ਆਲੋਚਨਾ

ਜੁਲਾਈ, ੧੯੬੪

ਇਸ ਅੰਕ ਦੇ ਲੇਖਕ :

ਡਾ. ਜਸਵੰਤ ਸਿੰਘ ਨੇਕੀ, ਰਾਬਿੰਦਰ ਨਾਥ ਟੈਗੋਰ, ਗੁਰਮੁਖ ਸਿੰਘ ਸਹਿਗਲ ਐਮ.ਏ.,
ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਲਾਂਬਾ, ਪ੍ਰੋ. ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਹਊਰਾ ।

ਪੰਜਾਬੀ
ਸਾਹਿਤ - ਅਕਾਦਮੀ
ਲੁਧਿਆਣਾ

ਮੁਲ : ੫੦ ਨਵੇਂ ਪੈਸੇ

ਡਾ: ਜਸਵੰਤ ਸਿੰਘ ਨੇਕੀ

ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਤੱਖ ਬੋਧ ਦੇ ਢੰਗ

(Modes of Perception in Literature)

੧.

ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ

ਸਾਹਿੱਤ-ਰਚਨਾ ਤੇ ਸਾਹਿੱਤ ਆਲੋਚਨਾ ਵਿਚ ਮੁਢਲਾ ਅੰਤਰ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪਹਲੀ ਕਲਾ ਹੈ ਤੇ ਦੂਜੀ ਦਰਸ਼ਨ। ਜਿਥੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਬਹੁ-ਰੰਗੀ ਗੁਣਾਂ ਤੇ ਬਹੁ-ਪੱਖੀ ਸਬੰਧਾਂ ਸਮੇਤ ਵਰਤਣਾ ਕਲਾ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਹੈ ਉਥੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਨਿਸਚਿਤ ਅਰਥਾਂ ਤੇ ਨੇਮ ਬੱਝ ਪ੍ਰਾਕਰਣਿਕ ਸਬੰਧਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਣਾ ਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਕਰਤੱਵ। ਇਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵੀ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਅਥਵਾ ਆਲੋਚਨਾ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਤੋਂ ਪਹਲਾਂ ਉਸ ਵਿਆਖਿਆ ਲਈ ਲੋੜੀਂਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਨਿਯਤ ਕਰ ਲੈਣੀ ਬੜੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

"ਪ੍ਰਤੱਖ-ਬੋਧ" ਅਸਾਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦ Perception ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਲਈ ਸਾਡੇ ਪਾਸ ਅਗੇ ਕੋਈ ਢੁਕਵਾਂ ਸਮਾਨਰਥਕ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸ਼ਬਦ ਨਹੀਂ। ਕੁਝ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਸ਼ਬਦ 'ਅਨੁਭਵ' ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਪਰ ਅਨੁਭਵ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਘੇਰਾ perception ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਕਿਤੇ ਚੌੜੇਰਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਗਿਆਨ ਇੰਦਰਿਆਂ ਦਾ ਤਜਰਬਾ, ਕਰਮ-ਇੰਦਰਿਆਂ ਦਾ ਤਜਰਬਾ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਦਾ ਬੋਧ ਸਭੋ ਕੁਝ ਸ਼ਾਮਲ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ, ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦ experience ਦਾ ਸਮਾਨਰਥਕ ਹੈ, 'perception' ਦਾ ਨਹੀਂ।

ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨ ਦੀਆਂ ਕੁਝ [1]ਸੰਕੇਤਾਵਲੀਆਂ ਵਿਚ 'perception'

---

1. A Provisional List of Technical Terms in Hindi : Education (Educational Psycholcgy) I. Ministary of Education and Scientific Research, Govt. of India 1955.

ਲਈ ਪ੍ਰਤੱਖ ਗਿਆਨ प्रत्यक्षज्ञान ਵਰਤਿਆ ਗਇਆ ਹੈ, ਪਰ 'perception ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਕ ਕਿਰਿਆਵੀ ਨਾਂਵ (verbal noun) ਹੈ, ਜਿਸ ਦਾ ਅਸਲ ਰੂਪ perceving ਹੈ। 'ਪ੍ਰਤੱਖ-ਗਿਆਨ' ਵਿਚ ਅਜਿਹਾ ਕਿਰਿਆਵੀ ਲੱਛਣ ਮੌਜੂਦ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ perception ਦਾ ਢੁਕਵਾਂ ਸਮਾਨਰਥਕ ਨਹੀਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਕੁਝ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਇਸ ਔਕੜ ਨੂੰ ਪਰਤੀਤ ਕਰਦਿਆਂ ਇਕ ਹੋਰ ਸ਼ਬਦ 'ਪ੍ਰਤੱਖੀਕਰਣ' (प्रत्यक्षीकरण) ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਪਰ, ਪ੍ਰਤੱਖੀਕਰਣ ਤੋਂ ਇਉਂ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਇਹ ਕੋਈ ਇਛਕ (voluntary) ਕਿਰਿਆ ਹੈ। ਐਪਰ perception ਤਾਂ ਬਹੁਤ ਕਰਕੇ ਅਣ-ਇਛਕ ਕਿਰਿਆ ਹੈ। ਇਕ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਸੰਕੇਤਾਵਲੀ ਵਿਚ 'ਪ੍ਰਤੱਖਣਾ' (प्रत्यक्षण) ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਿਆ ਗਇਆ ਹੈ। ਐਪਰ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ 'ਪ੍ਰਤੱਖਣਾ' ਦਾ ਅਰਥ 'ਪ੍ਰਤੱਖ ਕਰਨਾ' ਜਾਂ 'ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ' ਵਰਗਾ ਜਾਪਦਾ ਹੈ, ਪ੍ਰਤੱਖ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਵਰਗਾ ਨਹੀਂ।

ਉਪਰੋਕਤ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਅਸਾਂ 'ਪ੍ਰਤੱਖ ਬੋਧ' ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਣ ਦੀ ਖੁਲ੍ਹ ਲਈ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਉਪਰਲੇ ਤਿੰਨਾਂ ਸਮਾਨਰਥਕਾਂ ਦੀਆਂ ਊਣਤਾਈਆਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਜਾਪਦਾ ਹੈ, ਤੇ 'perception' ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਤੇ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਭੇਦਾਂ ਨੂੰ ਸਮੇਟਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਵੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਛੁਟ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਪੰਜਾਬੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਰਚਣ-ਮਿਚਣ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਵੀ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਪ੍ਰਤੱਖ ਅਤੇ ਬੋਧ ਦੋਵੇਂ ਸ਼ਬਦ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਅਗੇ ਹੀ ਵਰਤੀਂਦੇ ਹਨ। ਉਂਵ ਅਸਾਂ ਹੋਰ ਸਮਾਸੀ ਸ਼ਬਦ ਘੜਨ ਲਈ 'ਪ੍ਰਤਖਣ' ਨੂੰ ਧਾਤੂ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਹੈ।

੨.

ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦਾ ਨਿਖੇੜਾ

ਸਾਹਿੱਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਤੱਖ-ਬੋਧ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਬਾਰੇ ਵਿਚਾਰ, ਪਹਲੀ ਨਜ਼ਰ ਵਿਚ, ਓਪਰੀ ਜਿਹੀ ਵਿਚਾਰ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਬਾਰੇ ਸੋਚਿਆਂ ਕੁਝ ਸ਼ੰਕੇ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪਹਲਾ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸਾਹਿੱਤ ਕੋਈ ਪ੍ਰਤਖ-ਬੋਧ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਨਹੀਂ, ਇਸ ਲਈ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਪ੍ਰਤੱਖ-ਬੋਧ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਿਚਾਰ ਅਸਬੰਧਿਤ ਜਿਹੀ ਬਾਤ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਘਟੋ ਘਟ ਇਕ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਅਨੁਸਾਰ ਸੰਵੇਦਨਾ (sensatin) ਅਥਵਾ ਪ੍ਰਤੱਖ ਬੋਧ (perception) ਹੀ ਦੂਜੀਆਂ ਸਭ ਮਾਨਸਿਕ ਕਿਰਿਆਵਾਂ (ਕਲਪਨਾ, ਵਿਵੇਕ ਆਦਿ) ਦਾ ਮੂਲ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਪ੍ਰਤੱਖ ਬੋਧ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਕਲਾ ਅਤੇ ਸਾਹਿੱਤ ਦੀ ਵੀ ਮੂਲਕ ਸਮੱਸਿਆ ਸਮਝਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਦੂਜਾ ਸ਼ੰਕਾ ਇਹ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਤੱਖ ਬੋਧ ਤਾਂ ਇਕ ਸਿੱਧੀ ਪੱਧਰੀ ਨਿੱਤ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਸਰਬ ਵਿਆਪੀ ਕਿਰਿਆ ਹੈ ਜੋ ਸਾਨੂੰ ਸਾਡੇ ਚੌਗਿਰਦੇ ਅਥਵਾ ਸਰੀਰ ਤੋਂ ਜਾਣੂ

ਕਰਾਉਂਦੀ ਹੈ । ਇਸ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਤਾਂ ਇਕੋ ਹੀ ਵਿਧੀ ਹੋਣੀ ਹੈ, ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਸਭ ਮਨੁਖਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਅਨੁਭਵ ਸਾਂਝਾ ਕਿਵੇਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ? ਪਰ, ਅਸਲ ਵਿਚ ਪ੍ਰਤੱਖਣ (perception) ਦੀ ਏਕਤਾ ਵਿਚ ਭੀ, ਅਨੇਕਤਾ ਮੌਜੂਦ ਹੈ । ਕਵੀ ਭੀ ਫ਼ੁੱਲ ਨੂੰ ਦੇਖਦਾ ਹੈ ਤੇ ਸਾਧਾਰਨ ਮਨੁੱਖ ਭੀ ਪਰ ਜੋ ਕੁਝ ਕਵੀ ਦੀ ਅੱਖ ਨੇ ਦੇਖਿਆ ਹੈ ਉਹ ਸਾਧਾਰਨ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਅੱਖ ਨਹੀਂ ਵੇਖ ਸਕੀ ।

ਸਾਧਾਰਨ ਮਨੁਖ ਲਈ ਤਾਂ ਇਹ ਸੋਚਣਾ ਹੀ ਕਿ ਪ੍ਰਤੱਖ-ਬੋਧ ਦੀ ਭੀ ਕੋਈ ਸਮੱਸਿਆ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ, ਬੜੀ ਅਜੀਬ ਗਲ ਜਾਪਦੀ ਹੈ । ਤੁਹਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਫੁਲ ਪਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਰੰਗ, ਇਸ ਦੀ ਮਹਕ, ਇਸ ਦੀਆਂ ਪੰਖੜੀਆਂ ਦੀ ਮੁਲਾਇਮੀ, ਇਸ ਦਾ ਹਲਕਾ ਆਕਾਰ, ਇਹ ਸਭ ਤੁਸਾਂ ਆਪਣੇ ਗਿਆਨ ਇੰਦਰਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਗ੍ਰਹਣ ਕੀਤੇ ਹਨ । ਜੇਕਰ ਮੈਂ ਕਹਾਂ ਕਿ ਫੁਲ ਵਿਚ ਰੰਗ ਹੈ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਜਾਂ ਇਸ ਦੀ ਮਹਕ ਤੁਹਾਨੂੰ ਐਵੇਂ ਹੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ, ਜਾਂ ਇਸ ਦਾ ਹਲਕਾਪਨ ਤੁਹਾਡਾ ਭਰਮ ਹੈ ਤਾਂ ਤੁਸੀਂ ਮੇਰੀ ਗਲ ਨੂੰ ਫਜ਼ੂਲ ਤੇ ਨਿਰਾਰਥਕ ਕਰਾਰ ਦਿਓਗੇ । ਪਰ ਸੱਚੀ ਗੱਲ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਹੋ ਗੁੰਝਲ ਹੀ ਪ੍ਰਤੱਖ ਬੋਧ ਦੀ ਵੱਡੀ ਸਮਸਿਆ ਹੈ । ਵਸਤਾਂ ਜੋ ਦਿਸਦੀਆਂ ਹਨ ਉਹ ਕੁਝ ਹੈਨ ਨਹੀਂ ਤੇ ਇਸ ਦਾ ਸਾਹਿੱਤ-ਸਿਧਾਂਤ ਨਾਲ ਇਕ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਸਬੰਧ ਹੈ ।

ਇਕ ਹੋਰ ਪੱਖ ਤੋਂ ਭੀ ਪ੍ਰਤੱਖ-ਬੋਧ ਸਾਹਿੱਤ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਸਾਇੰਸ ਦੀ ਬੜੀ ਭਾਰੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੈ । ਇਸ ਦੀ ਮਹੱਤਾ ਨੇ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਬੜੀ ਮਹਾਨਤਾ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰ ਦਿਤੀ ਹੈ । ਇਹਨਾਂ ਵਿਧੀਆਂ ਵਿਚ ਮੂਲਕ ਵਿਧੀ ਤਜਰਬਾ ਜਾਂ ਪਰਤਾਵਾ (experiment) ਹੈ ਜੋ ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ (perceptual process) ਤੇ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਹੈ । ਇਹਨਾਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦਾ ਅਸਰ ਸਮਕਾਲੀ ਦਰਸ਼ਨ ਉਪਰ ਭੀ ਪਇਆ ਹੈ । ਅਜ ਦਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ "ਕੇਵਲ ਪ੍ਰਤੱਖ ਬੋਧ ਨੂੰ ਹੀ ਗਿਆਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਮੰਨਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਿਰੀਖੇ ਤੱਥਾਂ ਬਾਰੇ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਰ ਕਥਨ ਵਿਚ ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਨਿਆਇਸ਼ੀਲ ਅਰਥ (logical meaning) ਭਾਲਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਪੁਨਰ ਪੜਤਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕੇ ।[1] ਅਜਿਹਾ ਦਰਸ਼ਨ 'ਅਨੁਭਵਵਾਦ' (empiricism) ਹੈ ਜੋ ਅਜੋਕੇ ਸੰਸਾਰ ਦਾ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਬਨਨ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰ ਰਹਿਆ ਹੈ । ਹਰ ਦਰਸ਼ਨ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਕੁਲ ਕਰਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਘੇਰੇ ਵਿਚ ਸਮੇਟ ਸਕਣ ਦਾ ਦਾਅਵੇਦਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਲਈ ਕਲਾ ਅਤੇ ਸਾਹਿੱਤ ਦਾ 'ਅਨੁਭਵਵਾਦੀ'[2] ਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਅਸਰ ਤੋਂ ਬਚ ਰਹਿਣਾ ਕਿਵੇਂ ਸੰਭਵ ਹੈ ? ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਇਕ ਨਾਅਰਾ ਲਗਾਇਆ ਗਇਆ ਹੈ ਕਿ ਸਾਹਿੱਤ ਦੀ ਤਕਣੀ 'ਅਨੁਭਵਵਾਦੀ' (empirical) ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ

---

1. Herbert Read: The Forms of Things Unknown. London: Faber & Faber (1960) p 19.
2. ਸਾਇੰਸ ਦੇ ਪ੍ਰਕਰਣ ਵਿਚ ਅਨੁਭਵ ਦਾ ਅਰਥ ਕੇਵਲ ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਅਨੁਭਵ (perceptual experience) ਹੀ ਹੈ ।

ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਵਸਤਾਂ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੇਖਣੀਆਂ ਚਾਹੀਦੀਆਂ ਹਨ, ਜਿਵੇਂ ਉਹ ਹੋਣ। ਇਸ ਲਈ ਮਾਨਵੀਕਰਣ (anthropomorphism) ਜਹੀਆਂ ਆਦਿ-ਕਾਲੀ (primitive) ਤੇ ਅਵਿਗਿਆਨਕ ਰੁਚੀਆਂ "ਸਮੇਂ ਦੇ ਪ੍ਰਧਾਨ ਝੁਕਾਵਾਂ ਦੇ ਉਲਟ" ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸਾਹਿੱਤ ਵਿਚ ਵਿਵਰਜਿਤ ਹੋ ਜਾਣੀਆਂ ਚਾਹੀਦੀਆਂ ਹਨ। ਕੀ ਇਹ ਨਾਅਰਾ ਉਚਿਤ ਹੈ ਜਾਂ ਨਹੀਂ? ਕੀ ਸਾਹਿਤ ਲਈ ਦਰਸ਼ਨ ਵਾਂਗੂ ਪ੍ਰਤੱਖੀ-ਅਨਭਵ ਨੂੰ ਮੂਲਾਧਾਰ ਪਰਵਾਨ ਕਰਨਾ ਯੋਗ ਹੈ ਜਾਂ ਨਹੀਂ? ਇਹ ਇਕ ਹੋਰ ਅਜਿਹੀ ਸਮੱਸਿਆ ਹੈ ਜੋ ਪ੍ਰਤੱਖ ਬੋਧ ਤੇ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਸਾਂਝ ਖੇਤਰ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਹੈ।

ਸੋ ਜਿਸ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਓਪਰੀ ਨਜ਼ਰ ਨਾਲ ਕੋਈ ਸਮੱਸਿਆ ਨਹੀਂ ਦਿਸਦੀ, ਗਹੁ ਨਾਲ ਵੇਖਿਆਂ ਓਥੋਂ ਹੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦਾ ਝੁਰਮਟ ਜਾਗ ਪਇਆ ਹੈ।

੩.

ਪ੍ਰਤੱਖ-ਬੋਧ ਦੇ ਸਿੱਧਾਂਤ

ਪ੍ਰਤੱਖ-ਬੋਧ ਬਾਰੇ ਤਿੰਨ ਮੁਖ ਸਿੱਧਾਂਤ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ ਜੋ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਨਿਸਚਾਵਾਨਾਂ ਦੇ ਨਿਸਚਿਆਂ ਨੂੰ ਵੰਗਾਰਦੇ ਹਨ।[1]

ਸਿੱਧੜ ਯਥਾਰਵਾਦ (native realism): ਜਨ ਸਾਧਾਰਨ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਹੈ। ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਬਾਹਰਲੇ ਸੰਸਾਰ ਦੀ ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਰਖਦਾ ਹੈ, ਤੇ ਇਹ ਭੀ ਮੰਨਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਪ੍ਰਤੱਖ ਗਿਆਨ ਦੀ ਪੱਕੜ ਵਿਚ ਆ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸਾਹਮਣੇ ਜੋ ਫੁਲ ਪਇਆ ਹੈ, ਉਸ ਦੀ ਹੋਂਦ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਮੈਨੂੰ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣਾ, ਇਸ ਸਿੱਧਾਂਤ ਅਨੁਸਾਰ ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਤੇ ਯਕੀਨੀ ਗੱਲਾਂ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹਨਾਂ ਬਾਰੇ ਕਿੰਤੂ ਕਰਨਾ ਮੂਰਖਤਾ। ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਅਨੁਸਾਰ ਪਦਾਰਥਿਕ ਹੋਂਦ ਪ੍ਰਤੱਖ-ਚੇਤਨਾ (perceptional conciousness) ਦੀ ਅ-ਮਾਧਿਅਮੀ ਵਸਤੂ (immediate substance) ਹੈ।

ਇਸ ਦੇ ਉਲਟ ਪ੍ਰਤੱਖ ਬੋਧ ਦੇ ਦੂਸਰੇ ਸਿੱਧਾਂਤ ਸੰਵੇਦਕ ਤੱਥਾਂ (sense-data) ਨੂੰ ਪ੍ਰਤੱਖ-ਚੇਤਨਾ ਦੀ ਅ-ਮਾਧਿਅਮੀ ਵਸਤੂ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਪੁਛਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੰਵੇਦਕ ਤੱਥ ਤਾਂ ਇਕ ਖਿਣਿਕ ਵਿਖਾਲੀ ਹਨ। ਫਿਰ ਉਹ ਵਸਤਾਂ ਦੇ ਚਿਰ-ਜੀਵੀ ਅਨੁਭਵ ਦਾ ਆਧਾਰ ਕਿਵੇਂ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ? ਇਸ ਦੇ ਉਤਰ ਵਿਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਮਾਨਵਾਦੀ (phenomenalist) ਭੌਤਿਕ ਪਦਾਰਥਾਂ ਨੂੰ "ਸੰਵੇਦਨਾ ਦੀਆਂ ਸਦੀਵੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ (permanent possibilities of sensation)

1. D. M. Armstrong : Perception & The Physical World. London Rouledge & Kegan Paul (1961) p. xi-xii.

ਕਹੰਦੇ ਹਨ । ਐਪਰ 'ਸੰਵੇਦਨਾ ਦੀਆਂ ਸਦੀਵੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ' ਕੋਈ ਅਜਿਹੀ ਚੀਜ਼ ਨਹੀਂ ਜਿਸ ਦੀ ਮੂਰਤ ਮਨ ਵਿਚ ਉਤਾਰੀ ਜਾ ਸਕੇ । ਇਉਂ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਮਾਨਵਾਦ ਸਾਡੀ ਝੋਲੀ ਕੇਵਲ ਪਰਛਾਵੇਂ ਹੀ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ ।[2] ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਅਨੁਸਾਰ ਉਹਨਾਂ ਪਦਾਰਥਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨਹੀਂ ਮੰਨੀ ਜਾ ਸਕਦੀ, ਜੋ ਪ੍ਰਤੱਖ ਨਹੀਂ ਕੀਤੇ ਗਏ ਜਾਂ ਹੋਏ ਤੇ ਜੇਕਰ ਇਸੇ ਦਲੀਲ ਨੂੰ ਜ਼ਰਾ ਹੋਰ ਲਮਕਾਈਏ, ਤਾਂ ਇਹ ਕਬੂਲਣਾ ਪਵੇਗਾ ਕਿ ਜੇਕਰ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ 'ਮਨ' ਦੀ ਹੋਂਦ ਨਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਪਦਾਰਥ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵੀ ਮੁਮਕਿਨ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਅਨੁਸਾਰ 'ਪ੍ਰਤੱਖਣਾ' ਤੋਂ ਛੁਟ ਭੌਤਿਕ ਪਦਾਰਥਾਂ ਦੀ ਹੋਰ ਕੋਈ ਨਵੇਕਲੀ ਹੋਂਦ ਨਹੀਂ ।

ਇਹਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਸਿੱਧਾਂਤਾਂ ਤੋਂ ਛੁਟ ਇਕ ਹੋਰ ਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧ ਪਰਵਾਨਿਤ ਸਿਧਾਂਤ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਵਾਦ (representationalism) ਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਅਨੁਸਾਰ ਭੌਤਿਕ ਪਦਾਰਥਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਪ੍ਰਤੱਖੀ-ਚੇਤਨਾ ਦੇ ਪਦਾਰਥਾਂ ਤੋਂ ਭਿੰਨ, ਅੱਡਰੀ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ । ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਮਾਨਸਿਕ ਸੰਸਾਰ ਅਤੇ ਭੌਤਿਕ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਕੋਈ ਸਾਦਰਸ਼ਤਾ (resemblance) ਨਹੀਂ ਕਿਉਂਕਿ ਸੰਵੇਦਕ-ਤੱਥਾਂ (sensa-data) ਤੇ ਪਦਾਰਥਾਂ (objects) ਦੇ ਰੂਪ ਬਿਲਕੁਲ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਹਨ ।

ਪਹਲੀ ਗਲ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਮੇਰੇ ਗਿਆਨ-ਇੰਦਰੇ (sense organs) ਭੌਤਿਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਇਕ ਅਤਿ-ਸੀਮਤ ਭਾਗ ਪ੍ਰਤੱਖਣ ਦਾ ਹੀ ਵਿੱਤ ਰਖਦੇ ਹਨ । ਕੰਨਾਂ ਦੀ ਮਿਸਾਲ ਹੀ ਲਵੋ । ਘੜਿਆਲ ਖੜਕਦਾ ਹੈ, ਮੈਂ ਉਸ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਸੁਣਦਾ ਹਾਂ, ਫਿਰ ਉਸ ਦੀ ਟੁਣਕਾਰ ਮੱਧਮ ਪੈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਗੁਆਚ ਜਾਂਦੀ ਹੈ । ਗੁਆਚ ਇਸ ਲਈ ਗਈ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੀਆਂ ਨਾਦ-ਤਰੰਗਾਂ (sound-waves) ਦਾ ਆਕਾਰ ਮੇਰੇ ਕੰਨਾਂ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਸੀਮਾਂ (functional limit) ਤੋਂ ਅਗਾਂਹ ਲੰਘ ਗਇਆ ਹੈ । ਜੀਵ ਵਿਗਿਆਨ ਦੀ ਖੋਜ ਅਨੁਸਾਰ ਜਿਥੇ ਸਾਡੇ ਕੰਨ ਸੁਣਨੋਂ ਹੱਟ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਉਥੋਂ ਕਈ ਨਿੱਕੇ ਜੀਵਾਂ (ਕੀੜਿਆਂ) ਦੇ ਕੰਨ ਸੁਣਨਾ ਆਰੰਭ ਕਰਦੇ ਹਨ । ਫਿਰ ਮੇਰੇ ਨਾਦ ਸੰਸਾਰ ਤੇ ਇਹਨਾਂ ਜੀਵਾ ਦੇ ਨਾਦ-ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਰਤਾ ਜਿੰਨੀ ਭੀ ਸਾਦਰਸ਼ਤਾ ਕਿਵੇਂ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ ? ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਨਾ ਹੀ ਪਦਾਰਥਕ ਸੰਸਾਰ ਦਾ ਮੈਂ ਪੂਰਾ ਪ੍ਰਤੱਖ-ਬੋਧ ਕਰ ਰਹਿਆ ਹਾਂ, ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਉਹ ਜੀਵ । ਪਰ ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਵੱਧ ਮਹੱਤਵ ਪੂਰਣ ਗਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸਾਡੇ ਦੋਨਾਂ ਦੇ ਹੀ ਪ੍ਰਤੱਖਣ-ਸੰਸਾਰ (preceptional world) ਭੌਤਿਕ-ਸੰਸਾਰ ਤੋਂ ਅੱਡਰੇ ਹਨ ।

ਕੇਵਲ ਇਹੋ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਹਕੀਕਤ ਦੇ ਕੇਵਲ ਇਕ ਭਾਗ ਜਾਂ ਇਕ ਪੱਖ ਤਕ ਹੀ ਸਾਡੀ ਰਸਾਈ ਹੈ । ਸਗੋਂ ਜਿਤਨੀ ਪਹੁੰਦ ਸਾਡੀ ਹੈ ਭੀ, ਉਹ ਭੀ ਭੌਤਿਕ ਹੋਂਦ

2. A. J. AYER. The Problem of Knowledge. Middle sex. Pelican Books (1957) p. 85.

(physical existance) ਨੂੰ ਇੰਨ ਬਿੰਨ ਗ੍ਰਹਣ ਕਰ ਸਕਣ ਦੀ ਸਮਰਥਾ ਨਹੀਂ ਰਖਦੀ। ਗਿਆਨ-ਇੰਦ੍ਰਿਆਂ ਤੋਂ ਦਿਮਾਗ ਤਕ ਜਾਂਦੀਆਂ ਤੰਤ੍ਰਿਕਾਵਾਂ (nerves) ਅੰਦਰ ਵਗਦੀਆਂ ਬਿਜਲੇਈ ਤਰੰਗਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਵਾਹ ਵਿਚ ਕੋਈ ਭੀ ਤੱਥ ਅਜਿਹਾ ਨਹੀਂ ਜੋ ਰੰਗ ਨਿੱਘ, ਆਦਿਕ ਗੁਣਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰੀ (corresponding) ਹੋਵੇ[1]। ਗਿਆਨ-ਇੰਦਰੇ ਤਾਂ ਜ਼ਰੂਰ ਅਡੋ ਅੱਡ ਹਨ, ਪਰ ਉਹਨਾਂ ਤੋਂ ਦਿਮਾਗ ਤਕ ਜਾਂਦੀਆਂ ਤੰਤਕ੍ਰਿਤਾਵਾਂ ਇਕੋ ਜਹੀਆਂ ਹਨ, ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਵਿਚ ਵਗਦੀਆਂ ਬਿਜਲੇਈ ਲਹਰਾਂ ਵਿਚ ਭੀ ਪਰਸਪਰ ਕੋਈ ਭੇਦ ਨਹੀਂ। ਫਰਕ ਸਿਰਫ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਅੱਖ ਤੋਂ ਤੁਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਬਿਜਲੇਈ ਤਰੰਗਾਂ ਦਿਮਾਗ ਦੇ ਇਕ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਅਪੜਦੀਆਂ ਹਨ ਤੇ ਕੰਨ ਤੋਂ ਤੁਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਦੂਜੇ ਹਿਸੇ ਵਿਚ। ਜੇਕਰ ਕਿਵੇਂ ਕੰਨ ਵਿਚੋਂ ਨਿਕਲਦੀ ਤੰਤ੍ਰਿਕਾ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਦਿਮਾਗ ਦੇ ਵੇਖਣ ਵਾਲੇ ਤਾਗ ਨਾਲ ਜੋੜ ਸਕੀਏ, ਤਾਂ ਅਸੀਂ ਕੰਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵੇਖਣ ਲਗ ਜਾਵਾਂਗੇ, ਅਥਵਾ ਕੰਨਾਂ ਦੀ ਉਤੇਜਨਾ ਤੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਈਆਂ ਬਿਜਲੇਈ ਲਹਰਾਂ ਸਾਡੇ ਅੰਦਰ ਰੰਗ, ਰੂਪ ਤੇ ਆਕਾਰ ਦਾ ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਅਨੁਭਵ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦੇਣਗੀਆਂ।

ਜੇਕਰ ਮੈਂ ਰੰਗ ਵੇਖਣ ਦੇ ਕਾਬਿਲ ਹਾਂ ਤਾਂ ਇਸ ਲਈ ਕਿ ਮੇਰਾ ਪ੍ਰਤੱਖਣ-ਯੰਤਰ (perceptional apparatus) ਮੈਨੂੰ ਇਸ ਯੋਗ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਮੇਰਾ ਨੇਤ੍ਰ-ਯੰਤਰ (visual appartus) ਰੰਗ-ਪ੍ਰਤੱਖਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਨਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੱਖ ਦੁਨੀਆਂ ਰੰਗ-ਵਿਹੀਣ ਹੋਵੇਗੀ। ਰੰਗੋਂ ਅੰਨ੍ਹੇ (colour blind) ਬੰਦਿਆਂ ਵਿੱਚ ਇਹ ਗਲ ਨਿਤ ਵੇਖਣ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਮੇਰਾ ਪ੍ਰਤੱਖ-ਬੋਧ ਵਸਤੂਗਤ (objective) ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਆਤਮਗਤ (subjective) ਹੈ। ਵਾਈਟਹੈਡ ਨੇ ਦੇਕਾਰਤੇ (Deceartes) ਅਤੇ ਲੌਕ (Lock) ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਨਾਂ ਦਾ ਨਿਚੋੜ ਦਸਦਿਆਂ ਲਿਖਿਆ ਹੈ।' ਸੋ ਪਦਾਰਥਾਂ ਵਿਚ ਉਹ ਗੁਣ ਪ੍ਰਤੱਖੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਜੋ ਦਰ ਅਸਲ ਉਹਨਾਂ ਵਿਚ ਮੌਜੂਦ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਇਹ ਗੁਣ ਤਾਂ ਪ੍ਰਤੱਖਣਹਾਰੇ 'ਮਨ' ਵਿਚੋਂ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਜੋ ਸੋਭਾ ਫੁਲ ਦੀ ਮਹਕ ਲਈ, ਬੁਲਬੁਲ ਦੀ ਚਹਕ ਲਈ ਜਾਂ ਸੂਰਜ ਦੀ ਚਮਕ ਲਈ ਬਿਨਾਂ ਹੱਕੋਂ ਕੁਦਰਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਅਸਲ ਵਿਚ ਉਹ ਸੋਭਾ ਸਾਨੂੰ ਆਪਣੇ ਆਪ ਲਈ ਰਾਖਵੀਂ ਰੱਖਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਕਵੀ ਲੋਕ ਤਾਂ ਟੱਪਲਾ ਹੀ ਖਾਧੀ ਬੈਠੇ ਹਨ। ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਤਾਂ (ਕੁਦਰਤ ਦੇ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ) ਆਪਣੇ ਹੀ ਸੋਹਿਲੇ ਗਾਉਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ, ਤੇ ਮਨੁਖੀ ਮਨ ਦੀ ਵਡਿਆਈ ਨਿਰੂਪਣ ਹਿਤ ਨਿੱਜ-ਪ੍ਰਸੰਸਾ ਦੀਆਂ

---

1 R. J. Hirst-The Problem of Perception. London. George Allen & Unwin (1959) p. 164,

2. A. N. Whitehead Quoted by Sir Russel Brain in Some Reflections on Genius (chapter on Symbol and Image) London. Pitman Medical Publication (1960)

ਵਾਹਾਂ ਜੋੜਨੀਆਂ ਚਾਹੀਦੀਆਂ ਹਨ। ਕੁਦਰਤ ਤਾਂ ਵਾਸਤਵ ਵਿਚ ਰਸਹੀਣ, ਰੰਗਹੀਣ ਸੁਰਹੀਣ ਮਹਕ-ਹੀਣ, ਪਦਾਰਥਾਂ ਦੀ ਇਕ ਅਰਥਹੀਣ ਭਜ ਦੌੜ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਗਲ ਦਾ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਕਰਨਾ ਮੁਸ਼ਕਲ ਹੈ। ਇਸ ਗਲ ਬਾਰੇ ਕੌਣ ਸ਼ੱਕ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੰਸਾਰ ਦਾ ਸੰਕਲਪ (concept) ਅਮੂਰਤ-ਵਿਚਾਰਾਂ (abstractions) ਰਾਹੀਂ ਘੜਿਆ ਗਇਆ ਹੈ ? ਪਰ ਵਿਰੋਧਾਭਾਸ (paradox) ਇਸ ਲਈ ਪੈਦਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਸੀਂ ਅਮੂਰਤ ਸੰਕਲਪਾਂ ਨੂੰ ਸਥੂਲ ਸਚਿਆਈਆਂ ਮੰਨਣ ਲਗ ਜਾਂਦੇ ਹਾਂ।"

ਦਰ ਅਸਲ ਸਾਇੰਸ ਸਾਨੂੰ ਸੰਸਾਰ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰਸ ਜਿਹਾ ਰੂਪ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਤੱਖ ਬੋਧ ਦੀ ਕਿਰਿਆ 'ਆਤਮਗਤ ਤੇ ਵਸਤੂਗਤ' ਵਿਚਾਲੇ ਇਕ ਪਰਸਪਰ ਲੈਣ-ਦੇਣ ਬਣ ਨਿਬੜਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਤੱਖ ਫਰਕ ਜੋ ਸਾਡੀ ਚੇਤਨਾ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਮੁਜਬ ਬਾਹਰਲੇ ਪਦਾਰਥਾਂ ਅਤੇ ਸਾਡੇ ਸਰੀਰ ਵਿਚਾਲੇ ਮੌਜੂਦ ਹਨ ਛਿਨ ਭਿੰਨ ਹੋਣ ਲਗ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। "ਬਾਹਰਲੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਇਸ ਲੇਖੇ ਤਾਂ ਵਸਤੂਗਤ ਹਨ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨਵੇਕਲੀ ਤੇ ਸਾਡੇ ਸਰੀਰ ਤੋਂ ਬਾਹਰਵਾਰ ਹੈ. ਪਰ ਇਸ ਲੇਖੇ ਅੰਤਰਗਤ ਹਨ ਕਿ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਗੁਣ (perceptional qualities) ਸਾਡੀ ਆਪਣੀ ਚੇਤਨਾ ਦੀ ਦੇਣ ਹਨ।

੪.

ਪ੍ਰਤੱਖ-ਬੋਧ ਅਤੇ ਸਾਹਿੱਤ-ਸਿੱਧਾਂਤ

ਰੱਸਲ ਬ੍ਰੇਨ[1] ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਪ੍ਰਤੱਖ-ਬੋਧ ਦਾ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਵਾਦੀ ਸਿੱਧਾਂਤ, ਕਲਾ ਅਤੇ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਅਸਲੇ ਬਾਰੇ ਵੀ ਚਾਨਣਾ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਸੂਜ਼ਨ ਲੈਂਗਰ[2] ਨੇ ਆਪਣੀ ਸਾਰੀ ਪੁਸਤਕ (Feeling and Form) ਇਸੇ ਵਿਚਾਰ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਤੇ ਲਗਾ ਦਿਤੀ ਹੈ ਕਿ "ਕਲਾ ਅਜਿਹੇ ਰੂਪ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਨਾਮ ਹੈ ਜੋ ਮਨੁਖੀ ਜਜ਼ਬੇ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ।"

ਸਾਧਾਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਕਲਾ ਅਤੇ ਜਜ਼ਬੇ ਦਾ ਸਬੰਧ ਕਾਰਣਿਕ (causal) ਸਬੰਧ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਲਾ ਦਾ ਕੋਈ ਭੀ ਨਮੂਨਾ, ਤੇ ਸਾਹਿੱਤ ਦੀ ਕੋਈ ਭੀ ਰਚਨਾ ਹਰ ਮਾਣਨਹਾਰੇ ਦੇ ਦਿਲ ਵਿਚ ਜਜ਼ਬੇ ਦੀ ਇਕ ਝਰਨਾਟ ਛੇੜਦੀ ਹੈ—ਪਰ ਮਾਣਨ ਵਾਲਾ

---

1. Sir W. Russell Brain-Perception and Imperception Journal of Mental Science 102, 221-232 (April, 1956)
2. Susanne K. Langer Feeling & Form. London Routledge & Kegan Paul (1953)

ਉਹੋ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ 'ਜਿਸ ਦੀ ਅੱਖ ਵਿਚ ਸੁੰਦਰਤਾ ਮੌਜੂਦ ਹੋਵੇ।' ਐਪਰ ਇਸ ਵਿਆਖਿਆ ਵਿਚ ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਸੰਸਾਰ ਤੇ ਭੌਤਿਕ ਸੰਸਾਰ ਰਲ-ਗੱਡ ਹੋ ਗਏ ਹਨ ਤੇ ਬਰਟੰਡ ਰਸਲ ਦੇ ਕਥਨ ਅਨੁਸਾਰ 'ਸਾਡੀ ਅਸਪਸ਼ਟਤਾ ਦਾ ਇਕ ਵੱਡਾ ਕਾਰਣ ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਸੰਸਾਰ ਤੇ ਭੌਤਿਕ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਨਿਖੇੜੇ ਨੂੰ ਨਾ ਸਮਝਣ ਤੋਂ ਉਪਜਦਾ ਹੈ।'[1] ਇਸ ਵਿਚ ਤਾਂ ਸ਼ੱਕ ਦੀ ਕੋਈ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕਿ ਕੋਈ ਕਲਾਤਮਿਕ ਰਚਨਾ ਭੌਤਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪਣੇ ਭੌਤਿਕ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਰਸੀਏ ਦੇ ਭੌਤਿਕ ਦਿਮਾਗ ਉਤੇ ਇਕ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੀ ਲਿਵ ਵਿਚੋਂ ਸੰਬੰਧਿਤ ਜਜ਼ਬਾ ਜਾਗ ਉਠਦਾ ਹੈ। ਐਪਰ ਉਸ ਰਚਨਾ ਦਾ ਭੌਤਿਕ ਆਕਾਰ ਇਕ ਵਖਰੀ ਚੀਜ਼ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਜਗਾਇਆ ਹੋਇਆ ਜਜ਼ਬਾ ਇਕ ਅੱਡਰੀ ਵਸਤ। ਇਹ ਸਮਝਣਾ ਬੜਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਤੱਖੀ-ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਇਉਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ, ਸਗੋਂ ਉਥੇ ਤਾਂ ਪ੍ਰਤੱਖੀ-ਵਸਤ (perceptunal object) ਆਪ ਹੀ ਆਤਮਗਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਜਜ਼ਬਾ ਕੇਵਲ ਕਿਸੇ ਸਥੂਲ ਆਕਾਰ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਵਿਚਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਕਲਾਕਾਰ ਜਾਂ ਕਵੀ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਜਜ਼ਬੇ ਅਤੇ ਆਪਣੇ (ਨੇਤ੍ਰੀ, ਸ੍ਰਵਣੀ, ਸਪਰਸੀ) ਸੰਵੇਦੀ-ਤੱਥਾਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਥਾਣੀ ਕਲਾ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰੇ। ਇਸ ਸਾਧਨ ਨਾਲ ਹੀ ਜਜ਼ਬਾ ਵਸਤੂਗਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਕਲਾਤਮਿਕ ਰਚਨਾ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਇਆ ਜਜ਼ਬਾ ਅਤੇ ਉਸ ਰਚਨਾ ਦੇ ਪ੍ਰਤੱਖਣ ਤੋਂ ਗ੍ਰਹਣ ਹੋਏ ਸੰਵੇਦਨਾ-ਤੱਥ ਇਕੋ ਹੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂ ਜੁ ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਇਕੋ ਜਹੇ ਆਤਮਗਤ ਹਨ। ਇਸ ਲੇਖੇ ਕਿਸੇ ਸਾਹਿੱਤਕ ਜਾਂ ਕਲਾਤਮਿਕ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਜਜ਼ਬੇ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਕਹਣਾ ਉਚਿਤ ਨਹੀਂ; ਉਹ ਤਾਂ ਜਜ਼ਬੇ ਦੀ ਸਾਖਿਆਤ ਮੂਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣੀ ਵਿਤ ਅਨੁਸਾਰ ਆਪਣੀ ਰਚਨਾ ਦੇ ਭੌਤਿਕ ਆਕਾਰ ਨੂੰ ਉੱਚਰ ਤੀਕ ਭੰਨੀ-ਘੜੀ ਤੁਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਚਰ ਤਕ ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਉਸ ਰਚਨਾ ਦੀ ਰੂਪ-ਰੇਖਾ ਉਸ ਦੇ ਜਜ਼ਬੇ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਨਹੀਂ ਕਰ ਲੈਂਦੀ। ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਖੇਤਰ ਵਿਚ, ਹੋਰ ਭੌਤਿਕ ਪਦਾਰਥਾਂ ਦੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਫਿਰ ਇਹ ਭੌਤਿਕ ਰਚਨਾ ਪ੍ਰਤੱਖਣਹਾਰਿਆਂ (perceivers) ਦੇ ਮਨ ਵਿਚ (ਉਹਨਾ ਦੀਆਂ ਸੂਝ-ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਦੀ ਤੀਖਣਤਾ ਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਲਿਵ ਦੀ ਇਕਸੁਰਤਾ ਦੀ ਸੀਮਾ ਵਿਚ) ਉਹੋ ਮੌਲਿਕ ਜਜ਼ਬਾ ਜਗਾਉਣ ਦੇ ਸਮਰਥ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਲਾਕਾਰ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚੋਂ ਉਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਉਤਰ ਕੇ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਇਉਂ ਕਲਾ ਅਥਵਾ ਸਾਹਿੱਤ ਜਜ਼ਬੇ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਜਜ਼ਬੇ ਦੇ ਵਾਹਨ ਕਹੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ।

---

1. Bertrand Russell. Human Knowledge. Its scope & Limits 1948 p.p 218-225 London.

ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਵਸਤਾਂ ਵਿਚ ਜਜ਼ਬੇ ਦਾ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਹੋਣਾ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਪੱਧਰ ਤੇ ਵੀ ਸੰਭਵ ਹੈ ਤੇ ਸਮਾਜਕ ਪੱਧਰ ਤੇ ਵੀ। ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਪੱਧਰ ਤੇ ਅਸੀਂ ਸਭ ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਵਸਤਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਜਜ਼ਬੇ ਉਤਾਰਦੇ ਹਾਂ। 'ਯਾਰ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨੀ' ਇਕ ਪ੍ਰਤੱਖੀ ਵਸਤ ਹੈ ਜੋ ਮੇਰੇ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦਾ ਇਕ ਬ੍ਰਹਮੰਡ ਸਾਂਭ ਕੇ ਬੈਠੀ ਹੈ। ਪਰ ਸਾਧਾਰਨ ਬੰਦੇ ਵਿਚ ਤੇ ਕਲਾਕਾਰ ਵਿਚ ਇਕ ਵੱਡਾ ਫ਼ਰਕ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਕਲਾਕਾਰ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਪੱਧਰ ਤੋਂ ਉਠ ਕੇ ਆਪਣੀਆਂ ਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾਵਾਂ ਤੇ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਸਮਾਜਕ ਪੱਧਰ ਤੇ ਹੋਰਨਾਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝ ਕਰਨੀ ਲੋਚਦਾ ਹੈ।

ਸਭ ਮਨੁਖ ਬੁਨਿਆਦੀ ਤੌਰ ਤੇ ਇਕੋ ਜਹੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਲਈ ਕੋਈ ਵੀ ਕਲਾਤਮਿਕ ਜਾਂ ਸਾਹਿੱਤਕ ਰਚਨਾ ਹਰ ਬੰਦੇ ਦੇ ਦਿਲ ਵਿਚ ਇਕੋ ਜਹੇ ਜਜ਼ਬੇ ਹੀ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਐਪਰ ਮਨੁਖ ਬੁਨਿਆਦੀ ਸਾਂਝ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਕਲਾ ਨੂੰ ਮਾਣ ਸਕਣ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਵਿਚ ਇਕ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਵਖੋ ਵਖਰੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਛੁਟ ਇਹ ਯੋਗਤਾ ਕਿਥੋਂ ਤੀਕ ਵਿਦਿਆ ਦੀ ਸਾਣ ਤੇ ਚੜ੍ਹ ਕੇ ਤੀਖਣ ਹੋਈ ਹੈ, ਇਸ ਵਿਚ ਭੀ ਇਕ ਬੰਦਾ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਭਿੰਨ ਹੈ। ਫਿਰ ਅਸੀਂ ਇਹ ਕਿਵੇਂ ਕਹ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਬੰਦਾ ਕਲਾ ਜਾਂ ਸਾਹਿੱਤ ਦੀ ਕਿਸੇ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਮਾਣਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦੇ ਅੰਦਰ ਉਹੋ ਜਿਹਾ ਜਜ਼ਬਾ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਲਾ-ਕਾਰ ਜਾਂ ਸਾਹਿੱਤਕਾਰ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚੋਂ ਉਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਉਤਰਿਆ ਹੈ? ਇਸ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਦਾ ਸਪਸ਼ਟ ਉਤਰ ਇਹੋ ਹੈ ਕਿ ਕੋਈ ਭੀ ਦੂਜਾ ਮਨੁਖ ਕਲਾਕਾਰ ਦੇ ਜਜਬੇ ਨੂੰ ਇੰਨ ਬਿੰਨ ਨਹੀਂ ਪੱਕੜ ਸਕਦਾ, ਪਰ ਜਿਤਨਾ ਕਿਸੇ ਰਸੀਏ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਤੇ ਜਿਤਨੀ ਵਧੇਰੇ ਸੂਖਮ ਉਸ ਦੀ ਗ੍ਰਹਣ-ਸ਼ਕਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਉਤਨਾ ਹੀ ਵਧ ਉਹ ਕਲਾਕਾਰ ਦੇ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝ ਪੈਦਾ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ।

"ਕਵੀ ਦੀ ਪੁਨਰ-ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਪਦਾਰਥ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਨਾਲ ਜੋੜਨ ਵਾਲੀਆਂ ਸੰਵੇਦਨਾਵਾਂ (sensations), ਤੱਥ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਭਾਵੁਕ-ਗਮਕ (feeling tone) ਦੋਵੇਂ ਇਕੱਠੇ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਪਦਾਰਥਾਂ ਅਤੇ ਸੰਵੇਦਨਾਵਾਂ ਦਾ ਢੁਕਵਾਂ ਸੁਮੇਲ ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਬਿੰਬ ਜਗਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਹਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਸਮ-ਦਰਸ਼ਤਾ ਝਲਕਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਸਾਡੇ ਉਪਰ ਅਗੰਮ ਗਿਆਨ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਵਰਗਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਂਦਾ ਹੈ।" ਸੀ. ਡੀ. ਲੀਵਿਸ ਦੀਆਂ ਨਜ਼ਰਾਂ ਵਿਚ ਕਾਵਿ-ਬਿੰਬ ਜੋ ਰੂਪਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਹੋਰ ਕਲਾਤਮਿਕ ਬਿੰਬਾਂ ਵਾਙੂ ਹੀ ਪਦਾਰਥਾਂ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਤੋਂ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਸਾਹਿੱਤ ਦੀ ਸਾਮਗਰੀ

ਨਿਰੋਲ ਨਿੱਜੀ ਅਨੰਦ ਵਾਸਤੇ ਲਿਖੀ ਗਈ ਵਸਤ ਸਾਹਿੱਤ ਨਹੀਂ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਵਿਅਕਤੀ ਕਾਵਿ-ਮਈ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ "ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਛੀ ਨਿੱਜੀ ਉਲਾਸ ਲਈ ਹੀ ਗਾਉਂਦੇ ਹਨ, ਲੇਖਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਵੀ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਵਹਣ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਤਮਗਤ ਹੈ ਪਾਠਕ ਮਾਨੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਲੁਕ ਛਿਪ ਕੇ ਸੁਣਨ।"

