ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਮੰਚ-ਸੰਕਲਪ

ਰਾਜਿੰਦਰ ਲਹਿਰੀ

ਮੰਚ-ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਇਸਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਉਸਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਵਜੋਂ ਹੀ ਸਮਝਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਹੀ ਅੰਤਿਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਲਈ ਕਿਸ ਕਿਸਮ ਦੇ ਮੰਚ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹੋਰ ਸਾਧਨਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਮੰਚ ਸੰਕਲਪ ਵਿਚ ਮੰਚ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਉਹ ਸਾਰੇ ਤੱਤ : ਮੰਚ-ਜੜ੍ਹਤ, ਸਮੱਗਰੀ, ਰੂਪ-ਸੱਜਾ, ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਰੋਸ਼ਨੀ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਆਦਿ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਜਿਹੜੇ ਸਥੂਲ ਪੱਧਰ ਉੱਪਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਸੰਭਵ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਮੰਚ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਲਈ ਸਾਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਹਨਾਂ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਨਾ ਪਏਗਾ ਜਿਹਨਾਂ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਅਧੀਨ ਉਸਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਹੋਈ ਹੈ।

ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਕੇਵਲ ਉਹਨਾਂ ਹੀ ਦੋ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਹੈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਪਿਛਲੇ ਦੋ ਦਹਾਕੇ ਤੋਂ ਸਮੁੱਚੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਹੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਦੋ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਉਤਰੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਹੈ ਪਰੰਪਰਕ ਤੌਰ ਤੇ ਚੱਲੀ ਆ ਰਹੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ, ਜਿਸਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਮੋਢੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਹੁਣ ਤਕ ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਸਰਗਰਮ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਤੇ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਦਿ ਦੁਆਰਾ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਹੈ ਵਿਤਰੇਕਮਈ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ, ਜਿਸ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਉੱਪਰ ਬਰੈਖ਼ਤ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਵਜੋਂ ਵਿਚਾਰਦੇ ਰਹੇ ਹਾਂ। ਇਸ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਉਪਰੋਕਤ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ, ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ, ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ, ਆਤਮਜੀਤ, ਅਮਰਜੀਤ ਗਰੇਵਾਲ, ਆਦਿ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ ਉੱਪਰ ਅਪਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਵਿਚਕਾਰ ਇਕ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਵਿੱਥ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਤੋਂ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਤੌਰ ਤੇ ਕਾਫ਼ੀ

ਹੱਦ ਤਕ ਨਿਰਲੇਪ ਰਹਿ ਸਕੇ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਬੌਧਿਕ ਪੱਧਰ ਉੱਪਰ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰ ਸਕਣ ਦੇ ਯੋਗ ਹੋ ਸਕੇ। ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਰਹੇ ਕਿ ਉਹ ਕੇਵਲ 'ਨਾਟਕ' ਵੇਖ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵਨ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਖ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਅਸਲ ਜੀਵਨ ਨਹੀਂ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਕਿੰਨੀ ਸਫਲਤਾ ਸਹਿਤ ਅਤੇ ਕਿਸ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਪਣਾ ਸਕੇ ਹਨ, ਇਹ ਇਕ ਵੱਖਰੇ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਹੈ।

ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਇਹਨਾਂ ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ ਦੀਆਂ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਆਪਣਾ ਕੋਈ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਰਹਾ ਹੋਵੇ ਤੇ ਭਾਵੇਂ ਕਿਸੇ ਮਨਪਸੰਦ ਲੇਖਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਨਾਵਲ, ਕਵਿਤਾ ਆਦਿ ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ। ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਉਸਦਾ ਮੁੱਖ ਸਰੋਕਾਰ ਵਿਤਰੇਕਮਈ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਲ ਹੀ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸਦੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟ-ਰਚਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਬਹੁ-ਗਿਣਤੀ ਨਾਟ-ਰਚਨਾਵਾਂ ਵੀ ਇਸੇ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰਚੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਇੱਥੋਂ ਤਕ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵਿਤਰੇਕਮਈ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਕ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਵਜੋਂ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭੂਮਿਕਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ 'ਧਮਕ ਨਗਾਰੇ ਦੀ', 'ਚਾਂਦਨੀ ਚੌਕ ਤੋਂ ਸਰਹਿੰਦ ਤਕ', 'ਨਾਇਕ', 'ਹਵਾਈ ਗੋਲੇ', 'ਸਿਉਂਕ', 'ਇਨਕਲਾਬ-ਜ਼ਿੰਦਾਬਾਦ', 'ਦਾਸਤਾਨ-ਏ-ਪੰਜਾਬ', 'ਸਾਧਾਰਨ-ਲੋਕ', 'ਹਰ ਇਕ ਨੂੰ ਜੀਣ ਦਾ ਹੱਕ ਚਾਹੀਦੈ', 'ਮੈਂ ਉਗਰਵਾਦੀ ਨਹੀਂ ਹਾਂ', 'ਬਾਬਾ ਬੋਲਦਾ ਹੈ', 'ਕੁਲਾਜ-ਤੇਰਾ ਨਾਮ ਪੰਜਾਬ', 'ਕਰਫਿਊ', 'ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਪੁਆੜੇ ਦੀ ਜੜ੍ਹ', 'ਭੰਡ ਕੈਨੇਡਾ ਆਏ', 'ਇਕ ਮੋਰਚਾ ਇਕ ਕੁਰਸੀ' ਤੇ ਹਵਾ ਵਿਚ ਲਟਕਦੇ ਲੋਕ', 'ਜੀ ਰਾਮ ਦੀ ਹਵੇਲੀ', 'ਵੰਗਾਰ', 'ਮੌਤ ਦਰ ਮੌਤ', 'ਅੱਜ ਮਈ ਦਿਨ ਹੈ' ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਵਿਤਰੇਕਮਈ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਹੀ ਰਚੇ ਗਏ ਹਨ। ਜਿਹੜੇ ਕਿ ਵੱਡੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਅੰਦਰ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੋਂ ਬਾਹਰ ਖੇਡੇ ਹੀ ਜਾਂਦੇ ਰਹੇ ਹਨੇ। ਇਵੇਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ, ਉਪਰੋਕਤ ਦੋ ਹੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ; ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਤੇ ਵਿਤਰੇਕਮਈ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਹੀ ਹਨ ਜਿਹੜੀਆਂ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਮੰਚ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਥੇ ਉਸਦੇ ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਤਰੇਕਮਈ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਅਧਿਕਤਰ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਇਕ ਹੋਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਸੰਬੰਧੀ ਵੀ ਜਾਣ ਲੈਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਜਿਥੇ ਇਹ ਨਾਟਕ ਪਰੋਸੀਨੀਅਮ ਆਰਕ ਥੀਏਟਰ, ਚਬੂਤਰੇ ਵਾਲਾ ਮੰਚ, ਜਿੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕ ਸਿਰਫ਼ ਇਕ ਪਾਸੇ ਹੀ ਬੈਠਦੇ ਹਨ, ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਉਥੇ ਨੁੱਕੜ-ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਗੋਲ ਦਾਇਰੇ ਵਿਚ ਵੀ ਖੇਡੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਵਿਹਾਰਕ ਪੱਧਰ ਤੇ ਇਹ ਨੁੱਕੜ-ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਵੀ ਜਾਂਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਅਜਿਹਾ ਇਸ ਲਈ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਵਿਤਰੇਕਮਈ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨੁੱਕੜ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੋਵਾਂ ਦਾ ਇਕ ਹੀ ਅਧਾਰ ਗ਼ੈਰਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ। ਗ਼ੈਰਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਹੀ

ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਕਿ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਅਸਲੀਅਤ ਦਾ ਭਰਮ ਪੈਦਾ ਨਾ ਹੋਵੇ ਸਗੋਂ ਭਰਮ ਦੀ ਥਾਂ ਅਸਲੀਅਤ ਦਾ ਕੇਵਲ ਭਾਵ ਹੀ ਸਥਾਪਿਤ ਹੋਵੇ। ਇਵੇਂ ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਾਸਤਵਿਕ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਉੱਾਰ ਆਧਾਰਿਤ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਗ਼ੈਰਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਚ ਮੰਚ ਜੜ੍ਹਤ ਅਤੇ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਸਾਧਾਰਣ ਸਟੂਲ, ਰਾਜ ਸਿੰਘਾਸਨ ਬਣ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਕੋਈ ਅਭਿਨੇਤਾ ਬਿਨਾਂ ਮੰਚ-ਜੜ੍ਹਤ ਜਾਂ ਮੰਜ-ਸਮੱਗਰੀ ਦੇ ਮੂਕ-ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਕਿਸੇ ਵੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਾ ਭਾਵ ਸਿਰਜ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਆਦਿ ਵੀ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਕੋ ਅਭਿਨੇਤਾ ਬਿਨਾਂ ਆਪਣੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਮੇਕ-ਅੱਪ ਬਦਲੇ ਇਕ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਤਰੇਕਮਈ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਨੁੱਕੜ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਖੇਡਿਆ ਜਾ ਸਕਣਾ ਇਸ ਲਈ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਮੰਚ-ਜੜ੍ਹਤ ਅਤੇ ਮੰਚ-ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਲਗਭਗ ਅਣਹੋਂਦ ਹੀ ਹੈ। ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸਟੂਲ ਜਾਂ ਕੁਰਸੀ, ਡੰਡਾ ਜਾਂ ਬੰਦੂਕ ਆਦਿ ਵਸਤਾਂ ਦੀ ਹੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਉਪਰੋਕਤ ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਗੁਣ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਨੁੱਕੜ-ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦੇ ਯੋਗ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਮੰਚ-ਸਮੱਗਰੀ ਤੇ ਮੰਚ-ਜੜ੍ਹਤ ਦੀ ਲਗਭਗ ਅਣਹੋਂਦ ਕਾਰਨ ਮੰਚ ਦੇ ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਫੈਲੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵਿਘਨ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦਾ ਇਵੇਂ ਉਪਰੋਕਤ ਦੋਵੇਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਗ਼ੈਰਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਹੀ ਇਹ ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਵੀ ਚਬੂਤਰੇ, ਰੇੜ੍ਹੀ, ਗੱਡੇ ਜਾਂ ਖੁਲ੍ਹੇ ਪਿੜ ਵਿਚ (ਸੂਰਜ ਦੀ ਕੁਦਰਤੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਸਟਰੀਟ ਜਾਂ ਗੈਸ ਤੇ ਲੈਂਪ ਆਦਿ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ) ਖੇਡੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਘੱਟ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰਵਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਇਸਦੇ ਬਿਲਕੁਲ ਵਪਰੀਤ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਲਗਭਗ ਸਾਰੇ ਹੀ ਸਾਧਨਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰਨਾ ਬਹੁਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਵਿਹਾਰਕ ਪੱਧਰ ਉੱਪਰ ਉਹ ਆਪਣੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ (ਬੰਦ ਕਮਰੇ, ਲੀਰਾਂ, ਕੰਮੀਆਂ ਦਾ ਵਿਹੜਾ, ਨਵਾਂ ਜਨਮ, ਮੁਨਸ਼ੀ ਖਾਂ ਆਦਿ) ਨੂੰ ਗ਼ੈਰਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਾਂਗ ਹੀ ਖੇਡ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਮੰਚ-ਜੜ੍ਹਤ ਤੇ ਮੰਚ-ਸਮੱਗਰੀ ਦੇ ਮੁਆਮਲੇ ਵਿਚ ਲਗਭਗ ਪੂਰੀ ਖੁੱਲ੍ਹ ਹੀ ਲੈ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਮੁਤਾਬਿਕ ਅਜਿਹੀ ਖੁਲ੍ਹ ਲੈਣੀ ਅਣਉਚਿਤ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਅਜਿਹਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸਦਾ ਮੰਚ-ਸੰਕਲਪ ਸੀਮਤ ਸਾਧਨਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਇਸ ਖੁਲ੍ਹ ਲਈ ਇਕ ਯੋਗ ਆਧਾਰ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਅਜਿਹਾ ਕਰਨ ਉਪਰੰਤ ਵੀ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਉੱਪਰ ਇਸਦਾਂ ਕੋਈ ਬਹੁਤਾ ਅਸਰ ਲਹੀਂ ਪੈਂਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸਦੇ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਉੱਪਰ ਹੀ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਸੇ

ਲਈ ਉਹ ਆਪਣੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਢੰਗ ਨਾਲ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਕਰਕੇ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ 'ਪੇਂਡੂ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ' ਦੇ ਨਾਟਕ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਸਾਰਥਿਕਤਾ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਇਵੇਂ ਅਸੀਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵੇਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਗ਼ੈਰਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਹੀ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਸਦੇ ਮੰਚ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਜਾਨਣਾ ਵੀ ਦਿਲਚਸਪ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਗ਼ੈਰਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਹੀ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਿਉਂ ਅਪਣਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਸਦੇ ਅਧੀਨ ਵਿਕਰੇਤਮਈ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨੁੱਕੜ ਸ਼ੈਲੀ ਵੱਲ ਹੀ ਕਿਉਂ ਰੁਚਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਆਪਣੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੀ 'ਪੇਂਡੂ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ' ਵਿਚ ਖੇਡਣ ਲਈ ਮਜ਼ਬੂਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ? ਉਸਦੇ ਮੰਚ-ਸੰਕਲਪ ਦਾ ਉਪਰੋਕਤ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਢਲ ਜਾਣ ਦਾ ਬੁਨਿਆਦੀ ਕਾਰਨ ਉਸਦੀ ਖੱਬੇ-ਪੱਖੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨਾਲ ਪ੍ਰਤੀਬੱਧਤਾ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਮਹਿਜ਼ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਸਾਧਨ ਨਹੀਂ ਸਮਝਦਾ ਸਗੋਂ ਰੰਗਮੰਚ ਰਾਹੀਂ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਤੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਚੇਤਨਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਆਪਣੇ ਸਾਹਮਣੇ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਇਕ ਅਜਿਹੇ ਮਾਧਿਅਮ ਵਜੋਂ ਸਮਝਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਸਮਕਾਲੀ ਯਥਾਰਥ ਦੀ ਰਾਜਨੀਤਕ ਵਿਆਖਿਆ ਵਧੇਰੇ ਕਾਰਗਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਸੋ ਮੈਂ ਇਹ ਮਿਥ ਲਿਆ ਸੀ ਕਿ ਮੇਰਾ ਕੰਮ ਹੈ ਲੋਕਾਂ ਤਕ ਸੁਨੇਹਾ ਪਹੁੰਚਾਉਣਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰਾਹੀਂ। ਯਾਨੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇਕ ਸਾਧਨ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਰਤਣਾ"। ਉਹ ਆਪਣੇ ਇਸ਼ ਉਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਕਿਸ ਹੱਦ ਤਕ ਸਫਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ? ਵਿਚਾਰਕਾਂ ਲਈ ਇਸ ਬਹਿਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਗੱਲ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਸੀਮਤ ਸਾਧਨਾਂ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਮੰਚ-ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਘੜਣ ਵਿਚ ਉਸਦੀ ਇਸ ਰਾਜਨੀਤਕ ਪ੍ਰਤਿਬੱਧਤਾ ਨੇ ਹੀ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ ਰੰਗਕਰਮ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਸਮੇਂ ਹੀ ਬੰਦ-ਹਾਲ ਵਾਲੇ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਵਿਚ ਸੀਮਤ ਰਹਿ ਕੇ ਆਪਣਾ ਸੰਦੇਸ਼ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਤਕ ਨਹੀਂ ਲੈ ਜਾ ਸਕਦਾ, ਜਿਹੜੇ ਲੋਕ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਫੈਕਟਰੀਆਂ ਦੇ ਮਜ਼ਦੂਰ, ਕਿਸਾਨ ਤੇ ਹੇਠਲੇ ਵਰਗਾਂ ਦੇ ਸਾਧਾਰਣ ਗਰੀਬ ਲੋਕ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਕੋਲ ਕਿਸੇ ਥੀਏਟਰ ਹਾਲ ਵਿਚ ਜਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਵੇਖਣ ਦੀ ਨਾ ਤਾਂ ਸੁਵਿਧਾ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਵਿਹਲ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਤਕ ਆਪਣਾ ਸੰਦੇਸ਼ ਪਹੁੰਚਉਣ ਲਈ ਉਸਨੂੰ ਇਕ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟ-ਰੂਪ ਦੀ ਲੋੜ ਸੀ ਜਿਹੜਾ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੋਵੇ ਤੇ ਬਹੁਤ ਥੋੜ੍ਹੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਵਧੇਰੇ ਕਲਾਤਮਕ ਲੋੜ ਤੇ ਕਾਰਗਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਹਿ ਸਕਦਾ ਹੋਵੇ। ਉਸਦੀ ਇਸ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਲੋੜ ਨੇ ਹੀ ਉਸਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨੁੱਕੜ-ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਅਪਣਾਉਣ ਲਈ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ। ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਸੰਬੰਧੀ ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਸਮੇਂ

ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ। ...ਅਸਲ ਵਿਚ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਰਾਜਨੀਤਕ ਨਾਟਕ ਹੀ ਹੈ।" ਇਵੇਂ ਇਥੇ ਨੁਕੱੜ-ਸ਼ੈਲੀ ਉਸਦੇ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਦੀ ਸੀ ਉਥੇ ਗ਼ੈਰਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਉੱਪਰ ਆਧਾਰਿਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਘੱਟੋ-ਘੱਟ ਰੰਗਮੰਚ ਸਾਧਨਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉੱਪਰ ਵੀ ਆਧਾਰਿਤ ਹੋ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਲਈਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ, ਵਿਸ਼ਾਲ ਸੈੱਟਾਂ, ਕੀਮਤੀ ਪੁਸ਼ਾਕਾਂ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੌਸ਼ਨੀ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਤੇ ਹੋਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਅਜਿਹੇ ਖਰਚੀਲੇ ਸਾਧਨਾਂ ਤੋਂ ਬਚਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ ਜਿਹੜੇ ਮਾਇਕ ਥੁੜ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹੋਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਵਹਾਰਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਅਵਿਕਸਿਤ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਸਾਧਨਾਂ ਦੀ ਥੁੜ ਵਾਲੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਅਜਿਹੀ ਹੀ ਸ਼ੈਲੀ ਉਸਦੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਮਿਸ਼ਨ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੋ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁਆਮਲੇ ਵਿਚ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਰਾਇ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਪਰ ਜੇ ਸੁਵਿਧਾ ਹੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਅਸੀਂ ਬਹੁਤ ਦੇਰ ਤਕ ਇੰਤਜ਼ਾਰ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ।"

ਦੂਜੇ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਵਿਤਰੇਕਮਈ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਅਪਨਾਉਣਾ ਤੇ ਇਸਨੂੰ ਨੁਕੜ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆਉਣਾ ਵੀ ਸੁਚੇਤ ਜਾਂ ਅਚੇਤ ਉਸਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਪ੍ਰਤੀਬੱਧਤਾ ਕਾਰਨ ਹੀ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਵਿਤਰੇਕਮਈ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਿਧਾਂਤਕਾਰ ਬਰਤੋਲਤ ਬਰੈਖ਼ਤ ਆਪਣੀ ਖੱਬੇ ਪੱਖੀ ਰਾਜਨੀਤਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਸਮਝਦਾ ਸੀ ਕਿ ਉਸਦਾ ਸਮਕਾਲੀ ਥੀਏਟਰ ਉਸਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਤੇ ਉਸਦੀ ਰਾਜਨੀਤਕ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨ ਵਿਚ ਅਸਫਲ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਵਹਾ ਵਿਚ ਵਹਾ ਕੇ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਵਿਚ ਜਾਗਰੂਕ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਇਸ ਲਈ ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ 'ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ' ਦੇ ਨਾਟ-ਸਿਧਾਂਤ ਰਾਹੀਂ ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਾ ਜਿਹੜਾ ਉਸਦੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰਦਾ ਸੀ ਤੇ ਉਸਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਮਨੁੱਖ ਦੀਆਂ ਵਰਤਮਾਨ ਇਤਿਹਾਸਕ ਲੋੜਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਵਧੇਰੇ ਕਾਰਗਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਸਕਣ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਰੱਖਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟ-ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਰਾਜਨੀਤਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਉਪਰੋਕਤ ਮਹੱਤਤਾ ਕਾਰਨ ਹੀ ਬਰੈਖ਼ਤ ਦੇ 'ਐਧਿਕ ਥੀਏਟਰ' ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕੇਵਲ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਉੱਪਰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਭਾਰਤ ਦੇ ਹੋਰ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਦੇ ਜਨਵਾਦੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਉੱਪਰ ਵੀ ਪਿਆ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਕਬੂਲਿਆ।

ਇਵੇਂ ਅਸੀਂ ਵੇਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਜਿੱਥੇ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਮੰਚ-ਸੰਕਲਪ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਘੱਟੋ-ਘੱਟ ਭੌਤਿਕ ਲੋੜਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਢਲ ਗਿਆ, ਉਥੇ ਉਸਨੇ ਆਪਣੀ ਨਾਟ-ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਤੇ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰ ਲਿਆ, ਜਿਹੜੀਆਂ ਉਸਦੇ ਇਸ ਮੰਚ-ਸੰਕਲਪ ਦੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰੀ ਸਨ ਤੇ ਉਸਦੇ ਮਿਸ਼ਨ, ਖੱਬੇ-ਪੱਖੀ ਜਨਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤਕ ਚੇਤਨਾ ਦੇ ਪਾਸਾਰ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਰੋਲ ਨਿਭਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ।