ISSN: 2584-0509

 (Page 22 to 67)

ਦੇਸ਼-ਵੰਡ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ: ਕੀ ਖੱਟਿਆ ਕੀ ਗਵਾਇਆ !

ਡਾ. ਸਿਮਰਨਜੀਤ ਸਿੰਘ
ਸਹਾਇਕ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ
ਪੰਜਾਬੀ ਅਧਿਐਨ ਸਕੂਲ
ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ
ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ,
ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ।
+91 94176-42669

ਸਾਹਿਤ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਮਨੁੱਖੀ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ, ਆਪਣੀ ਸਾਂਝ ਸਮਾਜ ਨਾਲ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਦਾ ਆਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਕਾਰਜ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿਤ ਸਮੇਂ-ਸਮੇਂ ‘ਤੇ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਰੂਪ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਰਹੇ ਹਨ। ਸਮਾਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਚਾਹੇ ਕੋਈ ਵੀ ਰਹੇ ਹੋਣ, ਜੋ ਘਟਨਾਵਾਂ ਕਿਸੇ ਸਭਿਆਚਾਰ ਉੱਪਰ ਲੰਮੇਰਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦੀਆਂ ਹਨ ਜਾਂ ਇਹ ਕਹਿ ਲਵੋ ਕਿ ਜਿੰਨਾਂ ਦੇ ਵਾਪਰਨ ਸਦਕਾ ਉਸ ਸੱਭਿਅਤਾ ਅੰਦਰ ਹੋਈ ਉੱਥਲ-ਪੁੱਥਲ ਜਾਂ ਤਬਦੀਲੀ ਆਪਣਾ ਚਿਰਸਥਾਈ ਅਸਰ ਕਬੂਲਦੀ ਹੈ ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਉਹ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਆਧਾਰਸ੍ਰੋਤ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਉਸ ਸੱਭਿਅਤਾ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਅਟੁੱਟ ਹਿੱਸਾ ਵੀ ਹੋ ਨਿੱਬੜਦੀਆਂ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਉੱਪਰ ਝਾਤ ਮਾਰੀਏ ਤਾਂ ਸੰਨ 1947 ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਅਣਕਿਆਸੀ ਘਟਨਾ ਸੀ ਜੋ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਹਿੰਦੋਸਤਾਨ ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਤਾਂ ਲਿਆਈ ਪਰ ਅਫ਼ਸੋਸ ਉਹ ਆਜ਼ਾਦੀ ਲੱਖਾਂ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਜਾਨਾਂ ਉੱਪਰ ਸਵਾਰ ਹੋ ਕੇ ਆਈ, ਜਿਸ ਵਿਚਲੀ ਮਨੁੱਖੀ ਕਤਲੋ-ਗਾਰਤ ਬਾਰੇ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਪ੍ਰਤਿਕਰਮ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਵੰਡ ਦੇ ਇਸ ਭਿਆਨਕ ਦੁਖਾਂਤਮਈ ਸੱਚ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਨੇ ਆਪਣੇ ਵੱਖ–ਵੱਖ ਮਾਧਿਅਮਾਂ ਮਸਲਨ ਕਵਿਤਾ, ਨਾਵਲ, ਨਾਟਕ, ਕਹਾਣੀ ਜਾਂ ਵਾਰਤਕ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਅੱਜ ਦੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਜਾਂ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਜਿੰਨਾਂ ਨੇ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਆਪਣੀ ਅੱਖੀਂ ਨਹੀਂ ਦੇਖਿਆ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਇਸਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਸਾਹਿਤ, ਰਿਕਾਰਡ ਗੀਤ, ਮੀਡੀਆ, ਕਲਾਵਾਂ ਅਤੇ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਆਲੋਚਕਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਸਾਰੀ ਤਵੱਜੋਂ ਜਿੱਥੇ ਵੰਡ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਰਚੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰਚੀ ਹਰ ਵਿਧਾ ਦੀ ਪੁਣ-ਛਾਣ ਕਰਨ ਉੱਪਰ ਦਿੱਤੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਨੂੰ ਇਸ ਵਿਚੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਹਾਸ਼ੀਏ ‘ਤੇ ਧੱਕੀ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਤੱਥ ਮੰਨਣਯੋਗ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵੀ ਗੀਤ ਹਾਲੇ ਅੰਮ੍ਰਿਤਾ ਦੀ ਨਜ਼ਮ ‘ਅੱਜ ਆਖਾਂ ਵਾਰਿਸ ਸ਼ਾਹ ਨੂੰ ਕਿਤੇ ਕਬਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬੋਲ’ ਜਾਂ ਕੁਲਵੰਤ ਸਿੰਘ ਵਿਰਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ‘ਖੱਬਲ’ ਦੇ ਹਾਣ-ਪ੍ਰਵਾਨ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ ਪਰ ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਉੱਪਰ ਵੰਡ ਦੇ ਚੰਗੇ-ਮਾੜੇ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਆਲੋਚਨਾ ਦੇ ਘੇਰੇ ਵਿਚੋਂ ਅੱਖੋਂ ਓਹਲੇ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕੇਵਲ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਉੱਪਰ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਗਾਇਕੀ ਦੇ

ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਸੈਨਾਰਿਓ 'ਤੇ ਪਿਆ, ਜਿਸਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ ਬਹੁਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਕਾਵਿ ਮਨੁੱਖੀ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿਚ ਮੋਹਰੀ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸਦਾ ਬਹੁਤਾ ਹਿੱਸਾ ਗੀਤ (ਪ੍ਰਗੀਤ) ਪ੍ਰੰਪਰਾ ਨੇ ਘੇਰਿਆ ਹੈ, ਜਿਸਦੀ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕਤਾ ਜਿੱਥੇ ਲੋਕ ਕਾਵਿ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ 'ਰਿਗਵੇਦ' ਵੀ ਇਸਦੀ ਸਾਖੀ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਇਹਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਤੱਥਾਂ ਦੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਗੱਲ ਇਹ ਵੀ ਨਿੱਕਲ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਕਾਵਿ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦੇ ਤਹਿਤ ਗੀਤ ਇੱਕੋ-ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਰੂਪਾਕਾਰ ਹੈ ਜੋ ਲੋਕਿਕ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਕਵੀਆਂ ਲਈ ਮਨਭਾਉਂਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਗੀਤ ਇਕ ਕਾਵਿ ਰੂਪਾਕਾਰ ਵਜੋਂ ਆਪਣੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਪੜ੍ਹਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸਫ਼ਰ ਤਹਿ ਕਰਦਾ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸਦਾ ਪਹਿਲਾ ਪੜ੍ਹਾਅ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਤੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਗੀਤ ਦੀਆਂ ਉਹ ਸਾਰੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਜੋ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਸੁਆਣੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਘਰੇਲੂ ਕਾਰ-ਵਿਹਾਰ ਕਰਦਿਆਂ ਸੁਤੇ-ਸਿਧ ਗਾਇਣ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵਾਲਾ ਪੜ੍ਹਾਅ ਛਾਪੇਖਾਨੇ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਗੀਤਕਾਰੀ ਦਾ ਆਉਂਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਛਪਾਈ ਮਸ਼ੀਨਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਗੀਤ-ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਛਪਣੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਏ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਅੰਮ੍ਰਿਤਾ ਪ੍ਰੀਤਮ, ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ, ਸ਼ਿਵ ਕੁਮਾਰ ਬਟਾਲਵੀ, ਸੰਤ ਰਾਮ ਉਦਾਸੀ ਦਾ ਨਾਂਅ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਤੀਜਾ ਪੜ੍ਹਾਅ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦੇ ਆਉਣ ਨਾਲ ਉਦੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਇਆ ਜਦੋਂ ਗੀਤ ਲਾਊਡ ਸਪੀਕਰਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਗ੍ਰਾਮੋਫੋਨ ਦੇ ਕਾਲੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚ ਭਰ ਕੇ ਚਾਬੀ ਵਾਲੀਆਂ ਮਸ਼ੀਨਾਂ ਨਾਲ ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਬਨੇਰਿਆਂ 'ਤੇ ਗੂੰਜੇ। ਧਿਆਨਦੇਣ ਯੋਗ ਨੁਕਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਗੀਤ ਕਾਵਿ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਦੋ ਪੜ੍ਹਾਵਾਂ (ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਗੀਤਾਂ) ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਤਾਂ ਵੱਡੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਹੋਇਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਪਰ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਏ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਵੰਨਗੀ ਨਾ ਮੰਨ ਕੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤਕਾਰਾਂ ਵੱਲੋਂ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਹੀ ਮੂੰਹ ਫੇਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਦੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਗੀਤਕਾਰੀ ਦਾ ਘੇਰਾ ਤਾਂ ਸਿਰਫ਼ ਪੜ੍ਹੇ-ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਈ ਗੀਤਕਾਰੀ ਦਾ ਘੇਰਾ ਵਸੀਹ ਹੈ, ਜਿਸਦੀ ਪਹੁੰਚ ਪੜ੍ਹੇ-ਲਿਖੇ ਵਰਗ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਉਹਨਾਂ ਸਾਰੇ ਅਨਪੜ੍ਹ

ਅਤੇ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਨਾ-ਲਿਖਣਾ ਅਤੇ ਸਮਝਣਾ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦੇ। ਪਰ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵੱਲੋਂ ਇਸ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਇਹ ਕਹਿ ਕੇ ਪੱਲਾ ਝਾੜ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿ ਰਿਕਾਰਡ ਗੀਤ ਦੀ ਟੈਕਸਟ ਸਾਹਿਤਕ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਫ਼ਲਸਰੂਪ ਇਸਦੇ ਬੋਲ ਸਾਹਿਤਕ ਮਿਆਰ ਦੇ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ, ਜਾਂ ਫਿਰ ਇਹ ਅਸ਼ਲੀਲ ਕਿਸਮ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਨੇ। ਕੁਝ ਆਲੋਚਕ ਇਸਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਨਾ ਮੰਨ ਕੇ ਆਪਣੀ ਇਹ ਧਾਰਨਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਗੀਤ ਇਕ ਲਘੂ ਆਕਾਰੀ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਬਾਕੀ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲਤਨ ਇਸ ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਅਤੇ ਬਦਲਣ ਦੀ ਤਾਕਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇੱਥੇ ਇਹ ਧਿਆਨਦੇਣਯੋਗ ਨੁਕਤਾ ਹੈ ਕਿ 'ਪਗੜੀ ਸੰਭਾਲ ਜੱਟਾ' ਮੁੱਢਲੇ ਪੜ੍ਹਾਅ 'ਤੇ ਕੇਵਲ ਇਕ ਗੀਤ ਦੀ ਸਥਾਈ ਦੀਆਂ ਸਤਰਾਂ ਹਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਇਹ ਆਜ਼ਾਦੀ ਦੇ ਸੰਗਰਾਮ ਅੰਦਰ ਇਕ ਅਹਿਮ ਲਹਿਰ ਦਾ ਨਾਂ ਬਣ ਗਿਆ। ਉਪਰੋਕਤ ਤੱਥਾਂ ਦੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਹੱਥਲੇ ਵਿਸ਼ੇ **ਦੇਸ਼-ਵੰਡ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ: ਕੀ ਖੱਟਿਆ ਕੀ ਗਵਾਇਆ!** ਬਾਬਤ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚੋਂ ਖੋਜ-ਡਾਟੇ ਨੂੰ ਹੰਗਾਲਿਆ ਤਾਂ ਇਸ ਸਬੰਧੀ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਦੋ ਨਜ਼ਰੀਏ ਸਾਹਮਣੇ ਆਏ, ਜਿੰਨਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਅਸੀਂ ਇਸ ਖੋਜ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਘੋਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ -

- ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵ
- ਰਿਕਾਰਡ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ

ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਉਪਰੋਕਤ ਦੋਨਾਂ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਇਸ ਖੋਜ-ਪੱਤਰ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਾਈਏ ਤਾਂ ਖੋਜ-ਪੱਤਰ ਦੀ ਸੀਮਾ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਅਦਾ ਹੋ ਜਾਵੇਗੀ ਸੋ ਇਸ ਕਰਕੇ ਅਸੀਂ ਇਸ ਖੋਜ-ਪੱਤਰ ਵਿਚ ਇਸਦੇ ਪਹਿਲੇ ਹਿੱਸੇ ਭਾਵ **ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵ** ਬਾਬਤ ਹੀ ਆਪਣੀ ਵਿਚਾਰ-ਚਰਚਾ ਕਰਾਂਗੇ। ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਸਬੰਧੀ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਕਰਦਿਆਂ ਅਸੀਂ ਸੰਨ 2012-2015 ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਲਗਾਤਾਰ ਭਾਈ ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ (ਪਿੰਡ-ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ, ਤਹਿਸੀਲ-ਰਾਜਪੁਰਾ, ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ-ਪਟਿਆਲਾ) ਪਾਸੋਂ ਲੱਗਭਗ 1500 ਰਿਕਾਰਡ ਤਵਿਆਂ (443 ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵੇ +979 ਪਲਾਸਟਿਕ ਦੇ ਤਵੇ) ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਹਨਾਂ ਤਵਿਆਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਡਾਟੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਹੀ ਅਸੀਂ ਹੱਥਲੇ ਖੋਜ ਪੱਤਰ ਦੀਆਂ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਕਰ ਰਹੇ ਹਾਂ।

1. ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵ –

ਸੰਨ 1947 ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਦੀ ਘਟਨਾ ਉਪਰੰਤ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਉੱਪਰ ਕੀ-ਕੀ ਅਤੇ ਕਿਹੋ ਜਿਹੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਏ, ਖੋਜ-ਪੱਤਰ ਦੇ ਅਗਲੇਰੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿੱਧ-ਪੱਧਰੇ ਅਤੇ ਇਕੋ-ਜਿਹੇ ਨਹੀਂ ਸੋ ਇਸ ਕਰਕੇ ਅਸੀਂ ਇਹਨਾਂ ਨੂੰ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖੰਡਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖ ਕੇ ਵਿਚਾਰਿਆ ਹੈ -

1.1 ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਗਾਇਕੀ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵ – ਭਾਵੇਂ ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਸੰਨ 1928 ਵਿਚ ਲਾਹੌਰ ਰੇਡੀਓ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਸੋ ਮੁੱਢਲੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਹ ਕੰਮ ਆਲ ਇੰਡੀਆ ਰੇਡੀਓ ਲਾਹੌਰ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਸਟੇਸ਼ਨ ਦੀ ਪੱਕੇ ਪੈਰੀਂ ਸਥਾਪਨਾ ਲੱਗਭਗ 1936 ਵਿਚ ਉਦੋਂ ਹੋਈ ਜਦੋਂ ਇਥੋਂ ਦੇ ਰੇਡੀਓ ਸਟੇਸ਼ਨ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਵੇਂ ਗਾਇਕਾਂ ਤੇ ਗਾਇਕਾਵਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਣ ਦਾ ਮੌਕਾ ਦਿੱਤਾ ਕਿਉਂਕਿ 'ਪੰਜਾਬੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਰੇਡੀਓ ਦੇ ਪ੍ਰਚਲਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਘਰ ਪਰਿਵਾਰ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਉੱਚ ਜਾਤੀ ਦੀਆਂ ਔਰਤਾਂ ਦਾ ਗਾਉਣਾ ਵਰਜਿਤ ਸੀ। ਗਾਉਣ-ਵਜਾਉਣ ਨੂੰ ਉੱਚੀਆਂ ਜਾਤਾਂ ਵਿਚ ਮਾੜਾ ਕੰਮ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਪਰੰਤੂ ਰੇਡੀਓ ਸਟੇਸ਼ਨ ਉੱਪਰ ਉੱਚੀਆਂ ਜਾਤਾਂ ਦੀਆਂ ਨੂੰਹਾਂ-ਧੀਆਂ ਵੀ ਗਾਉਣ ਲੱਗੀਆਂ, ਜਿਸਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਮਿਸਾਲ ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ-ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਕੌਰ ਭੈਣਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਹੈ।'[1] ਇਸ ਸਟੇਸ਼ਨ ਤੋਂ ਸ਼ਮਸ਼ਾਦ ਬੇਗ਼ਮ, ਦਿਲਸ਼ਾਦ ਬੇਗ਼ਮ, ਮੁਨੱਵਰ ਸੁਲਤਾਨਾ, ਨੂਰ ਜਹਾਂ, ਉਮਰਾਜ਼ੀਆ ਬੇਗ਼ਮ, ਨਵਾਬ ਬਾਈ, ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਕੌਰ ਤੇ ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ ਨੇ ਆਪਣੀ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਸਫ਼ਰ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਕੌਰ ਨੇ ਲੱਗਭਗ 1938 ਵਿਚ ਲਾਹੌਰ ਰੇਡੀਓ ਸਟੇਸ਼ਨ 'ਤੇ ਗਾਉਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਜਦੋਂ ਕਿ ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ ਅਤੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਕੌਰ ਦਾ ਗਾਇਆ ਮਾਵਾਂ ਤੇ ਧੀਆਂ ਰਲ ਬੈਠੀਆਂ ਨੀ ਮਾਏ ਵਾਲਾ ਗੀਤ ਜੋ ਲੋਕ ਗੀਤ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰ ਗਿਆ, ਉਹ ਵੀ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ 30 ਅਗਸਤ, 1943 ਵਿਚ ਲਾਹੌਰ ਰੇਡੀਓ ਤੋਂ ਗਾਇਆ ਗਿਆ ਜਿਸਦਾ ਤਵਾ ਬਾਅਦ ਵਿਚ 1944 ਵਿਚ ਆਇਆ। ਇਹ ਇਕੱਲੀ ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੋਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਲੋਕ ਗਾਇਕਾਵਾਂ ਦਾ ਸੱਚ ਹੈ। ਵੰਡ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ 'ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾ ਰੇਡੀਓ ਸਟੇਸ਼ਨ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਵਿਚ ਸਥਾਪਿਤ ਹੋਇਆ ਪਰ ਫਿਰ ਪੱਕੇ ਤੌਰ 'ਤੇ 1947 ਵਿਚ ਜਲੰਧਰ ਵਿਚ 'ਆਲ ਇੰਡੀਆ ਰੇਡੀਓ' ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਰੇਡੀਓ ਕੇਂਦਰ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ।'[2] ਹੋਰ ਤਾਂ ਹੋਰ ਤਕਰੀਬਨ ਸਾਰੇ ਮੁੱਢਲੇ ਗਾਇਕਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਫ਼ਨ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਸੇ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋ ਕੇ ਦਿੱਤੀ ਸੀ। ਸੋ, ਰੇਡੀਓ 'ਤੇ

ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਣਾ ਉਸ ਸਮੇਂ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਵਿਚ ਗਾਇਕ ਦੀ ਇਕ ਵੱਡੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਸਮਝੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। 'ਜਲੰਧਰ ਰੇਡੀਓ ਸਟੇਸ਼ਨ ਤੇ 1982-83 ਵਿਚ folk ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਅਲੱਗ ਸੈਕਸ਼ਨ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਲੋਕ ਗਾਇਕਾਂ ਨੂੰ ਬੁਲਾ ਕੇ ਉਹਨਾਂ ਕੋਲੋਂ ਉੱਚ ਪਾਏ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ।'[3] ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਗਾਇਕੀ ਅਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਗਰੇਡ ਮਿਲਦੇ ਸਨ। ਜਿੰਨਾਂ ਉੱਚਾ ਕਿਸੇ ਦਾ ਗਰੇਡ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਉਸਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਉਸਦੀ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਗਰੇਡ ਦੇ ਹਿਸਾਬ ਨਾਲ ਹੀ ਗਾਇਕਾਂ ਨੂੰ ਮਾਇਕ ਫ਼ੀਸ ਮਿਲਦੀ ਸੀ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਗਾਇਕ ਆਪਣੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਰੇਡੀਓ ਦੀ ਗਰੇਡਿੰਗ ਦੱਸਣੀ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਵਿਚ ਫਖ਼ਰ ਸਮਝਦੇ ਸਨ। ਸੋ ਰੇਡੀਓ ਉੱਪਰ 'ਗਰੇਡ ਮਾਰਕਾ' ਗਾਇਕੀ ਅਤੇ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਗਰੇਡਿੰਗ ਦਾ ਰੁਝਾਨ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਇਆ।

ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦੀ ਇਸ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ 'ਤੇ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਏ ਕਈ ਗਾਇਕਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਤਵੇ ਰਿਕਾਰਡ ਨਹੀਂ ਕਰਵਾਏ, ਸੋ ਅਜਿਹੇ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀਆਂ ਕੀਮਤੀ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਰਿਕਾਰਡ ਕਰਨ ਦਾ ਮਾਣ ਵੀ ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਨੂੰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿਚ ਮਿਲਖੀ ਰਾਮ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਾਂ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸਨੇ ਆਪਣਾ ਕੋਈ ਤਵਾ ਰਿਕਾਰਡ ਨਹੀਂ ਕਰਵਾਇਆ ਸੀ। ਨੂਰਾਂ ਦਾ ਨਾਂ ਵੀ ਇਸੇ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਚ ਲਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸਨੇ ਵੀ ਬਹੁਤਾ ਰੇਡੀਓ 'ਤੇ ਹੀ ਗਾਇਆ ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਉਸਦਾ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਇਆ ਇਕ ਐਲ.ਪੀ. ਤਵਾ ਵੀ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। 'ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ, ਜਲੰਧਰ ਕੋਲ ਹੁਣ ਤੱਕ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਪੁਰਾਣੀ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਬੀਬੀ ਨੂਰਾਂ ਦੀ ਹੈ ਜੋ ਸਰਕਾਰੀ ਦਸਤਾਵੇਜ਼ਾਂ ਦੀ ਤਾਰੀਖ ਅਨੁਸਾਰ ਤਿੰਨ ਅਕਤੂਬਰ, 1978 ਦੀ ਹੈ।'[4] ਸੋ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਫ਼ਨਕਾਰ ਹਨ, ਜਿੰਨਾਂ ਦੇ ਗਾਉਣ ਦੇ ਸਫ਼ਰ ਵਿਚ ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦੀ ਵੱਖਰੀ ਭੂਮਿਕਾ ਹੈ। ਪਰ ਅਫ਼ਸੋਸ, ਉਹਨਾਂ ਦੁਆਰਾ ਕਰਵਾਈ ਗਈ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦਾ ਸਹੀ ਸਮਾਂ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਹ ਕਦੋਂ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ। ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡਿਡ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਰੇਡੀਓ ਦਾ ਸਥਾਨ ਅੱਜ ਵੀ ਕਾਫੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ 'ਰੇਡੀਓ 'ਤੇ ਅੱਜ ਵੀ 60% ਤੋਂ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਗਾਇਕੀ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।'[5] ਦੂਜੀ ਗੱਲ ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿਚ ਇਹ ਵੀ ਖ਼ਾਸ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਕੁਝ ਗੀਤ ਪਹਿਲਾਂ ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣੇ ਅਤੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਲੋਕਾਂ ਵੱਲੋਂ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਗਾਰਾ ਮਿਲਣ 'ਤੇ

ਹੀ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਹੋਈ। ਇਹ ਹੁੰਗਾਰਾ ਚਿੱਠੀਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜੋ ਰੇਡੀਓ ਦੇ ਕੁਝ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮਾਂ ਵਿਚ ਸਜਿੰਦ ਪੜ੍ਹੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ, ਉਹਨਾਂ ਚਿੱਠੀਆਂ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਫ਼ਰਮਾਇਸ਼ ਹੀ ਉਸ ਸਮੇਂ ਕਿਸੇ ਗੀਤ ਜਾਂ ਗਾਇਕ ਦੀ ਟੀ.ਆਰ.ਪੀ. ਹੁੰਦੀ ਸੀ।

ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਵਿਚ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਗਰੇਡਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਵੰਡ ਕਰਨ ਨਾਲ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀਆਂ ਦੋ ਕਿਸਮਾਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈਆਂ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿਚ ਇਕ 'ਕਲਾਕਾਰ' ਅਤੇ ਦੂਜੇ 'ਰੇਡੀਓ ਕਲਾਕਾਰ' ਅਖਵਾਏ। ਉਹਨਾਂ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਕਲਾਕਾਰ ਦਾ ਰੇਡੀਓ 'ਤੇ ਗਾਉਣਾ ਇਕ ਸਨਮਾਨਯੋਗ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਸਮਝੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਜਿਸਨੇ ਔਰਤਾਂ ਲਈ ਇਸ ਪਾਸੇ ਵੱਲ ਰਾਹ ਮੋਕਲਾ ਕੀਤਾ। ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਮਿਆਰ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਪਰਖ ਕਰਕੇ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਗਰੇਡ ਦੇਣ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਹਨਾਂ ਗ੍ਰੇਡਾਂ ਵਿਚ ਸਭ ਤੋਂ ਉੱਪਰ 'ਟੌਪ ਗਰੇਡ' ਹੁੰਦਾ ਸੀ , ਫਿਰ 'ਏ ਗ੍ਰੇਡ', 'ਬੀ ਹਾਈ' ਅਤੇ 'ਬੀ ਗ੍ਰੇਡ' ਹੁੰਦੇ ਸਨ। 1996 ਤੱਕ ਤਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਗਾਇਕੀ ਵਾਲੇ ਸੈਕਸ਼ਨ ਵਿਚ ਸਿਰਫ਼ 'ਬੀ ਹਾਈ ਗ੍ਰੇਡ' ਤੱਕ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਫਿਰ ਜੂਨ 1992 ਵਿਚ ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਸੰਤੋਸ਼ ਰਿਸ਼ੀ ਨੇ ਆਕਾਸ਼ਵਾਣੀ ਵਿਖੇ ਬਤੌਰ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਐਗਜ਼ੈਕਟਿਵ (ਸੰਗੀਤ) ਵਿਭਾਗ ਦੀ ਕੁਰਸੀ 'ਤੇ ਬੈਠਦਿਆਂ ਇਸ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਦਿਲਚਸਪੀ ਲਈ। ਜਿਸਦੇ ਫ਼ਲਸਰੂਪ ਹੁਣ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਤਿੰਨ ਟੌਪ ਗਰੇਡ ਕਲਾਕਾਰ (ਹੰਸ ਰਾਜ ਹੰਸ, ਪੂਰਨ ਚੰਦ ਪਿਆਰੇ ਲਾਲ ਗੁਰੂ ਕੀ ਵਡਾਲੀ ਅਤੇ ਬਰਕਤ ਸਿੱਧੂ) ਅਤੇ ਚਾਰ ਏ ਗ੍ਰੇਡ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ (ਡੌਲੀ ਗੁਲੇਰੀਆ, ਗੁਰਮੀਤ ਬਾਵਾ, ਸਰਵਜੀਤ ਕੋਕੇਵਾਲੀ ਅਤੇ ਨਿਰਮਲ ਸਿੱਧੂ) ਹਨ।

ਦੂਜੀ ਗੱਲ ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਉੱਪਰ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪੱਖ 'ਤੋਂ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਦੋ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਸੈਕਸ਼ਨ ਤਿਆਰ ਕਰਕੇ ਇਹਨਾਂ ਵਿਚ ਨਿਖੇੜਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਡਾ .ਰਾਜਿੰਦਰ ਪਾਲ ਬਰਾੜ ਦੇ ਕਥਨ ਅਨੁਸਾਰ ਰੇਡੀਓ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮਾਂ ਉੱਪਰ ਇਹ ਆਮ ਹੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਕਿ ਹੁਣੇ-ਹੁਣੇ ਤੁਸੀਂ ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ ਦੀ ਸੁਰੀਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ, ਨੰਦ ਲਾਲ ਨੂਰਪੁਰੀ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਲੋਕ ਗੀਤ 'ਗੋਰੀ ਦੀਆਂ ਝਾਂਜਰਾਂ ਬੁਲਾਉਂਦੀਆਂ ਪਈਆਂ.. ਸੁਣ ਰਹੇ ਸੀ। ਹੁਣ ਸਾਹਿਤਕ ਆਲੋਚਨਾ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਗੀਤਕਾਰ ਦਾ ਨਾਂ ਗੀਤ ਵਿਚ ਆ ਗਿਆ ਤਾਂ ਉਹ ਲੋਕ ਗੀਤ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦਾ ਸਗੋਂ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਗੀਤ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਰੇਡੀਓ ਸਟੇਸ਼ਨ ਵਾਲੇ ਪਾਰਖੂ, ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਉਸਨੂੰ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ

ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਲੋਕ ਗੀਤ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦਿੰਦੇ ਸਨ। ਸੰਗੀਤ ਵਿਚਲੀ ਇਹ ਵਰਗ ਵੰਡ ਵੀ ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਨੇ ਆ ਕੇ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਸੋ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਵੰਨਗੀ ਦੀ ਆਪਣੀ ਮਹੱਤਤਾ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਗ੍ਰੇਡ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਤਹਿਤ ਕਈ ਅਜਿਹੇ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਲਈ ਰਾਹ ਮੋਕਲਾ ਹੋਇਆ ਜਿੰਨਾਂ ਨੂੰ ਪਹਿਲਾਂ ਕਿਸੇ ਕੰਪਨੀ ਨੇ ਨਹੀਂ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਅਜਿਹੇ ਕਈ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਰਮਾਇਆ ਹੈ।

1.2 ਤਵਾ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਗਾਇਕੀ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵ – ਸਾਡੇ ਵੱਲੋਂ ਖੇਤਰੀ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਦੁਆਰਾ ਇਕੱਤਰ ਕੀਤੇ ਲੱਗਭਗ 1500 ਤਵਿਆਂ ਵਿਚਲੇ ਡਾਟੇ ਦੇ ਆਧਾਰ ‘ਤੇ ਅਸੀਂ ਇਹ ਗੱਲ ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਆਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਸੰਨ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੀ ਸਾਰੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿੱਚ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸੰਨ 1947 ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸੰਨ 1960 ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਪਲਾਸਟਿਕ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਹੋਣ ਲੱਗੀ। ਸੰਨ 1960 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪੱਥਰ ਦੇ ਰਿਕਾਰਡ ਆਉਣੇ ਬੰਦ ਹੋ ਗਏ ਜਦੋਂ ਕਿ ਪਲਾਸਟਿਕ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਸਮਰੱਥਾ ਵਧ ਗਈ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਈ.ਪੀ. ਅਤੇ ਐਲ.ਪੀ. ਰਿਕਾਰਡਾਂ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਈਆਂ। ਇਹੀ ਨਹੀਂ ਇਸ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਅਸਰ ਤਵੇ ਵਿੱਚ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਏ ਗੀਤ ਦੀ ਚੱਲਣ-ਗਤੀ ‘ਤੇ ਵੀ ਪਿਆ ਕਿਉਂਕਿ ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਦੀ ਸਪੀਡ 78 r.p.m ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪਲਾਸਟਿਕ ਦੇ ਈ.ਪੀ. ਅਤੇ ਸੁਪਰ-ਸੈਵਨ ਰਿਕਾਰਡਾਂ ਦੀ ਗਤੀ 45 r.p.m. ਹੋ ਗਈ ਜੋ ਐਲ.ਪੀ. ਰਿਕਾਰਡਾਂ ਤੱਕ ਪੁੱਜਦਿਆਂ 33.5 r.p.m. ਰਹਿ ਗਈ। ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦੌਰਾਨ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਏ ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਉੱਪਰ ਕੋਈ ਰਿਕਾਰਡ ਸੰਨ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ, ਉਹਨਾਂ ਉੱਪਰ ਕੇਵਲ ਕੰਪਨੀ ਦਾ ਨਾਂ ਅਤੇ ਤਵਾ ਨੰਬਰ ਹੀ ਲਿਖਿਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਇਸਤੋਂ ਬਾਅਦ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦਾ ਇਕ ਵੱਡਾ ਹਿੱਸਾ ਜਿਹੜਾ ਪਲਾਸਟਿਕ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਤਵਿਆਂ (ਈ.ਪੀ+ਈ.ਐਲ.ਪੀ.+ਐਸ.ਐਸ.ਪੀ.+ਐਲ.ਪੀ.) ਵਿਚ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਇਆ, ਉਸ ਉੱਪਰ ਕੰਪਨੀ ਨੇ ਬਕਾਇਦਾ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਸੰਨ ਵੀ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਪਰ ਮੁੱਢਲੇ ਰਿਕਾਰਡ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚ ਇਹ ਗਾਇਬ ਹੈ। ‘ਸੰਗੀਤਕ ਲਾਇਬ੍ਰੇਰੀ ਬਰਨਾਲਾ ਦੇ ਮੁਖੀ ਸ: ਗੁਰਮੁਖ ਸਿੰਘ

ਲਾਲੀ ਅਨੁਸਾਰ 1961 ਤੋਂ ਰਿਕਾਰਡ ਦੇ ਉੱਪਰ ਸੰਨ ਲਿਖਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਰਿਕਾਰਡ ਉੱਪਰ ਕੇਵਲ ਗਾਇਕ ਜਾਂ ਗਾਇਕਾ ਜਾਂ ਫਿਰ ਗੀਤਕਾਰ ਤੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਦਾ ਨਾਮ ਹੀ ਲਿਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸਤੋਂ ਪਹਿਲੀ ਜੋ ਵੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਹੈ, ਕੇਵਲ ਉਸਦੇ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਮਾਹਿਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਅੰਦਾਜ਼ੇ ਲਗਾ ਕੇ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਸਾਲ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।'[6]

ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰਿਕਾਰਡਿਡ ਅਤੇ ਤਕਨੀਕ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਵਿਚ ਹੋਏ ਪਰਿਵਰਤਨਾਂ ਸਦਕਾ ਜਿੱਥੇ ਨਵੇਂ ਮਾਡਲਾਂ ਦੀਆਂ ਬਿਜਲਈ ਮਸ਼ੀਨਾਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈਆਂ ਉੱਥੇ ਇਸ ਕਾਲ ਵਿਚ ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਦੀ ਥਾਂ ਪਲਾਸਟਿਕ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੋ ਗਈ। ਇਸ ਨਾਲ ਜਿੱਥੇ ਵੱਧ ਸਪੀਡ ਨਾਲ ਚੱਲਣ ਵਾਲੇ ਪਲਾਸਟਿਕ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾ ਗੀਤ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਣ ਲੱਗੇ ਉੱਥੇ ਇਸ ਨਵੀਂ ਤਕਨੀਕ ਨੇ ਆ ਕੇ ਚਾਬੀ ਵਾਲੀਆਂ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਗ੍ਰਾਮੋਫੋਨ ਮਸ਼ੀਨਾਂ ਅਤੇ ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵੇ ਇਕ ਖੂੰਜੇ ਲਾ ਛੱਡੇ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਇਹਨਾਂ ਮਸ਼ੀਨਾਂ 'ਤੇ ਚੱਲਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰੱਥ ਸਨ। ਇਸੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਹੀ ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ ਸਮੇਤ ਕਈ ਹੋਰ ਦੇਸੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨੇ ਵੀ ਈ.ਪੀ, ਸੁਪਰ-ਸੈਵਨ ਅਤੇ ਐਲ.ਪੀ ਰਿਕਾਰਡ ਕੱਢੇ ਜਿੰਨਾਂ ਦੇ ਇਕ ਤਵੇ ਵਿਚ 4 ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ 12 ਗੀਤਾਂ ਤੱਕ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਹੋਣੀ ਸੰਭਵ ਹੋ ਗਈ। ਇਸ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਮਾੜਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਇਹ ਰਿਹਾ ਕਿ ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚਲੇ ਗਵੱਈਆਂ ਦੀਆਂ ਬਹੁਤੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਹਾਸ਼ੀਏ 'ਤੇ ਧੱਕੀਆਂ ਗਈਆਂ। ਇਹਨਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਸਿਰਫ਼ ਉਹੀ ਗਵੱਈਏ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਮਨਾਂ ਵਿਚ ਜਿਉਂਦੇ ਰਹਿ ਸਕੇ ਜਿੰਨਾਂ ਨੇ ਜਿਹੜੇ ਆਪਣੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਪਲਾਸਟਿਕ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚ ਕਰਵਾਉਣੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੀ। ਇਕ ਹੋਰ ਗੱਲ ਕਿ ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਉੱਪਰ ਰਿਕਾਰਡ ਦਾ ਸੰਨ ਨਹੀਂ ਉੱਕਰਿਆ ਮਿਲਦਾ ਕਿਉਂਕਿ 1960 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੀ ਤਵਿਆਂ ਉੱਪਰ ਸੰਨ ਲਿਖਿਆ ਜਾਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਹੀ ਨਹੀਂ ਬਹੁਤੇ ਪੁਰਾਣੇ ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਉੱਪਰ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਜਾਂ ਗੀਤਕਾਰ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਵੀ ਨਹੀਂ ਲਿਖਿਆ ਮਿਲਦਾ।

ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਏ ਪੱਥਰ ਦੇ ਰਿਕਾਰਡਾਂ ਵਿਚਲੇ ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਸਿਰਲੇਖ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ ਜਦੋਂ ਕਿ ਐਲ.ਪੀ. ਤਵਿਆਂ ਵਿਚ ਰਿਕਾਰਡਾਂ ਦੇ ਸਿਰਲੇਖ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਤਵੇ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਪਾਸੇ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਗੀਤ ਦੀ ਸਤਰ 'ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਕੈਸਿਟ ਯੁੱਗ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸੀ.ਡੀ. ਯੁੱਗ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦਿਆਂ ਵੀ ਪੂਰੀ ਕੈਸਿਟ/ਐਲਬਮ

ਵਿਚੋਂ ਕਿਸੇ ਇਕ ਗੀਤ ਨੂੰ ਚੁਣ ਕੇ ਉਸਦੇ ਨਾਂ ਨੂੰ ਸਮੁੱਚੀ ਐਲਬਮ ਦਾ ਨਾ ਦੇ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪਰ ਇੰਟਰਨੈੱਟ ਅਤੇ ਯੂ-ਟਿਊਬ ਵਾਲੇ ਦੌਰ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦਿਆਂ ਪੂਰੇ ਗੀਤ ਵਿਚਲਾ ਇਕ ਅੱਖਰ (ਫਿਰ ਚਾਹੇ ਉਹ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਕੋਈ ਇਕ ਅੱਖਰ ਹੀ ਕਿਉਂ ਨਾ ਹੋਵੇ ਜੋ ਪੂਰੇ ਗੀਤ ਦੀ ਸਥਾਈ ਜਾਂ ਅੰਤਰੇ ਵਿਚ ਆਇਆ ਹੋਵੇ) ਗਾਇਕ ਦੇ ਸਿੰਗਲ ਟਰੈਕ ਦਾ ਸਿਰਲੇਖ ਬਣਨ ਲੱਗਾ ਹੈ ਮਸਲਨ 'ਜੀ ਵੈਗਨ' ਜਾਂ 'ਪਟਾਕੇ' ਗੀਤ ਇਸੇ ਵਰਤਾਰੇ ਦੀ ਦੇਣ ਹਨ।

1.3 ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡ ਵੰਨਗੀ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵ – ਖੇਤਰੀ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਦੌਰਾਨ ਇਕੱਤਰ ਕੀਤੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚਲੇ ਡਾਟੇ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਇਹ ਸਿੱਟਾ ਵੀ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਕਿ ਢੱਡ-ਸਾਰੰਗੀ ਅਤੇ ਤੂੰਬੇ-ਅਲਗੋਜ਼ੇ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਗਵੱਈਏ ਸੰਨ1947 ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਹਨ, ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਸ ਵੰਨਗੀ ਦੇ ਨਮੂਨੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਏ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਸੰਨ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਜਿੱਥੇ ਗ਼ਜ਼ਲ ਗਾਇਕੀ, ਉਰਦੂ ਗਾਇਕੀ, ਤੂੰਬੇ-ਅਲਗੋਜ਼ੇ ਦੀ ਗਾਇਕੀ, ਡਰਾਮਾ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਅਤੇ ਕੱਵਾਲੀ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਗਰਾਫ਼ ਹੇਠਾਂ ਡਿੱਗਦਾ ਹੈ, ਉੱਥੇ ਗੁਰਬਾਣੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ, ਓਪੇਰੇ, ਨਾਟਕ, ਕੌਮਿਕ ਗੀਤ ਅਤੇ ਕਵੀਸ਼ਰੀ ਗਾਇਕੀ ਆਦਿ ਵਰਗੀਆਂ ਕਈ ਹੋਰ ਨਵੀਆਂ ਵਿਧਾਵਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦੇ ਕੇਂਦਰ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਦੇ ਤਵੇ ਸਾਨੂੰ ਖੇਤਰੀ ਖੋਜ ਦੌਰਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਏ ਹਨ।

1.4 ਸੰਗੀਤਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵ – ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਥਾਨ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਗੀਤ ਦੇ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਬੋਲਾਂ ਵਿਚਲੀ ਲੈਅ ਨੂੰ ਤਾਲ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹਣ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸੋ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਇਤਿਹਾਸਕਾਰੀ ਕਰਦਿਆਂ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚਲੇ ਡਾਟੇ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਇਕ ਮੱਤ ਇਹ ਵੀ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਿਆ ਹੈ ਕਿ ਸੰਨ 1947 ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੁੱਖ ਤੌਰ 'ਤੇ ਤੂੰਬੇ-ਅਲਗੋਜ਼ੇ ਅਤੇ ਢੱਡ-ਸਾਰੰਗੀ ਵਰਗੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵੰਨਗੀ ਦਾ ਦੌਰ ਰਿਹਾ ਜਦੋਂ ਕਿ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਸਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਥੋੜ੍ਹੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਸੰਨ1960 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਚੱਲੀ ਤੂੰਬੀ ਮਾਰਕਾ ਦੋਗਾਣਾ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਆਪਣੀ ਇਕ ਵੱਖਰੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਵਿਚ ਤੂੰਬੀ ਮਹਿਜ਼ ਤੂੰਬੇ ਦਾ ਬਦਲ ਹੀ ਨਹੀਂ ਬਣਦੀ ਸਗੋਂ ਅਲਗੋਜ਼ੇ ਅਤੇ ਚਿਮਟਾ ਵੀ ਪੁਰਾਤਨ ਗਾਇਣ ਵੰਨਗੀ ਨਾਲੋਂ ਨਿੱਖੜ ਕੇ ਵਿਆਹਾਂ ਵਾਲੇ ਅਖਾੜਿਆਂ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਸੰਨ 1947

ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਤੂੰਬੇ-ਅਲਗੋਜ਼ੇ ਵਾਲੀ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਲੱਗਭਗ ਸਾਰੇ ਗਵੱਈਏ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਚਲੇ ਗਏ, ਜਿਸ ਨਾਲ ਇਹ ਵੰਨਗੀ ਬਾਅਦ ਵਾਲੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚ ਇਕਾ-ਦੁੱਕਾ ਹੀ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਗੱਲ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਢੱਡ-ਸਾਰੰਗੀ ਦੀ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਗਾਇਕੀ ਵੀ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਤੂੰਬੀ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਬਣ ਗਈ।

1.5 ਘਰਾਣੇਦਾਰ ਗਾਇਕੀ 'ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ – 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਨਾਲ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਮਸ਼ਹੂਰ ਇਲਾਕੇ ਲਾਹੌਰ ਦੀਆਂ ਬਾਈਆਂ ਮਸਲਨ, ਮਿਸ ਬਦਰੂ-ਉਨ-ਨਿਸਾ, ਮਿਸ ਦੁਲਾਰੀ, ਗੌਹਰ ਜਾਨ, ਸੁਰੱਈਆ ਆਦਿ ਵਰਗੀਆਂ ਘਰਾਣੇਦਾਰ ਕਲਾਸਕੀਲ ਗਾਇਕਾਵਾਂ ਜਿੰਨਾਂ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚ ਸਾਂਝੇ ਪੰਜਾਬ ਤਹਿਤ ਹੋਈ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਹ ਸਾਰੀਆਂ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਰਹਿ ਗਈਆਂ ਜਿਸਦੇ ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਵੰਡ ਉਪਰੰਤ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਕੋਈ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਨਹੀਂ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ।

1.6 ਗੀਤਾਂ ਵਿਚਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵ – ਸੰਨ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦਾ ਸਮਾਂ ਉਹ ਸਮਾਂ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਖਿੱਤੇ ਵਿੱਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦੇ ਪੱਕੇ ਪੈਰੀਂ ਕਾਬਜ਼ ਹੋਣ ਸਦਕਾ, ਮਸ਼ੀਨਰੀ ਦੇ ਤਹਿਤ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਬੀਜ ਬੀਜੇ ਜਾ ਚੁੱਕੇ ਸਨ। ਚੇਤਨਾ ਅਤੇ ਚਿੰਤਨ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਇਹ ਉਹ ਸਮਾਂ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕ ਜ਼ਿਹਨੀ ਤੌਰ 'ਤੇ ਤਾਂ ਆਜ਼ਾਦੀ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ ਪਰ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਅਤੇ ਵਹਿਮਾਂ-ਭਰਮਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਹੀਂ ਤਿਆਗਿਆ ਸੀ। ਕਹਿਣ ਦਾ ਭਾਵ ਇਹ ਕਿ ਨਾ ਤਾਂ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਵੱਲੋਂ ਇਸ ਸਮੇਂ ਪੂਰਨ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮੱਧਕਾਲੀ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਨੂੰ ਤਿਆਗਿਆ ਗਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਪੂਰਨ ਤੌਰ 'ਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਚੇਤਨਾ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ, ਜਿਸਨੂੰ ਅਸੀਂ ਮੱਧਕਾਲੀ ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਆਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਇਸ ਪੜ੍ਹਾਅ ਵਿੱਚ ਨਾ ਤਾਂ ਮੱਧਕਾਲੀ ਚੇਤਨਾ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਖ਼ਤਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਮੱਧਕਾਲੀ ਚੇਤਨਾ ਦੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਕਾਵਿ ਵਿਚਲੇ ਸੂਫ਼ੀਵਾਦ, ਗੁਰਮਤਿ ਕਾਵਿ ਅਤੇ ਕਿੱਸਾ ਕਾਵਿ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਨਾਲ ਜਾ ਜੁੜਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਿਸਦੇ ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਇਸ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਏ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਮੁਖ ਤੱਤ ਹੋਣੀ ਜਾਂ ਕਿਸਮਤਵਾਦ, ਸੰਸਾਰ ਜਾਂ ਸਰੀਰ ਦੀ ਨਾਸ਼ਮਾਨਤਾ, ਸਦਾਚਾਰਕ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨੈਤਿਕ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਕਾਲ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਈ ਸਮੁੱਚੀ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚੋਂ ਢੱਡ-ਸਾਰੰਗੀ, ਤੂੰਬੇ-ਅਲਗੋਜ਼ੇ ਅਤੇ ਕਵੀਸ਼ਰੀ ਗਾਇਕੀ ਤਹਿਤ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਲੋਕ ਗਾਥਾਵਾਂ ਗਾਈਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਹ ਲੋਕ ਗਾਥਾਵਾਂ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਉਹਨਾਂ ਲੋਕ ਗਾਥਾਵਾਂ ਦੀ ਹੈ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਧਾਰਮਿਕ ਭਗਤੀ, ਜਤ-ਸਤ, ਸਹਿਣਸ਼ੀਲਤਾ ਅਤੇ ਤਿਆਗ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੈ ਜਿੰਨਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਪੂਰਨ ਭਗਤ, ਰਾਜਾ ਰਸਾਲੂ, ਸ਼ਾਹਣੀ-ਕੌਲਾਂ, ਗੋਪੀ ਚੰਦ, ਬੀਜਾ-ਕੌਲਾਂ (ਕੌਲਾਂ ਬੀਜੇ ਨੇ ਤਿਆਗ 'ਤੀ- ਦੀਦਾਰ ਸਿੰਘ ਰਟੈਂਡਾ) ਅਤੇ ਰਾਜਾ ਹਰੀਸ਼ਚੰਦਰ ਦੇ ਕਿੱਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇਖਣਯੋਗ ਹਨ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਦੁੱਲਾ ਭੱਟੀ ਅਤੇ ਜੈਮਲ ਫੱਤੇ ਦੀਆਂ ਬੀਰ ਰਸੀ ਗਾਥਾਵਾਂ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਅਣਖ਼ ਅਤੇ ਸੂਰਮਗਤੀ ਦਾ ਜਸ ਗਾਇਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਤੀਜੀ ਧਿਰ ਉਹਨਾਂ ਪਿਆਰ ਗਾਥਾਵਾਂ ਦੀ ਹੈ ਜੋ ਨਿਰੋਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਭਾਵੇਂ ਇਸ਼ਕ ਮਜਾਜੀ ਤੇ ਕੇਂਦਰਿਤ ਹਨ ਪਰ ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਕਿਤੇ ਨਾ ਕਿਤੇ ਇਸ਼ਕ ਹਕੀਕੀ ਦੀ ਮੱਸ ਵੀ ਆਂਸ਼ਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਜ਼ਰੂਰ ਰਲੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸ ਨੁਕਤੇ ਪੱਖੋਂ ਕਿੱਸਾ ਮਿਰਜ਼ਾ-ਸਾਹਿਬਾਂ, ਹੀਰ-ਰਾਂਝਾ, ਸੱਸੀ-ਪੁੰਨੂੰ, ਢੋਲ-ਸੰਮੀ ਅਤੇ ਮਲਕੀ-ਕੀਮਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇਖਣਯੋਗ ਹਨ।

ਗੀਤ ਬੁਨਿਆਦੀ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮਨੁੱਖੀ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਤਹਿਤ ਦੋ ਭਾਵਨਾਵਾਂ 'ਤੇ ਕੇਂਦਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਇਹ ਜਾਂ ਤਾਂ ਮੁਹੱਬਤੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਅਤੇ ਜਾਂ ਫਿਰ ਬਹਾਦਰੀ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਮੁਹੱਬਤ ਵੀ ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਨੁਸਾਰ ਸੰਯੋਗ ਅਤੇ ਵਿਯੋਗ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਦੇ ਤਹਿਤ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਮਿਲਾਪ ਅਤੇ ਵਿਛੋੜੇ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਸੋ ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਇਹਨਾਂ ਦੋਨਾਂ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਅੰਦਰ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਭਾਗਵਾਦ ਜਾਂ ਕਿਸਮਤ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸਭ ਕੁਝ ਪੂਰਵ-ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਮਸਲਨ, ਕਿ ਪਿਆਰ ਵਿੱਚ ਵਛੋੜਾ ਤਾਂ ਪੈਣਾ ਹੀ ਪੈਣਾ ਸੀ, ਇਹ ਤਾਂ ਕਿਸਮਤ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਸੀ, ਹੀਰ ਦੀ ਕਿਸਮਤ ਵਿੱਚ ਧੁਰੋਂ ਹੀ ਖੇੜਿਆ ਦੇ ਘਰ ਵੱਸਣਾ ਲਿਖਿਆ ਸੀ, ਰਾਂਝੇ ਦੇ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਘਰੋਂ ਨਿੱਕਲਣਾ ਹੀ ਲਿਖਿਆ ਸੀ, ਸੋਹਣੀ ਤਾਂ ਧੁਰੋਂ ਹੀ ਕਰਮਾਂ ਵਿੱਚ ਡੁੱਬਣਾ ਲਿਖਾ ਕੇ ਲਿਆਈ ਸੀ ਆਦਿ। ਸੋ ਸੰਨ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਪੱਥਰ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਏ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਕਿਸਮਤਵਾਦ ਜਾਂ ਹੋਣੀ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਕਿਸੇ ਪਰਮ ਗ਼ੈਬੀ-ਸ਼ਕਤੀ ਵੱਲੋਂ ਪੂਰਵ-ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਹੈ

ਜਿਸਨੂੰ ਗੀਤ ਵਿਚਲੇ ਨਾਇਕ/ਨਾਇਕਾ ਵੱਲੋਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਹਾਲਤ ਵਿੱਚ ਬਦਲਿਆ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਤਵਿਆਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਾਲੇ ਬਹੁਤੇ ਗੀਤ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਲੋਕ ਗਾਥਾਵਾਂ ਵਿਚਲੀਆਂ ਮੁੱਖ ਘਟਨਾਵਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹਨ। ਮਸਲਨ 'ਕੱਲੇ ਪੂਰਨ ਭਗਤ ਦੇ ਕਿੱਸੇ ਵਿਚੋਂ ਪੂਰਨ ਦਾ ਬਾਰਾਂ ਸਾਲ ਭੋਰੇ ਵਿੱਚ ਰਹਿਣਾ, ਲੂਣਾਂ ਦਾ ਪੂਰਨ 'ਤੇ ਮੋਹਿਤ ਹੋਣਾ, ਰਾਜੇ ਸਲਵਾਹਨ ਵੱਲੋਂ ਪੂਰਨ ਨੂੰ ਸਜ਼ਾ ਸੁਣਾਉਣੀ, ਪੂਰਨ ਦਾ ਗੁਰੂ ਗੋਰਖ ਨਾਥ ਨਾਲ ਮੇਲ੍ਹ ਹੋਣਾ, ਪੂਰਨ ਦਾ ਜੋਗੀ ਬਨਣਾ, ਸੁੰਦਰਾਂ ਦੇ ਮਹਿਲੀਂ ਭਿੱਖਿਆ ਲੈਣ ਜਾਣਾ (ਲੈ ਚੱਲਿਆ ਸੁੰਦਰਾਂ ਨੂੰ ਜੋਗੀ ਪਿਆਰ ਦੀ ਉਂਗਲ ਲਾ ਕੇ - ਪਾਲ ਸਿੰਘ ਪੰਛੀ), ਪੂਰਨ ਦਾ ਸਿਆਲਕੋਟ ਆਉਣਾ ਅਤੇ ਪੂਰਨ ਦਾ ਮਾਤਾ ਇੱਛਰਾ ਨਾਲ ਮੇਲ ਹੋਣਾ (ਇੱਛਰਾ ਨੇ ਧਾਹਾਂ ਮਾਰੀਆਂ - ਦੀਦਾਰ ਸਿੰਘ ਰਟੈਂਡਾ) ਅਜਿਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਹਨ ਜੋ ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿੱਚ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਈਆਂ ਮਿਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਠੀਕ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੈਮਲ ਫੱਤੇ ਦੀ ਵਾਰ ਵਿਚੋਂ ਅਕਬਰ ਬਾਦਸ਼ਾਹ ਵੱਲੋਂ ਉਸਦੀ ਧੀ ਦਾ ਡੋਲਾ ਮੰਗਣਾ ਅਤੇ ਜੈਮਲ ਫੱਤੇ ਦੁਆਰਾ ਉਸਦਾ ਜਵਾਬ (ਆਂਹਦੇ ਅੱਗੋਂ ਅਕਬਰ ਬੋਲਦਾ ਸੁਣ ਜੈਮਲ ਮੱਲਾ ਈ - ਨਵਾਬ ਅਨਾਇਤਕੋਟੀਆ ਘੁਮਾਰ, ਓਡੀਅਨ, EMOE.512), ਦੁੱਲੇ ਭੱਟੀ ਦੇ ਕਿੱਸੇ ਵਿਚੋਂ ਦੁੱਲੇ ਦੀ ਮਾਂ ਵੱਲੋਂ ਦੁੱਲੇ ਨੂੰ ਸਮਝਾਉਣਾ (ਮਾਤਾ ਲੱਧੀ ਪਈ ਬੋਲਦੀ, ਆਹਦੀ ਸੁਣ ਦੁੱਲਿਆ ਸਰਦਾਰ ਓਏ-ਆਲਮ ਲੁਹਾਰ), ਦੁੱਲੇ ਦੀ ਹੋਣੀ ਨਾਲ ਮੁਲਾਕਾਤ (ਔਖਾ ਦੁੱਲਾ ਦੇਖ ਹੋਣੀ ਰਾਹ ਮੱਲਿਆ ਅਤੇ ਦੁੱਲਿਆ ਵੇ ਟੋਕਰਾ ਚੁਕਾਈਂ ਆਣ ਕੇ -ਫ਼ਜ਼ਲ ਮੁਹੰਮਦ ਟੁੰਡਾ, ਆਰ.ਐਲ. 3060), ਦੁੱਲੇ ਦਾ ਅਕਬਰ ਬਾਦਸ਼ਾਹ ਉੱਤੇ ਹੱਲਾ ਬੋਲਣਾ (ਦੁੱਲੇ ਨੇ ਟੰਮਕ ਬਜਾ ਲਿਆ - ਫ਼ਜ਼ਲ ਮੁਹੰਮਦ ਟੁੰਡਾ, ਆਰ.ਐਲ. 3060), ਢੋਲ-ਸੰਮੀ ਵਿੱਚ ਸਹੁਰੇ ਗਏ ਢੋਲ ਨੂੰ ਉਸਦੇ ਤੋਤੇ ਵੱਲੋਂ ਨਸੀਹਤ ਦੇਣੀ (ਸੁੰਦਰ ਤੋਤਾ ਬੋਲਦਾ ਮੱਥੇ ਤਿਉੜੀ ਘੱਤ -ਢਾਡੀ ਨਿਰੰਜਨ ਸਿੰਘ), ਕਿੱਸਾ ਬੀਜਾ-ਕੌਲਾਂ ਵਿੱਚ ਬੀਜੇ ਦਾ ਕੌਲਾਂ 'ਤੇ ਸ਼ੱਕ ਕਰਨਾ (ਕੌਲਾਂ ਬੀਜੇ ਨੇ ਤਿਆਗ ਤੀ -ਦੀਦਾਰ ਸਿੰਘ ਰਟੈਂਡਾ) ਸੋਹਣੀ ਦੇ ਕਿੱਸੇ ਵਿਚੋਂ ਸੋਹਣੀ ਦੀਆਂ ਘੜੇ ਨਾਲ ਗੱਲਾਂ (ਸੋਹਣੀ ਦਾ ਰੁੜ੍ਹ ਗਿਆ ਬੇੜਾ - ਸਦੀਕ ਮੁਹੰਮਦ ਔੜ), ਕਿੱਸਾ ਮਲਕੀ-ਕੀਮਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੀਮੇ ਦਾ ਸਹੁਰੀਂ ਜਾਣਾ ਅਤੇ ਉੱਥੇ ਮਲਕੀ ਨਾਲ ਮੁਲਾਕਾਤ (ਪੀਘਾਂ ਝੂਟਦੀਆਂ, ਮਸਤ ਅੱਲ੍ਹੜ ਮੁਟਿਆਰਾਂ ਪੀਘਾਂ ਝੂਟਦੀਆਂ -ਸਦੀਕ ਮੁਹੰਮਦ ਔੜ, ਆਰ.ਐਲ.3019), ਸੱਸੀ ਦਾ ਪੁੰਨੂੰ ਨਾਲੋਂ ਵਿੱਛੜਨਾ, (ਸੱਸੀ ਸੁੱਤੀ ਉੱਠੀ ਸੇਜ ਤੋਂ, ਉਹ ਲੱਭਦੀ ਪੁੰਨੂੰ ਯਾਰ -ਉਦੈ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਦਲੀਪ ਸਿੰਘ), ਹੋਣੀ ਹੱਥੋਂ ਮਿਰਜ਼ੇ ਦੀ ਮੌਤ (ਸਾਹਿਬਾਂ ਵਾਜਾਂ ਮਾਰਦੀ, ਕਹਿੰਦੀ ਉਠ ਖਾਂ ਮਿਰਜ਼ਿਆ ਯਾਰ ਵੇ

ਅਤੇ ਮਿਰਜ਼ਾ ਆਖੇ ਸਾਹਿਬਾ, ਹੁਣ ਕਿਉਂ ਹੋਈਓਂ ਦਿਲਗੀਰ -ਢਾਡੀ ਅਮਰ ਸੰਘ ਸ਼ੌਂਕੀ, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ , N.13599) ਅਤੇ ਹੀਰ ਦਾ ਖੇੜਿਆਂ ਘਰ ਵਿਆਹੀ ਜਾਣਾ (ਚੱਕ ਕੇ ਝੰਮਣ ਦਾ ਲੜ ਹੀਰ ਡੋਲੀ 'ਚ ਬਹਿ ਗਈ ਆ- ਦੀਦਾਰ ਸਿੰਘ ਰਟੈਂਡਾ), ਰਾਂਝੇ ਦਾ ਜੋਗੀ ਬਣ ਕੇ ਰੰਗਪੁਰ ਖੇੜੀਂ ਜਾਣਾ (ਉੱਤੋਂ ਟਿੱਲੇ ਦਿਓਂ ਜਦੋਂ ਰਾਂਝਾ ਪੰਛੀ ਤੁਰ ਪਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਹੱਥ ਵਿੱਚ ਕਾਸਾ ਫੜ ਕੇ ਅਲਖ ਜਗਾ ਲਈ ਜੋਗੀ ਨੇ -ਢਾਡੀ ਨਿਰੰਜਨ ਸਿੰਘ) ਜਾਂ ਰਾਂਝਾ ਮੁੜ ਕੇ ਆ ਗਿਆ ਰੰਗਪੁਰ ਖੇੜਿਆਂ ਤੋਂ -ਢਾਡੀ ਨਿਰੰਜਨ ਸਿੰਘ, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ, N.13582), ਹੀਰ ਨੂੰ ਸਹੁਰੇ ਘਰ ਰਾਂਝੇ ਦਾ ਸੁਪਨਾ ਆਉਣਾ (ਸੁੱਤੀ ਹੀਰ ਨੂੰ ਬਈ ਸੁਪਨਾ ਆ ਗਿਆ ਮਾਹੀ ਦਾ -ਪਾਲ ਸਿੰਘ ਪੰਛੀ) ਆਦਿ ਸਾਰੇ ਅਜਿਹੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਸਾਂਝੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚਲੀ ਕਿਸਮਤਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੈ।

ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਰਿਕਾਰਡ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਇਕ ਹਿੱਸਾ ਅਜਿਹੇ ਗੀਤਾਂ ਵੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਿਰੋਲ ਇਸ਼ਕ ਮਜਾਜੀ ਦੇ ਤਹਿਤ ਪੈਦਾ ਹੋਏ ਸੰਯੋਗ ਅਤੇ ਵਿਯੋਗ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਨੂੰ ਚਿਤਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਵੀ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਭਾਗਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਕਿੱਸਾ-ਕਾਵਿ ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਅਤੇ ਗੁਰਮਤਿ ਕਾਵਿ ਵਿੱਚ ਕਰਮਾਂ ਦਾ ਗੇੜ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਅਜਿਹੇ ਬਹੁਤੇ ਗੀਤ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀਆਂ ਬਾਈਆਂ ਦੁਆਰਾ ਸੋਲੋ ਜਾਂ ਦੋਗਾਣਿਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਏ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਦੇ ਮੁੱਖੜੇ ਇਸ ਤੱਥ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਭਰਦੇ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ, (ਏਸੇ ਗੱਲ ਦੀ ਡਰਦੀ ਅੜਿਆ ਮੈਂ ਨਾ ਅੱਖੀਆਂ ਲਾਉਂਦੀ ਸਾਂ- ਸ਼ਮਸ਼ਾਦ ਬੇਗ਼ਮ ਅਤੇ ਸਾਥਣਾਂ), (ਮੇਰੇ ਦਿਲ ਦੀ ਆਸ ਪੁਗਾ- ਮਿਸ ਆਈ.ਐਮ.ਸ਼ਿਪਲੇ), (ਚਿੱਠੀਏ ਦਰਦ ਫਿਰਾਕ ਵਾਲੀਏ ਲੈ ਜਾ ਸੁਨੇਹਾ ਸੋਹਣੇ ਯਾਰ ਦਾ- ਮਿਸ ਦੁਲਾਰੀ), (ਆ ਗਈ ਰੁੱਤ ਪਿਆਰ ਦੀ- ਨਸੀਮ ਬਾਨੋ), (ਖ਼ਬਰ ਕੀ ਸੀ ਅੱਖੀਆਂ ਲਾ ਕੇ ਨੱਸ ਜਾਣਗੇ- ਮਿਸ ਬੁੱਧਾਂ ਬਾਈ), (ਜੇ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਰਨਾ ਪਿਆਰ ਮਾਹੀ- ਰਸ਼ੀਦਾ ਬੇਗ਼ਮ), ਰੱਬ ਖ਼ੈਰ ਕਰੇ ਪਈ ਅੱਖ ਫ਼ਰਕੇ- ਜ਼ੀਨਤ ਬੇਗ਼ਮ), (ਉੱਠਿਆ ਮੇਰੇ ਦਰਦ ਕਲੇਜੇ- ਜੌਹਰਾ ਜਾਨ), (ਆ ਵੇ ਪੰਛੀ ਦੇਸ ਦਿਆ ਕੀਕਣ ਭੁੱਲਿਆਂ ਏਂ ਰਾਹ, ਬੈਠ ਬਨੇਰੇ ਅੜਿਆ ਕੋਈ ਦੇਸ ਦੀ ਗੱਲ ਸੁਣਾ – ਜ਼ੀਨਤ ਬੇਗ਼ਮ, ਗੀਤਕਾਰ-ਹਜ਼ੀਨ-ਉਲ-ਕਾਦਿਰ, ਸੰਗੀਤਕਾਰ-ਇਨਾਇਤ ਹੁਸੈਨ, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. N. 29539) ਆਦਿ। ਇਹਨਾਂ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਜਿੱਥੇ ਪ੍ਰੇਮੀ ਨੂੰ ਮਿਲਣ ਦੀ ਆਸ ਹੈ, ਚੰਗੇ ਦਿਨਾਂ ਦੀ ਸੋਚ ਲਈ ਸੁਪਨੇ ਹਨ, ਭਵਿੱਖ ਲਈ ਚੰਗੀ ਕਾਮਨਾ ਹੈ, ਉੱਥੇ ਵਿਛੋੜੇ ਦੀ ਬਹਿਬਲਤਾ ਨੂੰ

ਇਹੀ ਪ੍ਰੇਮੀ ਭਾਗਵਾਦੀ ਜਾਂ ਕਰਮਾਂ ਦਾ ਖੱਟਿਆ ਖਾ ਵਾਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਪਣੇ ਚੰਗੇ-ਮਾੜੇ ਹਾਲਾਤਾਂ ਲਈ ਖ਼ੁਦ ਨੂੰ ਦੋਸ਼ੀ ਕਰਾਰ ਦਿੰਦਿਆਂ, ਖ਼ੁਦ ਆਪ ਹੀ ਆਪਣੇ ਮਨ ਨੂੰ ਢਾਰਸ ਦਿੰਦੇ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਸੋ ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਿਚਲੇ ਕਾਰਜਾਂ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਸਬੰਧ ਭਾਗਵਾਦ ਜਾਂ ਹੋਣੀ ਨਾਲ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਇਹਨਾਂ ਗਾਥਾਵਾਂ ਵਿਚਲੇ ਨਾਇਕ/ਨਾਇਕਾ ਸਬੰਧਿਤ ਹਾਲਤਾਂ ਅਤੇ ਹਾਲਾਤਾਂ ਨੂੰ ਬਦਲਣ ਵਿੱਚ ਅਸਮਰੱਥ ਦਿਸਦੇ ਹਨ।

ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਰਿਕਾਰਡ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਦੂਜੀ ਵੱਡੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਸਮਾਜਿਕ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਦੋ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਗੌਣ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਇਸ਼ਕ ਹਕੀਕੀ ਅਤੇ ਇਸ਼ਕ ਮਜਾਜੀ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਪਹਿਲੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਉਹਨਾਂ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਹੈ ਜਿੰਨਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਭਾਵੇਂ ਸਮਾਜਿਕ ਕਾਰ-ਵਿਹਾਰਾਂ ਅਤੇ ਰਸਮ-ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਹੇਠ ਸਮਾਜਿਕ ਜਾਪਦੇ ਹਨ ਪਰ ਇਹਨਾਂ ਦੇ ਪਿੱਠ ਪਿੱਛੇ ਕਿੱਸਾ ਕਾਵਿ ਵਿਚਲੀ ਉਹ ਅਧਿਆਤਮਿਕ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਆਧਾਰ-ਮੂਲਕ ਤੱਤ, ਸੰਸਾਰ ਦੀ ਨਾਸ਼ਮਾਨਤਾ ਹੈ। ਭਾਵ ਇਸ ਵੰਨਗੀ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਅੰਦਰ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਤੌਰ 'ਤੇ ਬੰਦੇ ਨੂੰ ਮੌਤ ਦੀ ਅਟੱਲਤਾ ਦੇ ਰੂ-ਬਰੂ ਕਰਵਾ ਕੇ ਇਕ ਦਿਨ ਸੰਸਾਰ-ਸਾਗਰ ਤੋਂ ਚਲੇ ਜਾਣ ਦੇ ਅੰਤਿਮ ਸੱਚ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਕਰਵਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਗੀਤ ਮਸਲਨ, (ਕਲੈਰੀਆ ਮੋਰਾ ਵੇ ਮੈਂ ਨਾ ਤੇਰੇ ਰਹਿੰਦੀ - ਸਦੀਕ ਮੁਹੰਮਦ ਔੜੀਆ, ਆਰ. ਐਲ. 3062), (ਤੁਸੀਂ ਵਿਦਿਆ ਕਰੋ ਖੁਸ਼ੀ ਨਾਲ, ਪ੍ਰਾਹੁਣੇ ਨੂੰ ਵਿਦਿਆ ਕਰੋ - ਸਦੀਕ ਮੁਹੰਮਦ ਔੜੀਆ, ਆਰ.ਐਲ.3027), (ਨਾਲ ਪਰਦੇਸੀ ਨਹੀਂ ਨਿਭਣੀ ਤੈਨੂੰ ਅੰਤ ਵਿਛੋੜਾ ਪੈਜੂਗਾ ਅਤੇ ਅਸਾਂ ਭਰਿਆ ਤ੍ਰਿੰਝਣ ਛੱਡ ਜਾਣਾ ਚਿੱਠੀ ਆ ਗਈ ਜੋਰਾਵਰ ਦੀ- ਸਦੀਕ ਮੁਹੰਮਦ ਔੜੀਆ), (ਏਹ ਜਵਾਨੀ ਚਾਰ ਦਿਹਾੜੇ, ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਨਾਲ ਹੰਢਾਈਏ...ਕੀ ਭਰਵਾਸਾ ਦਮ ਦਾ ਖ਼ਬਰੇ ਭਲਕੇ ਹੀ ਮਰ ਜਾਈਏ...ਗਈ ਜਵਾਨੀ ਫੇਰ ਨਾ ਆਉਂਦੀ, ਲੱਖ ਖ਼ੁਰਾਕਾਂ ਖਾਈਏ – ਆਲਮ ਲੁਹਾਰ ਦੀ ਜੁਗਨੀ ਵਿਚੋਂ) , (ਅਸਾਂ ਹੁਣ ਤੁਰ ਜਾਣਾ ਦਿਨ ਰਹਿ ਗਏ ਨੇ ਥੋੜੇ - ਆਲਮ ਲੁਹਾਰ), (ਬੋਲ ਮਿੱਟੀ ਦਿਆ ਬਾਵਿਆ -ਆਲਮ ਲੁਹਾਰ), (ਬਾਬਲਾ ਛੱਡ ਕੇ ਤੇਰਾ ਘਰ-ਬਾਰ -ਅਮਰ ਸਿੰਘ ਸ਼ੌਂਕੀ) ਆਦਿ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਭਾਵੇਂ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ੇ ਜਾਪਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇੱਥੇ ਤ੍ਰਿੰਝਣ ਜਾਂ ਬਾਬਲ ਦਾ ਵਿਹੜਾ ਆਪਣੇ ਅਸਲ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਤਿਆਗਦਾ ਹੋਇਆ ਸਮੁੱਚੇ ਸੰਸਾਰ ਲਈ ਪ੍ਰਤੀਕ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਕਲੈਹਰੀ ਮੋਰ ਜਾਂ ਬਾਵਾ ਕੋਈ

ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਾ ਰਹਿ ਕੇ ਬੰਦੇ ਦਾ ਜੁੱਸਾ ਹੋ ਨਿੱਬੜਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਚਿੱਠੀ ਆ ਗਈ ਜ਼ੋਰਾਵਰ ਵਿੱਚ ਜ਼ੋਰਾਵਰ ਕੋਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਾਕਤਵਰ ਵਿਅਕਤੀ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਪ੍ਰਮਾਤਮਾ ਦੇ ਹੁਕਮ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਿਤ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਰਦੇਸੀ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾ ਨਿਭਣ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਅੰਦਰ ਪਰਦੇਸੀ ਮਨੁੱਖਾ ਸਰੀਰ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਚਿਹਨ ਹੈ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਹੁਣੇ ਨੂੰ ਵਿਦਾ ਕਰਨਾ ਵੀ ਜਿੰਦ ਰੂਪੀ ਪ੍ਰਾਹੁਣੇ ਨੂੰ ਸਰੀਰ ਰੂਪੀ ਘਰ ਵਿਚੋਂ ਅਗਾਂਹ ਤੋਰਨ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਹੈ। ਸੋ ਅਜਿਹੇ ਸਾਰੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਲੋਕਿਕ ਬਿੰਬਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਗੱਲ ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਅਧਿਆਤਮਿਕਤਾ ਦੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ, ਜਿਸ ਪਿੱਛੇ ਮੱਧਕਾਲੀ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚਲੀ ਸੰਸਾਰ ਦੀ ਨਾਸ਼ਮਾਨਤਾ ਵਾਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੈ। ਇਸਨੂੰ ਸੂਫ਼ੀ ਕਾਵਿ ਅਤੇ ਗੁਰਮਤਿ ਕਾਵਿ ਵਿਚਲੀ ਇਸ਼ਕ ਹਕੀਕੀ ਅਤੇ ਇਸ਼ਕ ਮਜਾਜੀ ਵਾਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਤਹਿਤ ਵੀ ਰੱਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਕਾਲ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਤਹਿਤ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕ-ਨਾਇਕਾਂ ਦੀਆਂ ਜੋ ਮਿਥਿਹਾਸਿਕ, ਇਤਿਹਾਸਕ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਲੋਕ-ਗਾਥਾਵਾਂ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਈਆਂ ਮਿਲਦੀਆਂ ਹਨ, ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਗਾਉਣ ਵਾਲੇ ਗਵੱਈਏ ਧਰਮ-ਨਿਰਪੱਖ ਸੋਚ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਸਨ। ਭਾਵ ਕਿ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿੱਚ ਧਾਰਮਿਕ ਕੱਟੜਤਾ ਦੇ ਤਹਿਤ ਗਾਇਕੀ ਨੂੰ ਜਮਾਤਾਂ ਵਿੱਚ ਹਾਲੇ ਨਹੀਂ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਸੀ । ਮਸਲਨ, ਤੂੰਬੇ-ਅਲਗੋਜ਼ੇ ਦੇ ਗਾਇਕਾਂ ਦਾ ਮੁਸਲਮਾਨ ਹੁੰਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਵੀ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਦੇ ਗੁਰੂਆਂ ਅਤੇ ਹਿੰਦੂ ਧਰਮ ਦੇ ਦੇਵੀ-ਦੇਵਤਿਆਂ ਸਮੇਤ ਕਈ ਮਿਥਿਹਾਸਿਕ ਪਾਤਰਾਂ ਜਿਵੇਂ ਸਰਵਣ, ਪ੍ਰਹਿਲਾਦ ਅਤੇ ਹਰੀਸ਼ਚੰਦਰ ਦੀ ਉਸਤਤੀ ਕਰਨੀ, ਢੱਡ-ਸਾਰੰਗੀ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਗਵੱਈਆਂ ਦਾ ਸਿੱਖ ਤਬਕੇ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਮੁਸਲਮਾਨ ਪੀਰਾਂ-ਫਕੀਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮਜ਼ਾਰਾਂ ‘ਤੇ ਜਾ ਕੇ ਗਾਉਣਾ ਆਦਿ ਕਈ ਅਜਿਹੇ ਤੱਥ ਹਨ ਜੋ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਰਦੇ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਕਿ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਗਵੱਈਏ ਅਤੇ ਗਾਇਕੀ ਧਾਰਮਿਕ ਕੱਟੜਤਾ ਦੀ ਲਾਗ ਤੋਂ ਹਾਲੇ ਬਚੇ ਹੋਏ ਸਨ। ਇਸ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਜਿੱਥੇ ਢਾਡੀਆਂ ਨੇ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਭੇਦ-ਭਾਵ ਦੇ ਮੁਸਲਮਾਨ ਪੀਰਾਂ-ਫ਼ਕੀਰਾਂ ਦੀ ਉਸਤਤੀ ਵਿੱਚ ਸੋਹਿਲੇ ਗਾਏ ਉੱਥੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀਆਂ ਬਾਈਆਂ ਵੱਲੋਂ ਵੀ ਸਿੱਖ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਗਾਉਣ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਮਿਲੇ ਹਨ ਜਿੱਥੋਂ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਧਾਰਮਿਕ ਖੁੱਲਦਿਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੱਥ ਵਜੋਂ ਮਸਲਨ ਮਿਸ ਬਦਰੂ-ਉਨ-ਨਿਸਾ ਦਾ ਟਵਿਨ ਕੰਪਨੀ ਵਿੱਚ ਰਿਕਾਰਡ ਕਰਵਾਇਆ ਪੱਥਰ ਦਾ

ਤਵਾ (F.T.3914) ਸੁਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਇਕ ਪਾਸੇ ਮਾਤਾ ਕਹਿੰਦੀ ਗੰਗੂਆ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਚੁਗਲੀ ਖਾਧੀ ਗੰਗੂ ਨੇ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਇਹਨਾਂ ਮੁਸਲਮਾਨ ਬਾਈਆਂ ਵੱਲੋਂ ਕੁਝ ਭਜਨ ਰਾਮ ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਭਗਵਾਨ ਦੀ ਉਸਤਤੀ ਵਿੱਚ ਗਾਏ ਵੀ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਮੁੱਕਦੀ ਗੱਲ ਇਹ ਆਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਹਨਾਂ ਗਵੱਈਆਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਕਸਦ ਆਪਣੀ ਗਾਇਕੀ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਰਮ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਨਾ ਹੋ ਕੇ, ਸਮੁੱਚੇ ਧਰਮਾਂ ਵਿਚਲੀਆਂ ਨੈਤਿਕ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਅਤੇ ਸਦਾਚਾਰਕ ਮੁੱਲਾਂ ਨਾਲ ਹਰੇਕ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਸਾਂਝ ਪਵਾਉਣਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਢਾਡੀਆਂ ਨੇ ਲੋਕ-ਤੱਥਾਂ ਅਤੇ ਸਿਆਣਪਾਂ ਦੇ ਤਹਿਤ ਛੰਦਬੱਧ ਕਰਦਿਆਂ ਗਾਇਆ ਹੈ (ਮਸਲਨ, ਕਰੀਏ ਨਾ ਓਏ ਐਡਾ ਹੰਕਾਰ- ਢਾਡੀ ਮੇਹਰ ਸਿੰਘ ਜਾਂ ਦੁਨੀਆਂ ਮਤਲਬ ਦੀ ਏਥੇ ਕੋਈ ਨਾ ਕਿਸੇ ਦਾ ਬੇਲੀ - ਢਾਡੀ ਅਮਰ ਸਿੰਘ ਸ਼ੌਂਕੀ) ਅਜਿਹੇ ਗੌਣ ਹਨ ਜੋ ਲੋਕ-ਮਨ ਉੱਤੇ ਡੂੰਘਾ ਅਤੇ ਚਿਰਸਥਾਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਇਸ ਦੌਰ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿੱਚ ਕੁਝ ਤਵੇ ਅਜਿਹੇ ਵੀ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਜਨ ਸਾਧਾਰਨ ਦੇ ਕੰਮਾਂ-ਕਾਰਾਂ, ਵਸਤੂਆਂ ਅਤੇ ਰਸਮ-ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਬੰਦੇ ਦੇ ਕਾਰਜੀ ਸੁਹਜ ਦੀ ਬਾਤ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ (ਹੱਥ ਜੋੜਾ ਪੱਖੀਆਂ ਦਾ, ਇਕ ਵਾਰੀ ਤੱਕ ਸੋਹਣਿਆਂ ਵੇ ਕੀ ਘਸਦਾ ਅੱਖੀਆਂ ਦਾ ਜਾਂ ਤਾਰਿਆਂ ਦੀ ਛਾਵੇਂ ਵੇ ਮੈਂ ਦੁੱਧ ਪਈ ਰਿੜਕਾਂ - ਦਿਲਸ਼ਾਦ ਬੇਗ਼ਮ)। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਕੁਝ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਦੇਸ਼-ਪਿਆਰ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਹੋਇਆ ਵੀ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਗੀਤ ਜਾਂ ਤਾਂ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀਆਂ ਬਾਈਆਂ ਦੁਆਰਾ ਗਾਏ ਗਏ ਹਨ ਜਾਂ ਫਿਰ ਢਾਡੀਆਂ ਵੱਲੋਂ ਰਿਕਾਰਡ ਕਰਵਾਏ ਗਏ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਦੋਨਾਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦੇ ਰਿਕਾਰਡ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਦੇਸ਼-ਪਿਆਰ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿਚਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਇੱਕੋ ਜਿਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੀ ਹੈ। ਮਸਲਨ,ਕੋਠੇ ਵਾਲੀਆਂ ਬਾਈਆਂ ਵੱਲੋਂ ਰਿਕਾਰਡ ਗੀਤਾਂ ਅੰਦਰ ਦੇਸ਼ ਪਿਆਰ ਦੇ ਸੰਬੋਧਨ ਲਈ ਭਾਰਤ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਥਾਂ ਪੰਜਾਬ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਸ਼ਾਇਦ ਇਸ ਲਈ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਭੂਗੋਲਿਕ ਅਰਥ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵਾਲੇ ਪੰਜਾਬ ਜਾਂ ਭਾਰਤ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਸੰਕੀਰਨ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਸਾਂਝੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਵੱਡੇ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਲਖਾਇਕ ਹਨ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਭੂਗੋਲਿਕ ਅਤੇ ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਭਾਵਨਾ ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲਤਨ ਵਿਸ਼ਾਲ ਪੱਧਰ ਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਮੁਨੱਵਰ ਸੁਲਤਾਨਾ

ਦਾ ਗੀਤ ਸਾਡਾ ਮਾਹੀ ਅੜੀਓ ਨੀ ਦੇਸ਼ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੌਲਣਯੋਗ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਢਾਡੀ ਗੌਣਾਂ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਅਰਥ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਖਿੱਤੇ ਵਿਚਲੇ ਸਭਿਆਚਾਰ ਅਤੇ ਉਪਜਾਊ ਜਨ-ਜੀਵਨ ਦੇ ਸੋਹਿਲੇ ਗਾਉਣ ਵਜੋਂ ਕੀਤੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਢਾਡੀ ਅਮਰ ਸਿੰਘ ਸ਼ੌਂਕੀ ਦੀਆਂ ਵਾਰਾਂ ਜਿਵੇਂ ਆ ਮੁੰਡਿਆ ਦੇਸ਼ ਪੰਜਾਬ ਦਿਆ ਅਤੇ ਨੀ ਵਾਹ ਧਰਤੀ ਦੇਸ ਪੰਜਾਬ ਦੀਏ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੌਲਣਯੋਗ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਜ਼ਰਖੇਜ਼ ਮਿੱਟੀ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਏ ਬਹਾਦਰ ਨੌਜੁਆਨ ਮੁੰਡੇ-ਕੁੜੀਆਂ ਦੀਆਂ ਸਿਫ਼ਤਾਂ ਕੀਤੀਆਂ ਮਿਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਸੋ ਸੰਨ 1947 ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੀ ਗੀਤਕਾਰੀ ਵਿਚਲੇ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਵਿਸ਼ੇ ਲੋਕ ਗਾਥਾਵਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਜਿੰਨਾਂ ਨੂੰ ਲਿਖਣ ਵਾਲੇ ਵੀ ਬਹੁਤੀ ਵਾਰ ਇਹ ਗਾਇਕ ਆਪ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜਾਂ ਫਿਰ ਇਹ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਕਿੱਸਾਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਲਿਖਵਾਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਪਰ ਸੰਨ 1947-1960 ਵਿਚ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਵੰਨ-ਸੁਵੰਨੇ ਘਰੇਲੂ ਵਿਸ਼ਿਆਂ 'ਤੇ ਗੀਤ ਲਿਖਣ ਵਾਲੇ ਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੀ ਵੱਖਰੀ ਧਿਰ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸੰਨ 2010 ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦਿਆਂ ਇਹ ਧਿਰ ਐਨੀ ਕੁ ਵਪਾਰਕ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਹੁਣ ਦੇ ਗੀਤਕਾਰ ਗੀਤ ਲਿਖਣ ਦੀ ਥਾਂ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਆਰਡਰ 'ਤੇ ਘੜਦੇ ਹਨ।

ਸੰਨ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਜਨ-ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਕਈ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ, ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਤੌਰ 'ਤੇ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਮਸਲਨ, ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਜੋ ਕੁਝ ਵੀ ਹੋਇਆ ਉਸਦਾ ਦੋਸ਼ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਪਹਿਲਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਸਮਤ ਜਾਂ ਭਾਗਾਂ ਨੂੰ ਦੇਣ ਦੀ ਥਾਂ ਵਿਅਕਤੀਆਂ 'ਤੇ ਦੇਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਬਹੁਤ ਵੱਡੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਤਬਦੀਲੀ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਮਨ ਵਿੱਚ ਜਨ-ਚੇਤਨਾ ਦੀ ਚਿਣਗ ਲਾਈ। ਹੁਣ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਇਹ ਜਾਣ ਲਿਆ ਕਿ ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਦਾ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਪਾੜੋ ਤੇ ਰਾਜ ਕਰੋ ਦੀ ਨੀਤੀ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਤਹਿਤ ਉਹ ਚਲਾਕੀ ਨਾਲ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਵੰਡ ਗਏ। ਇਹੀ ਨਹੀਂ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਅਤੇ ਹਿੰਦੋਸਤਾਨ ਦੀ ਵੰਡ ਸਬੰਧੀ ਮੁਸਲਿਮ ਲੀਗ ਅਤੇ ਕਾਂਗਰਸ ਪਾਰਟੀ ਦੇ ਮੁੱਖ ਨੇਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਦਾ ਇਕ ਕਾਰਨ ਮੰਨਦਿਆਂ ਉਹਨਾਂ 'ਤੇ ਦੋਸ਼ ਮੜ੍ਹੇ। ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕਿਸੇ ਵੀ ਵਿਅਕਤੀ ਨੇ ਇਹ ਨਹੀਂ ਕਿਹਾ ਕਿ ਸਾਡੇ ਤਾਂ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਹੀ ਉੱਜੜਨਾ ਲਿਖਿਆ ਸੀ, ਅਸੀਂ ਕਿਹੜਾ ਅੱਜ ਨਵੇਂ ਉੱਜੜੇ ਹਾਂ, ਸਾਡੇ ਨਾਲ ਤਾਂ ਏਦਾਂ ਮੁੱਢੋਂ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਆਇਆ ਹੈ, ਅਸੀਂ ਤਾਂ ਮਰਨਾ ਹੀ ਮਰਨਾ ਸੀ, ਸਾਡੀਆਂ ਤਾਂ ਬੇਪੱਤੀਆਂ

ਏਦਾਂ ਹੀ ਹੋਈਆਂ ਸਨ ਬਲਕਿ ਹੁਣ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਇਸਦਾ ਦੋਸ਼ ਕਿਸੇ ਪਾਰਟੀ, ਧਰਮ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਅਕਤੀ ਨੂੰ ਦੇਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ। ਸਾਹਿਤ ਆਲੋਚਨਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਕਾਰਜ ਦਾ ਸਬੰਧ ਕਾਰਨ ਦੀ ਲੜੀ ਨਾਲ ਜੁੜਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉੱਥੇ ਤਰਕ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਤਰਕ ਕਿਸੇ ਕਾਰਜ ਪਿੱਛੇ ਲੁਕੇ ਕਾਰਨਾਂ ਨੂੰ ਲੱਭ ਕੇ ਉਸਦਾ ਸਬੰਧ ਕਾਰਜ ਨਾਲ ਜੋੜਦਾ ਹੈ ਜੋ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਆ ਕੇ ਭਾਗਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਟੁੱਟਣ ਲੱਗਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਕੋਈ ਵੀ ਵਰਤਾਰਾ ਇਕ-ਦਮ ਪੁਰਾਣੇ ਨੂੰ ਖ਼ਤਮ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਸਥਾਪਤੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਪੁਰਾਣੇ ਦਾ ਅਸਰ ਨਵੇਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਕੁਝ ਸਮਾਂ ਚੱਲਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਠੀਕ ਇਸੇ ਨੁਕਤੇ ਅਧੀਨ ਸੰਨ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਵੇਂ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੀ ਸੁਰ ਭਾਰੂ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪਦਾਰਥਕ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਆਪਣਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਪੂਰਨ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਹ ਵੀ ਨਹੀਂ ਕਿਹਾ ਸਕਦਾ ਕਿ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਗੀਤਾਂ ਅੰਦਰ ਮੱਧਕਾਲੀ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ, ਸਦਾਚਾਰਕ ਮੁੱਲ, ਕਿਸਮਤਵਾਦ ਜਾਂ ਭਾਗਵਾਦ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਹੋਈ ਦਾ ਵਰਤਾਰਾ ਮਿਲਣਾ ਬੰਦ ਹੋ ਗਿਆ ਜਾਂ ਇਹ ਇਕ-ਦਮ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਗਿਆ। ਸਗੋਂ ਅੱਜ ਵੀ ਆਧੁਨਿਕ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਵਿੱਚ ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਇਸਦੇ ਅੰਸ਼ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਸੋ ਇਸ ਸਬੰਧੀ ਮੁੱਕਦੀ ਗੱਲ ਇਹ ਆਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਬਹੁ-ਗਿਣਤੀ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਵੇਂ ਆਧੁਨਿਕ ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੀ ਸੁਰ ਭਾਰੂ ਹੈ ਪਰ ਇਹਨਾਂ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਮੱਧਕਾਲੀ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਵੀ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

ਵੰਡ ਹੋਣ ਉਪਰੰਤ ਇਹ ਉਹ ਸਮਾਂ ਹੈ ਜਦੋਂ ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੋਏ ਭਿਆਨਕ ਜਾਨੀ ਅਤੇ ਮਾਲੀ ਨੁਕਸਾਨ ਦੇ ਬਾਅਦ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਸਹਿਜੇ-ਸਹਿਜੇ ਆਪਣਾ ਰੈਣ-ਬਸੇਰਾ ਕਰਦਿਆਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਗੱਡੀ ਨੂੰ ਮੁੜ ਲੀਹਾਂ 'ਤੇ ਪਾਇਆ। ਇਸ ਕਾਲ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿੱਚ ਆਧੁਨਿਕ ਰੰਗਣ ਦੇ ਤਹਿਤ ਪਦਾਰਥਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਮੱਧਕਾਲੀ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਦੀ ਛੋਹ ਵੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਜਿਸਦਾ ਅਲੰਬਰਦਾਰ ਲਾਲ ਚੰਦ ਯਮਲਾ ਜੱਟ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਈ ਗਾਇਕੀ ਵਿੱਚ ਨਿਰੋਲ ਧਾਰਮਿਕ ਗੀਤ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਗਾਥਾਵਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸਦਾਚਾਰਕ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਹੋਏ

ਕਈ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਗੀਤ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਵੇਂ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚਲੀ ਮੱਧਕਾਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ। ਪਰ ਇੱਥੇ ਇਹ ਸਦਾਚਾਰਕ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਪਹਿਲਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੁਤੇ-ਸਿੱਧ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੇਠ **ਚਿੱਟਾ ਹੋ ਗਿਆ ਲਹੂ ਭਰਾਵੋ ਚਿੱਟਾ ਹੋ ਗਿਆ ਲਹੂ** [7] ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਰਾਹੀਂ ਬੰਦੇ ਦੀ ਬਦਲ ਰਹੀ ਮਾਨਸਿਕ ਅਤੇ ਵਿਹਾਰਕ ਜੀਵਨ ਜਾਚ ਸਦਕਾ ਖੁੱਸ ਰਹੀਆਂ ਨੈਤਿਕ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਅਤੇ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਬਦਲ ਰਹੀਆਂ ਸਮਕਾਲੀ ਹਾਲਤਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਲੋਕਾਂ ਅੰਦਰ ਖੁੱਸ ਚੁੱਕੀ ਨੈਤਿਕਤਾ ਮੁੜ ਵਾਪਿਸ ਆ ਸਕੇ।

ਦੂਜੀ ਗੱਲ ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਰਿਕਾਰਡ ਗੀਤਾਂ ਨਾਲ ਹੀ ਪੁਰਾਤਨ ਲੋਕ ਗਾਥਾਵਾਂ ਵਿਚਲੇ ਨਾਇਕ ਹੁਣ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਾ ਰਹੇ ਸਗੋਂ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਤਜ਼ੁਰਬੇ ਅਤੇ ਸਿੱਟਿਆਂ ਨੂੰ ਆਮ ਜਨ-ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਹਾਲਤਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਹਵਾਲੇ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਇਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਹਨਾਂ ਕਾਰਜਾਂ ਨੂੰ ਸਮਕਾਲੀ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਇਹਨਾਂ ਨੂੰ ਪੁਨਰ-ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਵੀ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਪੁਨਰ-ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਕਰਦਿਆਂ ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਰਿਕਾਰਡ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਗਾਥਾਵਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਅਤੇ ਮਿੱਥ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਅਧੀਨ ਹਿੰਦੂ ਅਤੇ ਸਿੱਖ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ , ਮਸਲਨ –

- **ਤੇਰੇ ਏਥੇ ਬੰਦੇ** ਆਦਮ ਖਾਣੇ ਨੇ, **ਸੱਜਣ ਨਾਲੋਂ ਵੱਧ ਕੇ ਠੱਗ ਸਿਆਣੇ** ਨੇ
  ਤਕੜੇ ਦੇ ਹੱਥ ਮੁੜਕੇ ਫੜੀ ਕਟਾਰੀ ਏ...
  ਭਾਗੋ ਵਰਗਿਆਂ ਲੋਕਾਂ ਲੁੱਟ ਮਚਾਈ ਏ, ਹੱਕ ਬੇਗਾਨਾ ਖਾਣਾ ਕੀ ਵਡਿਆਈ ਏ
  ਅੱਜ ਉਹ ਮੌਜ ਉਡਾਵੇ ਜੋ ਹੰਕਾਰੀ ਏ...[8]

ਇਸ ਕਾਲ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚੋਂ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਤਹਿਤ ਪੱਸਰੇ ਪਦਾਰਥਵਾਦ ਸਦਕਾ ਟੁੱਟ ਰਹੀਆਂ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਬਾਰੇ ਫ਼ਿਕਰਮੰਦੀ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਖੁੱਸ ਜਾਣ ਦਾ ਓਦਰੇਵਾਂ ਦੋਵੇਂ ਨਾਲੋ-ਨਾਲ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਉਦਰੇਵੇਂ ਤਹਿਤ ਪੁਰਾਣੇ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਨਾਲ ਤੁਲਨਾ ਕੇ, ਪੁਰਾਣੇ ਦੀ ਸਲਾਹੁਤਾ ਕਰਦਿਆਂ ਨਵੇਂ ਨੂੰ ਛੱਡ ਜਾਣਾ ਨਿਹੁੰ ਲਾ ਕੇ ਕੀ ਦਿਲਦਾਰੀ ਏ ਦੇ ਤਹਿਤ ਭੰਡਣਾ ਉਸੇ ਨੁਕਤੇ ਅਧੀਨ ਰੱਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੋਈ ਵੀ ਨਵਾਂ ਵਰਤਾਰਾ ਇਕ-ਦਮ ਆ ਕੇ ਸਥਾਪਤੀ ਗ੍ਰਹਿਣ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਉਸਨੂੰ ਆਪਣੀ

ਸਥਾਪਤੀ ਲਈ ਲੰਮਾ ਸਮਾਂ ਕਈ ਵਿਰੋਧਾਂ ਵਿਚੋਂ ਲੰਘਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਰੋਧ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਯਮਲੇ ਜੱਟ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਭਾਰਤੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦੀਆਂ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਸਦਾਚਾਰਕ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਨਾਲ ਆਧੁਨਿਕ 'ਫੈਸ਼ਨਪ੍ਰਸਤੀ' ਦਾ ਟਕਰਾਅ ਕਰਵਾਉਂਦਿਆਂ, ਉਸਦੇ ਵਿਰੋਧਾਭਾਸ ਵਿਚੋਂ ਉਪਜੀ ਨਵੀਂ ਆਧੁਨਿਕ ਅਤੇ ਪਦਾਰਥਿਕ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਬਾਰੇ ਨਾਂਹ-ਪੱਖੀ ਰਵੱਈਆ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ।

ਇੱਥੋਂ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਗੀਤਾਂ ਅੰਦਰ ਆਧੁਨਿਕ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਦਾ ਮੁੱਢ ਬੱਝਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਨਾਇਕ ਹੁਣ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਂਗ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਰ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਆਮ ਲੋਕੀਂ ਹੋਣ ਲੱਗੇ, ਇਹੀ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦਾ ਮੂਲ ਸਿਧਾਂਤ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਸਮੂਹਿਕਤਾ ਟੁੱਟ ਕੇ ਨਿੱਜਮੁਖੀ ਹੁੰਦੀ ਹੋਈ ਹਰੇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਾਲ ਆਪਣਾ ਸਬੰਧ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਹੀ ਨਿੱਜਮੁਖੀ ਸੋਚ ਵਿਅਕਤੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਲਾਭ ਪ੍ਰਤੀ ਐਨਾ ਕੁ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਦੂਜੇ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਛਿੱਕੇ ਟੰਗਦਾ ਹੋਇਆ ਆਪਣਾ ਫ਼ਾਇਦਾ ਸੋਚਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਉਸ ਅੰਦਰ ਇਖ਼ਲਾਕੀ ਤੌਰ 'ਤੇ ਗਿਰਾਵਟ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੌਰ ਦੇ ਕਈ ਗੀਤ ਮਸਲਨ **ਜਿੰਨਾ ਲਈ ਪਾਪ ਕਰਨ ਏ, ਇਹਨਾਂ ਨੇ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਜਾਣਾ**[9] ਰਾਹੀਂ ਬੰਦੇ ਨੂੰ ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਚੇਤੰਨ ਕਰਦੇ ਹਲੂਣਦੇ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅੰਦਰ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚਲੀ ਨੈਤਿਕਤਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਗੀਤ ਜਿੱਥੇ ਇਕ ਪਾਸੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮਾਜ ਦੀ ਗਿਰਾਵਟ ਭਰੀ ਝਾਕੀ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦੇ ਚਿੰਤਾ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਇਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਮੱਧਕਾਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਵਾਲਾ ਸੰਤੁਸ਼ਟੀ ਵਾਲਾ ਤੱਤ ਵੀ ਕਾਰਜ ਕਰਦਾ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਜਿਸਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਰੱਜ ਜਾਂ ਸ਼ੁਕਰ ਦਾ ਨਾਂਅ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਖਪਤ-ਸਭਿਆਚਾਰ ਰਾਹੀਂ ਮਨੁੱਖ ਅੰਦਰ ਵਸਤਾਂ ਦੀ ਤਰਲਤਾ ਅਤੇ ਬਹੁਲਤਾ ਵਿੱਚ ਹਰ ਸ਼ੈਅ ਨੂੰ ਪਾਉਣ ਦੀ ਅੰਨੀ ਦੌੜ ਸਦਕਾ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿਚੋਂ ਸਹਿਜਤਾ ਅਤੇ ਠਹਿਰਾਵ ਕਿਧਰੇ ਗੁਆਚ ਗਿਆ ਹੈ, ਪਰ ਇਸ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਇਸ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਕੁਝ ਗੀਤ ਅਜਿਹੇ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚਲੀ ਅਵਤਾਰਵਾਦੀ ਧਾਰਨਾ ਹੇਠ ਕਿਸੇ ਪੀਰ ਦੀ ਸਲਾਹੁਤਾ ਕਰਦਿਆਂ ਕਾਦਰ ਦੀ ਕੁਦਰਤ

ਦੀ ਸਿਫ਼ਤੋ-ਸਾਲਾਹ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਉਸਦੇ ਗੁਣਗਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੀ ਦੇਖੀ ਗਈ, ਮਸਲਨ -

- **ਸਤਿਗੁਰ ਨਾਨਕ ਤੇਰੀ ਲੀਲਾ ਨਿਆਰੀ ਐ**
  ਨੀਝਾਂ ਲਾ-ਲਾ ਵੇਂਹਦੀ ਦੁਨੀਆਂ ਸਾਰੀ ਐ...[10]
- ਜੰਗਲ ਦੇ ਵਿੱਚ ਖੂਹਾ ਲਵਾ ਦੇ ਉੱਤੇ ਪਵਾ ਦੇ ਡੋਲ
  ਸਖੀਆ ਨਾਮ ਸਾਂਈ ਦਾ ਬੋਲ...[11]

ਉਪਰੋਕਤ ਗੀਤਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਇਸ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਏ ਕੁਝ ਗੀਤਾਂ ਅੰਦਰ ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਲੇ ਗੀਤਾਂ ਵਾਂਗ ਸੰਸਾਰ ਦੀ ਨਾਸ਼ਮਾਨਤਾ ਅਤੇ ਇਸ਼ਕ ਹਕੀਕੀ ਦੀ ਗੱਲ ਨੂੰ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਗੁੱਝੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਮਸਲਨ ਫੁੱਲਾ ਮਹਿਕ ਨੂੰ ਸੰਭਾਲ, ਛੇਤੀ ਸੁੱਕ ਜਾਵੇਂਗਾ ਗੀਤ ਵਿੱਚ 'ਫੁੱਲ' ਦੇ ਸੰਬੋਧਨੀ ਅਰਥ ਉਹੀ ਹਨ ਜੋ ਸੰਭਲ ਸੰਭਲ ਕੇ ਚੱਲ ਮੁਟਿਆਰੇ ਜਾਂ ਵੇਲਾ ਨਹੀਓ ਆਉਣਾ ਤੇਰੇ ਹੱਥ ਸੋਹਣੀਏ ਵਾਲੇ ਗੀਤਾਂ ਅੰਦਰ ਮੁਟਿਆਰ ਜਾਂ ਸੋਹਣੀਏ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਿਤ ਹਨ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਤੂੰਬਾ ਵੱਜਦਾ ਨਾ ਤਾਰ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਅਤੇ ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ ਅਜਿਹੇ ਗੀਤ ਹਨ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਜਿੱਥੇ ਗੁੱਝੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਤਾਰ ਦਾ ਅਰਥ ਕੇਵਲ ਤੂੰਬੇ ਦੀ ਤਾਰ ਨਾ ਰਹਿ ਕੇ ਇਸਦਾ ਸਬੰਧ ਜੀਵ-ਆਤਮਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਮਾਤਮਾ ਨਾਲ ਜੁੜਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇਹ ਕੁਆਰੀਆਂ ਕੁੜੀਆਂ ਦੇ ਖੇਡਣ ਦੇ ਬਿੰਬ ਰਾਹੀਂ ਮੌਤ ਦੇ ਵੱਡੇ ਵਰਤਾਰੇ ਬਾਰੇ ਗੁੱਝਾ ਸੰਕੇਤ ਹੈ।

ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਦੂਜੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਉਹ ਗੀਤ ਮਿਲਦੇ ਹਨ 'ਜਿੰਨਾਂ ਦੇ ਨਾਇਕ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਵਾਂਗ ਜਨ ਸਾਧਾਰਣ ਵਿਚੋਂ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਜਨ ਸਾਧਾਰਨ ਦੀਆਂ ਉਮੰਗਾਂ, ਸੱਧਰਾਂ, ਕਾਰ-ਵਿਹਾਰ, ਰਹਿਣੀ-ਬਹਿਣੀ ਆਦਿ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਹੈ।'[12] ਅਹਿਜੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਪਿੱਛੇ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦੌਰ ਦੀ ਝਾਕੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਮੁੱਢਲੀਆਂ ਸੁੱਖ-ਸਹੂਲਤਾਂ (ਕੁੱਲੀ, ਗੁੱਲੀ ਅਤੇ ਜੁੱਲੀ) ਨੂੰ ਕਾਰਜੀ-ਸੁਹਜ ਵਿਚੋਂ ਲੱਭਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਮਰਦ ਅਤੇ ਔਰਤ ਦੋਵੇਂ ਘਰੇਲੂ ਕੰਮਾਂ ਦੇ ਤਹਿਤ ਜਿਵੇਂ ਹਾੜ੍ਹੀ ਵੱਢਣੀ, ਰੋਟੀਆਂ ਪਕਾਉਣੀਆਂ, ਭੱਤਾ ਲੈ ਕੇ ਖੇਤ ਨੂੰ ਜਾਣਾ ਅਤੇ ਸਾਗ ਤੋੜਨ ਦੇ ਕਾਰਜੀ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਨੋਕ-ਝੋਕ ਕਰਦੇ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਜਿੱਥੇ ਕੰਮ ਬੋਝ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਉਸਨੂੰ ਸੁਹਜ ਨਾਲ ਕਰਦਿਆਂ ਉਸ ਵਿਚੋਂ ਭਵਿੱਖ ਬਾਬਤ ਬੇਹਤਰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਨਕਸ਼ ਤਲਾਸ਼ੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਮਸਲਨ –

- ਕਿਹੜੀ ਏ ਤੂੰ ਸਾਗ ਤੋੜਦੀ ਹੱਥ ਸੋਚ ਕੇ ਗੰਦਲ ਨੂੰ ਪਾਈਂ [13]
- ਭੱਤਾ ਲੈ ਕੇ ਖੇਤ ਨੂੰ ਚੱਲੀ, ਉਹਦੀ ਦੂਰ ਤੋਂ ਰੌਸ਼ਨੀ ਆਵੇ
  ਤਾਰਾ-ਮੀਰਾ ਪਾਵੇ ਬੋਲੀਆਂ, ਸਰ੍ਹੋਂ ਹੱਸ ਕੇ ਕਵਾਲੀ ਗਾਵੇ....[14]
- ਰੰਗ ਚੋ ਕੇ ਪਰਾਂਤ ਵਿੱਚ ਪੈ ਗਿਆ, ਧੁੱਪੇ ਮੈਂ ਪਕਾਈਆਂ ਰੋਟੀਆਂ...[15]
- ਰੋਟੀ ਹੀਰ ਨੇ ਪਕਾਈ ਉੱਠ ਖਾ ਲੈ ਮੁੰਡਿਆ...[16]

ਜਦ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਨੇ ਇਸ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਚਾਰ ਪੈਸੇ ਜੋੜ ਕੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਵਿਕਾਸ ਦੀਆਂ ਲੀਹਾਂ ‘ਤੇ ਪਾਇਆ ਤਾਂ ਫਿਰ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਅਤੇ ਹਾਰ-ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਮੇਲਿਆਂ ਨੂੰ ਜਾਣ ਦੇ ਸੁਪਨੇ ਦੇਖੇ, ਜਿਸਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੌਰ ਦੇ ਕਈ ਗੀਤ ਗਵਾਹੀ ਭਰਦੇ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ –

- ਆਇਆ ਪਿੰਡ ‘ਚ ਸੁਣੀਂਦਾ ਵਣਜਾਰਾ, ਸੱਦ ਲਿਆ ਨਨਾਣ ਬਣਕੇ...[17]
- ਸੱਤਰੰਗੀ ਪੀਂਘ ਵਰਗਾ ਮੇਰੇ ਘੱਗਰੇ 'ਚ ਪਾ ਦੇ ਨਾਲਾ...[18]
- ਖੁਸ਼ੀ ਦੀਆਂ ਵੰਗਾਂ ਨੀ ਮੈਂ ਕੱਲ੍ਹ ਨੂੰ ਝੜਾਉਣੀਆਂ...[19]

ਇਸ ਦੌਰ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਚੰਗੇਰੇ ਭਵਿੱਖ ਦੀ ਆਸ ਬਾਬਤ ਬਾਹਰਲੇ ਮੁਲਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨੌਜੁਆਨਾਂ ਦਾ ਨੌਕਰ (ਸਿਪਾਹੀ ਭਰਤੀ) ਹੋ ਕੇ ਜਾਣ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਵੀ ਨਾ ਜਾ ਬਰਮ੍ਹੇ ਨੂੰ ਲੇਖ ਜਾਣਗੇ ਨਾਲੇ (ਗਾਇਕ-ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ, ਗੀਤਕਾਰ-ਇੰਦਰਜੀਤ ਹਸਨਪੁਰੀ) ਰਾਹੀਂ ਹੋਇਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਪਰਵਾਸ ਦਾ ਮੁੱਢ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਕਈ ਗੀਤਾਂ ਅੰਦਰ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਹੇਠ ਮਿੱਠੀ ਨੋਕ-ਝੋਕ ਜਿਵੇਂ ਫਿਰੇ ਰੁਸਿਆ ਨਨਾਣੇ ਤੇਰਾ ਵੀਰ (ਯਮਲਾ ਜੱਟ) ਜਾਂਆਹ ਲੈ ਕੁੰਜੀਆਂ ਤੂੰ ਰੱਖ ਲੈ ਸਿਰਹਾਣੇ (ਮੋਹਿੰਦਰਜੀਤ ਸੇਖੋਂ +ਯਮਲਾ ਜੱਟ) ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਜੋ ਪਿਆਰ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਤੀਬਰਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਕਿਸੇ ਗੀਤ ਜਿਵੇਂ ਆਜ਼ਾਦੀ ਮੁੱਲ ਮੰਗਦੀ ਹੈ (ਯਮਲਾ ਜੱਟ) ਰਾਹੀਂ ਦੇਸ਼-ਪਿਆਰ ਦੀ ਬਾਤ ਵੀ ਪਾਈ ਗਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

ਸੰਨ 1960 ਤੋਂ 1980 ਦੌਰਾਨ ਪੰਜਾਬੀ ਗੀਤਕਾਰੀ, ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਤਰਜ ‘ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਜਨ-ਜੀਵਨ ਵਿਚਲੇ ਸਮੁੱਚੇ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ (ਜਿਵੇਂ ਨੂੰਹ-ਸੱਸ, ਦਿਓਰ-ਭਰਜਾਈ, ਜੇਠ-ਭਰਜਾਈ, ਨਨਾਣ-ਭਰਜਾਈ, ਪਿਓ-ਧੀ, ਮਾਂ-ਧੀ, ਭੈਣ-ਭਰਾ, ਪਤੀ-ਪਤਨੀ) ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਬਾਤ ਪਾਉਂਦੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸੰਨ 2000 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸਾਂਝੇ

ਪਰਿਵਾਰਾਂ ਦੇ ਟੁੱਟਣ ਸਦਕਾ ਇਹਨਾਂ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੀ ਥਾਂ ਕੇਵਲ ਤੇ ਕੇਵਲ ਮੁੰਡੇ-ਕੁੜੀ ਦੀ ਆਸ਼ਕੀ ਵਿਚਲੇ ਰੁਮਾਂਟਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨੇ ਲੈ ਲਈ ਹੈ। ਸੰਨ 1947-1960 ਤੱਕ ਦੀ ਗੀਤਕਾਰੀ ਵਿਚ ਔਰਤ ਦਾ ਸੁਹੱਪਣ ਉਸ ਵੱਲੋਂ ਕੀਤੇ ਕਾਰਜੀ ਸੁਹਜ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਜੋਗੀ ਉੱਤਰ ਪਹਾੜੋਂ ਆਇਆ...ਚਰਖੇ ਦੀ ਘੂਕ ਸੁਣ ਕੇ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਨੀ ਮੈਂ ਕੱਤਾਂ ਪ੍ਰੀਤਾਂ ਨਾਲ ਚਰਖਾ ਚੰਨਣ ਦਾ ਹੋਵੇ, ਔਰਤ ਇਹਨਾਂ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਉਤਪਾਦਕਰਤਾ ਧਿਰ (Production Sector) ਹੈ। ਜਿਸਦਾ ਭਾਵ ਕਿ ਉਹ ਇਹਨਾਂ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਨਾ ਕੋਈ ਕਾਰਜ ਕਰਦੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਸਮਕਾਲੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਔਰਤ ਨੂੰ ਮੰਡੀ ਵਿਚਲੇ ਇਕ ਤਿਆਰ ਉਤਪਾਦ (Product) ਜਾਂ ਕਹਿ ਲਵੋ ਤਿਆਰ ਮਾਲ ਵਾਂਗ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਕੋਈ ਵੀ ਪੈਸਾ ਦੇ ਕੇ ਖਰੀਦ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਮਸਲਨ, ਕਾਹਤੋਂ ਐਨੀ ਡਿਸਪਰੇਟ...ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਦੇ ਕੀਏ ਰੇਟ ਜਾਂ ਫਿਰ ਸੱਚ ਜਾਣੀ ਆ ਗਿਆ ਸਵਾਦ, ਤੈਥੋਂ ਸੋਹਣੀ ਹੋਰ ਲੱਭ ਗਈ ਗੀਤ ਇਸੇ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਲਖਾਇਕ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬਣ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮੰਡੀ ਦੇ 'ਵਰਤੋਂ ਅਤੇ ਸੁੱਟ ਦਿਉ' ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਘੇਰੇ ਵਿਚ ਲਿਆ ਖੜਾਇਆ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਉਸਦਾ ਬਿੰਬ ਡਿਸਪੋਜਏਬਲ ਪਲਾਸਟਿਕ ਦੇ ਉਸ ਗਲਾਸ ਵਾਂਗ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਵਰਤ ਕੇ ਕਦੇ ਵੀ ਸੁੱਟਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

1.6 ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਟਰੈਂਡ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਭਾਵ – ਸੰਨ 1967-68 ਵਿਚਲੇ ਹਰੇ ਇਨਕਲਾਬ ਦੇ ਸਦਕਾ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਆਈ ਆਰਥਿਕ ਖੁਸ਼ਹਾਲੀ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਵਿਆਹਾਂ ਵਿਚਲੀ ਤਸਵੀਰ ਹੀ ਬਦਲ ਕੇ ਰੱਖ ਦਿੱਤੀ ਸੀ। ਇਹ ਉਹ ਦੌਰ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਹਰ ਵਿਆਹ ਵਿਚ ਦੋਗਾਣਾ ਜੋੜੀ ਨੂੰ ਨਾਲ ਲਿਜਾਣਾ ਫੈਸ਼ਨ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ ਜਿਸਦੇ ਫਲਸਰੂਪ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਕਈ ਨਵੇਂ ਗਾਇਕਾਂ ਦਾ ਇਸ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਹੋਇਆ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਇਸ ਦੌਰ ਨੂੰ 'ਸੁਨਿਹਰੇ ਕਾਲ' ਵਜੋਂ ਵੀ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਸਮੇਂ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਵਿਗਿਆਨਕ ਕਾਢਾਂ ਨੂੰ ਗਾਇਕੀ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਸਟੇਜੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਦੇ ਫ਼ਲਸਰੂਪ ਹੈਰਾਨੀਜਨਕ ਪਰਿਵਰਤਨ ਆਏ ਸਨ। ਇਹੀ ਸਮਾਂ ਸੀ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਵਿਆਹਾਂ ਵਿਚਲੇ ਸਟੇਜੀ ਅਖਾੜਿਆਂ ਦੀ ਬਦੌਲਤ ਦੋਗਾਣਾ ਗਾਇਕੀ ਐਨੀ ਪਰਵਾਨ ਚੜ੍ਹੀ ਸੀ ਕਿ ਇਸ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਪੁਰਾਣੇ ਗਵੱਈਆਂ ਨੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਅਨੇਕਾਂ ਗਾਇਕ ਜੋੜੀਆਂ ਦੇ ਸੈੱਟ ਬਦਲਦੇ-ਟੁੱਟਦੇ ਰਹੇ ਪਰ ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ-ਸ਼ਾਤੀ ਦੇਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਸਥਾਈ ਦੋਗਾਣਾ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਜੋੜੀ ਹੈ ਅਤੇ ਮੁਹੰਮਦ

ਸਦੀਕ - ਰਣਜੀਤ ਕੌਰ ਦੀ ਜੋੜੀ ਪਹਿਲੀ ਅਜਿਹੀ ਜੋੜੀ ਹੈ ਜਿਸਨੇ ਹੁਣ ਤੱਕ ਸਭ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਲੰਮਾ ਸਮਾਂ ਸੈੱਟ ਬਣਾ ਕੇ ਗਾਇਆ ਹੈ। ਸੰਨ 1970 ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ-ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੇਵੀ, ਸ਼ਾਦੀ ਬਖਸ਼ੀ-ਅਵਤਾਰ ਫਲੋਰਾ, ਗੁਰਚਰਨ ਪੋਹਲੀ-ਪ੍ਰੋਮਿਲਾ ਪੰਮੀ, ਹਰਚਰਨ ਗਰੇਵਾਲ-ਸੀਮਾ ਗਰੇਵਾਲ, ਮੁਹੰਮਦ ਸਦੀਕ-ਰਾਜਿੰਦਰ ਰਾਜਨ, ਕਰਮਜੀਤ ਧੂਰੀ-ਸਵਰਨ ਲਤਾ ਦੀ ਜੋੜੀ ਹੀ ਮਸ਼ਹੂਰ ਰਹੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸੰਨ 1970 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਮੁਹੰਮਦ ਸਦੀਕ-ਰਣਜੀਤ ਕੌਰ, ਦੀਦਾਰ ਸੰਧੂ-ਸਨੇਹ ਲਤਾ, ਕੁਲਦੀਪ ਮਾਣਕ-ਗੁਲਸ਼ਨ ਕੋਮਲ, ਸੁਰਿੰਦਰ ਛਿੰਦਾ-ਗੁਲਸ਼ਨ ਕੋਮਲ ਦੀ ਜੋੜੀ ਨੇ ਸਟੇਜੀ ਅਖਾੜਿਆਂ ਅਤੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿਚਲੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਵਿਚ ਚੰਗੀ ਸ਼ੁਹਰਤ ਖੱਟੀ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਜੋੜੀਆਂ ਐਨੀਆਂ ਅਸਥਾਈ ਸਨ ਕਿ ਸਟੂਡੀਓ ਵਿਚ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਕਰਾਉਣ ਦੇ ਤੁਰੰਤ ਇਕ-ਦਮ ਬਦਲ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਦੋਗਾਣੇ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਤੂਤੀ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਸਿਰ ਚੜ੍ਹ ਕੇ ਬੋਲੀ ਕਿ ਸੋਲੋ ਨਾਲ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰੀ ਪਛਾਣ ਬਣਾਉਣ ਵਾਲੇ ਗਵੱਈਏ ਜਿਵੇਂ ਯਮਲਾ ਜੱਟ ਅਤੇ ਕੁਲਦੀਪ ਮਾਣਕ ਨੂੰ ਵੀ ਸਮੇਂ-ਸਮੇਂ ‘ਤੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਔਰਤ ਗਾਇਕਾਵਾਂ ਨਾਲ ਦੋਗਾਣੇ ਰਿਕਾਰਡ ਕਰਵਾਉਣੇ ਪਏ, ਇਹ ਸਮੇਂ ਦੀ ਮੰਗ ਸੀ। ਇਸੇ ਵਿੱਚੋਂ ਹੀ ਅੱਗੇ ਜਾ ਕੇ ਲੋਕ ਗਾਇਕੀ, ਪਾਪੂਲਰ ਗਾਇਕੀ, ਵਪਾਰਕ ਗਾਇਕੀ, ਅਸ਼ਲੀਲ ਗਾਇਕੀ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਗਾਇਕੀ, ਫ਼ਿਲਮੀ ਗਾਇਕੀ ਆਪਣਾ ਰੂਪ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦਾ ਇਹ ਉਹ ਸਮਾਂ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬ ਅੰਦਰ ਵਿਗਿਆਨਕ ਸੋਚ ਦਾ ਪਸਾਰਾ ਹੋਣ ਲੱਗਾ, ਜਿਸਦੇ ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਕਾਢਾਂ ਨੇ ਮਨੁੱਖੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਭਵਿੱਖਮੁਖੀ ਬਿਹਤਰ ਸੁਪਨੇ ਦਿਖਾਉਣੇ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੇ। ਇਸੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਹੀ ਲਾਊਡ-ਸਪੀਕਰ ਅਤੇ ਮਾਈਕ ਆ ਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸੰਗੀਤ ਉਦਯੋਗ ਦਾ ਅਹਿਮ ਹਿੱਸਾ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਹੁਣ ਰਿਕਾਰਡ ਤਵਿਆਂ ਵਿੱਚ ਪਲਾਸਟਿਕ ਦੇ ਤਵੇ ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਐਲ.ਪੀ. ਰਿਕਾਰਡ ਆਉਣ ਲੱਗੇ। ਇਸ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚ ਦੋਗਾਣਾ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਕਈ ਹੋਰ ਵੰਨਗੀਆਂ ਜਿਵੇਂ, ਢੱਡ-ਸਾਰੰਗੀ ਦੀ ਗਾਇਕੀ, ਕਵੀਸ਼ਰੀ ਗਾਇਕੀ, ਦੇਹਾਤੀ ਗੀਤ, ਗੁਰਬਾਣੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ, ਭੇਟਾ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ, ਅਖਾੜਾ ਗਾਇਕੀ, ਕੌਮਿਕ, ਫ਼ਿਲਮੀ ਗਾਇਕੀ, ਨਿਰੋਲ ਧਾਰਮਿਕ ਗੀਤ, ਨਾਟਕ, ਓਪੇਰੇ ਅਤੇ ਸਾਕੇ ਆਦਿ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਕਲਾ ਅਤੇ ਤਕਨੀਕ ਪੱਖੋਂ ਇਸ ਕਾਲ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿੱਚ ਆਈ ਵੰਨ-ਸੁਵੰਨਤਾ

ਸਦਕਾ ਇਸ ਕਾਲ ਨੂੰ ਜੇਕਰ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਸੁਨਿਹਰੀ ਕਾਲ ਕਹਿ ਲਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਅਤਿਕਥਨੀ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਸ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਜਿੱਥੇ ਕੁਲਦੀਪ ਮਾਣਕ ਅਤੇ ਮੁਹੰਮਦ ਸਦੀਕ ਨੇ ਤੂੰਬੀ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਾਜ਼ ਵਜੋਂ ਪਛਾਣ ਦਿਵਾਈ ਉੱਥੇ ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ ਅਤੇ ਗੁਰਮੀਤ ਬਾਵਾ ਵਰਗੀਆਂ ਗਾਇਕਾਵਾਂ ਨੇ ਅਲਗੋਜ਼ੇ ਅਤੇ ਚਿਮਟੇ ਨੂੰ ਤੂੰਬੇ-ਅਲਗੋਜ਼ੇ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚੋਂ ਕੱਢ ਕੇ ਅਖਾੜਿਆਂ ਦੀ ਲੋਕ ਗਾਇਕੀ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਹੈ।

ਇਸੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਹੀ ਕੁਲਦੀਪ ਮਾਣਕ ਨੇ ਹਰਦੇਵ ਦਿਲਗੀਰ ਵੱਲੋਂ ਲਿਖੀਆਂ ਲੋਕ-ਗਾਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਤੂੰਬੀ ਦੀ ਟੁਣਕਾਰ 'ਤੇ ਗਾਉਂਦਿਆਂ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਪੁਨਰ-ਜਨਮ ਕੀਤਾ ਜੋ ਲੋਕਾਂ ਵੱਲੋਂ ਬਹੁਤ ਪਸੰਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਜਿਸਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹਨਾਂ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਕਿੱਸਿਆਂ ਵਿਚਲੀਆਂ ਗਾਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਮਕਾਲੀ ਵਰਤਾਰੇ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪੁੱਠ ਚਾੜ੍ਹਦਿਆ ਪੁਨਰ-ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਹੁਣ ਇਹ ਸਦਾਚਾਰਕ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਦੀ ਬਾਤ ਪਾਉਣ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸਮੂਹਿਕ ਮੁੱਲਾਂ ਨਾਲੋਂ ਟੁੱਟ ਕੇ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇ ਕਾਰਨ-ਕਾਰਜ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਨਾਲ ਆ ਜੁੜਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਿੱਥੇ ਇਹਨਾਂ ਗਾਥਾਵਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਤਹਿਤ ਨਿੱਜੀ ਲਾਭ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਇਕ-ਦੂਜੇ ਦੀਆਂ ਕਮੀਆਂ-ਪੇਸ਼ੀਆਂ ਨੂੰ ਜੱਗ ਜ਼ਾਹਰ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਇਕ-ਦੂਜੇ 'ਤੇ ਦੋਸ਼ ਮੜ੍ਹਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਇਸ ਵਿਚੋਂ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਜੋ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨੁਕਤਾ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ, ਉਹ ਇਹ ਹੈ ਅਜਿਹੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਮਰਦ ਧਿਰ ਆਪਣੀ ਪਿਤਰੀ ਸੱਤਾ ਦੇ ਰੁਹਬ ਸਦਕਾ ਔਰਤ 'ਤੇ ਇਲਜ਼ਾਮ ਮੜ੍ਹਦੀ ਹੋਈ ਉਸਨੂੰ ਦੋਸ਼ੀ ਕਰਾਰ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਬਦਲੇ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਉਸਦਾ ਜਵਾਬ ਦੇਣ ਦੀ ਥਾਂ ਮੱਧਕਾਲੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਵਿਚਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਅਧੀਨ ਇਸਨੂੰ ਕਰਮਾਂ ਦਾ ਫ਼ਲ ਜਾਂ ਤਕਦੀਰ ਦੇ ਗੇੜ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਪਣੇ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਪਰਵਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਉਹ ਮਰਦ ਨੂੰ ਇਸਦਾ ਜਵਾਬ ਦੇਣ ਦੀ ਥਾਂ ਨੀਵੀਂ ਸੁਰ ਵਿੱਚ ਲਾਚਾਰ ਅਤੇ ਬੇਵੱਸ ਹੁੰਦੀ ਹੋਈ ਆਪਣਾ ਚੰਗਾ-ਮਾੜਾ ਭਵਿੱਖ ਉਸਦੇ ਸਪੁਰਦ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸਦਾ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਮਰਦ ਧਿਰ ਦਾ ਸਮੁੱਚੇ ਸਾਧਨਾਂ ਉੱਪਰ ਨਿਯੰਤਰਨ ਵੀ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਜਿਸਦੇ ਮੁਕਾਬਲਤਨ ਔਰਤ ਹਾਲੇ ਘਰੇਲੂ ਬੰਧਨਾਂ ਵਿੱਚ ਘਿਰੀ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਸਦਾ ਜਵਾਬ ਦੇਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰੱਥ ਹੈ। ਇਸ ਨੁਕਤੇ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਯਮਲਾ ਜੱਟ ਦੁਆਰਾ ਗਾਏ ਗੀਤ

ਤੇਰੇ ਨੀ ਕਰਾਰਾਂ ਮੈਨੂੰ ਪੱਟਿਆ...ਦੱਸ ਮੈਂ ਕੀ ਪਿਆਰ ਵਿਚੋਂ ਖੱਟਿਆ...ਰਾਹੀਂ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਖੱਟਿਆ ਸ਼ਬਦ ਪਿਆਰ ਵਿਚਲੇ ਨਫ਼ੇ-ਨੁਕਸਾਨ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਹਿਸਾਬ-ਕਿਤਾਬ ਕਰਦਾ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਪਿਆਰ ਵਿਚਲਾ ਸਮੂਹਿਕ ਮੁੱਲ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਲਾ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦਾ। ਹੇਠ ਲਿਖਿਆ ਗੀਤ ਅਜਿਹੇ ਵਰਤਾਰੇ ਦੀ ਇਕ ਹੋਰ ਢੁੱਕਵੀਂ ਉਦਾਹਰਨ ਹੈ, ਮਸਲਨ -

- **ਮਰਦ ਧਿਰ - ਬਾਰਾਂ ਸਾਲ ਚਰਾਈਆਂ ਮੱਝੀਆਂ ਦੱਸ ਕਦਰ ਕੀ ਪਾਇਆ**
  ਮਾਂ ਤੇਰੀ ਨੇ ਧੋਖਾ ਕੀਤਾ ਮੇਰਾ ਸਾਕ ਛੁਡਾਇਆ
- **ਔਰਤ ਧਿਰ- ਮੱਥੇ ਲਿਖੀਆਂ ਕੋਈ ਨਾ ਮੇਟੇ ਜੋ ਹੋਣੀ ਸੋ ਹੋਣੀ**
  ਤੇਰੀ ਖਾਤਿਰ ਹੀਰ ਨਿਮਾਣੀ ਦਰ-ਦਰ ਬਹਿ ਕੇ ਰੋਈ...
- **ਮਰਦ ਧਿਰ - ਪਿਓ ਤੇਰੇ ਨੇ ਦੱਬ ਲਈ ਹੀਰੇ ਮੱਝੀਆਂ ਦੀ ਚਰਵਾਈ**
  ਤੂੰ ਸੈਦੇ ਦੀ ਡੋਲੀ ਚੜ੍ਹ ਗਈ ਚੰਗੀ ਤੋੜ ਨਿਭਾਈ
  ਚਾਕ ਨਿਮਾਣਾ ਰੋਂਦਾ ਛੱਡਕੇ ਖੇੜਾ ਖਸਮ ਬਣਾਇਆ...
- **ਔਰਤ ਧਿਰ-** ਸੌਂਹ ਤੇਰੀ ਮੈਂ ਐਡੀ ਮਰਜਾ ਜਿਉਂਦੀ ਮੁੱਖ ਜੇ ਮੋੜਾਂ
  ਦਰ-ਦਰ ਦੇ ਮੈਂ ਖਾਵਾਂ ਧੱਕੇ ਜੇ ਸੈਦਾ ਅੰਗ ਜੋੜਾਂ
  ਏਥੇ-ਓਥੇ ਦੋਨੀਂ ਜਹਾਨੀਂ ਕਿਤੇ ਮਿਲੇ ਨਾ ਢੋਈ... [20]

ਇਸ ਪੜ੍ਹਾਅ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਪਿਆਰ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਵੱਲੋਂ ਮਰਦ ਧਿਰ ਨੂੰ ਮੈਂ ਤੇਰੀ ਤੂੰ ਮੇਰਾ ਛੱਡ ਨਾ ਜਾਵੀਂ ਵੇ, ਜੋ ਅੱਲੜ੍ਹਪੁਣੇ ਵਿੱਚ ਲਾਈਆਂ ਤੋੜ ਨਿਭਾਵੀਂ ਵੇ ਰਾਹੀਂ ਉਸਦੀਆਂ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀਆਂ ਦਾ ਚੇਤਾ ਕਰਵਾਉਣਾ ਪੈ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਔਰਤ ਵੱਲੋਂ ਇਹ ਸ਼ਾਇਦ ਪਦਾਰਥਾਂ ਦੀ ਚਕਾ-ਚੌਂਧ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਨੂੰ ਗਵਾਚਣ ਦੇ ਡਰ ਸਦਕਾ ਜਾਂ ਮਰਦ ਧਿਰ ਵੱਲੋਂ ਵਸਤਾਂ ਦੀ ਬਹੁਲਤਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਉਸਨੂੰ ਛੱਡਦਿਆਂ ਕੋਈ ਹੋਰ ਬਦਲ ਲੱਭ ਲੈਣ ਦੇ ਡਰ ਵਜੋਂ ਵੀ ਕਿਹਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਇਕੋ ਹੀ ਗਾਇਕ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਪੁਰਾਤਨ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਟਕਰਾਅ ਦੋਵੇਂ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਵਰਤਾਰੇ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਲਾਲ ਚੰਦ ਯਮਲਾ ਜੱਟ ਦੇ ਦੋ ਗੀਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇਖਣਯੋਗ ਹਨ ਜੋ ਇਕੋ ਹੀ ਤਵੇ ਵਿੱਚ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਏ ਮਿਲਦੇ ਹਨ –

- **ਤੇਰੀ ਦੀਦ ਨਜ਼ਾਰਾ ਜੰਨਤ ਦਾ**, ਮੈਨੂੰ ਇਕ ਵਾਰੀ ਝਲਕ ਵਿਖਾ ਦੇ
  ਇਕ ਚਿਟਕਾ ਆਪਣੇ ਰਹਿਮਤ ਦਾ, ਮੇਰੀ ਝੋਲੀ ਦੇ ਵਿੱਚ ਪਾ ਦੇ ਨੀ...[21]

- ਆ ਗਈ ਏ ਤੂੰ ਫੁੱਲ ਬਣਕੇ, ਤੈਨੂੰ ਵੇਖ ਕੇ ਫੁੜਕ ਪਏ ਸਾਰੇ
  ਮੁੱਖ ਤੇਰਾ ਚੰਨ੍ਹ ਵਰਗਾ, ਤੇਰੀ ਚੁੰਨੀ ਦੇ ਚਮਕਣ ਤਾਰੇ...[22]

ਉਪਰੋਕਤ ਦੋਨਾਂ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਮੱਧਕਾਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦਾ ਟਕਰਾਅ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਜਿੱਥੇ ਪਹਿਲੇ ਗੀਤਾਂ ਅੰਦਰ ਇਸ਼ਕ ਹਕੀਕੀ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਤਹਿਤ ਮਹਿਬੂਬ ਦਾ ਦੀਦਾਰ ਤੇਰੀ ਦੀਦ ਨਜ਼ਾਰਾ ਜੰਨਤ ਦਾ ਹੈ ਉਹ ਹੁਣ ਮੁੱਖ ਤੇਰਾ ਚੰਨ ਵਰਗਾ ਵਿੱਚ ਬਦਲ ਚੁੱਕੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਪਦਾਰਥਿਕ ਬਾਹਰੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਸੀਰਤ ਅਤੇ ਸ਼ੁਭ ਗੁਣਾਂ 'ਤੇ ਹਾਵੀ ਹੋ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਅਜਿਹੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਰਿਕਾਰਡ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਦਵੰਦਾਤਮਕ ਸਥਿਤੀ ਹੇਠ ਬੰਦੇ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਅਵਸਥਾ ਅਜਿਹੀ ਪੇਸ਼ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ ਕਿ ਨਾ ਤਾਂ ਉਹ ਪੂਰਨ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਸ ਲੌਕਿਕ ਜਗਤ ਦਾ ਤਿਆਗ ਕਰ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਪੂਰਨ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਸਦਾ ਮੋਹ ਤਿਆਗਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਵੰਦ ਸਬੰਧੀ ਪ੍ਰਸ਼ਨੋਤਰੀ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਕਰਦਾ ਹੇਠ ਲਿਖਿਆ ਦੋਗਾਣਾ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਦੋ ਪਾਤਰ ਜਗਤਾ ਅਤੇ ਭਗਤਾ ਸਾਧਾਰਨ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਮੱਧਕਾਲੀ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਵਿਚਲੇ ਲੋਕ ਅਤੇ ਪ੍ਰਲੋਕ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਗੁੱਝੇ ਚਿਹਨ ਹਨ, ਜਿੰਨਾਂ ਤਹਿਤ ਜਗਤਾ ਪਦਾਰਥਿਕ ਸੁੱਖਾਂ ਅਤੇ ਮੋਹ-ਮਾਇਆ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ ਅਤੇ ਭਗਤਾ ਮੋਹ-ਮਾਇਆ ਨੂੰ ਤਿਆਗ ਕੇ ਧਰਮ ਵਾਲੇ ਪਾਸੇ ਜੁੜਨ ਦੀ ਹਾਮੀ ਭਰਦਾ ਹੈ –

- ਮਰਦ- **ਜਗਤੇ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਤੂੰ ਭਗਤੇ ਨੂੰ ਕਰ ਲੈ ਜਿਨ ਤੇਰਾ ਹੋਣਾ ਏ ਸਹਾਈ...ਨੀ ਜਿੰਦੀਏ...**
- ਔਰਤ- **ਜਗਤੇ ਦੇ ਵੱਸ ਕੇ ਬਥੇਰਾ ਚਿਰ ਵੇਖਿਆ, ਭਗਤੇ ਦੀ ਕੀ ਏ ਰੁਸ਼ਨਾਈ...ਵੇ ਜੋਗੀਆ...**
- ਮਰਦ- ਅੱਲੜ੍ਹ ਵਰੇਸ ਤੇਰੀ ਵਕਤ ਗਵਾਵੀਂ ਨਾ, ਚੱਜ ਕਰ ਵੇਖ ਲੈ ਖ਼ੁਦਾਈ...ਨੀ ਜਿੰਦੀਏ...
- ਔਰਤ- **ਜਗਤੇ ਜਵਾਨੀ ਖਾਧੀ, ਭਗਤਾ ਭਬੂਤੀ ਲਾਊ**, ਇਹਦੇ ਵਿੱਚ ਕੀ ਹੈ ਚਤੁਰਾਈ...ਵੇ ਜੋਗੀਆ...[23]

ਇਸ ਪੜ੍ਹਾਅ ਤੱਕ ਪੁੱਜਦਿਆਂ ਸਮਾਜਿਕ ਯਥਾਰਥ ਬਿਲਕੁਲ ਬਦਲ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਪਰ ਗੀਤਕਾਰ ਆਪਣੀ ਲਿਖਤ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਪੁਰਾਣੇ ਯਥਾਰਥ ਵਿਚਲੀ ਚੇਤਨਾ ਨੂੰ

ਸਾਕਾਰਤਮਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਦਿੰਦਿਆਂ ਹੋਇਆ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਬਾਰੇ ਚਿੰਤਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪੁਰਾਣੇ ਆਦਰਸ਼ਾਂ ਵੱਲ ਪਰਤ ਆਉਣ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਕੁਝ ਗੀਤਾਂ ਜਿਵੇਂ ਰਾਹ ਦੇ ਵਿੱਚ ਹੋਣੀ ਬੈਠੀ ਬੋਲੀ ਜਾਣ ਕੇ...ਦੁੱਲਿਆ ਵੇ ਟੋਕਰਾ ਚੁਕਾਈ ਆਣ ਕੇ (ਕੁਲਦੀਪ ਮਾਣਕ) ਜਾਂ ਭਾਗਾਂ ਵਾਲਿਆਂ ਦੇ ਹੋਣ ਮੁਕਲਾਵੇ (ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ ਵਲੀਪੁਰੀਆ) ਵਿੱਚ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਨ ਵਾਲੀ ਭਾਗਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚਲਾ ਕਾਰਜ ਪੂਰਵ-ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਹੈ ਜੋ ਬਦਲਿਆ ਜਾਣਾ ਅਸੰਭਵ ਹੈ।

ਇਸੇ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਓਪੇਰਾ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਭਾਵੇਂ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਵਿੱਚ ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ ਅਤੇ ਸੁਰਿੰਦਰ ਛਿੰਦੇ ਨੇ ਲੋਕ ਗਾਥਾਵਾਂ (ਮਸਲਨ, ਹੀਰ-ਰਾਂਝਾ, ਜਿਉਣਾ ਮੌੜ, ਮਿਰਜ਼ਾ-ਸਾਹਿਬਾਂ) ਦੇ ਓਪੇਰੇ ਰਿਕਾਰਡ ਕਰਵਾਏ ਪਰ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ ਨੇ ਸਾਕਾ ਸਰਹੰਦ ਵਰਗੇ ਧਾਰਮਿਕ ਓਪੇਰਿਆਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਭਗਤ ਸਿੰਘ ਵਰਗੇ ਦੇਸ਼-ਭਗਤਾਂ ਦੀ ਸੂਰਮਗਤੀ ਦੇ ਕਿੱਸਿਆਂ ਨੂੰ ਰਿਕਾਰਡ ਕਰਵਾ ਕੇ, ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿੱਚ ਇਕ ਵੱਖਰੀ ਪਿਰਤ ਪਾਈ। ਇਸੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਰੇਡੀਓ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਜਲੰਧਰ ਦੂਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਹੋਣ ਲੱਗੀ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦੂਰਦਰਸ਼ਨ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦੀ ਵੱਖਰੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਉੱਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਈ ਜਿਸਦਾ ਆਪਣਾ ਇਕ ਵੱਖਰਾ ਰੂਪ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਦੋਗਾਣਾ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਟਰੈਂਡ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਅੰਦਰ ਕਈ ਨਵੇਂ ਨੌਜੁਆਨ ਮੁੰਡੇ-ਕੁੜੀਆਂ ਨੂੰ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵੱਲ ਉਕਸਾਇਆ ਤੇ ਉਹ ਆਪਣਾ ਭਵਿੱਖ ਲੁਧਿਆਣਾ ਸ਼ਹਿਰ ਵੱਲ ਲੱਭਣ ਤੁਰ ਪਏ। ਲੁਧਿਆਣਾ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਕੇਂਦਰ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਸਦਕਾ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨੇ ਏਥੇ ਡੇਰੇ ਲਾ ਲਏ ਸੋ 'ਇਸ ਕਾਲ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿੱਚ ਲੁਧਿਆਣੇ ਸ਼ਹਿਰ ਦਾ ਅਹਿਮ ਯੋਗਦਾਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਜਿਵੇਂ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਬੰਬਈ ਸ਼ਹਿਰ ਬਣ ਗਿਆ ਏਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲੁਧਿਆਣਾ ਸ਼ਹਿਰ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਮੱਕਾ ਬਣ ਗਿਆ।'[24]

ਇਹ ਉਹ ਸਮਾਂ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬ ਨੂੰ ਬੜੀ ਜੱਦੋ-ਜਹਿਦ ਦੇ ਬਾਅਦ ਪੰਜਾਬੀ ਸੂਬਾ ਐਲਾਨਿਆ ਗਿਆ। ਪੰਜਾਬੀ ਸੂਬਾ ਬਣਨ ਸਮੇਂ ਪੰਜ ਸਾਲਾਂ ਯੋਜਨਾਵਾਂ ਦੇ ਤਹਿਤ ਦੇਸ਼ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਸਮੱਸਿਆ ਬਿਜਲੀ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਨਜਿੱਠਣ ਹਿਤ ਭਾਖੜਾ ਪ੍ਰਾਜੈਕਟ ਯੋਜਨਾ (1963) ਲਿਆਂਦੀ ਗਈ। ਇਸ ਨੀਤੀ ਨੂੰ ਹਰੀ-ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ

ਹੀ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਹਰੀ-ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਦੀ ਆਮਦ ਭਾਵੇਂ ਸੱਠਵਿਆਂ ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਪਰ ਸੰਨ 1967-68 ਵਿੱਚ ਇਹ ਆਪਣੇ ਭਰ ਜੋਬਨ 'ਤੇ ਸੀ। ਪੰਜਾਬ ਜੋ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਅਨਾਜ ਦੀ ਭਾਰੀ ਕਮੀ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਦਾ ਕਾਲ ਸੂਬਾ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ, ਹਰੀ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਦੇ ਪ੍ਰਾਜੈਕਟ ਨੇ ਆਕੇ ਕਿਸਾਨਾਂ/ਮੁਜ਼ਾਹਰਿਆਂ ਦੇ ਝੁਲਸੇ ਚਿਹਰਿਆਂ ਨੂੰ ਸੁਨਿਹਰੇ ਸੁਪਨੇ ਦਿਖਾਏ। ਸੋ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਈ ਪੰਜਾਬੀ ਗੀਤਕਾਰੀ, ਪੰਜਾਬ ਲਈ ਖੁਸ਼ਹਾਲ ਤਸਵੀਰ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਕਰਦੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਭੁੱਖੇ ਢਿੱਡਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਰੱਜੇ ਢਿੱਡ ਵਾਲੇ ਖੁਸ਼ਹਾਲ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਬਿੰਬ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਨੰਦ ਲਾਲ ਨੂਰਪੁਰੀ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਹੋਇਆ ਗੀਤ ਭਾਖੜੇ ਤੋਂ ਆਉਂਦੀ ਇਕ ਮੁਟਿਆਰ ਨੱਚਦੀ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਾਂਝਾ ਕਰਨਾ ਬਣਦਾ, ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਹਰੀ-ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਪੜਾਅ 'ਤੇ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਖੁਸ਼ਹਾਲ ਤਸਵੀਰ ਉਲੀਕੀ ਗਈ ਹੈ –

- ਭਾਖੜੇ ਤੋਂ ਆਉਂਦੀ ਇਕ ਮੁਟਿਆਰ ਨੱਚਦੀ, ਚੰਨ ਨਾਲੋਂ ਗੋਰੀ ਉੱਤੇ ਚੁੰਨੀ ਸੁੱਚੇ ਕੱਚ ਦੀ

ਪੈਰ ਪੈਰ ਉੱਤੇ ਉਹਨੇ ਰੂਪ ਹੈ ਖਿਲਾਰਨਾ, ਬਾਗਾਂ 'ਤੇ ਬਹਾਰਾਂ ਨਾਲ ਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਸ਼ਿੰਗਾਰਨਾ
ਉਹ ਗੱਭਰੂ ਜਵਾਨਾਂ ਨੂੰ ਜਗਾਣ ਆਵੇਗੀ, ਵਿਹੜੇ ਵਿੱਚ ਚਾਨਣ ਖਿੰਡਾਣ ਆਵੇਗੀ
ਦੇਸ਼ ਦੇ ਨਸੀਬਾਂ ਵਿੱਚ ਜਾਊ ਰਚਦੀ....
ਪੰਜ ਸਾਲਾ ਯੋਜਨਾ ਦੀ ਉਹਨੂੰ ਰਾਣੀ ਕਹਿਣਗੇ, ਹਨੇਰਾ ਉੱਡ ਜਾਊ, ਲਿਸ਼ਕਾਰੇ ਜਿੱਥੇ ਪੈਣਗੇ
ਵਾਹਣਾਂ ਤੇ ਉਜਾੜਾਂ ਵਿੱਚ ਮੋਤੀ ਉਹਨੇ ਕੇਰਨੇ, **ਜੱਟੀਆਂ ਬਣਾਉਣਗੀਆਂ ਸੋਨੇ ਦੇ ਅਟੇਰਨੇ**
ਇਹ ਹਾਲੀਆਂ ਦੇ ਹਲਾਂ ਨਾਲ ਫਿਰੂ ਨੱਚਦੀ...ਭਾਖੜੇ ਤੋਂ ਆਉਂਦੀ ਇਕ ਮੁਟਿਆਰ ਨੱਚਦੀ
25

ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਜਾਗੀਰਦਾਰ ਧਿਰ ਕੋਲ ਸਾਧਨਾਂ ਦੀ ਬਹੁਤਾਤ ਕਾਰਨ ਬਹੁ-ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਪਦਾਰਥਕ ਸੁੱਖ ਆਏ, ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਭੁੱਖੇ ਦੀ ਧੀ ਰੱਝੀ ਤੇ ਖੇਹ ਉਡਾਉਣ ਲੱਗੀ ਦੇ ਕਥਨ ਅਨੁਸਾਰ ਜੱਟ ਕਿਸਾਨੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਹੱਥੀ ਖੇਤੀ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਨਾ ਤਿਆਗ ਦਿੱਤਾ। ਪੰਜਾਬੀ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਜੋ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਨਕਾਰਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਕੰਮ ਕਰਨ ਦੇ ਕਾਬਲ ਨਾ ਰਹੀ ਤਾਂ

ਇਹਨਾਂ ਜਾਗੀਰਦਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਖੇਤਾਂ ਵਿੱਚ ਸੀਰੀ ਦੀ ਥਾਂ ਭਈਆ-ਪ੍ਰਥਾ ਦਾ ਮੁੱਢ ਬੰਨ੍ਹਿਆ ਤੇ ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਆਏ ਦਿਨ ਧੜਾ-ਧੜ ਪਰਵਾਸੀ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਦੀ ਆਮਦ ਵਧਣ ਲੱਗੀ। ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਦੇ ਲੋਕ ਜੋ ਵਿਹਲੇ ਹੋ ਗਏ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਉਪਜੀਵਕਾ ਲਈ ਡਰਾਇਵਰੀ ਵਰਗੇ ਕਈ ਹੋਰ ਧੰਦੇ ਅਪਣਾਏ। ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਅਤੇ ਗੀਤਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਇਹ ਉਹੀ ਸਮਾਂ ਹੈ ਜਦੋਂ ਦੋਗਾਣਾ ਗੀਤਾਕਾਰੀ ਦੇ ਤਵਿਆਂ ਵਿੱਚ ਇਕ ਗੀਤ ਡਰਾਇਵਰ ਭਰਾਵਾਂ ਦੀ ਪਸੰਦ ਦਾ ਪਾਇਆ ਜਾਣਾ ਕੰਪਨੀ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਸੁਰਿੰਦਰ ਛਿੰਦੇ ਦੁਆਰਾ ਗੁਲਸ਼ਨ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਕੁਲਦੀਪ ਕੌਰ ਦੇ ਨਾਲ ਗਾਏ ਪਾਲੀ ਦੇਤਵਾਲੀਏ ਅਤੇ ਹਾਕਮ ਬਖਤੜੀ ਵਾਲੇ ਦੇ ਗੀਤ ਮੈਨੂੰ ਰੱਖ ਲੈ ਕਲੀਂਡਰ ਯਾਰਾ [26] ਅਤੇ ਤੇਰੀ ਫੀਅਟ 'ਤੇ ਜੇਠ ਨਜ਼ਾਰੇ ਲੈਂਦਾ [27] ਇਸੇ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਗੀਤ ਹਨ, ਜਿੰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਗੁਰਚਰਨ ਪੋਹਲੀ ਦੇ ਅਖਾੜੇ ਇਸੇ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਅਗਲੇਰਾ ਕਦਮ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਭਾਵੇਂ ਪੜ੍ਹੀ-ਲਿਖੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਨੂੰ ਬਹੁਤੀ ਰਾਸ ਨਹੀਂ ਆਈ ਪਰ ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਸ਼ੱਕ ਨਹੀਂ ਕਿ ਇਹ ਗੀਤ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਅਸਲ ਹਾਲਾਤਾਂ ਨੂੰ ਠੇਠ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਬਿੰਬਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਰਾਹੀ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲ ਹੋਏ ਹਨ।

ਇਹੀ ਨਹੀਂ ਹਰੀ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਅਤੇ ਸਾਖ਼ਰਤਾ ਦੇ ਤਹਿਤ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚੋਂ ਅਨਪੜ੍ਹਤਾ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨ ਲਈ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਪੜ੍ਹਾਈ-ਲਿਖਾਈ ਅਤੇ ਰੁਜ਼ਗਾਰ ਦੇ ਮੌਕੇ ਵੀ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਏ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਇਕ ਗੀਤ ਜੋ ਗੁਰਦੇਵ ਮਾਨ ਦੁਆਰਾ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ+ਹਰਚਰਨ ਗਰੇਵਾਲ ਦੁਆਰਾ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਇਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਚੱਲੀ ਪੂਰੀ ਦੀ ਪੂਰੀ ਸਾਖ਼ਰਤਾ ਦੀ ਲਹਿਰ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਦੇ ਮਸਲਿਆਂ ਅਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਦੋਹਰੇ ਸੰਵਾਦ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਸ਼ਨੋਤਰੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਗੀਤ ਜਿੱਥੇ ਦੋਗਾਣੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਅਨਪੜ੍ਹਤਾ ਸਬੰਧੀ ਮਸਲੇ ਖੜੇ ਕਰਦਾ, ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਨੂੰ ਰੁਜ਼ਗਾਰ ਸਬੰਧੀ ਚੇਤੰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇਹ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪਹਿਲਾ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਇਆ ਗੀਤ ਹੈ ਜਿਸਦੀ ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਅੰਤਰੇ ਗੁਰਮੁਖੀ ਵਰਣਮਾਲਾ ਦੇ ਅੱਖਰਾਂ ਨੂੰ ਜੋੜ ਕੇ ਬਣਾਏ ਗਏ ਹਨ -

- ਊੜਾ ਆੜਾ ਈੜੀ ਸੱਸਾ ਊੜਾ ਆੜਾ ਵੇ
  ਮੈਨੂੰ ਜਾਣਦੇ ਸਕੂਲ ਇਕ ਵਾਰ ਹਾੜਾ ਵੇ [28]

ਹਰੀ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਦੇ ਆਉਣ ਨਾਲ ਆਧੁਨਿਕ ਖੇਤੀ ਢੰਗਾਂ, ਖਾਦਾਂ ਅਤੇ ਮਸ਼ੀਨੀ ਉਪਕਰਨਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੀ ਜਦੋਂ ਖੇਤੀ ਪੈਦਾਵਰ ਵਧੀ ਤਾਂ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਫ਼ਸਲਾਂ ਦੇ ਚੰਗੇ ਭਾਅ ਮਿਲਣੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਏ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਕਿਸਾਨਾਂ ਦਾ ਆਰਥਿਕ ਪੱਧਰ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਲੋਂ ਸੁਖਾਲਾ ਹੋਇਆ। ਜਦ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਰੋਟੀ ਦੇ ਮਸਲੇ ਸੁਲਝ ਗਏ ਤਾਂ ਫਿਰ ਪੰਜਾਬੀ ਬੰਦੇ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਦੋ ਹੋਰ ਬੁਨਿਆਦੀ ਲੋੜਾਂ ਭਾਵ ਘਰ ਅਤੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਦੇ ਪੱਧਰ ਬਾਰੇ ਸੋਚਿਆ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਦੇ ਮੌਕਿਆ 'ਤੇ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵੱਧ ਖਰਚੇ ਕਰਨੇ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੇ। ਇਸੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਹੀ ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ ਅਤੇ ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੇਵੀ ਦੀ ਦੋਗਾਣਾ ਗਾਇਕੀ ਨੇ ਆਪਣਾ ਰੰਗ ਬੰਨਿਆ ਅਤੇ ਇਸਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕਈ ਦੋਗਾਣਾ ਜੋੜੀਆਂ ਨੇ ਵਿਆਹਾਂ ਵਿੱਚ ਅਖਾੜੇ ਲਾ ਕੇ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਇਸੇ ਪਿਰਤ ਰਾਹੀਂ ਨਾਮ ਅਤੇ ਸ਼ੁਹਰਤ ਦੋਵੇਂ ਹਾਸਿਲ ਕੀਤੇ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਦੋਗਾਣਾ ਗੀਤਕਾਰੀ ਅਤੇ ਅਖਾੜਿਆਂ ਵਿਚਲੀ ਦੋਗਾਣਾ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਉੱਤੇ ਭੱਦੇ ਇਸ਼ਾਰੇ, ਅਸ਼ਲੀਲ ਹਰਕਤਾਂ ਅਤੇ ਰਿਕਾਰਡਿਡ ਮੰਡੀ ਦੇ ਮਾਲ ਵਰਗੇ ਕਈ ਦੋਸ਼ ਲੱਗਦੇ ਹਨ ਪਰ ਇਸ ਦੋਗਾਣਾ ਗੀਤਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਹੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਕਈ ਅਹਿਮ ਪੱਖ ਵੀ ਸਾਂਭੇ ਪਏ ਹਨ ਜੋ ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਹੋਰਨਾਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਇਦ ਐਨੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਅਤੇ ਸੰਜਮਤਾ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੇ।

ਸੰਨ 1980 ਤੱਕ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚਲੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਅੰਦਰ ਰੁਮਾਂਟਿਕ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪੇਂਡੂ ਜਨ-ਸਾਧਾਰਨ ਦੇ ਕੰਮਾਂ-ਕਾਜਾਂ ਅਤੇ ਰਸਮ-ਰਿਵਾਜਾਂ ਦੇ ਬਿੰਬਾਂ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਗਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ, ਜਿਸਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਕਈ ਗੀਤ ਜਿਵੇਂ, ਬੱਲੇ ਨੀ ਪੰਜਾਬ ਦੀਏ ਸ਼ੇਰ ਬੱਚੀਏ (ਆਸਾ ਸਿੰਘ ਮਸਤਾਨਾ), ਨਵੀਂ ਵਹੁਟੀ ਦੁੱਧ ਰਿੜਕੇ (ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ+ਨਰਿੰਦਰ ਕੌਰ), ਲੱਕ ਪਤਲਾ ਚਰੀ ਦੀ ਪੰਡ ਭਾਰੀ (ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ+ਹਰਚਰਨ ਗਰੇਵਾਲ), ਉੱਚੇ ਟਿੱਬੇ ਮੈਂ ਤਾਣਾ ਤਣਦੀ (ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ+ਹਰਚਰਨ ਗਰੇਵਾਲ), ਚਰਖੇ ਨੇ ਸੂਤ ਲਈਆਂ ਵੰਗਾਂ ਵਾਲੀਆਂ ਪਤਲੀਆਂ ਬਾਹਵਾਂ (ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ+ਮੁਹੰਮਦ ਸਦੀਕ), ਨੀ ਮੈਂ ਕੱਤਾਂ ਪ੍ਰੀਤਾਂ ਨਾਲ ਚਰਖਾ ਚੰਨਣ ਦਾ (ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਕੌਰ), ਮੇਰੀ ਭਲਕੇ ਕਪਾਹ ਦੀ ਵਾਰੀ – (ਸਵਰਨ ਲਤਾ), ਲਿਆ ਦਿਓਰਾ ਤੇਰਾ ਕੁੜਤਾ ਧੋ ਦਿਆਂ (ਕਰਮਜੀਤ ਧੂਰੀ+ਮੋਹਿਨੀ ਨਰੂਲਾ), ਕੱਸੀ 'ਤੇ ਵਜਾਵੇ ਵੰਝਲੀ (ਕਰਮਜੀਤ ਧੂਰੀ), ਸੱਸ ਚੰਦਰੀ ਪਿਹਾਵੇ ਚੱਕੀਆਂ (ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ+ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੇਵੀ), ਰੰਗ ਚੋਅ ਕੇ ਪਰਾਤ ਵਿੱਚ ਪੈ ਗਿਆ ਧੁੱਪੇ ਮੈਂ ਪਕਾਈਆਂ ਰੋਟੀਆਂ (ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ+ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੇਵੀ), ਰੋਟੀ ਹੀਰ ਨੇ ਪਕਾਈ ਉੱਠ ਖਾ ਲੈ ਮੁੰਡਿਆ (ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ+ਸ਼ਾਂਤੀ

ਦੇਵੀ), ਭਾਈ ਵੇ ਪਤਾਸਿਆ ਰੂੰ ਪਿੰਜਦੇ (ਲਾਲ ਚੰਦ ਯਮਲਾ ਜੱਟ+ਮੋਹਿੰਦਰਜੀਤ ਸੇਖੋਂ), ਵੇ ਮੈਂ ਜਦ ਚਰਖੇ ਤੰਦ ਪਾਵਾਂ (ਜਗਮੋਹਨ ਕੌਰ), ਕਾਹਦੀ ਕੱਤੇ ਵਿੱਚ ਆਈ ਮੁਕਲਾਵੇ, ਮਰ ਗਈ ਕਪਾਹਾਂ ਚੁਗਦੀ (ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ+ਅਮੀਰ ਸਿੰਘ ਰਾਣਾ), ਤੈਨੂੰ ਹਲ਼ ਵਾਹੁਣਾ ਨਾ ਆਵੇ (ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ+ਰਣਬੀਰ ਰਾਣਾ), ਕੱਤਣ ਜਾਣਦੀ ਤੁੰਬਣ ਜਾਣਦੀ (ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ+ਬੀਰ ਚੰਦ ਗੋਪੀ), ਪਾਲੀ ਪਾਣੀ ਖੂਹ ਤੋਂ ਭਰੇ (ਗੁਰਪਾਲ ਪਾਲ), ਮੱਚ ਗਈ ਤੰਦੂਰ 'ਤੇ ਖੜੀ (ਮੋਹਿਨੀ ਨਰੂਲਾ+ਕਰਮਜੀਤ ਧੂਰੀ) ਆਦਿ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ, ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬਣ ਸੁਆਣੀ ,ਘਰੇਲੂ ਕਾਰ-ਵਿਹਾਰ ਕਰਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਆਪਣੇ ਦੱਬੇ ਚਾਵਾਂ, ਉਮੰਗਾਂ, ਸ਼ਿਕਵਿਆਂ ਅਤੇ ਨਿਹੋਰਿਆਂ ਨੂੰ ਆਵਾਜ਼ ਦਿੰਦੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪਿੱਛੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਾਲਾ ਉਹ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਪਹਿਲੂ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਜਿਸਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਮਰਦ ਦੀ ਥਾਂ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਬੋਲਦੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇਹੀ ਉਹ ਸਮਾਂ ਹੈ ਜਦੋਂ ਹਰੀ-ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਦੇ ਫ਼ਲਸਰੂਪ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਖੁਸ਼ਹਾਲੀ ਦੇ ਸਦਕਾ ਲੋਕਾਂ ਅੰਦਰ ਚੰਗੇ ਜੀਵਨ ਦੀ ਆਸ ਅਤੇ ਭਵਿੱਖ ਪ੍ਰਤਿ ਆਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਇੱਛਾ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬਲ ਹੋਈ। ਪਰ ਮਸ਼ੀਨੀ ਯੁੱਗ ਸਦਕਾ ਹੱਥੀਂ ਮਿਹਨਤ ਨਾਲ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸੰਤੁਸ਼ਟੀ ਹੁਣ ਵਿਹਲੇ ਰਹਿ ਕੇ ਜਾਂ ਘੱਟ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਬਦਲਣ ਲੱਗੀ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਮਸ਼ੀਨੀਕਰਨ ਨੇ ਜਿੱਥੇ ਕੰਮ ਨੂੰ ਸੌਖਾਲਾ ਕੀਤਾ ਉੱਥੇ ਸਮਾਂ ਪਾ ਕੇ ਇਸਨੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਹੱਡ-ਭੰਨਵੀਂ ਮਿਹਨਤ ਤੋਂ ਤੋੜਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ। ਸਾਧਨਾਂ ਦੀਆਂ ਸਹੂਲਤਾਂ ਨੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਐਸ਼-ਪ੍ਰਸਤੀ ਅਤੇ ਵਿਹਲੜਪੁਣੇ ਵੱਲ ਧੱਕਿਆ। ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਘਰਾਂ ਵਿੱਚ ਪੈਸਾ ਅਤੇ ਸੁਖ-ਸਹੂਲਤਾਂ ਆਉਣ ਸਦਕਾ ਪੰਜਾਬਣ ਔਰਤ ਨੇ ਆਪਣੇ ਕੰਮ-ਕਾਜਾਂ ਨੂੰ ਘਟਾਇਆ। ਇੱਥੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਹਾੜੀ ਵੱਢੂੰਗੀ ਬਰੋਬਰ ਤੇਰੇ ਵਾਲੀ ਧਾਰਨਾ ਬਦਲ ਕੇ ਕਾਹਦੀ ਕੱਤੇ ਵਿੱਚ ਆਈ ਮੁਕਲਾਵੇ , ਮਰਗੀ ਕਪਾਹਾਂ ਚੁਗਦੀ (ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ), ਕਰੀਰ ਦਾ ਵੇਲਣਾ ਮੈਂ ਵੇਲ ਵੇਲ ਥੱਕੀ (ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ) ਜਾਂ ਆਟਾ ਪੀਂਹਦੀ ਦੇ ਮੇਰੇ ਧਰਨ ਕਾਲਜੇ ਪੱਕੀ (ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ) ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋਣ ਲੱਗਦੀ ਹੈ। ਹੁਣ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਉਹ ਸੁਆਣੀ ਜੋ ਸਾਜਰੇ ਉੱਠ ਕੇ ਘਰੇਲੂ ਕੰਮਾਂ-ਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਕਰਨ ਉਪਰੰਤ ਲੰਮਾਂ ਪੈਂਡਾ ਤਹਿ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਖੇਤ ਭੱਤਾ ਲੈ ਕੇ ਖੇਤ ਆਉਂਦੀ (ਲੱਸੀ ਦਾ ਚਟੂਰਾ ਸਿਰ 'ਤੇ, ਭੱਤਾ ਲੈ ਕੇ ਤੁਰੀ ਜਾ ਬਣ ਠਣ ਕੇ - ਕਰਮਜੀਤ ਧੂਰੀ) ਅਤੇ ਵਾਪਸ ਘਰ ਪਰਤਣ ਲੱਗਿਆ ਖੇਤੋਂ ਪੱਠਿਆਂ ਦੀ ਭਰੀ ਬੰਨ੍ਹ ਚੱਕ ਲਿਆਉਂਦੀ ਸੀ (ਲੱਕ ਪਤਲਾ ਚਰੀ ਦੀ ਪੰਡ ਭਾਰੀ-

ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ+ਹਰਚਰਨ ਗਰੇਵਾਲ), ਪਰ ਹੁਣ ਉਹ ਪਦਾਰਥਕ ਸੁੱਖ-ਸਹੂਲਤਾਂ ਅੱਗੇ ਅੱਕਣ-ਥੱਕਣ ਲੱਗੀ ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਨੀ ਮੈਂ ਕੱਤਾਂ ਪ੍ਰੀਤਾਂ ਨਾਲ ਚਰਖਾ ਚੰਨ੍ਹਣ ਦਾ (ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ) ਹੁਣ ਚਰਖੇ ਨੇ ਸੂਤ ਲਈਆਂ ਵੰਗਾਂ ਵਾਲੀਆਂ ਗੋਰੀਆਂ ਬਾਹਵਾਂ (ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ+ਮੁਹੰਮਦ ਸਦੀਕ) ਵਿੱਚ ਬਦਲਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਪੰਜਾਬਣ ਆਪਣੇ ਸਰੀਰ ਦੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਕਾਰਜੀ -ਸੁਹਜ ਨਾਲੋਂ ਤੋੜ ਕੇ ਵਿਹਲੇ ਰਹਿਣ ਨਾਲ ਜੋੜਦੀ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਹੀ ਗੱਡੇ ਨੂੰ ਦੇਖ ਕੇ ਪੰਡ ਭਾਰੀ ਹੋ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਅਖੌਤ ਆਪਣੇ ਅਸਲ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਤਹਿਤ ਪੰਜਾਬੀ ਜਨ-ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਹੱਡ ਹਰਾਮ ਹੋਣ ਦਾ ਵਰਤਾਰਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਉਹ ਸਮਾਂ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪਦਾਰਥਿਕ ਵਰਤਾਰੇ ਹੇਠ ਲੋਕ ਸਮੂਹ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਨੈਤਿਕ ਮੁੱਲ ਸਮੂਹ ਨਾਲੋਂ ਟੁੱਟ ਕੇ ਨਿੱਜੀ ਲਾਭ ‘ਤੇ ਕੇਂਦਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇੱਥੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਪਦਾਰਥਾਂ ਦੀ ਚਮਕ ਇਸ਼ਕ ਹਕੀਕੀ ਨੂੰ ਚੁੰਧਿਆ ਕੇ ਇਸ਼ਕ ਮਜਾਜੀ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਜਿੱਥੇ ਹੁਣ ਸਦਾਚਾਰਕ ਮੁੱਲਾਂ ਅਤੇ ਸੋਹਣੀ ਸੀਰਤ ਦੀ ਥਾਂ ਸੋਹਣੀ ਸੂਰਤ ਭਰਮਾਉਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸਰੀਰਕ ਸੁੰਦਰਤਾ ਦਾ ਸੁਹਜ ਕਾਰਜੀ-ਸੁਹਜ ਨੂੰ ਦੱਬਦਾ ਹੋਇਆ ਹਾਲੀਆਂ ਨੇ ਹਲ ਡੱਕ ਲਏ ਮੇਰੇ ਰੂਪ ਦਾ ਪਿਆ ਲਿਸ਼ਕਾਰਾ (ਸਵਰਨ ਲਤਾ) ਜਾਂ ਫਸਲਾਂ ਮਰੋੜਾ ਖਾ ਗਈਆਂ, ਜਦੋਂ ਨਿੱਕਲੀ ਸਰ੍ਹੋਂ ਦਾ ਫੁੱਲ ਬਣਕੇ (ਕਰਮਜੀਤ ਧੂਰੀ) ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਚੰਗਾ ਖਾਣਾ ਅਤੇ ਚੰਗਾ ਹੰਢਾਉਣਾ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੀ ਮੁੱਢੋਂ ਹੀ ਖ਼ਸਲਤ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪਰ 1970 ਦੇ ਆਸ-ਪਾਸ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਕੋਲ ਖੇਤੀ ਦੀ ਚੰਗੀ ਉਤਪਾਦਕਤਾ ਸਦਕਾ ਜਦ ਚਾਰ ਪੈਸੇ ਜੁੜਨੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਏ ਤਾਂ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਇਸ ਵਰਤਾਰੇ ਨੂੰ ਬੇਤਹਰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪਦਾਰਥਿਕ ਸਹੂਲਤਾਂ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਚੰਗਾ ਖਾਣਾ ਅਤੇ ਚੰਗਾ ਹੰਢਾਉਣ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਔਰਤ ਵੱਲੋਂ ਚੰਗੇ ਵਰ-ਘਰ, ਚੰਗਾ ਪਹਿਰਾਵੇ, ਪਿਆਰ-ਨਿਸ਼ਾਨੀਆਂ ਵਿੱਚ ਹਾਰ-ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਮੰਗਾਂ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਣ ਲੱਗੀਆਂ। ਫਿਰ ਉਹ ਚਾਹੇ ਪਿੰਡ ਵਿੱਚ ਵਣਜਾਰੇ ਸੱਦ ਕੇ ਵੰਗਾਂ ਚੜ੍ਹਾਉਣੀਆਂ ਹੋਣ, ਭਾਂਡੇ ਕਲੀ ਕਰਾਉਣੇ ਹੋਣ, ਮੇਲੇ ਜਾਣਾ ਹੋਵੇ, ਘੱਗਰਾ-ਪਰਾਂਦੀਆਂ ਅਤੇ ਹਾਰ-ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਦੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਲੈਣੀਆਂ ਹੋਣ, ਕੋਈ ਚੀਜ਼ ਪਾਣ-ਖਾਣ ਦੀ ਹਸਰਤ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਫਿਰ ਚੰਗੇ ਅਤੇ ਸੋਹਣੇ ਘਰ ਦੀ ਇੱਛਾ ਹੋਵੇ, ਮਸਲਾ ਤਾਂ ਇਹਨਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਇੱਛਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸੁੱਖ-ਸਹੂਲਤਾਂ ਦਾ ਹੈ, ਮਸਲਨ –

- ਨਵੇਂ ਮੈਂ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਵਿੱਚ **ਬੈਠਕਾਂ** ਪਵਾਉਣੀਆਂ ਨੇ,

ਉੱਤੇ ਇਕ ਪਾਉਣਾ ਏ **ਚੁਬਾਰਾ** ਮੁੰਡਿਆ

ਜੀਹਨੂੰ ਵੇਖ ਕੇ ਸੜ੍ਹੇ ਵੇ ਪਿੰਡ ਸਾਰਾ ਮੁੰਡਿਆ। [29]

- ਖੇਤੋਂ ਘਰ ਨੂੰ ਲਵਾਦੇ **ਟੈਲੀਫੋਨ** ਹਾਣੀਆ [30]
- ਮੈਨੂੰ **ਟੈਲੀਵਿਜ਼ਨ** ਲੈ ਦੇ ਵੇ ਤਸਵੀਰਾਂ ਬੋਲਦੀਆਂ [31]

ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਜਨ-ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਕੁੱਲੀ, ਗੁੱਲੀ ਅਤੇ ਜੁੱਲੀ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਪੂਰੀਆਂ ਹੋਣ ਲੱਗੀਆਂ ਤਾਂ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਇਸ ਖੁਸ਼ਹਾਲੀ ਸਦਕਾ ਮੇਲੇ ਜਾਣ ਦੇ ਸ਼ੌਂਕ, ਪਹਿਰਾਵੇ ਅਤੇ ਹਾਰ-ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਦੇ ਸ਼ੌਂਕ ਪੂਰਨੇ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੇ ਜਿਸਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਕਈ ਗੀਤ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਹਰੀ-ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਦੇ ਫ਼ਲਸਰੂਪ ਆਈ ਖੁਸ਼ਹਾਲੀ ਸਦਕਾ ਹੀ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਭੰਗੜੇ-ਗਿੱਧੇ ਪਾਏ, ਮੇਲੇ ਜਾਣ ਦੀਆਂ ਹਸਰਤਾਂ ਰੱਖੀਆਂ ਜਿੰਨਾਂ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਬੁੜੀ ਨੂੰ ਭੌਂਕਣ ਦੇ **ਮੇਲਾ** ਵੇਖਣ ਚੱਲ (ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ+ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੇਵੀ), **ਮੇਲੇ** ਮੁਕਸਰ ਦੇ, ਚੱਲ ਚੱਲੀਏ ਨਣਦ ਦਿਆ ਵੀਰਾ (ਹਰਚਰਨ ਗਰੇਵਾਲ+ਰਜਿੰਦਰ ਰਾਜਨ), **ਮੇਲੇ** ਆਈਆਂ ਦੋ ਜੱਟੀਆਂ, ਸੂਟ ਪਾ ਕੇ ਫਿੱਕੇ ਨਸਵਾਰੀ (ਜਗਮੋਹਨ ਕੌਰ), ਆ ਜਾ **ਗਿੱਧੇ** ਵਿੱਚ ਪਾ ਕੇ ਸੀਤੋ ਸੱਗੀ ਫੁੱਲ ਨੀ (ਹਰਚਰਨ ਗਰੇਵਾਲ), ਦੇਖੀ **ਗਿੱਧੇ** ਵਿੱਚ ਨੱਚਦੀ ਦੀ ਤੋਰ ਵੇ ਜੱਟਾ (ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ), ਮੇਲਣੇ ਨੱਚ ਲੈ ਨੀ ਦੇ ਕੇ ਸ਼ੌਂਕ ਦੇ ਗੇੜੇ (ਕਰਨੈਲ ਗਿੱਲ) ਆਦਿ ਵੇਖਣਯੋਗ ਹਨ। ਇੱਥੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਇਹਨਾਂ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਪੰਜਾਬਣ ਔਰਤ, ਮਰਦ ਦਾ ਮੁਕਾਬਲਾ ਕਰਦੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਇੱਥੇ ਉਹ ਆਪਣੀ ਬਰਾਬਰੀ ਦੇ ਹੱਕਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਤਿੱਖੀ ਸੁਰ ਦੀ ਬਜਾਇ ਪਿਆਰ ਦੀ ਸੁਰ ਵਿੱਚ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ –

- ਆਪ ਤਾਂ ਤੂੰ ਹਾਣੀਆਂ ਵੇ ਨੱਤੀਆ ਘੜਾ ਲੀਆਂ, ਸਾਨੂੰ ਵੀ ਕਰਾ ਦੇ ਜੁੱਟ ਮਿੱਤਰਾ

  ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਜਾਣਗੇ ਮੁਲਾਹਜ਼ੇ ਟੁੱਟ ਮਿੱਤਰਾ [32]

ਹੁਣ ਮਿੱਤਰਾਂ ਦੀ ਲੂਣ ਦੀ ਡਲੀ ਖੰਡ ਦੇ ਬਰੋਬਰ ਜਾਣੀ [33] ਨਾ ਰਹਿ ਕੇ ਐਨੀ ਕੁ ਖਾਰੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰੇਮਿਕਾ ਆਪਣੇ ਪਿਆਰ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਵਸਤਾਂ ਦੀ ਕੀਮਤ ਨੂੰ ਬਰਾਬਰ ਰੱਖਦਿਆਂ ਮੈਨੂੰ ਦੇ ਕੇ ਟਕੇ ਦਾ ਛੱਲਾ, ਹਾਏ ਨੀ ਮਾਹੀ ਝੱਲਾ, ਲੱਖਾਂ ਦਾ ਮੇਰਾ ਦਿਲ ਲੈ ਗਿਆ [34] ਰਾਹੀਂ ਹਿਸਾਬ-ਕਿਤਾਬ ਕਰਨ ਲੱਗਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਮੁੱਢ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤੇ ਗੀਤ ਘਰੇਲੂ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਿਤ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਪਰਿਵਾਰਕ ਨਿੱਕੇ ਮੋਟੇ ਗਿਲੇ-ਸ਼ਿਕਵੇ ਅਤੇ ਨਿਹੋਰੇ ਹਨ, ਜੋ ਗੁੱਝੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਭਾਈਚਾਰਕ ਅਤੇ ਪਰਿਵਾਰਕ ਸਾਂਝ ਦੇ ਸੂਚਕ ਹਨ, ਮਸਲਨ **ਸੱਸ** ਚੰਦਰੀ ਪਿਹਾਵੇ ਚੱਕੀਆਂ ਵੇ ਢੋਲਾ ਅੱਡ ਹੋ ਜਾ (ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੇਵੀ+ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ),

ਸੱਸ ਕੁੱਟਣੀ ਸੰਦੂਕਾਂ ਓਹਲੇ (ਰਾਜਿੰਦਰ ਰਾਜਨ+ਰਮੇਸ਼ ਰੰਗੀਲਾ), **ਜੇਠ** ਨੂੰ ਅੱਗ ਲੱਗ ਜੇ (ਸਵਰਨ ਲਤਾ+ਦਲੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀਪ), ਮੂੰਹ ਵਿੱਚ **ਭਾਬੀ** ਦੇ **ਨਣਦ** ਬੁਰਕੀਆਂ ਪਾਵੇ (ਸਵਰਨ ਲਤਾ), **ਨਣਦੇ** ਪੁਆੜੇ ਹੱਥੀਏ ਕੋਈ ਤੇਰੀ ਵੀ ਨਣਦ ਬਣ ਜਾਵੇ (ਜਗਮੋਹਨ ਕੌਰ), ਕੱਲ੍ਹ ਤੈਂ ਮੈਨੂੰ ਮਾਰ ਪੁਆਈ **ਨਣਦੇ** (ਰਣਜੀਤ ਕੌਰ), ਲਿਆ **ਦਿਓਰਾ** ਤੇਰਾ ਕੁੜਤਾ ਧੋ ਦਿਆਂ (ਮੋਹਨੀ ਨਰੂਲਾ+ਕਰਮਜੀਤ ਧੂਰੀ), ਲਿਆ **ਭਾਬੀ** ਤੇਰਾ ਮਾਲ ਚਾਰ ਦਿਆਂ (ਦੀਦਾਰ ਸੰਧੂ)। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ 1980 ਤੱਕ ਪੁੱਜਦਿਆ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਅਜ਼ਾਦੀ ਅਤੇ ਨਿੱਜ-ਮੁਖੀ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸਮੂਹਿਕਤਾ ਟੁੱਟਣ ਲੱਗਦੀ ਹੈ ਜਿਸਦੀ ਇਕ ਤੰਦ ਘਰਾਂ ਦੇ ਤਿੜਕਣ ਵਿਚੋਂ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੇ ਰੰਗ ਸਮੂਹਕਿਤਾ ਨਾਲੋਂ ਟੁੱਟ ਕੇ ਫਿੱਕੇ ਪੈਣ ਲੱਗਦੇ ਹਨ ਜਿਸਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪੰਜਾਬਣ ਮੁਟਿਆਰ ਸਾਂਝੇ ਪਰਿਵਾਰ ਵਿਚੋਂ ਨਿੱਜੀ ਸੁਖ-ਸਹੂਲਤਾਂ ਦੀ ਆੜ ਵਿੱਚ ਪਰਿਵਾਰ ਨਾਲੋਂ ਟੁੱਟ ਕੇ ਪਿੰਡੋਂ ਦੂਰ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਰਹਿਣ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਕੋਠੀ ਪਾਦੇ ਵੇ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਉੱਡਦੀ ਧੂੜ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਅਵਚੇਤਨ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਕਰਦੀ ਹੈ –

- ਇਕ ਕੋਠੀ ਬਣਵਾਦੇ, ਟੈਲੀਵੀਜ਼ਨ ਲਵਾਦੇ,
  ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਤੇਰਾ-ਮੇਰਾ ਹੋਣਾ ਨੀ ਗੁਜ਼ਾਰਾ
  ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਰਹਿਣ ਵਾਲਿਆ, ਮੈਨੂੰ ਸ਼ਹਿਰ ਵਾਲਾ ਮਿਲੇ ਨਾ ਨਜ਼ਾਰਾ [35]
- ਸੱਸ ਚੰਦਰੀ ਪਿਹਾਵੇ ਚੱਕੀਆਂ, ਵੇ ਢੋਲਾ ਅੱਡ ਹੋ ਜਾ [36]
- ਨਹੀਂ ਨਿਭਣੀ ਜੇਠਾਣੀ ਨਾਲ, ਚੰਨਾ ਵੇ ਮੇਰੀ ਨਹੀਂ ਨਿਭਣੀ [37]
- ਬਾਪੂ ਵੇ ਅੱਡ ਹੁੰਨੀ ਆ ...ਇਕ ਗੈਂ ਲੈਦੇ, ਇਕ ਮਹਿੰ ਲੈਦੇ
  ਦੋ ਬਲਦ ਟੱਲੀਆਂ ਵਾਲੇ, ਬੋਤੀ ਲੈ ਦੇ ਝਾਂਜਰਾਂ ਵਾਲੀ ਵੇ ਅੱਡ ਹੁੰਨੀ ਆ...[38]

ਹੁਣ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚਲੇ ਨਾਇਕ/ਨਾਇਕਾਂ ਨੂੰ ਪਦਾਰਥਕ ਸ਼ਾਨੋ-ਸ਼ੋਕਤ ਦੀ ਹਓ ਦਾ ਰੰਗ ਚੜ੍ਹਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਇਆ ਜਿੱਥੇ ਔਰਤ ਦੀ ਚੁਬਾਰਾ ਪਾਉਣ ਦੀ ਮੰਗ ਆਪਣੀਆਂ ਨਿੱਜੀ ਸੁੱਖ-ਸਹੂਲਤਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲਤਨ ਸ਼ਰੀਕੇ ਵਿੱਚ ਵਿਖਾਵੇ ਦਾ ਏਜੰਡਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਲੱਗਦੀ ਹੈ। ਇਸਨੂੰ ਇੱਛਤ ਯਥਾਰਥ ਦੀ ਸੁਪਨਮਈ ਪੂਰਤੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਾਲੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵੀ ਰੱਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸਾਧਨ ਵਿਹੂਣੀ ਧਿਰ, ਸਾਧਨ ਸੰਪਨ ਧਿਰ ਦੀ ਰੀਸੋ-ਰੀਸ ਉਹਨਾਂ ਸੁਖ-ਸੁਵਿਧਾਵਾਂ ਨੂੰ ਕਿਵੇਂ ਨਾ ਕਿਵੇਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨਾ ਲੋਚਦੀ ਹੈ। ਜੇ ਉਹ ਇਹਨਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਫਿਰ ਉਹ ਲੋਕ ਸਮੂਹ ਨਾਲੋਂ ਟੁੱਟ

ਕੇ ਆਪਣੀਆਂ ਨਿੱਜੀ-ਸਹੂਲਤਾਂ ਦਾ ਗੁਣਗਾਣ ਕਰਦੀ ਦੂਜੀ ਧਿਰ ਨੂੰ ਗੁੱਝੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨੀਵਾਂ ਦਿਖਾਉਂਦੀ ਹੈ, ਜਿਸਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਹੇਠ ਲਿਖਿਆ ਗੀਤ ਵੇਖਣਯੋਗ ਹੈ –

- ਮਰਦ - ਮਿੱਤਰਾਂ ਦੇ **ਟਿਊਬਵੈਲ** 'ਤੇ ਲੀੜੇ ਧੋਣ ਦੇ ਬਹਾਨੇ ਆਜਾ

  ਔਰਤ - ਹੁਣ ਮੇਰੇ ਬਾਪੂ ਨੇ ਘਰ ਨਲਕੇ ‘ਤੇ **ਮੋਟਰ** ਲਾਤੀ[39]

ਜਿੱਥੇ ਸੰਨ 1960 ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਔਰਤ, ਨੌਕਰੀ ਲੱਗੇ ਪਤੀ ਲਈ ਬਾਬਲ ਨੂੰ ਨੌਕਰ ਨੂੰ ਨਾ ਦੇਈਂ ਵੇ ਬਾਬਲਾ[40] ਰਾਹੀਂ ਸਮਝਾਉਂਦੀ ਹੋਈ ਗੁੱਝੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਫੌਜੀ ਪਤੀ ਦੀ ਚੋਣ ਨੂੰ ਇਸ ਕਰਕੇ ਨਕਾਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਸਤੋਂ ਪਤੀ ਦੀ ਜੁਦਾਈ ਨਹੀਂ ਸਹਾਰ ਹੋਣੀ, ਤੇ ਜੇਕਰ ਉਸਦਾ ਵਿਆਹ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਪਤੀ ਨੂੰ ਨਾ ਜਾ ਬਰਮੇ ਨੂੰ ਲੇਖ ਜਾਣਗੇ ਨਾਲੇ[41] ਦੇ ਸੰਬੋਧਨ ਰਾਹੀਂ ਪਰਦੇਸ ਜਾਣ ਤੋਂ ਰੋਕਦੀ ਹੈ। ਪਰ 1980 ਦੇ ਆਸ-ਪਾਸ ਪੰਜਾਬਣ ਵਸਤਾਂ ਦੀ ਬਹੁਲਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਬਾਹਰਲੇ ਮੁਲਕਾਂ ਦੇ ਫੈਸ਼ਨ ਅਤੇ ਵਸਤਾਂ ਨੂੰ ਬਾਰੀਂ ਬਰਸੀਂ ਖੱਟਣ ਗਿਆ ਸੀ ਵਾਲੀ ਧਾਰਨਾ ਦੇ ਤਹਿਤ ਆਪਣੀ ਸੋਚ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਉਹ ਪਰਦੇਸ ਦੇ ਸਬੰਧ ਵਿੱਚ ਦਵੰਦਾਤਮਿਕ ਅਵਸਥਾ ਵਿੱਚ ਖੜੀ ਹੈ, ਜਿੱਥੇ ਉਹ ਇਕ ਪਾਸੇ ਪਤੀ ਨੂੰ ਮਿਰਕਣ ਨਾ ਜਾਈਂ ਵੇ[42] ਰਾਹੀਂ ਪਰਦੇਸ ਜਾਣ ਤੋਂ ਹੋੜਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਉਹ ਪਰਦੇਸੀ ਵਸਤਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਉਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਅਪਣਾਉਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਹੁਣ ਦੇ ਨੌਜਵਾਨ ਵਰਗ ਦੀ ਬਾਹਰਲੇ ਦੇਸ਼ਾਂ ਦੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਬ੍ਰਾਂਡਿਡ ਹੋਣ ਬਾਰੇ ਹੈ, ਭਾਵ ਕਿ ਉਹਨਾਂ ਵੱਲੋਂ ਬਾਹਰਲੇ ਮੁਲਕ ਦੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਦੀ ਗੁਣਵੱਤਾ ਅਤੇ ਕੁਆਲਟੀ ਭਾਰਤੀ ਵਸਤਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲਤਨ ਚੰਗੀ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਰਤਾਰੇ ਨੂੰ ਇਸ ਗੀਤ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ -

- **ਚਰਖੀ** ਰੰਗੀਲੀ ਦਾਜ ਦੀ ਮੇਰੇ ਵੀਰ ਨੇ **ਵਲੈਤੋਂ** ਆਂਦੀ

  ਨੀ ਸੋਨੇ ਦਾ ਲਵਾਇਆ ਤੱਕਲਾ ਉਹਦੇ ਮੁੰਨਿਆ ‘ਤੇ ਮੜ੍ਹੀ ਹੋਈ ਚਾਂਦੀ...[43]

ਹੁਣ ਉਪਰੋਕਤ ਗੀਤ ਵਿੱਚ ਚਰਖੀ ਨੂੰ ਵਲੈਤ ਦੀ ਆਖ ਕੇ ਉਸ ਉੱਪਰ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਹੋਣ ਦਾ ਟੈਗ ਲਾਉਣ ਪਿੱਛੇ ਜਿੱਥੇ ਔਰਤ ਦੀ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਵਸਤਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਉਸਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇਸ ਗੀਤ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਤੰਦ ਔਰਤ ਦੀ ਮੁੱਢੋਂ ਹੀ ਆਪਣੇ ਪੇਕੇ ਘਰ ਦੀ ਸਲਾਹੁਤਾ ਕਰਨ ਦੀ ਗੁੱਝੀ ਰਮਜ਼ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸਮਝੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪੇਕੇ ਘਰ ਦੀ ਚੰਗੀ ਆਰਥਿਕ ਸਥਿਤੀ ‘ਤੇ ਮਾਣ ਹੈ ਤਾਂ ਹੀ ਉਸਨੂੰ

ਦਾਜ ਵਿਚਲੀ ਚਰਖੀ ਰੰਗੀਲੀ ਲੱਗਦੀ ਜਿਸਦਾ ਤੱਕਲਾ ਸੋਨੇ ਦਾ ਅਤੇ ਮੁੰਨੀਆਂ ਚਾਂਦੀ ਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਉਸਦੇ ਭਰਾਵਾਂ ਵੱਲੋਂ ਦਿਤੀ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਉਹ ਵਲੈਤ ਵਿਚਲੀ ਕਿਸੇ ਮਹਿੰਗੀ ਵਸਤੂ ਤੋਂ ਜ਼ਰਾ ਵੀ ਘੱਟ ਨਹੀਂ।

ਪੰਜਾਬ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਦੇਸ਼ ਦੀ ਆਣ-ਬਾਨ ਅਤੇ ਸ਼ਾਨ ਲਈ ਕੁਰਬਾਨੀਆਂ ਦਿੰਦਾ ਆਇਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੀਆਂ ਕੁਰਬਾਨੀਆਂ ਅਤੇ ਸੂਰਬੀਰਤਾ ਦੇ ਸੋਹਿਲੇ ਭਾਰਤੀ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਸ਼ਾਨਾਮੱਤੀ ਗੌਰਵ ਦੀ ਗਾਥਾ ਹੈ। ਸੱਤਰਵਿਆਂ ਵਿੱਚ ਜਦ ਭਾਰਤ-ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਦਾ ਮਾਹੌਲ ਤਨਾਅ-ਪੂਰਵਕ ਹੋਇਆ ਤਾਂ ਇਹਨਾਂ ਪੰਜਾਬਣ ਨਾਰਾਂ ਵੱਲੋਂ ਦੇਸ਼ ਦੀ ਰੱਖਿਆ ਲਈ ਆਪਣੇ ਆਦਮੀਆਂ ਨੂੰ ਫੌਜ ਵਿੱਚ ਭੇਜਣ ਬਾਬਤ ਹਵਾਲੇ ਵੀ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਮਸਲਨ -

- ਬੋਲਿਆ ਵੇ ਹੋ ਭਰਤੀ ਤੇਰੇ ਨਾਲਦੇ ਕਰਨ ਲਫ਼ਟੈਣੀ [44]
- ਵੱਸਣਾ ਫੌਜੀ ਦੇ ਭਾਵੇਂ ਬੂਟ ਸਣੇ ਲੱਤ ਮਾਰੇ
  ਰੰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਧੰਨਾਂ ਬਣ ਕੇ ਤੂੰ ਤਾਂ ਘਰੇ ਬੈਠਾ ਮਾਰਦੈਂ ਫਰਾਟੇ
  ਜੰਗ ਵਿੱਚ ਫੌਜੀ ਜੂਝਦੇ ਮੇਰੇ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਸਿਪਾਹੀ ਉਹ ਲੜਾਕੇ
  ਵੈਰੀਆਂ ਦੇ ਮੂੰਹ ਭੰਨਦੇ, ਹੱਥ ਵੈਰੀਆਂ ਨੂੰ ਡੱਸਦੇ ਕਰਾਰੇ [45]
- ਨਾਭੀ ਪੱਗ 'ਤੇ ਜ਼ਹਿਰਮੋਹਰੀ ਵਰਦੀ ਵੇ ਚੰਨਾਂ ਤੈਨੂੰ ਕਿੰਨੀ ਜੱਚਦੀ [46]

ਜਿੱਥੇ ਔਰਤ ਲਈ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਚੰਗੇ ਘਰ ਦੀ ਕਾਮਨਾ ਅਤੇ ਹਾਰ-ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਦੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਸਬੰਧੀ ਹਵਾਲੇ ਸਾਨੂੰ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੇਈਂ-ਦੇਈਂ ਵੇ ਬਾਬਲਾ ਉਸ ਘਰੇ ਜਿੱਥੇ ਬੂਰੀਆਂ ਝੋਟੀਆਂ ਸੱਠ ਰਾਹੀਂ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਮਿਲਦੇ ਹਨ, ਜਿੰਨਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕਧਾਰਾ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਤਹਿਤ ਬੜੀ ਖੁੱਲ੍ਹ-ਦਿਲੀ ਨਾਲ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਜਦ ਸਮਕਾਲੀ ਗੀਤਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਮੈਨੂੰ ਝੀਲਾਂ ਕੋਲ ਬਠਿੰਡੇ ਕੋਠੀ ਪਾ ਦੇ ਵੇ ਮਾਹੀਆ (ਗੁਰਲੇਜ਼ ਅਖ਼ਤਰ+ਪ੍ਰੀਤ ਬਰਾੜ) ਜਾਂ ਫਿਰ ਨਹਿਰੋਂ ਪਾਰ ਬੰਗਲਾ ਪਵਾਦੇ ਹਾਣੀਆਂ (ਰੋਮੀ ਗਿੱਲ) ਰਾਹੀ ਇਸਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹੀ ਵਿਦਵਾਨ ਆਲੋਚਕ ਇਸਨੂੰ ਆਪਣੀ ਤਿੱਖੀ ਸੁਰ ਨਾਲ ਕੋਈ ਅਲੋਕਾਰ ਵਰਤਾਰਾ ਜਾਂ ਮਹਿਬੂਬ ਦੇ ਫੋਕੇ ਵਾਅਦੇ ਕਹਿ ਕੇ ਭੰਡਦੇ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਕਿ ਇਹਨਾਂ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚਲੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚਲੀ ਨਾਰੀ-ਰੀਝ ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਦੇਖਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ, ਤਦ ਹੀ ਅਜਿਹੇ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਅਸਲ ਅਰਥ ਸਮਝ ਆ ਸਕਣਗੇ। ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੀ ਚੰਗੇ ਵਰ-ਘਰ ਦੀ ਕਾਮਨਾ ਵਾਲੀ ਸੁਰ ਏਸੇ ਵਰਤਾਰੇ ਦੇ ਤਹਿਤ ਸਮਝੀ ਜਾ ਸਕਦੀ

ਹੈ। ਇਸ ਕਾਲ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਜਿੱਥੇ ਸਬਰ ਵਿਚੋਲੇ ਨੂੰ ਲੜ ਮਧਰੇ ਦੇ ਲਾਈ (ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ +ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੇਵੀ) ਦੇ ਤਹਿਤ ਕੰਤ ਦੇ ਹਾਣ-ਪਰਵਾਨ ਨਾ ਹੋਣ ਸਬੰਧੀ ਨਿਹੋਰਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਹਾਣ ਦੇ ਕੰਤ ਨਾਲ ਮੁਕਲਾਵੇ ਸਬੰਧੀ ਕੁਆਰੇ ਚਾਅ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚਲੀ ਵੇ ਬਾਬਲ ਇਹੋ ਜਿਹਾ ਵਰ ਟੋਲੀਏ ਦੀ ਤਰਜ਼ ਹੇਠ ਸਮਝੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ –

- ਪੰਜ ਭਾਦੋਂ ਨੂੰ ਆਈਂ ਵੇ ਮੇਰਾ ਲੈਣ ਦਰੌਜਾ[47]
- ਗੱਡੀ ਵਿਚੋਂ ਲੱਤ ਲਮਕੇ ਕੋਈ ਭੌਰ ਚੱਲਿਆ ਮੁਕਲਾਵੇ[48]
- ਗੱਡੀ ਚੜ੍ਹਦੀ ਭੰਨਾ ਲਏ ਗੋਡੇ. ਚਾਅ ਮੁਕਲਾਵੇ ਦਾ[49]
- ਕੁੜਤੀ ਰੰਗ ਮੰਗਦੀ, ਮੇਰਾ ਦਿਲ ਮੰਗਦਾ ਮੁਕਲਾਵਾ[50]
- ਮਾਏ ਨੀ ਮੇਰੇ ਹਾਣਦੀਆਂ ਤੁਰ ਮੁਕਲਾਵੇ ਗਈਆਂ [51]

ਹਰੀ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਦੇ ਆਉਣ ਕਰਕੇ ਮਸ਼ੀਨਰੀ ਅਤੇ ਤਕਨੀਕ ਦੇ ਸਦਕਾ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਜੋ ਖੁਸ਼ਹਾਲੀ ਆਈ ਉੱਥੇ ਬੇਰੁਜ਼ਗਾਰੀ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵਾਧਾ ਹੋਇਆ। ਮਸ਼ੀਨ ਨੇ ਆ ਕੇ ਜਿੱਥੇ ਕਿਰਤੀਆਂ ਦੇ ਹੱਥ ਵੱਢ ਦਿੱਤੇ ਉੱਥੇ ਉਸਦੀ ਘੱਟ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਵੱਧ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਕੰਮ ਕਰਨ ਦੀ ਕੌਸ਼ਲਤਾ ਨੇ ਦਿਹਾੜੀ ਤੋਂ ਵਿਹਲੜ ਹੋ ਗਏ ਲੋਕਾਂ ਵਿੱਚ ਗਾਇਕ ਬਣਨ ਦੀ ਚਿਣਗ ਜਗਾਈ। ਇੱਥੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਛੰਨਾਂ ਭੰਨ ਕੇ ਬਣਾ ਲੈ ਛੈਣੇ ਜੱਟਾਂ ਦਾ ਮੁੰਡਾ ਗਾਉਣ ਲੱਗਿਆ ਆਪਣੇ ਅਸਲ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕੱਚ-ਘਰੜ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਨੇ ਪਾਪੂਲਰ ਗੀਤਕਾਰੀ ਅਤੇ ਦੋਹਰੇ ਅਰਥਾਂ ਵਾਲੇ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਧੜਾ-ਧੜ ਰਿਕਾਰਡ ਕਰਾਉਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ। ਇੱਥੇ ਪਹੁੰਚਦਿਆਂ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਵਿੱਚ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਚੋਰ-ਮੋਰੀਆਂ ਦੇਖੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਫ਼ਲਸਰੂਪ ਖੇਤਰੀ ਖੋਜ ਦੌਰਾਨ ਵੱਡੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਸਾਨੂੰ ਅਜਿਹੀ ਵੰਨਗੀ ਦੇ ਤਵੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਏ ਹਨ ਜੋ ਨਿਰੋਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀਆਂ ਕਾਮੁਕ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਕਈ ਪ੍ਰਚੱਲਤ ਨਾਮੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਦੀ ਮੰਗ ਅਨੁਸਾਰ ਅਜਿਹੇ ਗੀਤ ਰਿਕਾਰਡ ਕਰਵਾਏ ਹਨ। ਸੁਣਣ ਨੂੰ ਭਾਵੇਂ ਅਜਿਹੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਭੱਦੀ ਲੱਗਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਹਨਾਂ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਜਨ-ਜੀਵਨ ਵਿਚਲੇ ਹਾਸ਼ੀਏ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਕੀਤੇ ਪਾਤਰ ਜਿਵੇਂ ਛੜੇ ਜੇਠ ਅਤੇ ਵੈਲੀ ਜਾਂ ਅਮਲੀ ਦਿਓਰ ਦੀਆਂ ਵਿਆਹ ਸਬੰਧੀ ਦੱਬੀਆਂ ਜਿਨਸੀ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਪਿੱਛੇ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਮਸਲਨ:

- ਥਮਲੇ ਦੇ ਕੋਲ ਕੋਲ ਦੀ, ਸਿੱਧੀ ਜੱਟੀਏ ਸਵਾਤ ਵਿੱਚ ਆਜਾ[52]
- ਗੋਰੀ ਗੱਲ੍ਹ ਦਾ ਬਣੇ ਖ਼ਰਬੂਜਾ, ਡੰਡੀਆਂ ਦੀ ਵੱਲ ਬਣ ਜਾਏ[53]
- ਚੜ੍ਹਦੀ ਦੇ ਪੱਟ ਫੁੱਲ ਗਏ, ਆਪ ਮੈਂ ਗਿਆ ਚੁਬਾਰੇ ਵਿੱਚ ਚੜ੍ਹਕੇ[54]
- ਜੇ ਮੁੰਡਿਆ ਤੇਰੀ ਅੱਖ ਵੇ ਦੁਖਦੀ, ਕੁੱਤੇ ਦੀ ਪੂਛ ਘਸਾ ਲੈ[55]

ਇੱਥੇ ਆ ਕੇ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰਿਕਾਰਡ ਗੀਤਕਾਰੀ ਆਪਣੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਅਤੇ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਪੇਤਲੀ ਪੈਂਦੀ ਦਿਸਦੀ ਹੈ। ਜੋ ਨੌਜੁਆਨ ਕਿਸੇ ਪਾਸੇ ਫਿੱਟ ਨਾ ਆਏ ਉਹਨਾਂ ਨੇ ਚਮਕੀਲੇ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚਲੀਆਂ ਅਵੈੜੀਆਂ ਕਾਮੁਕ ਚਾਹਤਾਂ ਨੂੰ ਨਸ਼ੇ-ਪੱਤੇ ਦੀ ਲੋਰ ਵਿੱਚ ਪੂਰਾ ਕਰਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ, ਫਲਸਰੂਪ ਪੰਜਾਬੀ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਸਰੀਰਕ ਪੱਖੋਂ ਨਕਾਰਾ ਅਤੇ ਸੁਸਤ ਹੋ ਗਈ। ਇਹ ਗਿਰਾਵਟ ਸਮਾਜ ਦੀ ਹਰ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਆਈ। ਇਹ ਨਿਘਾਰ ਏਥੋਂ ਤੱਕ ਆ ਪੁੱਜਾ ਕਿ ਹੁਣ ਸਾਧੂ ਹੁੰਦੇ ਰੱਬ ਵਰਗੇ, ਘੁੰਡ ਕੱਢ ਕੇ ਖ਼ੈਰ ਨਾ ਪਈਏ (ਸ਼ਾਦੀ ਬਖਸ਼ੀ ਭਰਾ) ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਨਾ ਰਹੀ ਸਗੋਂ ਬਦਲ ਰਹੀ ਸਮਾਜਿਕ ਅਵਸਥਾ ਦੇ ਤਹਿਤ ਜੱਟੀਏ ਜੇ ਹੋ ਗਈ ਸਾਧਣੀ ਪੱਟੇ ਜਾਣਗੇ ਸਾਧਾ ਦੇ ਚੇਲੇ (ਕੁਲਦੀਪ ਮਾਣਕ+ਗੁਲਸ਼ਨ ਕੋਮਲ) ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਹੋਈ ਸਾਧਾਂ ਦੇ ਜਤੀ-ਸਤੀ ਹੋਣ ਦੀਆਂ ਚੋਰ ਮੋਰੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਜੱਗ ਜਾਹਰ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਗੀਤ ਲੋਕ-ਗਾਥਾਵਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਪੂਰਨ ਤੌਰ 'ਤੇ ਛੰਦਾਂਬੰਦੀ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਸਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸੰਨ 1960 ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ 1970 ਤੱਕ ਵੀ ਰਿਕਾਰਡ ਹੋਈ ਗੀਤਕਾਰੀ ਵਿਚ ਲੋਕ ਗਾਥਾਵਾਂ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਤੱਥਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਕਲੀ, ਕੋਰੜਾ ਜਾਂ ਕਬਿੱਤ ਛੰਦ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਰਿਕਾਰਡਿਡ ਗੀਤਕਾਰੀ ਦਾ ਸਥਾਈ-ਅੰਤਰੇ ਵਾਲਾ ਰੂਪ ਸੰਨ 1970 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਆਪਣੀ ਪੱਕੀ ਹੋਂਦ ਧਾਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਤਹਿਤ ਗੀਤ ਛੰਦਾਬੰਦੀ ਦੀ ਕਰੜਾਈ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੀਤ ਦੇ ਛੰਦਾਬੰਦੀ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਹੀ ਪਾਪੂਲਰ ਗੀਤਕਾਰੀ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਧਾਰਨ ਕਰ ਸਕੀ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਚਾਰ ਚਰਚਾ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਅਸੀਂ ਇਹ ਆਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਸੰਨ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰੂਪਾਕਾਰਾਂ ਵਾਂਗ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਉੱਪਰ ਵੀ ਪਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਸਬੰਧੀ ਪੰਜਾਬੀ ਆਲੋਚਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਸੰਕੀਰਨਤਾ ਦਾ ਤਿਆਗ ਕਰਦਿਆਂ ਨਿੱਠ ਕੇ ਖੋਜ ਕਰਨ ਦੀ ਹਾਲੇ ਬੇਹੱਦ ਲੋੜ ਹੈ। ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਨੂੰ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਕੋਣਾਂ ਤੋਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਪਰ ਰਿਕਾਰਡ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਜਿੱਥੇ ਇਸਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਗਿਣਾਤਮਕ ਪੱਖੋਂ ਘੱਟ ਮਾਤਰਾ

ਵਿਚ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਉੱਪਰ ਇਸਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਗਿਣਾਤਮਕ ਅਤੇ ਗੁਣਾਤਮਕ ਦੋਨਾਂ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਕਈ ਗੁਣਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ। ਸਮੁੱਚੇ ਖੋਜ ਪੱਤਰ ਵਿਚਲੀ ਚਰਚਾ ਵਿੱਚੋਂ ਇਹ ਧਾਰਨਾ ਵੀ ਨਿੱਕਲ ਕੇ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਕਿ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਮਹਿਜ਼ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਉੱਪਰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਰਿਕਾਰਡ ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ ਤਾਂ ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲੇ ਅਤੇ ਵੰਡ ਉਪਰੰਤ ਪੂਰੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਬਦਲੇ ਸਮਾਜ-ਸਭਿਆਚਾਰਕ, ਧਾਰਮਿਕ, ਆਰਥਿਕ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਨਵੀਂ ਤਕਨੀਕ ਦੁਆਰਾ ਸਿਰਜੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪ੍ਰਸੰਗ ਨੂੰ ਰਿਕਾਰਡਿਡ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਂਭੀ ਬੈਠੀ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਇਸਨੂੰ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਰਿਕਾਰਡਿਡ ਇਤਿਹਾਸ ਕਹਿ ਲਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਸਾਡੇ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਵਿਚ ਵੀ ਕੋਈ ਅਤਿਕਥਨੀ ਨਹੀਂ। ਜਿੱਥੇ 1947 ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਢੱਡ-ਸਾਰੰਗੀ ਅਤੇ ਤੂੰਬੇ-ਅਲਗੋਜ਼ੇ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀਆਂ ਘਰਾਣੇਦਾਰ ਬਾਈਆਂ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦਾ ਗਰਾਫ ਹੇਠਾਂ ਡਿੱਗਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਵੰਡ ਉਪਰੰਤ ਹੋਰ ਕਈ ਵੰਨਗੀਆਂ ਜਿਵੇਂ ਦੋਗਾਣਾ, ਧਾਰਮਿਕ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ, ਕਵੀਸ਼ਰੀ, ਗੁਰਬਾਣੀ ਕੀਰਤਨ, ਕੌਮਿਕ, ਓਪੇਰੇ, ਸਾਕੇ, ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਕਈ ਹੋਰ ਗਾਇਨ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਦਾ ਰਾਹ ਮੋਕਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸੰਨ 1960 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੋਗਾਣਾ ਗਾਇਕੀ ਆਪਣਾ ਜ਼ੋਰ ਫੜਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸੰਨ 1990 ਦੇ ਆਸ-ਪਾਸ ਪਰਵਾਸੀ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਬਦੌਲਤ ਪੌਪ ਗਾਇਕੀ ਕੈਸਿਟਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸੰਨ 2000 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਹ ਮੀਡੀਏ ਅਤੇ ਇੰਟਰਨੈੱਟ ਨਾਲ ਜੁੜ ਕੇ ਇਕ-ਦਮ ਆਪਣਾ ਮੁਹਾਂਦਰਾ ਪਾਲੀਵੁੱਡ, ਬਾਲੀਵੁੱਡ ਜਾਂ ਹਾਲੀਵੁੱਡ ਵੱਲ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਪੂਰੇ ਵਿਸ਼ਵ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਉਂਦੀ ਚੰਗਾ ਨਾਮਨਾ ਖੱਟ ਰਹੀ ਹੈ, ਬੱਸ ਮਸਲਾ ਤਾਂ ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਸੰਕੀਰਨਤਾ ਨੂੰ ਤਿਆਗਣ ਦਾ ਹੈ।

ਹਵਾਲੇ ਅਤੇ ਟਿੱਪਣੀਆਂ

1. ਰਾਜਿੰਦਰ ਪਾਲ ਸਿੰਘ ਬਰਾੜ, ਆਧੁਨਿਕ ਸੰਚਾਰ ਸਾਧਨ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ, ਸਭਿਆਚਾਰ ਪਤ੍ਰਿਕਾ (ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ-12), ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2013, ਪੰਨਾ-10

2. ਹਰਿੰਦਰ ਕੌਰ ਸੋਹਲ, ਪੰਜਾਬੀ ਗਾਇਕੀ : ਵਿਭਿੰਨ ਪਾਸਾਰ, ਨਾਨਕ ਸਿੰਘ ਪੁਸਤਕਮਾਲਾ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2012, ਪੰਨਾ-229

3. ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-232

4. ਅਮਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਵੜੈਚ, ਸਭਿਆਚਾਰ ਪਤ੍ਰਿਕਾ (ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ-12), ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2013, ਪੰਨਾ-80

5. ਹਰਿੰਦਰ ਕੌਰ ਸੋਹਲ, ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-229

6. ਬਾਈ ਗੁਰਮੁਖ ਸਿੰਘ ਪਿੰਡ ਨਾਈਵਾਲਾ, ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ ਬਰਨਾਲਾ ਜੋ ਪਿੰਡ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤਕ ਲਾਇਬ੍ਰੇਰੀ ਚਲਾ ਰਹੇ ਹਨ, ਉਹਨਾਂ ਨਾਲ ਮਿਤੀ 26 ਫਰਵਰੀ, 2013 ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਪਟਿਆਲਾ ਵਿਖੇ ਕੀਤੀ ਮੁਲਾਕਾਤ ਵਿਚਲੇ ਅੰਸ਼ਾਂ 'ਚੋਂ

7. ਲਾਲ ਚੰਦ ਯਮਲਾ ਜੱਟ (ਗਾਇਕ+ਗੀਤਕਾਰ), ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. ਕੰਪਨੀ, ਤਵਾ ਨੰਬਰ ਅਤੇ ਸੰਨ (ਗ਼ੈਰ-ਹਾਜ਼ਰ), ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

8. ਲਾਲ ਚੰਦ ਯਮਲਾ ਜੱਟ (ਗਾਇਕ+ਗੀਤਕਾਰ), 1969, ਐਚ. ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), S/7EPE.1873, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

9. ਲਾਲ ਚੰਦ ਯਮਲਾ ਜੱਟ (ਗਾਇਕ+ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇਸਰ ਸਿੰਘ ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1972, ਐਚ. ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), N.93336, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

10. ਲਾਲ ਚੰਦ ਯਮਲਾ ਜੱਟ (ਗਾਇਕ+ਗੀਤਕਾਰ), 1969, ਐਚ. ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), S/7EPE.1873, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

11. ਉਹੀ

12. ਹਰਦਿਆਲ ਥੂਹੀ, ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਗਾਇਕੀ ਦਾ ਸਫ਼ਰ, ਪੰਜਾਬੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2011, ਪੰਨਾ- 49

13. ਉਹੀ, ਪੰਨਾ- 50

14. ਲਾਲ ਚੰਦ ਯਮਲਾ ਜੱਟ (ਗਾਇਕ+ਗੀਤਕਾਰ), 1966, ਐਚ. ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), N.93116, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

15. ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ (ਗਾਇਕ), ਖੁਸ਼ਦਿਲ ਸਮਰਾਲਵੀ (ਗੀਤਕਾਰ), 1958, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), N.94147, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

16. **ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ+ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੇਵੀ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਹਰਦੇਵ ਦਿਲਗੀਰ (ਗੀਤਕਾਰ), 1964, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), N.94280, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

17. **ਹਰਦਿਆਲ ਝੂਹੀ,** ਉਹੀ, ਪੰਨਾ- 51

18. **ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ** (ਗਾਇਕ), ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ., ਸੰਨ ਅਤੇ ਤਵਾ ਨੰਬਰ (ਗ਼ੈਰ-ਹਾਜ਼ਰ), ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

19. **ਮੋਹਿੰਦਰਜੀਤ ਕੌਰ ਸੇਖੋਂ** (ਗਾਇਕ), ਲਾਲ ਚੰਦ ਯਮਲਾ ਜੱਟ (ਗੀਤਕਾਰ), 1967, ਐਚ. ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), N.93185, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

20. **ਕੁਲਦੀਪ ਮਾਣਕ** (ਗਾਇਕ), ਹਰਦੇਵ ਦਿਲਗੀਰ (ਗੀਤਕਾਰ), ਵੇਦ ਸੇਠੀ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1978, ਇਨਰੀਕੋ (ਕੰਪਨੀ), 2442-5041 (ਤਵਾ ਨੰ:), ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

21. **ਲਾਲ ਚੰਦ ਯਮਲਾ ਜੱਟ** (ਗਾਇਕ+ਗੀਤਕਾਰ), ਚਰਨਜੀਤ ਆਹੂਜਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1981, ਐਚ. ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), ECSD.3043, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

22. ਉਹੀ

23. **ਲਾਲ ਚੰਦ ਯਮਲਾ ਜੱਟ** (ਗਾਇਕ+ਗੀਤਕਾਰ), ਮੋਹਿੰਦਰਜੀਤ ਸੇਖੋਂ (ਸਹਿ-ਗਾਇਕ), ਐਚ. ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), ਤਵਾ ਨੰਬਰ ਅਤੇ ਸੰਨ (ਗ਼ੈਰ-ਹਾਜ਼ਰ), ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

24. **ਹਰਦਿਆਲ ਝੂਹੀ,** ਉਹੀ, ਪੰਨਾ- 62

25. **ਹਰਚਰਨ ਗਰੇਵਾਲ** (ਗਾਇਕ), ਨੰਦ ਲਾਲ ਨੂਰਪੁਰੀ (ਗੀਤਕਾਰ), ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ (ਕੰਪਨੀ), 1964, ਤਵਾ ਨੰਬਰ ਅਤੇ ਸੰਨ (ਗ਼ੈਰ-ਹਾਜ਼ਰ), ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

26. **ਗੁਲਸ਼ਨ ਕੋਮਲ+ਸੁਰਿੰਦਰ ਛਿੰਦਾ** (ਗਾਇਕ), ਪਾਲੀ ਦੇਤਵਾਲੀਆ (ਗੀਤਕਾਰ), ਚਰਨਜੀਤ ਆਹੂਜਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1980, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), S/7LPE.12054, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

27. **ਸੁਰਿੰਦਰ ਛਿੰਦਾ+ਗੁਲਸ਼ਨ ਕੋਮਲ** (ਬਲਬੀਰ ਸਿੰਘ ਗਰੇਵਾਲ), ਚਰਨਜੀਤ ਕੌਰ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1981, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ.(ਕੰਪਨੀ), S/7LPE.12059, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ

28. **ਹਰਚਰਨ ਗਰੇਵਾਲ+ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਗੁਰਦੇਵ ਮਾਨ (ਗੀਤਕਾਰ), 1963, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ.(ਕੰਪਨੀ) ECLP. 2289, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

29. **ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ+ਰਣਬੀਰ ਰਾਣਾ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਕੇ.ਐਸ. ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ.(ਕੰਪਨੀ), S/7LPE.12047, 1979, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

30. **ਕੇ.ਦੀਪ+ਜਗਮੋਹਨ ਕੌਰ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਢਿੱਲੋਂ ਮਹਿਰਾਜਵਾਲੀਆ (ਗੀਤਕਾਰ), ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), ਤਵਾ ਨੰਬਰ ਅਤੇ ਸੰਨ (ਗ਼ੈਰ-ਹਾਜ਼ਰ), ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

31. **ਮੁਹੰਮਦ ਸਦੀਕ+ਰਣਜੀਤ ਕੌਰ (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ)**, ਬਾਬੂ ਸਿੰਘ ਮਾਨ (ਗੀਤਕਾਰ), ਚਰਨਜੀਤ ਆਹੂਜਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1983, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), ECSD.4017, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

32. **ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ+ਰਣਬੀਰ ਰਾਣਾ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਗੁਰਨਾਮ ਸਿੰਘ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇ.ਐਸ. ਨਰੂਲਾ(ਸੰਗੀਤਕਾਰ), ਮਿਤੀਹੀਣ, ਓਡੀਅਨ, EMOE.128, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

33. **ਕਰਮਜੀਤ ਧੂਰੀ** (ਗਾਇਕ), ਗੁਰਦੇਵ ਮਾਨ (ਗੀਤਕਾਰ), 1965, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), N.93122, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

34. **ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ** (ਗਾਇਕ), ਇੰਦਰਜੀਤ ਹਸਨਪੁਰੀ (ਗੀਤਕਾਰ), ਐਸ.ਮੋਹਿੰਦਰ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1976, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ (ਕੰਪਨੀ), ਪੰਜਾਬੀ ਫ਼ਿਲਮ (ਦਾਜ), 7EPE.11035, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

35. **ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ+ਐਚ.ਦੇਵ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਭੁੱਲਾ ਰਾਮ ਚੰਨ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇ.ਐਸ. ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1975, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ (ਕੰਪਨੀ), S/7LAE. 24021,ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

36. **ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ+ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੇਵੀ** (ਗਾਇਕਿ ਜੋੜੀ), ਤਵਾ ਨੰ: ਅਤੇ ਸੰਨ ਮਿਤੀਹੀਣ, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

37. **ਗੁਰਪਾਲ ਸਿੰਘ ਪਾਲ** (ਗਾਇਕ), ਬਾਬੂ ਸਿੰਘ ਮਾਨ (ਗੀਤਕਾਰ), ਭਗਵਾਨ ਸਿੰਘ ਕੇਸਰ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1982, ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਰਿਕਾਰਡਜ਼ (ਕੰਪਨੀ), LUK.101, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

38. **ਜਗਮੋਹਨ ਕੌਰ** (ਗਾਇਕ), ਚਮਨ ਲਾਲ ਸ਼ੁਗਲ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇ. ਐਸ. ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1971, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ.(ਕੰਪਨੀ), N.93315, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

39. **ਹਰਚਰਨ ਗਰੇਵਾਲ+ਸੀਮਾ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਚਤਰ ਸਿੰਘ ਪਰਵਾਨਾ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇ.ਐਸ.ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ.(ਕੰਪਨੀ), N.93401, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

40. **ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ +ਅਜੀਤ ਆਰਟਸ** (ਗਾਇਕ), ਐਸ.ਮੋਹਿੰਦਰ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1977, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ.(ਕੰਪਨੀ), ਪੰਜਾਬੀ ਫ਼ਿਲਮ (ਸੰਤੋ-ਬੰਤੋ), 7EPE.11045, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

41. **ਚਾਂਦੀ ਰਾਮ ਚਾਂਦੀ** (ਗਾਇਕ), ਇੰਦਰਜੀਤ ਹਸਨਪੁਰੀ (ਗੀਤਕਾਰ), ਤਵਾ ਨੰ: ਅਤੇ ਸੰਨ (ਗ਼ੈਰਹਾਜ਼ਰ), ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

42. **ਹਰਚਰਨ ਗਰੇਵਾਲ+ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਗੁਰਦੇਵ ਮਾਨ (ਗੀਤਕਾਰ), ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

43. **ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ** (ਗਾਇਕ), ਗੁਰਦੇਵ ਮਾਨ (ਗੀਤਕਾਰ), ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ.(ਕੰਪਨੀ), N.94236, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

44. **ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ+ਫਕੀਰ ਸਿੰਘ ਫਕੀਰ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਬਾਬੂ ਸਿੰਘ ਮਾਨ (ਗੀਤਕਾਰ), ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

45. **ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ+ਸਾਬਰ ਹੁਸੈਨ ਸਾਬਰ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਗੁਰਦੇਵ ਮਾਨ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇਸਰ ਸਿੰਘ ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1964, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), N.94283, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

46. **ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ** (ਗਾਇਕਾ), ਹਰਦੇਵ ਦਿਲਗੀਰ (ਗੀਤਕਾਰ), 1965, ਐਚ. ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), N. 93124, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

47. **ਕਰਨੈਲ ਗਿੱਲ+ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਹਰਦੇਵ ਦਿਲਗੀਰ (ਗੀਤਕਾਰ), 1967, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), N.93168, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

48. **ਮੁਹੰਮਦ ਸਦੀਕ+ਰਣਜੀਤ ਕੌਰ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਬਾਬੂ ਸਿੰਘ ਮਾਨ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇ.ਐਸ.ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1973, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), 7EPE.1925, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

49. **ਸੁਰਿੰਦਰ ਛਿੰਦਾ+ਗੁਲਸ਼ਨ ਕੋਮਲ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ ਬਾਸੀ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇ.ਐਸ.ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1980, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), S/7LPE.12054, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

50. **ਕਰਨੈਲ ਗਿੱਲ** (ਗਾਇਕ), ਹਰਦੇਵ ਦਿਲਗੀਰ (ਗੀਤਕਾਰ), ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਗੀਤਕਾਰ), 1964, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

51. **ਮੋਹਿਨੀ ਨਰੂਲਾ+ਸੀਮਾ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਚਤਰ ਸਿੰਘ ਪਰਵਾਨਾ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇ.ਐਸ.ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1973, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ.(ਕੰਪਨੀ), N.93373, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

52. **ਸਵਰਨ ਲਤਾ+ਕਰਮਜੀਤ ਧੂਰੀ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਕੇਵਲ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਬਹਾਦਰ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇ.ਐਸ.ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1973, ਓਡੀਅਨ (ਕੰਪਨੀ), EMOE.10517, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

53. **ਸਵਰਨ ਲਤਾ+ਕਰਮਜੀਤ ਧੂਰੀ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਹਰਦੇਵ ਦਿਲਗੀਰ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇ.ਐਸ.ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1972, ਓਡੀਅਨ (ਕੰਪਨੀ), MOCE.2011, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

54. **ਸਵਰਨ ਲਤਾ+ਕਰਮਜੀਤ ਧੂਰੀ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਰਾਮ ਸਿੰਘ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇ.ਐਸ.ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1968, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ (ਕੰਪਨੀ), N.93288, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ।

55. **ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ+ਮੁਹੰਮਦ ਸਦੀਕ** (ਗਾਇਕ ਜੋੜੀ), ਬਾਬੂ ਸਿੰਘ ਮਾਨ (ਗੀਤਕਾਰ), ਕੇ.ਐਸ.ਨਰੂਲਾ (ਸੰਗੀਤਕਾਰ), 1967, ਐਚ.ਐਮ.ਵੀ. (ਕੰਪਨੀ), N.93198, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕੁੱਥਾਖੇੜੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤਵੇ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