਰੇ ਸਚੇਤ ਹੁੰਦਾ ਤਾਂ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਧੇਰੇ ਯਾਦਗਾਰੀ ਹੁੰਦੀਆਂ।

ਹੁਣ ਦੀ ਹਾਲਤ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ **ਲੰਮੇਂ ਸਮੇਂ ਦਾ ਨਰਕ** ਦੀ ਸਮੱਗਰੀ ਇੰਨੀ ਸਰਲ ਅਤੇ ਸਿਧਰੇ ਬਿਰਤਾਂਤ ਵਿੱਚ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਤਿੰਨੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਖੁਲ੍ਹਦਿਆਂ ਹੀ ਬੰਦ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ; ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਝੱਟ ਸਮਝ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅੱਗੋਂ ਕੀ ਵਾਪਰਨਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਬਰੈਖ਼ਤੀਅਨ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਤਾਂ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਬਰੈਖ਼ਤੀਅਨ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਹੀਂ ਸਿਰਜਦਾ। ਇਹ ਦਵੰਦਾਤਮਕ ਨਾਟਕ ਬਣਨ ਦੀ ਬਜਾਇ ਇੱਕ-ਪਾਸੜ ਜਿਹਾ ਬਿਆਨ ਬਣ ਜਾਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਵਿਅੰਗ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਡੂੰਘਾਈ ਨਹੀਂ ਦੇ ਸਕਿਆ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਵਿਕਟਿਮ ਦੇ ਨੁਕਤਾ ਨਿਗਾਹ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਸ਼ੋਸ਼ਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ

ਦਾ ਨਜ਼ਰੀਆ ਬਿਲਕੁਲ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਬਰੈਖ਼ਤ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ-ਅਨਾਇਕ-ਪ੍ਰਤੀਨਾਇਕ ਦਾ ਅੰਤਿਮ ਫ਼ੈਸਲਾ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਖੁਦ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਤੁਰਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਬਰੈਖ਼ਤੀਅਨ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਕੋਈ ਰਸ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ, ਸਿਰਫ਼ ਇੱਕ ਬਹਿਸ ਛੇੜਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ; ਪਰ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਨਾਟਕ ਕਾਬਜ਼ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਖਿੱਲੀ ਉਡਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਪੱਖ ਹੀ ਨਹੀਂ ਉਸਰਦਾ; ਇਸ ਲਈ ਬਹਿਸ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਉਤਪੰਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਐਪਿਕ ਨਾਟਕ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਤਿੰਨ ਕੰਮ ਕਰਨ ਲਈ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ: ਸੋਚੋ, ਫੈਸਲਾ ਕਰੋ ਅਤੇ ਫ਼ਿਰ ਕਰਮਸ਼ੀਲ ਹੋ ਜਾਵੋ। ਪਰ ਹਥਲਾ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਤੀਸਰਾ ਕਾਰਜ ਕਰਨ ਲਈ ਉਕਸਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਉਸਦਾ ਸਮੁੱਚਾ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਬਿਆਨ ਬਣ ਜਾਦਾ ਹੈ। ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਟ-ਸਮੱਗਰੀ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਹ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਫ਼ਾਰਮ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। **ਨਿਜ਼ਾਮ ਸੱਕਾ** ਦੀ ਵੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮਜਬੂਰੀ ਹੈ। ਇਹ ਦੋਹਵੇਂ ਨਾਟਕ ਨਾਟਕੀ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਖੁਲ੍ਹਦੇ ਜ਼ਰੂਰ ਹਨ ਪਰ ਖਿੜਦੇ ਨਹੀਂ।

ਆਪਣੇ ਰਾਜਸੀ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਮਰਦ ਔਰਤ ਦੇ ਸੰਬੰਧਾਂ ਅਤੇ ਔਰਤ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਜੋਂ ਵੀ ਜਾਣਿਆਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਅਜਿਹੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਨਾਜ਼ਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਸੰਗਿਆ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦਾ ਨਾਂ ਲੈਣ ਤੋਂ ਬਗੈਰ ਉਸ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਉਹ ਲਿਖਦਾ ਹੈ: "ਮੈਂ ਅਜੇ ਤੱਕ ਗੰਭੀਰ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਹੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣਾਇਆ ਸੀ, ਇਹੋ ਜੇਹੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਬਾਰੇ ਕਦੇ ਸੋਚਿਆ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜਿਹੜੇ ਕਿ ਵਾਸ਼ਨਾ ਨੂੰ ਉਤੇਜਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਮੈਂ ਵੈਸੇ ਵੀ ਅਜਿਹੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਘਟੀਆ ਤੇ ਮਨੁੱਖੀ ਆਚਰਣ ਨੂੰ ਵਿਗਾੜਨ ਵਾਲੇ ਸਮਝਦਾ ਹਾਂ। ਪਰ ਜਦੋਂ ਅਜਿਹੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ 'ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਇਕ ਨਾਮਵਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਇੱਕ ਦੋ ਨਾਟਕ ਪੜ੍ਹੇ ਤਾਂ ਵਿਚਾਰ ਬਣਿਆਂ ਕਿ ਇਸ ਨਾਜ਼ੁਕ ਵਿਸ਼ੇ ਉੱਤੇ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਲਿਖਿਆ ਜਾਵੇ ਜਿਹੜਾ ਕਿ ਵਾਸ਼ਨਾ ਨੂੰ ਉਤੇਜਿਤ ਨਾ ਕਰੇ ਸਗੋਂ ਮਾਨਸਿਕ ਹਾਲਤ ਦੱਸੇ, ਉਹ ਵੀ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜਿਸ ਨਾਲ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ ਹਮਦਰਦੀ ਪੈਦਾ ਹੋਵੇ।" (ਮੇਰੀ ਸਾਹਿਤਿਕ ਯਾਤਰਾ)

ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਸੰਨ 1980 ਵਿੱਚ **ਕੁਲੱਛਣੇ** ਲਿਖਿਆ ਜਦੋਂ ਕਿ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦਾ **ਸੌਕਣ** 1979 ਵਿੱਚ ਛਪ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਗਾਰਗੀ ਬਾਰੇ ਰਾਏ ਨਾਲ ਸਹਿਮਤ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਵੀ ਇਹ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ **ਕੁਲੱਛਣੇ** ਸੱਚਮੁੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਵਾਸ਼ਨਾ ਦੀ ਥਾਂ ਵਿਚਾਰ ਅਤੇ ਹਮਦਰਦੀ ਉਤੇਜਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਫ਼ਿਰ ਜਾਨਰ ਦਾ ਹੀ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਬਾਕੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਵੀ ਇੱਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀ ਦੀ ਚੋਣ ਤਾਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਨੂੰ ਇਕਹਿਰੇ ਜੇਹੇ ਨਾਟ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਗੁਆ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਉਹ ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਸਾਰੇ ਆਯਾਮ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਬਜਾਇ ਉਸਨੂੰ ਦੋ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀ ਬਣਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਲੱਛਣੇ ਵਿੱਚ ਜੇਕਰ ਪਤੀ ਅਤੇ ਪਤਨੀ ਦੇ ਨਾਲ ਸਾਡੇ ਸਮਾਜੀ ਢਾਂਚੇ ਦੇ ਹੋਰ ਰਿਸ਼ਤੇ ਨਾਤੇ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਨੇ ਆਪਣੀ ਜਾਨਰ ਦੇ ਨੇੜੇ ਵੀ ਹੋ ਜਾਣਾ ਸੀ ਅਤੇ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਸਮਾਜਕ ਚਿਹਰਾ ਵੀ ਹੁਣ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਉੱਭਰਵਾਂ ਹੁੰਦਾ। ਉਸਦੀ ਮੰਚਮੁਖਤਾ ਦੀ ਸੀਮਾਂ ਉਸਦੇ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਬਿਆਨ ਵਿੱਚ ਲੁਕੀ ਹੋਈ ਹੈ: "ਮੇਰਾ ਤਾਂ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਸਮੂਹ ਵਿੱਚ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣਾ ਵਿਅਕਤੀਤਵ ਖੋ ਬੈਠਦਾ ਹੈ। ਅੱਜ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀ ਆਪਣਾ ਵਿਅਕਤੀਤਵ ਖੋ ਕੇ ਰਾਜ਼ੀ ਨਹੀਂ; ਇਸੇ ਵਾਸਤੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮੈਂ ਥੋੜੇ ਪਾਤਰ ਰੱਖਦਾ ਹਾਂ।" ਫਿਰ ਵੀ **ਕੁਲੱਛਣੇ** ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਹ ਵਿਆਹ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸੰਸਥਾ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਸੋਧ ਦੀ ਤਵੱਕੋ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਕਿਸੇ ਪਤੀ ਦੀਆਂ ਸਰੀਰਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਕੋਈ ਔਰਤ ਮਾ ਨਹੀਂ ਬਣ ਸਕਦੀ ਤਾਂ ਉਸ ਵਾਸਤੇ ਇਸ ਸਥਿਤੀ

ਵਿੱਚੋਂ ਉਭਰਨ ਦਾ ਕੋਈ ਰਾਹ ਦੇਣਾ ਵੀ ਸਮਾਜ ਦਾ ਫ਼ਰਜ਼ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਔਰਤ ਆਪਣੇ ਇਸ ਹੱਕ ਨੂੰ ਬੜੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਮੰਗ ਰਹੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਤੀਹ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਲਿਖੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਮਾਜ ਖੁਲ੍ਹੇ ਤੌਰ ਤੇ ਅਜੇ ਵੀ ਸਵੀਕਾਰ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ, ਪਰ ਇਸ ਵਿਚਲੇ ਤਰਕ ਨੂੰ ਨਕਾਰਨਾ ਲਗਾਤਾਰ ਮੁਸ਼ਕਲ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ।

