ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ

ਚੋਣਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼

"SAMKALI PUNJABI NATAK ATE RANGMANCH: ANTAR-SAMBANDH CHONVEN NATAKKARAN DIYAN PRATINIDH RACHNAWAN DE HAVALE NAAL"

Thesis Submitted for the Award of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Punjabi

By

Inderjit Pal

Registration Number: 41800401

Supervised By

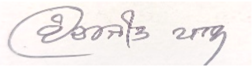
Prof. Dr. Kirandeep Singh (16173)

LOVELY PROFESSIONAL UNIVERSITY, PUNJAB

2023

ਘੋਸ਼ਣਾ ਪੱਤਰ

ਮੈਂ ਇੰਦਰਜੀਤ ਪਾਲ ਇਹ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹਾਂ ਕਿ 'ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ (ਚੋਣਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ)' ਵਿਸ਼ੇ ਉੱਤੇ ਲਿਖੇ ਇਸ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚਲਾ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਨਿਰੋਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੇਰਾ ਆਪਣਾ ਹੈ। ਇਸ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਵੀ ਅਜਿਹਾ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਸ਼ਾਮਿਲ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਜਿਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਜਾਂ ਅਦਾਰੇ ਵਲੋਂ ਕੋਈ ਡਿਗਰੀ ਜਾਂ ਡਿਪਲੋਮਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੋਵੇ।



ਖੋਜਾਰਥੀ

ਇੰਦਰਜੀਤ ਪਾਲ

ਪ੍ਰਮਾਣ ਪੱਤਰ

ਪ੍ਰਮਾਣਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਖੋਜਾਰਥੀ ਇੰਦਰਜੀਤ ਪਾਲ ਨੇ 'ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ (ਚੋਣਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼) ਵਿਸ਼ੇ 'ਤੇ ਪੀ.ਐਚ.ਡੀ. (ਪੰਜਾਬੀ) ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਲਈ ਮੇਰੀ ਨਿਗਰਾਨੀ ਅਧੀਨ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਖੋਜਾਰਥੀ ਦਾ ਮੌਲਿਕ ਕਾਰਜ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀ ਮਿਹਨਤ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਫਲ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਇਹ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਕਿਸੇ ਵੀ ਡਿਗਰੀ ਜਾਂ ਡਿਪਲੋਮੇ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਜਾਂ ਅਦਾਰੇ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਮੈਂ ਇਸ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਨੂੰ ਪੀ.ਐਚ.ਡੀ. ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਲਈ ਯੋਗ ਸਮਝਦਾ ਹਾਂ ਅਤੇ ਮੁਲਾਂਕਣ ਲਈ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ ਦੀ ਸਿਫ਼ਾਰਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹਾਂ।

ਮਿਤੀ: 10-07-2023

ਨਿਗਰਾਨ
ਡਾ. ਕਿਰਨਦੀਪ ਸਿੰਘ
ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਅਤੇ ਮੁਖੀ, ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ

ਧੰਨਵਾਦ

'ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ (ਚੋਣਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ) ਨੂੰ ਸਫਲਤਾ ਪੂਰਵਕ ਨੇਪਰੇ ਚੜ੍ਹਾਉਣ ਲਈ ਹੈ ਤਹਿ ਦਿਲ ਤੋਂ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹਾਂ ਮੇਰੇ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦੇ ਪਥ-ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਕ ਵਜੋਂ ਆਪਣੀਆਂ ਵਡਮੁੱਲੀਆਂ ਸੇਵਾਵਾਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ ਦੇ ਮੁਖੀ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਡਾ. ਕਿਰਨਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦਾ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਸੂਝ ਦਾ ਮੈਨੂੰ ਮੇਰੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਲਾਭ ਮਿਲਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਮੈਂ ਧੰਨਵਾਦੀ ਰਹਾਂਗਾ ਡਾ. ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਸਿੰਘ, ਡਾ. ਸਤਵੰਤ ਸਿੰਘ, ਡਾ. ਯਾਦਵਿੰਦਰ ਕੌਰ, ਡਾ. ਸੋਨਾ, ਡਾ. ਵਿਨੋਦ ਕੁਮਾਰ ਜੀ ਦਾ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਮੇਰੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਦੌਰਾਨ ਮੈਨੂੰ ਵਡਮੁੱਲੇ ਸੁਝਾਅ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਕੇ ਮੇਰੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸਹੀ ਦਿਸ਼ਾ ਦਿਖਾਈ।

ਇਸ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਮੈ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਖੇਤਰ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ, ਡਾ. ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ, ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਐਮੀਰੇਟਸ ਡਾ. ਦਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ, ਡਾ. ਸਰਬਜੀਤ ਸਿੰਘ, ਡਾ.ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਮਨਜੀਤ ਕੌਰ ਔਲਖ, ਸ਼੍ਰੋਮਣੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਰੰਗਕਰਮੀ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ, ਰਵੀ ਤਨੇਜਾ, ਸ਼ਾਹਿਦ ਮਹਿਮੂਦ ਨਦੀਮ, (ਲਹਿੰਦਾ ਪੰਜਾਬ), ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ (ਕੈਨੇਡਾ), ਗੁਲਸ਼ਨ ਢੀਂਗਰਾ (ਯੂ.ਕੇ.), ਰੰਗਕਰਮੀ ਰਣਜੀਤ ਬਾਂਸਲ ਦਾ ਤਹਿ ਦਿਲੋਂ ਧੰਨਵਾਦੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਨਿੱਜੀ ਅਤੇ ਵਰਚੁਅਲ ਭੇਂਟ ਵਾਰਤਾ ਰਾਹੀਂ ਮੈਨੂੰ ਵਿਦਵਤਾ ਭਰਪੂਰ ਅਗਵਾਈ ਦੇ ਕੇ ਮੇਰੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਨਿਰੰਤਰਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ। ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਐਮੀਰੇਟਸ ਡਾ. ਮਹਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਮੇਰੇ ਆਤਮ-ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਨੂੰ ਉਸਾਰਨ ਤੇ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣ ਲਈ ਮੈਨੂੰ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਭ ਲਈ ਮੇਰੇ ਦਿਲ ਵਿੱਚ ਸੰਜੋਏ ਆਦਰ-ਭਾਵ ਸਾਹਮਣੇ ਧੰਨਵਾਦ ਸ਼ਬਦ ਬੌਨਾ ਜਾਪਦਾ ਹੈ।

ਮੈ ਰਿਣੀ ਹਾਂ ਮੇਰੇ ਪਿਤਾ ਸ੍ਰੀ ਚਮਨ ਲਾਲ ਅਤੇ ਮਾਤਾ ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਗੁਰਦੇਵ ਕੌਰ ਜਿਹਨਾਂ ਨੇ ਮੈਨੂੰ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇ ਰਾਹ 'ਤੇ ਤੋਰਿਆ। ਮੇਰੇ ਕਨੂੰਨੀ ਮਾਤਾ-ਪਿਤਾ ਸ੍ਰੀ ਕੇਵਲ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੱਤਾ ਤੇ ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਵੀਨਾ ਦੱਤਾ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਸ਼ੀਰਵਾਦ ਮੈਨੂੰ ਫ਼ਲੇ। ਮੇਰੀ ਜੀਵਨ-ਸਾਥਣ ਤੇ ਮੇਰੀ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਸਵਰਗਵਾਸੀ ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਅਨੂੰ ਦੱਤਾ

ਜਿਸ ਨੇ ਮੇਰੇ ਸੁਪਨੇ ਨੂੰ ਜੀਵੰਤ ਰੂਪ ਦੇਣ ਲਈ ਮੇਰੀਆਂ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀਆਂ ਨੂੰ ਵੰਡਾਉਣ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਮੈਨੂੰ ਮੇਰੇ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਲਈ ਤਣਾਅ-ਮੁਕਤ ਮਹੌਲ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ। ਮੇਰੇ ਬੱਚਿਆਂ ਕੁਨਿਕਾ, ਅੰਸ਼ੂਮਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦਿੱਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਸਮਾਂ ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਲਗਾਇਆ। ਮੇਰੀ ਹਮਸਫ਼ਰ ਕਵਿਤਾ, ਜਿਸ ਨੇ ਮੇਰੇ ਜੀਵਨ ਤੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਮੁੜ ਦਿਸ਼ਾ ਦਿਖਾਈ। ਮੇਰੇ ਬਜ਼ੁਰਗ ਮਿੱਤਰ ਵਿਦਿਆ ਸਾਗਰ ਜੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਮੈਨੂੰ ਡੋਲਣ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਹਿਯੋਗ ਲਈ ਮੇਰੇ ਅਹਿਸਾਸ ਕਿਸੇ ਸ਼ੁਕਰੀਆ ਜਿਹੇ ਸ਼ਬਦ ਤੋਂ ਕਿਤੇ ਡੂੰਘੇਰੇ ਨੇ।

ਕਰੋਨਾ ਮਹਾਂਮਾਰੀ ਦੇ ਔਖੇ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਰੰਗਮੰਚ ਲੱਗਭੱਗ ਖੜੋਤ ਅਵਸਥਾ ਵਿੱਚ ਆ ਗਿਆ ਅਤੇ ਸਾਹਿਤਕ ਕਾਰਜ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਰੁਕ ਗਈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਅਤੇ ਸਾਹਿਤ ਸਮਾਜ ਵੱਲੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ 'ਵਰਚੁਲ ਮੋਡ' ਰਾਹੀਂ ਹੱਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਤੇ ਮੇਰੇ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਬਣੀ ਰਹੀ। ਹਥਲੇ ਕਾਰਜ ਦੇ ਅਖੀਰਲੇ ਪੰਨੇ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਸੂਚੀ ਦਰਜ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਲਈ ਲੋੜੀਂਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਤੇ ਅਗਵਾਈ ਹਾਸਲ ਕੀਤੀ। ਮੈਂ ਉਹਨਾਂ ਸਭ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦਾ ਅਤਿਅੰਤ ਰਿਣੀ ਰਹਾਂਗਾ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ ਚੰਗੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਸਦਕਾ ਮੈਨੂੰ ਮੇਰੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਲਿਖਤ ਰੂਪ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲਤਾ ਮਿਲੀ।

ਸਮਰਪਣ

ਬਾਬਾ ਮੁਰਾਦ ਸ਼ਾਹ ਜੀ

ਅਤੇ

ਸਵਰਗਵਾਸੀ ਸੁਪਤਨੀ

ਸ਼੍ਰੀਮਤੀ ਅਨੂੰ ਦੱਤਾ

ਤੱਤਕਰਾ

ਤੱਤਕਰਾ

ਭੂਮਿਕਾ

ਅਧਿਆਇ ਪਹਿਲਾ: ਸਿਧਾਂਤਕ ਪਰਿਪੇਖ 1-111

1.0 ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼

1.1 ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਦੇ ਉਦੇਸ਼

1.2 ਖੋਜ ਵਿਧੀ

1.3 ਪੂਰਵ ਖੋਜਕਾਰਜ ਦਾ ਸਰਵੇਖਣ

1.4 ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਦੀ ਸਾਰਥਿਕਤਾ ਅਤੇ ਸੰਭਾਵਿਤ ਨਤੀਜੇ

1.5 ਸਿਧਾਂਤਕ ਪਰਿਪੇਖ

1.6 **ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ: ਅਰਥ, ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ**

1.7 ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ: ਇੱਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਰਿਪੇਖ

1.8 ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਤੱਤ

1.9 ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਤੱਤ

1.10 ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ

1.11 ਸਮਕਾਲ ਤੇ ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ

ਅਧਿਆਇ ਦੂਜਾ: ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ 112-168

2.0 ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼

2.1 ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ

2.2 ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ

2.3 ਸਵਰਾਜਬੀਰ

2.4 ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ

2.5 ਨਾਟਕ ਅਧਿਐਨ

'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ

'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਸਵਰਾਜਬੀਰ

'ਸਾਵੀ' ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ

2.6 ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ

ਅਧਿਆਇ ਤੀਜਾ: ਲਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ 169-218

3.0 ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼:

3.1 ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀਅਤ ਸਾਂਝ

3.2 ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ

3.3 ਬੁੱਲ੍ਹਾ: ਨਾਟਕੀ ਅਧਿਐਨ

3.4 ਲਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ

ਅਧਿਆਇ ਚੌਥਾ: ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ 219-266

4.0 ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼:

4.1 ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ' ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਅਧਿਐਨ

4.2 ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ

ਅਧਿਆਇ ਪੰਜਵਾਂ: ਸਿੱਟੇ ਤੇ ਸਥਾਪਨਾਵਾਂ 267-281

ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ **282-288**

ਭੂਮਿਕਾ

ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਬੀਜ ਉਸ ਆਦਿ ਕਾਲੀਨ ਯੁੱਗ ਵਿੱਚ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਮਨੁੱਖ ਆਪਣੇ ਪੂਰਵਜਾਂ ਜਾਂ ਦੇਵੀ-ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਰਿਝਾਉਣ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਰਗੇ ਲਿਬਾਸ ਧਾਰਨ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਕਲ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਯੂਨਾਨ ਵਿੱਚ ਧਾਰਮਿਕ ਉਤਸਵਾ 'ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਨਾਟਕ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਹਨ ਕਿ ਇਹ ਵਿਧਾ ਲੋਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪੁਰਾਤਨ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਹੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੀ ਸੀ। ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਅਮੀਰ ਲੋਕਾਂ ਵੱਲੋਂ ਗਰੀਬ ਤਬਕੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਲਈ ਟਿਕਟਾਂ ਦਾਨ ਵਜੋਂ ਵੰਡੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ ਅਤੇ ਕੈਦ ਕੱਟ ਰਹੇ ਕੈਦੀਆਂ ਨੂੰ ਧਾਰਮਿਕ ਉਤਸਵਾਂ 'ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਛੁੱਟੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਲੰਮਾ ਸਫਰ ਤੈਅ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੋ ਪਾਸੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਇੱਕ ਪਹਿਲੂ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਦੂਸਰਾ ਰੰਗਮੰਚ ਹੈ। ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਰਚੇਤਾ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਇਸ ਨੂੰ ਪੰਜਵਾਂ ਵੇਦ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ ਕਹਿ ਕੇ ਬਾਕੀ ਸਾਹਿਤ ਨਾਲੋਂ ਨਿਖੇੜ ਦੇਂਦੇ ਹਨ।

ਨੋਰਾ ਰਿਚਰਡ ਦੀ ਆਮਦ ਤੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਇਆ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਲੱਗਭੱਗ ਸਵਾ ਸੌ ਸਾਲ ਹੰਢਾਅ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਉੱਚੇ-ਨੀਵੇਂ ਅਤੇ ਟੇਢੇ-ਮੇਢੇ ਰਸਤਿਆਂ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੋਇਆ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਅੱਜ ਆਪਣੇ ਜੋਬਨ 'ਤੇ ਹੈ। ਅੱਜ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਕਹਿਣ ਦਾ ਸਰਵਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਲੋਕਪ੍ਰਿਯਤਾ ਇਸ ਕਰਕੇ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਅੱਖਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲਾ ਸਾਹਿਤ ਹੈ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਪਣੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਤੋਰਦਾ ਹੈ।

ਹਥਲੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦਿਆਂ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਨੂੰ ਰੰਗ-ਮੰਚੀ ਕਿਰਤ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋਣ ਸਮੇਂ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਨੂੰ ਘੋਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਪਹਿਲੇ ਅਧਿਆਏ ਵਿੱਚ ਸਿਧਾਂਤਕ ਪੱਖ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਿਆਂ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਕਿਰਤ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋਣ ਸਮੇਂ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਬਾਰੀਕ ਤੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ

ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਜੋ ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚੀ ਕਿਰਤ (ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ) ਬਣਾ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਦੂਸਰੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅੰਤਰ-ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਘੋਖਣ ਹਿਤ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ (ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ), ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ (ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ), ਸਵਰਾਜਬੀਰ (ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ) ਅਤੇ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ (ਸਾਵੀ) ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਇਸ ਸਿਧਾਂਤਕ ਜਾਵੀਏ ਤੋਂ ਪੜਚੋਲਦੇ ਹੋਏ ਇਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਤੀਸਰੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਲਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਉੱਘੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਚੌਥੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕਨੇਡੀਅਨ' ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਪੰਜਵੇਂ ਅਤੇ ਅੰਤਿਮ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਇਸ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦੇ ਸਿੱਟੇ ਦਰਜ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ।

ਅਧਿਆਇ ਪਹਿਲਾ :ਸਿਧਾਂਤਕ ਪਰਿਪੇਖ

1.0 ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼:

ਇਸ ਬ੍ਰਹਿਮੰਡ ਦੀ ਸੱਭ ਤੋਂ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਕਲਾਕ੍ਰਿਤੀ ਮਨੁੱਖ ਹੈ। ਬਾਕੀ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਹੀ ਕਲਾਵਾਂ ਇਸੇ ਕਲਾਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਵਿਸਥਾਰ ਕਹੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਕੁਦਰਤ ਦੀ ਗੋਦ ਵਿੱਚ ਜਦੋਂ ਮਨੁੱਖ ਦਾ ਜਨਮ ਹੋਇਆ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਕੁਦਰਤੀ ਤਾਕਤਾਂ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪਿਆ। ਜਿਹੜੀਆਂ ਤਾਕਤਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵੱਸ ਵਿੱਚ ਨਾ ਕਰ ਸਕਿਆ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਵਿੱਚ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਪਦਵੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰ ਦਿੱਤੀ। ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਵਿਭਿੰਨ ਨਾਵਾਂ ਨਾਲ਼ ਜਾਨਣ ਲੱਗਾ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਭੈਅ ਦੀ ਮੁਕਤੀ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੂਜਾ ਅਰਚਨਾ ਕਰਨ ਲੱਗਾ। ਇਹਨਾਂ ਤਾਕਤਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਸਤਿਕਾਰ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਹਿਤ ਉਸ ਨੇ ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਕੇ, ਗਾ ਕੇ ਅਤੇ ਹੱਥਾਂ-ਪੈਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਅੰਤਰੀਵ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕੀਤਾ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਹ ਪਹਿਲਾ ਅਭਿਨੈ ਸੀ ਤੇ ਇਸ ਪਲੇਠੇ ਯਤਨ ਵਿੱਚੋਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਨੇ ਜਨਮ ਧਾਰਿਆ।

ਇਸ ਸਬੰਧੀ ਡਾ ਬਖ਼ਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ:

"ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਉਸ ਆਦਿ ਕਾਲੀਨ ਯੁੱਗ ਦੀ ਦੇਣ ਹੈ ਜਦ ਮਨੁੱਖ ਆਪਣੇ ਪੂਰਵਜਾਂ ਤੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਰਿਝਾਉਣ ਲਈ ਨ੍ਰਿਤ ਵਿੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਉਪਾਸਨਾ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਸ਼ਿਕਾਰ ਤੇ ਚੜ੍ਹਨ ਤੋ ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਉਹ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੁਖੌਟੇ ਲਾ ਕੇ ਪਸ਼ੂਆਂ ਦੀਆਂ ਖੱਲਾਂ ਪਹਿਨ ਕੇ ਆਪਣੇ ਇਸ਼ਟ ਦੀ ਅਰਾਧਨਾ ਕਰਦਾ ਸੀ।"(*ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਤੱਤ* 6)

ਪੱਛਮ ਦੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸੱਭਿਅਤਾ ਮੈਸੋਪਟਾਮੀਆਂ ਦੀ ਸੱਭਿਅਤਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਸੱਭਿਅਕ ਸਮਾਜ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਮੱਧ ਏਸ਼ੀਆ ਤੇ ਮੱਧ ਸਾਗਰ ਤੋਂ ਆਏ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਨਿਵਾਸ ਕਰਨ ਨਾਲ਼ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਈਸਾ ਪੂਰਵ 753 ਦੇ ਆਸ-ਪਾਸ ਯੂਰਪੀ ਸੱਭਿਅਤਾ ਨੇ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ ਪ੍ਰੰਤੂ ਇਸ ਸਮੇਂ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਹੋਣ ਦੇ ਕੋਈ ਪ੍ਰਮਾਣ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਕੇਵਲ ਈਸਾ ਸਦੀ ਪੂਰਵ ਦੋ ਜਾਂ ਤਿੰਨ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ

ਐਬੇਡਸ ਦੇ ਕਫਸੀ ਨਾਟਕ (Abydos Passion Play) ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਓਸੀਰਸ ਦੀ ਮੌਤ ਦਾ ਜਸ਼ਨ ਮਨਾਉਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਓਸੀਰਸ ਦੇ ਅੰਗਾਂ ਨੂੰ ਵੱਢ ਕੇ ਉਸ ਦਾ ਕਤਲ ਕਰਨ ਅਤੇ ਫਿਰ ਉਸ ਦੀ ਭੈਣ ਅਤੇ ਪਤਨੀ ਦੁਆਰਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮੁੜ ਜੋੜਨ ਨਾਲ਼ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਮਾਰਟਿਨ ਐਸਲਿਨ ਅਜਿਹੇ ਕਫਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਸਮਾਂ 1350 ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਪੂਰਵ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। (ਸੀਮਾ ਰਾਣੀ, *ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ* 11)

1.1 ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਦੇ ਉਦੇਸ਼:

ਹਰ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਮੰਤਵ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖ ਕੇ ਅਰੰਭਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਇੱਕ ਬਹੁਤ ਵਡੇਰੇ ਉਦੇਸ਼ 'ਸਤਿਅਮ, ਸ਼ਿਵਮ, ਸੁੰਦਰਮ' ਨੂੰ ਸਿੱਧ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋਚਾ 'ਚੋਂ ਜਨਮਦਾ ਹੈ। ਇਵੇਂ ਹੀ ਸਾਹਿਤਿਕ ਖੋਜ, ਪ੍ਰਾਪਤ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਸਮੀਖਿਆ ਕਰਕੇ ਖੋਜ ਅਧੀਨ ਸਮੱਸਿਆ ਬਾਰੇ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਸਰੋਕਾਰ, ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਸਮਾਧਾਨ ਨੂੰ ਤਲਾਸ਼ਣ ਤੇ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਲੈ ਕੇ ਤੁਰਦੀ ਹੈ। ਖੋਜ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰ ਲੈਣਾ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸਹੀ ਦਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਠੋਸ ਸਿੱਟੇ ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਹਥਲੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਦੇ ਪ੍ਰਸਤਾਵਿਤ ਉਦੇਸ਼ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ:

1. ਨਾਟਕ ਦੇ ਪੱਛਮੀ ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਸਨਾਤਨੀ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ।
2. ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਪੱਛਮੀ ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਸਨਾਤਨੀ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ।
3. ਨਾਟਕੀ ਪਾਠਾਂ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ।
4. ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸਮਕਾਲੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ।
5. ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਂਵਾਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਨਾ ਅਤੇ ਦਰਪੇਸ਼ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੇ ਹੱਲ ਤਲਾਸ਼ਣ ਦੇ ਯਤਨ ਕਰਨਾ।

1.2 ਖੋਜ ਵਿਧੀ-ਵਿਗਿਆਨ

ਖੋਜ ਦਾ ਕਾਰਜ ਮਨੁੱਖੀ ਗਿਆਨ ਵਿੱਚ ਵਾਧਾ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਮੰਤਵ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਅਨੇਕਾਂ ਖੋਜ ਵਿਧੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਥਲਾ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਬਹੁਤ ਵਿਆਪਕ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ਼ ਜੁੜਿਆ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਕੋਈ ਇੱਕ ਖੋਜ ਵਿਧੀ ਕਾਫ਼ੀ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ। ਇਸ ਲਈ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਖੋਜ ਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਕਿਸੇ ਸਿੱਟੇ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਪ੍ਰਸਤਾਵਿਤ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ‘ਤੇ ਨਿਮਨ ਅੰਕਿਤ ਖੋਜ ਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿੱਚ ਲਿਆਂਦਾ ਗਿਆ ਹੈ:

ਤਰਕਵਾਦੀ ਵਿਧੀ

ਤਰਕਵਾਦੀ ਵਿਧੀ ਅਨੁਸਾਰ ਉਚਿਤ ਸਿੱਟਿਆਂ ਤੱਕ ਪਹੁਚਣ ਲਈ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਨੂੰ ਕਾਰਨ, ਕਾਰਜ ਦੀ ਸੰਗਲੀ ਵਿੱਚ ਬੰਨ੍ਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੇ ਦੋ ਵਿਧਾਨ ਹਨ:

(ੳ) ਨਿਗਮਨਾਤਮਕ ਵਿਧੀ: ਇਹ ਵਿਧੀ ਵਿਆਪਕ ਜਾਂ ਸਰਬ-ਸਾਧਾਰਨ ਸਥਿਤੀ ਤੋਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਿਤੀ ਤੇ ਪਹੁੰਚਣ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਰਚਦੀ ਹੈ।

(ਅ) ਆਗਮਨਾਤਮਕ ਵਿਧੀ: ਇਹ ਨਿਗਮਨਾਤਮਕ ਵਿਧੀ ਦੇ ਉਲਟ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੋਂ ਸਰਬਵਿਆਪਕ ਸਿੱਟਿਆਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਹੈ।

ਪਾਠਗਤ ਅਧਿਐਨ ਇਸ ਖੋਜ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦੀ ਜਰੂਰਤ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸਾਹਿਤ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਖੋਜ ਕੀਤੀ ਜਾਣੀ ਹੈ।

ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣਾਤਮਕ ਵਿਧੀ

ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣਾਤਮਕ ਵਿਧੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਧੀ ਅਨੁਸਾਰ ਉਪਲੱਬਧ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਕੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣਾਤਮਕ ਵਿਧੀ ਅਧੀਨ ਸਮੀਖਿਅਕ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਅੰਤਰ-ਅਨੁਸ਼ਾਸਨੀ ਵਿਧੀ

ਅੰਤਰ-ਅਨੁਸ਼ਾਸਨੀ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸਾਹਿਤ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ, ਸੱਭਿਆਚਾਰ, ਇਤਿਹਾਸ-ਮਿਥਹਾਸ ਅਤੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨ ਨਾਲ਼ ਗੂੜਾ ਸਬੰਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਨੁਸ਼ਾਸ਼ਨਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝੇ ਬਿਨਾਂ ਸਾਹਿਤ ਰਚਨਾਂ ਦਾ ਉਚਿਤ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਤਕਨੀਕੀ ਵਿਧੀ:

ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਅਤੇ ਵਿਧੀਵਤ ਰੂਪ ਦੇਣ ਲਈ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਆਧੁਨਿਕ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਵਿਧੀ 'MLA 8th Edition' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਗੁਰਮੁਖੀ ਲਿਪੀ ਲਈ 'RAAVI' UNICODE FONT ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਲਈ 'Times New Romam' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਹਵਾਲੇ, ਟਿੱਪਣੀਆਂ, ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ ਆਦਿ ਦੇਣ ਲਈ 'MLA 8th Edition' ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

1.3 ਪ੍ਰਾਪਤ ਅਧਿਐਨ (REVIEW OF LITERATURE)

ਕਿਸੇ ਪ੍ਰਸਤਾਵਿਤ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਚੋਣ ਅਤੇ ਉਸ ਉੱਪਰ ਖੋਜ ਆਰੰਭ ਕਰਨ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੌੜੀ ਉਸ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਤ ਪਹਿਲਾਂ ਹੋ ਚੁੱਕੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਵਾਚਣਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪਹਿਲਾਂ ਹੋ ਚੁੱਕਿਆ ਖੋਜ ਕੰਮ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਚਲੇ ਹੋ ਚੁੱਕੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜਾਂ ਵਿੱਚਕਾਰ ਵਿੱਥਾਂ ਪਛਾਨਣ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਖੋਜਾਰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸਮਰੱਥਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣੂ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਵਿਸ਼ੇ ਸਬੰਧੀ ਜੋ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਹੋਇਆ ਹੈ ਉਸ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਨਿਮਨ ਅਨੁਸਾਰ ਹੈ :-

ਅਮਰਿੰਦਰ ਕੌਰ, ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ : ਰਚਨਾਕਾਰ, ਰਚਨਾ ਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ, ਸ਼ਿਲਾਲੇਖ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਦਿੱਲੀ 2007

ਇਸ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਅਮਰਿੰਦਰ ਕੌਰ ਜੀ ਵਲੋਂ ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਵਿਚਾਰ ਵਟਾਂਦਰਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਸੰਦੀਪ ਸਿੰਘ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਅਧਿਐਨ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ 2001

ਇਸ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਸੰਦੀਪ ਸਿੰਘ ਵੱਲੋਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਸੰਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਅਤੇ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚੀ ਸਾਰਥਕਤਾ, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ 1991

ਇਸ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਸੰਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਜੀ ਦੁਆਰਾ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਅਤੇ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੱਦੇਨਜ਼ਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਬਾਰੇ ਵਿਚਾਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ।

ਸੱਤਪਾਲ ਸਿੰਘ, ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਇਤਿਹਾਸਕ ਸਿਧਾਂਤਕ ਪਰਿਪੇਖ, (1987 ਤੱਕ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ) ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ 1994

ਇਸ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਸੱਤਪਾਲ ਸਿੰਘ ਜੀ ਵੱਲੋਂ 1987 ਤੱਕ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਏ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਲੇਖਾ-ਜੋਖਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਇਸ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਕ ਪਰਿਪੇਖ ਨੂੰ ਇਤਿਹਾਸ-ਬੱਧ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਦਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਅਧਿਐਨ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ 1995

ਇਸ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਅਧੀਨ ਦਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ ਜੀ ਵੱਲੋਂ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਰਵਿੰਦਰ ਕੌਰ, ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਨੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਅਧਿਐਨ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਪਟਿਆਲ਼ਾ 2000

ਇਸ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਰਵਿੰਦਰ ਕੌਰ ਜੀ ਵੱਲੋਂ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਅਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਤਲਾਸ਼ਣ ਦੇ ਯਤਨ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ।

1.4 ਖੋਜ ਦੀ ਸਾਰਥਿਕਤਾ ਅਤੇ ਸੰਭਾਵਿਤ ਨਤੀਜੇ

ਉਪਰੋਕਤ ਪ੍ਰਾਪਤ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਖ਼ੋਜ ਕਾਰਜ ਹੋਇਆ ਹੈ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਸਬੰਧੀ ਠੋਸ ਕੇ ਅਧਿਐਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੋ ਇਸ 'ਰਿਸਰਚ ਗੈਪ' ਨੂੰ ਭਰਨ ਦੇ ਲਈ ਮੇਰੀ ਖੋਜ ਸਾਰਥਕ ਹੋਵੇਗੀ। ਮੇਰੀ ਇਸ ਗੁਣਾਤਮਕ ਖੋਜ ਨਾਲ਼ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਬਾਰੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਜਾਣਕਾਰੀ ਮਿਲੇਗੀ ਉੱਥੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵੀ ਇਸ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਲਾਹਾ ਲੈ ਸਕਣਗੇ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਪ੍ਰੇਮੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲ਼ ਸਕਣਗੇ।

1.5 ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ: ਅਰਥ, ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ

ਅਰਥ

ਨਾਟਕ ਸ਼ਬਦ 'ਨਾਟਯ' ਤੋਂ ਬਣਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟਯ ਸ਼ਬਦ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਦੋ ਧਾਤੂਆਂ 'ਨਟ' ਅਤੇ 'ਨਾਟ' ਤੋਂ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿੱਚ ਨਟ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ: ਨੱਚਣਾ ਅਤੇ ਹੇਠਾਂ ਡਿੱਗਣਾ, ਦਿਖਾਉਣਾ, ਸਰਕਣਾ, ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਵਾਲਾ। (ਨਾਭਾ, *ਗੁਰ ਸ਼ਬਦ ਰਤਨਾਕਰ ਮਹਾਨ ਕੋਸ਼* 509)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਨਟ' ਧਾਤੂ ਵਿੱਚ 'ਨ੍ਰਿਤ' ਦੇ ਅਰਥ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਨਾਲ਼ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਅਰਥ ਵੀ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ ਅਤੇ ਨਟ ਦਾ ਅਰਥ ਹੀ ਕਾਰਜ ਕਰਨਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਨ੍ਰਿਤ ਵਿੱਚ ਲੈ, ਤਾਲ ਨਾਲ਼ ਪਦ ਸੰਚਾਲਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਵਿੱਚ ਲੈਅ+ਤਾਲ+ਸਰੀਰਕ ਹਾਵ-ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਸੋ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਮਿਸ਼ਰਨ ਨਾਲ਼ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਚ+ਸੰਗੀਤ+ਸੰਵਾਦ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਕੀਥ ਨੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਨ੍ਰਿਤ ਤੋਂ ਹੀ ਮੰਨੀ ਹੈ।

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿੱਚ 'ਨਾਟ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ-ਨਾਚ, ਨ੍ਰਿਤ ਤੇ ਸੁਆਂਗ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। (ਵਾਰਸ਼ਨੀ, *ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਔਰ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ* 41)

ਸ੍ਰੀ ਮਨਖੰਡ ਵੀ ਨ੍ਰਿਤ ਨੂੰ 'ਨਾਟਯ' ਦਾ ਆਦਿ ਰੂਪ ਮੰਨਦਾ ਹੈ। ਮਨਖੰਡ ਅਨੁਸਾਰ:

> ਨ੍ਰਿਤ ਖ਼ਾਸ ਭਾਂਤ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਹੈ ਪਰ ਜਦ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੇ ਇਸ ਰੂਪ ਦੇ ਵਿਕਸਤ ਹੋਣ ਨਾਲ ਇਸ ਵਿੱਚ ਕਈ ਨਵੇਂ ਉਪ ਰੂਪ ਭਾਵ ਲੱਛਣ ਆ ਗਏ ਹੋਣਗੇ ਤਾਂ ਇਸ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਏ ਨਵੇਂ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੇ ਰੂਪ ਲਈ ਕੋਈ ਨਵਾਂ ਸ਼ਬਦ ਲੱਭਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੋ ਗਿਆ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਲਈ ਨਟ ਉਸ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਨਾਂ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਨ੍ਰਿਤ ਧਾਤੂ ਵਾਲੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੇ ਰੂਪ ਤੋਂ ਉੱਸਰਿਆ ਹੈ। (*ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ- ਉਦਭਵ ਔਰ ਵਿਕਾਸ* 15-16)

ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ 'ਡਰਾਮਾ' ਆਖਦੇ ਹਨ। ਡਰਾਮਾ ਯੂਨਾਨੀ ਸ਼ਬਦ 'ਡਰਾਮਾ ਸਪਾਵਾ' ਤੋਂ ਬਣਿਆ ਹੈ ਇਸ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ - ਕਰਨਾ ਜਾਂ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨਾ। ਸੋ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਡਰਾਮਾ' ਸ਼ਬਦ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਦੇ ਕਾਰਜ ਦਾ ਵਿਕਸਿਤ ਰੂਪ ਹੈ।

ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ

ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕੋਈ ਸਿੱਧੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀ ਪਰ ਅਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਗ੍ਰੰਥ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਕਰਦਿਆਂ ਲਿਖਿਆ ਹੈ:

> ਬ੍ਰਹਮਾ ਦੇ ਕਥਨ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਯ ਦੁੱਖ ਸੁੱਖ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਹੇਠ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਵਿਵਹਾਰਾਂ ਦਾ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਅਭਿਨੈ ਹੈ। ਇਹ ਅਭਿਨੈ ਨਕਲ ਹੈ। ਇਹ ਨਕਲ ਕਲਾਤਮਿਕ ਹੈ। ਇਸ ਨਕਲ ਦਾ ਘੇਰਾ ਸੱਤ ਮਹਾਂਦੀਪ ਹੈ। ਇਹ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਵਿਵਹਾਰਾਂ ਅਨੇਕਾਂ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਤੇ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਕਾਲਪਨਿਕ ਅਨੁਕਰਨ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। (ਅਹੂਜਾ, *ਪੰਜਾਬੀ ਦੁਨੀਆ* 43)

ਪੱਛਮੀ ਵਿਦਵਾਨ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਿੱਧਿਆਂ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਪਰ ਉਹ ਵੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅਨੁਕਰਨ ਆਖਦਾ ਹੈ:

> ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਕਿਸੇ ਗੰਭੀਰ, ਸੰਪੂਰਨ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਆਕਾਰ ਵਾਲੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਅਨੁਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਨਾਮ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਨਾਟਕ ਦੇ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਰੂਪ ਨਾਲ਼ ਵਰਤੇ ਗਏ ਸਭ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਗਹਿਣਿਆਂ ਨਾਲ਼ ਅਲੰਕਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਜੋ ਬਿਰਤਾਂਤਿਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਕਾਰਜ-ਵਪਾਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕਰੁਣਾ ਤੇ ਤ੍ਰਾਸ ਰਾਹੀਂ ਇਹਨਾਂ ਮਨੋ-ਵਿਕਾਰਾਂ ਦਾ ਉਚਿਤ ਵਿਰੇਚਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। (ਅਹੂਜਾ, *ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ* 16)

ਜਿੱਥੇ ਵਸਤੂ ਪੱਖੋਂ ਦੁਖਾਂਤ ਤੇ ਸੁਖਾਂਤ ਦਾ ਵਖਰੇਵਾਂ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਵੱਖਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਯੂਨਾਨ ਵਿੱਚ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅਤਾ ਵੀ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਜੋ ਦੁਖਾਂਤ ਦੇ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਸਿਧਾਂਤ ਦਾ ਆਰੰਭਿਕ ਰਚੇਤਾ ਹੈ, ਨੇ ਆਪਣੀ ਰਚਨਾ 'ਪੋਇਟਿਕਸ' ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਕਾਵਿ ਰੂਪ ਦਾ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਨ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਦਾ ਉਸ ਨੇ ਭਾਵੇਂ ਨਾਮ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਰੱਖਿਆ ਪਰ ਉਸ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਦੁਖਾਂਤ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਰਣਨ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਕਾਵਿ ਰੂਪ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਸਿਵਾ ਹੋਰ ਕੁੱਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਅਨੁਕਰਨ ਅਤੇ ਵਿਰੇਚਨ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਉਸ ਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਫ਼ਲਸਫ਼ੇ ਦਾ ਹੀ ਹਿੱਸਾ ਹਨ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਕਾਵਿ ਦੀਆਂ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਕਿਸਮਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਮਹੱਤਤਾ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦਿੱਤੀ। ਅਰਸਤੂ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਵਾਂਗ ਵਿਆਖਿਆਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਨਹੀਂ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇਹ ਇੱਕ ਕਾਰਜ ਵਪਾਰ ਰਾਹੀਂ ਰੰਗ ਵਿਧਾਨ ਦੇ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਹੋਰ ਕਲਾਵਾਂ ਵਾਂਗ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੀ ਅਨੁਕਰਨਾਤਮਕ ਕਲਾ ਸਵੀਕਾਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਅਨੁਕਰਨ ਸਤਹੀ ਪੱਧਰ ਜਾਂ ਬਾਹਰੀ ਜਗਤ ਦਾ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਹ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਣ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਵਿੱਚੋਂ ਉਪਜਣ ਵਾਲੀ ਚੀਜ਼ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਮੱਤ ਹੈ ਕਿ: "ਜੇ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਨਕਲ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਕਾਵਿ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਹੋਵੇਗਾ ਜਿਵੇਂ ਮੰਤਰ

ਅਤੇ ਉਸਤਤ। ਜੇ ਬਦੀ ਦੀ ਨਕਲ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਕਾਵਿ ਨਿੰਦਕ ਜਾਂ ਵਿਅੰਗਮਈ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ।" (ਅਹੂਜਾ 15)

ਕਿਸੇ ਵੀ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਕਰਨ ਨਾਲੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਵਰਣਨ ਕਰਨਾ ਵਧੇਰੇ ਤਰਕਸੰਗਤ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਕਿਸੇ ਸੰਕਲਪ ਦੀਆ ਸੰਪੂਰਨ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਖ਼ੁਲਾਸਾ ਕਰਨ ਦੇ ਯੋਗ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਪਰੋਕਤ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਤੋਂ ਇਹ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਗਿਆਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿਧਾ ਕੁੱਝ ਕੁ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣਾ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਇਸ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਬਾਕੀ ਵਿਧਾਵਾਂ ਤੋਂ ਨਿਖੇੜ ਕੇ ਦੇਖਣ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਇੱਕ ਓਪਰੀ ਨਜ਼ਰ ਮਾਰਿਆਂ ਹੀ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਸਾਰੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦਾ ਢੰਗ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਲਾਵਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਜੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰੀਏ ਤਾਂ ਇਹ ਕਲਾ ਬਹੁਤ ਵਿਲੱਖਣ ਹੈ। ਸਾਰੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸਥਿਰ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇੱਕ ਚਿੱਤਰਕਾਰ ਦਾ ਚਿੱਤਰ ਬਣਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸਥਿਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਬੁੱਤ ਘਾੜੇ ਦਾ ਬੁੱਤ ਘੜਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਪਲ ਜੰਮ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਨਾਟਕ ਹਮੇਸ਼ਾ ਸੱਜਰਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਉੱਤੇ ਛਾਪ ਛੱਡ ਕੇ ਆਪਣਾ ਸਦੀਵੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਇਸ ਲਈ ਵੀ ਇੱਕ ਵਿਲੱਖਣ ਵਿਧਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿਧਾ ਦੁਆਰਾ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕੀਤੇ ਅਭਿਨੈ ਦੁਆਰਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੀਕ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਜਾਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਹ ਪਸਾਰ ਹੀ ਇਸ ਵਿਧਾ ਨੂੰ ਵਿਲੱਖਣ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਧਾ ਜਟਿਲ ਵੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਬੈਠੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

1.6 ਸਿਧਾਂਤਕ ਪਰਿਪੇਖ

ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਅਧੀਨ ਅਰਸਤੂ ਤੋਂ ਮਿਲੇ ਹਵਾਲਿਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਯੂਨਾਨ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ 'ਡੀਥਰਿੰਬ' ਤੋਂ ਹੋਇਆ ਜਿਸ ਦਾ ਆਰੰਭਿਕ ਰੂਪ ਸਮੂਹ ਗਾਨ ਸੀ ਜੋ ਡਾਇਨੀਸ਼ਿਅਸ ਦੇਵਤਾ ਦੀ

ਪ੍ਰਸ਼ੰਸਾ 'ਚ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਯੂਨਾਨੀਆਂ ਲਈ ਡਾਇਨੀਸ਼ੀਅਸ ਮਦ ਅਤੇ ਪੈਦਾਵਾਰ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਦੇਵਤਾ ਸੀ ਜੋ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਮਿੱਥ ਅਨੁਸਾਰ ਇੱਕ ਵਾਰ ਦੁਸ਼ਮਣ ਹੱਥੋਂ ਟੋਟੇ-ਟੋਟੇ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪੁਨਰ ਜੀਵਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਡਾਇਨੀਸ਼ੀਆ ਦਾ ਉਤਸਵ ਯੂਨਾਨ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਧਾਰਮਿਕ ਉਤਸਵ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਇਹ ਸਮੂਹਿਕ ਗੀਤ ਇਸ ਉਤਸਵ ਦਾ ਅਹਿਮ ਹਿੱਸਾ ਸੀ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਥਮ ਅਭਿਨੇਤਾ ਥੈਸਪਿਸ ਸੀ। ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਇੱਕ ਦਿਨ ਕੋਰਸ ਗਾਉਣ ਦੇ ਕਰਤਬ ਦੌਰਾਨ ਥੈਸਪਿਸ ਨੂੰ ਫੁਰਨਾ ਫੁਰਿਆ ਅਤੇ ਉਹ ਕੋਰਸ ਦੀ ਕਤਾਰ ਵਿੱਚੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਉਣ ਲਈ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਖੜੋਇਆ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਥੈਸਪਿਸ ਪਹਿਲਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਬਣ ਗਿਆ।

ਯੂਨਾਨ ਜਿਸ ਨੂੰ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਨਮ ਸਥਾਨ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਰਿਹਾ। ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਧਾਰਮਿਕ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਵਜੋਂ ਮਨਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹੋਏ ਧਾਰਮਿਕ ਮਹਾਂ ਉਤਸਵਾਂ ਤੇ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਸਾਰਾ ਖਰਚਾ ਸਰਕਾਰ ਕਰਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਹੇਠਲੇ ਤਬਕੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਕੁੱਝ ਅਮੀਰ ਤੇ ਵਜ਼ੀਰ ਜਮਾਤ ਵੱਲੋਂ ਟਿਕਟਾਂ ਮੁਹੱਈਆ ਕਰਵਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅਤਾ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਇਸ ਗੱਲ ਤੋਂ ਲਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੈਦ ਕੱਟ ਰਹੇ ਕੈਦੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਉਤਸਵਾਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋਣ ਲਈ ਜ਼ਮਾਨਤ ਤੇ ਰਿਹਾਅ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਐਸਕਾਇਲਸ ਨੇ ਯੂਨਾਨੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਬਹੁ-ਕਲਾਕਾਰੀ ਸੰਕਲਪ ਦਿੱਤਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਹਿਰਾਵੇ, ਮਖੌਟੇ, ਆਵਾਜ਼ ਬਦਲ ਕੇ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ। ਐਸਕਾਇਲਸ ਨੇ ਬਾਰਾਂ ਅਤੇ ਯੂਰਪੀਡੀਜ਼ ਨੇ ਪੰਦਰਾਂ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ ਤੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣੇ ਆਰੰਭ ਕੀਤੇ।

ਡਾ. ਸੀਮਾ ਰਾਣੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਬੰਧੀ ਵਿਵਰਨ ਦਿੰਦਿਆਂ ਐਲਾਰਡਿਸ ਨਿਕਲ ਜੋ ਕਿ ਐਸਕਾਈਲਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਸਪਲਾਇੰਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਲਿਖਦੀ ਹੈ ਕਿ:

> ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਫਲਿਊਟ ਜਾਂ ਬੰਸਰੀ ਦੀ ਧੁਨ ਨਾਲ਼ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਹਨੇਰੇ ਵਿੱਚ ਪਰਛਾਵਿਆਂ ਵਾਂਗ ਦਿਸਦੇ ਕੋਰਸ ਦੇ ਪੰਜ ਕਲਾਕਾਰ ਸਫ਼ੇਦ ਕੱਪੜਿਆਂ ਵਿੱਚ ਦਿਸਦੇ ਸਨ ਜੋ ਕੁੱਝ ਚਿਰ ਦੀ ਖ਼ਾਮੋਸ਼ੀ

ਬਾਅਦ ਗੀਤ ਦੇ ਬੋਲ ਛੇੜਦੇ ਗੋਲ ਚੱਕਰ ਵਿੱਚ ਘੁੰਮਦੇ ਸਨ। ਗੀਤ ਦਾ ਇੱਕ ਪੈਰ੍ਹਾ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਦੇ ਕੋਰਸ ਰਾਹੀਂ ਤੇ ਫਿਰ ਦੂਜਾ ਪੈਰਾ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਦੇ ਕੋਰਸ ਰਾਹੀਂ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਲੈਅ ਨਾਲ਼ ਉਹ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਮੁਦਰਾ ਵਿੱਚ ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਦੇ ਸਨ। (*ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ* 11)

ਆਰਕੀਲਸ ਦੇ ਵਿਵਰਨ (700-650 ਬੀ.ਸੀ.) ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਆਰੰਭਿਕ ਰੂਪ ਬਾਰੇ ਠੋਸ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗੁਰੂ ਮਾਤ੍ਰਿਕ ਛੰਦ ਅਤੇ ਚੁਮਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਇਸ ਵਿਵਰਨ ਵਿੱਚ ਆਰਕੀਲਸ ਨੇ ਦੱਸਿਆ ਹੈ ਕਿ ਅਭਿਨੇਤਾ ਤਦਵਰਤੀ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਕੋਰਸ ਨਾਲ਼ ਸਵਾਲ ਜਵਾਬ ਕਰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਉਸੇ ਸਮੇਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਘੜ੍ਹਦਾ ਸੀ। ਡਾਇਨੀਸ਼ਿਅਸ ਦੇਵਤੇ ਦੀ ਪੂਜਾ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਛੇਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਾ ਪੂਰਵ ਵਿੱਚ ਏਲੀਵਰੀ ਦੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਹੋਈ ਤੇ ਫਿਰ ਇਸ ਸਥਾਨ ਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਡਾਇਨੀਸ਼ਿਆ ਥੀਏਟਰ ਉਸਾਰਿਆ ਗਿਆ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਣੇ ਆਰੰਭ ਹੋਏ। ਤਿੰਨ-ਚਾਰ ਦਿਨ ਲਗਾਤਾਰ ਚੱਲਣ ਵਾਲੇ ਇਸ ਨਾਟ ਉਤਸਵ ਵਿੱਚ ਤਿੰਨ ਦੁਖਾਂਤ ਅਤੇ ਇੱਕ ਸੁਖਾਂਤਿਕ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਦੋ ਰੂਪ ਪ੍ਰਚਲਨ ਵਿੱਚ ਸਨ। ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ। ਯੂਨਾਨ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਦੁਖਾਂਤਮਈ ਵਧੇਰੇ ਰਿਹਾ। ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਨਾਇਕ ਆਪਣੀ ਮਾੜੀ ਕਿਸਮਤ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਦਕਾ ਦੁੱਖ ਭੋਗਦਾ। ਇਹ ਦੁੱਖ ਨਾਇਕ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਦ੍ਰਵਿਤ ਕਰਦੇ ਅਤੇ ਪਵਿੱਤਰ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਤੱਕ ਸੰਪ੍ਰੇਸ਼ਿਤ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਦੁੱਖਾਂ ਦੀ ਨਿਆਂਸ਼ੀਲਤਾ ਦਾ ਸਰੂਪ ਉਘਾੜਦੇ ਸਨ।

ਬੇਸ਼ੱਕ ਐਸਕਾਇਲਸ ਤੇ ਸਫੋਕਲੀਜ਼ ਦੇ ਨਾਟਕ ਫ਼ਲਸਫ਼ੇ ਤੇ ਮਿੱਥ ਦੇ ਬੋਝ ਤੋਂ ਆਜ਼ਾਦ ਸਨ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਮੱਧ ਯੂਰਪੀ ਦੇਸ਼ਾਂ ਫਰਾਂਸ, ਇੰਗਲੈਂਡ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰਵਾਇਤੀ ਧਾਰਮਿਕ ਵਲਗਣਾਂ ਵਾਲਾ ਰੂਪ ਹੀ ਚਲਨ ਵਿੱਚ ਰਿਹਾ।

ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਸੁਖਾਂਤਿਕ ਰਹੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਪਰਮ ਅਨੰਦ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਉਸ ਦੇ ਜੀਵਨ

ਅਤੇ ਮੌਤ ਸਬੰਧੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਨੂੰ ਚੌੜੇਰਾ ਕਰਨਾ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਮੁੱਢੋਂ-ਸੁੱਢੋਂ ਹੀ ਸੱਖਣਾ ਰਿਹਾ। ਭਾਰਤੀ ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਸ਼ੁੱਧ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਬ੍ਰਹਮਾ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੈ। ਜਦ ਨਾਟਕ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਰਚੇਤਾ ਆਦਿ ਭਰਤ ਨੂੰ ਨਾਟ ਕਲਾ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਬਾਰੇ ਪੁੱਛਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦਾ ਜਵਾਬ ਹੈ:

> ਹੇ ਰਿਸ਼ੀਓ !ਬਹੁਤ ਪੁਰਾਣੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਸਤ ਯੁੱਗ ਦੇ ਬੀਤ ਜਾਣ ਮਗਰੋਂ ਤ੍ਰੇਤਾ ਯੁੱਗ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿੱਚ ਜਦ ਲੋਕਾਂ ਉੱਤੇ ਕਾਮ, ਕਰੋਧ, ਲੋਭ, ਮੋਹ, ਈਰਖਾ ਆਦਿ ਔਗੁਣਾਂ ਨੇ ਕਾਬੂ ਪਾ ਲਿਆ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੁਣਾਂ ਕਰਕੇ ਲੋਕ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਦੁੱਖ ਭੋਗ ਰਹੇ ਸਨ, ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਜੰਬੂ ਦੀਪ (ਭਾਰਤੀ ਪ੍ਰਾਇਦੀਪ) ਉੱਤੇ ਦੇਵਤਿਆਂ-ਰਾਖਸ਼ਾਂ ਆਦਿਕ ਦੀ ਹਕੂਮਤ ਸੀ ਅਤੇ ਲੋਕਪਾਲ ਆਪਣੀਆਂ ਪਦਵੀਆਂ ਉੱਤੇ ਲਗਾ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਸਨ, ਉਦੋਂ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੇ ਰਾਜੇ ਇੰਦਰ ਨੇ ਬ੍ਰਹਮਾ ਨੂੰ ਬੇਨਤੀ ਕੀਤੀ ਕਿ ਸਾਨੂੰ ਇਹੋ ਜਿਹਾ ਖਿਡਾਉਣਾ ਦਿਓ ਜਿਹੜਾ ਅੱਖਾਂ ਅਤੇ ਕੰਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਇੰਦਰੀਆਂ ਨੂੰ ਸੁੱਖ ਦੇਵੇ। ਚਾਰੇ ਵੇਦ ਸ਼ੂਦਰ ਆਦਿ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਸੁਣਾਏ ਜਾ ਸਕਦੇ, ਇਸ ਲਈ ਪੰਜਵੇਂ ਵੇਦ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰੋ। ਇਸ ਲਈ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ ਦਾ ਕੋਈ ਬੰਧਨ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ। (ਆਦਿੱਯ ਰੰਗਾਚਾਰੀਆ, *ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ* 23)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬ੍ਰਹਮਾ ਨੇ ਪੰਜਵੇਂ ਵੇਦ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਬ੍ਰਹਮਾ ਨੇ ਨਾਟਕ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਨ ਲਈ ਚਾਰ ਵੇਦਾਂ, ਰਿਗ, ਸਾਮ, ਯਜੁਰ ਤੇ ਅਥਰਵ ਵੇਦ ਤੋਂ ਵੀ ਭਿੰਨ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਰਿਗਵੇਦ ਵਿੱਚੋਂ ਅਭਿਨੈ ਅਥਰਵ ਵੇਦ ਵਿੱਚੋਂ ਰਸਾਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ। ਬ੍ਰਹਮਾ ਤੇ ਸ਼ਿਵ ਦੇਵਤਾ ਤੋਂ ਤਾਂਡਵ ਨਾਚ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਲਿਆ, ਪਾਰਵਤੀ ਦੇਵੀ ਤੋਂ ਲਾਸਿਆ ਨਾਚ, ਵਿਸ਼ਨੂੰ ਤੋਂ ਚਾਰ ਬਿਰਤੀਆਂ (ਕੌਸ਼ਿਕੀ, ਸਤਵੱਤੀ, ਆਰਕੁੱਟੀ, ਭਾਰਤੀ) ਵਿਸ਼ਵਕਰਮਾ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੂੰ ਕਰਨ ਲਈ ਕਿਹਾ ਗਿਆ। (ਭਰਤ ਮੁਨੀ, *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ* 4)

ਨਾਟ ਦੇ ਪੰਜਵਾਂ ਵੇਦ ਹੋਣ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਡਾ. ਸੀਮਾ ਰਾਣੀ ਲਿਖਦੀ ਹੈ ਕਿ "ਨਾਟ ਵੇਦ ਪੰਜਵਾਂ ਵੇਦ ਹੈ ਅਤੇ ਚਾਰੋਂ ਵੇਦਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਇਸ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਗ੍ਰੰਥ ਦੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਵੇਦ ਉੱਚੀਆਂ ਜ਼ਾਤਾਂ ਲਈ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸਭ ਵਰਨਾਂ ਲਈ ਸਾਂਝਾ ਹੈ"। (*ਸੀਮਾ* 3)

ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੂਲ ਤੱਤ ਸੰਵਾਦ ਸਬੰਧੀ ਜਦੋਂ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਇਹ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਸਮੇਂ ਬ੍ਰਹਮਾ ਨੇ ਸੰਵਾਦ ਰਿਗਵੇਦ ਤੋਂ ਲਏ ਸਨ ਤਾਂ ਉਸ ਦਾ ਭਾਵ ਇਹੀ ਹੈ ਕਿ ਰਿਗਵੇਦ ਵਿੱਚ ਮਿਲਣ ਬਾਰੇ ਸਾਰੇ ਕਾਵਿਕ ਸੰਵਾਦ ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਹਨ। ਸਾਡੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਪਿਆਰਾ ਸਿੰਘ ਗਿੱਲ ਨਾਲ਼ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੀ ਉਸ ਟਿੱਪਣੀ ਨਾਲ਼ ਸੰਯੋਗ ਰੱਖਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਹ ਆਖਦੇ ਹਨ ਕਿ:

> ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਸਮੂਹ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਇਤਿਹਾਸਕਾਰਾਂ ਤੇ ਸਾਹਿਤਕ ਖ਼ੋਜੀਆਂ ਨੇ ਇੱਕ ਜ਼ੁਬਾਨ ਹੋ ਕੇ ਮੰਨਿਆ ਹੈ ਕਿ ਵੇਦ ਸਭ ਤੋਂ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਵੀ ਰਿਗਵੇਦ ਸਭ ਤੋਂ ਪੁਰਾਣਾ ਹੈ। ਜਦ ਪਹਿਲੇ ਪਹਿਲ ਆਰੀਆ ਲੋਕ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਆਏ ਤਾਂ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪੈਰ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਪਵਿੱਤਰ ਧਰਤੀ ਤੇ ਪਿਆ। ਇੱਥੇ ਰਹਿੰਦਿਆਂ ਕਈ ਸਦੀਆਂ ਵਿੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਜੋ ਸਾਹਿਤਕ ਕੰਮ ਕੀਤਾ ਉਹ ਰਿਗਵੇਦ ਦੀ ਰਚਨਾ ਸੀ। (*ਨਾਟਕ ਰਤਨਾਕਰ* 100)

ਰਿਗਵੇਦ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਮੰਤਰ ਕਈ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਮੁਨੀਆਂ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਸੰਵਾਦ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਝਲਕ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰਿਗਵੇਦ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਅਜਿਹੇ ਮੰਤਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਢੰਗ ਦੀ ਪਰਸਪਰ ਬੋਲਚਾਲ ਮੰਨਣ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਨੂੰ ਸ਼ੱਕ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ। ਇਹ ਬੋਲਚਾਲ ਕਈ ਵਾਰੀ ਦੋ-ਦੋ ਤੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਤਿੰਨ-ਤਿੰਨ ਤੇ ਚਹੁੰ-ਚਹੁੰ ਆਦਮੀਆਂ ਦੇ ਵਿੱਚਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਯਮ ਤੇ ਯਮੀ, ਪਰੂਰਵਸ਼ ਤੇ ਉਰਵਸ਼ੀ ਦੀ ਪਰਸਪਰ ਪਿਆਰ ਭਰੀ ਬੋਲਚਾਲ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਦਾ ਰੂਪ ਅੱਖਾਂ ਅੱਗੇ ਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੰਦਰ, ਸੂਰਜ, ਅਗਨ ਅਤੇ ਮਰੁਤ ਆਦਿ ਦੇਵਤਿਆਂ ਅੱਗੇ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਦੀ ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ ਕਰਨਾ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅੱਗੋਂ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਨੂੰ ਉੱਤਰ ਦੇਣਾ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ

ਕਿ ਰਿਗਵੇਦ ਪਰਸਪਰ ਬੋਲਚਾਲ ਨਾਲ਼ ਭਰਿਆ ਪਿਆ ਹੈ। ਵਿਸ਼ਵਾਮਿੱਤਰ, ਵਸ਼ਿਸਠ, ਸੁਦਾਸ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਅਤੇ ਇੰਦਰ ਅਤੇ ਮਰੁਤ ਦੀਆਂ ਪਾਰਟੀਆਂ ਦੇ ਝਗੜਿਆਂ ਤੋਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਹੋਰ ਵੀ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੁਆਰਾ ਨਾਟ ਵੇਦ ਵਿੱਚ ਆਏ ਗੀਤ ਸਾਮ ਵਿੱਚੋਂ ਲਏ ਜਾਣ ਦੀ ਗੱਲ ਕਹੀ ਗਈ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਤਰਕਸੰਗਤ ਲੱਗਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸਾਮਵੇਦ ਸੰਗੀਤ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਗ੍ਰੰਥ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਰੀਤਾਂ ਰਸਮਾਂ, ਵਿਆਹ, ਸੋਗ ਆਦਿ ਵੇਲੇ ਨੱਚਣ ਗਾਉਣ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਵੀ ਇਸ ਵਿੱਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵੈਦਿਕ ਕਰਮ ਕਾਂਡਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਦਭਵ ਹੋਣ ਦੇ ਤੱਤ ਵੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ।

> ਯਜੁਰਵੇਦ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਅਜਿਹੇ ਭਾਗ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਯੱਗ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦੇ ਢੰਗਾਂ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਯੱਗ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਜਾਂ ਅਨੁਸ਼ਾਸਨਾਂ ਦੇ ਢੰਗਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਅਭਿਨੈ ਹੀ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਅਥਰਵਵੇਦ ਵਿੱਚ 'ਮਾਰਨ', 'ਮੋਹਨ' ਤੇ 'ਵਸ਼ੀਕਰਨ' ਆਦਿ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦੇ ਵੇਰਵੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਇਹ ਨਾਟਕ ਵਿਭਾਵ ਵਾਂਗ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਨਾਲ਼ 'ਮਾਰਨ' ਆਦਿ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦੇ ਅਮਲ ਸਮੇਂ ਸਿਹਰਨ, ਕੰਬਣੀ ਆਦਿ ਅਨੁਭਵ ਅਤੇ ਧੀਰਜ, ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਆਦਿ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵ ਦੀ ਮੌਜੂਦਗੀ ਵੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਭਾਵ, ਅਨੁਭਾਵ ਦੇ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵ ਦਾ ਮੇਲ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਕਿ ਰਸ ਉਪਜਦਾ ਹੈ ਇਸ ਵਿੱਚ ਮਿਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। (ਦਿਵੇਦੀ, *ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ* 18)

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵੇਦਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤ ਹੋਣ ਦੀ ਗੱਲ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਏ.ਬੀ. ਕੀਥ ਲਿਖਦਾ ਹੈ: "ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਮੰਨ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਸਰੂਪ ਧਾਰਮਿਕ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰੋਹਿਤ ਲੋਕ ਦੇਵ ਲੋਕ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਉੱਪਰ ਅਨੁਕਰਨ ਕਰਨ ਲਈ ਦੇਵਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਸਨ।" (ਕੀਥ, *ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ* 5)

ਭਾਰਤੀ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਦੋਵਾਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਸਮਾਗਮਾਂ 'ਤੇ ਹੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਜਿਹਾ ਕਿ ਉਪਰੋਕਤ ਤੋਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਧਾਰਮਿਕ ਅਨੁਸ਼ਠਾਨਾ ਤੋਂ ਹੀ ਹੋਈ ਹੋਵੇਗੀ। ਡਾ.ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਸਾਨੂੰ ਇੱਕ ਕਦਮ ਹੋਰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦੇ ਹੋਏ ਆਖਦੇ ਹਨ:

> ਪਰ ਤਾਜ਼ਾ ਤੇ ਅਟਕ ਖੋਜ ਦੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਮਿਲੇ ਨਿਸ਼ਾਨ ਸਾਨੂੰ ਈਸਾ ਦੇ ਜਨਮ ਤੋਂ ਵੀ ਤਿੰਨ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਸੋਮਿਆਂ ਨੂੰ ਪੜਤਾਲਣ ਤੇ ਮਜਬੂਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਸਬੰਧ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਪੂਰਵ ਆਰੀਆ ਕਾਲ ਸਿੰਧ ਘਾਟੀ ਦੀ ਸੱਭਿਅਤਾ ਨਾਲ਼ ਜੁੜਦਾ ਹੈ। ਹੜੱਪਾ ਅਤੇ ਮਹਿੰਜੋਦੜੋ ਦੀ ਖੁਦਾਈ ਤੋਂ ਮਿਲੀਆਂ ਨਰਤਕੀਆਂ ਦੀਆਂ ਮੂਰਤੀਆਂ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਧਰਤੀ ਉੱਤੇ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਸਨਾਤਨੀ ਨਾਚ ਹੋਣ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਭਰਦੇ ਹਨ। (ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, *ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਅਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ* 9-10)

ਦਰਅਸਲ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਲ਼ ਸੰਬੰਧ ਜੋੜਨਾ ਨਾਲ਼ ਲੋਕ ਨਾਟ ਦੇ ਉਦਭਵ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਲੋਕ ਨਾਟ ਨ੍ਰਿਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਨਾਲ਼ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਅਨੰਦ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇਣਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਧਰਮ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨੂੰ ਧਰਮ ਰਾਹੀਂ ਲਾਗੂ ਕਰਨਾ ਵਧੇਰੇ ਸੰਭਵ ਸੀ। ਇਸੇ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਧਰਮ ਤੋਂ ਦੱਸਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਧਾਰਮਿਕ ਉਤਸਵ ਤੇ ਅਨੁਸ਼ਠਾਨ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਮੌਕੇ ਤੇ ਸਾਧਨ ਮਾਤਰ ਹੀ ਸਨ। ਜਿੱਥੋਂ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਓਨੀ ਹੀ ਪੁਰਾਣੀ ਹੈ ਜਿੰਨੀ ਕਿ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ। ਇਤਿਹਾਸਕ ਤੇ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵੇਰਵੇ ਦੱਸਦੇ ਹਨ ਕਿ ਜਦੋਂ ਮਨੁੱਖ ਜੰਗਲਾਂ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਆਪਣੇ ਸਵੈ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਕੁੱਝ ਹੱਥਾਂ ਪੈਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਤੇ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ-ਭਾਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜੋ ਕਿ ਪਹਿਲਾ ਅਭਿਨੈ ਸੀ।

ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਬੰਧ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਲ਼ ਜੋੜਨਾ ਵਧੇਰੇ ਤਰਕਸੰਗਤ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮਨੁੱਖ ਦਾ ਆਲਾ-ਦੁਆਲਾ, ਪਾਣੀ ਦੇ ਝਰਨਿਆਂ ਤੇ ਨਦੀਆਂ ਦੀ ਕਲ-ਕਲ, ਪੱਤਿਆਂ ਦੀ ਖੜ-ਖੜ, ਹਵਾਵਾਂ ਦੀ ਸ਼ੂਕ ਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਉਸ ਦੇ ਆਪਣੇ ਦਿਲ ਦੀ ਧੜਕਣ ਸਭ ਕੁੱਝ ਤਾਲਮਈ ਸੀ। ਤਾਲ ਵਿੱਚ ਜਦੋਂ ਬੋਲ ਰਲਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਗੀਤ ਬਣਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਹਾਵ-ਭਾਵ ਰਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਅੱਗੇ ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਬੰਧ ਨਕਲ ਨਾਲ਼ ਜੁੜਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜਦੋਂ ਮਨੁੱਖ ਨੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਰਿਝਾਉਣ ਜਾਂ ਵਡਿਆਉਣ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਰਗੇ ਲਿਬਾਸ ਪਹਿਨੇ ਮਖੌਟੇ ਲਾਏ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਕਲ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਪੂਜਾ-ਅਰਚਨਾ, ਮੰਤਰ-ਉਚਾਰਨ ਕੀਤੇ ਤਾਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਬਣਿਆ। ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਗੰਭੀਰ ਸੀ। ਜਦੋਂ ਸਮੂਹ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਹੋਏ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਸਾਥੀਆਂ ਦੀ ਨਕਲ ਮਜ਼ਾਕ ਉਡਾਉਣ ਲਈ ਉਤਾਰੀ ਤਾਂ ਇਹ ਪਹ੍ਰਸਨ ਭਾਵ ਹਾਸ-ਰਸ ਨਾਟਕ ਬਣ ਗਿਆ।

ਭਾਰਤੀ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਧਰਮ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇੱਕ ਲੁਪਤ ਜਿਹਾ ਵਿਰੋਧ ਹਮੇਸ਼ਾ ਹੀ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮੁੱਢਲੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਉਹੀ ਹੋਵੇ ਜੋ ਭਰਤ ਮੁਨੀਆਂ ਨੇ ਦੱਸਿਆ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਕੰਮ ਤਥਾ ਕਥਿਤ ਸ਼ੂਦਰ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਨਾਲ਼ ਜੁੜੇ ਹੋਏ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਹੋਵੇ ਜੋ ਅੱਗੇ ਚੱਲਕੇ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਉਪਜੀਵਿਕਾ ਦੇ ਸਾਧਨ ਵਜੋਂ ਅਪਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਬੰਧ ਧਾਰਮਿਕ ਅਨੁਸ਼ਠਾਨਾਂ ਨਾਲੋਂ ਲੋਕ ਕਲਾ ਨਾਲ਼ ਜੋੜਨਾ ਵਧੇਰੇ ਤਰਕਸੰਗਤ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

> ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਮੁਤਾਬਕ ਜਦ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਦਾ ਮਜ਼ਾਕ ਉਡਾਉਣ ਵਾਲਾ ਇੱਕ 'ਪ੍ਰਹਸਨ' ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ ਕਾਰਨ ਭਰਤ ਪੁੱਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਵਰਗ ਵਿੱਚੋਂ ਕੱਢ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਤਾਂ ਸਰਾਪ ਮੁਤਾਬਿਕ ਉਹ ਸ਼ੂਦਰ ਜੋਨੀ ਵਿੱਚ ਜਨਮ ਲੈ ਕੇ ਇਸ ਮਾਤ ਲੋਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਿਰ 'ਤੇ ਗੁਜ਼ਾਰਾ ਕਰਨ ਲੱਗੇ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਧਰਤੀ ਉੱਪਰ ਨਾਟ ਕਲਾ ਦੀ ਪਿਰਤ ਪਈ। ਪਰ ਧਿਆਨ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ੂਦਰਾਂ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਵੈਦਿਕ ਧਾਰਮਿਕ ਅਨੁਸ਼ਾਸਨ ਇੰਨਾ ਕਰੜਾ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ੂਦਰਾਂ ਦਾ ਕਿਸੇ ਧਾਰਮਿਕ ਸਮਾਰੋਹ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋਣਾ ਤਾਂ ਦੂਰ ਨੇੜਿਓਂ ਲੰਘਣਾ ਵੀ ਵੱਡਾ ਅਪਰਾਧ

> ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਅਜਿਹੇ ਤੱਥਾਂ ਦੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਨੂੰ ਵੇਦ ਕਹਿਣਾ ਅਤੇ ਨਾਲੇ ਸ਼ੂਦਰਾਂ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਵਿੱਚ ਰੱਖਣਾ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਮਜ਼ਾਕ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। (ਰੰਗਾਚਾਰੀਆ, *ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ* 23)

ਪੱਛਮ ਵਿੱਚ ਪਲੈਟੋ ਖ਼ੁਦ ਆਪਣੇ ਆਦਰਸ਼ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਕਵੀਆਂ ਲਈ ਕੋਈ ਥਾਂ ਨਹੀਂ ਮਿੱਥਦਾ। ਇੱਧਰ ਈਸਾ ਤੋਂ ਪੰਜ ਸੌ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਅਰਥਸ਼ਾਸਤਰੀ ਅਤੇ ਰਾਜਨੀਤੀਵਾਨ ਕੌਟਲਿਆ ਮਦਾਰੀਆਂ, ਖੇਡਾਂ, ਵੇਸਵਾਵਾਂ ਦੇ ਵਾਂਗ ਹੀ ਨਾਟਕ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਨਗਰ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਵੱਖਰੀਆਂ ਆਬਾਦੀਆਂ ਵਿੱਚ ਵਸਾਉਣ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੋਲੋਂ ਭਾਰੀ ਕਰ ਵਸੂਲਣ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਦੀ ਇਹ ਧਾਰਨਾ ਵੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚੋਂ ਆਖਦੇ ਹਨ: "ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਲਾ ਤਾਂ ਇਹ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਹੀ ਸੀ ਪਰ ਇਸ ਨੂੰ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਕਲਾ ਕਹਿਣ ਪਿੱਛੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਦੀ ਕੋਈ ਵੱਡੀ ਮਜਬੂਰੀ ਸੀ। ਵੈਸੇ ਵੀ ਧਾਰਮਿਕ ਮਨੌਤਾਂ ਦੇ ਖ਼ਿਲਾਫ਼ ਜਾਣ ਦਾ ਮਤਲਬ ਤਾਂ ਮੌਤ ਨੂੰ ਸੱਦਾ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਹੀ ਰਹੀ ਹੋਵੇਗੀ। (*ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ* 55)

ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਨਜ਼ਰੀਏ ਤੋਂ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਵੇਖੀਏ ਤਾਂ ਉਹ ਵੀ ਏਸੇ ਹੀ ਹਾਮੀ ਭਰਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਮਨੁੱਖ ਜੰਗਲਾਂ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਪਸ਼ੂਆਂ ਵਾਂਗ ਹੀ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਕੱਢਦਾ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਗਾਉਣਾ ਕੋਈ ਔਖਾ ਕੰਮ ਨਹੀਂ ਕਿ ਕੁੱਝ ਚੀਖਾਂ ਵਰਗੇ ਉਚਾਰ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ ਹੀਣ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਹੀ ਮੁੱਢਲੇ ਮਾਨਵ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਭਾਵ ਅਤੇ ਹੱਥਾਂ ਦੇ ਇਸ਼ਾਰੇ ਵੀ ਅਰਥ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਵਿੱਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਹੋਣਗੇ। ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ-ਭਾਵ ਅਤੇ ਹੱਥਾਂ-ਪੈਰਾਂ ਸਰੀਰ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦਾ ਮੁੱਢਲਾ ਸਰੋਤ ਹੈ ਜੋ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਲਗਾਤਾਰ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦਾ ਆਇਆ ਹੈ।

1.7 ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ

ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਮਾਜ ਦਾ ਸ਼ੀਸ਼ਾ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਸਮਾਜ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਨਕਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਆਰਥਿਕ, ਸਮਾਜਿਕ, ਧਾਰਮਿਕ ਅਤੇ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਅੰਤਰ-ਸਥਿਤੀ ਕਾਲ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰ ਦੇਸ਼ ਦਾ ਨਾਟਕ ਉੱਥੋਂ ਦੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸੰਪਤੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਉਪਲਬਧੀਆਂ ਅਤੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਕਦਰਾਂ ਕੀਮਤਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਕ੍ਰਮ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਅਹਿਮ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸੰਪਤੀ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਉਪਲਬਧੀਆਂ ਕਾਰਨ ਸੰਸਾਰ ਦੀਆਂ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਾਂਗ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਾਨਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ।

ਮਹਾਰਾਜ ਕਨਿਸ਼ਕ ਦਾ ਗੁਰੂ ਤੇ ਬੁੱਧ ਧਰਮ ਦਾ ਅਨੁਯਾਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਸ਼ਵਘੋਸ਼ ਜੋ ਅਯੁੱਧਿਆ ਦਾ ਨਿਵਾਸੀ ਸੀ ਅਤੇ ਤਾੜ ਪੱਤਰ ‘ਤੇ ਲਿਖੀਆਂ ਪਾਂਡੂ-ਲਿਪੀਆਂ ਦਰਸਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ਕਿ ਉਹ ਬੁੱਧ ਧਰਮ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਰਚੇਤਾ ਹਨ। ਉਸ ਦੇ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ਾਰੀਪੁੱਤਰ, ‘ਪਰਕ੍ਰਣਾ' (ਨੌਂ ਅੰਕਾਂ ਵਿੱਚ), 'ਧਰਮਕੀਰਤੀ' ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਧਾਰਮਿਕ ਉਪਦੇਸ਼ਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ।

ਭਾਸ਼

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਲੜੀ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਮ ਭਾਸ਼ ਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ ਦਾ ਸਮਾਂ ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ 350 ਈਸਵੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ ਨੇ ਤੇਰਾਂ ਨਾਟਕ ਰਚੇ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕੇਵਲ ਦੋ ਜਾਂ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ। ਦੋ ਨਾਟਕ ਰਮਾਇਣ ਉੱਤੇ ਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਹਨ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਪੰਜ ਦੀ ਕਥਾ ਪੁਰਾਣਾਂ, ਅਰਧ ਇਤਿਹਾਸਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਜਾਂ ਦੰਦ ਕਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਮੌਲਿਕਤਾ, ਕਲਾਤਮਿਕ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ

ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੋਣ ਵਿੱਚ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਬਾਅਦ ਦੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਾਂਗ ਬਹੁਤੇ ਲੰਮੇ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਪਦਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਤੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਯੋਜਨਾ ਅਸੁਭਾਵਿਕ ਨਹੀਂ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਬੀਰ ਰਸ, ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ, ਹਾਸ ਰਸ ਬੜੇ ਸੁੰਦਰ ਤੇ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਚਿੱਤਰੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜੋ ਉਸ ਦੀ ਕਲਾ ਦੀ ਪ੍ਰਵੀਨਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦਾ ਚਿਤਰਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿੱਚ ਬੜਾ ਰੋਚਕ ਤੇ ਹਾਸੇ ਵਾਲਾ ਹੈ।

ਸ਼ੂਦਰਕ

ਸ਼ੂਦਰਕ ਬਾਰੇ ਦੱਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਰਿਗਵੇਦ, ਸਾਮਵੇਦ ਅਤੇ ਗਣਿਤ ਦਾ ਵਿਦਵਾਨ ਸੀ। ਵੇਸਵਾ ਗਿਆਨ ਅਤੇ ਹਾਥੀ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਵੀ ਉਹ ਨਿਪੁੰਨ ਸੀ। ਭਾਸ਼ ਦਾ ਨਾਟਕ ‘ਚਾਰੂਦੱਤ’ ਜੋ ਚਾਰ ਅੰਕਾਂ ਦਾ ਇੱਕ ਸੰਪੂਰਨ ਨਾਟਕ ਸੀ, ਨੂੰ ਸ਼ੂਦਰਕ ਨੇ ਦਸ ਅੰਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕਰਕੇ 'ਮ੍ਰਿਛਕਟਿਕਾ' ਨਾਮ ਅਧੀਨ ਸੰਪੂਰਨ ਕੀਤਾ। 'ਮ੍ਰਿਛਕਟਿਕਾ' ਸ਼ੂਦਰਕ ਦੀ ਇੱਕ ਵਡਮੁੱਲੀ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ 'ਪ੍ਰਹਸਨ' ਅਤੇ 'ਭਾਨ' ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਅਤੇ ਵਿਅੰਗਮਈ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਬੜੇ ਸੁੰਦਰ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਸ਼ੂਦਰਕ ਦੀ ਇਹ ਰਚਨਾ ਆਪਣੇ ਯੁੱਗ ਦੀ ਯਥਾਰਥਕ ਤਸਵੀਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਆਦਰਸ਼ਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਸਫਲ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਹਟ ਕੇ ਨਵੀਨ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਅਤੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੋਵੇਂ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਰੋਚਕ ਹਨ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੋਚਕਤਾ ਬਣੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ।

ਕਾਲੀ ਦਾਸ

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਗਰ ਭਾਸ਼ ਦਾ ਨਾਮ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੈ ਤਾਂ ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਦਾ ਨਾਮ ਸਰਵਸ੍ਰੇਸ਼ਠ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਵ ਪੱਧਰ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਵਿੱਚ ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਸਭ ਤੋਂ ਅਧਿੱਕ ਹੈ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਦਾ ਸਮਾਂ ਪੰਜਵੀਂ ਈਸਵੀ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਨੇ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕ 'ਮਾਲਵਿਕਾਗਨੀਮਤ੍ਰਮ' 'ਬਿਕ੍ਰਮੋਰਵਰਸ਼ੀ' 'ਅਭਿਗਿਆਨ ਸ਼ਕੁੰਤਲਮ' ਅਤੇ ਮਹਾਂਕਾਵਿ, ਗੀਤ ਕਾਵਿ

ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉੱਚ ਕੋਟੀ ਦਾ ਸਾਹਿਤ ਰਚਿਆ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ ਤੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਦਿਸਹੱਦੇ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੇ।

ਇਸ ਉੱਚ ਕੋਟੀ ਦੇ ਸਾਹਿਤ ਨਾਲ਼ ਉਸ ਦੀ ਖ਼ੁਸ਼ਬੋ ਸਾਰੇ ਵਿਸ਼ਵ ਵਿੱਚ ਫੈਲ ਗਈ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਾਲੇ ਕਵੀਆਂ ਨੇ ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਨੂੰ ਸ਼੍ਰੋਮਣੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਹਰਸ਼ਵਰਧਨ, ਭਵਭੂਤੀ, ਵਿੱਜੈਕਾ, ਭੱਟ ਨਰਾਇਣ, ਮੁਰਾਰੀ, ਰਾਜ ਸ਼ੇਖਰ, ਖੇਮੀਸ਼ਵਰ, ਵਿਸ਼ਾਖਾ ਦੱਤ, ਅਚਾਰਿਆ ਚੂੜਾਮਣੀ, ਦਮੋਦਰ ਮਿਸ਼ਰ ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਂ ਜ਼ਿਕਰਯੋਗ ਹਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਗਿਆਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਵਭੂਤੀ ਦੇ ਪਿੱਛੋਂ ਹੀ ਇਸ ਦਾ ਪਤਨ ਆਰੰਭ ਹੋਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਸ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਵੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਤੇ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ੁਹਰਤ ਵੀ ਮਿਲੀ ਪਰ ਇਹ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਬੰਧਨਾਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋ ਕੇ ਰਚੀਆਂ ਗਈਆਂ ਸਨ। ਪੁਰਾਣੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਕਵੀ ਸਨ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਉਹ ਕਾਵਿ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੇਠ ਸਨ। ਉਹ ਦਰਬਾਰੀ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਸਨ। ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਨੂੰ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਰੂਪ ਚ ਦਰਸਾਉਣ ਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਸੁਭਾਵਿਕ ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਤੇ ਪੈਣ ਵਾਲੇ ਵਿਨਾਸ਼ਕਾਰੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਅਣਗੌਲ਼ਿਆਂ ਕੀਤਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦਰਸਾਏ ਕਈ ਬੰਧਨ ਕਲਾ ਕਿਰਤ ਨੂੰ 'ਕਲਾ ਕਲਾ ਲਈ' ਦੇ ਸ਼ਿਕੰਜੇ ਵਿੱਚ ਬੰਨ੍ਹ ਦਿੰਦੇ ਸਨ ਪਰ ਜਨ ਜੀਵਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਬੰਧਨਾਂ ਦਾ ਕੈਦੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਉਹ ਤਾਂ ਸਦਾ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਨਵੇਂ ਰਾਹ ਉਸਾਰਦਾ ਹੈ।

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਤਨ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਇਹ ਵੀ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਯਥਾਰਥ ਜੀਵਨ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਅੰਤਰ ਕਾਫ਼ੀ ਸੀ। ਇਸ ਕਾਰਨ ਲੋਕ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਅੰਤਰ ਵਧਿਆ। ਇਸ ਸਬੰਧੀ ਇਹ ਵੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਆਕਰਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਚੰਗੇ ਤੋਂ ਚੰਗੇ ਅਨੁਵਾਦ ਨੂੰ ਸੰਤੋਸ਼ਜਨਕ ਨਹੀਂ ਰਹਿਣ ਦਿੰਦੀ। ਸਾਹਿਤਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਵਧੀਆ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ 20 ਜਾਂ 30 ਰਹਿ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਹੀ ਦੂਜੀ ਤਬਦੀਲੀ ਇਹ ਆਈ ਕਿ ਨੌਵੀਂ ਅਤੇ ਦਸਵੀਂ ਸ਼ਤਾਬਦੀ

ਤੱਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਆਪ ਲੋਕ ਭਾਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਰਹੀ ਸਗੋਂ ਇਹ ਭਾਸ਼ਾ ਜਨਤਾ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾ ਰਹਿ ਕੇ ਪੰਡਿਤ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਬਣਨ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਹੋ ਗਈ। ਇਸ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਜਨ ਸਾਧਾਰਨ ਨੂੰ ਟੁੰਬਣ, ਪ੍ਰੇਰਨ, ਰਸ ਅਤੇ ਸਵਾਦ ਦੇਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਰਹੀ।

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਪਤਨ ਦੇ ਕੁੱਝ ਇਤਿਹਾਸਕ ਕਾਰਨ ਵੀ ਸਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਬੁੱਧ ਧਰਮ ਅਤੇ ਬ੍ਰਾਹਮਣਾਂ ਦਾ ਆਪਸੀ ਵਿਰੋਧ ਸੀ। ਬੁੱਧ ਧਰਮ ਵਾਲਿਆਂ ਨੇ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਸਾਧਨ ਸਮਝ ਕੇ ਇਸ ਨੂੰ ਧਰਮ ਵਿਰੋਧੀ ਕਿਹਾ ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਕਾਫ਼ੀ ਨੁਕਸਾਨ ਪਹੁੰਚਿਆ। ਗਿਆਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਉੱਤਰ ਭਾਰਤ ਉੱਤੇ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਦੇ ਹਮਲੇ ਹੋਣੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਗਏ। ਮੁਸਲਮਾਨ ਸ਼ਾਸਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਸਬੰਧੀ ਧਰਮ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਾਰਨ ਨਫ਼ਰਤ ਸੀ। ਦੂਜੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਡਰ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਹਿੰਦੂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਵਿਕਾਸ ਦਾ ਸਾਧਨ ਬਣ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਉਹ ਨਹੀਂ ਸੀ ਚਾਹੁੰਦੇ।

1.8 ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ

ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਕਾਵਿ ਦੇ ਦੋ ਰੂਪ 'ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ' ਅਤੇ 'ਸ਼੍ਰਵ ਕਾਵਿ' ਦਾ ਵਰਣਨ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। 'ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ' ਵਿੱਚ ਰੂਪਕ ,ਨਾਟਕ ਆਦਿ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ ਦੇ ਦੋ ਮਾਧਿਅਮ ਹਨ- 'ਨੇਤਰ' ਅਤੇ 'ਸ਼੍ਰਵਣ'। ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਨੁਸਾਰ ਜੋ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਹ ਵਾਸਤਵ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼-ਸ਼੍ਰਵਣ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਬਾਹਰੀ ਜਗਤ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਰੱਖਦਾ ਉਸ ਦਾ ਮੂਲ ਸਰੋਤ ਭਾਵ ਜਗਤ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਕਾਵਿ ਦੀ ਆਤਮਾ 'ਰਸ' ਦਾ ਅਧਾਰ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼-ਕਾਵਿ ਤੋਂ ਭਾਵ ਉਹ ਸਿਰਜਣਾ ਹੈ ਜੋ ਅਭਿਨੈ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ, ਪਹਿਰਾਵਾ ਅਤੇ ਬੋਲ ਚਾਲ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਸ ਦਾ ਰਸ ਦਰਸ਼ਕ ਨੇਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਪਰੰਪਰਿਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਹ 'ਰੂਪ' ਜਾਂ 'ਰੂਪਕ' ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ਼ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਭਾਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰੂਪਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਵਰਣਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਰੂਪਕ ਦਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਮੰਨੇ ਗਏ ਹਨ- ਨਾਟਕ, ਪ੍ਰਕਰਨ, ਭਾਵ, ਪ੍ਰਹਸਨ, ਡਿਮ, ਵਿਯੋਗ, ਸਮਵਕਾਰ, ਵੀਥੀ, ਅੰਕ, ਅਤੇ ਈਹਾਮ੍ਰਿਗ। (*ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ* 252-253)

ਨਾਟਕ :

ਨਾਟਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ ਜਾਂ ਰੂਪਕ ਦਾ ਸਰਵੋਤਮ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧੀ ਕਲਾ ਰੂਪ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਇਤਿਹਾਸ, ਮਿੱਥ, ਹਾਦਸਿਆਂ, ਪੁਰਾਣਾਂ ਤੋਂ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਕਈ ਵਾਰ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਕੁੱਝ ਭਾਗ ਕਿਸੇ ਦੰਦ ਕਥਾ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਅਤੇ ਕੁੱਝ ਭਾਗ ਕਲਪਿਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸਰਲ ਤੇ ਕੋਮਲ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰਸ 'ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ' ਜਾਂ 'ਬੀਰ-ਰਸ' ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਤ ਸੁਖਾਂਤ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਦੁੱਖਾਂ ਦੀ ਮਨਾਹੀ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਿਰਲੇਖ ਨਾਇਕ ਜਾਂ ਨਾਇਕਾ ਦੇ ਨਾਮ ਉੱਪਰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।

ਪ੍ਰਕਰਨ

ਇਹ ਕਲਪਨਾ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਕਰਨ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਨਿਰੋਲ ਮਨੋਕਲਪਿਤ ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰੇਮ-ਕ੍ਰੀੜਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਨਾਇਕ ਮੰਤਰੀ, ਬ੍ਰਾਹਮਣ, ਸੁਦਾਗਰ, ਉੱਚ ਅਧਿਕਾਰੀ ਅਤੇ ਨਾਇਕਾ ਉੱਚ ਘਰਾਣੇ ਦੀ ਤੀਵੀਂ ਜਾਂ ਫਿਰ ਗਣਿਕਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਕਥਾਨਕ ਅਤੇ ਨਾਇਕ ਦਾ ਚਿਤਰਨ ਰਚਨਾਕਾਰ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਉੱਪਰ ਹੀ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਸਿਰਲੇਖ ਨਾਇਕ ਦੇ ਨਾਮ ਉੱਪਰ ਜਾ ਫਿਰ ਨਾਇਕਾਂ ਦੇ ਨਾਮ ਉੱਪਰ ਅਤੇ ਜਾਂ ਫਿਰ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਨਾਮ ਉੱਪਰ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਭਾਨ

ਇਹ ਮਨਬਚਨੀ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਕੇਵਲ ਇੱਕ ਅੰਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇੱਕ ਹੀ ਪਾਤਰ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਇੱਕਲੌਤਾ ਪਾਤਰ ਕਿਸੇ ਪਿਆਰ ਕਥਾ, ਪਰਸਪਰ ਵਿਰੋਧ, ਲੜਾਈ-ਝਗੜੇ ਅਤੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਅੰਗ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦਾ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਦੀਆਂ ਕਈ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਦਾ ਚਿਤਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਵਿਯਾਯੋਗ

ਵਿਯਾਯੋਗ ਇੱਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਯੁੱਧ ਨਾਟ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਯੁੱਧ ਦੀ ਝਾਕੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਕਈ ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਯੁੱਧ ਕਰਨ ਕਾਰਨ ਇਸ ਨੂੰ 'ਵਿਯਾਯੋਗ' ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਪਾਤਰ ਰਾਜਾ, ਰਿਸ਼ੀ ਜਾਂ ਸ਼ਾਹੀ ਘਰਾਣੇ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਇੱਕੋ ਦਿਨ ਦੀ ਘਟਨਾ ਤੇ ਇੱਕੋ ਅੰਕ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ 'ਬੀਰ ਰਸ' ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਤੇ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਵਿਵਰਜਿਤ ਸੀ।

ਸਮਵਕਾਰ

ਸਮਵਕਾਰ ਤਿੰਨ ਅੰਕਾਂ ਦਾ ਰੂਪਕ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੇਵ ਅਤੇ ਅਸੁਰਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਪਹਿਲੇ ਅੰਕ ਦਾ ਕਾਰਜ ਨੌਂ ਘੰਟਿਆਂ ਉੱਤੇ ਦੂਸਰੇ ਦਾ ਤਿੰਨ ਘੰਟਿਆਂ ਉੱਤੇ ਅਤੇ ਤੀਸਰੇ ਦਾ ਡੇਢ ਘੰਟੇ ਉੱਤੇ ਫੈਲਿਆ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਥਾਂ ਬਹੁਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰਸ 'ਬੀਰ ਰਸ' ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਦੇਵਾਂ ਅਤੇ ਦੈਂਤਾਂ ਦੇ ਯੁੱਧ ਦੀਆਂ ਝਾਕੀਆਂ ਦਰਸਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ।

ਡਿਮ

ਡਿਮ ਦੇ ਚਾਰ ਅੰਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਸੋਲ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦੇਵਤਾ ਰਾਖਸ਼, ਯਕਸ਼, ਪਿਸ਼ਾਚ ਆਦਿ ਵਿਵਿਧ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਉਪਦ੍ਰਵ ਜਾਂ ਵਿਰੋਧ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਕਥਾਨਕ ਕਿਸੇ ਪੁਰਾਣਿਕ ਕਥਾ ਵਿੱਚੋਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਜ਼ੁਲਮ ਅਤੇ ਅਨਿਆਂ ਦੀ ਪ੍ਰਬਲਤਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਰਸ 'ਰੁਦਰ' ਅਤੇ 'ਵੀਭਤਸ ਰਸ' ਹੁੰਦੇ ਸਨ।

ਈਹਾਮ੍ਰਿਗ

ਡਿਮ ਵਾਂਗ ਈਹਾਮ੍ਰਿਗਰ ਦੇ ਵੀ ਚਾਰ ਅੰਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ ਕੋਈ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਾ ਰਿਸ਼ੀ ਜਾਂ ਮੁਨੀ ਅਤੇ ਨਾਇਕਾ ਦੇਵੀ ਜਾਂ ਅਪਸਰਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਇਤਿਹਾਸ ਅਤੇ ਕਲਪਨਾ ਦਾ

ਮਿਸ਼ਰਨ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਇਸਤਰੀ ਕਾਰਨ ਯੁੱਧ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਪਰ ਯੁੱਧ ਦਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਥਿਤੀ ਸੰਗਤ ਹੋਣ ਦੇ ਕਾਰਨ ਯੁੱਧ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਬਹਾਨੇ ਟਲ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਚਾਰ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਛੇ ਤੱਕ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। 'ਭਿਆਨਕ ਰਸ' ਅਤੇ 'ਵੀਭਤਸ ਰਸ' ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਬਾਕੀ ਸਾਰੇ ਰਸ ਇਸ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੇ ਸਨ।

ਅੰਕ

ਅੰਕ ਕਿਸੇ ਰੂਪਕ ਦਾ ਅੰਕ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਹ ਇੱਕ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਸੰਪੂਰਨ ਨਾਟ ਰੂਪ ਸੀ। ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚੋਂ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਪਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਖ਼ੁਦ ਵੀ ਇਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਪਾਤਰ ਨੀਵੀਂ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ, ਅਸੰਭਵ ਅਤੇ ਉਜੱਡ ਕਿਸਮ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਪ੍ਰੰਤੂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਭੈੜੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਾਰਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਰੁੱਧ ਘਿਰਨਾ ਪੈਦਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਤਰਸ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਉਪਜਦੀ ਸੀ। ਰਣਭੂਮੀ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰ ਰਿਹਾ ਹਿੰਸਕ ਕਾਰਜ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਵਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਔਰਤਾਂ ਦਾ ਵਿਰਲਾਪ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।

ਵੀਥੀ

ਵੀਥੀ ਵੀ ਇੱਕ ਇਕਾਂਗੀ ਰੂਪਕ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਜਾਂ ਦੋ ਪਾਤਰ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਇਸ਼ਕੀਆ ਅਤੇ ਕਵੀ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਵਿੱਚੋਂ ਉਪਜੀ ਹੋਈ ਹੁੰਦੀ। ਇਹ ਨਾਇਕ ਪ੍ਰਧਾਨ ਨਾਟ ਰੂਪ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਚੰਚਲ ਇਸਤਰੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਰਹਾਸਮਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਗੁੱਝੀ ਰਮਜ਼, ਸਲੇਸ਼ ਅਤੇ ਮਿੱਠੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਆਦਿ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੁੰਦੀ ਸੀ।

ਪ੍ਰਹਸਨ

ਇਹ ਹਾਸ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰੂਪਕ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਅਡੰਬਰਾਂ ਅਤੇ ਪਾਖੰਡਾਂ ਦਾ ਉਪਹਾਸ ਭਰਿਆ ਚਿਤਰਨ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਹਾਸਰਸ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ।

1.9 ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤ

ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਸਥਾਨ ਉਹੀ ਹੈ ਜੋ ਮਨੁੱਖੀ ਸਰੀਰ ਵਿੱਚ ਅਸਥੀ-ਪਿੰਜਰ ਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਅਸਥੀ-ਪਿੰਜਰ ਦੇ ਆਲ਼ੇ ਦੁਆਲੇ ਹੀ ਸਰੀਰਕ ਢਾਂਚਾ ਇੱਕ ਰੂਪ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਠੀਕ ਉਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਆਲ਼ੇ ਦੁਆਲੇ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇੱਕ ਸੰਪੂਰਨ ਕਲਾਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸਾਨੂੰ ਤ੍ਰਿਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਅਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਤੱਤ ਬਿਆਨ ਕੀਤੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਗ਼ੌਰਤਲਬ ਨਾਟਕ ਦੀ ਬਣਤਰ ਤੇ ਉਸਾਰੀ ਨੂੰ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਭਾਰਤੀ ਸਨਾਤਨੀ ਆਚਾਰੀਆ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤ

ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਲੰਮੀ ਤੇ ਅਮੀਰ ਪਰੰਪਰਾ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਦਮਾਨ ਰਹੀ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਕਲਾਸਕੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦਿਵਾਇਆ ਹੈ। ਇਹ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਬਰੀਕੀ ਨਾਲ਼ ਘੋਖਦੀ ਨਜ਼ਰੀਂ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸ਼ਾਇਦ ਹੀ ਕੋਈ ਪੱਖ ਹੋਵੇ ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਚਾਨਣਾ ਨਾ ਪਾਇਆ ਹੋਵੇ। ਇੱਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਕਾਮ-ਭੋਗ ਜਿਹੇ ਸੂਖਮ ਤੋਂ ਸੂਖਮ ਭਾਵ ਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਬਾਰੇ ਵੀ ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਹਾਲਾਂਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤ ਪੂਰਨ ਭਾਂਤ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੇ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਟੀਕਿਆਂ ਵਿੱਚ ਮਿਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਟੀਕਾਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਗੁਪਤ ਅਚਾਰੀਆ, ਸੁੰਦਰ ਮਿਸਰ, ਰਾਘਵ ਭੱਟ, ਧਨੰਜਯ ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਂ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹਨ। ਧਨੰਜਯ ਨੇ 'ਦਸ਼ਰੂਪਕ' ਗ੍ਰੰਥ ਲਿਖਿਆ ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਥ ਸਮਝਣ ਲਈ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਾਬਤ ਹੋਇਆ। ਉਹ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਬਾਰੇ ਆਖਦੇ ਹਨ: "ਵਸਤੂ, ਨੇਤਾ ਤੇ ਰਸ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਦੇ ਭੇਦ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਸਾਰੇ ਰੂਪਕ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ।" (ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ, *ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਯ ਔਰ-ਰੰਗਮੰਚ* 32)

ਆਚਾਰੀਆ ਹਜ਼ਾਰੀ ਪ੍ਰਸਾਦ ਦਿਵੇਦੀ ਅਨੁਸਾਰ: 'ਵਸਤੂ ਨੇਤਾ ਤੇ ਰਸ ਤਿੰਨਾਂ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਹੀ ਰੂਪਕਾਂ ਦੀ ਵੰਡ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।" (ਦਿਵੇਦੀ, *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੀ ਭਾਰਤੀ ਪਰੰਪਰਾ ਔਰ ਦਸ਼ਰੂਪਕ* 67)

ਸੀਤਾ ਰਾਮ ਚਤਰਵੇਦੀ ਨੇ ਵਸਤੂ, ਨੇਤਾ ਅਤੇ ਰਸ ਦੀ ਥਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤ -ਕਥਾ, ਸੰਵਾਦ ਤੇ ਰੰਗ ਦੱਸੇ ਹਨ। (ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ, 32)

> ਦਸ਼ ਰੂਪਕ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਨਾਲ਼ ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਜਿਹੜੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਉਹ ਸਾਰੇ ਹੀ ਭਾਵ ਵਸਤੂ, ਨੇਤਾ ਤੇ ਰਸ ਤਿੰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿਚਲੇ ਨਿਰਦ੍ਰਿਸ਼ਟ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਦਾ ਬਹੁਤ ਕੁੱਝ ਇਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ ਰਸ, ਭਾਵ, ਸਤਰ, ਆਡੋਧਿਆ, ਗੀਤ ਇਹ ਪੰਜੇ 'ਰਸ' ਵਿੱਚ ਲੀਨ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਧਰਮੀ ਬ੍ਰਤੀ ਤੇ ਸਿਧੀ 'ਵਸਤੂ' ਵਿੱਚ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਭਿਨੈ ਤੇ ਉਪਚਾਰ 'ਨਾਇਕ' (ਨੇਤਾ) ਵਿੱਚ ਹੀ ਮਿਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਮੰਡਪ ਤੇ ਰੰਗ ਸਮੱਗਰੀ, ਜਿਹੜੀ ਰਸ ਉਸਾਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੋਇਆ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਉਹ ਰਸ ਵਿੱਚ ਹੀ ਲੀਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਇਹ ਤਿੰਨੇ ਤੱਤ ਭਰਤ ਦੇ ਨਾਟਯ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਦੇ ਸਾਰ ਕਹੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। (ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ, 32)

ਸੋ ਅੱਜ ਸਭ ਪਰਵਰਤੀ ਨਾਟਕ ਆਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਆਲੋਚਨਾ ਦੇ ਤਿੰਨ ਤੱਤ ਵਸਤੂ, ਨੇਤਾ ਤੇ ਰਸ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰ ਲਏ ਹਨ।

1. **ਰਸ**

ਸਾਰੇ ਭਾਰਤੀ ਆਚਾਰੀਆ ਨੇ ਰਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਤਮਾ ਮੰਨਿਆ ਹੈ ਤੇ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਤੇ ਨੇਤਾ ਉਸ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦਸ਼ਰੂਪਕ ਅਨੁਸਾਰ ਰਸ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਇੰਜ ਮਿਲਦੀ ਹੈ: "ਵਿਭਾਵ, ਅਨੁਭਾਵ, ਸਾਤਵਿਕ ਭਾਵ ਅਤੇ ਵਿਭਚਾਰੀ ਭਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸੁਆਦ ਜਾਂ ਅਨੰਦ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋਇਆ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਹੀ ਰਸ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ।" (ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ, 31)

ਭਾਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਾਰੇ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਇਸੇ ਆਸ਼ੇ ਨਾਲ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ ਕਿ ਸਾਰੇ ਮਿਲ ਕੇ ਰਸ ਦੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਲਈ ਰਸਤਾ ਬਣਾ ਸਕਣ। ਰਸ ਇੱਕ ਸਰਲ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਜਟਿਲ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਹੈ। ਮੋਟੇ ਤੌਰ ਤੇ ਰਸ ਉਸ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਨਾਂ ਹੈ ਜੋ ਇੱਕ ਸੁਹਿਰਦ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਮਨ ਉੱਤੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਨਾਲ਼ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਰਸ ਮਹਾਂਆਨੰਦ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਪ੍ਰੇਖਕ (ਦਰਸ਼ਕ) ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦਾ ਸਿਰਜਕ ਵੀ ਮਾਣਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਅੱਠ ਰਸ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਾਰੇ ਸਥਾਈ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ

ਅੱਠ ਰਸ	ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਅੱਠ ਸਥਾਈ ਭਾਵ
1. ਸ਼ਿੰਗਾਰ	ਰਤੀ
2. ਬੀਰ	ਉਤਸ਼ਾਹ
3. ਰੌਦਰ	ਕਰੋਧ
4.ਬੀਭਤਸ	ਜਗੁਪਸਾ
5. ਹਾਸਯ	ਹਾਸ
6.ਅਦਭੁਤ	ਵਿਸਮੈ
7. ਕਰੁਨਾ	ਸ਼ੋਕ
8. ਭਿਆਨਕ	ਭੈਅ

ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਆਚਾਰੀਆ ਨੇ 'ਸ਼ਾਂਤ ਰਸ' ਨੂੰ ਵੀ ਨੌਵਾਂ ਰਸ ਕਹਿ ਰਸਾਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤਾ ਹੈ।

2 **ਵਸਤੂ**

ਜੇ ਰਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਤਮਾ ਹੈ ਤਾਂ ਵਸਤੂ ਉਸ ਦਾ ਸਰੀਰ ਹੈ। ਰਸ ਅਤੇ ਨੇਤਾ ਵਸਤੂ ਵਿੱਚੋਂ ਹੀ ਉਭਾਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰਤੀਬ ਨਾਲ਼ ਹੈ। ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਲਈ ਸਖ਼ਤ ਨਿਯਮ ਦੱਸੇ ਗਏ ਹਨ। ਪੰਜ ਸੰਧੀਆਂ, ਚੌਂਹਠ ਸੰਧਿਅੰਗਾਂ ਅਤੇ ਲਾਸਿਅੰਗਾਂ ਦਾ ਉਪਬੰਧ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

3 **ਨੇਤਾ (ਪਾਤਰ)**

ਨੇਤਾ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਉਤਪਤੀ 'ਨੀ' ਧਾਤੂ ਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। 'ਨੀ' ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ 'ਲੈ ਚੱਲਣਾ'। ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੀ ਨੇਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਰਤੱਵ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਲੈ ਕੇ ਜਾਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪਾਤਰ ਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਕਥਾ ਨੂੰ ਗਤੀ ਤੇ ਰਵਾਨੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਰਸ ਅਨੁਭੂਤੀ ਵੀ ਕਰਵਾਉਣੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਜਿਵੇਂ ਨਾਇਕਾ, ਖਲਨਾਇਕਾ ਆਦਿ ਸਭ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣਾਂ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਤੇ ਆਪਣੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਇਕ ਦੇ 'ਦਿਵਿਯ', 'ਅਦਿਵਯ' ਅਤੇ 'ਵਿੱਦਿਆ ਦਿਵਿਯ' ਆਦਿ ਭੇਦ ਵੀ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਦਿਵਿਆ-ਦੇਵਤਾ, ਅਦਿਵਯ-ਮਨੁੱਖ ਅਤੇ ਵਿੱਦਿਆ ਦਿਵਿਆ- ਦੇਹਧਾਰੀ ਦੇਵਤਾ ਲਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਏ ਹਨ। ਨਾਇਕ ਦੇ ਸਮਾਨੰਤਰ ਨਾਇਕਾ ਦੇ ਭੇਦਾਂ ਸਬੰਧੀ ਵੀ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਪਤੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਰਹਿਣ ਵਾਲੀ ਨਾਇਕਾ 'ਸਵਕੀਆ' ਆਪਣੇ ਪ੍ਰੇਮੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਰਹਿਣ ਵਾਲੀ ਨਾਇਕਾ 'ਪਰਕੀਆ' ਅਤੇ ਨਾਇਕ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰੇਮ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਵੇਸਵਾ ਜਾਂ ਕੰਜਰੀ 'ਸਾਮਾਨਿਆ' ਨਾਇਕਾ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦੀ ਸੀ।

1.10 **ਪੱਛਮੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਸੰਕਲਪ**

'ਦੁਖਾਂਤ' ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਜੋ ਪੱਛਮੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਦੇਣ ਹੈ, ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਟਰੈਜਿਡੀ (Tragedy) ਦਾ ਸਮਾਨਅਰਥੀ ਹੈ ਜੋ ਯੂਨਾਨੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਟ੍ਰੈਗੋਡੀਅਲ (Tragoichial) ਤੋਂ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਵਿਉਂਤਪਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਟਰਓਗੋਸ + ਗੋਓਟ ਭਾਵ ਬੱਕਰੀ ਦਾ ਗੀਤ ਬਣਦਾ ਹੈ।"(ਦ *ਨਿਊ ਐਨਸਾਈਕਲੋਪੀਡੀਆ ਬ੍ਰਿਟੈਨਿਕਾ* 580)

ਡਾ. ਸੀਮਾ ਕਾਰਲ ਬੀਕਨਸਨ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼ ਲਿਖਦੇ ਹਨ: ‘ਟ੍ਰੈਜਿਡੀ’ ਸ਼ਬਦ ਸ਼ਾਇਦ ਉਸ ਬੱਕਰੀ ਦੀ ਬਲੀ ਵੱਲ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਅਤੇ ਸ਼ਰਾਬ ਦੇ ਦੇਵਤਾ ਡਾਇਨੀਸ਼ਿਅਸ ਨੂੰ ਖ਼ੁਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਪੂਜਾ ਸਮੇਂ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ।"(14)

ਐਨਸਾਈਕਲੋਪੀਡੀਆ ਅਮੈਰੀਕਾਨਾ ਅਨੁਸਾਰ:

> ਦੁਖਾਂਤ ਇੱਕ ਗੰਭੀਰ ਨਾਟਕ ਜਾਂ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਵਿਅਕਤੀ ਜਾਂ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੀ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਘਟਨਾ ਜਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜੀਵਨ ਦੇ ਪ੍ਰਕਰਨ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰੇ ਜਿਸ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਉੱਤਮ ਅਤੇ ਅੰਤ ਉਦਾਸ ਹੋਵੇ।(521)

ਐਨਸਾਈਕਲੋਪੀਡੀਆ ਬ੍ਰਿਟੈਨਿਕਾ ਵਿੱਚ ਦੁਖਾਂਤ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ:

> ਦੁਖਾਂਤ ਨੂੰ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਨਾਟਕ ਜਾਂ ਨਾਵਲ ਦੇ ਰੂਪ 'ਚ ਰਚੀ ਗਈ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾਤਮਕ ਰਚਨਾ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮੰਤਵ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਬ੍ਰਹਿਮੰਡ ਵਿੱਚ ਸਥਾਨ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਂ ਬਾਰੇ ਪੂਰੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਨਾਲ਼ ਖੋਜ ਕਰਨਾ ਹੈ।(354)

ਇੱਕ ਦੁਖਾਂਤਕ ਅੰਤ ਵਾਲੀ ਜੀਵਨ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਘਟਨਾ ਉੱਤਮ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਦੁਖਾਂਤ ਹੈ। ਦੁਖਾਂਤ ਇਸ ਸੰਸਾਰ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਸਥਾਨ ਸਬੰਧੀ ਸਾਰੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਂ ਦੀ ਖੋਜ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ।

ਵੈਬਸਟਰਜ਼ ਡਿਕਸ਼ਨਰੀ ਅਨੁਸਾਰ:

> 'ਦੁਖਾਂਤ' ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਗੰਭੀਰ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਅੰਤ ਦੁਖਦਾਈ ਜਾਂ ਤਬਾਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੁਰਾਤਨ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹਾ ਅੰਤ ਪਾਤਰ ਜਾਂ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਗਾਂ ਕਾਰਨ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਪਰ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਪਾਤਰ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਨੈਤਿਕ ਘਾਟ, ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਗਾੜ ਜਾਂ ਸਮਾਜਿਕ ਦਬਾਅ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਉਪਰੋਕਤ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਪੁਰਾਤਨ ਦੁੱਖਾਂ ਦਾ ਬੀਜ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਹੋਣੀ ਜਾਂ ਮਾੜੀ ਕਿਸਮਤ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਦੁੱਖਾਂ ਦਾ ਕਾਰਨ ਉਸਦੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਜਾਂ ਚੌਗਿਰਦੇ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖ ਵਿਚਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਖਾਂਤ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ ਤਬਾਹੀ ਵੱਲ ਅਗਰਸਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਤ ਬਹੁਤ ਹੀ ਦੁਖਦਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਅਰਸਤੂ ਅਨੁਕਰਨ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਵਿਚਾਰ ਦਾ ਸ੍ਰੇਸ਼ਠ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਮੰਨਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਨੁਕਰਨ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਜਾਂ ਵਿਚਾਰ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਹੀ ਕੀਤਾ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਇਸ ਨੂੰ ਮੰਚ ਵਿਧਾਨ ਦਾ ਨਾਮ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਅਨੁਸਾਰ ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਹੋਣੀਆਂ ਚਾਹੀਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਦਰਸ਼ਕ ਆਨੰਦਿਤ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਨ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਸਮਾਂ ਵੀ ਸੀਮਿਤ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਲੰਕ੍ਰਿਤ ਹੋਣਾ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੈ। ਅਨੁਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਮਨੋਰਥ ਦਾ ਘਾਤ ਕਿਸੇ ਵੀ ਹਾਲਤ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਰੰਗਮੰਚ 'ਤੇ ਇਸ ਅਨੁਕਰਨ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦੂਸਰੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਿਆਉਂਦੀ ਅਤੇ ਉਚਿਆਉਂਦੀ ਹੈ।

ਡਾ. ਰੋਸ਼ਨ ਲਾਲ ਅਹੂਜਾ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚ ਪਏ ਭੈਅ ਅਤੇ ਕਰੁਣਾ ਦੇ ਭਾਵ ਉਪਜਾਉਣਾ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਮੱਤ ਅਨੁਸਾਰ, "ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਬੜੇ ਕਸ਼ਟ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਆਪੱਤੀ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੱਤਿਆਨਾਸ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਅੰਤ ਵਿੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮੌਤ ਜਾਂ ਬਰਬਾਦੀ ਦਾ ਦਰਦਨਾਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਵੇਖ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚ ਭੈਅ ਤੇ ਕਰੁਣਾ ਦੇ ਭਾਵ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।"(*ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ* 16)

ਭਾਵੇਂ ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ ਆਕਾਰ ਪੱਖੋਂ ਛੋਟਾ ਹੈ ਤੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਹੀ ਸਿਧਾਂਤ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਪੱਛਮ ਦੀਆਂ ਲਗਭਗ ਸਾਰੀਆਂ ਜ਼ਬਾਨਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਆਲੋਚਕਾਂ ਉੱਤੇ ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਅਮਿੱਟ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਸੋ ਅਸੀਂ ਹੇਠਾਂ ਅਰਸਤੂ ਦੇ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ 'ਪੋਇਟਿਕਸ' ਵਿੱਚ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਹੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਾਂਗੇ।

ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੇ ਹੇਠਾਂ ਦਿੱਤੇ ਛੇ ਤੱਤ ਦੱਸੇ ਹਨ:

1. **ਗੋਂਦ**

ਅਰਸਤੂ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਗੋਂਦ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਤਰਤੀਬ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਆਰੰਭ ਹੋਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਗੋਂਦ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵ

ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਦੁਖਾਂਤ ਲਈ ਕੋਈ ਵੀ ਆਮ ਜਿਹੀ ਘਟਨਾ ਨਹੀਂ ਲਈ ਜਾ ਸਕਦੀ। ਕਿਸੇ ਬਹੁਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਹੀ ਚੁਣਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਹਰ ਘਟਨਾ ਇਸ ਦੇ ਮੇਚ ਦੀ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ। ਗੋਂਦ ਨਾਟਕ ਦਾ ਬੀਜ ਹੈ। ਗੋਂਦ ਹੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ ਅਰਸਤੂ ਆਖਦਾ ਹੈ:"ਪਾਤਰ ਬਿਨਾਂ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨਾਟਕ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਗੋਂਦ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਕਾਰਜ ਦਾ ਅਨੁਕਰਨ ਨਹੀਂ।" (ਬੱਚਰ, *ਦ ਥਿਊਰੀ ਆਫ ਪੋਇਟਰੀ ਐਂਡ ਫਾਈਨ ਆਰਟ ਆਨ ਪੋਇਟਿਕ* 27)

ਗੋਂਦ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਬਖ਼ਸ਼ਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਅਕਰਮਕ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਸਕਰਮਕ ਪਾਤਰ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਗੁਣ ਵੀ ਵਿਦਮਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਅਨੁਸਾਰ ਗੋਂਦ ਦਾ ਖ਼ਾਸ ਆਰੰਭ, ਖ਼ਾਸ ਮੱਧ ਤੇ ਖ਼ਾਸ ਅੰਤ ਹੋਵੇ। ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕੁੱਝ ਨਾ ਵਾਪਰਿਆ ਹੋਵੇ ਪਰ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਨ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੋਵੇ। ਮੱਧ ਦਾ ਅਰਥ ਜਿਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਕੁੱਝ ਵਾਪਰ ਚੁੱਕਾ ਹੋਵੇ ਤੇ ਉਸ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਵੀ ਵਾਪਰਨ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਅੰਤ ਦਾ ਅਰਥ ਪਹਿਲਾਂ ਸਭ ਕੁੱਝ ਵਾਪਰ ਚੁੱਕਾ ਹੋਵੇ ਪਰ ਉਸ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਕੁੱਝ ਵੀ ਨਾ ਵਾਪਰੇ। ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਅਰਸਤੂ ਆਪਣੇ ਗ੍ਰੰਥ ਪੋਇਟਿਕਸ ਦੇ ਛੇਵੇਂ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਕਥਾਨਕ ਜਾਂ ਗੋਂਦ ਨੂੰ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੀ ਆਤਮਾ ਤੱਕ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਹ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨੂੰ ਕਾਰਜ ਦਾ ਅਨੁਕਰਨ ਮੰਨਦਾ ਹੈ ਨਾ ਕਿ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਭਾਵ ਉਹ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਨਾਲੋਂ ਵੱਡਾ ਦਰਜਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।

2. **ਪਾਤਰ**

ਅਰਸਤੂ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੂਜਾ ਤੱਤ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਮੰਨਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਤੋਂ ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਭਾਵ ਕਿਸੇ ਜੀਵ ਦੇ ਉਹ ਗੁਣ ਜੋ ਉਸ ਨੂੰ ਕਾਰਜ ਕਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਦੇ ਹਨ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਰਸਤੂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਗੁਣਾਂ ਦੀ ਚਰਚਾ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਆਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰ ਦੇ ਵਿਵਹਾਰ ਵਿੱਚ 'ਇਥੋਸ' ਭਾਵ ਸਦਾਚਾਰ ਹੋਵੇ, ਸਮਾਜਿਕ ਤੇ ਭਾਈਚਾਰਕ ਸੂਝ ਹੋਵੇ ਉਸ ਵਿੱਚ 'ਡਾਇਨੋਇਆ' ਭਾਵ ਬੌਧਿਕ ਸੂਝ ਵੀ ਹੋਵੇ। ਪਾਤਰ ਦੇ ਕਾਰਜ ਦੋ ਭਾਂਤ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ- ਬਾਹਰ ਮੁਖੀ ਤੇ

