लोकसंस्कृति

(अनुसन्धानात्मक पत्रिका)

वर्ष १६, पूर्णाङ्क २०, २०७८ चैत्र (२०७६, २०७७, २०७८) को संयुक्ताङ्क

संरक्षक
सन्तोष शर्मा

सल्लाहकार
प्रा.डा. चूडामणि बन्धु
प्रा.डा. अभि सुवेदी
प्रा.डा. माधवप्रसाद पोखरेल
डा. रामदयाल राकेश

प्रधान सम्पादक
डा. गोविन्द आचार्य

कार्यकारी सम्पादक
सन्ध्या पहाडी

सम्पादक मण्डल
अनिल पौडेल
बमकुमारी बुढामगर
गीता कार्की
डा. कान्छी महर्जन
दुर्गा रायमाझी

क्षेत्रीय प्रतिनिधि
बुलु मुकारुङ (१ नं. प्रदेश)
डा. बेनी जङ्गम (बागमती प्रदेश)
अशोक थारू (लुम्बिनी प्रदेश)
पद्यराज जोशी (सुदूर पश्चिमाञ्चल प्रदेश)
के.बी. सिम्पल (कर्णाली प्रदेश)
डा. तुलसीराम खनाल (गण्डकी प्रदेश)

समन्वयकर्ता
ज्योति घिमिरे

लोकसंस्कृति

(अनुसन्धानात्मक पत्रिका)

वर्ष १६, पूर्णाङ्क २०, (२०७६, २०७७, २०७८ को संयुक्ताङ्क)

प्रकाशक
नेपाल म्युजिक सेन्टर (म्युजिक नेपालद्वारा स्थापित)
अनामनगर, काठमाडौँ

सर्वाधिकार
नेपाल म्युजिक सेन्टर

आवरण सज्जा /सेटिङ
वसन्तराज अज्ञात

मुद्रक
उपलब्धि प्रकाशन सेवा प्रा.लि.
गैरीधारा, काठमाडौँ

मूल्य : रु. १००।-

लोकसंस्कृति म्युजिक नेपाल (प्रा.) लि., काठमाडौँ
फोन नं. ०१-४२४२०४९, २००३६६७०
इमेल : loksanskriti2018@gmail.com

सम्पादकीय

संसारभरिका देशहरूमा बसोबास गर्ने जातजातिमा आआफ्नै मौलिक संस्कृति रहेको हुन्छ। संस्कृतिअनुसारका लोकसम्पदाहरू प्रचलनमा रहेका हुन्छन्। संस्कृति परिवर्तनशील भएको हुँदा सांस्कृतिक सम्पदाहरू पनि रूपान्तर र लोप हुँदै जान्छन्। संस्कृति परिवर्तन र लोप हुँदै जानुमा भूमण्डलीकरण, वैज्ञानिक विकास, बसाइँसराइ र नयाँ पुस्तामा पुरानो संस्कृतिप्रतिको विकर्षण मुख्य कारण रहेको अनुभव हुन्छ। यो क्रम बढ्दै गयो र संस्कृति संरक्षणमा सचेत प्रयास गरिएन भने जातीय पहिचान समाप्त हुनुका साथै लोकजीवनले विकास गरेका लोकज्ञानबाट निर्मित सम्पूर्ण प्राचीन धरोहरहरू समाप्त हुन्छन्। यस विषयको गम्भीरताबोध गरी संयुक्त राष्ट्र सङ्घ महासभाले सन् १९८९ मा संस्कृति संरक्षणसम्बन्धी विशेष प्रस्ताव पारित गरेको छ। यस प्रस्तावले संसारभरिका सम्पूर्ण सदस्य राष्ट्रहरूमा बसोबास गर्ने सबै जातिका भौतिक र अभौतिक (मूर्त र अमूर्त संस्कृति) संरक्षण गर्ने उद्देश्य राखेको छ। नेपाल सरकार पनि संयुक्त राष्ट्र सङ्घको सदस्य राष्ट्र भएको हुँदा संस्कृति संरक्षणसम्बन्धी यस अभियानको अनुगामी बनेको छ। यसअनुरूप नेपाल सरकारले पनि संस्कृति नीति २०६७ पारित गरी तदनुसार आफ्नो देशमा बसोबास गर्ने सबै जातिका संस्कृति संरक्षण कार्यमा लागेको हो।

नेपाल जातीय विविधताले सुशोभित देश हो। यहाँका जातीय र भाषिक समुदायहरूमा आआफ्नै भाषा, संस्कृति रहेको पाइन्छ। एउटै जातिभित्र पनि बसोबास स्थानका आधारमा भाषिक तथा सांस्कृतिक विविधता रहेको पाइन्छ। यसले सानो देश भए पनि सांस्कृतिक विविधताको भण्डार छ भन्ने कुरा स्पष्ट पार्दछ। आजकल सरकारी, गैरसरकारी, समुदाय र व्यक्तिगत तहबाट समेत जातीय संस्कृतिभित्र पाइने पुरातात्त्विक महत्त्वका वास्तुकला, मूर्तिकला, लोकसाहित्य, संस्कार, चाडपर्व, धर्म, भाषा, परिकार, पहिरन, हस्तकला, परम्परागत व्यवसाय आदि सांस्कृतिक सम्पदाहरूको सङ्कलन, विश्लेषण, प्रकाशन जस्ता **कार्यहरू गरी** संरक्षण एवम् संवर्धनमा सघाउ पुग्ने कार्यहरू गर्नेतर्फ लागेको देखिन्छ। यसबाट परम्परागत संस्कृतिका संवाहक लोकजीवन पनि उत्साहित भएको छ। नेपाल म्युजिक सेन्टर आफ्नो स्थापनाकालदेखि नै नेपाली संस्कृतिको संरक्षण र संवर्धनमा लाग्दै आएको संस्था हो। यसै कार्यको कडीका रूपमा २०६३ सालदेखि अर्धवार्षिक सांस्कृतिक प्रकाशनका रूपमा 'लोकसंस्कृति' प्रकाशन हुँदै आएको छ। २०७० सालमा दस अङ्कसम्मका लोकसंस्कृतिमा प्रकाशित बहुमूल्य अनुसन्धानमूलक **लेख–रचनाहरू**लाई अङ्ग्रेजी भाषामा अनुवाद गरी वेबसाइटमा समेत राखिएको छ। अनुसन्धानमूलक लेखहरूको अपेक्षाकृत अभाव र पत्रिकाको गुणस्तरीयलाई कायम राख्ने विषयलाई हृदयङ्गम गरी २०७२ सालदेखि 'लोकसंस्कृति'लाई वार्षिक प्रकाशनका रूपमा प्रस्तुत गरिएकोमा कोभिडको महामारीले विश्व आक्रान्त बनेको तात्कालीन समयमा 'लोकसंस्कृति'को प्रकाशन पनि प्रभावित भयो, जसका कारण ३ वर्षको संयुक्ताङ्क प्रकाशन गर्नुपर्‍यो।

लोकसंस्कृतिको प्रस्तुत बीसौँ अङ्कमा पनि पहिले जस्तै नेपाली मौलिक संस्कृतिका बहुमूल्य निधिहरूको अध्ययन, अनुसन्धान र प्रकाशनका माध्यमबाट नेपाली मौलिक संस्कृतिको संरक्षण एवम् संवर्धन गर्ने खालका लेखहरू समावेश छन्। यसमा समावेश भएका लेखहरूको मौलिकता भनेको नै सम्बन्धित जातजातिका सम्बन्धित संस्कृति र जातीय परम्पराका अनुसन्धानपरक, सिर्जनामूलक पहिचान हो। यसर्थ 'लोकसंस्कृति' को यस अङ्कले पनि सबैबाट स्नेह, सल्लाह, सुझाव पाउनेछ भन्ने आशा राखिएको छ।■

.... विषय सूची ....

विशेष लेख

नेपाली जातिसङ्गीतको अध्ययन ७
डा. चूडामणि बन्धु

अनुसन्धानमूलक लेख

कालाशेष सांस्कृतिक सम्पदा : छुरे, पैस्य र दुलाउटे १६
डा. गोविन्द आचार्य

कुमाल जातिमा सोरठी नाचको विधातात्त्विक विश्लेषण २३
डा. मुकुन्द शर्मा

नेवारी लोकसमुदायको बस्ती बसाइको स्वरूप ३८
डा. कान्छी महर्जन

लोपोन्मुख संस्कार गीत मागल ४७
डा. लक्ष्मी पोखरेल

भक्तपुरको बिस्केट जात्रा ६०
डा. शशी थापा पण्डित

फूलबारी

नेपाली लोकसङ्गीत र नेपाली लोकबाजा ६८
दुर्गा देवी

रामलीला : लोकसाहित्य र लोकजीवन ७४
धनीराम योगी

डङ्गौरा थारू लोकसांस्कृतिक दीक्षा संस्कारमा वाचन गरिने मन्त्र : पचरा ८०
अशोक थारू

जीवनी
नेपाली लोकसाहित्यको अध्ययनमा शिवप्रसाद पौडेलको योगदान ८४
प्रा.डा. कपिलदेव लामिछाने

अन्तर्वार्ता
लोकसंस्कृतिविद्र प्रा.डा. प्रेम खत्रीसँग अन्तर्वार्ता ९२

पुस्तक समीक्षा
मिथिलाका महान् चाडपर्वहरू एक समीक्षा ९६
डा. रेवतीरमण लाल

'किराँती-साम्पाङ पहिचानमा लोकगीतको भूमिकामाथि एक पलक ९८
गीता कार्की

लोकसिर्जना
बाला लखन्डर १०२

नेपाली जातिसङ्गीतको अध्ययन

चूडामणि बन्धु

नेपाल बहुभाषिक तथा बहुसांस्कृतिक देश हो । यस देशमा धेरै अघिदेखि नै विभिन्न भाषा बोल्ने समुदायमा आआफ्ना लोकगीतहरू थिए । छिमकी समुदायहरू एक अर्काबाट सिक्ने र सिकाउने पनि गर्थे । ससाना राज्यहरूको एकीकरण हुँदै जाँदा यो क्रम बढ्दै गयो र बडामहाराज पृथ्वीनारायण शाहबाट आधुनिक नेपालको निर्माण भएपछि विभिन्न भाषिक समुदायका बीचको सम्बन्ध भन् बलियो हुँदै गयो । नेपाली भाषा यस सम्बन्धको सूत्र बन्यो र यसै भाषामा रहेका गीतका माध्यमबाट आफ्ना भावनाको सञ्चार हुन थाल्यो । नेपाली भाषाका गीतका माध्यमबाट बहुभाषिक समाजका विभिन्न समुदाय एकताको सूत्रमा फूलका मालाभैँ उनिएर विशाल नेपालको परिकल्पनालाई साकार पार्दै नेपालीहरू पूर्वको टिस्टा अनि पश्चिमको काँगडासम्म पुगे । नेपालको विस्तार रोक्न र यस सुन्दर देशलाई आफ्नो अधीनमा राख्न तत्कालीन इस्ट इन्डिया कम्पनीले पाँच ठाउँबाट आक्रमण गऱ्यो र आफ्नै इच्छाअनुसारको सन्धि गर्न बाध्य गरायो । सन् १८१६ मा भएको सुगौली सन्धिपछि कुमाउँ-गढवालमा लडिरहेका दुई सैनिक गोर्या सिरस र मनवीर खत्री बागलुङको राङखानी फर्के । उनीहरूले कुमाउँ-गढवालमा गाएको भाकामा गीत गाएर स्थानीय युवायुवतीहरूका नाचगानलाई अझ रमाइलो

पारे । यिनका गीत 'झाम्रे' र 'झ्याउरे'का रूपमा नेपालका पहाडी क्षेत्रमा फैले (पन्त २०२८) । आफ्नो इमान्दारी र वीरताका लागि नाम कमाएका नेपाली सैनिकहरूको लाहुर जाने क्रम सुरु भएपछि पहिलो र दोस्रो विश्वयुद्धमा विभिन्न देशमा लड्न गएका नेपाली युवाहरूको सङ्ख्या २ लाख पुगेको थियो । यसरी गएका युवाहरूले आफ्ना गाउँका गीत लिएर गए र छुट्टीमा फर्कँदा साथीबाट सिकेका अर्का गाउँका गीत लिएर आए । यी लाहुरेका गीतको नमूना हाजिरमान राईको; मीठा मीटा गीतु; (सन् १९०८) मा पाइन्छ । दोसो विश्वयुद्धमा बेलायतका तर्फबाट लड्दा जर्मनीमा बन्दी बनाइएका गोर्खाली युद्धबन्दीका गीतलाई जर्मन विद्वान् हाइनरिख ल्युडर्सले सन् १९१६ र १९१७मा स्वराङ्कन गरे । यी गीतहरूको सङ्कलनका साथै विश्लेषण गरी अलका आत्रेय (२०७७) ले प्रस्तुत गरेकी छन् । यो स्वराङ्कन जर्मनीको रायल फोनेटिक कमिसनको कार्यक्रमअन्तर्गत गरिएको थियो र यसले ती युद्धबन्दीका भावनालाई सुरक्षित राखेको छ ।

सन् १९१८ मा बेलायतका राल्फ लीले टर्नरले पनि नेपाली सैनिकसँग कार्यरत हुँदा सङ्कलन गरेका सामग्रीलाई नेपाली भाषाका नमूनाका रूपमा सङ्कलित गरेका थिए (टर्नर १९१२) । नेपाली

लोकगीतलाई जातीय पहिचानको आधार मान्दै भारतमा देवेन्द्र सत्यार्थी (१९३४ इ.) ले नेपाली गीतको प्रशंसा गरे । महानन्दले तीजका गीतमा बारेमा लेखे, देवकोटाले लोकलयमा 'मुनामदन'(१९९२) लेखी जातीय जीवनलाई प्रस्तुत गरे र सूर्यविक्रम ज्ञवालीले (१९९३) लोकगीतलाई जातीय जीवनकै अभिव्यक्तिका रूपमा व्याख्या गरे । यी थिए सुरु सुरुमा नेपाली लोकगीतका सङ्लनकर्ताहरू ।

त्यसको केही समयपछि सत्यमोहन जोशीले नेपाली लोकगीतको सङ्कलनर अध्ययन गर्न थाले । उनका लेखहरू २००३ मा शारदामा देखिन थाले र पछि 'नेपाली लोकगीत' (२०१०) र 'हाम्रो लोक संस्कृति' (२०१४) मा सङ्कलित भए । त्यस समयमा विभिन्न देशमा लोकगीतको अध्ययन गर्दा राष्ट्रवादी भावनामा जोड दिने चलन व्यापक भयो ।

सत्यमोहन जोशीले आफ्नो लोकसाहित्यको अन्वेषणको कुरा गर्दै भनेका छन् - 'नेपाली लोकगीत क्षेत्रमा मेरो अन्वेषण कार्य क्षेत्रानुसार मलाई त यही लाग्छ - यसमा नेपाली राष्ट्रियताभित्रको अस्तित्व हुनुपर्दछ, नेपाली आत्माको पुकार र स्पन्दन हुनुपर्दछ । अझ नेपाली लोकगीतमा यसैको इतिहास हुनुपर्दछ, संस्कृति र कला हुनुपर्दछ, चोखो नेपाली लय, ताल र सुरकै प्रधानता हुनुपर्दछ, यसको गतिशीलता गाउँघरकै चित्रणमा हुनुपर्दछ, यसको भाषा साहित्यमा गाउँघरे जनताकै मौखिक ठेट शब्दको प्राचुर्यता हुनुपर्दछ अनि यसमा नेपालीको मुटुको ढुकढुकी को चाल पनि हुनुपर्दछ ।' (जोशी, २०१४:१९२) । त्यसै ताका धर्मराज थापाले 'लोकगीत सङ्ग्रहालय'को स्थापना गरे र 'डाँफेचरी' पत्रिकाको प्रकाशन सुरु गरे । नेपालीहरूमा धर्मराज थापा, लक्ष्मण लोहनी, काजीमान कङ्दङ्वा, एम.एम. गुरुङ, कालीभक्त पन्त सुरुका लोकगीतका अन्वेषक हुन् । जनकवि केशरी भएर धर्मराज थापा अद्वितीय लोकगीत गायकका रूपमा पनि स्थापित भए ।

२. लोकगीत र सङ्गीतको अध्ययनको नयाँ पद्धतिः जातिसङ्गीत शास्त्र

युरोपका विद्वान् अन्य देशका सङ्गीतको सङ्कलन गर्दै तुलना गर्न लागे र तिनलाई सांस्कृतिक पृष्टभूमिमा हेर्न पनि लागे । सुरुमा निकै समयसम्म यसका लागि तुलनात्मक सङ्गीत शास्त्र (Comparative Musicology) शब्द चल्यो । तर सन् १८८५ मा ब्रिटिस भाषाशास्त्री ए.जे. इलिस (A.J. Ellis) बाट यसका लागि एउटा लेखमा जातिसङ्गीत शास्त्र (Ethnomusicology) शब्दको प्रयोग भयो । एलिसका विचारमा सङ्गीत भनेको समाजभित्रको सांस्कृतिक विशेषता हो । पछि अमेरिकाका अनुसन्धाताहरूबाट सङ्गीत र संस्कृतिको समन्वित अध्ययन गर्ने, सङ्गीतकारका योगदानको अध्ययन गर्ने र सहभागी अवलोकनमा विशेष जोड दिने काम भयो । विभिन्न देशका लोक सङ्गीतको अध्ययन हुन थाल्यो । ग्रामीण कृषकका गीतहरू र ग्राम्यगीतहरूको सङ्कलन हुन थाल्यो । इन्टरनेसनल काउन्सिल फर ट्रेडिसनल म्युजिक (International Council for Traditional Music) र १९५५ मा स्थापित सोसाइटी फर इथ्नोम्युजिकोलोजी (Society for Ethnomusicology) अनि सन् १९६० मा अमेरिकाको क्यालिफर्नियामा इन्स्टिच्युट अफ इथ्नोम्युजिकोलोजी (Institute of Ethnomusicology) जस्ता संस्थाले यस विधाको प्रवर्द्धनका निम्ति काम गरे । अमेरिकाका एलान लोम्याक्स (Alan Lomax) ले क्यान्टोम्याट्रिक्स (Cantomatrics) परियोजना सञ्चालित गरे जसमा उनले जातिसङ्गीतको तुलनात्मक अध्ययनका लागि विभिन्न विधाका विशेषज्ञहरूको सहयोग लिए । गायन भनेको विश्वव्यापी चरित्र हो र संसारभरिका सङ्गीतमा केही साझा विशेषता हुन सक्छन् भन्ने धारणाले भाषिक सार्वभौमिकता जस्तै

साङ्गितिक सार्वभौमिकताको खोजी हुन थाल्यो । सार्वभौमिक सङ्गीतको धारणाले लोकसङ्गीतमा हुने समानताको खोजीलाई अगाडि बढायो र तुलनात्मक अध्ययनको गति लियो । तर सांस्कृतिक भिन्नताका कारणले सङ्गीतमा पनि भिन्नता हुने हुँदा सार्वभौमिक सङ्गीतको नजिक पुग्न सकिएला तर पूर्ण रूपमा सार्वभौमिक साङ्गीतिकता त कुन्नि ? भन्ने प्रश्न रहिरह्यो । सामाजिक व्यवहारसँगै लोकगीतहरूको तुलना हुन थाल्यो । सङ्गीतको अध्ययनका लागेकाहरूले सङ्गीतका तत्त्वबारे बढी र संस्कृतिलाई कम हेर्ने प्रवृत्ति पनि सन् १९७०को दशकतिर देखियो । तर मानवशास्त्रीहरूले सङ्गीतलाई संस्कृतिका रूपमा हेर्न थाले । यस पछि नै १९९० को दशकमा लोकप्रिय सङ्गीत (Popular culture) ले जनताको मनोभावनालाई आकर्षित गऱ्यो र एउटा उपसंस्कृति (Sub-culture) को विकास भयो । प्रविधिको विकासले पश्चिमी सङ्गीतलाई फैलाएको हुनाले र भूमण्डलीकरणले पनि जातिसङ्गीत शास्त्रलाई प्रभावित पारेको हुनाले अनुसन्धाताहरूले यसमा पश्चिमी संस्कृतिको प्रभावको अध्ययन पनि गर्नुपर्ने आवश्यकता देखाए ।

जातिसङ्गीत शास्त्रले लोकवार्ता, भाषाविज्ञान, सांस्कृतिक मानवशास्त्र र समाजशास्त्रका कतिपय सिद्धान्तहरूलाई समेटेर सङ्गीत र समाजको समन्वित अध्ययन गर्ने परम्परालाई बलियो बनायो । यसले अँगालेको सहभागी अवलोकनकर्ताको विधि पनि धेरैलाई सहज भयो ।

३. नेपाली लोकगीतको अध्ययन गर्ने केही विदेशीहरू

सुरुमा केही विदेशी विद्वानहरूले नेपाल आई जातिसङ्गीत शास्त्रीय मान्यताका आधारमा नेपाली लोकगीतको अध्ययन गरेका हुन् । यिनमा ए.ए. बेक (A.A. Bake) ले सन् १९३१ मै नेपालमा आई केही अध्ययन गरेका हुन् र प्रजातन्त्रपछि सन् १९५५-५६ मा पनि अध्ययनलाई निरन्तरता दिएका हुन् । त्यस समयमा उनले राणा शासकका सहयोगमा केही लोकगीतको सङ्कलन गरे र चर्या नाचको अभिलेख पनि तयार गरेका थिए । दक्षिण एशियाको सङ्गीतका मर्मज्ञ बेकले सोआस (SOAS) मा जातिसङ्गीत शास्त्रको अध्यापन गर्थे । उनले सङ्कलन गरेका सामग्री त्यहीँ सुरक्षित छन् । टेरेन्स आर बेक (Terence R. Beck) ले सन् १९६४ देखि नै नेपाली गीतहरूको सङ्कलन गरेका थिए र पछि १९६७ देखि १९६९ सम्ममा निकै गीतहरू, फोटो र लोकबाजाहरूको सङ्कलन गरे । अमेरिकाको इन्डियाना विश्वविद्यालयको फोकलोर इन्स्टिच्युट (Folklore institute) मा उनले सङ्कलन गरेका सामग्री सुरक्षित छन् । जर्मन विद्वान् फेलिक्स हार्बर्गर (Felix Harberger) ले सन् १९७० को दशकको सुरुमा नेवार सङ्गीतको अध्ययन गरे । एम.गबोरियो (M. Gaborieau) ले पश्चिमी नेपालका गीत र गाथाहरूको अध्ययन गरे । डब्लु. काउफमन (W.Kaufmann), मेरिल हेल्फर (Merril Helffer), पिर्को मोइजाला (P. Moizala) र केरोल टिङ्गी (Carol Tingy) का जातिसङ्गीत शास्त्रीय अध्ययन पनि उल्लेख्य छन् । नेपालका किशोर गुरुङले सन् १९९२ मा हवाईबाट घाटुको जातिसङ्गीत शास्त्रीय अध्ययन गरी शोधप्रबन्ध लेखेका हुन् । क्यारोल टिङ्गीले पनि नेपालमा बसी जातिसङ्गीत शास्त्रको अध्ययन गरेकी छन् । उनले सन् १९९० मा नेपाल एकेडमीको विद्वत्वृति पाई नेपाली पन्चै बाजामा अनुसन्धान गरी यसै विषयमा विद्यावारिधि गरेकी हुन् । पिर्को मोइजालाले गुरूङ गीतहरूको जातिसङ्गीत शास्त्रीय अध्ययन गरी विद्यावारिधि गरेकी हुन् । हान्स वेसेथाउने (Hans Weisethaunet)ले गन्धर्वहरूको सङ्गीतको अध्ययन गरी नर्वेको ओस्लोबाट सन् १९९८ मा विद्यावारिधि गरेका हुन्। आन्ना स्टियर (Anna Stirr) ले २००९ मा कोलम्बिया

विश्वविद्यालयबाट जातिसङ्गीत शास्त्रमा विद्यावारिधि गरकी हुन् । हवाई विश्वविद्यालय, मनोवाकी सहप्राध्यापक आन्ना स्टियरको खास क्षेत्र लोक दोहोरी हो । लोकदोहोरी गायन र बाँसुरी बादनमा पनि उनको विशिष्टता रहेको छ ।

४. नेपालमा जातिसङ्गीत शास्त्रको पठनपाठन

काठमाडौँ विश्वविद्यालयले सन् १९९६ मा भक्तपुरमा सङ्गीत विभाग खोल्यो र जातिसङ्गीत शास्त्रको स्नातक र स्नातकोत्तर तहको पठनपाठन सुरु गऱ्यो । यस विभागमा सन् २०१४ सम्म नेपाललगायत विभिन्न ३५ भन्दा बढी देशहरूबाट आएका विद्यार्थीहरूले आफ्नो अध्ययन सकेर फर्केका छन् । यसको स्थापना र सञ्चालनमा जर्मन विद्वान् प्राध्यापक डा. गर्ट मेथियस वेग्नरको योगदान महत्त्वपूर्ण छ । उनी त्यस विश्वविद्यालयका सङ्गीत विभागका विभागीय प्रमुख पनि हुन् । उनी सन् १९८२ देखि नै काठमाडौँ उपत्यकाका नेवारहरूको सङ्गीतको अध्ययनमा लागेका हुन् र आफ्नो अध्ययनलाई निरन्तरता दिँदै त्यसका परिणामलाई पनि प्रकाशित गरेका छन् । त्यहाँका विद्यार्थीहरूबाट पनि नेपालका गीतहरूको जातिसङ्गीत शास्त्रीय अध्ययन भएको छ ।

५. नेपाली लोकगीतमा विद्यावारिधि गर्नेहरू

विगत वर्षहरूमा धेरै नेपालीले नेपालबाटै लोकगीतमा विद्यावारिधि गरेका छन् । तिनमा जयराज पन्त, कुसुमाकर न्यौपाने, कृष्ण न्यौपाने, हिरण्य ज्ञवाली, गोविन्द आचार्य, बेनी जङ्गम रावल, लक्ष्मी पोखरेल, देवेन्द्र भट्ट आदि उल्लेख्य छन् । स्नातकोत्तर र एम.फिल. स्तरका शोधपत्र र शोध प्रबन्धहरू लेख्ने पनि निकै छन् । केहीले स्वतन्त्र रूपमा अध्ययन गरी ग्रन्थहरू तयार गरेका छन् । तिनमध्ये कतिले देशका विभिन्न भागबाट लोकगीतको सङ्कलन गरी ल्याएका पनि छन् । तर लोकसाहित्यका रूपमा नेपाली लोकगीतको अध्ययन गर्ने नेपाली विद्वान् र विदुषीहरूबाट जातिसङ्गीत शास्त्रीय सिद्धान्त र पद्धतिलाई अँगाली नेपालका विविध जातिका लोकगीतको सङ्कलन र विश्लेषण गहन गुणात्मक रूपमा पर्याप्त मात्रामा हुन सकेको छैन । नेपाली लोकसाहित्यका क्षेत्रमा यसबारे खास चर्चा नभएकाले पनि यस्तो भएको हुन सक्छ ।

६ लोकगीतको जातिसङ्गीत शास्त्रीय अध्ययनको ढाँचा र उद्देश्य निर्धारण

सर्वप्रथम कुन प्रयोजनका लागि अनुसन्धान गर्न लागेको हो त्यो कुरा स्पष्ट हुनुपर्छ । स्नातक, स्नातकोत्तर र विद्यावारिधिस्तरीय उपाधिका लागि गरिने अनुसन्धान, संस्थागत अनुसन्धान, स्वतन्त्र अनुसन्धान, एकल वा सामूहिक अनुसन्धानका प्रकृति र उद्देश्य फरक फरक हुन सक्छन् । अनुसन्धानको परिणामलाई पाठ्यसामग्री तयार गर्ने (अनुसन्धानात्मक लेख, शोधपत्र, पुस्तक आदि), श्रव्यदृश्य सामग्री तयार गर्ने (भिडियो, टीभी प्रदर्शन, फिल्म) वा सङ्ग्रहालयमा राख्ने कुरा निश्चित गर्नुपर्छ र सोही अनुसारको तयारी गर्नुपर्छ ।। अनुसन्धानको विषयगत सीमा (बालगीत, संस्कार गीत, गन्धर्व गीत आदि), क्षेत्रगत सीमा (दाड, पोखरा आदि) तथा समयको सीमा (दशैँ, तिहार, फागु आदि) पनि स्पष्ट हुनुपर्छ । कतै शोधप्रस्ताव प्रस्तुत गर्नेपर्ने भए सोहीअनुसारको खाकामा सो प्रस्ताव तयार गर्नुपर्छ । साथै आफ्ना अनुसन्धानलाई स्पष्ट गर्दै अवधारणापत्रका रूपमा सजिलो भाषामा बुझिने गरी एक-दुई पृष्ठमा

तयार गरेर केही प्रति बनाई अवधारणा पत्रका रूपमा प्रस्तुत गर्नुपर्छ र त्यसलाई लिएर क्षेत्रकार्यमा जाँदा जिज्ञासुलाई आफ्नो उद्देश्यबारे जानकारी दिन सकिन्छ ।

७. क्षेत्रकार्यको तयारी

जातिसङ्गीत शास्त्रीय अध्ययन गर्दा विशेष गरी अवलोकन (Observation) र अन्तर्वार्ता (Interview) का काम हुन्छन् । अवलोकन र अन्तर्वार्ताका समयमा चाहिने कपी, कलम, पेन्सिल, पेन्सिल कटर, इरेजर, नाप्ने टेप, क्यामेरा, स्वराङ्कनका लागि रेकर्डर, भिडियो रेकर्डर, माइक्रोफोन, तार, मेमोरी कार्ड, ब्याटरी आदि लिनु पर्छ । अन्तर्वार्ताका लागि चाहिने ल्यापटप, नोटबुक, छुट्टै हार्ड ड्राइभ, चार्जर, एक्सटेन्सन कर्ड, ब्याटरी चार्जर, जीपीएस, म्याप आदि पनि लिएरै जानुपर्छ । ल्यापटप, क्यामेरा जस्ता साधन चलाउन नजानेको भए सिकेर जानुपर्छ । अनुसन्धाताको पहिरन पनि ठाउँ र समयका लागि उपयुक्त हुनुपर्छ । समुदायका कार्यमा सहभागी अवलोकनकर्ता हुन जाँदा अनुसन्धाताको व्यवहार र पोसाक उनीहरूका लागि बिरानो जस्तो नलाग्ने खालको हुनुपर्छ । सङ्कलनपत्र तथा स्वीकृतिपत्रका चाहिने प्रति बनाई सँगै लैजानुपर्छ । यो क्षेत्रकार्य गर्दा सङ्कलन गरिने सामग्रीको विवरणपत्र हो । सङ्कलनपत्रको ढाँचा तयार गरेर आवश्यक प्रति बनाई सँगै लैजानुपर्छ । क्यामरा, रेकर्डर र भिडियो रेकर्डरमा पनि केही तथ्याङ्क राख्न सकिन्छ तर त्यसले पुग्दैन । सङ्कलनपत्रमा सामग्री, फोटो, अन्तर्वार्ता आदिको सङ्कलन गर्ने अनुसन्धाता (आफू र आफ्ना साथी)को नाम, संस्था, परियोजनाको नाम, दिन, समय, स्थानको कुरा गरेपछि जोसँग अन्तर्वार्ता लिइन्छ तिनको नाम, उमेर, लिङ्ग, ठेगानाको विवरण लिनुपर्छ । यसले सामग्रीको पहिचान, वर्गीकरण, व्यवस्थापन र विश्लेषण गर्न सहयोग गर्छ । यो एक किसिमको अधितथ्याङ्क (Metadata) अर्थात् तथ्याङ्कबारेको तथ्याङ्क हो । सङ्कलित सामग्री (फोटो, अन्तर्वार्ता, गीत आदि)को प्रयोग गर्नका लागि सामग्री दिनेको स्वीकृति चाहिन्छ । यसका लागि स्वीकतिपत्रको ढाँचा बनाई केही प्रति तयार गरेर लैजानुपर्छ ।

८. साङ्गीतिक घटनाको अवलोकन

लोकगीतको प्रस्तुतिको कार्य सम्पादनलाई साङ्गीतिक घटना (Musical event) भनिन्छ । 'सरुमै रानी'को गायन एउटा साङ्गीतिक घटना हो भने कुनै खास घरमा गएर गाइएको 'देउसी'को सामूहिक गायन पनि साङ्गीतिक घटना हो । साङ्गीतिक घटनामा विभिन्न कार्य हुन्छन् । अनुसन्धाताले प्रत्येक घटनाको अवलोकन गरी त्यसका सबै पक्षलाई विस्तृत रूपमा टिपोट गर्नुपर्छ, फोटो र भिडियो लिनुपर्छ । सङ्गीतको अध्ययनका लागि रेकर्ड गर्नैपर्ने हुन्छ । अनुसन्धाताले लोकगीतको प्रस्तुतिका समयमा त्यही स्थलमा पुगेर त्यसको अवलोकन गर्दै सङ्कलन पनि गर्छ । अवलोकन गर्दा गीत गाएको हेर्ने मात्र होइन, गायनका साथै हाउभाउ वा नृत्य गरेको भए त्यो पनि र त्यस समयको वातावरण, गायनको प्रसङ्ग तथा उद्देश्य आदिको पनि सङ्कलन गरिन्छ । अनुसन्धाताले गीत प्रस्तुत हुने ठाउँ थाहा पाउनुपर्छ । यो ज्यादै फैलिएको ठाउँ भयो भने सामग्री सङ्कलन गर्न गाहारो हुन्छ र ज्यादै सानो समूह भयो भने पनि भने जस्तो सामग्री प्राप्त नहुन सक्छ । विशेष अवसरमा आयोजित हजारौँ व्यक्ति भएका ठाउँमा अध्ययन गर्न लाग्दा लोकगीत र सङ्गीतका मसिना कुराहरू छुट्याउन गाह्रो हुन सक्छ । ज्यादै कम सहभागी हुँदाको स्थितिमा पनि गायकले उत्साहपूर्वक गाउन नसक्ने हुन सक्छ । खास गरी गहन

अध्ययनका लागि कुनै एउटा मात्र साङ्गीतिक घटनाको छनोट गर्नुपर्छ ।

जातिसङ्गीत शास्त्रीहरूले सङ्गीतको सांस्कृतिक अध्ययनमा जोड दिने हुनाले आफूले अवलोकन गरेको साङ्गीतिक घटनाको आफै विश्लेषण गर्छन् । यो विश्लेषण पनि अवलोकन गरेकोलगत्तै पछि गरिहाल्नुपर्छ । मसिना कुराहरू धेरै समयसम्म स्मृतिमा रहँदैनन् । 'पछि लेखौला नि' भनेर राख्ने हो भने आधा जति नै बिर्सिने सम्भावना हुन्छ ।

८.१. साङ्गीतिक घटनाका सहभागी

कुनै पनि साङ्गीतिक घटनामा विभिन्न थरीका सहभागी (Participants) हुन्छन् - गायक, वादक, श्रोता वा दर्शक आदि । प्रायः गायक नै त्यस घटनाको मूल सहभागी हुन्छ । उही मुख्य सम्पादनकर्ता हो । उसले गायन मात्र गर्दैन, बाजा पनि बजाउँछ, नृत्य पनि गर्न सक्छ । बेग्लाबेग्लै किसिमका साङ्गीतिक घटनामा बेग्लाबेग्लै कार्य हुन्छन् । उदाहरणका लागि गन्धर्वहरू गायनका साथै आफै सारङ्गी पनि बजाउँछन् । धेरै जसो साङ्गीतिक घटनामा बाजा बजाउने अरू नै हुन्छन् । दर्शक वा श्रोताको योगदान पनि साङ्गीतिक घटनाको विशेष पक्ष हो । ताली बजाउँदा गायकहरू निकै उत्साहित हुन्छन् वा दर्शक कम हुँदा उनीहरू हतोत्साहित पनि हुन सक्छन् । सहभागीका रूपमा मूल गायक र उनका सहयोगी पनि हुन्छन् । कुनैकुनै घटनामा वादक पनि उनै हुन्छन् भने कुनै कुनै घटनामा बेग्लै वादक पनि हुन्छन् ।

८.२. साङ्गीतिक घटनाको अवलोकन र टिपोट

कागज र पेन्सिलको प्रयोग गरी साङ्गीतिक घटनाको सुरुदेखि अन्त्यसम्मको कुरालाई टिपोट गर्नुपर्छ । यो टिपोट विस्तृत रूपमा हुनुपर्छ र यसका आधारमा छिटोभन्दा छिटो त्यसको मस्यौदा तयार गर्नुपर्छ । साङ्गीतक घटनामा प्रस्तुत हुने गीतको आलेखन तत्कालै हुन सक्तैन । त्यस कारण गीतको सङ्कलन रेकर्डरका सहायताले गर्नुपर्छ । अडियो रेकर्डरबाट आलेखन गर्न सजिलो हुन्छ । आवाजमा नआउने प्रस्तुतिका अन्य कुरा जस्तै हाउभाउ, अङ्ग सञ्चालन, नृत्य तथा वातावरणको निम्ति भिडियो रेकर्डरको प्रयोग गरेर साङ्गीतिक घटनाको अध्ययनलाई पूर्ण बनाउन सकिन्छ । क्षेत्रकार्य गर्दा टिपोटको विशेष महत्त्व रहन्छ । यही नै अनुसन्धाताको सबभन्दा महत्त्वपूर्ण सामग्री हो । यसका लागि ५×७ आकारको कापी सजिलो हुन सक्छ । यो लिएर हिँड्नुपर्ने हुँदा धेरै ठूलो नहोस् । एउटा सकिएपछि अर्को लिए हुन्छ । दिनभरिको टिपोटका आधारमा प्रत्येक दिन बेलुका दिनभरिका कुरा सम्झीसम्झी लेख्नुपर्छ । । यसमा दिनभरिका घटनाको विवरण, आफ्नो अनुभव, समीक्षा र अन्य सान्दर्भिक कुरा पनि दिन सकिन्छ । अघि यो कुनै ठूलै कपीमा लेखिन्थ्यो । तर अचेल भने यो ल्यापटप वा ट्याब्लेटमा लेख्न सकिन्छ जसलाई पछि प्रकाशित गर्न र स्थायी रूपमा राख्न पनि सकिन्छ ।

८.३ वाद्यवादन

साङ्गीतिक घटनाको अवलोकनकर्ताले त्यहाँ कुन किसिमको बाजाको प्रयोग गरिरहेको छ भन्ने कुरा पनि हेर्नुपर्छ । सङ्गीत शास्त्रमा मौखिक सङ्गीत (Oral music) र वाद्य सङ्गीत (Instrumental music) भनी सङ्गीतलाई छुट्याउने चलन छ । यस कारण मौखिक सङ्गीतको मात्रै होइन, वाद्य

सङ्गीतको मात्रै पनि साङ्गीतिक घटनाको आयोजना हुन्छ । केही गीत गाउँदा बाजा बजाउने अनिवार्यता रहन्छ, केही गीतका साथ बाजा भए पनि हुन्छ नभए पनि हुन्छ भने केही गीतका साथ यसको आवश्यकता रहँदैन । बाजाहरू पनि तीन किसिमका छन् - (१) मुरली, बाँसुरी, विनायो र सहनाई जस्ता फुकेर बजाउने बाजाहरूलाई स्वरवाद्य भनिन्छ; (२) सारङ्गी, अर्बाजो, टुङ्ना, एकतारे जस्ता तार भएका बाजाहरू तारवाद्यका रूपमा चिनिन्छन् र (३) मादल, खैंजडी, ढ्याङ्गे डम्फु, हुड्का, डमरू, नगरा जस्ता छालामा ठोकेर बजाइने र मुजुरा, चाँप, झ्याली, करताल जस्ता धातुमा ठोकेर बजाइने बाजाहरू तालवाद्य अन्तर्गत पर्दछन् ।

अवलोकनकर्ताले साङ्गीतिक घटनाको आदि, मध्य र अन्त्यको राम्ररी अवलोकन गर्नुपर्छ । सम्पादनको विधाअनुसार साङ्गीतिक घटनामा विशेष सङ्केत पनि हुन सक्छन् । तिनको पनि ख्याल राख्नुपर्छ ।

८.५ नृत्य र अङ्ग सञ्चालन

साङ्गीतिक घटनामा सहभागीहरू गीत गाउनाका साथै नाच्ने र अङ्ग सञ्चालन पनि गर्ने गर्छन् । यस कारण साङ्गीतिक सम्पादनका क्रममा हुने नाचको अवलोकन गरी त्यसको वर्णन पनि आवश्यक हुन्छ । नाचका अवसरमा गरिने सङ्केत तथा अङ्ग सञ्चालन र मञ्चमा हुने क्रियाकलापका सन्दर्भमा सामीप्यको अध्ययन पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण हुन्छ । पश्चिमी संस्कृतिमा सामीप्यलाई ४ किसिमले छुटचाइन्छ । (क) ० देखि २ फिटसम्मलाई निकटस्थ दूरी (immediate distance), ख) २ देखि ४ फिटसम्मलाई व्यक्तिगत दूरी (personal distance), (ग) ४ देखि १२ फिट सम्मलाई सामाजिक दूरी (social distance) र (घ) १२ फीट भन्दा बढीलाई सर्वसाधारण दूरी (public distance) भनिन्छ ।

नाच र नाटकमा सहभागी, प्रस्तोता वा अभिनेताहरूका बीचको दूरीलाई अर्थपूर्ण रूपमा हेरिन्छ । नृत्य भाषाविनाको सञ्चार हो । यस प्रकारको सङ्केत पद्धति संस्कृतिसापेक्ष हुन्छ । संस्कृतिअनुसार सङ्केत पनि फरक फरक हुन्छन् । विभिन्न संस्कृतिका नृत्यहरूको विकास बुझ्न तिनका अङ्गविन्यास र सङ्केत पद्धतिको अध्ययन उपयोगी हुन्छ । लोकप्रचलित नृत्यलाई लोक नाच भन्ने चलन छ । लोकनाचहरू जातिका कलात्मक शारीरिक सङ्केतहरू हुन् । मानसिक आनन्दको अभिव्यक्ति होस् वा कुनै सन्देशको सम्प्रेषण होस् लोकनाच महत्त्वपूर्ण माध्यम हुन्छन् । सामाजिक जीवनमा नृत्यहरू विशेष घटनाका रूपमा आयोजित हुन्छन् । अनुसन्धाताले यी सङ्गीत तथा नृत्यका घटना कहिले, कहाँ र कसरी हुँदैछन् भनी बुझेर आफ्नो अनुसन्धान योजना बनाउनुपर्छ । सबै समाजमा नृत्यले उत्तिकै महत्त्व पाएका हुँदैनन् - कतै कम हुन्छ, कतै बढी मात्रामा । नेपालमै पनि बाहुन छेत्रीहरूको समुदायमा भन्दा जनजातिहरूमा लोकनृत्यका आयोजना बढी हुन्छन् । नृत्यको अध्ययन गर्दा निम्नलिखित प्रश्नका उत्तरको खोजी हुनुपर्छ:

१) नाचको उद्देश्य के हो ?

२) नाच कहिले आयोजित हुन्च ? (समय, अवसर)

३) नाचका लागि कस्तो परिवेश चाहिन्छ ? (स्थल, साजसज्जा, कोठा आदि)

४) नर्तकहरूको लिङ्ग र उमेर के कस्तो हुनु पर्छ ?

५) दर्शकको सङ्ख्या कति हुन्छ ?

६) नर्तकले नाच्न कसरी सिकेको हो ?

७) समाजमा नाच्नेहरूको स्थिति र सम्मान कस्तो छ ?

८)	नाचमा वैयक्तिक सिर्जना थप्न सकिन्छ कि सकिन्न ?
९)	नाचका विशेष गहना र पोशाक हुन्छन् ? हुन्छन् भने के कस्ता हुन्छन् ?
१०)	नाचमा प्रयोग गरिने खास बाजा र वाद्यसङ्गीत के हुन् ?
११)	नाचका साथ कुन प्रकारको सङ्गीत गाइन्छ ?
१२)	खुट्टाका चालहरू के कति प्रकारका छन् र तिनका नाम के हुन् ?
१३)	परम्परामा त्यस नाचको के स्थान छ ?
१४)	त्यस नाचको प्रदर्शनको अवधि कति छ ?

यसमा खास साङ्गीतिक घटना वा नृत्यसँग सम्बन्धित अरू केही प्रश्न पनि सोध्न सकिन्छ ।

९. अन्तर्वार्ता

अन्तर्वार्ता क्षेत्रकार्यको महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । सबै अनुसन्धाताले अन्तर्वार्ता लिनुपर्ने हुन्छ । यसका लागि अनुसन्धाताले कापी-कलम त लिएकै हुन्छ, तर रेकर्डर र भिडियो रेकर्डरको पनि प्रयोग गर्छ । भिडियोले साङ्गीतिक घटनाको सम्पूर्ण परिवेश देखाउने हुनाले पछि लेख्न बस्दा त्यो धेरै उपयोगी हुन्छ । तर टिपोटका लागि कापी र पेन्सिल पनि सँगै राख्नुपर्छ । साङ्गीतिक घटनामा प्रस्तुत सङ्गीतलाई लिपिबद्ध गर्न तत्काल गाह्रो हुन सक्छ, त्यस कारण भिडियोमा सङ्कलित त्यस सामग्रीको पछि आलेखन गर्नुपर्ने हुन्छ, त्यसपछि त्यसको सम्पादन र रुजु गर्नुपर्छ ।

९.१. अन्तर्वार्ता प्रश्नावलीको निर्माण

अन्तर्वार्ताका लागि प्रश्नावलीको तयारी आवश्यक हुन्छ । यो प्रश्वावली विधाअनुसार फरक फरक किसिमको हुन सक्छ । लोकनाचका सन्दर्भमा पनि केही प्रशनहरू माथि राखिएका छन् । ती पनि काम लाग्छन् । तर अनुसन्धानको उद्देश्य, विषय र विधामा केन्द्रित भएर अन्तर्वार्ता प्रश्नावली बनाउनुपर्छ ।

९.२. अन्तर्वार्ता सत्र

अन्तर्वार्ताका लागि समय र स्थान निश्चित गरेपछि अन्तर्वार्ता लिने काम हुन्छ । अन्तर्वार्ताकारले परम्पराका संवाहकसँग बसेर रेकर्डर र भिडियो क्यामेराको प्रयोग गरी अन्तर्वार्ता लिन्छ । यस सन्दर्भमा ध्यान दिनुपर्ने कुरा हुन् -

(१)	अन्तर्वार्ताका लागि हल्ला नहुने कुनै किसिमको आवाज नमिसिने शान्त ठाउँ खोज्नुपर्छ ।
(२)	अन्तर्वार्ता लिने र दिनेको दूरी मिलाउनुपर्छ, माइक ठीक किसिमले राख्नुपर्छ ।
(३)	अन्तर्वार्ताका लागि तयारी भएपछि सुरुमा केही अधितथ्याङ्क लिनुपर्छ । यसका लागि सङ्कलनपत्रको प्रयोग गर्नुपर्छ ।
(४)	अन्तर्वार्ता विवादास्पद कुराबाट सुरु गर्नु हुँदैन ।
(५)	अन्तर्वार्ताका प्रश्नहरू स्पष्ट, प्रासङ्गिक र सोझो भाषामा राख्नुपर्छ ।
(६)	एकै दिनमा धेरै प्रश्न सोध्नु हुँदैन । एक दिनमा डेढ घण्टा जतिको निरन्तरको गायन वा वाचन सामान्य हो । तर सोधीसोधी टिपोट लिने अन्तर्वार्तामा यसभन्दा केही बढी समय पनि लगाउन सकिन्छ ।
(७)	आफूलाई कुनै शब्द वा अभिव्यक्तिको अर्थ स्पष्ट नभएमा धेरै विवाद नगरी, जे भनेको छ त्यो टिपेर पछि अरूसँग रुजु गर्न सकिन्छ ।

(८) सूचक प्रसङ्गबाहिर गएमा केही छिन सुनिदिने र पछि विस्तारै प्रसङ्गमा ल्याउन कोसिस गर्नुपर्छ । उनले भन्न खोजेका केही कुरा भन्न दिनुपर्छ ।

(९) कुरा गर्दागर्दै सूचकले केही सम्झन चाहेमा वा थाके जस्तो लागेमा रोक्नुपर्छ र अर्को दिन अन्तर्वार्ता लिने गर्नुपर्छ ।

(१०) सूचकको स्मृति जगाउने चित्र वा कुनै वस्तु भए त्यो देखाएर सम्झन सजिलो बनाउनुपर्छ । अन्तर्वार्ता लिँदा कुनै खास प्रश्नका उत्तर नआएमा त्यस प्रश्नलाई पछिका लागि राख्न सकिन्छ ।

१०. सामग्रीको व्यवस्थापन र संरक्षण

आफूले सङ्कलन गर्न चाहेको सम्पूर्ण सामग्रीको सङ्कलन गरेपछि अनुसन्धाता सङ्कलन गरेका फोटो, भिडियो र हस्तलिखित सामग्री लिई फर्कन्छ । तिनलाई कहाँ राख्ने ? आफ्नै घरमा, सङ्ग्रहालयमा वा पुस्तकालयमा ?

नेपालमा अनुसन्धान गर्ने विदेशी अनुसन्धाताहरूले आफ्ना सङ्कलित सामग्री, बेलायत, फ्रान्स र अमेरिकाका सङ्ग्रहालयहरूमा राखेका छन् । ती सामाग्रीलाई अन्य अनुसन्धाताले प्रयोग गर्न सक्ने व्यवस्था पनि मिलाएका छन् तर हाम्रा नेपाली अनुसन्धाताले गरेका लोकगीत सङ्कलनलाई आफ्नै देशको सङ्ग्रहालयमा राख्ने व्यवस्था अहिले छैन ।

नेपाली अनुसन्धताहरूले सङ्कलन गरेका सामग्रीलाई व्यवस्थित रूपमा राखेमा सङ्कलन गरेको प्रत्येक सामग्रीको वर्णन गरेको सङ्कलन पत्रका आधारमा सामग्रीको पहिचान र प्रयोग गर्न सकिन्छ । डिजिटल फर्मेट सधैँ उस्तै रहँदैन, प्रविधिको विकाससँगै त्यसमा पनि परिवर्तन हुन्छ । त्यसकारण डिजिटल सामग्रीलाई आवश्यकतानुसार अद्यावधिक बनाइरहनुपर्छ र ती सामग्रीलाई उपयुक्त ठाउँमा पनि राख्नुपर्छ । यस्तो उपयुक्त ठाउँ नेपालमा अहिले 'म्युजिक नेपाल' नै देखिएको छ । यसका लागि अनुसन्धाताहरूलाई अनुरोध गरी स्वराङ्कन गरिएका लोकगीतका डिजिटल प्रति प्राप्त गर्ने व्यवस्था गर्नु उपयुक्त देखिन्छ । समयमै सङ्कलन गरियो भने नेपाली लोकगीत खोज्न विदेश जानुपर्ने छैन ।

सन्दर्भित सामग्री

गुरुङ, प्रेमबहादुर/ Gurung, Prem Bahadur (2011), "Ethnomusicology in Nepal", Bhaktpur: Department of Music.

चूडाल, अलका आत्रेय (२०७७), गोर्खाली युद्धबन्दीका लोकभाका र कथा, काठमाडौ : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

जोशी, सत्यमोहन (२०१४) हाम्रो लोक संस्कृति, काठमाडौ : रत्न पुस्तक भण्डार ।

मेयर्स, हेलेन/ Myres, Helen, Ed. (1992), Ethnomusicology : An Introduction, Macmillan Press Ltd.

राई, हाजिरमान (१९०८ ई.) मीठा मीठा गीत, दार्जीलिङ : गोर्खा प्रेस ।

लार्गे, मिशेल/ Largey, Michael, 'Ethnomusicology and musical collecting techniques', in Shoemaker (1990),pp.95-100.

विनिक, पिटर र पिटर बार्टिस/ Winick, Peter and Peter Bartis (2016), Folklife and Fieldwork: An Introduction to Cultural Documentation, 4 th ed. Washinton DC: Library of Congress.

शुमेकर, जर्ज एच / Shoemaker, George H. (1990), The Emergence of Folklore in Everyday life: A Field Guide and Sourcebook, Indiana: Trickster Press. ■

कालाशेषका सांस्कृतिक सम्पदा : छुरे, पैस्यारु र दुलाउटे

डा. गोविन्द आचार्य

नेपाल भौगोलिक विविधता जस्तै जातीय एवम् भाषिक, सांस्कृतिक विविधताले सिँगारिएको देश हो । जातीय तथा भाषिक विविधताले सांस्कृतिक विविधता निर्माण गरेको छ । सांस्कृतिक विविधताको निर्माणमा प्रकृतिको कति योगदान छ, त्यो प्रतिशतमा प्रस्तुत गर्न त सकिँदैन तर जाति तथा भाषाभाषीहरूका बसोबास स्थल विशेषको सम्बन्ध हेर्दा संस्कृति निर्माणमा भौगोलिकताको ठूलो योगदान छ भन्न सकिन्छ ।

यस पत्रमा कालाशेष र कालाशेषमा प्रचलित छुरे, पैस्यारु र दुलाउटे लोकनाचहरूको विषयमा जानकारी दिने उद्देश्य राखिएको छ । यस सन्दर्भमा अठार मगरात क्षेत्रका अठारपन्थी मगर समुदायका विषयमा समेत सिंहावलोकन गरिएको छ ।

१.१ मगरात, अठार मगरात र कालाशेषको चिनारी

मगर जातिको बसोबास नेपालको पहाडी भागमा रहेको छ । नेपालमा धेरै जनसङ्ख्या रहेका जातिहरूमा मगर तेस्रो स्थानमा पर्दछ । मेचीदेखि महाकालीसम्मकै पहाडी क्षेत्रमा यो समुदाय छरिएर बसेको पाइए पनि नेपालमा मगर जातिको बसोबासका दृष्टिले मूल रूपमा अठार मगरात, बाह्र मगरात तथा ताराकोटे मगर तथा भाषा एवम् सांस्कृतिक प्रचलनका दृष्टिले पाङ/खाम भाषी, काइके भाषी र ढुट भाषी मगर भनेर नामाङ्कन गरिएको पाइन्छ । अठार मगरात र बाह्र मगरातको सीमारेखा रिडी हो । रिडीदेखि पूर्वको भागलाई बाह्र मगरात र पश्चिमको भागलाई अठार मगरात भनिन्छ, 'रि' र 'डी' दुवैको अर्थ 'पानी' हुन्छ । बाह्र मगरातमा बसोबास गर्ने मगर समुदायलाई बाह्रपन्थी र अठार मगरातमा बसोबास गर्ने मगर समुदायलाई अठारपन्थी भनिन्छ । बाह्र र अठार मगरात नामकरण वा विभाजनको आधार प्राचीन कालका मगर राज्यहरूलाई मानिएको छ । अठार मगरात क्षेत्रमा अठार मगर राज्यहरू र बाह्र मगररातमा बाह्र मगर राज्यहरू रहेको ठानिन्छ । अठार मगरातमा रहेका ऐतिहासिक मगर राज्यहरूमा धुर्कोई, अर्धाकोई, पैया, ढोरपाटन, बालुङ्वाङ, नारीकोई, रुकुमकोई, जकाई, ताराकोई, इश्मा, सिङ्खड, छिल्लीकाई, जुराल, रुपालकोई आदि उल्लेख भएको पाइन्छ (बुढामगर, भीम बहादुर, २०६३ र बम कुमारी बुढामगर, २०७१:१४९-१५६)।

१.२ कालाशेष र गोराशेष निर्माणको सन्दर्भ

बमकुमारी बुढामगरका अनुसार (२०७१:८२-९०) पौराणिक कथाअनुसार रुकुम जिल्लाको हुकाम, मैकोईमा रहेको यामा खार (अरिङगाल बस्ने) र पेल्मा खार (जौ छर्ने) पु/पुप् (ओढार) मा मानव विकासका क्रममा 'मोल' या 'मोल्या' (काला) र 'पाल' (गोरा/सेता) रहेका थिए। मोल्या (काला)को नेतृत्वमा पा(क्षेत्र)मा केन्द्र स्थापना भयो। यसो गर्दा 'मोल पा' (काला क्षेत्र)को केन्द्र रोल्पा-सल्यान क्षेत्र बन्यो र पाल्पा गोरा क्षेत्र केन्द्र बन्यो। बुढामगरबाट (पूर्ववत : ८२)। माथि उल्लेख गरिएको ओढारको छेउछाउमा रिन्दु रमा (झाँक्री) र पुरनचन रमा (झाँक्री) शक्तिशाली भएको र त्यस बेला दाऱ्या जैतम तथा मोल्या जैतानले शासन गरेको विषय उत्पत्ति र प्राचीनताका सन्दर्भमा उल्लेख गरेको पाइन्छ।

दाऱ्या जैतमलाई पौराणिक कथामा उल्लेख गरिएको पात्र भनिए पनि रुकुम राज्यको इतिहासमा दाऱ्या जैतम वा जैतम बम सर्पकोट (रुकुमकोट) राज्यमा वि.सं. १४५० देखि वि.सं. १४६० बीचमा राजा बनेका मलय बमका साहिँला छोरा प्रीतम बमका सन्तान भएको र उनी वि.सं. १५४० तिर रुकुमकोटमा राजा बनेको देखिन्छ (गौतम २०५०:३१-३४)। यी प्रतापी राजा थिए। यिनले आफ्नी जेठी छोरी प्यूठान भित्रीकोटका राजा ताराचनसँग विवाह गराएका थिए भने कान्छी छोरी तुम्बावती सेनवंशी राजकुमारसँग (तुथासेन) विवाह गराई उनलाई बाइसखुवा भनिने क्षेत्र दिई गजुलको राजा बनाएका थिए (पूर्ववत्)।

यस विषयमा मणिराज गौतमले (२०७१:३३) वि.सं. १४२८ देखि १४२९ का बीचमा मलय बमका वंशज जैतम बम वा दारे जैतम सिंजाबाट आफ्ना मानिसहरूसहित सर्पकोटमा आई त्यहाँको मंगोर राज्यमा आफ्नो अधिकार गरेको उल्लेख पाइन्छ। 'चण्डचाल' हुँदै 'चन' र 'चन्द' बन्न पुगेका वंशजका धेरै सदस्यहरू प्यूठान र असपासमा राजा बनेको सन्दर्भमा बुढामगरले झाँक्रीका रूपमा चित्रित पुरनचन पनि यिनै मध्येका ऐतिहासिक २२ राज्यकै राजा होलान् भन्ने अनुमान गर्न सकिन्छ।

डँगौरा थारू जातिमा विवाह संस्कारमा नाचिने ढोलाहा नाचमा वीरङ्गनाको रूपमा प्रस्तुत हुने लाखी नामको पात्र(पुरुष)लाई महिला पहिरनमा प्रस्तुत) ले लाखी गाथा फलाक्ने चलन थियो। सो गाथामा विशाल मगर राज्यको सेनापति 'घोससै मगर' र थारू राज्यकी वीरङ्गना 'लाखी' बीच भयानक युद्ध भएको कथानक छ (आचार्य, २०७१:४७)। अतः प्राचीन अठार र बाह्र मगरात राज्यहरूकै शेषस्वरूप अठार र बाह्रमगरात विद्यमान छन् भन्न सकिएला। राप्ती क्षेत्रमा नेपाली भाषी पहाडे समुदायले बोलचालको भाषामा रुकुम-रोल्पाका खाम/पाङ भाषीहरूलाई 'शेषी' र मदिसे समुदायमा हिन्दी-अवधी, मैथिली भाषीहरूलाई 'देशी' भन्दछन्। यसले पनि शेषको प्रभाव जनजीवनसम्म पुगेको स्पष्ट छ। मगरहरूमा काला र गोरा क्षेत्रको आभास हुने कालाथोकी, गोराथोकी, कालासार, गोरासार जस्ता थरहरू प्रचलनमा छन् भने काली गन्नकी, सेती गन्नकी जस्ता नाम तथा पृथ्वीनारायण शाहले काला पल्टन, गोरा पल्टनसमेत नामकरण गरेको देखिन्छ। त्यसैगरी अठार मगरातमा कालागाउँ, कालापोखरा, कालालेक, कालाखेत, कालाकाटे, कालापानी जस्ता स्थान विशेषका नामले पनि कालाशेष सम्झाउँछन् (बुढामगर २०६७:५)। हाल साँघुरिँदै गएर कालाशेष भन्नाले रुकुम-रोल्पाका रुघाँ, पाछावाङ, इरिबाङ, चुनवाङ, मिरुल, राङ्कोट, जंकोट, ह्वामा, लिवाङको पश्चिमी भाग, कोर्चाबाङ, करेटी, जेदबाङ अर्थात् रुकुमको रुँघादेखि पूर्व रुन्टीगढीको केही भागसम्म कालाशेष भनी बुझ्न सकिन्छ।

१.३ कालाशेष क्षेत्रको सांस्कृतिक परम्परा

मगर जाति आफ्नै भाषा र मौलिक संस्कृति भएको जाति हो । बसोबास स्थान र भाषाका आधारमा मगर जातिको संस्कृतिमा विविधता रहेको पाइन्छ । तथापि मनाउने संस्कार, चाडपर्व, धर्म तथा धार्मिक अनुष्ठान र कला-हस्तकला एवम् प्रचलित लोकसाहित्यका सामग्रीहरूमा धेरै थोरै समानता पनि पाइन्छ ।

मगर जातिमा सामान्यतः जन्मसंस्कार, पुरभदै (पास्नी) संस्कार, छेवर (मुण्डन), धोती यान्या संस्कार, विवाह र मृत्यु संस्कार प्रचलनमा छन् । काइकेमा व्रतबन्ध संस्कार पनि रहेको उल्लेख पाइन्छ (भोजविक्रम र श्याम घर्ती मगर, २०७१:१५९-१६०) ।

त्यसैगरी मगर जातिमा माघे सङ्क्रान्ति, पन्ध्र पुस, श्रीपञ्चमी, यौनाट, चैतेदशैँ, वैशाके पूर्णिमा, भूम्या, साउने सङ्क्रान्ति, दशैँ, तिहारलाई महत्त्वका साथ मनाउने प्रचलन छ भने बाह्रमगरातको भोरा तथा काइकेमा रुङ्चा (चैती), याचा (वैशाख ३ गते) र केजा (वैशाख १५ गते) पनि मनाउने प्रचलन छ ।

अठारमगरातको कालाशेष क्षेत्रमा जन्म संस्कारमा ठाउँअनुसार दिन फरक-फरक भए पनि सामान्यतया ११ औँ दिन 'सार टीका पाहाके' (फूलटीका दिने) संस्कार गरिन्छ । रुकुमका केही ठाउँमा २२ औँ दिनमा 'नाइटो लगाउने' संस्कार गरिन्छ । त्यसैगरी अठारमगराततिर 'गर्भ्याचेन यान्या' भनेर शिशु जन्मेको एकवर्ष पछि छेवर संस्कारका रूपमा गर्ने चलन छ । मगर जातिमा मामाकी छोरी विवाह गर्ने चलन छ । सामान्यतया मागी विवाह, चोरी विवाह र जारी विवाह प्रचलनमा छ । अठार मगरातमा चोरी विवाह वा प्रेम विवाहको प्रचलन बढी छ ।

कालाशेषको सर्वाधिक महत्त्वको चाड माघेसङ्क्रान्ति हो । यो चाड पूजा, खानपिन, नाचगान, चेली माइती भेट आदिका दृष्टिले महत्त्व राख्छ । यस अवसरमा चेलीबेटीलाई मिश्रा बाँड्ने र त्यसपछि चेलीबेटीहरू मस्यान्द्रा खेल्ने चलन छ (जि.एम. २०६६:७०-७१) । अठार मगरातमा फागुन महिनाभरि 'ज्यो मारे' खेल्ने चलन छ । चैतेदशैँ चाड र असार सङ्क्रान्तिमा मनाइने नोकोबाङगे (भूम्या) यहाँका महत्त्वपूर्ण सांस्कृतिक अनुष्ठान हुन् । यस क्षेत्रमा साउनीमा गहुँको पिठाको साँप, छेपारो आदि आकारका रोटी पकाएर देवीदेवताहरूको पूजा गर्ने चलन छ (बराल मगर २०५०:११८) । साउने सङ्क्रान्तिमा घरका सदस्यले आफ्ना गाईवस्तुको सङ्ख्याअनुसार सल्लाको दियालो बालेर 'रोग भोग लैजा' भन्दै फाल्ने चलन छ (पूर्ववत ११९) ।

विवेच्य क्षेत्रमा दशैँ र तिहार मनाउने चलन छ तर तिहार विशेष उल्लासका साथ मनाइन्छ । यस अवसरमा सैऱ्याला भैऱ्याला खेल्दछन् ।

विवेच्य क्षेत्रमा भूमे, सैऱ्याला, भैऱ्याला, दुलाउटे, छुरे पैस्यारु, मारुनी, सरङ्या, जोरा-स्याई, ज्योमा रे, नील आदि गीतनाचहरू र कतैकतै मृत्यु संस्कारमा मङ्ल्यानी एवम् मारी नदी वारिपारिको क्षेत्रमा बर्सात् माग्ने सन्दर्भमा मैन्यारी जस्ता सांस्कृतिक अनुष्ठान सम्पन्न गर्ने प्रचलन छ । प्रत्येक गाउँ-गर्खामा पुजिने सिमे, भुमे, भूयाँरको सांस्कृतिक-धार्मिक महत्त्व गरिमामय छ नै, त्यसमा पनि बाह्रभाइ बराहको निवास स्थलका रूपमा पुजित जलजला यहाँको धार्मिक-सांस्कृतिक केन्द्र हो ।

१.४ छुरे, पैस्यारु र दुलाउटे

छुरे, पैस्यारु र दुलाउटे अठार मगरात कालाशेषका बासिन्दामा प्रचलित पुराना साङ्गीतिक सामग्री हुन् । यी नाचहरूमा प्रायः पुरुष समूहको सहभागिता रहन्छ । यी तीनवटै नाचहरू गीतहीन

छन् । तकतिर यस विषयमा बुझ्दा नाच बेचिसकिएको भनिन्छ । प्रस्तुत नाच पनि दुई प्रकारका छन् भनिन्छ । सिमाली (रुकुमको सीमा) र तकाली (तकबाट ल्याइएको) ।

यी नाचहरूको परम्पराको विषयमा काल निर्धारण गर्न सकिँदैन । यसका अगुवाहरू यी नाचहरू जिजुबराजुको पालादेखि नै नाचिने गरेको भन्नुहुन्छ । तर छुरे नाच युद्ध अभिनयकै रूपमा प्रस्तुत गरिने हुँदा कुनै कालाराजासँगको युद्धमा जनताले कालाराजाका सेनाहरूको हतियार खोसेर ल्याई सो युद्धको स्मरण स्वरूप नाच प्रारम्भ गरेको ठानिन्छ । यो प्रसङ्गले प्यूठानमा प्रस्तुत गरिने सरायँसँग मेल खान्छ । बाइसे-चौबिसे राज्यकालअघि अठार र बाह्रमगरातमा मगर राज्यहरू रहेको र त्यसपछि मगर राज्यहरू समाप्त भएको सन्दर्भमा कालाराजाको प्रसङ्ग इतिहासको गम्भीर घटना हुन सक्छ । अगुवाहरूको भनाइअनुसार यी नाचहरूमा प्रायः पुन, बुढा र रोका थरका मगर पुरुषहरूको सहभागिता रहन्छ । यी नाचहरू चाडपर्व र अन्य सामाजिक शुभ अवसरहरूमा प्रस्तुत गर्ने परम्परा छ । पुरुष पात्र सहभागी हुने प्रस्तुत नाचहरू अठार मगरातमा 'नचारु' नामने चिनिन्छन् र यसअन्तर्गत पैस्यारु, सरङ्ङ्या, बजौरे, धोता, जुगी गमेत पर्दछन् (बुढामगर, २०६५ भूमिका खण्ड) । यी नाचहरूमा प्रायः ढाल, तरवार, लठ्ठी, मयुरका प्वाँखहरूको प्रयोगका साथै घोङ्रा, लजौती, जुराप, चर्ना, बल्ला, छड्के पटुका, पेटे, गादा, टोपी आदि लगाउने र खुट्टामा पैजन (पै+जाङ) बाँध्ने चलन छ । छुरे, पैसरी निश्चित थलामा नाचिन्छ भने दुलाउटे (सरङ्ङ्या) घरघरमा गई नाचिन्छ ।

१.४.१ छुरे

'छुरे' नाचको नामकरणमा नाचका सहभागीहरूले हात-हातमा लिएका हतियार तरवारको सम्बन्ध छ भन्ने देखिन्छ । तरवारको सानो रूपलाई 'छुरी' वा 'छुरा' भन्दछन् । यसबाटै हातमा तरवार लिएर नाचिने हुँदा 'छुरे' भनिएको हुन सक्छ । यो हतियार पनि दुई प्रकारको प्रयोग गरेको पाइयो । तीखो टुप्पो भएकोलाई 'तरवार' भनिने र यसलाई पुरुषको रूपमा लिने तथा टुप्पो काटेको हतियारलाई 'भुजेली' भनेर यसलाई स्त्रीपात्रका रूपमा लिने चलन छ । छुरेमा प्रायः युवा र पाका पुरुष समूहको सहभागिता रहन्छ । आजकल कतैकतै युवतीहरू पनि रहेको देखिन्छ । यो विशेषगरी दशैंको फूलपातीको दिनदेखि आरम्भ गरी मंसिरे पूर्णिमाको दिन भवानी देवीको पूजा गरी समापन गर्ने परम्परा छ । यस नाचमा बीस, तीस वा सोभन्दा पनि धेरै तर जोडी सङ्ख्यामा सहभागी हुन्छन् । यसको कारण नाचमा युद्ध अभिनयकै रूपमा हतियार जुझाउने तथा हान्ने-छेक्ने जस्ता चालहरू गरिन्छन् ।

नाचका सहभागीहरूले कम्मरमा बल्ला, चर्ना, लजौती, छड्के, पटुका, मखमलको पेटी, सुर(गादा) र टोपी लगाउँछन् । खुट्टामा पैजन बाँध्छन् । यसमा दमाहा, मादल, झ्याली, घांग्रा, डुँडी, मुरली बाजाका रूपमा प्रयोग हुन्छन् ।

छुरेमा आफ्नै प्रकारका चाला र तालहरूको प्रयोग गरिन्छ । बाटोमा हिँड्दा दमाहा बजाइन्छ, यसलाई 'बटवा बाजा' भन्छन् । यसले खेरिने, भेला हुने र हिँड्ने सङ्केत दिन्छ । आरम्भमा मङ्गलाचरणका रूपमा मादलको विशेष चाल बजाइन्छ । यसलाई 'मैलाउने ताल' भन्दछन् । यो ताल नाचका चाला परिवर्तन गर्नुअघि पनि बजाउने चलन छ । हुन त यस नाचमा बाईस चाल र बाईस बाजा हुने भनिन्छ तर सहभागीहरूले प्रायः छुरेमा सलामी, जुहार्नी, शिरहान्नी, कम्मरहान्नी, ढल्किनी आदि चालहरू नै प्रस्तुत गर्दछन् । नाचमा सहभागीहरू कहिले गोलो घेरामा, कहिले लामो लहरमा त कहिले जोडीजोडी

बेग्लाबेग्लै भएर नाच्दछन् । यो गीतहीन सामग्री भएको हुँदा यसमा बाजाको तालमा नाच्नुपर्दछ । छुरे बिहान वा दिउँसोको समयमा नाचिन्छ । अन्यथा हतियारसँग नाचिने हुँदा अँध्यारोमा चोटपटक र दुर्घटना हुने सम्भावना रहन्छ । यस नाचमा आपसमा सहभागीले तरवार साटफेर गर्ने चरणका साथै एकजना मुखुन्डो लगाएको हास्य पात्रको समेत सहभागी हुने चलन छ ।

१.४.२ **पैसेरी (पैस्यारु)**

पैस्यारुको नामाकरण मगर पाङ ⁄ खामबाट भएको छ । 'पै'को अर्थ कोसी या कोसीको घेरा जस्तो 'गोलो','स्या' को अर्थ 'नाच्ने' र 'रु'को अर्थ 'मान्छे' भन्ने हुन्छ । अर्थात् 'पैस्यारु' ले गोलाकार घेरामा नाच्ने भन्ने भावार्थ व्यक्त गर्दछ (रोकामगर, २०६४:५०-५३) । यसलाई स्थानअनुसार भिन्न-भिन्न नामले पुकारेको पाइन्छ । यसलाई पैसेडी, पैसेरी तथा रुकुमतिर कसैले 'ढिकुरे' या 'ढिक्रे' नाचसमेत भन्दछन् ।

'पैस्यारु' खासमा पुरुषहरूको सामूहिक सहभागिता रहने नाच हो । यसका सहभागी पुरुषहरूले दौरा, सुरुवाल, इष्टकोट, टाउकोमा सेतो पगरी, पटुका तथा स्थानअनुसार छड्के, पुत्ले बाम्फो (रङ्गीविरङ्गी पटुका) बाँधी पटुकामा कोठीमोहरा (चाँदीको बुट्टा भएको खुकुरीसहितको दाप) राख्ने चलन छ (पूर्ववत) । तर मिरुलको समूहद्वारा वि.सं. २०७५ सालको तिहारमा प्रस्तुत गरिएको पैस्यारुमा यसलाई 'नकली चाला' भन्दै यस नाचमा पुरुषहरू महिलाको पहिरन गरी नाच्ने र यसलाई 'घाघर फन्दाउने' भनिँदो रहेछ ।

'पैस्यारु' नाच विश्राम गर्ने अवसरका रूपमा पनि प्रयोग गरेको पाइन्छ । छुरे, सोरठी, मारुनी, सरङ्ङ्या जस्ता फुर्तिला र श्रमसाध्य नाच पछि नै पैस्यारु नाचेको पाइन्छ । यस नाचमा मादल, झ्याली, मुरली र कतैकतै सनाईसमेत बजाइन्छ । यो नाच अनेक ताल तथा अनेक चालहरूमा बद्ध हुने हुँदा यो सिक्ने-सिकाउने गुरु परम्पराबाट अगाडि बढेको छ ।

अठार मगरातमा भदौ महिनाको १२ गतेलाई बाह्रभदौ पर्वका रूपमा मनाउँछन् । यस दिनदेखि बेलुका कसैको घर वा कुनै स्थानमा भेला भई नाच सिक्ने सिकाउने गर्दछन् । यसलाई 'ओखरा पस्ने' भन्दछन् (पूर्ववत्) । यसरी सिकिसकेपछि दशैँको अष्टमी मानेर सर्वप्रथम आफ्ना गाउँका मान्यजनहरूका घरमा नाच्छन्, त्यसपछि अर्को गाउँ गर्दै माघे सङ्क्रान्ति मान्न आउने गरी टाढाटाढाका गाउँहरूमा नचारु नाच्न हिँड्ने चलन छ । यसलाई 'देश पस्ने' भन्दछन् । विवेच्य मिरुल क्षेत्रमा भने पैस्यारु कुनै थलामा छुरेपछि रातभरि नाच्ने चलन छ ।

पैस्यारु नाच्ने थलाको बीचमा हरियो हाँगो गाडी त्यसमा राता, सेता धजा बाँधिन्छ । यसलाई 'मौला गाड्ने' भन्दछन् । त्यहाँ बजाउने र नाच्नेहरूका लागि निश्चित स्थान व्यवस्था हुन्छ । सर्वप्रथम 'खुल्नी ताल' बज्छ । यसले सबै सहभागीहरूलाई थलामा बेलाउँछ । यसमा नचारु गुरु र मादले गुरुको विशेष भूमिका हुन्छ । यसमा नाच्नेहरू गोलो घेरामा उभिएर मादलका तालमा गोडाको चाल मिलाउँदै नाच्दछन् ।

'खुल्नी' तालपछि मानचामल बजाइन्छ । यसमा घरमुली, भूमि तथा गुरुको मान राख्ने कार्य हुन्छ, त्यसपछि 'धमका ताल' बजाइन्छ र नाच सुरु हुन्छ । यसमा नचारुको अगुवाले चाल परिवर्तनको सङ्केत स्वरूप बीचबीचमा 'हररर ....ह' आदि आवाज गर्छन् र सहभागीहरूले त्यसैमा स्वर थप्दै नाचको चाला बदल्छन् । पैस्यारुमा मादलका 'नाङ् नाङ् नाङ् नाङ्' , 'घिन् घिन् ने ना घिन् ना ना घि', 'ताँ, न

नधा ताँ न नधा, घिन् नधा, घिन नधा' जस्ता अनेक बोलहरू र धेरै तालहरूको प्रयोग हुन्छन् । यसमा पनि २२ तालकै चर्चा हुन्छ (पूर्ववत् :५२/आचार्य, २०७४: ११६-११८) ।

१.४.३ दुलाउटे (सरङ्ङ्या) नाच

सरङ्ङ्या अठारमगरातको लोकप्रिय नाच हो । यसलाई अनेक नामले पुकारिन्छ : सारङ्गी नाच, लठ्ठे नाच, गर्रा नाच, मयुर नाच, दुलाउटे नाच आदि । हात हातमा लठ्ठी लिएर नाचिने हुँदा लठ्ठे नाच भनिएको हो । नर्तकहरूको पिठ्युमा गर्रा (मयुरको प्वाँखबाट बनाइएको) लिएर नाचिने हुँदा गर्रा नाच भनिएको हो तर बमकुमारी बुढामगरका अनुसार (२०६७:१३-२०) 'सरङ्' को अर्थ 'नक्कल' हुन्छ । यो व्यवहार वा प्रवृत्तिजन्य विषय हो । अतः यो नाचको नामले 'नक्कली नाच' भन्ने भावार्थ दिन्छ ।

यस अध्ययनमा गर्रा प्रयोग नगरिने सरङ्ङ्याकै अर्को प्रचलनमा रहेको 'दुलाउटे' भनिने नाचको पनि परिचय दिइएको छ । रोल्पा मिरुलका रामधन पुनमगरका अनुसार (२०७५ तिहारमा) सरङ्ङ्या दुई प्रकारका छन् शेषी सरङ्ङ्या र पर्वते सरङ्ङ्या । पर्वते सरङ्ङ्यालाई नै 'दुलाउटे' भनिन्छ । यसमा प्रायः युवाहरू हात हातमा एकएकवटा करिब १ मिटरजति लम्बाइका लौराहरू लिएर मादल र डौंरीका तालमा विभिन्न ताल र चालाहरूमा युद्ध अभिनयका किसिमले नाच्छन् ।

यस नाचमा खुट्टादेखि शिरसम्म हाता खेल्ने चाला हुन्छन् । अर्कोलाई हान्ने र आफू जोगिने युद्ध कलाको अभिनय हो यो । यो नाच विशेषगरी तकसेरादेखि रोल्पाको मिरुल, कुरेलीसम्मका क्षेत्रमा प्रचलित थियो तर अहिले गर्रा लगाएर नाचिने सरङ्ङ्या जस्तो व्यापक हुन नसकी लोपोन्मुख अवस्थामा छ । विवेच्य क्षेत्रमा विशेषगरी दशैंदेखि तिहारसम्म छुरे, पैसरी र दुलाउटे नाच प्रस्तुत गर्ने चलन छ । यी नाचहरू सर्वप्रथम गाउँघरमा पहिलो पुत्र जन्मेको घरमा नाचिन्छ । नाच्ने क्रममा थलामा (आँगन वा कुनै निश्चित ठाउँ) तीन दिनसम्म नाचिन्छ । दिउँसोभरि सर्वप्रथम छुरे नाचिन्छ । रातभरि पैस्यारु र अर्को दिनभरि दुलाउटे नाचिन्छ । यसरी नाच्दा नचाउने घरबेटीबाट 'पटिया' (दक्षिणा) झार्ने चलन छ । त्यसपछि नजिकमा गाउँघरमा नाचिन्छ । तर घरघरमा नाच्दा छुरे, पैस्यारु नाचिँदैन, दुलाउटे मात्र नाच्ने चलन छ ।

सम्भवतः घरघर डुल्दा नाचिने हुँदा पनि यसको नाम दुलाउटे भएको हुनसक्छ । यस नाचसँग सम्बद्धहरूले यो नाच छरितो भएको तथा त्यसरी नाच्दा धुलो उड्ने हुँदा 'धुलाउटे'बाट 'दुलाउटे' भएको हो कि भन्ने विचार पनि राख्नुहुन्छ । दुलाउटे नाचका सहभागीहरूले कछनी, टाउकोमा कौडासहितको पगरी बाँध्छन् र भोटी लगाउँछन् भने कम्मरमा घोङ्ग्रा बाँध्छन् । आजकल खुट्टामा पैजन लगाउँछन् र पगरी हराउँदै गएकोले शिरमा टोपी लगाएको पाइन्छ ।

दुलाउटे/सरङ्ङ्यामा सर्वप्रथम मानचाला बज्छ र यसमा गोलो घेरामा घुम्दै देवीदेवता, चार दिशा, गुरु, मादले तथा भूमिप्रति शरण पर्दछन् । त्यसपछि मादलेहरूको चाला अगौरेहरूका सङ्केतका आधारमा हाता हान्ने चालामा प्रवेश गर्दछन् । यसमा पनि २२ हाताको चर्चा हुन्छ । नाचको अन्त्यमा पनि मान राख्ने र मान्यजनमा ढोग गर्ने चलन छ ।

आजकल सरङ्ङ्या तथा दुलाउटे नाचमा पनि युवाहरूका साथै युवतीहरू पनि सहभागी हुने प्रचलन बढिरहेको छ ।

सन्दर्भ ग्रन्थ

आचार्य, डा. गोविन्द (२०७१) थारू जातिको लोकगीत तथा लोकगीत, काठमाडौँ : नेपाल म्यूजिक सेन्टर ।

आचार्य, डा. गोविन्द र दुर्गा रायमाझी (२०७४) मगर जातिको लोकगीत तथा लोकसङ्गीत, राप्ती क्षेत्र स्तरीय पर्यटन प्रवर्द्धन समिति

गौतम, टेकनाथ (२०५०) राप्ती अञ्चलको इतिहास तथा केही संस्मरणहरू, दाङ ।

गौतम, मणिराज (२०४१) खस राज्यको उत्पत्ति तथा विकास, रुकुमकोट : हरिकृष्ण गौतम, वासुदेव गौतम ।

जी.एम., देविका (२०६६) 'नेपालका मगर र यिनले मनाउने प्रमुख चाड माघे सङ्क्रान्ति', लोकसंस्कृति, वर्ष ४,अङ्क २, पूर्णाङ ७, काठमाण्डौँ नेपाल म्यूजिक सेन्टर, पृ. ७०-७१ ।

बराल मगर, केशरजंग (२०५०) पाल्सा, तनहुँ र स्याङ्जाका मगरहरूको संस्कृति, काठमाडौँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

बुढामगर, बमकुमारी (२०६५) जोरा-स्याई, काठमाडौँ : अथार मगरात मगर प्रतिष्ठान ।

बुढामगर, बमकुमारी (२०६७) सरङ्ङ्या स्याई काठमाडौँ : अथार मगरात मगर प्रतिष्ठान ।

बुढामगर, बमकुमारी (२०७१) 'मगरातको इतिहासमा काला, गोरा शेषको आधार', याम बहादुर पुन- झकेन्द्र घर्तीमगर (सम्पा.), मगरजाति, काठमाडौँ, मगर प्राज्ञिक समूह ।

बुढामगर भोजविक्रम (२०७१), काइके मगरको भाषा, संस्कृति र चाड, मगरजाति, यामबहादुर पुन- भकेन्द्र घर्तीमगर (सम्पा.), मगरजाति काठमाडौ, मगर प्राज्ञिक समूह ।

रोकामगर, हर्कमाया (२०६४), 'मगर जातिको लोकप्रिय नाच पैस्यारु, लोकसंस्कृति, वर्ष २, अङ्क २. पूर्णाङ्क ३, काठमाडौँ, नेपाल म्यूजिक सेन्टर, पृ.५०-५३ ।

Budha , Bhim Bahadur (2062) , Study of Athara Magarat Songs , Jyo Ma Re . Sairayala and Sorathi . MA Thesis TU.

■

कुमाल जातिमा प्रचलित सोरठी नाचको विधातात्त्विक विश्लेषण

मुकुन्द शर्मा
(सह–प्राध्यापक)
पद्मकन्या बहुमुखी क्याम्पस, बागबजार, काठमाडौँ

लेखको सार

(सोरठीनाच कुमाल समुदायका अतिरिक्त मगर, गुरुङ, दरैंलगायत अन्य जातजाति र भाषाभाषीमा समेत प्रचलित रहेको पाइन्छ । मौखिक र श्रुतिपरम्परामा जीवित यस नाचलाई विधा प्रचलित जातिका विभिन्न जातीय सांस्कारिक, पार्विक, सांस्कृतिक र सामाजिक उत्सव वा समारोहका अवसरमा गीत, नृत्यमूलक अभिनय र प्रदर्शनका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिँदै आइएको छ । यसको कथ्य विषय स्थानीय लोककिंवदन्तीमा आधारित जैसिङ्गे राजा र सोरठी तथा जयसिङ्गेकी रानी हैमतीको कथासँग सम्बन्धित रहेको छ । क्षेत्रकार्यबाट सङ्कलित यस नाचका पाठ र प्रस्तुतिलाई लिई विभिन्न सैद्धान्तिक आधारमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ तापनि प्रस्तुत आलेखमा भने यसलाई नाट्यागाथाका रूपमा लिई कथानक, पात्र, परिवेश, संवाद/कथोपकथन, द्वन्द्व, उद्देश्य, भाषाशैली, रङ्गमञ्च र वेशभूषा, स्थायी–अन्तरा र थेगो तथा लय र गेयताका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।)

शब्दकुञ्जी : श्रुतिपरम्परा, विधातत्त्व, संरचकतत्त्व, हैमती, सतरङ्गे

१. विषय प्रवेश

प्रस्तुत लेखको शीर्षक *कुमालजातिमा प्रचलित सोरठीनाचको विधातात्त्विक विश्लेषण* रहेको छ । कुमाल नेपालका विभिन्न भागमा छरिएर रहेको तथा आफ्नै भाषा, संस्कृति, रीतिरिवाज, प्रथा र परम्परा भएको एउटा जाति हो । यो जाति हिन्दू परम्पराअनुसारका चाडपर्व मान्ने र अन्य जातिका संस्कृतिसँग समेत प्रभावित हुने गरेको भेटिन्छ । यस समुदायमा प्रचलित लोकसाहित्यका विभिन्न विधामध्ये प्रदर्शनमूलक र प्रबन्धात्मक शैलीमा पस्तुत गरिने सोरठीनाच पनि पर्दछ । यो नाच यस समुदायका अतिरिक्त मगर, गुरुङ, दरैलगायत अन्य जातजाति र भाषाभाषीमा समेत प्रचलित देखिन्छ । मौखिक र श्रुतिपरम्परामा जीवित यस नाचलाई सम्बन्धित जातिका विभिन्न सांस्कारिक, पार्विक, सांस्कृतिक र सामाजिक उत्सव वा समारोहका अवसरमा गीत, नृत्यमूलक अभिनय र प्रदर्शनका माध्यमबाट प्रस्तुत

गरिँदै आइएको छ। यसको कथ्य विषय लोककिंवदन्तीमा आधारित जैसिङ्गे राजा र सोरठी तथा जैसिङ्गेकी रानी हैमतीको कथासँग सम्बन्धित रहेको छ।

प्रस्तुत नाचलाई विभिन्न सैद्धान्तिक आधारमा अध्ययन गर्न सकिए तापनि यस लेखमा भने विधातत्त्वलाई मुख्य आधार बनाइएको छ। लोकसाहित्यका आख्यानात्मक विधाको निर्माणमा आउने तत्त्व नै विधातत्त्व हुन् जसलाई संरचकतत्त्व पनि भनिन्छ। यस्ता तत्त्वअन्तर्गत *कथानक, पात्र, परिवेश, संवाद/कथोपकथन, द्वन्द्व, उद्देश्य, भाषाशैली, रङ्गमञ्च र वेशभूषा, स्थायी–अन्तरा र थेगो* तथा *लय र गेयता* पर्दछन्। उपर्युक्त तत्त्वले नै गेय र नृत्य–नाट्यमूलक लोकविधालाई श्रुतिरम्य र प्रभावकारी बनाएका हुन्छन्। त्यसैले प्रस्तुत आलेखमा कुमालजातिमा प्रचलित सोरठीनाचमा केकस्ता विधातात्त्विक विशेषता पाइन्छन् भन्ने विषयलाई प्राज्ञिक जिज्ञासा बनाई त्यसको प्राज्ञिक समाधान गरिएको छ।

२ सामग्री सङ्कलन विधि र विश्लेषणको सैद्धान्तिक ढाँचा

प्रस्तुत लेखका लागि प्राथमिक सामग्रीको सङ्कलन क्षेत्रकार्यबाट गरिएको छ। यसका लागि पाल्पा जिल्लाको रामपुर न.पा. का कुमाल बस्तीहरूमध्ये वार्ड नं. २ को गाँडाकोट, भलायटारलाई चयन गरी विभिन्न पार्विक अवसरमा नाच प्रस्तुत भइरहेकै समयमा श्रव्यदृश्य सामग्रीका माध्यमबाट पाठ र प्रस्तुतिको सङ्कलन गरिएको हो। यसको प्रस्तुतिगत छायाँचित्रहरू यसै आलेखको परिशिष्टमा राखिएको छ। यसको मूलपाठको आयतन लामो भएकाले यहाँ https://www.academia.edu/41505673/Kumal_ko_sorathiko_moolpath थिचेर हेर्न सकिने छ। यसको सैद्धान्तिक अध्ययनका लागि भने पुस्तकालयीय कार्यबाट द्वितीयक स्रोतका सामग्रीको उपयोग गरिएको छ।

सोरठीनाच लोकसाहित्यको के-कस्तो विधाअन्तर्गत पर्दछ भन्ने बारेमा विद्वान्हरूका आआफ्नै धारणा पाइन्छन्। यसको प्रस्तुति वाद्यवादन र नृत्याभिनयसहित तथा रहित गरी दुवै तरिकाले एकल वा सामूहिक रूपमा गर्ने गरिन्छ। यसलाई मारूनी शैलीको नृत्यगीत वा लोकगीत वा मारूनीनाच (थापा र सुवेदी, २०४१ : १९६) र गीतिनाच (थापा र सुवेदी, २०४१ : १९७), नाट्यगाथा वा नाट्यगीत (पराजुली, २०५७ : २८७ र ३३९–३४०) लोकनाट्य (बन्धु, २०५८ : २७०), नृत्यनाटक (शर्मा र लुइटेल, २०६३ : ४४५), लोकगीत (थापा, २०६४ : ३८), अभिनेय लोकगाथा (सापकोटा, २०४१ : ८ र शर्मा, २०७४ : ३३६), नृत्यगीत (श्रेष्ठ, २०६३ : ५९), मारूनीनाच लोकनाटक (ज्ञवाली, २०६८ : १२) आदि विधाका रूपमा उल्लेख पाइन्छ। यसरी समग्रमा यसमा नृत्य हुन्छ, अभिनय पनि हुन्छ, वेशभूषा विशेष प्रकारको हुन्छ र विभिन्न पात्रले अभिनय पनि गर्दछन् भन्ने स्पष्ट हुन्छ। यस्तो सोरठीको निर्माणमा संरचक घटकका रूपमा आफ्नै प्रकारका तत्त्वहरू रहेका हुन्छन् जसलाई विधातत्त्व र आधुनिक साहित्यमा उपकरण (बराल र एटम, २०६६ : २०) भनिन्छ। यसका संरचकतत्त्व भनेर भाव वा गीतितत्त्व, अभिप्राय वा कथावस्तु र शब्द चयनलाई आन्तरिक संरचना र लयलाई बाह्य संरचनाका रूपमा लिइन्छ (पराजुली, २०४९ : ६८-६९) भने आख्यान, गीत, नृत्य र लोकतत्त्व(गिरी, २०५७ : १५), कथानक, चरित्र, परिवेश, उद्देश्य, भाषा र शैली (शर्मा र लुइटेल, २०६३ : १६२–१६४) तथा कथावस्तु, पात्र, वातावरण, संवाद/कथोपकथन, द्वन्द्व, उद्देश्य, भाषाशैली, लय र गेयता एवम् अभिप्राय र लोकतत्त्व (शर्मा, २०७४ : ७१) लाई यसका संरचक तत्त्व भनिएको छ। विद्वान्हरूबाट व्यक्त उपर्युक्त विचार र क्षेत्रकार्यबाट प्राप्त सामग्रीको अध्ययन गर्दा यसका संरचक तत्त्वका रूपमा *कथानक,*

पात्र, वातावरण, संवाद ⁄ कथोपकथन, द्वन्द्व, उद्देश्य, स्थायी–अन्तरा र थेगो, भाषाशैली, रङ्गमञ्च र वेशभूषा तथा *लय र गेयता* पर्दछन् भन्ने स्पष्ट हुन्छ । प्रस्तुत आलेखमा यिनै तत्त्वलाई विश्लेषणका आधार बनाइएको छ ।

३ विधातात्त्विक विश्लेषण

प्रस्तुत सोरठीनाचको *कथानक, पात्र, वातावरण, संवाद ⁄ कथोपकथन, द्वन्द्व, उद्देश्य, स्थायी–अन्तरा र थेगो, भाषाशैली, रङ्गमञ्च र वेशभूषा* तथा *लय र गेयता*का आधारमा निम्नअनुसार विश्लेषण गरिन्छ :

३.१ कथानक

प्रस्तुत 'सोरठीनाच'मा लोककिंवदन्तीमा प्रसिद्ध जैसिङ्गे राजा, उनकी रानी हैमती तथा जन्मले आफ्नी छोरी सोरठीको कथासँग सम्बद्ध विषयवस्तुलाई कुमाल जातिद्वारा लोकानुकूलित कथन गरिएको छ । यसको कथानक यस प्रकार रहेको छ :

प्रस्तुत नाचको आदिभागमा जैसिङ्गे राजा र हैमतीका बीच विवाह हुनु, रानीलाई राजाले घरमा भित्र्याउनु, सतरङ्गे गुन्द्री र कम्बल पलङमा विछ्याएर रानीलाई बसाल्नु, विवाहको धेरै समयसम्म पनि उनीहरूको सन्तान नहुनु, त्यसै बेला एकजना जोगी आएर रानीलाई सन्तान हुने जरिबुटी दिनु र केही समयपछि रानी गर्भवती हुनु, एक, दुई, तीन गर्दै क्रमशः दश महिना पुगेपछि रानीले छोरी जन्माउनु, सुत्केरी स्याहार्नका लागि कटुवालमार्फत् सुँडेनीलाई बोलाउनु, सुँडेनी आएर चाँदीको अचानो र सुनको छुरीले बालकको नाल काट्ने तथा सुनको झरियामा पानी ल्याई बालकलाई न्वाईध्वाई गराउने आदि कार्य सम्पन्न गर्नु जस्ता घटना वर्णित छन् । यसैगरी सुत्केरी स्याहारेबापत सुँडेनीले ज्याला माग्नु, उसलाई जोत्नका लागि गोरु र दूध खानका लागि भैंसीमध्ये एक वा सुनको छुरी र चाँदीको अचानोमध्ये कुनै एक रोजी लैजान भन्नु, कटुवालमार्फत बाहुनलाई बोलाई बालिकाको न्वारान कर्म गराउनु र उसको भाग्यका बारेमा सोध्नु, पण्डितले पुस्तक हेर्ने, धुलौटो कोर्ने र मुखमलीन बनाउने जस्ता अभिनय गर्दै बालिका मूल नक्षत्रमा जन्मेकाले सात मूलको पानी ल्याई स्वस्ति, शान्ति गर्नु र बालिकालाई सुनको बाकसमा राखी बगाइदिनु भन्ने सुझावदिनु, राजाले सुनको ढक्कन भएको चाँदीको बाकस बनाउन लगाउनु र बालिकालाई त्यही बाकसमा राखी गाउँलेसमेत मिलेर जमुना नदीमा बगाइदिनु, छोरी बगाइदिएकोमा रानीले दुःखमनाउ गर्दै रोएर बस्नु र अन्त्यमा यो सबै भाग्यको खेल हो भनेर आफ्नो मनलाई सान्त्वना दिनु (मूलपाठ : १–१०२) जस्ता घटना वर्णित छन् ।

प्रस्तुत सोरठीको मध्यभागमा एकजना जलाए (मलाहा ⁄ माझी) र एकजना कुमाल काँधमा माछा मार्ने जाल र कम्मरमा माछा राख्ने डालिया भिरेर जमुना नदीमा माछा मार्न भनेर गएका हुन्छन् । त्यस क्रममा कुमालको जालमा सुनको बाकस पर्छ । बाकसलाई दुवैजनाले मिलेर बाहिर निकाल्छन् र बाकसभित्रको वस्तु कुमालले र खाली बाकस मलाहाले लिने सल्लाह गरी बाकस खोल्छन् । बाकसभित्र भर्खर सालनाल गरिएकी एउटी सुन्दर बालिका भेटिन्छिन् । दुवैको सल्लाहबमोजिम कुमालले उक्त बालिकालाई पाल्ने उद्देश्यले आफ्नो घरमा लिएर जान्छ । घरमा पुगेपछि कुमालनीले कसको बच्चा चोरेर ल्यायौ, आफू निःसन्तान भएकाले दूध पनि नआउने र आफ्ना दुहुना गाई, भैंसी, बाख्रीसमेत केही पनि नभएकाले कसरी पाल्ने हो भन्दै कुमाललाई गाली गर्न थाल्छे । कुमालेले पनि यथार्थ घटना

बताइदिन्छ । यसै बेला भोकले आत्तिएर बालिका रुन थाल्छिन् र कुमालनीको स्तनमा आफैँ दूध पलाएर आउँछ अनि त्यही दूध ख्वाएर बालिकालाई हुर्काउँछन् । यसरी एक दिन बालिका जवान अवस्थामा पुग्छिन् (मूलपाठ : १०३–१२८) ।

एकदिन जैसिङ्गे राजा साइत हेराएर आफ्ना सहयोगी र सिकारी कुकुरसमेत लिई सिकार गर्न जङ्गलमा गएका बेला तिर्खा लागेपछि उनीहरू जमुना नदीको पारि सेती नदीको छेउमा कुमालको झोपडीमा जान्छन् र पानी माग्छन् । कुमालेको घरमा सुनको एउटा बाकस र माटाका भाँडाबाहेक केही पनि नहुँदा पाहुनालाई पानी कस्तो भाँडामा दिने भनेर ऊ चिन्तित हुन्छ र तुरुन्तै सुनको बाकसको भाँडो बनाएर पाहुनालाई पानीदिन्छ । पानी पिउने क्रममा सूर्यको ज्योति जस्तो मुहार, भुजेलाको पत्र जस्तो कपाल, परेवाका जस्ता आँखा, पीपलको पात जस्तो ओठ, काँक्राको बियाँ जस्ता दाँत, बारुलाको जस्तो कम्मर, असला माछा जस्ता तिघ्रा, कुखुराको फुल जस्ता कुर्कुच्चा र बेल जस्तो टाउको भएकी रूप लावण्ययुक्त सोरठीलाई देखेर जैसिङ्गे राजा मोहित हुन्छन् । राजाले उक्त कन्यासँग आफूले विवाह गर्ने विचार गर्छन् । राजा एक दिन कुमालकी छोरीसँग आफ्नो बिहे छिन्न भनेर हिँड्छन् । राजाका सहयोगीले छोरीको विवाह राजासँग गरिदिन कुमालेसँग प्रस्ताव राख्छन् र छोरी नदिने भए दुवै हातमा हतकडी लगाई जेलमा बस्न तयार होऊ भन्ने धम्की पनि दिन्छन् । भर्खरकी कन्यालाई बाबुको उमेरको राजा माग्न आएको भनेर कन्या (सोरठी)की आमा रिसाउँछिन् र तिनीहरूलाई पिटेर लखेट्ने कुरा गर्छिन् । पण्डितले राजासँग उनलाई अन्यत्रै कन्या खोजिदिने भन्दै त्यहाँबाट हिँड्न खोज्छन् तापनि कतातिर जाने भन्ने बारेमा अन्योल भएकाले राजा त्यहीँ बसी कुमालेलाई धाकधम्की र डर देखाउँछन् । त्यसपछि कुमालेले आफूले पालेकी छोरीको विवाह राजासँग गरिदिन मन्जुर गर्छ । पण्डितले पूर्णिमाको रातका लागि विवाहको उपयुक्त साइत निकालिदिन्छन् । उता आफूमाथि सौता हाल्ने थाहा पाएपछि जेठी रानी हैमतीले आफ्ना लागि शिरफूल, टिकिया, हार, पैंजेडी, मेखरी जस्ता गहना माग गर्छिन् भने अर्कोतर्फ रातिराति सेंगिया बजाई धुनि जगाउने जोगी आएर रानीसँग ती सबै गहना आफूलाई दान दिन अनुरोध गर्छ (मूलपाठ : १२९–१८७) ।

जैसिङ्गे राजाले सोरठीका लागि शृङ्गार सामग्री, कपडा र गहना किन्ने, जन्ती जानका लागि गाउँले, डोली बोक्ने डोले, कलश बोक्ने कलशकन्या, बाजा बजाउनका लागि दमाई र चारैतिरका झुवाले, भरुला र चखुवा पण्डितलाई निम्तो दिने आदि कार्य गर्छन् । राजाले विवाहको तयारी गरेको देखेर सोरठीले मनमनै अहिले त तयारी गर तर पछि थाहा पाउने छौ भन्ने व्यङ्ग्य र चेतावनीयुक्त हाँसोमा रमाउँछिन् भने जेठी रानी हैमतीले आफू हुँदाहुँदै राजाले दोस्रो विवाह गरी आफूमाथि सौता हाल्न थालेकामा र आफ्ना सबै गहना बेचेर खाइदिएकामा पीर मान्दै र रुँदै यहाँ बस्नुभन्दा माइत गएर बस्नु वेश भनेर माइततर्फ लाग्छिन् (मूलपाठ : १८८–२२०) । हैमतीका माइतीले यथार्थ कुरा थाहा पाएपछि बाबु र छोरीबीच कसको करले विवाह हुन लागेको हो भनेर आश्चर्यसँगै आक्रोश पनि पोख्छन् । हैमती रानी भने आफ्नी छोरी सोरठीसँग राजाको विवाह भएपछि आफू घर र देश नै छोडेर हिँड्नुपर्ने हो कि भनेर चिन्ता गर्न थाल्छिन् । यसै पीरले उनको भोक र निद्रा पनि हराउँछ । एक दिन रानी पीरले एकोहोरिएर बसेका बेलामा उनले चाल नपाउने गरी राजा बिहानै उठेर हिँडेका हुन्छन् जुन कुरा अरूले भनेपछि मात्र थाहा पाउँछिन् र राजाको खोजी गर्न थाल्छिन् । खोज्दै जाने क्रममा उनले बटुवा र पँधेर्नीसँग समेत राजाका बारेमा सोध्छिन् । बटुवाले पनि राजाले हसनपुर हटियामा कपडा किन्दै गर्दा

देखेका भन्ने जवाफ दिन्छन् । त्यसपछि उनीहरूले भनेअनुसार नै राजालाई भेटाएर केरकार गर्न थाल्छिन् (मूलपाठ : २५७–२७९) ।

सोरठीसँग विवाह गर्न भनेर चारै वर्णका जाति सहितका एक लाख हात्ती, दुई लाख घोडा र तीन लाख जन्तीका साथमा जैसिङ्गे राजा घरबाट प्रस्थान गर्छन् । सोरठी आफूलाई लिन आउने आफ्ना बाबुको जन्ती चार कोस टाढा होला, हिउँचुलीको आँठ र काँठसम्म आइपुगे होला, मथुरा र वृन्दावनसम्म आइपुगे होला, जमुनाको छेउछाउ आइपुगे होला, कुन दिशाबाट आउँदै होला आदि जस्ता जिज्ञासा र कल्पना गरेर बसेकी हुन्छिन् । त्यसै बेला बिहेको बाजा बजेको टाढाको आवाज कानमा पर्छ । अनि उनको मन धकधक फुल्न थाल्छ । यत्तिकैमा आना बाबुका जन्ती पनि घरमै आइपुग्छन् । सेलीधानको चामल मालीगाईको दहीमा मुछेर जन्ती पर्सिने, दुलाहालाई टीका लगाइदिने, सतरङ्गे कम्बलमा दुलाहा र दुलहीलाई सँगै राख्ने, विवाहमण्डप बनाई चारैतिर श्रीखण्ड र स्याउला गाड्ने, सुनको गाग्रीमा पानी ल्याई चाँदीको करुवाले खन्याएर मण्डप लिप्ने र मण्डपमाथि पहेँलो चँदुवा टाङ्ने आदि काम सम्पन्न गरिन्छ (मूलपाठ : २२१–२५६) ।

कथाको उत्कर्ष भागका रूपमा विवाहमण्डपमा बसेपछि सोरठीले आफूसँग खुसी राजीले विवाह गर्न मानेकी छैनन् भन्ने जैसिङ्गे राजाले पत्तो पाउँछन् । त्यसपछि सोरठीलाई सात तले दरबारलगायत आफूसँग भएका सारा सम्पत्ति सुम्पिदिने वाचा गर्दै र कसम खाँदै फकाउँछन् (मूलपाठ : २८०–२८८) । तर सोरठीले गीतमार्फत् नै धन सम्पत्ति दिए बाबुलाई दिउँला, दरबार दिए आमालाई दिउँला, हात्ती र घोडा दाजैलाई दिउँला, गाई र गोठ भाइलाई र बाखा दिए बहिनीलाई सुम्पिदिउँला भनेर जवाफ दिन्छिन् । यति भनेपछि राजाले सोरठी पक्कै आफ्नी छोरी हो भन्ने थाहा पाएर विलखबन्दमा पर्छन् । त्यसपछि राजाले दुवैजना जोगी बनेर टाढा गई सँगै बस्ने प्रस्ताव गर्छन् (मूलपाठ : ३११–३१४) । बाबुको जोगी बन्ने कुरा सुनेर सोरठीले आफ्ना हजुरबुबालाई तिम्रा छोरा जोगी भएर हिँड्ने भए सम्झाईबुझाई राख भनेर अनुरोध गर्दै र राजाले आफूलाई फकाएकोमा दङ्ग पर्दै तिमी जोगी भए पनि म त बरु रानीको सेवा गरेर बस्छु तर विदेश जान्न भन्ने जवाफ दिन्छिन् । उनले मनमनै आफूले खाने तमाखु र तमाखुको भाँडो, पलङ खटिया, साततले दरबार, सम्पूर्ण धन सम्पत्ति, हात्ती र घोडालगायत सबै छोडेर आएका छौ, ती सबै जेठी रानीले कब्जा गर्नेछिन्, त्यसैले मलाई कहाँबाट देउला, बरु तिम्रा लागि म पनि फुत्किने र सम्पत्ति पनि फुत्किने हुनेछ, त्यति बेला तिम्रो बास सोत्तर विछ्याएर रूखमुनि हुनेछ भनेर राजासँग आक्रोश पोख्छिन् । त्यसपछि आफ्नो विवाह उमेरले कैयौं बूढो तथा आफूलाई नै जन्मदिने बाबुसँग हुनु कस्तो मेरो अभागी कर्म, सूर्यमण्डल र तारा मण्डल फूल जस्तो मेरो जवानी र कुमारीत्व अब फर्केर आउने छैन भनेर मनमनै विचार गर्दै आफैँलाई धिक्कार्छिन् । अन्त्यमा ठीकै छ दिनभरि त सँगै छम् रात परेपछि चखेवा जस्तै विछोड भएको देख्नेछौ भन्दै हाँसो र रोदनको भाव प्रकट गर्छिन् (मूलपाठ : २८९–३१९) ।

उपसंहार वा अन्त्य भागमा सोरठीका कुरा सुनेर राजा एकदम चिन्तित हुन्छन् । उनको मुटु धकधक फुल्न थाल्छ र मैले यस्तो के गरेँ भनेर पछुतो पनि मान्छन् । उनलाई आफूले पालेको सुगा भागेर अर्केको पिँजडामा गएर बसे जस्तो हुन्छ । यसै घटनाले उनी दाह्री र कपाल पालेर जोगी भएर भिक्षा माग्दै हिँड्न थाल्छन् । तर उनको पाउ हेर्दा भने उनी राजा नै हुन् भन्ने स्पष्ट रूपमा झल्किन्छ (मूलपाठ : ३२०–३३१) ।

३.२ पात्र

प्रस्तुत नाट्यगाथाको कथावस्तुलाई अगाडि बढाउने क्रममा जैसिङ्गे राजा, हैमती रानी र सोरठी मुख्यपात्रका रूपमा र कुमाले, कुमालनी, जलारी, पण्डित, हैमतीका माइती जस्ता पात्रहरू सहायक भूमिकामा तथा जन्ती, कटुवाल, सुँडेनी जस्ता पात्रहरू सूच्य रूपमा आएका देखिन्छन् । यी प्रत्येक पात्रको आआफ्नै चारित्रिक विशेषता रहेको छ जसका बारेमा निम्नअनुसार चित्रण गरिन्छ :

जैसिङ्गे राजा कुनै राज्यका राजा, यस नाट्यगाथाका नायक, हैमावतीका पति र यसकी नायिका सोरठीका जन्मदिने पिता पनि हुन् । उनले आफ्नी छोरी सोरठीलाई आफू र राज्यका लागि अनिष्ट गर्ने योग भएकी भनेर पण्डितको भनाइमा विश्वास गरी सुनको बाकसमा राखेर नदीमा बगाइदिएका छन् । उनी सिकार खेल्ने क्रममा कुमालको घरमा पानी पिउन जाँदा उसकी सुन्दर कन्या देखेर मोहित भएका छन् र तीकन्याको विवाह आफूसँग गरिदिन उनलाई पालन गर्ने बाबु सामु प्रस्ताव राखेका छन् । साथै आफ्नो प्रस्ताव अस्वीकार गरेमा कुमाललाई जेल हाल्ने धम्कीसमेत दिएका छन् । सोरठीलाई सिन्दूर हाल्ने बेलामा राजाले उनी आफ्नै छोरी भएको थाहा पाउँछन् र यो सबै पण्डितको षडचन्त्रले भएको हो भन्ने बुझेर उसलाई सजाय दिन्छन् । सोरठीलाई पनि जे हुनु भइहाल्यो अब दुवैजना छुट्टै बसम्ला भन्दै विभिन्न प्रलोभन देखाएर विवाहका लागि मनाउन खोज्छन् । अन्त्यमा आफूले गरेको पापको प्रायश्चित्त गर्नका लागि विरक्तिएर जोगीको वेशमा भिक्षा माग्दै हिँड्न थाल्छन् । यस आधारमा उनी रूढिवादी र अर्काको लहैलहैमा लाग्ने तथा सन्तानप्रति माया नभएका निर्दयी बाबु, आफ्नो शक्तिको दुरूपयोग गरी आफ्नो स्वार्थपूर्ति गर्ने तर दुष्कर्मको परिणाम भोग्नुपर्छ भन्ने चेतना भएका र बहुपत्नीको चाहना गर्ने व्यभिचारी कामुक राजा, र तथा दुरदृष्टिविहीन बाबु र राजोचित गुण नभएका कामुक प्रशासक र असत् पात्र हुन् भन्ने पनि देखिन्छ ।

हैमती रानी यसका नायक जैसिङ्गे राजाकी पत्नी र सोरठीलाई जन्म दिने आमा हुन् । यिनले आफ्नी छोरी सोरठीलाई राजाले फाल्न खोज्दा सुरुमा असन्तुष्टि जनाएकी छन् तर राजाले उनलाई विभिन्न गरगहना बनाइदिने आश्वासन दिएपछि भने उनी मौन बसेकी छन् । पछि आफ्नो काख रित्तो भयो भनेर राजाको विरोध गर्दै पनि हिँडेकी छन् । बाबु र छोरीका बीचमा विवाह हुँदैछ भन्ने थाहा पाए पनि उनले उक्त रहस्य राजासँग खोल्दिनन् र राजाले पछि छोरीबाटै थाहा पाउँछन् । यसबाट उनी लोभ र लालचमा परेपछि अन्यायको प्रतिवाद गर्न नसक्ने निरीह र सरल स्वभावकी हिन्दू नारी, छोरीलाई बगाइसकेपछि पुनः पतिलाई गाली गर्दै र मेरो काखको बालक कता गयो भन्दै रुँदै हिँड्नुले सन्तानप्रतिको माया भएर पनि प्रकट गर्न नसक्ने तर सन्तानप्रति अगाध माया भएकी आमा तथा पापको पश्चात्ताप गर्ने मानिस र पतिप्रति श्रद्धाभाव राख्ने पत्नी एवम् यस नाचकी सत् र अनुकूल पात्र हुन् भन्ने देखिन्छ ।

सोरठी जैसिङ्गे राजा र हैमतीबाट जन्मिएकी र पछि कुमाल दम्पत्तिबाट पालितपोषित छोरी तथा यस नाट्यगाथाकी नायिका पनि हुन् । उनी अत्यन्त सुन्दर, सुशील र बुद्धिमानी छन् । सिकार खेल्ने क्रममा आफ्ना घरमा आफूलाई जन्मदिने पिता जैसिङ्गे राजा अतिथिका रूपमा आएका बेलामा उनले आफ्ना जन्मदिने बाबु भनेर चिने पनि आफू मौन बसेर यथोचित सत्कार गरेकी छन् । यस आधारमा उनी सेवाभाव भएकी, अनुशासित, गम्भीर स्वभावकी, तथा राजाले उनलाई देखेर मोहित हुनुले रूप लावण्ययुक्त सुशील र सुन्दर युवती हुन् भन्ने देखिन्छ । बाबुले आफूसँग विवाह गराइदिन भनेर आफ्ना

पालित बाबुलाई जबर्जस्ती गरी बाध्य पारेको घटना उनलाई पुरै थाहा हुन्छ । तर उनले विवाहको सम्पूर्ण तयारी भैसक्दासम्म पनि यसको रहस्य नखोली मौन बस्नुले र सिन्दूर राख्ने समयमा मात्र रहस्य खोलिदिनुले उनी शत्रुलाई नैतिक पाठका माध्यमबाट सजाय दिनुपर्छ भन्ने मान्यता राख्ने अन्तर्मुखी स्वभावकी नारी र मौका छोपेर बदला लिने प्रतिशोधी पात्र हुन् भन्ने देखिन्छ । यसरी समग्रमा सोरठी सुन्दर, सुशील युवती, आतिथ्यको सत्कार गर्न र व्यक्तिको अन्तर्मन बुझ्न सक्ने तथा शत्रुको बदला लिनुपर्छ भन्ने बदला भावसमेत भएकी युवतीका साथै यस नाट्यगाथाकी अनुकूल र सत् नारी पात्र हुन् भन्नु सान्दर्भिक हुन्छ ।

पण्डित प्रस्तुत नाचको पण्डित राजाको गुरु पुरोहित र सम्पत्ति पाउने लोभमा राजाकी नाबालक छोरीलाई मूल परेकी र यसले गर्दा राजा, राजपरिवार र राज्यलाई अनिष्ट हुने भएकाले मूलशान्ति गरी सुनको बाकसमा राखेर नदीमा बगाई दिनुपर्ने भन्ने सुझाव र राजाले दोस्रो विवाह गर्ने चाहना गर्दा आफैँ साइत निकालिदिई राजासँगै केटीसमेत हेर्न गएको छ । यसबाट ऊ आफ्नो परम्परित पेसा र आफ्नो क्षमतालाई गलत रूपमा प्रयोग गरी धन आर्जन गर्न चाहने गलत भावनाले ग्रसित लोभी र आफ्नो सानो स्वार्थका लागि अरूको ज्यान लिनसमेत पछि नपर्ने क्रूर स्वभावको खलपात्र हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

प्रस्तुत नाचको **कुमाल** सन्तानविहीन र उदारवादी चरित्रको व्यक्ति हो । उसले आफूसँगै माछा मार्न गएको साथीसँग बाकसभित्रको आफूले लिने र बाकस साथीले लिने भनी वाचाबन्धन गरेअनुसार आफ्नो भागमा परेकी बालिका लिई घर फर्केको छ । उसले भर्खरै यौवनावस्थामा प्रवेश गरेकी छोरीलाई आफ्नै उमेर सरहका जैसिङ्गे राजाले विवाह गर्ने उद्देश्यले सहयोगीसहित आफूकहाँ पानी खाने निहुँ पारेर आउँदा राम्रो सेवार सत्कार गरेको छ । यसबाट ऊ सम्पत्तिको लोभ नगर्ने त्यागी, बोलीको विश्वासी, र सेवा भावना भएको सहयोगी, मानवतावादी व्यक्ति, र सचेत अभिभावक तथा राजाको धाकधम्कीपछि छोरी दिन तयार हुनुले कातर तर सत् पात्र हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

कुमालनी कुमालकी निःसन्तान तर पतिभक्त पत्नी हुन् । लोग्नेले नाबालिक छोरी घरमा लिएर आउँदा उसले कसको सन्तान चोरेर ल्यायौ भनेर सोध्नुका साथै अब त्यसको लालनपालन कसरी गर्ने भन्ने चिन्तासमेत लिएकी छन् । उनले छोरीको बाबुको उमेरको व्यक्ति छोरीसँग विवाह गर्ने प्रस्ताव लिएर आउँदा त्यसको प्रतिकार गर्दै पाहुनाका दाह्री उखेलेर लखेटिदेऊ भनेकी छन् । यसरी समग्रमा यस नाचकी कुमालनी असल पत्नी, सन्तानप्रति अगाध माया गर्ने आमा, मानवतावादी सज्जन र आफूलाई चित्त नबुझेका कुरामा प्रतिकार पनि गर्न सक्ने विद्रोही स्वभावकी सत् र अनुकूल नारी पात्र हो भन्न सकिन्छ ।

उपर्युल्लिखित मुख्यपात्रहरूका अतिरिक्त यस नाचमा कटुवाल, सुँडेनी, माझी, स्थानीय जनतालगायत अन्य पात्रहरू सूच्य रूपमा आएका छन् । यी सबैको भूमिका सत् र अनुकूल रहेको छ ।

३.३ वातावरण

प्रस्तुत नाट्यगाथामा आन्तरिक र बाह्य दुवै परिवेशको चित्रण पाइन्छ । यसमा अज्ञातकालीन र किंवदन्तीमूलक इतिहासका भौतिक, सामाजिक र सांस्कृतिक वातावरणको चर्चा पाइन्छ । यसको बाह्य परिवेशअन्तर्गत जैसिङ्गे राजाको दरबार, राजाले सिकार खेल्ने स्थल वृन्दावन, नदी, कुमाल गाउँ,

जङ्गल, दिन, रात, बाटो, कुमालको घर, जन्ती प्रस्थान गरेको बाटो आदि जस्ता स्थानहरू भौतिक वातावरणका रूपमा आएका छन्। तत्कालीन समाजमा राजाहरू सिकार खेल्नु र सन्तान नभएमा जडिबुटी खुवाउनु जस्ता प्रचलनको वातावरणको चित्रणसमेत यसमा पाइन्छ। जस्तै :

हे हे जरिबुटी ओखती जमती जोगीले दियेको

हाहा सयमा ओखती घोटीमा घोटी रानीज्युलाई पियाम्ला। (मूलपाठ : २२)

यसमा सूचना आदानप्रदान गर्न कटुवाल र सुत्केरी स्याहार्नका लागि सुँडेनीको प्रयोग गरिएको भन्ने सङ्केत पनि पाइन्छ। जस्तै :

हे हे गाउँ केरे कटवाले सुडेनीमाइलाई बोलाई लेऊ

हाहा रानीज्यूलाई लागैला कसत सोही कामले बोलाई लेऊ। (मूलपाठ : ३२,३३)

हे हे गावैं के रे क टु वा ले बड् मन जैइ सीलाई बो लाई लेऊ। (मूलपाठ : ४६)

यसमा सुनको छुरी र चाँदीको अचानोले बच्चाको सालनाल गर्ने र सुनको करुवामा पानी ल्याएर सफा गर्ने प्रचलनको वातावरण पनि पाइन्छ। जस्तै :

हे हे सुनै केरे सेंगिया रूपै केरे ठेंगिया

हाहा बालैज्युको सालै नालै काटि देऊ मारे हो सोडेनीमाई

हो हो सुनै कैसे झाडियां गंगै जलपानी, हाहा बालखुको नुहाई धुवाई गरिदेवो (मूलपाठ : ४०,४१)

यसैगरी ठूलाठालुले बहुविवाह गर्नु, आफूभन्दा उमेरले धेरै सानी बालिकासँग पनि विवाह गर्नु, जातिपाति प्रथालाई कट्टरताका साथ पालना गरिनु तर आफूलाई मन पर्ने कन्या पाए जुन जातकी भए पनि हुनु, आफूलाई मन परेकी कन्या माग्दा नदिएमा जबर्जस्ती गरेर वा धम्क्याएर भए पनि आफ्नो बनाउनु, जस्ता घटना सामाजिक सांस्कृतिक परिवेशका रूपमा आएका छन्। धन सम्पत्तिका रूपमा गाईवस्तु र सुनचाँदीलाई महत्त्व दिइनु र आफूकहाँ काम लगाएबापत सुन-चाँदी वा पशु दिई सन्तुष्ट पारिनु जस्ता घटना पनि यसको वातावरणका रूपमा आएको देखिन्छ। जस्तै :

हो हो गोरु भैले जोतानी भैंसी भैले दुहानी

हे हे रोजीमा लैजाउ सोडेनीमाई आफै मन जानी

हो हो सुनै केरे सेंगिया रूपै केरे ठेंगिया

रोजीमा लैजाउ सोडेनीमाई आफनो मन जानी। (मूलपाठ : ४३–४५)

कुनै कामको थालनी गर्नुपूर्व पण्डितबाट साइत हेराउनु, जन्मेका छोरा छोरीको भाग्य कस्तो छ भनी देखाउनु र पण्डितको भनाइमा विश्वास गरी उक्त सन्तानलाई मार्न पनि पछि नपर्नु जस्ता प्रचलन सामाजिक सांस्कृतिक वातावरणका रूपमा आएको देखिन्छ। जस्तै :

हे हे थालै भरि हीरा र मती हेर हो मारे बड्मन जैइसी

हे हे हातैले पोस्तक हेर हो मारे बड्मन जैइसी

हे हे धुलैटी कोरीमा कोरी हेर हो मारे बडमन जैइसी

हे हे गुनालैले हेरीलै जैइसीयाफै पँडित मलीन

हाहा जस्तै देख्छ गुरुदये पनीत तस्तै भनीमा देऊ

हाहा राज्यैज्यूको बेटिया सातै मूल परेको मूलै शान्ति गर

हे हे सातै मूलको पानी भरी लेऊ, ...

हाहा भित्तरको बालखु बाहिर लेऊ सुनै सन्दुस चडाऊ
हे हे तालै मारी देऊ चाविबन्द गरि देऊ
हे हे हे सुनै सन्दुस जवुनाले बगाई लग्यो दुरै बगीबगी जा । (मूलपाठ : ४६–७३)

यसरी प्रस्तुत नाट्यगाथामा राजारानी भनेका कुनै गाउँका नेतृत्वकर्ताहरू हुन् र गाउँघरमा उनीहरूको हालीमुहाली चल्छ भन्ने देखाइएको छ । समग्रमा यस नाचमा वर्णित परिवेशका चित्रणले पनि जैसिङ्गे राजाको चारित्रिक विशेषताको उद्घाटन गरी तत्कालीन समाजको यथार्थ प्रस्तुति गर्नमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका छन् भन्न सकिन्छ ।

३.४ संवाद ⁄ कथोपकथन

प्रस्तुत नाचको प्रस्तुति नृत्य, गायन र वादनको संयोजनबाट गरिने र यसका माध्यमबाट चरित्र नायकका चारित्रिक विशेषताको वर्णन गरिने भएकाले यसमा संवादका प्रसङ्गहरू प्रशस्त आएका देखिन्छन् जुन कथोपकथन शैलीमा व्यक्त भएका छन् । यसअन्तर्गत सुँडेनीले सुत्केरी स्याहारिसकेपछि उसलाई पारिश्रमिक दिने क्रममा जे मन पर्छ रोजेर लैजाऊभन्दा राजा र सुँडेनीका बीच, पण्डितले शास्त्र हेरी कन्या मूलनक्षत्रमा परेकी छन् मूलशान्ति गर अनि समुद्रमा बगाइदेऊ भनेर राजालाई भन्दा राजा र पण्डितका बीच तथा सुनको बाकस बनाउने विषयमा सुनार र राजाका बीच संवाद भएको देखिन्छ । यसैगरी नदीमा बालिकालाई बगाइसकेपछि हैमतीले आफ्नी बालिका बगाइदिएकोमा गाउँले र आफ्ना साथीसँग वेदना पोख्ने क्रममा गरेको संवाद, बाकस भेट्टाएपछि त्यो बाकस र बाकसको वस्तु बाँड्ने विषयमा कुमाल र माझीका बीचमा भएको संवाद, कुमालले सोरठीलाई आफ्नो घरमा लगेपछि कन्यालाई कसरी पाल्ने भन्ने विषयमा कुमालनी र कुमालका बीच, राजाले कुमालद्वारा पालित सोरठीसँग आफ्नो बिहे गराइदेऊ भन्ने विषयमा राजा र कुमाल बीच, छोरीभन्दा कैयौं बूढो राजालाई छोरी दिने कि नदिने भन्ने विषयमा कुमालका लोग्ने र स्वास्नीका बीच, हैमतीले आफू छँदाछँदै किन अर्को विवाह गर्न लागेको भनेर राजासँग गरेको संवाद, जस्ता घटनाहरू कथोपकनात्मक संवादका महत्त्वपूर्ण उदाहरण हुन् । यसैगरी राजाको जन्ती, कलशकन्या र बाजा बजाउनका लागि दमाईलाई बोलाउने विषयमा कटुवाल र राजाका बीच, सोरठीलाई विभिन्न शृङ्गारिक सामान, गहनाआदि दिइसकेपछि सिन्दूर राख्ने बेलामा सोरठी र राजाका बीच जस्ता संवादका अंश कुनै कथोपकथन शैलीमा र कुनै छलफल तथा कुनै प्रत्यक्ष संवादका रूपमा आएका छन् । यस्ता संवादका प्रसङ्गले यसमा आएका पात्रहरूको चारित्रिक विशेषताको उद्घाटन गरी गाथालाई रोचक र अभिनयमूलक बनाउनमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका छन् भन्नु सान्दर्भिक हुन्छ ।

३.५ द्वन्द्व

प्रस्तुत सोरठीनाचमा द्वन्द्वका प्रसङ्ग प्रशस्त पाइन्छन् । यस्ता द्वन्द्व कतै दुई पक्ष वा व्यक्तिका बीच भएका संवादका माध्यमबाट बाह्य द्वन्द्वका रूपमा र कतै पात्रको मनका बीचमा कुराहरू खेलाउने क्रममा आन्तरिक द्वन्द्वका रूपमा सृजना भएको देखिन्छ । यसमा देखिएका द्वन्द्वअन्तर्गत विवाहको लामो समयसम्म राजा र रानीका बीच सन्तान नहुँदा उनीहरूमा मानसिक द्वन्द्व देखिएको छ । जस्तै :

हे हे जरिबुटी ओखती जमती जोगीले दियेको
हाहा सयमा ओखती घोटीमाघोटी रानीज्युलाई पियाम्ला। (मूलपाठ : २२)

अथक प्रयत्नपछि मात्र सन्तानका रूपमा छोरीको जन्म हुनु र त्यही छोरी पनि मूल नक्षत्रमा जन्मेकीले राज्य र राजारानी दुवैलाई हानि गर्न सक्ने ठानी स्वस्तिशान्ति गराउने र बालिकालाई सात समुद्रमा बगाइदिनुपर्ने भनेर पण्डितले सुझाव दिँदा राजा र रानी मानसिक द्वन्द्वमा परेका छन् । राजाले रानीको गहना बेचेर खाइदिएपछि के गर्ने माइत गएर बस्ने कि कहाँ बस्ने जस्ता विचारले रानीमा अर्को द्वन्द्व सृजना भएको देखिएको छ। हैमती रानी हुँदाहुँदै राजाले अर्को विवाह गर्न लागेको थाहा पाउँदा रानीका मनमा आन्तरिक द्वन्द्व र राजासँग त्यसको प्रतिकार गर्दा बाह्य द्वन्द्व देखिएको छ। जस्तै :

हाहा राज्यैज्यूको बेटिया सातै मूल परेको मूलै शान्ति गर
हो हो शिरै लाउने शिरफुल यिनै राजाले बेचिखाये
हो हो यिनी राजाको आशा मैलाई छइन, चलिजाउँ माइतीको देश्
हो हो लिलै लाउने टिकिया यिनै राजाले बेचिखाये ...
हो हो गलै लाउने मुहार यिनै राजाले बेचिखाये ...
हो हो विदेशन लेख्यो मलाई भावी ज्यानले ...
हो हो बाबुको बेटीको विवय लेखनी सोही कारनले लेख्यो भावीले
हो हो एकै परहर रात गयो हेमती रानीजागै रह्यो
हो हो दुवै परहर रात गयो हेमती रानीजागै रह्यो
हो हो तिनै परहर रात गयो हेमती रानीजागै रह्यो
हे हो नी आज राती निदपापी राज्यै उठी कनै उठीगैले
हे हो नीबाटो हिंड्ने बटुवा सबै मेरो माइती
छोटे र मोटे पावैला राज्यैलाई देखेउ कीनाइ। (मूलपाठ : ५४–२७९)

यसैगरी आफूलाई बिहे गर्न आउने बाबुका जन्ती कुन दिशाबाट आउँछन् र कसरी यस विवाहबाट छुट्कारा पाउने हो भनी सोच्दै पर्खेर बसेकी सोरठीमा मानसिक द्वन्द्व सृजना भएको देखिन्छ। अन्त्यमा सोरठीले तिमी मेरा पिता हौ र म तिम्रो सिन्दूर लगाउँदिन भनेर बाबु र छोरीको नाताको रहस्योद्घाटन गरिदिएपछि राजाको मनमा रहेका सारा अभिलाषा भताभुङ्ग हुन गई उसमा ठूलो मानसिक द्वन्द्व पैदा भएको छ। राजाले म जोगी बन्न जान्छु भनेर सोरठीलाई घुर्क्याउँदा सोरठीले त्यसो भए म आमाको सेवा गरेर बस्छु भनेपछि राजा अब के गर्ने भन्ने विषयमा झन् अन्तरद्वन्द्वमा पर्छन् र सोरठीको चाहनाबमोजिम उनी जोगी बनेर हिँड्छन्। जस्तै :

हाहा चारै कोसे लागैला आउला बाबाको ब री यात
हाहा हिँवैचुली आँठै र काँठै आउला बाबाको ब री यात
हाहा मधुर वनविन्जे र वन आवैला बाबाको ब री यात
हाहाजवुनाको निरै र तिरै आवोइला बाबाको ब री यात
हाहा पन्चै बाजा घनक्यो मेरो मन धरक्यो ...
हो हो सातै तले विहार तिमी त रानीलाई दिउँला
हो हो पलङ्गी र खटिया तिमी त रानीलाई दिउँला

हो हो अन र धन लछिमी तिमी त रानीलाई दिउँला
हो हो हात्तिसार लछिमी तिमी त रानीलाई दिउला
हाहा गुडगुडे हो कि छोडी आयौ राज्यैज्यु ...
अब बसौला निरगुणी राज्यै रुखै मुनिको बास
हे या अन र धन सम्पत्ति बुबाको हातमा राखुंला
हो हो सातै तले विहार मुमाको काखैमा ...
हा हे लायेको पिरती नरी छोडम् पिरथी बरु छोडम् देश
हाहा तिमी त राजै अलकै जगाऊ
हामी त रानीको झोलिया थापले नरी छोडौंला बरु छोडौंला देश । (मूलपाठ : २३६–३१९)

यसरी समग्रमा यो नाच धेरै जसो अन्तरद्वन्द्व र केही मात्रामा बाह्य द्वन्द्वयुक्त छ भन्न सकिन्छ ।

३.६ उद्देश्य

प्रस्तुत नाच प्रस्तुतिको मुख्य उद्देश्य प्राचीन वा ऐतिहासिक/लोककिंवदन्तीमा आधारित विषयवस्तुका माध्यमबाट सम्बन्धित जातिका संस्कृति, रीतिरिवाज, परम्परा, वेशभूषा आदिको जानकारी दिनु, मनोरञ्जन लिनुदिनु, आफ्नो जातीय सांस्कृतिक परम्परालाई निरन्तरता दिई नयाँ पुस्तामा यसप्रति उत्प्रेरणा जगाउनु र तिनलाई हस्तान्तरण गर्नका लागि सिकाउनु हो भन्न सकिन्छ । यसमा बहुविवाह, बालविवाह, जबर्जस्तीविवाह, बच्चा जन्मेपछि उसको भाग्य देखाउने निहुँमा अर्काको लहैलहैमा लागेर आफ्ना सन्तानलाई मार्ने र फाल्ने जस्ता कुरीति, शक्ति र सामर्थ्यका भरमा आफूलाई मन परेकी कन्या जसरी पनि पत्नी बनाएर लैजान पाउनुपर्छ भन्ने जस्ता प्रवृत्तिहरूको विरोध गरी समाजलाई धार्मिक र नैतिक चेतनाको शिक्षा दिनु पनि यस नाच प्रस्तुतिको उद्देश्य हो भन्न सकिन्छ । यसरी समग्रमा जातीय सांस्कृतिक परम्पराको परिचय दिई रूढिवादी मान्यता, विचार, बहुविवाह, बालविवाह आदि जस्ता कुरीतिको विरोध गर्नु र जातीय सांस्कृतिक पहिचानलाई स्थापित गर्नु यसको उद्देश्य हो भन्नु सान्दर्भिक हुन्छ ।

३.७ भाषाशैली

प्रस्तुत नाट्यगाथाको रचना नेपाली भाषाको पूर्वेली भाषिकामा पर्ने स्थानीय पाल्पाली उप भाषिकामा गरिएको छ । यसमा स्थानीय कुमाल समुदायमा प्रचलित बिस्याउनी(विस्तारा), गुँदरी (गुन्द्री), पनीत (पण्डित), कसत (कष्ट), खेलानी (खेलाउनु) गरिवस्टा (गर्भ), हवोइला (होला) जस्ता शब्दावलीको प्रयोगले अनेपाली मातृभाषी वक्ताले बोल्ने नेपाली भाषाका शब्द प्रयुक्त छन् भन्ने भान पर्छ । यसमा नेपाली भाषाका अतिरिक्त बस्नुस्लाई बैठ हो, छोरीलाई बेटिया, खाटलाई खटियाजस्ता भोजपुरी र अवधी भाषाका शब्दहरूको प्रयोग र गर्भष्टेलाई गरिवस्टाजस्ता तद्भवीकरण गरिएका शब्दको प्रयोग पनि भेटिन्छ । यसमा पुलिङ्गलाई स्वर मिलानका लागि स्त्रीलिङ्गी बनाएर प्रयोग गरिएका शब्द पनि पाइएका छन् । यसरी यस नाचमा मिश्रणयुक्त विविध भाषाको प्रयोग छ भन्न सकिन्छ ।

३.८ रङ्गमञ्च र वेशभूषा

प्रस्तुत नाचको प्रस्तुति गर्दा सामान्यतः रौरा, ग्वाए, मारुनी, पुरुसुङ्गे तथा सुत्केरी एवम् सिकारी, हरिण, कुकुर आदिको अभिनयका लागि मुखुण्डो पहिरेका पात्रहरू रहेका हुन्छन् । विशेष मञ्च, पर्दा

आदिको पूर्णतः अभाव रहने यस नाचमा रौराले पगरी, सेतो पटुका र कछाड वा इच्छानुसारको अधोवस्त्र पहिरी मादल बजाउँदै घुमेर वा एक ठाउँमा उभिएर गीत झिकेका हुन्छन् । ग्वाए वा पछुवा टोलीका सदस्यले सामान्य पोसाक पहिरी कसैले कम्मरमा मादल भिरेका हुन्छन् भने कसैले हातमा मुजुरा लिएका हुन्छन् । यसैगरी मारूनी (पुरुष)ले महिलाको वस्त्र तथा पाउमा खाँकर र गेडी पहिरी रुमालले टाउको बाँधेका हुन्छन् जसले नृत्यका क्रममा सङ्गीतमय ध्वनि निकाल्नमा सहयोग पुऱ्याउँछ । यसैगरी सिकार र सुत्केरीको अभिनय गर्दा धनुकाँड तथा सुत्केरीका सामग्री र वस्त्र रहेका हुन्छन् । जादूगरले अन्यको भन्दा भिन्न शैलीको र हाँसो उत्पन्न हुने प्रकारको वस्त्र पहिरेको हुन्छ । बीचबीचमा अभिनयका माध्यमबाट दर्शकलाई हँसाउनु यसको भूमिका रहेको हुन्छ । सिकारीको भूमिकामा आउनेले भने मुखुण्डो पहिरेका हुन्छन् ।

३.९ स्थायी–अन्तरा र थेगो

प्रस्तुत नाट्यगाथामा स्थायी अन्तरा र थेगोको प्रयोग पाइन्छ तापनि यसमा आएका प्रत्येक अन्तरा पङ्क्तिलाई प्रस्तोताले बारम्बार प्रस्तुत गरी स्थायी बनाएको भेटिन्छ । यसमा मुख्य प्रस्तोताले अन्तरा पङ्क्तिको उठान गर्ने र त्यसैलाई पछुवाटोलीले उत्तर दियाइका किसिमले भिन्न शैलीमा छोप्ने गर्दछन् जसलाई फर्काउनु भनिन्छ । सोरठीका सोह्र ताल हुन्छन् भन्ने यसका प्रस्तोताको मान्यताअनुसार विभिन्न किसिमले बाजाको ताल र त्यसै तालमा मारूनी र पुर्सुङ्गेको भूमिकामा रहेका नर्तकले नृत्य गर्ने गर्दछन् । यसैगरी हे हे, हो हो जस्ता थेगोको प्रयोग पनि यसमा भेटिन्छ जसले गीतको लय निकाल्नमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको देखिन्छ ।

२.१० लय र गेयता

प्रस्तुत नाचका पाठको रचना कुनै लामा र कुनै छोटा पङ्क्तिमा गरिएकाले प्रस्तोताले प्रस्तुत गर्ने वेलामा असमान वर्ण सङ्ख्यालाई द्रुत वा विलम्बित लयका माध्यमबाट अक्षर सङ्ख्या मिलाउने गरेको देखिन्छ । सोरठीमा सोह्र भाका हुन्छन् भन्ने लोकोक्तिअनुसार नै कुमाल जातिमा प्रचलित सोरठीमा ७ देखि २४ मात्रासम्मका पङ्क्ति रहेका हुन्छन् (शाह, २०६४ : ८–२२) भन्ने मान्यता रहे पनि अध्ययनीय नाचका प्रत्येक पङ्क्तिमा ४/४/३ देखि ६/७ हुँदै ४/७/४/६ मा विश्राम रहेका झ्याउरे, चुड्का र ख्याली जस्ता विविध लययुक्त पङ्क्ति पाइन्छन् । जस्तै :

हा हे सरसोती सर न भन सखियो
हा हे शिरैमा लाउने शिरफूल शिरैमा सुहायो सरसोती सर न भन । (मूलपाठः १, २)
हे हे सुनै केरे सेंगिया रूपै केरे *ठेंगिया*
हाहा बालैज्युको सालै नालै काटि देऊ मारे हो सोडेनीमाई । (मूलपाठ : ४०)
हे हे गावैं के रे क टु वा ले बड् मन जैइ सीलाई बो लाई लेऊ । (मूलपाठ : ४६)
हे हे तुलै भरी सुनै भरी लेऊ । (मूलपाठ : ६२)
हाहा सिलीधानको अछेती मालीगाईको दई
हाहा हातै दुनाटपरी दई चामली हो जनती परिछन । (मूलपाठ : २४८,२४९)
हो हो एकै परहर रात गयो हेमती रानी जागै रह्यो । (मूलपाठ : २६७)

हाहा गुडगुडे हो कि छोडी आयौ राज्यैज्यु ... (मूलपाठ : २९२)
हो ये अब खाउला निरगुनी राज्यैज्यु मुठीमुठी भोगया उडाई । (मूलपाठ : २९९)
हे हे गोठै हेरौं हात्ती र घोडाका खै हेरौं चेलो
हे हे नाचनेले दियेको आसिक ईश्वरले पुरैला । (मूलपाठ : ३३२–३३३)

प्रस्तुत नाचका प्रत्येक पङ्क्तिलाई यसका मुख्य प्रस्तोता (गुरुबा) ले एकपटक, यसका पछुवाटोली (ग्वाए)ले अर्कै तरिकाले फर्काउँदै एकपटक र सामूहिक रूपमा एकपटक गरी कम्तिमा तीनपटक उच्चारण गर्ने गरिन्छ भने यही क्रम कतिपटक दोहोऱ्याउने भन्ने कुरा मादलको तालमा निर्भर रहन्छ । यसरी यसको बाह्य तथा अन्तर लयात्मक शैली सशक्त भएर झल्केको देखिन्छ । यसरी सुरुको मङ्गलाचरण, मादलको ताल झिक्ने, ठोकनी हान्ने, रौराले भाका निकाल्ने, पछुवा (गर्राभाइ) टोलीले फर्काउने, मूलकथाको गायन प्रस्तुति गर्नेलगायतका प्रस्तुतिमा भिन्नभिन्न लयको प्रयोग भएको देखिन्छ । गायनका क्रममा घरि अन्तरा पङ्क्तिलाई नै स्थायी पङ्क्तिका रूपमा र घरि एक प्रसङ्गका लागि एउटा स्थायी पङ्क्तिको व्यवस्था र अर्को प्रसङ्गका लागि अर्कै स्थायी पङ्क्तिको व्यवस्थासमेत गरेको पाइन्छ ।

४ निष्कर्ष

प्रस्तुत अध्ययनबाट पाल्पाका कुमाल जातिमा सोरठीनाचको प्रचलन छ जसको प्रस्तुति सामाजिक सांस्कृतिक पर्व, संस्कार र उत्सवका अवसरमा गरिन्छ भन्ने स्पष्ट भएको छ । रौरा वा गुरु, पछुवाटोली, मारूनी, पुरुसुङ्गे, ढँटुवारे, जादूगरलगायतका भूमिकाका प्रस्तोताहरू सम्मिलित भई प्रायः नृत्य शैलीमा नै प्रस्तुत गरिने यस नाचको गायन र नृत्य प्रस्तुतिका माध्यमबाट लोककिंवदन्तीमा आधारित जातीय र भौगोलिक इतिहासको प्रकटीकरण गर्नु र परम्पराको निर्वाहका माध्यमबाट नयाँ पुस्तामा हस्तान्तरण गर्नु नै मुख्य उद्देश्य हो भन्ने देखिन्छ । यसमा आएका *कथानक, पात्र, परिवेश, संवाद/कथोपकथन, द्वन्द्व, उद्देश्य, भाषाशैली, रङ्गमञ्च र वेशभूषा, स्थायी–अन्तरा र थेगो तथा लय र गेयता* जस्ता विधातत्त्वले सोरठीनाचलाई अझ रोचक र प्रभावकारी बनाउनुका साथै जातीय सामाजिक सांस्कृतिक प्रचलनको जगेर्ना गर्नमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका छन् भन्नु सान्दर्भिक हुनेछ । यसका साथै यसमा आएका कथावस्तु आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा रही मध्यभागअन्तर्गत सङ्घर्ष, उत्कर्ष, चरमोत्कर्ष हुँदै सङ्घर्ष ह्रास र उपसंहारमा अन्त्य भएकाले कथानकीय ढाँचामा छन् भन्न सकिन्छ । यसमा आएका पात्रले परम्परित समाज र त्यसमा पनि विशेषगरी कुमाल जातिको सामाजिक संस्कृतिको अभिव्यक्ति दिनमा सक्षम छन् भन्ने देखिएको छ । यसैगरी वातावरण तत्कालीन परिवेशअनुसार नै आएको छ भने संवादले द्वन्द्वका घटनाक्रमको सङ्केत गरेका छन् जसको प्रस्तुति मुख्य प्रस्तोताले कथोपकथन शैलीमा गर्ने भएकाले यसको नाट्यीकरणभन्दा पनि नृत्यमूलक पाठ्यीकरणमा केन्द्रित छ भन्ने देखिएको छ । यस्ता द्वन्द्वअन्तर्गत आन्तरिक र बाह्य गरी दुवै प्रकारका पाइएका छन् । यसमा प्रयुक्त भाषाशैली तत्कालीन परिवेश र कथाको स्रोतअनुसारकै भाषाको प्रयोग भेटिन्छ भने यसको शैली आफ्नै नेपाली मौलिक पनको रहेको छ भन्न सकिन्छ । यसैगरी लय र गेयता पनि नेपाली र विशेषगरी कुमाल संस्कृति अनुकूल नै उच्च, मध्य र निम्न लय हुँदै लास्य नृत्यले गर्दा प्रस्तुति शान्तरसयुक्त छ भन्न सकिन्छ ।

परिशिष्ट

कुमालको सोरठीनाच प्रस्तुतिका क्रममा लिइएका छायाचित्रहरू

सोरठीको पाठटिपोट गर्दै शोधार्थी

सिकार खण्डमा माछा मारेको अभिनय गर्दै प्रस्तोता

बालिकालाई बगाउन लैजाँदै राजाका सहयोगी हास्य प्रस्तुत गर्दै जादूगर

सोरठीनाच प्रस्तुतिको अन्त्यमा दान-दक्षिणा लेनदेन गर्दै आयोजक र प्रस्तोता

सोरठीको मूलपाठ हेर्न यहाँ थिच्नुहोस् ।
https://www.academia.edu/41505673/Kumal_ko_sorathiko_moolpath

सन्दर्भसामग्री सूची

गिरी, जीवेन्द्रदेव. *हाम्रा लोकगाथा.* काठमाडौँ : एकता प्रकाशन २०५७ ।

ज्ञवाली, तुल्सीराम. *गुल्मी जिल्लामा प्रचलित मारूनी लोक नाटकको अध्ययन.* अप्र. स्नातकोत्तर शोधपत्र. काठमाडौं : त्रि. वि. मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, नेपाली केन्द्रीय विभाग २०६८ ।

थापा, दिनबहादुर. *धवलागिरिका लोकगीतको पहिचान : झाम्रेगीत.* वाग्लुङ : दीअप्रकाशन, रत्नश्रेष्ठ पुरस्कार गुठी २०६४ ।

थापा, धर्मराज र हंसपुरे सुवेदी. *नेपाली लोकसाहित्यको विवेचना.* काठमाडौँ : त्रि.वि. पाठ्यक्रम विकास केन्द्र.२०४१ ।

पराजुली, कृष्ण प्रसाद. *नेपाली लोकगीतको आलोक.*काठमाडौँ : वीणा प्रकाशन २०५७ ।

पराजुली, मोतीलाल. *नेपाली लोकगाथा.* कास्की : तारा पराजुली. २०४९ ।

.... *नेपालमा प्रचलित नृत्य र नृत्यनाटिकाहरू.* ललितपुर : साझा प्रकाशन २०६३ ।

.... *सोरठी नृत्य नाटिका.* काठमाडौँ : दीक्षान्त पुस्तक भण्डार २०६३ ।

बन्धु, चूडामणि. *नेपाली लोकसाहित्य.* काठमाडौँ : एकता प्रकाशन २०५८ ।

बराल, कृष्णहरि र नेत्र एटम. *उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास.* ललितपुर : साझा प्रकाशन (२०५६) ।

मुखिया, बाधवीर. पाल्पाका कुमाल जातिको सामाजिक सांस्कृतिक अध्ययन. *लोकसंस्कृति.* वर्ष १ अङ्क १ पूर्णाङ्क ११. २०६८ ।, ४५-६५

शर्मा, मुकुन्द. पाल्पा जिल्लामा प्रचलित बालन र चरित्र नाचहरूको तुलनात्मक अध्ययन. लघु अनुसन्धानपत्र. भक्तपुर : विश्वविद्यालय अनुदान आयोग, सानोठिमी २०६९ ।

.... पाल्पाका मगर जातिमा प्रचलित चरित्र नाचको प्रस्तुतिगत र तात्त्विक विश्लेषण. *कन्ट्रिब्युसन्सन्ज टु नेपलिज स्टडिज.* भोलुम ३९. नम्बर २.जुलाई सन् २०१२ ।, २८५–३१०

.... पाल्पा जिल्लामा प्रचलित लोकगाथाको तुलना. अप्र. विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध. काठमाडौं : त्रि.वि. मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, डीनको कार्यालय २०७४ ।

शर्मा, मोहनराज र खगेन्द्र प्रसाद लुइटेल. *लोकवार्ता विज्ञान र लोकसाहित्य.* काठमाडौँ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार २०६३।

शाह, सुवि. सोरठीनाच.*लोकसंस्कृति.* वर्ष २. अङ्क २. पूर्णाङ्क ३. २०६४ ।, ८-२२

श्रेष्ठ, सारिका. *नवलपरासी जिल्लामा प्रचलित नेपाली लोकगीतको अध्ययन र विश्लेषण.* अप्र. स्नातकोत्तर शोधपत्र. काठमाडौं : त्रि.वि. मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, नेपाली केन्द्रीय विभाग २०६३ ।

सापकोटा, होमनाथ. *गुल्मेली लोकगाथाको संकलन वर्गीकरण र विश्लेषण.* अप्र. स्नातकोत्तर शोधपत्र. काठमाडौं : त्रि.वि. मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, नेपाली केन्द्रीय विभाग २०४१ ।

■

नेवार लोकसमुदायको बस्ती बसाइको स्वरूप

डा. कान्छी महर्जन

१.१ विषय प्रवेश

नेपाल राष्ट्रको नाम हो भने त्यस देशभित्र बस्ने अनेक जातिमध्येको एक प्रमुख जाति नेवार जाति हो । यी दुईमा रहेको सम्बन्धको अध्ययन गर्न प्राचीन समयका अभिलेखहरूको सहायता लिनुपर्ने हुन्छ । 'नेपाल' र 'नेवार' शब्दमा निकै समानता पाएर डाक्टर टामस यंगले कुनै मूल शब्द विकास भएर यी दुई शब्द बनेका हुन् भन्ने विचार स्थापना गरेका र सर जार्ज ग्रियर्सनले यस कुराको समर्थन गरेका थिए (आचार्य, २००९, पृ.१-२) । कतिपय विद्वान्हरूले यस मतको खण्डन पनि गरेका छन् । नेपाल र नेवार शब्दमा सबैभन्दा पहिले नेपाल शब्दको प्रयोग भएको देखिन्छ । नेपाल शब्दको प्रयोग उत्तर भारतवर्षका पहिला मौर्य सम्राट् चन्द्रगुप्त (इ.सं.प.३२१-२९७)का मन्त्री कौटिल्यले बनाएको अर्थशास्त्रमा पाइन्छ (पूर्ववत्, पृ.२) । इतिहास शिरोमणि बाबुराम आचार्यका अनुसार प्राचीन समयमा नेपाल भनेर वागमती सेरोफेरोलाई मात्र बुझ्ने गरिन्थ्यो । वागमती नदीका सिरानको १६-२० मिल फराक भएको ब्याँसी प्राचीन युगदेखि नेपालको केन्द्रस्थल बनेर आएको छ । यहीँका पुराना बस्ती विकास हुँदै आएर अचेलका ललितपुर, काठमाडौँ र भक्तपुर नगर बनेका छन् । यस कारण नेपार जातिको मूल घर प्राचीनकालको नेपाल यसै ब्याँसीको आसपासमा सीमित रहेको देखिएको छ (आचार्य, २००९, पृ.३) । यहाँ ब्याँसीले मूलतः काठमाडौँ उपत्यकाको वरपरको भूभागलाई जनाउन खोजेको

हो । यसलाई नेपाल मण्डल पनि भनिन्थ्यो । अशोकको निर्वाणपछि यसै ब्याँसीमा बौद्ध धर्मका चैत्य र बहाल बन्न थाले । लिच्छवि राजाहरूले यही देवालयहरूको स्थापना गरे । यहीँ राजधानी गरेर लिच्छवि, **बैस,** मल्ल राजाहरूले टाढाटाढासम्म शासन चलाए । यसै कारणले नेपालका सांस्कृतिक स्मारकहरू यसै ब्याँसीमा ज्यादा रहन गएका हुन् । यसो हुँदा सामान्य व्यवहारमा नेपाल भनेर यसै ब्याँसीलाई लिने चलन रहन गएको देखिन्छ । यस कुरालाई समर्थन गर्दै लैनसिंह बाङ्देलले पनि केही वर्ष अगाडिसम्म नेपाल भन्नाले काठमाडौँ उपत्यकालाई मात्र सम्झिइन्थ्यो (बाङ्देल, २०३९, पृ.१२) भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् ।

नेपाल उपत्यका नेपारहरूको मुख्य घर हो र नेपाल पहाड खण्डका मूल निवासी नेवार हुन् भन्दै बालचन्द्र शर्माले 'नेवार' शब्दको व्युत्पत्ति यस जातिको मूल निवास स्थल नेपालबाटै गर्न सकिन्छ भनेका छन् । इङ्लैण्डका निवासी इंग्लिश र अफगानिस्तानका निवासी अफगान भएझैं नेपालका निवासी नेवार

अथवा अथवा नेवा हुनुमा केही शङ्का पर्दैन (शर्मा, २०४९, पृ.३९) । यसरी हेर्दा प्राचीनकालमा किराँत जातिका नेपार वंशले राज गरेको र यसै क्रममा नेपारबाट कालान्तरमा नेपाल रहन गएको कुरा माथिको अध्ययनले देखाउँदछ । यस अध्ययनले 'नेवार' शब्दको इतिहास नेपालको इतिहास जतिकै पुरानो भएको तथ्य पुष्टि गर्दछ ।

२. नेवार बस्ती बसाइको स्वरूप

नेपालका अरू जातिका भन्दा नेवार जातिको बस्ती बसाइको स्वरूप अलि फरक नै देखिन्छ । नेवारहरूको बस्ती प्रायः चारैतिरबाट अग्लो भागमा रहेको हुन्छ भने समथल भागमा खेतीपातीका लागि प्रयोग गरेको देखिन्छ । प्राचीन वास्तु परम्पराअनुरूप प्रमुख बस्तीको चारैतिर खोला रहेको हुन्छ । यसले नगरको सुरक्षा पनि गर्दछ । केही गरी शत्रुले हमला गरिहाले पनि त्यसलाई सहज तरिकाले प्रतिरक्षा गर्न सक्ने अवस्था बन्दछ । यसरी खोला तरिसकेपछि खोला किनारमा नै तन्त्रोक्त दृष्टिले बनाइएका मसान, शक्तिपीठ एवम् कुलदेवता वा आफ्ना आराध्य देवताको मन्दिर रहेको हुन्छ (तुलाधर, २०७०, पृ.३७) । यिनीहरूको घरहरू लहरको किसिमले गुचुमुच्च बनाइएका हुन्छन् । घरहरू पूर्वपश्चिम तथा उत्तरदक्षिण मुख फर्काएर एकअर्कासँग जोडिएर बनेका हुन्छन् । एक घरको छाना अर्को घरको छानासँग जोडिएका हुन्छन् । नगरमा वरिपरि चारैतिर घर र बीचमा खुला ठाउँ बहाल हुन्छ । त्यहाँ चैत्यको निर्माण गरिएको हुन्छ । बहाल प्रवेश गर्ने होचो प्रकृतिको ढोका हुन्छ । यसरी नेवार समुदायको बसोबासको स्वरूप हेर्दा मानिसलाई बाँच्नका लागि चाहिने अत्यावश्यक वस्तुका जोहोका साथै आध्यात्मिक चेतनालाई पृष्ठपोष गराउने सबै व्यवस्था नगरमा गरेको देखिन्छ । यसका साथै जन्ममृत्यु आदि परम्परामा आफ्नै मौलिक व्यवस्था छ ।

२.१ गणेशथान (थान गणेश)

नेवारी समुदायमा गणेशथानको महत्त्वपूर्ण भूमिका प्राचीन समयदेखि छ । प्रायः बस्तीको आरम्भ वा मुख भागमा नै गणेशथानको स्थापना गरिएको हुन्छ । कुनै पनि कार्यको शुभ आरम्भ गर्नका लागि गणेशको पूजाआजा गर्ने परम्परा आजसम्म छ । प्रत्येक टोलका आआफ्नै गणेशथान हुन्छ । टोलभरि सबैले मान्ने गणेशथान एउटै हुन्छ । चाडपर्वमा सबैभन्दा पहिले पूजा गणेशथानमा हुन्छ अनि मात्र अन्य देवदेवीको पूजा गरिन्छ । गणेशथानमा जन्मदर्ता, विवाह दर्ता, व्रतबन्ध संस्कार आदि गरिन्छन् । सुत्केरी चोख्याउने क्रममा (मचा बुई बेंकेगु) गर्दा गणेशथानमा पूजा गर्नुका साथै एक भाग भोज चढाउनुपर्दछ । गाई भैंसी ब्याएको चोख्याउने बेलामा बेउती राखेर सबैभन्दा पहिले गणेशथानमा पूजा गर्नुपर्दछ । विवाह गर्दा बेहुलाका मामाले सुकुन्दा बालेर सामेल हुनुपर्दछ । बेहुलापट्टिको पुरोहितले बाटो छुट्टिने दोबाटोमा गणेशथान स्वरूप सुकुन्दा बालेर बिदाइ गरेपश्चात् बेहुली माइती पक्षमा लगत कट्टी भई घरपट्टि नयाँ लगतमा दर्ता हुने परम्परा नेवारी संस्कृतिमा छ (जगमान गुरुङ) विवाहको चौथो दिन गणेशथानमा लगेर बेहुलीलाई ढोगाएपछि विधिवत् ढङ्गले त्यस टोलमा नयाँ सदस्यको दर्ता भएको मानिन्छ । बलेको सुकुन्दालाई गणेशथानको प्रतीक मान्ने नेवारी समुदायको संस्कृति हो । बलेको सुकन्दा चेतना, जागरण, ऊर्जा, शुभभाव, कार्य सिद्धि आदिको प्रतीक पनि हो । आज पनि कुनै शुभ कामका लागि सगुन लिँदादिँदा सुकुन्दा बाल्नुपर्ने परम्परा छ ।

२.२ **भट्टारक, महादेवथान** (आगं द्यः)

शैवहरूले महादेवलाई आगं द्यःका रूपमा पूजा गर्दछन्। नेवारी समुदायको बस्तीमा सत्यको रक्षक तथा दानव पिशाचादिको भक्षकका लागि महादेवथानको निर्माण गरिएको हुन्छ। राजधानीका नेवार समुदायले मनाउने पाहाँ चह्रे (पिचास चर्तुदशी) महादेवसँग सम्बन्धित छ। चैत्र कृष्ण औँसीमा मल्लकालीन विभिन्न टोलमा जमिनमुनि लुकाइराखेको लुकमाद्यः (लुकिराखेको महादेव) बाहिर निकाली पूजा गर्ने प्रचलन छ। यस क्रममा हनुमान ढोका दरबार क्षेत्रस्थित तलेजु मन्दिरमा त्रिबलिसहितको तान्त्रिक पूजा गरिन्छ, जसमा ४२ जना पूजारी सहभागी हुन्छन्। चैत्रकृष्ण द्वादशीको दिनलाई घण्टाकर्ण राक्षसका त्रासबाट मुक्ति मिलेको दिन मानिन्छ। यही दिनको स्मृतिस्वरूप यहाँका मानिसले प्रत्येक वर्ष पशुपति क्षेत्रस्थित बज्रेश्वरी पीठमा तान्त्रिक विधि आधारित देशोद्वार जात्रा मनाउँदै आएका छन्। जात्राको अवसरमा पशुपतिनाथ र वत्सलेश्वरीको संयुक्त मूर्ति (शिवशक्ति)को पनि रथयात्रा गरिन्छ। वत्सलेश्वरीदेवी महादेवकी कान्छी श्रीमती हुन्। पूजापश्चात् पुनः लुकामाद्यःलाई यथास्थानमा विराजमान गराउने प्रचलन देखिन्छ। वर्षमा एकचोटि मात्र बाहिर निकालेर पूजा गरिने लुकुंमाद्यः अरू समयमा जमिनमुनि हुने हुँदा नेवार समुदायमा सबैभन्दा पहिले भूमिपूजा अर्थात् पिखालखु पूजा गर्ने प्रचलन छ। पिशाच चतुर्दशी अथवा घोडेजात्राको अवसरमा राजधानीका विविध स्थानमा रहेका अष्टमातृका शक्तिको जात्रा गर्नुका साथै देवीहरूको खट जुटाउने प्रचलन पनि छ।

२.३ **शक्तिपीठ**

राजा गुणकामदेवले काठमाडौँ सहर खड्ग आकारमा बसाल्दा नगरको सुरक्षार्थ लागि विभिन्न स्थानमा आठवटा अष्टमातृकाका देवगण पनि स्थापना गरेका थिए। त्यतिबेला नगरको सुरक्षार्थ स्थापित अजिमाहरू अष्टमातृका, भद्रकाली, श्वेतकाली, टंकेश्वरी, कंकेश्वरी, मैतीदेवी, उग्रतारा, लँचुभुलु अजिमा र बटला अजिमा थिए।

बस्ती विकास गर्दा भूबनोटअनुसार शंख आकारको भक्तपुर (ख्वपः), चक्र आकारको पाटन (यलः) र खड्ग आकारको काठमाडौँ (यँ) खड्ग आकारको सहरमा बस्ती बसाल्दा नगरको सुरक्षार्थ स्थापित यी अजिमाहरू एक प्रकारको सीमा स्तम्भ पनि हुन्। यसले निश्चित नगरको सीमालाई रेखाङ्कन गर्ने काम गर्दछ (तेजेश्वर **ग्वंगःका** अनुसार)। नेवार समुदायमा सम्पूर्ण अजिमा र भगवतीहरू शक्तिपीठ हुन्। नेवारी समुदायको बस्तीमा महत्त्वपूर्ण अन्य देवदेवीका शक्तिपीठहरूको निर्माण गरिएको हुन्छ। शक्तिपीठमा शिलामा देवदेवीको प्रतिस्थापना गरिन्छ तर विशेष पूजाको अवसरमा विविध देवदेवीका मूर्तिहरू यथास्थानमा राखेर पूजाआजा गरिन्छन्।

२.४ **आगम घर (आगं छेँ)**

दीक्षा परम्परा दिने जातिहरूको प्रत्येकको आआफ्नै आगम घर हुन्छ। यहाँ सम्बन्धित समुदायका दीक्षित व्यक्तिहरूले मात्र प्रवेश पाउन सक्छन्। दीक्षा दिने औपचारिक विधि हुन्छ। यहाँ विधिवत् मन्त्रजप आदिबाट दीक्षित गराइन्छ। विवाह भइसकेकी चेलीले आगमघरमा जानुहुँदैन। विवाहिता दुलहीलाई उसको पतिसँग दीक्षा दिई प्रवेश गराउने परम्परा देखिन्छ। पुरुष एक्लै दीक्षा प्राप्त गरी आगमघरमा जान सक्छ तर महिला एक्लैले दीक्षा प्राप्त गर्न सक्दैन।

२.५ देवीघर (द्यःछेँ)

देवीघर बस्तीभित्र नै बनाइएको हुन्छ । नगर बाहिर बनाइएका शक्तिपीठका विविध देवदेवीका मूर्तिहरू, तिनका गहनाहरू आदि देवीघरमा नै राखिन्छन् । समय-समयमा चलाइने स्थानीय जात्राको विशेष प्रबन्ध र व्यवस्था यही देवीघरबाटै गरिन्छन् । जात्रा अवधिभर गुठियारहरू बस्न, भोज खान आदिका लागि पनि देवीघरको प्रयोग गरिन्छ । प्रत्येक अष्टमातृकाका आआफ्नै देवीघर हुन्छन् ।

२.६ घर (छेँ)

नेवारी समुदायमा घर बनाउने वास्तुकला अन्यको भन्दा भिन्न तथा विशेष प्रकारका हुन्छन् । त्यतिबेला नेवार समुदायका घर माटो र काँचो इँटाद्वारा बनेका हुन्छन् । नगरका रहेको गणेशथानको मन्दिरभन्दा अग्लो घर बनाउनु हुँदैन भन्ने परम्परा थियो । त्यसैकारण नेवारहरूको घरहरू विशेष गरी चारतले हुन्छन् भने प्रत्येक तलाको छुटाछुट्टै नाम रहेको हुन्छ । जस्तै छेली, मातं, च्वत, बैगः आदि ।

छेँदि जमिन सतहमा रहेको भाग हो । शाब्दिक रूपमा 'छेँ' घर र 'दि' बिसाउने भएकोले यस भागलाई छिँडी अर्थात् सम्पूर्ण घर अडिएको भाग भन्ने गरिन्छ (तुलाधर तथा अन्य, २०६७, पृ.३) । छेदि ओसिलो हुने हुनाले काठको बाक्लो फल्याकमुनि ढुङ्गा राखिएको हुन्छ । यसले गर्दा छेदिको ओसिलो माथि सर्न पाउँदैन । एक तलाबाट अर्को तलामा जानका लागि बनाइएको काठको भऱ्याङमा सात खुड्किलो हुनुपर्दछ । यसरी बनाइएको भऱ्याङलाई सप्तऋषि र दायाँबायाँका फल्याकलाई शिव वा शक्ति वा भैरव र अजिमाको रूपमा लिने गरिन्छ । भऱ्याङ पनि दक्षिण दिशातर्फ चढ्ने गरी बनाउन हुन्न भन्ने मान्यता रहेको छ (पूर्ववत्, पृ.४२) ।

दोस्रो तला (मातं)मा सुत्ने कोठा हुन्छन् । यहाँ बैठक कोठा हुन्छ । यस तल्लामा मूल सडकसँग जोडिएको भागमा केन्द्र हुने गरी ठूलो मातिकी झ्याल मूल आँखीझ्याल र दायाँबायाँ अन्य दुई वा चारवटा आँखीझ्याल राख्ने गरिन्छ । बिजोर सङ्ख्यामा राखिने यस्ता झ्यालबाट बाहिरी भागमा हुने गरेको गतिविधि कोठाभित्र बसेर सहजै हेर्न सकिन्छ भने हावा पनि सजिलै आवतजावत हुने भएकाले गर्मीमा शीतल र जाडोमा न्यानो हुने गर्दछ (तुलाधर तथा अन्य, २०६७, पृ.४०) । पहिले जताततै खुला ठाउँ भएको र हावा चल्दा तीव्र वेगले सोझै चल्ने हुँदा त्यसको वेगलाई नियन्त्रण गर्न मातंमा ससाना र होचो आँखिझ्याल राख्ने प्रचलन चलेको देखिन्छ ।

तेस्रो तला (च्वतं)मा धान राख्ने भकारी बनाइएको हुन्छ भने घरको भण्डारण कोठा पनि यही नै हुन्छ । यो तला अलि खुला प्रकृति हुन्छ, जहाँ ससाना प्रकृतिको भोजभतेर गर्न सकिन्छ । बाहिरी र भित्री चोकसँग प्रत्यक्ष सम्पर्कमा रहने यो भागमा घरको सबैभन्दा आकर्षक बुट्टेदार सँझ्याल, गाःझ्याल, क्वस्वः झ्याल, सूर्यझ्याल आदिको स्थापना गरिन्छ । यस तल्लामा पनि मातनमा जस्तै बिजोर झ्याल नै राखिन्छ (ऐजन) । यस्ता प्रकारका झ्याल बाट टाउको बाहिर निकालेर बाहिरको गतिविधि नियाल्न सकिन्छ । झ्याल बाहिर अलःमत अथवा बत्ती दिनका लागि विशेष किसिमको भाँडो झुन्ड्याइएको हुन्थ्यो । दलुँमा दैनिक बिहान र साँझ बत्ती दिइन्छ ।

चौथो तल्लो (बैगः) मा भान्साघर हुन्छ । बीचमा अग्लो खम्बा वा थाम राखी दायाँबायाँ केही होचो गारो बनाई दुवैतिर पाखो हुने गरी खुल्ला रूपमा बनाइने बैगःमा आफ्नो सामाजिक संरचनाभित्र पर्ने जो कोहीलाई प्रवेश दिइन्न ((तुलाधर तथा अन्य, २०६७, पृ.४१) । संयुक्त परिवार हुने हुँदा बैगःमा

लस्करै बसेर खाना खान मिल्ने प्रकारको हुन्छ । खाना पकाउनका लागि निश्चित क्षेत्र छुटचाइएको हुन्छ । काँचो दिइँटामा माटो र रातो माटो लिपेर बनाइने यस्ता चुल्हो पश्चिम दिशातर्फ फर्केको हुन्छ ।

घरका छानामा आँय्पा (झिँगटी)ले छाइएको हुन्छ र छानामा भौप्वाः भनेर धुवाँ जाने चिम्नी बनाइएको हुन्छ । सहरका घरहरू जहाँ कौसी निकालिएको हुन्छ, त्यहाँ भौप्वाः राखिएको हुँदैन । उपत्यकाका प्रायः यस्ता घरमा पहिले चर्पी बनाउने चलन थिएन । काठमाडौँजस्तो सहरका धनीमानिको घरमा समेत करेसाबारी छुटचाएर त्यही चर्पी बनाइएको हुन्थ्यो । दिसापिसाब गरी सकेपछि माटो वा खरानीले छोप्ने चलन थियो (पूर्ववत्, पृ.२११) । तत्कालीन समयमा निकै खुला ठाउँ भएकाले मानिसहरू त्यस्तो खुल्ला ठाउँमा वा बाँसको झ्याङ आदिमा दिसापिसाब गर्दथे र माटो आदिले त्यसलाई पुर्दथे तर खोला आदि पानीको स्रोत वरिपरि फोहोर गर्नु हुँदैन भन्ने धार्मिक जनविश्वास पनि थियो । गाईबस्तु र खेतीकिसानी मुख्य पेसा भएकाले त्यतिबेला साःगाः पनि हुन्थ्यो । घरबाट निस्केको ठोस र तरल फोहोर तह लगाउन व्यवस्था गरिएको साःगाः खासगरी घरसँगै जोडिएको करेसामा व्यवस्था गरिएको पाइन्छ । त्यतिबेला घरबाट निस्कने फोहोरहरू सजिलै कुहिने प्रकारका हुन्थे । यिनै खेतीपातीमा कम्पोस्ट मलका रूपमा प्रयोग हुन्थे ।

समग्रमा भन्नुपर्दा नेवार समुदायका घरको तला स्वर्ग, मर्त्य र पातालको अवधारणास्वरूप बनाइएको पाइन्छ । स्वर्ग अथवा बुइँगल जहाँ भान्साघर रहेको हुन्छ । मर्त्य लोक अथवा मातं र च्वत जहाँ मानिस बस्छन् र सुत्छन् । पाताल अथवा भुँइ तला जहाँ नागनागिनी र ब्याक रहन्छन् ।

२.७ पिखालखु (दैलो)

घरको मूलढोका अगाडिको क्षेत्रपालको मण्डप राखेको हुन्छ । यसैलाई पिखालखु भनिन्छ । पिखालखुलाई मूल ढोका बाहिरको रक्षक मानिन्छ । नेवारहरूको मूल ढोकाअगाडि गोलाकार चेप्टो र कुँदिएको ढुङ्गा देखिन्छ, त्यही नै पिखालखुको प्रतीक हो । मूलतः पिखालखु अष्टमण्डल आकारको हुन्छ । कतैकतै विविध प्रकारका ढुङ्गा राखिएको हुन्छ भने कतै सामान्य भुइँ लिपेर पिखालखु छुटचाइएको हुन्छ । पिखालखु घरभित्र र घरबाहिरको क्षेत्रलाई छुटचाउने खण्ड पनि हो । पिखालखुलाई कुमारको रूप मानिन्छ । पिखालखु भनेको घरबाहिर मूलढोका वरिपरिको परिवेश हो ।

क्षेत्रपाललाई सधैँ खुसी राख्नुपर्छ भन्ने मान्यताकै आधारमा गृहिणीहरूले आफ्नो नित्यकर्मको आरम्भ पिखालखु सफा गरी पोतेर र नीलं (चोखो पानी) चढाएर पूजा गरेर गर्दछन् । यसका साथै नेवार समुदायमा गरिने प्रायः सबैजसो संस्कारगत क्रियाहरू यही पिखलुमा हुने परम्परा छ । व्रतबन्ध गर्दा, गुफा निकाल्दा आदि कर्म गर्दा पिखलुमा राखी पूजा गराउने, भिक्षा लिनेदिने प्रचलन नेवार समुदायमा देखिन्छ । दुलही भित्र्याउँदा गर्नुपर्ने लसकुसआदि कर्म पिखलुमा नै राखेर गरिन्छ । दशैँको कोजाग्रत पूर्णिमाको दिन बाँकी भएको जमरादि प्रसादको विसर्जन पिखलुमा गर्ने चलन छ (महर्जन, २०७५, पृ.२२) । घरभित्रको शान्ति, समृद्धि र सुरक्षाका लागि पिखालखुको पूजा गरिन्छ ।

२.८ खोला, पोखरी, पर्खाल, द्वार र किल्ला

नेवार बस्तीमा खोलालाई साँध-सिमानाको रूपमा प्रयोग गरिन्छ । यसलाई बस्तीको सुरक्षा पनि मानिन्छ । नगरको सुरक्षार्थ चारैतिर बनाइएका पर्खाल, द्वार र किल्ला नेवार वास्तु संरचनाका प्रमुख अङ्ग मानिन्छन् ।

नगर निर्माणको क्रममा पर्खाल, द्वार र किल्ला निर्माणपश्चात् बाह्य व्यक्ति सहजै नगर छिर्न नसकून् भन्ने उद्देश्यले पोखरी निर्माण गर्ने प्रचलन पनि नेवार बस्तीको एक विशेषता रहेको छ । नगरका मुख्य द्वार खोल्ने र बन्द हुने निश्चिन समय निर्धारण गरिएको हुन्छ । त्यसकारण नगरबाट बाहिर खेतीलगायत अन्य कामको लागि निस्कने मानिसले नगरको द्वार खोल्ने समय पर्खनुपर्दथ्यो ।

२.९ बाटो, गल्ली र चोक

नेवार समुदायको जात्राप्रेमी जाति हो । वर्षभरि कुनै न कुनै जात्रा नेवार समुदायले

मनाउँछन् । जात्रामा सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण पक्ष रथयात्रा हुनु हो । उपत्यकाका प्रायः सम्पूर्ण बस्तीहरूमा रथयात्रा गर्न सकिने खालका बाटाको निर्माण भएको देखिन्छ । राजकीय र रथयात्रा गर्दा प्रयोगमा आउने बाटो अन्य बाटोको तुलनामा चौडा हुने गर्छ भने मृत्यु संस्कारका क्रममा शवयात्राका लागि छुट्टै सीलँ भनेर बाटोको व्यवस्था गरिएको हुन्छ । चोकमा जानका लागि गल्लीहरू बनाइएका हुन्छन् । गल्लीबीचमा चोक हुन्छ ।

२.१० ढुङ्गे धारा (गाःहिटी), इनार (तुं), कुवा (बुंगाः), ओपि (पधैंरा), जलद्रोणी (जःधुं)

नगरभित्र खानेपानीको व्यवस्थापनका लागि कलात्मक ढुङ्गे धारा, इनार, कुवा आदिको स्रोत बनाइएको हुन्छ । यिनीहरूको अस्तित्व आज विशेष ठाउँमा देख्न सकिन्छ । पानी सञ्चय गरेर राख्नका लागि ढुङ्गालाई खोपेर जलद्रोणी बनाउने परम्परा थियो । यसका प्रकार पनि ठाउँअनुसार पाइन्छ । सिँढी बनाएर अलि तल यस्ता धारा बनाइएको हुन्छ । त्यस धाराको पानीको निकास पनि वैज्ञानिक ढङ्गबाट बनाइएको पाइन्छ । सिठी नखःमा नेवार समुदायले पानीका मुहान, पानीका स्रोत आदि स्थानमा सरसफाइ गर्दछन् ।

२.१० मन्दिर(द्येःगः) पाटीपौवा र सत्तल (सतः), फलैंचा (फल्चा) र चौर (ख्यः)

नेवार बस्तीको चोक वा टोलमा विविध देवदेवीका मन्दिर बनाएको देखिन्छ । प्रत्येक घर जोडिने बाटोसँग अर्को बाटो जोडिने स्थानमा अनिवार्य रूपमा गणेश, भीमसेन, नासँद्य, भगवान् बहालका साथै अन्य देवदेवीको मन्दिर स्थापना गरिएको पाइन्छ । नेवार समुदायले शक्ति पीठका रूपमा अजिमा मन्दिर पनि बनाएको हुन्छ ।

मन्दिरजस्तै प्रत्येक टोल, दोबाटो वा चौबाटो वा खुला एवम् रमणीय स्थानमा यस्ता पाटीपौवा एवम् सत्तल बनाउने गरिन्छ । नेवार वास्तु संरचनाभित्र रहेका मठमन्दिरहरू तल्ले शैली, शिखर शैली र स्तूप शैलीमा निर्माण गरिएका छन् । पाटीपौवामा प्रायः स्थानीय बासिन्दाबीच भलाकुसारी गर्न, जात्रापर्व सञ्चालन गर्न, भजन गाउन, बटुवाहरूलाई थकाइ मार्न र गर्मीको समयमा शीतलताका लागि प्रयोग गर्ने गरिन्छ । प्रायः फुर्सदको समयमा फलैंचामा बसी भलाकुसारी हुने हुँदा यसबाट सूचना लिने र दिने महत्त्वपूर्ण काम पनि हुन्छ । त्यसैकारण सत्तल, पाटीपौवालाई सूचनाकेन्द्र, विश्रामस्थल आदि पनि भन्न सकिन्छ । सत्तल (फलैंचा) मा बसेर पञ्चभलादमीले सामाजिक मुद्दा मामिलाको छलफल गरेर फैसला सुनाउँथे । उचित संरक्षण अभावका कारण कतिपय ऐतिहासिक गरिमा राख्ने यस्ता मन्दिर, पाटीपौवा, सत्तल आदि भग्नावशेषका रूपमा परिणत भैसकेको र कति हुने क्रममा देखिन्छ ।

(ख्यः) खाली चौर बस्तीभन्दा बाहिरको क्षेत्रमा हुन्छ । पहिले जनसङ्ख्या कम भएको हुँदा उपत्यकामा यस्तो खाली चौर धेरै रहन्थे तर आजभोलि यस्तो खाली चौर अतिक्रमण हुने क्रम बढेकाले यस्तो चौर विरलै बाँकी छन् भन्न सकिन्छ । नेवारी समुदायमा कुलदेवताको स्थान यस्तै चौर (ख्यः)मा हुने गर्दछ । यसका साथै नेवारी भोजको प्रयोजनका लागि पनि यस्ता ख्यःको आवश्यकता पर्दछ । यस्ता ख्यः सार्वजनिक नै हुने गर्दछ ।

२.११ **कूल देवता (देवाली)**

सामान्यतया देवाली पूजा वा कुलपूजा भनिए पनि यस पूजालाई दिगुपूजा भनिन्छ । दिगुको शाब्दिक अर्थ कूल वा वंश हुन्छ । एउटै कुलका परिवारका सदस्यहरूको सहभागिता हुने भएकाले यस पूजालाई दिगुपूजा भनिएको हो । दिगुको अर्को अर्थ बिसाएको भन्ने पनि हो । विभिन्न ठाउँबाट उपत्यका भित्रिने बेलामा समूह-समूहमा आएका मानिसहरू जहाँजहाँ आआफ्नो पहिलो वास बसे, त्यसै ठाउँमा कूलदेवता स्थापना गरी बसोबास गर्न थाले (तेजेश्वर ग्वंगःका अनुसार) । नेवार समुदायमा फुकी (खलक)हरूले मान्ने इष्टदेवताका रूपमा कुलदेवता स्थापना गर्ने परम्परा छ । ज्येष्ठताका आधारमा फुकीका सदस्यहरूले वर्षेपिच्छे कुलदेवताको पूजा गर्ने चलन देखिन्छ । वैशाखको अशोक तृतीयादेखि सिठी नखःसम्म कुलदेवता पूजा (दिगुपूजा) गर्ने गरिन्छ ।

नेवारी जनजीवनमा कुलदेवताको भूमिका विशेष देखिन्छ । प्रत्येक समुदायका कुलदेवता मान्ने परम्परा भिन्नाभिन्नै देखिन्छ । कुलदेवता एक महत्त्वपूर्ण शक्तिपीठ नै हो । नयाँ बुहारी र नयाँ पारिवारिक सदस्यलाई कुलदेवता प्रवेश गराएपछि मात्र विधिवत् रूपमा समुदायका सदस्यमा गणना गरिन्छ । कुलदेवता बस्ती बाहिर कुनै खुल्ला चौर (ख्य)मा हुने गर्दछ ।

२.१२ **छ्वास**

प्रत्येक टोल वा बस्तीको नजिक खुला एवम् सार्वजनिक जग्गामा छ्वास रहेको हुन्छ । पिखालखु र छ्वास उत्तिकै भयानक देखिए तापनि पिखालखु अपेक्षाकृत नरम देवता मानिन्छ । नेवारी समुदायले प्रचलनअनुसार त्यहाँ विविध अवसरमा छ्वास वायेगु गर्दछन् । बच्चा जन्मेको चोख्याउने क्रममा बच्चाको सालनाल भएको भैँग छ्वासमा फाल्ने गरिन्छ । सुत्केरीले ओछ्याएको पराल छ्वासमा लगेर बालिन्छ । यसबाट गाउँका मान्छेले त्यस समुदायमा कुनै बच्चा जन्मेको जानकारी पाउँछन् । मान्छेको मृत्युसंस्कार गर्ने क्रममा मृतकका एउटै देवाली फुकीका महिला आफन्तले छ्वासमा डालो, कुचो, मृतकका कपडा राख्न जानुपर्दछ । पुरुष छ भने सोही पुरुषका नयाँ कपडा र महिला हो भने उसको स्वाँवस अर्थात् विवाहको कपडा छ्वासमा फालिन्छ । बच्चाको मृत्यु भएका बच्चाका लुगाहरू फालिन्छन् । यसले त्यस बस्तीमा कसैको मृत्यु भएको जानकारी सबैलाई दिन्छ । एकप्रकारले भन्ने हो भने छ्वासले पञ्चाधिकारी/पञ्जिकाधिकारीले गर्ने काम गर्दछ । यसका साथै गँठेमँग चह्रेमा छ्वासमा छ्वाली वाये इन्केगु गर्दछन् भने पाँ चह्रेमा छ्वासमा बौ वायेगु गरिन्छ । भूत, प्रेत, पिचास लागेर बच्चाहरू बिरामी भएमा त्यसलाई मन्छाउनका लागि छ्वासमा बौ राखिन्छ । प्रत्येक नेवार बस्तीको छ्वास बेग्लाबेग्लै स्थानमा हुन्छ । नेवारी समुदायमा छ्वास जन्मदर्ता र मृत्युदर्ता दुवै हुने महत्त्वपूर्ण स्थल हो । नेवार समुदायमा छ्वास एक जनगणना गर्ने पदाधिकारीका रूपमा पनि रहन्छ ।

२.१३ **डबली** (**दबु**ः)

नेवारहरूको प्रत्येक बस्तीमा चारैतिरबाट खुला क्षेत्रमा जमिनको सतहबाट दुई फुटजति माथि उठाएर बनाइने डबलीको धार्मिक, सांस्कृतिक एवम् ऐतिहासिक महत्त्व रहेको हुन्छ । यो एकप्रकारको खुला रङ्गमञ्च हो । डबलीमा मनोरञ्जनका लागि दबु प्याँखका साथै राज्याभिषेक, राजसभा आदिसमेत गर्ने गरेको पाइन्छ ।

२.१४ **देपः** (**मसानघाट**)

नगर वा बस्ती बाहिर वा पुछारमा खोलानजिकै दाहसंस्कारका लागि बनाइएको खुला स्थान मसानघाट हो । मसानघाट तान्त्रिक साधनाबाट निर्माण गरिएको हुन्छ । दाहसंस्कार गर्ने क्रममा गरिने विविध कार्यमा पानीको आवश्यकता पर्ने हुँदा देपः खोलाकै किनारमा बनाइन्छ । नेवार समुदायमा दाहसंस्कारका लागि सिं गुठी बनाइएको हुन्छ । यसअन्तर्गतका गुठियारहरूले नै मृतकको दाहसंस्कार गर्दछन् । दाहसंस्कारका लागि आवश्यक पर्ने अनुमानित काठ दाउराको व्यवस्था गरी गाँसी पौ दाउराको मुठा राख्ने घर) पनि बनाइएको हुन्छ । यहीँबाट गुठियारहरूले मलामी जाँदा आवश्यक काठ तथा मुठाहरू बोकेर जान्छन् । देपः पहिले खुला स्थानमा हुन्थे भने कालान्तरमा त्यसलाई व्यवस्थित रूपमा बनाउन थालिएको हो ।

निष्कर्ष :

इतिहासशिरोमणि बाबुराम आचार्यका अनुसार प्राचीन समयमा नेपाल भनेर वागमती सेरोफेरोको ब्याँसीलाई मात्र बुझाइन्थ्यो । यस ब्याँसीको मूल निवासी नेवार जाति नै थिए । यसरी प्राचीन समयदेखि नै यस उपत्यकाकामा बस्दै आएका नेवार जातिको बस्ती बसाइको स्वरूप निकै व्यवस्थित देखिन्छ । समथल भूभागमा खेतीपाती गरी उच्च स्थानमा सामूहिक रूपमा बस्ती बसालेका देखिन्छन् । बस्तीमा रहेका मानिसबीच सहकार्यको भाव प्रबल

देखिन्थ्यो । नगर सुरक्षार्थ अष्टमातृका देवगण स्थापना गरिएका हुन्थे । पानीको व्यवस्थापन र सञ्चयका लागि ताल, पोखरी, इनार, कुवा आदि संरक्षण गरिएका थिए । कम्पोस्ट मलका लागि पशुपालन गर्दथे । सांस्कृतिक जीवनलाई टेवा दिन जन्मदेखि मृत्युसम्बन्धी संस्कारका लागि विविध शक्तिपीठ, मन्दिर तथा देवदेवीको स्थापना गरिएका थिए । त्यहाँ बस्ती बसाल्दा पानीको व्यवस्थापन, ढलको व्यवस्थापन, सुरक्षा, जोखिम व्यवस्थापन आदिलाई विशेष ध्यान दिइएको पाइन्छ । यसरी हेर्दा नेवार जातिको बस्ती बसाइको स्वरूप वैज्ञानिक दृष्टिकोणयुक्त आधुनिक ढङ्गको देखिन्छ साथै यस जातिको खानपिन पनि वैज्ञानिक रूपले स्वास्थ्योपयोगी देखिन्छ ।

सन्दर्भ सामग्रीसूची

आचार्य, बाबुराम (२००९), 'नेपाल, नेवार र नेवारी भाषा', *नेपाल सांस्कृतिक परिषद् पत्रिका,* ठमेल : नेपाल सांस्कृतिक परिषद् (वर्ष १, अंक १), पृ.१- १६ ।

ग्वंग, तेजेश्वर बाबु (ने.सं.१११९), *संस्कृतिया पलं,* ब्यासी ख्वप : मानिक होरा ।

जोशी, सत्यमोहन (२०१९), *पुरातत्व एक रोचक कथा,* ललितपुर : जगदम्बा प्रकाशन ।

तुलाधर तथा वज्रमुनि वज्राचार्य (२०७०), *'नेवार जातिको अभौतिक संस्कृति'*, ललितपुर : लोक साहित्य परिषद् ।
तुलाधर, प्रेमशान्ति (२०७०), *'नेपालभाषा साहित्यको इतिहास'*, काठमाडौँ : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।
तुलाधर तथा अन्य (२०६७), *'नेवार जातिको चिनारी'*, ललितपुर : आदिवासी जनजाति उत्थान राष्ट्रिय प्रतिष्ठान र नेवाः देय् दबू ।
पन्त, दिनेशराज (२०३८), *'नेपालको इतिहासको केही पाना'*, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन ।
बाङ्गदेल, लैनसिंह (२०३९), *'प्राचीन नेपाली मूर्तिकलाको इतिहास'*, काठमाडौँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।
महर्जन, कान्छी (२०७५), 'लोकजीवनमा सँघार (पिखलु)',*मधुपर्क*, (वर्ष ५१, अङ्क ४, पूर्णाङ्क ५९१), पृ.२२-२३ ।
महर्जन, विपेन्द्र (ने.सं. ११३५), *'नेपाः व नेवाः समाज छगू विवेचना'*, काठमाडौँ : ज्यापु-पौ ।
शर्मा, बालचन्द्र (२०४९), *'नेपालको ऐतिहासिक रूपरेखा'*, वाराणसी : कृष्णकुमारी देवी ।
श्रेष्ठ, सुरेन्द्रमान (ने.स.१११८), *'नेवाः छेँ,* यट्खा त्वाः', रामभक्त भोमि ।
२०७६-७-११ गते संस्कृतिविद् तेजेश्वर बाबु ग्वंगसँग लिइएको अन्तर्वार्ता ।

■

लोपोन्मुख संस्कारगीत मागल

डा. लक्ष्मी पोखेल
मालारानी-४, अर्घाखाँची
(हाल : भैरहवा, रुपन्देही)

विषय प्रवेश

विभिन्न संस्कारका अवसरमा गाइने गीत नै संस्कार गीत हुन्। संस्कारकर्मका अवसरमा माङ्गलिक कामना व्यक्त गर्ने गीतलाई नै मागल भनिन्छ। लोकगीतका अध्येताहरूमध्ये कसैले भेरी-कर्णाली वा डोटी-कर्णाली क्षेत्रतिर मङ्गल कार्यमा गाइने लोकगीत भनेको भेटिन्छ। तापनि लुम्बिनी अञ्चल र त्यहाँको आसपासका विभिन्न स्थानहरूमा पनि विभिन्न प्रकारका मागल गीतहरू गाउने गरेको पाइन्छ। त्यस्ता गीतहरू गाउने प्रचलन क्रमशः हराउँदै गएकाले त्यस क्षेत्रमा छिटपुट रूपमा मात्र विवाह र व्रतबन्धमा मागल गाउने गर्दछन्। संस्कार विधिको प्रचुर उल्लेख र अन्य दृष्टिले पनि यस्ता गीतहरू निकै महत्त्वपूर्ण हुन्छन्। यहाँ यस लेखकद्वारा तत् क्षेत्रमा सङ्कलित मागलको वर्गीकरण र सामान्य चर्चा गर्ने प्रयास गरिएको छ।

परिचय

लोकसमाजमा विविध संस्कारहरू प्रचलित छन्। लोकजीवन संस्कारबाट नै सञ्चालित हुन्छ। त्यस्ता संस्कारहरू पदार्थ र जीवनसम्बन्धी गरी दुई किसिमका हुन्छन्। घर, विद्यालय, पुलपुलेसा, मठमन्दिर, यज्ञ आदि भौतिक निर्माण वा जोरजामका अवसरमा गरिने संस्कार पदार्थ संस्कार हुन्। जन्म, छैंटी, न्वारन, पास्नी, चूडाकर्म, व्रतबन्ध, विवाह, मृत्यु आदि मानिसको जन्मदेखि मृत्युसम्म गरिने विभिन्न संस्कारहरूलाई जीवन संस्कार भनिन्छ। यस्ता संस्कारका अवसरमा माङ्गलिक कामनाका गीतहरू गाउने गरिन्छ। यिनैलाई मागलगीत भनिन्छ। यिनको अर्को नाम सगुन हो (बन्धु,२०५८:१५५)। माङ्गलिक कामना वहन गर्ने हुँदा त्यस्ता गीतलाई मङ्गलगीत, माहल वा माऽऽलगीत पनि भनिन्छ। मागल खास गरी पुरुषको संस्कारमा गाइने भनिए पनि अर्घाखाँची, गुल्मी, पाल्पा र त्यहाँका आसपासका स्थानहरूमा भने छोरीको विवाहमा पनि मागल गाइन्छ। जीवन संस्कारका अवसरमा यिनको केही मात्रामा सम्भना गरिए तापनि गाउनेहरूको अभावमा लोप हुँदै गइरहेका छन्। विविध संस्कारअनुरूप मागलगीतहरू पनि विभिन्न प्रकारका हुन्छन्। गायन प्रचलनका आधारमा व्रतबन्ध र विवाहका अवसरमा गाइने मागलगीत अन्य मागलको तुलनामा केही मात्रामा मात्र बढी गाउने गरेको पाइन्छ।

मागलगीत महिलाहरूले नै गाउने गर्छन् । यस्ता गीतहरू गाउँदा बाजा बजाइँदैन । फूलका झुप्पा तथा चमर डोलाउँदै र ताली बजाउँदै मीठो स्वरमा गाइन्छ । यहाँ सङ्कलित मागलहरूलाई निम्नानुसारले वर्गीकरण र विश्लेषण गरिएको छ :

१. पदार्थ संस्कारमा गाइने मागल २. व्रतबन्धमा गाइने मागल ३. विवाहमा गाइने मागल

१. पदार्थ संस्कारमा गाइने मागल

भौतिक वस्तुहरूको निर्माण र ती वस्तुहरूको प्रयोगका लागि गरिने विधिवत् शुद्धीकरणलाई पदार्थको संस्कार भनिन्छ । यस्तो संस्कार अन्तरगत यज्ञ, मण्डप, भवन, यातायात तथा सञ्चारका साधन इत्यादिलाई प्रयोग गर्नुभन्दा अगाडि गरिने वास्तुकर्म वा विधिवत शुद्धीकरण पर्दछ । यस संस्कारमा यज्ञ निर्माण र लिप्ने चोख्याउने काम, भवनको शिलान्यास, घरपैँचो र अन्य सामग्रीहरूको पूजा गर्ने गरिन्छ । यस्ता संस्कारहरूका कुरा पनि लोकगीतमा व्यक्त गरिएका हुन्छन्; जस्तै :

'रोटी कसार खाँदै जाऊ
लगनको माटो खनी ल्याऊ' (कुन्तकला खनाल, १.१.७)

यस गीतमा व्रतबन्ध वा बिहेको लगनमा यज्ञ लिप्नका लागि माटो खनी ल्याउन भनिएको छ । यो कुरा उक्त कार्यको लागि निर्मित यज्ञको शुद्धीकरणका लागि गरिएको हो ।

'सुनकाय कोदाली त रूपकाय वेंद ।
जाऊ जाऊ तीनै कन्य मङ्गलीका माटो ल्याऊ -स्वाहा ॥
गाई चरे रनवन भैँसी चरे द्वीप ।
जाऊ जाऊ तीनै कन्य जोग्गे लिप -स्वाहा ॥
केरैको खम्बाको पनि जग्गे बनाएम् ।
सलुवा काठको पनि लिङ्गा बनाएम् ।
पैयैं काठको पनि लिङ्गा बनाएम् ।' (गायक : फर्सबहादुर हितङ्गा, १.१.१५)

'रोटी कसार खाँदै जाऊ
लगनका पात टिपी ल्याऊ
हाँगो पनि नभाँच
डाली पनि नलाछ
लगनका पात टिपी ल्याऊ
भलाए सगुनाए
दहीको ठेकी सागको मुठो लगनै लेखिम् ।' (कुन्तकला खनाल, १.१.७)

उपर्युक्त गीतांशहरूमा यज्ञका लागि मङ्गलको माटो ल्याउने, तीन जना कन्याले यज्ञ लिप्ने, केरा, साल र पैयुँका काठले यज्ञ निर्माण गर्ने, रोटी कसार खाँदै गएर हाँगो पनि नभाँची डाली पनि नलाछी लगनका पात ल्याउनुपर्ने र दहीको ठेकी र सागको मुठोलाई शकुनका सामग्रीका रूपमा प्रयोग गर्नुपर्ने जस्ता कुराको उल्लेख पाइन्छ । यस्ता गीतबाट लोकसमाजले पदार्थहरूको संस्कारमा पनि माङ्गलिक कामना गर्दै गीत गाउने कुराको पुष्टि हुन्छ ।

२. व्रतबन्धमा गाइने मागल

व्रतबन्ध हिन्दू धर्मअनुसार द्विजातिको सोह्र संस्कारमध्येको एक संस्कार हो। यसलाई उपनयन संस्कार पनि भनिन्छ। यो संस्कारपछि गुरुको समीपमा रही वेदाध्ययन वा शिक्षादीक्षा ग्रहण गर्ने र धार्मिक कार्यका लागि अधिकार प्राप्त भएको मानिन्छ। यो संस्कारपछि मात्र द्विजातिका व्यक्तिहरू धार्मिक नियम वा आचरणमा बद्ध हुन पर्ने वा पाइने मान्यता पनि रहेको छ। यस्तो कर्ममा पनि शुभ होस् भन्ने कामनाले मागल गाउने प्रचलन छ। यस्ता अवसरमा गाइने मागलका एउटा अंश निम्नानुसार छ :

भलाए सगुनाए
कसार बटार मेरी आमै
ठूलै मन ठूलै हात गर मेरी आमै
सधैँ मेरो व्रतबन् हुने छैन
सानो मन सानो चित्त नै र गरिदेऊ
बारम्बार हुनी छैन हाम्रो बरितन

(**हीराकला आचार्य,** वर्ष ८४, मरेङ-३, ढाँण, अर्घाखाँची)
मिति : २०६८/१२/२१

धर्म तथा संस्कारका विविध कार्यका लागि योग्य बन्नका लागि गरिने यो संस्कारका अवसरमा विभिन्न देवीदेवताको पूजाको लागि यज्ञ गरिन्छ। सो यज्ञमा अर्पण गर्न सगुन बनाउने र उपस्थित इष्टमित्र सबैलाई बाँड्ने गरिन्छ। त्यस्तो अवसरमा कसार बटार्नु अनिवार्य नै हुन्छ। कसारका साथै बनाइएका अन्य सगुन पनि बनाइन्छ। कसार जति ठूला र दह्रा हुन्छन् त्यति नै व्रतबन्ध गर्ने छोरामान्छेको जीवन पनि सुदृढ र शक्तिशाली बन्न सक्छ भन्ने लोक विश्वास रहेको पाइन्छ। त्यसैले व्रतबन्धका अवसरमा बटारिने कसार ठूला र दह्रा बनाउनुपर्छ भन्ने गरिन्छ। प्रस्तुत गीतांशमा सोही कुरा व्यक्त गरिएको पाइन्छ।

२. विवाहमा गाइने मागल

विवाह जीवनको महत्त्वपूर्ण संस्कार हो। हिन्दूहरूका लागि विवाह वर र बधुका बीचको पवित्र बन्धन हो। अन्य संस्कारहरूको तुलनामा यसका सामाजिक मान्यता र मूल्यहरूलाई बढी महत्त्वपूर्ण मानिन्छ। यस्तो माङ्गलिक कार्यमा मङ्गल कामना पनि गीतबाटै गरिन्छ। छोरी र छोराका विवाहमा गाइने मागल पनि फरकफरक हुन्छन्। त्यसैले विवाह संस्कारमा गाइने मागल पनि दुई प्रकारका हुन्छन्; ती हुन् छोराको विवाहमा गाइने मागल र छोरीको विवाहमा गाइने मागल।

२.१. छोरीको बिहेमा गाइने मागल गीत

विवाह संस्कारका पनि विभिन्न विधि र प्रक्रियाहरू हुन्छन्। छोरीको विवाहमा छोरीका विषय र माइतीले गर्ने मङ्गल कामनाले भरिएका गीतहरू गाइन्छन्। त्यसैले छोरीको विवाहमा गाइने मागलहरू पनि विभिन्न प्रकारका हुन्छन्। प्राप्त मागलमा तीमध्ये केही प्रक्रियाहरूको उल्लेख पाइन्छ; जस्तै :

२.१.१.**माग्न आउनुपूर्वको अवस्था जनाउने मागल**

हाम्रो समाजमा छोरीको विवाह गर्ने सोच आएपछि उपयुक्त उमेर, दिशा इत्यादिका बारेमा ज्योतिषसँग हेराउने प्रचलन छ। हेराउँदा शुभाशुभ छुट्याएर शुभ उमेर र शुभ दिशातर्फ मात्र विवाह गर्न खोजिन्छ। शुभ मानिएको समय र स्थानको संयोग परेन भने विवाहका लागि वैकल्पिक उपाय पनि निकालिन्छ। जुन कुरा निम्न गीतले पनि सङ्केत गर्दछ :

पूर्वै दिशाबाट हाम्ला माग्न आउने छन्
हाम्ला तिम्ले नदिए बाबा बरिलै
हाम्ला तिम्ले दिए पनि दही केरा नमागे बाबा बरिलै
दही केरा मागे पनि तिम्ले ता नखाए बाबा बरिलै
पूर्वै दिशाबाट हाम्ला माग्न आउने छन्
हाम्ला तिम्ले नदिए आमा बरिलै
हाम्ला तिम्ले दिए पनि दही केरा नमागे आमा बरिलै
दही केरा मागे पनि तिम्ले ता नखाए आमा बरिलै
पूर्वै दिशाबाट हाम्ला माग्न आउने छन्
हाम्ला तिम्ले दिए पनि दही केरा नमागे आमा बरिलै
दही केरा मागे पनि तिम्ले ता नखाए आमा बरिलै
पूर्वै दिशाबाट हाम्ला माग्न आउने छन्
हाम्ला तिम्ले नदिए दाजु बरिलै
हाम्ला तिम्ले दिए पनि दही केरा नमागे दाजु बरिलै
दही केरा मागे पनि तिम्ले ता नखाए दाजु बरिलै
पूर्वै दिशाबाट हाम्ला माग्न आउने छन्
हाम्ला तिम्ले नदिए भाउजू बरिलै
हाम्ला तिम्ले दिए पनि दही केरा नमागे भाउजू बरिलै
दही केरा मागे पनि तिम्ले ता नखाए भाउजू बरिलै
(**कुन्तकला खनाल,** वर्ष ७०, खन-५, अर्घाखाँची
मिति : २०५८/ ०८ /११)

प्रस्तुत गीतमा छोरीको विवाह नहुँदै माग्न आउने कुराको उल्लेख छ। पूर्व दिशाबाट छोरीलाई माग्न आउने छन् भनिएको छ। त्यस दिशाबाट माग्न आए पनि भरसक छोरी नदिन र दही केरा पनि नमाग्न आग्रह गरिएको छ। छोरी दिने र दही केरा मागिहाले पनि माग्न आउनेले ल्याएको दही केरा छोरीपट्टिका घरपरिवारका सबै सदस्यलाई नखान भनिएको छ। पूर्व दिशाबाट माग्न आउँदा अशुभ हुनसक्ने र त्यसबाट बच्न सचेतसमेत गराइएको छ। यसरी छोरीको विवाहका लागि माग्न आउनुभन्दा पहिलेको सन्दर्भमा गाइने यस्ता गीतबाट मङ्गल कामना गरिएको स्पष्ट हुन्छ।

२.१.२.**माग्न आउँदाको अवस्था जनाउने मागल**

नेपाली समाजमा विवाहको लागि अभिभावकहरूसँग छोरी माग्न जाने चलन छ। सोही चलनअनुसार

केटापक्षबाट केटी माग्न आउने गरिन्छ । माग्न आउँदादेखि नै शुभ होस् भनेर मागल गाइने कुरा निम्न गीतांशबाट स्पष्ट हुन्छः

धौलाशिरी सहरबाट मागन आए
हामरा बाबाले दिनुहुन्छ कि नाइँ
छोरीको मुहार अँधेरो लाग्छ
मन पर्दछ पर्दैन छोरीलाई
हजुरको बाबाको बचन म हार्ने छैन
हजुरले जे भन्नुहुन्छ सोही मानूँला
पराइका छोराला दिनुभयो बाबाले
आजबाट बाबा भयौ बिराना
(**रूपादेवी खनाल,** वर्ष ६२, खनदह-८, सिमलचौर, अर्घाखाँची
मिति : २०५८/ ०८ /२७)

प्रस्तुत गीतांशमा सहरबाट माग्न आउँदा बाबाले छोरी दिने वा नदिने बारेमा जिज्ञासा राखिएको छ । माग्न आएको भनेर थाहा पाएपछि छोरीको मुहार अँधेरो हुँदा बाबाले छोरीलाई मन परे नपरेको कुरा सोध्ने, छोरीले पनि बाबाको इच्छाअनुसार गर्ने वा बाबाको बचन नहार्ने आज्ञाकारिता जनाएपछि बाबाले छोरी दिने चलन हुन्छ । यसरी नेपाली समाजमा विवाह गर्ने केटाका लागि केटी माग्न केटीका अभिभावकसँग केटी माग्न आएको सन्दर्भ उक्त गीतांशमा प्रकट भएको छ ।

२.१.३. **निम्ता दिँदाको अवस्था जनाउने मागल**

केटी माग्ने केटातर्फको सबै कुरामा चित्त बुझेपछि केटीका अभिभावकले छोरी दिने निर्णय गर्छन् । विवाहका लागि छोरी दिने कुरा टुङ्ग्याएपछि आफन्त र इष्टमित्रलाई निम्ता गरिन्छ । यसरी निम्ता दिन लाग्दा पनि मङ्गलै कामना गरिन्छ । त्यसरी गरिने मङ्गल कामनालाई गीतमा यसरी व्यक्त गरिन्छः

आकाशैकी दिदी मेरी पतालैकी बैनी
कहिले होला दिदबिहिनी तिम्रो हाम्रो भेट
बाबाजीका आँगनुमा शुभ जोग्गे हुन्छ
त्यहीँ हुम्ला दिदी बहिनी तिम्रो हाम्रो भेट
दिदीबहिनी मिलीजुली सगुनै र बनाम्ला
दिदीबहिनी नभएको शुभै जोग्गे अँधेरो
जाऊ न बालै जाऊ न बालै दिदी निम्तन
न र जानैँ गाउँको नाम न र जानैँ बरमानको नाम
कैसे जाम् र मेरी आमा दिदी निम्तन
माडी भन्ने गाउँको नाम **आचार्द** भन्ने बरमानको नाम
जाऊ न बालै जाऊ न बालै दिदी निम्तन
जाईको फूल ढकियैमा
आइन् चेली ढलिकँदै माइतीको देश

कति दिउँला मेरा बाबै सगुनैको नेग
हात्ती मलाई दिने छैनौ घोडी मैले लेवैन
वीर भई देऊला बाबा पाँचै रुपैंया
स्यानो चित्त स्यानो मन जनी गरे आमाले
बारम्बार लिनि छैनौं ओदरैको बास्
मुरी मुरी चामलैको सगुनै र बनाइम्
अझै छैन मेरो बालै मनै उज्यालो
(गाथादेवी न्यौपाने, वर्ष ८७, रिङ्नेरह-३, पूर्वखोला पाल्पा
मिति : २०६७/ ०९ /२२)

प्रस्तुत गीतमा विवाह गर्ने केटीपक्षले गर्ने निम्ता र सगुन बनाउने तरिकाको बारेमा उल्लेख छ। छोरी वा छोरा जसको बिहेमा पनि उनीहरूका आफन्त र इष्टमित्रहरूलाई बिहेमा निम्ता गरिन्छ। उता कर्मघर गएका चेलीहरूले पनि माइतीका आँगनमा कुनै शुभयज्ञ भएमा भेट हुने अवसर मिल्ने आशा गरेर बसिरहेका हुन्छन्। चेलीहरूको उपस्थितिबिनाको शुभयज्ञ त्यति रमाइलो र पूर्ण मानिँदैन। त्यसैले त्यस्ता अवसरमा चेलीबेटी, आफन्त र इष्टमित्रलाई निम्ता गरिन्छ। निम्ता पाएपछि दिदीबहिनीहरू कोसेलीहरू लिएर खुसी हुँदै यज्ञमा उपस्थित हुन्छन्। उनीहरू मिलिजुली यज्ञलाई चाहिने सगुन तयार पार्छन्। सोही कुराको चित्रण उक्त मागल गीतमा पाइन्छ।

२.१.४ लगनको मागल

बिहेको लागि दिन तोकेपछि आफन्त र इष्टमित्रहरूलाई निम्ता गरिन्छ। निम्तालुहरू निम्ता पाएपछि बिहेघरमा उपस्थित हुन्छन्। सबै जना दत्तचित्त भएर बिहेको काममा लागीपर्छन्। उनीहरू साइतका बेला गर्नुपर्ने सबै विधिहरू सकेसम्म पूरा गर्छन्। तिनै विधिहरूलाई गीतका रूपमा व्यक्त गर्दै लगनका बेला गर्ने कार्यहरू रमाइलो तरिकाले सम्पन्न हुन्छ। उदाहरणका लागि सान्दर्भिक गीतको केही अंश :

रोटी कसार खाँदै जाऊ
लगनको माटो खनी ल्याऊ
रोटी कसार खाँदै जाऊ
लगनका पात टिपी ल्याऊ
हाँगो पनि नभाँच
डाली पनि नलाछ
लगनका पात टिपी ल्याऊ
(कुन्तकला खनाल पूर्ववत्)

प्रस्तुत गीतमा शुभकार्यको लगनका बेला अपनाउनुपर्ने सतर्कता र विधिको उल्लेख छ। लगनका लागि चोखो माटो र हरिया पात जस्ता सामग्री आवश्यक पर्ने कुराको जानकारी प्राप्त हुन्छ। त्यस्ता सामग्री लिन जाँदा प्रसादका रूपमा तयार पारिएका रोटी कसार खाँदै जानुपर्ने र पात टिप्दा रूखको हाँगो

र डालीसमेत भाँच्न वा लाछ्न पनि नहुने भनिएको छ । यदि त्यसो भयो भने बिहे शुभ हुँदैन भन्ने कुरामा लोकले विश्वास गरेको पाइन्छ ।

२.१.५. जन्ती पर्सिंदाको मागल

बिहेको दिन जन्ती आउनुपूर्व लगनका प्रक्रियाहरू पूरा गरिसकिएको हुन्छ । दुलहीका घरतर्फका अभिभावकले जन्ती आएपछि जन्तीलाई पर्सिनुपर्ने हुन्छ । जन्ती पर्सिंदा पनि निश्चित सामग्री र विधिको प्रयोग गर्ने प्रचलन रहेको हुन्छ । त्यस्ता कुरालाई पनि महिलाहरूले मागल गीतमा यसरी व्यक्त गरेको पाइन्छ :

भलाए सगुनाए
बरमानका जन्ती आए
पर्छाइदिनुस् मेरा बाबै
शिलीधानका अक्षेताले
गङ्गैजल निरैमल
अर्चाइदिनुस् मेरा बाबै
पुजम् बाबा पुज्नुस् बाबा
शिलीधानको अक्षेताले
शिरैबाट पावै सम्नी
गङ्गैजल निरैमल
प्रदक्षिना गरी
प्रनाम गर्नुस् मेरा बाबै
बरमानको छोरालाई
दिनुभयो मेरा बाबै
दियो कलश गणेशै पुजी
बरमानको छोरालाई
(जमुना कँडेल, वर्ष ८४, छहरा-५, अमलाबास, पाल्पा
मिति : २०६७/ ०९ /२०)

प्रस्तुत गीतांशमा जन्ती पर्सिने सामग्री र तरिकाको उल्लेख छ । यस गीतमा निर्मल गङ्गाजल छर्किंदै र शिलीधानका अछेताले पुज्दै बरामनको छोरा/दुलहालाई शिरबाट पाउसम्म प्रदक्षिणा गर्न भनिएको छ । त्यसै गरी जन्तीहरूलाई पनि जल र अछेताले पर्सिएर स्वागत गर्ने प्रचलनलाई उक्त गीतमा व्यक्त गरिएको छ । यस गीतबाट दुलाहालगायत जन्ती पर्सिने केही विधिको जानकारी प्राप्त हुन्छ ।

२.२. छोराको विवाहमा गाइने मागल

छोरीको बिहेमा जसरी मागल गाइन्छ छोराको बिहेमा पनि त्यसरी नै मागल गाइन्छ । छोराको बिहेमा माग्न आउँदा मागल गाइन्छ भने छोराको बिहेमा कन्या माग्न जाँदा पनि मागल गाइन्छ । त्यसै गरी निम्ता दिँदा, जन्ती प्रस्थान गर्दा, दुलही लिएर घर आइपुग्दा इत्यादि अवस्था जनाउने मागलहरू गाइन्छ ।

२.२.१. **कन्या माग्न जाँदाको अवस्था जनाउने मागल**

छोराको बिहे गर्ने उमेर पुगेपछि राम्रो कुलखानदानकी कन्याको बारेमा सोधखोज गरिन्छ। उपयुक्त कन्याको बारेमा खबर पाएमा कन्या माग्न जाने चलन हुन्छ। त्यसरी माग्न जाँदा पनि शुभ होस् भन्ने कामना गरिन्छ। सोही कामनालाई पनि गीतका रूपमा यसरी व्यक्त गरेको पाइन्छ:

जाऊ न बालै जाऊ न बालै विवाह गरी लेऊ
पीपलैको वृक्षमुनि रजला कन्ने खेलेइ छन्
रजला कन्ने बिहे गर्दा धेरै लाग्छ धन्
कैसे गरी जाम् र मेरी आमा
धेरै धन पुराउनलाई बाबा कर लाग्छ
जाऊ न बालै जाऊ न बालै विवाह गरन
एकै कोस हिनौला बालै कामधेनु भेटौला
तिनै कामधेनुलाई दाहिने व्रत गरेर आऊ
दुवै कोस हिनौला पीपलको बोट भेटौला
तिनै पीपल बोटलाई दाहिने व्रत गरे
तीनै कोस हिनौला रजला कन्ने भेटौला
तिनै रजला कन्नेला दाहिने व्रत गरे
जाऊ न बालै जाऊ न बालै बिहा गरन
(भीमकला न्यौपाने, वर्ष ६७, रिङ्नेरह-३, पूर्वखोला पाल्पा
मिति : २०६७/ ०९ /२२)

जाऊ न बालै जाऊ न बालै विवाह गरी लेऊ
पीपलैको वृक्षमुनि रजला कन्ने खेलेइ छन्
रजला कन्ने बिहे गर्दा धेरै लाग्छ धन्
कैसे गरी जाम् र मेरी आमा
धेरै धन पुराउनलाई बाबा कर लाग्छ
जाऊ न बालै जाऊ न बालै विवाह गरन
(रूपादेवी खनाल पूर्ववत्)

प्रस्तुत गीतमा छोरालाई बिहेको लागि कन्या माग्न जाने सम्बन्धमा आमाछोराबीच भएको संवादको उल्लेख छ। जसअनुसार आमाले छोरालाई बिहेका लागि कन्या माग्न जान आग्रह गरेकी छन्। एक कोस हिँड्दा कामधेनु भेट्ने, दुई कोस हिँड्दा पीपलको बोट भेट्ने र तीन कोस हिँड्दा रजला कन्या भेटिने भनी कन्या माग्न जाने तरिका पनि बताइएको छ। छोराले बिहे गर्दा धेरै धन खर्च हुने हुँदा समस्या पर्ने कुरा बताएका छन्। सो बिहेमा लाग्ने खर्च बाबाले तिर्न कर लाग्ने हुँदा विवाह गर्न जान आमाले छोरालाई आग्रह गरेको कुरा पनि व्यक्त गरिएको छ।

२.२.२. **विवाहको दिन तोकेर घर आउँदाको अवस्था जनाउने मागल**

केटाले केटी हेरी दुवै पक्षको चित्त बुझेपछि विवाहको लागि लगन लेख्ने र दिन तोक्ने गरिन्छ सो सम्बन्धी मागलको नमुना यस्तो छ :

बिहाको लगन लेखी आएम् आमा
बिहे गर्न जानी स्थिति है बसाली

उक्त गीतमा विवाहको लागि दिन निश्चित गरेर लगन लेखी आएको कुरा व्यक्त गरिएको छ। त्यसै गरी विवाहको लागि व्यवस्था मिलाइदिन घर परिवारमा गरिने आग्रहलाई पनि मागलमा यसरी व्यक्त गरिन्छ :

थान चिरी कपडु सिलाइदिनुस् बाबाले
म ता जान्छु बाली कन्ने बिहा गरन
काहाँ छन् बाली कन्ने काहाँ जान्छौ बालै
जबुनानिरतिर बालीकन्ने खेल्छिन्
म ता जान्छु मेरा बाबै बिहा गरन
हीरा, मती, जुहारका गहना बनाइदिनुस् बाबाले
म ता जान्छु बाली कन्ने बिहा गरन
वरपीपल साक्षी राखी बिहे गरी लिम्ला
काली गाईका दूधले लगन लेखी दिऊ न बहिनीले
म ता जान्छु बाली कन्ने बिहा गरन
झिनुवाका चामल पिसी कसार बटारिदिनुस् आमाले
म ता जान्छु बाली कन्ने बिहा गरन
(रूपादेवी खनाल पूर्ववत्)

उपर्युक्त गीतमा बाबालाई कपडा र गहनाको व्यवस्था मिलाइदिन अनुरोध गरिएको छ। बहिनीलाई कालीगाईको दूधले लगन लेख्न भनिएको छ। त्यसै गरी आमालाई झिनुवाका चामल पिसेर कसार बटार्न आग्रह गरिएको छ। त्यसका साथै उक्त गीतमा लगन लेख्दा र कसार बटार्दा आवश्यक पर्ने महत्त्वपूर्ण सामग्रीको पनि उल्लेख छ।

२.२.३. **निम्ता गर्दाको अवस्था जनाउने मागल**

छोरीको विवाहमा जस्तै छोराको विवाहमा पनि विवाह गर्ने दिनको टुङ्गो लागेपछि आफ्ना आफन्त र इष्टमित्रहरूलाई बिहेमा निम्ता गरिन्छ। त्यसरी निम्ता गर्ने कुरालाई पनि मागलका रूपमा गाइन्छ। सो सम्बन्धी मागलको एक नमुना निम्नानुसारको छ:

त्यै र लेखपोरिबाट हाम्री दिदी छन्
जोऊ न सुवय जोऊ न सुवय डाकी बोलाइदिऊ
त्यै र माथि बरमान बोलाइदिऊ न जोऊ न सुवय
जोऊ न सुवय डाकी बोलाइदिऊ
दर्शनी जो बोलाइदिनुस् मेरा बाबै

म ता जान्छु बाली कन्ने बिहा गरन
(रूपादेवी खनाल पूर्ववत्)

अर्घातोषको गाउँ छ फुजै भन्ने नाउँ छ
डाकी बोलाई ल्याइदिऊ
सन्धिखर्क गाउँ छ दिदी भन्ने नाउँ छ
डाकी बोलाई ल्याइदिऊ
वहाँ के रे सिमे भूमे भलए रक्ष गरे
हामी जान्छम् बिहै गरन
डडेला बोलाई दिनुस् मेरा बाबै
म ता जान्छु बिहे गरन
(रूपादेवी पोखेल पूर्ववत्)

उपर्युक्त गीतांशहरूमा छोराको बिहेको टुङ्गो लागेपछि छोरापट्टिका आफन्त र अन्य इष्टमित्रहरू निम्ता गर्ने सन्दर्भको उल्लेख छ। बिहे गर्ने दुलहाकी दिदी र फुपूलाई बोलाउन भनिएको छ। विवाह गराउने ब्राह्मण, सँगै जाने दर्शनी(जन्ती) र डोलीमा दुलहा-दुलहीलाई डाँडीमा बोक्ने डडेलालाई बोलाई दिन आग्रह गरिएको छ।

२.२.४. बिहे गर्न घरबाट हिँड्दाको मागल

विवाह गर्न घरबाट हिँड्ने बेला शुभाशुभका बारेमा सबभन्दा बढी सचेतता अपनाइन्छ। शुभैशुभ होस् भन्ने कामना गरिन्छ। यस अवसरमा विवाहको लागि मात्र शुभयात्राको कामना नभई सम्पूर्ण वैवाहिक जीवनकै मङ्गल कामना गरिन्छ। यस्तो अवस्थामा गाइने मागलको एउटा नमुना यस्तो पनि पाइन्छः

अलए, भलए, सगुनाए
सागको मुठो दहीको ठेकी लगनको साइत
बाह्रबिस जन्ती आए आँगनुमा ठडिए
पर्छाइ देऊ मेरा बाबा मुगामती अछेतीले
(रूपादेवी पोखेल पूर्ववत्)

प्रस्तुत गीतांशमा बिहे गर्न हिँड्नुभन्दा केही समय पहिले हरियो सागको मुठो र दहीको ठेकी अघि लगाएमा साइत राम्रो हुन्छ भन्ने लोकको मान्यता र विश्वासको उल्लेख छ। वैवाहिक जीवनको सफलताको कामनाले साइत राम्रो पार्न खोजिने कुरा व्यक्त भएको छ।

भलाए सगुनाए
भलए सगुनाए
हे देऊ रामजी
जाऊ न बालै जाऊ न बालै
कुलकी छोरी बिहे गरी लेऊ
जाऊ न बालै जाऊ न बालै बिहा गरन

कहाँमा बसौला केमा खाउला
गयौ बालै गयौ बालै
आजदेखि मेरो काख छोडी
पराइकी छोरीलाई अङ्गलाई गयौ बालै
(जमुना कँडेल पूर्ववत्)

प्रस्तुत गीतांशमा बालै भनेर विवाह गर्ने छोरालाई भनिएको हो । छोरालाई कुलकी छोरी बिहे गरी ल्याऊ यस कार्यले जीवनभर भलो होस् भनेर भलाए सगुनाए भनिएको छ । त्यसका साथै बिहे गर्न हिँड्ने बेलामा आफ्नी आमाको काख छोडेर पराईकी छोरीका अङ्ग लागी गयो भन्ने कारुणिक भावना पनि व्यक्त भएको छ ।

२.२.५.जन्ती आएपछिको अवस्थासँग सम्बन्धित मागल

दुलही लिएर जन्ती आएपछि सबैका मनमा हर्ष र विवाहसम्बन्धी कौतुहलता हुन्छ । कस्ती दुलही आइन् वा उनका माइतीको कुलखानदान कस्ता होला भन्ने बारेमा पनि जिज्ञासा हुन्छ । तिनै जिज्ञासा मेटाउने कुरालाई पनि मागलमा यसरी व्यक्त गरेको पाइन्छ :

आयौ बालै आयौ बालै
कुलकी छोरी ल्यायौ बालै
रात परे हुन् झोलोमोलो
काहाँ बस्यौ बास
पीपलका रूखमुनि बास बसेँ
बालीकन्ने बिहे गरी लिएँ

कुलकी छोरी आई भननुस् आमा
मूलको पानी खाई भननुस् आमा
बाबाजस्ता ससुरा रैचन्
आमाजस्ती सासू रैचन्
राजै दरिबार बसी आएँ
खवाखीर भरिजनै गरेँ

प्रस्तुत गीतांशहरूमा दुलहाले दुलही लिएर आएपछि हर्षित हुँदै कुलकी छोरी लिएर आयौ बालै आयौ बालै भनिएको छ । रात पर्दा कहाँ बस्यौ ?, सासूससुरा, घर र खानपान आदिका बारेमा राखिएको जिज्ञासाको समाधान पनि बताइएको छ । जसअनुसार रात पर्दा पीपलको रूखमुनि राजैको दरिबारमा वास बसेको र खवाखीर खाएको बताइएको छ । यसबाट विवाहमा दुलहापट्टिका व्यक्तिहरूलाई नेपाली समाजमा सम्मान गरिने कुरा रहेको पनि स्पष्ट हुन्छ ।

२.२.६. आरती फाल्दाको मागल

दुलही लिएर दुलहाका घर आइसकेपछि दुलहाका अभिभावकले अछेताले जन्ती पर्सिने चलन

हुन्छ । दुलहाकी आमाले सातफेरे टपरीमा झिलिमिली कपासका बत्ती बालेर आरती फाल्ने प्रचलन छ । सोही कुरालाई पनि मागलका रूपमा यसरी गाउने गरेको पाइन्छः

सुनकल्से थालमा मुगामति अछेती
जनती पर्छाइदिनुस् बाबाले
रातो डोली ढलिकाउँदै लिएँ मेरी आमै
आरती फालिदिनुस् मेरी आमै
जन्ती पर्सिदिनुस् मेरा दाजै, बिहे गरी लिएँ

उपर्युक्त गीतमा सुनकल्से थालमा अछेता लिएर जन्ती पर्साइदिन दुलहाले आफ्ना अभिभावकसामु गरेको आग्रह छ । त्यसै गरी आमालाई आरती फाल्नुस् भनेर अनुरोध गरिएको छ । यसबाट बिहेमा दुलही लिएर जन्ती आउँदा गर्नुपर्ने क्रियालापको बारेमा जानकारी पनि प्राप्त हुन्छ ।

२.२.७. दैलो छेक्दाको मागल

जन्ती पर्सेर आरती फालिसकेपछि दुलहाका दिदी बहिनीले दुलहादुलहीलाई मूलढोका वा दैलोमा बर्को राखेर छेक्ने गर्छन् । दैलो छेक्ने दिदीबहिनीलाई दुलहीले गच्छेअनुसारको रूपैयाँ पैसा दिएपछि उनीहरूले दैलो खुला गरिदिन्छन् । सोही कुरालाई पनि मागलमा यसरी व्यक्त गरेको पाइन्छ :

छेक दिदै छेक बहिनै
मूलढोका राजैदरबारको
दयाली जो छेक दिदै
मुठ्ठीभरि पैसै दिन्छु
छोडछोड मेरी दिदै
बाटो छोड मेरी ननदू
राजैदरिबार मूलै ढोका छोडिदिनुस्
म ता जान्छु अब्री भँडार
प्रवेशै गर्न म ता जान्छु
(जमुना कँडेल पूर्ववत्)

प्रस्तुत गीतांशमा पहिले दिदीबहिनीलाई मूलढोका वा दैलो छेक्न भनिएको छ । त्यसपछि दिदी/आमाजू वा बहिनी/नन्दलाई मुठ्ठीभरि पैसा लिएर ढोकाको बाटो छोडिदिन आग्रह गरिएको छ ।

छोड्नुस् छोड्नुस् मेरी आमाजू
हामी जान्छम् अब्री भँडार
यै श्री सम्पत्ति हाम्रै हुनी छ
थाप्नुस् थाप्नुस् ननदू आमाजू हातमा पैसा
हामी जान्छम् अब्री भँडार
(रूपादेवी खनाल, वर्ष ६२, खनदह-८, सिमलचौर अर्घाखाँची,
मिति : २०५८/ ०८ /२७)

उक्त गीतांशमा दुलहीले उनका नन्द/आमाजूलाई हातमा पैसा थाप्न लगाई अब्री भँडारतर्फ

जाने बाटो खुलाइदिन गरिएको आग्रह छ । यसरी दुलही घरभित्र पसिसकेपछि घरको श्री सम्पत्तिमा आफ्नो हुने कुरा पनि प्रकट गरिएको छ ।

२.२.८. दुलही भित्राउँदाको मागल

जन्ती पर्सिएर आरती फालिन्छ । त्यसपछि दुलहाका दिदीबहिनी/नन्दआमाजूले पैसा पाएपछि छेकिएको दैलो खुला गरिन्छ । त्यसपछि दुलहादुलहीलाई घरभित्र भित्राउने गरिन्छ । यसरी भित्राउने पनि छुट्टै विधि हुन्छ । सो विधिलाई मागलका रूपमा यसरी गाइन्छ :

पावै ल्यायौ बालै
लगनैको बत्ती बाली
तामाको ताउलीमा
भित्राउनै जो पऱ्यो अब

हातमा बलेको दियोको बत्ती र तामाको ताउलीसहित घरको भित्र भुइँमा बालिएका बत्तीमाथि पाउ राख्दै नयाँ दुलही भित्राउने प्रचलन छ । सोही कुराको जानकारी उक्त मागलबाट पनि प्राप्त गर्न सकिन्छ ।

३. निष्कर्ष

मागलगीत महत्त्वपूर्ण कार्यको मङ्गल कामनाले गाइने लोकगीत हो । लुम्बिनी अञ्चल र त्यसको सेरोफेरोमा यस्ता गीतहरू पदार्थ तथा जीवन संस्कारका विभिन्न अवसरमा गाउने गरिन्छ । यस्ता गीतहरूमा प्रचुर मात्रामा संस्कारसम्बन्धी विधि तथा प्रक्रियाहरूको उल्लेख पाइन्छ । माथि उल्लिखित गीतहरूका आधारमा यिनै गीतमा उल्लेख भएका विधिहरू अपनाउँदा पनि विवाह संस्कार सम्पन्न गर्न सकिने स्पष्ट हुन्छ । त्यसैले यस्ता गीतहरू निकै महत्त्वपूर्ण छन् । अनुसन्धेय क्षेत्रमा यस्ता गीतहरू वृद्धा महिलाहरूले मात्र गाउने गरेको पाइन्छ । अन्य लोकभाकाको तुलनामा मागलगीतका भाकाहरू नयाँ पुस्तामा हस्तान्तरण हुन नसकेको देखिन्छ । नयाँ पुस्तामा पनि त्यस्ता गीतहरू ग्रहण गर्ने चाँसो रहेको पाइँदैन । त्यसकारण मागलगीत लोप हुने अवस्थामा पुगिसकेका छन् । यस्ता गीतहरूको संरक्षण र संवर्धनको जिम्मा अहिलेका लोकगतिका सङ्कलक, गायक तथा अनुसन्धाताहरूका काँधमा आएको छ । त्यसका साथै कलासंस्कृतिको संरक्षणका साथै संवर्धन गर्ने दायित्व सचेत नागरिक, सङ्घसंस्था र स्थानीय निकायका साथै समग्र राष्ट्रको पनि हो । त्यसैले यसतर्फ सम्बन्धित सबैको ध्यान जानु र विशेष पहल गरिनु जरुरी देखिन्छ ।

सन्दर्भ सामग्रीसूची

बन्धु, चूडामणि (२०५८), **नेपाली लोक साहित्य,** काठमाडौं : एकता बुक्स ।

पराजुली, कृष्णप्रसाद (२०५७), **नेपाली लोकगीतको आलोक**, काठमाडौं : वीणा प्रकाशन ।

पोखेल, लक्ष्मी (२०७१), **'लुम्बिनी अञ्चलका लोकगीतको समाजशास्त्र'**, अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, त्रि.वि. कीर्तिपुर ।

■

भक्तपुरको बिस्केट जात्रा

शशी थापा पण्डित
काठमाडौँ

मानव सभ्यताको विकासक्रममा जात्रापर्वको ठूलो महत्त्व र योगदान रहेको देखिन्छ। यस्तै जात्रापर्वमध्ये नेपाल उपत्यकाको भक्तपुर जिल्लामा मनाइने बिस्केट जात्राको पनि ठूलो महिमा रहेको छ। तर मानवीय जीवन पद्धतिसँग एक पुस्ताबाट अर्को पुस्तामा यस्ता जात्रापर्वहरू हस्तातरण हुँदै जाँदा कतिपय प्रथाहरू लोप हुने र कतिपय प्रथाहरू थपिँदै जाने गरेको पनि पाइन्छ। त्यस्तै मानिसका भनाइ, किंवदन्तीहरू पनि घटबढ हुने गर्दछन्। त्यसमा कतिको सत्यता थियो या सत्यको नजिक थियो भन्ने कुरा खोजको विषय हुने गर्दछ। यस लेखमा भक्तपुरमा मात्र मनाइने बिस्केट जात्रा अझ भनौँ भक्तपुरका नेवार समुदायको सबैभन्दा ठूलो पर्व बिस्केट जात्रा किन मनाउने गरेका थिए ? कहिलेदेखि मनाउने गरेका थिए ? त्यो जाात्रामा गरिने विधिविधानहरू कस्ता रहेका छन् ? हालसम्म पनि यसको प्रभाव कस्तो रहेको छ ? सामुदायिक एकतामा यसले कस्तो भूमिका निभाएको छ ? साथै यस जात्रा मनाउन सुरु गरिने आधार के थियो ? यिनै समस्या र प्रश्नहरूको उत्तर खोज्ने प्रयास यस लेखमा गरिएको छ। जसको लागि प्राप्त द्वितीय स्रोतहरूबाट तथ्यहरू सङ्कलन गरेर र स्थानीय जानकार र विज्ञ व्यक्तिहरूसँगको अन्तर्वार्ताबाट प्राप्त तथ्यहरूलाई समावेश गरेर वर्णनात्मक शैलीबाट प्रस्तुत गर्ने विधि अवलम्बन गरी तयार पारिएको छ।

विस्केत जात्राको परिचय

विस्केत शब्द विश्व-केतु शब्दको अपभ्रंश भई बनेको शब्द हो। अर्कोतिर बि-सित अर्थात् नाग-नागिनी मऱ्यो, बिय जात्रा अर्थात् नागको जात्रा, बि-स्यात अर्थात् नाग मारियो। विस्यात- लामो काठको लिङ्ग, विसिख्याट- सर्प भएको लिङ्गो पनि भन्दछन्। त्यस्तै यस जात्रालाई बिसिका जात्रा पनि भनिन्छ। वि- सर्प, सिका- मरेपछि अर्थात् सर्प मरेपछिको जात्रा पनि भन्दछन् (जोशी, २०६७: पृ.७६)। लिच्छविकालमा सर्प अथवा नागलाई बि: भनिन्थ्यो र कयातले माऱ्यो भन्ने अर्थ लगाइन्थ्यो।। बि-कयात अपभ्रंश भई बिस्केट जात्रा भएको भन्ने भनाइ छ। यस प्रकार यो जात्रा विशकेतु, बिसित, विस्यात, विसिख्याट, विकयात, विश्वजात्रा जस्ता नामबाट अपभ्रंश हुँदै पछि बिस्केट जात्रा हुन गएको कुरा संस्कृतविद्हरू बताउँछन्।

बिस्केट जात्राको विषय प्रवेश :

हाल नववर्षको आगमनसँगै मनाइने भक्तपुरको प्रसिद्ध सांस्कृतिक एवम् ऐतिहासिक महत्त्वको बिस्केट जात्रा नववर्ष लाग्नुभन्दा चार दिनअघिदेखि सुरु भई आठ रात नौ दिन धुमधामका साथ मनाइन्छ । यो जात्राको पहिलो दिन भैरवनाथ र भद्रकालीको रथ तानेर जात्रा सुरु गरिन्छ । काठैकाठको सामानले प्यागोडा शैलीबाट निर्माण गरिएको ३५ फिट अग्लो तीनतले भैरवनाथको रथमा मूलदेवता र बेताल देवतालाई विराजमान गराई उक्त दिन दिउँसो तान्त्रिक विधिअनुसार भैरवनाथको रथमा खड्ग, तरबार र निशान राखिसकेपछि अपराह्नदेखि रथ तान्ने क्रम सुरु हुन्छ । पाँचतले मन्दिर प्राङ्गणबाट माथिल्लो र तल्लो क्षेत्रमा रथ तानातान गर्ने परम्परा छ । माथिल्लो क्षेत्र तौमढीबाट क्वाछें, साकोथा, सुकुलढोका, गोलमढी, इनाचो, दत्तात्रय पुऱ्याई रथ फर्काउने प्रचलन छ । यही रथलाई तल्लो क्षेत्रमा बुलुचा, नासमना, वंशगोपाल, तेखापुखुतिर लैजाने प्रचलन छ । भैरव र भद्रकालीको रथजात्रा गरी गा:हिटी पुऱ्याई पहिलो दिनको रथयात्रा विसर्जन गर्ने परम्परा रहेको छ । रथ तान्दा अप्रिय घटना नहोस् भनेर रथ तान्ने दिन रथमा छ जना भैरव नाइके, पाँच जना चौगुठी र दुई जना तलेजुका पुजारी रहने चलन चलाइएको छ । *(तलेजुका मूल नाइके नरेन्द्रप्रसाद जोशीको भनाइमा आधारित)* ।

दोस्रो दिन भद्रकालीको रथलाई गा:हिटी खलटोलको अजिमा देवताघर पुऱ्याइन्छ । तेस्रो दिन गा:हिटीमा भैरवलाई बली चढाई गुठी संस्थानद्वारा सरकारी पूजा गरिन्छ ।

मसान्तको दिन साँझ ५५ हात लामो इन्द्रध्वजसहितको लिङ्गो भेलुखेलमा उभ्याउने परम्परा छ । चुपिंघाट खोलानेरको योसिँगाल भन्ने चउरमा बिस्केट जात्रा हेर्ने मानिसको भीड लाग्ने गर्दछ । सर्वसाधारणको जनविश्वासअनुसार लिङ्गो जुन दिशातिर ढल्कन्छ त्यतै धेरै पानी परी धान छिटो रोपिन्छ भन्ने भनाइ पनि रहेको पाइन्छ *(स्थानीय स्रोत व्यक्ति दुर्गाकुमारी थापाको भनाइमा आधारित)* ।

भैरवनाथको प्रतीक मानिने लिङ्गो पुरानो वर्षको बिदाई र नयाँ वर्षको आगमनको पूर्वसन्ध्यामा उभ्याउने प्रचलन छ । चैत मसान्तको दिन बिहान तालाक्वस्थित कुमाले टोलमा हात नभएको लिङ्गो र साँझपख योसिंखेलमा बाजागाजासहित शास्त्रोक्त विधिअनुसार पूजाआजा गरी ५५ हात लामो हात भएको लिङ्गो उभ्याइन्छ । लिङ्गोको शीर्षभाग र हातहरू नौलो कपडाले बेह्रिएको हुन्छ । लिङ्गोको कोखामा झुन्डयाइएका दुई ध्वजालाई वीरध्वजा, विश्वध्वजा वा आकाशभैरवका ध्वजाहरूसमेत भन्ने गरिन्छ । यी ध्वजाहरू फुकाएपछि एउटा संवत् फेरिने हुनाले बीचैमा फुकाएर हेर्न हुँदैन भन्ने धार्मिक मान्यता रहिआएको छ । *(स्थानीय स्रोत व्यक्ति रामबहादुर महाजुको भनाइमा आधारित)* ।

बिस्केट जात्राको पाँचौं दिन अर्थात् नयाँ वर्षको पहलो दिन वैशाख एक गते लिङ्गो ढालिन्छ । लिङ्गो ठड्याउन बाँधिएका आठवटा डोरीलाई अष्टमात्रिकाको प्रतीक स्वरूप मानिन्छ । अष्टमात्रिकाको प्रतीक मानिने लिङ्गोमा नागनागिनीको प्रतीक स्वरूप हलिंपत ध्वजा बाँधेर फहराइन्छ । त्यसको पछि नै लगत्तै खलाँ टोलमा भैरवनाथ र भद्रकालीको रथलाई एक आपसमा जुधाइने परम्परा छ । यसलाई नेवारी भाषामा 'द्यो ल्वाकिगु' भनिन्छ । यसै दिन साँझ दरबारमा स्थापित गरिएकी दमाजुदेवी महालक्ष्मीको जात्रासमेत मनाउने गरिन्छ । लिङ्गो ढालेपछि पनि प्रत्येक टोलटोलमा रहेका शक्तिशाली देवीदेवताको पूजा गर्दै रथयात्रा गरी अझ चार दिन तीन रातसम्म यो जात्रा मनाउने गरिन्छ ।

बिस्केट जात्राको अन्तिम दिनमा पनि सुरुको दिनमाजस्तै प्रसिद्ध पाँचतले मन्दिरस्थित तौमढी टोलबाट भैरवको रथ २०० फिट लामो चार-चारवटा डोरीले बाँधेर तल्लोटोलका र माथिल्लो टोलका

बासिन्दाले आ-आफ्नो टोलमा लैजान दुवैतिर तान्ने गर्छन् । रथ जुन टोलको बासिन्दाले आफ्नो टोलमा लैजान समर्थ हुन्छन् त्यो वर्ष त्यही टोलको जित भएको मानिन्छ *(स्थानीय स्रोत व्यक्ति सलेन मल्लको भनाइमा आधारित)* । यसरी रथ तानातान गरेको हेर्दा एक प्रकारको रमाइलो भए पनि रथले किचिएर र रथ आफ्नो टोलमा लैजाने झगडाले मानिसहरूको मृत्यु पनि हुने गर्दछ ।

जात्राको आठौँ दिन भक्तपुरमा रहेका सम्पूर्ण देवीदेवताको सगुण पूजा हुन्छ । यसलाई स्थानीय भाषामा 'द्यो सगं बिइगु' भनिन्छ । जात्राको नवौँ दिन वैशाख ५ गते बिहान कुमाले टोलमा उठाएको लिङ्गो ढालिन्छ । बेलुका यो जात्राको पहिलो दिनजस्तै भैरवनाथ र भद्रकालीको रथ तानेर रथ पाँचतले मन्दिरको पश्चिम कुनामा राखी बेताल भैरव र मुख्य देवतालाई पूजा गरेर भैरव मन्दिरमा भित्र्याइएपछि तान्त्रिक विधिअनुरूप पूजा गरी जात्रा सम्पन्न गरिन्छ ।

रथ जात्रामा रथ बिग्रिएर रोकिएमा अनिष्ट हुन्छ भन्ने जनविश्वास रहेको छ । यसो भए क्षमापूजा गर्नुपर्ने मान्यता पनि यस जात्रामा रही आएको पाइन्छ ।

जात्रा सञ्चालनका लागि आवश्यक पर्ने लिङ्गोको काठ भक्तपुरको चित्तपोलस्थित सल्लाघारीको जंगलबाट छनोट गरी ल्याइने गरिन्छ ।

यस जात्रासँग जोडिएका किंवदन्तीहरू :

किंवदन्तीअनुसार बिस्केटजात्रा : प्राचीनकालमा यहाँ लिच्छविकालीन एउटा राजालाई आफ्नी छोरीको बिहे गर्न निकै कठिन भएछ । कारण थियो राजकुमारीसँग विवाह गरेर जो पुरुष सुहागरात मनाउन खोज्थ्यो, उसको मृत्यु हुने गर्दथ्यो । तर एक दिन तान्त्रिक बुद्धको ज्ञान पाएका शिकारी युवाले रहस्य पत्ता लगाई ती राजकुमारीसँग बिहे गर्ने प्रस्ताव गरेछन् । नभन्दै युवकले रातभर जाग्राम बसी राजकुमारीको दुई नाकको पोराबाट निस्कने भालेपोथी नाग नागिनीलाई तरबारले दुई टुक्रा पारी मारिदिएछन् । यसरी उनी बिहे गर्न सफल भएका थिए । लिच्छविकालमा सर्प अथवा नागलाई बि: भनिन्थ्यो र कयातले माऱ्यो भन्ने अर्थ लगाइन्थ्यो । बि-कयात अपभ्रंश भई बिस्केट जात्रा भएको भन्ने भनाइ छ । कसैले सोच्दै नसोचेको घटना भएकाले सम्पूर्ण देशवासी खुसी भएर जोडी नाग अर्थात् सर्पलाई सहरभरि देखाउँदै हिँडेको दिनदेखि बिस्केट जात्राको परम्परा सुरु भएको मानिन्छ । *(इतिहासकार डा. पुरुषोत्तमलोचन श्रेष्ठको भनाइमा आधारित)*

अर्को कथनअनुसार : राजा शिवदेवको पालामा पूर्वबाट आएका किराँतीहरूले भक्तपुरमा आक्रमण गर्न खोजेछन् । शत्रुहरू निकै ठूलो सङ्ख्यामा आएका छन् भन्ने कुरा थाहा पाएपछि राजा शिवदेव चिन्तित भए । बज्रयोगिनी देवीले यिनलाई सपनामा 'चिन्ता नगर, शेखर आचार्यलाई भेटेर मद्दत माग्नु, तिम्रो जीत हुनेछ' भनिछन् । उनी वज्रयोगिनीको परमभक्त थिए । त्यसैले उनले सपनामा देवीले भनेबमोजिम विश्वास गरेर शेखर आचार्यसँग परामर्श लिए । तान्त्रिक शेखर आचार्यले राजालाई सघाउने वचन दिए । उनले राजालाई मन्तरेको एक मुठी अक्षता दिए । हजारौँको सङ्ख्यामा शत्रुहरू आए । सहरमा हाहाकार मच्चियो । त्यसै बेला महान् पुरुषार्थी तन्त्रविद् शेखर आचार्यले तन्त्रमन्त्र साधना गरेर आफूलाई बाघको रूपमा परिणत गरे । त्यसपछि उनले बाघहरूको एक बथान तयार गरे । राती जब बाघहरू गर्जदै शत्रु भएतिर अगाडि बढ्न थाले त्यसपछि शत्रुहरू डराएर भागे । युद्ध रोकियो । राजाले तान्त्रिक शेखर आचार्यले दिएको अक्षताले बाघलाई पूजा गरेपछि बाघरूपी तान्त्रिक आफ्नै स्वरूपमा फर्किए । देशमा उनको खुबीको ठूलो प्रशंसा हुन थाल्यो ।

यो कुरा थाहा पाएकी शेखरकी धर्मपत्नी नररूपाले आफ्ना पति अजिङ्गरको रूप भएको हेर्ने इच्छा प्रकट गरिन् । शेखरकी धर्मपत्नीको निकै करले गर्दा उनको खुसीको लागि शेखर अजिङ्गर हुने भए । शेखरले राजालाई दिएझैँ आफ्नी पत्नीलाई एक मुठ्ठी अक्षता मन्तरेर दिए । त्यसपछि आफू तन्त्रसाधना गरी भयङ्कर अजिङ्गरको रूपमा परिणत भए । भयङ्कर अजिङ्गगर देख्नेबित्तिकै नररूपाको सातो गयो । तत्क्षण उनी सबै कुरा बिर्सिएर डराउँदै यताउता भाग्न थालिन् । उता अजिङ्गगरको रूपमा परिणत भएको शेखर श्रीमतीले मन्तरेर दिएको अक्षताले पूजा गरोस् भनेर उनको पछि-पछि जान थाले । यसरी पछि-पछि आएको देखेर उनी झनै डराउन थालिन् । होस गुम भएर हातमा लिएको अक्षता अजिङ्गगर माथि फ्याँक्नको बदला आफ्नै मुखभित्र हालेर खाइन् । त्यसपछि उनी पनि अजिङ्गगरनी बनिन् । यी दुवै पतिपत्नी केही उपाय लाग्ला कि भनेर राजाको ढोकासम्म धेरैपटक धाए । कोहीबाट पनि आफ्नो यो शरिसृप योनिबाट पार नलाग्ने देखेपछि चुपिँघाट खोलाको किनारामा भद्रकालीको पीठनेर यी दुवैले आत्महत्या गरेर देह त्याग गरे ।

यस घटनापछि देशमा ठूलो हाहाकार भई अनिकाल पऱ्यो । अब के गर्ने होला भनेर राजाले यसको उपाय तान्त्रिक शेखर आचार्यसँग हुनसक्छ भनेर उनलाई बोलाउन पठाए । घरमा कोही नभएर खाली भएको कुरा राजाले थाहा पाए । पछि कहाँ गए भनी जाँचबुझ गर्दा यी दुवै अजिङ्गगर र अजिङ्गगरनी भएर आत्महत्या गरेको रहस्य राजाले थाहा पाए । यिनीहरूको मृत्युमा राजा र जनताले ठूलो दुःख मनाए । सङ्कट पर्दा देश र जनतालाई बचाएको हुनाले यिनको सम्मानमा शेखर आचार्य र उनकी धर्मपत्नी नरूपाले आत्महत्या गरेको ठाउँमा राजा शिवदेवल प्रत्येक वर्ष एउटा विशाल लिङ्गो गाडी त्यसका टुप्पामा दुई अजिङ्गगरका प्रतीकस्वरूप लामो पताका फरफराएर यी दुवैको मृत्युमा स्मृति दिवस मनाउने परम्परा चलाए (जोशी, २०६७: पृ.७८) । जुन जात्रा बिस्केट जात्राको नामले आजसम्म प्रसिद्ध भयो भन्ने भनाइ रहेको छ ।

आठ रात नौ दिनसम्म मनाउने जात्रा :

यो जात्रा प्रारम्भ गरेको समयमा मुख्यतः विक्रम संवत्को अन्तिम मसान्तको दिन सुरु भई विक्रमको शुभारम्भको दिन समाप्त हुन्थ्यो । अर्थात् सुरुको समयमा यो जात्रा दुई दिनमात्र मनाउने गरिन्थ्यो । पछि मल्लकालमा भैरव र भद्रकालीका रथजात्राहरूसमेत गाभी यो जात्रा आठ दिनसम्म मनाउने परम्परा बसेको थियो जुन आजसम्म पनि प्रचलनमा छ । लिङ्गो उभ्याउनुभन्दा चार दिन अगाडि नै जात्रा सुरु हुन्छ । सुरुकै दिनमा भैरव र भद्रकालीका रथजात्राको शुभारम्भ गरिन्छ । लिङ्गो ढालिसकेपछि भैरव र भद्रकालीका रथ जुधाउने जात्रा गरिन्छ । यस समयमा राती दरबारभित्र स्थापना गरिराखेको दुमाजूदेवी महालक्ष्मीको विशेष पूजा जात्रा गर्ने परम्परा पनि छ । यो समयमा उपत्यकाको तिनै सहरको दरबारभित्र रहेकी दुमाजूदेवीको पूजा जात्रा गरिने परम्परा छ । यस बेला दुमाजूदेवीको खटजात्रा पनि सहरका विभिन्न ठाउँमा घुमाउने गरिन्छ । त्यस्तै स्थानीय अन्य देवदेवीको पनि यस आठ दिनभित्र खटजात्रा गर्ने परम्परा छ *(स्थानीय स्रोत व्यक्ति रामबहादुर महाजुको भनाइमा आधारित)* ।

तलेजु भवानी र बिस्केट जात्राबीच अन्योन्याश्रित सम्बन्ध :

तलेजु भवानी र बिस्केट जात्राको अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहेको छ । बिस्केट जात्रा सुरु हुनु १९

दिनअगाडि तलेजुबाट बिस्केट जात्राको साइतपत्र दिइन्छ र जात्राकै क्रममा तलेजुस्थित दुई देवीको स्थानमा कर्माचार्य पुजारीद्वारा विधिवत् पूजा गर्ने चलन छ। यो जात्रा हेर्नाले शत्रुहरू नाश हुन्छन् भन्ने मान्यता पनि रहिआएकोले यस जात्रालाई शत्रुहन्ता पनि भनिन्छ *(तलेजुका मूल नाइके नरेन्द्रप्रसाद जोशीको भनाइमा आधारित)*।

सौर्यमानअनुसार मनाइने जात्रा र विक्रम संवत्को प्रचलन :

बिस्केट जात्रा कहिलेदेखि चलेको हो भन्ने आधार खोज्दा विक्रमाब्द ११८९ ने.सं. २५२, र १२४० ने.सं. ३०३ मा लिखित रत्नकरण्डिका तथा इतिहास समुच्चय नामका हस्तलिखित ग्रन्थहरूमा यसको उल्लेख पाइएको छ। यसप्रकार यो जात्राको परम्परा नेपालमा ई.को १२ औं शताब्दीतिरै चलिसकेको देखिन्छ (जोशी, २०६०: पृ.१४)। वर्षको अन्तिम दिन ठडयाइएको लिङ्गोलाई नयाँवर्षको पहिलो दिन बेलुकीपख ढालेर जात्रा मनाइने गरिन्छ। यसले के देखाउँछ भने कुनै पनि पुरानो व्यवस्था ढालेर नयाँ कुरा अपनाउने परिपाटीलाई यस जात्राले अँगालेको हो कि भन्ने सङ्केत गर्दछ।

नेपालमा प्राचीनकालदेखि नै सक संवत्को प्रचलन रहेको थियो। ८०१ मा शंखधरले सहरका जनतालाई ऋण मुक्त गराएको खुसीमा नेपाल संवत् चलाए। तर नेपालको मध्यकालको पूर्वार्द्धमा नेपालमा विक्रम संवत् प्रचलनमा आयो। विक्रम संवत्को अन्तिम दिन लिङ्गो गाडेर नववर्षको दिन लिङ्गोलाई ढालेर जात्रा मनाउने परम्पराले एक संवत्को अन्त र अर्को संवत्को विजय खुसीमा बिस्केट जात्रा मनाउने गरिएको हो (जोशी, २०६०: पृ.१४) भनिन्छ।

नेपालमा मानिँदै आएको संवत् शकसंवत् र नेपालसंवत् चान्द्रमासअनुसार चलाइन्थ्यो। यहाँ मनाइने धेरैजसो जात्राहरू प्रायः चान्द्रमासअनुसार नै मनाइने गरिन्छ। तर विक्रम संवत् सौर्यमासअनुसार वैशाख १ गतेदेखि सुरु हुन्छ। बिस्केट जात्रा सौर्यमानअनुसार मनाइने जात्रा हो। चान्द्रमानअनुसार चल्ने शक संवत् र नेपाल संवत्लाई ढालेको र सौर्यमानअनुसार चल्ने संवत् विक्रम संवत्को आगमनको खुसीमा प्रतीकको रूपमा लिङ्गो ढाली उत्सव मनाउने परम्परा चलेको हो कि जस्तो पनि देखिन्छ।

मातृसत्ताको अन्त्य र पितृसत्ताको सुरु :

आदिमकालमा नेपालमा मातृसत्ताको शासन व्यवस्था थियो। त्यस समय पुरुष वर्गले शासनको बागडोर स्त्रीको हातबाट खोसेर लिनको लागि अनेकौं प्रयास गरे। बिस्केटजात्रा सम्बन्धित लोकोख्यानमा महारानीको शरीरबाट निस्केको (नाग) सर्पले दिनहुँ महारानीसित विवाह गरेर सुहागरात बिताउन आउने पुरुषलाई मार्ने गरेको तथा महारानीले सदा सुस्थिर रही शासन गर्ने गरेको घटनाहरू नै वर्णित छन्।

पछि महारानीको शक्तिको रूपमा रहेको नागलाई मारेर स्त्रीको हातमा रहेको सुरक्षित संप्रभुता राज्य पुरुषले आफ्नो हात पाऱ्यो र मातृसत्ताको अन्त भई पितृसत्ताको उदय भयो। यो विषय यो कुराले पनि नजिक ल्याउँछ कि हाम्रो प्राचीन धर्म एवम् संस्कृतिमा ध्वज ढालेको हेर्नु हुँदैन भन्ने मान्यता रहिआएको छ। उदाहरणको रूपमा इन्द्रध्वज विसर्जन गरेको मानिसहरूले नहेर्ने चलन छ (जोशी, २०६०: पृ.१४)। तर बिस्केट जात्रा नामै पनि 'लिङ्गो ढालेको हेर्ने' भन्ने रहेको छ। यसबाट यो जात्राको मुख्य आकर्षण नै उक्त लिङ्गो ढालेको हेरेर खुसी मनाउनु हो।

आदिमकालमा नेपालमा मातृसत्ता भएको नागजातिको शासन थियो । वृहत्संहितामा पनि मातृसत्ताको व्यवस्था बारेमा लेखिएको छ (वराहमिहिर, अध्याय १६) । त्यस समयमा अन्य स्थान पश्चिमको तक्षशिलादेखि पूर्वको कम्बोडियासम्म नागजातिको शासन थियो । कद्रु नागका सन्तान भएका हुनाले काद्रवेय भनिन्थे । प्रायः नामहरू राखिँदा आमाको नामबाट राखिन्थे । नाग एवम् अन्य प्राचीनतम जातिमा प्रचलित यस किसिमको परम्परामा अन्य जातका समाजमा पनि असर गरेको देखिन्छ । जस्तै द्वैपायन व्यासका पुत्रको नाम तिनको आमा सुकीको नामसँग मिल्ने शुकदेव राख्नु, बुद्धको शिष्य शारिपुत्तको नाम तिनको आमा शारिकाको नामबाट राख्नु (जोशी, २०६०: पृ.१५) उदाहरणको रूपमा रहेका छन् ।

चिनियाँ यात्री हुयान साङका अनुसार ब्रम्हपुर राज्यमा पहिलेदेखि नै स्त्रीहरू नै शासिका हुँदै आएका छन् । यो क्षेत्रलाई स्त्रीराज्य भनिन्छ । शासिका स्त्रीका पतिलाई राजा भनिन्छ तर अधिकार भने सबै स्त्रीमा नै निहित हुन्थ्यो । पुरूषका काम लडाइँ गर्ने र खेतबारीमा काम गर्ने थियो (लेगि जेम, १९९३) । ग्रीक राजदूत मेगास्थनीथले पनि भारतमा स्त्री राज्य रहेको कुरा बताएका छन् । अट्किन्सनले पूर्वी तिब्बतस्थित नु-वाङ्ग जनजातिमा स्त्री शासन भएको कुरा उल्लेख गरेका छन् । त्यहाँ चुनावद्वारा स्त्रीलाई शासक चुन्ने व्यवस्था थियो (जोशी, २०६०: पृ.१५) । यी उपयुक्त तथ्यहरूको आधारहरूबाट हिमाली भेगमा स्त्री राज्य भएको कुरा प्रष्ट हुन आउँछ ।

नेपालको हुम्ला जिल्लामा रहेको बहुपति प्रथाले पनि स्त्री राज्यको बारेमा झल्को दिन्छ । नेपाल पनि एक हिमाली भेग भएको हुनाले यहाँ पनि स्त्री राज्य थियो कि भन्ने कुराको बलियो मत देखिन आउँछ । यसलाई पुष्टि गर्ने अर्को एक उदाहरणको रूपमा ललितपुरको हरिरिद्धिमा देखाइने नृत्यमा सुर र असुर दुवैले देवी हरिरिद्धिबाट तलवार प्राप्त गरी युद्धमा नागीलाई हराएर विजय प्राप्त गरेको कुरा प्रष्ट छ । त्यस्तै हाम्रो धर्मग्रन्थमा हामीले मनाउँदै आएको दशैंमा पनि स्त्री देवीको स्तुति गरेर रामले रावणमाथि विजय प्राप्त गरेको कुरा छ। अर्कोतर्फ दैत्यसँग देवीले युद्ध गरेर विजय प्राप्त गरेर पुरुषदेवलाई सघाएको उल्लेख छ । यस कुराले पनि प्राचीन समयमा स्त्रीकै राज्य थियो भन्ने कुराको सङ्केतलाई बल पुऱ्याएको देखिन्छ । यी उपयुक्त तथ्यहरूको आधारहरूबाट यस भेगमा स्त्री राज्य थियो कि भन्ने कुरामा बल पुगेको देखिन्छ ।

विस्केत शब्द वि-शकेतु शब्दको अपभ्रंश भई बनेको शब्द हो । यो शब्दले स्त्री पुरुष सबैलाई जनाए तापनि यो शब्द विशेष गरी स्त्रीलिङ्गीलाई जनाउने गर्दछ । साथै ध्वज-लिङ्ग ढाल्दा मानिसहरू नाची-नाची रमाउँदै जात्रा मनाउँछन् । यस विशकेतु शब्दले स्त्री जातिको ध्वज भन्ने अर्थबोध गराउँछ (जोशी, २०६०: पृ. १५) । यी माथिका वाक्यहरूबाट के देखिन्छ भने स्त्री राज्यको अन्त भई पुरुष राज्यको सुरुवातको खुसीमा यो जात्रा मनाउन थालेको हो कि भन्ने कुराको मत बलियो देखाउँछ । यो जात्राको परम्परालाई विचार गर्दा यो एक सत्ताको अन्त भई अर्को सत्ताको उदय भएको यथार्थता माथि पनि प्रकाश पारेको हो कि भन्ने देखिन्छ ।

लीलामय जात्रा :

यो जात्रा सिधा अर्थमा जात्रा नै भए पनि यसलाई प्रतीकात्मक रूपमा हेर्दा यो नामैले पनि लिङ्ग ठड्याउने पर्व भएको हुनाले यो जात्रा लीलामय चरित्र चित्रण गर्ने जात्रा हो भन्न सकिन्छ । ऋतुको

उत्कर्ष बसन्तयाम लीलामय याम हो । अनि जात्रा यसै याममा मनाइने गरिन्छ । जसमा भैरव जो उमत्त अनि भद्रकालीको जसले पुरुष र महिला जीवनको विम्ब बोक्छन् । भैरव र भद्रकालीलाई आ-आफ्नो रथमा राखेर गोधुलीपख रथ तानिन्छन् । यसरी तानातान गर्दा भैरवले पुरुष लिङ्ग र भद्रकालीले नारी योनीलाई प्रतिनिधित्व गरिरहेको हुन्छ । यस बेला दुवै रथलाई तानातान र **थोकाथोक** गर्दा यौनलीलाका पहरलाई प्रतिविम्बित गरेको जस्तो देखिन्छ । भद्रकालीको रथ भिरालो पाखोमा अडिरहेको भैरव रथमाथि चढ्न पुग्छे । यस क्रियाले विम्बात्मक अर्थबोध दिन्छ । भद्रकाली पीठको जलधरीयुक्त दुलोमा चैत मसान्तको झिसमिसे साँझपखमा ठडयाइएको सग्लो लिङ्ग रातभर र दिनभर वैशाख सङ्क्रान्तिको दिनमा समेत धस्सिएर ठडिएको ठडियै रहन्छ । यही अवसरमा लिङ्गको पूजाअर्चना गर्ने गरिन्छ । *(संस्कृतविद तेजेश्वरबाबु ग्वंगको भनाइमा आधारित)* ।

यस प्रकार प्रत्येक जात्राले नारी र पुरुषको जैविकीय सृष्टिको जीवनवादी यथार्थता बोकेको हुन्छ । त्यस भित्र गुह्य मन्त्र प्रतीकका रूपमा र विम्बका रूपमा समाहित भएका हुन्छन् ।

निष्कर्ष :

नेपाली जातिले कहिल्यै पनि विदेशी आधिपत्य भोग्नु नपरेको कारण यहाँ मनाइने चाडबाड, व्रतउत्सव, तिथि, पर्व, जात्रा, मेला आदिले अहम् भूमिका निभाएको देखिन्छ । यस्ता संस्कृति चाडपर्वले नेपाली जातिलाई नङमासु झैं बनाएको छ ।

लिङ्गो उभ्याउने र ढाल्ने नै बिस्केट जात्राको प्रमुख पक्ष हो । यसले के देखाउँछ भने स्त्री राज्यको अन्त भई पुरुष राज्यको सुरुवातको खुसीमा यो जात्रा मनाउन थालेको हो कि भन्ने कुराको मत बलियो देखाउँछ । त्यस्तै प्रायः नेपालका चाडपर्वहरू चन्द्रमासअनुसार हुने गर्दछन् । तर बिस्केटजात्रा मात्र यस्तो जात्रा हो जुन जात्राको मुख्य दिन विक्रम संवत्को अन्तिम चैत्र मसान्तको दिन र विक्रमको पहिलो वैशाख १ गते दिन हुने हुनाले नेपालमा कतै विक्रम संवत्को प्रचलन यो जात्रासँगै भएको त होइन भन्ने प्रश्न पनि उठाएको छ । त्यस्तै यो जात्राले अर्को मुख्य कुरा विपरीत लिङ्गीबीचको अपरिहार्य कुरा यौनलाई विम्बात्मक रूपमा देखाउन खोजेको छ । भैरव जो उन्मत्त पुरुष अनि भद्रकालीको जसले महिला जीवनको विम्ब बोक्छन् । ऋतुको उत्कर्ष महिना बसन्तयाममा मनाइने जात्रामा भैरव र भद्रकालीलाई आ-आफ्नो रथमा राखेर गोधुलीपख रथ तानिन्छन् । यसरी तानातान गर्दा भैरवले पुरुष लिङ्ग र भद्रकालीले नारी योनिलाई प्रतिनिधित्व गरिरहेको हुन्छ । यस क्रियाले यौनलीलालाई विम्बात्मक अर्थबोध दिएको हुन्छ । यसप्रकार यस जात्राले नारी र पुरुषको जैविकीय सृष्टिको जीवनवादी यथार्थता बोकेको हो भन्न सकिन्छ । यस प्रकार एउटै जात्राले पनि समाजका विभिन्न सामाजिक, जैविकीय, राजनीतिक आदिजस्तो पाटोभित्र रहेका रहस्यलाई उघार्ने काम गरेको देखिन्छ ।

सन्दर्भ ग्रन्थसूचि

इशिई, हिरोशि २०४४ : **नेपाली संस्कृतिः** एक पक्ष, ललितपुरः साझा प्रकाशन ।

जोशी, सत्यमोहन २०६३ : **नेपाली चाडपर्व,** ललितपुरः साझा प्रकाशन ।

जोशी, हरिराम २०६० : **नेपालका चाडपर्व,** ललितपुरः जोशी रिसर्च इन्स्टिच्युट ।

मिहिर, बराह २०५७ : **बृहत्संहिता**, बम्बईः खेमराज श्रीकृष्णदास प्रकाशन ।

वज्राचार्य, मनवज्र २०२५: **हाम्रा चाडपर्वहरू**, काठमाडौं ।
वज्राचार्य, पुण्यरत्न २०२०: **हाम्रा चाडपर्व,** काठमाडौं ।

स्थलगत अध्ययन

१) संस्कृतिविद् तेजेश्वरबाबु ग्वंगको भनाइमा आधारित ।
१) इतिहासकार डा. पुरुषोत्तमलोचन श्रेष्ठको भनाइमा आधारित ।
२) तलेजुका मूल नाइके नरेन्द्रप्रसाद जोशीको भनाइमा आधारित ।
३) स्थानीय स्रोत व्यक्ति रामबहादुर महाजुको भनाइमा आधारित ।
४) स्थानीय स्रोत व्यक्ति सलेन मल्लको भनाइमा आधारित ।
५) स्थानीय स्रोत व्यक्ति दुर्गाकुमारी थापाको भनाइमा आधारित ।

English

Legge, James1993:A record Of Buddhist Kingdoms Being an Account by The Chinese Monk Fa-Hien, Asian Educational service.

■

नेपाली लोकसङ्गीत र नेपाली लोकबाजा

दुर्गा देवी

'लोक' भन्नाले कुनै पनि भूभाग वा त्यहाँ बस्ने मानवजातिहरूको समूह भन्ने बुझाउँछ। यस अर्थमा 'लोक' शब्दले एकातिर धरातल बुझाउँछ भने अर्कोतिर यस धरातल (धरती)मा बस्ने मानवसमूह भन्ने बोध गराउँछ।

सङ्गीत भन्नासाथ हामी गायन, वादन र नृत्य यी तीन कुराको समष्टि रूप भन्ने थाहा पाउँछौ। लोकसङ्गीतले कुनै पनि भूभागमा बस्ने मानवसमूहको आफ्नो परम्मरागत तथा जातीय सङ्गीत भन्ने बुझाउँछ। लोकसङ्गीत अति प्राचीन सङ्गीत हो। लोकगीत, लोकवाद्य वा लोक नृत्य यी तीनको आआफ्नै अलग-अलग महत्त्व र स्थान छ।

१) लोकसङ्गीतको उत्पत्ति

'लोकसङ्गीत' लोकसँगै उत्पति भएको मानिएको छ। 'लोक' शब्द संस्कृत शब्द हो। यस शब्दले भूभाग र त्यहाँ बस्ने मानवसमूह भन्ने बुझाउँछ। हिमयुगदेखि ढुङ्गे युगसम्म आइपुग्दा मानव सङ्गीतको रूप कस्तो थियो होला भन्ने यथार्थता अझैसम्म भन्न सकिएको छैन। मानव मस्तिष्कको विकास जुन रूपले हुँदै गयो र जुन बेलादेखि मानव ढुङ्गे युगबाट कृषि र औद्योगिक विकासतिर अग्रसर हुँदै गयो र झुण्ड छोडी संयुक्तबाट एकल परिवारतिर अगाडि बढ्दै गयो त्यसै बेलादेखि विभिन्न किसिमका सुखदुःख अनुभव हुँदै गयो। मान्छेले रुन, हाँस्न जानेकै समय र वातावरणअनुसार विभिन्न कालका मानिसले समाजमा आफ्नो जीवनयापनमा पर्ने विभिन्न परिस्थिअनुसारको सङ्गीतको सिर्जना गर्दै गयो। यसरी नै परम्परागत रूपमा मौखिक रूपले विकसित भई लोकको सङ्गीतको अथवा 'लोकसङ्गीत'को प्रादुर्भाव हुन गयो। लोकसङ्गीतको इतिहासलाई दुई किसिमबाट हेर्न सकिन्छ।

एउटा हो, विकासवादी धारणा, जसअनुसार मानिस विकसित रूपमा आउनुअघि बाँदरको स्तरमा थियो, जुन क्रमिक, शारीरिक र मानसिक विकास प्राकृतिका र वातावरणअनुसार विकसित हुँदै अहिलेको मानव बन्न पुग्यो। तिनै मानवको मष्तिक विकास र समाजको उन्नतिसँगै लोक सङ्गीतको विकास हुँदै गयो। यो विकासवादी सिद्धान्तमा आधारित विकासको अलावा अर्को दैवी सिद्धान्त पनि छ। आध्यात्मिक धारणाअनुसार मानवसृष्टि ईश्वरबाट हुन गएको भन्ने छ, जसलाई ब्रह्माको सृष्टि मानिन्छ। यस कारण विकासवादी सिद्धान्तअनुसार मानव र मानव सङ्गीतको इतिहास सँगसँगै हुँदै गएको देखिन्छ भने

आध्यात्मिक धारणाअनुसार विष्णुको नाभिबाट ब्रह्मा र ब्रह्माको कल्पनाद्वारा मानवसृष्टि भएको मानिन्छ । यस धारणाअन्तर्गत शिवको डमरू, नारदको वीणा, सरस्वतीको वीणा, कृष्णको मुरली आदिबाट सङ्गीतको उद्‌भव भएको मानिन्छ । हिन्दू धर्मअनुसार वैदिककालसँगै समाज विकसित भई सभ्य र सुसंस्कृत भइसकेको पाइन्छ । ऋग्वेदमा पनि सङ्गीतको प्रभाव समाजमा थियो । सामवेद त गाइन्थ्यो नै । वैदिक कालमै उदात्त, अनुदात्त र स्वरित स्वरको विचार गरिन्थ्यो । गन्धर्वगानमार्गी सङ्गीत, देशी सङ्गीत, ध्रुपद, धमार आदिको विभिन्न शास्त्रीय परम्परा बस्दै सङ्गीतको विकसित रूप समय-समयमा चल्दै गयो । वेणीगीत, होरीगीत (रासलीला), गोपीगीत आदिको पनि वर्णन पाइन्छ । साथै अर्जुन, इन्द्र, रावण आदिले विभिन्न कलाकौशल प्रदर्शन गरेको पाइन्छ । गन्धर्व, किन्नर-किन्नरी आदिले इन्द्रको सभामा उत्कृष्ट नाचगान गरेको उल्लेख गरेको पाइन्छ । माथिका यी कुराले त्यसबेला समाजमा सङ्गीतको राम्रो स्थान र विकास भएको देखिन्छ । शास्त्रीय परम्पराले लोकजनलाई कतिको प्रभाव पारेको थियो अथवा लोकसङ्गीतको परम्परा कुन अवस्थामा थियो, त्यसको कुनै प्रामाणिक आधार छैन । तापनि समाज सभ्य र सुसंस्कृत हुँदै जाँदा आफ्नो संस्कृतिको हरेक पक्षमा सङ्गीतले प्रमुख भूमिका खेलेको हुनुपर्छ । त्यस बेलाको समाज लोकसङ्गीतकाद्वारा मनोरञ्जन गर्दै रम्थ्यो भन्ने विश्वास गर्न सकिन्छ ।

२) नेपाली लोकसङ्गीतमा लोकबाजाको भूमिका

लोकसङ्गीतको क्षेत्रमा लोकबाजाको लोकगीतजत्तिकै महत्त्वपूर्ण स्थान छ । नेपालीको गौरवगाथामा लोकबाजाले ठूलो भूमिका खेलेका छ । गीत साहित्यमा मिसिन्छ तर लोकवाद्य कतै मिसिदैन । यसको नेपाली सङ्गीत क्षेत्रमा आफ्नै विशिष्ट स्थान छ । नेपाली समाजमा नेपाली लोकवाद्यको प्रयोग एवम् प्रचलनसम्बन्धमा चर्चा गर्दा विचारणीय कुरा यो छ कि लोकसृष्टिसँगै, मानव इतिहाससँगै लोकजनले आफ्नो हर्ष र विस्मातलाई लोकगीतको माध्यमद्वारा व्यक्त गर्न विविध बाजाहरूको प्रयोग गर्दै गए । उनीहरूले ती बाजाहरूमध्ये कुनैलाई रेटेर, कुनैलाई फुकेर, कुनैलाई ठोकेर आफ्ना मनका भावहरू त्यसमाथि पोखे ।

यसरी एक पिंढीबाट अर्को पिंढीसम्म यी बाजाहरूको प्रयोग एवम् प्रचलनले संस्कारको रूप लिन पुग्यो र ‘लोकबाजा’ भयो । लोकबाजा पछि गएर समाजका लागि यति अपरिहार्य भयो कि यो जन्मदेखि मृत्युपर्यन्तका संस्कारहरू एवम् धार्मिक उत्सवहरूदेखि मनोरञ्जनको समयसम्म पनि अपरिहार्य मानिन थाल्यो ।

पौराणिक कथनअनुसार वाद्ययन्त्रको आविष्कारक देवतालाई मानिएको छ । विशेषगरी नारद र स्वाती यसका प्रमुख देवता हुन् । नारदको वीणा प्रमाणित रूपमा छ । मृदङ्ग जुन ब्रह्माजीले शिवको ताण्डव नृत्यपछि ‘ढक्का’ नामक तालवाद्यद्वारा चौधवटा व्याकरण सूत्रको अवतारणा गर्नुभएको वर्णन पाइन्छ । जसलाई माहेश्वर सूत्र भनिन्छ, यसको प्रचारप्रसार प्राचीन समयमै भएको पाइन्छ । यसबाहेक लिच्छवी र मल्लकालमा चलेको वादित्रगोष्ठीको चलन आफै गुठियाहरूले परम्परागत रूपमा कायम राख्दै आएका छन् । अंशुवर्माको पालामा चलेको वादित्रगोष्ठीलाई केही रकम छुट्याइएको हाँडीगाउँको शिलालेखमा पाइन्छ ।

मादल, सारङ्गी, टुङ्ना, डम्फुजस्ता नेपाली ठेट लोकवाद्यहरूले नेपाल र नेपाली बाजाको अस्तित्व राखेका छन् । यिनले जातीयता चिनाएका छन् एवम् संस्कृति झल्काएका छन् । नेपाली

लोकबाजामा नेपाली मुटुको ढुकढुकी बोलेको छ। लोकबाजाले राष्ट्रिय पहिचानसमेत गराएको छ। त्यसैले छरिएर रहेका विभिन्न लोकबाजाहरूको सङ्कलन, संरक्षण, सम्वर्द्धन एवम् उपयोग गर्न सके नेपाली लोकबाजा धनी हुन्छ। अतः हामी प्रत्येक सङ्गीतप्रेमीले लोकबाजाको विशेषता र मौलिकता बुझेर यसको सदुपयोग गर्न सके राष्ट्र, राष्ट्रिय एवम् आफ्नो मौलिकतालाई अक्षुण्ण राख्न केही योगदान दिन सक्ने थियो।

३) नेपालमा प्रचालित महत्त्वपूर्ण लोक वाद्यहरू

क) मादल : मादल नेपालको राष्ट्रिय तालवाद्य हो। नेपाल र नेपाली राम्रोसँग चिन्नेले मादलको नाम नसुनेको प्रायः कमै होला। यसको आकार काठको खोक्रो लामो, एकातिर साँघुरो र अर्कोतिर केही फुकेको ठूलो, मुखमा खुटी लागाइएको हुन्छ। यसलाई खाली हातले दुवैतिर हानेर बजाइन्छ। यो बजाउँदा कम्मरमा र घुँडामा अडयाएर पनि बजाइन्छ।

मादलको उत्पत्तिसम्बन्धी विभिन्न मानिसहरूको विभिन्न धारणा र मतमतान्तर छन्। मादलेहरूको भनाइअनुसार मादलको प्रचलन धेरै अघिदेखि नै भएको हो। भगवान् शङ्करको डमरूबाट मादलको सृष्टि भएको हो पनि भनिन्छ। मादलको उत्पत्तिसम्बन्धी कौसल्या रानी, कानेवादी, कृष्णा, सरस्वती, बासुकि नाग आदि-आदिको नाम पनि भनिन्छ। केही मगरजातिले सत्ययुगमा पाएको भन्ने पनि किंवदन्ती छ। मादल एक चतुर्मुखीको सृष्टि हो जो वेदमा प्रत्यक्ष छ पनि भन्दछन्। उत्पत्तिका सम्बन्धमा जेजस्तो उदाहरण पाइए तापनि मादलको आफ्नै मौलिकता छ, आफ्नै अस्तित्व छ, राष्ट्रको एक मात्र साझा वाद्य राष्ट्रिय बाजाको रूपमा विश्वको अगाडि चिरपरिचित भइसकेको छ।

ख) धिमे : यो उपत्यकाका ज्यापुहरूले बजाउने वाद्य हो। यो तालवाद्य काठ वा धातुको हुन्छ र यसको दुवैतिर छालाले मोहोरिएको हुन्छ। यो झन्डै डेढ हातजति लम्बाइको हुन्छ। यस वाद्यको मुखको भित्रपट्टि खरी तथा मसला लगाइएको हुन्छ, तर बाहिरबाट देखिन्न।

प्राचीन समयमा लडाइँको सङ्केत गर्ने काम यही वाद्यले गर्ने हुनाले यसको अर्को नाम रणवाद्य हो। प्राचीन तालवाद्यहरूमध्ये यो प्रसिद्व वाद्य हो। यो बाजा प्राचीन समयमा धार्मिक तथा सामाजिक कार्यबाहेक राजनीतिक कार्यमा पनि बजाइन्थ्यो। धिमे माटो, धातु वा काठको खोक्रो वस्तुबाट बनेको हुन्छ।

ग) च्याब्रुङ : च्याब्रुङ पूर्वतिरका राईलिम्बूहरूले बजाउने वाद्य हो। यसको रूप ढोलसँग मिल्न आउँछ। समारी भन्ने काठको मुढालाई बीचमा खोपेर खोक्रो बनाई त्यसको दुवैतिर छालाको मोहोरिएको हुन्छ। दायाँतिरको आवाज बायाँतिरको आवाजभन्दा घोर हुन्छ। यो बाजा मङ्सिर पूर्णिमादेखि औँसीसम्म मनाइने चाडपर्वमा अत्यावश्यक रूपमा बजाइन्छ। यसबाहेक धाननाच, बिहे आदिमा पनि च्याब्रुङ बजाइन्छ।

घ) दमाहा : नगराकै आकारको तर नगराभन्दा सानो बाजा दमाहा हो। यो बाजा पञ्चैबाजा अन्तर्गतको एक हो। यो तामा धातुले बनेको हुन्छ। यसको एकातिर मात्र गोरूको छालाले मोहोरेको हुन्छ। बीचमा खरी लगाइएको हुन्छ। पन्चैबाजामा दायाँ दमाहा र बायाँ टयाम्को बजाइन्छ। दमाहा काठमाडौं उपत्यकामा दमाई जातिहरूले धार्मिक पर्वहरूमा पन्चैबाजा अर्न्तगत बजाउने गर्दछन्। आकारमा यो नगराभन्दा सानो भए तापनि खुब घन्कने वाद्य हो।

ङ) नगरा : नगरा तालवाद्यमा सबभन्दा ठूलो वाद्य हो नगराको आवाज ज्यादै नै ठूलो हुन्छ । पौराणिक कालमा लडाइँको समय सङ्केत दिने काम नगराले गरेको पुराणहरूमा उल्लेख छ । यो धातुले बनेको हुन्छ । यसको आवाज तीखो हुनाले धेरै टाढासम्म पनि सुनी गाईवस्तु तर्सने, मानिसहरू तर्सने हुनाले यसको प्रचलन हिजोआज घट्न गएको छ । यसलाई लट्ठीले ठटाएर बजाइन्छ । तराईतिर पाइने नगरा चमारहरूले मेला, विवाह तथा नाचहरूमा बजाउँछन् । नगरा विभिन्न प्रकारका हुन्छन् । पहिले यो वाद्य राजप्रासाद, देवस्थलमा बजाइन्थ्यो ।

च) ट्यामको : यो नगराकै आकारको पञ्चैबाजा अन्तर्गतको सानो बाजा हो । यसलाई दुइटा काठको लट्ठीले हानेर बजाइन्छ । यो काठको बनेको हुन्छ । यसको आकार एकपट्टि साँघुरिँदै गएको र अर्कोतिर मात्र ठूलो मुखमा छालाले मोडी खरी लगाइएको हुन्छ । विशेषगरी दमाई र योगी जातका मानिसले बजाउँछन् ।

छ) डम्फु : डम्फु तामाङ जातिको अति प्रिय बाजा हो । यो तामाङ जातिका मेलापात, चाडपर्व, सेलोगीत र नृत्यहरूमा बढी प्रचलनमा आउँछ । यसको आकार गोलाकार भई काठको फ्रेममा एकातिर मात्र छालाले मोहोरेको हुन्छ । देब्रे हातले समातेर दाहिने हातले बजाइन्छ । त्यस मोहोरेको छालालाई बत्तीसवटा बाँसको कीलाले अल्झाएको हुन्छ । गुरूङ र मगरहरूले पनि झाम्रेनाच र गीतमा डम्फु प्रयोग गर्दछन् । सरल र सबैले टिप्न सक्ने हुनाले यो वाद्य अति लोकप्रिय हुनगएको छ ।

ज) खैंजडी : खैंजडी बाहुन, क्षेत्री जातिहरूले उनीहरूको धार्मिक अवसरमा भजन, चुड्का, बालन आदिमा बजाउँदछन् । विभिन्न किसिमका खैंजडी पाइए तापनि प्रायः डम्फुकै आकारमा डम्फुको घेराभन्दा सानो र केही गहिरो हुन्छ । यसमा ४ र ५ मात्राको ताल बज्दछ । आजकल गुरूङ, मगर जातिहरूले यो बाजा प्रयोगमा ल्याएको पाइन्छ ।

झ) ढोलक : ढोल परिवारको मझौला आकारको बाजा ढोलक हो । यो बाजा भजनहरूमा प्रमुख रूपले बजाइन्छ । दुवैतिर हातले बजाइने ढोलक तराई क्षेत्रमा लोकनृत्य, लोकगीत आदिमा विशेष रूपले प्रयोग गरिन्छ । पहाडतिर पनि विशेष भजनमा नै बढी बजाइन्छ ।

ञ) ढोलकी : ढोलकी पञ्चैबाजा वा नौमतीबाजाको एउटा तालवाद्य हो । यस बाजालाई दाहिनेपट्टि गजाले र देब्रेतिर हातैले धाप दिएर बजाइन्छ । काठमाडौंमा धार्मिक यात्रा, विवाह आदिमा बज्राचार्य, शाक्य, भिक्षु, महर्जन, मानन्धर विशेषतः तुलाधरहरूले बजाउने यो बाजा बाहिर विवाह, रोपाइँ आदिमा दमाईहरूले बजाउँछन् ।

ट) डफ वा डफली : डम्फुजस्तै बाजालाई डफ वा डफली भन्दछन् । यो पहाडको डम्फुभन्दा राम्रो कलात्मक ढङ्गको ठूलो आकारको हुन्छ । डफको छालालाई मसिनो रेसमजस्तो डोरीले माकुराको जालजस्तै गरी अल्झाएको हुन्छ । यसमा पनि ४ मात्राको कहरवा र ६ मात्राको दादरा बजाइन्छ ।

ठ) डबडब : डबडब भनेको डमरू नै हो । यो बाजा बजाउँदा निस्कने आवाजअनुसार यसको नामकरण गरिएको हो । अक्सर दुवै हातमा लिई बजाइने चलन छ । यो आकारमा केही सानो हुन्छ र यसको बीचभागमा थिचेर बजाउँदा विभिन्न स्वरका बोलहरू निकाल्न सकिन्छ ।

ड) ढ्याङ्ग्रो : डम्फूजस्तै तर बिँडसहितको मसिनु गजले बजाइने बाजा ढयाङ्ग्रो हो । एकतिर छालाले मोहोरेको यो बाजा सेर्पा, तामाङ, गुरूङ, राई लिम्बू आदिले धार्मिक अवसरमा विशेषत : धामी, झाँकी बस्दा प्रयोग गर्छन्, ढ्याङग्रो नबजाई आङमा देवता चढ्दैन भन्ने लोकविश्वास पनि छ । कतैकतै

बिँड नभएको ढ्याङ्ग्रो पनि प्रचलनमा छन् ।

ढ) डमरू : पूजा, चाडपर्व र मन्दिरहरूमा डमरू बजाइने चलन छ । यो माटो, काठ र धातुद्वारा बनेको हुन्छ । यसको आकार बीचमा मसिनो कम्मर भएको दुवैतिर फुक्दै गएको गोल मुखमा छालाले मोहोरिएको हुन्छ । यो स्थानअनुसार विभिन्न आकारमा बनाइएको पाइन्छ । यसलाई बजाउने तरिका पनि ठाउँअनुसार भिन्नभिन्न भएको पाइएको छ ।

ण) हुड्को : यो डमरू जस्तो तर केही लामो आकारको बाजा हुड्को हो । यसलाई बायाँ हातले च्याँपी दाहिने हातको औँलाले बजाइन्छ । सुदूरपश्चिमाञ्चलतिर यो बाजा प्रचलित छ । यसलाई त्यतातिर हुड्केहरूले कर्खा गाउँदा प्रयोग गर्दछन् भने अन्य स्थानमा दुसाह र डुमहरूले पनि बजाउँदछन् ।

त) कुटकुटे : कुटकुटे टयाम्कोभन्दा पनि सानो आकारको बाजा हो । यसको किसिम, बोल, आकारप्रका र टयाम्कोसँगै दुरुस्तै मिल्दछ तापनि भेरी अञ्चलको सुर्खेततिर प्रयोगमा ल्याइने यो बाजा लोकगीत र धुनहरूमा बढी बजाउने गरिन्छ । यसलाई पनि सानोसानो काठको टुक्राले (गजाले) बजाइन्छ ।

थ) सारङ्गी : सारङ्गी नेपालको महत्त्वपूर्ण तार बाजा हो । यो प्रत्येक नेपालीको लोकप्रिय बाजा हो । नेपाली मात्र हैन विदेशीहरू पनि यस वाद्यबाट धेरै प्रभावित भएका छन् । सारङ्गी पहाडी खण्डातिर अति प्रचलित छ । यो गाइनेजातिको मुख्य बाजा हो । गन्धर्बहरूले सारङ्गीमा विभिन्न रागहरू बजाउँदछन् ।

द) टुङ्ना : टुङना हिमाली खण्डको अति लोकप्रिय बाजा हो । सेर्पा, भोटे, तामाङ गुरूङ आदि जातिहरूमा यसको बढी प्रचलन भएको पाइन्छ । यो काठले बनेको हुन्छ । यसको शरीर तीन भागमा छुट्टिएको हुन्छ– शिर, घाँटी र पेट । यसको शिर पूरा कलात्मक किसिमले कुँदिएको हुन्छ । शिरमा विभिन्न देवीदेवताहरू अथवा जीवजन्तुहरूका चित्र खोपिएको हुन्छ । शिरमुनिको घाँटी काठको फुक्दै गएको केही लामो हुन्छ । घाँटी खोक्रो हुन्छ । शिरमुनिको तल्लो भाग पेट डल्लो किसिमको हुन्छ, जसलाई छालाले मोहोरेको हुन्छ । पेटमाथिबाट तार तन्काएर शिरको खुट्टीमा कसेको हुन्छ । यो सारङ्गीभन्दा लामो हुन्छ । यसमा छवटा तार हुन्छन् ।

ध) उर्नी : उर्नीको स्वरूप सारङ्गीको जस्तै हुन्छ । यो तार र तन्तुले बनेको हुन्छ । यसमा एउटा मात्र तार हुन्छ । यसलाई पनि सारङ्गीजस्तै गजले रेटेर बजाइन्छ । यसको प्रचलन पूर्वी तराईतिर बढी देखिन्छ ।

उर्नी धिमालहरूले प्रयोगमा ल्याउने बाजामध्ये एक हो । धिमालसमाजमा यसको आफ्नै मौलिक विशेषता रहेको छ । यिनीहरू यस बाजाको अभावमा अरू बाजा पूर्ण भएको ठान्दैनन् ।

न) सेरेन्जा : यो पनि सारङ्गीजस्तै आकारको हुन्छ । यो बाजालाई सारङ्गीलाई जस्तै रेटेर बजाइन्छ । यसको प्रचलन विशेषगरी पूवी तराईतिर धिमाल, राजवंशी आदि जातिहरूमा देखिन्छ । यो नाच र गीत दुवैमा प्रयोग गरिन्छ । यो बाजामा चारवटा तार जोडिएको, हुन्छ, जसमा जोडी भाले स्वर र पोथी स्वर जडिएको हुन्छ ।

प) बाँसुरी : नेपाल अधिराज्यको प्रायः सबैजसो स्थानमा प्राप्त हुने बाँसुरीको प्रचलन र प्रचार ज्यादै मात्रामा छ । यसको मधुर आवाजले गर्दा यसको लोकप्रियता दिनपरदिन बढ्दै गएको छ । सानो चिटिक्क परेको, हलुको, जताततै लैजान पनि सकिने, जहाँ पनि अट्ने भएकोले जतासुकै बजाइन्छ ।

यसको आकार ठूलो-ठूलोदेखि लिएर सानोसम्म पाइन्छ । सानो तथा छोटो बाँसुरीको आवाज तीखो हुन्छ भने ठूलोको मोटो र घोर भिन्नै आवाज हुन्छ । यो मालिङ्गो काठको र बाँसको बनाइन्छ । बाँसुरीमा गोठाला जाँदा बजाइने लोकधुनदेखि शास्त्रीय रागहरू पनि बजाइन्छ ।

फ) नरसिङ्गा : नरसिङ्गा पन्चैबाजा र नौमतीबाजामध्येकै एक हो । यो प्रायः तामा धातुले बनेको हुन्छ । यो तीन भागमा बाँडिएकाले छुट्याएर राख्न पनि सकिन्छ । बजाउँदा तीनवटै जोडेर बजाइन्छ । यो बाजा दमाईहरूले विवाह, बेठी आदि शुभकार्यमा बजाउँछन् । यसको आवाज सिंहको जस्तो ठूलो भएकोले नरसिङ्गा भनिएको हो ।

ब) मुर्चुङ्गा : यो बाजा विशेषगरी पहाडी खण्डतिर बढी प्रचलित छ । यसको आकार सानो हुन्छ । यो फलामबाट बनेको हुन्छ । यो तीन-चार इन्च भन्दा ठूलो हुँदैन । मुर्चुङ्गा हेर्दा फलामको चिम्टाजस्तो देखिन आउँछ । चिम्टाको बीचमा एउटा फलामको पत्ती र छेउमा समात्ने पनि फलामको हुन्छ । यो हेर्दा त्रिशूल आकारको पनि देखिन आउँछ । मुर्चुङ्गालाई मुखमा राखी दाँतले च्यापी चोर औँलाको बीचको जिब्रोलाई चलाएर बजाइन्छ । जिब्रो र श्वासले यसको ध्वनिलाई प्रसारण गरिन्छ । मुर्चुङ्गा नेपाल अधिराज्यको सबैजसो स्थानमा प्रचलित बाजा हो । यो बाजा तत् र शुषिर दुवै अन्तर्गत पर्दछ ।

यिनका अतिरिक्त नेपालका विभिन्न जातजातिहरूमा प्रचलित अन्य बाजाहरूमा खीं, पश्चिमा, धमारा, धा नायखिं, डिंगा, तासा, डोङमेन, दोदरा, अरबाजा एकतारे, ओढनी, दिवान्चा, डिलबु, खाँकर, सनई, बय, मुहाली, बीन, हिटीमग, पोङ्गा, पैँता, ता, नागबेली, बानो, डेकु, शङ्ख, कर्नाल, बिनायो, भ्याली, ढाक, पिल्हु, मजुरा, भुस्या, टाइनाई, घण्टी, चाँप, झ्याँझर आदि महत्त्वपूर्ण छन् ।

सन्दर्भसामग्री

(लोहनी) तिवारी, शोभा (२०६०) लोकसङ्गीतार्पण, ललितपुर : साझा प्रकाशन ।
शाह, सुवि (२०३६), मादल, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन ।
Eneplych.com

(लेखक भारतको काँगडा निवासी पन्जाब विश्वविद्यालय चन्डीगढका विद्यावारिधिका शोधार्थी हुन्)

रामलीला : लोकसाहित्य र लोकजीवन

धनीराम योगी

मदर्थ मागता रामो मदर्थे कृतवान रणम्
संसारित्त्वं वयं सर्वे जगदस्ती चराचरम् ॥

भूमिका

हिन्दू संस्कार मूलतः तीनवटा भौतिक वा ब्रह्माण्डीय शृङ्खलामा आधारित मनोवृत्तिमा आधारित रहेको छ । सृष्टि, ब्रह्माण्डीय पिण्डहरूको उत्पत्ति, सञ्चालन र तिनीहरूको संहार । लोकविश्वास तथा शास्त्रहरूको वर्णनअनुसार सृष्टिकर्ता ब्रह्मालाई मानिएको छ । समग्र सृष्टिको परिचालन, सजीवहरूको भरणपोषण गर्ने जिम्मेवारी भगवान् श्रीविष्णुलाई दिइएको कुरा वर्णित छ । सृष्टिचक्र समाप्त भएपछि समग्र सृष्टिको संहार गर्ने जिम्मेवारी श्रीमहादेवलाई दिइएको वर्णन लोकजीवनमा पर्याप्त मात्रामा पाइन्छन् । शास्त्रहरूमा सृष्टिकर्ता ब्रह्मा र संहारकर्ता श्रीमहादेवलाई वर्णन गरिए पनि पालनकर्ता श्रीविष्णुका विभिन्न अवतारहरूको वर्णन गरिएको छ । शास्त्रअनुसार दशवटा अवतारहरू निम्न छन् ।

१. मत्स्य अवतार
२. कुर्म (कछुवा) अवतार
३. वराह अवतार
४. नरसिंह अवतार
५. वामन अवतार
६. परशुराम अवतार
७. राम अवतार
८. कृष्ण अवतार
९. बुद्ध अवतार
१०. कल्की अवतार

पाश्चात्य वैज्ञानिकहरूले वर्णन गरेअनुसार यस भूलोकमा सृष्टिको सुरुवात समुद्रभित्रबाट भएको बताइएको छ भने हिन्दू धर्मशास्त्रमा विष्णुको प्रथम अवतार पनि मत्स्य (माछा) को रूपमा समुद्रको पिंधमा नै सुरु भएको देखिन्छ । मत्स्य अवतारपछि कुर्म(कछुवा)को रूपमा अलि विकसित अवतारपछि स्थलचर वराह अवतार, त्यसपछि नरसिंह अवतारमा आधामानव र आधाजनावरको अवतार ग्रहण गरेको देखिन्छ । त्यसपछिको वामन अवतारमा शारीरिक रूपमा अविकसित तर पूर्ण मानवातार ग्रहण गरेको देखिन्छ । परशुराम अवतार ग्रहण गर्दासम्म धातुको हतियारधारी अवतार देखिन्छ भने रामअवतार पूर्णतयाः विकसित तथा सभ्य मानव अवतारको रूपमा शास्त्रहरूका साथै लोककथा, लोकगायन, लोकोक्तिहरूमा विश्वव्यापी रूपमा प्रचारित रहेका छन् । भगवान् विष्णुका अवतारहरूमध्ये मर्यादा

पुरुषको रूपमा मानिएका श्रीराम सृष्टिक्रमका ७औं श्रीविष्णु अवतार हुन् । श्रीविष्णुका अनेक अवतारहरूका आ-आफ्नै विशेषताहरू छन् । तथापि श्रीराम अवतारको आफ्नै बेग्लै महत्त्व रहेको कुरा पौराणिक शास्त्रहरूमा मात्र नभई लोकवार्ताहरूमा समेत वर्णित छन् । भगवान रामलाई र उनको मर्यादालाई केन्द्रविन्दुमा राखेर धार्मिक ग्रन्थ रामायणको रचना गरिएको छ । सर्वप्रथम महर्षि वाल्मीकिद्वारा संस्कृत भाषामा रामायणको रचना गरिएको कुरा उल्लिखित छ । त्यसै गरी गोस्वामी सन्त तुलसीदासले अवधी भाषामा र भानुभक्त आचार्यले नेपाली भाषामा रामायण रचना गरेका थिए । यसरी ग्रन्थ रचना गरिनुमा केही कलापारख, केही धार्मिक आस्था, अलिकति सृजनाप्रतिको मोहले काम गरेको होला । त्यही मात्र नभई लोकजीवनले यिनै विषयहरूमा शास्त्रीय सृजनाहरूकै समकक्षमा अलग्गै लोकवार्ताको सृजना उपस्थित गराएको देखिन्छ ।

लोकजीवनमा प्रक्षेपणीय कला

मानव मष्तिष्कलाई आनन्दित तुल्याउन आवश्यक पर्ने मनोरञ्जनका लागि लोकजीवनले अनेकन उपायहरू अवलम्बन गरेको देखिन्छ । प्रक्षेपणीय कला(Performing Arts) यिनीहरूमध्ये सर्वाधिक चर्चित र लोकप्रिय विधाको रूपमा विश्वभर विकसित भएको देखिन्छ । प्रक्षेपणीय कला भन्नाले प्रस्तुतकर्ताहरूले स्वर, शारिरीक भावभङ्गी तथा प्रस्तुतीकरणका माध्यमबाट अर्थपूर्ण तथा कलात्मक शैलीमा प्रकट हुने साझा अभिव्यक्ति हुन् । नाटक, सङ्गीत, नृत्य तथा अन्य यस्तै प्रस्तुतीकरण प्रत्यक्ष रूपमा दर्शकहरूसामु प्रस्तुत गरिने कला यस अन्तरगत पर्दछन् । शास्त्रीय अध्ययनका आधारमा सृजित रामायण जस्ता धार्मिक ग्रन्थहरू मात्र होइन लोकजीवनमा पनि पर्याप्त मात्रामा आदर्श पात्रहरू सृजना गरिएका छन् । लोकलयमा मर्यादा पुरुषोत्तम रामका अनेक कथाहरू व्याप्त छन् । नेपालका मध्यपहाडी क्षेत्रमा तिहारको बेलामा नाचिने भैलो नाचका लागि गाइने गीतहरूमा रामचरित्र तथा कृष्णका प्रसङ्गहरू आउने गर्दछन् । गण्डकी क्षेत्रमा प्रचलित सोरठी, मारुनी, राप्ती क्षेत्रमा प्रचलित भैलोको दग्गा र चुड्का गीतमा रामायण तथा कृष्णचरित्रका प्रसङ्गहरू उल्लेख गरिन्छन् ।

१: दशरथ राजाको तीनै बैनी रानी
एको बरनका पुत्र भया हो ॥१॥

२. हिँड बालकिरिस्न, जमुनामा नुहाउन जाउँ ॥१॥

३. ... हरे ! श्रीराम ।

भारतवर्षमा ईशापूर्व दोस्रो सहस्राब्दिअघि नै नाटकको शास्त्रीय सिद्धान्त प्रतिपादित भैसकेका थिए । डि.डि. कोसम्बी, देविप्रसाद चट्टोपाध्याय, आद्य रङ्गाचार्यलगायतका इतिहासकारहरूले खेलको लागि भारतीय आर्यमूलका केही जातिहरूमा कोही जङ्गलीजन्तु बन्ने त कोही शिकारी बनेर खेल्ने गरेको नाटकीय खेलको प्रारम्भ निकै अघि भैसकेको राय व्यक्त गर्दछन् । इसापूर्व पाचौँ शताब्दिदेखि दोस्रो शताब्दिको बीचमा भारत नाम गरेका मुनिले भारत नाट्यशास्त्र रचना गरेपछि नाट्यविधाको तीव्र विकास भएको थियो । उनले रचना गरेका अनेक ग्रन्थहरूमा नाट्यशास्त्रका विषयमा अनेकौं सिद्धान्तहरू वर्णित छन् । भारतमुनिका अनुसार जनजीविकाका वृत्तिहरूलाई सजीव ढङ्गले प्रस्तुत गरिएपछि मात्र पात्रलाई न्याय र कलाको सम्मान हुन्छ ।

रामायण तथा महाभारतलाई भारतवर्षमा रचना गरिएका सर्वोत्कृष्ट नाट्यकाव्य मानिन्छ । यिनै काव्यहरूबाट अभिप्रेरित भई प्रशस्त मात्रामा नाटकहरू रचना गरिएका थिए । शास्त्रीय ढङ्गले मात्र नभई यी ग्रन्थहरूको प्रभाव लोकमा यति सशक्त रूपमा धर्म मान्ने दक्षिण एशिया र दक्षिण पूर्वी एशियामा भगवान् रामसँग सम्बन्धित अनेक लोकसाहित्यका सामग्री उपलब्ध छन् । भारतवर्षमा मात्र नभई विश्वका विभिन्न स्थानमा राम र रामायणसँग सम्बन्धित कथाहरू प्रचलित छन् । थाइल्याण्डमा थाई भाषामा राम्माकियन (रामको गौरवशाली कथा) मञ्चन गर्ने प्रचलन छ । कथामा रामायणकै विषयवस्तु प्रस्तुत हुन्छन् तर थाई संस्कृति, भूगोल तथा लोकजीवनका विषयवस्तु पनि मिश्रित हुन्छन् । रामकथामा करुणा, वीरता तथा मर्यादा जस्ता विभिन्न तत्त्वहरू छन् । रामकथाका पात्रहरूको भूमिका पनि आलङ्कारिक र रहस्यमयसमेत देखा पर्दछन् । विशेष गरी आफ्नो सन्तान भरतलाई राज्य दिलाउने राज्यका उत्तराधिकारी रामलाई वनबास पठाउन राजा दशरथलाई वाचामा हराई बाध्य पार्ने दुष्ट र स्वार्थी स्वभावकी कैकेयी नकारात्मक भूमिका भएकी पात्राको रूपमा प्रस्तुत गरिएकी छिन् । सतहमा हेर्दा रामलाई वनबास र भरतलाई प्रपञ्च रचेकी कैकेयीलाई दुनियाँले दुष्ट ठान्दछन् ।

भरतलाई राजकाज ! भरतलाई राजकाज !
कैकेयीको आस, भरतलाई राजकाज
रामको चल्यो बनीबास !

तर वास्तवमा पुत्र रामप्रति अत्यन्त प्रेमभाव भएकी कैकेयी र कैकेयीप्रति अत्यन्त श्रद्धाभाव राख्ने भगवान् रामको योजनाअनुसार नै वनबासको प्रपञ्च रचिएको थियो । भगवान् रामविष्णुको अवतारको रूपमा मानवदेहमा अवतरित हुनु पनि परमात्माको लीला नै थियो । रामायण तथा महाभारतमा वर्णित प्रसङ्गलाई भाव र सार गरी दुई तहमा अर्थ्याउनुपर्ने हुन्छ । सतहमा हेर्दा आफ्नो सुपुत्र भरतलाई राज्य मागी श्रीरामलाई वनबास पठाउने प्रपञ्च रच्ने पात्रा राजा दशरथकी रानी कैकेयीलाई नकारात्मक पात्राको रूपमा उभ्याइएको भए तापनि गहिराइमा विश्लेषण गर्दा रामलाई संसारलाई मर्यादाको परिपालना सिकाउन, दुष्ट तत्त्वबाट संसारलाई मुक्त गर्नु रामअवतारको उद्देश्य थियो । आमाहरूको वात्सल्यमा हुर्केका श्रीरामप्रति अगाध स्नेह भएकी आमा कैकेयीसँग श्रीरामले आफ्नो जन्मको उद्देश्य दरबारको ऐसोआराम उपभोग गर्नु नभई मानवसेवा रहेको बताएपछि कैकेयीले रामलाई दरबार परित्याग गर्ने वातावरण मिलाइदिने वचन दिएकी थिइन् । संसारको नजरमा आफूलाई पतन गराई केवल रामको उद्देश्य पूर्तिको लागि वनबास जाने वातावरण बनाइदिएकी थिइन् । सांसारिकहरूका लागि सबैभन्दा प्यारो जीउ हुन्छ, जीउभन्दा पनि प्यारो इज्जत हुन्छ । तर कैकेयीले आफ्नो इज्जतको लोकलाजको समेत परवाह नगरी केवल मर्यादा पुरुषोत्तम श्रीरामलाई मद्दत गरेकी थिइन् ।

भगवान् श्रीरामको कथा भन्नु र सुन्नु प्राचीन भारतवर्षका बासिन्दाहरूको जीवनशैली थियो । यो प्रचलनले भारतवर्ष मात्र नभई विश्वका अन्य क्षेत्रहरूमा समेत रामायण तथा महाभारत कथाहरूको प्रस्तुतीकरणको अलग-अलग प्रचलनहरू विद्यमान छन् । केही शताब्दिपूर्व युरोपेलीहरूले संसारका विभिन्न स्थानमा उपनिवेशीकरण गर्दै थिए । बाहिरी संसारका लागि अफ्रिका एउटा अविकसित, स्रोतविहीन अँध्यारो महादेश भनियो भने वास्तवमा महत्त्वपूर्ण धातु तथा ढुङ्गाका खानी यसै महाद्वीपमा अवस्थित थिए र छन् । अफ्रिका महाद्वीप युरोपको अधीनमा पर्न थालेपछि त्यस क्षेत्रमा कृषि तथा खानीमा काम गर्नको लागि मजदुरहरू आवश्यक पर्न थाल्यो । मजदुरहरूको परिपूर्तिका लागि उपनिवेशीकृत

क्षेत्रहरूमा अन्य क्षेत्रहरूबाट मजदुरहरू ओसारपसार हुन थाल्यो । कानुनी तथा गैरकानुनी दुवै तरिकाबाट अफ्रिकी महाद्वीपका मुलुकहरूमा मानव ओसारपसार चल्न थाल्यो । यस क्रममा भारत वर्षबाट पनि मजदुरहरू अफ्रिकातिर लगिएको थियो । किंवदन्तीहरूअनुसार अफ्रिकी मुलुकहरूमा पुऱ्याइएका अन्य समुदाय र हिन्दू समुदायहरूमा सांस्कृतिक तथा वैचारिक भिन्नता देखिन्थ्यो । अन्य समुदायका व्यक्तिको तुलनामा अफ्रिकामा बसोवास थालेका हिन्दू समुदायका व्यक्तिहरू विशेष गरी फलफूल रोप्न, बगैंचा राख्न मन पराउने, स्वभाव र संस्कारका हुन्थे । यसको पछाडि हिन्दू समुदायमा प्रचलित कथाहरूकको महत्त्वपूर्ण भूमिका देखिन्छ । सानै उमेरदेखि दासको रूपमा पराई भूमिमा कार्यरत रहेका प्रायः शिक्षाको हिसाबले पिछडिएका भारतीय मूलका व्यक्तिहरूले आफ्नो जीवनलाई अर्थपूर्ण पार्न कथाको माध्यम अपनाउने गरेको देखिन्छ । त्यसमा पनि रामायण कथा सबैभन्दा सर्वश्रेष्ठ मानिन्छ । अफ्रिका ल्याइएका शिक्षाबाट वञ्चित उनीहरूले रामकथालाई नै जीवनदर्शन ठान्दथे । समुदायको ज्येष्ठ सदस्यले साँझको समयमा रामायण कथा सुनाउने प्रचलनले उनीहरूको जीवनको अर्थलाई नै फरक पार्दथ्यो । सामान्यतया पराई भूमिमा बसोवास र काम गर्ने वर्ग आफ्नो जीवनप्रतिको वितृष्णाको कारणले हिंसादेखि आत्माहत्यासम्म गर्ने प्रवृत्ति देखिन्छ तर दक्षिण अफ्रिकामा बस्ने हिन्दूहरूमा भने सकारात्मक सोच, भातृत्त्व सहअस्तित्त्व, सहकार्य जस्ता सदगुणहरू देख्न पाइन्थ्यो । उनीहरूको जीवनदृष्टि नै बेग्लै हुने गर्दथ्यो । उनीहरूको समाजमा केवल श्रुतिमा रामकथा जीवित थियो । कुनै बालकले आफ्ना अग्रजहरूबाट सुनेको कथा आफ्ना समुदायका व्यक्तिहरूलाई सुनाउँदा यसको यति धेरै प्रभाव परेको देखिन्छ । अफ्रिकी मुलुकहरूमा बसोवास गर्ने हिन्दू समुदायमा जीवनप्रतिको भाव सदैव सकारात्मक रहेको पाइन्छ । जुनसुकै परिस्थिति परे पनि सहज रूपमा लिने उनीहरूको स्वभावको पछाडि रामकथाको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको देखिन्छ । उनीहरू चौध भुवनका अधिपति भगवान् रामलाई समेत चौध वर्ष वनबासमा जानुपरेको थियो भने हामी मानव जातिलाई दुःख पर्नु कुनै खास ठूलो कुरो नभएको भन्ने जीवनदृष्टि हुने गर्दथ्यो उनीहरूको । यसै भावले उनीहरूको जीवनप्रतिको दृष्टिकोण निर्माण भएको छ । जीवनप्रतिको समभावको निर्माण भएको थियो ।

रामकथाको चर्चा परिचर्चा विश्वव्यापी भएको कुरा उषादेवी शुक्लाले आफ्नो पुस्तक रामचरितमानस इन साउथ एशियामा वर्णनबाट पनि थाहा हुन्छ । उनले उल्लेख गरेअनुसार कुनै भारतीय मूलका एक सन्यासीले इथियोपियाका सम्राट हेइल सेलासीलाई उपहार स्वरूप रामायण ग्रन्थ प्रदान गर्दा सम्राटले मुस्कुराउँदै आफूहरू कुशेट्स भएको बताएका थिए । रामका पुत्र कुशका सन्तान भएकोले इथियोपियालीहरू आफूहरू कशेट्स अथवा कुशका सन्तान भएको विश्वास गर्दछन् । पहिले इथियोपियालाई कुशको नामबाट कुशद्वीप भन्ने गरिन्थ्यो । अफ्रिकी महाद्वीप मात्र नभई हिन्दू धर्मावलम्बीहरू दक्षिण अमेरिकाको ग्युआना, सुरीनाम, हिन्द महासागरको मौरिसियस तथा प्रशान्त महासागरको फिजीजस्ता क्षेत्रहरूमा फैलिएर बसेका पाइन्छन् । प्राचीन समयमा इजिप्टलाई अजपति, थाइल्याण्डको राजधानीलाई अयुथया (अयोध्या) भनिनुबाट पनि विश्वभरको लोकजीवनमा रामकथाको प्रभावलाई आँकलन गर्न सकिन्छ ।

अवधीभाषी क्षेत्रमा रामलीला

हिन्दू संस्कृतिमा कथावाचनलाई आम धार्मिक आध्यात्मिक कृयाकलापको रूपमा लिइन्छ । सत्यनारायणको कथा, श्रीमद्भागवत कथा तथा अन्य पुराणहरू कथाकै रूपमा ग्रहण गरिन्छन् ।

कथावाचन मुख्य गरी चार भिन्नभिन्न उद्देश्य परिपूर्तिका लागि गर्ने प्रचलन छ । १. काम - कथावाचनको माध्यमबाट सन्तानको महत्त्वलाई उजागर गर्नु, २. अर्थ - कथावाचनको माध्यमबाट अर्थोपार्जन गर्नु, ३. धर्म - नैतिकता, सत्कर्म, सदाचारको लागि कथावाचन तथा श्रवण गर्नु । ४. मोक्ष - हिन्दू धर्मको मूल उद्देश्य जीवात्मालाई जीवनमरणको चक्रबाट मोक्ष प्रदान गर्नु । हिन्दू परम्परामा पौराणिक कथा बोकेका काव्यहरूलाई श्रव्यदृष्य काव्यको रूपमा ग्रहण गर्ने प्रचलन छ। विशेष गरी रामायण र महाभारतका कथाहरूलाई नाट्य विधाका श्रव्यकाव्य भएकोले यिनीहरूलाई रूपक पनि भनिन्छ। दृष्य मञ्चनका रूपमा प्रस्तुत हुन्छन् । यी दृष्यकाव्यहरू सामान्यतया शास्त्र अध्ययन गरेका बौद्धिक व्यक्तिहरूले भन्दा निरक्षर वा सामान्य बौद्धिक ज्ञान भएका व्यक्तिहरूले गर्दछन् ।

नेपालको मध्यतराई क्षेत्रलाई अवध क्षेत्रको नामले चिनिन्छ । इशापूर्व ५०० वर्षमा गौतम बुद्धको धर्मदेशनाको प्रभावले हिंसा वा पशुवध निषेधित क्षेत्रको रूपमा ख्यातिप्राप्त यस क्षेत्रलाई अझै पनि अवध क्षेत्रको नामले पुकारिन्छ । यस क्षेत्रमा बसोबास गर्ने अधिकांश व्यक्तिहरू शाकाहारी हुने परम्परा छ । दाङ जिल्लाको देउखुरी क्षेत्रमा बसोबास गर्ने यादव समुदाय संस्कृतिका हिसाबले अत्यन्त समृद्ध समुदाय मानिन्छ । यिनीहरूको जीवन नै रामायणमय र कृष्ण चरित्रमय हुन्छ । अधिकांश व्यक्तिहरूको जीवनशैली, खानपिन तथा अन्य क्रियाकलाप रामबाट वा कृष्णबाट अभिप्रेरित हुन्छन् ।

अवधी समुदायमा राम र कृष्णलाई आफ्नो जीवनको आदर्श मानिन्छ भने रामचरित्र र कृष्ण चरित्रलाई सरल तरिकाले स्थानीय रङ दिई मञ्चन गरिन्छ । विशेष गरी अवधीभाषी यादव समुदायमा दशैंको अवसरमा अवधी भाषामा आफूहरूबीच अभ्यास गरेर रामकथालाई मञ्चन गर्ने प्रथा व्याप्त रहिआएको थियो । मनोरञ्जनको सीमित साधन उपलब्ध रहेको समयमा रामकथालाई धार्मिक नाटकको रूपमा प्रस्तुत गरिने गरिन्थ्यो । विभिन्न समसामयिक समस्या, विद्युतीय मनोरञ्जनका साधनहरूको उपलब्धता, नयाँ पुस्तामाथि पाश्चात्य संस्कृतिको प्रभावसमेतको कारणले गर्दा यो गौरवशाली रामचरित्र मञ्चन झण्डै दुई दशकसम्म सुषुप्तावस्थामा रह्यो ।

दाङ जिल्लाको देउखुरीमा विशेष गरी गढवा क्षेत्रमा बसोबास गर्ने अवधी समुदायका रामलीलाको केही वर्षअघि मात्र पुनर्जागरण भयो । भानुभक्त वा तुलसीदासको रामायण नभई अवधीभाषामा रामलाई सरल अवधीभाषी मर्यादापुरुषको रूपमा र अन्य पात्रहरू पनि प्रस्तुत गरिँदै जान्छन् । लोकजीवनले बुझ्ने गरी सरल भाषामा रामायण कथा सिलसिलेवार तरिकाले प्रस्तुत गरिन्छन् । रामको जन्मदेखि विभिन्न घटनाक्रम हुँदै रावणवध तथा रामराज्य स्थापनासम्म प्रस्तुत गरिन्छन् । रामलीलाको शुभारम्भ पूर्व पात्र-पात्राहरूको छनौट गरिन्छ । छनौट भैसकेका पात्रहरूको अभ्यास गर्न कुनै निश्चित कक्षमा गरिन्छ जसलाई धर्म-हल भनिन्छ । कथाको मागबमोजिम सामग्रीहरू, वस्त्राभूषण, वाद्यसामग्रीहरू, शिरपोसहरू, हतियार जस्ता सामग्रीहरूको व्यवस्था गरिन्छ । मानवेत्तर पात्रहरू (हनुमान, जटायु, मृग आदि)का लागि मुखुण्डो तथा अन्य सामग्रीको व्यवस्था गरिन्छ । रामलीला प्रदर्शन गरिने स्थल नजिकमा शक्तिस्वरूपा भगवती दुर्गा स्थापना गरी नवरात्रभरि पवित्र ग्रन्थ रामायणको नित्य पूजा गरिन्छ । सामान्यतया निम्नअनुसारको क्रममा रामायण मञ्चन गर्ने परम्परा छ ।

१. रामजन्म	२. बाललीला, शिवधनु भङ्ग
३. रामवनबास	४. खरदुषण, त्रिशिरा वध
५. सीताहरण	६. बाली वध

७. लङ्कादहन	८. सेतुबन्धन
९. नागपास बन्धन	१०. कुम्भकर्ण वध
११. तारिणीसेन वध	१२. इन्द्रजित वध
१३. लक्ष्मण शक्तिभेद	१४. महिरावण वध
१५. नारकन्टक वध	१६. रावण वध

रामायण कथालाई सरल रूपमा प्रस्तुत गर्दा औपचारिक शिक्षाबाट टाढा रहेका समुदायलाई सहज रूपमा रामायणको दर्शनको परिचय गराउनु, त्यसमा अन्तरनिहित सङ्केतको समेत परिचय गराउनुहुन्छ । रामायणमा प्रस्तुत गरिएका कतिपय विषयवस्तुको दुईवटा अर्थ देखिने गर्छ । कुम्भकर्णलाई लोकजीवनले ६ महिना सुत्ने र ६ महिना उठ्ने गर्दथे भन्ने भनाइ व्यापक छ । सामान्य अर्थमा कुम्भकर्णलाई सुतुवा भनेर चित्रित गरिन्छ । तर गहिराइमा अध्ययन गर्दा कुम्भकर्ण सम्पूर्ण लङ्कापुरीको शक्तिका केन्द्र थिए । उनी ६ महिनासम्म योगनिद्रामा रहेर अनेकन आविष्कारहरूको चिन्तन गर्दथे । रावणलाई रामको विरोधी सीताहरणकर्ताको रूपमा चित्रित गरिए तापनि गहिराइमा रावणको उद्देश्य अर्कै थियो । रावणलाई रामको रहस्य तथा अलौकिक शक्तिको अनुमान थियो । तुलसीदासको रामायणमा रावणकी बहिनी सुपर्णखा रुँदै लङ्का पुगेपछि रावणले बहिनीलाई किन यति टाढा आएको उतै खरदुषणसँग सहयोग लिनुपर्थ्यो भने । सुपर्णखाले खरदुषण त मारिए भनेपछि रावणले भनेका कुरा अर्थपूर्ण छन् ।

खरदुषण मोहि सम बलवन्ता
जे मारहि ते रामभगवन्ता ॥

खरदुषण जो म जस्तै बलवान थिए, उनको वध गर्न सक्ने व्यक्ति अरू नभई स्वयं भगवान राम हुन् । यसरी हेर्दा भगवान् श्रीरामकै हातबाट मरण प्राप्त गरेका रावणलाई रामप्रति विद्वेष होइन उच्च सम्मानसमेत थियो भन्ने सङ्केत माथिको दुई लाइनबाट प्राप्त हुन्छ । मानव समाजमा र मानव जीवनमा सकारात्मक र नकारात्मक भाव, चरित्र, चिन्तन तथा उर्जाको बीचमा सदैव द्वन्द्व विद्यमान रहेको हुन्छ । यी सकारात्मकता र नकारात्मकता बीचमा जीवन व्यतीत गर्ने व्यक्ति समुदाय तथा सम्प्रदायलाई यस प्रकारका लोकगाथाले सदैव सकारात्मकतालाई अङ्गीकार गर्न उत्प्रेरणा प्रदान गरेको हुन्छ । यही नै रामलीला, कृष्णलीला जस्ता लोकप्रस्तुतिहरूको सार रहिआएको छ ।

सन्दर्भ सामग्री

Karin, Baber (2005). *Text and Performance in Africa, Oral Tradition*. Ed. Foley John Miles, University of Missouri.

Mishra, Mahendra Kumar (2013). *Ramakatha in Oral Narratives and Folk Performance of Orissa.* Research Gate. Orrissa.

Shukla, Usha Devi (2002). *Ramacaritamanasa in South Africa*. Motilal Banarsidas Publishers. New Delhi.

■

डङ्गौरा थारू लोकसांस्कृतिक दीक्षा संस्कारमा वाचन गरिने मन्त्र : पचरा

अशोक थारू

सिरि राम सिरि राम सिरि कोटवाल ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।१।
भावार्थः श्री राम र कोतवाल ! बज्र समान द्वारमा ताला लगाई दिउँ ?
पुरुब मैँ सामिरौँ सुरुज भरार ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।२।
भावार्थः म पूर्व दिशाका देवता सूर्यलाई स्मरण गर्दछु ।
सिरि राम सिरि राम सिरि कोटवाल ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।३।
उटर मैँ सामिरौँ हरिक बिलास ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।४।
भावार्थः म उत्तर दिशाका देवता हरिको वासस्थल कविलास(कैलाश)लाई स्मरण गर्दछु ।
सिरि राम सिरि राम सिरि कोटवाल ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।५।
पछिउँ मैँ सामिरौँ डेबि र अउटार ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।६।
भावार्थः म पश्चिम दिशाकी देवीकी अवतारलाई स्मरण गर्दछु ।
सिरि राम सिरि राम सिरि कोटवाल ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।७।
डखिन मैँ सामिरौँ सिउ जगन्नाठ ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।८।
भावार्थः म दक्षिण दिशाका देवता शिव र जगन्नाथलाई स्मरण गर्दछु ।

सिरि राम सिरि राम सिरि कोटवाल ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।९।
अकास मैं सामिरौं इन्ड्राछ इन्ड्रा डेव ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।१०।
भावार्थः म आकासका देवता इन्द्रलाई स्मरण गर्दछु ।
सिरि राम सिरि राम सिरि कोटवाल ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।११।
पटाल मैं सामिरौं बासुकहि नाग ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।१२।
भावार्थः म पातालका देवता वासुकी नागलाई स्मरण गर्दछु ।

बडादशैँको नवरात्रि आरम्भ हुनेबित्तिकै रात्रिमा अधिकांश थारू घरको डिहुरार(गृहदेवस्थल)बाट निसृत मादलको अनौठो धुन र मङ्गलाचरणको रूपमा गाइने उक्त मन्त्र वाचन भनौं कि गायन भनौं, जे होस्, मन्त्रमुग्ध पार्ने ध्वनि सुनिन थाल्छ । मङ्गलाचरणमा थारूहरूले स्मरण गरेका देवी देवताहरूको नाम पनि धार्मिक अनुसन्धानको दृष्टिकोणले स्मरणीय छन् । जे होस्, यस प्रकारले पचराको माध्यमबाट पुरै गाउँबासीहरूले थाहा पाउँछन्, 'आज फलानो घरमा थारू परम्परानुसार दीक्षा संस्कार सम्पन्न गरिँदैछ' भनेर । त्यस घरतर्फ दर्शकहरूको ताँती लाग्छ ।

डङ्गौरा थारूहरूको डिहुरारमा अनौठो दृश्य देखिन्छ । डेसबन्ढया गुऱ्वा, केसौका गुऱ्वा, घरगुऱ्वा, दीक्षा लिसकेका अनुभवी व्यक्तिहरू, गाउँका मन्डऱ्या(मादले)हरू, झाली बजाउनेहरू, पचरा मन्त्रयुक्त श्लोक गायन गर्न जान्ने गायकहरू र गुऱ्वा बन्न चाहनेहरू नुहाएर डिहुरारमा भेला भएका हुन्छन् । सबै पाटासमक्ष माटाको पाला बालिएको हुन्छ । डेसबन्ढया गुऱ्वा, केसौका गुऱ्वा समक्ष सौँरा देवता, मन्त्रले सिद्ध गरिएको बैंतको लट्ठी र आछट(अक्षता) हुन्छ । गुऱ्वा बन्न चाहने सगोत्रीहरू मैयाँ देवीको पाटा दुबै हत्केला जोडेर बसेका हुन्छन् । मादले र झालीवादकहरू एक पङ्क्तिमा उभिएर आ आफ्नो वाद्यवादनमा विशेष ताल बजाउन थाल्छन् । गायकहरू विशेष लयमा पचरा गाइरहन्छन् ।

सिरि राम सिरि राम सिरि कोटवाल ।
टाल कुन्जि लाइ डेबुँ बजरा केवार ।१३।
पहिल ढोलक्या नङ्ग्वा ठोकल रे अहे बान्ढल गाउँकहि जोग ।
डोसर ढोलक्या नङ्ग्वा ठोकल रे अहे बान्ढल गाउँकहि मसान ।१४।

भावार्थः सर्वप्रथम ढोल बजाउने व्यक्तिले ढोल बजाएर गाउँको जोगलाई र दोस्रोपटक गाउँको मसानलाई नियन्त्रण गऱ्यो ।

स्मरणीय छः उक्त मन्त्रको प्रारम्भमा सम्बोधन गरिएका रामलाई कतिपयले यूट्यूबमार्फत् काल्पनिक पात्रको नाममा विवादित बनाइरहेका छन् । रामको इतिहासलाई निस्तेज पार्नका लागि कानुनी कसरत गरिएको पनि सुनिँदैछ । के राम साँच्चिकै काल्पनिक पात्र हुन् र रामायण काल्पनिक कथा मात्रै हो ? त्यसो हो भने संसारका विभिन्न मुलुकलगायत थारू लोकमा विद्यमान रामप्रतिको आस्था निरर्थक हो ? यदि रामको इतिहास निरर्थक हो भने रामायणका जति पनि विभिन्न भाषिक ग्रन्थहरू छन्, तिनको औचित्य के हो ? थारू लोकसाहित्यको धरोहरको रूपमा रहेको रामबिहग्रा(थारू लोकरामायण)

के हो ? के रामायणका विभिन्न काव्यका रचयिता थारू लोककविहरू गोयबल्स हुन् ? यदि रामायण र रामबिहग्राका रचयिताहरू गोयबल्स हुन् भने वर्तमानमा कति गोयबल्स यस्ता छन् जसले यस्ता अनेकौं मिथकहरू रचेर थारू समुदायलाई थप दिग्भ्रमित गराइरहेका छन् ? जे होस्, यो आलेखको तात्पर्य यस्ता विवादमा अल्भिनु नभएर थारू लोकसंस्कृतिमा रहेको दीक्षा संस्कारको बारेमा जानकारी प्रदान गर्नु हो । पचरा मन्त्रको गायन निरन्तर चलिरहन्छ ।

जाइट रहनु पुरु पाटन रे बिच भइगैल साँझ ।
केरुनि छपक डिन बुर गैल रे ।१६।
अहे पाटन बैठल बरि डुर ।
मैं ट कहुँ पाटन निहार बैसुँ रे ।१७।

भावार्थः म पूर्वतर्फ अवस्थित पाटन जाँदै थिएँ । बीच बाटोमा पुगेको थिएँ कि साँझ परिहाल्यो । सूर्यको किरण अस्ताएर दिन (सूर्य)पनि डुब्यो । पाटन अझै टाढा थियो । म पाटनलाई हेर्दै बसिरहें ।

पाटन : इतिहासको कुनै काल खण्ड (११औं शताब्दी)मा विद्या अध्ययनको केन्द्र रहेको स्मरणीय छ । वर्तमानमा त्यो थलो एउटा सानो कस्बाको रूपमा विरान बन्न पुगेको छ । थारू लोकको दीक्षा संस्कार र पाटनको बीचमा कहिलेदेखि के सम्बन्ध छ ? थारूहरूको दीक्षा संस्कारमा किन पाटनको नाम आयो ? थारू लोकसंस्कृतिमा 'पटनहि भवानि'को महिमा कहिलेदेखि किन स्थापित भयो ? पटनहि भवानिको वंशावली के हो ? पटनहि शब्दले थारू लोकको समयावधिलाई कहाँ पुऱ्याउँछ ? विगतमा थारूहरूले दाङको चौघेराबाट पाटनसम्म पाटन देवीको सवारी चलाउने संस्कृति वर्तमानमा अवरुद्ध हुनुको पछाडि आस्थाको के सवाल हो ? पाटन थारूहरूसँग सांस्कृतिक रूपमा यसरी जोडिनुले थप अनुसन्धान खोजिरहेको छ ।

कौन काठ बेँहुँ आम निम महुवा **लषरा,** कौन पानि छिटुँ घनि डाँर ।
अहे कौन डेबि डिहलि सराप, लागल लौङ्गा **उषट** परि मोर ।३२।

भावार्थः मैले आँप, निम, महुवाको बगैँचालाई कुन काठले बार बेरुँ ? कहाँको पानीले सिँचाइ गरुँ ? कुन देवीले श्राप दिइन् ? उनको श्रापको कारणले पलाएको ल्वाङको बोट पनि मर्ला ?

थारूहरूको बूढो पुस्ताद्वारा थारू लोकसाहित्यिक ग्रन्थका हस्तलिखित पाण्डुलिपिहरूमा 'ष' व्यञ्जनको प्रयोग निकै भेटिन्छ । उदाहरणार्थ थारू भाषामा उक्त ३२ नं.को अँखा, संस्कृतमा ऋचा या श्लोकमा 'ष' वर्ण लेखिएको छ । 'ष'को उच्चारण 'ख' गरिन्छ । 'श' या 'स' उच्चारण गरिँदैन किन ? 'ष' प्राचीन लेखोटको नमुना हो तर कहिलेदेखि अभ्यासमा आयो ? नेपाली लोकवार्ता तथा संस्कृति समाजका लागि थारू भाषाशास्त्रको अध्ययन गर्दा वीरबहादुर खड्काले तीन महिनाको अवधिमा डङ्गौरा थारूहरूको जिब्रोद्वारा बोलिने २९वटा व्यञ्जन फेला पार्दा(इ.स.२००९:१८०) यो वर्ण किन फेला पार्न सकेनन् ? के वर्तमान थारूहरूको जिब्रो आफ्नै भाषाको सबालमा फिरी सकेर यो वर्ण नभेटिएको हो ? हो भने किन ? 'ष' व्यञ्जनले कति वर्षको भाषिक यात्रा तय गरेको छ ? के पुराना सबै तत्त्व त्याज्य र नयाँ सबै तत्त्व ग्राह्य हुन्छन् ? भाषिक अस्तित्वको कुनै महत्त्व हुँदैन ? भाषासँग खेल्ने हामी थारूहरू यस प्रकारको गहन चिन्तनमा डुब्ने क्षमताको सिर्जनामा कहिले लागौँला ? सौरभ(२०७६:४०) लेख्छन्, " 'ष' वर्णले हजारौं वर्ष लामो भाषिक यात्रा गरेको छ तर, नेपाली भाषाको अनुकरण गर्नेहरूले यसको चित्रलिपियुक्त सुन्दरतालाई बिथोलेका छन् ।" हामी थारूहरू पनि त्यही बाटोमा हिँडेका

त होइनौं ? यसै सन्दर्भमा बूढो तथा प्रौढ थारूहरूले 'य' वर्णलाई 'ज्य' उच्चारण गर्दथे जुन उच्चारण वर्तमान पुस्ताको जिब्रोले उच्चारण गर्दैन। जे होस्, थारू भाषामा प्रयोग हुने यस्ता सबालहरू भाषाशास्त्रीय अनुसन्धानको गहन पर्खाइमा छन्।

जे होस्, यसरी उक्त मन्त्रोच्चारणको प्रभावको कारणले केही क्षणमा पूर्वदीक्षित गुऱ्वाहरू र गुऱ्वा बन्न चाहने सगोत्रीहरू मन्त्रोच्चारण र वाद्यवादनको धुनको प्रभावमा सम्मोहित भएर काँप्दै बसेकै आसनमा उफ्रिन थाल्छन्। उनीहरूको मुखबाट सेव(शिउ)...सेव(शिउ) ध्वनि प्रष्फुटित भइरहेको हुन्छ। नयाँ गुऱ्वाहरूलाई अन्य व्यक्तिहरूले सम्हाली रहेका हुन्छन् अन्यथा उनीहरू मूर्च्छित हुन सक्ने सम्भावना हुन्छ। गुऱ्वाहरूले मन्त्रले सिद्ध गरिएको आछट(अक्षता) छरिरहेका हुन्छन्। थारू लोकसंस्कृतिमा प्रचलित यस प्रकारको सम्मोहन तथा वशीकरणको यो अवस्थाबारे हामी वर्तमान थारूहरूको अवधारणाको सवालमा अति आधुनिकतावादी भयौं। अतः यस प्रकारका तत्त्वहरूमा निहित अमूर्त लोकदर्शन उजागर गरेर नयाँ पुस्तालाई बुझाउन गहन अनुसन्धानका लागि विशेषज्ञहरूको पर्खाइ छ। वादे वादे जायते तत्त्व बोधः।

सन्दर्भ स्रोत :

स्व. गोवर्द्धन दास चौधरी, पबेरा गा.पं.-३, बैसपुर. कैलारि जिल्लाबाट इ.स.१९८९मा सङ्कलन गरेको पचरा मन्त्र।

सौरभ (२०७६) अक्षर षः एक उदाहरण, श्रुतिप्रभा, अङ्क १, प्र.नेपाल शिक्षण परिषद, काठमाडौं।

थारू, अशोक (२०६३) थारू लोकसाहित्यमा इतिहास, कला र दर्शन, प्र.परिवर्तनका संवाहकहरूको मञ्च, नेपाल।

.... (२०७७), असोज अन्तिम साता) थारू भाषाको झर्रोवादी अभियान, हिमाल खबर.कम।

■

नेपाली लोकसाहित्यको अध्ययनमा शिवप्रसाद पौड्यालको योगदान

प्रा.डा. कपिल लामिछाने

१.विषय परिचय

नेपाली लोकसाहित्यको अध्ययनमा सयौँ अध्येताहरू लागिपरेका छन् । त्यस्तै एक अध्येता शिवप्रसाद पौड्याल (२०२३-२०७७) पनि हुन् । यस क्षेत्रमा उनको उल्लेख्य योगदान छ । लोकले लोकका निम्ति अभिव्यक्त गरेको साहित्य लोकसाहित्य हो, जुन सहज सरल भाषाशैलीमा अभिव्यक्त भएको हुन्छ । यसमा लोकका अनुभव र सहज ज्ञानको भण्डार हुन्छ । लोकसाहित्यका लोकगीत, लोककविता, लोककथा, लोकनाटक, गाउँखाने कथा, उखान र टुक्का जस्ता विधाहरू रहेका छन् भने पौड्याल विशेषतः उखान, टुक्का र गाउँखानेको खोज र अध्ययनमा केन्द्रित देखिन्छन् । यहाँ केही स्थलगत अध्ययन तथा पुस्तकालयीय विधिबाट सङ्कलित सम्बद्ध सामग्रीलाई वर्णनात्मक विधिको प्रयोग गरी उनको जीवनका केही पक्ष प्रस्तुत गर्दै नेपाली लोकसाहित्यको अध्ययनमा उनको योगदानको आकलन गरिएको छ ।

२. शिवप्रसाद पौड्यालको जीवनी

शिवप्रसाद पौड्यालको सारा जीवन अध्ययन, अध्यापन र लोकसाहित्यिक खोज र अनुसन्धानमै समर्पित भएको पाइन्छ । उनको जन्म २०२३ साल चैत्र १७ गते आमा मीनाकुमारी र पिता लालमणि पौड्यालका दोस्रो सन्तानका रूपमा लुम्बिनी प्रदेश गुल्मी जिल्लाको छत्रकोट गापा-३ (साविक हर्दिनेटा गाविस-४), रुन्जाकोटमा भएको हो । उनको बाल्यकाल त्यहींको सामान्य गाउँले परिवेशमा व्यतीत भयो । उनी साथीसँग मिलेर खेल्थे । झन्डै पाँच वर्षको हुँदा डिलाराम उपाध्याय पौड्यालबाट प्रारम्भिक पढाइ सुरु भएको हो । डिलाराम उपाध्यायबाट नै उनले अक्षर चिन्ने, चण्डी पाठ गर्ने, सामान्य चिठी र तमसुकआदि लेख्ने जस्ता प्रारम्भिक ज्ञान आर्जन गरेका हुन् ।

उनले निम्न माध्यमिक तहसम्मको शिक्षा गाउँको मैनडाँडा विद्यालयबाट आर्जन गरेका हुन् भने त्यसपछिको अध्ययनका लागि गाउँमा माध्यमिक विद्यालय नभएको कारण उनी संस्कृत अध्ययनका लागि मामा भीमप्रसाद ज्ञवालीसँग बनारस पुगे । उनका मामा बनारसमा नै जागिर गर्ने हुनाले उनलाई

खान बस्नका लागि कठिनाइ भएन । सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालयबाट शास्त्री (स्नातक) तह पूरा गरेपछि भने उनी काठमाडौं पुगे र त्रि.वि.बाट बि.एड. तथा एम.ए. पूरा गरी २०५४ देखि प्राध्यापन पेसामा संलग्न भए । पछि त्रि.वि.बाटै उनले नेपाली उखानमा विद्यावारिधि पनि गरे । २०७१ सालदेखि करिब ६ वर्ष भारतको बनारसस्थित काशी हिन्दू विश्वविद्यालयको भारतीय भाषा विभागको नेपाली चेयरमा अतिथि प्राध्यापकको रूपमा रहेर प्राध्यापन गरे । त्यहाँबाट फर्केर पुनः बुटवल बहुमुखी क्याम्पसमा कार्यरत रहेकै अवस्थामा २०७७ कार्तिक २३ गते उनको असामयिक दुखद निधन हुनपुग्यो ।

गुल्मीमा जन्मे पनि उनको बसाइ केही समय नवलपरासीको बर्दघाटमा र त्यसपछि रूपन्देहीको तिलोत्तमा नगरपालिका, शङ्कर नगरमा लामो बसाइ भयो । यहीँबाट उनी आफू कार्यरत रहेको बुटवल बहुमुखी क्याम्पससम्म आउजाउ गर्ने गर्थे । यहीँ उनको अकल्पनीय निधन हुनपुगेको हो ।

३. नेपाली लोकसाहित्यको अध्ययनमा शिवप्रसाद पौड्याल

शिवप्रसाद पौड्याल जीवनभर लोकसाहित्यको खोजी, सङ्कलन र अध्ययनमै लागिरहेको पाइन्छ । पौड्यालको रुचिको मुख्य क्षेत्र भनेको लोकसाहित्यको महत्त्वपूर्ण विधा मानिने उखान, टुक्का र गाउँखाने कथाको अध्ययन र अनुसन्धान गर्नु रहेको छ। उखान, टुक्का र गाउँखाने कथामध्ये पनि उखानमा पौड्यालको योगदान सर्वोपरि छ। विशेषतः उनी उखानअनि टुक्का र गाउँखाने कथाको अध्ययनमा गहिरिएर लागेका व्यक्तित्व हुन् ।

३.१ उखानको अध्ययन

उखानहरू लोकजीवनमा मौखिक परम्परामा परापूर्वकालदेखि चल्दै आएका छन् । लोकोक्तिका रूपमा प्रचलित अनुभवसिद्ध सारपूर्ण सूत्रात्मक कथन नै उखान हुन्। यिनलाई लोकजीवनले श्रुति परम्परामा ग्रहण र प्रयोग गर्दै आएको देखिन्छ । त्यसैले उखानलाई लोकसाहित्यको एक सशक्त विधाका रूपमा लिइएको छ । लोकजीवनमा प्रचलित यस किसिमका उखानको पहिचान आफ्नै संस्कृतिभित्र मात्र गर्न सकिन्छ । उखानलाई लोकसमुदायले व्यावहारिक जीवनमा कुराकानीको प्रसङ्गमा प्रयोग गर्दछ । यसबाट शिक्षा दिने काम तथा भनाइलाई प्रामाणिक र तार्किक तुल्याउने काम पनि हुन्छ । लोकअभिव्यक्तिको विशाल फाँटमा प्रत्येक उखानले एक लघु कथनको रूप लिएको हुन्छ भने सिङ्गो उखानको भण्डार लोकसाहित्यको एक विधा बन्न गएको छ । यस किसिमका सारगर्भित, मर्मस्पर्शी र अनुभवसिद्ध यथार्थ ज्ञानमा आधारित उखानहरूलाई लोकजीवनले मौखिक परम्परामा जीवित राख्दै आएको देखिन्छ। पौड्यालले विद्यावारिधिका लागि नेपाली उखानको अध्ययनलाई चयन गरे। पौड्यालका उखानसँग सम्बन्धित थुप्रै लेख, शोध प्रतिवेदन तथा पुस्तकाकार कृतिहरू पनि प्रकाशित भएका छन् ।

(क) उखानसँग सम्बन्धित फुटकर लेखहरू

पौड्यालका उखानसँग सम्बन्धित विभिन्न पत्रपत्रिकाहरूमा दर्जनौं फुटकर लेखहरू प्रकाशित भएका छन् । यहाँ त्यस्ता लेखहरूको विवरणलाई प्रकाशनको समय क्रममा प्रस्तुत गरिएको छ ।

२०५२, 'नेपाली उखानमा स्थानपक्षको चित्रण' **नयाँदिशा दैनिक**, वर्ष ३ ।

२०५२, 'भाषिकाका उखानको अध्ययनको पूर्वाधार' **दैनिकलुम्बिनी**, वर्ष ८, अङ्क २४९ ।

२०५३ 'नेपाली भाषा र भाषिकाका उखानबीचको तुलनात्मक स्थिति'. **नयाँदिशा दैनिक**.वर्ष ३, अङ्क २३०, पूर्णाङ्क ७८०, पृ. २-३ बुटवल ।

२०५७, 'नेपाली उखान एक : भाषिक क्षेत्रीय भेद अनेक', **प्रज्ञा**, पूर्णाङ्क ९३, पृ.१२५-१३९ ।

२०५८, 'पर्वती भाषिकाको स्वरूप र उखानका स्थानीय विशेषता', **हाम्रो पुरुषार्थ**, पूर्णाङ्क ४२, पृ.१२४-१३७ ।

२०५८, 'नेपाली लोकोक्ति एक : सन्दर्भ अनेक', **हाम्रो पुरुषार्थ**, सम्पूर्णाङ्क ४३, पृ. ८०-८१ ।

२०५९, 'नेपाली उखानमा प्रतिबिम्बित बाहुनचरित्र : एक टिप्पणी', **हाम्रो पुरुषार्थ**,सम्पूर्णाङ्क ४५, पृ.९६-९८ ।

२०६०, 'बालसम्बन्धी उखान र तिनको प्रयोग', **बालसाहित्य**, पृ. ४६-४९ ।

२०६२, 'भाषामा उखानको स्थान र महत्त्व'. **समकालीन साहित्य**, पूर्णाङ्क ५४, पृ. १२३-१२८ ।

२०६४, 'नेपाली उखानमा प्रतिबिम्बित वर्गीय चरित्र' **जनघोष**, अङ्क १, पृ. २५-३५ ।

२०६४, 'सार्वभौमिक, समान सांस्कृतिक क्षेत्र र स्थानीय स्वरूपका उखान : एक टिप्पणी', **जनघोष**, अङ्क २, पृ. ५०-५९ ।

२०६४, 'नेपाली श्रमिक किसानका अनुभवी उखान' **जनघोष**. अङ्क ३, चैत्र, पृ. ३३-३७ ।

२०६४, 'मगर समुदायमा प्रचलित मगराँती भाषाका उखान', **जनघोष**, अङ्क ४, पृ. ६-१३ ।

२०६४ 'नेपाली उखानको काव्यात्मक स्वरूप : एक अध्ययन' **विद्या**, रेसुङ्गा बहुमुखी क्याम्पस गुल्मी, पृ. १०२-११५ ।

२०६५, 'नेपाली उखानको कथनशैली', **गरिमा**, पूर्णाङ्क ३०९, पृ.७२-८० ।

२०६५ 'नेपाली उखानमा समाजबिम्ब', **युगभाका**, पूर्णाङ्क ३, पृ.१०३-१०९ ।

२०६५, 'आलङ्कारिक नेपाली उखान', **लोकसंस्कृति**, पूर्णाङ्क ५, पृ. ३६-४५ ।

२०६५, 'नेपाली उखानको उद्भवका सन्दर्भमा प्राचीन वाङ्मय', **मिर्मिरे,** पूर्णाङ्क २७९ ।

२०६४-२०६५, 'नेपाली उखानका सामाजिक तथा क्षेत्रीय भेद', **कुञ्जिनी,** अङ्क १२, पृ. ८६-९१ ।

२०६६, 'राउटे जाति समुदायका उखान : एक टिप्पणी', **लोकसंस्कृति**, पूर्णाङ्क ७, पृ. २७-३२ ।

२०६६, 'नेपाली उखानमा सूचना सम्प्रेषण : एक टिप्पणी, **ऋतुम्भरा**, अङ्क १३, पृ.५३-६५ ।

२०६६, 'लौकिक न्याय र नेपाली उखान', **शब्दसिन्धु,** अङ्क ४, पृ.८५-९५ ।

२०६६, 'नेपाली उखानमा प्रतिबिम्बित पुर्खाहरूको जीवनदर्शन र अर्ती उपदेश' २०६६, **मिर्मिरे**, पूर्णाङ्क २८९, पृ.२६-३४ ।

२०६७, 'नेपाली उखानका तुकान्त रूप : एक टिप्पणी' **नवदीप**, पृ.८४-९० ।

२०६७, 'उखानमा प्रतिबिम्बित गुल्मेली स्थानबिम्ब : एक टिप्पणी' **स्वर्ण स्मारिका**, पृ. ५९-६८ ।

२०६८, 'लोकसांस्कृतिक सम्बन्धका क्षेत्रीय उखान' **मिर्मिरे**, पूर्णाङ्क ३०९, पृ.१५७-१६७ ।

२०६८, 'नेपाली उखानका समानान्तर थारू उखान', **नयाँबिहानी**, पृ.५१-५३ ।

२०६९, 'परिचयात्मक व्यतिरेकी समानान्तरका नेपालीउखान र तिनका संरचना'**उन्मेष**, अङ्क १, पृ. ८५-९० ।

२०७०, 'नेपाली उखान पानीको मुहान', **उत्तरदायित्व**, अङ्क ६, पृ.१३-१६ ।

२०७०, 'नेपाली उखान ! पानीको बखान', **कुञ्जिनी**, पृ. ४४-४६ ।

२०७०, 'उखानका पर्याय र सार्वदेशिक कथनका उखान', **मिर्मिरे,** पूर्णाङ्क २९९, पृ.५१-५९ ।

२०७०, 'उखानका परिभाषाहरू', **मिर्मिरे,** पूर्णाङ्क ३१९, पृ.२३६-२४८ ।

२०७०, 'नवीन उखानको उद्भव र तिनको संरचना', **स्वतन्त्रता**, वर्ष ३ ।

२०७१, 'नीतिशिक्षामूलक उखानमा व्यावहारिक सन्देश,' **लालीगुराँस,** अङ्क ४, पृ. ९९-११५ ।

२०७१, 'काशीको धार्मिक सांस्कृतिक पक्ष र यससँग सम्बद्ध नेपाली उखान', **एकता**, पृ.१२८-१३७ ।

२०७१, 'धनको बखान : नेपाली उखान', **मिर्मिरे,** पूर्णाङ्क ३२६, पृ.१७७ ।

२०७२, 'नेपाली उखानमा प्रतिबिम्बित उद्योग व्यापारसम्बन्धी लोकानुभव', **लालीगुराँस,**वर्ष ३, पृ.२४०-२५१ ।

२०७२, 'नेपाली उखानको लोकवार्तात्मक संरचना', **नेपाली लोकवार्ता.** काठमाडौँ : नेपाल प्रज्ञाप्रतिष्ठान, पृ. १३४-१४२ ।

२०७२, 'उखानको प्रकार्यात्मक सन्दर्भ', **नेपाली लोकवार्ता**, काठमाडौँ : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान पृ. २४६-२५७ ।

सन् २०१५, 'नेपाली उखान र गडवाली पखाणमा प्रतिबिम्बित सामाजिक सांस्कृतिक जीवन परिवेश', **नव्य शोध पत्रिका**, पृ. १०७-११६ ।

सन् २०१६ 'नेपाली उखानका वाक्यतात्त्विक संरचना', **म्यानेजमेन्ट रिभ्यू,** पूर्णाङ्क २, पृ.५०-५५ ।

२०७२, 'नेपाली उखान र कुमाउनी उखानको सामाजिक सांस्कृतिक परिवेश', **नेपाली लोकवार्ता भाग २**, काठमाडौँ : लोकवार्ता परिषद् नेपाल, पृ. ४१७-४२९ ।

२०७५, 'नेपाली उखानका प्रकार', **नेपाली लोकवार्ता भाग ५**, काठमाडौँ : लोकवार्ता परिषद् नेपाल, पृ. ३१८-३२५ ।

यस्तै कुलप्रसाद कोइरालासितको संयुक्त लेखनमा उनको 'नेपाली उखान' शीर्षकको लेख **जगदम्बा नेपाली साहित्यको बृहत् इतिहास** (२०७६, पृ. २७८-३१६) मा प्रकाशित भएको पाइन्छ । यी र यस्ता लेखहरू हेर्दा उखानको अध्ययनमा शिवप्रसाद पौड्यालको हुटहुटी र निरन्तरको लगनशीलता प्रस्ट हुन्छ । मगर, थारू, राउटे, गढवाली र कुमाउनी भाषाका उखानमा कलम चलाए पनि उनको अध्ययनको मुख्य केन्द्र भनेको नेपाली उखान नै रहेको देखिन्छ । नेपाली उखानका विभिन्न प्रायोगिक पक्षमा उनको ध्यान केन्द्रित भएको पाइन्छ ।

(ख) शोधकार्यहरू

उखानसँग सम्बन्धित शोधकार्यहरू विशेष उल्लेख्य छन् । यहाँ त्यस्ता शोधकार्यहरूलाई समयका क्रममा प्रस्तुत गरिएको छ ।

२०५१, 'लुम्बिनी क्षेत्रमा प्रचलित नेपाली उखानको अध्ययन', त्रि.वि. केन्द्रीय नेपाली विभाग कीर्तिपुरमा प्रस्तुत स्नातकोत्तर शोधपत्र ।

२०५६, 'नेपाली उखान सङ्ग्रह' विश्वविद्यालय अनुदान आयोग, काठमाडौँमा प्रस्तुत अनुसन्धान प्रतिवेदन ।

२०५७, 'नेपाली उखानमा प्रतिबिम्बित स्थानबिम्ब : एक अध्ययन' त्रि.वि. मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय कीर्तिपुरमा प्रस्तुत अनुसन्धान प्रतिवेदन ।

२०५८, 'नेपाली उखानको विषयात्मक अध्ययन', नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानमा प्रस्तुत अनुसन्धान प्रतिवेदन ।

२०६२, 'नेपालीका प्रमुख भाषा र भाषिकाका समानान्तर उखानहरूको तुलनात्मक अध्ययन' नेपाल संस्कृत विश्वविद्यालयमा प्रस्तुत अनुसन्धान प्रतिवेदन ।

२०६४, 'नेपाली उखानको अध्ययन' त्रि.वि. मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्कायमा प्रस्तुत विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध ।

२०७०, 'नेपाली उखानकोश' नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठानमा अनुसन्धान कार्यक्रमका लागि प्रस्तुत अनुसन्धान ग्रन्थ ।

यी शोध प्रतिवेदनहरू हेर्दा उखानको अनुसन्धनमा शिवप्रसाद पौड्यालको निरन्तरता, लगनशीलता र समर्पण प्रस्ट हुन आउँछ । उनले स्नातकोत्तर स्तरीय शोध उखानमा गरेको र त्यहीँदेखि नै उनी उखानको खोज, सङ्कलन र अध्ययनमा जुटेको देखिन्छ । विभिन्न शैक्षिक तथा प्राज्ञिक संस्थाका अनुसन्धान योजना सम्पन्न गर्न उनले उखानका विभिन्न पक्षलाई रोजेको र अनुसन्धान गरेको देखिन्छ ।

(ग) उखान सम्बद्ध पुस्तकाकार कृतिहरू

उखानसँग सम्बन्धित उनका पाँच कृति प्रकाशित भएका छन् । यहाँ त्यस्ता कृतिहरूलाई प्रकाशनको समय-क्रममा प्रस्तुत गरिएको छ ।

२०६०, **नेपाली उखानको विषयात्मक अध्ययन**, काठमाडौँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

२०६८, **नेपाली उखानका रचना सन्दर्भ**, रूपन्देही : सुशीला पौड्याल ।

२०६८, **लोककथा सन्दर्भका नेपाली उखान**, रूपन्देही : श्रीमती सुशीला पौड्याल ।

२०६९, **नेपाली उखान सङ्ग्रह,** ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

२०७१, **सामाजिक सांस्कृतिक सन्दर्भका नेपाली उखान**, वाराणसी : सुशीला पौड्याल ।

पौड्यालका उखानसँग सम्बन्धित उक्त प्रकाशित कृतिहरूमा उखानका विभिन्न पक्षको अध्ययन भएको छ । कतिपय कृति त्यसपूर्व गरिएका शोध प्रतिवेदनकै ग्रन्थाकार रूप हुन् । फेरि पनि उक्त कृतिले नेपाली लोकसाहित्यको संवर्धनमा उल्लेख्य योगदान गरेका छन् । यस्ता पुस्तकाकार कृति, लेख तथा शोधकार्यहरूले नै उनलाई लोकसाहित्यको फाँटमा परिचित गराएका हुन् भने उनलाई विभिन्न राष्ट्रिय र अन्तर्राष्ट्रिय मान-सम्मान तथा पुरस्कार पनि दिलाएका छन् ।

२०५८ सालमा नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट पौड्यालले 'नेपाली उखानको विषयात्मक अध्ययन' शीर्षकमा शोधकार्य गरे भने सो अनुसन्धान प्रतिवेदन प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट २०६० सालमा पुस्तकाकार कृतिको रूपमा प्रकाशित भएको हो । यो नै उनको प्रथम प्रकाशित कृति पनि हो । यही कृतिका लागि उनले २०६० सालमा साझा लोकसाहित्य पुरस्कार पनि प्राप्त गरे । उनले 'नेपाली उखानको अध्ययन' शीर्षकमाथि त्रिवि.बाट २०६४ सालमा विद्यावारिधिको उपाधि प्राप्त गरे । यसैबापत २०६५ मा नेपाल विद्याभूषण 'क' पदक पनि प्राप्त गरे । यसरी पौड्यालका उखानसँग सम्बन्धित चालीसभन्दा बढी फुटकर लेख, सातवटा शोधप्रतिवेदन र पाँचवटा पुस्तकाकार कृतिहरू प्रकाशित छन् ।

उनका अधिकांश लेख, शोधकार्य र कृतिहरू उखानसँग सम्बन्धित रहनु तथा विद्यावारिधि पनि उखानमै गरेबाट उखानमा पौड्यालको विशेष योगदान रहेको देखिन्छ ।

३.२ टुक्काको अध्ययन

टुक्का लोकसाहित्यको एक उल्लेख्य विधा हो । नेपालीमा टुक्काको पर्यायवाची शब्दका रूपमा वाक्पद्धति, वाग्धारा, वाग्रीति, वाक्यांश, पदावली, पदसमूह, मुहावरा जस्ता शब्दहरू पनि प्रचलित छन् । टुक्काले भाषालाई विलक्षण, रोचक र चमत्कारपूर्ण अर्थ प्रदानमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ । त्यसैले भाषिक अभिव्यक्तिमा टुक्काको महत्त्वपूर्ण स्थान रहेको देखिन्छ । यस्ता टुक्काको प्रयोग कथ्य र लेख्य भाषामा हुँदै आएको छ ।

अनुसन्धाता पौड्याल टुक्काको सङ्कलन तथा अध्ययनमा समेत लागेको पाइन्छ । उनका टुक्कासँग सम्बन्धित लेखमा 'नेपाली टुक्काका आलङ्कारिक रूप : एक टिप्पणी' (२०६६, **पदचिन्ह**, अङ्क २, पृ. ४५-४२) रहेको छ । उनी फुटकर लेखनमा भन्दा पुस्तकाकार लेखनमा रमाएको पाइन्छ । पुस्तकाकार कृतिमा **नेपाली टुक्काको सर्वेक्षण र विश्लेषण** (२०६१, नवलपरासी : श्रीमती सुशीला पौड्याल) र **नेपाली टुक्काकोश** (२०६८, रूपन्देही : लेखक स्वयम्) गरी दुईवटा कृतिहरू प्रकाशित भएका छन् । उनको **नेपाली टुक्काको सर्वेक्षण र विश्लेषण** नामक कृति टुक्काहरूको विश्लेषणमा केन्द्रित छ । लाक्षणिक र व्यङ्ग्यार्थका रूपमा वाक्यमा प्रयुक्त हुनु, प्रतीकात्मक हुनु, थोरैमा धेरै भन्न सकिनु टुक्काका केही विशेषता हुन् । यो कृति नेपाली टुक्काहरूको वर्गीकरण र विश्लेषणमा केन्द्रित छ । **नेपाली टुक्काकोश** (२०६८) मा भने नेपाली टुक्कालाई वर्णानुक्रममा कोशका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

यसरी पौड्यालका टुक्कासँग सम्बन्धित एउटा लेख र दुईवटा पुस्तकाकार कृतिहरू रहेका छन् । नेपाली टुक्काको अध्ययन परम्परामा यिनको विशेष स्थान रहेको छ ।

३.३ गाउँखाने कथाको अध्ययन

अनुसन्धाता शिवप्रसाद पौड्यालले गाउँखाने कथाको अध्ययनमा पनि कलम चलाएका छन् । पौड्यालले पूर्वप्रकाशित विभिन्न सन्दर्भ पुस्तकहरूको अध्ययन गरी **नेपाली गाउँखाने कथाकोश** (२०६१, गुल्मी : श्रीमती सुशीला पौड्याल र श्रद्धा पौड्याल) तयार पारेका हुन् । विभिन्न भाषामा प्रचलित गाउँखाने कथाहरूलाई एउटै कृतिमा समेटेर तयार पारिएको यो कृति यस विधाको एक महत्त्वपूर्ण कृति बन्न गएको छ ।

यसैगरी उनको गाउँखाने कथासँग सम्बन्धित 'नेपाली गाउँखाने कथाको अध्ययन : एक समीक्षा' (२०६९) नामको समालोचनात्मक लेख पनि प्रकाशित भएको छ ।

नेपाली गाउँखाने कथाको अध्ययन परम्परामा यिनको विशेष स्थान रहेको छ । गाउँखाने कथासम्बद्ध अध्ययन सङ्ख्यात्मकरूपमा कम देखिए पनि नेपाली गाउँखाने कथाको अध्ययन परम्परामा पौड्यालको गुणात्मक योगदान स्मरणीय रहेको छ ।

३.४ विविध अध्ययन

उखान, टुक्का र गाउँखाने कथाको अध्ययनमा मात्र शिवप्रसाद पौड्याल सीमित भएका छैनन् ।

उनको अध्ययन लोककाव्य सवाई, लोकगीत भ्र्याउरे र तीजगीत, भोजपुरी लोकसाहित्यको अध्ययन तथा सहकर्मी लोकसाहित्यिक अध्येताको योगदानको आकलनमा समेत विस्तारित भएको पाइन्छ। तपसिलका लेख तथा अनुसन्धान ग्रन्थ यस भनाइका साक्ष्य हुन् ।

(क) फुटकर लेख

२०६६, 'नेपाली लोकसाहित्यको अध्ययनमा कपिल लामिछाने', **जुही**, पूर्णाङ्क ६०, पृ. ४०३-४१७ ।

२०६८, 'बालहितमा लोकसाहित्य', **बालसाहित्य,** पृ. १३-२१ ।

२०६९, 'नेपाली गाउँखाने कथाको अध्ययन : एक समीक्षा' २०६९, **मिर्मिरे,** पूर्णाङ्क ३१५, पृ. १४१-१४९ ।

२०७२, 'रूपन्देहीको भोजपुरी लोकसाहित्य', **रूपन्देही दर्पण**, पृ.२७८-३०५ ।

सन् २०१५, 'लोककाव्यको स्वरूप र नेपाली सवाई लोककाव्य' **रिसर्च हाइलाइट**, पृ. १८४-१९१ ।

२०७७, 'नेपाली भ्र्याउरे र सवाईको संरचना : एक परिचय', **सोपान,** अङ्क ६, पृ.२५६-२६४ ।

(ख) पुस्तकाकार कृति

२०७५, **तीजपर्वको सामाजिक सांस्कृतिक महत्त्व र नारी आवाजका गीतहरू**

यसरी हेर्दा उखान, टुक्का र गाउँखाने कथाका अतिरिक्त लोकसाहित्यका विविध विधा र क्षेत्रको अध्ययनमा समेत उनको योगदान देखिन आएको छ ।

४. निष्कर्ष

गुल्मीको हर्दिनेटामा जन्मेका शिवप्रसाद पौड्याल सम्पूर्णानन्द विश्वविद्यालयबाट शास्त्रीसम्मको अध्ययन तथा त्रि.वि.बाट एक वर्षे बि.एड. र नेपालीविषयमा स्नातकोत्तर गरी उखानमै विद्यावारिधि उपाधि हासिल गर्ने व्यक्ति हुन् । उक्त साक्ष्यका आधारमा भन्ने हो भने २०५१ सालदेखि नेपाली लोकसाहित्यको खोज, अध्ययन र अनुसन्धान गर्दै आएका पौड्याल जीवनको अन्तिम घडीसम्म पनि अध्ययन अनुसन्धानमै समर्पित रहेको देखिन्छ । उनी विशेषतः उखान, टुक्का र गाउँखाने कथाको अध्ययनमा लागेको पाइन्छ । प्राध्यापन पेसामा लागेका पौड्यालले आफ्नो प्राध्यापन पेसा र लोकसाहित्यिक अध्ययनलाई सँगसँगै डोऱ्याएका छन् । २०४९ सालमा **नौलो कोसेली** पत्रिकामा 'नौलो कोसेली : नौलो सन्देश' शीर्षकको कविता प्रकाशित भएपछि उमको औपचारिक लेखनको आरम्भ भएको हो । २०५१ सालदेखि यता उनका जति पनि फुटकर र ग्रन्थाकार कृतिहरू प्रकाशित भएका छन् ती नेपाली उखान, टुक्का, गाउँखाने कथा र लोकगीतसँग सम्बन्धित देखिन्छन् । लामो लोकसाहित्यिक अध्ययनको यात्रामा उनको लेखन उत्तरोत्तर परिष्कृत र जिम्मेवारीपूर्ण बन्दै गएको देखिन्छ । उनका उखानसँग सम्बन्धित सातवटा शोधकार्य तथा उखान, टुक्का, गाउँखाने कथा र तीजगीतसँग सम्बन्धित नौवटा पुस्तकाकार कृतिहरू, पाँच दर्जनभन्दा बढी विभिन्न अनुसन्धानात्मक लेखहरू प्रकाशित भएका छन् । केही कृतिअद्यापि प्रकाशोन्मुख छन् । यिनलाई नेपाली लोकसाहित्यको अध्ययन र अनुसन्धान परम्पराको ठूलो उपलब्धिका रूपमा नलिई रहन सकिँदैन । यसरी हेर्दै जाँदा नेपाली लोकसाहित्यको अध्ययनमा शिवप्रसाद पौड्यालको सङ्ख्यात्मक तथा गुणात्मक विशिष्ट योगदान रहेको प्रस्ट देखिन्छ ।

सन्दर्भसूची

अधिकारी, पूर्णप्रसाद (२०६१). 'नेपाली गाउँखाने कथा र टुक्काहरूका सम्बन्धमा गहन अध्ययनको दस्तावेज'. **मिर्मिरे.** पूर्णाङ्क २३३, पृ. ९३-९७।

गिरी, जीवेन्द्र (२०७२). **नेपाली लोकवार्ता**. काठमाडौँ : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान।

घिमिरे, ध्रुवकुमार (२०७०). 'नेपाली भाषाका टुक्काको सैद्धान्तिक विमर्श'. काठमाडौँ : वी रिड।

पराजुली, मोतीलाल (२०६३). 'नेपाली लोकसाहित्यका सराहनीय प्रयासहरू'.**लोकसंस्कृति**, पूर्णाङ्क २, पृ. ८०-८४।

पौड्याल, शिवप्रसाद (२०४९). 'नौलो कोसेली : नौलो सन्देश'.**नौलो कोसेली**. (सामयिक सङ्कलन १४) पृ.७७।

भण्डारी, सरस्वती (२०७४). 'लोकसाहित्यिक अध्ययनमा शिवप्रसाद पौड्यालको योगदान' .त्रि.वि. भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस, भैरहवामा प्रस्तुत स्नातकोत्तर शोधपत्र (अप्र.)।

लामिछाने, कपिलदेव (२०६८). **नेपाली गाउँखाने कथाको अध्ययन**. काठमाडौँ : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि. ।

लामिछाने, कपिलदेव (२०६९). **नेपाली उखान र टुक्काको अध्ययन**. काठमाडौँ : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि. ।

लामिछाने, कपिलदेव (२०७७). **लोकसाहित्य सिद्धान्त**. काठमाडौँ : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान।

■

लोकसंस्कृतिविद् प्रा.डा. प्रेम खत्रीसँग अन्तर्वार्ता

(लोकसंस्कृतिको अध्ययन, अनुसन्धान, प्राध्यापन, संरक्षण र संवर्द्धनका क्षेत्रमा प्रेम खत्री चिनाइरहनुपर्ने नाम होइन । उहाँ त्रिभुवन विश्वविद्यालयबाट संस्कृति विषय लिएर चारै संकायमा उत्कृष्ट अङ्क ल्याई सर्वप्रथम हुनुभएको थियो । उहाँले सन् १९७९ देखि सन् १९८६ सम्ममा फूलब्राइट स्कलरसिपबाट संस्कृतिप्रधान मानवशास्त्रमा संयुक्त राज्य अमेरिकाको क्यालिफोर्निया विश्वविद्यालयबाट एम.एस., पीएच.डी. गर्नुभयो । वि.सं. २०३० सालमा त्रिविमा सेवा प्रवेश गरी साढे तीन दशकपछि वि.सं. २०६६ साल भाद्रमा सेवानिवृत्त हुनुभयो । त्रिविबाट सेवानिवृत्त भए पनि संस्कृतिको अध्ययन, अनुसन्धान संक्षरण र संवर्द्धनका क्षेत्रमा भने अहिले पनि उहाँ निरन्तर सक्रिय हुनुहुन्छ ।

उहाँका कृतिहरू सामाजिक, सांस्कृतिक विषयक दर्जनौँ कृतिहरू प्रकाशित छन् । उनै लोकसंस्कृतिविद् प्रेम खत्रीसँग **लोकसंस्कृति** अनुसन्धानात्मक पत्रिकाका लागि कार्यकारी सम्पादक सन्ध्या पहाडीले लिनुभएको अन्तर्वार्ता ।

अहिले के गर्दै हुनुहुन्छ ?(२०३०-२०६६)

✍ लेखपढको काम त दैनिकी नै हो। त्यो बाँचुञ्जेल छुट्दैन। त्रिविबाट २०६६ भाद्रमा सेवा निवृत्त त भइयो तर त्यो त्रिविका लागि मात्र भइयो। निस्कँदा थाकेको अनुभव भएन। यसैले जताबाट आफ्नो क्षेत्रमा केही श्रम गर्ने बोलाहट आउँछ, त्यतै लम्किन्छु। पहिलो त नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको सामाजिक शास्त्र विभागबाट तय भएको 'नेपालका जातीय सामाजिक संस्कार' शीर्षकमा पहिलेका गोष्ठीपत्र (भाग-१) र पछि त्यसकै ढाँचामा नयाँ पत्र लेखाउने, जम्मा गर्ने, सम्पादन गर्ने-गराउने र प्रकाशनका लागि सिफारिस गर्ने कामलाई निरन्तरता दिएको छु। यसको सातौँ भाग छिटै बजारमा आउँदैछ। यदाकदा काठमाडौँ युनेस्कोले सम्पर्क गर्छ। हालै विद्यालयको (कक्षा १ -१२) पाठ्यक्रममा संस्कृति र सम्पदा विषयलाई प्रभावकारी, परिणाममुखी बनाउने एउटा एसाइन्मेन्ट पूरा गरेको छु। प्रदेश -२ को प्रोफायल 'प्रदेश दर्पण' (१० अध्याय) विषय सम्पादन पूरा गर्दै छु।

नेपाली संस्कृतिका विशिष्ट पक्षहरू के-के हुन् ?

✍ त्यसो त, नेपाली संस्कृतिका विशिष्ट पक्षहरू धेरै छन्। तर, एकदमै छोटकरीमा बुँदागत रूपमा उल्लेख गर्नुपर्दा निम्न हुन् :

क) भाषाको विशिष्टता - १२३ त आर्य, द्रविड, मंगोल मूलका भाषाहरू छन्, तिनका उपभाषाका भाषिका पनि दर्जनौं छन्।

ख) जातिगत विशिष्टता - १२५ भन्दा बढी त जाति समूह छन्; जसमा खस-आर्य, आदिवासी-जनजाति, दलित, पिछडावर्ग, अन्य पर्दछन् ।

ग) आस्थागत विविधता- यसमा हिन्दू, बौद्ध, इस्लाम, जैन, शिख, बोन, किराँत, बहाई, इसाई, प्राकृतिक आदि पर्दछन् ।

घ) भूक्षेत्रीय विविधता - यसमा समुन्द्र सतहभन्दा तलबाट सुरु भएर समथर तराई-मधेश, चुरे भावर, पहाड, खोँच, उपत्यका, उच्च पहाड, हिमालय, नदी-खोला, वन-जङ्गल, सुक्खा क्षेत्र, ताल-तलैया, सिमसार क्षेत्र पर्दछन् ।

ङ) धार्मिक-सामाजिक सद्भाव- आस्थागत विविधताका बाबजुद नेपालीहरूले सामाजिक मान्यतामा सद्भाव र सहभागितालाई सबै मूल्य-मान्यताभन्दा माथि राख्ने गर्छन् । यसैले यहाँ विचलन हैन, सन्तुलन कायम छ । भातृत्व र सहचरीको भाव बलियोसित समुदाय, परिवार र व्यक्तिगत जीवनसम्म भिजेको छ ।

च) तीर्थ, चाडपर्व, जात्रा - यी विशेषताले नेपाललाई विश्वकै अनुपम राष्ट्र र पर्व-समारोहका सङ्ख्यात्मक-गुणात्मक दुवै दृष्टिले पनि धनी बनाएको छ ।

छ) सौन्दर्य पक्ष - कला-वास्तुकला (उपयोगी र विशुद्ध)का दृष्टिले नेपाल विश्वप्रसिद्ध छ । वास्तुकलामा मठ-मन्दिर, घर, पौवा-पाटी, चौतारा, विहार-गुम्बा,च्योर्तेन, मणि-पर्खाल, दरबार, घर, घाट, किल्ला, खम्बा, नाउला, इनार-कुवा, गढी केही उदाहरण हुन् ।

ज) संस्कार - नेपालका सबै आस्था, जाति-जनजाति-आदिवासीहरूका शास्त्रीय १६ संस्कार, अन्य रीति प्रचलनअनुसारका संस्कार नेपाली संस्कृतिका बलिया जग र खम्बा हुन् । नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको समाजशास्त्र विभागले विगत केही वर्षदेखि तिनको अभिलेखीकरण गर्दै आएको छ ।

झ) प्रथाजनित रीति- कतिपय जातिहरूमा सरकारी कानुनसरह मान्यताप्राप्त प्रथाजनित कानुन छन्, जसलाई रीति भनिन्छ । गुठी र अन्य विभिन्न स्थानीय नामले चिनिने यी प्रथाहरूले संस्कृतिलाई बचाएर राखेका छन् ।

ञ) सामुदायिकता - नेपालमा विद्यमान प्रचलन - संस्कार, रीति आदि कुरामा समुदायको महत्त्व सर्वोपरी छ । समुदाय एउटा सशक्त 'अनुशासक' हो । यसले सामाजिकीकरणमा महत्त्वको भूमिका निर्वाह गर्छ ।

ट) सामाजिक सुरक्षा - नेपाली संस्कृति- हिन्दू-बौद्ध, इस्लाम वा अन्यमा पनि परिवार र समुदायको वरिष्ठतालाई महत्त्व दिइन्छ । वृद्धावस्थामा पछिका पुस्ताले संरक्षण-सेवा दिने, बीचको पुस्ताले वरिष्ठ र शिशु वर्गको सुरक्षा आफ्नो कर्तव्यमा राखेर परिवार सञ्चालन गर्छ ।

यसो त नेपाली संस्कृतिका विशेषता गणना गर्दा यहाँ यत्ति ११ लाई विशेष महत्त्व दिएँ मैले । सबै विशेषता उल्लेख गर्ने हो भने धेरै लामो हुन्छ ।

यहाँलाई लोकसंस्कृतिको अध्ययन गर्न कुन कुराले आकर्षित गऱ्यो ?

✍ के कुराले भन्नु ? सुरुमा २०२२ सालदेखि २०२५ सालसम्म धरान कलेजमा मैले इतिहासको विद्यार्थी पढेँ । पछि एक साथीको प्रेरणाले एम.ए.मा संस्कृति विषय पढियो । यसमै रमाइयो र राम्रो विषय छानिएछ भन्ने लाग्यो । एम.ए.मा सर्वप्रथम अर्थात चार संकायमा प्रथम भएपछि २०३० सालमा त्रि.वि.

कीर्तिपुरबाटै शिक्षण पेसामा प्रवेश गरियो । पछि सन् १९७९ देखि सन् १९८६ सम्ममा फूलब्राइट स्कलर सिपबाट संस्कृतिप्रधान मानवशास्त्रमा संयुक्त राज्य अमेरिकाको क्यालिफोर्निया विश्वविद्यालयबाट एम.एस., पीएच.डी. गरेपछि संस्कृति विषयक अध्ययन-अनुसन्धानलाई अघि बढाउन सहज भयो । अनि त संस्कृति विषयले नै झनै मलाई आकर्षित गऱ्यो । आजीवन त्यसमै रमाइँदै छ । त्यसबाट विश्राम लिइएको छैन ।

परम्परागत संस्कृतिका दृष्टिले नेपालको कुन क्षेत्र सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण लाग्छ ?

✍ जुन क्षेत्रमा कम अध्ययन भएको छ, त्यही क्षेत्र सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण हुन्छ, हुनु पनि पर्छ किनभने अध्ययन नगर्दा कतिपय कुरा लोप नै हुने खतरामा पनि पर्न सक्छन् । नेपाली संस्कृतिको अध्ययन-अनुसन्धानका लागि नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, अन्य दुई प्रतिष्ठान, सांस्कृतिक संस्थान, जनजाति महासंघ, आदि संस्था र त्रि.वि.मा एक विभाग, एक अनुसन्धान केन्द्र (सिनास) छन् । यसो भए पनि सांस्कृतिक अभिलेखीकरणका काम कुरा गतिमा भएका छैनन् । सबैभन्दा थोरै अध्ययन भएको र विविध प्रयासमा लैजाने पर्ने क्षेत्र भनेको मध्य र सुदूर पश्चिम नै हो । यो एक फरक, मलिलो संसार हो, एक महासागर हो ।

अहिले नेपाली संस्कृतिको अवस्था कस्तो छ ?

✍ जस्तो माथि भनियो, त्यस्तै छ । महत्त्वपूर्ण क्षेत्रमा योजनाबद्ध अध्ययन परियोजना लिएर जानु आवश्यक छ । संस्कृति भनेको सम्पदा हो । यसलाई पर्यटन, ग्रामीण अध्ययन, विकास अध्ययनसित जोडेर उत्पादनशील बनाउन सकिन्छ । नयाँ पुस्तामा आफ्नो भाषा, भेष, सङ्गीत, कला, इतिहास, संस्कार, पर्व-पूजा, प्रकृति, ब्रह्माण्ड आदि विषयमा धेरै काम गर्न बाँकी छ । संस्कृतिको पुस्तान्तरण तथा अभिलेखीकरण नहुँदा ठूलो ग्यापको सिर्जना हुने डर भएको छ ।

अहिले नेपाली संस्कृतिका कतिपय कुराहरू लोपोन्मुख अवस्थामा छन्, त्यसको संवर्द्धनका लागि के कस्ता योजनाहरू सञ्चालन गर्नुपर्ला ?

✍ विश्वभरिकै दृश्यावलीमा भाषा र संस्कृतिहरू लोप हुने क्रममा छन् । यसका अनेक कारण छन् । यसमा समुदायले राज्य, युनेस्को, स्थानीय समुदाय, संघसंस्थाहरू एकत्र भएर योजना बनाई संस्कृतिको संरक्षण कार्यलाई जीवन्त बनाउनुपर्छ । अहिले राष्ट्रिय अन्तराष्ट्रिय संघसंस्थाहरू संस्कृति संरक्षणका लागि लागिपरेका छन् । सरकारले यस्ता काममा योजना बनाउन, कार्यान्वयन गर्न स्रोत साधन उपलब्ध गराउनुपर्छ । यसो नगरे धेरै गतिला सम्पदा लोप हुने खतरा छ ।

यसमा नेपाल सरकारको भूमिकालाई कसरी हेर्नुहुन्छ ?

✍ सरकारको भूमिका अभिभावकको जस्तो हुनुपर्छ । सरकार समाजका सबै पक्षको नीति, कार्यक्रम, बजेट, जनशक्ति आदि व्यवस्था गर्ने कानुनी, नैतिक र प्रशासनिक जबाफदेही पाएको 'मुखिया' हो । यस संयन्त्रले चाहेमा गर्न नसक्ने काम केही छैन । समस्या जबाफदेही बोध र कार्यान्वयनमा तत्परता हो । सरकार राजनीतिक दलबाट बन्ने हुनाले दलकै तहबाट संस्कृतिको महत्त्व, विकासमा

यसको भूमिका, दायित्व आदिबारे योजना बन्दै माथि गएमा बढी स्पष्टता, बजेट निर्माणमा सहज, कार्यान्वयनमा चुस्तता आउन सक्छ ।

धेरै यस्ता कार्यहरूमा सरकारले नीति दिने, सम्बन्धित क्षेत्र र संस्थानहरूबाट बाँकी काम अघि बढाउने गर्नुपर्छ । सरकारले सहजकर्ताको भूमिका लिने गर्नु वैज्ञानिक र प्रभावकारी एवम् परिणाममुखी हुन सक्छ । नीति र कार्यक्रमबीच समन्वयको अभावबाटै काममा रोकाबट उत्पन्न हुने हो ।

प्रादेशिक बदलिँदो परिस्थितिमा सरकारले नेपाली संस्कृतिको सम्बन्धमा के कस्तो भूमिका निर्वाह गर्नुपर्ला ?

✍ भाषा, संस्कृति, मूर्त-अमूर्त सम्पदाको विकास, संरक्षणका लागि वर्तमान २०७३ सालको संविधानपछिको समय सहज छ । संस्कृतिको अभिलेखीकरण तल्ला निकायबाट राम्रो हुनसक्छ । युनेस्कोले पनि युवा पुस्ता र समुदायलाई यस्ता काममा अग्रसर हुन र राज्यले पक्षराष्ट्रको भूमिका खेल्न आग्रह गर्दछ । संविधानले पनि पुरातत्त्व र सम्बन्धित विषय संघमा, संस्कृतिका धेरै क्रियाकलाप तलका सरकारबाटै हुने, गर्न सकिने व्यवस्था गरेको छ । प्रदेशहरू, न.पा., गा.पा.हरूका लागि यो सुनौलो मौका हो । विद्यालय, क्याम्पस र विश्वविद्यालयहरू पनि अब प्रदेशमा पुगिसकेकोले संस्कृतिको विकास संरक्षण प्रभावकारी हुने विश्वास गर्न सकिन्छ ।

नेपाली लोकवार्ता परिषद्को दोस्रो कार्यकाल आरम्भ गर्नुभएको छ । त्यसले केकस्ता कार्यक्रमहरू सञ्चालन गर्दै छ ?

✍ नेपाल लोकवार्ता परिषद् समग्र लोकसंस्कृतिको सम्बर्द्धन, संरक्षण तथा शिक्षासित सामञ्जस्य राख्ने सार्वजनिक संस्था हो । यसलाई सहरकेन्द्रित होइन, लोककेन्द्रित गर्ने, लोकमा पुग्ने, लोकबाटै संस्कृतिका विविध पक्षलाई उजागर गर्ने उद्देश्यबाट स्थापित संस्था हो । अहिलेसम्म १० विभिन्न ठाउँमा केन्द्रित रहेर अधिवेशन सम्पन्न गरिए । त्यहाँ प्रस्तुत गोष्ठीपत्रलाई पुस्तकाकार दिइयो । यी पाठ्य-सामाग्रीलाई उच्च शिक्षामा लोकवार्ता विषय स्थापित हुँदा प्रयुक्त हुने हाम्रो विश्वास छ । हामी यसलाई निरन्तरता दिनेछौँ । अब हामी वार्षिक मात्र होइन, आवधिक र अर्द्धवार्षिक कार्यक्रम पनि गर्नेछौँ । ससाना (मिनी) परियोजना कार्यक्रम पनि रहनेछ ।

प्रश्न गर्न छुटेका अन्य केही कुरा छन् कि ?

✍ सर्वप्रथम त, प्रश्नको लागि लोकसंस्कृति परिवारमा आभार व्यक्त गर्दछु । कोभिड अवधिमा हामीले भर्च्युअल विधिबाट विभिन्न कार्यक्रम गर्‍यौं । त्यसलाई मासिक प्रस्तुतिको रूप दिई देश विदेशका विज्ञ, शोधार्थी लोकसाहित्य, सङ्गीत, कला, संस्कृतिका क्षेत्रमा पहुँच आदानप्रदान गर्ने हाम्रो लक्ष्य रहेको छ । लोकवार्ताका कार्यक्रमहरूमा हामी तपाईंहरूको पनि एजेन्डा लिएर हिँड्छौँ । अतएव, सहकार्य हुनसक्ने क्षेत्र पहिचान गरी सम्बन्ध सघन बनाउन पनि हामी इच्छुक छौँ । धन्यवाद !

■

मिथिलाका महान् चाडपर्वहरू एक समीक्षा

डा. रेवतीरमण लाल

डा. रामदयाल राकेश नेपालमा नयाँ नाम होइन । उहाँले मैथिली, नेपाली, हिन्दी, अङ्ग्रेजीमा थुप्रै पुस्तकरू प्रकाशन गर्नुभएको छ । उहाँ विभिन्न साहित्यिक विधाहरूमा कलम चलाउने विद्वान् हुनुहुन्छ । साहित्यमा साहित्यिक निबन्धहरूको अतिरिक्त कविता, उपन्यास हाइकु, यात्रा संस्मरण, गजल आदिका थुप्रै रचनाहरू गर्नुभएको छ र साहित्यिक रचनाको अतिरिक्त सांस्कृतिक निबन्धहरूका कैयौँ पुस्तकहरू प्रकाशन गर्नुभएको छ ।

प्रस्तुत समीक्ष्य पुस्तक साझा प्रकाशनद्वारा प्रकाशित भएको 'मिथिलाका महान् चाडपर्वहरू' हो । राकेश एउटा नेपाली मैथिल भएकोले यस पुस्तकमा मिथिलाको संस्कृतिको गम्भीर अध्ययन प्रस्तुत गरिएको देखिन्छ ।

यस पुस्तकमा चाडपर्व र व्रतको महत्त्वबारे प्रारम्भमा नै तेह्र पृष्ठ लामो विचार व्यक्त गर्नुभएको छ । मिथिलामा महामाया जानकीको माइती रहेको छ । मिथिला कृषि प्रधान क्षेत्र हो र यहाँ आवश्यकता भएपछि राजाले पनि हलो चलाउनुभएको थियो । मिथिलाको संस्कृति विश्वमा प्राचीनतम, सर्वाधिक विकसित एवम् समृद्ध मानिएको छ ।

प्रारम्भिक यस आलेखमा मिथिलामा मनाइने चाडपर्व र यी चाडपर्वहरूको जीवनमा कति महत्त्व रहेको छ, त्यो दर्शाइएको छ । यी चाडपर्वहरू परिवार कल्याण सौभाग्य एवम् दीर्घायुको लागि मनाउने चलन भएको कुरा उल्लेख गरिएको छ। डा.राकेश भन्नुहुन्छ, 'मैथिली संस्कृतिको मूलधारा धार्मिक परम्परा हो । यो परम्परा आज पनि मौलिक रूपमा सुरक्षित छ ।' (पृ.२)

लेखकले मिथिलामा मनाइने विभिन्न चाडपर्वहरूको र त्यसको महत्त्वबारे पनि चर्चा गर्नुभएको छ । (पृ.३)

लेखकले कुनै पनि संस्कृतिकी संवालिका महिला नै हुन् उल्लेख गर्नुभएको छ । (पृ.१०)

मैथिल संस्कृति नारी रूपा रहेको पाइन्छ । कुनै पनि चाडपर्व मुख्य रूपमा नारीद्वारा नै मनाइने परम्परा रहेको छ ।

सबभन्दा प्राचीन लिखित साहित्य वेद हो तर लोक साहित्य त्योभन्दा पनि पुरानो भनिन्छ । मैथिल चाडपर्वको प्रथा नारी मनोभावको प्रतीक मानिएको छ ।

मिथिलाको कर्णाटकाल कला, साहित्य एवं सांस्कृतिक विकासको लागि स्वर्णयुग मानिएको छ। कर्णाट शासकहरूले सामाजिक एवम् सांस्कृतिक क्षेत्रमा आन्दोलनको सूत्रपात नै गरेको बुझिन्छ। मिथिलाको सांस्कृतिक स्वरूप यस्तो निर्धारण गरियो जसबाट जातीय समन्वयको विकास भएको थियो।

मिथिला संस्कृतिको जग सामाजिकतासँग जोडिएको हुन्छ। मनुष्य सामाजिक प्राणी हो र यसै कारणले कुनै पनि सांस्कृतिक कार्यमा समाज पनि जोडिएको हुन्छ।

प्रस्तुत पुस्तकमा 'चाड पर्व र व्रतको महत्त्व' आलेख अतिरिक्त मिथिलाको महान चाडपर्वहरू छठ र मधु श्रावणीको विस्तृत चर्चा गरिएको छ।

मिथिलाको पर्व छठलाई लोकतान्त्रिक लोकोत्सव छठ भनिएको छ भने मधु श्रावणी व्रतलाई मैथिली सांस्कृतिक पर्व भनिएको छ। छठ पर्वको प्रसङ्गमा यो भन्न सकिन्छ कि यो पर्व मिथिला मात्रको पर्व रहेन र नेपालमा पहाड, तराई सबै भागमा मनाइने पर्व भएको छ। यस पर्वको प्रसङ्ग यस पुस्तकमा कुनै न कुनै भाकलसँग सम्बन्धित हुन्छ र कुनै न कुनै भाकल गरेर यस पर्वको अनुष्ठान गरिन्छ भनी उल्लेख गरिएको छ। यस पर्वको सामग्रीमा चोखोपना अति आवश्यक भएको कुरा उल्लेख गर्दै अर्घ दिन आवश्यक सामग्रीहरू एवम् पकवानहरूको पनि वर्णन गरिएको छ। यस पर्वमा रहेको धर्म निरपेक्षिताको सँगै यस पर्वको लागि विधिविधानको पनि सविस्तार उल्लेख गरिएको छ। यस पर्वमा निसन्तानको लागि पुत्र, चर्मरोगबाट निको हुन, पति पाउन, तथा अन्य पारिवारिक कल्याणको लागि भाकल गर्ने भन्ने कुरा लेखकले उल्लेख गर्नुभएको छ। साथै मिथिलामा यस भाकलको लागि यस पर्वमा गाइने विभिन्न गीतहरूको उल्लेख गर्दै त्यसको महत्त्व पनि दर्शाइएको छ।

लेखकले यस पर्वलाई महिला सशक्तीकरणको रूपमा पनि उल्लेख गर्नुभएको छ। यसको साथै विभिन्न ठाउँमा विभिन्न विद्वानहरूद्वारा छठको प्रसङ्गमा उल्लेख भएको विचारहरू पनि प्रस्तुत गर्नुभएको देखिन्छ।

अर्को चर्चा गरिएको पर्व मधु श्रावणी हो। यो श्रावण महिनामा मिथिलामा मनाइने गरिन्छ। मिथिलामा मनाइने प्रत्येक चाडपर्वको उद्देश्य परिवार कल्याण त हुन्छ नै। यस मधु श्रावणीको व्रतको उद्देश्य मुख्य रूपमा मधुमय जीवन अर्थात् सुखमय दाम्पत्य जीवन नै रहेको पाइन्छ।

समाजमा मनाइने व्रत-त्योहारहरू प्रमुख रूपमा तीन प्रकारका हुन्छन्। केही त्योहारहरू वैदिक विधिअनुसार नै हुन्छन् भने केही त्योहारहरू वैदिक मन्त्रोच्चारणसँग मात्र हुन्छ। केही त्योहारहरू लोक प्रचलित विधिअनुसार नै हुन्छन्। मधुश्रावणी व्रत पन्ध्र दिनको हुन्छ र यस पर्वमा प्रत्येक दिन एउटा धार्मिक भावनाले पूर्ण एवम् लोक कल्याणयुक्त लोककथाहरू भनिन्छ। यस पर्वमा भनिने कथाहरू वैदिक एवम् पौराणिक स्वरूपको नभै लोककथाको रूपको हुन्छन्, जसको आधार पौराणिक नै हुन्छ।

प्रस्तुत पुस्तकमा डा.राकेशले पन्ध्रौं दिनसम्मको कथाको उल्लेख गर्नुभएको छ र यस पर्वको सविस्तार वर्णन गर्नुभएको छ। यस पर्वको वर्णनमा यस पर्वमा गाइने गीतहरूको चर्चा गर्दा लेखकले मैथिली गीतको नेपालीमा अनुवाद पनि प्रस्तुत गर्नुभएको छ जो यस पुस्तकको विशेषता हो। तर पुस्तकको नाम 'मिथिलाको महान चाडपर्वहरू' हेर्दा यस पुस्तकमा मिथिलाका विभिन्न चाडपर्वहरू जान्ने जिज्ञासा राख्नेहरूले यस कारण निरास हुनुपर्छ किनकि यसमा मात्र दुईवटा चाडपर्व मात्रको बारेमा लेखिएको छ। यसमा मिथिलाका अन्य चाडपर्वहरूको बारेमा पनि लेखिएको भए सन्तुष्टि हुन्थ्यो। तर लेखकको यस पुस्तकको दोस्रो खण्ड पनि प्रकाशित भएको बुझिएकोले त्यसबाट पाठकले सन्तुष्टि पाउँछन् कि ?■

‘किराँती–साम्पाङ पहिचानमा लोकगीतको भूमिकामाथि एक पलक

गीता कार्की

लोकसंस्कृति, जीवन, दर्शन, सम्पदा, लोकगीत अथवा लोक वाङ्मयबारे उच्चस्तरीय अध्ययन-अनुसन्धान गर्ने डा. भक्त साम्पाङ राई एक कुशल अन्वेषक, अनुसन्धाता मात्र नभएर आफैँ एउटा ग्रन्थ बनिसकेका छन् । भोजपुर भैँसीपङ्खा -३ मा जन्मेका राईले काठमाडौँलाई कर्मथलो बनाएका छन् । हाल ललितपुर उपमहानगरपालिका २६ मा बसोबास गर्दै आएका डा. राई भाषा, साहित्य, संस्कृति र दर्शन क्षेत्रका गम्भीर अध्येता हुन् । त्रिभुवन विश्वविद्यालयबाट लोकसाहित्यअन्तर्गत लोकगीत विधामा विद्यावारिधि गरेका राई संस्कृति र दर्शन क्षेत्रमा क्रियाशील छन् । बालसाहित्य, भाषा, संस्कृति, दर्शन र पाठ्यक्रममा आधारित दुई दर्जनभन्दा बढी ग्रन्थका लेखक डा. राईले राष्ट्रिय तथा अन्तरराष्ट्रिय गोष्ठीमा पाँच दर्जनभन्दा बढी प्राज्ञिक कार्यपत्र प्रस्तुत गरिसकेका छन् । चौधवटा दर्शनको विवेचना गरिएको दक्षिण एसियाकै हालसम्मको पहिलो ग्रन्थका पूर्वीय दर्शनका लेखक डा. भक्त राई हाल नेपाल सरकार संस्कृति, पर्यटन तथा नागरिक उड्डयन मन्त्रालयमा संस्कृतिविज्ञका रूपमा कार्यरत छन् ।

डा. भक्त राईद्वारा लिखित ‘किराँती-साम्पाङ पहिचानमा लोकगीतको भूमिका’ किराँती-साम्पाङ जातिको पहिचान बोकेको महत्त्वपूर्ण कृति हो । सांस्कृतिक आवरणमा सज्जित प्रस्तुत कृति नेपाली डायस्पोरा वाङ्मय प्रतिष्ठान, कोटेश्वरद्वारा वि.सं. २०७१ सालमा प्रकाशित भएको हो । जसको अध्ययन सहजकर्ता, सुपरीवेक्षक, सम्पादन र भूमिका लेखनका डा. लाल श्याँकारेल रापचा रहेका छन् ।

प्रस्तुत कृतिमा आदिवासी जनजीवन र संस्कृतिमा लोकगीतको भूमिकाबारे, तथ्यपरक खोज-अनुसन्धान र विश्लेषण गरिएको छ । नेपालका आदिवासी किराँत जातिको खोज अध्ययनअन्तर्गत पर्ने लोकगीतको वर्गीकरण र विवेचना गरिएको यो प्रथम कृति मानिन्छ । त्यस अर्थमा पनि यो कृति अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ । लोकगीत मुलुकको अब्बल परम्परित विशाल संस्कृति र पहिचान हो । हिमाल, पहाड, खोंच तराई, कुना-कन्दरा जतातत‌ै आआफ्नै जाति, भाषा र संस्कृति झल्काउने परम्परा हुन्छ । त्यसलाई झल्काउने लोकगीत यो मुलुकको जरा हो, जुन सर्वत्र फैलिएको पाइन्छ । यिनै जराहरू पहिल्याउँदै, छिचोल्दै साम्पाङ जातिभित्र प्रचलित लोपोन्मुख एक-एक पहिचान र तात्त्विक विश्लेषण गरेका छन् डा. भक्त राईले ।

'किराँती-साम्पाङ पहिचानमा लोकगीतको भूमिका' आठ अध्यायमा विभाजित छ । प्रथम अध्यायमा लोक साहित्यअन्तर्गत पर्ने लोकगीतको परिचय र औचित्यबारे प्रकाश पार्दै लोकगीत मौखिक रूपमा व्यक्ति, समाज र पुस्तागत हस्तान्तरण भएको परिवर्तनशील विधाका रूपमा चर्चा गरिएको छ। लोकगीतमा लोकजीवनको समग्र पक्ष उद्घाटित हुन्छ। जाति विशेषको लोकगीतमा त्यो जाति विशेषको पहिचान हुने भएकोले मौलिक सांस्कृतिक परम्परा र प्रवृत्तिको संरक्षण गर्न र किराँती-साम्पाङ जातिको सांस्कृतिक पहिचानको लागि यस जातिको अध्ययन-अनुसन्धान, वर्गीकरण र विश्लेषण गर्नु आवश्यक छ ।

यस अध्यायमा किराँती-साम्पाङको लोकगीतको परिचय अध्ययनको पृष्ठभूमि, औचित्य, अनुसन्धानका चुनौति, समाधान, अध्ययन विधिबारे प्रकाश पारिएको छ ।

अध्याय दुईमा किराँती-साम्पाङको सङ्क्षिप्त परिचय अन्तर्गत बसोबास क्षेत्र, जनसङ्ख्या, सांस्कृतिक तथा धार्मिक परिचय, भाषिक परिचय, संस्कार परिचय, मुख्य चाडबाडका वर्णन गरिएको छ। खोटाङ जिल्लाको पाथेका, फेदी, बासपानी, खार्मत्ताम्छामा बसोबास गर्ने यी जाति अहिले भोजपुर, संखुवासभा, धनकुटा, सुनसरी, मोरङ, झापा, पाँचथर, इलामलगायत प्रवासमा पनि बसोबास गर्छन्। राष्ट्रिय जनगणना २०६८को अनुसार यिनको कुल जनसङ्ख्या १६८१ देखाइएको भए पनि वास्तविक जनसङ्ख्या अझ धेरै बढी रहेको बताइएको छ ।

सांस्कृतिक-धार्मिक परिचयअन्तर्गत यस जातिको मौलिक भेषभूषा, पहिरन, रहनसहन, खाना, किराँत धर्मग्रन्थ मुन्धुममा आधारित संस्कार, कर्म, पुजन, सुम्निमा र पारुहाङको सन्दर्भहरू उल्लेख गरिएका छन्। किराँती जातिअन्तर्गत विभिन्न थरका भाषाहरूको प्रयोग, साम्पाङ स्वरवर्ण तालिका, व्यञ्जनवर्ण तालिका, किराँत भाषा वंशवृक्ष, साम्पाङ जातिको भाषा, साहित्य, संस्कृतिसम्बन्धी प्रकाशन सामग्रीको व्याख्या गरिएको छ। प्रमुख संस्कारहरू जस्तो जन्म, मृत्यु अनि प्रमुख चाडहरू जस्तो उँधौली-उँभौली, मङ्सिरे, न्वागी, माघे सङ्क्रान्ति, साउने सङ्क्रान्तिको व्याख्या गरिएको छ ।

प्रथम विश्वयुद्ध र द्वितीय विश्वयुद्धमा सहभागी किराँतीहरू युद्धबाट फर्केपछि उनीहरूको मौलिक संस्कृतिमा परेको प्रभाव, साम्राज्यवाद, उपनिवेशवाद, पृथ्वीनारायण शाहको एकीकरण अभियानका क्रममा ओल्लोकिराँत, पल्लोकिराँत र माझकिराँत र माझकिराँतका राज्यहरू नेपालमा गाभिएपछि किराँती भाषा संस्कृति लोप हुन पुगेको तथ्य र सवार्ल्टन किराँती संस्कृति विषयक चर्चा गरिएको छ ।

अध्याय तीनमा लोकगीतको समग्र अध्ययन, पृष्ठभूमि, परिभाषा, लोकगीतको आधुनिक गीत र लोकगाथासँग तुलना, लोकगीतको विशेषता (मौखिक परम्परा, मौलिकता तथा सरसता, परिवर्तनशीलता, धार्मिक, आध्यात्मिक एवम् भाग्यवादी हुनु, मनोरञ्जन तथा चेतनामूलक हुनु, सामाजिक, सांस्कृतिक पहिचान, भाषिक विविधता, प्रश्नोत्तर तथा सामूहिक हुनु, गेय तथा नृत्यमय हुनु) औँल्याएका छन् ।

त्यस्तै लोकगीतका तत्त्वहरूमा अनिवार्य तत्त्व ऐच्छिक तत्त्वमा विभाजन गरी अनिवार्य तत्त्वअन्तर्गत विषयवस्तु, लय वा भाका, कथनपद्धति, गायक/गायिका, भाषा रहेको छ भने ऐच्छिक तत्त्वअन्तर्गत वाद्यवादन, अभिनय वा वेशभूषा, दर्शक तथा श्रोता रहेको छ ।

लोकगीतको परिभाषा र वर्गीकरण विभिन्न विद्वान्हरूको मतका आधारमा गरिएको छ। त्यस्तै लोकगीतको ज्ञानविज्ञानका विभिन्न क्षेत्र इतिहास, संस्कृति, समाजशास्त्र, मानवशास्त्र, भाषाविज्ञान, मनोविज्ञान, भूगोल, धर्मशास्त्र, अर्थशास्त्र, पूरातत्त्वसँगको सम्बन्धबारे प्रकाश पारिएको छ। यो अध्याय

लोकगीतको अध्ययन-अध्यापन, अनुसन्धानका लागि अत्यन्त उपयोगी रहेको छ ।

अध्याय चारमा किराँती-साम्पाङमा प्रचलित लोकगीतको विभिन्न आधारमा वर्गीकण तथा विश्लेषण गरिएको छ । सहभागिताको आधारमा एकल, दोहोरी र सामूहिक गरी तीन वर्गमा विभाजित छ । एकलमा हाकपारे, रिसिया, तोम्माछाम् र गोठाले छन् । दोहोरीमा साकेला, हियारी, गोठाले र सामूहिकमा हियारी, साकेला, मारुनी नृत्यगीत छन् ।

प्रस्तुतिका आधारमा वाद्यगीत, खुल्ला गीत, नृत्य गीत, अभिनय गीत गरी चार वर्गमा विभक्त छ । वाद्य गीत अन्तर्गत साकेला, होप्माछाम्, खुल्ला गीतमा रिसिया, हियारी होप्माछाम्, गोठाले र हाकपारे पर्छन् । नृत्यगीतमा साकेला, होप्माछाम्, रिसिया, मारुनी नृत्यगीत पर्दछन् । गायनका आधारमा उत्सव गीत(साकेला, मारुनी), श्रम गीत(गोठाले), धार्मिक गीत (होप्माछाम्, रिसिया), संस्कार गीत (हियारी, रिसिया), र बाह्रमासे गीत (गोठाले, हाक्पारे) वर्गीकरण गरिएको छ ।

आकारको आधारमा लघु (गोठाले), मझौला (साकेला, हियारी र रिसिया), बृहत् (हाकपारे, होप्माछाम्, मारुनी) वर्गीकरण गरिएको छ ।

उमेर र लिङ्गका आधारमा युवागीत (साकेला, हियारी), बालगीत (साकेला), वृद्धागीत (हाकपारे, होप्माछाम्, रिसिया, मारुनी) र नारीगीत -(हियारी, साकेला, गोठाले) गरी चार भागमा विभाजन गरिएको छ ।

तत्त्वका आधारमा अनिवार्य(विषयवस्तु, लय वा भाका, कथनपद्धति, गायक/गायिका, भाषा) र ऐच्छिक -(वाद्यवादन, अभिनय तथा भेषभूषा, दर्शक तथा श्रोता) गरी दुई भागमा बाँडेको छ । क्षेत्रीय आधारमा ओल्लो किराँत, माझ किराँत र पल्लो किराँत गरी तीन भागमा विभाजन गरिएको छ भने स्रोतको आधारमा लोकगीतलाई दुई वर्गमा विभाजन गरिएको छ ।

मुन्धुममा आधारित गीत -होप्माछाम्, हाकपारे, रिसिया, हियारी) र अन्य गीतहरू (उत्सव गीत, श्रम वा कर्म गीत, बाह्रमासे गीत) । त्यसैगरी किराँती-साम्पाङमा प्रचलित लोकगीतको विश्लेषण गरिएको छ - सहभागिताका आधारमा, प्रस्तुतिका आधारमा, जाति, उमेर तथा लिङ्गमा आधारमा, तत्त्वका आधारमा, क्षेत्रीय आधारमा र स्रोतको आधारमा । भाषिक स्वरूपको आधारमा प्रचलित लोकगीतको वर्गीकरणमा भाषिक प्रयोग, स्थानीय शब्द, तिनमा प्रयुक्त निपात शब्द, तत्सम, तद्भव, आगन्तुक, अनुकरणात्मक, उखानटुक्का, थेगो, पुलिङ्ग शब्द र सम्बोधन शब्दका उल्लेख गरिएको छ । प्रकृतिलाई मानवीकरण गरिएका गीतहरू छन् ।

अध्याय पाँचमा किराँती जातिको धर्मग्रन्थ मुन्धुमको विशेषता (मौखिक परम्परा, गेयात्मकता, धार्मिकता, सीमितता), मुन्धुमका तत्त्वहरू(विषयवस्तु, कथनपद्धति, लय वा भाका, प्रस्तोता, भाषा) र मुन्धुममा अन्तर्निहित विषयवस्तुको चर्चासहित मुन्धुमलाई ज्ञानकाण्ड र कर्मकाण्डमा विभाजन गरेर त्यसको व्याख्या गरिएको छ । मुन्धुम किराँती संस्कृतिको विशाल पवित्र ग्रन्थ हो । यो किराँतीहरूको धर्म, संस्कार र संस्कृति, आस्था, विचार र जीवनलाई निर्देशित गर्ने शास्त्र हो । पाश्चात्य जगत्मा उन्नाईसौँ शताब्दीमा देखापरेको आत्मवाद -(आत्माको अस्तित्व आत्मासात गर्ने) र प्राकृतिक वस्तुको श्रद्धा र विश्वास गर्ने टोटेमवादसँग मुन्धुमको निकटता रहेको सन्दर्भ समावेश छ ।

'मुन्धुममा आधारित साम्पाङ गीतहरू' शीर्षकमा रहेको अध्याय ६ मा रिसिया गीत, होप्माछाम्, हियारी र हाकपारे गीतको परिचय, वर्णन र विश्लेषण गरिएको छ । संस्कारगत अवसरका गाइने

सांस्कृतिक महत्त्वको मुन्धुममा आधारित मन्त्र अथवा शास्त्रीय गीत रिसियाको उत्पत्तिमा नामाकरण, प्रयोग क्षेत्र, प्रयोक्ता, विशेषता, गायन अवसर, प्रस्तुतीकरण, विषयवस्तु, लय वा भाका, कथन पद्धति, प्रस्तोता, भाषा, वाद्यवादन, दर्शक तथा श्रोताका आधारमा यसको र साथै होप्माछाम्, हियारी र हाकपारे गीतको वर्णन गरिएको छ। होप्माछाम् जीवन र जगत्को उत्पत्तिसम्बन्धी वर्णन गर्ने र किराँती साम्पाङको मिथकलाई सङ्गीतबद्ध गरेर गाइन शास्त्रीय गीत हो । 'हियारी' साम्पाङको विवाह संस्कारमा दुलहा र दुलही पक्षका युवायुवतीहरूको दोहोरीको रूपमा गाइने मनोरञ्जनात्मक महत्त्वपूर्ण संस्कार गीत हो । 'हाकपारे' किराँती -साम्पाङका जीवनको समग्र पक्ष अभिव्यक्त गर्ने सदावहार जहिलेसुकै गाइने बाह्रमासे महत्त्वपूर्ण गीत हो । लोक साहित्यको अध्ययनका लागि अध्यायमा उपयोगी सामाग्री छ ।

अध्याय सातमा किराँती-साम्पाङमा प्रचलित चाड, कर्म तथा नृत्य गीतहरूको परिचय, वर्णन र विश्लेषण गरिएको छ । यसमा उँधौली र उँभौलीमा गाइने प्रसिद्ध साकेलागीत, कर्मगीत, गोठाले, मारुनी नृत्य गीतलाई परिचय, उत्पत्ति र नामाकरण, प्रयोगक्षेत्र, प्रयोक्ता, विशेषता, गायन अवसर, प्रस्तुतीकरण, विषयवस्तु, लय वा भाका, कथन पद्धति, प्रस्तोता (गायक/गायिका), भाषा, वाद्यवादन, दर्शक तथा श्रोताका आधारमा वर्गीकरण र विश्लेषण गरिएको छ ।

आठौं अन्तिम अध्याय लोकगीतमा किराँती-साम्पाङ पहिचानमा केन्द्रित छ । किराँती-साम्पाङको पहिचानमा लोकगीतको भूमिकाको वर्णन यस अध्यायमा छ। किराँती-साम्पाङहरूको लोकगीतमा उनीहरूकै भाषा, संस्कार, संस्कृति, भूगोल, इतिहास अवतरित हुन्छ। तसर्थ ती लोकगीत उनीहरूको पहिचानको विशिष्ट झाँकी हुन् । राष्ट्रको भाषिक तथा सांस्कृतिक निधि भएका कारण लोपोन्मुख हुन नदिई यसको संरक्षण हुनु जरुरी छ भन्ने कुरा यसमा पुष्टि गरिएको छ ।

अन्तिममा परिशिष्ट एकमा संस्कारगीत (रिसियो)हरू भावानुवादसहित प्रस्तुत गरिएको छ। न्वारान गर्दा गाइने रसिया गीत, अन्नप्रासन/पास्नी गर्दा गाइने रिसिया गीत, बालकलाई टीका लगाइदिँदै दिइने आशिर्वाद, बालिकालाई टीका लगाइदिँदा दिइने आशिर्वाद, पितृमा बुहारी देखाउने मन्त्र, केटी माग्न जाँदाको रिसिया, तीन चुल्होको स्थापना गर्दाको रिसिया, मृतकलाई बाटो लगाउने तरिका भावानुवादसहित प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी उच्च संस्कार तथा संस्कृतिको वैभवशाली मानिने किराँती-साम्पाङ राष्ट्रिय निधि हो । यो कृति यिनै कुराहरूको दस्तावेज हो । डा. भक्त राईको यो कृति अत्यन्त पठनीय, सङ्ग्रहणीय र अध्ययन-अनुसन्धानको बलियो आधार र उपयोगी कृति हो ।

■

बाला लखन्डर

स्रोत व्यक्ति : **जैलाल चौधरी**
उमेर : ७३ वर्ष
घोराही-७ सिसहनीया, दाङ
(बट्कुही/थारू लोककथा)

एकठो महराज रह। डोस्र महराज भ्वाज करल, व महरानी भ्वाज कैक लानल। वाकर एकठो नोकर रलहिस्, वाकर नाउँ चेरिया रलहिस्। डोस्र महाराजके लर्का हुइलग्लिस्। सोह्निन्या खोज्ना हुइलन्। उहाँ हिरा सोह्निहिन गाउँम रलहि। डोस्र चेरिया बहिनी हिरा सोह्नहीन ख्वाज कैक कल। डोस्र चेरिया बहिन्या गइल,गइल। पुछटि पुछटि डग्रि डग्रि चल्गिल। डोस्र चेह्निया, हिरा सोह्नहीनक घरम पुगल।

गीत- सुनो सुनो हिरा सोह्नहीन बचना हमार
टुहिन बलाइल बा रज्वा महराज

डोस्र हिरा सोह्नहीन आपन घरसे निक्रल डोस्र पुछल्-कहाँ ऐल्या चेरिया बहिनी ? डोस्र चेरिया कहल-महरज्वक जन्नीक प्याट बठाइटस् , उह टुहिन बलाए ऐनु कहल। मै नेङ्के निजइम कहल। टोहि का चाहटा कहल चेरियाबहिनी, सोह्नहीन कहल-म्वारलाग गडाह पलाङक आनस्! डोस्र चेरिया बहिनी रज्वकठे आइल्। कहल महाराज सोह्नहीन ट मागटा -गढा पलाङक, रज्वा फे लैजा कहल। सोह्नहीन गढा पलाङ्क लैगिल्। ऊ लैजाके सोह्नहीनके घरम पुगल।

गीत- सुनो सुनो हिरा सोह्नहीन लानल बाटु गढा पलाङके
डोस्र निक्रल सोह्नहीन भिट्टरसे। ड्याखल गढाहा पालङ्के ठह्रयाइल। हिरा सोह्नहीन कहल-टोर गढक गर्रिगर्रा पुछि, लम्मा लम्मा कान बाटस् मै निचरम , म्वार लाग घोऱ्वा पलाङ्के आनस। डोस्र फे गइल चेरिया बहिनी रज्वक ठे। उहाँ जाके कहल-सोह्नहीन ट घोऱ्वा पलाङ्के मागटा। रज्वा फे घोऱ्वा पलाङ्के लैजा कहल। चेरिया बहिनी घोऱ्वा पलाङ्के सोह्नहीनके घर गइल।

गीत – सुनो सुनो हिरा सोह्नहीन घोऱ्वा पलाङके लानल बाटु
सोह्नहीन भिट्टरसे निक्रल व ड्याखल अँग्नम घोऱ्वा ठह्रयाइल।

गीत : ट्वार घोऱ्वक गर्रिगर्रा पुछि, लाल पिठ्या मै नै चिउरम ट्वार घोऱ्वाम। सुनो सुनो चेरिया बहिनी एक वचन म्वार, उँटवा पलाङ्के लान। डोस्र चेरिया बहिनी महराजके ठे गइल .व कहल -

गीत : सुनो सुनो महराज सोह्नहीन मगाइल बा उटवा पलाङ्के

डोस्र महराज उटवा पलाङ्के लैजा कहल, चेरिया बहिनीहन । डोस्र चेरिया उटवा पलाङ्के लैगिल हिरा सोह्रहीनके घर ।

गीत : सुनो सुनो हिरा सोह्रहीन लानरख्नु मै उटवा पलाङ्के

हिरा सोह्रहीन ड्याखल उटवा पलाङ्के अनलक ऊ कहल ट्वार उट्वक बर्का बर्का ठ्यापर बटिस् नम्मा नम्मा घ्याँचा बाटिस । मै निचिहुरम उट्वम हिरा सोह्रहीन कहल -

गीत : सुनो सुनो चेरिया बहिनी वचना हमार,
म्वार लग हँठ्या पलाङ्के लानस
डोस्र चेरिया बहिनी फे रज्वक घर घुम्के गइल व कहल -

गीत : सुनो सुनो महराज सोह्रहीन मगाइल बा हँठ्या पलाङ्के
डोस्र रज्वा कहल, लैजाओ चेरिया बहिनी हँठ्या पलाङ्के ।
चेरिया बहिनी हँठ्या पलाङ्के लैगिल ।

गीत : सुनो सुनो हिरा सोह्रहीन लानल बाटुँ मै हँठ्या पलाङ्क
डोस्र सोह्रहीन अङनम निक्रल व ड्याखल हँठ्या अन्लक ।

गीत- ट्वार हँठ्यक आघ पुछि , सुपाअस कान, मै नै चिहुरम हँठ्यम
फे चेरिया बहिनी घुमके आए लागल ट सोह्रहीन कहल-

गीत- सुनो सुनो चेरिया बहिनी वचन हमार म्वार लाग कन्ढ्या पलाङ्क अन हो
डोस्र चेरिया बहिनी घुमके रज्वक ठे गइल व कहल-

गीत- सुनो सुनो महाराज सोह्रहीन मगाइल बा कन्ढ्या पलाङ्क
महराज कहल-जाओ ट चेरिया बहिनी डोलि बनाके लैजाऊ !
चेरिया बहिनी डोलि बनाए कहल व डोलि बनल ट उहम चिहुरल ।
डुजन ठारु बोक्के लौगिल । हुँक्र हिरा सोह्रहीननके घर पुग्ल ।

गीत- सुनो सुनो हिरा सोह्रहीन लानल बाटु मै कन्ढ्या पलाङ्क
डोस्र अङ्नम निक्रल ट ड्याखल मजा डोलि ट जइम कहल ।
ऊ आपन सामान घरसे लिह लागल । एकठो टेकनि लिहल ।
ग्वाराम घलना कचमच पनहि घाल के पैठल डोलिम ।
बोक्के महाराजके घर अन्ल । चेरिया बहिनी महराजके घर पुग्के कहल

गीत- सुनो सुनो महाराज लानरख्नु मै हिरा सोह्रहीन
रज्वा कहल-झट्ट सोह्रहीन निक्राओ ! रानीक प्याट नस्से बठैठा ।
हिरा सोह्रहीन डोलिमसे निक्रल व प्याट मार गइल ।

गीत - लानरे लानो चेरिया बहिनी लरैना भर ट्याल चेरिया बहिनी
सोह्रहीन ट्पाल डिहल,
डोस्र ट मार लागल ट डोस्र जर्मल । लर्कक नाउँ ढरकलाग पन्डित
बलैल । पन्डिट ऐल व सल्ला पर्ल । वाकर नाउ बाला लखन्डर
नाउँ ढर्ल । बाला लखन्डर बरा हुइल ट बरा मुर्ख हुइल ।
बाला लखंन्डरके माई जाट पापि रह । आपन भैनन मुआ डर्ना वाकर

विचार रह ।
डोस्र ऊ बाला लखन्डर बरा बरा टल्वम मच्छि बभ्फाए बन्सि लगाए जाए ।
बन्सिम सर्ज रुख्वक टाँरा, हँठ्यक चारा रलहिस । मामी बिसरा
जुनुक बाला लखन्डर बन्सि ख्यालटा कैके टल्वम विष डारडिहल ।
ऊ मच्छि खाइ ट मुजाइ कैके । डोस्र बाला लखन्डर ठाँ पाडारल ।
ऊ और टल्वम बन्सि ख्याल नै गइल । ओस्ट कर्टि कर्टि नैमुअल ।
बाला लखन्डर भ्वाज करल । डोस्र ऊ माई बोक्सिन रह ।
महाराज स्वाँचल यी छावा कसिक बचैना हो ?
याकर माई मुआडारी कैक । डोस्र रज्वा छावा-पटोहिया ढर्ना एकठो

घर बनाइल । ऊ घर्म एक्कठो भ्याल रह । उहम बैठ्ना-सुट्ना कर्ल । भ्यालम एक जोरि हँसा, एकजोरि सपलिउरि, एकठो छुटि छुटि कुकऱ्या व एक जोरि सरसा बैठ्ना हुइल । डोस्र ऊ मामी बिसऱ्या बिखार बिखार सँप्वा छ्वारल । सँप्वा आए लग्ल ट कुकऱ्या भुँक्ल व सपलिउरि छुटल ट मारडर्ल ट सरसक आघ सारडिहल व सरसा

सक्कु खाडर्ल । मर्ना उपाइ निलागल ट् ऊ निन बान छ्वारल । सक्कु निनागैल , बाला लखन्डरके जन्नी केल जग्ल बा । सक्कु सँप्वा भिट्टर पैंठगैल । सँप्वा उप्परसे टर खस्लक बाला लखन्डरके जन्नी सुनल ।

सँप्वा न्याङ लग्ल । सँप्वा लखन्डरक जन्नीक कपार के बेनिमसे खट्याम चिहुरके बाला लखन्डरह काटडारल । रानी फे निनागिल । बाला लखन्डर सँप्वा कट्लस ट जागल । अङ्ग्रिम काट रहल ।

गीत- म्वार अंग्रिक बिख घुट्ठी पुगगिल
रानी मोर जगटि ट बिरवा करटि कि नाइ
घुट्ठिक बिख ठिहुन पुगगिल
रानी मोर जगटि ट बिऱ्वा करटि कि नाइ
रानी आमि नै जागल-म्वार चुट्टिक बिख मुटुम पुग्गिल
रानी मोर जगटि ट बिऱ्वा करटि कि नाइ

बाला लखन्डर मुगइल । डोस्र रानी जागल व मुलक ड्याखल । रानी रुइ लागल । बाहिरक मनै सुन्ल ट घर फोरके भिट्टर पैठ्ल । बाला लखन्डर जिआए बारोबंगाला लैगिल । लैजाए बेर डग्रिम पुछ्टि जैठ । पैल बंगला पुग्ठ । रानी कली-म्वार हाठ्म चुऱ्या घलाड्या ! म्वार ठ्वक टउल बराबर टामा डेम । बंगाला ठरिक आघ जाओ कहल । बोक्के लैगिल । डोस्र ठावँम पुग्ल । म्वार हाँठम चुऱ्या घलाड्या मै म्वार ठ्वक टउल बराबर पिट्टल डेम कली रानी ।

अस्ट कर्टि कर्टि बारो बंगाला पुग्ल ट आपन ठ्वक टउल बराबर स्वान डेम कली रानी । बारो बंगालामा रानीक मुलक ठ्वहन (बाला लखन्डरहन) जियाडिहेल । जागल बाला लखन्डर ट सक्कु लुगा घलाडेल व हुँक्र सक्कु फिर्टा हुइल । फिर्टा हुइना ब्याला बाला लखन्डरक जन्नी टामा, पिट्टल, स्वान टिर्टि आइल । डोस्र आपन घरम ऐल र बाबक घरम बैठ पैल ।

■