ਪੰਛੀਆਂ ਦੇ ਗੀਤ ਵਿਚ ਪੰਛੀ ਸਮਾਜ ਦਾ ਕੋਈ ਲਕਸ਼ ਹੈ ਜਾਂ ਨਹੀਂ ਇਸ ਬਾਰੇ ਕੁਛ ਕਹਿਆ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ, ਜੇ ਨਹੀਂ ਵੀ ਤਾਂ ਇਸ ਸੰਬੰਧੀ ਬਹਸ ਕਰਨੀ ਵਿਅਰਥ ਹੈ। ਕਿੰਤੂ ਲੇਖਕ ਦਾ ਪ੍ਰਧਾਨ ਲਕਸ਼ ਪਾਠਕ ਸਮਾਜ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਲਕਸ਼ਗਤ ਰਚਨਾ ਉਤੇ ਬਣਾਵਟੀ ਹੋਣ ਦਾ ਦੋਸ਼ ਨਹੀਂ ਲਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਮਾਤਾ ਦੇ ਸਤਨ ਸਿਰਫ਼ ਸੰਤਾਨ ਲਈ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਇਸ ਦਾ ਭਾਵ ਇਹ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਹਨਾਂ ਵਿਚ ਆਪਮੁਹਾਰਾਪਣ (spontaneity) ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ।

"ਨੀਰਵ ਕਵਿਤਾ" ਅਤੇ "ਆਤਮਗਤ ਭਾਵ ਉਲਵਾਸ" ਆਦਿ ਇਹ ਵਿਚਾਰ ਕਈ ਧੜਿਆਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ। ਪਰ ਜੋ ਲਕੜੀ ਜਲਦੀ ਨਹੀਂ, ਉਸ ਨੂੰ ਅੱਗ ਦਾ ਨਾਮ ਦੇਣਾ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ ਇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਆਕਾਸ਼ ਵੱਲ ਅੱਖਾਂ ਲਾ ਕੇ ਬੈਠਾ, ਆਕਾਸ਼ ਵਾਂਗ ਹੀ ਨੀਰਵ ਹੋਵੇ, ਉਸ ਨੂੰ ਕਵੀ ਦਾ ਨਾਮ ਦੇਣਾ। ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਹੀ ਕਵਿਤਵ ਹੈ, ਮਨ ਦੇ ਹੇਠਾਂ, ਮਨ ਦੇ ਅੰਦਰ ਕੀ ਹੈ ਅਤੇ ਕੀ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਉਸਦੀ ਆਲੋਚਨਾ ਕਰਨ ਦਾ ਬਾਹਰਲੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਕੀ ਲਾਭ। ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਹਾਵਤ ਹੈ "ਮਿਸਟਾਨ ਮਿਤਰ ਜਨ" ਕਿਸੇ ਜੰਞ ਨਾਲ ਗਏ ਜਾਂਞੀਆਂ ਨੂੰ ਦਾਜ ਦੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਜਾਂ ਘਟ ਹੋਣ ਨਾਲ ਕੀ ਫ਼ਰਕ ਪੈਂਦਾ ਹੈ, ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਤਾਂ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਹੱਥੀਂ ਮਿਲੀ ਮਿਠਾਈ ਨਾਲ ਹੈ।

ਸਾਹਿੱਤ ਵਿਚ ਆਤਮਗਤ ਭਾਵ-ਵਹਣ ਦਾ ਵੀ ਇਹੀ ਹਿਸਾਬ ਹੈ। ਰਚਨਾ ਰਚਿਤਾ ਦੇ ਆਪਣੇ ਲਈ ਨਹੀਂ, ਇਸ ਗਲ ਨੂੰ ਹੀ ਲੈ ਕੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰੀਏ।

ਸਾਡੇ ਮਨ ਦੀ ਇਕ ਸੁਭਾਵਿਕ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਹੋਰ ਹਿਰਦਿਆਂ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਅਨੁਭੂਤ ਕਰਵਾਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਵਲ ਧਿਆਨ ਮਾਰੀਏ ਤਾਂ ਪ੍ਰਾਣੀਆਂ ਵਿਚ ਵਿਆਪਕ ਹੋਣ ਲਈ, ਸਥਾਪਿਤ ਰਹਣ ਲਈ ਸਦਾ ਇਕ ਚੇਸ਼ਟਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਜੋ ਜੀਵ ਸੰਤਾਨ ਦੁਆਰਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਵਧਾ ਕੇ ਜਿਤਨੀ ਵਧੇਰੇ ਜਗ੍ਹਾ ਮੱਲ ਸਕਦੇ ਹਨ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦਾ 'ਅਧਿਕਾਰ' ਉਤਨਾ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਵਧ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਮਾਨੋਂ ਆਪਣੀ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਉਹ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਧੇਰੇ ਸੱਚਾ ਬਣਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ।

ਮਨੁਖੀ ਮਨੋ-ਭਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਚੇਸ਼ਟਾ ਹੈ। ਫ਼ਰਕ ਸਿਰਫ਼ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਾਣਾਂ ਦਾ ਅਧਿਕਾਰ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਨਾਲ ਹੈ। ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਦਾ ਮਨ ਤੇ ਸਮੇਂ ਨਾਲ। ਮਨੋਂਭਾਵਾਂ ਦੀ ਚੇਸ਼ਟਾ ਬਹੁਤੇ ਸਮੇਂ ਲਈ ਬਹੁਤੇ ਮਨਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਲ ਖਿੱਚ ਸਕਣ ਵਿਚ ਹੈ।

ਇਹ ਇਕ ਅਕਾਂਖਿਆ ਕਿਤਨੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਹੈ, ਕਿੰਨੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ, ਕਿੰਨੀਆਂ ਲਿਪੀਆਂ, ਪੱਥਰਾਂ ਦੀ ਖੁਦਾਈ, ਧਾਤਾਂ ਦੀ ਢਲਾਈ, ਚਮੜੇ ਦੀ ਸਿਲਾਈ, ਦਰੱਖਤਾਂ ਦੀਆਂ ਛਿੱਲਾਂ ਉਪਰ, ਪੱਤਿਆਂ ਉਪਰ, ਜੋ ਲਿਖਿਆ ਹੋਇਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ. ਸਜਿਉਂ ਖੱਬੇ, ਖਬਿਉਂ ਸੱਜੇ ਉਪਰੋਂ ਥਲੇ ਲਿਖਣ ਦੇ ਇਹ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਸਾਰੇ ਜਤਨ ਕਾਹਦੇ ਲਈ ਹਨ? ਇਸ ਲਈ ਕਿ ਮੈਂ ਜੋ ਕੁਛ ਸੋਚਿਆ ਸੀ, ਅਨੁਭਵ ਕੀਤਾ ਸੀ, ਉਹ ਮਿੱਟੇ ਨਾ, ਵਕਤ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਵੀ ਉਹ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿਚ ਰਹੇ, ਅਨੁਭੂਤ ਹੋਇਆ ਉਸ ਦਾ ਪ੍ਰਵਾਹ ਚਲਦਾ ਰਹੇ। ਮੇਰਾ ਘਰ, ਮੇਰਾ ਸਮਾਨ, ਸਰੀਰ ਮਨ ਸਭ ਕੁਝ ਖਤਮ ਹੋ ਜਾਏ ਪਰ ਮੈਂ ਜੋ ਸੋਚਿਆ ਸੀ, ਜੋ ਬੋਧ ਕੀਤਾ ਸੀ, ਉਹ ਹਮੇਸ਼ਾ ਲਈ ਮਨੁਖੀ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਮਨੁਖੀ ਬੁੱਧੀ ਦਾ ਆਸਰਾ ਗ੍ਰਹਣ ਕਰੀ, ਸਜੀਵ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਬਚਿਆ ਰਹੇ।

ਮਧ ਏਸੀਆ ਦੇ ਮਾਰੂਥਲਾਂ ਵਿਚੋਂ ਲੁਪਤ ਹੋ ਗਏ ਮਾਨਵ ਸ਼ਮਾਜ ਦੇ ਭੁਲੇ ਵਿਸਰੇ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਯਾਦਾਂ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਂਦੀ ਜੇ ਕੋਈ ਪੋਥੀ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲੇ ਤਾਂ ਉਸ ਦੀ ਅਣਜਾਣ ਭਾਸ਼ਾ ਅਣਜਾਣੇ ਅੱਖਰਾਂ ਵਿਚ ਕੀ ਵੇਦਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕਰੇ। ਕਿਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਕਿਸ ਸਜੀਵ-ਚਿਤ ਦੀ ਚੇਸ਼ਟਾ ਅਜ ਸਾਡੇ ਮਨ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਹੋਣ ਲਈ ਛਟਪਟਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਨੇ ਪੁਸਤਕ ਲਿਖੀ ਸੀ, ਉਹ ਨਹੀਂ, ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਾਸਤੇ ਲਿਖੀ ਗਈ ਸੀ ਉਹ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹਨ, ਕਿੰਤੂ ਮਨੁਖ ਦੇ ਮਨ ਦੇ ਭਾਵ ਮਨੁਖ ਦੇ ਦੁਖ ਸੁਖ ਵਿਚ ਲਾਲਿਤ ਹੋਣ ਲਈ ਯੁਗਾਂ ਯੁਗਾਂਤਰਾਂ ਤੋਂ ਬਾਦ ਆ ਕੇ ਅਜ ਆਪਣਾ ਪਰਿਚਯ ਨਹੀਂ ਦੇ ਸਕਦੇ, ਦੋਵੇਂ ਬਾਹਵਾਂ ਅੱਡੀ ਮਾਨੋਂ ਮੂੰਹ ਵਲ ਤਕ ਰਹੇ ਹਨ।

ਜਗਤ ਵਿਚ ਸਰਵ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਸਮਰਾਟ ਅਸ਼ੋਕ ਆਪਣੀਆਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਗੱਲਾਂ ਨੂੰ ਦੂਸਰਿਆਂ ਤਕ ਪੁਚਾਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ, ਉਹ ਉਸ ਨੇ ਪਹਾੜਾਂ ਵਿਚ ਖੁਦਵਾ ਦਿਤੀਆਂ, ਉਸ ਨੇ ਸੋਚਿਆ ਕਿ ਪਹਾੜ ਕਿਸੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਵੀ ਨਸ਼ਟ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੇ, ਅਨੰਤ ਕਾਲ ਲਈ ਇਹ ਅਚਲ ਪੱਥਰ ਰਾਹੀਆਂ ਨੂੰ ਉਸਦਾ ਸੁਨੇਹਾ ਦਿੰਦੇ ਰਹਣਗੇ। ਪਹਾੜ ਨੂੰ ਉਸ ਨੇ ਇਹ

ਜ਼ਿਮੇਂਵਾਰੀ ਸੌਂਪੀ ਸੀ। ਪਹਾੜ ਸਮੇਂ ਦਾ ਕੋਈ ਵਿਚਾਰ ਨਾਂ ਕਰ ਕੇ ਉਸ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਬੋਲਦੇ ਰਹੇ। ਕਿਥੇ ਅਸ਼ੋਕ ਕਿਥੇ ਪਾਟਲੀ ਪੁਤਰ, ਕਿਥੇ ਧਰਮ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਭਾਰਤਵਰਸ਼ ਦੇ ਗੌਰਵ ਭਰੇ ਦਿਨ, ਕਿੰਤੂ ਪਹਾੜ ਉਸ ਦਿਨ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਉਹਨਾਂ ਗਲਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਰ ਗਏ ਅੱਖਰਾਂ, ਅਪ੍ਰਚਲਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਜ ਵੀ ਉਚਾਰਨ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਕਿੰਨਾਂ ਸਮਾਂ ਉਹ ਅੱਖਰ ਜੰਗਲ ਵਿਚ ਅਨਵੇਖੇ ਅਤੇ ਅਨਪੜ੍ਹੇ ਹੀ ਪਏ ਰਹੇ ਹੋਣਗੇ। ਅਸ਼ੋਕ ਦੀ ਉਹ ਮਹਾਂ ਬਾਣੀ ਕਿੰਨੇ ਸੌ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਗੂੰਗਿਆਂ ਵਾਂਗ ਮਨੁਖੀ ਹਿਰਦੇ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਨਾਲ ਸੁਨੇਹੇ ਦਿੰਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਉਹਨਾਂ ਰਾਹਾਂ ਤੋਂ ਰਾਜਪੂਤ, ਪਠਾਨ, ਮੁਗਲ, ਲੰਘ ਗਏ ਪਰ ਕੋਈ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਇਸ਼ਾਰਾ ਨਾ ਸਮਝ ਸਕਿਆ। ਸਮੁੰਦਰ ਪਾਰ ਦੇ ਇਕ ਦ੍ਵੀਪ ਜਿਸ ਦੀ ਅਸ਼ੋਕ ਨੇ ਕਦੀ ਕਲਪਣਾ ਵੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਹੋਣੀ, ਉਸ ਦੇ ਇਕ ਸ਼ਿਲਪੀ ਨੇ ਆ ਕੇ ਇਸ ਮੂਲ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਉਧਾਰ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਬਰਤਾਨੀਆਂ ਨਿਵਾਸੀ ਪ੍ਰਿਸੈਂਪ ਸੀ। ਰਾਜਚਕਰਵਰਤੀ ਅਸ਼ੋਕ ਦੀ ਇੱਛਾ ਨੇ ਕਿਨੀਆਂ ਸਦੀਆਂ ਬਾਦ ਇਕ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਸਾਰਥਕਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ। ਇਹ ਇੱਛਾ ਹੋਰ ਕੁਛ ਵੀ ਨਹੀਂ। ਉਹ ਇਕ ਵੱਡਾ ਸਮਰਾਟ ਸੀ ਉਸ ਨੂੰ ਜੋ ਚੰਗਾ ਲਗਿਆ, ਉਸ ਨੂੰ ਉਹ ਲੋਕਾਂ ਤਕ ਪੁਚਾਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਮਨ ਦੇ ਭਾਵ ਇਤਨੇ ਯੁਗ ਬੀਤਣ ਤੋਂ ਬਾਦ ਸਭ ਮਨੁਖਾਂ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚ ਆਸਰਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਤੋਂ ਬਾਦ ਵੀ ਪੱਥਰਾਂ ਦੇ ਰਾਹਾਂ ਵਿਚ ਕਾਇਮ ਹਨ।

ਇਸ ਦਾ ਇਹ ਭਾਵ ਨਹੀਂ ਕਿ ਅਸ਼ੋਕ ਨੇ ਜੋ ਕੁਛ ਲਿਖਵਾਇਆ ਉਹ ਸਾਹਿੱਤ ਹੈ, ਇਹ ਤਾਂ ਕੇਵਲ ਮਾਨਵ ਹਿਰਦੇ ਦੀ ਇਕ ਪ੍ਰਧਾਨ ਅਕਾਂਖਿਆ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਮਾਤਰ ਹੀ ਹੈ। ਮੈਂ ਜੋ ਮੂਰਤੀ ਬਣਾਂਦਾ ਹਾਂ, ਚਿਤਰ ਉਲੀਕਦਾ ਹਾਂ, ਕਵਿਤਾ ਲਿਖਦਾ ਹਾਂ ਪੱਥਰਾਂ ਦੇ ਮੰਦਰ ਬਣਾਂਦਾ ਹਾਂ, ਇਹਨਾਂ ਸਭ ਵਿਚ ਇਕੋ ਚੇਸ਼ਟਾ ਹੈ, ਮਨੁਖੀ ਹਿਰਦਾ, ਮਨੁਖੀ ਹਿਰਦੇ ਵਿਚ ਅਮਰਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਜਿਵੇਂ ਮਨੁਖੀ ਹਿਰਦਾ ਸਥਾਈ ਅਮਰਤਾ ਦੀ ਚੇਸ਼ਟਾ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖਿਨ ਕਾਲੀਨ ਅਮਰਤਾ ਦੀ ਚੇਸ਼ਟਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਦਾ ਆਲੰਬਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਸਾਲ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਲਈ ਜੇ ਮੈਂ ਕਣਕ, ਜੌਂ ਤੇ ਧਾਨ ਬੀਜਦਾ ਹਾਂ, ਸਾਲ ਛੇ ਮਹੀਨਿਆਂ ਬਾਦ ਇਹ ਫਸਲ ਵੱਢ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਪਰ ਜੇ ਜੰਗਲ ਲਗਾਣ ਦੀ ਇੱਛਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਵਡੇਰੇ ਯਤਨਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਪੈਂਦੀ ਹੈ।

ਸਾਹਿੱਤ ਮਨੁਖ ਦੀ ਚਿਰਸਥਾਈ ਰਹਣ ਦੀ ਅਤਿ ਪ੍ਰਿਯ ਚੇਸ਼ਟਾ ਦਾ ਹੀ ਰੂਪ ਹੈ। ਦੇਸ਼ ਹਿਤੈਸ਼ੀ ਸਮਾਲੋਚਕ ਰਿੱਲਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਪ੍ਰਯੋਜਨੀ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਅਭਾਵ ਹੁੰਦਾ ਜਾ ਰਹਿਆ ਹੈ, ਕੇਵਲ ਨਾਟਕ, ਨਾਵਲ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਹੀ ਉਪਜ ਰਹੀ ਹੈ। ਉਸ ਵਕਤ ਲੇਖਕਾਂ ਨੂੰ ਹੋਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸਾਮਿਅਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਾਹਿੱਤ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਖਤਮ ਹੋਣ ਨਾਲ ਹੀ ਖਤਮ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਅਪ੍ਰਯੋਜਨੀ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਸਥਾਈ ਰਹਣ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਵਧੇਰੇ ਹੈ।

ਜਿਵੇਂ ਗਿਆਨ ਵਿਗਿਆਨ ਸੰਬੰਧੀ ਲਿਖੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦਾ ਜਦੋਂ ਪ੍ਰਚਾਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਸਫ਼ਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਨਵੇਂ ਗਿਆਨ ਦੇ ਅਵਿਸ਼ਕਾਰ ਨਾਲ ਪੁਰਾਣੇ ਗਿਆਨ ਦੀ ਕੋਈ ਕੀਮਤ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦੀ। ਕਲ ਜੋ ਗਲਾਂ ਪੰਡਿਤਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਅਗੰਮੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ, ਅੱਜ ਉਹ ਬਚਿਆਂ ਦੇ ਲਈ ਵੀ ਨਵੀਆਂ ਨਹੀਂ ਰਹੀਆਂ ਜੋ ਸਾਧਾਰਨ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰ ਹਿਰਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਕਥਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੁਆਰਾ ਪੁਰਾਤਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ।

ਗਿਆਨ ਦੇ ਤੱਤ ਇਕ ਵਾਰੀ ਜਾਣ ਲਏ ਜਾਣ, ਦੂਜੀ ਵਾਰੀ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਜਾਣਨ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦੀ। ਸੂਰਜ ਗੋਲ ਹੈ, ਅੱਗ ਗਰਮ ਹੈ, ਪਾਣੀ ਤਰਲ ਹੈ, ਇਹ ਸਭ ਕੁਛ ਇਕੋ ਵਾਰੀ ਜਾਣ ਲਇਆ ਹੀ ਕਾਫ਼ੀ ਹੈ। ਜੇ ਇਹਨਾਂ ਨੂੰ ਕੋਈ ਮੁੜ ਮੁੜ ਕੇ ਦੁਹਰਾਏ ਤਾਂ ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਧੀਰਜ ਦੀ ਰਖਿਆ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ। ਲੇਕਿਨ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਕਥਾ ਅਸੀਂ ਬਾਰ ਬਾਰ ਅਨੁਭਵ ਕਰਨ ਤੋਂ ਬਾਦ ਵੀ ਅੱਕਦੇ ਨਹੀਂ। ਸੂਰਜ ਪੂਰਬ ਵਲੋਂ ਨਿਕਲਦਾ ਹੈ, ਇਹ ਗੱਲ ਸਾਡੇ ਲਈ ਨਵੀਂ ਨਹੀਂ, ਪਰ ਸੂਰਜ ਉਦੈ ਦੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਦਾ ਆਨੰਦ ਸਦੀਆਂ ਪਹਲਾਂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ 'ਸਾਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਲ ਖਿਚਦਾ ਰਹਿਆ ਹੈ। ਅਨੁਭੂਤੀ ਜਿਤਨੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਅਤੇ ਲੋਕ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਜੁੜੀ ਹੋਵੇ ਉਹ ਉਤਨੀ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਹੀ ਸਾਨੂੰ ਆਕਰਖਿਤ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਲਈ ਜੇ ਕੋਈ ਮਨੁਖ ਆਪਣੀ ਕੋਈ ਜਿਣਸ ਚਿਰਕਾਲ ਲਈ ਮਨੁਖਾਂ ਦੇ ਕੋਲ ਉੱਜਵਲ ਅਤੇ ਨਵੀਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਕਥਾ ਦਾ ਹੀ ਆਸਰਾ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਸਾਹਿੱਤ ਦਾ ਮੁਖ ਆਧਾਰ ਗਿਆਨ ਦਾ ਵਿਸ਼ੈ ਨਹੀਂ, ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ੈ ਹੈ।

ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਗਿਆਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ੈ ਨੂੰ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਸਹਜੇ ਹੀ ਪਰਤਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਮੂਲ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਅਦਲਾ ਬਦਲੀ ਕਰ ਕੇ, ਉਸ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਘਾਟਾ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਹਨਾਂ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਹੋਰ ਕਈ ਵਿਗਿਆਨੀ ਕਈ ਹੋਰ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਹੋਰ ਕਈ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਨ ਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਵੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਫਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿੰਤੂ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਸੰਬੰਧੀ ਅਜਿਹਾ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਜਿਸ ਵਿਚਾਰ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਰਚਨਾ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਹੋਈ ਹੈ, ਉਸ ਨੂੰ ਖੰਡਿਤ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਗਿਆਨ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮਾਣਿਤ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ; ਤੇ ਇਹਦੇ ਲਈ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਅਲੰਕਾਰਾਂ, ਸੰਕੇਤਾਂ ਆਦਿ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਵਰਨਣ ਕਰਨ ਨਾਲ ਹੀ ਕੰਮ ਨਹੀਂ ਚਲ ਸਕਦਾ, ਉਸ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ।

ਕਲਾ-ਕੌਸ਼ਲ-ਪੂਰਨ ਰਚਨਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਸਰੀਰਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਸ ਸਰੀਰ ਵਿਚ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਹੀ ਸਾਹਿੱਤਕਾਰ ਦੀ ਪਰਿਚਯ ਹੈ। ਇਸ ਸਰੀਰ ਦੀ

ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਗਠਨ ਅਨੁਸਾਰ ਉਸ ਵਿਚ ਆਸ਼ਰਿਤ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਕੀਮਤ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਭਾਵ ਹਿਰਦੇ ਅਤੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਨ।

ਪ੍ਰਾਣ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਰੀਰ ਉਪਰ ਨਿਰਭਰ ਹਨ। ਪਾਣੀ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਭਾਂਡੇ ਵਿਚੋਂ ਦੂਜੇ ਭਾਂਡੇ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਪਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਦੇਹ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਣ ਇਕ ਮਿਕ ਹਨ।