ਅੰਤਰਮੁਖੀ। ਬਾਹਰਮੁਖੀ ਪਾਤਰ ਸਦਾਚਾਰਕ ਰਹੁ-ਰੀਤਾਂ, ਰੁਚੀਆਂ ਤੇ ਨਵੀਂਆਂ ਕੀਮਤਾਂ ਦੇ ਗਿਆਨ ਤੋਂ ਜਨਮਦੇ ਹਨ ਪਰ ਕਈ ਕਾਰਜ ਪਾਤਰ ਦੇ ਅੰਦਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਉਸ ਅੰਦਰ ਬੌਧਿਕ ਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਕਾਰਜ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰ ਅੰਤਰਮੁਖੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੇ ਹੀਰੋ (ਨਾਇਕ) ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਅਰਸਤੂ ਆਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਅਸਧਾਰਨ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉੱਪਰ ਉਸ ਦੇ ਪਤਨ ਦਾ ਡੂੰਘਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੋਵੇ। ਦੁੱਖਾਂ ਦੇ ਮੱਦੇਨਜ਼ਰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਅੱਗੇ ਚੱਲ ਕੇ ਅਰਸਤੂ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸੇ ਚੰਗੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਤੋਂ ਦੁੱਖ ਵੱਲ ਜਾਂਦੇ ਹੋਏ ਨਹੀਂ ਦਿਖਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕਿਸੇ ਮਾੜੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਦੁੱਖ ਤੋਂ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਵੱਲ ਜਾਂਦੇ ਦਿਖਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਹੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਾੜੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਦੁੱਖ ਤੋਂ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਵੱਲ ਜਾਂਦੇ ਹੋਏ ਨਹੀਂ ਵਿਖਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਪਹਿਲੀ ਸਥਿਤੀ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਅਰਸਤੂ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅੰਦਰ ਨਾ ਤਾਂ ਡਰ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰੇਗੀ ਨਾ ਤਰਸ ਦੀ। ਦੂਸਰੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਦੁਖਾਂਤ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਆਵੇਗੀ। ਤੀਜੀ ਸਥਿਤੀ ਅੰਦਰ ਮਨੁੱਖੀ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜਾਗਰਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅੰਦਰ ਨਾ ਹੀ ਤਰਸ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰੇਗੀ ਨਾ ਹੀ ਡਰ ਦੀ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਹੀਂ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾ ਸਕੇਗਾ। ਸੋ ਅਰਸਤੂ ਅਨੁਸਾਰ ਪਾਤਰ ਸਰਲ, ਕੋਮਲ ਭਾਵੀ, ਜੀਵਨਮਈ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਉਹ ਕਾਰਜ, ਪ੍ਰਤੀ ਕਾਰਜ ਨਾਲ਼ ਉੱਘੜਦਾ ਅਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਲ਼ ਘਿਰਿਆ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਲ਼ ਟਕਰਾਉਂਦਾ ਹੋਇਆ ਸਵੈ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਉਹ ਨਾਟਕੀ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਵੀ ਸਾਕਾਰ ਕਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਤਦ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪਾਤਰ ਬਾਹਰੋਂ ਅਤੇ ਅੰਦਰੋਂ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਹੋਵੇ।

3. **ਵਿਚਾਰ**

ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਟਾਈ ਗਈ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਸਮੱਸਿਆ ਜਾਂ ਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਉਸ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਤੱਤ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ਾ ਆਖਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਵਿਚਾਰ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਇੱਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਇਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਦਿਲ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਵੱਲੋਂ

ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਜਾਂਦੇ ਵਿਚਾਰ ਪਾਤਰ ਦੇ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਤੇ ਆਪਸੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸਮੇਂ ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਹੀ ਲੱਗਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰ ਤੱਤ ਇੰਨਾ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੈ ਤੇ ਇੰਨਾ ਮਹੱਤਵ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾ ਤਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਅਤੇ ਉਸ ਵਿੱਚ ਨਿਹਿਤ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਾਰਾ ਤਾਣਾ-ਬਾਣਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਵਿਚਾਰ ਦੇ ਇਰਦ-ਗਿਰਦ ਹੀ ਘੁੰਮਦਾ ਹੈ।

4. **ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ**

ਅਰਸਤੂ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕ ਕਵਿਤਾ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਜਾਣ ਕਰਕੇ ਉਹ ਇਸ ਦਾ ਅਰਥ ਛੰਦ ਭਾਵ ਕਾਵਿਕ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਵਰਤੋਂ ਤੋਂ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਵਾਦ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਨੇ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਅਤੇ ਅਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਤੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਬੋਲੇ ਸੰਵਾਦ ਬਹੁਤੀ ਵਾਰੀ ਆਪਣੇ ਅਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਮੁਖ਼ਾਤਬ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਲੀਲ੍ਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਹਰੇਕ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਸਮਝ ਕੇ ਹੀ ਵਰਤਿਆ ਜਾਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਹਰ ਸ਼ਬਦ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਬੋਲਣ ਤੇ ਆਪਣੇ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਵੱਧ ਭਾਵ ਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਰੱਖਦਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਕੋਈ ਵੀ ਸ਼ਬਦ ਵਾਧੂ ਜਾਂ ਗ਼ਲਤ ਅਰਥ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਨਾ ਕਰਦਾ ਹੋਵੇ।

5. **ਦ੍ਰਿਸ਼**

ਕਿਸੇ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾ ਦੇ ਵਾਪਰਨ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ 'ਕਿਉਂ, 'ਕਿੱਥੇ', 'ਕਿਵੇਂ' ਦਾ ਉੱਤਰ ਦੇਣ ਲਈ ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਸਮੇਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਕੋਰਸ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਲਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਅਤਿ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾ ਤਾਂ ਨਾਟਕੀ ਮਾਹੌਲ ਉੱਸਰ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਗਤੀ ਮਿਲ ਸਕਦੀ ਹੈ।

6. **ਗੀਤ**

ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਰਸਮੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਤੀਖਣਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਸਮੇਂ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਵਿੱਚ ਗੀਤ ਕਈ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਕੋਰਸ ਗੀਤ ਇਸ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਰੂਪ ਸੀ ਜੋ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਕ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਕੋਰਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕਈ ਵਾਰੀ ਆਪਣੇ ਡੂੰਘੇ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਵੇਗ ਨੂੰ ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਲਈ ਕੋਈ ਇਕੱਲਾ ਪਾਤਰ ਵੀ ਗਾਉਂਦਾ ਸੀ ਤੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਕੋਈ ਫ਼ਕੀਰ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪਾਤਰ ਗੀਤ ਗਾਉਂਦਾ ਮੰਚ ਉੱਪਰੋਂ ਲੰਘ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਤੇ ਪਾਤਰ ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਗੀਤ ਦਾ ਮੰਤਵ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀ ਘਟਨਾ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਕਰਨਾ, ਬੀਤ ਚੁੱਕੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਜਾਣੂ ਕਰਵਾਉਣਾ, ਕਥਾ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੋਣਾ, ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗੀਤ ਰਸ ਉਸਾਰਦਾ ਹੋਇਆ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਤਰਸ ਤੇ ਡਰ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਡੂੰਘਾ ਕਰਦਾ ਸੀ।

ਅਰਸਤੂ ਦੇ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਚਾਰੀਆਂ ਦੇ ਮਤਾਂ ਦਾ ਖੰਡਨ-ਮੰਡਨ ਕਰਨ ਉਪਰੰਤ ਜੋ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਮੁਹਾਂਦਰਾ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਉਹ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹੈ:

1.11 ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਤੱਤ

1. ਵਿਸ਼ਾ
2. ਉਦੇਸ਼
3. ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ
4. ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਤੇ ਚਿਤਰਨ
5. ਸੰਵਾਦ
6. ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਤੇ ਵਾਤਾਵਰਨ
7. ਬੋਲੀ ਤੇ ਸ਼ੈਲੀ

8. ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ

ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੂਪ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਲਈ ਉਪਰੋਕਤ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਵਿਸਥਾਰਪੂਰਵਕ ਚਰਚਾ ਕਰਨੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਨਾਟਕ ਆਲੋਚਕਾਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਘਟਾ ਵਧਾ ਕੇ ਦੱਸਿਆ ਹੈ ਜਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕ੍ਰਮ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਸੂਝ ਮੁਤਾਬਕ ਬਦਲਿਆ ਹੈ ਪਰ ਮੋਟੇ ਤੌਰ ਤੇ ਉਪਰੋਕਤ ਤੱਤ ਹੀ ਹਨ ਜੋ ਨਾਟ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਹੇਠਾਂ ਵਾਰੀ-ਵਾਰੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਵਿਸਥਾਰਤ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ:

1 **ਵਿਸ਼ਾ**

ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਵਿਚਾਰ ਜਾਂ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹਾ ਵਿਅਕਤੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰ ਰਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਗਹਿਰੀ ਨੀਝ ਨਾਲ਼ ਵੇਖਦਾ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਅੰਦਰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਨਿੱਜੀ ਪਸੰਦ ਅਤੇ ਨਿੱਜੀ ਤਜਰਬੇ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਉਸ ਦਾ ਨਿੱਜੀ ਤਜਰਬਾ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿਸੇ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਨਿਵੇਕਲੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਦੇਖ ਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ਼ ਗੁੰਨ੍ਹ ਕੇ ਇੱਕ ਵਿਚਾਰ ਦਾ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਜਦੋਂ ਇਹ ਵਿਚਾਰ ਰਸਦਾ ਤੇ ਪੱਕਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਓਪਰੀ ਨਜ਼ਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਪਹਿਚਾਣ ਕਰਨਾ ਔਖਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਕਿਸੇ ਗੁੱਝੀ ਚੀਜ਼ ਵਾਂਗ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰੀਰ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੂਲ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ਼ ਇੱਕ ਤੋਂ ਵੱਧ ਉਪ ਵਿਸ਼ੇ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਜੀਵਨ ਬਹੁਰੰਗੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਜੀਵਨ ਅੰਦਰ ਅਨੇਕਾਂ ਰੰਗ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਉਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਅੰਦਰ ਵੀ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਕੋਈ ਕਮੀ ਨਹੀਂ ਪਰ ਇੱਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਰਤੱਵ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਹੀ ਅਨੰਦ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇਣਾ ਤੇ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਕੋਈ ਨਿੱਗਰ ਸੇਧ ਦੇਣਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇੱਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਵਿਸ਼ੇ ਚੁਣਦੇ ਸਮੇਂ ਇਹ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣਾ ਪੈਂਦਾ

ਹੈ ਕਿ ਵਿਸ਼ਾ ਆਮ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚੋਂ ਲਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਕਿ ਆਮ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਉਸ ਅੰਦਰ ਦਿਲਚਸਪੀ ਹੋਵੇ। ਇਹ ਸਮਾਜਿਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸਾਰਥਕ ਹੋਵੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਨਿੱਗਰ ਵਿਚਾਰ ਹੋਵੇ।ਇਹ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਚੰਗੇ ਕੰਮ ਕਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰੇ, ਮਨੁੱਖੀ ਚੇਤਨਾ ਨੂੰ ਜਗਾਵੇ ਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਚੰਡ ਕਰੇ।

2. ਉਦੇਸ਼

'ਕਲਾ ਕਲਾ ਲਈ' ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਰੱਦ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵੀ ਇੱਕ ਕਲਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਕੇਵਲ ਕਲਾ ਲਈ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਕਿਸੇ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿਤ ਲਿਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਬਿਨਾ ਉਦੇਸ਼ ਤੋਂ ਕੋਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ। ਉਦੇਸ਼ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾ ਚੁਣਨ, ਫੇਰ ਉਸ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ, ਕਥਾ ਤੇ ਪਾਤਰ ਚੁਣਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਸੇਧ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਉਦੇਸ਼ ਵਿੱਚ ਅੰਤਰ ਬਹੁਤ ਮਹੀਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਦੇਸ਼ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਕਿਸੇ ਅਟੱਲ ਸਚਾਈ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇ ਵਿੱਚੋਂ ਹੀ ਉਦੇਸ਼ ਨਿਕਲਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਜੇਕਰ ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰੇਮ ਲਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਦੇਸ਼ ਪ੍ਰੇਮ ਵਿੱਚ ਵਫ਼ਾਦਾਰੀ ਜਾਂ ਇਸ਼ਕ ਮਜਾਜ਼ੀ ਨੂੰ ਇਸ਼ਕ ਹਕੀਕੀ ਦੇ ਦਰਜੇ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਜੇਕਰ ਵਿਸ਼ਾ ਨਫ਼ਰਤ ਲਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਦੇਸ਼ ਮਾਲਕਾਂ ਦੀ ਕਾਮਿਆਂ ਪ੍ਰਤੀ ਨਫ਼ਰਤ ਨੂੰ ਦਿਖਾਉਣਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ।

3. ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ

ਕਥਾਨਕ ਨਿਰੀ ਕਹਾਣੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਹ ਕਹਾਣੀ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕ ਖ਼ਾਸ ਤਰਤੀਬ ਦੇਣ ਤੇ ਇਸ ਦੇ ਹੱਦ ਬੰਨੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਤੱਤ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦਾ ਬਹੁਤ ਹੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੱਤ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਲਾਟ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਦੱਸਦੇ ਹੋਏ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨਿਕਲ ਵੀ ਆਖਦੇ ਹਨ "ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚ ਕਹਾਣੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਪਲਾਟ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ" (ਨਿਕਲ, 72)

ਸਮੇਂ, ਸਥਾਨ ਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦੇ 'ਤਿਨੇਕਾ' ਸਿਧਾਂਤ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਵੀ ਇਸੇ ਤੱਤ ਦੁਆਰਾ ਹੋਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਦਾ ਸਰੋਤ ਇਤਿਹਾਸ, ਮਿਥਿਹਾਸ, ਅਰਧ ਇਤਿਹਾਸ, ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ ਕੋਈ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਜੀਵਨਮਈ ਹੋਵੇ, ਮੰਨਣਯੋਗ ਹੋਵੇ। ਕਥਾ ਦਾ ਸਰੋਤ ਕੋਈ ਵੀ ਹੋਵੇ ਪਰ ਇਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਨਹੀਂ ਵਰਤਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇੱਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿਤ ਇਸ ਦਾ ਪੁਨਰ ਸਿਰਜਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ 'ਸੁਲਤਾਨ ਰਜ਼ੀਆ' ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚੋਂ ਲਈ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਇੰਝ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਗੱਲ ਪ੍ਰਤੱਖ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਔਰਤ ਭਾਵੇਂ ਤਖ਼ਤ ਉੱਤੇ ਬੈਠ ਜਾਵੇ ਮਰਦਾਵੇਂ ਕੱਪੜੇ ਪਾ ਕੇ ਤੇ ਹੱਥ ਵਿੱਚ ਤਲਵਾਰ ਲੈ ਕੇ ਘੋੜੇ ਤੇ ਚੜ੍ਹ ਜਾਵੇ ਪਰ ਉਸ ਦੇ ਅੰਦਰਲੀ ਔਰਤ ਨਹੀਂ ਮਰਦੀ ਭਾਵ ਉਸ ਦੇ ਅੰਦਰੋਂ ਮਰਦ ਪਿਆਰ ਨਹੀਂ ਮਰਦਾ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਨੇ 'ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ' ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਭਾਵੇਂ ਮਿਥਿਹਾਸ ਵਿੱਚੋਂ ਲਈ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਦੀਆਂ ਅੰਤਰੀਵ ਪਰਤਾਂ ਅਜੋਕੇ ਮਾਨਵ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਖੁਲ੍ਹਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਕਹਾਣੀ ਨਿਰੀ ਜੀਵਨ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦਾ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਤਰਤੀਬ ਵਿੱਚ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੁਨਰ ਸਿਰਜਣ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਚਿਤਰਿਆ ਵਿਸ਼ਾ ਵੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਜਾਵੇ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

> ਕਥਾ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।ਇਸ ਲਈ ਕਥਾ ਤਰਾਸ਼ੀ ਹੋਈ ਤੇ ਬੱਝਵੀਂ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਇੱਕ ਸੰਕਟ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਦੂਸਰੇ ਸੰਕਟ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦੇਈ ਜਾਵੇ ਤੇ ਅੰਤ ਵਿੱਚ ਸਵੈ ਸੰਪੂਰਨ ਹੋ ਕੇ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਜਾਵੇ, ਤਾਂ ਹੀ ਕਥਾ ਸੰਪੂਰਨ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦੇ ਸਕਦੀ ਹੈ। (*ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ, ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ* 86)

ਪੱਛਮੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਕਥਾਨਕ ਦੀਆਂ ਹੇਠ ਲਿਖੀਆਂ ਪੰਜ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਦੱਸੀਆਂ ਹਨ:

(1) ਆਰੰਭ ਘਟਨਾ

(2) ਕਾਰਜ ਵਿਕਾਸ

(3) ਸਿਖਰ

(4) ਉਤਾਰ

(5) ਅੰਤਿਮ ਫਲ

ਹਰ ਸਫਲ ਕਥਾਨਕ ਲਈ ਇਹ ਪੰਜ ਭਾਗ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤਾਂ ਖ਼ਿਆਲ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ ਪਰ ਕਿਹੜਾ ਭਾਗ ਕਿੱਥੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਤੇ ਕਿੱਥੇ ਖ਼ਤਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਨਿਯਮ ਸਥਾਪਿਤ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਿਆ ਹੈ।

ਜਿੱਥੋਂ ਤੱਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਬੰਧ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਸ਼ੱਕ ਨਹੀਂ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਵੰਨ ਸੁਵੰਨਤਾ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਪਹਿਲਾਂ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਕਥਾਨਕ ਭਾਵੇਂ ਕਿਤੋਂ ਵੀ ਲਿਆ ਜਾਵੇ ਪਰ ਉਸ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਖ਼ਾਸ ਗੁਣ ਹੋਣੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚਾਲ ਮੱਠੀ ਨਹੀਂ ਪੈਣ ਦਿੰਦੀ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ/ਪਾਠਕ ਨੂੰ ਅਕੇਵਾਂ ਮਹਿਸੂਸ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ।

(ੳ) **ਏਕਤਾ**

ਪੁਰਾਤਨ ਨਾਟਕ ਅਚਾਰੀਆ ਏਕਤਾ ਸਬੰਧੀ ਸਮੇਂ ਦੀ ਏਕਤਾ, ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦੇ 'ਤਿਨੇਕਾ' ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਖ਼ਿਆਲ ਕਰਦੇ ਸਨ।

ਪਰ ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਜੇਕਰ ਇਸ ਦੀ ਕਠੋਰਤਾ ਨਾਲ਼ ਪਾਲਣਾ ਨਾ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਵੀ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਭਾਵ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਏਕਤਾ ਤਾਂ ਅਤਿ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਹ ਅਜਿਹੀ ਸੰਗਠਿਤ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਜੇਕਰ ਇਸ ਦੀ ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਤੰਦ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੀ ਥਾਂ ਤੋਂ ਹਿਲਾਇਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਪੂਰੀ ਕਹਾਣੀ ਹੀ ਚਰਮਰਾ ਜਾਵੇ। ਇਸ ਲਈ ਕਥਾਨਕ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਇੱਕ ਸੂਤਰ ਵਿੱਚ ਗੁੰਦੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਹੋਣੀਆਂ ਚਾਹੀਦੀਆਂ ਹਨ।

(ਅ) **ਕੱਸਵਾਂਪਨ**

ਨਾਟਕ ਲਈ ਗੁੰਦਵੇਂ, ਪੀਡੇ ਤੇ ਚੁਸਤ ਪਲਾਟ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਢਿੱਲੇਪਣ ਦੀ ਕੋਈ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਇਹੋ ਜਿਹਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚਾਲ ਨੂੰ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ਼ ਅੱਗੇ ਤੋਰੇ ਅਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਲੜੀ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਖੱਪਾ ਨਾ ਆਉਣ ਦੇਵੇ।

(ੲ) **ਉਤਸੁਕਤਾ**

ਇੱਕ ਸਫਲ ਕਥਾਨਕ ਉਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਆਪਣੇ ਪਾਠਕਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅੰਦਰ ਉਤਸੁਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅੱਗੇ ਕੀ ਹੋਵੇਗਾ? ਦਾ ਭਾਵ ਹਮੇਸ਼ਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਬਣਿਆ ਰਹਿਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਉਂਤਿਆ ਜਾਵੇ ਕਿ ਇਹ ਥਾਂ-ਥਾਂ ਉਤਸੁਕਤਾ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦੇਣ।

(ਸ) **ਸੰਪੂਰਨਤਾ**

ਕਥਾਨਕ ਪੱਖੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਦਾ ਗੁਣ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਸਿਧਾਂਤਕ ਤੌਰ ਤੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਤਾਂ ਹੀ ਪੂਰਨ ਹੋਵੇਗਾ ਜੇ ਇਸ ਦਾ ਸਹੀ ਆਦਿ, ਮੱਧ ਤੇ ਅੰਤ ਹੋਵੇਗਾ।

(ਹ) **ਸੰਭਾਵਿਤਾ**

ਸੰਭਾਵਿਤਾਂ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਲਈ ਉਹੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਚੁਣੀਆਂ ਜਾਣ ਜੋ ਸੰਭਵ ਹੋਣ। ਪਰੀ ਦਾ ਉੱਡਣਾ, ਛਾਲ ਮਾਰ ਕੇ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਦਰਿਆ ਪਾਰ ਕਰਨਾ ਜਾਂ ਹਵਾ ਵਿੱਚ ਤੈਰਨਾ ਆਦਿ ਅਸੰਭਵ ਘਟਨਾਵਾਂ ਹਨ ਜੋ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦਿਖਾਉਣੀਆਂ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ।

ਪਰ ਸਾਡੀ ਰਾਇ ਹੈ ਕਿ ਅਜੋਕੇ ਮਲਟੀ-ਮੀਡੀਆ ਦੇ ਯੁੱਗ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਵੀ ਦਿਖਾਉਣਾ ਅਸੰਭਵ ਨਹੀਂ। ਉਪਰੋਕਤ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਸੂਝ ਅਨੁਸਾਰ ਸੰਕੇਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ।

੪. **ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ**

ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚ ਅਗਲਾ ਤੱਤ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਤੇ ਪਾਤਰ ਚਿਤਰਨ ਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਵਿਦਵਾਨ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਕ੍ਰਮ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਤੇ ਪਾਤਰ ਚਿਤਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਰੱਖਦੇ ਹਨ ਪਰ ਸਾਡੇ ਮੱਤ ਅਨੁਸਾਰ

ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਤੇ ਚਿਤਰਨ ਤੱਤ ਦਾ ਸਥਾਨ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਜਾਂ ਸੰਵਾਦ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਬੇਸ਼ੱਕ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵੀ ਪਾਤਰ ਚਿਤਰਨ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਮਹੱਤਵ ਰੱਖਣ ਵਾਲਾ ਘਟਕ ਹੈ ਪਰ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਅਤੇ ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ ਨਾਲ਼ ਪਾਤਰ ਦਾ ਚੌਖਟਾ ਬਿਨਾਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਉੱਸਰਦਾ ਹੈ ਭਾਵ ਭਾਵੇਂ ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਸੰਵਾਦ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਬੋਲਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਦੀ ਪੋਸ਼ਾਕ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ (ਮੇਕ-ਅੱਪ) ਉਸ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਮੋਟਾ-ਮੋਟਾ ਚਿਤਰਨ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਜੇਕਰ ਕਿਸੇ ਰਾਜੇ ਦਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਤਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ (ਐਂਟਰੀ) ਤੋਂ ਹੀ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਗਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ ਕਿ ਪਾਤਰ ਕਿਹੜੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ। ਪਾਤਰ ਹੋਵੇਗਾ ਤਾਂ ਸੰਵਾਦ ਹੋਣਗੇ। ਸੰਵਾਦ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਕੋਈ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਏਗੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਣ ਹੋ ਸਕੇਗਾ।

ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਿਰਜੇ ਹੋਏ ਪਾਤਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਸਿਰਜਦਾ ਹੀ ਇਸ ਮਨੋਰਥ ਲਈ ਹੈ ਕਿ ਪਾਠਕ ਜਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਪਾਤਰ ਰਾਹੀਂ ਪੂਰੀ ਮਨੁੱਖਤਾ ਦੀ ਇੱਕ ਰੁਚੀ ਜਾਂ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਨੂੰ ਸਮਝ ਸਕਣ। ਪਾਤਰ ਚਿਤਰਨ ਬਾਰੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

> ਹਰ ਇੱਕ ਨੇ ਆਪਣੇ ਮੂੰਹ ਤੇ ਮਖੌਟਾ ਪਾਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਆਪਣਾ ਆਪ ਲੁਕਾ ਕੇ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਾਂ। ਆਪਣੇ ਭੇਦ ਗੁਪਤ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਾਂ ਪਰ ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਆਲ਼ੇ ਦੁਆਲੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸਮਝਣਾ ਜ਼ਰੂਰ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਾਂ। ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਤੇ ਬਾਕੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਰਾਹੀਂ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਕਿਉਂਕਿ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ/ਪਾਤਰ ਦਲੇਰੀ ਤੇ ਨਿਡੱਕ ਹੋ ਕੇ ਸੱਚ ਕਹਿ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਅਸੀਂ ਹੱਸਦੇ ਮੱਥੇ ਸੁਣ ਲੈਂਦੇ ਹਾਂ। (93)

ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਤਰ ਸਿਰਜਣ ਸਮੇਂ ਆਪਣੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਤੋਂ ਨਿਖੇੜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸੁਭੱਦਰਾ' ਜਿਸ ਵਿੱਚ 'ਸੱਸ' ਪਾਤਰ ਦਾ ਨਾਂ ਹੀ 'ਕੌੜੀ' (ਕੁਪੱਤੀ) ਹੈ ਅਤੇ ਗੁਰਦਿਆਲ

ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਚੋ ਅਜੇ ਸੁੱਕਾ ਨਹੀਂ' ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਤੀਨਾਇਕ ਦਾ ਨਾਂ 'ਗ਼ੱਦਾਰ' ਹੈ, ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਪਛਾਣ ਬਾਰੇ ਲਿਖਦਾ ਹੈ:

"ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਤੀ ਨਾਇਕ ਦੀ ਵੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਪਛਾਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਚਿਤਰਨ ਵਿੱਚ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਮਿਸ਼ਰਤ ਛਡ ਦੇਣ ਦੀ ਥਾਂ ਚਿੱਟੇ-ਕਾਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਚਿਤਰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਜਾਂ ਤਾਂ ਚੰਗੇ ਹਨ ਜਾਂ ਮਾੜੇ।" (ਪਾਲੀ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ* 288)

ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੋਲੋਂ ਵਿਸ਼ਾਲ ਤਜਰਬੇ ਤੇ ਡੂੰਘੀ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਸੂਝ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਚਰਿੱਤਰ ਅੰਦਰ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਉਤਰਾਅ ਚੜ੍ਹਾਵਾਂ ਨੂੰ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝ ਸਕਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋਵੇ। ਪਾਤਰ ਆਮ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚੋਂ ਲਏ ਜਾਣ ਭਾਵ ਮਾਨਵੀ ਹੋਣ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਦਰਸ਼ਕ ਪਾਠਕ ਛੇਤੀ ਸਾਂਝ ਪਾ ਸਕਣ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਇਸ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਤੱਖ ਉਦਾਹਰਨਾ ਹਨ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਪੱਛਮ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਅੰਨ੍ਹਾ-ਅਨੁਕਰਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਸਗੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਜੀਵਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖਾਂ ਸੁੱਖਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਿਆ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਾਉਣ ਦਾ ਉਪਰਾਲਾ ਕੀਤਾ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ਵ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਨਿਵੇਕਲੀ ਪਛਾਣ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਕੈਮਲੂਪਸ ਦੀਆਂ ਮੱਛੀਆਂ' ਦਾ ਪਾਤਰ 'ਭਾਈਆ', ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਦਾ ਪਾਤਰ 'ਬੰਤੂ' ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ 'ਸਾਵੀ' ਜੋ ਗੁੱਜਰ ਕਬੀਲੇ ਦੇ ਵੱਟੇ-ਸੱਟੇ ਦੀ ਰਸਮ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਪੰਜਾਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣ ਪਛਾਣ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।

ਇੱਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਵੱਖ ਵੱਖ ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕੁੱਝ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਜੁਗਤਾਂ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹਨ:

(ੳ) ਪਾਤਰ ਦੀ ਸਰੀਰਕ ਦਿੱਖ ਤੇ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ: ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਤਰ ਦੀ ਸਰੀਰਕ ਬਣਤਰ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਜਾਂ ਝਾਕੀ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਸੰਕੇਤ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰ ਦੀ ਸਰੀਰਕ ਬਣਤਰ, ਕੱਦ-ਕਾਠ ਤੇ ਕੱਪੜੇ ਕਿਹੋ ਜਿਹੇ ਹਨ, ਜੋ ਉਸ ਦੇ ਚਿਰੱਤਰ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਕਿਸੇ ਜੱਲਾਦ ਦੇ ਕੱਪੜੇ ਕਾਲੇ, ਸਰੀਰ ਮੋਟਾ-ਤਕੜਾ, ਰੰਗ ਕਾਲਾ ਆਦਿ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

(ਅ) ਘਟਨਾ ਦੁਆਰਾ: ਕਈ ਵਾਰੀ ਕੋਈ ਖ਼ਾਸ ਘਟਨਾ ਪਾਤਰ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਵਿੱਚ ਪਰਿਵਰਤਨ ਲੈ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕਈ ਵਾਰੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੋਈ ਘਟਨਾ ਜਾਂ ਟੱਕਰ ਦਰਸਾ ਕੇ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ।

(ੲ) ਮਨਬਚਨੀ ਦੁਆਰਾ: ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮਨਬਚਨੀ ਦੀ ਜੁਗਤ ਅਪਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਦੂਸਰੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ਼ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਤਾਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਸੁਭਾਅ ਮੁਤਾਬਕ ਕੁੱਝ ਛੁਪਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਮਨਬਚਨੀ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਦਾ ਆਤਮਿਕ ਸੱਚ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸ) ਦੋ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਗੱਲਬਾਤ ਰਾਹੀਂ: ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਦੇ ਕਈ ਪੱਖ ਜਿਵੇਂ ਲਾਲਚ, ਈਰਖਾ, ਗ਼ੁੱਸਾ, ਹਿਰਖ, ਪਿਆਰ, ਹਮਦਰਦੀ, ਸੇਵਾ-ਭਾਵ, ਆਦਰ ਭਾਵ, ਸਾਜਿਸ਼ ਆਦਿ ਜੋ ਦੋ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਗੱਲਬਾਤ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕਿਸੇ ਗ਼ੈਰ ਹਾਜ਼ਰ ਪਾਤਰ ਬਾਰੇ ਗੱਲ ਕਰਦਿਆਂ ਵੀ ਉਸ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਦੇ ਲੱਛਣ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

(ਹ) ਮੰਚ ਜੜਤ: ਖ਼ਾਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਚੁੱਪ-ਚਾਪ ਬੈਠਾ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਮੇਜ਼ ਉੱਤੇ ਸ਼ਰਾਬ ਦੀ ਬੋਤਲ, ਗਲਾਸ, ਸਿਗਰਟ ਐਸ਼-ਟ੍ਰੇ ਆਦਿ ਪਏ ਹਨ ਤਾਂ ਪਾਤਰ ਦੀ ਰੁਚੀ ਬਾਰੇ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸਿਗਰਟ ਤੇ ਸ਼ਰਾਬ ਵਿੱਚ ਰੁਚੀ ਰੱਖਦਾ ਹੈ।

(ਕ) ਕਿਰਿਆ ਕਾਰਜ ਦੁਆਰਾ: ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਪਾਸੋਂ ਵਾਰ-ਵਾਰ ਇੱਕ ਖ਼ਾਸ ਕਿਰਿਆ ਜਾਂ ਕਾਰਜ ਕਰਵਾ ਕੇ ਵੀ ਉਸ ਦੇ ਲੱਛਣਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕੋਈ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਹਰ ਵੇਲੇ ਆਪਣੇ ਪਾਸ ਇੱਕ ਗੁੱਡੀ

ਖਿਡਾਉਣਾ ਰੱਖਦੀ ਤੇ ਪਲੋਸਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਸੰਕੇਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਮਰੇ ਜਾਂ ਗਵਾਚੇ ਬੱਚੇ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੀ ਹੈ।

(ਖ) ਨਾਮਕਰਨ ਦੁਆਰਾ: ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਨਾਮ ਤੋਂ ਹੀ ਉਸ ਦੇ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਵਿੱਦਿਆ ਸਾਗਰ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਉਹ ਮਨੁੱਖ ਜਿਸ ਕੋਲ ਬਹੁਤ ਵਿੱਦਿਆ ਹੋਵੇ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਰੌਂਗ ਨੰਬਰ' ਦੇ ਪਾਤਰ ਆਦੀ, ਸੰਭਵ, ਲੋਕਨਾਥ, ਆਦਿ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਨਾਮ ਤੋਂ ਹੀ ਆਪਣੇ ਸੁਭਾਉ, ਕਿਸਮ ਆਦਿ ਬਾਰੇ ਸੰਕੇਤ ਦੇ ਰਹੇ ਹਨ।

(ਗ) ਸੁਪਨਾ ਸਿਰਜਣਾ: ਕਈ ਵਾਰੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਆਤਮਿਕ ਦਵੰਦ ਨੂੰ ਸੁਪਨੇ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਆਤਮ-ਗਿਲਾਨੀ, ਪਛਤਾਵਾ ਆਦਿ ਦੇ ਗੁਣ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਉਸ ਨੂੰ ਕਹੀਂ' ਦਾ ਪਾਤਰ ਆਤੂ ਸੁਪਨਾ ਦੇਖਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸੁਪਨੇ ਵਿੱਚ ਬੁੜ-ਬੁੜਾਉਣਾ ਉਸ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਉਘਾੜਦੇ ਹਨ।

5. **ਸੰਵਾਦ**

ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਗੱਲਬਾਤ ਨੂੰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਜਾਂ ਸੰਵਾਦ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸਾਧਾਰਨ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਤੋਂ ਭਿੰਨ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਹਰ ਸ਼ਬਦ ਆਪਣੇ ਸਾਧਾਰਨ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਪਰ੍ਹੇ ਦੀ ਗੱਲ ਕਹਿਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:- "ਚੰਗੇ ਸੰਵਾਦ ਉਹ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਗ਼ਰੀਬ ਆਦਮੀ ਦੀ ਲਿਖੀ ਟੈਲੀਗਰਾਮ। ਥੋੜ੍ਹੇ, ਪਰ ਅਰਥਪੂਰਨ ਫ਼ਿਕਰੇ।"(ਗਿੱਲ, *ਸਮਦਰਸ਼ੀ* 29)

ਨਾਟਕ ਅੰਦਰ ਹੋਰਨਾਂ ਚੀਜ਼ਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸੰਵਾਦ ਜਾਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਸਥਾਨ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸੰਵਾਦ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਬਿਰਤੀਆਂ, ਜਜ਼ਬੇ, ਵਿਚਾਰ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਇੱਕ ਕਲਾਕਾਰ/ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸੁਭਾਅ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਸੰਵਾਦੀ ਹੈ ਭਾਵ ਇਸ ਵਿੱਚ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਬਹੁਲਤਾ ਹੈ ਤੇ ਸੰਵਾਦ ਨੂੰ ਨਾਟਕ

ਦਾ ਬੁਨਿਆਦੀ ਤੱਤ ਮੰਨਦਾ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕੋਈ ਮਹੱਤਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਪਾਤਰ ਜਦੋਂ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰਸ ਦੂਣਾ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਬੋਲਣ ਸਮੇਂ ਕਿਸੇ ਸ਼ਬਦ ਤੇ ਵਧੇਰੇ ਬਲ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਦੂਸਰੇ ਉੱਤੇ ਘੱਟ ਬਲ ਦੇ ਕੇ ਬੋਲਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਸੰਵਾਦ ਦਾ ਅਸਲ ਭਾਵ ਉੱਘੜ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਦਾ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਉਦਾਹਰਨ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੈ:

> "ਬਿਹਾਰੀ: ਸ਼ਰਮਾ ਤਾਂ ਨੀ ਔਂਦੀ, ਨਮਰਦ ਨੂੰ! ਧੀ ਸੀ ਤੇਰੀ! ਜੇ ਮੈਂ ਹੁੰਦਾ ਤੇਰੀ ਜਗ੍ਹਾ, ਜੇ ਮੈਂ ਸੱਪ ਕੀਲਣੇ ਜਾਣਦਾ, ਮੈਂ ਖੜੱਪਾ ਫੜ ਕੇ ਸਰਬਣ ਦੀ ਰਜਾਈ ਵਿੱਚ ਵਾੜ ਦੇਣਾ ਸੀ। ਪਿਓ ਦਾ ਪੁੱਤ ਨਾ ਕਹੌਂਦਾ ਮੈਂ, ਜੇ ਸਰਵਣ ਸਾਲੇ ਨੂੰ, ਸੱਪ ਲੜਾ ਕੇ ਨਾ ਮਾਰ ਦਿੰਦਾ।" (35)

ਜੇਕਰ ਸਹੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੇ ਵਧੇਰੇ ਬਲ ਨਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਕੇਵਲ ਮਨਬਚਨੀ ਬਣ ਕੇ ਹੀ ਰਹਿ ਜਾਵੇਗਾ।

ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੀੜ੍ਹ ਦੀ ਹੱਡੀ ਤੇ ਜਿੰਦ-ਜਾਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਕਹਾਣੀ ਵਰਣਨ ਦੇ ਸਹਾਰੇ ਚਲਦੀ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸਹਾਰੇ ਸਟੇਜ ਤੇ ਗਤੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੀ ਸਾਰੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੋਲੋਂ ਡੂੰਘੀ ਸੂਝ ਤੇ ਵਧੇਰੇ ਮਿਹਨਤ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬਾਰੇ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

> ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਉੱਤੇ ਏਨੀ ਮਿਹਨਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਉਂ ਜੜਦਾ ਹੈ, ਵਿਸ਼ਰਾਮ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਯੋਗ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ਼ ਵਾਕ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ਬਦ ਬੋਲ ਬਣਨ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਸ਼ਬਦੀ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਹੋਰ ਬਹੁਤ ਕੁੱਝ ਵੱਧ ਕਹਿ ਤੇ ਪ੍ਰਗਟਾ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। (*ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ* 86)

ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਲਿਖਣ ਸਮੇਂ ਬਹੁਤ ਸੁਚੇਤ ਰਹਿਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਕੁੱਝ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਵੀ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਛੇ ਗੁਣ ਮੰਨਦੇ ਹਨ:-

1. ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਕੋਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਚਾਰ, ਜਜ਼ਬੇ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਹੋਰ ਪਿਛੋਕੜ ਬਾਰੇ ਵਾਕਫ਼ੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।
2. ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਦੂਜਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕੰਮ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕਰਾਉਣਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ-ਬਾਤਾਂ ਹੀ ਉਸ ਦੀ ਹਰ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਭਾਵੁਕ ਤੇ ਬੌਧਿਕ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ।
3. ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੱਥਾਂ ਵੱਲ ਧਿਆਨ ਦਿਵਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਵੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੀ ਕਰਦੀ ਹੈ।
4. ਜੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਉਘਾੜਦੀ ਤਾਂ ਉਸ ਦਾ ਕੋਈ ਲਾਭ ਨਹੀਂ।
5. ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਤੱਵ ਸੁਭਾਵਿਕਤਾ ਦਾ ਪੱਧਰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਝੱਟ ਦੱਸ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਸੁਖਾਂਤ ਹੈ, ਮੈਲੋਡਰਾਮਾ ਹੈ ਜਾਂ ਦੁਖਾਂਤ।
6. ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਇਹ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਅਗਾਂਹ ਤੋਰਦੀ ਹੈ ਉਦੋਂ ਵੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਪਿੱਛੇ ਲੈ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। (*ਨਾਟਕ ਕਲਾ* 73)

ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਸਹੀ ਸੇਧ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਰੰਗਣ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਥਿਤੀ, ਵਾਤਾਵਰਨ ਤੇ ਟੱਕਰ 'ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ, ਆਪ ਮੁਹਾਰੇ ਕਾਵਿਕ, ਅਲੰਕਾਰਿਕ ਤੇ ਸ੍ਰੇਸ਼ਠ ਹੋ ਜਾਇਆ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦੇ ਨਾਟਕ '*ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ*' ਵਿੱਚਲਾ ਜਗੀਰ ਤੇ ਚੰਨੋ ਦਾ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੈ:

"ਚੰਨੋਂ: ਸੱਚੀਂ ......ਵੇਖ, ਮੇਰੀ ਦੇਹ ਵੱਲ ਵੇਖ..... ਜਿਵੇਂ ਨਿੱਸਰੀ ਹੋਈ ਕਣਕ ਦੀ ਕਰੂੰਬਲ...... ਜਿਵੇਂ ਅੰਬੀ ਦੇ ਬੂਟੇ ਨੂੰ ਬੂਰ ਪਿਆ ਹੋਵੇ...... ਵੱਤਰ ਤੇ ਆਈ ਪੈਲੀ ਵਾਂਗੂੰ ਨਰਮ ਤੇ ਕੂਲੀ।

ਜਗੀਰ: ਨਈਂ ! ਮੈਂ ਨਹੀਂ ਆ ਸਕਦਾ!

ਚੰਨੋਂ: ਵੇਖ ਮੇਰੀਆਂ ਛਾਤੀਆਂ ਚੋਂ ਦੁੱਧ ਸਿੰਮਣ ਵਾਲਾ ਏ! ਤੇਰੇ ਪੁੱਤਰ ਲਈ...... ਆ.... ਮੇਰੇ ਕੋਲ਼ ਆ..... ਮੈਂ ਤੈਨੂੰ ਉਹ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਦੇਵਾਂਗੀ..... ਜੋ ਕਿਸੇ ਤੀਵੀਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਮਰਦ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਹੋਣੀ ....ਇਹੋ ਜਿਹਾ ਅਨੰਦ ਅਜੇ ਤੀਕ ਕਿਸੇ ਮਰਦ ਦੇ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਆਇਆ ਹੋਣਾ! ਪੁੱਤਰ ਜੰਮਣ ਵਾਲੇ ਭੋਗ ਦਾ ਅਨੰਦ! ਮੈਨੂੰ ਹੱਥ ਲਾ ਕੇ ਤਾਂ ਵੇਖ!

ਜਗੀਰ: ਨਹੀਂ! ਮੈਂ ਤੈਨੂੰ ਹੱਥ ਨਹੀਂ ਲਾਵਾਂਗਾ...... ਨਹੀਂ.... ਕਦੇ ਨਹੀਂ!"(91)

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇੱਕ ਅਤਿ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੱਤ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਰਵਾਨੀ ਬਖ਼ਸ਼ਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਜਾਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਆ ਸਕਦਾ ਹੈ।

6. **ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਜਾਂ ਵਾਤਾਵਰਨ**

ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਤੇ ਗਤੀ ਲਈ ਇੱਕ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ, ਸਥਿਤੀ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰੀ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਉਸ ਸਥਿਤੀ ਤੇ ਮਾਹੌਲ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੁੱਝ ਸੰਕੇਤ ਵੀ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ਾਇਰੀ' ਦੇ ਸੱਤਵੇਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਇਲਾਹੀ ਬਖ਼ਸ਼ ਦੀ ਹਵੇਲੀ ਬਾਰੇ ਸੰਕੇਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ:

ਇਲਾਹੀ ਬਖ਼ਸ਼ ਦੀ ਹਵੇਲੀ ਦਾ ਇੱਕ ਸਜਿਆ ਹੋਇਆ ਕਮਰਾ, ਕੰਧਾਂ ਉੱਤੇ ਹਥਿਆਰ ਅਤੇ ਸ਼ਿਕਾਰ ਕੀਤੇ ਹੋਏ ਜਾਨਵਰਾਂ ਦੀਆਂ ਖੱਲਾਂ 'ਤੇ ਸਿੰਙ ਟੰਗੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਦੋ ਪਾਸੇ ਕੋਨਿਆਂ ਵਿੱਚ ਤੋਪਾਂ ਦੇ ਨਮੂਨੇ ਸਜਾ ਕੇ ਰੱਖੇ ਹੋਏ ਹਨ।(33)

ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਮੰਚ ਜੜਤ ਕਾਫ਼ੀ ਹੱਦ ਤੱਕ ਕਾਰਗਾਰ ਸਾਬਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਮੰਚ ਜੜਤ ਬੇਲੋੜੀ ਜਾਂ ਕਲਾ ਦਾ ਰੋਹਬ ਪਾਉਣ ਵਾਲੀ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਤੇ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਅਤੇ ਚੁਣੇ ਹੋਏ ਵਿਸ਼ੇ ਅਨੁਸਾਰ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨਹੀਂ ਸਿਰਜ

ਸਕਦੇ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਉਪ ਭਾਵੁਕਤਾ ਵਿੱਚ ਐਸੇ ਸੰਕੇਤ ਕਰ ਦਿੱਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਕਰਨਾ ਜੇ ਅਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਅਤਿ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਜ਼ਰੂਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਨਲ ਦਮਯੰਤੀ' ਦੀ ਉਦਾਹਰਨ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੈ:

> ਰਾਜ ਭਵਨ ਵਿੱਚ ਤਾਲ ਤੇ ਬਾਗ਼। ਇੱਕ ਕੁੰਜ ਵਿੱਚ ਫਲਾਂ ਲੱਦੇ ਬੂਟਿਆਂ ਥੱਲੇ ਸਾੜ੍ਹੀਆਂ ਵਿੱਚ ਲਿਪਟੀਆਂ ਚਾਰ ਯੁਵਤੀਆਂ ਦਿਸਦੀਆਂ ਹਨ। ਕਲਪਨਾ ਦੇ ਹੱਥ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਫੜ-ਫੜਾਉਂਦਾ ਜਿਹਾ ਹੰਸ ਹੈ।(13)

ਵਾਤਾਵਰਨ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਰਹਿਣ-ਸਹਿਣ ਅਤੇ ਬੋਲੀ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਉਸਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਵ ਜੇਕਰ ਪਾਤਰ ਯਥਾਰਥਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਮੰਚ ਜੜਤ ਯਥਾਰਥਕ ਕਿਸਮ ਦੀ ਵਰਤ ਕੇ ਹੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇਗੀ। ਪਾਤਰ ਜੇਕਰ ਪੇਂਡੂ ਹਨ ਤਾਂ ਪੇਂਡੂ ਕਿਸਮ ਦੀ ਤੇ ਜੇਕਰ ਸ਼ਹਿਰੀ ਹਨ ਤਾਂ ਸ਼ਹਿਰੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਹੋਵੇਗੀ। ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਚਰਨ ਦਾ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਦੀ ਉਦਾਹਰਨ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ:

> "(ੳ) ਸੱਜੇ ਪਿੱਛੇ: ਬੰਤੂ ਦੀ ਛੰਨ, ਚੁੱਲ੍ਹਾ, ਟੁੱਟੀ ਮੰਜੀ, ਵਾਣ ਵੱਟਣ ਵਾਲੀ ਮੁੰਜ, ਡੌਰੂ ਤੇ ਡਗਾ ਲਟਕਿਆ, ਅੱਗੇ ਕਿੱਕਰ, ਖੁਰਲੀ, ਖੁੰਡ, ਪੱਠੇ।
>
> (ਅ) ਖੱਬੇ ਪਿੱਛੇ: ਥੜ੍ਹਾ ‘ਤੇ ਬੰਤੂ ਦੀ ਮੜ੍ਹੀ, ਹਲਦੀ ਨਾਲ, ਕੋਲੇ ਨਾਲ਼ ਸਿਲਾਂ ਤੇ ਬਣਾਏ ਸੱਪ, ਬੁਝੇ ਦੀਵੇ, ਝੰਡਾ, ਕੌਡੀਆਂ, ਗੋਟਾ, ਰੰਗ ਬਰੰਗੀਆਂ ਲੀਰਾਂ ਤੇ ਚੁੰਨੀਆਂ, ਮੋਰਾਂ ਦੇ ਫੰਗ। ਆਰਤੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਮੜ੍ਹੀ ਚੁੱਕ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਥੜ੍ਹੇ ਤੇ ਬੰਤੂ ਅਖਾੜਾ ਲਾਉਂਦਾ ਹੈ।(25)

ਕਈ ਵਾਰ ਅੰਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਇੱਕ ਸੰਕੇਤ ਦੇ ਕੇ ਬਾਕੀ ਕੰਮ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਤੇ ਛੱਡ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਪੂਨਮ ਦੇ ਬਿਛੂਏ' ਵਿੱਚ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਹੀ ਸੰਕੇਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਝਾਕੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕੇਵਲ ਸਥਾਨ ਬਾਰੇ ਹੀ ਸੰਕੇਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸਮਾਂ: ਅੱਜਕੱਲ੍ਹ

ਸਥਾਨ: ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ ਜੁਨੇਜਾ ਦੀ ਕੋਠੀ (89)

ਝਾਕੀ 3: ਜੁਨੇਜਾ ਪਰਿਵਾਰ ਦਾ ਬੈਠਣ ਦਾ ਕਮਰਾ (99)

ਝਾਕੀ 4: ਪੂਨਮ ਦਾ ਕਮਰਾ, ਸੌਣ ਦੀ ਤਿਆਰੀ।(107)

ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕਈ ਵਾਰੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਜਾਂ ਧੁਨੀ ਸੰਕੇਤ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਝਾਕੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਅੰਕਿਤ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਕੇਵਲ ਯਥਾਰਥਕ ਮੰਚ ਜੜਤ ਹੀ ਸਭ ਕੁੱਝ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਜਾਂ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਕੁੱਝ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੇ ਸਹਾਰਿਆਂ ਨਾਲ਼ ਵੀ ਉਘਾੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੱਤ ਖ਼ਿਆਲ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਆਖਦੇ ਹਨ: "ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅੰਦਰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਬੜੀ ਸੂਝ-ਬੂਝ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਅਣ-ਸਥਾਪਿਤ ਜਾਂ ਘੱਟ ਚਰਚਿਤ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ-ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ਼ ਨਾਟਕ ਅੰਦਰ ਨਾ ਸਿਰਫ਼ ਭਾਵ ਨੂੰ ਗਹਿਰਾ ਕੀਤਾ ਸਗੋਂ ਵਿਚਾਰ ਨੂੰ ਵੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਸਫਲ ਹੋਏ ਹਨ।" (*ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ* 368)

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ 'ਵੀਰਾਨ ਦਰੱਖਤ' ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨੂੰ ਇਕੱਲੇਪਨ, 'ਬਲਦੀ ਅੱਗ' ਨੂੰ ਅੰਦਰਲੀ ਕਾਮ ਉਤੇਜਨਾ, 'ਵਰਖਾ' ਨੂੰ ਤ੍ਰਿਪਤੀ, 'ਬਿਜਲੀ ਕੜਕਣ ਤੇ ਤੂਫ਼ਾਨ' ਨੂੰ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਸੰਕਟ, 'ਨਵੀਂ ਸਵੇਰ' ਨੂੰ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਜੋਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਆਤਮਜੀਤ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਸੁਰਜੀਤ ਸੇਠੀ, ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ, ਜਤਿੰਦਰ ਬਰਾੜ, ਸਵਰਾਜਬੀਰ, ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਦਿ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਤਾਂ ਇਹ ਚਿੰਨ੍ਹ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਤੱਕ ਫੈਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਤੇ ਜਾ ਕੇ ਹੀ ਇਸ ਦਾ ਰਹੱਸ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੇ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਕੈਮਲੂਪਸ ਦੀਆਂ ਮੱਛੀਆਂ' ਇਸ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਢੁਕਵੀਂ ਉਦਾਹਰਨ ਹੈ। ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਵਿਚਾਰਨ ਵਾਲੀ ਤੇ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਚਿੰਨ੍ਹ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਜਾਣੇ-ਪਛਾਣੇ ਤੇ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ

ਹਨ ਤਾਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਡੀਕੋਡ ਕਰ ਸਕਣ। ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਅਣਕਿਆਸੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਤੁਹਾਡੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸਮਝ ਤੋਂ ਦੂਰ ਲੈ ਜਾਣਗੇ। ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਅਜਿਹੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਰਤੇ ਵੀ ਹਨ ਤਾਂ ਉਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਕੇ ਇਸ ਊਣਤਾਈ ਤੋਂ ਬਚ ਨਿਕਲੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ 'ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ, 'ਕੁਆਰੀ ਟੀਸੀ'(ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ), 'ਮਰਦ-ਮਰਦ ਨਹੀਂ ਤੀਵੀਂ-ਤੀਵੀਂ ਨਹੀਂ, 'ਭਰਿਆ-ਭਰਿਆ ਸੱਖਣਾ-ਸੱਖਣਾ'(ਸੁਰਜੀਤ ਸੇਠੀ) 'ਛਲੇਡਾ, 'ਤੂਫ਼ਾਨੀ ਰਾਤ'(ਪਰਿਤੋਸ਼ ਗਾਰਗੀ) 'ਮੱਕੜੀ ਜਾਲ'(ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ) 'ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉੱਗਿਆ ਰੁੱਖ', 'ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ'(ਆਤਮਜੀਤ) 'ਬੇਗਾਨੇ ਬੋਹੜ ਦੀ ਛਾਂ', 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ'(ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ) 'ਉਸ ਨੂੰ ਕਹੀਂ', 'ਤੁਹਾਨੂੰ ਕਿਹੜਾ ਰੰਗ ਪਸੰਦ ਹੈ'(ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ) 'ਸਾਵੀ', 'ਖੁਸਰੇ' (ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ) ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਨੂੰ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰੀਆਂ ਲਈ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇੱਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇੱਕ ਸਫਲ ਕਿਰਤ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਹਰ ਸੰਭਵ ਉਪਰਾਲਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਸ੍ਰਵ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੀ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਉਸਾਰੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰੀ ਦੇ ਬਿਨਾਂ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਰ ਘਟਨਾ, ਝਾਕੀ, ਅੰਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਤੇ ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੌਰਾਨ ਵੀ ਇਸ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਬਰੈਕਟਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਕੇਤ ਦਿੰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਸਫਲ ਕਿਰਤ ਬਣ ਸਕੇ।

7. **ਬੋਲੀ ਤੇ ਸ਼ੈਲੀ**

ਬੋਲੀ ਤੇ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਜ਼ਰਾ ਕੁ ਵੱਖਰਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਸਾਧਾਰਨ ਵਾਰਤਕ ਵਰਗੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਲੇਖਕ ਦੀ ਆਪਣੀ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ, ਵਿਚਾਰ, ਸੋਚ ਦਾ ਝਲਕਾਰਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੁਭਾਅ ਵਾਰਤਾਲਾਪਮਈ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾ, ਪਾਤਰ, ਸਥਿਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਅਜਿਹੇ ਸ਼ਬਦ ਸਿਰਜ ਕੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮੂੰਹ ਵਿੱਚ ਪਾਉਣੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ, ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਆਪਣੇ ਸਹਿਜ ਸੁਭਾਅ ਮੁਤਾਬਕ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਆਪਣੇ ਲੱਗਣ। ਉਸ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਗਾਗਰ ਵਿੱਚ

ਸਾਗਰ ਭਰਨ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਅਰਥਵਾਨ ਹੋਣ ਵਿੱਚ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਪਰਪੱਕਤਾ ਦੇਖੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਕਿਤਾਬੀ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਪਰਗਟਾਅ ਦਾ ਢੰਗ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰੰਪਰਾਵਾਦੀ ਨਾਟ ਮੰਚਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਪਿੱਛੋਂ ਕੁੱਝ ਹੋਰ ਮੰਚਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵੀ ਪ੍ਰਚੱਲਤ ਹੋਈਆਂ। ਇਹ ਸਾਰੀਆਂ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਦਕਾ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਈਆਂ।

ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਅਲੰਕਾਰਿਕ, ਵਿਅੰਗਮਈ, ਭਾਵਪੂਰਨ, ਬੌਧਿਕ, ਕਾਟਵੀਂ, ਟਕਰਾਵੀਂ, ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਆਦਿ ਰੰਗਣ ਦੇ ਕੇ ਆਪਣੀ ਉੱਤਮ ਤੇ ਨਿਵੇਕਲੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਆਪਣੀ ਨਿਵੇਕਲੀ ਤੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਲਈ ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦਾ ਕੋਈ ਮੇਲ ਨਹੀਂ। ਹੇਠਾਂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ' ਦੀ ਇੱਕ ਉਦਾਹਰਨ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੈ:

"ਖੁਸ਼ੀਆਂ: ਛਿੱਤਰ ਨਾ ਮਾਰਾਂ ਮੈਂ ਬੱਗੂ ਦੇ, ਸੌ ਗਿਣ ਕੇ......ਚਾਨਣ ਨੂੰ
ਪੁੱਛਦਾ ਮੈਂ ......ਸ਼ੈਤ ਦੇ ਈ ਦੇਵੇ....।
ਕਾਬਲ: ਮੂਤ ਚੋਂ ਮੱਛੀਆਂ ਟੋਹਲਦਾ ਤੂੰ ਵੀ......।" (42)

ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੂਰਨ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਰੋਚਕ ਤੇ ਸੁਭਾਵਿਕ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਤਾਂਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕੀਲ ਕੇ ਰੱਖੇ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰੇ। ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਵਾਕਾਂ ਨੂੰ ਲੰਮਾ ਤੇ ਸੰਖੇਪ ਬਣਾਉਣਾ, ਵਾਕਾਂ ਵਿੱਚ ਉਚਿਤ ਥਾਂ ਤੇ ਵਿਸ਼ਰਾਮ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨਾ ਆਦਿ ਇੱਕ ਚੰਗੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਗੁਣ ਕਹੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਕਾਵਿ-ਸਤਰਾਂ ਦਾ ਗਾਇਣ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਨਾਲ਼ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਤੀਬਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਲੋੜੀਂਦਾ ਵਾਤਾਵਰਨ ਸਿਰਜਣ ਵਿੱਚ ਮੱਦਦ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

8 **ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ**

ਵਿਦਵਾਨ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੱਠਵਾਂ ਤੱਤ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਸਾਡੇ ਮੱਤ ਅਨੁਸਾਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਤੱਤ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਪੂਰਾ ਅਨੁਸ਼ਾਸਨ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਆਪਣੇ ਦਿਸਹੱਦੇ ਤੇ ਸੀਮਾਵਾਂ ਹਨ। ਬੇਸ਼ੱਕ ਇਸ ਦਾ ਆਧਾਰ ਨਾਟਕ ਭਾਵ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਹੈ ਪਰ ਆਪਣੀ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਹ ਵੱਖਰੇ ਅਨੁਸ਼ਾਸਨ ਦੀ ਹੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਅਸੀਂ ਇੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ ਬਾਰੇ ਵਿਵੇਚਨ ਕਰਨਾ ਉਚਿਤ ਸਮਝਦੇ ਹਾਂ।

ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਹ ਗੁਣ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਜ਼ਿਲ ਦੀ ਅੰਤਿਮ ਪੌੜੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ ਦਾ ਗੁਣ ਨਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕੇਗਾ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਧੂਰਾਪਣ ਰਹੇਗਾ। ਇੱਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਲਿਖਤ ਨਾਟਕ ਜਾਂ ਸਕਰਿਪਟ ਦੀ ਚੋਣ ਇਸ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ ਦੇ ਆਧਾਰ ‘ਤੇ ਹੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਮੰਜ਼ਿਲ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਦਮ ਤੋੜ ਦੇਵੇਗਾ। ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ ਤੋਂ ਸੱਖਣੇ ਅਜਿਹੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਹਨ ਜੋ ਕੇਵਲ ਪੜ੍ਹੰਦੜ੍ਹ ਨਾਟਕ ਹੀ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਗਏ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਨਸੀਬ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਇੱਕ ਕੜੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਇਹ ਕੜੀ ਵਿੱਚੋਂ ਗ਼ਾਇਬ ਹੋਵੇਗੀ ਤਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਜੋ ਆਪਣੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਦੇਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਉਹ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗਾ।

ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਲਾ ਪੱਖ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਪਰੋਕਤ ਵਰਣਿਤ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚ ਬੰਨ੍ਹਿਆ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਪ੍ਰਵਾਹ ਹੈ ਜੋ ਇੱਕ ਨਦੀ ਵਾਂਗ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ-ਸਮੇਂ ਤੇ ਕੁੱਝ ਕੁ ਤੱਤ ਕਿਸੇ ਸੂਏ ਵਾਂਗ ਆਪਣੀ ਦਿਸ਼ਾ ਬਦਲ ਕੇ ਅਲੋਪ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਕੁੱਝ ਝਰਨਿਆਂ ਵਾਂਗ ਇਸ ਵਿੱਚ ਆ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਭਾਵ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਤੇ ਮਹੱਤਤਾ ਸਥਿਰ ਨਹੀਂ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਦੇ

ਵੱਖਰੇ-ਵੱਖਰੇ ਮਹੱਤਵ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਸੰਗਠਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਹਰੇਕ ਤੱਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਲਈ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਨਾਟਕੀ ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ।

1.12 ਰੰਗਮੰਚ

ਰੰਗਮੰਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦ 'ਥੀਏਟਰ' (Theatre) ਦਾ ਸਮਾਨਾਰਥਕ ਸ਼ਬਦ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਮਲੀ ਜਾਮਾ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰਨ ਜਾਂ ਇਉਂ ਕਹਿ ਲਓ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਕਾਰਜਕਾਰੀ ਪੱਖ ਨਾਲ਼ ਹੈ। ਹੁਣ 'ਕਲਾ ਕਲਾ ਲਈ' ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਰੱਦ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਇਸ ਦੇ ਅਮਲੀ ਰੂਪ ਭਾਵ ਰੰਗਮੰਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਪਰਿਵਰਤਿਤ ਹੋਣ ਤੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਹੈ। ਉਸ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਸਵੈ-ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਇਸ ਅਹਿਸਾਸ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਲੈ ਜਾਣ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਰੰਗਮੰਚ ਹੈ। ਇਸ ਤੱਥ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਵਿੱਚ ਰਘੂਵੰਸ਼ ਲਿਖਦੇ ਹਨ: "ਫ਼ਰਕ ਸਿਰਫ਼ ਇੰਨਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਭੌਤਿਕ ਅਨੁਭਵ ਦੇ ਸਹਾਰੇ ਆਪਣੇ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਅਹਿਸਾਸ ਦੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਇੱਕ ਰਚਨਾਤਮਿਕ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਇਸੇ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਅਹਿਸਾਸ ਰੂਪੀ ਰਚਨਾਤਮਿਕ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਕੁੱਝ ਕੁ ਅਨੁਭਵ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਭੌਤਿਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ 'ਤੇ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।" (*ਨਾਟਯ ਕਲਾ* 64)

ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸਰੂਪ: ਅਰਥ, ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ

ਥੀਏਟਰ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਸ਼ਬਦ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ ਜੋ 'ਰੰਗ' ਅਤੇ 'ਮੰਚ' ਦੋ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਮਿਲਣ ਨਾਲ਼ ਬਣਿਆ ਹੈ। ਰੰਗ ਇਸ ਲਈ ਕਿ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਆਕਰਸ਼ਕ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਦੀਵਾਰਾਂ, ਛੱਤਾਂ ਅਤੇ ਪਰਦਿਆਂ ਉੱਤੇ ਵਿਵਿਧ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਚਿੱਤਰਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਮੇਕ-ਅਪ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵਿਵਿਧ ਰੰਗਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਮੰਚ ਇਸ ਲਈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸਹੂਲਤ ਲਈ ਮੰਚ ਦਾ ਪੱਧਰ ਫਰਸ਼ ਤੋਂ ਕੁੱਝ ਉੱਚਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਦੇ ਸਥਾਨ ਨੂੰ ਹਾਲ ਜਾਂ ਔਡੀਟੋਰੀਅਮ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ

ਸਹਿਤ ਸਮੁੱਚੇ ਭਵਨ ਨੂੰ ਰੰਗਸ਼ਾਲਾ, ਜਾਂ ਨਾਟਸ਼ਾਲਾ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਪੱਛਮੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੇਠ ਇਸਨੂੰ 'ਥੀਏਟਰ' ਕਿਹਾ ਜਾਣ ਲੱਗਿਆ ਹੈ।

ਵੈਬਸਟਰਜ਼ ਡਿਕਸ਼ਨਰੀ ਅਨੁਸਾਰ:

> Though the word theatre is derived from the Greek theaomai, "to see," the performance itself may appeal either to the ear or to the eye, as is suggested by the interchangeability of the terms spectator (which derives from words meaning "to view") and audience (which derives from words meaning "to hear") (213)

ਸ਼ਬਦ 'ਥੀਏਟਰ' ਗਰੀਕ ਸਬਦ 'ਥਿਓਮਾਇ' ਤੋਂ ਲਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਦੇਖਣਾ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਸਬੰਧ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ 'ਸਪੈਕਟੇਟਰ' ਜਿਸਦਾ ਅਰਥ ਹੈ - ਦੇਖਣ ਵਾਲਾ ਅਤੇ 'ਔਡੀਐਂਸ' ਜਿਸਦਾ ਅਰਥ ਹੈ - ਸੁਣਨ ਵਾਲਾ ਨਾਲ਼ ਹੈ।

ਰਿਸ਼ੀ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਤ 'ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅਧਿਆਇ, ਸਲੋਕ ਨੰਬਰ 121 ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ "ਸੰਸਾਰੀ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖ ਸੁੱਖ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸੁਝਾਵਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਜਿਥੇ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਸ (ਅਭਿਨੈ ਪ੍ਰਧਾਨ ਕਹਾਣੀ) ਨੂੰ ਨਾਟ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। (ਜੀ. ਐਨ. ਰਾਜਗੁਰੂ,16)

ਅਰਿਸਟੋਟਲ ਨੇ ਆਪਣੀ ਰਚਨਾ 'ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰਦਿਆਂ ਅੰਕਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ ਕਿ "ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਅਤਿ ਗੰਭੀਰ, ਸੰਪੂਰਨ ਅਤੇ ਮਹਾਨ ਕਾਰਜ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਭਾਸ਼ਾ ਜੁਗਤਾਂ, ਅਭਿਨੈ, ਸੰਵਾਦ, ਸੰਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੁਆਰਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।" (ਉੱਪਲ, *ਨਾਟਕ ਕਲਾ: ਸਮਾਜ ਵਿਗਿਆਨ ਪੱਤਰ* 45)

ਸਾਡੇ ਮੱਤ ਅਨੁਸਾਰ ਰੰਗਮੰਚ ਉਹ ਸੰਯੁਕਤ ਕਲਾ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਮਨੋਰੰਜਨ ਤੇ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਸਮਾਜ ਦੇ ਕੋਹੜ ਨੂੰ ਬਿਨਾਂ ਝਿਜਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਚੰਗਿਆਈ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਤੇ ਬੁਰਾਈ ਦਾ ਖੰਡਨ ਕਰਨ ਦਾ ਸਸ਼ੱਕਤ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ।

1.13 ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ: ਇੱਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਰਿਪੇਖ

ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਧਰਤੀ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਫਰੋਲਦਿਆਂ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸ਼ਾਨਦਾਰ ਇਤਿਹਾਸ ਨਜ਼ਰੀਂ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਸਿੰਧੂ ਘਾਟੀ ਦੀ ਸੱਭਿਅਤਾ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਦੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਮਿਲੇ ਹਨ। ਹੜੱਪਾ ਦੀ ਖ਼ੁਦਾਈ ਦੌਰਾਨ ਇਤਿਹਾਸਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਮਖੌਟੇ, ਕੇਸ ਸ਼ਿੰਗਾਰ, ਦਸਤੀ ਸ਼ੀਸ਼ੇ, ਆਦਿ ਸਮੱਗਰੀ, ਨਾਚ ਦੀਆਂ ਅਦਾਵਾਂ ਵਾਲੀਆਂ ਧਾਤ ਤੇ ਮਿੱਟੀ ਦੀਆਂ ਮੂਰਤੀਆਂ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੁਮਾ ਦੇ ਥੇਹ ਮਿਲੇ ਹਨ। ਸਿੰਧ ਵਾਦੀ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤ ਕਲਾ, ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਅੰਸ਼ ਭਰਪੂਰ ਹੈ ਦੇ ਮਾਹਰ ਸਨ ਤੇ ਪੰਜਾਬ ‘ਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਰਹਿਣ ਵਾਲੀ ਵਿਕਸਤ ਸੱਭਿਅਤਾ ਸਮੇਂ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਜ਼ਰੂਰ ਹੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਕਸਿਤ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਬਾਰੇ ਕਿਰਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕਸੇਲ ਦੀ ਹਥਲੀ ਟਿੱਪਣੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ, “ਜਿੱਥੇ ਕਿਤੇ ਤੇ ਜਦੋਂ ਕਦੀ ਵੀ ਮਨੁੱਖ ਨੇ ਉੱਨਤੀ ਕੀਤੀ ਹੈ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਪੱਧਰ ਦਾ ਥੀਏਟਰ ਜ਼ਰੂਰ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ ਹੈ ।"
(ਕਸੇਲ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ* 388)

ਮੱਧਕਾਲ ਵਿੱਚ ਵੀ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਸਬੰਧੀ ਨਾਟਕ, ਚੇਟਕ, ਰਾਸ, ਖੇਲ੍ਹ, ਸਾਂਗ, ਭੰਡ, ਮਰਾਸੀ, ਬਾਜ਼ੀ, ਰੰਗ, ਨਕਲਾਂ, ਤਮਾਸ਼ਾ ਆਦਿ ਸ਼ਬਦ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸਨ। ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਨੇ ਆਸਾ ਦੀ ਵਾਰ ਮਹਲਾ ਪਹਿਲਾ ਵਿੱਚ ਕਿਹਾ ਹੈ:

> "ਵਾਈਨਿ ਚੇਲੇ ਨਚਨਿ ਗੁਰ ॥ ਪੈਰ ਹਲਾਇਨ ਫੇਰਿਨ ਸਿਰਿ॥
>
> ਉੱਡ ਉੱਡ ਰਾਵਾ ਝਾਟੈ ਪਾਇ ॥ ਵੇਖੈ ਲੋਕ ਹਸੈ ਘਰ ਜਾਇ ॥" (465)

1901 ਵਿੱਚ ਪਾਰਸੀ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਦੀਵਾਲੀ, ਵਿਸਾਖੀ ਦੇ ਮੇਲਿਆਂ ਉੱਤੇ ਗੇੜੇ ਮਾਰਨੇ ਆਰੰਭ ਕਰ ਦਿੱਤੇ ਸਨ। ਲੋਕ ਹੁੰਮ-ਹੁਮਾ ਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਖੇਡ ਵੇਖਦੇ ਸਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਘਟਨਾ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

> ਇੱਕ ਪਾਰਸੀ ਨਾਟਕ-ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੰਜਰੀ ਨੇ ਦਰੋਪਤੀ ਤੇ ਸੀਤਾ ਦਾ ਪਾਰਟ ਕੀਤਾ। ਲੋਕ ਤੜਫ ਉੱਠੇ। ਹਿੰਦੂ ਧਰਮ ਦੇ ਆਗੂਆਂ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਬਾਬਾ ਹਨੂੰਮਾਨ

ਕਲੱਬ, ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਕਲੱਬ ਤੇ ਰਾਮ ਕਲੱਬ ਆਦਿ ਬਣਾ ਲਈਆਂ। ਰਾਵਲਪਿੰਡੀ ਦੇ ਇੱਕ ਰਈਸ ਨਾਨਕ ਚੰਦ ਨੇ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਵਿਖੇ 'ਐਲਬਰਟ ਥੀਏਟਰ ਕੰਪਨੀ' 1908 ਵਿੱਚ ਖੋਲ੍ਹੀ ਜਿਹੜੀ 1923 ਤੱਕ ਚਲਦੀ ਰਹੀ। ਨਰੈਣ ਸਿੰਘ ਨੇ 1910 ਵਿੱਚ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਵਿਖੇ 'ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨਾਟਕ ਕਲੱਬ' ਆਰੰਭ ਕਰ ਦਿੱਤੀ। ਫੇਰ ਮਾਹਣਾ ਸਿੰਘ ਦਾ ਮੰਡੂਆ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆ ਗਿਆ। (ਧਾਲੀਵਾਲ, *ਰੰਗਮੰਚ ਪੰਜਾਬ: ਇਤਿਹਾਸ ਦੀਆਂ ਪੈੜਾਂ* 22)

ਸੇਠ ਰਾਧਾ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੁਆਰਾ ਸਥਾਪਿਤ ਸਕਾਊਟ ਕਲੱਬ (1922-40) ਨੇ ਇਸ ਮਾਹਣਾ ਸਿੰਘ ਦੇ ਮੰਡੂਏ ਵਿੱਚ ਤਿੰਨ ਸੌ ਤੋਂ ਵੱਧ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ। ਮਹਾਰਾਜਾ ਪਟਿਆਲਾ ਇਸ ਕਲੱਬ ਦੇ ਨਾਟਕ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ ਤੇ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਵੇਖਣ ਆਇਆ ਕਰਦਾ ਸੀ। 1936 ਵਿੱਚ ਇੰਗਲੈਂਡ ਤੋਂ ਆਏ ਪ੍ਰੋ. ਅਡਵਾਨੀ ਨੇ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਦੇ ਕ੍ਰਿਕਟ ਗਰਾਊਂਡ ਦੇ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਮੰਡਪ ਵਿੱਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕ 'ਫਾਦਰ ਐਂਡ ਸਨ' ਅਤੇ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਦੁਆਰਾ ਲਿਖਤ ਪੰਜਾਬੀ ਇਕਾਂਗੀ 'ਝੂੰਗਾ' ਖੇਡਿਆ। ਇਹ ਪਹਿਲਾਂ 'ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ' ਪ੍ਰਯੋਗ ਸੀ। ਇਪਟਾ ਨੇ ਇਹ ਸ਼ੈਲੀ 1942 ਵਿੱਚ ਅਪਣਾਈ।

ਇਸੇ ਦੌਰਾਨ 29 ਅਕਤੂਬਰ 1876 ਨੂੰ ਆਇਰਲੈਂਡ ਵਿੱਚ ਜਨਮੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਨੱਕੜਦਾਦੀ ਕਹੀ ਜਾਂਦੀ ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਨੌਰਾ ਰਿਚਰਡ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਕਾਲਜ ਲਾਹੌਰ ਵਿੱਚ ਪੜ੍ਹਾਉਂਦੇ ਫਿਲਿਪ ਅਰਨੈਸਟ ਰਿਚਰਡਸ ਨਾਲ਼ ਵਿਆਹੀ ਆਈ ਤੇ ਫਿਰ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਹੀ ਹੋ ਕੇ ਰਹਿ ਗਈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਲਗਭਗ 60 ਸਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਲੇਖੇ ਲਾਏ। ਉਸ ਨੇ 1911 ਵਿੱਚ 'ਸਰਸਵਤੀ ਸਟੇਜ ਸੁਸਾਇਟੀ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ। ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੀ ਨਾਟ ਕੰਪਨੀ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰ ਚੁੱਕੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵੀਨ ਨੌਰਾ ਰਿਚਰਡ ਨੇ ਲੇਡੀ ਗਰੈਗਰੀ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਸਪਰੈਡਿੰਗ ਦਿ ਨਿਊਜ਼', 'ਮਿਡ ਸਮਰ ਨਾਈਟ ਡ੍ਰੀਮ' ਤੇ 'ਐਜ਼ ਯੂ ਲਾਈਕ ਇਟ' ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ। ਫਿਰ ਉਸ ਨੇ ਕਾਲਜ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਲੇਖਣ ਮੁਕਾਬਲਾ ਕਰਾਇਆ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪਹਿਲੇ ਨੰਬਰ ਤੇ ਰਹੇ

ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸੁਹਾਗ' ਨੂੰ 1914 ਵਿੱਚ 'ਸਰਸਵਤੀ ਸਟੇਜ ਸੁਸਾਇਟੀ' ਵੱਲੋਂ ਨੌਰਾ ਰਿਚਰਡ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਵਿੱਚ ਮੰਚਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ।

ਇਹ ਨੌਰਾ ਰਿਚਰਡ ਹੀ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪਾਰਸੀ ਸ਼ੈਲੀ ਚੋਂ ਕੱਢ ਕੇ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਕੀਤਾ। ਉਸ ਨੇ ਮੋਢੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਲਿਖਣ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕੀਤਾ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਦਿਸਹੱਦੇ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੇ। ਉਸ ਦੁਆਰਾ ਅੰਧਰੇਟੇ (ਹਿਮਾਚਲ ਪ੍ਰਦੇਸ਼) ਵਿੱਚ ਉਸਾਰਿਆ ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ ਅੱਜ ਵੀ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਮੰਚਨ ਸਥਲੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਸਫ਼ਰ ਬਾਰੇ ਡਾ. ਆਤਮਜੀਤ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

> ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਇਹ ਲਹਿਰ ਆਪਣੀ ਚਾਲ ਚੱਲਦੀ ਗਈ ਤੇ ਇਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਦਾਇਰਾ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਤੋਂ ਪਿੰਡਾਂ ਤੱਕ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕੀਤਾ। ਸ.ਸ. ਅਮੋਲ ਦੇ ਯਤਨਾਂ ਨਾਲ 1933 ਵਿੱਚ 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਭਾ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ' ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਈ ਜਿਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਾਹਿਤਕ ਕੀਮਤਾਂ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰਨ ਵਿੱਚ ਪਹਿਲਕਦਮੀ ਕੀਤੀ। ਖ਼ਾਲਸਾ ਕਾਲਜ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਵਿੱਚ 'ਤਿੰਨ ਤਾਰਾ ਕਲੱਬ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ 1938 ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਤੇ ਤੇਜਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਹੇਠ "ਯਹੂਦੀ ਕੀ ਲੜਕੀ" ਦਾ ਮੰਚਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। (ਸਾਗਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ* 60)

1938 ਵਿੱਚ ਹੀ ਪ੍ਰੀਤਨਗਰ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਹੋਈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰੀਤਲੜੀ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਤੇ ਨਾਨਕ ਸਿੰਘ ਨੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਕੂਲਾਂ ਕਾਲਜਾਂ ਨੇ ਵੀ ਰੰਗਮੰਚ ਗਰੁੱਪ ਬਣਾਏ ਜੋ ਨਾਟਕ ਮੁਕਾਬਲਿਆਂ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਵੀ ਕਰਦੇ ਸਨ ਤੇ ਭਾਗ ਵੀ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਡਾ. ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਕਮਾਨ ਸੰਭਾਲੀ। ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਅਗਨੀ ਭੇਂਟ'ਤੇ 'ਕਾਲਜੀਏਟ' ਦੀ ਰਚਨਾ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚੀ ਲਹਿਰ ਨੂੰ ਪਟੜੀ ਤੇ ਪਾ ਦਿੱਤਾ। ਲਾਹੌਰ ਵਿੱਚ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ ਦਾ 'ਲਿਟਲ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁੱਪ' ਤੇ ਕਈ ਹੋਰ ਸ਼ੌਕੀਆ ਰੰਗਮੰਚ ਮੰਡਲੀਆਂ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆ ਗਈਆਂ। 1942 ਵਿੱਚ ਇਪਟਾ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਨਾਲ ਕਈ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਇਸ ਦੀ ਰਹਿਨੁਮਾਈ ਹੇਠ ਕੰਮ

ਕਰਨ ਲੱਗੀਆਂ। ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਖੇਡਦਾ ਸੀ ਤੇ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਨੇ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਗਹੁ ਨਾਲ਼ ਵੇਖਣ-ਘੋਖਣ ਤੇ 1947 ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸਾਡੇ ਕੋਲ 40 ਤੋਂ ਵੱਧ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਦਿੱਤ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਰਾਜਾ ਬੋਧ' (1890) ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ, ਡਾ: ਚਰਨ ਸਿੰਘ (1853-1908) ਨੇ 'ਸ਼ਰਾਬ ਕੌਰ (1895), ਗਿਆਨੀ ਦਿੱਤ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਸੁਪਨਾਦਰਸ਼' ਕਵਿਤਾ ਵਿੱਚ (1901), ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ (1902) 'ਜੈਨਾ ਦਾ ਵਿਰਲਾਪ' ਕਾਵਿ ਨਾਟ, ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ (1978-1931) ਨੇ 'ਚੰਦਰ ਹਰੀ' (1909), ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ (1872-1957) ਨੇ 'ਰਾਜਾ ਲੱਖ ਦਾਤਾ' (1910), ਅਰੂੜ ਸਿੰਘ ਤਾਲਿਬ ਨੇ 'ਸੁੱਕਾ ਸਮੁੰਦਰ' (1911), ਸ਼ਾਂਤੀ ਸਰੂਪ ਭਟਨਾਗਰ ਨੇ 'ਕਰਾਮਾਤ' (1912), ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ ਬੈਰਿਸਟਰ ਨੇ 'ਮਨਮੋਹਨ ਸਿੰਘ' (1912), ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ (1892-1966) ਨੇ 'ਸੁਹਾਗ' (1913), ਰਜਿੰਦਰ ਲਾਲ ਸਾਹਨੀ ਨੇ 'ਦੀਨੇ ਦੀ ਜੰਞ' (1914), ਜਗਜੀਤ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਵਿੱਦਿਆ' (1914), ਬਾਬਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਹਰੀਸ਼ ਚੰਦਰ' (1914), ਆਈ. ਸੀ. ਨੰਦਾ'ਨੇ 'ਬੇਬੇ ਰਾਮਭਜਨੀਂ (1914), ਆਸਾ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਰੂਪ ਕੌਰ (1916), ਆਈ. ਸੀ. ਨੰਦਾ ਨੇ 'ਸੁਭੱਦਰਾ'(1920), ਬ੍ਰਿਜ ਲਾਲ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨੇ 'ਪੂਰਨ ਨਾਟਕ' (1920) ਤੇ 'ਉਦੈਨ' (1921), ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਬ੍ਰਿਜ ਮੋਹਨ' (1921), ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਨੇ 'ਮਹਾਰਾਜਾ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ -ਭਾਗ ਪਹਿਲਾ' (1923), ਡਾ: ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਬੰਸਰੀ' (1923) ਤੇ 'ਨਵਾਂ ਅਵਤਾਰ' (1923), ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ ਨਾਰੰਗ ਨੇ 'ਪਤੀ ਪੂਜਾ' (1923), ਸੁਜਾਨ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਰਣਵੀਰ ਨਾਟਕ' (1926), ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ ਨੇ 'ਡੂਮਣੇ' (1926), ਉਂਕਾਰ ਨਾਥ ਭਾਰਦਵਾਜ ਨੇ 'ਮੇਘਦੂਤ' (1926), ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਨੇ ਮਹਾਰਾਜਾ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ - ਭਾਗ ਦੂਜਾ (1927), ਬਲਵੰਤ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਜਹਾਂਗੀਰ', 'ਨੂਰਜਹਾਂ' (1927), ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਮੁੰਦਰੀ ਛੱਲ' (1927), ਮਾਨ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਵਿਕਰਮੋਰਵਸ਼ੀ' (1927), ਡਾ: ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਪੰਖੜੀਆਂ' (1928), ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ ਨੇ 'ਸ਼ਾਮੂ ਸ਼ਾਹ' (1928), ਬਾਬਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਨਾਰ ਨਵੇਲੀ' (1928), ਜਸਵੰਤ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਸੰਗੀਤ

ਹਰੀਚੰਦ' (1928), ਸ਼ਰਫ ਨੇ 'ਹੀਰ ਸਿੰਘ' (1928), ਕਿਦਾਰ ਨਾਥ ਸ਼ਰਮਾ ਨੇ 'ਪੜ੍ਹਾਕੂ ਵਹੁਟੀ' (1929), ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ ਨੇ 'ਵਰ ਘਰ' ਤੇ 'ਮਾਂ ਦਾ ਡਿਪਟੀ' (1929), ਜੋਸ਼ੂਆ ਫ਼ਜਲਦੀਨ ਨੇ 'ਪਿੰਡ ਦੇ ਵੈਰੀ' ਤੇ 'ਮੁੰਡੇ ਦਾ ਮੁੱਲ' (1929), ਡਾ: ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਪੰਜ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ' (1930), ਮੇਹਰ ਸਿੰਘ ਮਿਹਰ ਨੇ 'ਛਲੀਏ ਨੈਣ' (1933), ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ ਪ੍ਰੀਤਲੜੀ ਨੇ 'ਪੂਰਬ ਪੱਛਮ' (1933), ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਨੇ 'ਡੀਡੋ ਜਮਵਾਲ' (1934), ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ ਪ੍ਰੀਤਲੜੀ ਨੇ 'ਪ੍ਰੀਤ ਮਣੀ' ਤੇ 'ਪ੍ਰੀਤਮੁਕਟ' (1936), ਹਰਨਾਮ ਸਿੰਘ ਬੀ.ਏ. ਨੇ 'ਚਾਰ ਸਾਹਿਬਜ਼ਾਦੇ' (1936), ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ (1928-2000) ਨੇ 'ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ' (1937), ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ (1911-1988) ਨੇ 'ਪਿਤਾ ਪਿਆਰ' (1938), ਧਿਆਨ ਸਿੰਘ ਬੀ.ਏ. ਨੇ 'ਮਨਜੀਤ ਨਾਟਕ' (1938), ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ ਨਾਰੰਗ ਨੇ 'ਨੌਰੰਗ ਕਲੀਆਂ' (1938), ਸੰਤਰੇਨ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਬੰਤੋ' (1939), ਗਿਆਨੀ ਤਾਰਾ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਦਰਸ਼ਨ ਅਭਿਲਾਸ਼ੀ' (1940), ਇੰਦਰ ਸਿੰਘ ਚਕ੍ਰਵਰਤੀ ਨੇ 'ਪੂਰਬ ਪੱਛਮ' (1940), ਗੁਪਾਲ ਸਿੰਘ ਦਰਦੀ ਨੇ 'ਲਾਲੀ' ਤੇ 'ਰਾਣੀ ਜਿੰਦਾਂ' (1941), ਬਲਦੇਵ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਦੋ ਨਾਟਕ' (1941), ਸੁਖਰਾਜ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਚੰਦਰਗੁਪਤ ਮੌਰਯ' (1941), ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ (1912-1995) ਨੇ 'ਬੂਹੇ ਬੈਠੀ ਧੀ' (1942), ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ (1916-2003) ਨੇ 'ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ' (1942), ਨਾਨਕ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਬੀ.ਏ. ਪਾਸ' (1942), ਸੁਖਰਾਜ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਚੰਦਰਗੁਪਤ' (1942), ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਰਾਇ ਸਾਹਿਰ ਨੇ 'ਇੰਦਰ ਧਨੁਸ਼ ਤੇ ਹੋਰ ਨਾਟਕ' (1942), ਇੰਦਰ ਸਿੰਘ ਚਕ੍ਰਵਰਤੀ ਨੇ 'ਪ੍ਰੀਤ ਪੈਗ਼ੰਬਰ' (1944), ਸ਼ੀਲਾ ਭਾਟੀਆ ਨੇ 'ਹੁੱਲੇ ਹੁਲਾਰੇ' (1944), ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ 'ਜੋੜੀ' (1945), ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ (1908-1997) ਨੇ 'ਕਲਾਕਾਰ' (1946), ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ (1928 1995) ਨੇ 'ਪਰਦੇ ਪਿੱਛੋਂ' (1946), ਬਲਬੀਰ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਉਦੋਂ ਤੋਂ ਹੁਣ ਤੱਕ' (1947), ਮੇਜਰ ਨਰਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਤੇ ਸੁਰਜੀਤ ਸੱਚਰ ਨੇ 'ਕਾਫ਼ਲੇ' (1947) ਅਤੇ ਕਰਤਾਰ ਸਿੰਘ ਦੁੱਗਲ (1917-2012) ਨੇ 1947 ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ 'ਇੱਕ ਸਿਫ਼ਰ ਸਿਫ਼ਰ' ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੁਸਤਕ ਲਿਖੀ ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ। 1947 ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ

ਸਾਡੇ ਕੋਲ 100 ਤੋਂ ਵੱਧ ਲਿਖੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਅਸੀਂ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਗਾ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮੁੱਢਲਾ ਸਫ਼ਰ ਬਹੁਤ ਹੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਸੀ।

ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਸ੍ਰੀ ਹਿਰਦੇਪਾਲ ਸਿੰਘ ਦੇ ਲੇਖ "ਪ੍ਰੀਤ ਨਗਰੋਂ ਰੰਗਮੰਚ" ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼ ਲਿਖਦਾ ਹੈ:

> ਪ੍ਰੀਤਨਗਰ ਵਿਚਲੀਆਂ ਮਿਲਣੀਆਂ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਦੇਣ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਜਿਹੜਾ ਕਿ ਇੱਕ ਸੀਮਤ ਜਿਹੇ ਘੇਰੇ ਵਿੱਚ ਜੀਅ ਰਿਹਾ ਸੀ ਉਸ ਨੂੰ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ਾਲ ਘੇਰਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ। ਪ੍ਰੀਤ ਨਗਰ ਦੇ ਇੱਕ ਪੁਰਾਤਨ ਤਲਾਅ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ਾਲ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵਿਉਂਤ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ ਕਿ ਮੰਚ ਐਨ ਅੱਧ ਵਿੱਚਕਾਰ ਤੇ ਨੀਵੇਂ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਸਥਿਤ ਸੀ ਜਦੋਂਕਿ ਉਹਦੇ ਆਲ਼ੇ ਦੁਆਲੇ ਘੇਰੇ ਵਿੱਚ ਲਗਪਗ ਦੋ ਹਜ਼ਾਰ ਦਰਸ਼ਕ ਸੁਖ਼ਾਲੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰ ਝਾਕੀ ਹਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਾਫ਼ ਦੇਖ ਸਕਦੇ ਸਨ ਸਗੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸਾਰੇ ਹਾਵ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਗਤੀ ਵੀ ਬਣ ਨਿੱਬੜਦੇ ਸਨ। (*ਰੰਗਮੰਚ ਪੰਜਾਬ: ਇਤਿਹਾਸ ਦੀਆਂ ਪੈੜਾਂ* 62)

ਔਰਤਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਕਰਯੋਗ ਘਟਨਾ ਹੈ। ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ ਪ੍ਰੀਤਲੜੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਰਾਜਕੁਮਾਰੀ ਲਤਿਕਾ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਪੁੱਤਰੀ ਉਮਾ ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਕੋਲੋਂ ਨਾਇਕਾ ਦਾ ਪਾਤਰ ਕਰਵਾ ਕੇ ਇਸ ਜਮੂਦ ਨੂੰ ਤੋੜਿਆ। "ਪ੍ਰੀਤਨਗਰ ਦੀ ਧਰਤੀ ਤੇ 7 ਜੂਨ 1939 ਨੂੰ ਖੇਡੇ ਗਏ ਇਸ (ਰਾਜਕੁਮਾਰੀ ਲਤਿਕਾ) ਨਾਟਕ ਨਾਲ਼ ਉਮਾ ਦੇ ਰੂਪ ਚ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਪਹਿਲੀ ਅਭਿਨੇਤਰੀ ਮਿਲੀ।" (ਧਾਲੀਵਾਲ, *ਰੰਗਮੰਚ ਪੰਜਾਬ: ਇਤਿਹਾਸ ਦੀਆਂ ਪੈੜਾਂ* 49)

ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਆਗਿਆ ਕੌਰ, ਸੰਪੂਰਨ ਕੌਰ ਦੋਵੇਂ ਸਕੀਆਂ ਭੈਣਾਂ ਜੋ 1971 ਦੀ ਜੰਗ ਦੇ ਨਾਇਕ ਰਹੇ ਲੈਫਟੀਨੈਂਟ ਜਨਰਲ ਜਗਜੀਤ ਸਿੰਘ ਅਰੋੜਾ ਦੀਆਂ ਸਕੀਆਂ ਭੈਣਾਂ ਸਨ, ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਕਦਮ ਰੱਖਿਆ ਤੇ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਦਾ ਰਾਹ ਪੱਧਰਾ ਕੀਤਾ।

ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪਤਨੀ ਧਰਮ ਕੌਰ ਨੇ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਨਿਭਾਈਆਂ। ਇਸ ਕੜੀ ਵਿੱਚ ਅਗਲਾ ਤੇ ਅਹਿਮ ਨਾਮ ਸ਼ੀਲਾ ਭਾਟੀਆ ਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਇਪਟਾ ਲਹਿਰ ਤਹਿਤ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸ਼ੈਲੀ 'ਓਪੇਰਾ' ਖੇਡਣ ਵਿੱਚ ਪਹਿਲਕਦਮੀ ਕੀਤੀ। ਉਸ ਦਾ ਓਪੇਰਾ "ਹੁੱਲੇ ਹੁਲਾਰੇ" ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਲਾਹੌਰ ਵਿੱਚ ਖੇਡਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। 1943 ਵਿੱਚ ਜਦੋਂ ਇਸ ਦਾ ਮੰਚਨ ਪ੍ਰੀਤ ਮਿਲਣੀ ਦੇ ਮੌਕੇ ਪ੍ਰੀਤਨਗਰ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਤਾਂ ਇਸ ਦੀ ਮਕਬੂਲੀਅਤ ਤੇ ਲੋਕਾਂ 'ਤੇ ਪਏ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਦੇਖ ਕੇ ਸਰਕਾਰ ਬੌਖਲਾ ਉੱਠੀ। "ਉਸ ਨਾਲ਼ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਜੋ ਕੁੜੀਆਂ ਅਭਿਨੈ ਕਰ ਰਹੀਆਂ ਸਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਭੜਕਾਉਣ ਦੇ ਦੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਕੈਦ ਕਰ ਲਿਆ ਗਿਆ ਸੀ।"(ਵਰਮਾ, *ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਨਾਲ਼ ਸੰਵਾਦ* 76-77)

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਉੱਚੇ-ਨੀਵੇਂ, ਟੇਢੇ-ਮੇਢੇ ਰਾਹਾਂ ਤੇ ਵੀ ਔਰਤ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਪੱਲਾ ਨਹੀਂ ਛੱਡਿਆ ਅਤੇ ਮਰਦਾਂ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਮੋਢੇ ਨਾਲ਼ ਮੋਢਾ ਲਗਾ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸੰਵਾਰਨ ਤੇ ਨਿਖਾਰਨ ਦਾ ਕੰਮ ਜਾਰੀ ਰੱਖਿਆ।

ਭਾਵੇਂ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ ਦੇ ਰਚਿਤ 'ਸੁਹਾਗ' 1914 ਤੋਂ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਅਣ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਢੇ ਦੀ ਮੱਤ' (ਲਗਪਗ 1908) ਤੇ ਮਖ਼ਮੂਰ ਚੰਦ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ਰਾਬ ਕੌਰ' ਜੋ ਖ਼ਾਲਸਾ ਟੈਂਪਰੈਂਸ ਸੁਸਾਇਟੀ ਵੱਲੋਂ ਲਾਹੌਰ ਤੇ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਵਿੱਚ ਮੰਚਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ, ਨਾਲ਼ ਹੋ ਚੁੱਕੀ ਸੀ।

1947 ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਦੇਸ਼ ਦੀ ਵੰਡ ਨੇ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਜੜ੍ਹੋਂ ਉਖਾੜ ਦਿੱਤਾ। ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਤੇ ਮਾਨਵੀ ਸਾਂਝ ਵੀ ਖੇਰੂੰ-ਖੇਰੂੰ ਹੋ ਗਈ। ਵੰਡ ਸਮੇਂ ਹੋਈ ਕਤਲੋਗ਼ਾਰਤ ਨੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਤੇ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਾਹਿਤਕਾਰਾਂ ਦੇ ਮਨ ਵਲੂੰਧਰੇ। ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸਾਹਿਤ ਇਸ ਬਟਵਾਰੇ ਦੌਰਾਨ ਹੋਈ ਕਤਲੋਗ਼ਾਰਤ ਤੇ ਢਹਿੰਦੇ-ਟੁੱਟਦੇ ਮਾਨਵੀ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ 'ਤੇ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੀ ਇਸ ਵਿੱਚ ਪਿੱਛੇ ਨਹੀਂ ਰਹੇ।

ਇਸ ਸਮੇਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਆਗਮਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਵੱਖਰੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਕੇ ਨਵੇਂ ਦਿਸਹੱਦੇ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੇ। ਇਸ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਭਾਗ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ (ਭਾਅ ਜੀ), ਹਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ, ਜਗਦੀਸ਼ ਫ਼ਰਿਆਦੀ, ਜੋਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ, ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ, ਹਰਪਾਲ ਟਿਵਾਣਾ, ਨੀਨਾ ਟਿਵਾਣਾ, ਤੇਰਾ ਸਿੰਘ ਚੰਨ ਤੇ ਪਰੀਤੋਸ਼ ਗਾਰਗੀ ਹਨ।

ਲਾਹੌਰ ਜੋ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕੇਂਦਰ ਵਜੋਂ ਵਿਕਸਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਸੀ ਵੰਡ ਸਮੇਂ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਹੱਥੋਂ ਖੁੱਸ ਗਿਆ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਤੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ ਵਰਗੇ ਕਈ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਿੱਲੀ ਆ ਕੇ ਵਸ ਗਏ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਇੱਥੇ ਆਰੰਭ ਕਰ ਦਿੱਤੀਆਂ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ ਨੇ 'ਲਿਟਲ ਥੀਏਟਰ' ਦੀ ਜਗ੍ਹਾ ਦਿੱਲੀ ਵਿੱਚ 'ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ' ਨਾਂ ਦੀ ਸੰਸਥਾ ਕਾਇਮ ਕਰ ਲਈ। ਉਹ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਸੁਨਹਿਰੇ ਭਵਿੱਖ ਲਈ ਆਸਵੰਦ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਖਿਆ: "ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਫੁੱਲਿਤ ਹੋਣ ਲਈ ਉਹ ਕੱਚਾ ਮਸਾਲਾ ਸਭ ਮੌਜੂਦ ਸੀ ਪਰ ਇਸ ਨੂੰ ਬੰਨ੍ਹਣ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਸਟੇਜ ਨਹੀਂ ਸੀ ਮੰਜ਼ਿਲ ਦੂਰ ਨਹੀਂ ਸੀ ਪਰ ਘਾਟੀ ਔਖੀ ਸੀ।" (ਖੋਸਲਾ, *ਭੂਮਿਕਾ: ਬੇਘਰੇ ਤੇ ਹੋਰ ਇਕਾਂਗੀ* 28)

1949 ਵਿੱਚ 'ਵੇਵਲ ਥੀਏਟਰ' ਦਿੱਲੀ ਦੇ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਪੰਡਾਲ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਰੰਗਮੰਚ ਉਤਸਵ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ ਦੀ ਥੀਏਟਰ ਮੰਡਲੀ ਨੇ ਤਿੰਨ ਇਕਾਂਗੀ 'ਪਿਛਲ ਪੈਰੀਂ' ਤੇ 'ਦੋ ਅੰਨ੍ਹੇ' ਲੇਖਕ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਤੇ ਖੋਸਲਾ ਦਾ ਇਕਾਂਗੀ 'ਬਾਕੀ ਫੇਰ' ਦੀ ਸਫਲਤਾ ਪੂਰਵਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਗਈ।

ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਟੋਲੇ 'ਪੰਜਾਬ ਆਰਟ ਥੀਏਟਰ' ਤਹਿਤ 1949 ਵਿੱਚ 'ਦੋਸ਼', 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ' ਦਿੱਲੀ ਤੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਖੇਡਿਆ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਹ ਲਗਾਤਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਸਰਗਰਮ ਰਹੇ ਤੇ 'ਸ਼ੋਭਾ ਸ਼ਕਤੀ', 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ', 'ਹਿੰਦ ਦੀ ਚਾਦਰ', 'ਚਮਕੌਰ ਦੀ ਗੜ੍ਹੀ', 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ', 'ਬੋਲੇ ਸੋ ਨਿਹਾਲ' ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਥਾਈਂ ਕਰਦੇ ਰਹੇ।

ਦੇਸ਼ ਦੀ ਵੰਡ ਪਿੱਛੋਂ ਅਮਰੀਕ ਸਿੰਘ ਨੇ ਸ਼ਿਮਲੇ ਦੇ 'ਗੇਟੀ ਥੀਏਟਰ' ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਦਾ ਤਜਰਬਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ। 'ਰਾਈ ਦਾ ਪਹਾੜ', 'ਬਾਂਦਰ ਦਾ ਪੰਜਾ', 'ਕੰਮ ਘੜੰਮ' ਉਸ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਹੇਠ ਖੇਡੇ ਗਏ। ਚੰਪਾ ਮੰਗਤ ਰਾਏ ਜੋ ' ਲਿਟਲ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁੱਪ' ਦੀ ਪ੍ਰੈਜ਼ੀਡੈਂਟ ਸੀ, ਨਾਲ਼ ਨਿੱਜੀ ਮਿਲਣੀ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਦਿੰਦੇ ਹੋਏ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

> ਇਹਨਾਂ ਵੱਲੋਂ 18 ਜੂਨ 1949 ਨੂੰ ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਲਿਲੀ ਦਾ ਵਿਆਹ' ਖੇਡਿਆ ਗਿਆ।...ਦਸੰਬਰ 1949 ਵਿੱਚ ਇਸੇ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਨੇ ਮੈਸੋਨਿਕ ਹਾਲ ਵਿੱਚ ਤਿੰਨ ਇਕਾਂਗੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਦੋ ਪੰਜਾਬੀ ਇਕਾਂਗੀ ਸਨ।........'ਮਰਚੈਂਟ ਆਫ਼ ਵੀਨਸ' ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ 'ਸ਼ਾਮੂ ਸ਼ਾਹ' ਵੀ ਖਿਡਵਾਇਆ ਸੀ। ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੀ ਕਾਮੇਡੀ 'ਐਜ਼ ਯੂ ਲਾਈਕ ਇਟ' ਨੂੰ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ 'ਪ੍ਰੀਤ ਦੀ ਰੀਤ' ਨਾਂ ਹੇਠ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। (*ਰੰਗਮੰਚ ਪੰਜਾਬ: ਇਤਿਹਾਸ ਦੀਆਂ ਪੈੜਾਂ* 82)

ਪ੍ਰੀਤ ਨਗਰ ਤੋਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਲਗਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਕੇ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਵੰਡ ਪਿੱਛੋਂ ਦਿੱਲੀ ਵਿੱਚ ਇਪਟਾ ਨਾਟ ਸੰਸਥਾ ਨਾਲ਼ ਕੁੱਝ ਸਾਲ ਸਬੰਧ ਜੋੜੀ ਰੱਖਿਆ। ਉਸ ਦੇ ਆਰੰਭਕ ਨਾਟਕ 'ਬਿਸਵੇਦਾਰ', 'ਦਸਵੰਧ', 'ਬੰਬ ਕੇਸ' ਆਦਿ ਇਪਟਾ ਨੇ ਬਠਿੰਡੇ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ। ਬਠਿੰਡਾ ਵਿੱਚ ਹੀ ਇਪਟਾ ਨਾਲ਼ ਸੰਬੰਧਿਤ 'ਯੂਨਾਈਟਿਡ ਥੀਏਟਰਜ਼' ਨਾਂ ਦੀ ਇੱਕ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਕਈ ਸਾਲ ਸਰਗਰਮ ਰਹੀ, ਜਿਸ ਨੇ 'ਜੱਟੀ ਹੀਰ', 'ਮਿਰਜ਼ਾ ਸਾਹਿਬਾਂ' ਆਦਿ ਉਪੇਰੇ ਕੀਤੇ। ਜਗਦੀਸ਼ ਫ਼ਰਿਆਦੀ ਤੇ ਪੰਡਤ ਖ਼ਲੀਲੀ ਦੋਵੇਂ ਇਸ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਸੰਚਾਲਕ ਸਨ। ਜਗਦੀਸ਼ ਫ਼ਰਿਆਦੀ ਜੋ ਇੱਕ ਕਵੀ ਸੀ ਤੇ ਪੰਡਤ ਖ਼ਲੀਲੀ ਜੋ ਇੱਕ ਕਥਾਵਾਚਕ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਚੰਗੀ ਸਮਝ ਰੱਖਦਾ ਸੀ ਤੇ ਦਲੀਲੀ ਇਹਨਾਂ ਦਾ ਅਹਿਮ ਮਦਦਗਾਰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਤਿੱਕੜੀ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਉਪੇਰੇ ਖੇਡੇ।

ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਵੱਖਰੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵੇਖਿਆ ਤੇ ਵੱਖਰੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਿਰਜਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ। ਉਸ ਸੰਬੰਧੀ ਸਬਿੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸਾਗਰ ਲਿਖਦੇ ਹਨ: "ਉਸ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਸੀ ਕਿ ਕੇਵਲ

ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਦਾ ਮੰਚਨ ਹੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਉਸ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚੀ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਪਸਾਰ ਸਿਰਜਣ ਦਾ ਯਤਨ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।"(90)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇੱਕ ਸਾਹਿਤਕ ਕਿਰਤ ਤੋਂ ਰੰਗਮੰਚੀ ਕਿਰਤ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਪੱਖੋਂ ਹਮੇਸ਼ਾ ਸੁਧਾਰ ਦੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। 'ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ' ਦੀ 1985 ਵਿੱਚ ਸੁਧਾਈ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਦੇ ਕਦੇ ਨਾ ਸੰਪੂਰਨ ਹੋਣ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਦਿੰਦੀ ਹੈ।

ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਜਿਸ ਨੂੰ ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ ਦਾ ਵਾਰਿਸ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਨੇ ਵੀ ਦਿੱਲੀ ਵਿਖੇ ਆ ਕੇ ਆਪਣੀ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ 'ਰੂਪਕ ਕਲਾ ਸੰਗਮ' ਦਾ ਗਠਨ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਤਨੀ ਮਨਜੀਤ ਕੌਰ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਬੇਟੀਆਂ ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ, ਸਵਰਾਜ ਤੇ ਬੇਟੇ ਜਤਿੰਦਰ, ਰਮਣੀਕ ਪੂਰਾ ਪਰਿਵਾਰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਰਿਹਾ। ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕ ਜ਼ੈਲਦਾਰ ਵਿੱਚ ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ ਨੇ ਜ਼ੈਲਦਾਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੀ ਇਸ ਟੋਲੀ ਨੇ 'ਅਣਹੋਣੀ', 'ਭੁਲੇਖਾ", 'ਸਵੇਰ ਦਾ ਭੁੱਲਾ', 'ਰੰਗ ਰੂਪ', 'ਧਰਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਾਹੁਣਾ", 'ਅਤੀਤ ਦੇ ਪਰਛਾਵੇਂ', 'ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾ", 'ਪਾਗਲ ਲੋਕ', 'ਰੋਡਾ ਜਲਾਲੀ', 'ਪੁਤਲੀ ਘਰ' ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁਖ ਕੀਤੇ ਤੇ ਇੱਕ ਪ੍ਰੌੜ੍ਹ ਰੰਗਮੰਚੀ ਹਸਤਾਖ਼ਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪਣੀ ਪਛਾਣ ਬਣਾਈ। ਇਸ ਟੋਲੇ ਨੇ 1971 ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ 'ਮੂਕ ਸੰਸਾਰ' ਕਲਕੱਤੇ ਦੇ ਕਲਾ ਮੰਦਿਰ ਵਿੱਚ ਖੇਡ ਕੇ ਬੰਗਾਲੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ਼ ਜਾਣ-ਪਛਾਣ ਕਰਵਾਈ।

ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਹਰਪਾਲ ਟਿਵਾਣਾ ਅਤੇ ਨੀਨਾ ਟਿਵਾਣਾ ਨੇ ਜੋ ਕਿ ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ ਤੋਂ ਸਿੱਖਿਅਤ ਹੋ ਕੇ ਆਏ ਸਨ, ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਵੱਖਰੇ ਜਾਵੀਏ ਤੋਂ ਨਸ਼ਰ ਕੀਤਾ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਤਕਨੀਕੀ ਬਰੀਕੀਆਂ ਦੇ ਨੁਕਤਿਆਂ ਜਿਵੇਂ ਸਟੇਜ ਕਰਾਫ਼ਟ, ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਉੱਤਮ ਤਕਨੀਕਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤ ਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਤਕਨੀਕੀ ਸੁਹਿਰਦਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ। ਇਹਨਾਂ ਨੇ ਨਿਰੋਲ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ 'ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ', 'ਕਣਕ ਦੀ ਬੱਲੀ'

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ 'ਸ਼ੋਭਾ ਸ਼ਕਤੀ', 'ਇਤਿਹਾਸ ਜੁਆਬ ਮੰਗਦਾ ਹੈ', 'ਹਿੰਦ ਦੀ ਚਾਦਰ', 'ਚਮਕੌਰ ਦੀ ਗੜ੍ਹੀ', ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ ਦਾ 'ਸਤਾਰ੍ਹਵਾਂ ਪਤੀ' ਖੇਡੇ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮਸ਼ਹੂਰ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਿੱਚੋਂ ਸੋਫੋਕਲੀਜ਼ ਦਾ 'ਐਂਟੀਗਨੀ' ਮੋਲੀਅਰ ਦਾ 'ਬਿੱਛੂ' ਆਰਥਰ ਮਿਲਰ ਦਾ 'ਡੈੱਥ ਆਫ਼ ਏ ਸੇਲਜ਼ਮੈਨ', ਯੂਜੀਨ ਆਇਨੈਸਕੋ ਦਾ 'ਕਿੰਗ ਈਡੀਪਸ' ਅਗਸਟ ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਦਾ 'ਦ ਫਾਦਰ' ਲੋਰਕਾ ਦੇ 'ਯਤੀਮ' ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਅਨੁਵਾਦ 'ਅੰਨ੍ਹਾ ਖੂਹ' 'ਉਰਫ਼ ਦੀਵਾ ਬਲੇ ਸਾਰੀ ਰਾਤ' ਵੀ ਸਫਲਤਾਪੂਰਵਕ ਮੰਚ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਵਿਜੇ ਤੇਂਦੁਲਕਰ ਦਾ 'ਜਾਤ ਹੀ ਪੂਛੋ ਸਾਧ ਕੀ' ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਅਨੁਵਾਦ 'ਮੇਲਾ ਮੁੰਡੇ ਕੁੜੀਆਂ ਦਾ', ਦਲੀਪ ਕੌਰ ਟਿਵਾਣਾ ਦੇ ਨਾਵਲ 'ਏਹੋ ਹਮਾਰਾ ਜੀਵਣਾ' ਖੇਡ ਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਤਕਨੀਕੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਸਿਖ਼ਰਾਂ ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਇਆ।

ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਇੱਕ ਸੁਨਹਿਰੀ ਯੁੱਗ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ (ਭਾਅ ਜੀ) ਦੇ ਨਿਵੇਕਲਾ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ 1956 ਵਿੱਚ ਨੰਗਲ ਵਿੱਚ ਨੌਕਰੀ ਕਰਦਿਆਂ 'ਲੋਹੜੀ ਦੀ ਹੜਤਾਲ' ਨਾਲ਼ ਆਪਣੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਸਫ਼ਰ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਕੀਤੀ। ਇੱਥੇ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਹੱਥੀਂ ਇੱਕ ਓਪਨ ਏਅਰ ਸਟੇਜ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ 'ਥੜ੍ਹਾ ਸਟੇਜ' ਦਾ ਨਾ ਦਿੱਤਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ 1964 ਵਿੱਚ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਆ ਕੇ 'ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਤੇ ਸਦਾ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸਮਰਪਿਤ ਹੋ ਗਏ। ਪੰਜਾਬੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਦਿਲਾਂ ਵਿੱਚ ਥਾਂ ਦਿੱਤੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਦੇ ਗਾਂਧੀ ਗਰਾਊਂਡ ਦੇ ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਆਪਣੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਬਣਾਇਆ।

1968 ਵਿੱਚ ਜਦੋਂ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਦਾ 500ਵਾਂ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਾਲ ਮਨਾਇਆ ਗਿਆ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਜਿਨ ਸੱਚ ਪੱਲੇ ਹੋਇ' ਖੇਡਿਆ। ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੇ ਮੰਚਨ ਦੌਰਾਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਹ ਗੱਲ ਮਹਿਸੂਸ ਕੀਤੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਸਲੀ ਦਰਸ਼ਕ ਤਾਂ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਹੀ ਹੈ। ਫਿਰ ਕੀ ਸੀ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਹਰ ਪਿੰਡ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਅਤੇ ਇੱਕ ਨਿਵੇਕਲੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੀ ਨੀਂਹ ਰੱਖੀ ਜਿਸ ਦੀ ਮਿਸਾਲ ਹੋਰ ਕਿੱਧਰੇ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਅੱਤਵਾਦ ਦੇ ਕਾਲੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਵੀ ਬੇਬਾਕੀ

ਨਾਲ਼ ਥੀਏਟਰ ਕਰਨਾ ਨਹੀਂ ਛੱਡਿਆ ਤੇ 'ਕੁਰਸੀ ਮੋਰਚਾ ਤੇ ਹਵਾ ਵਿੱਚ ਲਟਕਦੇ ਲੋਕ', 'ਕਰਫ਼ਿਊ', 'ਸਾਧਾਰਨ ਲੋਕ', 'ਹਿੱਟ ਲਿਸਟ', 'ਬਾਬਾ ਬੋਲਦਾ ਹੈ', 'ਮੈਂ ਉਗਰਵਾਦੀ ਨਹੀਂ ਹਾਂ', 'ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਪੁਆੜੇ ਦੀ ਜੜ੍ਹ', 'ਕੁਲਾਜ ਤੇਰਾ ਨਾਂ ਪੰਜਾਬ' ਤੇ ਹੋਰ ਕਿੰਨੇ ਹੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ਼ ਅੱਧੀ-ਅੱਧੀ ਰਾਤ ਤੱਕ ਆਪਣੇ ਪੇਂਡੂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿੱਚਰਦੇ ਰਹੇ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਦੋ ਸੌ ਤੋਂ ਵੱਧ ਹੈ।

ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਪੰਨਾ ਉਦੋਂ ਹੋਰ ਜੁੜਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਪਟਿਆਲਾ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਭਾਗ (1966-67) ਅਤੇ ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਭਾਗ (1969) ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਦੇ 'ਇੰਡੀਅਨ ਥੀਏਟਰ' ਵਿੱਚ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਵਿੱਚ 'ਕਣਕ ਦੀ ਬੱਲੀ' ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਬੀ. ਵੀ. ਕਾਰੰਥ, 'ਕੇਸਰੋ' ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਗਾਰਗੀ, 'ਹੀਰ ਰਾਂਝਾ', 'ਮੜ੍ਹੀ ਦਾ ਦੀਵਾ', 'ਅੱਗ' ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਰਾਣੀ ਬਲਵੀਰ ਕੌਰ ਤੇ ਹੋਰ ਹਿੰਦੋਸਤਾਨੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਨਾਟ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ। ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਟੈਲੀਵਿਜ਼ਨ ਵਿਭਾਗ ਪਟਿਆਲਾ ਵੱਲੋਂ ਡਾ. ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਹੇਠ 'ਡਾਲਜ਼ ਹਾਊਸ' (ਇਬਸਨ) 'ਮੇਰਾ ਮੁਰਸ਼ਦ ਮੋੜ ਲਿਆਓ', 'ਇਹ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਹੈ ਦੋਸਤੋ', 'ਮੈਂ ਵੀ ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਾਤਰ', 'ਮੇਰਾ ਮਿਰਜ਼ਾ ਯਾਰ' ਤੇ 'ਗੋਸਟ' (ਇਬਸਨ) ਖੇਡੇ ਗਏ ਤੇ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਆਰ.ਜੀ. ਬਜਾਜ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਹੇਠ 'ਹਾੜ੍ਹ ਦਾ ਇੱਕ ਦਿਨ' ਬਲਰਾਜ ਪੰਡਤ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਹੇਠ 'ਲੋਕ ਉਦਾਸੀ', 'ਪੌਣ ਤਰਾਗੀ' ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦਿਵੇਦੀ ਰਾਹੀਂ 'ਗੋਦੋ ਦੀ ਉਡੀਕ' ਆਦਿ ਉੱਤਮ ਤੇ ਸੁਚੱਜੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹਿੱਸੇ ਆਈਆਂ।

'ਜੁਹੂ ਆਰਟ ਥੀਏਟਰ ਬੰਬਈ' ਨੇ ਬਲਰਾਜ ਸਾਹਨੀ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾਂ ਹੇਠ 'ਕੀ ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਬਾਪੂ', 'ਕੁਰਸੀ' ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ। ਪੰਜਾਬ ਸਰਕਾਰ ਦੁਆਰਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਡਰਾਮਾ ਰੈਪਰਟਰੀ (1975) ਨੇ ਐਮ.ਕੇ. ਰੈਣਾ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਹੇਠ ਬਰਤੋਲਤ ਬ੍ਰੈਖਤ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਦ ਕਾਕੇਸ਼ੀਅਨ ਚਾਕ ਸਰਕਲ' ਦਾ ਅਮਰਜੀਤ ਚੰਦਨ ਤੇ ਅਮਿਤੋਜ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਰੂਪਾਂਤਰਨ 'ਪਰਾਈ ਕੁੱਖ' ਅਤੇ ਆਰ.ਜੀ. ਬਜਾਜ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾਂ ਹੇਠ 'ਮੁਕਤਧਾਰਾ' ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹਰਚਰਨ

ਸਿੰਘ, ਜਗਦੀਸ਼ ਫ਼ਰਿਆਦੀ, ਜੁਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ, ਹਰਪਾਲ ਟਿਵਾਣਾ, ਤੇਰਾ ਸਿੰਘ ਚੰਨ ਤੇ ਪਰਿਤੋਸ਼ ਗਾਰਗੀ ਇਸ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਰੰਗਕਰਮੀ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਚਾਲ ਨੂੰ ਮੱਠੀ ਨਹੀਂ ਪੈਣ ਦਿੱਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ।

ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਸੱਤਰਵਿਆਂ ਦੇ ਅੱਧ ਵਿੱਚ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਆਤਮਜੀਤ, ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੀ ਤਿੱਕੜੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉੱਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਦਵਿੰਦਰ ਦਮਨ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਨੇ ਮਾਲਵੇ ਦੀ ਪੇਂਡੂ ਕਿਰਸਾਨੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣਾ ਕੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਉੱਥੇ ਆਤਮਜੀਤ ਸ਼ਹਿਰੀ ਮੱਧਵਰਗ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਵਿਸੰਗਤੀਆਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਕਿ ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦਲਿਤ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ 'ਕਾਲਜੀਏਟ ਡਰਾਮਾ ਸੁਸਾਇਟੀ' ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਾ ਰਿਹਾ। ਉਸ ਦਾ ਮੁਕਾਬਲਾ ਦਿੱਲੀ ਦੇ ਸਪਰੂ ਹਾਊਸ ਦੇ ਦੋਹਰੇ ਅਰਥਾਂ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ਼ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਉਸ ਨੇ ਪਛਾੜਿਆ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਇੱਕ ਨਵੀਂ ਸੇਧ ਵੀ ਦਿੱਤੀ। ਉਸ ਨੇ ਲਗਭਗ ਆਪਣੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀਆਂ ਧੀਆਂ, ਆਪਣੀ ਪਤਨੀ ਨਾਲ਼ ਮਿਲ ਕੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਖੇਡੇ। ਉਹ ਆਪ ਵੀ ਸਟੇਜ ਤੇ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਰਿਹਾ। ਦਵਿੰਦਰ ਦਮਨ ਨੇ ਆਪਣੇ ਰੰਗਮੰਚ ਟੋਲੇ 'ਨੋਰਾ ਰਿਚਰਡ ਰੰਗਮੰਚ ਮੁਹਾਲੀ' ਰਾਹੀਂ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਈ ਨਵੇਂ ਤਜਰਬੇ ਸਫਲਤਾਪੂਰਵਕ ਕੀਤੇ। 'ਛਿਪਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ', 'ਤਪਸ਼' ਆਦਿ ਉਸ ਦੀਆਂ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਸਸ਼ੱਕਤ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਹਨ।