12

ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਵੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਤੋਂ ਹੀ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਕਿਸੇ ਬੱਝਵੀਂ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ ਅਧੀਨ ਤਜਰਬੇ ਕਰਨ ਦੀ ਬਜਾਇ ਉਹ ਕੁਝ ਰੰਗਮੰਚੀ ਤਕਨੀਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਈਜਾਦ ਕਰਦਾ ਹੈ। **ਇਕ ਹੀਰੋ ਦੀ ਤਲਾਸ਼** (1970) ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇੱਕ ਆਦਰਸ਼ ਹੀਰੋ ਨੂੰ ਲੱਭ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜੋ ਵਾਸਤਵਿਕਤਾ ਵਿੱਚ ਕਿਤੇ ਹੈ ਹੀ ਨਹੀਂ। ਦਿਲਚਸਪ ਢੰਗ ਨਾਲ ਜਸੂਜਾ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਇੱਕ ਮੈਟਾਫ਼ਰ ਬਣਾ ਕੇ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੋਲ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰਾਜਸੀ ਆਦਰਸ਼ ਪਾਤਰ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਆਦਰਸ਼ ਪਾਤਰ ਲੈ ਕੇ ਯਥਾਰਥਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣਾ ਅਸੰਭਵ ਹੈ। ਇਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਸਾਡ ਵਸਤੂ ਸਥਿਤੀ ਉੱਤੇ ਇੱਕ ਕਠੋਰ ਵਿਅੰਗ ਹੈ। **ਰਚਨਾ ਰਾਮ ਬਣਾਈ** (1977) ਇੱਕ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਥੀਮ ਵਾਲੀ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਸਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਦਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧੀ ਵਰਤੀ। ਨਾਟਕ **ਪਰੀਆਂ** (2002) ਵਿੱਚ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਪਰ ਨਿਕਲਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਜਸੂਜਾ ਨੂੰ ਨੰਦਾ, ਗਾਰਗੀ, ਘੁੰਮਣ ਜਾਂ ਸੇਠੀ ਜਿਹਾ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਮੋਹਰੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਾਲਾ ਰੁਤਬਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ। ਡਾਕਟਰ ਹਰਿਭਜਨ ਸਿੰਘ ਅਨੁਸਾਰ, "ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਆਲੋਚਨਾ ਵਿੱਚ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਘੱਟ ਮਹੱਤਵ ਜਾਂ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾ ਮਿਲਣ ਦੇ ਆਖ਼ਰ ਕਾਰਨ ਕੀ ਹਨ? ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਉੱਪਰ ਗੰਭੀਰ ਚਰਚਾ ਨਾ ਹੋਣ ਦੇ ਕਾਰਨ ਕੀ ਉਸਦੀ ਅਲਪ ਤਕਨੀਕੀ-ਸੂਝ, ਵਸਤੂ-ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਆਧਾਰਾਂ ਦੀ ਟੋਹ ਨਾ ਪਾ ਸਕਣ ਵਿੱਚ ਹੈ? ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਇਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਅਜਿਹੀ 'ਗੱਲ' ਹੀ ਨਹੀਂ ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਆਲੋਚਕ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਅਤੇ ਜਾਂ ਫ਼ਿਰ ਜਸੂਜਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸਮਕਾਲੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ, ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਇੱਕ ਸੁਰ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਿਆ ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਉਸਦੀ ਨਿੰਦਿਆ, ਉਸਤਤ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮਸਲਾ ਇਹ ਨਹੀਂ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਸੰਸਾਰ ਵਿੱਚ ਉਸਦੀ ਪਹਿਚਾਣ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਮਸਲਾ ਹੈ ਉਸਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਅਧਿਐਨ ਵਿੱਚ ਬਣਦਾ ਵਿਸਥਾਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਾ ਹੋਣਾ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਨਿਵੇਕਲੇਪਣ ਦਾ ਉਜਾਗਰ ਨਾ ਹੋ ਸਕਣਾ।"

ਸਾਡੇ ਵਿਚਾਰ ਵਿੱਚ ਵੀ ਉਹ ਨਿਵੇਕਲਾ ਹੈ ਪਰ ਆਪਣੇ ਸਮਕਾਲੀਆਂ ਸੇਠੀ ਅਤੇ ਘੁੰਮਣ ਨਾਲੋਂ ਇਸ ਕਰਕੇ ਪੱਛੜ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੀ ਤਕਨੀਕੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਅਚੰਭਿਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਮੰਚੀ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਡੂੰਘਾਈ ਅਤੇ ਇਕਾਗਰਤਾ ਘੱਟ ਸਿਰਜਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਸਿੱਧੇ ਅਨੁਭਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਥਾਂ ਅਲੰਕਾਰਿਕ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਵੱਲ ਜ਼ਿਆਦਾ ਦਿਆਨ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵਿਪਰੀਤ ਸਥਿਤੀ ਹੈ। **ਇੱਕ ਹੀਰੋ ਦੀ ਤਲਾਸ਼** ਵਿੱਚ ਉਹ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਦਰ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ **ਜੰਗਲ (1986)** ਅਤੇ **ਪਰੀਆਂ** ਵਿੱਚ ਵੀ ਤਕਨੀਕ ਭਾਰੂ ਹੈ । ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਉਹਦੇ ਕਈ ਨਾਟਕ ਸਮਾਪਤੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਖੁਲ੍ਹ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। **ਰਚਨਾ ਰਾਮ ਬਨਾਈ** ਵਿੱਚ ਵੀ ਉਹ 'ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਦਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਤਕਨੀਕ' ਦੇ ਨਾਲ ਉਹ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਇੱਕ ਪ੍ਰਤੀਕ-ਕਥਾ ਦਾ ਰੂਪ ਵੀ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿੱਚੋਂ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿਹੜੀ ਨਾਟ-ਧਾਰਾ ਅਜੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਸਮਾਜੀ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਅਤੇ ਰਾਜਸੀ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਕਲੇਵਰ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾ ਲੈ ਸਕੀ ਹੋਵੇ ਉਸ ਰਾਹੀਂ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਅਰਥ ਲੱਭਣੇ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਜਸੂਜਾ ਦੀ ਦਲੇਰੀ ਹੈ, ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇਹੋ ਉਸਦੀ ਸੀਮਾਂ ਹੈ,

ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਰੂਪਕੀ ਪੱਖ ਰਚਨਾ ਉੱਤੇ ਭਾਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ **ਰਚਨਾ ਰਾਮ ਬਨਾਈ** ਨਿਸਚੇ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਬਹੁਤ ਵਿਲੱਖਣ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਸਨੇ ਰੱਬ, ਉਹਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਅਤੇ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਖਿਆਉਣ ਦਾ ਬਹੁਤ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਕਾਰਜ ਬਹੁਤ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਨਿਭਾਇਆ ਹੈ। ਇਵੇਂ ਉਹ ਘੱਟ ਚਰਚਿਤ ਹੁੰਦਿਆਂ ਵੀ ਆਪਣੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸੇਠੀ, ਘੁੰਮਣ ਅਤੇ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਵਾਂਗ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਇੱਕ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਵਿਲੱਖਣ ਹੈ। ਆਪਣੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਕਾਰਨ ਹੀ ਉਹ ਸਮਕਾਲੀ ਚੌਕੜੀ ਵਿੱਚ ਸਦਾ ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ।

13

ਉਪਰੋਕਤ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਹੋਰ ਸਮਕਾਲੀਆਂ ਵਿੱਚ ਡਾ. ਅਮਰੀਕ ਸਿੰਘ (ਜਨਮ: 1920) ਅਤੇ ਪਰਿਤੋਸ਼ ਗਾਰਗੀ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਸਵਾਰਾ ਰਚੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਕੁਝ ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਵੀ ਪਰਵਾਨ ਚੜ੍ਹਿਆ। ਇਪਟਾ ਲਹਿਰ ਸਮੇਂ ਖੱਬੇ ਪੱਖੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਬੋਲਬਾਲਾ ਰਿਹਾ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਜੋਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ (1928-2000) ਅਤੇ ਤੇਰਾ ਸਿੰਘ ਚੰਨ (ਜਨਮ:1921) ਦੇ ਯਤਨ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕ ਖੱਬੇ ਪੱਖੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਵਾਲੇ ਲੋਕਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਜਨ ਸਾਧਾਰਨ ਵੀ ਸੀ। ਪੰਜਾਬ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟ-ਲਹਿਰ ਅਤੇ ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਜੋਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਡਰ ਕਾਰਨ ਹੀ ਆਪਣੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਮਾਮਲਿਆਂ ਦੇ ਵਿਭਾਗ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇੱਕ ਵਿੰਗ ਬਣਾਇਆ ਸੀ ਅਤੇ ਉੱਥੇ ਭਾਗ ਸਿੰਘ (1928 - 2008) ਨੇ ਵੀ ਸੇਵਾ ਕਰਦਿਆਂ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਪਟਾ ਲਹਿਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੇ ਫ਼ਾਰਮ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਓਪੇਰੇ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਜਿਸ ਨਾਲ ਆਪਣੀ ਮੰਚਮੁਖਤਾ ਨੂੰ ਸੁਨਿਸਚਿਤ ਕੀਤਾ। ਓਪੇਰਾ ਲੇਖਕ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਸ਼ੀਲਾ ਭਾਟੀਆ (ਨਾਮਲੂਮ-2008) ਵੀ ਇਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਹਾਲਾਂ ਕਿ ਉਸਦਾ ਇਪਟਾ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਗੂੜ੍ਹਾ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਪਰ ਇਹਨਾਂ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਮੰਚ ਤੱਕ ਮਹਿਦੂਦ ਰਹੇ; ਇਹਨਾ ਦਾ ਸਮੇਂ ਸਿਰ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ। ਦਿੱਲੀ ਦਾ ਸਪਰੂ ਹਾਊਸ ਦਾ ਬਦਨਾਮ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਵੀ ਦਿੱਲੀ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਿਤ ਰਿਹਾ। ਇਸਦੀ ਵੱਡੀ ਤਾਕਤ ਦਿੱਲੀ ਦੇ ਉਹ ਲੋਕ ਸਨ ਜਿਹੜੇ ਪਰਿਵਾਰਕ ਜੀਵਨ ਤੋਂ ਟੁੱਟ ਕੇ ਮਹਾਨਗਰ ਦੀ ਇਕੱਲਤਾ ਅਤੇ ਬੇਗਾਨਗੀ ਨੂੰ ਭੋਗ ਰਹੇ ਸਨ। ਪਰ ਇਹ ਨਾਟਕ ਜਿੰਨੀ ਤਾਕਤ ਨਾਲ ਉਭਰਿਆ ਸੀ ਉਨੀ ਹੀ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਲੋਪ ਹੋ ਗਿਆ।