ਭਾਵ, ਵਿਸ਼ੇ, ਤਤ੍ਵ ਸਭ ਸਾਧਾਰਨ ਮਨੁਖਾਂ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਵਿਚ ਹਨ। ਜੇ ਇਕ ਮਨੁਖ ਨੇ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਤਾਂ ਕੋਈ ਹੋਰ ਉਸ ਨੂੰ ਕਰ ਦੇਵੇਗਾ। ਲੇਕਿਨ ਰਚਨਾ ਸੰਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲੇਖਕ ਦੀ ਨਿਰੋਲ ਨਿੱਜੀ ਹੈ। ਇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਨੇ ਜਿਸ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਦੂਸਰਾ ਵਿਅਕਤੀ ਉਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ। ਇਸੇ ਲਈ ਰਚਨਾ (ਸ਼ੈਲੀ) ਵਿਚ ਹੀ ਇਕ ਲੇਖਕ ਯਥਾਰਥ ਰੂਪ ਵਿਚ ਜੀਂਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਵਾਂ ਵਿਚ ਨਹੀਂ, ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਚ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਠੀਕ ਹੈ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਰਚਨਾ ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ, ਤਾਂ ਇਸ ਵਿਚ ਭਾਵ ਅਤੇ ਭਾਵ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਦਾ ਸਾਧਨ ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਸੰਮਿਲਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਿੰਤੂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰ ਕੇ ਭਾਵ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੀ ਲੇਖਕ ਦਾ ਨਿੱਜੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਡਿੱਗੀ ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਮਤਲਬ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਾਣੀ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਆਕਾਰ। ਪਰੰਤੂ ਮਹੱਤਾ ਕਿਸ ਦੀ ਹੈ ? ਪਾਣੀ ਮਨੁਖ ਦੀ ਸ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਨਹੀਂ, ਉਹ ਚਿਰੰਤਨ ਹੈ। ਉਸੇ ਪਾਣੀ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚੋਂ ਸਰਬ ਸਾਧਾਰਨ ਦੇ ਉਪਭੋਗ ਲਈ ਸਾਫ ਸੁਥਰਾ ਰੱਖਣ ਲਈ ਜੋ ਉਪਾ ਹਨ, ਉਹੀ ਮਨੁਖ ਦੇ ਹਨ। ਭਾਵ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸ਼ਾਧਾਰਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹਨ, ਕਿੰਤੂ ਉਹਨਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਰਬਮਨ ਦੇ ਅਨੰਦ ਦੀ ਸਾਮਗਰੀ ਬਣਾਨ ਦੀ ਸਮਰਥਾ ਸਭ ਵਿਚ ਨਹੀਂ, ਇਹ ਸਾਧਨ ਸਿਰਫ਼ ਲੇਖਕ ਦੇ ਹੱਥ ਵਿਚ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨਿੱਜੀ ਬਣਾ ਕੇ ਫਿਰ ਉਹਨਾ ਨੂੰ ਸਰਵਗਤ ਕਰਨਾ ਹੀ ਸਾਹਿੱਤ ਹੈ, ਇਹੀ ਲਲਿਤ ਕਲਾ ਹੈ। ਕਾਰਬਨ ਜਲ ਵਿਚ, ਥਲ ਵਿਚ, ਹਵਾ ਵਿਚ. ਸਭ ਪਦਾਰਥਾਂ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਪਰ ਦਰਖਤ ਇਸ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਵਿਚ ਜਜ਼ਬ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਬਾਦ੍ਹ ਵਿਚ ਸਰਬ ਸਾਧਾਰਨ ਦੇ ਉਪਭੋਗ ਲਈ ਛੱਡਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਹਲੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨਿੱਜੀ ਬਣਾ ਕੇ ਫਿਰ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਧਾਰਨ ਬਣਾਨਾ ਸਾਹਿੱਤ ਦਾ ਕੰਮ ਹੈ।

ਜੇ ਗਿਆਨ ਨੂੰ ਸਾਹਿੱਤ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇ ਬਣਾਇਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਬੜੀ ਗੜ ਬੜ ਜਿਹੀ ਹੋ ਜਾਏ, ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਜਿਸ ਨੂੰ truth ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸੱਤ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ, ਅਰਥਾਤ ਜੋ ਬੌਧਿਕ ਵਿਸ਼ੇ ਹਨ, ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤੀਵਾਦੀ ਅਤੇ ਨਿੱਜੀ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਰੰਗਣ ਚਾੜ੍ਹਨੀ ਵਰਜਿਤ ਹੈ। ਸੱਤ ਹਮੇਸ਼ਾ ਵਿਅਕਤੀ-ਨਿਰਪੇਖ ਹੈ ਨਿਸਕਲੰਕ ਹੈ। ਧਰਤੀ ਦੀ ਆਕਰਸ਼ਨ ਸ਼ਕਤੀ ਦੀ ਜੋ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਹੈ ਉਹ ਜਿਸ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮੇਰੇ ਸਾਹਮਣੇ ਹੈ ਉਸੇ

ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੋਰਨਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਵੀ ਹੈ, ਉਸ ਉਪਰ ਹਿਰਦੇ ਦੇ ਵਚਿਤ੍ਰ ਨੂਤਨ ਨੂਤਨ ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਛਾਇਆ ਨਹੀਂ ਚੜ੍ਹਾਈ ਜਾ ਸਕਦੀ।

ਉਹ ਸਭ ਕਿਨਸ ਜੋ ਹੋਰ ਹਿਰਦਿਆਂ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰਿਤ ਹੋਣ ਲਈ ਪ੍ਰਤਿਭਾਸ਼ਾਲੀ ਹਿਰਦੇ ਕੋਲੋਂ ਸੁਰ, ਰੰਗ, ਛੰਦ ਅਤੇ ਸੰਕੇਤ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ ਕਰੇ, ਜੋ ਸਾਡੇ ਹਿਰਦੇ ਵਿਚ ਸਿਰਜੀ ਜਾਣ ਤੋਂ ਬਗੈਰ ਹੋਰ ਹਿਰਦਿਆਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਨਾ ਕਰ ਸਕੇ, ਉਹੋ ਹੀ ਸਹਿੱਤ ਦੀ ਸਾਮਗਰੀ ਹੈ। ਇਹ ਆਕਾਰ. ਪ੍ਰਕਾਰ, ਛੰਦ, ਭਾਵ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਆਦਿ ਨਾਲ ਮਿਲ ਕੇ ਹੀ ਬੱਚ ਸਕਦੀ ਹੈ ਇਹ ਮਨੁਖ ਦੀ ਨਿਰੋਲ ਆਪਣੀ ਹੈ, ਇਹ ਕਾਢ ਨਹੀਂ, ਅਨੁਕਰਣ ਨਹੀਂ, ਇਹ ਸਿਰਜਣਾ ਹੈ। ਭਾਵ ਕੀ ਇਹ ਇਕ ਵਾਰੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋ ਜਾਏ, ਫਿਰ ਉਸ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ, ਉਸ ਦੇ ਹਰ ਇਕ ਅੰਗ ਉਤੇ ਉਸ ਦੀ ਸਾਮਗਰਤਾ ਨਿਰਭਰ ਹੈ। ਜਿਥੇ ਵੀ ਇਸ ਦਾ ਖੰਡਨ ਹੋਏ ਉਥੇ ਹੀ ਸਾਹਿੱਤਕ ਅੰਸ਼ ਦਾ ਗਲਾ ਘੁਟਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

—ਅਨੁਵਾਦਕ : ਲਵਲੀਨ ਐਮ. ਏ.

ਗੁਰਮੁਖ ਸਿੰਘ ਸਹਿਗਲ ਐਮ.ਏ.—

ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ

J.B. Priestley ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ "**The Art of the Dramatist**" ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਹੀ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਕਿ "ਨਾਟਕਕਾਰ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਲਈ ਹੀ ਲਿਖਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਵਿਅਕਤੀ ਕੇਵਲ ਪੜ੍ਹਨ ਲਈ ਹੀ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਟੇਜ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਨਹੀਂ ਲਿਖਦਾ ਉਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਹੀਂ ਹੈ।"[1]

Priestley ਦੇ ਇਸ ਵਿਚਾਰ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦਾ ਆਪਸ ਵਿਚ ਕਿੰਨ੍ਹਾਂ ਗੂੜ੍ਹਾ ਅਤੇ ਰੰਗ ਅਨਿੱਖੜਵਾਂ ਸੰਬੰਧ ਹੈ। ਰੰਗ ਮੰਚ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਕਰਨੀ ਹੀ ਅਨੁਚਿਤ ਗਲ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਕਿਉਂ ਜੋ ਨਾਟਕ ਤਾਂ ਹੈ ਹੀ ਰੰਗ ਮੰਚੀ-ਕਲਾ; ਰੰਗ ਮੰਚ ਉਤੇ ਆ ਕੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰਖ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰੰਗ ਮੰਚ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕਸੌਟੀ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਕਿਸੇ ਲਿਖਤ ਦੇ ਨਾਟਕ ਹੋਣ ਜਾਂ ਨ ਹੋਣ ਦਾ ਪੂਰਾ ਸਬੂਤ ਮਿਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਕਵਿਤਾ ਵਾਂਗ ਧਰਨਾ ਮਾਰ ਕੇ ਪੜ੍ਹਨ ਜਾਂ ਸੁਣਨ ਦੀ ਚੀਜ਼ ਨਹੀਂ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਗਲਪ ਵਾਂਗ ਪਾਠ ਕਰਨ ਦੀ ਚੀਜ਼ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਤਾਂ ਮਨੁਖੀ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸਟੇਜ਼ ਉਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ।

ਜਿਥੇ ਕਵਿਤਾ ਅਤੇ ਗਲਪ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸ਼ਬਦ ਹੈ ਉਥੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਅਭਿਨੇਕਾਰ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉਤੇ ਆਪਣੇ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਰੱਸਤੂ ਦਾ ਟਰੈਜਡੀ ਨੂੰ ਮਨੁਖੀ ਕਾਰਜ ਦੀ ਨਕਲ ਕਹਣਾ ਵੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੇ ਅਨਿੱਖੜਵੇਂ ਸੰਬੰਧ ਵਲ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ

---

1. A dramatirt writes for theatre. A man who writes to be read and not to be performed is not a dramatist."
(The Art of the Dramatist by J.B. Priestley)

ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਹੀ ਹੈ ਕਿਉਂ ਜੋ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਦੀ ਨਕਲ ਯੋਗ ਭਾਂਤ ਨਾਲ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉਤੇ ਹੀ ਦਰਸਾਈ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉਤੇ ਆਪਣੇ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰੇਰਨ ਤੇ ਟੁੰਬਣ ਦੀ ਕਲਾ ਵਰਤਦੇ ਹਨ। ਜਿਥੇ ਕਵਿਤਾ ਜਾਂ ਨਾਵਲ ਦਾ ਰਸ ਇਕੱਲਿਆਂ ਹੀ ਮਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਉਥੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਪੀਲ ਸਾਮੂਹਿਕ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੂਰਣਤਾ ਲਈ ਕਿਸੇ ਇਕੱਲੇ ਪਾਠਕ ਜਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਮਨੁਖਾਂ ਦੇ ਇਕ ਵੱਡੇ ਸਮੂਹ ਵਿਚ ਹੀ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਯੋਗ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੂਰਣਤਾ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਹੋਣਾ ਅਤੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਰਚਣ ਵੇਲੇ ਨਾਵਲਕਾਰ ਵਾਂਗ ਕਿਸੇ ਇਕੱਲੇ ਪਾਠਕ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਰਖ ਕੇ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜੇ. ਬੀ. ਪਰੀਸਲੇ ਨੇ ਵੀ ਇਸੇ ਗਲ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕੀਤੀ ਹੈ।[1]

ਸੋ ਨਾਟਕ ਤਾਂ ਹੈ ਹੀ ਮਨੁਖੀ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਉਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਕਲਾ ਜਿਸ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਵਾਲੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟ-ਆਲੋਚਕ ਐਲਰਡਾਈਸ ਨਿਕਲ ਨੇ ਨਾਟਕ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਂਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਲਿਖਿਆ ਹੈ, "ਉਹ ਨਾਟਕ ਜਿਸ ਦੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵਿਆਖਿਆ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਕਲਪਿਆ ਵੀ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ।[2]

ਕਹਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਿਥੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਨਾਲ ਅਨਿੱਖੜਵਾਂ ਸੰਬੰਧ ਹੈ, ਉਥੇ ਸਮੁਚੀ ਮਨੁਖਤਾ ਨਾਲ ਵੀ ਇਸ ਦੀ ਗੂੜ੍ਹੀ ਸਾਂਝ ਹੈ। ਆਪਣੀ ਇਸ ਮਨੁਖੀ ਸਾਂਝ ਕਰ ਕੇ ਨਾਟਕ ਹੋਰ ਸੂਖਮ ਕਲਾਵਾਂ ਜਿਵੇਂ ਚਿਤਰਕਾਰੀ, ਮੰਦਰ ਕਲਾ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਆਦਿ ਨਾਲੋਂ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਨੇੜੇ ਹੈ।

ਰੰਗ ਮੰਚ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੂਹ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਰੂਹ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਵਿਕਸਤ ਹੁੰਦੀ ਅਤੇ ਮੌਲਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉਤੇ ਆਪਣੀ ਚੁਸਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਤੇ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਚਲੇ ਗੁਣਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਿਰੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਅਖਵਾ ਸਕਦੀ ਜਦ ਤਕ ਉਸ ਨੂੰ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ (**Action**) ਰਾਹੀਂ ਸਟੇਜ ਉਤੇ ਨਾ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ। ਇਸ ਕਾਰਜ ਵਿਚੋਂ ਨਾਟਕੀ ਟਕਰ (**Conflict**) ਦਾ ਉਪਜਣਾ ਨਾਟਕ ਲਈ ਅਤੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮੁਖ ਕਰਤੱਵ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚਲੇ ਮਨੁਖੀ ਤਜਰਬੇ ਨੂੰ ਰੰਗ

1. "The dramatist keeps in mind not the printer but a company of actors not, readers but play goers." (The Art of the Dramatist)

2. "A play without an audience and actors to interpret is in conceivable." (Theory of Drama) by Allardyce Nicoll.

ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ (**action**) ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਨਿਕੋਲ ਦੇ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਕਿ, "ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਲ ਲਿਖਤੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਸਜੀਵ ਕਰ ਕੇ ਉਸ ਵਿਚ ਇਕ ਨਵਾਂ ਜਾਦੂ ਭਰ ਦਿੰਦੀ ਹੈ,"[1] ਇਸੇ ਤੱਥ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਉਹੋ ਹੀ ਸਫ਼ਲ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਚਰਿਤ੍ਰ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਿਖਰ ਕੇ ਸਮੁੱਚੇ ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਾਸਤਵਿਕ ਝਾਕੀ ਪੇਸ਼ ਕਰੇ। ਜੇਕਰ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸੁਭਾਵਿਕ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਗੁਣਾਂ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗੀ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਇਕ ਹਾਸੋਹੀਣੀ ਅਤੇ ਥੋਥੀ ਜਿਹੀ ਚੀਜ਼ ਬਣਕੇ ਰਹ ਜਾਵੇਗਾ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਚਿਰ ਤਕ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੂਹ ਵਿਚ ਅਭੇਦ ਨਹੀਂ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਅਕਤਿਤ੍ਵ ਨੂੰ ਮਿਟਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਮੁੱਚੀ ਆਤਮਾ ਵਿਚ ਸਮਾ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦੇ ਤਦ ਤਕ ਉਹ ਸਫਲ ਹੋਏ ਨਹੀਂ ਕਹੇ ਜਾ ਸਕਦੇ। ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਤਾਂ ਮਨੁਖ ਦੇ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਸਫਲਤਾ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਲੋਚਦੀ ਹੈ। ਸੋ ਇਸ ਗਲ ਦੀ ਆਵਸ਼ਕਤਾ ਹੈ ਕਿ ਅਦਾਕਾਰ ਆਪਣੀ ਸ਼ਖਸੀਅਤ ਨੂੰ ਮਿਟਾ ਦੇਣ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿਚ ਢਲ ਜਾਣ। ਨਾਟਕ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਲ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਮਿਟਾ ਦੇਣ ਦੀ ਹੀ ਕਲਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੀ ਹੈ, ਉਹ ਰੰਗ ਮੰਚ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਹੋਰ ਕਿਤੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਵਿਚਰਦੇ। ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਝਾਕੀਆਂ ਵਿਚ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਰੋਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਉਹ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਫਲਤਾ ਨਾਲ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਵਿਚਾਰ ਨੂੰ **J.B. Priestley** ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ The Art of the Dramatist ਵਿਚ ਅੰਕਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ।[2]

ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰੀ ਚਰਚਾ ਦਾ ਭਾਵ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦਾ ਬਹੁਤ ਹੀ ਡੂੰਘਾ ਪਰਸਪਰ ਸੰਬੰਧ ਹੈ। ਸਮੁੱਚੇ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਯੂਨਾਨ ਦੀ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਪੁਰਾਤਨ ਮੰਨਿਆ ਗਇਆ ਹੈ। ਕਈ ਵਿਚਾਰਵਾਨ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਯੂਨਾਨ ਨਾਲੋਂ ਵੀ ਪੁਰਾਣੀ ਦਸਦੇ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਯੂਨਾਨੀ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਵਾਚੀਏ ਤਾਂ ਇਹ ਗਲ ਸਹਜੇ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਵੇਗੀ

1. "The actor's art may in a sense vitalize. The written words and give it a new magre." (The Theatre and Dramatic Theory) by Allardyce Nicoll.
2. "The dramatist's characters exist in their scenes and now wherelse when they are not on the stage, the are not anywhere." (The Art of the Dramatist.)

ਕਿ ਪੁਰਾਤਨ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਯੂਨਾਨ ਅਤੇ ਭਾਰਤ ਦੀ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਰੰਗ ਮੰਚ ਨਾਲ ਕਿੰਨੀ ਇਕ ਮਿਕ ਸੀ। ਅਜ ਤੋਂ ਤਕਰੀਬਨ ਢਾਈ ਜਾਂ ਤਿੰਨ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਸ਼ਹਿਰ 'ਏਥਨਜ਼' ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਬਹੁਤ ਹੀ ਵਿਕਸਤ ਸੀ। ਏਥਨਜ਼ ਵਿਚ ਇਕ ਗੋਲ ਆਕਾਰ ਦੀ ਵੱਡੀ ਸਾਰੀ ਸਟੇਜ ਸੀ ਜਿਸ ਦੇ ਇਰਦ ਗਿਰਦ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਆਦਮੀ ਬੈਠ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਬਹੁਤ ਪੁਰਾਣੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਸਬੂਤ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ' ਵਿਚੋਂ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਅਜ ਤੋਂ ਕੋਈ ਢਾਈ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ' ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਲ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ। 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ' ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਕਿਸਮਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਹੈ ਉਥੇ ਸਟੇਜ ਦੇ ਪੱਖ ਉਤੇ ਵੀ ਕਾਫੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਪਾਈ ਗਈ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਰੰਗ ਮੰਚ ਜਾਤੀਆਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉਤੇ ਵੰਡੀ ਹੋਈ ਸੀ। ਪਹਿਲੀ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਰੰਗ ਮੰਚ ਜੋ ਕੇਵਲ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਲਈ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਉਸ ਨੂੰ 'ਬਿਕਰਿਸਤ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਦੂਜੀ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਰੰਗ ਮੰਚ ਜੋ ਰਾਜਿਆਂ ਮਹਾਰਾਜਿਆਂ ਅਤੇ ਉਚ ਵਰਗ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਸੀ 'ਚਤਰਾਸਰਾ' ਅਖਵਾਉਂਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਤੀਜੀ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਰੰਗ ਮੰਚ ਜੋ ਆਮ ਸਾਧਾਰਣ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਸੀ 'ਤਿਰਆਸਰਾ' ਨਾਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰਸਿਧ ਸੀ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਬੈਠਣ ਦੀ ਥਾਂ ਨੂੰ 'ਪ੍ਰੇਖਿਆ ਗ੍ਰਹਿ' ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਖੇਡਣ ਦੀ ਥਾਂ ਨੂੰ 'ਮੰਚ ਗ੍ਰਹਿ' ਆਖਿਆ ਹੈ। 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ' ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਬਾਰੇ ਇੰਨੀ ਵਿਸਤਾਰ ਭਰਪੂਰ ਚਰਚਾ ਤੋਂ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕੋਈ ਅਜ ਦਾ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਅਜ਼ਲਾਂ ਤੋਂ ਚਲਿਆ ਆ ਰਹਿਆ ਹੈ।

ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਮਨੁਖੀ ਮਨ ਦੀ ਸੁਹਜ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਮੁਢਲਾ ਸਾਹਿੱਤਕ ਸਾਧਨ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਆਦਿ ਕਾਲ ਵਿਚ ਮਨੁਖ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਅਤੇ ਭਾਵਕ ਵਧੇਰੇ ਸੀ ਅਤੇ ਬੌਧਿਕ ਘਟ। ਆਪਣੇ ਮਨ ਦੇ ਭਾਵਾਂ, ਉਦਗਾਰਾਂ ਅਤੇ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਵਿਚ ਵਹ ਕੇ ਉਹ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਕਾਵਿਕ ਸ਼ਬਦ ਵਰਤ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਮੁਢਲੇ ਮਨੁਖ ਦੀ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਗੁੱਧੀ ਇਹ ਬੋਲੀ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਮੁਢਲੀ ਕਵਿਤਾ ਹੀ ਸੀ ਅਤੇ ਮਨੁਖ ਇਸੇ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਆਪਣੀ ਸੁਹਜ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਮਾਣਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਮੁਢਲੀ ਕਵਿਤਾ ਅਜ ਕਲ ਦੀ ਕਵਿਤਾ ਵਾਂਗ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵੱਖਰੀ ਅਤੇ ਨਵੇਕਲੀ ਵਸਤ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਸਗੋਂ ਉਸ ਵਿਚ ਕਈ ਹੋਰ ਸੂਖਮ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਵੀ ਸਮਿਲਤ ਸਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਅੰਸ਼ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਮੁਢਲੀ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ। ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਸੰਸਾਰ ਭਰ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸਾਹਿੱਤ ਦਾ ਰੂਪ ਵੇਖੀਏ ਤਾਂ ਉਹ ਸਾਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਮਿਲੇਗਾ। ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਯੂਨਾਨੀ ਜਗਤ ਪ੍ਰਸਿਧ ਕਲਾਕਾਰ ਹੋਮਰ ਦੇ ਮਹਾਂ ਕਾਵਿ 'ਇਲੀਅਡ' ਅਤੇ 'ਓਡੀਸੀ' ਜਿਥੇ ਕਾਵਿਕ ਗੁਣਾਂ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਹਨ ਉਥੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ

ਨਾਟਕੀ ਗੁਣਾਂ ਦੀ ਵੀ ਕੋਈ ਘਾਟ ਨਹੀਂ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕੀ ਗੁਣਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉਤੇ ਹੀ ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮਹਾਂ ਕਾਵਾਂ ਉਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਨਾਟਕ ਰਚੇ। ਐਸਕ੍ਰਾਈਲਸ ਯੂਰੀਪਡੀਜ਼ ਅਰਿਸਟੋਫੇਨ ਅਤੇ ਸੋਫੋਕਲੀਜ਼ ਦੇ ਨਾਟਕ ਕਾਵਿਕ ਗੁਣਾਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹਨ, ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਪਹਲਾਂ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਕਾਵਿ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹਨ ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਹੈ ਨਾ ਕਿ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ । ਭਾਰਤ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਨਾਟਕ-ਕਾਰ, ਭਵਭੂਤੀ, ਵਿਸਾਖਾਦਤ, ਸ਼ੂਦ੍ਰਕ ਅਤੇ ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਟਕ ਕਾਵਿ-ਮਈ ਹਨ ਪਰ ਅਸੀਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਹੀ ਸਤਿਕਾਰਦੇ ਹਾਂ ।

ਕਹਣ ਦਾ ਭਾਵ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਸਾਹਿੱਤ ਵਿਚ ਮੁਢਲਾ ਰੂਪ ਕਵਿਤਾ ਦਾ ਹੀ ਮੰਨਿਆਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਮੁਢਲੀ ਕਵਿਤਾ ਨਟਕ ਪਹਲੋਂ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਕਵਿਤਾ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਮਨੁਖ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਸੁਭਾਵ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਹੋਈ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਸੋ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਵਿਤਾ ਨਾਲੋਂ ਨਾਟਕ ਮਨੁਖੀ ਮਨ ਦੀ ਸੁਹਜ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਦਾ ਪਹਲੇਰਾ ਸਾਧਨ ਹੈ ।