ਉਪਰੋਕਤ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ 'ਸੰਡੇ ਥੀਏਟਰ ਕਪੂਰਥਲਾ' ਜਿਸ ਦਾ ਸੰਚਾਲਨ ਲਲਿਤ ਬਹਿਲ ਤੇ ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ ਕਰਦੇ ਸਨ, ਨੇ ਸਤੀਸ਼ ਸ਼ਰਮਾ, ਰਵੀ ਦੀਪ, ਰਾਜ ਕੁਮਾਰ ਅਰੋੜਾ, ਰਾਜ ਕੁਮਾਰ ਤੁਲੀ ਆਦਿ ਨਾਲ਼ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਆਯਾਮ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੇ।

ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਸਮਾਨੰਤਰ ਹੀ ਪ੍ਰਵਾਨ ਚੜ੍ਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਡਾ ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ, ਡਾ. ਸ.ਨ. ਸੇਵਕ, ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ, ਜਤਿੰਦਰ ਬਰਾੜ, ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਕੌਰ,

ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ, ਬਲਰਾਜ ਪੰਡਤ, ਡਾ. ਮਹਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ, ਡਾ. ਨੀਤਾ ਮਹਿੰਦਰਾ, ਡਾ. ਦਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ, ਡਾ. ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, ਨਿਰਮਲ ਜੌੜਾ, ਹਰਬਖ਼ਸ਼ ਲਾਟਾ ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਮ ਵਰਣਨਯੋਗ ਹਨ। ਇਹ ਪੀੜ੍ਹੀ ਐਸੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਅੱਤਵਾਦ ਦਾ ਕਾਲਾ ਦੌਰ ਵੀ ਹੰਢਾਇਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾਂ ਵੱਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਵੱਜੋ ਦਿੱਤੀ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਘੇਰਾ ਹੋਰ ਚੌੜੇਰਾ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਵਿਸ਼ਵ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਬਰ ਮੇਚਦਾ ਨਜ਼ਰੀਂ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪੀੜ੍ਹੀ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸ਼ੌਕੀਆ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ੇਵਾਰ ਰੰਗਮੰਚ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਫੁੱਲਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਤੀਜੀ ਅਤੇ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਪਸਾਰ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀਆਂ ਦੇ ਯੁਵਕ ਮੇਲਿਆਂ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦਾ ਵੀ ਹੈ। ਇਹ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ, ਰਾਜ ਕੁਮਾਰ ਅਰੋੜਾ, ਰਾਜ ਕੁਮਾਰ ਤੁਲੀ, ਨਰਿੰਦਰ ਸਾਂਗੀ, ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ, ਗੁਲਸ਼ਨ ਢੀਂਗਰਾ, ਕ੍ਰਾਂਤੀਪਾਲ, ਪੰਕਜ, ਇੰਦਰਜੀਤ ਪਾਲ (ਖੁਦ) ਜਿਹੇ ਪੇਸ਼ੇਵਾਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਤਕਨੀਕ ਪੱਖੋਂ ਉੱਚ ਪਾਏ ਦੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ, ਆਤਮਜੀਤ ਜਿਹੇ ਵੱਡੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਯੁਵਕ ਮੇਲਿਆਂ ਦੀ ਹੀ ਦੇਣ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕ ਯੁਵਕ ਮੇਲਿਆਂ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਦੇ ਤੇ ਇਨਾਮ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੇ ਰਹੇ।

ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਪੰਜਵੀਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਨੇ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਅੰਗ-ਸੰਗ ਚਲਦਿਆਂ ਹੀ ਆਪਣੀ ਨਿਵੇਕਲੀ ਪਛਾਣ ਬਣਾਈ। ਇਸ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਜਿੱਥੇ ਬਹੁਤਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਤੇ ਧਿਆਨ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਉਹ ਭਰੂਣ ਹੱਤਿਆ, ਨਸ਼ਾ, ਤੇ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਜਾਣ ਜਿਹੇ ਸੰਜੀਦਾ ਵਿਸ਼ੇ ਵੀ ਛੂੰਹਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪੀੜ੍ਹੀ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਦੇ ਕੁੱਝ ਵਿਚਾਰ ਕਬੂਲਦੀ ਤਾਂ ਜ਼ਰੂਰ ਹੈ ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬੱਝ ਕੇ ਤੁਰਨ ਦੇ ਬੰਧਨ ਤੋਂ ਆਜ਼ਾਦ ਹੈ। ਡਾ.ਸੋਮਪਾਲ ਹੀਰਾ, ਹਰਕੇਸ਼ ਚੌਧਰੀ, ਰਾਣਾ ਰਣਬੀਰ, ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਸੈਮੂਅਲ ਜੌਹਨ, ਸ਼ਬਦੀਸ਼, ਅਨੀਤਾ ਸ਼ਬਦੀਸ਼, ਗੁਰਿੰਦਰ ਮਕਨਾ, ਨਰਿੰਦਰ ਸਾਂਗੀ, ਹਰਦੀਪ ਗਿੱਲ, ਅਨੀਤਾ ਦੇਵਗਨ, ਬਿਕਰਮਜੀਤ ਲੱਕੀ, ਕ੍ਰਾਂਤੀਪਾਲ, ਕੀਰਤੀ ਕਿਰਪਾਲ, ਅਮਰਜੀਤ ਮੋਹੀ ਤੇ ਰਣਜੀਤ ਗਮਨੂੰ

ਬਾਂਸਲ ਦੇ ਨਾਮ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹਨ ਜੋ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਆਪਣੇ ਮੋਢਿਆਂ ਤੇ ਚੁੱਕਣ ਲਈ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਤਿਆਰ ਹਨ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਨਿਰੰਤਰਤਾ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਮੀਲ-ਪੱਥਰ ਨਿੱਜੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਨਾਲ਼ ਉਸਾਰੇ ਗਏ ਨਾਟ ਭਵਨ ਹਨ।

ਨਿੱਜੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਨਾਲ਼ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਉਸਾਰੇ ਨਾਟ ਭਵਨ

1 ਸੁਦਰਸ਼ਣ ਮੈਣੀ	ਯੂਨੀਕ ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ ਫਰੀਦਕੋਟ (1981)
2 ਪਿੰਡ ਦੀ ਪੰਚਾਇਤ ਵੱਲ	ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ ਨਾਰੰਗਵਾਲ, ਲੁਧਿਆਣਾ (1985)
3 ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ	ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ (1991)
4 ਮਨਜੀਤ ਚਹਿਲ	ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ ਲੱਲੂਆਣਾ, ਮਾਨਸਾ (1997)
5 ਜਤਿੰਦਰ ਬਰਾੜ	ਪੰਜਾਬ ਨਾਟਸ਼ਾਲਾ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ (1998)
6 ਹੰਸਾ ਸਿੰਘ	ਇਨਪੁਟ ਨਾਟ ਭਵਨ ਬਿਆਸ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ (2000)
7 ਓਮਾ ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ	ਬਲਰਾਜ ਸਾਹਨੀ ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ, ਪ੍ਰੀਤਨਗਰ (2004)
8 ਹਿਰਦੇਪਾਲ ਸਿੰਘ	ਮਦਨਜੀਤ ਸਿੰਘ ਆਡੀਟੋਰੀਅਮ ਪ੍ਰੀਤ ਨਗਰ (ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ) (2004)
9 ਬਲਵਿੰਦਰ ਵੇਰਕਾ	ਨਾਟ ਪਲੇਸ ਵੇਰਕਾ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ (2006)
10 ਹਰਕੇਸ਼ ਚੌਧਰੀ, ਸੁਰਿੰਦਰ ਸ਼ਰਮਾ	ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਨਾਟ ਭਵਨ, ਮੁੱਲਾਂਪੁਰ (2007)
11 ਗਮਨੂੰ ਬਾਂਸਲ, ਬੀਬਾ ਕੁਲਵੰਤ	ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਹੜਾ ਚੱਕ ਦੇਸਰਾਜ, ਜਲੰਧਰ (2008-09)
12 ਸੰਤੋਖ ਸਿੰਘ ਸੁਖਾਣਾ, ਸੋਮਪਾਲ ਹੀਰਾ	ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਗੁਰਦੀਪ ਕੌਰ ਢਿੱਲੋ ਯਾਦਗਾਰੀ ਨਾਟ ਘਰ ਰਾਏਕੋਟ, ਲੁਧਿਆਣਾ (2014)
13 ਸੈਮੂਅਲ ਜੌਹਨ	ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ, ਲਹਿਰਾਗਾਗਾ

14 ਗਮਨੂੰ ਬਾਂਸਲ, ਕਲਾ ਭਵਨ, ਫਗਵਾੜਾ (2017) ਆਦਿ

ਬੀਬਾ ਕੁਲਵੰਤ

ਸਮੁੱਚੇ ਰੂਪ ਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਜਿਸ ਦੀ ਉਮਰ ਸੌ ਸਾਲ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਹੈ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਗਰਭ ਅੰਦਰ ਆਪਣੀ ਨਿਵੇਕਲੀ ਸ਼ਾਨ ਨਾਲ਼ ਬਿਰਾਜਮਾਨ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਪਹਿਲ ਹੋਈਆਂ ਕੁੱਝ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਨਸੀਬ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਪਰ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਆਪਣੀ ਲੀਹ 'ਤੇ ਤੁਰਿਆ ਤਾਂ ਇਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਹਿੰਦੀ, ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੀ ਵਲਗਣ ਵਿੱਚ ਲਿਆ। ਪੇਸ਼ੇਵਾਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਵ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹਾਣ-ਪਰਵਾਣ ਦਾ ਬਣਾ ਦਿੱਤਾ ਤੇ ਆਪਣੀ ਪਛਾਣ ਵਿਕਸਤ ਰੰਗਮੰਚ ਵਜੋਂ ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਚੁੱਕਾ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਹੋਰ ਨਿਖਾਰਨ ਤੇ ਸੰਵਾਰਨ ਲਈ ਪੱਬਾਂ ਭਾਰ ਹੋ ਕੇ ਯਤਨਸ਼ੀਲ ਹੈ।

ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵਸਤੂ ਬਣਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਨੂੰ ਦੇਖਣ, ਪਰਖਣ, ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਦੇ ਜਾਵੀਏ ਵਿੱਚ ਵੀ ਪਰਿਵਰਤਨ ਆਉਣਾ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੈ। ਹਾਲਾਂਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਕਲਾ ਰੂਪ ਵਜੋਂ ਸਮਝਣ ਪਰਖਣ ਦੇ ਯਤਨ ਅਜੇ ਨਾ ਹੋਣ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹੀ ਹਨ। ਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਮੀਖਿਆ ਜਾਂ ਪੜਚੋਲ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਇਸ ਦੀ 'ਨਾਟਕੀਅਤਾ' ਜਾਂ 'ਮੰਚਨੀਅਤਾ' ਬਾਰੇ ਜ਼ਰੂਰ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਪੁਖਤਾ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਨਜ਼ਰੀਂ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦਾ ਜੋ ਸਿੱਧੇ-ਸਿੱਧੇ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਚੌਖਟਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੋਵੇ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਇੱਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਮੁਲਾਂਕਣ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੋਵੇ। ਅੱਜ ਦੇ ਇਸ ਲਗਾਤਾਰ ਵਿਕਾਸ ਕਰ ਰਹੇ ਵਿਗਿਆਨਕ ਯੁੱਗ ਵਿੱਚ ਸਾਰੇ ਕਲਾ ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਮਲੀ ਸਾਰ-ਸੁਭਾਅ ਅਤੇ ਦਿੱਖ ਅਨੁਸਾਰ ਸਮਝਣ ਦੇ ਯਤਨ ਹੋ ਰਹੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਜਿਹੀ ਜੀਵੰਤ ਤੇ ਚਲੰਤ ਕਲਾ ਦੇ ਮੁਲਾਂਕਣ ਲਈ ਜਿੱਥੇ ਪੁਰਾਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਤੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਨੂੰ ਤਿਆਗਣ ਜਾਂ ਸੋਧਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇਸ ਲਈ ਕੁੱਝ ਉੱਘੜਵੇਂ ਰੂਪ ਚ ਨਵਾਂ ਘੜਨ ਦੀ ਵੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇਸ ਦੇ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪ ਵਜੋਂ ਮਾਨਤਾ ਦੇ ਕੇ ਇਸ ਦੀ ਨਿਰਖ਼-

ਪਰਖ ਲਈ ਸਾਹਿਤ ਆਲੋਚਨਾ ਦੇ ਮਾਪਦੰਡ ਹੀ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਹੁਣ ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਇਸ ਦਾ ਵੱਖਰੇ ਜਾਵੀਏ ਤੋਂ ਮੁਲਾਂਕਣ ਕਰਨ ਵੱਲ ਰੁਚਿਤ ਹਾਂ ਤਾਂ ਸਾਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸਨਾਤਨੀ ਤੇ ਪੱਛਮੀ ਆਲੋਚਕਾਂ ਅਤੇ ਸਿਧਾਂਤਵਾਦੀਆਂ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਯਤਨਾਂ ਨੂੰ ਫਰੋਲਣਾ ਪਏਗਾ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸੁਤੰਤਰ ਕਲਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ।

1.14 ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਤੱਤ

ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਸਾਡਾ ਵਡੇਰਾ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦਾ ਰਚੇਤਾ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਸ਼ਾਸਤਰ ਨੂੰ ਪੰਜਵਾਂ ਵੇਦ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਲਿਖਣ ਦੇ ਸਮੇਂ ਪ੍ਰਤੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿੱਚ ਮਤਭੇਦ ਹਨ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਇਸ ਦਾ ਸਮਾਂ ਈਸਾ ਤੋਂ 150 ਪੂਰਵ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ 200 ਈ. ਸਾਲ ਤੱਕ ਦਾ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਬ੍ਰਹਮਾ ਦੇ ਕਹਿਣ ਤੇ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੁਆਰਾ ਆਪਣੇ ਸੌ ਪੁੱਤਰਾਂ ਨਾਲ਼ ਵਿਸ਼ਵਕਰਮਾ ਦੁਆਰਾ ਬਣਾਏ ਗਏ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੋਣ ਬਾਰੇ ਤਾਂ ਕੋਈ ਸ਼ੱਕ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਟਕ ਹੀ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕੀ ਖੇਡ ਲਈ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ:

1. ਇਤੀਵ੍ਰਿਤ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ
2. ਨੇਤਾ (ਪਾਤਰ) ਜਾਂ ਨਾਇਕ
3. ਰਸ
4. ਅਭਿਨੈ

1 **ਇਤੀਵ੍ਰਿਤ ਜਾਂ ਕਥਾ ਵਸਤੂ**

ਇਤੀਵ੍ਰਿਤ ਜਾਂ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ- ਕਹਾਣੀ ਪਰ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਇਸ ਕਹਾਣੀ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕਰਨ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਭਾਵ ਕਥਾਨਕ ਤੱਤ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ

ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਲਈ 'ਪੰਚਕ ਤ੍ਰੀਆ' ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਤੋਂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ, ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸੰਧੀ ਦੇ ਪੰਜ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸਮਾਯੋਜਨ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਕਰਕੇ ਹੀ ਕਥਾ-ਵਸਤੂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਗਤੀ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਅਵਸਥਾ	**ਅਰਥ-ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ**	**ਸੰਧੀ**
ਪ੍ਰਾਰੰਭ	ਬੀਜ	ਮੁੱਖ
ਪ੍ਰਯਤਨ	ਬਿੰਦੂ	ਪ੍ਰਤਿਮੁੱਖ
ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਸੰਭਵ	ਪਤਾਕਾ	ਗਰਭ
ਨਿਯਤਾਫਲਪ੍ਰਾਪਤੀ	ਪ੍ਰਕਰੀ	ਵਿਮਰਸ਼
ਫਲਾਯੋਗ	ਕਾਰਯ	ਨਿਰਵਹਣ

ਅਰਥ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀਆਂ ਵਿੱਚ 'ਬੀਜ' ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਕਹਾਣੀ ਦੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ। ਇਹੀ ਬੀਜ ਅੱਗੇ ਚੱਲ ਕੇ ਫਲ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦਾ ਹੈ। 'ਬਿੰਦੂ' ਉਹ ਤੱਤ ਹੈ ਜੋ ਮੂਲ ਜਾਂ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਨੂੰ ਜ਼ਰੂਰੀ ਮੋੜ ਦੇ ਕੇ ਟੁੱਟਣ ਤੋਂ ਬਚਾਏ। ਉਸ ਨੂੰ ਸਹੀ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਅੱਗੇ ਤੋਰੇ। 'ਪਤਾਕਾ' ਉਹ ਪ੍ਰਸੰਗ ਕਥਾ ਹੈ ਜੋ ਪ੍ਰਧਾਨ ਕਥਾ ਨਾਲ਼ ਦੂਰ ਤੱਕ ਨਿਭਾਅ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਪ੍ਰਕਰੀ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਨਾਲ਼ ਥੋੜ੍ਹੀ ਦੂਰ ਤੱਕ ਨਿਭਦਾ ਹੈ। ਇੱਛਤ ਉਦੇਸ਼ ਜਾਂ ਫਲ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਜੋ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਹ 'ਕਾਰਯ' ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਫਲ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੇ ਕਾਰਜ ਦੀਆਂ ਪੰਜ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਨਾਇਕ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਫਲ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੀ ਇੱਛਾ ਜਾਗਣਾ 'ਪ੍ਰਾਰੰਭ' ਹੈ। ਇਸ ਫਲ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਪ੍ਰਯਤਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ 'ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਸੰਭਵ' ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਨਿਸ਼ਚਤ ਹੋ ਜਾਵੇ ਤਾਂ 'ਨਿਯਤਾਫਲਪ੍ਰਾਪਤੀ' ਅਤੇ ਫਲ ਦੀ ਪੂਰਨ ਉਪਲਬਧੀ 'ਫ਼ਲਯੋਗ' ਹੈ। ਪੰਜ ਸੰਧੀਆਂ ਵਿੱਚ 'ਮੁੱਖ ਸੰਧੀ' ਵਿੱਚ ਵਿਭਿੰਨ ਅਰਥ ਅਤੇ ਰਸ ਦੇ ਯੋਗ ਨਾਲ਼ ਬੀਜ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। 'ਪ੍ਰਤੀਮੁੱਖ ਸੰਧੀ' ਵਿੱਚ ਉਤਪੰਨ ਹੋਏ ਬੀਜ ਰੂਪੀ ਘਟਨਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। 'ਗਰਭ ਸੰਧੀ' ਵਿੱਚ ਬੀਜ ਫਲ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਵੱਲ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ

ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਮੱਦੇਨਜ਼ਰ ਫਲ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਬਾਰੇ ਫ਼ਿਕਰ ਜਾਂ ਵਿਚਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਹ 'ਵਿਮਰਸ਼ ਸੰਧੀ' ਜਾਂ 'ਅਵਮਰਸ਼ ਸੰਧੀ' ਹੈ। 'ਨਿਰਵਹਣ ਸੰਧੀ' ਵਿੱਚ ਫਲ ਨਿਸ਼ਪਤੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਇਹ 'ਫਲਯੋਗ' ਅਵਸਥਾ ਨਾਲ਼ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਚਰਮ ਬਿੰਦੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

2. **ਨੇਤਾ (ਪਾਤਰ) ਜਾਂ ਨਾਇਕ**

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਆਚਾਰੀਆ ਨੇ ਨੇਤਾ ਜਾਂ ਨਾਇਕ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਦੋ ਅਰਥਾਂ - ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਜਾਂ ਨਾਇਕ ਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰਿਆ ਹੈ। ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਚਾਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਖ਼ਿਆਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ- ਧੀਰੋਦਾਤ, ਧੀਰ ਪ੍ਰਸ਼ਾਂਤ, ਧੀਰ ਲਲਿਤ, ਧੀਰੋ ਦੱਤ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ 'ਧੀਰੋ ਦਾਤ' ਗੰਭੀਰ. ਖਿਮਾਸ਼ੀਲ. ਇਰਾਦੇ ਦਾ ਪੱਕਾ ਤੇ ਸਥਿਰ ਨਾਇਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। 'ਧੀਰ ਪ੍ਰਸ਼ਾਂਤ' ਵੀ ਲਗਭਗ 'ਧੀਰੋ ਦਾਤ' ਵਰਗਾ ਪਰ ਬ੍ਰਾਹਮਣ, ਮੰਤਰੀ ਜਾਂ ਵੈਸ਼ਯ ਦੇ ਘਰ ਦਾ ਜੰਮਪਲ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। 'ਧੀਰ ਲਲਿਤ' ਕੋਮਲ ਸੁਭਾਉ, ਕਲਾ ਪ੍ਰੇਮੀ, ਨਿਸ਼ਚਿੰਤ ਤੇ ਸੁਖੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। 'ਧੀਰੋ ਦੱਤ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀ ਨਾਇਕ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜੋ ਘਮੰਡੀ, ਸ਼ਰਾਰਤੀ ਅਤੇ ਫਲ ਨੂੰ ਉਡੀਕਣ ਦਾ ਧੀਰਜ ਵੀ ਇਸ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੁੰਦਾ।

ਨਾਇਕ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕਾ ਦਾ ਸਥਾਨ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੀ ਜਿੰਦ ਜਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੀ ਮਧੁਰਤਾ ਰਸਸ਼ੀਲਤਾ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸੁੰਦਰਤਾ ਤੇ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਭਰਤ ਨੇ ਨਾਰੀ ਨੂੰ ਸੁੱਖ ਦਾ ਮੂਲ, ਕਾਮ ਭਾਵਨਾ ਦਾ ਸਾਧਨ ਅਤੇ ਕਾਮ ਨੂੰ ਸ਼ੁੱਭ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਸਰੋਤ ਮੰਨ ਕੇ ਨਾਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਗੰਭੀਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਨਾਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਭੇਦ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਅਨੁਸਾਰ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਹਨ:

1. ਪ੍ਰਕਿਰਤੀਗਤ ਭੇਦ - ਉੱਤਮਾ, ਮੱਧਿਅਮਾ, ਅਧਮਾ (ਤਿੰਨ)
2. ਆਚਰਣ ਅਨੁਸਾਰ- ਬਾਹਯਾ, ਆਭਿਅੰਤਰਾ, ਬਾਹਯਾਭਿਅੰਤਰਾ (ਤਿੰਨ)
3. ਸਮਾਜਿਕ ਰੁਤਬੇ ਅਨੁਸਾਰ- ਦਿਵਯਾ, ਨ੍ਰਿਪਪਤਨੀ, ਕੁਲ-ਇਸਤ੍ਰੀ, ਗਣਿਕਾ (ਚਾਰ)

4. ਕਾਮਦਸ਼ਾ ਅਨੁਸਾਰ- ਵਾਸਕਸੱਜਾ, ਵਿਰਹ-ਉਤਕੰਠਿਤਾ, ਸਵਾਧੀਨ-ਭਰਤ੍ਰਿਕਾ, ਕਲਹ-ਅੰਤਰਿਤਾ, ਖੰਡਿਤਾ, ਵਿਪ੍ਰਲਬਧਾ, ਪ੍ਰੋਸ਼ਿਤਭਰਤ੍ਰਿਕਾ, ਅਭਿਸਾਰਿਕਾ (ਅੱਠ)

5. ਸ਼ੀਲ ਅਨੁਸਾਰ- ਲਲਿਤਾ, ਉੱਦਾਤਾ, ਨਿਤਾ, ਧੀਰਾ (ਚਾਰ)

6.ਅੰਗਰਚਨਾ ਤੇ ਮਨੋਬਿਰਤੀ- ਦਿਵਯਸਤਵਾ, ਮਨੁਯਸਤਵਾ, ਗੋਸਤਵਾ, ਆਦਿ (ਕੁੱਲ ਬਾਈ)

7. ਮਨੋਦਸ਼ਾ ਅਨੁਸਾਰ- ਮਦਨਾਤੁਰਾ, ਅਨੁਰਕਤਾ, ਵਿਰਕਤਾ, ਚਤੁਰਾ, ਲੁਬਧਾ, ਮਾਨਿਨੀ, ਆਦਿ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ।

ਉਪਰੋਕਤ ਬਾਰੇ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਡਾ ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

"ਨਾਰੀ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅੰਗ-ਰਚਨਾ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਭਾਵੀ ਮਨੋਬਿਰਤੀ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉੱਤੇ ਨਾਇਕਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਬੜਾ ਮੌਲਿਕ ਅਤੇ ਵਿਆਪਕ ਵਿਵੇਚਨ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਰਾ ਵਿਵੇਚਨ ਨਾਟਯਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ 22ਵੇਂ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸਤ੍ਰੀ-ਜੀਵਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸਤ੍ਰੀਆਂ ਵਾਸਤੇ ਵੀਹ ਅਲੰਕਾਰਾਂ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਨਾਇਕਾਵਾਂ ਦੇ ਅਲੰਕਾਰਾਂ ਦਾ ਸਾਰਾ ਬਿਆਨ ਬੜਾ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਅਤੇ ਯਥਾਰਥਕ ਹੈ।" (*ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ* 46)

ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਨਾਇਕਾ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕੁੱਝ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਜਿਵੇਂ ਸੂਤਰਧਾਰ, ਨਟ-ਨਟੀ, ਵਿਦੂਸ਼ਕ, ਵਿੱਟ, ਚੇਟ, ਦੂਤ, ਸਾਕਾਰ, ਸੈਨਾਪਤੀ, ਨਿਪੁੰਸਕ ਪਾਤਰ, ਕੰਚੁਕੀ ਆਦਿ ਦਾ ਵੀ ਵਰਣਨ ਮਿਲਦਾ ਹੈ।

3. **ਰਸ**

ਆਚਾਰੀਆ ਹਜ਼ਾਰੀ ਪ੍ਰਸਾਦ ਦਿਵੇਦੀ ਅਨੁਸਾਰ: "ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਯ-ਆਚਾਰੀ 'ਧੰਨਜਯ' ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ 'ਨੇਤਿ-ਰਸਾਨੂਗਣਯਾ ਕਥਾ' ਆਖਿਆ ਹੈ। ਭਾਵ ਰਸ ਮੁੱਖ ਹੈ, ਰਸ ਅਤੇ ਨੇਤਾ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੀ ਕਥਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।"(*ਭਾਰਤੀਯ ਨਾਟਿਆ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੀ ਪਰੰਪਰਾ ਔਰ ਦਸ਼ਰੂਪਕਮ* 41)

ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਛੇਵੇਂ ਤੇ ਸੱਤਵੇਂ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਭਾਵ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਦਿਆਂ ਰਸ ਨੂੰ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਦੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੇ ਅਵੱਸ਼ਕ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਉਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ: "ਜਿਵੇਂ ਜੜ੍ਹ ਤੋਂ ਪੌਦਾ ਅਤੇ ਪੌਦੇ ਤੋਂ ਫੁੱਲ ਤੇ ਫਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਰਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੂਲ (ਜੜ੍ਹ) ਹੈ ਤੇ ਸਾਰੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਰਸ ਹੀ ਹੈ।"(39)

ਭਰਤ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟ ਰਸ ਦੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਇੰਦਰੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਨਹੀਂ ਮਨ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਰਸ ਨਿਸ਼ਪਤੀ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਇੱਕ ਮਾਨਸਿਕ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ 'ਰਸ' ਉਸ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਨਾਂ ਹੈ ਜੋ ਇੱਕ ਸੁਹਿਰਦ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਮਨ ਉੱਤੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਦੁਆਰਾ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਅੱਠ ਰਸ 'ਸ਼ਿੰਗਾਰ', 'ਕਰੁਣਾ', 'ਰੌਦ੍ਰ', 'ਵੀਰ', 'ਭਿਆਨਕ', 'ਵੀਭੱਤਸ' ਅਤੇ 'ਅਦਭੁਤ' ਬਾਰੇ ਗੱਲ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਸਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ 'ਰਤੀ', 'ਹਾਸ', 'ਸ਼ੋਕ', 'ਕਰੋਧ', 'ਉਤਸ਼ਾਹ', 'ਭੈਅ', 'ਜਗੁਪਤਾ' ਅਤੇ 'ਵਿਸਮੈ' ਅੱਠ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਹਨ। 'ਸ਼ਾਂਤ' ਅਤੇ 'ਵਾਤਸਲਯ' ਰਸ ਨੂੰ 'ਰਸ ਵਿਸ਼ੇਸ਼' ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਗਿਣਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਰਸ ਨਿਸ਼ਪਤੀ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਵਿੱਚ ਅੱਠ ਸਥਾਈ ਭਾਵ, ਤੇਤੀ ਵਿਅਭਿਚਾਰੀਭਾਵ ਅਤੇ ਅੱਠ ਸਾਤਵਿਕ ਭਾਵ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇੰਞ ਕੁੱਲ 49 ਭਾਵ ਹਨ।

4. **ਅਭਿਨੈ**

ਨਾਟਕ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਜੇ ਰਸ ਅਨੁਭੂਤੀ ਕਰਾਉਣਾ ਨਾਟ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਵਾਹਕ ਅਭਿਨੈ ਹੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਉਤਪੰਨ ਵਿਭਿੰਨ ਭਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਰਸ ਨਿਸ਼ਪਤੀ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਵਾਪਰਦੀ ਹੈ। ਭਰਤ ਦੇ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਤੇਰਾਂ ਅਧਿਆਇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਹੀ ਵਿਵੇਚਨ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਭਿਨੈ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਜਾਂ ਸਮਾਜ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਚਾਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਕ, ਅਹਾਰੀਯ ਅਤੇ ਸਾਤਵਿਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਸਰੀਰ ਦੇ ਅੰਗਾਂ ਹੱਥ, ਪੈਰ, ਸਿਰ, ਛਾਤੀ, ਲੱਕ, ਪਾਸਿਆਂ ਅਤੇ ਉਪ ਅੰਗਾਂ ਅੱਖ, ਭਰਵੱਟਿਆਂ, ਨੱਕ, ਗੱਲ੍ਹਾਂ, ਅਤੇ ਬੁੱਲ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹਰਕਤ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

'ਹਸਤ ਅਭਿਨੈ' ਦੁਆਰਾ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਚੌਂਹਠ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਹਸਤ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਾਕੀ ਦੇ ਅੰਗਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦਾ ਵੀ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਵਰਣਨ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਵਾਣੀ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੈ 'ਵਾਚਕ ਅਭਿਨੈ' ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਗਾਉਣਾ, ਬੋਲਣਾ, ਪਾਠ ਕਰਨਾ ਆਦਿ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਵਾਚਕ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭਾਗ ਹੈ ਆਂਗਿਕ, ਸਾਤਵਿਕ ਤੇ ਅਹਾਰੀ ਹੈ ਇਸੇ ਦੀ ਭਾਵ ਬਾਣੀ ਦੀ ਹੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਿਯੋਗੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਨੇਪਥਯ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਮੁਤਾਬਕ ਪੁਸ਼ਾਕਾਂ, ਗਹਿਣਿਆਂ, ਸ਼ਸਤਰਾਂ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਆਦਿ ਦੀ ਪੂਰੀ ਤਿਆਰੀ 'ਆਹਾਰੀ ਅਭਿਨੈ' ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦੀ ਹੈ।

ਮਨ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਚਿਹਰੇ ਤੇ ਲਿਆਉਣਾ ਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਿਤ ਕਰਨਾ 'ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ' ਹੈ। 'ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ' ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਅਤੇ ਕਠਿਨ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ 'ਨਾਟਯ ਮੰਡਪ' ਤਹਿਤ ਨਾਟ ਘਰਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਵੀ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਵਿਕ੍ਰਿਸ਼ਟ (ਵੱਡਾ) ਚਤ੍ਰਸ (ਚੌਰਸ) ਅਤੇ ਤ੍ਰਿਅਸ (ਤਿਕੋਣਾ) ਤਿੰਨ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਅੱਗੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਨੂੰ ਜੇਅਸ਼ਠ (ਵੱਡਾ) ਮਧਿਅਮ (ਦਰਮਿਆਨਾ) ਅਤੇ ਅਵਰ (ਛੋਟਾ) ਵਿੱਚ ਵੰਡ ਕੇ ਕੁੱਲ ਨੌਂ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਨਾਟਯ ਗ੍ਰਹਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਹਰ ਇੱਕ ਨਾਟਯ ਗ੍ਰਹਿ ਦੇ ਚਾਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਾਰ ਭਾਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ- 'ਪ੍ਰੇਕਸ਼ਾਗ੍ਰਹਿ' ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਬੈਠਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨੂੰ ਨਾਟਸ਼ਾਲਾ ਜਾਂ ਰੰਗਸ਼ਾਲਾ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਨੇਪਥਯ' ਮੰਚ ਦਾ ਪਿਛਲਾ ਪਾਸਾ ਜਿੱਥੇ ਪਾਤਰ ਤਿਆਰ ਹੁੰਦੇ ਅਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਪੁਸ਼ਾਕਾਂ ਤੇ ਹੋਰ ਵਰਤਣਯੋਗ ਸਾਮਾਨ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। 'ਰੰਗ ਪੀਠ' ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਥਾਂ ਜਾਂ ਮੰਚ, 'ਰੰਗ ਸ਼ੀਰਸ਼' ਇਸ ਮੰਚ ਦਾ ਪਿਛਲਾ ਭਾਗ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।

ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ 'ਵ੍ਰਿਤੀ' ਸੰਕਲਪ ਦੀ ਵੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕੀਤੀ ਹੈ। "ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਭਰਤ ਨੇ 'ਵ੍ਰਿਤੀ' ਸ਼ਬਦ ਮਨ ਸਰੀਰ ਅਤੇ ਬਾਣੀ ਦੀਆਂ

ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ (ਭਾਵਨਾਵਾਂ) ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਾਲੇ ਵਾਕੰਸ਼ਾਂ (ਸੰਵਾਦਾਂ) ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਰਾਂ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਹੈ।"(ਰਾਜਗੁਰੂ, 298)

'ਵ੍ਰਿਤੀ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰਸ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿੜ੍ਹ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਤਕ੍ਰਿਸ਼ਟਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਸੂਖਮ ਤੱਤ ਹੈ ਜੋ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸ਼ਕਲ, ਸੂਰਤ ਤੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਦੇ ਰੂਪ 'ਚ ਮੌਜੂਦ ਹੈ। ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਚਾਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਵ੍ਰਿਤੀਆਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਮਿਲਦਾ ਹੈ-

ਕੌਸ਼ਕੀ 'ਵ੍ਰਿਤੀ'- ਇਹ 'ਵ੍ਰਿਤੀ' ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਦੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਕਰਾਉਣ ਲਈ ਸਭ ਤੋਂ ਢੁਕਵੀਂ ਹੈ। ਪ੍ਰੇਮ ਕਰਨਾ, ਪ੍ਰੇਮੀ ਦੀ ਪੂਜਾ, ਵਿਲਾਸ ਤੇ ਹਾਸਾ ਠੱਠਾ ਅਜਿਹੀਆਂ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਕਲਾਤਮਿਕ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ 'ਕੌਸ਼ਕੀ ਵ੍ਰਿਤੀ' ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। "ਕੌਸ਼ਕੀ ਵ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕੇਸ਼ ਨਾਲ਼ ਹੈ। ਕੇਸ਼- ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੇ ਕੇਸਾਂ ਦੀ ਸਜਾਵਟ ਨਾਲ਼ ਇਸ ਦਾ ਸਬੰਧ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸ ਨੂੰ ਕੌਸ਼ਕੀ ਵ੍ਰਿਤੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।" (ਰਾਜਗੁਰੂ, 302)

ਸਾਤਵਤੀ ਵ੍ਰਿਤੀ- ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਵੀਰ ਰਸ, ਅਦਭੁਤ ਤੇ ਰੌਦਰ ਰਸ ਦਾ ਨਿਰਵਾਹ ਕਰਨ ਲਈ 'ਸਾਤਵਤੀ ਵ੍ਰਿਤੀ' ਸਭ ਤੋਂ ਉੱਤਮ ਹੈ।ਇਸ ਦੇ ਪਾਤਰ ਸਤ, ਤਿਆਗ ਅਤੇ ਇਨਸਾਫ਼ ਆਦਿ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਆਰਭੱਟੀ ਵ੍ਰਿਤੀ- ਵੀਰ ਰਸ ਯੁਕਤ ਯੋਧਿਆਂ ਦੇ ਅਭਿਮਾਨ ਭਰੇ ਵਚਨ, ਮਿੱਥਿਆ ਵਚਨ ਤੇ ਛਲ ਕਪਟ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਉਪਯੁਕਤ ਵ੍ਰਿਤੀ 'ਆਰਭੱਟੀ ਵ੍ਰਿਤੀ' ਹੈ। ਸ਼ਤਰੂਆਂ ਨੂੰ ਧੋਖਾ ਦੇਣਾ, ਮੌਕਾ ਦੇਖ ਕੇ ਦੌੜ ਜਾਣਾ, ਆਪਣਾ ਲਾਭ ਅਤੇ ਦੂਜਿਆਂ ਨੂੰ ਨੁਕਸਾਨ ਜਿਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ 'ਆਰਭੱਟੀ ਵ੍ਰਿਤੀ' ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਭਾਰਤੀ ਵ੍ਰਿਤੀ- ਚੌਹਾਂ ਵ੍ਰਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚੋਂ 'ਭਾਰਤੀ ਵ੍ਰਿਤੀ' ਪ੍ਰਧਾਨ ਨਾਟਕੀ 'ਵ੍ਰਿਤੀ' ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੇਵਲ ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰ ਹੀ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਲਾਜ਼ਮੀ ਕੀਤੀ ਗਈ

ਸੀ।"ਭਾਰਤ ਮੁਨੀ ਅਨੁਸਾਰ ਭਾਰਤੀ ਵ੍ਰਿਤੀ ਰਿਗਵੇਦ ਤੋਂ, ਸਾਤਵਤੀ ਵ੍ਰਿਤੀ ਯਜੁਰਵੇਦ ਤੋਂ, ਕੌਸ਼ਕੀ ਵ੍ਰਿਤੀ ਸਾਮਵੇਦ ਤੋਂ ਅਤੇ ਆਰਭੱਟੀ ਅਥਰਵ ਵੇਦ ਤੋਂ ਲਈ ਗਈ।" (ਰਾਜਗੁਰੂ, 294.)

ਭਰਤਮੁਨੀਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ 'ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ' ਕਹਿ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਦੀ ਹੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤੀ ਵਿਆਖਿਆ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚਨ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਬਾਰੇ ਹੀ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਜਿਹੇ ਪੱਛਮੀ ਵਿਦਵਾਨ ਵੀ ਵਿਰੇਚਨ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਰੂਪ ਦੀ ਹੀ ਹਾਮੀ ਭਰਦੇ ਹਨ। ਭਾਰਤੀ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਚਿੰਤਕਾਂ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਆਪੋ-ਆਪਣੇ ਨਜ਼ਰੀਏ ਤੋਂ ਦੇਖਦੇ ਹੋਏ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਉੱਤੇ ਚਾਨਣਾ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਹੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵੱਲੋਂ ਦਿੱਤੇ ਜਿੱਥੇ ਬਹੁਤੇ ਤੱਤ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਕੁੱਝ ਵਖਰੇਵਾਂ ਵੀ ਰੱਖਦੇ ਹਨ।

ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਚਿੰਤਕ ਐਡਵਿਨ, ਵਿਲਸਨ ਨੇ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਤੱਤ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਬਿਆਨੇ ਹਨ:

1. ਕਲਾਕਾਰ
2. ਦਰਸ਼ਕ
3. ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ
4. ਥੀਏਟਰ ਸਪੇਸ
5. ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਪਹਿਲੂ- ਦ੍ਰਿਸ਼, ਪੁਸ਼ਾਕਾਂ, ਰੌਸ਼ਨੀ ਤੇ ਆਵਾਜ਼
6. ਪਾਠ ਜਾਂ ਟੈਕਸਟ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਫੋਕਸ ਉਦੇਸ਼ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਉੱਤੇ *(ਥੀਏਟਰ: ਦ ਲਾਈਵਲੀ ਆਰਟ 42)*

'ਰੰਗਮੰਚ ਕੇ ਅਵੱਸ਼ਕ ਤੱਤਵ' ਅਧੀਨ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਲੇਖਕਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼ ਲਿਖੇ ਖੋਜ ਪੱਤਰ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ 'ਮੁੱਖ ਤੱਤ' ਤੇ 'ਪੂਰਕ ਤੱਤ' ਵਿੱਚ ਵੰਡਦੇ ਹੋਏ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਿਆਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

ਮੁੱਖ ਤੱਤ

1. ਅਭਿਨੇਤਾ
2. ਪਾਠ
3. ਸ੍ਰਵਣ (ਦਰਸ਼ਕ)

ਪੂਰਕ ਤੱਤ :

1. ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ
2. ਮੇਕ-ਅੱਪ
3. ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਉਂਤ
4. ਪ੍ਰਕਾਸ਼
5. ਸੰਗੀਤ
6. ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ (https://hi.thpanorama.com/articles/arte/los-9-elementos-del-teatro-principales.html)

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਚਿੰਤਕ ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਆਪਣੇ ਲੇਖ *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਧਿਆਪਨ* ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਧਿਆਪਨ ਨੂੰ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਬਦਲਵੇਂ ਖੇਡ ਪਾਠ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੜ੍ਹਾਉਣ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੰਦੇ ਹੋਏ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦੇ ਹਨ

1. ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ
2. ਮੰਚ ਵਿਉਂਤ ਮੰਚ ਸੱਜਾ
3. ਮੰਚ ਕਾਰਜ ਮੰਚ ਟਰੈਫ਼ਿਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਹਾਰ ਸ਼ਿੰਗਾਰ
4. ਸੰਗੀਤ
5. ਸੰਵਾਦ

6. ਰੌਸ਼ਨੀ ਧੁਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਆਦਿ (*ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਗਤੀ ਤੇ ਪਸਾਰ* 107)

ਪੱਛਮੀ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਆਚਾਰੀਆ ਦੁਆਰਾ ਸੁਝਾਏ ਗਏ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਵਿਵੇਚਨ ਕਰਨ ਉਪਰੰਤ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਮੂੰਹ ਮੁਹਾਂਦਰਾ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਉੱਸਰਦਾ ਹੈ:

ਸਾਡੇ ਮੱਤ ਅਨੁਸਾਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਕੁੱਝ ਅਜਿਹੇ ਅਵੱਸ਼ਕ ਤੱਤ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਬਗ਼ੈਰ ਰੰਗਮੰਚ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਆ ਸਕਦਾ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੂਰਨ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਕੁੱਝ ਸਹਾਇਕ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਪੱਧਰ ਉੱਚਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਤੱਤ ਅਤੇ ਸਹਾਇਕ ਤੱਤ ਵਿੱਚ ਵੰਡਣਾ ਨਿਆਂ ਸੰਗਤ ਹੈ

ਮੁੱਖ ਤੱਤ :

1. ਪਾਠ
2. ਅਭਿਨੇਤਾ
3. ਮੰਚ ਕਾਰਜ
4. ਦਰਸ਼ਕ
5. ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ

ਜਿੱਥੋਂ ਤੱਕ ਪਾਠ (ਸਕਰਿਪਟ) ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਦਾ ਸਬੰਧ ਹੈ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਤੱਤ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਦੋ ਪਹੀਏ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਹਾਰੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੇ ਮੰਚ ਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੀ ਕ੍ਰਿਆ ਰੂਪੀ ਗੱਡੀ ਨੂੰ ਚਾਲਕ ਬਣ ਕੇ ਇਸ ਦੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹਿਤ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਬਾਕੀ ਤੱਤ ਇਸ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਚਮਕਾਉਣ, ਰੁਸ਼ਨਾਉਣ, ਉਭਾਰਨ ਤੇ ਵਖਿਆਉਣ ਲਈ ਸਹਾਇਕ ਤੱਤਾਂ ਵਜੋਂ ਵਿੱਚਰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਮਹੱਤਤਾ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ। ਕੋਈ ਵੀ ਤੱਤ ਕਿਸੇ ਦੂਸਰੇ ਤੱਤ ਦੀ ਭਰਪਾਈ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ। ਸਾਡੇ ਮੱਤ ਅਨੁਸਾਰ ਇਹ ਸਹਾਇਕ ਤੱਤ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹਨ:

1. ਮੰਚ ਸ਼ਿਲਪ

2. ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ, ਪੁਸ਼ਾਕਾਂ, ਹਾਰ-ਸ਼ਿੰਗਾਰ, ਪ੍ਰੋਪਸ

3. ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਤੇ ਹੋਰ ਧੁਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ

4. ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ

5. ਸਮੁੱਚ ਸਿਰਜਣਾਤਮਿਕਤਾ (ਸੰਤੁਲਨ, ਏਕਤਾ)

6. ਸੁਹਜਾਤਮਕਤਾ (ਰਵਾਨੀ, ਅਨੁਪਾਤ) ਆਦਿ।

1.14 ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ

ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਇੱਕ ਹੀ ਸਿੱਕੇ ਦੇ ਦੋ ਪਹਿਲੂ ਹਨ ਜਾਂ ਇੰਝ ਕਹਿ ਲਓ ਕਿ ਇੱਕ ਹੀ ਦਰੱਖਤ ਦੀਆਂ ਸ਼ਾਖਾਵਾਂ ਹਨ। ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਆਧਾਰਭੂਤ ਸਮੱਗਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਬਖ਼ਸ਼ਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸਬੰਧਾਂ ਬਾਰੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿੱਚ ਮਤਭੇਦ ਰਹੇ ਹਨ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਇਹ ਮਸਲਾ ਕਾਫ਼ੀ ਉਲਝਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ।

ਪਹਿਲੀ ਗੱਲ ਤਾਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਵਿਧਾ ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਦੂਜੀਆਂ ਵਿਧਾਵਾਂ ਤੋਂ ਅਲੱਗ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਪੜ੍ਹੇ ਜਾਣ ਲਈ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਇਸ ਦੀ ਮੰਚਨ ਵਿਧੀ ਦਾ 'ਸ਼ਬਦ' ਨਾ ਹੋ ਕੇ 'ਦ੍ਰਿਸ਼' ਹੋਣਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ 'ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ' ਕਹਿ ਕੇ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਬਾਕੀ ਸਾਹਿਤ ਤੋਂ ਨਿਖੇੜ ਦਿੱਤਾ ਸੀ।

ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਵੀ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਲਿਖਦੇ ਹਨ: "ਜਿੱਥੇ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸ਼ਬਦ ਹੈ, ਨਾਚ ਦਾ ਲੈਅ ਤੇ ਮੁਦਰਾ, ਚਿੱਤਰਕਲਾ ਦਾ ਰੰਗ ਤੇ ਬੁਰਸ਼, ਉੱਥੇ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਮੰਚ ਅਤੇ ਅਭਿਨਯ ਹੈ।"(*ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ* 12)

ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੋ ਪਾਸੜ ਮਾਧਿਅਮ ਵਾਲੀ ਕਿਰਤ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਇੱਕ ਮਾਧਿਅਮ ਸ਼ਬਦ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਮਾਧਿਅਮ ਮੰਚ ਹੈ। ਹਾਂ ਇਹ ਗੱਲ ਜ਼ਰੂਰ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਣ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉੱਪਰ ਰੰਗਮੰਚੀ ਲੋੜਾਂ

ਤੇ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦਾ ਦਬਾਅ ਜ਼ਰੂਰ ਬਣਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਨੇਮਿਚੰਦਰ ਜੈਨ ਵੀ ਕਰਦੇ ਹਨ:"ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਲਈ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੇ ਇੱਕ ਦਬਾਅ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ।" (*ਰੰਗ ਦਰਸ਼ਨ* 23) ਪ੍ਰੰਤੂ ਇਹ ਦਬਾਅ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਇਸ ਤੋਂ ਕਈ ਗੁਣਾਂ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਲਈ ਇਹ ਦਬਾਅ ਪਰੋਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਇਹ ਦਬਾਅ ਪ੍ਰਤੱਖ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਹਮਣੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦੀ ਵੀ ਪਾਲਣਾ ਕਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇੱਕ ਵਿਆਹ ਦੇ ਸੀਨ ਸਥਿਤੀ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਲਿਖਦਾ ਹੈ:

> ਵਿਆਹ ਵਾਲੀ ਰਾਤ ਸਭ ਸ਼ਗਨਾਂ ਤੋਂ ਵਿਹਲੇ ਹੋ ਕੇ ਲਾੜਾ-ਲਾੜੀ ਨੇ ਬੰਦ ਕਮਰੇ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਦਿਲਾਂ ਨੂੰ ਵਟਾਇਆ, ਆਪਣੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਇਜ਼ਹਾਰ ਕੀਤਾ ਤੇ ਸੌਂ ਗਏ ।

ਹੁਣ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕਰਨ ਲਈ ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਸਜੀਵ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਬਿਰਾਜਮਾਨ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਕੇਵਲ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹਿੱਸੇ ਹੀ ਆਵੇਗੀ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਗ਼ੈਰ-ਸੁਭਾਵਿਕ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਇਕਾਗਰਤਾ ਭੰਗ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਪੂਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸੱਤਿਅਨਾਸ਼ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਤੇ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਪਟੜੀ ਤੋਂ ਉਤਰ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਫਰੋਲਦਿਆਂ ਕੁੱਝ ਅਜਿਹੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਦੇ ਮੰਚ ਨਸੀਬ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਪਰ ਇਹ ਰਚਨਾਵਾਂ ਧੜੱਲੇ ਨਾਲ਼ ਸਿਲੇਬਸਾਂ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਵੀ ਬਣੀਆਂ ਤੇ ਇਹਨਾਂ ਨੂੰ ਉੱਤਮ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤਾਂ ਦਾ ਦਰਜਾ ਵੀ ਹਾਸਲ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਦਾ ਮੂਲ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਸਮਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਸਮਾਂ ਸੀ। ਉਹ ਆਪ ਹੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖਦਾ ਤੇ ਆਪ ਹੀ ਖਿਡਾਉਂਦਾ ਸੀ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਆਲੋਚਕ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਸਨ।

ਨਾਟਕ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਕਈ ਵਾਰੀ ਨਾਟਕ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਗੈਰ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੇ ਕਈ ਮੌਕਿਆਂ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਸਲੀ ਕਸੌਟੀ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ। ਇੱਥੇ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਪੋ-ਆਪਣੇ ਅਧਿਕਾਰ ਖੇਤਰਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਟਕਰਾਏ ਤੇ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅੰਤਰ ਸਬੰਧਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ ਕਿ

ਕੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਮਹੱਤਵਹੀਣ, ਨਿਰਜੀਵ ਤੇ ਨਿਰਾਰਥਕ ਹੈ ?

ਕੀ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਖੇਡੇ ਬਗੈਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਹੈ?

ਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੀ ਉਸ ਦੀ ਮਹਾਨਤਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੈ ?

ਆਲੋਚਕਾਂ ਦੇ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਧੜਿਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਪੱਖ ਵਿੱਚ ਦਲੀਲਾਂ ਦਿੱਤੀਆਂ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਦੂਸਰੀਆਂ ਵਿਧਾਵਾਂ ਵਾਂਗ ਇੱਕ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਕਲਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਅਤੇ ਕਾਲਪਨਿਕ ਸ਼ਕਤੀ ਦੀ ਦੇਣ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਭਾਵ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਹੋਂਦ ਥੋੜ੍ਹਚਿਰੀ ਹੈ। ਕਈ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਮਿਲਗੋਭਾ ਆਖਿਆ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਕੋਈ ਇੱਕ ਮੁੱਠ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ।

ਆਸਕਰ ਜੀ ਬਰੌਕਟ ਉਪਰੋਕਤ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਲਿਖਦੇ ਹਨ ਕਿ:

> ਇਹ (ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ) ਉਹ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਪੈਦਾ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੀ ਜਿਹੜੀ ਇੱਕ ਚਿੱਤਰਕਾਰ ਕਿਸੇ ਚਿੱਤਰ ਵਿੱਚ ਜਾਂ ਕੋਈ ਕਵੀ ਕਿਸੇ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਇੱਕ ਅਲਪ-ਕਾਲਿਕ ਕਲਾ ਹੈ। (*ਥੀਏਟਰ: ਐਨ ਇੰਟਰੋਡਕਸ਼ਨ* 3)

ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਦਵਾਨ ਨਾਲ਼ ਸਾਡੀ ਸਹਿਮਤੀ ਨਹੀਂ ਥੀਏਟਰ ਇੱਕ ਅਲਪ-ਕਾਲਿਕ ਕਲਾ ਹੈ। ਅੱਜ ਦੇ ਡਿਜੀਟਲ ਯੁੱਗ ਅੰਦਰ ਹਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ 'ਯੂ-ਟਿਊਬ' ਆਦਿ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਦੁਆਰਾ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਵੀ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਸਾਂਭ ਕੇ ਰੱਖਿਆਂ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਸਾਂਭੀ ਹੋਈ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਵਜੋਂ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਿਰਜੀਵ, ਅਧੂਰਾ ਤੇ ਕੇਵਲ ਸੰਕੇਤਾਂ ਦਾ ਖਰੜਾ ਕਿਹਾ। ਹੁਣ ਸਵਾਲ ਇਹ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਭਾਵ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਤੇ ਮੰਚੀ ਰੂਪ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਹਨ? ਇਸ ਦੇ ਉੱਤਰ ਵਿੱਚ ਡਾ. ਹਰਿਭਜਨ ਭਾਟੀਆ ਲਿਖਦੇ ਹਨ: "ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਿਰਫ਼ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਤੱਕ ਸੀਮਿਤ ਕਰ ਦੇਣਾ ਜਾਂ ਫਿਰ ਮੰਚ ਤੱਕ, ਦੋਵੇਂ ਅੱਤਿਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰ ਹਨ।" (*ਖੋਜ ਪੱਤ੍ਰਿਕਾ: ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ* 13)

ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਗਲਾ ਪੜਾਅ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਨੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਕੇ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੇਧ ਤੇ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕੁੱਝ ਵਿਦਵਾਨ ਅਜਿਹੇ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਸੰਬੰਧਾਂ ਨੂੰ ਕਾਫ਼ੀ ਨੇੜੇ ਤੋਂ ਦੇਖਦੇ ਹੋਏ ਆਪਣੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਡਾ ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ ਡੋਰੇਨ ਮੌਸਕਿਲ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

> ਨਾਟਕ ਥੋੜ੍ਹੀ ਗਿਣਤੀ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਸਿਰਜੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਅਜਿਹੀ ਕ੍ਰਿਤੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿਧਰੇ ਵੀ ਕਿਸੇ ਸਮੇਂ ਵੀ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਦਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸਬੰਧ ਬਹੁਗਿਣਤੀ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਨਾਲ਼ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਵੀ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਤਾ ਵੀ। ਰੰਗਮੰਚ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਸਮੇਂ ਤੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ।" (*ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ* 3)
>
> ਇਹ ਵਿਦਵਾਨ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਿਰਿਆਸ਼ੀਲ ਪੱਖ ਆਖਦੇ ਹੋਏ ਲਿਖਦੇ ਹਨ ਕਿ: "ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸੇਵਾ ਲਈ ਹੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਕਦੇ ਕਦੇ ਇਹ ਨਿਰਨਾ ਕਰਨਾ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਜਾਪਦਾ ਕਿ ਕਿਹੜਾ ਨੌਕਰ ਹੈ ਅਤੇ ਕਿਹੜਾ ਮਾਲਕ।"(5)

ਪਰ ਸਾਡੇ ਮੱਤ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਰਿਸ਼ਤਾ ਨੌਕਰ ਮਾਲਕ ਦਾ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਪੂਰਕ ਹੋਣ ਵਿੱਚ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ: "ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਣਾ ਮਰੇ ਹੋਏ ਬੱਚੇ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦੇਣ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹੈ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸਬੰਧ ਸਰੀਰ ਤੇ ਰੂਹ ਦਾ ਸਬੰਧ ਹੈ।" (ਬਹਿਲ, *ਪਰਦਿਆਂ ਦੇ ਆਰ ਪਾਰ* 9)

ਡਾ. ਆਤਮਜੀਤ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਪਰਿਵਾਰਕ ਰਿਸ਼ਤਾ ਗੰਢਦੇ ਹੋਏ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

> "ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਿਸ਼ਤੇਦਾਰੀ ਥੀਏਟਰ ਜਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ਼ ਵੀ ਹੈ। ਜੇ ਸਾਹਿਤ ਉਸ ਦੇ ਪੇਕੇ ਹਨ ਤਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਉਸ ਦਾ ਅਸਲ ਘਰ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਉਸ ਨੇ ਵੱਸਣਾ ਹੈ।" (ਆਤਮਜੀਤ, *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ* 76)

ਸਾਡੇ ਮੱਤ ਅਨੁਸਾਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਪਿਆਰ ਹੈ ਜੋ ਉਸ ਨੂੰ ਜੋਬਨ ਉੱਤੇ ਮਿਲ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਦਾ ਅਧੂਰਾਪਣ ਰਹੇਗਾ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਮੰਚਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਵਿਆਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਬਰਾਤੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਦਰਸ਼ਕ ਸੁਹਾਗਘੋੜੀਆਂ ਗਾਉਂਦੇ ਹਨ-, ਸਿੱਠਣੀਆਂ ਲੈਂਦੀ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਵਿਆਹੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਪੂਰਨਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਇੱਕ ਕੱਚਾ ਮਸਾਲਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਮੰਚੀ ਪਾਠ (ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ) ਉਸ ਤੋਂ ਤਿਆਰ ਹੋਈ ਇਮਾਰਤ।

ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਇੱਕ ਲਿਖਤ 'ਰੈਸਪੀ' ਹੈ ਜਦੋਂਕਿ ਮੰਚੀ ਪਾਠ (ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ) ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਸਵਾਦਲੀ 'ਡਿਸ਼' ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

1. **ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ**

ਨਾਟਕ ਦੁਵੱਲੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਇਸ ਦਾ ਸਬੰਧ ਸਾਹਿਤ ਨਾਲ਼ ਵੀ ਹੈ ਤੇ ਕਲਾ ਨਾਲ਼ ਵੀ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਤੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਦਾ ਸਬੰਧ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਜਣ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਤੋਂ ਹੀ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਰਚਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦਾ ਮੰਚਨ ਸੰਕਲਪ ਉਸ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅੰਦਰ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਅਧੀਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜੋ ਕੁੱਝ ਵੀ ਉਹ ਲਿਖ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉਸ ਦੇ ਮਨ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਮੰਚਿਤ

ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਨੂੰ ਮੰਚਨ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦਾ ਖਰੜਾ ਖ਼ਿਆਲ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਤੋਂ ਇੱਕ ਗੱਲ ਜ਼ਰੂਰ ਸਾਬਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਖਰੜੇ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਆ ਸਕਦੀ ਬੇਸ਼ੱਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਸਲੀ ਮੰਚਨ ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਬਣਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਬਣਨ ਦੀਆਂ ਲੁਪਤ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਖੋਜ ਕੇ, ਤਰਾਸ਼ ਕੇ, ਵਡਿਆ ਕੇ, ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਰੂਪ ਨਾਲ਼ ਮੰਚ ਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰ ਦੇਣ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਅੰਤਿਮ ਨਿਸ਼ਾਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਮਨ ਮੰਚ →ਨਾਟਕ ਪਾਠ → ਖੇਡ ਪਾਠ →ਅੰਤਿਮ ਪ੍ਰਭਾਵ

ਕੋਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਲਿਖਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਆਪਣੇ ਆਲ਼ੇ ਦੁਆਲੇ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨੂੰ ਦੇਖਦੇ ਹੋਏ ਮਸਾਲਾ ਤਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਵੀ ਇਸੇ ਚੁਫੇਰੇ `ਚੋਂ ਹੋਂਦ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਮਨ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਤਾਣਾ-ਬਾਣਾ ਬੁਣ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ 'ਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ 'ਚ (ਭਾਵੇਂ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਹੋਵੇ) ਆਉਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਸ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਵਰਤਾਰਾ ਵਿਸਤਾਰ ਵਿੱਚ ਚਰਚਾ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਦੀ ਕੜੀ ਦੀ ਇੱਕ ਅਹਿਮ ਘਟਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਘਟਨਾ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਇੱਕ ਨਿਰਜਿੰਦ ਸਰੀਰ ਵਿੱਚ ਜਾਨ ਪਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਅਪੂਰਨ, ਅਧੂਰਾ ਅਤੇ ਹੋਂਦ ਸਥਾਪਤੀ ਲਈ ਯਤਨਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਗਰਭ ਵਿੱਚ ਪਲ ਰਹੇ ਉਸ ਬੱਚੇ ਵਰਗੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਅੰਗ ਤਾਂ ਬਣ ਗਏ ਹਨ ਪਰ ਧੜਕਣ ਅਜੇ ਬਾਕੀ ਹੈ। ਇਸ ਬਾਰੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

ਉਸ (ਰੰਗਮੰਚ) ਬਿਨਾਂ ਇਹ (ਨਾਟਕ) ਕਿਤਾਬ ਹੈ, ਅਹਿੱਲ ਹੈ ਤੇ ਕੈਦ ਹੈ, ਅਪੂਰਨ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਮਹਾਨ ਉਸਾਰੂ ਤੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਦਿਓ ਜੀਵਨ ਰੌਂਅ ਵਰਗੀ ਵਲਵਲਿਆਂ ਤੇ ਕਾਰਜ ਭਰਪੂਰ, ਅਦਭੁਤ ਤੇ ਰਸਦਾਇੱਕ ਸ਼ਕਤੀ ਹੈ ਜੋ ਜੀਵਨ ਗਿਆਨ ਦੇ ਯੋਗ ਹੈ। (ਅਹੂਜਾ, *ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਮੁੱਖ ਰੂਪ* 200)

ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤ ਵੀ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਰਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦਾ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਇਹ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਨੂੰ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।

2 . **ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੋਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਤਕ**

ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਜਿੱਥੇ ਚਾਰ ਜਾਂ ਪੰਜ (ਕਦੀ ਵਧੇਰੇ) ਬੈਠਕਾਂ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਰੂਪ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇਸ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਰੂਪ ਬਣਨ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਤੋਂ ਡੇਢ ਮਹੀਨੇ ਦਾ ਸਮਾਂ ਲੱਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਚਰਨ ਉਦੋਂ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਕਿਰਤ ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੋਂ ਇੱਕ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿੱਚ ਚਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਇੱਕ ਹੋਣ ਤੇ ਵੀ ਇਹ ਤਬਦੀਲੀ ਵਾਪਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੁਣ ਸ਼ਬਦ ਨਹੀਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਘੜਨ ਬਾਰੇ ਸੋਚਦਾ ਹੈ। ਪਹਿਲਾਂ ਜਿਸ ਕਿਰਤ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਤੇ ਚਲਾਉਂਦਾ ਸੀ ਹੁਣ ਉਹ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਤੇ ਚੱਲਦੀ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਕੁੱਝ ਸਹਾਇਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮੌਜੂਦਗੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦਾ ਪਠਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪਰਿਕਲਪਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਲੋੜੀਂਦੇ ਸੁਝਾਅ ਅਤੇ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਨੋਟ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਸਕਰਿਪਟ ਦੀ ਜਿਸ ਕਾਪੀ ਉੱਤੇ ਨੋਟ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਉਹ ਕਾਪੀ ਹੀ 'ਪ੍ਰੋਂਪਟ ਕਾਪੀ' ਬਣਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਇਸਤੇਮਾਲ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

3. **ਪਾਤਰ - ਅਭਿਨੇਤਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ (ਪਾਤਰੀਕਰਨ)**

ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵਸਤੂ ਬਣਨ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਅਹਿਮ ਕੜੀ ਪਾਤਰੀਕਰਨ ਹੈ। ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚਣ ਉਪਰੰਤ ਇਹ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਉਪਲੱਬਧ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪਾਤਰ ਨਿਭਾਉਣ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਸੌਂਪਣਾ ਹੀ ਪਾਤਰੀਕਰਨ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਕੇਵਲ ਉਪਲੱਬਧ ਕਲਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਹੀ ਢੁੱਕਵੇਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਡੀਲ-ਡੌਲ, ਕੱਦ, ਰੰਗ, ਨੈਣ-ਨਕਸ਼ਾਂ ਆਦਿ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਹੀ ਪਾਤਰੀਕਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਹੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਪਾਤਰ ਵਿੱਚ ਸਮਾਵੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਪਾਤਰ - ਅਭਿਨੇਤਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ।

4. ਵਿਸ਼ਾ, ਵਿਚਾਰ, ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤਮਈ ਵਿਆਖਿਆ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਜੋ ਵਿਚਾਰ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਇੱਕ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿਤ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਮੰਚਨ ਵੇਲੇ ਉਹ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤਮਈ ਵਿਆਖਿਆ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਵਿਸ਼ਾ, ਵਿਚਾਰ ਅਤੇ ਉਦੇਸ਼ ਸਿੱਧੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ਼ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਆਪਸੀ ਕਿਰਿਆ-ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ, ਟੱਕਰ, ਦਵੰਦ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਆਦਿ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ਼ ਅਪ੍ਰਤੱਖ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਇਹ ਨਿਰਾ ਉਪਦੇਸ਼ ਨਾ ਲੱਗੇ। ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪਰਿਕਲਪਨਾ ਅਧੀਨ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਿਉਂਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਆਪਣੇ ਆਪ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇੱਕ ਅਮੂਰਤ ਖ਼ਿਆਲ ਸਮੂਰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

5. ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ - ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੀ ਅਗਲੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਕੜੀ ਕਥਾ-ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਇੱਕ

ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਦੇ ਰੂਪ 'ਚ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਹਨ ਤੇ ਸਿਰਜਤ ਘਟਨਾਵਾਂ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਰੰਗਮੰਚੀ ਕਾਰਜ ਦਾ ਰੂਪ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਟੱਕਰ ਤੇ ਗੁੰਝਲ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਆਪਣੇ ਚਰਮ ਬਿੰਦੂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦੀ ਹੈ। ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਸਾਨੂੰ ਦੋ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਕਾਰਜ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ- ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਕਾਰਜ। ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਹੱਥਾਂ, ਪੈਰਾਂ ਤੇ ਹੋਰ ਅੰਗਾਂ ਦੀ ਹਿਲਜੁਲ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮਾਨਸਿਕ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਲਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਅੰਦਰ ਕੇਵਲ ਮਾਨਸਿਕ ਕਾਰਜ ਭਾਵ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੀ ਅੰਕਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਉਸ ਵਿੱਚ ਅਹਿਮ ਕਾਰਜ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਜੋੜ ਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੀ ਨਸੀਬ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ਼ ਦਰਜ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਨਾਲ਼ ਮਿਲ਼ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ।

6. ਉਪ-ਪਾਠ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ

ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦੌਰਾਨ ਇੱਕ ਉਪ-ਪਾਠ ਦਾ ਸਿਰਜਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਉਪ ਪਾਠ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਦੇਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕ ਰੰਗਮੰਚ ਹਾਲ ਅੰਦਰ ਇਸ ਉਪ-ਪਾਠ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਨ ਤੇ ਮਾਣਨ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਤਾਂ ਉਹ ਘਰ ਬੈਠ ਕੇ ਵੀ ਪੜ੍ਹ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਬਦਲਣ ਨਾਲ਼ ਇਹ ਉਪ-ਪਾਠ ਵੀ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

7. **ਸ਼ਬਦ - ਸੰਵਾਦ ਰੂਪਾਂਤਰਨ**

ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਇੱਕ ਲਿਖਤ ਸਾਹਿਤ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸ਼ਬਦ ਹੈ ਪਰ ਜਦੋਂ ਇਹ ਕਿਰਤ ਆਪਣੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਵੱਲ ਦਾ ਸਫ਼ਰ ਆਰੰਭ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਦੇ ਲਿਖਿਤ ਸ਼ਬਦ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸੰਵਾਦ ਮਹਿਜ਼ ਲਿਖੇ ਹੋਏ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਗੋਂ ਇਸ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦੌਰਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਕਲਾ ਇੱਕਸੁਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਇਹ ਇੱਕਸੁਰਤਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅੰਦਰ ਅਜਿਹਾ

ਭਾਵ-ਭਰਪੂਰ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਜਗਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕੇਵਲ ਛਪੇ ਹੋਏ ਸ਼ਬਦ ਨਹੀਂ ਜਗਾ ਸਕਦੇ। ਸੰਵਾਦ ਨਿਰਜਿੰਦ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਸਜਿੰਦ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਰੱਖਦੇ ਹਨ ਤੇ ਨਿਰਜੀਵ ਵਾਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਵਾਦ ਰੂਪੀ ਜਾਨ ਪਾ ਦੇਣਾ ਹੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਸੂਝ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਜਾਦੂ ਹੈ ਜੋ ਮੰਚ ਤੇ ਸਿਰ ਚੜ੍ਹ ਬੋਲਦਾ ਹੈ।

8. ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਵਾਤਾਵਰਨ - ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਅੰਦਰ ਹਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਜ਼ਰੂਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਇਹ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਾਪਰੀਆਂ ਹੋਣ ਜਿਵੇਂ ਮੁਗ਼ਲ ਕਾਲ, ਮਹਾਰਾਜਾ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ ਕਾਲ ਜਾਂ ਸਿੱਖ ਕਾਲ ਜਾਂ ਸੂਫ਼ੀ ਕਾਲ ਆਦਿ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਮਿਤੀਆਂ ਅਤੇ ਸੰਨ ਵੀ ਦਰਜ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਇੰਦਰਾਜ ਦੇਣ ਦਾ ਮੰਤਵ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਲਈ ਸੰਕੇਤ ਮਾਤਰ ਕਰਨਾ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਮੰਚਨ ਸਮੇਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਸੂਝ ਅਨੁਸਾਰ ਪਾਤਰਾਂ ਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਲਈ ਢੁਕਵਾਂ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰ ਸਕੇ। ਇਹ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵੱਲੋਂ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੂਪ 'ਚ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਵਿੱਚ ਗੌਲਣਯੋਗ ਤੱਤ ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਹੈ। ਇਹ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਸਭ ਤੋਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਮਾਨ ਤੱਤ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਢੁਕਵਾਂ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਰਦਾ ਉੱਠਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਹੋਰ ਜੋ ਕੁੱਝ ਵੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਉਹ ਸਭ ਕੁੱਝ ਮੰਚ ਵਿਉਂਤ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ, ਪਰਦੇ, ਫਲੈਕਸ ਤੇ ਸਿਨਰੀਆਂ, ਕਮਰੇ ਦੀਆਂ ਦੀਵਾਰਾਂ ਅਤੇ ਬੂਹੇ-ਬਾਰੀਆਂ ਆਦਿ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਲੱਕੜੀ, ਬੋਰਡ ਦੇ ਵੱਡ ਅਕਾਰੀ ਟੁਕੜੇ, ਸੈੱਟ ਆਦਿ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਵਸਥਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਇੱਕ ਸੁਰਤਾ ਤੇ ਲੈਅ ਨਜ਼ਰ ਆਏ। ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਰਜ ਸਮੇਂ ਰੇਖਾ, ਰੂਪ, ਸਥਾਨ, ਰੰਗ, ਬੁਣਤੀ ਅਤੇ ਸਜਾਵਟ ਦੇ ਸੰਤੁਲਨ ਦਾ ਖ਼ਿਆਲ ਵੀ ਰੱਖਣਾ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੈ। ਇਹ ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਤੱਤ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਮੁੱਢਲੇ ਤੱਤ ਮੰਚ 'ਤੇ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਪਾਤਰਾਂ ਉੱਪਰ ਸਿੱਧੀ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਵੀ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਿਕ ਵੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਰੇਖਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਈ ਕਿਸੇ ਵਸਤੂ ਦੀ ਬਾਹਰੀ ਸੀਮਾ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧੀ ਸੁਰਜੀਤ

ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦਾ ਕਥਨ ਹੈ: "ਰੇਖਾਵਾਂ ਜਜ਼ਬੇ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਵੀ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਿੱਧੀਆਂ ਲਕੀਰਾਂ ਠਹਿਰਾਅ ਤੇ ਵਿੰਗੀਆਂ ਲਕੀਰਾਂ ਗੌਰਵ ਦਾ, ਜ਼ਿਗ-ਜ਼ੈਗ ਲਕੀਰਾਂ ਵਿਰੋਧ ਜਾਂ ਬਦਲਦੇ, ਅੱਗੇ ਵੱਧਦੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ।" (*ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ* 163)

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਥਾਨ ਤੇ ਰੂਪ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਤੋਂ 'ਮਾਸ' ਜਾਂ 'ਅੰਬਾਰ' ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅੰਬਾਰ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿਸੇ ਸ਼ੈਅ ਜਾਂ ਵਸਤਾਂ ਦਾ ਢੇਰ, ਸਮੂਹ ਜਾਂ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦਾ ਇਕੱਠ। ਭਾਵ ਉਹ ਸਭ ਕੁੱਝ ਜੋ ਸਥਲ ਜਾਂ ਜਗ੍ਹਾ ਨੂੰ ਧਰਤੀ ਉੱਤੇ ਜਾਂ ਉਤਾਂਹ ਘੇਰਦਾ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਮਨੋਦਸ਼ਾਵਾਂ ਜਾਂ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਇਸ ਅੰਬਾਰ ਦੀ ਬੜੀ ਵੱਡੀ ਭੂਮਿਕਾ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ।"(ਆਤਮਜੀਤ, *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ* 176)

9. ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ - ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਝਾਕੀ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਉਮਰ ਤੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਸਬੰਧੀ ਕੁੱਝ ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਪੂਰਨ ਸਿੱਖ, ਉਮਰ ਪੰਜਾਹ ਸਾਲ, ਘਰੇਲੂ ਔਰਤ, ਉਮਰ ਪੰਤਾਲੀ ਸਾਲ, ਵਣਜਾਰਾ, ਉਮਰ ਤੀਹ ਸਾਲ ਆਦਿ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਥੂਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਵਿੱਚ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਹ ਸਾਲ ਦੇ ਪੂਰਨ ਸਿੱਖ ਨੂੰ ਕਮੀਜ਼-ਪਜਾਮਾ, ਗਾਤਰਾ ਪਹਿਨਾਉਣ, ਪੱਗ ਬੰਨ੍ਹਣੀ, ਖੁੱਲ੍ਹੀ ਦਾੜ੍ਹੀ ਲਈ ਮਿਕਸ ਕਰੇਪ ਲਗਾ ਕੇ ਉਸ ਦਾ ਪਾਤਰ ਯਥਾਰਥ ਰੂਪ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰੇਗਾ ਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ ਯੋਗ ਹੋ ਸਕੇਗਾ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਸੂਝ ਅਨੁਸਾਰ ਪੰਤਾਲੀ ਸਾਲਾ ਘਰੇਲੂ ਔਰਤ ਦੇ ਕੱਪੜੇ ਉਸ ਦੇ ਪਰਿਵਾਰਕ ਪਿਛੋਕੜ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਪਹਿਨਾਏ ਜਾਣਗੇ ਭਾਵ ਕਿ ਉਹ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਰਿਵਾਰ ਦੀ ਔਰਤ ਹੈ ਕਿਰਸਾਨੀ ਹੈ ਜਾਂ ਕੋਈ ਦਲਿਤ ਔਰਤ। ਉਸ ਦੇ ਵਾਲਾਂ ਦੀ ਇੱਕ ਅੱਧੀ ਲਟ ਨੂੰ ਸਫ਼ੇਦ ਝਲਕ ਦੇਣੀ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੋਰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਵੱਲ ਵੀ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਧਿਆਨ ਦੇਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਦੋ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ- ਸਾਧਾਰਨ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਰੂਪ ਸੱਜਾ। ਸਾਧਾਰਨ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਨੈਣ ਨਕਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਬਿਨਾਂ ਕੋਈ ਤਬਦੀਲੀ ਕੀਤਿਆਂ ਉਭਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਪਾਤਰ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣਾਂ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਹਿਤ ਉਸ ਦੇ ਕੰਨ, ਬੁੱਲ੍ਹ, ਅੱਖਾਂ ਅਸਲ ਨਾਲੋਂ ਮੋਟੇ ਜਾਂ ਛੋਟੇ ਅਤੇ ਤਿੱਖੇ ਜਾਂ ਫਲੈਟ ਬਣਾਏ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰ ਦੀ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਭਿਆਨਕਤਾ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਚਿਹਰੇ ਤੇ ਜ਼ਖ਼ਮ ਬਣਾ ਕੇ ਕਰੂਰਤਾ ਦਾ ਭਾਵ ਪ੍ਰਭਾਵਪੂਰਨ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ਼ ਦਰਸਾ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਚੇਚਕ ਦੇ ਦਾਗ਼, ਜਲੇ ਦਾ ਦਾਗ਼, ਮੱਸਾ ਜਾਂ ਤਿਲ, ਟੁੱਟੇ ਦੰਦ ਹੋਣ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਦੰਦ ਕਾਲਾ ਕਰਕੇ, ਸੋਨੇ ਦਾ ਦੰਦ ਹੋਣ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਵਰਕ ਚੜ੍ਹਾ ਕੇ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਕਾਣਾ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਚਿਹਰੇ ਦੀਆਂ ਝੁਰੜੀਆਂ ਪਾ ਕੇ ਉਸ ਦੇ ਬੁੱਢੇ ਜਾਂ ਪ੍ਰੌੜ੍ਹ ਉਮਰ ਦਾ ਹੋਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਰੰਗ ਨਾਲ਼ ਜੀਭ ਕਾਲੀ ਜਾਂ ਲਾਲ ਕਰਨਾ, ਅੱਖਾਂ ਨੂੰ ਲਾਲ ਕਰਨਾ, ਕੁੱਬ ਜਾਂ ਢਿੱਡ ਕੱਢਣਾ, ਗੰਜਾ ਹੋਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੇਣਾ, ਖ਼ੂਨ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਰਾਰੋਟ ਜਾਂ ਗਲਿਸਰੀਨ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ਼ ਤੇ ਗਲਿਸਰੀਨ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਅੱਖਾਂ ਵਿੱਚ ਅੱਥਰੂ ਵਗਾਉਣਾ ਆਦਿ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਦੀ ਡੂੰਘੀ ਸਮਝ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਕਈ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ ਕਸਬ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵੀ ਅਪਣਾ ਲਿਆ ਹੈ। ਬਲਵਿੰਦਰ ਭਾਰਤੀ, ਚਰਨਜੀਤ ਚੰਨੀ, ਅਮਰੀਕ ਰੰਧਾਵਾ, ਵਿਨੋਦ ਮਹਿਰਾ, ਮੋਹਨ ਕੰਬੋਜ, ਚਰਨਜੀਤ ਕਪੂਰਥਲਾ, ਲਵ ਕੁਮਾਰ ਜਲੰਧਰ, ਜੱਸੀ ਪਟਿਆਲਾ, ਖੁੰਘਰ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਸੇਠੀ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਆਦਿ ਨਾਮ ਵਰਣਨਯੋਗ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਕਸਬ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਜੀਵਨ ਨਿਰਵਾਹ ਲਈ ਅਪਣਾਇਆ।

10. ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ- ਗੀਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਣ ਜਾਂ ਕੋਈ ਭਾਵੁਕ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰਨ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਜੋ ਬਹੁਤੇ ਪਰੰਪਰਾਵਾਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਭਾਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਨੂੰ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਦਾ ਸ਼ਬਦੀ ਜਾਮਾ ਪਹਿਨਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅੰਕਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚੀ

ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਸਮੇਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵੀ ਗੀਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ- ਇਤਫ਼ਾਕੀਆ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸੰਗੀਤ। ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰਨ ਜਾਂ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੌਂਅ (ਮੂਡ) ਉਸਾਰਨ ਲਈ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ, ਕਾਵਿ ਬੰਦ ਤੇ ਗੀਤ ਇਤਫ਼ਾਕੀਆ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਜਦਕਿ ਨਾਟਕੀ ਸੰਗੀਤ, ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕਾਂ ਜਾਂ ਓਪੇਰਾ ਆਦਿ ਵਿੱਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਅੰਕਿਤ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਖ਼ਾਸ ਧੁਨਾਂ ਵਿੱਚ ਪਰੋ ਕੇ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ਼ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਕੇ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਜਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਤਾ ਨੂੰ ਦੇਖਦੇ ਹੋਏ ਪੇਸ਼ੇਵਾਰ ਗਾਇਕਾਂ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨਰ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਵੀ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦਰਦ ਵਿੰਨ੍ਹੇ ਅਲਾਪ ਅਤਿ ਕਰੁਣਾਮਈ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਸਿਰਜ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਹੋਰ ਗਹਿਨ ਗੰਭੀਰ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਸੰਗੀਤ ਉਹ ਕਾਰਜ ਕਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸ਼ਬਦ ਸੰਵਾਦ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ ਕਿਉਂਕਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਇਜ਼ਹਾਰ ਦੀ ਇੱਕ ਸੀਮਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਦੁਆਰਾ ਉਲੰਘਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਇਸ ਉਲੰਘਣਾ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਲਾਭ ਲੈਂਦੇ ਹੋਏ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਿਖ਼ਰਾਂ ਦੀ ਛੋਹ ਤੱਕ ਲੈ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

11. **ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ**

ਅਜੋਕੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਵਿੱਚ ਰੌਸ਼ਨੀ ਇੱਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਜੁਜ਼ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਮੂਲ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਮੰਚ ਉੱਪਰਲੀ ਸਮੱਗਰੀ ਸੈੱਟ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਰੁਸ਼ਨਾ ਕੇ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਪਾਤਰ ਉੱਪਰ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਰੌਸ਼ਨੀ ਸਮੁੱਚੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ 'ਵੇਖਣਯੋਗ' ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕੰਮ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਮੰਚ ਵਿੱਚਕਾਰ ਇੱਕ ਵਿੱਥ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਾਂ ਝਾਕੀ ਬਦਲਣ ਲਈ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਬਜਾਏ ਰੌਸ਼ਨੀ ਰਾਹੀਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਨ ਲਈ 'ਫੇਡ ਇਨ' ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਖ਼ਤਮ ਕਰਨ ਲਈ 'ਫੇਡ ਆਊਟ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇੰਨਾ ਹੀ

ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਰੌਸ਼ਨੀ ਨਾਲ਼ ਸਟੇਜ ਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਹਿੱਸਿਆਂ 'ਰਾਈਟ ਅੱਪ ਸਟੇਜ', 'ਰਾਈਟ ਸਟੇਜ', 'ਰਾਈਟ ਡਾਊਨ ਸਟੇਜ', 'ਸੈਂਟਰ ਸਟੇਜ', 'ਸੈਂਟਰ ਅੱਪ ਸਟੇਜ', 'ਸੈਂਟਰ ਡਾਊਨ ਸਟੇਜ' 'ਲੈਫਟ ਅੱਪ ਸਟੇਜ', 'ਲੈਫਟ ਸਟੇਜ', 'ਲੈਫਟ ਡਾਊਨ ਸਟੇਜ' ਅਤੇ ਸਾਇੱਕਲੋਰਮਾ ਆਦਿ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੂਡ ਜਾਂ ਰੌਂਅ ਉਸਾਰਨ ਲਈ ਉਸ ਨੂੰ ਰੁਸ਼ਨਾਇਆ ਜਾਂ ਲੁਕੋਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ਼ ਹਨੇਰੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਅਗਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਤਿਆਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਤੇ ਚਲਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਤੇ ਉਸ ਪਾਸੇ ਨੂੰ ਹਨੇਰਾ ਕਰ ਕੇ ਦੂਸਰੇ ਭਾਗ ਨੂੰ ਰੁਸ਼ਨਾ ਕੇ ਅੱਖ ਦੇ ਫੋਰ ਵਿੱਚ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਣ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਵਾਪਰ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਪਰ੍ਹੇ ਸਟੇਜ ਨੂੰ ਕਈ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡ ਕੇ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ਼ ਬਦਲਣ ਵਾਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਲੋੜੀਂਦੀ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਾ ਇੱਕ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਆਪਣੀ ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਇਸ ਰੰਗ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਇਸਤੇਮਾਲ ਆਪਣੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹਿਤ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਨਹੀਂ ਰੌਸ਼ਨੀ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਬਦਲੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਪਰ ਉਸ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਤੇ ਮਨੋ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਰੰਗਦਾਰ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਾ ਸਮੁੱਚਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਨੂੰ ਸਾਈਕਲੋਰਮਾ ਤੇ ਪਾ ਕੇ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਬਾਰੇ ਡਾ. ਆਤਮਜੀਤ ਇਵੇਂ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

> ਲਾਲ: ਇਸ ਨਾਲ਼ ਖ਼ਤਰਾ, ਕਤਲ, ਗ਼ੁੱਸਾ, ਤਬਾਹੀ, ਖ਼ੂਨ, ਜੋਸ਼ ਜਾਂ ਪ੍ਰਚੰਡਤਾ ਆਦਿ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।
>
> ਪੀਲ਼ਾ: ਇਹ ਰੰਗ ਸਿਹਤ, ਸ਼ਕਤੀ, ਜਵਾਨੀ, ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਅਤੇ ਤਸੱਲੀ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਪਜਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਜਾਮਣੀ: ਇਸ ਰੰਗ ਨੂੰ ਤਾਕਤ, ਨਾਇਕਤਵ, ਦੌਲਤ, ਸ਼ਾਹੀਪੁਣਾ ਅਤੇ ਅਮੀਰੀ ਵਜ਼ੀਰੀ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਰੰਗ ਕਾਲ, ਗ਼ਰੀਬੀ, ਉਦਾਸੀ ਆਦਿ ਦੇ ਭਾਵ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਸੰਤਰੀ: ਇਸ ਰੰਗ ਨਾਲ਼ ਨਿੱਘ, ਉਤੇਜਨਾ, ਫ਼ਸਲ ਆਦਿ ਦੇ ਸੰਕੇਤ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ।

ਨੀਲਾ: ਇਹ ਰੁਮਾਂਸ, ਸਚਾਈ, ਨਿਰਮਲਤਾ, ਧੀਰਜ ਅਤੇ ਉਦਾਸੀ ਜਾਂ ਦਿਲਗੀਰੀ ਦੇ ਭਾਵ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਰੰਗ ਹੈ।

ਹਰਾ: ਇਹ ਰੰਗ ਹਰਿਆਵਲ ਜਾਂ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ, ਜਵਾਨੀ, ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਪਰਾਭੌਤਿਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜ ਸਕਦਾ ਹੈ ।

ਚਿੱਟਾ: ਇਹ ਰੰਗ ਸ਼ੁੱਧਤਾ, ਮਸੂਮੀਅਤ, ਸ਼ਾਂਤੀ ਅਤੇ ਹਾਰ ਜਾਣ ਦੇ ਭਾਵ ਨੂੰ ਉਘਾੜਦਾ ਹੈ।

ਕਾਲਾ: ਇਹ ਰੰਗ ਮੌਤ, ਰਮਜ਼, ਡਰ, ਅਫ਼ਸੋਸ ਅਤੇ ਭਿਆਨਕਤਾ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਸਲੇਟੀ : ਇਹ ਰੰਗ ਵੀ ਦਿਲਗੀਰੀ, ਉਦਾਸੀ, ਪਸ਼ਚਾਤਾਪ ਆਦਿ ਜੇਹੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦਗਾਰ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ।(*ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ 69)*

ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਡਾ. ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

ਸਟੇਜ ਦੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਨੂੰ ਤਿੰਨ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ: ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਚਾਨਣ, ਸਾਧਾਰਨ ਚਾਨਣ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਚਾਨਣ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਰੌਸ਼ਨੀ ਕਰਨ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਉੱਤੇ ਵਧੇਰੇ ਬਲ ਦੇਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਉਹ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਭਰਪੂਰਤਾ, ਰੰਗ ਤੇ ਵੰਡ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਮੰਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸਪੌਟ ਲਾਈਟ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਚਾਨਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਣ ਲਈ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਾਧਾਰਨ ਚਾਨਣ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ: ਪਿਛੋਕੜ ਤੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਅਭਿਨੈ ਖੇਤਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਮਿਲਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਅਭਿਨੈ ਖੇਤਰ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਰੌਸ਼ਨੀ ਨੂੰ ਪਿਛੋਕੜ ਦੀ ਹਲਕੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਰਲਣ ਨੂੰ ਸੁਖਾਵਾਂ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਖ਼ਾਸ-ਖ਼ਾਸ ਮੌਕਿਆਂ ਤੇ

ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਬੱਦਲ ਤੇ ਤਾਰੇ ਵਿਖਾਉਣ ਲਈ ਤੇ ਕਈ ਵਾਰ ਸਾਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼-ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਖਾਉਣ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਤੋਂ ਕੰਮ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।"(*ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ* 149)

ਇਹੀ ਲੇਖਕ ਲਿਖਦਾ ਹੈ:

ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦਾ ਸਮਾਂ, ਸਥਾਨ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਨ, ਦੂਰੀਆਂ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਾਉਣ, ਕਾਲ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਅਤੇ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਲਈ ਰੌਸ਼ਨੀ ਇੱਕ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿੱਚ ਲਿਆਂਦੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਰੌਸ਼ਨੀ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਪਤਾ ਲਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਿਸੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਾ ਦਿਨ ਦੇ ਕਿਹੜੇ ਵਕਤ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧ ਹੈ। ਇਹ ਵੀ ਪਤਾ ਲਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰੌਸ਼ਨੀ ਕਿਥੋਂ ਆ ਰਹੀ ਹੈ। ਮੌਸਮ ਦਾ ਪਤਾ ਵੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਲਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਧੁੱਪ ਚੜ੍ਹੀ ਹੋਈ ਹੈ, ਬੱਦਲ ਹਨ ਜਾਂ ਤੂਫ਼ਾਨ ਚੱਲ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨਾਲ਼ ਬਿਜਲੀ ਦੀ ਚਮਕ, ਸਤਰੰਗੀ ਪੀਂਘ ਤੇ ਦੂਰ ਦੀ ਅੱਗ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਉਸਾਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰੌਸ਼ਨੀ ਤੋਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦਾ ਪਤਾ ਲਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇ ਬਾਰੇ ਵਾਕਫ਼ੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।(48)

ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਈ ਵਾਰੀ ਸਕਰਿਪਟ ਦੀ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਪਰਛਾਵਾਂ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਬਾਰੇ ਡਾ. ਫੁੱਲ ਆਖਦੇ ਹਨ:

ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੇ ਉਲਟ ਪਰਛਾਵੇਂ ਦਾ ਵੀ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਆਪਣਾ ਵੱਖਰਾ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। ਪਰਛਾਵਾਂ ਸਿਰਜ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲੋੜੀਂਦੀ ਥਾਂ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪਾ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਉਦਗਾਰਾਂ ਨੂੰ ਤੀਖਣ ਕਰਨਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸੂਖਮ ਤੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕਲਾ ਹੈ। ਪਰਛਾਵਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਨਿਰਜਿੰਦ ਜੜਤ ਵਾਂਗ ਨਹੀਂ, ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਕੋਈ ਸਥੂਲ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਇੱਕ ਸਜੀਵ, ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਟੁੰਬਣ ਵਾਲਾ ਅੰਤਰਮੁਖੀ ਹਲੂਣਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਅੰਦਰਲੇ ਉਦਗਾਰ ਨਾਟਕੀ ਦੁਨੀਆ ਦਾ ਸੱਚ ਨਿਖਾਰਨ ਵਿੱਚ ਸਫਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । (*ਰੰਗਮੰਚ ਕਲਾ* 57)

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਰੰਗ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਾ ਇਹ ਸੁਮੇਲ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਆਯਾਮ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਿਰਜਦਾ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀਆਂ ਲੁਪਤ ਮਹੀਨ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੂਰਨ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ਼ ਮੰਚ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਨਵੀਂਆਂ ਉਚਾਈਆਂ ਤੱਕ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅੱਜ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਯੁੱਗ ਵਿੱਚ ਜਿੱਥੇ ਰੰਗਦਾਰ ਰੌਸ਼ਨੀ ਲਈ ਵਧੇਰੇ ਲਾਈਟਾਂ ਉਪਲਬਧ ਹਨ, ਉੱਥੇ 'ਡਿਜੀਟਲ ਡਿਮਰ' ਉੱਪਰ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮਿੰਗ ਕਰਕੇ ਪੂਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਢੁਕਵੇਂ ਥਾਂ ਤੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਨਾਟਕ ਨਿਰਵਿਘਨ ਚਲਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਹਾਲਾਂਕਿ ਅਜਿਹੀ ਸਵੈਚਾਲਿਤ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਅਪਣਾਉਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਇਸ ਦੀ ਕਾਫ਼ੀ ਬਰੀਕੀ ਵਿੱਚ ਰਿਹਰਸਲ ਦੀ ਲੋੜ ਹੋਵੇਗੀ ਜਿੱਥੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਕਰਿਪਟ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਯਾਦ ਸ਼ਕਤੀ ਵਿੱਚ ਬਿਠਾਉਣਾ ਪਵੇਗਾ। ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੋ ਧਾਰੀ ਤਲਵਾਰ ਦੇ ਸਮਾਨ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਇੱਕ ਹਿੱਸਾ ਹਮੇਸ਼ਾ ਆਪਣੇ (ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ) ਵੱਲ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਅਣਜਾਣ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਜਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਦੀ ਓਨੀ ਹੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਕਿ ਉਹ ਆਪ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨਿਭਾਅ ਕਰ ਸਕਣ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਗ਼ਲਤ ਜਾਂ ਉੱਘੜ-ਦੁੱਘੜੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਗੁਆ ਦੇਣਗੇ ਅਤੇ ਫ਼ਾਇਦੇ ਦੀ ਬਜਾਇ ਨੁਕਸਾਨ ਦੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਵਧੇਰੇ ਰਹੇਗੀ। ਸੂਝਵਾਨ ਤੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਨਿਪੁੰਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਜਿਹੇ-ਅਜਿਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ਼ ਮੰਚ ਤੇ ਸਾਕਾਰ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੁਰਾਣੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿੱਚ ਨਰੇਟਰ ਜਾਂ ਪਾਤਰ ਰਾਹੀਂ ਕੇਵਲ ਸੂਚਨਾ ਹੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਆਜ਼ਾਦ ਰੰਗਮੰਚ ਕਲਾ ਭਵਨ ਫਗਵਾੜਾ ਵੱਲੋਂ 31-01-2021 ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਇੰਦਰਜੀਤ ਪਾਲ (ਖ਼ੁਦ) ਦੇ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕ 'ਕੁੱਝ ਗੱਲਾਂ....' ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਬਿਜਲੀ ਲਿਸ਼ਕਣ ਤੇ ਮੀਂਹ ਪੈਣ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ। ਸਮੋਕ ਲਾਈਟ ਨਾਲ਼ ਧੂੰਆਂ ਪੈਦਾ ਕਰਕੇ ਹਲਕੇ ਨੀਲੇ ਰੰਗ ਦੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਨਾਲ਼ ਸੁਪਨਾ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਲੇਖਕ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ ਆਜ਼ਾਦ ਰੰਗਮੰਚ ਕਲਾ ਭਵਨ ਫਗਵਾੜਾ ਵੱਲੋਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ (29-06-2018) ਦੌਰਾਨ ਨਦੀ ਵਿੱਚ ਰੁੜ੍ਹ ਰਹੀ ਲੜਕੀ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਉੱਤਮ ਨਮੂਨਾ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ

ਬਲਦੀ ਚਿਖ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਅੱਗ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ, ਪਾਣੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ, ਸਾਈਕਲੋਰਮਾ ਉੱਤੇ ਚੰਨ, ਤਾਰੇ ਅਤੇ ਸੂਰਜ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਵੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਦੇ ਵਿਲੱਖਣ ਨਮੂਨੇ ਹਨ। ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਫਾੱਲੋ ਲਾਈਟ ਦਾ ਇਸਤੇਮਾਲ ਵੀ ਬਹੁਤ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਫਾੱਲੋ ਕਰਨ, ਬਾਕੀ ਮੰਚ ਤੇ ਹਨੇਰਾ ਕਰਕੇ ਮੰਚ ਸੈੱਟ ਤੋਂ ਉੱਪਰ ਉਚਾਈ ਤੇ ਕੋਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਲਵਲੀ ਇੰਸਟੀਚਿਊਟ ਆਫ਼ ਮੈਨੇਜਮੈਂਟ ਦੁਆਰਾ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ (ਅਕਤੂਬਰ, 2007) ਦੌਰਾਨ ਪਾਤਰ ਢੋਲਣ ਖ਼ਾਨ ਦੇ ਖ਼ਿਆਲਾਂ 'ਚ ਦਿਸਦੀ ਮਾਲੋ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਫਾੱਲੋ ਲਾਈਟ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ਼ ਮੰਚ ਦੇ ਦੂਸਰੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਕੁੱਲ ਮਿਲਾ ਕੇ ਅਸੀਂ ਇਸ ਸਿੱਟੇ ਤੇ ਪਹੁੰਚਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਤਕਨੀਕੀ ਤੌਰ ਤੇ ਨਿਪੁੰਨ ਤੇ ਸੂਝ ਭਰਪੂਰ ਰੌਸ਼ਨੀ ਕਿਸੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਜਾਨ ਫ਼ੂਕ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਿਖਰ ਤੇ ਪਹੁੰਚਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਸਕਰਿਪਟ ਦੀਆਂ ਮਹੀਨ ਤੇ ਲੁਪਤ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਕਿਰਿਆਸ਼ੀਲ ਪਾਤਰ ਤੇ ਹੀ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਕ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਕਿਰਿਆਹੀਣ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਲੁਕੋਣ ਦਾ ਕੰਮ ਵੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕੁੱਲ ਮਿਲਾ ਕੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਯੁਕਤ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਆਪਣੇ ਪੂਰੇ ਜਲੌਅ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

12. **ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਡੀਕੋਡਿੰਗ**

ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਸਿਰਜਣ ਸਮੇਂ ਕੁੱਝ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦਾ ਵਿਵਰਨ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਆਪਣੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਪਰੇਡੇ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਵਾਹਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਡੀਕੋਡਿੰਗ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਹੀ ਇਹਨਾਂ ਦੇ ਸਹੀ ਅਰਥ ਸਿਰਜ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਹਰ ਚਿੰਨ੍ਹ ਖ਼ਲਾਅ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਥਾਂ ਘੇਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਵਿੱਚ ਅੰਕਿਤ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨੇ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਸਥੂਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਚਿੰਨ੍ਹ ਜਾਂ ਪ੍ਰਤੀਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਵਿਉਂਤ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਆਪਣੇ ਸਹੀ

ਅਰਥ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਫਲ ਹੋ ਸਕੇ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਵਰਤੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਉਹਨਾਂ ਲੋਕਾਂ ਜਾਂ ਉਸ ਇਲਾਕੇ ਨਾਲ਼ ਮੇਲ ਨਹੀਂ ਖਾਂਦੇ ਜਿਸ ਇਲਾਕੇ ਜਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉੱਥੇ ਇਹ ਚਿੰਨ੍ਹ ਅਰਥ ਰਹਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਵਿੱਚ ਵਿਘਨ ਪਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦਾ ਹੱਲ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਸੂਝ ਨਾਲ਼ ਮੰਚ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਮੁਤਾਬਕ ਹੀ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਂਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਵਿੱਚ ਨਾਇਕਾ ਦੁਆਰਾ ਮਰਨ ਸਮੇਂ ਘੁੱਟ ਕੇ ਫੜੀ 'ਪੰਜ ਗ੍ਰੰਥੀ' ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਜਾਂ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਾਂ ਸਮਝ ਆ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਹਰੇਕ ਧਰਮ ਜਾਂ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਇਸ ਚਿੰਨ੍ਹ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨੀ ਪਵੇਗੀ ਤਾਂ ਹੀ ਇਹ ਚਿੰਨ੍ਹ ਆਪਣੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਅਰਥ ਸਿਰਜ ਸਕੇਗਾ।

13. **ਭਾਸ਼ਾ - ਸ਼ੈਲੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ**

ਸਾਹਿਤਕਾਰਾਂ ਪਾਸ ਆਪਣੇ ਅਨੁਭਵ ਵਿਚਾਰ ਅਤੇ ਸਵੈ-ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸ਼ਬਦ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਸ਼ਬਦ ਸਾਧਾਰਨ ਨਹੀਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਜਦੋਂ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁਖ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਧੁਨੀ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਇਹ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸੰਚਾਰ ਵੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸੰਚਾਰ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਬੋਲਣ ਸਮੇਂ ਵਰਤੋਂ ਵਿੱਚ ਲਿਆਂਦੀ ਸਮੱਗਰੀ ਮੰਚ-ਸੱਜਾ, ਨ੍ਰਿਤ, ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਰੌਸ਼ਨੀ ਆਦਿ ਸਭ ਕੁੱਝ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਸਮੁੱਚ ਨੂੰ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਉਹ ਸਥਿਤੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਭਾਸ਼ਾ (ਸ਼ਬਦ) ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਪਰਿਵਰਤਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ (ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ) ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਬੰਧੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਤੱਥ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਯਥਾਰਥਿਕਤਾ, ਲੈਅ, ਗਤੀ, ਟੱਕਰ ਤੇ ਗੁੰਝਲ ਦਾ ਪੱਧਰ ਆਦਿ। ਇਹ ਸ਼ੈਲੀ ਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਮੰਚ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋ ਰਹੇ ਪਾਤਰ ਜਿਸ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਉਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰ ਵਧੇਰੇ ਆਤਮ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਤੇ ਸਪੱਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਟਕੀ

ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਚੁਸਤ-ਦਰੁਸਤ ਕਰਕੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਲੈਅ-ਤਰਤੀਬ ਦੇ ਕੇ, ਤਰਾਸ਼ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਨ ਯੋਗ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ।

ਭਾਰਤੀ ਰੰਗ ਕਰਮੀਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਮੰਚਨ ਦੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਸਬੰਧੀ ਕਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਹਨ ਅਤੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਮੰਚਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਆਪਣਾਈਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕੁੱਝ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹਨः

ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ ਮੰਚਨ ਵਿਧੀ:- ਇਹ ਨਾਟ ਮੰਚਣ ਸ਼ੈਲੀ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੇ ਚਿੰਤਕ ਇਬਸਨ ਦੀ ਦੇਣ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਇਬਸਨਵਾਦ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ਼ ਵੀ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਇਸੇ ਮੰਚਣ ਵਿਧੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਬਸਨਵਾਦ ਨੇ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਨੂੰ ਸਿਰਜਿਆ ਹੈ। ਬਹੁਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕ ਇਸੇ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਜੀਵਨਮਈ ਅਭਿਨੈ, ਸ਼ਿੰਗਾਰ, ਪਹਿਰਾਵਾ ਅਤੇ ਡੱਬਾ ਜੜਤ ਮੰਚ ਇਸ ਮੰਚਣ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਹਨ।

ਪ੍ਰਭਾਵਵਾਦੀ ਮੰਚਣ ਸ਼ੈਲੀ:- ਇਸ ਮੰਚਣ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਵਰਤਕ ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਸੀ। ਇਸੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾਦੀ/ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਆਖਦੇ ਹਨ। ਪ੍ਰਗਟਾਵਾਦੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰਲੇ ਸੱਚ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਲਈ ਆਪਣੇ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਲਈ ਉਸੇ ਕਿਸਮ ਦਾ ਯੋਗ ਮਾਧਿਅਮ ਲੱਭਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਦਿਸਦੀਆਂ ਚੀਜ਼ਾਂ ਬਦਲ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਟੁੱਟੇ-ਫੁਟੇ ਵਾਕ ਵਰਤ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਕੰਮ ਲੈ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਆਤਮਾ ਨੂੰ ਸਮਝੋ ਤੇ ਫਿਰ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਪਰਿਵਰਤਨ ਲਿਆਉਣ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰੇ। ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਦੀ ਡਰੀਮ ਪਲੇ' ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਤੇ ਤਰਕਵਾਦੀ ਪੈਟਰਨ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸੁਪਨੇ ਦੇ ਨੁਕਤਾ ਨਿਗਾਹ ਤੋਂ ਖ਼ਤਮ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਨਾਟਕ ਸਪੂਕ ਸੋਨਾਟਾ (The Spook Sonata)ਵੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਤੋਂ ਕਾਫੀ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਬੰਦ ਗਲੀ, ਜਿਉਂਦੀ ਲਾਸ਼, ਪੁਤਲੀ ਘਰ, ਜ਼ਿੰਦਗੀ

ਤੋਂ ਦੂਰ, ਅਤੀਤ ਦੇ ਪਰਛਾਵੇਂ, ਬੁਝਾਰਤ, ਵਿਸਮਾਦ ਨਾਦ, ਮੂਕ ਸੰਸਾਰ, ਪਾਗਲ ਲੋਕ ਵਿੱਚ ਇਸੇ ਮੰਚਣ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਹੈ।

ਮਹਾਂਨਾਟ/ਬਰੈਖਤੀਅਨ ਮੰਚਨ ਸ਼ੈਲੀ:- ਮਹਾਂਨਾਟ ਜਾਂ ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਸਾਨੂੰ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਰਤੋਲਤ ਬਰੈਖਤ ਤੋਂ ਮਿਲੀ। ਬਰੈਖਤ ਦੇ ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦੀ ਥਾਂ ਵਰਣਾਤਮਕ ਗੁਣ ਵਧੇਰੇ ਹਨ।ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੁਖਾਵੇਂਪਣ ਦੀ ਥਾਂ ਖੰਡਿਤ ਪ੍ਰਸੰਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਹਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਸੰਪੂਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬਰੈਖਤ ਦਾ ਮਹਾਨਾਟ ਥੀਏਟਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ਼ ਨੇੜਤਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਬਰੈਖਤੀਅਨ ਮੰਚਣ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਕਬੂਲਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ 'ਧੂਣੀ ਦੀ ਅੱਗ' ਨੂੰ ਲਿਖਣ ਲੱਗਿਆਂ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਮੰਚਣ ਕਰਨ ਲੱਗਿਆਂ ਇਸ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਐਬਸਰਡ ਨਾਟ ਮੰਚਣ ਸ਼ੈਲੀ:- ਐਬਸਰਡ ਨਾਟ ਮੰਚਣ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਰਵਰਤਕ ਸੈਮੂਅਲ ਬੈਕਟ ਹੈ। ਸਾਧਾਰਨ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ ਐਬਸਰਡ ਉਹ ਰਸ ਹੈ, ਜਿਸ ਦਾ ਕੋਈ ਮੰਤਵ ਨਾ ਹੋਵੇ, ਪਰੰਤੂ ਐਬਸਰਡ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹਰ ਗੱਲ ਦਾ ਕੋਈ ਨਾ ਕੋਈ ਮੰਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲੋੜ ਹੈ ਡੂੰਘੇ ਅਤੇ ਗੱਲ ਪਿੱਛੇ ਛੁਪੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਜਾਣਨ ਦੀ।

ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਗਿਣਤੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਇਸ ਮੰਚਣ ਸ਼ੈਲੀ ਅਧੀਨ ਸਿਰਜੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਅਸੀਂ ਡਾ. ਸੇਠੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਕਿੰਗ ਮਿਰਜਾ ਤੇ ਸਪੇਰਾ' ਨੂੰ ਲੈਂਦੇ ਹਾਂ। ਇਸ ਦੇ ਪਾਤਰ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਜਨੌਰ ਬਣੇ ਮਨੁੱਖ ਲਗਦੇ ਹਨ, ਪਰ ਗੱਲਾਂ ਉਹ ਕੁੱਤਿਆਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਪਾਤਰ ਹਨੇਰੇ ਵਿੱਚ ਭਟਕ ਰਹੇ ਹਨ। ਮਨੁੱਖੀ ਹੋਂਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਸਿਰਫ਼ ਊਲ-ਜਲੂਲਤਾ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਗਈ ਹੈ।

ਚਿੰਨ੍ਹਵਾਦੀ ਮੰਚਨ ਵਿਧੀ-: ਇਸ ਮੰਚਨ ਵਿਧੀ ਦਾ ਸਿਹਰਾ ਫਰਾਂਸ ਦੇ ਚਿੰਤਕ ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਨੂੰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਚਿੰਨ੍ਹਵਾਦ ਅਨੁਸਾਰ ਸੱਚ ਬਾਹਰੋਂ ਨਹੀਂ ਅੰਦਰੋਂ ਹੀ ਲੱਭਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।ਚਿੰਨ੍ਹਮਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੇ ਚਿੰਨ੍ਹਮਈ

ਸੈੱਟ ਇਸਦੇ ਮੁੱਖ ਲੱਛਣ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਭਾਰਤੀ (ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ) ਨਾਟ ਰੰਗਮੰਚ ਸ਼ੈਲੀ:-ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਭਾਰਤੀ (ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ) ਰੰਗਮੰਚ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਵੀ ਲਿਖੇ ਗਏ ਹਨ। ਇੱਥੇ ਅਸੀਂ ਕੇਵਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰ ਰਹੇ ਹਾਂ ਜਿਹੜੇ ਜਾਂ ਤਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਖੇਡੇ ਗਏ ਹਨ ਜਾਂ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰੋ. ਬ੍ਰਿਜ ਲਾਲ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਦੇ ਨਾਟਕ (ਪੂਰਨ, ਸੁਕੰਨਿਆ) ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ (ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ) ਸੇਖੋਂ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ, ਨਲ ਦਮਯੰਤੀ, ਸਿਆਲਾਂ ਦੀ ਨੱਢੀ, ਗਾਰਗੀ ਦਾ ਸੋਹਣੀ ਮਹੀਂਵਾਲ, ਗਗਨ ਮੈਂ ਥਾਲ, ਸੁਲਤਾਨ ਰਜੀਆ, ਮਿਰਜ਼ਾ ਸਾਹਿਬਾ ਆਦਿ ਪ੍ਰੋ. ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕ ਆਪਣਾ ਮੂਲ ਪਛਾਣ, ਸੁਨਹਿਰੀ ਚਿੱਟਾ ਕਾਲਾ, ਫ਼ਰੀਦਾ ਰਾਤੀਂ ਵੱਡੀਆਂ, ਪਹਿਲਾ ਮਰਨਾ ਸਿੱਖ ਲਓ ਆਦਿ। ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕ ਬੁਝਾਰਤ, ਆਜ਼ਾਦੀ ਦਾ ਸੁਪਨਾ ਆਦਿ। ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ, ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਨਰਕ ਆਦਿ, ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਦੇ ਅੰਧਕਾਰ, ਇੱਕ ਹੀਰੋ ਦੀ ਤਲਾਸ਼, ਰਚਨਾ ਰਾਮ ਬਨਾਈ, ਬਾਦਸ਼ਾਹ ਦਰਵੇਸ਼ ਆਦਿ, ਪਾਂਧੀ ਨਨਕਾਵਣੀ ਦੇ ਧਰ ਪਈਐ ਧਰਮ ਨਾ ਛੋੜੀਐ, ਠੰਡਾ ਬੁਰਜ ਸਰਹਿੰਦ ਦਾ, ਦੋ ਰਾਤਾਂ ਚਮਕੌਰ ਦੀਆਂ, ਸਮਾਂ ਬਚਾ ਲਓ ਆਦਿ, ਭਾਗ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨਵਾਂ ਸੂਰਜ, ਗੂੰਗੇ ਬੋਲ ਪਏ। ਗਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਨਾਟਕ ਛਲੇਡਾ ਆਦਿ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ।

ਲੋਕਤਾਤਵਿਕ ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ:-ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਸ਼ੈਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਵੱਖਰੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ। ਇਸ ਅਧੀਨ ਪਿੰਡਾਂ ਅੰਦਰ ਉਹ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨਾਲ਼ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੋਣ, ਮੰਚਣ, ਜੁਗਤਾਂ ਸਾਦੀਆਂ ਹੋਣ ਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸੌਖਿਆਂ ਸਮਝ ਆ ਸਕਦੀ ਹੋਵੇ। ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾ ਕਿਤੇ ਚੱਜ ਦੀ ਸਟੇਜ ਹੈ ਨਾ ਕੋਈ ਗਰੀਨ ਰੂਮ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਡਲ। ਫੇਰ ਵੀ ਪੰਜਾਬ ਅੰਦਰ ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਸ਼ੈਲੀ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਕਿਸੇ ਗੱਡੇ ਉੱਤੇ, ਕਿਸੇ ਥੜ੍ਹੇ ਉੱਤੇ, ਜਾਂ ਤਖਤਪੋਸ਼ ਜੋੜ ਕੇ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੰਚਣ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਂ ਸ. ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ

ਹੈ। ਭਾਜੀ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੁਆਰਾ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਖੇਡੇ (1970 ਤੱਕ) ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਲਗਭਗ ਸੌ ਹੈ। ਉਹ ਸਾਲ ਵਿੱਚ ਲਗਭਗ 200 ਦਿਨ ਆਪਣੀ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀ ਨਾਲ਼ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਜਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡਦੇ ਸਨ।

ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਅਤੇ ਖੇਡਣ ਤੇ ਖਿਡਵਾਉ ਵਾਲਾ ਅਗਲਾ ਕਲਾਕਾਰ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕ ਹਨ- ਬੇਗਾਨੇ ਬੋਹੜ ਦੀ ਛਾਂ, ਸੁੱਕੀ ਕੁੱਖ, ਤੂੜੀ ਵਾਲਾ ਕੋਠਾ, ਇੱਕ ਰਾਮਾਇਣ ਹੋਰ ਆਦਿ। ਉਹ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਜਾ ਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਆਪ ਨਿਰਦੇਸ਼ਿਤ ਕਰਦਾ। ਉਸ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨਿਮਨ ਕਿਸਾਨੀ ਦੀਆਂ ਸੱਮਸਿਆਂਵਾਂ ਨਾਲ਼ ਜੁੜੇ ਹੁੰਦੇ ਅਤੇ ਗਾਲ੍ਹਾਂ ਮਿਸ਼ਰਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪੇਂਡੂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਧੇਰੇ ਨੇੜੇ ਲੈ ਜਾਂਦੀ। ਪਰ ਅੱਜ-ਕਲ੍ਹ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਅਪਣਾਈ ਜਾਣ ਵਾਲ਼ੀ '**ਟੋਟਲ ਥੀਏਟਰ**' **ਮੰਚਣ ਵਿਧੀ** ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਇੱਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

14. **ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ**

ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਸਦੀ ਮੌਲਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਨਾਟ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਜਾ ਤਾਂ ਹੁੰਦਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਜਾਂ ਨਾ-ਮਾਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਮਹੱਤਵ ਕਿਸੇ ਗੀਤ ਨੂੰ ਸੁਰ ਦੇਣ ਜਿੰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਕਥਾ ਜਾਂ ਕਹਾਣੀ ਕੇਵਲ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਸਹਾਰੇ ਨਹੀਂ ਚੱਲਦੀ। ਉਸ ਵਿੱਚ ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ, ਜਿਵੇਂ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ-ਭਾਵ, ਇਸ਼ਾਰੇ, ਤੱਕਣੀ, ਹੱਥਾਂ-ਪੈਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ, ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ, ਸਟੇਜ ਪ੍ਰੌਪਸ ਦੀ ਆਪਣੇ ਕਾਰਜ ਲਈ ਵਰਤੋਂ ਆਦਿ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਸੂਝ ਨਾਲ਼ ਇਸ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਵਰਤੋਂ ਆਪਣਾ ਮਹੱਤਵ ਜੋੜ ਕੇ ਕਥਾ ਨੂੰ ਗਤੀ ਤੇ ਰਵਾਨੀ ਹੀ ਨਹੀਂ ਬਖ਼ਸ਼ਦੀ ਸਗੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਪੂਰਕ ਵੀ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਅੰਤ ਤੱਕ ਇਕਾਗਰ ਹੋ ਕੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਮਾਣਨ ਲਈ ਢੁਕਵਾਂ ਤੇ ਸੁਖਾਵਾਂ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਰੀਰਕ ਭਾਸ਼ਾ (ਬਾੱਡੀ ਲੈਂਗੁਏਜ) ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਣ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇੱਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਪਾਤਰ ਵਿੱਚ ਸਮਾਵੇਸ਼ ਉਸ ਦੀ ਸਰੀਰਕ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ

ਉਹ (ਅਭਿਨੇਤਾ) ਪਾਤਰ ਦੀ ਮੰਗ ਅਨੁਸਾਰ ਸਰੀਰਕ ਅੰਗਾਂ, ਹੱਥਾਂ-ਪੈਰਾਂ, ਅੱਖਾਂ, ਮੂੰਹ, ਮੋਢੇ ਚਾਲ, ਸਰੀਰਕ ਉਭਾਰ ਆਦਿ ਨੂੰ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਲਿਆਵੇ। ਕਿਸੇ ਸੰਵਾਦ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਸਵਰ ਜਾਂ ਸ਼ਬਦ ਤੇ ਉਚਿਤ ਦਬਾਅ ਦੇਣਾ ਹੀ ਉਸ ਦੇ ਸਹੀ ਅਰਥ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਬਲ ਜਾਂ ਦਬਾਅ ਨਾਲ਼ ਸੰਵਾਦ ਵਿੱਚ ਵਿਵਿਧਤਾ (ਵੇਰੀਏਸ਼ਨ) ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਆਪਣੇ ਸਿਖ਼ਰਾਂ ਨੂੰ ਛੂੰਹਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਵੇਚਨ ਤੋਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਪੂਰੇ ਜਲੌਅ ਵਿੱਚ ਲੈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਭਾਵਪੂਰਕ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਆਪਣਾ ਭਰਪੂਰ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੀਰਸ, ਬੇਜਾਨ ਤੇ ਮਕਾਨਕੀ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਗੁਆ ਬੈਠਦੀ ਹੈ।

15. ਪਾਠਕ - ਦਰਸ਼ਕ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਜਦੋਂ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਪਾਠਕ ਵਰਗ ਵੀ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਪਾਠਕ ਦੀ ਵਸਤੂ ਹੈ ਤਾਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ 'ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਹੱਕ ਹੈ। ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦਾ ਇਹ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਅਹਿਮ ਤੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ। ਪਾਠਕਾਂ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਦਾ ਸਫ਼ਰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਦਾ ਅੰਤਿਮ ਉਦੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

16. ਦਾਇਰਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦਾ ਦਾਇਰਾ ਸੰਕੁਚਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਕੇਵਲ ਮੁੱਠੀ ਭਰ ਪਾਠਕ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਨੂੰ ਪੁਸਤਕ ਰੂਪ 'ਚ ਪੜ੍ਹਦੇ ਹਨ ਤੇ ਕੁੱਝ ਹੱਦ ਤੱਕ ਮਾਣਦੇ ਹਨ ਪਰ ਜੇਕਰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪੂਰਾ ਅਨੰਦ ਲੈਣਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇਖ ਕੇ ਹੀ ਇਹ ਲਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਦਾਇਰਾ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਅਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਸਮੱਸ਼ਟੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਮੁੱਠੀ ਭਰ ਪਾਠਕਾਂ ਤੋਂ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਭਾਵੇਂ

ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਬਹੁਤਿਆਂ ਨੇ ਇਸ ਦਾ ਨਾਟ ਪਾਠ ਨਾ ਵੀ ਪੜ੍ਹਿਆ ਹੋਵੇ। ਇੱਥੇ ਇਸ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਇਸ ਤੱਥ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਿਹਿਤ ਹੈ ਕਿ ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਕੇਵਲ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪੜ੍ਹਨ ਗਿਆਨ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਿਤ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇੱਕ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਿਆ ਲਿਖਿਆ, ਘੱਟ ਪੜ੍ਹਿਆ ਤੇ ਅਨਪੜ੍ਹ ਵੀ ਮਾਣ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸੋ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਸੰਕੁਚਿਤ ਦਾਇਰੇ ਤੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਦਾਇਰੇ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

17. **ਸਾਹਿਤਕ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ - ਸਕਲ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ**

ਇਹ ਤੱਥ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਵਿਖਿਆਤ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦਾ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਇਸ ਦਾ ਸਬੰਧ ਸਾਹਿਤ ਨਾਲ਼ ਜੋੜਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇਸ ਦਾ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਇਸ ਦਾ ਸਬੰਧ ਕਲਾ ਨਾਲ਼ ਜੋੜਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੀ ਇਹ ਕਿਰਤ ਆਪਣੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਸਾਹਿਤਕ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਤੋਂ ਸਕਲ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਰੂਪ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸਾਰੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਤੱਤ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਮਾਵੇਸ਼ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ । ਇਸ ਦੀ ਸਕਲ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਹੀ ਇਸ ਦਾ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਭਾਵ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋਣ ‘ਤੇ ਹੀ ਬਣਦਾ ਹੈ।

18. **ਮਨ ਮੰਚ** - **ਸਥੂਲ ਰੰਗਮੰਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ**

ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੋਈ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦਾ ਸਿਰਜਣ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਉਸ ਦੇ ਮੰਚ ਪੱਖ ਨੂੰ ਵੀ ਗੌਲ਼ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਕੋਈ ਵੀ ਘਟਨਾ ਕਹਾਣੀ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਉਸ ਦਾ ਉਸ ਦੇ ਮਨ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਮੰਚਨ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਕਰਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਨਾਟ ਪਾਠ ਦੇ ਖੇਡ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋਣ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਮਨ ਮੰਚ ਸਥੂਲ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

19. **ਡਿਜੀਟਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ**

ਜਦੋਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰੋਜੈਕਟਰ ਅਤੇ ਡਿਜੀਟਲ ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਹੋਣ ਲੱਗੀ ਹੈ ਉਦੋਂ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਡਿਜੀਟਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਰ ਮੇਚਣ ਲੱਗੇ ਹਨ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਫ਼ਿਲਮਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਫੇਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ਼ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੋਰ ਵੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਹੋਰ ਅਹਿਮ ਪਹਿਲੂ:

1. ਸੱਦਾ ਪੱਤਰ

ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਵਿਆਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵੀ ਵਿਆਹ ਜਿੰਨੇ ਹੀ ਕਰਨੇ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਦੀ ਭੱਠੀ ਵਿੱਚ ਪੱਕਣ ਲਈ ਛੱਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅਹਿਮ ਹਿੱਸਾ ਦਰਸ਼ਕ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਵਿਆਹ ਵਿੱਚ ਨਾਨਕਾ ਮੇਲ, ਦਾਦਕਾ ਮੇਲ ਤੇ ਬਰਾਤੀਆਂ ਵਾਂਗ ਸ਼ਾਮਲ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਹੰਦਾ ਸਗੋਂ ਘੋੜੀਆਂ ਗਾ ਕੇ ਤੇ ਸਿੱਠਣੀਆਂ ਦੇ ਕੇ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਵੀ ਦੇਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਗ਼ੈਰਮੌਜੂਦਗੀ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਕੋਈ ਮਹੱਤਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਸੋ ਇਸ ਕੰਮ ਲਈ ਸੱਦਾ ਪੱਤਰ ਤਿਆਰ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਚਿਤ ਵੇਰਵਿਆਂ, ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਂ, ਲੇਖਕ ਦਾ ਨਾਂ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਨਾਮ, ਸਮਾਂ, ਸਥਾਨ, ਦਿਨ, ਤਾਰੀਖ਼, ਸੰਨ ਆਦਿ ਲਿਖ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਮੇਂ ਸਿਰ ਪਹੁੰਚਣ ਲਈ ਅਪੀਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦਿਲ ਖਿਚਵੇਂ ਫ਼ਲੈਕਸ ਤੇ ਪੋਸਟਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਥਾਂ ਬਾਹਰ ਢੁਕਵੇਂ ਸਥਾਨ 'ਤੇ ਅਤੇ ਆਲ਼ੇ ਦੁਆਲੇ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿੱਚ ਤੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਦੂਜੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਲਗਵਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪੱਤਰਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨਕ ਕੇਬਲ ਓਪਰੇਟਰਾਂ ਨੂੰ ਮੀਡੀਆ ਕਵਰੇਜ ਲਈ ਆਪਣੇ ਲੈਟਰ ਪੈਡ ਉੱਤੇ ਲਿਖਤ ਬੇਨਤੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਥਾਨਕ ਕੇਬਲ ਆਦਿ ਤੇ ਅਖ਼ਬਾਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਬੰਧੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੂਚਨਾ ਪਹੁੰਚਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕੁੱਝ ਖ਼ਾਸ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਪ੍ਰੇਮੀਆਂ ਨੂੰ ਨਿੱਜੀ ਸੱਦੇ ਟੈਲੀਫ਼ੋਨ, ਈ-ਮੇਲ ਆਦਿ ਰਾਹੀਂ ਭੇਜੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਫੇਸਬੁੱਕ,

ਵਟਸਐਪ, ਟਵਿਟਰ ਆਦਿ 'ਤੇ ਇਸ ਸੂਚਨਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਰਜ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਾਰੇ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਇਸ ਇਸ ਦਾ ਸੱਦਾ ਪਹੁੰਚ ਜਾਵੇ। ਇਹ ਸਭ ਕੁੱਝ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅਹਿਮ ਹਿੱਸਾ ਹੈ।

2. **ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪ੍ਰਬੰਧ**

ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਦਾ ਉਚਿਤ ਪ੍ਰਬੰਧ, ਰੌਸ਼ਨੀ, ਸੰਗੀਤ ਆਦਿ ਅੱਪਰੇਟ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਲਈ ਢੁਕਵਾਂ ਸਥਾਨ ਨਿਸ਼ਚਤ ਕਰਨਾ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਪਾਣੀ ਤੇ ਮੌਸਮ ਅਨੁਸਾਰ ਬਿਨਾ ਆਵਾਜ਼ ਵਾਲੇ ਪੱਖਿਆਂ ਆਦਿ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ, ਪੱਤਰਕਾਰਾਂ ਤੇ ਹੋਰ ਮੀਡੀਆ ਕਰਮਚਾਰੀਆਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਦਾ ਉਚਿਤ ਪ੍ਰਬੰਧ, ਮੁੱਖ ਮਹਿਮਾਨ (ਜੇਕਰ ਕੋਈ ਹੋਵੇ) ਦੇ ਬੈਠਣ ਦਾ ਉਚਿਤ ਪ੍ਰਬੰਧ, ਉਚਿਤ ਗਰੀਨ ਰੂਮ ਮਾਹੌਲ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮਰਦ ਤੇ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕੱਪੜੇ ਬਦਲਣ ਲਈ ਢੁਕਵਾਂ ਪ੍ਰਬੰਧ ਹੋਵੇ, ਸਟੇਜ ਸੰਚਾਲਨ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਆਦਿ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਲਈ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੇ ਗ਼ੌਰ ਕਰਨਯੋਗ ਪਹਿਲੂ ਹਨ।

3. **ਪਾਤਰਾਂ ਲਈ ਸਟੇਜ ਪਿੱਛੇ (ਨੇਪੱਥ) ਪ੍ਰਬੰਧ**

ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਆਗਮਨ ਤੇ ਪ੍ਰਸਥਾਨ ਲਈ ਦੋਵਾਂ ਪਾਸੇ ਨਿਰਵਿਘਨ ਵਿਵਸਥਾ ਬਣਾਉਣੀ, ਪਰਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਯੋਗ ਵਿਅਕਤੀ (ਜਿਸ ਨੂੰ ਪਤਾ ਹੋਵੇ ਕਿ ਪਰਦਾ ਕਦੋਂ ਤੇ ਕਿੰਨਾ ਖੋਲ੍ਹਣਾ ਹੈ) ਦਾ ਉਚਿਤ ਪ੍ਰਬੰਧ, ਮੰਚ ਪਿੱਛੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਹੱਥ ਸਮਗਰੀ ਜਾਂ ਬਦਲਣ ਵਾਲੇ ਕੱਪੜੇ ਟੰਗਣ ਦੀ ਵਿਵਸਥਾ ਕਰਨੀ ਜਿਸ ਦਾ ਹੱਲ ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸੈੱਟ ਪਿੱਛੇ ਕਿੱਲੀ (ਹੈਂਗਰ) ਲਗਾ ਕੇ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ ਆਦਿ ਦੇ ਸੁਯੋਗ ਪ੍ਰਬੰਧ ਇੱਕ ਸੁਚੱਜੀ (ਸਮੂਥ) ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹਨ।

4. ਫੋਟੋਗ੍ਰਾਫੀ ਅਤੇ ਵੀਡੀਓ ਗਰਾਫ਼ੀ

ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਫ਼ੋਟੋਗਰਾਫੀ ਤੇ ਵੀਡੀਓ ਗਰਾਫ਼ੀ ਕਿਸੇ ਪੇਸ਼ੇਵਾਰ ਵਿਅਕਤੀ ਵੱਲੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਸਵੀਰਾਂ ਤੇ ਵੀਡੀਓ ਤੋਂ ਨਾ ਸਿਰਫ਼ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਰਹਿ ਗਈਆਂ ਕਮੀਆਂ ਨੂੰ ਅਗਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਸੁਧਾਰਨ ਲਈ ਸੇਧ ਮਿਲੇਗੀ ਬਲਕਿ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਇੱਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੂਪੀ

ਸਾਹਿਤਕ ਕਿਰਤ ਵਜੋਂ ਸਾਂਭਿਆ ਵੀ ਜਾ ਸਕੇਗਾ। ਵੀਡੀਓ ਗਰਾਫ਼ੀ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਵੀ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਜਾ ਸਕੇਗਾ ਜੋ ਇਸ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਨਹੀਂ ਵੇਖ ਸਕੇ।

5. **ਯੂ-ਟਿਊਬ ਅੱਪਲੋਡ**

ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਉਪਰੰਤ ਇਸ ਕਿਰਤ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਸਦਾ ਲਈ ਸਾਂਭਣ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ 'ਯੂ-ਟਿਊਬ' ਉੱਪਰ ਅੱਪਲੋਡ ਕਰਨਾ ਬਣਦਾ ਹੈ। 'ਯੂ-ਟਿਊਬ ਲਿੰਕ' ਨੂੰ ਸੋਸ਼ਲ ਮੀਡੀਆ ਰਾਹੀਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਜੋ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਾਲੇ ਦਿਨ ਪੰਡਾਲ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਨਹੀਂ ਬਣ ਸਕੇ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਜਾ ਸਕੇਗਾ ਤੇ ਉਹ ਇਸ ਦਾ ਅਨੰਦ ਆਪਣੇ ਟੀ.ਵੀ. ਸੈੱਟ ਜਾਂ ਮੋਬਾਇਲ ਤੇ ਮਾਣ ਸਕਣਗੇ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇੱਕ ਕਿਰਤ ਆਪਣੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਖੇਤਰ ਹੋਰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਫਲ ਹੋ ਜਾਵੇਗੀ। ਘਰ ਬੈਠੇ ਟੀ.ਵੀ. ਸੈੱਟ ਜਾਂ ਮੋਬਾਇਲ ਤੇ ਦੇਖਣ ਵਾਲੇ ਦਰਸ਼ਕ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਸੁਝਾਅ ਅਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਵੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪ੍ਰਤੀ ਦਰਜ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਤੁਹਾਡੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਨਾਲੋਂ ਨਾਲ਼ ਮੁਲਾਂਕਣ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਂਭਣ ਨਾਲ਼ ਪਰੰਪਰਾਵਾਦੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦਾ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ 'ਅਲਪਕਾਲੀ' ਹੋਣ ਦਾ ਦਾਗ਼ ਵੀ ਮਿਟ ਜਾਵੇਗਾ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਇਹ ਰੂਪ ਜਿੱਥੇ ਆਪਣੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰੇਗਾ ਉੱਥੇ ਇਹ ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਤੇ ਮੁਲਾਂਕਣ ਦਾ ਵੀ ਰਾਹ ਪੱਧਰਾ ਕਰੇਗਾ ਤੇ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਨਾਟ ਪਾਠ ਤੋਂ ਵੱਧ (ਲਗਪਗ ਸੌ ਫ਼ੀਸਦੀ) ਸਮੂਰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰ ਸਕੇਗੀ।

ਸੋ ਉਪਰੋਕਤ ਦੱਸੀਆਂ ਗਈਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ, ਜੁਜ਼ ਤੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਇੱਕ ਨਾਟ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਮੁੱਚ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਹਨ। ਇਹ ਸੱਚਮੁੱਚ ਹੀ ਕਿਸੇ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਦਾ ਅੰਤਿਮ ਉਦੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

1.15 ਸਮਕਾਲ ਤੇ ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ

ਪੰਜਾਬੀ ਸ਼ਬਦ ਕੋਸ਼ ਅਨੁਸਾਰ ਸਮਕਾਲ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ: ਉਹੀ ਸਮਾਂ, ਉਹੀ ਵੇਲਾ, ਇੱਕੋ ਸਮਾਂ (*ਗੁਰਸ਼ਬਦ ਰਤਨਾਕਰ ਮਹਾਨ ਕੋਸ਼* 158)

ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਸਮਕਾਲ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਦਹਾਕੇ ਤੋਂ ਆਪਣੀ ਪਛਾਣ ਬਣਾਉਣੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਇਹ ਸਮਾਂ ਪੰਜਾਬ ਸੰਕਟ ਦੇ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਦਾ ਸਮਾਂ ਹੈ ਤੇ ਦੂਸਰੇ ਪਾਸੇ ਵਿਸ਼ਵੀਕਰਨ, ਉਦਾਰੀਕਰਨ, ਨਿੱਜੀਕਰਨ ਅਤੇ ਨਵ ਬਸਤੀਵਾਦ ਦੀ ਬਜ਼ਾਰ ਵਿਵਸਥਾ ਦਾ ਸਮਾਂ ਹੈ। ਸੂਚਨਾ ਤੇ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਵੀ ਇਸੇ ਸਮਕਾਲ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਜੋਬਨ ਤੇ ਵਿਸਥਾਰ ਕਰ ਰਹੀ ਸੀ।

ਸਮਕਾਲੀ ਸਾਹਿਤ ਕੇਵਲ ਸਾਹਿਤ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਿਰਜ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦੌਰਾਨ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਧਾਰਮਿਕ, ਰਾਜਨੀਤਿਕ, ਆਰਥਿਕ, ਸਮਾਜਿਕ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਅਵਲੋਕਨ ਵੀ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਮਕਾਲ ਵਿੱਚ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ, ਕਾਵਿ ਅਤੇ ਗਲਪ ਨੇ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਇਤਿਹਾਸ ਦੀ ਤਰਜਮਾਨੀ ਕਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਕਾਰਾਂ-ਵਿਹਾਰਾਂ, ਬੋਲ-ਚਾਲ, ਰੀਤਾਂ-ਰਸਮਾਂ, ਲੋਕ-ਵਿਸ਼ਵਾਸ, ਲੋਕ-ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਆਦਿ ਨੂੰ ਨਾਲ਼ ਲੈ ਕੇ ਹੀ ਚੱਲਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਮਾਜ ਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਤਸਵੀਰੀਕਰਨ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਵੰਨ-ਸੁਵੰਨੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ਼ ਭਵਿੱਖ ਵੱਲ ਪੁਲਾਂਘਾਂ ਪੁੱਟਦਾ ਹੈ।

90ਵਿਆਂ ਦੇ ਇਸ ਦਹਾਕੇ ਦਾ ਆਰਥਿਕ ਮਾਡਲ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਸਮਾਜਿਕ, ਆਰਥਿਕ, ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਅਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਵਰਤਾਰਾ ਸਿਰਜ ਰਿਹਾ ਸੀ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਬਹੁ-ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਦੇ ਆਉਣ ਨਾਲ਼ ਉਪਭੋਗੀ ਤੇ ਚਕਾਚੌਂਧ ਵਾਲਾ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵੀ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਸੀ।

ਪੰਜਾਬ ਸੰਕਟ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਦਹਿਸ਼ਤ ਤੇ ਵਹਿਸ਼ਤ ਦੇ ਮਾਹੌਲ ਵਿੱਚ ਕਵਿਤਾ ਤੇ ਬਿਰਤਾਂਤ ਰਚਨਾ ਤਾਂ ਭਰਪੂਰ ਹੋਈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਫਾਡੀ ਰਿਹਾ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਦਹਿਸ਼ਤ ਦੇ ਮਾਹੌਲ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਕਿਸੇ ਥਾਂ ਤੇ ਜੁੜ ਕੇ ਬੈਠਣਾ ਸੰਭਵ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ

ਮੱਠੀ ਚਾਲ ਹੀ ਸਹੀ, ਨਾਟਕ ਤੁਰਦਾ ਰਿਹਾ ਹਾਲਾਂਕਿ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਭਾਅ ਜੀ ਨੇ ਇਸ ਸਮੇਂ ਕਾਫ਼ੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਵੀ ਬਹੁਤ ਕੀਤੀਆਂ।

ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ: ਸਮਕਾਲੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਾਰੇ ਡਾ. ਤੇਜਵੰਤ ਸਿੰਘ ਗਿੱਲ ਦੱਸਦੇ ਹਨ ਕਿ

> ਸਮਕਾਲੀ ਸਾਹਿਤਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੇ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਦੋ ਤਿੰਨ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਆਪਣੀ ਪਹਿਚਾਣ ਬਣਾਉਣੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੀ। ਡਾ. ਗਿੱਲ ਅਨੁਸਾਰ ਆਤੰਕ ਤੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਹਿੰਸਾ ਤੇ ਤਲਖ਼ੀ ਦੇ ਰਾਜਸੀ, ਸਮਾਜੀ, ਸੱਭਿਆਚਾਰ, ਭਾਈਚਾਰਕ ਪੱਖ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉਸ ਦੌਰ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਕਾਵਿ ਵਿੱਚ ਕੁੰਠਾਗ੍ਰਸਤ ਆਵਾਜ਼ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਔਰਤ-ਮਰਦ ਦੇ ਵਜੂਦ ਵਿੱਚ ਸਮਾ ਚੁੱਕੀ ਹਉਮੈ, ਹਉਮੈ ਤੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਟੱਕਰ, ਕਾਮ ਤੇ ਦੇਹ ਦੇ ਮਸਲੇ ਵੀ ਨਾਰੀਵਾਦੀ ਕਾਵਿ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਏ। ਮਨਜੀਤ ਟਿਵਾਣਾ ਤੇ ਮਨਜੀਤਪਾਲ ਦੀਆਂ ਲਿਖਤਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰ ਲਿਆ ਗਿਆ। ਸਮਕਾਲੀ ਸਾਹਿਤਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਿਸ ਨੇ ਉਪਰੋਕਤ ਘੁਟਣ ਦੇ ਜਮੂਦ ਨਾਲ਼ ਭਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਥਾਂ ਲੈ ਲਈ ਹੈ, ਪਿਛਲੇ ਸਾਲਾਂ ਵਿੱਚ ਕਾਮਯਾਬ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਹ ਉਹ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪੜਾਅ ਸੀ ਜਿਸਤੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਸਮਕਾਲੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੇ ਆਪਣੀ ਨਿਵੇਕਲੀ ਪਛਾਣ ਕਾਵਿ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼, ਨਿੱਕੀ ਕਹਾਣੀ, ਨਾਵਲ ਤੇ ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਇਹਨਾਂ ਚਾਰੋ ਵਿਧਾਵਾਂ ਦਾ ਸਮਕਾਲੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਖ਼ਾਤਰ ਪੰਜਾਬੀ ਮੁਹਾਜ਼ (ਪੰਜਾਬੀ, ਪਰਾ-ਪੰਜਾਬੀ ਤੇ ਪਰਵਾਸੀ) ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣਾ ਦਾ ਕਰਤੱਵ ਜਨਜੀਵਨ ਨੂੰ ਢਾਹ ਲਗਾ ਰਹੇ ਬਹੁ-ਪਰਤੀ ਤੇ ਬਹੁ-ਦਿਸ਼ਾਵੀ ਵਿਸ਼ਾਦ ਦੀ ਬੇਪਰਦਗੀ ਕਰਨਾ ਹੈ। (ਭੱਠਲ, *ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ: ਸਮਕਾਲੀ ਦ੍ਰਿਸ਼* 10)

ਸਮਕਾਲੀ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਚੋਖਾ ਵਾਧਾ ਹੋਇਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਡਾ. ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਸਵਰਾਜਬੀਰ, ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ, ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ, ਜਗਦੇਵ ਢਿੱਲੋਂ, ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, ਸੋਮਪਾਲ ਹੀਰਾ, ਸੈਮਿਊਲ ਜੌਹਨ ਦੇ ਨਾਂ ਵਰਣਨਯੋਗ ਹਨ। ਹਾਲਾਂਕਿ ਇਸ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਪਿਛਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ, ਆਤਮਜੀਤ, ਚਰਨ

ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਮ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਰਣਨਯੋਗ ਹਨ ਜੋ ਲਗਾਤਾਰ ਨਾਟਕ ਰਚਦੇ ਰਹੇ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੰਚਨ ਕਰਦੇ ਰਹੇ। ਪ੍ਰੰਤੂ ਗੱਲ ਕੇਵਲ ਕਾਲ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਸਮਕਾਲ ਵਿੱਚ ਉੱਭਰੇ ਨਵੇਂ ਆਰਥਿਕ, ਸਮਾਜਿਕ, ਤਕਨੀਕੀ ਅਤੇ ਸੂਚਨਾ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਦੇ ਨਵੇਂ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਕਾਰਨ ਪਨਪੇ ਨਵੇਂ ਵਿਸ਼ੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤਹਿਤ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨਵੀਂ ਉਡਾਣ ਭਰਦਾ ਨਜ਼ਰੀਂ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੌਰ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣ ਗੱਲ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਸੰਤੁਲਿਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਰਚਨਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਲੋੜਾਂ ਨੂੰ ਮੱਦੇਨਜ਼ਰ ਰੱਖ ਕੇ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਹੋਣਾ ਵੀ ਸੀ। ਵਿਸ਼ਵੀਕਰਨ ਦੇ ਨਵੇਂ ਮਾਡਲ ਦੇ ਅਮਲ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਕਿਸਾਨੀ ਸੰਕਟ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੱਤਾ।

ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਇਸੇ ਥੁੜਾਂ ਮਾਰੀ, ਤੰਗੀ-ਤੁਰਸ਼ੀ ਕੱਟਦੀ ਤੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਭੋਗਦੀ ਕਿਰਸਾਨੀ ਨੂੰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸਮਕਾਲ ਦੌਰਾਨ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' (ਸਾਹਿਤ ਅਕਾਦਮੀ ਪੁਰਸਕਾਰ ਜੇਤੂ), 'ਐਇੰ ਨੀਂ ਹੁਣ ਸਰਨਾ", 'ਅਵੇਸਲੇ ਯੁੱਧਾਂ ਦੀ ਨਾਇਕਾ", 'ਐਂ ਕਿਵੇਂ ਖੋਹ ਲਉਂਗੇ ਜ਼ਮੀਨਾਂ ਸਾਡੀਆਂ' ਅਤੇ 'ਨਿੱਕੇ ਸੂਰਜਾਂ ਦੀ ਲੜਾਈ' ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕਿਰਸਾਨੀ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਵਿਸ਼ਵੀਕਰਨ ਨਾਲ਼ ਤਿੱਖਾ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਉਂਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

> "ਸੁਖਦੇਵ: ......ਉਹਨੇ ਕਿਹਾ ਨੀ ਸੀ ਬਾਈ ਨਾ ਲਉ ਟਰੈਕਟਰ ਨਾ ਲਉ ਟਰੈਕਟਰ, ਗ਼ਰੀਬ ਕਿਸਾਨਾਂ ਦੇ ਨਹੀਂ ਰਾਸ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਇਹ ਮਸ਼ੀਨਰੀ"(*ਨਿੱਕੇ ਸੂਰਜਾਂ ਦੀ ਲੜਾਈ* 36)

ਡਾ. ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪਰਚੇ 'ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਸਰੋਕਾਰ ਤੇ ਚੁਨੌਤੀਆਂ' ਵਿੱਚ ਸਮੁੱਚੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਜਾਇਜ਼ਾ ਲੈਂਦਿਆਂ ਸਮਕਾਲ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਚੁਨੌਤੀਆਂ ਅਤੇ ਭਵਿੱਖਤ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣ ਪਛਾਣ ਕਰਵਾਈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਤ ਹੈ ਕਿ:

> ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸਰਗਰਮੀ ਦੀ ਘਾਟ ਦਾ ਜੋ ਬਿੰਬ ਸਥਾਪਿਤ ਹੈ ਉਹ ਨਿਆਂ ਉਚਿਤ ਨਹੀਂ ਕਿਉਂਕਿ ਔਖੇ ਤੋਂ ਔਖੇ ਸਮੇਂ ਵੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਸਾਰਥਕ

> ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਵੇਂ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮਾਂ ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਕੇਬਲ ਨੈੱਟਵਰਕ, ਸੈਟੇਲਾਈਟ ਚੈਨਲਾਂ ਅਤੇ ਸੁਨੇਹਾ ਦੇ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇ ਸਨਮੁਖ ਰੰਗਮੰਚ ਅੱਗੇ ਪੇਸ਼ ਚੁਨੌਤੀਆਂ ਬਾਰੇ ਗੱਲ ਕਰਦਿਆਂ ਅਜਿਹੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰਨ ਦੀ ਤਜਵੀਜ਼ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸਰਕਾਰੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਮਿਲ ਸਕੇ, ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਪੱਧਰ ਨੂੰ ਉੱਚਾ ਚੁੱਕਣ ਲਈ ਨਵੀਂਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਕਸਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਹੋ ਸਕੇ। (ਵਰਮਾ, *ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ: ਸਮਕਾਲੀ ਦ੍ਰਿਸ਼* 90)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖਤ ਅਤੇ ਮੰਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪੱਖੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਵਿਧਾ ਵਜੋਂ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੈ। ਸਮਕਾਲ ਵਿੱਚ ਕਰੋਨਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇੱਕ ਵਾਰ ਫੇਰ ਯੂਥ-ਫੈਸਟੀਵਲਾਂ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ੇਵਾਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦਾ ਦੌਰ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵੀਡੀਓ ਗਰਾਫ਼ੀ ਰਾਹੀਂ ਯੂ-ਟਿਊਬ ਉੱਪਰ ਸਾਂਭਿਆ ਜਾਣਾ ਤੇ ਮੁੜ ਦੇਖਣ ਲਈ ਉਪਲੱਬਧ ਹੋਣਾ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੈ ਉੱਥੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਵਿੱਚ ਡਿਜੀਟਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਨੇ ਇਸ ਤੋਂ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਇਆ ਹੈ, ਭਾਵੇਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਬਹੁਤ ਹੀ ਪੇਸ਼ੇਵਾਰ ਸਟੇਜਾਂ ਉੱਪਰ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹਨ।

ਅਧਿਆਇ ਦੂਜਾ

ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ ਸਬੰਧ

2.0 ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼:

ਇਸ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ', ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ', ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਅਤੇ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਨਾਟਕ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦੀ ਵੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਹਥਲੇ ਅਧਿਆਇ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਖੇਪ ਵੇਰਵਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

2.1 ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ

ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦਾ ਜਨਮ 19 ਅਗਸਤ ਸੰਨ 1942 ਈ. ਨੂੰ ਪਿੰਡ ਕੁੰਭੜਵਾਲ, ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ ਸੰਗਰੂਰ ਵਿਖੇ ਹੋਇਆ। ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਦੇ ਪਿਤਾ ਦਾ ਨਾਂਅ ਸ. ਕੌਰ ਸਿੰਘ ਤੇ ਮਾਤਾ ਦਾ ਨਾਂਅ ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਹਰਨਾਮ ਕੌਰ ਸੀ। 1944-45 ਦੇ ਆਸ-ਪਾਸ ਸਾਰਾ ਔਲਖ ਪਰਿਵਾਰ ਪਿੰਡ ਕੁੰਭੜਵਾਲ ਛੱਡ ਕੇ ਪਿੰਡ ਕਿਸ਼ਨਗੜ੍ਹ ਫ਼ਰਵਾਹੀ ਵਿਖੇ ਆ ਵੱਸਿਆ। ਪ੍ਰੋ. ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦਾ ਵਿਆਹ ਮਨਜੀਤ ਕੌਰ ਨਾਲ਼ ਹੋਇਆ। ਜੋ ਕਿ ਕਿੱਤੇ ਪੱਖੋਂ ਅਧਿਆਪਕਾ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਘਰ ਸੁਪਨਦੀਪ ਕੌਰ, ਸੁਹਜਪ੍ਰੀਤ ਕੌਰ ਅਤੇ ਅਮਨਜੀਤ ਕੌਰ, ਤਿੰਨ ਲੜਕੀਆਂ ਪੈਦਾ ਹੋਈਆਂ।

ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਨੇ ਆਪਣੀ ਮੁੱਢਲੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਪਿੰਡ ਕਿਸ਼ਨਗੜ੍ਹ ਫ਼ਰਵਾਹੀ ਦੇ ਪ੍ਰਾਇਮਰੀ ਸਕੂਲ ਤੋਂ ਸੰਨ 1952 ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ। ਦਸਵੀਂ ਦੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਪਿੰਡ ਕਿਸ਼ਨਗੜ੍ਹ ਫ਼ਰਵਾਹੀ ਤੋਂ 5-6 ਕਿਲੋਮੀਟਰ ਦੂਰ ਕਸਬਾ ਭੀਖੀ ਤੋਂ ਕਰਨ ਉਪਰੰਤ ਪੱਤਰ ਵਿਵਹਾਰ ਰਾਹੀਂ ਬੀ. ਏ. ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਤੋਂ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਪਟਿਆਲਾ ਤੋਂ ਐੱਮ. ਏ. ਦੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਕੀਤੀ। ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਨੇ 28 ਅਗਸਤ 1965 ਤੋਂ ਸੰਨ

2000 ਤੱਕ ਨਹਿਰੂ ਮੈਮੋਰੀਅਲ ਕਾਲਜ ਮਾਨਸਾ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਲੈਕਚਰਾਰ ਦੀ ਨੌਕਰੀ ਕੀਤੀ। ਉੱਥੇ ਹੀ ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਪ੍ਰੋਡਿਊਸਰ, ਡਾਇਰੈਕਟਰ ਤੇ ਅਦਾਕਾਰ ਬਣਿਆ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਪਤਨੀ ਮਨਜੀਤ ਕੌਰ ਤੇ ਤਿੰਨੇ ਧੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਅਦਾਕਾਰ ਬਣਾਇਆ। ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਨੇ ਇੱਥੇ ਰਹਿੰਦਿਆਂ ਹੀ 1976 ਵਿੱਚ 'ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ ਮਾਨਸਾ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ। ਪ੍ਰਿੰ. ਸਰਵਣ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਲੇਖ 'ਕਿਰਤੀਆਂ ਦੀ ਕਲਮ ਵਾਲਾ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ' ਵਿੱਚ ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਦੀ ਸਾਹਿਤਕ ਸਵੈਜੀਵਨੀ 'ਮੇਰੀ ਨਾਟ-ਯਾਤਰਾ' ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼ ਲਿਖਦੇ ਹਨ ਕਿ

> ਜਦ ਮੈਂ ਬਚਪਨ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਣਨ ਤੱਕ ਦੇ ਸਾਹਿਤਕ ਸਫਰ 'ਤੇ ਝਾਤ ਮਾਰਦਾ ਹਾਂ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵੱਲ ਰੁਚਿਤ ਹੋਣ ਦਾ ਵਰਤਾਰਾ ਮੈਨੂੰ 'ਮਹਿਜ਼ ਇੱਕ ਇਤਫ਼ਾਕ' ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਹੋਰ ਕੁੱਝ ਨਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ। ਆਪਣੀ ਉਮਰ ਦੇ 27-28 ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਤੱਕ ਮੈਨੂੰ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਨੂੰ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਪਤਾ ਕਿ ਮੈਂ ਕਦੇ ਨਾਟਕ ਵੀ ਲਿਖਾਂਗਾ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ-ਜਗਤ ਵਿੱਚ ਮੇਰੀ ਪਛਾਣ 'ਇੱਕ ਨਾਟਕਕਾਰ' ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੋਵੇਗੀ...।(*ਪੰਜਾਬ ਟਾਈਮਸ* 21ਜੂਨ, 2017)

ਪ੍ਰੋ. ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਸਾਹਿਤਕ ਸਫਰ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਕਵਿਤਾ ਤੇ ਗੀਤ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪਾਂ ਨਾਲ਼ ਹੋਈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਦਸਵੀਂ ਦੇ ਇਮਤਿਹਾਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇੱਕ ਨਾਵਲ 'ਜਗੀਰਦਾਰ' ਲਿਖਣ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਵੀ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਕਵਿਤਾ, ਗੀਤ, ਨਾਵਲ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਕਹਾਣੀ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪ 'ਤੇ ਵੀ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਕਲਮ ਅਜ਼ਮਾਈ ਸੀ। ਕਾਲਜ ਵਿੱਚ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਦਾ ਮੁਖੀ ਬਣਾਏ ਜਾਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸੰਨ 1960-70 'ਚ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਤਿਆਰੀ ਕਰਵਾਉਂਦਿਆਂ-ਕਰਵਾਉਂਦਿਆਂ ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਦਾ ਰੁਝਾਨ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਤੇ ਕਰਵਾਉਣ ਵੱਲ ਹੀ ਹੋ ਗਿਆ।

ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ 'ਸੱਤ ਬਿਗਾਨੇ', 'ਕਿਹਰ ਸਿੰਘ ਦੀ ਮੌਤ', 'ਇੱਕ ਸੀ ਦਰਿਆ', 'ਸਲਵਾਨ', 'ਝਨਾਂ ਦੇ ਪਾਣੀ', 'ਨਿੱਕੇ ਸੂਰਜਾਂ ਦੀ ਲੜਾਈ', 'ਭੱਜੀਆਂ ਬਾਹਾਂ' ਤੇ 'ਨਿਉਂ ਜੜ੍ਹ'। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ 'ਬਾਲ ਨਾਥ ਦੇ ਟਿੱਲੇ 'ਤੇ', 'ਮਿਰਜ਼ੇ ਦੀ ਮੌਤ', 'ਤੂੜੀ ਵਾਲਾ ਕੋਠਾ', 'ਜਦੋਂ ਬੋਹਲ਼ ਰੋਂਦੇ ਹਨ', 'ਅੰਨ੍ਹੇ ਨਿਸ਼ਾਨਚੀ', 'ਸਿੱਧਾ ਰਾਹ ਵਿੰਗਾ ਰਾਹ', 'ਢਾਂਡਾ', 'ਐਸੇ ਰਚਿਓ ਖ਼ਾਲਸਾ', 'ਆਪਣਾ-ਆਪਣਾ

ਹਿੱਸਾ', 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ', 'ਹਰਿਉ ਬੂਟ', 'ਅਨ੍ਹੇਰ-ਕੋਠੜੀ' ਤੇ 'ਹਾਏ ਨੀ ਮਨਮੀਤ ਕੁਰੇ' ਅਤੇ ਲਘੂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ 'ਅਰਬਦ ਨਰਬਦ ਧੁੰਦੂਕਾਰਾ', 'ਬਿਗਾਨੇ ਬੋਹੜ ਦੀ ਛਾਂ', 'ਸੁੱਕੀ ਕੁੱਖ', 'ਇੱਕ ਰਮਾਇਣ ਹੋਰ', 'ਭੱਠ ਖੇੜਿਆਂ ਦਾ ਰਹਿਣਾ', 'ਗਾਨੀ', 'ਤੇੜਾਂ', 'ਲੋਹੇ ਦਾ ਪੁੱਤ', 'ਐਇੰ ਨੀ ਹੁਣ ਸਰਨਾ', 'ਉਂਈ-ਮੂੰਈਂ ਦਾ ਕੁਸ ਨੀ ਹੁੰਦਾ', 'ਕਉਲੇ ਉੱਤੇ ਰੱਖਿਆ ਕੌਲਾ', 'ਚੱਲ ਵੀਰਨਾ ਵੇ ਉੱਥੇ ਚੱਲੀਏ', 'ਬੰਦ ਬੂਹਿਆਂ ਵਾਲੀ ਹਵੇਲੀ' ਤੇ 'ਪੱਪੂ ਦੀ ਪੈਂਟ' ਆਦਿ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਨੇ ਹੋਰਨਾਂ ਲੇਖਕਾਂ ਦੀਆਂ ਕੁੱਝ ਕਹਾਣੀਆਂ ਤੇ ਨਾਵਲਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਵੀ ਦਿੱਤਾ।

ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪੁਰਸਕਾਰਾਂ ਨਾਲ਼ ਸਨਮਾਨਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਅਕਾਦਮੀ ਦੁਆਰਾ 'ਅਰਬਦ ਨਰਬਦ ਧੁੰਦੂਕਾਰਾ' ਨੂੰ 1981 ਵਿੱਚ ਬਿਹਤਰੀਨ ਇਕਾਂਗੀ ਪੁਰਸਕਾਰ, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਵੱਲੋਂ 'ਅੰਨ੍ਹੇ ਨਿਸ਼ਾਨਚੀ' ਨੂੰ 1983 ਵਿੱਚ ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਪੁਰਸਕਾਰ, ਸੰਨ 2000 ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ ਪੰਜਾਬ ਵੱਲੋਂ ਸ਼੍ਰੋਮਣੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਪੁਰਸਕਾਰ ਮੁੱਖ ਮੰਤਰੀ ਸ. ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ ਬਾਦਲ ਵੱਲੋਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਸੰਨ 2003 ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਵੱਲੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਐਵਾਰਡ, ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ ਵੱਲੋਂ 22 ਮਾਰਚ 2006 ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਲਈ ਭਾਰਤ ਦੇ ਸਾਬਕਾ ਰਾਸ਼ਟਰਪਤੀ ਡਾ. ਏ. ਪੀ. ਜੇ. ਅਬਦੁਲ ਕਲਾਮ ਵੱਲੋਂ ਆਪਣੇ ਹੱਥੀਂ ਵਿਗਿਆਨ ਭਵਨ ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ ਵਿਖੇ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਸਾਹਿਤ ਅਕਾਦਮੀ ਪੁਰਸਕਾਰ, ਆਦਿ ਮੁੱਖ ਹਨ।

ਪ੍ਰੋ.ਔਲਖ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਿਮਨ ਕਿਸਾਨੀ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਂਡੂ ਮੁਹਾਵਰੇ ਰਾਹੀਂ ਰੰਗਮੰਚ 'ਤੇ ਲਿਆਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪੇਂਡੂ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਦਾ ਹੁਨਰ ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਦੇ ਹਿੱਸੇ ਹੀ ਆਇਆ। ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਹੈ। ਬੇਸ਼ੱਕ ਕੁੱਝ ਵਿਦਵਾਨ ਉਹਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਇਤਰਾਜ਼ ਵੀ ਜਤਾਉਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਉਹ ਆਪਣੇ ਮਾਲਵੇ ਦੇ ਪਿੰਡਾਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਬਣ ਕੇ ਹੀ ਆਖ਼ਰੀ ਸਾਹ ਤੱਕ ਜਿਉਂਦਾ ਰਿਹਾ। 2008 ਤੋਂ ਕੈਂਸਰ ਦੀ ਨਾਮੁਰਾਦ

ਬਿਮਾਰੀ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰੋ. ਔਲਖ ਜੂਝਦੇ ਆਪਣੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ 2017 ਤੱਕ ਤਾਂ ਲੈ ਆਏ ਪਰ 15 ਜੂਨ 2017 ਦਾ ਦਿਨ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਆਖ਼ਰੀ ਦਿਨ ਹੋ ਨਿੱਬੜਿਆ।

2.2 ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ

ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕ ਲੇਖਕ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਤੇ ਨਾਟ-ਚਿੰਤਕ ਹੈ। ਚਾਲੀ ਤੋਂ ਵਧੀਕ ਉਸ ਦੇ ਛੋਟੇ-ਵੱਡੇ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਖ਼ਾਸ ਨਾਟਕੀ ਅੰਦਾਜ਼, ਨਵੀਂਆਂ ਨਾਟ-ਵਿਧੀਆਂ ਅਤੇ ਤਿੱਖੇ ਵਿਅੰਗ ਕਰਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਖ਼ਾਸ ਪਛਾਣ ਬਣੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਆਪਣੇ ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਅੱਧ ਵਿੱਚ ਉਹ ਸਿਨੇਮਾ ਵੱਲ ਰੁਚਿਤ ਹੋਇਆ ਤੇ ਬਤੌਰ ਲੇਖਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਪੰਜਾਬੀ-ਹਿੰਦੀ ਸਿਨੇਮਾ ਅੰਦਰ ਕੰਮ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। 'ਸਟੂਪਿਡ ਸੈਵਨ' ਉਸ ਦੀ ਪਲੇਠੀ ਫ਼ਿਲਮ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇੱਕ ਲੰਬੀ ਕਵਿਤਾ 'ਆਮ ਆਦਮੀ ਦੀ ਵਾਰ' ਵੀ ਉਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੈ।

ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ (ਦਸਤਾਵੇਜ਼ੀ ਨਾਂ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ) ਦਾ ਜਨਮ ਵੰਡ ਵੇਲੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਮੁਲਤਾਨ ਇਲਾਕੇ ਤੋਂ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ ਫ਼ਰੀਦਕੋਟ ਦੇ ਛੋਟੇ ਜਿਹੇ ਕਸਬੇ ਜੈਤੋ ਵਿਖੇ ਆ ਕੇ ਵਸੇ ਇੱਕ ਮੁਲਤਾਨੀ ਪਰਿਵਾਰ ਵਿੱਚ ਹੋਇਆ। ਮੁੱਢਲੀ ਸਿੱਖਿਆ ਜੈਤੋ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਸਕੂਲਾਂ ਤੋਂ ਹਾਸਿਲ ਕਰਕੇ ਪਾਲੀ ਨੇ ਗ੍ਰੈਜੂਏਸ਼ਨ ਦੀ ਡਿਗਰੀ 1985 ਵਿੱਚ ਸਰਕਾਰੀ ਬਰਜਿੰਦਰ ਕਾਲਜ ਫ਼ਰੀਦਕੋਟ ਤੋਂ ਹਾਸਿਲ ਕੀਤੀ। ਇੱਥੇ ਹੀ ਐਮ. ਏ. ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਇੱਕ ਵਰ੍ਹਾ ਲਾਉਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸ ਨੇ ਇੱਕ ਸਾਲ ਪੈਸਟੀਸਾਈਡ ਕੰਪਨੀ ਵਿੱਚ ਨੌਕਰੀ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਪਟਿਆਲਾ ਤੋਂ ਬਤੌਰ ਪ੍ਰਾਈਵੇਟ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਪੋਸਟ ਗ੍ਰੈਜੂਏਸ਼ਨ ਪੂਰੀ ਕੀਤੀ। 1987 ਵਿੱਚ ਉਹ ਐਮ.ਫਿਲ. ਲਈ ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਆਇਆ। 1991 ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ ਆਰ.ਐਸ.ਡੀ. ਕਾਲਜ ਫਿਰੋਜਪੁਰ ਵਿਖੇ ਇੱਕ ਸਾਲ ਲਈ ਬਤੌਰ ਪੰਜਾਬੀ ਅਧਿਆਪਕ ਨੌਕਰੀ ਕੀਤੀ। ਸਾਲ 1992 ਵਿੱਚ ਉਹ ਡੀ.ਐਮ. ਕਾਲਜ ਮੋਗੇ ਆ ਗਿਆ ਤੇ 2014 ਤੱਕ ਇੱਥੇ ਹੀ ਰਿਹਾ। 1992 ਵਿੱਚ ਉਸ ਦਾ ਵਿਆਹ ਬਰਜਿੰਦਰ ਕਾਲਜ ਦੀ ਆਪਣੀ ਸਹਿਪਾਠਣ ਸੰਦੀਪ ਕੱਕੜ ਨਾਲ਼ ਹੋਇਆ। ਸਾਲ 2010 ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਸ਼ੇ ਉੱਤੇ ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਤੋਂ

ਪੀ.ਐਚ.ਡੀ. ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਹਾਸਲ ਕੀਤੀ। 2014 ਵਿੱਚ ਉਹ ਨੌਕਰੀ ਲਈ ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਦੇ ਓਪਨ ਲਰਨਿੰਗ ਸਕੂਲ ਵਿੱਚ ਆ ਗਿਆ ਤੇ ਸਾਲ 2015 ਵਿੱਚ ਬਤੌਰ ਐਸੋਸੀਏਟ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਇਸੇ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਦੇ ਇੰਡੀਅਨ ਥੀਏਟਰ ਵਿਭਾਗ ਵਿੱਚ ਆ ਗਿਆ।

ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਨੇ ਬਹੁਤ ਛੋਟੀ ਉਮਰ ਵਿੱਚ ਲਿਖਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਗ੍ਰੈਜੂਏਸ਼ਨ ਪੂਰੀ ਕਰਨ ਤੱਕ ਉਸ ਦੀਆਂ ਅਨੇਕ ਕਵਿਤਾਵਾਂ, ਕਹਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਵਿਅੰਗਾਤਮਿਕ ਨਿਬੰਧ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਲਗਭਗ ਸਾਰੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਅਖ਼ਬਾਰਾਂ-ਮੈਗਜ਼ੀਨਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋ ਚੁੱਕੇ ਸਨ। ਸਾਲ 1994 ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ ਬਰਜਿੰਦਰ ਕਾਲਜ ਦੇ ਆਪਣੇ ਦੋਸਤਾਂ ਦੇ ਕਹਿਣ ਉੱਤੇ ਸਆਦਤ ਹਸਨ ਮੰਟੋ ਦੀ ਕਹਾਣੀ 'ਟੋਬਾ ਟੇਕ ਸਿੰਘ' ਦਾ ਨਾਟਕੀ-ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਕੀਤਾ ਜੋ ਉਸੇ ਸਾਲ ਕਾਲਜ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੋਇਆ। ਹੁਣ ਪਾਲੀ ਦਾ ਝੁਕਾਅ ਰੰਗਮੰਚ ਵੱਲ ਹੋ ਗਿਆ। ਅਗਲੇ ਹੀ ਸਾਲ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਪਹਿਲਾ ਲਘੂ-ਨਾਟਕ 'ਇਸ ਚੌਂਕ ਤੋਂ ਸ਼ਹਿਰ ਦਿਸਦਾ ਹੈ' ਰਚਿਆ ਅਤੇ ਖ਼ੁਦ ਆਪਣੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸ ਨੇ ਕਦੇ ਪਿੱਛੇ ਮੁੜ ਕੇ ਨਹੀਂ ਵੇਖਿਆ ਤੇ 'ਜਦੋਂ ਮੈਂ ਸਿਰਫ਼ ਇੱਕ ਔਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹਾਂ', 'ਮਿੱਟੀ ਦਾ ਬਾਵਾ', 'ਇੱਕ ਕੁੜੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਉਡੀਕਦੀ ਹੈ' ਅਤੇ 'ਸਿਰਜਣਾ' ਜਿਹੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਲਘੂ-ਨਾਟਕ ਰਚੇ ਜੋ ਉਸ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਛਾਣ ਬਣੇ।

2003 ਤੱਕ ਪਾਲੀ ਨੇ ਡੇਢ ਦਰਜਨ ਦੇ ਕਰੀਬ ਨਾਟਕ ਰਚ ਦਿੱਤੇ ਸਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਬਹੁਤੇ ਇਕਾਂਗੀ ਅਤੇ ਲਘੂ-ਨਾਟਕ ਸਨ। ਉਸ ਦੀਆਂ ਇਹ ਰਚਨਾਵਾਂ ਸਿਰਫ਼ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਦੂਜੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਅਨੁਵਾਦ ਹੋ ਕੇ ਪੂਰੇ ਉੱਤਰੀ ਭਾਰਤ ਦੇ ਅਕਾਦਮਿਕ ਨਾਟ-ਮੇਲਿਆਂ ਦੀ ਜਾਨ ਬਣੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਸਨ। ਸਾਲ 2003 ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ 'ਘਰ-ਘਰ' ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਉਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਦਿੱਲੀ ਵਿੱਚ ਇਹ ਨਾਟਕ ਮੰਚਿਤ ਕੀਤਾ। ਹੁਣ ਉਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦਾ ਦਾਇਰਾ ਵੱਡਾ ਹੋ ਗਿਆ ਤੇ ਆਉਂਦੇ ਸਾਲਾਂ ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ 'ਟੈਰੋਰਿਸਟ ਦੀ ਪ੍ਰੇਮਿਕਾ', 'ਈਡੀਪਸ' ਅਤੇ 'ਤੁਹਾਨੂੰ ਕਿਹੜਾ ਰੰਗ ਪਸੰਦ ਹੈ' ਜਿਹੇ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਵੱਡੇ ਨਾਟਕ ਰਚੇ ਅਤੇ ਦੇਸ਼ ਭਰ

ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਪਛਾਣ ਬਣਾਈ। ਸਾਲ 2006 ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ ਪ੍ਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਜੀਵਨ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਨਾਟਕ 'ਰਾਤ ਚਾਨਣੀ' ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਹੀ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਕੀਤੀਆਂ। 2007 ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ 'ਟੈਰੋਰਿਸਟ ਦੀ ਪ੍ਰੇਮਿਕਾ' ਦੀ ਲਹੌਰ ਵਿਖੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਿੱਤੀ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਉੱਥੋਂ ਦੇ ਨੈਸ਼ਨਲ ਮੀਡੀਆ ਨੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਨਾਲ਼ ਥਾਂ ਦਿੱਤੀ। 2008 ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ 'ਰੌਂਗ ਨੰਬਰ' ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਟੋਰਾਂਟੋ, ਦਿੱਲੀ ਅਤੇ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਵਰਗੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀਆਂ ਅਨੇਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਕੀਤੀਆਂ। 2009 ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸੋਲੋ-ਨਾਟਕ 'ਪਿਆਸਾ ਕਾਂ' ਲਿਖਿਆ ਅਤੇ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਅਨੇਕ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਮੰਚਿਤ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ 'ਖੱਡ' (2011) ਆਪਣੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ਼ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਮੰਚਿਤ ਹੋਇਆ 'ਇੱਕ ਸੁਪਨੇ ਦਾ ਰਾਜਨੀਤਕ ਕਤਲ' (2013) ਅਤੇ 'ਦਿੱਲੀ ਰੋਡ 'ਤੇ ਇੱਕ ਹਾਦਸਾ' (2015) ਆਪਣੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਦਰਸ਼ਨ ਕਾਰਨ ਚਰਚਿਤ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਹਨ। 2008 ਵਿੱਚ ਰਚਿਆ ਗਿਆ ਉਸ ਦਾ ਕਾਮੇਡੀ ਨਾਟਕ 'ਆਰ.ਐਸ.ਵੀ.ਪੀ.' ਲਗਾਤਾਰ ਕੈਨੇਡਾ, ਅਮਰੀਕਾ, ਇੰਗਲੈਂਡ ਅਤੇ ਆਸਟ੍ਰੇਲੀਆ ਵਰਗੇ ਮੁਲਕਾਂ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਸਟੇਜ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ।

2.3 ਸਵਰਾਜਬੀਰ

ਡਾ. ਸਵਰਾਜਬੀਰ (ਜਨਮ 22 ਅਪ੍ਰੈਲ 1958) ਪੰਜਾਬੀ ਟ੍ਰਿਬਿਊਨ ਅਖ਼ਬਾਰ ਦਾ ਸੰਪਾਦਕ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਇੱਕ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਭਾਰਤੀ ਮਿੱਥ ਕਥਾਵਾਂ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚੋਂ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੀ ਨਵੇਕਲੀ ਪਛਾਣ ਬਣਾਈ ਹੈ। ਸਾਲ 2016 ਦੇ ਐਲਾਨੇ ਗਏ ਸਾਹਿਤ ਅਕਾਦਮੀ ਅਵਾਰਡਾਂ 'ਚ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨੂੰ ਇਸ ਸਨਮਾਨ ਲਈ ਚੁਣਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਡਾ. ਸਰਾਜਬੀਰ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ ਗੁਰਦਾਸਪੁਰ ਵਿੱਚ ਘੁਮਾਣੀ ਪੰਡੋਰੀ ਦੇ ਨੇੜੇ ਇੱਕ ਕਸਬੇ ਮਲੋਵਾਲੀ ਵਿੱਚ ਜੰਮਿਆ ਪਲਿਆ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਸਾਹਿਤਕ ਜੀਵਨ 1978-79 ਵਿੱਚ ਕਵੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ ਸੀ ਪਰ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਆਦਾ ਰੁਚੀ ਹੋ ਗਈ।

ਡਾ. ਸਰਾਜਬੀਰ ਨੇ ਨਾਟਕ ਲੇਖਕ ਵਜੋਂ ਵੀ ਬਹੁਤ ਨਾਮਣਾ ਖੱਟਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ 'ਤੇ ਖੇਡੇ ਗਏ ਹਨ। ਨਾਟ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦੀ ਜੁਗਲਬੰਦੀ ਰੰਗਕਰਮੀ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਨਾਲ਼ ਬਣੀ। ਸਵਾਰਾਜਬੀਰ ਨੇ ਮਿੱਥ ਵਿਚੋਂ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਿਆ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਦੀਆਂ ਬਣੀਆਂ ਮਿੱਥਾਂ ਨੂੰ ਤੋੜਿਆ ਵੀ ਹੈ।

ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਪੰਜਾਬੀ ਟ੍ਰਿਬਿਊਨ ਦਾ ਸੰਪਾਦਕ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਸੰਪਾਦਕੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਅਤੇ ਦਿਸ਼ਾ ਬੋਧਿਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਆਪਣੇ ਸੰਪਾਦਕੀ ਲੇਖਾਂ ਵਿੱਚ ਉਹ ਹਮੇਸ਼ਾ ਤਤਕਾਲੀ ਮੁੱਦੇ 'ਤੇ ਖੋਜ ਭਰਪੂਰ ਗੱਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਸਿਆਸੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਰਚਨਾਵਾਂ

ਕਾਵਿ-ਸੰਗ੍ਰਹਿਃ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਰਾਤ (1985), ਸਾਹਾਂ ਥਾਣੀਂ (1989), 23 ਮਾਰਚ।

ਨਾਟਕਃ ਧਰਮ ਗੁਰੂ, ਮੇਦਨੀ, ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ, ਸ਼ਾਇਰੀ, ਕੱਲਰ, ਜਨ ਦਾ ਗੀਤ, ਹੱਕ, ਤਸਵੀਰਾਂ, ਅਗਨੀ ਕੁੰਡ

ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਨੇ ਰਚਨਾਕਾਰੀ ਦਾ ਮੁੱਢ, ਬਹੁਤੇ ਲੇਖਕਾਂ ਵਾਂਗ, ਕਵਿਤਾ ਨਾਲ਼ ਬੰਨ੍ਹਿਆ। ਉਹਦੇ ਤਿੰਨ ਕਾਵਿ-ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਵੀ ਛਪੇ। ਫੇਰ ਉਹ ਨਾਟਕ-ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰ ਗਿਆ ਅਤੇ ਇੱਕ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਇੱਕ ਚਰਰਿਤ ਨਾਟਕ ਰਚਣ ਲੱਗਿਆ। 'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਜਦੋਂ 'ਧਰਮ ਗੁਰੂ', 'ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ', 'ਮੇਦਨੀ', 'ਸ਼ਾਇਰੀ' ਤੇ 'ਕੱਲਰ' ਛਪੇ, ਹਰੇਕ ਨਾਟਕ ਪਾਠਕਾਂ ਦਾ ਅਤੇ ਮੰਚ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਤੇ ਉਹਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਬਰਾਬਰ ਧਿਆਨ ਖਿੱਚਣ ਵਿੱਚ ਸਫਲ ਰਿਹਾ। ਉਹਦੇ ਕੁੱਝ ਹੋਰ ਨਾਟਕ ਅਜੇ ਛਪਾਈ ਅਧੀਨ ਹਨ।

ਉਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਜੋਂ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰੀ, ਨਵੇਕਲੀ ਪਛਾਣ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਫਲ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਆਧਾਰ ਮਨੁੱਖੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਮਿਥਿਹਾਸ, ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ, ਰਹੁ-ਰੀਤਾਂ, ਵਿਸ਼ਵਾਸਾਂ ਤੇ ਅੰਧਵਿਸ਼ਵਾਸਾਂ ਦਾ ਉਹਦਾ ਡੂੰਘਾ ਅਧਿਐਨ ਹੈ। ਇਸੇ ਸਦਕਾ ਉਹਦੇ ਨਾਟਕ ਇੱਕ-ਕਾਲੀ ਤੇ ਇੱਕ-ਸਮੱਸਿਆਈ ਹੋਣ ਦੀ ਥਾਂ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਕਈ ਕਈ ਪਰਤਾਂ ਨੂੰ ਕਲਾਵੇ ਵਿੱਚ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਪੁਸਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵੀ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜੋ ਪਾਠਕ ਨੂੰ ਤਾਂ ਚੰਗੇ ਲੱਗ ਸਕਦੇ ਹਨ ਪਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਉਹਨਾਂ

ਦੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਜੇ ਅਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਔਖੀ ਤੇ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ-ਭਰੀ ਆਖ ਕੇ ਹੱਥ ਪਾਉਣੋਂ ਟਲਦੇ ਹਨ। ਰਚਨਾਕਾਰ ਵਜੋਂ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਇਹਨਾਂ ਦੋਵਾਂ ਪੱਖਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਦਾ ਹੈ।

2.4 ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਜਗਤ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਜਗਤ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਨਵੇਂ ਦਿਸਹੱਦੇ ਕਾਇਮ ਕੀਤੇ ਜੋ ਕਿ ਉਸ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪੈਦਾ ਕੀਤੇ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਵੀ ਇੱਕ ਹੈ। ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਨੇ ਸਮਾਜਕ ਬੁਰਾਈਆਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਇੱਕ ਉੱਚ ਦਰਜੇ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵੀ ਹੈ। ਸਚਦੇਵਾ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ਼ ਅਪਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਤੀਖਣ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਵਿਲੱਖਣ ਵੀ ਹੈ। ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਛਪਵਾਉਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਕਸਵੱਟੀ ਉੱਤੇ ਪਰਖ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਸਚਦੇਵਾ ਨੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੱਖੋਂ ਅਤੇ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ 'ਚੌਂਕ ਢੋਲੀਆਂ' (1991) ਨਾਟ-ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਨਾਲ਼ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ 'ਸਾਵੀ' ਅਤੇ 'ਘੁੱਗੂ ਘੋੜੇ ਬੰਦੇ' ਨਾਟ-ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਏ। 'ਮੇਮ' ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਅਧੀਨ ਉਸਦਾ ਨਵਾਂ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜੋ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਅਪਣਾ ਜਲਵਾ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਬੇਕਰਾਰ ਹੈ।

2.5 ਨਾਟਕ ਅਧਿਐਨ

1 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ

2.'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ

3.'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਸਵਰਾਜਵੀਰ

4.'ਸਾਵੀ' ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ

(ੳ) ਵਿਸ਼ਾ

'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦਾ ਛੇਵਾਂ ਲਘੂ ਨਾਟ-ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਹੈ ਜੋ 2003 ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਲਘੂ ਨਾਟ-ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਨੂੰ 2006 ਵਿੱਚ ਸਾਹਿਤ ਅਕਾਦਮੀ ਪੁਰਸਕਾਰ ਨਾਲ਼ ਸਨਮਾਨਿਤ ਵੀ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਪੰਜ ਦੇ ਪੰਜੇ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਫਲਤਾ ਪੂਰਵਕ ਮੰਚਿਤ ਹੋ ਚੁੱਕੇ ਹਨ।

'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਨਾਟਕ ਧਾਰਮਿਕ ਸੰਕੀਰਨਤਾ ਅਤੇ ਕੱਟੜਪੰਥੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਉੱਪਰੋਂ ਦਿਸਦੇ ਅਤਿ-ਧਾਰਮਿਕ ਬੰਦਿਆਂ ਦਾ ਅੰਦਰਲਾ ਕੱਚ ਵਿਖਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਆਰਥਿਕ ਖੇਤਰ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸਮਾਜਿਕ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਪਸਰੇ ਸੰਕਟ ਦਾ ਸੰਤਾਪ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਉੱਘੜਦਾ ਹੈ।

ਡਾ. ਚਰਨਜੀਤ ਕੌਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਲੇਖ 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ: ਬਦਲੇ ਪੇਂਡੂ ਯਥਾਰਥ ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ' ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਵਿੱਚ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਦਾਅਵਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮਾਨਸ ਕੀ ਜਾਤ ਸਭੈ ਏਕੋ ਪਹਿਚਾਨਬੋ, ਦੂਸਰੇ ਪਾਸੇ ਅਸਲ ਵਿਵਹਾਰ ਵਿੱਚ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ ਆਧਾਰਿਤ ਵਿਤਕਰਾ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਲਿੰਗ ਆਧਾਰਿਤ ਵਿਤਕਰਾ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। (ਢਿਲੋਂ, ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਬਰਾੜ, ਬਲਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, *ਦੱਬੇ ਰੋਹ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਜ਼ਬਾਨ: ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ* 48)

ਲੀਰਾਂ ਦੀਆਂ ਗੁੱਡੀਆਂ ਘੜ-ਘੜ 'ਘਰ-ਘਰ' ਦੀ ਖੇਡ ਖੇਡਦੀ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਸੀ ਪਤਾ ਕਿ ਅਸਲ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚ ਇਹ ਖੇਡ ਖੇਡਣੀ ਕਿੰਨੀ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਹੈ। ਵਿਆਹ ਦੇ ਕਈ ਸਾਲ ਬਾਅਦ ਵੀ ਜਦ ਉਸ ਦੀ ਕੁੱਖ ਹਰੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਤਾਂ ਉਸ ਦੀ ਕੁੱਖ 'ਤੇ 'ਔਤਰੀ' ਹੋਣ ਦਾ ਫੱਟਾ ਲਾ ਕੇ ਘਰੋਂ ਕੱਢ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਰਨ ਲਈ ਉਹ ਕਿਸੇ ਨਦੀ ਨਾਲੇ ਵਿੱਚ ਛਾਲ ਮਾਰ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਰੁੜ੍ਹ ਕੇ ਇੱਕ ਭਾਰਤੀ ਜੇਲ੍ਹ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਜਿੱਥੇ ਉਸ ਨਾਲ਼ ਜੇਲ੍ਹ ਦੇ ਮਰਦ-ਸੁਰੱਖਿਆ ਕਰਮਚਾਰੀ ਜ਼ਬਰਦਸਤੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਵਿਡੰਬਣਾ ਇਹ ਕਿ ਉਹ ਕੁੱਖੋਂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਹੁਣ ਉਸ ਦਾ ਵਿਰੋਧਾਭਾਸ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਕੁੱਖ ਨਾਜਾਇਜ਼ ਹੈ ਪਰ ਹੈ ਉਸ ਦੇ

ਇੱਕ ਔਰਤ ਹੋਣ ਦਾ ਸਬੂਤ। ਅੰਤ ਉਹ ਇਸ ਨੂੰ ਰੱਖਣ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਇੱਕ ਸਵਾਲ ਜੰਮਣਾ ਚਾਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਆਖ਼ਿਰ ਇੱਕ ਔਰਤ ਦੀ ਕੁੱਖ ਉੱਪਰ ਉਸ ਦਾ ਆਪਣਾ ਵੀ ਕੋਈ ਅਧਿਕਾਰ ਹੈ ਕਿ ਨਹੀਂ। ਇਹੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਵਰਾਜਵੀਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸਾਡੇ ਟੱਬਰਾਂ ਵਿੱਚ ਪੁੱਤਰ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੀ ਲਾਲਸਾ ਨਾਲ਼ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਮਰਦ ਪ੍ਰਧਾਨ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦਾ ਮਾਣ-ਸਨਮਾਨ ਦਾਅ 'ਤੇ ਲੱਗਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਸਮਾਜਿਕ ਤੇ ਆਰਥਿਕ ਕਾਰਨ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਚੰਨੋ ਦੀਆਂ ਦੋ ਧੀਆਂ ਹਨ। ਉਸ ਦਾ ਪਤੀ ਜਗੀਰ ਸਿੰਘ ਤੇ ਸੱਸ ਤੇਜ ਕੌਰ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਹੁਣ ਉਹ ਪੁੱਤਰ ਨੂੰ ਹੀ ਜਨਮ ਦੇਵੇ ਤਾਂ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵੇਲ ਵਧੇ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵੀ ਕੋਈ ਨਾਮਲੇਵਾ ਵਾਰਿਸ ਹੋਵੇ। ਚੰਨੋ ਟੈਸਟ ਕਰਵਾਉਣ ਲਈ ਵੀ ਤਿਆਰ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਵਿਗਿਆਨ ਦੀ ਚਾਲੂ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪ੍ਰਹੇਜ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਉਲਟ ਉਹ ਮਾਤਾ ਦੇ ਸੰਮੋਹਨ ਵਿੱਚ ਫਸ ਕੇ ਪੁੱਤਰ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਕਿਸੇ ਮੰਗਤੀ ਦੇ ਪੁੱਤਰ ਦੀ ਬਲੀ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਖ਼ੂਨ ਨਾਲ਼ ਸੁੰਨੇ ਚੌਰਾਹੇ ਵਿੱਚ ਬੈਠ ਇਸ਼ਨਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਪਤੀ ਇਸ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦਾ ਸਹਾਇਕ ਨਹੀਂ ਬਣਦਾ। ਉਹ ਤਾਂ ਹੁਣ ਉਸ ਨਾਲ਼ ਮੇਲ ਰਾਹੀਂ ਸੰਤਾਨ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਤੋਂ ਵੀ ਕੋਰੀ ਨਾਂਹ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਮੋਹਨ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪਾਗਲਪਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਅੰਧ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਿਆਂ ਹੀ ਵਿਵੇਕ, ਚਿੰਤਨ ਤੇ ਤਰਕ ਗੁਆਚਣ ਲੱਗਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਚੰਨੋ ਬੁੱਧਸ਼ੀਲ ਬਜ਼ੁਰਗ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਸਲਾਹ 'ਤੇ ਵੀ ਕੰਨ ਨਹੀਂ ਧਰਦੀ। ਮਾਤਾ ਅਤੇ ਕਲਜੋਗਣਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਕ ਸ਼ਕਤੀ ਉਸ ਨੂੰ ਦੂਜੀ ਔਰਤ ਦੇ ਬੱਚੇ ਦੀ ਬਲੀ ਦੇਣ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਸੋਚ ਨੂੰ ਵੀ ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਵਜੋਂ ਵਰਤਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਘਟਨਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪੁੱਤਰ ਦਾ ਭਰੂਣ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਲਹੂ ਵਿੱਚ ਰਚ ਗਿਆ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਆਪਣੇ ਪਤੀ ਤੇ ਸਮਾਜ ਦੀ ਵਿਰਕਤੀ ਕਾਰਨ ਚੰਨੋ ਆਤਮ-ਹੱਤਿਆ ਕਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਆਮ ਨਾਟਕਾਂ, ਕਹਾਣੀਆਂ ਵਿੱਚ ਸੱਸ ਤੇ ਪਤੀ ਔਰਤ ਨੂੰ ਭਰੂਣ ਹੱਤਿਆ ਲਈ ਮਜਬੂਰ ਕਰਦੇ ਦਿਖਾਏ ਗਏ ਹਨ ਪਰ

ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਨੇ ਇਸ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਸੰਮੋਹਨ ਕਾਰਨ ਪੈਦਾ ਹੋਏ ਵਹਿਸ਼ੀ ਅੰਨ੍ਹੇਪਣ ਦੀ ਦੇਣ ਦੱਸਿਆ ਹੈ। ਉਹ ਪੁੱਤਰ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੀ ਲਾਲਸਾ ਕਾਰਨ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਫੈਲੇ ਦੁਰਾਚਾਰ ਤੇ ਅਨਾਚਾਰ ਨੂੰ ਇਸ ਈਕੋ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਸਮਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ: ਕੀ ਕਰੇ ਇਹ ਮਾਂ...। ਕੀ ਕਰੇ ਇਹ ਮਾਂ... ਕੀ...! ਕੀ...? ਤੇ ਇਹ ਸਵਾਲ ਲਟਕਦਾ ਹੀ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਹ ਨਾਟਕ ਪੁਰਸ਼-ਪ੍ਰਧਾਨ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਧੀ ਦੀ ਬੇਕਦਰੀ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਪੁੱਤਰ ਦੀ ਕਦਰ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਧੀ ਦੀ ਬੇਕਦਰੀ ਦੀ ਜੜ੍ਹ ਵੀ "ਘਰ-ਜਾਇਦਾਦ ਦੇ ਵਾਰਿਸ ... ਪਰਿਵਾਰ ਦੇ ਗੌਰਵ ... ਕੁਲ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਵਧਾਉਣ ਵਾਲ਼ੇ" ਵਜੋਂ ਪੁੱਤ ਦੀ ਅਸੀਮ ਕਦਰ ਵਿੱਚ ਹੀ ਲੱਗੀ ਹੋਈ ਦੇਖਦਾ-ਦੱਸਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕਕਾਰ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਦੁਆਰਾ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਉਪਰੰਤ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਜਿਸ ਕੇਂਦਰੀ ਨੁਕਤੇ ਨੂੰ ਹੱਥ ਪਾਇਆ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਕਲਾਤਮਿਕ ਤਰੀਕੇ ਤੇ ਕਰੁਣਾਮਈ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' ਦਾ ਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ਾ ਕਬੀਲਾ ਸਮਾਜ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਸਾਡੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੀ ਵੇਦਨਾ ਨੂੰ ਉਘਾੜਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਮਰਦ ਪ੍ਰਧਾਨ ਸਮਾਜ ਦੀ ਗੱਲ, ਹਾਣ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਬਾਲ-ਵਿਆਹ ਜਿਹੀ ਕੋਝੀ ਸਮਾਜਿਕ ਰੀਤ, ਬਹੁ-ਵਿਆਹ ਦੀ ਪ੍ਰਥਾ, ਔਰਤ ਨੂੰ ਵੱਟੇ-ਸੱਟੇ ਵਾਲੀ ਚੀਜ਼ ਸਮਝਣਾ, ਮਾਨਵੀ ਦੁਖਾਂਤ, ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੀ ਕੋਝੀ ਤੇ ਤ੍ਰਾਸਦਿਕ ਟੁੱਟ-ਭੱਜ ਅਤੇ ਔਰਤ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦਿਕ ਦਸ਼ਾ ਨੂੰ ਬੜੇ ਸੁਚੱਜੇ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਹੈ। 'ਸਾਵੀ' ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਨੇ ਗੁੱਜਰ ਕਬੀਲੇ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਵਰਿੰਦਰ ਵਾਲੀਆਂ ਨੇ ਸਚਦੇਵਾ ਦੇ 'ਸਾਵੀ' ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ:—

> ਹਥਲੇ ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' 'ਚ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਨੇ ਇੱਕ ਵਿਲੱਖਣ ਤਜਰਬਾ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਦੀ ਮਿਸਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਚ ਕਿੱਧਰੇ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀ। ਇਹ ਤਜਰਬਾ ਹੈ ਗੁੱਜਰਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸੌਖ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਜਾਮਾ ਪਹਿਨਾਣਾ।

> ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨੀ ਜਾਣਦੇ ਹਨ ਕਿ ਕਿਸੇ ਨਵੀਂ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਜਨਮ ਕਿਸੇ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਭਾਸ਼ਾ ਜਨ-ਸਮੂਹ ਦਾ ਕੰਮ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਕਠਿਨ ਕਾਰਜ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਨੇ ਇਕੱਲਿਆਂ ਹੀ ਸਹਿਜ-ਸੁਭਾ ਕਰ ਦਿਖਾਇਆ ਹੈ।(*ਦੀਸ਼ ਤੋਂ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਤੱਕ ਸਾਵੀ* 11)

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' ਬਾਰੇ ਜਤਿੰਦਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਹਨ:

> ਨਾਟਕਕਾਰ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਦਾ ਨਾਟਕ ਸਾਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਉੱਚੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗੁੱਜਰਾਂ ਦੇ ਕਬੀਲੇ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਨੂੰ ਇੱਕ ਇਨਸਾਨ ਨਹੀਂ, ਬਲਕਿ ਇੱਕ ਵਸਤੂ ਵਾਂਗ ਵੱਟੇ-ਸੱਟੇ ਵਾਲੀ ਚੀਜ਼ ਹੀ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਦ ਕਿ ਦੂਸਰੇ ਪਾਸੇ ਓਹੀ ਔਰਤ ਏਨੀ ਮਹਾਨ ਹੈ ਕਿ ਮਰਦ ਜ਼ਾਤ ਦੀਆਂ ਇੱਛਾਵਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਆਪਣੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਕੁਰਬਾਨ ਕਰ ਦੇਂਦੀ ਹੈ। (13)

(ਅ) ਉਦੇਸ਼

'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਵਿਹਾਰ ਦੇ ਪਾੜੇ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਧਾਰਮਿਕ ਸੰਕੀਰਨਤਾ ਅਤੇ ਜਾਤੀਵਾਦੀ ਸੋਚ ਵਿੱਚੋਂ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਡਾ. ਚਰਨਜੀਤ ਕੌਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਲੇਖ 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ: ਬਦਲੇ ਪੇਂਡੂ ਯਥਾਰਥ ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ' ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਕਿ :"ਇਹ ਨਾਟਕ ਭਾਵੇਂ ਇੱਕ ਹੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਿਤ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਵਡੇਰੇ ਪਰਿਪੇਖ ਵਿੱਚ ਇਹ ਸਿੱਖ ਸਮਾਜ ਅੰਦਰ ਗੁਰਮਤਿ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਸਿੱਖਾਂ ਦੇ ਆਮ ਜੀਵਨ-ਜਾਚ ਵਿੱਚ ਪਏ ਪਾੜੇ ਨੂੰ ਨੰਗਿਆਂ ਕਰਦਾ ਹੈ"। (ਢਿੱਲੋ, 49)

'ਨਾਟਕ ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨੂੰ ਹੱਦਾਂ-ਸਰਹੱਦਾਂ ਦੇ ਆਰ-ਪਾਰ ਪਸਰੀ ਹੋਈ ਦਿਖਾਉਣਾ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਮਨੁੱਖੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਦੋਹਰੇ ਤੇ ਦੋਗਲੇ ਚਿਹਰੇ ਨੂੰ

ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਔਰਤ ਰੂਪ ਵੀ ਹੈ ਤੇ ਮਰਦ ਰੂਪ ਵੀ। ਇਹ ਦੋਹਰਾ ਚਿਹਰਾ ਔਰਤ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਇਸ ਚਿਹਰੇ ਦਾ ਨਕਾਬ ਉਤਾਰਨਾ ਹੈ।

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਸਾਡੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਤੇ ਘਰ ਕਰ ਚੁੱਕੀਆਂ ਪੁੱਤਰ ਮੋਹ ਦੀਆਂ ਪਰਤਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਿੱਟ-ਕੱਪੜੀਏ ਡਾਕਟਰ ਤੋਂ ਪਤਾ ਕਰ ਕੇ ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਧੀ ਮਾਰਨ ਨੂੰ ਪੁੱਤਰ-ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਵਾਸਤੇ ਅਖੌਤੀ ਮਾਤਾ ਤੇ ਉਹਦੀਆਂ ਕਾਲ-ਕੱਪੜੀਆਂ ਤਾਂਤਰਿਕੀ ਕਲਜੋਗਣਾਂ ਦੇ ਅਸਰ ਹੇਠ ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤੇ ਚੁਰਾਹੇ ਵਿੱਚ ਪਰਾਏ ਮੁੰਡੇ ਦੀ ਬਲੀ ਦਾ ਲਹੂ ਪਾਣੀ ਵਿੱਚ ਘੋਲ਼ ਕੇ ਕੀਤੇ ਰੱਤ-ਇਸ਼ਨਾਨ ਜਿੰਨਾ ਹੀ ਭਿਆਨਕ ਅਣਮਨੁੱਖੀ ਕਾਰਾ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। ਅਜੀਬ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਜਿਹੜੀ ਕਾਤਿਲ ਭੂਮਿਕਾ ਅੰਧਵਿਸ਼ਵਾਸੀ ਸਮਾਜ ਅੰਦਰ ਅੰਧਕਾਰੀ ਅਤੀਤ ਵਿੱਚ ਜੜ੍ਹਾਂ ਵਾਲ਼ੇ ਤਾਂਤਰਿਕ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ, ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਉਹੋ ਕਾਤਿਲ ਭੂਮਿਕਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਿਆ-ਲਿਖਿਆ, ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਤੇ ਸੱਭਿਅਕ ਕਹਾਉਣ ਵਾਲ਼ੇ ਸਮਾਜ ਅੰਦਰ ਉੱਚ-ਯੋਗਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਡਾਕਟਰ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਕਤਲਗਾਹ ਵਿੱਚ ਅਣਮਨੁੱਖੀ ਅੰਧਵਿਸ਼ਵਾਸੀ ਅਤੀਤਮੁਖੀ ਤਾਂਤਰਿਕ ਅਤੇ ਵਿਗਿਆਨ ਦੀ ਸੋਝੀ ਦੇ ਦਾਅਵੇਦਾਰ ਆਧੁਨਿਕ ਡਾਕਟਰ ਹੱਥਾਂ ਵਿੱਚ ਇੱਕੋ ਜਿਹੇ ਦਾਤਰ ਫੜੀ ਮੋਢੇ ਨਾਲ਼ ਮੋਢਾ ਜੋੜ ਕੇ ਖਲੋਤੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਡਾਕਟਰਾਂ ਦੇ ਅਲਟਰਾਸਾਊਂਡ ਤੇ ਐੱਮ.ਆਰ.ਆਈ. ਟੈੱਸਟ ਤਾਂਤਰਿਕਾਂ ਦੀਆਂ ਡਰਾਉਣੀਆਂ ਰਹੁਰੀਤਾਂ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਆ ਖਲੋਂਦੇ ਹਨ। ਪੁੱਤਰ-ਮੋਹ ਅਤੇ ਜੰਮਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ-ਪਿੱਛੋਂ ਧੀ-ਹੱਤਿਆ ਅਜਿਹੇ ਵਰਤਾਰੇ ਹਰ ਰੋਜ਼ ਸਾਡੇ ਅੱਖਾਂ ਅੱਗੇ ਵਾਪਰਦੇ ਤੇ ਕੰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਗੂੰਜਦੇ ਹਨ। ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਇਸ ਮੁੱਦੇ ਦੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਤੀਤ ਦੀ ਗਹਿਰਾਈ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਵਰਤਮਾਨ ਦੇ ਪਸਾਰ ਵਿੱਚ ਦੂਰ-ਦੂਰ ਤੱਕ ਫੈਲਿਆ ਹੋਇਆ ਜਾਲ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਨੰਗੇ-ਚਿੱਟੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਹੈ।

ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਜਿੱਥੇ ਦੇ ਔਰਤ ਕਬੀਲਾਈ ਜੀਵਨ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼ ਔਰਤ ਜਾਤੀ ਦੀ ਦੁਖਾਂਤਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਔਰਤ ਦੇ ਵਡੱਪਣ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਨਾ ਵੀ ਹੈ।

(ੲ) ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ

ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਜਾਂ ਕਹਾਣੀ ਘਟਨਾਵੀ ਤੰਦਾਂ ਨਾਲ਼ ਬੁਣੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਹਾਣੀ ਅੰਦਰ ਵਾਪਰਦੇ ਕੁੱਲ ਕਾਰਜ ਦੀ ਯੋਜਨਾ ਨੂੰ ਕਥਾਨਕ (Plot) ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ।

ਆਪਣੀ ਰਚਨਾ 'ਪੋਇਟਿਕਸ' (Poetics) ਵਿੱਚ, ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਪਲਾਟ (mythos) ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਭ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੱਤ ਮੰਨਿਆ। ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਹਿਣਾ ਹੈ, "ਪਲਾਟ ਵਿੱਚ ਸ਼ੁਰੂਆਤ, ਮੱਧ ਅਤੇ ਅੰਤ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪਲਾਟ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਆਵਸ਼ਕ ਜਾਂ ਸੰਭਵ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਨਾਲ਼ ਲਾਜ਼ਮੀ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੋਣੀਆਂ ਚਾਹੀਦੀਆਂ ਹਨ"। (*ਪੋਇਟਿਕਸ* 23)

ਨਾਟਕ 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਇੱਕ ਧਨੀ ਅਤੇ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ ਨੂੰ ਮੰਨਣ ਵਾਲੇ ਕਿਸਾਨ ਦੇ ਵਿਹੜੇ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰ ਰਿਹਾ ਯਥਾਰਥ ਹੈ। ਸਰਦਾਰਾ ਸਿੰਘ ਇੱਕ ਕਰਮਕਾਂਡੀ ਸਿੱਖ ਹੈ ਜੋ ਅੰਮ੍ਰਿਤਧਾਰੀ ਵੀ ਹੈ ਪਰ ਯਥਾਰਥ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦਾ ਚਰਿੱਤਰ ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੀ ਜੀਵਨ ਜਾਂਚ ਦੇ ਨੇੜੇ-ਤੇੜੇ ਵੀ ਨਹੀਂ। ਉਸ ਦੇ ਦੋ ਪੁੱਤਰ ਅਮੋਲਕ ਤੇ ਕੁਲਦੇਵ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸਰਦਾਰਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੱਟ ਹਉਮੈ ਭਰੀ ਪਈ ਹੈ। ਅਮੋਲਕ ਪਿੰਡ ਦੇ ਗੁਰਦੁਆਰੇ ਦੀ ਕਮੇਟੀ ਦਾ ਪ੍ਰਧਾਨ ਵੀ ਹੈ। ਸਰਦਾਰਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਧੀ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਪੜ੍ਹੀ-ਲਿਖੀ ਕਾਲਜ ਲੈਕਚਰਾਰ ਹੈ। ਉਹ ਸੁਭਾਅ ਦੀ ਹੀ ਨੇਕ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸਿੱਖ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਸਹੀ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਸਮਝਣ ਵਾਲੀ ਹੈ ਤੇ ਵਿਵਹਾਰ ਵਿੱਚ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਜਿਉਣ ਦੇ ਯਤਨ ਵਿੱਚ ਹੈ। ਉਹ ਅਖੌਤੀ ਨੀਂਵੀਂ ਜ਼ਾਤ ਦੇ ਮੁੰਡੇ ਨੂੰ ਪਿਆਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਲੱਗਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਨਾਲ਼ ਵਿਆਹ ਕਰਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਮਾਂ-ਪਿਉ ਉਸ ਦਾ ਵਿਆਹ ਨਰਿੰਦਰ ਨਾਂ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਪੱਖੋਂ ਕਮਜ਼ੋਰ ਸਰਦਾਰਾਂ ਦੇ ਠਾਣੇਦਾਰ ਮੁੰਡੇ ਨਾਲ਼ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦੇ ਬਜ਼ਿੱਦ ਰਹਿਣ ਤੇ ਉਸ ਦਾ ਚਤੁਰ ਕਿਸਮ ਦਾ ਅੰਮ੍ਰਿਤਧਾਰੀ ਮਾਮਾ ਗੁਰਪਾਲ ਸਿੰਘ ਉਸ ਨੂੰ ਸਮਝਾਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅੰਤ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦੀ ਜ਼ਿੱਦ ਕਾਰਨ ਉਸ ਨੂੰ ਕਤਲ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਬਣਤਰ ਪਿਛਲ-ਝਾਤ ਵਿਧੀ ਨਾਲ਼ ਜੁੜੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਕੇ ਪਿਛਲ-ਝਾਤ ਵਿਧੀ ਦੀ ਪਰਿਕਰਮਾ ਕਰਦਾ ਅੰਤ ਫੇਰ ਵਰਤਮਾਨ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਰਹਿ ਰਹੀ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਦੀ ਵਿਆਹ ਦੇ ਕਈ ਸਾਲ ਬਾਅਦ ਵੀ ਜਦ ਕੁੱਖ ਹਰੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਤਾਂ ਉਸ ਦੀ ਕੁੱਖ ਤੇ 'ਔਤਰੀ' ਹੋਣ ਦਾ ਫੱਟਾ ਲਾ ਕੇ ਉਸਨੂੰ ਘਰੋਂ ਕੱਢ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਰਨ ਲਈ ਉਹ ਕਿਸੇ ਨਦੀ-ਨਾਲ਼ੇ ਵਿੱਚ ਛਾਲ ਮਾਰ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਰੁੜ੍ਹ ਕੇ ਇੱਕ ਭਾਰਤੀ ਜੇਲ੍ਹ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਜਿੱਥੇ ਉਸ ਨਾਲ਼ ਜੇਲ੍ਹ ਦੇ ਮਰਦ-ਸੁਰੱਖਿਆ ਕਰਮਚਾਰੀ ਜ਼ਬਰਦਸਤੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਕੁੱਖੋਂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਉਸਦੇ ਪੂਰਨ ਔਰਤ ਹੋਣ ਦਾ ਸਬੂਤ ਹੈ। ਡਾਕਟਰ ਉਸ ਦਾ ਹਮਲ ਗਿਰਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਡਾਕਟਰ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਪੁੱਛਦੀ ਹੈ ਕਿ ਔਰਤ ਦੀ ਕੁੱਖ ਉੱਪਰ ਉਸਦਾ ਆਪਣਾ ਕੋਈ ਹੱਕ ਹੈ ਜਾਂ ਨਹੀਂ? ਅੰਤ ਵਿੱਚ ਡਾਕਟਰ ਉਸ ਨੂੰ ਆਜ਼ਾਦ ਕਰ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਇੰਝ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਗੁੰਦਿਆ ਹੋਇਆ ਕਥਾਨਕ ਆਪਣੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਦੀਆਂ ਸਿਖਰਾਂ ਨੂੰ ਛੋਂਹਦਾ ਹੈ।

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਜਾਂ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਪੁੱਤਰ ਮੋਹ ਵਿੱਚ ਫਸਿਆ ਸਮਾਜ ਹੈ ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਦੁਖਾਂਤ-ਦਰ-ਦੁਖਾਂਤ ਵਾਪਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦਾ ਆਧਾਰ ਮਨੁੱਖੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਮਿਥਿਹਾਸ, ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ, ਰਹੁ-ਰੀਤਾਂ, ਵਿਸ਼ਵਾਸਾਂ ਤੇ ਅੰਧਵਿਸ਼ਵਾਸਾਂ ਸਬੰਧੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਡੂੰਘਾ ਅਧਿਐਨ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਨਾਟਕ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਕਈ ਪਰਤਾਂ ਨੂੰ ਕਲ਼ਾਵੇ ਵਿੱਚ ਲੈਂਦਾ ਹੈ।

ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ, ਹਾਣ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ, ਬਾਲ-ਵਿਆਹ, ਬਹੁ-ਵਿਆਹ, ਵੱਟੇ-ਸੱਟੇ ਦੀ ਰਸਮ, ਔਰਤ ਦੀ ਕੁਰਬਾਨੀ ਮਰਦ-ਪ੍ਰਧਾਨ ਸਮਾਜ ਆਦਿ ਵਿਸ਼ੇ ਲੈ ਕੇ ਔਰਤ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਸਾਵੀ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਰਾਹੀਂ ਕਬੀਲੇ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਰਾਹੀਂ ਔਰਤ ਜਾਤੀ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਗੁੱਜਰ ਕਬੀਲੇ ਉੱਪਰ ਟਿਕਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸਾਵੀ ਨਾਂ ਦੀ ਔਰਤ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਭਰਾ ਦੇ ਵਿਆਹ

ਲਈ ਖ਼ੁਦ ਵੱਟੇ-ਸੱਟੇ ਦੀ ਰਸਮ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਤੋਂ ਨਿੱਕੇ ਮੁੰਡੇ ਨਾਲ਼ ਵਿਆਹ ਕਰਾਉਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਉਸ ਨਿੱਕੇ ਮੁੰਡੇ ਰਾਂਝੂੰ ਨੂੰ ਹੱਥੀਂ ਪਾਲਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਜਵਾਨ ਹੋਣ ਦੀ ਉਡੀਕ ਕਰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਜਦ ਉਹ ਜਵਾਨ ਹੋ ਕੇ ਘਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਕਬੀਲੇ ਦੀ ਕੁੜੀ ਨੂੰ ਨਾਲ਼ ਲੈ ਕੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਸਾਵੀ ਨੂੰ ਆਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕੁੜੀ ਹੀ ਉਸ ਦੀ ਮਹਿਬੂਬਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਵੀ ਰਾਹੀਂ ਔਰਤ ਜੀਵਨ ਦੇ ਹਰ ਪੜਾਅ ਉੱਪਰ ਦੁੱਖ ਭੋਗਦੀ ਦਿਖਾਈ ਗਈ ਹੈ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪੱਖੋਂ ਬਹੁਤ ਪਰਪੱਕਤਾ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਕਥਾਨਕਾਂ ਦੀ ਮਿਆਰੀ ਬਣਤਰ ਤੇ ਬੁਣਤੀ ਕਾਰਨ ਪਾਠਕਾਂ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੋਵਾਂ ਉੱਪਰ ਬੱਝਵਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਵੀ ਸਫਲ ਹਨ।

(ਸ) ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ

ਅਧਿਐਨ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਬਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਉਮਰ, ਸੁਭਾਅ ਅਤੇ ਵਿੱਦਿਆ ਬਾਰੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਥਨ ਦਰਜ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਸਰਦਾਰਾ ਸਿੰਘ ਇੱਕ ਧਨੀ ਕਿਸਾਨ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਇੱਕ ਕਰਮਕਾਂਡੀ ਸਿੱਖ ਹੈ। ਉਸ ਦੀ ਉਮਰ 55 ਸਾਲ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਦਾ ਨਾਂ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਹੈ, ਉਹ ਸਰਦਾਰਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪੜ੍ਹੀ-ਲਿਖੀ ਧੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਕਾਲਜ ਵਿੱਚ ਲੈਕਚਰਾਰ ਲੱਗੀ ਹੋਈ ਹੈ ਅਤੇ ਅਗਾਂਹ-ਵਧੂ ਖਿਆਲਾਂ ਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੀ ਉਮਰ 24 ਸਾਲ ਹੈ। ਉਹ ਸਿੱਖ-ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਸਹੀ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਸਮਝਣ ਵਾਲੀ ਕੁੜੀ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਹਾਸੇ-ਠੱਠੇ ਵਾਲਾ ਸੁਭਾਉ ਹੈ, ਪਰ ਉਹ ਸਮਾਜਿਕ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਗੰਭੀਰ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਦੂਸਰੇ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦੀ ਮਾਂ ਜਰਨੈਲ ਕੌਰ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀ ਭਾਬੀ ਸਹਿਜਪਾਲ ਕੌਰ ਹੈ। ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਸਹਾਇਕ ਪਾਤਰ ਹਨ। ਅਮੋਲਕ ਸਿੰਘ ਤੇ ਕੁਲਦੇਵ ਸਿੰਘ ਸਿੰਘ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦੇ ਭਰਾ, ਅਖੌਤੀ ਕਰਮਕਾਂਡੀ ਸਿੱਖ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਗੁਸੈਲ਼ੇ ਸੁਭਾਅ ਦੇ ਵੀ ਹਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਖਲਨਾਇਕ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਏ ਹਨ। ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦਾ ਮਾਮਾ ਗੁਰਪਾਲ

ਸਿੰਘ ਇੱਕ ਬੇਹੱਦ ਚਤੁਰ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜੋ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਨੂੰ ਭੁਲਾਵੇ ਵਿੱਚ ਲੈ ਕੇ ਉਸ ਦਾ ਹਮਦਰਦ ਬਣਨ ਦਾ ਦਿਖਾਵਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਕਤਲ ਦੀ ਯੋਜਨਾ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਮੰਗਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਜੇ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਨਾਮ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਹੈ - ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ। ਬਾਕੀ ਪਾਤਰ ਡਾਕਟਰ, ਸੱਸ, ਪਤੀ, ਸਹੇਲੀਆਂ ਆਦਿ ਸਹਾਇਕ ਪਾਤਰ ਹਨ ਜੋ ਆਪਣੇ-ਆਪਣੇ ਸਮਾਜਿਕ ਕਿਰਦਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਵਾਂ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹੈ ਤੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਰਵਾਨੀ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਅਤੇ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਨਾਂ ਦੀ ਔਰਤ ਹੈ। ਜਿਹੜੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਗਰਿਕ ਹੈ ਪਰ ਦਰਿਆ ਵਿੱਚ ਰੁੜ੍ਹ ਕੇ ਭਾਰਤੀ ਜੇਲ੍ਹ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਔਰਤ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਭਾਰਤੀ ਅਤੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਪਰਤਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਦੋ ਰੂਪ ਹਨ, ਇੱਕ ਜਦੋਂ ਉਹ ਜਵਾਨ ਔਰਤ ਹੈ ਤੇ ਦੂਜਾ ਉਸ ਦੇ ਬਚਪਨ ਦਾ। ਬਚਪਨ ਵਿੱਚ ਉਹ ਗੁੱਡੇ-ਗੁੱਡੀ ਦੀ ਖੇਡ ਖੇਡਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਖੇਡ ਵਿੱਚ ਵੀ ਔਰਤ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੀਆਂ ਬਾਰੀਕ ਪਰਤਾਂ ਨੂੰ ਛੋਹਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਵਾਨ ਔਰਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਖ਼ੁਦ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਪੇਸ਼ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਦਾ ਪਾਤਰ ਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਮਾਜ ਦੇ ਘਿਨਾਉਣੇ ਚਿਹਰੇ ਦਾ ਨਕਾਬ ਉਤਾਰਦਾ ਹੈ।

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਜਗੀਰ ਸਿੰਘ ਪਿੰਡ ਦਾ ਕਿਸਾਨ ਹੈ, ਜੋ ਪੁੱਤਰ ਦੀ ਲਾਲਸਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਪਰ ਪੁੱਤਰ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਆਪਣੀ ਪਤਨੀ ਦੁਆਰਾ ਨਰ-ਬਲੀ ਦਾ ਹਾਮੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਤੇਜ ਕੌਰ ਜਗੀਰ ਸਿੰਘ ਦੀ ਮਾਤਾ ਹੈ ਜੋ ਸਦਾ ਆਪਣੀ ਕੁਲ ਦਾ ਵਾਧਾ ਪੋਤਰੇ ਦੀ ਆਸ ਰਾਹੀਂ ਦੇਖਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਸਦਾ ਇਸੇ ਝੋਰੇ ਤੇ ਫ਼ਿਕਰ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੀ ਇੱਕਲੌਤੀ ਨੂੰਹ ਦੇ ਪੁੱਤਰ ਦੀ ਥਾਂ ਧੀਆਂ ਦਾ ਜਨਮ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਚੰਨੋ ਹੈ, ਜੋ ਜਗੀਰ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪਤਨੀ ਹੈ। ਉਹ ਸਮਾਜ ਅਤੇ

ਪਰਿਵਾਰ ਵਿੱਚ ਇਸ ਹੀਣਤਾ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੀ ਕੁੱਖੋਂ ਪੁੱਤਰ ਪੈਦਾ ਨਹੀਂ ਹੋ ਰਿਹਾ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਉਹ ਵਾਰ-ਵਾਰ ਜਣੇਪੇ ਦਾ ਦੁੱਖ ਹੰਢਾਉਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਅੰਤ ਪੁੱਤਰ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੇ ਚੱਕਰ ਵਿੱਚ ਮਾਤਾ ਦੇ ਸੰਮੋਹਨ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਬਾਲ-ਬਲੀ ਦੇ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਇਸੇ ਸੰਮੋਹਨ ਵਿੱਚ ਖ਼ੁਦ ਵੀ ਮਰ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਬਲਕਾਰ ਕਾਲਜ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਨੌਜਵਾਨ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਨਵੀਂ ਸੋਚ ਤੇ ਵਿਗਿਆਨਕ ਨਜ਼ਰੀਏ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਨਸੀਬੋ ਪਿੰਡ ਦੀ ਦਾਈ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਚੰਨੋ ਨਾਲ਼ ਦੁੱਖ-ਸੁੱਖ ਸਾਂਝਾ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਆਮ ਪੰਜਾਬੀ ਪੇਂਡੂ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਮੰਗਤੀ ਤੇ ਮੰਗਤੀ ਦਾ ਮੁੰਡਾ, ਗੁਆਂਢਣਾ, ਮਾਤਾ, ਮਾਤਾ ਦੀਆਂ ਚੇਲੀਆਂ ਗੌਣ ਪਾਤਰ ਹਨ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਉਮਰ ਦੀਆਂ ਔਰਤਾਂ ਅਤੇ ਕਲਜੋਗਣਾ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਪਾਤਰ ਹਨ।

ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਦੇ ਨਾਟਕ ਸਾਵੀ ਵਿੱਚ 22 ਸਾਲਾ ਸਾਵੀ ਗੁਜਰੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਸਾਵੀ ਦਾ ਵੱਡਾ ਭਰਾ ਢੋਲਣ ਗੁੱਜਰ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਉਮਰ 38 ਸਾਲ ਹੈ। ਉਹ ਆਲਸੀ ਅਤੇ ਨਸ਼ੇੜੀ ਹੈ। ਮਾਲੋ ਗੁਜਰੀ 28 ਸਾਲਾਂ ਦੀ ਔਰਤ ਹੈ ਜਿਸ ਉੱਪਰ ਢੋਲਣ ਮੋਹਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਾਲੋ ਦਾ ਵੱਡਾ ਭਰਾ ਸਾਂਵਲ ਗੁੱਜਰ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਸਾਵੀ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਪਤਨੀ ਬਣਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਾਨੀ ਗੁਜਰੀ ਬਜ਼ੁਰਗ ਔਰਤ ਹੈ ਜੋ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਸਾਵੀ ਦੀ ਹਮਦਰਦ ਹੈ। ਸਾਂਵਲ ਦੇ ਦੋ ਪੁੱਤਰ ਹਨ- ਰਾਂਝੂ ਛੋਟਾ ਤੇ ਰਾਂਝੂ ਵੱਡਾ। ਜਾਨੀ ਗੁੱਜਰ ਢੋਲਣ ਦਾ ਬੇਲੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਕੁੱਝ ਗੌਣ ਪਾਤਰ ਵੀ ਹਨ।

(ਹ) ਸੰਵਾਦ

ਅਧਿਐਨ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਹਨ। 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦਾ ਸੰਵਾਦ ਉਸ ਦੀ ਹਸਤੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਹਰਪ੍ਰੀਤ: ਮੈਂ ਰੋਹਬਦਾਰ ਵਾਲੀ ਨੌਕਰੀ ਨਾਲ਼ ਵਿਆਹ ਨੀਂ ਕਰਾਉਣਾ। ਮੈਂ ਜ਼ਮੀਨ
ਜਾਇਦਾਦ ਨਾਲ਼ ਵਿਆਹ ਨੀ ਕਰਾਉਣਾ ਮੈਂ ਕਿਸੇ ਮੁੰਡੇ ਨਾਲ਼ ਇਸ ਕਰਕੇ

ਵਿਆਹ ਨੀਂ ਕਰਾਉਣਾ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਦਾ ਪਿਉ ਚੇਅਰਮੈਨ, ਐਮ.ਐਲ.ਏ. ਜਾਂ ਡੀ.ਸੀ. ਜਾਂ ਐਸ.ਐਸ.ਪੀ. ਐ। ਕਿਉਂ ?(ਗੱਲ 'ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦੇ ਕੇ) ਇਸ ਕਰਕੇ ਉਸ ਵਿੱਚ ਉਸਦਾ 'ਆਪਣਾ ' ਕੁੱਝ ਵੀ ਨਹੀਂ। ਉਹ ਰੋਅਬਦਾਬ ਵਾਲੀ ਨੌਕਰੀ 'ਤੇ ਐ ਤਾਂ ਕਰਕੇ ਕਿ ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਉਸ ਨੇ ਕਈ ਲੱਖ ਰੁਪਏ ਵੱਢੀ ਦਿੱਤੀ ਐ! ਉਹ ਜ਼ਮੀਨ ਜਾਇਦਾਦ ਦਾ ਮਾਲਕ ਐ ਤਾਂ ਇਸ ਕਰਕੇ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਦੇ ਪਿਉ ਨੇ ਸਿਆਸਤ'ਚ ਪੈ ਕੇ ਲੁੱਟ-ਖਸੁੱਟਾਂ ਕੀਤੀਆਂ ਨੇ! ਕੀ ਐਂ ਉਸ ਵਿੱਚ ਆਪਦਾ? ਕਿਉਂ ਕਰਾਵਾਂ ਉਸ ਬੰਦੇ ਨਾਲ਼ ਮੈਂ ਵਿਆਹ ਜਿਸ ਕੋਲ ਆਵਦਾ ਕੁੱਝ ਵੀ ਨਹੀਂ?

ਜਰਨੈਲ : 'ਆਵਦਾ ਕੁੱਝ'? ਜ਼ਮੀਨ ਜਾਇਦਾਦ, ਨੌਕਰੀ, ਖ਼ਾਨਦਾਨ ਨੂੰ ਤੂੰ 'ਆਵਦਾ ਕੁੱਝ' ਨੀਂ ਸਮਝਦੀ?

ਹਰਪ੍ਰੀਤ : ਸਮਝਦੀ ਐਂ। ਪਰ ਜੇ ਇਹ ਸਭ ਕੁੱਝ ਬੰਦੇ ਨੇ ਆਪਣੀ ਸੱਚੀ-ਸੁੱਚੀ ਕਿਰਤ ਕਮਾਈ ਨਾਲ਼ ਬਣਾਇਆ ਹੋਵੇ। ਨੇਕ ਤੇ ਸੁੱਚੇ ਇਨਸਾਨਾਂ ਨੂੰ ਲੁੱਟ ਦੀ ਕਮਾਈ ਵਿਚੋਂ ਗ਼ਰੀਬ ਦਾ ਲਹੂ ਸਿੰਮਦਾ ਵਿਖਾਈ ਦੇਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੈ ਮਾਤਾ! (18)

'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਬਹੁਤ ਤਿੱਖੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਤਿੱਖਾਪਣ ਸਮਾਜ ਦੇ ਘਿਨਾਉਣੇ ਚਿਹਰੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਨਕਾਬ ਉਤਾਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਤਿੱਖੇ ਸੰਵਾਦ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਪਾਤਰ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਦੇ ਹਨ।

ਅਵਾਜ਼ : ਖ਼ਬਰ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸਰਹੱਦ ਉੱਪਰ ਸਥਿੱਤ ਇੱਕ ਭਾਰਤੀ ਜੇਲ੍ਹ ਅੰਦਰ ਬਰਸਾਤੀ ਨਾਲੇ ਰਾਹੀਂ ਰੁੜ੍ਹ ਆਈ ਇੱਕ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਔਰਤ ਕਈ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਕੈਦ ਹੈ।

ਅਚਾਨਕ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਦੇ ਮੁਰਦਾ ਜਿਸਮ ਵਿੱਚ ਹਰਕਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ : ਨਹੀਂ, ਖ਼ਬਰ ਇਹ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਹ ਔਰਤ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਏ। ਖ਼ਬਰ ਇਹ ਵੇ

ਕਿ ਉਹ ਔਰਤ ਸਿਰਫ਼ ਇੱਕ ਔਰਤ ਏ, ਜਿਸ ਦੇ ਜਿਸਮ ਉੱਪਰ ਕੁੱਝ ਮਰਦਾਂ ਵੱਲੋਂ ਆਪਣੀ ਮਰਦਾਨਗੀ ਦੀ ਅਜ਼ਮਾਇਸ਼ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਬੜੀ ਪੁਰਾਣੀ ਏ।

ਅਵਾਜ਼ : ਖ਼ਬਰ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਕਦੇ ਉਸ ਔਰਤ ਨੂੰ ਉਸ ਦਾ ਪਤੀ ਮਿਲਣ ਨਹੀਂ ਆਇਆ ਪਰ ਉਸ ਦੀ ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਨਾਜਾਇਜ਼ ਔਲਾਦ ਪਲ਼ ਰਹੀ ਹੈ। ਦੱਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਸ ਸ਼ਰਮਨਾਕ ਹਰਕਤ ਨੂੰ ਅੰਜਾਮ ਦੇਣ ਵਾਲ਼ੇ ਜੇਲ੍ਹ ਦੇ ਹੀ ਕੁੱਝ ਸੁਰੱਖਿਆ ਕਰਮਚਾਰੀ ਹਨ।

ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ: ਨਹੀਂ, ਖ਼ਬਰ ਇਹ ਨਹੀਂ ਪਈ ਉਸ ਔਰਤ ਦੀ ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਨਾਜਾਇਜ਼ ਔਲਾਦ ਪਲ਼ ਰਹੀ ਏ। ਖ਼ਬਰ ਇਹ ਵੇ ਕਿ ਉਸ ਔਰਤ ਦੀ ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਜਾਇਜ਼ ਸਵਾਲ ਪਲ਼ ਰਿਹਾ ਏ। ਬਾਹਰ ਦੀ ਦੁਨੀਆ ਏ ਤੁਹਾਡੀ। ਤੁਹਾਨੂੰ ਕਿਸ ਨੇ ਇਹ ਹੱਕ ਦਿੱਤਾ ਪਈ ਤੁਸੀਂ ਮੇਰੇ ਅੰਦਰ ਦੀ ਦੁਨੀਆ ਦੇ ਜਾਇਜ਼-ਨਾਜਾਇਜ਼ ਹੋਣ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰੋ?

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਪ੍ਰਗੀਤਕ ਅਤੇ ਸੰਮੋਹਨ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਹਨ। ਲੇਖਕ ਨੇ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਵਿੱਚ ਮੋਨੋਲਾੱਗ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਹੋਈ ਹੈ।

ਮੇਰੀ ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਕੇਹਾ ਮੋਤੀ ?
ਤਨ ਤੇ ਮਨ ਦੀਆਂ ਜੂਹਾਂ ਗਾਹੀਆਂ
ਦਰ ਆਸ 'ਤੇ ਆ ਖਲੋਤੀ
ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਕੇਹਾ ਮੋਤੀ ?
ਮੇਰੀ ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਕੇਹਾ ਮੋਤੀ ?

ਮੇਰੀ...? ਮੇਰੀ ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਕੀ ਐ, ਕੌਣ ਦੱਸ ਸਕਦੈ ?...ਨਹੀਂ ਨਹੀਂ...ਦੱਸਣਾ ਕੀਹਨੇ ਐ ? ਮੈਨੂੰ ਤੇ ਪਤਾ ਐ...ਮੇਰੇ ਪੇਟ 'ਚ ਮੇਰਾ ਪੁੱਤਰ ਪਲ਼ ਰਿਹਾ ਐ...ਮੈਨੂੰ ਉਸ ਦੀ ਆਹਟ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦੀ ਏ! (ਢਿੱਡ 'ਤੇ ਹੱਥ ਫੇਰਦੀ ਹੋਈ ਤੇ ਉਹਨੂੰ ਦੋਹਾਂ ਹੱਥਾਂ ਨਾਲ਼ ਘੁੱਟਦੀ ਹੋਈ) ਉਦ੍ਹੇ ਪੈਰਾਂ ਦੀਆਂ ਠੋਕਰਾਂ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦੈ! ਅੱਗੇ ਦੋ ਕੁੜੀਆਂ ਜੰਮੀਆਂ ਨੇ, ਉਦੋਂ ਤਾਂ ਏਦਾਂ ਨਈਂ ਸੀ ਲੱਗਦਾ! ਇਹ ਗੱਲ ਪੱਕੀ ਏ...ਇਹ ਤਾਂ ਮੁੰਡਾ ਈ ਏ! ਮੇਰਾ ਪੁੱਤਰ ਏ ਮੇਰੇ ਪੇਟ ਵਿੱਚ !...ਤੇ ਮੈਂ...ਮੈਂ ਤੇ ਅਜੇ ਕਈ ਪੁੱਤ ਜੰਮਣੇ ਨੇ! ਮੇਰੇ ਪੁੱਤ...ਮੇਰੇ ਚੰਦ...! ਹਾਂ, ਉਹ ਮੇਰੀ ਦੇਹ 'ਚ ਸੁੱਤੇ ਨੇ...ਮੇਰੀ ਦੇਹ ਵਿੱਚ ਸੁੱਤੇ ਨੇ ਤੇ ਮੈਂ ਉਹ ਜੰਮਣੇ ਨੇ...ਮੇਰੇ ਪੁੱਤ...ਮੇਰੇ ਚੰਦ...!

(ਗੁਣਗੁਣਾਉਂਦੀ ਹੈ)

ਮੇਰੀ ਦੇਹ ਵਿੱਚ ਚੰਦ ਕਈ ਸੁੱਤੇ
ਮੇਰੀ ਦੇਹ ਦੇ ਚੰਦ ਉਹ ਸੁੱਚੇ
ਚੰਦ ਉਹ ਬਾਹਰ ਆਉਣਾ ਮੰਗਣ
ਸੰਗਣ ਆਪਣੀ ਲੋਅ ਤੋਂ ਸੰਗਣ (25)

ਨਾਟਕ ਸਾਵੀ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਗੁੱਜਰਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ:—

ਸਾਵੀ : ਈ ਮੈਂਡੇ ਅੰਗਾਂ ਕੂ ਕੇ ਪਿਆਂ ਓਨਾਂ ਏ...? ਊ ਮੈਂਡੇ ਖੁਦਾਇਆ... ਮੀਂ..., ਮੀਂ ਅੱਜ ਤੇਰਾ ਵਰਿਆਂ ਪਿਛੂ ਫੇ ਸਾਵੀ ਓ ਘੱਤੀ ਆ... ਤੇਰਾ ਵਰ੍ਹੇ ਪੀਲੂੰ ਆਲੀ ਸਾਵੀ, ਸਾਵੀ ਕਚੂਰ ਧਰੇਕੇ ਅਰਗੀ ਜਿਦੇ ਕੰਨੀ ਵੇਖੀ ਕੇ ਅੰਮਾ ਮੈਂਡੀ ਨਾ ਧਰਿਆ ਹਾਂ ਮੈਂਡਾ ਸਾਵੀ...। ਮੈਂਡੀ ਬੁਝਨੀ ਜਾਨੀ ਅੱਗੈਂ ਕੂ ਫਰੋਲ ਘੱਤਿਆ ਹਾਂ ਅੱਜ ਨੀ ਈ ਰਾਤੈਂ ਨੇ ਉਫ ਅੰਮਾ..., ਬਹਿਸ਼ਤੈ ਮਾਂ ਘਰ ਓਵੇ ਤੈਂਡਾ ਅੰਮਾ...। ਅੰਮਾਂ ਅੱਜ ਤੈਂਡੀ ਧੀਅ ਸ਼ੋਹਦੀ ਨੇ ਲੇਖਾਂ ਕੂ ਭਾਗ ਲਗਨੇ ਨੀ ਰਾਤ ਆਈਓ ਅੰਮਾਂ... ਮੀਕੂ ਮੁਬਾਰਕ ਦੇ ਅੰਮਾਂ..., ਮੀਕੂ ਮੁਬਾਰਕ ਦੇਈਂ...। ਲਾੜਾ ਮੈਂਡਾ

ਰਾਂਝੂ ਆਓਨਾ ਈ ਹੋਸੀ ਬੱਸ...। ਨੈ ਆਹ ਵਾਟੈਂ ਮਾਂ ਕੁੱਤਾ ਪਿਆ ਟੌਂਕਦਾ ਹਈ... ਰਾਂਝੂ ਆਈ ਗਿਆ ਮੈਂਡਾ, ਅੰਮਾ ਮੈਂਡਾ ਲਾੜਾ ਰਾਂਝੂ..., ਉਨ ਮੈਂਡੇ ਅੱਕੇ (ਹੱਕ) ਮਾਂ ਦੁਆ ਕਰੀ ਅੰਮਾਂ... ਬਹਿਸ਼ਤੈ ਮਾਂ ਬੈਠੀ ਦੁਆ ਕਰੀ ਅੰਮਾ...। (21)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਧਿਐਨ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਹਨ।

(ਕ) ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਜਾਂ ਵਾਤਾਵਰਨ

ਅਧਿਐਨ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਢੁੱਕਵੇਂ ਵਾਤਾਵਰਨ ਜਾਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਸਜੀਵ ਤੇ ਸਥੂਲ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪਾਠਕ ਜਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਮਲਵਈ ਪਿੰਡ ਦੀ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮੇਂ ਦੀ ਘਟਨਾ ਉੱਪਰ ਉੱਸਰਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚੋਂ ਇੱਕੋ ਸਥਾਨ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹੈ। ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਲੇਖਕ ਨੇ ਖ਼ੁਦ ਲਿਖਿਆ ਹੈ:

ਸਰਦਾਰਾ ਸਿੰਘ ਦੇ ਲੰਮੇ-ਚੌੜੇ ਪੱਕੇ ਜਿਮੀਂਦਾਰਾ ਘਰ ਦਾ ਪਿਛਲਾ ਸਾਂਝੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਵਾਲਾ ਇੱਕ ਵੱਡਾ ਕਮਰਾ। ਕਮਰੇ ਦੇ ਤਿੰਨ ਬੂਹੇ ਹਨ—ਇੱਕ ਮੂਹਰਲੇ ਵਿਹੜੇ ਨਾਲ਼ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਨਾਲ਼ ਦੇ ਕਮਰਿਆਂ ਨਾਲ਼ ਜੁੜੇ ਹੋਏ। ਸਰਦੀਆਂ ਦੇ ਇੱਕ ਦਿਨ ਦਾ ਛਿਪਾਉ-ਵੇਲਾ। ਅਤਿ ਠੰਢਾ। ਬਾਹਰ ਉਤਾਰੂ ਬੱਦਲ। ਬੱਦਲ ਕਦੇ-ਕਦੇ ਲਿਸ਼ਕਦੇ ਤੇ ਕੜਕਦੇ। ਕਮਰੇ ਵਿੱਚ ਸਰਦੇ-ਪੁਜਦੇ ਜਿਮੀਂਦਾਰ ਦਾ ਘਰੇਲੂ ਸਾਮਾਨ। ਇੱਕ ਬੈੱਡ ਤੇ ਇੱਕ ਸੂਤ ਦਾ ਨਵਾਂ ਪਲੰਘ ਪੱਟੀ ਉੱਤੇ ਸਜਾ ਕੇ ਰੱਖੇ ਕੁੱਝ ਕੰਬਲ ਤੇ ਰਜਾਈਆਂ ਆਦਿ। ਸਾਹਮਣੀ ਕੰਧ ਉੱਤੇ ਵੱਡੇ ਫਰੇਮਾਂ ਵਿੱਚ ਜੜਾ ਕੇ ਲਾਈਆਂ ਦੋ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨਾਂ- ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਤੇ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਜੀ ਦੀਆਂ ਤਸਵੀਰਾਂ। ਸਾਹਮਣੇ ਇੱਕ ਤਲਵਾਰ ਵੀ ਟੰਗੀ ਹੋਈ ਹੈ ਤੇ

ਦੁਨਾਲੀ ਬੰਦੂਕ ਵੀ। ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਕੰਧ ਨਾਲ਼ ਲਾਏ ਬਰਛਾ ਤੇ ਗੰਡਾਸਾ ਵੀ ਵਿਖਾਈ ਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਇੱਕ ਪੱਲਾ-ਰਹਿਤ ਅਲਮਾਰੀ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਮੋਟੀਆਂ-ਮੋਟੀਆਂ 'ਧਾਰਮਿਕ' ਪੋਥੀਆਂ ਵੀ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਝਾਕੀ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਵਾਰਿਸ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਹੀਰ ਦੇ ਮੰਗਲਾ- ਚਰਨੀ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਹੇਕ ਬੜੇ ਮਿੱਠੇ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਿੱਚ ਗਾਉਣ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਸਰਦਾਰਾ ਸਿੰਘ, ਜਰਨੈਲ ਕੌਰ, ਅਮੋਲਕ ਤੇ ਕੁਲਦੇਵ ਮੂਕ ਤੇ ਜਾਮ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਗੁਰਪਾਲ ਸਿੰਘ ਤੋਂ ਬੜੇ ਧਿਆਨ ਨਾਲ਼ ਕੋਈ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਗੱਲ ਸੁਣਦੇ ਵਿਖਾਈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। (10)

'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੋਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਪੇਂਡੂ ਪਰਿਵਾਰ ਅਤੇ ਚੌਗਿਰਦਾ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਿਹੜਾ ਚੌਗਿਰਦਾ ਔਰਤ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦਾ ਜਿੰਮੇਵਾਰ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਮਾਂ ਵਰਤਮਾਨ ਦਾ ਸਮਾਂ ਹੈ, ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਫਲੈਸ਼ ਬੈਕ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਲਗਭਗ ਪੰਦਰਾਂ ਸਾਲ ਪਿਛਾਂਹ ਚਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਹ ਸਮਾਂ ਵੀ ਵਰਤਮਾਨ ਦੀਆਂ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਭਾਰਤੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਜੇਲ੍ਹ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹਨ। ਜਿੱਥੇ ਦੇਸ਼-ਭਗਤੀ ਦੀ ਆੜ ਵਿੱਚ ਪੀੜਿਤ ਔਰਤ ਉੱਪਰ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਜ਼ੁਲਮ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇੱਥੇ ਜੇਲ੍ਹ ਪ੍ਰਸ਼ਾਸਨ, ਪੁਲਿਸ, ਸਿਹਤ ਮਹਿਕਮਾ ਆਦਿ ਸਾਰੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਏ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਤ੍ਰਾਸਦਿਕ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਭਾਗ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਰਾਹੀਂ ਔਰਤ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਾਤਾਵਰਨ ਪੇਂਡੂ ਧਰਾਤਲ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਜਾਣਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਪਿੰਡ ਹੀ ਭਾਰਤ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਬਹੁ-ਗਿਣਤੀ ਹਨ ਤੇ ਇਹੀ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਸਾਡੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਵੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਪੇਂਡੂ ਜੀਵਨ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪਿੰਡ। ਤੇਜ ਕੌਰ ਦੇ ਘਰ ਦਾ ਵਿਹੜਾ। ਇਹ ਤੇਜ ਕੌਰ ਦਾ ਘਰ ਏ ਜਾਂ ਉਸ ਦੇ ਪੁੱਤਰ ਜਗੀਰ ਸਿੰਘ ਦਾ? ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਨਾਂ ਵੱਜਦਾ ਏ। ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਇੱਕ ਦਰਵਾਜ਼ਾ, ਜੋ ਕਮਰੇ ਵਿੱਚ ਖੁੱਲ੍ਹਦਾ ਹੈ ਤੇ ਸੱਜੇ ਪਾਸੇ ਇੱਕ ਦਰਵਾਜ਼ਾ, ਜੋ ਗਲੀ ਵਿੱਚ ਖੁੱਲ੍ਹਦਾ ਹੈ। ਪੋਹ ਦਾ ਮਹੀਨਾ। ਧੁੱਪ ਵਿੱਚ ਬੈਠੀ ਤੇਜ ਕੌਰ ਦਾਲ਼ ਚੁਗਦੀ ਹੋਈ ਗੁਣਗੁਣਾ ਰਹੀ ਹੈ।

ਤੇਜ ਕੌਰ : (ਗੁਣਗੁਣਾਉਂਦੀ ਹੋਈ)

ਚੰਨ ਚੜ੍ਹਿਆ ਮਹੀਨਾ ਪੋਹ

ਕਿਸੇ ਦਾ ਲਾਲ ਲਿਆਈਏ ਖੋਹ

ਲੱਭਣ ਆਏ ਤੇ ਲਈਏ ਲੁਕੋ

ਮੰਗਣ ਆਏ ਤੇ ਪਈਏ ਰੋ

ਚੰਨ ਚੜ੍ਹਿਆ ਮਹੀਨਾ ਪੋਹ

(ਪਿਛਲੇ ਪਾਸਿਓ ਦਾਈ ਨਸੀਬੋ ਦਾ ਪਵੇਸ਼) (19)

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਦੇ ਦੂਸਰੇ ਅੰਕ ਦੇ ਪੰਜਵੇਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਗੱਲ ਇੱਕ ਮਿਸਾਲ ਵਜੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪੁੱਤਰ-ਅਭਿਲਾਸ਼ੀ ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੀ ਝੋਲ਼ੀ ਭਰਨ ਵਾਲ਼ੀ ਮਾਤਾ ਦਾ ਦਰਬਾਰ ਲੱਗਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਚੇਲੀਆਂ ਮਾਤਾ ਦਾ ਮਹਿਮਾ-ਗਾਨ ਕਰ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਮਹਿਮਾ-ਗਾਨ ਨੇ ਲਗਾਤਾਰ ਤੇਜ਼, ਤਿੱਖਾ ਤੇ ਉੱਚਾ ਹੁੰਦਿਆਂ ਸੰਮੋਹਨ ਦਾ ਟੂਣੇਹਾਰਾ ਮਾਹੌਲ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਮਾਹੌਲ ਵਿੱਚ ਅਭਿਲਾਸ਼ੀ ਔਰਤ ਨੇ ਹੌਲ਼ੀ-ਹੌਲ਼ੀ ਆਪਣੀਆਂ ਮਾਨਸਿਕ ਜੇ-ਜੱਕਾਂ ਅਤੇ ਸਮਾਜਕ ਸੰਕੋਚਾਂ ਦੇ ਘੇਰੇ ਵਿੱਚੋਂ ਨਿਕਲਦੇ ਜਾਣਾ ਹੈ ਅਤੇ ਮਾਤਾ ਦੇ ਰਹੱਸਮਈ ਤਾਂਤਰਿਕ ਘੁਸਮੁਸੇ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਜਾਣਾ ਹੈ। ਮਨ ਨੂੰ ਧੁੰਦਲਾਉਣ ਵਾਲ਼ੇ ਇਸ ਤਾਂਤਰਿਕੀ ਮਾਹੌਲ ਵਿੱਚ ਉਹਨੇ ਆਖ਼ਰ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਾਤਾ ਦੀ ਕੀਲ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਉਹ ਉਪੱਦਰ ਕਰਨ ਤੇ ਪਾਪ ਕਮਾਉਣ ਲਈ ਤਿਆਰ ਹੋ ਜਾਣਾ ਹੈ ਜੋ ਸਾਧਾਰਨ ਹਾਲਤ ਵਿੱਚ ਉਹਦੇ ਲਈ ਸੋਚਣਾ ਵੀ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ।

ਨਾਟਕ ਸਾਵੀ ਦਾ ਵਾਤਾਵਰਨ ਪਹਾੜੀ ਖੇਤਰ ਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਗੁੱਜਰ ਕਬੀਲੇ ਦਾ ਰਹਿਣ-ਸਹਿਣ ਦਿਸਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਵਜੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਚੋਂ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਕਿ ਵਾਤਾਵਰਨ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹੈ:

> ਪਹਾੜੀ ਦੀ ਢਲਾਣ ’ਤੇ ਸਾਵੀ ਗੁਜਰੀ ਦੀ ਕੁੱਲੀ, ਸਮਾਂ ਰਾਤ ਦਾ, ਕੁੱਲੀ ’ਚ ਪਲੰਘ ਡੱਠਾ ਹੈ ਜਿਸ 'ਤੇ ਵਿਛੀ ਚਾਦਰ ’ਤੇ ਕੇਸਰ ਤੇ ਕਿਓੜੇ ਦੇ ਫੁੱਲ ਵਿਛੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਦੁਲਹਨਾਂ ਵਾਂਗ ਸਜੀ ਸਵਰੀ ਸਾਵੀ ਨੂੰ ਉਹਦੀਆਂ ਚਾਰ ਸਖੀਆਂ ਗਾਉਂਦੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਮੰਚ 'ਤੇ ਲਿਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਚੌਹਾਂ ਸਖੀਆਂ ਦੇ ਸਿਰਾਂ 'ਤੇ ਗਾਗਰਾਂ ਹਨ ਤੇ ਗਾਗਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹ ਵਿੱਚ ਅੱਗ ਬਲ ਰਹੀ ਹੈ। (17)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਧਿਐਨ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਾਤਾਵਰਨ ਬਹੁਤ ਹੀ ਢੁਕਵਾਂ ਅਤੇ ਸਜੀਵ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਅਸਰ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ।

(ਖ) ਬੋਲੀ ਤੇ ਸ਼ੈਲੀ

ਸਧਾਰਨ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਲਿਖਣ ਜਾਂ ਬੋਲਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ ਇਹ ਲਿਖਤ ਜਾਂ ਮੌਖਿਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਢੰਗ ਹੈ। ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਅਤੇ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਗਤੀ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਕੇਂਦਰੀ ਨੁਕਤਾ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਅਧਿਐਨ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਤੇ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ:

‘ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ’ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਪੇਂਡੂ ਪਿਛੋਕੜ ਦਾ ਨਾਟਕ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਪੇਂਡੂ ਲਹਿਜ਼ੇ ਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਮਲਵਈ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਰੰਗਤ ਨੂੰ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

> ਜਰਨੈਲ : ਨੀ ਕਿਹੜੇ ਸਤਯੁਗ ਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦੀ ਐਂ ਤੂੰ? ਅੱਜ ਕੱਲ੍ਹ ਇਹਨਾਂ ਗੱਲਾਂ ਮਗਰ ਲੱਗੇ ਬੰਦਾ ਤਾਂ ਭੁੱਖਾ ਮਾਰ ਲੇ ਆਰ-ਪਰਵਾਰ?
>
> ਹਰਪ੍ਰੀਤ : ‘ਮਾਰਲੇ’ ਕੀ? ਮਰ ਰਹੇ ਨੇ ! ਮਲਕ ਭਾਗੋ ਐਸ਼ਾਂ ਕਰ ਰਹੇ ਨੇ, ਤੇ ਭਾਈ

ਲਾਲੋ ਭੁੱਖੇ ਮਰ ਰਹੇ ਨੇ !

ਜਰਨੈਲ : ਧੀਏ ਇਹ ਦੁਨੀਆਦਾਰੀ ਐ। ਦੁਨੀਆ ਵਿੱਚ ਰਹਿ ਕੇ ਸਭ ਕੁਸ਼ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦੈ। ਤੇਰੇ ਵਾਂਗੂੰ ਬਰੀਕੀ ਨਾਲ਼ ਸੋਚਣ ਲੱਗੇ ਤਾਂ ਕਿਵੇਂ ਚੱਲੂ ਇਹ ਦੁਨੀਆ?ਅੰਗਲੀ -ਸੰਗਲੀ ਪਾਉਣ ਲਈ ਤਾਂ ਦੁਨੀਆ ਵਾਂਗੂੰ ਈ ਕਰਨਾ-ਧਰਨਾ ਪੈਂਦੈ। (18)

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਮਾਲਵੇ ਖ਼ਿੱਤੇ ਦੇ ਪਿੰਡ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਰਾਹੀਂ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਯਥਾਰਥਕ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ।

'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਨਾਟਕ ਦੀ ਬੋਲੀ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਹੋਈ ਹੈ।

ਲੇਡੀ ਅਫ਼ਸਰ : ਸ਼ਰਮ ! ਸ਼ਰਮ ਆਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਤੁਹਾਨੂੰ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵੀ ਨਾ ਸੋਚਿਆ ਕਿ ਉਹ ਔਰਤ ਬਿਗਾਨੇ ਮੁਲਕ ਤੋਂ ਆਈ ਹੈ। ਗੱਲ ਬਾਹਰ ਜਾਏਗੀ ਤਾਂ ਕਿੰਨੀ ਬਦਨਾਮੀ ਹੋਏਗੀ ਸਾਡੇ ਦੇਸ਼ ਦੀ ?

ਇੱਕ ਸਿਪਾਹੀ : ਸੌਰੀ ਮੈਡਮ ਜੀ। ਗ਼ਲਤੀ ਹੋ ਗਈ।

ਦੂਜਾ : ਸੁਣਿਆ ਸੀ, ਇਸ ਨੂੰ ਕੁੱਝ ਨੀ ਹੁੰਦਾ। ਅਸੀਂ ਸੋਚਿਆ ਫਿਰ ਕੀ ਫ਼ਰਕ ਪੈਣੈ ਇਸ ਨੂੰ ?

ਲੇਡੀ ਅਫ਼ਸਰ : (ਕੜਕ ਕੇ) ਸ਼ਟਅਪ! ਬਦਤਮੀਜ਼ ਨਾ ਹੋਣ ਤਾਂ। (1)

ਉਪਰੋਕਤ ਭਾਰਤੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਸਮਵਿੱਥ ਇਸੇ ਵੰਨਗੀ ਦੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਵੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਭਾਵੇਂ ਪੇਂਡੂ ਪਾਤਰ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਹੈ।

ਇੱਕ ਸਹੇਲੀ : ਨੀ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ, ਆਪਣੀ ਗੁੱਡੀ ਦਾ ਨਿਕਾਹ ਕਰੇਂਗੀ ਮੇਰੇ ਗੁੱਡੇ ਨਾਲ਼ ?

ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ : ਤੇਰੇ ਗੁੱਡੇ ਨਾਲ਼! ਸ਼ਕਲ ਵੇਖੀ ਊ ਇਸ ਦੀ? ਮੂੰਹ ਨਾ ਮੱਥਾ ਜਿੰਨ ਪਹਾੜੋਂ ਲੱਥਾ। ਤੇ ਮੇਰੀ ਗੁੱਡੀ ਵੇਖ। ਨਿਰਾ ਪਟੋਲਾ ਏ, ਪਟੋਲਾ।

ਸਹੇਲੀ 1 : ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਈ ਏ। ਅੰਦਰੋਂ ਕੀ ਏ ਭਲਾ? ਨਿਰੀਆਂ ਲੀਰਾਂ। ਮੇਰਾ
ਗੁੱਡਾ ਲੱਕੜ ਦਾ ਏ। ਜ਼ਰਾ ਹੱਥ ਲਾ ਕੇ ਤਾਂ ਵੇਖ।

ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ : ਪਹਿਲੋਂ ਇਸ ਦੀ ਲੱਕੜ ਵਿਖਾ ਜਾ ਕੇ ਕਿਸੇ ਹਕੀਮ ਨੂੰ। ਜ਼ਰੂਰ ਘੁਣ
ਲੱਗੀ ਹੋਣੀ ਏ।

ਸਹੇਲੀ 1 : ਹਕੀਮ ਨੂੰ ਛੱਡ, ਹਕੀਮ ਦੀ ਮਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਵਿਖਾ ਆਈ ਆਂ। ਉਹ ਤੇ
ਮੇਰਾ ਗੁੱਡਾ ਵੇਖਦਿਆਂ ਈ ਲਾਲ਼ਾਂ ਸੁੱਟਣ ਲੱਗ ਪਈ। ਮਸੇ-ਮਸੇ ਇੱਜ਼ਤ
ਬਚਾ ਕੇ ਲਿਆਈ ਆਂ ਆਪਣੇ ਗੁੱਡੇ ਦੀ। (2)

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ-ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਿਛਲ-ਝਾਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ : ਅਸਮਾਨ ਦੀ ਅੱਖ ਰੋਂਦੀ ਏ, ਸਾਰੀ ਦੁਨੀਆ ਨੂੰ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਏ।
ਪਰ ਜ਼ਮੀਨ ਦਾ ਢਿੱਡ ਜ਼ਾਰੋ-ਜ਼ਾਰ ਪਿੱਟਦਾ ਏ, ਕੰਧਾਂ ਤੱਕ ਨੂੰ ਖ਼ਬਰ ਨਹੀਂ
ਹੁੰਦੀ। ਜੇ ਸੱਚਮੁੱਚ ਜ਼ਮੀਨ ਦਾ ਦਰਦ ਜਾਣਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹੋ ਤਾਂ ਕੁੱਝ ਪਲ ਬਹਿ
ਜਾਣਾ ਤੇ ਸੁਣ ਕੇ ਜਾਣਾ ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ ਦੀ ਕਹਾਣੀ।
(ਮਧੁਰ ਸੰਗੀਤ। ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਅੰਦਰ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕੋਈ ਕੁੜੀ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਨੂੰ
ਅਵਾਜ਼ ਦਿੰਦੀ ਹੈ।)

....ਪਿਛਲਝਾਤ......

‘ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ’ ਨਾਟਕ ਦੀ ਬੋਲੀ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਰਲੇਵਾਂ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸ ਦੀ ਬੋਲੀ ਕਾਵਿਕ ਹੈ। ਇਹ ਕਾਵਿਕਤਾ ਇਸ ਨੂੰ ਲੋਕਗੀਤਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਦੇ ਨੇੜੇ ਲੈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਰੰਗਤ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਇੱਕ ਮਨੋ-ਗੁੰਝਲ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹਨ, ਇਹ ਮਨੋ-ਗੁੰਝਲ ਪੁੱਤਰ-ਮੋਹ ਦੀ ਮਨੋ-ਗੁੰਝਲ ਹੈ।

ਚੰਨੋ : (ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਲ਼) ਪੇਟ 'ਚ ਪਤਾ ਨਈਂ ਕੀ ਪਲ਼ ਰਿਹਾ ਏ ? ਇਹ ਕੌਣ ਦੱਸ ਸਕਦਾ ਏ ? ਦਾਈ ਕਹਿੰਦੀ ਏ ਕਿ ਮੇਰੀ ਕੁੱਖ 'ਚ ਮੇਰਾ ਪੁੱਤ ਪਲ ਰਿਹਾ ਏ ! ਰੱਬ ਕਰੇ ਉਹ ਸੱਚੀਂ ਹੋਏ ? ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਪੱਕੀ ਤੇ ਨਈਂ ? ਪੱਕਾ ਕੌਣ ਦੱਸ ਸਕਦਾ ਏ ? ਕੋਈ ਤਾਂ ਦੱਸੇ...ਕੋਈ ਤਾਂ ਦੱਸੋ...ਮੇਰੀ ਕੁੱਖ 'ਚ ਕੇਹਾ ਮੋਤੀ ਏ ? ਕੋਈ ਤਾਂ ਦੱਸੋ !

("ਕੋਈ ਤਾਂ ਦੱਸੇ" ਬੋਲਦੀ ਹੋਈ, ਗੁਣਗੁਣਾਉਣ ਲੱਗ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਜੋ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਪੂਰੇ ਭਰਪੂਰ ਗੀਤ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।)

ਕੋਈ ਤਾਂ ਦੱਸੇ, ਕੋਈ ਤਾਂ ਦੱਸੇ
ਮੇਰੀ ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਕੇਹਾ ਮੋਤੀ
ਮੇਰੀ ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਕੇਹਾ ਮੋਤੀ? (24)

ਇਸੇ ਵਿੱਚੋਂ ਹੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਚੰਨੋ ਦਾ ਸੰਮੋਹਨ ਵਾਲਾ ਰੂਪ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਹੋਇਆ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਸਾਵੀ ਦੀ ਬੋਲੀ ਕਬੀਲਾ ਸਮਾਜ ਨਾਲ਼ ਜੁੜੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਖ਼ਾਸਕਰ ਇਸ ਵਿੱਚ ਪਹਾੜੀ ਖ਼ਿੱਤੇ ਵਿੱਚ ਵੱਸਦੇ ਗੁੱਜਰ ਕਬੀਲੇ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਮਿਸਾਲ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ:

ਜਾਨੀ : ਰਾਂਝੂ...? ਈ ਰਾਂਝੂ ਕੇ ਸ਼ੈਅ ਹਈ ਢੋਲਣ?

ਢੋਲਣ : ਸਾਂਵਲ ਨਾਂ ਛੋਹਰ ਹਈ ਰਾਂਝੂ...। ਉਦੀ ਸ਼ਰਤ ਹਈ ਬਈ ਸਾਵੀ ਲੈਸੇ ਤੇ ਮਾਲੋ ਦੇਸੈ।

ਜਾਨੀ : ਫੇ ਕੇ ਸੋਚਿਆ ਹਈ ਤੈਂ...?

ਢੋਲਣ : ਮੀ...? ਮੀਕੂ ਮਨਜ਼ੂਰ ਹਈ ਸਾਂਵਲ ਨੀ ਈ ਸ਼ਰਤ। ਵੱਟਾ-ਸੱਟਾ ਤੇ ਕਰਨਾ ਪਾਓ ਮੀ ਜਾਨੀ ਬਾਬਾ...। (38)

ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਦੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਿਛਲ-ਝਾਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਵੀ ਵਰਤੀ ਗਈ ਹੈ।

(ਗ) ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ

ਨਾਟਕ ਤਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਰੂਪ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਸਾਰੇ ਤੱਤ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਵਰਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਨੇ ਕਦੀ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਾਂ ਨਹੀਂ ਪਰ ਉਹਦੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਠ ਦਾ ਬਰੈਕਟਾਂ ਵਿਚਲਾ ਵੇਰਵਾ ਉਹਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਨੀਝ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਭਲੀਭਾਂਤ ਕਰਵਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਉਹਦੀਆਂ ਕਾਵਿ-ਟੁਕੜੀਆਂ ਦੀਆਂ ਸਤਰਾਂ ਤਾਂ ਛੋਟੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹੀ ਹਨ, ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵੀ ਆਮ ਕਰਕੇ ਬਹੁਤਾ ਲੰਮਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਤੇ ਛੋਟੇ-ਛੋਟੇ ਵਾਕਾਂ ਦਾ ਜੋੜ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਛੋਟੀਆਂ ਸਤਰਾਂ ਤੇ ਛੋਟੇ ਵਾਕ ਅਭਿਨੇਤਾ-ਅਭਿਨੇਤਰੀ ਲਈ ਚੇਤੇ ਕਰਨੇ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕਰਨੇ ਸੌਖੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। 'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨੂੰ ਨੀਤਾ ਮਹਿੰਦਰਾ ਨੇ ਕੋਈ ਪੰਜਾਹ ਵਾਰ ਅਤੇ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਨੇ ਕੋਈ ਤੀਹ ਵਾਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਫਲਤਾ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਕੇਵਲ ਤਾਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਆਇਆ ਹੈ।

'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ', 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਅਤੇ 'ਸਾਵੀ' ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਵੱਲੋਂ ਅਤੇ ਅਨੇਕਾਂ ਕਾਲਜਾਂ ਵੱਲੋਂ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਯੁਵਕ ਮੇਲਿਆਂ ਵਿੱਚ ਹੋ ਚੁੱਕੀਆਂ

ਅਨੇਕਾਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਅਸੀਮ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਭਰਦੀਆਂ ਹਨ।

2.6 ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਧਿਆਇ ਪਹਿਲਾ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸੇ ਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਭਾਵ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਇਸ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਣ ਵਿੱਚ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਹੇਠਾਂ ਹਥਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵੀ ਇਸ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਨੂੰ ਇਸੇ ਜਾਵੀਏ ਤੋਂ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਵਿਸ਼ਾ/ਵਿਚਾਰ, ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤਮਈ ਵਿਆਖਿਆ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਜਿਥੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲਿਖਣ ਪੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਕਲਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੱਖ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਕਲਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਤਮਾਮ ਸਹਾਇਕ ਕਲਾਵਾਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੱਖ ਇਸੇ ਗੱਲ ਦੀ ਸ਼ਾਹਦੀ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਅਧਿਐਨ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾ/ਵਿਚਾਰ, ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤਮਈ ਵਿਆਖਿਆ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਨੁਕਤੇ ਨੂੰ ਹੇਠਾਂ ਕੀਤੇ ਜਾ ਰਹੇ ਵਿਵੇਚਨ ਰਾਹੀਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸਰਹੱਦਾਂ ਦੇ ਆਰ-ਪਾਰ ਫੈਲੀ ਔਰਤ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁਖ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਭ੍ਰਿਸ਼ਟ ਪੁਲਿਸ ਅਤੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਤੰਤਰ, ਅੰਧ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਤੇ ਮਰਦ ਹਉਮੈ ਆਦਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਹਨ। ਤਾਂਤਰਿਕ ਵਾਲਾ ਦ੍ਰਿਸ਼, ਜੇਲ੍ਹ ਕਰਮਚਾਰੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਦਾ ਬਲਾਤਕਾਰ ਕਰਨ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਹਮਲ ਨੂੰ ਗਿਰਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਸਮਾਜ ਦੇ ਦੋਹਰੇ ਚਰਿੱਤਰ ਦਾ ਪਰਦਾਫਾਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ ਜੋ ਔਰਤ ਅਤੇ ਮਰਦ ਦੋਹਾਂ ਵਿੱਚਕਾਰ ਮੌਜੂਦ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਤਰਜਮਾਨੀ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀ ਸੱਸ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਬਲਾਤਕਾਰੀ ਪੁਲਿਸ ਵਾਲਾ ਤੇ ਹਮਦਰਦ ਪੁਲਿਸ ਵਾਲੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਹੈ।

'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਧਾਰਮਿਕ ਸੰਕੀਰਣਤਾ ਅਤੇ ਕੱਟੜਪੰਥੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੇਠ ਫੈਲੇ ਜ਼ਾਤ ਅਤੇ ਲਿੰਗ ਅਧਾਰਿਤ ਵਿਤਕਰੇ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਹਥਲੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਗੁਰਮਤਿ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਦੀ ਆੜ ਵਿੱਚ ਦੋ ਸੱਚੇ ਅਤੇ ਗੁਰਮਤਿ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਅਮਲੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਅਪਣਾਉਣ ਵਾਲੇ, ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ ਦੇ ਬੰਧਨ ਨੂੰ ਤੋੜ ਕੇ ਪਿਆਰ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਦੀ ਮੌਤ ਲਈ ਜਿੰਮੇਵਾਰ ਇਹਨਾਂ ਅਖੌਤੀ ਤੇ ਕਰਮਕਾਂਡੀ ਸਿੱਖਾਂ ਦਾ ਪਰਦਾਫਾਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਸ਼ਾ ਅਤੇ ਉਦੇਸ਼ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਨਹੀਂ ਅਖਵਾਏ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਰ-ਪਾਰ ਫੈਲੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਪਿਤਾ ਅਤੇ ਪੁੱਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦਾ ਕਤਲ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਅਸਿੱਧੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਉਸਦੀ ਮਾਂ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੈ, ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਤਰਜਮਾਨੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਨਾਟਕ 'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਪੁੱਤਰ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੀ ਲਾਲਸਾ ਨੂੰ ਹਰ ਜਾਇਜ਼ ਅਤੇ ਨਾਜਾਇਜ਼ ਹੀਲੇ ਪੂਰਾ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਘਿਨਾਉਣੇ ਸੱਚ ਨੂੰ ਬੇਨਕਾਬ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਅੰਧ-ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਤੇ ਵਿਗਿਆਨ ਦੀ ਦੁਰਵਰਤੋਂ ਜਿਹੇ ਉਪ-ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਕਲਜੋਗਣਾਂ ਦੇ ਸੰਮੋਹਨ ਵਿੱਚ ਫਸ ਕੇ ਪਾਗਲਾਂ ਵਰਗੀ ਹਾਲਤ ਵਿੱਚ ਬੱਚੇ ਦੀ ਬਲੀ ਵਰਗੇ ਘਿਨਾਉਣੇ ਕਾਰਜ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਉਪ-ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਪੁੱਤਰ ਮੋਹ ਦੀਆਂ ਤੰਦਾ ਵਿੱਚ ਉਲਝੀ ਔਰਤ ਨੂੰ ਨਰ ਅਤੇ ਮਾਦਾ ਨੂੰ ਬਰਾਬਰ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਝੰਜੋੜਨਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਅੰਤ ਚੰਨੋ ਦੇ ਆਤਮ ਹੱਤਿਆ ਕਰ ਲੈਣ ਨਾਲ਼ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਸੰਪੂਰਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

'ਸਾਵੀ' ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਗੁੱਜਰ ਕਬੀਲੇ ਵਿੱਚ ਵੱਟੇ-ਸੱਟੇ ਦੇ ਵਿਆਹ ਦੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਕੁਰੀਤੀ ਉੱਤੇ ਕਰਾਰੀ ਚੋਟ ਮਾਰਨਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਹਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਅਖੀਰ ਤੱਕ ਫੈਲਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਅਣਜੋੜ ਵਿਆਹ, ਸਾਂਵਲ ਦਾ ਸਾਵੀ 'ਤੇ ਹਵਸੀ ਹਮਲਾ ਆਦਿ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਭ ਇਸੇ ਦੀ ਉਪਜ ਹਨ। ਗੁੱਜਰ ਕਬੀਲੇ ਦੇ ਕੀਮਤੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਉਹਨਾਂ ਦੁਆਰਾ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਬੋਲੀ ਗਈ ਭਾਸ਼ਾ, ਸੈੱਟ, ਪਹਿਰਾਵੇ ਦੁਆਰਾ ਉੱਚ ਪਾਏ ਦੀ ਹੈ। ਸਾਵੀ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਪੁਰਾਤਨ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀਆਂ ਸੜਾਂਦ ਮਾਰਦੀਆਂ ਤੇ ਮਾਨਵੀ ਕਦਰਾਂ ਦਾ ਘਾਣ ਕਰਦੀਆਂ ਰੀਤਾਂ 'ਤੇ ਕਰਾਰੀ ਚੋਟ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਦੋਹਰਾ ਦੁੱਖ ਭੋਗਦੀ ਸਾਵੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਖਰੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਨੂੰ ਛੂੰਹਦਾ ਹੈ।

ਪਾਤਰ - ਅਭਿਨੇਤਾ ਰੂਪਾਂਤਰੀਕਰਨ (ਪਾਤਰੀਕਰਨ)

'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸਾਰੇ ਕਿਰਦਾਰਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਸਰੀਰਕ ਪੱਖੋਂ ਤੇ ਚਿਹਰੇ-ਮੁਹਾਂਦਰੇ ਤੋਂ ਪੜ੍ਹੀ ਲਿਖੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗੁਰਪਾਲ ਦਾ ਪਾਤਰ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਕਲਾਕਾਰ ਇੱਕ ਚਲਾਕ ਕਿਸਮ ਦਾ ਬੰਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ 'ਤੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਢੁਕਵਾਂ ਬੈਠਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਰਦਾਰਾ ਸਿੰਘ, ਕੁਲਦੇਵ, ਅਮੋਲਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਖੁੱਭੇ ਹੋਏ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਦੀ ਸ਼ਹਿਦਾਂ ਸੱਚਮੁੱਚ ਹੀ ਸ਼ਹਿਦਾਂ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਆਪਣੇ ਸਹੁਰੇ ਪਰਿਵਾਰ ਤੇ ਫਿਰ ਪੁਲਿਸ ਦੇ ਜ਼ੁਲਮ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਹਿਦਾਂ ਦਾ ਪਤੀ, ਸੱਸ, ਤਾਂਤਰਿਕ, ਗੁਆਂਢਣਾਂ ਤੇ ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਬੱਚਿਆਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ 'ਤੇ ਪਕੜ ਬਣਾ ਕੇ ਰੱਖਦੇ ਹਨ।

ਖੋਜ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ 'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਦੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਪਾਤਰੀਕਰਨ ਬੇਹੱਦ ਢੁਕਵਾਂ ਅਤੇ ਤਰਕ ਸੰਗਤ ਹੈ। ਚਾਹੇ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਹੋਣ ਜਾਂ ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰ, ਸਾਰੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪੋ-

ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਨਿਭਾਇਆ ਹੈ। ਪਾਤਰੀਕਰਨ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਬਣਤਰ, ਦਿੱਖ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਅਨੁਸਾਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਪਾਤਰੀਕਰਨ ਬਾਕਮਾਲ ਹੈ। ਪਾਤਰੀਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਸੂਝ ਸਾਫ਼ ਝਲਕਦੀ ਹੈ। ਸਾਵੀ, ਰਾਂਝੂ, ਢੋਲਣ, ਜਾਨੀ, ਮਾਲੋ ਸਾਂਵਲ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪੋ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਰਚੇ ਹੋਏ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਸਾਵੀ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੀ ਕਲਾਕਾਰ ਨੇ ਸਾਵੀ ਦੀ ਰੂਹ ਨੂੰ ਪਕੜ ਕੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਜੀਵਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਸਿਖਰਾਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ।

ਕਥਾ-ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ - ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਪੁਸਤਕ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਕਥਾ-ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਢਲੀ ਕਹਾਣੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਆਉਂਦਿਆਂ ਇਹ ਕਥਾ-ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਢਲੀ ਕਹਾਣੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਕਥਾਨਕ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਵਾਪਰਦਾ ਦਿਸਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ ਪਾਠਕ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਦੀ ਸੂਖਮਤਾ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਸਥੂਲ ਅਹਿਸਾਸ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ।

ਉਦਾਹਰਨ ਵਜੋਂ ਨਾਟਕ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਦੀ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਹੈ:

> (ਮਧੁਰ ਸੰਗੀਤ। ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਅੰਦਰ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕੋਈ ਕੁੜੀ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਨੂੰ ਅਵਾਜ਼ ਦਿੰਦੀ ਹੈ)
>
> ਅਵਾਜ਼ : (ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਨੂੰ) ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ! ਤੇਰੀ ਗੁੱਡੀ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਵਾਲੇ ਪਹੁੰਚ ਵੀ ਗਏ ਨੇ ਤੇ ਤੂੰ ਹਾਲੇ ਤੱਕ ਤਿਆਰ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੋਈ ?
>
> (ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ-ਭਾਵ ਬਦਲਦੇ ਹਨ ਤੇ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਕੁੜੀਆਂ ਵਾਂਗ ਚਹਿਕਦੀ ਬੂਹੇ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਵੇਖਦੀ ਹੈ ਤੇ ਫਿਰ ਅੰਦਰ ਨੱਸਦੀ ਹੈ। ਕੁੱਝ ਸਹੇਲੀਆਂ ਇੱਕ ਵੱਡਾ ਪਰਦਾ ਕਰਕੇ ਗੁੱਡੇ-

ਗੁੱਡੀਆਂ ਦੀ ਖੇਡ ਖੇਡਦੀਆਂ ਹਨ। ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਗੁੱਡੀ ਦੀ ਮਾਂ ਬਣ ਕੇ ਅੰਦਰੋਂ ਗੁੱਡੀ ਨੂੰ ਲਿਆ ਕੇ ਗੁੱਡੇ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਖੜ੍ਹਾ ਕਰਦੀ ਹੈ)

ਇਸੇ ਲਿਖਤੀ ਕਾਰਜ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਇਹ ਸਾਰੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਜੀਵੰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰ ਰਹੀ ਦਿਸਦੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ-ਭਾਵ ਬਦਲਦੇ ਹਨ ਤੇ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਕੁੜੀਆਂ ਵਾਂਗ ਚਹਿਕਦੀ ਬੂਹੇ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਵੇਖਦੀ ਹੈ ਤੇ ਫਿਰ ਅੰਦਰ ਨੱਸਦੀ ਹੈ। ਕੁੱਝ ਸਹੇਲੀਆਂ ਇੱਕ ਵੱਡਾ ਪਰਦਾ ਕਰਕੇ ਗੁੱਡੇ ਗੁੱਡੀਆਂ ਦੀ ਖੇਡ ਖੇਡਦੀਆਂ ਹਨ। ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਗੁੱਡੀ ਦੀ ਮਾਂ ਬਣ ਕੇ ਅੰਦਰੋਂ ਗੁੱਡੀ ਨੂੰ ਲਿਆ ਕੇ ਗੁੱਡੇ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਖੜ੍ਹਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੌਸ਼ਨੀ ਅਤੇ ਪਿੱਠ ਵਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ।

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੇ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਨਾਲੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਨਿਵੇਕਲੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਘਰ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਮਾਹੌਲ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਪੁੱਤਰ-ਮੋਹ ਦਾ ਝੋਰਾ ਹੈ:

(ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪਿੰਡ। ਤੇਜ ਕੌਰ ਦੇ ਘਰ ਦਾ ਵਿਹੜਾ। ਇਹ ਤੇਜ ਕੌਰ ਦਾ ਘਰ ਏ ਜਾਂ ਉਸ ਦੇ ਪੁੱਤਰ ਜਗੀਰ ਸਿੰਘ ਦਾ? ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਨਾਂ ਵੱਜਦਾ ਏ। ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਇੱਕ ਦਰਵਾਜ਼ਾ, ਜੋ ਕਮਰੇ ਵਿੱਚ ਖੁੱਲ੍ਹਦਾ ਹੈ ਤੇ ਸੱਜੇ ਪਾਸੇ ਇੱਕ ਦਰਵਾਜ਼ਾ, ਜੋ ਗਲੀ ਵਿੱਚ ਖੁੱਲ੍ਹਦਾ ਹੈ। ਪੋਹ ਦਾ ਮਹੀਨਾ। ਧੁੱਪ ਵਿੱਚ ਬੈਠੀ ਤੇਜ ਕੌਰ ਦਾਲ਼ ਚੁਗਦੀ ਹੋਈ ਗੁਣਗੁਣਾ ਰਹੀ ਹੈ।)

ਤੇਜ ਕੌਰ : (ਗੁਣਗੁਣਾਉਂਦੀ ਹੋਈ)

ਚੰਨ ਚੜ੍ਹਿਆ ਮਹੀਨਾ ਪੋਹ

ਕਿਸੇ ਦਾ ਲਾਲ ਲਿਆਈਏ ਖੋਹ

ਲੱਭਣ ਆਏ ਤੇ ਲਈਏ ਲੁਕੋ

ਮੰਗਣ ਆਏ ਤੇ ਪਈਏ ਰੋ

ਚੰਨ ਚੜ੍ਹਿਆ ਮਹੀਨਾ ਪੋਹ

(ਪਿਛਲੇ ਪਾਸਿਓ ਦਾਈ ਨਸੀਬੋ ਦਾ ਪਵੇਸ਼) (19)

ਪਰ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੇ ਇਸ ਤੋਂ ਵੱਖ ਜਗੀਰ ਸਿੰਘ ਦੇ ਘਰ ਖੁਸਰਿਆਂ ਦੇ ਵਧਾਈ ਮੰਗਣ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰਾਹੀਂ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਬਹੁਤ ਹੀ ਤੀਖਣ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਇਹ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਚੰਨੋ ਦੇ ਘਰ ਕੁੜੀ ਦਾ ਜਨਮ ਹੋਇਆ ਸੀ ਪਰ ਉਸ ਨੇ ਇਹ ਗੱਲ ਪਰਿਵਾਰ ਤੋਂ ਲੁਕਾ ਕੇ ਰੱਖੀ ਹੋਈ ਸੀ। ਜਦੋਂ ਖੁਸਰੇ ਬੱਚੇ ਨੂੰ ਚੁੱਕਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਸ ਦਾ ਇਹ ਰਾਜ਼ ਖੁੱਲ੍ਹ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਅਜਿਹਾ ਹੋਣਾ ਸੁਭਾਵਿਕ ਨਹੀਂ ਲਗਦਾ ਕਿ ਬੱਚੇ ਦੇ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪਰਿਵਾਰ ਨੂੰ ਇਹ ਵੀ ਨਾ ਪਤਾ ਹੋਵੇ ਕਿ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਬੱਚਾ ਕੁੜੀ ਹੈ ਜਾਂ ਮੁੰਡਾ।

ਇੱਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਜਗੀਰ ਸਿੰਘ ਨਵੀਂ ਜੰਮੀ ਕੁੜੀ ਨੂੰ ਵੀ ਖੂਹ ਵਿੱਚ ਸੁੱਟਦਾ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

2.1 *ਨਵੀਂ ਜੰਮੀ ਕੁੜੀ ਨੂੰ ਖੂਹ ਵਿੱਚ ਸੁੱਟਣ ਜਾਂਦੇ ਜਗੀਰ ਸਿੰਘ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ)

'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਥਾ-ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਢਲੀ ਕਹਾਣੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਬਾਕੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲੋਂ ਲਿਖਤ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਦੋਵਾਂ ਵਿੱਚ ਨੇੜਤਾ ਅਤੇ ਇਕਸਾਰਤਾ ਵਧੇਰੇ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਹਰ ਥਾਂ ਲੋੜੀਂਦੇ ਮੰਚਨ ਵੇਰਵੇ ਦਿੱਤੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਫੇਰ ਵੀ ਨਾਟ-ਪਾਠ ਅਤੇ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਅੰਤਰ ਤਾਂ ਬਣਿਆ ਹੀ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। 'ਇਸ਼ਕ

ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੇ ਕੁੱਝ ਕੁ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਕਰਕੇ ਮੰਚਨ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਸਜੀਵ ਬਣਾ ਲਿਆ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਵਜੋਂ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਕਰ ਹੈ :

ਹਰਪ੍ਰੀਤ: (ਉਸ ਰੌਂ ਵਿੱਚ) ਨਾ ਮਾ,ਨਾ। ਇਹੋ ਜੇ ਨਾਂ ਨਾ ਰੱਖ ਮੇਰੇ। ਮੈਂ ਪੜ੍ਹਾਉਣੀ ਐਂ ਕਾਲਜ ਵਿੱਚ। ਜੇ ਮੁੰਡਿਆਂ ਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗਿਆ ਬਈ ਮੇਰਾ ਨਾਂ ਗੜ੍ਹੀਰਾ ਐ ਤਾਂ ਮੇਰੇ ਵਿੱਚ ਦੀ ਕੱਢ-ਕੱਢ ਕੇ ਗੀਤ ਗਾਉਣ ਲੱਗ ਪੈਣਗੇ (ਹਾਸੇ ਵਿੱਚ ਨੱਚਦੀ ਤੇ ਗਾਉਂਦੀ)......

ਗੱਡੇ ਤੇ ਨਾ ਚੜ੍ਹਦੀ
ਗੜ੍ਹੀਰੇ 'ਤੇ ਨਾ ਚੜ੍ਹਦੀ,
ਛੜਿਆਂ ਦੇ ਟੱਟੂ ਉੱਤੇ
ਟੱਪ ਚੜ੍ਹਦੀ
ਬੋਲੋ ਤਾਰਾ-ਤਾਰਾ
ਬੋਲੋ ਤਾਰਾ-ਰਾਰਾ
ਕੰਜਰੀ ਕਮਾਲ ਕਰਦੀ
ਬੋਲੋ ਤਾਰਾ-ਰਾਰਾ......।

(ਫੇਰ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਮੂੰਹ ਕਰਕੇ ਚੌੜ ਵਿੱਚ ਉੱਚੀ ਆਵਾਜ਼ ਮਾਰਦੀ ਹੈ)

ਭਾਬੀ ਸਾਹਿਬਾਂ! ਤੇਰੀ ਨਣਦ ਠੰਡ 'ਚੋਂ ਆਈ ਐ ਠਰ-ਠਰ ਕਰਦੀ। ਡਫਰ-ਜੇ ਕਲਜੀਏਟਾਂ ਨਾਲ਼ ਮੱਥਾ ਮਾਰ ਕੇ! ਚਾਹ ਭੇਜ 'ਕੇਰਾਂ ਤੱਤੀ-ਤੱਤੀ। ਛੜੇ-ਛੜਾਂਗਾ ਵਾਲੀ

(13)

ਮੰਚਨ ਸਮੇਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੇ ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਜੀਵੰਤ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਉਸ ਦੀ ਭਾਬੀ ਨੂੰ ਵੀ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਨੱਚਦੇ ਦਿਖਾਇਆ ਹੈ, ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਦੋਵੇਂ ਕਿੱਕਲੀ ਪਾ ਕੇ ਨੱਚਦੀਆਂ ਹਨ। ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਨੱਚਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕੋਲ ਖੜ੍ਹੀ ਭਾਬੀ ਨੂੰ ਹੀ ਚਾਹ ਬਣਾਉਣ ਬਾਰੇ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਵਿਧੀ ਅਗਲੇ ਗੀਤ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵਰਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ‘ਸਾਵੀ’ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦੀ ਮਿਆਰੀ ਮਿਸਾਲ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵੀ ਹੈ। ਇਹ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਬਣਨ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਬਣਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਦੇ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਵੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਆਮ ਨਾਟ-ਪਾਠਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਧੇਰੇ ਦਿਸ਼ਾ-ਨਿਰਦੇਸ਼ ਲਿਖੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਨ ਵਜੋਂ :

ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੋ :

> ਪੂਰੀ ਸਟੇਜ 'ਤੇ ਮਿੰਜਰਾਂ ਦਾ ਮੇਲਾ ਲੱਗਾ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਗੁੱਜਰ ਗੁਜਰੀਆਂ ਖ਼ਰੀਦੋ ਫ਼ਰੋਖ਼ਤ ’ਚ ਮਗਨ ਹਨ। ਢੋਲਣ, ਮਾਲੋ, ਸਾਂਵਲ, ਸਾਵੀ, ਜਾਨੀ, ਦਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਾਰੇ ਕਿਰਦਾਰ ਮੇਲਾ ਵੇਖਦੇ ਵਿਖਾਈ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਸਾਰੇ ਗੁੱਜਰਾਂ ਨੇ ਸੋਨੇ ਚਾਂਦੀ ਰੰਗੇ ਮਿੰਜਰ (ਸਿੱਟੇ) ਹਿੱਕਾਂ ’ਤੇ ਸਜਾਏ ਹੋਏ ਹਨ। ਰਾਸਧਾਰੀ ਤੇ ਨਚਾਰ ਕੁੜੀ ਸਾਰੇ ਰੌਲ਼ੇ-ਗੌਲ਼ੇ ’ਚੋਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਰਾਸਧਾਰੀ ਕੰਨ 'ਤੇ ਹੱਥ ਰੱਖ ਗਾਉਣ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਸਭੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਉਹਦੇ 'ਤੇ ਕੇਂਦਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਚਾਰ ਕੁੜੀ ਨਾਲ਼ ਨੱਚਦੀ ਹੈ। (24)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਰੰਗਮੰਚੀ ਵਰਤਾਰੇ ਵਿੱਚ ਬਦਲਣਾ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਉਪ-ਪਾਠ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ

ਨਾਟਕ 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਦਾ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਪਰ ਹਥਲੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਅਧੀਨ ਇਸ ਦਾ ਉਪ-ਪਾਠ ਸੋਮ ਪਾਲ ਹੀਰਾ ਵੱਲੋਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਿਤ ਕਰਨ ਤੇ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਇਆ ਹੈ। ਵੱਖਰੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵੱਖਰੇ-ਵੱਖਰੇ ਉਪ-ਪਾਠ ਸਿਰਜੇ ਹਨ। 'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਉਪ-ਪਾਠ ਸੋਮ ਪਾਲ ਹੀਰਾ, ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਆਦਿ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਸਿਰਜਿਤ ਹੈ।

'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੂਲ ਪਾਠ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਦਕਿ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਅਧੀਨ ਇਸ ਦਾ ਉਪ-ਪਾਠ ਲਵਲੀ ਇੰਸਟੀਚਿਊਟ ਆਫ਼ ਟੈਕਨੋਲੋਜੀ ਵਲੋਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਕੇ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' ਦਾ ਮੂਲ ਪਾਠ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੈ ਪਰ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਅਧੀਨ ਇਸ ਦੇ ਉਪ-ਪਾਠ ਦਾ ਸਿਰਜਨ ਲਵਲੀ ਇੰਸਟੀਚਿਊਟ ਆਫ਼ ਫਾਰਮੇਸੀ ਵਲੋਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅਨੇਕਾਂ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਤੇ ਖ਼ੁਦ ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਵੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਿਤ ਕਰ ਕੇ ਇਸ ਦਾ ਵੱਖਰਾ ਉਪ-ਪਾਠ ਸਿਰਜ ਚੁੱਕੇ ਹਨ।

ਸ਼ਬਦ - ਸੰਵਾਦ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਨਾਟਕ ਦਾ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਜੋ ਕਿਤਾਬ ਜਾਂ ਸਕਰਿਪਟ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਉਹ ਸ਼ਬਦ ਰੂਪ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਜੋ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਹੋ ਰਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਉਸ ਵਿੱਚ ਸ਼ਬਦ ਸੰਵਾਦ ਦਾ ਜੀਵੰਤ ਰੂਪ ਲੈ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ, ਜਾਂ ਇਉਂ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਹ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਦਿਸਣ ਵਾਲਾ ਤੇ ਵਰਤੋਂ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਵਾਲਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਅਗਰ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਹਾਲ ਦੀ ਵੱਡੀ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਨਹੀਂ ਵੀ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਤਾਂ ਵੀ ਸ਼ਬਦ-ਸੰਵਾਦ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਬਦ-ਸੰਵਾਦ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਤਾਂ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ।

ਉਦਾਹਰਨ ਵਜੋਂ ਇਹ ਲਿਖਤ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਇੱਕੋ ਜਿਹੇ ਲਿਖਤ ਸ਼ਬਦ ਹਨ

ਸਹੇਲੀ1 : ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਦੇ ਵਿਆਹ ਨੂੰ ਛੇ ਮਹੀਨੇ ਬੀਤ ਗਏ। ਹੱਥਾਂ ਦੀ ਮਹਿੰਦੀ ਲਹਿ ਗਈ ਪਰ ਉਸਦੇ ਦਿਨ ਨਾ ਚੜ੍ਹੇ।

ਸਹੇਲੀ 2 :ਖਾਵੰਦ ਦੀਆਂ ਨਜ਼ਰਾਂ ਟੇਢੀਆਂ ਹੋਣ ਲੱਗੀਆਂ ਤੇ ਅੰਮੀ ਦੇ ਸਵਾਲ...

(ਹੱਥ ਦੀ ਚਾਦਰ ਤਖ਼ਤ ਉੱਪਰ ਵਿਛਾ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸੱਸ ਆ ਕੇ ਥੋੜੀ ਫ਼ਿਕਰਮੰਦੀ ਨਾਲ਼ ਚਾਦਰ ਦੇ ਵੱਟ ਕੱਢਦੀ ਹੈ)

ਸੱਸ : ਚਾਦਰ ਵਿੱਚ ਤਾਂ ਬਥੇਰੇ ਵੱਟ ਹੁੰਦੇ ਨੇ ਰੋਜ਼। ਬੱਸ, ਇਸੇ ਨੂੰ ਈ ਕੋਈ ਵੱਟ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦਾ। ਮੈਨੂੰ ਡਰ ਵੇ, ਕਿਤੇ ਬੰਜਰ ਕੁੱਖ ਵਾਲੀ ਨਾ ਟੱਕਰ ਗਈ ਹੋਵੇ ਮੇਰੇ ਪੁੱਤ ਨੂੰ।

(ਖ਼ਤਨਾਕ ਸੰਗੀਤ। ਤਬਕ ਕੇ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਉੱਠਦੀ ਹੈ। ਥੋੜਾ ਪ੍ਰੇਸ਼ਾਨੀ ਨਾਲ਼ ਖਾਵੰਦ ਆਉਂਦਾ ਹੈ)

ਜਦੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਜਾਨ ਪੈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਠਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਰਾਹੀਂ ਇੱਕ ਧੁਨੀ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਦੇ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਸੰਵਾਦ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰ ਕੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਜਜ਼ਬਾ ਅਤੇ ਅਹਿਸਾਸ ਭਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤ ਸੰਵਾਦ ਜਦੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਹਿਸਾਸ ਅਤੇ ਜਜ਼ਬਾਤ ਭਰਪੂਰ ਬਣਦੀ ਹੈ।

ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਦੀ ਸੀਮਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਗੈਰ-ਸ਼ਬਦੀ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇਸ ਲਈ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਪੇਸ਼ ਕੂਕਾਂ, ਚੀਕਾਂ, ਦਬਕੇ, ਹਉਕੇ ਆਦਿ ਸ਼ਬਦ ਤੋਂ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਮਝ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਸਗੋਂ ਇਹ ਸੰਵਾਦ ਤੋਂ ਵੀ ਅੱਗੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਵੀ ਜੀਵੰਤ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀਆਂ ਮਿਸਾਲਾਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਖ਼ਾਸਕਰ ਜਦੋਂ ਅੰਤ ਵੇਲੇ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦਾ ਗਲ਼ਾ ਘੁੱਟਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਲਈ ਵਿਸਤਾਰ ਵਿੱਚ ਵੇਰਵੇ ਦਿੱਤੇ ਹੋਏ ਹਨ:

ਜਰਨੈਲ : (ਪਿੱਛੋਂ ਡਰ ਉੱਤੇ ਜ਼ੋਰ ਨਾਲ਼ ਕਾਬੂ ਕੀਤੀ ਲਮਕਵੀਂ ਆਵਾਜ ਵਿੱਚ) ਪੁੱਤ ਪ੍ਰੀਤਾਂ ! ਆਪਣੇ ਬਾਈ ਅਮੋਲਕ ਨੂੰ 'ਪੰਜ ਗਰੰਥੀ' ਦੀ ਪੋਥੀ ਫੜਾ ਆਈਂ ਆਪਣੇ ਬਾਪੂ ਜੀ ਵਾਲੀ ਅਲਮਾਰੀ 'ਚੋਂ !

(ਨਾਲ਼ ਦੀ ਨਾਲ਼ ਬਿਜਲੀ ਕੜਕਦੀ ਹੈ! ਸਾਰੇ ਹੁਸ਼ਿਆਰੀ ਨਾਲ਼ ਆਪਣੀਆਂ-ਆਪਣੀਆਂ ਪੁਜ਼ੀਸ਼ਨਾਂ ਲੈਂਦੇ ਹਨ! ਥੋੜ੍ਹੇ ਚਿਰ ਪਿੱਛੋਂ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਪੰਜ ਗਰੰਥੀ ਲਈ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ! ਅਮੋਲਕ ਦਾ ਡਰਾਉਣਾ ਚਿਹਰਾ ਵੇਖ ਕੇ ਉਸ ਦੀ ਚੀਕ ਨਿਕਲਣ ਲੱਗਦੀ ਹੈ ਪਰ ਕੁਲਦੇਵ ਭੱਜ ਕੇ ਆ ਕੇ ਉਸ ਦਾ ਮੂੰਹ ਦਬੋਚ ਲੈਂਦਾ ਹੈ! ਅਮੋਲਕ ਤੇ ਸਰਦਾਰਾ ਵੀ ਉਸ ਨੂੰ ਕਾਬੂ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪੈਂਦੇ ਹਨ! ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਪੂਰਾ ਸੰਘਰਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਦੀ ਕੋਈ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਜਾ ਰਹੀ! ਅਮੋਲਕ ਤੇ ਕੁਲਦੇਵ ਕਾਬੂ ਕੀਤੀ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦਾ ਗਲ਼ ਲਾਠੀਆਂ ਵਿੱਚਕਾਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਸਮੁੱਚੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੌਰਾਨ ਲਗਾਤਾਰ ਬਿਜਲੀ ਕੜਕਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਾਬੂ ਵਿੱਚ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਅਮੋਲਕ ਤੇ ਕੁਲਦੇਵ ਲਾਠੀਆਂ ਨਾਲ਼ ਉਸ ਦਾ ਗਲ਼ਾ ਦੱਬਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ! ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦੇ ਆਂਡੇ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲਣੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਹੱਥ ਵਿੱਚ ਫੜੀ ਪੰਜ ਗਰੰਥੀ ਅਜੇ ਵੀ ਉਸ ਨੇ ਮਜ਼ਬੂਤੀ ਨਾਲ਼ ਪਕੜੀ ਹੋਈ ਹੈ ਅਖੀਰ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਸਾਹ-ਸੱਤ ਹੀਣ ਹੋਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਮੂੰਹ ਵਿੱਚੋਂ ਖ਼ੂਨ ਵਗਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ! ਅੰਦਰੋਂ ਜ਼ੋਰ ਦੀ ਭੱਜੀ ਸਹਿਜਪਾਲ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਪਿੱਛੇ ਉਸ ਨੂੰ ਪਕੜਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੀ ਜਰਨੈਲ ਕੌਰ! ਭਿਆਨਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੇਖ ਕੇ ਸਹਿਜਪਾਲ ਦੀ ਚੀਕ ਨਿਕਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਉਹ ਅਗਾਂਹ ਉੱਲਰੀ ਥਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਸੁੰਨ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜਰਨੈਲ ਕੌਰ ਵੀ ਉਸ ਨੂੰ ਪਕੜਨ ਦੀ ਪੁਜ਼ੀਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਜਾਮ ਜਿਹੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਦੇ ਦਮ ਤੋੜਨ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼

ਪਿੱਛੋਂ ਬੜੇ ਹੀ ਦਰਦ ਭਰੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਸ਼ੁਰੂ ਵਾਲੇ ਬੈਂਤ ਦੇ ਬੋਲ ਫ਼ਿਜ਼ਾ ਵਿੱਚ ਘੁਲਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ:

ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ

ਨਾ ਕਲਮਾ ਕਲਾਮ ਕਬੂਲ ਮੀਆਂ

ਭਾਵੇਂ ਜ਼ੁਹਦ ਇਬਾਦਤਾਂ ਲੱਖ ਕੀਜੇ (29-30)

ਪਰ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਇਸੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਅਦਾਕਾਰੀ, ਰੌਸ਼ਨੀ, ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸੁਮੇਲ ਇਸ ਨੂੰ ਜੀਵੰਤ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ 'ਸਾਵੀ' ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਸ਼ਬਦ ਜਦੋਂ ਸੰਵਾਦ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਧੜਕਣ ਲੱਗਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਮਿਸਾਲ ਉਸ ਵੇਲੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਸਾਵੀ ਕਿੰਨੇ ਹੀ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਆਪਣੇ ਰਾਂਝੂ ਨੂੰ ਉਡੀਕਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਜਦੋਂ ਉਹ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਕੁੜੀ ਨੂੰ ਉਧਾਲ ਕੇ ਲੈ ਕੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।

ਸਾਵੀ : ਕੌਣ...?

ਆਵਾਜ਼ : ਮੀਂ...ਰਾਂਝੂ...।

(ਪੈਰਾਂ ਦੇ ਖੜਾਕ ਨਾਲ਼ ਤ੍ਰਭਕ ਕੇ ਉੱਠਦੀ ਹੋਈ। ਅਠਾਰਾਂ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਦੇ ਰਾਂਝੂ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼। ਹੱਥ 'ਚ ਦਾਤਰ ਤੇ ਬਹੁਤ ਘਬਰਾਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ।)

ਸਾਵੀ : ਏਡੀ ਰਾਤ ਕਦੇ ਪਾਈ ਛੋੜੀ ਆ ਬੈੜਿਆ...? ਤੀਕੂ ਤਾਂਘਦੀ ਮੀਂ ਝੱਲੀ ਉ ਘੱਤੀ ਆ।

ਰਾਂਝੂ : ਸ਼ੀਅ...ਅ...ਅ... (ਚੁੱਪ ਕਰਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਬਾਰਬਾਰ ਘਬਰਾਹਟ 'ਚ ਪਿੱਛੇ ਮੁੜ-ਮੁੜ ਵੇਖਦਾ ਹੈ) ਚੋਰੀਆਂ ਯਾਰੀਆਂ ਤੇ ਰਾਤਾਂ ਕੂ ਈ ਸ਼ੋਹਦੀਆਂ ਹੈਨੀ ਨਾ...।

ਸਾਵੀ : ਅੱਜ ਨੀ ਰਾਤ ਮੀਂ ਤੈਂਡੇ ਤੇ ਇੱਕ ਭੇਤ ਖੋਲਣਾ ਹਈ ਬੈੜਿਆ...।

ਰਾਂਝੂ : ਤੈਂਡੇ ਭੇਤ ਕੁ ਪਿੱਛੋਂ ਸੁਣਸਾਂ ਮੀਂ...ਪਹਿਲਾਂ ਮੈਂਡਾ ਭੇਤ ਸੁਣੀ ਲੈ ਇਕੋ...

ਸਾਵੀ : ਤੈਂਡਾ ਭੇਤ...?

ਰਾਂਝੂ: (ਆਵਾਜ਼ ਮਾਰ ਕੇ) ਈ ਬਖਤੋ...ਈ ਬਖਤੋ...ਸਾਹਵੇ ਆਈ ਜਾ ਬਾਬਾ...ਈ ਬਖਤੋ...।(ਸੋਲ੍ਹਾਂ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਦੀ ਜੁਆਨ ਗੁੱਜਰੀ ਬਖਤੋ, ਹੱਥ ਗਠੜੀ ਫੜੀ ਸਹਿਮੀ ਸਹਿਮੀ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ) ਈ ਬਖਤੋ ਹਈ...ਬਖਤੋ ਗੁੱਜਰੀ.. ਈ ਮੈਂਡੀ ਮਹਿਬੂਬਾ ਹਈ ਸਾਵੀ... ਵਕਫ਼ਾ (ਸਾਵੀ ਇਹ ਸੁਣ ਕੇ ਅੰਨ੍ਹੀ ਬੋਲੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ) ਈ ਬਖਤੋਹਈ...ਮੈਂਡੀ ਮਹਿਬੂਬਾ ਹਈ ਈ...ਮੀਂ ਨਿਕਾਹ ਕਰਸਾਂ ਬਖਤੋ ਕੰਨੀਂ...ਈ ਬਖਤੋ ਨਾਂ ਕੋਈ ਬਿਰਾ (ਭਰਾ) ਹੈਨੀ ਤੇ ਮੈਂਡੀ ਹਮਸ਼ੀਰਾ ਕੋਨੀ...ਪਰ ਮੀਂ...ਮੀਂ ਬਗਾਵਤ ਕਰਸਾਂ ਬਰਾਦਰੀ ਮਾਂ...ਮੀਂ ਠੇਕਰ ਮਾਰਸਾਂ ਵੱਟੇ ਸੱਟੇ ਕੂ...ਨਿਕਾਹ ਕਰਸਾਂ ਮੀਂ ਬੱਖਤੋ ਕੰਨੀਂ...ਪੂਰਾ ਕੁਨਬਾ ਬੱਖਤੋ ਨਾ ਮੈਂਡੇ ਪਿੱਛੇ ਹਈ ਬੰਦੂਕਾਂ ਚਾਈ ਕੇ...ਪਰ ਮੀਂ...ਮੀਂ ਤੈਂਡੀ ਦੁਆ ਲੈਣ ਆਇਆ ਅੰਮਾ....ਵਕਫ਼ਾ... ਅਸਾਂ ਕੂ ਤੈਂਡੀ ਦੁਆਨੀ ਲੋੜ ਹਈ ਅੰਮਾ...ਡਾਢੀ ਲੋੜ ਹਈ ਤੈਂਡੀ ਦੁਆ ਨੀ...।

(ਸਾਵੀ ਰਾਂਝੂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ 'ਅੰਮਾ' ਲਫ਼ਜ਼ ਸੁਣ ਕੇ ਪੱਥਰ ਦਾ ਬੁੱਤ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਹਦੀ ਚੀਖ਼ ਉਸ ਦੇ ਗਲ਼ ਵਿੱਚ ਹੀ ਫਸ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਾਰੰਗੀ ਚੀਖ਼ਦੀ ਹੈ। (50)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ਬਦ ਜਦੋਂ ਸੰਵਾਦ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੱਤ ਬਣ ਕੇ ਉੱਭਰਦੇ ਹਨ।

ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਵਾਤਾਵਰਨ - ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਸ਼ਬਦ ਹੀ ਹਰ ਕਿਸਮ ਦਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਸ਼ਬਦ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਵੰਡ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਦੇਸ਼-ਕਾਲ ਦੇ ਵੇਰਵੇ ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਵਿੱਚ ਜਦੋਂ ਗੁੱਡੀ ਦੇ ਵਿਆਹ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਦੇ ਵਿਆਹ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤੇ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਇਹ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਾ ਬਿਰਤਾਂਤ ਇੱਕ ਜੀਵੰਤ ਰੂਪ ਧਾਰਨ

ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਮਧੁਰ ਸੰਗੀਤ ਜਦ ਮੰਚ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿੱਚ ਗੂੰਜਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦੀ ਮਧੁਰਤਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਅੰਦਰ ਲਹਿ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਪੜ੍ਹਨ ਵੇਲੇ ਅਜਿਹਾ ਨਹੀਂ ਵਾਪਰ ਸਕਦਾ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਪੂਰਾ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਹਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੇਲੇ ਉੱਸਰਦਾ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਜੇਲ੍ਹ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹੈ ਜਾਂ ਹੋਰ ਦ੍ਰਿਸ਼।

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼ ਜਦੋਂ ਦੇਸ਼-ਕਾਲ ਦੇ ਵੇਰਵੇ ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਜਾਣਕਾਰੀਆਂ ਨੂੰ ਬਰੈਕਟਾਂ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਮੰਚ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਦੇਸ਼-ਕਾਲ ਦੇ ਵੇਰਵੇ ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਬਹੁਤ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਵਜੋਂ

(ਸੰਗੀਤ ਬਦਲਦਾ ਹੈ। ਪੁੱਤਰ ਨਾ ਹੋਣ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਉਸ 'ਤੇ ਹਾਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।)

ਤਨ ਦੀ ਧਰਤੀ, ਕਣੀਆਂ ਜੋ ਵਰਸਣ

ਤਨ ਮਨ ਉਹ ਮਹਿਕਣ

ਪੁੱਤਰ ਪਾਣੀ ਦੇ ਬੁਲਬੁਲੇ

ਹਾਏ, ਫੜੇ ਨਾ ਜਾਣ !

ਕੈਸੀ ਚਿਣਗ ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਪਾਵਾਂ

ਆਏ ਪੁੱਤਰ ਮੇਰਾ

ਬੈਠਾਂ ਫਿਰ ਪੁੱਤਰ ਦੀ ਛਾਵੇਂ

ਸੁਪਨੇ ਦਾ ਹੋਵੇ ਬਸੇਰਾ !

(ਤੇਜ਼ ਸੰਗੀਤ। ਉਸ ਦੇ ਭਾਵ ਬਦਲਦੇ ਹਨ। ਬੌਂਦਲਾਈ ਹੋਈ ਚੰਨੋ ਯਥਾਰਥ ਦੀ ਧਰਤੀ 'ਤੇ ਵਾਪਸ ਆ ਗਈ ਲੱਗਦੀ ਹੈ, ਜਿੱਥੇ ਪੁੱਤਰ ਨਹੀਂ ਹੈ।ਸੁਪਨਾ ਤੇ ਹਕੀਕਤ ਟਕਰਾਉਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਚੰਨੋ ਵਿਲਕ-ਵਿਲਕ ਕੇ ਪੁੱਛਦੀ ਹੈ ।)

ਕਿੱਥੇ ਹੈ ਪੁੱਤਰ ਮੇਰਾ...? (40)

2.2 *ਦ੍ਰਿਸ਼: ਸੰਮੋਹਨ 'ਚ ਫਸਦੀ ਜਾ ਰਹੀ ਚੰਨੋ* (ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ)

'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਮਲਵਈ ਪਿੰਡ ਦੀ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮੇਂ ਦੀ ਘਟਨਾ ਉੱਪਰ ਉੱਸਰਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਇੱਕੋ ਸਥਾਨ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹੈ। ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਲੇਖਕ ਨੇ ਖ਼ੁਦ ਲਿਖਿਆ ਹੈ:

ਸਰਦਾਰਾ ਸਿੰਘ ਦੇ ਲੰਮੇ-ਚੌੜੇ ਪੱਕੇ ਜਿਮੀਂਦਾਰਾ ਘਰ ਦਾ ਪਿਛਲਾ ਸਾਂਝੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਵਾਲਾ ਇੱਕ ਵੱਡਾ ਕਮਰਾ। ਕਮਰੇ ਦੇ ਤਿੰਨ ਬੂਹੇ ਹਨ- ਇੱਕ ਮੂਹਰਲੇ ਵਿਹੜੇ ਨਾਲ............

.......................XXX................ XXX................... XXX...........................

ਸਾਹਮਣੀ ਕੰਧ ਉੱਤੇ ਵੱਡੇ ਫਰੇਮਾਂ ਵਿੱਚ ਜੜਾ ਕੇ ਲਾਈਆਂ ਦੋ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨਾਂ - ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਤੇ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਜੀ ਦੀਆਂ ਤਸਵੀਰਾਂ। ਸਾਹਮਣੇ ਇੱਕ ਤਲਵਾਰ ਵੀ ਟੰਗੀ ਹੋਈ ਹੈ ਤੇ ਦੁਨਾਲੀ ਬੰਦੂਕ ਵੀ। ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਕੰਧ ਨਾਲ ਲਾਏ ਬਰਛਾ ਤੇ ਗੰਡਾਸਾ ਵੀ ਵਿਖਾਈ ਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਇੱਕ

ਪੱਲਾ ਰਹਿਤ ਅਲਮਾਰੀ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਮੋਟੀਆਂ-ਮੋਟੀਆਂ ਧਾਰਮਿਕ ਪੋਥੀਆਂ ਵੀ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ..... (10)

ਪਰ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਦੇ ਨਾ ਚਿੱਤਰ ਹਨ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਪੋਥੀਆਂ ਵਾਲੀ ਅਲਮਾਰੀ। ਇਹ ਇਸ ਕਰਕੇ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਪੱਖ ਨਾਲ਼ ਧਾਰਮਿਕ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਜੁੜੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਕੋਈ ਅਜਿਹੀ ਅਣਹੋਣੀ ਨਾ ਹੋਵੇ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਧਾਰਮਿਕ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨਾਲ਼ ਛੇੜ-ਛਾੜ ਦਾ ਦੋਸ਼ ਲੱਗੇ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਦੇਸ਼-ਕਾਲ ਦੇ ਵੇਰਵੇ ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤ੍ਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਵੀ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ।

ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ - ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਨਿਰੋਲ ਰੰਗਮੰਚੀ ਤੱਤ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਜਦੋਂ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੰਚਨ ਪਾਠ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਇਹ ਪਾਤਰਾਂ ਜਿੰਨੇ ਹੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

> ਥੋੜ੍ਹਾ ਉਤੇਜਨਾ ਭਰਿਆ ਸੰਗੀਤ। ਜਾਂਚ ਟੀਮ ਅਤੇ ਦੋਸ਼ੀ ਅਧਿਕਾਰੀ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।
>
> ਔਰਤ ਦੀਆਂ ਮੂਵਜ਼ ਵਿੱਚ ਵੀ ਉਤੇਜਨਾ ਭਰ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।
>
> ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ : ਨਹੀਂ, ਖ਼ਬਰ ਇਹ ਵੇ ਕਿ ਉਸ ਟੀਮ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਡਾਕਟਰ ਵੀ ਨੇ ਜੋ ਉਸ ਔਰਤ ਦੇ ਹਮਲ ਨੂੰ ਡੇਗਣ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰ ਰਹੇ ਨੇ। ਪਰ ਉਹ ਔਰਤ ਹਰ ਹਾਲ ਵਿੱਚ ਇਸ ਬੱਚੇ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦੇਣ ਲਈ ਬਾਜ਼ਿੱਦ ਏ। ਉਹ ਕਿਸੇ ਦੀ ਨਹੀਂ ਸੁਣਦੀ। ਕਿਸੇ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਜਿਸਮ ਛੋਹ ਕੇ ਨਹੀਂ ਵੇਖਣ ਦਿੰਦੀ। (ਪਾਗਲਾਂ ਵਾਂਗ ਸਭ ਨੂੰ ਡਰਾਉਂਦੀ ਹੋਈ) ਮਾਰ ਸੁੱਟਾਂਗੀ.....ਮਾਰ ਸੁੱਟਾਂਗੀ। ਖ਼ਬਰਦਾਰ ਜੇ ਕੋਈ ਮੇਰੇ ਨੇੜੇ ਆਇਆ ਤਾਂ!
>
> (ਅਚਾਨਕ ਸਭ ਕੁੱਝ ਦਰਦ ਵਿੱਚ ਵੱਟ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਰੋਂਦੀ ਹੋਈ ਆਖ਼ਰੀ ਸਤਰਾਂ ਦੁਹਰਾਉਂਦੀ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਂਗ ਜ਼ਮੀਨ ਤੇ ਵਿਛ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।)

ਉਪਰੋਕਤ ਸਤਰਾਂ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ ਦਾ ਵੇਸ਼ ਪਾਗਲਾਂ ਵਾਲਾ ਅਤੇ ਟੀਮ ਦਾ ਵੇਸ਼ ਡਾਕਟਰਾਂ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

2.3 *ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ)

2.4 *ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਿਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ)

ਨਾਟਕ ‘ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ’ ਵਿੱਚ ਵੀ ਮੰਚਨ ਸਮੇਂ ਪਹਿਰਾਵੇ ਅਤੇ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਿਕ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਹੈ।

2.5 *ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਪਹਿਰਾਵਾ ਅਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ (ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ)*

ਨਾਟਕ ‘ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ’ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਅਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਵੀ ਸਾਰੀ ਮੰਚਨ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਪੱਖ ਤੋਂ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਹੋਈ ਹੈ।

2.6 *ਮਿੰਜਰਾਂ ਦੇ ਮੇਲੇ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਸਾਵੀ(

2.7 *ਮਿੰਜਰਾਂ ਦੇ ਮੇਲੇ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਸਾਵੀ)

ਦੇਸ਼, ਕਾਲ ਅਤੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਪੱਖੋਂ ਸਾਵੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੂਰਾ ਗੁੱਜਰ ਕਬੀਲੇ ਦਾ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਿਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਬੰਧੀ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਵੀ ਬਾਕਾਇਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਲਿਖੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ।

ਪੂਰੀ ਸਟੇਜ 'ਤੇ ਮਿੰਜਰਾਂ ਦਾ ਮੇਲਾ ਲੱਗਾ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਗੁੱਜਰ ਗੁਜਰੀਆਂ ਖ਼ਰੀਦੋ ਫ਼ਰੋਖ਼ਤ ’ਚ ਮਗਨ ਹਨ। ਢੋਲਣ, ਮਾਲੋ, ਸਾਂਵਲ, ਸਾਵੀ, ਜਾਨੀ, ਦਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਾਰੇ ਕਿਰਦਾਰ ਮੇਲਾ ਵੇਖਦੇ ਵਿਖਾਈ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਸਾਰੇ ਗੁੱਜਰਾਂ ਨੇ ਸੋਨੇ ਚਾਂਦੀ ਰੰਗੇ ਮਿੰਜਰ (ਸਿੱਟੇ) ਹਿੱਕਾਂ ’ਤੇ ਸਜਾਏ ਹੋਏ ਹਨ। ਰਾਸਧਾਰੀ ਤੇ ਨਚਾਰ ਕੁੜੀ ਸਾਰੇ ਰੌਲ਼ੇ-ਗੌਲੇ ’ਚੋਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਰਾਸਧਾਰੀ ਕੰਨ 'ਤੇ ਹੱਥ ਰੱਖ ਗਾਉਣ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਸਭੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਉਹਦੇ 'ਤੇ ਕੇਂਦਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਚਾਰ ਕੁੜੀ ਨਾਲ਼ ਨੱਚਦੀ ਹੈ। (24)

ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ- ਗੀਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਤੋਂ ਰੰਗਮੰਚੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਸਮੇਂ ਕਾਵਿ-ਸਤਰਾਂ ਜਾਂ ਗੀਤ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਲ਼ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਜੀਵੰਤ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ‘ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ’ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਿਰਲੇਖ ਹੀ ਕਾਵਿਮਈ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਵਾਰਿਸ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੀਰ ਦੀ ਕਾਵਿ-ਪੰਕਤੀ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਰੂ ਹੀ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਨਾਲ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ:

ਅੱਵਲ ਹਮਦ ਖ਼ੁਦਾਇ ਦਾ ਵਿਰਦ ਕੀਜੇ,
ਇਸ਼ਕ ਕੀਤਾ ਸੂ ਜੱਗ ਦਾ ਮੂਲ ਮੀਆਂ ।
ਪਹਿਲੇ ਆਪ ਹੈ ਰੱਬ ਨੇ ਇਸ਼ਕ ਕੀਤਾ,
ਮਾਸ਼ੂਕ ਹੈ ਨਬੀ ਰਸੂਲ ਮੀਆਂ ।
ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ
ਨਾ ਕਲਮਾ ਕਲਮ ਕਬੂਲ ਮੀਆਂ।
ਭਾਵੇਂ ਜ਼ੁਹਦ ਇਬਾਦਤਾਂ ਲੱਖ ਕੀਚੈ
ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਾ ਜਾਤ ਨਾ ਮੂਲ ਮੀਆਂ। (10-11)

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਨਾਟਕ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਦਾ ਅੱਧਾ ਹਿੱਸਾ ਗੀਤ ਹੀ ਹਨ। ਪਰ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਨਵੀਂਆਂ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਗੀਤ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਖੇਡ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਵਰਤੀਆਂ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਕਹਾਣੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਤੀਬਰ ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਜਦੋਂ ਚੰਨੋ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੀ ਮਜਬੂਰੀ ਵਾਲੀ ਹਾਲਤ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਪਿੱਠ ਵਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਅਲਾਪ ਇਸ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵੀ ਤੀਖਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਸਾਵੀ ਦਾ ਬਹੁਤਾ ਬਿਰਤਾਂਤ ਕਾਵਿ ਰਾਹੀਂ ਤੁਰਦਾ ਹੈ।

ਚੰਬੇ ਨੀ ਵਾਦੀ, ਮਿੰਜਰਾਂ ਨਾ ਮੇਲਾ

ਲਗਨਾ ਚਾਵਾਂ ਨਾਲ਼

ਬਈ ਪਾੜੋਂ ਉਤਰੇ ਜੋਗੀਆਂ ਅਰਗੇ

ਗੁੱਜਰ ਗੁਜਰੀਆਂ ਨਾਲ਼

ਬਈ ਮਿੰਜਰ ਸੁੱਟਣੇ ਵਿੱਚ ਰਾਵੀ ਨੇ

ਰਾਵੀ ਪਾਵੇ ਧਮਾਲ

ਮਿੰਜਰਾਂ ਨੇ ਮੇਲੇ ਨਾ

ਆਓ ਸੁਣਾਵਾਂ ਹਾਲ...

ਮਿੰਜਰਾਂ ਨੇ ਮੇਲੇ ਨਾ...

(ਸਭੇ ਰਾਸਧਾਰੀ ਗਾਇੱਕ ਨਾਲ਼ ਨੱਚ ਉੱਠਦੇ ਹਨ।)

ਰਾਸਧਾਰੀ : ਬਈ ਸੋਨੇ ਰੰਗੇ, ਚਾਂਦੀ ਰੰਗੇ

ਮਿੰਜਰ ਲਾ ਹਿੱਕ ਨਾਲ਼

ਬਈ ਗੁੱਜਰ ਤੁਰਦੇ ਤਾਣ ਕੇ ਹਿੱਕਾਂ

ਗੁਜਰੀਆਂ ਮਟਕਣ ਨਾਲ਼

ਬਈ ਸਾਰਾ ਹੁਸਨ ਚੰਬੇ ਆ ਵੜਿਆ

ਹੋਇਆ ਦੇਸ਼ ਕੰਗਾਲ

ਮਿੰਜਰਾਂ ਨੇ ਮੇਲੇ ਨਾ

ਆਓ ਸੁਣਾਵਾਂ ਹਾਲ

ਮਿੰਜਰਾਂ ਨੇ ਮੇਲੇ ਨਾ...

(ਢੋਲਣ ਗੁੱਜਰ ਦੀ ਨਜ਼ਰ ਮਾਲੋ ਗੁਜ਼ਰੀ 'ਤੇ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਦੋਵੇਂ ਇੱਕ ਦੂਸਰੇ ਨੂੰ ਵੇਖਦੇ ਹੀ ਰਹਿ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।)

ਰਾਸਧਾਰੀ : ਬਈ ਕਿਸ ਨੀ ਅੱਖ

ਕਿੰਦੇ

ਕੂ ਲੜ੍ਹ ਗਈ

ਕਿਸ ਪੀਤੀ ਤੇ

ਕੀਹਨੂੰ ਚੜ੍ਹ ਗਈ

ਬਣ ਕੇ ਕੋਈ ਸਰੱਪਣੀ ਗੁਜਰੀ

ਕਿਸੇ ਗੁੱਜਰ ਨੇ ਦਿਲ ’ਤੇ ਲੜ ਗਈ

(ਮਾਲੋ ਤੇ ਢੋਲਣ ਆਹਿਸਤਾ-ਆਹਿਸਤਾ ਮੇਲੇ ਦੇ ਅੱਗੇ ਡਾਊਨ ਸਟੇਜ 'ਤੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।

ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਮੁਹੱਬਤ ਭਰੀਆਂ

ਨਿਗਾਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਵੇਖਦੇ ਹੋਏ।)

ਰਾਸਧਾਰੀ : ਤਾਪ ਇਸ਼ਕ ਨਾ ਐਸਾ ਚੜ੍ਹਿਆ

ਕਿ ਗੁਜਰੀ ਨੱਸ ਰਾਵੀ ਮਾਂ ਵੜ੍ਹ ਗਈ

ਪਿੱਛੇ ਪਿੱਛੇ ਤੁਰ ਪਿਆ ਗੁੱਜਰ

ਉੱਠਿਆ ਇਸ਼ਕ ਉਬਾਲ

ਮਿੰਜਰਾਂ ਨੇ ਮੇਲੇ ਨਾ

ਆਓ ਸੁਣਾਵਾਂ ਹਾਲ

ਮਿੰਜਰਾਂ ਨੇ ਮੇਲੇ ਨਾ....

(ਮਾਲੋ-ਡੌਰ-ਭੌਰ ਹੋਏ ਢੋਲਣ ਦੇ ਮੂੰਹ 'ਤੇ ਸੁਨਹਿਰੀ ਰੰਗਾ ਮਿੰਜਰ ਮਾਰ ਕੇ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਨੱਸ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਢੋਲਣ ਚੌਂਕ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਫਿਰ ਜ਼ਮੀਨ 'ਤੇ ਡਿੱਗਾ ਸੁਨਹਿਰੀ ਮਿੰਜਰ ਚੁੱਕ ਕੇ ਚੁੰਮ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਵਾਹੋ-ਦਾਹੀ ਮਾਲੋ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਨੱਸ ਤੁਰਦਾ ਹੈ।)

(ਗਾਇੱਕ ਦਾ ਗੀਤ ਪੂਰੇ ਜ਼ੋਰਾਂ 'ਤੇ ਹੈ।)

(ਹਨੇਰਾ) (25)

ਇਹ ਗੁੱਜਰਾਂ ਦੇ ਕਬੀਲਾਈ ਮਾਹੌਲ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਤਾ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਹਾਣੀ ਤੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਵੀ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਧਿਐਨ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਸਮੇਂ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਜੀਵੰਤ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ-

ਰੌਸ਼ਨੀ ਇੱਕ ਜੀਵੰਤ ਪਾਤਰ ਵਾਂਗ ਮੰਚ-ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਸਟੇਜ-ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਲਈ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਥਾਂ ਮਿਲੀ ਅਤੇ ਕਈ ਪੇਸ਼ਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਸਟੇਜ-ਡਿਜ਼ਾਈਨਰਾਂ ਨੇ ਕੇਵਲ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਖ਼ਾਸ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰ ਲੈਣ ਦੇ ਸਫਲ ਤਜਰਬੇ ਕੀਤੇ।

ਅੱਜ ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਵਰਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਹਰੇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਸਮੱਗਰੀ ਨਾਲੋਂ ਰੌਸ਼ਨੀ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਹਨੇਰੇ ਵਿੱਚ ਖੜ੍ਹੇ ਆਦਮੀ ਨੂੰ ਚਾਨਣ ਵਿੱਚ ਪਈ ਚੀਜ਼ ਦੂਰੋਂ ਵੀ ਝੱਟ ਨਜ਼ਰ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਥੀਏਟਰ ਅੰਦਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਾਲੇ ਪਾਸੇ ਬੱਤੀਆਂ ਮੱਧਮ ਰੱਖ ਕੇ ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਤੇਜ਼ ਚਾਨਣ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਮੱਧਮ ਚਾਨਣ ਰਾਤ, ਸ਼ਾਮ ਆਦਿ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਹਾਲ ਦੀਆਂ ਬੱਤੀਆਂ ਬਿਲਕੁਲ ਬੰਦ ਕਰ ਦਿੱਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਨ ਵਜੋਂ ਨਾਟਕ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਦੀ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਹੈ:

> ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਨਿਢਾਲ ਪਈ ਸ਼ਾਹਿਦਾਂ। ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਾ ਦਾਇਰਾ ਸਿੱਧਾ ਉਸ ਉੱਪਰ ਪੈਂਦਾ ਹੈ।

ਇੱਥੋਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਗਤੀ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਕ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਤਬਦੀਲੀ ਵੇਲੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਹੀ ਮੁੱਖ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ।

'ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ।

'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਸਮਾਨੀ ਬਿਜਲੀ ਦੇ ਕੜਕਣ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਵਰਤੀ ਗਈ ਹੈ।

> (ਨਾਲ਼ ਦੀ ਨਾਲ਼ ਬਿਜਲੀ ਕੜਕਦੀ ਹੈ! ਸਾਰੇ ਹੁਸ਼ਿਆਰੀ ਨਾਲ਼ ਆਪਣੀਆਂ-ਆਪਣੀਆਂ ਪੁਜ਼ੀਸ਼ਨਾਂ ਲੈਂਦੇ ਹਨ! ਥੋੜ੍ਹੇ ਚਿਰ ਪਿੱਛੋਂ ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਪੰਜ ਗਰੰਥੀ ਲਈ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ!) (29)

2.8 *ਉੱਤਮ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਨਮੂਨਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਸਾਵੀ)

2.9 *ਪਿਛਲ-ਝਾਤ ਲਈ ਵਰਤੀ ਗਈ ਫਾਲੋ ਲਾਈਟ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਸਾਵੀ)

'ਸਾਵੀ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਖ਼ਾਸਕਰ ਪਿਛਲ-ਝਾਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਪਰਦੇ ਉੱਪਰ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਬਹੁਤ ਵਧੀਆਂ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਸੀਂ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਾ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਯੋਗਦਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਜੀਵੰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ

ਮੰਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਲਿਖਿਆ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਅਦਾਕਾਰੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਜਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰ ਦਾ ਕਰਤੱਵ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਸਿਰਜੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਲਹੂ ਮਾਸ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਉਹ ਸੱਚੀਂ-ਮੁੱਚੀ ਜਿਊਂਦਾ ਜਾਗਦਾ ਪਾਤਰ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੋਵੇ। ਇਸ ਕਾਰਜ ਲਈ ਅਦਾਕਾਰ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਦੀ ਬੋਲ ਚਾਲ, ਵਤੀਰੇ, ਵਿਚਾਰ, ਵਿਹਾਰ ਆਦਿ ਨੂੰ ਉਸਾਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫਿਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਾਧਨਾਂ ਅਰਥਾਤ ਬੋਲ, ਗਤੀ, ਸੈਨਤ, ਸ਼ਿੰਗਾਰ, ਪਹਿਰਾਵਾ ਆਦਿ ਬਾਰੇ ਸੋਚ ਵਿਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਨੇ ਉਸ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ।

ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਨਾਟਕ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਦੀ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਹੈ:

> ਥੋੜ੍ਹਾ ਉਤੇਜਨਾ ਭਰਿਆ ਸੰਗੀਤ। ਜਾਂਚ ਟੀਮ ਅਤੇ ਦੋਸ਼ੀ ਅਧਿਕਾਰੀ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।
>
> ਔਰਤ ਦੀਆਂ ਮੂਵਜ਼ ਵਿੱਚ ਵੀ ਉਤੇਜਨਾ ਭਰ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਇਹ ਉਤੇਜਨਾ ਭਰਿਆ ਸੰਗੀਤ, ਜਾਂਚ ਟੀਮ ਤੇ ਦੋਸ਼ੀ ਅਧਿਕਾਰੀਆਂ ਦਾ ਆਉਣਾ ਤੇ ਔਰਤ ਦੀਆਂ ਮੂਵਜ਼ ਇਹ ਸਭ ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ ਵੱਲ ਲਿਖਤ ਇਸ਼ਾਰੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਆਪਣੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਤੇ ਤੱਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਰੂਪ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।

ਪਾਠਕ - ਦਰਸ਼ਕ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਨਾਟਕ ਦਾ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਪਾਠਕ ਲਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਪਾਠਕ ਦਰਸ਼ਕ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਸਥਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਸਦੀਵੀ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਮੰਚ ਪਾਠ ਪਰਿਵਰਤਨਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਭਾਰੀ ਇਕੱਠ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਤਾੜੀਆਂ ਇਸ ਦੇ ਮੁੱਠੀ ਭਰ ਪਾਠਕਾਂ ਦਾ ਉਸ ਸਮੇਂ ਬਹੁਗਿਣਤੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋਣ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਭਰਦੇ ਹਨ। ਪਾਠਕ ਇਸਨੂੰ ਇੱਕ ਪਾਠਕ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪੜ੍ਹਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਹੋ

ਨਿਬੜਦੇ ਹਨ ਤੇ ਇਹ ਵਧੇਰੇ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਹੱਥਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦੇਖਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਉਪਰੋਕਤ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਸਫਲਤਾਪੂਰਵਕ ਵਾਪਰਿਆ ਹੈ।

ਸਾਹਿਤਕ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ- ਸਕਲ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ/ ਮਨ ਮੰਚ- ਸਥੂਲ ਮੰਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਨਾਟਕ ਦਾ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਸਾਹਿਤਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਮਨ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਸਾਹਿਤਕ ਪਾਠ ਮੰਚਨ ਸਮੇਂ ਸਕਲ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਮਨ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਆਪਣਾ ਅਸਰ ਕਰਦਾ ਜੋ ਆਮ ਕਰਕੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਮੰਚ ਮਨ-ਮੰਚ ਦਾ ਸਥੂਲ ਮੰਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਿੱਚ ਉਪਰੋਕਤ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਉਹ ਸਾਰੇ ਹੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸਾਰਾ ਕੁੱਝ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਖੋਜ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦੇਖਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦੌਰਾਨ ਵੀ ਉਪਰੋਕਤ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਸਫਲਤਾਪੂਰਵਕ ਵਾਪਰਿਆ ਹੈ।

ਸਮੁੱਚੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੋਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਤੱਕ, ਵਿਸ਼ਾ, ਵਿਚਾਰ, ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤਮਈ ਵਿਆਖਿਆ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਉਪ-ਪਾਠ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਬਦ-ਸੰਵਾਦ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਵਾਤਾਵਰਨ - ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ, ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ - ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ, ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ - ਗੀਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਰੂਪਾਂਤਰਨ, ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ, ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਡੀਕੋਡਿੰਗ, ਭਾਸ਼ਾ- ਸ਼ੈਲੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ, ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ, ਪਾਠਕ- ਦਰਸ਼ਕ ਰੂਪਾਂਤਰਨ, ਦਾਇਰਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ, ਸਾਹਿਤਕ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ - ਸਕਲ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ, ਮਨ ਮੰਚ- ਸਥੂਲ ਮੰਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕੁੱਝ ਕੁ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਡਿਜੀਟਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਵੀ ਇਸ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਖੋਜ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਦੇਖਣ

ਉਪਰੰਤ ਇਹ ਸਾਫ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਪਰੋਕਤ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਇਹਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਭਾਵਪੂਰਨ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ਼ ਘਟਿਤ ਹੋਏ ਹਨ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੇ ਲੇਖਕ ਦੇ ਲਿਖਿਤ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਸਦੀ ਸਹੀ ਮੰਜ਼ਿਲ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਹੈ।

ਅਧਿਆਇ ਤੀਜਾ

ਲਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ

3.0 ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼:

ਹਥਲਾ ਅਧਿਆਇ ਸ਼ਾਹਿਦ ਮਹਿਮੂਦ ਨਦੀਮ ਦੁਆਰਾ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਖੇਪ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਜਾਇਜ਼ਾ ਵੀ ਲਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਾਹਿਤਕ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸੰਦਰਭਾਂ ਨੂੰ ਸਹੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਾਣਿਆਂ ਜਾ ਸਕੇ।

ਸ਼ਾਹਿਦ ਮਹਿਮੂਦ ਨਦੀਮ ਦਾ ਜਨਮ 25 ਦਸੰਬਰ 1947 ਨੂੰ ਬਰਤਾਨਵੀ ਭਾਰਤ ਵਿਚਲੇ ਕਸ਼ਮੀਰ ਵਿਖੇ ਹੋਇਆ। ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਉਹ ਲਾਹੌਰ (ਲਹਿੰਦਾ ਪੰਜਾਬ ਪਾਕਿਸਤਾਨ) ਵਿੱਚ ਦੇ ਵਸਨੀਕ ਹਨ। ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਨਾਲ਼ ਰੇਡੀਓ, ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਲੇਖਕ (ਸਕਰੀਨ ਲੇਖਕ), ਥੀਏਟਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਟੈਲੀਵਿਜ਼ਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਪੱਤਰਕਾਰ ਤੇ ਮਨੁੱਖੀ ਅਧਿਕਾਰ ਦੇ ਕਾਰਕੁਨ ਵੀ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਉਰਦੂ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਤੀਹ ਤੋਂ ਵੱਧ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ 'ਟੋਬਾ ਟੇਕ ਸਿੰਘ' 1992, 'ਝੱਲੀ ਕਿੱਥੇ ਜਾਵੇ' 1992, 'ਉਡਾਨ' 1995, 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' 1999 (ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਾਹੌਰ 2001 ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਚ ਛਪਿਆ ਨਵੰਬਰ 2003), 'ਬੁਰਕਾਵਗੈਂਜਾ' (ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਿੱਲੀ ਵਿਖੇ ਜਨਵਰੀ 2004),'ਕੌਣ ਹੈ ਇਹ ਗੁਸਤਾਖ਼' 2008 'ਖ਼ਸਮਾਂ ਖਾਣੀਆਂ' 2012 'ਇੱਟ', 'ਮਰਿਆ ਹੋਇਆ ਕੁੱਤਾ', 'ਤੀਸਰੀ ਦਸਤਕ', 'ਏਕ ਥੀ ਨਾਨੀ' (ਅਨੁਵਾਦ 2004) ਆਦਿ।

ਇਸ ਬਹੁਪੱਖੀ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪਤਨੀ ਮਦੀਹਾ ਗੌਹਰ ਨਾਲ਼ ਮਿਲ ਕੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਅਜੋਕਾ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁੱਪ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ 1983 ਈਸਵੀ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਿਸ ਦੀ ਨਿੱਗਰ ਭੂਮਿਕਾ ਸਦਕਾ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਨਵੇਂ ਸਿਖ਼ਰਾਂ ਨੂੰ ਛੂਹਿਆ। ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁੱਪ ਹੇਠ ਤਿੰਨ ਦਰਜਨ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ 'ਮੇਰਾ ਰੰਗ ਦੇ ਬਸੰਤੀ ਚੋਲਾ', 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ', 'ਦਾਰਾ', 'ਰਾਜਾ ਰਸਾਲੂ', 'ਦੁਸ਼ਮਣ', 'ਦੁੱਖ ਦਰਿਆ', 'ਪੀਰੋ ਪ੍ਰੇਮਣ', 'ਬਾਰਡਰ-ਬਾਰਡਰ', 'ਦੁੱਖਨੀ', 'ਚੱਲ ਮੇਲੇ ਨੂੰ ਚੱਲੀਏ', 'ਜਲੂਸ',

'ਡੱਲੀ ਕਿੱਥੇ ਜਾਵੇ', 'ਟੋਭਾ ਟੇਕ ਸਿੰਘ', 'ਕਾਕੇਸ਼ੀਅਨ ਚਾਕ ਸਰਕਲ' (ਚਾਕ ਚੱਕਰ), 'ਪੰਜਵਾਂ ਚਿਰਾਗ਼', 'ਥ੍ਰੀ ਪੈਨੀ ਓਪੇਰਾ'(ਟਕੇ ਦਾ ਤਮਾਸ਼ਾ), 'ਇੱਟ', 'ਮਰਿਆ ਹੋਇਆ ਕੁੱਤਾ' ਆਦਿ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਇੱਕ ਮਜ਼ਬੂਤ ਆਧਾਰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਦਾਇਰਾ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਭਾਰਤ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਦੇਸ਼ਾਂ ਤੱਕ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕੀਤਾ। ਸ਼ਾਹਿਦ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ, ਰਾਜਨੀਤਿਕ, ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ, ਔਰਤ ਦੀ ਦਸ਼ਾ ਜਿਹੇ ਬਹੁ-ਪਸਾਰੀ ਵਿਸ਼ੇ ਉਸ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲ ਨਾਟ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਦੀ ਹਾਮੀ ਭਰਦੇ ਹਨ। ਜਿੱਥੇ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਰਿਹਾਈ', 'ਸ਼ਰਮ ਦੀ ਗੱਲ', 'ਚੁੱਲ੍ਹਾ', 'ਡੱਲੀ ਕਿੱਥੇ ਜਾਵੇ', 'ਧੀ ਰਾਣੀ', 'ਥੱਪੜ' ਆਦਿ ਔਰਤ ਉੱਤੇ ਹੁੰਦੇ ਜ਼ੁਲਮਾਂ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਸ਼ੋਸ਼ਣ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਵਿਚਾਰ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਇੱਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਰ ਇਤਿਹਾਸਕ, ਧਾਰਮਿਕ ਤੇ ਰਾਜਸੀ ਚੇਤਨਤਾ ਦੇ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਸਮਕਾਲ ਵਿੱਚ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਸ਼ਾਹਕਾਰ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜੋ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਵੀਨ ਨਾਟਕੀ ਪੱਖੋਂ ਹੈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸਸ਼ੱਕਤ ਰੰਗਮੰਚ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਹੈ।

ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਤ ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਨਾ ਸਿਰਫ਼ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਮੀਲ ਦਾ ਪੱਥਰ ਸਾਬਤ ਹੋਇਆ ਹੈ ਸਗੋਂ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਵ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸ਼ਾਹਿਦ ਦੀ ਇੱਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਜੋਂ ਸਥਾਪਤੀ ਦਾ ਰਾਹ ਪੱਧਰਾ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਉਸ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਧਾਰਾ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਨ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਕਤਾਰ ਵਿੱਚ ਯੋਗ ਸਥਾਨ ਵੀ ਦਿਵਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਸ਼ਾਹਿਦ ਮਹਿਮੂਦ ਨਦੀਮ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਅਠਾਰ੍ਹਵੀਂ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਦੇ ਸੂਫ਼ੀ ਸ਼ਾਇਰ ਸਾਈਂ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਗਾਥਾ ਹੈ ਜੋ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀਆਂ ਕਾਫ਼ੀਆਂ ਨੂੰ ਅਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਹਾਕਮਾਂ ਦੁਆਰਾ ਫੈਲਾਈ ਬੁਰਛਾਗਰਦੀ ਤੇ ਜਬਰ ਜ਼ੁਲਮ ਦੀ ਦਾਸਤਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਬਿਆਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਮੁਗ਼ਲ ਹਾਕਮਾਂ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੇ ਜਾ ਰਹੇ ਜਬਰ-ਜ਼ੁਲਮ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਨੂੰ ਇੱਕ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰਕ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਉਸ ਪਰਵਰਦਿਗਾਰ ਦੇ ਸੱਚੇ ਇਸ਼ਕ ਦਾ ਮੁਰੀਦ ਹੈ ਤੇ ਪਾਕਿ ਮੁਹੱਬਤ ਦਾ ਲਖਾਇਕ ਹੈ। ਉਹ ਆਖਦਾ ਹੈ ਕਿ

ਤਲਵਾਰ ਨਾਲ਼ ਕਦੇ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨਜਿੱਠੀਆਂ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦੀਆਂ। ਫ਼ਕੀਰਾਂ ਦੇ ਇਸ਼ਕੀ ਬੋਲਾਂ ਤੋਂ ਤਾਂ ਤਲਵਾਰਾਂ ਵੀ ਡਰਦੀਆਂ ਨੇ। ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਭੁੱਲੀ ਲੁਕਾਈ ਨੂੰ ਰੱਬ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਬੁੱਕਲ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਸਗੋਂ ਸ਼ਰੀਅਤ ਤੋਂ ਬਾਗ਼ੀ ਹੋ ਕੇ ਮੌਕੇ ਦੀ ਹਕੂਮਤ ਨਾਲ਼ ਟੱਕਰ ਵੀ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਧਾਰਮਿਕ ਕੱਟੜਤਾ, ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ ਤੇ ਮਰਦ-ਔਰਤ ਦੀ ਨਾ ਬਰਾਬਰੀ ਖ਼ਿਲਾਫ਼ ਕਲਮ ਹੀ ਨਹੀਂ ਚੁੱਕਦਾ ਸਗੋਂ ਆਪ ਆਦਰਸ਼ ਬਣ ਕੇ ਇਸ ਨੂੰ ਤੋੜਦਾ ਵੀ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਸਈਯਦ ਹੋ ਕੇ ਇੱਕ ਅਰਾਈਂ ਨੂੰ ਮੁਰਸ਼ਦ ਬਣਾਉਣਾ ਤੇ ਇੱਕ ਵੇਸ਼ਵਾ ਔਰਤ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਉਸਤਾਦ ਧਾਰ ਕੇ ਉਸ ਤੋਂ ਨੱਚਣਾ ਸਿੱਖਣਾ ਉਸ ਦੇ ਇਸ ਆਦਰਸ਼ ਚਰਿੱਤਰ ਦੀਆਂ ਸਟੀਕ ਉਦਾਹਰਨਾਂ ਹਨ। ਉਹ ਮੁੱਲੇ, ਮੁਲਾਣਿਆਂ ਤੇ ਸ਼ਰੀਅਤ ਨੂੰ ਵੀ ਸ਼ਰ੍ਹੇਆਮ ਭੰਡਦਾ ਹੈ:

"ਧਰਮਸ਼ਾਲਾ ਧੜਵਾਈ ਰਹਿੰਦੇ ਠਾਕਰ ਦੁਆਰੇ ਠੱਗ
ਵਿੱਚ ਮਸੀਤ ਰਹਿਣ ਕੁਸਤੀਏ
ਆਸ਼ਕ ਰਹਿਣ ਅਲੱਗ।" (*ਬੁੱਲ੍ਹਾ* 76)

ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਰਾਜਸੀ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤਮਾਨ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਸਾਰਥਕ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਡਾ. ਗੁਰਇੱਕਬਾਲ ਸਿੰਘ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ:

> ਇਹ ਨਾਟਕ ਧਰਮ ਅਤੇ ਰਾਜਸੀ ਵਿਧਾਨ ਦੇ ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਸਿਸਟਮ ਦੀ ਨਵ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਿਰਜਣਾ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਮੁੱਲ ਵਿਧਾਨ ਨੂੰ ਜ਼ਾਹਿਰ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਵਰਤਮਾਨ ਸਿਸਟਮ ਵਿਚਲੇ ਰਾਜਸੀ ਧਾਰਮਿਕ ਗੱਠਜੋੜ ਦੇ ਦੂਰ-ਰਸ ਨਤੀਜਿਆਂ ਤੋਂ ਮੁਆਸ਼ਰੇ ਨੂੰ ਦੋਹਾਂ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਗੁਲਾਮ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣ ਦੇ ਸਬੱਬ ਨੂੰ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੇ ਮੂਲ ਸਰੋਤਾਂ ਪ੍ਰੇਮ, ਵੈਰਾਗ ਅਤੇ ਹਥਿਆਰਬੰਦ ਅਮਲ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿੜ੍ਹ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਸਮਾਜਿਕ ਨਿਆਂ ਦੀ ਸਾਖੀ ਭਰਦਾ ਹੈ।(15)

ਇਹ ਨਾਟਕ ਰਾਜਨੀਤੀ ਅਤੇ ਧਰਮ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸਹਿਯੋਗ ਨਾਲ਼ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਵਸ ਰਹੀਆਂ ਮਨੁੱਖਤਾ ਵਿਰੋਧੀ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਦੇ ਕੋਝੇਪਣ ਨੂੰ ਉਭਾਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਧਰਮ ਪ੍ਰਤੀ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਰਵਾਇਤੀ

ਸੋਚ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਕਾਜ਼ੀਆਂ ਵੱਲੋਂ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਜਨਾਜ਼ੇ ਨੂੰ ਇਸ ਕਰਕੇ ਜਾਇਜ਼ ਨਹੀਂ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਕਿਉਂਕਿ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੀ ਸ਼ਾਇਰੀ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਕੰਮ ਪਰੰਪਰਾਵਾਦੀ ਇਸਲਾਮੀ ਤਾਲੀਮ ਦੇ ਖ਼ਿਲਾਫ਼ ਸਨ। ਇਸ ਲਈ ਕਸੂਰ ਦਾ ਕਾਜ਼ੀ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਬਾਰੇ ਇਹ ਫ਼ੈਸਲਾ ਸੁਣਾਉਂਦਾ ਹੈ:

> ਇਸ ਲਈ ਅਸੀਂ ਫ਼ੈਸਲਾ ਦਿੰਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦਾ ਜਨਾਜ਼ਾ ਨਾ ਜਾਇਜ਼ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਉਸ ਨੂੰ ਸ਼ਹਿਰ ਕਸੂਰ ਦੇ ਕਬਰਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਦਫ਼ਨ ਕਰਨ ਦੀ ਇਜਾਜ਼ਤ ਦਿੱਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। (77)

ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਇਕ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਸਥਾਪਿਤ ਰਵਾਇਤੀ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ ਦਾ ਵੀ ਵਿਰੋਧ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਇਹ ਵਿਰੋਧ ਮਜ਼ਲੂਮ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਤੇ ਸੱਤਾ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਭੁਗਤਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਇਸੇ ਵਿਰੋਧੀ ਸੁਰ ਕਾਰਨ ਉਸ ਨੂੰ ਪਰਿਵਾਰ, ਪਿੰਡ ਫਿਰ ਕਸੂਰ ਤੇ ਫਿਰ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਦਾ ਡੇਰਾ ਵੀ ਛੱਡਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਜਦੋਂ ਅਰਾਈਂ ਦਾ ਚੇਲਾ ਬਣਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦੇ ਘਰ ਵਾਲੇ ਉਸ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪ੍ਰੰਤੂ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਜ਼ਾਤੀ ਅਭਿਮਾਨ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਨਾ ਕਿਸ ਨਾ ਇੱਕ ਅਰਾਈਂ ਦਾ ਚੇਲਾ ਬਣਨ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਸੰਕੋਚ ਹੈ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਵਰਗੀ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਨੂੰ ਗੁਰੂ ਧਾਰਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ। ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਪ੍ਰਤੀਮਾਨਾਂ ਨੂੰ ਚੁਣੌਤੀ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇੱਕ ਔਰਤ ਨੂੰ ਗੁਰੂ ਧਾਰ ਕੇ ਪੁਰਸ਼ ਪ੍ਰਧਾਨ ਸੱਤਾ ਨੂੰ ਵੀ ਵੰਗਾਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਕਹਿ ਉੱਠਦਾ ਹੈ:

> ਕੰਜਰੀ ਬਣਿਆਂ ਮੇਰੀ ਇੱਜ਼ਤ ਨਾ ਘਟਦੀ
> ਮੈਨੂੰ ਨੱਚ ਕੇ ਯਾਰ ਮਨਾਵਣ ਦੇ। (61)

3.1 ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀਅਤ ਸਾਂਝ

ਇਸ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰਨ ਦਾ ਮੰਤਵ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਹਰ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਾਚਣਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਉਪਰਾਲਿਆਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਨਾ ਵੀ ਹੈ ਜੋ ਸਾਡੀ ਮਾਂ ਬੋਲੀ ਲਈ ਪੱਛਮੀ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਸਰਜ਼ਮੀਨ ਤੇ ਕੀਤੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ। ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ

ਪੰਜਾਬ ਨਾਲ਼ ਅਗੇਤਰ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਲੱਗਿਆਂ ਅਜੇ ਕੋਈ ਸਦੀਆਂ ਨਹੀਂ ਬੀਤੀਆਂ ਭਾਵ ਪੌਣੀ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਪੰਜਾਬ ਹੀ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਇੱਧਰਲਾ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਸਰਹੱਦ ਤੋਂ ਪਾਰ ਵਾਲਾ, ਭਾਵੇਂ ਚੜ੍ਹਦਾ ਪੰਜਾਬ ਹੋਵੇ ਭਾਵੇਂ ਲਹਿੰਦਾ ਪੰਜਾਬ। ਕੁੱਝ ਕੁ ਵਖਰੇਵਿਆਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬ ਚ ਕੋਈ ਖ਼ਾਸ ਅੰਤਰ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਸਾਡੀ ਬੋਲੀ, ਖਾਣ-ਪੀਣ, ਪਹਿਨਣ ਰੁਚੀਆਂ ਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਵਿੱਚ ਡੂੰਘੀਆਂ ਸਾਂਝਾਂ ਹਨ। ਹੁਣ ਜੇਕਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰੀਏ ਤਾਂ ਨਾਟਕੀ ਧਰਾਤਲ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਵਿੱਚ ਰਹਿਣ-ਸਹਿਣ, ਬੋਲੀ, ਖਾਣ-ਪਹਿਨਣ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਦੋਵਾਂ ਪਾਸਿਆਂ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਪ ਮੁਹਾਰੇ ਹੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਭਾਵੇਂ ਦੋਹਾਂ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਰਾਜਨੀਤਕ ਕੜਵਾਹਟ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਹੀ ਵਿਦਮਾਨ ਰਹੀ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਕੜਵਾਹਟ ਸਮਾਜਿਕ, ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਤੇ ਸਾਹਿਤਕ ਨਹੀਂ। ਅੱਜ ਵੀ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਬੜੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ਼ ਪੜ੍ਹਿਆ ਤੇ ਦੇਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹੋ ਤਸਵੀਰ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਹੈ ਹਾਲਾਂਕਿ ਲਿਪੀਅੰਤਰ ਕਰਕੇ ਕੁੱਝ ਕੁ ਕਠਨਾਈਆਂ ਹਨ ਪਰ ਅੱਜ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਤੇ ਕੰਪਿਊਟਰ ਯੁੱਗ ਨੇ ਗੁਰਮੁਖੀ ਤੋਂ ਸ਼ਾਹਮੁਖੀ ਅਤੇ ਸ਼ਾਹਮੁਖੀ ਤੋਂ ਗੁਰਮੁਖੀ ਵਿੱਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਸਾਫ਼ਟਵੇਅਰ ਤਿਆਰ ਕਰਕੇ ਇਸ ਸਾਂਝ ਨੂੰ ਗਹਿਰਾ ਤੇ ਗੂੜ੍ਹਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮੀਲ ਪੱਥਰ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ।

3.2 **ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ**

ਨਾਟਕ

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਸਾਂਝੀ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ ਹਾਲਾਂਕਿ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਹੀ ਹਨ ਪਰ ਮੁਲਕ ਬਣ ਜਾਣ ਮਗਰੋਂ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕ ਆਲੋਚਕ ਤੇ ਚਿੰਤਕ ਇਸ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਰਫ਼ੀ ਪੀਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਅੱਖੀਆਂ' ਤੋਂ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲੇਖਾ-ਜੋਖਾ ਕਰਦੇ ਡਾ. ਅਤਰ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਲੇਖ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਛਪੀਆਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਪੁਸਤਕਾਂ' ਵਿੱਚ ਲਿਖਦੇ ਹਨ:

> ਪੰਜਾਬੀ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੁਣ ਤੱਕ ਲਗਭਗ ਰੇਡੀਓ ਅਤੇ ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕਾਂ ਤੱਕ ਹੀ ਮਹਿਦੂਦ ਰਹੀ ਹੈ। ਇਹ ਵੀ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵੰਨਗੀ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਵਡਮੁੱਲੀਆਂ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਵੇਖਣ ਵਿੱਚ ਆਈਆਂ ਹਨ। ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਰਫ਼ੀ ਪੀਰ ਦੇ ਮੰਨੇ-ਪ੍ਰਮੰਨੇ ਰੂਪਕ 'ਅੱਖੀਆਂ' ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਮੁਨੀਰ ਨਿਆਜ਼ੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਕਿੱਸਾ ਦੋ ਭਰਾਵਾਂ ਦਾ' ਅਤੇ 'ਸਫ਼ਰ ਕੱਲੇ ਮਨੁੱਖ ਦਾ' ਤੱਕ ਉੱਘੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਇੱਕ ਲੜੀ ਤੁਰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਇਸ ਸਨਅਤ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤਾ ਹੈ ਪਰ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਹੀ ਰਹੀ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਦਾ ਨਾ ਕੋਈ ਪਿਛੋਕੜ ਹੀ ਬਚ ਸਕਿਆ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਪ੍ਰਸੰਗ ਜੁੜ ਸਕਿਆ। 'ਤਖ਼ਤ ਲਾਹੌਰ' ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਨਾਲ਼ ਇਹ ਘਾਟਾ ਤਾਂ ਪੂਰਾ ਹੋਇਆ ਹੀ ਹੋਇਆ ਸਗੋਂ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕ ਇੱਕੋ ਪੁਲਾਂਘ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਸਾਰਥਕ ਕਲਾ ਰੂਪ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵੀ ਉੱਘੜ ਆਇਆ। (*ਜਾਗਰਤੀ* 17)

ਮੋਟੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦੋ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

1. ਮੀਡੀਆ ਨਾਟਕ (ਰੇਡੀਓ ਤੇ ਟੀ.ਵੀ. ਤੇ ਪ੍ਰਸਾਰਿਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ)
2. ਸਾਹਿਤਕ ਨਾਟਕ (ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਨੁਵਾਦ)

ਮੀਡੀਆ ਨਾਟਕ

ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤਾ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕ ਰੇਡੀਓ ਜਾਂ ਟੀ.ਵੀ. ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਲਈ ਹੀ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਸਮਾਜਿਕ ਕਦਰਾਂ ਕੀਮਤਾਂ ਦੀ ਸਥਾਪਤੀ ਅਤੇ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੇ ਇਰਦ-ਗਿਰਦ ਘੁੰਮਦੇ ਸਨ। ਸੱਜਾਦ ਹੈਦਰ ਦੀ ਪੁਸਤਕ 'ਹਵਾ ਦੇ ਹਾਉਕੇ' 1957 ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਰੇਡੀਓ ਤੋਂ ਪ੍ਰਸਾਰਿਤ ਹੋ ਚੁੱਕੇ ਡਰਾਮਿਆਂ ਨੂੰ ਹੀ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਨਾਟਕ 'ਹਵਾ ਦੇ ਹਾਉਕੇ' ਸਮੀਰ (ਨਾਇਕ) ਤੇ ਸਬੀਨਾ (ਨਾਇਕਾ) ਦੇ ਦਿਲਾਂ ਦੀ ਦਾਸਤਾਨ ਹੈ। ਰਫ਼ੀ ਪੀਰ ਲਿਖਤ ਨਾਟਕ 'ਅੱਖੀਆਂ' ਨੂੰ ਰੇਡੀਓ ਦੀ ਸ਼ਾਹਕਾਰ ਰਚਨਾ ਹੋਣ ਦਾ ਮਾਣ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਪ੍ਰੇਮ ਦੁਖਾਂਤ

ਹੈ ਜੋ ਬੇਗ਼ਮ ਤੇ ਬਹਾਦਰ ਦੇ ਪ੍ਰੇਮ ਦੀ ਗਾਥਾ ਹੈ। ਬੇਗ਼ਮ ਦਾ ਪਿਆਰ ਉਸ ਦੇ ਚਾਚਾ ਅਤੇ ਚਾਚੀ ਦੀ ਖ਼ੁਦਗ਼ਰਜ਼ੀ ਦੀ ਭੇਂਟ ਚੜ੍ਹ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਬੋਲ ਮਿੱਟੀ ਦਿਆ ਬਾਵਿਆ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੱਜਾਦ ਹੈਦਰ ਨੇ ਇਸਦੇ ਪਾਤਰ ਨਾਜ਼ੀ ਰਾਹੀਂ ਅਜੋਕੇ ਬਨਾਵਟੀ ਸੰਸਾਰ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਇਕੱਲਤਾ ਦੇ ਸੰਤਾਪ ਨੂੰ ਉਘਾੜਿਆ ਹੈ। ਉਹ ਆਖਦੀ ਹੈ:

"ਜੀ ਜਿਊਂਦੀ ਤੇ ਏਨੀ ਕੁ ਆਂ, ਜੇ ਸਾਹ ਦੀ ਧੁਨਕਵੀ ਪਈ ਚਲਦੀ ਏ, ਹੋਰ ਤੇ ਕੋਈ ਜਿਊਂਦੀਆਂ ਵਾਲੀਆਂ ਨਿਸ਼ਾਨੀਆਂ ਨਹੀਂ। ਜਿਉਂਦੇ ਲੋਕ ਤੇ ਹੱਸਦੇ ਨੇ..... ਜਿਉਂਦੇ ਲੋਕ ਤਾਂ ਕੱਲ੍ਹ ਦੀ ਉਡੀਕ ਲਾਈ ਰੱਖਦੇ ਨੇ"..... (ਅਤਰ ਸਿੰਘ *ਸ਼ੀਹਾਂ ਤਾਂ ਪੱਤਣ ਮੱਲੇ* 18-19)

ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਆਗਾ ਅਸ਼ਰਫ਼ 'ਮਿੱਟੀ ਦੀਆਂ ਮੂਰਤਾਂ', 'ਬੱਦਲਾਂ ਦੀ ਛਾਂ', 'ਧਰਤੀ ਦੀਆਂ ਰੇਖਾ', 'ਨਿੰਮ੍ਹਾ ਨਿੰਮ੍ਹਾ ਦੀਵਾ ਬਲੇ' ਅਸ਼ਫਾਕ ਅਹਿਮਦ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਟਾਹਲੀ ਦੇ ਥੱਲੇ', 'ਉੱਚਾ ਬੁਰਜ ਲਾਹੌਰ ਦਾ', 'ਜਨ ਤੇ ਜਨਾਜ਼ਾ', ਫ਼ਖ਼ਰ ਜ਼ਮਾਨ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਚਿੜੀਆਂ ਦਾ ਚੰਬਾ', 'ਜ਼ਮੀਨ ਦੇ ਸਾਕ', ਮੁਨੀਰ ਨਿਆਜ਼ੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਕਿੱਸਾ ਦੋ ਭਰਾਵਾਂ' ਬਾਨੋ ਕੁਦਸੀਆ 'ਡਾਇਣ', 'ਸਫ਼ਰ ਦੀ ਰਾਤ', 'ਰਾਜ ਰਾਤ ਤੇ ਹਯਾਤ', 'ਉਡਾਰੀ', 'ਲਾਡਲਾ', 'ਹੱਕ ਨਾ ਹੱਕ', 'ਪ੍ਰਾਹੁਣੇ', 'ਨਿੱਕੀ ਵੱਡੀ ਮਛਲੀ', 'ਆਸ ਪਾਸ', 'ਮਾਣ ਭਰਾਵਾਂ ਦਾ' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰਹ-ਸੱਸ ਦੀ ਲੜਾਈ, ਪਤੀ-ਪਤਨੀ ਦੇ ਮਸਲੇ, ਫ਼ਜ਼ੂਲ ਖ਼ਰਚੀ, ਦਾਜ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ, ਮਨੁੱਖੀ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੀ ਧੂਹ ਘੜੀਸ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦਾ ਖੁਰਨਾ ਆਦਿ ਨਾਲ਼ ਲਬਰੇਜ਼ ਵਸਤੂ ਨਾਟ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਸਫਲਤਾਪੂਰਵਕ ਮੀਡੀਆ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਤੇ ਗੁਣਵੱਤਾ ਨੂੰ ਸਿਖ਼ਰਾਂ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਸਰਮਦ ਸਾਹਿਬਾਈ ਜੋ ਲੋਟੂ ਜਮਾਤ ਦੇ ਪਾਜ ਉਧੇੜਦਾ ਨਿਮਾਣੇ ਤੇ ਸ਼ੋਸ਼ਿਤ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਭੁਗਤਦਾ ਹੈ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ੱਕ ਸ਼ੁਭੇ ਦਾ ਵੇਲਾ', 'ਤੂੰ ਕੌਣ', 'ਪੰਜਵਾਂ ਚਿਰਾਗ਼' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ਼ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਪਣਾ ਸਥਾਨ ਪੱਕਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਜ਼ਮ ਹੁਸੈਨ ਜੋ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ਼- ਨਾਲ਼ ਇੱਕ ਉੱਘਾ ਕਵੀ ਤੇ ਆਲੋਚਕ ਵੀ ਹੈ 'ਤਖ਼ਤ ਲਾਹੌਰ ਦਾ', 'ਇੱਕ ਰਾਤ ਦੀ ਰਾਣੀ', 'ਹਾੜ੍ਹ ਦਾ ਫੁੱਲ' ਵਰਗੇ ਨਾਟਕਾਂ

ਰਾਹੀਂ ਆਪਣਾ ਬਣਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਮਨੂਭਾਈ 'ਜ਼ੰਜ਼ੀਰਾਂ' ਅਫ਼ਜ਼ਲ ਪਰਵੇਜ਼ 'ਕੈਦੋਂ' ਮੁਲਤਾਨ ਖੋਸਟ 'ਉਡੀਕਾਂ', 'ਭਾਂਬੜ', 'ਫੁੱਲਾਂ ਦੀ ਗੰਢ', 'ਚਾਚਾ ਖੇਰੂ' ਹਨੀਫ ਚੌਧਰੀ 'ਕੰਡੇ' ਦਿਵੇਸ਼ ਸ਼ਾਹਬਾਜ਼ ਮਲਿਕ 'ਤਬੀਤ', 'ਧੂੰਆਂ', 'ਵਾਵਰੋਲਾ' ਨਵਾਜ਼ 'ਸ਼ਾਮ ਰੰਗੀ ਕੁੜੀ', 'ਰਾਣੀ', 'ਸੋਹਣਾ ਖ਼ਾਬ', 'ਕਣਕਾਂ ਲੰਮੀਆਂ ਨੀ ਮਾਏਂ', ਮਨਸੂਰ ਕੇਸਰ 'ਵਿਚਲੀ ਗੱਲ', 'ਅਵੱਲੜਾ ਰੋਗ', 'ਧਰਤੀ ਦਾ ਦਿਲ' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਰਾਂ ਨੇ ਰੇਡੀਓ ਤੇ ਟੀ.ਵੀ. ਲਈ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਤੇ ਸਫਲਤਾਪੂਰਵਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸਾਰਨ ਨੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਭੁੱਖ ਨੂੰ ਸ਼ਾਂਤ ਕੀਤਾ।

ਸਾਹਿਤਕ ਨਾਟਕ

ਨਾਟਕ ਚਾਹੇ ਸਟੇਜ ਲਈ ਲਿਖਿਆ ਜਾਵੇ ਜਾਂ ਟੀ.ਵੀ. ਤੇ ਰੇਡੀਓ ਲਈ ਲਿਖਿਆ ਜਾਵੇ ਜਦੋਂ ਉਸ ਦਾ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਛਪ ਕੇ ਤਿਆਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਨਾਟਕ ਵੀ ਸਾਹਿਤਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਪਰੋਕਤ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਭਾਵੇਂ ਲਿਖੇ ਤਾਂ ਰੇਡੀਓ ਤੇ ਟੀ.ਵੀ. ਲਈ ਗਏ ਤੇ ਉੱਥੇ ਪ੍ਰਸਾਰਿਤ ਵੀ ਕੀਤੇ ਗਏ ਪਰ ਕੁੱਝ ਸਮਾਂ ਬਾਅਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪੁਸਤਕ ਰੂਪ ਵੀ ਚਲਨ ਵਿੱਚ ਆਇਆ ਤੇ ਸਾਹਿਤਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਗਏ। ਹੁਣ ਸਵਾਲ ਹੈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੰਚਨ ਦਾ। ਭਾਵ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਸਾਡਾ ਮੰਤਵ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਮੰਚਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕੇ। ਉਹ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਕਿਤਾਬਾਂ ਦਾ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਬਣ ਕੇ ਹੀ ਨਾ ਰਹਿ ਜਾਵੇ ਸਗੋਂ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਮੰਚਿਤ ਹੋ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਵੀ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰੇ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਵੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰੇ। ਜਿਹਾ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਮੰਚਿਤ ਨਾਟਕ ਹੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਪਰੋਕਤ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਅਜਿਹੇ ਬਿਲਕੁਲ ਨਹੀਂ ਹਨ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਮਾਮੂਲੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਬਦਲਾਅ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਖੇਡਿਆ ਨਾ ਜਾ ਸਕੇ ਸਗੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਓਨੀ ਹੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਪੂਰਵਕ ਖੇਡੇ ਗਏ ਜਿੰਨੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਰੇਡੀਓ ਜਾਂ ਟੀ.ਵੀ. ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ।

ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਝੱਲੀ ਕਿੱਥੇ ਜਾਵੇ', 'ਖ਼ਸਮਾਂ ਖਾਣੀਆਂ", ਨਵਾਜ਼ ਦਾ 'ਰਾਣੀ' ਤੇ ਕਮਲ ਮੁਸ਼ਤਾਕ ਦਾ 'ਰਾਤ ਪਾਵੇ ਬਾਤ' ਵੀ ਇੱਧਰਲੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਛਪੇ ਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਪਣੀ ਸਫਲਤਾ ਦਾ ਲੋਹਾ ਮੰਨਵਾ ਚੁੱਕੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਚੋਣਵੇਂ ਸੰਕਲਨ ਵੀ ਨਜ਼ਰੀਂ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। 'ਧੁੱਪ ਛਾਵਾਂ' ਸੰਪਾਦਕ ਡਾ. ਰਣਧੀਰ ਚੰਦ (ਸੁਰ ਤਾਲ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਪ੍ਰਤਾਪਪੁਰਾ 1982), 'ਸ਼ੀਹਾਂ ਤਾਂ ਪੱਤਣ ਮੱਲੇ' ਸੰਪਾਦਕ ਅਤਰ ਸਿੰਘ (ਲੋਅ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ 1983), 'ਚੋਣਵੇਂ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਇਕਾਂਗੀ' ਸੰਪਾਦਕ ਡਾ. ਸ.ਨ. ਸੇਵਕ (ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ ਪੰਜਾਬ 1998), 'ਚੋਣਵਾਂ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕ' ਸੰਪਾਦਕ ਡਾ ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਤੇ ਡਾ ਨਸੀਮ ਬਵੇਜਾ (ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਪਟਿਆਲਾ 2003) ਆਦਿ।

ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਅਨੁਵਾਦਿਤ ਨਾਟਕ ਵੀ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਅਨੁਵਾਦਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪਹਿਲਾ ਸਥਾਨ ਸੂਫ਼ੀ ਗ਼ੁਲਾਮ ਮੁਸਤਫ਼ਾ ਤਬੱਸੁਮ ਦਾ ਹੈ ਜੋ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਨਾਲ਼ ਉਰਦੂ ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨ ਤੇ ਚਿੰਤਕ ਵੀ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ 'ਦੋ ਨਾਟਕ' ਪੁਸਤਕ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਖ਼ਤਰਨਾਕ ਲੋਕ' ਤੇ 'ਸਾਵਣ ਰੈਣ ਦਾ ਸੁਪਨਾ' ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ। ਇੱਕ ਹੋਰ ਅਨੁਵਾਦਕ ਅਕਰਮ ਬੱਟ ਜਿਸ ਨੇ ਮੋਲੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਲਿਲੀਅਨ' ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ 'ਸਜਾਵਲ' ਦੇ ਨਾਂ ਹੇਠ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕਰਵਾਇਆ। 'ਪੈਟੀ ਬੁਰਜ਼ੂਆ' (ਗੋਰਕੀ) ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ ਅਹਿਮਦ ਸਲੀਮ ਨੇ 'ਅੱਠਵਾਂ ਆਦਮੀ' (ਜੀਆ-ਉਲ-ਹੱਕ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ) ਕੀਤਾ। ਇਹ ਅਨੁਵਾਦਿਤ ਡਰਾਮੇ ਇਸ ਖੇਤਰ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਸੀ ਜਿਸ ਦੀ ਚਰਚਾ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੈਨਿਕ ਪੱਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਹੋਈ ।

ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਲਿਪੀਅੰਤਰ ਕਰਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਛਪਵਾਇਆ ਹੈ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਤੇ ਸਫਲਤਾਪੂਰਵਕ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁਖ ਪੇਸ਼ ਵੀ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਇਸਹਾਕ ਮੁਹੰਮੁਦ ਦਾ 'ਕੁਕਨੁਸ', 'ਮੁਸੱਲੀ' ਸਰਮਦ ਸਾਹਿਬਾਈ ਦਾ 'ਪੰਜਵਾਂ ਚਿਰਾਗ਼' (ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ, ਥੀਏਟਰ

ਵਰਕਸ਼ਾਪ ਕਮਲਾ ਨਹਿਰੂ ਕਾਲਜ ਫਗਵਾੜਾ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਰਾਕੇਸ਼ ਕੁਮਾਰ 2012) ਨਜ਼ਮ ਹੁਸੈਨ 'ਤਖ਼ਤ ਲਾਹੌਰ ਦਾ' ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦੇ ਵੇਰਵੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ।

ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਪੱਤ੍ਰਿਕਾ 'ਸਮਦਰਸ਼ੀ' ਦਾ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ ਵੀ ਛਪ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। (ਧੀਮਾਨ, *ਸਮਦਰਸ਼ੀ* 9)

ਰੰਗਮੰਚ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਵੀ ਇੱਧਰਲੇ ਪੰਜਾਬ ਵਾਂਗੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਆਪਣੇ ਪੂਰੇ ਜਲੌਅ ਵਿੱਚ ਹੈ। ਪਿਛਲੇ ਤਿੰਨ ਚਾਰ ਦਹਾਕਿਆਂ ਤੋਂ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਕਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਜਰਬੇ ਤੇ ਸੰਜੀਦਾ ਉਪਰਾਲੇ ਹੋਏ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਧਾਰ ਤਿੱਖੀ ਕਰਦਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਸਟੇਜੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਦੋ ਰੂਪ ਹਨ

1. ਕਮਰਸ਼ੀਅਲ ਰੰਗਮੰਚ ਜਾਂ ਵਪਾਰਕ ਰੰਗਮੰਚ

2. ਸੰਜੀਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਜਾਂ ਅਸਲ ਰੰਗਮੰਚ

ਵਪਾਰਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮੰਤਵ ਵਪਾਰ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ੋਅ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਵਸਤੂ ਨਾਲ਼ ਉਸ ਦਾ ਕੋਈ ਸਰੋਕਾਰ ਨਹੀਂ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੰਤਵ ਮਹਿਜ਼ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਪੱਧਰ ਕੋਈ ਵੀ ਹੋਵੇ। ਅਕਸਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਵਿੱਚ ਦੂਹਰੇ ਅਰਥਾਂ ਵਾਲੇ ਸੰਵਾਦ ਬੋਲੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਾਂ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦੇਖ ਕੇ ਜਾਂ ਸੁਣ ਕੇ ਲੋਕ ਮਨੋਰੰਜਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦਿੱਲੀ ਦੇ ਸਪਰੂ ਹਾਊਸ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਰਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪੱਧਰ ਇੱਕੋ ਜਿਹਾ ਹੀ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਹਾਲਾਂਕਿ ਕਲਾਕਾਰ ਆਹਲਾ ਕਿਸਮ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਸਾਧਾਰਨ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚੋਂ ਵੀ ਕਾਮੇਡੀ ਪੰਚ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਸਾਹਿਤਕ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਸੰਜੀਦਾ ਨਹੀਂ ਹੈ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਸਮਾਜਿਕ ਹੈ, ਕੇਵਲ ਵਪਾਰਕ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਲੋਕ ਮੋਟੀਆਂ ਰਕਮਾਂ ਦੀਆਂ ਟਿਕਟਾਂ ਲੈ ਕੇ ਵੇਖਣ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਵਪਾਰਕ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਸਮਾਨੰਤਰ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਸੰਜੀਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਵੀ ਮੌਜੂਦ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਸਾਹਿਤਕ, ਸਮਾਜਿਕ ਤੇ ਸੰਜੀਦਾ ਨਾਟਕ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਨਜ਼ਰ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਰਮਸਥਲੀ

ਲਾਹੌਰ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਮਦੀਹਾ ਗੌਹਰ ਤੇ ਸ਼ਾਹਿਦ ਮਹਿਮੂਦ ਨਦੀਮ ਦਾ 'ਅਜੋਕਾ ਥੀਏਟਰ', ਲਖਪਤਾਸ਼ਾ ਦਾ 'ਲੋਕਰਾਜ', ਅਖਤਰ ਤੇ ਜੇਬਾਂ ਕਜ਼ਲਬਾਸ਼ ਦਾ 'ਸਾਂਝ', ਪਰਵੀਨ ਆਤਿਫ਼ ਤੇ ਬ੍ਰਿਗੇਡੀਅਰ ਆਤਿਫ ਦਾ 'ਸੋਝਲਾ', ਹੁਮਾ ਸਫ਼ਦਰ ਦਾ ਗਰੁੱਪ 'ਨਿਊ ਫ਼ੋਕ ਆਰਗੇਨਾਈਜੇਸ਼ਨ' ਲਾਹੌਰ, 'ਹਮੀਦ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁੱਪ' ਗੁੱਜਰਾਂਵਾਲਾ ਡਾਇਰੈਕਟਰ ਮੁਹੰਮਦ ਵਸੀਮ, 'ਸਰਾਇਕੀ ਥੀਏਟਰ ਕੰਪਨੀ' ਬਹਾਵਲਪੁਰ, 'ਤੋਤੀ ਸਾਂਵਰੀ ਰਾਸ ਗਰੁੱਪ' ਚੀਚਾਵਤਨੀ, 'ਤੰਗ ਵਸੇਵਾ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁੱਪ' ਸਰਗੋਧਾ, 'ਪੱਤਣ ਲੋਕ ਨਾਟਕ' ਇਸਲਾਮਾਬਾਦ, 'ਮੰਚ ਸ਼ਕਰ ਅਕਾਦਮੀ' ਪਾਕਪਟਨ ਆਦਿ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਦੀ ਥੀਏਟਰ ਲਹਿਰ ਨੂੰ ਰਵਾਨੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਆਪਣਾ ਬਣਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕਈ ਛੋਟੇ-ਛੋਟੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਤੇ ਕਸਬਿਆਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ੌਕੀਆ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਚੱਲਦਾ ਰੱਖਣ ਲਈ ਯਤਨਸ਼ੀਲ ਹਨ ਜੋ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਤੇ ਛੋਟੇ ਤੇ ਕਦੀ-ਕਦੀ ਵੱਡੇ ਨਾਟਕ ਵੀ ਖੇਡਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਸੰਜੀਦਾ ਥੀਏਟਰ ਤਕਰੀਬਨ 80-90 ਦੇ ਦਹਾਕੇ ਦੌਰਾਨ ਕਰਵਟ ਬਦਲਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਸ਼ਾਹਿਦ ਮਹਿਮੂਦ ਨਦੀਮ ਵਰਗੇ ਉੱਘੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੇ ਰੰਗਕਰਮੀ ਸੰਜੀਦਾ ਕਿਸਮ ਦਾ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪਰੋਸਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਗੰਭੀਰ ਕਿਸਮ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜਿਕ, ਆਰਥਿਕ ਤੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਮਸਲਿਆਂ ਨੂੰ ਨਿਵੇਕਲੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਜਾਣਾ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਵ ਨਾਟਕ ਦੇ ਹਾਣ ਦਾ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਤੇ ਮੰਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ਼ ਵੀ ਤਾਲਮੇਲ ਬਣਾਇਆ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਕੇ ਇਸ ਨੂੰ ਇੱਕ ਲਹਿਰ ਦਾ ਰੂਪ ਦਿੱਤਾ। ਇਸ ਲਹਿਰ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਤਾਂ ਭਾਵੇਂ ਲਾਹੌਰ ਹੀ ਸੀ ਪਰ ਇਹ ਆਪਣੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਨੂੰ ਇਸਲਾਮਾਬਾਦ ਅਤੇ ਹੋਰ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਤੱਕ ਵੀ ਲੈ ਜਾਂਦੇ। ਇਸ ਲਹਿਰ ਦੇ ਚੱਲਦਿਆਂ ਹੀ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨਵੀਂਆਂ ਲੀਹਾਂ ਤੇ ਤੁਰਦਾ ਹੋਇਆ ਵਿਕਾਸ ਪੰਧ 'ਤੇ ਕਿਰਿਆਸ਼ੀਲ ਹੈ।

ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਦੀ ਸਮਕਾਲੀ ਸਾਰਥਿਕਤਾ:- ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਦੀ ਸਮਕਾਲੀ ਸਾਰਥਿਕਤਾ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਫਖ਼ਰ ਜ਼ਮਾਨ ਦੀ ਇੱਕ ਟਿੱਪਣੀ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਹੀ ਤਾਂ ਨਜ਼ਮ ਹੁਸੈਨ ਸੱਯਦ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਤਖ਼ਤ ਲਾਹੌਰ ਦਾ' ਤੇ ਇਸਹਾਕ ਮੁਹੰਮਦ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਕੁਕਨੁਸ' ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਹੈ ਪਰ ਉਹ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਉੱਤੇ ਵੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਢੁੱਕਦੀ ਹੈ :

> ਇਨ੍ਹਾਂ ਲਿਖਤਾਂ ਦੇ ਡੂੰਘੇ ਮੁਤਾਲੇ (ਪੜ੍ਹਨ) ਤੇ ਤਜੀਏ (ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ) ਤੋਂ ਇਹ ਗੱਲ ਵਜਿਹ (ਸਪੱਸ਼ਟ) ਹੋ ਜਵੰਦੀ ਏ ਪਈ ਇਹ ਕੋਈ ਸਿਰ ਫਿਰਿਆ ਦੀ ਟੋਲੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜਿਹੜੇ ਸ਼ੌਕ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਮੋਇਆਂ ਦੀਆਂ ਮੜ੍ਹੀਆਂ ਪੁੱਟਦੇ ਸਨ ਸੋਲ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਆਖ਼ਰੀ ਦਿਨਾਂ ਦੇ ਪੰਜਾਬ ਨੂੰ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਸੱਤਵੇਂ ਅੱਠਵੇਂ ਦਹਾਕਿਆਂ ਵਿੱਚ ਮਾਜੀ (ਬੀਤੇ ਹੋਏ) ਨੂੰ ਹਾਲ (ਵਰਤਮਾਨ) ਤੇ ਉਹਦੇ ਹਵਾਲ ਨਾਲ਼ ਮੁਸਤਕਬਿਲ (ਭਵਿੱਖ) ਵਿੱਚ ਬਦਲ ਕੇ ਅਜੋਕੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸਮਾਜੀ, ਇੱਕਤਮਾਦੀ, ਸਿਆਸੀ ਤੇ ਸਕਾਫ਼ਤੀ ਸਵਾਲਾਂ ਨੂੰ ਉਠਾਇਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਸੀ। (ਫ਼ਖ਼ਰ ਜ਼ਮਾਨ, *ਪੰਜਾਬ, ਪੰਜਾਬੀ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀਅਤ* 58)

ਗਹੁ ਨਾਲ਼ ਦੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਦੀ ਰਚਨਾ ਪਿੱਛੇ ਲੇਖਕ ਦੀ ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲ ਤੇ ਸੈਕੂਲਰ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੈ। ਲੇਖਕ ਨੂੰ ਲੋਕ ਵਿਰੋਧੀ ਮੌਜੂਦਾ ਵਰਤਾਰੇ ਖ਼ਿਲਾਫ਼ ਆਪਣੀ ਆਵਾਜ਼ ਬੁਲੰਦ ਕਰਨ ਲਈ ਇੱਕ ਨਾਇਕ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਸੀ ਤੇ ਉਸ ਦੀ ਇਹ ਤਲਾਸ਼ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸਾਂਝੇ ਲੋਕ ਧਾਰਾਈ ਵਿਰਸੇ ਵਿੱਚੋਂ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਸਥਾਪਤ ਇਸਲਾਮੀ ਕੱਟੜਤਾ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ ਤੇ ਮਰਦ-ਔਰਤ ਦੇ ਭਿੰਨ-ਭੇਦ ਪ੍ਰਤੀ ਨਾਬਰੀ ਦੀ ਸੁਰ ਉਭਾਰਦਾ ਹੈ।

3.3 **ਬੁੱਲ੍ਹਾ: ਨਾਟਕੀ ਅਧਿਐਨ**

ਕਿਸੇ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਸਫਲ ਰਚਨਾ ਵਜੋਂ ਪਛਾਣਨ ਲਈ ਉਸ ਦੀ ਰੂਪਾਕਾਰ ਪੱਖ ਤੋਂ ਪੁਣਛਾਣ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਨਿਸ਼ਚਤ ਚੌਖਟੇ ਚ ਰੱਖ ਕੇ ਉਸ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਤੇ ਪੜਚੋਲ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ ਤੇ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਕਿ ਰਚਨਾ ਉਸ ਤੇ ਕਿੰਨੀ ਕੁ ਪੂਰੀ ਉੱਤਰਦੀ ਹੈ। ਇਹੋ ਕਥਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਲਾਗੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੂਪਾਕਾਰਕ ਘੇਰਾ ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਬਾਕੀ ਵਿਧਾਵਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲਤਨ ਵਧੇਰੇ ਫੈਲਾਅ ਵਾਲਾ

ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਦੀ ਬਰੀਕੀ ਨਾਲ਼ ਜਾਂਚ ਕਰਨੀ ਹੋਰ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਧਿਆਇ ਪਹਿਲਾ ਵਿੱਚ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤੇ ਤੱਥਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਦਾ ਲੇਖਾ-ਜੋਖਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ :

ਵਿਸ਼ਾ

ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਕੋਈ ਨਿੱਗਰ ਵਿਚਾਰ ਲੈ ਕੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਚਾਰ ਹੀ ਉਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਥਲਾ ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਦੀ ਲਿਖੀ ਇੱਕ ਸ਼ਾਹਕਾਰ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਅਠਾਰ੍ਹਵੀਂ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਦੇ ਸੂਫ਼ੀ ਸ਼ਾਇਰ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਸ਼ਾਇਰੀ ਤੇ ਜੀਵਨ ਘਟਨਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ, ਆਰਥਿਕ, ਰਾਜਨੀਤਕ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਫੈਲੇ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ, ਊਚ-ਨੀਚ, ਅਖੌਤੀ ਸਥਾਪਿਤ ਧਾਰਮਿਕ ਕਰਮ ਕਾਂਡ ਦੇ ਕੋਝ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੋਂ ਤੱਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਬੰਧ ਹੈ ਤਾਂ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ਾ ਜੋ ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਅਖੀਰ ਤੱਕ ਫੈਲਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਬੜੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਨਾਲ਼ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਮਹਿਜ਼ ਪ੍ਰਚਾਰ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਹੈ ਸਗੋਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵਿਸ਼ਾ ਆਪਣੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਪਰ ਅਹਿਮ ਵਿਸ਼ਾ (ਉਪ ਵਿਸ਼ਾ) ਜੋ ਨਾਟਕ 'ਚੋਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉਹ ਹੈ ਹਕੂਮਤੀ ਜਮਾਤ ਤੇ ਮੁਲਾਣਿਆਂ ਵੱਲੋਂ ਸਥਾਪਿਤ ਰੱਬ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਤੋੜ ਕੇ ਸਾਧਾਰਨ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਰੱਬ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦਾ ਰਾਹ ਦਿਖਾਉਣਾ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸੂਫ਼ੀ ਇਸ਼ਕ ‘ਚੋਂ ਲੱਭਦੇ ਹਨ ਤੇ ਆਪਣੀ ਮਸ਼ੂਕ ਨਬੀ ਲਈ ਨੱਚਦੇ, ਗਾਉਂਦੇ ਤੇ ਮਸਤੀ ਚ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਆਖਦਾ ਹੈ:

ਫੂਕ ਮਸੱਲਾ ਭੰਨ ਸੁਟ ਲੋਟਾ

ਨਾ ਫੜ ਤਸਬੀ ਕਾਸਾ ਸੋਟਾ

ਆਸ਼ਕ ਕਹਿੰਦੇ ਦੇ ਦੇ ਹੋਕਾ

ਤਰਕ ਹਲਾਲੋਂ ਖਾਹ ਮੁਰਦਾਰ

ਇਸ਼ਕ ਦੀ ਨਵੀਓਂ ਨਵੀਂ ਬਹਾਰ (76)

ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚ ਵਰਤੀ ਗਈ ਉਪਰੋਕਤ ਕਾਫ਼ੀ ਤੋਂ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਝਲਕਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇੱਕ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਨੂੰ ਨੱਚਣਾ ਸਿੱਖਣ ਲਈ ਆਪਣਾ ਗੁਰੂ ਧਾਰਨ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਦਾ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੈ:

ਬੁੱਲ੍ਹਾ: ਮੈਂ ਤੇਰਾ ਸ਼ਾਗਿਰਦ ਬਣਨ ਆਇਆ ਹਾਂ ਮੁਰਾਦ ਬੇਗ਼ਮ।

ਮੁਰਾਦੀ :ਮੇਰਾ ਸ਼ਾਗਿਰਦ! ਸ਼ਾਹ ਜੀ! ਇਸ ਤਤੜੀ ਨਿਮਾਣੀ ਦੇ ਸ਼ਾਗਿਰਦ!

ਬੁੱਲ੍ਹਾ : ਆਹੋ! ਮੈਂ ਨਾਚ ਸਿੱਖਣ ਲਈ ਤੇਰਾ ਸ਼ਾਗਿਰਦ ਬਣਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹਾਂ ਜੇ ਤੂੰ ਮੈਨੂੰ ਇਸ ਕਾਬਲ ਸਮਝੇਂ। (60)

ਇੱਕ ਔਰਤ ਤੇ ਉਹ ਵੀ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਨੂੰ ਉਸਤਾਦ ਧਾਰਨਾ ਤੇ ਨੱਚਣਾ ਸਿੱਖਣਾ ਦੋਵੇਂ ਸਥਾਪਿਤ ਧਾਰਮਿਕ ਰਵਾਇਤਾਂ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਵਿਦਰੋਹ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਹੈ। ਸੋ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਪੂਰੀ ਨਿਪੁੰਨਤਾ ਨਾਲ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਉਦੇਸ਼

ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੰਤਵ ਕੇਵਲ ਮਨੋਰੰਜਨ ਜਾਂ ਨਾਟ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿਤ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਦੇਸ਼ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾ ਚੁਣਨ, ਪਾਤਰ ਘੜਨ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਸੇਧ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਸਥਾਪਿਤ ਅਖੌਤੀ ਧਾਰਮਿਕ ਰਵਾਇਤਾਂ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸੁਚੇਤ ਤੇ ਲਾਮਬੰਦ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਧਾਰਮਿਕ ਕੱਟੜਤਾ, ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ, ਸੱਤਾਧਾਰੀ ਧਿਰ ਦਾ ਹਿੰਸਾਤਮਿਕ ਵਤੀਰਾ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਰਵਾਇਤੀ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿਰੁੱਧ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਨਾਬਰੀ ਸੁਰ ਬੁਲੰਦ ਕਰਕੇ ਮਾਨਵਤਾ ਦਾ ਸੁਨੇਹਾ ਦੇਣਾ ਤੇ ਰੱਬ ਨੂੰ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਦਾ ਹੋਕਾ ਦੇਣਾ

ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦਾ ਮੁਰਸ਼ਦ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਜਦੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਮਾਰਫ਼ਤ ਦੇ ਰਾਜ ਆਪਣੇ ਸੀਨੇ ਵਿੱਚ ਦਬਾਈ ਰੱਖਣ ਲਈ ਤਾਕੀਦ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਪੁਕਾਰ ਉੱਠਦਾ ਹੈ:

> ਬੁੱਲ੍ਹਾ: ਪਰ ਮੁਰਸ਼ਦ, ਮੇਰਾ ਸੀਨਾ ਪਾਟ ਜਾਵੇਗਾ। ਇਹ ਭੇਤ ਮੇਰੇ ਅੰਦਰ ਸਮਾਉਣ ਵਾਲਾ ਨਹੀਂ। ਮੈਂ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹਾਂ ਕਿ ਕੁੱਲ ਆਲਮ ਮੇਰੇ ਮਹਿਬੂਬ ਮੁਰਸ਼ਦ ਦਾ ਨਜ਼ਾਰਾ ਕਰੇ। ਜਿਵੇਂ ਮੈਂ ਕਰਦਾ ਹਾਂ। ਮੈਂ ਲੋਕਾਈ ਨੂੰ ਨਾਲ਼ ਲੈ ਕੇ ਤੁਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾਂ। ਮੈਂ ਸੱਚ ਦਾ ਐਲਾਨ ਬਾਜ਼ਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹਾਂ। ਮੈਂ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹਾਂ ਕਿ ਕੁੱਲ ਆਲਮ ਵੀ ਉਹ ਨਾਚ ਨੱਚੇ ਜਿਹੜਾ ਮੈਂ ਨੱਚਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹਾਂ ਮੁਰਸ਼ਦ। ਮੈਂ ਇਨਕਾਰ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰ ਸਕਦਾਂ। ਮੈਂ ਜੋ ਕੁੱਝ ਅੰਦਰ ਹਾਂ ਮੁਰਸ਼ਦ। ਉਹੀ ਕੁੱਝ ਬਾਹਰ ਹਾਂ। ਉਹੀ ਬਾਹਰ ਹਾਂ । (45)

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਰੱਬ ਨਾਲ਼ ਇੱਕ-ਮਿੱਕ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਉਸ ਰੱਬ ਦਾ ਐਲਾਨ ਪੂਰੀ ਲੋਕਾਈ ਨੂੰ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਬਸ਼ਰ ਨੂੰ ਰੱਬ ਨਾਲ਼ ਇੱਕ-ਮਿੱਕ ਹੋਣ ਦੇ ਰਾਹ ਦਾ ਐਲਾਨ ਸ਼ਰੇ ਬਾਜ਼ਾਰ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰਵਾਇਤੀ ਰਹੁ ਰੀਤਾਂ ਅਤੇ ਹਾਕਮਾਂ, ਮੁਫ਼ਤੀਆਂ, ਕਾਜ਼ੀਆਂ ਤੇ ਮੁਲਾਣਿਆਂ ਦੇ ਡਰ ਕਾਰਨ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਨੂੰ ਉਸ ਨੂੰ ਅਜਿਹਾ ਕਰਨ ਤੋਂ ਰੋਕਦੇ ਹਨ ਪਰ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਨਹੀਂ ਰੁਕਦਾ ਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਕਾਮਲ ਮੁਰਸ਼ਦ ਦੀ ਰੁਸਵਾਈ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਵੀ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ।

ਕਥਾਨਕ

ਨਾਟਕ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਮੱਧਕਾਲੀ ਸੂਫ਼ੀ ਸ਼ਾਇਰ ਸਾਈਂ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀਆਂ ਕਾਫ਼ੀਆਂ ਤੇ ਜੀਵਨ ਘਟਨਾਵਾਂ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਬੁੱਲ੍ਹੇਸ਼ਾਹ ਦੀ ਜੀਵਨੀ ਬਿਲਕੁਲ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਪੁਨਰ ਸਿਰਜਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਮੰਤਵ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਮਰਨ ਦੀ ਘਟਨਾ ਨਾਲ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੱਤਾਧਾਰੀ ਧਿਰ ਦੇ ਕਾਜ਼ੀਆਂ ਤੇ ਮੁਫ਼ਤੀਆਂ ਮੁਤਾਬਕ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਸ਼ਰ੍ਹਾ ਦਾ ਬਾਗ਼ੀ ਸੀ ਤੇ ਉਹ ਸਾਹਿਬ-ਏ-ਈਮਾਨ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਉਹ ਸ਼ਰ੍ਹੇਆਮ ਬਾਜ਼ਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਕੁਫ਼ਰ ਦਾ ਐਲਾਨ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਇਹ ਬਹਿਸ ਦਾ ਮੁੱਦਾ ਹੈ ਕਿ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦਾ ਜਨਾਜ਼ਾ ਜਾਇਜ਼ ਹੈ ਜਾਂ ਨਾਜਾਇਜ਼। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪਿਛਲ ਝਾਤ (ਫਲੈਸ਼ਬੈਕ) ਰਾਹੀਂ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ"

(ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਵਜਦ ਵਿੱਚ ਬੋਲ ਰਿਹਾ ਹੈ)

ਅਨਅਲਹੱਕ, ਮੈਂ ਇੱਲਾ ਵਾਂ! ਸੁਣੋ ਲੋਕੋ! ਮੈਂ ਇੱਲਾ ਵਾਂ!

ਭਰ ਕੇ ਵਹਿਦਤ ਜਾਮ ਪਿਲਾਓ ਮਨਸੂਰ ਨੂੰ ਮਸਤ ਕਰਾਓ

ਉਸ ਤੋਂ ਅਨਅਲਹੱਕ ਆਪ ਕਹਾਓ

ਫਿਰ ਸੂਲੀ ਪਕੜ ਚੜ੍ਹਾਇਓ ਈ

ਸੁਣੋ ਲੋਕੋ! ਮੈਂ ਇੱਲਾ ਵਾਂ। (27)

ਇਹ ਘਟਨਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੱਧ ਦੀ ਹੈ ਸ਼ੁਰੂ ਦੀ ਨਹੀਂ ਪਰ ਫਲੈਸ਼ਬੈਕ ਦੀ ਮੱਦਦ ਨਾਲ਼ ਫਿਰ ਅੰਤ ਵਿੱਚ ਇਸ ਮੱਧ ਵਾਲੀ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਜੋੜ ਕੇ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਅੰਤ ਵੱਲ ਵਧਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਕਾਜ਼ੀ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਜਨਾਜ਼ੇ ਨੂੰ ਨਾਜਾਇਜ਼ ਕਰਾਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਕਸੂਰ ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ ਕਬਰਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਦਫ਼ਨ ਕਰਨ ਦੀ ਇਜਾਜ਼ਤ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਚਾਹੁੰਣ ਵਾਲੇ ਅਕੀਦਤਮੰਦ ਉਸ ਦੇ ਜਨਾਜ਼ੇ ਨੂੰ ਕਸੂਰ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਦਫ਼ਨਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਭਾਰੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਨੱਚਦੇ ਤੇ ਕੱਵਾਲੀ ਗਾਉਂਦੇ ਹਨ-

ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਅਸਾਂ ਮਰਨਾ ਨਾਹੀਂ

ਗੋਰ ਪਿਆ ਕੋਈ ਹੋਰ। (78)

ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਇੱਕ ਪਾਸਾਰ ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਤੇ ਜੋਗਿੰਦਰ ਜੋਗੀ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵੀ ਹਨ। ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਜੋ ਕਿ ਇੱਕ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸਾਈਂ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਉਸ ਨੂੰ ਉਸਤਾਦ ਧਾਰ ਕੇ ਉਸ ਪਾਸੋਂ

ਨੱਚਣਾ ਸਿੱਖਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਧਰਮ ਦੀ ਇਸ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਵੀ ਤੋੜਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇੱਕ ਔਰਤ ਤੇ ਉਹ ਵੀ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਕਿਸੇ ਮਰਦ ਦੀ ਗੁਰੂ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਜੋਗਿੰਦਰ ਜੋਗੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮੰਤਵ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਤੋਂ ਅੱਡਰਾ ਨਹੀਂ। ਦੋਵੇਂ ਸਥਾਪਿਤ ਰਵਾਇਤੀ ਸੱਤਾ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਤੇ ਮਾਨਵਤਾ ਪੱਖੀ ਹਨ ਪਰ ਜੋਗੀ ਅਨੁਸਾਰ ਸਥਾਪਿਤ ਸੱਤਾ ਪ੍ਰੇਮ ਦੀ ਜ਼ੁਬਾਨ ਨਹੀਂ ਸਮਝਦੀ ਪਰ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਆਖਦਾ ਹੈ :

ਜ਼ੁਲਮ ਨੂੰ ਜ਼ੁਲਮ ਨਾਲ਼ ਨਹੀਂ ਡੱਕਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। (68)

ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਕੇਵਲ ਕਲਮ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਕਰਮ ਨਾਲ਼ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਵਾਇਤੀ ਇਸਲਾਮਿਕ ਰੂੜੀਆਂ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂਹੀਓਂ ਤਾਂ ਉਹ ਸ਼ਰ੍ਹਾ ਦਾ ਬਾਗ਼ੀ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਦਾ ਜਨਾਜ਼ਾ ਕਾਜ਼ੀਆਂ ਦੀ ਨਜ਼ਰ ਵਿੱਚ ਨਾਜਾਇਜ਼ ਹੈ।

'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਕਿਤੇ ਵੀ ਆਪਣੀ ਪਕੜ ਢਿੱਲੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣ ਦਿੰਦਾ ਤੇ ਪੱਛਮੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੁਆਰਾ ਸਥਾਪਤ ਕਥਾਨਕ ਦੀਆਂ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਆਰੰਭਿਕ ਘਟਨਾ, ਕਾਰਜ, ਵਿਕਾਸ, ਸਿਖਰ, ਉਤਰਾਅ ਤੇ ਅੰਤਿਮ ਫਲ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਵੀ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਕਰਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੀ ਮੌਤ ਦੀ ਖ਼ਬਰ ਤੇ ਉਸ ਦਾ ਜਨਾਜ਼ਾ ਨਾਲ਼ ਕਥਾਨਕ ਦਾ 'ਆਰੰਭ' ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਨਾਟਕ ਪਕੜ ਨੂੰ ਕੱਸਵਾਂ ਰੱਖਣ ਲਈ ਫਲੈਸ਼ਬੈਕ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਜਨਾਜ਼ੇ ਨੂੰ ਨਾਜਾਇਜ਼ ਠਹਿਰਾਉਣਾ ਇਸ ਦਾ 'ਸਿਖਰ', ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਕਸੂਰ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਦਫ਼ਨਾਉਣਾ ਇਸ ਦਾ 'ਉਤਾਰ' ਅਤੇ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਅਮਰ ਹੋਣ ਦੇ ਅੰਤਿਮ ਕਥਨ ਇਸ ਦਾ 'ਅੰਤਿਮ ਫਲ' ਕਹੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ।

ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰਤੀਬ ਇਸ ਦੀ ਚਾਲ ਨੂੰ ਮੱਠਾ ਨਹੀਂ ਪੈਣ ਦਿੰਦੀ। ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਪਾਲਣ ਵਧੇਰੇ ਕਠੋਰਤਾ ਨਾਲ਼ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਪਰ ਹੋਇਆ ਜ਼ਰੂਰ ਹੈ ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਅਵੱਸ਼ਕ ਦੂਸਰੇ ਗੁਣ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਕੱਸਵਾਂਪਣ, ਉਤਸੁਕਤਾ, ਸੁਭਾਵਿਕਤਾ ਤੇ ਪੂਰਨਤਾ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

ਕਥਾਨਕ ਭਾਵੇਂ ਇਤਿਹਾਸਕ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਬੇਲੋੜੇ ਵਧਾ ਤੋਂ ਗੁਰੇਜ਼ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਉਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਹੀ ਪੁਨਰ-ਸਿਰਜਣ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਉਸ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰਦੀਆਂ ਹੋਣ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਡੰਗਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਜੀਵਨ ਖ਼ਾਨ ਦੀਆਂ ਪੈਲ਼ੀਆਂ ਨੂੰ ਚਰਨ ਵਾਲੀ ਘਟਨਾ ਅਤੇ ਅੰਬ ਟੁੱਟ ਕੇ ਡਿੱਗਣ ਦੀ ਘਟਨਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ਼ ਮੇਲ ਨਹੀਂ ਖਾਂਦੀ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਕਰਾਮਾਤੀ ਦਰਵੇਸ਼ ਵਜੋਂ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਹ ਭਾਗ ਬੇਲੋੜਾ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਵੱਧ ਇਹ ਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਹੀ ਹੈ ਜੋ ਪਾਠਕਾਂ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਕਰਾਮਾਤੀ ਦਰਵੇਸ਼ ਹੋਣ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬੰਨ੍ਹ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਿਤੇ ਹੋਰ ਝਲਕਾਰਾ ਮਾਤਰ ਵੀ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦਾ।

ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਤੇ ਪਾਤਰ ਚਿਤਰਨ

ਪਾਤਰ ਨਾਟਕੀ ਗੱਡੀ ਦੇ ਪਹੀਏ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਆਮ ਜਨਜੀਵਨ ਵਿੱਚੋਂ ਤੇ ਆਪਣੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦੇ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਦਾ ਇਹ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਤੋਂ ਨਿਖੇੜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੋਵੇ। ਪਾਤਰ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਪਾਤਰ ਹੋਵੇਗਾ ਤਾਂ ਸੰਵਾਦ ਹੋਵੇਗਾ ਤੇ ਸੰਵਾਦ ਹੋਵੇਗਾ ਤਾਂ ਕੋਈ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਏਗੀ ਤੇ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਨ ਹੋ ਸਕੇਗਾ।

ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪਰਖ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸਥਿਰ-ਅਸਥਿਰ ਸੁਭਾਅ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕੁੱਝ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਸੁਭਾਅ ਸਥਿਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿੱਚ ਉਹ ਜਿਹੋ ਜਿਹੇ ਵਿਖਾਈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਅੰਤ ਤੱਕ ਉਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹੀ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਗਤੀਹੀਣ, ਚਪਟੇ, ਸਲੱਮ ਤੇ ਸਪਾਟ ਪਾਤਰ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਤੇ ਕੁੱਝ ਪਾਤਰ ਅਜਿਹੇ ਵੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਵਧਣ-ਵਿਗਸਣ ਜਾਂ ਬਦਲਣ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਗੋਲ, ਗਤੀਸ਼ੀਲ, ਵਿਗਸਣਸ਼ੀਲ ਤੇ

ਅਸਥਿਰ ਪਾਤਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਗੋਲ ਜਾਂ ਵਿਗਸਣਸ਼ੀਲ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਵਿੱਚ ਵਾਧਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਦੇ ਪਾਤਰ ਸੁਭਾਵਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਆਮ ਜਨ ਜੀਵਨ ਦੇ ਹੱਡ ਮਾਸ ਦੇ ਜਿਉਂਦੇ ਜਾਗਦੇ ਪੁਤਲੇ ਹਨ। ਉਹ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਨਹੀਂ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਕਾਜ਼ੀ, ਸੋਨਾ, ਚਾਂਦੀ, ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ, ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਪਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਹਨ ਅਤੇ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਇਕ ਹੈ। ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ, ਸਾਬਰ, ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ, ਜੋਗਿੰਦਰ ਜੋਗੀ, ਸੋਨਾ, ਚਾਂਦੀ, ਮੌਲਵੀ ਕਸੂਰੀ ਤੇ ਕੁੱਝ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਸਹਾਇਕ ਪਾਤਰ ਹਨ। ਮੁਫ਼ਤੀ, ਕਾਜ਼ੀ, ਹਸੀਨ ਖ਼ਾਨ, ਸਿਪਾਹੀ ਖਲਨਾਇਕ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਨਾਇਕ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਭੁਗਤਦੇ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਰਾਹੀ, ਅਕੀਦਤਮੰਦ ਆਦਿ ਕੁੱਝ ਹੋਰ ਗੌਣ ਪਾਤਰ ਵੀ ਹਨ।

ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਚਿਤਰਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਇੱਕ ਸੁਲਝਿਆ ਹੋਇਆ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਮੰਚ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਦਾ ਵੀ ਖ਼ਿਆਲ ਹੈ ਤੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਸਾਹਿਤਕ ਤੇ ਕਲਾਤਮਕ ਪੱਖ ਦਾ ਵੀ। ਉਹ ਸਾਹਿਤਕ, ਕਲਾਤਮਕ ਤੇ ਸਟੇਜ ਅਨੁਰੂਪ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਲੇਖਾ ਜੋਖਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ :

ਬੁੱਲ੍ਹਾ

ਸਈਅਦ ਮੁਹੰਮਦ ਅਬਦੁੱਲਾ ਕਾਦਰੀ ਉਰਫ਼ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇੱਕ ਸੂਫ਼ੀ ਦਰਵੇਸ਼ ਦੇ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ਼ ਇੱਕ ਆਲ੍ਹਾ ਦਰਜੇ ਦਾ ਅਕੀਦਤਮੰਦ ਸੂਫ਼ੀ ਸ਼ਾਇਰ ਵੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦੀਆਂ ਕਾਫ਼ੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਸ ਦਾ ਚਰਿੱਤਰ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਉਘਾੜਦੀਆਂ ਹਨ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਪੱਖ ਉਸ ਦਾ ਸ਼ਾਇਰ ਹੋਣਾ ਹੈ ਜੋ ਉਸ ਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਮਦ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ

ਭਰਕੇ ਵਹਿਦਤ ਜਾਮ ਪਿਲਾਓ

ਮਨਸੂਰ ਨੂੰ ਮਸਤ ਕਰਾਓ

ਉਸ ਤੋਂ ਅਨਾਅਲਹੱਕ ਆਪ ਕਹਾਓ। (27)

ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਦਾ ਦੂਸਰਾ ਪੱਖ ਉਸ ਦਾ ਰਵਾਇਤੀ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਧਾਰਮਿਕ ਕਰਮਕਾਂਡਾਂ ਤੋਂ ਬਾਗ਼ੀ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਉਹ ਸ਼ਰ੍ਹਾ ਤੋਂ ਬਾਗ਼ੀ ਹੈ ਤੇ ਆਖਦਾ ਹੈ:

ਭੱਠ ਨਮਾਜ਼ਾਂ ਚਿੱਕੜ ਰੋਜ਼ੇ

ਕਲਮੇ ਤੇ ਫਿਰ ਗਈ ਸਿਆਹੀ

ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਸ਼ਹੁ ਅੰਦਰੋਂ ਮਿਲਿਆ

ਭੁੱਲੀ ਫਿਰੇ ਲੁਕਾਈ। (76)

ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਸੱਚ ਦਾ ਆਸ਼ਕ ਹੈ। ਇਸ ਸੱਚ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦੀ ਰੂਹ ਬੇਚੈਨ ਹੈ ਤੇ ਆਪਣੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਨੂੰ ਮਿਲ ਕੇ ਹੀ ਉਸ ਦੀ ਬੇਤਾਬ ਰੂਹ ਨੂੰ ਚੈਨ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਸਮਾਜ, ਪਰਿਵਾਰ ਤੇ ਰਾਜ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਦਾ ਪੱਲਾ ਨਹੀਂ ਛੱਡਦਾ। ਉਹ ਤਾਂ ਆਪਣੇ ਸੱਚੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਦਾ ਮੁਰੀਦ ਹੈ ਜਿਸ ਲਈ ਉਹ ਕੰਜਰੀ ਬਣ ਕੇ ਨੱਚਦਾ ਵੀ ਹੈ ਤੇ ਗਾਉਂਦਾ ਵੀ ਹੈ।

ਤੇਰੇ ਇਸ਼ਕ ਨੇ ਡੇਰਾ ਮੇਰੇ ਅੰਦਰ ਕੀਤਾ

ਭਰ ਕੇ ਜ਼ਹਿਰ ਪਿਆਲਾ ਮੈਂ ਆਪੇ ਪੀਤਾ

ਪੀਰਾ ਮੈਂ ਭੁੱਲ ਗਈਆਂ, ਤੇਰੇ ਨਾਲ਼ ਨਾ ਗਈਆਂ

ਤੇਰੇ ਇਸ਼ਕ ਨਚਾਇਆ ਕਰਕੇ ਥਈਆ ਥਈਆ। (61)

ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਇੱਕ ਗੋਲ਼ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਨੇ ਹੋਰਨਾਂ ਜੁਗਤਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਦੂਸਰੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਜੁਗਤ ਦਾ ਵੀ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤਾ ਹੈ ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਮੁਰਾਦੀ ਤੇ ਸੋਨਾ ਚਾਂਦੀ ਦਾ ਹਥਲਾ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੈ:

ਮੁਰਾਦੀ: ਸੁਣਿਆ ਤਾਂ ਮੈਂ ਵੀ ਏ ਪਰ ਤੁਸੀਂ ਕਦੀ ਉਸ ਨੂੰ ਵੇਖਿਆ ਏ ..

ਸੋਨਾ: ਕੀ ਦੱਸੀਏ, ਉਹਨੂੰ ਵੇਖ ਕੇ ਤਾਂ ਲੋਕੀਂ ਆਪਣੇ ਦੁੱਖ ਦਰਦ ਭੁੱਲ ਜਾਂਦੇ ਨੇ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹਾਂ ਤੇ

ਚਮਕ ਆ ਜਾਂਦੀ ਏ ਤੇ ਇੰਞ ਲੱਗਦਾ ਏ ਜਿਵੇਂ ਉਹ ਸ਼ਿਅਰ ਅਸਮਾਨੋਂ ਉੱਤਰ ਰਹੇ ਹੋਣ।

(57)

ਮੁਰਾਦੀ: ਮੇਰੇ ਦਿਲ 'ਚ ਬੜੀ ਇੱਛਾ ਏ ਕਦੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਦੀਦਾਰ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਮੈਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕਲਾਮ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਾਂ। ਕਦੇ ਮਿਲਾਓ ਨਾ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਜੀ ਹੋਰਾਂ ਨਾਲ਼।

ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਇੱਕ ਲੋਕ ਨਾਇਕ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰਕ ਵਜੋਂ ਚਿਤਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਨੇ ਸਫਲਤਾ ਹਾਸਲ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦਾ ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਜੋ ਕਿ ਇੱਕ ਤਾਂ ਔਰਤ ਹੈ ਤੇ ਦੂਜਾ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ, ਨੂੰ ਗੁਰੂ ਬਣਾ ਕੇ ਰਵਾਇਤੀ ਮਿੱਥ ਕਿ ਔਰਤ ਨੂੰ ਇਸਲਾਮ ਵਿੱਚ ਗੁਰੂ ਨਹੀਂ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਤੇ ਉਹ ਵੀ ਇੱਕ ਨੀਚ ਔਰਤ ਨੂੰ, ਦਾ ਖੰਡਨ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਤੋੜਿਆ ਵੀ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦਾ ਸੱਯਦ ਹੋ ਕੇ ਇੱਕ ਅਰਾਈਂ ਨੂੰ ਮੁਰਸ਼ਦ ਬਣਾਉਣਾ ਵੀ ਉਸ ਨੂੰ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ ਤੇ ਊਚ-ਨੀਚ ਦਾ ਭੇਦ ਮਿਟਾ ਕੇ ਸੱਚ ਦਾ ਹੋਕਾ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਨਾਇਕ ਵਜੋਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਉੱਚ ਦਰਜੇ ਦਾ ਸੂਫ਼ੀ ਦਰਵੇਸ਼ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਇੱਕ ਸਾਧਾਰਨ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੋਮਲ ਤੇ ਭਾਵੁਕ ਹਿਰਦੇ ਦਾ ਮਾਲਕ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਉਸ ਦਾ ਮੁਰਸ਼ਦ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਉਸ ਤੋਂ ਮੁੱਖ ਮੋੜ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਇੱਕ ਅਤਿ ਸਾਧਾਰਨ ਇਨਸਾਨ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਵੁਕ ਹੋ ਉੱਠਦਾ ਹੈ ਤੇ ਬੇਮੁਖ ਹੋਏ ਮੁਰਸ਼ਦ ਨੂੰ ਮਨਾਉਣ ਲਈ ਫ਼ਕੀਰ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਇੱਕ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਮੁਰਾਦ ਬੇਗ਼ਮ ਦਾ ਸ਼ਾਗਿਰਦ ਬਣਨ ਲਈ ਵੀ ਤਿਆਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਗਲ਼ੀਆਂ ਵਿੱਚ ਨੱਚਦਾ ਤੇ ਗਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਆਪਣੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਨੂੰ ਮਨਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੀ ਭਾਵੁਕ ਹਿਰਦੇ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਉਸ ਦੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਦੇ ਚਲਾਣੇ ਦੀ ਖ਼ਬਰ ਸੁਣ ਉਸ ਦੀ ਬੇਚੈਨ ਰੂਹ ਦਾ ਵਿਰਲਾਪ ਵੀ ਹੈ:

ਵਾਢ ਕਲੇਜੇ ਪਲ ਪਲ ਉੱਠਦੀ

ਭਿੜ ਕੇ ਬਿਰਹੋਂ ਨਾਲ਼

ਰੱਬਾ ਹੁਣ ਕੀ ਕਰੀਏ

ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਸ਼ਹੁ, ਪਿਆਰੇ ਬਾਝੋਂ

ਰਹੇ ਉਰਾਰ ਨਾ ਪਾਰ ਰੱਬਾ ਹੁਣ ਕੀ ਕਰੀਏ"। (74)

ਭਾਵੇਂ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਸਥਾਪਿਤ ਕਦਰਾਂ ਕੀਮਤਾਂ ਤੇ ਸੱਤਾ ਨਾਲ਼ ਨਾਬਰੀ ਦੀ ਸੁਰ ਉਭਾਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਦਾ ਰਵੱਈਆ ਹਿੰਸਾਤਮਕ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਉਹ ਤੇ ਜੋਗਿੰਦਰ ਜੋਗੀ ਨੂੰ ਆਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜ਼ੁਲਮ ਨੂੰ ਜ਼ੁਲਮ ਨਾਲ਼ ਨਹੀਂ ਡੱਕਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਉਹ ਇਸ਼ਕ ਦੇ ਰਾਹ ਦਾ ਪਾਂਧੀ ਹੈ ਉਸ ਦੀ ਬਗ਼ਾਵਤ ਦਾ ਮੁਹਾਵਰਾ ਆਤਮਿਕ ਹੈ। ਉਹ ਦਮਨਕਾਰੀ ਸੱਤਾ ਨੂੰ ਅੰਦਰੋਂ ਢਾਅ ਲਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਕਾਜ਼ੀ

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਾਤਰ ਕਾਜ਼ੀ ਜੋ ਕਿ ਇੱਕ ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰ ਹੈ ਤੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸਲਾਮਿਕ ਧਰਮ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਵਜੋਂ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਾਜ਼ੀ ਦਾ ਪਾਤਰ ਇਸ ਲਈ ਵੀ ਅਹਿਮ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਨਾਇਕ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀ ਨਾਇਕ (ਖਲਨਾਇਕ) ਪਾਤਰ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਤੱਕ ਨਾਇਕ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਤਕੜਾ ਖਲਨਾਇਕ ਪਾਤਰ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗਾ ਨਾਇਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕੇਗੀ। ਇਸ ਲਈ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਕਾਜ਼ੀ ਨੂੰ ਖਲਨਾਇਕ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਕਾਜ਼ੀ ਇਸਲਾਮਿਕ ਕੱਟੜਤਾ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਵਜੋਂ ਵੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਉਹ ਮੁਸਲਮਾਨ ਹੈ ਪਰ ਕੱਟੜਤਾ ਦੀ ਪੱਟੀ ਉਸ ਦੀਆਂ ਅੱਖਾਂ ਉੱਤੇ ਇਸ ਕਦਰ ਬੰਨ੍ਹੀ ਹੋਈ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦਾ ਜਨਾਜ਼ਾ ਨਹੀਂ ਪੜ੍ਹਦਾ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਸਾਹਿਬ-ਏ-ਈਮਾਨ ਹੋ ਕੇ ਮਰਨ ਤੇ ਵੀ ਖ਼ਦਸ਼ਾ ਜ਼ਾਹਿਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਾਜ਼ੀ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਨਾਲ਼ ਇਸਲਾਮਿਕ, ਫੋਕੇ ਕਰਮਕਾਂਡਾਂ ਦੇ ਪਾਜ ਉੱਧੜਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਕਾਜ਼ੀ ਜੋ ਬਾਹਰੋਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸੱਚਾ ਮੁਸਲਮਾਨ ਹੋਣ ਦਾ ਦਾਅਵਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਅੰਦਰੋਂ ਉਹ ਸੱਤਾ ਪੱਖੀ ਅਤੇ ਕੁਕਰਮੀ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਧਰਮ ਦਾ ਠੇਕੇਦਾਰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਕੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਧਰਮ ਪ੍ਰਤੀ ਝੂਠੇ ਕਰਮ ਕਾਂਡਾਂ ਵਿੱਚ ਫਸਾ ਕੇ ਗੁਮਰਾਹ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਧਰਮ ਤੇ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ ਦੇ ਨਾਂ ’ਤੇ ਲੜਾ ਕੇ ਖ਼ੁਦ ਲਾਹਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਕਾਜ਼ੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਖਲਨਾਇਕ ਵਜੋਂ ਸਫਲਤਾਪੂਰਵਕ ਚਿੱਤਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਹ ਕੱਟੜ, ਦੰਭੀ ਤੇ ਸੱਤਾ ਪੱਖੀ ਮੁਸਲਮਾਨ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਹਰ ਹਾਲ ਵਿੱਚ ਹਕੂਮਤ

ਦੇ ਖ਼ਿਲਾਫ਼ ਉੱਠਣ ਵਾਲੀ ਹਰ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਦਬਾਉਣ ਤੇ ਦਫ਼ਨਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇੰਨਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਪ੍ਰਤੀ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਅਦਬ, ਹਮਦਰਦੀ ਤੇ ਉਸ ਦੀ ਯਾਦ ਨੂੰ ਖ਼ਤਮ ਕਰਨ ਲਈ ਉਹ ਫ਼ੈਸਲਾ ਸੁਣਾਉਂਦਾ ਹੈ:-

> ਇਸ ਲਈ ਅਸੀਂ ਇਹ ਫ਼ੈਸਲਾ ਦਿੰਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦਾ ਜਨਾਜ਼ਾ ਨਾਜਾਇਜ਼ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਸ਼ਹਿਰ ਕਸੂਰ ਦੇ ਕਬਰਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਦਫ਼ਨ ਕਰਨ ਦੀ ਇਜਾਜ਼ਤ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ। (77)

ਹਸੀਨ ਖ਼ਾਨ ਖ਼ਵੀਸ਼ਗੀ

ਹਸੀਨ ਖ਼ਾਨ ਦਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਤੇ ਭਾਵੇਂ ਕਾਜ਼ੀ ਵਾਂਗ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਧਿਰ ਦਾ ਪਰ ਇਹ ਪਾਤਰ ਧਾਰਮਿਕ ਨਹੀਂ ਰਾਜਨੀਤਕ ਤੇ ਸ਼ਾਸਕ ਵਰਗ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਹਸੀਨ ਖ਼ਾਨ ਮੁਗ਼ਲ ਫ਼ੌਜ ਦਾ ਇੱਕ ਰੁਤਬੇਦਾਰ ਸੈਨਿਕ ਹੈ। ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਕਾਦਰੀ ਨੂੰ ਗੁਰੂ ਬਣਾ ਕੇ ਉਸ ਕੋਲ ਤਾਲਿਬ-ਏ-ਇਲਮ ਬਣ ਕੇ ਜਾਣ ’ਤੇ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਦੇ ਹੁਜਰੇ 'ਤੇ ਦਸਤਕ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਅਤੇ ਹਸੀਨ ਖ਼ਾਨ ਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਇਹ ਵੀ ਜ਼ਾਹਿਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸੇ ਹਸੀਨ ਖ਼ਾਨ ਨੇ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਨੂੰ ਕਸੂਰ ਛੱਡਣ ਲਈ ਮਜਬੂਰ ਕੀਤਾ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਵੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਅਸਲ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧੇ ਰਾਹ ਪਾਉਂਦਾ ਸੀ ਜੋ ਸਥਾਪਤ ਸੱਤਾ ਨੂੰ ਰਾਸ ਨਹੀਂ ਆ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਸੂਰ ਛੱਡਣ ਲਈ ਮਜਬੂਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਹੁਣ ਖ਼ਤਰੇ ਨੂੰ ਭਾਂਪਦੇ ਹੋਏ ਕਿ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਰਾਹੀਂ ਉਹ ਫਿਰ ਕਸੂਰ ਹਕੂਮਤ ਲਈ ਕੋਈ ਚੁਣੌਤੀ ਨਾ ਖੜ੍ਹੀ ਕਰ ਦੇਣ, ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਸੱਯਦ ਹੋ ਕੇ ਇੱਕ ਅਰਾਈਂ ਦਾ ਚੇਲਾ ਬਣਨ ਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਦੇ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਹੁਜਰੇ ਤੋਂ ਖ਼ਾਰਜ ਕਰਨ ਲਈ ਆਖਦਾ ਹੈ ਪਰ ਜਦੋਂ ਇਸ ਵਾਰ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਉਸ ਦੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਮੰਨਦਾ ਤਾਂ ਅੰਤ ਵਿੱਚ ਉਹ ਇਹ ਕਹਿ ਕੇ ਕਿ:

> ਫਿਰ ਉਹਦੇ ਤੇ ਰੋਕ ਲਓ ਕਿ ਉਹ ਕਸੂਰ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਕੋਈ ਐਸੀ ਵੈਸੀ ਗੱਲ ਨਾ ਕਰੇ ਜੀਹਦੇ ਨਾਲ਼ ਹਾਲਾਤ ਖ਼ਰਾਬ ਹੋ ਜਾਣ ਜਾਂ ਫ਼ਸਾਦ ਪਵੇ। (35)

ਮੁਫ਼ਤੀ

ਮੁਫ਼ਤੀ ਦਾ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਉੱਪਰਲੇ ਅਧਿਕਾਰੀ ਦੀ ਚਾਪਲੂਸੀ ਕਰਕੇ ਉਸ ਦੀ ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਹਾਂ ਮਿਲਾ ਕੇ ਉਸ ਦੀ ਗੱਲ ਨੂੰ ਹੋਰ ਪਕੇਰਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਖ਼ਿਲਾਫ਼ ਵਧਾ ਚੜ੍ਹਾ ਕੇ ਗੱਲਾਂ ਕਰਕੇ ਉਸ ਦੇ ਜਨਾਜ਼ੇ ਨੂੰ ਨਾਜਾਇਜ਼ ਠਹਿਰਾਏ ਜਾਣ ਲਈ ਮਜ਼ਬੂਤ ਭੂਮਿਕਾ ਬੰਨ੍ਹਣ ਵਾਲਾ ਇਹੀ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਹੁਕਮਰਾਨ ਅਕਸਰ ਅਜਿਹੇ ਹੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਪਸੰਦ ਕਰਦੇ ਨੇ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜ਼ਬਾਨ ਬੋਲਣ ਤੇ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸਜ਼ਾ ਦਿਵਾਉਣ ਵਿੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਤਲਵਾਰ ਦਾ ਰਾਹ ਪੱਧਰਾ ਕਰਨ। ਇੱਥੇ ਮੁਫ਼ਤੀ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਸ਼ਾਇਰੀ ਨੂੰ ਜੋ ਆਮ ਲੋਕਾਈ ਲਈ ਮਰਹਮ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਸ਼ਰ੍ਹਾ ਤੇ ਇਸਲਾਮ ਵਿਰੋਧੀ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਖ਼ਲਕਤ ਨੂੰ ਗੁਮਰਾਹ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਕਹਿ ਕੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਿਆਨਦਾ ਹੈ ਕਿ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਮਜ਼੍ਹਬੀ ਅਦਾਰਿਆਂ ਦਾ ਬਾਗ਼ੀ ਕਰਾਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੁਫ਼ਤੀ ਪਾਤਰ ਨਾਇਕ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਖਲਨਾਇਕ ਪੱਖ ਨੂੰ ਹੋਰ ਮਜ਼ਬੂਤ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜੋ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਵੀ ਸਹਾਈ ਹੋਇਆ ਹੈ।

ਕਾਜ਼ੀ, ਮੁਫ਼ਤੀ, ਹਸੀਨ ਖ਼ਾਨ, ਸਿਪਾਹੀ ਆਦਿ ਪਾਤਰ ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰ ਹਨ ਜੋ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੋਕਾਂ ਤੇ ਜ਼ੁਲਮ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਹਨੇਰੇ ਵਿੱਚ ਰੱਖਣ ਦੇ ਯਤਨਾਂ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਰੁੱਧ ਉੱਠਣ ਵਾਲੀ ਹਰ ਅਵਾਜ਼ ਚਾਹੇ ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਹੋਵੇ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਦੀ ਜਾਂ ਫਿਰ ਜੋਗਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਜੋਗੀ ਦੀ ਹੋਵੇ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਭ ਨੂੰ ਧਰਮ ਦੇ ਬਾਗ਼ੀ, ਸ਼ਰ੍ਹਾ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਰਾਹ ਭਟਕਾਉਣ ਵਾਲੇ ਕਾਫ਼ਰ ਆਖ ਕੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਰਹਿਨੁਮਾਈ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਇਸ ਵਿਰੋਧੀ ਧਿਰ ਵਿੱਚ ਸਿਪਾਹੀ, ਮੁਲਾਜ਼ਮ ਆਦਿ ਕੁੱਝ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚਾਲ ਨੂੰ ਚੁਸਤ ਰੱਖਦੇ ਹਨ ਤੇ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦੇ ਹਨ।

ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ

ਮਨੁੱਖੀ ਸੁਭਾਅ ਮਿਸ਼ਰਤ ਹੈ। ਉਹ ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਚੰਗਾ ਤੇ ਨੇਕ ਵੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤੋਂ ਉਲਟ ਵੀ। ਉਸ ਕੋਲੋਂ ਪੁੰਨ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਪਾਪ ਵੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਪਾਤਰ ਮਿਸ਼ਰਤ ਸੁਭਾਅ ਦੇ ਹੋਣਾ ਸੁਭਾਵਿਕ ਹੈ। ਸ਼ਾਹ

ਇਨਾਇਤ ਦਾ ਪਾਤਰ ਵੀ ਮਿਸ਼ਰਤ ਸੁਭਾਅ ਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਵਜੋਂ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਅਰਾਈਂ ਮੁਸਲਮਾਨ ਸਨ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੁਆਰਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮੁਰਸ਼ਦ ਧਾਰਨ ਕਰਨ, ਤੇ ਸੱਯਦ ਬਰਾਦਰੀ ਵੱਲੋਂ ਅਤੇ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਪਰਿਵਾਰ ਵੱਲੋਂ ਇਸ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਇੱਕ ਨੇਕ ਰੂਹ, ਅਰਬੀ ਤੇ ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨ ਸਨ। ਉਹ ਮਾਰਫ਼ਤ ਦੀਆਂ ਮੰਜ਼ਿਲਾਂ ਤੈਅ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਸਨ ਤੇ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹੱਥ ਫੜ ਕੇ ਇਹ ਮੰਜ਼ਿਲਾਂ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ਼ ਪਾਰ ਕਰ ਗਿਆ। ਬੁੱਲੇ ਨੂੰ ਸਾਈਂ ਬੁੱਲੇ ਸ਼ਾਹ ਬਣਾਉਣ ਵਾਲੇ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਹੀ ਸਨ। ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਜੋ ਕਸੂਰ ਵਾਸੀ ਸਨ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਅਖੌਤੀ ਕਰਮਕਾਂਡਾਂ ਤੋਂ ਹਟਾ ਕੇ ਖ਼ੁਦਾ ਦੀ ਬੰਦਗੀ ਦਾ ਰਾਹ ਦਿਖਾ ਰਹੇ ਸਨ।

ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਦੇ ਇਸੇ ਨੇਕ ਸੁਭਾਅ ਕਾਰਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਹਕੂਮਤ ਦੇ ਹੁਕਮਰਾਨ ਹਸੀਨ ਖ਼ਾਨ ਖ਼ਵੀਸ਼ਗੀ ਦੀ ਬੇਰੁਖ਼ੀ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਉਹ ਕਸੂਰ ਛੱਡ ਕੇ ਲਾਹੌਰ ਰਹਿਣ ਲਈ ਮਜਬੂਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਰੱਬ ਨੂੰ ਪਾਉਣ ਪ੍ਰਤੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇਣ ਦਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਰਵੱਈਆ ਨਹੀਂ ਬਦਲਦਾ। ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਵੀ ਆਖਦੇ ਹਨ:

ਬੁੱਲ੍ਹਿਆ ਰੱਬ ਦਾ ਕੀ ਪਾਉਣਾ
ਐਧਰੋਂ ਪੁੱਟਣਾ ਤੇ ਓਧਰ ਲਾਉਣਾ। (30)

ਜਿੱਥੇ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਉੱਚੇ ਸੁੱਚੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਹਨ ਉੱਥੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਪਣੇ ਭਤੀਜੇ ਸਾਬਰ ਦੇ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਬਾਰੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕੰਨ ਭਰਨ ’ਤੇ ਇੱਕ ਸਾਧਾਰਨ ਇਨਸਾਨ ਵਾਂਗ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਤੋਂ ਨਾਰਾਜ਼ ਹੋ ਜਾਣਾ ਵੀ ਇਸ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮਿਸ਼ਰਤ ਸੁਭਾਅ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ। ਇਹ ਘਟਨਾ ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਮੋੜ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਘਟਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੀ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਪੈਰਾਂ ਵਿੱਚ ਘੁੰਗਰੂ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਜੋ ਕਿ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਹੈ ਪਾਸੋਂ ਨੱਚਣਾ ਸਿੱਖਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਇਸ ਹਾਲ ਵਿੱਚ ਦੇਖ ਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਗਲ਼ ਨਾਲ਼ ਲਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਇਸ਼ਕ ਹਕੀਕੀ ਦੇ ਸਫ਼ਰ ਤੇ ਤੋਰਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਉਸ ਦੀ ਆਸ਼ਕ ਰੂਹ ਆਪਣੇ ਮਸ਼ੂਕ (ਅੱਲ੍ਹਾ) ਨਾਲ਼ ਇੱਕ-ਮਿੱਕ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਦਾ ਪਾਤਰ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਕ੍ਰਮ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਰਵਾਨੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਸ਼ਾਹਿਦ ਵੱਲੋਂ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਦੀ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਬਾਕੀ ਪਾਤਰਾਂ ਬੁੱਲ੍ਹਾ, ਤਾਲਿਬ-ਏ-ਇਲਮ (ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮਦਰਸੇ ਦੇ ਹੋਰ ਸ਼ਾਗਿਰਦ) ਸਾਬਰ, ਹਸੀਨ ਖ਼ਾਨ, ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਸਫਲਤਾਪੂਰਵਕ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ

ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦਾ ਇਕਲੌਤਾ ਜ਼ਿਕਰਯੋਗ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਸਦਾ ਕੋਟ ਮੁਰਾਦ ਦੀ ਮਸ਼ਹੂਰ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਹੈ। ਮੁਰਾਦੀ ਦਾ ਪਾਤਰ ਉਸ ਇਸਲਾਮਿਕ ਔਰਤ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ ਜੋ ਹਮੇਸ਼ਾ ਤੋਂ ਦੁਜੈਲੀ ਹੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਇੱਕ ਵਸਤੂ ਹੀ ਸਮਝਿਆ ਗਿਆ। ਇਸਲਾਮ ਜੋ ਇੱਕ ਮਰਦ ਨੂੰ ਤਾਂ ਚਾਰ ਪਤਨੀਆਂ ਰੱਖਣ ਦੀ ਇਜਾਜ਼ਤ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਔਰਤ ਦੀ ਅਧੀਨਗੀ ਵਾਲੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਹੀ ਮਰਦ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਔਰਤ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਹਾਸ਼ੀਏ ਤੇ ਵਿਚਰਨ ਵਾਲੀ ਹੈ ਜੋ ਗੁਰੂ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ। ਜਿਸ ਨੂੰ ਮਸਜਿਦ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਰਾਖਵੇਂ ਦਿਨਾਂ (ਜੁੰਮਾ) ਵਿੱਚ ਹੀ ਜਾਣ ਦੀ ਇਜਾਜ਼ਤ ਹੈ। 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਪਾਤਰ ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਧਰਮ ਤੇ ਸਮਾਜ ਵੱਲੋਂ ਤ੍ਰਿਸਕਾਰੀ ਹੋਈ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਹੈ ਪਰ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਉਸ ਨੂੰ ਗੁਰੂ ਧਾਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਮੁਰਾਦੀ ਤੋਂ ਦੀਖਿਆ ਲੈਂਦੇ ਦਿਖਾਇਆ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਇਸ ਪਿੱਛੇ ਇੱਕ ਮਕਸਦ ਤਾਂ ਇਹ ਦਿਖਾਉਣਾ ਹੈ ਕਿ ਇਨਸਾਨ ਦੀ ਕਦਰ ਉਸ ਦੇ ਗੁਣਾਂ ਕਰਕੇ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਨਾ ਕਿ ਉਸ ਦੀ ਜ਼ਾਤ ਕਰਕੇ, ਦੂਸਰਾ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੁਆਰਾ ਮੁਰਾਦੀ ਨੂੰ ਗੁਰੂ ਧਾਰਨ ਕਰਨ ਰਾਹੀਂ ਸਥਾਪਤ ਰਵਾਇਤੀ ਮੁੱਲਾਂ ਨੂੰ ਤੋੜ ਕੇ ਔਰਤ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਆਵਾਜ਼ ਉਠਾਉਣਾ ਹੈ। ਬੇਸ਼ੱਕ ਉਹ ਇੱਕ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਹੋਣ ਦਾ ਸੰਤਾਪ ਭੋਗਦੇ ਹੋਏ ਐਸੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਬਿਤਾ ਰਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਸਮਾਜ ਵਿਰੋਧੀ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਾਤਰ ਮੁਰਾਦੀ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਆਪਣੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਚੰਗੇ ਆਦਰਸ਼ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਮੁਰੀਦ ਬਣਾ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਰੁੱਠੜੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਨੂੰ ਮਨਾਉਣ ਲਈ ਉਸ ਦੀ ਗੁਰੂ ਬਣ ਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਨਾਚ ਸਿਖਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਮੁਰਾਦੀ ਦਾ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨਾਲ਼ ਰਿਸ਼ਤਾ ਆਤਮਿਕ

ਹੈ। ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦਾ ਚੰਗਿਆਈ ਦੇ ਹਰ ਰਸਤੇ ਤੇ ਸਾਥ ਹੀ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦੀ ਸਗੋਂ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਦੇ ਗੁਜ਼ਰ ਜਾਣ ਤੇ ਉਸ ਦਾ ਹੌਸਲਾ ਵੀ ਬੁਲੰਦ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਸਮਾਜ ਪ੍ਰਤੀ ਉਸ ਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਕੰਮਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਸੁਚੇਤ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਇੱਕ ਨਾਇਕਾ ਵਾਂਗ ਅਗਵਾਈ ਵੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਦਾ ਪਾਤਰ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੋਮਾਂਚ ਭਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇੱਕ ਮੁੱਖ ਘਟਨਾ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦਾ ਆਪਣੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਨਾਲ਼ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮਿਲਾਣ ਨੂੰ ਅੰਜਾਮ ਵੀ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਬੇਸ਼ੱਕ ਪਾਤਰ ਸੰਖੇਪ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਤੇ ਉਸ ਦੀ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਰਥਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਝਲਕਦੀ ਹੈ।

ਜੋਗਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਜੋਗੀ

ਜੋਗਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਜੋਗੀ ਦਾ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਵੇਲੇ ਦੇ ਮਹਾਨ ਸਿੱਖ ਜਰਨੈਲ ਬੰਦਾ ਸਿੰਘ ਬਹਾਦਰ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਬੰਦਾ ਬੈਰਾਗੀ ਤੋਂ ਬੰਦਾ ਬਹਾਦਰ ਬਣ ਕੇ ਮੁਗ਼ਲਾਂ ਦੁਆਰਾ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਜੀ ਦੇ ਦੋ ਛੋਟੇ ਸਾਹਿਬਜ਼ਾਦਿਆਂ ਨੂੰ ਜਿਊਂਦੇ ਨੀਂਹਾਂ ਵਿੱਚ ਚਿਣਵਾ ਕੇ ਸ਼ਹੀਦ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਮਗਰੋਂ ਮੁਗ਼ਲ ਸਾਮਰਾਜ ਦੀ ਇੱਟ ਨਾਲ਼ ਇੱਟ ਵਜਾ ਦਿੱਤੀ ਸੀ। ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਤੇ ਜੋਗੀ ਦੋਵੇਂ ਸਥਾਪਤ ਸੱਤਾ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਹਨ। ਦੋਹਾਂ ਮੰਤਵ ਇੱਕ ਹੈ ਪਰ ਦੇ ਸੱਤਾ ਖ਼ਿਲਾਫ਼ ਸੰਘਰਸ਼ ਦਾ ਰਾਹ ਅੱਡਰਾ ਹੈ। ਜੋਗੀ ਦਾ ਪਾਤਰ ਹਿੰਸਾਤਮਕ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦਾ ਮਾਲਿਕ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਇਸ਼ਕ ਦਾ ਮੁਰੀਦ ਹੈ। ਦੋਵਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਵਿੱਚ ਇਸ ਅੰਤਰ ਕਾਰਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹਲਕਾ ਤਕਰਾਰ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਜੋਗੀ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਧਿਰ ਦਾ ਪਾਤਰ ਹੋ ਕੇ ਵੀ ਉਸ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਖੜਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਇੱਥੇ ਨਾਟਕ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਤੇ ਜੋਗੀ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਅੰਤ ਜੋਗੀ ਦੇ ਹੇਠਾਂ ਦਿੱਤੇ ਸੰਵਾਦ ਨਾਲ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ:-

ਜੋਗੀ: (ਜਾਂਦਿਆਂ ਜਾਂਦਿਆਂ) ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਤੇਰੇ ਵਰਗੇ ਹੋਰ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਜੰਮਦੇ, ਜੰਮਦੇ ਨੇ ਤਾਂ ਬੋਲਦੇ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਤੇ ਬੋਲਦੇ ਨੇ ਤਾਂ ਗੱਜ ਵੱਜ ਕੇ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਬੋਲਦੇ। ਬੁੱਲ੍ਹੇਸ਼ਾਹ! ਹਾਰ ਨਾ ਮੰਨੀ।

ਆਪਣੀ ਜ਼ੁਬਾਨ ਬੰਦ ਨਾ ਕਰੀਂ।

ਤੂੰ ਕੱਵਾਲੀ ਕਰਦਾ ਰਹੀਂ, ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ! (69)

ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਤੇ ਜੋਗੀ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਜ਼ਰੂਰ ਪੈਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਕੀ ਜ਼ੁਲਮ ਨੂੰ ਚੁੱਪ ਕਰਕੇ ਸਹਿ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ? ਕੀ ਜ਼ੁਲਮ ਨੂੰ ਜ਼ੁਲਮ ਨਾਲ਼ ਰੋਕਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ? ਕੀ ਸੱਤਾਧਾਰੀ ਧਿਰ ਦੇ ਜ਼ੁਲਮ ਤੇ ਹਿੰਸਾ ਦਾ ਬਦਲ ਪ੍ਰਤੀ ਹਿੰਸਾ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ? ਆਦਿ।

ਜੋਗੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਵਿਸਥਾਰ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਤੇ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦੀ ਲੋੜ ਵੀ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦੀ। ਇੱਥੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਮੰਤਵ ਕੇਵਲ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੁਆਰਾ ਇਸ਼ਕ ਦੀ ਬੇੜੀ ਦਾ ਮਲਾਹ ਬਣ ਕੇ ਸੈਂਕੜੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਭਵ ਸਾਗਰ ਤੋਂ ਪਾਰ ਕਰਾਉਣ ਦੇ ਯਤਨ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਨਾਇਕ ਬਣ ਕੇ ਵੇਲੇ ਦੇ ਨਿਜ਼ਾਮ ਨਾਲ਼ ਟੱਕਰ ਲੈਣ ਦੇ ਫ਼ਲਸਫ਼ੇ ਨੂੰ ਹਥਿਆਰਬੰਦ ਟੱਕਰ ਲੈਣ ਦੇ ਫ਼ਲਸਫ਼ੇ ਤੋਂ ਉਚਿਆਉਣਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਦੂਸਰਾ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਚੜ੍ਹਦੇ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਵਾਸੀ ਨਾ ਹੋਣਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਬੰਦਾ ਬਹਾਦਰ ਦੀ ਬਹਾਦਰੀ ਤੇ ਜਰਨੈਲੀ ਸੂਝ ਦੇ ਕਿੱਸੇ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਨੇ ਤੇ ਉਸ ਦੀ ਹਥਿਆਰਬੰਦ ਜੰਗ ਨੂੰ ਜਾਇਜ਼ ਠਹਿਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸੋਨਾ-ਚਾਂਦੀ

ਸੋਨਾ-ਚਾਂਦੀ ਪਾਤਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਧਿਰ ਦੇ ਪਾਤਰ ਹਨ। ਨਾਟਕ 'ਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਾਲੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਜਗ੍ਹਾ-ਜਗ੍ਹਾ ਤੇ ਕਥਾ ਨੂੰ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇੱਕ ਸੀਨ ਤੋਂ ਦੂਸਰੇ ਸੀਨ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਵਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਕਰਦੇ ਹਨ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੋਨਾ, ਚਾਂਦੀ ਭਾਵੇਂ ਦੋ ਪਾਤਰ ਹਨ ਪਰ ਦੋਵੇਂ ਸੁਭਾਅ ਤੇ ਕਿਰਦਾਰ ਪੱਖੋਂ ਇੱਕ ਹੀ ਹਨ। ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਅੰਗ-ਸੰਗ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪੂਰਾ ਖ਼ਿਆਲ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਮੁਰੀਦ ਹਨ ਪਰ ਗਾਜਰਾਂ ਵਾਲੀ ਘਟਨਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕੱਚੇ ਹੋਣ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਵੀ ਕਰਵਾਉਂਦੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਆਪ ਪ੍ਰਤੀ ਕੋਈ ਦਾਅਵਾ ਨਾ ਕਰਨ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੀ ਮਜਾਰ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪੈਰ ਰੱਖਣ ਲਈ ਬਣੀਆਂ ਤਖ਼ਤੀਆਂ ਬਣਨ ਦੀ ਸੱਧਰ ਪੂਰੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਜਿੱਥੇ ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਤਕੀਏ ਦੀ ਕੱਵਾਲੀ ਦੀ ਰੌਣਕ ਬਣਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਮਰਨ ਤੇ ਉਸ ਪ੍ਰਤੀ ਹਾਅ ਦਾ ਨਾਅਰਾ ਵੀ ਮਾਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਵੇਲੇ

ਦੇ ਨਿਜ਼ਾਮ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤ ਹਕੂਮਤ ਨੂੰ ਆਖਦੇ ਹਨ ਕਿ ਤੁਸੀਂ ਇਸ ਕਾਬਲ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੋ ਕੇ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਤੁਹਾਡੇ ਕਬਰਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਦਫ਼ਨ ਹੋਵੇ।

ਮੌਲਵੀ ਗ਼ੁਲਾਮ ਮੁਹੱਅਲਦੀਨ ਕਸੂਰੀ

ਮੌਲਵੀ ਕਸੂਰੀ ਭਾਵੇਂ ਸੰਖੇਪ ਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਕੁ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਮੌਜੂਦ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਦਾ ਪਾਤਰ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਇੱਕ ਨਵੀਂ ਦਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦਾ ਉਸਤਾਦ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਉਸ ਨੇ ਰਸਮੀ ਤਾਲੀਮ ਹਾਸਲ ਕੀਤੀ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਨੂੰ ਸਜ਼ਾ ਤੋਂ ਬਚਾ ਕੇ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਕੋਲ ਉਸ ਨੂੰ ਲਾਹੌਰ ਭੇਜਣ ਦੀ ਤਜਵੀਜ਼ ਮੌਲਵੀ ਕਸੂਰੀ ਹੀ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਉਸ ਦਾ ਸੇਵਾਦਾਰ ਸਮਝਦਾ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਦੀ ਧੀ ਦੇ ਵਿਆਹ ਵਿੱਚ ਅੱਗੇ ਹੋ ਕੇ ਸੇਵਾਦਾਰਾਂ ਵਾਂਗ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਸਜ਼ਾ ਉਸ ਨੂੰ ਮੁਰਸ਼ਦ ਦੇ ਭਤੀਜੇ ਸਾਬਰ ਵੱਲੋਂ ਮੁਰਸ਼ਦ ਨੂੰ ਲੂਤੀਆਂ ਲਾਉਣ ਤੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਦੇ ਉਸ ਤੋਂ ਬੇਮੁਖ ਹੋਣ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਭੁਗਤਣੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਮੌਲਵੀ ਕਸੂਰੀ ਭਾਵੇਂ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਧਿਰ ਦਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਸਲਤਨਤ ਦੇ ਦਬਾਅ ਹੇਠ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਨੂੰ ਕੱਵਾਲੀ ਨਾ ਕਰਨ ਦਾ ਫ਼ਤਵਾ ਵੀ ਜਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਹਾਲਾਂਕਿ ਉਹ ਇਸ ਫ਼ਤਵੇ ਲਈ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਪਾਸੋਂ ਮੁਆਫ਼ੀ ਵੀ ਮੰਗਦਾ ਹੈ ਪਰ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉਸਤਾਦ ਹੀ ਸਮਝਦਾ ਹੈ ਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਉਹੀ ਬੁੱਲ੍ਹਾ।

ਸਾਬਰ

ਸਾਬਰ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਦਾ ਭਤੀਜਾ ਹੈ ਅਤੇ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦਾ ਪੀਰ ਭਰਾ। ਜਦੋਂ ਬੁੱਲ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਉਸਤਾਦ ਮੌਲਵੀ ਕਸੂਰੀ ਦੀ ਕੁੜੀ ਦੇ ਵਿਆਹ ਵਿੱਚ ਰੁੱਝਿਆ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਉਸ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਖ਼ਾਤਰਦਾਰੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਤਾਂ ਉਹ ਇਸ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਹੇਠੀ ਸਮਝਦਾ ਹੈ। ਮੁਰਸ਼ਦ ਦਾ ਭਤੀਜਾ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਉਸ ਨੂੰ ਉਹ ਪਿਆਰ ਨਸੀਬ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੋਇਆ ਜੋ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਸੀ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨਾਲ਼ ਆਪਣੀ ਰੰਜਿਸ਼ ਕੱਢਣ ਦਾ ਇਹੀ ਮੌਕਾ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਉਸ ਨੇ ਹਥਿਆਰ ਵਾਂਗ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਖ਼ਿਲਾਫ਼ ਵਰਤਿਆ ਤੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਦੀਆਂ ਨਜ਼ਰਾਂ ਵਿੱਚ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਸੱਈਯਦਜ਼ਾਦਾ ਆਖ ਕੇ ਉਸ ਖ਼ਿਲਾਫ਼ ਸਾਜਿਸ਼ ਨੂੰ ਅੰਜਾਮ ਦੇ ਦਿੱਤਾ। ਇਸ ਦਾ ਖ਼ਮਿਆਜ਼ਾ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਆਪਣੇ

ਮੁਰਸ਼ਦ ਦੀ ਬੇਰੁਖ਼ੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਭੁਗਤਣਾ ਪਿਆ। ਇੰਞ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਹਿਮ ਘਟਨਾ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਦਾ ਉਸ ਤੋਂ ਨਾਰਾਜ਼ ਹੋਣ ਦਾ ਸਬੱਬ ਇਹੀ ਸਾਬਰ ਪਾਤਰ ਬਣਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਕੇਵਲ ਇੱਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਹੀ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਕ੍ਰਮ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਿੱਚ ਇਹ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਕੜੀ ਸਾਬਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਇਸ ਪਾਤਰ ਦੀ ਚੋਣ ਬੜੀ ਸੂਝ-ਬੂਝ ਨਾਲ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ ਤੇ ਇਸਦੀ ਲੋੜੀਂਦੀ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਵੀ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਅੰਜਾਮ ਤਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਕਈ ਛੋਟੇ-ਛੋਟੇ ਪਾਤਰ ਜਿਵੇਂ ਰਾਹੀ 1, ਰਾਹੀ 2, ਨਗਾਰੇ ਵਾਲਾ, ਸਿਪਾਹੀ 1 ਅਤੇ ਸਿਪਾਹੀ 2, ਦਰਬਾਨ, ਤਾਲਿਬ-ਏ-ਇਲਮ, ਅਫ਼ਸਰ, ਅਕੀਦਤਮੰਦ 1 ਅਤੇ ਅਕੀਦਤਮੰਦ 2 ਆਦਿ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਗੰਭੀਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਨਾਲ਼ ਵਾਚਣ ਉਪਰੰਤ ਇਹ ਗੱਲ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾ ਤਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਬਹੁਤਾਤ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕੋਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਪਾਤਰ ਛੱਡਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਬੇਲੋੜਾ ਵਿਸਥਾਰ ਦੇਣ ਤੋਂ ਵੀ ਗੁਰੇਜ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇੱਕ ਸੁਲਝੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਮਨ-ਬਚਨੀ, ਕਾਵਿ-ਟੁਕੜੀਆਂ (ਕਾਫ਼ੀਆਂ), ਦੂਸਰੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ, ਆਪਸੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਰਗੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੂਰਨ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਤੇ ਆਹਲਾ ਦਰਜੇ ਦੀ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਸੰਵਾਦ (ਵਾਰਤਾਲਾਪ)

ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਓਪਰੀ ਤੇ ਬਨਾਵਟੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਕੁਦਰਤੀ ਤੇ ਸੁਭਾਵਿਕ ਲੱਗਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਅਰਥਾਤ ਜੈਸਾ ਪਾਤਰ ਵੈਸੀ ਬੋਲੀ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਸਥਿਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਵੀ ਢੁਕਵੇਂ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ।

'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਵਿਚਲੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸਮੇਂ, ਸਥਾਨ ਤੇ ਕਾਰਜ ਅਨੁਸਾਰ ਢੁਕਵੀਂ ਹੈ। ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਭਾਵੇਂ ਕੁੱਝ ਲੰਮੀ ਹੈ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਸੰਖੇਪਤਾ ਦਾ ਪੱਲਾ ਨਹੀਂ ਛੱਡਿਆ ਹੈ।

ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਪ੍ਰਚੱਲਿਤ ਬੋਲੀ ਅਨੁਸਾਰ ਘੜੀ ਗਈ ਹੈ। ਅਰਬੀ, ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਗ਼ੌਰ, ਈਮਾਨ, ਜਨਾਜ਼ਾ, ਕੁਫ਼ਰ, ਮੁਰਸ਼ਦ, ਮੁਰੀਦ, ਤਾਲਿਬ-ਏ-ਇਲਮ, ਦਫ਼ਨ, ਮੌਸੀਕੀ, ਬਸ਼ਾਰਤ ਆਦਿ ਦਾ ਇਸਤੇਮਾਲ ਬੜੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਨਾਲ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਵਾਰਤਾਲਾਪ 'ਚ ਥੋਪੇ ਨਹੀਂ ਗਏ ਸਗੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਸੁਭਾਵਿਕ ਨਿਕਲਦੇ ਤੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿੱਚ ਬਾਤ-ਚੀਤੀ ਮੁਹਾਵਰਾ ਵੀ ਝਲਕਦਾ ਹੈ:

> ਦਰਬਾਨ: ....ਲਗਦਾ ਏ ਇਹਨੂੰ ਵੀ ਕਿਸੇ ਬਾਈ ਨੇ ਅਮੀਰ ਤੋਂ ਫ਼ਕੀਰ ਬਣਾ ਦਿੱਤਾ ਏ, ਪਰ ਬਾਜ ਨੀ ਆਇਆ ਹਾਲੇ ਵੀ...। (58)

ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੇ ਸੰਵਾਦ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਵਿੱਚ ਗੁੰਨ੍ਹੇ ਹੋਏ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਤੋਂ ਸੱਖਣੇ ਸੰਵਾਦ ਫੋਕੇ ਜਾਪਦੇ ਹਨ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚਾਲ ਨੂੰ ਵੀ ਸੁਸਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਭਰਪੂਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ:

> ਤਾਲਿਬ-ਏ- ਇਲਮ: ਤੂੰ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਨ੍ਹੇਰੀ ਅੰਦਰ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ
>
> ਬੁੱਲ੍ਹਾ: ਮੈਂ ਸ਼ਾਹ ਹੁਰਾਂ ਦਾ ਮੁਰੀਦ ਹਾਂ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਚਾਕਰ।
>
> ਤਾਲਿਬ- ਏ-ਇਲਮ : ਹੈ ਨਹੀਂ, ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੇਰੇ ਸਿਰ ਤੋਂ ਆਪਣਾ ਹੱਥ ਚੁੱਕ ਲਿਆ ਏ ਹੁਣ ਤੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕੁੱਝ ਵੀ ਨਹੀਂ। (48)

ਸ਼ੈਲੀ

ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਦਾ ਲਿਖਣ ਦਾ ਆਪਣਾ ਹੀ ਅੰਦਾਜ਼ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਵਿੱਚ ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਵਰਣਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਕਥਾ ਵਰਗੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ।ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਵਾਰ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ:

> ਰਾਹੀ 1 : ਤੇ ਜਦ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਸ਼ਹਿਰੋਂ ਬਾਹਰ ਡੰਗਰ ਚਾਰ ਰਿਹਾ ਸੀ ਤਾਂ ਜੀਵਨ ਖ਼ਾਨ ਪਾਂਡੋ ਨੇ ਵੇਖਿਆ।

ਲੋਕੀਂ: ਕੀ ਵੇਖਿਆ ?

ਰਾਹੀ 1 : ਕਿ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਡੰਗਰਾਂ ਨੇ ਉਸ ਦੀਆਂ ਪੈਲ਼ੀਆਂ ਬਰਬਾਦ ਕਰ ਦਿੱਤੀਆਂ ਨੇ ਤੇ ਉਹ ਗ਼ੁੱਸੇ ਨਾਲ਼ ਭੁੜਕ ਕੇ ਦਰਖ਼ਤ ਥੱਲੇ ਸੁੱਤੇ ਹੋਏ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਸਿਰ ਤੇ ਆਣ ਖਲੋਤਾ ਤੇ ਕਹਿਣ ਲੱਗਾ।

ਲੋਕੀਂ: ਕੀ ਕਹਿਣ ਲੱਗਾ ? (25)

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਕਾਵਿਮਈ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਪਾਠਕਾਂ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਨੂੰ ਹਲੂਣਾ ਦੇਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਹੇਠ ਲਿਖੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

"ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਉੱਤੇ ਕੋਣ ਰੋਕ ਲਗਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਏ ਹਸੀਨ ਖ਼ਾਨ। ਉਹ ਆਜ਼ਾਦ ਰੂਹ ਐ। ਉਹ ਫੁੱਲ ਦੀ ਖ਼ੁਸ਼ਬੋ ਏ, ਠੰਡੀ ਹਵਾ ਦਾ ਬੁੱਲਾ ਏ, ਤੇ ਫੁੱਲ ਦੀ ਖ਼ੁਸ਼ਬੋ ਤੇ ਠੰਡੀ ਹਵਾ ਦੇ ਬੁੱਲੇ ਨੂੰ ਕੌਣ ਡੱਕ ਸਕਦਾ ਏ।"(35)

ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਨੇ ਵਿਅੰਗਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਅੰਗਮਈ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ, ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਠੇਕੇਦਾਰਾਂ ਉੱਤੇ ਵਿਅੰਗ ਕੱਸਿਆ ਹੈ। ਜਿਸ ਦੀ ਉਦਾਹਰਨ ਹੇਠਲੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਮਿਲਦੀ ਹੈ :

ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ: ਫਿਰ ਤਾਂ ਖ਼ਰਾਬੀ ਹੋਵੇਗੀ ਬੁੱਲਿਆ, ਤੇਰੇ ਲਈ ਵੀ ਤੇ ਅਸੀਂ ਸਾਰਿਆਂ ਲਈ ਵੀ। ਕਿਉਂ ਜੇ ਕਾਜ਼ੀ, ਮੁਫ਼ਤੀ ਤੇ ਨਵਾਬ ਇਹ ਕਤਈ ਬਰਦਾਸ਼ਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕੇ ਕਿ ਰੱਬ ਦੇ ਜਿਹੜੇ ਰਾਜ਼ ਰੱਬ ਦੇ ਬੰਦਿਆਂ ਦੇ ਸੀਨੇ ਵਿੱਚ ਬੰਦ ਹਨ ਉਹ ਆਮ ਹੋਣ ਜਾਣ। ਉਹ ਔਖੇ ਹੋ ਜਾਣਗੇ ਤੇ ਜੋ ਹਰ ਕੋਈ ਰੱਬ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਆਮ ਰਿਸ਼ਤਾ ਜੋੜ ਲਵੇ ਤੇ ਆਪਣੇ ਸਵਾਲਾਂ ਦਾ ਆਪ ਹੀ ਜਵਾਬਦਾਰ ਹੋ ਜਾਏ ਤੇ ਫਿਰ ਇਹਨਾਂ ਮੁਫ਼ਤੀਆਂ, ਕਾਜ਼ੀਆਂ ਤੇ ਮੁਲਾਵਾਂ ਨੂੰ ਕੋਈ ਕਿਉਂ ਮੰਨੇਗਾ। (15)

ਇਉਂ ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਦੇ ਨਾਟਕ (ਬੁੱਲ੍ਹਾ) ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਬਾਰੇ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਵਰਣਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ, ਕਾਵਿ ਮਈ ਸ਼ੈਲੀ, ਵਿਅੰਗਾਤਮਿਕ ਸ਼ੈਲੀ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਿਕ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਕਰਾਮਾਤੀ ਅੰਸ਼, ਜੋ ਮੱਧਕਾਲੀ ਸੂਫ਼ੀ ਫ਼ਕੀਰ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਜੁੜੇ ਹੋਏ ਹਨ ਦੀ ਵੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ:

ਬੁੱਲ੍ਹਾ: ਜੀ, ਮੈਂ ਸਿਰਫ਼ "ਅੱਲਾ ਗ਼ਨੀ' ਆਖਿਆ ਸੀ ਤੇ ਉਸ ਗ਼ਨੀ ਦੀ ਕੁਦਰਤ ਨਾਲ਼ ਅੰਬ ਟੁੱਟ ਕੇ ਮੇਰੀ ਝੋਲੀ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਡਿੱਗ ਪਏ। ਹੁਣ ਇਹਦੇ ਵਿੱਚ ਮੇਰਾ ਕੀ ਕਸੂਰ ਐ ।

ਸ਼ਾਹ : (ਅੱਖਾਂ ਬੰਦ ਕਰਕੇ) "ਅੱਲ੍ਹਾ ਗ਼ਨੀ।"

(ਅੰਬ ਵਾਪਸ ਦਰਖ਼ਤ ਤੇ ਲੱਗ ਜਾਂਦੇ ਹਨ) (14)

ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਦੋਂ ਦੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਜੀਵਨ ਦੀ ਝਲਕ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਦੋਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਪਹਿਰਾਵੇ, ਖਾਣ-ਪੀਣ, ਮਨੋਰੰਜਨ ਲਈ ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ ਤੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪੱਧਰਾਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਰਹਿਣ-ਸਹਿਣ ਬਾਰੇ ਪੂਰਨ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਇੱਕ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚਲੇ ਸ਼ਬਦ, ਵਾਕ-ਅੰਸ਼ ਤੇ ਸੰਵਾਦ (ਧਰਮ, ਈਮਾਨ, ਕੁਫ਼ਰ, ਨੈਤਿਕਤਾ, ਨਿਆਂ, ਜਾਤ, ਮਰਿਆਦਾ, ਭੁੱਖ ਅਤੇ ਇਸ਼ਕ ਆਦਿ) ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਬੜੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਨਾਲ਼ ਇੱਕ ਛੁਪਿਆ ਹੋਇਆ ਰੂਪ ਦੇ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਕੰਮ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੀ ਨਾਟਕੀ-ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦ, ਵਾਕ-ਅੰਸ਼ ਤੇ ਸੰਵਾਦ-ਅਭਿਧਾ, ਲਕਸ਼ਣਾ ਦੀ ਕੰਧ ਨੂੰ ਟੱਪ ਕੇ ਵਿਅੰਜਨ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪਾਠਕਾਂ ਵੱਲੋਂ ਪੜ੍ਹਕੇ, ਸੁਣਕੇ ਗੁੱਝੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਰਸ ਮਾਣਨ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਨਾਟਕੀ ਭਾਸ਼ਾ ਉਰਦੂ, ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੇ ਰੰਗ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੰਗੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਏ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਰੰਭ ਤੇ ਅੰਤ ਵਿੱਚ 'ਗੋਰ' ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਮਰਨਯੋਗ ਕੌਣ ਹੈ ਤੇ ਜਿਉਣਯੋਗ ਕੌਣ? ਇਹ ਸੁਝਾਅ ਹੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਧੁਨੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ :

"ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਅਸਾਂ ਮਰਨਾ ਨਾਹੀਂ,

ਗੋਰ ਪਿਆ ਕੋਈ ਹੋਰ।"(78)

ਸਮੁੱਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਇਸ ਮੌਕੇ ਤੇ ਪਹੁੰਚਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਦੇ ਮਸ਼ਹੂਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਨੇ ਆਪਣੇ ਬਾਕੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਨੇਪਰੇ ਚਾੜ੍ਹਿਆ ਹੈ।

ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ

ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਹ ਗੁਣ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਲਈ ਇੱਕ ਮਾਧਿਅਮ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਇਹ ਮਾਧਿਅਮ ਵਿੱਚੋਂ ਗ਼ਾਇਬ ਹੋਵੇਗਾ ਤਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਜੋ ਆਪਣੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਦੇਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਉਹ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗਾ। ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦੇ ਡੂੰਘੇ ਅਧਿਐਨ ਉਪਰੰਤ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਅਸੀਮ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਹਨ ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੰਚਨ ਕੇਵਲ ਲਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਭਾਰਤ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵੀ ਸਫਲਤਾਪੂਰਵਕ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਹੈ।

3.4 ਲਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਧਿਆਇ ਪਹਿਲਾ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸੇ ਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਭਾਵ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਇਸ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਣ ਵਿੱਚ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਹੇਠਾਂ ਹਥਲੇ ਨਾਟਕਾ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵੀ ਇਸ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਨੂੰ ਇਸੇ ਜਾਵੀਏ ਤੋਂ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਵਿਸ਼ਾ, ਵਿਚਾਰ, ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤਮਈ ਵਿਆਖਿਆ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਵਿਸ਼ਾ, ਵਿਚਾਰ, ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਸਤੁਤਮਈ ਵਿਆਖਿਆ ਦਾ ਨੁਕਤਾ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਇਹ ਪੱਖ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਇਸ ਗੱਲ ਵੱਲ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਅਠਾਰ੍ਹਵੀਂ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਦੇ ਸੂਫ਼ੀ ਸ਼ਾਇਰ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਸ਼ਾਇਰੀ ਤੇ ਜੀਵਨ ਘਟਨਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ, ਆਰਥਿਕ, ਰਾਜਨੀਤਕ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਫੈਲੇ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ, ਊਚ-ਨੀਚ, ਅਖੌਤੀ ਸਥਾਪਿਤ ਧਾਰਮਿਕ ਕਰਮ ਕਾਂਡ ਦੇ ਕੋੜ੍ਹ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਸਥਾਪਿਤ ਅਖੌਤੀ ਧਾਰਮਿਕ ਰਵਾਇਤਾਂ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸੁਚੇਤ ਤੇ ਲਾਮਬੰਦ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਧਾਰਮਿਕ ਕੱਟੜਤਾ, ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ, ਸੱਤਾਧਾਰੀ ਧਿਰ ਦਾ ਹਿੰਸਾਤਮਕ ਵਤੀਰਾ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਰਵਾਇਤੀ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿਰੁੱਧ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਨਾਬਰੀ ਸੁਰ ਬੁਲੰਦ ਕਰਕੇ ਮਾਨਵਤਾ ਦਾ ਸੁਨੇਹਾ ਦੇਣਾ ਤੇ ਰੱਬ ਨੂੰ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਦਾ ਹੋਕਾ ਦੇਣਾ ਹੈ।

ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤਮਈ ਵਿਆਖਿਆ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿੱਚ ਵਿਦਮਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ, ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਸ਼ਾਇਰੀ ਤੇ ਜੀਵਨ ਘਟਨਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ, ਆਰਥਿਕ, ਰਾਜਨੀਤਕ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਫੈਲੇ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ, ਊਚ-ਨੀਚ, ਅਖੌਤੀ ਸਥਾਪਿਤ ਧਾਰਮਿਕ ਕਰਮ ਕਾਂਡ ਦੇ ਕੋੜ੍ਹ ਨੂੰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਪੂਰੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹਾ ਮਾਹੌਲ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਿਖਤ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਰੰਭ ਦੋਨੋ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਸ਼ਾਇਰੀ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੂੰ ਚਾਹੁੰਣ ਵਾਲੇ ਅਕੀਦਤਮੰਦ ਉਸ ਦੇ ਜਨਾਜ਼ੇ ਨੂੰ ਕਸੂਰ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਦਫ਼ਨਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਭਾਰੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਨੱਚਦੇ ਤੇ ਕੱਵਾਲੀ ਗਾਉਂਦੇ ਹਨ-

3.1 *ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਜਨਾਜ਼ੇ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਫੈਲੇ ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ, ਊਚ-ਨੀਚ ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਟਿਕਾਣੇ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।

3.2 *ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਤੇ ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਦੀ ਮੁਲਾਕਾਤ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਸਥਿਤੀ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਜੋਗੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।

3.3 *ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਜੋਗਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਜੋਗੀ* (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਜੋਗੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਿਆਂ ਇਹ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਜਿਵੇਂ ਇਤਿਹਾਸਕ ਤੌਰ ਤੇ ਬਾਬਾ ਬੰਦਾ ਸਿੰਘ ਬਹਾਦਰ ਸਾਰੇ ਹੀ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਦੇ ਖ਼ਿਲਾਫ਼ ਹੋਣ। ਪਰ ਭਾਰਤੀ

ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਹ ਹਿੱਸਾ ਕੱਢ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਰਖਤਾਂ ਉੱਪਰੋਂ ਅੰਬ ਡਿੱਗਣ ਵਾਲੀ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਵੀ ਭਾਰਤੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚੋਂ ਮਨਫ਼ੀ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਕਰਾਮਾਤ ਲਈ ਕੋਈ ਥਾਂ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਸਥਾਪਿਤ ਅਖੌਤੀ ਧਾਰਮਿਕ ਰਵਾਇਤਾਂ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸੁਚੇਤ ਤੇ ਲਾਮਬੰਦ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਬੰਧੀ ਕਾਜ਼ੀ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਧਾਰਮਿਕ ਆਗੂਆਂ ਦੀ ਸਚਾਈ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਜੋ ਧਾਰਮਿਕ ਕੱਟੜਤਾ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦੇ ਹਨ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਪਾਤਰ - ਅਭਿਨੇਤਾ ਰੂਪਾਂਤਰੀਕਰਨ (ਪਾਤਰੀਕਰਨ)

'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਬੇਹੱਦ ਪੇਸ਼ੇਵਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੈ। ਫਿਰ ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਅਜੋਕਾ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਹੋਣ ਜਾਂ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਦੇ, ਸਾਰੇ ਹੀ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ਼ ਇੱਕ-ਮਿੱਕ ਹੋਏ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ, ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ, ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ, ਸੋਨਾ-ਚਾਂਦੀ ਆਦਿ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਵੱਲੋਂ ਇੰਨੇ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ਼ ਨਿਭਾਏ ਗਏ ਹਨ ਕਿ ਇੰਞ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਕਲਾਕਾਰ ਬਣੇ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਲਈ ਹੋਣ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨੇ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮੋਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਸਾਰੇ ਹੀ ਕਲਾਕਾਰ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ਼ ਪੂਰਾ ਨਿਆਂ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਸਿਖ਼ਰ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ।

ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ - ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਇੱਕ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਅਤੇ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਲਿਖਤ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਤੱਕ ਸੀਮਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇਹੀ ਕਥਾਨਕ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਇੱਕ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ।

ਹਥਲੇ ਨਾਟਕ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਅਠਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਸੂਫ਼ੀ ਦਰਵੇਸ਼ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ 'ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ ਜੋ ਉਸਨੂੰ ਇੱਕ ਲੋਕ ਨਾਇਕ ਵਜੋਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦੀ ਖ਼ਾਸੀਅਤ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀਆਂ ਕਾਫ਼ੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਨਾਲ਼ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਰਵਾਨੀ ਮਿਲੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਇਹ ਕਾਫੀਆਂ ਜੀਵੰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਤਾਂ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਇਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਰਸ ਨੂੰ ਦੂਣਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਕੇ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦੌਰਾਨ ਬਰੈਕਟਾਂ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਇਸ ਵਿਚਲੀਆਂ ਮਹੀਨ ਤੇ ਲੁਪਤ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਕੇ ਸਥੂਲ ਤੇ ਚਲੰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇੰਵ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ।

ਸ਼ਬਦ - ਸੰਵਾਦ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਸ਼ਬਦ ਜਦੋਂ ਸੰਵਾਦ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਵੀ ਨਿਰੋਲ ਰੰਗਮੰਚੀ ਤੱਤ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਜੇਕਰ ਕੋਈ ਆਧੁਨਿਕ ਸਟੇਜ ਨਾ ਵੀ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਵੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਤੇ ਸੰਵਾਦ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਸਫਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਿਰਜ ਸਕਦਾ ਹੈ।

'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪੋ ਆਪਣੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਅਦਾਕਾਰ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਹਸਤੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਅਦਾਕਾਰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਗਾਇਣ ਦੀ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਵੀ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਹ ਸੋਨੇ ਤੇ ਸੁਹਾਗਾ ਹੋ ਨਿੱਬੜਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਬਾਕਾਇਦਾ ਉਸ ਦੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਹੋਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। ਬਾਕੀ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਇਹੀ ਸੱਚ ਹੈ।

ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਵਾਤਾਵਰਨ- ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦਾ ਸਮਾਂ ਅਠਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਹ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਵਿੱਚ ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਤੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵੇਲੇ ਇਸ ਇਤਿਹਾਸਕਤਾ ਦਾ ਬਹੁਤ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣਾ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇਤਿਹਾਸਕਤਾ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ 'ਅਜੋਕਾ ਥੀਏਟਰ' ਵੱਲੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਸਟੇਜ ਨੂੰ ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ ਬਾਹਰਲੇ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਦੀ ਦਿੱਖ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਕਾਜ਼ੀ, ਨਗਾਰੇ ਵਾਲੇ ਸਿਪਾਹੀ ਆਦਿ ਦੀ ਹਾਜ਼ਰੀ ਬਹੁਤ ਹੀ ਢੁਕਵੀਂ ਲਗਦੀ ਹੈ। ਉੱਪਰਲੀ ਮੰਜ਼ਿਲ ਵਿੱਚ ਕਾਜ਼ੀ ਦਾ ਬਹਿਣਾ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸਹਿਜ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਲਗਦਾ ਹੈ।

3.4 *ਦੇਸ਼ਕਾਲ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਸਟੇਜ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾ ਇਤਿਹਾਸਕ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ* (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚ-ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਸਟੇਜ ਦੀ ਥਾਂ ਇੱਕ ਵੱਡੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਨੂੰ ਹੀ ਸਟੇਜ ਦਾ ਰੂਪ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਇਹ ਹੋਰ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਸਹਿਜ ਅਤੇ ਕੁਦਰਤੀ ਲੱਗਦੀ

ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਸਟੇਜ ਦੀ ਬਣਤਰ ਵੱਖਰੀ ਹੈ। ਇਹ ਸਟੇਜ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਬਾਕਾਇਦਾ ਸਟੇਜ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚੀ ਜੁਗਤਾਂ ਲਈ ਵਧੇਰੇ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਅੱਗੇ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

3.5 *ਦੇਸ਼ਕਾਲ ਵਾਤਾਵਰਨ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਫੈਬਰਿਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ* (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਜ਼ਰੂਰ ਸਮਕਾਲੀ ਦਿੱਖ ਵਾਲੇ ਹਨ ਪਰ ਬਾਕੀ ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਸਟੇਜ ਦੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਦਿੱਖ ਵਾਲੀ ਹੈ।

3.6 *ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਲਈ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਵਰਤੋਂ* (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਜਨਾਜ਼ੇ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਬਾਕੀ ਸਾਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਹੁਤ ਹੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਿਉਂਤੇ ਗਏ ਹਨ ਪਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਣ ਵੇਲੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਹੋਈ ਦਿਸਦੀ ਬਲਕਿ ਸੂਤਰਧਾਰਾਂ ਦੇ ਆਉਣ ਅਤੇ ਜਾਣ ਨਾਲ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਅਸੀਂ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਜਿੱਥੇ ਬੈਠਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਕੋਈ ਦਰੱਖਤ ਨਹੀਂ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਾਂਗ ਸਿਰਫ਼ ਇੱਕ ਵਾਰ 'ਅੱਲ੍ਹਾ ਗ਼ਨੀ' ਨਹੀਂ ਕਹਿੰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਇੱਕ ਜਾਪ ਵਜੋਂ ਵਾਰ-ਵਾਰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰਨ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਚਾਰ ਅਦਾਕਾਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਜੋ ਦਰੱਖਤ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਜੋਂ ਅੰਬ ਝੋਲੀ ਪਾਉਣ ਅਤੇ ਵਾਪਸ ਦਰੱਖਤ ਨੂੰ ਲੱਗਣ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਕਰਦੇ ਹਨ।

3.7 *ਅੰਬ ਟੁੱਟ ਕੇ ਝੋਲ਼ੀ ਵਿੱਚ ਡਿੱਗਣ ਅਤੇ ਵਾਪਿਸ ਲੱਗਣ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਦਰੱਖਤ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਜੋਂ ਵਰਤੋਂ* (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਇੱਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਉਹ ਅਦਾਕਾਰ ਵੀ 'ਅੱਲ੍ਹਾ ਗ਼ਨੀ' ਦਾ ਜਾਪ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਇਹ ਲਿਖਿਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ:

"ਬੁੱਲ੍ਹਾ: ਜੀ, ਮੈਂ ਸਿਰਫ਼ "ਅੱਲਾ ਗ਼ਨੀ" ਆਖਿਆ ਸੀ ਤੇ ਉਸ ਗ਼ਨੀ ਦੀ

ਕੁਦਰਤ ਨਾਲ਼ ਅੰਬ ਟੁੱਟ ਕੇ ਮੇਰੀ ਝੋਲੀ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਡਿੱਗ ਪਏ। ਹੁਣ

ਇਹਦੇ ਵਿੱਚ ਮੇਰਾ ਕੀ ਕਸੂਰ ਐ।

ਸ਼ਾਹ : (ਅੱਖਾਂ ਬੰਦ ਕਰਕੇ) "ਅੱਲ੍ਹਾ ਗ਼ਨੀ।"

(ਅੰਬ ਵਾਪਸ ਦਰਖ਼ਤ ਤੇ ਲੱਗ ਜਾਂਦੇ ਹਨ) (30)

ਪਰ ਇਸ ਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ।

ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ - ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਅਧਿਆਇ ਇੱਕ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਨਿਰੋਲ ਰੰਗਮੰਚੀ ਤੱਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਨਾ-ਮਾਤਰ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਵਿੱਚ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਦੀ ਬਹੁਤ ਸੁਚੱਜੀ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਕਾਜ਼ੀ, ਮੌਲਵੀ, ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ, ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਸਮੇਤ ਸਾਰੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਇਤਿਹਾਸਕ ਦਿੱਖ ਵਾਲੀ ਹੈ।

3.8 *ਦੇਸ਼ਕਾਲ ਵਾਤਾਵਰਨ ਅਨੁਸਾਰ ਢੁੱਕਵੀਂ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦਾ ਇਸਤੇਮਾਲ* (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਹਾਲਾਂ ਕਿ ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਰਾਹੀਆਂ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਸਮਕਾਲ ਵਾਲੀ ਹੀ ਹੈ। ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਦੀ ਬਹੁਤ ਸੁਚੱਜੀ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸਕ ਮੁਹਾਂਦਰਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਦਾੜ੍ਹੀ ਆਦਿ ਨੂੰ ਲਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

3.9-10 *ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਦਾ ਉੱਤਮ ਨਮੂਨਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਦਾੜ੍ਹੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ* (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ - ਗੀਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਇੱਕ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਹੈ ਹੀ ਸ਼ਾਇਰ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਬਾਰੇ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਇਸ ਵਿੱਚ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀਆਂ ਕਾਫ਼ੀਆਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਅਗਾਂਹ ਤੋਰਨ ਦਾ ਵੀ ਕਾਰਜ ਨਿਭਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਪੱਖ ਤੋਂ ਲਾਈਵ ਗਾਇਣ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਰਹੇ ਅਦਾਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਖ਼ੁਦ ਗਾਇਣ ਕਰਨਾ ਬਹੁਤ ਹੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੈ।

ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਮਰਦ ਗਾਇਕ ਹੀ ਕਾਫ਼ੀ ਗਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਔਰਤ ਅਦਾਕਾਰ ਨਾਚ ਵਜੋਂ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਸੰਗੀਤਕ ਲੈਅ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਨਾਚ ਮੰਚ-ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ

'ਅਜੋਕਾ ਥੀਏਟਰ' ਵੱਲੋਂ ਪੇਸ਼ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਇਮਾਰਤ ਭਾਵ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਨੂੰ ਹੀ ਸਟੇਜ ਵਜੋਂ ਵਰਤਣ ਕਰਕੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਤਬਦੀਲੀ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ। ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤੋਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਣ ਦੀ ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹੀ ਨਾਟਕ ਅਗਰ ਨਾਟਸ਼ਾਲਾ ਜਿਹੀ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਖੇਡਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉੱਥੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਾ ਬਾਕਾਇਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਨਾ ਸੰਭਵ ਹੈ।

ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਾ ਕੁੱਝ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਣ ਵੇਲੇ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਰੌਸ਼ਨੀ ਘੱਟ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਵਿੱਚ ਹੋਰ ਚੰਗੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਬਣੀ ਹੋਈ ਹੈ।

3.11 *ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਲਈ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਡੀਕੋਡਿੰਗ

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਡੀਕੋਡਿੰਗ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਨਾ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਅਤੇ ਮੂਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ, ਜਿਹੜਾ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਸਲਾਮਿਕ ਦੇਸ਼ ਹੈ, ਜਦੋਂ ਕਿ ਇਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸਾਂਝੇ ਪੰਜਾਬ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧ ਰੱਖਦਾ ਹੈ।

ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਡੀਕੋਡਿੰਗ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ਼ ਦੋ ਨੁਕਤੇ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਤਾ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਪਹਿਲਾ ਨੁਕਤਾ ਹੈ ਸਿੱਖ ਪਾਤਰ ਦਾ ਹੈ ਕਈ ਥਾਈਂ 'ਬੰਦਾ' ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਥਾਈਂ ਜੋਗੀ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਇਤਿਹਾਸਕ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਪਾਤਰ ਬਾਬਾ ਬੰਦਾ ਸਿੰਘ ਬਹਾਦਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਹਕੂਮਤ ਵਿਰੁੱਧ ਹਥਿਆਰਬੰਦ ਜੰਗ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਪਾਤਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਖ਼ਾਸਕਰ ਸਿੱਖ ਭਾਈਚਾਰੇ ਲਈ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਮਨਫ਼ੀ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

3.12 *ਜੋਗਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਜੋਗੀ ਉਰਫ਼ ਬੰਦਾ ਸਿੰਘ ਬਹਾਦਰ ਦੀ ਮੁਲਾਕਾਤ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਇਸ ਦੇ ਉਲਟ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਉਸੇ ਹਕੂਮਤ ਵਿਰੁੱਧ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਜੰਗ ਲੜਨ ਵਾਲੇ ਨਾਇਕ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਤੌਰ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਮੁਰਾਦੀ ਬੇਗ਼ਮ ਨੂੰ ਅਣਗੌਲੇ ਔਰਤ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਆਪਣੀ ਗੁਰੂ ਬਣਾ ਕੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਨੂੰ ਬਰਾਬਰ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦੇਣ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਧੁਨੀ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਸੋ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਸਾਰੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਆਪਣੇ ਸਹੀ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਨਜ਼ਰੀਂ ਪੈਂਦੇ ਹਨ।

ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਜਦੋਂ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਮੁਰਸ਼ਦ ਸ਼ਾਹ ਇਨਾਇਤ ਨੂੰ ਗੁਰੂ ਧਾਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸਟੇਜ ਉੱਪਰ ਅਦਾਕਾਰ ਰੰਗਦਾਰ ਕੱਪੜਿਆਂ ਨਾਲ਼ ਇੱਕ ਘੇਰੇ ਵਿੱਚ ਘੁੰਮਦੇ ਹਨ, ਜੋ ਗੁਰੂ-ਚੇਲੇ ਦੀ ਇੱਕਮਿਕਤਾ ਦਾ ਬਹੁਤ ਹੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਮਈ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਹੈ। ਇਹ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸਿਖ਼ਰ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਅਤੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ-ਕੁੱਝ ਅੰਤਰ ਵੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਤਕੀਮਈ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਇੱਕ ਹੀ ਬਣਦਾ ਹੈ।

3.13 ਭਾਰਤੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਨਾਲ਼ ਇੱਕਮਿਕ ਹੋਣ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

3.14 ਲਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਮੁਰਸ਼ਦ ਨਾਲ਼ ਇੱਕਮਿਕ ਹੋਣ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ (ਬੁੱਲ੍ਹਾ)

ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ

ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਤੋਂ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ, ਜੋ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਮਾਨਣਯੋਗ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ, ਦਾ ਅੰਸ਼ ਇਸ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ

ਪਾਠਕ - ਦਰਸ਼ਕ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਅਧੀਨ ਅਜੋਕਾ ਥੀਏਟਰ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਵੱਲੋਂ ਅਤੇ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਹੇਠ ਕੀਤੀ ਗਈ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਦੋਨਾਂ ਹੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਭਾਰੀ ਇਕੱਠ ਤੇ ਤਾੜੀਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹਾਂ ਪੱਖੀ ਹੁੰਗਾਰਾ ਇਸ ਦੇ ਪਾਠਕ - ਦਰਸ਼ਕ ਰੁਪਾਂਤਰਨ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਆਪਣਾ ਦਾਇਰਾ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕਰਦੇ ਹੋਏ, ਮਨ-ਮੰਚ ਤੋਂ ਸਥੂਲ ਮੰਚ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦੇ ਹੋਏ ਇਹ ਕਲਾਕ੍ਰਿਤੀ ਸਾਹਿਤਕ ਅਭੀਵਿਅਕਤੀ ਤੋਂ ਇੱਕ ਸਕਲ ਅਭੀਵਿਅਕਤੀ ਹੋ ਆਪਣੀ ਮੰਜ਼ਿਲ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਡਿਜ਼ੀਟਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ

ਭਾਵੇਂ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਡਿਜੀਟਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਪਰ ਇਹ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹਰ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਾਂਗ ਇਸ ਵਿੱਚ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਕੁੱਝ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਡਿਜ਼ੀਟਲੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੋਰ ਬਿਹਤਰ ਹੋ ਸਕਦੀ ਸੀ।

ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅੰਬ ਡਿੱਗਣ ਦੀ ਘਟਨਾ ਅਤੇ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਯਾਤਰਾ ਦੇ ਵਰਣਨ ਨੂੰ ਡਿਜੀਟਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਸਾਰਾ ਕੁੱਝ ਸਟੇਜ ਦੀ ਬਣਤਰ ਉੱਪਰ ਵੀ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਸਮੁੱਚੇ ਤੌਰ ਤੇ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਜਿੱਥੇ ਆਪਣੇ ਮਕਸਦ ਵਿੱਚ ਸਾਰਥਕ ਬਲਦੀ ਤੇ ਬੁਲੰਦ ਅਵਾਜ਼ ਉਠਾਉਣ ਵਿੱਚ ਤੇ ਧਰਮ ਅਤੇ ਸੱਤਾ ਲਈ ਚੁਣੌਤੀ ਬਣਨ ਵਿੱਚ ਕਾਮਯਾਬ ਰਿਹਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵੀ ਸਲਾਹੁਣਯੋਗ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਗਾਇਕੀ ਅਤੇ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਸਫਲ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਠਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਜਿਵੇਂ ਪਾਠਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਸਜੀਵ ਰੂਪ ਹੀ ਦੇ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਮੁਹੱਬਤੀ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਨੇ ਸੌੜੀਆਂ ਸਿਆਸਤੀ ਸੋਚਾਂ ਵਾਲੇ ਚਿਹਰਿਆਂ ਵਾਲੇ ਮਨਾਂ ਨੂੰ ਬੇਨਕਾਬ ਕਰਕੇ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪਛਾੜ ਕੇ ਆਪਣੇ ਜਿਹੇ ਮੁਹੱਬਤੀ ਮਨਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਗਲ਼ ਨਾਲ਼ ਲਾਇਆ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਹੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਸੰਦੇਸ਼ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਸਥਾਪਤੀ ਦੀ ਹਰ ਸੰਸਥਾ ਤੋਂ ਵਿਦਰੋਹ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਸੂਫ਼ੀ ਕਾਵਿ ਵਿੱਚ ਸਿਰਫ਼ ਇਸਲਾਮਿਕ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਹਿੰਦੂ ਪਰੰਪਰਾਵਦ ਨੂੰ ਵੀ ਵੰਗਾਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵੰਗਾਰ ਰਾਹੀਂ ਉਹ ਸਵੈ ਚੇਤਨ ਹੋ ਕੇ ਸਾਧਾਰਨ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਉਸ ਦੀ ਹੋਂਦ ਪ੍ਰਤੀ ਸਜਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਸਥਾਪਤੀ ਨਾਲ਼ ਟੱਕਰ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦੀ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਜਿਸ ਪ੍ਰਤੀਧੁਨੀ ਨੂੰ ਸਿਰਜ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਉਸ ਧੁਨੀ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਪ੍ਰਾਥਮਿਕ ਜ਼ਰੂਰਤ ਬਣਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਪਰਿਵਰਤਨ ਜ਼ਰੂਰ ਵਾਪਰਿਆ ਹੈ ਪਰ ਅਧਾਰ ਉਸ ਤੋਂ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਜਟਿਲ ਬਣ ਗਿਆ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕ ਬੁਲ੍ਹਾ 18 ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਦੇ ਸੂਫੀ ਸ਼ਾਇਰੀ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਗਾਥਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ 2001 ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦੀ ਸਮਕਾਲੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਅੱਜ ਵੀ ਓਨੀ ਹੀ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਵਰਗੇ ਲੋਕ ਨਾਇਕ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਅੱਜ ਵੀ ਲੋੜੀਂਦੇ ਹਨ ਜੋ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਧਾਰਮਿਕ ਕੱਟੜਤਾ ਤੇ ਜ਼ਾਤਾਂ-ਪਾਤਾਂ ਦੇ ਦਾਇਰੇ 'ਚੋਂ ਕੱਢ ਕੇ ਮਾਨਵਤਾ ਦਾ ਹੋਕਾ ਦੇ ਸਕਣ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਸਦੀ ਸਮਕਾਲੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਦਾ ਸਿਖਰ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ 'ਬੁੱਲ੍ਹਾ' ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਦੀ ਸ਼ਾਹਕਾਰ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਉਹ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਸਮੁੱਚੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਧਾਰਾ ਦੀ ਕਤਾਰ ਵਿੱਚ ਆਣ ਖਲੋਤਾ ਹੈ।

ਅਧਿਆਇ ਚੌਥਾ

ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ

4.0 ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼:

ਹਥਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਪਰਵਾਸੀ ਨਾਟਕ 'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ' ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲੇਖਕ ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਹੈ। ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ (ਜਨਮ 11 ਅਗਸਤ 1964) ਇੱਕ ਪੰਜਾਬੀ ਲੇਖਕ ਹੈ। ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਬਹੁਤ ਕਵਿਤਾਵਾਂ, ਗ਼ਜ਼ਲਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਲੇਖਕ ਹੈ। ਉਹ "ਕਲਮਾਂ ਦਾ ਕਾਫ਼ਲਾ, ਟੋਰਾਂਟੋ" ਦਾ ਮੋਢੀ ਮੈਂਬਰ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਸਮੇਂ ਉਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕੋਆਰਡੀਨੇਟਰ ਵੀ ਹੈ। ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਦਾ ਜਨਮ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪਿੰਡ ਢੱਡਾ ਲਹਿਣਾ ਵਿੱਚ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣਾ ਬਚਪਨ, ਆਪਣੀ ਜਵਾਨੀ ਦੇ ਸਾਲ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਹਾਈ ਸਕੂਲ ਦੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਕਾਲਾ ਸੰਘਿਆਂ ਦੇ ਨੇੜੇ ਪੈਂਦੇ ਪਿੰਡ ਉੱਗੀ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਉਹ ਦਸਵੀਂ ਜਮਾਤ ਪੂਰੀ ਕਰਕੇ, ਸੰਨ 1981 ਵਿੱਚ ਉਹ ਕੈਨੇਡਾ ਆ ਗਏ। ਉਦੋਂ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਉਮਰ 17 ਸਾਲ ਦੀ ਸੀ।

ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਨੂੰ ਕਿਤਾਬਾਂ ਪੜ੍ਹਨ ਦਾ ਸ਼ੌਕ ਜਵਾਨੀ ਵਿੱਚ ਹੀ ਪੈ ਗਿਆ। ਕੈਨੇਡਾ ਰਹਿੰਦਿਆਂ ਉਹ ਲਾਇਬ੍ਰੇਰੀ ਵਿੱਚੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸਾਹਿਤਕ ਕਿਤਾਬਾਂ ਪੜ੍ਹਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਸਨ। ਸੰਨ 1991 ਵਿੱਚ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਹਾਈ ਸਕੂਲ ਦੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਪੂਰੀ ਕਰਨ ਦਾ ਮਨ ਬਣਾਇਆ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਉਮਰ 27 ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਸਮੇਂ ਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਇੱਕ ਦੋ ਸਾਲ ਦਾ ਬੇਟਾ ਸੀ। ਉਹਨਾਂ ਨਾਲ਼ ਪੜ੍ਹਨ ਵਾਲੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਉਹਨਾਂ ਤੋਂ ਉਮਰ ਵਿੱਚ ਕਾਫ਼ੀ ਛੋਟੇ ਸਨ ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਸਕੂਲ ਜਾਣਾ ਥੋੜ੍ਹਾ ਜਿਹਾ ਅਜੀਬ ਮਹਿਸੂਸ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਵਿੱਚ ਰੁਕਾਵਟ ਨਹੀਂ ਬਣਨ ਦਿੱਤਾ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਉਹ ਯੌਰਕ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਦੇ ਨੇੜੇ ਇੱਕ ਪਲਾਂਟ ਵਿੱਚ ਸੁਪਰਵਾਈਜ਼ਰ ਸਨ, ਜਿੱਥੇ ਸ਼ਾਮ ਦੇ ਚਾਰ ਵਜੇ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸਵੇਰ ਦੇ ਦੋ ਵਜੇ ਤੱਕ ਦਸ ਘੰਟਿਆਂ ਦੀ ਸ਼ਿਫਟ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿੱਚ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਜਾਰੀ ਰੱਖੀ।

1997 ਵਿੱਚ ਉਹਨਾਂ ਨੇ 'ਕੰਪਿਊਟਿੰਗ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮਿੰਗ' ਦਾ ਡਿਪਲੋਮਾ ਕੀਤਾ ਅਤੇ 2013 ਵਿੱਚ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਆਫ਼ ਟੋਰਾਂਟੋ ਤੋਂ ਸੋਸ਼ਿਓਲੋਜੀ ਵਿੱਚ ਬੀ.ਏ. ਪੂਰੀ ਕੀਤੀ। ਉਹ ਹੁਣ 'ਸਿਟੀ ਔਂਫ ਬਰੈਂਪਟਨ' ਨਾਲ਼ ਇੱਕ ਟਰਾਂਜਿਟ ਬੱਸ ਡਰਾਈਵਰ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਹ ਆਪਣੇ ਪਰਿਵਾਰ ਨਾਲ਼ ਬਰੈਂਪਟਨ, ਓਨਟਾਰੀਓ, ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ।

ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਇੱਕ ਕਵੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ। ਉਹਨਾਂ ਦੀਆਂ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਕਿਤਾਬ 'ਪੀੜ ਦੀ ਪਰਵਾਜ਼' ਸੰਨ 2001 ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਈ। ਸੰਨ 2007 ਵਿੱਚ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਦੂਜੀ ਕਿਤਾਬ 'ਅੰਨ੍ਹੀਆਂ ਗਲੀਆਂ' ਛਪੀ। 'ਅੰਨ੍ਹੀਆਂ ਗਲੀਆਂ' ਇੱਕ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਖਹਿਰਾ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਨਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਤੇ ਨਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਵਪਾਰ ਬਾਰੇ ਗੱਲ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਕਵਿਤਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਖਹਿਰਾ ਸਮੇਂ-ਸਮੇਂ ਅਖ਼ਬਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਦੇ ਮਸਲਿਆਂ ਬਾਰੇ ਲੇਖ ਲਿਖਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਸੱਚ ਬੋਲਣ ਤੋਂ ਝਿਜਕਦਾ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਸਮਾਜਿਕ, ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ, ਰਾਜਨੀਤਿਕ, ਧਾਰਮਿਕ ਜਾਂ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਗੰਭੀਰ ਮੁੱਦਿਆਂ ਨੂੰ ਹੱਲ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ, ਉਸ ਨੇ ਸੱਚ ਦੀ ਗੱਲ ਹੀ ਕਰਨੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਗ਼ਜ਼ਲ ਜਾਂ ਕਵਿਤਾ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਅਜਿਹੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਕਵਿਤਾ ਲਿਖਣ ਵਿੱਚ ਦਿਲਚਸਪੀ ਨਹੀਂ ਲੈਂਦਾ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਉਸ ਦੇ ਪਾਠਕ ਦੀ ਚੇਤਨਾ 'ਤੇ ਕੋਈ ਅਸਰ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦਾ।

ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪਰਵਾਸ ਦੇ ਵਰਤਾਰੇ ਬਾਰੇ ਅਤੇ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਇੱਕ ਵੱਡਾ ਹਿੱਸਾ ਪਰਵਾਸ ਵਿੱਚ ਵੱਸਦਾ ਹੈ। ਪਰਵਾਸੀ ਸ਼ਬਦ 'ਪਰ' ਅਤੇ 'ਵਾਸੀ' ਦੋ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਸੁਮੇਲ ਹੈ। ਪਰ ਤੋਂ ਭਾਵ 'ਦੂਸਰਾ' ਅਤੇ ਪਰਾਇਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਵਾਸੀ ਕਿਸੇ ਥਾਂ ਦੇ ਵਸਨੀਕ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦ ਪਰਵਾਸੀ ਕਿਸੇ ਥਾਂ ਤੇ ਜਾ ਕੇ ਵੱਸਣ ਵਾਲੇ ਵਿਅਕਤੀ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਵਿਅਕਤੀ ਜੋ ਆਪਣਾ ਵਤਨ ਤਿਆਗ ਕੇ ਅਣਮਿੱਥੇ ਸਮੇਂ ਲਈ ਵਿਦੇਸ਼ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੁਚਿੱਤੀ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਵਿਦੇਸ਼ ਵਿੱਚ ਹੀ ਪੱਕੇ ਤੌਰ

’ਤੇ ਵਸ ਜਾਵੇ ਜਾਂ ਵਾਪਿਸ ਚਲਾ ਜਾਵੇ। ਫਿਰ ਵੀ ਉਸ ਦਾ ਆਪਣੇ ਦੇਸ਼ ਵਿੱਚ ਆਉਣਾ ਜਾਣਾ ਬਣਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਪਰਵਾਸੀ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ।

ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿੱਚ ਰੁਜ਼ਗਾਰ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕ ਪੱਖੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕਾਮਯਾਬ ਹੋਣ ਲਈ ਪਰਵਾਸ ਧਾਰਨ ਕਰਦਿਆਂ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਨੇ ਯੂਰਪੀ ਅਤੇ ਅਮਰੀਕੀ ਮਹਾਂਦੀਪਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਸਮੇਂ-ਸਮੇਂ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੀ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਮੰਤਵ ਅਧੀਨ ਪਰਵਾਸ ਧਾਰਨ ਕਰਨ ਦੀ ਰੁਚੀ ਨਿਰੰਤਰ ਜਾਰੀ ਰਹੀ। ਇੱਕੀਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਪਰਵਾਸ ਦੀ ਰਫ਼ਤਾਰ ਬਹੁਤ ਵਧ ਰਹੀ ਹੈ। ਹੁਣ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਵਧੇਰੇ ਪਰਵਾਸ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ।

ਪਰਵਾਸੀ ਸਾਹਿਤ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਸਾਹਿਤ ਤੋਂ ਹੈ ਜੋ ਪਰਵਾਸੀ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਨੇ ਇੱਥੇ ਰਹਿ ਕੇ ਪਦਾਰਥਿਕ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਮਾਨਸਿਕ ਸੰਤੁਸ਼ਟੀ ਲਈ ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣਾ ਨੂੰ ਚੁਣਿਆ। ਪਰਾਈ ਧਰਤੀ, ਪਰਾਏ ਲੋਕ, ਪਰਾਏ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਵਿੱਚ ਵਿਚਰਦੇ ਹੋਏ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਧਰਤੀ ਪ੍ਰਤੀ ਮੋਹ ਦੀ ਇੱਛਾ ਨੇ ਹੀ ਇਹਨਾਂ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣਾ ਨਾਲ਼ ਜੋੜਿਆ। ਇਸ ਰੁਚੀ ਅਧੀਨ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਰਚਨਾ ਅਰੰਭ ਹੋਈ। ਪਰਵਾਸੀ ਚੇਤਨਾ ਇਸ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਕੇਂਦਰੀ ਧੁਰਾ ਰਹੀ। ਇਸ ਸਮੇਂ 50 ਦੇ ਲਗਪਗ ਦੇਸਾਂ ਵਿੱਚ 500 ਤੋਂ ਵੱਧ ਲੇਖਕ ਸਾਹਿਤਕਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਦੇਸਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਬਰਤਾਨੀਆ, ਅਮਰੀਕਾ, ਕੈਨੇਡਾ, ਸਵਿਟਜ਼ਰਲੈਂਡ, ਨੀਦਰਲੈਂਡ, ਆਸਟ੍ਰੇਲੀਆ, ਸਵੀਡਨ, ਡੈਨਮਾਰਕ, ਇਟਲੀ, ਜਪਾਨ ਅਤੇ ਕੀਨੀਆ ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਮ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹਨ। ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣਾ ਵਿੱਚ ਕਵਿਤਾ, ਨਾਵਲ, ਕਹਾਣੀ, ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਵਾਰਤਕ ਰਚੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਆਪੋ-ਆਪਣੇ ਖ਼ਿੱਤੇ ਅਨੁਸਾਰ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਰ ਕੇ ਇਹਨਾਂ ਖ਼ਿੱਤਿਆਂ ਵਿੱਚ ਰਚੇ ਗਏ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵੱਖਰਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਪਰਵਾਸ ਦੌਰਾਨ ਪਰਵਾਸੀ ਆਪਣਾ ਮੁਲਕ, ਸਮਾਜ, ਸੱਭਿਆਚਾਰ, ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਜਦੋਂ ਦੂਸਰੇ ਮੁਲਕ ਵਿੱਚ ਵੱਸਣ ਦੇ ਇਰਾਦੇ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਨਵੇਂ ਮੁਲਕ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ,

ਆਰਥਿਕ, ਰਾਜਨੀਤਿਕ, ਧਾਰਮਿਕ, ਨੈਤਿਕ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤਿਕ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਵਖਰੇਵੇਂ ਕਾਰਨ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਜਟਿਲ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਵਿੱਚ ਪੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹਨਾਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨਾਲ਼ ਜੂਝਦਿਆਂ ਪਰਵਾਸੀ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਚੇਤਨਾ ਵਿੱਚੋਂ ਕਈ ਕੁੱਝ ਮਨਫ਼ੀ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਕੁੱਝ ਨਵਾਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਚੇਤਨਾ ਦੇ ਇਸ ਪੱਧਰ ਵਿੱਚ ਉਹ ਇੱਕ ਨਿਰੰਤਰ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰ ਕੇ ਉਹ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਮਾਨਸਿਕ ਸੰਕਟ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਹੀ ਪਰਵਾਸੀ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਵਿਹਾਰਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ, ਆਪਣੇ ਭਾਈਚਾਰੇ ਤੋਂ ਵਿਛੋੜਾ, ਅਲਗਾਓ ਦੀ ਸਥਿਤੀ, ਆਪਣੀ ਧਰਤੀ ਦਾ ਮੋਹ, ਓਪਰੇ ਦੇਸ ਦੀ ਕਾਬਜ਼ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਨੂੰ ਨਕਾਰਨਾ, ਨਸਲਵਾਦ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਸੰਤਾਨ ਦੁਆਰਾ ਪੱਛਮੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਅੰਗ ਬਣਨਾ ਆਦਿ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਪਰਵਾਸੀ ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀਆਂ ਹਨ।

ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਆਰੰਭ ਕਾਵਿ ਨਾਲ਼ ਹੋਇਆ ਮੰਨਿਆਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ 1913 ਵਿੱਚ ਗ਼ਦਰ-ਕਾਵਿ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇੱਕ ਵਾਰ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਪਰਵਾਸ ਉੱਪਰ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਕਾਨੂੰਨੀ ਬੰਦਿਸ਼ਾਂ ਲੱਗ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਸਾਹਿਤ ਰਚਨਾ ਦਾ ਨਿਰੰਤਰ ਸਿਲਸਿਲਾ 1962 ਵਿੱਚ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚਣ ਨਾਲ਼ ਸੰਭਵ ਹੋਇਆ। ਇਹਨਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਬਹੁਤੇ ਸਾਹਿਤਕਾਰ ਉਹ ਸਨ ਜੋ ਪਰਵਾਸ ਧਾਰਨ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਲੇਖਕ ਜਾਂ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਤੀ ਰੁਚੀ ਰੱਖਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ੇ ਭੂ-ਹੇਰਵਾ, ਨਸਲਵਾਦ, ਪੀੜ੍ਹੀ-ਪਾੜਾ ਆਦਿ ਰਹੇ ਹਨ।

> ਵਰਤਮਾਨ ਦੌਰ, ਪਰਵਾਸੀ ਭਾਈਚਾਰੇ ਦਾ ਆਪਣੀ ਸੰਤਾਨ ਦਾ ਪੱਛਮੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਅੰਗ ਬਣਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਅਤੇ ਉਸ ਨਾਲ਼ ਉਤਪੰਨ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨਾਲ਼ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣਾ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਗਿਣਾਤਮਕ ਅਤੇ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਰਚੇ ਜਾ ਰਹੇ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਅਧੀਨ ਪਰਵਾਸ ਦੀਆਂ ਮੂਲ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ, ਆਰਥਿਕ ਔਕੜਾਂ, ਨਸਲਵਾਦ, ਭੂ-ਹੇਰਵਾ, ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਤਣਾਓ, ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੀ ਸਾਰਥਕਤਾ, ਸ਼ਨਾਖ਼ਤ ਦੀ ਪਹਿਚਾਣ ਅਤੇ ਅਜੋਕੇ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਸੰਕਟ ਨੂੰ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ

ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣਾ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਾਹਿਤਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ: ਅਵਤਾਰ ਜੰਡਿਆਲਵੀ, ਨਿਰੰਜਨ ਸਿੰਘ ਨੂਰ, ਜਗਤਾਰ ਢਾਅ, ਮੁਸ਼ਤਾਕ, ਭੁਪਿੰਦਰ ਪੁਰੇਵਾਲ, ਗੁਰਨਾਮ ਗਿੱਲ, ਸਾਧੂ ਸਿੰਘ, ਇਕਬਾਲ ਰਾਮੂਵਾਲੀਆ, ਅਜਮੇਰ ਰੋਡੇ, ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ, ਰਵਿੰਦਰ ਰਵੀ, ਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਦੇਵ, ਅਜੀਤ ਰਾਹੀ, ਅਮਰ ਜਯੋਤੀ, ਸੁਰਜੀਤ ਕਲਸੀ, ਸ਼ਸ਼ੀ ਸਮੁੰਦਰਾ, ਨਵਤੇਜ ਭਾਰਤੀ, ਸੁਖਵਿੰਦਰ, ਪ੍ਰਮਿੰਦਰ ਸੋਢੀ, ਸੁਰਿੰਦਰ ਸੀਹਰਾ, ਦਰਸ਼ਨ ਬੁਲੰਦਵੀ, ਬਲਦੇਵ ਬਾਵਾ, ਬਲਿਹਾਰ ਸਿੰਘ ਰੰਧਾਵਾ ਆਦਿ (ਕਵੀ), ਰਘਬੀਰ ਢੰਡ (ਗਲਪਕਾਰ), ਕੇਸਰ ਸਿੰਘ, ਜਰਨੈਲ ਸਿੰਘ, ਸ਼ਿਵਚਰਨ ਗਿੱਲ, ਦਰਸ਼ਨ ਧੀਰ, ਹਰਜੀਤ ਅਟਵਾਲ, ਸਵਰਨ ਚੰਦਨ, ਹਰਭਜਨ ਸਿੰਘ, ਜਗਜੀਤ ਬਰਾੜ, ਕੈਲਾਸ਼ਪੁਰੀ, ਪਰਵੇਜ਼ ਸੰਧੂ, ਰਾਣੀ ਨਗੇਂਦਰ, ਯੁਵਰਾਜ ਰਤਨ, ਤਰਸੇਮ ਨੀਲਗਿਰੀ, ਸਾਧੂ ਬਿਨਿੰਗ, ਪ੍ਰੀਤਮ ਸਿੱਧੂ, ਹਰੀਸ਼ ਮਲਹੋਤਰਾ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਰਾਏ (ਵਾਰਤਕਕਾਰ), ਦਰਸ਼ਨ ਸਿੰਘ ਗਿਆਨੀ, ਹਰਭਜਨ ਸਿੰਘ ਵਿਰਕ, ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ, ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ, ਰਮਿੰਦਰ ਸੰਧੂ ਆਦਿ (ਨਾਟਕਕਾਰ)। ਇਹਨਾਂ ਸਾਹਿਤਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਹੋਰ ਨਵੇਂ ਸਾਹਿਤਕਾਰ ਵੀ ਪਰਵਾਸੀ ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣਾ ਦਾ ਹਾਸਲ ਬਣ ਰਹੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰੀ ਅਤੇ ਨਵੇਕਲੀ ਪਹਿਚਾਣ ਵਜੋਂ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। (ਅੰਮ੍ਰਿਤਪਾਲ ਕੌਰ *ਪੰਜਾਬੀ ਪੀਡੀਆ* https://punjabipedia.org/topic.aspx?txt=%u0a2a%u0a30%u0a35%u0a3e%u0a38%u0a40+%u0a2a%u0a70%u0a1c%u0a3e%u0a2c%u0a40++%u0a38%u0a3e%u0a39%u0a3f%u0a24)

ਪਰਵਾਸੀਆਂ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਲੋੜ ਆਪਣੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨੀ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਉਦਰੇਵੇਂ ਭਰਪੂਰ, ਧਰਤੀ ਤੋਂ ਵਿਛੋੜੇ, ਓਪਰੀ ਧਰਤੀ ਉੱਤੇ ਆਪਣੇ ਪਰਿਵਾਰ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਮਿੱਟੀ ਪ੍ਰਤੀ ਵਿਛੋੜੇ ਕਾਰਨ ਭਾਵੁਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਧਰਤੀ ਤੋਂ ਵਿਛੜਨ ਦਾ ਗ਼ਮ, ਦੋਸਤਾਂ, ਰਿਸ਼ਤੇਦਾਰਾਂ, ਪਰਿਵਾਰਕ ਜੀਆਂ ਸੰਗ ਬਿਤਾਈਆਂ ਅਭੁੱਲ ਯਾਦਾਂ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣਾ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਾਇਆ। ਦੂਸਰੇ ਪੜਾਅ ਉੱਤੇ ਨਸਲਵਾਦ ਅਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਸੰਕਟ ਨਾਲ਼ ਸੰਬੰਧਤ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਹੀ ਨਸਲੀ ਵਿਤਕਰੇ ਦੀ ਸਮਝ, ਕਾਲੇ-ਗੋਰੇ ਦੇ ਭੇਦ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਰੁਤਬੇ ਦੇ ਫ਼ਰਕ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਰਵਾਸੀ ਚੇਤਨਾ ਨੂੰ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਕੀਤਾ।

'ਕਾਮਾਗਾਟਾਮਾਰੂ' ਅਜਮੇਰ ਰੋਡੇ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਸੱਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਚਰਚਿਤ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਕੈਨੇਡਾ ਵਾਸੀ ਪਰਵਾਸੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸਾਮਰਾਜੀ ਬਸਤੀਵਾਦੀ ਨੀਤੀ ਤੋਂ ਨਸਲਵਾਦੀ ਪਹੁੰਚ ਨੂੰ ਨੰਗਿਆਂ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਪਰਵਾਸੀ ਜੀਵਨ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਦੋ ਇਕਾਂਗੀ ਸੰਗ੍ਰਹਿ 'ਦੂਜਾ ਪਾਸਾ' ਅਤੇ 'ਇੱਕ ਕੁੜੀ ਇੱਕ ਸੁਪਨਾ', 'ਨਿਰਲੱਜ' , 'ਵੀਜ਼ਾ' ਤੇ 'ਥੱਲੇ ਨੂੰ ਜਾਂਦੀ ਪੌੜੀ' ਨਾਟਕ ਵੀ ਸਿਰਜੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ ਉਹ ਪੰਜਾਬੀ ਜੋ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਵਸ ਰਹੇ ਹਨ ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਜਿਉਣਾ ਲੋਚਦੇ ਹਨ, ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਲਿਆ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਵਿੱਚ ਮਰਦ ਤੇ ਔਰਤ ਪ੍ਰਤੀ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਉੱਤੇ ਵੀ ਵਿਅੰਗ ਕੀਤਾ ਹੈ। 'ਤੀਸਰੀ ਅੱਖ' ਇਕਾਂਗੀ ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ ਮਰਦ ਦੁਆਰਾ ਔਰਤਾਂ ਨਾਲ਼ ਹੋ ਰਹੇ ਦੁਰਵਿਵਹਾਰ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ ਕਿ ਕੈਨੇਡਾ ਵਸ ਰਹੇ ਭਾਰਤੀ ਮਰਦ ਲਈ ਔਰਤ ਪ੍ਰਤੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਫ਼ਰਕ ਨਹੀਂ ਆਇਆ। ਵੀਜ਼ਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਹੋ ਰਹੀ ਜਦੋ-ਜਹਿਦ ਨੂੰ 'ਵੀਜ਼ਾ' ਇਕਾਂਗੀ ਵਿੱਚ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ।

ਗਿਆਨੀ ਦਰਸ਼ਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ ਸੰਗ੍ਰਹਿ 'ਨਿਮਾਣੀਆਂ ਗਊਆਂ' ਵਿੱਚ ਪਹਿਲੇ ਚਾਰੇ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਭਾਰਤੀ ਜੀਵਨ ਨਾਲ਼ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹਨ ਅਤੇ ਪਿਛਲੇ ਤਿੰਨ ਪਰਵਾਸੀ ਜੀਵਨ ਨਾਲ਼। ਪਰਵਾਸ ਦੀ ਸ਼ੰਘਰਸ਼ਮਈ ਜੀਵਨੀ ਤੋਂ ਵਿਦੇਸ਼ ਜਾਣ ਦੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਲਈ ਹੁੰਦੇ ਘਿਨੌਣੇ ਕੰਮਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। 'ਆਤੂ ਦਾ

ਵਿਆਹ' ਇਕਾਂਗੀ ਵਿੱਚ ਵਿਦੇਸ਼ ਜਾਣ ਦੀ ਲਾਲਸਾ ਵਿੱਚ ਜਵਾਨ ਕੁੜੀ ਦਾ ਬੁੱਢੇ ਨਾਲ਼ ਪੈਸੇ ਲੈ ਕੇ ਵਿਆਹ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਲਈ ਹੈ ਤੇ ਲੇਖਕ ਨੇ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਘਾਣ ਡਾਲਰਾਂ ਦੇ ਹੱਥੋਂ ਹੁੰਦਾ ਦਿਖਾਇਆ ਕਿ ਚਾਚਾ ਹੀ ਆਪਣੀ ਭਤੀਜੀ ਨੂੰ ਬੁੱਢੇ ਨਾਲ਼ ਵਿਆਹੁਣ ਦੇ ਡਾਲਰ ਲੈ ਰਿਹਾ ਹੈ। 'ਡਿਪਟੀ ਦੀ ਧੀ" ਤੇ 'ਫਰੈਂਡ' ਪਰਵਾਸੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਮਾਨ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਤਰਸੇਮ ਨੀਲਗਿਰੀ ਇੱਕ ਸੁਲਝਿਆ ਹੋਇਆ ਪ੍ਰਬੀਨ ਕਹਾਣੀਕਾਰ ਹੈ। ਕਹਾਣੀ ਲੇਖਕ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਉਹ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਲੰਮੀ ਸੜਕ ਲਾਹੌਰ ਦੀ', 'ਚੱਕਰਵਿਊ' ਅਤੇ 'ਛੜਿਆਂ ਦਾ ਗੀਤ' ਬਹੁਤ ਮਕਬੂਲ ਹਨ। ਉਸ ਨੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ।

ਸਾਧੂ ਬਿਨਿੰਗ ਅਤੇ ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ ਦੇ ਰਚੇ ਅਤੇ ਕੈਨੇਡਾ ਦੀ ਧਰਤੀ ਉੱਤੇ ਮੰਚਿਤ ਇਕਾਂਗੀ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਮਹਾਨ ਖਜ਼ਾਨਾ ਹਨ। 'ਲੱਤਾਂ ਦੇ ਭੂਤ, 'ਪਿਕਟ ਲਾਈਨ', 'ਹਵੇਲੀਆਂ ਤੇ ਪਾਰਕ' 'ਕਿਹਦਾ ਵਿਆਹ', 'ਜ਼ਹਿਰ ਦੀ ਫਸਲ', 'ਮਲੂਕੇ ਦਾ ਵਿਸ਼ਵ ਵਿਦਿਆਲਾ', 'ਸਮੁੰਦਰੀ ਸ਼ੇਰ ਨਾਲ਼ ਟੱਕਰ', 'ਤਾਂ ਤੁਹਾਡੇ ਕੁੜੀ ਹੋਈ ਹੋਈ ਐ', 'ਹਰ ਉਮਰ ਦਾ ਇੱਕੋ ਰੋਣਾ', 'ਆਉ ਘਰ ਘਰ ਖੇਡੀਏ', 'ਜਗੀਰੂ ਲੰਬੜ' ਤੇ 'ਕੁੱਝ ਸੋਚਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ' ਆਦਿ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਅੰਤਰਮਨ ਦੀਆਂ ਗੁੰਝਲਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਰਵਿੰਦਰ ਰਵੀ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਨਿੱਜੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ। 1973 ਈਸਵੀ ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ 'ਬੀਮਾਰ ਸਦੀ' ਨਾਟਕ ਲਿਖਿਆ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਸਨੇ ਪਾਤਰਾਂ ਅੰਦਰ ਵਾਪਰ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਦੇ ਪਰਦੇ ਉੱਤੇ ਯੋਗ ਸੰਦਰਭ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਤੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਪਾਤਰਾਂ ਅੰਦਰ ਹੋ ਰਹੀ ਕਾਵਿਕ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਸੰਕੇਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਵੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਰਵੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਦੋਹਰੀ ਯਾਤਰਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮੈਂ ਵਿਅਕਤੀ ਤੇ ਬ੍ਰਹਿਮੰਡ ਸਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਤੇ ਅਦ੍ਰਿਸ਼ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਟਕਰਾਉ ਨੂੰ ਕਾਵਿਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕਲਮਬੱਧ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ ਤੇ ਉਹ ਵੀ ਅਜੋਕੇ ਯੁੱਗ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀਆਂ ਕੀਮਤਾਂ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ। 'ਬੀਮਾਰ ਸਦੀ' ਵਿੱਚ ਰਵੀ ਨੇ ਮਨੁੱਖ ਦੀਆਂ ਉਪਭੋਗਤਾਵਾਦੀ ਰੁਚੀਆਂ ਅਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਮੁੱਲਾਂ ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਵਿਗੜ ਚੁੱਕੇ ਸੰਤੁਲਨ ਨੂੰ ਤਤਕਾਲੀਨ ਮਨੁੱਖੀ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਵੇਖਿਆ ਹੈ।

'ਦਰ ਦੀਵਾਰਾਂ' (1980) ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰਵੀ ਨੇ ਪਰਿਵਾਰਕ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੀ ਟੁੱਟ-ਭੱਜ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਪਰਵਾਸ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦੌਰਾਨ ਉਸ ਨੇ ਅਨੁਭਵ ਕੀਤਾ ਕਿ ਟੁੱਟੇ ਘਰਾਂ ਤੋਂ ਇੱਕ ਮਾਪਾ ਪਰਿਵਾਰ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧ ਰੱਖਦੇ ਬੱਚਿਆਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਮਾਨਸਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਹਨ। 'ਅੱਧੀ ਰਾਤ ਦੁਪਹਿਰ' (1983) ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰਵੀ ਨੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਅੰਤਰ-ਵਿਰੋਧਾਂ ਤੇ ਵਿਕਾਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। 'ਚੌਂਕ' ਨਾਟਕ (1984) ਵਿੱਚ ਲੇਖਕ ਨੇ ਰਵਾਇਤੀ ਰੂਪ ਅਤੇ ਗਾਇਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੁਆਰਾ ਰਵੀ ਨੇ ਮਨੁੱਖੀ ਵਿਵਹਾਰ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਨ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ 'ਅਸਤਿਤਵਵਾਦੀ ਥੀਏਟਰ' ਦਾ ਨਾਮ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਰਵੀ ਨੇ ਗਾਰਗੀ ਵਾਂਗ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਖੁੱਲ੍ਹ ਕੇ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। 'ਰੂਹ ਪੰਜਾਬ ਦੀ' (1984) ਰਵੀ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਚਰਚਿਤ ਰਚਨਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਿੱਠ-ਭੂਮੀ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਹੈ, ਫਿਰ ਵੀ ਇਹ ਨਾਟਕ ਗਲੋਬਲ ਬ੍ਰਹਿਮੰਡ ਅਤੇ ਵਿਆਪਕ ਸੱਚ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰ ਸਮੋਈ ਬੈਠਾ ਹੈ। ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖ ਤੋਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਿਨੇਮੈਟਿਕ, ਵੀਡੀਓ ਅਤੇ ਟੀ.ਵੀ. ਤਕਨੀਕ ਆਦਿ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। 'ਸਿਫਰ ਨਾਟਕ' (1987) ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਵਿਧੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿੱਚ ਲੇਖਕ ਨੇ ਭੌਤਿਕ ਸੁੱਖਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਮਾਨਵੀ ਪਰਸਵਾਰਥ ਦੀ ਅਰਥਹੀਣਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਨਿਕ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਹੈ।

ਰਵੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜਾਇਬ ਕਮਲ ਦਾ ਝੁਕਾਅ ਨਾਟਕ ਤੇ ਕਵਿਤਾ ਵੱਲ ਹੈ। ਉਸ ਵਿੱਚ 'ਬਘਿਆੜ', 'ਮੰਟੋ ਮਰਿਆ ਨਹੀਂ', 'ਧੂਮਕੇਤੂ ਉਰਫ਼ ਉੱਨੀ ਸੋ ਨੜ੍ਹਿੰਨਵੇਂ', 'ਦਾੜ੍ਹੀ ਵਾਲਾ ਘੋੜਾ' ਆਦਿ। ਅਜਾਇਬ ਕਮਲ ਨੇ 'ਲੰਗੜਾ ਆਸਮਾਨ' ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਵਿਸੰਗਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਉਸ ਕੋਲ ਵਿਸ਼ਵਵਿਆਪੀ ਚਿੰਤਨ ਦੇ ਹਾਣ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕੁੱਝ ਨੂੰ ਉਸ ਨੇ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮੋਇਆ ਹੈ। ਅਜਾਇਬ ਕਮਲ ਅੰਤਰਰਾਸ਼ਟਰੀ ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਪੈਰੋਕਾਰ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਦੀਆਂ ਦੁਵਿਧਾਵਾਂ ਅਤੇ ਅਸੰਗਤੀਆਂ ਨੂੰ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਭਰਪੂਰ ਸਿਰਜਣਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਜਗਤਾਰ ਢਾਅ ਇੱਕ ਜਾਣਿਆ ਪਛਾਣਿਆ ਪਰਵਾਸੀ ਸਾਹਿਤਕਾਰ ਹੈ। ਜਗਤਾਰ ਢਾਅ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਇੱਕ ਸੁਪਨਾ ਮਛਲੀ ਦਾ' ਵਿੱਚ ਆਰਥਿਕ ਮੰਦਹਾਲੀ ਤੋਂ ਛੁਟਕਾਰਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਵਿਕਸਿਤ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਜਾ ਕੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਆਰਥਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਮਾਨਸਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਹਰਭਜਨ ਸਿੰਘ ਵਿਰਕ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ 'ਜ਼ਮੀਨ' ਅਤੇ 'ਮਿੱਠੀ ਜੇਲ੍ਹ' ਨਾਟਕ ਦਿੱਤੇ। 'ਜ਼ਮੀਨ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ (1972) ਵਿੱਚ ਹੋਇਆ। ਪਰਵਾਸ ਵਿੱਚ ਬੈਠੇ ਹੋਏ ਲੋਕ ਉੱਥੋਂ ਡਾਲਰ ਕਮਾ ਕੇ ਦੇਸ਼ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਜ਼ਮੀਨ ਖਰੀਦਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਆਪਣੀ ਇੱਛਾ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਇਹ ਲੋਕ ਘਟੀਆ ਤੋਂ ਘਟੀਆ ਕੰਮ ਕਰਨ ਲਈ ਵੀ ਤਿਆਰ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। 'ਮਿੱਠੀ ਜੇਲ੍ਹ', ‘ਕਰਜ਼ਾ’ ਤੇ ‘ਸਿੰਗਾਂ ਵਾਲਾ ਸੇਹਾ’ ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪਰਵਾਸੀ ਜੀਵਨ ਦੀ ਅਸਲ ਤਸਵੀਰ ਦਿਖਾਈ ਹੈ। ਪਰਵਾਸੀ ਲੋਕਾਂ ਉੱਤੇ ਉੱਥੋਂ ਦਾ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਇੰਞ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਘਰੇਲੂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨਰਕ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਸੁਰਜੀਤ ਕਲਸੀ ਜੋ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਹੇ ਮੁੰਡੇ-ਕੁੜੀ ਦੇ ਜਨਮ ਤੋਂ ਹੀ ਵਿਤਕਰੇ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ 'ਪੋਹ ਦੀ ਅਗਨ' ਵਿੱਚ ਲਿਆ ਹੈ। 'ਧੀਆਂ ਪ੍ਰਦੇਸਣਾਂ', 'ਮਹਿਲੀਂ ਵਸਦੀਆਂ ਧੀਆਂ', ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਅਜਮੇਰ ਰੋਡੇ ਤੇ ਸੁਰਜੀਤ ਕਲਸੀ ਦੀ ਸਾਂਝੀ ਰਚਨਾ 'ਚੇਤਨਾ' ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਈ। ਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਛੱਤਰੀ', ਵੈਨਕੂਵਰ ਦੀਆਂ ਗਲੀਆਂ' ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਜੀਵਨ ਤੇ ਝਾਤ ਪੁਆ ਰਹੇ ਹਨ।

ਜ਼ਾਤ-ਪਾਤ ਵਰਗੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਹਰਕੰਵਲਜੀਤ ਸਾਹਿਲ ਦਾ 'ਇਸ ਗਰਬੁਤੇ ਚਲਹਿ ਬਹੁਤ ਵਿਕਾਰਾ' ਵਿੱਚ ਲੇਖਕ ਨੇ ਵਿਦੇਸ਼ ਵਿੱਚ ਵੱਸ ਰਹੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਵੱਸਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਮਨ ਵਿੱਚ ਪਈਆਂ ਨੀਵੀਂ ਜ਼ਾਤ ਪ੍ਰਤੀ ਘ੍ਰਿਣਾ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਨਿੱਕਲ ਨਹੀਂ ਸਕਦੀਆਂ। ਬੱਚਿਆਂ ਦੀ ਖੁਸ਼ੀ ਕੋਈ ਅਹਿਮੀਅਤ ਨਹੀਂ ਰੱਖਦੀ। ਪ੍ਰੀਤ ਮਾਨ ਦੇ ਨਾਟਕ ‘ਸਵਾਲੀਆ ਨਿਸ਼ਾਨ’, ‘ਜੈ ਜਨਣੀ’, ‘ਅਗਨ ਦੀ ਆਵਾਜ਼’ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਏ।

ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਦਾ 'ਅੰਨੀਆਂ ਗਲੀਆਂ" ਨਸ਼ੇ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਉਂਕਾਰਪ੍ਰੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਆਜ਼ਾਦੀ ਦੇ ਜਹਾਜ਼', 'ਪ੍ਰਗਟਿਉ ਖਾਲਸਾ', ਪਰਮਿੰਦਰ ਕੌਰ ਸਵੈਚ ਦਾ 'ਭਲਾ ਮੈਂ ਕੋਣ, 'ਬਲਦੇ ਬਿਰਖ', ਪਰਮਜੀਤ ਗਿੱਲ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਮੇਰਾ ਘਰ ਮੇਰੀ ਕਹਾਣੀ', ਨਾਹਰ ਔਜਲਾ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਡਾਲਰਾਂ ਦੀ ਦੌੜ' ਤੇ 'ਸੁਪਰਵੀਜ਼ਾ ਤੇ ਹੋਰ ਨਾਟਕ' ਪਰਦੇਸ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਹਨ।

ਬਰਤਾਨੀਆਂ ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ 'ਆਤੂ ਦਾ ਵਿਆਹ, 'ਡਿਪਟੀ ਦੀ ਧੀ', 'ਫਰੈਂਡ' ਦਰਸ਼ਨ ਸਿੰਘ ਗਿਆਨੀ ਦੇ ਲਿਖੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਯਥਾਰਥ ਬਿਆਨਦੇ ਹੋਏ ਇਹ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ਵੀਕਰਨ ਦਾ ਅਸਰ ਦਰਸਾ ਰਹੇ ਹਨ। ਲੱਖਾ ਸਿੰਘ ਜੌਹਰ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਪੌਂਡਾਂ ਦੇ ਪੁਆੜੇ' ਤੇ 'ਛੜਿਆਂ ਦਾ ਗੀਤ' ਵਿੱਚ ਅਸਲੀ ਬਦਲਦਾ ਸਮਾਜ ਦਿਖਾਇਆ ਹੈ।

ਖੋਜੀ ਕਾਫਿਰ ਨੇ 'ਮਾਈ ਭਾਗੋ', 'ਦੋ ਅਣਖੀਲੇ ਯੋਧੇ', 'ਮੱਸਾ ਰੰਗੜ', 'ਚਾਂਦੀ ਦੀ ਜੁੱਤੀ', 'ਵਿਆਹ ਹੋਆ', 'ਬੁੰਗੇ ਦੀ ਜੰਗ' ਲਿਖੇ। ਰਤਨ ਰੀਹਲ ਦੀ ਰਚਨਾ 'ਮੈਤਰੀ ਭਾਵ' ਵਿੱਚ ਪਰਵਾਸੀਆਂ ਨੂੰ ਦਰਪੇਸ਼ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਤੇ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੇ ਉਲਝੇ ਹੋਏ ਤਾਣੇ-ਬਾਣੇ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਲਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੁਰਿੰਦਰ ਸੁਧਾਕਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਓਵਰ ਟਾਈਮ' ਵਿੱਚ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਰੋਜ਼ੀ ਰੋਟੀ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਲ਼ ਜੂਝਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ। ਚੰਦਰ ਸ਼ੇਖਰ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਮਿੱਟੀ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਤੇ ਹੋਰ ਨਾਟਕ' ਵਿੱਚ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ 'ਤੇ ਪਏ ਗਲੋਬਲਾਈਜ਼ੇਸ਼ਨ ਦਾ ਅਸਰ ਦਿਖਾਇਆ ਹੈ। ਪੌਂਡਾਂ ਦੇ ਚੱਕਰ ਵਿੱਚ ਰਿਸ਼ਤੇ ਕੀ ਰੂਪ ਧਾਰਦੇ ਹਨ, ਦਾ ਮਾਰਮਿਕ ਚਿੱਤਰ ਲੇਖਕ ਨੇ ਖਿੱਚ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਉਂਕਾਰਪ੍ਰੀਤ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਰੋਟੀ ਵਾਇਆ ਲੰਡਨ' ਵਿੱਚ ਰੋਟੀ ਲਈ ਹੋ ਰਹੇ ਪਰਵਾਸ ਦੇ ਦਰਦ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾ ਲਿਆ ਹੈ।

ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ' ਤੇ 'ਗੋਲਡਨ ਟ੍ਰੀ' ਵਿੱਚ ਕੈਨੇਡਾ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਹੀਰਾ ਰੰਧਾਵਾ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਕੁਲੱਕੜ' ਵਿੱਚ ਉਹਨਾਂ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜੋ ਰੋਜ਼ੀ ਰੋਟੀ ਲਈ ਪ੍ਰਦੇਸ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਆਪਣੀ ਪਰੰਪਰਿਕ ਸੋਚ ਵੀ ਨਾਲ਼ ਲੈ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਵਿਦੇਸ਼ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚਣ ਲਈ ਅਮੀਰ ਘਰਾਂ ਦੇ ਮੁੰਡਿਆਂ ਨੂੰ ਆਈਲੈਟਸ ਕਰਕੇ 6 ਬੈਂਡ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੁੜੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਬਲਜੀਤ ਰੰਧਾਵਾ ਦਾ

ਨਾਟਕ 'ਪੈਰਾਂ ਨੂੰ ਕਰਾ ਦੇ ਝਾਂਜਰਾਂ" ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੁੜੀਆਂ ਦੀ ਕਿਸਮਤ ਦਾ ਦਰਦ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਮਾਂ-ਬਾਪ ਆਪ ਵਿਦੇਸ਼ ਜਾਣ ਦੀ ਚਾਹਤ ਵਿੱਚ ਕੁੜੀਆਂ ਦਾ ਪੱਲਾ ਫੜਦੇ ਹਨ। ਸੋ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਵਿਦੇਸ਼ ਜਾਣ ਦੀ ਚਾਹਤ ਤੇ ਉੱਥੇ ਜਾ ਕੇ ਦਰਪੇਸ਼ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਕਾਰਨ ਵਾਪਰ ਰਹੇ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੇ ਸਮੀਕਰਨ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੋ ਰਹੀ ਸਿਰਜਣਾ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਆਲੇ-ਦੁਆਲੇ ਵਾਪਰ ਰਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਜਾਗਰੂਕ ਹੈ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਤਣਾਅ, ਪੀੜ੍ਹੀ-ਪਾੜਾ, ਨਸਲਵਾਦ, ਬੱਚਿਆਂ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ, ਬਜ਼ੁਰਗਾਂ ਦੀ ਤਰਸਯੋਗ ਸਥਿਤੀ, ਵਿਸ਼ਵੀਕਰਨ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ਼ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੇ ਸਮੀਕਰਨਾਂ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੋਣਾ ਆਦਿ ਤੇ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਪਰਵਾਸੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਵਿਲੱਖਣ ਹੋਂਦ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਿਹਾ ਕਾਰਜ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉੱਜਵਲ ਭਵਿੱਖ ਦਰਸਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਜਦੋਂ ਪਰਵਾਸ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਾਇਜ਼ਾ ਲੈਂਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਸ਼ੁਰੂਆਤੀ ਦੌਰ ਤੋਂ ਹੁਣ ਤੱਕ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਚੁਣੌਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪਾਰ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਨਵੇਂ ਦਿਸ਼ਾ ਖੇਤਰ ਵੱਲ ਵਿਕਾਸ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਵਿਕਾਸ ਗਤੀ ਦੌਰਾਨ ਉਸ ਦਾ ਖੇਤਰ ਪੰਜਾਬ ਤੋਂ ਨਿੱਕਲ਼ ਕੇ ਏਸ਼ੀਆ, ਅਫ਼ਰੀਕਾ ਅਤੇ ਯੂਰਪ ਦੇ ਦੇਸ਼ਾਂ ਤੱਕ ਫੈਲ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਈਚਾਰੇ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਨਾਲ਼ ਸਾਹਿਤਕ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੋਏ ਨਵੇਂ ਪਾਸਾਰਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਧਿਆਨ ਖਿੱਚਦਾ ਹੈ। ਪਰਵਾਸ ਧਾਰਨ ਕਰ, ਪਰਾਈ ਧਰਤ, ਪਰਾਏ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਦੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਸ਼ੌਕ ਜਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਜਾਮਾ ਪਹਿਨਾਉਣਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਚੁਣੌਤੀ ਭਰਪੂਰ ਕਾਰਜ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤਕਾਰਾਂ ਵੱਲੋਂ ਆਪਣੇ ਇਸ ਸ਼ੌਕ ਨੂੰ ਜੀਵਿਤ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਾਹਿਤਕ ਵਿਧਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਕਲਮ ਅਜ਼ਮਾਈ ਕਰਨਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਸ਼ਲਾਘਾਯੋਗ ਕਾਰਜ ਹੈ। ਇਸੇ ਪਰਥਾਇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਨਿਕਾਸ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ ਯਕੀਨੀ ਬਣਿਆ। ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਦੇ ਬਾਰੇ ਉਪਲਬਧ ਹਵਾਲਿਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਇੰਗਲੈਂਡ ਵਿੱਚ

ਗਿਆਨੀ ਦਰਸ਼ਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਆਤੂ ਦਾ ਵਿਆਹ' ਖੇਡਿਆ। ਇਹ ਨਾਟਕ 1968 ਵਿੱਚ ਮੰਚਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੂਸਰਾ ਹਵਾਲਾ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਬਾਰੇ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਅਨੁਸਾਰ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ 1972 ਵਿੱਚ 'ਪੰਜਾਬ ਕਲਚਰਲ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ' ਵੱਲੋਂ ਕੀਤੇ ਨਾਟਕ 'ਤੀਜੀ ਪਾਸ' ਨਾਲ਼ ਹੋਈ। ਭਾਵੇਂ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਮੁੱਢਲੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਏਧਰਲੇ ਪੰਜਾਬ ਤੋਂ ਗਈਆਂ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਯਤਨਾਂ ਦੇ ਕਰਕੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਈਆਂ ਪਰੰਤੂ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਧਾਰਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਰੁੱਖ਼ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਰਣਨਯੋਗ ਹੈ। ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਰਸੇ ਤੋਂ ਵਰਤਮਾਨ ਤੱਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਰੁੱਖ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਜਗਤ ਵਿੱਚ ਕਈ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਤੀਮਾਨ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਮੂਲ਼ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਇੰਗਲੈਂਡ, ਕੀਨੀਆ ਅਤੇ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਕਿ

> ਬੇਸ਼ੱਕ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ 85 ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸਮੇਂ ਦਾ ਹੈ ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਸੋਂ ਦੀ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਪਿਛਲੇ 20 ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਹੀ ਇੱਥੇ ਆਈ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕੈਨੇਡਾ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਸਥਾਪਤੀ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚੋਂ ਗੁਜ਼ਰ ਰਹੀ ਹੈ। ਸਥਾਪਤੀ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਦੂਜੇ ਥਾਂ ਦੇ ਨਵੇਂ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਲਈ ਥਾਂ ਬਣਾਉਣਾ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਮਾਇਕ ਤੌਰ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਦੀ ਜੱਦੋ-ਜਹਿਦ ਪਰਵਾਸੀਆਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਜੱਦੋ-ਜਹਿਦ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਦੂਜੇ ਪਹਿਲੂਆਂ ਤੇ ਕਾਫ਼ੀ ਅਸਰ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਬਹੁਤੀ ਵਾਰ ਉਹਨਾਂ ਪਹਿਲੂਆਂ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਦੇ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਫ਼ੌਰੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ, ਵੱਲ ਬਹੁਤੀ ਤਵੱਜੋ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਹ ਪਹਿਲੂ ਬਹੁਤ ਧੀਮੀ ਗਤੀ ਨਾਲ਼ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਮੇਰੀ ਜਾਚੇ ਰੰਗਮੰਚ ਅਜਿਹੇ ਪਹਿਲੂਆਂ ਵਿੱਚ ਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। (*ਵਤਨ* 5)

ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਨੂੰ ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ ਨੇ ਸੰਖੇਪ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਸੂਚੀਬੱਧ ਕੀਤਾ ਹੈ:

ਵੈਨਕੂਵਰ: ਵੈਨਕੂਵਰ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਕਲਚਰਲ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ, ਪੰਜਾਬ ਕਲਾ ਮੰਚ ਪਟਿਆਲਾ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ), ਵਤਨੋਂ ਦੂਰ ਆਰਟ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ, ਯੂਨਾਈਟਿਡ ਥੀਏਟਰ ਆਰਟਿਸਟ ਆਫ਼ ਇੰਡੀਆ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਤੋਂ ਆਏ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਜੁਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਹੇਠ ਨਾਟਕ ਕਰਨ ਲਈ ਸਥਾਨਕ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਇਕੱਠਾ ਹੋਇਆ ਗਰੁੱਪ), ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਕੇਂਦਰ, ਪੰਜਾਬ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ), ਨੋਰਾ ਰਿਚਰਡ ਰੰਗਮੰਚ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ), ਇਪਾਨਾ, ਸਮਾਨਤਾ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ), ਵੈਨਕੂਵਰ ਸੱਥ, ਦਮਨਦੀਪ ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨ ਅਤੇ ਸਰਗਮ ਆਰਟ ਐਂਡ ਥੀਏਟਰ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਤੋਂ ਆਏ ਅਦਾਕਾਰ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਮੋਹਨ ਬੱਗਣ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਹੇਠ ਨਾਟਕ ਕਰਨ ਲਈ ਸਥਾਨਕ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਇਕੱਠਾ ਹੋਇਆ ਗਰੁੱਪ), ਤਿਰਲੋਕ ਸਬਲੋਕ ਅਤੇ ਸਾਥੀਆਂ, ਸਰਬਜੀਤ ਧਾਲੀਵਾਲ ਤੇ ਸਾਥੀਆਂ ਵੱਲੋਂ ਨਾਟਕ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। (*ਵਤਨ* 5-6)

ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਸਰੀ ਦੀਆਂ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਵਿੱਚ ਨੌਜਵਾਨ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਜਸਕਰਨ ਵੀ 'ਰੌਂਗ ਨੰਬਰ', 'ਤੁਹਨੂੰ ਕਿਹੜਾ ਰੰਗ ਪਸੰਦ ਹੈ','ਗੱਲਾਂ ਤੇਰੀਆਂ' ਵਰਗੇ ਸੰਜੀਦਾ ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਚਾਲ ਨੂੰ ਚੁਸਤ ਰੱਖਣ ਵਿੱਚ ਆਪਣਾ ਯੋਗਰਦਾਨ ਪਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਕੈਲਗਰੀ: ਕੈਲਗਰੀ ਵਿੱਚ ਇਪਾਨਾ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ), ਲੋਕ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਮੰਚ ਕੈਲਗਰੀ, ਕੈਲਗਰੀ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਲਿਟਰੇਰੀ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ ਐਡਮਿੰਟਨ ਵੱਲੋਂ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਗਏ ਹਨ।

ਐਡਮਿੰਟਨ: ਐਡਮਿੰਟਨ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਲਿਟਰੇਰੀ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ ਐਡਮਿੰਟਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ), ਲੋਕ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਮੰਚ ਕੈਲਗਰੀ, ਪੰਜਾਬੀ ਲਿਟਰੇਰੀ ਐਂਡ ਆਰਟ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ ਐਡਮਿੰਟਨ ਵੱਲੋਂ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ।

ਗਰੈਂਡ ਪਰੇਰੀ: ਗਰੈਂਡ ਪਰੇਰੀ ਵਿੱਚ ਗਰੈਂਡ ਪਰੇਰੀ ਕਲਾ ਮੰਚ ਨੇ ਨਾਟਕ ਕੀਤੇ ਹਨ।

ਵਿਨੀਪੈਗ: ਇੱਥੇ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ), ਲੋਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ ਵਿਨੀਪੈਗ, ਲੋਕ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਮੰਚ ਕੈਲਗਰੀ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਲਿਟਰੇਰੀ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ ਐਡਮਿੰਟਨ ਵੱਲੋਂ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਗਏ ਹਨ।

ਟੋਰਾਂਟੋ: ਇੱਥੇ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ), ਪੰਜਾਬ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ), ਨੋਰਾ ਰਿਚਰਡ ਰੰਗਮੰਚ (ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ), ਅਤੇ ਲੋਕ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਮੰਚ ਕੈਲਗਰੀ ਵੱਲੋਂ ਨਾਟਕ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਟੋਰਾਂਟੋ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਇਹ ਗੱਲ ਬੜੀ ਦਿਲਚਸਪ ਹੈ ਕਿ ਇੱਥੇ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕ ਬਾਹਰਲੀਆਂ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਨੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਹਨ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਵੈਨਕੂਵਰ ਵਾਂਗ ਟਰਾਂਟੋ ਪੰਜਾਬੀ ਵਸੋਂ ਦਾ ਗੜ੍ਹ ਹੈ। ਟਰਾਂਟੋ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਆਲ਼ੇ ਦੁਆਲੇ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਲੱਖ ਦੇ ਕਰੀਬ ਪੰਜਾਬੀ ਵਸਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਸਥਾਨਕ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਟਰਾਂਟੋ ਵਿੱਚ ਸਥਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਪਰੋਕਤ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਥਾਵਾਂ ਉੱਪਰ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦੀਆਂ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਹੁਣ ਸਰੀ ਵਿੱਚ 'ਪੰਜਾਬ ਭਵਨ ਸਰੀ' ਵੀ ਅਜਿਹੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਕਰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਨਿਰੰਤਰ ਜਾਰੀ ਹਨ।

1967-68 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਕੈਨੇਡਾ ਆਏ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਏਥੇ ਆਰਥਿਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਖ਼ੁਸ਼ਹਾਲ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਵਿੱਚ ਆਏ ਸਨ ਪਰ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਆਰਥਿਕ ਪੱਖੋਂ ਕਾਮਯਾਬੀ ਮਿਲੀ ਉਸ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਨਸਲਵਾਦ ਵਰਗੀਆਂ ਮੁਸ਼ਕਿਲਾਂ ਨਾਲ਼ ਵਾਹ ਪੈਣ ਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਜਰਬਾਂ ਵੀ ਆਈਆਂ। ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ ਅਨੁਸਾਰ:

> ਮਾਨਸਿਕ ਸੱਟਾਂ ਦਾ ਦਰਦ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਅਤੇ ਘਟਾਉਣ ਲਈ ਸਾਹਿਤਕ ਅਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਸਹਾਇਕ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰ ਇੱਥੇ ਅਜਿਹੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਘਾਟ

ਸੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਇਹ ਨਵੇਂ ਆਏ ਪੰਜਾਬੀ ਜਿੱਥੇ ਆਰਥਿਕ ਲੋੜ ਵੱਲੋਂ ਤ੍ਰਿਪਤ ਹੋਣ ਲੱਗੇ ਉੱਥੇ ਮਾਨਸਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਅਤ੍ਰਿਪਤ ਰਹਿਣ ਲੱਗੇ। (*ਵਤਨ* 6)

ਹੌਲ਼ੀ-ਹੌਲ਼ੀ ਭਾਰਤ ਖ਼ਾਸਕਰ ਪੰਜਾਬ ਤੋਂ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਫ਼ਿਲਮਾਂ, ਰੰਗਾਰੰਗ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਗਾਇਕ ਕੈਨੇਡਾ ਆਉਣ ਲੱਗੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਆਉਣ ਵਾਲਿਆਂ ਵਿੱਚ ਹੀ ਸੰਨ 1972 ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਕਲਾ ਮੰਚ ਪਟਿਆਲਾ ਦੀ ਟੀਮ ਹਰਪਾਲ ਟਿਵਾਣਾ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਹੇਠ ਇੱਥੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਆਈ। ਉਹਨਾਂ ਵੈਨਕੂਵਰ ਦੇ ਆਲ਼ੇ ਦੁਆਲੇ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ। ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਕੁੱਝ ਕਲਾਕਾਰਾਂ (ਯੋਗਰਾਜ ਸੇਢਾ, ਗੁਰਦੀਪ ਗਰੇਵਾਲ, ਮੋਹਣ ਬੱਗਣ) ਇੱਥੇ ਰਹਿ ਗਏ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵੈਨਕੂਵਰ ਦੇ ਸਥਾਨਕ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨਾਲ਼ ਮਿਲਕੇ 'ਵਤਨੋਂ ਦੂਰ ਆਰਟ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ' ਨਾਂ ਹੇਠ ਵੈਨਕੂਵਰ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਆਲ਼ੇ ਦੁਆਲੇ ਦੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ। ਬੇਸ਼ੱਕ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਕਲਾ ਮੰਚ ਪਟਿਆਲਾ ਦੇ ਇੱਥੇ ਰਹਿ ਗਏ ਕਲਾਕਾਰ ਵਾਪਸ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਪਰਤ ਗਏ, ਪਰ 'ਵਤਨੋਂ ਦੂਰ ਆਰਟ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ' ਦੇ ਸਥਾਨਕ ਕਲਾਕਾਰ ਵਤਨੋਂ ਦੂਰ ਆਰਟ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ (1974), ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਕੇਂਦਰ (81-82) ਜਾਂ ਅਜਮੇਰ ਰੋਡੇ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਹੇਠ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਂਦੇ ਰਹੇ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬ ਕਲਾ ਮੰਚ ਪਟਿਆਲਾ ਦਾ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਵੱਡਾ ਹਿੱਸਾ ਹੈ। (*ਵਤਨ* 6)

ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਵੈਨਕੂਵਰ ਵਿੱਚ ਸੰਨ 1977 ਅਤੇ 1984 ਤੱਕ ਇਪਾਨਾ ਵੱਲੋਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਕੀਤੇ ਗਏ। 1977 ਵਿੱਚ ਵਤਨੋਂ ਦੂਰ ਆਰਟ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ, ਵੈਨਕੂਵਰ ਸੱਥ ਦੇ ਨਾਂ ਹੇਠ ਨਾਟਕ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਵੈਨਕੂਵਰ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਅਲਬਰਟਾ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਅਜਿਹੇ ਲੋਕ ਸਨ ਜੋ ਉੱਥੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਸਨ ਅਤੇ ਉਹ ਵੀ ਉੱਥੇ ਚੰਗੇ ਅਤੇ ਨਿੱਗਰ ਸੋਚ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ।

ਸੰਨ 1983 ਵਿੱਚ ਇਪਾਨਾ ਦੇ ਸੱਦੇ ਤੇ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਵਿੱਚ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ ਦੀ ਟੀਮ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਦੌਰੇ ਤੇ ਆਈ। ਆਪਣੀ ਇਸ ਫੇਰੀ ਦੌਰਾਨ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ ਨੇ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ। ਇਸ ਫੇਰੀ ਦੌਰਾਨ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦਿਲਚਸਪੀ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨਾਲ਼ ਮਿਲਣ ਦਾ ਮੌਕਾ ਮਿਲਿਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੁਲਾਕਾਤਾਂ ਵਿੱਚ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਨਾਟਕ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰਤੀਬੱਧਤਾ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਸੁਨੇਹਾ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਅਤੇ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਵੱਲੋਂ ਨਵੀਂਆਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਚਾਹੀਦੀਆਂ ਮੁੱਢਲੀਆਂ ਸ਼ਰਤਾਂ ਆਦਿ ਬਾਰੇ ਗੱਲਬਾਤ ਹੁੰਦੀ ਰਹੀ। ਇਹਨਾਂ ਮੀਟਿੰਗਾਂ ਵਿੱਚ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇੱਕ ਵੱਡਾ ਹਊਆ ਜਾਂ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਦੀ ਵਸਤ ਬਣਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਸਗੋਂ ਸਮਾਜਿਕ ਤਬਦੀਲੀ ਲਈ ਇੱਕ ਅਸਰ ਭਰਪੂਰ ਸਾਧਨ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਮਿਲਣ ਵਾਲੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ। ਉਹਨਾਂ ਨਾਲ਼ ਹੋਏ ਇਸ ਵਿਚਾਰ ਵਟਾਂਦਰੇ ਨਾਲ਼ ਵੈਨਕੂਵਰ ਅਤੇ ਅਲਬਰਟਰਾ ਵਿੱਚ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਕਰਨ ਬਾਰੇ ਸੋਚ ਰਹੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਉਤਸ਼ਾਹ ਮਿਲਿਆ ਅਤੇ ਵੈਨਕੂਵਰ ਵਿੱਚ 'ਵੈਨਕੂਵਰ ਸੱਥ', ਕੈਲਗਰੀ ਵਿੱਚ 'ਲੋਕ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਮੰਚ', ਐਡਮਿੰਟਨ ਵਿੱਚ 'ਪੰਜਾਬੀ ਲਿਟਰੇਰੀ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ ਐਡਮਿੰਟਨ' ਆਦਿ ਗਰੁੱਪਾਂ ਵੱਲੋਂ ਨਾਟਕ ਹੋਣ ਲੱਗੇ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਹੀ ਕਈ ਨਵੇਂ ਗਰੁੱਪ ਜਿਵੇਂ: ਵਿਨੀਪੈਗ ਵਿੱਚ 'ਪੰਜਾਬੀ ਲਿਟਰੇਰੀ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ ਵਿਨੀਪੈਗ' ਵੀ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਏ। ਉਦੋਂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਹੁਣ ਤੱਕ ਇਹ ਸਾਰੇ ਗਰੁੱਪ ਆਪਣੀ-ਆਪਣੀ ਸਮਰੱਥਾ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ ਜਾਂ ਕਰਵਾ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਗੱਲ ਬੜੀ ਸਾਫ਼ ਹੈ ਕਿ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਵਿੱਚ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਭ ਤੋਂ

> ਵੱਧ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਦੀਆਂ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਸਨ। (*ਵਤਨ* 6)

ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਕੁੱਝ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਦੀਆਂ ਉਦਾਹਰਨਾਂ ਹਨ:

1972 ਵਿੱਚ 'ਪੰਜਾਬ ਕਲਚਰਲ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ

1973 ਵਿੱਚ 'ਵਤਨੋਂ ਦੂਰ' ਮੈਗਜ਼ੀਨ ਦਾ ਨਿਕਲਣਾ

1973 ਵਿੱਚ 'ਪੰਜਾਬੀ ਲਿਟਰੇਰੀ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਹੋਣਾ ਆਦਿ।

ਰੰਗਮੰਚ ਕਰਨ ਦੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਬਹੁਤੇ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਸਰਗਰਮ ਹਨ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਦੂਜੇ ਖੇਤਰਾਂ ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਮੰਚ-ਸੱਜਾ, ਰੌਸ਼ਨੀ, ਸੰਗੀਤ, ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਆਦਿ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਨਾ ਹੋਣ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਰਹੇ ਹਨ ਪਰ ਹੁਣ ਇਨ੍ਹਾਂ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਚੰਗਾ ਕੰਮ ਹੋਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਇਆ ਹੈ। 1991 ਤੱਕ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਬਾਰੇ ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ:

> ਬਹੁਗਿਣਤੀ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿਵਸਥਿਤ (ਫਾਰਮਲ) ਸਿੱਖਿਆ ਨਹੀਂ ਲਈ ਹੋਈ। ਉਹ ਰੰਗਮੰਚ ਕਰਦੇ ਹੀ ਆਪਣੇ-ਆਪਣੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਸਿੱਖ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਤਕਰੀਬਨ ਸਾਰੇ ਰੰਗਕਰਮੀ ਆਪਣੀ ਵਿੱਦਿਆ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸਕੂਲਾਂ ਕਾਲਜਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਕੇ ਆਏ ਹਨ। ਜਿਸ ਸਮੇਂ (10-20 ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ) ਉਹ ਸਕੂਲਾਂ ਕਾਲਜਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿੱਦਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ ਉਸ ਸਮੇਂ (ਸ਼ਾਇਦ ਹੁਣ ਵੀ ਉਹ ਹੀ ਹਾਲ ਹੋਵੇ) ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਵਿੱਦਿਅਕ ਅਦਾਰਿਆਂ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇਣ ਦੇ ਵਸੀਲੇ ਘੱਟ ਸਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਕਾਲਜਾਂ ਵਿੱਚ ਥੀਏਟਰ ਵਿਭਾਗ ਸਨ ਉਹ ਕਾਲਜ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਵਰਗੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਸਨ ਜਾਂ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀਆਂ ਵਿੱਚ। ਪਰ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਆਏ ਬਹੁਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪਿੰਡਾਂ 'ਚੋਂ ਆਏ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ

> ਦੀ ਵਿੱਦਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਵਰਗੇ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪਿੰਡਾਂ ਕਸਬਿਆਂ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਦੇ ਕਾਲਜਾਂ ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਹੈ। (*ਵਤਨ* 6)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਤੋਂ ਆਏ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਨੇ ਹੀ ਭਾਗ ਨਹੀਂ ਲਿਆ ਸਗੋਂ ਕੈਨੇਡਾ 'ਚ ਜੰਮੀ ਤੇ ਪਲ਼ੀ ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਵਿੱਚੋਂ ਵੀ ਕੁੱਝ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਵਿੱਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਰੁਝਾਨ ਦਾ ਬੜੀ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਅਤੇ ਮਾਣ ਨਾਲ਼ ਸਵਾਗਤ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਸਮਕਾਲ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਵਿੱਚ ਹੋਰ ਵੀ ਸ਼ਲਾਘਾਯੋਗ ਵਾਧਾ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਨਿਊਜ਼ੀਲੈਂਡ, ਆਸਟ੍ਰੇਲੀਆ ਆਦਿ ਮੁਲਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵਸਣ ਕਰਕੇ ਸਾਹਿਤਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਵਿੱਚ ਵਾਧਾ ਹੋਇਆ ਹੈ।

ਜਦੋਂ ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਹੋਏ ਹਨ। ਇੱਕ ਉਹ ਨਾਟਕ ਜੋ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ 'ਚ ਰਹਿ ਰਹੇ ਲੇਖਕਾਂ ਦੇ ਲਿਖੇ ਹੋਏ ਹਨ ਅਤੇ ਦੂਸਰੇ ਉਹ ਜੋ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਰਹਿ ਰਹੇ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਲਿਖੇ ਹਨ। ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਰਹਿ ਰਹੇ ਲੇਖਕਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਆਪਣੇ-ਆਪਣੇ ਪੱਧਰ ਤੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨਾਲ਼ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਰੋਜ਼ਾਨਾ ਜ਼ਿੰਦਗੀ 'ਚ ਪੇਸ਼ ਆਉਂਦੀਆਂ ਮੁਸ਼ਕਿਲਾਂ, ਉਹਨਾਂ ਦੀਆਂ ਖ਼ੁਸ਼ੀਆਂ ਗ਼ਮੀਆਂ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸਿਆਸੀ ਤੇ ਸਮਾਜੀ ਜੀਵਨ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਸ਼ਾਮਿਲ ਸੀ। ਕੁੱਝ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਨਾਲ਼ ਵੀ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਇੱਥੇ ਖੇਡੇ ਗਏ ਹਨ ਉਹਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੁੱਝ ਇਹ ਹਨ: ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ, ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ, ਜੁਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ, ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ, ਆਤਮਜੀਤ ਅਤੇ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਨਾਟਕ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਖੇਡੇ ਗਏ ਹਨ। (*ਵਤਨ* 7)

ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਗਏ ਦੂਸਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਉਹ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਰਹਿ ਰਹੇ ਪੰਜਾਬੀ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਲਿਖੇ ਹਨ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਹੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਬਹੁਤ

ਮਹੱਤਤਾ ਰੱਖਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਹੀ ਹਨ ਜੋ ਇਸ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ 'ਕੈਨੇਡਾ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ' ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕੈਨੇਡਾ 'ਚ ਰਹਿ ਰਹੇ ਪੰਜਾਬੀ ਲੇਖਕ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਅਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਖੇਡਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਸੀ 'ਦੂਜਾ ਪਾਸਾ'। ਇਹ ਨਾਟਕ ਅਜਮੇਰ ਰੋਡੇ ਵੱਲੋਂ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਹੋਰ ਲੇਖਕਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕ ਇੱਥੇ ਖੇਡੇ ਗਏ ਹਨ ਦੇ ਨਾਂ ਇਹ ਹਨ: ਰਾਜ ਚੌਹਾਨ, ਸੁਰਜੀਤ ਕਲਸੀ, ਸਾਧੂ ਬਿਨਿੰਗ , ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ, ਮੱਖਣ ਟੁੱਟ, ਰਮਿੰਦਰ ਸੰਧੂ, ਅੰਜੂ ਹੁੰਦਲ, ਜਗਦੀਸ਼ ਬਿਨਿੰਗ, ਹਰਜਿੰਦਰ ਸਾਂਗਰਾ ਅਤੇ ਪਿੰਦੀ ਗਿੱਲ, ਸਰਬਜੀਤ ਧਾਲੀਵਾਲ ਅਤੇ ਭੁਪਿੰਦਰ ਧਾਲੀਵਾਲ। ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇਹਨਾਂ ਲੇਖਕਾਂ ਦੇ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਤੇ ਨਿਗ੍ਹਾ ਮਾਰੀਏ ਤਾਂ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਕੈਨੇਡਾ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਨਾਲ਼ ਪ੍ਰਤੀਬੱਧਤਾ ਸਾਫ਼ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਹਨਾਂ ਦੁਆਰਾ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨਾਲ਼ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਇਹਨਾਂ ਨੇ ਨਸਲਵਾਦ, ਇਮੀਗਰੇਸ਼ਨ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ, ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ, ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਔਰਤਾਂ ਦਾ ਦੁਖਾਂਤ, ਪੰਜਾਬੀ ਬਜ਼ੁਰਗਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਆਉਂਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ, ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਦਾ ਸ਼ੋਸ਼ਣ, ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਅਤੇ ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੀਆਂ ਕਦਰਾਂ ਕੀਮਤਾਂ ਵਿੱਚ ਵਖਰੇਵਾਂ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਦੋਹਾਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਵਿਚਕਾਰ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੇ ਤਣਾਅ ਆਦਿ ਵਰਗੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਤੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ। (*ਵਤਨ 7*)

ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ 'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ' ਇਸੇ ਲੜੀ ਦੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੰਦ ਹੈ। ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ ਨੇ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਖ਼ਾਸਕਰ 1992 ਤੱਕ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖਾਂ ਬਾਰੇ ਜੋ ਵੇਰਵੇ ਦਿੱਤੇ ਹਨ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਸੰਖੇਪ ਵੇਰਵੇ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹੈ:

ਅਦਾਕਾਰੀ: ਜਿਵੇਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਸ ਹੁਨਰ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਵਿਵਸਥਿਤ ਸਿੱਖਿਆ ਨਹੀਂ ਲਈ ਹੋਈ। ਇੱਥੋਂ ਦੇ ਰੰਗਕਰਮੀ ਪਾਤਰ ਤਿਆਰ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਜੋ ਕੁੱਝ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚੋਂ ਉਸ ਵਰਗੇ ਪਾਤਰਾਂ ਬਾਰੇ ਅਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ ਹੁੰਦਾ

ਹੈ ਉਸ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਪਾਤਰ-ਤਿਆਰੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਕਈ ਵਾਰੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਉਹ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ। ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਅਦਾਕਾਰਾਂ, ਜੋ ਲਗਾਤਾਰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਆ ਰਹੇ ਹਨ, ਵੱਲੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੇਖਣ ਦਾ ਮੌਕਾ ਮਿਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਨਾਂ ਹਨ- ਭੁਪਿੰਦਰ ਧਾਲੀਵਾਲ, ਕਰਮਜੀਤ ਘੁਮਾਣੀ, ਦਰਸ਼ਨ ਮਾਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤ ਮਾਨ, ਮੱਖਣ ਟੁੱਟ, ਅਮਨਪਾਲ ਸਾਰਾ, ਜਗਦੀਸ਼ ਬਨਿੰਗ, ਅੰਜੂ ਹੁੰਦਲ ਆਦਿ।

ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖ: ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖਾਂ ਉੱਪਰ ਵਿਚਾਰ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਮੰਚ-ਸੱਜਾ, ਰੌਸ਼ਨੀ ਅਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਬਾਰੇ ਗੱਲ ਬਾਤ ਕੀਤੀ ਜਾਏਗੀ। ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਵਿਅਕਤੀ ਨਾ ਹੋਣ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਸਿਰਫ਼ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦਾ ਖ਼ਿਆਲ ਰੱਖਣਾ ਹੋਵੇ।

ਮੰਚ-ਸੱਜਾ, ਮੰਚ ਉਸਾਰੀ ਅਤੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਬਾਰੇ ਵੀ ਬਹੁਤੀਆਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਉਚੇਚੇ ਤਰੱਦਦ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀਆਂ। ਵੈਨਕੂਵਰ ਸੱਥ, ਲੋਕ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਮੰਚ ਕੈਲਗਰੀ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਲਿਟਰੇਰੀ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ ਐਡਮਿੰਟਨ ਮੰਚ ਤੇ ਸਧਾਰਨ ਸਜਾਵਟ ਅਤੇ ਘੱਟ ਸਟੇਜ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਵਤਨੋਂ ਦੂਰ ਆਰਟ ਫਾਉਂਡੇਸ਼ਨ, ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਕੇਂਦਰ ਅਤੇ ਅਜਮੇਰ ਰੋਡੇ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਵਿੱਚ ਹੋਏ ਹੋਰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮੰਚ-ਸੱਜਾ, ਮੰਚ ਉਸਾਰੀ ਅਤੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਮੰਚ-ਸੱਜਾ, ਮੰਚ ਉਸਾਰੀ ਅਤੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ' ਅਤੇ 'ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ ਨਾਟਕ' ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਜੋ ਸਫਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੋਈ ਹੈ ਉਹ ਹੈ 'ਸ਼ਰਬਤੀ' ਨਾਟਕ ਦੀ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਮੋਹਣ ਬੱਗਣ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਵਿੱਚ ਵੈਨਕੂਵਰ ਦੇ ਸਥਾਨਕ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਵੱਲੋਂ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੋ ਸਾਲਾਂ ਵਿੱਚ ਦੋ ਤਿੰਨ ਵਾਰ ਖੇਡਿਆ ਗਿਆ ਅਤੇ ਹਰੇਕ ਸਾਲ ਮੋਹਣ ਬੱਗਣ ਨੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਤੋਂ ਆ ਕੇ ਇਸ ਨੂੰ ਤਿਆਰ ਕਰਵਾਇਆ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸਥਾਨਕ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਉਸ ਗਰੁੱਪ ਵੱਲੋਂ ਕੋਈ ਹੋਰ ਨਾਟਕ ਸਰਗਰਮੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਬਹੁਤ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ 'ਚ ਹਿੱਸਾ

ਲੈਣ ਵਾਲੇ ਸਥਾਨਕ ਕਲਾਕਾਰ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖੋਂ ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਣਗੇ।

ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖੋਂ ਇੱਕ ਸਮੱਸਿਆ ਜਿਸ ਦਾ ਸਾਰੀਆਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਨੂੰ ਤਕਰੀਬਨ-ਤਕਰੀਬਨ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪਿਆ ਹੈ ਉਹ ਹੈ ਆਵਾਜ਼ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਨਾ ਪਹੁੰਚਣਾ। ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਗਏ ਕਾਫ਼ੀ ਨਾਟਕ ਸਿਰਫ਼ ਅਵਾਜ਼ ਨਾ ਸੁਣਨ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਕਾਰਨ ਸਫਲ ਹੋਣ ਦੀ ਥਾਂ ਅਸਫਲ ਹੋਏ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖ ਤੋਂ ਇੱਕਾ-ਦੁੱਕਾ ਹੋਰ ਤਜਰਬੇ ਵੀ ਹੋਏ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਕੇਂਦਰ ਵੱਲੋਂ ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਫਾਰਮ ਵਰਕਰਜ਼ ਯੂਨੀਅਨ ਦੇ ਇੱਕ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਉੱਤੇ 'ਇੱਕ ਕੁੜੀ ਇੱਕ ਸੁਪਨਾ' ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਸਹਿਯੋਗੀਆਂ ਦੇ ਨਾਂ ਪ੍ਰੋਜੈਕਟਰ ਰਾਹੀਂ ਲਿਖਤੀ ਸਲਾਈਡਾਂ ਨਾਲ਼ ਸਟੇਜ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਪਰਦੇ ਤੇ ਪਾਏ ਗਏ ਸਨ। ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖਾਂ ਬਾਰੇ ਇਸ ਵਿਚਾਰ ਵਟਾਂਦਰੇ ਨੂੰ ਮੈਂ ਸਫਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ਼ ਖ਼ਤਮ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹਾਂ। ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਉਹਨਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਲਿਖੇ ਇੱਕ ਲੇਖ 'ਇਨਚਾਂਟਡ ਆਰਕ ਔਰ ਦੀ ਇਨਡਿਵਿਜ਼ੂਅਲ ਐਂਡ ਕੁਲੈਕਟਿਵ ਵਿਊਜ਼ ਆਫ਼ ਆਰਟ' ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਹਨ। ਉਹ ਲਿਖਦੇ ਹਨ,

> ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਅਦਾਕਾਰੀ ਕਰਨ ਦੀ ਥਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਦੀ ਥਾਂ ਅਤੇ ਵੱਖਰੀਆਂ-ਵੱਖਰੀਆਂ ਨਾਟਕ ਵਿਧੀਆਂ ਅਤੇ ਸਾਜ਼ ਡਰਾਮੇ ਦੇ ਰੂਪ ਨੂੰ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਉਹ ਆਪ ਵੀ (ਇਹ ਵਿਧੀਆਂ ਅਤੇ ਸਾਜ਼) ਇਸ ਤੋਂ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਵੀ ਗੱਲ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਇੱਕ ਰੂਪ ਰਾਹੀਂ ਪੈਦਾ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਣ ਵਾਲੀ ਸ਼ਿੱਦਤ, ਇਕਾਗਰਤਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸ਼ਾਇਦ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਦੂਜੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੈਦਾ ਕਰ ਸਕਣਾ ਸੰਭਵ ਨਾ ਹੋਵੇ। ਪਰ ਇਹ ਕਹਿ ਕੇ ਕਿ ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਰੂਪ ਬਿਨਾਂ ਹੋਰ ਕਿਸੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਗੰਭੀਰ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਅਤੇ ਸੁੰਦਰ ਅਤੇ ਤਾਕਤਵਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਮਨੁੱਖ ਵੱਲੋਂ (ਗੱਲ ਕਹਿਣ ਲਈ) ਵੱਖਰੇ-ਵੱਖਰੇ ਰਾਹ ਲੱਭਣ ਦੀ ਅਸੀਮਤ ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ ਸ਼ਕਤੀ ਤੋਂ ਮੁਨਕਰ ਹੋਣਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ

> ਇਹ ਮੰਨਣਾ ਹੈ ਕਿ ਇੱਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਤਜਰਬਾ ਨਿਰੋਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਉੱਚਾ ਅਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਨਫ਼ੀਸ ਹੈ। ਸਿਰਫ਼ ਉਹ ਹੀ ਕਲਾਕਾਰ ਜੋ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਦੇ ਸਾਧਨਾਂ ਦੇ ਸ਼ਿਕੰਜੇ ਵਿੱਚ ਜਕੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ, ਇਹਨਾਂ ਸਾਧਨਾਂ ਦੀ ਮੁਕੰਮਲ (ਐਬਸੋਲਿਊਟ) ਜ਼ਰੂਰਤ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। (*ਵਤਨ* 8)

ਦਰਸ਼ਕ: ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਅਜੇ ਆਪਣੇ ਦਰਸ਼ਕ ਪੈਦਾ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਿਆ। ਬੇਸ਼ੱਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਦੇਖਣ 600-700 ਤੱਕ ਦਰਸ਼ਕ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਹਾਲ ਤੱਕ ਲਿਆਉਣ ਲਈ ਨਾਟਕ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਹੀ ਮਿਹਨਤ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ।

ਸਮੁੱਚੀ ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਨਾਲ਼ ਰਿਸ਼ਤਾ: ਕੋਈ ਵੀ ਇਮੀਗਰਾਂਟ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਸਮੁੱਚੀ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਨਾਲੋਂ ਨਿਰਲੇਪ ਹੋ ਅਲਹਿਦਗੀ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਰਹਿ ਸਕਦੀ। ਉਸ ਨੂੰ ਸਮੁੱਚੀ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਨਾਲ਼ ਤਾਲਮੇਲ ਰੱਖਣਾ ਹੀ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਜੇ ਕੋਈ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਅਲਹਿਦਾ ਰਹਿਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰੇਗੀ ਤਾਂ ਇਹ ਉਸ ਦੇ ਲਈ ਬਹੁਤ ਹੀ ਨੁਕਸਾਨਦੇਹ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਰਾਹੀਂ ਸਮੁੱਚੀ ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਨਾਲ਼ ਜੁੜਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਯਤਨ ਵੈਨਕੂਵਰ ਸੱਥ ਨੇ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਕਈ ਨਾਟਕ- 'ਪਿਕਟ ਲਾਈਨ', 'ਜ਼ਹਿਰ ਦੀ ਫ਼ਸਲ' (ਏ ਕਰਾਪ ਆਫ਼ ਪੁਆਜ਼ਿਨ), 'ਹਰ ਉਮਰ ਦਾ ਇਕੋ ਰੋਣਾ' (ਡਿਫਰੈਂਟ ਏਜ ਸੇਮ ਕੇਜ), 'ਨਿੱਕੀ ਜਿਹੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ' (ਨੋ ਸਮਾਲ ਮੈਟਰ) ਅਤੇ 'ਏ ਲੈਸਨ ਆਫ਼ ਏ ਡਿਫਰੈਂਟ ਕਾਈਂਡ' – ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾ ਸਮਝ ਸਕਣ ਵਾਲੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਕੀਤੇ ਹਨ।

ਸੁਖਵੰਤ ਹੁੰਦਲ ਨੇ ਸਿੱਟਾ ਕੱਢਿਆ ਹੈ ਕਿ

> ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਵੀਹ ਸਾਲਾਂ ਦਾ ਸਰਵੇਖਣ ਕਰਨ ਤੇ ਇਹ ਗੱਲਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ:

(1) ਕੈਨੇਡਾ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਕਾਸ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਬੇਸ਼ੱਕ ਇਸ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਰਫ਼ਤਾਰ ਕਾਫ਼ੀ ਧੀਮੀ ਹੈ।

(2) ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਤੋਂ ਆਈਆਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦਾ ਕਾਫ਼ੀ ਹੱਥ ਰਿਹਾ ਹੈ ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ।

(3) ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਈ ਵਿਵਸਥਿਤ ਸਿਖਲਾਈ ਨਹੀਂ ਲਈ ਸਗੋਂ ਉਹ ਨਾਟਕ ਕਰਦੇ-ਕਰਦੇ ਆਪਣੀ ਆਪਣੀ ਸਮਰੱਥਾ ਅਨੁਸਾਰ ਰੰਗਮੰਚ ਸਿੱਖ ਰਹੇ ਹਨ। ਵਿਵਸਥਿਤ ਸਿਖਲਾਈ ਦੀ ਇਹ ਘਾਟ ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿੱਚ ਰੁਕਾਵਟ ਬਣ ਰਹੀ ਹੈ।

(4) ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਇੱਕ ਸਮੱਸਿਆ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰੰਗਮੰਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਬਹੁਗਿਣਤੀ ਨਾਟਕ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਨੂੰ ਆਉਂਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੁਆਲੇ ਕੇਂਦਰਿਤ ਹਨ। ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਕਮਿਊਨਿਟੀ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਸੰਦਰਭ ਨੂੰ ਦੇਖਦਿਆਂ ਇਹ ਗੱਲ ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸਿਫ਼ਤ ਮੰਨੀ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ।

(5) ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਅਜੇ ਆਪਣੇ ਦਰਸ਼ਕ ਪੈਦਾ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਿਆ।(*ਵਤਨ* 9)

ਪਰ ਇਨ੍ਹੀਂ ਦਿਨੀ ਥੀਏਟਰ ਅਤੇ ਫਿਲਮਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਅਦਾਕਾਰ ਰਾਣਾ ਰਣਬੀਰ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਕਈ ਥਾਂਵਾਂ ’ਤੇ ਆਪਣੇ ਨਵੇਂ ਦੋ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟ ‘ਮਾਸਟਰ ਜੀ’ ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਮੰਚ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਨਵੇਂ ਤਜਰਬੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਡਾ. ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ‘ਧੰਨ ਲਿਖਾਰੀ ਨਾਨਕਾ’ ਦੇ ਕੈਨੇਡਾ ਤੇ ਇੰਗਲੈਂਡ ਵਿੱਚ ਕਈ ਸ਼ੋਅ ਕੀਤੇ ਹਨ ਅਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਭਾਰੀ ਇਕੱਠ ਖਿੱਚਣ ਵਿੱਚ ਸਫਲ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਆਸਟਰੇਲੀਆ ਵਿੱਚ ਰਮਾ ਸੇਖੋਂ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਹੇਠ ‘ਫਿਰੰਗੀਆਂ ਦੀ ਨੂੰਹ’ ਦੀ ਨਾਟ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੀ ਚਰਚਿਤ ਰਹੀ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼

ਕੁਮਾਰ ਪਵਨਦੀਪ, ਰਾਜਵੰਤ ਕੌਰ ਪ੍ਰੀਤ ਮਾਨ, ਡਾ. ਨਾਹਰ ਔਜਲਾ ਅਤੇ ਪਰਮਿੰਦਰ ਸਵੈਚ ਵੀ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਵਿੱਚ ਚਰਚਿਤ ਰਹੇ। ਜਸਕਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਗਰੁੱਪ 'ਥੈਸਪਿਸ ਆਰਟ ਕਲੱਬ' ਨੇ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੁਆਰਾ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕ 'ਰਾਤ ਚਾਨਣੀ, 'ਰੌਂਗ ਨੰਬਰ' ਦਾ ਸਰੀ ਅਤੇ ਵਿਨੀਪੈਗ ਵਿੱਚ ਮੰਚਨ ਕੀਤਾ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇੰਗਲੈਂਡ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੇਜਿੰਦਰ ਸਿੰਧਰਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਲਾਈਟ ਐਂਡ ਸਾਊਂਡ ਪਲੇਅ 'ਹਿੰਦ ਦਾ ਰਾਖਾ' ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਜਾਰੀ ਰੱਖੀ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਨਿਰੰਤਰ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੀ ਪੱਛਮ ਦੀ ਰੁਝੇਵਿਆਂ ਭਰੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੀ ਘੱਟ-ਗਿਣਤੀ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਕੈਨੇਡਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਚੰਗਾ ਉੱਦਮ ਕੀਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ।

4.1 'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ' ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਅਧਿਐਨ

ਵਿਸ਼ਾ:-

'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦਾ ਹਰ ਹੀਲੇ-ਵਸੀਲੇ ਕੈਨੇਡਾ ਪਹੁੰਚਣ ਅਤੇ ਉੱਥੇ ਦਿਨ ਰਾਤ ਸਖ਼ਤ ਮਿਹਨਤ ਕਰਨ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਵੱਡੀ ਗੱਲ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦਾ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਪੱਕੇ ਹੋਣ ਲਈ ਹਰ ਹੱਥਕੰਡਾ ਅਪਣਾਉਣ ਨਾਲ਼ ਹੈ। 'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਿਖਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਕੈਨੇਡਾ ਪਹੁੰਚਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉੱਥੇ ਜਾ ਕੇ ਆਪਣੇ ਕਾਗ਼ਜ਼ ਪਾੜ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਫੇਰ ਸਰਕਾਰ ਕੋਲ ਰਫ਼ਿਊਜੀ ਵਜੋਂ ਸ਼ਰਨ ਲੈਂਦੇ ਹਨ।

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ: ਫਿਰ ਤੁਸੀਂ ਏਥੇ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਏ ਹੋ?

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਜੀ ਮੈਂ 'ਜ੍ਹਾਜ 'ਤੇ ਚੜ੍ਹ ਕੇ ਆਇਆਂ।

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ: ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਤਲਬ ਤੁਸੀਂ ਏਥੇ ਕਰਨ ਕੀ ਆਏ ਹੋ?

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਜੀ...ਜੀ...ਜੀ...

ਅਫ਼ਸਰ: ਡੂ ਯੂ ਵਾਂਟ ਟੂ ਮੇਕ ਏ ਰੈਫਿਊਜੀ ਕਲੇਮ?

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ: ਕੀ ਤੁਸੀਂ ਰਫ਼ਿਊਜੀ ਕਲੇਮ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹੋ?

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: (ਇੱਕ ਦਮ ਯਾਦ ਆ ਜਾਣ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਦੁਭਾਸ਼ੀਏ ਵੱਲ ਉਂਗਲ਼ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ) ਹਾਂ...ਹਾਂ...ਹਾ ਈ ਜੋ ਤੁਸੀਂ ਹੁਣੇ ਕਿਹਾ!

ਅਫ਼ਸਰ : (ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਤੋਂ ਸਮਝਦਾ ਹੋਇਆ ਥੋੜ੍ਹਾ ਮੁਸਕਰਾਉਂਦਾ ਹੈ) ਡੂ ਯੂ ਹੈਵ ਐਨੀ ਟਰੈਵਲ ਡਾਕੂਮੈਂਟਸ ?

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ : ਕੀ ਤੁਹਾਡੇ ਕੋਲ਼ ਕੋਈ ਪੇਪਰ ਹਨ, ਪਾਸਪੋਰਟ ਜਾਂ ਟਿਕਟ ਵਗ਼ੈਰਾ ?

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ : ਉਹ ਤਾਂ ਜੀ ਹੈ ਨਈਂ।

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ : ਨੋਅ, ਆਈ ਡੌਂਟ ਹੈਵ ਐਨੀ।

ਅਫ਼ਸਰ : ਹਾਓ ਡਿੱਡ ਯੂ ਗੈੱਟ ਔਨ ਪਲੇਨ ਦੈੱਨ ?

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ : ਤੁਸੀਂ ਪੇਪਰਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਜਹਾਜ਼ 'ਤੇ ਕਿਵੇਂ ਚੜ੍ਹੇ ?

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ : ਉਦੋਂ ਤਾਂ ਜੀ ਹੈਗੇ ਸੀ।

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ : ਆਈ ਹੈਡ ਦੈੱਮ ਐਟ ਦੈਟ ਟਾਈਮ।

ਅਫ਼ਸਰ : ਵੇਅਰ ਆਰ ਦੇ ਨਾਓ?

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ: ਜੇ ਤੁਹਾਡੇ ਕੋਲ਼ ਪਹਿਲਾਂ ਪੇਪਰ ਸਨ ਤਾਂ ਹੁਣ ਉਹ ਕਿੱਥੇ ਗਏ?

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਉਹ ਤਾਂ ਜੀ ਮੈਂ ਟੌਲਟ 'ਚ ਸੁੱਟ 'ਤੇ। (ਖਹਿਰਾ, *ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕਨੇਡੀਅਨ* 8)

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਪ-ਵਿਸ਼ੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਪਿੱਛੇ ਰਹਿ ਗਏ ਪਰਿਵਾਰਾਂ ਦੇ ਜੀਆਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੱਡੀਆਂ ਕੋਠੀਆਂ ਪਾ ਕੇ ਲੋਕਾਂ ਉੱਪਰ ਆਪਣਾ ਰੋਹਬ ਪਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਹਰ ਵੇਲੇ ਖ਼ੁਦ ਕੈਨੇਡਾ ਪਹੁੰਚਣ ਦੀ ਤਾਕ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ।

(ਇੰਡੀਆ ਦਾ ਸੀਨ...ਖਸਤਾ ਜਿਹੀ ਹਾਲਤ ਦੇ ਘਰ 'ਚ ਘਰ ਦਾ ਕੰਮ-ਕਾਰ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਭਜਨ ਕੌਰ ਗੁਆਂਢਣ ਬੇਬੇ ਨਾਲ਼ ਗੱਲਾਂ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ।)

ਬੇਬੇ: ਸੁਣਾ ਕੁੜੇ ਭਜਨੋ, ਜਾ ਬੜਿਆ ਸੁੱਚਾ ਸਹੁੰ ਕੈਨੇਡਾ?

ਭਜਨੋ: ਹਾਂ ਬੇਬੇ ਜਾ ਪਹੁੰਚਾ।

ਬੇਬੇ: ਵਧਾਈਆਂ ਹੋਣ ਭਾਈ, ਰੱਬ ਨੇ ਥੋਡੀ ਵੀ ਸੁਣ ਲੀ। ਹੁਣ ਤਾਂ ਭਾਈ ਡਾਲੇ ਆਇਆ ਕਰਨਗੇ ਥੋਡੇ ਘਰੇ ਵੀ।

ਭਜਨੋ: ਬੇਬੇ ਮ੍ਹਾਰਾਜ ਦੀ ਮਿਹਰ ਰਹੀ ਤਾਂ ਆਇਆ ਈ ਕਰਨਗੇ।

ਬੇਬੇ: ਹੁਣ ਤਾਂ ਭਾਈ ਤੁਸੀਂ ਬੀ ਝੱਬੇ ਈ ਟਿਬ 'ਜੋ ਗੇ ਕੈਨੇਡਾ ਨੂੰ।

ਭਜਨੋ: ਦੇਖੋ ਬੇਬੇ ਸੰਜੋਗ ਕੀ ਕਹਿੰਦੇ ਆ।

ਬੇਬੇ: ਲੈ ਕੁੜੇ ਹੁਣ ਤਾਂ ਸੰਜੋਗ ਈ ਸੰਜੋਗ ਆ। ਉਹ ਤਾਂ ਸੁਣਿਆ ਭਾਈ ਦੇਸ ਈ ਬਾਲ੍ਹਾ ਸੁਹਣਾ ਆਂ।

ਭਜਨੋ: ਇੱਕ ਤੇ ਦੋ ਬੇਬੇ! ਮੇਮਾਂ ਰਹਿੰਦੀਆਂ ਓਥੇ!

ਬੇਬੇ: ਮੇਮਾਂ ਛੱਡਿਆ, ਹੁਣ ਤਾਂ ਆਪਣੀਆਂ ਜਿਹੜੀਆਂ ਓਥੋਂ ਮੁੜਦੀਆਂ ਉਹ ਵੀ ਮੇਮਾਂ ਬਣੀਆਂ ਈ ਭਾਈ।

ਭਜਨੋ: (ਅਨੋਖੇ ਅਨੁਭਵ ਨਾਲ਼) ਹਾਂ ਬੇਬੇ।

ਬੇਬੇ: ਕੁੜੇ ਓਥੇ ਤਾਂ ਸੁਣਿਆ ਖਾਣ-ਪੀਣ ਨੂੰ ਈ ਬਾਲ੍ਹਾ ਕੁਸ ਆ। (23)

ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੈਨੇਡਾ ਰਹਿੰਦੇ ਕੱਚੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਤ੍ਰਾਸਦਿਕ ਪਹਿਲੂਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸੰਜੀਦਾ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਚਿੱਤਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਵਕੀਲਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪੱਕੇ ਕਰਾਉਣ ਦੇ ਚੱਕਰ ਵਿੱਚ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਹੋ ਰਹੀ ਲੁੱਟ ਨੂੰ ਵੀ ਨਾਟਕ ਵਿਅੰਗ ਅਤੇ ਸੰਜੀਦਗੀ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਉਦੇਸ਼

'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦਾ ਹਰ ਹੀਲੇ-ਵਸੀਲੇ ਕੈਨੇਡਾ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਪੱਕੇ ਹੋਣ ਅਤੇ ਪਰਵਾਸੀਆਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਹਾਲਤਾਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਇਸ਼ਾਰੇ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਹੜੇ ਕਾਰਨ ਹਨ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਛੱਡਣਾ ਪਿਆ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਅਨੁਸਾਰ ਪੰਜਾਬ ਸੰਕਟ ਦੇ ਸਮੇਂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਹਾਲਾਤ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਗੈਰ-ਕਾਨੂੰਨੀ ਪਰਵਾਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਦਿਖਾਏ ਗਏ ਹਨ। ਇਸ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਪਕਾਰ ਹੈ:

> ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਉਹ ਜੀ ਕੀ ਦੱਸਾਂ, ਇੱਕ ਦਿਨ ਘੁਸਮੁਸਾ ਜਿਹਾ ਸੀ। ਮਹੌਲ ਖ਼ਰਾਬ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਅਸੀਂ ਸਾਰੇ ਟੈਮ ਨਾਲ਼ ਈ ਪਰਸ਼ਾਦੇ ਪਾੜ ਕੇ ਬਿਸਤਰਿਆਂ 'ਤੇ ਲੇਟ ਗਏ। ਗਰਮੀਆਂ ਦੇ ਦਿਨ ਸੀ, ਨਿਆਣੇ ਕਹਿਣ ਭਾਪਾ ਅੰਦਰ ਗਰਮੀ ਲਗਦੀ ਆ, ਅਸੀਂ ਕੋਠੇ 'ਤੇ ਸੌਣਾ, ਮੈਂ ਕਿਹਾ ਸਹੁਰਿਓ ਜੇ ਕੋਈ ਆ ਗਿਆ ਤਾਂ ਸਾਰੀ ਉਮਰ ਲਈ ਠੰਡੇ ਕਰਕੇ ਰੱਖ ਦਊ, ਚੁੱਪ ਕਰਕੇ ਸੌਂ ਜਾਓ। ਲਉ ਜੀ ਅਸੀਂ ਅਜੇ ਗੱਲਾਂ ਈ ਕਰਦੇ ਸੀ ਕਿ ਬੂਹਾ ਖੜਕ ਪਿਆ, ਮੇਰੀ ਘਰ ਵਾਲ਼ੀ ਤੇ ਲੱਗ ਪਈ ਵਾਗਰੂ ਵਾਗਰੂ ਕਰਨ 'ਤੇ ਨਿਆਣੇ ਖੂੰਜੇ ਜਹੇ ਨੂੰ ਲੱਗੀ ਜਾਣ। ਇਹ ਤੇ ਪਤਾ ਈ ਸੀ ਪਈ ਏਸ ਵੇਲ਼ੇ ਕਿਹੜਾ ਮਾਸੀ ਦੇ ਪੁੱਤਾਂ ਨੇ ਆਉਣਾ, ਖਾਲਸੇ ਈ ਹੋਣੇ ਆਂ। ਬਾਹਰਲਿਆਂ ਨੂੰ ਪਤਾ ਤੇ ਲੱਗ ਈ ਗਿਆ ਸੀ ਪਈ ਅਸੀਂ ਅੰਦਰ ਈ ਆਂ, ਕੋਈ ਚਾਰਾ ਤੇ ਹੈ ਨਈਂ ਸੀ, ਘੁਣ ਖਾਧੇ ਲੱਕੜ ਦੇ ਬੂਹਿਆਂ ਨੇ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਅੱਗੇ ਕਿੰਨੀ ਕੁ ਦੇਰ ਖੜ੍ਹਨਾ ਸੀ ਭਲਾ? ਮੈਂ ਕਿਹਾ ਪਈ ਜੇ ਅੱਗੇ ਆਕੜੇ-ਫਾਕੜੇ ਤਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਦੀ ਟੀਂ ਬੁਲਾ ਜਾਣਗੇ, ਲਉ ਜੀ ਮੈਂ ਡਰਦੇ ਡਰਦੇ ਨੇ ਵਾਜ ਦੇ ਈ ਦਿੱਤੀ ਪਈ ਗੁਰਮੁਖੋ ਕੌਣ ਆ? ਅੱਗੋਂ ਸਿੰਘਾਂ ਦੀ ਵਾਜ ਆਈ , 'ਖ਼ਾਲਸਾ ਜੀ ਘਬਰਾਓ ਨਾ ਅਸੀਂ ਹੀ ਆਂ' ਲਉ ਜੀ ਸਾਡੇ ਤੇ ਉਡ ਗਏ ਤੋਤੇ, ਬੂਹਾ ਖੋਲ੍ਹਣਾ ਪਿਆ...ਬਾਈ ਜੀ ਤੁਸੀਂ ਯਕੀਨ ਨਈਂ ਕਰਨਾ, ਜਦੋਂ ਮੈਂ ਖੋਲ੍ਹਿਆ ਬੂਹਾ, ਅੱਗੇ ਤਿੰਨ ਚਾਰ ਜਣੇ, ਬੁਰਛਿਆਂ ਵਰਗੇ ਜਵਾਨ ਮੁੱਛ ਫੁੱਟ ਗੱਭਰੂ, ਹੱਥਾਂ 'ਚ ਰੈਫਲਾਂ, ਮੇਰੇ ਮੂੰਹੋਂ ਤਾਂ

> ਵਾਗਰੂ ਵੀ ਨਾ ਨਿਕਲੇ। ਏਨੇ ਸੁਹਣੇ ਸਹੁਰੀ ਦੇ ਪਈ ਜਿੰਦਾਂ ਮੇਮਾਂ ਨੇ ਜੰਮੇ ਹੁੰਦੇ ਆ...ਪਹਿਲਾਂ ਤੇ ਮੇਰੇ ਮੂੰਹੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪੁੱਤ ਈ ਨਿਕਲ ਚੱਲਿਆ ਸੀ ਪਰ ਫਿਰ ਮੈਂ ਡਰ ਗਿਆ ਕਿ ਕਿਤੇ ਗੁੱਸੇ 'ਚ ਆ ਕੇ ਹੋਰ ਨਾ ਘੁੱਗੀ ਜਿਹੀ ਨੱਪ ਦੇਣ, ਕਿ ਖੱਲੋਂ ਜਾ ਤੈਨੂੰ ਤੇ ਬਾਪੂ ਬਣਾਉਂਦੇ ਆਂ... ਮੈਂ ਜੀ ਮਸਾਂ ਈ ਡਰਦਿਆਂ ਡਰਦਿਆਂ ਕਿਹਾ ਕਿ, 'ਖ਼ਾਲਸਾ ਜੀ ਹੁਕਮ ਕਰੋ' ਹੁਕਮ ਉਨ੍ਹਾਂ ਜੀ ਕੀ ਕਰਨਾ ਸੀ? ਕਹਿਣ ਲੱਗੇ ਗੁਰਮੁਖਾ ਪਰਸ਼ਾਦੇ ਛਕਣੇ ਆ, ਡਰ ਨਾ, ਤੈਨੂੰ ਕੋਈ ਕੁੱਝ ਨਈਂ ਕਹਿੰਦਾ...ਲਉ ਜੀ ਉਹ ਤੇ ਪਰਸ਼ਾਦੇ ਛਕ ਕੇ ਚਲੇ ਗਏ ਪਰ ਉਹਤੋਂ ਅਗਲੇ ਦਿਨ ਤੋਂ ਅਸੀਂ ਪੁਲੀਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ੇ ਤੇ ਡੰਡੇ ਛਕ ਰਹੇ ਆਂ ਤੇ ਨਾਲ਼ੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਢਿੱਡ ਭਰ ਰਹੇ ਆਂ..(9-10)

ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖੀਰ ਤੱਕ ਜਾਂਦਿਆਂ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਪਰੋਕਤ ਕਹਾਣੀ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪ ਈ ਘੜੀ ਸੀ ਪਰ ਇਤਿਹਾਸ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਹਾਲਤਾਂ ਕਰਕੇ ਵੀ ਪੰਜਾਬ ਛੱਡਣਾ ਪਿਆ ਸੀ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚੋਂ ਪਰਵਾਸ ਧਾਰਨ ਕਰਨ ਦੇ ਕਾਰਨਾਂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਪਰਵਾਸ ਦੀਆਂ ਮਿਹਨਤਾਂ, ਤੰਗੀਆਂ-ਤੁਰਸ਼ੀਆਂ ਅਤੇ ਉੱਥੇ ਪੱਕੇ ਹੋਣ ਦੇ ਸਾਰੇ ਪੱਖਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਨੇ ਵਿਧੀਵਧ ਅਤੇ ਵਿਸਤਾਰਪੂਰਵਕ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਫਲਤਾ ਹਾਸਿਲ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਕਥਾਨਕ

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਹਿੱਸਾ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਕੈਨੇਡਾ ਏਅਰਪੋਰਟ ਤੇ ਉੱਤਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇੱਥੋਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਦਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਹੈ।

ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪਹਿਲਾ ਵਿੱਚ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਏਅਰਪੋਰਟ, ਇਮੀਗ੍ਰੇਸ਼ਨ ਦਾ ਡੈਸਕ, ਬਾਹਰਲੇ ਦੇਸ਼ ਤੋਂ ਆਏ ਜਹਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚੇ ਮੁਸਾਫ਼ਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਬਹੁਤੇ ਅੱਗੇ ਲੰਘ ਚੁੱਕੇ ਹਨ, ਇੱਕਾ-ਦੁੱਕਾ ਰਹਿ

ਗਏ ਮੁਸਾਫ਼ਰਾਂ ਦੇ ਪਿੱਛੇ-ਪਿੱਛੇ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਸਟੇਜ 'ਤੇ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੂਜੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਸਾਲੇ ਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਘਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉੱਥੋਂ ਉਸ ਦੀ ਕੈਨੇਡਾ ਦੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਭਰੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਦਾਸਤਾਨ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਤੀਜਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਇੰਡੀਆ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ...ਖਸਤਾ ਜਿਹੀ ਹਾਲਤ ਦੇ ਘਰ 'ਚ ਘਰ ਦਾ ਕੰਮ-ਕਾਰ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪਤਨੀ ਭਜਨ ਕੌਰ ਗੁਆਂਢਣ ਬੇਬੇ ਨਾਲ਼ ਗੱਲਾਂ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ। ਅਗਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ 2 ਕੁ ਸਾਲ ਦਾ ਵਕਫ਼ਾ ਪੈ ਚੁੱਕਾ ਹੈ... ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕਿਸੇ ਜਾਣਕਾਰ ਨਾਲ਼ ਕਿਰਾਏ 'ਤੇ ਰਹਿਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਹੈ..ਦੋਵੇਂ ਰੂਮ-ਮੇਟ ਪਿਆਲਾ ਲਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਗੱਲਾਂ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ।

ਚੌਥੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੰਮ ਤੋਂ ਵਾਪਸ ਆਇਆ ਹੈ। ਹੱਥ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਚਿੱਠੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਵੇਖ ਕੇ ਉਸ ਦਾ ਚਿਹਰਾ ਕੁੱਝ ਉਦਾਸ ਜਿਹਾ ਲੱਗ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਚਿੱਠੀ ਵਿੱਚ ਅਦਾਲਤ ਦੀ ਤਰੀਕ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਹੈ। ਅਗਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਤੇ ਧੀਰ ਬੈਠੇ ਚਾਹ ਪੀਂਦੇ ਹੋਏ ਕੁੱਝ ਪੇਪਰ ਫਰੋਲ ਰਹੇ ਹਨ ਅਤੇ ਅਦਾਲਤ ਦੀ ਕਾਰਵਾਈ ਬਾਰੇ ਚਿੰਤਤ ਹਨ।

ਅਗਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਪੱਟਾਂ ਦੇ ਜ਼ਖ਼ਮਾਂ ਕਾਰਨ ਲੱਤਾਂ ਚੌੜੀਆਂ ਕਰਕੇ ਤੁਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਧੀਰ ਪਹਿਲਾਂ ਕੁੱਝ ਦੇਰ ਹਾਸਾ ਰੋਕ ਕੇ ਪਿੱਛੋਂ ਵੇਖਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਨੂੰ ਅਦਾਲਤ ਵਿੱਚ ਸੱਚਾ ਸਿੱਧ ਕਰਨ ਲਈ ਉਸ ਦੀਆਂ ਲੱਤਾਂ ਉੱਪਰ ਗਰਮ ਪ੍ਰੈੱਸ ਲਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਆਖ਼ਿਰ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਪੱਕਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਅਗਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤੱਕ 6 ਸਾਲ ਦਾ ਵਕਫ਼ਾ ਪੈ ਚੁੱਕਾ ਹੈ, ਰਫ਼ਿਊਜੀ ਕੇਸ ਵਿੱਚ ਪੱਕਾ ਹੋ ਗਏ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰੀ ਅਪਾਰਟਮੈਂਟ ਲੈ ਲਈ ਹੈ ਅਤੇ ਅੱਜ ਉਸ ਦੀ ਪਤਨੀ ਅਤੇ 18 ਕੁ ਸਾਲ ਦਾ ਬੇਟਾ ਕੈਨੇਡਾ ਪਹੁੰਚੇ ਹਨ।

ਆਖ਼ਰੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਭਜਨ ਕੌਰ ਬੈਠੀ ਫ਼ੋਨ 'ਤੇ ਗੱਲਾਂ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ। ਕੁੱਝ ਸਾਲਾਂ ਦਾ ਵਕਫ਼ਾ ਪੈ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਤੇ ਭਜਨ ਕੌਰ ਨੇ ਸਵੈੱਟਸੂਟ ਪਾਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਘਰੇਲੂ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਪਾਤਰ

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ, ਉਮਰ 50 ਕੁ ਸਾਲ ਹੈ। ਉਹ ਪੰਜਾਬ ਤੋਂ ਗੈਰ–ਕਾਨੂੰਨੀ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਕੈਨੇਡਾ ਪਹੁੰਚਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉੱਥੇ ਸ਼ਰਨ ਲੈ ਕੇ ਪੱਕਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਜਨ ਕੌਰ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪਤਨੀ ਹੈ। ਸੋਨੂ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦਾ ਪੁੱਤ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਨ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦਾ ਸਾਲ਼ਾ ਹੈ ਤੇ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡਾ ਜਾ ਕੇ ਪਹਿਲਾਂ ਦਰਸ਼ਨ ਕੋਲ ਹੀ ਪਹੁੰਚਦਾ ਹੈ। ਮਨਦੀਪ ਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਪਤਨੀ ਹੈ। ਧੀਰਾ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦਾ ਰੂਮ-ਮੇਟ ਹੈ। ਇਹ ਪਾਤਰ ਵੀ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਵਾਂਗ ਹੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਧੀਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੈਨੇਡਾ ਰਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਕੁੱਝ ਗੌਣ ਪਾਤਰ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਇਮੀਗ੍ਰੇਸ਼ਨ ਅਫ਼ਸਰ, ਪੁਲੀਸ ਅਫ਼ਸਰ, ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ, ਆਦਮੀ ਅਤੇ ਬੇਬੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਭਾਵੇਂ ਵਧੇਰੇ ਸਮਾਂ ਨਹੀਂ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਗਤੀ ਦੇਣ ਲਈ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਸੰਵਾਦ

ਨਾਟ–ਸੰਵਾਦ ਦਾ ਮੂਲ ਮਨੋਰਥ ਗੋਂਦ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਲਿਜਾਣਾ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਘਟਨਾ ਉੱਤੇ ਹੋਰ ਚਾਨਣਾ ਪਾਉਣਾ ਹੈ। ਗੋਂਦ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਸਟੇਜ ਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੇ ਹਰ ਕਰਮ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਨੂੰ ਚਿਤਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬੜਾ ਸਹਾਇਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਮੰਤਵ ਪੂਰੇ ਕਰਦਾ, ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਬੜਾ ਰੋਚਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਰੋਚਕ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਗੱਲਬਾਤ ਆਮ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਘੱਟ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਵਾਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਜਿਹੇ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਤੇ ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ

ਪਵੇ ਕਿ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੇ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਉਘਾੜਿਆ ਹੈ, ਵਿਗਾੜਿਆ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਬਹੁਤ ਹੀ ਢੁਕਵੇਂ ਹਨ।

ਪਹਿਲੇ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਦੋ ਭਾਸ਼ਾਈ ਪਰਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਸੰਵਾਦ ਬਹੁਤ ਹੀ ਢੁਕਵੇਂ ਅਤੇ ਰੋਚਕ ਹਨ।

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ: ਸਰਦਾਰ ਜੀ ਇਹ ਇੰਡੀਆ ਨਹੀਂ, ਕੈਨੇਡਾ ਹੈ, ਇਹੋ ਜਿਹੀ ਗੱਲ ਕਰੋਗੇ ਤਾਂ ਕੈਨੇਡਾ ਵੇਖਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਈ ਵਾਪਸ ਭੇਜ ਦਿੱਤੇ ਜਾਉਗੇ।

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: (ਇੱਕ ਦਮ ਘਬਰਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ) ਨਈਂ ਜੀ, ਲਗਦਾ ਤੁਸੀਂ ਗ਼ਲਤ ਸਮਝ ਗਏ, ਮੈਂ ਤੇ ਓਦਾਂ ਈ ਕਿਹਾ ਸੀ ਪਈ ਜੇ ਕੋਈ ਮੱਦਦ ਕਰ ਦਿਉ ਤਾਂ ਮਿਹਰਬਾਨੀ ਹੋਵੇਗੀ।

ਅਫ਼ਸਰ: ਮੇਅ ਵ੍ਹੁਈ ਪਰੋਸੀਡ ਨਾਓ?

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ : ਜੈੱਸ ਸਰ।

ਅਫ਼ਸਰ : ਮਾਈ ਨੇਮ ਇਜ਼ ਟੌਮ ਸਿੰਪਸਨ, ਆਈ ਐੱਮ ਇਮੀਗ੍ਰੇਸ਼ਨ ਔਫੀ਼ਸਰ।

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ : ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਨਾਂ ਟੌਮ ਸਿੰਪਸਨ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਇਮੀਗ੍ਰੇਸ਼ਨ ਅਫ਼ਸਰ ਹਨ।

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ : ਵੇਖ ਕੇ ਈ ਪਤਾ ਲੱਗ ਗਿਆ ਸੀ (ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ ਮਿੰਨਾ ਜਿਹਾ ਮੁਸਕਰਾ ਛੱਡਦਾ ਹੈ)।

ਅਫ਼ਸਰ : ਆਰ ਯੂ ਏ ਪਰਮਾਨੈਂਟ ਇਮੀਗ੍ਰੈਂਟ ਟੂ ਕੈਨੇਡਾ ?

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ : ਕੀ ਤੁਸੀਂ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਪੱਕੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਆਏ ਹੋ ?

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ : ਜੀ ਆਇਆ ਤਾਂ ਪੱਕਾ ਰਹਿਣ ਈ ਆਂ ਜੇ ਗੱਲ ਬਣ ਗਈ ਤਾਂ।

ਦੁਭਾਸ਼ੀਆ : ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਤਲਬ ਇਹ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਉਹ ਪੁੱਛਦੇ ਆ ਕਿ ਕੀ ਤੁਸੀਂ

ਕਾਨੂੰਨੀ ਤੌਰ 'ਤੇ ਕੈਨੇਡਾ ਆਏ ਹੋ ?(5)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਾਕੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਵੀ ਸਥਿਤੀ ਅਤੇ ਪਰਸਥਿਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਢੁਕਵੇਂ ਹਨ। ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਅਤੇ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਵਾਤਾਵਰਨ

ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਘਰਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹਨ ਪਰ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਏਅਰਪੋਰਟ, ਇਮੀਗ੍ਰੇਸ਼ਨ ਦਾ ਡੈਸਕ ਦਾ ਮਾਹੌਲ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੇ ਸਾਲੇ ਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਘਰ ਜਾਂ ਧੀਰ ਅਤੇ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੇ ਰਹਿਣ ਵਾਲੇ ਕਮਰੇ ਦਾ ਵਾਤਾਵਰਨ ਹੈ।

ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਨਾਲ਼ ਇੱਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਇੰਡੀਆ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਖਸਤਾ ਜਿਹੀ ਹਾਲਤ ਦੇ ਘਰ 'ਚ ਘਰ ਦਾ ਕੰਮ-ਕਾਰ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪਤਨੀ ਭਜਨ ਕੌਰ ਗੁਆਂਢਣ ਬੇਬੇ ਨਾਲ਼ ਗੱਲਾਂ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ।

ਰਫ਼ਿਊਜੀ ਕੇਸ ਵਿੱਚ ਪੱਕਾ ਹੋ ਜਾਣ ਪਿੱਛੋਂ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਵੱਖਰੀ ਅਪਾਰਟਮੈਂਟ ਲੈਣ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹਨ। ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਘਰੇਲੂ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਘਰ ਦੇ ਸਾਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕੋ ਸੈੱਟ ਰਾਹੀਂ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

4.1 *ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਘਰਾਂ ਦੀ ਜੀਵਨ ਜੀਵਨ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ)

ਬੋਲੀ ਤੇ ਸ਼ੈਲੀ

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਬੋਲੀ ਤੇ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਪੱਖ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਅਧਿਐਨ ਅਧੀਨ ਆਉਂਦੇ ਬਾਕੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਪਰਵਾਸੀ ਨਾਟਕ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਵੱਖਰਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਨਾ ਸਿਰਫ਼ ਪੰਜਾਬੀ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਸਗੋਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਲਹਿਜ਼ਾ ਵੀ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਵਾਲਾ ਹੈ।

ਮਿਸਾਲ ਵਜੋਂ ਜਦੋਂ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਏਅਰਪੋਰਟ ਉੱਪਰ ਇਮੀਗਰੇਸ਼ਨ ਅਫ਼ਸਰ ਨਾਲ਼ ਸੰਵਾਦ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦਾ ਨਮੂਨਾ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹੈ:

ਅਫ਼ਸਰ: ਹੈਲੋ ਸਰ! ਵੈੱਲਕਮ ਟੂ ਕੈਨੇਡਾ!

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਹਾਂ ਜੀ, ਵਿਹਲਾ ਕੰਮ ਤੋਂ, ਕੈਨੇਡਾ! ਕੰਮ ਤੋਂ ਵਿਹਲਾ ਕਰਕੇ ਈ ਕੈਨੇਡਾ ਆਇਆਂ ਜੀ! ਮਿਲਜੂ ਨਾ ਕੰਮ?

ਅਫ਼ਸਰ: ਡੌਂਟ ਯੂ ਸਪੀਕ ਇੰਗਲਿਸ਼?

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਮੀ ਇੰਗਲਿਸ਼ ਨੋ! ਪੰਜਾਬੀ ਜੈੱਸ! ('ਜੈੱਸ' 'ਤੇ ਖ਼ਾਸ ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ)

ਅਫ਼ਸਰ: ਲੈੱਟ ਮੀ ਗੈੱਟ ਸਮਬੌਡੀ ਹੂ ਸਪੀਕਸ ਪੁਨਜਾਬੀ।

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਇੰਗਲਿਸ਼ ਨੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਜੈੱਸ।

ਅਫ਼ਸਰ: (ਫ਼ੋਨ 'ਤੇ ਪੇਜ ਕਰਦਾ ਹੈ) ਪੁਨਜਾਬੀ ਇੰਟਰਪਰੇਟਰ ਟੂ ਦੀ ਇਮੀਗ੍ਰੇਸ਼ਨ ਡੈਸਕ ਪਲੀਜ਼।

ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ, ਭਜਨ ਕੌਰ ਅਤੇ ਬੇਬੇ ਦੇ ਪਾਤਰ ਠੇਠ ਪੇਂਡੂ ਪੰਜਾਬੀ ਬੋਲਦੇ ਹਨ। ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਜਦੋਂ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਰਹਿਣ ਲਗਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲੀ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਵਜੋਂ ਠੇਠ ਪੇਂਡੂ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਨਮੂਨਾ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ...... ਗਰਮੀਆਂ ਦੇ ਦਿਨ ਸੀ, ਨਿਆਣੇ ਕਹਿਣ ਭਾਪਾ ਅੰਦਰ ਗਰਮੀ ਲਗਦੀ ਆ, ਅਸੀਂ ਕੋਠੇ 'ਤੇ ਸੌਣਾ, ਮੈਂ ਕਿਹਾ ਸਹੁਰਿਓ ਜੇ ਕੋਈ ਆ ਗਿਆ ਤਾਂ ਸਾਰੀ ਉਮਰ ਲਈ ਠੰਡੇ ਕਰਕੇ ਰੱਖ ਦਊ, ਚੁੱਪ ਕਰਕੇ ਸੌਂ ਜਾਓ। ਲਉ ਜੀ ਅਸੀਂ ਅਜੇ ਗੱਲਾਂ ਈ ਕਰਦੇ ਸੀ ਕਿ ਬੂਹਾ ਖੜਕ ਪਿਆ, ਮੇਰੀ ਘਰ ਵਾਲ਼ੀ ਤੇ ਲੱਗ ਪਈ ਵਾਗਰੂ-ਵਾਗਰੂ ਕਰਨ 'ਤੇ ਨਿਆਣੇ ਖੂੰਜੇ ਜਹੇ ਨੂੰ ਲੱਗੀ ਜਾਣ। ਇਹ ਤੇ ਪਤਾ ਈ ਸੀ ਪਈ ਏਸ ਵੇਲ਼ੇ ਕਿਹੜਾ ਮਾਸੀ ਦੇ ਪੁੱਤਾਂ ਨੇ ਆਉਣਾ, ਖਾਲਸੇ ਈ ਹੋਣੇ ਆਂ। (9)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਅਤੇ ਪਰਸਥਿਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ, ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ, ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਲਹਿਜ਼ਾ ਵੀ ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਵਾਲਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਹਨਾਂ ਵੱਲੋਂ ਬੋਲੇ ਗਏ ਸੰਵਾਦ ਸੁਭਾਵਿਕ ਲਗਦੇ ਹਨ।

ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ

ਰੰਗਮੰਚੀਅਤਾ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਹ ਗੁਣ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਜ਼ਿਲ ਦੀ ਅੰਤਿਮ ਪੌੜੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਇੱਕ ਕੜੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਇਹ ਕੜੀ ਵਿੱਚੋਂ ਗ਼ਾਇਬ ਹੋਵੇਗੀ ਤਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਜੋ ਆਪਣੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਦੇਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਉਹ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗਾ। ਨਾਟਕ 'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕਨੇਡੀਅਨ' ਦੇ ਡੂੰਘੇ ਅਧਿਐਨ ਉਪਰੰਤ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਅਸੀਮ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਵਿਦਮਾਨ ਹਨ।

4.2 ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਧਿਆਇ ਪਹਿਲਾ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸੇ ਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਭਾਵ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਇਸ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚ

ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਣ ਵਿੱਚ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਹੇਠਾਂ ਹਥਲੇ ਨਾਟਕਾ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵੀ ਇਸ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਨੂੰ ਇਸੇ ਜਾਵੀਏ ਤੋਂ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਪਾਤਰ-ਅਭਿਨੇਤਾ ਰੂਪਾਂਤਰੀਕਰਨ (ਪਾਤਰੀਕਰਨ)

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕਨੇਡੀਅਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ-ਅਭਿਨੇਤਾ ਰੂਪਾਂਤਰੀਕਰਨ ਢੁੱਕਵਾਂ ਅਤੇ ਤਰਕ ਸੰਗਤ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਹੀ ਕਲਾਕਾਰਾ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਡੀਲ-ਡੌਲ, ਬਾਹਰੀ ਦਿੱਖ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਭਿਨੈ ਯੋਗਤਾ ਅਨੁਸਾਰ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਧੀਰ, ਮਨਦੀਪ, ਦਰਸ਼ਨ ਅਤੇ ਇਮੀਗ੍ਰੇਸ਼ਨ ਅਫਸਰ ਤੱਕ ਨਿੱਕੇ ਤੋਂ ਨਿੱਕੇ ਕਿਰਦਾਰ ਲਈ ਵੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਢੁੱਕਵੀਂ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਹਰ ਕਲਾਕਾਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ ਨਾਲ਼ ਪੂਰਾ ਨਿਆਂ ਕੀਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਰੂਪਾਂਤਰੀਕਰਨ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਦੌਰਾਨ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦਾ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮਾਵੇਸ਼ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੋਇਆ ਹੈ।

ਵਿਸ਼ਾ, ਵਿਚਾਰ, ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤਮਈ ਵਿਆਖਿਆ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦਾ ਹਰ ਹੀਲੇ-ਵਸੀਲੇ ਕੈਨੇਡਾ ਪਹੁੰਚਣ ਅਤੇ ਉੱਥੇ ਦਿਨ ਰਾਤ ਸਖ਼ਤ ਮਿਹਨਤ ਕਰਨ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਵੱਡੀ ਗੱਲ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦਾ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਪੱਕੇ ਹੋਣ ਲਈ ਹਰ ਹੱਥਕੰਡਾ ਅਪਣਾਉਣ ਨਾਲ਼ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਪ-ਵਿਸ਼ੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਪਿੱਛੇ ਰਹਿ ਗਏ ਪਰਿਵਾਰਾਂ ਦੇ ਜੀਆਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੱਡੀਆਂ ਕੋਠੀਆਂ ਪਾ ਕੇ ਲੋਕਾਂ ਉੱਪਰ ਆਪਣਾ ਰੋਹਬ ਪਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਹਰ ਵੇਲੇ ਖ਼ੁਦ ਕੈਨੇਡਾ ਪਹੁੰਚਣ ਦੀ ਤਾਕ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ।

'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦਾ ਹਰ ਹੀਲੇ ਵਸੀਲੇ ਕੈਨੇਡਾ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਪੱਕੇ ਹੋਣ ਅਤੇ ਪਰਵਾਸੀਆਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਹਾਲਤਾਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਇਸ਼ਾਰੇ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਹੜੇ ਕਾਰਨ ਹਨ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬ ਛੱਡਣਾ ਪਿਆ।

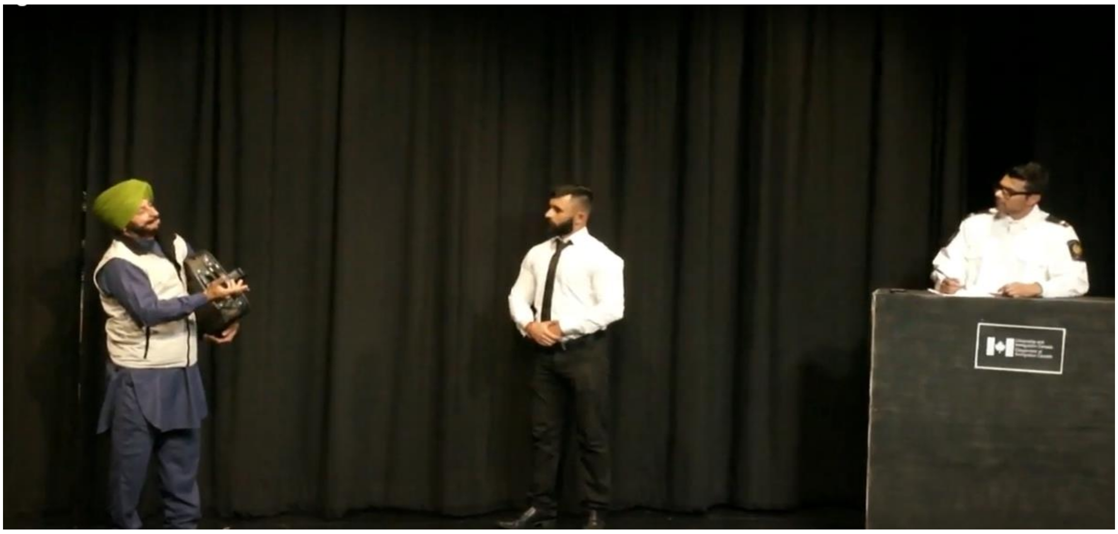
ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਅਨੁਸਾਰ ਪੰਜਾਬ ਸੰਕਟ ਦੇ ਸਮੇਂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਹਾਲਾਤ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਗੈਰ-ਕਾਨੂੰਨੀ ਪਰਵਾਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਦਿਖਾਏ ਗਏ ਹਨ।

ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਸ਼ਾ ਅਤੇ ਉਦੇਸ਼ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਨਹੀਂ ਅਖਵਾਏ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਰ-ਪਾਰ ਫੈਲੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਇਸ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਕਥਾਨਕ - ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਹਿੱਸਾ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਕੈਨੇਡਾ ਏਅਰਪੋਰਟ ਤੇ ਉੱਤਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇੱਥੋਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਦਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਹੈ।

ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪਹਿਲਾ ਵਿੱਚ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਕੈਨੇਡੀਅਨ ਏਅਰਪੋਰਟ, ਇਮੀਗ੍ਰੇਸ਼ਨ ਦਾ ਡੈਸਕ, ਬਾਹਰਲੇ ਦੇਸ਼ ਤੋਂ ਆਏ ਜਹਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚੇ ਮੁਸਾਫ਼ਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਬਹੁਤੇ ਅੱਗੇ ਲੰਘ ਚੁੱਕੇ ਹਨ, ਇੱਕਾ-ਦੁੱਕਾ ਰਹਿ ਗਏ ਮੁਸਾਫ਼ਰਾਂ ਦੇ ਪਿੱਛੇ-ਪਿੱਛੇ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਸਟੇਜ 'ਤੇ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।



੪.2 *ਇਮੀਗ੍ਰੇਸ਼ਨ ਅਫ਼ਸਰ ਨਾਲ਼ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ)

ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੂਜੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਸਾਲੇ ਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਘਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉੱਥੋਂ ਉਸ ਦੀ ਕੈਨੇਡਾ ਦੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਭਰੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਦਾਸਤਾਨ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਤੀਜਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਇੰਡੀਆ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ...ਖਸਤਾ ਜਿਹੀ ਹਾਲਤ ਦੇ ਘਰ 'ਚ ਘਰ ਦਾ ਕੰਮ-ਕਾਰ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪਤਨੀ ਭਜਨ ਕੌਰ ਗੁਆਂਢਣ ਬੇਬੇ ਨਾਲ਼ ਗੱਲਾਂ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ।

੪.3 ਇੰਡੀਆ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪਤਨੀ ਭਜਨ ਕੌਰ ਗੁਆਂਢਣ ਬੇਬੇ ਨਾਲ਼ ਗੱਲਾਂ ਕਰਨ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ (ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ)

ਅਗਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ 2 ਕੁ ਸਾਲ ਦਾ ਵਕਫ਼ਾ ਪੈ ਚੁੱਕਾ ਹੈ... ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕਿਸੇ ਜਾਣਕਾਰ ਨਾਲ਼ ਕਿਰਾਏ 'ਤੇ ਰਹਿਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਹੈ..ਦੋਵੇਂ ਰੂਮ-ਮੇਟ ਪਿਆਲਾ ਲਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਗੱਲਾਂ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਚੌਥੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੰਮ ਤੋਂ ਵਾਪਸ ਆਇਆ ਹੈ। ਹੱਥ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਚਿੱਠੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਵੇਖ ਕੇ ਉਸ ਦਾ ਚਿਹਰਾ ਕੁੱਝ ਉਦਾਸ ਜਿਹਾ ਲੱਗ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਚਿੱਠੀ ਵਿੱਚ ਅਦਾਲਤ ਦੀ ਤਰੀਕ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਹੈ। ਅਗਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਤੇ ਧੀਰ ਬੈਠੇ ਚਾਹ ਪੀਂਦੇ ਹੋਏ ਕੁੱਝ ਪੇਪਰ ਫਰੋਲ ਰਹੇ ਹਨ ਅਤੇ ਅਦਾਲਤ ਦੀ ਕਾਰਵਾਈ ਬਾਰੇ ਚਿੰਤਤ ਹਨ।

ਅਗਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਪੱਟਾਂ ਦੇ ਜ਼ਖ਼ਮਾਂ ਕਾਰਨ ਲੱਤਾਂ ਚੌੜੀਆਂ ਕਰਕੇ ਤੁਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਧੀਰ ਪਹਿਲਾਂ ਕੁੱਝ ਦੇਰ ਹਾਸਾ ਰੋਕ ਕੇ ਪਿੱਛੋਂ ਵੇਖਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਨੂੰ

ਅਦਾਲਤ ਵਿੱਚ ਸੱਚਾ ਸਿੱਧ ਕਰਨ ਲਈ ਉਸ ਦੀਆਂ ਲੱਤਾਂ ਉੱਪਰ ਗਰਮ ਪ੍ਰੈੱਸ ਲਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਆਖ਼ਿਰ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਪੱਕਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਅਗਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤਕ 6 ਸਾਲ ਦਾ ਵਕਫ਼ਾ ਪੈ ਚੁੱਕਾ ਹੈ, ਰਫ਼ਿਊਜੀ ਕੇਸ ਵਿੱਚ ਪੱਕਾ ਹੋ ਗਏ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰੀ ਅਪਾਰਟਮੈਂਟ ਲੈ ਲਈ ਹੈ ਅਤੇ ਅੱਜ ਉਸ ਦੀ ਪਤਨੀ ਅਤੇ 18 ਕੁ ਸਾਲ ਦਾ ਬੇਟਾ ਕੈਨੇਡਾ ਪਹੁੰਚੇ ਹਨ। ਆਖ਼ਰੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਭਜਨ ਕੌਰ ਬੈਠੀ ਫ਼ੋਨ 'ਤੇ ਗੱਲਾਂ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ। ਕੁੱਝ ਸਾਲਾਂ ਦਾ ਵਕਫ਼ਾ ਪੈ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਤੇ ਭਜਨ ਕੌਰ ਨੇ ਸਵੈੱਟਸੂਟ ਪਾਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਘਰੇਲੂ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

4.4 ਕੈਨੇਡਾ ਪੱਕਾ ਹੋ ਗਏ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪਤਨੀ ਭਜਨ ਕੌਰ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰੀ ਅਪਾਰਟਮੈਂਟ ਵਿੱਚ (ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਸੀਂ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ਼ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਹਾਲਾਂ ਕਿ ਸਟੇਜ ਦੀ ਲੋੜਾਂ ਤੇ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਘਰਾਂ ਲਈ ਇੱਕੋ ਹੀ ਸੈੱਟ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪਿੰਡ ਨੂੰ ਅਤੇ ਇਮੀਗਰੇਸ਼ਨ ਦੇ ਦਫ਼ਤਰ ਲਈ ਵੀ ਸਟੇਜ ਦੇ ਪਰਦੇ ਹੀ ਵਰਤ ਲਏ ਗਏ ਹਨ ਪਰ ਫੇਰ ਵੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਬੱਝਵਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਈ ਰੱਖਦੀ ਹੈ।

ਉਪ-ਪਾਠ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ

ਨਾਟਕ 'ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕਨੇਡੀਅਨ' ਦਾ ਮੂਲ ਪਾਠ ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਦੁਆਰਾ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਹੀਰਾ ਰੰਧਾਵਾ ਵੱਲੋਂ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਇਸਦੇ ਉਪ-ਪਾਠ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਈ ਹੈ।

ਸ਼ਬਦ - ਸੰਵਾਦ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਲਿਖੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪੇਸ਼ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਵਜੋਂ ਜਦੋਂ ਹਥਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਘਰ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹੈ ਤਾਂ ਸ਼ਬਦ - ਸੰਵਾਦ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਨੂੰ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

> ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: (ਸ਼ਰਾਬੀ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਹੈ...ਸੋਫ਼ੇ 'ਤੇ ਹੀ ਟੇਢਾ ਹੁੰਦਾ ਹੋਇਆ ਬੁੜ-ਬੁੜਾਉਣ ਲਗਦਾ ਹੈ) ਬਈ ਛੇਤੀ ਪਤਾ ਕਰੋ, ਨੁਕਸਾਨ ਹੋਈ ਜਾਂਦਾ...ਅੱਠ ਡਾਲੇ ਘੰਟੇ ਦੇ ਤੇ 8 ਘੰਟੇ ਰੋਜ਼ ਦੇ...ਪੈਸਾ ਈ ਪੈਸਾ...ਮੌਜਾਂ ਈ ਮੌਜਾਂ...(ਘੁਰਾੜੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ)।
>
> ਦਰਸ਼ਨ: ਭਾਈਆ ਸੌਂ ਚੱਲਿਆਂ, ਰੋਟੀ ਨਹੀਂ ਖਾਣੀ?
>
> ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: (ਅੱਧ-ਸੁੱਤਾ ਜਿਹਾ) ਖਾ ਲੈਂਦੇ ਆਂ, ਪਹਿਲਾਂ ਘੁੱਟ ਲਾ ਤਾਂ ਲਈਏ...ਪੈਸਾ ਈ ਪੈਸਾ....(21)

ਉਪਰੋਕਤ ਸੰਵਾਦ ਨੂੰ ਹੇਠਾਂ ਦਿੱਤੀ ਤਸਵੀਰ ਵਿਚੋਂ ਵੀ ਮਹਿਸੂਸ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੋਫ਼ੇ ਤੇ ਲੇਟਿਆ ਅੱਧ-ਸੁੱਤਾ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਦੇ ਜੀਵੰਤ ਸੰਵਾਦ ਵਿੱਚ ਢਾਲਦਾ ਹੈ।

4.5 *ਸ਼ਬਦ - ਸੰਵਾਦ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦੌਰਾਨ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ)

ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਵਾਤਾਵਰਨ - ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਵਾਤਾਵਰਨ - ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨੁਕਤਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਹਥਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਾਤਾਵਰਨ ਹੈ। ਇੱਕ ਕੈਨੇਡਾ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਪੰਜਾਬ ਦਾ। ਵਧੇਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇੱਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਹੈ। ਕੈਨੇਡਾ ਦੇ ਚਾਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹਨ: ਇਮੀਗਰੇਸ਼ਨ ਆਫ਼ਿਸ, ਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਘਰ, ਕਿਰਾਏ ਦਾ ਕਮਰਾ ਅਤੇ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦਾ ਆਪਣਾ ਅਪਾਰਟਮੈਂਟ।

੫.6 *ਇਮੀਗਰੇਸ਼ਨ ਆਫ਼ਿਸ, ਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਕਿਰਾਏ ਦਾ ਘਰ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ)

ਇਮੀਗਰੇਸ਼ਨ ਆਫ਼ਿਸ ਨੂੰ ਪਰਦੇ ਦੇ ਅੱਗੇ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਲੈਕਚਰ ਸਟੈਂਡ ਰੱਖ ਕੇ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਭਾਵੇਂ ਏਅਰਪੋਰਟ ਦੇ ਵੱਡੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਸਿਰਜਦਾ ਪਰ ਇਸ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਬੰਨ੍ਹਣ ਵਿੱਚ ਕਾਮਯਾਬ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ।

ਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਘਰ, ਕਿਰਾਏ ਦਾ ਕਮਰਾ ਅਤੇ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦਾ ਆਪਣਾ ਅਪਾਰਟਮੈਂਟ ਆਦਿ ਲਈ ਇੱਕੋ ਸੈੱਟ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਜੇ ਕੁੱਝ ਹੋ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਤਾਂ ਵਾਤਾਵਰਨ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਬਿਹਤਰ ਹੋਣ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਸੀ।

ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ - ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ - ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਿੱਚ ਇਹ ਨਾਟਕ ਬਹੁਤ ਸਹਿਜ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਆਮ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਹੈ। ਆਮ ਘਰਾਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹਨ ਅਤੇ ਆਮ ਜੀਵਨ ਦੇ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਵੱਡੀਆਂ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਨਹੀਂ ਹਨ।

੪.7,੪.8, *ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਨ* (ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ)

ਪਰ ਕੁੱਝ ਗਿਣਨ ਯੋਗ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਦੇਖੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ ਖ਼ਾਸਕਰ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੇ ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਭਜਨ ਕੌਰ ਦੇ ਪਾਤਰ ਵਿੱਚ। ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਪਹਿਲੇ ਸੀਨ ਵਿੱਚ ਪੱਗ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਉਹ ਕੈਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਰਹਿਣ ਲਗਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਟੋਪੀ ਲੈਣ ਲਗਦਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਜਨ ਕੌਰ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਹੈ ਤਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਸੂਟ ਪਾਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਤੇ ਜਦੋਂ ਕੈਨੇਡਾ ਆ ਕੇ ਰਹਿਣ ਲਗਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਪਹਿਰਾਵਾ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਦਿਸ਼ਾ-ਨਿਰਦੇਸ਼ ਵਿੱਚ ਵੀ ਹੈ:

> ਭਜਨ ਕੌਰ ਬੈਠੀ ਫ਼ੋਨ 'ਤੇ ਗੱਲਾਂ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ। ਕੁੱਝ ਸਾਲਾਂ ਦਾ ਵਕਫ਼ਾ ਪੈ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਤੇ ਭਜਨ ਕੌਰ ਨੇ ਸਵੈੱਟਸੂਟ ਪਾਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ।(69)

ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ- ਗੀਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਹਥਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਹ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਆਮ ਕਰਕੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਅੰਤ ਵੇਲੇ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਚੱਲ ਰਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਸਿਖਰ ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਅਦਾਕਾਰ ਮੂਕ ਅਤੇ ਅਹਿੱਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਗਾਇਣ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਗੀਤ:

ਭੱਜ ਤੰਗੀਆਂ ਦੇ ਅੱਗੇ
ਕਦ ਬਦਲੇ ਨੇ ਦੌਰ
ਉਹੀ ਹੁੰਦਾ ਏ ਪਿਸ਼ੌਰ
ਹੁੰਦਾ ਹਾਲ ਜੋ ਲਹੌਰ
ਢੋਲ ਦੂਰ ਦੇ ਦੂਰੋਂ ਹੀ ਸੁਣੇ ਜਾਣ ਤਾਂ
ਕੰਨਾਂ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਲੱਗਦੇ
ਪੈਂਦੇ ਨੰਗਿਆਂ ਪੈਰਾਂ ਨੂੰ ਸਦਾ ਮਿੱਧਣੇ

ਹਰ ਥਾਂ ਅੰਗਿਆਰ ਅੱਗ ਦੇ

....

੪.9 *ਗੀਤ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਪਿੱਠ ਵਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੁਆਰਾ ਰੰਗ ਬੰਨ੍ਹਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ)

ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਪਿੱਠ ਵਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਨਾਟਕ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਆਸਰੇ ਅੱਗੇ ਵਧਦਾ ਹੈ। ਪਿੱਠ ਵਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੀਆ ਉਪਯੋਗ ਪਹਿਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੇਲੇ ਹੀ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਦੋਂ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਏਅਰਪੋਰਟ ਉੱਪਰ ਇਮੀਗਰੇਸ਼ਨ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਪਿੱਠ ਵਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਰਾਹੀਂ ਜਹਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਚੜ੍ਹਨ-ਉੱਤਰਨ ਦੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਅਤੇ ਏਅਰਪੋਰਟ ਉੱਪਰ ਹੋ ਰਹੀ ਅਨਾਊਂਸਮੈਂਟ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ

ਹਥਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵਧੀਆ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਹਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਅਤੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਦੇ ਵਕਫ਼ੇ ਨੂੰ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਸੁਪਨੇ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਵੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

4.10,4.11*ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਵਰਤੋਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਮਾਨ ਕਰਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼* (ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ)

ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਹੀ ਜਦੋਂ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੇ ਪ੍ਰੈੱਸ ਲਾਉਣ ਵਾਲਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹੈ ਤਾਂ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਧੀਆ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਸੁਖਬੀਰ: ਪ੍ਰੈੱਸ ਗਰਮ ਕਰਕੇ ਮਾੜੀ-ਮਾੜੀ ਪੱਟਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰਲੇ ਪਾਸੇ ਲਾ ਦੇਣੀ ਆ।

ਧੀਰ: (ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਨੂੰ ਪੈੱਗ ਫੜਾਉਂਦਾ ਹੈ) ਲੈ ਭਾਊ ਖਿੱਚ ਤੇ ਸ਼ੇਰ ਬਣ।

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: (ਪੈੱਗ ਫੜਦਾ ਹੋਇਆ) ਸ਼ੇਰ ਬਣਦਾ-ਬਣਦਾ ਹੋਰ ਨਾ ਕਿਤੇ ਮੰਜੇ 'ਤੇ ਈ ਪੈ ਜਾਵਾਂ।

ਸੁਖਬੀਰ: ਬੱਸ ਤੁਸੀਂ ਪੈੱਗ ਖਿੱਚੋ ਤੇ ਸੋਫ਼ੇ 'ਤੇ ਲੰਮੇ ਪਉ, ਵੇਖਿਓ ਪਤਾ ਈ ਨਈਂ ਲੱਗਣ ਦੇਣਾ।

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: (ਪੈੱਗ ਖਿੱਚਦਾ ਹੋਇਆ) ਪਤਾ 'ਤੇ ਮੈਨੂੰ ਲੱਗੂ ਜੀਹਦਾ ਮੀਟ ਬਣਨਾ, ਤੁਹਾਨੂੰ ਪਤਾ ਕੀ ਲੱਗਣਾ?

ਧੀਰ: ਚੱਲ ਭਾਊ ਪੈ ਲੰਮਾ (ਗਰਮ ਕੀਤੀ ਹੋਈ ਪ੍ਰੈੱਸ ਆਦਮੀ ਨੂੰ ਫੜਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਪਜਾਮਾ ਉਤਾਰ ਕੇ ਸੋਫ਼ੇ 'ਤੇ ਲੰਮਾ ਪੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਦਮੀ ਕੰਬਦੇ ਹੱਥਾਂ ਨਾਲ਼ ਗਰਮ-ਗਰਮ ਪ੍ਰੈੱਸ ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੇ ਸੱਜੇ ਪੱਟ ਦੇ ਅੰਦਰ ਲਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਦੀ ਇੱਕ-ਦਮ ਚੀਕ ਨਿਕਲਦੀ ਹੈ)

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਮਰ ਗਿਆ ਓਏ! (ਧੱਕਾ ਮਾਰ ਕੇ ਆਦਮੀ ਨੂੰ ਪਰੇ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪੀੜ ਵਿੱਚ ਤੜਫਣ ਲਗਦਾ ਹੈ।(49)

ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਡੀਕੋਡਿੰਗ

ਹਥਲੇ ਖੋਜ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਚਿੰਨ੍ਹਵਾਦ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ ਪਰ 'ਧੀਰ' ਦਾ ਪਾਤਰ ਕਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਰਹਿ ਰਹੇ, ਉਹਨਾਂ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ ਜੋ ਕਨੇਡਾ ਪੱਕੇ ਹੋਣ ਦੀ ਲਾਲਸਾ ਵਿੱਚ ਪਿੱਛੇ ਆਪਣੀ ਮਾਤਭੂਮੀ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਆਪਣੇ ਕੀਮਤੀ ਰਿਸ਼ਤੇ ਵੀ ਗੁਆ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਇਸ ਕਦਰ ਮਜਬੂਰ ਹਨ ਕੇ ਆਪਣੇ ਪਿਆਰਿਆਂ ਦੇ ਅੰਤਿਮ ਦਰਸ਼ਨ ਤੋਂ ਵੀ ਵਾਂਝੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਾਰੀ ਉਮਰ ਇਸ ਝੋਰੇ ਵਿੱਚ ਗੁਜ਼ਰਦੀ ਹੈ।

ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ੈਲੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

ਹੱਥਲੇ ਖੋਜ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਕਨੇਡੀਅਨ ਪੰਜਾਬੀ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਚਿਤਰਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਵੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਮੰਚਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਹੋਣਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਦਾ ਪਰਿਣਾਮ ਹੈ ਜੋ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਸਿਰ ਚੜ੍ਹ ਬੋਲਦਾ ਹੈ।

ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ

ਅਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ, ਜੋ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਮਾਨਣਯੋਗ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ, ਦਾ ਅੰਸ਼ ਇਸ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ, ਭਜਨ ਕੌਰ, ਦਰਸ਼ਨ ਸਿੰਘ, ਮਨਦੀਪ, ਬੇਬੇ, ਧੀਰ, ਇਮੀਗ੍ਰੇਸ਼ਨ ਅਫ਼ਸਰ, ਆਦਿ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਸਹਿ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਢੁਕਵਾਂ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਦੇ ਕੇ ਇਸ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਸਿਖਰਾਂ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਡਿਜੀਟਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ

ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਭਾਵੇਂ ਡਿਜੀਟਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਪਰ ਇਸ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਇਨਕਾਰ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਏਅਰਪੋਰਟ ਵਾਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਡਿਜੀਟਲੀ ਫਿਲਮਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਰੋਚਕ ਤੇ ਸਜੀਵ ਬਣਾ ਦੇਵੇਗਾ। ਜਿੱਥੇ ਇਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰੇਗਾ ਉੱਥੇ ਆਲੋਚਕਾਂ ਦੀ ਨਜ਼ਰ ਇਸਨੂੰ ਇੱਕ ਕਾਮਯਾਬ ਤੇ ਸੰਪੂਰਨ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੀ ਬਣਾ ਦੇਵੇਗਾ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਖਹਿਰਾ ਦੀ ਇਹ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਆਪਣਾ ਦਾਇਰਾ ਪਾਠਕਾਂ ਤੋਂ ਵਿਸ਼ਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਰੁਪਾਂਤ੍ਰਿਤ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਇੱਕ ਸਾਹਿਤਕ ਅਭੀਵਿਅਕਤੀ ਤੋਂ ਸਕਲ ਅਭੀਵਿਅਕਤੀ ਤੱਕ ਦਾ ਸਫ਼ਰ ਤੈਅ ਕਰਦੀ ਮਨ ਮੰਚ ਤੋਂ ਸਥੂਲ ਮੰਚ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦੀ ਹੈ।

ਕਨੇਡਾ ਵਿੱਚ ਇਸਦੀ ਸਫਤਾਪੂਰਵਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਗਵਾਹ ਹੈ ਕਿ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਸਾਰੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਪਹਿਲੂਆਂ ਜਿਵੇਂ ਸੱਦਾ ਪੱਤਰ, ਢੁਕਵੇਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪ੍ਰਬੰਧ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਿਰਵਿਘਨ ਆਗਮਨ ਤੇ

ਪ੍ਰਸਥਾਨ ਲਈ ਸਟੇਜ ਦੇ ਦੋਹਾਂ ਪਾਸੇ ਅਤੇ ਪਿੱਛੇ ਸੁਯੋਗ ਪ੍ਰਬੰਧ, ਵਧੀਆ ਕੁਆਲਟੀ ਦੀ ਵੀਡੀਓ ਗ੍ਰਾਫੀ, ਅਤੇ ਇਸਦਾ ਯੂ ਟਿਊਬ ਅੱਪਲੋਡ (ਜਿਸਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਇਸਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਅਸੰਭਵ ਸੀ) ਦਾ ਕੁਸ਼ਲਤਾਪੂਰਵਕ ਨਿਰਵਾਹ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਚਰਚਾ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹਥਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੋਣ ਵੇਲੇ ਕਈ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਨਾਲੋਂ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਸਟੇਜ ਦੀ ਸੀਮਾ ਉੱਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਹ ਨਾਟਕ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦੀ ਸਫਲਤਾ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੈ।

ਅਧਿਆਇ ਪੰਜਵਾਂ

ਸਿੱਟੇ ਤੇ ਸਥਾਪਨਾਵਾਂ

ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਅੰਤਰ-ਸੰਬੰਧ ਸਿਰਲੇਖ ਅਧੀਨ ਦੀ ਖੋਜ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਉਪਰੰਤ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਸ਼ਾਹਕਾਰ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਤੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਦੇਖਦੇ ਹੋਏ ਇਹਨਾਂ ਵਿਚਲੇ ਅੰਤਰ-ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਕਿਰਤ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋਣ ਸਮੇਂ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਤਬਦੀਲੀ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਨੂੰ ਮੰਚ ਦੀ ਵਸਤੂ ਬਣਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਵਲਗਣ ਵਿੱਚ ਲੈ ਕੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਸੁਹਜ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਹਥਲੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਹਿੱਤ ਭਾਰਤੀ ਸਨਾਤਨੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਪੱਛਮੀ ਸਨਾਤਨੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਪੱਧਤੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਅਧਿਐਨ-ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

- ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਇਹ ਸਿੱਟਾ ਨਿਕਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਧਰਮ ਤੋਂ ਦਸਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਧਾਰਮਿਕ ਉਤਸਵ ਤੇ ਅਨੁਸ਼ਠਾਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਮੌਕੇ ਮਾਤਰ ਸਨ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਰਯੋਜਨ ਨੂੰ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਆਨੰਦ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇਣਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਧਰਮ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨੂੰ ਧਰਮ ਰਾਹੀਂ ਸਿੱਖਿਅਤ ਕਰਨਾ ਸੌਖਾ ਸੀ। ਜਿੱਥੋਂ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਵੀ ਓਨੀ ਹੀ ਪੁਰਾਣੀ ਹੈ ਜਿੰਨੀ ਕਿ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ। ਇਤਿਹਾਸਕ ਅਤੇ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵੇਰਵੇ ਦੱਸਦੇ ਹਨ ਕਿ ਜਦੋਂ ਮਨੁੱਖ ਜੰਗਲਾਂ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ ਸਵੈ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਲਈ ਕੁੱਝ ਹੱਥਾਂ-ਪੈਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦੇ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ-ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜੋ ਕਿ ਪਹਿਲਾ ਅਭਿਨੈ ਸੀ।

- ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਬੰਧ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਲ਼ ਜੋੜਨਾ ਵਧੇਰੇ ਤਰਕਸੰਗਤ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮਨੁੱਖ ਦਾ ਆਲ਼ਾ-ਦੁਆਲ਼ਾ, ਪਾਣੀ ਦੇ ਝਰਨਿਆਂ ਅਤੇ ਨਦੀਆਂ ਦੇ ਪਾਣੀ ਕਲ-ਕਲ, ਪੱਤਿਆਂ ਦੀ ਖੜ-ਖੜ, ਹਵਾਵਾਂ ਦੀ ਸ਼ੂਕ ਅਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਆਪਣੇ ਦਿਲ ਦੀ ਧੜਕਣ, ਸਭ ਕੁੱਝ ਤਾਲਮਈ ਸੀ। ਤਾਲ ਵਿੱਚ ਜਦ ਬੋਲ ਰਲ਼ਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਗੀਤ ਬਣਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਹਾਵ-ਭਾਵ ਰਲ਼ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਇਹ ਅਭਿਨੈ (ਨਾਟਕ) ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਪੰਧ ਵਿੱਚ ਅੱਗੇ ਜਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਬੰਧ ਨਕਲ ਨਾਲ਼ ਜੁੜਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਮਨੁੱਖ ਨੇ ਦੇਵੀ-ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਰਿਝਾਉਣ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਰਗੇ ਲਿਬਾਸ ਧਾਰਨ ਕੀਤੇ, ਮੁਖੌਟੇ ਲਗਾਏ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਕਲ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਪੂਜਾ-ਅਰਚਨਾ ਕਰਦੇ ਮੰਤਰ ਉਚਾਰਣ ਕੀਤੇ ਤਾਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਬਣਿਆ।

- ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅੰਤਰ-ਸਬੰਧ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਸਾਡੀ ਸਥਾਪਨਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੋ ਪਾਸੜ ਮਾਧਿਅਮ ਵਾਲੀ ਕਿਰਤ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਇੱਕ ਮਾਧਿਅਮ ਸ਼ਬਦ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਮਾਧਿਅਮ ਮੰਚ ਹੈ।
- ਸਿਰਜਣ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉੱਪਰ ਰੰਗਮੰਚੀ ਲੋੜਾਂ ਤੇ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦਾ ਦਬਾਅ ਬਣਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ (ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ) ਸਮੇਂ ਇਹ ਦਬਾਅ ਕਈ ਗੁਣਾ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਲਈ ਇਹ ਪਰੋਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਜਦਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਇਹ ਦਬਾਅ ਪ੍ਰਤੱਖ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਹਮਣੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
- "ਥੀਏਟਰ ਇੱਕ ਅਲਪਕਾਲਿਕ ਕਲਾ ਹੈ" ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਸਾਡੀ ਸਥਾਪਨਾ ਹੈ ਕਿ ਅੱਜ ਦੇ ਡਿਜ਼ੀਟਲ ਯੁੱਗ ਵਿੱਚ ਹਰੇਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਲਈ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ 'ਯੂ ਟਿਊਬ, ਆਦਿ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਵੀ ਸਾਂਭਕੇ ਰੱਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।
- ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਦਾ ਖੇਡ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਬਦਲਨਾ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੈ।
- ਇਸ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦੌਰਾਨ ਹੀ ਨਾਟਕ 'ਮਨ' ਮੰਚ ਤੋਂ ਸਥੂਲ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪਹੁੰਚਦਾ ਹੈ।

- ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦੌਰਾਨ ਸਥਿਰ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਜੀਵੰਤ ਤੇ ਚਲੰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਵਾਪਰਦੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਕਿਰਤ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।
- ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੌੜੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਨਿੱਕਲ ਕੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿੱਚ ਜਾਣਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਇੱਕ ਹੋਣ 'ਤੇ ਵੀ ਇਹ ਤਬਦੀਲੀ ਵਾਪਰਦੀ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਬਣ ਕੇ ਉਹ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਘੜਨ ਬਾਰੇ ਸੋਚਣ ਲੱਗਦਾ ਹੈ।
- ਪਾਤਰ- ਅਭਿਨੇਤਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ (ਪਾਤਰੀਕਰਨ)

  ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵਸਤੂ ਬਣਨ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਅਹਿਮ ਕੜੀ ਪਾਤਰੀਕਰਨ ਹੈ। ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਨਿੱਕਲ ਕੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚਣ ਉਪਰੰਤ ਇਹ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਉਪਲੱਬਧ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪਾਤਰ ਨਿਭਾਉਣ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਸੌਂਪਣਾ ਹੀ ਪਾਤਰੀਕਰਨ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਕੇਵਲ ਉਪਲੱਬਧ ਕਲਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਹੀ ਢੁੱਕਵੇਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਡੀਲ-ਡੌਲ, ਕੱਦ, ਰੰਗ, ਨੈਣ-ਨਕਸ਼ਾਂ ਆਦਿ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਹੀ ਪਾਤਰੀਕਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਹੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਪਾਤਰ ਵਿੱਚ ਸਮਾਵੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਪਾਤਰ - ਅਭਿਨੇਤਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ।
- ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਵਿਚਾਰ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤਮਈ ਵਿਆਖਿਆ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦੌਰਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਅਭਿਨੇਤਾ ਤੇ ਪੂਰੀ ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨ ਟੀਮ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰ, ਰੌਸ਼ਨੀ ਸਹਾਇਕ, ਸੈੱਟ ਅਤੇ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਡਿਜ਼ਾਇਨਰ, ਰੂਪ-ਸੱਜਾਕਾਰ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਸਟੇਜ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਆਪੋ-ਆਪਣੇ ਤਜਰਬਿਆਂ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ 'ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਦੀ ਮੁੱਖ ਚੂਲ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮ ਤੇ ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਨਿਰਵਿਘਨ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੂਹਜ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

- ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਾਂਤ (Visualisation): ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ, ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਹੱਥ ਵਸਤਾਂ (ਪ੍ਰੌਪਸ), ਰੌਸ਼ਨੀ ਅਤੇ ਪਿੱਠਵਰਤੀ-ਸੰਗੀਤ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵੰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਲਿਆਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨ ਟੀਮ ਵੀਜ਼ੁਅਲ ਅਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਦਾ ਸੁਯੋਗ ਅਨੁਭਵ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਉਪਰੋਕਤ ਜੁਜ਼ਾ ਨੂੰ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਵਰਤੋਂ ਵਿੱਚ ਲਿਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਗਹਿਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
- ਅਭਿਨੇਤਾ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਚਾਲ, ਸਰੀਰਿਕ ਚਾਲ ਅਤੇ ਸਾਹਮਣੇ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਸੰਵਾਦਸ਼ੀਲਤਾ ਵਿੱਚ ਪਰਸਪਰ ਸਮਤੋਲ ਬਣਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਕਿ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਛੱਡਣ ਵਿੱਚ ਸਫਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।
- ਜੀਵੰਤ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ (live show) ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਅੰਗ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੋ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀ ਇਨਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਜੀਵੰਤ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਨਾਲ਼ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
- ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਰੰਗਮੰਚੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਦੋ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਕਾਰਜ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ- ਸਰੀਰਕ ਤੇ ਮਾਨਸਿਕ। ਮਾਨਸਿਕ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੋ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਹੱਥਾਂ ਪੈਰਾਂ ਤੇ ਹੋਰ ਅੰਗਾਂ ਦੀ ਹਿਲਜੁਲ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਤੇ ਮਾਨਸਕ ਕਾਰਜ ਮਿਲਕੇ ਕਥਾਨਕ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ।
- ਉਪ-ਪਾਠ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ: ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਰੁਪਾਂਤਰਨ ਦੌਰਾਨ ਇੱਕ ਉਪ-ਪਾਠ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।
- ਉਪ-ਪਾਠ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਬਦਲਣ ਨਾਲ਼ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਦਰਸ਼ਕ ਦੂਜੀ ਵਾਰ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਇਸ ਉਪ-ਪਾਠ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।

ਸ਼ਬਦ ਸੰਵਾਦ ਰੁਪਾਂਤਰਨ

- ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਬਣਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦੌਰਾਨ ਲਿਖਤ ਸ਼ਬਦ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਇਕਸੁਰਤਾ ਨਾਲ਼ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।
- ਨਿਰਜਿੰਦ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚੀ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਜਾਨ ਪਾਉਣ ਲਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਕੱਟਣ, ਸੰਘਣਾ ਕਰਨ ਜਾਂ ਸੰਖੇਪ ਕਰਨ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਸੰਵਾਦ ਨੂੰ ਉਸਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਜਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸੰਵਾਦ ਵਿੱਚ ਨਵੇਂ ਸ਼ਬਦ ਜੋੜਦਾ, ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਮੁੜ ਵਿਵਸਥਿਤ ਕਰਦਾ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦ ਦੀ ਟੋਨ ਨੂੰ ਵੀ ਬਦਲਦਾ ਹੈ।
- ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸੂਝ ਦੇ ਪੱਧਰ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਸਰਲੀਕਰਨ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ਼ ਇਸਦੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਵੱਧ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।
- ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸੰਵਾਦ ਦੀ ਚਾਲ ਤੇ ਤਾਲ ਨੂੰ ਨਿਸ਼ਚਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਯਕੀਨਨ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਤੋਂ ਵੱਖ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕੁੱਝ ਸੰਵਾਦ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਪਿੱਠ ਵਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਤਾਲ ਨਾਲ਼ ਮਿਲ ਉਚਰਿਤ ਹੋਣੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।
- ਕਈ ਵਾਰੀ ਮੰਚਨ ਸਮੇਂ ਲਿਖਤੀ ਸੰਵਾਦ ਨੂੰ ਮੰਚੀ ਲੋੜਾਂ ਤੇ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦੇ ਮੱਦੇਨਜ਼ਰ ਅਨੁਕੂਲਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਇੱਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਜੀਵੰਤ ਤੇ ਸੁਹਜ ਭਰਪੂਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਅਨੁਕੂਲਣ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਕਰਕੇ ਵੀ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੁਆਰਾ ਉਸ ਪਾਤਰ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਜਾਂ ਸ਼ਖਸੀਅਤ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਉਘਾੜਨ ਹਿਤ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਵਰਣਿਤ ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖਰੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਜਾਂ ਬੋਲਣ ਦੇ ਲਹਿਜ਼ੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਕੋਈ ਤਕੀਆ ਕਲਾਮ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਦਿਸ਼ਾ-ਨਿਰਦੇਸ਼ - ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

- ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਉਮਰ ਤੇ ਦਿੱਖ ਪ੍ਰਤੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਸਾਕਾਰ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।
- ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਨੈਣ-ਨਕਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਸ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦਿੱਖ, ਮਸੂਮੀਅਤ, ਭਿਆਨਕਤਾ, ਬੁੱਢਾਪਨ ਆਦਿ ਸਿਰਜਦੀ ਹੈ।
- ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਸਰੀਰ ਦੇ ਅੰਗਾਂ, ਸਰੀਰ ਦੀ ਕਿਸਮ ਅਨੁਸਾਰ ਲਿਖਤ ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖਰਾ ਦਿਖਾਈ ਦੇ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਤੇ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦੁਆਰਾ ਪਾਤਰ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਇੱਕ-ਮਿੱਕ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਅਤੇ ਵੇਸਭੂਸ਼ਾ ਨਾਲ਼ ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਵਾਤਾਵਰਨ ਸਿਰਜਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਤਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਲਾਲ ਰੰਗ ਦੀ ਦਾੜ੍ਹੀ ਤੇ ਚੋਲ਼ਾ ਨੁਮਾ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਮੁਗਲ ਕਾਲ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜ ਲੈਂਦੀ ਹੈ।
- ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰੀਕਰਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਉਸ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਪੁਸ਼ਾਕ ਅਹਿਮ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ।
- ਕਹਾਣੀ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਦੇ ਅੰਤਰਾਲ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲੀ ਕਰਕੇ ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਉਮਰ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪੜਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਗੁਜ਼ਰਦਾ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਕਾਵਿ-ਸਤਰਾਂ ਦਾ ਗੀਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਇਨ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

- ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਕਾਵਿ-ਸਤਰਾਂ ਦਾ ਮਹਿਜ਼ ਤੁਕਾਂਤ ਹੀ ਮਿਲਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ਼ ਗੀਤ ਦਾ ਰੂਪ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਮੱਦੇਨਜ਼ਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਤੀਖਣ ਕਰਨ ਲਈ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਬਜਟ ਅਨੁਸਾਰ ਕਈ ਵਾਰੀ ਪੇਸ਼ੇਵਰ ਗਾਇਕਾਂ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਇਨਰਾਂ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

- ਇਸ ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਲਈ ਵੀ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਵਿਚਲੀ ਸੰਗੀਤ ਸਪੇਸ ਦੀ ਭਾਲ਼ ਕਰਕੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਉਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਸੰਗੀਤ ਭਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਗੰਭੀਰ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਕਰੁਣਾਮਈ ਸਥਿਤੀ ਤੱਕ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕੀਲਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।
- ਪਾਤਰ ਦਾ ਮੂਡ ਉਸਾਰਨ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸੁਰ ਨੂੰ ਵਿਵਸਥਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।
- ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਮੂਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਲਈ ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਡਿਜ਼ਾਇਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੋਂ ਪਰੇਡੇ ਅਰਥ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਸਿਰਜ ਕੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸੁਹਜ ਦੇ ਚਰਮ ਬਿੰਦੂ ਤੱਕ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼, ਜਾਣ-ਪਛਾਣ ਸਮੇਂ ਖ਼ਾਸ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਦੋ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਅੰਤਰ ਨੂੰ ਭਰਨ ਲਈ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।
- ਕੁੱਝ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਇੰਨ੍ਹਾਂ ਮਹੱਤਵ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਵੀ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਸੰਗੀਤ ਅਨੁਸਾਰ ਕਾਵਿ-ਸਤਰਾਂ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਵਾਧਾ-ਘਾਟਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰਨ ਲਈ ਕਈ ਵਾਰੀ ਨਵੇਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਉਂਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਕੁੱਝ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਕੱਟਿਆ ਜਾਂ ਮੁੜ ਵਿਵਸਥਿਤ ਕੀਤਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਸੰਗੀਤ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਉਹਨਾਂ ਸਿਖਰਾਂ ਤੱਕ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਵਹਿੰਦੇ ਹੋਏ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ਼ ਰੋਂਦੇ-ਹੱਸਦੇ ਹਨ ਤੇ ਕਰੁਨਾਮਈ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਡੁੱਬਣ ਵਾਲਾ ਅਨੁਭਵ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਲਾਈਵ ਗਾਉਣਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਅਨੁਭਵ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਗਹਿਰਾ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪਿੱਠਵਰਤੀ ਗਾਇਕ ਦੀ ਸੁਰੀਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਅਤੇ ਦਰਦ ਵਿੰਨ੍ਹੇ ਅਲਾਪ ਨਾਟਕ ਲਈ ਇੱਕ ਵੱਖਰਾ ਜੁਜ਼ ਬਣ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ

- ਜਦੋਂ ਇੱਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨ ਟੀਮ ਵਿੱਚ ਰੌਸ਼ਨੀ ਡਿਜ਼ਾਇਨਰ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਰੌਸ਼ਨੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਤੀਖਣ ਕਰਨ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਜੁਜ਼ ਹੈ।
- ਰੌਸ਼ਨੀ ਸਮੁੱਚੇ ਮੰਚ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਯੋਗ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ।
- ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ਼ ਸਟੇਜ ਤੇ ਸਥਿਤ ਸੈੱਟ ਆਦਿ ਨੂੰ ਰੁਸ਼ਨਾ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਪਾਤਰ ਉੱਪਰ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਰੌਸ਼ਨੀ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੂਡ ਜਾਂ ਟੋਨ ਨੂੰ ਵਿਵਸਥਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ।
- ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਾ ਇੱਕ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਰੰਗ ਦੀ ਇੱਕ ਸੰਕੇਤਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਰਾਤ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਲਈ ਹਲਕੀ ਨੀਲੀ ਰੌਸ਼ਨੀ, ਕਿਸੇ ਭਿਆਨਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਾਂ ਖ਼ੂਨ-ਖ਼ਰਾਬੇ ਵਾਲ਼ੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਲਈ ਲਾਲ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।
- ਸੁਪਨਾ ਸਿਰਜਣ ਜਾਂ ਤਲਿਸਮੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਸਫ਼ੇਦ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੇ ਨਾਲ਼ ਧੂਆਂ ਰੌਸ਼ਨੀ (fog light) ਦਾ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਇੱਕ ਵਿੱਥ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ।
- ਕਿਸੇ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਹਨੇਰੇ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਅਗਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਤਿਆਰੀ ਵਿੱਚ ਮੱਦਦਗਾਰ ਸਾਬਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।
- ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਲਈ ਵੀ ਪਰਦੇ ਦੀ ਬਜਾਇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਤਬਦੀਲੀ ਵਧੇਰੇ ਅਸਰਦਾਰ ਹੈ।

- ਸਟੇਜ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਭਾਗ ਵਿੱਚ ਸਥਿਤ ਸਫੇਦ ਪੱਟੀ (ਸਾਈਕਲੋਰਮਾਂ) 'ਤੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਮੱਦਦ ਨਾਲ਼ ਚੰਨ-ਤਾਰੇ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ, ਅਗਨੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਹੋਰ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ।
- ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਮੌਤ ਦਾ ਦਰਦਨਾਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਜਲ਼ ਰਹੀ ਅਰਥੀ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।
- ਕਿਸੇ ਰੁਮਾਂਟਿਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਤਿੱਖਾ ਕਰਨ ਲਈ ਮੀਂਹ ਪੈਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ਼ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।
- ਬੱਦਲਾਂ ਦੀ ਚਮਕ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਿਸੇ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਖ਼ਤਰੇ ਦੇ ਸੰਕੇਤ ਵਜੋਂ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।
- ਕਿਸੇ ਤਪਦੇ ਤੰਦੂਰ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।
- ਵਗਦੀ ਨਦੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।
- ਰੌਸ਼ਨੀ ਸਬੰਧੀ ਗੌਰਤਲਬ ਪਹਿਲੂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੋ ਧਾਰੀ ਤਲਵਾਰ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਇਸਦੀ ਨਿਪੁੰਨ ਤੇ ਸੁਯੋਗ ਵਰਤੋਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਪੂਰਨ ਬਣਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਅਣਗਹਿਲੀ ਪੂਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਪੂਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਸੱਤਿਆਨਾਸ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਬੰਧਨ ਦਾ ਜ਼ਿੰਮਾ ਕਿਸੇ ਨਿਪੁੰਨ ਵਿਅਕਤੀ ਨੂੰ ਹੀ ਦੇਣਾ ਉਚਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਭਾਸ਼ਾ- ਸ਼ੈਲੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

- ਹਰ ਲੇਖਕ ਦਾ ਲਿਖਣ ਦਾ ਆਪਣਾ ਮੌਲਿਕ ਢੰਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਮੌਲਿਕਤਾ ਹੀ ਉਸ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਲਿਖਤ ਸ਼ੈਲੀ ਜਦੋਂ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਇਹ ਲਿਖਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਲੈਅ, ਗਤੀ, ਟੱਕਰ, ਗੁੰਝਲ ਆਦਿ ਦੇ ਸਹਾਰੇ ਮੰਚਨ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

- ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਮੰਚ ਦੀ ਲੋੜ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਨਿਭਾਅ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਨਿਆਂਸੰਗਤ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਪੂਰਨ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਮੰਚਨ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਪਰਿਵਰਤਨ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਨਾਟਕ 'ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ' ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਤੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਇਸਦਾ ਮੰਚਨ ਵੀ ਇਸੇ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਹੋਇਆ ਹੈ ਪਰ ਆਜ਼ਾਦ ਰੰਗਮੰਚ ਕਲਾ ਭਵਨ ਫਗਵੜਾ ਵੱਲੋਂ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਜੋ ਵਧੇਰੇ ਨਿਆਂਸੰਗਤ, ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੂਰਨ ਤੇ ਸੁਹਜ ਭਰਪੂਰ ਹੈ।
- ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਤੋਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਸਮੇਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਇੱਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵੀ ਅਪਣਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ, ਮਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਵਲੋਂ ਆਮ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।
- ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਤੀਖਣ ਕਰਨ ਲਈ ਅੱਜ-ਕੱਲ 'ਸਕਲ ਮੰਚਨ' (Total Theatre) ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ।

ਚਿੰਨ੍ਹ ਪ੍ਰਤੀਕ - ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਅਰਥ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

- ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਈ ਵਾਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੁੱਝ ਚਿੰਨ੍ਹ, ਪ੍ਰਤੀਕ ਦਰਜ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਇਹਨਾਂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੋਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
- ਨਾਟਕ ਦੀ ਚਿੰਨ੍ਹਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਾਲੇ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਕਣਕ ਦੀ ਬੱਲੀ' ਵਿੱਚ 'ਬੱਲੀ',' ਬੇਰੀ, ਤੇ 'ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ 'ਭੱਠੀ' ਆਦਿ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਰਤਦੇ ਹਨ।
- ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਵਿਲੱਖਣ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਹਨਾਂ ਨੂੰ ਲਿਖਿਆ ਭਾਸ਼ਾਈ ਨਿਯਮਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਸਮਝਿਆ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਨਿਯਮਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਖਿੱਤੇ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਦੂਸਰੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਖਿੱਤੇ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਅਰਥ ਗਵਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ 'ਬੱਲੀ' ਮਾਲਵੇ ਦਾ ਸ਼ਬਦ ਹੈ ਪਰ ਦੁਆਬੇ ਵਿੱਚ ਬੱਲੀ ਨਹੀਂ 'ਸਿੱਟਾ' ਸ਼ਬਦ ਪ੍ਰਚੱਲਿਤ ਹੈ। 'ਸਾਵੀ' ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਲਈ 'ਮਿੰਝਰ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

- ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਹੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਲਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਕਿਸੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਰਾਹੀਂ ਕਰਵਾਉਣੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ।
- ਖੋਜ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ 'ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਂਹੀ' ਵਿੱਚ 'ਪੰਜ ਗਰੰਥੀ' ਨੂੰ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਸਿੱਖ ਭਾਈਚਾਰੇ ਜਾਂ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਤਾਂ ਸਹੀ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਖਿੱਤੇ ਵਿੱਚ ਇਸ ਚਿੰਨ੍ਹ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨੀ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੋਵੇਗੀ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਇਹ ਚਿੰਨ੍ਹ ਆਪਣੇ ਅਰਥ ਗਵਾ ਦੇਵੇਗਾ।

ਪਾਠਕ- ਦਰਸ਼ਕ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

- ਇੱਕ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਦੇ ਪਾਠਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਦ ਕਿ ਇੱਕ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਪਹੁੰਚ ਪਾਠਕਾਂ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਦਾਇਰਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

- ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਨ ਵਾਲੇ ਮੁੱਠੀ ਭਰ ਪਾਠਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਇਸਦਾ ਦਾਇਰਾ ਸੰਕੁਚਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਬਦਲਣ ਨਾਲ਼ ਇਸਦਾ ਦਾਇਰਾ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਇੱਕ ਵੇਲੇ ਕੇਵਲ ਇੱਕ ਹੀ ਪਾਠਕ ਪੜ੍ਹਦਾ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਇੱਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਇੱਕੋ ਵੇਲੇ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇਖ ਕੇ ਅਨੰਦ ਮਾਣ ਸਕਦੇ ਹਨ।
- ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਪੜ੍ਹਿਆ-ਲਿਖਿਆ ਤੇ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰੇਮੀ ਹੀ ਪੜ੍ਹਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਇੱਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਿਆ-ਲਿਖਿਆ, ਅਨਪੜ੍ਹ, ਬੱਚਾ, ਬਜ਼ੁਰਗ, ਇਸਤਰੀ, ਪੁਰਸ਼ ਸਾਰੇ ਦੇਖ ਸਕਦੇ ਹਨ ਤੇ ਇਸ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣ ਸਕਦੇ ਹਨ।

- ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਬਦਲਣ ਸਮੇਂ ਇਸਦੇ ਸੰਕੁਚਿਤ ਦਾਇਰੇ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾਲ ਦਾਇਰੇ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸਾਹਿਤਕ ਅਭੀਵਿਅਕਤੀ - ਸਕਲ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ

- ਇੱਕ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵਸਤੂ ਬਣਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੀ ਨਸੀਬ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਲਿਖਿਤ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਸਾਹਿਤਕ ਅਭੀਵਿਅਕਤੀ ਹੈ ਪਰ ਜਦੋਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚੀ ਤੱਤ ਸਮਾਵੇਸ਼ ਕਰ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਇਹ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇਸਦੀ ਸਕਲ ਅਭੀਵਿਅਕਤੀ ਹੈ।

ਅਲਿਖਿਤ ਭਾਸ਼ਾ

- ਕਿਸੇ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੇ ਮੰਚਨ ਸਮੇਂ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਮੌਲਦੀ ਹੈ ਜੋ ਮੰਚ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ। ਇਸ ਭਾਸ਼ਾ ਬਾਰੇ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਜਾਂ ਤਾਂ ਬਿਲਕੁਲ ਜ਼ਿਕਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਜਾਂ ਕੇਵਲ ਸੰਕੇਤ ਮਾਤਰ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
- ਇਹ ਅਲਿਖਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਹੱਥਾਂ-ਪੈਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ, ਇਸ਼ਾਰੇ, ਤੱਕਣੀ, ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ-ਭਾਵ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਕਿਸੇ ਗੀਤ ਨੂੰ ਸੁਰ ਦੇਣ ਜਿੰਨਾ ਮਹੱਤਵ ਰੱਖਦੀ ਹੈ।
- ਇੱਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਪਾਤਰ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਤੇ ਇਰਾਦਿਆਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਇਸ ਅਲਿਖਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।
- ਕਈ ਵਾਰੀ ਕੋਈ ਖ਼ਾਸ ਸਰੀਰਕ ਕਿਰਿਆ ਜਿਵੇਂ ਅੱਖ ਫਰਕਾਉਣਾ, ਮੋਢੇ ਚੁੱਕਣਾ, ਮੁੱਛ ਨੂੰ ਵੱਟ ਦੇਣਾ, ਵਾਲ਼ ਸੰਵਾਰਨਾ, ਗੁੱਤ ਘੁੰਮਾਉਣਾ, ਗਲ਼ ਵਿੱਚ ਪਾਏ ਪਰਨੇ ਨੂੰ ਵਾਰ-ਵਾਰ ਲਪੇਟਣਾ ਆਦਿ ਅਲਿਖਿਤ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਡਿਜੀਟਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ

- ਅਜੋਕੇ ਤਕਨੀਕੀ ਯੁੱਗ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਸੂਝ ਰਾਹੀਂ ਅਜਿਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੀ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪੁਰਾਤਨ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਸੁਪਨਾ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਲਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।
- ਕੁੱਝ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਪਹਿਲਾਂ ਰਿਕਾਰਡ ਕਰਕੇ ਮੰਚ ਦੇ ਪਿੱਛਲੇ ਪਾਸੇ ਲੱਗੀ ਸਫ਼ੇਦ ਪੱਟੀ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰੋਜੈਕਟਰ ਦੀ ਮੱਦਦ ਨਾਲ਼ ਚਲਾ ਕੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਹੋਰ ਤੀਬਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
- ਕਿਸੇ ਸੁਪਨੇ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਸਮੂਰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਇਹ ਸਭ ਤੋਂ ਉੱਤਮ ਤਰੀਕਾ ਹੈ।
- ਡਿਜੀਟਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪੱਧਰ ਨੂੰ ਉੱਚਾ ਚੁੱਕਣ ਦੇ ਨਾਲ਼-ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਸੁਹਜਮਈ ਬਣਾ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਦਿਲਾਂ ਵਿੱਚ ਅਪਣਾ ਚਿਰਸਥਾਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸਫਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਕੁੱਝ ਹੋਰ ਅਹਿਮ ਪਹਿਲੂ

- ਪਾਤਰਾਂ ਲਈ ਸਟੇਜ ਦੇ ਪਿੱਛੇ (ਨੇਪੱਥ) ਸੁਯੋਗ ਪ੍ਰਬੰਧ ਹੋਣਾ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਅਤੇ ਪ੍ਰਸਥਾਨ ਲਈ ਨਿਰਵਿਘਨ ਰਾਸਤਾ, ਹੱਥ ਸਮੱਗਰੀ ਜਾਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਬਦਲਣ ਵਾਲੇ ਕੱਪੜੇ ਟੰਗਣ ਦੀ ਉੱਚਿਤ ਵਿਵਸਥਾ ਕਰਨਾ ਤੇ ਪਰਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਯੋਗ ਵਿਅਕਤੀ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਨਾ ਜਿਸਨੂੰ ਪਤਾ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਪਰਦਾ ਕਦੋਂ ਅਤੇ ਕਿਸ ਹੱਦ ਤੱਕ ਬੰਦ ਕਰਨਾ ਹੈ ਜਾਂ ਖੋਲ੍ਹਣਾ ਹੈ।

ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪ੍ਰਬੰਧ

- ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਖਣ ਆਏ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਦਾ ਢੁਕਵਾਂ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰਨਾ। ਰੌਸ਼ਨੀ ,ਸੰਗੀਤ ਆਦਿ ਓਪਰੇਟ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਲਈ ਢੁਕਵਾਂ ਸਥਾਨ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਨਾ ਜਿੱਥੋਂ ਉਹ ਮੰਚ ਨੂੰ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇਖ ਸਕਦੇ ਹੋਣ।

- ਗਰੀਨ ਰੂਮ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨਾ ਜਿੱਥੇ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾ ਦੇ ਕੱਪੜੇ ਬਦਲਣ ਦਾ ਢੁਕਵਾਂ ਪ੍ਰਬੰਧ ਹੋਵੇ। ਪੱਤਰਕਾਰਾਂ ਤੇ ਮੀਡੀਆ ਨਾਲ਼ ਸਬੰਧਤ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਦਾ ਯੋਗ ਪ੍ਰਬੰਧ, ਮੌਸਮ ਅਨੁਸਾਰ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਅਵਾਜ਼ ਦੇ ਪੱਖਿਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਆਦਿ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹਨ।

ਫੋਟੋਗ੍ਰਾਫੀ, ਵੀਡੀਓਗ੍ਰਾਫੀ ਤੇ ਯੂ-ਟਿਊਬ ਅਪਲੋਡ

- ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਫੋਟੋਗ੍ਰਾਫੀ ਤੇ ਵੀਡੀਓਗ੍ਰਾਫੀ ਲਈ ਕਿਸੇ ਪੇਸ਼ੇਵਰ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀਆਂ ਸੇਵਾਵਾਂ ਲੈਣਾ ਲਾਹੇਵੰਦ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਰਹਿ ਗਈਆਂ ਕਮੀਆਂ ਨੂੰ ਸੁਧਾਰਨ ਵਿੱਚ ਮੱਦਦ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਸ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਇੱਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੂਪੀ ਸਾਹਿਤਕ ਕਿਰਤ ਵਜੋਂ 'ਯੂ-ਟਿਊਬ' ਆਦਿ 'ਤੇ ਸਾਂਭ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਇਸਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਨਹੀਂ ਦੇਖ ਸਕੇ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰਨ ਨਾਲ਼ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਘੇਰਾ ਹੋਰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ।
- ਤੁਹਾਡੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ 'ਵਰਚੁਅਲ' ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਵਜੋਂ ਦਰਜ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਅਤੇ ਸੁਝਾਅ ਤੁਹਾਡੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਮੁਲਾਂਕਣ ਵੀ ਕਰ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।
- ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਂਭੇ ਜਾਣ ਨਾਲ਼ ਇਸ ਉੱਪਰ 'ਅਲਪਕਾਲੀ' ਹੋਣ ਦਾ ਦਾਗ਼ ਵੀ ਮਿਟ ਜਾਵੇਗਾ।
- ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਇਹ ਰੂਪ ਜਿੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰੇਗਾ ਉੱਥੇ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਨਾਟ ਪਾਠ ਤੋਂ ਕਿਤੇ ਵਧੇਰੇ ਸਮੂਰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਿਸ਼ਾ-ਨਿਰਦੇਸ਼ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਸਕੇਗਾ।

ਸੱਦਾ ਪੱਤਰ

- ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਵਿਆਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵੀ ਵਿਆਹ ਜਿੰਨੇ ਹੀ ਕਰਨੇ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਦੀ ਭੱਠੀ ਵਿੱਚ ਪੱਕਣ ਲਈ ਛੱਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅਹਿਮ ਹਿੱਸਾ ਦਰਸ਼ਕ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਵਿਆਹ ਵਿੱਚ

ਨਾਨਕਾ ਮੇਲ, ਦਾਦਕਾ ਮੇਲ, ਤੇ ਬਰਾਤੀਆਂ ਵਾਂਗ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਘੋੜੀਆਂ ਗਾ ਕੇ ਤੇ ਸਿੱਠਣੀਆਂ ਦੇ ਕੇ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਵੀ ਦੇਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

- ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਗ਼ੈਰਮੌਜੂਦਗੀ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਕੋਈ ਮਹੱਤਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਇਸ ਕੰਮ ਲਈ ਸੱਦਾ ਪੱਤਰ ਤਿਆਰ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਚਿਤ ਵੇਰਵਿਆਂ, ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਂ, ਲੇਖਕ ਦਾ ਨਾਂ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਨਾਂ, ਸਮਾਂ, ਸਥਾਨ, ਦਿਨ, ਤਾਰੀਖ, ਸੰਨ ਆਦਿ ਲਿਖ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਮੇਂ ਸਿਰ ਪਹੁੰਚਣ ਲਈ ਅਪੀਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।
- ਦਿਲ ਖਿੱਚਵੇਂ ਫ਼ਲੈਕਸ ਤੇ ਪੋਸਟਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਥਾਂ ਬਾਹਰ ਢੁਕਵੇਂ ਸਥਾਨ 'ਤੇ ਅਤੇ ਆਲ਼ੇ-ਦੁਆਲ਼ੇ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿੱਚ ਤੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਦੂਜੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਲਗਵਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।
- ਪੱਤਰਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨਕ ਕੇਬਲ ਓਪਰੇਟਰਾਂ ਨੂੰ ਮੀਡੀਆ ਕਵਰੇਜ ਲਈ ਆਪਣੇ ਲੈਟਰਪੈਡ ਉੱਤੇ ਲਿਖਤ ਬੇਨਤੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਥਾਨਕ ਕੇਬਲ ਆਦਿ ਤੇ ਅਖਬਾਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਬੰਧੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੂਚਨਾ ਪਹੁੰਚਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।
- ਕੁੱਝ ਖਾਸ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਪ੍ਰੇਮੀਆਂ ਨੂੰ ਨਿੱਜੀ ਸੱਦੇ ਟੈਲੀਫੋਨ, ਈ-ਮੇਲ ਆਦਿ ਰਾਹੀਂ ਭੇਜੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।
- ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਫੇਸਬੁੱਕ, ਵ੍ਹਟਸਐਪ, ਟਵਿੱਟਰ ਆਦਿ 'ਤੇ ਇਸ ਸੂਚਨਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ਼ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਰਜ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਾਰੇ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਇਸ ਦਾ ਸੱਦਾ ਪਹੁੰਚ ਜਾਵੇ। ਇਹ ਸਭ ਕੁੱਝ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅਹਿਮ ਹਿੱਸਾ ਹੈ।

ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ

ਮੂਲ ਪੁਸਤਕਾਂ

- ਔਲਖ, ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ. *ਇਸ਼ਕ ਬਾਝ ਨਮਾਜ਼ ਦਾ ਹੱਜ ਨਾਹੀਂ.* ਲੁਧਿਆਣਾ, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2009.
- ਸਚਦੇਵਾ, ਜਗਦੀਸ਼. *ਸਾਵੀ.* ਲੁਧਿਆਣਾ, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2015.
- ਸਵਰਾਜਬੀਰ. *ਮੱਸਿਆ ਦੀ ਰਾਤ.* ਲੁਧਿਆਣਾ, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2015.
- ਖਹਿਰਾ, ਕੁਲਵਿੰਦਰ. *ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ ਕੈਨੇਡੀਅਨ.* ਲੁਧਿਆਣਾ, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2007.
- ਨਦੀਮ, ਸ਼ਾਹਿਦ,(*ਲਿਪੀਅੰਤਰ: ਅਰਵਿੰਦਰ ਕੌਰ ਧਾਲੀਵਾਲ*). *ਬੁੱਲ੍ਹਾ.* ਲੁਧਿਆਣਾ, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2004.
- ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ. *ਲੀਰਾਂ ਦੀ ਗੁੱਡੀ.* ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ,2007.

ਸਹਾਇਕ ਪੁਸਤਕਾਂ

- ਉੱਪਲ, ਕਮਲੇਸ਼. *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ.* ਪਟਿਆਲਾ, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, 2004.
- ਅਹੂਜਾ, ਰੌਸ਼ਨ ਲਾਲ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ. *ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਮੁੱਖ ਰੂਪ.* ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਕੁਲਦੀਪ ਪ੍ਰੈੱਸ, 1957.
- ਅਹੂਜਾ.*ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ (*ਭਾਗ ਪਹਿਲਾ*).* ਲੁਧਿਅਣਾ, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, 1951.
- ਆਤਮਜੀਤ. *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ.* ਚੰਡੀਗੜ, ਪੰਜਾਬ ਸਟੇਟ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਟੈਕਸਟ ਬੁੱਕ ਬੋਰਡ, 1989.
- ਆਦਿੱਯ ਰੰਗਾਚਾਰੀਆ. *ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ.* ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ,*ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਟਰੱਸਟ ਇੰਡੀਆ,* 1969.

○ ਸਾਗਰ, ਸਬਿੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ. *ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ.* ਅਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਵਾਰਿਸ ਸ਼ਾਹ ਫਾਉਂਡੇਸ਼ਨ, 2015.

○ ਸਿੱਧੂ, ਚਰਨ ਦਾਸ. *ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ.* ਦਿੱਲੀ, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, 2013.

○ ਸਿੱਧੂ. *ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ.* ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, 2000.

○ ਸਿੱਧੂ. *ਕਿੱਸਾ ਪੰਡਿਤ ਕਾਲੂ ਘੁਮਾਰ ਤੇ ਹੋਰ ਨਾਟਕ.* ਸ਼ਿਲਾਲੇਖ ਬੁਕਸ, ਦਿੱਲੀ, 2000.

○ ਸੀਮਾ ਰਾਣੀ. *ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ.* ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਲੋਕ ਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2014.

○ ਸੇਖੋਂ, ਸੰਤ ਸਿੰਘ. *ਨਲ ਦਮਯੰਤੀ.* ਜਲੰਧਰ, ਕਸਤੂਰੀ ਲਾਲ ਐਂਡ ਸੰਨਜ਼, 1960.

○ ਸੇਠੀ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ (ਡਾ.). *ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ.* ਪਟਿਆਲਾ, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, 1985.

○ ਸੇਠੀ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ. *ਨਾਟਕ ਕਲਾ.* ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਲੋਕ ਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2005.

○ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ. *ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਅਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ.* ਪਟਿਆਲਾ, ਪੈਪਸੂ ਬੁੱਕ ਡਿਪੂ, 1972.

○ ਹੀਰਾ, ਸੋਮ ਪਾਲ. *ਸੋਲੋ ਨਾਟਕ.* ਸੰਗਮ ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ, ਸਮਾਣਾ. 2006.

○ ਕਸੇਲ, ਕਿਰਪਾਲ ਸਿੰਘ. *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਹਾਸ.* ਪਟਿਆਲਾ, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ ਪੰਜਾਬ, 1972.

○ ਕਾਹਲੋਂ ਅੱਛਰ ਸਿੰਘ. *ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਡਾ. ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ.* ਲੁਧਿਆਣਾ, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, 2003.

○ ਖੋਸਲਾ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ. *ਭੂਮਿਕਾ: ਬੇਘਰੇ ਤੇ ਹੋਰ ਇਕਾਂਗੀ.* ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ, ਅਤਰ ਚੰਦ ਕਪੂਰ ਐਂਡ ਸੰਨਜ਼, 1950.

○ ਗਿੱਲ, ਪਿਆਰਾ ਸਿੰਘ. *ਨਾਟਕ ਰਤਨਾਕਰ.* (ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ ਲੇਖਕ ਖੁਦ) ਲਹੌਰ,1933.

○ ਘੁੰਮਣ, ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ. (ਸੰਪ.) *ਪਰਦਿਆਂ ਦੇ ਆਰ ਪਾਰ* . ਅਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 1967.

○ ਢਿਲੋਂ, ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਬਰਾੜ, ਬਲਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ. *ਦੱਬੇ ਰੋਹ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਜ਼ਬਾਨ: ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ.* ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਲੋਕਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2015.

○ ਦਿਵੇਦੀ, ਹਜ਼ਾਰੀ ਪ੍ਰਸਾਦ. *ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ.* (ਪੰਜਾਬੀ ਅਨੁਵਾਦ ਪ੍ਰਸ਼ੋਤਮ ਸ਼ਰਮਾ) ਅਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, 1981.

○ ਦੀਪ, ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ. *ਭਾਰਤ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕੀ ਪਰੰਪਰਾ.* ਲੁਧਿਆਣਾ, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2008.

○ ਧਾਲੀਵਾਲ, ਕੇਵਲ. *ਰੰਗਮੰਚ ਪੰਜਾਬ: ਇਤਿਹਾਸ ਦੀਆਂ ਪੈੜਾਂ.* ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਰਵੀ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2019.

○ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ. *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ.* ਮੋਹਾਲੀ, ਯੂਨੀਸਟਾਰ ਬੁਕਸ ਪ੍ਰ.ਲਿ., 2015.

○ ਫੁੱਲ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ. *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ -ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ.* ਪਟਿਆਲਾ, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, 2011.

○ ਫੁੱਲ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ. *ਰੰਗਮੰਚ ਕਲਾ.* ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਨਾਨਕ ਸਿੰਘ ਪੁਸਤਕਮਾਲਾ, 1966.

○ ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ. *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਤੱਤ.* ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਜਾਬ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 1987.

○ ਭਰਤਮੁਨੀ. *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ.* (ਅਨੁਵਾਦ ਡਾ. ਜੀ.ਐਨ. ਰਾਜਗੁਰ) ਪਟਿਆਲਾ, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, 1985.

○ ਰਛਪਾਲ ਸਿੰਘ. *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਪਰੰਪਰਾ ਤੇ ਪ੍ਰਵਾਹ.* ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਲੋਕ ਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2008.

○ ਵਰਮਾ, ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ. *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਗਤੀ ਤੇ ਪਸਾਰ.* ਦਿੱਲੀ, ਕ੍ਰਿਤੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2003.

○ ਵਰਮਾ, ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ. *ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਨਾਲ਼ ਸੰਵਾਦ.* ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਰਵੀ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2019.

○ ਵਰਮਾ, ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ. *ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ.* ਦਿੱਲੀ, ਸਾਹਿਤ ਅਕਾਦਮੀ, 2002.

○ ਵਰਮਾ, ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ. *ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਨਾਲ਼ ਸੰਵਾਦ,* ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਜਾਬੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ, 2002.

ਹਿੰਦੀ ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ:

○ ਕੀਥ, ਏ.ਬੀ. *ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ.* (ਹਿੰਦੀ ਅਨੁਵਾਦ ਉਦੈ ਭਾਨੂੰ ਸਿੰਘ ਮੋਤੀ ਲਾਲ ਬਨਾਰਸੀ ਦਾਸ) ਦਿੱਲੀ, 1971.

○ ਜੈਨ ਨੇਮਿ ਚੰਦਰ. *ਰੰਗ ਦਰਸ਼ਨ.* ਦਿੱਲੀ, ਰਾਧਾ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 1993.

○ ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ, ਰਾਮ ਸਾਗਰ. *ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਯ ਔਰ-ਰੰਗਮੰਚ.* ਦਿੱਲੀ, ਅਸ਼ੋਕ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 1970.

○ ਦਸ਼ਰਥ ਓਝਾ. *ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ- ਉਦਭਵ ਔਰ ਵਿਕਾਸ.* ਦਿੱਲੀ, ਰਾਜ ਕਮਲ ਐਂਡ ਸੰਨਜ਼, 1984.

○ ਦਿਵੇਦੀ, ਹਜ਼ਾਰੀ ਪ੍ਰਸਾਦ. ਭਾਰਤੀਯ ਨਾਟਿਆ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੀ ਪਰੰਪਰਾ ਔਰ ਦਸ਼ਰੂਪਕਮ. ਦਿੱਲੀ, ਰਾਜਕਮਲ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 1972.

○ ਦਿਵੇਦੀ, ਹਜ਼ਾਰੀ ਪ੍ਰਸਾਦ, ਪਿਰਥੀ ਪਿਰਥੀ ਨਾਥ ਦਿਵੇਦੀ. *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੀ ਭਾਰਤੀ ਪਰੰਪਰਾ ਔਰ ਦਸ਼ਰੂਪਕ.* ਬੜੌਦਾ, 67 ਗੌ. ਐ. ਸੀ. ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 1981.

○ ਪ੍ਰਮੇਸ਼ਵਰੀ. *ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ ਵਰਤਮਾਨ ਸੰਦਰਭ.* ਦਿੱਲੀ, ਸੰਜੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, 2009.

○ ਰਘੂਵੰਸ਼. *ਨਾਟਯ ਕਲਾ.* ਦਿੱਲੀ, ਨੈਸ਼ਨਲ ਪਬਲਿਸ਼ਿੰਗ ਹਾਊਸ, 1961.

○ ਵਾਰਸ਼ਨੀ, ਰਘੂਵਰ ਦਿਆਲ. *ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਔਰ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ,* ਦਿੱਲੀ, ਇੰਦਰਪ੍ਰਸਥ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ, 1982.

ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ:

○ Brockett, Oscar Gross. *The Theatre: An Introdution. (3rd Edition)* New York, Halt Rinehart and Winston,1964.

○ Brook, Peter. *The Empty Space*. London, Penguin Books,1968.

○ Boulton, Merjorie.*The Anotomy of Drama.* London, Rowledgeand Kegan Paul ltd,1963.

○ Buthher, S.H. *The Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. London, Machmillan And Co. Limited, 1907.

○ Dass Gupta, H.N. *Indiaian Stage (vol. IV).* Calcutta, University of Calcutta (dateless).

○ Pandey Sudhakar and Freya Barua. *Directions in Indian Drama.* New Delhi, Prestige Books, 1994.

○ Wilson, Edwin, *Theatre: the lively art* New York, McGraw-Hill, 2012.

ਅਖ਼ਬਾਰ

○ ਸਰਵਣ ਸਿੰਘ, ਪ੍ਰਿੰਸੀਪਲ. *ਪੰਜਾਬ ਟਾਈਮਸ.* ਜਲੰਧਰ, 21ਜੂਨ 2017.

ਮੈਗ਼ਜ਼ੀਨ

○ ਅਹੂਜਾ, ਰੌਸ਼ਨ ਲਾਲ. "ਆਜੜੀ ਗੀਤ" ਪੰਜਾਬੀ ਦੁਨੀਆਂ, ਅਪ੍ਰੈਲ 1956

○ ਗਿੱਲ, ਅਮਰੀਕ. "ਗਾਰਗੀ ਬਲਵੰਤ: ਗਾਰਗੀ ਦ ਗ੍ਰੇਟ" ਸਮਦਰਸ਼ੀ, ਪੰਜਾਬੀ ਅਕਾਦਮੀ ਦਿੱਲੀ,

○ ਭਾਟੀਆ, ਹਰਿਭਜਨ. "ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ ਅਤੇ ਅਧਿਐਨ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ" ਖੋਜ ਪੱਤ੍ਰਿਕਾ, ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ ਪੰਜਾਬੀ ਯੁਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਮਾਰਚ,1985.

○ ਵਤਨ. ਜੁਲਾਈ-ਸਤੰਬਰ 1991, ਕੈਨੇਡਾ.

ਸੰਦਰਭ ਗ੍ਰੰਥ

(ੳ) *ਪੰਜਾਬੀ*

○ *ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ,* ਭਾਈ ਚਤਰ ਸਿੰਘ ਜੀਵਨ ਸਿੰਘ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਸਤਰ.

○ *ਮਹਾਨ ਕੋਸ਼,* ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬ, 1999.

(ਅ) ਹਿੰਦੀ

○ *ਹਿੰਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਕੋਸ਼,* ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬ, 2001.

(ੲ) *ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ*

○ *Anmol's Dictionary of Literary Term's*, Anmol Publications, New Delhi, 1992.

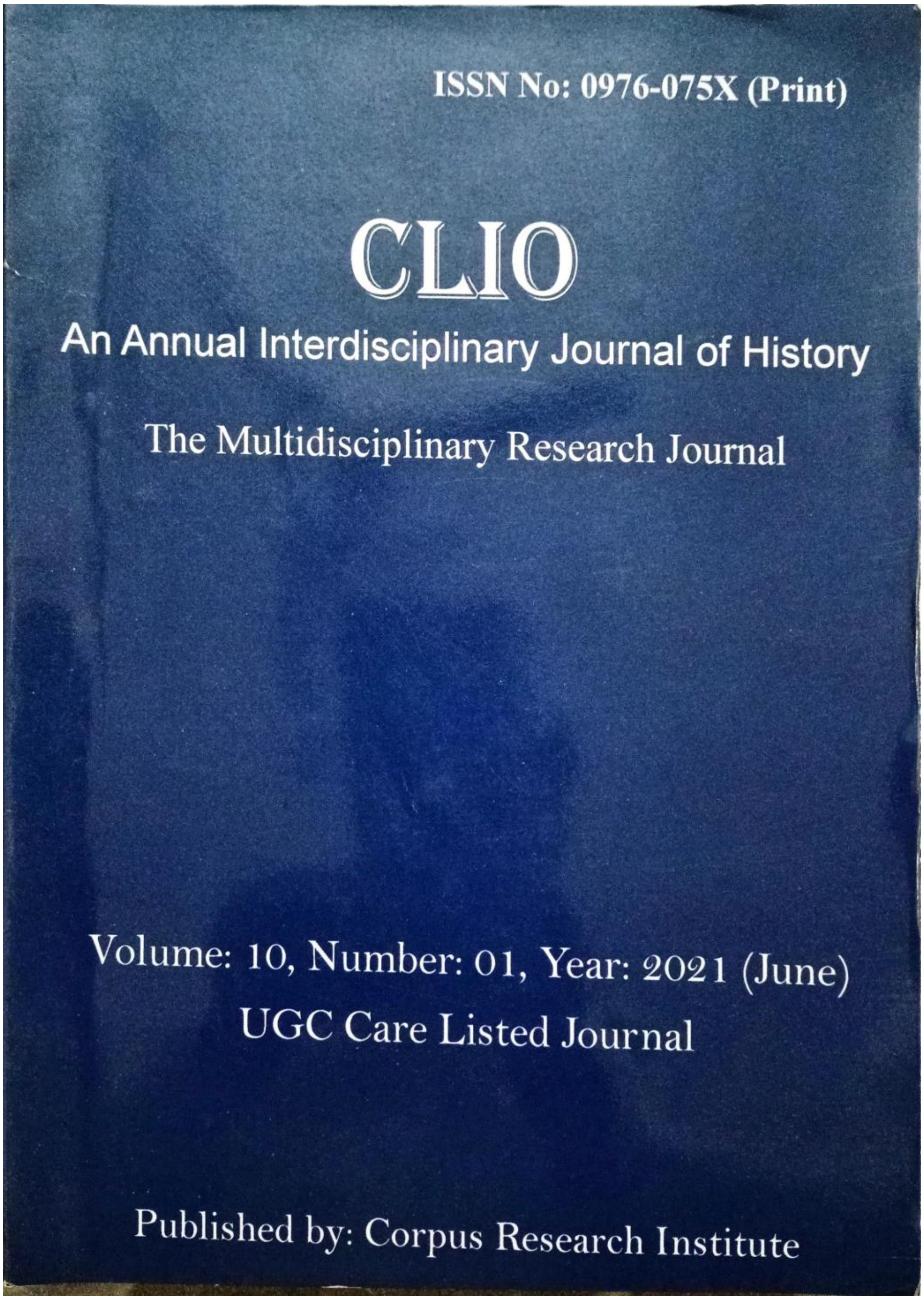
○ *Compact Oxford Reference Dictionary*, Oxford University, Oxford, 2001.

○ Chris Baldick, Oxford Concise Dictionary of Literary Term, oxford University Press, New York, 1996.

- *Encyclopedia of Post Modernism*, Routledge, Londo and New York, 2001.
- *English Punjabi Dictionary*, Punjabi University, Patiala, 1998.
- *Pardeep's Scholar Concise Dictionary*, Pardeep Publisher's Jalandhar-without Year.
- *The Oxford English Dictionary*, Volume III. Clarendon Press, Oxford, 1989.

(ਸ) ਵੈਬਸਾਈਟਾਂ

- https://www.youtube.com/
- https://punjabipedia.org/
- www.archive.org
- www.facebook.com
- www.googleplaybooks
- http://books.google.com
- http://www.gutenberg.org



ISSN No: 0976-075X (Print)

CLIO

An Annual Interdisciplinary Journal of History

The Multidisciplinary Research Journal

Volume: 10, Number: 01, Year: 2021 (June)

UGC Care Listed Journal

Published by: Corpus Research Institute

CLIO

An Annual Interdisciplinary Journal of History

ISSN No: 0976-075X (Print) UGC Care Listed Journal

Vol-10, No-01, June (2021)

UGC Care Approved International Indexed and Peer Reviewed Referred Journal

IMPACT FACTOR: 5.60

CLIO: An Annual Interdisciplinary Journal of History
ISSN: 0976-075X (Print)
Vol-10, No.-1, June (2021) PP: 24-27

PHILOSOPHY OF SHRI GURU NANAK DEV: IT'S THEATRICAL COMMUNICATION

***Inderjit Pal, **Dr. Paramjeet Singh**

*PhD Scholar (Punjabi) Lovely Professional University, Phagwara (Punjab)

**Assistant Professor (Punjabi) Lovely Professional University, Phagwara (Punjab)

ABSTRACT

Guru Nanak Dev was first guru of Sikhism and He contributed in the field of spirituality as well as all aspects of society. There are so many layers and aspects of his life and teachings. Modern Punjabi plays has great role of contribution in the field to spread philosophical teaching of Gurus, this paper is dealing with the plays and their presentations related to the philosophy of Guru Nanak Dev ji.

Keywords - Punjabi plays, Sikhism, medieval Punjab, Historical plays

The birth of Guru Nanak Dev is a unique Indian Historical Event. The Muslim rulers were destroying Indian traditions by taking over politics. Attempts were being made to destroy Indian literary and cultural heritage. The negativity prevails all around in the characters of people and the rulers were atrocious.

With the birth of Guru Nanak Dev the hope of freedom from slavery and other severe crisis of humanity seem to be possible. He was born into a family that followed the prevailing religious traditions. Shortly after his birth, child Nanak refuted these superstitious stereotypes of Hinduism and took a logical new way of life in opposition to them. He redefined and pronounced the Janeyu (a religious strand of cotton)

"Daya kapah santokh sat jat Gandhi sat vat

Eh janeyu jia ka hayi tan pande ghatt.

Na eh tutte na malh lage na eh jale jaye.

Dhan so mansa Nanaka jo gal challe paye."

(Salok Mohalla 1 page 471)

(Nanak speaks that Oh priest! Give me that sacred, cotton thread which has mercy, contentment. It will not be broken or burned. Blessed is the man who wears it,")

Guru Nanak Dev was a holy saint as well as a philosopher, thinker and great social reformer. His ideology is stated in Shri Guru Granth Sahib, a sacred book of Sikhs. The importance of holy words composed by Guru Nanak Dev is not only from the point of view of spiritual contemplation but it is an excellent text of medieval Punjabi literature... tried to awaken the masses during his fo... journeys of his life time. There is no di... between what he says and what he does. He ... the prevalence and superstitions in the society... offering water to the sun, doing Aarti (holy ... song). He appealed to all humanity to believe... Onkaar (one God) which is common to al... message of doing good rather than to beli... prevailing cast system. He writes;

"Jaat janam na puchhiye,sach ghar leh ...

Sa jaat sa paat hai, jehe karam kamaye."

(Parbhati , Mohalla 1 page 1330)

(Don't ask about caste or birth, tell the truth a... Caste is what caste earns.Parbhati mohalla 1 p...

Guru Sahib guided the people involved in ... called misbelieves and gave the basic princip... *Kirt Karo, Naam Japo and Vand Chhko* (Do hard... do worship and share your meal) to humanity. ... only breathed life into the ideologically dead ... but also persuaded them to walk on the path ... and also raise their voice against injustice ... oppression. He himself raised his voice in ... women by saying *"So kiyon manda akhiye ... rajan"* (We should not look down upon the ... who gave birth to kings).

The year 2019-20 was celebrated all over the w... the 550th Revelation Day of Guru Nanak De... was celebrated in each form of literature like ... story, songs, movies etc. to pay tribute to Guru... Seminars and discussions were held at wo... Drama and theatre, a unique genre of literature... not lagged behind in this work.

All major the theatre troupes have staged plays... Guru Sahib. Sangeet Natak Akadamy and ... organizations sponsored drama shows to spr... message of Guru Sahib in every village and ... human being.

The character or speech of Guru Sahib can... presented on the stage as per the sacred be... Sikhism and that was the reason for ignor... dramas by the Sikh community. Althoug... restriction remains that Guru Sahib can...

Copyright © 2021Authors

ISSN: 0976-075X (Print)
Vol-10, No.-1, June (2021) PP: 24-27

performed on stage, but plays about Guru Sahib are being successfully performed on stage. The credit for this theatrical progress goes to Dr. Gurdial Singh Phull who setup the tradition of writing plays without the protagonist to the world of drama through his play "Sab Kichh Hot Upai" and conveying the message of Guru Sahibs to the people through a dramatic style.

Answering a question in a seminar on Theatre Drama at Panjab University Chandigarh on 30-03-1980, Gurdial Singh Phull says;

> *I have gone through a stage when Sikh boy was not allowed to be a girl and girls were not ready to act in the palys. The Sikhs and the Akalis were against drama. The first thing I did was to get rid of the hatred against the drama of the Akalis and the Akalis themselves had the drama performed in the halls of the gurdwaras. The problem of bringing Guru Sahib on the stage has been solved. A new theatrical craft of establishing a hero without a hero has been found. It was all I could do. Now you go ahead.* (Pull. *Punjabi Natak: Sarup, Sidhant te Vikaas* 253)

Apart from Gurdial Singh Phull, Balwant Gargi has written about Guru Nanak Dev Ji," Gagan Mai Thal ", Harcharan Singh"Miti Dhund Jag Chanan Hoya", Surjit Singh Sethi " Gur Bin Ghor Andhar", Kapur Singh Ghumman "Vismad Naad", Gurcharan Singh Jasuja " Chadhya Sodhan Dharat Lukai", "Paras Di Chhoh", Devinder Kumar " Kal Taran Guru Nanak Aaya", Haribhajan Singh written " Sant Gur Nanak",Pandhi Nankanvi, "Haq Paraya Nanaka" etc. Although all these plays were performed on the stage successfully, but the popularity of Gurdial Singh Phull's plays "Jin Sach Palle Hoye" and "Nanak Nadri Nadar Nihal" (Eh Lahoo Kisda Hai) on the stage is unmatched by any other play of this genre. There will be a rare theatre group which has not staged these plays. These plays have proved their success not only in Punjab but also in other states and countries like England, USA, and Canada.

The play "Jin Sach Pale Hoye" has been performed on stage more than 2500 times. Hardly any play in the history of Punjabi theatre has been played so many times. Dr. Surjit Singh says about Gurdial Singh Phull and the successful performance of this play on the stage:

> *Phull Sahib has also guided Punjabi playwrights' to write religious plays. Without Hamlet, Shakespeare would not have been able to write a play on Hamlet. Dr. Phull's play tells everything about Guru Nanak and he doesn't even come on stage.* (Sethi. *Ustaad Natakkar: Gurdiyal Singh Phull* jagrity13)

Agam Theatre England has successfully performed a one-month Naat Yatra (Drama journey) in different cities of England, first in 2012 and then in 2019 on the occasion of 550th birth anniversary of Guru Nanak, with the two plays "Jin Sach Palle Hoye " and "Eh Lahoo Kisda Hai". The director of Agam Theatre, Gulshan Dhingra, who is a well-known actor and has a degree in theatre, did not select these plays by chance or speculation rather boundless possibilities of presentation and essential theatrical elements in these plays made them as an obvious choice.

The themes of the plays "Jin Sach Palle Hoye " and "Eh Lahu Kisda Hai" are to convey the message of Guru Nanak Dev Ji's human- centered ideology to the people. The aim of these plays is to take people out of so called rhetoric and raise voice against injustice and as well as to motivate the people to earn their bread and butter honestly. The plot of the play "Eh Lahu Kisda Hai" is a testimony of Bhai Lalo but the plot of "Jin Sach Palle Hoye" is new and unique. All the events unravel through the theatrical process and give momentum to the play. 'What will happen next?' (Curiosity) always remains in the plot. The curiosity of appearance of Guru Nanak and to clash with Malik Bhago remains throughout the play. The same clash is seen between the farmer and Malik Bhago and between Bhagwan and Mukadam. Doom,Doomni and Kisan are realistic and lively characters of "Eh Lahu Kisda Hai". All the characters appear to represent their respective categories. No character has been imposed on the play. The characters in both these plays are not puppets in the playwright's hand, but move freely and convert the events into visuals dramatically.

Dialogues are the lifeline of a play that give momentum to the play and convey the playwright's message to the audience. Dialogue writing especially in such religious dramas, where every dialogue has to be in the best of decency is not everyone's cup of tea but 'Phulll' expresses a deep connection and artistry towards the dialogues. In play "Eh Lahu Kisda Hai?" Malik Bhiago speaks about Guru Sahib in an anti-tone but the dialogues are not so harsh. It could have been seen in "Jin Sach Palle Hoye" when Jogi (Saint) speaks about Guru Sahib in an anti- tone. But the dialogues written for this protest were in such a way that it doesn't hurt anyone in the audience and the playwrights' has made a successful attempt to nail his audience.

"Jin Sach Palle Hoye" presents a dialogue between Bhagwan and Jogi to expose the hypocrisy of a saintly character;

Copyright © 2021Authors

CLIO: An Annual Interdisciplinary Journal of History
ISSN: 0976-075X (Print)
Vol-10, No.-1, June (2021) PP: 24-27

Jogi: Oh jisne jog nu badnaam kita hoyia e..... jogi vi baniya

firda e te kutamb vi paali firda e..........

Bhagwan: Oh tan asli jogi ne..... sehaj jogi ne...... oh kehnde ne

ke oh jog kahda jo dujian de ghar mangan jana

pave....Oh tan aakhde ne jati sadave jugat na jane. Chhadd

bahe ghar baar."(Phulll. *Jin Sach Palle Hoye* 88)

> (Jogi: The one who has defamed yoga .... Jogi also becomes a wanderer and have to go for begging then being saint is of no use. saint need not to leave his home).

In the same way, the conversation between Dooms and Ramchand, "Eh Lahu Kisda Hai?"

Doom:Lai jajmaana khaq di gal karni marhi e..... vekh

Farid ji kidha thah karda salok maar gaye aa........

Farida khaq na nindiye......

Khaqu jed na koye

Jeenvdiyan pairan thalle

Doom Doomni: Te moyian upper hoye. Maharaj tainu

raazi rakhe........(Phull. *Eh lahoo Kisda hai* 5)

(Doom says that is it bad to talk about the dust? Farid said it is the dust which remains under our feet when we are alive and both say that it comes upon us when we died).

Dr. Devinder Kumar's play "Kal Tarn Guru Nanak Aaya" also exposes the extravagant rituals, superstitions and so-called illusions of three major religions Hinduism, Islam and Jogi prevalent in Guru Nanak's time. The girl's father extended a long hand to the astrologer who took his cows in donation as a remedy and exposes his hypocrisy;

Baap : Chup karke gaan vapis karde...., nahi tan dekh mai tera ki

haal karda........

Pandit : Kalyug! Ghor Kalyug! Daan vapis lain aa giya?

Baap : Tu meri dhee nu puthe kammi laya hoyia.... pehlan tu paani

Saade khettan tak pahuncha ke dikha...

Pandit : Eh kidan pahunch sakda..?

Baap : Jiddan suraj nu pahunch sakda uddan hi.... Ehi babe Nanak ne

samjhaya ke je Haridawar ton paani Kartarpur babe de khetan

tak nahi pahunch sakda tan pandiyan da gangajal ...
suraj tak kiddan pahunch

sakda hai.......(soti naal kutda hai) (Dev...
Kumar *Kal. taran guru Nanak Aya.* 5)

('Father: Give me my cow back; other...
you will see what I do with you.

Pandit: Bad time! Sever bad time came. ...
came to withdraw the donation

Father: You are misleading my daughter...
first you send water to my fields

Pandit: How can it reach..?

Father: Just as it can reach the sun. Gu...
made us understand that If water

1. cannot be reached to his fields ... Kartarpur from Haridwar similarly how the water of river Ganga can be reach... the sun which is far away.(Beats with ... stick)

Dhan Deyi, character of "Jin Sach Palle Hoye" understands the ideology of Guru Nanak and he... attitude towards the hypocrisy of the hypocrite sain... and the cruelty of the trial changes after seeing Guru Sahib. There, Bhagwan also wields a sword against the lawsuit and has set out on a journey from jackal t... lion. The theatrical principle is that a characte... emerges from the collapsing art into the rising art and stands firm against oppression. That is the inner development of the character. He says;

> *Mukaddam Sahib! Je bada zulam agge gode t... deve tan oh giddarh e..... te je koyi zulam di... akhan vich akhan pa ke take tan oh sher hunda e.....Gidarh te sher vich ehi frak hunda ... mukkadam saab......*

XXXXXX

> *(Hath vich talwaar fadh ke)...Bhaliye loke! Eh lok es zubaan ton ilava hor koyi zubaan ni samajhde....... sade guruan ne saanu kiha e ke hath vich bhagauti farh ke , apne palle sach pa ke, apni rakhiya aap karo....*(Phull. *Jin Sach Palle Hoye* 94,103)

(Mukadam Sahib! if the man kneels before the tyranny then he is a jackal.... and if anyone puts his eyes in the eyes of the tyrant, he is a lion.... This is the difference between a jackal and a lion.

XXXXXX

(Holding sword in hands) Oh my wife! These people do not understand any other language. Our Guru said that hold sword in your hands, remain truthful and be the self savior).

Copyright © 2021Authors

ISSN: 0976-075X (Print)
Vol-10, No.-1, June (2021) PP: 24-27

In the same way The farmer also touches the peak of his character and instead of being afraid of Malik Bhago,in"Eh Lahu Kisda Hai?" He says;

> *Asin neech nahin han Malik Saab…… babe nanak ne saanu das ditta e ke jehrha insaan dasan nauhan di kirat karke khanda oh neech nahi balki neech oh loke ne jo dujian di kamai khandene….*(Phull. *Eh lahoo Kisda hai* 3)

(We are not inferior, Malik Sahib! Baba Nanak has told us ... that the man who eats the earning of his ten fingers ... he is not inferior, but inferior are those who eat someone else' earnings)

The instructions given in the written text of the play, which are given in brackets before the scene or during the dialogue, have to be converted into visuals. The bookish text has to be converted into theatrical text. During this conversion the characters transform into actors and the readers into the audience. Although the audience is not directly involved in the play but it always holds the capacity of influencing the performance. As far as plays about Guru Sahibs are concerned the environment is created with the help of static and dynamic stage-setting, characterization, music, singing, lighting etc. In these plays, although the main objective of the playwright is to convey the message of Guru Sahib to the people, but still common match-making set is necessary. The work can be done with a wooden frame or a colorful curtain made of flex to create the back ground. With the help of music, during the play and at the end, the audience is moved by the effect created by loud *Jaikaras* (a praising shout).

The dialogue and language used in these plays is the folk language. The playwright has planned the scenes so neatly with theatrical minuteness that the audience neither feels bored nor do these scenes allow their attention to be diverted from the play. These plays are very successful in preaching the teachings of Guru Sahib along with theatrical impact on audience in such a way that these plays secure their place in the category of classic plays.

In fact, no matter how much literature is written about Guru Sahib in the form of poetry, stories, novels, and plays etc. the aim of all this is to connect people with Guru Sahib's ideology and philosophy of his life. On one hand teachings of Guru Sahib strongly opposes the prevailing social evils in the society on the other hand it teaches the human being to live life according to the path shown by Guru Sahib. A powerful medium through which this unique philosophy can be communicated to the people is none other than drama. One of the uniqueness of drama is that it has a profound and lasting effect on people. Secondly, with staging of these plays lofty principles can be transmitted to the masses at a time within the stipulated time period (of which the play is fixed) while the rest of the literary genres are only read by one reader at a time. Therefore, on the auspicious occasion of the 550th birth anniversary of Guru Nanak Dev, drama and theatre has played a significant role in disseminating the philosophy and life-principles of Guru Sahib to the masses.

REFERENCES

1. Phulll Gurdiyal Singh. *Punjabi Natak: Sarup, Sidhant te*
2. *Vikaas*, Patiala, Publication Bureau Punjabi University, Patiala, 2011.
3. Sethi Surji singh. *Ustaad Natakkar: Gurdiyal Singh Phulll*, jagrity, june1983.
4. Phulll Gurdiyal Singh. *Jin Sach Palle Hoye*, kasturi Lal and Sons, Jalandhar,1993.
5. Ibid. *Eh lahoo Kisda hai*, kasturi Lal and Sons, Jalandhar,1993.
6. Davinder Kumar. *Kal taran guru Nanak Aya*, unpublished.
7. Phulll, Gurdiyal Singh. *Eh lahoo Kisda hai*, kasturi Lal and Sons, Jalandhar,1993.

Copyright © 2021Authors

Ref. No.......... Sr. No. 75

School of Punjabi Studies, Panjab University, Chandigarh

In collaboration with

Punjab Kla Parishad, Chandigarh

NATIONAL SEMINAR

on

SHRI GURU NANAK

06 November, 2019

Theme: Guru Nanak Bani Chintan: Pratirodh da Sabhiachaar ate Darshanik Samvad

Certificate of Participation/Presentation

Certified that Dr./Mrs./Mr. Inderjit Pal *of* Lovely Proffessional University (Punjabi Dept.) *participated/presented paper in the National Seminar on contributed valuable views in the Seminar.*

Dr. Yog Raj Angrish
Chairperson

Dr. Sarabjit Singh
Seminar Coordinator

ਪੋਸਟ-ਗ੍ਰੈਜੂਏਟ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ

ਲਾਇਲਪੁਰ ਖ਼ਾਲਸਾ ਕਾਲਜ, ਜਲੰਧਰ

(Re-accrediated by NAAC with Grade A, "College with Potential for Excellence" status by UGC)

ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਵੈਬੀਨਾਰ

ਗੁਰੂ ਤੇਗ ਬਹਾਦਰ: ਬਾਣੀ, ਸਮਾਜ ਤੇ ਲੋਕਧਾਰਾ

E-Certificate

ਪ੍ਰਮਾਣਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸ੍ਰੀ ਇੰਦਰਜੀਤ ਪਾਲ ਨੇ ਮਿਤੀ 30-07-2020 ਨੂੰ ਕਰਵਾਏ ਗਏ ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਵੈਬੀਨਾਰ ਵਿੱਚ ਖੋਜ-ਪੱਤਰ "ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੰਚਾਰ (ਨਾਟਕ ਜਿਨ ਸਚਿ ਪੱਲੈ ਹੋਇ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ) ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ।

ਡਾ ਗੋਪਾਲ ਸਿੰਘ ਬੁੱਟਰ ਮੁਖੀ ਵਿਭਾਗ	ਡਾ ਸੁਰਿੰਦਰ ਪਾਲ ਮੰਡ ਕੋਆਰਡੀਨੇਟਰ	ਡਾ. ਗੁਰਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਸਮਰਾ ਪ੍ਰਿੰਸੀਪਲ

24 October 2019

Ref: GR/191024

Inderjit Paul (Ph.D Scholar)
Lovely Professional University
Phagwara (India)
Department of School Education
Middle School
Fatehgarh Sahib

Dear Inderjit Paul

Subject: UK Theatre Workshop

Gulshan Radio, Wolverhampton, UK (Community Radio Station) is feeling immense pleasure to inform you that we are organising a three weeks theatre workshop (Friday 15th November 2019 to Friday 6th December 2019) on the sacred eve of 550th birth anniversary of Shri Guru Nanak Dev Ji.

To spread the teachings and philosophy of Guru Sahib, you are cordially invited to mark your presence and be a part of this workshop.

Kindly send your consent in advance so that we can proceed with the necessary arrangements. Gulshan Radio will bear the costs of your boarding lodging and other necessary expenses during your visit to various local Sikh religious organisations in the UK.

Yours sincerely,

Gulshan Dhingra
Chairman

For and on behalf of Gulshan Radio

Gulshan Radio
715 Parkfield Road
Wolverhampton
WV4 6EE
+44 (0)1902 681 655
info@gulshanradio.co.uk
www.gulshanradio.co.uk

GULSHAN
RADIO - 106.9FM

CERTIFICATE
OF APPRECIATION

This certificate is presented to

INDERJIT PAL
GUEST THEATRE DIRECTOR

Drama Show of
550th Birth Anniversary of Sri Guru Nanak Dev Ji
12th Nov 2019 - 3rd December 2019

1 December 2019
Date

G. Dhingra
Gulshan Dhingra
Managing Director

www.gulshanradio.co.uk

CERTIFICATE OF PARTICIPATION

THIS IS PROUDLY GIVEN TO

Mr. Inderjit Pal

For Participating in the International Webinar on
Covid19: Literary Dialogue and Contribution of NGO
Conducted by Department of Punjabi,
School of Humanities, Lovely Professional University.

DATE: JUNE 5, 2020

Pavitar Parkash Singh

PROF PAVITAR PARKASH SINGH
CONVENER, ASSOCIATE DEAN &
HOS SCHOOL OF HUMANITIES

Kirandeep Singh

PROF KIRANDEEP SINGH
EVENT MANAGER &
HOD SCHOOL OF HUMANITIES

Paramjeet Singh

DR. PARAMJEET SINGH
WEBINAR COORDINATOR
DEPARTMENT OF PUNJABI

Authenticity of this document can be verified at http://givemycertificate.com/verify/2006001611000026

CERTIFICATE OF PARTICIPATION

THIS IS PROUDLY GIVEN TO

Inderjit Pal

For Participating in an International Webinar on

INDIA AND HER NEIGHBOURS IN THE POST COVID-19 ERA

Conducted by Department of Political Science,
School of Humanities, Lovely Professional University.

DATE: JUNE 25, 2020

Pavitar Parkash Singh

PROF PAVITAR PARKASH SINGH

CONVENER, ASSOCIATE DEAN &
HOS, SCHOOL OF HUMANITIES

Kirandeep Singh

PROF KIRANDEEP SINGH

EVENT MANAGER &
HOD, SCHOOL OF HUMANITIES

Vinod CV

DR. VINOD CV

WEBINAR COORDINATOR
DEPARTMENT OF POLITICAL SCIENCE

Authenticity of this document can be verified at http://givemycertificate.com/verify/2007000811000025

LOVELY PROFESSIONAL UNIVERSITY

Certificate of Participation

awarded to

Inderjit Pal

for your participation in the online interaction with Dr. Tejinder Singh and Dr. Ankur Rana on the topic ***Online Punjabi Resources and Akhar Word Processor*** *conducted by Department of Punjabi, School of Humanities, Lovely Professional University*

Date: October 24, 2020

Pavitar Parkash Singh

Prof.(Dr.) Pavitar Parkash Singh
Convener, Associate Dean & HOS
School of Humanities

Kirandeep Singh

Prof.(Dr.) Kirandeep Singh
Organizing Secretary & Head of Department
School of Humanities

Authenticity of this document can be verified at http://givemycertificate.com/verify/2010007111000031

LOVELY PROFESSIONAL UNIVERSITY

Certificate of Participation

awarded to

Inderjit Pal

for your Participation in the ***online interaction session with Padma Shri Dr. Surjit Patar,***
Conducted by School of Humanities, Lovely Professional University
Date: July 28, 2020

Paramjeet Singh — Pavitar Parkash Singh — Kirandeep Singh

Dr. Paramjeet Singh	Prof.(Dr.) Pavitar Parkash Singh	Prof.(Dr.) Kirandeep Singh
Coordinator & Assistant Professor	Convener, Associate Dean & HOS	Organizing Secretary & Head of Department
School of Humanities	School of Humanities	School of Humanities

Authenticity of this document can be verified at http://givemycertificate.com/verify/2007005911000115