ਇਵੇਂ ਹੀ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਦੀ ਪੰਜਵੀਂ ਜਨਮ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਅਤੇ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਦੀ ਤੀਸਰੀ ਜਨਮ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਸਮੇਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਗੁਰੂ-ਨਾਟ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਵੀ ਹੋਇਆ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹਨਾਂ ਦੇ ਲੇਖਕ ਸਾਡੇ ਉਪਰੋਕਤ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਹੀ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਗਾਰਗੀ, ਘੁੰਮਣ, ਜਸੂਜਾ ਅਤੇ ਸੇਠੀ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ। ਫੁੱਲ ਅਤੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਵਸੀਹ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਅਤੇ ਬਾਕੀਆਂ ਨੇ ਇੱਕ-ਇੱਕ ਦੋ-ਦੋ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਨਾਟ-ਲਹਿਰ ਨੂੰ ਸਿੱਖ ਸ਼ਰਧਾ ਨੇ ਤਾਕਤ ਦਿੱਤੀ । ਫ਼ਾਰਮ ਪੱਖੋਂ ਇਸ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਗੁਰੂ-ਨਾਇਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਗੈਰਹਾਜ਼ਰੀ ਨਾਲ ਇਹ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਗੁਰੂ-ਨਾਇਕਾਂ ਦਾ ਬਿੰਬ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। ਜ਼ਾਹਿਰ ਤੌਰ ਤੇ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਆਪਣੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਸਨ। ਇਵੇਂ ਹੀ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ (1982-1994) ਦੌਰਾਨ ਧਰਮਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਭਾਈਚਾਰੇ ਦੀ ਮਜ਼ਬੂਤੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਵਾਲੇ ਅਨੇਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਗਏ।

ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ (ਜਨਮ:1929) ਇਸ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਪਹਿਲਾਂ ਆਪਣੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰ ਚੁੱਕਾ ਸੀ ਅਤੇ ਪਹਿਲਾਂ ਉਸਦੇ ਖੱਬੇ ਪੱਖੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਬਾਦ ਵਿੱਚ ਗੁਰੁ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਅਧੀਨ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਅਸੀਂ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਜਾਣੂੰ ਹਾਂ। ਉਸਦਾ ਨਜਮ ਹੁਸੈਨ ਸੱਯਦ ਦੇ ਨਾਟਕ **ਤਖਤ ਲਾਹੌਰ** (1977) ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਦੁੱਲਾ ਭੱਟੀ ਦੇ ਜੀਵਨ ਉੱਤੇ ਲਿਖਿਆ ਨਾਟਕ **ਧਮਕ ਨਗਾਰੇ ਦੀ** (1979) ਬਹੁਤ ਚਰਚਿਤ ਰਿਹਾ। ਜਿੱਥੇ ਹਰਪਾਲ ਟਿਵਾਣਾ ਨੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਲਿਖੇ ਗੁਰੂ-ਇਤਿਹਾਸ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਉੱਥੇ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਲਿਖੇ ਗੁਰੂ ਇਤਿਹਾਸ ਨਾਟਕ ਖੇਡਦਿਆਂ ਆਪ ਵੀ ਇਸ ਵਿੱਚ ਲਿਖਣ ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ। **ਚਾਂਦਨੀ ਚੌਂਕ ਤੋਂ ਸਰਹਿੰਦ ਤੱਕ** (1981) ਵੀ ਉਸਦਾ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਲਹਿਰ ਨੇ ਉਸਦੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਹਿਚਾਣ ਨੂੰ ਪੀਡਾ ਕੀਤਾ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਜਿੰਨੀ ਘਾਲਣਾ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਕੀਤੀ ਹੈ ਉਹ ਮਿਸਾਲੀ ਹੈ। ਉਸਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਥੀਏਟਰ ਰਾਹੀਂ ਪਿੰਡ ਪਿੰਡ ਪਹੁੰਚਾ ਦਿੱਤਾ। ਉਸ ਪਾਸ ਚੇਤਨਾ, ਊਰਜਾ ਅਤੇ ਸੁਹਿਰਦਤਾ ਦਾ ਜਿਹੜਾ ਖ਼ਜ਼ਾਨਾ ਸੀ ਉਸ ਤੋਂ ਉਮੀਦ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ/ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਇੱਕ ਵਿਲੱਖਣ ਸ਼ੈਲੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ। ਇਸ ਪਾਸੇ ਉਹ ਵਧ ਵੀ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਪਰੰਤੂ ਉਸਦੀ ਪ੍ਰਾਥਮਿਕਤਾ ਰਾਜਸੀ ਚੇਤਨਾ ਸੀ, ਨਾਟਕ ਜਾਂ ਥੀਏਟਰ ਨਹੀਂ। ਉਸ ਲਈ ਥੀਏਟਰ ਕੇਵਲ ਇਕ ਸਾਧਨ ਸੀ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਉਹ ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਥੀਏਟਰ ਰਾਹੀਂ ਲੋਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਕ ਤਤਕਾਲੀ ਤਬਦੀਲੀ ਲਿਆਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਹ ਆਪਣੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਲਗਾਤਾਰ ਇੰਨਾ ਸਰਲ ਕਰਦਾ ਗਿਆ ਕਿ ਉਸ ਉੱਤੇ ਇਹ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਵੀ ਹੋਣ ਲੱਗਾ ਕਿ ਕੀ ਉਸਦਾ ਕਾਰਜ ਥੀਏਟਰ ਹੈ ਵੀ ਕਿ ਨਹੀਂ। ਪਰ ਨਿਸਚੈ ਹੀ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਕਾਰਜ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਰਵੋਤਮ ਮਿਸਾਲ ਹੈ।

ਪਰ ਪੰਜਾਬ ਸਮੱਸਿਆ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਇਹ ਲਹਿਰ ਵੀ ਪਹਿਲੀਆਂ ਦੋ ਲਹਿਰਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਕਤ ਦਾ ਉਬਾਲ ਸੀ ਜਿਸਨੇ ਸਾਨੂੰ ਕੋਈ ਨਵਾਂ ਵਿਲੱਖਣ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਇਹਨਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਲਹਿਰਾਂ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ-ਥੀਏਟਰ ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਕਿਹਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹਨਾਂ ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਜਾਂ ਥੀਏਟਰੀ ਰੋਲ ਘੱਟ ਅਤੇ ਸਮਾਜ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਧੇਰੇ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਇੱਕ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੈ। ਸ਼ਾਇਦ ਏਸੇ ਲਈ ਗੁਰੁ-ਨਾਟ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਬਾਕੀ ਸਾਰੀਆਂ ਲਹਿਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਿਤ ਰੱਖਿਆ, ਆਪਣੇ ਰਚਨਾ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਸਾਹਿਤ ਨਾਲ ਜੁੜਨ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਚੇਸ਼ਟਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵੱਡੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਹ ਰਹੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦਾ ਸਿਰਜਣ ਨਾਟਕ ਦੀ ਬਜਾਇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਤਮਕ ਅਤੇ ਭੌਤਿਕ ਲੋੜਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਲੈਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਲੇਖਕ ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਉਹ ਰੰਗਮੰਚਕਾਰ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ, ਆਪਣੀ ਪਾਰਟੀ, ਪ੍ਰਤੀਬਧ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਅਤੇ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਨੇ ਹੀ ਕਹਾਣੀਆਂ-ਨਾਵਲਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਰੁਪਾਂਤਰ ਅਤੇ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਰਚਨਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਮਜ਼ਬੂਤ ਕੀਤਾ। ਭਾਵੇਂ ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਆਪਣੇ ਆਪ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕੀਆਂ; ਪਰ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ-ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਵੱਡੀ ਦੇਣ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਪਿਛਲੇ ਵੀਹ ਸਾਲਾਂ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਬਹੁਤੀ ਗਤੀਵਿਧੀ ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਬਲ ਨਾਲ ਹੋਈ ਹੈ ਅਤੇ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ। ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਮੂਲ ਨਾਟਕ ਲਈ ਇੱਕ ਚੁਣੌਤੀ ਬਣ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਮੇਨਸਟ੍ਰੀਮ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਭਰਨ ਦੀ ਵੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਇਹ ਵੀ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਕੋਲ ਏਨੀ ਵੰਨਗੀ ਅਤੇ ਰੇਂਜ ਨਹੀਂ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚਕਾਰ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਬਲਬੂਤੇ ਆਪਣਾ ਕਸਬ ਚਲਾ ਸਕਣ। ਹਰਪਾਲ ਟਿਵਾਣਾ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਤੱਕ

ਸਾਰੇ ਹੀ ਮੰਚਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ, ਦੇਵਿੰਦਰ ਦਮਨ ਅਤੇ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ । ਨੀਲਮ ਮਾਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵੀ ਵੱਖ ਨਹੀਂ, ਉਸਨੇ ਸੁਰਜੀਤ ਪਾਤਰ ਪਾਸੋਂ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਰਚਨਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਨਾਟਕ ਲਿਖਵਾਏ।

14

ਨੰਦਾ, ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਸੇਖੋਂ ਅਤੇ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮੰਨਿਆਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹਨਾਂ ਚਾਰਾਂ ਨੇ ਮੁਲਕ ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਲਿਖਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਉਹਨਾ ਤੋਂ ਬਾਦ ਦੂਸਰੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਘੁੰਮਣ, ਸੇਠੀ, ਜਸੂਜਾ ਅਤੇ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਬਾਦ ਲਿਖਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਬਾਦ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਲ ਤਿੰਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇੱਕ ਦੂਸਰੇ ਦੇ ਸਮਵਿੱਥ ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਚਾਰਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਾਂਗ ਇਕੱਠੇ ਉਭਾਰ ਵਿੱਚ ਆਏ ਅਤੇ ਲਗਪਗ ਤਿੰਨ ਦਹਾਕਿਆਂ ਤੋਂ ਨਿਰੰਤਰ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ (ਜਨਮ:1942) ਅਤੇ ਇਹਨਾਂ ਸਤਰਾਂ ਦਾ ਲੇਖਕ (ਜਨਮ: 1950) ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੈ। ਪਰ ਤਿੰਨਾਂ ਦਾ ਅੰਤਰ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਜਿੱਥੇ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੰਚਕਾਰ ਸੀ ਅਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਸੰਬੰਧੀ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਣਿਆਂ ਉੱਥੇ ਇਹ ਤਿੰਨੇ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਨ ਅਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਸਕ੍ਰਿਪਟਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਇਹ ਮੰਚਕਾਰੀ ਵੱਲ ਵਧੇ। ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸੇ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਤੀਸਰੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਇਹਨਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਨੂੰ ਇੱਕ ਕਦਮ ਹੋਰ ਅੱਗੇ ਵਧਾਇਆ। ਇਹ ਤਿੰਨੇ ਅਧਿਆਪਕ ਸਨ ਅਤੇ ਤਿੰਨਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸਾਹਿਤ ਸੀ। ਇਹਨਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਦਵਾਰਾ ਖਿਡਵਾਇਆ ਅਤੇ ਫ਼ਿਰ ਸੁਤੰਤਰ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀਆਂ ਬਣਾਈਆਂ। ਇਹਨਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪੂਰਵਵਰਤੀਆਂ ਦੇ ਉਲਟ ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਮੰਚ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਮਾਡਲ ਨਹੀਂ ਬਣਾਇਆ ਬਲਕਿ ਸਾਰੀਆਂ ਮੰਚ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿੱਚੋਂ ਜਿਹੜੇ ਤੱਤ ਆਪਣੀ ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਿਕ ਵਧੇਰੇ ਸਾਰਥਕ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੋਏ ਉਹਨਾ ਦੀ ਰਲਵੀਂ-ਮਿਲਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ। ਤਿੰਨਾਂ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਦੋਹਾਂ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਤੱਤ ਇਕੱਤਰ ਕੀਤੇ। ਇਹਨਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਅਨੁਕਰਣ ਜਾਂ ਪੈਰੋਕਾਰ ਨਾ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਹਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣਾ ਸਪਸ਼ਟ ਨਾਟਕੀ ਅਤੇ ਮੰਚੀ ਬਿੰਬ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤਾ। ਜਦ ਕਦੇ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੀ ਗੱਲ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇਗੀ ਇਹਨਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਦੇਣ ਦਾ ਉਦੋਂ ਸਹੀ ਮੁਲਾਂਕਣ ਹੋ ਸਕੇਗਾ। ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਤਿੰਨੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਪੂਰਵਵਰਤੀਆਂ ਵਾਂਗ ਪੱਛਮੀ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਨੇੜੇ ਜਾ ਕੇ ਉਹਨਾਂ ਤੋਂ ਵਿੱਥ ਲੈਣੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਪਰ ਇਹਨਾਂ ਦਾ ਫ਼ਰਕ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਜਲਦੀ ਵਾਪਿਸ ਆਏ ਅਤੇ ਇਹਨਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਾਸਤੇ ਇੱਕ ਨਵੀਂ ਜ਼ਮੀਨ ਤਿਆਰ ਕਰਨੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੀ।

ਇੰਨੀ ਸਾਂਝ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਹ ਤਿੰਨੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇੱਕ ਦੂਸਰੇ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖ ਭਾਂਤ ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਦਾ ਵਖਰੇਵਾਂ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਨੰਦਾ, ਗਾਰਗੀ, ਸੇਖੋਂ, ਸੇਠੀ, ਘੁੰਮਣ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਆਦਿਕ ਵੱਖ ਵੱਖ ਨਾਟ-ਸੈਲ਼ੀਆਂ ਦੇ ਪਿਛਲੱਗ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਵੱਖ ਹਨ, ਉੱਥੇ ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਸਮੱਗਰੀ, ਬੋਲੀ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪਿੱਠਭੂਮੀ ਕਾਰਨ ਵੀ ਇੱਕ ਦੂਸਰੇ ਤੋਂ ਅੱਡ ਹਨ ਅਤੇ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹਨ। ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਬੇਜ਼ਮੀਨੇ ਦਲਿਤਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਬਣਾਇਆ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ।

ਸਿੱਧੂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੋ ਲੱਛਣਾਂ ਕਾਰਨ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰਹਿਣਗੀਆਂ। ਪਹਿਲੀ ਇਹ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ ਦਾ ਅਸੀਮ ਭੰਡਾਰ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਸਾਡੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚੋਂ ਲਗਪਗ ਖਾਰਜ ਹੋ ਚੁੱਕੇ ਹਨ। ਉਹ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਵਿਆਕਰਣ ਦੇ ਹੋਰ ਪੱਧਰਾਂ ਤੇ ਵੀ ਇੱਕ ਪੂਰੇ ਖਿੱਤੇ ਦੀ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਸੰਭਾਲ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਇਹ ਇੱਕ ਵੱਡੀ ਤੇ ਵਿਲੱਖਣ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਦੂਜੀ ਵੱਡੀ ਖੂਬੀ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਤਥਾ ਕਥਿਤ ਦਲਿਤ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਤੰਗੀਆਂ-ਤੁਰਸ਼ੀਆਂ ਦਾ ਇੱਕ ਸੁਘੜ ਚਿਤੇਰਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਸੁਭਾਅ ਦੀ ਬੇਬਾਕੀ ਨੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਕਈ ਬੇਬਾਕ ਕਿਰਦਾਰ ਘੜੇ ਹਨ। ਭਜਨੋ, ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ ਆਦਿ ਉਸਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਵਧੇਰੇ ਚੁਸਤ ਸੰਪਾਦਨ ਅਤੇ ਸੰਜਮ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮਿਆਰ ਹੁਣ ਨਾਲੋਂ ਕਿਤੇ ਉਚੇਰਾ ਹੋ ਜਾਵੇ।

ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਨੇ ਮਾਲਵੇ ਦੇ ਉਹਨਾਂ ਘੱਟ-ਜ਼ਮੀਨੇ ਕਿਸਾਨਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕੀਤੀ ਜਿਹਨਾਂ ਦਾ ਆਰਥਿਕ ਸੱਚ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਨੂੰ ਘੜਦਾ ਹੈ। ਔਲਖ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਇੱਕ ਸੀਮਿਤ ਦਾਇਰੇ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਅਸੀਮ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਰਚੇ। **ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ** (1987) ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਸਰਵੋਤਮ ਚੁਣਵੇਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਇੱਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਜ਼ਮੀਨ ਦੀ ਥੁੜ੍ਹ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਖੁਲ੍ਹ ਵਾਲੇ ਇੱਕ ਸਾਧਾਰਨ ਪਰਿਵਾਰ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨੂੰ ਮਾਰਮਿਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਾਟਕਿਆਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਔਲਖ ਦੀ ਆਪਣੇ ਖਿੱਤੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਹੋਣੀ ਦੀ ਬਾਰੀਕ ਸੂਝ ਦਾ ਸੂਚਕ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕੀ ਕਸਬ ਦਾ ਵੀ ਸੁੰਦਰ ਨਮੂਨਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਬਾਰ ਬਾਰ ਕਹੀ ਗਈ ਹੈ ਕਿ ਔਲਖ ਮਾਲਵੇ ਦੇ ਗਰੀਬ ਕਿਸਾਨਾਂ ਦੀ ਹੋਣੀ ਚਿਤਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਸਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਇਹਨਾਂ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸਾਦਗੀ ਅਤੇ ਨਿਰਛਲਤਾ ਦੇ ਚਿਤਰਨ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕਤਾ ਨੂੰ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦਿਆਂ ਦਰਸਾਉਣ ਵਿੱਚ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਚੁਸਤੀ ਦੇ ਨਾਲ ਵਿਚਰਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਔਲਖ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਅਤੇ ਦੁੱਖ, ਸਭ ਕੁਝ ਮਾਸੂਮੀਅਤ ਵਿੱਚੋਂ ਨਿਕਲਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਕਠੋਰਤਾ ਨੂੰ ਵੀ ਇਸੇ ਨਜ਼ਰ ਤੋਂ ਦੇਖਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਕਥਾ ਦੇ ਰਸ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਉਸਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਰਸ ਵੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਨਾਲ ਲਬਰੇਜ਼ ਹੈ। **ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ** ਦੀ ਇੱਕ ਖੂਬੀ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਤਨਾਵ ਲਾਜ਼ਮੀ ਤੌਰ ਤੇ ਦੋ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਧਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਤਨਾਵ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸਿਰਫ਼ ਆਰਥਿਕਤਾ ਹੈ। ਤਨਾਵ ਦੇ ਹੇਠਾਂ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਦਬਾਅ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹਨ। ਇਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਵੱਡੇ ਚਿਤਰਪਟ ਉੱਤੇ ਫੈਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਹੋਰ ਮੁੱਖ ਨਾਟਕ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ: ਆਤਮਜੀਤ ਆਪਣੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਸਮਕਾਲੀਆਂ ਤੋਂ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਲੱਖਣ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਸ਼ਹਿਰੀ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਸੰਗਤੀਆਂ ਨੂੰ ਚਿਤਰਣ ਵੱਲ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ ਅਤੇ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਮਾਈਗ੍ਰੇਟ ਹੋਈ ਮੱਧ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀਆਂ ਇੱਛਾਵਾਂ, ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਉੱਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਕੇਂਦ੍ਰਿਤ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਹ ਆਪਣੇ ਹੋਰ ਕੁਝ ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਪਛਾਣਿਆਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ: **ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਕੀ ਰੱਖੀਏ ਨਾਂ** (1983), **ਕੈਮਲੂਪਸ ਦੀਆਂ ਮੱਛੀਆਂ** (1998) ਅਤੇ **ਪੰਚ ਨਦ ਦਾ ਪਾਣੀ** (2002)। ਇਉਂ ਇਹ ਤਿੰਨੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉੱਪਰ ਅੰਕਿਤ ਪਹਿਲੀ ਅਤੇ ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਾਂਗ ਆਪਣੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਅਤੇ ਮਹੱਤਵ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। ਇੱਥੇ ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ ਯਾਦ ਰੱਖਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਦੋ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਪੱਛਮ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਹੀ ਆਈਆਂ ਪਰ ਉਹਨਾਂ ਜਦੋਂ ਵੀ ਪੱਛਮੀ ਵਿਧੀਆਂ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਅਨੁਸਰਣ ਕੀਤਾ ਉਹ ਬਹੁਤੇ ਕਾਮਯਾਬ ਨਹੀਂ ਹੋਏ। ਕਾਮਯਾਬੀ ਕੇਵਲ ਉਹਨਾਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮਿਲੀ ਜਿਹੜੀਆਂ ਥੀਏਟਰੀ ਵਿਧੀਆਂ ਤੋਂ ਜਾਂ ਤਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਅਤੇ ਉਤਸਾਹਿਤ ਸਨ ਅਤੇ ਜਾ ਫ਼ਿਰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਚੌਖਟੇ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਕੋਈ

ਆਪਣਾ ਅਨੋਖਾ ਰੰਗ ਭਰਿਆ। ਤੀਸਰੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਤਿੰਨੇ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਸਿੱਧੂ, ਔਲਖ ਅਤੇ ਆਤਮਜੀਤ, ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸਚੇਤ ਜਾਪਦੇ ਹਨ।

15

ਭਾਵੇਂ ਥਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਕਾਰਨ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਰਹਿੰਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਉੱਤੇ ਵਿਸਤਾਰ ਸਹਿਤ ਚਰਚਾ ਕਰਨਾ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਪਰ ਇਹ ਲਿਖਣਾ ਬਹੁਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਮੇਜਰ ਇਸਹਾਕ ਮੁਹੰਮਦ ਅਤੇ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਅਜਮੇਰ ਰੋਡੇ ਜੇਹੇ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੰਚਣ ਵੀ ਹੋਇਆ। ਪਰ ਭਾਰਤੀ ਮੇਨਸਟ੍ਰੀਮ ਨਾਟਕ ਨੇ ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਲ ਨਦਲ ਇੱਕ ਕਦਰਯੋਗ ਮੰਚੀ ਬਿੰਬ ਵੀ ਖੜਾ ਕੀਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸੇ ਨਾਲ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮੁਢਲਾ ਠੁੱਕ ਬੱਝਿਆ। ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਇਸ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਹੀ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰੀਏ ਤਾਂ ਤਸਵੀਰ ਬਹੁਤ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਵੇਗੀ। **ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ** (195) ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਭਾਰਤ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਪ੍ਰਧਾਨ ਮੰਤਰੀ ਜਵਾਹਰ ਲਾਲ ਨਹਿਰੂ ਨੇ ਦੇਖਿਆ। ਇਸ ਦੀਆ ਹੋਰ ਵੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਹੋਈਆਂ। 1966 ਵਿੱਚ ਹਰਪਾਲ ਟਿਵਾਣਾ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਵੱਲੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਸਪਰੂ ਹਾਊਸ ਦਿੱਲੀ ਵਿੱਚ 10ਵੀਂ ਵਾਰ ਖੇਡਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। 1975 ਵਿੱਚ ਇਸ ਨੂੰ ਯੋਗ ਰਾਜ ਸੇਢਾ ਨੇ ਵੈਨਕੂਵਰ ਵਿੱਚ ਵੀ ਖੇਡਿਆ। **ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਅਤੇ ਸਪੇਰਾ** (1965) ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਹੇਠ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਟੀ ਵੱਲੋਂ 1967 ਵਿੱਚ ਹੋਈ। ਇਸ ਨੂੰ ਉਸਨੇ ਬਾਦ ਵਿੱਚ ਵੀ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਹਿੰਦੀ, ਬੰਗਲਾ, ਗੁਜਰਾਤੀ, ਮਰਾਠੀ, ਤਮਿਲ, ਤੈਲਗੂ ਅਤੇ ਕਸ਼ਮੀਰੀ ਵਿੱਚ ਵੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਹੋਈਆਂ। **ਰਜ਼ੀਆ ਸੁਲਤਾਨ** (1973) ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਵਿੱਚ) ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ ਵੱਲੋਂ ਇਬਰਾਹਮ ਅਲਕਾਜ਼ੀ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਹੇਠ ਹੋਈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮਨੋਹਰ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਸੁਰੇਖਾ ਸੀਕਰੀ ਜੇਹੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਭਾਗ ਲਿਆ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਅੰਤਰ ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਵਾਲੇ ਇਸ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਕੁਝ ਵੱਡਮੁੱਲੇ ਸੁਝਾਵਾਂ ਦੀ ਲੋਅ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਦੀ ਸੁਧਾਈ ਵੀ ਕੀਤੀ।

ਜਸੂਜਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਰਾਹ ਵਿੱਚ ਕਈ ਔਕੜਾਂ ਰਹੀਆਂ। ਉਹ ਖੁਦ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਹੀਂ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਉਸਦੀ ਕੋਈ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀ ਹੈ। ਜਸੂਜਾ ਦਿੱਲੀ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਤੀਜੇ ਚਥੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਹੀ ਹ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਉੱਥੇ ਹਿੰਦੀ, ਉਰਦੂ ਅਤੇ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਚਰਚਾ ਅਤੇ ਮੰਗ ਹੈ। ਜਸੂਜਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚਲਾ ਮੈਟਾਫ਼ਰ ਉਹਨਾਂ ਡੂੰਘੇਰੇ ਅਰਥਾਂ ਵਾਲੇ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਪੱਧਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਬਣਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਾਸਤੇ ਅਜੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦਰਸ਼ਕ ਬਹੁਤਾ ਤਿਆਰ ਨਹੀਂ। ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ **ਰਚਨਾ ਰਾਮ ਬਨਾਈ** (1977) ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਬਾਰੇ ਉਹ ਖੁਦ ਲਿਖਦਾ ਹੈ, " ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸੀਮਾ ਮੈਨੂੰ ਹਮੇਸ਼ਾ ਤੰਗ ਕਰਦੀ ਰਹੀ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਰਚਨਾ ਰਾਮ ਬਨਾਈ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਹੀ ਲਉ। ਇਹ ਇੱਕ ਵੱਖਰੀ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਨਾਟਕ ਸੀ। ਮੈਨੂੰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਖਾਸ ਮੋਹ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਸਮਝਾਉਣ ਵਿੱਚ ਇਹ ਕਾਫ਼ੀ ਮਦਦ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੈਂ ਚਾਰ ਮਸ਼ਹੂਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਵਿਖਾਈ ਤਾਂ ਜੁ ਇਸ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾ ਸਕੇ। ਪਰ ਹਰ ਡਾਇਰੈਕਟਰ ਨੇ ਮੈਨੂੰ ਟਾਲ ਦਿੱਤਾ"। ਬਾਦ ਵਿੱਚ ਜਦੋਂ ਸੁਰਿੰਦਰ ਮਾਥੁਰ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕ ਥੀਏਟਰ ਫ਼ੈਸਟੀਵਲ ਦੌਰਾਨ ਮੰਚਣ ਕੀਤਾ ਤਾਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਅੱਵਲ ਰਿਹਾ।

ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ (1979) ਦੀ ਇੱਕ ਯਾਦਗਾਰੀ ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਟੀ ਪਟਿਆਲਾ ਦੇ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਵਿਭਾਗ ਵੱਲੋਂ ਨਵੰਬਰ 1987 ਵਿੱਚ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਗਈ ਜਿਸਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਕੌਮੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਵਾਲੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਬਲਰਾਜ ਪੰਡਿਤ ਨੇ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਉਦੋਂ 8 ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਇਕ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਰਾਜ ਭਵਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਹੋਈ। **ਕੁਲੱਛਣੇ** (1980) ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੁਲਵੰਤ ਭਾਟੀਆ ਨੇ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ। **ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ** (1984) ਦੀਆਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਹੇਠ ਦਿੱਲੀ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਹੋਈਆਂ। **ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ** (1987) ਨੂੰ ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਆਪ ਨਹੀਂ ਖੇਡਿਆ ਪਰ ਉਸਦਾ ਇਹ ਨਾਟਕ 'ਸੱਧਰਾਂ' ਨਾਂ ਹੇਠ ਮੋਹਨ ਮਹਾਂਰਿਸ਼ੀ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਰੂਪਮਾਨ ਹੋਇਆ। ਔਲਖ ਨੇ ਪਹਿਲਾਂ ਇਸ ਰਚਨਾ ਨੂੰ 1983 ਵਿੱਚ ਮੋਹਨ ਮਹਾਂਰਿਸ਼ੀ ਵਾਸਤੇ ਹੀ ਲਿਖਿਆ ਸੀ ਪਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਦਖਲ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕ ਲੇਖਕ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਨਾ ਬਣ ਸਕਿਆ, ਹਾਲਾਂਕਿ ਇਹ ਉਸਦੇ ਲਘੂ ਨਾਟਕ ਤੂੜੀ ਵਾਲਾ ਕੋਠਾ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਸੀ । ਇਸ ਲਈ ਲੇਖਕ ਨੇ 1986 ਵਿੱਚ ਇਸਨੂੰ ਦੋਬਾਰਾ ਲਿਖਿਆ । ਔਲਖ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਵੀ ਕਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਹੋਰ ਮੰਚਣ ਕੀਤੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੈ। **ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ** (2002) ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਆਪ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕਮਲ ਤਿਵਾੜੀ, ਅਸ਼ੋਕ ਸਾਗਰ ਭਗਤ, ਡੌਲੀ ਗੁਲੇਰੀਆ ਅਤੇ ਅਤੁਲ ਸ਼ਰਮਾ ਜੇਹੇ ਕਲਾਕਾਰ ਜੁੜੇ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਅਤੇ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਵਿੱਚ ਹੋਈਆਂ 8 ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਸ ਨੂੰ ਦਿੱਲੀ, ਮੁੰਬਈ ਅਤੇ ਪੁਣੇ ਦੇ ਨੈਸ਼ਨਲ ਰੰਗਮੰਚ ਮੇਲਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ।

ਉਪਰੋਕਤ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਦੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਵਾਹਵਾ ਵੰਨਗੀ, ਚੁਨੌਤੀ ਅਤੇ ਰੇਂਜ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ **ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ** ਜੇਹੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਢੰਗ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ **ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਸਪੇਰਾ** ਵਰਗੇ ਸ਼ੈਲੀਗਤ ਨਾਟਕ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ। ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਸ਼ਾਨ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਵਾਲੇ **ਸੁਲਤਾਨ ਰਜ਼ੀਆ** ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਆਮ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੇ **ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ** ਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਵੀ ਹਨ। ਲੋਕ ਧਾਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਕਰਨੀ ਹੋਵੇ ਤਾਂ **ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ** ਹੈ। ਸ਼ੁੱਧ ਪੇਂਡੂ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਉਸਾਰੀ **ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ** ਅਤੇ **ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ** ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ। **ਕੁਲੱਛਣੇ** ਅਤੇ **ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਅਤੇ ਸਪੇਰਾ** ਆਧੁਨਿਕ ਮੈਟਰੋਪਾਲੀਟਨ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਮਾਹੌਲ ਨੂੰ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। **ਰਜ਼ੀਆ ਸੁਲਤਾਨ** ਬੀਤ ਚੁੱਕੇ ਦੀ ਸਮੱਗਰੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ, **ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ** ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਬਾਤ ਪਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਇੱਕ ਪਾਸੇ **ਕੁਲੱਛਣੇ** ਵਿੱਚ ਸਿਰਫ਼ ਤਿੰਨ ਪਾਤਰ ਹਨ ਉੱਥੇ **ਰਜ਼ੀਆ ਸੁਲਤਾਨ** ਭਰਵੇਂ ਅਤੇ ਅਨੇਕ ਕਿਰਦਾਰਾਂ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਜੇਕਰ **ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਤੇ ਸਪੇਰਾ** ਅਤੇ **ਕੁਲੱਛਣੇ** ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਡੇਢ ਕੁ ਘੰਟੇ ਵਿੱਚ ਸਮੇਟਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਰਜ਼ੀਆ ਸੁਲਤਾਨ ਅਤੇ **ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ** ਢਾਈ ਤਿੰਨ ਘੰਟੇ ਤੱਕ ਫ਼ੈਲਣ ਵਾਲੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਹੋ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਿੱਥੇ **ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਅਤੇ ਸਪੇਰਾ** ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਕੁੱਤਿਆਂ ਵਾਂਗ ਵਿਚਰਨ ਲਈ ਆਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਉੱਥੇ **ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ** ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਭਵਿੱਖ ਦੀ ਬਜਾਏ ਲਗਾਤਾਰ ਅਤੀਤ ਵੱਲ ਜਾਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਦੀ ਪੁੱਠੀ ਤੋਰ ਨੂੰ ਚਿਤਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹਨਾਂ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਮੰਚ- ਜੜਤ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਵਿਵਧਤਾ ਹਾਜ਼ਰ ਹੈ। **ਰਚਨਾ ਰਾਮ ਬਨਾਈ** ਸਮੇਤ ਇਸ ਸੰਕਲਨ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰਤਾ ਦੇ ਲਖਾਇਕ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜਿਕ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ, ਆਰਥਿਕ, ਮਾਨਸਿਕ, ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਅਤੇ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਵਿਸ਼ੇ ਲਏ ਗਏ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਰਾਜਸੀ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਨਹੀਂ ਨਜਿੱਠਿਆ ਗਿਆ ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀਧੁਨੀਆਂ ਸੁਣੀਆਂ ਅਤੇ ਦੇਖੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ

ਹਨ। ਇਉਂ ਇਹਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਅਤੇ ਸਮੱਗਰੀ ਵਿੱਚ ਵੀ ਢੇਰ ਸਾਰੀ ਵੰਨਗੀ ਹੈ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਚੁਨੌਤੀਆਂ, ਮੰਚਮੁਖਤਾ ਅਤੇ ਤਜਰਬਾਕਾਰੀ ਦਾ ਸਾਹਸ ਹੈ।

16

ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੀ ਕਲਾ ਨੇ ਸਭ ਵਿਧਾਵਾਂ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਸੇ ਲਈ ਇਸ ਸਿਨਫ਼ ਨੂੰ ਪੱਛੜੀ ਹੋਈ ਸਮਝਿਆ ਜਾਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਸਾਡਾ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਉਨੀ ਹੀਣੀ ਨਹੀਂ ਜਿੰਨੀ ਕਿ ਇਹ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਵੱਡੇ ਕਾਰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਇਹ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੈ ਕਿ ਅਸੀਂ ਦੇਖਦੇ ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਹਾਂ ਪਰ ਗੱਲ ਮੇਨਸਟ੍ਰੀਮ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਰਦੇ ਹਾਂ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੇ ਨਾ ਕੇਵਲ ਇੱਕ ਸਦੀ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਦੁਨੀਆਂ ਭਰ ਦੀਆਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨਾਲ ਸਾਰਥਕ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਇਆ ਹੈ, ਬਲਕਿ ਆਪਣੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਰਾਜਸੀ, ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਕਲੇਵਰ ਵਿੱਚ ਲੈ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਆਪਣਾ ਹੁੰਗਾਰਾ ਵੀ ਭਰਿਆ ਹੈ। ਪਹਿਲਾ ਵਿਸ਼ਵ ਯੁੱਧ, ਦੇਸ਼ ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਦੀ ਲੜਾਈ, ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਵੰਡ ਦਾ ਸੰਤਾਪ, ਚੀਨ ਦੀ ਜੰਗ ਤੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ ਵਿਸ਼ਾਦ, ਭਾਰਤ ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਦੇ ਸੁਪਨਿਆਂ ਦੀ ਮੌਤ, ਨਵੇਂ ਹਾਕਮਾਂ ਦਾ ਭ੍ਰਸ਼ਟਾਚਾਰ, ਔਰਤ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਅਤੇ ਸੰਘਰਸ਼, ਪੰਜਾਬ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਸੰਤਾਪ, ਭੂਮੀਹੀਣ ਦਲਿਤਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ, ਨਿਮਣ ਕਿਸਾਨੀ ਦੀਆਂ ਮਾਨਸਿਕ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕ ਤੰਗੀਆਂ, ਸ਼ਹਿਰੀ ਮੱਧ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਸੰਕਟ, ਪਿੰਡਾਂ ਤੋਂ ਸ਼ਹਿਰਾਂ, ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਤੋਂ ਮਹਾਂ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਅਤੇ ਦੇਸ ਤੋਂ ਵਿਦੇਸ ਗਿਆਂ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸੰਕਟ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਆਦਿ ਅਜਿਹੇ ਵਿਸ਼ੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਸਿੱਧੇ ਜਾਂ ਅਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮਾਏ ਹੋਏ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਥਾਪਤੀ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਨਾਇਕਾਂ ਦੇ ਸੋਹਿਲੇ ਵੀ ਗਾਏ ਗਏ ਹਨ ਪਰ ਮੇਨਸਟ੍ਰੀਮ ਨਾਟਕ ਸੱਤਾ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਘੋਖਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੇ ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਦੀਆਂ ਡੂੰਘਾਈਆਂ ਨੂੰ ਛੂਹਣ ਦੀ ਵਾਰ ਵਾਰ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਹਾਂ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੇ ਅਜੇ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਬਦਲਦੇ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਕਈ ਨਵੀਆਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਚਿਤਰਣ ਦਾ ਠੋਸ ਉਪਰਾਲਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਉੱਭਰ ਰਹੀ ਉੱਚ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ, ਬਿਓਰੋਕਰੇਸੀ, ਪੁਲੀਸ ਅਤੇ ਸੱਤਾ ਵਿੱਚ ਬੈਠੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ, ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਸ਼ਹਿਰੀਕਰਣ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ, ਪੇਂਡੂ ਅਤੇ ਸ਼ਹਿਰੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਹੋਏ ਵਿਕਾਸ ਦਾ ਪਾੜਾ, ਵੱਧ ਰਹੀ ਸਿੱਖਿਆ ਅਤੇ ਘਟ ਰਹੇ ਰੋਜ਼ਗਾਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ, ਮਾਈਗ੍ਰੇਟ ਹੋ ਜਾਣ ਦੀ ਇੱਛਾ ਦਾ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸਮਾਜਕ ਜੀਵਨ ਉੱਤੇ ਅਸਰ, ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਰਾਜਸੀ, ਆਰਥਿਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਆਦਿਕ।

ਫ਼ਿਰ ਵੀ ਜੇ ਅਸੀਂ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਗਹੁ ਨਾਲ ਦੇਖੀਏ ਤਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਨੇਕਾਂ ਪਾਸਾਰ ਦਿੱਸਦੇ ਹਨ। ਜਿੱਥੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਨਾਟਕ ਲੋਟੂ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਰੁੱਧ ਸਾਧਾਰਨ ਕਿਰਤੀ ਦੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਬਾਦ ਦੇ ਆਸ ਭਰੇ ਸੁਪਨਿਆਂ ਦੀ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਬਾਤ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਉੱਥੇ ਗਾਰਗੀ ਦਾ ਨਾਟਕ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਔਰਤ, ਰਾਜ ਅਤੇ ਦਲਿਤ ਦੇ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਂ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੇਠੀ ਦਾ ਨਾਟਕ ਆਧੁਨਿਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਦ ਨੂੰ ਚਿਤਰਦਿਆਂ ਵੀ ਉਸ ਵਿੱਚ ਤਰਕ ਅਤੇ ਆਸ ਦੀ ਜੋਤ ਦੇਖਦਾ ਹੈ। ਘੁੰਮਣ ਦਾ ਨਾਟਕ ਲੋਕਧਾਰਾ ਦੇ ਮਾਹੌਲ ਨੂੰ ਸਜਿੰਦ ਕਰਦਿਆਂ ਇੱਕ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਕਥਾ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਔਰਤ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਨਾਟਕ ਸਮਾਜੀ ਸੰਬੰਧਾਂ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਉਘਾੜਦਿਆਂ ਸਾਡੇ ਇਲੀਟ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਸਦਾਚਾਰਕ ਕੀਮਤਾਂ ਨੂੰ ਚੁਨੌਤੀ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਜਸੂਜਾ ਦਾ ਨਾਟਕ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਵਾਤਾਵਰਨ

ਨੂੰ ਉਘਾੜ ਕੇ ਰੋਚਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਮਨੁੱਖਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧਾਂ, ਕਰਮਾਂ, ਹੋਣੀ, ਖੁਦਮੁਖਤਾਰੀ ਆਦਿ ਜੇਹੇ ਅਸਤਿਤਵੀ ਸਵਾਲਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜਦਾ ਹੈ। ਇਵੇਂ ਹੀ ਔਲਖ ਦਾ ਨਾਟਕ ਮਾਲਵੇ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਛੋਟੀ ਕਿਰਸਾਣੀ ਦੀ ਆਰਥਿਕਤਾ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਵਿਚਲੇ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਉਘਾੜਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਸਿੱਧੂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਆਰਥਿਕ, ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਤੌਰ ਤੇ ਬੇਪਛਾਣ ਹੋਏ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਮੰਦਹਾਲੀ ਨੂੰ ਚਿਤਰਦਾ ਹੈ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨਾਲ ਲੜਨ ਅਤੇ ਇਸ ਉੱਤੇ ਜਿੱਤ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਦੀ ਲੜਾਈ ਦਾ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਦਾ ਨਾਟਕ ਪੰਜ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਇੱਥੋਂ ਦੀ ਇਸਤਰੀ ਦੀ ਸਮੁੱਚੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਕਰਦਿਆਂ ਪੈਤਰਿਕਤਾ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਰੂਪਾਂ ਅਤੇ ਉਸ ਦੁਆਰਾ ਸਿਰਜਿਤ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਦੀ ਕਠੋਰਤਾ ਨੂੰ ਵੀ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਦੁਹਰਾਏ ਜਾਣ ਯਗ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇ, ਰੂਪ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰੀ ਪੱਖ ਤੋਂ ਇੱਕ ਦੂਸਰੇ ਨਾਲੋਂ ਬਹੁਤ ਅੱਡਰੇ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਮਰੱਥਾ ਵਾਲੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਵੀ ਅਸੀਮ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਲੁਕੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਹਨ।

17

ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਵੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੁਹਿਰਦਤਾ ਅਤੇ ਮਿਹਨਤ ਨਾਲ ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਵਾਲਾ ਵੇਰਵਾ ਡਾਕਟਰ ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਦੀ ਪੁਸਤਕ **ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ** ਵਿੱਚ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਜ਼ੋਰ ਨਾਲ ਉੱਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਏ ਹਨ ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦੇ ਨਾਮ ਨੁਮਾਇਆਂ ਹਨ। ਜਿੱਥੇ ਪਾਲੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਉੱਥੇ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਖੇਡ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਮੰਚਮੁਖ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਦਾ ਇੱਕ ਸਦੀ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ ਭਾਵੇਂ ਇਸਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀ ਮੁਹਰੀ ਵਿਧਾ ਨਹੀਂ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਦਾ ਪਰੰਤੂ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮਰਥਣ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਵਿਪਰੀਤ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਸ ਨੇ ਹੁਣ ਤੱਕ ਜਿਹੜਾ ਸਫ਼ਰ ਤੈਅ ਕੀਤਾ ਹੈ ਉਹ ਇਸ ਦੇ ਤਸੱਲੀਜਨਕ ਵਰਤਮਾਨ ਅਤੇ ਉੱਜਲ ਭਵਿੱਖ ਵੱਲ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਹੁਣ ਤੱਕ ਦੇ ਸਫ਼ਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਣ ਕੇ ਦੇਖਿਆ ਅਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਤਜਰਬੇ ਨੇ ਸਾਡੀ ਯਾਤਰਾ ਨੂੰ ਰੁਕਣ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ; ਪਰ ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਪਾਸੋਂ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਫ਼ਲ ਥੀਏਟਰੀ ਸਮੱਗਰੀ ਹੋਣ ਦੀ ਉਮੀਦ ਕਰਦੇ ਹਾਂ, ਜਿਹੜੀ ਕਿ ਇਸਦੇ ਤਿੱਖੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਬੇਹੱਦ ਆਵੱਸ਼ਕ ਹੈ, ਤਾਂ ਸਾਡੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਹੋਰ ਨੇੜੇ ਆਉਣਾ ਪਵੇਗਾ। ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਆਪੋ ਆਪਣੇ ਅਹੰ ਦਾ ਤਿਆਗ ਕਰਕੇ ਇੱਕ ਦੂਸਰੇ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਯੋਗਤਾ ਵਿੱਚ ਵਧੇਰੇ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਅਤੇ ਕਦਰ ਪੈਦਾ ਕਰਨੀ ਪਵੇਗੀ। ਅਸੀਂ ਹੁਣ ਤੱਕ ਇਹੋ ਜੇਹੇ ਚਾਰ ਸੰਬੰਧ ਦੇਖ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ: ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਤੇ ਹਰਪਾਲ ਟਿਵਾਣਾ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਤੇ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ, ਸੁਰਜੀਤ ਪਾਤਰ ਤੇ ਨੀਲਮ ਮਾਨ ਸਿੰਘ, ਅਤੇ, ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਤੇ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ। ਇਹਨਾਂ ਚਾਰਾਂ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਸਾਰਥਕ ਰਹੇ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਨੂੰ ਵੀ ਕਿਸੇ ਨਿਸਚਿਤ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਸਾਥ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਤਾਂ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਕਿਤੇ ਜਿਆਦਾ ਹੁੰਦੀਆਂ। ਲਿਖਤ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਅਤਿ ਨੇੜਲੇ ਸੰਬੰਧ ਹੀ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸ਼ਨਲ ਥੀਏਟਰ ਪੈਦਾ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਹੁਣ ਜਦੋਂ ਕਿ ਜਤਿੰਦਰ ਬਰਾੜ ਜੇਹੇ ਉਤਸਾਹੀਆਂ ਨੇ ਕਰੋੜਾਂ ਰੁਪਏ ਲਗਾ ਕੇ ਆਦਰਸ਼ਕ **ਨਾਟ-ਸ਼ਾਲਾ** ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ, ਉਹ ਦਿਨ ਦੂਰ ਨਹੀਂ ਜਦੋਂ ਲੋਕ 100-200 ਰੁਪਏ ਦੀ ਟਿਕਟ ਖਰਚ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਨੂੰ ਬੋਝ ਵਜੋਂ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਆਨੰਦ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰਨਗੇ, ਬਰਾੜ ਨੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਸੁਹਜ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਾਲੀ ਨੀਂਹ ਧਰ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। ਪ੍ਰੋਫੈਸ਼ਨਲ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਨਾਲ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਾਰਥਕ ਨਾਟਕ ਉਸ ਦਾ ਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਭਰਪੂਰ ਹਿੱਸਾ ਨਹੀਂ ਬਣ ਸਕੇਗਾ; ਪਰ ਜਦੋਂ ਪ੍ਰੋਫੈਸ਼ਨਲ ਥੀਏਟਰ ਕੁਝ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਇੱਜ਼ਤ ਵਾਲੀ ਰੋਟੀ ਦੇ ਸਕੇਗਾ ਤਾਂ ਨਤੀਜੇ ਵੱਜੋਂ ਸੰਬੰਧਿਤ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਕਲਾਕਾਰ ਅਤੇ ਟੈਕਨੀਸ਼ੀਅਨ ਆਪਣੇ ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਹੁਲਾਸ ਲਈ ਵਧੇਰੇ ਸਾਰਥਕ ਥੀਏਟਰ ਵੀ ਕਰਨਗੇ। ਪਿਛਲੇ ਪੰਦਰਾਂ-ਵੀਹ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਜਿਹੜੀ ਮੰਚੀ ਗਤੀਵਿਧੀ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਰਹੀ ਹੈ ਉਸਦੇ ਪਿੱਛੇ ਇਹੋ ਲੋਕ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਨਕ ਜਾਂ ਪਰਵਾਸੀ/ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚੋਂ ਅਤੇ ਜਾਂ ਫਿਰ ਵੀਡੀਉ ਦੀ ਸਨਅਤ ਵਿੱਚੋਂ ਰੁਜ਼ਗਾਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਵੱਡੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਜਿਹੜਾ ਸਾਰਥਕ ਥੀਏਟਰ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ ਉਸ ਦਾ ਆਧਾਰ ਇਹੋ ਲੋਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਰੋਟੀ ਰੋਜ਼ੀ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਤਸੱਲੀ ਲਈ ਵੱਖ ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸਾਰਥਕ ਥੀਏਟਰ ਵਿਸ਼ਵ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਕੇਂਦਰਾਂ ਵਿੱਚ ਸੁਤੰਤਰ ਕਿੱਤਾ ਨਹੀਂ ਬਣ ਰਿਹਾ । ਜਦੋਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਥੀਏਟਰ ਰੋਜ਼ੀ ਰੋਟੀ ਦਾ ਸਾਧਨ ਬਣਦਾ ਹੈ ਉਦੋਂ ਹੀ ਸਾਰਥਕ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਵੀ ਉਭਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਸਨੂੰ ਅਸੀਂ ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਟਕ ਕਿਹਾ ਹੈ, ਜਦੋਂ ਉਹ ਮੇਨਸਟ੍ਰੀਮ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵਾਨ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ ਉਦੋਂ ਸਾਡਾ ਮੇਨਸਟ੍ਰੀਮ ਨਾਟਕ ਸਮਾਨੰਤਰ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਵੇਗਾ। ਜੇਕਰ ਇੱਕੀਵੀ ਸਦੀ ਦੇ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਕੁਝ ਦਹਾਕਿਆਂ ਵਿੱਚ ਇਹ ਸੰਭਵ ਹੋ ਸਕੇ ਤਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੀ ਵੱਡਾ ਉਭਾਰ ਮਿਲ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਅਸੀਂ ਇਸ ਲੇਖ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿੱਚ ਇਹ ਗੱਲ ਕਹੀ ਸੀ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਿਸਚਿਤ ਸੇਧ ਉਦੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ ਜਦੋਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਅਰਪਿਤ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕੀਤਾ, ਬਾਕੀ ਸਿਨਫ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਲਿਖ ਰਹੇ ਲੇਖਕ ਪਾਰਟ ਟਾਈਮ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਣਕੇ ਇਹ ਕਾਰਜ ਨਹੀਂ ਸਨ ਕਰ ਸਕਦੇ। ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤ ਤੱਕ ਜਿੰਨੇਂ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਥਾਪਿਤ ਹੋਏ ਉਹਨਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਅਧਿਐਨ ਅਤੇ ਅਭਿਆਸ ਵਿੱਚੋਂ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ । ਸਫ਼ਲਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਗ਼ਲਤੀਆਂ ਥਾਣੀਂ ਨਿਕਲਣਾ ਪਿਆ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਨਿਸਚਿਤ ਥਾਂ ਮਿਲੀ । ਇਸੇ ਲਈ ਸਾਡਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਜੇਕਰ ਅਮਰਜੀਤ ਗਰੇਵਾਲ ਵਰਗੇ ਲੇਖਕ ਇਸ ਅਭਿਆਸ ਨਾਲ ਵਧੇਰੇ ਅਰਪਿਤ ਹੋ ਕੇ ਜੁੜੇ ਰਹਿੰਦੇ ਤਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੱਡਾ ਯੋਗਦਾਨ ਦੇ ਜਾਂਦੇ। ਉਂਜ ਤਾਂ ਕੋਈ ਵੀ ਲਿਖਤ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਚੁਣੌਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਜਟਿਲ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਾਲੇ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਬਿਆਨ ਤੋਂ ਲਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ: "ਜਦੋਂ ਮੈਂ ਆਪਣੇ 35 ਵਰ੍ਹੇ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਸਫ਼ਰ ਉੱਤੇ ਝਾਤ ਮਾਰਦਾਂ, ਇੱਕ ਗੱਲ ਸਾਫ਼ ਹੋ ਜਾਂਦੀ: ਮੈਂ ਜਮਾਂਦਰੂ ਲਿਖਾਰੀ ਨਹੀਂ। ਮੇਰੀਆਂ ਚਾਲੀ ਕਿਤਾਬਾਂ ਮੇਰੇ ਸਿਰੜ ਦਾ ਸਿੱਟਾ ਨੇ, ਮਿਹਨਤ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਨੇ। ਮੇਰੇ ਅੰਦਰ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੀ ਕੋਈ ਗ਼ੈਬੀ ਤਾਕਤ ਨਹੀਂ, ਕੋਈ ਅਣੋਖੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਨਹੀਂ। ਕਲਮ ਚਲੌਣ ਦਾ ਧੰਦਾ ਵੀ ਦੂਜੇ ਸੰਦ ਚਲੌਣ ਵਰਗੇ ਧੰਦਿਆਂ ਵਰਗਾ ਹੈ। ਤਖਾਣੇ ਲੁਹਾਰ ਵਾਕਰ ਹੈ। ਅਭਿਆਸ ਕਰੋ, ਉਸਤਾਦਾਂ ਤੋਂ ਸਿੱਖੋ, ਨਾਟਕ ਘੜਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰੋ। ਇਸ ਬਾਰੇ ਸੋਚਦੇ ਰਹੋ। ਖ਼ਾਮੀਆਂ ਲੱਭੋ, ਸੁਧਾਰੋ। ਜੇ ਤੁਹਾਡੇ ਅੰਦਰ ਲਗਨ ਹੈ, ਬਰਸਾਂ ਬੱਧੀ ਕਲਾ ਨਾਲ ਸਿੱਝਣ ਦੀ ਤਾਕਤ ਹੈ ਤਾਂ ਇਕ ਦਿਨ ਤੁਸੀਂ ਚੰਗੀ ਕਿਤਾਬ ਲਿਖਣ ਵਿੱਚ ਕਾਮਯਾਬ ਹੋ ਜਾਵੋਗੇ।"

ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸੁਹਿਰਦਤਾ ਨਾਲ ਇਹ ਕਾਰਜ ਨਿਭਾਇਆ ਹੈ; ਭਵਿੱਖ ਵਿੱਚ ਵੀ ਅਜਿਹਾ ਹੋਵੇਗਾ-ਇਹ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਹੈ।