

# नेपाली संस्कृति

विशेषाङ्क-२०५९

(श्री ५ पृथ्वीजयन्ती तथा राष्ट्रिय एकता-दिवस)

शुक्र (२)मा



सांस्कृतिक संस्थान



कृष्ण शर्मा  
०५३/३/२०

## दुई शब्द

\* निश्चित भौगोलिक सिमानाभित्र रहेको मानवयुक्त भूमि नै देश हो र कुनै पनि देशको सही पहिचान एवं सभ्यताको परिसूचक नै संस्कृति हो । संस्कृतिका विविध पक्षमध्ये सङ्गीत-नाट्यकला एउटा सशक्त एवं प्रभावकारी पक्ष हो । त्यसैले नेपाली लोकसङ्गीत एवं नाट्यको संरक्षण, संवर्धन तथा प्रचार-प्रसार गर्ने उद्देश्यले सांस्कृतिक संस्थानले आफ्नो स्थापनाकालदेखि नै निकै प्रशंसनीय कार्यहरू गर्दै आएको छ । आफ्ना मौलिक एवं आकर्षक रङ्गमञ्चीय कार्यक्रमको लागि संस्थान देश-विदेशमा सुपरिचित भइसकेको छ । संस्थानले २०४२ सालदेखि नेपाली संस्कृतिनामक एउटा विशुद्ध सांस्कृतिक पत्रिकाको प्रकाशन गर्दै आएको थियो, तर २०५१ सालतिर यो बन्द भयो । यसपटक संस्थानले सो सांस्कृतिक पत्रिकालाई पुनर्जीवन दिने उद्देश्यले श्री ५ पृथ्वीजयन्ती तथा राष्ट्रिय एकता-दिवसको सन्दर्भमा संस्थानद्वारा आयोजित राष्ट्रिय सांस्कृतिक महोत्सवको उपलक्ष्यमा नेपाली संस्कृति पनि विशेषाङ्कको रूपमा प्रकाशित गर्ने जमर्को गरेको छ । यस विशेषाङ्कमा समाविष्ट सांस्कृतिक क्षेत्रका मूर्धन्य विद्वद्बर्गहरूका लेख-रचनाहरूले हाम्रो नेपाली संस्कृतिफाँटका पाठकहरू, शोधकर्ताहरू एवं अन्वेषकहरूलाई उल्लेख्य सामग्रीहरू उपलब्ध हुने विश्वास लिएका छौं । साथै यसलाई अझै सुसंस्कृत र परिष्कृत पार्न पाठक तथा विज्ञ जनहरूबाट सल्लाह-सुझावहरू पनि प्राप्त भएमा संस्थानको लागि यसभन्दा ठूलो सौभाग्य अरु केही हुनेछैन भन्ने अपेक्षासाथ अपील पनि गर्दछौं ।

श्री ५ पृथ्वीजयन्ती तथा राष्ट्रिय एकता-दिवस  
वि.सं. २०५९

हरिहर शर्मा  
महाप्रबन्धक



## विषय-सूची

|  |                              |    |
|--|------------------------------|----|
| १. राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीतिका केही पूर्वाधारहरू                       | - सत्यमोहन जोशी              | १  |
| २. नेपाली लोकनाच : प्रवृत्तिगत परिचय र विशेषता                         | - तुलसी दिवस                 | १० |
| ३. क्षेत्रकार्य र सम्पादन-सिद्धान्त                                    | - चूडामणि बन्धु              | १६ |
| ४. मैथिली संस्कृतिमा वटसावित्री-पूजनोत्सव                              | - डा. रामदयाल राकेश          | २५ |
| ५. लोकसाहित्यमा लोकनृत्य   | - पूर्णप्रकाश नेपाल 'यात्री' | २८ |
| ६. कर्खा गीत   | - सुवि शाह                   | ३१ |
| ७. दाफाभजन (खिंबाजा)को सांस्कृतिक महत्त्व                              | - धर्मरत्न शाक्य 'त्रिशूली'  | ३४ |
| ८. सांस्कृतिक एकताका प्रतीक<br>श्री ५ बडामहाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाह | - रामशरण दर्नाल              | ३८ |
| ९. राष्ट्रिय एकता र संस्कृति   | - प्रा.डा. मुकुन्दराज अर्याल | ४१ |
| १०. नेपाली लोकगीतमाजुहारी  | - कृष्णप्रसाद पराजुली        | ४४ |
| ११. लोकबाजा पालुवा   | - रामप्रसाद कँडेल            | ४८ |
| १२. सांस्कृतिक संस्थान : हिजो र आज                                     | - रमेश भण्डारी               | ५१ |



सांस्कृतिक नीतिका पूर्वाधारहरूको खोजी गर्नु युक्तिसङ्गत हुनेछ । यसै सन्दर्भमा पश्चिमाञ्चलमा लुम्बिनी अञ्चलले ओगटेको बौद्ध संस्कृति तथा पूर्वाञ्चलमा जनकपुर अञ्चलले ओगटेको वैदिक संस्कृतिका मूल आधारहरूलाई पृष्ठभूमिमा राखेर तात्कालिक नेपाल-मण्डल (काठमाडौँ उपत्यका केन्द्र रहेको)मा आजभन्दा पन्ध्र सय वर्षअघिको लिच्छविकालिक नेपाली संस्कृतिको ऐतिहासिक प्राचीनता उल्लेखनीय हुन आउँछ ।

यसका ज्वलन्त उदाहरणमा लिच्छवि राजा मानदेवको पालाका साल, तिथि, मिति भएका प्रस्तर कलाकृति र अभिलेखहरू पाइन्छन् । मानविहार, पलान्चोकभगवती, वामन(विष्णुविक्रान्त)मूर्ति, गरुडध्वज-शिलास्तम्भ, जलहरियुक्त थुप्रै शिवलिङ्गहरू नेपालका अमूल्य सांस्कृतिक सम्पदाका रूपमा आज पनि विद्यमान नै छन् । त्यसवेला देवताका मन्दिरहरू बनाउन लगाई मूर्तिहरू स्थापना गर्दा मन्दिरको संरक्षण, देवताहरूको नित्य पूजा र पर्वपूजा, मेला र जात्रा तथा सम्बद्ध नाचगान चलाउनलाई पनि जग्गागुठी राखेको वर्णन पाइन्छ । राजा मानदेवको शासनकालमा जनताले पनि अनेक जग्गा गुठी राखी अनेक धर्मकृतिहरू राखेर गएको देखाउने प्रस्तर अभिलेखहरू प्राप्त भएका छन् । त्यसवेला शैव, वैष्णव, शाक्त, बौद्ध आदि धार्मिक सम्प्रदायहरूबीच धार्मिक समन्वय र धार्मिक सहिष्णुता भएको उदार सांस्कृतिक नीतिले गर्दा लिच्छविकाल स्वर्णिम भएको थियो । यस प्रसङ्गमा राजा मानदेवकै पालाको काठमाडौँ लाजिम्पाट (राज+पट्टन = राजपट्टनकै अपभ्रंश)को धोबीचौरको थुम्कोमा रहेको वामन(विष्णुविक्रान्तको रूपमा)को प्रस्तरमूर्ति उल्लेखनीय हुन आउँछ । यस मूर्तिको पादपीठमा उत्कीर्ण अभिलेख र यसभित्रको विवरणले नेपाली सांस्कृतिक वैभवको भव्यता दर्शाउँछ-

मातुः श्रीराज्यवत्या हितकृतमनसः सर्वदा पुण्यवृद्धयै,  
राजा श्रीमानदेवः शुभविमलमतिः पात्रदानाम्बुवर्षी  
लक्ष्मीवत्कारयित्वा भवनमिह शभं स्थापयामास सम्यक्  
विष्णुं विक्रान्तमूर्तिं सुरमुनिमर्हितं सर्वलोकैकनाथम्  
ॐ संवत् ३८९ वैशाख शुक्लदिव २ ।

पूर्व लिच्छवि लिपिमा उत्कृष्ट शैलीमा उत्कीर्ण यो श्लोक संस्कृतभाषामा वार्षिक छन्द स्रग्धरामा लेखिएको छ । लिच्छविकालको काव्य साहित्यको यो

एउटा उच्चस्तरको नमूना हो । यसमा राजा श्री मानदेवले पतिवियोगमा परेकी (राजा धर्मदेव दिवङ्गत भएपछि) आफ्नी आमा राज्यवतीको शोक सन्तप्त मनलाई सान्त्वना दिन वामन (विष्णुविक्रान्त)को एउटा विशाल एवं भव्य कलात्मक मन्दिर बनाउन लगाई त्यसभित्र तीन लोकका मालिक भगवान् विष्णुविक्रान्तको अनुपम मूर्ति विधिपूर्वक स्थापना भएको वर्णन छ । ताम्रलेपयुक्त यो प्रस्तरमूर्ति नेपाली मूर्तिकलाको आजसम्मको इतिहासमा अद्वितीय छ र यो मूर्ति अहिले काठमाडौँ छाउनीस्थित राष्ट्रिय सङ्ग्रहालयमा सुरक्षित छ ।

तदनन्तर राजा शिवदेवको पालामा महासामन्त अंशुवर्माले ललितपुरको लेलेमा सरस्वतीकुण्डनेर स्थापना गरिराखेको एउटा प्रस्तराभिलेखमा 'पानीयगोष्ठिका वादिव्रगोष्ठिका' आदि वाक्यांशहरूको प्रयोग भएवाट जात्रा, मेला, पर्व, उत्सवका वेलामा यात्रुहरूलाई पानी खुवाउनुपर्ने गुठीव्यवस्था तथा देवस्थल र जात्रा मेलामा बाजागाजा बजाउनुपर्ने गुठी व्यवस्था आदि संस्थागत रूपमा व्यवस्थित गरिएको थाहा हुन आउँछ । वास्तवमा आजभोलि व्यवहारमा आइरहेको गुठी शब्द पनि लिच्छविकालको यही 'गोष्ठिका' शब्दकै उपज हो । महासामन्त अंशुवर्माले जारी गरेको लेलेको अभिलेखमा पनि गुठी चलाउन प्रशस्तमात्रामा राखिएको खेत गुठीको लागत छ । त्यसताका गुठियारहरूलाई (सांस्कृतिक कार्यक्रममा सहभागी हुने कलाकारहरूलाई) पनि गुठीकै आयस्तावाट जिन्सीमा पारिश्रमिक दिने चलन भएको पनि विदित हुन्छ ।

लिच्छविकालिक सांस्कृतिक सम्पदाकै विकासक्रममा मानगृह (राजा मानदेवको दरबार), कैलाशकूट भवन, भद्राधिवास आदि राजप्रासादहरू बनेका थिए र त्यसकै माध्यमबाट (जस्तै- स्वस्तिकैलाशकूटभवनाद्) राज्यका सनद, आदेश र सांस्कृतिक नीतिहरू प्रचार-प्रसार हुने गर्दथे । हुनत आज यी राजप्रासादहरू सबै धराशायी भएर यसका अवशेषहरू खण्डहरभित्र नै पुरिएका छन् तर त्यसवेला नेपालको बाटो गरी चीन र भारतको बीचमा ओहोरदोहोर गर्ने चिनियाँ यात्रुहरूले नेपालका यी राजप्रासादहरूको अवलोकनबाट निकै प्रभावित भई नेपाली सांस्कृतिक सम्पदाहरूको प्रशंसा मुक्त कण्ठले गरेको विवरणहरू



चिनिया ऐतिहासिक वृत्तान्तहरूमा पढ्न पाइन्छ ।

सातौँ शताब्दीमा छिमेकी मुलुक तिब्बतका राजा स्रङ्चनगम्पोले नेपाली राजकुमारी भृकुटीसँग पाणिग्रहण गरेपछि हिमालपारि तिब्बतसँग वैवाहिक सम्बन्धका साथसाथै धार्मिक र सांस्कृतिक सम्बन्ध जोडिनु पनि त्यस बेलाको राज्यशासनको दूरदर्शी सांस्कृतिक नीतिको उपज भएको छ । त्यस्तै, तेह्रौँ शताब्दीमा चीन पुगेका नेपाली कलाकार अरनिकोले बेजिङ्ग (Beijing)मा विशालकाय श्वेतचैत्यको निर्माण गरी नेपाल र चीनबीचको सांस्कृतिक सम्बन्ध (Cultural Ties)को जग बसालेर गएको वृत्तान्त पनि युआनवंशको चिनियाँ इतिहासमा रहेकै छ तथा सो प्राचीन श्वेतचैत्य अद्यापि नेपाल र चीनबीचको मैत्री र सांस्कृतिक सम्बन्धको प्रतीकस्वरूप चीनको राजधानी पेकिङ्गमा जीवन्त भएर उभिएकै छ । यताबाट पनि तात्कालिक नेपालको सांस्कृतिक नीतिको प्रारूप भल्कन आउँछ ।

यस्तै प्रसङ्गमा बाह्रौँ-तेह्रौँ शताब्दीमा नेपालको दक्षिणतिरको छिमेकी देश भारतको सन्दर्भ पनि जोडिनु आउँछ । त्यहाँ विधर्मी मुसलमानहरूको आक्रमणबाट विक्रमशील, नालन्दा जस्ता नामी बौद्ध केन्द्रहरू नष्टभ्रष्ट भएपछि आर्यसभ्यता र संस्कृतिमा ठूलो प्रहार हुन गयो । त्यसबेला विहार र बङ्गालका धर्म र संस्कृतिका संरक्षकहरू, ज्ञाताहरू आ-आफ्ना धर्म र संस्कृतिको सुरक्षार्थ भारतबाट नेपालभित्र आश्रय लिन आए । नेपालले यिनीहरूलाई सहर्ष स्वागत गर्‍यो । फलतः यिनीहरूद्वारा बोकेर ल्याइएका पालवंश र सेनवंशकालका अनेक सांस्कृतिक कृति र हस्तलिखित ग्रन्थहरूको सुरक्षा गर्न नेपालले असाधारण सेवा गरिदियो । नेपालको यस किसिमको उदार सांस्कृतिक नीतिले नेपालीहरूको विकसित हुँदै आइरहेको सांस्कृतिक सम्पदालाई भन्नु उच्च पारिदियो, सुनमा सुगन्ध थपिदियो । पछि यसको प्रभाव नेपालबाट तिब्बत र एसियाका अन्यत्र मुलुकहरूमा पनि पर्न गयो । यसै प्रसङ्गमा पन्ध्रौँ शताब्दीमा यूरोपमा घटेको एउटा घटना उल्लेखनीय हुन आउँछ । तुर्कहरूले जब ग्रीस र कन्स्टान्टिनोपोलमाथि आक्रमण गरेर प्रभुत्व जमाए, त्यसबेला उनीहरूको अत्याचारबाट जोगाउनको निमित्त ग्रीक विद्वानहरूले आफ्ना साहित्य, कला र संस्कृतिलाई इटाली र पश्चिमी यूरोपीय देशहरूमा ओसारेर लगे । पछि यस घटनाबाट यूरोपमै नवजागरणको उदय भयो ।

नेपालको सांस्कृतिक इतिहासमै पनि यस प्रकारको घटना घटेको पाइन्छ । चौधौँ शताब्दीतिर नेपाल उपत्यकाभित्रै पनि विहार र बङ्गालमा उत्पान्त मचाई प्रभुत्व जमाउने विधर्मी मुसलमानहरूका नाइके शमशुद्दीनले नेपाल उपत्यकाको सांस्कृतिक सम्पदाको विनाश गरेर गए । फलतः अनेक मठमन्दिर, विहार र मूर्तिहरू तहसनहस भए । आतङ्कवादी आक्रमणकारीहरूले पाए जति, सके जति नेपाली सांस्कृतिक सम्पदाहरू पनि लुटेर लगे ।

यसबाट नेपाली सांस्कृतिक सम्पदामा ठूलो क्षति त भयो नै । तर सांस्कृतिक मूल्य र मान्यतामा धार्मिक जीवन-यापन गर्ने नेपालीहरूले नेपालको सांस्कृतिक पुनरुत्थानमा नयाँ सांस्कृतिक नीति अँगाले र देशको सांस्कृतिक विकासलाई फेरि नयाँ जोशले द्रुततर गतिले अगाडि बढाए । नयाँ अभियानको रूपमा सञ्चालन गरिएको यसबेलाको सांस्कृतिक नीतिले स्पृश्य संस्कृति (Tangible Culture)मा वास्तुकला र कलाकृतिले भरिएका अनेकन् राजप्रासाद भवन, मठ मन्दिर, ढुङ्गेधारा आदि निर्माण गर्नुको अतिरिक्त अदृश्य संस्कृति (Intangible Culture)मा बाजागाजा, नाचगान नाटक आदि प्रदर्शन गर्ने व्यावहारिक कलापक्ष (Performing Arts)मा पनि सांस्कृतिक नीतिले नयाँ मोड लिएको देखा पर्दछ । विशेषतः चाडबाड, जात्रा, पर्वमा मात्र होइन, राजा र भारदारहरूका छोराछोरीहरूका पास्नीमा, व्रतबन्ध र विवाह-महोत्सवमा तथा नयाँ मन्दिरहरू निर्माण गरी गजूर चढाउने उपलक्ष्यमा पनि डबलीमा अनेक नाटकहरूको मञ्चन गर्ने पद्धतिहरू पनि देखा परे ।

यस्तैमा पन्ध्रौँ शताब्दीमा राजा यक्ष मल्लको मृत्युपछि काठमाडौँ उपत्यका तीन अलगअलग राज्यमा विभक्त हुन गयो । तदुपरान्त नेपालको सांस्कृतिक नीतिमा एउटा अर्को नयाँ मोड देखा पर्‍यो— त्यो हो आ-आफ्नो राज्यको सांस्कृतिक संरचनामा कडा प्रतिस्पर्धा गर्ने । यसले गर्दा भक्तपुर, कान्तिपुर र ललितपुरका मल्ल राजाहरू आ-आफ्ना सांस्कृतिक नीतिका नयाँ आयाम र नयाँ अभियानमा लागे र आज काठमाडौँ उपत्यकाका तीन शहरमा जेजति मल्लकालिक वैभवहरू जीवित भएर देखा परेका छन् ती सब सांस्कृतिक क्षेत्रमा त्यसबेला अँगालिएका सांस्कृतिक पक्ष र नीतिकै उपज हुन् । उदाहरणको



लागि कान्तिपुरमा राजा प्रताप मल्लले आफ्ना इष्टदेवीको अगिल्लि प्रार्थना मुद्रामा शिलास्तम्भमा आफ्नो पूर्णकदको अनुपम प्रतिमा राखे भने त्यसैको प्रतिस्पर्धामा राजा भूपतीन्द्र मल्लले भक्तपुरमा तथा राजा योगनरेन्द्र मल्लले ललितपुरमा पनि आफ्ना इष्टदेवीहरूको मन्दिरसामु शिलास्तम्भमा आ-आफ्ना पूर्ण कदका अनुपम प्रतिमाहरू प्रार्थनामुद्रामा प्रतिष्ठापित गरे। त्यसवेला एक राज्यको नाचगान अर्को राज्यमा लगेर प्रतिस्पर्धात्मक सांस्कृतिक प्रदर्शन गर्ने सांस्कृतिक नीति पनि विकसित भयो जस्तै कान्तिपुरको श्वेतकालीको नाच (कुमारीनाच) ललितपुर र भक्तपुरका डबलीहरूमा (छवर्षे अथवा वाह्र वर्षे अन्तरालमै भए पनि) प्रदर्शन गर्नुपर्ने थितिरिति परम्परा चल्यो। यसले गर्दा तीन शहरको नाचगानको सांस्कृतिक चहलपहलमा प्रतिस्पर्धा हुनुको साथै सांस्कृतिक समन्वय र एकताका भावनाहरू पनि विकसित हुँदै गए। यसबाट मल्लकालिक सांस्कृतिक भूमिको उर्वरत्व, गहिराइ र उचाइ बढ्न गयो। यसको प्रभाव काठमाडौँ उपत्यकादेखि बाहिरका पर्वते राज्यहरूमा पनि स्वतः पर्न गयो। गोरखानरेश पृथ्वीनारायण शाहको दिव्योपदेशमा उल्लिखित त्यसवेलाको त्यो सांस्कृतिक नीति यसैले आजको प्रसङ्गमा पनि उल्लेखनीय हुन आउँछ, जस्तै—

“तिनै सहर नेपालको नेवारहरूको नाच भिकाई हेन्या पनि हुन्छ। यिनमा ता दिया पनि आफ्नै देशमा रहन्छ। यस्व भया आफ्नु देस गमन रहन्छ।”

— दिव्योपदेश

यसमा काठमाडौँ उपत्यकाका आदिवासी नेवार-जातिमा पाइने उत्कृष्ट सङ्गीत-नाट्य परम्पराको लोकप्रियता तथा त्यसको अवलोकनका लागि खर्चिने पैसा आफ्नै स्वजातीय स्वदेशीय माटोमा रहने भएकोले विदेशिन नपाउने सन्दर्भ छ। अनि आफ्नो देशको कतिपय गोपनीय कुराहरूको भेद जुन सांस्कृतिक माध्यमबाट पनि चाल पाउने गरिन्छ त्यो हुन पाउनेछैन। वास्तवमा त्यसवेला टड्करो रूपमा देखा परेको यो उक्ति आजको सन्दर्भमा पनि धेरै विचारणीय भएको छ।

दिव्योपदेशमा अर्को एउटा महत्त्वपूर्ण उक्ति पनि छ जुन नेपाली संस्कृतिको मूलआधारको रूपमा देखा पर्दछ। त्यो हो—

“सबै जातको फूलबारी हो, सवेलाई चेतना भया”

नेपाल अधिराज्य एक बहुजातीय, बहुभाषिक तथा बहुसांस्कृतिक मुलुक भएकोले समग्रमा यहाँका निवासीहरू सबै नेपाली नै भए पनि आ-आफ्ना वंश, कुल, थितिरिति, परम्परामा आ-आफ्ना जात थरमा विभाजित भएर नेपालरूपी एउटा सिङ्गो फूलबारीमा फुलिरहेका विभिन्न प्रकारका संस्कृतिय फूलहरू भैं एकले अर्कोसँग सहिष्णुता र समन्वय कायम गरेर आइरहेको हुनाले सांस्कृतिक पक्ष र दृष्टिकोणमा कसैको ठूलो संस्कृति तथा कसैको सानो संस्कृति, त्यस्तै कसैको संस्कृति ज्यादै धनी तथा कसैको संस्कृति ज्यादै गरीब भन्ने कुरो हुनु नै हुँदैन। आ-आफ्नो संस्कृति सबैलाई प्रिय र उच्च हुने नै गर्दछ। त्यसैले नेपालमा बसोवास गर्ने विभिन्न जातजातिका मानिसहरूमा निहित सांस्कृतिक गुण (Cultural Values) हरूको पनि लेखाजोखा र संरक्षण गर्ने सांस्कृतिक नीतिको आवश्यकता पर्ने हुन्छ तथा ती संस्कृतिहरूमा निहित राष्ट्रिय मान्यताहरू फूल भैं मालामा उनिएपछि नेपालको राष्ट्रिय संस्कृति (National Culture) को सच्चा रूप देखा पर्ने हुन्छ। नेवार जातिका कन्याकेटीलाई जीवित कुमारीका रूपमा पुजिनु र उनको रथजात्राको सञ्चालन हुनु भनेको नै नेपालको सांस्कृतिक नीतिमा मौलिकता, उदारता र साझापनाले ओगटेको भूमिका भएको छ।

उन्नाइसौँ शताब्दी लागेपछि नेपालको सांस्कृतिक फाँटमा दुई अलग धारहरू देखा परे। नेपालमा आधुनिकताको प्रवेश गराउनेमा भीमसेन थापा पहिलो प्रशासकको रूपमा देखा परे। यिनले आफूलाई मुख्तियार पदको सट्टामा जनरल कमान्डर इन् चीफ दर्जाबाट सम्बोधन गराउने नौलो स्थिति बसाले। फौजमा जर्नल, कर्नलका दर्जाहरू लागु गरे। स्वयम् आफू पनि पश्चिमी पहिरनमा फ्रेन्च शैलीका चुच्चे हेलमेट र जङ्गी पोशाकमा देखा परे। तर यिनको व्यक्तित्व भने पगडी र जामा लाउने कालु पाँडे र दामोदर पाँडेको व्यक्तित्व भैं उजिलिन सकेन। उही 'रातो राम्रो गुलियो मीठो' भन्ने उखान चरितार्थ भए भैं हुन गयो। उता यसैताका स्वामी महाराज रणबहादुर शाहको भारतमा काशीनिवासको स्मृतिमा गङ्गाजीको किनारमा ललिताघाट र नेपाली मन्दिर नेपाली वास्तुकलाको शैलीमा बनाउनखातिर नेपालबाट ईट, चून, भिँगटी, काठ बोकाएर एकसे एक कलाकर्मीहरू



काशी पुगेर आफ्नो सांस्कृतिक सम्पदाको प्रदर्शनमा लागे ।

यसरी नेपाली संस्कृतिको क्षेत्रमा द्वन्द्व शुरू भयो । राणा प्रधानमन्त्री जङ्गबहादुरको वेलायत यात्रामा नेपालको राष्ट्रिय धूनको परिचय प्रस्तुत गर्नुपर्ने खण्ड आइपर्दा नेवारी लोकगीत राजमतीको धून बजाइएको थियो भन्ने कथन छ, यसले पनि त्यसवेला नेपाली सङ्गीतको प्रतिष्ठा राखिदिएकै भन्नुपर्छ । तर वेलायत र यूरोपीय देशको यात्रापछि जब प्रधानमन्त्री जङ्गबहादुर आफ्ना दलबलसहित नेपाल फर्के उनले आफ्ना साथमा पश्चिमी कला र संस्कृति पनि आफ्नो देशभित्र भित्र्याए । वेलायत र फ्रान्सका माटोमा बनेसरिका थापाथलीदरबार आदि भवनहरू नेपाली माटोमा ठडिएका देखा परे । त्यस्तै वेलायतमै ढालिएका धातुका प्रतिमाहरू पनि स्थापित हुन थाले घोडचढी जङ्गबहादुरकै सालिक टुँडिखेलको एक कुनामा आज पनि ठडिएकै छ । पछिपछि त नारायणहिटी-दरबार (पुरानो), सिंहदरबार, गद्दीबैठक दरबार तथा राणाशासकहरूका अनेक महल, भवन, निवास आदि पनि यूरोपीय ढाँचामै बन्न थाले । हो, आज हाम्रो सामु अंशुवर्माको कैलाशकूट भवन छैन, भए यसका अवशेषहरू खण्डहरभित्रै होलान् तर ललितपुरका सुन्दरीचोक, मूलचोक जस्ता चोक भएका राजप्रासादहरू, त्यस्तै भक्तपुरका कुमारीचोक र सदाशिवचोक जस्ता चोक भएका राजप्रासादहरू तथा कान्तिपुरका गगनचुम्बी तलेजुमन्दिर र मोहनचोकले युक्त राजप्रासादहरू अद्यापि जीवन्त भएर नेपाली वास्तुकलाको मौलिकता र शैलीको प्रदर्शन गरिरहेकै छन् । तैपनि, आयातित कला र संस्कृतिले नेपाली वास्तुकलालाई ओभरलमा पार्ने प्रयास अनायास शुरू हुन गयो ।

अन्ततोगत्वा २००७ सालको जनक्रान्तिले १०४ वर्षको राणाशासकहरूको स्वेच्छाचारी हुकुमी शासन घराशाही पारेपछि नेपालमा प्रजातन्त्रको उदय भयो । फलतः आधुनिकीकरणले बेरोकटोक प्रवेश पायो, जनजीवन स्वतन्त्र र स्वच्छन्द बन्यो । तदुपरान्त अनेक साहित्यिक र सांस्कृतिक सङ्घ संस्था र समितिहरू पनि देखा परे । अनेक सांस्कृतिक गतिविधि र प्रदर्शनहरू पनि हुन थाले । तर त्यसवेला कुनै पनि सांस्कृतिक निकाय सिर्जना भएको भने देखिएन । २००९ सालमा पुरातत्त्व विभागको स्थापना चाहिँ भयो । तर यो निष्क्रिय नै भैरह्यो । एक किसिमले त्यस वेलासम्म

सांस्कृतिक क्षेत्रमा सङ्गठित रूपमा विकसित हुनुपर्ने क्रमहरू सुचारु रूपले देखा पर्न सकेनन् । सांस्कृतिक उत्थान र विकासमा नेपाली संस्कृतिको चोखोपना र मौलिकतामा अनेक विसङ्गति र विकृतिहरू पनि देखा पर्न थाले । संस्कृतिको उत्थान र विकासमा योजनाबद्ध पद्धतिहरूको अभाव खटकिरह्यो ।

यस्तैमा २०१३ साल वैशाखमा राजा महेन्द्रको शुभ राज्याभिषेक हुने निधो भएपछि नेपाली लोकसंस्कृतिको फाँटमा एउटा ठूलो उपलब्धि देखा पर्‍यो । त्यसवेला राज्याभिषेक लोकनाच-गीत उपसमितिले नेपालको सांस्कृतिक इतिहासमा पहिलोपटक मेचीदेखि महाकालीका विभिन्न भाषाभाषीका जाति(मूल अर्थमा सबै नेपाली)का लोककलाकारहरूलाई एउटा साझा राष्ट्रिय डबलीमा जमघट गराई विभिन्न जातजातिका लोकनाच र लोकगीतको भव्य प्रदर्शन गरायो । शुभ राज्याभिषेक-समारोहमा विश्वका कुनाकाप्चाबाट जमघट हुन आएका अनेक पत्रपत्रिका, रेडियो, टेलिभिजन आदिका प्रतिनिधिहरूले नेपाली लोकसंस्कृतिअन्तर्गत लोकनाच र लोकगीतको अन्तरराष्ट्रिय क्षेत्रमा समेत प्रचार र प्रसार गरिदियो । लोकसंस्कृतिको क्षेत्रमा नेपाल धनी छ, समृद्ध छ भन्ने कुरा नेपालीहरूले पनि थाहा पाए, विश्वका विभिन्न मुलुकबाट आएका अतिथिहरूले पनि चाल पाए । यसबाट राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीतिका पूर्वाधारहरू छर्लङ्ग हुन आए ।

२०१५ सालमा देशमा आमनिर्वाचन भएपछि भने नेपालको सांस्कृतिक फाँटमा नयाँ परियोजनाहरू देखा परे । श्री ५ को सरकारले शिक्षा मन्त्रालयअन्तर्गत सर्वप्रथम 'पुरातत्त्व र संस्कृति विभाग' नामाकरण गरी एउटा नौलो विभागको स्थापना गर्‍यो । तदुपरान्त राष्ट्रको पुरातात्त्विक र सांस्कृतिक सम्पदाहरूको अध्ययन, अन्वेषण, अनुसन्धान, र संरक्षण कार्यमा प्रारम्भिक परियोजनाहरू क्रियाशील हुन थाले । प्राचीन स्मारक संरक्षण ऐनअन्तर्गत यत्रतत्र छरिएका ऐतिहासिक र सांस्कृतिक महत्त्वका पाटी, पौवा? धारा, धर्मशाला, मठ, मन्दिर, विहार र प्राचीन राजप्रासादहरू, कलाकृति र मूर्तिहरू, राष्ट्रिय सांस्कृतिक सम्पदाका रूपमा देखा परे । काठमाडौँ उपत्यकाभित्र वागमती नदीले समेटेको सभ्यता र संस्कृतिको खोजीमा पाषाणयुगका प्रस्तर हतियारहरू(बन्चरो आदि)को खोजी



कार्य र सङ्कलन कार्यको थालनी भयो । सानातिना उत्खननका प्रारम्भिक कार्यहरू काठमाडौं उपत्यकाभित्र र बाहिरका जिल्लाहरूमा पनि शुरू हुन थाले । यसबाट नेपाली सभ्यता र संस्कृतिले चर्चेको पृष्ठभूमि हिमालदेखि तराईसम्म तथा मेचीदेखि महाकालीभित्र आदिकालदेखि बसोवास गर्ने नेपालीहरूको जीवनचक्रसँग टाँसिएको देखा पर्न थाल्यो । विशेषतः काठमाडौं उपत्यकामा वीर पुस्तकालयमा सङ्कलित तथा सुरक्षित धर्मशास्त्र, ज्ञान-विज्ञान, तन्त्रमन्त्र, दर्शन, इतिहास, साहित्य आदिका अमूल्य र दुर्लभ पाण्डुलिपिका ग्रन्थहरूको सूचीकरणद्वारा राष्ट्रिय अभिलेखालयको स्थापना, पाँचौं शताब्दीदेखि प्राप्त राष्ट्रिय मुद्राहरूको सङ्कलन, प्राचीन लिपिशास्त्रका राष्ट्रिय प्रकाशनहरू, छरिएका राष्ट्रिय सांस्कृतिक वस्तुहरू (मूर्ति, चित्र आदि)को सङ्कलनद्वारा राष्ट्रिय कलासङ्ग्रहालयको स्थापना (जस्तो- भक्तपुरमा), ललितपुरको पुरातत्त्व बगैँचा आदि व्यवस्थित हुन आए । नाचगानतर्फ विभिन्न सांस्कृतिक सङ्घसंस्थाहरू सङ्गठित रूपमा एउटै मञ्चमा ल्याई राष्ट्रिय स्तरका सांस्कृतिक प्रदर्शनहरू नियमित रूपमा हुन थाले । संस्कृतिको व्यावहारिक कलापक्ष (Performing Arts)को लागि राष्ट्रिय नाचघरको पनि स्थापना कार्य भयो ।

पछि नयाँ प्रशासकीय व्यवस्थामा पुरातत्त्व र संस्कृतिलाई अलगअलग गरी दुई विभागहरू बने- (१) पुरातत्त्व विभाग (२) संस्कृति विभाग । त्यसवेला पुरातत्त्व-विभागले 'प्राचीन नेपाल' (Journal of the Department of Archaeology) मुखपत्रको रूपमा प्रकाशमा ल्यायो । त्यस्तै संस्कृति-विभागले पनि 'हाम्रो संस्कृति' (Journal of the Department of Culture) मुखपत्रको रूपमा प्रकाशमा ल्यायो ।

बीचबीचमा राजनैतिक परिवर्तनहरू (जस्तै- २०१७ पौष १ मा) भए, एकपछि अर्को सरकार गठन हुने क्रम पनि चल्दै रह्यो । २०२९ सालसम्म आइपुग्दा संस्कृति-विभागको विघटन भयो र त्यसको ठाउँमा सांस्कृतिक संस्थानको जन्म भयो । संस्थानको मुखपत्रको रूपमा 'नेपाली संस्कृति'को जन्म भयो । राष्ट्रिय नाचघरमा राष्ट्रिय पर्वहरूमा राष्ट्रिय स्तरका कलाकारहरूको जमघट भई अनेक सांस्कृतिक

कार्यक्रमहरू पनि हुँदै गए । तर यतिन्जेलसम्म पनि 'श्री ५ को सरकारको राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीति के हो ?' भन्ने कुराको चासो कतैबाट उठाइएन । तर सांस्कृतिक नीतिका प्रश्नहरू भने उब्जिरहे । तर यतिवेला स्थापित भइसकेका त्रिभुवन-विश्वविद्यालय, नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान जस्ता निकायहरूमा पनि नेपालको संस्कृतिविषयक तालिम पठनपाठन, लेखन, प्रदर्शन, सङ्कलन, अन्वेषण, अनुसन्धान कार्यहरू, चर्चा-परिचर्चाहरू भने भइ नै रहे ।

पछि २०३३ सालमा राजसभाबाट राष्ट्रान्तिको लागि छलफलबाट पारित मूल नीतिमा सर्वप्रथम सांस्कृतिक नीतिका केही बुँदाहरू पनि समाविष्ट भएको देखियो । त्यसमा मूलतः नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानलाई नेपाली कला, साहित्य र संस्कृतिको केन्द्रविन्दुको रूपमा विकास गर्ने उल्लेख गरिएको छ । साथै विकास क्षेत्रहरूमा रहेका परम्परागत जात्रा, उत्सव, पर्व, नाचहरूको लोकप्रियताका आधारमा संरक्षण र संवर्धन गर्ने भन्ने उल्लेख पनि गरिएको छ । प्रत्येक नव वर्षको शुभारम्भको दिनलाई नेपालको संस्कृति र कलाको भूलक आउने गरी सङ्गीत-महोत्सव, नाटक-महोत्सव र खेलकुदको आयोजना गर्ने भन्ने उल्लेख पनि गरिएको छ । मुख्यतया प्रत्येकवर्ष पौष २७ गते मनाइने श्री ५ पृथ्वीजयन्तीलाई राष्ट्रिय एकता-दिवसको रूपमा राष्ट्रव्यापी रूपमा विभिन्न सांस्कृतिक कार्यक्रमहरू गरी मनाउने भन्ने उल्लेख पनि गरिएको छ । तर यी सांस्कृतिक नीतिलाई कानूनतः वैधता-प्रदान गरिएन, यी नीतिहरू अघोषित रूपमा नै रहिरहे ।

त्यसो त त्यसवेला राज्यको प्रशासकीय व्यवस्थामा श्री ५ को सरकारले संस्कृति-मन्त्रालयको सिर्जनालाई प्रतिष्ठावर्धक र आवश्यक ठहर गरी तथा शिक्षासँग संस्कृति गाभेर शिक्षा र संस्कृति मन्त्रालय पनि बनाएको थियो । अनि विश्वसंस्था युनेस्को (शैक्षिक, वैज्ञानिक र सांस्कृतिक संघ)को सदस्य भइसकेको नाताले, उक्त मन्त्रालयमा नेपालको तर्फबाट राष्ट्रिय युनेस्को महाशाखा पनि रहेको थियो । तर त्यसवेला सांस्कृतिक नीति (Cultural Policies)कै अध्ययनार्थ बसेको युनेस्कोको पन्ध्रौं महासभाबाट पारित कार्यक्रमअन्तर्गत विश्वका धेरै मुलुकहरूले (विशेषतः सांस्कृतिक नीति



प्रकाशमा नल्याइएका मुलुकहरूले पनि) आ-आफ्ना मुलुकको सांस्कृतिक नीतिको तर्जुमा गरी प्रकाशमा ल्याए तापनि नेपालको सांस्कृतिक नीति भने गर्भमै रहेजस्तो भयो । तर युनेस्कोले नै नेपालको सांस्कृतिक नीतिमा विशेष चासो लिन थालेकोले २०४० साल (सन् १९८३)मा युनेस्कोकै अगुवाइ र अनुरोधमा डा. साफल्य अमात्यद्वारा 'नेपालका सांस्कृतिक नीतिका केही पक्ष' (Some Aspects of Cultural Policy in Nepal) नामक अङ्ग्रेजीभाषामा लेखिएको पुस्तक फ्रान्समा छपाएर प्रकाशमा ल्याइयो । यस पुस्तकले अनौपचारिक रूपमै भए पनि युनेस्कोका सदस्य राष्ट्रहरूका सांस्कृतिक नीतिका पङ्क्तिमा आफ्नो ठाउँ सुरक्षित गर्न लगाई नेपालको सांस्कृतिक नीति सर्वप्रथम विश्वसामु प्रस्तुत गर्‍यो । यस पुस्तकमा समाविष्ट प्रमुख विषयवस्तुहरू हुन्- (१) नेपालको भूवनोट र जनता (२) नेपालको सक्षिप्त इतिहास (३) शिक्षा र संस्कृति (४) नेपाली परम्पराका सांस्कृतिक सम्पदाको संरक्षण (५) पुरातत्व, सङ्ग्रहालय र पुस्तकालय (६) गुठी संस्थान (७) आमसञ्चार र संस्कृति (८) हस्त-कलाकौशल विशेषतः यसमा काठमाडौं उपत्यका र कपिलवस्तु लुम्बिनीमा रहेका सांस्कृतिक सम्पदाहरूको संरक्षण निमित्त गुरुयोजना बनाउने कुरामा विशेष जोड दिइएको पाइन्छ । राष्ट्रभाषा, संस्कृति, साहित्य र कलाको संरक्षण र संवर्धन गर्ने नीतिको प्रारूपबारे चर्चा गरिएको पाइन्छ ।

तर यसरी नेपालको सांस्कृतिक नीतिविषयक अवधारणाहरू प्रस्तुत गरिए तापनि युनेस्कोले यसलाई लेखकद्वारा व्यक्त गरिएका सांस्कृतिक नीतिसम्बन्धी राय र धारणाको घेराभित्र राखेको हुनाले श्री ५ को सरकारको कानूनतः स्वीकृत सांस्कृतिक नीतिको अभाव भने खट्कि नै रह्यो ।

यसै प्रसङ्गमा युनेस्कोकै सांस्कृतिक नीतिको उल्लेख गर्ने हो भने यसले आफ्ना सदस्य राष्ट्रहरूमा भएका स्तरीय र उल्लेखनीय सांस्कृतिक सम्पदाहरू (प्राचीन भवन, मठमन्दिर, विहार, मूर्ति र कलाकृतिहरू आदि)लाई सदस्य मुलुकको राष्ट्रिय सम्पत्ति हुनुको अतिरिक्त विश्वकै सांस्कृतिक सम्पदा (World Heritage) हुन् भन्ने ठहर गरेको छ । यसैले युनेस्कोले

काठमाडौं उपत्यकाभित्रका ललितपुर दरबार स्ववायर, भक्तपुर दरबार स्ववायर, काठमाडौंको हनुमानढोका दरबार स्ववायर, पशुपति-क्षेत्र, बौद्धनाथ-क्षेत्र, स्वयम्भूनाथ-क्षेत्र, चाँगुनारायण-क्षेत्र र लुम्बिनीक्षेत्रलाई विश्वसम्पदा सूचीमा समाविष्ट गरेको छ ।

तदुपरान्त २०४६ सालको जनान्दोलनबाट तात्कालिक पञ्चायती व्यवस्था धराशायी भई मुलुकमा फेरि बहुदलीय व्यवस्थाको बहाली भएपछि २०४७ सालमा बनेको नेपाल अधिराज्यको नयाँ संविधानले नेपालको सार्वभौम सत्ता नेपाली जनतामा निहित गर्‍यो ।

नयाँ संविधानले नेपाल अधिराज्यलाई एक बहुजातीय, बहुभाषिक, बहुसांस्कृतिक राष्ट्रको रूपमा मान्यता दिई नेपाल अधिराज्यमा बसोवास गर्ने प्रत्येक समुदायलाई आफ्नो भाषा, लिपि र संस्कृतिको संरक्षण र संवर्धन गर्ने अधिकार दियो । यस संविधानको एउटा महत्त्वपूर्ण राष्ट्रिय पक्ष भनेको यसले नेपालीभाषालाई 'राष्ट्रभाषा' र नेपाल अधिराज्यका अन्य जातजातिले बोल्ने थुप्रै मातृभाषाहरूलाई 'राष्ट्रिय भाषा'को मान्यता दियो । यस संविधानले राज्यका निर्देशक सिद्धान्त तथा नीतिअन्तर्गत संविधानको भाग ४ दाफा २६ को उपदाफा २ अनुसार नेपाल राज्यले अवलम्बन गर्नुपर्ने सांस्कृतिक नीतिलाई पनि सर्वप्रथम यसरी खुलस्त पार्‍यो-

विभिन्न धर्म, जातजाति, सम्पदाय र भाषाभाषीहरूका बीच स्वस्थ एवं सुमधुर सामाजिक सम्बन्ध विकसित गरी सबैको भाषा, साहित्य, लिपि, कला र संस्कृतिको विकासद्वारा देशको सांस्कृतिक विविधता कायमै राखी राष्ट्रिय एकतालाई सुदृढ गर्ने ।

तदुपरान्त मुलुकमा भएको नयाँ परिवर्तनले नेपालको माटो र नेपालीहरूको चाहनाअनुरूपको राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीतिको खाँचो टड्कारो रूपमा देखा पर्न थालेपछि श्री ५ को सरकार, शिक्षा तथा संस्कृति मन्त्रालयले मिति २०४८ पौष ९ गते उन्नाइस सदस्यीय एक राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीति तथा कार्यक्रम तर्जुमा समिति गठन गर्‍यो र समितिले पटकपटक बैठकहरूमा सम्बद्ध विषयमा गहन अध्ययन, मनन र छलफल गरी २०४९ वैशाख २३ मा राष्ट्रिय सांस्कृतिक



नीति तथा कार्यक्रमबारेको सिफारिश प्रतिवेदन श्री ५ को सरकार, शिक्षा तथा संस्कृति मन्त्रालयमा बुझायो । त्यसका चारवटा प्रमुख परिच्छेदहरू छन्—

(क) मा (१) प्रस्तावना (२) उद्देश्य  
(ख) मा राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीतिका बुँदाहरू  
(ग) मा राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीतिअन्तर्गत कार्यक्रमहरू,

- (१) पुरातत्त्व-संरक्षण
- (२) अध्ययन-अनुसन्धान
- (३) प्रस्तुति-प्रचार-प्रसार
- (४) लोकसंस्कृति
- (५) शिक्षा-पाठ्यक्रम
- (६) प्रोत्साहन
- (७) पर्यटन

(घ) मा संगठनात्मक पक्ष

तर विडम्बना यही भइदिएको छ— राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीतिको यो सिफारिश प्रतिवेदन किन हो कुन्नि गर्भको गर्भमै बाँचिरहे भैं लाग्छ । अनि यसै सन्दर्भमा अनायास प्रश्न उठ्छ— खै, हाम्रो राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीतिलाई के भएको हो यो ?

हुनत यतिवेला श्री ५ को सरकार राष्ट्रिय योजना आयोगले नेपालको दशौँ पञ्चवर्षीय योजना (२०५९-२०६४) पनि प्रकाशमा ल्याइसकेको छ । अनि प्रत्येक पञ्चवर्षीय योजनामा संस्कृतिलाई पनि सानोतिनो महत्त्वपूर्ण स्थान दिई संस्कृतिसम्बन्धी नीति र कार्यनीति निर्धारित गरिएको पनि पाइन्छ ।

यसमा विगत नवौँ पञ्चवर्षीय योजनामा समाविष्ट संस्कृतिकै सन्दर्भमा समीक्षा गर्दा कतिपय दाफाहरू निष्क्रिय नै भएका छन्, कति चाहिँ प्रभावकारी रूपमा कार्यान्वयन नै भएनन् । तैपनि सांस्कृतिक नीतिका मूलआधारका रूपमा प्रत्येक दाफाले महत्त्वपूर्ण स्थान ओगट्ने भएकोले त्यसबारेको प्रमुख प्रस्तुति यहाँ उल्लेखनीय हुन आउँछ । त्यसभित्र—

(क) उद्देश्यमा छवटा बुँदा छन् । तीमध्येका दुईवटा महत्त्वपूर्ण बुँदा हुन्—

१. देशका साहित्य, कला र संस्कृतिका कर्मीहरूलाई राष्ट्रिय तथा अन्तरराष्ट्रिय प्रतिष्ठा प्रदान गर्ने र उनीहरूको बौद्धिक सम्पदाको संरक्षण गर्ने,

२. विभिन्न जाति, जनजातिका भाषा, साहित्य, कला तथा संस्कृतिको संरक्षण र संवर्धन गर्ने ।

(ख) लक्ष्यमा आठवटा बुँदा छन् । तीमध्येका दुईवटा महत्त्वपूर्ण बुँदा हुन्—

१. सामुदायिक सांस्कृतिक केन्द्र आवश्यकतानुसार ७५ वटा सम्पन्न गर्ने,

२. क्षेत्रिय सांस्कृतिक केन्द्र २ वटा स्थापना गर्ने ।

(ग) नीति र कार्यनीतिमा ३७ बुँदा छन्, तीमध्येका महत्त्वपूर्ण एघारवटा बुँदाहरू हुन्—

१. सम्भावित स्थलहरूमा पुरातात्त्विक सर्वेक्षण, अन्वेषण, उत्खनन तथा संरक्षण गरी सांस्कृतिक सम्पदाहरूलाई राष्ट्रिय तथा अन्तरराष्ट्रिय क्षेत्रमा उजागर गर्दै लग्ने,

२. नेपालका प्रसिद्ध कलाकार, सङ्गीतकार तथा साहित्यकारलाई प्रोत्साहित गर्ने र नवप्रतिभाहरूलाई प्रेरणा एवं तालिम दिने गरी साहित्य, कला-सङ्गीतको विकास गर्ने,

३. विभिन्न जनजाति, भाषा, वेशभूषा तथा सांस्कृतिक विशिष्टतालाई नेपाली संस्कृतिको अभिन्न अङ्गको रूपमा संरक्षण दिने ।

४. नेपालको रीतिरिवाज, रहनसहन, कलाकौशल, नृत्यसङ्गीत आदिको मौलिकताको संरक्षण गर्दै पर्यटकीय सामग्रीको रूपमा समेत प्रवर्द्धन गर्ने,

५. जीवित राष्ट्रिय प्रतिभाहरूको खोजीनीति गरी तिनको लगत राख्ने, तिनले गरीआएको कार्यको अनुशीलन गर्ने-गराउने गरी नवप्रतिभाहरूको चयन गरी तिनलाई तालिम दिई साहित्य, कला र संस्कृतिको जगेना गर्ने र तिनको संवर्धन तथा विकास गर्ने,

६. पुरातात्त्विक एवं सांस्कृतिक स्थलविशेषमा मनाइने मेला, जात्रा, पर्व जस्ता सांस्कृतिक महोत्सवलाई प्रोत्साहित गरी पर्यटन उद्योगको विकास गर्ने

७. साहित्य, कला र संस्कृतिका क्षेत्रमा प्रतिलिपि अधिकारलाई सुरक्षित तुल्याउन अन्तरराष्ट्रिय प्रचलनलाई समेत दृष्टिगत राखी प्रतिलिपि अधिकार ऐनमा आवश्यक परिमार्जन गरी कलाकृतिको स्वामित्व-संरक्षणको व्यवस्थालाई प्रभावकारी बनाउने र यसको व्यवस्थापन पक्षलाई सुदृढ एवं सक्षम तुल्याउने,



८. नेपालको सांस्कृतिक सम्पदाको महत्त्व र यसको संरक्षण-प्रक्रिया आदि विषय विद्यालय तहदेखि उच्च तहसम्मको पाठ्यक्रममा समाविष्ट गरिने,
९. नाटकमहोत्सव, सङ्गीत-महोत्सव, नृत्य-महोत्सव आदिको आयोजना गरी नेपालका लोकसाहित्य, मास्त्रीय सङ्गीत, वेशभूषा आदिको संवर्धन गरिने, गायन वादन नृत्यलाई आय आर्जन गर्ने गरी विकास गर्ने,
१०. नेपालका प्रसिद्ध देवस्थल तथा तीर्थस्थलको संरक्षण, संवर्धन तथा विकासमा स्थानीय जनशक्तिको परिचालन गरी देवस्थलमा जनसाधारणले चढाएको भेटी, पूजाआजाबाट भएको आमदानी, चन्दा, दानदातव्य सोही देवस्थल र तीर्थस्थलको मर्मत सम्भार तथा वातावरण-संरक्षण-कार्यमा लगाउने,
११. भक्तपुर नगरलाई सांस्कृतिक नगरको रूपमा विकसित गर्ने सिद्धान्त तय गर्ने ।
- (घ) कार्यक्रममा आठवटा प्रमुख परियोजनाहरू छन्-
  १. पुरातात्विक अन्वेषण, अनुसन्धान तथा उत्खनन,
  २. भौतिक सांस्कृतिक सम्पदाको संरक्षण,
  ३. अभिलेखहरूको संरक्षण,
  ४. सङ्ग्रहालयहरूको विकास,
  ५. जीवन्त संस्कृतिको संरक्षण र संवर्धन ।
 यसभित्रका सातवटा उपदाफामध्यका एक प्रमुख उपदाफा हो-
  - सङ्गीत-नाट्य-प्रज्ञाप्रतिष्ठान र ललितकला प्रज्ञाप्रतिष्ठानको स्थापना गर्ने ।
  ६. प्रतिलिपि-अधिकारको संरक्षण,
  ७. सांस्कृतिक पर्यटनको विकास,
  ८. संगठन-सुदृढीकरण ।

अन्तमा नेपाली सांस्कृतिक सम्पदाको क्षेत्रमा सर्वाङ्गीण विकासको लागि केन्द्रीय स्तरमा यसको

सङ्गठन-सुदृढीकरण भएमा नै कानूनतः व्यवहारमा ल्याइने राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीतिले मार्ग निर्देशन गर्नेछ भन्दा अत्युक्ति नहोला । तर आज मुलुकमा प्रजातन्त्र आएको ५० वर्ष नाघिसक्ता पनि न एउटा सिङ्गो सांस्कृतिक-मन्त्रालय नै बनेको छ न त सांस्कृतिक-विभाग । प्रश्न उठ्न सक्छ- उसो त सांस्कृतिकविषयक मामला हेर्ने मन्त्रालय नै नभएको कहाँ छ र ? हो, सांस्कृतिकविषयक निकास-पुकासा दिने मन्त्रालय छ । तर त्यो कहिले शिक्षा र सांस्कृतिक मन्त्रालयको रूपमा (जस्तै- २०४७ सालतिर) कहिले युवा खेलकुद तथा सांस्कृतिक मन्त्रालय । जस्तै- (२०५६ सालतिर) त कहिले सांस्कृतिक पर्यटन तथा नागरिक उड्डयन मन्त्रालय (वर्तमानमा) । सांस्कृतिक गाभिएकै मन्त्रालयमा सांस्कृतिक संरक्षण तथा प्रवर्धन महाशाखा त खोलेकै छ भन्ने प्रश्न पनि उठ्न सक्छ, तर त्यो महाशाखा एउटा सम्पर्क थलो अथवा कहींकतै बोलाउँदा गइरहने प्रतिनिधित्व गर्ने थलो मात्र भएको छ, राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीतिका स्रष्टा हुन सकेको छैन । त्यस्तै २०२९ सालमा रहेकै सांस्कृतिक-विभागको पनि विघटन गरिन्छ र सांस्कृतिक संस्थानको स्थापना हुन्छ- एउटा व्यापारिक करपोरेशनको रूपमा, दुग्धविकास-संस्थान भैँ, ईटा टायल कारखाना भैँ, नेपाल चिया विकास करपोरेशन भैँ । अझ 'ग' श्रेणीमा रहेको सांस्कृतिक संस्थानको अवमूल्यन गरेर २०३० सालमा 'घ' श्रेणीमा पनि झारियो । सांस्कृतिक संस्थानले सांस्कृतिक प्रतिष्ठान हुने सौभाग्य आजसम्म पनि पाएन ।

यसैले नेपाली सांस्कृतिको संरक्षण र संवर्धनको लागि सांस्कृतिको फाँटमा केन्द्रीय स्तरमा एउटा नयाँ संगठनात्मक व्यवस्था हुनु तथा कानूनतः राष्ट्रिय सांस्कृतिक नीति बनाउनु भनेको विद्यमान चुनौतीको रूपमा देखा परिरहेको छ । यसलाई नकार्नु भनेको आफ्नो राष्ट्रको जीवन्त सांस्कृतिको उपेक्षा गर्नु हो ।



## नेपाली लोकनाच : प्रवृत्तिगत परिचय र विशेषता

- तुलसी दिवस

वर्तमान नेपाल सरहदभिन्न चिरकालदेखि विभिन्न भौगोलिक क्षेत्रमा विभिन्न पेशा अपनाएर बसोवास गरी आएका विभिन्न सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक तह र धार्मिक सम्प्रदायका अनेक जातजातिका मानिस छन् । चाहे ती पूर्वी नेपालका सुनुवार, दनुवार, जिरेल, याख्खा, लिम्बु, खम्बु, राई हउन् या मध्यपश्चिमाञ्चलका मगर, गुरुङ, दै, माभी, चेपाङ, गाइने हुन् या चाहे ती उत्तरी हिमाली भेगका शेर्पा, भोटे, जाड, तामाङ, कागते, थकाली, मुर्मी हउन् या दक्षिणी तराई फाँटका थारु, सतार, भागड, धिमाल, कोचेमेचे, राजवंशी, गनगाई हउन्, चाहे ती सुदूरपश्चिमाञ्चलका दमाई, कामी, बादी, राउटे, कुसुन्डा, ठकुरी, खस, मतवाली छेत्री हउन् या काठमाडौँ उपत्यकाका नेवार ज्यापु र छरिएका छेत्री-बाहुन हउन् -यी सबै नेपाली लोक हुन् । अतः यिनै नेपाली लोकले आफ्नो लोकजीवनका विभिन्न सामाजिक, सांस्कृतिक अनुष्ठान, धार्मिक चाडपर्व, मेलापात, हाटबजार तथा रोदीघर, डेराघर आदिमा परम्पराअनुसार संस्कारगत या सामाजिक मनोरञ्जनार्थ सामूहिक रूपमा सिर्जेर प्रचलन गरी आएका नाचहरू नै नेपाली लोकनाच हुन् । अतः नेपाली लोकनाचको धारणा कुनै क्षेत्र, जाति, धर्म, पेशा तथा भाषाविशेषसँग सम्बद्ध भएर पनि केवल तिनैमा सीमित छैनन् । तर नेपाली लोकको यही विविध क्षेत्र, पेशा, धर्म, जाति, भाषा आदि विविध

कारणले नेपाली लोकनाच पनि बहुविध छन् । तिनका प्रवृत्ति र विशेषताहरूलाई निश्चित रूपले विशेषीकरण र साधारणीकरण गर्ने कार्य जोखिमपूर्ण भएकोले अत्यन्त सतर्कता र होशियारीसाथ सम्पन्न गरिनुपर्ने देखिन्छ । तथापि मोटामोटी रूपमा नेपाली लोकनाचका केही प्रवृत्ति र विशेषताहरू केलाउने र औँल्याउने कार्य यहाँ गरिएको छ ।

अधिराज्यभरि छरिएका नेपाली नाचका आ-आफ्नै अलगअलग नामहरू छन् । यिनीहरूमध्ये कुनै एक वा विशेषलाई जनाउनुपर्दा भ्याउरे, सोरठी, चण्डी, घाटु, तामाङसेलो, शेबु, थारु, ज्यापु, धिमे, डम्फे, देउडा, हुडके, होरिया, भिभिया आदि विशेष नामको प्रयोग हुन्छ । तिनको क्षेत्रविस्तार गरेर भौगोलिक स्थितिको आधारमा क्रमशः हिमाली, पहाडी, मदिसे, पूर्वी, पश्चिमी आदि पनि भन्ने गरिन्छ । तर ती सबैलाई सामूहिक रूपमा जनाउनु पर्दा भने नेपाली लोकनाच या लोकनृत्य भनिन्छ । यी विविध प्रकारका लोकनाचहरूको नामकरणका केही निश्चित आधारहरू छन् । तिनको नामकरण विशेषतः क्षेत्र र स्थान, जातजाति, भाषाभाषी वाद्य तथा ताल, लोकगीत तथा भाका, चाडपर्व, अनुष्ठान या संस्कार, पेशा एवं धर्म तथा प्रयुक्त विशेष वस्तुको आधारमा गरिएका हुन्छन् । उदाहरणको लागि स्थानको आधारमा मुगाली, मनाङ्गे, पाँचथरे ( धाननाच), कछोर (चुट्का), आछामे (देउडा), कालीपारे



काम्रे, ताराकोटे, मुस्ताङ्गे, व्यास (व्यासी) बिलौरीनाच आदि, जानजातिको आधारमा भोटेसेलो, तामाङसेलो, शेडु, बाम्-माभीनाच, ज्यापुनाच, बादीनाच, दडौरा (कुम्भार), माभी(बोटे)नाच, धिमाल, भागड, सतार, अहीर, कदारनाच आदि, भाषाभाषीको आधारमा थारु, भोजपुरी, नेवारी, शेर्पा, तामाङ, लिम्बुनाच आदि; वाद्य तथा तालको आधारमा मादले, डम्फे, ढोल, च्याभ्रुड, डैजडी, पैसरी (पैजरी), हुड्के, टप्पा, ढोलीनाच आदि; लोकगीत र भाकाको आधारमा भ्याउरे, चुटके, वनगारी (पौटेनभाका) साइलेजी, सोरठी, घाटु, शालेजु, रोइला-रुवानीनाच आदि; चाडपर्वअनुसार चण्डी, मानेरिम्दु, फानु वा होरी या होरियानाच, तिजे, दुम्जी, लोसर, जोसो, पावा(धिमाल)नाच आदि, अनुष्ठान र संस्कारको आधारमा ढोरा, चोपाउदाको नाच, घ्यादु (आशौच), मैद (बिहेको) माङ्गल, रत्यौली, रामायण आदि; पेशा तथा धर्मको आधारमा धोबीनाच, दमाई, बेठीनाच, शेराई, धामीनाच, बालीनाच, बादीनाच, कृष्णचरित्र, रामायनी, सखिया, रासभजन, मैहरवादेवीनाच, सरस्वती, धर्माकर्मा, बालुन आदि नामकरण भएको देखिन्छ ।

सामान्यतया नेपाली लोकनाच संसारका अन्य राष्ट्रका लोकनाचसरह सरल, सहज, ग्राह्य र सुलभ छन्, किनभने तिनलाई सिक्न, बुझ्न तथा प्रस्तुत गर्न खास कठिनाई हुँदैन । यी चार गुणहरू नेपाली लोकनाचको सामाजिक तथा सामुदायिक रूपमा मात्र होइन पेशागत र व्यावसायिक रूपमा पनि भेटिन्छन् । यथार्थमा धेरैजसो लोकनाच कहीं कसैबाट निर्दिष्ट रूपले सिकाइने र सिकिने गरिँदैन । त्यसैले तिनलाई सिक्न र सिकाउन, बुझ्न र बुझाउन विशेष प्रशिक्षण-व्यवस्थाको अनिवार्यता हुँदैन । ती वास्तवमा खास पाठ्यक्रमअन्तर्गत विशेष रूपले सिकाइँदैनन् या सिक्किँदैनन्; व्यक्तिले तिनलाई बाल्यकालदेखि नै कुनै एक सांस्कृतिक समूहको सदस्य भएको नाताले जन्मजात परम्परागत लोककलाहरूको उत्तराधिकारी भएर विभिन्न चाडपर्व तथा अनुष्ठान र संस्कारहरूमा सहभागी भएर अनुकूल वातावरणले स्वतः सहज रूपमा ज्ञान गर्दछ । वास्तवमा लोकनाच व्यक्तिको अनर्जित सामूहिक सांस्कृतिक सम्पदा हो र अज्ञात रूपले त्यो

उसको सांस्कृतिक व्यक्तित्वको अभिन्न अङ्ग पनि बन्न पुग्दछ ।

नेपाली लोकनाचको निर्माण तथा सिर्जन- प्रक्रिया निर्दिष्ट साँचोमा ढालिएर कुनै व्यक्तिविशेषको वैयक्तिक प्रतिभाद्वारा प्रत्यक्ष रूपले प्रभावित हुँदैन । ती त अनुकूल परिस्थिति र अवस्थामा सामूहिक रूपमा स्वतः स्फूर्त भई आफसेआफ निर्मित हुन्छन् । आर्को शब्दमा- समाजमा बहुसङ्ख्यक सदस्य तिनको निर्माण-प्रक्रियामा आ-आफ्नो भूमिकाको निर्वाह गर्ने गर्दछन् । त्यसैले नेपाली लोकनाचहरू व्यक्ति-प्रतिभाको प्रतिफल वैयक्तिक रचना नभएर सामाजिक रचनाको रूपमा बढी एकीकृत र प्रचलित छन् । तिनमा व्यक्तिविशेषको व्यक्तित्वको सर्वथा अभाव नभए पनि सामाजिक व्यक्तित्वको प्रभाव भने निश्चित रूपमा प्रबल र प्रखर हुने गरेको पाइन्छ । अतः ती व्यक्तिविशेषको निजी पेवा नभएर समाजको अर्थात् लोकको सामूहिक साभा सम्पदा बन्दछन् र तिनमा समाजका सम्पूर्ण सदस्य हरेकको समान अधिकार लाग्ने गर्दछ । यो अधिकारको परिधि बृहत् र लघु मात्र होइन कहिले जातीय, कहिले क्षेत्रिय, कहिले धार्मिक र कहिले सामाजिक प्रकृतिको भने निश्चित रूपमा हुने गर्दछ ।

धेरैजसो नेपाली लोकनाचहरू सहज र स्वाभाविक छन्, तिनमा सरलता विनाप्रयत्न स्वतः अवतीर्ण हुन्छन् । तिनका अनिवार्य अङ्गहरू, ताल, लय र अङ्गभङ्गिमाबीच स्वाभाविक रूपले एकात्मक मेल विकसित हुन्छ । यसको लागि नाचका सहभागी नर्तकहरूले अतिरिक्त कोशिश र प्रयत्न गरिरहनु आवश्यक छैन । यथार्थमा लोकनाचका नर्तकहरू ताल र लयको पछाडि लाग्दैनन्, स्वयं ताल र लय नै उनीहरूको नाचको पछाडि लागेको भान पर्दछ । त्यसैले सामूहिक लोकनाचमा आवश्यक एकरूपताको लागि नर्तकहरूले एकअर्काका हस्त, पाद, शिर, ग्रीवा, वक्ष, कटी आदिको भङ्गिमा र सञ्चालनको निम्ति सहनर्तकहरूलाई वारंवार दृष्टि-परीक्षण गरेर सचेत अनुकरण गर्नु या गायक तथा वादकहरूको एकलयबद्धता र समान तालबद्धताको निर्वाहार्थ आफ्नो चनाखो श्रवण-परीक्षणले सतर्कताको वहन गरिरहनु आवश्यक छैन । तिनको अभावमा पनि नेपाली



लोकनाचमा नाचका यी आधारभूत सबै अङ्गहरू स्वाभाविक रूपमा संपृक्त र सिर्जित हुने गर्दछन् ।

नेपाली लोकनाचमा नेपाली लोकजीवनमा प्रचलित विभिन्न क्षेत्रिय तथा जातीय परम्परा, रीतिरिवाज, लोकधर्म, आध्यात्मिक विश्वास, जातीय विचारधारा तथा विविध संस्कारहरू सम्मिलित र प्रतिविम्बित छन् । यिनै कारणले गर्दा नेपाली लोकनाचहरू जन्मको दृष्टिले अत्यन्त प्राचीन र आयुको दृष्टिले दीर्घजीवी छन् । ती काल, स्थान र परिस्थितिविशेषबाट प्रभावित भएर पनि लोकजीवनलाई दीर्घकालसम्म उल्लसित, आनन्दित तथा सामुदायिक भावनाले ओतप्रोत तुल्याउँदै परम्पराकै रूपमा बढी प्रतिष्ठित र मर्यादित छन् । परम्परागत भएकै कारणले ती एकातिर आनुष्ठानिक छन् भने अर्कातिर उत्तिकै मनोरञ्जनात्मक पनि छन् । त्यसैले विषयगत विद्वान्हरू लोकजीवनलाई उन्नत, विकसित तथा स्वस्थ बनाउन लोकनाचको भूमिका र उपादेयता अत्यन्त महत्त्वपूर्ण मान्दछन् । अतः तिनको प्रदर्शनमा आजकल हीनताबोधभन्दा बढी जातीय तथा क्षेत्रिय गौरवबोध एवं लक्षित उद्देश्य प्राप्तिको लागि स्वाभाविक आतुरता परिलक्षित हुन थालेका छन् ।

बहुसङ्ख्यक नेपाली लोकनाचहरू सामूहिक छन्, सामूहिक भएकैले ती लोकजीवनमा लोकप्रिय र जीवन्त छन् । लोकनाचको क्षेत्रमा वैयक्तिकताको परिकल्पना परम्परागत नभएर निश्चय नै आधुनिक हो । सामुदायिक, सामाजिक तथा समष्टिगत भावनाले ओतप्रोत हुने लोकनाच स्वभावतः व्यक्तिगत आनन्द, भावना, लाभ र प्रतिष्ठाले रहित हुन्छ । नितान्त वैयक्तिक लाभहानिको जोड-घटाउ गर्ने उपभोक्ता संस्कृतिको भावनाबाटै माथि उठ्ने भएकैले लोकनाचले लोकजीवनमा विशेष प्रतिष्ठा र मर्यादा प्राप्त गर्ने गरेको हो । यथार्थमा नेपाली लोकनाचको थालनी, विकास र विस्तारमा सामुदायिक भावनाकै प्राधान्य छ । यसको अभावमा लोकनाच लोकनाच नभएर अरू कुनै नाच हुन पुग्दछ । बादी, गाइने तथा बातर भैं व्यावसायिक लोकनर्तकहरू यदाकदा विशेषतः आर्थिक लाभको निम्ति आयोजित कार्यक्रममा सहभागी बनी आफ्ना प्रायोजकहरूलाई मनोरञ्जन या वाञ्छित उद्देश्यप्राप्तिको लागि सहयोग गर्ने गर्दछन् । तर यस्ता

प्रदर्शनपछाडि पनि सामुदायिक भावनाले नै सर्वोपरि आफ्नो भूमिका निर्वाह गरिरहेको हुन्छ । वास्तवमा लोकनाचमा सामाजिक तथा सामुदायिक भावना प्रमुख भएकोले नै आनन्दको भावना पनि सर्वोपरि हुन गएको हो । सामाजिकताको विद्यमानताले गर्दा नै लोकनाचमा लोकतत्त्वको विस्तार हुन गई यो विस्तारित, लोकप्रिय र लोकधर्मी भई कालजयी पनि हुने गर्दछ ।

कुनै पनि नेपाली चाडपर्व र उत्सव लोकनाच र लोकगीतविना नीरस र खल्लो हुन्छ । अतः नेपाली लोकनाच, लोकगीत र पर्वहरू एकअर्कामा घनिष्ठ रूपले सम्बद्ध देखिन्छन् । सङ्गीतमय लोकगीतमा एकातिर एक न एक लोकनाच उनिएर नेपाली कला र मुद्रा देखा पर्दछन् भने अर्कातिर लोकनाचहरूमा नेपाली शुभ कार्य, चाडपर्व, मङ्गलमय समारोह, संस्कारगत अनुष्ठान गाँसिएर धार्मिक तथा सामाजिक सन्दर्भ र पृष्ठभूमि प्रस्टिने गर्छ । यसरी धेरैजसो नेपाली लोकनाचमा लोकगीत, लोकसङ्गीत, लोककला, लोकविश्वास तथा सामाजिक धार्मिक प्रचलनहरू समाविष्ट हुने हुनाले लोकसंस्कृतिको क्षेत्रमा लोकनाचको स्थान विशेष र महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । चुटुका, घाटु, रामखेल (देउडा), मारुनी, सोरठी, चण्डी, च्याभुड, पार्वगीत र नाचहरूसहित जनैपूर्ण, चण्डीपूर्ण, फागुपूर्ण, दसैं र तिहार आदि पर्वहरूमा गाइने र नाचिने गरिन्छ । सङ्गीतको सम्बन्ध बालाचतुर्दशी, शिवरात्रि, तीज र सत्यनारायण-पूजा आदिसँग छ भने तीजे गीत र नाच तीजमा गाइन्छ र नाचिन्छ । बालुन, खैजडी, भजन तथा चरित्रको सम्बन्ध पनि तिनै धार्मिक पर्व र अवसरसँग छ भने मारुनी, सखिया, भक्तिमालो, पार्वी, सोहराय आदि नाचहरू दसैं र तिहारको अवसरमा नाचिन्छन् । यसै गरी अन्य लोकनाच र गीतहरूमा मादले नाच, डम्फे नाच, भ्याउरे, टुङ्गानाच, भाम्ने आदि पनि कुनै न कुनै मेलापात, हाटबजार र उत्सवहरूमा नाचिन्छन् । उपर्युल्लिखित नाचहरूमा उनिएका गीत र पर्वहरूले यिनीहरूको सम्बन्ध नेपाली लोकसांस्कृतिक इतिहाससँग भन्नु घनिष्ठ रहेको कुरा प्रस्टिन्छ ।

नेपाली लोकनाच उद्देश्यको दृष्टिले विविध प्रकारका भए पनि ती मूलतः आनुष्ठानिक र



मनोरञ्जनात्मक छन् । तुलनात्मक रूपमा आनुष्ठानिक नाचभन्दा मनोरञ्जनात्मक नाचमा प्रस्तुतिगत विविधता भेटिएका छन् । दुवै थरीका विविध लोकनाचहरूमा नाचको स्वरूप, संरचना र शैलीको दृष्टिले एकरूपता उपलब्ध भए पनि बहुविधता यिनको विशेषता हो । बहुविधता लोकनाचमा प्रायः नाचको क्रममा रचना गरिने र हुने अङ्गभङ्गिमा एवं तिनको चानमा हुने गर्दछ । त्यसैकारण लोकनर्तकहरू एकै तान, एकै लय, एकै नृत्यविशेषको निर्दिष्ट परिधिमा रहेर पनि विविध दिशामा फर्की विविध प्रकारले अङ्गसञ्चालन गर्ने र विविध अङ्गभङ्गिमाको सिर्जना गरी प्रयोग गर्ने स्वतन्त्रताको उपभोग गर्दछन् । यति हुँदाहुँदै पनि तिनीहरू नृत्य-रचनाविधिको मर्यादालाई कायम राख्न सक्षम र समर्थ हुन्छन् । यो सक्षमता लोककलाकारको नृत्यगत सामर्थ्य मात्र नभएर लोककलात्मक प्रतिभाको पहिचान र खूबी पनि हो । त्यसैले बहुविधताको प्रभाव नेपाली लोकनाचमा अक्सर बहुविध नभएर समष्टिमा एकरस र एकरूप हुने गर्दछ ।

नेपाली लोकनाचमा अन्य शास्त्रीय नाचमा जस्तो निश्चित, स्थिर, अकाट्य नियम या बन्धन प्रायः हुँदैन । बस मूलकारणले गर्दा नै नेपाली लोकनाचमा शैली, प्रस्तुति र रचनागत बहुविधता विकसित हुने गर्दछ । तर शास्त्रीय पूर्वनिश्चित नियम तथा मर्यादाले विहीन भएकैले लोकनाचलाई काँचो, अपरिपक्व, तथा प्रारम्भिक बन्न भने मिल्दैन । वास्तवमा शास्त्रीय नृत्य लोकनाचकै आधारमा विकसित हुने गर्दछ तथापि शास्त्रीय या अर्धशास्त्रीय नृत्यहरू लोकनाचको विकसित स्वरूप होइन । यसरी लोकनाच शास्त्रीय नृत्यको अविकसित प्रारम्भिक स्वरूप भने होइन । यी दुईबीच घनिष्ठ सम्बन्ध भएर पनि यिनको प्रकृति, स्वभाव र विकासको गति तथा दिशा आ-आफ्नै र अलगअलग छन् । किनभने शास्त्रीय नृत्यले लोकनाचको मूल आङ्गिक मुद्रा तथा भावमुद्राहरूबाट प्रेरणा लिएर पनि आफ्नै अलग बाटो पहिल्याउँछ र आफ्नै अलग पद्धति र शास्त्रको निर्माण गर्दछ । तर यसको पछ्याडि जहिले पनि कोही विशिष्ट आचार्य या नृत्य-विशेषज्ञको ठूलो हात हुने गर्दछ । अर्को शब्दमा व्यक्तिको पाण्डित्य- प्रदर्शन तथा व्यक्तिगत नृत्यप्रतिभाको प्रभावबाटै शास्त्रीय

नृत्यको क्रमिक उद्भव, विकार र संवर्धन हुने गर्दछ । यसै गरी लोकले आफ्नो लोकभावना तथा सामूहिक प्रतिभाको बलमा लोकनाचलाई पनि विकासको विविध तहमा पुऱ्याई आफ्नो लोक रूचि, लोकमानसिकता, लोकनाचगत सौन्दर्य-चेतनानुरूप विविध तहको लोकनाचको निर्माण गर्ने गर्दछ । फलस्वरूप लोकको बौद्धिक तथा भावनात्मक स्तरानुरूप लोकनाचको विकसित र अविकसित, ठेट र संस्कारित तह र अस्तित्व कायम हुने गर्दछ । यही दीर्घ र परिपुष्ट लोक-परम्पराले गर्दा नै लोकनाचको क्षेत्रमा पनि अज्ञात रूपले एक लोकनृत्यशास्त्रको निर्माण निरन्तर भइरहेको हुन्छ जो आफैमा अलिखित र मौखिक हुने गर्दछ । यथार्थमा लोकनाचलाई आधार मानेर प्रादुर्भूत विविध अर्जित नृत्यहरूमध्येकै एक नृत्य हो शास्त्रीय नृत्य । अतः शास्त्रीय नृत्य लिखित शास्त्रीय विधिअनुरूप वैयक्तिक प्रतिभाको आधारमा सिर्जित, अर्जित र विकसित हुन्छ भने लोकनाच लोकको अलिखित मौखिक शास्त्रअनुरूप सामाजिक लोकभावनाको आधारमा समूहको साभा सम्पदाको रूपमा स्वनिर्मित र संवर्धित हुने गर्दछ ।

नेपाली लोकनाचमा प्रयुक्त अङ्गभङ्गिमा, अङ्गसञ्चालन तथा नृत्यमुद्राहरू विविध भए पनि ती पूर्वनिश्चित छैनन् । तथापि निश्चित लोकनाचमा निश्चित अङ्गभङ्गिमा एवं नृत्यमुद्राहरूको प्राधान्य भने भेटिन्छ । यो मूलतः लोकनाचमा पर्ने भौगोलिक, धार्मिक, सामाजिक तथा जातीय प्रभाव र असरबाट उत्पन्न हुने गर्छ; तर यिनीहरूको असर नेपाली लोकनाचमा समान रूपले समान प्रतिशतमा सबैमा परेको देखिँदैन । लोकनाचका यी अङ्गभङ्गिमा या अङ्गसञ्चालन सुखद, सहज, लयकारी, कल्पनासंयत र आनन्ददायी छन् । यिनै लोकका स्वाभाविक आङ्गिक भावाभिव्यक्तिले क्रमिक अभ्यास, प्रचार-प्रसार, सामाजिक सम्पर्क र निरन्तर प्रयोगको क्रमबाट गुञ्जी कुनै खास लोकनाचसँग गाँसिई रूढ हुन गई त्यो नृत्यगत व्यक्तित्वको अभिन्न अङ्गको रूपमा नाचको आङ्गिक अभिव्यक्तिको विशेषता बनी लोकप्रिय मात्र हुँदैन नाचको प्रधान अङ्गभङ्गिमा निरूपण गर्ने मूलधार पनि बन्न पुग्दछ । यसबाट एउटा लोकनाचलाई अर्को लोकनाचसँग तुलना गरेर तिनको समानता र असमानताको आधारमा खलक र



प्रकार छुट्ट्याउन विश्वसनीय सुगम साधन पनि प्राप्त हुन जान्छ । तर निश्चित लोकाधार प्राप्त गरिसकेका यस्ता आङ्गिक विशेषताहरूमा व्यक्तिगत प्रयासले कुनै खास आन्तरिक परिवर्तन ल्याएर नाचको निजत्वलाई नै आन्दोलित र विचलित तुल्याउन खोज्नु असङ्गत मात्र होइन लोकनाचको क्षेत्रमा अन्यायपूर्ण कार्य गरेको पनि प्रमाणित हुन जान्छ । त्यसैले कुनै खास लोकनाचको क्षेत्रिय अन्तर र स्थानीय स्वरूप उपलब्ध भए पनि त्यसको मूलस्वरूपमा खास भिन्नता नभई बहुधा एकरूपता हुने गर्दछ । तर प्रायः यस्ता सामाजिकीकरणको क्रमबाट गुजरेर रूढ भएका अङ्गभङ्गिमाको अभिनयात्मक कुनै खास निर्धारित अर्थ हुने गर्दैन । त्यसैले बहुसङ्ख्यक नेपाली लोकनाचमा प्रयुक्त लोकगीतको भावलाई मुद्राको माध्यमबाट अनुवाद गरी प्रस्तुत गर्ने परम्परा उति भेट्टिदैन । यथार्थमा लोकनाचमा अभिनयद्वारा गीतको तात्पर्य व्यक्त गर्ने प्रचलन हुने गर्दैन । त्यसैले अङ्गभङ्गिमा या सञ्चालनको गीतको अर्थसँग प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष, लाक्षणिक वा व्यञ्जनात्मक कुनै पनि खास सम्बन्ध हुँदैन । अतः नेपाली लोकनाचमा लोकनर्तकहरूको अङ्ग-सञ्चालन गीतको गेडाको आधारमा अभिनयात्मक नभएर गीतको सङ्गीतात्मक लय तथा तालमा आधारित प्रेरणामूलक स्वाभाविक अङ्गभङ्गिमाद्वारा हुने गर्दछ । त्यसैले नेपाली लोकनाचको जीवन्तता नाचमा प्रयुक्त गीत-सङ्गीतको ताल र लयसँगको एकरूपतामा भर पर्ने गर्दछ ।

नेपाली लोकनाचको सन्दर्भमा नृत्यरहित सङ्गीतको कल्पना हुन सक्तछ, तर सङ्गीतरहित नृत्यको कल्पना हुन सक्तैन । नेपाली लोकनाचसँग कण्ठ र वाद्य दुवै सङ्गीतको प्रयोग बहुधा समान रूपमा भएको देखिन्छ । तथापि जङ्गलको छेउछाउ बस्ने कोचेमेचे, धिमाल, सतार, भागड, कुसुन्डा, राउटे आदि केही भ्रमणशील जातिका धेरैजसो लोकनाचमा प्रयुक्त लोकसङ्गीतमा गीतको गेडाको भन्दा ध्वनिको प्रधानता हुने गर्दछ । त्यसैले उनीहरूको नाचमा तुलनात्मक रूपले वाद्यसङ्गीतको बहुलता र प्राधान्य भेट्टिन्छ । यस्तो प्रवृत्ति हिमाली भेगका भोटे, शेर्पा आदिका बौद्ध गुम्बाहरूमा सामुदायिक रूपले विशेष पर्वकै रूपमा मनाइने

मानेरिम्दु र लौकिक रूपमा मनाइने डुम्जे जस्ता लोकनृत्य-नाटक तथा लोकनाचहरूमा पनि विद्यमान देखिन्छ । यथार्थमा यस्ता नाचहरूमा वाद्यसङ्गीतको विशेष प्रयोग प्राकृतिक दुष्ट शक्ति धपाउने र अमङ्गलकारी तत्त्वमाथि विजय प्राप्त गर्ने जादुमय अचूक सहयोगी साधनको रूपमा बढी भइरहेको देखिन्छ । यसको विपरीत सुदूरपूर्वी नेपालको पहाडी भेगमा प्रचलित धाननाच, सुदूर पश्चिमतिरको रामखेल या देउडानाच तथा पूर्वी पहाडका पर्वते महिला-समाजमा प्रचलित सङ्गीतीनाचमा भने वाद्यसङ्गीतको प्रयोग भएको भेट्टिदैन । तर अन्य सबैजसो नेपाली लोकनाचहरूमा प्रायः वाद्य र कण्ठसङ्गीतको समान प्रयोग भएको भेट्टिन्छ ।

नेपालका विविध क्षेत्रका विविध जातिका लोकनाचहरूमा विविध प्रकारका वाद्ययन्त्रहरूको प्रयोग हुने गर्दछ । ती अहिलेसम्मको जानकारीअनुसार सङ्ख्यामा सवा सयभन्दा माथि नै छन् । तर धेरैजसो लोकनाचमा प्रयोग हुने लोकबाजाहरूमध्ये मादल, मनरा, मृदङ्ग, ढोल, च्याभुङ, ढोलकी, डम्फु, खी, ढचाङ्गो, हुङ्का, खैँजडी, धिमे, सारङ्गी, टुङना, ढोदरा, उर्नी, मुरली, बाँसुरी, विनायो, मुर्चुङ्गा, मुहाली, मुजुरा, भ्याली, घ्यावुक (ठूलो भ्याम्टा) आदि विशेष उल्लेखनीय छन् ।

नेपाली लोकनाचको रचनाविधि र शिल्प सहज र सरल भएर पनि सशक्त हुने गर्दछ । यस सन्दर्भमा उदाहरणको रूपमा प्रस्तुत गर्नुपर्दा भागडहरूको धर्माकर्मा र दमकस, सतारहरूको डान्टा र सोहराय, दडौरिया थारुहरूको हुरदङ्गा र मुग्नेवानाच र राउटेहरूको गरा र बैशारी, मध्यपश्चिमका मगरहरूको करुवा ( कौडा), नचारी र टप्पा, छन्त्यालहरूको थालीनाच, गुरुङहरूको मारुनी, सोरठी र घाटु, उपत्यकाको घिन्तां मै र धिमेनाच, छेत्री-बाहुन पर्वते समाजमा प्रचलित बालुन तथा खैँजडी-भजन, चुरौटेहरूको चुरौटेनाच आदि उल्लेखयोग्य छन् ।

नेपाली लोकनाचमा सहभागी लोकनर्तकहरूको तालवद्ध आवत-जावत, एकअर्काको पछ्याइ, कटाइ र घुमाइ, स्फूर्तिदायक उठबस तथा उठाइ, अगाडि-पछाडिको हल्का कुदाइ र उफ्राइ, स्थान-परिवर्तन



गर्ने क्रममा बगाइ र हुराई, बसीबसी नाच्यै छेकारो-माराइ, संयुक्त हात-हल्लाइ, गोलाकार र अर्धगोलाकार वृत्तको निर्माण, नागबेली चालको गतिशीलता, स्त्री तथा पुरुषहरूको पृथक् तथा संयुक्त सहभागिता विशेषतः भेटिन्छ। तर लोकनाचको आङ्गिक तथा भावनात्मक मुद्राको कुनै नियोजित लिखित शास्त्र तथा व्याकरण भने हुँदैन। त्यसैले तिनमा नर्तकहरूलाई अङ्ग-सञ्चालन र भावाभिव्यक्तिमा पूर्ण स्वतन्त्रता प्राप्त हुने गर्दछ। तर तिनको आङ्गिक भावाभिव्यक्तिको अङ्गविन्यास एवं भङ्गिमा नितान्त निजी र वैयक्तिक नभएर सामाजिक प्रक्रियास्वरूप स्वतः निर्मित र निश्चित हुने गर्दछन्।

भ्याउरे, चुड्का, ख्यालि, सेलो, शेब्रु, धिमे, च्याभुड आदि केही सीमित लोकनाचहरू राष्ट्रिय स्तरमा इचारित मात्र होइन लोकप्रिय पनि भएका छन्, तर झैरेबसो नेपाली लोकनाचहरू अझै पनि जातविशेष र क्षेत्रविशेषमा केन्द्रित छन्। तथापि अधिराज्यको कुनै खास क्षेत्रको लोकनाचमा स्थानीय आफ्नोपन तथा क्षेत्रिय विशेषताका साथै अन्य क्षेत्रमा पाइने केही समान सामूहिक विशेषताहरू पनि उपलब्ध हुने गर्दछन्। तिनलाई प्राकृतिक पर्यावरण, कृषिकर्म, सञ्चालन-कार्य आदि कारक तत्त्वले प्रभावित गरी आफ्नै विशिष्टता प्रदान गरी अरूबाट एकातिर अलग्गै भन्ने अर्कातिर पुराण, अवदान, किंवदन्ती, जनश्रुति, लोककथा आदिको प्रचार-प्रसारको डोरीले र शारिरीक तथा लोकसांस्कृतिक विशेषताको मिहीं सुन्ने अन्य क्षेत्रसँग जोड्ने कार्य पनि गरेको पाइन्छ। गाँठी कुरो त नेपाली लोकनाचको परम्परा नेपाली इतिहासको थालनीदेखि नै गतिशील हुँदै आएको लोकसांस्कृतिक प्रवाह हो। यसले नेपाली लोकसांस्कृतिक परम्परालाई निरन्तरता मात्र होइन जीवन्तता पनि प्रदान गर्दै आएको देखिन्छ। त्यसैले

नेपाली लोकवार्ता तथा संस्कृतिको प्रवाह स्थिर नभएर गतिशील हुन पुगेको छ। किनभने यस प्रवाहले काल र स्थानसित सापेक्ष भएर नयाँ परिवर्तित परिस्थिति र वातावरणको अनुकूल समतुल्य भई प्रभावहरूलाई आफूमा समाहित गरी आत्मसात् गर्ने गरेको पनि भेटिन्छ। निचोडमा नम्यता, उदारता र ग्रहणशीलता नेपाली लोकनाचका सारतत्त्व हुन् भने सुधारात्मक आशुक्रियाको खुला द्वार, आत्माभिव्यक्तिको प्रशस्त मार्ग, गत्यात्मकताको लागि आवश्यक गमनयोग्यता आदि यसका जीवन्तताका मूलधार हुन्।

#### विशेष सन्दर्भग्रन्थहरू

१. सामर, देवीलाल  
(अक्टुबर, १९६८) लोकधर्मी प्रदर्शनकारी कलाएँ भारतीय लोककला मण्डल, उदयपुर, राजस्थान।
२. दिवस, तुलसी (जोशी)  
(इ.सं. १९८७), द अष्टमातृका डान्स एन्ड ड्रामा इन द काठमाडौँ भ्याली नेपाल, इन्टरनेशनल सिम्पोजियम अन द कन्जरभेशन एन्ड रेस्टोरेशन अफ कल्चरल प्रपर्टिज, मास्क पर्फरमेन्स इन एसिया टोकियो इन्टरनेशनल रिसर्च इन्स्टिच्यूट अफ कल्चरल प्रपर्टिज, जापान
३. दिवस, तुलसी जोशी  
(इ.सं. १९७६) नेपाली लोक संस्कृति संगोष्ठी (सं.) (इ.सं. १९७८) नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, कमलादी, काठमाडौँ।
४. वात्स्यायन कपिला (१९७६) **Traditions of Indian Folk Dance** Indian Book Company, New Delhi
५. Dorson, Richard, M. (1972), **Folklore and Folklife** The University of Chicago Press, Ltd, London.



## क्षेत्रकार्य र सम्पादन-सिद्धान्त

- चूडामणि बन्धु

कुनै संस्थागत वा व्यक्तिगत अध्ययनका सिलसिलामा संग्रहालय वा अभिलेखालयमा राख्न, कुनै ग्रन्थ वा लेख तयार गर्न र उपाधि आर्जन गर्न गरिने सामग्रीको सङ्कलन जब कुनै क्षेत्रमा सम्पन्न हुन्छ त्यस्तोलाई क्षेत्रकार्य भनिन्छ। लोक-संस्कृति र लोकसाहित्यको अध्ययन गर्नेहरू यस्ता क्षेत्रकार्य लोक-जीवनमा गर्दछन् र लोक-जीवनका मूल्य, मान्यता र विश्वासका साथै तिनका व्यवहारमा र ती व्यवहारलाई विभिन्न सन्दर्भमा अवलोकन गर्दछन्। यो अवलोकन वा निरीक्षण गर्ने र सङ्कलन गर्नेलाई हामी क्षेत्रकर्मी भन्छौं। क्षेत्रकर्मीले क्षेत्रमा आफू अलग बसेर पनि अध्ययन गर्न सक्छ, उनीहरूसँग मिलेर उनकै क्रियाकलापमा सहभागी भई उनीहरूको अङ्ग जस्तै भएर पनि अध्ययन गर्न सक्छ। लोक-संस्कृतिको क्षेत्रकार्यका सिलसिलामा गरिने सामग्री सङ्कलन-अन्तर्गत टिपोटहरू, टेपहरू, फोटो, हालै बनाइएका चित्रहरूका साथै भौतिक सामग्रीका रूपमा प्रयोग गरिएका गरगहना, कलाकृतिहरू, भाँडाकुँडा आदि सम्पूर्ण मालसामान पर्छन्। अभौतिक अर्थात् अदृश्य सामग्रीअन्तर्गत भाषा, संकेत तथा व्यवहारका रूपमा व्यक्त हुने गीत, कविता, कथा, काव्य, उखान, मन्त्र आदि पर्छन्।

आजको युग विशिष्टताको युग हो। हरेक क्षेत्रका आ-आफ्ना विशिष्ट कार्यपद्धति छन् र तिनका बारेमा

शिक्षण-प्रशिक्षणहरू हुन्छन्। आफ्नो विषयअनुसारको सैद्धान्तिक ज्ञान र पूर्व प्रशिक्षणले क्षेत्रकार्यलाई स्तरीय र व्यवस्थित तुल्याउँछ। क्षेत्रकार्यको उद्देश्य निर्धारित गर्दा आफूले गर्ने क्षेत्रकार्यको समयभन्दा अघि त्यस विषयमा भएका अन्य विद्वान्का कार्यहरूको अध्ययन र मूल्याङ्कन गर्नुपर्छ। आफूले थालेजस्तै कार्य अघि भइसकेको छ भने त्यसका अतिरिक्त गर्नुपर्ने अरु थप कुराहरू के के हुन्? के यस क्षेत्रकार्यबाट अघिभन्दा बढी र स्तरीय सामग्री-सङ्कलन गर्न सकिन्छ? क्षेत्रकार्यमा लाग्ने स्रोत र साधनका तुलनामा यसको प्रतिफल प्राप्त गर्न ज्यादै कठिन वा ज्यादै सरल त छैन? लोकसंस्कृतिका विभिन्न अङ्गहरूको निरन्तर अभ्यास गरी अर्का पुस्तालाई हस्तान्तरण गर्ने व्यक्ति त्यसका ज्ञाता हुन्छन्। तिनबाट आवश्यक सामग्री र सामग्रीबारेका सूचना तथा व्याख्या प्राप्त गर्न सकिन्छ। तर तिनलाई पनि क्षेत्रकार्यका विधिको ज्ञान नभएमा तिनले पनि लोकसाहित्यका अध्ययनविधिको ज्ञान प्राप्त गर्नुपर्छ। लोकसंस्कृतिको संवाहक हुँदा, त्यस भाषाको ज्ञाता हुँदा वा त्यस समुदायको सदस्य हुँदा कुनै पनि व्यक्तिले आफ्नो भाषाको लोकसाहित्यको अध्ययन गर्न सक्छ भन्न सकिन्न। आफ्ना भाषाका लोकसाहित्यको राम्रो सङ्कलन गर्नका निम्ति सबैले सामग्री सङ्कलन, सङ्ग्रहण र विश्लेषण-पद्धतिको ज्ञान प्राप्त गरेको हुनुपर्छ। लोकसाहित्यको अध्ययन



गर्ने स्वयं त्यस समुदायको वा परम्पराको वाहक छ भने भावुकतावश सामग्रीको पूर्णता र विश्लेषणको वस्तुनिष्ठतालाई त्यसले प्रभावित गर्न सक्छ । क्षेत्रकर्मीले थोरै समयमा धेरै काम गर्नुपर्ने हुनाले त्यस अवाधिलाई बढी मात्रामा सदुपयोग गर्न सक्नुपर्छ । सङ्कलित सामग्रीको अर्थ बुझ्ने, टेपमा सङ्कलन गरेकालाई लिपिवद्ध गर्ने, सामग्रीबारे सान्दर्भिक सूचना प्राप्त गर्ने, कुनै व्यक्तिसँग भेटेर केही शङ्का समाधान गर्नुपर्ने भए भेट्ने र थप प्रासङ्गिक कुरा बुझ्नुपर्ने भए बुझिहाल्ने जस्ता कार्यहरू एकैसाथ गर्नु गाह्रो पनि छ । तर जस्तै कठिन परिस्थिति आए तापनि आफ्नो काममा लागिरहन सक्ने गुण क्षेत्रकर्मीमा हुनुपर्दछ । क्षेत्रकार्यका क्रममा अनेक अभाव, अप्ठ्याराहरू र परिस्थितिहरूको सामना पनि गर्नुपर्ने हुन्छ लोकसंस्कृतिका सामग्री लोकका सम्पत्ति हुन् । यसैकारण सङ्कलनको स्रोत के हो भन्ने कुरा देखाउनुपर्छ । भौतिक सामग्री पुरानो भए त्यसमा राष्ट्रको अधिकार हुन्छ । अभौतिक सामग्री लोकको हुन्छ । त्यस समग्रीमा संकलकको अधिकार त्यस पटकको संकलनका रूपमा मात्र रहन्छ । तर अरु कसैले त्यसै सामग्रीको संकलन अर्को पटक गरेमा उसको पनि संकलकका रूपमा अधिकार हुन्छ । क्षेत्रकार्यपछिको प्रदर्शन तथा प्रकाशन हुँदा कतिले सामग्रीका संवाहक तथा सूचनादातालाई पनि सहलेखक बनाउँछन् । केही यस्ता गोप्य कुरा पनि हुन सक्छन् जसको उपयोगका निम्ति सूचनादाताको अनुमतिको आवश्यकता पर्न आउँछ । खास गरी क्षेत्रकार्यका क्रममा खिचिएका उनका फोटोहरू प्रकाशित गर्नुअघि उनीहरूको स्वीकृति चाहिन्छ । केही विवादास्पद कुराहरू, दृष्टिकोण र भिन्न व्याख्याहरूको प्रकाशनभन्दा अघि सम्बद्ध व्यक्तिहरूको पूर्वस्वीकृति आवश्यक पर्छ । संस्थागत, धार्मिक तथा व्यक्तिगत कारणले पनि सामग्रीका स्रोत व्यक्तिहरूसँगको सुसम्बन्ध र नैतिक सर्वाङ्गलाई ध्यानमा राखी उनीहरूको पूर्वस्वीकृति आवश्यक हुन सक्छ ।

आफ्ना अध्ययनको प्रयोजनका निम्ति संकलित सामग्री पर्याप्त भएको कुरा आफुलाई लागेपछि सङ्कलक क्षेत्रकार्यबाट फर्कन्छ । लोकवार्ताको सम्पादनमूलक अध्ययनले प्रासङ्गिक कुराहरूको बढी मात्रामा सङ्कलन

गर्नुपर्ने अपेक्षा राखेको हुन्छ । अन्य अध्ययनहरू पाठकेन्द्रित हुन्छन् भने सम्पादनमूलक अध्ययनहरू प्रसङ्गेन्द्रित हुन्छन् । केही अधिसम्म पनि सामग्रीको मात्र संग्रह गरेर ल्याई त्यसको व्याख्या वा विश्लेषण गर्ने चलन थियो । लोकसाहित्यको सम्पादन-सिद्धान्तको विकासले गर्दा लोकसाहित्यका विधाहरू तिनका स्रष्टाका बीचमा राखेर प्रसंगमा हेर्ने चलन चलेको छ । लोकसाहित्यका क्षेत्रमा समसामयिक सिद्धान्तका रूपमा स्थापित सम्पादन-सिद्धान्त र पद्धतिका विषयमा अचेल निकै चर्चा-परिचर्चा पनि सुनिन्छन् । यो लेख यसै विषयमा केन्द्रित छ ।

### सम्पादन-सिद्धान्तको पृष्ठभूमि

सम्पादन-सिद्धान्तको नामकरण सन् १९७० को दशकमा भए पनि यसको पृष्ठभूमि आधा शताब्दी पुरानो छ । प्रकार्यात्मक सिद्धान्तका प्रणेता मानवशास्त्री मेलिनोभ्स्कीका विचारहरूको प्रभाव सन् १९२० को दशकमा व्याप्त थियो । यसले युरोपका फर्थ र नवफर्थवादी भाषावैज्ञानिकहरूलाई पनि प्रभावित पार्यो । वेलायतमा आधुनिक भाषाविज्ञानको विकास गर्ने फर्थ उनीभन्दा केही अधिका मानवशास्त्री मेलिनोभ्स्कीका प्रकार्यात्मक सिद्धान्तबाट प्रभावित थिए । समाजका सांस्कृतिक व्यवहारहरू प्रकार्यात्मक हुन्छन्, अर्थात् तिनको कुनै न कुनै कार्य हुन्छ भन्ने धारणाबाट नै प्रकार्यात्मक लोकवार्ता-विज्ञानको विकास भयो । उता नवफर्थवादीहरूले पनि भाषिक अर्थको आधारका रूपमा प्रसंगलाई नै माने । सन् १९५० मा जर्मन विद्वान् विटगेन्स्टिनले भाषाको प्रयोग-सिद्धान्तको कुरा अगाडि सारेका थिए । प्रयोगका आधारमा नै अर्थको निरूपण गर्न सकिन्छ भन्ने उनको धारणा हो । सन् १९५५ मा वेलायतका दार्शनिक अस्टिनले वाक्क्रिया सिद्धान्तको जग हाले र त्यसको विकास उनका चेला सर्लले गरे । सन् १९६०मा नै रोमन याकोब्सनले संचार प्रक्रियाको व्याख्याका रूपमा पनि सन्दर्भको कुरालाई समावेश गरेका थिए । कथ्य विषय (जसलाई हामी पाठ (Text) भन्छौं त्यसको अर्थका लागि सन्दर्भ (Context) आवश्यक हुन्छ भन्ने कुरा) भन् भन् स्पष्ट हुँदै आयो । लोकवार्ताको सङ्कलन-



पद्धतिको विस्तारका साथ विगत दशकहरूमा पृष्ठभूमिका सान्दर्भिक विषयहरूको सङ्कलन गर्ने चलन चल्यो । सन्दर्भका अभावमा सङ्कलित सामग्री निरर्थक हुन्छ भन्ने धारणा देखिन थाले । सन्दर्भलाई महत्त्व दिने यस धारालाई सान्दर्भिक लोकवार्ता-विज्ञान (Contextual Folkloristics) भनिएको छ ।

सन् १९६० को दशकमा नै समाजभाषाविज्ञानका क्षेत्रमा काम गर्दा अमेरिकाका एसिद्ध समाजभाषावैज्ञानिक तथा लोकवार्ताविद् डेल हाइम्स (Dell Hymes)ले कथनको जातितत्त्वको कुरा अगाडि सारे । यिनको कथनको जातितत्त्व (Ethnography of Speaking, 1962)ले भाषा, साहित्य, संस्कृति र लोकवार्ताका क्षेत्रकार्य समेत प्रभावित पाऱ्यो । यिनका विचारहरूले बाउमनलाई पनि घचघच्यायो र सन् १९७० का दशकमा नै समसामयिक मान्यतालाई समेट्दै बाउमनले भाषा, लोकवार्ता तथा संस्कृतिलाई सन्दर्भमा हेर्ने सम्पादन-सिद्धान्त र यसका पद्धतिको विकास गरे । उता फिनल्यान्डका लोकवार्ता-वैज्ञानिक लाउरी होन्कोले परम्परा-पारितन्त्र (Tradition ecology) को कुरा १९७० को दशकको प्रारम्भमा नै ल्याएका थिए । लोकवार्तामा स्थान र समयअनुसार अनुकूलन हुन्छ भन्ने कुरालाई महत्त्व दिएर यिनले परम्परा अनुकूलनको सिद्धान्तको आवश्यकता स्पष्ट गरे (होन्को, ऐजन, पृ० १४) ।

### वाक्क्रियाको सिद्धान्त

सन् १९५५ मा अक्सफोर्ड विश्वविद्यालयका वेलायती प्राध्यापक जे.एल.अस्टिनले हार्भर्ड विश्वविद्यालयमा विलियम जेम्स भाषणमालाअन्तर्गत केही भाषणहरू दिए । तिनै भाषणहरूलाई सम्पादित गरी पुस्तकाकारमा ल्याउँदा पछि त्यस पुस्तकको नाम भयो, *शब्दहरूद्वारा कामकुरो कसरी गर्ने ?* (How to do Thing With Words, 1962) यिनले के कुरा स्पष्ट गरे भने कुनै पनि भाषिक उच्चारणबाट केही भन्ने काम हुन्छ र केही गर्ने काम पनि हुन्छ । भाषण गरेर केही काम सम्पादन हुन्छ भन्ने कुरा उनैले पहिलो पटक भनेका हुन् । कार्य-सम्पादन हुनका निम्ति सम्पादनमूलक क्रियाको प्रयोग हुनुपर्दछ । यस्ता क्रियालाई अस्टिनले कार्य-सम्पादनकारी

क्रियापद (Performative verbs) भनेका छन् । भाषणका क्रममा सन्दर्भपरक सम्प्रेषणको कुरा गर्दा परम्परागत मौखिक साहित्यका विभिन्न विधामा सम्पादनकारी क्रियाको प्रयोग र तिनका प्रकार्यलाई हेर्न सकिन्छ । तर कार्य-सम्पादनका केही शर्त हुन्छन् । यी शर्त मानेमा मात्र शब्दबाट कार्य सम्पन्न हुन्छ । पहिलो शर्त हो- भाषाबाट कार्य-सम्पादन गर्ने व्यक्ति उपयुक्त हुनुपर्दछ । उदाहरणका निम्ति घाटुको प्रदर्शनमा गुरुबाबुले घाटुलीहरूको नृत्यका साथ समाजका उपस्थितिमा गायन गर्नुपर्छ । दोस्रो शर्त हो- कार्यको पूर्णता र उपयुक्तता । उदाहरणका निम्ति घाटुको प्रदर्शन आद्यन्त हुनुपर्छ, आधा मात्र देखाएमा कार्य-सम्पादन भएको मानिँदैन । तेस्रो शर्त हो- आशयको उपयुक्तता । गुरुबाबुले आस्थापूर्ण मनले गायन गर्नुपर्छ र घाटुलीहरूले पनि तदनुसार कार्य-सम्पादन गर्नुपर्छ ।

वाक्क्रिया विश्लेषणको विकासमा अस्टिनका शिष्य जोन सर्लको महत्त्वपूर्ण योगदान छ । यिनको ग्रन्थ सन् १९६९ मा *वाक्क्रिया (Speech Acts: An Essay into the Philosophy of Language)* शीर्षकमा प्रकाशित गरिएको छ । वाक्क्रियाको धारणा अस्टिनबाटै आएको भए तापनि यसलाई अघि बढाउने काममा सर्लको व्याख्याले काम गरेको छ । भाषासिद्धान्तलाई क्रियासिद्धान्तको अङ्ग मान्ने सर्लले आफ्ना मान्यताहरू अन्य कृतिका माध्यमबाट पनि प्रकाशित गरेका छन् । अस्टिनले एक थरी सूचना मात्र दिने र अर्का थरी कार्य-सम्पादन गराउने अभिव्यक्तिहरूलाई छुट्ट्याएका थिए भने सर्लले सबै किसिमका उच्चारणबाट वाक्क्रियाको सम्पादन हुन्छ भन्ने कुरा गरे । सर्लको सिद्धान्तलाई लोकसाहित्यका विभिन्न विधाहरूको व्याख्या गर्दा प्रयोग गर्न सकिन्छ । सर्लले वाक्क्रिया-सम्पादनका लागि आवश्यक शर्तहरूका विषयमा अझ बढी स्पष्टताका साथ चर्चा गरे, वाक्क्रियाका प्रकारहरूको विभाजन गरे, अनि प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष वाक्क्रियाको पनि चर्चा गरे । यिनले क्रियाको अर्थ, वक्ताको अभिप्राय र श्रोतामा पर्ने प्रभावका आधारमा वाक्क्रियाको विभाजन पनि गरे ।



## डेल हाइम्स र कथनको जातितत्त्व

डेल हाइम्स (Dell Hymes) ले सन् १९६२ मा प्रकाशित एउटा लेखमा कथनको जातितत्त्वको कुरा न्याए। भाषालाई सञ्चारको साधनका रूपमा मानिएको त्यस महत्त्वपूर्ण लेखमा हाइम्सले भाषण-प्रक्रियाको स्वरूप पनि देखाए। हाइम्सले यसमा कथन वा वाक्यघटनाको वर्णनका लागि आवश्यक कुराहरूको चर्चा गरेका छन्। उनका भनाइमा यी कुरा भाषा र संस्कृतिमा समान रूपले सँगै जान्छन्। सन् १९७५ मा प्रकाशित अर्को आफ्नो महत्त्वपूर्ण लेखमा हाइम्सले सम्पादनको महत्त्व बताएका छन् र सम्पादनलाई सन्दर्भमा रहेको र सन्दर्भबाट विकसित हुँदो भनेका छन्। उनले चम्कीले प्रस्तुत गरेको सामर्थ्य (Competence) का सन्दर्भमा साञ्चारिक सामर्थ्य (Communicative competence) को धारणा प्रस्तुत गरे। सञ्चार के हो र कसरी हुन्छ भन्ने कुरालाई उनले चर्चामा ल्याएका हुन्। लोकवार्ता, भाषाविज्ञान र मानवशास्त्रका विभिन्न विद्वान्हरूबाट यसमा काम भएको छ। डेल हाइम्सको पद्धतिलाई कथनको जातितत्त्व (Ethnography of speaking) भने तापनि यसलाई छोटकरीमा कथनको पद्धति (SPEAKING model) भनिन्छ। समाजभाषाशास्त्री हाइम्सले वाक्यघटना तथा वाक्यक्रियाको विश्लेषणको आधारस्वरूप यस पद्धतिको विकास गरेका हुन्। अङ्ग्रेजीभाषाको SPEAKING शब्दको प्रत्येक अक्षरबाट थालिने शब्दहरूका आधारमा यस पद्धतिलाई कसरी देखाइन्छ -

**S** (Setting and scene) परिवेश र दृश्य-परिवेशले कुनै पनि कथनको स्थान र समय जनाउँछ। दृश्यले त्यस परिवेशका व्यक्तिको मानसिक स्थिति जनाउँछ। लिपेर सफा पारिएको आँगन घाटुको प्रस्तुतिका निम्ति परिवेश हुन सक्छ भने उत्सुकतापूर्वक घाटु हेर्न बसेका दर्शकहरूले त्यस दृश्यको निर्माण गर्छन्।

**P** (Participants) सहभागीहरू यसमा वाक् क्रियाका वक्ता र श्रोता, सम्पादन-कर्ता र दर्शक पर्छन्। प्रस्तुतिका सहभागीहरूमा गुरुबाबु, नर्तक, वादक आदि पर्छन्। सामान्य श्रोतालाई पनि

सहभागी बनाउन सकिन्छ।

**E** (Ends) उद्देश्य- कथन किन सम्पन्न गरिँदै छ। यसको उद्देश्य मनोरञ्जन, अनुष्ठान, शिक्षा, सञ्चार कुनै पनि हुन सक्छ। घाटुको प्रस्तुति अनुष्ठानको अङ्गका रूपमा गरिन्छ। लोककथा सुनाउने काम मनोरञ्जन र शिक्षाका निम्ति गरिन्छ। गाउँखाने कथा बुद्धिपरीक्षाका लागि भनिन्छ।

**A** (Act sequence) कार्यको क्रम- कुनै पनि कथनमा निश्चित क्रम हुन सक्छ। नाटकका आरोह र अवरोहका घटनाहरू, कथाका विभिन्न मोडहरू र गाउँखाने कथा भन्दा भनिने विषयका निश्चित क्रम हुन्छन्।

**K** (Key) सुर- यो कथनमा आवाजको चढाउ-उत्राऊ, बोल्ने ढाँचा र बोलीको भावभङ्गी हो। उत्साह र उमङ्ग, माया र हेला, गम्भीरता र खिसी, सरलता र व्यङ्ग्य, मित्रतापूर्ण र पराइपनका भाव यसअन्तर्गत पर्दछन्।

**I** (Instrumentalities) करणत्व- यसमा कथनको रूप र शैली पर्दछन्। वक्ताले भाषिका वा मानक रूपको, अनि औपचारिक वा अनौपचारिक शैलीको पनि प्रयोग गर्न सक्छ।

**N** (Norms) प्रतिमानहरू- यसमा सहभागीका क्रिया र प्रतिक्रियाहरू र वाक्यघटनालाई नियन्त्रित गर्ने सामाजिक नियम र मान्यता पर्दछन्। कुमारीले मात्र घाटु नाच्नु, केटाकेटीहरूले बूढाबूढीहरूसँग कुरा गर्दा उखानको प्रयोग नगर्नु, तीजको गीत महिलाले गाउनु नेपाली सामाजिक नियम र मान्यता हुन्।

**G** (Genre) विधा- कथनको विधाअन्तर्गत पर्ने विषय कथा, गीत, कविता, भजन, आरती, चुटुकिला, बालन, नाटक आदि हुन्।

वाक्यघटना तथा लोकसंस्कृतिका कुनै पनि विधाको विश्लेषणमा यस पद्धतिको प्रयोग गर्न सकिन्छ। डेल हाइम्स समाजभाषाशास्त्री एवं लोकवार्ताविद् पनि भएकाले उनको यो पद्धति समाजमा भाषाको प्रयोग तथा लोकवार्ताका विधाहरूको विश्लेषणका लागि



प्रस्तुत गरेका हुन् । कथनको जातितत्त्वले अन्य सिद्धान्तसँग पनि सम्बन्ध विकसित गरेको छ ।

### सम्पादन-सिद्धान्त

भाषावैज्ञानिक मानवशास्त्र तथा लोकवार्ताका विद्ववान् रिचार्ड बाउमनले सन् १९७० को दशकको प्रारम्भदेखि नै यस क्षेत्रमा काम गर्न थालेका भए तापनि १९७७ मा सम्पादनका रूपमा भाषिक कला (Verbal Art as Performance) शीर्षकमा उनको लेख प्रकाशित भएपछि लोकवार्ताका क्षेत्रमा सम्पादन-सिद्धान्तको विशेष रूपमा चर्चा हुन थाल्यो र बाउमन सम्पादन-सिद्धान्तलाईका प्रमुख व्यक्तिका रूपमा देखा परे । बाउमनले लोकवार्तालाई आफ्नो विषय बनाए, किनभने यसमा भाषा, संस्कृति र साहित्यलाई सँगै हेर्न सकिन्छ । हुनत उनले भनेका केही कुरा अर्कै किसिमले त्यसभन्दा अघि रोमन याकोब्सन, डेल हाइम्स र अरूले पनि भनिसकेका थिए । समाजभाषा विज्ञान र लोकवार्तालाई नजिक ल्याएर बाउमनले सम्पादन-सिद्धान्तलाई अघि बढाए । बाउमन सामाजिक र सांस्कृतिक व्यवस्थाका रूपमा भाषाको सम्पादनकेन्द्रित पक्षको अध्ययन र व्याख्यामा लागे । हाइम्सबाट भने यिनी बढी मात्रामा प्रभावित थिए । हाइम्सले भैं यिनले पनि लोकवार्तालाई द्वैतकलात्मक कार्यका रूपमा लिए । लोकसाहित्य सञ्चार हो र भाषिक कला पनि हो । बाउमनका विचारमा सम्पादन लोकको अभ्यास हो, कलात्मक संचार हो र घटना पनि हो । सम्पादन-सिद्धान्तलाईको उद्देश्य लोकसाहित्यलाई छुट्टै वस्तुका रूपमा होइन, वैयक्तिक, सामाजिक र सांस्कृतिक घटकहरूका परिप्रेक्ष्यमा यसलाई हेर्नु हो जसले यसलाई आकार, अर्थ र अस्तित्व दिन्छन् । प्रत्येक सम्पादन विशिष्ट हुन्छ । कुनै पनि गीतगायन कुनै ठाउँ र समयमा एकैपटक मात्र घटित हुन्छ, अर्कापटक त्यही रूपमा हुँदैन । एकैपटक मात्र त्यो खास श्रोतासँगको अन्तर सम्बन्धमा आउँछ र एकैपटक मात्र त्यसले खास सामाजिक र मनोवैज्ञानिक वातावरण पैदा गर्छ । रिचार्ड बाउमनले लोकवार्ताको अध्ययन गर्ने क्रममा भाषिक कलाको सम्पादनका रूपमा माध्यमको अध्ययन गर्दा यी तल लेखिएका

कतिपय कुराहरूमा विचार राख्नुपर्छ भनेका छन् –  
क. अभिव्यक्तिको संहिता (code)– यसले भाषिक कलामा कुन रूपको प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरा स्पष्ट गर्छ । यसअन्तर्गत मानक भाषा, भाषिका, स्थानीय प्रयोग, पेशा र जातिका प्रयोग, मिश्रित प्रयोग, तथा उच्चारणका रूपहरू पर्छन् । उदाहरणका लागि माँगलको भाषा, घाटुको भाषा अथवा सोरठीको भाषा रूपका आआफ्ना विशेषता छन् ।

ख. आलङ्कारिक भाषा (Figurative language)– सम्पादनको भाषामा आलङ्कारिकता पनि हुन्छ । विशेष गरी लोकसाहित्यका विविध विधाका भाषामा आलङ्कारिकता पाइन्छ । सोरठीको पाठमा उपमा अलङ्कारको प्रयोग देख्न सकिन्छ ।

ग. समानान्तरता (Parallalism)– समानान्तरता भनेको अग्रप्रस्तुत नियमितता हो । यसमा कथ्यलाई समानता वा भिन्नताका आधारमा सजाएर प्रस्तुत गरिन्छ र यसमा अनुप्रास, यमक आदिको पनि प्रयोग हुन्छ । कम वा बढी मात्रामा सबै जातिका भाषिक कलामा पाइने यो प्रवृत्ति लोकसाहित्यको महत्त्वपूर्ण विशेषता हो । नेपाली गीत र कवितामा मात्र होइन भारतका बीचबीचमा प्रयुक्त हुने गद्यमा पनि समानान्तर पुनरुक्ति पाइन्छ ।

घ. विशिष्ट पराभाषिक अभिलक्षण (Special paralinguistic features)– भाषाको प्रयोग गर्दा केही उच्चारणगत विशिष्टता, संकेतको प्रयोग तथा शारीरिक संचालन पनि हुन्छन् । भाषाका दीर्घता, सुर, लय, तान, श्वास, बल आदिको संकलनका निम्ति टेप रेकर्डरको प्रयोग आवश्यक पर्छ । यस्ता विशेषताको आलेखनका निम्ति भाषाविज्ञानका क्षेत्रमा आलेखन-प्रणालीहरूको विकास पनि भएको छ । गीतका भाकाहरू यस्तै पराभाषिक अभिलक्षण हुन् । अनुसन्धाता साङ्गीतिक आलेखन-प्रणालीसँग परिचित भएमा तिनको आलेखन हुन सक्छ ।

ड. विशिष्ट ढाँचा (Special formulae) लोकसाहित्यका विधामा आआफ्ना विशिष्ट ढाँचा



हुन्छन् । नेपाली दन्त्यकथाहरू एकादेशमाबाट घालिन्छन् र भन्नेलाई फूलको माला...संगै टुङ्गिन्छन् । किंवदन्तीहरू परापूर्व कालमाबाट घालिन्छन् । कर्खाका आफ्ना वर्णन र आवृत्तिका ढाँचा हुन्छन् । दोहोरी गीतहरू खास ढाँचामा तत्काल सिर्जिन्छन् र घण्टौं चल्छन् ।

च. परम्परा-पालन (Appeal to tradition)– लोकसाहित्यिक अभिव्यक्तिहरू एक प्रकारले परम्पराको हस्तान्तरण हो । प्रस्तोताले पनि कसैबाट सिकेको हो । त्यस्ता कार्य सम्पन्न गर्दा परम्परा सम्झिन्छ, एक प्रकारले परम्पराको दुहाइ दिन्छ । घाटु, सोरठी वा बालुनको प्रदर्शन गर्दा जसरी गर्दै आएको थियो, त्यसरी नै गरिन्छ । विशेष गरी घाटुको सम्पादनका सिलसिलामा परम्परा पालनप्रति वेवास्ता भयो भने अनर्थ हुन सक्छ भन्ने सोचाइ प्रस्तोताको रहन्छ ।

छ. सम्पादनको स्वीकारोक्ति (Disclaimer of performance)– लोकसंस्कृतिका विभिन्न विधाको अभिव्यक्ति गर्दा अभिव्यक्त गर्नेले नम्रतावश आफुले जानेको कुरा मात्र प्रस्तुत गरेको बताउँछ, जानी वा नजानी गल्ती भएकोमा क्षमा पनि माग्छ । हाक्पारेमा गायकले आफ्नो गीत विनयपूर्वक टुङ्ग्याउँछ ।

सम्पादन-सिद्धान्तले लोकसाहित्यको अध्ययनलाई घाटुवाट प्रणालीबाट निकालेर लोकमै पुऱ्याएको छ जहाँबाट त्यसको जन्म भएको हो । अधिसम्म वस्तुका रूपमा सामग्री खोजेर ल्याई टेबुलमा बसेर वर्गीकरण र विश्लेषण गर्ने चलन थियो । प्रसंगका अभावमा ती सामग्री निर्जीव थिए । सामग्रीलाई तिनका स्रष्टाकै बीचमा राखी बुझ्ने, बुझाउने पद्धति सम्पादन-सिद्धान्तले दिएको छ । यस सिद्धान्तले सम्पादनलाई घटना, स्थिति, परिवेश, स्रष्टा र दर्शकको समष्टि गर्नेको छ । सम्पादनले प्रत्येक स्थितिमा नयाँ रूपको जन्म दिन्छ र सम्पादनकर्ताले महत्त्वपूर्ण सामाजिक मुद्दा बहन गर्छ । यसले पाठगत विविधताको पनि सम्पदन गर्दछ । सम्पादनमूलक सिद्धान्तले पाठलाई वेवास्ता गर्छ भन्ने कुरा पनि कतिले गरेका छन्, तर त्यो पनि सत्य होइन । यसले त शब्द, वाक्य र

आशयलाई मात्र होइन पराभाषिक र साङ्केतिक तत्त्वहरूलाई पनि हेरेको हुन्छ ।

भाषिक कलाको सम्पादनलाई अचेल लोकवार्ताको सम्पादन वा परम्परा-सम्पादन जस्ता शब्दमा रूपान्तरित गरी विस्तारित गरिएको छ । यसको आशय के हो भने भाषिक कला मात्र होइन, अन्य प्रकारमा परम्परागत सिर्जना पनि सम्पादन नै हुन् र तिनलाई पनि अहिलेको विस्तारित सम्पादन-सिद्धान्तले समेटेको छ ।

### लाउरी होङ्को र परम्परा-पारितन्त्र

लाउरी होङ्कोले आफ्नो एउटा लेखमा मौखिक परम्पराको पारितन्त्रको कुरा गरेका छन् र प्रसङ्ग (Context) का साथै कुनै पनि विधाको पाठ्य रूपमा वातावरणको भूमिका पनि महत्त्वपूर्ण हुन्छ भनेका छन् । यिनको धारणा सन्दर्भवादीहरूसँग मिल्छ । आजको लोकवार्ताले परम्परागत विधारूपभन्दा पनि स्थानीय इतिहास, इतिवृत्त र अन्य सान्दर्भिक विवरणहरू बढी दिएका छन् । सान्दर्भिक स्थितिमा सामग्री सङ्कलित गरिएकाले यसमा सूचकबारेको जानकारी बढी हुन्छ । यसका सम्पादनकर्ताको जीवन र सामाजिक पृष्ठभूमि, लोकवार्ताका क्षेत्रका उसका गुरु र सङ्कलित सामग्रीबारेका उसका धारणाहरू, सङ्कलित सामग्रीको पूर्वरूपबारे उसको र अरूका सोचाइ, प्रस्तुतकर्ता र दर्शकको वर्णन र सम्भव भए चित्रात्मक प्रस्तुति (फोटो, फिल्म आदि) पनि रहनुपर्छ । उनका विचारमा सान्दर्भिक सूचनाअन्तर्गत अध्ययन गरेको समुदाय, त्यसको सामाजिक आर्थिक संरचना, भौतिक सजावट, बसोवास, आप्रवासलगायतको स्थानीय इतिहास, समुदायका बीचको सम्बन्ध र स्थानान्तरण, अनि शिक्षाको ढाँचाको विवरण पनि रहनुपर्दछ ।

लाउरी होङ्कोले परम्परा-परिस्थितिको पद्धतिको कुरा १९७० कै दशकमा उठाएका हुन् । यिनका विचारमा व्यक्ति आफ्नो वातावरणबाट प्रभावित हुन्छ र वातावरणका तत्त्वहरूलाई पनि प्रभावित गर्छ । मान्छेले भोगेको, प्रभावित भएको वातावरण जेसुकै होस्, त्यसमा परम्पराको अनुकूलन हुन्छ । जातिविज्ञान र मानवविज्ञानका क्षेत्रमा विभिन्न अर्थमा प्रयोग भएको



पारिप्ररूप (ecotype) कार्य १९७० को दशकको प्रारम्भमै प्रयोग गरी लोकवार्तामा यसलाई अँगालिएको छ । पारिप्ररूपीकरणको धारणाले विधाका सीमाहरूलाई पार गर्दै विभिन्न अवयव, सान्दर्भिक तत्त्व, शैलीगत र संरचनात्मक विशेषताहरूलाई अँगालेको हुन्छ । लोकवार्ताका पारिप्ररूपको परिभाषा गर्दै होन्कोले सांस्कृतिक सामाजिक तथा आर्थिक व्यवस्थाहरू वास्तविक जीवनमा भै एकैमा समाहित हुन्छन् र परम्परित समुदायमा लोकाख्यानसँगै जीवन-निर्वाहका माध्यमहरू र सामाजिक भूमिकाहरूसँगै जान्छन् भनेका छन् ।

### लोकसाहित्यका संकलित सामग्रीको संरक्षण

आधुनिकीकरणका प्रक्रियामा समाजका पुराना मूल्य, मान्यता, विधि र व्यवहारका साथै गीत, गाथा, कथा, कविता, उखान लगायत विभिन्न प्रकारका कलात्मक सिर्जनाका रूपमा रहेका भौतिक वस्तुहरू समेत हराउँदै छन्, नासिँदै छन् । पुराना इतिहासहरू, कथाहरू र गाथाहरू सुन्ने र सुनाउने पनि कम भइसकेका छन् पुराना वस्तु नासिएका छन्, कुहिएका छन्, भाँचिएका छन् र बिग्रेका छन् । नेपाल एउटा बहुजातीय, बहुभाषिक र बहुसांस्कृतिक देश हो, तर अहिले कुसुन्डा, दुरा, राउटे आदि कतिपय जातिका भाषा र तिनका संस्कृति हराउने स्थितिमा छन् भनी धेरैले यसलाई गम्भीर चिन्ताको विषय मानेका छन् । लोक-संस्कृतिका अङ्गहरू हराउने, प्रभावित हुने र परिवर्तित हुने सामान्य प्रक्रिया हो । लोकसंस्कृतिका कुनै एकाइको नाश हुनु निश्चय नै भयावह स्थिति हो । तर परिवर्तन एउटा स्वाभाविक प्रक्रिया हो । लोकसंस्कृति जीवन्त भएको कारणले पनि नित्य परिवर्तनशील छ । लोकजीवनका आजका भौतिक र अभौतिक वस्तु भोलि प्राप्त हुन सक्तैन त्यसको भोलिको रूप अर्कै हुन्छ । यसैकारण लोकजीवनको प्रत्येक सामग्री र प्रत्येक सम्पादन भोलिका निम्ति संग्रहणीय हुन आउँछ ।

आज विकसित देशहरूमा लोकसांस्कृतिक संग्रहालयहरू स्थापित भएका छन् र ती निकै उपयोगी पनि छन् । आजको अन्तरराष्ट्रिय प्राज्ञिक जगत्ले

परम्परासँग सम्बद्ध क्षेत्रकार्यलाई अभिलेखालयसँग जोडेको छ । राष्ट्रका सबै भौतिक सम्पदामा राष्ट्रको हक हुने हुँदा तिनको सङ्कलन गरेर संग्रहालयमा ल्याउनुपर्छ । लोकवार्ताको क्षेत्रकार्य गर्ने क्षेत्रकर्मीहरूले संकलित सामग्रीलाई व्यवस्थित रूपमा राख्न नसकेकोले छरिएका र हराएका पनि छन् । अभिलेखालयहरूमा राख्नका लागि सामग्री सङ्कलन गर्ने लोकवार्ताका क्षेत्रकर्मीहरूले क्षेत्रकार्यको प्रशिक्षण पनि लिनुपर्छ । आजभन्दा अभन भविष्यमा अभिलेखालयहरू सार्वजनिक पुस्तकालय जस्तै उपयोगी हुनेछन् । अनुसन्धान गर्नेहरू, मनोरञ्जनका निम्ति फिल्म र भिडियो बनाउने निर्माताहरू, लोकको विषयवस्तु र शैलीको प्रयोग गर्ने लेखक तथा कलाकारहरू र लोकसंस्कृतिको प्रवर्धन गर्ने योजनाकारहरू र अरु धेरै इच्छुकहरूका लागि यी अभिलेखालयहरूले नै सामग्री प्रदान गर्नेछन् । विकसित देशहरूमा अचेल लोकसाहित्यका सामग्रीको सङ्कलन गरी तिनलाई सङ्ग्रहालयहरूमा व्यवस्थित रूपमा सामग्रीको पूर्ण सान्दर्भिक विवरणसहित राख्नुपर्ने कुरामा जोड दिइन्छ । सामग्रीलाई सङ्ग्रहालयको अपेक्षा र आवश्यकतानुसार व्यवस्थित गर्नुपर्छ । सङ्ग्रहालयमा राखेमा सङ्कलित सामग्रीको वैज्ञानिक उपचार समेत गर्न सकिन्छ । टेप, लिखित सामग्री, फोटो, भिडियो र अन्य सङ्कलित भौतिक सामग्रीलाई सङ्ग्रहालयमा राख्नका निम्ति सङ्कलन गर्ने काममा विलम्ब भइसकेको छ । यस क्षेत्रमा लाग्नेलाई सम्पादन-सिद्धान्तले आधार प्रदान गरेको छ । लोकसाहित्य तथा लोकवार्ताका सामग्रीको समयमै सङ्कलन गरेर व्याख्या-विश्लेषण गर्न, अनि भविष्यको अध्ययनका लागि तिनको संरक्षण समेत गर्न सकिन्छ । आज लोकसंस्कृतिका सामग्रीको सङ्कलन तथा विश्लेषणका निम्ति अध्ययन र प्रशिक्षणको खाँचो छ भने संकलित सामग्रीको संरक्षणका लागि राष्ट्रिय स्तरको लोकसांस्कृतिक अभिलेखालयको यथाशीघ्र स्थापना हुनु पनि आवश्यक छ ।



सन्दर्भ

अस्टिन, जे. एल. (Austin, J.L. (1962) **How to do Things with Words.** Oxford: Clarendon Press).

क्लाउस र कोरम (Clause, Peter J. and Frank J. Korom (1991) **Folklorostocs and Indian Folklore,** Udupi: RRC).

बन्धु, चूडामणि (२०५८) नेपाली लोकसाहित्य, काठमाडौं, एकता प्रकाशन ।

बाउमन, रिचार्ड Bauman, Richard (1977) **Verbal Art as Performance,** Prospect

Heights, IL: Waveland Press).

हाइम्स, डेल ( Hymes, Dell (1962) **The Ethnography of Speaking,** in Anthropology and Human Behaviour, Washington DC, pp. 15-53).

----- (1975) **Breakthrough into Performance, in Folklore: Performance and Communiatio:** The Hague: Mouton

होङ्को, लाउरी ( Honko, Lauri ( 1980) **Methods in Folknarrative Research,** Ethnologiya Europaya, Vol XI, pp.6-27).

परिशिष्ट

संकलन-पत्र

सङ्ग्रहित वस्तु..... विधा वा प्रकार .....

भाषा..... मिति..... र समय..... स्थान .....

टोल/वडा..... गाउँ/गा.वि.स..... जिल्ला..... अञ्चल..... स्रोत

व्यक्तिको नाम..... जात..... पेशा.....

उमेर..... शिक्षा..... अनुभव..... योग्यता .....

सङ्ग्रहकको नाम.....

निम्नलिखित प्रश्न गर्नुहोस् र आवश्यकतानुसार टिपोट गर्नुहोस्

१. के ? त्यस विधा वा त्यस परम्परालाई के भनिन्छ ? समुदाय के भन्छ र अरू के भन्छन् ? पाठका रूपमा त्यो कस्तो छ ? (पाठको आलेखन गर्नुहोस् । टेपबाट लेख्नुपर्दा जस्ताको तस्तै लेख्नुहोस् । नबनाउनुहोस् । संभव भए लय, दीर्घता, विराम, व्यवधान आदि पनि उतार्नुहोस् । कागजको एकातिर मात्र लेख्नुहोस् र टिप्पणीका लागि ठाउँ छोड्नुहोस् । भौतिक सामग्री भए चित्र पनि दिनुहोस् , फोटो भए अझ राम्रो ।)

२. को ? त्यस परम्पराको सम्पादनकर्ता वा संवाहक को हो ? (प्रत्येक एकाइको शीर्षक दिई त्यसका साथ ती व्यक्तिको परिचय दिनुहोस् जसले त्यो गीत गाएर प्रस्तुत गरे, कथा सुनाए वा नाच नाचे । आफ्ना गुरु, परामर्शदाता तथा सूचकको नाम दिनुहोस् । लिङ्ग, उमेर, ठेगाना र संकलन गरिएको मिति र समय नछुटोस् ।)

३. कहाँ ? लोक-सास्कृतिक एकाइको संकलन-स्थल कहाँ हो ? त्यस परम्पराको सम्पादन कहाँ हुन्छ ? (देश, अञ्चल, जिल्ला, गाउँ, आँगन, मन्दिर, घरभित्र वा घरबाहिरको खुला ठाउँ आदिको विवरण दिनुहोस् ।)



४. कहिले ? त्यस परम्पराको सम्पादन कहिले हुन्छ ?  
समुदायले त्यो परम्परा कहिले सम्पन्न गर्छ ? ( बाह्र वर्षमा, प्रत्येक वर्षको खासखास महीनामा, कुनै खास दिनमा वा प्रत्येक दिनको खास समयमा, चाडपर्वका अवसरहरूमा (जस्तै तीज, दसैं, तिहार, फागु आदि), जीवन-संस्कारहरूमा (जन्म, व्रतबन्ध, विवाह, मृत्यु आदि), शारीरिक कार्य गर्दाका क्षणहरूमा ( रोपाईं, दाईं, गोडाइ आदि) ।)
५. कसरी ? त्यस परम्पराको सम्पादन कसरी हुन्छ ?  
सुरुदेखि अन्तसम्मको प्रक्रिया के हो ? आद्यन्त नरोकिईकन वा बीचबीचमा विश्राम गरेर ?

- प्रस्तुतिमा एकोहोरोपन वा विविधता कस्तो हुन्छ ?  
(आवाजको घटीबढी, प्रस्तोताको मनोभाव, ठटचौली वा अतिशयोक्ति, उत्साह र दिक्दारी आदि र प्रस्तुतिको अवसरको वातावरणले पारेका प्रभावको विवरण पनि दिनुहोस् ।) ? सम्पादन र पाठको सम्बन्धलाई समुदायले कसरी हेरेको छ ? साम्य-वैषम्यलाई कसरी छुट्ट्याएको छ ?
६. किन ? त्यस कार्य-सम्पादनको उद्देश्य के हो ?  
त्यो किन गरिएको हो ? संवाहक तथा सम्पादन कार्यका सहभागीका विचारमा त्यो विधा किन सम्पन्न गरिन्छ ? त्यो कार्य-सम्पादन नगर्दा के हुन्छ ?

- ० -



## मैथिली संस्कृतिमा वटसावित्री-पूजनोत्सव

- डा. रामदयाल राकेश

मैथिलीभाषामा वटसावित्रीलाई बरिसाइत पनि मानिन्छ । यो चाड प्रत्येकवर्ष जेठ महीनाको औंसीको अवसरमा सम्पूर्ण मिथिलाञ्चलमा मनाइने परम्परा अद्यापि जीवितै छ । यसलाई सधवा महिलाहरू आफ्नो अटल सौभाग्यका लागि मनाउने गर्दछन् । मुख्य प्रयोजन के प्रतीत हुन्छ भने पतिको आयु यो चाड मनाले लामो हुन्छ । तसर्थ पत्नी विधवा हुँदैन, प्रत्येक सधवा महिलाले आफ्नो सौभाग्यको सुरक्षाका लागि यो चाड मनाउनु सर्वथा स्वाभाविक हो । प्रत्येक पर्व मनाउनुको पछाडि केही न केही प्राप्तिको आशा गरिन्छ । अतः मैथिल महिलाहरू विशेष गरेर नवविवाहिता महिलाहरू अनिवार्य रूपले यो चाड मनाएर आफ्नो दीर्घ सौभाग्यको कामना गर्ने गर्दछन् ।

सम्पूर्ण मिथिलाञ्चलमा जेठ महीनामा धेरै गर्मी हुन्छ तथापि महिलाहरू बडो उत्साह र उमङ्गसाथ यो लोकोत्सव मनाउने गर्दछन् । घरबाट बाहिर निस्कनु असम्भव जस्तो हुन्छ, तर पनि यी ब्रतालु महिलाहरू बाउँभन्दा पर अवस्थित वटवृक्षको अन्वेषणमा निस्कन्छन् र त्यहाँ पुगेपछि त्यसको शीतल छायामुनि यस पर्वको अनुष्ठान गर्ने गर्दछन् । यी ब्रतालु र ब्रतालु महिलाहरूको आँटलाई अवर्णनीय भन्न सकिन्छ । जब मनमा प्रण गरिएको हुन्छ तब गर्मीको के परवाह गर्ने र प्रयोजन जब अटल सौभाग्यको हुन्छ तब विघ्नवाधाले पनि बाटो छेक्न सक्तैन ।

### विधिविधान

जेठ औंसीको दिनमा एकाबिहानै महिलाहरू स्नान गरेर वटवृक्षको पूजाआजा बडो आस्थापूर्वक गर्ने गर्दछन् । अभिप्राय के हुन्छ भने जसरी वटवृक्ष धेरै दीर्घायु हुन्छ त्यस्तै उनीहरूको लोग्नेको आयु पनि धेरै होस् । वानस्पतिक जगत्मा के विश्वास गरिएको छ भने वटवृक्ष धेरै वर्षसम्म बाँच्दो रहेछ । यो प्राकृतिक नियम हो र यसलाई विज्ञानले पनि प्रतिपादित र प्रमाणित गर्दछ । अतः यसप्रति मैथिल महिलाहरू विश्वस्त भएर यसको आराधनामा अनुरक्त हुन्छन् । तसर्थ यसको मुनिको भुईँलाई सफा-सुग्घर गरेर यसलाई लिपपोत गरिन्छ । यसलाई शुद्ध एवं पवित्र पारिन्छ । गाईको गोबर र पहुँलो माटोसित लिपपोत गरेर अरिपन (अल्पना) रचिन्छ । यो मैथिल लोककला मङ्गलप्रद मानिन्छ । तदुपरान्त चामलको पीठोमा पानी मिसाएर 'पिठार' बनाइन्छ । यस पिठारबाट पाँचवटा कमलका फूलहरू भुईँमा अङ्कित गरिन्छन् । त्यसमाथि सिन्दूर राखिन्छ । वटवृक्षमा पनि सिन्दूर लगाइन्छ । यो रातो सिन्दूर शुभको प्रतीक मानिन्छ । त्यसपछि पूर्व अथवा उत्तर दिशामा मुख गरेर बसेपछि ब्रतालु महिलाले प्रत्येक अरिपनमाथि केराको ताजा पात राख्दछिन् । पहिलोमा रातो फूल, सिन्दूर र बेलपातसित गौरीको पूजा गर्ने विधान छ । दोस्रो अरिपनमा सेतो फूल, चन्दन, दूबो र बेलपातसित षष्ठीको पूजा, तेस्रोमा



आफ्नी कुलदेवीको पूजा, चौथोमा सावित्री सत्यवान्को पूजा, पाँचौंमा मृत्युको देवता यमराजको पूजा गरिने परम्परा छ। नयाँ विवाहिता कन्याहरू यस बाहेक सूर्य, चन्द्रमा र नवग्रहको पूजा गर्दछन्। बूढीहरू जसबाट यो सबै विधिविधान सम्भव हुँदैन उनीहरू वटवृक्षको जरामा जल अर्पण गरेर सप्रेम र सश्रद्ध पूजा गर्दछन्। सावित्री-सत्यवान्को कथा सुन्दछन् त्यसपछि मात्र खाने गर्दछन्।

विषहरा सर्पहरूको देवीको रूपमा सम्पूर्ण मिथिलाञ्चलमा पूजित एवं सम्मानित भएकोले यसको पूजाआजा पनि यस अवसरमा गर्ने प्रचलन छ। तसर्थ केराको पातमा यसको पूजा गरिन्छ र नैवेद्यमा दूध र धानको लावा चढाइन्छ किनभने यो उसको प्रिय भोजन मानिन्छ। त्यसपछि एउटा आँप, पहेंलो धागो, बदाम, अङ्कुरी (अङ्कुरित अन्न) अन्य नैवेद्यको साथ हातमा जलको भाँडो लिएर जल अर्पित गर्दै वटवृक्षको परिक्रमाको साथसाथै उसको वन्दना पनि गरिन्छ। वटवृक्षलाई बाँसद्वारा निर्मित पंखाबाट हावा प्रदान गरिन्छ। यसबाट वृक्षलाई शीतलता प्राप्त होस् भनेर पहेंलो धागो बाँधेर वटवृक्षलाई ढोगिन्छ। सातचोटि यसको प्रदक्षिणा गर्दै यसको पूजा सम्पन्न गरिन्छ। त्यसपछि वटवृक्षको पात टिपेर आफ्नो कपालमा लगाइन्छ।

### पूजाको नैवेद्य

आँप, लिची, केरा, मिष्टान्न, अंकुरी (अन्न), मखान, पान र सुपारी आवश्यक सामग्री मानिन्छ। यो सबै अर्पित गरेर प्रसादको रूपमा सखी सहेलीहरूको बीचमा बाँडिन्छ र तदुपरान्त सती सावित्रीको कथा सुनिन्छ। सती सावित्री मैथिल महिलाहरूको आदर्श मानिन्छन्, किनभने उनले आफ्ना मृत पति सत्यवानलाई स्वर्गबाट सशरीर मात्र होइन सप्राण ल्याउन सफल भएकी थिइन्। आफ्नो पातिव्रत धर्म र सतीत्वको आधारमा उनले यस असम्भव कामलाई सम्भव गरेर देखाएको उदाहरण मैथिल महिलाहरूको आँखाअगाडि सधैं स्मरणीय र अनुकरणीय हुन गएको छ। त्यसपछि मृत्युको देवता यमराजको पूजा गर्नुको पछाडि पनि के उद्देश्य लुकेको हुन्छ भने यमराज खुशी छ भने

उनले उसको पतिलाई छिटो लैजान सक्तैनन्, अर्थात् उसको पनि दीर्घायु र चिरायु हुन्छ। विषहराको पूजा गर्नुको प्रमुख प्रयोजन के हुन्छ भने गर्मीमा साँपको धेरै प्रकोप हुन्छ। यदि साँपहरूका देवी विषहरा प्रसन्न हुन्छिन् भने साँपहरूको टोकाइबाट बाँचिन्छ र अकाल मृत्यु हुँदैन। अतः वटसावित्रीको पूजनोत्सवको प्रमुख प्रयोजन आफ्नो लोग्नेको अकाल मृत्यु नहोस् भन्ने प्रस्ट रूपमा देखिन्छ।

नवविवाहिता महिलाहरू विशेष रूपले र बडो तन मन र धनले वटसावित्रीको पूजा गर्दछन्। माइतीमा छन् भने माइतीमा र ससुरालीमा छन् भने ससुरालीमा यस पर्वलाई हर्षोल्लासमय वातावरणमा सम्पन्न गर्ने परम्परा अद्यापि जीवन्त नै छ। नवदम्पती नयाँ वस्त्रको परिधान लगाएर यसमा सहभागी हुन्छन्। वटवृक्षमुनि नै सिन्दूर-दानको प्रथा सम्पन्न गरिन्छ। यस अवसरमा सिन्दूर-दानको गीत गाइन्छ। कथाको वाचन हुन्छ। सम्पूर्ण वातावरण सङ्गीतमय र काव्यमय स्वतः भइहाल्छ। त्यसपछि कुलदेवता र देवीको पूजा गरेर उनलाई ढोग्ने गरिन्छ। नवविवाहिताको कलशको जलबाट आफूभन्दा श्रेष्ठहरूको खुट्टा धोएर आशीर्वाद माग्दछिन्। श्रेष्ठजनहरू नगद अथवा गहना प्रदान गर्दछन्, आशीर्वादको रूपमा। त्यसपछि नवविवाहिता कन्याले दशजना सधवा महिलाहरूसँग बसेर मिष्टान्न र खीर तथा फलफूल खाने गर्दछिन्। साँभूपख कोहबरको मङ्गलगीत गाइन्छ। रात्रिको वेला अथवा ब्राह्मवेलामा गौरीको प्रतिमा कुनै जलाशयमा विसर्जित गरिन्छ। प्रस्तुत गरिन्छ लोकगीत-प्रेमीहरूको सेवामा एउटा लोकप्रिय वटसावित्री-लोकगीत-

“जेठ मास अमावस सजनी गे सवधनी मंगल गावे,  
भूषण वसन जतन करु सजनी गे, रचि रचि अङ्ग लगावे  
काजर रेख सिन्दुर भल सजनी गे,  
पहिरथु सुबुधि सयानी,  
हर्षित चलली अक्षयवट सजनी गे, गवितहि मङ्गलवाणी ।  
घरघर नारी हकारक सजनी गे, आदर सँ सभ गेली ।  
आजु थिक बडसाइत सजनी गे, तें आकुली सभ भेली ।  
धूमि-धूमि जल ढारल सजनी गे, बाँटल पान सुपारी  
कालिन्दी देल आशीष सजनी गे, जीवथु दुलहा दुलारी ।



एउटा अर्को लोकगीतमा पनि वटसावित्रीको वर्णन  
बसरी गरिएको छ-

"जेठमास बरिसाइत भेल  
गान्धारे लए गौरी वरतर गेल  
सिन्दुर टिकुनी काजरकेर रेख  
धुनिधुनि कए पिया मूँह, निरखे कि मँय  
नारी बडहौ ।"

अर्थात् जेठ महीनामा सम्पन्न हुने वटसावित्री-  
चाडमा गौरी गाग्रो बोकी वटवृक्ष मुनि गइन् । सिन्दुर,  
टिकुनी, (विन्दी), गाजलले सिँगारेर । उसको लोग्नेले  
फकीरकी उसको रूप हेर्न थाल्यो । लाजले भुतुककै  
भाएपछि ऊ भन्न थालिन् म जान्न भनेर-

पूजा गर्ने वेलामा सधवा महिलाहरू यस श्लोकको

उच्चारण गर्दछन् :

जगत्पूज्ये जगन्मातः सावित्री पतिदेवते ।

पत्या सहावियोगं मे वटस्थे कुरु ते नमः ॥

पद्मपुराणमा लेखिएको छ यस व्रतको उपलक्ष्यमा  
व्रतालु महिलाहरूले उदयपर्वतमा गएर सती सावित्रीका  
पदचिह्नहरूको दर्शन गर्नुपर्दछ ।

अग्निपुराणमा यस्तो उल्लेख पाइन्छ- श्रद्धालु  
एवं व्रतालु महिलाहरूले तीन दिनसम्म लगातार  
सावित्रीको पूजा सश्रद्ध र सप्रेम गर्नुपर्दछ र त्यो पनि  
वटवृक्षमुनि । सय धान्य अनाजबाट यो पूजा सम्पन्न  
गर्नुपर्ने विधि-विधान छ । स्कन्दपुराणको व्रतखण्डमा  
तथा हेमाद्रिको चतुरङ्ग चिन्तामणिमा यस लोकोत्सवबारे  
विस्तृत व्याख्या गरिएको छ ।

- ० -



## लोकसाहित्यमा लोकनृत्य

- पूर्णप्रकाश नेपाल 'यात्री'

### प्राक्कथन

लोक र नृत्य दुई अर्थपूर्ण पदका योगबाट निर्मित यस सामासिक पदभित्र लोक अर्थात् वास्तविक जनजीवनसँग राष्ट्रका स्पन्दनका रूपमा जीवन्त रही आएका नृत्य अर्थात् नाचका समष्टिसँग सम्बन्ध दर्शाइएको छ। वस्तुतः यस सम्बन्धमा वर्तमान नेपालमा विद्यमान लोकनाचका परिचायक प्रसङ्गमाथि संक्षिप्त प्रकाश पार्ने प्रयास गरिएको छ।

### लोक-संरचना र व्याप्ति

प्रत्येक राष्ट्र र राष्ट्रका भूभागमा लोक-संरचनाका आ-आफ्ना पृष्ठभूमि रहनु स्वाभाविक हो, त्यसमा मात्रागत कम-बेशी हुन सक्छ तापनि प्रकृतिका नैसर्गिक वरदान प्राप्त लोक-संरचनाहरू आफू सजीव वाङ्मय र संस्कृतिका स्पन्दन बनेर राष्ट्र तथा राष्ट्रवासीको शिर उच्च गराई आएका हुन्छन्। यिनमा मानवीय अस्मिताका विशेषता र आगत-विगतका कुशल संयोगहरू आफूमा देदीप्यमान बनाई राष्ट्रियतामा विशुद्ध मौलिक आलोक आलोकित रहेका हुन्छन्। लोक-संरचनाका सर्वाङ्ग भावभूमिअन्तर्गत लोककथा, लोकगीत, लोकनृत्य, लोकोक्ति, लोक-प्रहेलिका र लोकरीतिका विविध पक्षका सँगठनात्मक स्वरूपलाई समष्टिमा लोकसम्पदा भनिएको हुनुपर्छ र आफ्ना लोक सम्पदाका संरक्षणमा विशेष गरी लोकरीतिका

संवाहक पक्ष- लोकजीवनका सजीव मूर्त रूपहरू सदा तत्पर रही आएका हुन्छन् यो नितान्त अमिट जनविश्वास हो।

### लोकसम्पदामा नेपाल

विश्व-मानचित्रमा आदिभूमि नेपाल (जसमा आदिकालदेखिका मानव अस्मिता र वर्चस्वका रेखाहरू क्रियमाणप्रति निरन्तर गतिशील रही आएका छन्) यस भित्र सगरमाथाको देश, पशुपतिनाथको देश, सिद्धार्थ गौतमको देश, सीता र भृकुटीको देश आदि विशेषण अनुस्यूत छन्। यसमा सुन्दर हरियालीशोभित नागवेली पर्वतमाला, सुन्दर गोलाकार उपत्यका-अधीत्यका सुन्दर सङ्गीतमय सुसेलीका साथ अवरिल बग्ने नदी-नाला अविराम निरन्तर छन्। यिनै विशेषताले गर्दा नेपाललाई लोकसम्पदाको धनी देश मानिन्छ।

नेपालका पत्रपत्र चहार्दा लोकसम्पदाका भाँकीहरू यति घनीभूत पाइन्छन् जसको इयत्ता शब्दमा अभिव्यक्त गर्न धौ-धौ पर्दछ। लोकसंस्कार, लोकछन्दका लय, लोकरीतिका विविधता, लोकगाथाका शौर्य र वीर्यमा अनन्त छवि, लोकक्रीडा, लोककाव्य, लोकान्तिक प्रकीर्णताका प्राञ्जलता, लोककथाका तिलस्मिकता, लोकजीवनका स्वर्णिम आलोक, लोक-प्रहेलिका चमत्कारिता तथा लोकनृत्यका भाँकी र



अभिनयगाथाको आधार वैभव उत्साहवर्धक छ भन्दा अतिशयोक्ति होला जस्तो लाग्दैन । अतः यिनै विशेषतामध्ये यस परिप्रसङ्गमा लोकनृत्य अर्थात् लोकनाचका विविध प्रकीर्णबारे चासो गर्ने प्रयास गरिएको छ ।

### लोकनृत्यका प्रकृति र व्याप्ति

नेपालमा पूर्वमेचीदेखि पश्चिम महाकालीसम्म आ-आफ्ना क्षेत्रमा जीवन्त रहेका लोकनाचका प्रकृति कहनुपर्दछन् । यद्यपि यो मोटामोटी अध्ययन हो सुम्भ र विस्तृत अध्ययन होइन । विस्तृत अध्ययन सम्भव भएका खण्डमा अझ कतिपय परिचयमा आउन सक्ने सम्भावना छ । यथोपलब्ध प्रकृतिको परिचय यसप्रकार छ : धाननाच, चण्डीनाच (साखेवा), मारुनी, लोसर, कर्माधर्मा, घोडीनाच, लाखेनाच, भैरवनाच, कार्तिकनाच, लास्यनाच, सोरठीनाच, सुनचिउरेनाच, नचरीनाच, दमाईनाच, धामीनाच, ढोलकियानाच, राउटेनाच, लहरे बैसारी, गुरुबैसारी, सिंमासनाच, सोल्टीनाच, भुवोनाच, गर्रानाच, ढोलकनाच, देउडानाच, हुड्केनाच, पटेवानाच, मुजूरनाच, भगतवानाच, डफ्फुनाच, डफवानाच, रामभुमर, डफली, सरौनाच, बालुनी बालुन, भोडानाच, फड्कानाच आदि ।

यिनमा कतिपय नाचहरू लोकजीवनका परिचायक रहेका छन् र यिनको व्याप्ति सीमित छ । जस्तो- धाननाच पूर्वका लिम्बुसमाजमा, चण्डीनाच पूर्वका गडसमाजमा र कर्माधर्मा नाच पूर्वी तराईका भाँगड र सतारसमाजमा सीमित जातीय नाच हुन् । घोडीनाच सोरठिया र सप्तरीया थारुसमाजमा प्रचलित छन् । कार्तिकनाच र लास्यनाच काठमाडौं, ललितपुर र भक्तपुरका नेवार-समाजमा लोकप्रिय रहेको छ, तर लाखेनाच भने नेपालका जुन जुन भागमा नेवारहरू पुगेका छन् ती सबै भागमा स्थानीय जनजीवनमा सिरेको पाइएको छ । भैरवनाच पश्चिम नेपालका कतिपय नेवारेतरसमाजमा पनि प्रचलित छ । सुनचिउरे नाच स्याङ्जा जिल्ला पैयूखोलाका कामीसमाजमा प्रचलित छ । नचरी लुम्बिनी अञ्चलका गुल्मी र कर्णाली जिल्लाका केही भागमा सीमित छ । ढोलकियानाच पूर्वी तराईमा र पटेवा, भगतवा, डफवा,

रामभुमर, डफली आदि नाचहरू पश्चिमी तराईका थारुसमाजमा लोकप्रिय रहेको छ । पहाडका हिमाली जातिहरूमा र डम्फुनाच तामाङ लोसरसमाजमा लोकप्रिय रहेको छ । मारुनीनाच देशव्यापी भए तापनि पश्चिमाञ्चलका केही जिल्लामा सिंगारुनाच वा सोल्टीनाच पनि भनिन्छ । सोरठीनाच विशेष गरी गुरुडसमाजमा बढी लोकप्रिय रहेको भए तापनि पश्चिम नेपालका मगरसमाजमा समेत उत्तिकै लोकप्रिय पाइएको छ । राउटेनाच राउटेसमाजमा, लहरे बैसारी, गुरुबैसारी, सिंगारुनाच, सोल्टीनाच, भुवोनाच, गर्रानाच, ढोलकनाच, देउडानाच, हुड्केनाच, फड्कानाच, भोडानाच आदि पश्चिम नेपालका जन-मनोरञ्जनका रूपमा लोकप्रिय छन् । सरौनाच विवाहका बेला मात्र नचाइने नाच हो जो पश्चिम नेपालमा सीमित छ । धामीनाच, साँगिनीनाच, बालुननाचहरूका प्रस्तुतीकरणमा विभिन्नता भए पनि व्यापकता देशभर छ ।

### उपयोगिताका दृष्टिमा विभिन्नता

लोकनृत्यलाई उपयोगिताका दृष्टिले विभिन्न वर्गमा राख्न सकिन्छ; जस्तो- गेयात्मक र अनुपद गेयात्मक । यसका साथै समयका दृष्टिले पनि वर्गीकरण गर्न सकिन्छ- अल्पतासूचक, दीर्घकालिक र प्रायोजित; जस्तो- धाननाच, चण्डीनाच, लोसर, कर्माधर्मा, घोडीनाच, लाखेनाच, कार्तिकनाच, लास्यनाच, भुवोनाच आदिनाचहरू पर्वनाचका रूपमा निर्दिष्ट वर्षचक्रभित्र दीर्घकालिक नाचमा पर्दछन् । त्यसउसले यिनको प्रस्तुतीकरणमा महीनाभर पनि लाग्न सक्छ । यिनमा धाननाच, चण्डीनाच जस्ता नाचलाई गेयात्मक तथा रागात्मक रूपमा आबद्ध लोकीति परकतामा लिन सकिन्छ । सोरठी, मारुनी, हुड्के, फड्का, भोडा, साँगिनी, धामीनाच, बालुन आदि नाचहरू गेयात्मक नृत्यमा पर्दछन् र यस्ता नाचसँग ऐतिहासिक सांस्कृतिक भाषाको पनि पारावार पाइएको छ । दमाईनाच, सुनचिउरे नाच, देउडानाच आदि गेयात्मक भए तापनि गाथात्मकता रागात्मकताविहीन तर वाद्यवादन तथा ताल र आङ्किक परिचालनका आधारमा उपजीव्य रही आएका हल्काफुल्का प्रस्तुति हुन् । यिनलाई प्रायोजित



उपयोगितामा लिन सकिने हुनाले यिनको सीमाबद्धता हुँदैन । राउटेनाच (राउटेका भनाइमा नागनृत्य) लहरेबैसारी, गुरुबैसारी, गरानाच, सरौं नाच र फड्कानाचहरू अल्पतासूचक, अनुपद गेयात्मक विशुद्ध नृत्यमा पर्ने बीरोचित गाथाका परिसूचकमा पर्दछन् । यिनमा पनि समयको सीमाबद्धता हुँदैन । यिनमा वाद्यवादनको ताल, पदचाल, आङ्गिक कम्पन र परिचालन, स्वाँड र हस्तलाघवको चमत्कारपूर्ण विशेषता पाइएको छ ।

#### सर्वाङ्गीण अध्ययनका सम्भावना

यसमा प्रासङ्गिक हुन आएका लोकनृत्यका प्रकृतिको आंशिक सूचना मात्र हो यो । तसर्थ यसलाई केवल सूचनाप्रद आधारमा लिन सकिन्छ । वस्तुतः यिनका सर्वाङ्गीण अध्ययनका लागि कतिपय सम्भावना छन् । उपयोगिताका दृष्टिले यस्ता रुचिकर विषयवस्तुका अध्ययन-अन्वेषणका लागि सावधिक परियोजना तयार पारी योजनाबद्ध परिशीलन गर्न सकिन्छ ।

प्रस्तुत अध्ययनका जटिलता भनेका समस्या र समाधान दुइटै हुन सक्छन् । जसका लागि समस्या

केलाउन र समाधानको दिशाबोध गर्न सम्बद्ध कार्य क्षेत्र र विज्ञ अनुभवी व्यक्ति विशेषकै आवश्यकता महसूस हुन्छ । अतएव सर्वप्रथम विचारमञ्चको परिकल्पना खडा गरी सम्बद्ध व्यक्तिविशेषलाई नै प्रोत्साहित गर्नु वाञ्छनीय हुने देखिन्छ ।

#### उपसंहार :

भौगोलिक कलेवरका दृष्टिले नेपाल सानो जस्तो, लोकसम्पदाको दृष्टिले अत्यन्त सुसम्पन्न धनी देश हो । यसो भन्दा अत्युक्ति हुँदैन किनभने यस देशका निर्माणकालमा राष्ट्रनिर्माताले हामीलाई उत्तराधिकारमा दिएर गएका वाणी सम्पदा— “यो देश चार वर्ण छत्तीस जातको साभा फूलबारी हो, सबैलाई चेतना भया’ जस्ता महनीयता हामीले निर्बाध उपयोग गर्न पाएका छौं । कार्य कारणले गर्दा ती फूलको सुगन्ध हामीसँग नजिकबाट परिचित हुने सुअवसर नपाइएको हुन सक्छ, तसर्थ अब त्यसरी अपरिचित रहन हुँदैन भन्ने निष्कर्षका साथ यस सम्बन्धमा दिलचस्पी दिनुपर्ने वेला आइसकेको छ भन्दा अन्यथा नहोला ।

— ० —



गन्धर्वहरूले राष्ट्रिय नाचघर र प्रज्ञा-प्रतिष्ठानमा राम्रो स्थान पाएकोले कर्खागीत भन्नु हराएर आधुनिक गीतहरू र लोकगीतहरूमा सारङ्गी वजाउने चलन व्याप्त भयो । त्यसबखत वृखबहादुर, खिमबहादुर, दुर्गे, भलकमान, हुनीमाया, लालबहादुर, छविलाल, गर्वे, रामबहादुर, रामशरण, कृष्णबहादुर जस्ता गन्धर्वहरूले पनि कर्खा गाउन छाडेर लाहुरेको सन्देश (आमैले सोध्लिन् नि खै छोरा भन्लिन्), रानीचरी सैलुङ्गे वनभरि अल्लारे नानी केटी ए चरी चाँचरी, सुनैको चाँचरी, ठमेल-ठमेलमा, रेशम फिरिरि जस्ता गीतहरू गाएर विदेशीहरूलाई रनभुल्ल पार्न थालेका छन् भने कर्खा गाएर घरघरमा घुम्ने चलन चाहिँ दिनपर दिन लुप्त हुँदै गएर ठमेल सातमोडे, हनुमानढोका, भोछेँ आदि ठाउँहरूमा सारङ्गी बिक्रीको लागि र गीत सुनाउन तल्लीन रहेका गन्धर्वहरू मात्र छैनन् कि छेत्री, बाहुन, नेवार, राई, तामाङ आदि जातिहरू समेत सारङ्गी च्यापेर घुमिरहेका देखिन्छन् । आज यस परिस्थितिले गर्दा प्राचीन कालदेखि चल्दै आएको कर्खागीतहरू लुप्त हुने अवस्थामा पुगेका छन् । २००७ सालभन्दा अगाडि गाइएका केही कर्खागीतहरूका अंश निम्नलिखित प्रकारका छन् ।

बलभद्र कुँवरले नालापानीमा देखाएको वीरताको वणर्नात्मक कर्खाको एक अंश—

चक्रवाहू वीरबाहू धीर शूरवीर  
धन्य बलभद्र कुँवर

मन्तरी भै पौरख देखायौ  
धन्य तिम्रो काम  
राख्यौ ठूला नाम  
फिरङ्गीको ओइरो चल्यो  
गोली चल्यो बररर  
हुकुम दियो फौजलाई  
लड्न अधि सर  
वैरी काम्यो थररर  
मन्त्री बलभद्र कुँवर ।

चक्रवाहू .....  
धन्य .....

फिरङ्गीलाई निहुराया  
जुहारत खजाना सुन द्रव्य चाँदी

हीरा हार मोती पन्ना मानिक  
बाजा त तुरुग  
जग्गा पनि सबै छत्तीस जात  
एक भईभई हूल बाँधी  
फिरङ्गीको सातो खया  
धन्य हो धन्य  
मन्त्री बलभद्र कुँवर

चक्रवाहू .....  
धन्य .....  
इत्यादि ।

मदनकीर्ति शाहले नेपाल हान्दाको कर्खागीतका केही अंश—

महाराजका भीम भाइ  
चौतरिया मदनकीर्ति शाह  
पहिला नुवाकोट बेलकोट मारे  
ककनी आई साँध लगाए  
नुवाकोटदेखि चल्यो फौज  
पुग्यो बेलासपुर  
थानसिङ्ग कपिलास  
पच्छे धातु दर्जा कने  
सिन्धु धक्कालाई  
दल दर्गा साइ  
पूर्व सिन्धु नालदुङ्गमा नै  
चौतरिया मदनकीर्ति शाह  
इत्यादि

श्री ५ बडामहाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाहसम्बन्धी कर्खागीतका केही अंश—

प्रकट विष्णु उदाइ श्रीकृष्ण औतार  
आए महाराज आए द्रव्य शाह  
गोरखेश्वर सिंहासन बसाई  
श्री महाराजाका मन्त्री पाँडे, अर्ज्याल, खनाल  
राना, बोहरा छ थर भाइ जग्गा बनाइ  
रङ्ग महल गोरखेश्वर डिल्ली बोलाई  
सिंहासन बसाई बाइसे राजा हानीकन  
नेपाल हात लिए प्रतापी पृथ्वीनारायण ।  
इत्यादि ।

काजी अमरसिंह थापासम्बन्धी कर्खागीतका केही अंश—

स्वामी प्रभु महाराजको मन्त्री भारदार  
अमरसिंह थापाको डड्का फियो चारैदर  
गोरखालीको फेला पय्यो अब कहाँ जाउला  
खेलावरको तमाशा देखाउला ।  
अमरसिंह थापाको .....

हल्ला दिए पल्टनले तरवार हानी शिर भारे



सुन्द सुन्द फिरङ्गीको खैलाबैला पारे  
बनमभूमि धापाको .....

सान्ठो दिन फागुनमा धुमधाम मचाए  
सुन्देसमा रागतको नदी बगाए ।  
बनमभूमि धापाको .....

इत्यादि

डाँफे चरा र मुरली चराको कर्खागीतका केही अंश-

नौरचर नौरङ्गे डाँफे लाहुरे बैसको  
नौरचर नौरङ्गे डाँफे भरखरे बैसको  
नौरचर नौरङ्गे डाँफे कलकले बैसको  
नौरचर नौरङ्गे डाँफे कुलकुले बैसको ।

कहाँ हो तिम्रो नौरङ्गे डाँफे  
बनमभूमि कहाँ हो तिम्रो गाउँ  
हिमालचुली नाकमा फुली  
मभन्दा पनि थक्कैमा ठूली  
मयाले ठूली नौरङ्गे डाँफे  
बनम लियौं के होला तिम्रो नाउँ ।

चातीको भिजा रूखको घाँस  
ख्याकखुरुक  
ख्याकखुवुक  
बनका भिजा बटुली लायौं नि ।

रुच्याककुचुक  
नच्याकमुचुक  
पारीमा पारी  
डाँफेकी आमाले गुँडैमा लायौं नि ।

छह्रइ मास बरिखा दिन  
दिनदिन गन्दा डाँफेकी आमा  
गर्भवास भइछौं नि ।

यता ढल्कँदा  
उता ढल्कँदा  
बाइखुट्टी तान्दा  
ढाउँ कर्काउँदा  
आँखै पल्टाउँदा  
चिच्याउँदा कराउँदा  
ऐया बाबा मरें भनिछ्यौं नि ।

तल्ला घरका बूढा बाजे डाकिचौं भन्यौं नि  
तल्ला घरका ठूलो भाले काटिचौं भन्देउ नि  
ज्वानोको भोल तोरीको तेल बनाइदेऊ भन्देउ नि ।

फनफनी घुम्दा  
भित्तको आडमा बल गरी बस्ता  
सुरेली खेल्दै, बल्लतल्ल गर्दै  
बाइखुट्टी दुवै तनक्क तानी  
एउटा फूल पायौं नि ।

इत्यादि

यस्तो प्रकारबाट गाइने कर्खागीतहरूमा सरङ्गे रानीको कर्खा, मैतालु चेलीको कर्खा, क्यामरा रानीको कर्खाको साथै भोटको लडाईं, १९९० सालको भूकम्प, जङ्गबहादुरजस्ताका सवाईहरूलाई पनि कर्खाको रूप दिएर गन्धर्वहरूले गाउने चलन थियो, तर आजकाल गन्धर्वहरूको साथै गन्धर्वपेशा लिएका अन्य जातिहरू समेतले कर्खागीत गाउन छाडेर आधुनिक लोकगीत, फिल्मी लोकगीत, पपगीतहरू गाउँदै विदेशी पर्यटकहरूबाट पैसा असुल्ने गरेको देखिन्छ । यस किसिमका क्रियाकलापले नेपाली लोकगीतहरू विकृत हुनुका साथै शुद्ध लोकगीतहरू र कर्खागीतहरू लुप्त हुँदै गएको प्रस्ट अनुभव हुन्छ ।



## दाफाभजन (खिंबाजा)को सांस्कृतिक महत्त्व

- धर्मरत्न शाक्य 'त्रिशूली'

हाम्रो नेपाल प्राचीन कालदेखि नै सङ्गीत कलाले भरिएको देश हो । यहाँ परापूर्वकालदेखि नै चलिरहेको सङ्गीतलाई यहाँका रीतिथिति तथा संस्कृतिले दर्शाइराखेको छ । तसर्थ यहाँका वाद्यहरूमा विशेष रूपले दाफाभजन (खिभजन)को विषयमा केही कुरा उल्लेख गर्नु उचित ठान्दछु ।

सङ्गीत भन्नाले गायन, वादन र नृत्य तीनै अङ्गले सम्पन्न भएको मानिन्छ, भने भजन भन्नाले गायन र वादन दुई अङ्गको सङ्गमलाई भनिन्छ । गीत र बाजा अङ्गले पूर्ण भए मात्र भजन हुन्छ, होइन भने भजन हुँदैन अथवा भजन भनिँदैन । त्यसकारण दाफाभजनको कुरामा पनि गीत गाउने र खिंबाजा बजाउने विषयमा केही कुराको उल्लेख गर्नु आवश्यक हुन आउँछ ।

यो दाफाभजनमा बज्रयानको चर्यागीतमा जस्तै तथा शास्त्रीय सङ्गीतमा जस्तै भजनमा गीत गाउनुभन्दा पहिले राग अलाप्नुपर्दछ । अनि सोही रागमा बद्ध भएको गीत गाउनु यसको परम्परा हो । गीत गाउने विषयमा पनि लोकगीत भनेको त मानव-सभ्यताको साथसाथै विकास हुने स्वाभाविकै भयो । परन्तु शास्त्रीय सङ्गीत भनेको रागसँग घनिष्ठ सम्बन्ध भएको, रागकै आधारमा नै गीत गाउने दाफाभजनका गीतहरूका आफ्नै विशेषता छन् । यो दाफाभजन यहाँ कहिलेदेखि

शुरू भयो भन्ने विषयमा यथार्थरूपमा भन्न सजिलो छैन, किनभने आजभोलि जुनसुकै कुरालाई पनि पुरातत्त्व र ऐतिहासिक कसीमा घोट्टेर पौराणिक र वंशावलिको तथ्यलाई एकातिर पन्छाउने प्रयास भइरहेको छ । यद्यपि त्यसमा जस्तोसुकै तथ्य अन्तर्निहित भएको किन नहोस् त्यसको आधारमा अनुसन्धान गरेर पछि त्यसलाई स्वीकार गर्नुपरे पनि अहिले त्यसलाई अवमूल्यन गर्नु आजको चलन नै भइसकेको छ ।

यो दाफाभजन यहाँ विशेष रूपले यस उपत्यकामा प्रति वर्ष गुँला (श्रावण महीनाभर) र कार्तिक महीनाभर, अनि दसैँमा नवरथभर ठाउँ-ठाउँमा, विहार, चैत्य, देवदेवी-थानमा, टोलटोल, चोक, अनि विशेष धार्मिक पूजाआजा, यात्रा आदि हुँदा रसरङ्ग गरी समयअनुसारको रागमा विभिन्न तालमा विभिन्न देवदेवीहरूको भक्तिरसले युक्त गीतहरू गाएर भजन गर्नु नेपालको सांस्कृतिक अङ्ग नै भन्न सकिन्छ ।

त्यति मात्र होइन यही दाफाभजनको आधारमा राजा सिद्धिनरसिंह मल्लको समयदेखि चलीआएको ललितपुरको कार्तिकनाच अनेक व्यवधान आएर पनि आजसम्म बसेनि त्यत्तिकै लोकप्रिय भई ललितपुरको राजप्रासादअगाडिको दबुलिमा एक महीनाको ठाउँमा एक हप्ता भए पनि चलिरहेको छ । त्यस्तै जेठपूर्णिमाको



दिन मल्ल राजाको स्वर्णसिंहासन कृष्णमन्दिरको अगाडि राखी त्यही प्रदर्शन गरिने बिलपौ (कपडामा लेखिएका अनेक पौराणिक चित्रहरू) र त्यसमा उल्लेख भइरहेको सिद्धिनरसिंह राजाले लेखेको ३२ वटा गीत र ग्वारा (बन्देजमा रचिएका) गीत यही दाफाभजनको खिंबाजा बजाई चार नारायणको मन्दिरअगाडिको कार्तिक द्बुलीमा बसेर भजन गर्ने प्रथा पनि गुठीको तर्फबाट तथा पनि अन्य भक्तजनहरूको तर्फबाट अहिलेसम्म चलिरहेको छ । त्यस्तै मछिन्द्रबहालमा श्री करुणामय मछिन्द्रनाथको मन्दिरमा पनि नसंचा-भजन भनी रामकार गोष्ठीबाट करुणामय त्यहाँ छउन्जेल मन्दिरभित्रै अनि रथमा छउन्जेल जहाँजहाँ रथ पुग्यो त्यहाँत्यहाँ पँयता: (तूर्यबाजा) फुकेर भजन गरिरहेका छन् । त्यस्तै मणिगल(मंगल)बजारको भीमसेन-मन्दिरमा पनि यो दाफाभजन समय-समयमा बन्दाबन्दतमा र प्रत्येक शनिवार चलिरहेको छ ।

केरि यही दाफाभजनको आधारमा रुद्रवर्ण-महाविहार (रुकुबहाल)बाट सात दशकअगाडि भगवान् बुद्धको जीवनीको आधारमा सर्वार्थसिद्ध राजकुमारको नाटक, अच्युतको आधारमा मयूरवर्ण महाविहार (भिछेबहाल)बाट वीरकुश महाराजको नाटक, त्यस्तै भास्करवर्ण-महाविहार (न्याखाचुक)बाट मणिचूड महाराजको नाटक बनाई प्रदर्शन गर्दा सातसात रात, नौनौ रातसम्म नचाई लोकप्रिय भएको अनि सोही नाटकका गीतहरू यहाँ ठाउँ-ठाउँको दाफाभजनमा र भोजपुर तानसेनसम्मका दाफाभजनहरूमा गाइरहेका छन् ।

त्यस्तै भक्तपुर र थिमीमा पनि समय-समयमा खिंबाजा बजाएर यो दाफाभजन गर्ने चलन आजसम्म पनि विद्यमान छ । कार्तिक सेवा सिद्धिएपछिको पूर्णिमामा त्यहाँ भएभरका दाफाभजन र अन्य धल्वाभजन आदि प्रत्येक आ-आफ्ना टोलमा हुने र नौबाजा बजाउने भनी अनेक प्रकारका वाद्यवादन गर्ने चलन अति प्रसिद्ध छ । त्यस्तै अनेक जात्रा मात्राहरूमा यो खिंबाजा बजाई बाँसुरी आदि बजाई नाचहरू नचाउने चलन पनि प्रसिद्ध छ ।

त्यस्तै राजधानी काठमाडौँमा अनेक व्यवसायपूर्ण जीवन भएर दाफाभजन शिथिल भए तापनि जात्रा मात्रामा तुलाधरसमाज, मानन्धरसमाज र महर्षिनसमाजमा अत्यन्त रोचक ढङ्गले खिं, कोचाखिं

बजाई बाँसुरी, ब्यूचाको शूरमा समयअनुसारको गीत बजाई प्राचीन संस्कृतिलाई अपनाइ राखेका छन् ।

तसर्थ नेपालमा चलिरहेका खिं नाम विद्यमान बाजाहरूमा चो:खिं, पँयता:खिं, ज्वखिं, ला:ला:खिं, दम:खिं, नाय्खिं, कोचाखिं, मग:खिं (मादल) आदि विभिन्न बाजाहरूमध्ये यो दाफाभजनमा बजाइने खिंबाजाको विशेष आफ्नै मौलिकता प्रसिद्ध छ । यो दाफाभजन गर्दा सहायक अवयवहरूमा काँसको ता: र बभूचा (भयाली) प्रमुख हुन् ।

यो दाफाभजन गर्दा गाइने गीतहरूमध्ये बन्देजमा रचिएका गीतलाई ग्वारा अनि ग्वारा गाइसकेपछि स्वच्छन्द रूपले एउटै तालमा गाउने गीतलाई चाली भनिन्छ । ग्वारा भनिनेमा एउटै गीतमा एउटा मात्र ताल बजाइनेलाई 'बाधा:' भनिन्छ भने एउटा गीतमा दुईवटा, तीनवटा, चारवटा, पाँचवटा, सातवटा, आठवटा, नौवटा, दशवटा र बाह्रवटा तालहरू बजाई गाउनुपर्ने भयो भने दौमां, तिमां, चौमां, पञ्चमां, सातमां, आठमां नवमां दशमां र बारमां भनिन्छ ।

यस भजनमा भएका तालहरूमध्ये मुख्य प्रचलित ताल सातवटा छन् । त्यो हो चो, जति, एकताल, प्रताल, गन्ध:, पलेमां र ब्रह्मताल । त्यस्तै ग्वारा बजाउँदा यसको अतिरिक्त रूप: चौताल, अस्तरा, धलंजति, खजति, पञ्चताल, थकता: र भूताल भन्ने अरूअरू तालका नाउँ पनि दिइराखेका छन् । यी ग्वाराका गीत र त्यसमा बजाउनुपर्ने तालको बोल ने.सं. ११०७ मा तारेमां संघ नागबहालबाट मुद्रण गरी प्रकाश भैसकेको छ । त्यस्तै वि.सं. २०५४ सालको शृङ्गभेरी (मतया) न्येकूजात्रा पालो पर्दा त्यसका उपलक्ष्यमा दाफाभजनका चालीका सातैवटा तालका बोल, धा:बाजाका सातवटा तालका बोल, नाय्खिं बाजाका सातवटा तालका बोल र दाफाभजनका विभिन्न रागहरूमध्ये सातवटा मात्र भए पनि रागका स्वरलिपि समेत तारेमां संघ नागबहालबाट नै मुद्रित भइ प्रकाशित भएको छ ।

#### दाफाभजनको नियम

नियमविना कुनै पनि कार्य सुसंस्कृत हुँदैन । तसर्थ दाफाभजनको पनि नियम छ त्यो पनि यहाँ दर्शाउनु उचित ठान्दछु ।



जुनसुकै ठाउँमा भजन गरेपनि दाफाभजनमा निम्नअनुसार अङ्ग पूरा गर्नुपर्दछ । पहिले गुरुसहित भजन गर्ने मानिसहरू यथास्थानमा बसेपछि जोर खि बजाउने भए मोहडामा दुवैजना सामुन्ने सामुन्ने बसेर खि काखमा राखेर गीतको पुस्तक खोली त्वाःदिवा (पानस)मा बत्ती बाली नृत्यनाथको स्मरण गरी द्योह्लायेगु गर्नुपर्छ ।

गीत गाउँदा पनि पहिले गुरुले जुन गीत गाउने हो त्यसको राग पहिले अलाप्नु पर्छ । राग अलाप्दा खि बजाउनेले खिको शब्द दिइरहन्छ, त्यसको उद्देश्य रागको बादी संवादी स्वर खिबाजासँग मिलोस् भन्ने अभिप्राय हो । राग अलाप्न सिद्धिएपछि खिबाजाले राग अलाप्न सिद्धिएको सङ्केत दिने हुन्छ । यसपछि गाउनुपर्ने गीतको ताल यो हो भनी सुनाएपछि खि बजाउनेले छातं वा छुमां भनी गीत गाउनेहरूलाई तालको सङ्केत दिन्छन् । यो छातं वा छुमां बजाउँदा गुरुले ताः बजाई अरूले बभूचा (भयाली) बजाई ताल शुरू गरी गीत शुरू गर्न तयार हुन्छन् । छातं बजाइसकेपछि फेरि एकपटक यस्तै रूपले राग अलाप्छन्, यसरी दोस्रोपटक राग अलाप्दा यो चाहिँ ग्वारा गाईन्छ भन्ने सङ्केतस्वरूप ग्वाराको शीर्षक एक टुक्रा समाविष्ट गरी राग अलापिन्छ । यो राग अलाप्न सिद्धिएपछि ग्वारा गाई ग्वाराको मात्वाः (मुख्य गीत) सिध्याइन्छ । मात्वाः सिद्धिएपछि फेरि एकपटक राग अलापिन्छ, राग सिद्धिएपछि फेरि ग्वाराको मात्वाः शुरू हुन्छ, साथसाथै क्रमशः कचामात्वाः, लः, घोः गाई फेरि कचामात्वाः गाएर गीत समाप्त गरिन्छ ।

ग्वारा सिद्धिएपछि चाली गीत शुरू गर्न छातं बजाई चालीको 'धुवा' शुरू हुन्छ, कहींकहीं एकैचोटि गीत गाएर शुरू गरिन्छ, खि बजाउनेले पनि गीत शुरू हुनेबित्तिकै चालीको मात्वाः बजाइदिन्छ । गीतको हरफ प्रत्येक हरफमा 'त्वाःह्लायेगु' भन्ने बोल बजाउँदा गीत नगाईकन ताः र बभूचा मात्र बजाउने गर्छन् । यतिवेला बभूचाले पहिले ताः बजाएजस्तै ताल मात्र देखाई बजाइरहेकोमा मात्रा समेत देखाई बजाउने गर्छन् । खिबाजाको बोलअनुसार रोकनुपर्ने दर्शाएपछि पहिले जस्तै साधारण तालमा आउँछन् । यसपछि गीतको चरण लिन फेरि मात्वाः लिएर चरण शुरू

गर्छन् । गीतको चरण गाउँदा पनि प्रत्येक हरफमा त्वाःह्लायेगु बोल बजाउनुपर्छ । यसरी चरण पूरा भएपछि सोही चरणलाई तल्लो हरफदेखि लिएर निर्देशअनुसार दुई वा तीनपटक गाइसकेपछि चरणको पहिलो हरफ लिनुपर्छ, त्यतिवेला बाजाले गौ बजाउनुपर्छ, पहिलो हरफ सिद्धिएपछि फेरि एकपटक पछिल्लो हरफ लिनुपर्छ, यो पछिल्लो हरफ गाउँदा बाजाले 'चल्ली' बजाउँछ । अनि फेरि एकपटक धुवा लिएर चरणको अन्तमा अर्को चरण भए 'लिच्चः' लिनुपर्छ, सिद्धिएको भए क्वःछीगु (अन्त गर्ने) बोल लिएर अन्त गर्छन् । यसरी चरण दोहऱ्याई 'हन्डा' बजाउँदा बभूचाले मात्रा देखाई बजाउनुपर्छ । यसरी लिच्चः अथवा अन्त गर्ने बोल बजाउँदा गीत गाईदैन, केवल बाजाको साथमा बभूचा र ताः मात्र बजाइन्छ । गीत सिद्धिएपछि गुरुले फेरि राग अलाप्छ, राग अलाप्न सिद्धिएपछि बाजाले सिद्धिएको सङ्केत दिएर त्यस गीतको अन्त भएको जनाउने गर्छन् ।

यसरी प्रत्येक गीतमा गरा, छातं, मात्वाः, त्वाःह्लायेगु, हन्याः, गौ, चल्ली र लिच्चः अर्थात् क्वःछीगु (अन्त गर्ने) दाफाभजनका गीत अङ्ग हुन् । यसै रूपमा इच्छा छउन्जेल भजन गरी अन्तमा आरति गरी फेरि एकपटक द्योःह्लायेगु गरी भजन सिध्याउने गर्छन् । अनि ज्येष्ठतानुसार क्रमशः आरती दिएर अभिवादन गरी भजन-समाप्ति गरिन्छ ।

दाफाभजन भन्नेबित्तिकै त्यसमा गाउने र बजाउनुपर्ने हुन्छ, गाउनेमा मुख्य अङ्ग राग हुन्, सोही रागमा मिलेको स्वरमा लय राखी सोही लयमा गाउने गीतका शब्द नै गीतका मुख्य अवयव हुन् । समय कालअनुसार राग हुन्छन्, अनि रागअनुसारको लयहरू विभिन्न तालमा मिलाई रचिएका शब्द समूहलाई नै गीत भन्दछन्; यथा— दसैँमा मालश्री, कार्तिकमा धनाश्री, भथ्यारी, माघ र फाल्गुनमा वसन्त, होरी, चैत्रमा घातु र गुँला श्रावणमा सिनाज्या (असारे), वैशाखमा विहाग, ब्यांचुलि आदि समय कालअनुसार राग गाउने यो भजनको चलन हो । यी रागहरूमा अहिलेसम्म दाफाभजनका पुस्तकहरूमा उपलब्ध रागको सङ्ख्या ९२ देखिन्छन् ।

परन्तु यी रागहरूका कुनै निश्चित रूपले लिपिबद्ध



भएका नभेट्टाइएकोले गुरुजनको मुख-परम्पराबाट मात्र चल्दैआएको हुनाले रागको यथार्थता वा वास्तविकता के हो भन्नेसम्म पनि प्रायः थाहा नपाउने भएर एउटै राग विभिन्न टोलमा विभिन्न ढबले अलापिनु र ग्वारा एवं चाली गीत गाउँदा पनि रागअनुसारको स्वर नभई विकृत रूपले गीत गाइनस पनि अस्वाभाविक होइन । साथै रागको महत्त्व र वास्तविकता बाजा बताउन वा देखाउन नसक्दा गुरुजन हुन्जेल मात्र राग अलापने चलन रही गुरुजन नभएपछि राग विकृत मात्र होइन रागहीन भएर पनि भजन हुने सम्भावना देखिन्छ । तसर्थ सम्बद्ध विज्ञानले यसमा चिन्ता लिनु आवश्यक छ ।

त्यति मात्र होइन आज भोलि आइरहेको नयाँनयाँ सङ्गीतपद्धति र ती सङ्गीतमा जनसमाजले बढी रुचि

देखाएजस्तै पुरानापुराना प्राचीन मौलिक सङ्गीत र मौलिक वाद्यवादन कलालाई वास्ता नराखी, चिन्तन नगरी, रेडियो तथा टेलिभिजन आदिमा स्थान दिँदा ध्यान दिन सकिएन र केवल प्राचीन संस्कृति भनी उपेक्षा गरियो भने पछि अवश्यमेव हाम्रा यी उपर्युक्त महत्त्वपूर्ण दाफाभजन (खिंभजन) मासिएर नजाला भन्न सकिँदैन । केवल शृङ्गभेरी-यात्रामा ग्वारा मात्र बजाएर यसलाई बचाइराखे पनि दश वर्षमा एकपटक जात्रा चलाई अधिपछि भजन चलाउन सकिएन भने त्यो पनि विस्तारैविस्तारै लुप्त नहोला भन्न सकिँदैन ।

अन्तमा यो दाफाभजन (खिंबाजाको) सांस्कृतिक महत्त्वको संरक्षण गर्न र यसको महत्त्व वृद्धि गर्दै लैजान सकियोस् भन्ने कामना गर्दै यस लेखको यही अन्त गर्दछु ।

- ० -



शाहवंशका राजाहरूका अभिलेख कुँदिएका छन् ।

नेपाली सङ्गीत-संस्कृतिमा विचार गर्दा नगरा र नगर्चीको प्रसङ्ग वैदिककालदेखि नै देखा परे तापनि यसका प्रामाणिक तथ्यहरू भने सर्वप्रथम शाहवंशहरूका अभिलेखदेखि मात्र पाएको देखिन्छ । वैदिक कालमा नगरालाई 'दुन्दुभि' र नगर्चीलाई 'दुन्दुभ' भनिन्थ्यो ।

राष्ट्रनिर्माता श्री ५ बडामहाराजाधिराजको गोरखा दरबारमा नगरा बजाउने एक नगर्ची थिए । उनको नाम बिसे थियो । तात्कालिक दरबन्दी अनुसार उनको मान नगर्ची थियो । उनी नरभूपाल शाहका पालादेखिका नगर्ची थिए । दरबारमा नगरा बजाउन बाहेक उनी दरबारका लुगा सिउने दर्जी पनि थिए । राष्ट्रिय एकीकरणको महायज्ञमा बिसे नगर्चीको पनि ठूलो योगदान रहेको कुरा थाहा पाइन्छ । सानोदेखि लिएर ठूला भारदारसम्मलाई सहभागी बनाई राष्ट्रनिर्माताले साह्रै ठूलो दुःखकष्टसाथ नेपालको एकीकरण गरेको थिए । यसमा गाइने मनिरामको समेत योगदान रहेको थियो ।

गाउँगाउँका घर आगन पुगेर बिसे र मनिरामले एकीकरणको सन्देश जनतासम्म पुऱ्याएका थिए । यसै गरी कामी र सार्कीको पनि आ-आफ्ना ठाउँमा ठूलो योगदान रहेको थियो । खुकुरी, खुँडादेखि लिएर शस्त्रास्त्रसम्म बनाउने कामी र छालाका यावत् काम गर्ने सार्कीले पनि त्यतिवेला आफ्नो योगदान पुऱ्याएका थिए । मनिराम गाइने, जसवीर कामी र बागे सार्कीबारे खोजी गर्न बाँकी नै रहेको छ ।

मनिराम गाइनेको प्रसङ्ग चल्दा गाइनेहरूको मौलिक गाथा(कर्खा)को सम्झना हुन्छ । भनिन्छ- गाइनेहरूले गोरखाका शाहवंशका संस्थापक द्रव्य शाहदेखिका कर्खा सुनाउने गर्थे । सम्भवतः राष्ट्रनिर्माताका समयका मनिराम गाइनेले गाएको श्री ५ बडामहाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाहको एउटा कर्खा यसप्रकार छ-

*प्रकट विष्णु उदाई श्रीकृष्ण औतार*

*आए महाराजा आए द्रव्य शाह*

*गोर्खेश्वर सिंहासन बसाई*

*श्री ५ महाराजका मन्तरी पाँडे, अर्याल, खनाल*

*राना, बोहरा छ थर आई जगा खनाई*

*सिंहासन बसाई बाइस राजा हानीकन*

*नेपाल हात लिए परतापी पृथ्वीनारायण*

वीरगाथा, लोकगाथा र घटनाक्रममा आधारीत कर्खा (गाथा) आजकाल गाउन छाडिएका छन् । बूढा पुराना गाइने (गन्धर्व)सँगै कर्खा पनि लुप्त हुने हो कि भन्ने चिन्ता बढेको छ । नयाँ पुस्ताका गायक(गन्धर्व)ले आफ्नो पुख्यौली कर्खा गाउन छाडेका छन् । यसलाई बचाउने प्रयास कतैबाट भएजस्तो लाग्दैन ।

नेपाली वाद्यसङ्गीत वा सङ्गीतकला देवमन्दिरहरूबाट उत्पन्न भई सामाजिक संस्कारहरूमा प्रवेश गरेका हुन् । नेपाली देवस्थल, कोट, थुम्का आदिमा नगरा, घण्टा र शङ्ख अनिवार्य रहने नै भए । गोरखाको गोरखकाली मन्दिरमा पञ्चैबाजा र नौमतीबाजासहित प्राचीन वाद्ययन्त्रहरू पनि रहेका छन् । यहाँ बानो, ढोपबानो विजुलीबाना (नागबेली बाजा), काहल, भेरी र शिकर जस्ता प्राचीन बाजाहरू बज्ने गरेका छन् । नरसिङ्गा, कर्नाल, नगरा, सहनै आदि माथिका बाजाहरूका दरबन्दी नै रहेको थाहा पाइन्छ । गोरखा दरबारमा ५८ दरबन्दी रहेको कुरा लोकप्रसाद शर्मा भट्टराईले आफ्नो पुस्तकमा उल्लेख गरेका छन् । नेपालका प्रमुख मन्दिरहरूमा र राजप्रासादहरूमा आज पनि नित्यपूजा र विशेष चाड-पर्वमा ती बाजाहरू बज्ने गरेका छन् । साना-तिना मन्दिर र देवस्थलमा शङ्ख, घण्टा र डमरु रहने गर्छन् । ती मन्दिरका भजनगृहहरूमा विहान-बेलुका भक्तिसङ्गीत गुन्जिरहेका हुन्छन् ।

गोरखाको परम्परागत ब्यान्डको प्रतीकस्वरूप गुरुज्यूको पल्टनको ब्यान्ड (शार्दूलजङ्गको ब्यान्ड)लाई लिन सकिन्छ । यो ब्यान्ड धार्मिक तिथि र पर्वअनुसार जात्रामात्रा र उत्सवादिमा अग्रणी भई अघि लाग्छ । अनि मात्र जात्रा-मात्रा र उत्सव प्रारम्भ हुन्छ । यस ब्यान्डमा पहिले बज्ने गरेका 'मार्फा' भन्ने सहायक ताल बाजा बज्ने छाडेको छ । आजकाल स्वरबाजाको रूपमा ६ देखि १२ वटासम्म बाँसुरी, भ्याली, ताशा र इन्द्रढोल तालबाजाका रूपमा बज्ने गरेका छन् । नेपाली बाजाहरू मात्र बज्ने यस प्रकारका अन्य मौलिक ब्यान्ड पनि गठन गर्नु आवश्यक छ । यस प्रकारका ब्यान्डमा नरसिङ्गा, कर्नालसहितका नौमतीबाजा र तारबाजा सारङ्गी, पिवाँचा, मनरङ्गी, आरबाजो र टुङ्गनासँगै खिं र मादलका दुई-तीनवटा यस्ता परम्परागत ब्यान्डहरूको



निर्माण हुन सक्छ । यी ब्यान्डहरूका वाद्य र वादकलाई आ-आफ्ना परम्परागत पोशाकमा सजाउनुपर्छ ।

हाम्रो सङ्गीत-संस्कृतिमा हालसम्म ३६ थरीका वाद्यसमूहहरू देखा परेका छन् । तिनलाई संगठित रूपमा सजाएर प्रदर्शित गर्नु आवश्यक छ । राष्ट्रिय उत्सवहरूमा यस प्रकारका भाँकीले दर्शकहरू र श्रोतालाई सङ्गीतको आनन्द मिल्नेछ । राष्ट्रिय सांस्कृतिक उत्सवहरूमा यस प्रकारको आयोजन हुन सके सुनमा सुगन्ध हुने थियो । पृथ्वीजयन्तीलाई राष्ट्रले राष्ट्रिय एकता-दिवस र सांस्कृतिक महोत्सवको रूपमा मनाउँदै आएको छ । सांस्कृतिक संस्थानले यस

महोत्सवको आयोजना गर्दै आएको छ । देशका कलाकारहरूद्वारा उत्साहसाथ भाग लिइएको यस महोत्सवले नेपाली सांस्कृतिक चेतना जगाउन योगदान पुऱ्याउनेछ । यस प्रकारको महोत्सवहरूले सांस्कृतिक चेतनाको अभिवृद्धि गर्नमा सघाउ पुऱ्याउने विश्वास लिन सकिन्छ ।

अन्तमा राष्ट्रिय सांस्कृतिक एकताका प्रतीक, राष्ट्रिय चेतनाका अजस्रोत राष्ट्रनिर्माता श्री ५ बडामहाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाहमा भावपूर्ण सङ्गीताञ्जलि अर्पण गर्दछु ।

### सन्दर्भ-सामग्री

- १) श्री ५ बडामहाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाहको दिव्य उपदेश श्री ५ को सरकार, शिक्षा तथा संस्कृति मन्त्रालय, पुरातत्त्व-विभाग, रामशाहपथ, पौष २७ गते २०३८
- २) सङ्गीत-परिक्रमा, रामशरण दर्नाल, साभा प्रकाशन, २०३८
- ३) नेपाली सङ्गीत-संस्कृति, रामशरण दर्नाल, नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, २०४५
- ४) बिसे नगर्ची- ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा, रामशरण दर्नाल, पदम सुन्दास, धरान, २०४६, भदौ १ गते

- ० -



## राष्ट्रिय एकता र संस्कृति

- प्रा.डा. मुकुन्दराज अर्याल

शाहवंशका सबै प्रजावत्सल राजाहरूले, जनइच्छाअनुसार मात्र शासन गर्दै आएको तथ्य इतिहासले प्रस्ट पारेको छ। प्रजाप्रेमी, सदा न्यायका पक्षधर राजा रामशाहको न्याय नै पुण्यले गर्दा "न्याय नपाए गोरखा जानू" भन्ने भनाइ आजसम्म चलि नै रहेको छ। राजा रामशाहको न्यायले यस देशको शिर ठाडो पारेको छ र पारि नै रहन्छ। यसै वंशका श्री ५ बडामहाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाहले आफ्नो इच्छा विराज बस्नेतलाई कज्याइँ दिने हुँदाहुँदै पनि जनआकाङ्क्षाअनुरूप कालु पाण्डेलाई कज्याइँ बक्सेको थियो। मौसूफ सरकारले इस्वीको अठारौँ शताब्दीको मध्यमा उपत्यकाका तीन राज्यको हानथाप र आपसी युद्धले गर्दा प्रायः सम्पूर्ण भारतलाई आफ्नो उपनिवेश बनाइसकेको अङ्ग्रेजको हातबाट नेपालमातालाई पराधीन हुनबाट बचाउन आफ्नो जीवनको २५ भन्दा बढी वर्षसम्म सङ्घर्ष गरिबक्स्यो। श्री ५ राजेन्द्रले एसिया महाद्वीपको यसै सानो भूमिबाट उपनिवेशवादको विरुद्ध सङ्घर्ष गरिबक्सेको थियो। राष्ट्रपिता श्री ५ त्रिभुवनमार्फत् भर्खरै वाह्यजगतसँग सम्बद्ध हुन पुगेको यस देशलाई संयुक्त राष्ट्रसंघको सदस्य बनाइबक्सने श्री ५ महेन्द्र होइबक्स्यो, जसले आफ्नो सम्पूर्ण देशको पैदल भ्रमण गरिबक्सी, जनताको दुःख, पीरमर्का बुझिबक्सेका श्री ५ महेन्द्र सरकारबाट नेपाल जस्तो विकासोन्मुख देशलाई विदेशी आयातित प्रजातन्त्रले

सुख सन्तोष दिन नसक्ने देखिबक्स्यो। यस्तो गरीव र सानो मुलुकले हरेक ५।५ वर्षमा र सरकारको पतन भएमा अझै चाँडो चुनाव गराउन सक्दैन भन्ने अभिव्यक्तिको साथै सम्पूर्ण अधिकार आफैमा लिई पञ्चायतका चुनाव गराएर प्रजातान्त्रिक रूपले राज्य चलाइबक्स्यो। मौसूफ सरकारको यो अभिव्यक्ति कति सार्थक रहेछ! सरकार कति दूरदर्शी होइबक्सँदो रहेछ भन्ने कुरा यस देशका सम्पूर्ण जनताले आज बुझेका छन्। श्री ५ महाराजाधिराज ज्ञानेन्द्रवीरविक्रम शाहदेव विभिन्न भौगोलिक बनावट, अनेक जात, उपजातमा विभाजित २.५ करोड नेपालीको राष्ट्रिय एकताको प्रतीक होइबक्सन्छ। कुशल माली ईश्वरले नै रचना गरेको जस्तो सगरमाथाको चुचुरोदेखि तराईको मैदानसम्म विभिन्न भाषा, वेशभूषा, रहनसहन र सांस्कृतिक परम्परा भएको यो देश श्री ५ बडामहाराजाधिराज सरकारले हुकुम भएजस्तै सबै नेपालीको साभ्ना फूलबारी हो। वगैँचामा रङ्गविरङ्गका फूलहरू नै यस देशका जनता हुन्। धेरै रङ्गका फूलहरूको माला नै नेपाल हो र सबै फूलहरूलाई एक सूत्रमा बाँधी मालालाई अक्षुण्ण राख्ने नै राजतन्त्र हो। यो माला अक्षुण्ण रहनुपर्दछ र यसैबाट नै चन्द्रसूर्याङ्कित हाम्रो भन्डा अनन्त कालसम्म फरफराइरहन्छ। सगरमाथाको ताज पहिरेको नेपाल यावच्चन्द्रार्कमेदिनी रहि नै रहन्छ।



जयस्थिति मल्लको समयदेखि त मौलिक (तर महाकाव्यमा) आधारित घटनाहरू लिएर नाटक तयार गरी राजकीय उत्सवहरूमा मञ्चित गरिन्थ्यो । यो प्रथा आजसम्म इन्द्रजात्रामा देखाइने नाटकहरूबाट र मल्ल राजाहरूले लेखेर मञ्चन गराइएका हजारौं नाटकहरूबाट नेपालमा प्रचलित लाखे, देवी, नवदुर्गा, हरिसिद्धि जस्ता धेरै नाटक र नाचहरू तात्कालिक आफ्नो राज्यको सीमाभन्दा बाहिर गएर समेत देखाउने चलन आजसम्म छँदैछ । पर्वविशेषमा बजाइने बाजा ऋतु परिवर्तनमा वसन्तागमनको उपलक्ष्यमा वसन्त-श्रावण, मदनोत्सव, श्रावणको भूला आदि यसका शास्त्रीय पक्ष हुन् भने घाँसे गीत, रोपाईँगीत, लोकदोहरी आदि लौकिक पक्ष । यो सबै वर्ण सबै जातको आफ्नै आफ्नै चलन अद्यपि छ । यसको संरक्षण र सुधार हुनै पर्दछ । विभिन्न कारणले हामीले धेरै गुमाइसक्यौं । अब अझ गुमाउनु हुँदैन । हिमालदेखि तराईसम्मको सङ्गीत संस्कृतिको संरक्षण गर्न नै एकताको पक्षमा एक पाइला अगाडि बढाउनु हो । श्री ५ बडामहाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाहले आफ्नो दिव्योपदेशमा फागुलाई एकदुई समूह (सङ्गीतबाट नृत्य नाट्यको) भिकाउनु (मनोरञ्जनपछि तुरुन्तै) चाँडै

फर्काउनु, त्यसो भया देशको भेद पाउँदैनन् । आफ्नो शोख सयललाई त तिनै शहर नेपालको नृत्य भिकाई हेरे हुन्छ । सम्मान दिएको आफ्नै देशमा रहन्छ ।

नासःद्यः र हैमःद्यको पूजा नेपालको एक विशिष्ट संस्कृति हो । यस मुलुकमा शिव नटराज भएका छन् भने बुद्ध पद्मनर्तेश्वर । लामा र गुभाजुहरू (वज्राचार्य)को कुनै पनि शास्त्रोक्त विधान नृत्य र संगीतविना पूरा हुँदैन भने तराईमा पनि नृत्य शास्त्रीय र लौकिक, लोकदोहरी, तीज र इन्द्रजात्राको स्वच्छन्दनाच एवं गीतको यस देशमा देशको नाट्य, सङ्गीत र नृत्यको परम्परा सधैं उन्नत होस् । यसमा नयाँनयाँ अनुसन्धानहरू हुँदै जाउनु, राजा सिद्धिनरसिंह मल्लले शुरू गरेको कार्तिकनाच जस्ता नाचहरू हराउँदै नजाऊनु, पारम्परिक सङ्गीत, नृत्य र नाटकको उन्नति भइरहोस् भन्ने आकाङ्क्षा राखेर स्व. श्री ५ महेन्द्रवीरविक्रम शाहले राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान सांस्कृतिक संस्थान (नाचघर) आदि खोल्न लगाइबक्सेको हो । सबैबाट आफ्नोआफ्नो क्षेत्रबाट कार्य भइ नै रहेछन् तर पनि नेपालको संगीत, नृत्य, गायन र सबै क्षेत्रको संरक्षण र सम्बर्धन गर्नुपर्ने कार्य भने हामी सबैको हो ।



## नेपाली लोकगीतमा जुहारी

- कृष्णप्रसाद पराजुली

लोकजीवनमा जुहारीको चलन धेरै पुरानो हो । जुहारीलाई नै जुवारी वा दोहरी/दोहोरी पनि भनिन्छ । नेपाली बृहत् शब्दकोशमा जुहारी 'जुवारी' हुँदै आएको र त्यसको व्युत्पत्ति- सं. युगलिका > प्रा. जुवलिया > जुवाली दिइएको छ । दोहरी/दोहोरी पनि दोहरो/दोहोरो+ई भई बनेको हो । यी दुवै थरी शब्दका अर्थ भने गीतमा गरिने सवालजबाफ हो, जसलाई 'गीतिसंवाद' पनि भन्न सकिन्छ । अहिलेको लोकदोहरी लोकजीवनमा मात्र होइन सञ्चार माध्यममा पनि निकै लोकप्रिय हुँदै आएको छ । जुवारी र दोहरीका सम्बन्धमा लोकगीतका अध्येताहरूले विभिन्न सन्दर्भमा केही छोएका छन्, लेखेका छन् । जुहारीको रन्कोले प्रभावित नहुने श्रोताहरू कमै देखिन्छन् । यस सन्दर्भमा आफ्नो नेपाली लोकगीतको आलोक (२०५७) का आधारमा केही प्रकाशित पार्ने प्रयास यहाँ गरिएको छ ।

जुहारी वा दोहोरी गीत युवा-युवतीका सवाल-जबाफमा नै हुने हुनाले यसमा संयोग- शृङ्गारपक्ष प्रबल हुन्छ । गीतमा वियोगजन्य पीडा व्यक्त भए तापनि आफ्ना प्रेमी-प्रेमिकासमक्ष प्रणयभाव प्रस्तुत गर्ने र मनको वेदना सुनाउने वा घुर्की लगाउने रूपमा पनि यस्ता गीत आएका पाइन्छन् । आमुन्नेसामुन्ने भएर गाइने प्रणयभावका गीतका निम्ति खासखास अवसर आउनुपर्छ वा भेटघाटको सजिलो थलो पनि

हुनुपर्छ । वास्तवमा देश-देशका प्रेमी-प्रेमिकाका मिलनस्थल हुन्छन् । पाश्चात्य मुलुकमा भेटघाट गर्ने स्थान- क्लब, पार्क आदि हुन् भने फारस(इरान)तिर प्रेमीको घर भएको गल्लीलाई कूच-ए-यार भनिन्छ र त्यसैलाई प्रयोग गरेर प्रेमिकाहरूद्वारा गीत गाइन्छ ।

नेपाली लोकजीवनमा भने यस्तो मिलनस्थल रोदीघर हुन्छ । बाहिरफेर भेटघाट गर्ने ठाउँ गौचरन, मेलाजात्रा, वन, चौतारी, घौराली, भन्ज्याड, दोबाटो, खेतबारी, हटिया, देवस्थल आदि हुन् । प्रणयभावका गीतमा आग्रहको स्वर हुन्छ र प्रेम गर्नु अधिकार जस्तै ठानिन्छ । जुहारी वा दोहरी गाउँदा एक-अर्कामा प्रतिस्पर्धा हुन्छ र छड्के हान्ने प्रक्रिया हुन थाल्छ । सबैलाई हराउन सके 'सिरी' (मुख्य अगुवा/विजेता) हुन पाइने यस्तो गीतमा मूलतः प्रेमकै आग्रह चड्का भएको पाइन्छ । तल उद्धृत सानै गीतको अंशले पनि यसलाई स्पष्ट पारेको छ-

- घामलाई छाता, पानीलाई पाते घुम  
लाको माया के त्यसै छाड्दो हुम् !

- तिम्रो माया कलेजी छेवैमा राख्छु  
कति दिन्छौ पछ्यौरीछेउ थाप्छु ।

संयोगका क्षणमा गाइने यस्तै केही जुहारी गीतका नमूना यहाँ तल दिइएका छन् । यी गीतमध्ये पहिलो शृङ्खलाका गीत सुदूरपश्चिम भेगका अछामी लोकगीत



हुन् । स्थानीय भाषिकाको प्रभाव रहेका यी गीतमा माया लगाउने प्रसङ्ग निकै चड्का रूपमा आएको छ । संसारै छाड्नुपरे पनि माया नछाड्ने प्रतिज्ञा गरिएका गीतका पङ्क्ति उनीहरूको समर्पणभावका हार्दिक उद्गार पनि हुन्-

- केटा- जग्गा बाँझै बीउ पोकेँ छ बल्ला हात गोहै छ  
लाउँला भन्त्या तिस्रनै छ मायाजाल यौँटै छ  
केटी- जा गोठाला काटी लैजा खोलीको कायाजाल  
पानीतिर्खा मेरो जान्छ, मर्देन मायाजाल  
केटा- मासले मितेरीलाया मसुरी दालसँग  
कर लाग्दैन, जोर लाग्दैन अर्काका मालसँग  
केटी- माझ स्वर्ग कचहरी किर्किटी ताराको  
कैले माया गर्ने छिया सुनका हाराको  
केटा- पाल्पाली ढाकाको टोपी कोरेका भुलभुली  
अब मेरो के काम छ सुर्जेफूल फुली  
केटी- गलो भया घुमाउन्त्या हुँ, गीत भया गाउन्त्या हूँ  
बाजजस्तो सूर्यफूल भया म कति लाउन्त्या हूँ ।  
केटा- गोडेर उकेरा लाउँछु मदिसे जीरालाई  
बरु छाड्छु घरबारलाई छाड्दिनँ हीरालाई  
केटी- माझ मिना पानी पिनु दाइको रूपस्या पौडो  
म साईको होइजाँदो भया उकालीको गाँडो  
केटा- रोपनेरी छापको राम्रो बाउसा राम्रा भूल  
सँगमा लैजाँदो भयाँ पदमका फूल  
केटी- मानिसलाई बोलीको बन्धन भैसोलीलाई पाँगो  
जाँ जाउँला सँगमा जाउँला तँ सुयो म धागो ।

अर्कातिर प्रेमी-प्रेमीकाको हृदय छियाछिया भइसक्दा पनि प्रेमको व्यथा समाजले बुझिदिँदैन । गुल्मी र स्याङ्जा भेगतिर एक जोडी मायालु रातभरि गीत गाएपछि उज्यालो हुन लाग्दा छुट्टिनुपर्ने पीरले भस्कन्छन् र गाउँछन् । केटाले मयाली/मायालुसँग मयालीले दाइको सम्बोधन गर्दै छुट्टिनुपर्दा विरह पोखेको यो गीत निकै मार्मिक छ-

- केटा- पाखाबारी खरबारी गैँह्रै भयो खेत  
नभुले है मायाँलु ! फेरि हौम्ला भेट  
जाम् मयाँली ! छचाङ्गै भयो उज्यालो ।  
केटी- पहाडैमा मानापाथी मदेसैमा पसरी  
गेह्रै बस्यो पिरती छुट्टिने हो कसरी ?  
उज्यालो नभैदे दाइ ! लामै भैदे रात ।

- केटा- कालीगङ्गा कञ्चनजङ्घा खेलौला बयली  
नरलोकले के भन्लान् सोच न मयाँली  
जाम् मयाँली ! छचाङ्गै भयो उज्यालो ।  
केटी- खनीखोसी लाऊ केरो चउतारी वरैलाई  
कलेजोको गैँह्रो घाउ के थाहा नरैलाई !  
उज्यालो नभैदे दाइ ! लामै भैदे रात ।  
केटा- भात खाँदा दाँतमा लाग्यो चामुलको बियाँली  
तातो खाऊँ जल्दी मरौँ नगर मयाँली !  
जाम् मयाँली ! छचाङ्गै भयो उज्यालो ।  
केटी- आकाशमा गडघाडगुडुड ताल छोप्यो मजूरले  
फाटिसक्यो हृदयमा ख्याल गर्ने हजुरले  
उज्यालो नभैदे दाइ ! लामै भैदे रात ।  
केटा- दाइने लाउँला पीपलु त बायाँ लाउँला बर  
तिम्रो हाम्रो लेखा भए कल्ले के गर्छ र ?  
जाम् मयाँली ! छचाङ्गै भयो उज्यालो ।  
केटी- बाखो पालेउ पेटारे, भैसी पालेउ घैले  
अमर रहोस् पिरती के भनूँ दाइ ! ! मैले  
उज्यालो नभैदे दाइ ! लामै भैदे रात ।

पाल्पा भेगमा गाइने चुड्के भाकाको एउटा जुहारी गीतको अंश तल दिइएको छ । कवितात्मक उच्चता बोकेको यस गीतमा मायालु जोडी भेट हुँदाको मनःस्थितिदेखि दुःखीसुखी समुद्र बराबर हुन् भन्नेसम्मको भाव अभिव्यक्त छ-

- केटा- मेरो माया सानु ! भेट भा'को दिन  
सङ्गलो पानी सानु ! धमिलो मन किन ?  
केटी- लेखेमा सानु ! फूल फुल्यो गुराँस  
मन त मेरो सानु ! सधैँको उराठ  
केटा- माया तिम्ले सानु ! नगर है पीर  
पीरले गर्दा सानु ! हुन्न ठाडो शिर  
केटी- घाँसे काटौँ सानु ! हरियो वनमा  
कहिले पीर सानु ! छोडेन यो मनमा  
केटा- शीतलु त सानु ! पीपलु छायाले  
धेरै पनि सानु ! नगर मायाले  
केटी- बारी राम्रो सानु ! ढाकेको बुकीले  
पीर नमानी सानु ! के गरम् दुःखिले ?  
केटा- मन पोलेर सानु ! भैसक्यो आगो भैँ  
ज्यान सुकेर सानु ! हुनेछ धागो भैँ  
केटी- पानी आयो सानु ! सल्लाघारी सितायो  
घरबारै सानु ! मायाले बितायो  
केटा- लाउने भए सानु ! लाऊ माया सरासर  
दुःखीसुखी सानु ! समुद्रै बराबर ।



मध्यमाञ्चलका पहाडी भागतिर सुनिएको अर्को एउटा गीतमा मायाप्रेमको प्रसङ्ग त छ नै, साथसाथै घुर्की पनि छ र केही वाचा पनि छ। जे भए पनि जिन्दगीभरि माया लाउने धोको चाहिँ यस गीतमा समेत पोखिएको पाइन्छ-

- केटा- दहीको ठेकी चामलको रेखी  
किन माया तर्कन्छ्यौ मदेखि ?
- केटी- पहरालाई खन्तीले खन्छ र  
दाइले मलाई के भन्न मन छ र ?
- केटा- तिम्रो माया यति छ भनी  
छाती चिरी देखाउन नहुनी
- केटी- माछो मीठो अमिलो चूकले  
ठिक्क पायौ बेसारे मुखले
- केटा- घाँस काटौ खोलाको राइदाने  
भूटो बोले पोडे हो गाईखाने
- केटी- सर सर मदानी सर  
बेमानीको भर पर्नु के छ र ?
- केटा- गरीबको काँछ र घर ?  
तिमी जस्तो बेमानी म हो र ?
- केटी- पानी पयो चैतको तोरीलाई  
लाऊँ न माया जिन्दगीभरिलाई ।

रामेछाप र सिन्धुली भेकतिर सुनिने अर्को एउटा जुहारी गीत यहाँ प्रस्तुत छ। यस गीतमा युवा-युवतीको प्रेमसंवाद छ र त्यसको ढाँचा आधुनिक भावशृङ्खलातिर ढल्कंदै गएको छ :

- केटा- गोठाला दाइले गोठैमा साय्यो मटेसी पाखामा  
छमछम तिमि नाचिदेऊ कान्छी सुरिलो भाकामा ।
- केटी- नाचेर के भो, गाएर के भो, हाँसेर के भो र  
हिर्दय मेरो चिरिन्छ ज्यादै बुझाउने को छ र !
- केटा- मनका कुरा हिर्दय खोली भनिदेऊ मसंग  
दुखेको मन बुझाइदिउंला कसैलाई नभन
- केटी- धानलाई भने त्यो ढुवाडे पाथी घिउ भने मानु है  
हिर्दयभरि बुझाउँछु भन्छौं देख्छु सानु है
- केटा- सानुमा सानु मरीचको दानु खाऊँ भने पीरो छ  
देख्यौ त तिम्ले मलाई त सानु हिर्दय ठूलो छ

घाँसे गीत बाह्रमासे गीत भए तापनि असार मासमा बढी घन्कने लामो लय वा भाकाको गीत हो ।

यस लयमा गाइने जुहारी गीतले गाउँघर, खेतगरा, खोलानाला गुञ्जायमान हुन्छन् । यस्तै जुहारीका दुई टुक्रा बान्की यहाँ प्रस्तुत छन्-

- केटा-पाटनको भन्नु त्यो पातलो पैसा गोरखपुरको पानसुकी  
इन्द्रकमल फूलको बास्ना नलीकन यसै मरी जान्छु कि  
पानी र पन्यौ लहै रिमीभिमि सारा वन रुझौला  
बेली र जाईको माला गाँसीकन आफ्नै हातले लगौला ।
- केटी-आँपको रूख जम्मै फल्यो लटरम्मै दाहिने हाँगा लचकै  
हजुरको हओस् बीसासय आयु म मरूँ बरु पटकै  
केराको घारी गलिसक्यो नारी छुन गाहो पन्यो भै  
जोगी लाउँछ फेरी सम्भिल्याउँदाखेरि घुम्छु बादल घुमे भै ।

यस गीतका सन्दर्भमा एउटा रोचक प्रसङ्ग के सुनिन्छ भने पल्टनको कुनै सिपाही गयलै परे पनि रोपाईंमा गीत भन्न मनहरा फाँटमा जान्थ्यो । एकदिन गीतैगीतमा एउटी आइमाईले आफ्नो फरिया बोकिदेऊ भनेकीले सिपाहीले पनि फरिया बोक्ने मान्छे खोज्ने र आइमाईलाई स्वास्नी बनाएर लैजाने कुरा गरेछ । गाउँदागाउँदै भगडा परेकाले अर्काको सिन्दूर परेकी आइमाईले सहन नसकी टुँडिखेल खरीको बोटमा पुगेर सिपाहीको विरुद्ध चिच्याएपछि उसको जागिर खोसिने भो । सिपाहीले पनि गीतमै भनेछ-

हाँगाहाँगा उड्ने त्यो जुरेली चरी अकासैमा उड्ने बाज  
गीतको पैचो गीतले नै तिरें के बिराएँ माराज !

गीतमा होडबाजी चल्दाचल्दै जित्नेले भनेको पुग्ने वा तानेरै पनि लैजाने आँट कसिने त्यसवेला जुद्धशमशेरलाई सिपाहीको कुरामा घत परेछ, सबै कुरा सुन्दा बुभ्दा सन्तोष पनि लाग्यो रे अनि रोपाईंमा पन्ध्र दिनसम्म गीत भन्न जाँदा उसलाई गयल नगर्ने (एक किसिमको काज जनाउने) आदेश दिएछन् । सके चुरोट-सुपारीका निमित्त सिपाहीलाई केही बक्सीस पनि मित्यो होला र आइमाईले पनि सान्त्वना पाइ होली । रसिया पनि लोकजीवनमा भिजेको रसिलो गीत हो । यो गीत कहिलेकाहीं अधिपछि गाइने भए तापनि विशेष रूपमा काम गर्दा वा काम सकेर घर फिर्दा र जात्रामात्रामा गाउने गरिन्छ । त्यसमा पनि असार-साउनमा धान रोप्ता लामो लेग्रो तानेर गाएको सुनिन्छ । यस गीतमा बीचमा अनुप्रासयुक्त पदावली वा वाक्यांश



जोड्दै प्रायः घाँसे लयमै अन्तिम टुप्पो वा फाँकी  
गाँसेर गीत तुर्ने र गाउने गरिन्छ । रोपाईंको बेला  
युवा-युवती जब रसिया गाएर घच्चीसँग जुहारी खेल्छन्  
त्यतिखेर खेतका गरा, बाटाघाटा, चौर-चौतारी सबै  
गुन्जेको भान हुन्छ । रसिया गीतका दुई चरण बान्की  
पनि हेरौं-

- लेकको चरी  
पानी खान भरी  
लाको सानो माया  
जंगारलाई तरी  
मायाले लाउने  
नक्कलीले  
कस्ता कुरा गरी !  
दैवको लीला  
कठै नि ! बरी !

पातली ज्यानको स्वर मात्रै सुन्छु कता होला बोलेको ?  
मिस्रीको गोली चरी तिम्रो बोली कता होला बोलेको ?

- धोबी लुगा धुन्छ  
पट्टकालाई फुन्छ  
हुन्न भने हुन्न

हुन्छ भने हुन्छ  
औँसी हैन पूर्ण रात  
आकाशमा जून छ

बाटै र मुनि दुइपाते घैया कुटोलाई गोडेर  
कलेजो काटी लाएको यो माया कहाँ जान्छौं छोडेर

युवा कालका गीतमा कर्मशील जीवन, देशभक्ति,  
सामाजिक अवस्था आदिका स्वर पनि निस्किरहे भैं  
जुहारीमा पनि त्यस्ता गीत देखिन्छन् । जुहारी भनेको  
मायाप्रतिको साटासाट मात्र होइन यो त जीवन-  
सङ्घर्षलाई भेल्ने, निर्माणमा जुट्ने र देश एवं माटोको  
उज्यालो भविष्यको सपना देख्ने अभिव्यक्ति पनि हो ।  
जीवनमा मायाप्रीति हुन्छ भने आर्थिक चपेटा पनि  
हुन्छ, सामाजिक विधि-व्यवहार पनि हुन्छन् । यी  
सबैलाई छाड्ने हो भने माया पनि निरर्थक हुन सक्छ ।  
त्यसैले पनि जुहारीमा ज्ञानका कुरा दिनु वा जिज्ञासाको  
तृप्ति गराइनुपर्छ भने चेतनामुखी स्वर उराल्नु अभै  
खाँचो छ । जुहारी वा लोकदोहोरीको कार्यक्रमका  
सन्दर्भमा लोकजीवनका यस्ता वास्तविकतातर्फ पनि  
ध्यान पुऱ्याइनेछ भन्ने विश्वास गरौं ।

- ० -



## लोकबाजा पालुवा

रामप्रसाद कँडेल

हाम्रा पुर्खाहरूको पदचिह्नहरूको अनुसरण गर्दै लोकबाजाको खोजमा निस्केका हाम्रा पैतालाहरूले बिस्तारैबिस्तारै ती पवित्र आत्माहरूले गुनगुनाएका सुमधुर ध्वनिहरू श्रवण गर्न पुग्दछौं, पछ्याउन पुग्दछौं । तिनै स्वरहरूको उद्गमविन्दुमा पुगिने कुनै पनि क्षणलाई रोमाञ्चक क्षणमा नै पर्दछ । नेपालका वनक्षेत्र र पाखा-पर्वत लोकसङ्गीतको भण्डार हो । ताली र सुसेलीपछि बजाउनको लागि सबैभन्दा सजिलो बाजा पनि यी वनपाखामा नै पाइन्छ । कुनै समय दोहागीतका साधक माइली सर्किनी र पाठक माइलाको स्वर पनि यस्तै वनपाखामा गुन्जेका थिए । गीतका गेडाहरूमा मात्र हामी लोकबाजाहरूको ज्युँदो र अलिखित इतिहास पाउँछौं । हाम्रो बाजासङ्कलन- टोलीले तिनै दोहागीतको एक सुन्दर पङ्क्तिबाट लोकबाजा कसरी बजाउनुपर्दछ भन्ने प्रविधि समेत पत्तो पायो । त्यस गीतमा एउटी ग्रामीणवालाले वनमा उनको मायालुलाई सम्झी यस्तो पङ्क्ति गाएको पायौं ।

लाम्पाते खाँदा हो बाडुल्की लाग्ला खाऊ कान्छा मलुवा  
रात र दिनमा तिम्रै भल्को लाग्छ बजाई देऊ न पालुवा  
गाईको गोठ मिलाएर ओठ रन्काइदेऊ न पालुवा  
पिपल होइन बर आई म भा'नेर रन्काइदेऊ न पालुवा ॥

पालुवा बाजा नेपाली मध्यपहाडी भू-भागमा बजाइने एउटा मुख्य बाजा हो । हाल नेपालमा १०१ जाति जनजातिको बसोवास भएको प्रमाण पाइन्छ ।

ती धेरै जातजातिमध्ये पनि मध्यपहाडी क्षेत्रमा धेरै जातिको पुर्ख्यौली थलो रहेको छ । यस क्षेत्रमा पशुपालन पनि मुख्य पेशाअन्तर्गत पर्दछ । गाई, गोरु, बाखा र भैंसी मिलाएर मात्र यस क्षेत्रका कृषकहरूको जीवन पूर्ण भएको मान्न सकिन्छ । गाईबस्तुसँग वनजङ्गलको अत्यन्त नजिकको सम्बन्ध छ । वनबाट आएका घाँसपात काटेर होस् वा दिनभर चराएर होस् उनीहरूको जीवनचक्र चलिरहेको हुन्छ ।

यस क्षेत्रको पूर्वी नेपालदेखि पश्चिमी नेपालसम्म गाईबस्तुका गोठाला अत्यधिक मात्रामा रहेका छन् । माथिको गीतमा यस्तै रोचक एक बाखागोठाली युवतिले आफ्नो मायालुको सम्झना गरेकी छिन् । बाडुल्की लाग्न कि लामपाते सुर्तीको सेवन गर्नुपर्छ, कि कोही आफ्नो निकटको मान्छेले सम्झनुपर्दछ । यस गीतका गेडामा सुर्तीको निहुँमा आफूले मायालुलाई बाडुल्कीमार्फत सम्झेको सन्देश छ । जब कुनै मान्छे युवावस्थामा पुग्छ तब आफूले सहजीवन विताउन कुनै भरोसालागदो साथी खोज्दछ । पहिले कल्पना गर्छ आउने जीवनको, सुमधुर सम्बन्धको, अनि सपना देख्न थाल्छन् । यथार्थमा नभए पनि सपनामा आफ्नो मायालुसँग वनपात, मेला, पर्व तथा हाँसखेल गरेको, बोलेको, रिसाएको आदि-इत्यादिलाई सपनामा देख्छ । मान्छेको जीवनमा प्रायः आइपर्ने प्रेमका अङ्कुर हुन् यी । त्यसैले आफ्नो प्रेमिले अनेक स्वर निकाली



पालुवा बजाएको भल्को ती बालाले गरेकी होलान् । गाईगोठमा पालुवा बजाउँदा ओठ मिलाउनुपर्ने र ओठ नमिले पालुवा रनवनमा नरन्कने पनि हुँदो रहेछ भन्ने हामी गीतमा पाउँछौं । जसको लागि त्यो गीत गाइएको हुन्छ त्यो आफ्नो ज्यादै नजिक आओस् भन्ने तीव्र चाहना दोहागीतको विशेषता देखिन्छ । के थाहा टाढा बसेर पालुवा अरू कसैलाई बजाएको हो कि त्यसैले मनिर आई पालुवा बजाई मनको धोको पूरा गरिदेऊ भन्ने चाहना रहेको हुन्छ ।

हाललाई गीतमा लोकबाजा पालुवाको नाम हामीले यही एक गोडा गीतमै मात्र पाएका छौं । नारदमणि, शिव भट्टराई, वीरबल श्रेष्ठ र लक्ष्मण अधिकारीहरू राम्रोसँग पालुवा बजाउन सक्नुहुन्छ । गत चैत्र महीनामा नेपाली लोकबाजा सङ्ग्रहालयले पालुवाको प्रशिक्षण दिएको थियो । त्यसमा १५ जना सहभागीहरूले एक हप्तामा पालुवा बाजा राम्रोसँग बजाउन तथा चराचुरुङ्गीको समेत आवाज निकाल्न सिक्नुभएको थियो । पालुवा बाजा हाम्रो मध्यपहाडी क्षेत्रमा कम्तीमा तीन अङ्गुलभन्दा लामो तथा किनारा मिलेको पातको तथा चिल्लो जातका पालुवा बजाउन मिल्छ । भनिन्छ—बर, पिपल जस्ता धार्मिक कार्यमा प्रयुक्त तथा चोप आउने पातलाई कुनै पनि पालुवावादक बजाउँदैन । आस्था र स्वास्थ्य उनीहरूलाई राम्रोसँग थाहा छ । अनि सिस्नोको पात चाहिँ पालुवा बजाउन सर्वथा वर्जित छ । कारण तपाईं हामी सबैलाई थाहा नै छ । साल, काइँयो, जमुना, चिलाउने आदि जातका पालुवा अत्यन्तै राम्रो मानिन्छ बजाउन । तर हाल काठमाडौँमा गीत-रेकड आदिमा पनि पालुवा बाजा बज्न थालेको छ । वनमा पाइने पालुवाहरू सबै ठाउँमा उपलब्ध हुन सक्दैन । त्यसैले नासपाती, सुन्तला, मुन्तला, गुलाफका पात, बाह्रमासे कागती, जाइको पातबाट समेत राम्रोसँग पालुवा बजाउन सकिन्छ । पातलाई ओठमा राख्दा सकेसम्म सफ्ल्याँटोबाट बजाउनुपर्दछ । विफ्ल्याँटोबाट फुक्दा स्वर तिख्खर आउँदैन । बजाउनलाई ओठ मिलेको तथा अगाडितर्फ तलमाथि दुवैतिर दाँतहरू टम्म मिलेको हुनुपर्दछ । फुक्लेको दाँतबाट फुक्दा स्वर त्यति मीठो निकाल्न सकिँदैन ।

पालुवा बाजा बजाइने त खास गरी लोकगीतमा

हो । तर हाल आधुनिक तथा भजन- कीर्तनमा समेत यो बजाउने चलन शुरू भएको छ । पालुवावादक लक्ष्मण अधिकारी संस्कृतका श्लोकहरूमा समेत पालुवा बजाउन निपुर्ण हुनुहुन्छ भने पूर्व नेपालका लोकगीतमा पालुवा बजाउन शिव भट्टराई ज्यादै खप्पिस हुनुहुन्छ । लोकबाजा पालुवा जहाँ रूख पात हुन्छ त्यहाँ बजाउन सकिन्छ । मरुभूमी तथा उच्च हिमाली भेगहरूमा चाहिँ यो बाजा चाहेर पनि बजाउन सकिँदैन, किनभने त्यहाँ पालुवा पाइँदैन ।

डाँडाको देवी देउराली  
पात बजाउँदै भरे है ओराली  
मै बस्छु सम्झी भलभली

पालुवा वनमा पाइने भएकोले पालुवा बजाउन सिक्नको लागि कतिपय गोठालाहरूले वनदेवी तथा देउरालीको स्मरण गर्दछन् । त्यो स्मरणस्वरूप वा पूजास्वरूप आफूले बजाउन चाहेको पालुवाको सानो डालो त्यो देवी थानमा चढाउने परम्परा थियो । तर आजभोलि यो चलन ज्यादै कम हुन थालेको छ । हामी गाउँघरतिर डुल्दा देख्छौं वनपात जानेहरूले चढाएको पालुवापाती वनदेवी तथा देउरालीमा ठूलो चाड नै हुन्छ । माथिको गीत बमबहादुर कार्कीले गाउनुभएको तथा सङ्कलन गर्नुभएको हो । गीतमा पात बजाई तिमी भर्दै गर म तल तिमीलाई सम्झदै गर्दछु भन्ने एउटी युवतीको सम्भावित मिलनको आशालाई दर्शाउँछ । पालुवाको चर्को स्वर तथा कसले बजाएको हो, बजाउने आफ्नो मनको प्यारो हो कि पराई हो यसै थाहा पाइँदैन । जोसँग ज्यादा आत्मीय छ त्यो बोलेको हो-होइन पदचापबाट पनि थाहा पाइन्छ । सम्झना यस्तो चीज हो त्यो कतिपय अवस्थामा कल्पना हो कि यथार्थ हो समेत विसिन्छ र साँचो भैँ लाग्दछ ।

नेपाली लोकवाद्य-परम्परामा लोकबाजा बजाउन सिकाउन गुरु थाप्ने तथा सरस्वती, नाटचश्वरी पूजा गरेर वा नगरेरै पनि गरिन्छ । मुख्यतया गाउँघरका गोठालाहरूले बजाउने मुरली, पालुवा, विनायो, मुर्चुङ्गा आदि बाजाहरूलाई कोही औपचारिक गुरु नथापीकन कसैको सामान्य निर्देशनमा वा देखासिकीमा पनि



सिकिन्छ । ताल तथा बोलहरूमा धेरै सीप लगाउनुपर्ने बाजाहरूमा अनिवार्य रूपमा गुरुथापना गर्नुपर्दछ । तर लोकजीवनमा प्रायः सरल बाजाहरूमा यो चलन छैन । पालुवा बजाउने चलन केवल केटाहरूमा मात्र पाइयो । यदाकदा युवतीहरूले पनि राम्रैसँग बजाएको नदेखिएको चाहिँ होइन । हामी के भन्न सक्छौं भने हामीले गाउँघरमा चलने चलनलाई सकेसम्म सत्य रूपमा भन्दा केटीहरूलाई मन पर्ने चराचुरुङ्गी तथा विभिन्न जीवजन्तुको स्वर निकाल्न केटामान्छे नै सफल छन् । केवल माया-प्रेम र मिलनका गीत मात्र होइन विरहका गीत तथा जीवनका व्यथा र पीरहरूलाई पोख्नलाई पालुवा जस्तो सरल बाजा अरू पाउन कठिन हुन्छ । पालुवा भनेको पातको कलिलो मुना हो । वाक्लो तथा छिप्पिएको पात बजाउन नमिल्ने भएकोले ठिक्कको चिल्लो, नरम तथा छिट्टै नओइलाउने भएर हो । मुना पात पट्याउँदा भाँचिन्छ, अनि पात पनि सारै चाम्रो हुन्छ र राम्रोसँग थर्कदैन । यो पालुवा बाजा विशेष गरेर वसन्त ऋतुमा प्रायः गोठालाहरू नै बजाउँछन् ।

पालुवा बाजा बजाउन जो पनि सक्छन् । केही दिनको अभ्यासबाट नै बजाउन सकिन्छ । कोहीले तीनवटा पालुवाबाटै बजाउन सिकेका छन् । अनि कसैले पाँच डाला पात पनि लगाएका छन् । यो बाजाप्रति रुचि हुनेलाई सिक्न त्यति कठिन हुँदैन । पिनास तथा टाउको दुख्ने तथा फोक्सोको विरामीको लागि औषधि पनि हुन्छ । पालुवा बाजा बजाउँदा प्राणायाम पनि राम्रोसँग हुने भएकोले ध्यान गर्ने साधकहरूको लागि समेत फाइदाजनक छ । कसै-कसैलाई बोलाउनुपरेमा सिटी, सुसेलीभन्दा यो ज्यादै मधुरो तथा मीठो हुन्छ । गोठालो जाँदा गोठालाबीच संवाद पनि यसै बाजाद्वारा हुँदा ज्यादै मजा हुन्छ । लाभकारी नेपाली लोकबाजा पालुवा सिक्न हार्दिक निमन्त्रणा गर्दै स्व. प्रवीण गुरुङ्गको यो गीतसहित लोकबाजा पालुवाको परिचय समाप्त गर्दछु ।

परबाट को आयो सालको पात बजाउँदै  
हितकारी मायालाई बोलाउँदै ।

- ० -



## सांस्कृतिक संस्थान : हिजो र आज

- रमेश भण्डारी

सिंहदरबारभित्र निर्माण भएको नाट्यशाला (सिंहदरबार नाचघर) बाहेक जनस्तरको पहिलो नाट्यशाला राष्ट्रिय नाचघरको निर्माण २०१६ सालमा भएको थियो र २०१७ सालमा आगलागी भै २०१९ सालमा पुनर्निर्माण सम्पन्न भयो । यो नाचघर २०२९ सालसम्म कहिले संस्कृति-विभाग, कहिले पुरातत्व-विभाग, कहिले सूचना-विभाग र कहिले प्रसार-विभाग अन्तर्गत रही २०२९ साल आषाढ ५ गते संचार संस्थान ऐन २०२८ अन्तर्गत सांस्कृतिक नवजागरण गराई सर्वसाधारणलाई स्वस्थ मनोरञ्जन उपलब्ध गराउने उद्देश्यले राष्ट्रियपन भएको सांस्कृतिक कार्यक्रम तयार गरी त्यसको सजीव प्रदर्शनद्वारा जनसाधारणको लागि स्वस्थ मनोरञ्जन उपलब्ध गराउने एवं नेपालको गौरवशाली संस्कृति र परम्पराको निर्वाह र विकास गर्दै जनताको बौद्धिक आवश्यकता समेत पूर्ति गर्ने खालको सांस्कृतिक कार्यक्रम तयार गरी महत्त्वपूर्ण पर्व र समारोहमा प्रदर्शन गर्न सांस्कृतिक संस्थानको स्थापना भयो । स्थापनाकालमा सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन र तत्सम्बन्धी कार्य राष्ट्रिय नाचघरमा र संस्थानको कार्यालय सिंहदरबारमा हुने गरेकोमा सिंहदरबार आगलागीमा परेपछि राष्ट्रिय नाचघरको परिसरमै संस्थानको कार्यालय-भवनको निर्माण भयो । यसमा धेरै सुधार तथा परिवर्तन भयो; जस्तो- आधुनिक ध्वनि तथा प्रकाशको व्यवस्था, वैद्युतीकरण, नयाँ

नियन्त्रण-कक्षको निर्माण, नयाँ सीट-व्यवस्था, वेशभूषा तथा उपकरण, पुस्तकालय-निर्माण, स्वराङ्कन-कक्षको निर्माण आदि ।

यस संस्थानले आफ्नो उद्देश्यपूर्तिको लागि स्थापनाकालदेखि हालसम्म यी कार्य गरेको र गर्दै आएको छ-

१. नेपालका विभिन्न राष्ट्रिय उत्सव तथा पर्वहरूमा नेपाली सांस्कृतिक कार्यक्रमहरूको प्रदर्शन गर्दै आएको छ; जस्तै-
  - क) नयाँ वर्षको अवसरमा,
  - ख) संस्थानको वार्षिकोत्सवको अवसरमा,
  - ग) विजया दशमीको समयमा,
  - घ) श्री ५ महाराजधिराज सरकारको शुभ-जन्मोत्सवको अवसरमा,
  - ङ) श्री ५ बडामहारानी सरकारको शुभ-जन्मोत्सवको अवसरमा,
  - च) राष्ट्रिय एकता-दिवसको अवसरमा, र
  - छ) राष्ट्रिय प्रजातन्त्र-दिवसको अवसरमा ।
२. आफ्नो नियमित कार्यक्रमको प्रदर्शन अन्तर्गत सुपथ मूल्यमा टिकटबिक्री गरी सर्वसाधारणलाई स्वस्थ मनोरञ्जन उपलब्ध गराउने उद्देश्यले धार्मिक, सामाजिक तथा हास्यनाटकको अतिरिक्त गीतिनाटक, नृत्य-नाटक, प्रहसन, लोकगीत र



- आधुनिक गीत एवं परम्परागत शास्त्रीय-नृत्य तथा लोकनृत्यहरूले भरपूर कार्यक्रम फूलबारी, हिमालदेखि तराईसम्म, गुराँसका थुङ्गाहरू आदिको प्रदर्शन गर्दै आइरहेको छ । यसमा कतिपय कार्यक्रमहरूले धेरै प्रसिद्धि पनि पाएका छन् र भन्ने नेपाली-गीतिनाटकको इतिहासमा त अति नै लोकप्रिय भई सबैभन्दा धेरै दिनसम्म मञ्चन हुने कार्यक्रमको रूपमा कीर्तिमान कायम गर्न सफल भएको गीतिनाटक मुना-मदन पनि यसै संस्थानको प्रस्तुति भएको तथ्य सर्वविदितै छ । यसको अलावा संस्थानले प्रदर्शन गरेका धेरै नाटक, गीति नाटक तथा नृत्यनाटकहरूले प्रस्तुतिको १०० औं दिन पनि मनाएका छन् ।
३. नेपालमा सर्वप्रथम आर्थिक वर्ष ०३३/३४ र २०३४/३५ मा १० देखि १४ वर्षसम्मका प्रशिक्षार्थीहरूलाई अनुभवी प्रशिक्षकहरूद्वारा गायन, वादन र नृत्यको तालिम दिइएको थियो । जसमा अधिकांश प्रशिक्षार्थीहरू आज पेशेवर कलाकारका रूपमा स्थापित पनि भैसकेका छन् ।
  ४. संस्थानले नेपालमा पहिलोपल्ट सोभियत संघको तासकन्द कठपुतली थियटरका मुख्य निर्देशक श्री याकुब रफाइतोसिचद्वारा चौधजना कलाकारहरूलाई कठपुतली-प्रदर्शन-कलाको तालिम दिएर केही दिनसम्म कठपुतली-नृत्यको प्रदर्शन समेत गरेको थियो ।
  ५. संस्थानले अधिराज्यमा प्रचलित परम्परागत लोकनृत्य तथा वाद्ययन्त्रहरूको आवश्यक संकलनका साथै रङ्गमञ्चमा तिनको प्रदर्शन तथा प्रयोग गर्दै आएको छ ।
  ६. आफ्नो नियमित र वार्षिक कार्यक्रम-प्रदर्शन बाहेक संस्थानले यी अवसरहरूमा यी कार्यक्रमहरूको प्रदर्शन पनि गरेको थियो ।
  - १) २०३१ सालमा स्व. श्री ५ महाराजाधिराज वीरेन्द्रवीरविक्रम शाहदेव सरकारको शुभ राज्याभिषेकको अवसरमा-
    - क) संस्थानका कलाकारहरूबाट प्रज्ञाभवनमा विविध सांस्कृतिक कार्यक्रमअन्तर्गत नेपालका विभिन्न जनजातिहरूको प्रतिनिधित्व हुने लोक- नृत्यहरूको विशेष कार्यक्रम-प्रदर्शन ।
    - ख) १४ अञ्चलका अतिथि कलाकारहरूद्वारा भृकुटी मण्डपको खुला रङ्गमञ्चमा सप्ताहव्यापी लोकनृत्यको कार्यक्रम-प्रदर्शन ।
    - ग) राष्ट्रिय नाचघरको रङ्गमञ्चमा १ हप्तासम्म क्रमशः दार्जिलिङका नेपाली कलाकारहरूद्वारा विविध सांस्कृतिक कार्यक्रम, स्थानीय लामाहरूद्वारा लामा-नृत्यप्रदर्शन, स्थानीय, जामे मस्जिदद्वारा कब्बाली र नाचको कार्यक्रम एवं स्थानीय अन्य सांस्कृतिक संघ-संस्थाहरूद्वारा पनि नाटक-प्रदर्शन गरिएको थियो ।
    - २) २०३६, २०३७ र २०३९ सालमा दार्जिलिङका नेपाली कलाकारहरूद्वारा विविध सांस्कृतिक कार्यक्रम तथा नाटक-प्रदर्शन ।
    - ३) २०३३ सालमा भारतको आसाम राज्यका नेपाली तथा आसामी कलाकारहरूद्वारा नेपाली तथा आसामी सांस्कृतिक कार्यक्रम-प्रदर्शन ।
    - ४) २०४४ सालमा नेपालमा सम्पन्न भएको तेस्रो सार्क शिखर सम्मेलनको अवसरमा सहभागी ६ राष्ट्रका राष्ट्राध्यक्षहरूको सम्मानमा त्रिभुवन विमानस्थलदेखि सोल्टी होटेल र सोल्टी होटेलदेखि फेरि सभाभवन कमलादीसम्मको मार्गमा विभिन्न लोक तथा शास्त्रीय नृत्यका सजीव भाँकीहरूको प्रदर्शन गरिएको ।
    - ५) सोही वर्ष स्पेनका नरेश हुवाँ कार्लोसको नेपाल आगमनको अवसरमा वसन्तपुरका डबलीहरूमा विभिन्न चर्यानृत्यहरूद्वारा स्वागत-सम्मान गरिएको ।
    - ६) २०४५ सालमा श्री ५ मुमा बडामहारानी सरकारको शुभ हीरक-जन्मोत्सवको उपलक्ष्यमा प्रज्ञाभवनमा नेपालका ख्यातिप्राप्त गायक- गायिकाहरूको सहभागितामा क्वायर प्रस्तुत गर्नुका साथै भृकुटीमण्डपको खुला रङ्गमञ्चमा १ महीनासम्म निःशुल्क सांस्कृतिक कार्यक्रम प्रस्तुत गरिएको ।
    - ७) २०४६ साल फाल्गुन ७ गते त्रिभुवन-विमानस्थलको नयाँ टर्मिनल भवनको उद्घाटनको अवसरमा विभिन्न सजीव सांस्कृतिक भाँकीहरू प्रस्तुत गरिएको ।
    - ८) संस्थानले श्री ५ को सरकारसँगको सांस्कृतिक आदान-प्रदान सम्झौताअन्तर्गत विभिन्न



देशहरूबाट नेपालमा आउने अतिथि कलाकारहरूको समुचित आतिथ्य एवम् उनीहरूको कार्यक्रम-प्रदर्शनको व्यवस्था पनि गर्ने गरेको छ, जस्तै-

- क) क्रमशः २०२९, २०३० र २०३१ सालमा सोभियत संघका कलाकारहरूद्वारा सर्कस-प्रदर्शन ।
- ख) २०२९ सालमै चिनियाँ सर्कस टोलीद्वारा सर्कस-प्रदर्शन ।
- ग) २०३० सालमा दक्षिण भारतीय शास्त्रीय सङ्गीत-कार्यक्रमको प्रदर्शन ।
- घ) २०३२ सालमा सोभियत संघका कलाकारहरूद्वारा सर्कस र सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन ।
- ङ) २०३३ सालमा बङ्गलादेशका कलाकारहरूद्वारा सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन ।
- च) २०३३ सालमा सोभियत संघका कलाकारहरूद्वारा सांस्कृतिक कार्यक्रम र सर्कसको प्रदर्शन ।
- छ) २०३४ सालमा उत्तरकोरियाको टोलीद्वारा सर्कस र सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन ।
- ज) २०३४ सालमा सोभियत संघका कलाकारहरूद्वारा सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन ।
- झ) २०३५ सालमा सोभियत संघको ब्ल्यू गितार सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन ।
- ञ) २०३५ सालमा चिनिया सांस्कृतिक टोलीद्वारा विविध सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन ।
- ट) २०४१ सालमा पाकिस्तानका प्रसिद्ध गजलगायक श्री गुलाम अली र सुश्री आबिदा प्रवीणद्वारा कार्यक्रमको प्रदर्शन ।
- ठ) २०४२ सालमा चिनिया सर्कस-कार्यक्रमको प्रदर्शन ।
- ड) २०४७ सालमा चिनिया सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन ।
- ढ) २०५४ सालमा तेइजन आर्ट ग्रुप अफ चाइनाका तीसजनाको सांस्कृतिक टोलीद्वारा विविध सर्कस-कार्यक्रमको प्रदर्शन ।
७. यसै गरी विभिन्न पर्व, विभिन्न अवसरहरूमा

यस संस्थानले विदेशमा यी नेपाली सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन गरेको थियो-

- क) २०३१ सालमा इरानको राजधानी तेहरानमा,
- ख) २०३२ सालमा भारतको राजधानी नयाँ दिल्लीमा,
- ग) २०३३ सालमा सोभियत संघका विभिन्न स्थानहरूमा,
- घ) २०३४ सालमा उत्तरकोरियाका शहरहरूमा,
- ङ) २०५१ सालमा जापानका विभिन्न स्थानहरूमा,
- ड) २०३५ सालमा भारतको राजधानी नयाँ दिल्लीमा,
- च) २०३८ सालमा हङकङका विभिन्न स्थानहरूमा,
- छ) २०४२ सालमा बेइजिङ र ह्लासामा,
- ज) २०४२ सालमा बङ्गलादेशको राजधानी ढाकामा,
- झ) २०४२ सालमा भारतको पटनामा,
- ञ) २०४३ सालमा पनि भारतको पटनामा,
- ट) २०४६ सालमा श्रीलङ्गामा,
- ठ) २०५० सालमा चीनको छेन्दु प्रान्तमा र इन्डोनेसियामा,
- ढ) २०५२ सालमा श्रीलङ्गामा र भारतको कोलकातामा,
- ण) २०५३ सालमा भारतको मुम्बई र श्रीलङ्गामा,
- त) २०५४ सालमा बङ्गलादेशमा र भारतका नयाँ दिल्ली तथा बैङ्गलोरमा,
- थ) २०५४ सालमा जापानका विभिन्न शहरहरूमा,
- द) २०५४ सालमा इन्टरनेशनल ग्रुप डेभलपमेन्ट एक्सचेन्ज प्रोग्रामअन्तर्गत सहभागिता जनाउन संस्थानबाट एकजना कलाकार जापान गएको ।
- ध) २०५५ सालमा युथ फेस्टिभलमा भाग लिन संस्थानबाट एकजना कलाकार सिङ्गापुर गएको ।
- न) २०५५ सालमा I.T.B. मा भाग लिन संस्थानबाट दुईजना कलाकार जर्मनी गएका ।
- प) २०५६ सालमा म्यानमारका विभिन्न स्थानमा,
- फ) २०५७ सालमा भारतको राजधानी नयाँ दिल्लीमा,
- ब) २०५८ सालमा भारतको कोलकातामा, र
- भ) २०५९ साल भाद्र र असोजमा भारतका दिल्ली, भोपाल, इन्दौर र मुम्बईमा ।



८. संस्थानले स्थापनाकालदेखि नै नेपाली संस्कृतिको प्रचार-प्रसारहेतु देशका विभिन्न क्षेत्रहरूमा आफ्नो सांस्कृतिक टोलीहरूद्वारा कार्यक्रमको प्रदर्शन गरेर राष्ट्रिय संस्कृतिको प्रचार-प्रसार पनि गर्दै आएको छ, जस्तै-

- वागमती अञ्चल - काठमाडौं, भक्तपुर, ललितपुर, धादिङ, नुवाकोट र रसुवा ।  
 नारायणी अञ्चल - मकवानपुर, बारा, पर्सा, चितवन र भरतपुर ।  
 जनकपुर अञ्चल - धनुषा ।  
 सगरमाथा अञ्चल - सोलुखुम्बु, उदयपुर, सिरहा र सप्तरी ।  
 कोसी अञ्चल - भोजपुर, सङ्खुवासभा, धनकुटा, सुनसरी र मोरङ ।  
 मेची अञ्चल - इलाम र झापा ।  
 गण्डकी अञ्चल - कास्की, गोरखा, तनहु, मनाङ र स्याङ्जा ।  
 लुम्बिनी अञ्चल - नवलपरासी, पाल्पा, रूपन्देही, सिद्धार्थनगर र गुल्मी ।  
 धवलागिरि अञ्चल - मुस्ताङ, बाग्लुङ र पर्वत ।  
 राप्ती अञ्चल - सल्यान र दाङ ।  
 भेरी अञ्चल - बाँके, बर्दिया, सुर्खेत र दैलेख ।  
 सेती अञ्चल - धनगढी र डोटी ।  
 महाकाली अञ्चल - कञ्चनपुर र डडेल्धुरा ।

९) स्व. श्री ५ महाराजाधिराज वीरेन्द्रवीरविक्रम शाहदेव सरकारको विकासक्षेत्र-भ्रमणका अवसरहरूमा सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन एवं स्थानीय कलाकारहरूद्वारा मौसूफका जुनाफमा प्रस्तुत गरिने सांस्कृतिक कार्यक्रमहरूबारे आवश्यक सरसल्लाह, सहयोग, परिमार्जन र पूर्वाभ्यास गराउँदै आएको थियो ।

१०) विगतका केही वर्षहरूमा संस्थानले नेपालका सीमाक्षेत्रहरूमा सांस्कृतिक टोलीहरू पठाई सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन पनि गरेको थियो ।

११) विभिन्न सांस्कृतिक संघ, संस्था, समूहलगायत नवप्रतिभाहरूलाई प्रोत्साहित गर्न संस्थानले रङ्गमञ्च, ध्वनि र प्रकाशका उपकरण आदि

न्यूनतम शुल्क लिई उपलब्ध गराउँदै आएको छ ।

१२) संस्थानले संस्थानभित्रै प्रशिक्षण दिएर सयौं प्रतिभावान् कलाकारहरू तयार पारेको छ । यिनमा कतिपय संस्थानमै कार्यरत छन् भने कति अन्यत्र ।

१३) २०५३ साल मार्ग महीनामा भगवान् बुद्धको जन्मस्थल लुम्बिनीमा आयोजित लुम्बिनी शत वार्षिकी महोत्सवमा सप्ताहभरि संस्थानका कलाकारहरूबाट सांस्कृतिक कार्यक्रम प्रस्तुत गरिएको थियो ।

१४) २०५६ सालमा विश्व बौद्ध सम्मेलनको अवसरमा संस्थानका कलाकार-टोलीद्वारा लुम्बिनीमा विविध सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन गरिएको थियो ।

१५) २०५६ सालमा साफ गेमको उद्घाटनको अवसरमा दशरथ-रङ्गशालामा सांस्कृतिक भाँकीको प्रदर्शन एवं नासलचोकमा विविध सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन पनि गरियो ।

१६) २०५८ पौष महीनामा सार्क शिखर सम्मेलनको अवसरमा अन्तराष्ट्रिय सम्मेलन-केन्द्रमा उद्घाटन र समापनको दिन विविध सांस्कृतिक भाँकीको प्रदर्शन तथा होटल ह्याटमा सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन भयो ।

उपर्युक्त कार्यक्रमहरूको अलावा संस्कृति, पर्यटन तथा नागरिक उड्डयन मन्त्रालयको लागि अन्तराष्ट्रिय सङ्गीत-दिवसको उपलक्ष्यमा २०५६, २०५७ र २०५९ सालमा संस्थानले शास्त्रीय, लोक तथा आधुनिक संगीतले परिपूर्ण राष्ट्रिय सङ्गीतमहोत्सवको आयोजना गरेको थियो भने २०५६ सालमा तात्कालिक युवा, खेलकुद तथा संस्कृति मन्त्रालयको लागि पोखराको दीपेन्द्र-सभागृहमा पश्चिमाञ्चल क्षेत्रियसांस्कृतिक महोत्सवको आयोजना समेत गरेको थियो । हाल यही आर्थिक वर्षदेखि यी दुई कार्यक्रमहरू पनि संस्थानकै नियमित कार्यक्रममा समाविष्ट भएका छन् ।

यहाँ वर्ग, जाति र सांस्कृतिक विविधताको प्रचुरता छ । शायद त्यसैले नै नेपाल ४ वर्ण ३६ जातको फूलबारी मानिन्छ । अधिराज्यभर सांस्कृतिक पृथक्ता भएका असंख्य जाति एवं जनजातिहरू छन्, तिनीहरूका आ-आफ्ना किसिमका सांस्कृतिक मूल्य र मान्यताहरू



छन् । ती सबैको संरक्षण, संवर्धन र प्रचार-प्रसार यथोचित ढङ्गले हुन सकेमा राष्ट्रको सर्वाङ्गीण विकासमा सहयोग पुग्न सक्छ । कुनै पनि राष्ट्रको सांस्कृतिक विकास सरकारी स्तरबाट मात्र सम्भव हुँदैन, जनस्तरबाट पनि यसलाई टेवा पुग्नुपर्छ । तर सरकारी नीतिले यस क्षेत्रलाई संरक्षण भने अवश्य दिनुपर्छ । परम्परादेखि नै यस क्षेत्रमा समर्पित व्यक्तित्वहरू पनि उचित प्रोत्साहनको अभावमा जीविकोपार्जनको लागि यो पेशा छोडी अन्य किसिमका पेशा लिन बाध्य भए । परम्परागत संस्कृति पुरानै पुस्तामा सीमित भएकै भइसकेको छ । नयाँ पुस्ताले त यसलाई लगभग त्यागि नै सके भने पनि हुन्छ । ख्यातिप्राप्त कलाकारहरू उचित प्रोत्साहन नपाएर विदेशतिर पलायित हुने क्रम पनि जारी नै छ । सांस्कृतिक संरक्षण, संवर्धन र विकासको लागि संस्कृतिले बल्लतल्ल मन्त्रालयको दर्जासम्म पाएको छ, तर आर्थिक रूपले अपेक्षा गरेबमोजिम महत्त्व पाउन अझ समय लाग्ने देखिन्छ ।

२०१९ सालमा पुनः निर्माण गरिएको नेपालको पहिलो राष्ट्रिय नाचघर अहिले जीर्ण अवस्थामा पुगेको छ । देशको यो एकमात्र नाचघरलाई अत्याधुनिक सुविधासम्पन्न नाचघरको रूपमा निर्माण गर्न सके सांस्कृतिक संस्थान पूर्ण रूपले आत्मनिर्भर बन्नको अतिरिक्त यस क्षेत्रले एउटा सुविधायुक्त थलो पाउने थियो । नयाँ भवनको निर्माणार्थ विगतका दिनहरूमा पनि प्रशस्त प्रयासहरू भएका थिए र हाल पनि यसतर्फ क्रियाशील सोचाइ रहिरहेको छ । नयाँ नाचघरको भवन नबनुजेल यही जीर्ण भइसकेको नाचघरलाई मरम्मत गर्दै काम चलाई आएकोमा २०५० साल आषाढ १० र ११ गते नेपालबन्दको क्रममा तोडफोड भई क्षतिग्रस्त हुँदा कार्यक्रमहरू स्थगित गर्न बाध्य हुनुपयो । लामो समयदेखि सांस्कृतिक संस्थानले गरी आएको विविध कार्यक्रममा बाधा पुग्यो । सबैको चाहना एउटै बुझिन्थ्यो- राष्ट्रिय नाचघर शीघ्र नयाँ रूपमा जनसमक्ष आउन सकोस्, भौतिक रूपले सुविधासम्पन्न बन्न सकोस् र यो थलो संस्कृतिकर्मीहरूको लागि उर्वर बनेर मौलाउन सकोस् ।

चारैतिरबाट पाइक पर्ने रानीपोखरीको पश्चिमोत्तर

कोणमा ५ रोपनी ४ आना २ पैसा जमीनमा स्थित राष्ट्रिय नाचघरलाई एउटा अत्याधुनिक सुविधाले युक्त नाचघरको रूपमा परिणत गर्न सकिएको खण्डमा संस्थान आत्मनिर्भर हुन सक्ने मात्र होइन, देशको प्रतिष्ठामै एउटा नयाँ आयाम थपिनेछ ।

श्री ५ को सरकारको पूर्ण स्वामित्व भएको सांस्कृतिक संस्थानलाई अझ बढी सुविधासम्पन्न बनाई क्रियाशील बनाउन सके यस संस्थानले आफ्ना कार्यक्रमहरूलाई अझ बढी प्रभावकारी तरीकाले जनसमक्ष प्रस्तुत गर्न समर्थ हुने थियो । कार्यक्रमको दृष्टिले यो संस्थान अति गतिशील छ, तर यसको भौतिक अवस्थाले गर्दा चाहेजति क्रियाशील भने हुन सकेको छैन । नेपालबन्दको क्रममा राष्ट्रिय नाचघरमा समेत तोडफोड गरी क्षतिग्रस्त भएपछि यो बन्द नै भयो । राजधानीको मुटुमा रहेको राष्ट्रिय नाचघरमा कुनै कार्यक्रम गर्ने स्थिति नै रहेन । ३ वर्षको लामो अन्तरालपश्चात् मरम्मत सुधार गरी २०५३ साल आषाढ ५ गतेदेखि उही पुरानै राष्ट्रिय नाचघर नयाँ जोश र जाँगरसाथ जनसमक्ष उपस्थित भइरहेको छ । समयको माग तथा जनचाहनाअनुसार एउटा अत्याधुनिक नाट्यशालाको खाँचो सबैतिरबाट महसूस भइरहेको भए पनि हालसम्म सम्भव हुन सकेको थिएन, तर अहिले श्री ५ को सरकारको सदाशय तथा संस्कृतिप्रेमीहरूको शुभेच्छाको फलस्वरूप एउटा नयाँ राष्ट्रिय नाचघर निर्माणको क्रममा छ । यसको सफलताको कामना सबै पक्षबाट अपेक्षित छ । संस्थान आफ्नो नयाँ नाट्यशालामा प्रस्तुत भएर दर्शकहरूको स्वागत गर्ने कामना गर्दछ । संस्थानले आफ्नो साविक सांस्कृतिक कार्यक्रम बाहेक बसेनि विकास-योजनाअन्तर्गत केही नयाँ कार्यक्रमहरूको सञ्चालन पनि गर्दै आएको छ । ती हुन्-

#### १. राष्ट्रिय सांस्कृतिक महोत्सव

२०३८ सालमा प्रारम्भ भएको १४ अञ्चलका कलाकारहरूको सहभागितामा आयोजना गरिने यो बृहत् महोत्सव २०४६ सालमा आठौँपटक पोखरामा सम्पन्न भएपछि बजेटले गर्दा स्थगित भयो । २०५३ साल माघमा स्व. श्री ५ वीरेन्द्रको गद्दी आरोहण रजत



महोत्सवको शुभ अवसरदेखि यस सांस्कृतिक महोत्सवको पुनरावृत्ति भयो । यसै क्रमलाई निरन्तरता दिएर संस्थानद्वारा यस महोत्सवलाई बढी व्यापक तुल्याउन एवं बढीभन्दा बढी दर्शकहरूलाई हेर्ने मौका प्रदान गर्न काठमाडौंको अलावा बनेपा र ललितपुरमा समेत खुला मञ्चमा यस कार्यक्रमको प्रदर्शन गरिएको थियो । अहिले सातौं पटक यस महोत्सवको आयोजना हुँदै छ । अधिराज्यका कुना-काप्चा, कन्दरादेखि लेक, बेसी र फाँटसम्मका कलाकारहरू आ-आफ्नो स्थानीय सांस्कृतिक पहिचान बोकेर दर्शकसमक्ष प्रस्तुत हुँदै छन् । यस वर्षको राष्ट्रिय सांस्कृतिक महोत्सवमा संस्थानले केही थप कार्यक्रमहरू पनि समाविष्ट गरेको छ । दर्शकहरूको चाहनालाई दृष्टिगत गरी एउटा रोचक दोहोरी गीतको कार्यक्रम पनि राखिएको छ । त्यस्तै बृहत् नेपाल अधिराज्यका निर्माता एवं राष्ट्रिय एकताका प्रतीक श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहप्रति श्रद्धाञ्जलिस्वरूप श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहका चार पक्षनामक गीतिनाटक संस्थानका कलाकारहरूद्वारा प्रदर्शन गरिँदै छ । गतवर्ष यसै महोत्सवको सन्दर्भमा नेपाली लोकसङ्गीत हिजो र आज नामक गोष्ठीको आयोजना गरिएको थियो भने यस पटक नेपाली लोकनाच अवधारणा र विशेषताहरूनामक अन्तरक्रिया-कार्यक्रम पनि समाविष्ट छ । त्यस्तै यस महोत्सवको अवधिभर संस्थानको प्राङ्गणमा नेपाली लोकबाजा-सङ्गहालयको सौजन्यमा नेपाली लोकबाजाहरूको प्रदर्शनी पनि हुन लागेको छ ।

## २. शास्त्रीय सङ्गीत उत्सव

नेपाली जनजीवनमा शताब्दियौंदेखि प्रश्रय पाई आएको संगीतको एउटा प्रमुख विधा हो शास्त्रीय संगीत । यस विधालाई पनि उचित स्थान र सम्मान प्रदान गर्दै संस्थानले २०५३ सालदेखि देशभरिका शास्त्रीय सङ्गीतको क्षेत्रमा कार्यरत कलाकारहरूलाई भेला गराएर प्रत्येक वसन्त-पञ्चमीको अवसरमा २ दिनसम्म शास्त्रीय संगीत उत्सवको आयोजना गर्दै आएको छ । प्रत्येक उत्सवमा बाल, वयस्क तथा वृद्ध कलाकारहरूसम्मले उत्साहपूर्वक यस उत्सवमा सहभागिता जनाई आएका छन् ।

नेपाली संस्कृति / ५६

## ३. क्षेत्रिय नाटक-प्रतियोगिता

सांस्कृतिक गतिविधि राजधानीमा मात्रै केन्द्रित रहेको महसूस गरी स्थानीय स्तरमा पनि केही सांस्कृतिक चहलपहल होस् र स्थानीय प्रतिभाहरूले पनि आ-आफ्नो प्रतिभाको प्रदर्शन गर्ने अवसर पाउनु भन्ने उद्देश्यले प्रत्येकवर्ष एउटा विकासक्षेत्रका जिल्लाहरूबीच नाटक-प्रतियोगिताको आयोजना हुँदै आएको छ । यस क्रममा अहिलेसम्म आ.व. २०५३।५४ मा मध्यमाञ्चल-विकासक्षेत्रअन्तर्गत काठमाडौंमा, आ.व. २०५४।५५ मा मध्यपश्चिमाञ्चल र सुदूर पश्चिमाञ्चल-विकासक्षेत्रका जिल्लाहरूबीच वीरेन्द्रनगर, सुरखेतमा, आ.व. २०५५।५६ मा पश्चिमाञ्चल-विकासक्षेत्रका जिल्लाहरूबीच पोखरामा नाटक-प्रतियोगिता सम्पन्न भयो । आ.व. २०५६।५७ मा पूर्वाञ्चल-विकासक्षेत्रका जिल्लाहरूबीच इलाममा नाटक-प्रतियोगिताको तयारी भइसकेर पनि प्रतिकूल परिस्थितिवश स्थगित गर्नुपयो । यस कार्यक्रमको आयोजना-स्थलको परिवर्तन गरी यसैवर्ष आयोजना गरिँदै छ । आ.व. २०५८।५९ मा मध्यमाञ्चल विकासक्षेत्रका जिल्लाहरूबीच पुनः काठमाडौंमा नाटक-प्रतियोगिता सम्पन्न भयो ।

## ४. क्षेत्रिय सांस्कृतिक कार्यक्रम

नेपाली लोकसंस्कृतिको व्यापकताबारे स्थानीय दर्शकहरूलाई जानकारी गराउँदै विभिन्न जातजातिका नृत्य र सङ्गीतको प्रदर्शन गर्ने क्रममा संस्थानका कलाकारहरूद्वारा आ.व. २०५३।५४ मा संस्थानबाट तेइसजनाको सांस्कृतिक टोलीद्वारा मध्यमाञ्चल, पश्चिमाञ्चल र सुदूर पश्चिमाञ्चलका विभिन्न जिल्लाहरूमा र आ.व. २०५४।५५ मा मध्यमाञ्चल तथा पूर्वाञ्चलका विभिन्न जिल्लाहरूमा संस्थानका कलाकारहरूबाट निःशुल्क सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन भयो ।

## ५. कलाकार-प्रशिक्षण

संस्थानबाट गायन, वादन, नृत्य एवम् अभिनयको विधामा इच्छुक विद्यार्थीहरूलाई ख्यातिप्राप्त प्रशिक्षकहरूद्वारा एकवर्षे तालिम दिने व्यवस्था छ ।



२०५३ सालदेखि हालसम्म छोटो समूहले यो प्रशिक्षण प्राप्त गरिसकेका र तीमध्ये कतिपय सम्बद्ध क्षेत्रका पेशेवार कलाकारको रूपमा स्थापित पनि भइसकेका छन् । निकट-भविष्यमा सातौँ समूहको प्रशिक्षण-कार्यक्रमको सञ्चालन हुँदै छ ।

#### ६. नाटककार्यशाला-गोष्ठी

आ.व. २०५४।५५ मा वीरेन्द्रनगर, सुरखेतमा मध्यपश्चिमाञ्चल र सुदूर पश्चिमाञ्चलको विकासक्षेत्रका जिल्लाका कलाकारहरूको सहभागितामा अभिनयविषयक कार्यशाला-गोष्ठीको आयोजना भयो । त्यस्तै आ.व. २०५५।५६ मा मध्यमाञ्चल विकासक्षेत्रका जिल्लाका कलाकारहरूको सहभागितामा पोखरामा सोही विषयकै अर्को कार्यशाला-गोष्ठीको आयोजना सम्पन्न भएको थियो ।

#### ७. नयाँ कार्यक्रमको उत्पादन

संस्थानले आफ्नो रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्नको लागि केही नयाँ लोकनृत्य, एउटा लघु नृत्य-नाटक, केही अन्य नाटकहरू र स्व. महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको गीतिकाव्य कुञ्जिनीलाई गीतिनाटकको रूपमा तयार गरी प्रदर्शन समेत गरिसकेको छ ।

#### ८. राष्ट्रिय नाचघरको मरम्मत-सुधार

२०५० साल आषाढ १० र ११ गते नेपालबन्दको क्रममा तोडफोड भई क्षतिग्रस्त हुँदा बन्द रहेको राष्ट्रिय नाचघरलाई २०५३ सालमा आवश्यक मरम्मत-सुधारपश्चात् सञ्चालनमा ल्याइएको छ । मरम्मतको क्रममा ढलनिर्माण, छाना, गारो र सिलिड आदिको मरम्मत प्रमुख रहेको छ ।

जबसम्म आफ्नो कला र संस्कृतिप्रति जनचेतना जागरित हुँदैन तबसम्म सांस्कृतिक उत्थान मात्र होइन सही मानेमा देशविकास नै पनि सम्भव हुँदैन । त्यसकारण सर्वप्रथम देशमा सांस्कृतिक चेतना जगाउनु नितान्त आवश्यक देखिन्छ । तत्पश्चात् राष्ट्रको मुटु राष्ट्रिय संस्कृतिलाई बचाई यसको उत्थान गर्न यी कदमहरू चाल्नु पनि त्यति नै आवश्यक देखिन्छ ।

१) राष्ट्रिय लोकसंस्कृतिको विस्तृत अनुसन्धान र संकलन गरी संरक्षण प्रदान गर्नु ।

२) अधिराज्यभर नेपाली लोकसङ्गीतको प्रदर्शनद्वारा यसको प्रचार-प्रसार गर्न लोकसङ्गीतलाई पाठ्यक्रममा समावेश गराई प्रत्येक विद्यालयमा लोकसङ्गीतको प्रशिक्षण अनिवार्य रूपमा सञ्चालन गराउनु तथा त्यसको लागि आवश्यक प्रशिक्षकहरूलाई उचित तालिमको व्यवस्था गर्नु ।

३) नेपाली संस्कृतिसँग सम्बद्ध संघ-संस्थाहरूलाई आर्थिक तथा प्राविधिक सहयोग उपलब्ध गराई प्रोत्साहित गर्नु ।

४) नेपाली वाद्ययन्त्रहरूको विस्तृत संकलन गरी तिनको प्रचार-प्रसार तथा प्रयोग गर्नु । नेपाली वाद्ययन्त्र तथा वेशभूषाहरूको विस्तृत अनुसन्धान तथा संकलन गरेर एउटा संग्रहालयको स्थापना गर्नु ।

५) पर्यटनस्थल तथा होटेलहरूमा एवं पर्यटन याममा रङ्गमञ्चमा पनि पर्यटकहरूको लागि नेपाली लोकनृत्य तथा संगीतले भरपूर रोचक सांस्कृतिक कार्यक्रमको प्रदर्शन गरेर नेपाली लोकसङ्गीतको प्रचार-प्रसार गर्नु ।

६) विभिन्न किसिमका सांस्कृतिक आदान-प्रदानका कार्यक्रमहरूको आयोजना गरी एउटा जिल्लाको कार्यक्रम अर्को जिल्लाको तथा एक अञ्चलको कार्यक्रम अर्को अञ्चलको खुला मञ्चमा निःशुल्क प्रदर्शनको व्यवस्था गर्नु ।

७) सांस्कृतिक संस्थानले पुनः प्रारम्भ गरेको राष्ट्रिय सांस्कृतिक महोत्सवमा सहभागी हुने जिल्ला तथा कलाकारहरूको संख्यामा वृद्धि गरी यस कार्यक्रमलाई अझ व्यापक बनाएर निरन्तरता दिनु ।

८) संस्थानले केही वर्षसम्म नेपाली संस्कृतिनामक एउटा शोधपूर्ण विशुद्ध सांस्कृतिक पत्रिका प्रकाशित गर्ने गरेको थियो, यसै अड्डेदेखि यसको पुनःप्रकाशन गरिँदै छ । अतः यसको निरन्तरता कायम गर्नु ।

९) स्थानीय प्रतिभाहरूलाई उत्साहित गर्न प्रत्येक-वर्ष कुनै जिल्ला, अञ्चल, क्षेत्र तथा राष्ट्रिय स्तरको लोकसङ्गीत-प्रतियोगिता गराउनु ।

१०) समय-समयमा लोकसङ्गीतसम्बन्धी कार्यशाला-गोष्ठीहरूको आयोजना गर्नु ।



- ११) पारम्परिक लोकनृत्य तथा संगीतको स्थिर तथा चल चित्र खिँची संग्रहालयमा सुरक्षित गर्नु ।
- १२) स्थानीय कलाकारहरूलाई पालैपालो समय-समयमा केन्द्रमा बोलाई रङ्गमञ्च एवं रेडियो, टेलिभिजनबाट पनि कार्यक्रम प्रस्तुत गर्ने व्यवस्था गर्नु ।
- १३) केन्द्रका कलाकारहरूद्वारा समय-समयमा विशेष गरेर पिछ्छिडिएका जातिका क्षेत्रमा कार्यक्रम प्रदर्शन गर्नु ।
- १४) दुःख-सुख गरेर पनि आफ्नो पुख्यौली कला-

संस्कृतिलाई नै अँगालेर बसेका कलाकारहरूलाई उचित प्रोत्साहन एवम् आवश्यक सहयोगको व्यवस्था गर्नु ।

- १५) सांस्कृतिक संस्थानका शाखाको विस्तार गरी क्रमशः शुरूमा ५ विकासक्षेत्र र अनिपछि १४ अञ्चलमा शाखा तथा सम्पर्क-कार्यालयहरूको स्थापना गरी स्थानीय लोकसंस्कृतिको सङ्कलन, संरक्षण, संवर्धन एवम् प्रचार-प्रसार गरी स्थानीय प्रतिभाहरूलाई जनसमक्ष ल्याउनु ।

#### हालसम्मका महाप्रबन्धकहरू र उहाँहरूको कार्यकाल-

- |                                   |   |  |
|-----------------------------------|---|--|
| १) श्री इन्द्रप्रसाद काफ्ले       | - | २०२९।३।५ देखि २०३३।३।९ सम्म ।            |
| २) श्री गोविन्दप्रसाद तिमिल्सिना  | - | (का.मु.) २०३३।३।१० देखि २०३३।५।२० सम्म । |
| ३) श्री इन्द्रप्रसाद काफ्ले       | - | २०३३।५।२१ देखि २०३६।६।१२ सम्म ।          |
| ४) श्री नारायणगोपाल गुर्वाचार्य   | - | (का.मु.) २०३६।६।१७ देखि २०४०।१०।४ सम्म   |
| ५) श्री गणेश रसिक                 | - | २०४०।१०।५ देखि २०४७।९।९ सम्म ।           |
| ६) श्री रमेश ताम्रकार             | - | २०४७।१०।२७ देखि २०५१।१०।२६ सम्म ।        |
| ७) श्री नारायणभक्त श्रेष्ठ (रायन) | - | २०५१।१२।२४ देखि २०५२।७।७ सम्म ।          |
| ८) श्री हरिहर शर्मा               | - | २०५३ वैशाख १० गतेदेखि                    |

- ० -



मूल्य रु.: १५१-

मुद्रक : प्रज्ञा-छापाखाना, प्रज्ञा-भवन, कमलादी, काठमाडौं ।