ਨਾਟਕ ਇਕ ਸੂਖਮ ਕਲਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਮਨੁਖ ਦੀ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟ ਰੁਚੀ ਨੂੰ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋਚਾ ਵਿਚੋਂ ਹੋਈ । ਮੁਢ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਮਨੁਖ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਨਾਲ ਇਕ ਮਿਕ ਸੀ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਸ੍ਵੈ-ਹੋਂਦ ਦਾ ਕੋਈ ਚੇਤੰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਅਨੁਭਵ ਨਹੀਂ ਸੀ ਉਹ (**State of nature**) ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤਕ ਅਵੱਸਥਾ ਵਿਚ ਵਿਚਰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਨੇਮਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਢਾਲਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ । ਇਉਂ ਮਨੁਖ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਸੀ । ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤਿਕ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਉਸ ਉਪਰ ਹਾਵੀ ਸਨ । ਉਸ ਦੇ ਸਾਰੇ ਕਾਰਜ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤਿਕ ਨੇਮਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਪੂਰਨ ਹੁੰਦੇ ਸਨ । ਉਸ ਨੂੰ ਇਸ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਚਿੰਤਾ ਨਹੀ ਸੀ । ਉਸ ਸਮੇਂ ਉਹ ਆਪਣੀ ਸ੍ਵੈ-ਹੋਂਦ ਬਾਰੇ ਚੇਤੰਨ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਕਲਾ ਦੀ ਵੀ ਕੋਈ ਖਾਸ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਸੀ । ਪਰ ਸਮਾਂ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਜਦ ਮਨੁਖ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਵਿਕਸਤ ਹੋਣ ਲਗੀ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਸ੍ਵੈ-ਹੋਂਦ ਬਾਰੇ ਇਹਸਸ ਹੋਣ ਲਗਾ ਅਤੇ ਇਸ ਇਹਸਾਸ ਦੇ ਜਾਗਣ ਨਾਲ ਹੀ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਆਪ ਅਤੇ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਵਿਚਾਲੇ ਫ਼ਰਕ ਜਾਪਿਆ । ਹੁਣ ਮਨੁਖ ਨੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਨਾਲੋਂ ਨਿਖੇੜਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤਿਕ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਉਤੇ ਵਸੀਕਾਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਜਤਨ-ਸ਼ੀਲ ਹੋਣ ਲਗਾ । ਜਿਥੇ ਪਹਲਾਂ ਮਨੁਖ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਨੇਮਾ ਅਨੁਸਾਰ ਢਲਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ ਉਥੇ ਹੁਣ ਮਨੁਖ ਨੇ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਮੁਤਾਬਕ ਢਾਲਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿਤਾ । ਜਿਉਂ ਜਿਉਂ ਉਹ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤਿਕ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵੱਸ ਵਿਚ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਫਲ ਹੁੰਦਾ ਗਇਆ, ਉਸ ਦੀ ਆਤਮਕ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ ਵਧਦੀ ਗਈ । ਇਸ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟ ਅਵੱਸਥਾ ਨੂੰ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ ਮਨੁਖ ਨੇ ਕਲਾ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲਇਆ । ਸੋ ਕਲਾ (ਨਾਟਕ) ਮਨੁਖ ਦੀ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟ ਰੁਚੀ ਵਿਚੋਂ ਉਗਮੀ ਜੋ

ਮਨੁਖ ਦੇ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਉਤੇ ਵਧ ਰਹੇ ਅਧਿਕਾਰ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿਕਰਮ ਵਜੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਈ ਸੀ।

ਜੋ ਕਾਰਜ ਮਨੁਖ ਆਪਣੇ ਵਾਸਤਵਿਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਕਰਨ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਉਸ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਉਹ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਕਲਾ ਹੈ ਜੋ ਮਨੁਖ ਦੀ ਇਸ ਰੁਚੀ ਨੂੰ ਹੋਰਾਂ ਕਲਾਵਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮਨੁਖ ਵਾਸਤਵਿਕ ਜੀਵਨ ਦੀ ਝਾਕੀ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦਿਆਂ ਦੇਖਦਾ ਹੈ। ਜੀਵਨ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਕਾਰਜ ਜੋ ਉਂਜ ਪੂਰਣ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੇ, ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਪੂਰਣ ਹੁੰਦੇ ਦਰਸਾਏ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮਨੁਖੀ ਮਨ ਦੀ ਚੇਤਨ, ਅਵ ਚੇਤਨ ਅਤੇ ਅਰਧ ਚੇਤਨ ਆਦਿ ਸਾਰੀਆਂ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਦਾ ਨਿਰੂਪਣ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਵ ਚੇਤਨ ਮਨ ਦੀਆਂ ਦਬੀਆਂ ਘੁਟੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਅਸੀਂ ਮੌਤ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੇਖ ਕੇ ਖੌਫ਼ ਅਤੇ ਡਰ ਅਨੁਭਵ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਪਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਮੌਤ ਦੇ ਸੀਨ ਨੂੰ ਮਾਣਦੇ ਅਥਵਾ **enjoy** ਕਰਦੇ ਹਾਂ। ਇਹ ਰੁਚੀ ਸਾਡੇ ਅਵਚੇਤਨ ਮਨ ਦੀ ਹੀ ਹੈ। ਸੋ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਨੁਖੀ ਮਨ ਦੀ ਚੇਤਨ ਅਤੇ ਅਵਚੇਤਨ ਦੀ ਅਵੱਸਥਾ ਨੂੰ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉਤੇ ਦਰਸਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਸੁਭਾ ਦੀ ਵਾਸਤਵਿਕ ਅਤੇ ਸੁਭਾਵਿਕ ਝਾਕੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਰਿਸਟੋਫਰ ਫਰਾਈ (**Christopher Fry**) ਨੇ ਸਟੇਜ ਦਾ ਕਰਤੱਵ ਮਨੁਖੀ ਸੁਭਾਵ ਦੀ ਖੋਜ ਕਰਨਾ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਸੋ ਸਟੇਜ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਇਸ ਕਰਕੇ ਵੀ ਗੂੜ੍ਹਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਰਾਹੀਂ ਮਨੁਖੀ ਸੁਭਾਵ ਦਾ ਯਥਾਰਥ ਪੱਖ ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਕਿਸੇ ਵੀ ਕੌਮ ਦੀ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜਾਂ ਸਾਂਸਕ੍ਰਿਤਕ ਉੱਨਤੀ ਉਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੀ ਪ੍ਰਫੁਲਤਾ ਤੋਂ ਜਾਂਚੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੀ ਪ੍ਰਫੁਲਤਾ ਕਿਸੇ ਕੌਮ ਦੀ ਉੱਨਤ ਅਤੇ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਦੇਸ਼ ਦੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਉੱਨਤ ਹੋਣਾ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਉਸ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਅਮਨ, ਖੁਸ਼ਹਾਲੀ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਉਤੇ ਨਿਰਭਰ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਲਈ ਵੀ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਅਮਨ, ਖੁਸ਼ਹਾਲੀ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਦੀ ਆਵਸ਼ਕਤਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਦੇਸ਼ਾਂ ਦੇ ਸਾਂਸਕ੍ਰਿਤਕ ਇਤਿਹਾਸ ਉਤੇ ਇਕ ਝਾਤ ਮਾਰੀਏ ਤਾਂ ਇਹ ਗਲ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਵੇਗੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉਦੋਂ ਹੀ ਆਪਣੇ ਪੂਰੇ ਜੋਬਨ ਉਤੇ ਨਿਖਰ ਕੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਬਣ ਸਕੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਅਮਨ ਤੇ ਖੁਸ਼ਹਾਲੀ ਸੀ।

ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਓਦੋਂ ਸਿਖਰਾਂ ਉਤੇ ਸੀ ਜਦ ਕਿ ਗੁਪਤ ਰਾਜਿਆਂ ਦਾ ਰਾਜ ਸੀ। ਇਸ ਗੁਪਤ ਕਾਲ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਸੁਨਹਰੀ ਯੁਗ ਕਹਿਆ ਗਇਆ ਹੈ। ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਵਰਗੇ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕਾਰ ਇਸ ਸੁਨਹਰੀ ਯੁਗ ਦੀ ਹੀ ਦੇਣ ਹਨ। ਇਸ ਯੁਗ ਵਿਚ ਸਮੁਚੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਅਮਨ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਸੀ ਜਿਸ ਕਰ ਕੇ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਬਹੁਤ ਹੀ ਵਿਕਸਤ ਹੋਈ ਪਰ ਬਾਦ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਭਾਰਤ

ਉਤੇ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਨੇ ਹਮਲੇ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿਤੇ ਤਾਂ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਆਪੋ ਧਾਪੀ ਮੱਚ ਗਈ। ਅਮਨ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਦੇ ਖੁਸ ਜਾਣ ਨਾਲ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਕਲਾ ਦਾ ਵੀ ਗਲਾ ਘੁਟਿਆ ਗਇਆ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਵੀ ਨਾਲ ਹੀ ਖ਼ੁਰਦ ਬੁਰਦ ਹੋ ਗਏ। ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਇਸ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਹੀ ਕਦੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਅਮਨ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਸਥਾਪਿਤ ਨਹੀਂ ਹੋਈ। ਸੋ ਅਜੇਹੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਦਾ ਸਵਾਲ ਹੀ ਨਹੀਂ ਪੈਦਾ ਹੋ ਸਕਦਾ।

ਉਪਰੋਕਤ ਚਰਚਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਜੇਕਰ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਆਪੋ ਧਾਪੀ ਅਤੇ ਮਚੀ ਹੋਵੇਗੀ ਤਾਂ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਅਸੰਭਵ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਤਾਂ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉਤੇ ਸਮੁਚੀ ਮਨੁਖਤਾ ਨੂੰ ਇਕ ਸਾਂਝੀ ਲੜੀ ਵਿਚ ਪਰੋਣ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿਚ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਮਨੁਖਾਂ ਦਾ ਸਮੂਹ ਹੀ ਆਪਸ ਵਿਚ ਲੜਦਾ ਭਿੜਦਾ ਹੋਵੇਗਾ ਅਤੇ ਜਾਨ, ਮਾਲ ਸੁਰਖਿਅਤ ਨਹੀਂ ਹੋਣਗੇ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਵਿਕਸਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕੇਗੀ, ਮੌਲ ਨਹੀਂ ਸਕੇਗੀ।

ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਬਾਕੀ ਸਾਰੇ ਰੂਪਾਂ ਨਾਲੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਧੇਰੇ ਗੌਰਵਮਈ ਹੈ। ਅਜ ਸੰਸਾਰ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਜਿਨਾ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦਾ ਖੇਤਰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਤੇ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਹੈ ਓਨਾ ਗਲਪ ਜਾਂ ਕਵਿਤਾ ਦਾ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮਨੁਖੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਨੇੜੇ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਂਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਕਿ "ਅਜਿਹਾ ਕੋਈ ਗਿਆਨ ਨਹੀਂ, ਕੋਈ ਸ਼ਿਲਪ ਨਹੀਂ, ਕੋਈ ਵਿਦਿਆ ਨਹੀਂ, ਕੋਈ ਕਰਮ ਨਹੀਂ ਜੋ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਾ ਹੋਵੇ।" ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਵੀ ਸਾਰੇ ਜਗਤ ਨੂੰ ਇਕ ਸਟੇਜ ਕਹ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਵਲ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਕਈ ਵਿਚਾਰਵਾਨ ਇਸ ਵਿਚਾਰ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਹਨ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਖ਼ੇਤਰ ਮੰਚ ਦੀਆਂ ਹੱਦਾਂ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਉਹੋ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਰਸਾਏ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਜੋ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਮੰਚ ਉਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਣ। ਇਸ ਲਈ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉਪਰ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਸੀਨ ਨਹੀਂ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਪਰ ਅਜੇ ਸੋਚਣ ਵਾਲਿਆਂ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚ ਸਟੇਜ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਬੜੇ ਸੀਮਤ ਜਿਹੇ ਅਰਥਾਂ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਉਹ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਛੋਟੀ ਜਿਹੀ ਸਕੂਲਾਂ ਕਾਲਜਾਂ ਦੀ ਸਟੇਜ ਦੇ ਮਾਪਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਮਾਪਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਘੇਰਾ ਤਾਂ ਜੀਵਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਤੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਹੈ। ਪ੍ਰਿ: ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਨੇ 'ਦਸ ਚੋਣਵੇਂ ਇਕਾਂਗੀ ਸੰਗ੍ਰਹਿ" ਦੇ ਮੁਖ ਬੰਦ ਵਿਚ ਇਸ ਗਲ ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਮੰਚ ਨੂੰ ਜੀਵਨ ਦੇ ਮਾਪਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਪਰਖਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਅਨੁਸਾਰ "ਨਾਟਕ ਤੇ ਮੰਚ ਦੇ ਮਾਪ ਜੀਵਨ ਦੇ ਮਾਪਾਂ ਵਿਚੋਂ ਨਿਕਲਣੇ ਚਾਹੀਦੇ

ਹਨ।" ਸੇਖੋਂ ਸਾਹਿਬ ਅਗੇ ਜਾ ਕੇ ਲਿਖਦੇ ਹਨ, "ਕੋਈ ਵੀ ਨਾਟਕਾਰ ਜੋ ਉਹ ਇਕ ਸੂਝਵਾਨ ਕਲਾਕਾਰ ਹੈ, ਆਪਣੀ ਰਚਨਾ ਸਾਹਮਣੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਜਾਂ ਆਧਾਰ ਰੂਪ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਮੰਚ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਰਖੇਗਾ, ਉਸਦਾ ਆਧਾਰ ਜੀਵਨ ਹੀ ਹੋਵੇਗਾ। ਜੀਵਨ ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਲੈ ਕੇ ਇਸ ਦੇ ਕਿਸੇ ਭਾਗ, ਕਿਸੇ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਉਹ ਉਸ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਢਾਲੇਗਾ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਹ ਚਲ ਸਕਣੀ ਹੈ।"

ਸੋ ਨਾਟਕ ਲਈ ਰੰਗ ਮੰਚ ਨੂੰ ਸੀਮਤ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਵਿਚਾਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਸਗੋਂ ਜੀਵਨ ਜਿਡੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਸਮਝਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਪੁਰਾਤਨ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਕਿਵੇਂ ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਟਕ ਸੀਮਤ ਜਿਹੇ ਘੇਰੇ ਵਾਲੀ ਮੰਚ ਦੇ ਮਾਪਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਜੀਵਨ ਵਰਗੀ ਵਿਸ਼ਾਲ ਮੰਚ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉਤੇ ਸਨ। ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਦੇ 'ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਦੁਸ਼ਯੰਤ' ਰੱਥ ਵਿਚ ਸਵਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਦਾ ਸਾਰੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਨਾਲ ਪਿਆਰ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਸੀਨ ਮੰਚ ਉਤੇ ਦਰਸਾਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਪਰ ਬੜੇ ਹੀ ਕਲਾਮਈ ਢੰਗ ਨਾਲ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਪੁਰਾਤਨ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਦੋ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਕ 'ਨਟ-ਧਰਮੀ' ਅਤੇ ਦੂਜੀ 'ਲੋਕ ਧਰਮੀ'। ਲੋਕ ਧਰਮੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜੀਵਨ ਦਾ ਵਾਸਤਵਿਕ ਚਿਤਰ ਉਲੀਕਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਪਰ ਨਟ-ਧਰਮੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਾਰਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੱਥ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਚਿਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਸਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਲੋਕ ਧਰਮੀ ਨਾਲੋਂ ਨਟ-ਧਰਮੀ ਵੰਨਗੀ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਕਲਾਮਈ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਮੰਚ ਉਤੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਤੋਂ ਵਿਸ਼ਾਲ ਸੀਨ ਵੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਾਰੇ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਆਧੁਨਿਕ ਯੁਗ ਵਿਚ ਵੀ ਕਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਪ੍ਰਸਿਧ ਜਰਮਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਰਤੋਲਤ ਬਰੈਸ਼ਟ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨੂੰ ਖੂਬ ਨਿਭਾਇਆ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ 'ਰੰਗ ਮੰਚ' ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਸ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਵਿਧੀ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਲ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਪਿਛੇ ਜਿਹੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਭਾਰਤੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ 'ਅਲਕਾਜ਼ੀ' ਨੇ ਧਰਮਵੀਰ ਭਾਰਤੀ ਦਾ ਇਕ ਨਾਟਕ 'ਅੰਧਾ ਯੁਗ' ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜੋ ਕਿ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸਫਲ ਰਹਿਆ। ਅਲਕਾਜ਼ੀ ਦੇ ਇਸ ਤਜਰਬੇ ਨੇ ਇਹ ਸਾਬਤ ਕਰ ਦਿਤਾ ਕਿ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਟੇਜ ਉਤੇ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਸੀਨ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸੋ ਇਹ ਕਹਣਾ ਕਿ ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ ਦੀਆਂ ਹੱਦਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਸੀਮਤ ਰਹ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੀਨ ਨਹੀਂ ਦਰਸਾਏ ਜਾ ਸਕਦੇ, ਇਕ ਨਿਰਮੂਲ ਜਿਹੀ ਗਲ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਕੋਈ ਵੀ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਜੋ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉਤੇ ਨਾ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾ ਸਕੇ, ਬਸ਼ਰਤਿ ਕਿ ਉਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ (action) ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਟੱਕਰ (con-

flict) ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਨਿਰੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੀ ਨਾ ਹੋਵੇ । ਉਂਜ ਤਾਂ ਨਿਰੀ ਵਾਰਤਾ-ਲਾਪ ਵੀ ਸਟੇਜ ਉਤੇ ਦਰਸਾਈ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਪਰ ਨਿਰੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਅਖਵਾ ਸਕਦੀ । ਇਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਗੁਣਾਂ ਅਰਥਾਤ ਨਾਟਕੀ ਟੱਕਰ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦਾ ਹੋਣਾ ਅਤੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ । ਕਿਉਂ ਜੋ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਟੱਕਰ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੀੜ ਦੀ ਹੱਡੀ ਹਨ । Nicoll ਨੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਹੱਤਤਾ ਦਿਤੀ ਹੈ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿ ਮਨੁਖ ਲਈ ਸਰੀਰ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਹੈ ।[1] ਸੋ ਨਾਟਕ ਰੰਗ ਮੰਚ ਉਤੇ ਤਾਂ ਹੀ ਸਫਲ ਹੋਵੇਗਾ ਜੇਕਰ ਇਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਗੁਣ ਹੋਣ ।

ਸਮੁਚੇ ਤੌਰ ਉਤੇ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦਾ ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਬੜਾ ਗੂੜ੍ਹਾ ਅਤੇ ਅਨਿੱਖੜਵਾਂ ਸਬੰਧ ਚਲਿਆ ਆ ਰਹਿਆ ਹੈ । ਰੰਗ ਮੰਚ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕੋਈ ਹੋਂਦ ਨਹੀਂ । ਨਾਟਕ ਮੰਚ ਉਤੇ ਖੇਡਣ ਵਾਸਤੇ ਹੀ ਲਿਖਿਆ ਜਾਂਦ ਹੈ । ਮੰਚ ਨੂੰ ਸੇਖੋਂ ਸਾਹਿਬ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਰ ਘਰ ਕਹਿਆ ਹੈ ।

"ਇਕ ਨਾਟਕ ਜੋ ਸਟੇਜ ਤੇ ਖੇਡਿਆ ਨਹੀਂ ਗਿਆ, ਉਸ ਅਣ-ਵਿਆਹੁਤਾ ਇਸਤਰੀ ਵਾਂਗ ਸਮਝਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਦੇ ਵਰ ਘਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਤੇ ਜਿਸ ਦੀ ਜਵਾਨੀ ਤੇ ਰੂਪ ਇਸ ਕਾਰਨ ਅਜਾਈਂ ਬੀਤ ਰਹੇ ਹਨ ।"

————

1. "Action is to drama what his body is to man." (Theatre And Dramatic Theory) by Allardyce Nicoll.

ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਲਾਂਬਾ—

ਵਲੀ ਰਾਮ ਦੇ ਝੂਲਣੇ ਤੇ ਰੇਖਤੇ

ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਵਲੀ ਰਾਮ ਜੀ ਦਾ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਹੈ ਡਾ: ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ ਦੀਵਾਨਾ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ An Introduction to the study of Panjabi Literature ਵਿਚ ਆਪ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧ ਸੁਘੜ ਕਵੀ (most accomplised peot) ਮੰਨਦਾ ਹੈ। ਆਪ ਕੇਵਲ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਹੀ ਸ਼ਾਇਰ ਨਹੀਂ ਸਨ ਸਗੋਂ ਆਪ ਨੇ ਹਿੰਦੀ ਅਤੇ ਉਰਦੂ ਵਿਚ ਵੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਫ਼ਾਰਸੀ ਤੋਂ ਵੀ ਆਪ ਜਾਣੂ ਸਨ। ਆਪਦੇ ਰੇਖਤਿਆਂ ਵਿਚ ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਕਵੀ ਸ਼ੇਖ ਸਾਅਦੀ ਦੀ ਪੁਸਤਕ ਗੁਲਿਸਤਾਂ ਅਤੇ ਬੋਸਤਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਉਂਦਾ ਹੈ :—

ਦੇਖੀ ਗੁਲਸਤਾਂ ਬੋਸਤਾਂ, ਮਤਲਬ ਨਾ ਪਾਇਆ ਸ਼ੇਖ ਕਾ,
ਸਾਰੀ ਕਿਤਾਬਾਂ ਯਾਦ ਕਰਿ ਹਾਫ਼ਜ਼ ਹੂਆ ਤੋ ਕਿਆ ਹੂਆ (ਰਾਮਕਲੀ)

ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਆਪ ਦੀਆਂ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹਨ।[1] ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਆਪ ਦੇ ਸ਼ਬਦ, ਕਬਿਤ ਅਤੇ ਕਾਫ਼ੀਆਂ ਹਨ। ਝੂਲਣਿਆਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਹਿੰਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰਲੀ-ਮਿਲੀ ਹੈ ਰੇਖਤੇ ਉਰਦੂ ਵਿਚ ਹਨ।

ਵਲੀ ਰਾਮ ਜੀ ਬਾਰੇ ਡਾ: ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ 'ਦੀਵਾਨਾ', ਡਾ: ਗੋਪਾਲ ਸਿੰਘ 'ਦਰਦੀ' ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਹਰਨਾਮ ਸਿੰਘ 'ਸ਼ਾਨ' ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਸ਼ੇ ਉਤੇ ਇਕ ਅੱਧ ਲੇਖ ਵੀ ਪਿਛੇ ਜਿਹੇ 'ਪੰਜਾਬੀ ਦੁਨੀਆਂ' ਵਿਚ ਛਪਿਆ ਹੈ ਪਰ ਅਫਸੋਸ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸੇ ਵਿਦਵਾਨ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਦਾ ਜਤਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ, ਜਿਹੜਾ ਵੀ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉਹ ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਲਾਹੌਰ ਦਾ ਹੀ ਹਵਾਲਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਥੇ ਆਪਣੀਆਂ ਲਾਇਬਰੇਰੀਆਂ ਵਿਚ ਭਾਲਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼

1. ਵਿਸਤਾਰ ਲਈ ਵੇਖੋ 'ਕਵਿਤਾ' ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਜੂਨ 1962 ਵਿਚ ਇਸ ਲੇਖਕ ਦਾ ਲੇਖ 'ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਕਵੀ ਵਲੀ ਰਾਮ'।

ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ । ਆਪਦੀਆਂ ਕੁਝ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹੱਥ ਲਿਖਤਾਂ, ਖਰੜਿਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੈਂਟਰਲ ਪਬਲਿਕ ਲਾਇਬਰੇਰੀ ਪਟਿਆਲਾ ਵਿਚ, ਕੁਝ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ ਪਟਿਆਲਾ ਅਤੇ ਕੁਝ ਮੇਰੇ ਪਾਸ ਮੌਜੂਦ ਹਨ ।

ਸ੍ਰੀ ਹਰਨਾਮ ਸਿੰਘ 'ਸ਼ਾਨ' ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਕਰਤਾ ਇਕੋ ਵਿਅਕਤੀ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ, ਸ਼ਾਇਦ ਇਹ ਦੋ ਵਲੀ ਰਾਮ ਹੋਣ ਪਰ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਅਗੇ ਇਹ ਸਿੱਧ ਕਰ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਵਖੋ ਵਖ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਨਾ ਕੇਵਲ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰ ਇਕੋ ਹਨ ਸਗੋਂ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਤੇ ਅਲੰਕਾਰ ਵੀ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਹਨ ।[1] ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਸ਼ੱਕ ਬਾਕੀ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦਾ ਕਿ ਇਹ ਸਾਰੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਇਕੋ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀਆਂ ਹੀ ਹਨ ।

ਡਾ: ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ ਜੀ 'ਦੀਵਾਨਾ' ਭਾਵੇਂ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨ ਅਤੇ ਅਣਥਕ ਖੋਜੀ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਉਹ ਵੀ ਵਲੀ ਰਾਮ ਜੀ ਦੇ ਝੂਲਣਿਆਂ ਅਤੇ ਰੇਖਤਿਆਂ ਬਾਰੇ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਨ ਲਗਿਆਂ ਟਪਲਾ ਖਾ ਗਏ ਜਾਪਦੇ ਹਨ । ਵਲੀ ਰਾਮ ਦੇ ਜ਼ਿਕਰ ਵਿਚ ਉਹ ਲਿਖਦੇ ਹਨ :—

"ਉਰਦੂ ਕਵਿਤਾ ਆਪਣੇ ਅਸਲੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤਾਂ ਸ਼ਾਹ ਜਹਾਨ ਤੋਂ ਕੁਝ ਥੋੜਾ ਚਿਰ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਰਚੀਣੀ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਈ । ਹਾਂ ਸਹਾਰਨਪੁਰ, ਮੇਰਠ ਤੇ ਦਿੱਲੀ ਦੀ ਜ਼ਬਾਨ ਹਿੰਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਮੀਟਰਾਂ ਵਿਚ ਖੁਸਰੋ ਦੇ ਜ਼ਮਾਨੇ ਤੋਂ ਤਦ ਦੀ ਚਲੀ ਆਉਂਦੀ ਸੀ । ਨਾ ਕੇਵਲ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਬਲਕਿ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਗੁਜਰਾਤ ਵਿਚ ਤੇ ਹੋਰ ਥਾਵਾਂ ਤੇ । ਉਹ ਜ਼ਬਾਨ ਮੁਕਾਮੀ ਮੁਸਲਮਾਨੀ ਜ਼ਬਾਨ ਹੁੰਦੀ ਸੀ, ਅਰਥਾਤ ਉਹ ਜ਼ਬਾਨ ਦੇਸੀ ਜਾਂ ਸੂਬੇਈ ਜਿਹੜੀ ਮੁਸਲ-ਮਾਨ ਆਪਸ ਵਿਚ ਬੋਲਦੇ ਸਨ, ਫਰਕ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਉਚਾਰਣ ਦਾ । ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਦਾ ਭ੍ਰਿਸ਼ਟ ਉਚਾਰਣ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਾ ਫ਼ਾਰਸੀ, ਅਰਬੀ, ਤੁਰਕੀ ਲਫ਼ਜ਼ਾਂ ਦੇ ਅਜ਼ਾਫ਼ੇ ਦਾ । ਖੁਸਰੋ ਨੇ ਅਧੀ ਫ਼ਾਰਸੀ ਤੇ ਅਧੀ ਹਿੰਦੀ ਵੀ ਇਕ ਖਾਸ ਤੋਲ ਵਿਚ ਭਰੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਝੂਲਣਾ ਛੰਦ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ । ਉਹ ਆਮ ਪਸੰਦ ਹੋਈ । ਬਸ ਫੇਰ ਕੀ ਸੀ ਝੂਲਣੇ ਲਖੀਣੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਏ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਦੀ ਬਣਤਰ ਵਿਚ ਅੱਡ ਅੱਡ ਭਾਖਿਆਵਾਂ ਵੀਟੀਆਂ, ਪਾਈਆਂ ਮਿਲਾਈਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ । ਏਸ ਲਈ ਇਸ ਤੋਲ ਛੰਦ ਦਾ ਨਾਂ ਵੀ ਫ਼ਾਰਸੀ ਵਿਚ ਰੇਖਤਾ ਹੋਇਆ ।"[2]

ਆਪ ਦੇ ਇਸ ਬਿਆਨ ਤੋਂ ਇਹ ਸ਼ੱਕ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਝੂਲਣੇ ਅਤੇ ਰੇਖਤੇ ਇਕੋ ਚੀਜ਼ ਦੇ ਦੋ ਨਾਂ ਹਨ, ਪਰ ਇਹ ਗਲ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ।

ਝੂਲਣਾ ਇਕ ਛੰਦ ਦਾ ਨਾਂ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਪਿੰਗਲ ਦੇ ਪੁਰਾਣੇ ਗਰੰਥਾਂ ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ । ਅਠਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦਾ ਕਵੀ ਜੈ ਕਿਸ਼ਨ "ਰੂਪ ਦੀਪ ਪਿੰਗਲ" ਵਿਚ ਝੂਲਣਾ

1. ਉਕਤ ਲੇਖ
2. ਪੰਜਾਬੀ ਅੱਦਬ ਦੀ ਮੁਖਤਸਰ ਤਾਰੀਖ ।

ਛੰਦ ਦੀ ਰੂਪ ਰੇਖਾ ਇਉਂ ਦਸਦਾ ਹੈ :—

"ਸਭੈ ਆਠ ਯਗਨ ਕੋ ਨੇਮ ਕੀਜੈ,
ਭਲੇ ਔਰ ਤੇ ਭੇਦ ਕੋ ਨਾਹਿ ਆਨੋ
ਗਹੁ ਮਤ ਚਾਲੀਸ ਥਾਪੋ,
ਗਿਨੋ ਅੰਕ ਚੌਵੀ ਕੇ ਸਾਥ ਜਾਨੋ
ਕਲੀ ਚਾਰ ਕੇ ਬੀਚ ਮੈਂ ਸੋਧ ਐਗੀ
ਕਹੀ ਚਾਤਰੋਂ ਨੇ ਯਹੀ ਧਾਰ ਲੀਜੈ
ਸਹੀ ਸ਼ੇਸ਼ ਬੋਲਾ, ਇਸੀ ਢਾਲ ਹੀ ਸੋ
ਇਹੀ ਢਾਲ ਸੋ ਝੂਲਣਾ ਛੰਦ ਕੀਜੇ ।

ਭਾਵ ਇਹ ਕਿ ਜਿਸ ਛੰਦ ਵਿਚ ੮; ੮ ਯਗਣ ਗਣ ਹੋਣ ਅਤੇ ਇਕ ਤੁਕ ਵਿਚ ੨੪, ੨੪ ਅੱਖਰ ਹੋਣ ਅਤੇ ਸਾਰੀਆ ਮਾਤ੍ਰਾਂ ਇਕ ਪੰਗਤੀ ਵਿਚ ੪੦, ੪੦ ਹੋਣ, ਤਾਂ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਵਾਰਿਆ ਹੋਇਆ ਛੰਦ ਝੂਲਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਭਾ. ਕਾਨ੍ਹ ਸਿੰਘ ਨਾਭਾਂ ਝੂਲਣੇ ਦੀਆਂ ਹੇਠ ਲਿਖੀਆਂ ਪੰਜ ਕਿਸਮਾ ਦਸਦੇ ਹਨ:-

੧- ਚਾਰ ਚਰਣ, ਪ੍ਰਤਿ ਚਰਣ ਅੱਠ ਯਗਣ
ਇਹ ਮਣਿਧਰ ਸਵੈਯੇ ਦਾ ਰੂਪ ਹੈ
155, 155, 155, 155, 155, 155, 155, 155.

੨- ਪ੍ਰਤਿ ਚਰਣ ਸਤ ਸਗਣ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਇਕ ਯਗਣ
115, 115, 115, 115, 115, 115, 115, 115.

੩- ਪ੍ਰਤਿ ਚਰਣ ੩੭ ਮਾਤਰਾਂ; ਤਿੰਨ ਵਿਸ਼ਰਾਮ ਦਸ ਦਸ ਪੁਰ, ਚੌਥਾ ਸਤ ਮਾਤ੍ਰਾਂ ਤੇ ਅੰਤ ਯਗਣ

੪- ਉਪਰੋਕਤ ਨੰ: ੩ ਵਾਲਾ, ਅੰਤ ਯਗਣ ਦੀ ਥਾਂ ਕੇਵਲ ਦੋ ਗੁਰੂ

੫- ਪ੍ਰਤਿ ਚਰਣ ੨੬ ਮਾਤਰਾਂ, ਸੱਤ ਸੱਤ ਪੁਰ ਤਿੰਨ ਵਿਸ਼ਰਾਮ, ਚੌਥਾ ਪੰਜ ਮਾਤ੍ਰਾਂ ਪੁਰ, ਅੰਤ ਗੁਰੂ ਲਘੁ

ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਨ ਭਗਤ ਤੇ ਗੰਗਾ ਨੇ ਵੀ ਝੂਲਣੇ ਲਿਖੇ ਹਨ । ਗੰਗਾ ਰਾਮ ਦੇ ਝੂਲਣਿਆਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਵਧੇਰੇ ਸ਼ੁਧ ਅਤੇ ਠੇਠ ਹੈ ।

ਅਲਫ਼ ਆਇ ਕੇ ਆਸ਼ਕਾਂ ਮਤਾ ਕੀਤਾ
ਮਿਲੈ ਯਾਰ ਕੋਈ ਉਪਕਾਰ ਕੀਜੈ
ਆਗਮ ਨਿਗਮ ਸਿਧਾਂਤ ਤੌਰੇਤ ਖੋਜੈ
ਪੜ੍ਹੇ ਬੇਦ ਪੁਰਾਨ ਬਿਚਾਰ ਕੀਜੈ
ਬਾਝ ਗੁਰਾਂ ਦੇ ਭੇਦ ਨਾ ਭਰਮ ਜਾਵੈ
ਭਾਵੇ ਦੇਖ ਲੈ ਜਤਨ ਹਜ਼ਾਰ ਕੀਜੈ

ਗੰਗਾ ਰਾਮ ਮਬੂਤ ਦਾ ਦਰਸ ਪਾਵੈ
ਰਿਦੈ ਪਰੇਮ ਸੋ ਨਾਮ ਅਧਾਰ ਕੀਜੈ

(ਸੈਂਟ੍ਰਲ ਪਬਲਿਕ
ਲਾਇਬ੍ਰੇਰੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਹਥ ਲਿਖਤ ਨੰ: ਪ੭੬)

ਦਰਸ਼ਨ ਭਗਤ ਦੀ ਬੋਲੀ ਵਲੀ ਰਾਮ ਦੇ ਝੂਲਣਿਆਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਪੰਜਾਬੀ ਹੈ ਅਤੇ ਗੰਗਾ ਰਾਮ ਦੇ ਝੂਲਣਿਆਂ ਨਾਲ ਮਿਲਦੀ ਜੁਲਦੀ ਹੈ। ਭਗਤ ਕਵੀਆਂ ਦੇ ਝੂਲਣਿਆਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਇਕ ਅਜੀਬ ਗਲ ਵੇਖਣ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਇਹ ਕਵੀ ਸ਼ਲੋਕ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਭਾਂਤ ਦੀ ਕਵਿਤਾ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵੇਲੇ ਚਾ ਸ਼ੁਧ ਪੰਜਾਬੀ ਜਾਂ ਲਹਿੰਦੀ ਬੋਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਪਰੰਤੂ ਜਦੋਂ ਝੂਲਣੇ ਲਿਖਦੇ ਸਨ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਧਾਧ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਸਰ ਜ਼ਰੂਰ ਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਦਰਸ਼ਨ ਭਗਤ ਜੀ ਦੇ ਸਲੋਕ ਲਹਿੰਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਹਨ, ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਮਿਠਾਸ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਉਹ ਰੰਗ ਨਹੀਂ। ਸਪਸ਼ਟੀ ਕਰਨ ਲਈ ਇਕ ਸ਼ਲੋਕ ਤੇ ਇਕ ਝੂਲਣਾ ਇਦੇ ਦੇਣਾ ਯੋਗ ਰਹੇਗਾ।

ਸ਼ਲੋਕ- ਵਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਵਹੇਰ ਦੇ, ਲਬੀ ਘੁੰਮਣ ਘੇਰ
ਸਾਂਈਂ ਸਜਣ ਕਢ ਤੂੰ, ਨਜ਼ਰ ਅਸਾਂ ਵਲ ਫੇਰ
ਸ਼ਰਮ ਤਧੇ ਨੂੰ ਨਾਮ ਦੀ, ਮੈਂ ਵਿਚ ਅਉਗਣ ਢੇਰ
ਕੀ ਫੱਲੀ ਦਾ ਫੋਲਣਾ ਜਿਉਂ ਸਾਵਣ ਦਾ ਬੇਰ। [੩੫

ਝੂਲਣਾ- ਨਿਸ ਬੀਤ ਗਈ ਪਰਭਾਤ ਭਈ, ਚਿੜੀ ਚਿੜਾ ਚਲੇ ਅਹਾਰ ਕਉ ਜੀ
ਪਰ ਫੇਰਤੇ ਬੋਲਤੇ ਕੂਕਤੇ ਥੇ, ਉਹ ਜਾਇ ਲਥੇ ਬਜ਼ਾਰ ਕਉ ਜੀ
ਬਾਜਦਾਰ ਲਈ ਕਰ ਬਾਜ ਖੜਾ, ਉਨ ਬੇਗ ਮਿਲਾਏ ਸਕਾਰ ਕਉ ਜੀ
ਅਹਾਰ ਕਉ ਗਏ ਅਹਾਰ ਭਏ, ਦਰਸ਼ਨ ਤੂੰ ਬੂਝ ਬਿਚਾਰ ਹੈ ਜੀ

(ਸੈਂਟਰਲ ਪਬਲਿਕ ਲਾਇਬਰੇਰੀ ਪਟਿਆਲਾ ਹਥ-ਲਿਖਤ ਨੰ. ੪੯੮)

ਭਟਾਂ ਨੇ ਵੀ ਗੁਰੂ ਰਾਮ ਦਾਸ ਜੀ ਦੀ ਸਿਫਤ ਵਿਚ ਇਕ ਝੂਲਣਾ ਲਿਖਿਆ ਹੈ[1] ਪਰੰਤੂ ਰੇਖਤਾ ਕਿਸੇ ਛੰਦ ਦਾ ਨਾਂ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਇਕ ਬੋਲੀ ਦਾ ਨਾਂ ਹੈ ਜੋ ਬ੍ਰਿਜ ਭਾਸਾ ਉਤੇ ਫਾਰਸੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਾਰਨ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈ ਅਤੇ ਬਾਦ ਵਿਚ ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਂ ਉਰਦੂ ਪਇਆ ਸੀ Glimpses of India Culture ਦਾ ਕਰਤਾ ਲਿਖਦਾ ਹੈ

"Out of impect of Persian on Brij Bhasha the masses evoleved a new language known as Urdu or Rkhta which grew in the Bazars of Agra and Delhi was nurtured in Hyderabad and flourished in

1. ਗੁਰ ਸ਼ਬਦ ਰਤਨਾਕਰ ਮਹਾ ਕੋਸ਼।

Northern India.[1]

ਇਸੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਹਿਮੂਦ ਸ਼ੈਰਾਨੀ ਰੇਖਤਾਂ ਦੀ ਅਸਲੀਅਤ ਇਸ ਤਰਾਂ ਦਸਦੇ ਹਨ:-

'ਰੇਖਤੇ ਸੇ ਮੁਰਾਦ ਅਗਰਚੇ ਵਲੀ ਔਰ ਸਰਾਜ ਕੇ ਹਾਂ ਨਜ਼ਮ ਉਰਦੂ ਕੇ ਹੈਂ ਲੇਕਿਨ ਦਹਿਲਵੀਉਂ ਨੇ ਬਿਲਾਖਰ ਇਸ ਕੋ ਜ਼ਬਾਨ- ਉਰਦੂ ਕੇ ਮਾਇਨੇ ਦੇ ਦੱਏ, ਔਰ ਯਹਿ ਮਾਇਨੇ ਕੁਦਰਤੀ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਏ । ਇਸ ਲੀਏ ਕਿ ਏਕ ਅਯਾਮ ਮੇਂ ਉਰਦੂ ਜ਼ਬਾਂਨ ਕਾ ਤਸਾਮਤਰ ਸਰਮਾਇਆ ਨਜ਼ਮ ਮੇਂ ਹੀ ਥਾ । ਜਬ ਨਸਰ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਈ ਤੋ ਯਹੀ ਇਸਤਲਾਹ ਇਸ ਪਰ ਨਾਤਕ ਆ ਗਈ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੇਖਤਾ ਕੁਦਰਤਨ ਉਰਦੂ ਜ਼ਬਾਨ ਕਾ ਨਾਮ ਹੋ ਗਇਆ ।[2]

ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪੁਰਾਣੇ ਉਰਦੂ ਕਵੀਆਂ ਤੇ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੀ ਕਵਿਤਾ ਵਿੱਚ ਉਰਦੂ ਜ਼ਬਾਨ ਜਾਂ ਕਵਿਤਾ ਲਈ ਰੇਖਤਾ ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਿਆ ਹੈ । ਮੀਰ ਤਕੀ ਮੀਰ ਇਕ ਥਾਂ ਲਿਖਦਾ ਹੈ :

"ਗੁਫ਼ਤਗੂ ਰੇਖਤਾ ਮੇਂ ਨਾ ਕਰ
ਯਹਿ ਹਮਾਰੀ ਜ਼ਬਾਨ ਹੈ ਪਿਆਰੇ

ਗ਼ਾਲਬ ਕਈ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਉਰਦੂ ਕਵਿਤਾ ਵਾਸਤੇ ਵਰਤਦਾ ਹੈ । ਜਿਵੇਂ:-

ਤਰਜ਼ੇ ਬੇਦਿਲ ਪੇ ਰੇਖਤਾ ਲਿਖਣਾ

ਜਾਂ

ਰੇਖਤਾ ਕੇ ਤੁਮ ਹੀ ਉਸਤਾਦੀ ਨਹੀਂ ਹੋ ਗ਼ਾਲਬ
ਕਹਿਤੇ ਹੈਂ ਕਿ ਅਗਲੇ ਜ਼ਮਾਨੇ ਮੇਂ ਕੋਈ ਮੀਰ ਭੀ ਥਾ ।

ਉਪਰੋਕਤ ਦਿਤੀਆਂ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਤੋਂ ਇਕ ਗਲ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਸਿੱਧ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਰੇਖਤਾ ਪਹਲਾਂ ਉਰਦੂ ਨਜ਼ਮ ਦਾ ਨਾਂ ਸੀ ਜੋ ਬਾਦ ਵਿਚ ਉਰਦੂ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਦੇ ਦਿਤਾ ਗਇਆ ਪਰਤੂੰ ਇਹ ਨਾਂ ਕਿਸੇ ਛੰਦ ਨੂੰ ਕਦੇ ਨਹੀਂ ਦਿਤਾ ਗਇਆ । ਵਲੀ ਰਾਮ ਨੇ ਵੀ ਇਹ ਨਾਂ ਉਰਦੂ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਦਿਤਾ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਕਿਸੇ ਵੀ ਤੋਲ ਵਿਚ ਲਿਖੀ ਗਈ ਹੋਵੇ ।

ਵਲੀ ਰਾਮ ਜੀ ਨੇ ਝੂਲਣੇ ਅਡ ਲਿਖੇ ਹਨ ਅਤੇ ਰੇਖਤੇ ਅਡ । ਜਿਥੇ ਝੂਲਣਿਆਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਹਿੰਦੀ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਪੰਜਾਬੀ ਹੈ ਉਥੇ ਰੇਖਤਿਆਂ ਵਿਚ ਉਰਦੂ ਸ਼ਬਦਾਲਵੀ ਦਾ ਜ਼ੋਰ ਹੈ । ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਛੰਦਾਂ ਬੰਦੀ ਤੇ ਬੋਲੀ ਬਿਲਕੁਲ ਮੇਲ ਨਹੀਂ ਖਾਂਦੀ । ਉਦਾਹਰਣ ਲਈ ਇਥੇ ਇਕ ਝੂਲਣਾ ਤੇ ਇਕ ਰੇਖਤਾ ਪਾਠਕਾਂ ਦੀ ਗਿਆਤ ਲਈ ਪੇਸ਼

1. Glimpeses of Indian Culture.
2. ਪੰਜਾਬ ਮੇਂ ਉਰਦੂ ਪੰਨਾ ੪੦

ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ।

ਝੂਲਣਾ:-

ਸੋਈ ਕਾਮ ਬਿਚਾਰ ਕੇ ਕਰਨਾ ਹੈ
ਜਾ ਤੇ ਫੇਰਿ ਨਹੀਂ ਪਛਤਾਵਨਾ ਹੈ
ਸੋਈ ਰਾਹ ਬਿਬੇਕ ਕਾ ਢੂਢਿ ਲੀਜੈ
ਜਿਸ ਰਾਹ ਸੋ ਫੇਰ ਨਹੀਂ ਆਵਨਾ ਹੈ
ਤਾਂ ਜੀਵ ਤੇ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਜ਼ਾਈਏ ਜੀ
ਜਾਂ ਅੰਤ ਸਸੇਂ ਮਰਿ ਜਾਵਨਾ ਹੈ
ਮੂਏ ਮੁਕਤਿ ਕੀ ਗਤਿ ਕੈਸੀ,
ਜੀਵਤੇ ਮੁਕਤਿ ਕੋ ਪਾਵਨਾ ਹੈ (੪੯)

(ਨਿਜੀ ਹੱਥ ਲਿਖਤ ਵਿਚੋਂ)

ਰੇਖਤਾ:-

ਕਬੀ ਤੁਮ ਆਉ ਰੀ ਜਾਨੀ
ਚਲੇ ਦੋ ਨੈਨ ਸੇ ਪਾਨੀ
ਜੈਸੇ ਦਰਿਆਉ ਹੈ ਭਾਰੀ
ਅਗਰ ਤੁਮ ਗੌਰ ਕਰ ਸਮਝੋ
ਹਮਨ ਜੀਊ ਵਾਰ ਡਾਰਾ ਹੈ (੧)
ਹੂਆ ਤੇਰੇ ਇਸ਼ਕ ਕਾ ਜ਼ਖਮੀ
ਕਲੇਜਾ ਤੀਰ ਮਾਰਾ ਹੈ ॥ (੨)
ਕਲੇਜਾ ਖੋਲ ਕਰ ਦੇਖੋ
ਸਜਨ ਕਾ ਘਾਉ ਨਿਆਰਾ ਹੈ (੩)
ਹਮਨ ਪਰ ਮਿਹਰ ਕਰ ਸਾਈਂ
ਦੇਉ ਦੀਦਾਰ ਹਮ ਤਾਈਂ
ਅਗਰ ਅਬ ਨਾਹਿ ਤੁਮ ਮਿਲਤੇ
ਹਮਨ ਕਾ ਕੌਨ ਚਾਰਾ ਹੈਂ (੪)
ਵਲੀ ਅਬ ਫਿਕਰ ਕਿਆ ਕਰੀਏ
ਪੀਆ ਕੇ ਦੁਖ ਸੋ ਮਰੀਏ
ਲਗੀ ਹੈ ਆਗ ਸਭ ਤਨ ਮੇਂ
ਜਲੇ ਇਹ ਜੀਉ ਹਮਾਰਾ ਹੈ । (ਨਿਜੀ ਹੱਥ ਲਿਖਤ ਵਿਚੋਂ)

ਆਪ ਦੇ ਝੂਲਣਿਆਂ ਦੀਆਂ ਮਾਤਰਾਂ ਵਧ ਘਟ ਹਨ ਕੋਈ ਤੁਕਾਂ ਵਡੀਆਂ ਕੋਈ ਛੋਟੀਆਂ ਹਨ। ਸ਼ਾਇਦ ਨਕਲ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਅਸ਼ੁਧੀਆਂ ਰਹ ਗਈਆਂ ਹੋਣ। ਗੁਰਬਾਣੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਬਹੁਤ ਤੀਖਣ ਹੈ। ਝੂਲਣਿਆ ਦੇ ਅਧਾਰ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਮੁਖ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਨੂੰ ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ ਇਉਂ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ :—

ਪਰਮੇਸ਼ਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਕਿਸੇ ਜੰਗਲ ਵਿਚ ਜਾਣ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ। ਉਸ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਘਰ ਵਿਚ ਹੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਘਰ ਬਾਰ ਤਿਆਗ ਕਰਨ ਦੀ ਥਾਂ ਹਉਮੈਂ ਦਾ ਤਿਆਗ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਸਤਿਸੰਗਤ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਵਾਹਿਗੁਰੂ ਘਟ ਘਟ ਵਿਚ ਵਸਦਾ ਹੈ। ਮੌਤ ਸਿਰ ਤੇ ਖੜੀ ਹੈ, ਜੀਵਨ ਦਾ ਕੋਈ ਭਰੋਸਾ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਨ ਈ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਘੜੀਆਂ ਸਿਮਰਨ ਵਿਚ ਗੁਜ਼ਾਰਨੀਆਂ ਚਾਹੀਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਗਿਆਨ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਅਗਿਆਨੀ ਦਾ ਜੀਵਨ ਵਿਅਰਥ ਹੈ। ਗਿਆਨ ਨਾਲ ਹੀ ਅਸਲੀਅਤ ਦਾ ਚਾਨਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਮਾਇਆ ਵਿਚ ਖੱਚਤ ਹੋਇਆ ਪ੍ਰਾਣੀ ਇਸ ਗਲ ਵਲ ਘਟ ਹੀ ਧਿਆਨ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸੰਸਾਰ ਗਿਆਨੀ ਵਾਸਤੇ ਤਾਂ ਇਕ ਖਡੌਣਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਅਗਿਆਨੀ ਵਾਸਤੇ ਬਹੁਤ ਦੁਖਦਾਇਕ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਗੁਰਬਾਣੀ ਵਿਚ ਚਰਿਤਰਸ਼ੀਲ ਤੇ ਚਰਿਤਰ-ਹੀਣ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਨਿਖੇੜ ਕਰ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਾਧ ਤੇ ਸਾਧ ਦਾ ਦੋਖੀ ਜਾਂ ਗੁਰਮੁਖ ਤੇ ਮਨਮੁਖ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿਤਾ ਹੈ ਇਸੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਨਿਖੇੜ ਵਲੀ ਰਾਮ ਜੀ ਨੇ ਵੀ ਸਚਾਰੀ ਅਤੇ ਅਬਚਾਰੀ ਦੇ ਨਾਂ ਹੇਠ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਈ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਗੁਰਮੁਖ ਤੇ ਮਨਮੁਖ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਵੀ ਵੇਖਣ ਵਿਚ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਆਪ ਨੇ ਇਹ ਕਹ ਕੇ ਕਿ ਸਾਰੇ ਪ੍ਰਾਣੀ ਇਕੋ ਮਾਲਾ ਦੇ ਮਣਕੇ ਹਨ ਸਾਂਝੀਵਾਲਤਾ ਦਾ ਉਪਦੇਸ਼ ਦਿਤਾ ਹੈ।

ਰੇਖਤੇ ਵਖ ਵਖ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਜੰਗਲਾ, ਜੈ ਜੈ ਵੰਤੀ, ਬਿਲਾਵਲ, ਰਾਮਕਲੀ, ਕਾਨੜਾ, ਆਸਾ ਆਦਿ। ਜਿਥੇ ਝੂਲਣਿਆਂ ਵਿਚ ਗਿਆਨ ਉਪਦੇਸ਼ ਉਤੇ ਜ਼ੋਰ ਹੈ ਅਤੇ ਦਲੀਲਾਂ ਤੋਂ ਕੰਮ ਲਇਆ ਗਇਆ ਹੈ ਉਥੇ ਰੇਖਤਿਆਂ ਵਿਚ ਸੂਫੀਆਂ ਵਾਂਗ ਨਿੱਜੀ ਇਸ਼ਕ ਦੇ ਜਜ਼ਬੇ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਝੂਲਣਿਆਂ ਵਾਂਗ ਬੋਝਲ ਮਹਸੂਸ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ।

ਆਪ ਦੇ ਜੀਵਨ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਖਾਸ ਜਾਣਕਾਰੀ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀ। ਡਾ: ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ ਦੀਵਾਨਾ ਲਿਖਦੇ ਹਨ ਕਿ ਆਪ ਪੰਜਾਬੀ ਸਨ ਜੋ ਬਾਦ ਵਿਚ ਦਿਲੀ ਜਾ ਕੇ ਵਸ ਗਏ। ਸ੍ਰੀ ਮਹਿਮੂਦ ਸ਼ੀਰਾਨੀ ਲਿਖਦੇ ਹਨ ਕਿ ਆਪ ਸ਼ਾਹ ਜਹਾਨ ਦੇ ਸਮੇਂ ਹੋਏ ਅਤੇ ਦਾਰਾ ਸ਼ਕੋਅ ਦੇ ਖਾਸ ਮਸ਼ੀਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਨ ਪਰ ਇਸ ਗਲ ਦੀ ਪਰੋੜਤਾ ਦਾਰਾ ਸ਼ਕੋਅ ਦੇ ਜੀਵਨ ਸਬੰਧੀ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਹਾਲਾਂ ਤਕ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕੀ। ਪਰ ਕਿਉਂ ਜੋ ਵਲੀ ਰਾਮ ਦੀਆਂ ਹਿੰਦੀ ਰਚਨਾਵਾਂ ਜਿਵੇਂ 'ਵਿਚਾਰ ਸਰੋਵਰ', 'ਅਦਵੈਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼', 'ਵੇਦਾਂਤ ਸਾਗਰ' ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਵੇਦਾਂਤ ਹੈ ਅਤੇ ਦਾਰਾ ਸ਼ਕੋਅ ਨੇ ਵੀ ਵੇਦਾਂਤ ਦੇ ਕਈ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਗਰੰਥਾਂ ਦਾ ਫਾਰਸੀ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਿਉਂਕਿ ਵਲੀ ਰਾਮ ਹਿੰਦੀ, ਉਰਦੂ, ਪੰਜਾਬੀ

ਫ਼ਾਰਸੀ ਆਦਿ ਸਾਰੀਆਂ ਬੋਲੀਆਂ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨ ਸਨ, ਇਸ ਲਈ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਨੁਵਾਦ ਦੇ ਇਸ ਕੰਮ ਵਿਚ ਦਾਰਾ ਸ਼ਕੋਹ ਨੇ ਵਲੀ ਰਾਮ ਦੀ ਸਲਾਹ ਜਾਂ ਸਹਾਇਤਾ ਲਈ ਹੋਵੇ ਪਰ ਇਸ ਬਾਰੇ ਹਾਲਾਂ ਕੋਈ ਪੱਕਾ ਸਬੂਤ ਨਹੀਂ ਮਿਲ ਸਕਿਆ। ਇਸ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਹਾਲਾਂ ਹੋਰ ਖੋਜ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ।

ਆਪ ਦੇ ਝੂਲਣਿਆਂ ਵਿਚੋਂ ਕੇਵਲ ਇਤਨਾ ਇਸ਼ਾਰਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਆਪ ਨੇ ਬਿਰਧ ਆਯੂ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਰੇਖਤਿਆਂ ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਸਾਦਾ ਜੀਵਨ ਬਤੀਤ ਕਰਨ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਦੋ ਥਾਂ ਤੇ ਵਜ਼ੀਰੀ ਛੋੜ ਫਕੀਰੀ ਅਪਨਾਉਣ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਇਉਂ ਕਰਦੇ ਹਨ—

ਛੂਟੀ ਲਜਤ ਵਜ਼ੀਰੀ ਕੀ
ਪੜੀ ਲਜ਼ਤ ਫ਼ਕੀਰੀ ਕੀ
ਚੜੇ ਕਿਸ਼ਤੀ ਸਬੂਰੀ ਕੀ
ਇਸ਼ਕ ਕੇ ਇਹ ਮਕਾਨੇ ਹੈਂ (ਰਾਗ ਕਾਨੜਾ)

ਜਾਂ

ਦਾਮਨ ਛੋਡਾ ਵਜ਼ੀਰੀ ਕਾ
ਥੰਰੇਪਾ ਹੈ ਅੰਬੀਰੀ ਕਾ
ਹਮਨ ਆਸਕ ਫ਼ਕੀਰੀ ਕਾ
ਕਬੂਲੀ ਨਿਆਮਤਾਂ ਕਿਆ ਰੇ (ਰਾਗ ਜੈ ਜੈਵੰਤੀ)

ਇਹ ਵਜ਼ੀਰੀ ਕਿਹੜੀ ਹੈ ਇਸ ਦਾ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਚਲਦਾ ਪਰ ਇਹ ਇਸ਼ਾਰਾ ਮਹਿਮੂਦ ਸ਼ੀਰਾਨੀ ਦੀ ਉਪਰੋਕਤ ਗਲ ਦਾ ਕੁਝ ਨਾ ਕੁਝ ਪੱਖ ਜ਼ਰੂਰ ਪੂਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਸਾਡੇ ਮਜ਼ਮੂਨ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਝੂਲਣਿਆਂ ਅਤੇ ਰੇਖਤਿਆਂ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਹੈ ਪਰ ਕਿਉਂ ਜੋ ਵਲੀ ਰਾਮ ਜੀ ਦੀ ਕੋਈ ਰਚਨਾ ਹਾਲਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਨਹੀਂ ਹੋਈ ਇਸ ਲਈ ਕਾਫੀਆਂ ਅਤੇ ਕਬਿਤਾਂ ਆਦਿ ਪੰਜਾਬੀ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਨਮੂਨੇ ਦੇਣੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਪਾਰਖੂਆਂ ਲਈ ਦਿਲਚਸਪੀ ਤੋਂ ਖਾਲੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣਗੇ।

ਰੇਖਤੇ—

ਅਗਰ ਹੈ ਸ਼ੌਕ ਮਿਲਨੇ ਕਾ
ਆਪਸ ਕੀ ਰਮਲ ਪਾਤਾ ਜਾ।
ਜਲਾ ਕਰ ਖ਼ੁਦ ਨੁਮਾਈ ਕੋ
ਭਸਮ ਕਰ ਅੰਗ ਲਾਤਾ ਜਾ
ਨਾ ਰਖ ਰੋਜ਼ਾ ਨਾ ਮਰ ਭੂਖਾ
ਨਾ ਜਾਹ ਮਸਜਦ ਨ ਕਰ ਸਿਜਦਾ
ਵੁਦੂ ਕਾ ਤੋੜ ਦੇ ਕੂਜ਼ਾ
ਸ਼ਰਾਬਿ ਸ਼ੌਕ ਪੀਤਾ ਜਾ

ਪਕੜ ਕਰ ਅਸ਼ਕ ਦਾ ਝਾੜੂ
ਸਫ਼ਾ ਕਰ ਦਿਲ ਦੇ ਹੁਜਰੇ ਕੋ
ਧੂੜ ਲੇਕਰ ਮੁਸਲੇ ਕੀ
ਸਿਰ ਪਰ ਉਡਾਤਾ ਜਾ
ਕਹੇ ਮਨਸੂਰ ਸੁਨ ਕਾਜ਼ੀ
ਅਨਲ ਹਕ, ਕਹੁ ਸਬੂਤੀ ਸੇ
ਯਹੀ ਅਬ ਮਾਨ ਲੈ ਮੇਰੀ
ਖੁਸ਼ੀ ਕੇ ਗੀਤ ਗਾਤਾ ਜਾ (ਜੰਗਲਾ)

ਕਹਾਂ ਗਏ ਮੁਲਕ ਕੇ ਵਾਲੀ
ਜੋ ਚਲਤੇ ਹੰਸ ਕੀ ਚਾਲੀ
ਗਏ ਦਰਬਾਰ ਕਰ ਖਾਲੀ
ਤੂ ਖੁਸ਼ ਕਰ ਨੀਂਦ ਕਿਉਂ ਸੋਇਆ । (ਆਸ)

(ਨਿਜੀ ਹੱਥ ਲਿਖਤ)

ਝੂਲਣਾ— ਜਿਸ ਦੇਹ ਕੋ ਦੇਖ ਗੁਮਾਨ ਕਰੇ, ਸੋ ਦੇਹ ਤੋ ਰਾਖ ਕੀ ਢੇਰੀ ਹੈ
ਮੇਰੀ ਮੇਰੀ ਯਾਸੋਂ ਕਿਆ ਕਰੈ, ਯਹ ਕਾਲ ਕੀ ਹੈ ਕਹਾ ਤੇਰੀ ਹੈ
ਜਿਸ ਮਾਇਆ ਊਪਰਿ ਰੀਝ ਰਹੈ, ਯਾ ਬੂਢੀ ਚੰਚਲ ਚੇਰੀ ਹੈ
ਵਲੀ ਮੂਰਖ ਬਿਨਾ ਕਉਨ ਖੁਸ਼ ਕਰੈ ਪ੍ਰਭਤਾ ਸੋਨੇ ਕੀ ਬੇਰੀ ਹੈ

(ਨਿਜੀ ਹੱਥ ਲਿਖਤ)

ਰਾਗ ਝੰਝੋਟੀ—ਭਲਿਆ ਲਗਿਆਂ ਦਾ ਪੰਥ ਨਿਆਰਾ
ਸਭ ਵਿਚ ਰਵਿਆ ਹੈ ਪ੍ਰਭ ਏਕੋ
ਜਹਿ ਦੇਖਾ ਤਹਿ ਪਿਆਰਾ
ਤੂੰ ਜਿਹਾ ਮੈਨੂੰ ਹੋਰ ਨਾ ਕੋਈ
ਢੂੰਡ ਰਹੀ ਜਗ ਸਾਰਾ (੧)

ਆਪੇ ਦੇ ਖਯਾਲ ਆਪੇ ਨਾਲ ਲਗੀਆਂ
ਅੰਤਰ ਜੋੜ ਅਪਾਰਾ ।
ਵਲੀ ਰਾਮ ਰਸ ਭਿੰਨੜਾ ਢੋਲਣ
ਸਚੇ ਅਲਖ ਅਪਾਰਾ (੨) (ਰਾਗ ਝੰਝੋਟੀ)

ਦੇਵ ਗੰਧਾਰੀ—ਅਖੀਆਂ ਨੂੰ ਬਾਣ ਪਈ ਨਿਤ ਰੋਵਣ ਦੀ
ਨੇਹੁ ਲਗਾਵਣ ਤੇ ਹਾਲ ਵੰਞਾਵਣ
ਸੋਰੀ ਦਖਾਖਣ ਧੋਵਣ ਦੀ

ਵਲੀ ਰਾਮ ਦੀ ਪ੍ਰੀਤ ਅਣੋਖੀ
ਵਲੀ ਰਾਮ ਦੇ ਹੋਵਣ ਦੀ (ਨਿਜੀ ਹੱਥ ਲਿਖਤ)

ਗੁਰ ਕੀ ਨ ਚਾਲ ਪਾਵੈ, ਗੁਰਬਾਨੀ ਨਿਤ ਗਾਵੈ ।
ਜ਼ਾਤ ਰਸ ਨਹੀਂ ਆਵੈ, ਹਾਲ ਬਿਨ ਕਾਲਗੌ
ਹਾਲ ਬਿਨ ਠਾਲ ਕੈਸੇ ਪਾਣੀ ਬਿਨ ਤਾਲ
ਏ ਮਨ ਕੇ ਖ਼ਿਆਲ ਸਭੀ ਆਲ ਜੰਜਾਲ ਗੇ
ਕਾਲ ਕੋ ਨ ਪੇਖ ਵਹ ਹਾਲ ਚਾਲ ਦੇਖ
ਜਾਤੇ ਪਾਵਾਹ ਅਲੇਖ ਟੂਟ ਜਾਇ ਮਾਇਆ ਜਾਲ ਗੇ
ਕਰਨੀ ਹੀ ਸਾਰ ਔਰ ਸਕਲ ਬਿਕਾਰ ਨਹੀਂ
ਮਾਨਤਾ ਗਵਾਰ ਜੋ ਕਰਤ ਨਿਹਾਲ ਗੇ ॥ ੧ ॥

ਭੇਖ ਸਭ ਧਰ ਭਲੈ ਸਬਦ ਸਾਖੀ ਕਰ ਭੂਲੇ
ਜੀਵਤਨ ਮਰ ਭੂਲੈ ਗਤ ਪਾਵਤੇ
ਜਗਤ ਪ੍ਰਬੋਧ ਭੂਲੈ ਮਨ ਕੋ ਨਾ ਬੋਧ ਭੂਲੈ
ਮਿਲ ਕਾਮ ਕ੍ਰੋਧ ਭੂਲੈ ਅਸਾਧ ਬਾਨੀ ਗਾਵਤੇ
ਦੇਖ ਅਪਾਰ ਭੂਲੈ ਏਕੀ ਨਰਿੰਕਾਰ ਭੂਲੇ
ਅਪਰ ਅਪਾਰ ਭੂਲੈ, ਜਿਉ ਕੇ ਤਿਉ ਭਾਵਤੇ
ਕਰ ਕਰਿ ਜਾਪ ਭੂਲੇ, ਵਲੀ ਤਪ ਤਾਪ ਭੂਲੈ
ਆਪ ਰੂਪੀ ਆਪ ਭੂਲੇ, ਆਪ ਮੇਂ ਸਮਾਵਤੇ । (ਨਿਜੀ ਹਥ ਲਿਖਤ)

ਪ੍ਰੋ: ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਹਉਰਾ—

ਪੁਸਤਕ ਪੜਚੋਲ

'ਚੁਰਸਤਾ'--ਇਕ ਅਧਿਐਨ

'ਚੁਰਸਤਾ' ਸੋਹਣ ਸਿੰਘ ਮੀਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਦਾ ਪਹਲਾ ਸੰਗ੍ਰਹ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਛਪੀਆਂ ਤੇ ਲਿਖੀਆਂ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਅਜੇ ਪੁਸਤਕ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕੀਆਂ। ਇਸ ਕਾਵਿ ਸੰਗ੍ਰਹ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਲਈ ਕੋਈ ਖਾਸ ਸੇਧ ਚੁਣ ਕੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵਾਦ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਸਗੋਂ 'ਚੁਰਸਤੇ' ਵਿਚ ਖੜਾ ਮੀਸ਼ਾ 'ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ' 'ਆਸ਼ਾਵਾਦੀ' 'ਰੀਤੀਵਾਦੀ' ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਵਾਦੀ' ਰੁਚੀਆਂ ਦੇ ਬਾਜ਼ਾਰਾਂ ਵਲ ਝਾਕਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਇਦ ਉਸ ਨੂੰ ਕੋਈ ਨਵੇਕਲਾ ਰਾਹ ਢੂੰਡਣ ਦੀ ਲੋੜ ਵੀ ਨਾ ਭਾਸੇ। ਕਵੀ ਕਿਉਂ ਕਿਸੇ ਬੰਧਨ ਵਿਚ ਪੈ ਕੇ ਸੀਮਤ ਹੱਦਾਂ ਅੰਦਰ ਕੈਦ ਹੋ ਰਹੇ ?

ਉਸ ਨੇ ਕਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਐਸੇ ਕੀਤੇ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਤਾਂ ਭਾਵੇਂ ਨਹੀਂ ਪਰੰਤੂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਜੇਹੀ ਖਿੱਚ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕਾਵਿ-ਰੱਸ ਦੇ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਬਿੰਬਾਂ, ਰੂਪਕਾਂ, ਉਪਮਾਵਾਂ ਵਿਚ ਨਵੀਨਤਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਆਪਣੀ ਸਮੁਚੀ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ-ਕਾਰੀ ਕਵੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਉਹ ਸਫਲ ਹੈ। ਓਟਾਂ' (ਸਫਾ 68) 'ਮਾਲ ਰੋਡ' (ਸਫਾ 71-72) ਪੁਤਰ (ਸਫਾ 74) ਅਤੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਕਾਫੀ ਦੀ ਇਕ ਪਿਆਲੀ' (77 7) ਆਦਿ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਇਸ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸਫਲ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਹਨ। 'ਬੱਚੀ' ਤੇ 'ਪ੍ਰਾਹੁਣੀ' ਦੋ ਹੋਰ ਬੜੀਆਂ ਸਲਾਹੁਣ ਯੋਗ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਹਨ।

ਰੂਪਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਮੀਸ਼ਾ ਦੀ ਕਵਿਤਾ ਕਾਫੀ ਬਲਵਾਨ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਸਮਾਸ, ਸ਼ਬਦ ਚਿਤ੍ਰ, ਰੂਪਕ, ਬਿੰਬਾਵਲੀ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਸਲਾਹੁਣ ਯੋਗ ਹਨ। ਘੋਰ ਪੰਥੀਏ ਉਦਾਸੀ ਸੱਪ, ਨੇਰੇ ਦਾ ਨਾਗ, ਭੈ ਦੀਆਂ ਗਿਰਝਾਂ, ਯਾਦ ਪਰਿੰਦਾ, ਡਾਇਣ ਜਹੀ ਰਾਤ ਕਲਮੂੰਹੀਂ, ਇੱਟ ਖੜਿਕਾ, ਕਾਲਾ ਰੋਗ ਕਲੇਸ਼ ਦਾ, ਸੇਹ ਦਾ ਤਕਲਾ, ਨੀਲ-ਅੰਬਰ ਹਿੱਕ, ਯਾਦਾਂ ਦੇ

ਮਸਾਣ, ਜੀਵਨ-ਕੌੜ, ਉਮਰ ਤਟਕੱਲੇ-ਵਲੀਏ ਅਤੇ ਰਸ-ਰੰਗ-ਖੁਸ਼ਬੂ ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਿਸੇ ਸਿਫਤ ਦੀ ਮੁਥਾਜ ਨਹੀਂ।

ਉਸ ਦੀ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਸਤਰਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਾਹਸ, ਨਵੀਨਤਾ ਤੇ ਮੌਲਿਕਤਾ ਮੈਨੂੰ ਭਾਸੀ ਹੈ, ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ :—

1) ਰਵੀ ਅਸਤਿਆ, ਜੀਕਣ ਅਸਤ ਚੁਗਣ ਨੂੰ ਬੈਠਾ

2) ਮੱਛੀ ਵਾਂਗ ਤਿਲ੍ਹਕਦੀ ਹਥੋਂ
ਹੋਰ ਇਕ ਪੋਰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਸਰਕੀ

3) ਬਾਰੀ ਥਾਣੀ ਲੰਘ ਕੇ ਸ਼ਰਮਾ ਰਹੀ ਸੀ
ਫਰਸ਼ ਤੇ ਲੇਟੀ ਹੋਈ ਚੰਨ-ਚਾਨਣੀ

4) ਕਿਰ ਗਈਆਂ ਆਖਰ ਕਿਰ ਗਈਆਂ
ਹਿਜਰ-ਪੀੜ ਦੀ ਮੁਠੀਆਂ ਵਿਚੋਂ
ਨਿੱਘੀਆਂ ਤੇ ਮਿੱਠੀਆਂ ਦੋ ਘੜੀਆਂ

5) ਖੁਲ੍ਹੇ ਖਿੰਡਰੇ ਤਲਮਲਾਂਦੇ
ਜਜ਼ਬੇ ਬੱਧੇ ਲੜ ਬੋਲਾਂ ਦੇ
ਸਾਹਾਂ ਵਿਚ ਸੁਲਗੀ ਕਸਤੂਰੀ
ਨੈਣਾਂ ਸੰਗ ਬਿਜਲੀਆਂ ਲੜੀਆਂ

6) ਆਪਣੀ ਇਹ ਵਾਕੜੀ ਮੇਰੇ ਲਈ
ਸਜਰਾ ਫੁਲ ਕੋਟ ਦੇ ਕਾਲਰ 'ਤੇ ਜਿਕਣ ਟੰਗਿਆ
ਆਪਣੀ ਇਹ ਵਾਕੜੀ ਤੇਰੇ ਲਈ
ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਾਲਾਂ ਦੀ ਇਕ ਬਣਤਰ ਨਵੀਂ।

7) ਜਿੰਦ ਦੁਕਾਨ ਕਸਾਈ ਦੀ ਹੈ
ਨਿਰਜਿੰਦ ਖੱਲ-ਹੀਨ ਤੇ ਨੰਗੀਆਂ
ਯਾਦਾਂ ਕੋਹੇ ਬਕਰਿਆਂ ਦੇ ਵਾਂਗੂ ਟੰਗੀਆਂ।

ਉਪਰੋਕਤ ਤੁਕਾਂ ਹਰ ਪੱਖੋਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਚੰਗੇ ਕਵੀ ਦੀ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਤੇ ਰਖਣ ਯੋਗ ਹਨ।

'ਬੇਆਰਾਮੀ ਦੀ ਰਾਤ' ਵਿਚ ਯਾਦ ਨੂੰ ਕਿਵੇਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਰਾਹੀਂ ਸੁਰਜੀਤ ਕਰ ਵਿਖਾਇਆ ਹੈ। ਇਹ ਤੇ ਹੋਰ ਮਾਨਵੀਕਰਨ ਦੀਆਂ ਅਤਿ ਉਤਮ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਹਨ—

ਕਿੰਜ ਕੋਈ ਯਾਦ ਆਈ
ਬਿੜਕ ਪਾ ਕੇ ਰਾਤ ਰਾਣੀ ਜਾਗ ਪਈ

ਕਿਸ ਦੇ ਸਾਹਾਂ ਦੀ ਇਹ ਖ਼ੁਸ਼ਬੂ
ਅੰਗ ਮੇਰੇ ਚੁੰਮਦੀ ।
ਹੈ ਕੋਈ ਪਰਛਾਂ ਜਹੀ
ਪੋਲੇ ਪੋਲੇ ਪੈਰ ਧਰਦੀ
ਮੇਰੇ ਮੰਜੇ ਦੇ ਉਦਾਲੇ ਘੁੰਮਦੀ,
ਮੇਰੇ ਵਿਹੜੇ ਦੇ ਹਨੇਰੇ ਨਾਲ ਗਲਾਂ ਕਰ ਰਹੀ
ਕਿਉਂ ਇਹ ਬਾਹੀਆਂ ਚੀਕੀਆਂ,
ਕੌਣ ਮੰਜੇ ਉਤੇ ਆ ਕੇ ਬਹਿ ਗਿਆ,
ਹਾਂ ਮੈਂ ਹੀ ਪਾਸਾ ਪਰਤਿਆ ।
ਜਾਂ ਬਾਰੀ ਥਾਣੀ ਲੰਘ ਕੇ ਸ਼ਰਮਾ ਰਹੀ ਸੀ
ਫਰਸ਼ ਤੇ ਲੇਟੀ ਹੋਈ ਚੰਨ-ਚਾਨਣੀ
ਤੇ ਯਾਦ ਦਾ ਇਕ ਬਾਜ਼ ਹਰ ਦਮ
ਨੋਚਦਾ ਸੀਨੇ ਦਾ ਮਾਸ ।

ਕਈਂ ਥਾਈਂ ਮੀਸ਼ੇ ਨੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਤੇ ਪੌਰਾਣਿਕ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਬੜਾ ਸੁਹਣਾ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ ਸਧੋਧਨ-ਪੁਤਰ, ਪ੍ਰੋਮੀਥੀਅਸ ਦੇਵਤਾ, ਖਵਾਜਾ ਖ਼ਿਜ਼ਰ, ਕੁਰੂਖਸ਼ੇਤਰ ਤੇ ਉਸ ਦੀਆਂ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਵਿਚ ਤਸ਼ਬੀਹਾਂ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਤੇ ਮੌਲਿਕ ਹਨ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਬਿੰਬ-ਵਿਧਾਨ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣ ਮੌਲਿਕਤਾ ਦਾ ਹੈ ।

ਵਿਅੰਗ ਤੇ ਨਾਟ ਬੜਾ ਕਾਰੀ ਹਥਿਆਰ ਹੈ ਤੇ ਮੀਸ਼ਾ ਨੇ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਥਾਂ ਥਾਂ ਤੇ ਵਿਅੰਗ ਕਸਿਆ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ

'ਸੈਰ' ਲਫਜ ਵੀ ਕੇਡਾ ਚੰਗਾ
ਵਾ ਖੋਰੀ ਤਾਂ ਪੱਜ ਹੈ ਐਵੇਂ
ਹਰ ਕੋਈ ਕਿਸੇ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਆਉਂਦਾ
ਯਾ ਫਿਰ ਆਪਣਾ ਆਪ ਵਿਖਾਲਣ (ਮਾਲ ਰੋਡ)
ਮੈਨੂੰ ਫ਼ਿਕਰ ਹੈ
ਇਸ ਦੁਨੀਆਂ ਵਿਚ
ਕਿੰਜ ਵਿਚਾਰਾ ਸਾਂਭੇਗਾ ਈਮਾਨ
ਜਣ ਕੇ ਇਸ ਨੂੰ
... ...
ਤੂੰ ਕੀਤਾ ਸਰਕਾਰ ਤੋਂ ਆਕੀ ਹੋਵਣ ਦਾ ਐਲਾਨ
... ...
ਰੋਜ਼ ਦਿਹਾੜੇ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਦਫਤਰ ਦੇਣ ਦੁਹਾਈ
ਨਹੀਂ ਖਾਲੀ ਅਸਥਾਨ । (ਪੁਤਰ)

ਕਾਫ਼ੀ ਚਪਣੀ ਜਿੰਨੀ ਡੂੰਘੀ
ਦੇਸ਼ ਦੀ ਹਾਲਤ ਕਿੰਨੀ ਮੰਦੀ
ਰਿਸ਼ਵਤ ਖੋਰੀ ਅਤਿਆਚਾਰੀ
ਭੁਖ ਨੰਗ ਤੇ ਬੇਰੁਜ਼ਗਾਰੀ
... ...
ਦੇਸ਼ ਦੀ ਹਾਲਤ ਕਿੰਨੀ ਮੰਦੀ
ਹੋਵੇ ਸ਼ਰਮ ਹਯਾ ਜੇ ਚੂਲੀ
ਕਾਫ਼ੀ ਨੱਕ ਡੋਬਣ ਨੂੰ ਕਾਫ਼ੀ ।

(ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਕਾਫ਼ੀ ਦੀ ਇਕ ਪਿਆਲੀ)

ਮੀਸ਼ਾ ਬੀਤੇ ਨਾਲ ਕੋਈ ਵਾਸਤਾ ਨਹੀਂ ਰਖਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ, ਉਮੀਦ ਨਾ ਹੁੰਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਵੀ ਹੀਲਾ ਕਰਨਾ ਆਪਣਾ ਫਰਜ਼ ਸਮਝਦਾ ਹੈ । 'ਤ੍ਰਿਵਣ ਜੱਗ' ਦੀ ਸੁਖ ਮੰਗਦਾ ਇਸ ਦੀਆਂ ਰੌਣਕਾਂ ਦੂਣ ਸੁਆਈਆਂ ਵੇਖਣ ਦਾ ਚਾਹਵਾਨ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਨੂੰ ਹੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਮੰਨਦਾ ਹੈ ।

ਦਿਲ ਧੁਖਾਂਦਾ, ਧੂਣੀ ਦੇਈ ਜਾ ਰਿਹਾਂ
ਜਾਦੂ ਟੂਣੇ ਅਕਲ ਦੇ ਅਜ਼ਮਾ ਰਿਹਾਂ
ਜੋ ਬੀਤਿਆ ਸੋ ਮੁਕਿਆ
ਉਸ ਨਾਲ ਕਾਹਦਾ ਵਾਸਤਾ !
ਮੌਤ ਦਾ ਪਹਿਰਾ ਸਹੀ
ਫਿਰ ਵੀ ਆਖਰ ਸ਼ਹਿਰ ਹੈ
ਐ ਮਨਾ, ਚਲ ਫੇਰ ਕੋਈ ਖਟਖਟਾ ਕੇ ਵੇਖ ਦਰ ।
ਨਾ ਸਹੀ ਕੋਈ ਉਮੀਦ
ਪਰ ਕੋਈ ਹੀਲਾ ਤਾਂ ਕਰ । (ਚੁਰਸਤਾ)
ਸੁਖਾਂ ਮੰਗਾਂ ਤ੍ਰਿਵਣ-ਜੱਗ ਦੀ
ਇਨ੍ਹੂੰ ਘੂਰਨ ਵਾਲਾ ਕੌਣ ?
ਧਰਤੀ ਦੇ ਵਿਹੜੇ ਬਰਕਤਾਂ ਇਉਂ ਜੁਗੋ ਜੁਗ ਸਹੋਣ ।
ਪਲ ਪਲ ਇਹ ਪਲਮਣ ਰੌਣਕਾਂ ਹੁਣ ਦੂਣ ਸੁਵਾਈਆਂ ਹੋ ।

(ਤ੍ਰਿਵਣ-ਜੁਗ)

ਸੁਰਗ ਅਸਲੀਅਤ ਨਹੀਂ ਆਦਰਸ਼ ਹੈ ।
ਅਸਲੀਅਤ ਆਦਰਸ਼ ਦਾ ਸੰਘਰਸ਼ ਹੈ
ਬਸ ਇਹੋ ਸੰਘਰਸ਼ ਹੈ ਇਹ ਜ਼ਿੰਦਗੀ
ਇਹ ਜੋ ਮਿੱਟੀ ਵਿਚ ਸ਼ੁਅਲਾ ਮਚਲਦਾ । (ਮਿਟੀ ਦਾ ਪੁਤਲਾ)

ਠੀਕ ਇਹ ਮਿੱਟੀ ਦਾ ਪੁਤਲਾ ਹੀ ਸਹੀ
ਪਰ ਬੜਾ ਕਰਤਬ ਹੈ ਇਹਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ
ਭੜਕਦਾ ਸ਼ੁਅਲਾ ਰਹੇ ਨਿੱਤ ਭੜਕਦਾ
ਰਹਿਣ ਗਿਲ 'ਚੋਂ ਗੁਲ ਨਵੇਂ ਖਿੜਦੇ ਸਦਾ (ਮਿੱਟੀ ਦਾ ਪੁਤਲਾ)

ਮੀਸ਼ਾ ਨੇ ਪ੍ਰੀਤ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਭਾਵੇਂ ਸਾਮੰਤਕਾਲੀਨ ਕਵੀਆਂ ਵਾਂਗ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਤਾਂ ਵੀ ਉਸ ਦਾ ਨਿੱਜੀ ਪਿਆਰ ਕਿਸੇ ਸਾਮੂਹਿਕ ਲਖਸ਼ ਵਿਚ ਪਰਿਵਰਤਿਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ, ਇਸੇ ਲਈ ਉਸ ਦੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਨਹੀਂ ਬਣਦੀ। ਇਸ ਨਾਲ ਕਵੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਮਨ ਨੂੰ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਤਾਂ ਭਾਵੇਂ ਕਰ ਲਇਆ ਹੋਵੇ ਪਰੰਤੂ ਸਮੁਚੇ ਤੌਰ ਤੇ ਕਲਾ ਨੂੰ ਕੋਈ ਲਾਭ ਨਹੀਂ ਪੁਜਾ। ਕਲਾ ਕਿਸੇ ਇਕੱਲੇ ਦੇ ਇਸ਼ਕ ਦਾ ਕਰਜ਼ਾ ਚੁਕਾਣ ਲਈ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ।

ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਕਠੋਰਤਾ ਉਸ ਉਤੇ ਭਾਰੂ ਹੋ ਗਈ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ਤੇ ਕਈ ਥਾਈਂ ਉਹ ਇਸ ਵਿਰੁਧ ਸੰਗਰਾਮ ਕਰਨ ਦੀ ਥਾਂ ਆਪਣੀ ਨਿਰਬਲਤਾ ਸਦਕਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਨਿਰਾਸ਼ਾ ਦੀ ਝੋਲੀ ਵਿਚ ਸੁਟ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।

"ਸ਼ੀਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਟੁਕੜਿਆਂ ਤੇ ਤੁਰਦੀ ਸੋਚ" ਨੂੰ ਕਦੇ ਕਦੇ ਉਹ ਸਬਰ ਕਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦੇਣ ਲਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ।

"ਉਜੜ ਚੁਕੇ ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ ਹੁਣ ਖੰਡਰਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਨਹੀਂ,
ਏਸ ਹੁਣ ਦੀ ਘੜੀ ਦੀ ਕੁਝ ਹੋ ਸਕੇ ਤਾਂ ਕਦਰ ਕਰ।

ਕਹਣ ਵਾਲਾ ਕਵੀ ਝਟ ਅਗਲੇ ਬੰਦ ਵਿਚ ਜਦ ਇਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ :-

"ਸ਼ੀਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਟੁਕੜਿਆਂ ਤੋਂ ਮੋੜ ਲੈ ਹੁਣ ਸੋਚ ਨੂੰ,
ਐ ਦਿਲਾ, ਹੁਣ ਸਬਰ ਕਰ, ਹਣ ਸਬਰ ਕਰ, ਹੁਣ ਸਬਰ ਕਰ।"

ਤਾਂ ਨਿਰਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਵੀ ਨੂੰ 'ਵਫ਼ਾ' ਵਿਚ ਹੋਈ 'ਹਾਰ' ਨਿਰਾਸ਼ਾਵਾਦ ਦੇ ਟੋਏ ਵਿਚ ਸੁਟ ਗਈ ਹੈ, ਤਦੇ ਤਾਂ ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ :—

"ਨਾ ਕਰ ਏਡੀਆਂ ਉਚੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਆਪਾਂ ਜੀਵ ਹੈ ਨਿੱਘਰ ਜੱਗ ਦੇ,
ਨਾ ਬੰਨ੍ਹ ਉਮਰ ਦੇ ਲੰਮੇ ਦਾਈਏ, ਹੁਣ ਇਹ ਹੰਡਣ ਸਾਰ ਨ ਲਗਦੇ।"

ਉਹ ਨਿਰਾਸ਼ਾ ਦੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ.—

ਬੁਝ ਚੁਕੇ ਹਨ ਸਭ ਅੰਗਿਆਰੇ
ਹੁਣ ਤੂੰ ਐਵੇਂ ਭੋਬਲ ਫੋਲੇਂ
ਚੜ੍ਹ ਕੇ ਲਹਿ ਗਏ ਪ੍ਰੀਤ ਦੇ ਪਾਣੀ,
ਐਵੇਂ ਉਮਰ ਬਰੇਤੀ ਉਤੋਂ
ਸਿਪੀਆਂ ਘੋਗੇ ਪਿਆ ਵਿਰੋਲੇ।
ਹੁਣ ਤਾਂ ਪੋਹ ਦੇ ਪੱਤਰ ਝੜਦੇ
ਬੀਤ ਗਈਆਂ ਸਾਵਣ ਬਰਸਾਤਾਂ

ਪਰ ਨਿਰਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਯਥਾਰਕਤਾ ਵੀ ਹੈ। ਅਜ ਦਾ ਯੁਗ ਵਿਗਿਆਨ ਦਾ ਯੁਗ ਹੈ। ਵਿਗਿਆਨ ਵਿਚ ਕਲਪਨਾ ਤੇ ਵਲਵਲੇ ਲਈ ਕੋਈ ਥਾਂ ਨਹੀਂ। ਸਚਾਈ ਇਹੋ ਹੈ ਕਿ

ਭਾਵੇਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਮਾਰੂ ਥਲ ਨਹੀਂ
ਪਰ ਖਿੜ ਕੇ ਮੁਰਝਾ ਜਾਂਦੀ
ਇਹ ਕੋਈ ਨਿਤ ਦੀ ਹਰਿਆਵਲ ਨਹੀਂ।

ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਕਿਤਨੀ ਸਚਾਈ ਹੈ

ਨਿਤ ਨਹੀਂ ਖਿੜਦੀਆਂ ਸੂਹਜ-ਮੁਖੀਆਂ
ਸੂਰਜ ਭਾਵੇਂ ਨਿਤ ਚਮਕਦਾ।

ਕਵੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰੀਤਮਾ ਦੀ ਵਫ਼ਾ ਤੇ ਇਤਨਾ ਸ਼ੰਕਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ 'ਕਲ' ਤਕ ਉਸ ਦੀ ਵਫ਼ਾ ਤੇ ਭਰੋਸਾ ਨਹੀਂ ਰਖ ਸਕਦਾ ਤੇ ਇਹ ਹੈ ਵੀ ਸਚਾਈ। ਇਸੇ ਲਈ ਉਹ ਕਲ ਨੂੰ ਚਟਾਨ, ਕਲ ਮੂੰਹਾਂ ਨਾਗ, ਹੜ੍ਹ ਚੜ੍ਹਿਆ ਦਰਿਆ, ਧਾੜਵੀ ਤੇ ਚੋਰ ਦਸਦਾ ਹੈ।

ਹੇਠਲੇ ਬੰਦ ਵਿਚਲੀ 'ਯਥਾਰਕਤਾ' ਪ੍ਰਸੰਸਾ ਯੋਗ ਹੈ,

ਇਸ਼ਕ ਵਿਚ ਕਦ ਪੁਗੀ ਹੈ ਖ਼ੁਦ-ਦਾਰੀ
ਇਸ਼ਕ ਤਾਂ ਹੈ ਖ਼ੁਦੀ ਦਾ ਮਰ ਜਾਣਾ,
ਭੁਲ ਓਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਤੇ ਆਪ ਬਖਸ਼ਾਣਾ।

ਕਈ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਕਵੀ ਦਾ ਬਿਆਨ ਯਥਾਰਕਤਾ ਦੀਆਂ ਸਿਖਰਾਂ ਛੂਹੰਦਾ ਜਾਪਦਾ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ 'ਈਰਖਾ' ਤੇ 'ਰੁਜ਼ਗਾਰ' ਨਾਂ ਦੀਆਂ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਵਿਚ—

ਫ਼ੇਰ ਵੀ ਪਰ ਸਹਿ ਸੁਭਾ ਜੇ ਕੋਈ ਉਸ ਦੀ ਸਿਫਤ ਕਰਦਾ
ਨਾਲ ਉਸ ਦੇ ਗਲ ਕਰਦਾ;
ਉਸ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਨੂੰ ਚੰਗਾ ਸੁਣਦਾ
ਹਿੱਕ ਦੇ ਵਿਚ ਦੜਕਦਾ ਹੈ
ਕਾਲਜੇ ਵਿਚ ਖਾਰ ਪਾਵੇ
(ਈਰਖਾ)

ਤੇ

ਆਪਣੀ ਪੱਤ ਪਰਾਈ ਮੱਤ ਦੀ ਬਾਂਦੀ ਕੀਤੀ।
ਢਿੱਡ ਦੀ ਗਰਜ਼ ਦੇ ਮੂਹਰੇ ਸਾਥੋਂ
ਦਿਲ ਦੀ ਅਰਜ਼ ਨਾ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ।
(ਰੁਜ਼ਗਾਰ)

ਪਰ ਕਿਧਰੇ ਕਿਧਰੇ ਬਿਆਨ ਬੜਾ ਪੇਤਲਾ ਹੈ। ਖਾਸ ਕਰਕੇ ਜਦੋਂ ਉਹ ਕੋਈ ਆਸ ਬੰਨ੍ਹਾਊ ਗਲ ਕਹਦਾ ਕਹੰਦਾਂ ਇਕ ਦਮ ਢਹ ਪੈਂਦਾ ਹੈ।

ਮੀਸ਼ਾ ਦੀ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਸਾਮੂਹਿਕਤਾ ਨਾਲੋਂ ਨਿੱਜੀ-ਪਨ ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਅਧਿਕ ਹੈ। ਪਰ ਮੈਨੂੰ ਆਸ ਹੈ, ਸਮੇਂ ਦੀ ਚਾਲ ਨਾਲ ਤੇ ਉਮਰ ਦੀ ਪਕੇਰੀ ਸੂਝ ਨਾਲ ਉਸ ਵਿਚ ਸਾਮੂਹਿਕ ਅੰਸ਼ ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਵਧੇਗੀ ਤੇ ਪੁਸਤਕ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਪੱਤਰਾਂ ਵਿਚ ਛਪੀਆਂ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਤੋਂ ਇਹ ਆਸ ਪੱਕੀ ਹੋ ਗਈ ਹੈ।

ਅਕਾਡਮੀ ਵਲੋਂ ਛਪੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ

੧.	ਪਜਾਬ ਉਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦਾ ਕਬਜ਼ਾ	—ਡਾ: ਗੰਡਾ ਸਿੰਘ	੨.੦੦
੨.	ਆਦਮੀ ਦੀ ਪਰਖ	—ਸ਼ਮਸ਼ੇਰ ਸਿੰਘ ਅਸ਼ੋਕ	੧.੫੦
੩.	ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ	—ਵਿਦਿਆ ਭਾਸਕਰ ਅਰੁਣ	੬.੦੦
੪.	ਸ੍ਰਿ ਮਦ ਭਗਵਦ ਗੀਤਾ	—ਸ਼ਮਸ਼ੇਰ ਸਿੰਘ ਅਸ਼ੋਕ	੨.੦੦
੫.	ਵਾਰ ਸ਼ਾਹ ਮੁਹੰਮਦ	—ਸ: ਰ: ਕੋਹਲੀ, ਸੇਵਾ ਸਿੰਘ	੪.੦੦
੬.	ਪਰਾਰੰਭਿਕ ਅਰਥ ਵਿਗਿਆਨ	—ਮਨੋਹਰਲਾਲ ਦਵੇਸਰ	੬.੮੦
੭.	ਅਮਰ ਜੋਤੀ	—ਗੁਰਾਂ ਦਿਤਾ ਖੰਨਾ	੧.੦੦
੮.	ਅੱਗ ਦੀ ਹਾਣੀ	—ਗੁਰਬਚਨ ਸਿੰਘ	੧.੦੦
੯.	ਖਾਧ ਖੁਰਾਕ ਤੇ ਪਾਲਣ ਪੋਸਣ	—ਡਾ: ਕਿਸ਼ਨ ਸਿੰਘ	੨.੫੦
੧੦.	ਲੋਕ ਆਖਦੇ ਹਨ	—ਵੰਜਾਰਾ ਬੇਦੀ	੫.੮੦
੧੧.	ਪੱਛਮੀ ਆਲੋਚਨਾ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ	—ਡਾ: ਰੋਸ਼ਨ ਲਾਲ ਆਹੂਜਾ	੪.੦੦
੧੨.	ਮੋਤੀ ਦੀ ਕਹਾਣੀ	—ਗੁਰਬਚਨ ਸਿੰਘ	੧.੦੦
੧੩.	ਜੀਵਨ ਤੰਦਾਂ	—ਡਾ: ਖੇਮ ਸਿੰਘ ਗਰੇਵਾਲ	੩.੭੫
੧੩.	ਪਿੰਗਲ ਤੇ ਅਰੂਜ਼	—ਪ੍ਰੋ: ਜੋਗਿੰਦਰ ਸਿੰਘ	੬.੨੫
੧੫.	ਨੀਲੀ ਤੇ ਰਾਵੀ	—ਕਰਤਾਰ ਸਿੰਘ	੫.੦੦
੧੬.	ਸੱਸੀ ਪੁੰਨੂੰ (ਅਹਮਦ ਯਾਰ)	—ਉਜਾਗਰ ਸਿੰਘ	੨.੫੦
੧੭.	ਸਖਿਆ ਕੋਸ਼	—ਗੁਰਬਖਸ਼ ਸਿੰਘ ਕੇਸਰੀ	੬. ੦
੧੮.	ਸ਼ਹੀਦ ਬਿਲਾਸ	—ਗਿ: ਗਰਜਾ ਸਿੰਘ	੩.੫੦
੧੯.	ਨਵਾਂ ਚੰਨ	—ਟੈਗੋਰ	੧.੫੦
੨੦.	ਮੇਰਾ ਬਚਪਨ	— ,,	੨.੬੦
੨੧.	ਟੈਗੋਰ ਕਹਾਣੀਆ	— ,,	੩.੦੦
੨੨.	ਦੋ ਭੈਣਾਂ	— ,,	੨.੪੦
੨੩.	ਭਾਰਤੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਕੇਂਦਰ	— ,,	੨.੫੦
੨੪.	ਰਾਸ਼ਟਰ ਵਾਦ	— ,,	੧.੫੦
੨੫.	ਸੁਨਹਿਰੀ ਨੌਕਾ	— ,,	੨.੦੦
੨੬.	ਟੈਗੋਰ ਡਰਾਮੇ	— ,,	੨.੫੦
੨੭.	ਓਹ	— ,,	੨.੫੦
੨੮.	ਕੌਰਵ-ਪਾਂਡਵ	— ,,	੩.੦੦
੨੯.	ਵਿਸ਼ਵ-ਪਰਿਚਯ	— ,,	੨.੪੦
੩੦.	ਚੋਣਵੇਂ ਨਿਬੰਧ	— ,,	੨.੦੦
੩੧.	ਭਾਈ ਜੋਧ ਸਿੰਘ ਅਭਿਨੰਦਨ ਗ੍ਰੰਥ (ਦੋ ਭਾਗ)	—ਡਾ: ਗੰਡਾ ਸਿੰਘ	੨੧.੦੦
32.	A Comparative Phonology of Hindi & Punjabi	Dr. V. B. Arun	25.00
੩੩.	ਬੁਧ ਜਾਤਕ	—ਗੁਰਾਂਦਿਤਾ ਖੰਨਾ	੨.੮੦
੩੪.	ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ	—ਪ੍ਰੋ: ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ	੬.੫੦
੩੫.	ਧਰਤੀ ਤੇ ਅਕਾਸ਼	—ਸ: ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ	੫.੦੦
੩੬.	ਸ਼ੀਰੀਂ ਫਰਹਾਦ	—ਸ: ਸ਼ਮਸ਼ੇਰ ਸਿੰਘ ਅਸ਼ੋਕ	੩.੫੦

The 'ALOCHANA' Regd. No. P. 163

Approved for use in the Schools and Colleges of the Punjab vide D. P. I's, letter No. 3397—B—6148—55—25796 dated July, 1955

ਆਲੋਚਨਾ

ਸੰਪਾਦਕ : ਅਤਰ ਸਿੰਘ

ਜਿਲਦ ੧੦] ਜੁਲਾਈ; ੧੯੬੪ [ਕੁਲ ਅੰਕ ਨੰ: ੮੬
ਅੰਕ ੭]

ਲੇਖ-ਸੂਚੀ

ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਤੱਖ ਬੰਧ ਦੇ ਢੰਗ	ਡਾ. ਜਸਵੰਤ ਸਿੰਘ ਨੇਕੀ	੧
ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਸਾਮਗਰੀ	ਰਾਬਿੰਦਰ ਨਾਥ ਟੈਗੋਰ	੧੦
ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ	ਗੁਰਮੁਖ ਸਿੰਘ ਸਹਿਗਲ ਐਮ. ਏ.	੧੬
ਵਲੀ ਰਾਮ ਦੇ ਝੂਲਣੇ ਤੇ ਰੇਖਤੇ	ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਲਾਂਬਾ	੨੫
'ਚੁਰਸਤਾ'—ਇਕ ਅਧਿਐਨ	ਪ੍ਰੋ. ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਹਉਰਾ	੩੫

ਡਾ. ਸ਼ੇਰ ਸਿੰਘ ਪ੍ਰਿੰਟਰ ਤੇ ਪਬਲਿਸ਼ਰ ਨੇ ਪੱਤ੍ਰਕਾ ਦੀ ਮਾਲਕ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿੱਤ ਅਕਾਡਮੀ ਵਲੋਂ ਲਾਹੌਰ ਆਰਟ ਪ੍ਰੈਸ, ਕਾਲਜ ਰੋਡ, ਲੁਧਿਆਣਾ ਵਿੱਚ ਛਾਪ ਕੇ ਦਫ਼ਤਰ 'ਆਲੋਚਨਾ' ੫੫੫ ਐਲ, ਮਾਡਲ ਟਾਊਨ ਲੁਧਿਆਣਾ ਤੋਂ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕੀਤਾ ।