पहिलो परिच्छेद
शोधपरिचय

१.१ विषयपरिचय

प्रस्तुत अध्ययनमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विधातात्त्विक विश्लेषण गरिएको छ । गन्धर्व जाति भनेको नेपालका विभिन्न भागमा बसोबास गर्ने गायनलाई मुख्य पेसा बनाएको एक जाति हो । यस जातिले नेपाली लोकगीतको संरक्षण, विकास र विस्तारमा महत्त्वपूर्ण योगदान गरेको पाइन्छ । उनीहरूको प्रमुख पहिचान भन्नु नै लोकगीत र लोकगाथा गाउनु हो । गायन मुख्य पेसा भएकाले उनीहरू गीत गायनमा ख्यातिप्राप्त छन् । लोकमा प्रचलित 'गाइने' शब्दले तिनै गर्न्धहरूलाई सङ्केत गर्दछ । यस समुदायका सदस्यहरूलाई 'मिजार', 'गान्धरी', 'गायक', 'सारंङ्गी दाइ', 'नेपाली' आदि नामले पनि पुकारेको पाइन्छ (दिवस र बन्धु, २०६४, पृ.३१) । वैदिक कालमा 'गन्धर्व' भनिएका व्यक्तिलाई मध्यकालदेखि 'गाइने' भनिँदै २००७ सालपछि फेरि 'गन्धर्व' शब्दको प्रयोग गरिएको पाइन्छ (दर्नाल, २०४५, पृ.११) । शास्त्रका प्रमाणहरू तथा हाम्रो सांस्कृतिक परम्पराअनुसार सारङ्गी बजाएर गीत गाउँदै हिँड्ने जातिलाई 'गन्धर्व' नामकरण गर्नु युक्तिसङ्गत छ । गन्धर्वहरूको उत्पत्ति गन्धर्व ऋषिबाट भएको पौराणिक पक्षलाई थापा (२०२०), दर्नाल (२०४५), स्प्रे (सन्.२००३), हान्स (सन् १९९७), न्यौपाने (२०५५), मिश्र(सन्.१९९६), श्रेष्ठ (२०४४), नेपाली (२०६०), दिवस र बन्धु (२०६४) आदि विभिन्न अनुसन्धाताहरूले औँल्याएका छन् । गन्धर्वहरूका पुर्खा उत्तर भारतको रसतला अलमोडा सहरबाट पश्चिम नेपाल हुँदै कास्की, लमजुङ्ग र गोरखामा आएका हुन् भन्ने भनाइ पाइन्छ (नेपाली, २०६०, पृ.८) । पृथ्वी मल्लको शाके १२७६ को कोटिस्तम्भको अभिलेखमा सबै कर माफी गरिएका जातहरूमध्ये 'गायन' को पनि उल्लेख पाइन्छ जसले गन्धर्वलाई नै बुझाउँछ । यसै गरी जयस्थिति मल्लको अभिलेखमा पनि 'गायन' शब्द कुँदिएको छ । पृथ्वीनारायण शाहभन्दा अघिदेखि नै गोरखामा गन्धर्वहरूको बसोबास भएको पाइन्छ । पृथ्वीनारायण शाहको नेपाल एकीकरण अभियानमा नुवाकोट आक्रमणका बेला भारदारहरूसहित मनिराम गाइनेको नाम पनि रहिआएको छ । (दर्नाल, २०४५, पृ.१३) नेपालको इतिहासमा चर्चित मनिराम गाइने लगायत भुरे गाइने, दुर्गे मिजार, बृखबहादुर आदि गन्धर्वहरूले गाएका कर्खाले नेपाली लोकसाहित्यलाई धनी बनाएको पाइन्छ (नेपाली, २०६०, पृ.३४) । नेपाली लोकगीतको गायनमा झलकमान गन्धर्वको नामले गन्धर्व लोकगायनको छुट्टै परिचय दिएको कुरा पनि विदितै छ ।

राष्ट्रिय जनगणना २०७८ अनुसार गाइने जातिको जम्मा जनसङ्ख्या ६९७१ रहेको छ (राष्ट्रिय जनगणना २०७८ को प्रतिवेदन, पृ.१४५) । यीमध्ये प्रदेशगत रूपमा यस अध्ययनमा परेका जिल्लाहरूमध्ये झापामा १७६ (पुरुषः ८३ र महिलाः ९३), भोजपुरमा ७२ (पुरुष : ३५ र महिला : ३७), वागमती प्रदेशका चितवनमा ५०७ (पुरुषः २३८ र महिला :

२६९) र काठमाडौँमा ३०९ (पुरुष : १४५ र महिला : १६४) रहेको पाइन्छ । यसै गरी गण्डकी प्रदेशका गोरखामा १६८ (पुरुष : ८० र महिला : ८८), कास्कीमा ६२२ (पुरुष : ३०० र महिला : ३२२), लुम्बिनी प्रदेशका कपिलवस्तुमा ३७६ (पुरुष : १४६ र महिला : १३०), दाङमा ७९७ (पुरुष : ३६८ र महिला : ४२९) तथा कर्णाली प्रदेशका सुर्खेतमा ५०७ (पुरुष : २४१ र महिला : २६६) र सल्यानमा ६६ (पुरुष : ३१ र महिला : ३५) जना गन्धर्वहरू रहेका छन् । उक्त स्थितिबाट प्रादेशिक रूपमा जनसङ्ख्याको आँकलन गरी नमुना छनोटको आधार तय गरेर लोकगीतको सङ्कलन यस शोधमा गरिएको छ ।

गन्धर्वहरूले गाउने विभिन्न गाथा र सवाईले नेपालका धार्मिक, सामाजिक र सांस्कृतिक पहिचानलाई व्यक्त गरेका हुन्छन् । इतिहासमा लुकेका कुराहरूलाई समेत गन्धर्वहरूले कर्खा, वीरगाथा आदिका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिरहेका हुन्छन् । गन्धर्वहरूले वीर रसमा आधारित कर्खाका साथै अन्य विविध रसमा आधारित धार्मिक, पार्विक, श्रमपरक, सांस्कारिक बाह्रमासे आदि गीतहरू गाउने गरेका छन् । उनीहरूले गाउने घटना वर्णन गरिएका कथात्मक गीतहरूले विभिन्न सामाजिक अपराध र घटनाहरूको वर्णन गरेका हुन्छन् । यसका अतिरिक्त रामायण, महाभारत, पुराण, उपनिषद्, स्वस्थानी आदिका घटनाहरूलाई धार्मिक संस्कारसँग जोड्दै गीत बनाएर गाउने गन्धर्वहरूले नेपाली लोकसाहित्यलाई जीवित राख्न ठुलो योगदान पुऱ्याएका छन् । वर्तमान समयमा गन्धर्व गायन यात्रु सवार बसमा चढेर यात्रुहरूलाई मनोरञ्जन प्रदान गर्ने तथा राष्ट्रिय अन्तर्राष्ट्रिय मञ्चन हुने अवस्थामा आइपुगेको छ । यसरी हेर्दा नेपाली लोकगीत गायनका क्षेत्रमा गन्धर्वहरू अग्रणी स्थानमा रहेको कुरा थाहा हुन्छ ।

लोकसाहित्यका सन्दर्भमा ‘विधा’ भन्नाले लोकगीत, लोकगाथा, लोककथा, लोकनाटक, लोकोक्ति आदिका रूपमा रहेका लोकसाहित्यका विभिन्न विशेषताअनुसारका भेद हुन् । लोकसाहित्यका उपर्युक्त विभिन्न विधाहरूमध्ये लोकगीत एक प्रमुख विधा हो । लोकगीत विधाका वृहत् उपभेदका रूपमा महाख्यानात्मक संरचना भएका गाथाचक्र, आख्यानात्मक संरचना भएका लोकगाथा र आख्यानविहीन संरचना भएका लोकगीत गरी तीनओटा उपविधा रहेका छन् । नेपाली परम्परामा लोकगीतका भेदका रूपमा भक्तिगीत, संस्कारगीत, पर्वगीत, श्रमगीत र बाह्रमासे गीत रहेका छन् । पराजुली (२०५७) ले पनि लोकगीतलाई आख्यानरहित गेय रचनाका रूपमा लिइने कुरा व्यक्त गरेका छन् । (पृ.४३) । लोकजीवनमा प्रचलित लोकहृदयको स्वस्फूर्त, लयात्मक र गेय अभिव्यक्ति नै लोकगीत हो । मौखिक र श्रुति परम्परामा आधारित भई लोकगीतले मानवीय चेतनासँग सम्बन्ध राख्दै सुख, दुःख, हार, जित, हाँसो, आँसु, बिस्मात आदिको अभिव्यक्ति गर्दछ (आचार्य, २०६२, पृ.२०४) । लोकगीतमा साहित्यशास्त्र, मानवशास्त्र, समाजशास्त्र, इतिहास, राजनीतिशास्त्र भाषाशास्त्र र सङ्गीतशास्त्र आदिसँग सम्बन्धित कतिपय विशेषताहरू रहने भएकाले विभिन्न विषयगत दृष्टिले यसको अन्तर्विषयक महत्त्व रहेको हुन्छ । लोकगीतलाई अरू विधाबाट

छुट्याउने मुख्य आधार यसको लय हो । लोकगीतहरूमध्ये कुनै विशेष अवसरमा गाइन्छन् भने कुनै जुनसुकै अवस्थामा पनि गाइन्छन् । धार्मिक गीत, पर्वगीत, संस्कारगीत र श्रमगीत विशेष अवसरमा गाइन्छन् भने बाह्रमासे गीत जहिले पनि गाइन्छन् ।

लोकगीतका प्रमुख र अनिवार्य तत्त्वका रूपमा कथ्य विषय, भाषा र लयसङ्गीत रहेका छन् भने अनिवार्य तत्त्वका रूपमा नरहे पनि स्थायी, अन्तरा र थेगो पनि कतिपय लोकगीतमा संरचक तत्त्वका रूपमा रहेका हुन्छन् । लोकगीतका विधातत्त्व पनि यिनै हुन् र यिनकै अध्ययनलाई विधातात्त्विक अध्ययनका रूपमा लिइन्छ । प्रस्तुत शोधकार्यमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतका कथ्य विषय, भाषा र लयसङ्गीतको अध्ययन गरिएको छ । यस क्रममा कोसी प्रदेशका झापा र भोजपुर, वागमती प्रदेशका काठमाडौँ र चितवन, गण्डकी प्रदेशका गोरखा र कास्की, लुम्बिनी प्रदेशका कपिलवस्तु र दाङ तथा कर्णाली प्रदेशका सुर्खेत र सल्यान जिल्लाका गन्धर्व बस्तीमा प्रचलित लोकगीतको विधातात्त्विक अध्ययन सम्पन्न गरिएको छ । अध्ययनबाट ती लोकगीतमा समाज, प्रणय, प्रकृति, धर्म, संस्कार, इतिहास, श्रम र मङ्गलकामनासँग सम्बन्धित विभिन्न कथ्य विषय प्राप्त भएका छन् । तिनमा पनि समाज र प्रणयसँग सम्बन्धित कथ्य विषयको बाहुल्य रहेको छ । ती लोकगीतको भाषिक अध्ययनबाट तिनमा बोलीचालीको कथ्य भाषाको प्रयोग भएको, अभिव्यक्तिगत सहजता रहेको, शब्द र पदावली प्रयोगमा सरलता र बोधगम्यता रहेको कुरा पुष्टि भएको छ । यसका साथै गीतमा भएका विभिन्न स्थायी, अन्तरा र थेगोको प्रयोगबाट पनि भाषिक प्रभावकारिता वृद्धि भएको छ । यस अध्ययनले गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा आक्षरिकता, मात्रा, उच्चारण, छन्द र गतियति, समानान्तता र पङ्क्तिविन्यासबाट लयगत वैशिष्ट्य उत्पन्न भएको तथा आन्तरिक सङ्गीतको सिर्जनामा अनुप्रास, पदपदावलीको आवृत्ति, अनुकरणात्क शब्द र निपातको प्रयोग तथा ध्वनिसाम्यताको भूमिका रहेको सिद्ध गरेको छ भने बाह्य सङ्गीतको प्रस्फुटनमा वाद्यवादन र सुरतालको भूमिका रहेको कुरा स्पष्ट पारेको छ ।

पूर्वाध्ययनबाट प्राप्त ज्ञानलाई दृष्टिगत गर्दा विधातात्त्विक अध्ययनको रिक्तता देखा परेकाले अध्ययन हुन बाँकी सो विषयको यहाँ शोध गरिएको छ । यस क्रममा सम्बन्धित लोकगीतहरूको सङ्कलन र विधातात्त्विक विश्लेषण गरी अध्ययनको निष्कर्षसमेत यस शोधले प्रदान गरेको छ । तसर्थ ज्ञानका क्षेत्रमा यस अध्ययनको महत्त्व रहेको छ । लोकगीतका अनिवार्य तत्त्वहरूलाई यस शोधमा गीति विश्लेषणको मुख्य आधार बनाइएको छ । कथ्य विषय, भाषा र लयसङ्गीत लोकगीतका प्रमुख तत्त्व भएकाले यिनै तीन मुख्य पक्षमा आधारित भई अध्ययनलाई सम्पन्न गरिएको छ । स्थायी, अन्तरा र थेगो जस्ता विधातात्त्विक पक्षको विश्लेषण पनि सम्बन्धित पक्षसँग गाँसेर गरिएको छ । गन्धर्व जातिले गाउने लोकगीतमा पर्वगीत, बाह्रमासे गीत, भक्ति गीत, श्रमगीत र संस्कारगीतहरू रहेका

छन् । त्यसैले गन्धर्व जातिमा प्रचलित यिनै गीतहरूको विधातात्त्विक विशेषता प्रस्तुत शोधप्रबन्धमा विश्लेषित छन् ।

१.२ समस्याकथन

पूर्वाध्ययनबाट प्राप्त ज्ञानलाई दृष्टिगत गर्दा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विधातात्विक अध्ययनको रिक्तता देखा परेकाले अध्ययन हुन बाँकी विषयको यहाँ शोध गरिएको छ । यस जातिका मानिसहरू र तिनले गाउने गीतका बारेमा विसेट हाउनेट हान्स (सन् १९९८) ले नर्बेबाट गाइनेहरूको दैनिक जीवनका कार्यसम्पादन विषयमा विद्यावारिधि गरेका छन् । उनले विशेष गरी काठमाडौँ उपत्यकामा बसोबास गर्ने गन्धर्वहरूको जीवनशैली र गायन शैलीका बारेमा अध्ययन गरी लोकगीत र गन्धर्वहरूको दैनिक कार्यसम्पादनका बारेमा तथ्यहरू प्रकाशमा ल्याएका छन् । उनको यस अध्ययनमा विधातत्त्वगत अध्ययन कतै पनि नदेखिएकाले सो रिक्तता परिपूर्ति गर्न प्रस्तुत अनुसन्धान केन्द्रित भएको छ । लोचन रिजाल (सन् २०१४) ले गन्धर्व परम्परामा सङ्गीतको प्रसारणका सम्बन्धमा काठमाडौँ विश्वविद्यालयमा विद्यावारिधि अनुसन्धान गरेका छन् । उक्त अनुसन्धान सङ्गीतशास्त्रमा आधारित छ । जातीय सङ्गीतशास्त्रमा आधारित यस अनुसन्धानले जातिगत विशेषताका आधारमा सङ्गीत पक्षलाई केन्द्रमा राखेर गन्धर्व गीतहरुको अध्ययन विश्लेषण गरेको छ । यस अनुसन्धानमा पनि लोकगीतको विधातात्त्विक पक्ष समेटिन सकेको छैन । देवीप्रसाद दाहाल (२०६९) ले गोरखाका गन्धर्व लोकगीतमा जातितत्त्वगत विशेषताका सम्बन्धमा अध्ययन गरेका छन् । उक्त अध्ययनमा गोरखाका गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूलाई सन्दर्भवादी पद्धतिअनुसार विश्लेषण गरिएको छ । उक्त अनुसन्धानले पनि लोकगीतका विधातत्त्वलाई समेट्न सकेको छैन । पूर्ण नेपाली (२०६०) ले गन्धर्व सङ्गीत र संस्कृति विषयक खोज अनुसन्धान गरी खोजमूलक पुस्तक प्रकाशन गरेको छन् । उक्त अध्ययन लोकगीतकेन्द्री नभएर गाथा र कर्खाको समेत खोज, सङ्कलन र विश्लेषणमा आधारित छ । यसमा लोकगीतको केवल परिचयात्मक अध्ययन गरिएको हुनाले विधातात्त्विक अध्ययन हुन सकेको छैन । पुस्तक यी अध्ययनमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विधातात्त्विक अध्ययनको रिक्तता रहेको छ । त्यसैले गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विधातात्त्विक अध्ययन नहुनु नै प्रस्तुत अध्ययनको समस्या हो ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको सङ्कलन र विधातात्त्विक विश्लेषण गर्नेतर्फ यस शोधका समस्याहरू लक्षित छन् । लोकसाहित्यका क्षेत्रमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको विधातात्त्विक पक्षको व्यवस्थित अध्ययन अनुसन्धानको अझै पनि अभाव देखिन्छ । यही अभाव पूर्ति गर्नका लागि प्रस्तुत शोधकार्य गरिएको छ । गन्धर्व जातिका मानिसहरूले लोकगीत गायन र प्रसारणमा खेलेको भूमिका अनुसन्धेय विषय भएकाले उनीहरूले प्रस्तुत गर्ने गीतहरूको विधातत्त्वमा केन्द्रित अध्ययन पनि आवश्यक हुन गएको हो । गन्धर्व लोकगीतका विधातात्त्विक पक्षका बारेमा विशेष खोज अनुसन्धान नभए पनि उनीहरूले प्रस्तुत गर्ने लोकगीत तथा लोकगाथाहरूका बारेमा अग्रज विद्वान्,

अनुसन्धाता तथा अध्येता, जिज्ञासु आदिद्वारा विभिन्न पुस्तक, अनुसन्धनात्मक लेख, सी.डी., भी.सी.डी, शोध प्रबन्ध आदि तयार गरी केही खोज अनुसन्धान गरिएको पाइन्छ तर ती अनुसन्धान र ग्रन्थहरू विधासपेक्ष हुन नसकेका कारण यस शोधको समस्या पहिचान गरिएको छ ।

१.३ शोधप्रश्नहरू

शोध समस्यामा केन्द्रित रही गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विधातत्त्वगत संरचनासँग सम्बद्ध शोधप्रश्नहरूलाई यहाँ बुँदागत रूपमा निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ :

(क) गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा केकस्ता कथ्य विषय रहेका छन् ?

(ख) गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा भाषिक प्रयोग कसरी गरिएको छ ?

(ग) गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीत कुन रूपमा लयसङ्गीतबद्ध छन् ?

१.४ शोधको उद्देश्य

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको विधातात्त्विक अध्ययन गर्नु यस शोधको उद्देश्य हो । यसका साथै शोधलाई सैद्धान्तिक आधारमा व्याख्या गर्ने तथा व्यावहारिक र सामाजिक स्तरमा योगदानमूलक तुल्याउने दृष्टिले पनि उद्देश्यहरू निर्धारण गरिएका छन् । शोधसमस्यामा उल्लिखित जिज्ञासाहरूको प्राज्ञिक समाधानका लागि यस शोधकार्यमा निम्न लिखित उद्देश्यहरू निर्धारण गरी शोधकार्य पूरा गरिएको छ :

(क) गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा निहित कथ्य विषयवस्तुको सैद्धान्तिक आधारमा विश्लेषण गर्नु ।

(ख) गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा प्रयुक्त भाषाको व्यावहारिक पक्षको विवेचना गर्नु

(ग) गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा रहेको लयसङ्गीत पक्षको निरूपण गर्नु ।

१.५ पूर्वकार्यको समीक्षा

लोकसाहित्यका क्षेत्रमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको विविध पक्षको व्यवस्थित अध्ययन अनुसन्धानको अझै पनि अभाव देखिन्छ । यही अभाव केही मात्रामा पूरा गर्नका लागि प्रस्तुत शोधकार्य गरिएको छ । गन्धर्व जातिका मानिसहरूले लोकगीत गायन र प्रसारणमा जुन भूमिका खेलेका छन् त्यो अनुसन्धेय विषय भएकाले उनीहरूले प्रस्तुत गर्ने गीतहरूको विधातत्त्वमा केन्द्रित अध्ययन पनि आवश्यक हुन गएको हो । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतका विधातात्त्विक पक्षका बारेमा विशेष खोज अनुसन्धान नभए पनि उनीहरूले प्रस्तुत गर्ने लोकगीत तथा लोकगाथाहरूका बारेमा अग्रज विद्वान्, अनुसन्धाता तथा अध्येता, जिज्ञासु आदिद्वारा विभिन्न पुस्तक, अनुसन्धनात्मक लेख, सी.डी., भी.सी.डी, शोधप्रबन्ध आदि तयार गरी केही खोज अनुसन्धान गरिएको पाइन्छ । उक्त अध्ययन

अनुसन्धानहरूलाई यहाँ पूर्वकार्यका रूपमा लिई निम्नानुसार तिनको समीक्षा प्रस्तुत गरिएको छ :

देवेन्द्र सत्यार्थी (सन् १९३४) ले *'सङ्गीतमय नेपाल'* शीर्षकको लेखमा नेपाली लोकगीतबारे परिचयात्मक अध्ययन गरेका छन् र यसमा गन्धर्व गीतको प्रसङ्ग पनि उठाएका छन् । यो लेख भारतको *मडर्न रिभ्यु* पत्रिकामा सन्.१९३४ मा प्रकाशित भएको थियो । यसको नेपाली अनुवाद *सङ्गीतमय नेपाल* शीर्षकमा सन्.१९५३ मा पारसमणि प्रधानद्वारा सम्पादित *लोकगीत* पत्रिकामा प्रकाशित भएको छ । अङ्ग्रेजी भाषामा लेखिएको यस लेखमा केही नेपाली लोकगीतहरूको विश्लेषणसमेत गरिएको छ । यस लेखमा नेपालको भौगोलिक, प्राकृतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक पक्ष र नेपाली भाषाको समेत परिचय दिइएको छ । गायन कार्यलाई पेसाका रूपमा अँगालेका गन्धर्व जातिलाई ग्रामीण गीत (लोकगीत) का प्रतिमूर्ति मान्न सकिने कुराका साथै उनीहरूले नै नेपाली लोकगीतको परम्परालाई हुर्काउँदै आएको धारणा पनि यस लेखमा व्यक्त गरिएको छ । गन्धर्व गीतका बारेमा सबभन्दा पहिले अङ्ग्रेजी भाषामा भारतीय अन्वेषकले लेखेको यो लेख पहिलो लेख मानिन्छ । नेपाली लोकगीतको सङ्कलन तथा अध्ययनका दृष्टिले र नेपाली लोकगीतलाई नेपाल बाहिरको बौद्धिक जगत्मा सञ्चार गर्ने दृष्टिले सत्यार्थीको यो लेख महत्त्वपूर्ण रहेको छ । यस लेखमा गन्धर्व जातिका बारेमा किटानीका साथ उनीहरूलाई लोकगीतका वाहक भनी उल्लेख गरिएको छ तर गन्धर्व लोकगीतहरूको भने विश्लेषण गरिएको छैन । गन्धर्वहरूलाई लोकगीतसँग जोडेर परिचयात्मक टिप्पणी गरिएकाले यस लेखलाई महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्यका रूपमा यहाँ लिइएको भए पनि लोकगीतका विधातात्त्विक अध्ययनका दृष्टिले यो लेख अपूर्ण नै रहेको देखिन्छ । तसर्थ यस रिक्ततालाई परिपूर्ति गर्न प्रस्तुत अनुसन्धानलाई केन्द्रित गरिएको छ ।

धर्मराज थापा (२०१६) ले *'मेरो नेपाल भ्रमण'* शीर्षकको कृतिमा केही गन्धर्व गीतहरूको पनि सङ्कलन गरेका छन् । यस कृतिमा लेखकले नेपाली लोकसंस्कृति र लोकगीतका बारेमा चर्चा गर्नुका साथै यानीमाया, टुङ्ना, तामाङ सेलो, काँठका घाँसे लोकगीतहरू, किराँतको संस्कृति, शेर्पाको सेब्रु, मोरङका झाँगड जातिको संस्कृति, महोत्तरीको झिझिया, अहिरको नाच ,नेपालगन्जका कहारको लोकगीत, भोजपुरी, बाह्रमासा र विरहका साथै नेवार जातिको गीत, गाइनेको लोकगीत, रोधी र नागियुबका लोकगीत, रुवानी (रोइला) लोकगीत,आर्घो (आशौच) गीत आदिको पनि यसमा चर्चा गरेका छन् । गन्धर्वहरूले गाउने गीतका सम्बन्धमा कर्खाका गायक, झ्याउरे गीतका गायक एवम् लोकगीतका प्रस्तोताका रूपमा गन्धर्वहरूलाई चिनाइएको छ । यस कृतिमा गन्धर्व गीतको सामान्य परिचय दिइएको भए पनि विधागत अध्ययन गरिएको छैन । यसर्थ विधातत्त्वको सापेक्षतामा यस अध्ययनलाई अघि बढाइएको छ ।

धर्मराज थापा (२०१७) ले *'हाम्रो कलापूर्ण लोकगीत र नाचकथा'* शीर्षकको लेखमा गन्धर्व लोकगीतका भाका र विषयवस्तुहरू प्रस्तुत गरेका छन् । उक्त लेख *रूपरेखा* पत्रिकामा प्रकाशित भएको पाइन्छ । प्रस्तुत लेख गोरखा जिल्लाका गाइने जातिका मानिसले गाएका गीतहरूसँग सम्बन्धित छ । तसर्थ गन्धर्व गीतका लागि यो लेख सान्दर्भिक देखिन्छ । यसमा गोरखाका रामे गाइनेले गाएका विरहका, विद्रोहका तथा मायाप्रेमका गीतहरूलाई उदाहरण दिएर विवेचनासमेत गरिएको छ । रामे गाइनेले गाएको वि.सं. २००७ तिरको परिवेशलाई समेटिएको *प्रजातन्त्रको कर्खा* बारे पनि यस लेखमा चर्चा गरिएको छ । नेपाली लोकगीतहरू विशेष गरी श्रम गर्दा गाइने कुरा यस लेखमा उल्लेख गरिएको छ । गोरखाका गन्धर्व गीतमा आत्माको चित्कार र संस्कृतिको गजुर पाइने कुराको यसमा उल्लेख छ । यसमा नृत्यगीतको समेत चर्चा गरिएको हुँदा लोकगीतमा रहने नृत्य प्रस्तुतिको विशेषता यसबाट बुझ्न सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विधातात्त्विक विश्लेषण भने यसमा गरिएको छैन । यही अभावलाई प्रस्तुत अनुसन्धानले परिपूर्ति गर्न खोजेको छ ।

धर्मराज थापा (२०१८) ले *लोकगीत खोज्न जाँदा* शीर्षकको लेख *डाँफेचरी* (२०१८) मा प्रकाशित गरेका छन् । प्रस्तुत लेख क्षेत्र भ्रमणसँग सम्बन्धित छ । यसमा क्षेत्रकार्य गरी लोकगीत सङ्कलन गर्दाका अनुभवहरू समेट्दै आफूले सुन्न पाएका गीतहरूको चर्चा गरिएको छ । यस क्रममा गन्धर्वहरूले हँस्यौली गीतहरू गाउने गरेको कुरा लेखिएको भए पनि गन्धर्व गायन हँस्यौलीमा मात्र सीमित छैन । यस लेखमा उल्लिखित कुराहरूबाट गन्धर्व गीतको साँघुरो आयामलाई मात्र लेखकले समेट्न खोजेको देखिन्छ । उनले लमजुङमा गाउने चुड्का भाकाका बारेमा पनि उल्लेख गरेका छन् । हरेक प्रकारका लोकगीतमा मौलिकता रहेको कुरा यस लेखबाट थाहा हुन्छ । लेखमा उल्लेख भएका पक्षहरूभन्दा फरक र गहन रूपमा गन्धर्व गीतको विश्लेषण गर्ने दिशामा प्रस्तुत शोध अघि बढेको छ । साथै गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको स्वरूप पहिचान गर्न यो पूर्वकार्य महत्त्वपूर्ण रहेको भए पनि लोकगीतका विधातात्त्विक अध्ययनका दृष्टिले यस लेखमा रिक्तता नै देखिन्छ ।

आर.डी.र एल्.एल्. (२०२३) द्वारा तयार पारिएको *'नेपालका विभिन्न जातिका लोकगीत'* नामक कृतिमा गन्धर्वहरूले गाउने कर्खाका बारेमा सामान्य चर्चा गरिएको भए पनि यस कृतिलाई गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको सिङ्गो अध्ययन मान्न सकिँदैन । यस कृतिमा नेपालका विभिन्न जातिहरूको रहनसहन र नेपालको भौगोलिक अवस्थितिको परिचय दिनुका साथै प्राकृतिक सुन्दरता, विभिन्न जातिको संस्कृति, चालचलन र परम्परा तथा संस्कारका कारण नेपालमा पर्याप्त मात्रामा लोकगीत पाइने कुरा उल्लेख गरिएको छ । त्यस्तै नेपाली लोकलयको उत्पत्ति र प्रकार, रोदी, कर्खा, ऋतुकालीन गीत र कथानक गीतको परिचय, पृष्ठभूमि र महत्त्वसमेत यसमा स्पष्ट पारिएको छ । यसका अतिरिक्त लोकगीतका केही नमुना समेत यस कृतिमा सङ्कलित छन् । यसमा गन्धर्व जातिका लोकगीतको छुट्टै चर्चा नगरिए तापनि समग्र नेपाली लोकगीतको चर्चाका क्रममा गन्धर्व

जातिमा प्रचलित कर्खाहरू पनि परेका छन् । नेपाली लोकगीतको पूर्वकार्यको अध्ययनका सन्दर्भमा यो कृति महत्त्वपूर्ण रहेको छ । गन्धर्व लोकगीतको प्रकृति बुझ्न र कर्खा गायनसँग लोकगीतको तादात्म्य सम्बन्ध बुझ्न यो कृति उपयोगी रहेको छ तर यस कृतिमा लोकगीतको विधातात्त्विक अध्ययन नभएकाले प्रस्तुत अध्ययनलाई विधातत्त्वको विश्लेषणतर्फ केन्द्रित गरिएको छ ।

धर्मराज थापा (२०३०) ले आफ्नो कृति *'गण्डकीका सुसेली'* गन्धर्व जातिले गाउने केही गीतहरूको चर्चा गरेका छन् । यो नेपाली लोकगीतसम्बन्धी महत्त्वपूर्ण कृति हो । चार भागमा विभक्त यस कृतिमा गन्धर्व जातिले गाउने गीतहरूका बारेमा परिचयात्मक विवरण दिइएको छ । कास्की जिल्लाका बाटुलेचौर, हेम्जा, गोगनगौँडा, बडहरे आदि ठाउँमा रहेका गन्धर्वहरूले गाउने गीतहरूका बारेमा थापाले यसमा चर्चा गरेका छन् । त्यसै गरी गोरखा जिल्लामा बसोबास गर्ने रामे गाइने लगायतका व्यक्तिले गण्डकीका लोकगीतको संरक्षण र विकासमा योगदान दिएको कुरा उनले उल्लेख गरेका छन् । यस कृतिले गण्डकी अञ्चलका गन्धर्व गीतको मात्र अध्ययन गरेको हुँदा गन्धर्व गीतको सर्वपक्षीय अध्ययन यसमा हुन सकेको छैन । यस कृतिमा लोकगीतको सामान्य सैद्धान्तिक चर्चा भने गरिएको छ । यस कृतिले गन्धर्व गीतका सन्दर्भमा प्रस्तुत गर्न नसकेका विधातात्त्विक पक्षहरूलाई प्रस्तुत शोधमा समेटिएको छ ।

म्याकडोनाल्ड (सन् १९६६) को *'एन एस्पेक्ट डेस चान्सन्स डेस गाइने डु नेपाल'* शीर्षकको कार्यपत्र मा गाइने जातिमा प्रचलित गीतहरूका सम्बन्धमा चर्चा गरिएको पाइन्छ । उनले गन्धर्वहरूको सामाजिक स्तर तथा जनजीवनका सम्बन्धमा प्रकाश पार्दै उनीहरूका गीतहरूको पनि सामान्य चर्चा गरेका छन् । उनले गोरखा जिल्लाबाट गन्धर्वहरू काठमाडौँ उपत्यकामा पृथ्वीनारायण शाहसँगै १७६९ मा एकीकरणको क्रममा प्रवेश गरेको उल्लेख गरेका छन् । म्याकडोनाल्डले गन्धर्वहरू काठमाडौँ उपत्यकाका पाटन, कीर्तिपुर, द्यौपाटन तथा काठमाडौँमा छरिएर रहेका छन् भनी उल्लेख गरेका छन् । उनले यस कार्यपत्रमा गन्धर्वहरूलाई नेपाली सङ्गीतको मूल वाहकका रूपमा चिनाएका छन् । यस कार्यपत्रबाट गन्धर्व लोकगीतका सम्बन्धमा आंशिक जानकारी प्राप्त गर्न सकिन्छ । काठमाडौँ उपत्यकाकेन्द्रित अध्ययन पत्र भएकाले यस कार्यपत्रले गन्धर्व जातिका बारेमा समग्र सूचना प्रदान गर्न सकेको देखिँदैन । गन्धर्वहरूको जातीय पक्षको अध्ययनमा भने यस कार्यपत्रलाई उपयोगी मानिएको छ । यस कार्यपत्रले विधातात्त्विक अध्ययनलाई समेट्न नसकेका कारण गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विधातात्त्विक अध्ययनको आवश्यकता देखिन गएको हो ।

कालिभक्त पन्त (२०२८) ले *'हाम्रो सांस्कृतिक इतिहास'* नामक कृतिमा गन्धर्व गीतहरूको सामान्य चर्चा गरेका छन् । यो लोकगीतको अध्ययनका लागि उपयोगी सन्दर्भ

सामग्रीका रूपमा रहेको छ । यस कृतिमा विभिन्न स्थान विशेषका विभिन्न प्रकारका लोकगीत र लोकबाजाको परिचयात्मक तथा विश्लेषणात्मक टिप्पणी गरिनुका साथै हाम्रा सांस्कृतिक सङ्घसंस्थाहरू र केही पुराना गायकगायिकाहरूका बारेमा चर्चा गरिएको छ । गन्धर्वहरूले गाउने गरेका धेरै प्रकारका गीतहरू यस कृतिभित्र परेका भए पनि विधातत्त्वको सापेक्षतामा गीतहरूको लय पक्ष, भाव पक्ष र अन्य पक्षहरूको चर्चा नगरिएकाले यस कृतिमा प्रस्तुत शोधकार्यको उद्देश्यसँग अन्तराल देखिन्छ । नेपाली लोकगीतको पूर्वकार्यका रूपमा यसलाई गहकिलो कृति मान्न सकिन्छ । पूर्वकार्यको समीक्षाका रूपमा यस कृतिलाई शोधकार्यका लागि प्रयोगमा ल्याइएको छ । यस कृतिले गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूका सम्बन्धमा सामान्य सूचना प्रदान गरे पनि आवश्यकीय पक्षहरू छुट्न गएकाले सो पूर्ति गर्ने कार्य यस शोधले गरेको छ ।

इन्द्र थपलिया (२०३०) को *'हाम्रा केही लोकबाजा'* शीर्षकको लेख *वागीना* पत्रिकामा प्रकाशित भएको देखिन्छ । यसै क्रममा गाइनेले पुराना इतिहास र देशको वर्तमान अवस्थाको वर्णन गर्दै गीत गाउँछन् भनी तिनको चिनारी दिइएको छ । प्रस्तुत लेखमा नेपाली लोकबाजाको चिनारी दिने क्रममा मादलको विशेष चर्चा गरिएको देखिन्छ । लोकबाजाका सन्दर्भमा गन्धर्वहरूले बजाउने गरेको सारङ्गी र अर्बाजोको परिचय समेत प्रस्तुत भएको हुनाले गन्धर्व गीतका सम्बन्धमा यस लेखले केही सङ्केत गरेको छ । बाजाहरूको केन्द्रीयतामा रही तिनको परिचयात्मक अध्ययन गरिएको हुँदा यो लेख गन्धर्व लोकगीतको अध्ययनमा अपूर्ण देखिन्छ तापनि यस लेखमा बाजाको संयोजनमा प्रस्तुत हुने गन्धर्व लोकगीतको विश्लेषणका लागि आंशिक सङ्केत गरिएको छ । यसमा गन्धर्व जातिले गीत गाउँदा प्रयोग गर्ने लोकवाद्य सारङ्गी, अर्बाजो र मादलको चर्चा गरिए पनि उनीहरू ले गाउने गीतको विधातात्त्विक विश्लेषण भने छैन ।

कमल दीक्षित (२०३१) को *'गी' को गीता'* शीर्षकको लेखमा गाइने जातिलाई गीत गाउने र गाउँसहर डुल्ने जातिका रूपमा लिइएको छ । यो लेख *वागीना* पत्रिकामा छापिएको पाइन्छ । पृथ्वीनारायण शाहका पालामा गाइनेले गीत र अन्य व्यक्तिले खाँडो गाएका र ती सबै अहिले पाइएका छैनन् भनी यसले औँल्याएको छ । गाइनेले आफ्नो सारङ्गी बजाउँदै रणबहादुर र भीमसेन थापाका प्रशस्ती गाएका कुराको चर्चा यस लेखमा गरिएको छ । लोकगीतको सैद्धान्तिक पक्षका सन्दर्भमा चर्चा गर्दै यसमा नेपाली लोकगीतको पहिलो पङ्क्ति अनुप्रासका लागि मात्र ल्याइने र दोस्रो पङ्क्ति मात्र सान्दर्भिक हुन्छ भनिएको छ जसलाई नेपाली लोकगीतको परम्परा हो भनी चिनाइएको देखिन्छ । गन्धर्व लोकगीतको सामान्य चर्चा गरिएको प्रस्तुत लेखमा खासै गहन अध्ययन नगरिएको हुँदा यस शोधकार्यमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको विधातात्त्विक विश्लेषण गरिएको छ ।

मारिया हेल्फर (सन् १९७४) ले *'नेपाल इथ्नोम्युजिकोलोजी'* शीर्षकमा एउटा लेख प्रकाशित गरेकी छन् जसमा गन्धर्व जातिका सम्बन्धमा उनीहरूले गाउने कर्खाको उल्लेख गरिएको छ । यो लेख फ्रान्सबाट प्रकाशित पत्रिका *म्युजिका* मा प्रकाशित भएको पाइन्छ । प्रस्तुत लेख नेपालको जातीय सङ्गीतका सन्दर्भमा सर्वप्रथम प्रकाशित भएको हो । यस लेखमा उनले नेपालमा जातीय सङ्गीतशास्त्रको प्रशस्त सम्भावना रहेको कुरा औंल्याएकी छिन् । फ्रेन्च पत्रिकामा प्रकाशित प्रस्तुत लेखमा नेपालका विविध जातजाति र तिनका सङ्गीतको सामान्य परिचयात्मक विवरण समेत दिइएको छ । गन्धर्वहरूलाई भने कर्खा गायकका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । कर्खा गायन गन्धर्वहरूको एक पक्ष रहेको र गीतसँग मिल्दोजुल्दो हुने भएकाले गन्धर्व जातिले गाउने गीतहरूको अध्ययन गर्न प्रस्तुत पूर्वकार्य महत्त्वपूर्ण छ । यस लेखमा रहेका अभाव परिपूर्ति स्वरूप यस शोधले गन्धर्व लोकगीतमा रहेका विधातात्त्विक अध्ययन गरेको छ ।

दिन पन्थी (२०३९) ले *लुम्बिनी अञ्चलका कवि र कविताबारे टिपटाप कुरा* भन्ने लेखमा कविताकै सन्दर्भमा भए पनि गन्धर्व गीतमा साहित्यिकता पाइने उल्लेख गरेका छन् । यो लेख हाम्रो *पुरुषार्थ* पत्रिकामा प्रकाशित भएको पाइन्छ । यस लेखमा कविता सँगसँगै लोकगीतका बारेमा सामान्य चर्चा गरिएको छ । यसै सन्दर्भमा गन्धर्व गीतका सम्बन्धमा समेत उनले उल्लेख गरेका हुन् । गाउँघरमा गाइनेहरूले गाउने गीत र भक्तहरूले गाउने भजनहरूमा पनि साहित्यिक विशेषता फेला पार्न सकिने कुरा औंल्याउँदै तिनको राम्ररी संरक्षण र संवर्धन नगरिएकाले क्रमशः साहित्यिक मूल्य हराउँदै गएको कुरा यसमा व्यक्त गरिएको छ । यस शोधमा भने विधाशास्त्रीय माध्यमबाट उक्त साहित्यिकता खोज्ने प्रयास गरिएको छ । त्यस्तै यस किसिमका लोकगीतको संरक्षण तथा संवर्धन गर्नुपर्नेतर्फ पनि यस लेखमा सचेत गराइएको छ । गन्धर्व गायनका सम्बन्धमा यस लेखमा केही चर्चा नगरिएकाले उक्त पक्षमा यस शोधकार्यले ध्यान दिएको छ ।

रामशरण दर्नाल (२०४१) ले *नेपाली सङ्गीतको मङ्गल गीतको परम्परा* शीर्षकको लेखमा गन्धर्वहरूलाई मङ्गल गीतका प्रस्तोताका रूपमा चिनाएका छन् । यो लेख *गरिमा* पत्रिकामा छापिएको देखिन्छ । प्रस्तुत लेखमा नेपाली मङ्गल गीतका बारेमा सङ्क्षेपमा जानकारी दिँदै नेपालको सुदुर पश्चिम र मध्यपश्चिम क्षेत्रमा सगुन र फाग नामका गीत मङ्गल गीतका रूपमा प्रचलित भएको कुरा औंल्याइएको छ । यस क्रममा नेपालको सबैभन्दा पुरानो मङ्गल गीत सगुन हो भनी चिनाइएको छ । यस्तै पश्चिमाञ्चल क्षेत्रमा पनि मङ्गल गीतको परम्परा रहेको तथ्य औंल्याउँदै घाटु, बालन जस्ता गीत गाई नृत्य गराउँदा मङ्गल गीत गाइन्छ भनी सङ्केत गरिएको छ । गन्धर्वहरूले गाउने लोकगीतहरूमा मुख्य गीत नै मङ्गल गीत पर्ने हुँदा यस लेखलाई मङ्गल गीतको गायन शैली तथा विषयवस्तुका सम्बन्धमा महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्य मान्न सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा हरेक चाडपर्व

र संस्कारहरूमा अनिवार्य रूपमा मङ्गल गीत गाउने परम्परा रहेको छ । यस लेखले गन्धर्व मङ्गल गीतको विश्लेषण गरेको छैन तर प्रस्तुत शोधकार्यमा त्यसतर्फ ध्यान पुऱ्याइएको छ ।

कृष्णमान मानन्धर (२०४४) को *कर्खा* शीर्षकको लेखमा नेपालका गन्धर्वहरू नै कर्खाका मूल गायक भएको कुरा जानकारी गराइएको छ । यो लेख *गरिमा* पत्रिकामा प्रकाशित भएको छ । प्रस्तुत लेखमा कर्खाको परिभाषा, कर्खाका उदाहरण, कर्खा गाउने जाति गाइनेले नेपाली समाजमा दिएको योगदान, गाइनेको पुर्ख्यौली, गाइनेको आवादी, गाइनेको मूल थलो, गाइनेका बाजा, गाइनेका गीत र गीत गाउने स्थलका बारेमा चर्चा गरिएको छ । त्यस क्रममा राजा महाराजाहरूको जीवनगाथा, ठुलाबडा एवम् जिम्मावालहरूको जीवनको वर्णनमा आधारित भई गाइएको गीतलाई कर्खा हो भन्दै त्यसका उदाहरणहरू प्रस्तुत गर्ने क्रममा बटौलीमा लडाइँ गर्दा अमरसिंहको कर्खा, भोट हान्दाको कर्खा, चन्द्र शमसेरको बेलायत यात्राको कर्खालाई उल्लेख गरिएको छ । गाइनेले गाउने मालश्रीका बारेमा समेत सङ्क्षिप्त जानकारी दिँदै लेखिएको यस लेखमा गाइनेले गाउने लोकगीतलाई परम्परावादी र सिर्जनात्मक गरी दुई भागमा छुट्याई त्यही सिर्जनात्मक लोकगीतअन्तर्गत कर्खा गीतलाई समावेश गरिएको छ । यसमा अनेक रसले युक्त कर्खा गाउने यो गाइने जाति जुम्ला जिल्लाबाट नेपालको पश्चिमाञ्चल क्षेत्रको गोरखा जिल्लाअन्तर्गत पर्ने लिगलिगकोटमा सर्वप्रथम आई बसेको हुँदा त्यही ठाउँ नै गाइनेको मूल थलो हो भनिएको छ । यस लेखमा कर्खालाई मुख्य रूपमा प्रस्तुत गरिए पनि गन्धर्व गीतका बारेमा कुरा उल्लेख नभएकाले आंशिक अध्ययन मान्न सकिन्छ तथापि गन्धर्व लोकगीतका विधातात्त्विक पक्षका बारेमा यस लेखले कुनै व्याख्या गरेको छैन तसर्थ यस शोधमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विधातात्त्विक विश्लेषण गर्ने आवश्यकता पहिचान गरिएको हो ।

गोविन्द अधिकारी (२०४४) ले *तनहुँको लोकगीत : एक चर्चा* शीर्षकको लेखमा तनहुँका लोकगीतको विकास गर्ने श्रेय गन्धर्व जातिलाई जान्छ भनी गन्धर्व लोकगीतको चर्चा गरेका छन् । *प्रज्ञा* पत्रिकामा प्रकाशित यस लेखमा तनहुँका लोकगीतहरूको चर्चा गरिएको छ । गन्धर्वहरू तनहुँ जिल्लामा प्रशस्त मात्रामा बसोबास गर्ने भएकाले गन्धर्व गीतहरू यसको अध्ययन क्षेत्रभित्र परेका छन् । प्रस्तुत लेखमा तनहुँ जिल्लामा प्रचलित लोकगीतको परिचय दिनुका साथै तिनको विषयवस्तुका बारेमा विश्लेषण गरिएको छ । यस क्रममा माँगल, दाइँबरादो, असारे, गोडेलो, तिजे गीत, डिकुरी गीत, झ्फोरा, रत्यौली, झ्याउरे, कौरा, दोहोरी, चुड्का, कर्खा, फेरी गीत आदिको चर्चा गरिएको छ यद्यपि गन्धर्व जातिमा प्रचलित गीतहरूको स्वरूप र विशेषताका बारेमा यस लेखले प्रस्ट पारेको देखिँदैन । गन्धर्वहरूले गाउने विविध गीतको विश्लेषणात्मक अध्ययन पनि यस लेखमा गरिएको छैन तसर्थ प्रस्तुत शोधले विधातात्त्विक अध्ययनतर्फ ध्यान पुऱ्याएको छ ।

हरिप्रसाद श्रेष्ठ (२०४४) द्वारा स्नातकोत्तर उपाधिका लागि इतिहास केन्द्रीय विभागमा पेस गरिएको *'बाटुलेचौर पोखराका गाइनेहरूको सामाजिक र सांस्कृतिक जीवन : एक अध्ययन'* शीर्षकको शोधप्रबन्धमा गन्धर्व जातिको सामाजिक र सांस्कृतिक पक्षको विशेष चर्चा गरिएको छ । प्रस्तुत शोधपत्र गाइने जातिको सन्दर्भमा गरिएको एक स्थानिक अध्ययन हो । पोखरास्थित बाटुले चौर गन्धर्व जातिको बसोवास रहेको मुख्य थलो मानिन्छ । प्रस्तुत अनुसन्धानले गन्धर्व जातिका बारेमा केही हदसम्मको जानकारी प्रदान गरे पनि गन्धर्व जातिमा प्रचलित लाकगीतको भने यसमा सामान्य चर्चा मात्र गरिएको छ । छओटा परिच्छेदमा विभाजित प्रस्तुत शोधपत्रको पहिलो परिच्छेदमा शोध परिचय प्रस्तुत गरिएको छ । दोस्रो परिच्छेदमा गन्धर्वहरूको जातीय इतिहास, नेपालको इतिहासमा गाइनेको भूमिका, उनीहरूको बसोवास स्थल र अवस्था, कास्की जिल्ला र बाटुले चौरका गाइनेको परिचय प्रस्तुत गरिएको छ । तेस्रो परिच्छेदमा गाइनेहरूको सामाजिक जीवन र संस्कारहरू उल्लेख गरिएको छ । चौथो परिच्छेदमा गन्धर्वहरूको धार्मिक जीवन, पूजाआजा तथा विविध सांस्कृतिक झलकहरू प्रस्तुत गरिएको छ । पाँचौं परिच्छेदमा नेपाली संस्कृतिमा गाइनेहरूको योगदान तथा कर्खा, मङ्गल, झ्याउरे र तिनका विषयवस्तुहरू प्रस्तुत भएका छन् । साथै ती गीतहरूको परिचय र वाद्ययन्त्र सारङ्गी र अर्बाजोको परिचय पनि दिइएको छ । छैटौं परिच्छेदमा गाइने समाजमा देखिएको सामाजिक परिवर्तन र सङ्क्रमणको अवस्था प्रस्तुत गरिएको छ । प्रस्तुत शोधपत्रले बाटुले चौरका गन्धर्वहरूका बारेमा सूचनाहरू प्रदान गरेको भए पनि यो अध्ययन गन्धर्वका सन्दर्भमा गरिएको आंशिक अध्ययन हो । एकै स्थानमा केन्द्रित भई अध्ययन गरिएकाले समग्र गन्धर्वहरूको जातीय, सांस्कृतिक र सामाजिक जीवनलाई यसले समेट्न सकेको देखिँदैन यद्यपि गन्धर्वको लोकगीत अध्ययन परम्परामा यस अध्ययनले सघाउ पुऱ्याएको देखिन्छ । गन्धर्व जातिका सन्दर्भमा यस शोधकार्यलाई महत्त्वपूर्ण उपलब्धि मान्न सकिए पनि लोकगीतको विधाकेन्द्री अध्ययन यसमा हुन नसकेका कारण प्रस्तुत शोधको औचित्य देखिन गएको हो ।

राधाकुमारी जी.सी.(२०५०) द्वारा स्नातकोत्तर उपाधिका लागि इतिहास केन्द्रीय विभागमा पेस गरिएको *'कास्की जिल्लाका गाइने जाति : एक अध्ययन'* शोधप्रबन्ध मा गन्धर्वहरूको एतिहासिक पक्ष र जातीय पक्षको चर्चा गर्दै सांस्कृतिक रूपमा उन्नत जाति रहेको प्रस्ट्याइएको छ । प्रस्तुत शोधपत्र कास्की जिल्लाका गन्धर्व जातिमा केन्द्रित छ । यस शोधमा गन्धर्वहरूको सामाजिक, आर्थिक र सांस्कृतिक जीवनलाई ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यमा हेरी उनीहरूको जातीय पहिचानलाई अघि सारिएको छ । अनुसन्धान पद्धतिको अनुसरण गरी त्यहाँका गन्धर्व जातिको वास्तविकतालाई यस शोधपत्रले प्रस्तुत गरेको छ । आठ परिच्छेदमा संरचित प्रस्तुत शोधपत्रको पहिलो परिच्छेदमा शोध परिचय, दोस्रो परिच्छेदमा कास्की जिल्ला र गाइने जातिको परिचय, तेस्रो परिच्छेदमा गाइने जातिको आर्थिक अवस्था, चौंथो परिच्छेदमा सामाजिक अवस्था, पाँचौं परिच्छेदमा धार्मिक अवस्था, छैटौं परिच्छेदमा गाइने

जातिको महत्त्व र गीत, सातौँ परिच्छेदमा लोकबाजा र सारङ्गी तथा आठौँ परिच्छेदमा सारांश र निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ । गन्धर्व जातिको बहुपक्षीय अध्ययन समेटिएको हुँदा प्रस्तुत अध्ययनले यस शोधकार्यमा महत्त्वपूर्ण जानकारी प्रदान गरेको छ । खास गरी यसका छैटौँ र सातौँ परिच्छेद गन्धर्व जातिमा प्रचलित गीतको अध्ययनका लागि उपयोगी मानिएका छन् । गन्धर्व बाह्रमासे गीतहरू समाज अनुकूल के कति प्रतिविम्बित भएका छन् भन्ने सन्दर्भ केलाउन यसबाट सहयोग पुगेको छ । गन्धर्वहरूको सामाजिक जीवनका विविध पक्षहरू यसमा आएका भए पनि गन्धर्व गीतका बारेमा भने यस शोधपत्रले विस्तृत अध्ययन गरेको छैन ।

हरिप्रसाद श्रेष्ठ (२०४५) ले *गन्धर्व समाजमा परिवर्तनको प्रवाह* शीर्षकको लेखमा गन्धर्व जातिमा केन्द्रित भई केही गन्धर्व गीतहरूको उदाहरण पेस गरी तिनको सामान्य चर्चा गरेका छन् । यो लेख *गरिमा* पत्रिकामा प्रकाशित भएको देखिन्छ । प्रस्तुत लेखमा गन्धर्व जातिकै केन्द्रीयतामा रहेर उनीहरूको गीत-सङ्गीत र सामाजिक परिवर्तनको प्रवाहलाई प्रस्तुत गरिएको छ । गण्डकी अञ्चलका गन्धर्व जातिलाई चिनाउँदै उनीहरूले गाउने झ्याउरे, चुट्का आदि गीतहरूको उदाहरण समेत यसमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस लेखमा गन्धर्व लोकगीतहरूको विस्तृत र विश्लेषणात्मक अध्ययन भने गरिएको छैन । गन्धर्वहरूको सामाजिक र पारिवारिक जनजीवनको सन्दर्भ उनीहरूका गीतमा कसरी प्रतिविम्बित हुन्छन् भन्ने कुरा यस लेखमार्फत थाहा पाउन सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको विधाकेन्द्री विश्लेषण यस लेखमा नभएका कारण थप अध्ययन विश्लेषणतर्फ यस शोधलाई केन्द्रित गरिएको छ ।

रामशरण दर्नाल (२०४५) ले *'नेपाली सङ्गीत-संस्कृति'* नामक कृतिमा गन्धर्व गन्धर्व सङ्गीत र संस्कृतिका बारेमा चर्चा गरेका छन् । उनले यस जातिका बारेमा केही विश्लेषणात्मक अध्ययन गरेको देखिन्छ । उक्त कृतिको दोस्रो लेख *'नेपाली लोकसङ्गीत र गाइने'* शीर्षकमा रहेको छ । प्रस्तुत लेखमा ७ ओटा शीर्षकहरूमध्ये पहिलो शीर्षक *'गाइने'* अन्तर्गत वैदिक र पुराणकालमा गन्धर्व, ऐतिहासिक कालमा उल्लेख भएका गन्धर्व, गन्धर्वको पुर्खा र नेपालमा गन्धर्वको थलो उपशीर्षकमा व्याख्या पाइन्छ भने दोस्रो शीर्षक *'नेपाली लोकसङ्गीतमा गन्धर्व जातिको योगदान'* अन्तर्गत इतिहास प्रसिद्ध गन्धर्व, गन्धर्वका विशिष्ट गायन परम्परा र गन्धर्वका पुर्ख्यौली बाजा, उपशीर्षकहरूमा चर्चा गरिएको छ । यसै गरी तेस्रो शीर्षक *'गन्धर्व जातिको जीवनपद्धति'* अन्तर्गत गन्धर्वका केही थरहरू, गन्धर्वमा प्रचलित पाल्सी कुराहरू, गन्धर्वका संस्कारहरू, धार्मिक रीतिरिवाज एवम् गन्धर्वहरूको आर्थिक स्थितिको चर्चा छ । चौथो शीर्षकमा गन्धर्वइतर जातिको चर्चा छ । पाँचौँ शीर्षकमा *नेपाली साहित्यमा गन्धर्वको उल्लेख,* छैटौँ शीर्षकमा *नेपाली गन्धर्वबारे अनुसन्धान गर्ने विद्वान्हरू* र सातौँ शीर्षकमा *'गन्धर्व विकासका केही उपाय '*रहेका छन् । यी सम्पूर्ण लेखहरूको सारका रूपमा गन्धर्व जातिलाई एक विशिष्ट सङ्गीतकर्मी जातिका रूपमा

प्रस्तुत गरिएको छ । यस कृतिमा गन्धर्वहरूले गाउने सबै प्रकारका गीतहरू समेटिएका छैनन् । यसमा नरहेका विभिन्न पक्षहरूको खोजी गरी यस शोधकार्यले थप अध्ययन प्रस्तुत गरेको छ ।

पुण्यप्रसाद शर्मा (२०५०) ले स्नातकोत्तर उपाधिकाका लागि नेपाली केन्द्रीय विभागसमक्ष पेस गरेको *'बाटुलेचौरका गाइने जातिमा प्रचलित लोकगीतको अध्ययन'* शीर्षकको शोधपत्रमा गन्धर्व जातिमा 'प्रचलित लोकगीतहरूको सङ्कलन गरी तत्त्वगत विश्लेषण गरिएको छ । बाटुलेचौरका गन्धर्वहरूले गाएका गीतहरूको एकस्थानिक अध्ययन मात्र भएको हुनाले यसले देशका विभिन्न भागमा रहेका गन्धर्व जातिका गीतलाई समेटेको देखिँदैन । दोस्रो अध्यायमा गाइने जातिको जातिगत परिचय, तेस्रो अध्यायमा लोकगीतको सैद्धान्तिक चर्चा र चौथो परिच्छेदमा विभिन्न गन्धर्व गायकहरूको परिचय र तिनका गीतको विश्लेषण गरिएको हुनाले प्रस्तुत शोधपत्र यस अध्ययनमा सहायक सामग्रीका रूपमा रहेको छ । यस शोधमा गन्धर्व गीतहरूमा रसात्मकता, समसामयिकता, मनोरञ्जनात्मकता र भावगत गहनता पाइने कुरा उल्लेख गरिएको छ । गन्धर्व जातिका जातिगत र साङ्गीतिक पहिचानमा यस शोधपत्रले आधार प्रदान गरेको छ । यस शोधमा गन्धर्वहरूको जातिगत परिचय, विभिन्न गन्धर्व गायकहरूको परिचय तथा गायन शैलीको चर्चा गरिएकाले यसलाई एउटा महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्य मान्न सकिन्छ । प्रस्तुत अध्ययन बाटुले चौरमा मात्र केन्द्रित भएकाले गन्धर्व जातिमा प्रचलित समग्र लोकगीत यस अध्ययनमा समेटिएका छैनन् भने विधातात्त्विक अध्ययनको गहिराइका दृष्टिले पनि अपूर्ण नै छ तसर्थ यस शोधलाई विधाकेन्द्री अध्ययनमा केन्द्रित गरिएको छ ।

टङ्क के.सी. (२०५२) ले *लोकसङ्गीतको क्षितिजमा नेपाली ढुकढुकी* शीर्षकको लेखमा गाइनेहरूले संवेदनशील एवम् हास्य गीत गाएर जीवनका सुखदुःखलाई प्रस्तुत गर्दछन् भन्ने विश्लेषण गरेका छन् । 'मधुपर्क' पत्रिकामा प्रकाशित प्रस्तुत लेखमा लोकसङ्गीतअन्तर्गतका लोकगीत, लोकनृत्य र लोकबाजाको समेत चर्चा गरिएको छ । गोरखा, पोखरा, तनहुँ र लमजुङतिर गन्धर्वहरूको बस्ती भएकाले त्यहाँ गन्धर्व गीतहरू गुञ्जने गर्दछन् भनी उल्लेख गरिएको छ । यसै क्रममा लोकसङ्गीतमा योगदान दिने उल्लेखनीय व्यक्तिहरूमा धर्मराज थापा, कुमार बस्नेत, गणेश रसिक, झलकमान गन्धर्व, नवीनकिशोर राई, हीरादेवी वाइवा, प्रेमराजा महत, बमबहादुर कार्की, सावित्री शाह, हरिदेवी कोइराला, लोकबहादर छेत्री. तीर्थ गन्धर्व. कृष्ण गरुङ आदिमध्ये केही गन्धर्वहरू पनि समेटिएका छन् । यस लेखमा उल्लेख नभएका गन्धर्व लोकगीतका विविध प्रकारहहरूलाई प्रस्तुत शोधकार्यमा समेटिएको छ । गन्धर्व लोकगीतको परिचयात्मक अध्ययन मात्र भएको यस लेखले सामान्य जानकारी उपलब्ध .गराएको पूर्वकार्यका रूपमा यसलाई लिन सकिन्छ । यस लेखले विधातात्त्विक अध्ययनतर्फ केन्द्रित गर्न नसकेका कारण यस अध्ययनलाई विधातत्त्वमा केन्द्रित बनाइएको छ ।

टङक के.सी. (२०५३) द्वारा लिखित *'लोकसङ्गीतका थुँगाहरू'* नामक कृतिमा गन्धर्वहरूका बारेमा सामान्य चर्चा गर्दै उनीहरूलाई लोकगीतका स्रस्टा भनिएको छ । लघु आकारको यस कृतिमा चौथो लेखका रूपमा रहेको *'लोकगीतको मेरुदण्ड गन्धर्व र सारङ्गी* शीर्षक' अन्तर्गत गन्धर्व गीत-सङ्गीतका बारेमा चर्चा गरिएको छ । यसमा गन्धर्व जातिका विषयमा किंवदन्ती, सारङ्गीको उत्पत्ति, गन्धर्वहरूको जातिगत परिचय, जातिगत समस्या, जातीय पहिचान आदिका बारेमा चर्चा गरिएको छ । गन्धर्वहरूको जातीय पहिचान र जातीय सङ्गीतका बारेमा वर्णन पाइएकाले प्रस्तुत कृतिलाई महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्य मान्न सकिन्छ । गन्धर्वहरूको जातीय परिचयका लागि यो लेख सान्दर्भिक भए पनि लोकगीत विश्लेषणका आधारहरू प्रस्तुत नगरेकाले यस कृतिलाई गन्धर्वहरूका सम्बन्धमा, अझ विधातत्त्वका सम्बन्धमा सम्पूर्ण अध्ययन मान्न सकिँदैन । यसमा रहेको अभाव पूर्तिका लागि यस शोधलाई केन्द्रित गरिएको छ ।

विसेटहाउनेट हान्स (सन् १९९६) ले *'द रियल फोक म्युजिक अफ नेपाल: द नेप्लिज ब्ल्युज'* नामक डी.भी.डी. क्यासेट निर्माण गरी त्यसै एल्बममा समाविष्ट गीतको परिचयसहित गीतको प्रसारण गरेर गन्धर्व लोकगीतको परिचयात्मक विवरण दिएका छन् । प्रस्तुत डी.भी.डी. क्यासेट गन्धर्व सङ्गीत र संस्कृतिलाई समेटेर उत्पादन गरिएको देखिन्छ । यस क्यासेटका बारेमा एउटा पुस्तिका नै तयार गरिएको छ, जसबाट गन्धर्व गीत र सङ्गीतका बारेमा प्रशस्त जानकारी पाउन सकिन्छ । यस क्यासेटमा जम्मा १५ ओटा गीत तथा धुनहरू समेटिएका छन् । भिडियोसहितका यी गीत-सङ्गीतहरूको व्याख्या समेत सो पुस्तिकामा गरिएको छ । पुस्तिकाको सुरुमै गन्धर्व सङ्गीत र तिनका विशेषताहरूको चर्चा गरिएको छ । क्यासेटमा गरिएको उद्घोषणमा पनि गन्धर्वहरूको गायन कलाको जानकारी पाइन्छ । क्यासेटभित्र गाइएका र बजाइएका गीत तथा धुनहरू झलकमान गन्धर्व, रामशरण नेपाली, काले गन्धर्व लगायतका प्रतिनिधि गन्धर्व गायकहरूका रहेका छन् । प्रस्तुत डी.भी.डी. क्यासेटबाट यस शोधकार्यमा गन्धर्वहरूको गायन र वादन शैली बुझ्न सकिन्छ । ख्यातिप्राप्त गन्धर्व गायकहरूको परिचय र उनीहरूको सारङ्गी वादनलाई यस डी.भी.डी. क्यासेटमा उल्लेख भएकाले गन्धर्व सङ्गीतका सम्बन्धमा यसबाट थप अध्ययनमा सहयोग प्राप्त भएको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूका सन्दर्भमा यस गीति क्यासेटलाई एउटा मुख्य पूर्वकार्यका रूपमा लिन सकिन्छ ।

विसेटहाउनेट हान्स (सन् १९९८) ले गन्धर्व जातिका सम्बन्धमा स्क्यान्डिभियन विश्वविद्यालय, नर्वेमा विद्यावारिधि उपाधिका लागि *द पर्फर्मेन्स अफ एभ्री डे लाइफ : द गाइने अफ नेपाल* शीर्षकमा विद्यावारिधि लागि शोधपत्र तयार गरेको पाइन्छ । यस शोधप्रबन्धमा गन्धर्व गीतका बारेमा सैद्धान्तिक र विश्लेषणात्मक अध्ययन गरिएको छ । यो शोध गन्धर्व जातिका सम्बन्धमा विदेशबाट गरिएको विद्यावारिधि तहको पहिलो शोध हो । पुस्तकका रूपमा सोही विश्वविद्यालयको प्रेसले उक्त शोधलाई प्रकाशित गरेको छ । यस

कृतिमा जम्मा ५ अध्यायहरू छन् । पहिलो अध्यायमा गन्धर्वहरूको परिचय दिने सन्दर्भमा जातीय पहिचान, ऐतिहासिक पौराणिक सन्दर्भ, गन्धर्वहरूको बसोवास क्षेत्र, भाषा, सङ्गीत, संस्कृति तथा बाजाहरूका बारेमा चर्चा गरिएको छ । दोस्रो अध्यायमा अध्ययन विधिका बारेमा चर्चा गर्दै क्षेत्रकार्य गरी मानवशास्त्रीय पद्धति अपनाइएको छ भनी उल्लेख गरिएको छ । अध्ययन गर्दाका विधि एवम् शास्त्रीय र दार्शनिक आधारहरूका बारेमा पनि यसमा चर्चा छ । तेस्रो अध्यायमा गन्धर्व जातिको जीवनपद्धति डाँफेचरीको गाथा तथा झलकमान गन्धर्व र नेपाली लाहुरे जीवनका गीतहरूको यसमा चर्चा गरिएको छ । चौथो अध्यायमा सम्पादन सिद्धान्तका आधारमा गन्धर्वहरूको दैनिक जीवन, फिरन्ते जीवन, गीत गाउँदाको प्रस्तुतिको शैली आदिको चर्चा गरिएको छ । यसका साथै यसमा इतिहासदेखि वर्तमानसम्मको गन्धर्व जीवनशैलीको चर्चा गरिएको छ । पाँचौ अध्यायमा निष्कर्षका रूपमा विभिन्न स्थानका गन्धर्व गायकहरू, तिनको परिचय र तिनका प्रस्तुतिका झलकहरू प्रस्तुत गरिएको छ । गन्धर्व जातिको जातीय पहिचान र साङ्गीतिक अभियान, लोकगाथा तथा गीतको विश्लेषण आदि पक्षको सूक्ष्म अध्ययन यस कृतिमा गरिएको हुनाले यस कृतिबाट प्रस्तुत अध्ययनमा विषयगत र सैद्धान्तिक अवधारणा तयार गर्न मद्दत मिलेको छ । गन्धर्व केन्द्रित शोध भएको हुनाले उक्त शोधबाट महत्त्वपूर्ण सूचनाहरू यस शोधका लागि प्राप्त भएका छन् तर यो शोध काठमाडौँ उपत्यकाकेन्द्री भएकाले उपत्यकाबाहिरका गन्धर्वहरूलाई यसले समेट्न सकेको देखिँदैन र विधातात्त्विक अध्यनका विभिन्न पक्षहरू यसमा समेटिएका छैनन् ।

कुसुमाकर न्यौपाने (२०५५) ले *पोखरेली गाइने जातिमा प्रचलित लोकसाहित्यको अध्ययन* शीर्षकको नेपाल संस्कृत विश्वविद्यालय, अनुसन्धान केन्द्रमा प्रस्तुत गरेको एउटा लघु अनुसन्धानमा गन्धर्व जातिका लोकगीतहरू भाव र विषयका दृष्टिले प्रबल रहेको कुरा उल्लेख गरेका छन् । प्रस्तुत लघुअनुसन्धान पत्रमा कास्की जिल्लाको पोखरा सहर र त्यस सहरसँग जोडिएका स्थलहरूमा बस्ने गन्धर्वहरूलाई पोखरेली गन्धर्व भन्दै तिनको संस्कृतिको चर्चासमेत गरिएको छ । यस शोधपत्रमा त्यहाँका गाइने जातिमा प्रचलित लोकसाहित्यका विभिन्न विधाको अध्ययन गरिएको छ । त्यसै सन्दर्भमा गन्धर्व जातिले गाउने गीतका विभिन्न भेदहरूको चिनारी दिँदै गीतको सङ्कलन गरिएको छ । लोकसाहित्यका सबै विधाहरू समावेश गरिएको हुँदा यस शोधकार्यमा गाथा, कर्खा, गीत र लोककविता समेतको अध्ययन गरिएको छ तापनि पोखरेली गन्धर्व जातिमा प्रचलित सीमित लोकगीतहरूको मात्र यसमा विश्लेषणात्मक अध्ययन हुन सकेको छ ।

कृष्णप्रसाद पराजुली (२०५७) ले *'नेपाली लोकगीतको आलोक'* नामक कृतिमा गन्धर्वहरूलाई कर्खा गायकका रूपमा चिनाएका छन् । उक्त कृतिमा गन्धर्वहरूले गाउँगाउँ घुम्दै आँगन र चौतारीमा बसेर विश्वप्रसिद्ध नेपालीहरूको अमर गाथाका रूपमा कर्खाको प्रस्तुति गर्दछन् भन्ने कुरा उल्लेख भएको छ । यस कृतिले गन्धर्वहरूलाई लोकगायकका

रूपमा चिनाएको छ । झ्याउरे गीत गायनमा समेत गन्धर्वहरू सिपालु भएको कुरा यहाँ वर्णित छ । गन्धर्वकेन्द्री नभए पनि यस कृतिले नेपाली लोकगीतका विविध विषयवस्तु र प्रकारहरूका बारेमा विशद् चर्चा गरेको छ । यसमा लोकगीतको सैद्धान्तिक परिचय, अध्ययन परम्परा एवम् लोकगीत विश्लेषणका विभिन्न आधारहरू समेत प्रस्तुत भएका छन् । नेपाली लोकजीवनमा प्रचलित विभिन्न प्रकारका लोकगीतहरूको सोदाहरण विश्लेषण गरीनु यस कृतिको महत्त्वपूर्ण पक्ष मान्न सकिन्छ । सैद्धान्तिक आधार तय गर्न समेत यस कृतिले प्रस्तुत शोधकार्यलाई महत्त्वपूर्ण आधार प्रदान गरेको छ । लोकगीतका विधातात्त्विक पक्षहरू कथ्य विषय, भाषा तथा लयसङ्गीतको विश्लेषणका लागि यस कृतिबाट प्रशस्त मार्गदर्शन प्राप्त भएको छ । नेपालका विभिन्न जातजातिहरूमा प्रचलित लोकगीतहरूका सापेक्षतामा लोकगीतको अध्ययन गरिएको हुँदा यस कृतिलाई मुख्य पूर्वकार्य मानी अध्ययन गरिएको छ । यस कृतिले गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको यथेष्ट जानकारीहरू प्रदान गर्न नसके पनि गन्धर्व लोकगीतको अध्ययनमा सहायक सिद्ध भने भएको छ । प्रस्तुत शोधमा यस कृतिलाई सैद्धान्तिक अध्ययनका लागि र गन्धर्व लोकगीतका झ्याउरे भाका बुझ्ने प्रयोजनका लागि उपयोगी मानी पूर्वकार्यका रूपमा अध्ययन गरिएको छ ।

जीवेन्द्र देव गिरी (२०५७) ले *'लोकसाहित्यको अवलोकन'* शीर्षकको कृतिमा गन्धर्वले गाउने कर्खा ऐतिहासिक विषयवस्तु बोक्ने गाथा हुन् भनी चिनाएका छन् । यो कृति नेपाली लोकगीत र लोकगाथाका बारेमा विशेष चर्चा गरिएको विश्लेषणात्मक र खोजपरक कृति हो । यसमा लोकसाहित्यका विविध विधाहरूको चिनारी दिँदै लोकवार्ता र लोकसाहित्यको अन्तर्सम्बन्ध समेत प्रस्तुत गरिएको छ । कर्णाली अञ्चलका लोकगीत र लोकगाथालाई यस कृतिले मुख्य रूपमा प्रकाश पारेको देखिन्छ । भेरी, राप्ती र कर्णाली अञ्चलको जनजीवनलाई कर्णाली प्रदेशका लोकगीतहरूले आत्मासात् गरेको कुरा कृतिमा उल्लेख छ । सामाजिक धरातलमा लोकगीतका अभिव्यक्तिहरू कसरी प्रकटित हुन्छन् भन्ने कुरा कृतिमा प्रस्तुत गरिएको छ । भेरी क्षेत्रका बालगीत तथा सैरेली गीतको विशेष चर्चा कृतिमा भएको देखिन्छ । गन्धर्व गायकले प्रस्तुत गरेको नवलसिंह बानियाँको कर्खाको विश्लेषणात्मक अध्ययन यस कृतिमा भएको छ । यस कृतिले गीत र गाथाको सैद्धान्तिक पक्षका बारेमा समेत उल्लेख गरेको छ । नेपाली लोकगीत र कर्णाली प्रदेशका लोकगीतका बारेमा प्रशस्त जानकारी भए पनि गन्धर्व लोकगीतका बारेमा विशेष अध्ययन यस कृतिमा भएको देखिँदैन यद्यपि गन्धर्व लोकगीतकाका सम्बन्धमा आंशिक अध्ययन गरिएको यस कृतिलाई महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्य मान्न सकिन्छ ।

चूडामणि बन्धु (२०५८) को *'नेपाली लोकसाहित्य'* नामक कृतिमा गन्धर्व गायनलाई मालसिरी र कर्खासँग जोडेर चर्चा गरिएको छ । गन्धर्वहरूले श्रोताको रूचिअनुसार विभिन्न प्रकारका लोकगीतहरू गाउने गरेको कुरा उनले उल्लेख गरेका छन् । गाइनेहरूले देवीदेवताका स्तुतिपरक लोकगीतहरू पनि कर्खा शैलीमा गाउने गर्दछन् भनी उनीहरूको

गायन शैलीको चर्चा गरिएको छ । उक्त कृति नेपाली लोकसाहित्यका सबै विधाको अध्ययनमा आधारित भए पनि नेपाली लोकगीत र कर्खाहरूको अध्ययनका क्रममा गन्धर्वरूले गाउने गीतको सामान्य चर्चा गरिएको छ । गन्धर्वहरू लोकगायनमा स्थापित जाति हो भन्ने कुराको स्पष्ट सङ्केत यस कृतिमा गरिएको छ । यस कृतिले लोकगीतको सैद्धान्तिक आधार निर्माणमा समेत महत्त्वपूर्ण आधार प्रदान गरेको छ । गन्धर्व जातिको प्रसङ्गवश चर्चा मात्र गरिएको हुनाले यो कृति गन्धर्वकेन्द्री नभए पनि गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको अध्ययनमा सहायक सामग्रीका रूपमा लिई यस कृतिको समीक्षा गरी शोध कार्यलाई अघि बढाइएको छ । लोकगीतको वर्गीकरणअन्तर्गत सामान्य र विशेष गरी दुई प्रकारका लोकगीतको चर्चा गर्दै दुवै प्रकारका लोकगीतमा गन्धर्व जातिको भूमिका रहने कुरा उल्लेख गरिएको छ । तसर्थ यस कृतिलाई गन्धर्व जाति र अन्य जुनसुकै जातिका लोकगीतको अध्ययनका लागि समेत महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्य मान्न सकिन्छ ।

विश्वप्रेम अधिकारी (२०५८) ले *'पश्चिमाञ्चलका लोकगीत र परम्परा'* नामक कृतिमा गन्धर्व लोकगीतमा लोकसंस्कृति, लोकजीवन, शैक्षिक र भाषिक गतिविधि पाइने कुरा उल्लेख गरेका छन् । यस कृतिमा लोकगीतसम्बन्धी पन्ध्रओटा लेखहरू सङ्कलित छन् । ती लेखहरूमा चुड्का गीत,रोइला गीत, घाटु गीत, लोकभजन, खाँडो गीत आदिको चर्चा गरिएको छ । गण्डकी अञ्चलको स्याङ्जा जिल्ला र त्यसको सेरोफेरोको माथि विशेष प्रकाश पारिएको यस कृतिले पश्चिमाञ्चल क्षेत्रका गन्धर्वहरूको लोकगीत र गायन परम्परालाई सामान्य रूपमा चर्चा गरेको छ । गन्धर्वहरूको बढी बसोबास पश्चिमाञ्चल क्षेत्रमा नै रहेको सन्दर्भमा यस कृतिलाई अध्ययनका क्रममा समीक्षा गर्दा महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्यका रूपमा लिने आधार प्राप्त भएको छ । उक्त कृतिले औँल्याउन नसकेका गन्धर्व संस्कृति र सङ्गीतको पक्षमा थप अध्ययन गरी विधातात्त्विक विश्लेषण यस शोधमा गरिएको छ ।

हरिप्रसाद श्रेष्ठ (२०५८) ले *पोखराको लोकसंस्कृति : हिजो र आज* शीर्षकका लेखमा पोखराको लोकगीत र पोखराको गन्धर्व अलग हुन सक्दैन भन्ने कुरा उल्लेख भएको छ । *गरिमा* पत्रिकामा प्रकाशित उक्त लेखबाट लेखकले गन्धर्वहरूलाई पोखरेली संस्कृतिको अभिन्न अङ्ग मानेका छन् । प्रस्तुत लेखमा पोखरा क्षेत्रका गीतहरूका सन्दर्भमा पोखरेली संस्कृतिको परिचय गराइएको छ । यस क्रममा मङ्गल, मालश्री, भ्याउरे, रत्यौली, देउसी, भैली, दोहोरी, रोइला, चुड्का आदि जस्ता गीतहरू तथा अन्य विभिन्न गन्धर्वले गाउने गाथाहरूको चर्चा गरिएको छ । साथै आयातित संस्कृतिले गर्दा नेपाली लोकगीत तथा गाथालाई असर पुऱ्याएको कुरा वर्णित छ । नेपाली बाह्रमासे लोकगीतका उदाहरणमार्फत यस लेखले पछिल्ला अनुसन्धानहरूलाई आधार प्रदान गरेको देखिन्छ । गन्धर्व लोकगीतहरूको छुट्टै विश्लेषण नभए पनि यस लेखले गन्धर्व गायनको चर्चा गरेकाले यसलाई महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्य मान्न सकिन्छ ।

रामशरण दर्नाल (२०५८) ले *राष्ट्रको संस्कृति र सभ्यताको धरोहर लोक वागीना* शीर्षकको लेखमा नेपाली लोकबाजा, लोकगीत र लोकनाचका बारेमा प्रकाश पार्दै गन्धर्वले परापूर्व कालदेखि नै राजामहाराजाहरूको प्रशस्तिका रूपमा चरित्र र वीरगाथा, जीवनीमा आधारित कर्खाहरू गाउँदै आएका छन् भनी उल्लेख गरिएको छ । यसमा बाहै महिनालाई विषय बनाएर गाइएको गीतलाई बाह्रमासे भनिएको र पर्वगीतअन्तर्गत तिजे, गौरा, भैली, देउसी, मालश्री, माङ्लामङ्गल आदि, कर्मगीतअन्तर्गत असारे, भदौरे, दाइँगीत आदि, संस्कारगीतअन्तर्गत सगुन, फाग, माङ्गल र धमारी गीत पर्दछन् भनिएको छ । यस्तै रामकली, चाँचरी, मालश्री, ठाडो भाका, तेर्सो भाका जस्ता गीतलाई वृद्धावस्थामा गाउने गीत भन्ने गरिएको कुरा पनि उल्लेख गरिएको पाइन्छ । यसरी नै पश्चिमाञ्चलका गीतका सन्दर्भमा गन्धर्वहरूको कर्खा गायनलाई विशेष रूपमा चर्चा गरिएको छ । प्रस्तुत लेखलाई एउटा पूर्वकार्यका रूपमा लिई पूरक सामग्रीका रूपमा यस अध्ययनमा उपयोग गरिएको छ । यस लेखले गन्धर्व लोकगीतका प्रकार्यगत वर्गीकरणलाई समेट्न नसकेकाले त्यसतर्फ यस अध्ययनलाई केन्द्रित गरिएको छ ।

लक्ष्मी पोखेल (२०५९) ले *अर्घाखाँची जिल्लाका लोकगीतको सङ्कलन, वर्गीकरण र विश्लेषण* शीर्षकमा त्रिभुवन विश्वविद्यालयसमक्ष प्रस्तुत गरेको शोधपत्रमा गन्धर्व गीतहरूको पनि सङ्कलन र अध्ययन गर्दै गन्धर्व गीतहरू नेपाली समाजका प्रचलित विषयवस्तुमा आधारित भएको उल्लेख गरेकी छन् । गन्धर्व गीतहरूको स्वरूप बुझ्न र लोकगीतको सैद्धान्तिक र प्रायोगिक विश्लेषण गर्न प्रस्तुत शोध प्रबन्ध महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्यका रूपमा रहेको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको सामान्य चर्चा भए पनि यस शोधले गन्धर्व लोककगीतका बारेमा गहन विश्लेषण गर्न सकेको छैन । यस शोधले पनि विधातात्त्विक अध्ययनको आवश्यकता परिपूर्ति गर्न नसकेका कारण प्रस्तुत अध्ययनलाई विधातात्त्विक पक्षमा केन्द्रित गरिएको छ ।

गन्धर्व जातिका सम्बन्धमा मोहनबहादुर कार्की (२०५९)ले समाजशास्त्र/मानवशास्त्र केन्द्रीय विभाग समक्ष *गाइने जातिको सामाजिक तथा आर्थिक परिवर्तन* शीर्षकमा प्रस्तुत गरेको स्नातकोत्तर शोधपत्रमा गन्धर्व जातिको सामाजिक र सांस्कृतिक पक्षको चर्चा गर्दै उनीहरूको जीवन गायनसँग सम्बन्धित भएको कुरा उल्लेख गरेका छन् । प्रस्तुत शोधपत्र गीत सङ्गीतइतर रही विशुद्ध सामाजिक र आर्थिक परिवर्तनमा केन्द्रित भएको छ । गन्धर्व जातिसँग सम्बन्धित भएकाले उनीहरूको सामाजिक जीवनका विविध पक्षहरू उनीहरूका लोकगीतमा समेटिन सक्तछन् । तसर्थ सामाजिक सन्दर्भ केलाउन तथा बुझ्न यस अध्ययनले सघाउने देखिन्छ । सात अध्यायमा संरचित यस शोधपत्रमा गाइनेहरूको परिचय, सामाजिक तथा आर्थिक अवस्था, त्यसमा आएको परिवर्तन तथा अन्त्यमा सारांश र निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ । प्रस्तुत शोधपत्रमा गन्धर्वहरूका संस्कार, कर्खा, मङ्गल तथा लोकगीतहरूको सामान्य परिचय मात्र प्रस्तुत गरिएको छ । बाटुले चौरका गन्धर्व र त्यसमा

पनि सामाजिक जीवनको पाटोलाई मात्र छोएको हुनाले यस अध्ययनलाई पूर्ण मान्न सकिँदैन । द्वितीय सहायक सामग्रीका रूपमा उक्त शोधपत्रको उपयोग गरी यस शोधले नसमेटेका विभिन्न पक्षहरूका सम्बन्धमा यस अध्ययनले थप विश्लेषणको प्रयास गरेको छ । गन्धर्व जातिकै सम्बन्धमा गरिएको शोधकार्य भएकाले यसलाई महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्यका रूपमा लिन सकिन्छ । लोकसाहित्यिक अध्ययन, त्यसमा पनि विधाकेन्द्री अध्ययन नभएकाले प्रस्तुत शोधको आवश्यकता पर्न देखिएको हो

दुर्गा खनाल (२०६०) द्वारा तयार गरिएको *गाइने जातिको सामाजिक, सांस्कृतिक एवम् आर्थिक अवस्था* शीर्षकको स्नातकोत्तर शोधपत्रमा पनि गन्धर्वहरूका बारेमा समाजशास्त्रीय अध्ययन गरी सामाजिक र सांस्कृतिक दृष्टिले उक्त जाति महत्त्वपूर्ण रहेको कुरा उल्लेख गरिएको छ । पोखराको बाटुले चौरमा आधारित यो शोध पाटन संयुक्त क्याम्पस, समाजशास्त्र/मानवशास्त्र विभाग समक्ष प्रस्तुत भएको हो । प्रस्तुत शोधपत्र बाटुले चौर पोखराका गन्धर्वहरूको सामाजिक, सांस्कृतिक र आर्थिक अवस्थाको अध्ययनमा सीमित छ । पोखरा, बाटुले चौरका गन्धर्वहरूको अध्ययन यसमा भएको पाइन्छ । यस अनुसन्धानमा पनि लोकगीतका सन्दर्भहरू अटाएको देखिँदैन । आठओटा परिच्छेदहरूमा विभाजित यस शोधग्रन्थमा कास्की जिल्ला र बाटुले चौरका गन्धर्वहरूको परिचय, पारिवारिक, जातीय र शैक्षिक अवस्था, सामाजिक तथा सांस्कृतिक अवस्था, संस्कारहरू, आर्थिक अवस्था, आम्दानीका स्रोतहरू, गाइने जातिमा आएको सामाजिक तथा आर्थिक परिवर्तनहरूको उल्लेख गरिएको छ । साथै यसमा सारांश, निचोड र सुझावहरू समेत समावेश गरिएका छन् । यस शोधपत्रमा गन्धर्वहरूले लोकगीत, गाथा र कर्खाहरू गाउँछन् भनिएको भए पनि केकस्ता गीत कसरी गाउँछन् भनी उल्लेख गरेको पाइँदैन । यस शोधमा केवल सामाजिक परिवेशमा गन्धर्वहरूको दैनिकीमाथि प्रकाश पारिएको छ । गन्धर्वहरूको अध्ययन परम्परामा केही हदशम्म यस शोधपत्रले सूचनाहरू प्रदान गरेको देखिन्छ । तसर्थ यस शोधपत्रलाई एउटा उल्लेखनीय पूर्वकार्यका रूपमा हेरी रिक्त रहेका पक्षलाई समेटी यस अध्ययनलाई अघि बढाइएको छ ।

पूर्ण नेपाली (२०६०) ले गन्धर्व जातिमा आधारित भई *'गन्धर्व सङ्गीत र संस्कृति'* शीर्षकमा तयार पारेको कृतिमा गन्धर्व जाति लोकगीत गायनका दृष्टिले नेपालको अग्र भूमिकामा रहेको जाति भएको उल्लेख गरेका छन्। यसलाई गन्धर्व लोकगीत तथा संस्कृतिका सम्बन्धमा लेखिएको महत्त्वपूर्ण कृति मानिन्छ । यो कृति गन्धर्व जाति र उनीहरूले गाउने गीत-सङ्गीतका बारेमा विशद् चर्चा गरिएको कृतिका रूपमा रहेको छ । ५८३ पृष्ठको यस बृहत् कृतिमा गन्धर्व जातिका सामाजिक, सांस्कृतिक, भाषिक, साङ्गीतिक पृष्ठभूमि तथा जातीय इतिहास र अन्य पक्षहरू समते समेटिएका छन् । क्षेत्रकार्यमार्फत सामग्री सङ्कलन गरी व्यवस्थित ढङ्गमा उक्त सामग्रीहरूलाई यसमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस कृतिमा गन्धर्व विषयक पच्चिसओटा अध्यायविहीन शीर्षकहरू रहेका छन् ।

गन्धर्व सङ्गीत र संस्कृति कृतिको प्रारम्भमा गन्धर्वहरूको परिचय दिने सन्दर्भमा उनीहरूको जातीय पहिचान, ऐतिहासिक पौराणिक सन्दर्भ, गन्धर्वहरूको बसोवास क्षेत्र, भाषा, सङ्गीत, संस्कृति तथा बाजाहरूका बारेमा चर्चा गरिएको छ । यस सन्दर्भमा ग्रन्थको अग्र भागमा गन्धर्व जातिका सांस्कृतिक पक्षहरू र सङ्गीत पक्षहरूमाथि टिप्पणी गरिएका दशओटा निबन्धात्मक लेखहरू रहेका छन् । तिनमा सङ्गीतको इतिहास र गन्धर्व, सारङ्गी र अर्बाजो बनाउने तरिका, गन्धर्वहरूको भाषा र लिपि, गन्धर्वहरूको वासस्थान, शैक्षिक स्तर, लोकगीत तथा लोकसाहित्य, नेपाली साहित्यमा गन्धर्वहरूको योगदान आदि प्रमुख लेखहरू हुन् । गन्धर्व गीतका सन्दर्भमा भक्ति सङ्गीतहरू, निर्गुण भजनहरू, आरतीहरू, मङ्गल गीत, राम र कृष्णका गाथा, गन्धर्वले गाउने रागहरू, संस्कारगीतहरू, मन्त्रहरू, पर्वकालीन गीतहरू, रत्यौली गीतहरू, पूजापाठका गीतहरू, साखीहरू, घटनामूलक गीत, समसामयिक गीत, राष्ट्रिय गीतहरू, करुण गाथाहरू, सामयिक गीतहरू, युद्धका गीतहरू, वीर रसका कर्खाहरू, करुण रसका कर्खाहरू, लोकगाथाहरू तथा २०१६ साल अघिका लोकभाकाका गीतहरू आदि यस कृतिमा समेटिएका छन् । बाह्रमासे गीतहरू पनि केही मात्रामा यस कृतिमा रहेका छन् । प्रस्तुत कृतिमा सङ्कलित गीत तथा गाथाहरूको सङ्गीतबद्ध स्वरालिपि पनि दिइएको छ । प्रस्तुत कृतिले पुर्वाञ्चल क्षेत्रका गन्धर्वहरूका बारेमा भने प्रकाश पारेको छैन । केही गन्धर्व गीत र गाथाहरू नमुनाका रूपमा यस कृतिमा प्रस्तुत गरिएका छन् ।

उक्त कृतिले गन्धर्वहरूका बारेमा महत्त्वपूर्ण तथ्यहरू प्रस्तुत गरे पनि यसमा समीक्षात्मक ढङ्गबाट अध्ययन गरिएको छैन । यो कृति सैद्धान्तिक आधारमा ग्रन्थ नभई लोकगीतमा सङ्गीत प्रयोगलाई महत्त्व दिई लेखिएको कृति हो । यसमा लोकगीतको अध्ययनभन्दा पनि गन्धर्वहरूको जातीय परिचय र सांस्कृतिक पक्षहरूको बढी चर्चा गरिएको छ । यस कृतिमा लोकगीतको विश्लेषण नगरी सांस्कृतिक पृष्ठभूमि र गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको स्वरूप मात्र प्रस्तुत छन् । यस कृतिमा लोकगीतहरूको सिद्धान्तनिष्ठ विधाशास्त्रीय अध्ययनको रिक्तता रहेको छ ।

हिरण्य भोजपुरे (२०६०) ले *'नेपाली गीत-सङ्गीतका केही रङ्ग केही तरङ्ग'* नामक कृतिमा गन्धर्व लोकगीत र सङ्गीतका सम्बन्धमा उनीहरूलाई कर्खा र लोकगीतका असली प्रस्तोताका रूपमा चिनाएका छन् । यस कृतिमा लोकगीत सङ्गीतयात्रा शीर्षकभित्र नेपालको गन्धर्व जातिका बारेमा चर्चा पाइन्छ । गाइनेहरूका बारेमा कर्खा र वीर पुरुषका गाथाहरू विशेषतः सारङ्गीसाथ आफू र इतिहासलाई बोल्दै र पोख्तै हिँड्ने गाइनेहरूका कण्ठ र हृदयमा अझ पनि सुरक्षित छन् भनिएको छ । लोकगीतको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि प्राप्त गर्न यो लेख महत्त्वपूर्ण छ । साथै गन्धर्व लोकगीत सम्बन्धी अध्ययनका लागि प्रस्तुत कृतिले सामान्य जानकारी दिएको छ । गन्धर्वकेन्द्रित कृति नभएकाले यस कृतिलाई सैद्धान्तिक र ऐतिहासिक पक्षको अध्ययन र विश्लेषणमा उपयोग गरिएको छ । गन्धर्व जातिमै केन्द्रित

नभए पनि यस कृतिलाई महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्यका रूपमा लिन सकिन्छ । यस कृतिले लोकगीतको विधाकेन्द्री अध्ययनको आवश्यकतालाई मात्र औँल्याए पनि विधातात्विक अध्ययन भने नगरेका कारण प्रस्तुत शोधलाई विधातात्त्विक पक्षमा आधारित बनाइएको छ ।

रामशरण दर्नाल (२०६०) को *'नेपाली वागिना र कला'* भन्ने कृतिले गन्धर्व लगायत अन्य जातिको जातीय सङ्गीतको अध्ययनका लागि उपयोगी आधार प्रस्तुत गरेको छ । प्रस्तुत पुस्तक कलाका दुई पक्षलाई समेटेर लेखिएको छ , एक वागीना अर्थात् बाजा, गीत र नाच र दुई कला जसअन्तर्गत चित्रकला, मूर्तिकला, काष्ठकला, प्रस्तरकला आदिको चर्चा पाइन्छ । यसरी प्रस्तुत पुस्तकमा वागीना खण्ड र कला खण्ड गरी दुई खण्ड रहेका छन् । पूर्व खण्डमा नेपाली लोकगीत, लोकबाजा र लोकसङ्गीतका बारेमा ९ ओटा लेखहरू रहेका छन् । यी लेखहरूमा लोकसङ्गीतका विविध सन्दर्भहरू आएका छन् । पहिलो खण्डको चौथो लेख *वैदिक सङ्गीतको प्रतीक गन्धर्व वेद* प्रस्तुत अध्ययनका लागि उपयोगी रहेको छ । यस लेखमा सामवेदको उपवेदका रूपमा रहेको गन्धर्व वेद सङ्गीतको आदि स्रोत भएको कुरा उल्लेख छ । साथै गन्धर्व सङ्गीतलाई यस वेदसँग जोडेर सङ्गीतको महत्त्वलाई देखाइएको छ । गन्धर्व जातिसँग जोडिएको यस लेखले गन्धर्वगीतको सम्बन्धमा भने उल्लेख गरेको छैन । गन्धर्वहरूको जातीय सङ्गीतको परम्पराको अध्ययनका लागि प्रस्तुत कृति महत्त्वपूर्ण बनेको छ । यस कृतिले गन्धर्व लोकगीतका बारेमा विधागत र सङ्गीत पक्षको यथेष्ट तथ्यहरू प्रस्तुत गर्न नसके पनि यसलाई लोकगीत र सङ्गीतको अध्ययनमा महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्यका रूपमा हेर्न सकिन्छ ।

झविन्द्र महत (२०६०) ले *गुल्मी जिल्लाको पश्चिमोत्तर क्षेत्रका लोकगीतको अध्ययन* शीर्षकमा त्रि.वि.नेपाली केन्द्रीय विभागसमक्ष पेस गरेको स्नातकोत्तर शोधपत्रमा गन्धर्व गीतलाई बाह्रमासे गीतमै सीमित राखी यसलाई सङ्कुचित गरिएको देखिन्छ । गुल्मी जिल्लाको पश्चिमी भेगमा गन्धर्वहरूको पनि बसोबास रहेको हुँदा यस शोधमा केही गन्धर्व गीतहरू पनि समाविष्ट भएका छन् । यस शोधमा लोकगीतको सैद्धान्तिक परिचय, लोकगीतको परिभाषा, विशेषता र महत्त्व स्पष्ट पार्दै लोकगीतको वर्गीकरण गरिएको छ । यस क्षेत्रका लोकगीतहरूलाई संस्कार, ऋतुकालीन, कर्म, पर्व र बाह्रमासे गरी मोटामोटी रूपमा चार भागमा वर्गीकरण गरिएको छ । लोकगीतको विश्लेषणका क्रममा विषयवस्तु, संरचना, गीतितत्त्व, काव्यतत्त्व ,भाषाशैली र विधातात्त्विक पक्षहरूको समावेश गरिएको छ । गन्धर्व गीतको विश्लेषणमा यस शोध प्रबन्धलाई एक आधार सामग्रीका रूपमा हेरिएको छ । यस शोधले गन्धर्व लोकगीतहरूको सामान्य परिचय मात्र प्रस्तुत गर्न सकेको गन्धर्व गीतको अध्ययनका लागि सामान्य पूर्वकार्यका रूपमा लिन सकिन्छ ।

गोविन्द आचार्य (२०६०) ले *राप्ती अञ्चलका लोकगीतको विश्लेषण* शीर्षकमा विद्यावारिधि उपाधिका लागि त्रिभुवन विश्वविद्यालय समक्ष पेस गरेको शोध प्रबन्धमा

सल्यान जिल्लाका गन्धर्वहरूले गाएका केही गीतहरू विश्लेष्य सामग्री बनाई तिनको अन्तर्वस्तु केलाएका छन् । प्रस्तुत शोधप्रबन्धमा राप्ती अञ्चलका लोकगीतलाई संस्कारगीत, चाडपर्वगीत, ऋतु गीत, श्रमगीत र बाह्रमास गीते गरी पाँच भागमा वर्गीकरण गरिएको छ । यसमा जन्म, छैंटी, विवाह, व्रतबन्ध आदि कार्यमा गाइने गीतलाई संस्कारगीत, दसैं, तिज जस्ता चाडपर्वमा गाइने गीतलाई चाडपर्वगीत, असारे गीतलाई ऋतुकालीन गीत, दाइँ, रोपाइँ जस्ता शारीरिक श्रम पर्ने काम गर्दा गाइने गीतलाई श्रमगीत र जागृति, प्रणयमूलक गीत र बालगीतलाई बाह्रमासे गीतअन्तर्गत समावेश गरिएको छ । प्रस्तुत शोधप्रबन्धमा बाह्रमासे गीतको स्वरूप स्पष्ट पारिनुका साथै गन्धर्व गीतहरूको सङ्कलनसमेत गरिएको छ । राप्ती अञ्चल पनि गन्धर्वहरूको बसोबास गर्ने मुख्य थलो भएकाले यस अध्ययनमा उक्त शोधप्रबन्धको उपयोग गरिएको छ । यसमा लोकगीतको भाषिक स्वरूप ठम्याउने क्रममा शब्दभण्डार, थेगो, सम्बोधन शब्द, भाषाको उच्चारणगत विशेषता र उखानको प्रयोग जस्ता पक्षको अध्ययनमा जोड दिइएको छ । त्यस्तै काव्यतत्त्वअन्तर्गत अलङ्कार र रसको निरूपण गरिएको छ भने सङ्गीतात्मकता र छन्दको विश्लेषण गर्ने काममा पङ्क्ति सङ्ख्या, पङ्क्ति संरचना र अक्षरसङ्ख्यालाई आधार मानिएको छ । त्यस्तै ताल, गति, मात्रा, यति, तारत्व र बलाघात जस्ता धुनका आधारमा छन्दयोजनाको विश्लेषण पनि गरिएको छ । विधातात्त्विक अध्ययनमा यस शोधले थप सहयोग गरेको भए पनि गन्धर्वकेन्द्री अध्ययन यस शोधमा हुन नसकेको हुँदा उक्त कार्यतर्फ प्रस्तुत अनुसन्धानलाई अग्रसर गराइएको छ । गन्धर्व जातिका सन्दर्भमा मात्र नभई नेपाली लोकगीतको विश्लेषणात्मक अध्ययनका लागि यस अध्ययनलाई महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्य मान्न सकिन्छ । उक्त शोधमा समेटिन नसकेको वितात्विक अध्ययनलाई यस शोधले समेट्न खोजेको छ ।

रामशरण दर्नाल (२०६१) ले *'नेपाली बाजा'* नामक कृतिमा सारङ्गी बाजालाई प्राथमिकतमा राखेर लोकबाजाको परिचय दिएका छन् । यस कृतिमा सारङ्गी तथा अन्य नेपाली लोकबाजा र तिनको प्रकार्यका बारेमा लेखिएको छ । सारङ्गी प्रत्यक्ष रूपमा गन्धर्वहरूसँग जोडिएको बाजा हो । यसमा नेपालका विभिन्न जातिहरूले बजाउने गरेका लोकबाजाहरूको परिचय, वर्गीकरण र बजाउने तारिकासहित तिनको नालीबेली प्रस्तुत गरिएको छ । यस सन्दर्भमा गन्धर्व जातिले प्रयोग गर्ने अर्बाजो, सारङ्गी, मादल जस्ता बाजाको जातीय सन्दर्भमा चित्रण गरिएको छ । प्रस्तुत कृतिलाई अध्यायहरूमा वर्गीकरण नगरी क्रमैसँगै लेखको ढाँचामा बाजाहरूको परिचय दिई तयार गरिएको छ । प्रस्तुत कृतिको पृ. २८८ मा 'नेपाली सङ्गीतका केही पेसेवर कलाकार जाति' शीर्षकको लेखमा गन्धर्व जाति र तिनको गायन कलाका बारेमा चर्चा गरिएको छ जुन यस अध्ययनका लागि महत्त्वपूर्ण सामग्री बनेको छ । साथै यस लेखमा गन्धर्वहरूलाई कर्खाका गायक, राष्ट्रियता र राष्ट्रिय संस्कृतिका जागरणकर्ता भन्ने उल्लेख गरिएको छ । सारङ्गी, अर्बाजो आदि लोक बाजा र तिनका वादक गन्धर्वहरूको चर्चा यस कृतिमा पाइएको र प्रस्तुत शोध पनि

त्यसैसँग सम्बन्धित भएकाले सारङ्गी वादनका सम्बन्धमा थप अध्ययन विश्लेषण गर्ने प्रयोजनार्थ यस कृतिलाई अध्ययन गरी समीक्षा गरिएको छ । यस कृतिले गन्धर्व लोकगीतका सम्बन्धमा अध्ययन विश्लेषण नगरे पनि लोकगीतको सङ्गीत पक्षको अध्ययन र विश्लेषण गरिएकाले यस कृतिलाई विशेष पूर्वकार्यका रूपमा लिन सकिन्छ । यस कृतिमा गन्धर्व लोकगीतको विधातात्त्विक अध्ययन नभएका कारण यस शोधले थप अध्ययन र विश्लेषण गरेको छ ।

टङ्क के.सी.(२०६२) को *'मन्दिरको देशमा लोकसङ्गीतको फूलबारी'* भन्ने कृतिमा गन्धर्व जातिको गायन शैली र लोकगीतको चर्चा गरिएको छ । लोकसङ्गीतसम्बन्धी विविध लेखहरूको सँगालोका रूपमा प्रकाशित भएको यस कृतिमा जम्मा ३३ ओटा लेखहरू सङ्ग्रहित छन् । तीमध्ये बाह्रौं लेखका रूपमा *गन्धर्व र सारङ्गी* शीर्षक दिइएको छ । प्रस्तुत लेखमा गन्धर्वहरू बस्ने क्षेत्रको क्षेत्रगत परिचय, गन्धर्वहरूको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि, धार्मिक र सांस्कृतिक महत्त्व, पौराणिक बाजा अर्बाजो र सारङ्गीको परिचय तथा गन्धर्वहरूको लोक साहित्यिक महत्त्वका बारेमा विवेचना गरिएको छ । यस लेखभित्र गन्धर्वहरूलाई माछापुच्छ्रे झैँ उच्च र कञ्चन भावना लिएर नेपाली दाजुभाइका घर आँगनमा लोकसङ्गीतका उपहार बाँड्दै हिँड्ने, फेवातालको नाउँमा सल्बलाउँदै सेती नदी झैँ सुसाउने, झुपडीदेखि महलसम्मका गाथा, सागरदेखि हिमालसम्मका, घरानादेखि तरानासम्मका व्यथा सुनाउँदै हिँड्ने ती कोमल ओठहरूबाट लालुमाईको मार्मिक भाका ओकल्दै देशभरि लोकगीत-लोकधुन झङ्कृत गर्ने हृदयप्रिय लोकसाधक गन्धर्व जाति नै हुन् भनी उल्लेख गरिएको छ । गन्धर्व जातिका बारेमा तथ्यमूलकभन्दा भावनात्मक लेख भए पनि यस लेखले प्रस्तुत शोधकार्यमा गन्धर्वहरूको जातीय परिचय दिन र अवधारणा निर्माण गर्नमा सहयोग पुऱ्याएको छ । गन्धर्व गीतका बारेमा सामान्य चर्चा गरिए पनि यस कृतिलाई महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्य मान्न सकिन्छ ।

एन्जेला र अदना दर्नाल (२०६३) द्वारा सम्पादित *'जनताका लोकगायक झलकमान गन्धर्व'* नामक व्यक्तिवृत्तमा आधारित कृतिमा गन्धर्व जाति र उनीहरूको लोकगीत गायनमा विशेष भूमिका रहेको उल्लेख गरिएको छ । गन्धर्व समुदायबाट लोकगीत-सङ्गीतका क्षेत्रमा राष्ट्रिय र अन्तर्राष्ट्रिय छवि बनाएका झलकमान गन्धर्वको साङ्गीतिक योगदानका बारेमा यस कृतिमा चर्चा गरिएको छ । यस कृतिभित्र विभिन्न लेखकहरूका ६ ओटा लेखहरू झलकमान गन्धर्वका सन्दर्भमा लेखिएका छन् । झलकमानको पुर्ख्यौली, गन्धर्व संस्कार आदिको चर्चा गर्ने सदर्भमा ती लेखकहरूमा गन्धर्व जातिको जातीय र साङ्गीतिक पहिचान र योगदानका कुराहरू प्रशस्त मात्रामा आएका छन् । कृतिको प्राक्कथनका रूपमा आएका *सम्पादकीय* र *प्रकाशकीय* दुई लेखहरूमा लोक साहित्य र लोकसङ्गीतका विविध पक्षको खोलुवा गरिएको छ । पत्रपत्रिकाबाट साभार लेखहरू पनि महत्त्वपूर्ण छन् । रामशरण दर्नाल, सुवि शाह, मञ्जुल, वानिरा गिरी लगायतका लेखहरूमा झकलमानसँगै सिङ्गै गन्धर्व

जातिका विविध प्रसङ्गहरू जोडिएर आएका छन् । यो कृति व्यक्तिकेन्द्रित भए पनि प्रस्तुत अध्ययनसँग सम्बन्धित विभिन्न सन्दर्भका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्यका रूपमा रहको छ ।

बेनी जङ्गम रावल (२०६३) ले *'सन्दर्भ : लोकगीतका '* शीर्षकको कृतिमा गाइने जातिको गीत-सङ्गीतका बारेमा चर्चा गरेको पाइन्छ । यसमा गन्धर्वहरूका गीतहरू कुनै आफ्नै रचना, कुनै गाउँघरमा सुनेका अनि थपथाप गरी गाइएका, कुनै उनीहरूकै पुर्खाले रचेका पाइन्छन् भनी उल्लिखित छ । यस कृतिमा गाइने जातिको योगदानका बारेमा चर्चा पाइन्छ तर गन्धर्व गीतको विश्लेषण भने गरिएको छैन । यस कृतिमा सङ्गीतशास्त्रका प्रशस्त सैद्धान्तिक र प्रायोगिक लेखहरू समेटिएका हुनाले प्रायः सम्पूर्ण सामग्रीहरू गन्धर्व विषयक अध्ययन अनुसन्धानमा उपयोगी देखिन्छन् । गन्धर्व गीतहरूलाई छुट्टै रूपमा अध्ययन नगरिए पनि यस कृतिमा गन्धर्व जातिको जातीय परिचय जोडिएर आएको छ । लोकगीतको सङ्गीत पक्षलाई देखाउन यस कृतिले सहयोग पुऱ्याएको छ । गन्धर्वका सम्बन्धमा यस कृतिलाई पनि एउटा महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्य मानी यहाँ पुनरावलोकन गरिएको छ तर यस कृतिले विधातात्त्विक अध्ययनलाई नसमेटेका कारण यहाँ लोकगीतको विधातात्त्विक अध्ययनलाई समेटिएको छ ।

मोहनराज शर्मा र खगेन्द्रप्रसाद लुइँटेल (२०६३) को *'लोकवार्ता विज्ञान र लोकसाहित्य'* नामक कृतिमा कर्खा, डाँफे र मुरलीका गाथाहरू गन्धर्वहरूले सारङ्गी रेटेर गाउँछन् भनी उल्लेख गरिएको छ तर गन्धर्व लोकगीत र सङ्गीतका विषयमा उक्त कृतिले प्रकाश पारेको छैन । यस कृतिको खण्ड 'ख' अन्तर्गत उपशीर्षकहरू नौ, दश र एघारमा नेपाली लोकगीतका सम्बन्धमा चर्चा गरिएको छ । लोकगीतको सैद्धान्तिक पक्षअन्तर्गत लोकगीतको परिचय, परिभाषा, स्वरूप, वर्गीकरण आधारहरू र वर्गीकरणका प्रकारहरू तथा नेपाली लोकगीतका प्रकारहरूको समीक्षात्मक विश्लेषण गरिएको छ । प्रस्तुत कृतिमा लोकगीतको वर्गीकरण वैज्ञानिक र व्यवस्थित रूपमा गरिएको पाइन्छ । नेपाली लोकगीतका प्रकार्यगत प्रकारहरू सबै समेटिएका नभए पनि गीत विश्लेषण गर्ने आधारहरू यस कृतिबाट प्राप्त गर्न सकिन्छ । नेपाली लोकगीतका प्रकारहरूमध्ये सदाकालिक वा बाह्रमासे गीत अन्तर्गत चौधओटा र समसामयिक लोकगीत अन्तर्गत उन्नाइसओटा लोकगीतका नमुनाहरू प्रस्तुत गरी तिनको समीक्षात्मक विश्लेषण गरिएको हुनाले गन्धर्व जातिका लोकगीतहरूको अध्ययनका क्रममा यस कृतिबाट विश्लेषणात्मक पक्षमा सहयोग पुगेको छ । तसर्थ यस कृतिलाई गन्धर्व गीत विश्लेषणका लागि सैद्धन्तिक आधारबाट हेर्दा महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्य मान्न सकिन्छ । यस कृतिले विधातात्त्विक अध्ययनको सामान्य चर्चा गरे पनि गन्धर्वलोकगीतको विधाकेन्द्री अध्ययनलाई प्रस्तुत नगरेको हुँदा यसतर्फ प्रस्तुत अध्ययलाई अघि बढाइएको छ ।

तुलसी दिवस र चूडामणि बन्धु (२०६४) द्वारा सम्पादित कृति *गन्धर्व लोकवार्ता तथा लोकजीवन* गन्धर्व जातिकै विषयमा प्रकाशित अनुसन्धानात्मक कृति हो । प्रस्तुत कृति

क्षेत्रकार्यमा आधारित अनुसन्धानमूलक कृति हो । यो अनुसन्धान कास्की जिल्लाका बाटुलेचौर, बडहरे, गोगनगौंडा, अर्घौं, लामाचौर र हेम्जामा बसोवास गर्ने गन्धर्वहरूको जीवनशैली, रीतिस्थिति, गीत, कर्खा, गाथा, कथा आदिका बारेमा केन्द्रित छ । प्रस्तुत अनुसन्धान प्रामाणिक र विश्वसनीय देखिन्छ । २२ ओटा परिच्छेदमा संरचित यस कृतिमा गन्धर्व जातिका बारेमा विशद् चर्चा गरिएको छ । अनुसन्धान विधि मुताविक प्रस्तावना, पूर्वकार्यको सर्वेक्षण, अध्ययन विधि, सामग्रीको आलेखन, सैद्धान्तिक आधार जस्ता शीर्षकहरू पूर्वाङ्गका रूपमा राखिएका छन् ।

गन्धर्वहरूको परिचय, लोकजीवन र धार्मिक आस्था, लोकसंस्कारहरू, लोक चाडपर्वहरू, लोकविश्वास, लोकव्यवहार, लोकभाषा, लोकसङ्गीत र लोक रागहरू, भजनहरू, कर्खाहरू, विभिन्न प्रकारका गीतहरू, गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोक साहित्यका अन्य विधाहरू, मौखिक इतिहास, लोकनृत्य, भौतिक लोक संस्कृति, खानपिन, लोकोपचार, परिवर्तित अवस्था आदिको व्याख्या विवेचना यस कृतिमा गरिएको छ । चलनचल्तीका गीतहरू (पृ.२०३) मा बाह्रमासे गीत तथा भाकाहरू सङ्कलित छन् । गन्धर्वले गाउने कर्खा र गाथाहरूको सङ्कलन र विश्लेषण समेत यसमा गरिएको छ । प्रस्तुत कृतिमा गन्धर्व जनजीवनका विविध पक्षहरू समेटिएका छन् । तसर्थ यस कृतिलाई गन्धर्व विषयक नेपालबाट गरिएको उल्लेख्य अनुसन्धानका रूपमा लिन सकिन्छ । गन्धर्व लोकगीतको विधातात्त्विक अध्ययन यस कृतिमा नगरिएको हुँदा उक्त कृतिमा नसमेटिएका विधागत पक्षहरूलाई प्रस्तुत अनुसन्धानमा समेटिएको छ ।

कास्की जिल्लामा मात्र आधारित भई गरिएको यस अनुसन्धानले अन्य क्षेत्रका गन्धर्वहरूका बारेमा सम्पूर्ण जानकारीहरू प्रदान गर्न सकेको छैन । कास्कीलाई गन्धर्वहरूको मूल थलो भनी निर्णय दिन सकिने प्रामाणिक कुराहरू पाइँदैनन् । कास्कीमा अन्य क्षेत्रभन्दा बढी मात्रामा गन्धर्वको बसोवास रहेको कुरा अन्य अध्ययनबाट समेत पुष्टि भएको छ । प्रस्तुत कृतिले मध्यकालीन समयमा जयस्थिति मल्लद्वारा गरिएको जात विभाजनमा गन्धर्वहरू 'गायना' भनेर उल्लेख भएको थियो भनी उल्लेख गरेको छ । साथै बाटुलेचौर कास्कीलाई सबभन्दा ठुलो गन्धर्व बस्ती भनेको छ । एक स्थानिक अध्ययन भएकाले प्रस्तुत अनुसन्धानात्मक कृति अझै पनि गन्धर्व गीत सङ्गीतका बारेमा अपुग नै मान्नु पर्ने हुन्छ । महत्त्वपूर्ण तथ्य एवम् जानकारी प्रदान गर्ने यस कृतिलाई पूरक सामग्रीका रूपमा लिई गन्धर्व जातिका गीतको अध्ययनलाई अघि बढाइएको छ ।

कुसुमाकर न्यौपाने (२०६४) ले *पश्चिमाञ्चल क्षेत्रमा प्रचलित नेपाली लोकगीतहरूको अध्ययन* शीर्षकमा त्रि.वि. समक्ष पेस गरेको विद्यावारिधि शोध प्रबन्धमा लोकगीतको सैद्धान्तिक आधारसहित केही गन्धर्व लोकगीतको समेत विश्लेषण गर्दै गन्धर्व गीतहरू सदाबहार लोकगीतका रूपमा रहेको औंल्याएका छन् । प्रस्तुत विद्यावारिधि शोधपत्रमा

पश्चिमाञ्चल क्षेत्रका लोकगीतहरूको बृहत् चर्चा गरिएको छ । नौ अध्यायमा विभाजित प्रस्तुत अनुसन्धान प्रबन्धमा लोकगीतको सैद्धान्तिक प्रारूप तथा पश्चिमाञ्चल क्षेत्रका विभिन्न प्रकारका लोकगीतहरूको सङ्कलन र विश्लेषण गरिएको छ । पश्चिमाञ्चल क्षेत्र गन्धर्व जातिको मूल थलोका रूपमा रहेको छ । यस शोधमा प्रशस्त मात्रामा गन्धर्व गीतहरू पनि सङ्कलित छन् । बाह्रमासे गीतहरू पनि यस अनुसन्धानका विश्लेष्य सामग्री भएका छन् । कास्कीका विभिन्न ठाउँमा बस्ने गन्धर्वहरूले गाएका गीतहरू यसमा उल्लिखित छन् । गन्धर्वहरूले गाउने हँस्यौली गीत, बाल गन्धर्व गीत, मालसिरी गीत, जैमलपत्ता गीत, राग आदिको विश्लेषण यहाँ गरिएको छ । यहाँ गन्धर्व बाह्रमासे गीतको स्वरूप पनि प्रस्तुत गरिएको छ । पश्चिमाञ्चल क्षेत्रका समग्र प्रचलित गीतहरू यस अनुसन्धानका सामग्री भए पनि गन्धर्व गीतहरू पनि यस अध्ययनका प्रमुख सामग्री बनेका छन् । गन्धर्व गीतको समग्र परिचय यसबाट पाउन नसकिए पनि यस अनुसन्धानलाई गन्धर्व गीतका लागि एउटा सहायक पूर्वकार्य मानी यहाँ विधातात्त्विक अध्ययन अध्ययन गरिएको हो ।

गन्धर्व कला संस्कृति र संरक्षण प्रतिष्ठान (२०६४) द्वारा उत्पादित '*गन्धर्व फोकलोर एन्ड फोक लाइफ* डी.भी.डी. डकुमेन्ट्री' गन्धर्व कला र संस्कृतिको महत्त्वपूर्ण सामग्री हो । प्रस्तुत डकुमेन्ट्रीमा गन्धर्वहरूको लोकजीवन र लोकसङ्गीतलाई प्रस्ट्याउने प्रशस्त दृश्यहरू राखिएका छन् । गन्धर्वहरूको संस्कृति झल्काउने दैनिक क्रियाकलापहरू, कर्खा, गीत, गाथाहरूको गायन, विभिन्न अन्तर्वार्ताहरू, अर्बाजो र सारङ्गी परिचय आदि कुराहरू यसमा समेटिएका छन् । क्षेत्रकार्यमा संलग्न भएका अनुसन्धाताहरू, फोटोग्राफरहरू तथा सङ्कलकहरूले मिहिनेतका साथ सिङ्गो गन्धर्व जातिका जानकारीमूलक दृश्यहरू यस वृत्तचित्रभित्र समावेश गरेको पाइन्छ । प्रस्तुत वृत्तचित्रले गन्धर्व संस्कृति र गन्धर्व गीतको अध्ययनमा केही सहयोग पुऱ्याएको छ । तसर्थ यस वृत्तचित्रलाई प्रस्तुत शोधकार्यमा महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्यको सामग्रीका रूपमा लिइएको छ । यस डि.भि.डी.मा विधातात्त्विक अध्ययन हुन नसकेका कारण यस अध्ययनलाई विधातत्त्वमा केन्द्रित गरिएको छ ।

मोतीलाल पराजुली र जीवेन्द्र देव गिरी (२०६८) द्वारा लिखित '*नेपाली लोकसाहित्यको रूपरेखा* ' भन्ने कृतिमा गन्धर्वहरूले गाउने गरेका केही गीतहरूको सामान्य चर्चा र लोकगीत विश्लेषणका आधारहरू उल्लेख गरिएका छन् । यो लोकसाहित्यका कुनै पनि विधाको अध्ययन अनुसन्धानका लागि उपयोगी कृति हो । यस कृतिका पहिलो र दोस्रो अध्याय लोकगीतको अध्ययन र विश्लेषणमा आधारित छन् । पहिलो अध्यायमा“लोकसाहित्य सिद्धान्त”र दोस्रो अध्यायमा “लोकगीत र लोकपद्य” शीर्षकमा लोकगीतसम्बन्धी विषयहरू उठान भएका छन् । दोस्रो अध्यायमा लोकगीतको सैद्धान्तिक पक्षको चर्चा गर्नुका साथै प्रार्थना गीत, भोलाउलो, धमारी, आरती, संस्कारगीत, पर्वगीत, श्रमगीत, बाह्रमासे गीत आदिका बारेमा चर्चा गर्दै सुर्खेतमा प्रचलित रोपाइँ गीतको नमुना विश्लेषण समेत गरिएको छ जुन गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विश्लेषणका लागि सहायक बनेका छन् ।

लोकगीतमा प्रयोग हुने थेगाहरू, रहनी र लय व्यवस्थाको समेत यसमा चर्चा गरिएको छ । सैद्धान्तिक र विश्लेषणात्मक अध्ययन भएकाले यस कृतिको विशेष महत्त्व रहेको छ । यस कृतिलाई सैद्धान्तिक अध्ययन र गन्धर्व गीतको विश्लेषणका लागि महत्त्वपूर्ण सूचनाहरू प्राप्त हुने आधारबाट एउटा उपयोगी पूर्वकार्य मानी यहाँ समीक्षा गरिएको हो ।

देवीप्रसाद दाहाल (२०६९) ले *गोरखाका गन्धर्व गीतमा जातितत्त्वगत विशेषता* शीर्षकमा नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रिभुवन विश्वविद्यालय समक्ष प्रस्तुत गरेको एम.फिल शोध प्रबन्धमा गन्धर्व गीतहरूको प्रस्तुतिगत सन्दर्भ र सङ्गीत पक्षको समेत विश्लेषण गरी गन्धर्व गीत विश्लेषणका आधारहरू प्रस्तुत गरेका छन् । प्रस्तुत शोधप्रबन्धमा गोरखा जिल्लालाई आधार बनाई गन्धर्व गीत सङ्गीतका बारेमा अनुसन्धान गरिएको छ । यसमा गोरखाबाट सङ्कलन गरिएका केही गन्धर्व लोकगीतहरूलाई स्वरलिपिसहित चर्चा गरिएको छ । गन्धर्व जातिमै आधारित भई तयार गरिएको यस शोध प्रबन्धमा सातओटा परिच्छेदहरू रहेका छन् । पहिलो परिच्छेदमा शोध परिचय रहेको छ । दोस्रो परिच्छेदमा सन्दर्भवादी पद्धतिको सैद्धान्तिक स्वरूप प्रस्तुत गरिएको छ । डेल हाइम्सद्वारा प्रतिपादित कथनको जातितत्त्व पद्धतिको प्रयोग गरी गन्धर्व गीतहरूको अध्ययन विश्लेषण गर्ने सैद्धान्तिक आधार यसमा प्रस्तुत भएको छ । यसमा गन्धर्व लोकगीतहरूको विश्लेषण गर्ने सैद्धन्तिक ढाँचा प्रस्तुत गरी परिवेश र दृश्य, सहभागीहरू, उद्देश्य, कार्यको क्रम, सुर, करणत्व, प्रतिमानहरू, विधा जस्ता आधारहरूबाट गन्धर्व गीतको विश्लेषण गर्न सकिने कुरा उल्लेख भएको छ । परिच्छेद तीनमा गन्धर्व जाति गोरखाका गन्धर्वहरूका बारेमा परिचयात्मक विवरण प्रस्तुत गरिएको छ । परिच्छेद चारमा गोरखाली गन्धर्व लोकगीतमा जातितत्त्वगत विशेषताहरूको निरूपण गरिएको छ । परिच्छेद पाँचमा गन्धर्वगीतहरूको सुर तथा सङ्गीतगत विशेषताहरूको विश्लेषण गरिएको छ । छैटौँ परिच्छेदमा गन्धर्व गीतहरूको विधातात्त्विक विश्लेषण गरिएको छ । परिच्छेद सातमा अध्ययनको निष्कर्ष दिइएको छ । गोरखा जिल्लाका गन्धर्वगीतहरूका बारेमा विस्तृत अध्ययन गरिएको यस शोधप्रबन्धबाट गन्धर्व लोकगीतहरूको थप अध्ययनमा टेवा पुग्ने देखिन्छ । यस शोध प्रबन्धमा लोकगीत विश्लेषणका सङ्गीतशास्त्रीय आधारहरूसमेत तय गरिएका छन् । गीतहरूको स्वरलिपिसमेत प्रस्तुत गरिएको हुनाले यस शोध प्रबन्धले लोकगीतहरूको अध्ययनमा स्वरलिपि समेत आवश्यक हुने तथ्यलाई आत्मसात् गरेको छ । यसका साथै जातीय गीत तथा सङ्गीतको अध्ययनका लागि यसले मार्गदर्शन समेत गरेको देखिन्छ । यसबाट गन्धर्व बाह्रमासे गीतहरूका विधातात्त्विक र सन्दर्भवादी अध्ययन तथा सङ्गीत पहिचानमा समेत सहजता हुने देखिन्छ । उक्त शोधपत्रमा गोरखा जिल्लाका मात्र गन्धर्वहरूलाई समेटिएको तर अन्य क्षेत्रका गन्धर्व गीतहरूलाई नसमेटेको हुनाले प्रस्तुत शोधमा बहुस्थानिक गन्धर्व गीतहरूमा आधारित भई अध्ययन गरिएको छ ।

लोचन रिजाल (सन् २०१४) ले काठमाडौँ विश्वविद्यालयसमक्ष *ट्रान्समिसन अफ म्युजिक इन नेपाल : द गन्धर्व ट्रेडिसन* शीर्षकमा विद्यावारिधि अनुसन्धान प्रतिवेदन पेस गरेका छन् । प्रस्तुत शोध प्रतिवेदन गन्धर्व सङ्गीतका सम्बन्धमा केन्द्रित रहेको छ । काठमाडौँ विश्वविद्यालय स्कुल अफ म्युजिकबाट इथ्नोम्युजिकोलोजीमा विद्यावारिधि उपाधिका लागि प्रस्तुत भई स्वीकृत भएको यस शोध प्रबन्धमा गन्धर्व सङ्गीतका बारेमा विशेष चर्चा भएको छ । यस शोधमा नेपालका झापा, भोजपुर, काठमाडौँ, कास्की, दाङ र सल्यानका गन्धर्वहरूका सम्बन्धमा क्षेत्रकार्य गरी विभिन्न गीतहरूको सङ्कलन गर्नुका साथै गन्धर्व जातिमा भइरहेको प्रसारणका सम्बन्धमा चर्चा गरिएको छ । चारओटा अध्यायहरूमा संरचित यस शोध प्रबन्धमा पहिलो अध्यायमा शोध परिचय प्रस्तुत गरिएको छ । दोस्रो अध्यायमा गन्धर्वहरूको गीत सङ्गीत र वाद्ययन्त्रहरूका बारेमा विश्लेषणात्मक रूपमा चर्चा गरिएको छ । यस अन्तर्गत समाजमा गन्धर्वहरूको परिवर्तनशील अवस्था, केही गन्धर्व गीतहरूको विश्लेषण, सारङ्गी र अर्बाजो बनाउने प्रक्रिया आदि विषयहरू उल्लेख छन् । तेस्रो अध्यायमा गन्धर्वहरूका सन्दर्भमा नेपाली लोकसङ्गीतको प्रसारण र वर्तमान अवस्थाको विश्लेषण गरिएको छ । यस सन्दर्भमा क्षेत्रकार्य गरिएका सबै स्थानहरूमा गन्धर्वहरूको गायन, सङ्गीत कला र गीतको रूपान्तरणका सम्बन्धमा तस्बिरहरूको प्रस्तुतीकरणसहित विश्लेषण गरिएको छ ।

गन्धर्व केन्द्रित शोध भएकाले यस शोध प्रबन्धबाट गन्धर्व सङ्गीत, उनीहरूको परम्परा र गायन पक्षलाई बुझ्न सहयोग पुगेको छ । जातीय सङ्गीत पक्षमा केन्द्रित भएको उक्त शोध लोकसाहित्यइतर देखिएको छ । यसमा पाश्चात्त्य स्वरलिपि तथा बाजाको परिचयात्मक अध्ययन र केही गीतहरूलाई मात्र उदाहरणका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । साहित्यिक र विधातात्त्विक अध्ययन हुन नसकेको यस शोधभन्दा पृथक् रूपमा प्रस्तुत शोधकार्यलाई अघि बढाइएको छ ।

चूडामणि बन्धु (सन् २०१६) ले *'एक्सपेक्ट्स् अफ नेप्लिज फोकलोर'* शीर्षकमा अङ्ग्रेजी भाषामा प्रकाशित गरेको कृतिमा *"कर्खा एन्ड कर्खा सिङ्गर"* भनी गन्धर्वहरूलाई चिनाएका छन् । यो नेपाली लोकवार्ता र लोकसाहित्यसम्बन्धी महत्त्वपूर्ण कृति हो । यस कृतिमा विभिन्न शीर्षकका चौबिसओटा लेखहरू समेटिएका छन् । उक्त लेखहरूमध्ये तेस्रो लेख *"नेपाली फोक सङ"* र चौथो लेख लोकगीतको अध्ययन विश्लेषणका लागि उपयोगी रहेका छन् । तेस्रो लेखमा झ्याउरे, ख्याली, देउडा, चन्डी, सँगिनी, कौरा आदि गीतको चर्चा गरिनुका साथै संस्कारगीत, धार्मिक गीत, पर्वगीत र श्रमगीतबारे पनि चर्चा गरिएको छ । चौथो लेखमा कर्खाका गायक भनी गन्धर्वहरूलाई चिनाइएको छ । यस लेखमा गन्धर्वहरूको जीवनपद्धति र गायन परम्पराको समेत चर्चा गरिएको छ । यस कृतिबाट गन्धर्व लोकजीवन र लोकगीतको परम्परा बुझ्न आधार प्राप्त भएको छ । गन्धर्वका विषयमा यस कृतिले नसमेटेका थप विषय र सन्दर्भहरूको खोजी यस शोधकार्यले गरेको छ । यस कृतिलाई

गन्धर्व जातिका बारेमा अध्ययन गर्ने एउटा महत्त्वपूर्ण पूर्वकार्यका रूपमा लिएर यसको अध्ययन गरी प्रस्तुत अध्ययनलाई विधातात्त्विक विश्लेषणमा आधारित बनाइएको छ ।

माथि उल्लिखित पूर्वकार्यको समीक्षाबाट विभिन्न अध्येताहरूले गन्धर्व जाति र तिनका गीतका बारेमा सामान्य अध्ययन गरेको देखिन्छ । ती अध्ययनमध्ये केहीमा गन्धर्व जातिको परिचय दिइएको छ भने केहीमा गन्धर्व जातिका गीत र सङ्गीतको पनि चर्चा गरिएको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित समग्र लोकगीतको अन्तर्वस्तु कस्तो छ तथा उनीहरूले गाउने लोकगीतका अन्य विधातात्त्विक पक्षहरू केकस्ता छन् भन्ने कुराको अध्ययन हुन बाँकी नै रहेको देखिन्छ । त्यसैले यस शोध अन्तराललाई दृष्टिगत गर्दा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विधातात्त्विक पक्षमा केन्द्रित भएर यो शोधकार्य सम्पन्न गरिएको छ । यसरी गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको सामान्य अध्ययन भए पनि विधातत्त्वको अध्ययन हुन नसकेको सन्दर्भमा अग्रज अनुसन्धाताहरूले गरेका अध्ययनभन्दा पृथक् किसिमले यो अध्ययन गर्न आवश्यक ठानिएको हो ।

१.६ शोधको औचित्य तथा महत्त्व

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विधातात्त्विक अध्ययन हालसम्म नभएकाले यस शोधकार्यको औचित्य स्वतः स्पष्ट छ । गन्धर्व जातिले लोकगीतका क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका हुनाले यस जातिमा प्रचलित लोकगीतका विषयमा शोधकार्य गर्नु आफैँमा महत्त्वपूर्ण कार्य हो । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको अध्ययनले अझै पनि पूर्णता पाइनसकेको वर्तमान अवस्थामा प्रस्तुत अध्ययनबाट त्यसमा केही योगदान हुने हुँदा पनि यसको औचित्य सिद्ध हुन्छ । लोकगीतहरूका बारेमा अनुसन्धान गरिनु लोकसांस्कृतिक दृष्टिले जरुरी देखिने हुँदा यस कोणबाट पनि यसको महत्त्व रहेको छ । यस शोधकार्यबाट स्वयम् गन्धर्वहरूले समेत आफ्ना गीतका विधातात्त्विक विशेषताका बारेमा विशेष ज्ञान हासिल गर्न सक्नेछन् । यो अध्ययन गन्धर्वइतर व्यक्तिहरूका लागि समेत उपयोगी छ । क्षेत्रकार्यबाट प्राथमिक सामग्री सङ्कलन गरी विश्लेषण गर्नु आफैँमा पनि औचित्यपूर्ण छ । नेपाली लोकसाहित्यको अध्ययनलाई पूर्णता प्रदान गर्ने दिशामा समेत लोकगीतको यस अध्ययनले आंशिक योगदान गरेको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतका विधातात्त्विक पक्षको विश्लेषण गरी स्वदेशी विदेशी अनुसन्धाताहरूको तद्विषयक जिज्ञासालाई मेटाउन यस शोधले सहयोग पुऱ्याउने अपेक्षा गरिएको छ । लोकगीतको विधातात्त्विक अध्ययन विश्लेषण गरिएको हुनाले यो शोधकार्य अन्य समुदाय वा क्षेत्रमा प्रचलित लोकगीतको तद्विषयमा अध्ययनका निम्ति पनि आधार बन्ने विश्वास गरिएको छ ।

१.७ अध्ययनको सीमाङ्कन

प्रस्तुत शोधकार्यसँग सम्बन्धित विषय, विधा, क्षेत्र, सूचक र सामग्रीका सम्बन्धमा केही सीमाङकन गरी अध्ययनलाई अघि बढाइएको छ । लोकगीतका कथ्य विषय,

लयसङ्गीत, भाषा, स्थायी, अन्तरा र थेगो जस्ता विधातात्त्विक पक्षहरू भए पनि कथ्य विषय, भाषा र लयसङ्गीत मुख्य तत्त्व भएकाले यिनै तीन विधातत्त्वमा केन्द्रित अध्ययन यस शोधमा गरिएको छ । प्रस्तुत अध्ययन समकालिक अध्ययन भएकाले कालक्रमिक र तुलनात्मक अध्ययन यसमा गरिएको छैन । लोकगीत विधाका वृहत् रूप मानिने महाख्यानात्मक संरचना भएका गाथाचक्र र आख्यानात्मक गीत भएका लोकगाथाको अध्ययन यसमा गरिएको छैन । गन्धर्व लोकगीतको अध्ययन गर्ने सन्दर्भमा कतिपय लेखकले लोकगाथा मान्ने गरेका तर लोकगाथाका तत्त्वका दृष्टिले अपर्याप्त रहेका र लोकजीवनमा पनि लोकगीतकै रूपमा नामकरण गरिँदै आएका लोकगीतहरूलाई पनि यस अध्ययनमा समाविष्ट गरिएको छ । यस शोधमा क्षेत्रकार्यबाट प्राप्त प्राथमिक स्रोतका सामग्रीको मात्र अध्ययन गरिएकाले द्वितीयक स्रोतका सामग्री यस शोधमा समावेश गरिएको छैन । क्षेत्रगत सीमाङ्कनका सन्दर्भमा नमुना छनोट गरी प्रतिनिधिमूलक ठाउँहरूमा मात्र क्षेत्रकार्य गरिएको छ । गन्धर्वहरूको स्थायी बसोबास भएका र सामग्री प्राप्त हुन सक्ने नेपालका कोसी, वागमती, गण्डकी, लुम्बिनी र कर्णाली गरी पाँचओटा प्रदेशका दशओटा जिल्लालाई प्रादेशिक आधारमा अध्ययनको क्षेत्र मानी क्षेत्रगत सीमाङ्कन गरिएको छ । बाँकी दुई प्रदेशहरू मधेश प्रदेश र सुदूर पश्चिम प्रदेशमा गन्धर्वहरूको अति न्यून बसोबास रहेको कुरा तथ्याङ्क विभागको प्रतिवेदनमा समेत देखिएको हुँदा ती प्रदेशबाट सामग्री सङ्कलन गरिएको छैन । सूचकहरूको छनोट गर्दा पूर्व सर्वेक्षणका क्रममा जानकारहरूबाट सुझाव लिई लोकगीतहरू गाउन जान्ने व्यक्तिहरूलाई मात्र सूचकका रूपमा छनोट गरिएको छ । गन्धर्व जाति बाह्रै मास गाउँसहरमा गीत गाउन हिँड्ने जाति भए पनि अधिकांश लोकगीतहरू उनीहरूकै बसोबास स्थलबाट र केही लोकगीतहरू उनीहरूसँग भेट भएको स्थानमा गाउन लगाई सङ्कलन गरिनु पनि यसको सीमा हो । यस क्रममा कतिपय गीतहरू संस्कार, चाडपर्व आदिका सन्दर्भमा तथा कतिपय गीतहरू अन्य अवसर र सन्दर्भमा पनि सङ्कलन गरिएका छन् ।

१.८ शोधविधि

शोधसमस्या र उद्देश्यमा आधारित भई अनुसन्धानलाई व्यवस्थित र व्यावहारिक बनाउन तथ्याङ्क सङ्कलनदेखि लिएर विश्लेषणसम्मका कार्यका लागि उपयुक्त विधिको छनोट गरिएको छ । यसका निम्ति निम्नानुसारका सामग्री सङ्कलन विधि तथा विश्लेषण विधिको प्रयोग यस शोधमा गरिएको छ :

१.८.१ सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोधकार्यमा क्षेत्रकार्यका आधारमा प्राथमिक स्रोतबाट सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । शोधसामग्री सङ्कलन गर्ने प्रयोजनका लागि २०७८ को जनगणनाका आधारमा गन्धर्वहरूको बसोबास अवस्थाबारे जानकारी प्राप्त गरिएको छ । नेपालका गन्धर्वहरूको बसोबास रहेका विभिन्न प्रदेशहरूको भूगोलको प्रतिनिधित्व हुने गरी जिल्ला र त्यहाँका

बस्तीहरू छनोट गरिएको छ । छनोटमा परेका प्रत्येक प्रदेशका दुई-दुई जिल्लाहरूलाई सामग्री प्राप्त गर्न सकिने भौगोलिक प्रतिनिधित्व तथा सांस्कृतिक र ऐतिहासिक महत्त्वका दृष्टिले नमुना छनोट गरिएको छ । उक्त जिल्लाका पनि विभिन्न भूभागमा गन्धर्व बस्ती रहेकामा शोधको उद्देश्य पूरा गर्न निश्चितता दिन सक्ने अर्थात् अपेक्षित सामग्री प्राप्त गर्न सकिने गन्धर्वहरूको बस्ती वा क्षेत्रलाई मात्र छनोट गरिएको छ । नेपाल राष्ट्रलाई गन्धर्वहरूको बस्ती रहेको सिङ्गो क्षेत्र मानी पाँचओटा प्रदेशका विभिन्न जिल्लाहरूमा गन्धर्वहरूको बसोबास भएका दुई जिल्लालाई प्रत्येक प्रदेशबाट नमुना छनोट गरिएको हो । गण्डकी प्रदेश गन्धर्वहरूको बसोबास रहेको प्रमुख प्रदेश भएकाले त्यहाँका चारओटा गन्धर्व बस्तीमा र अन्य प्रदेशका जिल्लाका सम्बन्धमा एक वा दुई बस्तीमा पुगी सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । यस आधारमा सामाग्री सङ्कलनका निम्ति निर्धारित स्थानहरूमा सुर्खेत जिल्लाका वीरेन्द्रनगरको चिसापानी र गुर्भाकोट, सल्यान जिल्लाका खलङ्गा बजार र बयलडाँरा, दाङ जिल्लाका रक्षाचौर र लक्ष्मीपुर, कपिलवस्तु जिल्लाको वाणागाउँ, कास्की जिल्लाका तल्लो गोगनगौँडा, बाटुले चौर र हेम्जा, चितवन जिल्लाको माडी, काठमाडौँका कीर्तिपुर, ठमेल र स्वयम्भू, भोजपुरको जरायोटार र झापाको सुकुनाडिगी रहेका छन् ।

गन्धर्वहरूको खास बस्तीभित्र शोधार्थी स्वयम् पुगेर पूर्व सूचना प्राप्त गरी लोकगीत गाउन सक्ने र स्पष्ट अभिव्यक्ति सामर्थ्य भएका विभिन्न उमेर समूहका महिला पुरुष व्यक्तिलाई मात्र सूचकका रूपमा छनोट गरिएको छ । सूचकहरूको विस्तृत विवरण परिशिष्ट ख मा प्रस्तुत गरिएको छ । सङ्कलित १५० लोकगीतहरूमध्ये यस शोधमा पचहत्तरओटा लोकगीतहरू उपयुक्तताका आधारमा छनोट गरी अध्ययन गरिएको छ जसमा दशओटा पर्वगीत, बिसओटा बाह्रमासे गीत, अठारओटा भक्तिगीत, बाह्रओटा श्रमगीत र पन्ध्रओटा संस्कारगीत रहेका छन् । यी गीतहरू वि.स. २०७३ जेठ महिनादेखि २०७८ चैत्रसम्म समकालिक गन्धर्व जाति र समाजमा प्रचलित गीत हुन् । यहाँ सङ्कलित लोकगीतहरूको सङ्कलन गर्दा अनुसन्धाता स्वयम् उपस्थित भई प्रत्यक्ष रूपमा सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । प्रस्तुत शोधमा नमुना छनोट अन्तर्गतको उद्देश्यपूर्ण नमुना छनोट विधिको प्रयोग गरी सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । क्षेत्रकार्यसँग सम्बन्धित शोध भएको हुनाले विभिन्न ठाउँमा पुगी श्रव्यदृश्य सामग्रीका माध्यमद्वारा प्रत्यक्ष रूपमा स्वराङ्कन तथा दृश्याङ्कन गरी गीतहरू सङ्कलन गरिएको छ । यसरी प्राथमिक स्रोतबाट सामग्री सङ्कलन गर्न प्रत्यक्षरूपमा व्यक्तिगत भेटघाट, अन्तर्वार्ता, वार्तालाप, असहभागी अवलोकन, निरीक्षण, छलफल जस्ता विधिको प्रयोग गरिएको छ । सङ्कलित सामग्रीको परीक्षण र सत्यापनका लागि सम्बन्धित विषयका ज्ञाताहरूसँग अन्तर्क्रिया पनि गरिएको छ ।

१.८.२ विश्लेषण विधि

प्रस्तुत शोध गुणात्मक अध्ययनमा आधारित छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको सङ्कलन गरी सङ्कलित गीतको विस्तृत अध्ययनपश्चात् सम्बन्धित

गीतहरूका विधातात्त्विक विशेषताहरूको निरूपण यसमा गरिएको छ । सङ्कलित लोकगीतको विश्लेषणका लागि वर्गीकरण, एकीकरण, पृथकीकरण र पुस्ट्याइँसहितको विश्लेषण विधि अपनाइएको छ । यसका लागि सम्बन्धित परिच्छेदको अग्र भागमा सैद्धान्तिक आधारहरू तय गरिएका छन् । ती आधारहरूबाट गरिएको विश्लेषणलाई दार्शनिक पर्याधारसँग जोडिएको छ । सङ्कलित लोकगीतका पाठहरू यस शोधका मूल तत्त्वका रूपमा रहेका छन् । यस शोधमा तिनको तत्त्वमीमांसाका रूपमा विधातत्त्वगत विश्लेषण गरिएको छ । सङ्कलित गीतहरूलाई विषय, प्रकार्य र प्रयोजनका आधारमा पर्वगीत, बाह्मासे गीत, भक्ति गीत, श्रमगीत र संस्कारगीतमा वर्गीकृत गरिएका छन् । तिनमा अन्तर्निहित विशेषताको सैद्धान्तिक आधारमा व्याख्या विश्लेषणका लागि तय गरिएका आधारहरूबाट ज्ञान मीमांसा निर्माण भएको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतभित्र रहेका कथ्य विषय, भाषा र सङ्गीत पक्षको विश्लेषण र मूल्याङ्कन गरी शोधको मूल्य मीमांसा निर्धारण गरिएको छ ।

१.८.३ सैद्धान्तिक पर्याधार र विश्लेषण ढाँचा

लोकसाहित्यका अध्येताहरूले अभिव्यक्त गरेका सैद्धान्तिक मान्यताका आधारमा लोकगीतका विधातत्त्वमा केन्द्रित भई प्रस्तुत अध्ययन गरिएको छ । अध्ययनका क्रममा अध्येताहरूले लोकगीतका संरचक तत्त्वलाई नै लोकगीतका विधातत्त्वका रुपमा लिएको पाइन्छ । सत्येन्द्र (सन् १९७१ : ३४८) ले लोकगीतका तत्त्वहरूलाई गीतका निर्माण तत्त्वको नाम दिई छ ओटा तत्त्वहरू उल्लेख गरेका छन् । ती तत्त्वहरूमा रीढ, स्वरसम्भरण, स्वरालङ्करण, तोड, भारती र मोड रहेका छन् । यसै गरी श्रीराम शर्मा (सन् १९८१ : ७०) ले लोकगीतका तत्त्वअन्तर्गत स्थायी र अन्तरा, लय, स्वरारोहण, अवरोहण एवम् पुनरावृत्ति, मिलान, भारती, रङ्गतविधान र मोड गरी आठओटा तत्त्वको चर्चा गरेका छन् । कक्षपति (२०५२: ७-८) ले लोकगीतका मुख्य तत्त्व र सहायक तत्त्व गरी दुई भागमा छुट्याएर अध्ययन गरेकी छन् । उनले चिनाएका मुख्य तत्त्वहरूमा सन्देश, भाषा, छन्द, अलङ्कार, लय, चरन, थेगो तथा सहायक तत्त्वहरूमा नृत्य र वाद्य रहेका छन् । पराजुली (२०५७ : ७६-८५) ले लोकगीतका मुख्य र सहायक तत्त्वको चर्चा गरेका छन् । ती तत्त्वहरूमा संरचना, लय, गेयता, कथन पद्धति, भाषा र भाव रहेका छन् । उनले लोकगीतका सहायक तत्त्वका रूपमा नृत्य र वादनको उल्लेख गरेका छन् । बन्धु (२०५८ :११५–११७) ले कथ्य, भाषा, चरन वा पद, स्थायी र अन्तरा, रहनी वा वथन, लय र भाकालाई लोकगीतका विधातत्त्वका रूपमा लिएका छन् । यस सन्दर्भमा उनले नृत्य र वाद्यलाई पनि लोकगीतका तत्त्व हुन सक्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् । आचार्य (२०६२ : २-५) ले लोकगीतका तत्त्वहरूलाई अनिवार्य र ऐच्छिक गरी दुई भागमा छुट्याएका छन् । उनले अनिवार्य तत्त्वअन्तर्गत भाषा, सङ्गीतात्मकता, गायक/गायिका, कथ्य/भाव तथा ऐच्छिक तत्त्व अन्तर्गत काव्यात्मकता, रहनी वा थेगो, निरर्थक अंश ,स्थायी/अन्तरा, फाँकी, वाद्य, नृत्य, अभिनय, पहिरन, श्रोता वा दर्शक गरी तत्त्वहरू निर्धारण गरेका छन् । पराजुली र गिरी (

२०६८) ले लोकसाहित्यका विभिन्न विधाहरूमध्ये लोकगीतलाई एक प्रमुख विधा मान्दै विषयवस्तु, भाषा, भाव/सन्देश, लय वा भाका, स्थायी र अन्तरा तथा लोकतत्वलाई लोकगीतका अनिवार्य तत्वका रुपमा लिएका छन् भने रहनी वा थेगो, नृत्य र बाजालाई वैकल्पिक तत्त्वका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् (पृ.२९-३२) । प्रस्तुत अध्ययनका सन्दर्भमा कथ्य विषय, भाषा तथा लयसङ्गीतसम्बन्धी सैद्धान्तिक आधारलाई प्रत्येक परिच्छेदको आदि भागमा सविस्तार उल्लेख गरी तदनुसार अध्ययनीय गीतहरूको विश्लेषण गरिएको छ । लोकगीतका विधातत्त्वगत दृष्टिकोणका आधारमा सैदान्तिक ढाँचा तयार गरी विभिन्न शीर्षक र उपशीर्षकहरूमा गन्धर्व लोकगीतहरूको विश्लेषण गरिएको छ ।

अध्ययनका क्रममा सङ्कलित सामग्रीको विश्लेषणका लागि लोकगीतको विधातात्त्विक पक्षलाई आधार बनाइएको छ र त्यसमा लोकगीतका मुख्य तत्त्वहरू समेटिएका छन् । लोकगीतमा स्थायी अन्तरा, थेगो लगायतका तत्त्वहरू मुख्य नभई अभिव्यक्तिलाई रोचक बनाउने, भाषालाई सुगठित बनाउने र लयसङ्गीत थप्ने पूरक तत्त्व भएकाले तिनलाई मुख्य तत्त्वभित्रै समाहित गरी कथ्य विषय, भाषा र लयसङ्गीत तीन विधातत्त्वलाई मात्र केन्द्रविन्दुमा राखेर यस शोधमा अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ । यिनको सैद्धान्तिक पक्षका बारे सम्बन्धित परिच्छेदमा विस्तृत रूपमा विवेचना गरिएको छ । यस क्रममा शोधप्रश्नसँग सम्बद्ध रही सामग्री विश्लेषणको ढाँचा तयार गरिएको छ । यस क्रममा पहिलो शोध प्रश्नको समाधानका लागि गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा निहित कथ्य विषयको विश्लेषण गरी निष्कर्ष दिइएको छ । दोस्रो समस्या समाधानका लागि सङ्कलित लोकगीतको भाषिक प्रयोगलाई विभिन्न आधारबाट विश्लेषण गरिएको छ । तेस्रो समस्या समाधानका लागि गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा लय र सङ्गीत व्यवस्थाको विश्लेषण गरिएको छ। गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विश्लेषणका लागि निम्नअनुसारको ढाँचालाई अँगालिएको छ :

तालिका १.१

सामग्री विश्लेषणको ढाँचा

क्र.सं.	शोधप्रश्न	विश्लेषित विधातत्त्व	विश्लेषणको आधार
१	गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा केकस्ता कथ्य विषय रहेका छन् ?	कथ्य विषय	१. सामाजिकता २. भक्तिपरकता ३ ऐतिहासिकता ४. प्रणयमूलकता ५. प्रकृतिपरकता ६. श्रमपरकता ७. सांस्कारिकता ८. माङ्गलिकता

२	गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा भाषिक प्रयोग कसरी गरिएको छ ?	भाषा	१. शब्द २. पदावली ३ वाक्य ४. अनुच्छेद ५. शैली ६. स्थानीय भाषिक विशेषता
३	गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीत कुन रूपमा लयसङ्गीतबद्ध छन् ?	लयसङ्गीत	१. लय २. सङ्गीत

उपर्युक्त सैद्धान्तिक ढाँचामा रही गन्धर्व जातिमा प्रचलित वर्गीकृत लोकगीतहरूको अध्ययन गरिएको छ । यसका लागि सम्बन्धित अध्यायमा सैद्धान्तिक आधार निर्धारण गरी सङ्कलित गीतहरूको विश्लेषण गरिएको छ । उपर्युक्त ढाँचाअनुसार लोकगीतको विधातात्त्विक विश्लेषण गर्ने क्रममा लोकगीतभित्र रहेका कथ्य विषय, भाषा र लयसङ्गीतको पहिचान गरी आवश्यक व्याख्या विवेचना गरिएको छ ।

१.९ शोधप्रबन्धको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधप्रबन्धलाई व्यवस्थित स्वरूप प्रदान गर्न यसलाई विभिन्न परिच्छेदहरूमा विभाजन गरिएको छ । यी परिच्छेदहरूको विभाजन गर्दा शोधशीर्षक, शोधसमस्या र उद्देश्यको ख्याल गरिएको छ । यस क्रममा हरेक शोधका निम्ति आवश्यक पर्ने अग्रभाग र पश्चभागका साथै शोधको परिचय र निष्कर्षसहित समस्यामा आधारित परिच्छेदहरू प्रस्तुत गरिएका छन् । प्रस्तुत शोध प्रतिवेदनलाई निम्नअनुसारका परिच्छेदहरूमा विभक्त गरी शोधप्रबन्ध निर्माण गरिएको छ ।

पहिलो परिच्छेद :	शोधपरिचय
दोस्रो परिच्छेद :	गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा कथ्य विषय
तेस्रो परिच्छेद :	गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा भाषिक प्रयोग
चौथो परिच्छेद :	गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा लयसङ्गीत
पाँचौं परिच्छेद :	सारांश तथा निष्कर्ष
परिशिष्ट - क :	गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू र तिनको स्वरलिपि
परिशिष्ट - ख :	सङ्कलित लोकगीतको गायन, वादन तथा सूचना प्रदान गरी सहयोग गर्ने गन्धर्वहरूको विवरण
परिशिष्ट - ग :	अध्ययन क्षेत्रको नक्सा
	सन्दर्भ सामग्रीसूची

दोस्रो परिच्छेद

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा कथ्य विषय

२.१ विषयपरिचय

प्रस्तुत अध्यायमा सर्वप्रथम गन्धर्व जातिमा प्रचलित विभिन्न प्रकारका लोकगीतमा विद्यमान कथ्य विषय विश्लेषणका निम्ति सैद्धान्तिक आधार तयार गरिएको छ । लोकगीतको कथ्य विषय भन्नाले गीतभित्रको अन्तर्वस्तु भन्ने बुझिन्छ । यसलाई बन्धु (२०५८ , पृ.११५) ले कथ्य, न्यौपाने (२०७२, पृ.१०६) ले कथ्य विषय, पराजुली (२०५७, पृ.८३) ले भाव, शर्मा र लुइटेल (२०६३, पृ.७५) ले भाव वा विचार, आचार्य (२०६२, पृ.३) ले कथ्य/भाव तथा लामिछाने (२०७७, पृ.१३४) ले कथ्य वा भाव भनेका छन् । बन्धु (२०५८) ले लोकगीतमा भएको सन्देश नै कथ्य हो भनेका छन् (पृ.१०६) । लोकगीतको प्रमुख विधातत्त्वका रूपमा कथ्य विषयलाई पहिलो र अनिवार्य विधातत्त्वका रूपमा लिइएको छ । गन्धर्व लोकगीतमा रहेका कथ्य विषयबारे यस परिच्छेदमा प्रकाश पारिएको छ । यसका लागि विभिन्न विद्वान्हरूले प्रस्तुत गरेका मतहरूलाई आधार बनाई लोकगीतमा निहित कथ्य विषय विश्लेषणको ढाँचा तयार गरिएको छ । यसका साथै सङ्कलित सामग्रीबाट प्राप्त तथ्यहरूको पनि ख्याल गरी तिनबाट प्राप्त हुने आशय वा भावलाई पनि कथ्य विषय विश्लेषणका आधारमा समाविष्ट गरिएको छ । यसरी निर्माण गरिएको सैद्धान्तिक मान्यतामा केन्द्रित रही गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा पाइने कथ्य विषयको विश्लेषण गर्दै यहाँ निष्कर्षमा पुगिएको छ ।

२.२ लोकगीतको कथ्य विषय विश्लेषणको सैद्धान्तिक आधार

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको विश्लेषणका निम्ति सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माण गर्न सर्वप्रथम सङ्कलित लोकगीतहरूको वर्गीकरणसम्बन्धी सैद्धान्तिक मान्यताका बारेमा विवेचना गरिएको छ । यस क्रममा लोकगीतका विभिन्न भेदका रूपमा रहेका पर्वगीत, बाह्रमासे गीत, भक्तिगीत, श्रमगीत र संस्कारगीतबारे विद्वान्हरूद्वारा प्रस्तुत अभिमतका आधारमा स्थापित मान्यताको विवेचना गरिएको छ । तत्पश्चात् सङ्कलित लोकगीतहरूको विश्लेषणार्थ स्थापित मान्यताहरूको उल्लेख गर्दै सामाजिकता, भक्तिपरकता, ऐतिहासिकता, प्रणयमूलकता, प्रकृतिपरकता, श्रमपरकता, सांस्कृतिकता र माङ्गलिकता जस्ता कथ्य विषयको सैद्धान्तिक अवधारणाका विषयमा प्रकाश पारिएको छ ।

२.३ लोकगीतको वर्गीकरणसम्बन्धी मान्यता

प्रस्तुत शोधकार्यमा सङ्कलित लोकगीतहरूको व्यवस्थित अध्ययनका निम्ति लोकगीतको वर्गीकरण तथा तिनका कथ्य विषयमा ध्यान दिइएको छ । यसका लागि तिनको वर्गीकरण आवश्यक छ । लोकगीत वर्गीकरणको मूल आधार विषयवस्तु र प्रकार्य हुन् तापनि

स्थान, समय, प्रस्तुति आदिको आधार पूर्व अध्येताहरूले लिएको पाइन्छ । त्यसैले लोकगीतका प्रकार तथा तिनका विषयवस्तुबारे स्पष्ट हुने सन्दर्भमा स्वदेशी तथा विदेशी विद्वान्हरूले गरेका अध्ययन र स्थापित मान्यतालाई आधार बनाउनु पर्ने हुन्छ ।

लोकगीतको वर्गीकरण गर्ने दृष्टिले गरिएका अध्ययनहरूमा चातक (सन् १९६८) ले गरेको अध्ययनले केही आधार प्रदान गर्दै धार्मिक गीत, संस्कारगीत, ऋतुगीत, नृत्यगीत, प्रणय गीत, विविध गीत र लोकगाथा गरी सात किसिमबाट वर्गीकरण गरेको पाइन्छ (पृ.४०) । मोहनलाल बबुलकरले लोकगीतलाई गायन अवसरका आधारमा, रसका आधारमा, जातिका आधारमा र क्रियाका आधारमा वर्गीकरण गरेको भए पनि उनको वर्गीकरणले सदाबहार तथा पर्वकालीन गीतहरूलाई समेट्न सकेको देखिँदैन । (बबुलकार, सन् १९६४, पृ.११-१२) । सत्येन्द्रले क्षेत्रका आधारमा (नगरका लोकगीत, गाउँका लोकगीत र जङ्गलका लोकगीत) जातीय आधारमा (विभिन्न जातीय गीतहरू) अवस्था भेदका आधारमा (बालगीत र युवा युवतीका गीत) योनी भेदका आधारमा (स्त्री र पुरुष गीत) उपयोगिताका आधारमा (आनुष्ठानिक, उद्योगसम्पर्कित र तिथिवारक गीत) वस्तुभेदका आधारमा (स्तुत्यात्मक, बालकल्याणपरक, पराक्रममूलक र प्रेमगीत) रूपभेदका आधारमा (मुक्त गीत र प्रबन्ध गीत) प्रकृतिभेदका आधारमा (गेय गीत र पाठ्य गीत) गरी वर्गीकरण गरेका भए पनि उनको मूल वर्गीकरण भने चार भागमा विभाजित भएको पाइन्छ - (१) साधारण (२) आनुष्ठानिक (३) याचना सम्बन्धी (४) खेलसम्बन्धी (सत्येन्द्र, सन् १९७१, पृ.३२९-३९५) । सन्तराम अनिलले कनौजी लोकगीतको अध्ययन गर्ने सन्दर्भमा लोकगीतलाई रसका आधारमा, रागका आधारमा, कथातन्तुका आधारमा (मुक्तक र लघुकथात्मक) र अवसरको अनुकूलताका आधारमा (संस्कारगीत ऋतुगीत, व्रतगीत, क्रिया गीत र जाति गीत) गरी मूल वर्गीकरणलाई चार भागमा प्रस्तुत गरेको देखिन्छ (अनिल, सन् १९७५, पृ.४९–५१) । रामनरेश त्रिपाठीले लोकगीतहरूलाई संस्कारसम्बन्धी गीत, जाँतो र चर्खासम्बन्धी गीत, धर्मगीत, ऋतुगीत, खेतीसम्बन्धी गीत, भिख माग्नेको गीत, मेलाको गीत, जातिगीत, वीरगाथा, गीतिकथा र अनुभवका गीत गरी एघार प्रकारमा वर्गीकरण गरेको देखिन्छ (त्रिपाठी, सन् १९८७, पृ.४५) । कृष्णदेव उपाध्यायले लोकगीतलाई संस्कार सम्बन्धी गीत, ऋतु सम्बन्धी गीत, व्रत सम्बन्धी गीत, जाति सम्बन्धी गीत, श्रम सम्बन्धी गीत र विविध गीत गरी ६ प्रकारमा वर्गीकरण गरेको देखिन्छ (उपाध्याय, सन् १९८८ पृ.२६६) । सूर्य किरण पारिकले आधार प्रस्तुत नगरिकन लोकगीतको वर्गीकरणमा ३५ प्रकारहरूको निर्धारण गरेका छन् (पारिक, सन् १९९९, पृ.२२-२५) । श्याम परमारले मालवी लोकगीतको अध्ययन गर्ने क्रममा लोकगीतको स्वरूपका आधारमा प्रबन्ध गीत र मुक्तक गीत गरी दुईओटा मूलभूत वर्गीकरण गरेको देखिन्छ । उनले गरेको वर्गीकरणमा संस्कार, धार्मिक गीत, बाह्रमासे गीत, बाल गीत र ऐतिहासिक गीतको चर्चा गरिएको भए पनि श्रमगीत, पर्वगीत आदिको उल्लेख भएको देखिँदैन (परमार, सन् २००९, पृ.३३-३४) ।

नेपाली लोकगीतको वर्गीकरणका सम्बन्धमा पूर्व अध्येताहरूले आफू पूर्व गरिएका लोकगीतको वर्गीकरणलाई समीक्षा गर्दै आफ्नो मत प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । सत्यमोहन जोशीले नेपाली लोकगीतको वर्गीकरण गर्दै मुख्य आठ ओटा प्रकारमा समेट्न खोजेको देखिन्छ । भजनका रूपमा गाइने लोकगीत, नृत्यसँग उनिएको लोकगीत, प्रेममय जीवनसँग गाँसिएका लोकगीत, चाडवाडसँग समन्वय भएका लोकगीत, सामयिक लोकगीत, युद्धक्षेत्रमा प्राण सञ्चार गर्ने लोकगीत, कथा गाँसिएका लोकगीत र उत्सवमा झिकिने लोकगीत भनी उनले वर्गीकरण गरिएको देखिन्छ (जोशी, २०१४, पृ.१४५) । उनको वर्गीकरणमा भक्तिगीतहरू समाविष्ट भएको देखिँदैन । काजीमान कन्दङ्वाले लोकगीतलाई 'जन कविता' भन्ने नाम दिई मुख्य दुई किसिमबाट वर्गीकरण गरेको पाइन्छ । उनका दुई वर्गीकरणमा कर्म सहितका सकर्मक गीत अन्तर्गत ऋतुकालीन र बाह्रमासे तथा कर्मरहितका अकर्मक गीतअन्तर्गत पनि ऋतुकालीन र बाह्रमासे भनी उल्लेख गरेको पाइन्छ (कन्दङ्वा, २०२०, पृ.१०) । यस वर्गीकरणमा संस्कारगीत, पर्वगीत आदिलाई समेट्न सकेको देखिँदैन । कालीभक्त पन्तले नेपाली लोकगीतलाई राष्ट्रभाषा स्तरीय गीत, जिल्लास्तरीय गीत, ग्रामस्तरीय गीत, जातिस्तरीय गीत, जातिभाषास्तरीय गीत, पर्वस्तरीय गीत, लोकनाट्यस्तरीय गीत, कार्यस्तरीय गीत र ऋतुस्तरीय गीत गरी नौ किसिमबाट गीतहरूको वर्गीकरण गरेका छन् (पन्त, २०२८, पृ.१०) । उनको वर्गीकरणमा कुन आधारबाट लोकगीतको वर्गीकरण भएको हो भन्ने कुरा स्पष्ट भएको देखिँदैन । धर्मराज थापा र हंसपुरे सुवेदीद्वारा नेपाली लोकगीतलाई सामान्य गीत, संस्कारगीत, ऋतु वा व्रतसम्बन्धी गीत, कर्मगीत, पर्वगीत, लोकनृत्य वा नृत्यगीत र विविध गीत गरी ७ प्रकारले वर्गीकरण गरिएको देखिन्छ (थापा र सुवेदी, २०४१, पृ.९४) । यस वर्गीकरणले नेपाली लोकगीतका प्रायः सबै क्षेत्र र आधारलाई समेट्न खोजेको भए पनि सामान्य गीत र विविध गीतको सीमारेखा छुट्याउन सकेको देखिँदैन । सावित्री मल्ल कक्षपतिले नेपाली लोकगीतको वर्गीकरण पाँच आधारमा गरेको देखिन्छ । उनको वर्गीकरण अनुसार (१) प्रयोगका आधारमा (संस्कार सम्बन्धी लोकगीत, श्रम वा कार्य सम्बन्धी लोकगीत वा ऋतुकालीन लोकगीत र विविध) (२) क्षेत्रका आधारमा (जुम्ली लोकगीत, डोटेली लोकगीत, पाल्पाली लोकगीत, गुल्मेली लोकगीत, पूर्वेली लोकगीत) (३) प्रकृति भेदका आधारमा (शुद्ध लोकगीत र नृत्यगीत) (४) स्वरूपका आधारमा (लघुतम आकारका लोकगीत, लघु आकारका लोकगीत र मध्यम आकारका लोकगीत) (५) प्रस्तुतीकरणका आधारमा (एकल लोकगीत, समूह लोकगीत, वाद्य लोकगीत र वाद्यरहित लोकगीत) रहेका छन् (कक्षपति, २०५२, पृ.१३) । कक्षपतिको वर्गीकरणमा भक्तिसम्बन्धी गीतहरूको वर्गीकरण नरहेको र क्षेत्रगत आधारमा गरिएको वर्गीकरण पर्याप्त देखिँदैन । कृष्णप्रसाद पराजुलीले क्षेत्रका दृष्टिमा, जातीय दृष्टिमा, उमेर वा लिङ्गका दृष्टिमा, कार्यावस्थाका दृष्टिमा, स्वरूपका दृष्टिमा र प्रस्तुतिका दृष्टिमा गरी ६ ओटा आधारबाट लोकगीतको वर्गीकरण गर्न सकिने आधार प्रस्तुत गरेका छन् । उनले लोकगीतलाई मुख्य गरी वर्षचक्रीय र जीवनचक्रीय गरी वर्गीकरण गरेर वर्षचक्रीय अन्तर्गत

बाह्रमासे र ऋतुकालीन तथा जीवनचक्रीय अन्तर्गत संस्कारगीत, धार्मिक गीत, उमेर अवस्थाकालीन गीत र नृत्यगीत रहने कुरा उल्लेख गरेका छन् (पराजुली, २०५७, पृ.१४५) । उनको यो वर्गीकरण नेपाली लोकगीतका सम्बन्धमा वैज्ञानिक र व्यवस्थित किसिमको देखिए पनि सङ्गीत र लय पक्षका कुराहरू भने यसमा नपरेको देखिन्छ ।

चूडामणि बन्धुले नेपाली लोकगीतहरूको वर्गीकरणका क्रममा (१) सहभागिताका आधारमा (एकल गीत, दोहोरी गीत र समूह गीत) (२) लय वा भाका आधारमा (कालीपारे गीत, बन्दीपुरे गीत, गाइने गीत (३) प्रकार्यका आधारमा (धार्मिक गीतहरू, अनुष्ठानमूलक तथा संस्कारगीत, ऋतुगीत तथा पर्वगीत र श्रमगीत) गरी तीनओटा आधारमा प्रस्तुत गरेका छन् (बन्धु, २०५८, पृ.१२१-१२३) । उनको यस वर्गीकरणले लोकगीत वर्गीकरणको समष्टिगत आधार प्रदान गरेको भए पनि लय वा भाकाका सन्दर्भमा पुर्बेली भाकाहरूलाई समेटेको देखिँदैन । तेजप्रकाश श्रेष्ठले नेपाली लोकगीतलाई प्रकृतिप्रधान, प्रेमप्रधान, धर्मप्रधान, पशुपन्छीप्रधान, ऋतुकालीन, कथानक, नृत्यप्रधान, वीररसप्रधान र व्यङ्ग्य प्रधान गरी छुट्याएका छन् (श्रेष्ठ, २०४४, पृ.४७-५०) । उनको यस वर्गीकरणमा बाह्रमासे गीतका सम्पूर्ण पक्षहरू, श्रमगीतहरू समावेश भएका देखिँदैनन् । कृष्णप्रसाद घिमिरले नेपाली लोकगीतलाई सांस्कृतिक गीत, राजनीतिक गीत, आर्थिक गीत, सामाजिक गीत र विविध गीत गरी समाजसापेक्ष भई लोकगीतको वर्गीकरण प्रस्तुत गरेका छन् (घिमिरे, २०६१, पृ.१२९) ।

सुवी शाहले शास्त्रीय सङ्गीत, लोकगीत, आधुनिक लोकगीत र आधुनिक गीत गरी गीतका चार भेद उल्लेख गरेको पाइन्छ (शाह, २०६२ पृ.५) । उनको यो वर्गीकरण लोकगीतको वर्गीकरण नभई गीतको मात्र वर्गीकरण मानिन्छ । गोविन्द आचार्यले आफूपूर्वका लोकगीत अध्ययेताहरूले गरेको वर्गीकरणको समीक्षा गर्दै वाद्यका आधारमा, अभिनयका आधारमा, छन्द एवम् सङ्गीतात्मकताका आधारमा, गायन अवसरका आधारमा, प्रस्तुतीकरणका आधारमा, सहभागीको लिङ्गका आधारमा, सहभागीको उमेरका आधारमा, आख्यान प्रयोगका आधारमा, रसका आधारमा, स्थानका आधारमा, जातिका आधारमा र अक्षरसङ्ख्याका आधारमा गरी विस्तृत रूपमा लोकगीतको वर्गीकरण गरेको पाइन्छ (आचार्य, २०६०, पृ.१८-२०) । कुसमाकर न्यौपानेले नेपाली लोकगीतलाई प्रकार्यका आधारमा मनोरञ्जनमूलक गीत, श्रमगीत, पर्वगीत, संस्कारगीत, धार्मिक गीत गरी पाँच किसिमबाट लोकगीतको वर्गीकरण गरेका छन् (न्यौपाने, २०६४, पृ.१७) । जीवेन्द्रदेव गिरीले विषयका आधारमा श्रमगीत, प्रेमगीत, शोकगीत, संस्कारगीत, भक्तिगीत, सहभागीका आधारमा एकल गीत, दोहोरी गीत र समूह गीत, प्रकार्यका आधारमा सामान्य गीत र विशेष गीत, सङ्गीत साहचर्यका आधारमा गेयगीत, वाद्यगीत, वाद्यनृत्यगीत गरी वर्गीकरण गरेका छन् (गिरी, २०६८, पृ.३३) । मोहनराज शर्मा र खगेन्द्रप्रसाद लुइटेलले नेपाली लोकगीतलाई क्षेत्रीय आधारमा, जातीय आधारमा, उमेरका आधारमा, लिङ्गका आधारमा, सहभागिताका आधारमा,

बनोटका आधारमा, प्रस्तुतिका आधारमा, विषयका आधारमा, आकारका आधारमा र समयका आधारमा गरी दशओटा आधारमा लोकगीतको वर्गीकरण गरेका छन् (शर्मा र लुइटेल, २०६३, पृ.७९-८४) । कपिलदेव लामिछानेले पूर्व अध्येताहरूको समीक्षा गर्दै क्षेत्रीय आधारमा, जातीय आधारमा, उमेरगत आधारमा, लिङ्गगत आधारमा, प्रस्तुतीगत आधारमा, सहभागीताका आधारमा र प्रकार्यका आधारमा गरी सात किसिमबाट लोकगीतको वर्गीकरणका आधारहरू प्रस्तुत गरेका छन् (लामिछाने, २०७७, पृ.१६०-१६१) । यस वर्गीकरणले पनि पूर्व अध्येताहरूकै वर्गीकरणमा केही थपथाप गरी प्रस्तुत गरेको देखिन्छ ।

लोकगीतका सम्बन्धमा उपर्युक्त अध्येताहरूले गरेको वर्गीकरण सम्बन्धमा समीक्षा गर्दा मुख्य दुई किसिमबाट वर्गीकरण गरिएको देखिन्छ । तीमध्ये एउटा आधार सहितको वर्गीकरण र अर्को आधार नराखी गरिएको वर्गीकरण परेका छन् । आधार प्रस्तुत नगरी गरिएको वर्गीकरण आफैँमा सङ्कुचित देखिन्छ । आधार प्रस्तुत गरेर गरिएको वर्गीकरण पनि कतिपय अवस्थामा अमिल्दो र समग्र पक्षलाई समेट्न नसक्ने खालका देखिएका छन् । तिनमा पनि (पराजुली, २०५७, पृ.१६५), (बन्धु, २०५८ पृ.१२१-२३), (न्यौपाने,२०६४, पृ.१७), (गिरी, २०६८ पृ.३३) र (आचार्य, २०६८, पृ.१८-२०) मा उल्लेखित लोकगीतको वर्गीकरण बढी व्यवस्थित र समग्रता समेट्ने खालका देखिन्छन् । तीमध्ये पनि विषयगत रूपमा गरिएको वर्गीकरण बढी व्यवस्थित देखिन्छ । लोकगीतले गर्ने कार्यसँग वा त्यसको सम्पादन हुनुको उद्देश्यसँग सम्बन्धित भई गरिने वर्गीकरणलाई लोकगीतको प्रकार्यगत वर्गीकरणका रूपमा पनि लिइन्छ । यसरी प्रकार्यका आधारमा लोकगीतको वर्गीकरण गर्दा लोकगीत किन गाइन्छन् भन्ने प्रश्नको उत्तर हेर्नुपर्ने हुन्छ (बन्धु, २०५८, पृ.१२१) । यसरी हेर्दा कतिपय गीतहरू पर्व, संस्कार वा धार्मिक कार्य सम्पादन गर्ने हेतुले प्रस्तुत गरिन्छन् ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको सङ्कलनका क्रममा उनीहरूले गाउने लोकगीतहरूमा जे-जस्ता विविधताहरू पाइए, ती विविधताहरूलाई सम्बोधन हुने गरी विषयगत र प्रकार्यगत आधारमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित गीतहरूको वर्गीकरण यस शोधमा गरिएको हो । लोकगीतहरूको बहुलताका आधारमा हेर्दा पनि गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको वर्गीकरण विषयगत र प्रकार्यगत आधारमा गर्नु उपयुक्त देखिएको हुँदा यहाँ गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूलाई निम्नलिखित विषयगत आधारबाट वर्गीकरण गरी अध्ययन गर्ने सैद्धान्तिक मान्यतालाई अँगालिएको छ ।

२.३.१ पर्वगीत

पर्वका अवसरमा गाइने गीतहरूलाई पर्वगीत भनिन्छ । नेपाली समाजमा मनाउने गरिएका दसैं, तिहार, तिज, होली, चैते दसैं, गौरा, छठ, ल्होसार, बुद्ध जयन्ती, कृष्ण जन्माष्टमी आदि जस्ता पर्वहरूमा गाइने गीतहरू पर्वगीत हुन् । यस्ता गीतहरू नेपाली

संस्कृतिका अभिन्न अङ्ग भएका छन् । कतिपय गीतहरू जातीय परम्पराअनुसार मनाउने पर्वसँग जोडिएका हुन्छन् । गन्धर्व जाति विशेषमा जातीय पर्व छुट्टै रूपमा रहेको पाइँदैन । अन्य जातिले मनाउने दसैं, तिहार, तिज, होली, आदिजस्ता पर्वहरू नै गन्धर्वहरूले मनाउने गर्दछन् । तसर्थ उनीहरूका गीतहरू यिनै पर्वसँग सम्बन्धित हुने गर्दछन् । पर्वगीतमा उनीहरूले विशेषतः पर्वसँग सम्बन्धित देवी-देवताहरूको अर्चना गर्ने, मङ्गल र आरतीहरू गाउने, रमाइला झ्याउरे गीतहरू गाउने एवम् धार्मिक आस्था प्रकट गर्ने गर्दछन् । पर्वगीतहरूमा धार्मिक, पौराणिक कथाको अंश पनि पाइन्छ । साथै ऐतिहासिक घटना र सामाजिक रीतिस्थितिको पुट पनि पाइन्छ (लामिछाने, २०७७, पृ.१६९) । गन्धर्वहरूले विभिन्न पर्वहरूमा गाउने गरेका प्रतिनिधिमूलक गीतहरूलाई यस वर्गीकरण अन्तर्गत राखी ती गीतहरूको विश्लेषण यस शोध कार्यमा गरिएको छ ।

२.३.२ बाह्रमासे गीत

बाह्रै महिना जुनसुकै समय र अवस्थामा गाउन सकिने सदाबहार र सदाकालिक गीतलाई बाह्रमासे गीत भनिन्छ । बाह्रमासे गीतबाट लोकजीवनले समय र त्यसअनुसारका क्रियाकलापहरूलाई नजिकै राखेर नियाल्ने गर्दछ । बाह्रमासे अन्तर्गतका लोकभाका र गीतहरू नेपाली समाजमा सबैभन्दा बढी भिजेको पाइन्छ (पराजुली, २०५०, पृ.१५३) । गन्धर्व लोकगीतहरूको विशिष्ट परम्परा यही बाह्रमासे गीतभित्र देख्न सकिन्छ । गन्धर्वहरूले बाह्रमासा गीत गाउने गरेको भए पनि गीत सङ्कलनका क्रममा त्यस्ता गीतहरू फेला नपरेका कारण बाह्रमासा गीतलाई यहाँ समावेश गरिएको छैन । देश-विदेशदेखि लिएर समाजका हरेक पक्षसँग सम्बन्ध राख्ने घटना-परिघटनाहरू समेतलाई विषयवस्तु बनाई गन्धर्वहरूले गीत प्रस्तुत गर्दछन् । गन्धर्वहरूले गाउँ-बस्ती, घर-दैलोमा पुगी यस्तै बाह्रमासे गीतहरू बढी मात्रामा गाउने गर्दछन् । बाह्रमासे गीत अन्तर्गत झ्याउरे, घाँसिया, सवाई, चुड्का, रोइला, ख्याली, सालैजो, टुङ्ना, सेलो आदिजस्ता गीतहरू पर्दछन् । गन्धर्वहरूले प्रस्तुत गर्ने झ्याउरे, सवाई, ठट्यौली, भट्याउने गीत आदिलाई सङ्कलन गरी यस शोध प्रबन्धमा विश्लेषण गरिएको छ ।

गन्धर्वहरूले गाउने गरेका गीतहरू नेपालको सन्दर्भमा सबै प्रदेश, जिल्ला र स्थानीय तहहरूसम्म पुगेको देखिन्छ किनभने उनीहरू गीत गाएर घुमन्ते भई हिँडने गर्दछन् । उनीहरूले प्रस्तुत गर्ने गरेका प्रतिनिधिमूलक गीतहरूका आधारमा गन्धर्व गीतहरूलाई यिनै पाँच वर्गमा वर्गीकरण गरिएको हो । कर्खा, गाथा, लोककविता आदिलाई यसमा समावेश गरिएको छैन । गन्धर्व गीतहरूलाई मात्र नियाल्दा यिनै पाँच वर्गका गीतहरू गन्धर्व जातिमा प्रचलित भएको पाइएको छ ।

२.३.३ भक्तिगीत

भक्ति गीतहरू भनेका भक्ति भावनामा आधारित हुनुका साथै सांस्कृतिक परम्पराहरूसँग पनि जोडिएका हुन्छन् । यस्ता गीतहरूमा ब्रतगीत, प्रार्थना, भजन आदि पर्दछन् (पराजुली, २०५७, पृ.२३०) । गन्धर्व गीतको मुख्य पक्ष भनेकै धार्मिक विषयवस्तुसँग सम्बन्धित देवी देउताहरूका स्तुतिजन्य स्तोत्रहरू, रामायण, महाभारत, वेद, पुराण आदिका सन्दर्भहरू जोडिएका गीतहरू प्रस्तुत गर्नु हो । यसअन्तर्गत गन्धर्वहरूले गाउने मङ्गल गीतहरू, आरती, सञ्जे, भजनहरू, रामलीला, कृष्णलीला, दश अवतार, निर्गुणहरू आदि पर्दछन् । यस्ता प्रकृतिका धार्मिक र भक्ति भावका गीतहरूलाई एउटा कोटि निर्धारण गरी यस शोधमा गन्धर्व गीतको विश्लेषण गरिएको छ ।

२.३.४ श्रमगीत

काम गर्दा गाइने गीतहरूलाई श्रमगीत भनिन्छ । खनजोत गर्दा, रोपाइँ गर्दा, घाँस काट्न जाँदा, घैया जोड्दा, घाँस दाउरा गर्न वन जाँदा, दाइँ गर्दा आदि अवस्थामा गाइने गीतहरू श्रमगीत अन्तर्गत पर्दछन् । श्रमगीतलाई (थापा र सुवेदी, २०४१, पृ.१३९) को वर्गीकरणमा ऋतुगत कर्मगीत, (पराजुली, २०५७, पृ.२०७-२२१) को वर्गीकरणमा कर्मगीत र (बन्धु, २०५८, पृ.१२३) को वर्गीकरणमा श्रमगीत भनी उल्लेख भएको भेटिन्छ । श्रमगीतको अवसर भनेकै काम गर्ने समय हो । यसले काम गर्दाको समय काट्ने र थकान बिर्साउने गर्दछ । गन्धर्व जातिका मानिसहरू आंशिक रूपमा पशुपालन र खेतीपातीमा संलग्न रहने र गायन आफ्नो जातीय पहिचान भएको सन्दर्भमा उनीहरूले प्रशस्त मात्रामा श्रमगीतहरू गाउने गरेको पाइन्छ । यस अन्तर्गत गोडेलो, दाइँगीत, लोरी, असारे गीत, जेठे गीत आदिको सङ्कलन गरी प्रस्तुत शोध प्रबन्धमा विश्लेषण गरिएको छ ।

२.३.५ संस्कारगीत

गन्धर्वहरूले आफ्नो जातीय संस्कारहरूमा गाउने गरेका गीतहरूलाई संस्कारगीत अन्तर्गत राख्न सकिन्छ । बर्न (सन् १९१४) ले जन्म, प्रौढता, विवाह र मृत्युसँग संस्कार सम्बन्धित हुने विचार व्यक्त गरेका छन् (पृ.१९३) । गायन नै उनीहरूको मूल पेसा भएकोले हरेक संस्कारमा कुनै न कुनै मङ्गल गीत, माहाल वा अन्य कुनै गीत नगाई उनीहरूको संस्कार पूर्ण हुँदैन । गन्धर्वहरूले बच्चा जन्मिँदा, छैँटीको दिन, न्वारान गर्दा, ब्रतबन्ध गर्दा विवाह गर्दा तथा अन्य शुभकार्य गर्दा अर्बाजो वा सारङ्गी बजाएर मङ्गल, राग, माहाल, आदिजस्ता लोकगीतहरू गाउने गर्दछन् । उनीहरूले गाउने गरेका यस्ता सांस्कृतिक गीतहरूको अध्ययन विश्लेषण यस शोधप्रबन्धमा गरिएको छ ।

२.४ कथ्य विषय विश्लेषणका आधार

लोकगीतमा रहने भाव कथ्य विषयसँग सम्बन्धित भएकाले यसलाई लोकगीतको एक प्रमुख विधातत्त्व मानिएको छ । लोकगीतले प्रसारण गर्ने विषयवस्तु वा कथन नै कथ्य विषय भएकाले यो लोकगीतको अनिवार्य विधातत्त्व हो । लोकगीतको संरचनामा यो आधारभूत तत्त्व पनि मानिन्छ । मोर्नर र रस (सन् १९९८) ले लोकगीतमा कुनै न कुनै विषयवस्तुको प्रयोग भएको हुन्छ र विषयवस्तु भनेको कुनै कृति वा रचनामा प्रयोग गरिएको चुरो कुरो हो भनेका छन् (पृ.२१५) । बन्धु (२०५८) ले लोकगीतका संरचनाको उल्लेख गर्ने क्रममा कथ्यलाई पहिलो प्राथमिकता दिएका छन् (पृ.११५) । उनका अनुसार लोकगीत कुनै न कुनै कथ्य वा सन्देश भएको अभिव्यक्ति हो जसमा व्यक्त गर्नेले केही न केही भनेको हुन्छ र त्यस कथ्यलाई सुन्नेले बुझ्दछ । लामिछाने (२०७७) ले कथ्य विषयलाई कथ्य वा भावका रूपमा लिँदै लोकगीतको मुख्य मात्र नभई अनिवार्य तत्त्वका रूपमा यसलाई लिएका छन् (पृ.१३४) । आचार्य (२०६२) ले हरेक लोकगीतमा कुनै न कुनै कथ्य वा समष्टि भाव व्यक्त भएकै हुने र यसलाई विषयवस्तुका रूपमा पनि लिन सकिने विचार व्यक्त गरेका छन् (पृ.४) । त्यसैले कथ्य विषयलाई लोकगीतको महत्त्वपूर्ण तत्त्व मानिँदै आएको छ । सामान्यतयाः कथ्य विषयले नै गीतको आधार निर्धारण गर्दछ ।

लोकगीतको आधारभूमि कुन पृष्ठभूमिबाट लिइएको हो भन्ने कुराबाट कथ्य विषयका आयाम निर्धारित हुन्छन् । लोकगीतको कथ्य विषय विश्लेषण गर्ने सन्दर्भमा आधारभूमिबाट विषयवस्तुका आयामहरू पहिचान गरी तिनको अन्तर्वस्तु के हो भन्ने कुरा केलाउनु नै विषयवस्तुगत विश्लेषण हो । विषयस्तुको आयाम यति नै हुन्छ भन्न पनि सकिँदैन । ती समाज, धर्म, संस्कृति, दर्शन, इतिहास, राजनीति, भूगोल, प्रकृति, मनोविज्ञान, वनस्पति, जीवजन्तु आदि अनेक विषयसँग सम्बन्धित हुन्छन् । बराल (२०७७) ले गीतका विषयवस्तु प्रेम, प्रकृति, भक्ति वा अध्यात्म, सामाजिकता, जनचेतना आदि जुनसुकै पनि हुन सक्छ भनेका छन् । उनले गीतमा के भनिएको छ भनेर सोद्धा आउने उत्तर त्यसको कथ्य विषय हो र कथ्य यसको प्रस्तुति भावमा घुलेको हुनुपर्छ, सोझो हुनु हुँदैन भन्ने उल्लेख गरेका छन् (पृ.२२) । पेटरिक र अन्य (सन् २०१०) ले गीतमा प्रेम, मित्रता, द्वन्द्व, परिवार, यात्रा, क्षति, प्रेरणा, आशा, विश्वास, भय, मृत्यु, स्वर्ग, नर्क, राजनीति, विरोध, समय, मनको अवस्था आदि जस्ता विषयवस्तुहरू रहने गर्दछन् भन्ने विचार व्यक्त गरेका छन् (पृ.१८-२०) । आचार्य (२०६२) का अनुसार एउटै लोकगीतमा विषयगत वा भावगत विविधता पाइए पनि एउटै विषयवस्तुको विस्तार र स्थायित्व भने कम पाइन्छ । कुनै कुनै लोकगीतमा झिनो आख्यानद्वारा कथ्य विषयको विस्तार गरिएको पाइन्छ (पृ.४) । यसरी हेर्दा गीतमा भाव प्रस्तुतिको आधारभूमि कथ्य विषय हो । विषयवस्तु भनेका लोकगीतका विचारहरू हुन् जुन कुनै सामाजिक आधारसम्बद्ध हुन्छन् । सिङ्गो समाज नै लोकगीतको विषयवस्तु बनेको हुन्छ । एउटा भावलाई टिपेर पनि अनेकौ विषयतर्फ गीत अघि बढ्दछ । थापा र सुवेदी

(२०४१) ले लोकगीतमा राष्ट्रको विकास वा ह्रास, निश्छल समाजसेवाको भाव, त्यागतपस्या, गाउँघरको शोषण वा अत्याचार अनि कसैकसैलाई भए गरिएको दुराचार र हैरानी आदिको वास्तविक चित्रण झल्किएको हुने धारणा अभिव्यक्त गरेका छन् (पृ.६०) । निरौला (२०७४) का अनुसार गायक वा प्रस्तोताले मानव जीवनका आँसु, हाँसो, हर्ष, बिस्मात, सुख, दुःख, माया, प्रेम, करुणा, अँध्यारो, उज्यालो आदि जस्ता पक्षहरू समेटेर गीतमा प्रस्तुत गर्दछ (पृ.१०४) । वास्तवमा लोकगीतमा लोकका हरेक गतिविधि प्रतिबिम्बित हुन्छ । यसमा परम्परा र संस्कृतिको अभिव्यक्ति हुँदा हुँदै पनि यो गतिशील रूपमा अघि बढेको देखिन्छ । युगानुकूल परिवर्तनका विषयवस्तुहरू पनि वर्तमान समयका लोकगीतहरूमा देख्न सकिन्छ । प्रत्येक मानिस सांस्कृतिक प्रभावबाट अलग हुन नसक्ने भएकाले लोकगीतको स्रष्टा लोकगीतमा कथ्य विषय चयनका लागि स्वतन्त्र हुन्छ भन्ने बुझ्न सकिन्छ । उसले जीवन जगत्का कुनै पनि विषयवस्तु वा सन्दर्भ समाएर लोकगीत प्रस्तुत गर्दछ । शर्मा र लुइटेल (२०६३) का अनुसार लोकगीतमा लाोकसमुदायको व्यापक अनुभवमा आधारित दुःख-सुख, हर्ष-बिस्मात, प्रेम-पीडा, उज्यालो-अँध्यारो, आँसु-हाँसो, विजय-पराजय, उन्नति-अवनति, मिलन-वियोग, व्यथा-वेदना आदिको सरल र सहज उद्गार व्यक्त भएको हुन्छ (पृ.७५) । लोकगीतमा जुन उद्गार प्रकट भए पनि त्यो मानवीय हुन्छ र समाज तथा संस्कृतिसापेक्ष हुन्छ ।

लोकगीतका विषयवस्तुहरू समाज, संस्कृति, प्रकृति र सिङ्गो मानव सभ्यतासँग सम्बद्ध भएकाले तिनको आयाम व्यापक हन्छ । लामिछाने (२०७७) : १३४) का अनुसार मेलापात, खेतीपाती, चाडपर्व, संस्कार आदिका सन्दर्भहरू लोकगीतमा जोडिएका हुन्छन् । पौडेल (२०७४) का अनुसार लोकगीतका विषय प्रकृतिसँग रङ्गिएर जातीय र व्यक्तिगत जीवनका विभिन्न अवस्था तथा जातीय इतिहास निर्माणमा समेत आधारित हुने गर्दछन् (पृ.(३०३) । न्यौपाने (२०७२) का अनुसार लोकगीतमा धर्म, पुराण, इतिहास, राजनीति, समाज, अर्थ लगायतका कुनै पनि विषय एवम् ती विषयभित्रका पनि साना साना घटना सन्दर्भ रहेका हुन्छन् (पृ.२०६) । दाहाल (२०७८) का अनुसार स्थान विशेषले पनि लोकगीतको कथ्य विषय छनोटमा प्रभाव पारेको हुन्छ(पृ.६७) । पूर्वको इलाममा जुन प्रकारको लोकगीत प्रचलनमा छ, पश्चिमको दार्चुलामा त्यसैअनुसारको विषय हुबहु नमिल्न सक्छ । सामान्यतयाः कथ्य विषयमा भाव मिसिएर आउँछ । भावले सुख वा दुःखको अवस्थालाई बुझाउँछ भने यसको प्रकटीकरण संवेगका माध्यमद्वारा हुन्छ । कथ्य विषय प्रस्तुत गर्ने क्रममा भाव तीव्र भएको बेला बुद्धिको क्रिया पनि बिथोलिन सक्छ र बुद्धिसँगको सम्बन्ध नै विच्छेद हुन पनि सक्छ । (नगेन्द्र, सन् १९६४, पृ.२२०) नगेन्द्रको यस दृष्टिकोणबाट भाव तिब्र भएको बेला कथ्य विषय अझ प्रभावकारी रूपमा प्रस्तुत हुने गर्दछ । पूर्वीय साहित्यशास्त्रमा वर्णित नवरस भावकै उपज हुन् तर ती भाव उत्पन्न हुन केही न केही कथ्य विषय आवश्यक पर्छ । आचार्य भरतले रति, उत्साह, क्रोध, जुगुप्सा, हास, शोक, भय

र विस्मय गरी आठओटा स्थायी भावको चर्चा गरेका छन् जुन भावहरू लोकगीतमा कुनै न कुनै रूपमा प्रकटित भएका हुन्छन् (भट्टराई, अनु.२०३९, पृ.८४) । लोकगीतको कथ्य विषयमा उपर्युक्त विविध पक्षहरू गाँसिने भएकाले विधातात्त्विक पक्षहरूमध्ये कथ्य विषयलाई मुख्य तत्त्वका रूपमा लिइएको हो ।

लोकगीतको कथ्य विषयसँग परिवेश पनि सम्बन्धित हुन्छ । दाहाल (२०७८) का अनुसार साहु, सामन्तीले दिएका दुःखहरू, बसाइँ सर्नु पर्दाका पीडाहरू, द्वन्द्वबाट पीडित हुनु परेका कथाव्यथाहरू, चाडपर्वका सुखदुःखहरू, व्यक्तिगत विरह र व्यथा आदिजस्ता विषय सन्दर्भहरू कथ्य विषयका रूपमा लोकगीतमा प्रस्तुत हुने गरेका छन् (पृ.६७) । रावल (२०६३) का अनुसार लोकगीतमा सरलता, स्वाभाविकता, प्रकृतिसम्बन्धी भावहरूको उद्गार आदिका साथै स्वाभाविक श्रुतिपरम्पराबाट प्राप्त हृदयगम्य, मर्मस्पर्शी भावको विशेष गुण पाइन्छ (पृ.२८-२९) ।

लोकगीतका केही अध्येताहरूले कथ्य विषय र भाव अलगअलग पक्ष नभएका र यी दुवैलाई लोकगीतमा समान विधातत्त्व मान्न सकिने दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेका छन् । शाह (२०६०) का अनुसार विषयवस्तुको भावपूर्ण प्रस्तुति गीतको सौन्दर्य हो (पृ.६) । भावका कारण गीतको कथ्य विषय सरस बन्न पुग्दछ । माया, प्रेम, करुणा आदि जस्ता कथ्य विषयहरू नै भावका रूपमा प्रकट हुन्छन् । कथ्य विषय भावबिना नै प्रकट भएमा त्यो रचना कमजोर हुने गर्दछ र यसले आनन्द प्रदान गर्न सक्दैन । गीतमा कुनै न कनै भाव, अर्थ वा विचार व्यक्त भएको हुन्छ । भावबिनाको लोकगीत हुनै नसक्ने भएकाले विषयवस्तु सम्बद्ध भई भाव प्रवाह भइरहेको हुन्छ । विषयवस्तुभित्रै भावको समागम भएको हुन्छ । सुवेदी (२०६३) का अनुसार भावविनाको लयसङ्गीत फोस्रो सुरतान मात्र हो जुन महत्त्वहीन हुन्छ (१३-१४) । शर्मा (२०५५) ले गीतमा भाव वा विचारको तिब्रतम अभिव्यक्ति हुन्छ भन्ने कुरा व्यक्त गरेका छन् (पृ.१७१) । उनले गीत सङ्क्षिप्त भएर पनि पूर्ण र एकल भावमा प्रस्तुत हुन्छ भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् । कथ्य विषयले प्रत्यक्ष रूपमा मानवीय मर्म र संवेदनासँग सम्बन्ध राख्छ । लोकगीतमा एउटै विषयवस्तुको विस्तार कम मात्रामा पाइन्छ । विषयवस्तुको प्रस्तुतिमा एकान्विति हुनु लोकगीतको मुख्य विशेषता हो । लोकगीतका सन्दर्भमा कथ्य विषयले भाव वा सन्देश पक्षलाई नभई उक्त पक्षलाई प्रस्फुटन गराउने स्रोतका रूपमा कार्य गरेको हुन्छ ।

बराल (२०७८) का अनुसार गीतमा कथ्य विषयको प्रकटीकरण भावका सहायताले हुन्छ र माया, प्रेम, करुणा आदिजस्ता कथ्य विषयहरू नै भावका रूपमा प्रकट हुन्छन् (पृ.५७) । गिरी (२०६७) ले जीवन जगत्का तरलम भावले लोकगीतमा अभिव्यक्ति पाउने कुरा उल्लेख गर्दै एक प्रमुख तत्त्वका रूपमा लिँदै भावको प्रबलताले लोकगीत सुन्दा सुन्दै कतिपय मान्छेमा तुरुन्त हाँसो वा आँसु देखा पर्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् (पृ.१३) ।

मुकारुङ राई (२०७८) का अनुसार गीत मानिसको हृदयको गतिसँगै प्रवाहित हुने संवेगात्मक धड्कन हो, भावना, विचार हो जो मानिस र प्रकृतिसँग अविच्छिन्न रूपमा आबद्ध हुन्छ (पृ.२५) । पराजुली (२०४९) का अनुसार वक्ता र श्रोताका बिच अनुभूति सञ्चार गराउने तत्त्व नै भाव हो र भावको अन्तस्करणबाट व्यक्तिका संवेदनाहरू जागृत हुने गर्दछन् (पृ.७२) । बन्धु (२०५८) का अनुसार लोकगीतले सबैको हृदयलाई एउटै विन्दुमा ल्याउँछ (पृ.११५) यसै गरी शाह (२०६०)का अनुसार लोकगीतलाई रचनात्मक रूपमा हृदयमा नै राखी बोध गर्नुपर्छ (पृ.६) । यस्तै शर्मा र लइटेल (२०६३) का अनुसार लोकगीतमा वैयक्तिक भाव वा विचारको कुनै स्थान हुँदैन । त्यस्तो भाव वा विचार भए पनि त्यसको साधारणीकरण हुन्छ र त्यसले सामूहिक रूप लिन्छ (पृ.७५) ।

भावका सम्बन्धमा लामिछाने (२०७७) ले लोकगीतमा जे भनिन्छ त्यो नै भाव हो भन्ने विचार व्यक्त गर्दै कथ्य विषय नै भाव हो भन्ने कुरा व्यक्त गरेका छन् (पृ.१३४) । यसबाट कथ्य विषयभित्र भाव अन्तर्निहित हुन्छ भन्ने स्पष्ट हुन्छ । पराजुली (२०५७)ले भने लोकगीतमा सरलता र तरलताले युक्त भावको कोमल प्रस्तुति हुन्छ र त्यही कथ्य लोकगीतको गुदी हो र गुदीमा नै लोकगीतको सारतत्त्व रहन्छ भन्ने उल्लेख गरेका छन् (पृ.८५) । भट्टराई (२०७७) ले विषयवस्तु, विचार वा दृष्टिकोणलाई भावका रूपमा लिएका छन् (पृ.२३) । उपर्युक्त दृष्टिकोणहरूलाई केलाउँदा लोकगीतमा कथ्य विषयसँग भाव अन्तर्निहित भएर आएको हुन्छ । माथिको विवेचनाबाट कथ्य विषय भनेको विचार वा भावसँग सम्बद्ध रहेको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

बन्धु (२०५८) ले सन्देशलाई कथ्यका रूपमा लिएका छन् (पृ.११६) । वास्तवमा लोकगीतबाट सन्देश प्राप्त हुने भएकाले व्यक्ति वा समाजलाई यसले मार्गदर्शन गरेको हुन्छ । धेरैजसो लोकगीतले प्रत्यक्ष रूपमा के गर्ने र के नगर्ने भनी ठाडो अर्ती-उपदेश दिँदैनन् तापनि तिनमा अन्तर्निहित विषयवस्तुको सन्देशबाट समाज लाभान्वित हुन्छ । कतिपय लोकगीतले भने सिधै अर्ती-उपदेश पनि दिने गर्दछन् । चोरी नगर्नू, अनैतिक काम नगर्नू, जुवा नखेल्नू जस्ता उपदेश दिइएका गीतहरू पनि समाजमा प्रचलित छन् । निरौला (२०७४) ले समाजलाई नैतिक शिक्षा र धार्मिक शिक्षा प्रदान गर्नु लोकगीतको उद्देश्य हुने बताएका छन् (पृ.१०७) जसबाट नीतिचेतना र धर्मसम्बन्धी सन्देश हुनु पर्ने आशय पाइन्छ । रावल (२०६३) : २९) का अनुसार गीतको अन्त्यमा के सन्देश वा निष्कर्ष प्राप्त हुन्छ भन्ने कुरा नै त्यसको सन्देश पक्ष हो (पृ.२९) । यस्तै गिरी (२०७२) १०६–१०७) का अनुसार लोकगीत गाउने प्रतिभाले लोकगीत गायनका क्रममा जीवनजगत्का विभिन्न पक्षहरूमध्ये कुनै पनि पक्षलाई लोकगीतको विषयवस्तु बनाउने गर्दछन् र त्यस्ता विषयवस्तुभित्र गीतको मूल कथ्य वा सन्देश आएको हुन्छ (पृ.१०६–१०७) । यसरी हेर्दा सन्देशसँग जीवनजगत् प्रत्यक्ष सम्बन्धित हुन्छ । आचार्य (२०६२) : ४) ले एउटै लोकगीतमा विषयगत वा भावगत विविधता रहन सक्छ र त्यसकै माध्यमद्वारा सन्देश वा जीवन दर्शन समेत उपलब्ध हुन्छ

भनी उल्लेख गरेका छन् (पृ.४) । त्यसैले श्रोतासमक्ष गीतले जुन ज्ञान, विचार वा चेतनाको प्रक्षेपण गरेको हुन्छ त्यही नै त्यसको सन्देश हो ।

सन्देश भनेको बोध हुने कुरा हो । कथ्य विषयभित्र नै गीतको सन्देश रहेको हुन्छ । (रावल, २०६३, पृ.२९) लोकगीतको श्रोता वा भावकले सुरुमा विषयवस्तुको जानकारी प्राप्त गर्छ, त्यसपछि ऊ भावमा डुब्छ र सन्देश प्राप्त गर्छ । पराजुली (२०५७) का अनुसार समाजको विकास क्रमलाई बुझ्न र लोकजीवनका सांस्कृतिक, ऐतिहासिक, आर्थिक, भौगोलिक आदि पक्षलाई अध्ययन विवेचना गर्नका निम्ति समेत लोकगीतबाट निकै सहयोग पाउन सकिन्छ । यसले लोकजीवनको सिङ्गो संसारलाई छोएको हुन्छ (पृ.८६) । यसरी हेर्दा लोकगीतको सन्देश जीवन जगत्का कुनै पनि पक्षमा आधारित हुन सक्दछ । यसरी लोकगीतमा लोकजीवनका सुख-दुःख सुन्ने-सुनाउने परिपाटी केवल मनोरञ्जनका लागि मात्र होइन कुनै सन्देश प्रवाह गर्न पनि हो भन्ने कुरा छर्लङ्ग छ । यही परिप्रेक्षमा लोकगीत गाउने प्रतिभाले लोकगीत गायनका क्रममा जीवनजगत्का विभिन्न पक्षहरूमध्ये कुनै पनि पक्षलाई लोकगीतको कथ्य विषय बनाउने गर्दछन् र त्यस्ता कथ्य विषयभित्र गीतको मूल सन्देश आएको हुन्छ । (गिरी, २०७२, पृ.१०६–१०७) एउटै लोकगीतमा विषयगत वा भावगत विविधता रहन सक्छ र त्यसकै माध्यमद्वारा सन्देश वा जीवन दर्शन समेत उपलब्ध हुन्छ । (आचार्य, २०६२, पृ.४) यसरी हेर्दा विषयवस्तु र भावको समागमबाट श्रोताले लोकगीतको सन्देश ग्रहण गर्दछ भन्ने कुरा औचित्यपूर्ण रहेको छ ।

मार्क्सवादी चिन्तनअनुसार सन्देशले व्यक्तिलाई सचेत मात्र गराउँदैन, उसको मनोवृत्तिलाई समेत परिवर्तन गर्न सक्छ । तसर्थ लोकगीतको सन्देश कथ्य विषयको एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष हो जसले विषयवस्तुको बोध पनि सँगसँगै गराउँछ । श्रोताले सन्देशको बोध गरेन भने लोकगीत सुन्नुको कुनै औचित्य हुँदैन । जुन शैलीमा लोकगीत प्रस्तुत भए पनि त्यसको सन्देश पक्षलाई ग्रहण गर्ने क्षमता भएन भने लोकगीतको भावबोध निरर्थक हुन्छ । सन्देश व्यक्तिगत, सामाजिक, राष्ट्रिय, अन्तर्राष्ट्रिय वा भूमण्डलीय हुन सक्दछ । व्यक्तिगत रूपमा लोकगीतबाट मानिसले नैतिक, व्यावहारिक, सांवेदिक वा प्रत्युत्पादक उत्प्रेरणा प्राप्त गर्न सक्दछ । सामाजिक रूपमा मानिसले सामूहिकता, समन्वय र सहकार्यको सन्देश ग्रहण गर्दछ । यसै गरी राष्ट्रिय, अन्तर्राष्ट्रिय रूपमा व्यक्तिले आफ्नो भूमिका पहिचान गरी गतिशीलताको विकास गर्दछ । सन्देशले मनोवृत्तिमा परिवर्तन ल्याउने भएकाले यसलाई लोकगीतको महत्त्वपूर्ण शक्ति मान्न सकिन्छ । कथ्य विषय सन्देश प्रवाह गर्ने आधार हो । यस प्रकार लोकगीतको सन्देश पक्षलाई कथ्य विषय वा भावसँग जोडेर हेर्न सकिने अवस्था रहन्छ ।

लोकगीतको कथ्य विषय प्रकट हुनका लागि परिवेशले पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ । परिवेश भन्नाले देश, काल र परिस्थितिको समग्र अवस्था भन्ने बुझिन्छ । कुनै पनि साहित्यिक वा लोकसाहित्यिक रचनामा परिवेशको चित्रण स्वाभाविक रूपमा भएकै

हुन्छ । कथ्य विषय प्रदान गर्ने आधार परिवेश चित्रण हुन सक्दछ । लोकगीतमा परिवेश चित्रणसँग सम्बन्धित कथ्य विषयहरू जनजीवनका विविध विषयसँग सम्बन्धित हुन्छन् । तिनमा मानवीय संवेदनाका विविध अवस्थाहरूको चित्रण समयअनुकूल, वातावरण अनुकूल र स्थान अनुकूल भएको हुन्छ । परिवेशमा उल्लिखित देश, काल र परिस्थितिसँग मानिसका उद्गारहरू सम्बन्धित हुन्छन् । देशले स्थान विशेषका क्षेत्रीय अवस्था, कालले लोकगीतको प्रस्तुतिगत समय र परिस्थितिले लोकगीतको अवस्था सन्दर्भलाई व्यक्त गर्दछ । शाह (२०६०) का अनुसार विभिन्न क्षेत्रका लोकगीतहरूलाई छुट्टाटुट्टै सङ्कलन गरेर गीतको यथार्थतालाई छानविन गर्दै गएमा लोकगीतको क्षेत्र पहिचान गर्न सकिन्छ (पृ.४) । बन्धु (२०५८) का अनुसार लोकगीतमा मानिसहरूले आफ्ना मनका भावनाहरू अभिव्यक्त गर्छ र ती अभिव्यक्तिहरूमा समाजको सामाजिक अवस्था चित्रण हुन्छ र समाजले गरेका सुकर्मको चित्रण हुन्छ (पृ.१२०) । यसबाट लोकगीतले परिवेशको प्रस्तुतिका माध्यमबाट कथ्य विषयको प्रकटीकरण हुन्छ भन्ने बुझ्न सकिन्छ । दर्नाल (२०४५) का अनुसार लोकगीतले नौला भाकाहरूले चरण थप्दै जान्छन् र अर्कातिर रमाइलो ठट्टा र हाँसोले वातावरण गुन्जायमान रहन्छ (पृ.६८) । लोकगीतमा लौकिक र अलौकिक दुवै प्रकारका परिवेशको चित्रण पाइन्छ । लोकसमुदायको सामूहिक अवचेतनले स्वीकार गरेका जादु, जादुमय कार्य र कल्पनालोकको उडानसमेत अलौकिक परिवेश हुन् भने पृथ्वी र मानवसँग सम्बन्धित यथार्थ वातावरण लौकिक परिवेश हो । धार्मिक परिवेशमा पूजापाठ, गर्ने, भजन कीर्तन गर्ने, सामाजिक परिवेशमा प्रेमभाव दर्साउने, व्यावहारिक भलाकुसारी गर्ने, सांस्कृतिक जीवनमा चालचलन आदिको प्रदर्शन गर्ने तथा अन्य विविध सन्दर्भ र प्रसङ्ग लोकगीतमा परिवेशसँगै प्रस्तुत भएका हुन्छन् । गिरी (२०७२) का अनुसार कीर्तन, भजन गायनको परिवेशमा धर्म विषय बनेर आएको हुन्छ । रत्यौलीको परिवेशमा जस्ता गीतमा हाँसोयुक्त पक्षलाई विषय बनाइएको हुन्छ (पृ.१०६) । यसबाट लोकगीतको कथ्य विषयलाई लोकजीवनका कार्यकलापगत परिवेशले प्रत्यक्ष प्रभाव पार्दछ भन्ने कुरा यसबाट बुझ्न सकिन्छ ।

लोकगीतमा सङ्गीत र नृत्यले प्रवेश पाउनासाथ विशेष परिवेशको सिर्जना हुने गर्दछ । वाद्यवादनको सम्मिश्रणबाट ध्वनित साङ्गीतिक धुनले कथ्य विषयलाई थप प्रभावकारी र रोचक बनाएको हुन्छ । त्यस्तै नृत्यका कारण लोकगीतमा कथ्य विषय जीवन्त भएको हुन्छ । मुकारुङ राई (२०७८) का अनुसार बाजागाजा, शृङ्गार, वेशभूषा, गरगहना, नाच साथै विविध लोकगीति संस्कृतिको प्रस्तुतिले रैथाने लोकसांस्कृतिक परिवेश साथै सामाजिक जीवनशैलीलाई जीवन्त रूपमा प्रतिबिम्बित गरेको पाइन्छ (पृ.१८३) । यस कथनबाट लोकगीतमा परिवेशको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुने र त्यसले सामाजिक जीवनका विविध विषयवस्तुको प्रतिनिधित्व गर्ने कुरा बुझ्न सकिन्छ । निरौला (२०७८) का अनुसार परिवेशले आन्तरिक तथा बाह्य दुवै परिवेशलाई व्यक्त गर्दछ (पृ.२७९) । बाह्य परिवेश भनेका देश, काल र परिस्थिति हुन् भने लोकगीतमा उक्त परिवेशमार्फत मानवीय संवेदनाहरू जीवन्त बनेर प्रस्तुत हुन्छन् भन्ने बुझ्न सकिन्छ । आन्तरिक परिवेशभित्र भने लोकविश्वास, धारणा र मानवीय कल्पनाहरू पर्दछन् ।

समाजमा बस्ने मान्छेलाई प्रकृतिको चक्र र मान्छेको जीवन चक्रले सबभन्दा बढी प्रभाव पारेको हुन्छ । मान्छेको जन्म, पास्नी, विवाह, मृत्यु आदिका सन्दर्भमा होस् वा अन्य विविध परिवेशमा होस् लोकगीतका गायकले आफ्ना अभिव्यक्तिहरू दिएका हुन्छन् । पराजुली (२०५७) का अनुसार अशिक्षित वर्गबाट प्रायः ग्रामीण जीवनको परिवेशमा आधारित भई लोकगीतको सृष्टि भएको हुन्छ (पृ.९५) । उनले गरेको लोकगीतको वर्गीकरणमा पनि वर्षचक्रीय र जीवनचक्रीय आधारमा परिवेशलाई विषयवस्तुसँग जोडिएको देख्न सकिन्छ । शर्मा र लुइटेल (२०६३) का अनुसार ऐच्छिक तत्त्वका रूपमा परिवेश पनि लोकगीतमा रहेको हुन्छ (पृ.७७) । आख्यान विधाको जस्तो परिवेशलाई लोकगीतको तत्त्व मान्नु पर्ने नभए पनि कथ्य विषयलाई प्रकाश पार्ने सहायक तत्त्वका रूपमा परिवेशलाई लिन सकिन्छ । लामिछाने (२०६८) : ३३) ले उल्लेख गरेअनुसार लोकसामग्रीमा पात्रले गर्ने कार्यव्यापारको स्थान, समय र परिस्थिति परिवेशमा पर्दछन् (पृ.३३) । यस्तै शर्मा (२०७६) का अनुसार जीवनका कथा, रीतिरिवाज, रहनसहन, व्यवहार, प्राकृतिक पूर्वाधार आदिलाई परिवेशमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ (पृ.१९४) । लोकगीतमा कथ्य विषयलाई प्रस्तुत गर्न कुनै न कुनै सन्दर्भको आवश्यकता पर्दछ । भट्टराई (२०७७) ले लोककविताका सन्बन्धमा विवाहको परिवेशगत सन्दर्भको विशेष भूमिकाबारे उल्लेख छन् (पृ.२१-२२) । यसबाहेक उनले सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक, ऐतिहासिक घटना, बालबालिकाले खेल्ने वा खेलाउने सन्दर्भको समेत चर्चा गर्दै तिनको परिवेशतर्फ सङ्केत गरेका छन् । लोकगीतमा पनि यस्तै वा अन्य विविध सन्दर्भ र परिवेशबाट कथ्य विषयको प्रकट गरिएको हुन्छ ।

परिवेशगत रूपमा लोकगीतमा स्थानीयताको प्रभाव पाइन्छ । सत्येन्द्र (सन् १९७१) ले लोकगीतलाई नगरका गीत, गाउँका गीत र जङ्गलका गीतहरू भनी स्थानीय परिवेशको विषयवस्तु रहने बताएका छन् (३२९) । लोकगीतहरू गाउने खास समय र परिवेशको निर्धारण लोकले नै गरेको हुन्छ । बाह्रमासे गीतहरू भने जुनसुकै समयमा गाउन सकिन्छ । कतिपय लोकगीतहरू तोकिएको समयमा गाउँदा मात्र त्यसले अर्थ वहन गर्दछ । तिजे गीत, होरी गीत, असारे गीत, गोडेलो आदि जस्ता गीतहरू खास समयमा मात्र गाइन्छन् । कुनै गीत बिहान, कुनै साँझमा वा कुनै दिउँसो र राती पनि गाइन्छन् । सामयिक परिवेशमा लोकगीतलाई बाह्रमासा गीत, बाह्रमासे गीतहरू, ऋतुकालीन गीतहरू, बिहानी गीत, दिवाकालीन गीत, सन्ध्याकालीन गीत, रात्रीकालीन गीत आदिका रूपमा हेर्न सकिन्छ । लोकगीतको परिवेश निर्धारण गर्न गायन अवसरले समेत भूमिका खेलेको हुन्छ । जुन अवसरका लागि लोकगीत निर्धारित हुन्छ, त्यही अवसरमा मात्र गाउने परम्परा समाजले नै निर्धारण गरेको हुन्छ । देउसी गीत तिहार पर्वमा नै गाइन्छ, अरू बेला गाइँदैन । कुनै लोकगीत काम गर्दा मात्र गाउने खालका हुन्छन् । यसरी हेर्दा लोकगीत गायनको अवसरले पनि परिवेश निर्धारण गर्दछ । हरेक अवसरमा लोकगीतका विषयवस्तु फरक देखिन्छन् । लोकगीतलाई अवसरका आधारमा पर्वगीत (तिजे गीत, होरी, मालश्री आदि),

सांस्कारिक गीत (मङ्गल, सिलोक, रत्यौली आदि), कर्मगीत (गोडेलो, जेठे, घाँसे आदि), कार्यक्रमगत गीत (सांस्कृतिक सभा, कार्यक्रम आदिमा गाइने झ्याउरे, सालैजो आदि) आदिका रूपमा हेन पनि सकिन्छ ।

उपर्युक्त विश्लेषणबाट परिवेशका सहायताले लोकगीतको कथ्य विषय प्रकट हुन्छ भन्ने बुझ्न सकिन्छ । परिवेशभित्र जीवनजगत्का विविध सन्दर्भहरू व्यक्त हुने भएकाले कथ्य विषयलाई यसले प्रभावकारी समेत बनाएको हुन्छ । लोकजीवनका विविध आयामहरू प्रकृति, संस्कृति, समाज, वातावरण, समय, अवस्था, परिस्थिति र पृष्ठभूमिको वर्णन लोकगीतमा पाइने हुनाले लोकगीतको विषयवस्तुसँग परिवेश सन्निहित भएको हुन्छ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

लोकगीतका कथ्य विषयअन्तर्गत धर्म, संस्कृति, इतिहास, दर्शन, कला राजनीति आदि रहन्छन् भन्ने मत आचार्य (२०६२ को रहेको छ । गिरी (२०७२) ले भने धार्मिक, सांस्कारिक, पार्विक र कर्मगीत गरी विषयगत आधारमा लोकगीतलाई वर्गीकरण गरेका छन् (पृ.१०६) । त्रिपाठी (सन् १९८७) ले परिवेशगत आधारमा लोकगीतको वर्गीकरण गर्दै लोकगीतलाई ग्रामगीतको संज्ञा दिएका छन् (पृ.४५) । त्रिपाठी (२०५२) ले विषयवस्तुको सेरोफेरोअन्तर्गत मानिसका सामाजिक, आर्थिक र मनोवैज्ञानिक जीवनको चित्रणका साथै संस्कृति, पुराण, दन्त्य कथा, इतिहास, दर्शन र विज्ञान प्रविधिका साथै ज्ञानका अनेक पक्ष पनि समावेश हुने कुरा बताएका छन् (पृ.२०८) । लोकगीतका विषयवस्तुमा पनि यी पक्षहरू समाविष्ट हुन्छन् । श्रीवास्तव (सन् १९९५) का अनुसार लोकगीत सबभन्दा बढी सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित हुन्छन् (पृ.३३) । कुनै गीतमा प्रेमलाई विषयवस्तु बनाइएको हुन्छ भने कुनै गीतमा संस्कार वा श्रमलाई विषय बनाइएको हुन्छ । नेपाली लोकगीतहरूलाई विषयका आधारमा भक्तिगीत (आरती, सन्जे, भालसिरी, भजन आदि), संस्कारगीत (मागल, खाँडो, केटी माग्ने गीत, रत्यौली आदि), पर्वगीत (तिजे गीत, चाँचरी, देउसी, होरी आदि), श्रमगीत (घाँसे, गोडेलो, असारे, दाइँगीत आदि), प्रेमगीत (झ्याउरे, रोदी, चुड्का आदि), जनचेतनामूलक गीतहरू (परिवार नियोजनका गीत, सरसफाइका गीत, रोगविरुद्धका सवाई आदि), प्रकृतिपरक गीत (हिमाल, पहाड, वनजङ्गल आदिको वर्णनमा आधारित गीतहरू), घटनामूलक गीत (दरबार हत्याकाण्ड, भूकम्प, हत्या, बलात्कार सम्बन्धी गीत), पारिवारिक गीत (सौता-सौताका गीत, आमा-बाबुका गीत, छोरी-बुहारीका गीत आदि) तथा अन्य सामाजिक गीतहरू (विकास निर्माण, परिवर्तन, क्रान्ति आदि सम्बन्धी गीतहरू) भनी वर्गीकृत रूपमा हेर्न सकिन्छ तर लोकगीतका विषयवस्तु यति नै हुन्छन् भन्ने किटान गर्न भने कठिन हुन्छ ।

लोकगीतले सिङ्गो समाज, प्रकृति एवम् जीवनजगत्का हरेक परिदृश्यहरूलाई विषयवस्तुका रूपमा ग्रहण गरेको हुन्छ । नेपाली लोकगीतहरूले लोकजीवनका विविध

पक्षसँग सम्बद्ध भई लोकभावनाका अनेक विषयलाई व्यक्त गरेका हुन्छन् । लोकगीत जातीय रूपमा, क्षेत्रीय रूपमा, विषयगत रूपमा वा प्रस्तुतिगत रूपमा अनेकौँ भए पनि ती सबै लोकाभिव्यक्ति हुन् र तिनमा केही न केही विषयवस्तु समावेश भएकै हुन्छ । नेपाली समाजकै अन्तर्वस्तु पाइनुले नेपाली लोकगीतको विषयगत विविधतालाई बुझ्न सकिन्छ । कथ्य विषयका सम्बन्धमा स्पष्ट हुन तलका गीतमा वर्णित विषयवस्तुलाई हेर्न सकिन्छ :

सबले पर्छ जन्मनु मर्नु
तर पनि जिउधनको ख्याल गर्नु
रेसम कालिका
आइजान्छु फर्केर चिठी नलेख ।
जन्मनु मर्नु
तर पनि जिउ धनको ख्याल गर्नु
आइजान्छु फर्केर चिठी नलेख ।
चिन्ता नगरे सानु म फर्की आम्ने छु
तिमी आफ्नु हिर्दयमा भ'को ठान्ने छु
रेसम कालिका
आइजान्छु फर्केर चिठी नलेख ।
पर्देशमा दिनरात घोटिया छु
दुःखमा छेउ तै मैले सुन्या छु
रेसम कालिका
आइजान्छु फर्केर चिठी नलेख ।

(स्रोत : काले गन्धर्व, तल्लो गोगनगौँडा, कास्की)

प्रस्तुत गीतमा परदेसिएको पतिले आफ्नी पत्नीलाई गीतमार्फत व्यक्त गरेको कथ्य विषय व्यक्त छ । अर्थोपार्जनका लागि पति बिदेसिनु परेको अवस्था, पतिपत्नीको बिछोडको पीडा, पतिले विदेशमा गरेको कडा परिश्रम, घरमा पत्नीको जिउज्यानको जोखिम, पत्नीप्रतिको संवेदना र जसरी पनि घर फर्केर आउने पतिको प्रतिबद्धता अभिव्यक्त छ । उक्त गीतमा नेपाली समाजको सामाजिक समस्या प्रस्तुत गर्दै विदेश जानु मात्रै समस्याको समाधान होइन भन्ने दार्शनिक चेत पनि कथ्य विषयका रूपमा प्रस्तुत भएको छ । मूलतः गीतको कथ्य विषय गरीबी र त्यसबाट सिर्जित परिणामसँग सम्बन्धित छ । यस्तै विषय वा फरक विषयमा प्रशस्त लोकगीतहरू गाइने गरेका छन् ।

लोकगीतमा रहेका कथ्य विषयहरू लाई सीमाबद्ध गर्न मुस्किल हुन्छ । एउटै गीतमा पनि विभिन्न प्रकारका विषयगत आयामहरू रहन सक्दछन् । कथ्य वा भाव प्रकट हुन विषयवस्तुको अनिवार्यता रहन्छ । कहिलेकाहीँ फरक फरक विषयबाट पनि एउटै भाव

व्यक्त हुन सक्दछ तसर्थ विषयवस्तुको सीमा यति नै हुन्छ भन्न सकिँदैन । रावल (२०६३) का अनुसार लोकगीत बन्धनरहित रचना हो । यसलाई कुनै सिद्धान्तका आधारमा बनाइएको हुँदैन । सामूहिक रचना भएकाले यसमा कुन विषयवस्तुले कति बेला कसरी प्रवेश पाउँछ भन्ने कुरा पत्तोसम्म हुँदैन (पृ.१९) । लोकगीतमा कथ्य विषयका रूपमा थुप्रै भाव, विचारहरू प्रस्तुत हुन सक्दछन् । संस्कृति, जातीयता, राष्ट्रियता, भूगोल वर्णन, राजनीति चेतना, जागरण, पेसागत विषयवस्तु, वेशभूषा, लाहुरे संस्कृति, युद्ध, शान्ति, ठट्टा, यात्रा, महिला चेतना, आर्थिक गतिविधि, ग्रामीण परिवेशका गतिविधिहरू एवम् अन्य विविध विषयवस्तुहरू रहन सक्दछन् । लोकगीतको कथ्य विषय विश्लेषणका क्रममा विश्लेषणकर्ताले जुन प्रकारको विषयवस्तु छ त्यसलाई रूपमा सूक्ष्म रूपमा केलाउनु पर्ने हुन्छ ।

उपर्युक्त आधारमा लोकगीतमा कस्तो प्रकारको कथ्य विषय प्रकट भएको छ, त्यसमा कस्तो भाव अन्तर्निहित छ, त्यसले कस्तो किसिमको सन्देश प्रदान गरेको छ र कुन किसिमको परिवेशसँग त्यो सम्बन्धित छ भन्ने कुराले कथ्य विषयलाई स्पष्ट पार्ने अवस्था देखिन्छ । अतः गन्धर्व जातिमा प्रचलित पर्वगीत, बाह्रमासे गीत, भक्ति गीत, श्रमगीत र संस्कारगीतका कथ्य विषयलाई दृष्टिगत गरी तिनको विश्लेषणका लागि कथ्य विषयका रूपमा सामाजिकता, भक्तिपरकता, ऐतिहासिकता, प्रणयमूलकता, प्रकृतिपरकता, श्रमपरकता, सांस्कारिकता र माङ्गलिकतालाई आधार बनाइएको छ ।

२.४.१ सामाजिकता

सामाजिकता भनेको समाजमा निहित अवस्था, भाव वा विशेषता हो । यस्ता अवस्थाहरूमा सम्पूर्ण सामाजिक गतिविधिहरू परस्पर सद्भाव र मेल, द्वन्द्व र कलह, वर्गीयता, जातीयता, सांस्कृतिकता, आदि पर्दछन् । समाजको निर्माण व्यक्ति, परिवार, समुदाय हुँदै राज्यका तहसम्म पुग्दछ । समाजको अध्ययनका लागि समाजशास्त्रको विकास भएको छ । समाज र यसको संरचना, राज्य र राज्यव्यवस्था, परिवार र पारिवारिक सम्बन्ध, जातीय लोकसंस्कृति र यसको महत्त्व आदि समाजसित प्रत्यक्ष सम्बन्ध राख्ने विभिन्न पक्षको अध्ययन गर्ने शास्त्र समाजशास्त्र हो (पराजुली, २०६३, पृ.८१) । समाजशास्त्रले सम्बन्ध नराख्ने ज्ञानको शाखा कमै पाइन्छन् । तसर्थ जीवनका कुनै पनि आयामहरू समाजबाट मुक्त छैनन् भन्ने बुझ्न सकिन्छ । लोकसाहित्य होस् वा शिष्ट साहित्य होस्, त्यसको विषयगत सम्बन्ध समाजसँग कुनै न कुनै रूपमा रहेको हुन्छ । शर्मा र लुइटेल (२०६३) का अनुसार लोकसाहित्यले समाजको वर्तमान स्थितिका साथै बद्लिँदो अवस्थाका बारेमा पनि राम्रो जानकारी दिन्छ (पृ.२२) । आचार्य (२०६२ :१३२) का अनुसार लोकगीत समाजिक र सामूहिक उत्पादन हो, त्यसैले लोकगीतको विश्लेषणमा समाजको परिचय जोडिएर आउँछ (पृ.१३२) । समाजभित्रका विविध विषयवस्तु लोकगीतका कथ्य विषय हुन् ।

लोकगीतमा कथ्य विषयको एक प्रमुख आधारभूमि समाज हो । मानिस सामाजिक प्राणी भएकाले उसका प्रत्येक क्रियाकलाप समाजसँग जोडिएका हुन्छन् । जनजीवनका विविध पाटाहरूलाई लोकगीतले कथ्य विषय बनाएको हुन्छ । गिरी (२०७२) का अनुसार लोकगीतमा समाजको अकृत्रिम तथा यथार्थ अभिव्यक्ति हुन्छ (पृ.१११) । लोकगायकले समाजका विविध पक्षको ज्ञान आर्जन गरेको हुन्छ र लोकसमाजमा आफूले देखेभोगेका यथार्थलाई उसले लोकगीतका माध्यमबाट व्यक्त गर्दछ । त्यस अभिव्यक्तिमा लोकसमाजका सभ्यता, संस्कृति, परम्परा आदिको स्वाभाविक र यथार्थ चित्रण हुन्छ । पौडेल(२०७४) लोकगीतलाई समाजको अमूल्य निधिका रूपमा लिँदै यसले लोकसंस्कृति, लोकविश्वास र लोकपरम्परालाई अभिव्यक्त गर्दछ भन्ने मत प्रस्तुत गरेका छन् (पृ.३०२) । लोकगीतसँग नजिकको सम्बन्ध रहेका लोकसाहित्यका अन्य विधाहरू लोककविता र लोकगाथामा पनि लोकगीतका जस्तै भाव र विषयहरू पाइन्छन् । भट्टराई (२०७७) ले लोक कविताको चर्चा गर्ने सन्दर्भमा लोकसामग्रीका प्रस्तोताहरू लोकसमाजकै व्यक्तिहरू भएकाले लोकजीवनकै सन्दर्भहरू लोककवितामा पनि रहने उल्लेख गरेका छन् (पृ.२२) । पोखेल (२०७७) का अनुसार लोकवार्तामा समाजको यथार्थ चित्र उतारिएको हुन्छ र त्यसबाट लोकजीवनका मूल्यमान्यता, आस्था, विश्वास, चिन्तन, विचार आदि धेरै कुराका बारेमा जानकारी पाउन सकिन्छ (पृ.२७९-२८५) । पराजुली (२०५७) ले लोकगीतमा पारिवारिक सम्बन्ध, वात्सल्यका क्षण, मातृत्वका भाव, भाइबहिनीको स्नेह, साथीसहेलीको हार्दिकता, जीवनका सुखदुःख तथा शोषण-उत्पीडन, मायाप्रेम आदि विविध पक्षका भावतरङ्ग व्यक्त भएका हुन्छन् भनी उल्लेख गरेका छन् (पृ.४८१) ।

सामाजिक जीवन व्यक्तिनिरपेक्ष हुन सक्दैन । यसमा व्यक्तिका आकाङ्क्षाहरू पनि समाजले निर्धारण गरेको हुन्छ । तिवारी (२०६३) का अनुसार लोकगीत कृत्रिम र उत्ताउलो समाजदेखि पर रहेका मानिसको हृदयबाट उब्जिएको उद्गार हो (पृ.४३) । जातीयता, मनोरञ्जनात्मकता, पारम्परिकता, एकता, ,द्वन्द्व, सङ्घर्ष, घटनामूलकता, बाध्यता, सहयोगी भावना, मेलमिलाप, दुःखसुख, विछोड, वेदना, आफ्नोपन, परदेश गमन, नारी समस्या, रीतिरिवाज र संस्कृति, सामाजिक अनाचार, भेदभावपूर्ण व्यवहार, आर्थिक क्रियाकलाप आदि जस्ता विशेषताहरू सामाजिकतामा पर्दछन् । लोकगीतमा गरिबदुःखीहरूको व्यथा, भेदभावपूर्ण व्यवहार र दबिएका, हेपिएका र ओझेलमा परेका व्यक्तिहरूको आवाज समेत उजागर भएको हुन्छ । यसलाई सबाल्र्टन सिद्धान्तसँग पनि जोडेर हेर्न सकिन्छ । बराल (२०७३) ले उत्पीडित समुदायको खोजी, चिनारी र उनीहरूका बारेमा लेख्ने बोल्ने कार्य बुझिन्छ (पृ.१७२) । समाजको विकासक्रमसँगै सहरीकरणले गर्दा लोकगीतहरूले आधुनिक स्वरूप पनि समात्न खोजेको देखिन्छ । सामाजिक जीवनमा पनि आधुनिकता आउने भएकाले कतिपय पेसागत, प्रविधिगत र व्यावहारिक कारणले लोकगीतहरूमा रहेका लोकमान्यताहरू बद्लिएका पनि देखिन्छन् । महमुद (सन् २००३) का अनुसार सहरीकरणले

सामाजिक विविधता ल्याउँछ र सांस्कृतिक एकरूपता कम भएको अवस्थामा सङ्गठनात्मक स्वरूपमा पनि खुकुलोपन आउँछ (पृ.११) । बद्लिँदो समाजसँगै लोकगीतको प्रस्तुतीकरणमा नवीनता आउँछ तर यसको पहिचान परिवर्तन हुँदैन । लोकगीतलाई समाजको ऐना मानिनुको कारण यसमा रहेको सामाजिकता नै हो ।

२.४.२ भक्तिपरकता

नेपाली समाजमा शास्त्रीय तथा लौकिक देवी-देवताहरूको भक्ति, उपासना वा आराधना गरिएका गीतहरू गाउने प्रचलन पाइन्छ । पराजुली (२०५७) : १५१) ले यस प्रकृतिका गीतलाई धार्मिक गीतहरूको कोटिमा राखेका छन् (पृ.१५१) । बन्धु (२०५८) ले धार्मिक गीतहरू पूजाको अवसरमा, विशेष पर्वहरूको अवसरमा र जीवन संस्कारहरूको अवसरमा गाइन्छन् भनी उल्लेख गरेका छन् (पृ.१५०) । धार्मिक र पौराणिक विषयवस्तु भएका गीतहरू विश्वका प्रायः सबै मुलुकहरूमा प्रचलित छन् । चतुर्वेदी (सन् १९३८) ले भारतका नारीहरूले आफ्नो आकाङ्क्षा पूर्तिका लागि विभिन्न बारहरूमा भिन्न भिन्न देवी देवताहरूलाई प्रसन्न तुल्याउन व्रत बस्ने र सम्बन्धित देवी देवताको स्तुति गान गर्ने प्रचलन रहेको उल्लेख गरेका छन् (पृ.१२४-१२५) । धार्मिक गीत गाउने परम्परा हिन्दु, मुस्लिम र इसाई धर्मावलम्बीहरू सबैमा पाइन्छ । अमेरिकामा जिसस काइस्ट जन्मनुभन्दा अघिका ऋषिहरूको स्मरण गरेर लोकगीत गाउने चलन छ । त्यहाँ गोराहरूका केही धार्मिक गीतहरूमा क्राइस्टकी पत्नी मेरी र जिसस क्राइस्टको प्रशंसा गरी आफ्ना भुलहरूका बारेमा क्षमायाचना गरिएको पाइन्छ । (लोम्याक्स र लोम्याक्स, सन् १९५५, पृ.५६३) । सामान्यतया ईश्वरको आराधना, उपासना वा भक्ति गर्नु तथा धर्म र धर्मप्रति आस्था राख्नु धार्मिक कार्यमा आधारित भक्तिभाव हो । धार्मिक विषयवस्तु भएका गीतहरूमा भक्तिभाव पाइन्छ । यस्तो भक्ति पारलौकिक देवीदेवता वा ईश्वर र लौकिक देवीदेवता सिमेभुमे, नाग, नगेनी, देउराली, बुढेनी आदिप्रति गर्ने गरिन्छ । नेपालका सन्दर्भमा हिन्दु धर्मग्रन्थहरूमा उल्लिखित देवीदेवताहरूको उपासना गरिएका गीतहरू बढी मात्रामा पाइन्छन् । लोक जीवनमा स्थानीय जनताहरूले स्थापना गरेका मठ, मन्दिर आदिमा विशेष अवसरमा वा दैनिक साँझ-बिहान भगवान्को स्तुति, आरती, सन्जे, भजन, कीर्तन आदि गाउने गरिन्छ । यस्तै जीवन संस्कार, चाडपर्व आदिका सन्दर्भमा पनि भक्तिभावयुक्त गीतहरू गाउने गरिन्छ ।

नेपाली लोकजीवनका विभिन्न संस्कार कर्म, पर्व, ऋतु, श्रम वा बाह्रमासे तथा बाह्रमासा गीतहरूमा कुनै न कुनै रूपमा धार्मिक आस्था र भक्तिभाव प्रकट भएको देखिन्छ । जीवन संस्कारहरू धार्मिक आस्था र देवीदेवताको भक्तिभाव नगरी पूर्ण हुँदैनन् । त्यस्तै हरेक पर्वहरू पौराणिक विषयवस्तु र देवीदेवताहरूको भक्तिसँग जोडिएका हुन्छन् । श्रमगीत र सदाबहार बाह्रमासे गीतहरूमा पनि आंशिक रूपमा भगवान्प्रतिको भक्तिभाव स्वाभाविक रूपमा प्रकट भएको पाइन्छ । धार्मिक गीतहरूमा स्वतः भक्तिभाव प्रकट हुने गर्दछ । भक्ति

भावनामा आधारित गीतहरू सांस्कृतिक परम्परा र धार्मिक आस्थासँग जोडिएका हुन्छन् (पराजुली, २०५७, पृ.२३०) । नेपाली संस्कृतिको आधार भनेकै धर्म, संस्कार भएकाले धार्मिक विषयवस्तु रहेका भक्तिपरक गीतहरू नेपाली लोक जीवनमा ठुलो सङ्ख्यामा पाइन्छन् । भक्ति गीतहरूलाई मुख्यतः सगुण भक्तिगीत र निर्गुण भक्तिगीत गरी दुई प्रकारले हेर्न सकिन्छ । सोही आधारमा तिनका विशेषतालाई नियाल्न सकिन्छ ।

सगुण भक्तिपरकताः गुणसहितको भक्ति भावलाई सगुण भक्तिपरकता भनिन्छ । भगवान्को साकार रूपको वर्णन गर्नुलाई सगुण भक्ति भनिएको पाइन्छ । श्रेष्ठ र शर्मा (२०३४) ले राम, कृष्ण आदि जस्ता ईश्वरका साकार रूपको भक्ति गायनमा सगुण भक्तिधारा अडेको उल्लेख गरेका छन् (पृ.३४) । नेपाली समाजमा मानिसहरूले लौकिक र पारलौकिक दुवै शक्तिमा विश्वास राख्दछन् । उनीहरूले दुर्गापूजा, वायुपूजा, भँगेरपूजा, देउरालीपूजा, झाँक्रीपूजा, संसारीपूजा, सत्यनारायणको पूजा, लक्ष्मीपूजा, गोवर्द्धनपूजा, कृष्णपूजा, सूर्यपूजा आदि गर्दछन् । ती पूजाहरूमा शास्त्रमा वर्णित ईश्वरको गुणगान गाइन्छ । हरेक पूजामा भगवान्सँग स्तुतिपरक गीतहरू गाउनु लोकमानसको संस्कार नै बनिसकेको देखिन्छ । बाह्रमासे गीतअन्तर्गत पर्ने कतिपय ठट्यौलीहरू, घटनामूलक गीतहरू, प्रेमगीतहरूमा भक्तिपरकता न्यून रहे पनि अन्य सबै प्रकारका गीतहरूमा भगवान्प्रतिको भक्तिभाव वा धार्मिक प्रसङ्ग कतै न कतै जोडिएको पाइन्छ ।

सगुण भक्ति गीतहरूमा मङ्गल गीतहरू, आरती गीतहरू, राम र कृष्णचरित्र सम्बन्धी गीतहरू, स्वस्थानी कथासम्बन्धी गीतहरू तथा विविध भजनहरू समेत पदर्छन् । मङ्गल गीतको विषयवस्तु ईश्वरको उपासनामा आधारित भएकाले ती सगुण भक्तिगीत वा धार्मिक गीत हुन् । मुक्तिनाथ, पशुपतिनाथ, गोरखनाथ, मनकामना, तालवाराही, देउती बज्यै, जलपादेवी, कालिका, कालीगङ्गा, भुलभुलैयादेवी, अकलामाई, भीमसेन, श्रीगणेश, सरस्वती आदि देवदेवीका मङ्गल गीतहरू नेपाली लोकजीवनमा प्रचलित देखिन्छन् । पूजापाठ गर्दा, यज्ञ गर्दा वा मन्दिरहरूमा नित्य कर्म गर्दा आरती गर्ने गरिन्छ । उक्त आरतीमा गाइने गीतलाई आरती गीत भन्ने गरिन्छ । पूजा सम्पन्न भइसकेपछि भगवान्को कृपा रही उक्त कार्य सम्पन्न भएकाले भगवान्लाई दीपज्योतिमार्फत आभार प्रकट गर्नु आरतीको उद्देश्य रहेको पाइन्छ । रामायणका विभिन्न काण्डहरूका कथानकमा आधारित स-साना प्रसङ्गहरूलाई गीत बनाई गाइने गीतहरू राम चरित्र सम्बन्धी गीत हुन् । भगवान् श्रीकृष्णको चरित्र, उनको लीला र द्वापर युगीन विभिन्न सन्दर्भमा श्रीकृष्णले खेलेका भूमिकाहरूका सम्बन्धमा बनाइएका गीतहरू कृष्ण चरित्रका गीत मानिन्छन् । स्कन्ध पुराणबाट साभार गरिएको श्री स्वस्थानी व्रतकथामा आधारित भई बनेका गीतहरू स्वस्थानी गीत हुन् । कुमारजीले अगस्त्यमुनिलाई सुनाएको यस कथाका स-साना प्रसङ्ग र कथानकलाई आधार बनाई लोककलाकारहरूले गीत बनाएको पाइन्छ । धार्मिक पूजाआजाका आधारमा गाइने गीतलाई भजन भनिन्छ । पूजा गरिएका देवी देवताहरूको गुण, शक्ति,

सामर्थ्य आदिको वर्णन भजनमा गरिएको हुन्छ (बन्धु, २०५८, पृ.१५३) । भजनका विभिन्न प्रकारमध्ये चुड्का भजन नेपाली जनजीवनमा बढी प्रचलित देखिन्छ । चुड्कामा प्रायः एक जनाले अगाडि अगाडि भट्याउने र समूहले त्यसै चरणलाई दोहोऱ्याउने क्रिया हुन्छ (पराजुली, २०५७, पृ.२३२) । सगुण र निर्गुण दुई किसिमका भजनहरू प्रचलित देखिन्छन् । सगुण भजनमा ईश्वरको साकार रूपको वर्णन गर्दै राम, कृष्ण आदिको लीलासम्बन्धी तथा अन्य देवदेवीका रूपमा रहेका सीता, लक्ष्मण, गणेश, शिव पार्वती, विष्णु आदिका गतिविधिहरू वर्णित हुन्छन् ।

निर्गुण भक्तिपरकताः भगवान्को चर्चा नगरी ईश्वरको निराकार रूपको वर्णन गरिएका तथा जीवन, कर्म मृत्यु आदि जस्ता पक्षमा केन्द्रित भई गाइने गीत वा भजनहरूमा निर्गुण भक्तिभाव पाइन्छ । सत्व, रज र तममध्ये एउटा पनि गुण समाहित नभएकालाई निर्गुण भनिन्छ । नेपाली सिर्जनात्मक साहित्येतिहासमा निर्गुण भक्ति भावना विशेष गरी कविता र सहायक रूपमा गीतमा एउटा धाराकै रूपमा विकास भएको पाइन्छ । सधुक्कडी परम्परा तथा जोसमनी सन्त परम्पराद्वारा विकसित यस धाराका विशेषताका रूपमा योगदर्शन, वेदान्त दर्शन, साङख्यदर्शन आदिसँग सम्बन्धित शिष्ट निर्गुण निराकार ईश्वरीय चिन्तन जस्ता भाव विचार अभिव्यक्त भएका पाइन्छन् । सच्चिदानन्द परमब्रह्म स्वरूपमा विश्वास राख्दै समाजमा प्रचलित रूढि र विकृतिप्रति व्यङ्ग्य गर्नेतर्फ पनि निर्गुण भक्ति धारा अघि बढेको देखिन्छ । (श्रेष्ठ र शर्मा, २०३४, पृ.३८) नेपाली लोकगीतका सन्दर्भमा निर्गुण भक्तिगीतहरूमा मिथ्या जगत्को दुःखकष्टबाट मुक्तितर्फ उन्मुख गराउन आह्वान गरिएको देखिन्छ । निर्गुण भक्तिगीतहरूले भगवान्को शक्तिको प्रशंसा गर्ने, जीवनको क्षणिकता र मृत्युबोध गर्ने, परमब्रह्ममा लीन भई जाने, ईश्वरको अस्तित्त्व छ तर उनी अदृश्य छन् भन्ने जस्ता भावहरू व्यक्त गरेको पाइन्छ । कतिपय भक्तिगीतहरूमा धार्मिक आस्था र ईश्वरप्रतिको भक्तिभाव मात्र व्यक्त गरिएको हुन्छ । राम, सीता, गौरी, कृष्ण, शिव, विष्णु, लक्ष्मी आदिको नाम उल्लेख नगरी केवल ईश्वर एक छन् भन्ने र तिनै एक ईश्वरमाथिको भरोसा राख्ने खालका गीतहरू यस कोटीमा पर्दछन् ।

निर्गुण भक्तिगीतहरूले निराकार ईश्वरीय चिन्तन प्रस्तुत गरेका हुन्छन् । भगवान्को शक्ति, सामर्थ्य र अवतार अवर्णनीय हुन्छ । असल गुणले युक्त सद्गुणीहरू सत्व, रजो र तम गुणलाई अन्य गुणहरूले खिची परमब्रह्ममा लिप्त हुन सक्छन् । भक्तहरूले भगवान्का लीलाहरूलाई आत्मसात् गरी सद्गुण र निर्गुणको लेखाजोखा गर्न सक्दछन् । (नेपाली, २०६०, पृ.५४) ईश्वर छन् तर आदृश्य रूपमा रहेका छन् र मुक्ति नै जीवनको अन्तिम सत्य भएकोले मुक्तिको मार्ग खोज्नुपर्छ भन्ने भाव निर्गुण भक्तिगीतहरूमा पाइन्छ । पाप र धर्म मनुष्यले गरिरहेकै हुन्छन् तर पापी मान्छेको मुक्ति हुन नसक्ने सन्देश प्रायः निर्गुण भक्ति गीतहरूमा पाइन्छ । जन्म भनेकै मृत्युको सूचना हो, त्यसैले खाली हात जन्मेर खाली हात मर्नु पर्ने मानवको चोला हो भन्ने जस्ता विषयहरूमा लोकनिर्गुण भक्ति गीतहरू

केन्द्रित भएको पाइन्छ । यसबाट निर्गुण भजनहरू ईश्वरीय शक्तिको उपासना गर्ने र मानव जीवनको मुक्ति मार्ग खोज्ने किसिमका देखिन्छन् । निर्गुण भक्तिगीतहरूले जीवनको बोध, नाशवान् शरीर, ईश्वरको भक्ति, जे जति क्रियाकलाप मनुष्यले गर्छ ती सबै ईश्वरको अधीनस्थ हुन्छ भन्ने जस्ता भावहरू ग्रहण गरेको देखिन्छ । निर्गुण भक्तिगीतहरूमा ईश्वरको आड लिएर लौकिक जीवनका विविध पक्षको चित्रण गरिएको पाइन्छ ।

२.४.३ ऐतिहासिकता

इतिहासका घटना, परिघटना तथा तत्कालीन विषयवस्तुमा आधारित भई लोकगीतमा भाव प्रक्षेपण भएको छ भने त्यस्ता गीतहरूलाई ऐतिहासिक कथ्य विषय भएका लोकगीतका कोटिमा राख्न सकिन्छ । लोकगीत मौखिक र संस्मरणात्मक हुने भएकाले पुराना घटनाहरूको स्मरण गर्ने काम यस प्रकारका गीतमा हुन्छ । दिवस र बन्धु (२०६४) का अनुसार संस्मरण भूतकालमा हुन्छ अनि आत्मपरक शैलीमा व्यक्त हुन्छ । लोकगीतको ऐतिहासिक रूपरेखा केलाउन मुस्किल हुन्छ (पृ.२२७) । आजका लोकगीतहरू आजकै विषयवस्तुमा मात्र आधारित हुन्छन् भन्ने हुँदैन । शाह (२०६०) का अनुसार लोकगीतहरू कहिलेदेखि अधिराज्यमा फैलिएका हुन् भन्ने कुराको अन्दाजसम्म लगाउन सकिँदैन (पृ.१) । उनको मतलाई हेर्दा लोकगीत प्रतिदिन इतिहासका पानाहरूमा आफूलाई समावेश गर्दै अघि बढेका हुन् भन्न सकिन्छ । नेपाली लोकगीतहरूमा गोर्खालीहरूले युद्धमा देखाएको वीरता, विभिन्न राज्यहरूमा भएका युद्ध प्रसङ्ग, भूकम्पका घटनाहरू, हत्याकाण्डका घटनाहरू, राजनीतिक र सामाजिक घटनाहरू, प्राचीन संस्कृतिहरू आदिको यथेष्ट वर्णन पाइन्छ ।

लोकगीतहरू मौखिक परम्परामा आधारित हुने भएकाले लोकजीवनमा एउटाबाट अर्कोलाई हस्तान्तरण हुँदै आएका यी गीतहरूको लामो परम्परा रहेको हुन्छ (बन्धु, २०५८, पृ.१२०) । यसबाट के बुझ्न सकिन्छ भने लोकगीतहरू ऐतिहासिकतामा आधारित हुन्छन् । श्रेष्ठ र शर्मा (२०३४) का अनुसार नेपाल वीरहरूको कर्मक्षेत्र भएको हुँदा त्यस्ता व्यक्तिहरूको वीरता र साहसको वर्णन गरेर रचिएका लोकसामग्रीहरू यहाँ प्रशस्त छन् (पृ.१७१) । इतिहासले वर्तमानलाई निर्देश गरिहेको हुन्छ । तसर्थ लोकगीतमा इतिहासका विषयवस्तु आउनु स्वाभाविक मानिन्छ । तिवारी (२०६०) ले लोकगीतलाई मानव इतिहासको निरन्तरताका रूपमा लिएको देखिन्छ (पृ.३५)। पराजुली (२०५७) का अनुसार प्राचीन अवशेष भेटिने ऐतिहासिक लोकगीतले नेपाली लोकगीतको शृङ्खलामा संस्कारगीत, ऐतिहासिक गाथाहरू, तत्कालीन संस्कृति र जीवन चरित्रलाई उद्घाटित गर्न प्रशस्त सहयोग पुऱ्याउँछन् (पृ.९४) । नेपाली लोकगीतका प्रकार्यात्मक भेदअनुसार संस्कारगीत, पर्वगीत, श्रमगीत, बाह्रमासे गीत, भक्तिगीत आदि सबै प्रकारका गीतहरूमा ऐतिहासिकताका अंशहरू भेटिन सक्छन् । त्यसै पनि मानिसले विगतमा भोगेका र देखेका अनेक अनुभवहरू इतिहास हुन् र तिनै इतिहासका विषयहरू लोकगीतमा समेटिनु सामान्य कुरा हो । पौडेल (२०७४) ले

विषयवस्तुका रूपमा लोकगीतलाई वर्गीकरण गर्दा ऐतिहासिक विषयवस्तु रहेका लोकगीतबारे पनि उल्लेख गरेका छन् (पृ.३०४) । यस प्रकार लोकगीतमा वर्णित विविध विषयवस्तुलाई केलाएर यसको ऐतिहासिक पक्षलाई विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

२.४.४ प्रणयमूलकता

प्रेम भावनात्मक र हृदयसंवेद्य अनुभूति हो । प्रेमभावलाई प्रणयका रूपमा लिने गरिन्छ जुन हार्दिक र शारीरिक आकर्षणसँग सम्बन्धित हुन्छ । आचार्य (२०६२) : ५५) का अनुसार नारीपुरुषबिच पाइने स्वाभाविक प्रेमसम्बन्धी अभिव्यक्ति रहेका लोकगीतहरूलाई प्रणयगीत भनिन्छ (पृ.५५) । प्रणय भन्नासाथ नारी र पुरुषको आकर्षण मात्र नभई अन्य विविध प्रेमका स्वरूपहरू समेत पर्दछन् । चातक (सन् १९६८) ले लोकगीतको वर्गीकरणमा प्रणयगीतलाई प्रमुख स्थान दिएका छन् (पृ.४०) । प्रेमलाई पूर्वीय काव्यशास्त्रीय मान्यताअनुसार शृङगार रससँग जोडेर हेर्न सकिन्छ । रति स्थायी भाव हुने यस कोटिका गीतहरूलाई पनि संयोग र वियोग शृङ्गार गरी दुई अवस्थामा हेर्न सकिन्छ । प्रणयमूलक गीतहरूमा नारीस्वर, पुरुषस्वर, मिश्रित स्वर वा प्रश्नोत्तरात्मक प्रस्तुतिको शैली पाउन सकिन्छ । हावार्ड (सन् १९९०) का अनुसार कोरियामा गाइने प्रणय गीतहरू प्रायः एकल रूपमा गाइन्छन् (पृ.१२९) । प्रेमगीतहरू बढी मात्रामा एकल प्रस्तुतिमा रहने भए पनि नेपालका सन्दर्भमा हिजोआज प्रश्नोत्तरात्मक युगल दोहोरी गीतहरू प्रचलनमा देखिन्छन् । इन्साइक्लोपेडिया अमेरिकाना (सन् १९९६) मा अमेरिकामा प्रेमगीतको बाहुल्य रहेको उल्लेख भेटिन्छ (पृ.५०१) । यसै गरी लोम्याक्स र लोम्याक्स (सन् १९४७) का अनुसार अमेरिकामा युवायुवतीबिच प्रश्नोत्तरका रूपमा गाइने बाह्रमासे प्रेमगीतहरू पाइन्छन् (पृ.५५) । छिमेकी देश भारत र चीनमा पनि प्रणयमूलक लोकगीतहरू प्रचलनमा देखिन्छन् । पारिक (सन् १९९९) ले भारतको राजस्थानमा प्रेमगीतहरू प्रशस्त रहेको उल्लेख गरेका छन् (पृ.२२-२५) । टुची (सन् १९६६) का अनुसार तिबब्ती समाजमा प्रश्नोत्तरात्मक प्रेमगीतहरू पाइन्छन् (पृ.१०१-१०७) ।

धेरैजसो प्रणयपरक गीतहरू बाह्रमासे लोकगीतको वर्गमा पर्दछन् । बाह्रमासे गीतहरू सदाबहार रूपमा गाइने गीतहरू हुन् । पराजुली (२०५७) ले बाह्रमासे लोकगीतका रूपमा झ्याउरे, घाँसे, चुट्का, रोइला, ख्याली आदिलाई चिनाएका छन् (पृ.१५३) यद्यपि प्रेमभाव बोकेका अनेकौं सामान्य गीत बाह्रै मास गाउने गरिन्छ । झ्याउरे गीतहरूमा भने प्रेमभाव बढी मात्रामा पाइन्छ । लोकगीतलाई कथ्य विषयगत रूपमा हेर्दा प्रणयपरकता सशक्त रूपमा देखा परेको हुन्छ । यस्ता गीतहरूमा युवायुवतीहरूले परस्पर मिलन र बिछोडमा आफ्नो प्रेम व्यक्त गर्ने, ठट्यौली भावमा जिस्किने, एकअर्कालाई मन पराउने, शारीरिक आकर्षण एवम् यौनसम्बन्धी भावहरू प्रकट गर्ने आदि मुख्य विषयहरू व्यक्त भएका हुन्छन् तर यौनजन्य भावहरू भने साङ्केतिक रूपमा व्यक्त भएका हुन्छन् । प्रणय

भावमा यौनिकताको कुरा आउनु सामान्य कुरा मानिन्छ । यी गीतमा विपरीत लिङ्गप्रतिको आकर्षणबाहेक लोकगीतमा दाजुबहिनीको प्रेम, बाबुआमाले छोराछोरीलाई गर्ने प्रेम, साथीसँगीसितको मित्रवत् भाव, भ्रातृप्रेम, पशुपन्छीप्रतिको प्रेम इत्यादि समेत प्रकट भएका हुन्छन् । लोकगीतको विषयगत विश्लेषण गर्ने क्रममा प्रेमपूर्ण भावहरूको प्रस्तुति कुन रूपमा भएको छ भन्ने कुराको खोजी गरिन्छ । नेपाली लोकगीतहरूमा यस्ता प्रसङ्गहरू उल्लेख्य मात्रामा भेटिन्छन् ।

२.४.५ प्रकृतिपरकता

लोकगीतमा प्रकृति चित्रित भएर आएको हुन्छ । कतिपय लोकगीतमा मुख्य कथ्य विषय प्रकृति नहुन सक्छ तर मुख्य कथ्यलाई प्रकट गर्न प्रकृति चित्रणको सहायता लिइएको हुन्छ । लोकगीतका अध्येताहरूले प्रकृतिलाई लोकगीतबाट अलग गर्न नसकिने दृष्टिकोणहरू प्रस्तुत गरेका छन् । दुई हरफे लोकगीतमा प्रायः एक पङ्क्तिमा प्रकृतिको वर्णन र अर्को पङ्क्तिमा कथ्य विषय वर्णित हुन्छ ।

जङ्गम र रावल (२०५८) ले नेपाली लोकगीतलाई पहाडी खोलाका जङ्गली फूलको संज्ञा दिएका छन् (४२-४३) । लोकगीतमा नाच्नेहरूले असारे गीतसँगै खेतको चित्रण गरेको पाइन्छ । समाजमा बस्ने मान्छेलाई प्रकृतिको चक्र र मान्छेको जीवनचक्रले सबभन्दा बढी प्रभाव पारेको हुन्छ । आचार्य (२०६२) प्रकृतिले स्थान विशेष र मान्छेको जीवनचक्रले समय विशेषलाई इङ्गित गरेको हुन्छ (पृ.१०) । मान्छेको जन्म, पास्नी, विवाह, मृत्यु आदिका सन्दर्भमा होस् वा अन्य विविध परिवेशमा होस् लोकगीतका गायकले प्रकृतिलाई साथमा लिई आफ्ना अभिव्यक्तिहरू दिएका हुन्छन् । बाउर र पेसर (सन् १९३९) ले लोकसङ्गीतको सृष्टिमा प्रकृतिलाई कारक ठानेका छन् (पृ.४) । बबुलकार (सन् १९६४, पृ.११-१२), उपाध्याय (सन् १९८४, पृ.५८) र पराजुली (२०५७, पृ.१४९) ले लोकगीतको वर्गीकरणमा विषयवस्तुगत रूपमा परिवेशलाई आधार लिई वर्गीकरण गर्दा प्रकृतिलाई महत्त्व दिएका छन् । लामिछाने (२०७७) का अनुसार मेलापात, खेतीपाती, चाडपर्व, संस्कार आदिका सन्दर्भ पनि लोकगीतका कथ्य बनेका पाइन्छन् जहाँ प्रकृति पनि सम्बद्ध छ (पृ.१३४) । उनको दृष्टिकोणलाई हेर्दा कथ्य विषय प्रकृतिसँगै जोडिएर आउने गर्दछ । शर्मा (२०७६) का अनुसार जीवनका कथा, रीतिरिवाज, रहनसहन, व्यवहार, प्राकृतिक पूर्वाधार आदिलाई परिवेशमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ (पृ.१९४) । सत्येन्द्र (सन् १९७१) ले लोकगीतलाई नगरका गीत, गाउँका गीत र जङ्गलका गीतहरू भनी स्थानीय प्राकृतिक विषयवस्तु रहने बताएका छन् (पृ.३२९) । कक्षपति (२०५२, पृ.१४) र पराजुली (२०५७, पृ.१४६) ले पनि लोकगीतमा प्राकृतिक परिवेशले भूमिका खेल्ने बताएका छन् ।

लोकगीतमा प्रकृति चित्रणका माध्यमद्वारा कतिपय मानवीय संवेदनालाई समेत व्यक्त गरिएको हुन्छ । खोला झैँ बग्ने मन, कालो बादल जस्तो रूप, जून झैँ मुहार,

वनकी चरी, पहाडकी रानी आदि जस्ता अभिव्यक्तिले लोकगीतमा प्रकृति वर्णनको अवस्थालाई प्रस्तुत गर्दछन् । लोकसमुदायले उपयोग गर्ने गाउँ, बस्ती, नदी, खोला, नाला, हिमाल, पहाड, तराई, पाखा, पखेरा, खेत, छाँगा, छहरा, वन, जङ्गल आदिको प्रस्तुति लोकगीतमा आउने गर्दछन् । लोकगीतमा प्रकृतिको सौम्य रूप र विनाशकारी दुवै रूपको वर्णन भएको पाइन्छ । सौम्य पक्षहरूमा हिमाल, नदी, वन, ताल, झरना, चराचुरुङ्गी, फूल, पुतली आदिको सुन्दरताका साथै बाढी, पहिरो, आँधी, चट्याङ आदिको कुरूप वर्णन पनि तिनमा पाइन्छ ।

२.४.६ श्रमपरकता

श्रम गर्दा गाइने गीतहरूमा श्रमसम्बन्धी कथ्य विषय प्रकट भएको हुन्छ । यस्ता लोकगीतहरू सामान्यतयाः श्रमइतर अवस्थामा गाइँदैनन् । नेपाली लोकगीतहरूमा श्रमपरकता एउटा मुख्य कथ्य बनेर आएको देखिन्छ । खनजोत गर्दा, रोपाइँ गर्दा, घाँस काट्न जाँदा, घैया जोड्दा, घाँस दाउरा गर्न वन जाँदा, दाइँ गर्दा आदि अवस्थामा गाइने गीतहरू श्रमगीतअन्तर्गत पर्दछन् । यस्ता श्रमसम्बन्धी गीतहरूलाई थापा र सुवेदी(२०४१, पृ.१३९) को वर्गीकरणमा ऋतुगत र कर्मगीत, पराजुली (२०५७, पृ.२०७-२२१) को वर्गीकरणमा कर्मगीत र (बन्धु, २०५८, पृ.१२३) को वर्गीकरणमा श्रमगीत भनी उल्लेख भएको भेटिन्छ । श्रमगीतको अवसर भनेकै काम गर्ने समय हो । यसले काम गर्दाको समय काट्ने र थकान बिर्साउने गर्दछ । साना बच्चाहरूलाई खेलाउँदा र सुताउँदा, धान रोप्दा, मकै गोड्दा, घाँसदाउरा गर्दा, गोठालो जाँदा, बाली भित्र्याउँदा, घैया गोड्दा वा यस्तै कुनै पनि श्रम गर्दा यस्ता गीतहरू प्रस्तुत हुने गर्दछन् । असारे गीत, बेठी गीत, गोडेलो, लल्लोरी, घाँसे गीत, रसिया गीत, मल्लर गीत, दाइँ गीत आदि जस्ता गीतहरू श्रमगीतअन्तर्गत पर्दछन् । नेपालका हरेक क्षेत्र, जाति र समुदायमा यस्ता गीतहरू प्रचलित छन्

श्रमगीतहरू नेपालमा मात्र नभई मानव सभ्यता रहेका जुनसुकै मुलुक र स्थानमा पाइन्छन् । जो र याङ (सन् १९६१) ले चीनमा माछा मार्दा माझीहरूले लोकगीत गाउने गरेको चर्चा गरेका छन् (पृ.५९) । मिजिता (सन् १९७०) ले जापानमा माछा मार्दा माछाको जातअनुसारका फरक-फरक लोकगीतहरू रहेको उल्लेख गरेकी छन् (पृ.१८-२९) । लोम्याक्स र लोम्याक्स (सन् १९५५) ले अमेरिकामा गोठाले गीतहरू र खानीमा काम गर्दा गाइने खानी गीतहरूको उल्लेख गरेका छन् (पृ.३७५-४३३) । त्यस्तै शुक्ल (सन् १९७६) ले रसियामा जौ काट्ने बेलामा गीत गाइने प्रचलन रहेको र जौ काट्ने अवसरलाई पर्वकै रूपमा मनाउने गरेको उल्लेख गरेका छन् (पृ.७७-७८) । हुङ हा (सन् १९६०, पृ.२०) र हाउवार्ड (सन् १९९०, पृ.११८) ले कोरियामा धान काट्दा र धान रोप्दा महिलाहरूले गाउने लोकगीतको उल्लेख गरेका छन् । टुची (सन् १९६६) ले तिब्बतमा पुरुषहरूले खेत जोत्ने बेलामा तथा महिलाहरूले कोदो, जौँ आदि टिप्दा गाउने लोकगीतहरूको चर्चा गरेका छन्

(पृ.३९-४२) । यस्ता रोपाइँका र धान भित्र्याइँदाका गीतहरू नेपालका विभिन्न भूभागहरूमा पनि पाइन्छन् ।

सांस्कृतिक रूपमा नेपाली लोकजीवनसँग नजिक रहेको भारतमा पनि प्रशस्त मात्रामा श्रमगीतहरू पाइने कुरा अध्येताहरूले उल्लेख गरेका छन् । चोट्टिएर (सन् १९८८) भारतको तामिलनाडु प्रान्तमा प्रचलित श्रमगीतहरूलाई खेतीपातीका गीतका रूपमा चर्चा गरेको पाइन्छ (पृ.५२) । उपाध्याय (सन् १९९०) ले कुमाउमा धान रोप्दा गाउने हुड्की बौल गीत, हरियाणामा हलो जोत्दा गाइने हलिदा, मगही, भोजपुरी, अवधि भाषाका वक्ताहरू भएको ठाउँमा जाँतो पिन्दा गाउने जँतारा, कोल पेल्दा गाउने मल्होर गीतको चर्चा गरेका छन् (पृ.१३५-१६५) । मल्होर जस्तै नेपालका गन्धर्व जातिमा मल्लर गीतको प्रचलन पाइन्छ । जैन (सन् १९९७) ले गढवाल क्षेत्रमा घाँसदाउरा काट्दा, गोठालो गर्दा तथा खेतमा काम गर्दा गाइने गीतको उल्लेख गरेका छन् (पृ.४६६) ।

अन्य देशहरूको जस्तै नेपालमा पनि विभिन्न प्रकारका कामहरू गर्दा गाइने लोकगीतहरू प्रचलित छन् । श्रमगीतहरू प्रायः श्रमकै सन्दर्भमा रचिएका हुन्छन् । पराजुली (२०५७) ले भने काम गर्दा गाइने कर्मगीतलाई ऋतुकालीन लोकगीतका रूपमा अध्ययन गर्दै कर्मगीतका रूपमा असारे, साउने, कातिके, दाइँगीत आदिको उल्लेख गरेका छन् (पृ.२०७) । उनले घाँसे गीतलाई बाह्रमासे गीतका रूपमा लिएका भए पनि घाँस काट्नु स्वयम्मा श्रम भएकोले घाँस काट्दा गाइने गीतहरूलाई श्रमगीत मान्न सकिन्छ । चालिसे (२०३९) ले डोटी क्षेत्रमा कार्तिक/मङ्सिर महिनामा पुरुषहरूले सामूहिक रूपमा गाउने ‘हम्भाइ’ थेगोयुक्त गीतको उल्लेख गरेका छन् (पृ.१४४) । यस्तै प्रकृतिका गीतहरू नेपालका अन्य भूभागहरूमा पनि पाइन्छन् । ट्रक, गोरुगाडा, ट्र्याक्टर आदिमा भारी सामान उठाउँदा समूहमा बल एकै पटक लागोस् भनी एकजनाले भट्याउने र अन्यले हैँसा, उहुम् आदि जस्ता थेगोहरू प्रयोग गर्ने प्रचलन पाइन्छ । यस्ता गीतहरूको प्रचलन अचेल घट्दै गएको देखिन्छ । थापा र सुवेदी (२०४१) ले नेपालको पूर्वी पहाडी भेगमा धान रोप्दा गाइने रसिया र धान, मकै गोड्दा गाइने गोडेलो गीतको उल्लेख गरेका छन् (पृ.१४१-१४९) । नेपालका धेरैजसो भूभागमा रोपाइँमा असारे र बेठी गीतको प्रचलन रहेको पाइन्छ । बेठीमा पन्चै बाजा बजाउने मात्र नभई गीत पनि गाउने प्रचलन पाइन्छ । नेपाल (२०४१) ले भेरी अञ्चलमा रोपाइँका बेला गाउने चर्चरी गीत हो भनी उल्लेख गरेका छन् (पृ.२९१-३१६) । के.सी. (२०५३) ले लिम्बू जातिमा प्रचलित धान नाच र त्यसमा प्रस्तुत हुने गीतलाई श्रमगीतसँग जोडेर हेरेका छन् (पृ.४३) । बन्धु (२०५८) ले श्रमगीतका रूपमा लल्लोरी, गोडेलो, असारे, घाँसे, सिमलचरी आदि जस्ता गीतहरूलाई प्रस्तुत गरेका छन् (पृ.१७३-१७९) । आचार्य (२०६२) ले राप्ती अञ्चलमा प्रत्येक श्रमसँग सम्बन्धित गीत नभए पनि रोपाइँसँग सम्बन्धित दुई प्रकारका गीतहरू प्रचलित भएको उल्लेख गरेका छन् (पृ.५२) । उनले राप्ती क्षेत्रमा बाली र झारी दुई प्रकारका श्रमगीत रहेको उल्लेख गरेका छन् । थापा (२०३०) ले

गण्डकी क्षेत्रमा कोदो रोप्दा गाइने श्रमगीतको चर्चा गरेका छन् जुन गन्धर्वहरूले समेत गाउने गर्दछन् (पृ.२५०) ।

श्रमगीतहरू प्रत्येक ऋतु र ऋतुअनुसारका कामहरूसँग सम्बन्धित हुने हुनाले श्रमगीतलाई ऋतुकालीन गीतसँग जोडेर हेर्ने गरिएको पाइन्छ । कर्मगीतले एकातिर ऋतुलाई छुन्छ भने अर्कातिर कामको प्रकृतिलाई लोकजीवनसँगको सम्बन्धलाई प्रकट गर्दछ । (पराजुली, २०५७, पृ.२०८) श्रमगीतहरू कतिपय सदाबहार किसिमका पनि हुन्छन् । कतिपय श्रमगीतहरू श्रमइतर अवस्थामा पनि गाइन्छन् ।

२.४.७ सांस्कारिकता

नेपाली समाजमा जन्मदेखि मृत्युपर्यन्त केही न केही सांस्कारिक कर्महरू भइरहन्छन् । संस्कार भन्नाले स्वच्छता र शुद्धतालाई अँगाल्ने प्रक्रिया भएको हुँदा यसले परम्परालाई मात्र नलिएर वर्तमानको चेतनात्मक स्थिति र भविष्यको मङ्गलकारी भावनालाई पनि इङ्गित गरिरहेको हुन्छ (पराजुली, २०५७, पृ.२२३) । उनका अनुसार नेपालका हिन्दुहरूमा षोडश संस्कारको परम्परा रहेको छ र तिनमा गर्भाधान, पुंसवन, सीमन्तोन्नयन, जातकर्म, नामकर्म, निष्क्रमण, अन्नप्राशन, कर्णवेध, विद्यारम्भ, चूडाकर्म, उपनयन, वेदारम्भ, केशान्त, समावर्तन, विवाह र अन्त्येष्टि पर्दछन् । यस्ता जीवन संस्कारका रूपमा जन्म, छैटी, न्वारान, पास्नी, व्रतबन्ध, विवाह, मृत्यु आदि जस्ता संस्कारहरू नेपालका प्रायः सबै जातिमा प्रचलित छन् । नेपाल यात्री (२०४१) का अनुसार यस्ता गीतहरूका राग-अनुराग, संयोग-वियोग, दया-माया, मर्म-पीडा, उच्छ्वास-प्रश्वास, शोषण-रोदन, उत्पीडनदेखि उल्लास-उमङ्गले भरिएका गीतिलहरहरू संस्कार क्षेत्रमा उद्वेलित छन् (पृ.३३) ।

संसारका हरेक मानव समुदायमा जन्मदेखि मृत्युसम्म कुनै न कुनै संस्कारहरू सम्पन्न गर्ने प्रचलन पाइन्छ र ती सबै संस्कारहरूमा प्रायः कुनै न कुनै गीत गाउने प्रचलन नेपालमा रहेको छ । उपाध्याय (सन् १९८४) का अनुसार भारतमा बच्चाको जन्म भएदेखि बाह्रौं दिनसम्म सुत्केरी बस्ने कोठाको ढोकामा बसेर 'सोहर' गीत गाउँछन् (पृ.६५-६६) । शुक्ल (सन् १९६७) ले रुसमा विवाह निश्चित भएको बेला कन्याले आफ्नो कोठामा पसेर गाउने विलाप गीतको चर्चा गरेका छन् (पृ.८३-९३) । नेपालका गन्धर्व जातिमा व्रतबन्ध संस्कारका अवसरमा महिलाहरूले माहाल गाउने परम्परा रहेको छ । (टेकबहादुर गन्धर्व : चितवन, माडीबाट प्राप्त जानकारी) माहाललाई कतै मागल र कतै मङ्गल पनि भनिएको पाइन्छ । बन्धु (२०५८) ले जुम्लामा मागल गाउने महिलालाई 'मग्ल्यारी' भनिने कुरा उल्लेख गरेका छन् (पृ.१५५) । मागल प्रायः महिलाले गाउने गीत भए पनि गन्धर्व जातिमा भने पुरुषहरूले पनि गाउने प्रचलन पाइन्छ । पन्त (२०५५) ले डोटी क्षेत्रमा प्रचलित गर्भावस्थादेखि जन्म हुँदाको बखतसम्मको माङ्गलिक कार्यमा गाइने फाग र सगुन गीतको उल्लेख गरेका छन् (पृ.१८८-२५१) । यसै गरी आचार्य (२०६२) ले राप्ती क्षेत्रमा प्रचलित

छैटीगीत, विवाह संस्कारका गीत तथा केही मागलहरूको अध्ययन विश्लेषण गरेका छन् (पृ.२४-३१) । मो-जो (सन् १९६१) ले चीनमा विवाहका अवसरमा दुलहीले आफ्नो अनुहार देखाउनेबित्तिकै सँगिनीहरूले उपहार दिई गीत गाउने प्रचलन रहेको उल्लेख गरेका छन् (पृ.९२) । यसै गरी टुची (सन् १९६६) ले तिब्बतमा पनि विवाह संस्कारमा गीत गाउने प्रचलन रहेको उल्लेख गरेका छन् (पृ.१११) । रत्यौली गीत पनि विवाह संस्कारमा गाइने लोकगीत हो । यसमा महिलाहरूले भेष बदलेर पुरुष बनी अभिनय र नृत्यसमेत गर्दछन् । के.सी.(२०५३) ले यसरी भेष बदलेर अभिनय गर्ने पात्रलाई 'तिलङ्गे' वा 'तिलङ्गी' भनिने कुरा उल्लेख गरेका छन् (पृ.३८) । संस्कारगीतका रूपमा मृत्यु हुँदा गाइने गीतहरू पनि प्रचलनमा पाइन्छन् । बन्धु (२०५८) ले कमला खोँचका माझीहरूमा प्रचलित मैना चरी गीतलाई मृत्यु संस्कारका रूपमा गाइने गीतका रूपमा उल्लेख गरेका छन् (पृ.१६३) । यस्तै पराजुली (२०५७) : २२९) ले गुरुङ जातिमा मृत्यु संस्कारमा प्रचलित 'स्यार्गा'भन्ने नाचको उल्लेख गरेका छन् (पृ.२२९) । उपाध्याय (सन् १९८४) ले कार्सिका टापुमा गाइने मृत्युगीतको चर्चा गरेका छन् (पृ.७८-७९) । यस प्रकारको मृत्युगीत नेपालको भेरी क्षेत्रमा कराँत वा कर्को गीतका रूपमा प्रचलनमा रहेको कुरा यात्री (२०४१) ले उल्लेख गरेका छन् (पृ.१९४) । यस्तै मृत्युगीत साइबेरियामा पनि प्रचलनमा रहेको कुरा शुक्ल (सन् १९६७) ले उल्लेख गरेका छन् (पृ.११३-१२८) । जन्म, छैटी, व्रतबन्ध, विवाह आदि अवसरहरूमा खुसीको सन्दर्भ भएकाले लोकगीतहरू गाइनु सामान्य कुरा हो तर मृत्यु संस्कार पूरा गर्न गाइने गीतहरू भने केही असामान्यसमेत लाग्ने गर्दछन् ।

संस्कारगीतको प्रचलन नेपालका सन्दर्भमा युगौदेखि चल्दै आएको छ । यसको उद्देश्य धार्मिक र सांस्कृतिक पक्षको उजागर गर्नु रहेको हुन्छ । कतिपय संस्कारगीतहरू मङ्गल गायनका रूपमा प्रस्तुत गरिन्छन् भने कतिपय गीतहरू मनोरञ्जन गर्ने उद्दश्यले समेत गाइन्छन् । संस्कारगीतहरू नेपालको मध्य र सुदूर पश्चिम क्षेत्रमा बढी प्रचलनमा देखिन्छन् भने अन्य क्षेत्रमा सामान्य रूपमा प्रचलनमा देखिन्छन् । लोकगीतको वर्गीकरणमा संस्कारगीतलाई थापा र सुवेदी (२०४१, पृ.९४), कक्षपति (२०५२, पृ.१३), पराजुली (२०५७, पृ.१४९-१५१) र बन्धु (२०५८, पृ.१२१-१२३) ले लोकगीतको एक मुख्य प्रकारमै समेटेका छन् । नेपाली लोकगीतको एउटा ठुलो हिस्सा संस्कारगीतले ओगटेको छ ।

२.४.८ माङ्गलिकता

मङ्गल गायन नेपाली लोकगीतको लामो परम्परा हो । यसलाई माहाल वा मागल पनि भन्ने गरिएको पाइन्छ । मागल, माहाल वा माल शब्द मङ्गलबाट आएको हो । (बन्धु, २०५८, पृ.१५५) यसलाई कतै सगुन पनि भन्ने गरिएको पाइन्छ । नेपाली लोकगीतमा कथ्य विषय प्रस्तुत गर्ने सन्दर्भमा माङ्गलिकताको भाव प्रकट गर्ने गरिन्छ । यस्ता कतिपय गीतहरू संस्कारगीतका रूपमा पनि प्रस्तुत हुन सक्दछन् यद्यपि सबै संस्कारगीतमा माङ्गलिकता नरहने र सबै मङ्गल गीतहरू संस्कारमा आधारित नहुने हुँदा माङ्गलिकतालाई

फरक सन्दर्भबाट हेर्नुपर्ने हुन्छ । मङ्गल गीत कुनै पनि कार्यसिद्धिका लागि गाउने गरिन्छ । उक्त कार्य संस्कार नै हुन्छ भन्ने हुँदैन । पराजुली (२०५७) : २२३) का अनुसार कुनै पनि शुभकार्यको आरम्भमा गाइने यस्ता लोकगीतहरूमा कार्यसिद्धिको कामना गर्दै सूर्य, चन्द्र, देवीदेवता तथा ब्राह्मण, सौभाग्यशाली दिदीबहिनी, आफन्त, बन्धुबान्धव, ढोली, दमाई, कामीलाई आमन्त्रित गरिन्छ, देवीदेवताको प्रार्थना गरिन्छ र परिवारका स्त्रीपुरुषको चिरायुको कामना गरिन्छ(पृ.२२३) । पन्त (२०२८) ले डोटी क्षेत्रमा माङ्गलिक कार्यमा सगुन र फाग गाउने कुरा उल्लेख गरेका छन् (पृ.२२) । गिरी (२०५७) ले उल्लेख गरे झैँ भेरी क्षेत्रमा गाइने सैरेलोमा पनि मङ्गल भाव पाइन्छ (पृ.११३) ।

कर्मका अतिरिक्त मङ्गल गायन संस्कारमा, तीर्थाटनको साइतमा, मन्दिरहरूमा, कुलपूजा, सभासमारोह आदि अवसरहरूमा पनि प्रस्तुत गरिन्छ । मङ्गलहरूमा इष्टदेवताहरूको सम्झना गरिन्छ र दीप प्रज्वलन गरी भविष्यको शुभकामना व्यक्त गरिन्छ । माङ्गलिकताको भाव बोकेका धेरै जसो गीतहरू जन्म संस्कार, छैटी, नाककान छेड्दा, घरको जग हाल्दा, छानो छाउँदा, अग्निस्थापना गर्दा, रेखी हाल्दा, जन्ती पर्सिंदा, अक्षर चिनाउँदा, चूडाकर्म, व्रतबन्ध वा विवाहमा गाउने गरिन्छ । मङ्गलाचरणका रूपमा वन्दना गाउने शास्त्रीय परम्परा पनि रहेको छ तर लोकपरम्पराको गायन उक्त शास्त्रीय सूक्तिभन्दा फरक हुने गर्दछ । शर्मा र लुइटेल (२०६३, पृ.११४) ले मङ्गल गीतलाई बाजाको प्रयोग नगरिने गीतका रूपमा लिएका भए पनि नेपालका गन्धर्व जातिमा भने सारङ्गी बजाएर मात्र यस्ता गीतहरू प्रस्तुत गर्ने परम्परा रहेको छ । नेपाली (२०६०) का अनुसार मङ्गलको पर्यायवाची शब्द कल्याण हो र चाहे इहलोकमा सुखी र समृद्ध बन्नका लागि होस्, चाहे निर्विघ्नताका लागि होस् चाहे आत्मसन्तुष्टिका लागि होस् आफ्ना इष्ट देवीदेवताहरूको आह्वान् गर्नु मङ्गल गीतको परम्परा हो (पृ.३५) । यसबाट के बुझ्न सकिन्छ भने माङ्गलिकता लोकगीतमा स्वाभाविक रूपमा आएको हुन्छ र यसबाट लोकको धार्मिक आस्था झल्किन्छ ।

लोकगीतहरूमा शुभकामनाको भाव व्यक्त गरिएको छ भने पनि त्यसलाई माङ्गलिकता मान्न सकिन्छ । मङ्गलभित्र निहित विषयवस्तुको गम्भीरतालाई केलाउँदा धर्म र अध्यात्मको अनुराग प्रस्ट देख्न सकिन्छ । मागल, माहाल, माल, सगुन, फाग आदि जे जे भनिए पनि माङ्गलिकता तिनको केन्द्रीय कथ्य बन्न जान्छ । तसर्थ लोकगीतको कथ्य विषय विश्लेषणमा माङ्गलिकतालाई पनि समावेश गर्नु उपयुक्त हुन्छ ।

२.५ गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको कथ्य विषय विश्लेषण

गन्धर्व जातिमा प्रचलित पर्वगीत, बाह्रमासे गीत, भक्ति गीत, श्रमगीत र संस्कारगीतहरूमा विभिन्न प्रकारका कथ्य विषयहरू रहेका छन् । गन्धर्वहहरूको संस्कृति

गीत-सङ्गीतको सेरोफेरोमा आधारित हुने भएकाले उनीहरूका गीतले जीवनका विविध पक्षलाई समेटेका हुन्छन् । हरेक अवसरमा, संस्कारमा, घटनामा, चाडबाडमा गीत प्रस्तुत गर्नु उनीहरूको मौलिक पहिचान मानिन्छ । कृष्ण जन्माष्टमीमा कृष्णको भजन, तिजमा तिजे गीत, नवरात्रीमा मालसिरी, दसैँको टीकाको दिन चाँचरी, तिहारमा देउसी-भैलो, फागुमा फागुगीत गाइने परम्परा गन्धर्वहरूमा रहेको छ । (दिवस र बन्धु, २०६४, पृ.७६) उनीहरू को गीति प्रस्तुतिमा सामाजिकता, भक्ति, इतिहास, श्रम, संस्कार, माङ्गलिकता आदि कथ्य विषय बनेर आएका छन् । प्रस्तुत शोधका क्रममा सङ्कलित गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूलाई कथ्य विषयका आधारमा यहाँ विश्लेषण गरिएको छ ।

२.५.१ सामाजिकताको विश्लेषण

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा सामाजिकता महत्त्वपूर्ण कथ्य विषयका रूपमा रहेको छ । गन्धर्वहरूले श्रोतालाई गीतप्रति आकर्षित गर्न पारिवारिक र सामाजिक घटनालाई कथ्य विषय बनाउनु स्वाभाविक देखिन्छ । ती गीतहरूमा सामाजिक समस्या, व्यवहार, परम्पराप्रतिको मोह, अभाव, कमाइका लागि लाहुर जानु पर्ने अवस्था, अपराध, निम्न वर्गका कठिनाइ जस्ता विषयमा आधारित गीतहरू रहेका छन् । यसका साथै गन्धर्व गीतमामा आर्थिक उपार्जनसँग सम्बन्धित कथ्य पनि रहेको पाइन्छ । सामाजिक जीवनका विभिन्न आयामहरूलाई ती गीतले कथ्य विषय बनाएका छन् । यस्ता कथ्य विषयहरूमा कतिपय सामाजिक रूपमा सचेत प्रासङगिक कथ्य र कतिपय असचेत रूपमा अप्रासङगिक कथ्य विषयसमेत प्रस्तुत भएका छन् ।

२.५.१.१ गन्धर्व जातिको अवस्था

गन्धर्वहरूको जातीय परिचय पनि गीतमा कथ्य बनेको पाइन्छ । उनीहरूले आफ्नो जातीय परिचयलाई गीतहरूमा कथ्य बनाउने गर्दछन् । परम्परागत समाजमा उनीहरूलाई लोकले गाइने, छातीखोरा, गायाँ, जस्ता शब्दको प्रयोग गरी तल्लो श्रेणीको व्यवहार गर्दै अपमान गर्न खोजेको देखिन्छ तर धर्मराज थापाले २०१३ सालदेखि नै उनीहरूलाई सम्मानसूचक 'गन्धर्व' शब्दको प्रयोग गरेका हुन् । उनीहरूलाई चिनाउन मिजार, गान्धारी, गायक, सारङ्गी दाइ, नेपाली आदि शब्दहरू पनि प्रयोग गरेको देखिन्छ । सारङ्गी बजाएर गीत गाउँदै हिँड्ने जन्मजात गायकलाई 'गन्धर्व' शब्द प्रयोग गर्नु युक्तिसङ्गत देखिन्छ । (दाहाल, २०६९, पृ.२४) गन्धर्वहरूले लोकगीत गाउँदै हिड्ने क्रममा आफ्नै जाति, भाषा, परम्परा र पेसासँग सम्बद्ध भई विभिन्न गीतहरू गाएको देखिन्छ । वास्तवमा सांस्कृतिक दूतका रूपमा गन्धर्व जातिको गतिविधि, सारङ्गी बाजाको महत्त्व, गन्धर्वहरूको पीडा र व्यथा, गन्धर्वले सामाजिक परिवर्तनमा पुऱ्याएको योगदान आदिका विषयमा समाज परिचित

छ । यस्तै गन्धर्वका दुःखव्यथा आदिको प्रस्तुति भएको गीत गन्धर्वमाझ प्रचलित छ जुन निम्नानुसारको छ :

गन्धर्वको जीवनकथा सारङ्गीमै रुन्छ
भोको पेट नाङ्गो छाती कैले पूरा हुन्छ ?
बाँच्नै गारो भयो हाम्लाई खेती बिर्सौं भने
सारङ्गीलाई माया गरौं नेपाली हौं भने (परि.२.२)

गन्धर्वहरूको जीवनकथा सारङ्गीमा रुने सन्दर्भले सारङ्गीसँग गाँसिएको गन्धर्व जीवन दुःखी रहेको कुरा उक्त गीतले व्यक्त गरेको छ । यस गीतले संस्कृति बचाउन समेत आग्रह गरेको छ । गन्धर्वहरूको गरिबी, पहिलेको उनीहरूको अवस्थाको तुलना, कलाकारको अवस्था आदिलाई समेत प्रस्तुत गरिएको छ । गन्धर्वहरूको भोको पेट र नाङ्गो छाती कहिले पूरा हुन्छ भनी प्रश्न गर्दै उनीहरूको अवस्था बोध गराइएको छ । गाउँघरमा सारङ्गी बजाई हिँड्ने पेसा छाड्दा पनि बाँच्नै गाह्रो हुने कुरा उठाउँदै मानिसले सारङ्गीलाई माया गर्नुपर्छ भनी सारङ्गी बाजाको महत्त्व उक्त गीतमा देखाइएको छ । अन्य जातका छोराछोरी बोर्डिङ स्कुल पढ्ने तर गन्धर्वका छोराछोरीहरू खानै नपाई मर्ने स्थिति रहेको मार्मिक अभिव्यक्ति पनि यस गीतमा प्रकट भएको छ । भोकै र नाङ्गै बस्नु परेको र जीवन खोटिया जस्तो भएको कारुणिकता गीतमा प्रस्तुत छ । पहिला गन्धर्वहरू हिमाल, पहाड, तराई र मधेस सबैतिर गीतमार्फत घटना सुनाई हिँड्ने गरेको कुरा वर्णन गर्दै र सांस्कृतिक दूत बनी हिँड्ने गरेको तर हिजोआज त्यो परम्परा घट्दै गएकोमा दुःख व्यक्त गरिएको छ । उनीहरूको कमाइ हुन नसक्दा बाबुआमा धर्धरी रोएको मार्मिक चित्रण गीतमा पाइन्छ । ‘गन्धर्व महिमा’ बोलको गीतमा गन्धर्वहरूको दुःखी चोला भएको कुरा गीतमा यसरी बताइएको छ :

गन्धर्वको कर्म हजुर यो संसारमा हेर
चलेको छ बिस्सोभरि संसारमै गीत सुन्दै
कति रुन्छन् आँसु खसालेर ।
हे रुनु है पर्दैन, गीत यो गन्धर्वको संसारमा सान्
माया गर्छु बिन्ती, बिन्ती सबलाई नमस्कार । (परि.२.३)

जिन्दगीमा मायाप्रीति गर्नुपर्छ र एकले अर्काको इज्जत गर्नुपर्छ भन्दै सबैलाई नमस्कार गरेर गायकले गीतमा विनम्रता प्रकट गरेका छन् । यो संसारमा गन्धर्वको कर्म भन्नु नै गीत गाउनु हो, गन्धर्वले गाएका गीतहरू विश्वभरि चलेका छन् र उनीहरूका गीत सुनेर कति मानिसहरू आँसु खसालेर रुन्छन् भन्ने कथ्य विषय गीतमा प्रकट भएको छ । गायकले गीतमै रुनु पर्दैन भनी सम्झाउने कममा गन्धर्वहरूको सान गीतमै छ भन्दै

सबैलाई नमस्कार गरिएको भाव यहाँ व्यक्त भएको छ । सबैले आ-आफ्नो कर्म भोग्दै जाँदा कोही दु:खी र कोही सुखी हुने यस संसारमा गन्धर्वहरू दु:खी भएका छन् तथापि गन्धर्वहरू आफ्नो कर्मप्रति गर्व पनि गर्दछन् । गीतको अन्त्यमा संसारका सबैलाई सुख दिनुपर्छ भनी आह्वानसमेत गरिएको छ ।

धर्म, संस्कार, रीति, चलन सबै विषयसँग सम्बन्धित गीतहरू गन्धर्वहरूले गाउँछन् । त्यति मात्र होइन, कर्खा गीत र गाथा प्राय: सबै गन्धर्वहरूलाई कण्ठस्थ हुने गर्दछ । गन्धर्वहरूको मुखबाट नेपालका लोकगीतहरू सुन्न र सबैले गीत सुनेर मनमा राख्न गीतले आह्वान गरेको पाइन्छ । गन्धर्वहरूको गीतसँगको घनिष्ठ सम्बन्धको सन्दर्भलाई पनि गीतले प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । यस्तै यस्तै कथ्य विषय भएको गाइनेको बिलौना बोलको गीतमा गाइने जातिले बजाउने सारङ्गी बाजा खेलौना जस्तै हुन लागेको र आफूले गाइनेको विलौना सुनाउन लागेको कुरा वक्ता (गायक) ले उल्लेख गरेका छन् । गाइने जाति अहिले बेवास्ताको पात्र बन्दै गएको छ । पहिला पहिला सूचना र सन्देशहरू सुनाइ हिँड्ने गन्धर्वहरू नै थिए । सारङ्गीको धुन सुनेर कति मानिसहरू धररर रुन्थे । गाइने दाइको सारङ्गी भनेको सबैको मनोरञ्जन र सूचना सन्देशको माध्यम थियो तर अहिले सारङ्गीलाई परपर राख्न थालिएको छ भन्ने विषय गीतमा यसरी प्रस्तुत भएको छ :

गाइने जाति अहिले किन भयो पर पर
सारङ्गीको धुन सुन्दा रुन्थे धररर
सूचना र सन्देशहरू सङ्गीतका कुरा
गाइने दाइको सारङ्गी त सबैको हजुर ।।
रेडियो टी.भी. हेर्थ्यौं हजुर गाउँमै बज्न थाले
किन अहिले सारङ्गीलाई पर पर फाले
कति मिठो सारङ्गी रन्को
दु:ख पिर हराउला यो मनको । (परि.२.५)

प्रस्तुत लोकगीतमा रेडियो र टी.भी.का कारण र गाइने र उनको सारङ्गीप्रति बेवास्ता हुन थालेको कुरा उठाएर गुनासो पोखिएको छ । गाइनेले सारङ्गी बजाएर समाजमा समाजमा सूचना र सन्देश फिजाउने गरेको कुरा पनि यहाँ स्मरण गरिएको छ । प्रस्तुत गीतमा गन्धर्वहरूले प्रवाह गर्ने गरेका सन्देशहरू अहिले रेडियो र टी.भी.ले प्रसारण गरिरहेका र घरआँगन चहारेर सन्देश फिँजाउने गन्धर्वहरू ओझेलमा परेको कुरा अभिव्यक्त भएका छन् । सारङ्गीको महत्त्व बुझेर यसलाई पन्छाउनु हुँदैन भन्ने भाव यसमा प्रकटित छ ।

२.५.१.२ पारिवारिक समस्या

गन्धर्व जातिमा पारिवारिक सन्दर्भ जोडिएका विविध कारुणिक र वेदनामय भावका गीतहरू पाइन्छन् । यस्ता कतिपय गीतहरूमा नारी संवेदना जोडिएर आएको हुन्छ । नेपाली समाजमा पतिहरूको गतिविधिबाट अनेक नारीहरू पीडित छन् । घरमा भएको सम्पत्तिका साथै आफ्नै पत्नीका गरगहना बेचेर पतनको बाटोमा लागेका एक पतिका बारेमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित तिजे गीतले वास्तविकता प्रकाट गरेको छ । पतिबाट पीडित भएकी ती एउटी नारीले गीतमा नारी भावनासहित पोखेका वेदनाहरू यसरी व्यक्त भएका छन् :

हातमा लाउने सुनका चुरा
एसै नि पापीले बेची खायो
एसै नि राजाको आस मालाई छैन
चरी जान्छु माइतीको देशैमा ॥ (परि.१.२)

एउटी विवाहित पत्नीले पतिबाट प्रताडित भई माइतीघर फर्कनुपरेको पीडा उक्त गीतमा व्यक्त भएको छ । आफ्नो शिरमा लगाउने शिरबन्दी पापी पतिले बेची खाएकाले आफूलाई उसप्रति भरोसा नभएको र माइतीको देश (घर) मा फर्कन लागेको कथ्य यसमा व्यक्त भएको छ । यसै गरी कानमा लगाउने ढुङ्ग्री, हातमा लगाउने सुनका चुरा, आङमा लाउने तिलहरी, गोडामा लाउने कल्ली, माला आदि सबै बेचेर खाएको हुनाले अब उनी पतिको घरमा बस्न नसक्ने भाव पनि यस गीतकी नारीले व्यक्त गरेकी छन् । नारीको कारुणिक कथाव्यथालाई प्रस्तुत गीतले विषयवस्तुका रूपमा ग्रहण गरेको देखिन्छ । ती नारीको दुःखका कारणका रूपमा उनका पति रहेका छन् । आफ्नी पत्नीका गहना बेचेर पत्नीलाई सताउने र माइतीतिर पलायन हुन विवश पार्ने पतिप्रतिको असन्तुष्टि र विद्रोहको भाव उक्त गीतमा रहेको छ । कमाइ गर्ने काममा नलागेर भएको सम्पत्ति बेचेर खाने बानी परेका पतिहरूको पीडाबाट दुःख भोग्न विवश नारीको वेदनालाई उक्त गीतले आत्मसात् गरेको छ ।

२.५.१.३ समाजमा आफ्नोपन गुम्न लागेकोमा चिन्ता

गन्धर्वहरूले आफूले बजाउने बाजा सारङ्गीलाई माध्यम बनाई नेपाली समाजले आफ्नोपना छोड्न थालेकोमा चिन्ता व्यक्त गरी यथार्थ चित्रण गरेको 'सारङ्गी रुँदै छ' भन्ने मार्मिक गीत गाउने गरेको पाइन्छ । यस गीतले नेपाली कला र संस्कृतिको संरक्षणको मुद्दालाई कसरी कथ्य विषय बनाएको छ भन्ने कुरा तलका पङ्क्तिहरूमा देख्न सकिन्छ :

सारङ्गी रुँदै छ पारि गाँवैमा
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी वनैमा

पन्चै बाजा नौमती राम्रो रातो साथैमा
सारङ्गी रुँदै छ पारि गावैँमा
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी वनैमा
किन बिर्स्यो दौरा सुरुवाल ढाका टोपी छैन
फरिया त भुल्यौ नि लै लै पटुकी नै छैन
चौबन्दी टुनामा बाजा बिनायो
मुर्चुङ्गा मुखैमा कसले बजायो
सारङ्गी रुँदै छ पारि गावैँमा
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी बनैमा (परि.२.१)

प्रस्तुत गीतमा नेपाली समाजमा यहाँका मौलिक लोकबाजाहरू र संस्कृतिहरू हराउँदै गएकामा चिन्ता व्यक्त गरिएको छ । यस गीतबाट हाम्रो सांस्कृतिक चिनारीलाई प्रस्तुत गरिएको छ । सारङ्गी रुँदै छ भन्ने अभिव्यक्तिले लाक्षणिक अर्थका रूपमा लोकसंस्कृतिको लोप हुन लागेको स्थितिलाई व्यक्त गरेको छ । सारङ्गी र बाँसुरीको बेवास्ता हुन थालेको कुरा गीतले सङ्केत गरेको छ । ढाका टोपी र दौरा सुरुवाल बिर्सिइँदै गएको, चौबन्दी, फरिया, पटुकी पनि लाउन छोडिएको, मुर्चुङ्गा, बिनायो बजाउन छोडिएको भनी गीतमा वास्तविकता प्रकट गरिएको छ । ढुङ्ग्री, बुलाकी, तिलहरी, वनमाला, चन्द्रहार पनि हराउँदै गएको तथा मारुनी नाच र मादलसमेत कम बज्न थालेको भाव गीतमा रहेको छ । यसरी नेपाली बाजा, नेपाली पहिरन र नेपाली संस्कृतिकै संरक्षण गर्नुपर्छ भन्ने सन्देश सहितको कथ्य विषय गीतमा रहेको छ ।

२.५.१.४ लाहुर जाने परम्परा

नेपाली समाजमा लाहुर जाने परम्परा छ । गन्धर्व जातिमा लाहुरेका गीत गाउने प्रचलन पाइन्छ । यसको प्रमुख कारण गन्धर्वहरू गाउँघरमा लोकगीत गाउँदै हिँड्दा विदेश पसेका नेपालीहरूका वेदना गीतमा प्रस्तुत गर्नु हो । यसले स्वदेशमा रहेका आफन्तजनलाई ढाडस दिएको हुन्छ । विदेशी सेनामा काम गर्ने नेपालीहरूलाई लाहुरे भनिन्छ । प्रारम्भमा लाहोरमा काम गर्नेलाई लाहुरे भनिए पनि हाल वैदेशिक सेवामा काम गर्ने सबै लाहुरेका रूपमा चिनिन्छन् । सेनामा काम गर्न वा विदेश जाने बेला बाबुआमासँग बिछोड हुने अवस्थालाई दसैँ पर्वको सन्दर्भ जोडेर गन्धर्वहरूले गीतमा प्रस्तुत गरेका छन् । प्रस्तुत गीतमा अन्तर्राष्ट्रिय युद्धको चर्चा गरिएको छ । लाहुरबाट फर्केको लाहुरेलाई जाने दिनका बारेमा साइत जुराइसकेको हुँदा आफ्ना बाबुआमालाई टीका लगाइदिन आग्रह गरिएको छ । दसैँमा अत्यन्तै छोटो बिदा लिएर आएको लाहुरे छोरालाई बाबुआमाले टिको लगाइदिएर बिदा गर्दाको अवस्थालाई गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा यसरी चित्रण गरिएको छ :

चाँदी बनी आछिता निस्क्यो सुन बनी जमरा
लाइदेऊ आमै लाइदेऊ बाबै दशमीको टिको ।

म त जान्छु रनैको संग्राम... लाइदेऊ आमै दशमीको टिको ।
बर्मा जैसीले लगन साइत हेरे बर्मा जैसी बामनले साइत जुराए
आमाबाउको आशीर्वाद देउन मालाई भनी छोरा
लाइदेऊ आमै, लाइदेउ बाबै दशमीको टिको
म ता जान्छु रनैको सँग्राम आमा बाउको आशीर्वाद
लिए बाँचीकन जिती आउँला घरमा । (परि.१.५)

उक्त गीतांशमा छोरो लाहुरेको जागिरमा रहेको जानकारी पाइन्छ । गीतमा छोराले आफ्ना आमाबालाई टीका लगाइदिन यसरी आग्रह गर्दै आफू रण सङ्ग्राममा जाने कुरा गरेको छ । आमाबाबुको आशीर्वादले बाँचेमा रण जितेर घर फर्किने कुरा छोराले गरेको छ । बडा दसैँमा बाबुआमाको हातको टीका लगाउन आएको परदेशी छोराले आफूलाई टिको लगाइदिन आग्रह गरेको देखिन्छ । छोराले रणसङ्ग्राममा जाने बेला भयो भन्दा बाबुआमाको हृदय फाट्नु स्वाभाविक हो । अक्षतालाई चाँदी र जमरालाई सुनका रूपमा चित्रण गरी गीतमा टीका लाइदिन आग्रह गरिएको छ । बर्मा जैसीले लगन र साइत जुराइसकेका हुनाले छोरालाई आशीर्वाद प्रदान गर्न आमाबाबुसँग अनुरोध गरिएको छ । यसबाट परदेश जाँदा साइत जुराउने सामाजिक व्यवहारको पनि द्योतन भएको छ । यस्तै लाहुरको विषय रहेको अर्को गीतमा नेपाली युवाहरूको लाहुरे हुने मोहलाई यसरी दर्साइएको छ :

कस्मिरी हावा युद्धको धावा बारम्बार हुँदै छ
कानमा राइफल कम्मरमा गोली लाहुरे रुँदै छ
एक हात हात ढाल बोकी एकु हात बिल्ला
नरोऊ नरोऊ सिपाही भाइ हो तनखा तिम्रो मिल्ला
जल्दी गरी लिइदेऊ भाइ हो दरफानको किल्ला
सानु पात त पिपलुको ठुलो पात वर
प्यारी रोली माइत घरमा आमा रोलिन् घर
दुस्मनले हान्छ मिसिनका गोली पल्टन पुगेपछि
उकालीको चिसो पानी हिरेनले पियो
गाउँ सहर कश्मिर जिल्ला त्यतै खटाइदियो
दुनियाँका छोरालाई त धेरै बिजोग लियो ।
लाहुर जाने साथी हो,छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल

कतिका चिठी छन् भनी आउँछन् कतिका आउँदैनन्
कि हाम्रा छोरा रनैमा परे कि बिदा पाउँदैनन्
सराङ्कोटे मूलको पानी पोखरा पियान
मेरेछु भने सम्झौँला आमा देख्दैनौ चिहान
लाहुर जाने साथी हो, छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल । (परि.२.९)

उक्त गीतको अंशमा नेपालीहरूले कश्मिरको युद्धमा जानु पर्ने दुखद अवस्थालाई देखाइएको छ । भर्ती भएका सिपाहीहरू रहरले नभई बाध्यताले भर्ती भई युद्धमा जानु परेको कुरा यसमा व्यक्त भएको छ । दुस्मनले गोली हानेर प्राण जाँदा यता घरमा श्रीमती र आमा रोलान् भन्ने कुरा अत्यन्त कारुणिक रूपमा प्रस्तुत भएको छ । यसबाट नेपाली समाज र युवाहरूको स्थितिलाई गीतले प्रस्ट पार्न खोजेको देखिन्छ । घरपरिवार पाल्नकै लागि जीवनलाई जोखिममा राखेर अर्काको देशमा अर्कैका लागि युद्ध लड्न जानुपर्ने नेपाली समाजको विडम्बनालाई उक्त गीतले कथ्य विषय बनाएको छ ।

विदेशी सेनाका रूपमा नेपालीहरू भारत, बेलायत आदि देशमा कार्यरत छन् । ती देशको लडाइँमा कैयन्ले ज्यान गुमाएको पीडा नेपाली समाजले भोग्दै आएको छ । यसलाई गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतले यसरी प्रस्तुत गरेको पाइन्छ :

मलाई लग्यो दुस्मनले घेरेर, बस है आमा तस्बिरै हेरेर
गाउँको भलाइ, जाँदै छु रनैमा चिठी चलाई
दसबिसको लोभ मानी पुगे विदेश बर्मा
के गरेर खाँदै होलान् जहान बच्चा घरमा
हिउँद भन्यो मङ्सिर मैना वर्खा लायो जेठ
जे गरेर भए पनि नमार न पेट
लडाइँको वरणन यही दुःखी कुरा
पल्टनैमा मऱ्यो भने केही हुन्न पूरा
बाँकी जोवन पियारी तिमीलाई मरे जोवन सिसाको गोलीलाई
गाउँको भलाइ जाँदै छु रनैमा चिठी चलाई । (परि.२.७)

लाहुरेहरू युद्धमा जाँदा उनीहरूले भोग्नुपरेका दुःखपीडा तथा जीवनलाई नै धरापमा राखेर मृत्युसँग सङ्घर्ष गर्नुपर्ने कारुणिक अवस्थाको वर्णन यस गीतमा पाइन्छ । पल्टनमा भर्ती भएका लाहुरेले पाकिस्तानको युद्धका बारेमा घरपरिवारलाई चिठी पठाएको वर्णन गीतमा रहेको छ । कारगिलको युद्धलाई सम्झाउने यस गीतमा घरगाउँको सम्झना र विदेशीहरूले नेपालीलाई सैनिकमा भर्ती गरी युद्धमा पठाएको कारुणिक कथासमेत व्यकत भएको छ । यस गीतले प्रकृति र मानवको अन्तर्सम्बन्धलाई समेत प्रस्तुत गरेको छ । दशबिस रूपैँयाको लोभमा परी विदेश बर्मासम्म पुगेको र जताततै युद्धको अवस्था भएका कारण बाँच्ने मर्ने केही ठेगान नभएको कुरा यसमा उल्लेख भएको छ । बाँचे मात्र आफ्नो जीवन प्यारीलाई हुने तर मरे सिसाको गोलीलाई हुने कुरा यहाँ अभिव्यक्त भएको छ । जे गरेर भए पनि पेट भर्नु भनी लाहुरेले परिवारलाई चिठीबाटै सम्झाएको छ । पाकिस्तानमा लडाइँ भइरहेको र बाइस हजार मान्छे मरिसकेको भनी गीतमा उल्लेख भएको छ । घनघोर जङ्गलमा बस्नुपर्ने, गोली खानुपर्ने, लुकिछिपी शत्रुले आक्रमण गर्ने भएकाले लाहुरेको जिन्दगी जिउँदै मरिरहेको हुन्छ भन्ने भाव प्रस्तुत गीतमा रहेको देखिन्छ ।

लाहुर विषयक अर्को गीतमा लाहुर जाने साथीहरूलाई अर्को साथीले रेल छुट्नै लागेको जानकारी गराएको छ । उनीहरू युद्धका लागि पल्टनमा भर्ती हुने दृष्टिले प्रस्थान गर्नुअघि घरदैलामा लाहुरे छनोट गर्न आएको र जागिर खान्छु भन्ने जतिलाई गोरखपुरको अफिसमा जम्मा गरी तीन पुस्ताको नाम थरसमेत किताबमा चढाएको विषय गीतमा देखिन्छ । जताततै युद्धको वातावरण भएकाले काँधमा राइफल र हातमा ढाल बोकी हिँड्न लागेका सिपाहीहरूको आँखामा आँसु देखिनु स्वाभाविक छ । यस्तो अवस्थामा पनि तलब मिल्ने आशामा युद्धका लागि किल्लातर्फ लाग्न दिइएको आदेशको पालना गर्नै पर्ने त्रासदीपूर्ण स्थिति गीतमा अभिव्यक्त छ । दुस्मनले मेसिन गनका गोली हान्न थालेको र टोलीलाई कस्मिरको युद्धमा खटाइदिएर धेरैको बिजोग भएको कुरा गीतमा वर्णन गरिएको छ । युद्धभूमिमा पुगेका कतिपय लाहुरेहरूका चिठी आउँछन्, कतिका आउँदैनन् । यता बाबु-आमाहरू छोराहरूले बिदा पाएनन् कि भनी चिन्तामा डुब्दछन् । ती सिपाहीलाई जाहनबच्चाको पिरले पनि सताइरहेको हुन्छ । युद्धमा मरिहालेछन् भने पनि बाबुआमाले चिहान देख्न पाउँदैनन् । नेपाली समाज बर्सौंदेखि यो कहालीलाग्दो अवस्थाबाट गुज्रिँदै आएको छ । यस्तै पीडादायी भावनाहरू गीतमा यसरी प्रस्तुत भएका छन् :

कतिका चिठी छन् भनी आउँछन् कतिका आउँदैनन्
कि हाम्रा छोरा रनैमा परे कि बिदा पाउँदैनन्
सराङ्कोटे मूलको पानी पोखरा पियान
मरेँछु भने सम्झौला आमा देख्दैनौ चिहान
लाहुर जाने साथी हो,छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल । (परि.२.९)

लहुरेहरूका पीडा कति दर्दनाक छन् भने लडाइँमा मर्ने बहादुर सिपाहीहरूका चिहानसमेत देख्न नपाउने कथ्य विषय यहाँ वर्णित छ । साथै साम्राज्यवादी ब्रिटिसहरूले नेपालीहरूलाई युद्धमा पठाएर उल्टै नेपाललाई नै आँखा गाडिरहेको कुरालाई यस गीतले साङ्केतिक रूपमा व्यक्त गरेको छ । लाहुरे वा लाहुरेका बाबुआमा र परिवारले गीत सुनेर आँसु खसाल्ने किसिमको अत्यन्तै भावुक गीतका रूपमा यस गीतलाई लिन सकिन्छ । उक्त गीतमा लाहुरे जीवनको कर्म, चुनौती र कठिनाइहरूको दुरुस्त चित्रण देख्न सकिन्छ । गन्धर्वहरूले सारङ्गीको करुण ध्वनिसँग गाउने गरेको यो गीत लाहुरे परिवारको मात्र नभई सबैको हृदयमा बस्न सफल गीत हो । गन्धर्व जातिमा लाहुरे जीवनबाट समाजमा परेको प्रभावलाई व्यक्त गर्ने गीतहरू प्रचलित छन् । लाहुरेका गीतहरू प्रायः कारुणिकतामा आधारित पाइएका छन् । उक्त गीत पनि करुण भावयुक्त छ ।

२.५.१.५ वैदेशिक रोजगारी

नेपालीहरू रोजगारीका निम्ति विभिन्न मुलुकमा पुग्ने गरेका छन् । वैदेशिक रोजगारीका सिलसिलामा बाहिरी मुलुकमा पुगेका व्यक्तिले दुःखजिलो गरेर घरमा पैसा

ल्याउने र परिवारको गर्जो टार्ने गर्दै आएको यथार्थ सर्वविदित छ । यो विषय बोकेका गीतहरू पनि गन्धर्व समुदायमा प्रचलित छन् । घरको दुःख काट्न कठिन भई बाध्यतामा परेर बिदेसिएको व्यक्ति पसिनाले पैसा साटेर घर फर्किंदै छ भन्ने विचार गीतमा व्यक्त भएको पाइन्छ । मरेपछि अर्को जुनीको केही अर्थ नहुने भएकाले परिवारका निम्ति सत्य धर्म गरीरहेको कथ्य गीतमा प्रकटित छ । प्राण भनेको बगी जाने पानी र उडी जाने खरानी जस्तै हो भन्दै बन्दुकको गोली पड्केर गए जस्तो जोबान पनि गएपछि फर्केर नआउने हुँदा आफूले नौ मुरी माया साँचेर राखेको कथ्य गीतमा व्यक्त भएको छ । मानिसको चोला कर्कलाको पानी जस्तै भएकाले यस्तो चोलाको केही भर नहुने कुरा पनि गीतमा उल्लिखित छ । दैवसंयोगले भेट कहिले हुने होला भन्ने आशयका साथ मायालाई मुटुमा राखेर दिनरात सम्भिmबसेको कुरा गीतमा वर्णित छ । मायाको मिठो सपना भने नदेखेको सन्दर्भ पनि गीतमा व्यक्त भएको छ । तलको गीतले परदेशमा बस्दाका दुःखसुख तथा मायाप्रेमका भावनाहरू व्यक्त गर्दै घर फर्किने तयारी गरिरहेको भाव वक्ताले यसरी प्रस्तुत गरेको देखिन्छ :

हे गाउँले कुरा काटे नि लु काटोस्
तिम्रो हाम्रो हृदय नफाटोस् ,सररर मुग्लान काटेर
घरको दुःख सुनेर ल्याउँदै छु
पसिनाले पैसा साटेर । (परि.२.८)

वास्तवमा विदेशमा कमाइ गर्न गएका व्यक्तिले कठोर परिश्रम गर्नुपर्छ । पसिनाले पैसा साट्न कति रगत पसिना बगाउनुपर्छ भन्ने कुरा यस गीतमा प्रस्तुत भएको छ । मुगलानको लडाइँ, परिवारसँगको विछोड र भेट, जीवनको अस्थिरता एवम् दुःखका दिनहरूको चर्चा गीतमा गरिएको छ । कतिपयले त उतै ज्यान गुमाउनुपर्छ । यस कटु यथार्थ यस गीतले व्यक्त गर्दै नेपाली समाजको वर्तामान अवस्थाप्रति सबैको ध्यानाकर्षण गरेको छ ।

२.५.१.६ अपराध कर्म

पति काम गर्न जाने उमेर अवस्थाकी पत्नीले आफ्नो यौन तृष्णा मेट्न अन्य व्यक्तिसँग सम्पर्क राख्ने र सो भेद नखुलोस् भनेर हत्या जस्तो जघन्य अपराध गर्ने कार्यबाट नेपाली समाज आक्रान्त छ । यौनलाई सहानुभूति विरुद्ध अपराधका रूपमा हेर्न सकिन्छ । यसलाई धर्म, अर्थ, काम र मोक्ष चार पुरुषार्थमध्ये कामसँग जोडेर हेर्न सकिन्छ । यौन केवल अपराध होइन तर यसले अपराध सिर्जना गर्न सक्छ भन्ने कुरा गन्धर्व गीतमा अभिव्यक्त भएका छन् । सामाजिक अपराधजन्य यस्ता गतिविधिहरूलाई गन्धर्वहरूले गीत बनाई प्रस्तुत गरेका छन् । समाजमा घटेका घटनाहरू लाई टिपेर गीतका माध्यमद्वारा गन्धर्वहरूले विवरण प्रस्तुत गर्दछन् । यस्तै आमाले छोरा मारेको घटनासँग सम्बन्धित एउटा

गीत गन्धर्व समुदायमा प्रचलित छ । गीतमा स्याङ्जा जिल्लाको गोलङ भन्ने ठाउँमा तिलकमाया नाम गरेकी महिलाले आफ्नै सात वर्षको उमेर पुगेको छोरालाई मारेको घटना वर्णित छ । त्यो बालकको बाबु इन्डियामा सुबेदारको जागिर खाइरहेको र बेला-बेला घर आउने गरेको कुरा गीतमा उल्लेख गरिएको छ । गीतमा वर्णन भएअनुसार सुवेदार्नीको छिमेकी गोरेसँग हेलमेल भएका कारण भेद खुल्ने डरले आफ्नै छोरालाई मारेको देखिन्छ । यस निम्ति तिलकमायाले बजारबाट केही कुरा किनेर ल्याई छोरालाई फकाएर केरा खान दिएर घाँटीमा डोरी कसी हत्या गरेकी छे । अत्यन्तै दुःखलाग्दो तवरले बच्चाको मृत्यु भएको छ । छोरो बिरामी भएको कुराको चिठी पाएपछि सुबेदार इन्डियाबाट आएर छोरालाई बोलाउँदा छोरो नभएको थाहा पाएपछि छिमेकी महिलाले आएर सुबेदारलाई सबै घटना सुनाएकी छन् । गाउँका पञ्च, असईलगायत सबै भेला भएर तिलकमायालाई हत्या गरेको हो कि होइन भन्दा अन्त्यमा एघार छडी खाएपछि उसले अपराध कबुल गर्दछे र उसलाई जेल पठाइन्छ । यही घटनालाई अत्यन्तै मार्मिक ढङ्गबाट गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसको एक अंश यहाँ प्रस्तुत छ :

> दुई हजार सैंतीस साल नि असोज सत्ताइस गते
> सात वर्षको छोरा मारी ठुलै गरी हत्ते
> ४ नम्बर नि स्याङ्जा जिल्ला गोलङ भन्ने ठाउँ
> आफ्नो छोरा आफैं मार्ने तिलकमाया नाउँ
> सुविदार्नीको नि के कर्म फुटेकी
> सात वर्षको नि छोरालाई मारेकी । (परि.२.१६)

विवेच्य घटनामूलक गीतमा आमाले छोराको हत्या गरेको कारुणिक विषय प्रस्तुत भएको छ । छोरा मारेर पोइल जाने घटना यौनिक पक्षसँग पनि स्वतः जोडिएको देखिन्छ । पूर्वको घटना पश्चिमसम्म र पश्चिमको घटना पूर्वसम्म गीतमार्फत पुऱ्याउने काम गन्धर्वहरूले गर्ने क्रममा यस गीतले विस्तारित हुने अवसर पाएको देखिन्छ । समाजमा घटेका घटनालाई गीतमा सुनाउने गन्धर्वहरूको सांस्कृतिक परम्पराले समाजमा सावधानी बढाउन सहयोग पुऱ्याएको पाइन्छ । यस गीतमा समाजलाई सचेत तुल्याउने र त्यस्ता घटना नदोहारियुन् भनी सन्देश प्रवाह भएको छ । कामका लागि पति परदेश जाने र यौन तृष्णा मेट्न पत्नीले परपुरुषसँग सम्पर्क गर्ने क्रममा यो घतना घट्न गएको छ । नेपाली समाजमा यस प्रकारका घटनाहरू अझै घट्तै छन् र यस गीतले समाजलाई सचेत तुल्याउने काम गरेको छ । यस्तै प्रकारका विविध घटनामूलक गीतहरू गन्धर्व समुदायमा प्रचलित छन् ।

२.५.१.७ दुःखी गरिबको पीडा

नेपाली समाजमा सम्पन्न र विपन्न दुई वर्गका मानिसहरू रहेका छन् । सम्पन्नभन्दा विपन्न अर्थात् दुःखी गरिब वर्गले कष्टपूर्ण जीवन यापन गरीरहेको छ । गन्धर्वहरूले गरिबदुःखीहरूका पीडालाई पनि गीतमा कथ्य विषय बनाएको देखिन्छ । सामाजिक विषयवस्तुका यस्ता गीतहरू अत्यन्त मार्मिक र हृदयविदारक रहेका छन् । गरिबदुःखीहरू रुनुको कारण उनीहरूको सुदिन कहिल्यै नफर्किनु हो भन्ने कथ्य तलको गीतको स्थायी अंशमा व्यक्त गरिएको छ :

यो ओ दुःखी रोएको किन
कैले पनि फर्केन सुदिन ।
जागिर छैन पिन्सिन छैन खेतबारी
नेताहर्को सेवा गर्दा फुलिसके दारी
हलो जोत्यो भारी बोक्यो दिनमाथि दिन
छाती दुखाई काम गऱ्यो रिनमाथि रिन (परि.२.१७)

उक्त गीतमा वक्ताले आफूलाई 'यो दुःखी' भनेको छ र ऊ कसरी दुःखी भएको छ भन्ने कुराको बेलिबिस्तार लगाएको छ । यसमा गरिबदुःखीहरूको जागिर, पेन्सन र खेती केही छैन भन्दै वर्तमान राजनीतिक अवस्थाप्रति असन्तुष्टि प्रकट गरिएको छ । मार्क्सवादको अतिरिक्त मूल्यको सिद्धान्तअनुसार यसलाई हेर्न सकिन्छ । शोषित पक्षले शासक वर्गको सेवामा आफूलाई लगाउने तर त्यसको अतिरिक्त मूल्य भने नपाउने कुरालाई यस गीतले छर्लङ्ग पारेको छ । यहाँ दरिद्रता र शोषणको चरम अवस्थालाई प्रस्तुत गरिएको छ । यो नेताहरूको सेवा गर्दा उसको दारी फुलिसकेको अवस्था छ । उसले हलो जोत्ने र भारी बोक्ने काम दिनदिनै गरेर पनि केही सुख पाएको छैन । उसमा ऋणमाथि ऋण थपिइरहेको छ । यही समाजमा कसैका छोरा कारमा सरर हिँड्ने तर कसैका छोराको पसिना धरर बग्ने अवस्था छ । ऊ आफूले जन्मभूमि नेपालमा बसेर कर्म गरेको तर जाली, झेली र शोषकले आफ्नो थैली भरिरहेका छन् भन्ने सन्दर्भ गीतमा प्रस्तुत भएको छ । देशमा कलकारखाना केही नखुल्नाले रोजगारी केही नपाइने र रोजगारी नभएपछि विदेश जान बाध्य भइन्छ भन्ने आशय यस गीतमा पाइन्छ ।। विदेश गएर पनि कतिले त धन कमाई आउने तर कतिले उतै ज्यान गुमाउने यथार्थ गीतमा प्रकट भएको छ । कुर्सीका गोठालेहरू अर्थात् नेताहरूले आफूहरूकै भोटबाट जिते पनि आफूहरूको अवस्था सुध्रिन नसकेको भनी गीतमा नेताहरूको आलोचना गरिएको छ र तुरुन्त रोजगारीको व्यवस्था गर्न आह्वान् गरिएको छ । दुःखीको जीवन दुःखैले भरिएको र नेपालीलाई विदेशीको नोकरी गर्नुपर्ने बाध्यात्मक परस्थितिको चित्रण गीतमा भएको छ । यस प्रकार गीतले गरीब दुःखी जनता सधैँ पीडित भएको, रोजगारी नभएको, विदेश जानुपर्ने बाध्यता सिर्जना भएको, नेताहरू कुर्सीको लोभमा मात्र लागेको आदि विषयलाई लिएर प्रस्तुत गीतले शासकहरूलाई प्रहार गरेको छ । यस गीतमा

क्रान्तिचेत पाइनुका साथै राज्यव्यवस्था, राजनीति र सिङ्गो सामाजिक प्रणालीप्रतिको असन्तुष्टिको भाव झल्केको देखिन्छ । प्रस्तुत गीतले गरीबीमा जीवन जिउन बाध्य किसान, मजदुर आदिको सकसपूर्ण अवस्थालाई चित्रण गरेको छ ।

गरीबका दुःखपीडासँग सम्बद्ध अर्को एउटा 'भरिया म' बोलको गीत गन्धर्वहरूले गाउने गरेको प्रचलित गीत हो । यसमा भरियाका दुःख र पीडाहरू व्यक्त भएका छन् । यस गीतले पनि कारुणिक विषयलाई प्रस्तुत गरेको छ । भरियाको जीवन भारी बोकेर नै चलिरहेको हुन्छ । भन्ज्याङको शीतल छायामा भारी बिसाएर खुइय... गरी पसिना झार्नु उसको नियति हो । दिनरात भारी बोक्ने र पसिनाको धारा टोपी फुकालेर पुछ्ने गरेको विषय गीतमा यस प्रकार उठाइएको छ :

त्यो रातै दिन नि भारी बोक्छु खुइय सुसालेर
पसिनाको नि धारा पुच्छु टोपी फुकालेर । (परि.२.२०)

भरियाको शरीरमा राम्रो लुगाफाटो हुँदैन र जाडोले सताउँछ । घरपरिवार छोडेर टाढा जानु परेकाले आफन्तको सम्झनाले सताउँछ । लौरो टेकी र ढाकर बोकी नुन लिन धरान जानु पर्ने तथा साँघुरी भन्ज्याङको चिसो बतास खाँदै लेउती खोलाको भन्ज्याङमा भारी बिसाएर मकै भटमास खाजा खानुपर्ने अवस्था भरियाको छ भनी गीतमा उल्लेख गरिएको छ । यस प्रकार एउटा भरियाको दयनीय अवस्थाको प्रस्तुति यस गीतमा रहेको देखिन्छ । समाजका निम्न वर्गीय चरित्रलाई विवेच्य गीतमा 'म' का रूपमा प्रस्तुत गरी उसको वास्तविक अवस्थामाथि प्रकाश पारिएको छ । यस गीतले गरीब हुनुको पीडालाई मर्मस्पर्शी ढङ्गबाट प्रस्तुत गरेको छ । यस गीतमा आर्थिक असमानता र शोषणको कथा प्रस्तुत गरिएको छ । यस गीतमा गरिबीको पीडालाई मार्मिक ढङ्गमा प्रस्तुत गरिएको छ । गन्धर्वहरूले यस्तै दुःखपीडाका भावहरू गीतमार्फत प्रस्तुत गर्ने भएकाले श्रोता तथा दर्शकमा गहिरो प्रभाव पारेका छन् ।

सबाल्टर्न अर्थात् उत्पीडित वर्ग, निर्धा, निमुखा, दबिएका, हेपिएका र ओझेलमा परेका व्यक्तिहरूका भावना गन्धर्व गीतहरूमा प्रकटित भएका छन् । गन्धर्वहरू स्वयम् शोषण र अत्याचारमा परेको कुरा तलका गीतका पङ्क्तिबाट स्पष्ट हुन्छ :

अन्य जातको छोराछोरी बोडिङ स्कुल पढ्ने
गन्धर्वको छोराछोरी खानै नपाई मर्ने
नाङ्गै भयो ढाड जल्यो लाउन नपाई नपाई
पेट भयो खोटिया जस्तो खानै नपाइ नपाई ।
कहाँ गयो गीत भन्ने गाइने दाइ
दुःख पीर विरहमा चाहिने हइ । (परि.२.२)

उपर्युक्त गीतको अंशमा गन्धर्व जाति शोषण र उत्पीडनमा परेको कुरा वर्णित छ । अरूका छोराछोरीहरू बोर्डिङ स्कुलमा पढ्ने तर गन्धर्वका छोराछोरीहरू खानसमेत नपाई मर्ने स्थिति रहेको कुराले समाजमा पक्षपातपूर्ण व्यवहार रहेको कुरा उल्लेख गरिएको छ । उनीहरू खान र लाउनका लागि समेत छटपटाउनु पर्ने अवस्था सिर्जना भएको कुरा गीतले व्यक्त गरेको छ । गन्धर्वहरूलाई शिक्षा, स्वास्थ्य, लत्ताकपडा लयागतका आधारभूत आवश्यकता पूरा गर्नसमेत कठिन भएको कुरा उल्लेख भएबाट उनीहरू उत्पीडनमा परेको कुरा बुझ्न सकिन्छ । व्यक्तिको आर्थिक धरातल आधारभूत पक्ष हो । जब आर्थिक धरातल राम्रो हुँदै जान्छ तब कानुन प्रशासन, राजनीति, शिक्षा आदि क्षेत्रमा सर्वहारा वर्गको पहुँच वृद्धि हुँदै जान्छ । उच्च वर्गका रवयक्तिहरू निम्न वर्गको जीवनस्तरमा सुधार भएको हेर्न चाहँदैनन् भन्ने कुरा यस गीतबाट बुझ्न सकिन्छ । उत्पीडित वर्गका समस्यालाई अभिव्यक्त गर्ने सबाल्र्टनसम्बन्धी दृष्टिकोण यसमा मुखरित गरिएको छ ।

२.५.१.८ जनचेतनाको उद्बोधन

गन्धर्व जातिमा चेतनामूलक कथ्य विषय भएका गीतहरू पनि प्रचलनमा रहेका देखिन्छन् । उनीहरूको गायन परम्परा पेसागत जीवनसँग आबद्ध भएको हुनाले उनीहरूले गाउँगाउँमा कथ्य सन्देशहरू पुऱ्याएका हुन्छन् । उनीहरूले जे सुने त्यही गीत बन्छ, जे घटना घट्यो त्यही गीत बन्छ । यस्तो विशिष्ट परम्परा गन्धर्व गायनमा रहेको हुँदा ती गीतहरूमा विषयगत विविधता पाइनु स्वाभाविक हुन्छ । गन्धर्वहरूले झ्याउरे भाकामा प्रशस्त गीतहरू गाएका छन् । ठट्यौली गीत गायन उनीहरूको विशेषता हो । यस्ता गीतहरूमा समाजमा देखा परेका विकृति र विसङ्गतिहरूलाई प्रस्तुत गरिएको हुन्छ ।

गन्धर्वहरूले गाउने 'घर त पूर्व हो' ठट्यौली गीत झ्याउरे शैलीको गीत हो । यस गीतमा नक्कल पारी हिँड्ने स्त्रीहरूलाई व्यङ्ग्य गर्नुका साथै विकृतिहरूको उल्लेख गरिएको छ । यसमा छोराछोरीकी आमा भइसक्दा पनि पिरतीको खोजी गर्ने स्त्रीलाई उमेर कति भो भनी प्रश्न गरिएको छ । साडी लगाएर केटाहरूलाई आँखा झिमझिम गर्ने तथा टिको लगाउँदा बुढी देखिने भएकाले टिको नलगाई हिँड्नेहरूप्रति यहाँ व्यङ्ग्य गरिएको छ । यस्ता नारीलाई गीतमा ठट्यौली भावमा उनी कन्या केटी हुन् कि श्रीमान्ले छोडेकी भनेर भनेर व्यङ्ग्य गरिएको छ ।

> साँल्दिदीलाई झम्के सारी के-के लाउन पर्ने
> ठिटाहरूलाई देखेपछि आँखा झिमझिम गर्ने
> भर्भराउँदो उमेरमा किन लाउने टिको
> आइ.ए. वि.ए. पढ्नुभन्दा पोइल जानु निको
> कुर्था सुर्वाल सल पनि ओडेकी

कन्ने हौ कि श्रीमान्ले छोडेकी, घर त पूर्व हो
शुभ नाम के पऱ्यो म पनि तिम्रै हो
अल्लारे सान्नानी उमेर कति भो । (परि.२.२०)

आजकालका कतिपय केटीहरूलाई ढाँचा पार्नबाहेक अरू केही पनि विचार हुँदैन । स्कुलमा पढ्दापढ्दै कति जना पोइल जाने गरेको आरोप पनि यहाँ पाइन्छ । कोही रेस्टुरेन्टमा जाने र ठुटे इङ्लिस छाँट्ने प्रवृत्तिका हुने, दिनभर अङ्ग्रेजी बोल्न खोज्ने तर बेलुकी घरमा के खाने टुङ्गो नहुने, साडी, चोलो, आदि सबैमा नयाँ शैली चाहिने, सात ओटा छोराछोरी जन्माइसकेपछि पनि कतिपय स्त्रीहरूले मेक्सी लगाउनुपर्ने, छाती मात्र छोप्ने लुगा लगाउने तथा नाइटो र भुँडी सबै देखाइदिने छाडा प्रवृत्ति अँगाल्न पुग्ने कुराको चित्रण जस्ता पक्षहरूप्रति गीतले व्यङ्ग्य गरको छ । लोग्ने छोराछोरी बोकेर हिँड्ने तर स्वास्नी सुपारी टोकेर हिँड्ने उल्टो चलन आएको कुरा पनि उल्लिखित गीतमा छ । यसरी महिलाहरूमा देखिएको फेसन देखाउने प्रवृत्तिको वर्णन र विरोध यस गीतमा गरिएको छ ।

गन्धर्वहरू गीत गाउन हिँडडुल गर्दा ठट्यौली भ्र्याउरे भाकाका गीतहरू श्रोताहरूलाई मनोरञ्जन प्रदान गर्ने उद्देश्यले गाउने गर्दछन् । विकृति र विसङ्गतिहरूप्रति व्यङ्ग्य गर्दै मनोरञ्जन गराउने यस्ता गीतहरू समसामयिक पनि हुने गर्दछन् । विवेच्य बाह्रमासे गीतले बढी नक्कल पारेर हिँड्ने स्त्रीहरूप्रति कटाक्ष प्रस्तुत गरेको देखिन्छ ।

जागरणमूलकता गन्धर्व गायनको अर्को प्रमुख कथ्य विषय हो । यस्ता जागरणमूलक गीतहरू मा शिक्षा, स्वास्थ्य, कृषि आदिसम्बन्धी विषयवस्तुहरू व्यक्त भएका हुन्छन् । बाली लगाउनका लागि गन्धर्वहरूले जनचेतनामूलक गीतहरू गाउने गरेको पाइन्छ । यस्तै चेतनामूलक गीतको यहाँ विश्लेषण गरिएको छ । उक्त गीतमा गहुँ, चामल, मकै जस्ता खाद्यपदार्थका लागि खेती गर्नुपर्ने भाव व्यक्त गरिएको छ । गाउँपिच्छे कुलो पुऱ्याई सिँचाइ गर्नुपर्ने, खेतीबाली लगाउन सबले मन गर्नुपर्ने तथा जे फल्छ त्यही बाली लगाउन गीतमा आह्वान गरिएको देखिन्छ । प्रथम पुरुष वक्ताले गीतमा आफूले पनि यसपालि गहुँ लगाउने विचार गरेको कुरा गीतमा बताइएको छ । बर्खे धान चैतमै रोपेर असारमा न्वागी खाने भनिएको छ । मान्छेको पहिलो आवश्यकता भनेकै पेट पाल्नुपर्ने भएकाले खेतीबाली लगाउनमा सबैको मन जानुपर्छ भन्दै साहुको ऋण बुझाउन तथा आफ्नै घरमा खानेकुरा उपलब्ध बनाउन वा अन्नबाली लगाउन मन गर्नुपऱ्यो भन्ने आशय गीतमा यसरी प्रकट भएको छ ।

गामैपिच्छे सिँचाइलाई अब चाहियो कुलो
राजा माराजभन्दा पनि किसान हो ठुलो
खेतीबाली लगाउनलाई सबले गर मन । (परि.४.११)

उपर्युक्त गीतले खेती किसानी पेसाप्रति सकारात्मक भाव राखी सो पेसाको महत्त्व दर्साएको छ । यहाँ राजामहाराजाभन्दा पनि किसान ठुलो भन्नुले प्रगतिशील चिन्तनलाई प्रस्तुत गरेको छ । यसमा सम्पन्न विरुद्धको विपन्नको अवस्थालाई प्रस्तुत गरिएको छ । यस गीतमा विभेदको अवस्था र गरिबहरूको अर्थिक दुरवस्थालाई समेत प्रस्तुत गरिएको छ । प्रस्तुत गीतले खेतीपाती गरेर किसानी पेसामा आबद्ध हुने व्यक्ति कर्मवादी हुने सन्देश दिएको छ । साथै राजा महाराजाभन्दा पनि किसान ठुलो छ भनी किसानलाई उच्च महत्त्व दिइएको छ । बाली लगाउने जागरणको गीत श्रम गर्दा वा नगर्दा दुवै अवस्थामा गाइने गीत हो । गन्धर्वहरूले श्रमका सम्बन्धमा यो गीत गाउने गरेका हुनाले यस गीतलाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको हो । यो गीत स्वतन्त्र र सदाकालिक गीत भएर पनि श्रमसँग जोडिएको श्रमगीत समेत हो ।

२.५.२ भक्तिपरकताको विश्लेषण

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा कथ्य विषयका रूपमा भक्तिपरकताको अवस्था व्यापक रूपमा पाइन्छ । यस्ता गीतहरूमा हिन्दु धर्मग्रन्थहरूमा उल्लिखित देवीदेवताहरूको उपासना गरिएका गीतहरू तुलनात्मक रूपमा बढी मात्रामा पाइन्छन् । लोक जीवनमा स्थानीय जनताले स्थापना गरेका मठ, मन्दिर आदिमा विशेष अवसरमा वा दैनिक रूपमा साँझ-बिहान भगवान्को स्तुति, आरती, सन्जे, भजन, कीर्तन आदि गाउने गरिन्छ । यस्तै जीवन संस्कार, चाडपर्व आदिका सन्दर्भमा पनि भक्तिभावयुक्त गीतहरू गाउने गरिन्छ । भक्ति भावनामा आधारित गीतहरू सांस्कृतिक परम्परा र धार्मिक आस्थासँग जोडिएका हुन्छन् । (पराजुली, २०५७, पृ.२३०) यस्ता भक्ति गीतहरूलाई मुख्यतः सगुण भक्तिगीत र निर्गुण भक्तिगीत गरी दुई प्रकारले हेर्न सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा यी दुवै प्रकारका गीतहरू प्रचलनमा रहेका छन् ।

२.५.२.१ सगुण भक्तिपरकता

गन्धर्वहरूको धार्मिक आस्था, पूजाआजा र संस्कारहरू हिन्दु संस्कृतिमा आधारित छन् । पेसेवर रूपमा गायनमा सक्रिय गन्धर्व जातिका मानिसहरूले लौकिक र पारलौकिक दुवै शक्तिमा विश्वास राख्दछन् । उनीहरूले देवीदेउताप्रति भक्ति प्रकट गर्न दुर्गापूजा, वायुपूजा, भँगेरपूजा, देउरालीपूजा, झाँक्रीपूजा, संसारीपूजा, सत्यनारायणको पूजा, लक्ष्मीपूजा, गोवर्द्धनपूजा, कृष्णपूजा, सूर्यपूजा आदि गर्दछन् । (काले गन्धर्वबाट प्राप्त जानकारी) हरेक पूजामा भगवान्सँग स्तुतिपरक गीतहरू गाउनु उनीहरूको संस्कार नै बनिसकेको देखिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित भक्ति गीत, पर्वगीत, संस्कारगीत र कतिपय बाह्रमासे गीतमा समेत भगवान्प्रतिको भक्तिभाव वा धार्मिक प्रसङ्ग जोडिएको पाइन्छ । गन्धर्वहरूले गाउने भक्तिपरक लोकगीतहरूमा सबैभन्दा बढी सगुण भक्तिपरकता कथ्य विषयका रूपमा रहेको हुन्छ । तिनमा देवीदेवताप्रतिको भक्ति प्रकट भएको हुन्छ ।

गौरी र पार्वतीप्रतिको भक्तिः तिजे गीतमा गौरी र पार्वतीप्रतिको भक्तिपरकता भेटिन्छ । उनीहरूका पिता हिमालय र पति महादेवका प्रसङ्गहरू लोकगीतमा आएका छन् । हिन्दु धर्म र परम्पराअनुसार तिज विशेष गरी महिलाहरूले मनाउने पर्व हो । गन्धर्व जातिका महिलाहरूले पनि तिज पर्व हर्षोल्लासका साथ मनाउने गर्दछन् । यस पर्वमा गन्धर्व महिला र पुरुषहरूले समेत तिजे गीत गाउने गरेको पइन्छ । यहाँ गन्धर्व जातिमा प्रचलित पौराणिक सन्दर्भको एउटा तिजे गीतको उदाहरण प्रस्तुत छ :

हाम्री दिदी गउरा घरमै छिन् आमा
पारवता दिनलाई हुँदैन है ।
गउरामाथि पारवती दिने
बाबाका आँखा फुटे बरी लै । (परि.१.१)

उक्त तिजे गीतमा महादेवले पार्वती माग्न गएको विषयवस्तु मुख्य रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । महादेवकी पहिली पत्नी गौरा रानीले आफ्नो बच्चालाई गर्मी भएकाले महादेवलाई अलिक उता सर्न आग्रह गर्दा महादेव रिसाएर दोस्रो विवाह गर्छु भन्दै हिमालय पर्वतकहाँ पुग्छन् । दोस्रो विवाह गरे पनि खाने लाउने त म नै हो भन्ने प्रत्युत्तर गौराले दिएकी छिन् । महादेव हिमालय पर्वतकहाँ पुगेपछि पार्वतीले ईश्वर भिनाजु आएको चाल पाउँछिन् । ज्वाइँलाई गुन्द्रीको छेउमा बस्न आग्रह गर्दा आफूले भनेको मान्ने भए मात्र बस्ने विचार महादेवले प्रकट गर्दछन् । कति कामले महादेवको आगमन भएको हो भनी सोध्दा महादेवले गौरा रानी स्वर्गे भइन् ,त्यसैले पार्वता माग्न आएको जवाफ दिन्छन् । उक्त कुरा सुनिसकेपछि पार्वताले हाम्री दिदी गौरा घरमै रहेको र भिनाजुले छल गरेको हुँदा आफूलाई दिनु हुँदैन भन्ने कुरा राख्दछिन् । यसमा सौतासित छोरी दिने बाबुप्रति व्यङ्ग्य गर्दै भक्तिपरक विषयवस्तुमाथि एउटा सामाजिक सन्देश पनि प्रवाहित गरेको छ । गीतको अन्त्यमा गौरामाथि पार्वती दिने आफ्ना पिता हिमालय पर्वतको आँखा फुटेको भन्दै पार्वतीले आक्रोश व्यक्त गरेकी छिन् । पौराणिक विषयवस्तु भएको यस गीतमा गौरालाई सतीदेवीका रूपमा चिनाइएको छ । गौरालाई पार्वतीका रूपमा चिनाउने गरिएको भए पनि लोकले यहाँ सतीदेवीलाई गौराका रूपमा प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । पुराणका अन्य प्रसङ्गहरूमा गौरा नै पार्वती भएको कुरा उल्लेख भएको भेटिन्छ । सत्यदेवी दक्षप्रजापतिको यज्ञकुण्डमा हाम फालेर स्वर्गे भएको र त्यसपछि मात्र महादेवले पार्वतीसँग विवाह गरेको विषय श्रीस्वस्थानीमा पाइन्छ । लोकले पार्वतीको मगनी सत्यदेवी जिउँदै हुँदा भएको भनी यस गीतमा उक्त विषयलाई समावेश गरेको देखिन्छ । लोकजीवनमा जे-जस्तो सुनिँदै र बुझिँदै आयो त्यही विषयलाई गीतमा प्रस्तुत गरिएको देखिन्छ । प्रस्तुत गीतमा पार्वतीसँग महादेवले विवाह गर्न लागेको सन्दर्भ जोडिए पनि यस गीतमा प्रस्तुत भएका कतिपय सन्दर्भहरू समाजमा प्रचलित मान्यताभन्दा भिन्न देखिन्छन् ।

दुर्गाप्रतिको भक्ति : गन्धर्व जातिमा भक्तिपरकताको भाव प्रकट गर्ने मालसिरी गीतहरू प्रचलनमा रहेका छन् । यस्ता गीतहरूमा पर्वका अवसरमा गाइने गरेको भए पनि देवी दुर्गाको भजन वा दुर्गाको स्तुतिमूलक स्तोत्रहरूमा भक्तिपरता कथ्य विषयका रूपमा रहेको देखिन्छ । यस्तै 'दुर्गा स्तुति' गीत दसैँमा पूजा गरिने आराध्य देवी दुर्गाको स्तुति गान हो । यो मालसिरी गीतका रूपमा दसैँ पर्वमा गाइने भएकाले पर्वगीतका रूपमा परिचित छ । यसमा दुर्गा भवानीको स्तुति गरिएको छ । यस स्तुतिगानमा 'जय देवी माता ! तिमी नै प्रथम देवी हौ' भनी आरम्भमै दुर्गा भवानीको यसरी महिमागान गरिएको छ :

जैदेवी माई तिमी हौ भवानी
प्रथमा र देवी तिमी हौ भवानी । (परि.१.३)

प्रस्तुत गीतमा जगत्को पालन गर्ने सोह्र शृङ्गार भरिएकी सुरूप कन्याका रूपमा दुर्गा भवानीलाई चिनाइएको छ । गीतमा दुर्गा भवानीको गाउँठाउँ तथा डेरा कहाँ हो भनी प्रश्न गरिएको छ । दुर्गा माताको उत्तरलाई समेत स्वयम् गायकले गाउँठाउँ आकाशमा तथा डेरा पातालमा भएको भनी उत्तर दिएको देखिन्छ । यसरी प्रस्तुत गीतमा दुर्गा भवानीलाई सर्वव्यापी, सुरूप कन्या र वरदायिणी देवीका रूपमा चिनाइएको छ । यस्ता अन्य मालसिरी गीतहरू पनि गन्धर्व जातिमा प्रचलित छन् । मालसिरी गीतमा घटस्थापनादेखि दशमीसम्मका तिथिहरूको वर्णन गरिएको पाइन्छ । अर्को एउटा नवरात्रका बारेमा उल्लेख गरिएको मालसिरी गीतमा नवरात्रभरि गरिने कार्यकलापहरूको चर्चा गरिएको देखिन्छ । यस क्रममा औँसीदेखि दशमीसम्मका तिथिहरूको सविस्तार चर्चा गर्दै देवीको महिमा गान गरिएको छ । गीतको प्रारम्भमा देवी दुर्गालाई जगत्की जननीका रूपमा यसरी चिनाइएको छ :

आहा देवी जगत्र जननी जगत्र हो पृथ्वी पालनी माई नि ।
पृथ्वी जो नरलोग देवी दुर्गा
हात खहपरु धारणी । (परि.१.४)

उक्त गीतमा दुर्गाको स्वरूपका रूपमा भैरवीको चर्चा गर्दै यसमा तान्त्रिक पक्षहरूलाई समेत प्रस्तुत गरेको छ । उपर्युक्त गीतांश स्थायी अंशको भए पनि यसको अन्तरा भागमा लोकजीवनका धार्मिक र तान्त्रिक पक्षहरू प्रस्तुत भएका छन् । यस मालसिरी गीतमा देवी अर्चना गरेपश्चात् औँसीदेखि दशमी सम्मका तिथिहरूमा गरिने गतिविधिहरूको उल्लेख गरी देवी माता स्वरूपिणीको चर्चा गरिएको छ । क्रमशः उक्त तिथिहरूमा वयान गरिने कार्यको उल्लेख गीतमा निम्न अनुसार गरिएको देखिन्छ :

(क) औँसी (घटस्थापना) ⟶ ऋतुपूजा तथा पाती र फूल चढाउने
(ख) परेवा (प्रतिपदा) ⟶ कुम्भलोचनी देवीलाई थापन गरी जय (पूजा) गर्ने
(ग) द्वितीया ⟶ तिलक त्रिपदी माईको दर्शन गर्ने र पूजा गर्ने

(घ) तृतीया → वरदायिणी दुर्गा माताको दर्शन गरी वीणा बजाई स्वागत गर्ने

(ङ) चतुर्थी → चार वेद माताको चरणमा राखी जय गर्ने

(च) पञ्चमी → अङ्गमलीको विधि अनुसार भानु र दीपकको दर्शन गराउने

(छ) षष्ठी → दुर्गा मातालाई केही सौदा उपहार चढाउने

(ज) सप्तमी → फूलपातीको विधिअनुसार फूलपाती चढाउने

(झ) अष्टमी → कालिका नजिकै खड्गले भोग चढाउने

(ञ) नवमी → बोका काट्ने र मङ्गल गीत गाउने

(ट) दशमी → तिलक त्रिपद टीका धारण गर्ने

यस प्रकार देवीको नौ दिनसम्मको पूजा अर्चना पश्चात् दशमीदेखि टीका लगाउने विषय यस मालसिरी गीतमा उल्लिखित छ । यहाँ दशमी तिथिलाई पनि देवीको उपस्थितिमा वर्णन गरिएको छ । यहाँ देवीलाई तान्त्रिक माताका रूपमा चित्रण गरिएको छ । गीतको अन्त्यमा 'अभिमाता देवीको गुणगान गाउँछु' भनी मालसिरी अन्त्य गरिएको छ ।

बलिराजाप्रतिको आस्था र लक्ष्मीको भक्तिः पर्वगीतका रूपमा नेपाली समाजमा प्रचलित देउसीभैलो गीतहरूमा भक्तिपरकता मूल कथ्य विषय बनेर आएको हुन्छ । भैलो गीत महिलाहरूले गाउनुपर्छ भन्ने मान्यता गन्धर्व समुदायमा रहेको छ तर यस्ता गीतहरू पुरुषहरूले पनि मनोरञ्जनका लागि गाउने गर्दछन् । यस्तै महिला समूहले गाउने गरेको भैलो गीतको एक अंश यस्तो छ :

हामी तेसै आएनौँ
बलिराजाले पठाए
बत्ती नि बल्छ पालैमा
आउँछौँ एकबार सालैमा ।
हे..... औँसीको बार गाइतिहार भैलो । (परि.१.७)

उक्त भैलो गीतमा औँसीको बार र गाईतिहारको भैलो भनी गीतको सन्दर्भ राखिएको छ । भैलेनीहरूले वर्षको एक पल्ट भैलो खेल्न आउने र आफूहरूलाई बलिराजाले पठाएको सन्दर्भ उठाएका छन् । औँसीको बारमा भैले खेल्नु पर्ने सामाजिक र सांस्कृतिक परम्परालाई समेत यस गीतले व्यक्त गरेको देखिन्छ । गीतको अन्तरा भागमा भने लक्ष्मीपूजा गरिसकेपछि भैलिनीहरू गुन्युचोली माग्ने भन्दै हरियो गोबरले लिपी लक्ष्मीपूजा गरेको ठाउँमा आएको सङ्केत गरिएको छ । घरबेटीसँग सगुन माग्दै जसले मानो दिन्छ उसको सुनको छानो हुने तथा जसले पाथी दिन्छ उसको सुनको हात्ती हुने कुरा उल्लेख गरिएको छ । औँसीको दान भनेको नाङ्लाभरि धान दिनुपर्छ । घरबेटीले दैलोमा पूजा गरेको

र भैलोमा आशीर्वचन प्राप्त गरेको समेत भैलिनीहरू गाउँछन् । यस गीतमा भक्तिपरकतालाई जग मानी केही सामाजिकता र पारम्परिकताको समेत सङ्केत गरिएको छ । यस गीतमा धार्मिक र पारम्परिक कथ्य विषय प्रस्तुत भएका छन् । भक्तिभावसँगै दैलामा पूजा गर्ने, तिहारमा पालामा बत्ती बाल्ने, ग्रहदशा हेर्ने, हरियो गोबरले घर लिप्ने जस्ता सन्दर्भहरू प्रस्तुत भएका छन् । भौलोको अन्त्यमा घरबेटीलाई आशीर्वाद प्रदान गर्दै ईश्वर दाहिना होऊन, ग्रहदशा गईजाऊन, घर फलोस्-फुलोस् भगुमानले वर दिऊन् भन्ने भनाइहरू व्यक्त छन् । यस प्रकार प्रस्तुत भैलोमा परम्परा वहन गर्ने र रमाइलो गर्दै भैलो खेली सगुन थाप्ने कथ्य विषयहरू वर्णित छन् ।

नौ ग्रहप्रतिको भक्ति : तिहारको लक्ष्मीपूजाका दिन महिला तथा पुरुष दुवै मिलेर समूहमा गाइने भैलो गीतमा दिदी भाइले लगाउने भाइटिकाको सन्दर्भमा काल र नव ग्रहका बारेमा चर्चा गरिएको देखिन्छ । भैलो खेल्दा गाइने यस गीतमा तिहार पर्वको सांस्कृतिक पक्षको समेत चित्रण गरिएको पाइन्छ । यस भैलोमा भाइटीकाको सन्दर्भ यसरी जोडिएको छ :

हे दिदीको हातको - भैली राम
हे टिकोमा लाउन - भैली राम
हे जाँदामा खेरी - भैली राम
हे कालले बाटोमा - भैली राम
हे छेकेर बस्यो - भैली राम
हे लान्छु र तँलाई - भैली राम
हे भनिमा हाल्यो - भैली राम । (परि.१.८)

उक्त गीतमा भाइ दिदीको घरमा भाइटीका लगाउन जाँदा बाटोमा कालले उसलाई छेकेको तर टीका लाएर फर्केपछि मात्र आफू मर्न तयार भएको कुरा कालसँग भाइले बताएपछि भाइ दिदीकहाँ टीका थाप्न पुग्छ । दिदीले दैलो पूजा गरी ओखर फोड्दा कालको आँखा फुटेर गयो अनि भाइको सबै ग्रहदशा कटेर गयो भन्ने झिनो आख्यानलाई यस भैलोमा सङ्क्षिप्त रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी हेर्दा नरिवल फोड्ने, दिदीको हातको टिको लगाउँदा कालले पनि बाटो छेक्नु र छोड्नु जस्ता लोक विश्वासहरू व्यक्त गरिएका छन् । यस गीतमा कालले बाटो छेकेको र उसबाट उम्किन पूजा गरिएको प्रसङ्गले भगवान्प्रतिको विश्वास र भक्तिलाई समेत प्रस्तुत गरिएको छ । गीतमा तिहार पर्वसँग सन्दर्भित नाच्ने, गाउने, टीका लाउने, पूजापाठ गर्ने, भैलो खेल्ने, दैलोमा पुग्ने, दानदक्षिणा लिने, भेटघाट गर्ने आदि प्रचलित गतिविधिहरूको वर्णन यस भैलोमा गरिएको हुनाले धर्मप्रतिको आस्था र भक्तिभाव देख्न सकिन्छ । यस भैलोमा घरका महतारीलगायत अन्य सदस्यहरूलाई आशिष् दिइएको छ । नवग्रहको शान्तिका लागि उक्त भैली गीतमा यसरी कामना गरिएको छ :

हे उल्का भाषरी - भैली राम
हे नवै ग्रह - भैली राम
हे हुन् हर हरि - भैली राम
हे हजुरलाई - भैली राम

हे हिन्नामा ठेस - भैली राम	हे नलागी जाओस् - भैली राम
हे वर्तमान केश - भैली राम	हे नभ्कारी जाओस् - भैली राम
हे नवै ग्रह - भैली राम	हे शान्तमा रहुन् - भैली राम

(परि.१.८)

आशिष्मा धनधान्नेले पूर्ण होओस्, नौग्रह, उल्का, भामरी आदि कटेर जाउन्, हिँड्दा ठेस नलागोस् छोराछोरीहरू विदेश पढ्न जाउन्, दिदीबहिनी, दाजुभाइ आदिको सुखद् मिलन होओस् आदि जस्ता अभिव्यक्ति दिइएको छ । भैलो गीतको अन्त्यमा आशिष् दिँदै भैलीले बिदा मागेको कुरा उल्लेख गरिएको छ । यसरी उक्त भैलोले धार्मिक आस्थासँग सम्बद्ध भई सांस्कृतिक भाव र मङ्गल भाव समेत प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । नवग्रहको शान्तिका लागि देउसी गीतमा पनि यसरी उपासना गरिएको छ :

हे नौ ग्रह शान्ति	- देउसिरे	- हे अँधेरी रातमा	- देउसिरे
हे कसरी जाने	- देउसिरे	- हे घरभेटी आमा	- देउसिरे
हे गरह काट	- देउसिरे	- हे एकादशी	- देउसिरे
हे एका र दशी	- देउसिरे	- हे मङ्गलै ग्रह	- देउसिरे
हे बुध नै काट	- देउसिरे	- हे शनि र ग्रह	- देउसिरे
हे कलचक्र ग्रह	- देउसिरे	- हे नवै ग्रह	- देउसिरे

(परि.१.९)

ग्रहहरूको शान्तिका लागि कामना गर्नु भक्तिपरकताको एक पक्ष हो । हिन्दु धर्म परम्पराअनुसार ग्रहहरूप्रति आस्था राख्नु र ग्रहकै कारण व्यक्तिका सुदिन र कुदिन हुने भन्ने कुरा मान्नु इश्वरीय चिन्तनको उपज हो । ग्रहहरूलाई भगवान्कै रूपमा लिई गीतमार्फत् आस्थाभाव प्रकट गरिनु गन्धर्व गीतको पहिचान बनेको छ ।

कृष्णको भक्ति : कृष्णसम्बन्धी गीतहरू प्राय : भजन कोटिमा रहेका छन् । यस्ता गीतहरूमा भिनो आख्यान रहने तर गाथा भन्न नसकिने गीतहरू रहेका छन् । कृष्णलीलामा आधारित एउटा एउटा धार्मिक गीतको अंशलाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

गोविन्द गोकुलमा आई
गोविन्द गोकुलमा आई
सिरी किस्न भगबान
गोबिन्द गोकुलमा आई । (परि.३.७)

उक्त 'गोविन्द गोकुलमा आई' भन्ने भजन श्रीकृष्ण भगवान्सँग सम्बन्धित छ । यसमा 'गोविन्द' भनी श्रीकृष्णलाई सम्बोधन गरिएको छ । उनै भगवान् गोकुलमा आई

लीला गरेको र असुरहरूको बध गरेको सन्दर्भ गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ। पिता नन्द र माता जसुदा भएको तथा बलरामसँगै जन्मेका कृष्ण गोकुलमा आएका हुन् भन्ने कुरा उल्लेख छ । कंस जन्मदै वैरीका रूपमा रहेको र कंसले बकासुर नामक राक्षसलाई पठाई कृष्णलाई मार्न खोजेको तर कृष्णले पच्छ्यौराले बेरेर उक्त राक्षसलाई मारिदिएको भन्ने विषय गीतको दोस्रो अन्तरामा उल्लेख छ । पातालमा काली नाग समक्ष कमलको फूल लिन कंसले कृष्णलाई पठाएको तर कृष्णले काली नागलाई मारिदिएर गरुडसहित कमलको फूल लिएर आए । कालीनागले कृष्णलाई मारिदेला भन्ने कंसको विश्वासलाई पनि कृष्णले विफल बनाइदिएको सन्दर्भ गीतको तेस्रो अन्तरामा रहेको छ । यसरी कंसले कृष्णलाई दुई पटक मार्न खोजेको घटनालाई यस गीतमा विषयवस्तु बनाइएको देखिन्छ । कृष्णको बाललीलाका सम्बन्धमा अर्को एउटा गीत पनि यहाँ हेर्न सकिन्छ :

हाउ त कहिसन हो ऽऽऽ
हाउ त कहिसन हो ऽऽऽ । (परि.३.११)

गीतको विषयवस्तुअनुसार बालक कृष्णलाई आमा यशोदाले डर देखाउनका लागि 'हाउ' आयो भन्दा श्रीकृष्णले 'हाउ' कस्तो हुन्छ त भनी सोध्दछन् । कृष्णले कुनै पनि जन्ममा 'हाउ' नदेखेको भनी आफू पूर्वका अवतारको उल्ले गरेका छन् । कृष्ण (नारायण) ले पहिलो अवतारमा मत्स्य, दोस्रो अवतारमा कर्कट, तेस्रो अवतारमा बराह, चौथो अवतारमा नर्सिङ, पाचौँ अवतारमा वामन, छैटौँ अवतारमा पर्शुराम र सातौँ अवतारमा रामरूप धारण गरेर आउँदा पनि आफूले 'हाउ' नदेखेको हुनाले हाउ कस्तो हुन्छ त भनी आमासँग कृष्णले प्रतिप्रश्न गरेका छन् । 'हाउ' नदेखेको कुरा बताएको विषयवस्तु यस गीतमा रहेको छ ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा होली पर्वसँग पनि धार्मिक आस्था र विश्वास जोडिएको हुन्छ । त्यसैले यस गीतमा भक्तिपरकताले प्रवेश पाउनु सामान्य कुरा हो । फागु पूर्णिमामा होली खेल्ने सन्दर्भमा गन्धर्वहरूले विशेष गरी धार्मिक भाव बोकेका गीतहरू गाउने गर्दछन् । तिनमा कृष्णभक्ति भाव प्रकट भएको पाइन्छ । जस्तै :

होरी खेल्न आइदेऊ न गोरी
कृष्ण गोपी जस्तै होरी । (परि.१.१०)

उक्त होरी गीतमा गोरीलाई होरी खेल्न आमन्त्रण गरिएको छ । कृष्ण र गोपीहरूले खेलेको होरी जस्तै आफूहरू पनि होरी खेल्न जाने भन्ने कथ्य विषय गीतमा पाइन्छ । गीतमा कृष्णजीलाई दर्शन दिन अनुरोध पनि गरिएको देखिन्छ । बाँचिरहे अर्को साल फेरि होरी खेल्ने विचार गीतमा व्यक्त भएको देखिन्छ । वृन्दावनमा राधालाई नचाई कृष्णजीले होरी खेलेको तर यसपालिको होरी आफूहरूलाई भने त्यति रमाइलो नभएको भाव गीतमा व्यक्त भएको छ । उपर्युक्त गीतको अन्तरामा गोपिनीहरूले कृष्णप्रति सौतेनी डाहसमेत व्यक्त गरेको

पाइन्छ । कृष्ण र गोपी जस्ता देवदेवीप्रति आस्था प्रकट गर्दै होरी पर्वलाई उल्लासमय बनाई रङ्गीन वातावरणमा रमाइलो तुल्याउने आशय यस गीतमा पाइन्छ ।

सगुण भक्ति गीतहरूमा भगवान् कृष्णका बारेमा गाइने भजनहरू गन्धर्व समुदायमा निकै प्रचलित छन् । नेपालको पुर्बी भेगका गन्धर्वहरू माफ प्रचलित एउटा कृष्ण भगवान्को भजनको अंशलाई यहाँ गरिएको छ ।

वृन्दा है वनमा गावै चराउने
बेली चमेली फूलको माला लगाउने । (परि.३.४)

कृष्णले वनमा गाउँदै र हाँस्दै हिँडेको प्रसङ्ग तथा घन्टी बजाउँदै हिँड्ने राधा स्वामी कृष्ण कहाँ छौ भनी उनको दर्शन पाउने अभिलाषा प्रकट गरिएको देखिन्छ । सुदर्शन चक्रधारी तथा मुरली बजाउँदै हिँड्ने कृष्ण कहाँ छौ भनी भजनमा सोधिएको देखिन्छ । मरेर लानु केही छैन, नाङ्गै जन्मिने र मर्नु पनि नाङ्गै भएको र सम्पत्ति, सन्तान कोही पनि साथमा नजाने भएको हुँदा धर्मका लागि भक्ति गर्नुपर्ने सन्देश गीतमा दिइएको छ । जति धर्म र पुण्य गरिन्छ त्यति मात्र लिएर जाने हो भन्ने कथ्य विषय गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

विष्णुको भक्ति : भगवान् विष्णुले धर्मको रक्षार्थ विभिन्न रूपमा अवतार लिएको वर्णन शास्त्रहरूमा पाइन्छ । गन्धर्वहरू ले भगवान् विष्णुका दश अवतारहरूको चर्चा गरी गीतहरू गाउने गरेको पाइन्छ । उक्त गीतको एक अंश यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम्[२]
जलै जल थलै थल सर्वमय व्यापितम्
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम् । (परि.१.६)

दश अवतारको गीतमा भगवान् विष्णुले प्रथम अवतारका रूपमा मत्स्य रूप धारण गरी शङ्खासुरको बध गरेको, दोस्रो अवतारमा कक्षे अर्थात कछुवाको रूप धारण गरी सुर देउता र असुर (राक्षस) लाई समेत साथमा लिई मन्द्राचल पर्वत उचालेको, तेस्रो अवतारमा वराह रूप धारण गरी हिरण्याक्ष नामक दैत्यको बध गरेको, चौथो अवतार नरसिंह रूप धारण गरी हिरण्यकश्यपुको बध गरेको, पाचौँ अवतारमा वामन रूप धारण गरी तीन पाइला पृथ्वी लिएर बलि राजालाई तह लगाएको, छैटौँ अवतारमा पर्शुराम अवतार लिई पितृवचनको पालना गर्नुका साथै पापी क्षेत्रीहरूको नाश गरेको, सातौँ अवतारमा रामको अवतार लिई गृहत्याग तथा रावणलाई मारेको, आठौँ अवतारमा कृष्णका रूपमा जन्मी लीला गर्दै कंसको बध गरेको र नवौँ अवतारमा बुद्धको रूप धारण गरी शान्ति र धर्मको काम गरेको जस्ता सन्दर्भहरू यस गीतमा उल्लेख भएका छन् । दसौँ अवतार हुन बाँकी भए पनि जगत्का दुर्भावहरू विनाश गरी पाप नष्ट गर्न आउने भाव गीतमा व्यक्त भएको देखिन्छ ।

यसरी विष्णुले दश अवतार लिई पृथ्वीमा धर्म रक्षार्थ कार्य गरेको कथ्य विषय प्रस्तुत गीतमा रहेको छ ।

भगवान् विष्णुका दश अवतारहरूमध्ये वामन अवतारसँग सम्बन्धित गीत पनि गन्धर्व जातिमाझ प्रचलनमा रहेको देखिन्छ । वामन अवतार वर्णन गरिएको गीत शुक्र अन्ध र बलिले गरेको अश्वमेघ यज्ञसँग सम्बन्धित छ । भगवान् विष्णुले वामन अवतार लिई बलिलाई पातालमा पुऱ्याएको पौराणिक कथानकलाई यस गीतमा विषयवस्तु बनाइएको छ । गीतको आरम्भमा 'विजय भयौ नि ब्रामहण' भनी वामन अवतारको प्रशंसा यसरी गरिएको छ :

विजय भयौ नि ब्रामहण
विजय भयौ नि कौनै काम ब्रामहण
विजय भयौ नि कौनै काम । (परि.३.८)

प्रस्तुत गीतको कथ्य विषयअनुसार बलिले अश्वमेघ यज्ञ गरी उनान्सयओटा यज्ञ पूरा गरीसकेको र बाँकी एउटा यज्ञ पूरा गरेमा उसले स्वर्गलाई आफ्नो वशमा पार्न सक्दथ्यो । स्वर्गका राजा इन्द्रले भगवान् विष्णुसँग आफ्नो अस्तित्त्व बचाइदिन अनुरोध गरेपछि विष्णुले वामन (ब्राह्मण) को रूप धारण गरी पृथ्वीमा अवतरण गर्दछन् । बलिको सयौँ यज्ञमा सोह्रसय ब्राह्मणलाई उपस्थित गराउनु पर्नेमा एक जना पुग्दैन । एक जना ब्राह्मण खोज्न पठाउँदा एउटा सानो पुड्के बाहुन देखेर बलिराजाका सहयोगीले जात सोधेपछि ब्राह्मण भएको बताउँछन् । ती वामन (ब्राह्मण) लाई लिई गएर बलिको यज्ञ पूरा हुन्छ तर बलिराजाले ब्राह्मणलाई दान गर्न बाँकी रहँदा दानी बलिराजाले वामनसँग "के माग्छौ माग ।" म दिन तयार छु भन्दा वामनबाट तीन पाइला भूमिदान आफूलाई गर्न अनुरोध हुन्छ । दैत्य गुरु शुक्रले विष्णु हुन् भन्ने चाल पाएर राजालाई "जमिन दान नगर्नू " भन्छन् तर राजाले गुरु वचन नमान्ने भएपछि कुशले सङ्कल्प गर्न लाग्दा शुक्र टुटीमा गएर बसे तब वामनले टुटीमा कुशले घोचिदिँदा शुक्रका आँखा फुटेर अन्धा भए र सङ्कल्प भयो । तत्काल भगवान्ले विराट् रूप लिई पहिलो पाउ जमिनमा राखेँ, दोस्रो पाउ आकाशमा राखेँ, तेस्रो पाउ कहाँ राखूँ भन्दा बलि राजाले आफ्नो शिरमा राख्न भनेपछि बलिराजा पातालमा पुगे । बलिराजाले आफूले दिएको वचन पुऱ्याए पनि मेरो गल्ती के थियो त भगवान् भन्दा विराट् रूपका विष्णुले "तेत्तिसकोटी देवताहरू र पितृहरू सबै तिम्रो ठाउँमा आउनेछन् ; म तिम्रो द्वारपाल भएर बस्नेछु" भनी जवाफ दिन्छन् । त्यसैले साउन महिनादेखि अन्ध शुक्र भई चौमाससम्म देवताहरू र पितृहरू पातालमा वास गर्छन् भन्ने पौराणिक कथन पाइन्छ । यही कथानकलाई गन्धर्वहरूले गीत बनाई प्रस्तुत गरेका हुन् ।

महादेवप्रतिको भक्ति : गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा महादेवप्रतिको भक्ति र आस्था भएका गीतहरू पाइन्छन् । यसअन्तर्गत स्वस्थानी व्रतकथामा आधारित गीत पनि प्रचलित छ । श्री स्वस्थानी व्रतकथा हिन्दु धर्मावलम्बीहरूमाझ बहुप्रचलित छ । स्वस्थानीको व्रतकथामा वर्णित सत्यदेवी विवाह प्रसङ्गलाई आधार बनाएर गन्धर्वहरू द्धारा गीत बनाएर प्रस्तुत गर्ने गरेको पाइएको छ । गीतमा आख्यान हुँदैन भन्ने मान्यताका विपरीत यसमा झिनो आख्यान भेट्न सकिन्छ । यसमा स्वस्थानी व्रतकथाको प्रारम्भ यसरी गरिएको छ :

कुमारजी आज्ञे गर्छन् हे अगस्ति मुनि
माघ मैना छत्तिस अध्ये भन्छु सबले सुन
जसको कानमा पर्दैनन् यी कुरा
तेस्तो कान त मुसाकै हुन् दुला । (परि.१.७)

सतीदेवीको विवाह प्रसङ्ग रहेको उक्त गीतमा स्वस्थानी व्रतकथाको महिमागान गरी गीत प्रारम्भ गरिएको छ । जसले स्वस्थानी सुन्छ त्यसका कान पवित्र हुने र जसले सुन्दैन उसका कान मुसाकै दुला हुने कुरा उल्लेख छ । दक्षप्रजापतिको आँगनमा असमत्ते यज्ञ सञ्चालन भइरहेको र तेत्तिस कोटि देवताले कन्यादान पाएको सन्दर्भमा महादेवले ध्यानबाट जागृत हुँदा सत्यदेवीलाई देखी आफ्नो भाग रहेछ भनी माग्न जाने विचार गरेको प्रसङ्ग गीतमा रहेको छ । एक हातमा चिलिमको ठुटो र अर्को हातमा गाँजाको मुठो बोकेर बयल घोडा चढी महादेव दक्ष प्रजापतिको घरमा पुग्छन् र अलख जगाउँछन् । दक्षप्रजापतिले यहाँ महादेवलाई गँजडी, चिलिमको ठुटो बोकेर हिँड्ने र गोरुगाडा चढ्ने आलोचित पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । दक्षप्रजापतिले अनेकौं शब्दमा महादेवलाई गाली गर्दै 'तँ जस्तो बौलाहालाई सतीदेवी नसुहाउने' भनी घोक्र्याइ, मुन्ट्याइ गरी घरबाट निकालिदिन्छन् । दुःखी भएका महादेव विष्णुपुरमा गई सविस्तार बताएपछि विष्णुले सहयोग गर्ने वाचा गर्दछन् । विष्णुको जन्ती लावालस्कर सहित सतीदेवीलाई विवाह गर्न दक्ष प्रजापतिकहाँ पुग्छन् । महादेव पनि भेष बदलेर त्यहीँ पुगेका हुन्छन् । श्री विष्णुलाई खुसीसाथ कन्यादान दिन लागेका दक्षप्रजापतिको हातको विसर्जन विष्णुले छल गरी महादेवको हातमा पारिदिन्छन् । यसै पौराणिक र धार्मिक आख्यानलाई गीतिकथात्मक शैलीमा प्रस्तुत गरिएको यस गीतलाई भक्तिपरकताको उत्कृष्ट नमुना मान्न सकिन्छ । यस गीतमा विवाहको सन्दर्भ, फूलअक्षता, बाजागाजा, विष्णुपुर, कैलाशपुर जस्ता स्थानको समेत चर्चा गरिएको छ । यस गीतले भगवान् शिवप्रतिको आस्था भावलाई प्रकट गरेको छ ।

गन्धर्व जातिले एक जना मादक पदार्थ बेच्ने नारीलाई 'कलवाली' भनी भगवान् शिवको महिमागान गरिएको छ । यस गीतमा 'राम' भनी आफूलाई चिनाइएको भए पनि महादेव एक जोगीका रूपमा कलवालीको घरमा उपस्थित भएको कुरा वर्णित छ । परोक्ष रूपमा शिवभक्तिको कथ्य प्रस्तुत भए पनि यसमा नारीको पेसागत जीवन र सांस्कृतिक

पक्षलाई समेत आंशिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । गीतमा महादेव जोगी बनेर कलवालीको घरमा उपस्थित भएको कुरा गीतको प्रारम्भमा नै उल्लेख गरिएको छ ।

मै मदवाला राम मै मदवाला र जोगी
कलवाली नि मै मदवाला र जोगी । (परि.३.१०)

महादेवले आँगनमा आई अलख जगाएर भिक्षा माग्दछन् र आफूलाई अरू केही चाहिएको होइन; मद चाहिएको छ भनी बताउँछन् । कलवालीले तिमीजस्ता जोगी कोटि गनेर आउँछन् त्यसैले दाम तिरेर मात्र दाम अनुसारको मद पाउने कुरा गर्छे । महादेवले पनि आफू जल, मसानघाट आदिमा बस्ने भएकाले दाम नभएको तर एक प्यास मेट्ने इच्छा भएको विचार राख्दछन् । महादेवले आफ्नो कन्था (लुगा) लियौ भने तिम्रो घर अँधेरी रातमा पनि पूर्णिमाझैँ उज्यालो हुने कुरा बताउँदा समेत कलवालीले मद दिन्न बरु थोत्रो कन्था भुइँ पुछ्न बाहेक अन्य काममा नआउने कुरा बताउँछे । महादेवले पुनः आफूले टेकेको लौरो लिन आग्रह गर्छन् र उक्त लौरोले धर्म पूरा गरिदिने आश्वासन दिन्छन् तर कलवालीले महादेवलाई मद भनेर पानी दिन्छे । महादेवले रिसाएर सबै मद पानी बनोस भनेर श्राप दिएपछि उसका मद भरिएका सबै घैला पानी बन्छन् । महादेव प्रस्थान गर्छन् तब कलवालीकहाँ मद पिउन आउने अन्यलाई मद दिँदा पानी भएको पुष्टि भएपछि कलवालीले भगवान् रहेछन् भनी बल्ल चाल पाउँछे र दगुर्दै गई महादेव समक्ष उनलाई मणि बनाई राख्ने तथा नित्य उठी सेवा गर्ने वाचा गर्छे । महादेवले मद पिउने इच्छा राख्दछन् अनि कलवालीले खुवाउने वाचा गरी महादेवलाई फर्काउँछे । महादेवले एउटा कचौरा थाप्छन् तर जति मद हाले पनि उक्त कचौरा भरिँदैन । अन्त्यमा महादेवले चार प्रकारका मदहरूमध्ये 'शहदेव', 'महदेव' र 'जगदेव' नाम गरेका ३ मदहरू आफूले खिचेर लिए र पृथ्वीदेव अर्थात् अहिलेको जाँडरक्सी आदि पृथ्वीमै छोडिदिए भन्ने विषय गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

पृथ्वीमा कुनै समय चार प्रकारका मदहरू थिए तर महादेवले ३ प्रकारको मदहरू लगेका हुनाले बाँकी 'पृथ्वीदेव' भन्ने मद मात्र बाँकी रहेको कुरा गीतमा उल्लेख छ । पृथ्वीका मानिसहरूले त्यही एक प्रकारको मद मात्र खान पाउँछन्; अन्य मदहरू देवताले मात्र प्रयोग गर्छन् भन्ने भाव प्रस्तुत गीतको रहेको छ । यसरी जाँडरक्सी आदिको सेवन गर्ने धर्तीको परम्परालाई प्रस्तुत गीतले कथ्य विषय बनाएको देखिन्छ ।

रामको भक्ति : रामकथामा आधारित तथा रामलक्ष्मणका चरित्रका विषयमा गीत गाउनु गन्धर्वहरू को विशेषता नै मानिन्छ । रामसम्बन्धी गीतहरू लाई उनीहरू ले 'रामकली' भन्ने गर्दछन् । 'रामकली' भनेर गन्धर्वहरूले रामकथामा आधारित लोक भजनहरू गाउने गर्दछन् । रामद्वारा सीताको परित्याग गरिएको यस्तै एउटा गीत उनीहरूले गाएको पाइन्छ । उक्त गीतको कथ्य विषयअनुसार रामले लङ्का विजय गरिसकेपछि अयोध्या फर्केर

राज्यभार ग्रहण गरिसकेको सन्दर्भमा घटित एउटा सानो घटनालाई विषयवस्तु बनाइएको छ तर धार्मिक कथानकभन्दा फरक कथानकलाई समेत लोकले गीतमा व्यक्त गर्ने गरेको कुरा यसबाट थाहा हुन्छ । उक्त गीतका केही पङ्क्तिहरू यस प्रकार रहेका छन् :

ननदुको मनमा कोरधरी भयो नि रामुन्नेको स्वरूप लेखाइ हो नि
दोपाउ लेखेउ र नि सीता दिशाबाहु लेखेउ नि दश शिर लेख नर पाउ ना नि लछुमन
कैसु वनमा परेको विपत्ति ना नि लछुमन ।

आइपहुँचे राज रामचन्द्र सिरी राम ठाकुर नि
सोही रूप दिएका विछाए ना नि लछुमन
अरे भैया लछुमन केको औधी भयो नि पिरुकाका रुगुरुगु नाच्यो नि
पिरुकाका पीठमुनि रामुन राजा लेखेको नि
सीता माईलाई देऊ न बनीवास ना नि लछुमन
कैसु वनमा परेको विपत्ति ना नि लछुमन । (परि.१.१०)

सीताका नन्द, देवरानी आदिले 'रावण कस्तो थियो' भन्ने प्रश्न गर्दा सीताले एउटा पिर्कामा रामुन्ने (रावण) को चित्र बनाउन थाल्छिन् । दुई पाउ र हात बनाइसकेर दश शिर बनाउन लाग्दा रामचन्द्र आइपुग्छन् र सीताले अझै पनि रावणलाई बिर्सन नसकेकोमा उनी क्रोधित भई सीतालाई कि वनमा लगेर छोडिदिन कि जमुनामा बगाइदिन वा मारेर कलेजो लिई आउन भनी लक्ष्मणलाई आदेश गर्छन् । यो सन्दर्भ धार्मिक गन्थहरूमा उल्लिखित विषयभन्दा केही फरक दखिन्छ । राम राज्यमा सीताले रावणको चित्र बनाउनु रामको क्रोधको कारण बन्न पुगेको कुरा यहाँ उल्लेख गरिएको छ । लक्ष्मण भारी मन लिएर सीतालाई लिएर वन जान्छन् । सीता रोएको र लक्ष्मण पनि दुःखी भएको अवस्थाको चित्रण गीतमा गरिएको छ । वनमा पुगेपछि सीतालाई प्यास लागेको, लक्ष्मणले पर्वत फाँडी पानी खुवाएको र वनमा लक्ष्मणको काखमा निदाएको बेला सीतालाई छोडी हरिण मृग मारेर अयोध्या लगेको विषय गीतमा प्रस्तुत भएको छ । प्रस्तुत रामकली गीतबाट रामराज्यमा आचारसंहिताका सम्बन्धमा रामले लिएको नीतिबारे बुझ्न सकिन्छ । रामायणको वनवाससम्बन्धी एक अंशलाई लिएर बनाइएको एक गीतमा रामको वनवास गमनको विषय उठाइएको छ । उक्त गीतमा रामको लीला सबैलाई रमिता भएको भाव व्यक्त भएको छ । रामको वनवास पनि नियतिकै खेल र स्वयम् रामचन्द्रको लीला थियो भन्ने आशय गीतबाट बुझ्न सकिन्छ । राजा जनकले रामचन्द्रलाई राज्यभार दिन लाग्दा मन्थराको षड्यन्त्रबाट भरतलाई राज्य दिई रामलाई वनवास पठाउन दशरथ बाध्य हुन्छन् । रामचन्द्रले सीतालाई सम्झाइ बुझाइ गरी आमाबाबुसँग विदा माग्छन् र लक्ष्मणलाई पनि सम्झाउँछन् तर लक्ष्मणले पनि दाजुको सेवक बनी वन जाने इच्छा व्यक्त गर्छन् । रामको वनवास गमन

हुँदा प्रजाले बाटो छेकी रोएको कथ्य विषय गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस गीतका केही पङ्क्ति उदाहरण स्वरूप यहाँ दिइएका छन् :

बुबाजीको आज्ञा भयो मेरो भाग्य कस्तो
चौध वर्ष भन्नु पनि चौधै दिन जस्तो
राम नाम म जान्छु वनमा
नलिऊ पिर राजाले मनमा । (परि.३.१२)

प्रस्तुत गीतमा रामको लीला सबैलाई रमिता भएको भाव व्यक्त भएको छ । रामको वनवास पनि नियतिकै खेल र स्वयम् रामचन्द्रको लीला थियो भन्ने आशय गीतबाट बुझ्न सकिन्छ । राजा जनकले रामचन्द्रलाई राज्यभार दिन लाग्दा मन्थराको षड्यन्त्रबाट भरतलाई राज्य दिई रामलाई वनवास पठाउन दशरथ बाध्य हुन्छन् । रामचन्द्रले सीतालाई सम्झाई बुझाई गरी आमाबाबुसँग बिदा माग्छन् र लक्ष्मणलाई पनि सम्झाउँछन् तर लक्ष्मणले पनि दाजुको सेवक बनी वन जाने इच्छा व्यक्त गर्छन् । रामको वनवास गमन हुँदा प्रजाले बाटो छेकी रोएको विषय गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

विभिन्न देवताको उपासना : नेपाली धार्मिक परम्पराअनुसार धार्मिक कार्य सुरु गर्नुअघि वा सम्पन्न गरेपछि आरती गीत वा भजन गाउने गरिन्छ । 'आरती' धार्मिक कोटिका गीतहरूमध्ये महत्त्वपूर्ण गीत मानिन्छ । गन्धर्वहरूले सारङ्गी बजाएर गाउने गरेका आरती गीतहरूमध्ये एक गीतको अंश यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल ।
पूजा गरिम् पाठगत पञ्च अमृत खाउँला
भगवान नाम जपी बैकुण्ठमा जाउँला । (परि.३.३)

सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल बालिन्छ भन्ने विषय गीतको सुरुमै रहेको छ । प्रस्तुत सन्जे आरती उतार्ने गीतले ब्रह्मा, विष्णु र महेशसहित अन्य राम, कृष्ण, गणेश आदिको समेत उपासना गरेको पाइन्छ । कपुरको सुगन्धमा उज्यालो बत्ती बालिँदा वातावरण नै उल्लासमय बनेको हुन्छ । पूजा सकेर पञ्चामृत खाने विषयलाई भगवान्‌को नाम जप्दै वैकुण्ठमा जाने आशयसँग जोडी मोक्षको कामना गरिएको छ । आरतीमा कृष्णजीले गोपिनीहरूलाई छल गरेको सन्दर्भ तथा भगवान् राम वनवासका क्रममा पञ्चवटी वनमा रहँदा शूर्पणखा आएको सन्दर्भ पनि प्रस्तुत भएका छन् । ब्रह्मा, विष्णु, महेश्वर, गणेश, गोविन्दलाई माझमा राखेर आरती गरेको तथा दियोबत्ती गरी सन्जे गाइने कथ्य विषय गीतमा उठाइएको देखिन्छ ।

२.५.२.२ निर्गुण भक्तिपरकता

सत्व, रज र तममध्ये एउटा पनि गुण समाहित नभएकालाई निर्गुण भनिन्छ । भगवान्का भक्तिगीतहरू सगुण भक्ति र निर्गुणभक्ति दुवै भावमा आधारित हुन्छन् । नेपाली सिर्जनात्मक साहित्येतिहासमा निर्गुण भक्ति भावना विशेष गरी कविता र सहायक रूपमा गीतमा एउटा धाराकै रूपमा विकास भएको पाइन्छ । सधुक्कडी परम्परा तथा जोसमनी सन्त परम्पराद्वारा विकसित यस धाराका विशेषताका रूपमा योगदर्शन, वेदान्त दर्शन, साङ्ख्यदर्शन आदिसँग सम्बन्धित शिष्ट निर्गुण निराकार ईश्वरीय चिन्तन जस्ता भाव विचार अभिव्यक्त भएका पाइन्छन् । सच्चिदानन्द परमब्रह्म स्वरूपमा विश्वास राख्दै समाजमा प्रचलित रूढि र विकृतिप्रति व्यङ्ग्य गर्नेतर्फ पनि निर्गुण भक्तिधारा अघि बढेको देखिन्छ । (श्रेष्ठ र शर्मा, २०३४, पृ.३८) निर्गुण भक्तिगीतहरूले निराकार ईश्वरीय चिन्तन प्रस्तुत गरेका हुन्छन् । भगवान्को शक्ति, सामर्थ्य र अवतार अवर्णनीय हुन्छ । असल गुणले युक्त सद्गुणीहरू सत्व, रज र तम गुणलाई अन्य गुणहरूले खिची परमब्रह्ममा लिप्त हुन सक्छन् । भक्तहरूले भगवान्का लीलाहरूलाई आत्मसात् गरी सद्गुण र निर्गुणको लेखाजोखा गर्न सक्दछन् । (नेपाली, २०६०, पृ.५४) ईश्वर छन् तर आदृश्य रूपमा रहेका छन् । मुक्ति नै जीवनको अन्तिम सत्य भएकाले मुक्तिको मार्ग खोज्नुपर्छ भन्ने भाव निर्गुण भक्तिगीतहरूमा पाइन्छ । पाप र धर्म मनुष्यले गरिरहेकै हुन्छन् तर पापी मान्छेको मुक्ति हुन नसक्ने सन्देश प्रायः निर्गुणहरूमा पाइन्छ । जन्म भनेकै मृत्युको सूचना हो, त्यसैले खाली हात जन्मेर खाली हात मर्नुपर्ने मानवको चोला हो भन्ने जस्ता विषयहरूमा लोकनिर्गुणहरू केन्द्रित भएको पाइन्छ । यसबाट निर्गुण भजनहरू ईश्वरीय शक्तिको उपासना गर्ने र मानव जीवनको मुक्ति मार्ग खोज्ने किसिमका देखिन्छन् ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित निर्गुण भक्तिगीतहरूले जीवनको बोध, नाशवान् शरीर, ईश्वरको भक्ति, जे जति क्रियाकलाप मनुष्यले गर्छ ती सबै ईश्वरको अधीनस्थ हुन्छ भन्ने जस्ता भावहरू बोकेका देखिन्छन् । केही गीतहरूलाई गन्धर्वहरूले निर्गुण गीत भने पनि शिव, नारायण, गणेश आदिलाई सम्बोधन गरिएको देखिन्छ तर त्यस्ता भगवान्को साकार रूपको चित्रण गर्ने गीतहरूलाई निर्गुण मान्न सकिन्न । निर्गुण भक्तिगीतहरूमा ईश्वरको आड लिएर लौकिक जीवनका विविध पक्षको चित्रण गरिएको पाइन्छ । यहाँ गन्धर्व जातिमा प्रचलित केही निर्गुण भक्तिगीतहरूको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ ।

वैराग्यसम्बन्धी भक्ति : निर्गुण भक्तिगीतमा वैराग्य एक कथ्य विषय रहेको पाइन्छ । जीवनलाई मोह, लोभ, स्वार्थ आदिमा लिप्त तुल्याउनुको कुनै अर्थ छैन भन्ने भाव यसमा

पाइन्छ । वैराग्यको प्रस्तुति भएको 'एकबारको जुनी' बोलको निर्गुण गीतमा धार्मिक कथ्य विषयमा टेकेर वैराग्यलाई प्रस्तुत गरिएको छ :

हरिहरि भगवान यो जुनी जन्म हो एकै बार
भगवान, यो जुनी जन्म हो एकै बार ।
(आउनु छ नाङ्गै जानु छ नाङ्गै सम्पत्ति जाँदैन साथ)[२]
धर्म र कर्म पाप र पुण्य यति मात्रै जान्छ नि साथ
हरिहरि भगवान् यो जुनी जन्म हो एकै बार । (परि.३.१५)

'एकबारको जुनी' बोलको निर्गुण गीतमा मानिसको जीवन मरणशील छ भन्ने विचारसहित वैराग्यको विषयवस्तु प्रस्तुत गरिएको छ । गीतमा नाङ्गै जन्मनु र नाङ्गै मर्नुको विकल्प नरहेको भाव व्यक्त गरिएको छ । मानिसको जन्म र मृत्युको विषयलाई गीतमा विषयवस्तु बनाइएको छ । मान्छे मरेर जाँदा सम्पति साथमा जाँदैन तर पुण्य कर्म र धर्म गरेको छ भने त्यो चाहिँ साथमा लिएर जान सकिन्छ भन्ने भाव प्रस्तुत गरिएको छ । बुढो हुँदै गएपछि आफ्नै आँगन पनि बिरानो हुँदै जान्छ । बाँचुन्जेल मानिसले लोभ गर्छ अनि मरेपछि सबै सस्तो हुन्छ भन्ने भाव गीतमा पाइन्छ । तसर्थ मानिसले लोभ र मोहमा डुब्नु हुन्न भन्ने सन्देश गीतले दिएको छ । पुरानो च्यादर पुरानो भएर च्यातिएर गए झैँ इष्टमित्र, दाजुभाइ, छर-छिमेकी भनेका एकैछिनका साथी हुन् भन्ने कुरा गीतमा उल्लिखित छ । मर्दा पनि घरको दैलोमा बसी एकैछिन झुराउने अर्थात झोक्रिने र तेह्र दिनपछि सबै बिरानो भई जाने विचार गीतमा व्यक्त भएको पाइन्छ । यसरी हेर्दा यस गीतमा अद्वैतवादी र आत्मवादी चिन्तनसमेत व्यक्त भएको पाइन्छ ।

जीवनको नश्वरतासम्बन्धी भक्ति : जीवनको कुनै स्थायित्व छैन भन्ने निर्गुण भक्तिपरकताको अर्को नमुनाका रूपमा 'पानी जस्तो बग्ने जोवन' बोलको गीत रहेको छ । यस गीतमा जीवनको क्षणभङ्गुरतालाई प्रस्तुत गरिएका पङ्क्तिहरू यस प्रकार रहेका छन् :

सम्झी ल्याउँदाखेरि जिन्दगीको क्या भरोसा आज हो कि भोलि
पानी जस्तो बग्ने जीवन तिमी धर्तीमा आयौ राम भगुमान
किन जान्छ है मानवको प्रान, तिमी धर्तीमा आयौ । (परि.३.१६)

उक्त गीतमा मानिसको जीवनलाई बगेर जाने पानीसँग तुलना गरिएको छ । जिन्दगीको केही भरोसा नभएकोले जति बेला जे पनि हुन सक्ने भाव गीतमा पाइन्छ । भगवान् रामलाई धर्तीमा मनुष्य भएर आयौ तथापि मानिसको प्राण किन जान्छ भन्ने बताएनौ भनिएको छ र किन मानिसको प्राण जान्छ भनी प्रतिप्रश्न गरिएको छ । यसमा बाठा मान्छेहरूले कुरा गर्ने र लाटाहरू सुनिरहने, राम्रा मानिसहरूको इज्जत सधैँ रहने, बदमास मानिसहरू सधैँ छिःछिः र दुर्दुर हुने, पापीहरू नरक पर्ने तर धर्मी मनमा बस्ने भन्ने

जस्ता भाव व्यक्त गर्दै दुई दिनको जीवनमा कति मानिसले पापको घडा भर्ने कुरा समेत उठाइएको छ । जिन्दगी आखिर धुलो वा धुवाँ भई उडेर जाने विचार व्यक्त गरिएको छ । मानिसले जन्म लिइसकेपछि कर्म के हुन्छ भन्ने कसैलाई थाहा हुँदैन । त्यसैले जीवनलाई सत्कर्म र धर्ममा लगाउनुपर्छ भन्ने आशय उक्त गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

मानिसको जीवनको यथार्थलाई प्रस्तुत गर्ने निर्गुण गीतका रूपमा गन्धर्व समुदायमा ‘राम भनी चिन्दैनन् कोही’ बोलको गीत प्रचलित छ । रामको साकार रूपको झल्को आउने गरी राम भनी सम्बोधन गरिएको भए पनि जीवनको नश्वरतालाई देखाइएको छ ।

माटी खनीखनी महल बनाऊ
लोकमा यो घर मेरो
हंस सराबरी उडी चल्यो कौन
यो घर तेरो न मेरो राम भगबान् मेरो
राम भनी हरि चिन्दैनन कोही राम हो नि । (परि.३.१७)

प्रस्तुत निर्गुण गीतको प्रारम्भमा ‘राम भनी चिन्दैनन् कोही’ भन्ने वाक्यद्वारा रामप्रति आस्था देखाइएको छ । उच्चा ठाउँको गृह राम्रो, निचा ठाउँको बारी राम्रो भए जस्तै दुःख बिर्साउने कि महतारी कि नारी हुन् भन्ने खोजिएको छ । माटो खनी खनी महल बनाए पनि, लोकमा यो मेरो घर हो भने पनि सबैको हंस उडी जाने र त्यो घर तेरो न मेरो हुन्छ भन्ने भाव व्यक्त भएको छ । मृत्यु हुँदा पनि दैलामा बसी महतारी झोक्राउँछन् । कुटुम्बहरू पनि केही समयका लागि सुर्ताउँछन् तर हंस एक्लै चलिजान्छ भन्ने अभिव्यक्ति पनि यसमा प्रकट भएको छ । महतारीहरू महिना ६ महिना सम्म दुःखी भए पनि दिनदिनै बिरानो भइ जाने यथार्थलाई प्रस्तत गीतले प्रस्तुत गरेको छ । आखिर मरेर जाने जीवनका लागि सबै कुरा बिरानो भएर जाने हो भन्ने भाव गीतमा पाइन्छ ।

जीवनलाई मायाजाल ठानिने भक्ति : निर्गुण भक्ति भाव व्यक्त गर्ने गीतका रूपमा ‘मायाजालको फाँसी’ भन्ने बोलको गीतले स्पष्ट पार्दछ । जीवनलाई एउटा मायाजालका रूपमा चित्रण गरिएको यस गीतमा जीवन भन्नु पानी जस्तै छ, मातापिता साथी जस्तै हुन्; सबै छुटेर जान्छन् र प्राण जाँदा कोही पनि साथमा नहुने भाव गीतको प्रारम्भमा यसरी व्यक्त गरिएको छ :

जोवन भन्नु पानी मातापिता बनाइदिए साथी
भगबानले लगाइदिए मयाजालको फाँसी परान जाँदा क्वै छैन साथी ।(परि.३.१८)

माटो र खानी खनी घर गृह बनाई लोभ गर्दै मेरो घर भने पनि हंसले ठाउँ छोडेपछि त्यो घर तेरो न मेरो हुने तथा आफूले बनाएको घरलाई पनि भगवान्ले दुई दिनको डेरा

बनाइदिने कथ्य विषय यसमा प्रकट भएको छ । यहाँ ईश्वरवादी चिन्तन रहे पनि भ्रम, भ्रान्ति र मायाजालको कुरा उठाएर वैराग्यको चिन्तन प्रस्तुत गरिएको छ । यसले नेपाली साहित्यको इतिहासमा देखिएको जोसमनी सन्त परम्पराको झल्को दिएको छ । यो जीवन भगवान्को चोला भएकोले भगवान्कै साथमा जान्छ भन्ने भाव पनि यसमा रहेको छ । भनेको होला । पापी र पाखण्डीलाई खोलामा हाल्न ठिक हुन्छ भन्दै यमराजले तोलातोला जोखेका हुने, शरीरका सारा अङ्गहरू गल्दै जाने, केश फुल्ने, रगत मासु सुकेर जाने र आँगन नै परदेश हुने धारणा पनि गीतमा व्यक्त भएको छ । गीतमा व्यक्त भएको छ । करङका डाँडाभाटा र नसाहरू सुकेपछि जङ्गलमा लगी जलाएर वा गाडेर आउने तथा दिदीबहिनी औँसीपूर्नेसम्म र दाजुभाइ तेह्र दिनसम्म र बाबुआमा जुगौँजुगसम्म तथा स्त्री अर्थात् श्रीमती बेलाबेलामा रुने प्रसङ्ग पनि यसमा आएको छ । समग्रमा मरेर जाने मान्छेको जुनी एकैबारको हो भन्ने निचोड यस गीतमा रहेको देखिन्छ ।

२.५.३ ऐतिहासिकताको विश्लेषण

गन्धर्व जाति इतिहासलाई नियाल्ने र वीर पुरुषका सम्झनामा लोकगीत सञ्चारित गर्ने जाति हो । (नेपाली, २०६०, पृ.४२३) लोकगीत त्यस्तो माध्यम हो जसले इतिहासलाई लोकभाषामा बोल्ने गर्दछ । नेपाल पुर्खाहरूको गौरव बोकेको देश भएकाले वीर रसमा आधारित कर्खाहरूलाई गन्धर्वहरूले गाउने गरेका छन् । उनीहरूले पुर्खाहरूको गुणगान गरेका छन् । (शाह, २०६२, पृ.३२) पुर्खाहरूको बयान गर्नु स्वयम् इतिहास हो । कर्खा र कतिपय अन्य गन्धर्व गीतमा मुख्य विषयवस्तुका रूपमा इतिहासका प्रसङ्गहरू आंशिक रूपमा समान देखा परेका छन् । यस्ता ऐतिहासिक कथ्य विषय रहेका र आंशिक प्रसङ्गहरू जोडिएका गीतहरूको विश्लेषण यहाँ गरिएको छ ।

श्रीनन्द राजा र उनकी बहिनीको इतिहास : गन्धर्वहरूले गाउने गरेको ऐतिहासिक कथ्य विषय बोकेको चाँचरी गीत नेपाली लोकगीतमा चर्चित छ । उक्त गीत श्रीनन्द राजाको चाँचरी गाथाबाट केही अंशहरू लिई बनाइएको गीत हो । यस गीतको विषयवस्तु चाँचरीको गाथामा रहेको उही श्रीनन्द राजासँग सम्बन्धित छ । ऐतिहासिक घटनाअनुसार गुल्मीका राजा श्रीनन्दको इस्माकोटका राजासँग दुस्मनी भएपछि लडाइँ गर्न तम्सिन्छन् । आमाबाबुसँग आशीर्वाद लिएर श्रीनन्द बहिनीलाई साथमा लिई जाँदा बाटोमा ठेस लाग्ने, सर्पले बाटो छेक्ने, बिरालाले बाटो काट्ने जस्ता अपशकुन हुन्छन् । बहिनीले पनि सपनामा पिपलको रुख ढलेको देखेपछि लक्षण नराम्रो भएकाले लडाइँ नगरी फर्कन आग्रह गर्छिन् तर श्रीनन्दले बहिनीको सल्लाह नमानी बहिनीलाई केही सैनिकको साथमा त्यहीँ छोडी युद्धमा जान्छन् । इस्माकोटे राजाले प्युठानी र जुम्ली राजालाई साथ लिएर श्रीनन्दमाथि हमला गर्दा श्रीनन्दको मृत्यु हुन्छ । यता दाजुको मृत्यु भएको सुनी भावविव्हल भएकी बहिनीले श्रीनन्द चाँचरी गाएको सन्दर्भ गाथामा रहेको छ । यस गीतमा पनि तिनै बहिनीले दाजुसँग युद्धमा जान लागेको र गएको सन्दर्भ जोडिएको छ । यस गीतमा प्रचलित चाँचरी गाथामा

झैँ भने श्रीनन्दको मृत्यु भएको प्रसङ्ग र बहिनी जोगिनी बनेको सन्दर्भ आउँदैन । सङ्कलित गीतमा शकुन-अपशकुनका कुराहरू, महाभारतका प्रसङ्ग, हातहतियारका कुराहरू, असान्दर्भिक प्रसङ्ग(चार भाइ पाण्डव), अर्थहीन कथनहरूसमेत प्रस्तुत भएका छन् । उदाहरणका रूपमा तलका गीतांशहरूलाई हेर्न सकिन्छ :

हे मेरा दाजै फेरि त आवइनौ दाजै है ।
श्री नन्द दाजै लिई गमन गरीदेऊ
हे हो, हामी त नि जान्छौँ, रणको सङ्ग्राम
साइतै हेरिदेऊ म कुलानन्द जउसी
हे हो, साइतै जुऱ्यो नि बुधबार ।
हे... मेरा दाजै फेरि त आवइनौ दाजै है । (परि.१.६)

गीतअनुसार बहिनीले 'ए मेरा दाजै तिमी त अवइनौ ' भनी दाजु फर्केर नआएको कुरा उठाएकी छिन् । कुलानन्द जैसीलाई साइत जुराई हेर्दा बुधबारको साइत जुराएर श्रीनन्द युद्धका लागि प्रस्थान गरेको सन्दर्भ गीतमा आउँछ । युद्धमा हिँडेका श्रीनन्दको पाउमा जुत्ता, शिरमा छाता, ज्यानमा दौरा सुरुवाल साह्रै सुहाएको विषय उठाइएको छ । तिरी पासा खेल्दा सुनको चुरा फुटेकाले अपशकुन भएको भनी युद्धमा नजान आग्रह गरिँदा पनि श्रीनन्द जान तयार हुन्छन् । महाभारतमा पाण्डवहरूले द्रौपदी रानी हारेको स्मरण गराउँदै युद्धमा नजान अनुरोध गरिएको छ । अन्त्यमा जाने नै भएपछि थान थानमा पाती चढाउँदै र शङ्ख फुक्दै जान आग्रह गरिएको छ । गीतमा श्रीनन्दको मृत्यु भएको प्रसङ्ग आउँदैन केवल उनको युद्धका लागि भएको सवारीको मात्र चित्रण यस गीतमा गरिएको छ । नेपालमा पहिले विभिन्न स-साना राज्यहरू भएको र एकअर्काका विरुद्ध तिनको लडाइँ भइरहने इतिहास सिद्ध छ । यस लोकगीतले पनि त्यही ऐतिहासिक तथ्यलाई व्यक्त गरेको छ ।

द्रव्य शाहको इतिहास : गन्धर्व जातिका गीतमा रुमलिएको अलिखित लोक इतिहासलाई लिपिबद्ध र अनुसन्धान गर्न अझै पनि बाँकी रहेको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा ऐतिहासिक विषयवस्तुहरू प्रशस्त पाइन्छन् । ऐतिहासिक विषयवस्तु बोकेको अर्को गीत तरबारे गीतका रूपमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित छ । यसलाई तरबार नचाउने गीतका रूपमा पनि चिन्ने गरिन्छ । उक्त गीत ऐतिहासिक युद्ध विषयक गीत हो । यस गीतमा गोरखाका राजा द्रव्य शाहले युद्धमा देखाएको वीरताको वर्णन पाइन्छ । द्रव्य शाहले गोरखा वरपरका ससाना राज्यहरू युद्धमा जिती गोरखामा मिलाएको सन्दर्भ यस गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ । गोरखा राज्यले तरबारलाई सबभन्दा ठुलो हतियार मानेका कारण तरबारको सन्दर्भ यस गीतमा जोडिएको छ । 'रामुन्न' अर्थात् युद्ध चल्यो र त्यस युद्धमा 'बाछै' अर्थात् तरबार चल्यो भन्ने विषय गीतको सुरवाती पङ्क्तिमा प्रस्तुत भएको छ । रामुन्न, बाछै जस्ता शब्द गन्धर्व जातिमा प्रचलित पाल्सी कुराका शब्द हुन् । पौराणिक सन्दर्भलाई जोडेर सीताको मन उद्दीप्त भयो भन्ने विषय यहाँ उठेको छ । यस्तो पौराणिक सन्दर्भलाई जोडेर

इतिहासको कथ्य विषय प्रकट गर्नु यस गीतको विशिष्टता हो । राम-रावणको युद्धलाई द्रव्य शाह र अन्य रजौटाहरूको युद्धसँग तुलना गरी प्रतीकात्मक भाव गीतले प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । गीतमा ओजपूर्ण शैलीमा हतियार चलाउन यसरी आह्वान गरिएको छ :

सबतर सुइख्याकी मार्
सबतर तरबारकी मार्
सबतर बन्दुकी मार्
सबतर खुँडाकी मार्
सबतर खुकुरीकी मार् । (परि.५.१४)

अवनकोट राज्यलाई त्यहाँका राजा खाना खान लागिरहेको बेला आक्रमण गरिएको विषय गीतमा प्रस्तुत भएको छ । महाराज द्रव्य शाह लखनउबाट फर्किंदा बाटाबाटै अवनकोटमा आक्रमण गरी अवनकोट हात पारेको भन्ने विषय गीतमा उठाइएको छ । गोरखाले लिगलिगकोट, अवनकोट, बेसी सहरसमेत लुटेर ल्याएको भन्ने कुरा गीतमा उल्लेख छ । यसरी द्रव्य शाहको युद्ध कौशल र तरबार, खुँडा, खुकुरी आदिको बलमा तत्कालीन अवस्थामा युद्ध जित्न सकिन्थ्यो भन्ने आशय यस गीतमा व्यक्त भएको देखिन्छ । हर्षोल्लासका बेला वीरता, बहादुरी र रणकौशलको प्रस्तुतीकरण गरी नाचिने र गाइने यस गीतबाट गन्धर्वहरूको तत्कालीन राजा र राजदरबारसँग नजिकको सम्बन्ध थियो भन्ने कुरा पनि बुझ्न सकिन्छ । यस गीतमार्फत मात्र नभई विभिन्न राजा महाराजाहरूको वीरताको प्रशंसा गरिएका कर्खाहरूले पनि यसको पुष्टि गर्दछन् ।

तरबार नचाउने गीत गन्धर्व जातिमा प्रचलित एउटा महत्त्वपूर्ण एतिहासिक विषयवस्तु बोकेको गीत हो । यो गीत गन्धर्वहरूले विवाह संस्कारमा रमाइलो गर्ने सन्दर्भमा पनि गाउने गर्दछन् । संस्कार सम्पन्न गर्ने उद्देश्य यस गीतको होइन तर विभिन्न अवसरमा गीत प्रस्तुत गर्ने प्रचलनअनुसार यसको प्रस्तुति हुने गरेको छ । तरबार नचाउने गीतलाई गन्धर्वहरूले जीवन संस्कारसँगै जोडेर हेरेको पाइन्छ ।

पुत्रहत्या घटनाको इतिहास : गन्धर्व जातिमा प्रचलित कतिपय बाह्रमासे गीतहरूमा समाजमा घटेका घटनाहरूका इतिवृत्त प्रस्तुत भएका हुन्छन् । ती गीतका कतिपय पङ्क्तिहरूमा इतिहासका सामान्य प्रसङ्गहरू प्रस्तुत भएका हुन्छन् । विगतका सामाजिक घटनाहरूका सम्बन्धमा बनाइएका गीतहरू स्वयम्मा ऐतिहासिक प्रसङ्ग हुन् । वि.स. २०३७ मा स्याङ्जा जिल्लाको गोलुङ भन्ने ठाउँमा आमाले छोरा मारेको घटनाको वर्णन गीतमा यस प्रकार गरिएको छ :

दुई हजार सैंतीस साल नि असोज सत्ताइस गते
सात वर्षको छोरा मारी ठुलै गरी हत्ये
४ नम्बर नि स्याङ्जा जिल्ला गोलङ भन्ने ठाउँ

आफ्नो छोरा आफैं मार्ने तिलकमाया नाउँ
सुविदार्नीको नि के कर्म फुटेकी
सात वर्षको नि छोरालाई मारेकी । (परि.२.१६)

तिलकमायाको पति विदेशको सैनिक जागिरमा सुबेदार पदमा कार्यरत थिए । यता घरमा रहेकी पत्नीले आफ्नो यौन तृष्णा मेट्न गोरे नामको व्यक्तिसँग यौन सम्पर्क गरेको र गर्भ रहेपछि दुवै जना विदेश जाने सल्लाह गरेको बयान गीतमा रहेको छ । यसका निम्ति वातावरण बनाउन तिलकमायाले बजार गई केरा किनेर ल्याएको र केरा खुवाई अल्मल्याउँदै सुर्के डोरीले घाँटी कसेर सात बर्षको छोरा मारेको प्रसङ्ग पाइन्छ । कमाइका लागि विदेश जानुपर्ने र घरमा यस्तो हृदयविदारक घटना घट्ने हाम्रो समाजको वास्तविक तथ्य यसमा आएको छ । प्रहरीले अपराधीलाई पक्राउ गरेपछि सिस्नोपानी लगाउने र औँलामा सियो घोच्ने प्रचलनको इतिहास पनि यसमा आएको छ ।

पशुपतिनाथ मन्दिर स्थापनाको इतिहास : पशुपतिनाथको मङ्गल गीतमा आराध्यदेव पशुपतिनाथको मन्दिर कसरी स्थापना भयो भन्ने ऐतिहासिक प्रसङ्लाई तलको गीतांशले वर्णन गरेको देखिन्छ । कामधेनु गाईले नित्य दुध चढाउने गरेको स्थानमा नलन्दु नाम गरेका व्यक्ति(राजा)ले छानाछप्पन हाली देवालय बसाएको विषय गीतमा वर्णित छ ।

निरजल विष्णुजल सिंचाइदिँदा खेरि
सिद्धि गर्न नवांश सर लिई
लोकोन्नतितिर त बर्मा लागी
तित्तिसकोटी देउता बर्माले लाई
पृथिवीमा शिर मन्थन गरी
देवालय बसाई
कामधेनु गाई आई दुधले नुहायौ
धन्य भगवान्
सिरी भगमान इसुर पशुपतिनाथ
जगत्र सन्सारका धनी
सिद्ध प्रभु आफू आफैं ..... ।
नलन्दुले छादी
छानाछप्पन इसोरको मन्दिर देवल बनाई
आकाश गरुड सबै सोर नारी छाई
साँझ बिहान पूजा लाई
शङ्ख घन्ट छत्तीस बाजा पतका चढायौ
धन्ने भगबान, धन्ने भगमान
सिरी भगमान इशुर पशुपतिनाथ (परि.३.२)

पशुपतिनाथको मन्दिर नेपालमा मात्र नभई अन्तर्राष्ट्रिय जगत्‌मा समेत प्रसिद्धि पाएको मन्दिर हो । यसको स्थापना कसरी भयो भन्ने कुरा सबैको चासोको विषय हो । उक्त गीतमा यो कहिले स्थापना भयो भन्ने कुरा उल्लेख नभए पनि कसले बनाए र मन्दिर स्थापनापश्चात् के भयो भन्ने कुराको जानकारी दिइएको छ ।

देउती बज्यैको इतिहास :सुर्खेत जिल्लामा अवस्थित देउती बज्यैको मन्दिर कसरी स्थापपना भयो भन्ने बारेमा र त्यहाँका पुजारीहरू कसरी राजी जातिका मानिसहरू भए भन्ने ऐतिहासिक सन्दर्भलाई देउती बज्यैको मङ्गलमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

छिन्चु, गुर्बाकोट पर्भु देउती गोमुखमा
पात पर कलश चढाए नि भोग राम हो
देवरकोट बाहुन र भएर पुजारु
देउती गङ्गामाला भैनन् त उजाली ।
बालाकृष्ण राजी भयर पुजारु
देउती गङ्गामाला भैछन् त उजाली । (परि.३.१४)

मिथकीय इतिहास बोकेको उपर्युक्त गीत देउती बज्यैको पौराणिक र ऐतिहासिक विषयसँग सम्बद्ध छ । सुर्खेत जिल्लाको गुर्वाकोट क्षेत्रअन्तर्गत छिन्चुमा देउती बज्यैको एक मन्दिर रहेको छ । त्यस ठाउँलाई लोकगीतमा गोरख स्थल, गोमुख नाम दिइएको छ । त्यहाँ त्रिशूल, गजुर र शङ्ख चढाएको तथा पातमाथि कलश पनि अर्पण गरिएको वर्णन लोकगीतमा पाइन्छ । यसका साथै त्यहाँ सुरुमा देवरकोट बाहुन पुजारी रहेकोमा देवी प्रसन्न नभएकाले बालाकृष्ण राजीलाई पुजारी बनाइएपछि उनी रमाएको कुरा उल्लिखित छ । सुर्खेतमा देउती बज्यैका मन्दिर सुर्खेत उपत्यकाका अन्य तीन स्थानमा पनि रहेका छन् तैपनि छिन्चुको देउती बज्यैको मन्दिरलाई यस गीतले महत्त्व दिएको छ । सुर्खेतका मन्दिरहरूमा पनि राजी जातिका मानिसहरू पुजारी रहेका छन् । किंवदन्तीकै रूपमा भए पनि इतिहासका केही प्रसङ्ग यस गीतमा आउनु उल्लेख्य कुरा हो ।

राजारानीले रोपाइँ गरेको इतिहास : नेपालमा राजतन्त्रात्मक प्रणालीको अन्त्य भइसकेको छ यद्यपि गन्धर्वहरूले राजारानीका प्रसङ्गहरू झिकेर लोकगीतलाई इतिहासमय बनाउन खोजेको देखिन्छ । काठमाडौँ उपत्यकामा असारको पन्ध्रमा रोपाइँ गर्दा राजा र रानीले सहभागिता जनाउने विगतको विषयलाई तलका पङ्क्तिहरू ले उल्लेख गरेका छन् :

लाएछ असारे हनुमान ढोका खोलेर हेर्दा लागेछ असार
राजा र रानीले रोपाइँ गर्ने असार पन्ध्रेइ असार । (परि.४.२)

कृषिप्रधान देश नेपालमा रोपाइँले निकै महत्त्व राख्तछ । विगतको समयमा प्रायः धान खेती हुने काठमाडौँ उपत्यकामा रोपाइँले बढी महत्त्व राख्नु स्वाभाविक हो । पहिले पहिले राजारानी पनि रोपाइँमा सहभागी भएर वातावरणलाई उत्साहजनक बनाउन काम

गर्थे । रोपाइँमा गीत गाउने, हिलो खेल्ने र भोजभतेर खाने प्रचलन हुन्थ्यो । त्यस बेला राज्यका प्रमुख व्यक्ति नै उपस्थित हुँदा सबै रमाउँथे । यही कुरालाई उक्त गीतबाट प्रस्तुत गरिएको छ

२.५.४ प्रणयपरकताको विश्लेषण

प्रेमसम्बन्धी अभिव्यक्ति भएका लोकगीतहरू प्रणय गीत हुन् । यस्ता गीतहरू शृङ्गार रस प्रधान हुने र यसका संयोग र वियोग दुवै अवस्थाहरू देख्न सकिने अवस्था रहन्छ । (आचार्य, २०६२, पृ.५५) नेपाली लोकजीवनमा प्रचलित लोकगीतहरूमा विषयवस्तुगत रूपमा प्रणय गीतहरू बढी मात्रामा पाइन्छन् । गन्धर्वहरूले झ्याउरे र टुक्का मार्फत एकल तथा युगल रूपमा प्रेमगीतहरू गाउने गर्दछन् । (दाहाल, २०६९, पृ.४४) गन्धर्व जातिमा प्रचलित बाह्रमासे लोकगीतहरूलाई हेर्दा तरुण-तरुणीहरूका ठट्टा, सालीभेनाका वार्तालाप, प्रेमीप्रेमिकाका प्रश्नोत्तर, नारीका पिरव्यथा, रूप र सौन्दर्यको वर्णन तथा दैनिक जीवनका विविध विषयवस्तुहरू समेटिन आउँछन् ।

प्रेमपरक विषयवस्तु रहेका गीतहरू नेपाली लोकजीवनमा मात्र नभई विश्वका जुनसुकै मुलुकमा पनि प्रचलनमा रहेका पाइन्छन् । नेपालमा भने झ्याउरे, ख्याली, टप्पा, रोइला, सँगिनी, मारुनी, कौरा, चुड्का आदि गीतहरूमा प्रेमका भावहरू व्यक्त भएको पाइन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमध्ये सबैभन्दा बढी गीतहरू नै प्रणय गीत हुन् । हिजोआज मनोरञ्जन र ठट्टा भाव सम्प्रेषण गर्न माया प्रेमका प्रसङ्गहरू झिकेर गन्धर्वहरूले गीत गाउने गरेका छन् । गन्धर्वहरूले कतिपय रेकर्ड भएर बजारमा सुनिएका भाकाहरूमा फरक शब्दको प्रयोग गरी प्यारोडीको शैलीमा पनि प्रेममूलक गीतहरू गाउने गरेको पाइन्छ । यहाँ गन्धर्वहरूले गाउने गरेका प्रणयमूलक बाह्रमासे गीतको विश्लेषण गरिएको छ ।

प्रेमीप्रेमिकाको प्रणय : गन्धर्वहरूले एकल रूपमा गाउने गरेको प्रेम भाव बोकेको 'जुनकिरी' बोलको गीतमा प्रेमी -प्रेमिकाका प्रणय भाव विद्यमान छ । यसमा प्रेमीले प्रेमिकालाई 'जुनकिरी' भनेर सम्बोधन गरेको छ । वक्ता (प्रेमी) लाई जुनकिरीको मात्र भर लागिरहेको भाव अभिव्यक्त यस गीतमा प्रेमिकालाई घुम्टो ओढाई लैजाने रहर व्यक्त गरिएको छ । आफू बल्लतल्ल प्रेमिकालाई भेट्न आइपुगेको भनी वक्ताले प्रेम प्रदर्शन गरेको छ । आफू बिग्रिसकेपछि मात्र बुद्धि र सुद्धि आएको भनी प्रेमीले पछुतो पनि व्यक्त गरेको देखिन्छ । अगाडि आफूले प्रेमिकाप्रति धेरै चासो नदिएकोमा प्रेमीले प्रेमिकासमक्ष माफी माग्दै उनलाई फकाउन खोजेको पाइन्छ । उसले प्रेमिकाको भर गरेको र उनलाई आफ्नो बनाउन लैजाने रहर व्यक्त गरेको छ :

तिम्रै मात्र जुनकिरी लाइराछ भर ।
घुम्टो ओढाइ जुनकिरी लैजाने रहर । (परि.२.१०)

एउटा बुढो प्रेमीका अन्तर्हृदयको प्रेमभाव यसमा प्रकट भएको छ । ऊ सकी नसकी प्रेमिकाको अघिल्तिर उपस्थित भई प्रेमको याचना गरिरहेको देखिन्छ । प्रेममा आफूले कमीकमजोरी गरेको स्वीकारोक्तिका साथ प्रेमिकाको साथ पाउन ऊ प्रयत्नशील रहेको वास्तविकता यहाँ आएको छ । प्रेमिकालाई आफ्नी बनाउन प्रेमीहरू केकस्ता गतिविधि गर्छन् भन्ने कुराको एक उदाहरणका रूपमा प्रस्तुत लोकगीत रहेको छ ।

प्रेमभाव बोकेका गीतहरू मनोरञ्जनमूलक र भावमूलक पनि हुने गर्दछन् । यस्तै प्रकृतिको गीतका रूपमा 'लाछा डोरी' बोलको गीत रहेको छ । जम्मा तीन पङ्क्तिगुच्छामा रहेको यस गीतको भाव प्रेमिकालाई प्रभाव पार्न खोज्नु हो । उक्त 'लाछा डोरी' गीतमा माया छेउमा आइदिए घरबुनाको पच्छ्यौरी ओढाइदिने विषय यसरी प्रकट भएको छ :

हे आऊ न मया कमल फूल लाऊ न
हिर्दयको आगोलाई निभाउन
पैँचो तिर्नु छ तिम्रो गुनको
लाछा डोरी उनको औँठी सुनका
दिउँला पछेउरी घर बुनाको । (परि.२.११)

उक्त गीतमा प्रेमीरूपी वक्ताले आफूलाई गरेको गुनको पैँचो तिर्नुपर्ने भएकोले प्रेम भाव व्यक्त गरेको छ । यस गीतमा मायालु नजिकै आइदिए हृदयको आगो पनि निभ्ने थियो भनी मायालाई नजिक आउन अनुरोध गरिएको छ । यस गीतमा घरबुनाको पच्छ्यौरा, लाछा डोरी जस्ता पहिरनको सन्दर्भ उठाएर लोक पहिरनको समेत चर्चा गरिएको छ । मायाको मन अन्तै पो छ कि भन्दै बोलाउँदा चाहिँ बोल्दिन नभनिदिन अनुरोध गरिएको छ । माया आउने दिन गन्दै बसेको र मनमा सम्झिरहेको भन्ने भाव पनि गीतमा प्रकट गरिएको छ । उक्त गीत गन्धर्व जातिमा प्रचलित ख्याली भाकामा रहेको प्रणयपरक कथ्य पाइने उदाहरण पनि बनेको छ । प्रेमपरक विषयवस्तुलाई सारङ्गीको धुनमा प्रस्तुत गरिएको यस गीतले संयोग श्रृङ्गारको कथ्य विषय प्रकट गरेको छ ।

प्रेम भाव प्रकट भएको अर्को लोकगीत 'आच्छा कान्छी गाजल्की' मा युवकले युवतीलाई 'कान्छी' भनी सम्बोधन गरेको देखिन्छ । युवती साह्रै राम्री र मज्जाकी भएकी हुँदा छोड्न नसकिने कुरा गीतको प्रारम्भमा नै उल्लेख भएको देखिन्छ । हिजोआजका केटीहरू जो पनि आफूलाई राम्री छु भन्ने सोच्दछन् भन्ने टिप्पणी गर्दै मोहनी लगाउने दन्तहरू देखेपछि मन नै उडेको भनी युवकले युवतीको वर्णन गरेको छ । अझ त्यसमाथि आँखाले युवतीलाई सन्को मार्दा हृदय नै आनन्दित हुने भाव पनि गीतमा प्रस्तुत भएको छ । कपाल कोरेर छेउमा आए लाछा डोरी दिन हुन्थ्यो भनी युवकले इच्छा व्यक्त गरेको देखिन्छ ।

यस गीतमा युवकले युवतीलाई मायाप्रेममा पार्न फकाउन खोजेको विषयवस्तु यस प्रकार प्रस्तुत भएको छ :

अच्छा कान्छी गाजल्की कति मजाकी
लैजाऊ भने यति राम्री छोडौं कसरी
गोरखपुरे सारी नक्कल पारी छेउछेउमा टिका छ
अचेलको छोरी मै राम्री भन्छन् कन्चटमा लिख्या छ
आच्छा कान्छी गाजल्की
अच्छा कान्छी गाजल्की कति मजाकी
लैजाऊ भने यति राम्री छोडौं कसरी (परि.२.१२)

विवेच्य गीत युवकले युवतीको रूप सौन्दर्यमा मस्त भई प्रेमको अभिव्यक्ति दिएको विषयमा आधारित छ । 'कान्छी' शब्द 'माइली', 'साइली' झैँ प्रेमिकालाई बुझाउन वा सम्बोधन गर्न यहाँ प्रयोग भएको छ । कान्छीका मोहनी दन्त, गाजले आँखा र छेउछेउमा टिका भएको गारखपुरे सारी नक्कल पारेर पहिरनका साथै रूपको प्रशंसा यहाँ पाइन्छ । प्रेमिकालाई आकर्षित गर्न कसरी पहिरन र रूपको प्रशंसा गरिन्छ भन्ने नमुना यस गीतमा देखा परेको छ । एकपक्षीय रूपमा प्रेमीले व्यक्त गरेका भावहरू प्रस्तुत गरेको यस गीतमा प्रयुक्त 'आच्छा' शब्दले प्रेमी लाहुरेका रूपमा अन्य कुनै पेसामा विदेशमा रहेको हुन सक्ने सङ्केत गरेको छ ।

प्रेमभाव प्रकट गर्ने सन्दर्भमा सामान्य भेटघाट भएको अवस्थामा प्रेमीले प्रकट गरेका भावहरू व्यक्त गर्ने गीतहरू पनि गन्धर्व जातिमा प्रचलित छन् । कास्कीको बेगनास तालको सन्दर्भ जोडेर प्राकृतिक परिवेशमा प्रेमीले प्रेम व्यक्त गरेको एउटा गीतको नमुना यस्तो छ :

हे दुई हजार बहतर सालैमा
भइयो भेट यै वेगनास तालैमा
फुल फुलेर पहेलै भयो
आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो । (परि.२.१५)

उक्त गीत दुई हजार बहत्तर सालमा बेगनास तालमा भेट भएको सन्दर्भबाट सुरु भएको छ । थेगो प्रयोग गरी आधा जोवन हाँसखेल गर्दागर्दै बितेको र आधा जोबन मायालाई सुम्पिदिएको विषय गीतमा वर्णित छ । मायाको घरगाउँ सोध्दै गर्दै मिल्ने भए बेगनास तालमा घुम्न जाने प्रस्ताव गरिएको छ । चन्द्र र सूर्य उदाए जस्तै गरी भेट हुँदा पनि यसो र त्यसो हुँदाहुँदै घुम्न जाने मेसो नपरेको यसमा उल्लिखित छ । त्यसैले मौकाले भेट हुँदा रमाइलो गर्नुपर्छ भन्ने भाव गीतमा पाइन्छ । यसरी प्रेमको सामान्य प्रसङ्ग र घुम्न जाने सन्दर्भलाई प्रस्तुत गीतमा समेटिएको देखिन्छ । गन्धर्वहरूले परिवेश, सन्दर्भ र

प्रसङ्गअनुसार गीत बनाई गाउने क्रममा यो गीत पनि गाउने गरेको पाइन्छ । अरूलाई सारङ्गी बजाएर मनोरञ्जन गराउन पर्यटकीय क्षेत्रहरूमा गन्धर्वहरूले यो गीत गाउने गर्दछन् । गन्धर्व समुदायमा प्रचलित यस्ता गीतहरू आफ्नै समुदायका सारङ्गी वादक गन्धर्वहरूमाझ एक कान दुई कान हुँदै पुगेको हुन्छ ।

काठमाडौँ उपत्यका क्षेत्रमा एउटा ठट्यौलो प्रेमगीतको प्रचलन पाइन्छ जुन काठमाडौँ उपत्यका क्षेत्रमा बसोबास गर्ने गन्धर्वहरूले गाउने गर्दछन् । उक्त गीतमा विवाहको प्रसङ्ग पनि जोडिएको छ । रिमिझिमी दर्केर पानी परेको र अघिल्लो राती ठिमीमा गाग्रो पड्केर झन्डै मरेको भनी साथीसँग ठट्टा भाव व्यक्त गरिएको छ । उपत्यकाका तीन सहरभन्दा पर रहेको थानकोटको एक्ले वरको सन्दर्भ झिकेर कलिको माया एकैछिनलाई मात्र हुने भएकाले जुनीभर रहने माया लाइदिन आग्रह गरिएको छ । माया छ कि छैन भनी हृदय चिरेर हेर्न नमिल्ने भाव गीतमा रहेको छ । गीतमा यसपालि त सात वर्षकी गोमासित बिहे गर्नुपर्ने अवस्था आएको कुरा उल्लेख गर्दै न गरी खानु न मरी जानुको दोमन भएको छ भनी वक्ताले आफ्नो विचार व्यक्त गरेका छन् । समग्रमा गीतले मायापिरतीमा गरिएको आग्रह वा अनुरोधलाई विषयवस्तु बनाएको छ ।

तिनमा सहर नेपालभन्दा पर
थानकोटको एक्ले वर लौन मेरो हजुर
कलिको मया एकैछिनलाई हुन्छ
लाइदेऊ मया जुनीभर लौन मेरो हजुर (परि.४.८)

एकातिर जुग जाने माया लगाउने चाहना र अर्कातिर बालविवाह गर्नुपर्ने अवस्था प्रस्तुत गरेर यस लोकगीतले नेपाली समाजको विडम्बनालाई प्रस्तुत गरेको छ। यस्ता कुराले समाजमा पीडा बढाउने भए पनि यसबाट मुक्त हुन नसकिएको तर्फ गीतले सङ्केत गरेको छ ।

डोको बोकेर वनमा दाउरा काट्न जाँदा गाइने प्रेमपरक विषयवस्तु भएका लोकगीतहरू गन्धर्व जातिमा प्रचलित छन् । दाउरा लिन वन जाँदा युवापुस्ताले गाउने एउटा प्रेम विषयक गीतको प्रचलन गन्धवहरूमा पाइएको छ । गन्धर्वहरूले गीतका माध्यमद्वारा दाउरा काट्न जाँदाको भोगाइलाई एउटा गीतमा यसरी प्रस्तुत गरेका छन् :

दाउरा न बोक्ने दाउरेनी दिदी
घरमा काँ हो भनन हो
सुनेर बसेँ आँटेर हेरेँ
सुन न सुन मनको कुरा
राम्ररी गुन हो नानी हो । (परि.४.१०)

प्रस्तुत गीतमा दाउरा काट्न वनमा गएकी दाउरेनी दिदीलाई एक पुरुषले घरवतन कहाँ हो भनी सोधेको र घुमाउरो पारामा प्रेमको अनुरोध गरेको भाव पाइन्छ । उसले मुगाको तिलहरी दिने प्रस्ताव गरेको देखिन्छ । दाउरेनीले आफू दाउरा खोज्न आएकी र डोकामा रहेका दाउरा उनले देखेको हुनुपर्ने बताएकी छिन् । दाउरा बोकेका देख्दा देख्दै के भनी सोधेको भन्ने प्रतिप्रश्न दाउरेनीबाट भएको छ । अन्त्यमा दाउरेनीले अरुणपारि आफ्नो घर भएको र डुङ्गामा चढेर पारि जान पर्ने बताएकी छिन् । दाउरा नलगिदिए पराईको घरमा बास नपाइने समस्या रहेको जबाफ पनि दाउरेनीबाट व्यक्त भएको छ । यस प्रकार घरकी बुहारीका रूपमा एक नारी दाउरा काट्न गएको प्रसङ्ग र अपरिचित युवकसँगको बोलचालको सामान्य सन्दर्भ यस गीतको विषयवस्तु बनेको देखिन्छ । यसले विवाहित युवतीका समस्या र त्यसमाथि परचक्रीले माया लगाउन एकान्तमा गर्ने प्रस्तावले कयैनका घरबार बिग्रिने यथार्थलाई औंल्याएको छ ।

गन्धर्व समुदायमा गोठाले गीत पनि प्रचलनमा रहेको छ । उनीहरूले वनपाखामा गाईबाखा चराउन जाँदा यस्तो गीत गाउने गर्दछन् । पूर्वदीप्ति शैलीमा रहेको एउटा संस्मरणात्मक कथनअनुसार व्यक्त गरिएको गीतको नमुना यहाँ प्रस्तुत छ :

मालाई भनी दिल बस्यो चट्ट
तिमी नानी बोल्दिनौ पटक्क
मेरा दाउरा उनको घाँस भारी
यौटै थियो बिसाउने चौतारी । (परि.४.१२)

यहाँ वक्ता प्रेमी अथवा प्रेमिकाले पुराना यादहरू गीतमार्फत व्यक्त गरेको पाइन्छ । वक्ताले आफ्नो दाउरा र प्रेमिकाको घाँसको भारी बिसाउने चौतारो एउटै थियो भनी गीतको आरम्भमा भनेको देखिन्छ । विगतमा बेला मौकाले मायासँग भेट हुने गरेकोमा कहिलेकाहीँ देखादेख मात्र हुने गरेको तर मन परेको घरबार हुन नसक्दा पछुतो भएको भाव गीतमा पाइन्छ । सुरुको बेला मनमा आनन्द हुने गरेको तर पछिल्लो समयमा दिन काट्नु र काल पर्खनु मात्र दिनचर्या भएको नैराश्यपूर्ण भाव गीतमा व्यक्त भएको छ । गीतमा प्रेमीको पापी मनमा भएको कुरा बुझ्नै नसकेको र आँखाबाट आँसु निरन्तर बगेको अनि जीवन पनि सुक्तै गएको पीडा पनि व्यक्त भएको देखिन्छ । यसरी गीतमा प्रेम सन्दर्भलाई विषय बनाई प्रेम सफल हुन नसक्ताको वेदना प्रस्तुत भएको छ ।

प्रेमपरकतासम्बन्धी कथ्य विषय संस्कारगीतहरूमा पनि देख्न सकिन्छ । विशेष गरी विवाहका अवसरमा यस्ता गीतहरू गन्धर्वहरूले गाउने गर्दछन् । विवाह संस्कारमा गाइने रत्यौली गीतमा ठट्यौली भावसहित मा प्रेमपरक गीतहरू गाइन्छन् । गन्धर्व समुदायमा प्रचलित एउटा शृङ्गारिक रत्यौलीमा गीत प्रणय प्रसङ्ग आएको छ । उक्त गीत

मायापिरतीको विषयवस्तु रहेको रत्यौली गीत हो । रत्यौलीमा ठट्टा र शृङ्गारिकता प्रचुर मात्रामा पाइन्छ । यस गीतमा प्रेमी र प्रेमिकाबिचमा प्रेमपूर्ण भावको अभिव्यक्ति पाइन्छ । यसमा आकाशका नौलाख तारा गन्न नसके झैँ प्रमीलाई जाऊ भन्न नसक्ने विचार व्यक्त गरेका छन् । प्रेमीकै खुसीले गर्दा आफूले माया लगाएको तथा मौरी रसमा भुल्न आएझैँ प्रेमी पनि त्यस्तै निहुँले माया लगाउन आएकाले पनि त्यसमै भुल्न पुगेको भन्ने आशय गीतमा रहेको देखिन्छ ।

धानको बालो हरियो भयो
हाइरस पियारी पिपलु छायाले
मउरी घुम्छ रस लाने निहुँले
हाइरस पियारी म भुलेँ मयाले । (परि.५.१३)

यस गीतमा प्रेमीसँग बसी गीत गाउने रहर रहे पनि स्वर सुकेका कारण त्यो इच्छा पूरा हुन नसकेको भाव गीतमा व्यक्त गरिएको छ । बाझुङको गाउँ र दुर्लुङ्गे बेसी रमाइलो ठाउँ भएकाले त्यतै विचरण गरी रमाउने विचार भए पनि छुटेर जानुपर्ने बाध्यताले गर्दा कतै चिहानमा त पुगिने होइन भनी आशङ्का पनि व्यक्त गरिएको छ । बखत र मौकाले मात्र भेटघाट भएको र माया बसेको विषयलाई गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ । उक्त गीत गन्धर्वहरूले रत्यौलीका अवसरमा गाउने गरेका भए पनि गाउँघरमा सारङ्गी बजाई गीत गाउन डुल्न जाँदासमेत यो गीत प्रस्तुत गर्ने गरेको पाइन्छ । प्रेमपूर्ण भाव प्रस्तुत गर्नु र दुलहा-दुलहीको प्रेमालापको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति गर्नु यस गीतको गूढ आशय देखिन्छ । भाषिक विन्यास, लय, सङ्गीत र विषयका दृष्टिले यो गीत एक महत्त्वपूर्ण लोकगीत हो भन्न सकिन्छ ।

पतिपत्नीको प्रणय : गन्धर्व जातिमा अर्को एउटा 'जीवनको धनी' बोलको गीत वियोग शृङ्गार रसमा आधारित प्रेमगीत हो । उक्त गीतमा विवाह गरेर परदेश गएका एक पुरुषको वियोगमा उनकी पत्नीले विरहको भाव यसरी व्यक्त गरेकी छिन् :

हा कहाँ गयो जीवनको धनी
को देखेर बस्ने हो म पनि
बाह्र वर्से उमेरमा मेरो विहा भा'को
पाँचै वर्ष पुगिसके स्वामी विदेश गा'को
सत्र वर्षे जोबन मैले के गरेर धानौँ
आमाबाबुको अर्ती बुद्धि कत्तिसम्म मानौँ
गाउँघरका ठिटाहरू हेर्छन् आँखा तरी
के गरेर जोवन धानूँ लौन कृष्ण हरि । (परि.२.१३)

जीवनको धनी अर्थात् पति कहाँ कहाँ गएको हुँदा आफू अब कसरी बाँच्ने होला भन्ने पिर पत्नीले यहाँ व्यक्त गरेकी छिन् । बाह्र वर्षकै उमेरमा विवाह भएको स्वामी विदेश गएको पनि पाँच वर्ष भइसकेको र आफू सत्र वर्षकी भइसकेकाले जोबन कसरी धान्ने भनी गीतमा चिन्ता प्रकट गरिएको छ । बाल विवाह भएको र आफ्नो यौन जीवन धान्न नसकेको तथा त्यसका सकारात्मक र नकारात्मक पक्षको प्रस्तुति यस गीतमा पाइन्छ । गाउँघरका ठिटाहरूले आँखा तरी हेर्ने गरेको तथा बाबु-आमाको अर्ती पनि कतिसम्म मान्नु भन्ने अवस्थामा आफू रहेको भाव गीतमा व्यक्त भएको छ । परदेशबाट आएका चिठीपत्रले मन मात्रै बराल्ने गरेको कुरा उठाउँदै आफू विदेश जाने भए विवाह किन गरिएको होला भन्ने प्रश्न गीतमा उठाइएको छ । बन्धनमा पारी छोडेर गएको मान्छले अर्को साल आउने भन्दाभन्दै पाँच वर्ष बितिसकेको कुरा गीतमा अभिव्यक्त छ । कलेजीभित्रको दुःख आफूलाई मात्र थाहा भएको तथा पापीको मायाले ज्यानै सुक्न लागेको र सुखी जीवन बाँच्ने सपना पूरा नभएको भाव गीतमा व्यक्त भएको छ । यसरी विवाह गर्नासाथ पत्नीलाई छोडी विदेश जाने पति र उही पतिको मायाप्रेममा छटपटिने पत्नीको कारुणिक अवस्थालाई यस गीतले प्रस्तुत गरेको छ । विप्रलम्भ शृङ्गार रसको यस गीतमा प्रेमको एउटा वियोगान्त अवस्थाको चित्रण रहेको छ । मानिसको हृदयलाई द्रवीभूत गराउन यस्ता कारुणिक र हृदयस्पर्शी गीतहरूले महत्त्वूर्ण भूमिका खेल्दछन् । विवेच्य गीतले पति वियोगमा छटपटिएकी एउटी नारीको वेदनालाई मर्मस्पर्शी ढङ्गबाट चित्रण गरेको छ । पतिपत्नीको वियोगले नेपाली समाजमा विभिन्न समसया सिर्जना भएका छन् । यस स्थितिले गर्दा कतिपय पतिपत्नीका बिच सम्बन्ध विच्छेद भएको छ भने विभिन्न आपराधिक घटना पनि घटेका छन् ।पतिपत्नीको वियोगले कति छटपटी सिर्जना गर्छ र परस्पर मिलनका लागि कति आतुर बनाउँछ भन्ने प्रणयपरकताको प्रभावकारी अभिव्यक्ति यसमा रहेको छ ।

सालीभिनाजुको प्रणय : साली र भिनाजु को मायाप्रेममा रहने ठट्यौली गर्ने र जिस्किने बानीका बारेमा वर्णन गरिएका गीतहरू पनि गन्धर्व जातिमा प्रचलनमा देखिन्छन् । 'मेरो जोबन' बोलको गीतमा साली र भेनाका ठट्टा र यस्तै प्रेमपूर्ण कुराकानीहरू विषय बनेका छन् । उक्त गीतको एउटा नमुना अंश तल प्रस्तुत गरिएको छ ।

पन्छी बनी उड्थेँ म त मस्ती गगनमा
जाल हानी छेक्यो भेना मेरो जोवन ।
(कोइली जस्तो गुनगुनाउने तिम्रो कला हे
फूल जस्तो तिम्रो जोवन खेर जाला है । (परि.२.१४)

उक्त गीतांशअनुसार भिनाजुले जाल हानी आफूलाई छेकेको भन्ने आशय सालीको छ भने भिनाजुले सालीलाई 'फूल जस्तो तिम्रो जोवन खेर जाला है' भनी जिस्काएको सन्दर्भ रहेको छ । भिनाजुले पच्छ्यौरा तानी तानी जिस्क्याएकाले आफ्नो पनि वदनमा नयाँ रङ्ग

छाएको भनी सालीले अभिव्यक्ति दिएकी छिन् । भिनाजुले चुलबुले चालमा छेउछेउमा आउने मान्छेलाई मोहनी जालमा पार्ने र अन्त जान नदिने विचार प्रकट गरेका छन् । सालीबाट पनि भिनाजुको बोलीले मुटु नै खाएको र आफूलाई फूल जस्तै मुस्कुराउन मन लागेको अभिव्यक्ति प्रकट भएको छ । यसरी साली र भिनाजुबिचको प्रेमपूर्ण वार्तालाप नै यस गीतको कथ्य विषय बनेको छ । प्रस्तुत गीत प्रेमपरक अभिव्यक्ति रहेको मिठो रचनाका रूपमा रहेको छ ।

दाउराघाँस र मेलापात जानेहरूबिचको प्रणय : घाँस काट्न बनपाखामा जाँदा, दाउरा काट्न जाँदा, मेलापात गर्दा, गोठालो जाँदा वा यस्तै अवसरहरूका सन्दर्भमा गाइने गीतहरू गन्धर्व जातिले पनि प्रस्तुत गर्दछन् । घाँस काट्दा प्रायः मनोरञ्जनात्मक गीत र विरहका गीतहरू गन्धर्वहरूले गाउने गरेको पाइएको छ । घाँस काट्न जाँदा गाइने एउटा प्रेममूलक गीतको नमुना हेर्न यहाँ प्रस्तुत छ :

घाँस काटौँ हो डोको बोकेर
बसौँला है जोर मादल ठोकेर ।
लेखाली तरेली मिलेर
लाम् त माया धागो झैँ झेलेर,
पानी मुनि माछा झैँ खेलेर । (परि.४.७ क)

प्रस्तुत गीतमा डोको बोकेर घाँस काट्ने तथा जोर मादल ठोकेर बस्ने विषयबाट गीत सुरु गरिएको छ । धागो झैँ जेलेर कहिल्यै नफुक्ने माया लगाउने भाव गीतमा रहेको देखिन्छ । पानीमुनि माछाहरू खेले जस्तै माया प्रेममा खेलेर रमाउन वक्ताले गीतमा आह्वान गरेको छ । घाँस काट्न प्रेमिकाको डोको र आफ्नो खुर्पा जस्तै जहाँ गए पनि मायाले नबिर्सन गीतमा अनुरोध गरिएको छ । मायालाई कसरी उछिट्याउने भन्ने दाउ रहेको वक्ताको आशय देखिन्छ । वक्ता वा प्रेमीले आफ्नी प्रेमिकाको माया नभए त 'मोरिजाऊँ' भनी कसम खाएको स्थिति पनि गीतमा देख्न सकिन्छ । मायालाई मन परेको ठाउँमा लैजाने इच्छा पनि गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ । मायालाई सधैँ सम्झिरहने तर आफ्नो जिउ भने कहिल्यै नलागेको भाव गीतमा प्रकट भएको छ । यसरी मायापिरतीका भावहरू केटाले केटीसँग अथवा केटीले केटासँग प्रस्तुत गरेको प्रसङ्ग यस गीतमा पाउन सकिन्छ । यस्ता गीतहरू श्रमइतर अन्य जुनसुकै अवसर र अवस्थामा पनि गाउन सकिने गीतका कोटिमा पर्दछन् । घाँस, दाउरा, हँसिया, मुठो, डोको, नाम्लो, भारी जस्ता वस्तु र प्रसङ्ग जोडेर प्रेमभाव व्यक्त गर्ने कथ्य विषय यस गीतमा पाउन सकिन्छ ।

२.५.५ प्रकृतिपरकताको विश्लेषण

लोकगीतले प्रकृतिका कैयन परिदृश्यहरूलाई विषयवस्तुका रूपमा ग्रहण गरेको हुन्छ । प्रकृतिको वर्णन नभएका लोकगीतहरू कमै मात्रामा पाइन्छन् । तिनमा मानवीय संवेदना

समेत गाँसिएका विविध अवस्थाहरूको चित्रण समयअनुकूल, वातावरण अनुकूल र स्थान अनुकूल भएको हुन्छ। शर्मा (२०७६ : १९४) का अनुसार जीवनका कथा, रीतिरिवाज, रहनसहन, व्यवहार, प्राकृतिक पूर्वाधार आदिलाई परिवेशअन्तर्गत प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । लोकगीतमा कथ्य विषयलाई प्रस्तुत गर्न कुनै न कुनै सन्दर्भको आवश्यकता पर्दछ कारक बन्दछ । कक्षपति (२०५२ : १४) र पराजुली (२०५७ : १४६) ले पनि लोकगीतमा प्राकृतिक परिवेशले भूमिका खेल्ने बताएका छन् ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा कथ्य विषय प्रकट गर्ने सन्दर्भमा प्रकृतिका यथेष्ट चित्रण गरिएको पाइन्छ । गन्धर्व लोकगीतमा प्रकृतिलाई आलम्बन र उद्धिपन दुवैका रूपमा उपस्थित गराइएको देख्न सकिन्छ लोकगीतहरूमा विभिन्न स्थान, हावापानी, जीवजन्तु र वनस्पतिमा प्रकृतिपरकता विद्यमान छ ।

स्थानसम्बन्धी प्रकृति : गन्धर्व गीतहरूमा विभिन्न स्थान र त्यहाँ विद्यमान प्रकृतिको वर्णन पाइन्छ । गाउँ, सहर, हिमाल, पहाड, तराई, मुक्तिनाथ, काशी, गुर्भाकोट, काठमाडौं उपत्यका, सुर्खेतको छिन्चु आदि जस्ता किटानीमूलक स्थान र आकाश र पातालको वर्णन समेत गरिएको देखिन्छ । आकाश र पातालको दृश्य वर्णन तलको गीतमा यसरी गरिएको देखिन्छ :

अक्कास हो नि हाम्रो गाउँ ठाउँ
पत्ताल हो नि हाम्रो डेरा रे हो
जैदेवी माई तिमी भवानी (परि.१.३)

यस लोकगीतमा भवानीको गाउँठाउँ आकाशलाई मानिएको छ भने उनको डेराका रूपमा पाताललाई लिइएको छ । गन्धर्वहरूले मान्ने भवानी देवी आकाश अर्थात् उच्च स्थानमा रहने गरेको भनी उनीहरूले गर्व गर्ने गरेको पाइन्छ । पाताल अर्थात् तल्लो स्थानमा कहिलेकाहीँ रहे पनि डेराका रूपमा मात्र पाताललाई उपयोग गरेको देखिन्छ । आफ्नो गाउँठाउँ नै भवानीको घर हो भनी यहाँको प्रकृतिको महिमागान गरिएको छ ।

दुःखपीडा व्यक्त गर्ने माध्यमका रूपमा पनि प्रकृतिको सहायता लिई गीतमा स्थानिक प्रस्तुतीकरण गर्ने प्रवृत्ति गन्धर्व लोकगीतमा सहजै देख्न सकिन्छ । भञ्ज्याङको शितल छायाँ रहेको स्थानको वर्णन गीतमा यसरी प्रस्तुत गरिएको छ :

भरिया म बिसाएँ भारी
भञ्ज्याङको शीतलु छायाँमा
भञ्ज्याङको शीतलु छायामा ।
त्यो रातै दिन नि भारी बोक्छु खुइय सुसालेर

पसिनाको नि धारा पुच्छु टोपी फुकालेर
भरिया म बिसाएँ भारी
भञ्ज्याङको शीतलु छायाँमा । (परि.२.१९)

यस लोकगीतले भञ्ज्याङमा हुने शीतल छायाको कुरा उठाएको छ । पहाड पार गर्ने भञ्ज्याङ बटुवाहरूले विश्राम गर्ने स्थल हो जहाँ भरियाले पनि भारी बिसाएर थकाइ मार्छन् । त्यहाँ वरपिपल आदिका छायादार वृक्षहरू लगाइएका हुन्छन् र चौतारो चिनिएको हुन्छ । उकाली ओराली गर्दा थकाइ मार्न प्रयोग गरिने सो स्थलको रुखको शीतल आनन्ददायक हुन्छ । एक जना भरियाका लागि सो स्थल प्रकृतिप्रदत्त ठुलो उपहार हुनु स्वाभाविक छ । यही कुरा यहाँ उल्लिखित छ ।

मुक्तिनाथको मङ्गलमा कागवेनी क्षेत्रको सुन्दर दृश्यको वर्णन पाइन्छ । भगवान्को स्तुति गर्ने क्रममा मन्दिर र देवलको अवस्था उल्लेख गरिन्छ । यस क्रममा शङ्ख, घन्ट, छाना, छप्पन, नदी, तिर्थ, ध्वजा पताका, आकाश, जमीन आदिको सुन्दर चित्रण गीतमा गरिएको छ । गीतमा मुक्तिनाथ क्षेत्रका सत्र धाराको वर्णन पाइन्छ । तिनमा बग्ने पानीलाई पवित्र ठानी मानिसहरू नुहाउने गरेको पाइन्छ । अहिले धाराको सङ्ख्या बढेर एक सय नाघे पनि गीतले सत्र धारा भएको अवस्थालाई अङगीकार गरेको पाइन्छ । मुक्तिनाथ क्षेत्रमै बग्ने काली गङ्गा नदीलाई पनि यस गीतले आफ्नो कथ्य विषयमा समाहित गरेको छ । त्यहाँको निर्मल पानी अचाउँदा देह कञ्चन हुने कुरा उल्लेख गर्दै त्यसलाई कलि युगको काशीको संज्ञा पनि दिइएको छ । सो लोकगीतका तलका पङ्क्तिहरूबाट यो कुरा थाहा हुन्छ :

ध्यान गर्छु बरु दण्डवत
एक चित्त एक मन असननपत्र
मत्स्यमूर्ति हुन्छ भनी नुहायौ जगत्र
कागबेनी पिन्न दिई इन्द्रासन महाँ
सातै पुस्ता तारेउ बैकुण्ठमा ए है
मुक्तिनाथ भगबान जइ परमेसोर
नरलोग नुहायौ सत्र अनि धारा ।
कलिको त काँशी कालीगङ्गा भन्चन
निर्मल अचाउँदा देही हुन्च कञ्चन (परि.३.१)

मुक्तिनाथ गण्डकी प्रदेशको प्रसिद्ध तिर्थस्थल हो जहाँ हजारौँ तिर्थयात्रीहरू आइपुग्ने गरेका छन् । हिमालका काखमा रहेको यस तिर्थस्थलमा हिउँबाटै जल बनेर निस्केका पवित्र पानीका धाराहरू रहेका छन् । अत्यन्त चिसो पानी भएका ती धाराहरूमा नुहाएर धर्म आर्जन गरिने लोकविश्वास रहेको छ । पानी बगेर कालीगण्डकीमा मिसिने स्थलमा कागबेनी

नामक अर्को तीर्थस्थल रहेको छ। त्यहाँ पनि धर्म प्राप्तिका निम्ति नुहाउने गरिन्छ। कालीगण्डकी नदीलाई शालिग्रामका नदीका रूपमा पनि पवित्र ठानिएको पाइन्छ जहाँको जलमा शालिग्राम पनि पाइन्छ । यस्तो स्थलको महिमा गान एवम् सुन्दर प्राकृतिक दृश्यावलीको वर्णन उक्त गीतमा पाइन्छ ।

प्रकृति चित्रणको अनुपम नमुना असारे गीतमा पनि देख्न सकिन्छ। गन्धर्व जातिमा प्रचलित गण्डक क्षेत्रमा प्रचलनमा रहेको र काठमाडौँ उपत्यकामा प्रचलनमा रहेको दुई अलगअलग गीत पाइन्छन् । रोपाइँसँग सम्बन्धित यस्ता कर्मगीतहरूमा खेत, आली, ब्याड गहिरी खेत, असार पन्ध्र, हुमानढोका, हिमालको चिसो हावा, हिलो माटो आदिको वर्णन पाइन्छ । कृषिकार्यको सेरोफेरोमा प्रकृतिको चित्रण गरिएको स्थानिक प्रकृति वर्णनमा आधारित नमुना यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

हातको पाँजो आलीमा राखेर आऊ खेलुँ जुहारी
आऊ खेलुँ जुहारी
हातको पाँजो आलीमा राखेर आऊ खेलुँ जुहारी
बाबा नं ज्यूको गइरी खेत छि मलाई घिन लाग्यो
पातली नानीलाई फरिया किन्दा छ बिस रिन लायो
छ बिस रिन लायो । (परि.४.१)

यस असारे गीतमा हातमा लिएको बिउको पाँजो आलीमा राखेर जुहारी खेल्न आह्वान गरिएको छ । जोतेर हिलो उठाइएको खेत घिनलाग्दो पनि हुन सक्छ तर त्यसैमा रोपेर धान फलाइन्छ । प्रस्तुत गीतमा असारे खेती भएको ठाउँको सुन्दर प्रकृति वर्णन यस गीतमा पाइन्छ । त्यहाँ जुहारी खेल्न तम्तयार रोपार्नी र अन्य श्रमिकहरूलाई पनि अप्रत्यक्ष रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस गीतमा प्रकृति, मान्छे र वैरीको त्रिकोणत्मक प्रस्तुति रहेकाले यसमा मानवीय जीवनको शाश्वत् पक्षलाई देखाइएको भन्न सकिन्छ। यस्तै काठमाडौँ उपत्यकामा गरिने रोपाइँको दृश्य वर्णन पनि गन्धर्व लोकगीतहरूमा पाउन सकिन्छ। उक्त असारे गीतमा नेपाल सहर र यहाँको हनुमानढोका, यहाँ चलेको विकासको लहर तथा रोपाइँमा खाने खाजाको वर्णन यस प्रकार गरिएको छ :

लाएछ असारे हनुमान ढोका खोलेर हेर्दा लागेछ असार
राजा र रानीले रोपाइँ गर्ने असार पन्ध्रेइ असार
राजा र रानीले रोपाइँ गर्ने पन्ध्रेइ असार, पन्ध्रेइ असार
नेपालमा हेरी चारपट्टि देखेँ विकासको लहर
आज नि रोपाइँ भोलि नि रोपाइँ त्यो रोपाइँ जानु छ
त्यो रोपाइँ जानु छ पाँचमुठ्ठी मानाले दिएको खाजा

पेटभरि खानु छ , पेटभरि खानु छ
हिमालको चिसो हावा यो मनको साथी
हिमालको त्यो चिसो हावा यो मनको साथी
आज नै रोपाइँ, भोलि नै रोपाइँ वैरीको रोपाइँमा । (परि.४.२)

रोपाइँ नेपालको महत्त्वपूर्ण अवसर हो। यसमा खेतका मालिकदेखि कामदारहरू सबैको सहभागिता रहेको हुन्छ । दरबारमा बस्ने राजारानीदेखि सामान्य मानिसहरू सबैका निम्तिदरोपाइँ उत्साहजनक हुने भएकाले काठमाडौँ उपत्यकामा पनि रोपाइँको लहरले उमङ्ग सिर्जना गरेको पाइन्छ । गन्धर्व लोकगीतहरूमा यस्ता प्रकारका स्थान विषयक प्रकृति वर्णन गरिएका लोकगीतहरू प्रचलनमा रहेका देखिन्छन् ।

सुर्खेत जिल्लामा रहेको देउती बज्यै मन्दिर र त्यहाँ स्थापित देउती बज्यैको प्रतिमासँग सम्बन्धित विषय तथा त्यहाँ गरिने पूजा विधिको समेत उल्लेख गरिएको कथ्य विषय भएको माङ्गलिक गीतमा वीरेन्द्रनगर आसपासका क्षेत्रहरूको सुन्दर चित्रण गरिएको छ । उक्त मङ्गल गीतमा छिन्चु, गुर्भाकोट लगायतका ठाउँहरू र त्यहाँको पावन भूमिको यथोचित चित्रण उक्त गीतमा पाइन्छ :

तगत्र सुर्खेत पर्भु देउती गोरखस्थल
पाठ र पढी पर्भु चढाया नि भोग ।
छिन्चु, गुर्बाकोट पर्भु देउती गोमुखमा
पात पर कलश चढाए नि भोग राम हो
देवरकोट बाहुन र भएर पुजारु
देउती गङ्गामाला भैनन् त उजाली ।
बालाकृष्ण राजी भयर पुजारु
देउती गङ्गामाला भैछन् त उजाली ।
जस बनीकन आइपुग्या बजु । (परि.३.१४)

वनस्पतिसम्बन्धी प्रकृति : गन्धर्व लोकगीतहरूमा वनस्पति र बोटबिरुवा तथा गाउँघरका परिदृश्यहरूको वर्णन देख्न सकिन्छ । आफ्नो जातीय पहिचान बोकेको बाजा सारङ्गी बोकी गाउँघरमा डुल्दा डाँडापाखा, खेतबारी, खोलानाला र वनजङ्गल आदिजस्ता प्राकृतिक दृश्यहरूलाई एउटा गीतमा गीतमा समेटिएको देखिन्छ । नेपालको सामाजिक सांस्कृतिक पक्षको चर्चा गर्ने मूल कथ्यसँग गाउँघरमा सारङ्गी रोएको र, रानीवनको प्राकृतिक परिवेशमा बाँसुरीले सुसेलेको कुरा उल्लेख गरिएको छ । रानीवन भनेको चारैतिर फिँजिएको वन हो । रानी वनमा बाँसुरी सुसेलिएको र गाउँमा सारङ्गी रोएको प्रसङ्ग जोडेर नेपाली प्रकृतिप्रतिको संवेदनशीलता प्रकट गरिएको छ । पञ्चै बाजा घन्केको परिवेशले एउटा प्राकृतिक वातावरणसँग तादात्म्य राखेको देखिन्छ । गन्धर्व गीतमा नेपाली

लोकबाजाका नामहरू उल्लेख गरी ती लोकबाजाहरूले दुःखवेदना प्रकट गरेको कुरा यहाँ वर्णित छ । यस्तै यहाँ नेपाली लोक पहिरनहरूको उल्लेख भएबाट लोकजीवनको चित्रण भएको देख्न सकिन्छ । उक्त कुरालाई तलको गीतांशले स्पष्ट पारेको छ :

सारङ्गी रुँदै छ पारि गाँवैमा
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी वनैमा
पन्चै बाजा नौमती राम्रो रातो साथैमा
साङ्गी रुँदै छ पारि गावैँमा
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी वनैमा
किन बिर्स्यो दौरा सुरुवाल ढाका टोपी छैन
फरिया त भुल्यौ नि लै लै पटुकी नै छैन
चौबन्दी टुनामा बाजा बिनायो
मुर्चुङ्गा मुखैमा कसले बजायो
सारङ्गी रुँदै छ पारि गावैँमा
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी बनैमा (परि.२.१)

नेपाली जनजीवनमा देखा पर्न थालेको परिवर्तनले यहाँको समाजबाट र प्रकृतिबाट टाढा पुऱ्याउँदै छ । आफ्नो स्वाभाविक प्राकृतिक गतिविधिबाट समाज अलगिँदाको पीडा रानी वनको बाँसुरीले सुसेलेको कुरातर्फ उक्त गीतले सङ्केत गरेको देखिन्छ । हाम्रो देश हिमाल, पहाड र तराई मिलेर बनेको छ । यी तीनै क्षेत्रका गाउँघरका प्राकृतिक घटना गन्धर्वहरूका गीतमा अएका हुन्छन् । उनीहरूले गाउने गीतमा संवेदनशील र प्रभावकारी कथ्य विषयलाई प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । गन्धर्वहरू आफू गीत गाउन हिमाल, पहाड र तराईसम्म हिँडिरहँदा प्रकृतिलाई पनि सँगसँगै गीतमा व्यक्त गर्दछन् । यस क्रममा घरआँगन पनि गीतमै समेटिन आउँछन् । उनीहरू ले आफ्नो जातीय पहिचानको कथ्य विषय व्यक्त गर्ने क्रममा ती स्थानको प्रकृति यसरी समेटिएको देखिन्छ :

बाबा आमा छाती पिट्दै रुन्छन् धरधर
पेसा हाम्रो पैला कस्तो हिँड्थ्यौं घर घर
हिमाल, पहाड, तराई मधेश संसारको माध्येम भै
घरघटना सुनाइहिन्थ्यौं गाउँ र घर घरकै
कहाँ गयो गीत भन्ने गाइने दाइ
दुःख पीर विरहमा चाइने हइ । (परि.२.२)

गन्धर्वहरूलाई हिमाल, पहाड र तराईको भूभागबारे राम्रो जानकारी छ । हिमालको ठन्डी र तराईको गर्मीका साथै पहाडको न गर्मी न जाडोको परिवेशमा नेपालीहरूले भिन्न

भिन्न अवस्थामा दिन गुजारेका छन् । ती सबै स्थानको प्रकृति र समाजलाई उनीहरूले नजिकबाट नियालेका छन् । उनीहरूले त्यहाँको यथार्थ अवस्थाको गीत गाउँदा सबैको हृदय स्पर्श गर्ने भएकाले गीत ती गीतहरूले हृदयसंवेद्यता थपेका हुन्छन् । उनीहरू गीत गाउन मुग्लान गएका प्रसङ्गहरू गीतमा आएका छन् । मनका व्यथाहरू गीतमार्फत् व्यक्त गर्नु र विरहलाई पाख्ने काम उनीहरूले गर्दै आएका छन् । लोकपेसा पनि हराएको, गीत पनि हराएको र गाइने दाइ पनि हराएको कुरा गीतमा वर्णित छ । यस क्रममा उनीहरू मुग्लानको चित्रण गर्न गरेका छन् । मुगलान शब्दले मुगलकालीन भारतको अर्थ दिए पनि हाल यसले भारत लगायत अन्य देशलाई समेत जनाएको पाइन्छ ।

सारङ्गी बजाउँदै गाउँदै गीत सुनाउँदै
आइपुगेँ मुग्लानमा मनको बह बिसाउँदै । (परि.२.६)

गन्धर्वहरूले आफ्नो गीत सुनाउने पेसाको कामलाई मुगलानसम्म पनि विस्तार गरेका छन् । त्यसैलै त्यहाँको संस्कृति र प्रकृतिलाई उनीहरूले आफ्ना गीतमा स्थान दिएको पाइन्छ । गरिबी र शोषणले गर्दा मुगलान पुगेका नेपालीका झुप्राको वर्णन उनीहरूले गरेका छन् । त्यस झुप्रामा बसेर देश सम्झिँदै उनीहरू रोएको कथ्य विषय गीतमा आएको छ । बसाइँ सर्नेहरूको बस्तीको मात्र नभई उनीहरूको स्थितिको वर्णन उनीहरूका गीतले गरेका छन् । मुगलानको यही ठाउँ भन्ने नतोकिए पनि समग्र स्थानको प्रतिनिधित्व यस ठाउँले गरेको छ ।

भजन कोटिका गीतहरूमा धार्मिक परिवेशजन्य अवस्थाको वर्णन पाइन्छ । कृष्णको भजनमा वृन्दावनको सुन्दर प्रकृतिलाई उल्लेख गरिन्छ । त्यस्तै रामकलीमा अयोध्या र वनवासमा जाँदाको वन आदिको चित्रण पाइन्छ । कदमको गाछीमा बसेर कृष्णले गोपिनीहरू सँग गरेका लीलाहरूको चित्रण पाइन्छ । आरती गीतमा साँझमा बत्ती झलल बलेको वर्णन पाइन्छ । यस्तो वर्णनबाट उक्त गीत/भजन भावोन्मुख हुन पुग्दछ ।

कदमका गाछीमा कष्णजी बसेका
जमुनामा गोलेनीहरू लौन नि फँसेका
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
हरे हर । (परि.३.३)

मधेशको तोरिया त पहाडमा उबज्यो
घस हरे बालिके नि बुकुवाको रङ
तगरीको रिमिझिमी आँगनीमा आइपुग्यो
मिचिसक्यो नगरीको लोक । (परि.५.७.२)

उक्त माहाल विवाह संस्कारमा जन्ती पर्सिने बेला गाइने भए पनि यस गीतमा तोरीको धुलोबाट बनेको रङको विषय उठाइएको छ । तोरी एउटा बनस्पति भएकाले प्रकृतिसम्बन्धी वनस्पति यहाँ चर्चा गरिएको छ । अर्को माहालमा साली धानको अक्षता र माली गाईको दुधबाट मुछिएको अक्षता प्रयोग गरी दुलहालाई भला (पवित्र) अक्षताले पुज्न आह्वान गरिएको छ । यस माहालमा पनि प्रकृतिमा पाइने वनस्पति धानको उल्लेख गरिएको छ । धान आफैंमा अन्न हो यसको जैविक सम्बन्ध मानवसँग प्रत्यक्ष रूपमा रहेको हुन्छ । यस कुरालाई तलको गीतले प्रस्तुत गरेको छ :

साली धानको अछिता
माली गाईको दूध हो
पर्सिदेऊ न बरमाजीले
भलै अछिता । (परि.५.७.३)

जीवजन्तुसम्बन्धी प्रकृति : गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा विभिन्न जीवजन्तुसम्बन्धी वर्णन पनि पाइन्छ । समद्र र तालमा पाइने जलचर प्राणीबारे तिनमा वर्णन गरिएको पाइन्छ । गोही र माछा पानीमा पाइने जलचर हुन् । गोही खतरनाक जलचर हो । यसले माछा र ठुला ठुला जनावरलाई समेत निल्ने गर्दछ । माछा पानीमा बस्ने जलचर तथा न्याउली वनमा बस्ने पन्छी वर्गको प्राणी हो । यी दुवै प्राणीका क्रियालाई तलको गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ :

तीर्थ जानु बनारसको दही खानु ठेकीको
गोही भुल्यो समुद्रमा माछा भुल्यो तालमा
नमार्देऊ पापिष्ट वैरी आमा रुन्छिन् घरमा
जेठ मासको चर्को घाम बासे न्याउली खोला
कर्कलाको पानीजस्तो मनुखेको चोला । (परि.२.७)

उपर्युक्त गीतमा जीवजन्तुका माध्यमद्वारा प्रकृतिको दृश्य वर्णन गरिएको देख्न सकिन्छ । यसै गरी वनका हरिणको प्रसङ्ग उठाएर वस्तुस्थितिका माध्यमद्वारा प्रकृतिका विविध स्वरूपको वर्णन गरिएको छ ।

उकालीको चीसो पानी हिरेनले पियो
गाउँ सहर कश्मिर जिल्ला त्यतै खटाइदियो
दुनियाँका छोरालाई त धेरै विजोग लियो ।
लाहुर जाने साथी हो,छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल । (परि.२.९)

उक्त गीतमा हरिणको प्रसङ्गमा झिकेर हरिणले उकालीको चिसो पानी पिएको कुरा उल्लेख छ । हरिणको चर्चा यस गीतमा पाइएको हुँदा जीवजन्तुसम्बन्धी विषय यस गीतमा

उठाइएको छ । यसमा हरिण पाइने परिवेश पनि वर्णित छ । उकालो स्थान अर्थात् पहाडमा पनि हरिण देख्न पाइने कुरा यसबाट स्पष्ट भएको छ ।

प्रस्तुत प्रेमपरक लोकगीतमा पनि जीवजन्तु र तिनको परिवेशमा प्रकृति वर्णन गरिएको देखिन्छ । गाईभैँसीले घाँसपराल खाएको कुरालाई मानवीय मनसँग जोड्दै चिठीपत्रले मन बराल्ने कुरा उल्लेख गरिएको छ । चैत, बैशाखमा न्याउली कराएको, करेसाबारी इत्यादिको प्रसङ्ग तलको वर्णन गरिएको छ ।

गाईले खाने परी घाँस भैसीलाई पराल छ
किन आउँछ चिठी पत्र मन तेसै बराल्छ ।
चैत वैशाख उरठिलो नेउली करायो
आसम आउँछु भन्थ्यौ पापी चिठी नै हरायो । (परि.२.१३)

उक्त गीतमा गाई, भैँसी र न्याउलीको प्रसङ्ग आएको छ । घरपालुवा जनावरका रूपमा गाई र भैसीलाई दुध, दही आदि गोरसका निम्ति पालिँदै आएको छ । त्यसैले तिनलाई अत्यन्त उपयोगी जनावरका रूपमा समाजले अँगालेको छ । गाईभैँसीको प्रसङ्ग यहाँ पछिल्लो पङ्क्तिसँग सन्दर्भ मिलाउन आएको छ । मुख्य सन्देशबाहक पङ्क्ति यो होइन तर पनि प्रकृतिबाट मान्छेले प्राप्त गरेका यी जनावरबाट मानिस अतयन्त लाभान्वित भएका छन् । उक्त लोकगीतको अंशले घरपालुवा जनावरसम्बन्धी कथ्य प्रस्तुत गरेको छ । चैतवैशाखको उराठिलो समयमा न्याउलीले विरहको गीत गाउने सन्दर्भ पनि यस गीतमा रहेको देखिन्छ ।

जलाशयसम्बन्धी प्रकृति : गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा समुद्र, ताल, पोखरी आदिजस्ता जलाशयसम्बन्धी प्रकृतिको चित्रण पाइन्छ । वेगनास ताल पोखरास्थित तालहरूमध्ये पोखरामा रहेको वेगनास तालको सन्दर्भ जोडिएको देखिन्छ । यो फेवातालभन्दा सानो र रूपा तालभन्दा ठुलो ताल हो । यो ताल पोखरा महानगरपालिकाको दक्षिणपूर्वी भागमा अवस्थित मनोरम प्रकृतिले युक्त ताल हो । यही तालमा भेट भएको र यही ताल घुम्ने प्रसङ्ग तललको लोकगीतमा आएको छ ।

हे दुई हजार बहतर सालैमा
भइयो भेट यै वेगनास तालेमा
फुल फुलेर पहेलै भयो
आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो (परि.२.१५)

कैसु वनमा परेको बिपत्ति ना नि लछुमन
कैसु वनमा सीताको विपत्ति राम हो नि । (परि.३.९)

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा समाज, श्रम, संस्कार, मङ्गल, प्रणय आदि जुनसुकै कथ्य विषय प्रकट भए पनि तिनमा प्रकृति चित्रण समवर्तीरूपमा आएको छ । गाउँबेसी, वनपाखा र तिनमा रहेका प्राणी, पन्छी र समस्त चराचर जीवजन्तुको समग्र अवस्थाको वर्णन गरिएका गन्धर्व लोकगीतहरूको कथ्य विषय अन्य भए पनि प्रकृतिइतर भएर रहन सकेका छैनन् । मानवीय जीवन र प्रकृतिलाई विभिन्न प्राणीहरूसँग जोडेर गन्धर्व लोकगीतहरूमा प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । यसलाई निम्न उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

गाममा चरी बेसीमा हुटिट्याउँ
मया तिम्लाई कसरी उछिट्याऊँ
लेखाली तरेली मिलेर
लाम्त मया धागोभैँ भेलेर
पानी मुनि माछाभैँ खेलेर । (परि.४.७)

अरुण पारि हामरो घर डुङ्गामा चढी जानु छ पारि
डोकामा दाउरा नलैदे पराईको घरमा बासै पाइँदैन हो
साइँला, माइँला,पराई घरमा बासै पाइँदैन हो । (परि.४.१०)

संस्कारगीत र ऐतिहासिक विषयवस्तु भएका लोकगीतहरूमा पनि प्रकृति जीवन्त बनेर आएको छ । विवाह संस्कारमा गाइने गीतमा बरियात जाँदाको परिवेशको सुन्दर चित्रण गरिएको पाइन्छ । नेपालमा चिउँडीको फूल फुलेको दृश्य वर्णन निम्न गीतमा देख्न सकिन्छ :

तेहीमा तल यही नेपालैमा भुइँ फुल्यो चिउँडीको
कति र गरूँ दया र माया वराती हिनेको । वराती हिनेको (परि.५.९)

हावापानीसम्बन्धी प्रकृति : गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा हावापानीसँग सम्बन्धित प्रकृतिका विविध अवस्था कथ्य विषयका रूपमा प्रस्तुत भएका छन् । नेपालमा छ ऋतुहरूको अस्तित्त्व रहेको छ । त्यसअनुसार चैत र वैशाख महिनालाई वसन्त ऋतु, जेठ र असारलाई ग्रीष्म ऋतु, साउन र भदौलाई वर्षा ऋतु, असोज र कार्तिकलाई शरद् ऋतु, मङ्सिर र पुसलाई हेमन्त ऋतु तथा माघ र फागुनलाई शिशिर ऋतु भनिन्छ । वसन्त ऋतुमै यहाँ गर्मी बढ्न थाल्दछ । त्यसैले चैत, वैशाख र जेठको गर्मीका विषयमा गीतहरू

गाइएका छन् । त्यति बेलाका गर्मीका विषयमा जानकारी दिने यी लोकगीतहरू उदाहरणीय छन् :

जेठ मासको चर्को घाम बासे न्याउली खोला
कर्कलाको पानी जस्तो मनुख्खेको चोला (परि.२.८)
चैत बैशाख उराठिलो न्याउली करायो
असम आउँछु भन्थ्यौ पापी चिठी नै हरायो । (परि.२.१३)

यी दुबै गीतका पहिलो पङ्क्तिमा हापानीसँग सबन्धित विषय वर्णित छ । पहिलो गीतमा जेठ मासको चर्को घामबारे उल्लेख गरिएको छ । वास्तवमा जेठ महिनाको घाम सही नसक्नुको हुन्छ । यस बेला मान्छेहरू मात्र नभई चराहरू पनि शीतलको खोजीमा खोलामा पुगेका हुन्छन् । न्याउली चरो खोलातिर बासेको सुनिनुको कारण पनि यही हो । दोस्रो गीतको पहिलो पङ्क्तिमा चैत र वैशाख महिनालाई उराठिलो भनिएको छ । वसन्त ऋृतु फूल फुल्ने ऋृतु हो तर यहाँ त्यसको उराठिलोपनाका कारण न्याउली कराएको पाइन्छ । त्यसैले चैत, वैशाख र जेठ महिनामा गर्मी हुने र प्रकृतिमा देखा पर्ने सुख्खापनले गर्मी बढ्न थाल्दछ । त्यसैले चैत, बेशाख र जेठको गर्मीका विषयमा गाइएका गीतहरूले प्राकृतिक अवस्थाको चित्रण गरेको छन् ।

२.५.६ श्रमपरकताको विश्लेषण

कतिपय नेपाली लोकगीतहरू लोकजीवनका कर्म वा श्रमसँग जोडिएका हुन्छन् । काम गर्दा वा कुनै पनि शारीरिक श्रम गर्दा गाइने गीतलाई श्रमगीतको कोटिमा राखिएको पाइन्छ । (आचार्य, २०६२ : ५१) काम मात्र गरिरहँदा जीवन नीरस हुने भएकाले काम गर्दागर्दै थकान बिर्सन वा समय कटाउन गीत गाउनु लोक कलाकारहरूको नैसर्गिक गुण हो । (पराजुली, २०५७, पृ.२०७) साना बच्चाहरूलाई खेलाउँदा र सुताउँदा, धान रोप्दा, मकै गोड्दा, घाँसदाउरा गर्दा, गोठालो जाँदा, बाली भित्र्याउँदा, घैया गोड्दा वा यस्तै कुनै पनि श्रम गर्दा गाइने गीतहरूलाई श्रमगीत भनिन्छ । घरायसी कामकाज, खेतीपाती, घाँसदाउरा, गोठालो जाँदा वा श्रमका अन्य सन्दर्भमा गीतहरू गाउने परम्परा नेपाली समाजमा पाइन्छ । गन्धर्वहरू पेसाले गायनसँग सम्बन्धित भए पनि उनीहरू आंशिक रूपमा श्रमसँग जोडिएका हुन्छन् । गन्धर्वहरूले गीत गाउन गाउँसहर हिँड्दा वा स्वयम् व्यक्ति श्रमसँग जोडिँदा श्रमगीतहरू गाउने गरेका छन् । गन्धर्वहरूमाझ ठाउँअनुसार फरक फरक असारे गीतहरू प्रचलनमा रहेका छन् । गन्धर्वहरूमाझ रोपाइँ गीत, गोडेलो गीत, लल्लोरी गीत आदि

श्रमगीतका रूपमा गाइन्छन् । श्रमगीतका रूपमा रहेका कथ्य विषयलाई देहायअनुसार प्रस्तुत हेर्न सकिन्छ :

रोपाइँसम्बन्धी श्रम : असारमा रोपाइँ गर्दा रोपाइँसम्बन्धी श्रमगीतहरू गाइन्छन् । रोपाइँको काम असारमा हुने भएकाले तिनलाई असारे गीत पनि भनिन्छ । गन्धर्व जातिका मानिसहरू को मुख्य पेसा कृषि नभए पनि उनहिरू असारे गीतहरू गाउने गर्दछन् । उनीहरू खेतीपातीको काममा आंशिक रूपमा संलग्न हुने गर्दछन् ।

गण्डकी प्रदेशका गन्धर्व जातिमा प्रचलित असारे गीतले धान रोपाइँका गतिविधिहरूलाई कथ्य विषय बनाएको देखिन्छ । असारे गीतमा बाबा घरका हल मिल्ने गोरुलाई जुवा लगाई खेतमा लगिएको तर हलीले हलो नचलाई बोलेर मात्र काम अघि नबढ्ने कुरा एउटा गीतमा व्यक्त भएको छ । वारिपारि सबैतिर रोपाइँ भएकाले रोपाइँमा जानुपर्ने तथा पाँच मुठी अट्ने मानाले दिएको सिरौला (खाजा) पेटभरि खानुपर्छ भन्ने विषय गीतमा यसरी प्रस्तुत भएको छ :

वारि नि रोपाइँ पारि नि रोपाइँ त्यो रोपाइँ जानु छ
पाँच मुठी मानुले दिएको सिरौला पेटभरि खानु छ । (परि.४.१)

उक्त गीतमा रोपाइँको अवस्थाका बारेमा चर्चा गरिएको छ । गीतको समग्र कथ्य विषयलाई हेर्दा रोपाइँको बेला कप्तानकी बुहारीले बाँढ्ने पाँच मुठी सिरौलाले भोक मेट्तै काम गर्नु पर्ने स्थिति देखिन्छ । कप्तानकी बुहारीले मुठीका मुठी सुपारी बाँडेको सन्दर्भ पनि यस गीतमा उल्लेख गरिएको छ । यस गीतमा मुख्यतः रमाइलो गरी रोपाइँ सम्पन्न गर्न उक्त गीतमा आह्वान गरिएको छ । गीतले कर्मवादी बन्ने सन्देश दिँदै नेपाली लोक जीवनमा धान रोप्ने कर्मलाई एउटा विशेष पर्व वा उत्सव जस्तै मानी लोक अभिव्यक्ति दिएको छ । यस रोपाइँ गीतले रोपाइँमा जुहारी खेलिने र मनोरञ्जन गरिने कुराका साथै श्रमिकहरूले काम गर्दा पेटभरि खाजा खान नपाउने र प्रेयसीलाई मन पर्ने कपडा किनिदिँदा ऋण व्यहोर्नु पर्ने स्थितिबारे प्रकाश पारेको छ । रोपाइँमा बिउको पाँजो आलीमा थन्क्याएर भए पनि जुहारी खेलिने परम्पराबारे यसले जानकारी दिएको छ । मुठीका मुठी सुपारी बाँडेको तर पनि खाने कुरामा कन्जुस्याइँ गरिएकोमा त्यस प्रकारको कार्यप्रति झिनो रूपमा भए पनि असन्तुष्टि व्यक्त गरिएको छ । कप्तानकी छोरी वा बुहारीले बाबाको जिउ छउन्जेल रोपाइँ गर्ने र लाउने खाने कुरा व्यक्त गर्दा नजानिँदो रूपमा कप्तान बाबाको धाक र रवाफ पनि देखाउन खोजेको देखिन्छ । यस गीतमा काम गरे पनि पेटभरि खान नपाएको श्रमिकहरूको दयनीय अवस्थालाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

काठमाडौँ उपत्यका क्षेत्रमा प्रचलित असारे गीतमा पनि रोपाइँको वर्णन गरिएको पाइन्छ । यस गीतमा राजपरिवारका सदस्यहरूले समेत रोपाइँमा सहभागिता जनाएको कुरा तलका पङ्क्तिहरूमा वर्णित छ :

लाएछ असारे हनुमान ढोका खोलेर हेर्दा लागेछ असार
राजा र रानीले रोपाइँ गर्ने असार पन्ध्रेइ असार
राजा र रानीले रोपाइँ गर्ने पन्ध्रेइ असार / पन्ध्रेइ असार
नेपालमा हेरी चारपट्टि देखेँ विकासको लहर (परि.४.२)

गीतअनुसार राजारानीले रोपाइँ गर्ने समय पनि असार पन्ध्र हो । रोपाइँ नेपालको महत्त्वपूर्ण अवसर हो । यसमा खेतका मालिकदेखि कामदारहरू सबैको सहभागिता रहेको हुन्छ । यसबाट रोपाइँमा सामुदायिक सहभागिताको स्थितिलाई देखाइएको छ । बारी हिल्याएर धान रोप्ने र माना रोपेर मुरी उब्जाउने कुरा गीतमा उठाइएको छ । दरबारमा बस्ने राजारानीदेखि सामान्य मानिसहरूको समेत उपस्थिति रोपाइँ उत्साहजनक हुने भएकाले काठमाडौँ उपत्यकामा पनि रोपाइँको लहरले उमङ्ग सिर्जना गरेको पाइन्छ । चारैतिर रोपाइँ भएको देख्दा नेपालमा विकासको लहर आए जस्तो दिनहुँ रोपाइँ गर्दागर्दै असार महिना लाग्ने र थोरै खाजा खाएर धेरै काम गर्नुपर्ने बाध्यता भएको कुरा गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ । कर्ममा भए सुनचाँदी लाउन पाउने अपेक्षासहित दश गरा राम्रोसँग हिल्याइदिने विचार गीतमा प्रकट गरिएको छ । असारमा दुधिलो मकै र साउनमा खिर खाइने कुरा पनि गीतका प्रसङ्गमा आएको छ । यस गीतमा नारी वक्ता रहेको बुझ्न सकिन्छ । घरमा शीतल वचन नभए पनि मनमा पिर भने नभएको कुराले यस गीतमा नारी संवेदनालाई समेत व्यक्त गर्न खोजिएको छ । हिमालको चिसो हावा नै मनको साथी भएको कुराले एकातिर नेपाली भूमिप्रतिको ममता देखिएको छ भने अर्कातिर मायाजालको बोलीवचनमा खराब मोहनी हुने यसमा आशङ्का पनि प्रकट गरिएको छ । गीतमा यही आशयले मायाको वैशिष्ट्य प्रकट भएको छ । जस्तै :

यो मायाजालको बोली र वचन मोहनी खराब
आज नि रोपाइँ भोलि नै रोपाइँ त्यो रोपाइँ जानु छ । (परि.४.२)

प्रस्तुत असारे गीतमा एक जना विरहमा परेकी महिलाले असारमा रोपाइँ गर्दा आफ्नो अवस्था, काम गर्दाको अवस्था र आफ्ना अनुभूतिहरूलाई समेत प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । दिनहुँ रोपाइँ गर्न जानु पर्ने आफ्नो कार्यबारे पनि उनले जानकारी दिएकी छिन् । काठमाडौँ उपत्यका र आसपासका क्षेत्रहरूमा गन्धर्व जातिका मानिसहरूले सञ्चरण गरेका हुनाले यस असारे गीतले सहरिया जीवनमा समेत असारे भाकाको परिचय गराएको देखिन्छ । प्रस्तुत गीत श्रमगीतका रूपमा नेपाली जनमानसमा परिचित गीत हो ।

बाल संरक्षणसम्बन्धी श्रम : श्रमकै सन्दर्भमा गाइने लल्लोरी गीत पनि गन्धर्व जातिमा प्रचलित देखिन्छ । लल्लोरी गीत नेपाली लोकजीवनमा प्रचलित विशेष श्रमगीत हो । विषयवस्तुका हिसाबले लल्लोरी गीत नेपालका सबैतिरका भूभागमा एकै किसिमको पाइन्छ । यस्ता गीतहरूमा सुत्न लगाउने आमा, बाबु, दिदी, दाजु वा यस्तै कोही पात्रहरू श्रमकर्ताका रूपमा रहेका हुन्छन् । गन्धर्वहरूले गाउने गरेको लल्लोरी गीतमा बच्चालाई सुताउन बालसुलभ क्रियाकलापहरूमा आधारित गीति अभिव्यक्ति गरिएको पाइन्छ । गण्डक क्षेत्रमा प्रचलित गन्धर्व जातिका मानिहरूले गाउने गरेको लल्लोरी गीतको एक अंश यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

आऊ निदरी आऊ न
छुन्मुनु गर्दै आऊ न
बाबुको आँखामा पनि
अप्सराहरू ल्याऊ न । (परि.४.३)

उक्त गीतमा निन्द्रालाई 'आऊ निदरी आऊ न' भन्दै बोलाइएको छ । निद्रालाई छुनुमुनु गर्दै आउन र बाबुको आँखामा अप्सराहरू ल्याउन भनिएको छ । गीतमा आमा बाहिर गएको अवस्थामा अन्य व्यक्तिले बच्चालाई सुताउन खोजेको प्रसङ्ग रहेको देखिन्छ । यसका साथै आमा बाबुको लुगा धुन गएको र लुगा धोइसकेपछि तात्तातो दुध ल्याएर बाबुलाई खुवाउने कुराको पनि त्यहाँ उल्लेख छ । अर्को अन्तरामा फेरि आमा घाँस काट्न गएको र आएपछि तात्तातो बुबु (दुध) ल्याउने र बाबुले खान पाउने कुरा वर्णित छ । तेस्रो अन्तरामा आमा जाँतो पिध्न गएको र जाँतो पिँधिसकेपछि तात्तातो बुबु ल्याउने र बाबुले खान पाउने कुरा उल्लेख गरिएको छ । यस प्रकार प्रस्तुत गीतमा बच्चालाई सुताउनका लागि आमा आउने र बुबु खुवाउने आशा देखाइएको छ । यसमा आमा कतै टाढा नगएको र घरकै काममा लागेको कुरा बच्चालाई बुझाउन खोजिएको देखिन्छ । हुन त गीतमा आमा आएर दुध खुवाउने एउटै मात्र विषय उल्लेख भए पनि यस गीतको उद्देश्य, लय, भाव आदि बालकेन्द्रित छन् । गीतको प्रयोजन बालकलाई निदाउन प्रेरित गर्नु रहेको देखिन्छ ।

बाल संरक्षणकै सन्दर्भ व्यक्त हुने गन्धर्व जातिमा प्रचलित श्रमगीतहरूमध्ये बेसीमा काम गर्दा गाइने एक प्रकारको गीत रहेको छ । पहाडी क्षेत्रमा खेतीपाती बेसीमा पनि गरिने तर बेसी घरबाट अलिक टाढा हुने अवस्थामा दिनभर उतै काम गर्ने र सो कामका अवसरमा एक प्रकारको बाल संरक्षणसम्बन्धी गीतकै रूपमा गाउने गरिन्छ । यस्तो अवस्थामा प्रस्तुत गरिने गीतमा नारीका वेदना पनि प्रस्तुत भएको छ । उक्त गीतमा एउटी नारीले बेसीको खेतमा काम गर्न जानुपर्ने अवस्थामा नाबालक सन्तानलाई हेरिदिने मान्छे नपाउँदाको पीडा व्यक्त भएको छ । घरभरि मान्छे भएर पनि कसैले आफ्नो बच्चा नहेरिदिने कारुणिक अवस्थालाई यस गीतले प्रस्तुत गरेको छ ।

काम गर्न नजाऊँ भने सतर दिनका भोका छन्
बेसीमा जाम् त भने बाला पच्छ्याउँछन् । (परि.४.९)

खाटमा बसेका ससुरा बुवालाई, भान्सामा हुने सासू आमालाई, खाटमा बसेका जेठाजुलाई, भान्सामा बसेकी जेठानी दिदीलाई, माइतबाट आएकी आमाजू दिदीलाई र झ्यालमा बसेकी नन्दलाई समेत आफ्नो बाला दुर्ज्योधनलाई हेरिदिन गीतमा आग्रह गरिएको देखिन्छ । बच्चा वरपर हिँड्दै अल्लरबल्लर गरिरहेको हुन्छ । उसलाई हेरचाह गर्ने केही धन्दा आवश्यक भइरहेको हुन्छ । कसैले पनि त्यो बच्चालाई हेर्न मन्जुर नगरेको दुःखद अवस्थालाई गीतमा चित्रण गरिएको छ । यस्तो अवस्थामा बेसीमा काम गर्न जान कठिनाइ पर्ने कथ्य विषय गीतमा प्रस्तुत भएको छ । उक्त गीतले पारिवारिक जीवनमा श्रम गर्ने सन्दर्भमा परिवारको सहयोग रहनु पर्ने सन्देश बोकेको छ ।

दाइँसम्बन्धी श्रमः श्रमगीतका रूपमा दाइँ गीत पनि गन्धर्वहरूमाझ प्रचलित छन् । मङ्सिर महिनामा धान खेती भित्र्याएपछि दाइँ गर्ने परम्परा नेपाली समाजमा रहेको पाइन्छ । गन्धर्वहरू आंशिक रूपमा खेतीपाती गर्ने तर धेरैजसो गन्धर्वहरू गीत गाएरै हिँड्ने गरेका छन् । यस क्रममा उनीहरूले दाइँ गीत पनि गाउने गरेको पाइएको छ । गण्डकी प्रदेशमा प्रचलनमा रहेको एउटा दाइँ गीतको एक अंश यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

मियाको टुपामा परालको चान्द्रो
गोरु खेद्ने केटालाई खसीको आन्द्रो
हो बरतु हो । (परि.४.४)

प्रस्तुत गीतमा मियाको टुप्पामा कोइली बसेको कुरालाई गोरु खेद्ने केटालाई घिउको चोइली दिने कुरासँग जोडिएको छ । असबिरे झरुवा र बाह्र बिसे राससँग लङ्कामा चम्पा फूल फुलेको कुरालाई तुलना गरिएको छ । वनमा काग, कोइली जस्ता पन्छीहरू हुने भए पनि मयूर नै पन्छीमा सबभन्दा राम्रो भएको भनी उल्लेख गरिएको छ । यहाँ उल्लेख गरिएको “काग क्वैली वनमा झसङ्ग मनमा पङ्खीमा राम्रो मजुर” भन्ने वाक्यांश अन्य गीतबाट नक्कल गरी गन्धर्वहरूले गाएको देखिन्छ । मौलिकताका दृष्टिले यसरी गन्धर्वहरूले दाइँसँग सम्बन्धित शब्दहरूसँग जोडेर गाउनु राम्रो कुरा होइन । हिँडडुल गर्दा मात्र सबै कुरा देखिन्छ र ती कुरा झलझली याद आउँछन् भन्ने भनाइ पनि यहाँ व्यक्त छ । यस गीतले दाइँ गर्दाको अवस्था र किसानको जीवन सन्दर्भलाई समेत प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । प्रस्तुत गीतमा खलामा दाइँ गर्दाको दृश्य वर्णन गरिएको छ । दाइँ गर्दा मियाको टुप्पामा सानो परालको मुठो बाँध्ने गरिन्छ जसलाई लोकभाषामा ‘चान्द्रो’ भनिन्छ । यस गीतमा मियाको टुप्पामा परालको चान्द्रो राखिने र गोरु खेद्ने केटालाई खसीको आन्द्रो दिइने कुरा उल्लिखित छ । यसबाट दाइँ श्रमगीतमा हास्य भाव उत्पन्न गरेर थकाइ घटाउने प्रयत्न गरेको पाइन्छ ।

नेपालको पुर्वी भेगमा पनि दाइँ गीतको परम्परा पाइन्छ । भोजपुर र झापाका गन्धर्वहरूमा यस किसिमको दाइँ गीत प्रचलनमा रहेको छ । उक्त गीतमा सिमाल चरीको

प्रसङ्ग झिकेर दाइँसम्बन्धी नेपाली समाजमा रहेको लोकविश्वासलाई समेत व्यक्त गरिएको छ ।

सिमाल चरी बासमा बसिन्
आसमा ल्याइन् रासमा बसिन्
लछिन ल्याइन्
हो हो नि तारे हो
हो हो नि माले हो हो । (परि.४.५)

प्रस्तुत गीतमा सिमलचरी घुम्दै घुम्दै आएका हुनाले अब घुमीघुमी मियाको वरिपरि दाइँ हाल्न गीतमा दयँरेहरूलाई आह्वान गरिएको छ । यहाँ तारे र माले भनी गोरुको नामकरण गरिएको हो । साथै गीतमा गोरुहरू धपाउन प्रयोग गरिने 'हो हो नि लाले...हो हो, हो..हो नि तारे हो हो' जस्ता पदावलीको प्रयोग गरिएको छ । सिमल चरीले सह बोकेर ल्याइन् भन्ने भाव गीतमा पाइन्छ । दाइँ गर्दै पराल झिकेर भारी बाँध्दै काम सकाउने र सिमल चरीले बास बस्ने ठाउँ बनाउनुपर्ने भाव गीतमा पाइन्छ । गोरुलाई पनि छिटो छिटो पराल माडी हिँड्न आह्वान गरिएको छ । घरबेटीले खाजा ल्याएपछि खाजा खाने बेलामा गोरु फुकाइदिएर कान्लामा चर्न पठाइएको अवस्थामा सुनकी चरी आएर रासमा बसेको र सह ल्याएको भन्ने सन्देश गीतमा दिइएको छ । सिमल चरीलाई यस गीतमा आसकी चरी, सुनकी चरी र सहकी चरी भनी खलामा दाइँ हालेको ठाउँमै आइपुगेर बसेको भन्ने कल्पना गरिएको देखिन्छ । यसरी प्रस्तुत गीत सिमल चरीको आगमन र दाइँको कार्य समापनसँग सम्बन्धित रहेको छ । सिमल चरीको कथानकलाई यस गीतले सङ्केत गरेको र दाइँ गर्ने अवसरमा गाइनु र गोरुको लहरसँग हो....हो..... भन्दै दयँरेहरूले प्रस्तुत गर्नु यस गीतका विशेषता हुन् ।

गोडमेलसम्बन्धी श्रम : श्रमगीतकै रूपमा घैया गोड्दा गाइने गीतहरू नेपाली लोकजीवनमा प्रचलित देखिन्छन् । यसलाई कतै गोडेलो र कतै जेठे गीत पनि भनिएको पाइन्छ । गन्धर्व जातिमा पनि गोडेलोका रूपमा घैया गोड्दा गाइने गीत प्रचलित छ । उक्त गीतमा एक्लै घैया गोड्न जानु पर्दाको अवस्थालाई यसरी प्रस्तुत गरिएको छ :

जेठ र मासको यति चर्को घाम के का लाई घैया गोड्दी छौ है
हामरो बाबा, हामरो आमा कता गए होलान् तिमीले भन्देऊ है
तिमीले भन्देऊ है
हामरा बाबा हामरा आमा कता गए होलान् तिमीले भन्देऊ है ।

हामरो भाइ बुवारी गौतम नाना कता गइन् भन्देऊ है
हामरो बुवारी त्यो माइली बुवारी कता गइन् भन्देऊ है
कता गइन् भन्देऊ है

गोठको गाई फुकाएर पनि गोठालो त गइन् है । (परि.४.६)

प्रस्तुत गीतमा एउटी नारीले खेतमा गएर एक्लै घैया गोड्नु परेको र परिवारका सदस्यले साथ नदिएको अवस्थामा विरहको भाव व्यक्त गर्दै विरह व्यक्त गरेको कथ्य विषय देख्न सकिन्छ । यस गीतमा चर्को घाममा केका लागि घैया गोड्दै हो भनी एक नारीले अर्की नारीसँग सोधेकी छन् । यस गीतमा घैया गोड्ने नारीबाहेक अर्की नारीको पनि उपस्थिति देखिन्छ । प्रश्न र उत्तरको शैलीमा प्रस्तुत गीत अघि बढेको छ । यहाँ बुहारीको बुहार्तनलाई पनि प्रस्तुत गरिएको छ । बुहारीले आफन्तसँग आफ्नो बालालाई हेरिदिन आग्रह गरिएको छ । जेठ मासको चर्को घाममा एक्लै घैया गड्दै गरेको प्रसङ्ग उठाउँदै परिवारका अन्य सदस्य कता गएका छन् भन्ने प्रश्न गरिएको देखिन्छ । बाबा-आमा खोइ भन्ने प्रश्नको जबाफमा बुढाबुढी भएको, दाजु गाई दुहुन गएको, भाइ काशी नुहाउन गएको, कान्छो भाइ स्कुल पढ्न गएको, बहिनी पानी भर्न धारमा गएकी र भाइबुहारी गोठालो गएको जानकारी गीतमा क्रमिक रूपमा उत्तर दिनेले दिएको देखिन्छ । यसले गोठालो गर्न वनतिर जाने लोक प्रचलनलाई देखाएको छ । श्रमका अवसरमा गाइने श्रमगीतलाई श्रमले नै जोगाएर राख्नुपर्दछ । हिजोआज घैया रोप्ने र गोड्ने चलन कमै मात्रामा पाइने हुनाले यस्ता गोडेलो गीतहरू संरक्षण गर्नु चुनौतिको विषय बनेको छ ।

२.५.७ सांस्कारिकताको विश्लेषण

गन्धर्व जातिमा प्रचलित संस्कारगीतहरू उनीहरूको जातीय परिचय र सन्दर्भहरूसँग जोडिएका छन् । उनीहरूका संस्कार हिन्दु धर्म र परम्परा अनुकूल रहेका छन् । जन्मदेखि मृत्युसम्मका विभिन्न संस्कारहरू सम्पन्न गर्दा उनीहरू संस्कारगीत गाउने गर्दछन् । यसरी संस्कारका सन्दर्भमा गाइने गीतहरू संस्कारगीत हुन् । गन्धर्व जातिमा जातकर्मसम्बन्धी, नामकर्मसम्बन्धी, उपनयनसम्बन्धी र विवाहसम्बन्धी संस्कारका साथै अर्बाजो बरनाउने कार्यसँग सम्बन्धित संस्कारगीतहरू प्रचलित छन् ।

जातकर्मसम्बन्धी संस्कार : गन्धर्वहरूले बच्चा जन्मिएको उपलक्ष्यमा लोकगीत गाउने गर्दछन् । उनीहरूमा बच्चा जन्मिँदा गीत गाउनैपर्छ भन्ने मान्यता पाइँदैन तर उनीहरू पेसेवर गायक भएका हुनाले घरमा बच्चा जन्मिँदा गीतहरू गाउने गर्दछन् । गन्धर्वहरूले बच्चा जन्मिएको समयमा खुसीको वातावरण सिर्जना गर्न जन्म प्रसङ्गको कथ्य विषयलाई जोडेर गीत गाउने गरेको पाइएको छ । संस्कारका अवसरमा गाउने गीत भएकाले यसलाई संस्कारगीतका रूपमा मान्न सकिन्छ । यस गीतमा बालक जन्मिँदाको अवस्था र उक्त बालक ठुलो भएपछि हुने गतिविधिहरू कथ्य विषय बनेका छन् । यस गीतमा बाबुआमाको प्रशंसा गरिएको छ । बाबुआमाको धर्मकर्मको फलस्वरूप पुत्र प्राप्ति हुने र बालबच्चाको छाता बनेर सुमेरु पर्वत झैँ सदा स्थिर रहिरहने बाबुआमालाई घरको शोभा बढाउने व्यक्तिका रूपमा यस गीतमा चिनाइएको देखिन्छ । आमाले दश महिना

गर्भमा राखी अनेकौँ पीडाहरू सहे पनि बच्चा जन्मिँदा आनन्दमा परेको विचार यस गीतमा व्यक्त भएको छ । गीतको पहिलो अन्तरामा व्यक्त विचारले यसलाई पुष्टि गर्दछ :

हिन्न हुन्न पेट पनि सङ्कष्ट भो धेर
जन्महने बेला भयो बेथा लाग्छ धेर
कोहीलाई कष्ट पर्दा पाइँदैन मनमर्दन
जन्म्यो भनी खुसी हुँदा आनन्दमा पर्छन् । (परि.५.१)

उपर्युक्त गीतमा बच्चा दश महिनासम्म पेटभित्र आनन्दको संसारमा बसेको र आमाले पनि देख्न नसकेको अवस्था चित्रण गरिएको छ । आमाले नै गर्भको संसारबाट बाहिरी संसारमा ल्याइदिएको विषय गीतमा वर्णित छ । आमाको दश धारा दुध पिएको बच्चाले भविष्यमा त्यसको ऋण तिर्नुपर्ने सन्देश गीतमा दिइएको छ । यसरी प्रस्तुत गीतले बच्चा जन्मिँदाको तत्कालीन अवस्था र भविष्यको समेत पूर्वानुमान गरेको छ । व्यावहारिक जीवनको वास्तविक पक्षलाई गीतले उजागर गरेको देखिन्छ ।

जन्म हुनु भनेको पहिलो पटक धर्तीमा शिशु पर्दापण गर्नु मात्र नभई परिवारमा एउटा खुसीको अवस्था निर्माण हुनु पनि हो । मानिसले गर्ने सांस्कारिक कर्महरू जन्मबाटै सुरु हुन्छन् । गन्धर्व जातिका मानिसहरूले बच्चा जन्मनासाथ एउटा सङ्गीतमय वातावरण सिर्जना गर्दछन् । त्यसकै लागि उनीहरूले उपर्युक्त विश्लेषित गीत प्रस्तुत गर्दछन् । जन्म प्रसङ्गमा गन्धर्वहरूद्वारा बच्चाको स्वागतार्थ मङ्गल गीत पनि गाउने गरिन्छ । गन्धर्व जातिमा छोरीभन्दा छोरो जन्मिँदा बढी हर्षोल्लास मनाउने गरिएको पाइन्छ । यसमा पितृसत्तात्मक सामाजिक रीतिको प्रभाव देखिन्छ । बच्चा जन्मनुको श्रेय बाबुआमालाई जाने भाव बोकेको उक्त गीतले गन्धर्वहरूको साङ्गीतिक संस्कार र जन्मनासाथ सारङ्गी बाजाको सामीप्य गराउने एउटा परम्परालाई समेत प्रस्तुत गरेको छ ।

नेपाली समाजमा बच्चा जन्मेको छैटौँ दिनमा छैटीको गीत गाउने परम्परा रहेको छ । गन्धर्वहरूले संस्कारगीतका रूपमा छैटी गीत गाउने गर्दछन् । उनीहरूले गाउने छैटीको गीतमा बच्चाको भविष्यप्रति शुभ भाव व्यक्त गर्ने कथ्य विषय प्रस्तुत भएको छ । उक्त गीत बच्चा जन्मेको छैटौँ दिनमा गाइने भए तापनि यसमा बालक जन्मेदेखिका सन्दर्भहरू जोडिएर आएका छन् । जस्तै :

तेत्तिस कोटि देवताको आसिस वरदान
मनकाङ्क्षे पुराइदेऊ न ईश्वर भगमान
बढी आओ धर्मको सन्तान नि । (परि.५.२)

गीतको सुरुमा मङ्गलाचरण जस्तो परम ब्रह्मा भग्वानको स्तुति गरिएको छ । तिनै परम ब्रह्माको भक्तिबाट कर्म प्राप्ति भई पुत्र लाभ भएको कुराको उल्लेख छ । उक्त गीतका

अन्य पङ्क्तिहरूको कथ्य विषयका रूपमा भगवान्को वरदानस्वरूप प्राप्त सन्तानका निधारमा छैटीको दिन चित्रगुप्तले भाग्य लेख्न लगाउने र त्यसमा दाहिने चन्द्रमा पारिकन भाग्य लेखिने कुरा वर्णित छ । बुबाको भक्ति, नाम, यश र चर्चाले गर्दा यसरी छोराको भाग्य निर्धारण हुने उल्लेख छ । अझै पनि ती बुबाले ईश्वरसित बिन्ती गरी कर्मको उपहार माग्छन् भन्ने आशय व्यक्त भएको छ । गीतअनुसार कति मानिसहरूले छोराछोरी भएनन् भनी तीर्थ जान्छन्, सौदा (भाकल) लगाउँछन्, काशी जान्छन्, धर्मशाला थाप्छन्, चौमासिक व्रत बस्छन्, बाटो बनाउँछन् तर पनि सन्तान प्राप्ति नहुँदा दुःखी बन्छन् । कर्मलाई जितेर, पुण्य कर्म गरेर वा ईश्वर भक्ति गरेर मात्र सन्तान सुख प्राप्त हुन्छ भन्दै तेत्तिस कोटि देवताले वरदान दिएर आज सन्तान भएको हो भन्ने कथ्य विषय गीतमा उल्लेख छ । कर्ममा नभए छोराछोरी हुँदैनन् । त्यसैले पुण्यकर्मको बाटो रोज्नुपर्छ भन्दै पुत्रका बुवालाई इङ्गित गर्दै उनका कर्ममा छोरा जन्मेर बडो हर्क मनले छैटी गर्न भन्ने गीतको भनाइ छ । यसमा भगवान्को आशिष् र वरदान भएको विषय वर्णित छ । यसरी प्रस्तुत गीतमा कर्मवादी, अध्यात्मवादी र आस्तिक भएपछि मात्र यस अवनिमा छोराछोरीको प्राप्ति भई वैकुण्ठमा बास हुन्छ भन्ने सन्देश दिइएको छ ।

उक्त छैटीको गीत गन्धर्वहरूको जातीय संस्कार र गायन परम्पराको परिचायक गीत हो । यस गीतमा भाग्यवादी र कर्मवादी दुवै प्रकारका चिन्तनहरू पाइन्छन् । परलोकवाद, भाग्यवाद र पुनर्जन्म जस्ता दार्शनिक चेतसमेत यस गीतमा पाइएको छ । शुभ लगन र शुभ कार्यहरूमा मङ्गल गीत गाउनु गन्धर्वहरूको साङ्गीतिक संस्कार पनि हो । हरेक संस्कारगीतमा उनीहरूले स्थायी अंशमा वा अन्तरा भागमा भए पनि ईश्वरस्तुति गरेकै हुन्छन् । कतै न कतै राम, कृष्ण, महादेव, विष्णु वा कसैको नाम उच्चारण गरेको देखिन्छ । सारङ्गी वा अर्बाजोमा समेत धर्म संस्कारको प्रतीक चिन्ह राखेको पाइन्छ । उक्त छैटी गीतको मूल विशेषता भनेको बालकको भाग्य र कर्मप्रति शुभकामना व्यक्त गर्नु रहेको देखिन्छ । सारङ्गी वा अर्बाजो जे बजाए पनि छैटीको दिन उक्त बाजा जन्मेको बच्चालाई छुवाउने, दीयोको दर्शन गराउने अनि मात्र छैटीको गीत गाउने प्रचलन पाइन्छ । उक्त विवेच्य गीत गण्डक क्षेत्रमा प्रचलित गन्धर्वहरूको संस्कार झल्काउने मौलिक गीत मानिन्छ ।

नामकर्मसम्बन्धी संस्कार : गन्धर्व जातिमा संस्कारगीतका रूपमा नामकर्म सम्बन्धी संस्कारगीत पनि प्रचलनमा रहेको छ । नामकर्मलाई न्वारान पनि भनिन्छ । हिन्दु धर्मावलम्बीहरूको मुख्य जीवन संस्कार हो । न्वारानका सन्दर्भहरू वर्णित यस्ता गीत गन्धर्वहरूले प्रशस्त मात्रामा गाउने गरेको पाइएको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित न्वारान गीतको कथ्य विषयमा नारी संवेदनासहित बच्चाको नामकरणको सन्दर्भ प्रस्तुत गरिएको छ । गन्धर्व जातिको सांस्कारिक मूल्यमान्यता यस गीतमा प्रतिबिम्बित छ । यस गीतमा न्वारान संस्कारका साथै आमाको वात्सल्य भावसमेत प्रकट भएको देखिन्छ । बच्चाकी आमा आफ्नो श्रीमान्सँग टाढा भएर बस्दाबस्दै जीवन ढल्किँदै गएकामा चिन्ता प्रकट गर्दै बच्चालाई दश

धारा दुध खान आग्रह गरेको भाव यसमा व्यक्त भएको छ । बच्चाको भोक र तिर्खा मेटाउनका लागि स्वामी साथमा नभएकाले आफू बिचल्लीमा परेकाले गुरुजीलाई बच्चाको नाम राखिदिन अनुरोध गरेको प्रसङ्ग उक्त गीतको तलको अंशले व्यक्त गरिएको छ । उँधो जाँदा देखिएको सुन्तलाको बिरुवा उँभो आउँदा निकै बढेको र जीवन स्वामीबिनै ढल्किएको प्रसङ्ग पनि यहाँ अभिव्यक्त छ । उक्त गीतमा नभएकाले बालकको नाम राखिदिन गुरुजीलाई अनुरोध गरिनुका साथै आफूसँग नामकर्म सम्पन्न गर्न सर्जाम नभएको कुरा उक्त गीतमा उल्लेख भएको छ ।

राखिदेऊ न गुरुजीले नाम, स्वामी राज्यै हो
तिमी छैनौ सर्जाम कहाँ पाम ।
उँधो जाँदा देखेथैं सुन्तलाको बिरुवा
उँभो आउँदा हलकिरयो ।
उँभो नि आउँदा हलकिरह्यो, स्वामीराज्यै हो
तिमी बिना जोवन ढल्किगयो । (परि.५.३)

उक्त गीतमा स्वामी नभएकाले बालकको नाम राखिदिन गुरुजीलाई अनुरोध गरिनुका साथै आफूसँग नामकर्म सम्पन्न गर्न सर्जाम नभएको कुरा उक्त गीतमा उल्लेख भएको छ ।

उपनयनसम्बन्धी संस्कार : गन्धर्व जातिमा उपनयन संस्कारगीत पनि प्रचलनमा रहेको छ । यसलाई व्रतबन्ध गीत पनि भनिन्छ । यो गीत उनीहरूले व्रतबन्ध संस्कारमा गाउने गर्दछन् । यसलाई माहालका रूपमा गाउने गरेको पाइन्छ । उक्त गीतमा व्रतबन्ध सम्पन्न गराउन गर्नु पर्ने विधिविधानको सन्दर्भ प्रस्तुत गरिएको देखिन्छ । गणेश भगवान्को मङ्गलाचरण र बटुकलाई टीका लगाइदिने विषय गीतमा प्रस्तुत भएको छ । टीका लगाइदिँदा साली धानको अक्षतामा माली गाईको दही हाली मुछेर टीका लगाइदिने आशय व्यक्त भएको देखिन्छ । गन्धर्व संस्कारअनुसार व्रतबन्धमा ज्वाइँ वा भान्जाले कपाल खौरिदिन्छन् । यही मान्यतालाई जनाउन गीतमा ‘भान्जा जिउलाई काँधै चढाइदेऊ’ भनिएको छ । गीतको मूल कथ्य विषयलाई व्रतबन्ध सम्पन्न गर्ने कुरासँग जोडिएको छ ।

जय गणपति नामा सिद्धि गरे गणेश
एसको बर्तमन् सम्पन्न होस् भगवान
                    जय सिद्धि गरे गणेश ।
साली धानको अछिता माली गाईको दही
मुछिमुछी टिको लगाइदेऊ ।
जेठी मेरी दिदीलाई सुपारीको निम्तो
भान्जाजिउलाई काँधै चडाइदेऊ । (परि.५.४)

उक्त गीतमा आफ्ना भान्जालाई र दिदी-बहिनीलाई अनिवार्य उपस्थित गराउने सन्दर्भ र टिको लगाई ब्रतवन्ध सुरु गर्ने सामान्य परम्परा रहेको कुरा गीतबाट थाहा पाइन्छ। सुपारीको टुक्रा दिएर निम्तो गर्ने चलन एउटा लोक परम्परा हो जुन कुरा यस गीतमा उल्लेख गरिएको छ । यस गीतमा दिदीभाइ र मामाभान्जाको सम्बन्धलाई प्रगाढ रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । गन्धर्वहरूको व्रतबन्ध संस्कारसँग सम्बन्धित यस गीतलाई संस्कारगीतको परम्परामा नवीन उपलब्धिका रूपमा लिन सकिन्छ । गीत व्रतबन्ध संस्कारसँग सम्बन्धित भएकाले यी गीतले नेपाली लोकसाहित्यका क्षेत्रमा पनि विशेष महत्त्व राख्दछन् । यी गीतहरूले संस्कारगत विषयवस्तु र सामाजिक पक्षलाई समेत प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । सरल भाव, बोधगम्य विषय र सङ्क्षिप्तताभित्र एउटा जीवन संस्कारको प्रस्तुतीकरण यो गीतको विशिष्टता बनेको छ ।

विवाहसम्बन्धी संस्कार : विवाह संस्कारका अवसरमा गन्धर्वहरूले गाउने गीतहरू धेरै छन् । गन्धर्वहरूको विवाह संस्कार अन्य जातिभन्दा केही फरक पाइन्छ । उनीहरूको फरक प्रचलनलाई गीतकै विषयवस्तुका माध्यमद्वारा समेत प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । विवाहसम्बन्धी गीतहरूमा दुलही अन्माउँदा गाइने गीत, दुलही भित्र्याउँदा गाइने गीत, डोली थाप्ने गीत, रत्योली गीत, माहाल गीत आदि प्रचलनमा रहेका छन् ।

गन्धर्व जातिमा केटी माग्न जाँदा केटाले गीत गाउनु पर्ने हुन्छ किनभने गायन उनीहरूको पेसा हो । गीत गाउन जाने नजानेका आधारमा केटी पक्षले निर्णय दिन वा नदिन सक्छन् भन्ने मान्यता गन्धर्व जातिमा पाइनछ यद्यपि हाल यस्तो प्रचलनमा कमी आइसकेको छ । छोरी माग्न जाँदाको गीतमा विवाह भनेको लेनदेनको व्यवहार जस्तै हो भन्ने विचार व्यक्त भएको पाइन्छ । विवाहको सन्दर्भमा माग्नेले माग्नै पर्ने र दिनेले पनि दिनै पर्ने आशय निम्न पङ्क्तिहरूले बोकेका छन् :

लिनी लिने हो लिनै पर्च
दिनी दिने हो दिनै पर्च । (परि.५.५)

यस गीतका अनुसार विवाहका लागि कुरा छिनिहाल्नुपर्छ र राम्रोसँग सारतार (व्यवस्था) मिलाइहाल्नुपर्छ । ससुराली राजा जस्तै हुन् ; छोरीका लागि माइत पर नै हुन्छ, अर्काको वा भाँड्नेको कुरा सुनेर बस्नु हुँदैन, यदि गलत कर्म भएमा चौरासी नरकमा परिन्छ भन्ने जस्ता विषयहरू यस गीतमा रहेका देखिन्छन् । भला (राम्रा) कुटुम्ब आएका बेला बिहे गरिहाल्नुपर्छ भन्ने भाव गीतमा व्यक्त भएको पाइन्छ । उक्त गीत विवाहका लागि केटी माग्ने चलनसँग सम्बन्धित भएकाले यस गीतले गन्धर्वहरूको विशेष परम्परालाई व्यक्त गरेको छ । यसरी गीतै गाएर छोरी माग्नुपर्ने परम्परा अन्य जातहरूमा कमै मात्रामा

पाइन्छ । विवाह सबै जातिका मानिसहरूको जीवन संस्कार भएकाले छोरी मागी विवाह गर्ने चलनअनुसार दिनेले जसलाई भए पनि छोरी दिनैपर्छ र लिनेले पनि विवाह गरी लिनैपर्छ । यसमा कर्म पूरा गर्ने उद्देश्य निहित हुन्छ र त्यो कर्म पूरा गर्नुपर्छ भन्ने यस गीतको अन्तर्वस्तु रहेको छ ।

केटी माग्न जाँदाकै सन्दर्भमा गाइने अर्को गीत पनि गन्धर्व जातिमा प्रचलित देखिन्छ । केटा पक्षका तर्फबाटै गाउने गरिएको उक्त गीतको मूल विषयका रूपमा विवाहका लागि केटी माग्ने सन्दर्भ रहेको छ । यस गीतमा भला (असल) कुटुम्ब इष्टका घरसम्म धाएर आई पुण्य धर्मको ख्याल गरेर छोरी दिन आग्रह गरिएको छ । गीतमा भलावृक्ष (श्रीखण्ड) को वासना (छोरी) चाल पाएर आएका र अरू गाइनेहरूले जालझेल गर्न सक्ने हुँदा छोरीको कन्यादान गर्न यस गीतमा आग्रह गरिएको देखिन्छ । कुटुम्बको शरणमा आएकाले जन्म दिनेले कर्म दिन पनि जान्नुपर्छ भन्ने भाव गीतमा व्यक्त भएको देखिन्छ । पराईका कुराले विवाह भड्काउनु निको नहुने कुरा व्यक्त गर्दै छोरीको जात मायाको घर हो, पाँचै वर्षमा कन्यादान गरेर पठाउनु जाती हुन्छ भन्ने आशय गीतमा प्रकट भएको पाइन्छ । एक चित्त र एक मन लिएर कुटुम्बकहाँ छोरी माग्न आएको विषयवस्तु गीतले दर्साएको छ :

एक चित्त र एक मन
म त आएँ तिम्रै शरण
भला बिर्छेको वासन चल्यो लङ्कासम्म
भलाकुटुम्म । (परि.५.६)

गन्धर्व समाजमा परम्परादेखि चल्दै आएको यस गीतमा छोरी पक्षका अभिभावकहरूलाई छोरीको विवाहका लागि अनुरोध गरिएको विषयवस्तु प्रस्तुत भएको छ । गीत केटी माग्न आउनेलाई कुटुम्बले छोरी दिने वा नदिने भन्ने सवालसँग गाँसिएको देखिन्छ । औपचारिक रूपमा गीतबाट प्रस्तुति देखाइसकेपछि विवाहको छिनोफानो हुने सङ्केत गीतबाट प्राप्त भएको छ । यस्तै बालविवाहको सन्दर्भलाई समेत यस गीतले प्रस्तुत गरेको छ । यस गीतको लय, भाव, सङ्गीत र प्रस्तुतिसमेतले एउटा अनुशासित र सांस्कारिक कर्मको द्योतन गरेको बुझ्न सकिन्छ ।

गन्धर्व जातिमा विवाहका सन्दर्भमा माहाल पनि गाउने प्रचलन रहेको पाइन्छ । (परि.५.७) उक्त तीनओटा सङ्कलित माहालहरू विवाहको कुनै विशेष विधि पूरा गर्ने प्रयोजनका लागि गाइने हुँदा यी गीतहरूले सम्पूर्ण संस्कारको प्रतिनिधित्व गरेको देखिँदैन यद्यपि यी माहालहरू विवाहबाहेक अन्य सन्दर्भमा गाइँदैनन् ।

पहिलो माहाल दुलहा अन्माउँदा दुलहाको घरमा गाइन्छ । यसमा दुलहाकी आमाद्वारा दुलहालाई बाटामा जाँदा भोकतिर्खा लाग्न सक्ने भएकाले दसै धारा दुध खाइदिन

आग्रह गरिएको छ । 'खाइदेऊ बाला दसै धारा दुध' भनिएबाट यहाँ बालविवाह हुँदै गरेको सङ्केत बुझ्न सकिन्छ । दुलहीको घर टाढा भएको र बाटाघाटामा झरी बादल लाग्न सक्ने हुँदा विचार गरी दुलहीका दरबारमा पुग्न आह्वान गरिएको देखिन्छ ।

बाटाघाटा पुगे बालै भोकै तिर्खा लाग्ला नि
खाइदेऊ बाला दसै धारा दुध ।
बाटाघाटा नबसे बाला झरी बादल लाग्ला नि
पुगे बाला राजै दरबार । (परि.५.७.१)

दोस्रो माहालमा जन्ती दुलहीको घर आइपुग्दा दुलहीतर्फका महिलाहरूद्वारा दुलहीलाई बुकुवा (तोरीको ढुटो र बेसार मिसाएर बनाइएको रङ) लगाउन आग्रह गरिएको छ । यसमा जन्तीको रिमिझिमी आँगनीमा आइपुगेको र उनीहरूले आँगनमा पाइला राखिसकेको विषय प्रस्तुत भएको छ । बुकुवा शरीरमा दल्नुपर्ने मुख्य विधिलाई दोस्रो माहालले उल्लेख गरेको देखिन्छ ।

मधेसको तोरिया त पहाडमा उबज्यो
घस हरे बालिके नि बुकुवाको रङ
तगरीको रिमिझिमी आँगनीमा आइपुग्यो
मिचिसक्यो नगरीको लोक । (परि.५.७.२)

तेस्रो माहाल जन्ती पर्सिने बेलाको हो । यस माहालमा साली धानको अक्षता र माली गाईको दुधबाट मुछिएको अक्षता प्रयोग गरी दुलहालाई भला (पवित्र) अक्षताले पुज्न आह्वान गरिएको छ । यस्तै तोरी र बेसारबाट बनाइएको बुकवाको रङ घस्न आह्वान गरिएको छ जसले विवाहको छनक दिइरहेको छ ।

साली धानको अछिता
माली गाईको दुध हो
पर्सिदेऊ न बरमाजीले
भलै अछिता । (परि.५.७.३)

उक्त माहाल गीतहरू आनुष्ठानिक कार्यमा शुभ भाव व्यक्त गर्न गाउने गरिन्छ । हिजोआज मङ्गल धुन बजाएर कतिपय कार्यक्रम आदिको सुरुवात गर्ने प्रचलन पाइन्छ । त्यस धुनका लागि शब्दहरू पनि लोकले चयन गरेको हुन्छ । पहिला शब्द अनि मात्र सङ्गीतको धुन सिर्जना लोकले गर्ने गरेको पाइन्छ । धुन ला ऽऽ, ला ऽऽ ला ऽऽ ला ऽऽ गाएर मात्र पनि गाउन/निकाल्न सकिन्छ तर अर्थयुक्त शब्द राखेर त्यही धुनमा गीत प्रस्तुत गर्दा मात्र त्यसले सार्थकता पाउने हुँदा लोकजीवनमा प्रचलित यस्ता हरेक माहालहरू संस्कार विषयक तथा अर्थपूर्ण र शब्दयुक्त हुने गर्दछन् । गन्धर्व संस्कारमा पनि यसको विशेष महत्त्व रहेको पाइन्छ ।

गन्धर्व जातिको विवाह संस्कारमा बेहुली अन्माउँदा गाइने विभिन्न गीतहरू प्रचलनमा रहेका छन् । यहाँ त्यस्ता चारओटा गीतको चर्चा गरिएको छ जसमध्ये पहिलो अन्माउनुअघिको बिलौनासँग सम्बन्धित, दोस्रो अन्माइदिन आग्रह गर्दाको अवस्थासँग तेस्रो दुलही लिएर हिँड्दाको सन्दर्भसँग र चौथो दुलही भित्र्याउँदाको सन्दर्भसँग सम्बन्धित छन् ।

विवाहमा अन्मिएर जानुअघि आफू बिरानो देश जान लागेको अवस्थामा दुलहीले माइतीसँग बिलौना गर्दाको गीतका रूपमा उक्त गीतलाई लिन सकिन्छ । दुलहीले अर्काको सिन्दूर पहिरिएर डोली चढी पराई घरमा जन्तीका साथ लागेर बाजागाजा र सारङ्गीको च्याइँच्याइँ सुन्दै जानुपर्दाका व्यथाहरू यस गीतमा व्यक्त भएका छन् । कारुणिकता यस गीतको रसभाव हो । यस गीतमा आफूलाई लिन आएका हुनाले दुलहीले आफ्नी बहिनीसँग बिलौना गर्छिन् । बहिनीले पनि एकै मुठी सिन्दूरले दिदीको ज्यान गएको कुरा गर्छिन् । बेहुलीले आफ्ना कान्छा भाइलाई साथमा पठाइदिन र रुन्चे खाजा (चामल भुटेर बनाइएको विशेष खाजा) पठाइदिन भनेकी छिन् । डोला परेको चुल्ठो फुक्ने वा झर्ने, पश्चिमे औलोले पनि समात्ने सम्भावना भएकाले आफूलाई दुःख लागेको छ भन्ने आशय बेहुलीको देखिन्छ । ढुकुरले समाचार सुनाउने कुरा झिक्तै दुलहीले माइतीघर बसेर लोकाचारमा दाग लगाउन नहुने सन्देश गीतको अन्त्यमा अभिभावकको भनाइमार्फत व्यक्त गरिएको छ ।

आज त मालाई लिन आए,
बसिरहुँ मया बैनी हो छोडी जाउँला तिम्रो देश
छोडी जाउँला तिम्रो देश
बसिरहू मया बैनी हो आज त मलाई लिन आए
छोडी जाम्ला तिम्रो देश । (परि.५.८)

उक्त बेहुली अन्माउने गीत गन्धर्व जातिमा मात्र प्रचलित गीत हो । गन्धर्व समुदायमा समाजमा विवाह गर्दा यो गीत गाइन्छ । विवाह गरी बेहुलाको घरमा जानुपर्दा बेहुलीले पोखेका दुःख, विरह र वेदनाहरू यस गीतमा प्रकटित छन् । लोकगीतमा प्रस्तुतिगत सन्दर्भ मिले वा नमिले पनि सम्बन्धित गीत जोसुकैले पनि गाउन सक्तछन् । उक्त गीत बेहुलीकै भावना व्यक्त गरे झैँ भावनामा डुबेर अन्य व्यक्तिले पनि गाउने गर्दछन् ।

बेहुली अन्माउँदाकै सन्दर्भमा प्रस्तुत हुने अर्को गीतको स्थायी अंशमा नै झट्टै दुलही अन्माइदिन आग्रह गरिएको छ । गीतमा माइती पक्षका मान्छेहरूलाई दुलही अन्माउन यसरी आग्रह गरिएको छ :

भलपानी तर्काइदेऊ
कति पो रै' छ माइतीको मन, मोहनी फर्काइदेऊ
मोहनी फर्काइदेऊ, कति पो रैछ माइतीको मन झट्टै दुलही अन्माइदेऊ ।
(परि.५.९)

गीतको यही मुख्य विषयवस्तुलाई थप सन्दर्भहरूबाट अन्तरा भागमा खोलुवा गरिएको छ । गरुड पन्छी आकाशमुनि नै बस्ने हो; पातालमा होइन भन्ने दृष्टान्त प्रस्तुत गर्दै दिने (बेहुली पक्ष) ले दिन्छ र खाने (बेहुला पक्ष) ले खान्छ तर नखाने (जन्ती पक्ष) लाई लाज वा दिन-लिन नपाएको असहजता छैन भन्न खोजिएको छ । आकाशभरिका नौलाख तारा गन्न नसकिए झैँ छोरीलाई अब माइतीमै राखिरहन सकिँदैन भन्ने आशय यसमा व्यक्त भएको पाइन्छ । बराती हिँड्ने बेला भइसकेकाले चाँडै दुलही पठाइदिन यस गीतमा आग्रह गरिएको छ । विवाह संस्कारको एउटा सानो सन्दर्भलाई विषय बनाई दुलही पक्षले मायामोहमा लाग्नुभन्दा समयमै बिदा दिएको राम्रो हुन्छ भन्ने कुरा यस गीतमा व्यक्त भएको छ ।

विवाह संस्कारमा आधारित विवेच्य बेहुली अन्माउँदा गाइने गीत लोक भाका र लोकलयमा आधारित छ । यस गीतले छोरीलाई बिदाइ गरी घर पठाउने बेलाको बिछोड र वेदनाको अवस्थालाई चित्रण गरेको छ । बेहुली बेहुलाको घरमा जानुपर्ने संस्कार नै भए पनि आफू जन्मेहुर्केको घर छोडेर जानुपर्दाको कारुणिक अवस्था यस गीतमा पाउन सकिन्छ । गीत लय, भाव, विषय आदि सबै कोणबाट मनमोहक रहेको मान्न सकिन्छ ।

तेस्रो गीत दुलही अन्माइसकेपछि दुलहीलाई डोली चढाउँदा जन्तीका तर्फबाट गाइने गीत हो । दुलहीका बाबुआमाप्रति लक्षित गर्दै ‘तिम्री छोरी रुँदै छिन् त्यसैले अब रुँदैरुँदै भए पनि लैजान्छौँ’ भन्ने भनाइ बेहुला पक्षबाट व्यक्त भएको छ ।

तिम्री त छोरी रुँदै रुँदै लैजाउँला रुवाई रुवाई
कता हो ल है मा ऽ बै तिम्री छोरी लैजाउँला । (परि.५.१०)

दुलहीलाई डोलीमा चढाउने बेलामा डोली चढाउनेले खट्टीमाथि खुट्टो हालिदेऊ भनेका छन् । जन्तीहरूले ‘सक्यौ नानी सक्यौ नानी’ भन्दै विवाह संस्कार सकिएको र दुलहाको घरतिर जानुपर्ने भाव व्यक्त गरेका छन् । साथै छोरी बिदा हुने बेला बाबुआमा पनि रुन लागेको कुरा गीतमा वर्णित छ ।

जाँदा जाँदै दाहिने पऱ्यो वर
रुन लाए बाउआमा धुरुधुरु
डोली थाप जन्ती हो, दिन लाए, दिन लाए । (परि.५.१०)

विवासम्बन्धी अर्को गीतमा एकै मुठी सिन्दूरले दुलहीको ज्यान माइतीको घरबाट दुलहाको घरमा जाने भएकाले माइतीको घर छोडेर जानैपर्छ भन्दै जान्न नभन भनी दुलहीलाई फकाइएको छ । गीतमा अघि अघि जन्ती र पछि पछि डोली हिँडाइएको विषय र

दृश्यलाई चित्रण गरिएको देखिन्छ । दुलही धुरुधुरु रुन लागे पनि नियमतः बिरानो देशमा जानै पर्छ भन्ने कुरा गीतमा दर्साइएको छ ।

विवेच्य गीतले विवाहमा छोरी अन्माएर डोली चढाई लैजाने अवस्थाको कारुणिक चित्रण गरेको छ । 'सक्यौ नानी' भन्ने भाका नेपाली लोकगीतको बहु प्रचलित भाका हो । यसै भाकामा आधारित प्रस्तुत गीत गन्धर्व जातिको विवाहमा गाइने गर्दछ यद्यपि पछिल्लो समयमा डोली थाप्ने परम्परा नै गन्धर्व समुदायबाट विस्थापित हुन थालेकाले यस गीतको प्रचलन पनि हराउँदै गएको देखिन्छ ।

विवाहकै सन्दर्भमा गाइने सासू र बुहारीको संवाद रहेको गीत गन्धर्वहरूको विवाह सकिएपश्चात् दुलही घरमा भित्र्याउँदा गाइने गीत हो । यस गीतमा नव दुलही लिएर दुलहा घरमा आएपछि दुलहीले दुलहाकी आमालाई 'म त तिम्रै शरणमा आएकी छु' भनी आफ्ना अभिव्यक्ति दिएकी हुन्छिन् । दुलहाकी आमाले हात्ती, घोडा र सुसारे ल्याएकी छ कि छैन भनी प्रश्न गर्छिन् । त्यत्तिकै बुहारी बन्न सकिँदैन भन्ने सासूको प्रत्युत्तर देखिन्छ । दुलहीले आफू हात्ती र घोडा नलिई आएको कुरा गर्छिन् । पुनः सासूले बुहारीलाई केही सिप जानेको वा नजानेको बारे प्रश्न गरेकी छिन् । उनले त्यति सजिलै बुहारी बन्न सकिँदैन भन्ने सर्त अघि सारेकी छिन् । दुलहीले सासूलाई सम्पूर्ण भण्डार छोड्नका लागि आग्रह गर्दा छोराले आमालाई यसरी सम्झाएको छ :

गनाले सजाउँछे, सिपले भिजाउँछे
तब दिउँला बालै भँडार । (परि.५.११)

सासूको प्रत्युत्तरमा दुलहाले गहनाले सजाउनुका साथै सिपले भिजाएपछि मात्र भँडारको जिम्मा दिने कुरामा सहमति जनाउँछन् । यसरी प्रस्तुत गीतमा नवदुलहीलाई घरको भँडार सुम्पने विषयमा भएको गीति संवाद प्रस्तुत गीतको विषय बनेको देखिन्छ । विवेच्य गीत वैवाहिक परम्परामा अद्यापि कतिपय ठाउँमा प्रचलनमा देखिन्छ । दुलहीको गृह प्रवेशमा कुनै न कुनै संस्कार सम्पन्न गर्ने परम्परा हरेक जातिमा पाइन्छ । गन्धर्व जाति पेसाले नै गायक भएका कारण यस प्रकारको गीत विवाह संस्कारमा गाइनु स्वाभाविक मानिन्छ र उनीहरूले गाउने गरेको देखिन्छ ।

गन्धर्वहरूले रत्यौलीका अवसरमा गाउने सांस्कारिक गीतहरूमध्ये रत्यौलीको गीतको विशेष महत्त्व रहेको छ । रत्यौली गीत नेपाली समाजमा परिचित विवाहसँग सम्बन्धित संस्कारगीत हो । यहाँ प्रस्तुत रत्यौली गीत दुलही लिएर आउने बेलामा गाइने गरिन्छ । रत्यौली समाप्त हुने बेलामा अर्थात् रत्यौली कार्यक्रमको अन्त्यतिर गाइने उक्त गीत प्रतीकात्मक किसिमको छ । यस गीतमा महिलाहरूले दुलाहालाई 'राम' र दुलहीलाई 'सीता'

का रूपमा आरोप गरेका हुन्छन् । रामले सीता लिएर अर्थात् दुलहाले दुलही लिएर आएको प्रसङ्ग गीतमा वर्णित छ ।

आए है रामजी सीता लिएर
सीता लिएर कि पीत लिएर
आए है रामजी सीता लिएर । (परि.५.१२)

प्रस्तुत गीतमा सांस्कारिक भाव व्यक्त भएको पाइन्छ । यसमा गौदानको गाई लिएर दुलहीलाई अघि लगाई हाम्रा भाइ आए भन्दै उत्साह प्रकट गरिएको छ । आँगनमा रत्यौली खेलेर रमाइलो गर्ने तथा जन्ते बाखो खाएर दुलहीलाई अघि लगाई आफ्ना भाइ आए भन्ने मुख्य भाव गीतमा प्रस्तुत भएको छ । रत्यौली गीत विवाह संस्कारसँग जोडिएको भए तापनि यसमा विविध विषयवस्तुहरू जोडिएर आएका हुन्छन् । सामाजिक कुसंस्कार, ठट्यौली, यौन गतिविधिको चित्रण, मायाप्रीतिका सन्दर्भहरू आदि यस गीतमा प्रस्तुत हुन्छन् । विवेच्य गीतले दुलही लिएर आएको सन्दर्भलाई इङ्गित गरेको छ ।

अर्बाजो बर्नाउने संस्कार : गन्धर्व जातिमा अर्बाजो बरनाउने संस्कारगीत प्रचलनमा पाइन्छ । गन्धर्वहरूको जातीय पहिचानसँग जोडिएको र आफूहरूले बजाउने गरेको गुरु बाजा अर्बाजोसँग सम्बन्धित संस्कारगीत गाउने गर्दछन् । यो गीत प्रस्तुत नगरी उनीहरूको वाद्यवादन आरम्भ नै हुँदैन । उक्त गीतिलाई उनीहरूले आफ्नो पेसागत जीवनमा अनिवार्य गरिने संस्कारका रूपमा लिएका छन् । अर्बाजो बर्नाउने गीत मङ्गलाचरणबाट प्रारम्भ भएको छ । सुरुमा 'ॐ श्री गणेशाय नमः' भनी सुरु गरी महादेवको आदेशले काठको तन काटी सयौं थरीका सिपहरूको प्रयोग गरी खण्ड खण्ड बनाएर अर्बाजो बनाइन्छ भन्ने उल्लेख यसमा यसरी भएको छ ।

ॐ श्री गणेशाय नमः
ॐ प्रथम धरती उजे काठ तन काठ काटी
कि सयौँ खण्ड खण्ड सिप सन्जोग
तुलेउ अरबाज जन महादेवले तुल्एए अरबाज । (परि.५.१५)

चौपाया वा मृगको छालाबाट महादेवले मृदङ्ग बनाए झैँ अर्बाजो पनि बनाएर बर्नाउन लागेको कुरा कथयिताले भनेका छन् । मुर्रा, खोपो, घाँटी आदि जस्ता अङ्गहरू निर्माण गरी घोर, पाती र तीख आबाजमा हातले कोट्याएर सम्पूर्ण गायनमा अर्बाजो बजाउन बर्नाइएको छ भनी यस गीतमा अर्बाजोको महिमा वर्णन गर्नुका साथै अर्बाजोको महत्त्वसमेत उल्लेख गरिएको छ ।

विवेच्य गीतलाई गन्धर्वहरूको संस्कारगीतका रूपमा हेरिएको हुनाले यसको जातीय र साङ्गीतिक महत्त्व रहेको देखिन्छ । हिजोआज यस गीतको प्रचलन ज्यादै कम देखिन्छ यद्यपि गन्धर्व संस्कारमा यस गीतले जातीय सङ्गीतप्रतिको लगाब र वाद्यमोहलाई सजीव तुल्याएको छ ।

२.५.८ माङ्गलिकताको विश्लेषण

गन्धर्व जातिमा प्रचलित गीतहरू मध्ये मङ्गल गीतहरू पनि पर्न आउँछन् । यसलाई ठाउँअनुसार मागल वा माहाल पनि भन्ने गरिएको देखिन्छ तर गन्धर्व जातिमा भने कतिपय माहाल गीतहरू संस्कारका र पूजापाठका अवसरमा पनि गाउने गर्दछन् । संस्कारगीत संस्कारमै गाउनुपर्छ भन्ने मान्यत गन्धर्वहरू राख्दैनन् । मन्दिरमा गएर गन्धर्वहरूले भगवान् शिव, नारायण, देवी, दुर्गा आदिका मङ्गल गीतहरू गाउने गर्दछन् । भक्तिभाव पाइए पनि यस्ता गीतहरूको मुख्य कथ्य विषय माङ्गलिकतासँग सम्बन्धित हुन्छ । यहाँ मुक्तिनाथ, पशुपतिनाथ, र देउती बज्यैको मङ्गल गीत तथा गन्धर्व परम्परामा रहेको आशिष् गीतको कथ्य विषय विश्लेषण गरिएको छ ।

भगवान् शिवका एक स्वरूप मानिएका मुस्ताङमा रहेका मुक्तिनाथको आराधना गरिएको मङ्गल गीतलाई गन्धर्व समुदायमा मुक्तिनाथको मङ्गल भन्ने गरिन्छ । यस गीतको मूल कथ्य विषय मुक्तिनाथ भगवान्ले भक्तहरूको कल्याण गरुन् भन्ने रहेको छ । मुक्तिनाथको मङ्गल गीतमा श्री मुक्तिनाथ भगवान्लाई जय परमेश्वर भनी आरम्भमा स्तुति गरिएको छ । लोकका मानिसहरूले आफ्नो पापमोचनका लागि मुक्तिक्षेत्र पुगेर भगवान्सँग आफूले ज्ञान-अज्ञानबाट गरेका पापको मोक्षका लागि माफ मागी स्नान गरेर आफ्नो देहलाई पवित्र पारेको ठान्दछन् । मुक्तिनाथ भगवान्लाई सिद्धिनाथका रूपमा श्रद्धा विश्वास प्रकट गर्न जोगी, सन्न्यासी र तीर्थालुहरू, ब्रह्मचारी आदि सबै त्यहाँ आउने गरेका छन् । महारानीले चौघेरा हाल्न तथा पाटीपौवा र पानीको व्यवस्था गरी धर्म एवम् सदाव्रत गर्नेहरूका लागि बडो प्रीतिका साथ मुक्तिनाथ भगवान्को देवल सुरक्षित राखिदिएको विषय गीतमा उठेको देखिन्छ । कैलाशको छाता ओढी बसेका मुक्तिनाथ आफैं तेत्तिस कोटि भएको तथा महारुद्र अग्नि तेज भई त्यस सत्क्षेत्रमा प्रकट भएको भनी गीतमा मुक्तिनाथको महिमागान गरिएको छ । मुक्तिक्षेत्रमा दरबार बनाउन महारानीबाट आदेश भई सुन वा सुवर्णको छत्र बनाइयो, इन्द्रासन बनाइयो, देवल निर्माण गरियो तर बहत्तर साल (सुगौली सन्धि भएका कारण त्यो सम्भवतः १८७२ साल हुन सक्छ) मा सुवर्णले छाउँदा त्यहाँको महत्त्वपूर्ण किताब जर्मन पुगेछ भन्ने विषय प्रस्तुत भएको छ । गायकद्वारा भक्तिका लायक अजम्बरी देउतालाई दण्डवत् गर्दै भनिएको छ :

भौतिदास भगमान खड्दरी गुनी
गुनाधान विधि रैच अजम्बर पनि

सारा पुत्र मेरो पिछा बाँच्छु
ध्यान गर्छु बरु दन्नवत
एकचित्त एक मन असनन पत्र
मत्स्यमूर्ति हुन्छ भनी नुहायौ जगत्र
कागवेनी पिन्न दिई इन्द्रासन महाँ
सातै पुस्ता तारेउ वैकुण्ठमा ए है
मुक्तिनाथ भगमान जाइ परमेसोर
नरलोग नुहायौ सत्र अनि धारा । (परि.३.१)

सारा जगत्ले मुक्तिनाथका सत्र धारामा नुहाएर पवित्र हुन पाएको भाव यस गीतमा व्यक्त भएको छ । कागवेनीमा नुहाएर पितृहरूलाई पिण्डदान गर्ने हिन्दु संस्कारलाई यस गीतले वर्णन गरेको छ । यो स्थान कलिको काशी र कालिगङ्गा नै हो भन्ने कुरा पनि यसमा आएको छ । मुक्तिनाथको पानी अचाउँदा देह नै कञ्चन हुने भन्दै तीर्थालुले नित्य अक्षता, पाती र बेलपत्र त्यहाँ चढाउने गरेको र साँझबिहान नित्य शङ्खघण्ट बज्ने गरेको कुरा गीतमा उल्लिखित छ । समग्रमा मुक्तिनाथको जय होस् भन्ने भाव प्रस्तुत गीतमा रहेको देखिन्छ ।

विवेच्य मुक्तिनाथको मङ्गल गन्धर्वहरूले छैटी, व्रतबन्ध, विवाह जस्ता संस्कारहरूमा संस्कारको पूर्णताका लागि समेत गाउने गर्दछन् । मङ्गल गीत विभिन्न संस्कारमा गाइने प्रचलन छ । हरेक शुभ कार्य र शुभ अवसरमा गाइनु यस गीतको विशेषता नै हो । भगवान् मुक्तिनाथको महिमा गान गर्नु यस गीतको धार्मिक र सांस्कृतिक पक्ष हो ।

गन्धर्वहरूले गाउने गरेको पशुपतिनाथको मङ्गलमा धार्मिक विषयवस्तु भए पनि माङ्गलिकता यसको मुख्य कथ्य हो । मङ्गल गीतमा धर्मकर्मका विषयवस्तु रहनु स्वाभाविक पनि छ । भगवान् पशुपतिनाथ हिन्दुहरूका आराध्यदेव मानिन्छन् । मुक्तिनाथ र पशुपतिनाथ दुवै शिवका स्वरूप भएकाले मुक्तिनाथको मङ्गल जस्तै यस मङ्गल गीतलाई पनि माङ्गलिक भाव बोकेको गीतका रूपमा लिन सकिन्छ । गीतमा पशुपतिनाथलाई जगत्र संसारका धनी सिद्ध प्रभु भनी गीतको आरम्भमा स्तुति गरिएको छ । गीतका अनुसार ब्रह्मा भगवान्ले पृथ्वी मन्थन गरी लोकोन्नतिका लागि विष्णुजल सिँचाइ दिएर शिवलिङ्ग सहितको देवालय (शिवालय) बसाइदिए । यसमा कामधेनु गाईले आएर उक्त शिवलिङ्गमा दुध चढाई शिवले नुहाए भनी पशुपतिनाथको महिमा गान गरिएको छ । यसबाट पशुपतिनाथ रहेको स्थानमा कामधेनु गाईले नित्य आफ्नो दुध चढाउने गरेको ऐतिहासिक तथ्य पनि प्रस्तुत गरिएको छ । नलन्दु नामका गोपालवंशी राजाले छाना छप्पर लगाई देवल बनाएर साँझ-बिहान शङ्खघण्टसहित छत्तिस बाजा बजाई ध्वजापताका चढाउने प्रचलन बसाएको कुरा पनि गीतमा उल्लेख छ । यसमै चर्तुमुर्खी भगवान् शिव रहेको स्थानबाट बाग्मती गङ्गा बग्न आइन्; गुहेश्वरी माई पनि नजिकै बस्न आइन् तथा सरस्वती पनि बास

बस्न आइन् भन्ने कुरा पनि वर्णित छ । यी विभिन्न विशेषताले युक्त प्रभु भगवान् धन्य छन् भनी स्तुति गरिएको छ । चार ढोका सुवर्णका लगाई ब्रह्मनालमा आसीन गर्ने भगवान्ले गुणी व्यक्तिका दुःख तथा पाप हरिदिउन् भनी गीतमा यसरी इच्छा प्रकट गरिएको छ ।

साँचो झुटो छुटाइकन बल दिनु सिरी भगमान
गुनीका पाप दुःख चाइने हरिदेउ न भगमान
धन्ने भगमान, धन्ने भगमान
जय भगमान इसुर पशुपतिनाथ
जगत्र संसारका धनी
सिद्ध प्रभु आफू आफैं । (परि.३.२)

यस प्रकार यस गीतले लोककल्याणका लागि भगवान् पशुपतिनाथ प्रकट भई सबै जगत्का संसारका सिद्ध प्रभु भइरहेको विषय प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । पशुपतिनाथको मङ्गल गीत गन्धर्व जातिले गाउने गरेका भए पनि यस गीतमा पशुपतिका मङ्गल वा भजन जस्तै भाव/विषय पाइन्छ । यस गीतले गन्धर्वहरूमा रहेको मङ्गल गायनको विशिष्ट परम्परालाई समेत प्रतिनिधित्व गरेको देखिन्छ । पशुपतिनाथप्रतिको आस्था, विश्वास र भक्तिको नमुनाका रूपमा प्रस्तुत मङ्गल गीत रहेको देखिन्छ ।

देउती बज्यैको मङ्गल गीत देउती बज्यैको उत्पत्ति र पूजाको सन्दर्भसँग सम्बन्धित छ । देउती बज्यैका देवी रूपका पाँच जना दिदीबहिनीहरू मध्यरातमा धर्तीमा अवतरण भएका तथा तीमध्ये देउतीबज्यै कान्छी भएको र अन्य दिदीहरू कर्णाली भेगकै कालीमाटी सुबाघाट, सहारे र छिन्चुमा बसेका तर कान्छी बज्यैलाई खोलाले बगाएर अलिक तल पुऱ्याएपछि राजी जातिका एक व्यक्तिले माछा मार्ने क्रममा उनलाई भेट्टाएर सुर्खेत ल्याई देवल बनाई राखेको किंवदन्ती पाइन्छ । उक्त देवलमा देवरकोट बाहुनहरूले पूजा गर्दा देउती बज्यै उजेली नभएकी तर बालकृष्ण राजीले पूजा गर्दा उनी उजेली (खुसी) भएका कारण आजसम्म पनि देउती बज्यैको मन्दिरमा राजी जातिका मानिसहरू पूजारी रहने चलन छ । यसै सन्दर्भलाई यस मङ्गल गीतले उद्धृत गरेको छ । यस गीतमा गुनी जन अर्थात् गन्धर्वहरूले मङ्गल गीत गाउने गरेको पाइन्छ । शङ्ख, घण्ट, कलश र भोग चढाएर देउती बज्यैलाई खुसी बनाउन सकिन्छ भन्ने भाव गीतमा रहेको छ । यस्ती देवीको शक्तिको चर्चा चारैतर्फ फिँजिएको छ । देउती बजैको महिमा गान गर्ने सन्दर्भमा जगन्नाथ गुरुको पनि पाउमा परिने बारे गीतमा उल्लेख भएको छ । युगयुगसम्म देउती बज्यैको अस्तित्त्व रहोस् भनेर पनि गीतमा भनिएको छ । जस्तोसुकै दुःख-दर्द भए पनि देउती बज्यैको दर्शन गर्न आउने भनी देउती बज्यैप्रति भक्तिभाव यस गीतमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

सत्तेओती बजी तमी गङ्गा र माला
सत्तेओती बजी तमी गङ्गा र माला

हा... गुनी जनले मङ्गलु गाउँछ राम हो ।
बजी तिम्रो छन्ना बनाउँछु
जगन्नाथ गुरुका नि पाउमा पर्छु
बजी तिम्रो शक्ति चारै उरासम्म
शङ्ख र गजुल पर्भु चढाउँला त्रिशुल । (परि.३.१४)

देउती बज्यैको मङ्गल गीत कर्णाली अञ्चलका गन्धर्वहरूमा प्रचलित छ । यस मङ्गल गीतको गायन गन्धर्वहरूले गाउँघर घुम्दा वा देउती बज्यैको मन्दिरमा जाँदा गाउने गर्दछन् । कहिलेकाहीँ विशेष अवसर र शुभ कार्यमा पनि उनीहरूले यस गीतको गायन गर्ने गरेका छन् । अन्य मङ्गल गीतहरू जस्तो कार्यसिद्धिका लागि भन्दा पनि भक्ति गायनमा यस गीतले बढी स्थान पाउने गरेको देखिन्छ ।

गीत गाइसकेपछि आशीर्वचनस्वरूप दाताका लागि शुभकामना र सदिच्छा राख्नु गन्धर्वहरूको गायन परम्पराको विशिष्ट पक्ष हो । यसलाई शुभकामना व्यक्त गरिएको मङ्गल गीतका रूपमा लिन सकिन्छ । गन्धर्वहरूको गीत गाउने पेसासँग सम्बन्धित भए पनि यसको मूल कथ्य भनेको माङ्गलिक भाव सिर्जना गर्नु हो । गन्धर्वहरूले आशिष गीतलाई जीवनयापनको पेसासँग जोडेर गीत गाइसकेपछि प्रस्तुत गर्ने संस्कारका रूपमा हेरेका छन् । उक्त गीतमा दान दिने घरबेटी वा अन्य जो कोहीलाई भगवान्ले सधैँ रक्षा गरुन् भनी आशीर्वचन दिइएको छ । पेटमा दया बोकेका र मुखमा हरिराम उच्चारण गर्ने व्यक्तिहरूको कृष्ण र बलरामले रक्षा गरिदिऊन् भनी यस गीतमा कामना गरिएको छ । दान दिने हजुरहरू (श्रोता) को घरैभरि छोरानाति होउन् भनिएको छ । छोरा वीर र छोरी लक्ष्मी जस्ती होउन्, उनीहरू धनधान्यले सम्पूर्ण रहुन् र चिर कालसम्म आयु रहोस् भन्ने आशीर्वाद दिइएको छ । खान र लाउन सम्पत्तिको खाँचो नहोस्, बिस सय आयु बढोस्, ईश्वर पश्चिमपट्टि रहुन् भनी हात जोडेर श्री पशुपतिनाथसँग प्रार्थना गर्दै गीतबाट आशिष् दिइएको छ । यसरी कुनै अर्को गीत गाइसकेपछि आशिष गीत पनि गाएर बिदा माग्ने गन्धर्व परम्परालाई यस गीतले जनाएको देखिन्छ ।

सिलाङ पारि सिलिङ र बिलिङ मलयको नि बोरा
दानै दिने हजुरहेर्को घरै वरपरि हौन् है नातिन् छोरा
छोरी र नातिन् लछिमीजस्ती छोरै नि हौन् है वीर
अन्न धन्नले सम्पूर्ण रहुन् आयु बढुन् चीर
खानु लाउनु नि सम्पत्तिको खाँचो नहुन् रति
विस सय आयु बढुन इसोर पश्चिमपटि ।
बिन्ती गर्छु जोडेकै हातले
रक्षे गरीदेऊ हजुर पशुपति नाथले । (परि.२.१८)

गन्धर्व जातिमा गीत गाउन गाउँघरमा हिँड्दा प्रस्तुत गीत गाइने गरिन्छ । अन्य सन्दर्भमा यो गीत गाइएको पाइँदैन । यस गीतले गन्धर्वहरूको गीत गाउने पेसासँग प्रत्यक्ष सम्बन्ध राखेको देखिन्छ । घरघरमा गएर गीत गाउनुको उद्देश्य घरबेटीले जे दान दिन्छन् त्यो ग्रहण गर्नु पनि हो र दान ग्रहण पनि यत्तिकै नगरी आशीर्वाद दिएर मात्र गर्ने परम्परा गन्धर्वहरूमा पाइन्छ । सामाजिक प्रचलनका हिसाबले यसको आफ्नै महत्त्व रहेको छ ।

२.६ निष्कर्ष

लोकगीतगीतको विधातत्त्वका रूपमा कथ्य विषय प्रमुख तत्त्व भएकाले सोको सैद्धान्तिक आधार तयार गरी त्यसमा रहन सक्ने विषयवस्तुगत आयामहरूको निर्धारण यस परिच्छेदमा गरिएको छ । कथ्य विषयको विश्लेषणका क्रममा सामाजिकता, ऐतिहासिकता, प्रणयमूलकता, भक्तिपरकता, प्रकृतिपरकता, सांस्कारिकता, श्रमपरकता, माङ्गलिकता जस्ता पक्षहरूलाई आधार बनाइएको छ । सामाजिकताभित्र पनि दुःखीगरिबहरूका पिडा, गन्धर्व जातिको अवस्था, शोषण, अत्याचार, अपराध, जनचेतना आदि जस्ता कथ्य विषयहरू समेटिएका छन् । ऐतिहासिकतासम्बन्धी कथ्य विषय भएका गीतमा नेपालको इतिहासमा भएका विभिन्न प्रतिनिधिमूलक घटनाहरू समेटिएका छन् । प्रणयमूलक कथ्य विषय रहेका गीतहरूमा पतिपत्नीको प्रेम, प्रमीप्रेमिकाबिचको प्रेम, सालीभिनाजुको प्रेम आदि सन्दर्भहरू जोडिएका छन् । यस्तै भक्तिपरकतामा आधारित गीतहरूमा सगुण र निर्गुण भक्ति भावमा आधारित गीतहरू पाइन्छन् । सगुण भक्ति गीतमा ईश्वरको साकार रूप राम, कृष्ण आदिको स्तुति पाइन्छ भने निर्गुण भक्ति गीतहरूमा जीवनको निस्सारताभित्र जीवनदृष्टि खोजिएको पाइन्छ । प्रकृतिसम्बन्धी कथ्य विषय भएका गीतहरूमा वनस्पतिसम्बन्धी, जीवजन्तुसम्बन्धी, जलाशयसम्बन्धी, वनजङ्गलसम्बन्धी विषयहरू समेटिएका छन् । सांस्कारिकतासम्बन्धी लोकगीतहरूमा जीवन संस्कारहरू छैटी, न्वारान, व्रतबन्ध, विवाह आदिसम्बन्धी कथ्य विषय पाइन्छन् । यसै गरी श्रमविषयक गन्धर्व गीतहरूमा रोपाइँ, दाइँ, बच्चा सुताउने लल्लोरी, घाँस काट्दा गाउने गीत, गोठाले गीत, घैया गोड्ने गीत आदि प्रचलनमा रहेका छन् । माङ्गलिकता विषयवस्तु भएका गीतहरूमा मङ्गल गीत, आशीष् गीत आदिको प्रचलन पाइएको छ ।

गन्धर्वहरूले गीत गाउनका लागि गाउँघर र सहरबजारमा पुग्दा आफूले देखेका र भोगेका विषयवस्तुहरूलाई टिपेर गीतमा विषयवस्तु ग्रहण गर्ने गरेको पाइएको छ । उनीहरूले आफ्नो प्रस्तुतिमा दर्शकश्रोताको आवश्यकता र चाहनालाई ध्यान दिएर उमेर, रुचि र चाहनाअनुसारका गीतहरू गाउने र तिनमा पनि महिला श्रोता भए महिला उत्पीडन र सञ्चेतनाका गीतहरू गाउने गर्दछन् भने पुरुषहरू श्रोताका रूपमा पाउँदा लाहुरे संस्कृति,

कामकाजी व्यवहार आदिसम्बन्धी गीत गाउने गरेको पाइन्छ । वृद्धवृद्धा सूचक भएमा उनीहरूले भक्ति गीतहरू गाउने गर्दछन् । यसरी उनीहरूले समय र परिस्थिति अनुसारका कथ्य विषयहरू गीतमा प्रस्तुत गर्ने गरेको पाइन्छ । कथ्य विषयका आधारमा गन्धर्व गीतहरूलाई हेर्दा ती सन्देशमूलक, भावमूलक र बोधगम्य पनि रहेका छन् ।

तेस्रो परिच्छेद
गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा भाषिक प्रयोग

३.१ विषय परिचय

लोकगीतको एक प्रमुख विधातत्त्व भाषा हो । लोकसाहित्यका सबै विधामा भाषाको प्रयोग हुने भएकाले लोकसाहित्यकै एक विधाका रूपमा रहेको लोकगीतमा पनि भाषिक प्रयोग हुनु स्वाभाविक हो । लोकगीत भाषाका माध्यमबाट उद्गारित मौखिक विधा भएकैले यो लिपिभन्दा पनि पुरानो र सभ्यताभन्दा पनि जेठो मानिएको हो (थापा र सुवेदी, २०४१ पृ.६२) । यसबाट लोकगीतमा भाषा प्रयोगको प्राचीनता र महत्त्वबारे बुझ्न सकिन्छ । शर्मा र लुइटेल (२०६३) का अनुसार भाषा लोकगीतको भावलाई साकार पार्ने अपरिहार्य माध्यम भएकाले यसलाई लोकगीतको अनिवार्य तत्त्व मानिएको हो (पृ.७६) । गीत स्वयम्मा कलात्मक भाषिक अभिव्यक्ति भएकाले कसैकसैले भाषालाई समग्र गीतको मुख्य तत्त्व पनि मानेका छन् । मौखिक वा श्रुति परम्परामा आधारित लोकको कथ्य भाषाको सरल, सहज र स्वच्छन्द किसिमको अभिव्यक्ति लोकगीतमा हुने भएकाले लोकगीतलाई लोकप्रिय बनाउन भाषाको विशिष्ट भूमिका रहेको हुन्छ ।

लोकगीत भाषाका माध्यमद्वारा अभिव्यक्त हुने भएकाले यसमा मानवीय मुखोच्चरित यादृच्छिक वाक्प्रतीकद्धारा व्यवस्थित भाषिक घटक (वर्ण, शब्द, शब्दांश, पदावली, वाक्य आदि) का साथै साङ्केतिक अभिव्यक्तिको समेत प्रयोग गरिएको हुन्छ । त्यसैले लोकगीतका विधातत्त्वको अध्ययनका क्रममा त्यसमा प्रयुक्त भाषिक तत्त्वको विश्लेषण गर्नुपर्ने हुन्छ । यस परिच्छेदमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको भाषिक तत्त्वको विश्लेषणका निम्ति सैद्धान्तिक आधार निर्माण गरी सङ्कलित लोकगीतहरूमा प्रयुक्त भाषाको विश्लेषण गरिएको छ । लोकगीतमा विभिन्न शब्द, वाक्य र अनुच्छेद वा पङ्क्तिपुञ्ज रहेका हुन्छन् । यसमा स्थानीय भाषिक भेदको प्रयोग भएको हुन्छ । यसरी नै अनेक शैलीगत विशेषता पनि यसमा रहेका हुन्छन् । यिनै कुरालाई दृष्टिगत गरी यहाँ लोकगीतको शाब्दिक प्रयोगको विश्लेषणका सम्बन्धमा स्रोतको आधार, पदकोटिको आधार र संरचनाको आधारलाई अँगालिएको छ । यसै गरी लोकगीतमा विद्यमान वाक्यको विश्लेषण गर्ने क्रममा पदावलीगत संरचना र वाक्यात्मक संरचनालाई आधार बनाइएको छ । यसका साथै लोकगीतका गीतिगुच्छाको संरचना, शैली र स्थानीय भाषिक भेदगत विशेषता पनि अध्ययनका आधारका रूपमा रहेका छन् । लोकगीतमा प्रयोग हुने यिनै भाषिक पक्षका सम्बन्धमा स्थापित सैद्धान्तिक मान्यताको विवेचना यहाँ गरिएको छ र तिनका आधारमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको भाषिक प्रयोगको विश्लेषण गरिएको छ ।

३.२ भाषिक विश्लेषणको सैद्धान्तिक आधार

लोकगीत भाषाका माध्यमबाट अभिव्यक्त हुने लोक साहित्यिक विधा भएकाले विभिन्न भाषिक विशेषताले त्यो युक्त हुन्छ । त्यसमा किसिम किसिमका शब्दहरूको प्रयोग भएका हुन्छन् । लोकजीवनले आत्मसात् गरेका तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दको तिनमा प्रयोग भएको हुन्छ । स्थानीय विशेषताले युक्त कैयन् शब्दहरू त्यसमा रहेका हुन्छन् । स्थानीय समाजमा प्रचलित ती तत्सम, तद्भव, आगन्तुक र स्थानीय विशेषताले युक्त शब्दहरूमा लोकको भावना सरल, बोधगम्य, सुमधुर, सहज र स्वाभाविक रूपमा व्यक्त भएको हुन्छ । वाक्यहरूमा पनि स्थानीय विशेषताहरू विद्यमान हुन्छन् । त्यसैले लोकगीतमा लोकजीवनमा प्रचलित लोकभाषाको प्रयोग हुने कुरा सर्वस्वीकृत मान्यताका रूपमा रहेको छ । बन्धु, (२०५८) ले लोकगीतलाई लोकजीवनको रागात्मक स्वतःस्फूर्त र लयात्मक अभिव्यक्ति मानेका छन् (पृ.११५) । पराजुली (२०५७) का अनुसार भाषा लोकगीतको संवाहक भएकाले यसमा लोकजीवनले खारेको, पचाएको र सँगेटेको छरितो भाषाको प्रयोग हुन्छ (पृ.८३) । लोकगीतको भाषालाई अनिल (सन् १९७५) ले साधारण जनताका भावुक हृदयको उद्गारस्वरूप प्रकटित अभिव्यक्ति मानेका छन् (पृ.४४) । लोकमा प्रयोग हुने भाषाको सम्बन्ध स्थानीय भाषिका र उपभाषिकासँग हुन्छ । (आचार्य, २०६२, पृ.६३) लोकगीतमा प्रयोग हुने भाषाको सरलताबारे शर्मा (२०५५) लोकगीतमा बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारको सामान्य प्रयोग हुने गरेको भए पनि त्यो अति सरल रूपमा प्रस्तुत हुने बताएका छन् (पृ.१७५-१७९) ।

लोकगीतको भाषा यसको लयसङ्गीतात्मक पक्षबाट पनि प्रभावित हुन्छ । त्यसैले लोकगीतलाई भाषिक अभिव्यक्तिको कलात्मक प्रस्तुति पनि भन्ने गरिन्छ । यो विधा गीति विधा भएकाले यसमा लयसङ्गीत उत्पन्न गर्ने दृष्टिले भाषिक तत्त्वहरू प्रयुक्त भएका हुन्छन् । यसमा लय र सङ्गीत सिर्जनाका लागि भाषाले भूमिका खेलेको हुन्छ । यही कारणले गर्दा ब्रोगन (सन् १९९४) ले गीतलाई भावनाको लयात्मक र साङ्गीतिक भाषिक अभिव्यक्ति मानेका छन् (पृ.२७४-२७६) । त्यसै गरी न्यौपाने (२०६६) ले पनि लोकगीतको विषयवस्तुमा पाइने लयात्मक भाषाबारे उल्लेख गरेका छन् (पृ.७) । गीतमा गेयता पैदा गर्न विभिन्न स्तरमा आउने ध्वनिसाम्यको उल्लेखनीय भूमिका रहेको हुन्छ । अन्त्यानुप्रास शब्दालङ्कार लोकगीतले कवितालाई दिएको हो भन्ने कुरासमेत चर्चामा रहेको छ । (पराजुली, २०५७, पृ.८३) लोकगीतको तुकबन्दीका निम्ति विभिन्न प्रकारका शब्दहरू प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

लोकजीवनमा प्रचलित अनुकरणात्मक शब्द, निपात, थेगो, रहनी आदि स्वस्फूर्त रूपमा लोकगीतमा प्रयोग भएका हुन्छन् । यिनले लोकगीतलाई कर्णप्रिय र श्रुतिमधुर बनाएका हुन्छन् । लोकगीतको भाषा सरल, सम्प्रेष्य, हृदयसंवेद्य र बोधगम्य हुने भएकाले

भावलाई जीवन्त बनाउने काम भाषाले गर्दछ । लोकगीतमा प्रयोग हुने लोकभाषा छर्लङ्ग बुझिने, ठम्याउन सकिने, व्यावहारिक पक्षसँग सम्बन्धित हुने भएकाले श्रोताबाट यसलाई सहज रूपमा स्वतः आत्मसात् गरिन्छ । लोकगीतमा अभिव्यक्तिका भिन्न भिन्न शैलीको प्रयोग गरिएको हुन्छ । लोकगीतको भाषाले लुप्त हुन लागेका भाषाको स्वरूपलाई जोगाउने काम पनि गरेको हुन्छ । त्यसैले लोकगीतको रचना भएको तत्कालीन समयको भाषाको उद्‌गार वर्तमानमा पनि भेटिन्छ । लोकगीतको भाषिक अध्ययन गर्ने सन्दर्भमा उपर्युक्त कुराहरू विचारणीय रहेका हुन्छन् । यी सबै पक्षहरूको ख्याल गर्दै लोकगीतको भाषा विश्लेषणका लागि निम्नअनुसारका सैद्धान्तिक आधारहरू निर्धारण गरी गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतका भाषिक विशेषताहरू निरूपण गरिएको छ :

३.२.१ शब्दको आधार

भाषाको आधारभूत र स्वतन्त्र अर्थयुक्त भाषिक एकाइ शब्द हो । यसलाई भाषाका अर्थयुक्त एकाइमध्ये रूपभन्दा माथिल्लो र पदावलीभन्दा तल्लो एकाइ मानिएको छ । (लम्साल,२०६९, पृ.१०३) कुनै पनि भाषामा शब्दभण्डार रहेको हुन्छ जसमा विभिन्न अर्थयुक्त शब्दहरू रहेका हुन्छन् । शब्दलाई वाक्यमा प्रयोग गरेपछि पद मानिने परम्परा रहेको छ । त्यही शब्द वा पदले पदावली र वाक्य संरचनामा रही निश्चित भूमिका निर्वाह गरेको हुन्छ । पदहरूलाई विभिन्न आधारमा वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ । मूलतः पदकोटिका आधारमा, स्रोतका आधारमा र बनोटका आधारमा तिनको वर्गीकरण गरिएको हुन्छ ।

३.२.१.१ पदकोटि

'कोटि' अङ्ग्रेजीको 'Category' शब्दको अनूदित रूप हो । यसको सामान्य अर्थ गुणको कथन भन्ने हुन्छ । (लायन्स, सन् १९७१, पृ.२७०) भाषाका सन्दर्भमा पदसँग गाँसेर यसको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । वाक्यमा प्रयुक्त पदहरूका समानता र असमानताका आधारमा परस्पर भिन्नता देखाई यसबाट पदवर्ग निर्धारण गरिएको हुन्छ । पदकोटिअन्तर्गत वाक्यात्मक संरचनामा प्रयोग भएका पदहरूलाई नामिक पद, क्रियापद र अव्ययमा वर्गीकृत गरिएको पाइन्छ । यिनलाई नाम, सर्वनाम, विशेषण, क्रिया र अव्ययका रूपमा पाँच वर्गमा वा अझ विस्तारमा नाम, सर्वनाम, विशेषण, क्रिया, क्रियाविशेषण, नामयोगी, संयोजक, विस्मयादिबोधक र निपात गरी नौ वर्गमा वर्गीकरण गर्ने पनि प्रचलन छ । (यादव र रेग्मी, २५८, पृ.१९०) पदकोटिका आधारमा नै शब्दहरूलाई विकारी र अविकारी दुई वर्गमा विभाजन गर्ने गरिन्छ । विकारीअन्तर्गत नाम, सर्वनाम, विशेषण र क्रियापद तथा अविकारीअन्तर्गत क्रियायोगी, नामयोगी, संयोजक, निपात र विस्मयादिबोधक पर्दछन् । यस्ता पदकोटिले स्वयम्‌मा व्याकरणिक भूमिकासमेत निर्वाह गरीरहेका हुन्छन् । गौतम र चौंलागाइँ (२०६७) का अनुसार व्याकरणिक कोटिका सङ्केतक रूपहरूको संयोजनपछि मात्र

कोशीय शब्द वाक्यमा प्रयोगयोग्य बन्दछन् (पृ.१८२) । शब्द केवल कोशीय हुन सक्दछन् तर पदका रूपमा प्रयोग भएपछि तिनले व्याकरणात्मक अर्थ स्वतः प्रदान गर्दछन् । व्याकरणात्मक अर्थ द्योतन गर्ने रूप पनि शब्दमा रहेका हुन्छन् । तिनले लिङ्ग, वचन, पुरुष, आदर, काल, पक्ष, भाव आदि व्यक्त गर्दछन् । व्याकरणिक रूपलाई शब्द संरचनामा परिधीय वा आधेय रूप भनिन्छ । लोकगीतमा प्रयोग भएका शब्दहरूमा कोशीय रूपका शब्द र व्याकरणात्मक रूपका शब्दहरू केकस्ता छन् भनी विश्लेषण गर्नु आवश्यक हुन्छ ।

संस्कृतमा पदहरूलाई संज्ञा, आख्यात र अव्यय गरी जम्मा तीन वर्गमा मात्र विभाजन गरिएको पाइन्छ । सबै भाषामा एउटै प्रकारको पद वर्गीकरण उपयुक्त नहुन सक्छ तर पदका विशेषताका आधारमा लगभग उस्तै वर्गीकरण गर्ने गरिएको पाइन्छ । (अधिकारी, २०६५, पृ.२०१) लोकगीतमा शब्द प्रयोगको विश्लेषण गर्ने क्रममा प्रयुक्त शब्दको कोटि पहिचान गरी व्याकरणिक भूमिका समेत पहिचान गर्न सकिन्छ । लोकगीतलाई भावमय बनाउन शब्दको विशेष भूमिका रहेको हुन्छ । प्रस्तुत शोधकार्यमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको विश्लेषण गर्न पदकोटिका रूपमा रहेका नामिक पद, क्रियापद र अव्ययलाई आधार बनाइएकाले यहाँ तिनका बारेमा विवेचना गरिएको छ ।

नामिक पद : नाम वा नामसँग सम्बन्धित कार्य गर्ने पदकोटिलाई जनाउने व्याकरणिक एकाइलाई नामिक पद भनिन्छ । अधिकारी (२०६५) : १८) का अनुसार पदहरूलाई कार्यका आधारमा स्थूल रूपमा वर्गीकरण गर्दा नामवर्ग, क्रियावर्ग र अव्ययवर्ग गरी हेर्न सकिन्छ(पृ.१८) । नामस्थानिक (नामको स्थान लिन सक्ने) वा नामसँग सम्बद्ध भई काम गर्ने हुँदा नामवर्गभित्र नाम, सर्वनाम र विशेषण पर्दछन् ।

परम्परागत व्याकरणमा व्यक्ति, वस्तु, ठाउँ, समूह, पदार्थ, मनका भाव आदि व्यक्त गर्ने शब्दका रूपमा नामलाई लिने गरिएको भए पनि प्रकार्यात्मक दृष्टिले कर्ता, कर्म वा पूरक भई आउने व्यक्ति, स्थान, वस्तु आदिलाई बुझाउने र विशेषक, निर्धारक, कोटिकर लिन सक्ने तथा को र के भन्ने प्रश्नको उत्तरमा आउने पदकोटिलाई नाम भनिन्छ । परम्परागत आधारमा नामलाई व्यक्तिवाचक, जातिवाचक, समूहवाचक, द्रव्यवाचक र भाववाचक भनेर वर्गीकरण गरिएको छ । नामको वाक्यात्मक तथा रूपात्मक विशेषतालाई विचार गर्दा नामलाई सङ्ख्येय र असङ्ख्येय, सजीव र निर्जीव, मानवीय र मानवेतर, मूर्त र अमूर्त, व्यक्ति र जाति, एकल र सामूहिक आदि आधारमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । (अधिकारी, २०६५, पृ.२२-२४) लोकगीतमा प्रयोग हुने नाम शब्दहरूलाई अर्थतात्त्विक आधारमा वा वाक्यात्मक प्रकार्यका आधारमा पहिचान गरी विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

नामको सट्टामा, पदावलीको सट्टामा र सिङ्गो वाक्यको सट्टामा प्रयोग हुने शब्दलाई सर्वनाम भनिन्छ । यसले नामको जस्तो प्रत्यक्ष व्यक्ति, वस्तु आदिलाई नजनाई

नामको अघिल्लो वा पछिल्लो सन्दर्भ दर्साउने भएकाले यसलाई नामवर्गअन्तर्गत राखिएको हो । सर्वनामले बुझाउन खोजेको कुरा के हो भन्ने कुरा थाहा पाउन त्यसभन्दा पहिले वा पछि प्रयोग गरिएका तत्सन्दर्भक प्रसङ्गहरूको पहिचान हुनु आवश्यक हुन्छ । उदाहरणका लागि लोकगीतमा प्रयोग हुने 'त्यो हुन्च' भन्ने वाक्यांशमा रहेको 'त्यो' सर्वनाम शब्दले के आशय व्यक्त गरेको छ भन्ने थाहा पाउन अघिल्लो कथनमा व्यक्त भएको प्रेमभावका आधारमा 'प्रेमको मञ्जुरी' भन्ने अर्थ वहन गरेको हुन सक्छ । यसरी हेर्दा सर्वनामले अग्र सन्दर्भक र पश्च सन्दर्भक भएर कुनै पनि कथनमा कार्य गरेको हुन्छ । सर्वनामलाई पुरुषवाचक (म, हामी, तँ, तिमी, तपाईं, हजुर, ऊ, यो त्यो, यी, ती, उनी, यिनी, तिनी, उहाँ उहाँहरू आदि), दर्शकवाचक (यो, त्यो, यी, ती, यिनीहरू , तिनीहरू आदि), प्रश्नवाचक (को, के, कुन, के-के आदि), सम्बन्धवाचक (जो, जे, जुन, जे-जे आदि) र निजवाचक (आफू, स्वयम्, निज, खुद आदि) भनी वर्गीकरण गरिन्छ । नेपाली लोकगीतहरूको विश्लेषणमा सर्वनाम शब्दहरूको पहिचान गरी तिनको प्रयोग र प्रकार्यलाई पहिचान गर्न सकिन्छ ।

नाम वा सर्वनाम पदको विशेषता व्यक्त गर्ने शब्दलाई विशेषण भनिन्छ । कति, कस्तो, कत्रो कुन जस्ता प्रश्नहरूको उत्तरमा आउने शब्द विशेषण हो । यो विकारी पदअन्तर्गत पर्ने विशेष्यको पूर्वपदिक वा पश्चपदिक पद हो । (उपाध्याय, २०६१, पृ.३१) विशेषणहरू कोशीय शब्दका रूपमा रहन्छन् । यिनले विशेष्यको गुण, दोष, अवस्था आदिको बोध गराएका हुन्छन् । वाक्यमा यस्ता पदहरू पूरक वा विस्तारकका रूपमा पनि आएका हुन सक्दछन् । विशेषणलाई गुणवाचक (राम्रो, नराम्रो, मिठो, अग्लो, धनी, असल, सज्जन, गोर्खाली, लेकाली, हरियो, रातो, पिरो आदि), सङ्ख्यावाचक (एक, दश, सय, पचास, दोब्बर, तेब्बर, पहिलो, दोस्रो आदि), तुलनाबोधक (उच्चतर, समान, अधिकतम, न्यूनतम, अधिक आदि), परिमाणबोधक (धेरै, थोरै, प्रशस्त, जम्मै, सारा, निकै, कम, बढी आदि), सार्वनामिक (यो, त्यो, यी, ती, को, के, कुन, जो, जे आदि), भेदक (को, का, की, रो, रा, री, नो, ना, नी लागेका शब्द), कृदन्त (धातुमा ने, एको, एका, एकी लागेर बनेका शब्द) आदि आधारमा छुट्ट्याउने गरिन्छ । विशेषण शब्दलाई नामिक पदअन्तर्गत राखिएको भए पनि यिनको पहिचान प्रकार्यात्मक आधारमा गर्नुपर्ने हुन्छ । लोकगीतमा राम्री, सानी, कान्छी, ठुली, पातली, मोरी मायालु, लजालु, हितैषी आदि जस्ता कैयौँ विशेषण शब्दहरूका प्रयोग भएका हुन्छन् । तिनको पहिचान र विश्लेषण गरी लोकगीतको शाब्दिक प्रयोगलाई हेर्न सकिन्छ ।

क्रियापद : वाक्यमा कर्ताले गरेको कार्यव्यापार, घटना, अवस्था वा स्थिति बोध गराउने शब्दलाई क्रियापद भनिन्छ । यसले कर्तासँग लिङ्ग, वचन, पुरुष र आदरगत सङ्गति राख्दै विधान गर्न आउने भएकाले यसलाई विधेय पनि भनिएको पाइन्छ । क्रियापदले वाक्यको समापन गर्ने कार्य गर्दछ र यो वाक्यमा मुख्य घटकका रूपमा पनि रहन्छ । अधिकारी (२०६५) का अनुसार मूल धातुमा 'नु' प्रत्यय लाग्दा क्रियारूपहरू तयार हुन्छन् र तिनमा विभिन्न कालबोधक प्रत्ययहरू लागेर पूर्ण वाक्यात्मक क्रियापदहरू

निर्माण हुन्छन् (पृ.२०६) । क्रियापद वाक्यमा सबैभन्दा चलायमान अर्थात् बढी रूपायित हुने शब्द हो । यसलाई कर्म ग्रहणका आधारमा सकर्मक र अकर्मक, अर्थपूर्तिका आधारमा समापिका र असमापिका, कर्मकत्वका आधारमा सकर्मक र अकर्मक, स्वीकृतिका आधारमा करण र अकरण, कालका आधारमा भूत, वर्तमान, भविष्यत्, भावका आधारमा सामान्यार्थक, विध्यर्थक, सम्भावनार्थक, सङ्केतार्थक, संरचनाका आधारमा सरल र संयुक्त आदि आधारमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ ।

लोकगीतको भाषा प्रयोगका सन्दर्भमा क्रियापदहरूको प्रयोग व्याकरणिक वाक्य संरचनाभन्दा भिन्न तवरले हुने गर्दछ । पदक्रममा विचलन भएर क्रियापदहरू वाक्यात्मक संरचनाका आदि, मध्य वा अन्त्यमा जता पनि प्रयोग हुने गर्दछन् । लोकगीतमा अनुप्रास संयोजनका क्रममा जान्छ-खान्छ, पायो-खायो, गन्छन्-भन्छन् , लेख्छ-देख्छ, बनाउँछ-खनाउँछ आदि जस्ता क्रियापदहरूको प्रयोग देख्न सकिन्छ । लोकगीतको शब्द विश्लेषणका क्रममा त्यसमा प्रयोग भएका क्रियापदहरूको अवस्था र तिनले व्यक्त गरेको अर्थलाई समेत हेर्न सकिन्छ ।

अविकारी पद : व्याकरणिक कोटिका आधारमा रूप परिवर्तन नहुने शब्दलाई अविकारी पद भनिन्छ । अव्यय अनिर्मित, अविभाजित र अविकारी शब्द हुन् । (उपाध्याय, २०६१, पृ.३७) वाक्यमा समय, स्थान, तरिका, परिमाण, कारण, प्रयोजन, हर्ष आदि मनका भाव, संयोजन गर्ने पद अव्यय हुन् । वस्ती (२०६९) : ७३) का अनुसार नामदेखि क्रियासम्मका पदलाई उजिल्याउने र टड्कारो पार्ने काम अव्ययले गर्दछन् (पृ.७३) । अविकारी शब्दहरूमा क्रियायोगी, नामयोगी, संयोजक, निपात र विस्मयादिबोधक पर्दछन् । अव्ययवर्गभित्रका यी पदहरूलाई अविकारी पद भनिन्छ । भाषिक प्रयोगका सन्दर्भमा यस्ता शब्दहरू विस्तारकका रूपमा बढी प्रयोगमा आउने गर्दछन् ।

अविकारी पदमध्ये क्रियायोगी अर्थात् क्रियाविशेषण वाक्यात्मक भूमिकामा पदावली निर्माण गर्न सक्ने पद हो । शर्मा (२०५१) का अनुसार क्रियायोगीहरू समयवाचक (आज, भोलि,भरे, पर्सि, अब, कहिले, जहिले, बिहान, अचेल आदि), स्थानवाचक (भित्र, बाहिर, यता, उता, त्यता, पर, वारि, पारि, छेउ, नजिक, कहाँ, कता, सामुन्ने आदि), रीतिवाचक (राम्ररी, बेस्सरी, यसो, उसो, त्यसरी, जसरी, कसरी, मुसुक्क, लरक्क, टपक्क, फटाफट, बिस्तारै आदि), परिमाणवाचक (धेरै, थोरै, अलिअलि, केवल, मात्र, यति, उति, त्यति, जति, कति आदि) र कारणवाचक (गर्नाले, पढ्न, हेर्न, गरेर, धोएर, सुनी, भएकाले, गरेकाले, आदि) हुन्छन् (पृ.१६-१७) ।

नामिक पदहरूसँग जोडिएर आउने समयबोधक (अघि, पछि, पूर्व, पहिले, पश्चात्, उप्रान्त आदि), स्थानवाचक (माथि, मुनि, तल, भित्र, बाहिर, वारि, पारि, बिच, माझ, कहाँ

आदि), रीतिवाचक (झैँ, जस्तै, सरह, बमोजिम, अनुसार, भन्दा आदि), हेतुवाचक (निम्ति, निमित्त, लागि, कारण आदि), अवधिवाचक (सम्म, पर्यन्त, मात्र, केवल, मध्ये आदि), दिशाबोधक (तिर, सामुन्ने, पट्टि, तर्फ आदि) सहार्थबोधक(सित, सँग, समेत, सहित आदि), विनिमयवाचक (सट्टा, ठाउँमा, आदि) र अभाववाचक (विना, बाहेक आदि) शब्दहरू नामयोगी हुन्छन् ।

अविकारी पदअन्तर्गत पर्ने संयोजक पदले पद, पदावली र सिङ्गो वाक्यलाई जोड्ने गर्दछ । संयोजकहरू सापेक्ष (जब-तब, जहाँ-त्यहाँ, जसले-त्यसले, जति-त्यति, जसरी-त्यसरी, जुन-त्यो, जहिले-तहिले, यदि-भने, भने, भन्ने आदि) र निरपेक्ष (र, अनि, पनि, वा, तथा, या, नत्र, किनभने, त्यसैले, त्यसकारण, तथापि, किन्तु, यद्यपि, तसर्थ, समेत, अथवा आदि) दुई प्रकारका हुन्छन् ।

अविकारी पदअन्तर्गत विस्मयादिबोधक पद भावनात्मक पक्षको उद्गार व्यक्त गर्न प्रयोग हुने गर्दछ । यस्ता पदहरूमा हर्षवाचक (आहा, अहो, धन्य, जय, धन्यवाद आदि), शोकवाचक (विचरा, कठै, हाइ, ज्या, थक्क, ऐया, हरे, हा आदि), आश्चर्यवाचक (बाफरे, आम्मै, ओहो, राम आदि), प्रशंसावाचक (क्याबात, स्याबास, वाह आदि), तिरस्कारवाचक (धत्, छि, धिक्कार, छिछि आदि), सम्बोधनवाचक (ए, हे, अरे, ओ आदि) जस्ता विस्मयादिबोधक पदहरू नेपाली भाषामा प्रयोग हुने गर्दछन् ।

अविकारी पदका रूपमा स्वतन्त्र अर्थ नहुने निपात वर्गका शब्दहरू नेपाली भाषामा बहु प्रयोग गरेको पद मानिन्छ । लम्साल (२०६९) का अनुसार वाक्यमा प्रयोग हुँदा अनुनय, सहमति, प्रतिक्रिया, निश्चय, स्वीकृति, सम्बोधन आदि जनाउने शब्द निपात हुन् (पृ.११२) । अव्यय पदअन्तर्गत निपातहरूलाई आश्रयका आधारमा शब्दमा आश्रित (त, नि, नै, पो आदि) र वाक्यमा आश्रित (आ, अरे, ए, कि, रे, क्या, क्यारे, खै, आरे, ल, लौ, र, रे, सके, है, हगि आदि) गरी छुट्ट्याइएको पाइन्छ । स्थानका आधारमा पूर्ववर्ती (अँ, खैर, लै, सके, हा, ओ, ए आदि) र अन्त्यवर्ती (अरे, रे, क्या, क्यार, ब्यारे, हगि, है र, आदि) जस्ता निपातहरू प्रयोग हुने गर्दछन् । अर्थका आधारमा पोषक निपात (अँ, ए, ल, लौ, न, नै, नि, पो, त, खै आदि), अर्थक निपात (अरे, रे, क्यारे, आच्चे, हगि, है आदि) र निरर्थक निपात (चाहिने, केरे, हजुरको, मने, तपाइँको, जसो आदि) जस्ता निपातहरू नेपाली भाषामा प्रचलित छन् ।

३.२.१.२ स्रोत

कुनै पनि भाषामा विभिन्न स्रोतका शब्दहरू पाइन्छन् । तिवारी (सन् १९७७) का अनुसार मान्छे जस्तै गरी शब्दहरू जन्मने गर्दछन् , जन्मिए र जन्मिरहेका छन् (पृ.९) । त्यसरी ती जन्मनु भनेको विभिन्न स्रोतबाट शब्दहरू थपिनु हो । नेपाली भाषाका सन्दर्भमा पनि विभिन्न स्रोतका शब्दहरू प्रचलित छन् र नेपाली लोकगीतको प्रस्फुटनमा तिनको विशिष्ट भूमिका रहेको छ । नेपाली भाषा भारोपेली भाषा परिवारअन्तर्गतको शतम् वर्गभित्र पर्ने आर्य इरानेली शाखाको संस्कृत भाषाबाट विकसित भएको भाषा हो । भाषाको विस्तार र

समयको परिवर्तनसँगै नेपाली भाषाले पनि विभिन्न स्रोतबाट शब्दहरू ग्रहण गरेको छ । स्रोतका आधारमा नेपाली शब्दहरूलाई मुख्यतः मौलिक र आगन्तुक गरी छुट्ट्याइएको पाइन्छ । मौलिकअन्तर्गत तत्सम र तद्भव शब्द पर्दछन् । आगन्तुक शब्दअन्तर्गत देशभित्रका र विदेशका भाषाबाट नेपाली भाषामा भित्रिएका शब्दहरू पर्दछन् । यिनका अतिरिक्त नेपाली भाषामै विकसित ठेट वा झर्रा शब्दको पनि आफ्नै मौलिक स्रोत रहेको छ ।

मौलिक शब्द : नेपाली भाषाले ग्रहण गरेका तत्सम शब्द र नेपाली तद्भव शब्दहरू नेपालीका मौलिक शब्द मानिन्छन् । थापा (२०७३) का अनुसार संस्कृत, प्राकृत र अपभ्रंशबाट सोझै नेपालीमा आएका शब्दहरू नेपालीका मौलिक परम्पराका शब्द मानिन्छन् (पृ.११२) । यसरी हेर्दा संस्कृत तत्सम शब्द मात्र नभई रूप परिवर्तन भई नेपालीमा प्रयोग भएका तद्भव नेपाली शब्दहरू पनि नेपालीका मौलिक शब्द हुन् । नेपाली भाषा यसको जननी भाषा संस्कृतबाट प्रभावित हुनु नौलो कुरा होइन । नेपाली भाषामै बनेका ठेट र झर्रा शब्द तथा व्युत्पन्न शब्दहरू पनि मौलिक नेपाली शब्द मानिन्छन् । नेपाली शब्दभण्डारमा यिनै तत्सम र तद्भव शब्दहरूको आधिक्य रहेको छ र नेपाली लोकगीतमा पनि यिनको प्रचुर प्रयोग भएको छ ।

तत्सम शब्दः संस्कृतबाट जस्ताको त्यस्तै नेपालीमा आई प्रयोग भएका शब्दहरूलाई तत्सम शब्द भनिन्छ । 'तत्सम' शब्दमा 'तत्' को अर्थ 'त्यो' र 'सम' को अर्थ 'सोही' भएकाले 'उही संस्कृत शब्द' भन्ने अर्थ लाग्दछ । (गौतम २०४९, पृ.९४) यहाँ 'सम ' वा 'उही' शब्दले संस्कृतको ध्वनितात्त्विक समानतालाई सङ्केत गरेको देखिन्छ । अर्थमा परिवर्तन भए पनि वा नभए पनि संस्कृतबाट ध्वनितात्त्विक रूपमा कुनै पनि परिवर्तन नभई आएका शब्द तत्सम हुन् । शब्दमा नेपाली भाषामा सङ्ख्यात्मक दृष्टिले संस्कृत स्रोतका शब्दहरूको प्रयोग बढी मात्रामा पाइन्छ । बन्धु (२०५२) का अनुसार संस्कृत वाङ्मयको परवर्ती युगमा पाणिनि जस्ता महान् वैयाकरणको योगदानबाट संस्कृत भाषाको मानक रूप स्थिर भएपछि संस्कृत वाङ्मयको विकास र विस्तार भयो (पृ.१३) । संस्कृत वाङ्मयको यो बिरासतले नेपाली भाषालाई शब्दभण्डारका तहमा सम्पन्न बनाएको देखिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको भाषिक विश्लेषणका आधारका रूपमा मौलिक तत्सम शब्द एक पक्षका रूपमा रहेको छ ।

तद्भव शब्द :संस्कृतबाट प्राकृत, अपभ्रंश हुँदै रूप बद्लिएर नेपाली भाषामा प्रयोग भएका शब्दहरूलाई तद्भव शब्द भनिन्छ । गौतम (२०४९) का अनुसार 'तत्' ले उही अर्थात् संस्कृतलाई र 'भव' ले भएको वा विकसित भएको भन्ने अर्थ व्यक्त गर्दछन् (पृ.९५) । यहाँ परिवर्तन हुनु भनेको संस्कृतबाट प्राकृत र अपभ्रंश हुँदै नेपालीमा आउनु हो । ध्वनितात्त्विक दृष्टिबाट संस्कृत मूलभन्दा भिन्न भएका तर त्यही स्रोतबाट विकसित भएका शब्दहरू तद्भव हुन् । संस्कृतबाट प्राकृत र अपभ्रश हुँदै नेपाली भाषा बन्ने क्रममा नेपाली

भाषाका शब्दहरूमा संस्कृत प्रभाव देखिए पनि तिनको स्वरूपमा परिवर्तन भएको स्पष्ट देखियो । उदाहरणका रूपमा 'रक्त'बाट 'रगत', 'कर्म'बाट 'काम', 'कर्ण'बाट 'कान' र 'हस्त'बाट 'हात' बनेका शब्दहरूलाई लिन सकिन्छ । ध्वनितात्त्विक दृष्टिबाटै तत्सम शब्दबाट तद्भव शब्दहरू बेग्लिन्छन् । नेपाली लोकगीतमा यिनै शब्दहरूको अधिकांश प्रयोग भेटिन्छ । तद्भव शब्दहरू नेपाली भाषाका आफ्ना शब्द भएकाले नेपाली जनजीवनका हरेक पक्षसँग यिनको सम्बन्ध रहेको हुन्छ । नेपाली संस्कृति र संस्कारअनुसार रूढ भएका तद्भव शब्दहरू नेपाली लोकगीतका पहिचान पनि हुन् ।

झर्रा शब्द : नेपाली भाषामा झर्रा शब्दहरू प्रचलित रहेको कुरा विभिन्न विद्वान्हरूले चर्चा गर्दै आएको पाइन्छ । भट्ट (२०४५) ले यस प्रकृतिका शब्दलाई देशज स्वदेशी शब्दको संज्ञा दिएका छन् (पृ.२८९) भने आचार्य (२०४५) ले यस्ता शब्दका निम्ति देशज, ठेट, झर्रा, स्वदेशी, निजी शब्द प्रयोग गरेका भए पनि झर्रा नाम नै उपयुक्त हुने विचार व्यक्त गरेका छन् (पृ.३१३) । यस प्रकारका व्युत्पत्ति नखुलेका कतिपय अनुकरणात्मक र स्वतः विकसित शब्दहरूले लोकगीतमा स्थान पाएको देखिने हुँदा विश्लेषणका आधारमा यिनलाई पनि समावेश गरिएको छ ।

आगन्तुक शब्द :संस्कृत भाषाबाहेक अन्य भाषाबाट नेपालीमा आई प्रयोग भएका शब्दहरूलाई आगन्तुक शब्द भनिन्छ । आगन्तुक शब्दलाई पनि स्रोतका आधारमा नेपालभित्रै बोलिने भाषाबाट आएका शब्दलाई स्वदेशी आगन्तुक शब्द र विदेशी भाषाबाट आएका शब्दहरूलाई विदेशी आगन्तुक शब्द भनी वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ । स्वदेशी आगन्तुक शब्द र विदेशी आगन्तुक शब्दको प्रयोग लोकगीतमा केही मात्रामा गरिएको पाइन्छ ।

३.२.१.३ संरचना

कुनै पनि शब्द कसरी बनेको छ भन्ने कुरा त्यसको संरचना पक्षसँग सम्बन्धित हुन्छ । यसलाई हेर्ने विभिन्न आधारहरू हुन सक्तछन् । गौतम र चौंलागाइँ (२०६७) का अनुसार शब्द संरचनाको आधार कोशीय र व्याकरणिक रूप हुन् (पृ.१५२) । अधिकारी (२०६५) का अनुसार विभिन्न रूपायक अवयवहरू संलग्न भएका र नभएका शब्दहरू हुन सक्दछन् र तिनलाई संरचनागत रूपमा हेर्न सकिन्छ (पृ.२५२) । एकभन्दा बढी भाषिक एकाइमा विभाजन गर्न नसकिने मूल र व्युत्पादन गर्न सकिने निर्मित शब्दहरू नेपाली भाषामा रहेका छन् । यस आधारमा नेपाली शब्दको संरचनालाई मूल र व्युत्पन्न शब्दका रूपमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । यसै गरी नेपाली शब्दहरूलाई अक्षर संरचनाका आधारमा पनि हेर्न सकिन्छ । अक्षर संरचनाका आधारमा एकाक्षरी र अनेकाक्षरी शब्द भनी शब्दको

वर्गीकरण गर्न सकिने देखिन्छ । यसरी हेर्दा संरचनाका आधारमा शब्दहरूलाई निम्नानुसार हेर्न सकिन्छ :

बनोटगत संरचना : कुनै पनि शब्दको निर्माण कसरी भएको छ भन्ने कुरा त्यसको बनोटलाई हेरेर थाहा हुन्छ । बनोटका आधारमा शब्दलाई मूल र व्युत्पन्न भनी छुट्ट्याउने गरिन्छ । कुनै पनि शब्दलाई त्यसभन्दा सानो एकाइमा विभाजन गर्न सकिँदैन भने त्यस्ता शब्दहरू स्वतः निर्मित शब्द हुन् जसलाई मूल शब्द भनिन्छ । आधार पदमा उपसर्ग लागेर, प्रत्यय लागेर, समास भएर तथा द्वित्व भएर बनेका शब्दहरू व्युत्पन्न शब्द मानिन्छन् । सबै धातुहरू र प्रातिपदिकहरू मूल शब्द हुन् भने सबै निर्मित शब्दहरू व्युत्पन्न शब्द हुन् । लोकगीतमा प्रयोग भएका शब्दहरू मूल वा व्युत्पन्न केकस्ता छन् भनी विश्लेषणका क्रममा पहिचान गरिन्छ । बनोटका आधारमा शब्दको केकस्तो प्रयोग भएको छ, तिनको आन्तरिक, बाह्य स्वरूप केकस्तो छ भन्ने कुरालाई भाषिक विश्लेषणको एक आधारका रूपमा लिइएको छ ।

आक्षरिक संरचना : शब्दको संरचना छुट्याउने क्रममा कुनै पनि शब्द कति अक्षरबाट बनेको छ भन्ने कुरा छुट्ट्याएर हेरिन्छ । अक्षर संरचनाका दृष्टिले शब्दहरू एकाक्षरी र अनेकाक्षरी हुने गर्दछन् । अक्षर संरचनाले शब्दको उच्चारण प्रक्रियालाई निर्धारण गर्दछ । लोकगीतका सन्दर्भमा आक्षरिकताले लय निर्धारणमा पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्दछ । श्वासको एक झोक्कामा उच्चारण हुने भाषिक एकाइ एक अक्षरको हुन्छ भने शब्दको उच्चारणमा एकभन्दा बढी झोक्का आउने शब्द अनेकाक्षरी हुन्छ । एक अक्षरका म, यो, त्यो, जा, बस्, घर, मन, धन आदि जस्ता शब्दहरू एकाक्षरी हुन् भने दुई वा सोभन्दा बढी अक्षर भएका छानो, सडक, भुइँचालो, संसार जस्ता शब्दहरू अनेकाक्षरी हुन् । आक्षरिकता उच्चारणका आधारमा छुट्टिने गर्दछ ।

३.२.२ पदावलीको आधार

वाक्यमा पदहरूको प्रयोग हुन्छ र तिनै पदहरूको समूहबाट पदावलीको निर्माण हुन्छ । पदावली वाक्यात्मक संरचनाको एकाइ हो । यो पदभन्दा माथिल्लो र उपवाक्यभन्दा तल्लो भाषिक एकाइ हो । यसले व्याकरणिक प्रकार्य सम्पन्न गराउने काम गर्छ । पदावलीहरू नाम पदावली, विशेषण पदावली, क्रियायोगी पदावली र क्रिया पदावलीका रूपमा रहेका हुन्छन् । आचार्य (२०५८) का अनुसार पदावलीलाई प्रकार्यस्थलका आधारमा पहिचान गर्नुपर्ने हुन्छ (पृ.१०९) । पदावलीमा एउटा मुख्य पदसँग अन्य आश्रित पदहरूको संयोजन भएको हुन्छ । (चौहान र अन्य, २०७३, पृ.११६) पदावलीमा रहेका पदहरूको निकट घटकीय सम्बन्ध रहेको हुन्छ । पदावली संरचनामा शीर्ष पद र विस्तारकहरू रहेका हुन्छन् ।

विस्तारकहरूलाई विशेषक पनि भन्ने गरिन्छ । विशेषकहरू वाक्यमा ऐच्छिक घटक हुन् किनभने यिनले मात्र पदावली निर्माण गर्न सक्दैनन् । वाक्य घटकका रूपमा यहाँ देहयबमोजिमका पदावलीहरूको उल्लेख गरिएको छ :

३.२.२.१ नाम पदावली

नामपद शीर्ष रहने पदावलीलाई नाम पदावली भनिन्छ । नाम पदावलीसँग यो, त्यो जस्ता निर्धारकहरू विशेषकका रूपमा आउन सक्दछन् । अधिकारी (२०७६) का अनुसार नाम पदावलीले विशेषण, निर्धारक, भेदक, परिमाणक, पूरक, कोटिकर आदि विभिन्न किसिमका शब्दहरूलाई संरचनाका विस्तारकका रूपमा आफूलाई समेट्ने हुन्छन् (पृ.२०५) । नेपाली भाषमा नाम पदावलीसँग अन्वित भएर आउने पदहरू शीर्ष पदभन्दा बायाँपट्टि रहेका देखिन्छन् । 'त्यो ठुलो पिपलको रुख', 'कक्षामा सबैभन्दा जान्ने विद्यार्थी',' हाम्री दिदीकी माहिली देउरानीकी छोरी' जस्ता पदवलीहरूमा क्रमशः रुख, विद्यार्थी र छोरी नाम पदहरू शीर्षका रूपमा आएका छन् । लोकगीतको भाषिक विश्लेषण गर्दा वाक्यात्मक तहमा नाम पदावलीको प्रयोग कसरी भएको छ भन्ने कुराको विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

३.२.२.२ विशेषण पदावली

विशेषण पदावलीको शीर्ष पद विशेषण नै हुन्छ र न्यूनतम घटक पनि विशेषण नै हुने गर्दछ । विशेषण पदावलीहरू नाम पदावलीकै पूरक भएर आउने गर्दछन् । विशेषण पदावलीले आवश्यकता अनुसार क्रियायोगी, नामयोगी आदिलाई समेत विस्तारकका रूपमा लिन सक्दछन् । 'पोहोर जापानबाट ल्याएको' भन्ने पदावलीमा 'ल्याएको' भन्ने पद शीर्ष पदका रूपमा रहेको देखिन्छ । त्यस्तै 'उसको दुःखैदुःखले भरिएको जीवन छ' भन्ने वाक्यमा 'दुःखैदुःखले भरिएको' भन्ने अंश विशेषण पदावलीका रूपमा रहेको हुन्छ । विशेषण पदले नाम पदको विशेषता जाहेर गर्ने भएकाले यसका लागि नाम पद प्रायः प्रयोग भएकै हुने गर्दछ । गीतको भाषिक पक्ष विश्लेषणका क्रममा विशेषण पदावली कुन रूपमा रहेको छ भन्ने कुराको विश्लेषण गरिन्छ ।

३.२.२.३ क्रियाविशेषण पदावली

क्रियाविशेषण पद शीर्ष रहने पदवलीलाई क्रिया विशेषण पदावली भनिन्छ । यसको विस्तारकका रूपमा अन्य क्रियायोगी र नाम तथा विशेषण पदहरू समेत आउन सक्दछन् । (अधिकारी,२०७६ :२०७) यस्तो पदावली एक मात्र क्रियाविशेषण पदले पनि बन्न सक्छ । 'ऊ भोलि बेलुका आउँछ ।' भन्ने वाक्यमा 'बेलुका' शीर्ष पद र 'भोलि' विस्तारकका रूपमा रहेका छन् । 'उसले घटनाको विवरण एकदम विस्तृत रूपमा दियो ।' भन्ने वाक्यमा 'एकदम विस्तृत रूपमा' भन्ने पदावली रहेको देखिन्छ र जसमा 'रूपमा' भन्ने पद शीर्ष र अन्य पद

विस्तारकका रूपमा रहेका छन् । लोकगीतको भाषिक संरचनामा यस्ता क्रियाविशेषण पदावलीहरूको प्रयोगावस्था विश्लेषण गरी वाक्यात्मक संरचनाको अध्ययन गर्न सकिन्छ ।

३.२.२.४ क्रिया पदावली

क्रिया पदवलीलाई विधेय पदावली पनि भन्ने गरिन्छ । यसले क्रियात्मक पदावलीलाई जनाएको हुन्छ । यसमा शीर्ष पद क्रिया हुने भएकाले विस्तारकहरू क्रियाभन्दा अग्रस्थानिक भई आउँछन् तर क्रियाकै रूपावली बनेको अवस्थामा क्रिया अर्थात् शीर्ष नै अग्रस्थानिक भएर आउँछ । थापा (२०७३) का अनुसार क्रियायुक्त पदावलीहरू क्रियापदावली हुन् (पृ.८९) । क्रियापदको विस्तारकका रूपमा क्रियायोगीहरू नै आएका हुन्छन् । 'बस सुस्तरी गुड्दै छ ।' भन्ने वाक्यमा 'गुड्दै छ' शीर्ष पद र 'सुस्तरी' त्यसको विस्तारकका रूपमा रहेको हुन्छ । अधिकारी (२०४९) ले क्रियापदावली हुन एकभन्दा बढी क्रियाहरूको संयोजन हुने उल्लेख गरेका छन् (पृ.२०६) । यस्तो अवस्थामा एउटा मात्र क्रिया छ भने सोही क्रिया शीर्ष हुने र एकभन्दा बढी क्रिया भएमा सबैभन्दा पहिलो क्रिया शीर्ष पद हुन्छ । 'राजुले त्यो काम गरी दिइ रहेको हुन सक्छ ।' भन्ने वाक्यमा 'गरी' शीर्ष पद अग्रस्थानिक भएर आएको छ । लोकगीतमा व्याकरणिक दृष्टिले पूर्ण वाक्यहरू नै प्रयोग भएका हुन वा नहुन पनि सक्छन्, तसर्थ क्रिया पदावलीको प्रयोग कुन रूपमा रहेको हुन्छ भन्ने कुरा विश्लेषणीय हुन्छ ।

३.२.३ वाक्यको आधार

भाषातात्त्विक दृष्टिले कथनलाई पूर्णता दिने व्याकरणिक संरचनालाई वाक्य भनिन्छ । वाक्य भनेको सार्थक शब्दहरूको त्यस्तो समूह हो जो भाव व्यक्त गर्ने दृष्टिले आफैँमा पूर्ण हुन्छ । वाक्यलाई उपवाक्यबाट निर्मित त्यसभन्दा माथिल्लो तहको एकाइ मानिन्छ जसभित्र एक मात्र वा एकभन्दा बढी उपवाक्यहरू रहन्छन् । (यादव र रेग्मी, २०५८, पृ.२३०) । उद्देश्य र विधेय वाक्यका मूल अङ्गका रूपमा रहेका हुन्छन् । (गिरी, २०७८, पृ.३०१) । लोकगीतमा प्रयुक्त भाषिक विश्लेषणका क्रममा वाक्यप्रयोगका विभिन्न पक्षको अध्ययन गर्न सकिन्छ । लोकगीत लयमा रहने हुँदा यसको वाक्यात्मक स्वरूप प्रायः व्याकरणिक पदक्रममा हुँदैन तापनि अभिव्यक्तिले भने वाक्यात्मक पूर्णता पाएको हुन्छ । त्यसैले लोकगीतमा रहेको कथनलाई कस्तो किसिमको वाक्यात्मक संरचनामा अभिव्यक्त गरिएको छ र त्यसमा वाक्यका अङ्गका रूपमा पदावली, पदसङ्गति, विचलन जस्ता पक्षहरू कस्ता छन् भन्ने कुरा अध्ययन गर्न सकिन्छ । यिनै कुराको अध्ययनका आधार यहाँ प्रस्तुत छन् :-

३.२.३.१ संरचनाका आधारमा वाक्य

वाक्यमा उपवाक्यहरूको स्थितिका आधारमा यसको संरचना पक्षलाई हेर्ने गरिन्छ । संरचनाका आधारमा वाक्यहरूलाई सरल र जटिल दुई वर्गमा विभाजन गरिएको पाइन्छ । उक्त दुई प्रकारका वाक्यहरूको संरचनागत अवस्थालाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

सरल वाक्य : एउटा मात्र उपवाक्य भएको वाक्यलाई सरल वाक्य भनिन्छ । यसमा समापिका क्रियापदका रूपमा एउटा मात्र क्रियापदको प्रयोग भएको हुन्छ । आचार्य (२०५८) का अनुसार सरल वाक्यलाई पनि आन्तरिक रचनाका आधारमा आधारभूत र संश्लिष्ट वाक्यमा छुट्याउन सकिन्छ (पृ.१२७) । दुई अलग वाक्यमा विभाजन गर्न नसकिने वाक्यहरू आधारभूत वाक्य हुन् भने असमापिका कृदन्त रूप प्रयोग भएका र दुई वा सोभन्दा बढी वाक्यमा विभाजन गर्न सकिने वाक्य संश्लिष्ट वाक्य हुन् । 'भाइ सुत्यो ।', म भात खान्छु ।' जस्ता वाक्यहरू आधारभूत वाक्य हुन् भने 'म खाना खाई लुगा लगाउँछु ।', 'बिहानै डुल्नु हितकर हुन्छ ।' जस्ता वाक्यहरू संश्लिष्ट सरल वाक्य हुन् । संश्लिष्ट सरल वाक्यहरूलाई चोम्स्की (सन् १९५७) ले मिश्र वाक्यका रूपमा लिएका छन् (पृ.१२९-३१) यद्यपि परम्परागत नेपाली व्याकरणमा एक मात्र समापिका क्रियापद भएको कुनै पनि वाक्यलाई सरल वाक्यका रूपमा नै लिने गरिएको पाइन्छ । नेपाली लोकगीतहरू सरल भाषाशैलीमा व्यक्त हुने भएकाले प्रायः लोकगीतमा सरल प्रकृतिका वाक्यात्मक संरचनाको प्रयोग भएको पाइन्छ ।

जटिल वाक्य : दुई वा दुईभन्दा बढी उपवाक्यहरूको संयोजन भएका वाक्यहरूलाई जटिल वाक्य भनिन्छ । जटिल वाक्य दुई प्रकारका छन् । तिनलाई मिश्र वाक्य र संयुक्त वाक्य भनिन्छ । तिनका विषयमा निम्नानुसार विवेचना गरिएको छ :-

मिश्र वाक्य : मिश्र वाक्यमा दुई वा दुईभन्दा बढी उपवाक्यहरू मिश्रित वा अन्तर्गर्भित हुन्छन् । (अधिकारी, २०७६, पृ.२३६) मिश्रित वा आश्रित उपवाक्यहरूले शब्द वा पदावली स्तरको कार्य गरेका हुन्छन् । मिश्र वाक्यको आश्रित उपवाक्यलाई पहिचान गर्न त्यसलाई सरल वाक्यमा रूपान्तरण गरी हेर्न सकिन्छ । यसरी हेर्दा आश्रित उपवाक्यहरू सरल वाक्यमा पदावलीका तहमा झर्छन् । 'जब घाम लाग्छ तब न्यानो हुन्छ ।' भन्ने वाक्यलाई 'घाम लाग्छ, न्यानो हुन्छ ।' बनाउँदा 'न्यानो हुन्छ ।' मुख्य उपवाक्य र ' घाम लाग्छ ' सोही मुख्य उपवाक्यको अधीन उपवाक्य रहेको कुरा थाहा हुन्छ । (आचार्य २०५८, पृ.१२९) मिश्र वाक्यमा नाम उपवाक्य, (भनी, भन्ने, भनेर जस्ता संयोजक प्रयोग हुने वा उद्धरण चिह्नभित्र रहने वाक्य), विशेषण उपवाक्य (जस्तो-त्यस्तो, जति-त्यति, जुन-त्यो, जत्रो-त्यत्रो जस्ता संयोजकको प्रयोग हुने वाक्य), क्रियाविशेषण उपवाक्य (जहिले-तहिले, जब-तब, जुन बेला-त्यो बेला, जहाँ-त्यहाँ, जसरी-त्यसरी, यदि-भने, किनभने आदि

संयोजकको प्रयोग हुने वाक्य) र पूरक उपवाक्य (मैले हरिलाई तिमी बुद्धमान् छौ भनें ।, के निश्चित छ भने पर्सि बिदा हुन्छ ।, हामी केमा विश्वास गर्छौं भने स्वस्थ जीवनमा विश्वास गर्छौं । आदि जस्ता वाक्यहरूमा रहेका पूरक उपवाक्य) पर्दछन् । मिश्र वाक्यले उपवाक्यहरूलाई जोड्न सापेक्ष संयोजकको अपेक्षा गर्दछ । नेपाली लोकगीतमा मिश्र वाक्यहरूको प्रयोग न्यून मात्रामा हुने गरेको देखिन्छ । मिश्रित वाक्यहरू जटिल हुने र लोकगीतको विशेषता सरल हुने भएकाले यस्ता वाक्यहरू कम मात्रामा प्रयोग हुने स्थिति देखा परेको हो ।

संयुक्त वाक्य : दुई वा दुईभन्दा बढी पदहरूको समपदिक संयोजन भएको वाक्यलाई संयुक्त वाक्य भनिन्छ । यस्ता वाक्यमा उपवाक्यहरू स्वतन्त्र भए पनि एकआपसमा एउटै वाक्यका अङ्ग भएर आउँछन् । समानान्तर सम्बन्धमा गाँसिएर आउने हुनाले यिनमा निरपेक्ष संयोजकहरूले संयोजन गरेका हुन्छन् । संयुक्त वाक्यमा कहिलेकाहीँ योजक पद लुप्त पनि हुन सक्छ । यसका अनिवार्य संरचक घटक नै स्वतन्त्र उपवाक्य हुन् । (कार्की, २०६०, पृ.२०३) संयुक्त वाक्यहरू समुच्चयबोधक(समान कार्य जनाउने पनि, तथा, र, अर्थात्, एवम् जस्ता संयोजकको प्रयोग हुने), विकल्पबोधक (विकल्पका रूपमा आउने उपवाक्यहरू रहने अथवा, कि...कि, न...न,या, वा, चाहे जस्ता संयोजकको प्रयोग हुने), विपरीतबोधक (परस्पर विपरीत भाव जनाउने उपवाक्य रहने परन्तु, किन्तु, तापनि, तथापि, तर, मात्र, एकातिर-अर्कातिर, किनभने जस्ता संयोजकको प्रयोग हुने), कारणबोधक (कार्य र कारण जनाउने उपवाक्यहरू रहने तसर्थ, त्यसैले, अतएव जस्ता संयोजक प्रयोग हुने), क्रमबोधक (क्रमअनुसारका उपवाक्य संयोजन हुने र, अनि, त्यसपछि जस्ता संयोजक प्रयोग हुने), परिमाणबोधक (कार्यको परिणाम जनउने उपवाक्य संयोजन हुने यसकारण, यसैले, तसर्थ जस्ता संयोजक प्रयोग हुने), शीघ्रताबोधक (एउटा कार्य नसकिँदै अर्को कार्य प्रारम्भ भएको जनाउने कि, बित्तिकै, उत्तिखेर जस्ता संयोजकको प्रयोग हुने) र व्याख्याबोधक (पहिलो उपवाक्यलाई व्याख्या गर्न आउने अर्थात्, के भने, परिणमतः जस्ता संयोजकको प्रयोग हुने) आदि विभिन्न प्रकारका हुने गर्दछन् । लोकगीतका पङ्क्तिहरूमा संयुक्त वाक्यहरूको प्रयाग कम मात्रामा हुने गर्दछ यद्यपि कतिपय लोकगीतहरूमा लामा कथनहरू प्रयोग हुँदा संयुक्त वाक्यहरूको प्रयोग पनि गरिएको अवस्था रहन्छ ।

३.२.३.२ भाव वा अर्थका आधारमा वाक्य

वक्ताको मनोभाव वा मनोवृत्ति जनाउने वाक्यात्मक कोटिलाई भाव भनिन्छ । वाक्यको अर्थ वा भाव क्रियापदको कार्याव्यापारसँग जोडिएको हुन्छ । अर्थलाई मुख्य मानेर हेरिने वाक्यहरू अर्थतत्त्वात्मक वाक्यका नामले पुकारिन्छन् । यस्ता वाक्यहरू क्रियाका भाावका आधारमा गठित र वर्गीकृत हुन्छन् । (शर्मा, २०७७, पृ.३१३) नेपाली व्याकरणमा चिह्नित हुन सक्ने भाव चार प्रकारका हुन्छन् । ती यस प्रकार छन् :-

सामान्यार्थक वाक्य : कुनै विशेष भावलाई नजनाई वाक्यको सामान्य अवधारणा जनाउने भावलाई सामान्यार्थक भाव भनिन्छ । यसलाई शर्मा (२०७७) ले विधानार्थक वाक्यका रूपमा लिएका छन् (पृ.३१३) । कुनै कुरा भएको, हुँदै गरेको वा पछि हुने अर्थ बुझाउने वाक्यलाई सामान्यार्थक वाक्यका रूपमा लिन सकिन्छ । यसलाई स्वीकृतार्थक र निषेधार्थक वाक्यका रूपमा पनि हेर्न सकिन्छ । त्यसैले सामान्य भाव जनाउने सकारात्मक वा नकारात्मक दुवै भाव व्यक्त गर्ने वाक्यहरू यसअन्तर्गत पर्दछन् । यस्ता वाक्यहरूले साधारण विचार वा भावनाबाहेक अन्य कुनै प्रकारको भाव व्यक्त गर्दैनन् । तिमी आयौ, मैले खाजा खाएँ, हामी पढ्छौँ, उनी जाने छिन्, प्रेमिका आइन् आदि जस्ता वाक्यहरूले सामान्य भाव यक्त गर्दछन् । लोकगीतमा धेरैजसो सामान्यार्थक भाव प्रदान गर्ने वाक्यात्मक अंशहरू पाइने गर्दछन् । लोकगीतको अध्ययनका क्रममा यस्ता वाक्यात्मक संरचनाको विश्लेषण गर्नु आवश्यक हुन्छ ।

विध्यर्थक वाक्यः मूलतः आज्ञा र इच्छाको मनोभाव जनाउने भाव भएको वाक्यलाई विध्यर्थक भनिन्छ । यसबाट प्रयोग सन्दर्भअनुसार अनुरोध, आदेश, प्रार्थना, सल्लाह, प्रस्ताव वा कामना व्यक्त गरिएको हुन्छ । आज्ञार्थक भाव द्वितीय पुरुष अर्थात् वक्ता र श्रोताको प्रत्यक्षता वा निकटतामा हुने गर्दछ भने इच्छार्थक भाव तीनओटै पुरुषका सन्दर्भमा प्रयोग हुने गर्दछ । (अधिकारी, २०७७, पृ.१३९) आज्ञार्थक भावमा जति आदरार्थीको भाव बढ्दै जान्छ त्यति आज्ञाभन्दा अनुरोधको भाव पैदा हुन्छ । 'हजुर यो चिठी पढ्नुहोस् ।' भन्ने वाक्यमा आज्ञाभन्दा पनि अनुरोधको भाव झल्किन्छ । इच्चार्थक भावमा ऊँ, औँ, एस्, ए, ओस्, उन्, नहोओस् जस्ता प्रत्यय गाँसिएर क्रियापदहरू निर्माण हुने गर्दछन् । आज्ञार्थक भावमा सोझै धातुको मात्र प्रयोग हुने वा ऊ, अ, ओ, नुहोस् जस्ता प्रत्ययहरू गाँसिएर आउँछन् । विध्यर्थक भावमा नू, ने जस्ता कृदन्तीकृत रूपको समेत प्रयोग हुने गर्दछ । आज हामी जाने, तिमीले त्यो काम गर्नू जस्ता वाक्यहरू पनि विध्यर्थकको कोटिमा पर्दछन् । भगवानले सबैको रक्षा गरुन् !, ऊ चाँडै आओस् !, तिमी भाग्यमानी भए ! आदि जस्ता वाक्यहरूमा विध्यर्थक भाव प्रकट हुने गर्दछ । लोकगीतको भाषिक प्रयोगमा यस्ता भाव भएका प्रशस्त गीतहरू पाइन्छन् । धार्मिक विषयवस्तु रहेका कतिपय लोकगीतहरूमा प्रायः यस प्रकारको भाव समेटिएको हुन्छ ।

सम्भावनार्थक वाक्य : निश्चित नभएका कुराको पूर्वानुमान वा सम्भावना जनाउने भाव भएको वाक्यलाई सम्भावनार्थक वाक्य भनिन्छ । सम्भावनार्थक वाक्यलाई भविष्यत्कालिक कथन भन्ने गरिए पनि भविष्यत्कालिक भाव निश्चयात्मक र सम्भावनार्थक भाव अनिश्चयात्मक हुने गर्दछ । (अधिकारी ,२०७७, पृ.१४०) । शर्मा (२०७७) ले सम्भानार्थकलाई भूत, वर्तमान र भविष्यत् तीन पक्षसँगै राखेर हेरेका छन् (पृ.३१५) । बुढो मरिसक्यो होला, भोलि पानी पर्छ होला, ऊ सफल हुँदैन होला आदि जस्ता कथनहरूलाई

पनि सम्भावनार्थक कथनका रूपमा उनले प्रस्तुत गरेका छन् । अपूर्ण पक्ष जनाउने तो/दो जस्ता रूपमा हो, हुन् जस्ता सहायक क्रियापदको प्रयोग गरेर पनि सम्भावनार्थक भाव व्यक्त गरिएको पाइन्छ । ऊ खेत जोत्दो हो, आमा सखारै उठ्दी हुन् भन्ने जस्ता वाक्यहरूमा सम्भावना कल्पित गरिएको छ । सम्भावनार्थक भाव जनाउन धातुमा सोझै उँला, औँला, लास्, लिस्, औला, औली, नुहोला, ला, ली, लान् आदि जस्ता रूपायक प्रत्ययहरू पनि गाँसिन सक्दछन् । हामी गरौँला, उसले खाला, उनले खालान्, तिमी गरौला, उनले पढ्लिन् आदि जस्ता वाक्यहरूमा सम्भावनार्थक भाव प्रकट भएको छ । लोकगीतका पङ्क्तिहरूमा सम्भावनार्थक भावको प्रयोग प्रशस्त मात्रामा हुने गरेको देखिन्छ । धार्मिक विषय र प्रेमभाव व्यक्त भएका गीतहरूमा यस्तो गरौँला, उस्तो गरौँला भन्ने जस्ता अनिश्चयात्मक कथनहरू प्रयोग भएका देखिन्छन् । तिनको विश्लेषण गरी वाक्यात्मक आशयलाई स्पष्ट पार्न सकिन्छ ।

सङ्केतार्थक वाक्य : कार्य र कारणलाई एकै साथ बुझाउने क्रियापदहरू भएका वाक्य सङ्केतार्थक वाक्य हुन् । वाक्य रचनाका तहमा दुई अलग-अलग क्रिया मिलेर सङेतार्थक वाक्य बन्दछन् । (आचार्य, २०५८, पृ.१०२) । यसो भएमा उसो हुने भन्ने जस्ता भाव यसबाट व्यक्त हुने गर्दछन् । कारण जनाउन 'ए' वा 'भने' जोडेर सङ्केतार्थक वाक्य बनाउने प्रचलन पाइन्छ । यस प्रकारको प्रयोग मिश्र वाक्यको भूत र अभूत कालमा गरिन्छ । शर्मा र लुइटेल (२०६४) का अनुसार मिश्र वाक्यको अधीन उपवाक्य कारण वा सङ्केत जनाउने र प्रमुख उपवाक्य कार्य जनाउने हुन्छ (पृ.१८५) । 'पानी परे बाली सप्रिन्छ' भन्नु वा 'पानी पऱ्यो भने बाली सप्रिन्छ' भन्नु सङ्केतार्थक भाव द्योतन हुनु हो ।

नेपाली लोकगीतमा प्रयुक्त भाषिक अभिव्यक्तिहरू सङ्केतार्थक पनि हुने गर्दछन् । 'मया आए मै खुसी होउँला', 'तिर्खा लाग्यो भने चिसो कुवा छँद छ नि' भन्ने जस्ता वाक्यांशहरू लोकगीतमा प्रयोग हुने गर्दछन् । यस्तै प्रकारका वाक्यात्मक भाषिक प्रयोग केकस्तो छ भनी लोकगीतको विश्लेषणका क्रममा पहिचान गरी वाक्यात्मक भावको अध्ययन गर्नुपर्ने हुन्छ ।

३.२.४ गीतिगुच्छाको आधार

गद्य रचनामा आउने शृङ्खलित र सङ्गठित स्वरूपलाई अनुच्छेद भनिन्छ (पराजुली, २०५७, पृ.५११) । गद्यमा अनुच्छेद र कवितामा पङ्क्तिपुञ्ज भए झैँ गीतमा गीतिगुच्छा रहेको हुन्छ । यो सामान्यतः अनुच्छेद जस्तै अभिव्यक्ति वा सङ्कथनको एक खण्ड वा प्रवाह हो (आचार्य, २०५८, पृ.१६४) । कुनै एक भाव वा विचारलाई पूर्णता दिने गरी सिलसिलाबद्ध रूपमा लेखिएको वाक्यहरूको सानो समूह वा मनका भावको एउटा अलि लामो तरङ्गलाई व्यक्त गर्ने अर्थसङ्गति भएका गद्यात्मक वाक्यहरूको समूहलाई अनुच्छेद भन्दछन् ।

वाक्यहरूलाई अनुच्छेद बनाउने तत्त्व भनेका अर्थगत आबद्धता र अनुस्यूतता हुन् (शर्मा, २०७७, पृ.३६५) । सङ्क्षिप्तता, भावगत एकता, सिलसिलाबद्धता, पूर्णता आदि जस्ता विशेषता अनुच्छेदमा रहन्छन् । पौडेल र पौडेल (२०६८) का अनुसार अनुच्छेदमा पहिलो कथन शीर्ष वाक्यका रूपमा रहन्छ र बाँकी वाक्यात्मक अंशहरू त्यसकै पूर्णताका लागि आएका हुन्छन् (पृ.२१६) । शैलीका दृष्टिले अनुच्छेदहरू वस्तुपरक वा आत्मपरक हुने गर्दछन् । प्रस्तुतिका आधारमा अनुच्छेदहरू विश्लेषणात्मक, आलङ्कारिक, व्याख्यात्मक, भावमूलक, आख्यानात्मक, सांवेदिक आदि हुन सक्दछन् । लोकगीतमा वाक्यात्मक संरचना भएका अनुच्छेदहरू नहुने र गीतिगुच्छाहरू मात्र हुने भएकाले तिनै गीतिगुच्छाहरूलाई अनुच्छेदका रूपमा लिई तिनको विश्लेषण गर्न सकिन्छ । लोकगीतको गीतिगुच्छाको संरचना पहिचानका लागि त्यसको आन्तरिक र बाह्य पक्षलाई हेर्न सकिन्छ । आन्तरिक संरचनामा अर्थगत एकान्विति र बाह्य तहमा पङक्ति, लहर, श्लोक आदिको अवस्था विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

लोकगीतको भाषिक संरचनामा रहेको गीतिगुच्छाको विन्यासलाई पहिचान गरी तिनको विश्लेषण गर्नुपर्ने हुन्छ । आधुनिक भाषाशास्त्रका पक्षधरहरूले वाक्यभन्दा माथिल्ला तहका अनुच्छेद र सङकथन जस्ता अवयवलाई पनि निकै महत्त्व दिएको पाइन्छ । (बन्धु, २०५२, पृ.१०२) त्यसैले लोकगीतमा पनि गीतिगुच्छाको संरचना, गीतको आयाम, पङ्क्तिसङ्ख्या, स्थायी, अन्तरा र थेगोसमेत विश्लेष्य हुन्छन् । गीतका चरण अर्थात् पाउ, पङ्क्ति वा हार के कति र कसरी प्रयोग भएका छन् , तिनमा स्थायी, अन्तरा र थेगोको अवस्था के छ भनी गीतको विश्लेषण गर्नुपर्ने हुन्छ । लोकगीतको गीतिगुच्छाको संरचनाका सन्दर्भमा निम्न लिखित कुराहरू विचारणीय छन् :-

३.२.४.१ आन्तरिक संरचना

अनुच्छेदको आन्तरिक संरचना भन्नाले त्यसभित्रको वाक्यगत तालमेल, अर्थगत तालमेल र पूर्वापार सम्बन्धका कुराहरूलाई लिन सकिन्छ । अनुच्छेदको निर्माण हुनुमा भावको एकान्विति र आन्तरिक बनोटको मुख्य भूमिका रहेको हुन्छ (आचार्य २०५८, पृ.१६४) । लोकगीतका सन्दर्भमा भावमूलक गीतिगुच्छाहरू बढी मात्रामा प्रयोग हुने भएकाले तिनको आन्तरिक संरचना मानवीय संवेदनामूलक हुने गर्दछ । लोकगीतमा गीतिगुच्छा संरचनाको विश्लेषणका लागि निम्नानुसारका आधारबाट तिनको आन्तरिक संरचना पहिचान गरिएको छ :

भावगत एकता : अनुच्छेदमा एउटै मात्र भाव, विचार वा कथ्य हुनु पर्दछ । बिच बिचमा भाव वा विचारहरू विशृङ्खलित भएका छन् भने लेखाइको सिलसिला नटुटे तापनि त्यो अनुच्छेद बन्न सक्दैन । लोकगीतका सन्दर्भमा पनि स्थायी वा अन्तरा अंशमा भावगत एकता भए नभएको यकिन गर्नुपर्ने हुन्छ । लोकगीतमा व्याकरणिक वाक्यात्मक संरचना

सामान्यतयाः नपाइने भएकाले वाक्यात्मक सम्बन्धभन्दा पनि भावगत सम्बन्ध स्पष्ट भए नभएको यकिन गर्नु आवश्यक हुन्छ । लोकगीतमा स्थायी र अन्तरा अंश छुट्टाछुट्टै गीतिगुच्छाका रूपमा रहने भएकाले दुवैको भावगत एकरूपता र गीतिगुच्छा बिचको आन्तरिक तालमेलको समेत व्याख्या विश्लेषण अपेक्षित हुन्छ ।

सिलसिलाबद्धता : अनुच्छेदमा वाक्यहरूको एउटा सिलसिला रहेको हुन्छ । उक्त सिलसिला वाक्यहरूको क्रमले दर्साएको हुन्छ । वाक्यहरूको सिलसिला टुट्नेबित्तिकै अनुच्छेद पनि परिवर्तन हुन्छ । भाव परिवर्तनबिना सिलसिला टुटेको छ भने त्यसलाई आन्तरिक रूपमा अनुच्छेद मान्न सकिँदैन (आचार्य, २०५८, पृ.१६४) । लोकगीतका सन्दर्भमा कुनै एउटा लोकगीतको समग्र भाव एक मात्र हुने गर्दछ तर त्यहाँ प्रयोग भएका गीतिगुच्छाहरूमा उही मूल भावलाई दर्साउने प्रासङ्गिक सन्दर्भहरू रहेका हुन्छन् तर प्रत्येक गीतिगुच्छा आन्तरिक रूपमा बद्ध भएको हुन्छ । प्रत्येक गीतिगुच्छामा आउने सन्दर्भ र प्रसङ्गहरूमा आन्तरिक एकरूपता कायम भएको हुन्छ । तसर्थ लोकगीत विश्लेषणमा गीतिगुच्छाहरूमा व्यक्त भएको कथ्य विषयको आन्तरिक एकरूपता र क्रबद्धताको विश्लेषण गर्नु आवश्यक हुन्छ ।

पूर्णता : अनुच्छेद आफैँमा पूर्ण हुन्छ । यसमा आदि, मध्य र अन्त्यको संयोजन भएको हुन्छ । एउटै अनुच्छेदमा व्यक्त विचारहरू त्यही अनुच्छेदको अन्त्यमा गएर टुङ्गिन्छन् । भावपरक अभिव्यक्ति हुने रचनाहरूमा कथ्य विषयलाई भावमा रङ्गाएर भावुक ढङ्गले प्रस्तुत गर्दा भावपरक अनुच्छेद तयार हुने गर्दछ । लोकगीतमा मूलतः भावपरक गीतिगुच्छा नै रहने भएकाले भावका आधारमा उक्त गीतिगुच्छाको पूर्णता खोज्नुपर्ने हुन्छ । गीत आफैँमा छोटो अभिव्यक्तिको गेयात्मक स्वरूप भएकाले यसका पङ्क्तिहरू पूर्ण छन् वा छैनन् भनी पहिचान गर्नु लोकगीतको भाषिक संरचना विश्लेषणको आधार हो ।

३.२.४.२ बाह्य संरचना

लोकगीतको भाषा विश्लेषणका क्रममा गीतिगुच्छाहरूको बाह्य संरचनालाई हेर्नुपर्ने हुन्छ । लोकगीतमा गीतिगुच्छाको बाह्य संरचना भनेको त्यसमा प्रयोग भएका पङ्क्तिसङ्ख्या, लहर, शब्दसङ्ख्या, स्थायी अंश, अन्तरा अंश र तिनको बाह्य स्वरूपसँग सम्बन्धित कुरा हो । लोकगीतको गिीतिगुच्छा विन्यास स्थायी र अन्तरा भागका आधारमा छुट्टिएको हुन्छ । लोकगीतको अनुच्छेद संरचनामा देखा पर्ने बाह्य संरचनागत पक्षलाई देहायका आधारमा हेर्न सकिन्छ :

स्थायी, अन्तरा र थेगो : अनुच्छेद संरचना केलाउने सन्दर्भमा लोकगीतको विश्लेषण गर्दा स्थायी, अन्तरा र थेगोको अवस्था पहिचान गर्नुपर्ने हुन्छ । स्थायी, अन्तरा र थेगोको सम्बन्ध गीतिगुच्छासँग रहेको हुन्छ किनभने लोकगीतमा भएका स्थायी र प्रत्येक अन्तरा

छुट्टाछुट्टै पङ्क्ति वा गीतिगुच्छामा रहेका हुन्छन् । तसर्थ भाषा विश्लेषणका क्रममा उपर्युक्त तत्त्वहरूको पहिचान आवश्यक हुन्छ ।

लोकगीतमा स्थायी र अन्तरा दुई भाग रहेका हुन्छन् । स्थायी पटक पटक गाइने अंश हो र अन्तरा गीतलाई विस्तार गर्न आउने अंश हो । न्यौपाने (२०६४) का अनुसार लोकगीतमा पटक पटक दोहोरिने पङ्क्ति वा पङ्क्तिसमूह स्थायी हो (पृ.७) । गीतमा स्थायी अंश मूल अंशका रूपमा र अन्तरा अंश पूरकका रूपमा रहेका हुन्छन् । गीतको प्रथम भागलाई स्थायी भनिन्छ । गीतमा यो अंश पटक पटक दोहोरिरहन्छ (दाहाल, २०६५, पृ.९) । यो गीतको मूल खण्ड हो । यसलाई रिटक, दुवा, छोपुवा, टेको आदि भन्ने गरिन्छ (बन्धु, २०५८, पृ.११६) । स्थायीलाई लोक समाजले रिटक वा रहनी पनि भन्ने गरेको पाइन्छ । पन्त (२०२८) ले यसलाई गीतको बथन वा टुवा भनेका छन् (पृ.९१) । स्थायी अंशबाट गीतको समग्र भाव बुझ्न सकिन्छ । यसको पटक पटकको गायनले गायक र श्रोतामा गहिरो प्रभाव पार्दछ ।

अन्तरा गीतको दोस्रो भाग हो । यो रस सिद्धान्तको सञ्चारी भावसँग सम्बन्धित छ । उपाध्याय (२०५५) गीतमा रहेको अन्तराले स्थायी भागलाई पुष्टि गर्दछ (पृ.८८) । न्यौपाने (२०६४) का अनुसार स्थायी अन्तरा अंशले छेकेर गाइने लोकगीतको पङ्क्तिसमूह हो । बराल (२०६३) का अनुसार अन्तरा अंश भनेको स्थायी अंशलाई पुष्टि गर्न आउने थप अंश हो (पृ.३५) । सबै प्रकारका लोकगीतहरूमा स्थायी र अन्तरा हुँदैनन् । कतिपय लोकगीतमा स्थायी र अन्तरा दुवै आएका हुन्छन् भने कतिपय लोकगीतमा अन्तरा मात्र गाइएको हुन्छ ।

बारम्बार दोहोऱ्याइने शब्द वा वाक्यांश थेगो हो । लोकगीतमा आउने हे, हो, आहइ, मैच्याङ, रेलिमाइ, सालैजो, रेलिमै, निरमाया, ए साँइली, नारान, बरी लै, च्याट्टै, ठ्याम्मै आदि जस्ता शब्दहरू थेगा हुन् । धेरैजसो लोकगीतहरूमा थेगोको प्रयोग भेटिन्छ तर थेगोविनाका लोकगीत नै नभेटिने भने होइन । थेगो भनेको लोकगीतको बिच बिचमा आउने रहनी हो । गीतमा आएको टुक्कामूलक भनाइलाई थेगो वा रहनी भन्ने गरिन्छ । यस्ता थेगाहरू सार्थक वा निरर्थक पनि हुन सक्दछन् । थेगाहरू सम्बोधनसूचक, अनुकरणात्मक वा उद्गारबोधक पनि हुन सक्दछन् । गीतमा टुक्कायुक्त, उखानयुक्त वा विशेष भावयुक्त अंशका रूपमा थेगोको प्रयोग भएको हुन्छ ।

पङ्क्ति/हरफ : अनुच्छेद संरचना केलाउने सन्दर्भमा कुनै पनि अनुच्छेदमा कति र केकस्ता पङ्क्तिहरू प्रयोग भएका छन् भनी अवलोकन गरिन्छ । अनुच्छेद निर्माणमा पङ्क्ति वा हरफको मुख्य भूमिका रहेको हुन्छ । यो गीतिगुच्छाको बाह्य संचनासँग सम्बन्धित पक्ष हो । गीतिगुच्छाको आकारप्रकार र संरचना निर्माणमा पङ्क्तिगुच्छाहरूको संयोजन भएको हुन्छ । गीतमा सामान्यतयाः न्यूनतम दुई पङ्क्तिसम्मका गीतिगुच्छाहरू रहन सक्दछन् ।

कतिपय लोकगीतहरू निकै छोटा (चार पङ्क्तिसम्मका) र कतिपय लामो कविता सरहका मध्यम आयामगत संरचनामा पनि देखिन्छन् । लोकगीत सङ्क्षिप्त हुनुपर्छ भन्ने मान्यता रहेको छ तर कतिपय सूक्ष्म आख्यानयुक्त गीतहरू लामा लामा गीतिगुच्छा संरचनामा रहेका हुन सक्दछन् । लोकगीतमा प्रयुक्त गीतिगुच्छा संरचना विश्लेषण गर्ने क्रममा गीत कतिओटा गीतिगुच्छाबाट बनेको छ, त्यसमा कति सङ्ख्यामा पङ्क्तिहरू छन्, कति पङ्क्तिका स्थायी र कति पङ्क्तिका अन्तरा छन् भनी विश्लेषण गर्नुपर्ने हुन्छ । यस क्रममा पङ्क्तिगत अन्विति र श्लोक निर्माणको अवस्थासमेत यकिन गरिन्छ ।

३.२.५ शैली

भाव अभिव्यक्त गर्ने तरिकालाई शैली भनिन्छ । लोकगीत विभिन्न तरिकाले अनेक शैलीमा अभिव्यक्त हुन्छ । कसैसँग भएको सूचना, ज्ञान, भावना वा विचारलाई अभिव्यक्ति दिने विधि वा प्रक्रियाका रूपमा शैलीलाई लिने गरिन्छ । गहिरो एवम् जटिल कुरा पनि सरल शब्दमा प्रभावशाली तवरले प्रस्तुत गर्न सक्नु सबैभन्दा उत्कृष्ट शैली हो (वस्ती, २०६९, पृ.२४३) । जुन कुरा सामान्य मानिसले बुझ्न सक्छ त्यो उसभन्दा जान्ने मान्छेले स्वतः बुझ्ने भएकाले यस्तो शैली सर्वाधिक उपयुक्त हुन्छ । लेखक वा वाचक प्रस्तुतकर्ता हुने र अरू मानिसहरू (श्रोता वा पाठक) लक्ष्य वा लक्षित केन्द्रविन्दु हुन् । शैलीका धेरै भेदहरू मानिएका छन् । तार्किक, कलात्मक, भावुक, कल्पनात्मक, विचारात्मक, आलङ्कारिक, व्यङ्यात्मक आदि जस्ता शैलीहरूको चर्चा हुने गरेको छ । जुनसुकै शैलीको प्रयोग हुने भए पनि वस्तुतः लेखाइ वा प्रस्तुतिको एउटै उद्देश्य रहने गर्दछ र त्यो हो आफ्नो कुरा अर्कालाई राम्ररी बुझाउनु । शैलीको प्रस्तुतिमा शब्दप्रयोग, वाक्यप्रयोग, अनुच्छेद रचना, शृङखला, सिलसिला, सान्दर्भिकता, पठनीयता,अनावश्यक कुराको त्याग, आडम्बर, प्रस्तुतीकरण आदिको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहन्छ । भाषाविज्ञानका क्षेत्रमा शैलीका सम्बन्धमा शैलीविज्ञान नै विकास भएको पाइन्छ । शैलीविज्ञानले साहित्कि कृति वा सङ्कथनको भाषिक आधारबाट विश्लेषण गरी शैलीका माध्यमबाट कृतिमा रहेका कलात्मक संवेगहरूको रेखाङ्कन गर्ने र कृतिमा रहेका भाषिक सौन्दर्यको उद्घाटन गर्ने लक्ष्य लिएको हुन्छ (शर्मा, २०४८, पृ.२) । यसबाट हरेक रचनाको शैलीपक्ष विश्लेषणीय हुन्छ भन्ने कुरा बोध हुन्छ ।

लोकगीतका सन्दर्भमा शैली भन्नाले भाषिक प्रयोगको शैली वा गायन शैलीलाई बुझ्नु पर्ने हुन्छ । न्यौपाने (२०६६) का अनुसार शैली भनेको लोकगीत गायनको कथन वा तरिका हो (पृ.७) । यति हुँदाहुँदै पनि लोकगीतको मूल शैली लोकशैली हो । लोकशैली प्राकृतिक र अजटिल हुन्छ । लोकको सहजतालाई शैलीले छर्लङ्ग पारेको हुन्छ । शैलीकै कारण यो लोकगीत हो भनेर चिन्न र बुझ्न सकिन्छ । शैलीलाई भाषासँग जोडेर हेर्ने गरिन्छ । भाषा र शैलीलाई सँगै जोडेर एकै पटक भाषाशैलीको विश्लेषण गर्ने परम्परा पनि पाइन्छ तर भाषा र शैली फरक कुरा हुन् । भाषा भाषावैज्ञानिक सिद्धान्तसँग सम्बन्धित हुन्छ भने

शैली भाषाविज्ञानको प्रायोगिक पक्ष शैलीविज्ञानसँग सम्बन्धित छ । लोकगीतको रचनाकार अज्ञात रहने हुँदा र यो श्रुतिपरम्पराबाट विकसित हुने हुँदा यसको शैली सामूहिक हुन्छ । (शर्मा र लुइटेल, २०६३, पृ.७६) लोकगीतमा मूलतः भावपूर्ण शैलीको प्रयोग गरिन्छ । भावमय लोकगीत कसरी श्रोतासमक्ष प्रस्तुत भएको हुन्छ भनी लोकगीतको अध्ययनमा खोजी गरिन्छ । लोकगीतको शैलीका सन्दर्भमा एकल वा सामूहिक प्रस्तुति, गीतको सङ्गठानात्मक ढाँचा, अभिव्यक्तिगत ढाँचा (वर्णनात्मक, संवादात्मक, विचारात्मक आदि), भाषिक विचलन, पदविन्यास आदि जस्ता पक्षको विश्लेषण गर्न सकिन्छ । यसलाई प्रस्तुतिको माध्यम पनि भन्न सकिन्छ । लोकगीतको कथन शैली एकल गायन, युगल गायन वा समूह गायनबाट प्रकटित हुन्छ । गायनशैलीका रूपमा संवादात्मक, मनोवादात्मक, वर्णनात्मक, आख्यानात्मक, नाट्यात्मक, वादविवादात्मक आदि शैलीको प्रयोग देख्न सकिन्छ । अहिलेका कतिपय दोहोरी गीतहरू वादविवादात्मक हुन्छन् । कथन पद्धतिलाई कथनको शैलीका रूपमा पनि हेर्न सकिन्छ । घटनामूलक गीतहरू विवरणात्मक शैलीमा व्यक्त हुन्छन् । लोकगीत गाउँदा प्रस्तुतिका विविध माध्यमले कथन पूरा गरिन्छ । पराजुली (२०५७) का अनुसार गीत झिक्ने, गीत छोप्ने, गीत जोर्ने, गीत ढाल्ने, ठोकाबाजी गर्ने, कोरसको प्रयोग गर्ने जस्ता तरिकाहरू लोकगीतमा प्रयोग गरिन्छन् (पृ.८०) ।

लोकगीतको प्रस्तुतीकरणका लागि सम्पादनकारी सहभागीको गायन शैलीलाई पनि एउटा शैली मान्न सकिन्छ । कुनै लोकगीतको गायनमा एउटै मात्र व्यक्ति र कुनै लोकगीतको गायनमा एकभन्दा बढी प्रस्तोताहरूको सहभागिता रहेको हुन सक्तछ । बन्धु (२०५८) ले लोकगीतलाई सहभागिताका आधारमा एकल, दोहोरी र समूह गीत गरी छुट्याइएको देखिन्छ तर दोहोरी गीतमा भाका छोप्नका लागि अन्य व्यक्तिहरू पनि उपस्थित हुने गरेको पाइन्छ (पृ.८१) । तसर्थ लोकगीत गाउने प्रस्तोतालाई आधार बनाई उक्त विचार व्यक्त भएको पाइन्छ ।

शैली, माध्यम वा तरिका जे भने पनि लोकगीतको भाषिक सम्पादन कसरी भएको छ भन्ने आधारबाट यसको कथन शैली पहिचान गर्न सकिन्छ । तसर्थ लोकगीतको भाषिक तत्त्वका रूपमा भाषिक शैली वा कथनशैलीलाई लिन सकिन्छ ।

३.२.६ स्थानीय भाषिक विशेषता

लोकगीतले सो गीत प्रचलित रहेको स्थानमा बोलिने भाषिक भेदका विशेषतालाई अँगालेको हुन्छ । भाषामा देखा परेका विभिन्न प्रकारका स्वरूपलाई भाषिक भेद भनिन्छ । भाषामा खास गरेर क्षेत्रीय र सामाजिक भेदहरू हुन्छन् । भौगोलिक कारणले भाषामा उत्पन्न भेदलाई क्षेत्रीय भेद तथा शिक्षा, लिङ्ग, जाति, वर्ग, सम्प्रदाय, औपचारिकता, अनौपचारिकता, धर्म, संस्कृति, प्रयोजन आदिका कारण उत्पन्न भेदलाई सामाजिक भेद

भनिन्छ । लोकगीतमा देखा पर्ने यस्ता भाषिक भेदको प्रभावलाई निरूपण गर्नुका साथै तिनका आधारमा लोकगीतमा पाइने स्थानीय भाषिक विशेषताको विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

नेपाली भाषाका क्षेत्रीय भेदका रूपमा उपाध्याय रेग्मी (२०२५) ले पूर्वी नेपाली, केन्द्रीय नेपाली र पश्चिमी नेपाली गरी तीन भाषिका समूहलाई लिएका छन् (पृ.५८) भने पोखरेल (२०३१) ले पुर्बेली वर्ग, माझाली वर्ग, ओरपच्छिमा वर्ग, मझपच्छिमा वर्ग र परपच्छिमा वर्गका रूपमा उल्लेख गरेका छन् (पृ.४१-४२) । गिरी (२०६३) ले भने भेरी क्षेत्रीय नेपालीको अलग्गै अस्तित्त्व रहेको जानकारी दिएका छन् (पृ.२२६) । सुर्खेत, सल्यान र जाजरकोटदेखि पूर्वतिर पुर्बेली भाषिकाको प्रयोग हुने गर्दछ र यसका पनि खसानी, पर्वती र गोर्खाली उपभेदहरू रहेका छन् भन्ने लम्साल (२०६९) को भनाइ रहेको छ (पृ.५९) । पोखरेल (२०३१) मा आधारित यस भनाइलाई पोखरेल (२०५५) ले नै संशोधन गर्दै पुर्बेली वर्गमा विद्यमान निम्न लिखित तीनओटा भाषिका समूहको विवरण निम्नानुसार प्रस्तुत गरेका छन् र नेपालीका भाषिका समूह सात रहेको कुरा उल्लेख गरेका छन् (पृ.५७-५८) :-

(क) ओरपुर्बेली -सिम्ताली, दैलेखी, जाजरकोटी, सल्यानी इत्यादि ।
(ख) मझपुर्बेली-पिउठानी, खँचेली, गुल्मेली, बाग्लुङ्गी, पाल्पाली, पर्वती, लम्जुङ्गी, तनहुँली, स्याङ्जाली, कस्केली इत्यादि ।
(ग) परपुर्बेली-गोर्खाली, उपत्यकाली, चोकेली, सैलुङ्गी, गढेली, गडतिरेली, बास्सेली, माईभेकी, टिस्टेली इत्यादि ।

उपर्युक्त विभिन्न भाषिक भेद वा नेपाली भाषाका भाषिकाहरूका स्थानीय विशेषता गन्धर्व जातिमा प्रचलित नेपाली लोकगीतमा पाइनु स्वाभाविक छ । लोकगीतको भाषिक विश्लेषणका निम्ति भाषाका यी क्षेत्रीय वा भौगोलिक विशेषताका साथै सामाजिक विशेषताको पनि आधार लिन सकिन्छ ।

३.३ गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा भाषिक प्रयोगको विवेचना

गन्धर्वजातिका मानिसहरूले प्रयोग गर्ने भाषा नेपाली नै हो । उनीहरूले आफ्नो समुदायमा मात्र बुझ्न सकिने गरी फरक शब्दहरूको पनि विकास गरेका छन् । गन्धर्व जातिमा यसलाई पाल्सी कुरा वा गोप्य भाषा भन्ने गरिन्छ । (दर्नाल, २०४५, पृ.२३) गन्धर्वहरूमा भाषिक संस्कृतिले पनि छुट्टै स्थान ओगटेको पाइन्छ । न्यौपाने (२०५५) का अनुसार उनीहरूको भाषा प्रायः मौलिक स्वरूपमा भेटिन्छ । उनीहरू नेपाली भाषाका कतिपय शब्दको सट्टा फरक शब्द प्रयोग गर्दछन् (पृ.५) । नयाँ मुलुकी ऐन (२०२१) लागू हुनुपूर्व गन्धर्वहरूलाई अछुत वर्गमा राखिएको हुँदा अरूको आश्रयमा निर्भर रहने जात भएकोले उनीहरूले आफ्नो जातिभित्र मात्र बुझ्ने र अरूले झट्ट नबुझ्ने किसिमको बोलीचालीको विकास गरेका हुन् भन्ने मत नेपाली (२०६०, पृ.१७-२४) को रहेको छ ।

उनीहरूले प्रयोग गर्ने भाषामा व्याकरणका नाम, सर्वनाम, विशेषण र क्रियापदको प्रयोगमा केही भिन्नता ल्याएको देखिन्छ । क्रियायोगी अन्तर्गतको कृदन्तीकरण र नामयोगीमा आंशिक परिवर्तन गरी उनीहरूले बोल्ने गरेको पाइन्छ । निपात र विस्मयादिबोधक शब्दमा भने खासै फेरबदल पाइँदैन । गन्धर्वहरू गीत प्रस्तुत गर्ने उद्देश्यले देशका विभिन्न भूभागहरूमा घुम्दै हिँड्ने र सबै क्षेत्रका भाषिक प्रयोगमा अभ्यस्त हुँदै जाने हुनाले उनीहरूको प्राय : मिश्रित किसिमको उच्चारण प्रक्रिया देख्न सकिन्छ । गन्धर्वहरूको भाषिक उच्चारण प्रक्रिया तथा अभिव्यक्तिमा देखिएका कतिपय विशेषता र ध्वनि परिवर्तनका स्थितिहरूलाई समग्रमा हेर्दा उक्त जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा निम्नअनुसारका भाषिक स्थितिहरूको निरूपण गर्न सकिन्छ :

३.३.१ शब्दप्रयोग

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा विभिन्न पदकोटि, स्रोत र संरचनाका शब्दावलीको प्रयोग भएको पाइन्छ । पदकोटिका आधारमा तिनलाई नामिक पद, क्रियापद र अव्ययका रूपमा बेग्ल्याएर यहाँ अध्ययन गरिएको छ । स्रोतका आधारमा तत्सम, तद्भव, आगन्तुक र झर्रामा तिनलाई विभाजन गरेर अध्ययनीय लोकगीतमा तिनको प्रयोगको विवेचना गरिएको छ । यसरी नै तिनको संरचनाको विश्लेषणका निम्ति रूपगत, व्युत्पादनगत र आक्षरिक संरचनालाई आधार बनाइएको छ ।

३.३.१.१ विभिन्न पदकोटिका शब्दप्रयोग

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूलाई केलाउँदा विभिन्न पदकोटिका शब्दहरूको प्रयोग तिनमा भएको पाइन्छ । तिनलाई नामिक पद, क्रियापद र अव्ययमा विभाजन गरेर हेर्न सकिन्छ । त्यसैले यहाँ नामिक पदमा नाम, सर्वनाम र विशेषण, क्रियापदलाई बेग्लै र अव्ययमा क्रियाविशेषण, नामयोगी, संयोजक, निपात र विस्मयादिबोधकलाई राखी विश्लेषण गरिएको छ ।

नामिक पद : नामिक पदअन्तर्गत नाम, सर्वनाम र विशेषण पर्दछन् । वाक्यात्मक भूमिकाका सन्दर्भमा सर्वनाम र विशेषणको उपस्थिति पनि नामसँग जोडिएर हुने भएकाले यिनलाई नामिक पदअन्तर्गत राखिएको पाइन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा प्रयुक्त नामिक पदअन्तर्गत नाम बढी मात्रामा प्रयोग भएका पदकोटिमध्ये एक हो । अनेक प्रकारका नामको तिनमा प्रयोग भएको छ । नाम शब्दलाई विभिन्न आधारबाट वर्गीकरण गर्न सकिए पनि लोकगीतका सन्दर्भमा प्रकार्यका आधारमा परम्परागत आधारबाट गरिँदै आएको वर्गीकरणअनुसार नामको विभाजन गर्नु सान्दर्भिक देखिन्छ । ती व्यक्तिवाचक नाम, जातिवाचक नाम, द्रव्यवाचक नाम, समूहवाचक नाम र भाववाचक नामका रूपमा रहेका

छन् । गीतको एउटै गीतिगुच्छा पनि यी विभिन्न प्रकारका नामहरू प्रयोग भएका हुन सक्दछन् भन्ने कुरालाई तलका पङ्क्तिहरूका आधारमा हेर्न सकिन्छ :

सारङ्गी रुँदै छ पारि गाँवैमा ।
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानीवनैमा
पन्चैबाजा नौमती राम्रो रातो साथैमा
साङ्गी रुँदै छ पारि गावैँमा
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी वनैमा
किन बिर्स्यो दौरा सुरुवाल ढाका टोपी छैन
फरिया त भुल्यौ नि लै लै पटुकी नै छैन
चौबन्दी टुनामा बाजा बिनायो
मुर्चुङ्गा मुखैमा कसले बजायो
सारङ्गी रुँदै छ पारि गावैँमा
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी बनैमा (परि.२.१)

उक्त पङ्क्तिमा सारङ्गी, बाँसुरी, पञ्चैबाजा , रानीवन, बाजा, दौरा, सुरुवाल, ढाका टोपी, फरिया, पटुकी, चौबन्दी, मुर्चुङ्ग, गाउँ, नौमती, रानी जस्ता नामहरू प्रयोग भएका देखिन्छन् । लोकगीतमा प्रयोग हुने नाम शब्द गीतको कथ्य विषयअनुसार विविध हुन सक्दछन् । तिनले भावको प्रस्तुतिमा पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका हुन्छन् । यस्तै अर्को उदाहरणलाई पनि हेर्न सकिन्छ :

पुत्र छैन धर्म गरो वर्तन पायो बल्ल
कर्म सही हुन गयो दश मैना तल्ल
हिन्न हुन्न पेट पनि सङ्कष्ट भो धेर
जन्महने बेला भयो बेथा लाग्छ धेर
कोहीलाई सारा कष्ट पर्दा पाइँदैन मनमर्दन
जन्म्यो भनी खुसी हुँदा आनन्दमा पर्छन् । (परि.५.१)

उक्त गीतांशमा सङ्कष्ट, बेथा, कष्ट, मलमर्दन, खुसी, आनन्द जस्ता भाववाचक नाम र पुत्र, मैना, पेट जस्ता जातिवाचक नामको प्रयोग भएको देख्न सकिन्छ । भाववाचक नामले भावनात्मक पक्षको उजागर गर्ने भएकाले तिनको प्रयोग गीतमा अपेक्षित पनि हुन्छ । नाम शब्दले को, के जस्ता पश्नको उत्तरमा रही गीतको आशयलाई प्रस्ट पारेको हुन्छन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा नाम शब्दहरूको प्रयोग सहज रूपमा भएको

पाइन्छ । गीतको कथ्य विषयसँग असान्दर्भिक नामको प्रयोग पाइँदैन । यस्तै द्रव्यवाचक नामहरू पनि गीतमा प्रयोग भएका देखिन्छन् । जस्तै :

लाइदेऊ आमै लाइदेऊ बाबै दशमीको टिको
सिली धानको अछिता माली गाईको दुध

चाँदी बनी आछिता निस्क्यो सुन बनी जमरा
लाइदेऊ आमै लाइदेऊ बाबै दशमीको टिको (परि.१.५)

उक्त गीतांशमा टिको, धान, अछिता, दुध, सुन जस्ता द्रव्यवाचक नामको प्रयोग भएको देख्न सकिन्छ । गन्धर्व गीतहरूमा समूहवाचक नामको प्रयोग भने अति न्यून रूपमा देखा पर्छ । सङ्ख्यात्मक हिसाबले जातिवाचक लोकगीतहरू सबैभन्दा बढी रहेका छन् । यस अध्ययनमा परेका लोकगीतहरूमा प्रयुक्त विभिन्न प्रकारका नाम शब्दहरूलाई तलको तालिकाबाट हेर्न सकिन्छ :

तालिका ३.१
लोकगीतमा प्रयुक्त विभिन्न नाम शब्दहरू

व्यक्तिवाचक नाम	जातिवाचक नाम	समूहवाचक नाम	द्रव्यवाचक नाम	भाववाचक नाम
महादेव,गउरा,पारवता (परि.१.१) खहपरु, भानु, तिलक, चन्द्रमा (परि.१.४) द्रुपदी (परि.१.६) तिहार (परि.१.७) बुध, केतु, अम्रिका (परि.१.८) कार्तिक (परि.१.९) कृष्ण, गोपी, होरी (परि.१.१०)मारुनी (परि.२.१) मुक्तिनाथ, कैलाश, जर्मन, कागवेनी (परि.३.१) रामबहादुर, काशी, लछिमी (परि.४.६) रामुन्न, लखनउ, गोरखा, लिगलिगकोट, लमजुङ, दर्व्य, शाह (परि.५.१४)	बाला, ईश्वर, भिनाजु (परि.१.१) फूल, चरी, माला, चुरा (परि.१.२) बाटो, दिदी, धन, रोटी (परि.१.८) जननी, रितु, पाती, वेद (परि. १.४) खोला, दाजु, भाइ (परि.२.३) डोरी, औंठी (परि.२.११) भान्जी, शत्रु (परि. ३.१३) भगुमान, मनुरुखे (परि.३.१६) आमै, जिउ परि.५.८) खट्टी, बानी (परि.५.१०)	पल्टन, फौज, मिल्टरी घारी (परि.२.७)मुरी (परि २.८) लाछा (परि.२.११, पञ्च (परि.२.१६)ताँती(परि.२.१९) पङ्क्ति कोटि(परि.३.१) अद्धे (अध्याय) मुठो,जोडा, लावालस्कर परि.३.६) गण, जन्ता(परि.३.१२) त्रिवेणी (परि.५.१४)	सुन (परि.१.२) तेज (परि. १.४) धान, दुध, चाँदी (परि.१.५) गोबर(परि.१.७)माटो (परि.१.९) सिसा, पत्थर(परि.२.७) पैसा, बादल, (परि.२.८) पसिना, पानी सोवर्ण (स्वर्ण) पिन्न -पिण्ड), जल, सवर्ण (परि.३.२) कङ्कड, गाँजा, हिरामोती, खरानी(परि.३.६) मद, मणिया (परि.३.१०) रगत (परि.३.१८) नुन(परि.४.३) तोरिया, बकुवा, रङ (परि.५.७)	गरमी, वचन, वेदना (परि.१.१) आस (परि.१.२) दरशन, भोग, गुण (१.४ परि. आशीर्वाद , साइत, साङग्राम(परि.१.५) दान, दशा, आशीर्वचन, वर, पूजा(परि.१.७) बिन्ती, माया, पिर्ती, सुख(परि.२.३) लोभ, वर्णन, भलाइ, विलौना, सूचना, सन्देश, धुन(परि.२.५) कदम, बर्त, बुद्धि, ध्यान, कञ्चन, पाप(परि.३.१) मोहनी, भरोसा(परि.३.१६) सिँचाइ, विकास(परि.४.११) निउँ, उराठी (परि.५.१३)

माथिको तालिकामा गन्धर्व जतिमा प्रचलित विभिन्न प्रकारका नाम शब्दहरू दिइएका छन् । समग्रमा लोकगीतहरूको अध्ययन गर्दा तिनमा सबैभन्दा बढी व्यक्तिवाचक नामका शब्दहरू रहेका छन्, त्यसपछि द्रव्यवाचक नाम अनि जातिवाचक नामका शब्दहरू छन् । तिनका तुलनामा समूहवाचक नाम र भाववाचक नामका शब्दहरू कम रहेका छन् । वर्गीकरणका आधारमा जुनसुकै प्रकारका नाम भए पनि भाषिक दृष्टिले ती प्रकार्यात्मक भूमिकामा देखिएका छन् ।

नामको वर्गीकरण अन्य आधारबाट पनि गर्न सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित अन्य वर्गीकृत नाम शब्दहरूमा मानवीय र मानवेतर दुबै प्रकारका नामहरूलाई देख्न सकिन्छ । राम, कृष्ण, महादेव, पारवता, भानु, आइमाई आदि मानवीय नामका रूपमा आएका छन् भने नेपाल, इन्डिया, पाकिस्तान, कैलाशपुरी, पत्थर, दरबार, तारा, ढुकुर, सुन आदि मानवेतर नामका रूपमा रहेका छन् । मानवेतर नाममा पनि एक थरी प्राणीवाचक छन् भने अर्का थरी अप्राणीवाचक छन् । मानिस, काग, कोइली, मउरी, आईमाई आदि प्राणीचाचक नामका उदाहरण हुन् भने नदी, खास्टो, पत्थर, चाँदी आदि अप्राणीवाचक नाम हुन् । सङ्ख्येय र असङ्ख्येयका रूपमा पनि तिनलाई विभाजन गर्न सकिन्छ । मनुख्ये, चरो, हात्ती, घोडा, गाग्री, खाट, आदि सङ्ख्येय नामका रूपमा र पानी, दुध, सुन, माटो आदि असङ्ख्येय नामका रूपमा प्रयुक्त छन् ।

नामिक पदका रूपमा रहने सर्वनाम शब्दको प्रयोग पनि गन्धर्व जातिका लोकगीतमा केही मात्रामा भएको पाइन्छ । कतिपय मानक र कतिपय बोलीचालीमा मात्र प्रयोग हुने सर्वनाम शब्दहरूको प्रयोग गन्धर्व लोकगीतहरूमा पाइन्छ । मानक सर्वनाम शब्दहरूलाई कथ्य शैलीमा पनि प्रयोग गर्ने प्रवृत्ति गन्धर्व गायनमा रहेको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा पाइएका सर्वनाम शब्दहरू यस प्रकार छन् :- मै, को (परि.१.१), मा (परि. १.२), तिमी (परि. १.३), म (परि.१.५), हामी (परि.१.६), जस, उस (परि.१.७), हजुर, हजुरहरू, तँ (परि.१.८), यो (परि.२.३), के, जे, केही (परि.२.७), कुन, कसो (परि.२.८), त्यो (परि.२.१२) कल्, यसो, त्यअसो (परि.२.१५), त्यै, तो, ती, कोही (परि.२.१६), क्यै, तिम् (परि.२.१७), के, आफ्, आफैँ (परि.३.२), जल्, अरू (परि.३.६), तिन, कौन, तमु, हामु (परि.३.८), सोही (परि.३.९), जैसो, तम् (परि.३.१०), यी (परि.३.१२), कति, सबै (परि.३.१३), किन (परि.३.१३), तमी (परि.३.१४), क्या, जो (परि.३.१६), क्वै (कोही), यिनी (परि.३.१८), कुछु (केही) (परि.४.९), एस् (परि.५.४), तेस (परि.५.११) आदि । सर्वनाम शब्दको प्रयोग लोकगीतमा कसरी गरिएको छ भन्ने कुरा तलका उदाहरणहरूमा हेर्न सकिन्छ :-

अउर कुछुकी जात हामु नही मागुम्
मद मागन बोरु आई कलवालिनी । (परि.३.१०)

जल्ले सुन्छ सोस्थानी कविता
सुने मात्रै कान हुन्छ पवित्र । (परि.३.६)

प्राचीन नेपालीमा प्रयोग हुँदै आएका अउर 'अरू', कुछु 'कुनै', हामु 'हामी' जस्ता सर्वनाम शब्दहरू पहिलो लोकगीतमा प्रयोग भएका छन् । यसरी नै कौन 'कुन', तमु 'तिमी' (परि.३.८), तम् 'तिमी' (परि.३.१०), क्या 'के' (परि.३.१६), मा 'म' (परि.१.२), तो 'त्यो' (परि.२.१३), हजुरहेर् 'हजुरहरू' (परि २.१८), जस्ता प्रयोग पनि यहाँ गरिएका छन् । समीभवनबाट बनेको 'जल्ले' को जल् 'जस' सर्वनामको प्रयोग माथिको दोस्रो लोकगीतमा भएको छ । यसैसँग मिल्दोजुल्दो कल् 'कस' (परि.२.१३) को प्रयोग पनि यहाँका लोकगीतमा देख्न सकिन्छ । यिनका साथै मानक नेपालीका यो (परि.२.३), त्यो (परि.२.१२), के (परि. २.७), को (परि.१.१), तिमी (परि.१.३), म (परिं.१.५), हामी (परि.१.६), आफू ((परि.३.२), अरू (परि.३.६)), जस्ता सर्वनामहरूको प्रयोग सङ्कलित लोकगीतहरूमा भएको छ ।

नामिक पदका रूपमा रहेको विशेषण पदले नाम पदकै विशेषता व्यक्त गर्ने भएकाले यसलाई नामिक पद मानिएको हो । यसले सामान्यतयाः कति, कस्तो, कत्रो, कुन जस्ता प्रश्नको प्रत्युत्तर दिने गर्दछ । विशेषण शब्दको प्रयोगका दृष्टिले गन्धर्व जातिका लोकगीतहरूमा गुणबोधक, सङ्ख्याबोधक, परिमाणबोधक, सार्वनामिक र भेदकका रूपमा प्रयोग हुने सबै प्रकारका शब्दहरू लोकगीतमा रहेका छन् । गन्धर्व जातिले गाउने लोकगीतहरूमा विशेषण शब्दहरूको प्रयोग भएको अवस्थालाई तलको गीतांशबाट हेर्न सकिन्छ :

साँल्दिदीलाई झम्के सारी के-के लाउन पर्ने
ठिटाहरूलाई देखेपछि आँखा झिमझिम गर्ने
भर्भराउँदो उमेरमा किन लाउने टिको
आइ.ए. वि.ए. पढ्नुभन्दा पोइल जानु निको
कुर्था सुर्वाल सल पनि ओडेकी
कन्ने हौ कि श्रीमान्ले छोडेकी, घर त पूर्व हो
शुभ नाम के पऱ्यो म पनि तिम्रै हो
अल्लारे सान्नानी उमेर कति भो । (परि.२.२०)

उक्त गीतमा भर्भराउँदो, लाउने, ओडेकी, छोडेकी, कन्ने, अल्लारे जस्ता विशेषण शब्दको प्रयोग भएका छन् । विशेषण शब्दहरूको प्रयोगले गीतमा रोचकता थपिनुका साथै भनाइलाई विशिष्टीकृत गरेका छन् । लोकगीतमा विशेषण शब्दहरू स्थानीय परिवेशका सरल र कथ्य भाषामा प्रयोग हुने किसिमका हुन्छन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा प्रयुक्त विशेषण शब्दका केही नमुनाहरू यहाँ प्रस्तुत गरिएका छन् । दोसरी,

छिन्द्रिडे बार (बाह्र), झाले, माले, एउटा -परि.१.१) पापी (परि.१.२) प्रथमा, सोल (सोह्र) (परि.१.३) पालनी, द्धतिया, तृतीया (परि.१.४) दशमी (परि. १.५) अष्टेहारे, चारै, माइलो (परि.१.६)हरियो,एकबार, यौटै (परि.१.७) चिप्लो, रमाइलो, रातो, कालकट्टी, वर्तमान, शान्त (परि.१.८) झिलिमिली, एकादशी (परि.१.९) गोरी (परि.१.१०) नाङ्गो, भोका (परि.२.२) नेपाली, मितेरी (परि.२.४) मिठामिठा, सञ्चारकर्मी (परि.२.५) गरीब, शोषहा, दुखिया(परि.२.६) देशबासी, दुःखी, पापिष्ट, वैरी (परि.२.७) चर्को (परि.२.८) कस्मिरी, लाहुरे, प्यारी, चिसो, सारङ्कोट (परि.२.९)बुढो (परि.२.१०) कान्छी, गाजल्की, मजाकी, गोरखपुरे(परि.२.१२) धनी, घायल, मिठो, सुखी, पापी (परि.२.१३) सोर, छतिस, बलिष्ठ, साँचो, झूटो (परि.३.२) प्रथमा, द्धितीया, तृतीय, चतुर्थ, पञ्चम, षष्ठम, सप्तम, अष्टम, नष्म, दशम (परि.३.५)पवित्र छत्तिस, कोटि, कैलाशपुरी, अरू, बौलाहा(परि.३.६) बाउन्न (परि.३.८) एकु, दुसरो (परि.३.९) पुर्विया, सकल(परि.३.१०) चौथामै पञ्चमै (परि.३.११) प्रतापी, दोस्रो, चौध (परि.३.१२) सातौं, आठौं, प्रिय, यौटा(परि.३.१३) उजाली (परि.३.१४) थकित (परि.३.१६) बठ, लाटा, बदमास (परि.३.१८) पापी, पाखण्डी (परि.४.१)पातली (परि.४.२) पाँच, चिसो (परि.४.३) तात्तातो (परि.४.६) चर्को (परि.४.९) सतर (सत्र), भोका (परि.४.११) गरीब, दुइचार, रात्माना, झम्पाथी (परि.४.१२) बैगुनी (परि.५.१) गर्भरूपी (परि.५.२) मनग्गे (परि.५.४) जेठी (परि.५.५) साली, माली (परि.५.८) कान्छा, रुन्चे, पश्चिमै, डोलामे (परि.५.९) नौलाखे (परि.५.१०) नुवाकोटे (परि.५.११) सुसारे (परि.५.१२) पियारी, हरियो, उराठी (परि.५.१३) बाँकी, गोरखाली, अधीन (परि.५.१४) खण्ड, घोर, तिख, सम्पूर्ण (परि.५.१५) आदि जस्ता विशेषण शब्दहरूको प्रयोगले गन्धर्व गीतहरू विशेषणमय भएको कुरा पुष्टि हुन्छ । विशेषणको प्रयोग लोकगीतमा कसरी भएको छ भन्ने कुरा तलको अर्को गीतांशबाट हेर्न सकिन्छ :

अच्छा कान्छी गाजल्की कति मजाकी
लैजाऊ भने यति राम्री छोडौं कसरी
गोरखपुरे सारी नक्कल पारी छेउछेउमा टिका छ
अचेलको छोरी मै राम्री भन्छन् कञ्चटमा लिख्या छ
आच्छा कान्छी गजल्की
आच्छा कान्छी गाजल्की कति मजाकी
लैजाऊ भने यति राम्री छोडौं कसरी (परि.२.१२)

उक्त गीतको अंशमा कान्छी, राम्री, गोरखपुरे, मजाकी जस्ता विशेषण शब्दहरूको प्रयोग भएका छन् । विशेषण शब्दहरूले नामको विशेषता व्यक्त गर्ने भएकाले प्रेमिकाको वर्णन गरिएको उक्त लोकगीतमा प्रेमभावलाई तिनले थप प्रभावकारी बनाएका छन् । विशेषण शब्दहरू आवश्यकताअनुसार लोकगीतका जस्तो सुकै विषयवस्तुमा पनि प्रयोग हुने गर्दछन् तर ती व्याकरणिक नियमानुसार नामको गुण र दोष व्यक्त गर्ने सन्दर्भमा प्रयोग हुने भए पनि लोकगीतमा भने यिनको पृथक् प्रयोग पनि पाइन्छ ।

नामिक शब्दहरूलाई पदकोटिका दृष्टिले हेर्दा ती शब्दहरू कुनै न कुनै नामिक पदकोटिअन्तर्गत पर्ने भए पनि सबै पदहरूको प्रयोगावस्था र वाक्यात्मक भूमिका प्रायः उही वा फरक वर्गका रूपमा पनि रहेको हुन्छ । पदहरूको विन्यास गन्धर्व लोकगीतमा व्याकरणिक संरचनाअनुसार नभएको देखिएको र पदको स्थानक्रम विचलन हुँदा एउटा नामिक वर्गको पद वाक्यात्मक भूमिकाअनुसार अर्को नामिक वर्गमा रहेको समेत देख्न सकिन्छ । जस्तै

कोही त हुन्छन् दुःखी कर्म कोही त हुन्छन् सुखी
यस्तै हजुर यो संसारमा कर्म भयो मेरो
जिन्दगीमा कर्म हजुर संसार हाम्रो हेरो
सुन्नु होला हे दाजु भाई
सुख दिनु संसारका सबैलाई । (परि.२.३)

प्रस्तुत गीतमा 'कोही' र 'हजुर' सर्वनामका रूपमा अएका भए पनि 'यो' शब्द यहाँ सर्वनामका रूपमा नभई विशेषणका रूपमा प्रयोग भएको छ । 'सबैलाई' शब्द सर्वनामका रूपमा प्रयोग भएको छ । उक्त पदहरूले वाक्यात्मक भूमिकाका आधारमा फरक फरक वर्गको प्रतिनिधित्व गरेका छन् । गन्धर्व लोकगीतहरूमा यस्ता कतिपय नामिक विभलन भई फरक वर्गका रूपमा प्रयोग भएको देख्न सकिन्छ ।

क्रियापद : क्रियापद वाक्यमा मुख्य घटकका रूपमा रहेको हुन्छ । यसले कार्यको अभिव्यक्ति गर्ने भएकाले लोकगीतको आशय स्पष्ट पार्न क्रियापदको प्रयोगले थप भूमिका खेलेको हुन्छ । लोकगीतमा क्रियापदको प्रयोग वाक्यात्मक ढाँचामा भएको हुँदैन, कतिपय लोकगीतका पङ्क्तिमा क्रियापद नै पनि हुँदैन । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा एकल, संयुक्त, सकर्मक, अकर्मक आदि सबै किसिमका क्रियापदको प्रयोग भएको पाइन्छ । यसका लागि तलको गीतांशमा रहेका क्रियापदलाई हेर्न सकिन्छ :

गन्धर्वको जीवनकथा सारङ्गीमै रुन्छ
भोको पेट नाङ्गो छाती कैले पूरा हुन्छ
बाँच्नै गरो भयो हाम्लाई खेती बिर्सौं भने
सारङ्गीलाई माया गरौँ नेपाली हौँ भने
कहाँ गयो गीत भन्ने गाइने दाइ
दुःख पीर विरहमा चाहिने हइ । (परि.२.२)

उक्त गीतांशमा 'रुन्छ', 'हुन्छ' 'हौँ' जस्ता क्रियापदले अकर्मक, सामान्य वर्तमान, समान्यार्थक, करण अर्थ बुझाएका छन् । यसरी नै 'गरौँ', 'बिर्सौं' जस्ता क्रियापदबाट सामान्यार्थक, सामान्य वर्तमान कालिक र करण अर्थ बोध भएको छ भने 'गयो' क्रियापदमा

अकर्मक, सामान्य भूतकालिक समान्यार्थक, करण अदि जस्ता क्रियापदका अभिलक्षणहरू देखा पर्दछन् । यस्तै अर्को गीतको अंशलाई पनि हेर्न सकिन्छ :

कतिले छोरा भएनन् भनी सौदा लगाउँचन्
कतिले भागवत् लाउँचन् कति काशी जान्छन्
कति बनारस जान्छन् कति गोदाभरी जान्चन्
कति मुक्ति क्षेत्र जान्छन्
कर्ममा नभएदेखि छोराछोरी हुँदैनन्
हजुरका कर्ममा चाइने छोरा जन्मिकन
पारा कर्म त्यही हो, पारा कर्म
भगमान्ले दिएका बर्दान आहा नि ।
धन्न भनी मालिक तिमी धर्म सुर ज्ञान
नारान बिस्नु भगबानले दिएका बरदान
हजुरलाई त भाग्य दिए नि उनै नारयन
पुन्ने लुटेऊ नि कलि जुगमा । (परि.५.२)

माथिको गीतांशमा लगाउँचन्, लाउँचन्, जान्चन्, लुटेऊ जस्ता स्थानीय भाषिक विशेषता रहेका क्रियापदको प्रयोग भएका छन् । जान्छन्, हुँदैनन्, हो, दिए जस्ता नेपाली भाषाका मानक क्रियापदहरूको प्रयोग पनि भएका छन् । यहाँ सामान्यार्थक, वर्तमान कालिक, भूतकालिक, करण, अकरण, कर्तृ वाच्यात्मक क्रियापदका रूपहरू प्रयोग भएका छन् । क्रियापदहरूले लोकगीतलाई अर्थपूर्ण बनाई भाव प्रक्षेपणमा समेत मद्दत गर्ने भएकाले भाषिक कोणबाट हेर्दा लोकगीतमा क्रियापदको भूमिका महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा प्रयोग भएका केही क्रियापदहरू यस प्रकार रहेका छन् :

सकर्मक क्रियापदका रूपमा घन्काम्ला, (परि.१.१), गरिदेऊ (परि.१.६), खेल्दथ्यौ (परि.१.१०), बगेका छन् (परि.२.३), भाँचिदिन्छ (परि.२.७), फुल्यो (परि.४.४), चाहियो (परि.४.११) आदि जस्ता क्रियापदहरूको प्रयोग भएका छन् । अकर्मक क्रियापदका रूपमा आए (परि.१.१), आउँला (परि.१.५), हिनिदियो (परि.१.६), बस्यो (परि.१.८), रुन्छ (परि.२.२), जाँदै छु (परि.२.७), बसिन् (परि.४.५), आएन (परि.४.७) आदिको प्रयोग भएका छन् । असमापक क्रियाका रूपहरू अन्य पदकोटिमा पर्न भएकाले तिनको प्रयोगावस्थालाई सम्बन्धित पदकोटिकै सन्दर्भमा प्रस्तुत गरिएका छन् । हो, हौ (परि.१.३), जान्छौ, लियो (परि.१.६), गराउनुभयो (परि.१.८), सुसेल्दै छ (परि.२.१), फुल्यो (परि.४.४), लगाउँछन् (परि.५.२), फुकाउला (परि.५.३), तर्काइदेऊ (परि.५.९) आदि जस्ता समापिका क्रियापदहरूको प्रशस्त प्रयोग लोकगीतहरूमा भएको देखिन्छ । यस्तै करण क्रियापदका रूपमा खायो, जान्छु (परि.१.२), उड्थेँ, छक्यो (परि.२.१५), चाहिन्छ (परि.२.२०), लागिन् (परि.३.१२), काटौँ

(परि.४.७), आयो (परि.५.६), भिजाउँछे (परि.५.११), रह्यो (परि.५.१४) आदिको प्रयोग भएको देख्न सकिन्छ । अकरण क्रियापदहरूमा हुँदैन (परि.१.१), नोऊ (परि.२.९), नचलाऊ (परि.२.१५), भइनन् (परि.३.१४) चिन्दैनौ (परि.३.१७), आएन (परि.४.७), हुन्नौ (परि.५.११) आदिको प्रयोग भएको देख्न सकिन्छ । भूतकालिक क्रियापद भयो (परि.१.१), सुनियो, ल्याइछ (परि.२.१६), बिसाएँ (परि.२.१९),चढायौ (परि.३.९), लगाइदिए (परि.३.१८), चाहियो (परि.४.११), आयो (परि.५.६) गडाक्यो (परि.५.१४), वर्तमानकालिक क्रियापदहरूमा जान्छु (परि.१.२), दिन्चन् (परि.१.८), सुसेल्दै छ (परि.२.१), हुन्छन् (परि.२.३), बाँच्छु (परि.३.१), आम्छु (परि.३.१४), गको छ (परि.४.३), भन्छ्यौ (परि.५.१०) तथा भविष्यत् कालिक क्रियापदहरूमा आउनेछौँ (परि.१.१०), बिर्सिनेछैन (परि.३.१८), खुवाउनेछ (परि.४.३) आदिको प्रयोग पाइन्छ । यसै गरी सम्भावनार्थक क्रियापदमा घन्काम्ला, होलान् (परि.१.१), दिउँला (परि.२.११), होलान् (परि.२.२०), उडिजाला (परि.३.१६), लागला (परि.५.३) आदिको प्रयोग भएको पाइन्छ भने विध्यर्थक क्रियापदहरूमा भैजाउन् (परि.१.७),लागोस् (परि.१.८), गर (परि.२.६), नरोऊ (परि.२.९), नबिर्स (परि.४.७), होऊ (परि.५.५), सामान्यार्थक क्रियापदहरूमा जान्छु (परि.१.२), बिसाएँ (परि.२.१९), रोयो (परि.३.७), जाँदैन (परि.३.१५), गर्नुपर्च (परि.४.८), आए (परि.५.१२) आदि रहेका छन् । भावअनुसारका क्रियापदको प्रयोगावस्थालाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ:

बाबुको आमा पनि
लुआ धुन गाको छ
तात्तातो बुबु ल्याउने छ,
बाबुलाई अनि ख्वाउने छ
आऊ निदरी आऊ न
छुन्मुन गर्दै आऊ न
अबुको आँखामा पनि
अप्सराहरू ल्याऊन । (परि.४.३)

माथिको गीतांशमा गाको छ (सामान्यार्थक), आऊ र ल्याऊ (विध्यर्थक) तथा ख्वाउनेछ (भविष्यत् कालिक क्रियापद जनाएका छन् । यसरी एउटै गीतमा पनि विभिन्न प्रकारका क्रियापदहरूको प्रयोग पाइनु गन्धर्व लोकगीतको वैशिष्ट्य रहेको छ ।

अविकारी पद : अविकारी पद अव्यय वर्गका शब्द हुन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा क्रियायोगी शब्दको बढी मात्रामा प्रयोग भएको पाइन्छ भने नामयोगी, संयोजक, निपात र विस्मयादिबोधक शब्दको प्रयोग न्यून रूपमा भएका छ । नामयोगी पदहरू नामिक पदसँग जोडिएर आउने हुनाले तिनको अस्तित्त्व नामिक पदसँगै रहेर कायम भएको हुन्छ । पङ्क्तिमा प्रयोग हुँदा सोही नामयोगी शब्द पनि भूमिकाका आधारमा

क्रियायोगी भएको हुन्छ । अध्ययनमा परेका लोकगीतमा संयोजकको प्रयोग अत्यन्त न्यून रूपमा भएको देखिन्छ । अविकारी पद अन्तर्गतकै निपातको प्रयोग गरी एउटै गीतलाई पनि हृदयसंवेद्य बनाउने कार्य गन्धर्व गीतमा गरिएको पाइन्छ । निपातहरूको बारम्बार प्रयोग गीतहरूमा भएको छ । निपातको अधिक प्रयोगले लोकगीतको भाव प्रस्फुटन र लय विधानमा सहयोग पुगेको देखिन्छ । कतिपय ठाउँमा निपातको प्रयोग निष्प्रयोजन रूपमा केवल लय मिलाउनका लागि मात्र भएको देखिन्छ । विस्मयादिबोधक पदहरू भने गन्धर्व लोकगीतहरूमा कम पाइन्छन् । अव्यय पदहरूको प्रयोग भएको तलको गीतांशलाई हेर्न सकिन्छ :

बैनी ज्वाइँ दुईजनालाई झ्यालखानामा पारी
फर्क्यो कंस दरबारतिर ज्यानको माया मारी
पैलो,दुस्रो, तिस्रो चौथो पाँचौ छैटौं मार्‍यो
वासुदेव र देवकीलाई निग्रानीमा राख्ने ।
सातौं गर्भ लौन मार्छु लौन किन किन
आठौँ गर्भ बालालाई राम्रोसँग चिन
भाद्रकृष्ण अष्टमी बुधबारको राती
घररर पानी पर्‍यो क्वै भएनन् साथी
कृष्ण पनि परकट भए तेसै दिन राती
पैदा भयो हे स्वामी छोरा
छिटो गरी पुराइदेऊ गोकुल । (परि.३.१३)

उक्त लोकगीतको अंशमा क्रियायोगी (पारी, मारी, घररर, छिटो), नामयोगी (तिर, सँग), संयोजक (र, पनि), निपात (हे), विस्मयादिबोधक (लौन) जस्ता अव्यय पदहरूको प्रयोग भएका छन् । उक्त अव्यय पदहरूले वाक्यमा यथा स्थानमा रहेर वाक्यलाई अर्थपूर्ण तुल्याउन भूमिका खेलेका छन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा प्रयोग भएका अव्यय पदहरूलाई तलको तलिकाबाट पनि हेर्न सकिन्छ :

तालिका ३.२
क्रियाविशेषण

क्रियाविशेषण	नामयोगी	संयोजक	निपात	विस्मयादिबोधक
माथि(परि.१.१)एसैमा एसै, धराई, विच, बढाई(परि.१.४) बाँची (परि.१.५) भन्नमा(परि.१.९)	माथि (परि.१.१) खेरि (परि.१.८) जस्तै (परि.१.१०) पछि (परि. २.८) देखि (परि.२.९) सम्म (परि.१.१०)	र (१.४) भने (२.११) भन्ने (२.१६) अनि (३.१) कि (३.१६) न.....न (४.१) पनि	नै,न, है नि (परि.१.१) लै (परि.१.२) रे (परि.१.३) हा (परि.१.४) त (परि.१.६) हे	बिन्ती बिन्ती (परि.२.२) छि (परि.२.१४) हर हर (परि.३.१) प्रभुरी (परि.३.५) हरिहरि (परि.

घुमेर (परि.१.१०) गाह्रो (परि.२.३) लाउँदै (परि.२.४) भर्खर (परि.२.१६) सरर (परि.२.१७) संसारमा (परि.३.४) घटघट (परि.३.१५) भोलि छुन्मुनण (परि.४.३) देख्दामा (परि.४.१०) नभए देखि (परि.५.२) उधो –परि.५.३) जाँदा जादै (परि.५.१०)	पट्टि (परि.२.१२) भित्र (परि.२.१३) पछि (परि.२.१६) भन्दा(परि.२.२०) भरि (परि.३.१) तिर (परि.३.२) मुनि (परि.३.५) बाट (परि.३.६) जस्ता (परि.३.१०)पल्ट (परि.३.१३) कन (परि.३.१४) सङ्ग (परि.४.२) झैं (परि.४.७) पिच्छे (परि.४.११) सित (परि.५.२) बिना (परि.५.३) भरि (परि.५.८)	(४.६)	(परि.१.७) मा(परि.१.८) र(परि.१.९) लै (परि.२.१) हइ (परि.२.२) सके (परि.२.८) कि (परि.२.९) खुपै (परि.२.१६) अँ (परि.२.२०) ए (परि.३.१) हरे हर(परि.३.३) तो (परि.३.१०) क्या (परि.३.१६) पनि (परि.४.३) लौन (परि.४.८) हेट (परि.४.१२) चड्ने (परि.५.२) भलै(परि.५.७.३) पो (परि.५.९) खुप (परि.५.१३)	३.१५) आहा (परि.५.२) कठै (परि.५.८)

माथिको तालिकामा प्रस्तुत भएका अविकारी शब्दहरूलाई हेर्दा सबैभन्दा बढी क्रियायोगी शब्दहरू रहेका देखिन्छन् । सङ्कलित लोकीतहरूलाई समग्रमा हेर्दा पनि क्रियायोगी शब्दहरू नै गन्धर्व लोकगीतका शाब्दिक प्राधान्य रहेका शब्द हुन् । क्रियायोगी शब्दले क्रियापदद्वारा व्यक्त समय, स्थान, तरिका, परिमाण, कारण, प्रयोजन आदिलाई जनाउने भएकाले पनि भावाभिव्यक्तिमा तिनको बहुप्रयोग हुनु स्वाभाविक छ । नामयोगी, संयोजक, निपात र विस्मयादिबोधक शब्दको प्रयोग न्यून रूपमा देखिए पनि तिनले लोकगीतमा यथाअनुसारको भूमिका निर्वाह गरेका छन् । क्रियायोगी र निपातले भाषिक रूपमा मात्र नभई लयका लागि पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्दछन् । पदकोटिका दृष्टिले अविकारी वर्गमा पर्ने यस्ता पदहरू नामिक पदका तुलनामा अधिक सङ्ख्यामा पाइएका छन् ।

३.३.१.२ स्रोतका आधारमा शब्द

स्रोतका आधामा गन्धर्व जातिमा प्रचलित गीतहरूमा तत्सम, तद्भव र आगन्तुक तीनै प्रकारका शब्दहरू प्रयोग भएका देखिन्छन् । गीतको कथ्य विषयअनुसारका शब्द चयन तथा शब्दहरूको सचेततापूर्वक प्रयोग गर्ने तथा दर्शकश्रोताहरूको मन जित्ने चाहना राखी आवश्यकताअनुसारका शब्दप्रयोग गर्ने प्रवृत्ति गन्धर्वहरूमा पाइन्छ । यस क्रममा नेपालीपन मिसाएर गीत प्रस्तुत गर्ने कौशल उनीहरूमा देखिन्छ ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित पर्वगीत, धार्मिक गीत र संस्कारगीतहरूमा तत्सम शब्दको बढी प्रयोग भएको पाइन्छ । धार्मिक कथ्य विषय पाइने यस्ता गीतहरूमा प्राचीन र शास्त्रीय कुराहरू वर्णित हुने हुनाले तत्सम शब्द बढी प्रयोग हुनु स्वाभाविक देखिन्छ । तत्सम शब्दको प्रयोगले लोकगीतमा मौलिकता र पूर्वीय लोकसांस्कृतिक पक्षलाई समेत उजागर गरेको हुन्छ । नेपाली मौलिक शब्दअन्तर्गत संस्कृतबाट सोझै नेपाली भाषमा आई प्रयोग भएका यस्ता शब्दहरू गेयताका दृष्टिले पनि उपयुक्त मानिएका छन् । विषयवस्तुअनुसार कतिपय एउटै गीतमा पनि प्रशस्त तत्सम शब्दहरू भेटिन्छन् भने केही गीतहरूमा तत्सम शब्दहरू पाइएका छैनन् । तत्सम शब्दको आधिक्य रहेको एक गीतको अंशलाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

कस्तो सुग्रीव सुन बलि राज
अङ्गुष्ठ भरी भरी भूमि मगायौ
पलक देखौला परमाण
ब्रामण बिजय भयौ नि कौनै काम

गुरुका वचन हामुने राखम्
जौ कुश तिल गरी सङ्कल्प गरीदिए
ब्रामणले हात पसारे
ब्रामण विजय भयौ नि कौनै कम । (परि.३.८)

उक्त गीतांशमा सुग्रीव, बलि, राज, अङ्गुष्ठ, भूमि, विजय, गुरु, वचन, कुश, तिल, सङ्कल्प जस्ता तत्सम शब्दको प्रयोग भएको पाइन्छ । लोकगीतमा जनमानसले व्यवहारमा प्रयोग गर्ने गरेका र मूल्य मान्यताहरूमा आधारित शब्दहरू लोकले पनि ग्रहण गर्ने भएकाले तिनमा तत्सम शब्दको प्रयोग हुनु स्वाभाविक देखिन्छ ।

तद्भव शब्दहरू नेपाली भाषाका आफ्ना मौलिक शब्दहरू हुन् । यिनमा संस्कृतबाट रूप बद्लिएर आएका शब्दहरू पर्दछन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित प्रेमपरक, सामाजिक, ऐतिहासिक र पार्विक कथ्य विषय भएका लोक गीतहरूमा तद्भव शब्दहरूको प्रयोग बढी मात्रामा भएको देखिन्छ । यस्ता गीतहरूमा नेपाली सांस्कृतिक परिवेशका मौलिक शब्दहरूको प्रयोग धेरै भएको छ । गन्धर्व जातिका लोकगीतहरूमा घरव्यवहारसँग सम्बन्धित तद्भव शब्दहरूको प्रयोग बढी मात्रामा देख्न सकिन्छ । तद्भव शब्दको प्रयोगावस्थालाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

संसारका गरिब हौँ नाता हाम्रो आफन्तको
हित हुने काम गरौँ दुखिया र गरिबको
शोसाहाको विरोध गर भन्दै सुनाउँदै

सारङ्गी बजाउँदै गाउँदै गीत सुनाउँदै
आइपुगेँ मुग्लानमा मनको बह बिसाउँदै । (परि.२.६)

उक्त गीतांशमा नाता, आफन्त, गरौँ, भन्दै, हाम्रो, सुनाउँदै, बिसाउँदै, बगाउँदै, गाउँदै , दुखिया, शोसाहा, बह आदि जस्ता नेपाली तद्भव शब्दको प्रयोग भएका छन् । तद्भव शब्दहरू नेपाली जनजीवनका विविध पक्षसँग सम्बन्धित देखिन्छन् ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा स्वदेशी आगन्तुकभन्दा विदेशी आगन्तुक शब्दको प्रयोग बढी भएको पाइन्छ । विशेष गरी अङ्ग्रेजी र हिन्दी भाषाबाट नेपालीमा आई प्रयोग भएका शब्दहरू सङ्कलित लोकगीतमा प्रयोग भएका छन् । आगन्तुक शब्दहरूको प्रयोग गन्धर्वहरूले लोकगायनमा स्वस्फूर्तरूपमा गरेका हुन्छन् । यस्ता शब्दहरू गन्धर्वहरूले यदाकदा सुनियोजित रूपमा प्रयोग गर्ने गर्दछन् । गन्धर्वहरू घुमन्ते गायकका रूपमा गाउँघरमा डुलेर गीत गाउने हुनाले बाह्य परिवेशका शब्दहरू प्रयोग गर्ने क्रममा आगन्तुक शब्दहरू स्वाभाविक रूपमा आउने गरेको देखिन्छ । पछिल्लो समयमा सामाजिक सञ्जालको प्रभाव तथा भूमण्डलीकरण र आधुनिक जीवनपद्धतिले समेत गन्धर्व गीतलाई प्रभाव पारेको देखिन्छ । ठट्टा र प्रेमपूर्ण भाव प्रकट गर्ने क्रममा तलको गीतांशमा हिन्दी र अङ्ग्रेजी भाषाका शब्दहरू प्रयोग भएका देखिन्छन् ।

बाउआमाको मजबुरीमा छोरी मान्ने भइन ।
आजकालका केटीलाई क्यै विचार छैन
भित्र-बाहिर गर्दा पनि लागाउने सारी
जति ढाँचा पारे पनि भैरव जस्ती काली
इस्कुलमा पढ्दापढ्दै पोइल जान थाली
आजकलका केटीहरू रेस्टुरेन्टमा जाने
वाट इज दिस टमटर फिस भनीकन ठुटे इङ्लिस छाँट्ने
दिउँसैभरि वाट इज दिस हो भन्ने
भरे बेल्का घरैमा के खाने, घर त पूर्व हो
शुभ नाम के पऱ्यो म पनि तिम्रै हो
अल्लारे सान्नानी उमेर कति भो । (परि.२.२०)

उक्त गीतांशमा मजबुरी, इस्कुल, रेस्टुरेन्ट, वाट, इज, दिस, फिस, इङ्लिस जस्ता आगन्तुक शब्दको प्रयोग भएको देख्न सकिन्छ । गन्धर्व जातिका मानिसहरू पछिल्लो समयमा देशविदेशमा समेत पुगेर गीतहरू गाउने गर्दछन् । उनीहरूमा शिक्षाको पनि पहुँच बढेको र सहरकेन्द्री गायनमा लागेका हुनाले पनि आगन्तुक शब्दहरू लोकगायनमा बढी

प्रयोग हुन थालेका हुन् भन्न सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दको प्रयोगावस्थालाई तलको तालिकामा प्रस्तुत गरिएको छ :

तालिका ३.३

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा विभिन्न स्रोतका शब्द

तत्सम	तद्भव	आगन्तुक
ईश्वर, महादेव (परि. १.१) शिर, पापी देश (परि.१.२) देवी, भवानी प्रथमा(परि.१.३) नरलोक, धारिणी, कुम्भ, लोचनी कालिके(परि.१.४) दशमी, आशीर्वाद(परि.१.५) रण, थान, वस्त्र(परि.१.६) लक्ष्मी, दान, ग्रह (परि.१.७) वर्ष, काल, उल्का(परि.१.८) दक्षिण, शान्ति, शनि (परि.१.९) कृष्ण, शरण, राधा (परि.१.१०) पाप, दुःख, पञ्च, खण्ड, कोटि, कैलास (परि.३.१) सिंह, प्रभु, देवल, भक्ति, भैरव, कण्ठ (३.२) आरती, अमृत, गंगा (३.३) गोविन्द, सुदर्शन (परि.३.४) नारायण, जल, थल, पञ्चम्, राम, चरण (३.५) मन्त्री गण, आज्ञा, वस्त्र (३.१२) पुत्र, वर्तन, इन्द्रजाल, गर्भ, आनन्द(परि.५.१.) गुरुजी, स्वामी (परि.५.३.) लोकाचार (परि.५.८) गणेशाय, ऊँ, खण्ड, पाती (परि.५.१५)	आँखा, गोरु, ज्वाइँ (परि.१.१) फुल, माइती, ढुङ्ग्री (परि.१.२) सिँगार, डेरा, गाउँ (परि.१.३)हात, माई, घर, भाइ, (परि.१.४)सारङ्गी, बाँसुरी, बुलाकी (परि.२.१) छाइ, कथा, जात (परि.२.२) आँसु माया (परि. २.३) गाउँसहर, आमा, भलाइ (परि.२.७) पसिना, झेली, हलो -परि.२.१७) पाटी, किताब साँझ (३.१) धनी, दुध, नारी (परि.३.२-)झलल, हलेदो, बारी(परि.३.३) साथ, जुनी, मासु (परि.३.१५)गोरु, वारि, पेट (परि.४.१) सारे, ढोका, माना(परि.४.२) भारी, चौतारी, मेला, बाधा (परि.४.१२) छाता, खुसी, दुध -परि.५.१)आहा, उहिले, बुवा (परि.५.२)सुन्तला, सजीम, नाम, दिसा (परि.५.३) धान, टिको (परि.५.४) तिर्खा, झरी (परि. ५.७.१) तरबार, खुडाँ, अमला (परि.५.१४)	जग्गा (परि.१.४) दुस्मन, मिल्टरी, तस्बिर,चाइना (परि.२.७) अपिस, राइफल, तनखा (परि.२.९) आच्छा, मजा, आँखिया (परि.२.१२) इन्डिया, कोट, पर्मोसन (परि.२.१६) पन्सिन, रोजगारी, हलो (हेल्लो) (परि.२.१७) आई ए, इज, दिस (परि.२.२०) बैठा, पुस्ता, किताब(परि.३.१) गाछी, पहुँचाऊ, मैया, कैसु (परि.३.९) कुछुकी, पावे, अउटर (परि.३.१०) उच्चा, कौन, किया (परि.३.१७) पियान (पी.एन)-परि.५.१३)

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा तद्भव र तत्सम शब्दको प्रयोग बढी मात्रामा देख्न सकिन्छ भने आगन्तुक शब्दको प्रयोग न्यून रूपमा भएको देखिन्छ । समग्र लोकगीतमा शाब्दिक प्राधान्यलाई हेर्दा तद्भव शब्दहरू बढी प्रयोग भएका छन् । गन्धर्वहरूले गाउने लोकगीतहरूमा प्रशस्त मात्रामा तत्सम शब्दको प्रयोग हुनु गन्धर्व लोकगीतको पहिचानका रूपमा रहेको छ । उपर्युक्त तालिकामा रहेका उदाहरणहरूलाई हेर्दा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू नेपाली संस्कृति, हिन्दु धर्म र परम्परासँग सम्बन्धित

देखिएकाले तत्सम शब्दको बाहुल्य हुनु स्वाभाविक देखिन्छ यद्यपि तद्भवका तुलनामा तिनको सङ्ख्या कमै रहेको छ । गन्धर्वहरूले गीत प्रस्तुत गर्दा आफ्नै जाति विशेषमा प्रयोग हुने कतिपय सांस्कृतिक प्रचलनका शब्दको समेत प्रयोग गर्ने गरेको पाइन्छ तर उनीहरू आफूले मात्र बुझ्ने पाल्सी भाषाको प्रयोग भने कमै मात्रामा भएको पाइन्छ । समग्रमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा सबै स्रोतका शब्दहरूको प्रयोग भएका छन् । सङ्कलित लोकगीतहरूमा झर्रा शब्दको प्रयोग भने पाइएको छैन यद्यपि लोकगीतमा झर्रा शब्दहरू रहन सक्तछन् । कतिपय गीतमा निरर्थक शब्दहरू समेत प्रयोग भएका छन् । तिनीहरूको शाब्दिक स्रोत पहिचान हुँदैन । यसलाई तलका उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

हे आखुङ पाखुङ - भैली राम
हे रोटीमा हाली - भैली राम
हे तातो रोटी चाखुँ - भैली राम
हे दानमा धर्म - भैली राम (परि.१.८)

हाँ हाँ करतोस कलउ नि
कृष्णजी कोकिल दण्ड उपर धारी
चारैमा वेद पढेउ नारायण
तिनै भूमनका सरूपी
ब्रामण बिजय भयौ नि कौनै काम । (परि.३.८)

छाउ मृदङ्ग बजाऊ
मृदङ्गा पलैता मृगान
ताम्री गान खी मुदुर्गा मुर्रा
पाती बजवन्ती घोर बजन्ती
तीख बजन्ती । (परि.५.१५)

गन्धर्व लोकगीतहरूमा निरर्थक शब्दको प्रयोग सन्दर्भविहिन रूपमा भएका छैनन् । यस्ता शब्दहरूले गीतको भाषिक र अर्थगत सौन्दर्यलाई असर नगरी भाषिक पूर्णता प्रदान गरेका छन् । निरर्थक शब्दावलीहरू गन्धर्व गीतहरूमा कम मात्रामा पाइन्छ ।

३.३.१.३ संरचनाका आधारमा शब्द

शब्दको संरचना पहिचान गर्नका लागि प्रयुक्त शब्दहरूको व्युत्पादन प्रक्रिया हेर्न सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा बनोटगत र आक्षरिक संरचनाका दृष्टिले केकस्ता शब्दहरू प्रयोग भएका छन् भन्ने कुरा यहाँ उल्लेख गरिएको छ । शब्दको संरचना पक्ष केलाउन त्यसको बनोट र संरचना पक्षलाई मुख्य रूपमा हेरिन्छ ।

बनोटगत संरचना : शब्दको बनोटलाई हेर्दा सिङ्गो रूपमा रहेको र टुक्रा पार्न नमिल्ने शब्दलाई मूल र योगात्मक स्वरूपमा रहेका शब्दलाई व्युत्पन्न शब्द भनी छुट्याउने गरिन्छ । कुनै पनि शब्दको बनोटलाई हेरेर त्यो मूल वा व्युत्पन्न के हो भनी पहिचान गर्न

सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा प्रयोग भएका शब्दहरूमा मूल र व्युत्पन्न दुवै प्रकारका शब्दहरूको उपस्थिति देखिन्छ । ती शब्द उपसर्ग, प्रत्यय, समास र द्वित्व जस्ता प्रक्रियाहरूबाट निर्मित भएको देख्न सकिन्छ तर यस्ता शब्दहरू लोकगीतमा न्यून रूपमा प्रयोग भएका छन् । यस्ता शब्द लोकगीतमा कसरी प्रयोग भएका छन् भन्ने कुरालाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

सुदर्शनधारी कृष्ण मुरली
मुरली बजाउने राधेकृष्ण कहाँ छौ
आउनु छ नाङ्गै प्रभु जानु छ नाङ्गै
सम्पत्ति, सन्तान केही छैन साथै
धर्मले धर्म पाप भए दुष्ट
यति मात्र लाने हरे हाम्रो संसारमा
सुदर्शनधारी कृष्ण मुरली
मुरली बजाउने राधे कृष्ण कहाँ छौ । (परि.३.४)

उक्त गीतांशमा कृष्ण, मुरली, धर्म, पाप, दुष्ट जस्ता मूल शब्द), सुदर्शनधारी, राधेकृष्ण जस्ता समस्त शब्द, सम्पत्ति, सन्तान, संसार जस्ता उपसर्ग निर्मित शब्द राधे, नाङ्गै जस्ता प्रत्यय निर्मित शब्दको प्रयोग भएका देखिन्छ । गन्धर्वहरूले गाउने लोकगीतमा मूल शब्दको बढी प्रयोग र व्युत्पन्न शब्दहरूको प्रयोग न्यून रूपमा भएको पाइन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा प्रयोग भएका केही मूल र व्युत्पन्न शब्दहरूलाई उदाहरणस्वरूप तलको तालिकामा प्रस्तुत गरिएको छ :

तालिका ३.४
मूल र व्युत्पन्न शब्दहरू

मूल	व्युत्पन्न शब्द			
	उपसर्ग निर्मित	प्रत्यय निर्मित	समस्त	द्वित्व निर्मित
काम (परि.१.१), सुन परि.१.५), बियाँ (परि.१.९) होरी (१.१०), पिर(परि.२.२) गाउँ (परि.२.७) जाल (परि.२.१४), दिन (परि.२.१९) फूल (परि.३.४) कुश (परि.३.८) शुभ (परि.३.१३) खेत (परि.४.१) घाँस (परि.४.७) पाउ (परि.५.६) पानी(परि.५.९) रस (५.१३)	अभिमाता (परि.१.४) सङ्ग्राम(परि.१.६) विरह (परि.२.२) विदेश (परि.२.१७) संसार(परि.२.३.) निर्मल (परि.३.१) सुदर्शन (परि.३.४) सकल (परि.४.४) आनन्द (परि.५.१) सम्पूर्ण (परि.५.१५)	छिन्द्रिङे परि.१.१)भलाइ (परि.२.७) पापिनी (रि.२.१६) बिरानी (परि.३.६) लेखाइ (परि.३.९) रोपाइँ (परि.४.१) दुधिलो (परि.४.२) सिँचाइ (४.११) रतेउली (५.१२) गोर्खाली (५.१४)	दोसल्ला (१.६) लक्ष्मीपूजा (१.७) जीवनकथा (२.२) कालिमाटी (२.८) वनवास (३.५) दोमन (४.८) चौखण्ड (५.२) सान्नानी (५.८) त्रिवेणी (५.१४) चौपाया (५.१५)	बिन्तीबिन्ती (परि.२.३) बस्तीबस्ती (परि.२.५) झिमझिम परि.कहुकहु (परि.३.८) मुसुमुसु (परि.३.१३) तात्तातो (परि.४.३) धुरुधुरु (परि.५.१०) खण्डखण्ड (परि.५.१५)

उक्त तालिकामा प्रस्तुत गरिएका जस्ता मूल र व्युत्पन्न शब्दहरूबाट गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू निर्माण भएका छन् । ती भए लोकगीतहरूमा यस्तै प्रकारका प्रशस्त शब्दहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । यस्त प्रयोगलाई तलको गीतांशमा हेर्न सकिन्छ :

संसारका गरीब हौँ नाता हाम्रो आफन्तको
हित हुने काम गरौँ दुखिया र गरिबको
सोसाहाको विरोध गर भन्दै सुनाउँदै
सारङ्गी बजाउँदै गाउँदै गीत सुनाउँदै
आइपुगेँ मुग्लानमा मनको बह बिसाउँदै । (परि.३.६)

उपर्युक्त गीतांशमा संसार, आफन्त, दुखिया, सोसाहा, विरोध जस्ता व्युत्पन्न शब्दको प्रयोग भएको देखिन्छ भने नाता, हित, गीत जस्ता मूल शब्दको प्रयोग भएको पाइन्छ । यी र यस्ता धेरै प्रयोगहरू गन्धर्व लोकगीतहरूमा देख्न सकिन्छ । व्युत्पन्न शब्दका तुलनामा मूल शब्दको प्रयोग बढी भएको पाइए पनि व्युत्पन्न शब्दहरू पनि ठुलै सङ्ख्यामा गन्धर्व लोकगीतहरूमा प्रयोग भएका छन् ।

आक्षरिक संरचना : गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा प्रयोग भएका शब्दहरूलाई आक्षरिक संरचनाका दृष्टिले हेर्दा एकदेखि पाँच अक्षरसम्मका शब्दहरूको प्रयोग भएको देख्न सकिन्छ । शब्दहरूको अक्षर संरचना उच्चारण प्रक्रियाका आधारमा छुट्याउने गरिन्छ । गन्धर्वहरूले शब्दको उच्चारण गर्दा शब्दमा निहित अक्षरसङ्ख्यामा घटबढ समेत गरेको देखिन्छ । श्वासको एक झोक्कामा उच्चारण हुने अक्षरहरू कहिलेकाहीँ एकभन्दा बढी झोक्काको प्रयोगमा उच्चारण हुने गरेको पाइन्छ । यसो हुनुमा लय र ताल मिलाउने प्रयास मुख्य कारण रहेको देखिन्छ । कतिपय एक झोक्कामा उच्चारण हुने शब्दहरू पनि लय मिलाउनका लागि एकभन्दा बढी झोक्कामा उच्चारण गरेको देखिन्छ ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा एकाक्षरी शब्दका रूपमा नै, त, है, नि, न (परि.१.१), शिर, आस (परि.१.२), काँ, हो, रे (परि.१.३), हा (परि.१.४), म, त (परि.१.५), लौ, दान, धान, सुन, घर (परि.१.७), राम, पान (परि.१.८), मान (परि.१.९), नाच (परि.२.१), ढाड, हइ, पेट, पिर (परि.२.२), गीत (परि.२.६), लोभ (परि.२.७), भर, कुन, भेट, घाम, जेठ, मन (परि.२.८), तीन, एक, नाम, हात, पात (परि.२.९), भर (परि.२.१०), फूल, तन (परि.२.११), झोल (परि.२.१३), छि (परि.२.१४), ताल (परि.२.१५), चार, सात, जेल, त्यो (परि.२.१६), धन, चिर (परि.२.१८), दिन (परि.२.१९), सल, फिस, अँ, (परि.२.२०), साथ, खात, जल (परि.३.१), थान (परि.३.२), पाप (परि.३.४), कान, यी, कान (परि.३.६), वेद (परि.३.८), कुश (परि.२.९), दश (परि.३.९), दाम, मद, ध्यान (परि.३.१०), नाथ, गाथ (परि.३.१२), ती, ज्यू, (परि.३.१५), प्रान (परि.३.१६), क्या, कि, जो, के (परि.३.१६), बार (परि.३.१८), हल

(परि.४.१), रिन (परि.४.१), है (परि.४.५), घाम (परि.४.६), ज्यान (परि.४.७), गौँ (परि.४.११), हेट् (परि.४.१२), भो, धेर, झैँ (परि.५.१), दुध (परि.५.३), बा (परि.५.६), रङ (परि.५.७.२), ए (परि.५.१०), रस (परि.५.१३), मार् (परि.५.१४), हात (परि.५.१५) आदिको प्रयोग भएका छन् । उच्चारण र लय विधानका लागि एकाक्षरी शब्दहरू लोकगीतमा बढी प्रभावकारी हुन्छन् किनभने तिनलाई तानका रूपमा न्यास गरी गाउन सकिन्छ । तालबद्धताका लागि पनि यस्ता शब्दहरू उपयोगी हुन्छन् । अर्थगत भूमिका जेसुकै भए पनि एकाक्षरी शब्दले लोकगीतमा अनेकाक्षरी शब्दका तुलनामा विशेष गरी लय सिर्जनामा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्दछन् ।

गन्धर्व जातिमा अनेकाक्षरी शब्दका रूपमा पाँच अक्षरसम्मका शब्दको प्रयोग भएको देखिन्छ । लोकगीतहरूमा अधिकतम शब्दहरू अनेकाक्षरी रहेका छन् । यस्ता केही प्रतिनिधिमूलक शब्दहरू यहाँ हेर्न सकिन्छ । द्व्याक्षरी शब्दहरूमा आली (परि.१.१), चरी (परि.१.२), माई (परि.१.३), कुम्भ (परि.१.४), टिको (परि.१.५), दाजै (परि.१.६), भैलो (परि.१.७), विदेश (परि.१.८), ओखर (परि.१.९), आज (परि.१.१०), बाजा (परि.२.१), दुःख (परि.२.२), चोला (परि.२.३), कथा (परि.२.४), मिठा (परि.२.५), गरीब (परि.२.६), वर्णन (परि.२.७), धर्म (परि.२.८), लाहुर (परि.२.९), खसी (परि.२.१०), लाछा (परि.२.११), अच्छा (परि.२.१२), भैँसी (परि.२.१३), पन्छी (परि.२.१४), जोवन (परि.२.१५), जिल्ला (परि.२.१६), छाती (परि.२.१७), खाँचो (परि.२.१८), धरान (परि.२.१९), कुर्था (परि.२.२०), पाताल (परि.३.१), शङ्ख (परि.३.२), सन्जे (परि.३.३), कृष्ण (परि.३.४), औतार (परि.३.५), अलख (परि.३.६), पिता (परि.३.७), तिलक (परि.३.८), नानी (परि.३.९), आँगन (परि.३.१०), पर्थम (परि.३.११), पालो (परि.३.१२), माला (परि.३.१३), गङ्गा (परि.३.१४), दर्पण (परि.३.१५), मानव (परि.३.१६), दैला (परि.३.१७), डेरा (परि.३.१८), मुठी (परि.४.१), माना (परि.४.२), आँखा (परि.४.३), क्वैली (परि.४.४), लाले (परि.४.५), बुवा (परि.४.६), डोको (परि.४.७), गाग्रो (परि.४.८), बाला (परि.४.९), दाउरा (परि.४.१०), लसुन (परि.४.११), राशि (परि.४.१२), बेथा (परि.५.१), काशी (परि.५.२), सर्जाम (परि.५.३), माली (परि.५.४), आहा (परि.५.५), पुत्र (परि.५.६), तिर्खा (परि.५.७.१), मधेश (परि.५.७.२), भलै (परि.५.७.२), सिन्दूर (परि.५.८), झट्टै (परि.५.९), खट्टी (परि.५.१०), घोडा (परि.५.११), सीता (परि.५.१२), नेपाल (परि.५.१३) पिपल (परि.५.१४) खण्ड (परि.५.१५) आदिको प्रयोग भएको देख्न सकिन्छ ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा तीन अक्षरबाट निर्मित शब्दहरूको प्रयोग पनि प्रशस्त मात्रामा भएका छन् । यस्ता केही शब्दहरूमा महादेव (परि.१.१),बानी (परि.१.३), पालनी (परि.१.४), दशमी (परि.१.५), चाँचरी (परि.१.६), तिहारो (परि.१.७), बेलायत (परि.१.८), घरभेटी (परि.१.९), एसपालि (परि.१.१०), बाँसुरी (परि.२.१), विरह (परि.२.२), जिल्दगी (परि.२.३), गन्धर्व (परि.२.४), सारङ्गी (परि.२.५), दाजुभाइ (परि.२.६),

सरकारी (परि.२.७), गोरखपुर (परि.२.८), कश्मिरी (परि.२.९), जुनकिरी (परि.२.१०), हिर्दय (परि.२.११), गाजलकी (परि.२.१२), कलेजी परि.२.१३), पच्छ्यौरा (परि.२.१४), बहत्तर (परि.२.१५), कविता (परि.२.१६), पसिना (परि.२.१७), सम्पत्ति (परि.२.१८), भरिया (परि.२.१९), पोइल (परि.२.२०), सिद्धनाथ (परि.३.१), सुवर्ण (परि.३.२), खारती (परि.३.३), सुदर्शन (परि.३.४), गोविन्दम् (परि.३.५), सोस्थानी (परि.३.६), बकासुर(परि.३.७), नारायण (परि.३.८), विपत्ति (परि.३.९), कलवाली (परि.३.१०), कहिसन(परि.३.११), रामचन्द्र (परि.३.१२), उग्रसेन (परि.३.१३), मङ्गलु (परि.३.१४), कुटुम्मा (परि.३.१५), भरोसा (परि.३.१६), भगमान् (परि.३.१७), मायाजाल (परि.३.१८), बुहारी (परि.४.१), लहर (परि.४.२), अप्सरा (परि.४.३), झल्झली (परि.४.४), गरला (परि.४.५), लछिमी (परि.४.६), लेखाली (परि.४.७), त्रिशूली (परि.४.८), आमाजू (परि.४.९), दाउरेनी (परि.४.१०), झम्पाथी (परि.४.११), जोगैसा (परि.४.१२), सङ्कष्ट (परि.५.१), चौखण्ड (परि.५.२), बिरुवा (परि.५.३), बर्तमन (परि.५.४), कुटुम्ब (परि.५.५), कन्नेदान (परि.५.६), अछिता (परि.५.७.३) डोलामे, (परि.५.८),मोहनी (परि.५.९), साननानी (परि.५.१०), सुसारे (परि.५.११), दुलही (परि.५.१२),दुवाली (परि.५.१३), रामुन्न (परि.५.१४), मृदङ्ग (परि.५.१५) आदि रहेका छन् ।

गन्धर्व जातिका लोकगीतहरूमा चार अक्षरका शब्दहरू अत्यन्त न्यून रूपमा प्रयोग भएका छन् । अभिमाता (परि.१.४), तिरीपासा (परि.१.६), सगरखण्ड (परि.१.७), जीवनकथा (परि.२.२), दिदीबैनी (परि.२.४), सञ्चारकर्मी (परि.२.५), आमाबाबु (परि.२.७), दैवसन्जोग (परि.२.८), सराङ्कोटे (परि.२.९), अविजालो (परि.२.१२), सुविदार्नी (परि.२.१६), जन्मभूमि (परि.२.१७), परमेसोर (परि.३.१), लोकोन्नति, हिरन्याक्ष (परि.३.५), कैलाशपुरी (परि.३.६), महारानी (परि.३.१२), मुसुमुसु (परि.३.१३), सत्तेओती (परि.३.१४),महातारी (परि.३.१५), मातापिता (परि.३.१८), असविरे (परि.४.४), खेतीबाली (परि.४.११), रङ्गचङ्ग (परि.४.१२), गोदाभरी (परि.५.२), गणपति (परि.५.४), ससुराली (परि.५.५), बाटाघाटा (परि.५.७.१), रिमिझिमी (परि.५.७.२) नुवाकोटे (परि.५.१०), जस्ता चार अक्षरका शब्दहरू गन्धर्व जातिका लोकगीतहरूमा पाउन सकिन्छ । यसै गरी पाँच अक्षरका शब्दहरू गन्धर्व गीतहरूमा छिटफुट मात्रामा मात्र पइन्छन् । यस्ता शब्दहरूमा पशुपतिनाथ (परि.३.२), मानकामना (परि.५.२), भलाकुटुम्म (परि.५.६) केही उदाहरण हुन् ।

लोकगीतमा लय सिर्जना गर्ने तथा भाषालाई सन्तुलन कायम गर्ने आधारका रूपमा आक्षरिकता रहेको हुन्छ । लोकगीतका लागि सकेसम्म कम अक्षरसङ्ख्या भएका शब्दहरू उपयुक्त मानिन्छन् । गन्धर्व लोकगीतहरू लयका दृष्टिले कसिला हुनुका पछाडि दुई, तीन वा चार अक्षरका शब्दहरूको प्रयोग हुनुलाई कारणका रूपमा लिन सकिन्छ । अक्षर संरचना केवल अक्षरको गणनाका लागि मात्र नभई सङ्गीतशास्त्रीय पद्धतिमा ताल र मात्रा मिलाउने आधार पनि हो । भाषाका दृष्टिले हेर्दा आक्षरिक संरचनालाई पद निर्माणको

आधारका रूपमा हेरिन्छ तर भाषिक कोणबाट गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू आक्षरिक रूपमा लघु संरचनामै रहेका देखिन्छन् ।

३.३.२ वाक्यप्रयोग

लोकगीतमा व्याकरणिक संरचना मिलेका वाक्यहरूको सामान्यतया प्रयोग हुँदैन । पदक्रम भङ्ग भएका वाक्यात्मक संरचना रहनु लोकगीतको विशेषता हो । लोकगीतमा प्रयोग हुने कतिपय वाक्य वा पदावलीहरू व्याकरणिक दृष्टिले नमिलेका जस्ता देखिए पनि कथनहरू भने आफैँमा सङ्गतिपूर्ण र सौन्दर्यात्मक अभिव्यक्तिका रूपमा रहेका हुन्छन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा प्रयुक्त पदावली र वाक्यहरूको निम्नअनुसार अवस्था रहेको छ :

३.३.२.१ पदावली

वाक्यका घटकका रूपमा पद र पदावलीहरू रहेका हुन्छन् । पदहरूको समूह पदावली हो भने वाक्यका लघु एकाइका रूपमा उपवाक्यहरू रहेका हुन्छन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा वाक्यका घटकहरूलाई पदावलीगत घटक र संरचनागत वर्गीकरणमा रहेका वाक्यका प्रकारहरूलाई यहाँ विश्लेषण गरिएको छ :

नाम पदावली : नाम पदावली वाक्यको अनिवार्य घटक मानिन्छ । यसले वाक्यमा विशेषण, भेदक, परिमाण, निर्धारक आदिलाई विस्तारकका रूपमा लिन सक्दछ । यसको शीर्ष पद नाम हुने गर्दछ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा नाम पदावलीका रूपमा छिन्द्रिडे लउरी, (परि.१.१), शिरको फूल, कानमा लाउने ढुङ्ग्री (परि.१.२), प्रथमा देवी (परि.१.३), पृथ्वी पालनी माइ (परि.१.४), दशमीको टिको (परि.१.५), चार भाइ पाण्डवको एउटा स्वास्नी (परि.१.६), औँसीको बार (परि.१.७), अहिलेको तिहार (परि.१.८), ओखरको बियाँ (परि.१.९), गीत भन्ने गाइने दाइ (परि.२.२), दुःखी कर्म (परि.२.३), नेपालमा बाँच्ने ठाउँ (परि.२.४), गाइने दाइको सारङ्गी (परि.२.५), आफनै गरीब दाजुभाइको झुप्रो (परि.२.६), यही दुःखी कुरा (परि.२.७), बस्ती राम्रो कालिमाटी (परि.२.८), उकालीको चिसो पानी (परि.२.९), चारै माना धान (परि.२.१०), गाईले खाने परी घाँस (परि.२.१३), फूल जस्तो तिम्रो जोवन (परि.२.१४), दुई हजार सैँतिस साल (परि.२.१६), पसिनाको धारा (परि.२.१९), साँल्दिदीलाई झम्के सारी (परि.२.२०), तित्तिस कोटि देउता (परि.३.१), इस्सुर पशुपतिनाथ (परि.३.२), मुरली बजाउने राधे कृष्ण (परि.३.४), रातो राम्रो भुइँचम्पा (परि.३.६), एकु अँधेरो त्यो त काली वन (परि.३.९), अगम पन्थ जोगी (परि.३.१०), थाँती रहेको दुइटा वर (परि.३.१२), तँलाई मार्ने शत्रु (परि.३.१३), सत्तेवती बजी तमी (परि.३.१४), पानी जस्तो बग्ने जीवन (परि.३.१६), उच्चा ठामको गृह (परि.३.१७), हल मिलने गोरु (परि.४.१), पाँच मुठी मानाले दिएको खाजा (परि.४.२), गोरु खेद्ने केटालाई खसीको आन्द्रो

(परि.४.४), हजुरको पियारो त्यो कान्छो भाइ (परि.४.६), खखाटैमा बसने जेठाजु (परि.४.९), दाउरा न बोक्ने दाउरेनी दिदी (परि.४.१०), गरीबको ताँती (परि.४.११), तेत्तिस कोटि देवताको आशीष (परि.५.२), जेठी मेरी दिदीलार्य सुपारीको निम्तो (परि.५.४), पाँचै वर्षमा कन्नेदान (परि.५.६), एकै मुठी सिन्दूर (परि.५.८), आकाशै भरि नौलाखे तारा (परि.५.९), यो मनको तिर्सना (परि.५.१३), पताल जनका हात (परि.५.१५) आदि जस्ता पदावलीहरूको प्रयोग भएका छन् ।

नाम पदावलीका रूपमा आएका यस्ता पदहरूले लोकगीतलाई अर्थपूर्ण बनाउनुका साथै भाव प्रकटीकरणमा समेत भूमिका खेलेको देखिन्छ । विशेष गरी विशेषण शब्दहरू, निर्धारक र भेदक पदहरूलाई विस्तारकका रूपमा लिने नाम पदावलीले नामको अर्थगत प्रभावलाई जोड दिएको देखिन्छ । यसलाई तलको उदाहरणबाट पुष्टि गर्न सकिन्छ :

चारै माना धान कुटेर ढिकी खल्लबल्ल
बुढो मान्छे यहाँसम्म आएँ बल्लबल्ल
तिम्रै मात्र जुनकिरी लाइराछ भर
घुम्टो ओढाइ जुनकिरी लैजाने रहर । (परि २.१०)

उक्त गीतांशमा रहेका ‘चारै माना धान’, ‘बुढो मान्छे’ र ‘लैजाने रहर’ भन्ने पदावलीहरूमा नाम शब्दहरू क्रमशः धान, मान्छे र रहर शीर्ष पदका रूपमा रहेका छन् । उक्त पदावलीहरूमा यिनै तीन नाम शब्दको अर्थगत प्रभाव रहेको छ । पदावलीको सम्बन्ध सिङ्गो कथनसँग हुने भएकाले लोकगीतमा पदावलीगत प्रयोगको अवस्थालाई भावगत पक्षसँग जोडेर हेर्न सकिन्छ ।

विशेषण पदावली : विशेषण पदावली भन्नाले विशेषण शब्द नै शर्षि पदका रूपमा रहेको पदावली भन्ने बुझिन्छ । हुन त विशेषणसँगै नाम पद समेत जोडिएर आउँदा त्यो नाम पदावली बन्न पुग्दछ यद्यपि विशेषणलाई प्रधान बनाउने अन्य विस्तारक सहितको पदावलीलाई विशेषण पदावली भन्ने गरिन्छ । यो नाम पदावलीकै अङ्गका रूपमा रहेको हुन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा शिरमा लाउने (परि.१.२), चार भाइ पाण्डवको एउटा (परि.१.६), यस्तै हजुर यो (परि.२.३), गाउँ सहर मितेरी लाउँदै हिँडेको (परि.२.४), आफनै गरीब (परि.२.६), त्यतैबाट जानु पर्ने (परि.२.७), जेठ मासको चर्को (परि.२.८), लाहुर जाने (परि.२.९), फूल जस्तो तिम्रो (परि.२.१४), फूल फुलेर पहेलै (परि.२.१५), तिमी बेगर एक्लो (परि.२.१९), श्रीमान्ले छोडेकी (परि.२.२०), ब्रह्मनालमा आसीन (परि.३.२), मुरली बजाउने (परि.३.४), गााजा खाने (परि.३.६), वनमा परेको (परि.३.९), उचालेर पछार्दिने (परि.३.१३), पानी जस्तो बग्ने (परि.३.१६), दुःख बिर्साउने (परि.३.१७), हल मिल्ने (परि.४.१), पाँच मुठ्ठी मानाले दिएको (परि.४.२), गोरु खेद्ने (परि.४.४), हजुरको प्यारो त्यो कान्छो (परि.४.६), खाटैमा बसने (परि.४.९), दाउरामा

खोज्न आएकी (परि.४.११), घाम छेल्ने (परि.५.१), गाजल लाउने (परि.५.१०) आदि जस्ता विशेषण पदावलीहरूको प्रयोग भएका छन् ।

विशेषण शब्दको प्रयोग लोकगीतमा धेरै नै हुने गर्दछ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा पनि विशेषण शब्दहरू प्रचुर मात्रामा पाइन्छन् । तिनले लोकगीतलाई रोचक बनाउनुका साथै नाम वा सर्वनामको भूमिकालाई थप प्रभावकारी बनाएको हुन्छ । यसलाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

जेठ र मासको यति चर्को घाम के का लाई घैया गोड्दी छौ है
हामरो बाबा, हामरो आमा कता गए होलान् तिमीले भन्देऊ है
तिमीले भन्देऊ है (परि ४.६)

उक्त गीतांशमा 'यति चर्को' पदावलीले घामको विशेषतालाई व्यक्त गरी भतभती पोल्ने घामको अवस्थालाई व्यक्त गरेको छ जसले लोकगीतमा नामको भूमिकालाई थप स्पष्ट बनाएको छ ।

क्रियाविशषण पदावली : गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा क्रियाविशेषण पदावलीहरूको प्रयोग न्यून मात्रामा पाइन्छ । क्रियाविशेषण पद नै शीर्ष रहको पदावली क्रियाविशेषण पदावली हुन्छ । यस्ता पदावलीहरूमा तिरिपासा खेल्दाखेल्दै (परि.१.६), कसरी जाने (परि.१.९), वृन्दावनमा राधालाई नचाई (परि.१.१०), सारङ्गी रेटेर (परि.२.४), सारङ्गी बजाउदै गाउँदै (परि.२.६), सिरियाको भर्ती भई (परि.२.७), बुढो मान्छे यहाँसम्म (परि.२.१०), पाटै रसी आफैँ लिई (परि.२.१६), सुपारी टोकेर (परि.२.२०), कपुर बत्ती झलल (परि.३.३), ससुरमुनि साथ लिई (परि.३.५), बयल घोडा चढी कन (परि.३.६), गोकुलमा आई (परि.३.७), सीता माईलाई झक्याएर (परि.३.१०), त्यो आँसु झारेर (परि.३.१२), पातली नानीलाई फरिया किन्दा (परि.४.१), छुनमुनु गर्दै (परि.४.३), अखने हाली उखन्ने माथि (परि.४.५), पानी मुनि माछा झैँ खेलेर (परि.४.७), डोकामा दाउरा देख्दामा खेरि (परि.४.१०), दाहिने चन्द्रमा लाल बेला परिकन (परि.५.२), वरिपरि गाइने बसी (परि.५.६), एकै मुठी सिन्दूर हाल्दा (परि.५.८), सीता लिएर (परि.५.१२) आदि मुख्य रूपमा देखिन्छन् । क्रियाविशेषण पदावलीहरू क्रियापदावलीकै घटकका रूपमा आए पनि कतिपय लोकगीतका कथनमा क्रियापदावलीबाट नै भनाई पूर्ण भएको पाइन्छ । जस्तै :

कोहीका छोरा कारैमा सरर
कोहीका छोरा पसिना धरर । (परि.२.१७)

उक्त गीतको अंशमा 'कारैमा सरर' तथा 'पसिना धरर' पदावलीमा भनाइको आशय पूर्ण भएको छ । यहाँ शीर्ष पद क्रियाविशेषण रहेका छन् । क्रियाविशेषण पदावलीले विशेषण

वा नाम शब्दलाई समेत आफूसँग अन्वय गरेको हुन सक्दछ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा यस्ता प्रयोगहरू प्रशस्त पाइएका छन् ।

क्रिया पदावली : क्रिया पदावलीलाई विधेय पदावली पनि भन्ने गरिन्छ । क्रिया पदावलीको शीर्ष पद क्रियापद नै हुने भएकाले यससँग प्राय: क्रियाविशेषण पदहरू गाँसिएर आउँछन् । गन्धर्व लोकगीतमा क्रिया पदावलीहरू प्रशस्त मात्रामा देखिन्छन् तर आधुनिक व्याकरणले भने जस्तो एकभन्दा बढी क्रियापदको उपस्थिति रहेको संयुक्त क्रिया पदावली भने अत्यन्त न्यून रूपमा प्रयोग भएका देखिन्छन् । बेची खायो (परि.१.२), बाँची कन जिती आउँला (परि.१.५), जान्छौं साइतै गरेर (परि.१.६), कट्टीमा गयो (परि.१.८), ढाड जल्यो लाउनै नपाई नपाई (परि.२.२), भयो परपर (परि.२.५), सुनेर ल्याउँदै छु (परि.२.८), गाउँ सहर कश्मिर जिल्ला त्यतै खटाइदियो (परि.२.९), कन्चटमा लिख्या छ (परि.२.१२), घुम्न जाऊँ (परि.२.१५), आउने जाने गर्‍यो (परि.२.१६), ज्यान गुमाई आउँछन् (परि.२.१७), रच्छे गर (परि.२.१८), मेरो पिच्छा बाँच्छु (परि.३.१), अब माग्न जान्छु (परि.३.६), नागलाई मारी ल्यायौ (परि.३.८), रुगुरुगु नाच्यो (परि.३.९), कोटि घनेर आउँछन् (परि.३.१०), मर्नु परे मर्छु (परि.३.१२), बल्ल चाल पाए (परि.३.१३), बोल्दैमा के होला (परि.४.१), चारपट्टि देखें (परि.४.२), घुमेर आइन् (परि.४.५), गोड्दी छौ (परि.४.६), नाम्लो बोकेर ठोरील जाऊँ (परि.४.७), काँकरी भए चिरी हेर्ने थिएँ (परि.४.८), सुकदै गयो (परि.४.१२), सृष्टि मन्थन भए (परि.५.२), उँभो आउँदा हलकिरियो (परि.५.३), मुछिमुछी टिको लगाइदेऊ (परि.५.४),भड्काउनु निको छैन (परि.५.६) आदिजस्ता क्रियापदावलीहरूको प्रयोग गन्धर्व लोकगीतहरूमा भएका छन् । लाकगीतमा प्रयोग भएका पङ्क्तिहरूमा आलङ्कारिक पदक्रमको प्रयोग पाइने हुनाले क्रिया पदावलीहरू विचलित भई प्रयोग भएका देखिन्छन् । व्याकरणिक संरचनामा आधारित पदावलीहरू लाकगीतमा कमै मात्रामा पाइन्छन् । क्रिया पदावलीको प्रयोगावस्थालाई तलको गीतांशबाट हेर्न सकिन्छ :

आज नि रोपाइँ, भोलि नै रोपाइँ त्यो रोपाइँ जानु छ ।
बाबा र जीको भतरी बारी राम्रो सङ हिल्याइदेऊ ।
राम्रो सङ् हिल्याइदेऊ । (परि. ४.२)

उक्त गीतांशमा 'राम्रो सङ हिल्याइदेऊ' भन्ने पदावली क्रिया पदावली हो । यसमा क्रियाको पूर्ण उपस्थिति रहेको देखिन्छ तर सबै गन्धर्व गीतहरूमा यस्तो प्रयोग पाइँदैन । क्रिया पदावलीको शीर्ष पद क्रिया भएर त्यसले वाक्यलाई टुङ्ग्याएको हुन्छ ।

३.३.२.२ संरचनाका आधारमा वाक्य

लोकगीतमा प्रयोग भएका वाक्यहरू पूर्णतः व्यारकणिक पदक्रममा आधारित हुँदैनन् । यदाकदा त्यस्तो भए पनि लोकगीतमा आलङ्कारिक पदक्रम नै सुहाउँदो हुन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा क्रियापदको उपस्थिति व्याकरणिक संरचनाअनुसार नभई भङ्गक्रममा रहेको देखिन्छ र यो लोकगीतको आवश्यकीय पक्ष पनि हो । वाक्यात्मक ढाँचाअनुसार हेर्दा गन्धर्व लोकगीतमा प्रयुक्त वाक्य संरचनालाई देहायका आधारमा हेर्न सकिन्छ :

सरल वाक्य : गन्धर्व लोकगीतहरूमा सरल वाक्यात्मक संरचनामा रहेका कथनहरू बढी मात्रामा प्रयोग भएका छन् । बालालाई गरमी भयो नि है, बाबाका आँखा फुटे बरी लै (परि.१.१) एसैमा पापीले बेची खायो, चरी जान्छु माइतीको देशैमा (परि.१.२), काँ हो माई तिम्रो गाउँ ठाउँ (परि.१.३), नहमी घरघर छागलिन न जग्गा मङ्गलु गाऊ रे (परि.१.४), म ता जान्छु (परि.१.५) (साइतै हेरिदेऊ, चारभाइ पाण्डवको एउटा स्वास्नी थियो (परि.१.६) गनिउँ चेली माग न (परि.१.७) हे दैलामा आ'छौं (परि.१.८) हे तिमीले ढोग्यौ (परि.१.९) आज हामी आयौँ (परि.१.१०) सारङ्गी रुँदै छ, बाँसुरीले सुसेल्दै छ (परि.२.१) गन्धर्वको जीवनकथा सारङ्गीमै रुन्छ (परि.२.२) हे रुनु है पर्दैन, माया गर्छु (परि.२.३), दिदीबैनी सबले सन्नु (परि.२.४), सारङ्गीको धुन सुन्दा रुन्थे (परि.२.५) संसारका गरिब हौँ (परि.२.६), के गरेर खाँदै होलान् (परि.२.७), ऐले सम्म खेपेकै छ (परि.२.८), दुनियाँका छोरालाई त धेरै विजोग लियो (परि.२.९) बुढो मान्छे यहाँसम्म आएँ (परि.२.१०) कमल फूल लाऊ न (परि.२.११) गाउँघरको ठिटाहरू हेर्छन् (परि.२.१३) आज नयाँ रङ्ग छायो (परि.२.१४), आधी जोवन हाँसखेलमै गयो (परि.२.१५), चिठीमा नि लेखेको छ (परि.२.१६), हलो जोत्दै रुँदै छौ किन (परि.२.१७), रक्षे गरीदेऊ हजुर पशुपति नाथले (परि.२.१८), पसिनाको नि धारा पुच्छु (परि.२.१९) शुभ नाम के पऱ्यो (परि.२.२०), नरलोग नुहायौ (परि.३.१), परकट भई आइन् गङ्गा बाग्मती (परि.३.२), पञ्च अमृत खाउँला (परि.३.३), मुरली बजाउने राधे कृष्ण कहाँ छौ (परि.३.४), कुमारजी आज्ञे गर्छन् हे (परि.३.६), पछेउराले मारिदिए (परि.३.७), विजय भयौ नि ब्रामहण (परि.३.८), सीता माईको पियास मेटायौ (परि.३.९) हाउ त कहिसन हो (परि.३.११), दशरथ राजा पर्तापी थिए (परि.३.१२), उग्रसेनले छोरी दिए वसुदेवलाई (परि.३.१३), बजी तिम्रो छन्ना बनाउँछु (परि.३.१४), गुनीजनले मङ्गलु गाउँछु (परि.३.१४) पुरानो च्यादर अङ्लीले खान्छ (परि.३.१५) तिमी धर्तीमा आयौ (परि.३.१६), बगेको पानी फर्केर आउँदैन (३.१८), पाँच मुठी मानोले दिएको सिरौला पेटभरि खानु छ (परि.४.१), पेटभरि खानु छ (परि.४.२) छुन्मुनु गर्दै आऊ (परि.४.३), झल्झली देख्छु हजुर (परि.४.४), समाल चरी घुमेर आइन् (परि.४.५), हामरो बाबा, हामरो आमा कता गए होलान् (परि.४.६), मया तिम्लाई काँ जान मन छ र (परि.४.७), कलिको मया एकैछिनलाई हुन्छ

(परि.४.८), मेरो बाला दुर्जोधनलाई कुछु धन्दा छ (परि.४.९), राम्ररी गुन हो नानी हो (परि.४.१०), म पनि लाउँछु गहुँ यसै पालिमा (परि.४.११), पापी मनमा के थियो के थियो (परि.४.१२), ईसोरसित बिन्ती गर्नुहुन्छ आहा नि (परि.५.२), तिमी बिना जोवन ढलकिगयो (परि.५.३), मुछिमुछी टिको लगाइदेऊ (परि.५.४) तिम्रो हाम्रो चौरासी नरकमा पर्लान् (परि.५.५), मधेशको तोरिया त पहाडमा उबज्यो (परि.५.७.२) आज त मालाई लिन आए (परि.५.८), भलपानी तर्काइदेऊ (परि.५.९), खट्टीमाथि खुट्टो हालिदेऊ (परि.५.१०), आए है रामजी सीता लिएर (परि.५.१२) गीतमा गाउन खुप मन थियो (परि.५.१३), सबतर सुइख्याकी मार् (परि.५.१४) छाउ मृदङ्ग बजाऊ (५.१४) जस्ता सरल वाक्यहरू गन्धर्व जातिका लोकगीतहरूमा पाइन्छन् । यी वाक्यहरू नमुनाका रूपमा प्रस्तुत गरिएका भए पनि सङकलित लोकगीतमा यस्ता वाक्यहरू प्रशस्त रहेका छन् ।

जटिल वाक्य : जटिल वाक्यका रूपमा मिश्र र संयुक्त वाक्यहरूलाई लिइन्छ । यस्ता वाक्यहरूमा एकभन्दा बढी उपवाक्यहरू रहेका हुन्छन् । त्यस्ता उपवाक्यहरूलाई सापेक्ष संयोजकले जोडेको भएमा मिश्र वाक्य र निरपेक्ष संयोजकले जोडेको भए संयुक्त वाक्य मानिन्छन् । संयुक्त वाक्यका उपवाक्यहरू स्वाधीन हुन्छन् भने मिश्र वाक्यका उपवाक्यहरू प्रमुख उपवाक्यमा आश्रित हुन्छन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा यस्ता जटिल वाक्यहरूको प्रयोग अत्यन्त न्यून रूपमा देखिन्छ ।

मिश्र वाक्य : विश्लेषित गीतहरूमा मिश्र वाक्यका रूपमा मैले भन्या कुरा मान्ने भए सब, तब नै बसुँला सुँदरीको छेउ (परि.१.१), जसले दिन्छ मानु, उसको सुनको छानु (परि.१.७), पल्टनैमा मऱ्यो भने केही हुन्न पूरा (परि.२.७), यस्तो चोला बित्यो भने भोलि कसो होला (परि.२.८), जागिर खान जान्छौँ भनी भयो एकै मन (परि.२.९), लैजाऊ भने यति राम्री छोडौं कसरी (परि.३.१२), छिटै आउँछु भनेर जानुभो (३.१३), छोरो नि मऱ्यो भन्ने घट्ना अझै थाहा छैन (परि.२.१६), मत्स्यमूर्ति हुन्छ भनी नुहायौ जगत्र (३.१), जल्ले सुन्छ सोस्थानी कविता, सुने मात्रै कान हुन्छ पवित्र (परि.३.६) जो दाम खर्चेला सोही मद पावे (परि.३.१०), जाऊ राम वनमा भनी आफू मूर्छा परे (परि.३.१२), भगमानका चोला नीशा परे फेला भनी लैजाऊ भनेका होला (परि.३.१८), काम गर्न नजाऊँ भने सतर दिनका भोका छन् ,बेसीमा जाम्त भने बाला पछ्याउँछन् । (परि.४.९) डोकामा दाउरा देख्दामा खेरि के भनी सोध्यौ (परि.४.१०), जन्म्यो भनी खुसी हुँदा आनन्दमा पर्छन् (परि.५.१) आदिजस्ता वाक्यहरू रहेका छन् । उक्त वाक्यहरूमा प्रमुख उपवाक्य र अधिन उपवाक्यहरू रहेका मिश्र वाक्यहरू प्रयोग भएका छन् । एउटा उदाहरण तलको गीतांशबाट लिन सकिन्छ :

पुत्र छैन धर्म गरो वर्तन पायो बल्ल
कर्म सही हुन गयो दस मैना तल्ल

हिन्न हुन्न पेट पनि सङ्कष्ट भो धेर
जन्महने बेला भयो बेथा लाग्छ धेर
कोहीलाई सारा कष्ट पर्दा पाइँदैन मनमर्दन
जन्म्यो भनी खुसी हुँदा आनन्दमा पर्छन् । (परि ५.१)

उक्त गीतांशको अन्तिम हरफमा रहेको 'जन्म्यो भनी खुसी हुँदा आनन्दमा पर्छन्' भन्ने कथनमा 'आनन्दमा पर्छन्' भन्ने मुख्य र 'जन्म्यो भनी खुसी हुँदा' अधीन उपवाक्यका रूपमा रहेका छन् । यसमा प्रमुख र अधीन उपवाक्यको संयोजनबाट मिश्र वाक्यको संरचना बनेको छ । यस्ता वाक्यहरू अन्य लोकगीतहरूमा पनि देख्न सकिन्छ ।

संयुक्त वाक्य : गन्धर्व लोकगीतहरूमा संयुक्त वाक्यहरूको प्रयोग मिश्र वाक्यको तुलनामा अझ कम मात्रामा भएको देखिन्छ । लोकगीतमा सङ्क्षिप्त कथन हुने भएकाले पनि संयुक्त वाक्यको कम प्रयोग भएको पाइन्छ । निरपेक्ष संयोजकले जोडिएका तथा दुई वा दुईभन्दा बढी उपवाक्यहरू रहेका केही वाक्यहरू मात्र गन्धर्व लोकगीतमा रहेका छन् । कोही त हुन्छन् दु:खी कर्म कोही त हुन्छन् सुखी (परि.२.३), दिदीबैनी सबले सन्नु अनि मन्मा राख्नु (परि.२.४), लुकिछिपी गोली हान्छ, गोडा भाँचिदिन्छ (परि.२.७), हाम्रा छोरा रनैमा परे कि बिदा पाउँदैनन् (परि.२.९), बठ मान्छे कुरा गर्छन् लाटा सुनिरहन्छन् (परि.३.१६), तात्तातो बुबु ल्याउने छ,बाबुलाई अनि ख्वाउने छ (परि.४.३), दिन काट्नु र काल पर्खनु यस्तै संसारलाई (परि.४.१२) खसी जाला, झरी जाला र झरी जाला (परि.५.८), आदिजस्ता संयुक्त वाक्यहरूको प्रयोग भएका छन् । संयुक्त वाक्यको प्रयोगावस्थालाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

आकाशै मुनि गडुर पन्छी पत्तालमा बास छैन,पत्तालमा बास छैन
दिनेले दिन्छ, खानेले खान्छ नखानेलाई लाज छैन,नखानेलाई लाज छैन
कति पो रै' छ माइतीको मन, मोहनी फर्काइदेऊ । (परि.५.९)

उपर्युक्त गीतांशमा 'दिनेले दिन्छ, खानेले खान्छ र नखानेलाई लाज छैन' भन्ने वाक्यमा तीनओटा उपवाक्यहरू जोडिएर संयुक्त वाक्यको संरचना बनेको छ । संयोजकले उपवाक्यहरूलाई जोडेका उदाहरणहरू गन्धर्व गीतहरूमा कमै मात्रामा पाइन्छन् यद्यपि संयाजकविना पनि लोकगीतहरूमा संयुक्त वाक्यको प्रयोग भने भएको पाइन्छ ।

३.३.२.३ भावका आधारमा वाक्य

भाव भन्नाले आशय वा अर्थ भन्ने बुझिन्छ तर यसलाई व्याकरणिक एकाइका रूपमा हेर्दा वाक्यात्मक संरचनामा रहेका भाषिक एकाइमा व्यक्त भएको भाव भन्ने बुझिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित गीतहरूमा धेरै मात्रामा सामान्यार्थक भावको प्रयोग भएको देखिन्छ

भने अन्य भावहरूको आंशिक प्रयोग भएको देखिन्छ । गन्धर्व लोकगीतका वाक्यहरूमा प्रयुक्त भावहरूलाई निम्नअनुसार हेर्न सकिन्छ :

सामान्यार्थक :सामान्यार्थक भावले वक्ताको सामान्य सूचना वा जानकारीलाई व्यकत गर्ने गर्दछ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित अधिकांश लोकगीतहरूमा सामान्यार्थक भाव रहेका वाक्यहरू देखिन्छन् । तीमध्ये केही नमुनाका रूपमा रहेका सामान्यार्थक भावमा आधारित एउटा गीतांशलाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो । (परि.२.१५)

उक्त गीति अंशमा सामान्य भूतकालिक सूचना प्रदान गरिएको छ । वक्ताले आधा जोवन हाँसखेलमा गएको र बाँकी आधा जोवन मायालाई दिन चाहेको सामान्य अभिव्यक्ति गरेको छ । यस्ता सामान्यार्थक भाव व्यक्त गरेका गीति अंशहरू भूत, वर्तमान, भविष्यत् कालिक, करण, अकरण वा अन्य व्याकरणिक कोटिमा आधारित हुन सक्दछन् । सामान्यार्थक भाव जुनसुकै लिङ्ग, वचन, पुरुष वा आदरमा आधारित हुन सक्दछन् ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा रहेका सामान्यार्थक भाव व्यक्त भएका गीतहरूमा पारवता माग्न आए नि है (परि.१.१) म त जान्छु रनैको संग्राम (परि.१.५) माइलो भाइ गयो (परि.१.६) बलिराजाले पठाए (परि.१.७), पैँचो तिर्नु छ तिम्रो गुनको (परि.२.११) गाउँघरको ठिटाहरू हेर्छन् आँखा तरी (परि.२.१३), अचम्म र नि अनौठै सुनियो (परि.२.१६) कामधेनु गाई आई दूधले नुहायौ (परि.३.२) अलख नि जगायो जोगीले (परि.३.६) विजय भयौ नि ब्रामहण (परि.३.८) बठ मान्छे कुरा गर्छन् लाटा सुनिरहन्छन् राम (परि.३.१६) राम भनी हरि चिन्दैनन कोही राम हो नि (परि.३.१७) तात्तातो बुबु ल्याउने छ (परि.४.३, सिमाल चरी घुमेर आइन् (परि.४.५) म पनि लाउँछु गहुँ यसै पालीमा (परि.४.११), जलथल पृथिवीमा सृष्टि मन्थन भए (परि.५.२) तिमी बिना जोवन ढलकिगयो (परि.५.३) लिनी लिने हो लिनै पर्च (परि.५.५), मैले र मया लाएको हैन (परि.५.१३), सीता मन गडाक्यो राजै रामुन्न चल्यो (परि.५.१४) आदिलाई लिन सकिन्छ । तलको गीतमा विभिन्न व्याकरणिक कोटिमा आधारित सामान्यार्थक भाव रहेको देख्न सकिन्छ :

कुमारजी आज्ञे गर्छन् हे अगस्ती मुनि
माघ मैना छत्तीस अध्ये भन्छु सबले सुन
जसको कानमा पर्दैनन् यी कुरा
तेस्तो कान त मुसाकै हुन् दुला । (परि.३.६)

उक्त गीतांशमा सामान्य वर्तमान काल(गर्छन्, भन्छु, हुन्), अकरण (पर्दैनन्), प्रथम पुरुष(भन्छु), तृतीय पुरुष(गर्छन्) आदि जस्ता व्याकरणिक कोटिगत अभिलक्षण देख्न सकिन्छ ।

यस्तै प्रकृतिका अन्य सामान्यार्थक भावका कथनहरू गन्धर्व जातिले गाउने अन्य गीतहरूमा पनि पाइन्छन् ।

विध्यर्थक : विध्यर्थक भावअन्तर्गत आज्ञार्थक र इच्छार्थक भाव पर्दछन् । विध्यर्थक भावअन्तर्गत अनुरोध, सल्लाह, कामना, आदेश वा इच्छा आदिजस्ता भाव पर्दछन् । गन्धर्व जातिका लोकगीतहरूमा विध्यर्थक भावअन्तर्गत आज्ञार्थक भाव व्यक्त भएका कथनहरूमा यतिका वचन नलाऊ मेरी गउरा(परि.१.१), लाइदेऊ आमै लाइदेऊ बाबै दशमीको टीको (परि.१.५), होरी खेल्न आइदेऊ न गोरी (परि.१.१ ०), दिदीबैनी सबले सन्नु अनि मन्मा राख्नु (परि.२.४), जल्दी गरी लिइदेऊ भाइ हो दरफानको किल्ला (परि.२.९), हे आऊ न मया कमल फूल लाऊ न (परि.२.११), छि मलाई नचालाऊ पच्छ्यौरा तानी (परि.२.१४) , तो भाउजूलाई पर्हरी खटाइदेऊ (परि.२.१६), दानै दिने हजुरहेर्लाइ भगैमानले सधैँ रक्षे गर (परि.२.१८), माघ मैना छत्तीस अध्ये भन्छु सबले सुन (परि.३.६), पापिष्ठले मारिदेला जोगाएर राख (परि.३.१३), बाबा र जीको भतरी बारी राम्रो सङ हिल्याइदेऊ (परि.४.२) हामरा दाजै सिरी कृस्न दाजै कता गयौ भन्देऊ है (परि.४.६), मेरो बाला दुर्जोधनलाई हेरिदेऊ न है (परि.४.९),राखिदेऊ न गुरुजीले नाम, स्वामी राज्यै हो (परि.५.३), पाँचै वर्षमा कन्नेदान गर(परि.५.५), कान्छा भाइलाई साथमा पठाइदेऊ (परि.५.८), भलपानी तर्काइदेऊ (परि.५.९), सबतर सुइख्याकी मार् (परि.५.१४), छाउ मृदङ्ग बजाऊ (परि.५.१५) जस्ता वाक्यहरू रहेका छन् ।

विध्यर्थक भावअन्तर्गत पर्ने इच्छार्थक कथनहरूमा इस्सोर दाइने भैजाउन् (परि.१.७),, बेलायत जाऊन् (परि.१.८),सारङ्गीलाई माया गरौँ नेपाली हौँ भने (परि.२.२), बिन्ती बिन्ती दाजुभाई सबलाई नमस्कार (परि.२.३), नभुलौ है सारङ्गी बाजालाई (परि.२.५), तिम्रो हाम्रो हृदय नफाटोस् (परि.२.८), हिन सानु वेगनास ताल घुम्न जाऊँ (परि.२.१५), बर्मा विष्णु महेश्वरको पूजा गरुम् है (परि.३.३), जपी तपीका बचन पुराऊँ सब मद होइजाओस् पानी (परि.३.१०), उच्चा ठामको गृह बनाउँ (परि.३.१७), एसको बर्तमन् सम्पन्न होस् भगवान जय सिद्धि गरे गणेश (परि.५.४), आदि मुख्य रहेका छन् ।

गन्धर्वहरूले गाउने लोकगीतहरूमा आज्ञार्थक भावको प्रयोग बढी भएको देखिन्छ । गाउँघरमा डुलेर गीत गाउने भएकाले उपदेशात्मकता रहने लोकगीतहरूमा आज्ञार्थक भाव रहनु सामान्य कुरा हो । पौराणिक विषयवस्तु रहेका लोकगीतहरूमा इच्छार्थक र अन्य कतिपय लोकगीतमा आज्ञार्थक भाव प्रयोग भएका छन् । विध्यर्थक भाव व्यक्त भएको लोकगीतको अंशलाई तलको उाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

फिरौ फिरौ राम अगम पऱ्या अँगनीमा मणिया बनाऊँ
नित्य उठी सेवा लगाऊँ, फिरौ फिरौ राम ॥

सोरै घैला राम मदइ छायौ
सोरै छगडी मदइ पैतो नगाऊ
अगम पन्थ जोगी ध्यान मसान जगाऊ ।
सहदेव, महदेव, जगदेव, पृथ्वीदेव
खिची लिन्चु सबै पृथ्वीदेव राखे तमु । (परि.३.१०)

उक्त गीतमा 'बनाऊँ', 'लगाऊँ', र 'राखे' क्रियापदहरूमा इच्छार्थक भाव तथा 'फिरौ', 'नगाऊ', 'जगाऊ', क्रियापदहरूमा आज्ञार्थक भाव प्रकट भएको छ । गन्धर्वहरूले गाउने गीतमा व्याकरणिक क्रियापदको शुद्ध प्रयोगसहितको विध्यर्थक भावको क्रियापद भने कमै मात्रामा पाइन्छ ।

सम्भावनार्थक :सम्भावनार्थक भाव भन्नले अनिश्चयात्मक भावलाई बुझ्न सकिन्छ । व्याकरणिक भूमिकाअनुसार सम्भावनार्थक क्रियापदले पछि हुने वा नहुने कुराको कल्पित गर्दछ । गन्धर्वहरूले गाउने गीतहरूमा कतिपय वाक्यहरूमा सम्भावनार्थक भाव व्यक्त भएका छन् तर यसको उपस्थिति न्यून रूपमा पाइन्छ । बाहिर आउने को होला (परि.१.१), बाँचीकन जिती आउँला घरमा (परि.१.५), हे मेरा दाजै फेरि त आवइनौ (परि.१.६), के गरेर खाँदै होलान् जाहान बच्चा घरमा (परि.२.७), दैवसन्जोग तिम्रो मेरो भेट कैले होला (परि.१.८), तनखा राम्रो मिल्ला (परि.२.९), आउने ठेगान कहिले हो कहिले (परि.२.१३), भगवान्को नाम जपी वैकुण्ठमा जाउँला (परि.३.३), भोक लागे मेरो बाबु तिमी के पो खाउला (परि.३.१३), वरमायाले सबै कुरा झल्को देखाइ हालिन् (परि.३.१३), शङ्ख र गजुल प्रभु चढाउला त्रिशूल (परि.३.१४), हातैमा हाली चलाउनु छैन बोल्दैमा के होला (परि.४.१), हामरो बाबा हामरो आमा कता गए होलान् (परि.४.६), धुलो भै गइजाला, धुवाँ भै उडिजाला (परि.३.१६), दिसाबाट फुकाउँला भोक तिर्खा लाग्ला (परि.५.३), तिम्रो हाम्रो चौरासी नरकमा पर्लान् (परि.५.५), बाटाघाटा पुगे बालै भोक तिर्खा लाग्ला नि (परि.५.७.१), छोडी जाउँला तिम्रो देश (परि.५.८) आदिजस्ता सम्भावनार्थक भाव व्यक्त गर्ने वाक्यहरू विश्लेषित गीतहरूमा पाइएका छन् ।

सम्भावनार्थक भावमा वक्ताले अनिचित भाव प्रकट गर्ने भएकाले गीतमा कुतूहल सिर्जना गरेको पाइन्छ । यस्तो भाव प्रेमपरक गीतहरूमा बढी मात्रामा पाइन्छ । सम्भावनार्थक भावमा कहिलेकाहीँ अतिशयोक्तिपूर्ण आशय समेत व्यक्त भएको हुन्छ । सम्भावनार्थक भाव व्यक्त भएको एक गीतको अंशलाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

बाबा न घरको हल मिल्ने गोरु जुवैलाई मुउल
हातैमा हाली चलाउनु छैन बोल्दैमा के होला
बोल्दैमा के होला

हातैमा हाली चलाउनु छैन बोल्दैमा के होला । (परि.४.१)

माथिको उदाहरणमा यसो भएमा के होला भन्ने सम्भावनार्थक भाव व्यक्त भएको देखिन्छ । एउटै सम्भावनार्थक कथन दुई पटक दोहोरिँदा भनाइमा प्रभावकारित समेत आएको छ ।

सङ्केतार्थक :सङ्केतार्थक भाव भन्नाले कार्य र कारण सहित प्रकट हुने भाव हो । यसबाट सर्तात्मक भाव समेत प्रकट हुने गर्दछ । कुनै कारणबाट कार्य प्रस्तुत हुने आशय यसबाट बुझ्न सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा सङ्केतार्थक भाव व्यक्त गर्ने कथनहरूको अत्यन्त न्यून प्रयोग पाइन्छ । मैले भन्या कुरा मान्ने भए सब तब नै बसुँला गुँदरीको छेउ (परि.१.१), दिने भए देऊ सिदा हैन भने देऊ बिदा (परि.१.७), पल्टनैमा मऱ्यो भने केही हुन्न पूरा (परि.२.७) आफू विदेश जाने भए विदेश किन गयौ (परि.२.१३), ठिटाहरूलाई देखेपछि आाखा झिमझिम गर्ने (परि.२.२०), धर्मले धर्म, पाप भए दुष्ट(परि.३.४), काँकरी भए चिरी हेर्ने थिएँ, करिमले के गरुँ (परि.४.८), बेसीमा जाम् त भने बाला पच्छ्याउँछन् (परि.४.९), बाँचेदेखि पछि लाउँला (परि.४.११), कर्ममा नभएदेखि छोराछोरी हुँदैनन् (परि.५.२) आदि जस्ता सङ्केतार्थक भाव भएका वाक्यहरू प्रयोग भएका देखिन्छन् । गन्धर्वहरूले गीतमा साङ्केतिक भाव व्यक्त गर्नेभन्दा पनि सामान्य कथनमै प्रत्यक्ष कथन गरिएको पाइन्छ । सङ्केतार्थक भाव व्यक्त भएको गीतको एक नमुना यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

कर्ममा नभएदेखि छोराछोरी हुँदैनन्
हजुरका कर्ममा चाइने छोरा जन्मिकन
पारा कर्म त्यही हो, पारा कर्म (परि.५.२)

प्रस्तुत गीतको अंशमा कर्ममा भए मात्र छोराछोरी हुने साङ्केतिक भाव व्यक्त गरिएको छ । साङ्केतिक भाव व्यक्त भएका गीतमा सर्तात्मक किसिमको आशय व्यक्त भएको पाइन्छ । गन्धर्वहरूले गीतमा सङ्केतार्थक भावलाई न्यून रूपमा प्रयोग गर्ने गरेको पाइएको छ ।

३.३.३ गीतिगुच्छा संरचना

लोकगीतमा प्रयोग भएका गीतिगुच्छाहरूलाई आन्तरिक र बाह्य संरचनाका आधारमा हेर्न सकिन्छ । गीतिगुच्छाको आन्तरिक संरचनाअन्तर्गत भावगत एकता, कथनको सिलसिलाबद्धता र भावगत पूर्णता भए नभएको हेर्न सकिन्छ भने बाह्य संरचाअन्तर्गत गीतिगुच्छाको बनोट र बुनोटको पक्षलाई हेर्न सकिन्छ ।

३.३.३.१ आन्तरिक संरचना

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा प्रयुक्त भावलाई गीतको आशय प्रस्तुतीकरण कुन रूपमा भएको छ भन्ने आधारबाट हेर्न सकिन्छ । आन्तरिक संरचना भन्नाले गीतमा भाव प्रक्षेपणको अवस्था भन्ने बुझ्नुपर्ने हुन्छ । गीतको सैद्धान्तिक मान्यताअनुरूप भावगत एकान्विति आन्तरिक संरचनाको मूल आधार हो । आन्तरिक संरचनालाई निम्न बुँदाहरूका आधारमा हेर्न सकिन्छ :

भावगत एकताः लोकगीतमा स्थायी र अन्तरा भागहरू आन्तरिक संचनामा रहेका हुन्छन् । स्थायी र अन्तरामा रहेका विचार र भावहरूको समानता हुनुलाई भावगत एकताका रूपमा लिन सकिन्छ । (दाहाल,२०६९ : १२४) लोकगीतमा एकै प्रकारको भाव सञ्चरित भएको छ कि छैन भन्ने कुरा यस सन्दर्भमा महत्त्वपूर्ण हुन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा भावगत एकान्वितिको अवस्था लोकगीतको सैद्धान्तिक मान्यताअनुसार नै रहेको देखिन्छ । ती लोकगीतका स्थायी अंशमा जुन प्रकारको आशय प्रकट भएको छ अन्तरा अंशमा पनि सोही भावको निरन्तरता रहेको हुन्छ । यसलाई पुष्टि गर्ने आधारका रूपमा तलका गीतका पङ्क्ति तथा गीतिगुच्छाहरूलाई हेर्न सकिन्छ :

शिरमा लाउने शिरको फूल
एसैमा पापीले बेची खायो
एसैमा राजाको आश मालाई छैन
चरी जान्छु माइतीको देशैमा । (परि. १.२)

उपर्युक्त गीतांशमा एउटी पत्नीले आफ्नो पतिबाट पीडित भएर आफू चरीको देशैमा अर्थात् माइतीको देशमा जाने आशय व्यक्त गरेको देखिन्छ । गीतको प्रारम्भिक अंशमा व्यक्त भएको यस भावको निरन्तरता गीतका सबै गीतिगुच्छामा रहेको देखिन्छ । समग्रमा यस गीतमा पत्नीले पतिबाट असन्तुष्टि व्यक्त गरेका विषयहरू वर्णित छन् । यसरी हेर्दा भावगत एकान्विति रहेको उक्त गीत आन्तरिक रूपमा कसिलो र उपयुक्त देखिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित बाह्रमासे गीतहरूमा अझ प्रभावकारी रूपमा भावगत एकताको अवस्था देख्न सकिन्छ । बाह्रमासे गीतहरू बढी मात्रामा प्रेममूलक र सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित भएकाले एउटै सन्देश बोकेर आएका छन् । जस्तै :

बन्न थाल्यो सारङ्गी खेलौना
सुनाउँदै छु, गाइनेको विलौना ।

हाम्रो देशको सारङ्गी हो हाम्रै देशका गाइने
मिठा मिठा गीत सुनाउँथे खोजेर नपाइने

राष्ट्रिय बाजा सारङ्गी हो राष्ट्रकै खाँचो
जोगाइ राखौं सबै मिली झूटा हैन साँचो ।
गाउँ गाउँ बस्ती बस्ती गीत गाउँदै हिँड्थे
सञ्चारकर्मी भने ऽ र गाइने दाइलाई चिन्थे
आमा बुबा दिदी बैनी दाजुभाइ
नभुलौ है सारङ्गी बाजालाई । (परि.२.५)

उपर्युक्त गीतमा पहिलो र तेस्रो गीतिगुच्छालाई उदाहरणका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । पहिलो गीतिगुच्छामा प्रस्तुत गरिएको सारङ्गी र गाइने जातिको व्यथा र बिलौनालाई तेस्रो अनुच्छेदमा पनि भावगत एकान्विति गराई प्रस्तुत गरिएको छ । त्यसमा गन्धर्वहरू देशका गहना भएको र राष्ट्रिय बाजा सारङगीको महत्त्व दर्साउँदै गाउँबस्तीसम्म हिँड्ने र एउटा सञ्चारकर्म गर्ने भनी गाइने जातिको महत्त्व रहेको कुरालाई समन्वित रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । झिनो आख्यानको प्रयोग भएका गन्धर्व जातिका लोकगीतहरूमा समेत क्रमबद्ध रूपमा भावगत एकान्वितिको अवस्था देख्न सकिन्छ । यस्तै प्रकारको अर्को गीतलाई उदाहरणका रूपमा हेर्न सकिन्छ :

हरिहरि भगवान् यो जुनी जन्म हो एकै बार
भगवान, यो जुनी जन्म हो एकै बार ।

(फुलिगयो केस, झरिगयो दन्त थकित भए पाउ हात)[२]
आङ्नाको मासु आङ्नामै सुक्यो आँगन पनि भयो नि पराई नि देश ।
हरिहरि भगवान् यो जुनी जन्म हो एकै बार ।
दिनी दिलाउने दर्पण छ कस्तो बुझिलेऊ जस्ताको तस्तो
बाचुन्जेल लोभ गर मरेपछि सस्तो
जालीबाट मैना उडे जस्तो
हरिहरि भगवान् यो जुनी जन्म हो एकै बार । (परि. ३.१५)

उक्त लोकगीतको स्थायी र अन्तरा दुवै अंशमा भगवान्को प्रार्थना गरिएको र निर्गुण भक्ति भाव प्रकट गर्ने क्रममा यो जीवन एकै बारको भएको र मरी जाने चोला भएको कुरा व्यक्त भएको छ । यहाँ अघिल्लो स्थायी अंशमा व्यक्त भएको निस्सार जीवनसम्बन्धी भावअनुसार पछिल्लो अन्तरा अंशमा समेत सोही भाव प्रकट भएको देखिन्छ । यसबाट पनि गन्धर्व लोकगीतमा भावगत एकता रहेको कुरा देख्न सकिन्छ । तलको श्रमगीतमा पनि भावगत एकान्विति देख्न सकिन्छ :

जेठ र मासको यति चर्को घाम केका लाई घैया गोड्दी छौ है
हामरो बाबा, हामरो आमा कता गए होलान् तिमीले भन्देऊ है
तिमीले भन्देऊ है

हजुरका भाइ रामबादुर पनि काशी न्वाउन गए है
हामरा भाइ त्यो कान्छो भाइ कता गए भन्देऊ है
हामरा भाइ पियारो कान्छो कता गए भन्देऊ है
कता गए भन्देऊ है (परि. ४.६)

उपर्युक्त श्रमगीतमा एउटी महिलाले जेठ महिनामा घैया गोड्न जाँदा आफना छोराछोरी हेरिदिने मान्छे कोही नभएको भाव व्यक्त गरेको देखिन्छ । स्थायी भावअनुसार उक्त भावकै निरन्तरता गीतको अन्त्यसम्म नै रहेको देखिन्छ । बाबा, आमा, रामबहादुर र कान्छा भाइ कतै गएका कारण आफ्ना छोराछोरी हेर्ने मानिस कोही नभएको आशय व्यक्त भएको छ जुन एउटै भावमा केन्द्रित छ ।

यस्तै अर्को एक गीतमा पनि विवाहमा दुलही अन्माउने सन्दर्भ व्यक्त हुँदा जन्तीपट्टिका व्यक्तिले झट्टै दुलही अन्माइदिन आग्रह गर्दै दिनेले दिन्छ र खानेले खान्छ भन्ने भाव व्यक्त भएको देखिन्छ । प्रतीकात्मक रूपमा गरुड पन्छीको पातालमा बास छैन भनी भन्दै दुलहीलाई सङ्केत गरिएको देखिन्छ ।

झलपानी तर्काइदेऊ
कति पो रैछ माइतीको मन, मोहनी फर्काइदेऊ,
मोहनी फर्काइदेऊ, कति पो रै छ माइतीको मन
मन झट्टै दुलही अन्माइदेऊ
आकाशै मुनि गडुर पन्छी पत्तालमा बास छैन,पत्तालमा बास छैन
दिनेले दिन्छ खानेले खान्छ नखानेलाई लाज छैन,नखानेलाई लाज छैन
कति पो रै' छ माइतीको मन, मोहनी फर्काइदेऊ,
झलपानी तर्काइदेऊ
कति पो रैछ माइतीको मन, मोहनी फर्काइदेऊ
झट्टै दुलही अन्माइदेऊ ।
कति पो रैछ माइतीको मन मुहानी फर्काइदेऊ । (परि. ५.९)

यस प्रकार लोकगीतमा आन्तरिक संरचनाका रूपमा भावको एकत्रित उपयोग गरी गीत बनेका देखिन्छन् । गन्धर्वहरूले गाउने लोकगीतहरूमा कुनै पनि गीतहरू सन्दर्भ र प्रसङ्ग टुटेका देखिँदैनन् । केही झिनो आख्यानको प्रयोग भएका लोकगीतहरूमा भने फरक फरक सन्दर्भहरू व्यक्त भएका भए पनि स्थायी भावसँग तिनको सादृश्य रहेको देखिन्छ ।

सिलसिलाबद्धता : लोकगीतका सन्दर्भमा सिलसिलाबद्धता भनेको गीतमा रहेको भावको क्रमबद्धता हो जुन भावगत एकतासँग सम्बन्धित भए पनि कथनको पूर्वापार सम्बन्धको प्रस्तुतिसँग बढी नजिक हुन्छ । यसको अर्थ लोकगीतको आशय प्रकट गर्ने

क्रममा विचारहरूको सिलसिला कुन रूपमा अघि बढेको छ भन्ने कुरा हेरिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा भावको एकान्वितिसँगै सिलसिलाबद्ध भाव प्रस्तुति समेत पाइन्छ । विचारहरूको सिलसिसिला यही क्रममा हुन्छ भन्ने स्पष्ट आधार नभए पनि भाव पहिचान गर्ने कुरामा यसको बोध गर्न सकिन्छ । यसका लागि तलको उदाहरणबाट सिलसिलाबद्ध भाव प्रवाहीकरणको अवस्थालाई यकिन गर्न सकिन्छ :

सारङ्गी बजाउँदै गाउँदै गीत सुनाउँदै
आइपुगेँ मुग्लानमा मनको बह बिसाउँदै ।

घरबार खोसिएका, गाउँबाट खेदिएका
मुग्लानमा बसाइँ सरी देश सम्झी रोइरहेका
आफ्नै गरीब दाजुभाइको झुप्रो नियाल्दै ।
सारङ्गी बजाउँदै गाउँदै गीत सुनाउँदै
आइपुगेँ मुग्लानमा मनको बह बिसाउँदै ।

संसारका गरीब हौँ नाता हाम्रो आफन्तको
हित हुने काम गरौँ दुखिया र गरीबको
शोाहाको विरोध गर भन्दै सुनाउँदै
सारङ्गी बजाउँदै गाउँदै गीत सुनाउँदै
आइपुगेँ मुग्लानमा मनको बह बिसाउँदै । (परि.२.६)

उक्त गीतलाई हेर्दा सारङ्गी बजाउँदै गीत गाउँदै हिँड्ने क्रममा मुगलान पुगेको सन्दर्भ सुरुका दुई पङ्क्तिमा उल्लेख भएको देखिन्छ । यसपछि अन्तरा सुरु भई दोस्रो पङ्क्तिमा पुनः मुगलानको प्रसङ्ग झिक्दै घरबार खोसिएका र गाउँबाट खेदिएका गरिब दाजुभाइको झुप्रो नियालेको प्रसङ्ग सिलसिलाबद्ध रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । गीतको दोस्रो अन्तरामा पनि संसारका गरिब जनताहरूलाई गीतमार्फत सम्झाउँदै गरिबको हित हुने र सोसाहाको विरोध गर्न आह्वान गरिएको छ । गायक (वक्ता) ले आफू मुगलान पुगेको र मुगलानमा बसाइँ सरी पुगेका दाजुभाइहरूलाई सम्झाएको सिलसिला रहेका कारण यस गीतमा सिलसिलाबद्ध भाव प्रवाहको स्थितिलाई बुझ्न सकिन्छ ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा भावको सिलसिला सुगठित रूपमा प्रस्तुत भएको छ । उपर्युक्त उदाहरणबाहेक अन्य गीतहरूमा पनि संरचनागत सङ्गठनको क्रम मिलेको देखिन्छ । गीतको संरचना छोटो र भावको निरन्तर प्रवाह हुने भएकाले गीतमा रहेको विषयवस्तुको प्रस्तुति सिलसिलाबद्ध रूपमा नै भएको हुन्छ । केही झिनो आख्यान प्रयोग भएका लोकगीतहरू संरचनागत रूपमा लामा भए पनि घटनाक्रमको प्रस्तुति

क्रमैसँग भएको देखिन्छ । यीबाहेक अन्य धेरैजसो लोकगीतहरू सङ्क्षिप्त संरचनामा रहेकाले भावगत सिलसिलाको अवस्था सबल रहेको छ ।

पूर्णता : गन्धर्व लोकगीतहरू आन्तरिक रूपमा भावगत पूर्णताको स्थितिमा छन् वा छैनन् भन्ने कुरा गीतका पङ्क्तिहरू र अनुच्छेदको सङ्गठनलाई हेरेर विश्लेषण गर्न सकिन्छ । लोकगीतहरूमा खण्डान्वयको अवस्था देखा पर्छ । अघिल्लो पङ्क्तिमा भन्न बाँकी रहेको कुरा दोस्रो पङ्क्तिमा व्यक्त गरेर आशयलाई पूर्णता दिइएको हुन्छ । अनुच्छेदका रूपमा रहेका अन्तरा अंशहरूले स्थायी भावको आशयलाई स्पष्ट पार्ने गरी पूर्णता पाएका छन् वा छैनन् भन्ने कुरासमेत हेरिन्छ । गन्धर्व लोकगीतहरूमा भावगत पूर्णताको अवस्थालाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

ढिस्कानो स्यानो नि घरैमा मेरो बाखरीलाई नि खोर
दानै दिने हजुरहेर्लाइ भगैमानले सधैँ रच्छे गर ।

दन्त दुख्यौ सुपारीले गालै भिज्यौ पानले
दानै दिने हजुरहेर्लाई रच्छे गरुन् ईसोर भगमान्ले ।
पेटमा दया नि मुखैमा हरिराम
रच्छे गरिदेऊ हजुर कृष्ण र बलिराम ।

सिलाङ पारि सिलिङ र बिलिङ मलयको नि बोरा
दानै दिने हजुरहेर्को घरै वरपरि हौन् है नातिन् छोरा
छोरी र नातिन् लछिमी जस्ती छोरै नि हौन् है वीर
अन्न धन्नले सम्पूर्ण रहुन् आयु बढुन् चिर
खानु लाउनु नि सम्पत्तिको खाँचो नहुन् रति
विस सय आयु बढुन् इसोर पश्चिमपटि ।
बिन्ती गर्छु जोडेकै हातले
रक्षे गरीदेऊ हजुर पशुपति नाथले । (परि.२.१८)

प्रस्तुत गीतमा दान दिने महतारीलाई आशिष् प्रदान गरिएको भाव प्रकटित छ । भगवान्ले रक्षा गरुन् भन्ने आशय गीतको प्ररम्भिक भागमै वर्णित छ । दोस्रो अनुच्छेद र तेसो अनुच्छेदमा पनि प्रत्येक पहिलो कथनसँगै ईश्वर भगवान्ले रक्षा गरुन्, छोरा नाति होउन्, छोरी, नातिनी लक्ष्मी जस्ती र छोरा वीर होउन्, आयु बढोस्, सम्पत्तिको खाँचो नहोस् भन्ने जस्ता कथनहरू निरन्तर रूपमा आएका छन् । पहिलो गीतिगुच्छामा 'रच्छे गरिदेऊ हजुर कृष्ण र बलिराम' तथा दोस्रो गीतिगुच्छामा 'रच्छे गरिदेऊ हजुर पशुपतिनाथले' भन्ने कथनहरू व्यक्त भएर अन्तरा भागलाई समेत स्थायी अंशसँग जोडेर पूर्णता प्रदान गरेका छन् । गीतमा भावगत पूर्णता हुनु अपरिहार्य भएकाले कुनै पनि गीतले सुरुवातदेखि अन्त्यसम्म एकनासले भाव प्रवाहित भएर पूर्णता प्राप्त गरेको छ वा छैन भन्ने

कुरा महत्त्वपूर्ण हुन्छ । गन्धर्व जातिबाट सङ्कलित र विश्लेषित गीतहरूबाट नमुनाका रूपमा उक्त गीतलाई विश्लेषण गरिएको भए पनि सबै गीतहरूमा भावगत पूर्णता रहेको देख्न सकिन्छ ।

३.३.३.२ बाह्य संरचना

लोकगीतको बाह्य संरचना पहिचानका लागि यसको आकार, स्थायी, अन्तरा, चरन जस्ता पक्षलाई हेर्न आवश्यक छ । लोकगीतको मूल संरचनालाई स्थायी र अन्तराको संरचनाबाट पहिचान गर्न सकिन्छ । त्यसमा चरन र थेगोको आफ्नै प्रकारको भूमिका रहेको हुन्छ । आयामगत दृष्टिले लोकगीतहरू छोटा र सङ्क्षिप्त हुनुपर्छ भन्ने मान्यता रहेको पाइन्छ । बाह्य संरचनाका आधारमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूलाई देहायका शीर्षकमा विश्लेषण गरिएको छ :

स्थायी, अन्तरा र थेगो : गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू सबैमा स्थायी अंशको प्रयोग भएको पाइँदैन । कतिपय स्थायी र अन्तरा नछुट्टिएका गीतहरूमा पनि भावको निरन्तर प्रस्तुति पाइन्छ । स्थायी भन्नाले गीतमा दोहोरिरहने अंशलाई बुझिन्छ । यसलाई गीतको आमुखका रूपमा पनि लिइन्छ । स्थायी अंशमा जुन आशय प्रकट गरिन्छ अन्तरा भागले त्यही आशयलाई निरन्तरता दिएको हुन्छ । स्थायी र अन्तराका रूपमा रहेका लोकगीतका दुई हरफमध्ये पहिलोलाई फेद र दोस्रोलाई टुप्पो भन्ने गरिएको पाइन्छ । फेद र टुप्पोबिच एउटै सन्दर्भ आएको पनि हुन सक्छ र नआएको पनि हुन सक्छ । लोकगीतमा स्थायी अंशले भाषिक संरचनालाई डोऱ्याएको हुन्छ किनभने स्थायी अंशकै आधारमा अन्तराहरू निर्धारित हुन्छन् । स्थायी र अन्तरा अंशले लोकगीतमा बाह्य भाषिक संरचनाका रूपमा गीतको स्वरूपलाई निर्धारण गर्ने गर्दछ । थेगो भनेका गीतमा प्रयोग गरिएका सार्थक वा निरर्थक टुक्कामूलक कथनहरू हुन् (बन्धु, २०५८, पृ. ११६) यस्ता कथनहरूलाई बथन वा रहनी पनि भन्ने गरिन्छ । यिनले पनि लोकगीतको भाषिक संरचना र छन्द निर्माणमा भूमिका खेलेका हुन्छन् । यस अध्ययनमा परेका वर्गीकृत स्वरूपका लोकगीतहरूमा रहेका स्थायी अंशलाई निम्नानुसार निरूपण गरिएको छ ।

तालिका ३.५

पर्वगीतमा स्थायी, अन्तरा र थेगो

परिशिष्ट	स्थायी अंश	अन्तरा अंश	थेगो अंश
१.१	स्थायी अंश प्रयोग नभएको	१२ ओटा गीतिगुच्छा	बरी लै
१.२	चरी जान्छु माइतीको देशैमा	४ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
१.३	जैदेवी माई तिमी हौ भवानी	३ ओटा गीतिगुच्छा	'रे हो'
१.४	देवी जगत्र जननी पृथ्वी पालनी माइ	६ ओटा गीतिगुच्छा	माई हो
१.५	लाइदेऊ आमै लाइदेऊ बाबै दशमीको टिको	३ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको

१.६	मेरा दाजै फेरि त अवइनौ दाजै है	बाँकी अंशहरू	हे..हो
१.७	औंसीको बार गाई तिहार भैलो	५ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
१.८	नछुट्टिएको	नछुट्टिएको	भैलिराम
१.९	नछुट्टिएको	नछुट्टिएको	देउसिरे
१.१०	होरी खेल्न आइदेउ न गोरी	३ ओटा गीतिगुच्छा	हो ऽऽऽ री

उक्त तालिकालाई हेर्दा एउटा गीतमा स्थायी अंश नै नरहेको, दुईओटा गीतमा स्थायी अंश नछुट्टिएको र अन्य गीतमा स्थायी अंश रहेको पाइएको छ । पर्वगीतअन्तर्गतको दोस्रो गीतमा कुनै पनि थेगोको प्रयोग भएको पाइँदैन । समग्र गीतको प्रतिनिधित्व गरी स्थायी अंशले दोहोरिएर आई भाव प्रक्षेपणका लागि विशेष भूमिका खेलेको हुन्छ । पर्वगीतहरूको बाह्य भाषिक संरचनालाई हेर्दा कुनै गीत निकै छोटो आयामयुक्त र कुनै लामो आयामका रहेका छन् । समग्र गीतको आकार प्रकार र भाषिक संचनालाई स्थायी अन्तरा र थेगोले यथा स्थानमा रही संरचना बनाएको हुन्छ जुन पर्वगीतको सन्दर्भमा उपयुक्त देखिन्छ ।

बाह्रमासे लोकगीतहरू प्रायः लघु संरचनामा रहेका छन् । यस्ता गीतहरूले सदाबहार भावाभिव्यक्ति गर्ने भएकाले भाषिक रूपमा छरिता हुने गर्दछन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा बाह्रमासे गीतमा रहेका स्थायी अन्तरा र थेगोलाई तलको तालिकामा प्रस्तुत गरिएको छ :

तालिका ३.६

बाह्रमासे गीतमा स्थायी, अन्तरा र थेगो

परिशिष्ट	स्थायी अंश	अन्तरा अंश	थेगो अंश
२.१	सारङ्गी रुँदै छ पारि गावैंमा बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी वनैमा	२ ओटा गीतिगुच्छा	लै लै
२.२	कहाँ गयो गीत भन्ने गाइने दाइ दुःख पिर विरहमा चाहिने हइ	३ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
२.३	नछुट्टिएको	नछुट्टिएको	नभएको
२.४	सारङ्गी रेटेर गाउँदै हिँडेको गाउँसहर मितेरी लाउँदै हिँडेको	बाँकी सबै अंशहरू	नभएको
२.५	नछुट्टिएको	२ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
२.६	सारङ्गी बजाउँदै गाउँदै गीत सुनाउँदै आइपुगेँ मुगलानमा मनको बह बिसाउँदै	बाँकी सबै अंशहरू	नभएको
२.७	गाउँको भलाइ	अन्य भट्याउने अंशहरू	नभएको
२.८	घरको दुःख सुनेर ल्याउँदै छु पसिनाले पैसा साटेर	बाँकी सबै अंशहरू	सररर मुगलान काटेर
२.९	लाहुर जाने साथी हो छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल ।	३ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
२.१०	तिम्रै मात्र जुनकिरी लाइराछ भर घुम्टो ओढाई जुनकिरी लैजाने रहर	अन्य गीतिगुच्छा	नभएको

२.११	लाछा डोरी ऊनको औंठी सुनको दिउँला पच्छ्यौरी घर बुनाको	दोस्रो र तेस्रो गीतिगुच्छाका सुरुका दुई पङ्क्तिहरू	'पैंचो तिर्नु छ तिम्रो गुनको'
२.१२	आच्छा कान्छी गाजल्की कति मजाकी लैजाउँ भने यति राम्री छोडौं कसरी	बाँकी अंशहरू	नभएको
२.१३	छिटै आउँछु भनेर जानुभो आउने ठेगान कहिले हो कहिले हो	भट्याउने अंशका रूपमा आएका ३ गीतिगुच्छा	नभएको
२.१४	पन्छी बनी उड्थैं म त मस्ती गगनमा	३ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
२.१५	आधी जोबन हाँसखलेमै गयो आधी जोबन मयालाई भयो ।	४ ओटा गीतिगुच्छा	फूल फुलेर पँहेलै भयो
२.१६	नभएको	१२ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
२.१७	कैले पनि फर्कन सुदिन	३ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
२.१८	नछुट्टिएको	२ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
२.१९	भरिया म बिसाएँ भारी भन्ज्याङको शीतलु छायामा	४ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
२.२०	नछुट्टिएको	भट्याउने अंशका रूपमा आएका ३ ओटा गीतिगुच्छा	घर त पूर्व हो

माथि प्रस्तुत गरिएको तालिकामा चारओटा गीतहरूमा स्थायी अंश छुट्टिएको छैन । चौधओटा बाह्रमासे गीतहरू थेगोविहिन रूपमा प्रस्तुत भएका छन् । अन्तराको हकमा भने गीतिगुच्छाहरू क्रमैसँग प्रस्तुत भएर विस्तारित भएका कारण अनुच्छेदअनुसार छुट्टिएका छन् । गन्धर्व लोकगीतहरूमा विवरणात्मक र झिनो आख्यानको समेत प्रयोग पाइने हुँदा स्थायी, अन्तरा र थेगोको प्रयोगमा अनेकरूपता पाइन्छ । बाह्य भाषिक संरचनाका रूपमा गन्धर्व बाह्रमासे गीतहरू मध्यम संरचना भएका लोकगीतका रूपमा रहेका छन् ।

बाह्य भाषिक संरचनालाई हेर्दा गन्धर्व जातिमा प्रचलित भक्तिगीतहरू केही लामा देखिन्छन् । उनीहरूले गाउने गरेका भक्तिगीतहरूमा रहेका स्थायी, अन्तरा र थेगोको प्रयोगलाई देहाय बमोजिम प्रस्तुत गरिएको छ :

तालिका ३.७

भक्तिगीतमा स्थायी, अन्तरा र थेगो

परिशिष्ट	स्थायी अंश	अन्तरा अंश	थेगो अंश
३.१	मुक्तिनाथ भगमान जाई परमेस्सोर नरलोक नुहायौ सत्र अनि धारा	५ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
३.२	सिरी भगमान इसुर पशुपतिनाथ जगत्र संसारका धनी सिद्ध प्रभु आफू आफैं ।	४ ओटा गीतिगुच्छा	'धन्ने भगमान' र 'चाइने'
३.३	सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल	बाँकी अंशहरू	हरे हर
३.४	मुरली बजाउने राधे कृष्ण कहाँ छौ	दुईओटा गीतिगुच्छा	नभएको
३.५	भाजुमन नारयण रघुवर गोविन्दम्	बाँकी अंशहरू	प्रभुरी

३.६	जल्ले सुन्छ सोस्थानी कविता सुने मात्रै कान हुन्छ पवित्र	७ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
३.७	सिरी किस्न भगवान् गोविन्द गोकुलमा आई	३ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
३.८	विजय भयौ नि कौनै काम ब्रामहण	७ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
३.९	कैसु वनमा परेको विपत्ति नानी लछुमन	५ ओटा गीतिगुच्छा	हो नि
३.१०	नछुट्टिएको	नछुट्टिएको	राम
३.११	हाउ त कहिसन हो	५ ओटा गीतिगुच्छा	माई मेरो
३.१२	राम राम रामलीला कविता रामको लीला सबैलाई रमिता	८ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
३.१३	नछुट्टिएको	नछुट्टिएको	नभएको
३.१४	गुनी जनले मङ्गलु गाउँछु	बाँकी अंशहरू	राम हो
३.१५	हरिहरि भगमान यो जुनी जन्म हे एकै बार	२ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
३.१६	किन जान्छ है मानवको प्रान	२ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
३.१७	राम भनी चिनदैनन् कोही	४ ओटा गीतिगुच्छा	राम हो नि
३.१८	नछुट्टिएको	५ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको

उपर्युक्त तालिकामा रहेका अठारओटा गीतहरूमध्ये तीनओटा गीतमा स्थायी अंश स्पष्ट रूपमा देखा पर्दैनन् । दुईओटा गीतमा अन्तरा भागसमेत स्पष्ट छैन । धेरैजसो गीतहरू थेगोविहीन छन् । भक्तिगीतहरू संरचनागत रूपमा केही लामा भएका कारण थेगोको प्रयोग बारम्बार प्रयोग हुनु प्रभावकारी पनि देखिँदैन । दोहोरिएका स्थायी अंशहरू भने भक्तिगीतमा बढी मात्रामा पाइएका छन् ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित श्रमगीतहरू लघु संरचनामा रहेका छन् । उक्त गीतहरू बढीमा दशओटा गीतिगुच्छाबाट निर्मित रहेका छन् । श्रमगीतहरूमा रहेका स्थायी, अन्तरा र थेगोलाई तलको तालिकामा प्रस्तुत गरिएको छ :

तालिका ३.८

श्रमगीतमा स्थायी, अन्तरा र थेगो

परिशिष्ट	स्थायी अंश	अन्तरा अंश	थेगो अंश
४.१	नछुट्टिएको	५ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
४.२	आज नि रोपाइँ भोलि नै रोपाइँ	४ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
४.३	आऊ निदरी आऊ न	३ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
४.४	नछुट्टिएको	नछुट्टिएको	हो बरतु हो
४.५	हो हो नि लाले हो हो हो हो नि माले हो हो	४ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
४.६	कता गए/गइन् तिमीले भन्देऊ है	नछुट्टिएको	नभएको

४.७	लाम्त मया धागो झैँ झेलेर पानी मुनि माछा झैँ खेलेर	६ ओटा गीतिगुच्छा	लेखाली तरेली मिलेर
४.८	नछुट्टिएको	४ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
४.९	मेरो बाला दुर्जोधनलाई हेरिदेऊ न है	१० ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
४.१०	नछुट्टिएको	४ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
४.११	म पनि लाउँछु गौँ यसै पालिमा	२ ओटा गीतिगुच्छा	सुनको थालीमा
४.१२	मेरा दाउरा उनको घाँस भारी यौटै थियो बिसाउने चौतारी	३ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको

गन्धर्व जातिमा प्रचलित श्रमगीतहरूमा थेगोको प्रयोग कम मात्रामा पाइन्छ । यस दृष्टिले हेर्दा गन्धर्व श्रमगीतहरूमा बाह्य भाषिक संरचना स्थायी र अन्तराका रूपमा हेर्दा प्रायः कम विस्तार भएका देखिन्छन् भने थेगो न्यून रूपमा देखिन्छ । स्थायी अशं प्रायः एक पङ्क्तिको संरचनामा पाइन्छन् । श्रमगीतहरू बाह्य भाषिक संरचनागत रूपमा सङ्क्षिप्त रहेका छन् । अन्तराहरू भट्याउने अंशका रूपमा भ्याउरे लयको स्वरूपमा प्रस्तुत भएका छन् । सङ्कलित गन्धर्व श्रमगीतहरूमा स्थायी अंश नछुट्टिएका चारओटा गीतहरू रहेका छन् भने अन्तराको प्रयोगका दृष्टिले गीतहरू कसिला देखिएका छन् । बाह्य भाषिक संरचनाका रूपमा स्थायी र अन्तराको अवस्थितिले लोकगीतको आयामसमेत निर्धारण गर्ने भएकाले लोकगीतको भाषिक पक्षमा यी दुईको विशेष भूमिका रहेको हुन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू स्थायी, अन्तरा र थेगो प्रयोगका दृष्टिले लोकभाषिक अभिव्यक्तिमा समेत महत्त्वपूर्ण रहेका छन् । श्रमगीतका सन्दर्भमा पनि यो कुरा लागू भएको देखिन्छ । अन्तरा अंशको विस्तार कम मात्रामा भई गीतले आफ्नो भाषिक स्वरूप निर्धारण गरेका छन् ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित संस्कारगीतहरू बढी मात्रामा मध्यम संरचनामा रहेका छन् । उनीहरूले गाउने गरेका संस्कारगीतहरूमा भएका स्थायी, अन्तरा र थेगोलाई देहायको तालिकामा प्रस्तुत गरिएको छ :

तालिका ३.९

संस्कारगीतमा स्थायी, अन्तरा र थेगो

परिशिष्ट	स्थायी अंश	अन्तरा अंश	थेगो अंश
५.१	पितामाता घाम छेल्ने छाता सुमेरु झैँ घरैको शोभित	२ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
५.२	भगमान्ले दिएका वरदान आहा ! नि	६ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
५.३	नछुट्टिएको	एउटा गीतिगुच्छा	स्वामी राजै हो
५.४	नछुट्टिएको	एउटा गीतिगुच्छा	नरहेको
५.५	नछुट्टिएको	२ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको

५.६	भला कुटुम्मै इष्टकै पाउ ध्याई आयौ	३ ओटा गीतिगुच्छा	भलाकुटुम्म
५.७	नछुट्टिएको	एउटा गीतिगुच्छा	नभएको
५.८	आज त मालाई लिन आए	४ ओटा गीतिगुच्छा	कठै मेरी सान्नानी
५.९	कति पो रैछ माइतीको मन मोहनी फर्काइदेऊ	४ ओटा गीतिगुच्छा	भलपानी तर्काइदेऊ
५.१०	नछुट्टिएको	२ ओटा गीतिगुच्छा	सक्यौ नानी
५.११	नछुट्टिएको	७ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
५.१२	आए है रामजी सीता लिएर	४ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
५.१३	नछुट्टिएको	७ ओटा गीतिगुच्छा	हाइरस पियारी
५.१४	रामुन्न चल्यो	४ ओटा गीतिगुच्छा	नभएको
५.१५	स्थायी अंशविहीन गीत	एउटा गीतिगुच्छा	नभएको

उपर्युक्त गीतहरूमध्ये छओटा गीतहरूमा स्थायी अंश छुट्टिएको देखिँदैन भने आठओटा गीतहरूमा थेगोको प्रयोग भएको छैन । यसरी हेर्दा अन्तरा र स्थायीसमेत नछुट्टिएका गीतहरू पाइएका छन् । संस्कारगीतहरूमा गीतिगुच्छाहरू पनि धेरै पङ्क्तिहरूबाट निर्मित छन् जसले भाषिक संरचना निर्माणमा प्रभाव पारेका छन् ।

लोकगीतमा स्थायी, अन्तरा र थेगोले पङ्क्तिगत संरचनामा प्रभाव पार्ने भएकाले स्थायी, अन्तरा र थेगोको प्रयोगलाई भाषिक संरचनासँग गाँसेर हेर्न सकिन्छ । समग्र गीतको स्वरूपलाई नियाल्दा त्यहाँभित्र भाषाको बाह्य स्वरूप देख्न सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको बाह्य स्वरूपका रूपमा रहेका स्थायी, अन्तरा र थेगोले ती गीतको भाषिक प्रस्तुति दर्साउनुका साथै गीतका पङ्क्ति, गीतिगुच्छा र पदावलीहरूको बोध गराएका छन् ।

पङ्क्ति/हरफ : गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू लघुदेखि वृहत् आयामसम्मका संरचनामा बद्ध देखिन्छन् । आठ पङ्क्तिदेखि ७० पङ्क्ति सम्मका गीतहरू गन्धर्व जातिमा प्रचलित छन् । कतिपय धार्मिक र पौराणिक विषयवस्तु बोकेका गीतहरू लामा र कतिपय पर्व र संस्कारगीतहरू अति छोटा समेत रहेका छन् । परिशिष्टमा रहेका गीतहरूको सङ्केताङ्कअनुसार ३६ पङ्क्ति (परि.१.१), २० पङ्क्ति (परि.१.२), ११ पङ्क्ति (परि.१.३), ४० पङ्क्ति (परि.१.४), ११ पङ्क्ति (परि.१.५), ४१ पङ्क्ति (परि.१.६), ३१ पङ्क्ति (परि.१.७), ६४ पङ्क्ति (परि.१.८), ४२ पङ्क्ति (परि.१.९), १३ पङ्क्ति (परि.१.१०), १७ पङ्क्ति (परि.२.१), २० पङ्क्ति (परि.२.२), १४ पङ्क्ति (परि.२.३), १४ पङ्क्ति (परि.२.४), १८ पङ्क्ति (परि.२.५),१२ पङ्क्ति (परि.२.६),२९ पङ्क्ति (परि.२.७), ३३ पङ्क्ति (परि.२.८),२६ पङ्क्ति (परि.२.९),३० पङ्क्ति (परि.२.१०),१९ पङ्क्ति (परि.२.११), १९ पङ्क्ति (परि.२.१२), २६ पङ्क्ति (परि.२.१३), २४ पङ्क्ति (परि.२.१४), ४० पङ्क्ति (परि.२.१५), ७८ पङ्क्ति (परि.२.१६), २२ पङ्क्ति (परि.२.१७), १४ पङ्क्ति (परि.२.१८), २३ पङ्क्ति (परि.२.१९), ३३ पङ्क्ति (परि.२.२०), ५४ पङ्क्ति (परि.३.१), ४५ पङ्क्ति (परि.३.२), ३१

पङ्क्ति (परि.३.३), १२ पङ्क्ति (परि.३.३), ३२ पङ्क्ति (परि.३.५), ५६ पङ्क्ति (परि.३.६), २२ पङ्क्ति (परि.३.७), ४१ पङ्क्ति (परि.३.८), ३३ पङ्क्ति (परि.३.९), ३१ पङ्क्ति (परि.३.१०), १९ पङ्क्ति (परि.३.११), ६१ पङ्क्ति (परि.३.१२), ६४ पङ्क्ति (परि.३.१३), २६ पङ्क्ति (परि.३.१४), २२ पङ्क्ति (परि.३.१५), १६ पङ्क्ति (परि.३.१६), २१ पङ्क्ति (परि.३.१७), १९ पङ्क्ति (परि.३.१८), २२ पङ्क्ति (परि.४.१), २८ पङ्क्ति (परि.४.२), २८ पङ्क्ति (परि.४.३), १४ पङ्क्ति (परि.४.४), २७ पङ्क्ति (परि.४.५), ३१ पङ्क्ति (परि.४.६), ३० पङ्क्ति (परि.४.७), १६ पङ्क्ति (परि.४.८), २२ पङ्क्ति (परि.४.९), १४ पङ्क्ति (४.१०), २१ पङ्क्ति (४.११), २६ पङ्क्ति (४.१२), १७ पङ्क्ति (परि.५.१), ६१ पङ्क्ति (परि.५.२), १४ पङ्क्ति (परि.५.३), ७ पङ्क्ति (परि.५.४), ८ पङ्क्ति (परि.५.५), २२ पङ्क्ति (परि.५.६), ४ पङ्क्ति (परि.५.७.१), पङ्क्ति (परि.५.७.२), ४ पङ्क्ति (परि.५.७.३), २१ पङ्क्ति (परि.५.८), १९ पङ्क्ति (परि.५.९), १८ पङ्क्ति (परि.५.१०), १३ पङ्क्ति (परि.५.११), २३ पङ्क्ति (परि.५.१२), २८ पङ्क्ति (परि.५.१३) २६ पङ्क्ति (परि.५.१४), १७ पङ्क्ति (परि.५.१५) का गीतहरू पाइएका छन् । यस आधारबाट हेर्दा केही गन्धर्व लोकगीतहरू संरचनात्मक दृष्टिले लामा भए पनि धेरै जसो गीतहरू मध्यम संरचना भएका छन् यद्यपि भावगत दृष्टिले गहन र उपयुक्त रहेका छन् ।

३.३.४ शैली

लोकगीतको शैली भन्नाले प्रस्तुतीकरणको ढाँचा हो । लोकगीत कसरी प्रस्तुत गरिएको छ वा लोकगीतको गायन शैली कस्तो छ भन्ने कुराबाट शैलीको पहिचान गर्न सकिन्छ । गीत एकल गायन, युगल गायन वा समूह गायनबाट सम्पादन गरिन्छ । गन्धर्व जातिका लोकगीतहरू प्रायः एकल गायनबाट प्रस्तुत गरिन्छन् । सारङ्गी बजाएर एक्लैले गाउने भएकाले गन्धर्व गीतहरूमा कोरसको प्रयोग पनि पाइँदैन । प्रस्तुतिमा अभिव्यक्तिगत कथनढाँचाअनुसार हेर्दा भावमूलक, एकालापीय, सम्बोधनमूलक, संवादात्मक, वर्णनात्मक, आख्यानात्मक, सम्बोधनमूलक आदि विभिन्न शैलीबाट गीतहरू प्रस्तुत गरिएका देखिन्छन् ।

गन्धर्व लोकगीतहरू भावमूलक शैलीका दृष्टिले निकै प्रभावकारी मानिएका छन् । भावको प्रक्षेपण गर्न शब्द प्रयोगको भूमिका महत्त्वपूर्ण हुने गर्दछ । प्रेम, विरह, हाँसो, ठट्टा, खुसी, शोक, करुणा, उत्साह आदि जस्ता रसानुभूति गराउने भावहरू लोकगीतमा रहने गर्दछन् । आजकालका केटीहरूले धेरै ढर्रा र ढाँचा पार्ने तथा नक्कल पारेर रेस्टुरेन्टमा गएर अङ्ग्रेजी बोल्ने गरेका क्रियाकलापहरूलाई ठट्टा भाव प्रस्तुत गरिएको एक उदाहरण यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

आजकालका केटीलाई क्यै विचार छैन
भित्र-बाहिर गर्दा पनि लागाउने सारी

जति ढाँचा पारे पनि भैरव जस्ती काली
इस्कुलमा पढ्दापढ्दै पोइल जान थाली
आजकालका केटीहरू रेस्टुरेन्टमा जाने
वट इज दिस टमटर फिस भनीकन ठुटे इङ्लिस छाँट्ने
दिउँसैभरि वाट इज दिस हो भन्ने
भरे बेल्का घरैमा के खाने, घर त पूर्व हो । (परि.२.२०)

उक्त गीतांशमा आजकालका केटी मान्छेहरू ढाँचा पारेर हिँड्ने तर जति ढाँचा पारे पनि भैरवजस्ती काली हुने कुरा उल्लेख गरिएको छ । घरमा खानेकुरा नभए पनि अलिअलि अङ्ग्रेजी बोलेर रेस्टुरेन्टमा गएपछि आजकालका केटीहरूलाई पुग्छ भन्न खोजिएको छ । गन्धर्वहरूले गाउने लोकगीतहरूमा करुण रसप्रधान विरह र वेदनाका भावहरू पनि प्रशस्त मात्रामा रहने गरेका छन् । विशेष गरी लाहुरेका व्यथाहरू र गरिबदु:खीका पीडाहरू उनीहरूले गीतमा भावमूलक शैलीमा व्यक्त गर्ने गरेको देखिन्छ । यस्ता गीतहरू एकल गायनबाटै सम्पादन गरिएका देखिन्छन् । एउटा गरिब व्यक्तिले परिवारको भलाइका लागि आय आर्जन गर्न विदेश पसी पसिनाले पैसा साटेर ल्याउनु परेको भावलाई कारुणिक शैलीमा यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

घरको दु:ख सुनेर ल्याउँदै छु
पसिनाले पैसा साटेर । (परि.२.८)

बाध्यताले परदेसिएको एउटा गरिबले कठोर मेहनत गरी पैसा कमाएर ल्याएको सन्दर्भ उक्त गीतांशमा उल्लिखित छ । यसमा करुणा पैदा गराउने कथनको अभिव्यक्ति पाइन्छ । केही गन्धर्व गीतहरू विवरणत्मक शैलीमा प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । घटनामूलक गीतहरूमा घटनाक्रम उल्लेख गर्ने क्रममा क्रमश: एकपछि अर्को विवरण प्रस्तुत गरिएको देखिन्छ । एउटै विषयवस्तुलाई पनि भाव नखलबल्याइकन विवरणत्मक शैलीमा गन्धर्वहरूले गीत प्रस्तुत गर्ने गर्दछन् ।

सुन्नु र होला नि दिएर दिलचित्त
आमाले छोरा मारेको कविता । (परि. २.१६)

उक्त गीतांशमा श्रोतालाई आफूले भन्ने कथा ध्यान दिएर सुन्न आगह गरिएको छ । आमाले आफ्नै छोरा मारेको कथालाई गीतमा विवरणात्मक शैलीमा प्रस्तुत गरिएको छ । घटनाको तारतम्य सुन्न आग्रह गरिएका कारण उक्त गीतको सिलसिलाबद्ध प्रस्तुति पाइन्छ । विश्लेषित गीतहरूमध्ये संवादात्मक शैलीको एक मात्र गीत रहेको छ जसमा सासू र

बुहारीका बिचमा संवाद भएको देखिन्छ । नयाँ दुलहीलाई भण्डार सुम्पिने सन्दर्भमा दुलही र दुलाहाकी आमाले संवाद गरेको अंश यहाँ हेर्न सकिन्छ :

दुलहाकी आमा - कति ल्यायौ हात्ती घोडा कति ल्यायौ सुसोर
हुन्नौ तेसै हाम्रो बुहारी ।

दुलही - हात्ती पनि ल्याइन बजै घोडा पनि ल्याइन
आए बजै तिम्रै शरणमा । (परि. ५.११)

नयाँ दुलहीले दुलाहाको घरमा भित्रिने बेला सासूको प्रश्नको जवाफ दिनु पर्ने अवस्थाको वर्णन गीतमा पाइन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा झिनो आख्यानको प्रयोग भएका केही लोकगीतहरूमा आख्यानात्मक शैलीको प्रयोग भएको देखिन्छ । आख्यानलाई समेत भावसँग एकोन्मुख गराई गीत प्रस्तुत गर्न सक्नु गन्धर्व गायनको विशेषता हो । आख्यानात्मक अभिव्यक्ति शैलीको प्रयोग भएको गीतलाई यहाँ हेर्न सकिन्छ :

दच्छेजिउको आँगनीमा असमत्ते जग्गे
तेत्तिस कोटि देउताले कन्नेदान पाए
कैलासशपुरी महादेव कैलासमा थिए
ध्यानबाट जागे हुँदा सत्यदेवी देखे
मेरो भाग रै'छ भनी अब माग्न जान्छु (परि.३.६)

गीतमा दक्ष प्रजापतिको आँगनमा यज्ञका लागि जग्गे निर्माण भएको र सो जग्गेमा तेत्तिस कोटि देवताहरूले कन्यादान पाएको तर महादेवलाई उक्त यज्ञमा नबोलाइएको र ध्यानबाट जागृत हुँदा महादेवले सत्यदेवी देखेर माग्न जाने अठोट गरेको पौराणिक विषयलाई आख्यानात्मक शैलीमा प्रस्तुत गरिएको छ । गन्धर्व लोकगीतहरूमध्ये केहीमा सम्बोधनमूलक शैलीको पनि प्रयोग भएको देख्न सकिन्छ । यस्ता गीतहरूमा द्वितीय पुरुषवाचक 'तिमी' सर्वनामलाई सम्बोधन गरिएको हुन्छ । चाँचरी गीतमा श्रीनन्दलाई युद्धमा जान आग्रह गरिएको यस्तै एउटा गीत यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

हे मेरा दाजै फेरि त आवइनौ दाजै हो
श्रीनन्द दाजै लिई गमन गरिदेऊ । (परि. १.६)

यहाँ बहिनीद्वारा आफ्ना दाजु श्रीनन्दलाई युद्धमा जान आह्वान गरिएको भए पनि श्रीनन्द फर्केर नआएको सन्दर्भ पनि उल्लेख गरिएको छ । यसमा युद्धका लागि प्रस्थान गर्न लागेको ऐतिहासिक सन्दर्भलाई प्रस्तुत गर्न सम्बोधनमूलक कथन ढाँचाको प्रयोग गरिएको छ । कथन शैलीगत प्रस्तुतिका दृष्टिले गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा एकालापीय अभिव्यक्ति रहेका लोकगीतहरू धेरै छन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको

प्रस्तुतिगत शैलीका आधारमा एकल गायन वा युगल गायनका क्रममा गायकहरूले आफ्ना भावहरू व्यक्त गर्ने सन्दर्भमा प्रयोग गरेका केही कथन शैलीहरूमा एकालापीय शैली, सम्बोधमूलक शैली, आख्यानात्मक शैली, विवरणत्मक शैली, संवादात्मक शैली आदिको प्रयोग भएको पाइन्छ ।

यस प्रकार प्रस्तुतिगत शैली र कथन शैली दुवै दृष्टिकोणले गन्धर्व लोकगीतहरू सशक्त छन् । गन्धर्वहरूले लोकगीत गाउँदा सारङ्गी बाजाका साथमा गाउने र प्रवाहपूर्ण शैलीमा गीत प्रस्तुत गर्ने भएकाले लोकगीत गायन समेत प्रभावकारी रूपमा प्रस्तुत हुन्छ । गीत सामान्य भावमा आधारित भए पनि त्यसलाई प्रस्तुति र अभिनयले समेत विशिष्ट बनाउँछन् । कथ्य विषयमा समाविष्ट रसभावअनुसारको गायनशैली समेत गन्धर्व गायनको विशिष्ट पहिचान बनेको देखिन्छ ।

३.३.५ स्थानीय भाषिक विशेषता

स्थानीय भाषिक भेदको प्रयोग लोकगीतको विशेषता हो । स्थानीय भाषिक भेद भन्नाले भाषामा देखा परेको स्थानगत भेद हो । यस्ता भेदहरूमा क्षेत्रीय, सामाजिक, वर्गीय आदि पर्दछन् । लोकगीतहरू जाति विशेषका, क्षेत्र विशेषका वा कुनै काल विशेषका हुन सक्दछन् । गन्धर्वहरू नेपालका सबै प्रदेशहरूमा छरिएर रहका छन् । उनीहरू गीत गाउनकै लागि विभिन्न भूभागहरूमा हिँड्ने भएकाले उनीहरूको भाषामा विभिन्न स्थानको भाषिक प्रभाव परेको हुन्छ । गन्धर्वहरूको मूल बासस्थान जहाँ छ त्यहाँको भौगोलिक भाषिकाको प्रभाव भने स्वतः देखा परेको हुन्छ । सामाजिक भाषिकाको प्रभाव पनि गन्धर्व जातिमा देख्न सकिन्छ ।

गन्धर्व लोकगीतहरूमा पोखरेल (२०५५) ले उल्लेख गरेको पुर्बेली भाषिकाअन्तर्गतको ओर पुर्बेली भाषिकाको प्रयोग एकाध गीतमा र धेरजसो गीतमा मझपुर्बेली अन्तर्गतको पाल्पाली पर्वती, लमजुङ्गी, कस्केली भाषिक समूहका साथै पर पुर्बेली भाषिकाअन्तर्गतका भाषिकाहरूका विशेषता देख्न सकिन्छ । ओर पुर्बेली भाषिकाको प्रभावलाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

पाठ पढी कलश चढाया त्रिशूल
तगत्र सुर्खेत पर्भु देउती गोरखस्थल
पाठ र पढी पर्भु चढाया नि भोग ।
छिन्चु, गुर्बाकोट पर्भु देउती गोमुखमा
पात पर कलश चढाए नि भोग राम हो
देवरकोट बाहुन र भएर पुजारु
देउती गङ्गामाला भैनन् त उजाली ।

बालाकृष्ण राजी भएर पुजारु
देउती गङ्गामाला भैछन् त उजाली । (परिः ३.१४)

उपर्युक्त लोकगीतको अनुच्छेदमा ओर पुर्बेली भाषिका समूहका विशेषता देखा पर्छन् । सुर्खेत जिल्लाका छिन्चु, गुर्बाकोटसँग यो गीत सम्बन्धित भएका कारण यो ओर पुर्बेली भाषिकासँग सम्बन्धित छ भन्ने कुरा पुष्टि हुन्छ । यहाँ पर्भु, तगत्र, पुजारु, चढाया, उजाली जस्ता स्थानीय भाषिक विशेषता जनाउने शब्द प्रयोग भएका छन् । यस्तै कस्केली भाषिक विशेषतालाई कास्कीका गन्धर्वहरूले आफ्ना गीतहरूमा प्रस्तुत गरेका छन् । जस्तै :

कतिले बाटो बनाउँचन्
कतिले धर्मशाला थाप्चन्
कतिले चाइने चौमासिक बर्त बस्चन्
कर्ममा नभएदेखि छोराछोरी हुँदैनन्
हजुरको कर्ममा छोरा जन्मेर
छैटौं गर्नुभयो बड हर्क मन
अर्का जुनी पाम्ला भनीकन आहा नि
धन्न भनी मालिक तिमी धर्म सुर ज्ञान
तेतीस कोटि देवताको आशिस बरदान
मनकाङ्छे पुराइदेऊ न ईश्वर भगमान्
बढी आओ धर्मको सन्तान नि । (परि.५.२)

उक्त गीतमा बनाउँचन्, थाप्चन्, बस्चन्, पाम्ला जस्ता क्रियापदको प्रयोगले कस्केली भाषिक विशेषताको प्रतिनिधित्व गरेका छन् । यस्तै गन्धर्व लोकगीतमा पर पुर्बेली उपभाषिकाको प्रयोग पनि देख्न सकिन्छ । पर पुर्बेली भाषिकाअन्तर्गत उपत्यकाली र माईभेकी भाषिक विशेषताहरू गन्धर्व गीतमा पाइन्छन् । जस्तैः

ढिस्कानो स्यानो नि घरैमा मेरो बाखरीलाई नि खोर
दानै दिने हजुरहेर्लाइ भगैमानले सधैँ रछे गर ।

दन्त दुख्यौ सुपारीले गालै भिज्यौ पानले
दानै दिने हजुरहेर्लाई रछे गरुन् इस्सोर भगमान्ले ।
पेटमा दया नि मुखैमा हरिराम
रछे गरिदेऊ हजुर कृष्ण र बलिराम । (परि : २.१८)

उक्त गीतमा रहेको स्यानो (सानो), बाखरी (बाखी), हजुरहेर्लाई (हजुरहरूलाई), (भगैमान (भगवान्) रछे, (रक्षा), जस्ता शब्दावलीहरू नेपालको पुर्वी भेगमा प्रयोग गरिने

गर्दछन् । काँ (कहाँ), आर (आएर) देको (दिएको) मा माईभेकीका साथै पुर्बेली नेपालीका अन्य उपभाषिकाको स्वरूप भेट्न सकिन्छ भने दिन्चन् (दिन्छन्), आम्च (आउँछ), गर्नुपर्च (गर्नुपर्छ) जस्ता शब्दमा मझ्फ पुर्बेली भाषिकाको पर्वती उपभाषिकाको विशेषता देखा परेका छन् (परि.१.८) । मझ्फ पुर्बेली भाषिकाकै पर्वती उपभाषिकाका विशेषताहरू बोक्ने गाम् (गाउँ), जाम् (जाऔँ), मया (माया) आदिको प्रयोग गीतहरूमा देख्न सकिन्छ (परि.२.१५) घटना गीत (२.१६) मा घटना पश्चिमको तर गायक पूर्वको भएको हुँदा भाषाको स्वरूप पुर्बेली नै देखिन्छ । भा'को, गा'को, ला'को कोला (केरा), रसी (डोरी) आदि जस्तो भाषिक प्रयोग पुर्बेली नेपालीसँग सम्बन्धित देखिन्छ (परि.२.१६) । ओर पुर्बेली भाषिकाको प्रयोग मान्न सकिने तमु, हमु, हामुने, कौनै जस्ता सर्वनामको प्रयोग पनि गन्धर्व लोकगीतमा पाइन्छ (परि.३.८) । क्षेत्रीय भाषिकाका रूपमा मूलतः पुर्बेली भाषिकाको प्रयोग नै गन्धर्व लोकगीतहरूमा भएको पाइन्छ ।

गन्धर्व जातिले गाउने लोकगीतहरूमा नेपाली भाषाका क्षेत्रीय भाषिकाहरू माझाली, ओरपच्छिमा, मझ्फ पच्छिमा र पर पच्छिमा भाषिकाको प्रयोग पाइँदैन । तिनमा सामाजिक भाषिकाका रूपमा आदरार्थी प्रयोग, लिङ्गको विचलन, जातीय पहिचानमूलक शब्दको प्रयोग, वर्गीय भाषिक प्रयोग र संस्कारमा प्रयोग गरिने शब्दहरू तथा हिन्दु धर्मसँग सम्बन्धित शब्दहरूको प्रयोग भएका छन् । एउटै गीतमा पनि 'पर सर', 'आइन्' 'पाल्नुभो', 'बाबाका आँखा फुटे' जस्ता मध्यम आदरार्थी र उच्च आदरार्थी प्रयोग भएको अवस्था गन्धर्व गीतहरूमा देख्न सकिन्छ (परि.१.१) । यस्तै गरी चारै र भाइको एक थिन् द्रुपदी (परि.१.१), तेरिमा टोक्ने (परि.२.२०) माइतैमा आएकी आमाजू दिदी, मेरो बाला दुर्ज्योधनलाई हेरिदेऊ न है (परि.४.९), मनकामनामा पर्भु दुधै बगन्छ (परि.५.२), सबतर सुइख्याकी मार् (परि.५.१४) आदि जस्ता पदावलीहरू सामान्य व्यक्तिहरूले प्रयोग गर्ने किसिमका देखिन्छन् । त्यस्तै दुर्गा, वेद, चौथी, पूजा, पाती, फूल, वरदायिणी (परि.१.४), देवल, इन्द्र, मुक्तिनाथ (परि.३.२), मधुकैटी, पितृ (परि.३.५), महादेव (परि.५.१५) आदिजस्ता शब्दहरू हिन्दु धर्मावलम्बीहरूले हिन्दु समाजमा प्रयोग गर्ने सामाजिक भाषिकाका शब्दहरू हुन् । गन्धर्व जातिमा मात्र पाल्सी शब्दका रूपमा अथवा जाति विशेषले प्रयोग गर्ने खास शब्दहरू छागलिन् (बोको बलि) (परि.१.४), गुनी जन (गुणी व्यक्ति) (परि.३.१४), बुकुवा (बेसार) (५.७.२), अरबाज (एक प्रकारको बाजा) (परि.५.१५) आदिको प्रयोग भएका छन् । गन्धर्व जातिको छुट्टै भाषा नभएकाले उनीहरूले गाउने लोकगीतमा समग्र नेपाली समाजको सामाजिक परिवेश र धार्मिक परिवेशका शब्दहरू प्रयोग भएका पाइन्छन् ।

कथ्य भाषासँग सम्बन्धित अनेक शब्दहरू गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा पाइन्छन् । भाषिक प्रयोगले गन्धर्व जातिमा प्रचलित गीतहरूमा स्थानीय भाषिक विशेषताको झल्को दिएका छन् । भक्ति र श्रमगीतहरूमा जाइ (जय)। परमेसोर (परमेश्वर) (परि.३.१), सिरी (श्री), इशुर (ईश्वर) (परि.३.२), पर्भु (प्रभु), मोरी (मरी), भगुमान (भगवान्) (परि.३.३),

जल्ले (जसले), हिन्नुहोस् (हिँड्नुहोस्), काँ (कहाँ), (परि.३.६), किस्न (कृष्ण), जन्म्या (जन्मेका) (परि.३.७), कौनै (कुनै), मेख (मेघ), धरेउ (धऱ्यौ) (परि.३.८), लछुमन (लक्ष्मण), मिर्ग (मृग) (परि.३.९), मुउल (मूल), हाली (हलो), गइरी (गहिरी), रिन (ऋण) (परि.४.१), केलाई (केका लागि) (परि.४.२), गको छ (गएको छ), झाँतो (जाँतो) (परि.४.३), क्वैली (कोइली), मजुर (मयूर), चम्फै (चम्पै) (परि.४.४), माराज (महाराज) (परि.४.११), यौटै (एउटै), मया (माया), मालाई (मलाई) (परि.४.१२) जस्ता कथ्य शब्दहरूको प्रयोग भएको देखिन्छ ।

संस्कारगीतहरूमा मैना (महिना), हिन्न (हिँड्न) बेथा (ब्यथा), भा'का (भएका), ख्वायो (खुवायो), तमकै (तिम्रै) (परि.५.१), मनग्गे (मनग्य), पर्भु (प्रभु), बगन्छ (बहन्छ) नारान (नारायण), बर्मा (ब्रह्मा) (परि.५.२), एस् (यस), बर्तमन (व्रतबन्ध), अछिता (अक्षता), जिउ (ज्यू), (परि.५.४), छइन (छैन), छुल्या (छुल्याहा), (परि.५.५), कुटुम्मै (कुटुम्बै), पुन्ने (पुण्य), वृक्छे (वृक्ष), वासन (वासना), कन्नेदान (कन्यादान) (परि.५.६), मालाई (मलाई), (परि.५.८), रै' छ (रहेछ), गडुर (गरुड), पत्ताल (पाताल), तेही (त्यही), बराती (बरियात) हिनेको (हिँडेको) (परि.५.९), माऽबै (मा र बाबै), बाउआमा (बाबुआमा), लाए (लागे) जनती (जन्ती) कुरथी (कुर्था) (परि.५.१०), तेसै (त्यसै), ब्वारी (बुहारी), तिम्ले (तिमीले) लियायौ (ल्यायौ) गना (गहना) (परि.५.११), पियारी (प्यारी), ग (गह), पिपलु (पिपल), मउरी (माहुरी), निउँ (निहुँ), लायो (लगायो), खुप (खुब), सोर (सोह्र), गाम (गाउँ), उराठी (उराठ), ठाम (ठाउँ) (परि.५.१३) जस्ता कथ्य शब्दको प्रयोगले गीतहरूलाई लोकभाषा अनुकूल बनाएको देखिन्छ ।

३.४ निष्कर्ष

प्रस्तुत परिच्छेद तीनमा लोकगीतको भाषा विश्लेषणका लागि सैद्धान्तिक आधार तयार गरी गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा विद्यमान भाषिक पक्षको विश्लेषण गरिएको छ । भाषा विश्लेषणका क्रममा पद, पदावली, वाक्य, आन्तरिक र बाह्य भाषिक संरचना, स्थायी, अन्तरा र थेगो, शैली र स्थानीय भाषिक भेद जस्ता पक्षहरूलाई आधार बनाइएको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू भाषिक दृष्टिले विधासापेक्ष रहेका देखिन्छन् । विश्लेषित लोकगीतहरूलाई हेर्दा लोकजीवनमा प्रचलित कथ्य भाषाको प्रयोग र सरल कथनात्मक अभिव्यक्तिहरू तिनमा पाइएका छन् ।

गन्धर्वहरू गीत गाउनका लागि गाउँघर र सहरबजारमा पुग्ने गरेका कारण उनीहरूले गीतमा प्रयोग गर्ने भाषा कुनै एक स्थानिक नभएर विभिन्न स्थानका सबैले बुझ्ने सरल किसिमको भाषिक प्रयोगबाट प्रभावित छ । लोकगीतमा प्रयुक्त शब्दहरू स्रोतका आधारमा तत्सम, तद्भव र आगन्तुक तीनै प्रकारका शब्दहरूको प्रयोग भए पनि तद्भव

शब्दको प्रयोग बढी मात्रामा भएको छ भने त्यसपछि तत्सम र सबैभन्दा कम आगन्तुक शब्दको प्रयोग पाइएको छ । पदकोटिका आधारमा हेर्दा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा नाम र क्रियायोगी शब्दहरूको प्रचुरता रहेको छ । शब्दहरूको रूपगत संरचनालाई हेर्दा दुई, तीन र चार अक्षरका शब्दहरूको प्रयोग बढी मात्रामा पाइएको छ । बनोटका आधारमा शब्दलाई हेर्दा व्युत्पन्नभन्दा मूल शब्दहरूको प्रयोग नै बढी भएको देखिन्छ । आन्तरिक संरचना निर्माणका लागि भावगत एकता र सिलसिलाबद्धताको अवस्था पनि गन्धर्व गीतमा सबल रूपमा देखा पर्दछ । पदावली प्रयोगका सन्दर्भमा नाम पदावली र विशेषण पदावलीको उपस्थिति बढी मात्रामा रहेको छ । लोकगीतमा व्याकरणिक संरचनाअनुसारका वाक्यहरूको प्रयोग प्रायः नहुने स्थिति अध्ययनीय लोकगीतमा पनि देखा परेको छ । उनीहरूले गाउने गरेका लोकगीतहरूमा पदक्रम विचलनको स्थिति देखा पर्ने विशेषतासमेत पाइएको छ । भावका दृष्टिले सामान्यार्थक र वाक्य संरचनाका दृष्टिले सरल वाक्यको प्रयोग हुनु गन्धर्व लोकगीतको मुख्य विशेषता बनेको छ ।

स्थायी, अन्तरा र थेगो प्रयोगका आधारमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू उल्लेख्य रहेका छन् । केही लोकगीतहरूमा स्थायी र अन्तरा नछुट्टिए पनि धेरैजसो लोकगीतहरूमा स्थायी र अन्तरा छुट्टिएका छन् । थेगोको प्रयोग पनि गीतहरूमा सशक्त र सान्दर्भिक रूपमा भएको छ । शैलीगत आधारबाट हेर्दा गन्धर्व गीतहरू प्रायः एकल गायनबाट सम्पादन भएका सरल, सहज र बोधगम्य छन् । भाषिकागत कोणबाट हेर्दा तिनमा पुर्बेली भाषिकाअन्तर्गतको ओर पुर्बेली, मझ पुर्बेली र पर पुर्बेली उपभाषिकाको प्रयोग भएको छ र त्यसमा पनि गोर्खाली र पर्वती भाषिक विशेषताको अवस्था अधिक मात्रामा देखिन्छ ।

चौथो परिच्छेद

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा लयसङ्गीत

४.१ विषय प्रवेश

प्रस्तुत परिच्छेदमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको लय तथा सङ्गीत व्यवस्थाको अध्ययन गरिएको छ । लयसङ्गीत लोकगीतको विधातत्त्वका रूपमा रहेको कुरा विभिन्न अध्ययनबाट पुष्टि भइसकेको हुँदा यसलाई लोकगीतको प्रमुख विधातत्त्व मानी यस परिच्छेदमा लय र सङ्गीत दुवै पक्षको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ । लय र सङ्गीत लोकगीतको अनिवार्य परिचायक तत्त्व भएका र यी दुईको अन्तर्सम्बन्धसमेत भएकाले यी दुवै पक्षलाई यहाँ विश्लेषण गरिएको हो । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीत कुन रूपमा लयसङ्गीतबद्ध छन् भनी पहिचान र विश्लेषण गर्नका लागि लोकगीतमा लय उत्पन्न गर्न भूमिका खेल्ने पक्षहरू छन्द, आक्षरिकता, मात्रा, गतियति तथा सङ्गीत उत्पन्न गराउने कारक तत्त्वका रूपमा आन्तरिक र बाह्य सङ्गीतको सैद्धान्तिक पर्याधारलाई यस परिच्छेदमा अँगालिएको छ ।

४.२ लोकगीत लयसङ्गीतबद्ध हुनुको सैद्धान्तिक आधार

लोकगीतमा लय र सङ्गीत परस्पर निकट भए पनि यिनका बिचमा केही अन्तर रहेको छ । लय र सङ्गीत एकअर्काका परिपूरक भएर लोकगीतमा रहेका हुन्छन् । त्यसलाई ख्याल गरेर लय र सङ्गीत उत्पन्न हुने कारण विश्लेषणका निम्ति निम्नानुसार बेग्लाबेग्लै सैद्धान्तिक आधार निर्माण गरिएको छ :

४.२.१ लय विश्लेषणको सैद्धान्तिक आधार

'लय' शब्द 'ली' धातुमा 'अच्' (अ) प्रत्यय लागेर बनेको संस्कृत तत्सम शब्द हो । आप्टे (सन् १९९३) ले *संस्कृत हिन्दी शब्दकोश*मा लयलाई गहन एकाग्रता, तल्लीनता, तन्मयता, विलयन वा सङ्गीतमा स्वरको आरोह-अवरोहको विशेष क्रमका रूपमा परिभाषित गरेका छन् (पृ.८७२) । पाण्डेय (२०५७) ले *संस्कृत नेपाली वृहत् शब्दकोश*मा लयलाई सङ्गीतको ताल र दुई मात्राको बिचको समयका रूपमा अर्थ्याएका छन् (पृ.११०४) । नेपाल (२०५७) ले *नेपाली शब्द सागर*मा गीतको गति र वाद्यको गतिमा रहेको एकात्मकता हुनु तथा सङ्गीत र अभिनय क्रियामा कत्ति अन्तर वा फरक नछुट्टिनु वा तल्लीनताका रूपमा लयलाई अर्थ्याएका छन् (पृ.११५६) । उप्रेती र अन्य (२०७९) द्वारा *नेपाली बृहत् शब्दकोश* (ने.प्र.प्र.) मा लयलाई गहन एकाग्रता, मनको लीनता र तल्लीनताका रूपमा चिनाइएको छ (पृ.१७१५) । यसै गरी अधिकारी (२०६१) ले *प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोश*मा लयलाई गीत कविता आदि गाउँदा हुने स्वरको उतारचढाव वा लेग्रोका रूपमा चिनाएका छन् (पृ.८७०) ।

दर्नाल (२०५५) ले *नेपाली साहित्यकोश*मा लय शब्दलाई समयको कुनै भागको समान चाल वा एक मात्राबाट अर्को मात्रासम्म पुग्न लाग्ने बराबरीको समयका रूपमा चिनाएका छन् (पृ.७२४) । यसरी हेर्दा लय शब्द कुनै पनि रचना वा सिर्जनाको अनुक्रम, उच्चारण प्रक्रिया वा उच्चारणको गतिसँग सम्बन्धित हुन्छ र यसले सङ्गीतको धुन वा स्वरको उतारचढाव एवम् वाद्यवादनको स्थितिलाई समेत जनाउँछ । लय भनेको त्यस्तो तत्त्व हो जसले गायन, वादन र अभिनयको गतिलाई व्यक्त गर्दछ ।

अङ्ग्रजीमा भाषामा 'लय' शब्दलाई 'रिदम', 'मेलोडी' जस्ता शब्दले जनाउने गरिन्छ । गोज (सन् १९९०) ले *द न्यू इन्साइक्लोपेडिया* (भाग १०) मा निश्चित भाषिक अभिलक्षण वा ध्वनिको अभिलक्षणसँग सम्बन्धित अनुक्रमको नियमित श्रेणीभित्र रहेको पुनरावृत्तिको ढाँचालाई लयका रूपमा चिनाएका छन् (पृ.३३) । वाल्टर (सन् २००८) ले *क्याम्ब्रिज एडभान्स लर्नर्स डिक्सनरी*मा लयलाई सङ्गीत, कविता र नृत्यमा प्रयोग हुने ध्वनि, शब्द तथा साङ्गीतिक स्वरको सशक्त ढाँचाका रूपमा अर्थ्याएका छन् (पृ.१२२५) । यसै गरी अब्राहम्स (सन् २००४) ले *अ ग्लोसरी अफ लिट्रेरी टर्म्स* मा तालमा रहेको बलाघातपूर्ण कथ्य ध्वनि प्रवाहभित्रको पहिचानयुक्त र विविधतामय ढाँचाका रूपमा लयलाई चिनाएका छन् (पृ.१६०) । यस्तै बेमेइर (सन् २००६) ले *अक्स्फोर्ड एड्भान्स लर्नर्स डिक्सनरी*मा लयलाई ध्वनि र गतिको सबल र नियमित रूपमा हुने पुनरावृत्ति ढाँचाका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् (पृ.१३०४) । अर्का विद्वान् कडन (सन् १९९१) ले *डिक्सनरी अफ लिट्रेरी टर्म्स एन्ड लिट्रेरी थ्यौरी*मा यसलाई पद्य वा गद्यमा रहेको बलाघातयुक्त वा बलाघातरहित अक्षरहरूको विन्यास तथा समयावधिको सञ्चरण गरिएको गतिका रूपमा परिभाषित गरेका छन् (पृ.७९८) । क्रिस्टल (सन् १९९४) ले *द क्याम्ब्रिज पेपर ब्याक इनसाइक्लोपेडिया*मा स्वरको लम्बाइ तथा बलाघातसँग सम्बन्धित सङ्गीतको घटकका रूपमा लयलाई चिनाएका छन् (पृ.६४५) । लय मूलतः समय र गति मापनको एउटा आधार पनि हो भन्ने कुरा यसबाट बुझ्न सकिन्छ ।

लोकगीतमा लयलाई गीतको आन्तरिक संरचना वा बुनोटसँग सम्बन्धित भाषिक विन्यास एवम् बाह्य रूपमा गायनको गतिका रूपमा लिन सकिन्छ । लोकगीतका सन्दर्भमा भाव वा विचारलाई अभिव्यक्त गर्ने पद वा पदावलीहरू मार्फत लय प्रकट हुन्छ । लोकगीतमा प्रयुक्त शब्दहरू स्वयम्ले एक प्रकारको आन्तरिक लय उत्पन्न गर्दछन् । त्यसलाई गायकले आफ्नो गायकीद्वारा स्वरबद्ध गरेपछि मात्र त्यहाँ सङ्गीतको झङ्कार पैदा हुन्छ । स्वरको आरोह-अवरोहद्वारा गायकका आवेग-संवेगलाई सम्प्रेषित गर्ने कार्य लयमार्फत हुन्छ । लय एक प्रकारको प्रवाह हो जसले लोकगीतलाई निश्चित गति प्रदान गर्छ अर्थात् तालबद्ध समेत गर्दछ । कविता र गीतको लय व्यवस्थालाई समान रूपमा हेर्ने आधार भनेको लय र सङ्गीत नै हुन सक्दछ । थापा (२०३६) का अनुसार कवितामा वर्ण र मात्राको गणनाका साथै गति र यतिको संयोजनबाट लयात्मक र साङ्गीतिक स्थितिको सिर्जना हुन्छ

र यसबाट कविताको आन्तरिक सौन्दर्यको संरक्षण र प्रवर्द्धन भई सुमधुरताको प्रादूर्भाव हुन्छ (पृ.२७६) । बराल (२०६०) ले बराबर वा उही समयमा पढ्न वा गाउन सकिने गरी पङ्क्ति पङ्क्तिबिच भाषाका स्वर तथा व्यञ्जन वर्णहरूको सही व्यवस्थापन गरिँदा लय प्रकट हुन्छ तथा यसमा स्वर तथा व्यञ्जन वर्णहरूको सङ्ख्या, बलाघात तथा सुरले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्दछन् भन्ने उल्लेख गरेका छन् (पृ.३५) । गीतमा बाह्य सङ्गीतको सशक्त प्रयोग हुन्छ तर कवितामा भने आन्तरिक सङ्गीतको तिब्रता हुन्छ । जोशी (२०४०) ले गीत वा सङ्गीतको स्वरध्वनि वा लय छालाको बाहिरी कानले सुनिए पनि कविताको सङ्गीत मनको भित्री कानले सुनिने हुँदा यो बाह्य सङ्गीत नभएर भित्री वा अन्तःसङ्गीत हो भनेका छन् (पृ.२३) । यसबाट कवितामा आन्तरिक लय सशक्त हुन्छ भन्ने बुझिए पनि गीतमा भने आन्तरिक र बाह्य दुवै सङ्गीतको सशक्त भूमिका रहेको हुन्छ । कविता र गीतको आन्तरिक लयलाई एउटै रूपमा लिन सकिन्छ । लुइटेल (२०६०) ले लयलाई कविताविन्यास तहको अनिवार्य घटकका रूपमा लिएका छन् (पृ.१३७) । वास्तवमा गीतमा लयको सम्बन्ध समयको प्रवाहसँग र कवितामा गति, अक्षरको ह्रस्वदीर्घको समानुपातिक नाप र बलाघातसँग रहेको हुन्छ । गिरी (२०७८) ले लय नभई लोकगीतको प्रादुर्भाव नहुने र लोकगीत अनेक प्रकारका लयबाट परिपोषित हुने कुरा उल्लेख गरेका छन् (पृ.१२४) । नेपाल (२०७५) का अनुसार लोकलयहरू अनगिन्ती छन् र ती सङ्गीतका कारण भिन्न भिन्न हुने गर्दछन् (पृ.२७८) । लोकगीतमा शब्द छनोटका कारण लय फरक पर्ने हुनाले गीतमा रहेको आक्षरिक संरचनाका आधारमा छुट्याउने गरिन्छ ।

लोकगीतमा भाव वा विचारलाई अभिव्यक्त गर्ने पद वा पदावलीहरूमार्फत लय प्रकट हुन्छ । भावात्मक गहिराइमा पुऱ्याएर रागात्मक साहचर्य प्रदान गर्ने काम लयले गर्दछ (पराजुली, २०५७, पृ.७७) । लोकगीतमा प्रयुक्त शब्दहरू स्वयम्ले एक प्रकारको आन्तरिक लय उत्पन्न गर्दछन् । गीतका शब्दहरूलाई तालअनुसार कति मात्रामा आबद्ध गरिएको छ भनी मात्रा गनेर तालमा राखी लयलाई देखाइन्छ । बराल (२०७७) का अनुसार लय गीतको नियन्त्रित र नापिएको प्रवाह हो । लय भाषाका वार्णिक चरित्र, अक्षरको सङ्ख्या, गाउँदा लाग्ने समय र तिनीहरूको सुरमा आधारित हुन्छ (पृ.७६) । त्यस्तै रावल (२०६३) ले लोकगीतमा हुने स्वर गठनलाई भाका अथवा लय भनेकी छन् र भाकाभित्र स्वर र लय रहेने कुरा उल्लेख गरेकी छन् (पृ.३३) । लोकगीतमा आक्षरिक संरचनामा आधारित लय व्यवस्था पाइन्छ जुन लोकछन्दका रूपमा रहेको हुन्छ । नेपाली लोकव्यवहारमा लय र छन्दलाई समान अर्थमा लिने प्रचलन पाइन्छ तर छन्दले लय सिर्जना गर्ने हो, लयले सङ्गीत सिर्जना गर्ने हो । पौडेल (२०७४) ले लयलाई स्वरगत आरोह-अवरोहको एक किसिमको विशेष शैली मानेका छन् (पृ.३०५) । कतिपय गद्यात्मक लोकगीतहरू पनि पाइन्छन् तर गद्यात्मक लोकगीतहरूमा पनि बाह्य सङ्गीतका सहायताले लय सिर्जना गरिएको हुन्छ । कतिपय

लोकगीतहरू एउटै लयमा आधारित र कतिपय मिश्रित लयमा आधारित हुन्छन् । स्वरको आरोह-अवरोहद्वारा गायकका आवेग-संवेगलाई सम्प्रेषित गर्ने कार्य लयमार्फत हुन्छ ।

लोकगीतको लय विश्लेषणका लागि सङ्गीतशास्त्र, भाषाविज्ञान र साहित्यशास्त्रसमेतको सहायता लिइन्छ । भाषाविज्ञान र साहित्यशास्त्रको सहयोगमार्फत भाषिक ध्वनिबाट उत्पन्न लयको बोध गर्न सकिन्छ भने सङ्गीतशास्त्रका माध्यमद्वारा आन्तरिक र बाह्य सङ्गीतको विश्लेषण गर्न सकिन्छ । लय र सङ्गीत एकअर्कासँग जोडिएर आउने पक्ष हुन् तर एकै होइनन् । पराजुली (२०५७) का अनुसार भावात्मक गहिराइमा पुऱ्याएर रागात्मक साहचर्य प्रदान गर्ने काम लयले गर्दछ (पृ.७७) । लोकगीतको लय विश्लेषण गर्दा गीतको आन्तरिक र बाह्य दुवै संरचनालाई हेर्नु पर्ने हुन्छ । कतिपय गद्यात्मक स्वरूपका लोकगीतहरूको आन्तरिक लय केलाउनु पर्ने हुन्छ किनभने तिनलाई गायनका माध्यमद्वारा लयमा ढालिएको हुन्छ । गीत गद्य लयमै छ भने पनि गाउन मिल्ने हदसम्मको भाषिक व्यवस्थापन हुनु चाहिँ गीतमा आवश्यक छ (बराल : २०७७, पृ.२३) । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा लय विश्लेषणका लागि सैद्धान्तिक आधारहरू तय गरी गीतको सङ्केताङ्क अनुसारका छुट्टाछुट्टै गीतहरूलाई यहाँ एकमुष्ट रूपमा लय विश्लेषण गरिएको छ ।

उपर्युक्त सैद्धान्तिक मान्यताहरूलाई हेर्दा लोकगीतमा लय सिर्जना गर्नका लागि उच्चारण, गति, यति, अक्षरसङ्ख्या, मात्रा, विश्राम, बलाघात, समान ध्वनि गुण आदि जस्ता विभिन्न पक्षको भूमिका रहने भए तापनि समग्रमा यहाँ लोकगीतको लय विश्लेषणका लागि देहायका आधारहरू तय गरी गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको लय विश्लेषण गरिएको छ :

४.२.१.१ लोकछन्दको आधार

छन्द पद्य विधाको मापदण्ड हो । यसले कविता तथा गीतलाई निश्चित वर्ण वा आवृत्तिमा बाँध्ने काम गर्दछ । यसले वर्ण, मात्रा, गति, यति, आवृत्ति आदिको गणना गरी रचनाको विशिष्टता झल्काउँछ । छन्दले कविता, गीत जस्ता विधामा लय र भावलाई नियन्त्रणसमेत गर्दछ । छन्द संस्कृत काव्य परम्पराबाट विकसित शास्त्रीय नियम हो । अङ्ग्रेजीमा यसलाई मिटर शब्दले जनाइन्छ । छन्द व्यवस्थामा रहने नियमले नै लय प्रवाहको स्वरूप निर्धारण गरेको हुन्छ (लुइटेल, २०५०,पृ.१३१) । लयविधानको प्रमुख आधारका रूपमा छन्दलाई लिन सकिन्छ । नेपाल (२०७५) ले छन्दलाई वार्णिक, मात्रिक, लोकछन्द, मुक्त छन्द र बहर गरी पाँच किसिमले वर्गीकरण गरेका छन् (पृ.४८) । लोकगीतमा भने यीमध्ये मुख्य रूपमा लोकछन्द र मुक्त छन्दसमेतको प्रयोग हुने गरेको देखिन्छ ।

नेपाली लोकजीवनमा प्रचलनमा रहेका अनेकौँ लोकगीतहरूमा प्रयोग भएका लयलाई लोकछन्द भनिन्छ । यस्ता छन्दहरू आक्षरिक संरचनामा आधारित हुन्छन् । छन्द गेयता प्रदान गर्ने प्रमुख आधार हो । यसमा वार्णिक र मात्रिक छन्दमा जस्तो कठोर अनुशासन लागू हुँदैन । उच्चारणगत एकरूपता वा सम आक्षरिक गतिका आधारमा लोकछन्दहरू निर्माण भएका हुन्छन् । शर्मा र लुइटेल (२०६३) ले छन्दलाई लोकगीतको भाषिक तत्त्वअन्तर्गत गतियति प्रस्तुतिको माध्यमका रूपमा लिएका छन् (पृ.७६) तर आचार्य (२०६२) ले धुनलाई गीतको छन्दका रूपमा लिएको देखिन्छ (पृ.९३) यद्यपि गीत गेयात्मक भाषिक कला भएकाले छन्दको प्रस्तुति भाषाकै माध्यमद्वारा हुने हो । धुन भाषिक अभिव्यक्तिबाट पनि प्रकटित हुन्छ र अभाषिक अभिव्यक्तिबाट पनि पैदा हुन्छ । पराजुली (२०५७) ले लय नै लोकगीतले अँगाल्ने गेय छन्द भएको उल्लेख गरेका छन् (पृ.७७) । यहाँ लय निर्धारण गर्ने आधारका रूपमा छन्दलाई प्रस्तुत गरिएको छ । लोकगीतमा कतिपय रुढ भएका छन्दहरू पनि छन् । तिनीहरूमा झ्याउरे, सवाई, सलो, मारुनी, बालोरी, घाँसे, रोइला, तिजे, सँगिनी आदि जस्ता लोकछन्दहरू प्रचलित छन् । यी छन्दहरूबाहेक समाक्षरी र विषमाक्षरी लोकलयहरू पनि लोकगीतहरूमा पाउन सकिन्छ । सम अक्षर र विषम अक्षरका पङ्क्तिहरूसमेत लोकगीतमा पाइने भएकाले मिश्रित लय व्यवस्थामा आधारित लोकगीत पनि पाइन्छन् ।

बन्धु (२०५८) का अनुसार धेरैजसो लोकगीतहरू निश्चित छन्दमा बाँधिएका हुन्छन् भने केही चाहिँ लयको प्रवाह मात्र मिलाइएका हुन्छन् (पृ.११७) । छन्दको स्वरलहरीले व्यक्तिलाई सजिलै आकर्षित गर्न सक्छ । छन्दमा यस्तो आकर्षण भएको मुख्य कारण यसको गेयता र सूत्रबद्धता हो । लोकगीतको छन्दले ताल चयनमा समेत भूमिका खेलेको हुन्छ । पोखरेल (२०४३) ले लोकछन्दका सन्दर्भमा यसलाई तालसँग जोडेर हेरेका छन् (पृ.२८-३३) । लोकगीतका छन्दहरू स्वतन्त्र रूपमा स्वच्छन्द भई बनेका हुन्छन् । यसका स्रष्टाहरूलाई पिङगलशास्त्रको ज्ञान नहुने र उनीहरूले छन्दभन्दा पनि लयलाई महत्त्व दिई लोकगीतको रचना गर्ने भएकाले लोकगीतका सन्दर्भमा छन्दभन्दा पनि लय महत्त्वपूर्ण हुन्छ । तसर्थ प्रचलित लोकछन्दहरूका माध्यमद्वारा लोकगीतमा लयको प्रयोग कसरी भएको छ भन्ने कुरालाई यस अध्ययनमा विश्लेषणको आधार बनाइएको छ ।

४.२.१.२ उच्चारणको आधार

लोकगीत गायनमा उच्चारण अवयवद्वारा ध्वनि पैदा गर्ने क्रियालाई उच्चारण भनिन्छ । गीतमा ध्वनि भर्ने काम स्वर र सङ्गीतले गर्दछन् । गायक (वक्ता) द्वारा उच्चारण गरिएका ध्वनिहरू श्रोताका कानसम्म प्रतिध्वनित भएपछि ती बोध हुन्छन् (ढकाल, २०६३, पृ.२१) । लोकगीतको ध्वनि साञ्चरिक ध्वनि हो । ध्वनिको उच्चारण लोकगीतमा लय सिर्जना गर्ने अर्को आधार हो । लोकगीत गाउँदा अर्थात् उच्चारण गर्दा कतिपय अक्षरको

उच्चारणमा रहेछ-रैछ, जाऔँ-जाम्, पाल्नुभयो-पाल्नुभो, होरहेछ-होइछ आदि भई लुक्ने, परिवर्तित हुने, लोप हुने वा आगम हुने गर्दछन् । उच्चारण प्रक्रिया वक्तामा भर पर्ने कुरा हो । लोकगीतमा मानक उच्चारण कमै मात्रामा पाइन्छ । उच्चारणले लय मात्र नभई गायन शैली, सुरहरूको उँचनीच र प्रसारणको अवस्थालाई समेत निर्धारण गर्दछ । एउटै स्वरलाई पनि लामो समयसम्म उच्चारण गर्ने वा झट्ट उच्चारण गर्ने गर्दा लोकगीतको तालमा टेक्न मद्दत पुग्दछ । समान अक्षरसङ्ख्या रहेका पङ्क्तिबिच असमान उच्चारण काल र असमान अक्षरसङ्ख्या रहेका पङ्क्तिबिच पनि समान उच्चारण काल रहने लोकगीतहरू हुने गर्दछन् (आचार्य, २०६२, पृ.१०१) । यसरी औच्चार्य रूपमा तालमा मिलाएर लोकगीतमा शब्दको उच्चारण गरिन्छ भन्ने कुरा बुझ्न सकिन्छ । सङ्गीत शास्त्रमा साङ्गीतिक ध्वनिलाई नाद भनिएको पाइन्छ । वाणीका चार रूपहरू परा, पश्यन्ती, मध्यमा र बैखरी उच्चारणसँगै सम्बन्धित छन् । वाणी पनि नादकै अर्को रूप भएकाले नादलाई वाणीका रूपमा लिनु स्वाभाविक देखिन्छ (दर्नाल, २०५८, पृ.११) । लोकगीत ध्वनिबाट वर्ण, अक्षर र शब्द हुँदै गायकका मुखबाट उच्चारण भई निश्चित ताल र लयमा प्रस्तुत हुन पुग्दछ । लोकगीतको लय विश्लेषणमा गायकीसँगै उच्चारणको स्थितिसमेत पहिचान हुनु आवश्यक छ ।

४.२.१.३ अक्षरको आधार

लोक छन्दमा लय निर्धारण गर्ने एक प्रमुख आधार अक्षरसङ्ख्या हो । श्वासको एक झोक्कामा उच्चारण हुने भाषिक एकाइ अक्षर हो । उच्चारणका आधारमा गीतको पङ्क्तिमा कति अक्षर छन् भन्ने कुराको पहिचान हुन्छ । छन्दशास्त्रअनुसार अक्षरहरूको एकरूपतालाई हेरिने र गण व्यवस्थामा आधारित हुने छन्दहरूमा वृत्त तथा ह्रस्व अक्षरलाई एक र दीर्घ अक्षरलाई दुई मात्रा गरी लय निर्धारण गरिने छन्दलाई जाति भनिएको छ (नेपाल : २०७५, पृ.४५) । नेपालीमा हरेक अक्षर नै लय वा लयात्मक एकाइ पनि हो (यादव र रेग्मी, २०५८, पृ.१०१) । अक्षरसङ्ख्या लोकगीतमा कम वा बढी जति पनि हुन सक्ने अवस्था रहन्छ । गायनमा एउटै अक्षरलाई पनि तन्काएर परसम्म लैजान सकिन्छ अर्थात् मात्रा बढाएर गाउन सकिन्छ । अक्षरले गीतलाई सुरमा बाँध्न र तालमा अड्याउन मद्दत गर्दछ । लोकगीतका शब्दहरूमा निहित वर्ण, अक्षर वा पद-पदावलीको सङ्गतिबाट लोकगीतको लय बज्दछ जुन शास्त्रीय विधानबाट मुक्त हुन्छन् । लोकगीतहरूमा अक्षरकै आधारमा विश्राम र उपविश्राम व्यवस्था कायम भएको हुन्छ । कुनै पनि लोकगीतमा कति अक्षर छन् भन्ने कुराले त्यसको लय र छन्द निर्धारण गर्दछ । यसमा सङ्गीत पक्षले पनि सहायक भूमिका खेलेको हुन्छ । लोकगीतमा कतिपय वर्ण र अक्षरको आगम र विलोपको स्थिति पनि रहन सक्छ । लोकगीतमा कतिपय अर्थहीन शब्दको आगम हुने तथा छन्द र लय मिलाउन कतिपय अक्षरहरूको विलोप पनि हुने गर्दछ (रावल, २०६३, पृ.३२) । लोकगीतको लय र छन्द

मिलाउने प्रमुख आधार नै अक्षरसङ्ख्या भएकाले यसको गणना गरी लय पहिचान गर्नु आवश्यक हुन्छ ।

४.२.१.४ गतियतिको आधार

गति भनेको समयको प्रवाह हो । गीत गाउँदा उच्चारण काल बराबर पार्नका लागि समय प्रवाहको प्रयोग भएको हुन्छ (आचार्य, २०६२, पृ.१०५) । यसलाई अङ्ग्रेजीमा टाइमिङ भनिएको पाइन्छ । लामिछाने (२०७७) का अनुसार लोकगीतमा आएका ध्वनिका चाललाई गति भनिन्छ (पृ.१३६) । गति भनेको उच्चारण प्रवाह पनि हो । औच्चार्य रूपमा मात्राले गतियतिको निर्धारण गर्दछ । लोकगीतमा द्रुत, मध्य र विलम्बित रूपमा गतिको क्रम अघि बढ्दछ । गायकले आफ्नो गायकीद्वारा लोकगीतलाई स्वरबद्ध गरेपछि त्यहाँ सङ्गीतका सा, रे, ग, म, प, ध, नि को झङ्कार पैदा हुन्छ । एउटै गीतमा द्रुत लय, मध्य, लय वा विलम्बित लयको पनि प्रयोग हुन सक्दछ यद्यपि मध्य लयका गीतहरू बढी मात्रामा पाइन्छन् । द्रुत लयमा छिटो छिटो गाउने गरिन्छ, मध्य लयमा सामान्य गतिमा गाइन्छ र विलम्बित लयमा बिस्तारै अडेर गाइन्छ । लोकगीतमा यही गायनको गतिले लयको निर्धारण गर्दछ । लोकगीतमा मादल, ढोलक, डम्फु आदिका माध्यमद्वारा गतिको मापन गरिन्छ । गतिसँगै जोडिएर आउने अर्को पक्ष यति हो । यति भनेको विश्राम वा अडान हो । लोकगीतमा अडान लिनुपर्ने ठाउँमा बढी अक्षर वा मात्रा आए ध्वनिसङ्कोच गरेर तथा कम अक्षर वा मात्रा आएमा अलाप भरेर लयको पूर्ति गरिन्छ । अलाप भनेको लोकगीतको गायनमा रहेको एउटै स्वरको तन्काइ अर्थात् एकोहोरो प्रस्तुति हो । लोकगीतमा हा..., हे...., हो....,हुम्.....ए.... आदिका माध्यमद्वारा अलाप राखिएको हुन्छ जसले गति र यति कायम गर्न सघाउ पुऱ्याउँछ । यस्ता अलापहरू गीतको प्रारम्भमा, मध्य वा अन्त्यमा जता पनि रहेका हुन सक्दछन् । गति र यति लय सिर्जना गर्ने आधार हुन् । पराजुली (२०५७) का अनुसार गीतमा लय मिल्न सकेन भने जिभ्रो स्वतः लट्पटिन गई गीत बिग्रिन जान्छ र बिचैमा गाउन छोड्नुपर्ने अवस्था देखिन सक्छ (पृ.५१०) । लोकगीतमा लय विश्लेषणका लागि गतियतिको अवस्था यकिन गरेर त्यसमा भएको लय व्यवस्था बुझ्न सकिन्छ । यस सन्दर्भमा लोकगीतको लय निर्धारणमा उच्चारणको अवस्था यकिन गर्न मात्राको आधार, उच्चारणको आधार, अक्षरसङ्ख्याको आधार गरी तीन आधारबाट गतियतिको स्वरूप पहिचान गरी लय व्यवस्थाको विश्लेषण गरिएको छ ।

४.२.१.५ मात्राको आधार

कुनै पनि वर्णमा रहेका औच्चार्य एकाइलाई मात्रा भनिन्छ । यिनीहरू गीतमा आउने अलग अलग भागहरू हुन् । मात्रालाई ह्रस्व र दीर्घ अक्षरका आधारमा पनि हेर्ने गरिन्छ तर सङ्गीतशास्त्रमा काललाई नाप्ने सबैभन्दा सानो एकाइका रूपमा यसलाई बुझिन्छ ।

लोकगीतका सन्दर्भमा उच्चारणका आधारमा एक मात्रामा एकभन्दा बढी अक्षरहरू वा एक अक्षरमा एकभन्दा बढी मात्रा पनि आउने गर्दछन् (आचार्य : २०६२, पृ.१०५) । हरेक लोकगीतमा निश्चित अक्षर र मात्रा हुन्छन् भने गाउँदा खास खास अक्षर वा मात्रामा अडिनु पर्ने हुन्छ (लामिछाने, २०७७, पृ.१३६) । पराजुली (२०५७) का अनुसार अक्षर र मात्राकै आधारमा लोकलय निर्मित हुन्छ र त्यसभित्र पनि ससाना लयविश्राम, खण्ड चरन र अडान रहने गर्दछन् (पृ.५१०) । लोकगीत गायनमा सङ्गीतशास्त्रीय मान्यताहरूले प्रवेश पाएका हुन्छन् तर ती मान्यताहरू शास्त्रीय र आधुनिक सङ्गीतभन्दा टाढै हुन्छन् । मात्रालाई ह्रस्व, दीर्घ र प्लुत गरी तीन एकाइमा वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ । यसरी हेर्दा मात्रा हेरेर गीतको उच्चारण र लय निर्धारण हुन्छ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । प्रस्तुत शोधमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा रहेका मात्राहरूलाई पहिचान गर्नका लागि ह्रस्वलाई । दीर्घलाई ऽ, र प्लुतलाई $ चिह्नले सङ्केत गरी जनाइएको छ जसले उच्चारणको अवस्थासमेत जनाउँछन् ।

४.२.१.६ पङ्क्तिविन्यासको आधार

गीतमा रहेका हरफ र अक्षरहरूको लहरलाई पङ्क्ति भनिन्छ । विन्यास भन्नाले बनोट वा बुनोटलाई बुझ्ने गरिन्छ । पङक्तिविन्यास भनेको लय प्रवाहमा विरामको अवस्थालाई निर्देशित गर्ने आधार हो । शर्मा (२०७४) ले ध्वनिदेखि अनुच्छेदसम्मका संरचक भाषिक एकाइको विशिष्ट प्रयोगमा विस्तार हुने पङ्क्तिबद्धताभित्र प्रकार्यात्मक गतिसहित गद्यात्मक स्वरूपमा पनि लय प्रकट हुने कुरा उल्लेख गरेका छन् (पृ १३६) । यसरी हेर्दा लोकछन्दमा आधारित पद्यात्मक लोकगीतमा समआयामिक र गद्यात्मक स्वरूपका लोकगीतहरूमा विषमआयामिक पङ्क्तिविन्यास पाइन्छ । पङ्क्तिविधान लयात्मक एकाइ हो । (त्रिपाठी र अन्य, २०६०,पृ.१८) । गौतम (२०६६) ले कवितामा रहने पङ्क्तिकरण पनि लयमा आधारित हुने कुरा उल्लेख गरेका छन् (पृ.५७७) । लोकगीतमा पङ्क्तिहरूको विन्यास कसरी भएको छ भन्ने आधारबाट लयको निरूपण गर्न सकिन्छ ।

पङ्क्तिविन्यासका पनि विभिन्न ढाँचा र स्वरूप रहेका हुन्छन् जसले आफ्नै ढङ्गबाट लय उत्पन्न गराइरहेका हुन्छन् । असमान पङ्क्ति वितरण र आक्षरिक असमानता भएका लोकगीतमा पनि उच्चारणकालका आधारमा लय मिलाइएको हुन सक्छ । पङक्ति विन्यासका माध्यमबाट लयप्रवाहमा विरामको अवस्थालाई समेत सूचित गरिएको हुन्छ । लोकगीतमा प्रयोग गरिएका पङ्क्तिहरूको अन्तर्सम्बन्धका आधारमा तिनमा भएको लयगत एकरूपताको विश्लेषण गर्न सकिन्छ । यसै आधारबाट यहाँ सङ्कलित लोकगीतहरूको समआयामिक र विषमआयामिक पङ्क्तिविन्यासको स्थितिलाई विश्लेषण गरी लय पहिचान गरिएको छ ।

४.२.१.७ स्थायी र अन्तराको आधार

लोकगीतमा स्थायी र अन्तराले लय सिर्जनामा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेका हुन्छन् । लाकगीतको बाह्य भाषिक संरचनाका रूपमा लोकगीतका स्थायी र अन्तराका गीतिगुच्छाहरू रहेका हुन्छन् । शर्मा र लुइटेल (२०६३) का अनुसार स्थायी अंशको पुनरावृत्तिका कारण लोकगीतमा बढी लय र सङ्गीत उत्पन्न हुन्छ (पृ.७८) । स्थायी अंश दाहोरिरहने भएकाले अन्तरासँग यसले पुनरावृत्तिगत सम्बन्ध जोडेको हुन्छ जसले दुवै अंशलाई लयसँग एकान्विति कायम गर्छ । लोकगीतमा भावको थप विस्तार गर्न अन्तरा आएको हुन्छ तर जब स्थायी अंश जोडिएर आउँछ तब अन्तराको लय पनि स्थायीसँग जोडिन पुग्छ । यसरी हेर्दा स्थायी र अन्तराको गायन प्रवाह एउटै हुन्छ भन्ने चाहिँ होइन, प्रवाह बिलम्बित, मध्य वा द्रुत हुन सक्छ । गायन प्रवाह तालसँग जोडिने कुरा हो । अन्तरामा प्रयोग भएको कुनै एक पङ्क्तिले स्थायीको कुनै एउटा पङ्क्तिसँग आनुप्रासिक सम्बन्ध कायम भएको हुन सक्ने अवस्था भएका कारण लयगत एकता कायम गर्न स्थायी र अन्तराको भूमिका रहेको हुन्छ (बराल, २०७७, पृ.६८) । अन्तरा र स्थायी अंशमा प्रयोग भएका समान भाषिक संरचना, ताल, सुर र गतियतिका कारण लय उत्पन्न गर्न सहयोग पुगेको हुन्छ । यसरी हेर्दा लोकगीतमा स्थायी र अन्तराको अन्तर्सम्बन्धका आधारमा लयको निरूपण गर्न सकिने देखिन्छ । सामान्यतयाः स्थायी जुन लयमा गाइन्छ अन्तरा पनि सोही लयमा गाइन्छ तर पद, पदावलीहरूको प्रयोग भने फरक ढङ्गले पनि भएको हुन सक्दछ ।

४.२.१.८ थेगोको आधार

थेगो भनेको लोकगीतमा रहने टुक्कामूलक पूरक अंश हो । थेगोले लोकगीतलाई एकरसताबाट जोगाएर सरसता प्रदान गर्छ र त्यसको आवृत्ति वा प्रत्यावर्तनले उत्सुक पनि तुल्याउँछ । (पराजुली, २०५७, पृ.५२७) । थेगाहरू सार्थक वा निरर्थक पनि हुन सक्दछन् । यिनीहरू पदात्मक, पदबन्धात्मक र वाक्यात्मक हुने गर्दछन् । च्याट्टै, नारान, लैबरी, रेलिमाई, बरै, बरिलै, हजुर, निरमाया आदि जस्ता पदात्मक थेगा, जाली रुमालै, झम्के बुलाकी, साइँला दाइ, माया नमारे, रेलै घुमेर आदि जस्ता पदबन्धात्मक थेगा तथा बाँध न मायाले ठ्याम्मै, छ माछी जालैमा, सोध रामलाई, मार्‍यो नि मायाले आदि जस्ता वाक्यात्मक थेगाहरू लोकगीतमा पाइन्छन् । लोकगीतमा प्रत्येक स्थायी र अन्तरासँगै थेगोको पुनरावृत्ति हुने भएकाले यसले लय सिर्जनामा सहयोग पुर्‍याएको हुन्छ । अन्तराको कुनै अंशसँग थेगो जोडिएर आउने हुनाले त्यसले लोकगीतलाई प्रवाहमय बनाएको हुन्छ । बन्धु (२०५८) का अनुसार गीतको प्रवाह र छन्द निर्माणमा थेगोले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्दछन् (पृ.११६) । यसमा सम्बोधमूलक शब्दहरू ए कान्छी, ए साहिँली, ए साहिँला निरमाया, तथा च्याट्टै, ठ्याककै, ठ्याम्मै जस्ता अनुकरणात्मक शब्दका माध्यमद्वारा लोकगीतमा थेगोले लय निर्धारणमा भूमिका खेलेको देखिन्छ । लोकगीतमा स्थायी, अन्तरा र थेगोले कसरी लय

निर्धारण गर्दछन् भन्ने कुरालाई तिनको गायन र भाषिक संरचनागत स्थितिका आधारमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ । लोकगीतको लय पहिचानका लागि स्थायी र अन्तराको सम्बन्ध तथा स्थायी र अन्तरासँग थेगोको सम्बन्धलाई आधार मानेर लय विश्लेषण यहाँ गरिएको छ ।

४.२.१.९ समानान्तरताको आधार

समानान्तरता भाषिक संरचानामा रहेको शैलीगत सौन्दर्य निर्माणको एउटा उपकरण हो । उस्तै संरचना वा ढाँचामा रहेका भाषिक एकाइको विशिष्ट आवृत्तिबाट समानान्तरताको निर्माण भएको हुन्छ । लिच (सन् १९९१) का अनुसार समानान्तरताले भाषिक नियमको परिधिभित्र रही त्यसभित्र अतिरिक्त नियमितताको सिर्जना गर्छ (पृ.६२) । समानान्तरताको स्वरूप नियमित र निश्चित आवृत्तिमूलक हुन्छ तर सबै किसिमका आवृत्ति समानान्तरता होइनन् (मोन्टगोमेरी र अन्य, सन १९९२, पृ.१०३) । यो भाषिक व्यवस्थाभित्रको अतिरिक्त नियमितता हो । यसमा समान भाषिक संरचना र एकाइको मात्र नभई अर्थको पनि आवृत्ति हुन सक्छ तर अर्थगत आवृत्ति सूक्ष्म रूपबाट मात्र केलाउन सकिन्छ । एउटै ढाँचा र क्रममा हुने र अग्रभूमि निर्माण गर्न सक्ने अतिरिक्त नियमिततासहितको विशिष्ट आवृत्ति नै समानान्तरता हो ।

समानान्तरतालाई अग्रभूमि निर्माणको एउटा प्रक्रिया मानिएको छ । यसलाई विचलनको विपरीत राखेर हेर्न सकिन्छ । यो समान भाषिक एकाइहरूको आवृत्तिलाई दर्साउने एउटा तरिका हो । शर्मा (२०४८) का अनुसार भाषा प्रयोगको नियमित पुनरावृत्ति वा बढी नियमितताको पालन समानान्तरता हो (पृ.१०) । शर्मा (२०५५) का अनुसार यस्तो पुनरावृत्ति स्वनिम, अक्षर, रूपिम, शब्द, पदसमूह, उपवाक्य, वाक्य, सङ्कथन, अर्थ आदि सबै भाषिक तहहरूमा भएको हुन्छ (पृ.५५३) । यसका सम्बन्धमा थप स्पष्ट पार्दै लुइटेल (२०६२) ले उस्तै संरचनात्मक ढाँचाका शब्दहरूको आवृत्ति गरिए पनि पुनरावृत्त एकाइहरू उही वा पर्यायवाची नै हुनुपर्छ भन्ने चाहिँ छैन (पृ.९८) । यस प्रकार भाषिक संरचनामा रहेको साम्यावस्थाका कारण लय उत्पन्न हुने अवस्था भएकाले लोकगीतमा रहेको भाषिक संरचनामा समानान्तरताको अवस्थालाई हेरी लय विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

समानान्तरतालाई आन्तरिक र बाह्य दुई तरिकाबाट हेर्ने गरिएको पाइन्छ । शर्मा (२०४८) का अनुसार बाह्य समानान्तरता एक वा एकभन्दा बढी ध्वनि, शब्दरूप, पदावली, वाक्य आदिको आवत्तिसँग सम्बद्ध हुन्छ र यो भाषिक एकाइका तहमा हुने समानान्तरता हो । त्यस्तै आन्तरिक समानान्तरता भनेको अर्थका तहमा हुने समानान्तरता हो (पृ.२९) । आन्तरिक समानान्तरतालाई लुइटेल (२०६२) ले आर्थी समानान्तरताका रूपमा लिएका छन् (पृ.१०९) । यसबाट भाषिक संरचनामा रहेको समानान्तरता संरचनाका तहमा

र अर्थका तहमा रहने तथ्य स्पष्ट हुन्छ । लोकगीतको भाषिक संरचनामा रहेका समतुल्यता र अर्थका तहमा रहेको समतुल्यता वा वैपरीत्यलाई यहाँ समानान्तरताका रूपमा विश्लेषण गरिएको छ । बाह्य समानान्तरतालाई वर्णगत समानान्तरता, शब्दगत समानान्तरता, पदावलीगत समानान्तरता, वाक्यगत समानान्तरताका आधारमा तथा आन्तरिक समानान्तरतालाई अर्थ वा भावगत रूपमा हेरी सङ्कलित लोकगीतको लय विश्लेषण गरिएको छ ।

४.२.२ सङ्गीत विश्लेषणको सैद्धान्तिक आधार

'गीत' आधारपदमा 'सम्' उपसर्ग लागेर 'सङ्गीत' शब्द बनेको देखिन्छ । 'सम्' ले राम्रो वा पूर्ण अर्थ बुझाउँछ भने 'गीत' ले गेयात्मक रचनालाई बुझाउँछ । यसरी व्युत्पत्तिगत आधारबाट हेर्दा गाउन मिल्ने राम्रो र पूर्ण सिर्जनालाई सङ्गीत भनिन्छ । कलाका विभिन्न भेदहरूमध्ये सङ्गीत कला पनि एक महत्त्वपूर्ण कला मानिन्छ । सङ्गीतको ध्वनि एक किसिमको स्वरको आरोह-अवरोह हो, स्वराघात हो । आवाज नै पहिलो साङ्गीतिक उपकरण हो र यसको आधार लय र सुस्वरता हो (चापागाई, २०६७, पृ.६) । तसर्थ मानवीय बोलीको स्वरको आरोह-अवरोहमा आधारित ध्वनिको विशेष प्रकारको माध्यमबाट अभिव्यक्त संवेगात्मक अनुभव र भावनाको ओतप्रोत विचारलाई सङ्गीतको प्रकृति मान्न सकिन्छ ।

सङ्गीतात्मक पद्धतिमा स्वरारोह संरचना, बनोट, सामाञ्जस्य, वाद्यवादन, लय-ताल, ध्वनि गुणता र गतिशीलतालाई मुख्य तत्त्वका रूपमा लिइन्छ । सङ्गीतका तीन भेद गायन, वादन र नर्तनमध्ये गायन र वादन अत्यन्त निकटवर्ती छन् भने नर्तनले गायन, वादन र अभिनय कला दुवैमा सामञ्जस्य राख्दछ । नृत्यका लागि गायन र वादनको आवश्यकता पर्ने हुँदा यो कला पनि सङ्गीतसँग जोडिएको हो । जनमानसले भने गायन र वादनलाई मात्र सङ्गीतका रूपमा बुझेको पाइन्छ तर नृत्य पनि सङ्गीतको अङ्ग मानिन्छ । यहाँ सङ्गीतशास्त्रको परिचयात्मक अध्ययन गर्ने क्रममा गायन र वादनलाई मात्र मुख्य आधार मानी सङ्गीतका विविध पक्षका बारेमा चर्चा गरिएको छ ।

स्वर, लय र तालका माध्यमद्वारा सङ्गीत कला प्रकट हुन्छ । (तिवारी, २०६०) का अनुसार सङ्गीत भन्नाले गायन, वादन र नृत्य तीन कुराको समष्टि रूप हो (पृ.१) । यस्तै वीर (सन् १९६२) का अनुसार सङ्गीत भनेको गायन, वादन र नृत्यको पूर्ण रूपमा सुगठित प्रस्तुति हो जुन सुर र तालमा बद्ध भएको हुन्छ (पृ.११) । सङ्गीत कलामा आनन्द प्राप्त गर्ने विचित्र शक्ति हुन्छ । सङ्गीत कलाको जन्म नाद्, स्वर, लय आदि जस्ता साङ्गीतिक तत्त्वका माध्यमबाट हुन्छ र यसको सम्बन्ध श्रवण संवेदनासँग हुन्छ । सन्याल (सन् १९८७) ले सङ्गीतलाई शब्द, धारणा र अवस्थाको समग्र रूप मानेका छन् (पृ.१) । यसबाट

सङ्गीतले व्यक्तिको मनोवैज्ञानिक पक्षसँग सम्बन्ध राख्दछ भन्ने बुझिन्छ । सङ्गीतको आदि स्रोत सामवेदलाई मानिन्छ । धार्मिक दृष्टिकोणबाट हेर्दा श्रीकृष्णले बाँसुरीको धुनद्वारा जगत्लाई नै चकित बनाएका थिए भने शिव-पार्वतीलाई यस कलाका सृष्टिकर्ता मानिएको छ । त्यसैगरी सरस्वतीलाई सङ्गीतको अधिष्ठात्री देवीको नामले पूजा गरिन्छ । देवर्षि नारदले एकतारे बाजाका माध्यमद्वारा यस कलालाई सम्मान प्रदान गरेका थिए । देवराज इन्द्र पनि वाद्यवादन र नृत्यका सौखिन भएको कुरा पुराणहरूमा वर्णित भएको पाइन्छ । मनुष्य मात्र नभई सम्पूर्ण चराचर जगत् सङ्गीतको सौखिन हुन्छ । यसका कारण सङ्गीत र सङ्गीतशास्त्रको अद्भुत कलालाई व्यापकताका कारण परिभाषाभित्र सीमित गर्न कठिन ठानिएको छ ।

सङ्गीतलाई अन्तर्राष्ट्रिय भाषा पनि मानिन्छ किनभने जुनसुकै भाषामा बनेका सङ्गीतलाई पनि फरक भाषी श्रोताले सजिलै ग्रहण गर्न सक्छ । सङ्गीतमा विद्यमान स्वर, लय र तालमा अर्थ ग्रहण गर्न सक्ने अवस्था हुन्छ (आचार्य, २०५९, पृ.८) । सङ्गीत कलाले त्यस्तो विशिष्ट किसिमले ध्वनिहरूको सिर्जना गर्दछ जुन प्रकृति र सङ्गीतभन्दा बाहिर फेला पर्दैनन् । बन्ध्योपाध्याय (सन् १९९१) का अनुसार सङ्गीत भनेको ध्वनिका माध्यमद्वारा पृथ्वीका मानिसलाई सांवेदिक रूपमा भावना जागृत गराउने तत्त्व हो जसलाई प्रकृतिमा रहने पञ्चतत्त्वमध्ये एक मानिन्छ (पृ.१५) । चापागाई (२०६७) का अनुसार सङ्गीत संवेदनशील हृदयले अनुभूत गर्ने कुरा भएकाले साङ्गीतिक बिम्ब मानवीय भावनाहरूबाट बनेको हुन्छ जुन संवेगात्मक हुन्छ (पृ.६) । तसर्थ मानवीय बोलीको स्वरको आरोह-अवरोहमा आधारित ध्वनिको विशेष प्रकारको माध्यमबाट अभिव्यक्त संवेगात्मक अनुभव र भावनाको ओतप्रोत विचारलाई सङ्गीतको प्रकृति मान्न सकिन्छ । सन्याल (सन् १९८७) का अनुसार सङ्गीतले आवाजतत्त्व, लयतत्त्व र भावनात्मक तत्त्वसँग सम्बन्ध राख्दछ (पृ.५) । सङ्गीतात्मक पद्धतिमा स्वरारोह संरचना, बनोट, सामाञ्जस्यता, वाद्यवादन, लय-ताल, ध्वनि, गुणत्त्व र गतिशीलतालाई मुख्य तत्त्वका रूपमा लिन सकिन्छ ।

सङ्गीत हुनका लागि विभिन्न आधार तत्त्वहरूको सहयोग चाहिन्छ । सङ्गीत आवाज मात्र होइन । कर्णप्रिय र श्रुतिप्रिय आवाजलाई सङ्गीत मानिन्छ । सङ्गीत उत्पन्न हुनका लागि चाहिने पहिलो तत्त्व ध्वनि हो । ध्वनि भन्नाले आवाजलाई बुझाउँछ । यस्तो आवाज कुनै वस्तुको कम्पनबाट उत्पन्न हुन्छ । सबै आवाज सङ्गीत होइनन् (आचार्य, २०५८, पृ.११) । कुनै बाजाहरूबाट उत्पन्न ध्वनि अथवा सुरिलो गलाबाट निस्केको ध्वनि मात्र सङ्गीत हो । सङ्गीत कला सङ्गीत उपयोगी ध्वनिबाट मात्र उत्पन्न हुन्छ । सङ्गीतको दोस्रो तत्त्व नाद हो जुन नियमित तथा स्थिर आन्दोलनबाट उत्पन्न मधुर किसिमको सङ्गीत उपयोगी आवाज हो । सङ्गीत सिर्जना हुन अर्को तत्त्व स्वरको आवश्यकता पर्दछ । मधुर, स्थिर, गुञ्जायमान र सङ्गीत उपयोगी आवाजलाई स्वर भनिन्छ । श्रुतिपछि आउने मधुर र सुरिलो ध्वनि स्वर हो । सङ्गीतको मूल आधार नै स्वर

हो (दर्नाल, २०५८ पृ.१३) । श्रुतिबाट स्वर बन्ने हो र सङ्गीत कलामा मुख्य आधारका रूपमा सात स्वर नै देखा पर्छन् । ती स्वरहरूको नाम यस प्रकार छ :

तालिका ४.१

सङ्गीतका स्वरहरू

नेपाली स्वर लिपि (शुद्ध स्वर)	सा	रे	ग	म	प	ध	नि
अङ्क स्वर लिपि	१	२	३	४	५	६	७
अङ्ग्रेजी स्वर लिपि	सि	डि	इ	एफ्	जि	ए	बि
अङ्ग्रेजी अङ्कको स्वर लिपि	1	2	3	4	5	6	7

सङ्गीतको अर्को तत्त्व अलङ्कारलाई मानिन्छ । विशिष्ट वर्णहरूको समुदायलाई अलङ्कार भनिन्छ । सङ्गीतमा गाउने तथा बजाउने प्रत्यक्ष क्रियामा प्रयोग हुने एकाइलाई वर्ण भन्दछन् (आचार्य, २०५८ः २३) । जसले शब्दलाई अलङ्कृत पार्दछ ती अलङ्कार हुन् (उपाध्याय, २०५५, पृ.११२) । जसरी गहनाले नारीको शोभालाई बढाउँछ त्यसै गरी अलङ्कारले गायन तथा वादनको शोभा बढाउँछ । साहित्य, सङ्गीत, दर्शन आदि विषयमा अलङ्कारको विशेष महत्त्व हुन्छ । सङ्गीतका सन्दर्भमा अलङ्कार स्वरहरूको पुनरावृत्ति तथा आरोह-अवरोहको क्रम हो (आचार्य, २०६२, पृ.६) । सङ्गीतको साधनामा अलङ्कारको अभ्यासबाट गला निखार्न वा बाजा बजाउन निपुणता हासिल गर्न सकिन्छ । निश्चित क्रममा आरोह र अवरोहमा सङ्गीतका बाह्र सुरहरू बाँधिएका हुन्छन् । जति पनि गीत वा धुनहरू हुन्छन् ती सबै निश्चित प्रकारको अलङ्कार व्यवस्था अथवा स्वरव्यवस्थामा बाँधिएका हुन्छन् । लय सङ्गीत कलाको अनिवार्य तत्त्व हो । लयबिना गीत गाउन वा कुनै बाजा बजाउन सम्भव छैन । समयको कुनै भागको समान चाललाई लय भनिन्छ (माथेमा, २०६६, पृ.२१) । घडीमा सेकेन्ड काँटा टक्-टक्-टक् चलिरहे जस्तै सङ्गीतमा पनि गीत, वाद्य आदिको सम्बन्ध लयसँग छ । तसर्थ एकै किसिमको चाललाई लय भनिन्छ । मीर (सन् १९८०) का अनुसार स्वरहरूको निश्चित अवधिलाई लय भनिन्छ (पृ.७) । लोक गीतहरूमा पनि द्रुत, मध्य र विलम्बित तीन लयको नै प्रयोग पाइन्छ । लयको समय या काललाई बराबर गर्नका निमित्त जुन नियमले लयको भाग गरिन्छ वा अलग गरिन्छ त्यसलाई ताल भनिन्छ । गर्ग (सन् १९४०) का अनुसार सङ्गीतमा समयको मापन नै ताल हो । यसकै आधारमा सङ्गीत रहन्छ (पृ.९) । यसलाई औंलाले, थपडीले पनि निर्देश गर्न सकिन्छ । यसमा ढोल, मृदङ्ग, भ्याँम्फ, मुजुरा, करताल आदि वस्तुको पनि प्रयोग गर्न सकिन्छ । सङ्गीतको लयबाट मात्रा र मात्राबाट तालहरू बन्दछन् (जङ्गम र रावल, २०६३, पृ.५४) । ताल धेरै थरी हुन्छन् र प्रत्येक तालको निश्चित बोल, ताली, खाली तथा मात्राहरू हुन्छन् । तालबिनाको गीत राम्रो सुनिँदैन, जथाभावी गाइएको जस्तो हुन्छ । तालको मुख्य कार्य गायन, वादन र नृत्यमा सङ्गीत मिलाउनु हो । सङ्गीतका लागि आवश्यक विविध तत्त्वहरू मिलेर सङ्गीत कर्णप्रिय बन्दछ ।

लोकगीतमा लोक सङ्गीत प्रयोग हुने गर्दछ । लोकसङ्गीत भन्नाले लोकगीतमा हुने गायन, वादन र नृत्यको समष्टि रूपलाई बुझिन्छ । लोक सङ्गीतले कुनै पनि भूभागमा बस्ने मानव समूहको परम्परागत तथा जातीय सङ्गीतलाई बुझाउँछ (तिवारी, २०६०, पृ.१) । सङ्गीतका शास्त्रीय सङ्गीत, आधुनिक सङ्गीत र लोकसङ्गीत गरी तीन भेद मानिन्छन् । लोकसङ्गीत शास्त्रीय सङ्गीत र आधुनिक सङ्गीत दुवैको आधार हो । लोकसङ्गीत लोकको भावनाअनुसार बन्ने हुँदा यसमा समयानुकूल परिवर्तन भइरहन्छ तर शास्त्रीय सङ्गीत सिद्धान्तअनुरूप बनेको हुँदा यो सधैँ एकै किसिमको हुन्छ । शास्त्रीय सङ्गीत साधना र तपस्याविना प्राप्त गर्न सकिँदैन भने लोकसङ्गीत पैतृक सम्पत्ति सरह सजिलैसँग प्राप्त गर्न सकिन्छ । आधुनिक सङ्गीत भनेको समयको परिवर्तनसँगै लोक र शास्त्रीय दुवैको मिश्रित (फ्युजन) सङ्गीत मानिन्छ ।

लोकसङ्गीत लोक समाज, लोक संस्कृति, लोक परम्परा, छन्द, भाका, लय, ताल आदिमा आधारित हुन्छ । यसमा प्रयोग गरिने बाजाहरू पनि लोकमै परम्परागत शैलीबाट बनेका हुन्छन् । लोकसङ्गीतका गुणहरू परम्परा, संस्कृति, मौखिक स्वतन्त्रता, सरलता र मौलिकता हुन् । लोकगीतका भाका, लय, छन्द, मात्रा, ताल आदि छुट्टै प्रकारका हुन्छन् । यी शास्त्रीय सङ्गीतसँग मिल्दैनन् । शास्त्रीय सङ्गीतको विकास लोकसङ्गीतबाटै भएको मानिन्छ । लोकसङ्गीतमा गाउने र बजाउने शैली पनि परम्परागत हुन्छ । कुनै शास्त्र वा सिद्धान्तको ज्ञान नभईकन पनि लोकगीत गाउन सकिने हुन्छ ।

लोकसङ्गीतको छुट्टै पहिचान छ । लोकसङ्गीतमै लोकगीत बाँचेको हुन्छ । सरलता, परम्परागत शैली, मौखिकता, रोचकता, सांस्कृतिकता, मौलिकता आदि लोक सङ्गीतका विशेषता हुन् । लोकगीत र सङ्गीतमा प्रयोग गरिने आलाप (गीत वा धुनको सङ्केत गर्ने शैली, जस्तैः हे, हो हा आदि), स्थायी (गीतमा दोहोरिरहने अंश), अन्तरा (स्थायी अंशलाई पुष्टि गर्ने अंश), थेगो (टुक्काजस्तै कथन, जस्तैः रेलिमाइ, सालैजो निरमाया आदि), चरण (गीतको भाव पूरा गर्न वा सवाल जवाफ गर्न प्रयोग हुने छन्दहरूको गीति टुक्रा), भाका (लयको बुझाइ अथवा लयको स्वरूप जस्तैः ख्याली, सवाई आदि) लोकगीत सङ्गीतसँग जोडिएर आउने पारिभाषिक शब्दावली हुन् (तिवारी, २०६०, पृ.१८) । लोकसङ्गीतमा लोक धुन र लोकबाजाको प्रयोग अनिवार्य मानिन्छ । गन्धर्व जातिका मानिसहरूले लोकबाजा सारङ्गीको प्रयोग गरेर गीतमा सङ्गीत भर्ने गर्दछन् ।

सङ्गीतात्मकता भएको भाषिक रचना लोकगीत मानिन्छ । हरेक गीतको आन्तरिक संरचनामा निश्चित प्रकारको धुन रहेको हुन्छ र त्यो धुन नै सङ्गीतको परिचायक हो (आचार्य, २०६२, पृ.९) । सङ्गीत बन्नका लागि धुन अनिवार्य मानिन्छ । गीत र सङ्गीतमा के फरक छ भने गीत एउटा भाषिक कला हो, सङ्गीत हुनका लागि भाषिक तत्त्व अनिवार्य छैन । वाद्यवादनबाट धुन बन्न सक्छ अर्थात् निरर्थक शब्द गुनगुनाए पनि सङ्गीत बन्न

सक्छ । यसरी के स्पष्ट हुन्छ भने सङ्गीत गीत होइन तर सबै गीतमा सङ्गीत अनिवार्य हुन्छ (बाउरा, सन् १९५२, पृ.५७) ।

लोकगीतमा लोकसङ्गीतको प्रयोग भएको हुन्छ । लोकगीतको रचना संस्कृतिसँग आवद्ध भएका मानिसहरूले गर्छन् । तसर्थ हरेक जाति, धर्म, संस्कृति आदि भित्रबाटै लोक सङ्गीत जन्मेको हुन्छ (वर्मा, सन् १९२०, पृ.५०) । लोकगीतको सङ्गीत विश्लेषणका लागि लोकसाङ्गीतिक गायन र वादन कलालाई बुझ्नु जरुरी हुन्छ । लोकगीतमा लोकसङ्गीतको उपयोग आन्तरिक वा बाह्य दुई स्वरूपबाट भएको देखिन्छ । प्रस्तुत शोधकार्यमा लोकगीतमा सङ्गीत पक्षको विश्लेषणका यी दुवै आधारहरूलाई अँगालिएको छ :

४.२.२.१ आन्तरिक सङ्गीत

आन्तरिक सङ्गीत शब्दहरूको क्रम, आवृत्ति, अनुप्रास, वर्ण, अक्षर, पद-पदावलीहरूको तालमेलद्वारा प्रकट हुन्छ । यसलाई ध्वनिसङ्गीत पनि भन्ने गरिन्छ (दाहाल, २०६९, पृ.२०) । बाह्य सङ्गीतका रूपमा वाद्यवादनलाई वा गायकीमा प्रयोग हुने स्वरहरूको उतारचढावलाई लिन सकिन्छ तर आन्तरिक सङ्गीतमा ध्वन्यात्मक भाषिक अभिव्यक्ति रहेको हुन्छ । हरेक गीतको संरचनामा निश्चित प्रकारको धुन रहेको हुन्छ र त्यो धुन नै सङ्गीतको परिचायक हो (आचार्य, २०६२, पृ.९) । लोकगीत यदि नगाउने हो भने त्यो भाषिक स्वरूप केवल शब्दको रास मात्र बन्न पुग्छ । नगाउँदासम्म गीतमा सङ्गीतको कुनै गुन्जायस नै हुँदैन । तसर्थ सङ्गीतलाई गीतको अनिवार्य तत्त्व मानिन्छ ।

आन्तरिक सङ्गीतलाई बराल (२०६०) ले ध्वनिसङ्गीतका रूपमा लिएका छन् (पृ.२७) । गीत गाउँदा प्रकट हुने सङ्गीत बाह्य सङ्गीत मात्र हो । गीतका शब्दमा निहित सङ्गीत ध्वनिसङ्गीत हो । यस्तो सङ्गीत विभिन्न प्रकारका अनुप्रास, वर्ण, पद, पदावलीको आवृत्ति, उच्चारणको आधार आदिबाट उत्पन्न हुन्छ । लोकगीतको सङ्गीतशास्त्रीय विश्लेषणमा शब्दमा प्रयुक्त आन्तरिक सङ्गीतलाई केलाउनु पर्ने हुन्छ । यो सङ्गीत कवितामा पनि हुन्छ । साहित्य र सङ्गीतलाई जोड्ने माध्यम यही ध्वनिसङ्गीत हो । शब्द संरचनाका रूपमा रहेका अनुप्रास, अनुकरणात्मक शब्द, निपात, बिम्ब, प्रतीक, अलङ्कार आदिको सजावटबाट उत्पन्न आन्तरिक सौन्दर्य आदि आन्तरिक सङ्गीतका आधार हुन् । पद पदावलीहरूमा भएका समध्वनिहरूबाट आन्तरिक सङ्गीत पैदा भएको हुन्छ । यस्तो सङ्गीत नगाउँदा समेत शब्दबाटै स्वतः देख्न सकिन्छ । बराल (२०६०) ले यसलाई वर्ण, पद, पदावलीको सङ्गतिका रूपमा लिएका छन् (पृ.३३) । लोकगीतको आन्तरिक सङ्गीतलाई विश्लेषण गर्न निपातको आधार, अनुकरणात्मक शब्दको आधार र अनुप्रासको आधारलाई मूलभूत रूपमा लिई लय विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

४.२.२.२ बाह्य सङ्गीत

गीत गाउँदा बाह्य रूपमा प्रकट हुने ध्वन्यात्मक श्रुतिमधुर गीत एउटा भाषिक कला हो तर कुनै बाजाबाट उत्पन्न धुनबाट मात्र पनि शब्द सङ्गीत बन्न सक्छ । लोकगीतका गायकले बाजा बजाएर वा नबजाई पनि जब गीत गाउन थाल्दछन् तब बाह्य सङ्गीत गुन्जायमान हुन थाल्दछ । गन्धर्वहरूका सन्दर्भमा गायकले बाह्य सङ्गीतका रूपमा सारङ्गी बाजाको प्रयोग गरेका हुन्छन् । बाजाबाट गीतको भाका निस्कन्छ र स्वरलहरी सा, रे, ग, म, प, ध, नि मार्फत बाह्य सङ्गीत प्रकटित हुन्छ ।

बाह्य सङ्गीतलाई स्वरलिपिका माध्यमद्वारा व्यक्त गरिन्छ । सङ्गीतका लिपिमा अङ्कित स्वरहरूलाई स्वरलिपि भनिन्छ । मानवीय विचार साटासाट गर्नलाई भाषा बने झैं क्रियात्मक सङ्गीतलाई लिपिबद्ध गर्न स्वरलिपि बनाइएको हो । त्यसकारण सङ्गीतले भाषालाई लिपिबद्ध गर्ने प्रक्रिया स्वरलिपि हो । गीतको स्वरलिपि लेख्दा तालका आधारमा कुन कुन स्वरहरू कसरी प्रयोग भएका छन् भन्ने देखाइन्छ । पूर्वीय सङ्गीतशास्त्र र पाश्चात्य सङ्गीतशास्त्रमा स्वरलिपिका छुट्टाछुट्टै पद्धतिहरू विकास भएका छन् । पूर्वमा बिष्णु नारायण भातखण्डेले विकास गरेको स्वरलिपि पद्धतिको प्रयोग हुने गरेको छ । नायर (सन् १९८९) का अनुसार भातखण्डेले सिङ्गो भारतका हजारौं सङ्गीतसम्बन्धी सूचना सङ्कलन गरी तिनको गहन अध्ययन गरेर शास्त्रीय सङ्गीतको लिपि र सिद्धान्त तयार पारे जुन उनको जीवनपर्यन्तको अनुसन्धान थियो (पृ.९७) । भातखण्डेको स्वरलिपि पद्धति सरल र सहज भएकाले नेपाली गीतसङ्गीतका क्षेत्रमा भातखण्डे स्वरलिपिको प्रयोग हुने गरेको पाइन्छ (जङ्गम र रावल, २०५८, पृ.७०) । पाश्चात्य स्वरलिपि भने चित्रात्मक स्वरूपमा भएकाले केही जटिल प्रकृतिको देखिन्छ । हिजोआज पूर्वमा पनि पाश्चात्य स्वरलिपिको अधिक प्रयोग भेटिन्छ भने पाश्चात्य जगत्मा पनि पूर्वीय स्वरलिपि पद्धतिको उपयोग गरिन्छ । स्वरलिपिका माध्यमद्वारा विश्लेषित गीतलाई संसारभरिका जोसुकै मान्छेले पनि गाउन सक्छन् तर स्वरलिपिका बारेमा ज्ञान भने आवश्यक हुन्छ । स्वरलिपिले गीतमा प्रयुक्त बाह्य सङ्गीतलाई चिनाउँछ ।

गीतको स्वरलिपि लेख्दा तालका आधारमा कुन कुन स्वरहरू कसरी प्रयोग भएका छन् भन्ने देखाइन्छ । ताल भनेको गीतमा समयको मापन गर्ने आधार हो । मीर (सन् १९८०) का अनुसार ताल भनेको मात्राहरूको निश्चित पुनरावृत्तिको क्रम हो (पृ.६) । स्वरलिपि प्रस्तुत गर्दा तालमा आधारित भएर गरिन्छ । गीत तथा बाद्य रचनालाई स्वरलिपिका रूपमा तालबद्ध गरी अङ्कन गर्दा युगौंसम्म सुरक्षित राख्न सकिन्छ ।

४.३ गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा लयसङ्गीत निरूपण

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा वाद्यवादनसहितको विशेष लयसङ्गीत प्रयोग भएको पाइन्छ । उनीहरूले गाउने लोकगीतहरूमा लयसङ्गीतको प्रबलता रहेको हुन्छ । उनीहरूका लोकगीतमा विद्यमान लय र सङ्गीतको विश्लेषण निम्नानुसार भिन्ना भिन्नै शीर्षकमा गरिएको छ :

४.३.१ लय विश्लेषण

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा लोक लय र लोक प्रचलित गीति छन्दहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । धेरैजसो गीतहरू समान मात्रात्मक लय व्यवस्थामा आधारित छन् भने केही गीतहरू गद्यात्मक लयका समेत देखिन्छन् तर ती गीतहरू सङ्गीत व्यवस्थाअनुसार लयमा राखेर गाइएका छन् । लोकगीतमा रहेका लोकछन्द, उच्चारण र गतियति, पङ्क्तिविन्यास, स्थायी, अन्तरा र थेगो तथा समानान्तरतालाई लय निर्धारणका आधार मानेर यी पक्षहरूलाई उदाहरणसहित यहाँ विश्लेषण गरिएको छ । गीतको भाषिक संरचना र गायन शैलीले लय सिर्जना गर्न भूमिका खेल्ने भएकाले उपर्युक्त आधारबाट तिनमा रहेको लय पक्षलाई विश्लेषण गर्नु सान्दर्भिक देखिन्छ । तसर्थ देहायका आधारमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको लय विश्लेषणका लागि ती आधारहरूलाई यहाँ स्पष्ट गरिएको छ :

४.३.१.१ लोकछन्दका कारण उत्पन्न लय

गन्धर्व जातिमा प्रचलित धेरैजसो लोकगीतहरू समाक्षरी लोकछन्दमा आधारित रहेका छन् । लोकमा प्रचलित विभिन्न किसिमका लयहरूलाई टिपेर उनीहरूले लोकछन्दमा गीत गाउने गरेका छन् । लोकछन्दलाई लोकमा लय वा भाका पनि भनिएको पाइन्छ । झ्याउरे छन्द, झ्याउरे भाका वा झ्याउरे लय जे भने पनि झ्याउरेको स्वरूप निश्चित संरचनामा बाँधिएको हुन्छ । बन्धु (२०५८) ले लोकभाकालाई स्थान वा जातिका आधारमा पनि हेर्न सकिने उल्लेख गरेका छन् । उनले गन्धर्वहरूले गाउने गीतहरूलाई जातिका आधारमा गाइने भाकाका रूपमा पनि लिएका छन् (पृ.१२१) । तर गन्धर्वहरूले जुनसुकै भाकामा पनि गीत गाउने गरेको पाइन्छ । नेपाली लोकजीवनमा प्रचलनमा रहेका लोकछन्दलाई हेर्दा पनि यस अध्ययनमा सङ्कलित लोकगीतहरूमा झ्याउरे, सवाई, तिजे, सोरठी, मारुनी, देउसीभैलो, चुड्के र समाक्षरी छन्दहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । उनीहरूले लोकगीतमा भट्याउने अंशको पनि प्रयोग गर्ने गर्दछन् । भट्याउने अंश भन्नाले गीतको गतियतिभन्दा भिन्न तवरले द्रुत गतिमा छोट्याएर गाइएको अंश हो जसमा स्थायी अंश प्रारम्भ हुँदाको लयभन्दा फरक गायन रहन्छ । यी प्रायः १४ वा १६ अक्षरको प्रयोग भएको

हुन्छ । गन्धर्वहरूले गाउने गरेका लोकगीतहरूमा प्रयोग देहायका लोकछन्दहरू प्रयोग भएको पाइन्छ ।

भ्याउरे लोकछन्द : भ्याउरे लोकछन्द नेपाली लोकगीतहरूमा प्रचलित एक प्रकारको लोकप्रिय छन्द हो । 'भ्याउरे' शब्दको व्युत्पत्ति र अर्थका सम्बन्धमा विभिन्न मतमतान्तरहरू पाइए पनि नेपाली लोकजीवनमा सर्वसाधारणको स्थिति एवम् अवस्था झुत्रेझ्याउरे हुने हुँदा मूलतः तिनै जनसमूहले जति बेला पनि गाउने गीतलाई भ्याउरे भनिएको हुन सक्ने र झुम्रेझाम्रेका मुखैमा झुन्डिएको लोकप्रिय गीत भन्ने अर्थ यसले ध्वनित गर्छ भन्ने शर्मा र लुइटेल (२०६३) को मत रहेको देखिन्छ (पृ.८६) । यसलाई लोकवीवनमा प्रेमलहरी, प्रीतिलहरी, लोकलहरी आदिका रूपमा व्यापक रूपमा प्रयोग हुँदै आए पनि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले 'मुनामदन' खण्डकाव्यमा प्रयोग गरेर उत्कर्षता प्रदान गरेका छन् । देवकोटाले प्रयोग गरेको भ्याउरे छन्दलाई शाह (२०६०) ले जङ्गली छन्द भनेका छन् (पृ.२१) । यस प्रकारका भ्याउरे छन्दका गीतको संरचना ३+२+३+२+३+३ र ४+४+४+४ हुने कुरा नेपाल (२०७५) ले उल्लेख गरेका (पृ.२५६-२५७) भए पनि लोकजीवनमा भ्याउरेका विभिन्न भेदोपभेदहरू पाइन्छन् । गन्धर्वहरूले गाउने भ्याउरे छन्दका लोकगीतहरू शाह (२०६०) ले उल्लेख गरे झैँ विभिन्न स्वरूपमा देखा परेका छन् (पृ.५८-५९) । भ्याउरे गीत ४+५ वा ४+६ अक्षर संरचना रहेका छोटाछोटा र २२ अक्षर सम्मका लामालामा पनि हुने गर्दछन् भन्ने मत शाह (२०६०) को रहेको देखिन्छ पृ.(५६-५७) । भ्याउरे छन्दमा ठाडो र तेर्सो दुवै भाका गाउन सकिन्छ (रावल, २०६३, पृ.६९) । भाका र स्वर जसरी हालेर गाए पनि भ्याउरे लोकछन्दका गीतलाई मादलको ६ मात्रा वा ८ मात्राका तालमा हालेर गाउन सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा प्रयुक्त भ्याउरे छन्दका लोकगीतको लय व्यवस्थालाई देहायको संरचनामा देहायअनुसार हेर्न सकिन्छ :

३+२+३+२+३+३ अक्षर संरचनामा आधारित भ्याउरे लोकछन्द

(आ) बाबा न ज्यूको गइरी खेत छि मलाई घिन लाग्यो
पातली नानीलाई फरिया किन्दा छ बिस रिन लायो । (परि.४.१)

(अ) पानी र पऱ्यो रिमि र झिमी पारिको वनैमा
कालि र काठ केलाई र काट्यौ बैनीलाई सोधेर । (परि.४.२)

(इ) आकाशै भरि नौलाखे तारा म भन्न सक्दिनँ
हातमा देखी गभरि आँसु जाऊ भन्न सक्दिनँ । परि.५.९)

(ई) अकाशै भरि नौलाखे तारा
(हाइरस पियारी) म गन्न सक्दिनँ
हातमा चिठी गभरि आँसु
(हाइरस पियारी) जाऊ भन्न सक्दिनँ । (परि.५.१३)

उपर्युक्त गीतका अंशहरूमा लोकजीवनमा बहुप्रचलित ३+२+३+२+३+३ अक्षर संरचना रहेको झ्याउरे छन्दको प्रयोग भएको देखिन्छ । पहिलो र दोस्रो गीत रोपाइँको सन्दर्भसँग जोडिएका असारे गीत हुन् भने तेस्रो र चौथो गीत विवाहको सन्दर्भ जोडिएका गीत हुन् । अधोरेखाङ्कित अंशले आक्षरिक संरचनालाई छुट्याएका छन् । सबै अंशमा १६ अक्षरको भाषिक संरचना रहेको तथा पाँचौँ र दसौँ अक्षरमा विश्राम रही लय उत्पन्न भएको छ । यी गीतहरूमा समान आक्षरिक व्यवस्था रहेको हुनाले प्रभावकारी रूपमा लय उत्पन्न भएको देखिन्छ । यसमा थेगो मिलाएर पनि गाउन सकिने कुरा माथिको उदाहरण (इ) मा देखा परेको छ ।

४+४+४+४ अक्षर संरचनामा आधारित झ्याउरे छन्द

(अ) संसारका गरिब हौं नाता हाम्रो आफन्तको
हित हुने काम गरौं दुखिया र गरिबको । (परि.२.६)

(आ) बठ मान्छे कुरा गर्छन् लाटा सुनिरहन्छन् राम
राम्रालाई लेराउछन् माकुरीलाई पहराउँछन् । (परि.३.१६)

उपर्युक्त गीतका अंशहरूमा झ्याउरे लोकछन्दको दोस्रो स्वरूप देखा परेको छ । यसमा पनि अक्षरसङ्ख्या १६ रहेका भए पनि अघिल्ला (अ) का नमुनाभन्दा विश्रामगत भिन्नता रहेको पाइन्छ । अधोरेखाङ्कित अंशले ४/४ अक्षरमा विश्राम रहेको अवस्थालाई सङ्केत गरेका छन् । गीतका सबै पङ्क्तिमा १६ अक्षरको भाषिक संरचना रहेको तथा प्रत्येक चौथो अक्षरमा विश्राम कायम भई लय उत्पन्न भएको छ । यी गीतका अंशहरूमा सङ्गीतको धुन जस्तो भए पनि लय भने एकै प्रकारले सृष्टि भएको छ ।

४+५/६ अक्षर संरचनामा आधारित झ्याउरे लोकछन्द

(अ) यो ओ दुःखी रोएको किन
कैले पनि फर्केन सुदिन । (परि.२.१७)

(आ) लिनी लिने हो लिनै पर्च
दिनी दिने हो दिनै पर्च । (परि.५.५)

उल्लिखित गीतका अंशहरूमा चौथो अक्षरमा विश्राम परी लय कायम भएको देखिन्छ । यी गीतहरूमा रहेको लय व्यवस्थालाई झट्ट हेर्दा झ्याउरे होइन भन्ने अनुभूत हुन सक्छ तर छोटा झ्याउरे लयमा ९ वा १० अक्षरका पङ्क्तिहरू रहने कुरा स्वयम् गायक, प्रस्तोताको कथन समेत पाइन्छ । शाह (२०६०) ले यसलाई पुष्टि गरेका छन् (पृ. ५६) । झ्याउरे लय केवल आक्षरिक संरचनाबाट मात्र नछुट्टिएर गायकीबाट समेत छुट्टिन सक्छ भन्ने कुरा यसबाट बुझ्न सकिन्छ ।

४+६ अक्षर संरचनामा आधारित छोटा भ्याउरे लोकछन्द

(आ) बन्न थाल्यो सारङ्गी खेलौना
सुनाउदै छु, गाइनेको विलौना । (परि.२.५)

(आ) आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो । (परि.२.१५)

माथि प्रस्तुत गरिएका दुईओटा गीतका अंशहरूमा १० अक्षरको लयव्यवस्था रहेको छ । माथिको दोस्रो गीतमा भने सामान्य उच्चारण हेर्दा ४+५ अक्षरको अवस्था देखिए पनि गायकीमा भने 'खेल' शब्दमा 'ल' वर्णको उच्चारणलाई दीर्घ गरेर छन्द मिलाइएको छ । यस्तै गरी दोस्रो पङ्क्तिमा पनि 'लाई' शब्दको उच्चारण दीर्घ बनाएर गाइएको छ । यसरी उक्त गीतलाई छोटो भ्याउरे लोकछन्दमा गाइएको छ । उक्त गीतका अंशहरूको चौथो अक्षरमा विश्राम रहेको देखिन्छ । समान आक्षरिक वितरण भएकाले उक्त गीतहरूमा लय प्रवाह सशक्त बनेको देखिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा लामा भ्याउरे गीतहरू प्रचलनमा रहेको पाइँदैन ।

सवाई लोकछन्द :सवाई लोकजीवनमा प्रचलित प्रसिद्ध लोकछन्द हो । यसलाई कविता विधामा समेत प्रयोग गरिएको पाइन्छ । प्रथमिककालीन नेपाली कवितामा यस छन्दको प्रयोग गरी धेरै सवाई र लहरी काव्यहरू लेखिएका पाइन्छन् (नेपाल, २०७५, पृ. २५८) । यस छन्दमा सामान्यतया: चार पाउको एक श्लोक हुन्छ तर लोकगीतका सन्दर्भमा भने चारभन्दा बढी पङ्क्तिहरू पनि रहन सक्दछन् । यसको संरचना ४+४+४+२ अक्षरढाँचामा रहेको हुन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित धेरै लोकगीतहरूमा यस लयको प्रयोग भएको पाइन्छ । गन्धर्वहरूले कतिपय गीतका अन्तरा अंशलाई भट्याउने शैलीमा प्रस्तुत गर्ने गर्दछन् । यस्ता भट्याउने अंशहरू बढी मात्रामा सवाई छन्दमा संरचित हुन्छन् । अक्षर संरचनाका आधारमा छुट्टिने भएकाले यस छन्दबाट लयको विशिष्टता पैदा हुन्छ । यहाँ सवाई लयको प्रयोग भएका केही गन्धर्व गीतहरू प्रस्तुत गरिएका छन् :

(अ) गन्धर्वको जीवनकथा सारङ्गीमै रुन्छ
भोको पेट नाङ्गो छाती कैले पूरा हुन्छ
बाँच्नै गरो भयो हाम्लाई खेती बिर्सौं भने
सारङ्गीलाई माया गरौं नेपाली हौं भने । (परि.२.२)

(आ) गाइने जाति अइले किन भयो पर पर
सारङ्गीको धुन सुन्दा रुन्थे धर रर
सूचना र सन्देशहरू सङ्गीतका कुरा
गाइने दाइको सारङ्गी त सबैको ह जुर । (परि.२.५)

(इ) दच्छे जिउको आँगनीमा असमत्ते जग्गे

तेतीस कोटि देउताले कन्नेदान पाए
कैलासशपुरी महादेव कैलाशमा थिए
ध्यानबाट जागे हुँदा सत्यदेवी देखे । (परि.३.६)

(ई) गामैपिच्छे सिँचाईलाई अब चाइयो कुलो
राजा माराज भन्दा पनि किसान हो ठुलो
खेतीबाली लगाउनलाई सबले गर मन
अनि दुःख हुने छैन घरमै हुन्छ खान । (परि.४.११)

(उ) आनन्दको सनुसारमा बस्यौँ दस मैना
इन्द्रजालले बाँध्यो आमा देख्नु कतै छैन । (परि.५.१)

उपर्युक्त गीतका अंशहरूमा सवाई लयको प्रयोग भएको भए पनि गायनको शैली भने फरक फरक पाइन्छ । सवाईलाई गन्धर्वहरूले भट्याउने शैलीमा पनि गाउने गर्दछन् । यसमा आठौँ अक्षरमा विश्राम भई लय उत्पन्न हुन्छ । सवाईमा सुरुका चार चार अक्षरलाई एक पटक र अर्का चार अक्षरलाई अर्को पटक उच्चारण गरेर विश्राम लिइन्छ अनि पछिल्ला ६ अक्षरको उच्चारण एकैसाथ गरेर पूर्ण विश्राम लिइन्छ । यसरी हेर्दा सवाई लयको प्रयोग हुँदा एक पङ्क्ति चार भागमा विभक्त हुन्छन् जसलाई निम्नानुसार हेर्न सकिन्छ :

गन्धर्वको + जीवनकथा +सारङ्गीमै +रुन्छ
गाइने जाति + अहिले किन + भयो पर + पर
दच्छेजिउको + आँगनीमा + असमत्ते +जग्गे
गामैपिच्छे + सिँचाईलाई + अब चाहियो + कुलो
अनन्दाको + सनुसारमा + बस्यौँ दस + मैना

उपर्युक्त गीतका अंशहरूमा रहेको प्रत्येक चार अक्षरको उच्चारणगत समानता र अन्त्यमा दुई अक्षरको थपोटले सवाई लयलाई विशिष्ट तुल्याउँछन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा बढी मात्रामा सवाई लयको प्रयोग भएको देखिन्छ । माथि उदाहरणमा प्रस्तुत भएका गीतहरूमा रहेको लय व्यवस्थालाई हेर्दा गीतहरू निश्चित समाक्षरिक र प्रवाहपूर्णताको स्थिति प्रस्ट देख्न सकिन्छ ।

तिजे लोकछन्द : तिजे लोकछन्द प्रायः लय नेपालभरि गाइने विशेष लोकछन्द हो । यसमा प्रायः दुई वा चार पाउको एक श्लोक हुने गर्दछ । यस छन्दको मूल लय ४+४+४.३ अक्षर संरचनामा रहेको पाइन्छ तर तिजे लोकछन्दलाई त्यसभन्दा कम अक्षरको प्रयोग गरी सोही लयमा गन्धर्वहरूले गाउने गरेको पनि पाइन्छ । तल प्रस्तुत गरिएका गीतका

पङ्क्तिमा रहेका ऽ चिह्नले एक मात्रा बढाएर गाएको अवस्थालाई सङ्केत गरेका छन् । जस्तै :

छिन्द्रिङे ऽ ल ऽ उरी द ऽ मकी पाइलो
ई ऽ श्वर भि ऽ नाजु हो ऽ लान् नि है ऽ । (परि.१.१)

उपर्युक्त गीतको अंशमा अक्षरसङ्ख्या हेर्ने हो भने १२ अक्षर मात्र प्रयोग भएको देखिन्छ तर पहिलो पङ्क्तिमा ङे अक्षरलाई एक मात्रा बढाएर गाइएको छ जसलाई ऽ चिह्नले सङ्केत गरिएको हो । पङ्क्तिका अन्य अक्षरहरूमा पनि यसरी न्यास गरेर स्वरलाई तन्काई मात्रा पुऱ्याइएको छ । यसरी मूल लय ४+४+४.३ भए पनि अक्षरसङ्ख्या कम गरी केवल सुरलाई तन्काएर तिजे लोकछन्दको प्रयोग गर्नु गन्धर्व गीतको विशेषता बनेको छ । यस्तै गन्धर्वहरूले प्रयोग गरेको तिजे लोकछन्दमा झ्याउरे लोकछन्दको छनक पनि पाइन्छ । उनीहरूले तिजे मूल लयको पछिल्लो ३ अक्षर नराखेर १२ अक्षरको संरचनामा लय हाली गीत गाउने गरेको पाइन्छ । यसलाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

शिरमा लाउने शिरको फूल
एसैमा पापीले बेची खायो
एसैमा राजाको आस मालाई छैन
चरी जान्छु माइतीको देशैमा । (परि.१.२)

उक्त पारिवारिक र सामाजिक सन्दर्भको तिजे गीतमा ३+३+३.३ गरी १२ अक्षर रहेका देखिन्छन् । गायकीमा उच्चारण भिन्न तवरले गरिएको छ । यसलाई तलको पुष्ट्याइँबाट हेर्न सकिन्छ :

शिरमा ऽ (३), ला ऽउने (३) शिरको ऽ (३) फू ऽ ल (३) = १२ अक्षर गणना

लोकगीतमा गायकले शब्दोच्चारण सचेततापूर्वक गर्दैन । शास्त्रीय छन्दको जस्तो ह्रस्व वर्णलाई ह्रस्व र दीर्घ वर्णलाई दीर्घ उच्चारण गर्नुपर्छ भन्ने कडिकडाउ नियम लागू हुँदैन । लयको मूल संरचनासँग मिलाउन स्वरलाई तन्काएर जसरी पनि तालको गणना गरिने मात्रासम्म गीतलाई पुऱ्याइन्छ । माथि वर्णित गीतमा पनि यस्तै प्रयोग भएको छ ।

देउसीभैलो लोकछन्द : तिहार पर्वको अवसरमा गाइने भैलो गीत र देउसी गीतमा प्रयोग हुने लयलाई देउसीभैलो लय नै देउसीभैलो लोकछन्द हो । यस लोकछन्दको प्रयोग सामान्यतयाः अन्य अवसरहरूमा गरिँदैन । गन्धर्व जातिमा भैलो गाउने तीन प्रकारका लयहरूको प्रयोग हुने गरेको पाइन्छ भने देउसी गीतमा एकै प्रकारको लय प्रयोग भएको

पाइन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित भैलो गीतमा प्रयोग भएका लयका तीन स्वरूपलाई निम्न आधारमा हेर्न सकिन्छ :

दिने भए देउ सिदा
हैन भने देउ विदा
सगरखण्ड गुलियो
यौटै घरमा भुलियो ।
हे औँसीको बार गाई तिहारो भैलो । (परि.१.७)

उपर्युक्त गीतको अंशमा ४+३ अक्षरको लय प्रयोग भएको छ । यहाँ 'देउ' शब्दको उच्चारण एक अक्षरमा भएको देखिन्छ । गीतको अन्तिम पङ्क्ति रहनीका रूपमा रहेको छ । यो लय नेपालभर प्रचलित छ । यसमा मादलको ६ मात्राको तालको उपयोग गरिन्छ । यस्तै अर्को भैलो गीतमा ३+२ अक्षरको लय प्रयोग भएको पाइन्छ । देउसी गीतमा पनि प्रयोग हुने लय यही हो । तेस्रो अक्षरमा विश्राम रहने भैलो गीतमा 'भैली राम' थेगोका रूपमा रहेको देखिन्छ । जस्तै :

हे वर्षमा दिनको - भैली राम हे तिहार आम्च - भैली राम
हे हामरो घरमा - भैली राम हे दाजु र भाइ - भैली राम (परि.१.८)

उक्त गीतमा बर्षमा (३) र दिनको (२) अक्षरको प्रयोग भई लय सृष्टि भएको छ । यसमा 'हे' अलापको प्रयोग भएर लयमा थप विशिष्टता थपिएको छ । देउसी गीतमा प्रयोग हुने लय पनि उही ४+३ अक्षरमा आधारित देखिन्छ । जस्तै :

हे कटुसको बियाँ - देउसिरे हे हातमा बत्ती - देउसिरे
हे तिमीले छेक्यौ - देउसिरे हे टिकामा लाई - देउसिरे (परि १.९)

माथिको देउसी गीतमा अधोरेखाङ्कन गरिएका अंशहरूमा ३+२ अक्षरको लय व्यवस्था रहेको देखिन्छ । देउसी र भैलो दुवै गीतमा यस प्रकारको लयले नेपाली लोकगीतका क्षेत्रमा पहिचान कायम गरेको देखिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित देउसी र भैलो गीतको उक्त लोकछन्द आम नेपालीहरूमाझ सुपरिचित छ ।

बालोरी लय : बालबालिकाहरूलाई खुसी पार्न गाइने गीतलाई बालोरी गीत भनिन्छ । यसलाई लल्लोरी पनि भन्ने गरिन्छ । बालोरीका रूपमा गाइने गीतबाट उत्पन्न हुने लय नै बालोरी लोकछन्द हो । बालोरी छन्दमा गाइने गीतबाट उत्पन्न हुने लय बालोरी हो । लोकप्रचलनमा यस लयका लागि ४+२ वा ४+३ अक्षरसङ्ख्या रहेका हुन्छन् । नेपाल (२०७५) का अनुसार यसमा छोटा शब्द र अनुप्रासको प्रयोग आवश्यक मानिन्छ (पृ.२६२) । गन्धर्वहरूले गाउने गरेको बालोरी लोकगीतमा ४+३ अक्षरको प्रयोग हुने गरेको छ । अति

छोटो संरचनामा तीव्र लय उत्पन्न गर्न यो लय प्रभावकारी मानिन्छ । तल दिइएको गीतमा बालोरी लोकछन्दको प्रयोग भई विशिष्ट लय उत्पन्न भएको छ :

आऊ निदरी आऊ न
छुन्मुनु गर्दै आऊ न । (परि.४.३)

उक्त गीतमा 'आऊ निदरी' र 'छुन्मुनु गर्दै' भन्ने अंशमा उच्चारणका माध्यमद्वारा चौथो अक्षरमा मिलाएर लय उत्पन्न गराइएको छ । यहाँ वर्णको सङ्ख्या पाँच देखिए पनि उच्चारण चार अक्षर हुने गरी गरिएको छ । यो बालगीत भएकाले यसमा बालोरी छन्दको प्रयोग हुनु स्वाभाविक छ । गन्धर्वहरूले आक्षरिक रूपमा सचेत भई यस लयको प्रयोग गरेको देखिँदैन । यसमा मूलतः ४+३ अक्षरको लय प्रयोग भएको छ ।

मारुनी लोकछन्द : मारुनी लोकप्रसिद्ध र प्रचलित लोकछन्द हो । यसमा ४+३+३ अक्षरको लय व्यवस्थाको प्रयोग भएको हुन्छ । नेपाल (२०७५) का अनुसार अजन्त शब्दको हलन्त उच्चारण हुँदा वा इ/उ को अर्ध उच्चारण हुँदा ९, ११ वा १२ अक्षरमा समेत यसको संरचना बनेको देखिन्छ (पृ.२६८) । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा मारुनी लोकछन्दको प्रयोग भएका लोकगीतहरू उल्लेख्य मात्रामा रहेका छन् । तलको गीतांशलाई यस लोकछन्दको उदाहरणका रूपमा हेर्न सकिन्छ :

छिटै आउँछु भनेर जानुभो
आउने ठेगान कहिले हो कहिले हो ? (परि.२.१३)

उक्त गीतमा छिटै आउँछु (४), भनेर (३), जानुभो (३), आउने ठेगान (४), कहिले हो (३) र कहिले हो (३) गरी १० अक्षरको मारुनी लय प्रयोग भएको पाइन्छ । यहाँ 'आउने ठेगान' भन्ने पदावलीलाई चार अक्षरमा उच्चारण गरिएका कारण मारुनी लोकछन्द सिर्जना भएको छ । यहाँ मारुनी लयको मुख्य संरचना र ९ अक्षरमा रहेको मारुनी लोक लय रहेको अर्को गीतको अंशलाई मूल संरचनासँग तुलना गरेर हेरिएको छ :

हे दुई हजार बहतर सालैमा
भइयो भेट यै वेगनास तालैमा
भेट हुँदा यसो र त्यअसो
कैले पनि पर्दैन त्यो मेसो ।

आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो । (परि.२.१५)

उक्त गीतका माथिल्ला दुई पङ्क्तिपुञ्जमा मूल मारुनीको संरचनामा रहेको ४+३+३ अक्षरको लय व्यवस्था रहेको छ भने तेस्रो पङ्क्तिपुञ्जमा भने अन्त्यमा दुई अक्षर

मात्र प्रयोग भएका छन् तर गायकीबाट निस्कने लय व्यवस्था भने मारुनी नै हो । गन्धर्वहरूले यस लयमा गीतहरू गाउने गरेका अन्य विभिन्न उदाहरण पनि उपलब्ध छन् ।

४.३.१.२ उच्चारणका कारणबाट उत्पन्न लय

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूलाई उच्चारणका आधारमा हेर्दा तिनमा उच्चारणगत भिन्नता देखिन्छ । गन्धर्वहरूले गाउने लोकगीतहरू मानक नेपाली उच्चारण र ध्वनि परिवर्तनसहितको उच्चारणमा गाइएका छन् । यी दुवै पक्षलाई यहाँ निम्नानुसार विश्लेषण गरिएको छ :

उच्चारणमा मानक नेपाली : उच्चारण भाषाको ध्वन्यात्मक अभिव्यक्ति हो । गीतमा प्रयोग भएको मधुर ध्वनिले सङ्गीत र लयको सृष्टि गर्दछ भन्ने कुरा प्रस्ट छ । गन्धर्वहरूले लोकगीत गायनका क्रममा मानक नेपाली भाषाको प्रयोग गर्ने गरेको पाइन्छ । उनीहरूले गाउने लोकगीतहरूमा मानक नेपालीमा प्रचलित शब्दहरू र तिनको मानक उच्चारण पनि रहेको हुन्छ । यसलाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

कदमका गाछीमा किस्नजी बसेका
जमुनामा गोलेनीहरू लौन नि फँसेका
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल । (परि.३.३)

उपर्युक्त गीतमा प्रयोग गरिएका पदहरू लेख्य र कथ्य दुवै कोणबाट हेर्दा पनि मानक नेपाली भाषाको स्वरूपसँग मिलेका छन् । यहाँ प्रयोग भएका ‘किस्न’ एउटा शब्दबाहेक अन्य सबै शब्दहरू नेपाली मानक भाषामा प्रयोग हुने शब्दहरू हुन् । रेखाङ्कित पद पदावलीहरूको स्तरीय उच्चारण हुँदा लयको प्रयोगमा सहजता भएको छ । कथ्य शब्दको प्रयोग हुँदा असामान्य तवरले उच्चारण भएर लय मिलाइन्छ तर मानक उच्चारणमा लयमेलका लागि कुनै औच्चार्य कसरत पनि गर्नु पर्दैन ।

उच्चारणमा ध्वनि परिवर्तन : गन्धर्व जातिमा प्रचलित कतिपय लोकगीतहरूमा कथ्य नेपाली भाषाको प्रयोग पाइन्छ । कथ्य शैलीको उच्चारणले गर्दा ध्वनि परिवर्तनको स्थिति देखा पर्ने गर्दछन् । ध्वनिपरिवर्तनअन्तर्गत लोप, आगम र परिवर्तनको अवस्थालाई देख्न सकिन्छ । यसलाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

दोसरी बिहा घनकाए पनि
खाने र लाउनी नै हुम्ला है
खाने र लाउनी मै हुम्ला है । परि.१.१)

उपर्युक्त गीतांशमा अधोरेखाङ्कित पदहरू 'दोसरी' र 'घनकाए' पदहरू 'दोस्रो' र 'घन्काए' सँग (स्रोतः गोपीलाल गन्धर्व, वर्ष : ७१, गोरखा) सम्बन्धित छन् । यहाँ 'दोसरी' भन्ने पद चार अक्षरको मात्रा पुऱ्याउनका लागि आएको देखिन्छ जुन कुरा प्रत्यक्षतः लयसँग सम्बन्धित छ । यस्तै 'लाउनी' पदमा 'ए' ध्वनि 'इ' मा र 'हुम्ला' पदमा 'उ' अनुनासिकता 'उम्' मा परिवर्तन भएको देखिन्छ । यसरी ध्वनि परिवर्तको अवस्था भए पनि तिनले लय संयोजनमा भूमिका खेलेको देखिन्छ । गन्धर्वहरूले स्थानीय भाषिक विशेषताका रूपमा ध्वनि परिवर्तन गरिएका शब्दहरू प्रयोग गरे पनि तिनले लयका लागि महत्त्वपूर्ण कार्य गरेका हुन्छन् ।

उच्चारणमा प्लुतको प्रयोग : उच्चारणमा ह्रस्व, दीर्घ वा प्लुतको प्रयोग गर्नु भनेको पनि लयकै अभिव्यक्ति हो । गीत गायनमा प्लुत उच्चारणले लयलाई प्रभावित गरेको हुन्छ । गन्धर्वहरूले गीतका शब्दहरू उच्चारण गर्दा कतिपय ह्रस्व शब्दहरूलाई समत दीर्घ उच्चारण गरी लेघ्रो तानेर वा तन्काएर प्लुत उच्चारण गरेका हुन्छन् । यसलाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

कहाँ होलान् छोरा र नाआँति
बुढेसकालमा के लाउथ्यौ पिरती, घर त पूर्व हो
शुभ नाम के पऱ्यो, म पनि तिम्रै हो
अल्लारे सान्नानी उमेर कति भो । (परि.२.२०)

माथि प्रस्तुत गरिएको गीतमा गायनका क्रममा अधोरेखाङ्कित वर्णहरूको उच्चारण दीर्घ वा प्लुत भएको छ । यो कुरा गायनबाट मात्र प्रस्ट हुने भए पनि आक्षरिक उच्चारणबाट समेत महसुस गर्न सकिन्छ । 'नाआँती' उच्चारण हुनु भनेकै 'ना' को अनुनासिक विस्तार हो । यस्तै गायनका क्रममा प्रस्तोताले रेखाङ्कित अक्षरलाई प्लुत उच्चारण गरेका छन् । गायनमा कतिपय ह्रस्व वर्णहरू पनि उच्चारणगत रूपमा दीर्घीभवन भएका छन् । यसबाट उच्चारण केवल उच्चारण मात्र नभएर लयको अभिव्यक्तिका लागि गरिएको विशिष्ट ध्वन्यात्मक अभिव्यक्ति हो भन्ने बुझिन्छ ।

उच्चारणमा द्रुतता : गन्धर्व गीतहरूमा वर्णहरूको उच्चारण गर्दा केवल दीर्घीभवन मात्र नभई छोट्याएर समेत उच्चारण गरिएको देखिन्छ । कतिपय शब्दहरूको उच्चारणको छोटो रूपको प्रयोग हुनु गन्धर्व गीतको उच्चारणगत विशेषता बनेको छ । यसलाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

हे टिकोमा लाई - भैली राम
हे ए दिदी मलाई - भैली राम
हे बाटामा छेक्यो - भैली राम

हे तिमीसङ् म नि - भैली राम
हे कालले आ'र - भैली राम
हे दिदीको हातको - भैली राम

उपर्युक्त भैलो गीतका पछिल्ला दुई अंशमा 'तिमीसँग म पनि' भन्ने पदावलीलाई 'तिमीसङ् म नि' तथा 'कालले आएर' भन्ने पदावलीलाई 'कालले आ'र' उच्चारण गरिएको हुनाले उच्चारणमा द्रुतता देखिएको छ । यसो गर्नुको कारण बढी अक्षरका शब्दहरूलाई ताल र लयमा राखिनु हो । मानक उच्चारण गर्दा बढी अक्षरमा गणना हुने शब्दहरूलाई त्यसभन्दा कम अक्षरमा समेटी उच्चारण गर्नु गन्धर्व गायनको विशेषता बनेको छ जसको कारण लयको सृष्टि गर्नु हो । गन्धर्वहरूले गीत गाउँदा विशेष गरी अन्तरा अंशलाई भट्याएर (द्रुत गतिमा) गाउने गरेको पाइन्छ । यस्ता अंशहरू द्रुत उच्चारणबाट प्रकटित हुन्छन् । यस्ता अंशहरू तालविहीन रूपमा गाइएका हुन्छन् । तुरुन्तै द्रुत उच्चारण गरिने र फेरि साविककै लयमा फर्किने गरेर भट्याउने अंशहरू छन् जसले लयको प्रस्तुतिमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका हुन्छन् । यसलाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

गामैपिच्छे सिँचाईलाई अब चाहियो कुलो
राजा माराज भन्दा पनि किसान हो ठुलो
खेतीबाली लगाउनलाई सबले गर मन
अनि दुःख हुने छैन घरमै हुन्छ खान
आलु, लसुन, जहुँ, गहुँ विकास गर्न थाल
चैत पनि लाग्दाखेरि रोपाइँ गरिहाल । (परि.४.११)

उपर्युक्त गीतमा रहेको उच्चारण व्यवस्था द्रुत शैलीमा रहेको छ, यसको तात्पर्य पहिलो अक्षरदखि गायन सुरु हुँदा विरामलाई प्रत्यक्ष नदेखाई फटाफट गाइन्छ र अन्त्यमा एकै पटक विश्राम लिइन्छ । यस प्रकारको गायनलाई गन्धर्वहरूको विशेष पहिचान मानिएको छ । यस्ता अंशहरू प्रायः अन्तरामा मात्र हुने गर्दछन् । यस्तो प्रस्तुतिमा द्रुत लय र तालको प्रयोग गरिन्छ । सामान्यतयाः यो मध्य लयको दुगुना उच्चारण हो ।

उच्चारणमा अलापको प्रयोग : अलाप भन्नाले प्लुत उच्चारणका माध्यमद्वारा एउटै स्वरलाई न्यास गरी परसम्म पुऱ्याउनु हो । अलापले लोकगीतमा लयगत समानता कायम गर्नमा सहयोग गरेको हुन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा अलापको प्रयोग प्रशस्त हुने गरेको देखिन्छ । उनीहरूले बढी मात्रामा 'हे' थेगोमार्फत अलाप कायम गरेको पाइन्छ । अलापको प्रयोग गरेका छन् । यसबाहेक निरमाया, बरिलै जस्ता थगोहरूले पनि गन्धर्व लोकगीतहरूलाई अलापमय बनाएका छन् । गन्धर्वहरूले लोकगीतमा प्रयोग गरेका अलापको प्रयोगलाई तलका उदाहरूबाट हेर्न सकिन्छ :

हे-हो, जानु छैन रनको सङ्ग्राम
हे, हो हामी त जान्छौँ रनको सङ्ग्राम
छक्का दाउ हान्दै सबै राज्य गुम्यो

हे हो, द्रुपदी रानी जुवैमा हाऱ्यौ । (परि.१.६)
हे दुई हजार बहतर सालैमा
भइयो भेट यै वेगनास तालैमा
फुल फुलेर पहेलै भयो । (परि.२.१५)

माथि प्रस्तुत गरिएका अधोरेखाङ्कित थेगोहरूमार्फत लाकगीतमा अलापको प्रयोग गरिएको छ । ती थेगोहरूलाई उच्चारणका माध्यमद्वारा अलाप भरिएको छ । अलापले गीतलाई डोऱ्याउने कार्य समेत गरेको हुन्छ । गीत कसरी सुरु हुने भन्ने कुराको सङ्केतसमेत अलापबाट नै हुने गर्दछ । माथि प्रस्तुत गरिएका उदाहरणबाहेक गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा अलापको प्रयोगले लयगत वैशिष्ट्य कायम गरेको देख्न सकिन्छ । गन्धर्व लोकगीतहरूमा सारङ्गी बाजाको प्रयोगले अलापलाई अझ प्रभावकारी बनाउने गरेको छ ।

अक्षर प्रयोगका कारणबाट उत्पन्न हुने लय : लोकगीतमा अक्षरसङ्ख्याले कस्तो प्रकारको लय उत्पन्न हुने हो भन्ने कुरा दर्साउँछ । झ्याउरे, सवाई आदि गरिएका छन्दहरू पनि अक्षरसङ्ख्याकै आधारमा निर्धारण भएका हुन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू एक पाउमा पाँचदेखि बिस अक्षरसम्मका अक्षर संरचनामा रहेका छन् । अक्षरले मात्रा निर्धारण गर्ने भएकाले लयका लागि मुख्य भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ । सममात्रिक र समाक्षरिक लोकगीतहरूमा लय अझ स्पष्ट हुने गर्दछ तर गन्धर्व गीतहरूमा लयको अवस्था हेर्दा स्थायी र अन्तराका पङ्क्तिहरूमा भिन्न भिन्न अक्षरसङ्ख्या भए पनि सङ्गीतशास्त्रअनुसारको एकै प्रकारको लय व्यवस्था प्रयोग भएको देखिन्छ । अक्षरसङ्ख्यासँगै गतियतिको समेत प्रयोग गरिने हुँदा अक्षर, मात्रा र विश्राम एकअर्कासँग अन्तर्सम्बन्धित छन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा आक्षरिकता र त्यसबाट निर्मित लयलाई निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ :

पाँच अक्षरका गीत : गन्धर्व जातिमा प्रचलित भैलो गीतमा ३+२ अक्षर र यतिको प्रयोग गरी लयको संयोजन गरिएको देखिन्छ । आदिदेखि अन्त्यसम्म यही लयको प्रयोग भएको देखिन्छ । आक्षरिक व्यवस्थालाई हेर्दा कतै कतै २+२ गरी ४ अक्षर मात्र रहेको भए पनि मात्रागत रूपमा ३+२ कै लयमा गीतलाई ढालिएको छ ।

गीत : हे वर्षमा दिनको - भैलीराम
अक्षर : १ २ ३ ४ ५
गीत : हे तिहार आम्च - भैलीराम (परि.१.९)
अक्षर : १ २ ३ ४ ५
(च ऽ मा 'च' अक्षरलाई एक मात्रा थपी दीर्घ उच्चारण गरेर ३ मात्रा गराइएको)

गन्धर्वहरूले गाउने देउसी गीतमा पनि पाँच अक्षरको लय व्यवस्था प्रयोग भएको देखिन्छ । उक्त गीतमा ३+२ अक्षर र विश्राममा आधारित गीतिलयको प्रयोग भएको देखिन्छ । देउसी र भैलोको आक्षरिक व्यवस्था समान किसिमको देखिन्छ ।

गीत : हे देउसी रे भन - देउसी रे
अक्षर : १ २ ३ ४ ५

गीत : हे चिप्लोमा बाटो - देउसी रे (परि.१.९)
अक्षर : १ २ ३ ४ ५

उपर्युक्त लाकगीतका अंशहरूमा 'हे' लाई अलापका रूपमा र 'भैलीराम' तथा 'देउसिरे' पदहरू थेगोका रूपमा प्रयोग भएका छन् । ती थेगाहरू आक्षरिक गणनाभन्दा भिन्न रूपमा रहेका छन् तर तिनले गीतको मूल आक्षरिक संरचनालाई कुनै असर गरेको देखिँदैन ।

आठ अक्षरका गीत : तिहार पर्वमा गन्धर्वहरूले गाउने भैलो गीत ८ अक्षरको लय संरचनामा आधारित गीत हो । आक्षरिक गणनामा सात वा नौ अक्षरका पङ्क्तिहरू यसमा रहे पनि ताल मिलाउन कुनै अक्षरलाई प्लुत उच्चारण गरी लय कायम गरिएको देखिन्छ । सङ्गीतशास्त्रका आधारमा हेर्दा यस गीतलाई ६ मात्राको तालमा गाउने गरिन्छ । प्रस्तुत गीतको लय व्यवस्थालाई निम्न लिखित आधारबाट हेर्न सकिन्छ :

गीत - भैलिनी आइन् आँगन(परि. १.७)
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

उपर्युक्त अवस्थालाई हेर्दा गीतका पङ्क्तिहरूमा जति अक्षर र मात्रा भए पनि उच्चारणका माध्यमद्वारा एउटै लयको स्थितिमा मात्रा समीकरण गरिएको देखिन्छ । उक्त भैलो गीत लोकलयमा आधारित ३+३+२ अक्षरको विश्राम व्यवस्थामा आधारित गीत हो । यो सङ्क्षिप्त आक्षरिक व्यवस्था भएको लोक गीत हो ।

नौ अक्षरका गीत : 'गोविन्द गोकुलमा आई' बोलको गीत अनियमित र मिश्रित प्रकारको लयव्यवस्थामा आधारित छ । गीतका पङ्क्तिहरू र तिनमा रहेका अक्षरसङ्ख्याको असमान वितरण गीतमा भएको देखिन्छ । गीतको लय मिलाउन सबै पङ्क्तिहरूमा अलापको सहायता लिइएको देखिन्छ । उक्त गीतको मूल लयव्यवस्था ३+४+२ को अक्षर र १६ मात्राको तालमा आधारित छ भन्ने कुरालाई यस प्रकार देखाउन सकिन्छ :

गीत - गोविन्द गोकुलमा आई (परि.३.७)
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९

उपर्युक्त स्थितिलाई हेर्दा 'गो' अक्षरलाई प्लुत उच्चारण गरिएको तथा 'विन्द' एकैसाथ उच्चारण गरिएको देखिन्छ । त्यसै गरी 'गोकु' एकपटक 'ल' मा एकपटक उच्चारण गरिन्छ । त्यसपछि 'आ' र 'ई' लाई पुनः प्लुत उच्चारण गरिएको देखिन्छ । यसरी हेर्दा उक्त गीतांशको उच्चारण गो ऽ ऽ विन्द गोकुलमा आ ऽ ऽ ई ऽ ऽ ऽ भएको छ । यस किसिमको उच्चारण भई गीतमा लय कायम भएको छ । यस अवस्थालाई हेर्दा १६ मात्राको तालमा आबद्ध गर्न यसरी 'गो', 'आ' र 'इ' लाई लामो उच्चारण गरी लयमा राखिएको भन्ने बुझिन्छ । गीतका अन्य पङ्क्तिहरूमा जति अक्षरको प्रयोग भए तापनि मूल लयव्यवस्था भने ९ अक्षर र १६ मात्राको रहेको देखिन्छ ।

दश अक्षरका गीत : 'गाइनेको बिलौना' बोलको गीतमा स्थायी अंशमा ४+३+३ र अन्तरामा ४+४+४+२ अक्षर व्यवस्थामा आधारित गीतिलयको प्रयोग भएको देखिन्छ । स्थायी अंशमा पाइने लय व्यवस्था निम्नअनुसार रहेको छ :

गीत - बन्न थाल्यो सारङ्गी खेलौना (स्थायी)
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० (परि.२.५)

उपर्युक्त व्यवस्थालाई हेर्दा गीतको चौथो र सातौँ अक्षरमा विश्राम रहेको देखिन्छ । गीतका अन्य पङ्क्तिहरूमा पनि सङ्गीतशास्त्रको ताल एकाइअनुसार लयमा समानता रहेको छ ।

'फर्केन सुदिन' बोलको अर्को गन्धर्व गीतको स्थायी अंशमा ४+३+३ अक्षर व्यवस्थामा आधारित लयको प्रयोग यस प्रकार भएको भएको छ :

गीत : यो ओ दुःखी रोएको दिन
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १०
गीत : कैले पनि फर्केन सुदिन (परि.२.१७)
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १०

उपर्युक्त पहिलो पङ्क्तिमा आठ अक्षर मात्र देखिन्छन् तर उच्चारणलाई दीर्घ वा प्लुत गराई दोस्रो पङ्क्ति सरहकै लय पहिलो पङ्क्तिमा पनि कायम भएको छ । 'भरिया म' बोलको गीतमा स्थायी अंशमा ४+३+३ को यति व्यवस्थामा आधारित लय रहेको देखिन्छ ।

भरिया म बिसाएँ भाऽरी - १०
भन्ज्याङको शीतलु छायामा । - १० (परि.२.१९)

गन्धर्वहरूले विभिन्न प्रकारका ठट्यौली गीतहरू गाउने गर्दछन् । तीमध्ये एउटा लोकगीतको आक्षरिक लय व्यवस्था यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ । स्थायी अंशमा भने ४+३+३ अक्षरमा आधारित लयव्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

गीत : कहाँ होलान् छोरा र नाआँति
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १०
गीत : बुढेसकालमा के लाउथ्यो पिरती (परि.२.२०)
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १०

उपर्युक्त दश अक्षर र चौध अक्षरको लय व्यवस्था पनि सङ्गीतको ताल एकाइका आधारमा एउटै तालमा समाहित भई गीतमा प्रस्तुत भएको छ । दुवै अंशहरू आठ मात्राको तालमा बद्ध भएका छन् ।

पर्वगीतका रूपमा रहेको 'होरी' गीत गीतमा मिश्रित प्रकारको लयव्यवस्था प्रयोग भएको देखिन्छ । यस गीतको लय व्यवस्थालाई निम्नअनुसार हेर्न सकिन्छ :

हो ऽऽऽ री, खेल्न आइदेऊ न गोरी हो
आज हामी आयौँ शरणमा

गीत - खेल्न आइदेऊ न गोरी हो – १० अक्षर
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १०

उपर्युक्त आक्षरिक तथा मात्रागत व्यवस्थाअनुसार हेर्दा यसमा ६+४ को लय व्यवस्था देख्न सकिन्छ । यहाँ 'हो ऽऽऽरी' भन्ने पदावली थेगोका रूपमा पूरक अंश भई आएको र गीतको मूल संरचना भने १० अक्षरमा नै रहेको छ । उक्त गीतको अन्त्यमा भने फरक आक्षरिक र मात्रागत व्यवस्था देख्न सकिन्छ । मिश्रित लय व्यवस्था भएका कतिपय गीतहरूमा फरक फरक पङ्क्तिगत रूपमा अक्षरसङ्ख्या हुन सक्ने र उक्त गीत पनि त्यस्तै प्रकारको रहेको पाइएको छ ।

वामन अवतार वर्णनसँग सम्बन्धित गीतको स्थायी अंशमा ३+३+४ को आक्षरिक व्यवस्थामा आधारित लय प्रयोग भएको देखिन्छ :
गीत : विजय भयौ नि ब्रामहण
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १०
गीत : विजय भयौ नि कौनै काम (ब्रामहण)
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १०

गीतको अन्तरा भागमा गद्यात्मक स्वरूपको भाषिक प्रयोग भएको देखिन्छ तसर्थ बाह्य लयका आधारमा मात्र लय पहिचान गर्न सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा आक्षरिक सङ्ख्या असमान भएका गीतहरू पनि प्रशस्त मात्रामा पाइने हुनाले सङ्गीत व्यवस्थाअनुसार आक्षरिकतालाई समायोजन गरी लय मिलाइएको छ ।

एघार अक्षरका गीत : पर्वगीतका रूपमा रहेको 'दुर्गास्तुति' गीतको स्थायी अंशमा ११ अक्षरको र अन्तरा अंशमा १० अक्षरको लय व्यवस्था रहेको छ । यस गीतका अक्षर, मात्रा र यति निम्नअनुसार रहेको छ :

गीत : जैदेवी माइ तिमी हौ भवानी (११ अक्षर) (परि. १.३)
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११

उपर्युक्त आक्षरिक, मात्रागत र यतिगत व्यवस्थालाई हेर्दा प्रस्तुत स्थायी अंशको पङ्क्तिमा ३+४+४ अक्षरको यति र लय व्यवस्था रहेको देखिन्छ । यसमा रहेको 'माइ' मा दुई अक्षरको उच्चारण व्यवस्था रहेको देखिन्छ । गन्धर्वहरूले गाउने दाइँ गीतमा ३+३+५ अक्षरको एक पङ्क्ति र उच्चारणका आधारमा पनि सोही अनुसार हुने गरी लय व्यवस्था यस प्रकार रहेको देखिन्छ :

गीत : मियाको टुपामा परालको चान्द्रो
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११
गीत : काग क्वैली वनमा झसङ्ग मनमा
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११(परि.४.४)

उपर्युक्त आक्षरिक व्यवस्थामा कतिओटा अक्षर रहेका छ भनी हेरिएको छैन । 'काग'- एक अक्षर, 'क्वैली' - दुई अक्षर र 'वनमा' तीन अक्षर उच्चारणका आधारमा रहेका हुन् । यस किसिमको लय व्यवस्था लोकगीतको क्षेत्रमा रहेको एउटा गीति लय हो । कतिपय गद्य संरचनाका गीतहरूमा पनि उपर्युक्त व्यवस्थाअनुसार लयको वितरण गरिएको पाउन सकिन्छ ।

बाह्र अक्षरको लय व्यवस्था : अध्ययनका क्रममा सङ्कलित पौराणिक सन्दर्भको तिजे गीतमा ३+३+३+३ गरी १२ अक्षरको लय व्यवस्था प्रयोग भएको छ । अक्षरसङ्ख्या र मात्रा सङ्ख्या पङ्क्तिगत रूपमा भिन्न भिन्न भए पनि यतिको स्थिति गीतका सबै पङ्क्तिहरूमा समान रूपमा देखिन्छ ।

गीत : अलि नै प ऽ र सर न महादेव
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२

उपर्युक्त स्थितिलाई हेर्दा अक्षरका आधारमा हेर्दा यस गीतमा ११ अक्षर र १४ मात्राको प्रयोग भएको भए पनि यति भने प्रत्येक तीन अक्षरमा रहेको र १२ मात्राको लयव्यवस्था प्रयोग भएको देखिन्छ । गन्धर्व लोकगीतहरूमा बाह्र अक्षरका गीतहरू तुलनात्मक रूपमा कम रहेका छन् ।

तेह्र अक्षरका गीत : गन्धर्व जातिमा प्रचलित कलवालीको गीतमा अनियमित किसिमको गद्य लयको प्रयोग भएको देखिन्छ । गद्यलयमा रहेको गीतलाई बाह्य सङ्गीत र गायनका माध्यमद्वारा सङ्गीत भर्ने गरिन्छ । गीतको स्थायी अंशमा १३ अक्षरको गीति लयलाई सङ्गीतमा बद्ध गरिएको छ । नमुनाका रूपमा स्थायी अंशका पङ्क्तिहरूलाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

गीत : मै मदवाला(राम) मै मदवाला र जोगी
अक्षर १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२
गीत : कलवाली नि मै मदवाली र जोगी (परि.३.१०)
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२

उपर्युक्त अवस्थाअनुसार पाँचौँ र दसौँ अक्षरमा अल्प विश्रामको प्रयोग भई गीतिलय कायम भएको देख्न सकिन्छ । अन्तराका पङ्क्तिहरू अनियमित अक्षरसङ्ख्या र मात्राहरूको प्रयोग भएकाले उपर्युक्त लयव्यवस्था अनुसार नै उच्चारण र तान मिलाउँदै गीतमा लय भरिएको छ ।

गन्धर्वहरूले गाउने कृष्णको भजन गीतमा प्रत्येक दुई अक्षरमा अल्प विश्राम रहेको देखिन्छ । छैटौँ अक्षरमा मध्य विश्रामको अवस्था देख्न सकिन्छ । गीतका सबै पङ्क्तिहरूमा यस्तै प्रकारको लयव्यवस्था देख्न सकिन्छ । उक्त गीतमा १३ अक्षरको लय व्यवस्था प्रयोग गरिएको देखिन्छ तर गीतका पङ्क्तिहरूमा अक्षरगत समानता नभएकाले उच्चारणका आधारमा १३ अक्षर पुऱ्याई तालबद्ध गरिएको छ । गीतका दुई पङ्क्तिलाई लय व्यवस्थासम्बन्धी स्पष्टताका लागि यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

गीत : वृन्दा है ऽ ऽ वनमा गावै चराउने
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३

उपर्युक्त लयगत व्यवस्थालई हेर्दा ५+२+६ अक्षरको लय व्यवस्था गीतमा विद्यमान छ । यहाँ पङ्क्तिको पाँचौँ अक्षरमा अल्प यति र सातौँ अक्षरमा मध्य यति रहेको देखिन्छ । जस्तै :

गीत : वृन्दा है ऽऽ वनमा गावै चराउने
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ (परि.३.४)

गन्धर्व जातिमा प्रचलित एउटा आरती गीतमा १३ अक्षरी लोक छन्दको प्रयोग भएको देखिन्छ । यस गीतको लय व्यवस्थालाई निम्न अनुसार हेर्न सकिन्छ :

गीत - सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ (परि.३.३)

चौध अक्षरका गीत : गन्धर्व महिमासँग सम्बन्धित गीत बहुप्रचलित सवाई छन्दमा रहेको छ । सोही लोक छन्दअनुसार यस गीतमा लय मिलाइएको देखिन्छ । यसलाई निम्नअनुसार हेर्न सकिन्छ :

गीत : यस्तै भयो गन्धर्वको दु:खी हाम्रो चोला
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ (परि. २.३)

प्रेम विषयक 'जुनकिरी' भन्ने गीतमा १४ अक्षरको लयव्यवस्था रहेको देखिन्छ । ४+४+६ को लयव्यवस्थालाई शाह (२०६०) ले पाखे छन्द भनेका छन् (पृ.२०) । यस्ता गीतमा पहिलो पङ्क्तिमा अर्कै भाव र दोस्रो पङ्क्तिमा आएर मात्र गीतको खास भाव प्रकट गरिएको हुन्छ । 'जुनकिरी' बोलको गीतमा लय पक्षको विश्लेषण निम्नानुसार गरिएको छ :

गीत : तिम्रै मात्र जुनकिरी लाइराछ भर
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४
गीत : घुम्टो ओढाई जुनकिरी लैजाने रहर ।

यस गीतको अन्तरामा पनि स्थायीमा जस्तै चौध अक्षरको संरचना पाइन्छ । स्थायी अंशमा चार अक्षरको 'जुनकिरी' थेगो रहेको छ ।

अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४
गीत : बाख्रो पस्यो बारीतिर खोरनिर खसी
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४
गीत सुद्धिबुद्धि आउँदो रैछ बिग्रिसके पछि
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ (परि.२.१०)

धार्मिक विषय रहेको मुक्तिनाथको मङ्गल गीतका पङ्क्तिहरूबिच अक्षरगत र मात्रागत असमानता भएकाले यसमा अनियमित किसिमबाट लय व्यवस्थापन भएको देखिन्छ यद्यपि ताल संयोजनका लागि गीतका पङ्क्तिहरूलाई ८ मात्राको तालमा १४ अक्षरको लयव्यवस्था यसरी अपनाइएको देखिन्छ :

गीत - मुक्तिनाथ भगमान जाइ परमेस्सोर
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ (परि.३.१)
उच्चारण : मुक्ति /नाथ/ भग /मान/ जाइ/ परमेस् /सोर

उक्त मङ्गल गीतको आदिदेखि अन्त्यसम्म यही ताल र लय व्यवस्था प्रयोग गरिएको छ । अक्षर र मात्रा नपुग भएका पङ्क्तिहरूलाई अलापका माध्यमद्वारा लयबद्ध गरिएको छ । अर्को एउटा पशुपतिनाथको मङ्गल गीतलाई पनि १४ अक्षरको सवाई लोकलयमा आबद्ध गरिएको छ ।

गीत - सिरी भगमान इसुर पशुपतिनाथ
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ (परि.३.२)

सोह्र अक्षरका गीत : विवाहका सन्दर्भमा गाइने अर्को गन्धर्व गीत नियमित लय व्यवस्थामा आधारित गीत हो । यस गीतमा छोप्ने अंश र थेगोबाहेक १६ अक्षरको झ्याउरे लय व्यवस्था रहेको देखिन्छ । झ्याउरे छन्दमा ३+२+३+२+३+३ अक्षरको लय व्यवस्था रहने गर्दछ । यस गीतका केही पङ्क्तिलाई निम्नानुसार हेर्न सकिन्छ :

आकाशमुनि गडुर पन्छी पातालमा वास छैन
आकाशै -३, मुनि -२, गडुर -३, पन्छी -२, पातालमा -३, बास छैन-३

उक्त गीत झ्याउरे लय व्यवस्थामा आधारित प्रचलित सोह्र अक्षरको लय व्यवस्थामा आधारित छ । यस गीतमा उच्चारणलाई आधार मानेर लय कायम भएको छ । गीतको स्थायी र अन्तरा दुवैमा एकै प्रकारको लय रहेको छ :

गीत : कति पो रैछ माइतीको मन मोहनी फर्काइदेउ
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ (परि.५.९)

ह्रस्वलाई १ र दीर्घलाई २ मात्रा गन्दा मात्रागत भिन्नता भए पनि उच्चारणलाई आधार मानेर लय निर्धारण हुने हुँदा प्रस्तुत गीत १६ अक्षरको झ्याउरे लयमा आबद्ध भएको देखिन्छ ।

अठार अक्षरका गीत : गन्धर्व जातिमा प्रचलित निर्गुण भक्तिपरक गीतहरूमा ‘एकबारको जुनी’ बोलको लोकगीतमा १८ अक्षरको लय कायम हुने गरी लयविधान गरिएको देखिन्छ । स्थायी अंशमा ४+४+६+४ आक्षरिक व्यवस्था र अन्तरामा ३+२+३+२+३+३+२ को आक्षरिक लयको व्यवस्था रहेको पाइन्छ ।

गीत : हरिहरि भगमान यो जुनीजन्म हो एकै बार
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ १७ १८
गीत : आउनु छ नाङ्गै जानु छ नाङ्गै सम्पत्ति जाँदैन साथ (अन्तरा)
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ १७ १८ (परि.३.१५)

उपर्युक्त गीतको तेस्रो, चौथो र पाँचौं अन्तरामा दोस्रो पङ्क्तिका रूपमा रहेको अन्तरामा स्थायी अंशअनुसारको आक्षरिक व्यवस्था छैन तर उच्चारणका आधारमा द्रुत उच्चारण वा कुनै अक्षरलाई प्लुत उच्चारण गरी एउटै लय र तालमा गीतलाई आबद्ध गरिएको देखिन्छ ।

बिस अक्षरका गीत : गन्धर्वहरूले गाउने मालसिरी गीतको आक्षरिक र मात्रागत व्यवस्थालाई हेर्दा यो अनियमित र मिश्रित लय व्यवस्थामा आधारित देखिन्छ । गायनमा यस

मालसिरीलाई सात मात्राको रूपक तालमा गाउने गरिन्छ । गीतमा हा..... हा......, माई ......हो .... जस्ता अलापलाई न्यास गरी लय मिलाउन खोजिएको पाइन्छ । उदाहरणका लागि गीतको स्थायी अंशलाई हेर्न सकिन्छ :

गीत : हा देवी जगत्र जननी जगत्र हो, पृथ्वी पालनी माई नि
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ १७ १८ १९ २०
गीत : पृथ्वी जो नरलोक देवी दुर्गा, हात खहपरु धारणी । (परि.१.४)
अक्षर : १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ १७ १८ १९ २०

उपर्युक्त गीतांशमा २० अक्षरको पङ्क्तिगत व्यवस्था देखिए पनि पहिलो र दोस्रो पङ्क्तिमा यतिगत समानता देखिँदैन । पहिलो पङ्क्तिमा ५+७+८ अक्षरको विश्रामगत लय देखिन्छ भने दोस्रो पङ्क्तिमा ७+६+७ अक्षरको विश्रामगत लय रहेको छ । यसरी हेर्दा गीतमा प्रयुक्त शब्द, अक्षरका आधारमा एक किसिमको लय उत्पन्न भए पनि गायनमा भने तालको गतिअनुसार कतिपय अक्षरलाई तन्काउने वा छिटो उच्चारण गर्ने गरिन्छ ।

४.३.१.३ गतियतिका कारणबाट उत्पन्न लय

गतियतिको निर्धारण अक्षरसङ्ख्याका आधारमा हुने गर्दछ । यो सङ्गीतको ताल अर्थात् टाइमिङसँग पनि सम्बन्धित हुन्छ । गतियति प्रत्यक्षतः विश्राम व्यवस्था र औच्चार्य स्थितिबाट छुट्टिएको हुन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा स्थायी र अन्तरामा फरक फरक अक्षरसङ्ख्या भएका पङ्क्तिहरू पाइन्छन् तर तिनमा लयगत समानता पनि रहेको देखिन्छ । सङ्ख्यात्मक रूपमा अक्षर जे जति भए पनि अक्षरका दृष्टिले लय कुन आधारबाट पैदा भएको छ भन्ने कुरालाई केही नमुना गीतहरू प्रस्तुत गरी यहाँ विश्लेषण गरिएको छ ।

'दशमीको टिको' बोलको गीतमा स्थायी अंशमा १४ अक्षर र अन्तरा अंशमा १६ अक्षर रहेका छन् । स्थायी अंशका १४ अक्षर यस प्रकार रहेका छन् :

गीत - लाइ देउ आमै लाइ देऊ बाबै दशमीको टिको

उपर्युक्त अवस्थालाई हेर्दा उक्त अंशमा ४+४+४+२ को गति र यतिको संरचना रहेको देख्न सकिन्छ । गीतको अन्तरामा रहेको पङ्क्तिलाई हेर्दा निम्न अनुसारको स्थिति देखा पर्छ :

गीत - चाँदी बनी अछिता निस्क्यो सुन बनी जमरा
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ (परि.१.५)

उपर्युक्त गीतांशमा १६ अक्षरमा ४+३+२+४+३ को यतिमा आधारित लय व्यवस्था रहेको देखिन्छ । एवम् रीतले प्रस्तुत गीतमा १४ अक्षर वा १६ अक्षर भए पनि अथवा त्यसभन्दा कम अक्षर भए पनि दीर्घ वा प्लुत उच्चारण गरी तालमा आबद्ध गरेर प्रस्तुत गरिएको छ । 'सारङ्गी रुँदै छ' गीतको स्थायी अंशका तीन पङ्क्तिहरूमा फरक फरक अक्षरसङ्ख्या रहेका भए तापनि गीत गाउँदा समान गति र यतिका आधारमा राखिएको देखिन्छ ।

सारङ्गी रुँदै छ पारि गावैमा (३+३+५)
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी वनैमा (४+४+५)
पन्चै बाजा नौमती राम्रो रातो साथैमा (४+५+५)

उपर्युक्त तीनै पङ्क्तिहरूमा उच्चारणका आधारमा अक्षर र मात्राको समानता देखिँदैन तर मादलको तालमा तीनै पङ्क्तिहरू एउटै लयमा बद्ध छन् भएका छन् । गीतको पछिल्ला दुई पङ्क्तिलाई पनि आठ मात्राको चार आवृत्तिमा सोही लय, गति र यतिमा राखी लयविधान गरिएको छ । गीतको अन्तरा भागमा भने ४+५+६ अक्षरको यतिमा आधारित लय यस प्रकार रहेको देखिन्छ :

किन बिस्यौँ दौरा सुरुवाल ढाका टोपी छैन (परि. २.१)
४ + ५ + ६

'गन्धर्वको व्यथा' बोलको गीतमा स्थायी र अन्तरा भागमा फरक-फरक लय विधान देख्न सकिन्छ । यसको स्थायी अंशमा निम्नानुसार ४+४+४+४ अक्षरको गतियति व्यवस्था रहेको छ :

कहाँ गयो गीत भन्ने गाइने दाइ
४ + ४ + ४
दुःख पिर विरहमा चाहिने हइ
४ + ४ + ४

स्थायी अंशमा चौथो र आठौँ अक्षरमा यति रहेको लय व्यवस्था देख्न सकिन्छ । अन्तरा भागमा ४+४+४+२ अक्षर व्यवस्थामा आधारित सवाई लोकलयको प्रयोग यसरी भएको देखिन्छ :

गन्धर्वको जीवनकथा सारङ्गीमै रुन्छ (परि. २.२)
४ + ४ + ४ + २

उपर्युक्त लय व्यवस्थालाई ६ मात्राको तालमा उपर्युक्त स्थायी र अन्तरालाई बद्ध गरी गीत प्रस्तुत गरिएको देखिन्छ । 'सररर मुग्लान काटेर' गीतको स्थायी अंशमा ४+३+३ र अन्तरामा ४+४+४+२ अक्षर र यति व्यवस्थामा आधारित लयव्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(क) गाउँले कुरा काटे नि लु काटोस् - (स्थायी)
४ + ३ + ३ चौथो र सातौँ अक्षरमा विश्राम
(ख) दाउरा घाँस दुःख खान खपेकै त छु नि (अन्तरा)
४ + ४ + ४ + २ - चौथो, आठौँ र बाह्रौँ अक्षरमा विश्राम
(परि. २.८)

गन्धर्वहरूले गाउने गरेको एउटा घटना गीतको लयव्यवस्थालाई यहाँ उल्लेख गरिएको छ । गीतको स्थायी अंशमा ३+३+३+३ अक्षरमा यति व्यवस्था रहने गीति छन्दको प्रयोग निम्नानुसार गरिएको छ :

सुन्नु र होला नि दिएर दिल चित्त
३ + ३ + ३ + ३
आमाले छोरा नि मारेको कविता
३ + ३ + ३ + ३

गीतको अन्तरामा भने १४ अक्षरको गीति छन्द प्रयोग भएको देखिन्छ । यसलाई गीतलाई लोकभाषामा सवाई वा पाखे छन्द भनी चिन्ने गरिन्छ ।

हातै पाउ छट्पाउँदै मुखमै रगत आको
४ + ४ + ४ + २ (परि. २.१६)

उक्त घटनाममूलक गीतका अन्तराहरू भट्याउने अंशका रूपमा आएका छन् । भट्याइसकेपछि स्थायी अंशको लयमा पुनः दुई पङ्क्ति गीतमा आएका छन् । यस प्रकार गीतमा १२ र १४ अक्षरको गीति छन्द प्रयोग भएको देख्न सकिन्छ ।

बाली लगाउने जागरण गीतका रूपमा एउटा कृषिसम्बन्धी लोकगीत गन्धर्व जातिमा प्रचलित रहेको छ । गीतको स्थायी अंशमा स्वतन्त्र गद्यात्मक लय र अन्तरामा ४+४+४+२ अक्षरको सवाई छन्द प्रयोग भएको देखिन्छ । स्थायी अंशमा केवल गायकीको भङ्गितिका आधारमा लय कायम भएको देखिन्छ ।

गौँ चामल मकै - ५ अक्षर
खाने खान्छन्, नखाने चैँ भोकै - ४ + ६ – १० अक्षर

उपर्युक्त गीतांशमा एकै प्रकारले लय कायम भएको छैन, गाउँदा मात्र मिलाइएको छ। अन्तरामा भने नियमित किसिमबाट भट्याउने अंशलाई सवाईको लयमा राखिएको छ।

मुरीतोला सुन भयो दश पाथीमा बाला
४ + ४ + ४ + २ (परि.४.११)

उपर्युक्त लय तथा यतिका आधारमा अन्तराका सबै पङ्क्तिहरू लयबद्ध भएका छन्। यसलाई गन्धर्व प्रस्तोताले भट्याएर गाएका छन्। गन्धर्व जातिमा प्रचलित दश अवतारको गीतमा स्थायी अंश र अन्तरा अंशमा भिन्न भिन्न लयको प्रयोग भएको देखिन्छ। तलका पङ्क्तिहरू यसका उदाहरणस्वरूप प्रस्तुत भएका छन् :

भाजुमन नारायण रघुवर गोविन्दम् - १५ अक्षर
४ + ४ + ४ + ३
प्रथम औतार लिई प्रभुरी मत्स्य रूप धारणम्
५ + ५ + ७ (परि.३.५)

उपर्युक्त आक्षरिक व्यवस्थालाई हेर्दा गीतको स्थायी अंशमा ४+४+४+३ र अन्तरा अंशमा ५+५+७ अक्षरमा यति रहने गरी लय व्यवस्था गरिएको देखिन्छ। यसलाई उच्चारण अनुसार तालबद्ध गरिएको छ। यस्तै 'सत्यदेवी विवाह प्रसङ्ग' बोलको गीतको स्थायी अंशमा ४+३+३ अक्षरको र अन्तरामा ४+४+४+२ अक्षरको गतियतिको व्यवस्था रहेको देखिन्छ। अन्तरामा प्रयुक्त छन्द सवाई छन्द हो तर स्थायी अंशमा रहेको लय मारुनी भाका हो। मारुनी भाका ४+३+३ को अक्षर व्यवस्थामा आधारित हुन्छ। (नेपाल, २०६२, पृ.२६८) प्रस्तुत गीतका पङ्क्तिहरूबाट यसको उदाहरण लिन सकिन्छ।

स्थायी : जल्ले सुन्छ सोस्थानी कविता
४ + ३ + ३
अन्तरा : कुमारजी आज्ञे गर्छन् हे अगस्ते मुनि
४ + ४ + ४ + २ (परि.३.६)

रामायणको कथामा आधारित 'श्रीरामको वनवास गमन' बोलको गीतको स्थायी अंशमा ४+४+३ को गीतिलय प्रयोग गरिएको छ। अन्तरामा ४+४+४+२ गतियति भएको लय व्यवस्था प्रयोग भएको देखिन्छ।

स्थायी : राम राम राम लीला कविता
४ + ४ + ३
रामको लीला सबैलाई रमिता
४ + ४ + ३ (परि.३.१२)

उपर्युक्त व्यवस्था बमोजिम स्थायी र अन्तरा अंशमा फरक-फरक लय व्यवस्था प्रयोग भएको देखिन्छ । मात्रागत असमानता देखिए पनि उच्चारणका आधारमा उक्त लय कायम भएको छ । अन्तराका अन्तिम दुई पङ्क्तिमा स्थायी अंशको जस्तै गतियतिको व्यवस्था रहेको पाइन्छ । यस्तै 'मायाजालको फाँसी' बोलको निर्गुण गीतमा मूल लय व्यवस्था ४+४+६+४+५ अक्षरमा आधारित देखिन्छ । अक्षर नपुगेका पङ्क्तिहरूमा अलाप लिइएको र मात्रा पुऱ्याइएको छ :

भगवान्ले - ४
लगाइदिए - ४
मयाजालको फाँसी - ६
परान जाँदा - ४
क्वै छैन साथी - ५ (परि.३.१८)

गन्धर्व जातिमा प्रचलित चाँचरी गीतको लय र छन्द राम्रोसँग केलाउन नसकिने अवस्थाको देखिन्छ किनभने यस गीतको संरचनागत स्वरूप गद्यगीतको जस्तो छ । १२ देखि १६ अक्षरसम्मका पङ्क्तिहरू अनियमित रूपमा आएका देखिन्छन् । यस गीतलाई गद्य लयामत्मक लोकगीतका रूपमा लिन सकिन्छ किनभने यसमा लोकलय र लोकभाकाको प्रयोग गरिएको छ । आलापले गीतलाई डोऱ्याएको देखिन्छ । जस्तै :

हे मेरा दाजै फेरि त आवइनौ दाजै है - १५ अक्षर (५+३+४+३)
श्रीनन्द दाजै लिई गमन गरीदेऊ - १४ अक्षर (५+५+४)
हे हो... हामी त नि जान्छौ रणको सङ्ग्राम - १२ अक्षर (६+६)
साइतै हेरिदेऊ न कुलानन्द जैसी हे हो - १५ अक्षर (७+४+४)
साइतै जुऱ्यो नि बुधैबार - १० अक्षर (५+५)
हे मेरा दाजु फेरि त आवइनौ - १२ अक्षर (३+२+३+४) (परि.१.६)

उपर्युक्त किसिमको लयगत विविधता रहेको यो लोकगीत मिश्रित लयव्यवस्था भएको गद्य लयात्मक हो । यस गीतलाई केवल सङ्गीतका माध्यमद्वारा लयबद्ध गर्न सकिन्छ र त्यसैअनुसार लयमा बाँधिएको देखिन्छ । अर्को एतिहासिक विषयवस्तु रहेको देउती बज्यैको मङ्गल गीत मिश्रित लय र गतियति व्यवस्थामा आधारित देखिन्छ । स्थायी अंशमा ४+४+५ अक्षरको क्रम र यतिमा लय कायम भएको देखिन्छ तर अन्तरा भने १० देखि १७ अक्षरसम्मका पङ्क्तिहरू प्रयोग भएका छन् । स्थायी अंशको लयव्यवस्था निम्नअनुसार रहेको देखिन्छ :

गीत - सत्तेओती बजी तमी गङ्गा र माला
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३
उच्चारण - सत्ते ओती बजी तमी गङ्गा र माला
४ + ४ + ५

उक्त गीतको अन्तरा अंशहरूमा भने असमान पङ्क्तिहरू भएका कारण स्थायी अंशकै ताल योजनामा आधारित भई आवश्यकताअनुसार उच्चारणलाई ह्रस्व, दीर्घ वा प्लुत गराएर लय कायम गरिएको छ । अर्को तरबार नचाउने गीतको लय व्यवस्थालाई गीतको स्थायी अंशमा ७+५ अक्षरको यति व्यवस्था रहेको छ । यसमा सातौँ अक्षरमा मध्य विश्राम र बाह्रौँ अक्षरमा पूर्ण विश्राम रहेको छ । जस्तै :

रामुन्न चल्यो बाछै रामुन्न चल्यो । - १२ अक्षर
सीता मन गडाक्यो रामुन्न चल्यो - १२ अक्षर (परि.५.१५)

गीतको मूल लय व्यवस्था १२ अक्षर तथा सातौँ र बाह्रौँ अक्षरमा यति भई कायम भएको देखिन्छ । अन्य कतिपय पङ्क्तिहरू तालविहीन रूपमा स्वतन्त्र गाइएका पनि छन् ।

'आच्छ्या कान्छी गाजल्की' बोलको गीतमा स्थायी अंशमा ४+४+५ गरी १३ अक्षर बराबर हुने गीति छन्द प्रयोग भएको छ । पहिलो पङ्क्तिमा १२ अक्षर भए पनि उच्चारण प्लुत गराई १३ अक्षरसरह बनाइएको छ ।

(क) गीत - आच्छ्या कान्छी गाजल्की कति मजाकी
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२
(ख) गीत - लैजाउँ भने यति राम्री छोडौँ कसरी
अक्षर - १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३
यति - चौथो र आठौँ अक्षरमा

अन्तरा भागमा झ्याउरे लयलाई मूल रूपमा ३-२-३-२-३-३ को गतियति व्यवस्थामा प्रयोग गरिएको भए पनि अक्षरसङ्ख्या नपुगेको अवस्थामा भङ्गितिमार्फत उच्चारणलाई तन्काएर वा छोट्याएर तालसम्म पुऱ्याइएको छ । यस्तै अर्को दाउरा काट्न वन जाँदा गाइने गीत गन्धर्व जातिमा प्रचलित छ । यस गीतमा स्थायी, पहिलो, दोस्रो र तेस्रो अन्तरामा अक्षरगत समानता देखिँदैन तर ताल र लय भने एकै किसिमको देख्न सकिन्छ । गीतमा प्रयुक्त आक्षरिक व्यवस्थालाई हेर्दा ३+२+३+२ हुँदै अक्षरसङ्ख्या थपिँदै गएको देखिन्छ ।

(क) डोकोमा बुन्नु चुयाको
३ + २ + ३
(ख) दाउरा न बोक्ने दाउरेनी दिदी
३ + २ + ३ + २
(ग) मेरोमा कुरा सुन्छौ त भनी राम्ररी सुन मनले गुन
३ + २ + ३ + २ + ३ + २ + ३ + २ (परि.४.१०)

उपर्युक्त लय व्यवस्थालाई हेर्दा गीतमा पङ्क्ति जति लम्बिए पनि लय भने उही ३+२ कै गति र यतिमा अघि बढेको देखिन्छ ।

गन्धर्वहरूले अर्को दाइँ गीत पनि गाउने गरेका छन् । उक्त गीतका स्थायी र अन्तरा दुवै भागमा एकै किसिमको लय प्रयोग भएको छ । प्रत्येक पङ्क्तिमा १० अक्षरको उच्चारण व्यवस्थामा आधारित लयको प्रयोग यसरी गरिएको छ :

सिमल चरी घुमेर आइन्
३ + २ + ३ + २
हो हो नि लाले हो ऽ ऽ हो ऽ
३ + २ + ३ + २

उपर्युक्त पङ्क्तिमा आक्षरिक गणना गर्दा ७ अक्षर मात्र रहेका भए पनि 'हो' लाई प्लुत उच्चारण गरी १० अक्षर समान लयमा पुऱ्याइएको देखिन्छ । अन्तराको एक पङ्क्तिमा १५ अक्षर भए पनि उही गतियति व्यवस्थामा आबद्ध देखिन्छ । जस्तै :

सुनकी चरी उडेर आइन् रासमा बसिन्
३ + २ + ३ + २ + ३ + २ (परि.४.५)

यसरी हेर्दा गीतको लयविधान ३-२-३-२ अक्षरकै क्रममा रहेको देखिन्छ । लोकसङ्गीतमार्फत तालबद्ध भएको यो गीत चुड्के शैलीमा गाइन्छ । घैया गोड्दा गाइने गीत गन्धर्वहरूले गाउने श्रमगीत हो । यसमा 'है' थेगोसहित अन्य शब्दहरूको उच्चारणका आधारमा प्रत्येक पङ्क्तिमा १७ अक्षरको प्रयोग भएको तर कुनै कुनै पङ्क्तिमा २२ अक्षर भए पनि लयको क्रम उही लयको पुनरावृति मात्र भई बनेको देखिन्छ । जस्तै :

(क) हामरा दाजै सिर् किस्न दाजै कता गए भन्देऊ है
३ + २ ३ + २ ४ + ३
(ख) हामरा भाइ हामरा पनि ती माइला भाइ कता गए भन्देउ है
३ + २ ३ + २ ३ + २ + ४ + ३ (परि.४.६)

उपर्युक्त पङ्क्तिहरूमा पहिलो पङ्क्तिमा ३+२, ३+२+४, ४+३ को यति देखिन्छ तर दोस्रो पङ्क्तिमा एउटा ३+२ को पदावली बढी रहेको भए पनि गति-यति र लय भने एउटै र उस्तै प्रकारले निर्धारण भएको छ । प्रस्तुत गीत झ्याउरे लोक छन्दसँग मिल्दोजुल्दो देखिन्छ ।

गन्धर्वहरूले बेसीमा काम गर्दा गाइने गीत पनि गाउने गरेका छन् । प्रस्तुत गीतमा मिश्रित प्रकारको लय व्यवस्था देख्न सकिन्छ । तल प्रस्तुत गरिएको विश्लेषणले यसलाई प्रस्ट्याएको छ :

(क) काम गर्न नजाउँ भने सतर दिनका भोका छन्

३ + ५ + ५ + ३

(ख) बेसीमा जाम् त भने बाला पच्छ्याउँछन्

३ + ४ + ५

(ग) खाटैमा बसने सुसुरा मेरा बाबा

३ + ३ + ३ + २ + २

(घ) मेरो बाला दुर्ज्योधनलाई कुछु धन्दा छ ।

४ + ४ + ५ (परि. ४.९)

उपर्युक्त अक्षरगत असमान वितरण भएका कारण गीतमा मिश्रित लयमा रही भङ्गितिमार्फत समानता कायम गर्न खोजिएको देखिन्छ । गीतलाई आठ मात्राको तालमा आबद्ध गरी लय मिलाइएको छ । यस्तै गन्धर्व जातिमा प्रचलित बच्चा जन्मिँदा गाउँदा गाइने गीतमा मिश्रित प्रकारको लय व्यवस्था देख्न सकिन्छ । स्थायी अंशमा १० अक्षरका समान दुई पङ्क्ति तथा अन्तरा अंशमा १४ अक्षरको लय व्यवस्था यस प्रकार रहेको छ ।

पितामाता घाम छेल्ने छाता

४ + ४ + २

सुमेरु झैँ घरैको शोभिता

४ + ४ + २

हिन्न हुन्न पेट पनि सङ्कष्ट भो धेर

जन्महने बेला भयो बेथा लाग्छ धेर । (परि.५.१)

४ + ४ + ४ + २

उपर्युक्त लय व्यवस्थामा बनेको गीति छन्द यस गीतको बद्ध रूप हो । बल्ल-तल्ल, मर्दन-पर्छन्, मैना-छैन, उखालेर - पुकारेर जस्ता अन्त्यानुप्रासयुक्त शब्दले पनि आन्तरिक लय विधानमा भूमिका खेलेका छन् । कतिपय पङ्क्तिहरूमा अक्षरगत असमानता भए पनि उच्चारणगत रूपमा हेर्दा दश अक्षर र चौध अक्षरको मिश्रित लय यस गीतमा पाउन सकिन्छ । संस्कारगीतका रूपमा गाइने छैटीको गीतमा अनियमित र मिश्रित प्रकारको लय व्यवस्था देखिन्छ यद्यपि यस गीतको मूल लय १४ अक्षरमा आधारित छ । यसमा पङ्क्तिगत असमानताहरू बढी देखिन्छन् । यसमा गायकले सुरमार्फत लयलाई लम्ब्याउने वा छोट्याउने गरेको देखिन्छ । उदाहरणस्वरूप तलका पङ्क्तिहरू प्रस्तुत छन् :

जलथल पृथिविमा सृष्टि मन्थन   भए
 ४+   ४ +   ४   +   २
जलशाही भगमान परम् बर्मा थिया (परि.५.२)
(४+४+४+२ को लय व्यवस्था)

गन्धर्वहरूले व्रतबन्ध गर्दा गाउने गीतको लय व्यवस्था पनि अनियमित र मिश्रित ढङ्गको देखिन्छ । पहिलो पङ्क्तिमा १४ अक्षर तर दोस्रो पङ्क्तिमा १२ अक्षरको प्रयोग भएको देखिन्छ । त्यसै गरी तेस्रो पङ्क्तिमा गणेशको पुकारा गर्दा 'जय सिद्धि गरे गणेश' भनी ८ अक्षर मात्र प्रयोग भएको देखिन्छ । त्यसपछिका पङ्क्तिहरूमा चौथो र छैटौँ पङ्क्तिमा ४+४+६ को यति व्यवस्था रहेको देखिन्छ । यस गीतको अक्षर, मात्रा र यतिलाई निम्नानुसार हेर्न सकिन्छ :

गीत - जय गणपति नामा सिद्धि गरे गणेश
  ४ + ४   +   ६ (परि.५.४)

उक्त दोस्रो पङ्क्तिमा १२ अक्षर मात्र भए पनि पहिलो पङ्क्तिकै तालमा मात्रा र यति मिलाई गाइएको छ । चौथो र छैटौँ पङ्क्तिमा पनि १४ अक्षरको लय व्यवस्था भएकाले उपयुक्त व्यवस्थाबमोजिम नै लयको प्रावधान भएको देखिन्छ । गीतका तेस्रो, पाँचौँ र सातौँ पङ्क्तिमा ६/६ मात्राका पूरक अंशहरू जोडिएका छन् र तिनमा ४+४ को लय व्यवस्था रहेको छ ।

छोरी माग्न जाँदा गाइने गीतको स्थायी अंशमा दुई प्रकारको मिश्रित लय तथा अन्तरामा १३ अक्षरको ४+४+५ मा आधारित लय व्यवस्था देख्न सकिन्छ । यसको अक्षर, मात्रा र यतिको स्थितिलाई निम्नअनुसार हेर्न सकिन्छ :

(क) गीत - लिनी लिने हो लिनै पर्च
(ख) गीत - भला कुटुम्ब तिम्रो हाम्रो सारतार
(ग) गीत - ससुराली राजा होऊ पर माइत (अन्तरा) (परि.५.५)

उपर्युक्त व्यवस्थालाई हेर्दा स्थायी अंशको माथि उल्लिखित पहिलो पङ्क्तिमा ९ अक्षर र १४ मात्रा तथा ५+४ को शब्दमा आधारित लय भेट्न सकिन्छ । स्थायी अंशकै 'ख' मा उल्लिखित पङ्क्तिमा भने १३ अक्षर र २१ मात्रा तथा ५+४+४ को लयव्यवस्था भेट्न सकिन्छ । माथि उल्लिखित तेस्रो पङ्क्ति अर्थात् अन्तरा खण्डको पाँचौँ पङ्क्तिलाई हेर्दा १३ अक्षर, २० मात्रा र ४+४+५ को यतिमा आधारित लयव्यवस्था पाइन्छ । यसरी हेर्दा विवेच्य गीतमा मिश्रित प्रकारको लयव्यवस्था भएको पुष्टि हुन्छ ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित रत्यौली गीतमा स्थायी र अन्तरामा असमान आक्षरिक प्रयोग भएको कुरा तलका उदाहरणबाट बुझ्न सकिन्छ :

आए है रामजी सीता लिएर (स्थायी अंश)
३+ ३+ ५ – ११ अक्षर
जन्ते बाखो खाएर आए हाम्रा भाइ (अन्तरा)
४+ ३+ ६+ १३ अक्षर

उक्त गीतमा अन्तरा अंशमा १३ अक्षर भए पनि गीतलाई ६ मात्राको मादलको बोलमा हाली स्थायी अंशअनुसार नै लय मिलाइएको छ । यस्तै अर्को 'आशीष् गीत' मा अनियमित र मिश्रित प्रकारको लयव्यवस्था रहेको देखिन्छ । गीतको संरचना पक्षलाई हेर्दा गीत गद्य लयमा अडेको देखिन्छ तर पङ्क्तिहरूमा उच्चारणको क्रम र अवस्थालाई हेर्दा यो गद्यपद्यले युक्त चम्पूमय बनेको छ । स्थायी आक्षरिक लयव्यवस्था यस प्रकार रहेको छ :

(क) ढिस्कानो सानो नि घरैमा मेरो बाखरीलाई नि खोर
६ ५ ७
(ख) दानै दिने हजुरहेर्लाइ भगैमानले सधैं रच्छे गर
८ + ४ + ६ (परि.२.१८)

उपर्युक्त स्थायी अंशका दुई पङ्क्तिलाई हेर्दा समान १८ अक्षरमा उच्चारण रहेको भए तापनि गति र यतिका हिसाबले फरक देखिन्छ । यी दुवै पङ्क्तिलाई तालबाट मात्र एउटै लयमा बाँधिएको छ । अन्तरामा कतै १०, कतै १२ र कतै १४ वा १६ अक्षरसम्मका पङ्क्तिहरू रहेका भए पनि ताल एकाइमा सबै पङक्तिहरू लयबद्ध भई प्रस्तुत हुन्छन् । मिश्रित र अनियमित अक्षर व्यवस्था भए पनि गीत लयबद्ध छ ।

लोकगीतमा लय सिर्जना हुनुमा अक्षरको भूमिका महत्त्वपूर्ण छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा नियमित, अनियमित र मिश्रित तीनै प्रकारका लय व्यवस्थाको प्रयोग भएको हुनाले अक्षरगत एकरूपता लोकछन्दका गीतहरूमा पाइए पनि गद्यात्मक स्वरूपका गीतहरूमा अक्षरसङ्ख्या र मात्रागत एकरूपता पाइँदैन । लोकगीत गायनमा सङ्गीतको प्रवेश हुने भएकाले कतिपय लोकगीतहरूमा अलापको प्रयोग गरेर अक्षरलाई लम्ब्याइएको हुन्छ । अक्षरसङ्ख्या मात्र लय निर्धारणको आधार होइन तर पङ्क्तिगत संरचनाले त्यस गीतमा कस्तो प्रकारको लय प्रयोग भएको छ भन्ने कुराको बोध हुन्छ । गायनबाट लयको मिलान गरी गद्यात्मक स्वरूपको गीतलाई समेत निश्चित लयमा कायम गरी गीत प्रस्तुत गर्न सक्ने कौशल गन्धर्वहरूमा पाइन्छ । पाँचदेखि अक्षरदेखि बिस अक्षरसम्मका लय व्यवस्थाहरू गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा पाइन्छन् । ती लोकगीतहरू धेरै जसो गीति छन्दमा बद्ध भएका छन् ।

४.३.१.४ मात्राका कारणबाट उत्पन्न लय

लोकगीतमा प्रयोग हुने वर्णको उच्चारणका अवस्थाहरू ह्रस्व, दीर्घ वा प्लुतको स्थितिलाई मात्राका रूपमा लिइन्छ (आचार्य, २०६१, पृ.१०५) । लोकगीतमा उच्चारणका आधारमा एक मात्रामा एकभन्दा बढी अक्षर र एक अक्षरमा एकभन्दा बढी मात्राहरू समावेश हुन सक्दछन् । यसले उच्चारण काललाई समेत द्योतन गर्दछ । लोकगीतमा लय उत्पन्न हुनका लागि मात्राको प्रयोगले भूमिका खेलेको हुन्छ । लोकगीतमा यदाकदा ह्रस्व वर्णलाई दीर्घ तथा दीर्घ मात्रालाई ह्रस्वसमेत उच्चारण गरिएको पाइन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा उच्चारणको स्थितिलाई मात्रात्मक आधारबाट देहायबमोजि हेर्न सकिन्छ :

ह्रस्व मात्राको प्रयोग : ह्रस्व मात्रा उच्चारणका क्रममा हुने लघुतासँग सम्बन्धित हुन्छ । लय उत्पन्न गराउनका लागि ह्रस्व वर्णहरूको भूमिका रहेको हुन्छ । छन्दशास्त्र अनुसार सग्ला अक्षर, ह्रस्व इकार, ह्रस्व उकार र ऋकारयुक्त वर्णहरू ह्रस्व मात्रा मानिन्छन् । उच्चारण गर्दा ह्रस्व वर्णको लघु उच्चारण हुन्छ भन्ने मान्यता रहे पनि लोकगीतमा यस्तो हुनैपर्छ भन्ने मान्यता रहँदैन । शब्दका एकाइहरू वर्ण वा अक्षर भएकाले लोकगीतमा प्रयुक्त शब्दहरूलाई लोकले जस्तो उच्चारण गर्दछ लोकगीतमा पनि त्यस्तै तवरले उच्चारण हुने गर्दछन् । मात्राको अवस्था हेरेर उच्चारणको शैली र लयको अवस्थालाई समेत हेर्न सकिन्छ । यसलाई गायन सुनेर मात्र कसरी उच्चारण भएका छन् भन्ने कुरा थप बुझ्न सकिने हुन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा ह्रस्व वर्णको आधिक्य भएका वर्ण, अक्षरहरू कम मात्रामा पाइन्छन् । यहाँ ह्रस्व मात्राको आधिक्य रहेका केही गीतका नमुनाहरू प्रस्तुत गरिएका छन् :

गीत - अलि नै पर सर न महादेव
मात्रा - ।।ऽ।।।।ऽ।ऽऽ (परि.१.१)
गीत - सिरी भगमान इसुर पशुपतिनाथ
मात्रा - ।ऽ।।ऽ।।ऽ।।।।ऽ।   (परि.३.२)
गीत - जय गणपति नामा सिद्धि गरे गणेश
मात्रा - ।।।।।।ऽऽऽ।।ऽ।ऽ (परि.५.४)
गीत - पाथीभरी गहना मानाभरि सिन्दूर नि
मात्रा - ऽऽ।।।।ऽऽऽ।।ऽ।।। (परि.५.८)

माथि प्रस्तुत गरिएका उदाहरणहरूमा दीर्घ मात्राको प्रयोग पनि भएको देखिन्छ तर ह्रस्व मात्राहरूको प्रयोग बढी मात्रामा रहेको छ । उपर्युक्त गीतका अंशहरूमा प्रयोग भएका । चिह्नहरूले हस्व मात्राको सङ्केत गरेका छन् । गायन कसरी भएको छ भन्ने कुराका

आधारमा पनि मात्राको यकिन हुने भएकाले माथिका गीतहरूमा ह्रस्व मात्राको ह्रस्व नै उच्चारण भएकाले सोहीअनुसार मात्रा प्रस्तुत गरिएको हो ।

दीर्घ मात्राको प्रयोग : दीर्घ मात्रा उच्चारणमा हुने दीर्घतासँग सम्बन्धित हुन्छ । छन्दशास्त्रअनुसार आकार, दीर्घ.ईकार, दीर्घ ऊकार ऐकार, ओकार, औकार, शिरविन्दु तथा अन्य संयुक्त स्वर तथा व्यञ्जन वर्णहरूसमेत दीर्घ मात्रामा पर्दछन् । कतिपय लोकगीतमा प्रयुक्त शब्दहरूमा दीर्घ उच्चारण गर्नु पर्ने वर्णको पनि लघु उच्चारण गर्ने गरिएको पाइन्छ तर गन्धर्वहरूले दीर्घ मात्रायुक्त वर्णहरूलाई बढी मात्रामा दीर्घ नै उच्चारण गर्ने गरेको पाइन्छ । दीर्घ मात्राले दीर्घताका कारण स्वतः लय सिर्जना गरेका हुन्छन् । गन्धर्व गीतहरूमा दीर्घताको प्रयोग बढी मात्रामा हुने गरेको छ । दीर्घ मात्राको प्रयोग भएका गीतका पङ्क्तिहरूलाई तलका उदाहरणबाट प्रस्तुत गरिएको छ :

गीत - जैदेवी माइ तिमी हौ भवानी (परि.१.३)
मात्रा - ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ । ऽ ऽ
गीत - लाइ देउ आमै लाइ देऊ बाबै दशमीको टिको
मात्रा - ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ । । ऽ ऽ । ऽ (परि.१.५)
गीत - यस्तै भयो गन्धर्वको दुःखी हाम्रो चोला
मात्रा - ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ (परि.२.३)
गीत - सारङ्गी रेटेर गाउँदै हिँडेको ।
गीत - बन्न थाल्यो सारङ्गी खेलौना
मात्रा - ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ (परि.२.५)
गीत - सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
मात्रा - ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ । । ।
गीत - वृन्दा है ऽ ऽ वनमा गावै चराउने (परि.३.४)
मात्रा - ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ । ऽ । ऽ
गीत - गोविन्द गोकुलमा आई
मात्रा - ऽ ऽ । ऽ । । ऽ ऽ ऽ (परि.३.७)
गीत - हा ऽ उ त कहिसन हो ऽ ऽ ऽ
मात्रा - ऽ ऽ । । । । । । ऽ ऽ ऽ ऽ
गीत - पर्थम औतारमा मत्से रूप धारेउँ
मात्रा - ऽ । । ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ । (परि.३.११)
मात्रा - । । ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ । । ऽ ऽ ऽ ऽ
गीत - सत्तेओती बजी तमी गङ्गा र माला
मात्रा - ऽ ऽ ऽ ऽ । ऽ । ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ (परि.३.१४)
गीत - घाँस काटौँ हो डोको बोकेर

मात्रा - ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ । (परि.४.७)

गीत - त्रिशूली गङ्गा बढी आयो दङ्ग बगाइ ल्यायो गेगरु

मात्रा - । । ऽ ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ । । ऽ ऽ ऽ ऽ । । (परि.४.८)

गीत - राखिदेउ न गुरुजीले नाम

मात्रा - ऽ । ऽ । । । ऽ ऽ ऽ (परि.५.३)

गीत - लिनी लिने हो लिनै पर्च

मात्रा - । ऽ । ऽ ऽ । ऽ ऽ । (परि.५.५)

गीत - भलाकुटुम्मै इष्टकै पाउ ध्याई आयौ

मात्रा - । ऽ । ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ (परि.५.६)

गीत - जन्म दिनीले कर्म दिन पर्च

मात्रा - ऽ । । ऽ ऽ ऽ । । । ऽ (परि.५.६)

गीत - बाटाघाटा पुगे बालै भोकै तिर्खा लाग्ला नि

मात्रा - ऽ ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ । (परि.५.७.१)

गीत - मधेसको तोरिया त पहाडमा उबज्यो

मात्रा - । ऽ । ऽ ऽ । ऽ । । ऽ । ऽ । । ऽ (परि.५.७.२)

गीत - साली धानको अछिता माली गाईको दुध हो

मात्रा - ऽ ऽ ऽ ऽ । । ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ । ऽ (परि.५.७.३)

गीत - कता हो लहै मा ऽ बै ऽ तिम्री छोरी - लैजाउँला

मात्रा - । ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ (परि.५.१०)

गीत - खट्टीमाथि खुट्टो हालिदेऊ

मात्रा - ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ (परि.५.१०)

गीत - कति ल्यायौ हात्ती घोडा कति ल्यायौ सुसारे

मात्रा - । । ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ । । ऽ ऽ । ऽ ऽ (परि.५.११)

गीत - मुक्तिनाथ भगमान जाइ परमेस्सोर

मात्रा - ऽ । ऽ । । । ऽ । ऽ । ऽ ऽ ऽ । (परि.३.१)

माथि प्रस्तुत गरिएका उदाहरणहरूमा ह्रस्व मात्राको प्रयोग भए पनि दीर्घ मात्राको प्रयोगाधिक्य रहेको छ । उपर्युक्त गीतका अंशहरूमा प्रयोग भएका ऽ चिह्नहरूले दीर्घ मात्राको सङ्केत गरेका छन् । गन्धर्वहरूले गायनका क्रममा शब्दहरूलाई छोट्याएर उच्चारण गर्ने गरेको पाइन्छ। माथि प्रस्तुत गरिएका परि.१.५ मा प्रयोग गरिएका 'लाइ देउ' को उच्चारण एक झोक्कामा गरी उच्चारणलाई छोट्याइएको देखिन्छ। त्यस्तै परि.४.८ मा 'बगाइ' शब्दको उच्चारणमा 'गाइ' लाई एक दीर्घ मात्रामा उच्चारण गरिएको छ। यसै गरी परि. ५.३ मा 'देउ' को उच्चारणलाई लघु गराइएको भए पनि दीर्घ मात्राका रूपमा प्रस्तुत

गरिएको छ । दीर्घताको प्रयोगमा पनि उच्चारणअनुसार विविधता गन्धर्व गीतहरूमा पाइएको छ ।

प्लुत मात्राको प्रयोग : प्लुत मात्रा उच्चारणमा हुने लम्बाइसँग सम्बन्धित हुन्छ । नेपाली भाषामा औच्चार्य दृष्टिले प्लुत मात्राको प्रयोग हुने गरेको पाइँदैन तर गायनमा भने एउटै स्वरलाई तन्काएर गाउँदा प्लुतको अवस्था सिर्जना हुन्छ । यो अलापसँग पनि सम्बन्धित हुन्छ । प्लुत उच्चारण लोकसाहित्यका अन्य विधामा कम प्रयोग हुने भए पनि लोकगीतमा भने यसको प्रयोग बढी मात्रामा हुने गर्दछ । गन्धर्व लोकगीतहरूमा प्लुतको प्रयोग पनि प्रशस्त हुने गरेको छ । गीतमा उल्लिखित $ चिह्नले प्लुत उच्चारणलाई देखाएका छन् । गन्धर्वहरूले गाउने गरेका गीतहरूमा प्लुत मात्राको प्रयोग भएका केही पङ्क्तिहरूलाई तलका उदाहरणबाट प्रस्तुत गरिएको छ :

गीत - शिरमा लाउने शिरको फूल
मात्रा - ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ $ (परि. १.२)
गीत - भैलिनी आइन् आँगन
मात्रा - ऽ । $ ऽ ऽ ऽ $ । (परि.१.७)
गीत - मलाइ लग्यो दुस्मनले घेरेर बस है आमा तस्बिरै हेरेर
मात्रा - । ऽ । ऽ ऽ ऽ $ ऽ ऽ । । । $ ऽ ऽ ऽ $ ऽ ऽ । (परि.२.७)
गीत - लाहुर जाने साथी हो छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल
मात्रा - ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ $ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ $ (परि.२.९)
गीत - आच्छा कान्छी गाजल्की कति मजाकी
मात्रा - ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ $ । । । ऽ $ (परि.२.१२)
गीत - आऊ निदरी आऊ न
मात्रा - ऽ ऽ । । $ ऽ ऽ । (परि.४.३)

उपर्युक्त उदाहरणमा $ चिह्नले सम्बन्धित वर्णहरूलाई प्लुत गराएका छन् । परि.१.२ मा 'ल' वर्णमा, परि.१.७ मा 'नी' 'ग' वर्णमा, परि.२.७ मा 'ले', 'है', 'बि', अक्षरमा परि २.९ मा 'हो' 'ल' अक्षरमा, परि.२.१२ मा 'की' वर्णमा तथा परि.४.३ मा 'री' अक्षरमा प्लुत उच्चारण भएको छ । गन्धर्वहरूले गीत प्रस्तुतिका क्रममा तालको एकाइसम्म पुग्न वा लय सिर्जना गर्न प्लुत उच्चारण गरेका छन् । प्लुत उच्चारण अलाप र सुरको विस्तारसँग सम्बन्धित भएकाले यिनले लय सिर्जना गर्न महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ ।

माथि प्रस्तुत गरिएका लोकगीतमा मात्राहरूको प्रयोग जुन किसिमबाट भएको छ, त्यसलाई लय प्रयोग हुने अवस्थाका रूपमा हेर्न सकिन्छ । दीर्घ वर्णहरूले स्वरलाई स्पष्टता प्रदान गरी साङ्गीतकता थप्ने गर्दछन् । प्लुत उच्चारण हुने स्थितिमा एउटै वर्णको न्यास

हुने भएकाले लयमा थप प्रभावकारिता आएको छ । मात्रात्मक दृष्टिबाट हेर्दा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा सबैभन्दा बढी दीर्घ मात्राको, त्यसपछि मात्र ह्रस्व वर्णको प्रयोग भएका छन् । यसो हुनु भनेको लयमा ध्वन्यात्मक प्रवाह बढी हुनु हो । प्लुत उच्चारण कतिपय अवस्थामा तालको एकाइसम्म पुग्न गरिएको देखिन्छ तर सुरलाई तन्काएर मात्र लय उत्पन्न नभई वर्णहरूको उपस्थिति र तालमेलले लयमा प्रभावकारिता ल्याउन सक्छ । यसरी हेर्दा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू मात्रात्मक दृष्टिले आक्षरिक सङ्ख्याभन्दा बढी देखिन्छन् र यसो हुनु भनेको लयबद्ध र तालबद्ध हुनु पनि हो । यस प्रकार गन्धर्व गीतहरू लयात्मक र श्रवणीय बनेका हुन् भन्न सकिन्छ ।

४.३.१.५ पङ्क्तिविन्यासका कारणबाट उत्पन्न लय

गीतमा रहेका पङ्क्तिहरूको बनोट र संरचनालाई पङ्क्तिविन्यास भनिन्छ । गीतमा लय सिर्जना हुनका लागि सिङ्गो गीतको संरचनाले समेत भूमिका खेलेको हुन्छ । गीतमा रहेका पङ्क्तिगत सङ्ख्या भाषिक संरचना हुन् तर त्यस संरचनाभित्र रहेका पङ्क्ति वा लहरहरूको अन्तर्सम्बन्धका आधारमा सो गीतमा रहेको लय व्यवस्थालाई बुझ्न सकिन्छ । यसरी हेर्दा लोकगीतमा प्रयोग भएका स्थायी अंशका पङ्क्तिहरू के कसरी लयमा बाँधिएका छन् वा अन्तरा अंशका पङ्क्तिहरू के कसरी बद्ध भएका छन् भनी हेरिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा रहेको पङ्क्तिविन्यासलाई समआयामिक र विषम आायामिक विन्यासका आधारमा देहायअनुसार विश्लेषण गरिएको छ :

समआयामिक पङ्क्तिविन्यास : समआयामिक पङ्क्तिविन्यास भनेको बराबर वा समान अक्षरका पङ्क्तिहरूको अवस्थिति हो । यसमा ठ्याक्कै बराबरीको आक्षरिक सङ्ख्या हुनुपर्छ भन्ने छैन । लोकछन्दमा बाँधिएका कतिपय लोकगीतसमेत समान आक्षरिक व्यवस्थामा रहेका हुँदैनन् , तिनलाई उच्चारणका आधारमा न्यास गरी वा छोट्याएर प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । यसरी हेर्दा समआयामिक पङ्क्तिविन्यास भएका लोकगीतहरू लोकछन्दमा रहेका र बराबरी वा उच्चारणका दृष्टिले लगभग समान अक्षर रहेका पङ्क्तिबाट उत्पन्न लय भन्ने बुझिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा रहेको स्थायी अंशसँग समआयामिक पङ्क्तिविन्यास भई आएका अन्य केही पङ्क्तिहरू आएका छन् । बराबर आयाममा रहेका स्थायी अंशका पङ्क्तिहरू र तिनको विन्यासबाट कसरी लय उत्पन्न भएको छ भन्ने कुरा यहाँ उदाहरणमार्फत विश्लेषण गरिएको छ :

(अ) शिरमा लाउने शिरको फूल
एसैमा पापीले बेची खायो (परि.१.२)

(आ) सारङ्गी बजाउँदै गाउँदै गीत सुनाउँदै
आइपुगेँ मुग्लानमा मनको बह बिसाउँदै । (परि.२.६)

(इ) जसले सुन्छ स्वस्थानी कविता
सुने मात्र कान हुन्छ पवित्र । (परि.३.६)

(ई) मेरा दाउरा उनको घाँस भारी
यौटै थियो बिसाउने चौतारी (परि.४.१२)

(उ) आए है रामजी सीता लिएर
सीता लिएर कि पीत लिएर (परि.५.१२)

माथि उल्लिखित लोकगीतहरूमा स्थायी अंशसँगै रहेको अर्को पङ्क्तिको बनोट र संरचनालाई हेर्दा समाक्षरिक र समआयामिक देखिन्छ । यसबाट पङ्क्तिहरूका बिच समान लय उत्पन्न भई गीत लयात्मक बन्न पुगेको छ । यसलाई आक्षरिकताबाट मात्र नभई औच्चार्य समयका आधारमा समेत हेर्न सकिन्छ । त्यहाँ प्रयोग भएका शब्दहरूको उच्चारण समय पनि समान रहन्छ । यसले गर्दा गीत तालबद्ध हुने र लयको उचित संयोजन हुने गर्दछ । लोकछन्दमा रहेका गीतहरूमा समआयामिकताका कारण स्वतः लयको प्रवाह सर्सती बगेको देखिन्छ । अन्तरा अंशहरूमा पनि समआयामिक पङ्क्तिविन्यास रहेको कुरालाई निम्नानुसार हेर्न सकिन्छ :

(अ) दिने भए देउ सिदा
हैन भने देउ विदा
सगरखण्ड गुलियो
यौटै घरमा भुलियो । (परि.१.७)

(आ) जागिर छैन पिन्सिन छैन छैन खेतबारी
नेताहर्को सेवा गर्दा फुलिसके दारी
हलो जोत्यो भारी बोक्यो दिनमाथि दिन
छाती दुखाई काम गऱ्यो रिनमाथि रिन (परि.२.१७)

(इ) दच्छेजिउको आँगनीमा असमत्ते जग्गे
तेत्तिस कोटि देउताले कन्नेदान पाए
कैलासशपुरी महादेव कैलासमा थिए
ध्यानबाट जागे हुँदा सत्यदेवी देखे
मेरो भाग रै'छ भनी अब माग्न जान्छु (परि.३.६)

(ई) गाममा चरी बेसीमा छुटिट्याउँ
मया तिम्लाई कसरी उछिट्याऊँ (परि.४.७)

(उ) रतेउली खेलेर आँगनमा आई
दुलही लिएर आए हाम्रा भाइ (परि.५.१२)

माथि प्रस्तुत गरिएका गीतका अन्तरा भागहरूमा समआयामिक पङ्क्तिविन्यास रहेको देख्न सकिन्छ । एक वा दुई अक्षर सङ्ख्या सामान्य फरक परेको भए तापनि उच्चारणका आधारमा उक्त पङ्क्तिहरू समान छन् । यसलाई समाक्षरिक स्वरूपमा हेर्न सकिन्छ । उक्त पङ्क्तिहरूमा लयको प्रवाह एकानासले भएको देखिन्छ । लोकछन्द भए पनि गीतिछन्द भए पनि लोकगीतमा समआयामिकता भएको राम्रो मानिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा यस्ता प्रयोगहरू प्रशस्त मात्रामा पाइन्छन् जसले लय व्यवस्थाका निर्धारणमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका हुन्छन् ।

विषम आयामिक पङ्क्तिविन्यास : विषम आयामिक पङ्क्तिविन्यास भन्नाले पङ्क्तिपुञ्जभित्र रहेका पङ्क्तिहरूमा आक्षरिक वा मात्रात्मक असमानता हो । यस्तो असमानताबाट पनि निश्चत प्रकारको लय व्यवस्था कायम भएको हुन्छ । गद्य कवितामा पाइने लय यस्तै विन्यासबाट सहजै उत्पन्न भएको देखिन्छ । कतिपय लोकगीतहरू पनि गद्यात्मक स्वरूपमा रहेका हुन्छन् र तिनमा लयको प्रधानता रहेको हुन्छ । लय सृष्टि हुनुका पछाडि अडान, उच्चारण शैली, अन्तर्सम्बन्ध, सङ्गति, आनुप्रासिकता र परस्पर अन्वितिको समेत भूमिका रहेको हुँदा असमान पङ्क्तिविन्यासलाई पनि लय उत्पन्न हुने कारण मान्न सकिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा यस्ता असमान पङ्क्तिविन्यास भएका स्थायी र अन्तराका पङ्क्तिपुञ्जहरू पाइन्छन् तर ती लयमा स्पष्ट रूपमा प्रवाहित भएका देखिन्छन् । स्थायी अंशमा रहेका यस्ता विषम पङ्क्तिविन्यासलाई निम्नानुसार हेर्न सकिन्छ :

(अ) लाइदेउ आमै लाइदेउ बाबै दशमीको टिको
सिली धानको अछिता माली गाईको दूध (परि.१.५)

(आ) मलाई लग्यो दुस्मनले घेरेर बस है आमा तस्विरै हेरेर
गाउँको भलाई ,जाँदै छु रनैमा चिठी चलाई (परि.२.७)

(ई) सिरी भगवान इसुर पशुपतिनाथ
जगत्र सन्सारका धनी
सिद्ध प्रभु आफू आफैं (परि.३.२)

(ई) हे गौं चामल मकै, खाने खान्छन् नखाने चै भोकै, सुनको थालीमा
म पनि लाउँछु गहुँ यसै पालीमा (परि ४.११)

(उ) रामुन्न चल्यो बाछै रामुन्न चल्यो
सीता मन गडाक्यो राजै रामुन्न चल्यो । (परि.५.१४)

उपर्युक्त गीतका अन्तरा अंशहरूलाई हेर्दा प्रत्येक दुई पङ्क्तिहरूको विन्यास समान तवरले भएको देखिँदैन । यस्ता असमान पङ्क्तिविन्यास भएका अन्तराका पडक्तिपुञ्जहरू अन्य गीतहरूमा पनि पाइए पनि उक्त नमुना पङ्क्तिहरूबाट तिनमा रहेको लय व्यवस्था केलाउन सकिन्छ । माथिको पहिलो गीतमा रहेका दुई पङ्क्तिमध्ये आक्षरिक रूपमा हेर्दा पनि १४ र १२ अक्षरको असमान वितरण देखिन्छ र उच्चारणको स्थिति पनि भिन्न देखिन्छ तर

ती दुई पङ्क्तिका बिच भावगत तालमेलका आधारमा लय उत्पन्न भएको देखिन्छ । यसमा 'टिको' र 'अछिता', 'लाइदेउ आमै' र 'सिली धानको' जस्ता पद पदावलीहरूमा आक्षरिकताको मेल भएका कारण असमान पङ्क्तिविन्यास रहे पनि आन्तरिक आधारबाट लय पैदा भएको देख्न सकिन्छ । दोस्रो, तेस्रो, चौथो र पाँचौँ गीतमा पनि आक्षरिक असमानताका साथै शब्दसङ्ख्यासमेत भिन्न रूपमा देखिएका छन् । यसरी विषम आयामिक पङ्कितहरूमा त्यहाँ प्रयोग भएका छुट्टाछुट्टै शब्दहरूको आन्तरिक तालमेल तथा उच्चारणको पार्थक्यका आधारमा लयको संयोजन भएको हुन्छ । गन्धर्वहरूले गाउने गीतमा सुरको विशिष्ट प्रयोग पाइने भएकाले एक सुर र एक तालमा रही गायन प्रस्तुत हुँदा गद्य गीतहरू पनि लय प्रवाहमा आएका हुन्छन् । उपर्युल्लिखित पाँचौँ गीतमा 'रामुन्न चल्यो'भन्ने पदावली तीन पटक प्रयोग हुँदा पङक्तिविन्यासमा फरक पारेको भए पनि त्यसले लय सिर्जनामा भने सहयोग गरेको छ । गन्धर्वहरूले गाउने लोकगीतका अन्तरा अंशहरू भने बढी मात्रामा विषम आयामिक नै रहेका छन् । केही नमुनाहरूलाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

(अ) दुतिया दरशन तिलक त्रिपद
कालिके हे बरदायिणी जयो नि
तृतीया तेज हौ तिमी लोकसङ्गमा धार
बेनु बजाई रे माई ...
हा....हा देवी जगत्र जननी
पृथिवी पालनी माई ....हो । (परि.१.४)

(आ) आजकालका केटीहरू रेस्टुरेन्टमा जाने
वाट इज दिस टमटर फिस भनिकन ठुटे इङ्लिस छाँट्ने
दिउँसैभरि वाट इज दिस हो भन्ने
भरे बेल्का घरैमा के खाने, घर त पूर्व हो

(इ) भक्तिदास भगवान खड्दरी गुनी
गुनाधन वृद्धि अजम्बर पनि
सारा पुत्र मेरो पिच्छा बाँच्छु
ध्यान गर्छु बरु दण्डवत
एक चित्त एक मन असननपत्र (परि.३.१)

(ई) मेरामा कुरा सुन्छौ त भनी राम्ररी सुन मनले गुन
दाउरामा खोज्न आएकी म त डोकामा दाउरा बोकेकी छु त
डोकामा दाउरा देख्दामा खेरि के भनी सोध्यौ भन त मलाई हो ऽऽ । (परि.४.१०)

(उ) साली धानको अछिता माली गाईको दही
मुछिमुछी टिको लगाइदेऊ ।
जेठी मेरी दिदीलाई सुपारीको निम्तो
भान्जाजिउलाई काँधै चडाइदेऊ । परि.५.४)

माथि प्रस्तुत गरिएका अन्तरा अंशहरूमा विषम आयामिक पङ्क्तिपुञ्जहरू प्रयोग भएका छन् । पहिलो गीतमा ५ पङ्क्ति, दोस्रोमा ४ पङ्क्ति, तेस्रोमा ५ पङ्क्ति, चौथोमा ३ पङ्क्ति र पाँचौँमा ४ पङ्क्ति रहेका र प्रत्येक गीतका प्रत्येक पङ्क्तिहरू अक्षरसङ्ख्याका आधारमा र आयतनका आधारमा पनि फरक रहेका छन् तर तिनमा आन्तरिक लय भने सशक्त देखिन्छ । यसको कारण गीतका शब्दहरू हुन् । बाह्य सङ्गीतलाई नहेर्ने हो भने पनि आन्तरिक शब्दगत समानता, उच्चारणगत सम्बन्ध र विश्रामका आधारमा तिनमा विषम आयामिक पङ्क्तिविन्यास भए पनि लयको सशक्तता देखिन्छ । माथि प्रस्तुत गरिएको दोस्रो उदाहरणमा रेस्टुरेन्टमा जाने, वाट इज दिस भन्ने, भरे बेलुका के खाने आदि जस्ता पदावली स्वयम्मा लयात्मक छन् । अघिल्लो र पछिल्लो पङ्क्तिमा रहेका शब्दहरूको गायकीलाई समेत गन्धर्वहरूले उही सुरमा ढालेर लय भर्ने गरेको पाइएको छ । माथिको तेस्रो गीतमा पनि ध्यान, दण्डवत्, चित्त, एक मन, जस्ता पदहरू भिन्न भिन्न पङ्क्तिमा रहेका भए पनि एकअर्कासँग सम्बन्धित भई प्रयोग भएका छन् । पङ्क्तिको आकार वा लम्बाइ मात्र लय सिर्जनाको आधार नभई त्यहाँ भएका शब्दहरूले समेत यसमा भूमिका खेल्दछन् । उपर्युल्लिखित पाँचौँ गीतका दोस्रो र चौथो पङ्क्तिमा समान आयाम नभए पनि समान अभिव्यक्ति र प्रस्तुति रहेको छ । तसर्थ गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा पङ्क्तिविन्यासलाई हेरेर पनि लय पहिचान गर्न सकिने अवस्था देखिन्छ ।

४.३.१.६ स्थायी र अन्तराका कारणबाट उत्पन्न लय

गीतको बाह्य भाषिक संरचनाका रूपमा स्थायी, अन्तरा र थेगो रहेका हुन्छन् । गीतका यी अंशले अभिव्यक्तिमा भाव प्रक्षेपण गर्न र लय सिर्जना गर्न महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्दछन् । स्थायी अंश दोहोरिरहने हुनाले अन्तरासँग सम्बन्ध जोडेर यसले लयकै लागि सहयोग गरेको हुन्छ । त्यस्तै थेगोले पनि पटक पटक पुनरावृत्ति भएर लोकगीतमा लय सिर्जनाकै लागि कारक तत्त्व बनेको हुन्छ । यसरी हेर्दा स्थायी, अन्तरा र थेगोले के कसरी लय उत्पन्न गर्दछन् भन्ने कुरालाई गन्धर्व लोकगीतहरूमा रहेको गीति संरचनका आधारमा यहाँ विश्लेषण गरिएको छ । लोकगीतको लय पहिचानका लागि स्थायी र अन्तराको सम्बन्धलाई आधार मानेर निम्नानुसार लय पहिचान गरिएको छ :

स्थायी र अन्तराका आधारमा लय : गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा स्थायी र अन्तराको सहज प्रस्तुति पाइन्छ । उनीहरूले गाउने कतिपय गीतहरू स्थायी र अन्तरा नछुट्टिएका पनि छन् । ती गीतहरू यसै भट्याएर प्रस्तुत गरिएका हुनाले ती गीतहरू स्वतन्त्र लयको प्रयोग गरी गाइएका छन् तर स्थायी र अन्तरा छुट्टिएका गीतहरूमा भने अन्तर्सम्बन्धका आधारमा लयको अवस्था देखिएको छ । यस्तो अवस्थालाई देहायका उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

स्थायी : लाइदेऊ आमै लाइदेऊ बाबै दशमीको टीको
सिली धानको अछिता माली गाईको दूध

अन्तरा : चाँदी बनी आछिता निस्क्यो सुन बनी जमरा
लाइदेऊ आमै लाइदेऊ बाबै दशमीको टीको (परि.१.५)

उपर्युक्त गीतमा पहिलो पङ्क्ति स्थायी अंशका रूपमा रहेको छ । उक्त पङ्क्ति अन्तराको एक पङ्क्तिपछि पुनः दोहोरिएर आएको हुनाले अन्तराको पङ्क्तिसँग सम्बन्धित हुन पुगेको छ जसले अन्तरालाई पनि पनि स्थायी जस्तै लयको प्रवाहमा राखेको छ । स्थायी अंशको पहिलो पङ्क्तिमा १४ अक्षरको प्रयोग भएको तर अन्तरामा १६ अक्षरको प्रयोग भए पनि स्थायीअनुसारकै लयमा अन्तरा पनि बाँधिएको छ । स्थायी अंशमा रहेको 'लाइदेउ आमै लाइदेउ बाबै' भन्ने अंशमा आठ अक्षर रहेको तर अन्तराको 'चाँदी बनी अछिता' भन्ने अंशमा सात अक्षर मात्र रहेका भए पनि दुवै अंश समान भङ्गितिमा उच्च्चारण भई समानुपातिक लय व्यवस्था कायम भएको छ । यस्तै अर्को उदाहरणबाट स्थायी र अन्तराको सम्बन्धका आधारमा गीतको लय पक्षलाई हेर्न सकिन्छ :

स्थायी : सारङ्गी रेटेर गाउँदै हिँडेको
गाउँसहर मितेरी लाउँदै हिँडेको ।

अन्तरा : राष्ट्रका कथा व्यथा गन्धर्वले गाउने
नेपाली भै नेपालमा बाँच्ने ठाउँ नपाउने
सारङ्गी रेटेर गाउँदै हिँडेको
गाउँ सहर मितेरी लाउँदै हिँडेको । (परि.२.४)

प्रस्तुत गीतको स्थायी अंश 'सारङ्गी रेटेर गाउँदै हिँडेको गाउँसहर मितेरी लाउँदै हिँडेको' अन्तराका दुई अंशपछि पुनः दोहोरिएर आएको छ । स्थायी र अन्तरामा आक्षरिक समानता नभए पनि दुवै अंशमा लयगत समानता कायम गर्न तान र सुरको सहायता लिइएको छ । स्थायी अंशको भावलाई समेत अन्तरा अंशले थप पुष्टि गरेको छ । लयका सन्दर्भमा स्थायी र अन्तरा दुवैमा मध्य लय, समान गायन शैली र समान तालसमेतको प्रयोग भएको छ । (हेर्नू : परि २.४ स्वरलिपि) स्थायी र अन्तराको सम्बन्धका आधारमा लोकगीतको समग्र लय निर्धारण हुने गर्दछ । उक्त गीतमा स्थायी अंशको पुनरावृत्ति र अन्तरासँगको औच्चार्य सम्बन्ध गाउँदै - लाउँदै , गाउँसहर मितेरी - राष्ट्रका कथा, नेपाली भै - बाँच्ने ठाउँ आदि पदावलीहरूको गायन शैली र शब्दसङ्ख्या, अक्षरसङ्ख्या र मात्रागत सम्बन्धसमेत लय उत्पन्नको आधार बनेका छन् ।

४.३.१.७ थेगोका कारणबाट उत्पन्न लय

थेगो लोकगीतमा रहने तुकबन्दीयुक्त कथन हो । यो लोकगीतमा मूलत : लयको सहयोगी अंश पनि हो । यो छन्द निर्माणको सहयोगी आधार पनि हो (आचार्य, २०६२, पृ.६८) । लोकगीतमा प्रयोग हुने थेगाहरू कुनै अर्थयुक्त र कुनै निरर्थक पनि हुन्छन् । बन्धु (

२०५८) ले गीतमा सन्देश व्यक्त गर्न कुनै सम्बद्ध वा असम्बद्ध प्रसङ्ग मिलाएर भनिन्छ भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् । उनले त्यस्ता अंशलाई रहनी, बथन वा थेगोको संज्ञा दिएका छन् (पृ.११७) । यिनको प्रयोग मूलतः लय सिर्जनाका लागि हुने गर्दछ । लालुमाई, निरमाया, ए कान्छी, बरिलै, नारान, बरा, चयाट्ट आदि जस्ता थेगाहरूले गीतलाई लयात्मक बनाउँछन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा थोगोको प्रयोग प्रशस्त मात्रामा भएको देखिन्छ । यहाँ लयको विश्लेषणका लागि लोकगीतमा थेगाको भूमिकालाई पहिचान गर्नु आवश्यक देखिन्छ । गन्धर्व लोकगीतहरूमा प्रयोग भएका थेगाहरूले सिर्जना गरेको लय पक्षलाई विभिन्न उदाहरणहरूबाट विश्लेषण गर्न सकिन्छ । जस्तै :

(अ) गउरामाथि पारवती दिने
बाबाका आँखा फुटे बरीलै (परि.१.१)

(आ) मेरो माया छ कति नि कति
भरुँ भने नौ मुरी तिल जति । सरररर मुग्लान काटेर
घरको दुःख सुनेर ल्याउँदै छु
पसिनाले पैसा साटेर । (परि.२.८)

(इ) बल्ल पऱ्यौ गोलेनी कृष्णजीको फेला
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
हरे हर (परि.३.३)

(ई) मियाको टुपामा परालको चान्द्रो
गोरु खेद्ने केटालाई खसीको आन्द्रो
हो बरतु हो । (परि.४.४)

(उ) अकाशैभरि नौलाखे तारा
हाइरस पियारी म गन्न सक्दिनँ
हातमा चिठी गभरि आँसु
हाइरस पियारी जाऊ भन्न सक्दिनँ । (परि.५.१३)

उपर्युक्त गीतहरूमा रहेका बारिलै, सररर मुगलान काटेर, हरे हर, हो बरतु हो, हाइरस पियारी जस्ता थेगाहरूलाई अधोरेखाङ्कन गरी सङ्केत गरिएको छ । पहिलो गीतमा रहेको 'बरी लै' थेगोले पहिलो पङ्क्तिमा रहेका अक्षरसङ्ख्या बराबर गराउन भूमिका खेलेको छ जुन लय सिर्जना हुनुको कारण हो । तिजे गीतहरूमा धेरै जसो 'बरीलै' थेगोको प्रयोग भएको पाइन्छ । यहाँ 'बरीलै' पदात्मक थेगोले विस्तारकका रूपमा मात्र नभई गीतलाई सममात्रिक र समाक्षरिक बनाई लय उत्पन्न गर्न भूमिका खेलेको छ । यस्तै दोस्रो गीतमा

प्रयोग भएको पदावलीयुक्त थेगो 'सररर मुग्लान काटेर' प्रयोग भएको देखिन्छ । यसमा 'कति-जति' को अनुप्रासको संयोजन भइसक्दा कथन पूर्ण भएको छ तर यहाँ थेगो थपेर त्यसभन्दा तल्ला दुई पङ्क्तिलाई सोही थेगोले तानेको देखिन्छ जसले लोकगीतलाई लयात्मक बनाएको छ । तेस्रो गीतमा 'हरे हर' द्विपदी थेगोको प्रयोग भएको देखिन्छ । यस भजन गीतमा आरती गर्दाको सन्दर्भ रहेको र भगवान्लाई पुकार्ने सन्दर्भमा मात्र नभई पुनः अर्को अन्तरा भागलाई जोडेर लय सिर्जना गर्न उक्त थेगोको प्रयोग भएको छ । चौथो गीतमा थेगोले दाइँ गीतमा प्रयोग गरिने शब्दावलीलाई व्यक्त गरेको छ । 'हो बरत् हो' भन्ने थेगोले दाइँ गीतमा गोरु धपाउने सन्दर्भलाई जनाउँछ तर लयका दृष्टिले हेर्दा उक्त थेगोले गीतलाई मधुरता थपी अघिल्ला र पछिल्ला गीतिगुच्छाहरूलाई सङ्गीतमय बनाएको छ । पाँचौं गीतमा रहेको 'हाइरस पियारी' भन्ने थेगोले गीतकै संरचक एकाइका रूपमा रही लय निर्माणमा भूमिका खेलेको छ । उक्त थेगो यहाँ केवल लय थप्न प्रयोग भएको छ किनभने उक्त थेगो प्रयोग नभए पनि भनाइ पूर्ण छ ।

यसरी हेर्दा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा थेगोको प्रयोग हुने गरेको र ती थेगाहरू कतिपय गीतकै संरचनामा मिसिएर तथा कतिपय वैकल्पिक रूपमा प्रयोग भएका छन् । अनिवार्य संरचना वा वैकल्पिक संरचना जे भए पनि तिनले गीतलाई लयसङ्गीतको सिर्जना गर्न सहयोग गरेका छन् । थेगोले भनाइलाई जोड समेत दिने भएकाले बलाघातयुक्त लय निर्माणमा गीतमा प्रयुक्त थेगाहरू उपयोगी साबित भएका छन् ।

४.३.१.८ समानान्तरताका कारणबाट उत्पन्न लय

समानान्तरता शैलीविज्ञानसँग सम्बन्धित पारिभाषिक शब्द हो । यसले कविता, गीत जस्ता विधाहरूमा अग्रभूमीकरणको अवस्थालाई प्रस्तुत गर्दै लय निर्धारणमा समेत महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्दछ । लोकगीतमा एउटै ढाँचामा रहेका विभिन्न भाषिक एकाइहरूमा हुने आर्थको नियमितता वा क्रमिक रूपमा हुने आवृत्तिबाट समानान्तरताको निर्माण भएको हुन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा समानान्तरको स्थितिलाई निम्न दुई आधारबाट यहाँ विश्लेषण गरिएको छ :

बाह्य सामानान्तरता : भाषिक संरचनामा रहेका ध्वनि, वर्ण, पद, पदावली, वाक्य र सङ्कथनसम्मका एकाइहरूमा देखिएको समानान्तरता बाह्य समानान्तरता हो । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा बाह्य समानान्तरताको स्थिति प्रबल रूपमा देखा पर्दछ जसले लय सिर्जनाका लागि सहयोग पुगेको छ । यसलाई विभिन्न लोगीतहरूको उदाहरणबाट निम्नानुसार हेर्न सकिन्छ :

हा कहाँ गयो जीवनको धनी
को देखेर बस्ने हो म पनि
बाह्र बर्षे उमेरमा मेरो बिहा भा'को

पाँचै बर्ष पुगिसके स्वामी विदेश गा'को
सत्र वर्षे जोवन मैले के गरेर धानौँ
आमाबाबुको अर्तीबुद्धि कत्तिसम्म मानौँ (परि.२.१३)

उपर्युक्त भाषिक संरचनालामा रहेका ध्वनि, वर्ण, पद, पदावली, वाक्य र सिङ्गो सङ्कथनलाई हेर्दा धनी, पनि, भाको, गाको धानौँ, मानौँ जस्ता पदहरूमा समान किसिमका पदहरूको नियमित आवृत्ति रहेका छन् । यसबाहेक श्रुत्यानुप्रासको छनक दिने 'ब' र 'व' ध्वनिको बारम्बार पुनरावृत्ति देखिएको छ । यस्तै ध्वनिका तहमा हेर्दा समान स्वरहरू आ, इ, ए, र ओ, स्वर ध्वनिको आवृत्ति देख्न सकिन्छ । यस्तै व्यञ्जन वर्णका तहमा प वर्गका ध्वनिको सबैभन्दा बढी र क वर्गका ध्वनिको आवृत्ति पनि देखिएको छ । वाक्यात्मक तहमा हेर्दा पनि एउटै पङ्क्तिमा एकै किसिमका वर्ण, अक्षर र पदहरू प्रयोग भएका छन् । सिङ्गो गीतिगुच्छा नै बाह्य समानान्तरताका दृष्टिले कसिलो भाषिक संरचनामा रहेको देखिन्छ । यी सबै अवस्थाहरूलाई हेर्दा गीतमा लयको स्वतस्फूर्त सिर्जना भएको देख्न सकिन्छ । लय उत्पन्न हुनका लागि भाषिक संरचना नै पहिलो आधार रहेको हुन्छ । गन्धर्व जातिमा यो र यस्तै प्रकारका गीतहरू धेरै मात्रामा पाइएका छन् । उनीहरूले प्रयोग गरेका शब्दहरूले स्वयम्मा लयात्मक बनेर भाषिक अग्रभूमीकरणका लागि भूमिका खेलेका छन् । यस्तै लयको प्रवाह भएको अर्को गीतलाई पनि यहाँ उदाहरणका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ :

भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम्[२]
जलै जल थलै थल सर्वमय व्यापितम्
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम् ।

प्रथममा औतार लियौ प्रभुरी मत्स्य रूप धारणम्
सुरमुनि साथ लिई मधुकैटी छेदनम् ।
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम् (परि.३.५)

माथि उल्लिखित गीतमा रहेका पहिलो, तेस्रो र पाँचौं पङ्क्तिमा एउटै भनाइ पटक पटक दोहोरिएको छ । यसले स्वतः समानान्तरताको स्थितिलाई बलियो देखाएको छ । समानान्तरता उही वाक्य दोहोरिँदैमा मात्र हुने भन्ने चाहिँ होइन तर उक्त पङ्क्तिले एकातर्फ स्थायीको पुनरावृत्तिलाई देखाएको छ भने अर्कातर्फ नवीन कथनलाई डोऱ्याएको छ । त्यस्तै अन्त्यानुप्रासका रूपमा रहेका गोविन्दम्, व्यापितम्, धारणम्, छेदनम् जस्ता पदहरूले समध्वनिको आवृत्तिलाई प्रस्ट्याएका छन् । यसै गरी 'जलैजल' र 'थलैथल' शब्दको विशिष्ट प्रयोगले पनि समानान्तरताको स्थितिको बोध गराएका छन् । गीतको चौथो पङ्क्तिले पहिलो, दोस्रो र तेस्रो पङ्क्तिलाई निरन्तर पच्छ्याएको देखिन्छ । यसबाट पछि आउने प्रत्येक पद र पदावलीले अग्रभूमीकरण निर्माण गर्दै गएको देखिन्छ । ध्वनिका सन्दर्भमा हेर्दा यहाँ नासिक्य ध्वनिहरू ण्, न्, म् व्यञ्जनको आधिक्य पाइन्छ । गसै गरी क्रमशः आउने य, र, ल व वर्णको पनि आवृत्ति पनि देख्न सकिन्छ । यस आधारबाट हेर्दा गन्धर्व जातिमा प्रचलित

लोकगीतहरूमा समानान्तरताबाट लय उत्पन्न भएको अवस्था प्रस्ट देख्न सकिन्छ । समग्र सङ्कथनको अवस्थालाई हेर्दा पनि वार्णिक पुनरावृत्ति, समान अभिव्यक्ति र शब्दगत अन्यान्यान्योश्रित सम्बन्धलाई लय सिर्जनाको मूल आधार मान्न सकिने अवस्था देखिएको छ ।

आन्तरिक सामानान्तरता : भाषिक अभिव्यक्तिमा रहेको भावार्थ वा वाच्यार्थसँग सम्बन्धित समानान्तरता आन्तरिक समानान्तरता हो । लोकगीतका सन्दर्भमा स्थायी र अन्तराले स्वतः यस्तो समानान्तरता कायम गरेका हुन्छन् । लय उत्पन्न हुनका लागि भाषिक अभिव्यक्तिमा भावगत एकता हुनुपर्छ भन्ने मान्यतासँग यसलाई जोडेर हेर्न सकिन्छ । प्रत्येक पङ्क्ति र गीतिगुच्छाहरूमा रहेको आन्तरिक भावमा एकरूपता भएर गीतमा लय प्रकट भएको हुन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा भावान्तर गरिएका र पङ्क्तिगत अर्थान्तर भएका गीतहरू पाइँदैनन् । आन्तरिक भावमा डुबेर गीतको लय सिर्जना गर्नु गन्धर्वहरूको प्रवृत्ति रहेको छ । स्थायी अंशभित्रै वा अन्तरा अंशभित्रै पनि अथवा स्थायी र अन्तराबिचमा रहने आन्तरिक अर्थगत तालमेलका आधारमा उत्पन्न भएको लयले बाह्य प्रकट हुने अभिव्यक्तिलाई समेत प्रभावित पार्ने हुँदा आन्तरिक समानान्तरता लोकगीतमा रहनु स्वाभाविक देखिन्छ । यसलाई निम्न गीतका उदाहरणबाट स्पष्ट पार्न सकिन्छ :

बुबाजीको आज्ञा भयो मेरो भाग्य कस्तो
चौध वर्ष भन्नु पनि चौधै दिन जस्तो
राम नाम म जान्छु वनमा
नलिऊ पीर राजाले मनमा । परि.३.१२)

प्रस्तुत गीतमा रामको वनवास जाने प्रङ्ग रहेको छ । यहाँ प्रयुक्त प्रत्येक पङ्क्ति एकअर्कामा भावगत अन्वितिमा बद्ध छन् । पहिलो पङक्तिमा राजा दशरथले रामलाई वनबासका लागि अनुमति दिएको सन्दर्भ उठाइएको र रामचन्द्रले त्यसको प्रतिक्रिया दिएको कुराले अर्थका तहमा लयगत क्रमिकता प्रदान गरेको छ । यदि यसमा रामचन्द्र र दशरथबाहेक अन्य कोही व्यक्तिको अभिव्यक्ति हुने हो भने लयको स्थिति फरक पर्न सक्थ्यो तर सन्दर्भ र प्रसङ्गअनुसारको अर्थ प्रसारणबाट गीतमा लयको चामत्कारिक रूप देख्न सकिन्छ । गीतका पछिल्ला दुई पङ्क्तिहरूले पुनः वनबासको प्रसङ्गलाई उही ढङ्गबाट अभिव्यक्ति गरेका हुनाले यहाँ आन्तरिक समानान्तरता रहेको देखिएको छ । आन्तरिक भावगत लय निर्धारणका लागि गायक वा प्रस्तोताको भङ्गितिले समेत भूमिका खेलेको हुन्छ । यसलाई थप बुझ्न तलको गीतिगुच्छालाई हेर्न सकिन्छ :

लाएछ असारे हनुमान ढोका खोलेर हेर्दा लागेछ असार
राजा र रानीले रोपाइँ गर्ने असार पन्ध्रेइ असार
राजा र रानीले रोपाइँ गर्ने पन्ध्रेइ असार, पन्ध्रेइ असार
नेपालमा हेरी चारपट्टि देखेँ विकासको लहर । (परि.४.२)

उपर्युक्त असारे गीतमा रहेका बिचका दुई पङ्क्तिले अघिल्लो र पछिल्लो दुवै पङ्क्तिसँग भावगत एकता कायम गरेका छन् । असार लागेको कुरा हनुमान ढोका खोलेर हेरेपछि देखिनु र रोपाइँसँगै विकासको लहर देख्नु एउटै भावकेन्द्रित भनाइ हुन् । यहाँ बाह्य लय जुनसुकै रूपमा प्रकट भए पनि आन्तरिक रूपमा जोसिलो भावयुक्त कथनको सहायताले लय प्रकट गरिएको छ । गन्धर्वहरूले लोकगीतमा भावलाई एकत्रित गर्न आफ्नो गायकीमा आवृत्ति गरी र एकरूपता कायम गर्न खोज्दछन् । माथिको गीतिगुच्छामा असार, रोपाइँ, हनुमान ढोका, राजारानी जस्ता शब्दहरूको आन्तरिक तालमेल प्रस्ट देख्न सकिन्छ ।

४.३.२ सङ्गीत विश्लेषण

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा आन्तरिक र बाह्य दुवै सङ्गीतको सशक्त प्रयोग देख्न सकिन्छ । यसको मूल कारण उनीहरूले लोकगीत गायनमा बाजाको प्रयोग गर्नु हो । उनीहरूको पुर्ख्यौली वा परम्परागत लोक बाजा आरबाजो र सारङ्गी हुन् । आरबाजो गन्धर्वहरूको धार्मिक र पुर्ख्यौली बाजा हो । यस बाजालाई उनीहरू आफ्नो पेसाको गुरु बाजा मान्दछन् । गन्धर्वहरूको अर्को प्रसिद्ध बाजा सारङ्गी हो । सारङ्गीलाई उनीहरू पोथी स्वरको बाजा मान्दछन् । गायनमा सङ्गीतका लागि यो तार बाजा अत्यन्त उपयोगी र मधुर मानिन्छ । आन्तरिक सङ्गीत पक्ष लोकगीतमा भएका शब्दगुच्छा र तिनको आन्तरिक तालमेलसँग सम्बन्धित हुन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू लयसङ्गीतबद्ध हुनुको कारण आन्तरिक र बाह्य सङ्गीतको प्रबलता हो । यसै कारण उनीहरूले गाउने गीतहरू सङ्गीतमय बनेका हुन्छन् । उनीहरूले गाउने गीत अनुप्रासले भरिपूर्ण छन् । सारङ्गीको धुनले उनीहरूका गीतमा सुर र ताल भरिदिएको हुन्छ । सङ्गीत परम्परामा नितान्त मौलिक परम्परा बहन गर्ने गन्धर्व सङ्गीत नेपाली लोकगीत र सङ्गीतको इतिहासमा चर्चित छ (नेपाली, २०६०, पृ.१०) । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको आन्तरिक र बाह्य सङ्गीत पक्षलाई विश्लेषण गरिएको छ ।

४.३.२.१ आन्तरिक सङ्गीत

लोकगीतको भाषिक संरचनाका आधारमा आन्तरिक सङ्गीतको सृष्टि हुने गर्दछ जसमा माथि ४.२.१ मा वर्णित लयसँग सम्बन्धित कतिपय पक्षहरू पनि कारण बनेका हुन्छन् । यसरी आन्तरिक सङ्गीत औच्चार्य ध्वनिबाटै उत्पन्न हुने भएकाले यसमा पद, पदावली र आन्तरिक संरचनाको तालमेल रहन्छ । लोकगीतहरूको आन्तरिक सङ्गीत विश्लेषणका सन्दर्भमा भाषासँग सम्बन्धित कतिपय पक्षहरूको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको हुन्छ । तिनका बारेमा यस अघि नै ४.३.१ मा विश्लेषण गरिसकिएको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा विद्यमान निपात, अनुकरणात्मक शब्द, शाब्दिक तालमेल र अनुप्रासको

आन्तरिक सङ्गीत सिर्जनामा रहने विशेष अवस्थाको ख्याल गरी तिनैलाई आधार बनाई यहाँ आन्तरिक सङ्गीतको विश्लेषण गरिएको छ :

निपातका कारणबाट उत्पन्न आन्तरिक सङ्गीत : निपातको स्वतन्त्र अर्थ हुँदैन तर वाक्यमा प्रयोग भएपछि तिनले भनाइलाई प्रभावकारी बनाई गीतमा साङ्गीतिकता थप्ने गर्दछन् । निपात प्रयोगका दृष्टिले हेर्दा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू अत्यधिक मात्रामा देखिन्छन् । निपातले गीतमा लय, सुर र सङ्गीतमा झङ्कार थप्ने कार्य गरेका हुन्छन् । यसलाई तलका उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

सुन्नु र होला नि दिएर दिल चित्त
आमाले छोरा मारेको कविता । (परि.२.१६)

क्या तमु माग्यौ ब्रामण हाती हैन घोडा
क्या तमु माग्यौ द्रब्ए दान
हामुने मागो राजा हाती घोडा होइन
हामु मागुँ भूमिको दान
ब्रामण बिजय भयौ नि कौनै काम । (परि.३.८)
जेठ र मासको यति चर्को घाम के का लाई घैया गोड्दी छौ है
हामरो बाबा, हामरो आमा कता गए होलान् तिमीले भन्देऊ है
तिमीले भन्देऊ है (परि.४.६)

कति र गरूँ दया र माया वराती हिनेको । वराती हिनेको
कति पो रै'छ माइतीको माया मोहनी फर्काइदेऊ ।
भल पानी तर्काइदेऊ
कति पो रै'छ माइतीको मन मोहनी फर्काइदेऊ । (परि.५.९)

माथि उल्लेख गरिएका गीतका अंशहरूमा प्रयुक्त अधोरेखाङ्कित निपातहरूले लोकगीतमा प्रयुक्त आशयलाई थप प्रभावकार बनाई अलाप भर्ने र साङ्गीतिकता थप्ने कार्य गरेका छन् । पहिलो गीतांशमा 'सुन्नु र होला नि' पदावलीमा दुइओटा निपात प्रयोग हुनुमा आन्तरिक सङ्गीत थप्ने प्रयोजन रहेको देखिन्छ । यसमा निपातहरूले आक्षरिकता मात्र थपेका छैनन्, ध्वनि तरङ्ग समेत भरेका छन् । दोस्रो गीतांशमा प्रयुक्त 'क्या' निपातले गीतमा दीर्घता थपी आन्तरिक सङ्गीत सिर्जना गरेको देखिन्छ भने 'नि' निपातले गीतको आशयलाई जोड दिएर आन्तरिक ध्वनिसङ्गीत सृष्टि गरेको छ । तेस्रो गीतांशमा प्रयुक्त 'र' निपातले 'जेठ मास' भन्ने पदावलीलाई प्रभावित गरी आन्तरिक ध्वनिलाई थप तरङ्गित बनाएको छ तथा 'है' निपातले अलाप थपेको देखिन्छ । चौथो अंशमा 'र' तथा 'पो' निपातले पनि गीतमा विषय सन्दर्भ र आशयलाई ध्वन्यात्मक अभिव्यक्तिमा मिठासता भरेका छन् ।

यसरी हेर्दा निपातको प्रयोगले लोकगीतमा आन्तरिक सङ्गीत पैदा गर्दछ भन्ने कुरा पुष्टि हुन्छ । निपातको कार्य नै वाक्यमा मिठासता थप्ने भएको र मिठासता स्वतः आन्तरिक सङ्गीतको सूचक भएकोले यसलाई आन्तरिक सङ्गीतको कारक मान्न सकिन्छ ।

अनुकरणात्मक शब्दका कारणबाट उत्पन्न आन्तरिक सङ्गीत : अनुकरणात्मक शब्दहरू वाक्यमा रहेको क्रियापदको क्रियात्मक पक्षलाई अभिव्यक्ति गर्ने पदहरू हुन् । यिनको उच्चारण बढी मात्रामा बलाघातयुक्त हुने गर्दछ जसले शाब्दिक ध्वनि उत्पन्न गर्नका लागि सहयोग गरेको हुन्छ । अनुकरणात्मक शब्दहरूले लोकगीतमा अन्य पदहरूलाई समेत प्रभावित गरी सङ्गीतको महसुस गराउँछन् । तल प्रस्तुत गरिएका उदाहरणबाट अनुकरणात्मक शब्दले कसरी ध्वनिसङ्गीत पैदा गरेका छन् भनी हेर्न सकिन्छ :

(क) सरररर मुग्लान काटेर
घरको दुःख सुनेर ल्याउँदै छु
पसिनाले पैसा साटेर । (परि.२.८)

माथि प्रस्तुत गरिएको गीतमा प्रयोग भएको 'सरररर' अनुकरणात्मक शब्दले अन्य पदका शब्दहरूसँग समेत सम्बन्धित भएर आन्तरिक ध्वनिसङ्गीत पैदा गरेको छ । उक्त अनुकरणात्मक शब्दमा प्रयोग भएको 'र' ध्वनिको आवृत्तिले पनि गीतलाई सङ्गीतात्मकता प्रदान गरेको देखिन्छ । यस्तै अर्को गीतमा प्रयोग भएको अनुकरणात्मक शब्दले सृष्टि गरेको आन्तरिक सङ्गीतलाई तलको गीतांशमा हेर्न सकिन्छ :

त्यो रातै दिन नि भारी बोक्छु खुइय सुसालेर
पसिनाको नि धारा पुच्छु टोपी फुकालेर (परि.२.१९)

उपर्युक्त गीतांशमा गीतमा प्रयोग भएको 'खुइय' अनुकरणात्मक शब्दले थकान हुँदा सुसेल्ने अवस्थालाई व्यक्त गरेको छ । सुसेल्ने कुरा स्वयम्मा साङ्गीतिक ध्वनिसँग सम्बन्धित छ । 'खुइय' शब्दले रात दिन भारी बोक्ने, पसिनाको धारा पुछ्ने, टोपी फुकाल्ने जस्ता पदावलीहरूसँग सम्बन्ध राखी आन्तरिक तालमेल कायम गर्न भूमिका खेलेको छ । यसरी सबै पद र पदावलीलाई आफूसँग समाहित गरी ध्वन्यात्मक तरङ्ग पैदा गर्न सहयोग गरेका कारण यहाँ आन्तरिक सङ्गीत रहेको देखिन्छ । अनुकरणात्मक शब्दले अन्य पदहरूसँग समेत तादात्म्य राख्न सक्छन् भन्ने कुराको स्थिति माथिको गीतांशबाट थाहा हुन्छ । यस्तै अर्को गीतमा प्रयोग भएको अनुकरणात्मक शब्दले सृष्टि गरेको आन्तरिक सङ्गीतलाई तलको गीतांशमा प्रस्तुत गरिएको छ :

महदेवको जन्ती गए सारङ्गी र बाजा
दच्छेज्यूको आँगनमा घन्काइ घननन
लावलस्कर लिएर साथी

गए विस्नु गरुडमै माथि
साह्रै भयो झिलि र मिली
रातो राम्रो भुइँचम्पा फुलेको (परि.३.६)

माथि उल्लिखित गीतांशमा गीतमा प्रयोग भएको 'घननन' र 'झिलिमिली' अनुकरणात्मक शब्दले क्रमशः बाजाको ध्वनि र जन्ती गएको सन्दर्भलाई व्यक्त गरेका छन् । बाजा बजाउने क्रियालाई घननन आवाजसँग जोडेर व्यक्त गरिनु आफैँमा साङ्गीतिक अभिव्यक्ति हो । 'झिलिमिली' शब्दले पनि शाब्दिक 'झि-मि' तथा 'लि-लि' को शाब्दिक समानता कायम गरी आन्तरिक सङ्गीत सिर्जना गरेको छ । यसरी अनुकरणात्मक शब्दहरू गीतमा सङ्गीतको सहायक हुन्छन् भन्ने कुरा देखिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा यस्ता अनुकरणात्मक शब्दहरूको प्रयोग अन्य गीतहरूमा पनि रहेका छन् । यस्ता शब्दहरू औच्चार्य रूपमा पनि साङगीतिक बनेका हुन्छन् ।

शाब्दिक तालमेलका कारणबाट उत्पन्न आन्तरिक सङ्गीत : शब्दहरूको तालमेल भन्नाले एउटा शब्दले अर्को शब्दसँग राखेको सहसम्बन्ध वा समरूपता हो । आन्तरिक सङ्गीत पैदा गर्ने घटकका रूपमा शाब्दिक तालमेललाई लिन सकिन्छ । एकै प्रकारका पदपदावलीहरूको प्रयोग हुनु शाब्दिक तालमेल हो । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा यस्ता शाब्दिक तालमेल प्रशस्त मात्रामा देख्न सकिन्छ । वर्ण, अक्षर र शब्दहरूको आवृत्तिबाट पनि यस्तो तालमेल पैदा हुन्छ । उही शब्दको आवृत्ति, उस्तै पदावलीको प्रयोग र पूर्ण आवृत्ति आदिका कारण पनि गीतमा तालमेल कायम भएको हुन्छ । यसलाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

शिरमा लाउने शिरको फूल
एसैमा पापीले बेची खायो
कानमा लाउने ढुङरी त
एसै नि पापीले बेची खायो
हातमा लाउने सुनका चुरा
एसै नि पापीले बेची खायो
आङमा लाउने तिलरी त
एसै नि पापीले बेची खायो
गोडा लाउने कल्ली माला
एसै नि पापीले बेची खायो (परि.१.२)

उक्त गीतमा वर्ण, अक्षर र शब्दका माध्यमद्वारा समान ध्वनिसङ्गीत उत्पन्न भएको कुरा माथिका पङ्क्तिबाट स्पष्ट हुन्छ । उक्त अंशमा शिरको फूल, ढुङरी, सुनको चुरा, तिलरी, कल्ली माला आदि जस्ता शब्दहरू क्रमशः शिरमा लाउने, कानमा लाउने, हातमा लाउने, आङमा लाउने र गोडामा लाउने भन्ने पदावलीसँग जोडिएका हुनाले ती शब्द र

पङ्क्तिका बिच तालमेल भएर आन्तरिक सङ्गीत प्रवाह भएको देखिन्छ । प्रत्येक अनुच्छेदका तल्ला तीन पङ्क्तिहरू दोहोरिएर आएका हुनाले समग्र गीतको सङ्गीत संयोजनमा एकै प्रकारको लय र भाकामा राखी सङ्गीत उत्पन्न भएको देखिन्छ । सत्यदेवी विवाह प्रसङ्गमा आधारित तलको गीतमा रहेको आन्तरिक शब्दगत तालमेलद्वारा गीतमा ध्वनिसङ्गीतको प्रयोगावस्थालाई निम्नानुसार हेर्न सकिन्छ :

(क) अलख नि जगायो जोगीले
बमबम शङ्कर गाँजैको भोगीले
(अन्त्यानुप्रास 'ज' वर्णको आवत्ति तथा 'बमबम' को ध्वनि तरङ्ग)

(ख) एक हात लिनुभयो चिलिमको ठुटो
एक हात लिनुभयो गाँजाको नि मुठो
(समान पदावलीको प्रयोग) (परि.३.६)

गीतका पङ्क्तिहरूमा प्रयोग भएका वर्ण, अक्षर, पद, पदावली र सिङ्गो वाक्यस्तरका घटकको तालमेलद्वारा गीतमा एक प्रकारको सङ्गीत पैदा हुन्छ । (दाहाल, २०६३, पृ.४५) गन्धर्वहरूले गाउने गरेको जीवन संस्कारका रूपमा प्रस्तुत हुने छैटीको गीतमा पनि यस्तो तालमेल र आवृतिबाट ध्वनिसङ्गीत उत्पन्न भएको देखिन्छ ।

(क) मनग्गे मनमा पर्भु मन्थन गरीकन ('म' र 'न' वर्णको आवृत्ति)
(ख) कतिले छोरा भएनन् भनी सौदा लगाम्छन्
कतिले छोरा भएनन् भनी भागवत् लगाम्छन् - (समान पदावलीको प्रयोग)
(ग) दान कर्म पुन्य कर्म हाँसी हर्क मन ('कर्म' शब्दको आवृत्ति)
(घ) पारा कर्म त्यही हो पारा कर्म (आदि र अन्त्यको तालमेल) (परि.५.२)

गन्धर्व समुदायमा प्रचलित दुलही भित्र्याउँदा गाइने संवादात्मक शैलीको गीतमा शब्द सङ्गति र लय संयोजनबाट ध्वनिसङ्गीत पैदा भएको छ । यसलाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

कति ल्यायौ हात्ती घोडा कति ल्यायौ सुसारे (समान पदावलीको प्रयोग)
के लियायौ ब्वारी तिम्ले के लियायौ सिप (समान पदावलीको प्रयोग)
हात्ती पनि ल्याइन, घोडा पनि ल्याइन (समान पदावलीको प्रयोग) (परि.५.११)

गन्धर्व जातिमा प्रचलित तरबार नचाउने गीत ऐतिहासिक विषयवस्तुमा रहेको तर संस्कारका अवसरमा गाउने गरिन्छ । उक्त गीत एकै प्रकारको तालमा प्रस्तुत गरिए पनि पङ्क्तिहरूबिच कतिपय असमानता र मात्रागत भिन्नता देखिन्छ यद्यपि शब्द संयोजन र पद-पदावलीको आवृत्तिबाट सङ्गीत सिर्जना भएको देख्न सकिन्छ ।

रामुन्न चल्यो (राजै) रामुन्न चल्यो
सीता मन गडाक्यो रामुन्न चल्यो । (परि.५.१४)

यसरी पदावलीको आवृत्ति भइरहँदा पङ्क्तिबाट स्वतः सङ्गीत सिर्जना भएको देखिन्छ । चल्यो-चल्यो, मान-गेडान, पाक्यो-पाक्यो आदिको समान पुनरावृत्तिले पनि गीतमा साङ्गीतिकता पैदा भएको देख्न सकिन्छ ।

संस्कारगीतकै रूपमा रहेको अर्बाजो बरनाउने गीतमा आन्तरिक शब्द सङ्गीत सशक्त देखिन्छ । गद्यलयमा रहेको भए पनि यस गीतलाई गायनमा प्रस्तुत गर्दा मिठो सङ्गीत उत्पन्न हुने देखिन्छ । गीतमा 'अरबाज' शब्दको प्रयोग बारम्बार भएको देखिन्छ । 'ॐ' शब्दलाई मात्र पनि सङ्गीतको सुरले सुरम्य तुल्याउँछ । उदारणका रूपमा गीतको दोस्रो पङ्क्तिलाई हेर्न सकिन्छ :

(क) ॐ प्रथम धरती उजे काठ तन काठ काटी ('का' को आवृत्ति)
(ख) पताल जनका हात तालकी ('त' ध्वनिको आवृत्ति
(ग) पानी बजवन्ती, घोर बजन्ती तीख बजन्ती (बजन्ती शब्दको आवृत्ति)
(घ) गल कटाए तन चौपाए मारवाल कटाए ('ए' ध्वनिको समानता)
(परि.५.१५)

उपर्युक्त उदाहरणबाट यस गीतमा ध्वनिसङ्गीतको प्रयोग भएको देख्न सकिन्छ । यस गीतलाई प्रस्तोताले नगाईकन सर्सती वाचन गरेका हुनाले उनको वाचनमा प्रयोग भएको स्वरको उतार-चढाव र उच्चारणगत तान-अनुतानको स्थितिबाट बाह्य सङ्गीतको सुर पहिचान गर्न सकिने स्थिति देखिँदैन । प्रस्तोताले गद्य कविता वाचन गरे झैं मात्र यस गीतलाई प्रस्तुत गरेका छन् तर यसमा शाब्दिक तालमेलबाट आन्तरिक सङ्गीत उत्पन्न भएको छ ।

आनुप्रासिकताका कारणबाट उत्पन्न आन्तरिक सङ्गीत : अनुप्रास शब्दालङ्कारका रूपमा रहने पदपदावलीहरूको समानताबाट प्रकट हुने शाब्दिक सौन्दर्य हो । यो कुनै पनि लोकगीतको महत्त्वपूर्ण अधिलक्षण पनि हो । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू प्रायः सबै अनुप्रासयुक्त रहेका छन्। तिनमा पनि अन्त्यानुप्रासको प्रयोग सबैभन्दा सशक्त रूपमा देखा पर्छ । यसदेखि बाहेक छेकानुप्रास, वृत्यानुप्रास, आन्तरिक अनुप्रास, समान वर्णहरूको आवृत्ति आदिले लोकगीतमा आन्तरिक सङ्गीत थप्न सहयोग गरेका छन् । दसैं पर्वका अवसरमा गाइने मालसिरी गीत लोकसङ्गीत उपयोग भएको लयबद्ध र शब्द सङ्गीतको प्राधान्य भएको रचनाका रूपमा रहेको देखिन्छ । गीतको पहिलो र दोस्रो पङ्क्तिमा 'तिमी हौ भवानी' भन्ने पदावली आवृत्ति भई ध्वनिगुञ्जनको स्थिति देखिएको छ । उक्त पदावली स्थायी अंश

भएकाले अन्य अन्तराहरूमा पनि दोहोरिएको पाइन्छ । यसको साङ्गीतिक पक्षको अनुभूति तलका पङ्क्तिहरूबाट गर्न सकिन्छ :

(क) जैदेवी माई तिमी हौ भवानी - (इ स्वरको आवृत्ति)
(ख) कहाँ हो माई तिम्रो गाउँ ठाउँ - (आँ, उँ समान स्वरको आवृत्ति)
(ग) अक्कास हो नि - पत्ताल हो नि - (समान पदावलीको प्रयोग) (परि.१.३)

उपर्युक्त स्थितिलाई हेर्दा गीतमा ध्वनि, वर्ण, पद, पदावलीहरू स्वयम्मा सङ्गीतबद्ध भएका देखिन्छन् । यस्तै अर्को माालसिरी गीत सङ्गीतको प्रयोगका दृष्टिले सशक्त देखिन्छ । यस गीतको धुन र राग मालश्रीमा आधारित हुन्छ तर लोकजीवनले यसलाई आत्मसात्करण गरी लोकसङ्गीतमै प्रस्तुत गर्ने गर्दछ । यस गीतलाई शास्त्रीय सङ्गीत र लोकसङ्गीतको मिश्रित धुनमा आधारित गीतका रूपमा लिन सकिन्छ । यस गीतमा ध्वनिसङ्गीत र बाह्य सङ्गीत दुवैको प्रयोगले शब्दझङ्कार उत्पन्न भएको पाइन्छ । यस गीतका तलका पङ्क्तिहरूमा आन्तरिक सङ्गीतको विशिष्ट प्रयोग भएको छ ।

(क) हा....हा देवी जगत्र जननी जगत्र हो......। (अलाप हा....हो...तथा जगत्र शब्दको आवृत्ति)
(ख) चन्द्रैमा बिच र हो माई चन्द्रैमा बिच । (उही पदावलीको आवृत्ति)
(ग) काट खड्ग लिई कालिके निशी भोग जयो नि । ('क' वर्गका वर्णको आवृत्ति) (परि.१.४)

दशमीको टिको बोलको लोकगीतमा लेघ्रो तानेर सुरलाई तन्काइएको पाइन्छ । सुरलाई जति तन्काइन्छ त्यति नै सङ्गीतका सुरहरू थपिन्छन् । यस अर्थमा द्रुत र मध्य लयभन्दा विलम्बित लयमा सङ्गीतको उत्कर्षता पाइन्छ (दाहाल, २०६३, पृ.३३) । यस गीतमा पनि 'लाइदेऊ आमै ऽऽऽऽऽ लाइदेऊ बाबै ऽऽऽऽऽऽ' गरी मात्रा बढाई उच्चारण गरिएको छ । आन्तरिक शब्द सङ्गीतको स्थिति गीतमा रहेको कुरा यी पङ्क्तिमा हेर्न सकिन्छ :
(क) लाइदेऊ आमै लाइदेऊ बाबै ('लाइदेऊ' को आवृत्ति र 'ऐ' स्वरको आवृत्ति)
(ख) चाँदी बनी अछिता निस्क्यो सुन बनी जमरा ('न' ध्वनि र इकारको आवृत्ति)
(ग) सिली धानको अछिता माली गाईको दुध ('इ' स्वरको आवृत्ति) (परि.१.५)

चाँचरी गीतमा मात्रागत बेमेल तथा अनुप्रासीयताको अभावले गर्दा ध्वनिसङ्गीतको स्थिति कमजोर देखिन्छ यद्यपि कतिपय पङ्क्तिहरूमा स्वर-व्यञ्जन वर्णहरूको आवृत्ति भएको देखिन्छ :

(क) साइतै जुऱ्यो नि बुधैवार (ऐ संयुक्त स्वरको आवृत्ति)
(ख) हे मेरा दाजै हो फेरि त अबनाइनौ दाजै है । ('ऐ' र 'ह' को आवृत्ति) (परि. : १.६)

अध्ययनका क्रममा सङ्कलित दुईओटा भैलो गीतमा ध्वनि, वर्ण, अक्षर तथा पदपदावलीहरूको आवृत्ति, अनुप्रासीयता, सङ्गति आदिका माध्यमद्वारा स्वतस्फूर्त रूपमा ध्वनिसङ्गीत उत्पन्न भएको देखिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित भैलो गीतहरूमध्ये पहिलो भैलो गीतमा प्रयोग भएको अन्त्यानुप्रासलाई तलको उदाहरणबाट हेरौँ :

भैलेनी आइन् आँगन
गुनिउँ चेली माग न
हरियो गोबरले लिपेको
लक्ष्मीपूजा गरेको । (परि.१.७)

माथि प्रस्तुत गरिएको गीतमा अन्त्यानुप्रासका रूपमा आँगन- माग न, लिपेको-गरेको, मानु-छानु, पाथी-हात्ती, पालैमा-सालैमा, दान-धान, दैलोमा-भैलोमा, सिदा-बिदा, गुलियो-भुलियो, भैजाउन्-जाइजाउन्, घर-वर जस्ता शब्द प्रयोग भएका छन् । गीतमा 'हे.....' अलापको प्रयोगले सुरमा मिठास थप्ने काम गरेको छ । यस्तै अर्को भैलो गीतमा भएको आन्तरिक ध्वनिसङ्गीतलाई तलको उदाहरणबाट हेर्न सकिन्छ :

हे दिदीको हातको - भैली राम   हे टिकोमा लाउन - भैली राम
हे जाँदामा खेरी - भैली राम   हे कालले बाटोमा - भैली राम (परि.१.८)

उक्त भैलोको अंशमा भट्याउने अंशलाई 'भैलीराम' थेगोले छोप्दा गीतमा एउटै ध्वनिसङ्गीत उत्पन्न भएको देखिन्छ । खेम्टा तालमा बद्ध भएको यस गीतका पङ्क्ति-पङ्क्तिमा प्रयुक्त शब्दले आन्तरिक ध्वनिसङ्गीत सिर्जना गरेको देखिन्छ । गीतका प्राय शब्दहरूमा 'मा', 'ले', 'लाई' जस्ता विभक्ति, 'खेरि', 'सँग' जस्ता नामयोगीको प्रयोगबाट लोकभाषा सञ्चार भई साङ्गीतिक तरङ्ग उत्पन्न भएको देखिन्छ ।

होली पर्वमा गाइने होरी गीत आन्तरिक र बाह्य दुवै सङ्गीतका लागि उपयुक्त र विशिष्ट स्वरूपमा रहेको देखिन्छ । एउटै पङ्क्तिमा पनि होरी-गोरीको आन्तरिक अनुप्रास, अन्त्यानुप्रास र हो ऽऽऽ अलापले गीतलाई साङ्गीतिक बनाएको देखिन्छ जस्तै :

वृन्दावनमा राधालाई नचाई खेल्दथ्यौ हो ऽऽ री
हामीलाई देखी किन बोलेने नि एसपालिको हो ऽऽ री
कृष्ण गोपीजस्तै हो ऽऽऽ री
खेल्न आइदेऊ न गोरी हो । (परि.१.१०)

गन्धर्वहरूले गाउने जातीय परिचय बोकेको 'गन्धर्वको व्यथा' बोलको गीतमा अन्त्यानुप्रासको संयोजन (दाइ-हइ, रुन्छ-हुन्छ, गाइने-चाइने, पढ्ने -मर्ने, धर धर-घरघर),

शब्दहरूको आवृत्ति आदिले गीतमा साङ्गीतिकता थपेको छ । अर्को गन्धर्व महिमाका बारेमा रहेको गीतमा चोला-खोला, सार-कार, हेर-लेर, मेरो-हेरो, भाइ-लाई जस्ता शब्दहरूको अन्त्यानुप्रासयुक्त प्रयोगबाट आन्तरिक सङ्गीत उत्पन्न भएको देख्न सकिन्छ ।

(क) माया गर्छु बिन्ती बिन्ती सबलाई नमस्कार (उही शब्दको आवृत्ति)
(ख) बगेका छन् यो संसारमा संसारमै खोला (आवृत्ति)
(ग) क्वै त हुन्छन् दुःखी कर्म क्वै त हुन्छन् सुखी (ध्वनि, वर्ण र पदको आवृत्ति)
(परि.२.३)

गीतमा एकै प्रकारका अपूर्ण क्रियापदहरू एउटै पङ्क्तिमा प्रयोग हुँदा आन्तरिक सङ्गीत उत्पन्न भएको देखिन्छ । सङ्गीत प्रयोगका दृष्टिले गीतको गायन पक्ष बढी महत्त्वपूर्ण हुन्छ । शब्दमा निहित ध्वनिसङ्गीत यस गीतमा प्रत्यक्ष देख्न सकिन्छ । यसमा अन्त्यानुप्रास तथा पद पदावलीको आवृत्ति भएका कारण गीतमा आन्तरिक सङ्गीत पैदा भएको देख्न सकिन्छ । जस्तै :

हजुर काँ को मै काँ को काँ को (समान वर्णको आवृत्ति) (परि.२.१५)

उक्त गीतमा सालैमा-तालैमा, गाम-जाम, कसरी-जसरी जस्ता शब्दको अन्त्यानुप्रास संयोजनले बाह्य सङ्गीत संयोजनका लागि सहयोग पुगेको देखिन्छ ।

गन्धर्वहरूले गाउने आशिष् गीतमा आन्तरिक सङ्गीत उत्पन्न गर्न अनुप्रास (किन-दिन, बारी-दारी, जाली-पालि, भकारी-नोकरी), एउटै पङ्क्तिमा शब्दको पुनरावृत्ति छैन (३), सुन (१४), हलो (१६) उही अक्षरको आवृत्ति जाली-झेली-थैली आदिको भूमिका रहेको देखिन्छ ।

(क) ढिस्कानो स्यानो नि धरैमा मेरो बाखरीलाई नि खोर (ओ स्वरको आवृत्ति)
(ख) सिलाङ पारि सिलिङ र बिलिङ मलयको नि बोरा (उस्तै शब्दको आवृत्ति)
(ग) अन्न धन्नले सम्पूर्ण रहून आयु बढुन् चिर (उस्तै शब्दको आवृत्ति) (परि.२.१८)

गीतमा अन्त्यानुप्रास पानले-मान्ले, बोरा-छोरा, वीर-चीर, रति-पट्टि, हरिराम-बलिराम आदिबाट पनि गीत स्वयम्मा सङ्गीतबद्ध भएको देखिन्छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित भक्ति गीतहरू साङ्गीतिक दृष्टिले शान्त रससापेक्ष हुने गर्दछन् । गन्धर्वहरूले गाउने गरेका भक्ति गीतहरूमा सारङ्गीको प्रयोग हुने भएकाले आन्तरिक र बाह्य दुवै सङ्गीतका दृष्टिले अन्य जातिले गाउने भक्ति गीतहरूभन्दा विशिष्ट बन्दछन् । तल प्रस्तुत गरिएको गीतमा

शान्त रस र भक्तिभाव झल्किने खालको बाह्य सङ्गीत वा धुन प्रयोग गरिएको छ । सारङ्गीको मधुर स्वरमा गाइने यस गीतमा शब्द र ध्वनिबाट सिर्जित आन्तरिक सङ्गीत पनि सशक्त छ । जस्तै :

(क) सिद्धिनाथ भगमान मुक्तिनाथ भनी (५) (आन्तरिक अनुप्रास)

(ख) सुनी-भनी, पत्र-छत्र, भन्छन्-कञ्चन (अन्त्यानुप्रास)

(ग) चौघेरा पाटी भनी पौवा र पानी ('प' ध्वनिको आवृत्ति)

(घ) एक चित्त र एक मन असनन पत्र ('न' ध्वनिको आवृत्ति)

'गोविन्द गोकुलमा आई 'बोलको गीतमा पङ्क्तिहरूको आवृत्ति, अनुप्रास, ध्वनि, वर्ण आदिको संयोगले आन्तरिक सङ्गीत उत्पन्न भए पनि पङ्क्तिहरूमा लयगत असमानता भने देखिन्छ ।

(क) गोविन्द गोकुलमा आई (छेकानुप्रास)

(ख) नन्द जो पिता रामजी जसुदा र माई
बलभद्र सँगै जन्म्या भाइ (अन्त्यानुप्रास)

(ग) सौती पातालमा कमलको फूल ('ल' वर्णको आवृत्ति) (परि.३.७)

बामन अवतार वर्णनमा आधारित गीतको आन्तरिक ध्वनिसङ्गीत अर्थात् ध्वनिसङ्गीतको स्थिति भने कमजोर देखिन्छ । गद्य कविता जस्तो लाग्ने यस गीतलाई कतिपय पद-पदावलीको आवृत्तिले गर्दा सामान्य ध्वनितरङ्ग पैदा भएको देखिन्छ ।

(क) हाँ हाँ करतोस कलउ नि (उही अक्षरको आवृत्ति)

(ख) दोसरो पाउ आकाश तिसरो पाउ हामु कहाँ राखुँ ('पाउ' को पुनरावृत्ति)

(ग) बलि-छलि धसेउ पाताल (आन्तरिक अनुप्रास) (परि.३.८)

श्रीरामको वनवास गमनमा आधारित रामकली गीत आन्तरिक सङ्गीतका दृष्टिबाट सशक्त देखिन्छ । पद, पदावली तथा ध्वनिवर्णगत आवृत्ति पनि गीतमा देख्न सकिन्छ ।

(क) रामचन्द्रलाई राज्जे दिन दशरथले आँटे (छेकानुप्रास)

(ख) पैलो वर श्रीरामलाई वनमा पठाउने
दोस्रो वर भाइ भरतलाई राज्जेमा बसाउने (समान पदको आवृत्ति र अन्त्यानुप्रास)

(ग) राम नाम म जान्छु वनमा ('म' वर्णको आवृत्ति)

(घ) वस्त्र फाटे लाउँछु आमा झ्याउ जङ्गलको

भोक लागे खान्छु आमा कन्दमूल वनको (मध्यानुप्रास र मध्यावृत्ति) (परि.३.१२)

अन्त्यानुप्रासको प्रयोग गीतमा नभए पनि सरस शब्द र ध्वनि, वर्ण आदिको तारतम्यबाट गीत लयात्मक बनेको हुन्छ । गन्धर्वहरूले गाउने गरेको निर्गुण भजन 'मायाजालको फाँसी' बोलको गीतमा अन्त्यानुप्रास, आन्तरिक अनुप्रास, छेकानुप्रास र वृत्यानुप्रासको प्रयोगले आन्तरिक सङ्गीत सिर्जनामा मद्दत पुगेको देखिन्छ । कथ्य शब्दको प्रयोग र आन्तरिक अनुप्रासले गर्दा ती शब्दगत रूपमै सङ्गीतमय बनेको पाइन्छ ।

(क) न घर तेरा न घर मेरा बनाइदिए दुई दिनको डेरा

(ख) रामै राम रामैराम रामको लीला राम (वृत्यानुप्रास)

(ग) पापी र पाखण्डी .... (छेकानुप्रास) (परि.३.१८)

मेरा-डेरा, केश-देश जस्ता अन्त्यानुप्रास, पङ्क्ति र शब्दको आवृत्ति, ध्वनिगत तालमेल आदिका कारण यस गीतको सङ्गीत पक्ष सशक्त बनेको देखिन्छ । गन्धर्व लोकगीतहरूमा श्रम विषयक असारे गीतहरू विभिन्न रहेका छन् जसमध्ये एउटा गीतमा झ्याउरे छन्दको प्रयोग भएकाले शब्दोच्चारणबाटै गीतमा सङ्गीत प्रस्फुटन भएको देखिन्छ । ६ मात्राको तालमा बद्ध यस असारे गीतमा आन्तरिक ध्वनिसङ्गीत पनि त्यत्तिकै सशक्त देखिन्छ ।

(क) हातैमा हाली चलाउनु छैन बोल्दैमा के होला (छेकानुप्रास)

(ख) मुठीमा मुठी सुपारी बाँड्ने कप्तानकी बुहारी (उकारको आवृत्ति)

(ग) बलै लाउँला बनाइ खाउँला बाबाको जिउ छउन्जेल (आन्तरिक अनुप्रास)

(परि.४.१)

प्रेम गीतका रूपमा घाँस काट्न जाँदा गाइने गरेको गीतमा प्रयोग भएको थेगो वा रहनी तथा त्यसपछि आउने पङ्क्तिहरूमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध देखिन्छ । यसमा आनुप्रासिकताले सङ्गीत सिर्जनामा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको छ ।

लेखाली तरेली मिलेर - रहनी

लाम्त मया धागो झैं झेलेर - पूरक अंश

पानी मुनि माछा झैं खेलेर - पूरक अंश (परि.४.७)

प्रस्तुत गीतका अन्य पङ्क्तिहरूमा पनि अन्त्यानुप्रासको सुन्दर संयोजन भएको देखिन्छ । हे ऽ ऽ ऽ अलापबाट हरेक अन्तरा गाउन सुरु गरिन्छ । गीतको लय छोटो ख्याली जस्तो देखिएको हुँदा गीत सङ्गीतमय बनेको छ ।

संस्कारगीतका रूपमा रहेको न्वारानको गीतमा आन्तरिक ध्वनिसङ्गीत सङ्गीतको विशिष्ट अवस्था देख्न सकिन्छ । जुनसुकै गीति संरचनामा पनि आन्तरिक रूपमा मेरुदण्ड बनेर विशेष प्रकारको धुन रहेको हुन्छ (बाउरा, सन् १९६२, पृ.५७) । उक्त गीतको एक अंशलाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

राखिदेऊ न गुरुजीले नाम, स्वामी राज्यै हो
तिमी छैनौ सर्जाम कहाँ पाम ।
उँधो जाँदा देखेथैं सुन्तलाको बिरुवा
उँभो आउँदा हलकिरयो । (परि.५.३)

प्रस्तुत गीतमा उँधो-उँभो आद्यानुप्रास र नाम-पाम् अन्त्यानुप्रासको प्रयोगले आन्तरिक सङ्गीत पैदा गरेको देखिन्छ । 'उँधो जाँदा'- 'उँभो आउँदा' को प्रयोगले आवृत्तिमूलक उच्चारणमा सङ्गीत उत्पन्न भएको पाइन्छ । यस गीतका पहिलो अन्तरा र दोस्रो अन्तरामा कतिपय पङ्क्तिहरू दोहोरिएका हुनाले एकै प्रकारको सुर, तान र अनुतानको प्रयोग भएको देखिन्छ । सांस्कारिक रूपमा न्वारान गर्दा शङ्ख र घण्ट पनि बजाइन्छ तर यस गीतमा भने गायकले आफ्नै स्वर र सारङ्गी बाजाको प्रयोग गरेको देखिन्छ । यहाँ विवाहसम्बन्धी केही माहालहरूको आन्तरिक सङ्गीतलाई उदाहरणबाट देखाइएको छ :

बाटाघाटा पुगे बालै भोकै तिर्खा लाग्ला नि
खाइदेऊ बाला दसै धारा दुध ।
बाटाघाटा नबसे बाला झरी बादल लाग्ला नि
पुगे बाला राजै दरबार । (परि.५.७.१)

मधेसको तोरिया त पहाडमा उबज्यो
घस हरे बालिके नि बुकुवाको रङ
तगरीको रिमिझिमी आँगनीमा आइपुग्यो
मिचिसक्यो नगरीको लोक । (परि.५.७.२)

साली धानको अछिता
माली गाईको दुध हो
पर्सिदेऊ न बरमाजीले
भलै अछिता । (परि.५.७.३)

गन्धर्व जातिमा प्रचलित विवाहसम्बन्धी माथिका महालहरूमध्ये पहिलो माहालमा टा-टा-बा-खा-ला-धा-रा वर्णहरूमा 'आ' स्वरको पुनरावृत्ति देख्न सकिन्छ । त्यस्तै लै-कै-सै-जै वर्णमा 'ऐ' संयुक्त स्वरले पनि आन्तरिक सङ्गीत पैदा गरेको देखिन्छ । त्यस्तै 'तिर्खा लाग्ला नि'- बादल लाग्ला नि को अनुप्रास संयोजनले पनि सङ्गीत उत्पन्न गरेको छ । यस कुरालाई तलको गीतांशलाई नमुनाका रूपमा लिन सकिन्छ । दोस्रो माहालमा रि-लि-नि-मि-झि-चि वर्णमा 'इ' स्वरको पुनरावृत्ति देख्न सकिन्छ । यसमा 'त', 'नि' जस्ता निपातको प्रयोगले थप साङ्गीतिकता पैदा भएको देखिन्छ । तेस्रो माहालमा साली-मालीको आनुप्रासिक प्रयोगले साङ्गीतिक झङ्कार पैदा भएको देख्न सकिन्छ । बर्माजी (ब्रह्माजी), अक्षिता (अक्षता) जस्ता कथ्य शब्दले लोकसङ्गीतमा सुरको सहजीकरण गरेको मान्न सकिन्छ । 'इ' स्वरको पुनरावृत्ति (लि-छि-इ-सि-जि) ले गीतमा ध्वनिसङ्गीतलाई थप प्रभावकारी बनाएको देखिन्छ ।

विवाहकै सन्दर्भमा गाइने अन्य केही गीतांशमा उस्तै प्रकारका पदहरू समान मात्रा र यतिमा प्रयोग भएका देखिन्छन् । यस्ता पदावलीलाई जुनसुकै भाका वा लयमा ढालेर पनि गाउन सकिन्छ । गीतमा प्रयुक्त ध्वनिसङ्गीतका केही नमुनाहरूलाई निम्नानुसार हेर्न सकिन्छ :

(क) पाथीभोरि गहना मानाभोरि सिँदुर नि - (आन्तरिक अनुप्रास)

(ख) बनाइदेउ - पठाइदेउ, समाचार- लोकाचार- (अन्त्यानुप्रास)

(ग) कान्छा भाइलाई साथमा पठाइदेउ -'आ' स्वरको आवृत्ति)

(घ) कठै मेरी आमै ए है - ('ऐ' संयुक्त स्वरको आवृत्ति)

(ङ) डोलामे चुलठी झारिजाला, कठै मेरी आमै ए है डोलामे

(च) चुलठी झरिजाला - (थेगोको अघि-पछि उही पदावली रहेको) (परि.५.८)

यस प्रकार गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा आन्तरिक ध्वनिसङ्गीतको अवस्था प्रचुर मात्रामा रहेको कुरा स्पष्ट हुन्छ । यसका लागि अनुप्रास र वर्ण, अक्षर, पद र पदावलीहरूको आवृत्तिले मुख्य भूमिका खेलेको हुन्छ भन्ने कुरा पनि जानकारी हुन्छ । गन्धर्वहरूले गाउने पर्वगीत र संस्कारगीतमा आनुप्रासिकता र वार्णिक आवृत्तिको अवस्था प्रचुर मात्रामा पाइएको छ ।

४.३.२.२ बाह्य सङ्गीत

गीत गायनबाट उत्पन्न बाह्य सुमधुर स्वरलहरीलाई बाह्य सङ्गीतका रूपमा लिइन्छ । यस्तो सङ्गीत सुर, ताल र लयको सहकार्यबाट बाह्य रूपमा प्रकटित हुने गर्दछ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू बाह्य सङ्गीतका दृष्टिले सशक्त देखिन्छन् । गन्धर्वहरू सारङ्गी बजाएर मात्र गीत गाउने गर्दछन् तसर्थ उनीहरूका गीतमा बाह्य सङ्गीत गुञ्जायमान हुन्छ । सङ्गीतका बाह्र स्वरहरू रहेका हुन्छन् जसमा सात शुद्ध स्वर तथा चार कोमल र एक तीव्र स्वर रहेका हुन्छन् । शब्दको गायनमा यिनै स्वरहरू गलाका माध्यमद्वारा तरङ्गित हुन्छन् । शब्दको उच्चारण हुनु भनेको केवल शब्दको अर्थतात्त्विक उच्चारण होइन त्यससँगै साङ्गीतिक धुनहरू पैदा हुनु पनि हो । सङ्गीतका लागि धुन नै महत्त्वपूर्ण हुन्छ, शब्द होइन किनभने धूनमा शब्द भऱ्यो भने गीत भइहाल्छ; ती शब्दहरू सार्थक भए पनि हुन्छ र निरर्थक भए पनि हुन्छ तर धूनमा सार्थक वाक्य र शब्द रहनु राम्रो कुरा हो (आचार्य, २०६२, पृ.९२) । लोकगीतमा लोकशैलीकै सङ्गीत व्यवस्था रहेको हुन्छ । गन्धर्वहरूले सारङ्गी बजाउँदा लोकधुन नै बजाउने गर्दछन् यसको अर्थ उनीहरूले लोकबाजासँग लोकगीत गाउँछन् भन्ने हो । सारङ्गीको धुनलाई लोकधुनको पर्याय मान्ने गरिन्छ हुन त सारङ्गीबाट शास्त्रीय शैलीका धुनहरू पनि निकाल्न सकिन्छ । गन्धर्वहरूले गीत गाउँदा मादल र अर्बाजोको समेत प्रयोग गर्दछन् तर बढी मात्रामा भने सारङगीको नै प्रयोग गर्दछन् । सारङ्गीको धुन र आफ्नो गलाको स्वर एकैसाथ मिसिँदा एक प्रकारको साङ्गीतिक माहोल नै सिर्जना हुन पुग्दछ । गन्धर्वहरूबाट सङ्कलित लोकगीतहरू कुनै पनि वाद्यवादनविहीन छैनन् । यसबाट गन्धर्व लोकगीतहरूमा रहने बाह्य सङ्गीतलाई सहजै महसुस गर्न सकिन्छ ।

स्वरहरूलाई लिपिमा अङ्कन गर्नुलाई स्वरलिपि भनिन्छ । त्यसकारण सङ्गीतको भाषालाई लिपिबद्ध गर्ने प्रक्रिया स्वरलिपि हो । गीतको स्वरलिपि लेख्दा तालका आधारमा कुनकुन स्वरहरू कसरी प्रयोग भएका छन् भन्ने देखाइन्छ । पूर्वीय सङ्गीतशास्त्रमा प्रचलित भातखण्डेको स्वरलिपि पद्धतिको प्रयोग परिशिष्टमा दिइएका गीतहरूमा गरिएको छ । लोकगीतमा सङ्गीत पक्षको विश्लेषण हुनु भनेको पनि विधा पक्षको विश्लेषण नै हो । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा प्रयुक्त स्वरलिपिमा बढी मात्रामा शुद्ध स्वरहरूको प्रयोग भएका छन् । लोकतालको प्रयोग, मध्य लयको आधिक्य, मेजर स्केलको बढी प्रयोग, आलापको समुचित प्रयोग आदि गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा भएका स्वरलिपिका विशेषताहरू हुन् ।

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको बाह्य सङ्गीत पक्षलाई केलाउन तिनको स्वरलिपिका साथै त्यसमा भएको ताल, सुर र मात्रात्मक पक्षलाई हेर्नुपर्ने हुन्छ । बाह्य सङ्गीतकै कारण गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू लयसङ्गीतबद्ध भएका छन् । बाह्य

सङ्गीतको प्रयोग कुन रूपमा भएको छ भन्ने कुरालाई परिशिष्ट ५.१२ मा रहेको सांस्कारिक रत्यौली गीतको निम्नानुसारको स्वर लिपि र पुस्ट्याइँबाट हेर्न सकिन्छ :

स्वरलिपि :

$C^{\#}$ ताल-झ्याउरे ६/८

| १२३ ४५६ १२३ ४५६

| रे - रे ग - प | रे - रे सा ध़ - |

| रे - रे सा सा - | सा - - - - - |

||: सा - सा रे ग - | प - - ध प सां |

| ध - सां ध प - | ग - रे - - - :||

||: रे - रे ग - प | रे - रे सा ध़ - |

| रे - रे सा - सा | सा - - - - - :||

अन्तरा

||: सा - सा - सा - | रे - ग प - - |

| ध प सां ध प - | ग रे - - - - |

| रे - रे ग - प | रे - रे सा ध़ - |

| रे - रे सा सा - | सा - - - - - :||

रत्यौली गीत नृत्यगीत हो तर गन्धर्वहरूले यस गीतलाई सारङ्गी बजाएर गाउने गर्दछन् । गन्धर्वहरूले रत्यौली गीत गायनमा सारङ्गी बाजाको प्रयोग गरी सुर भर्ने गर्दछन् । गायनलाई सुरको आवश्यकता पर्ने भएकाले यस कुराप्रति गन्धर्वहरू सचेत देखिन्छन् । रत्यौली गीत सांस्कारिक लोकगीतका रूपमा नेपाली समाजमा प्रचलित गीत हो । यस अध्ययनमा सङ्कलित सांस्कारिक रत्यौलीमा ६ मात्राको झ्याउरे लयको प्रयोग भएको देखिन्छ । उक्त गीतलाई सङ्गीतको तालमा आबद्ध गर्दा पनि छ मात्रामै राखेर गाएको देखिन्छ । ह्रस्व, दीर्घ र प्लुतको उच्चारण फरक फरक भए पनि गीतलाई एउटै तालमा आबद्ध गर्नु पर्ने भएकाले उक्त गीतको तालगत मात्राको स्थितिलाई तलको तालिकाबाट हेर्न सकिन्छ :

तालिका ४.२

मादलको तालमा गीतको सङ्केत

धिङ् धिङ् ताङ्	तक् धिङ् ताङ्
आ ऽ ए	है ऽ ऽ
रा ऽ म	जी ऽ ऽ
सी ऽ ता	लि ए ऽ
र ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ

लोकगीतमा बाह्य सङ्गीतलाई बुझ्न र अनुभूत गर्न स्वरलिपिको सहयोग लिन सकिन्छ । स्वरलिपि लेखनका लागि पूर्वीय सङ्गीतशास्त्रमा भातखण्डे पद्धतिको प्रयोग गर्ने गरिन्छ । प्रस्तुत अध्ययनका क्रममा सङ्कलित लोकगीतहरूको सङ्गीत पक्षलाई परिशिष्ट भागमा राखिएको छ । (परिशिष्ट पृ २६८ देखि ३९७ सम्म) उक्त स्वरलिपिबाट गन्धर्व गीतहरूको धुन उत्पन्न भई बाह्य सङ्गीतको महसुस गर्न सकिन्छ ।

४.४ निष्कर्ष

गन्धर्व लोकगीतहरूको लय तथा सङ्गीत व्यवस्था विश्लेषण गर्ने क्रममा यस परिच्छेदमा लय र सङ्गीत पक्षको पहिचान गर्ने सैद्धान्तिक आधार निर्धारण गरियो र उक्त आधारहरूबाट सङ्कलित लोकगीतहरूमा रहका लोकछन्द, अक्षर, मात्रा, उच्चारण, गतियति, पङ्क्तिविन्यास, समानान्तरता, स्थायी र अन्तरा, थेगो आदिका आधारमा लयलाई र आन्तरिक तथा बाह्य आधारमा सङ्गीत पक्षलाई विश्लेषण गरियो । लय पहिचान गर्नका लागि केकस्ता पक्षहरू कारणका रूपमा रहेका हुन्छन् भन्ने कुरा यस परिच्छेदमा विश्लेषण गरिएको छ भने सङ्गीत पक्षको विश्लेषणका लागि आन्तरिक र बाह्य सङ्गीत उत्पत्तिका कारक तत्त्वको पहिचान र विश्लेषण गरिएको छ । लय व्यवस्थाको विश्लेषणबाट गन्धर्व लोकगीतहरू सरल लोकलय र लोकभाकामा संरचित भएको पाइएको छ । आक्षरिक दृष्टिले

विभिन्नता भए पनि गीतहरूलाई गायनबाट लय मिलाइएको देखिन्छ । कतिपय गद्यात्मक स्वरूपका गीतहरू भए पनि लयविधानका दृष्टिले ती गीतहरू तालबद्ध र श्रवणीय बनेका छन् । ह्रस्व, दीर्घ र प्लुत तीनै प्रकारका उच्चारणका माध्यमद्वारा गीतमा तान भर्ने काम भएको देखिन्छ । गीतहरूमा बढी मात्रामा दीर्घ वर्णहरूको उच्चारण पाइन्छ भने गायकले गायनका क्रममा लघु उच्चारण र गुरु उच्चारणलाई भने ध्यान दिएको पाइँदैन । लोकगीतहरूमा लोकछन्दको प्रयोग भएकाले तिनको गतियतिको अवस्था पनि प्रस्ट देख्न सकिन्छ । आक्षरिक संरचनाको व्यवस्थाबाट लोकगीतहरूको गतियतिलाई पहिचान गर्न सकिन्छ । लोकगीतको विश्लेषण गर्दा विश्लेषणीय गीतको लय व्यवस्था बिलम्बित लय, मध्य लय वा द्रुत लय कस्तो किसिमको गीत हो भन्ने कुरा पनि गीत विश्लेषणका क्रममा छुट्टिएको छ । कति मात्राको गीत कुन छन्दमा र कसरी लयबद्ध गरिएको छ भन्ने कुरा गीत विश्लेषणमा देखाइएको छ ।

गीत गाउँदा प्रकट हुने सङ्गीत बाह्य सङ्गीत मात्र हो । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको सङ्गीत व्यवस्थाको अध्ययन गर्ने क्रममा आन्तरिक ध्वनिसङ्गीत केलाएर हेर्ने काम यस परिच्छेदमा गरिएको छ । गीतका शब्दमा निहित सङ्गीत ध्वनिसङ्गीत हो । यस्तो सङ्गीत विभिन्न प्रकारका अनुप्रास, वर्ण, पद, पदावलीको आवृत्ति आदिबाट उत्पन्न हुन्छ । यो सङ्गीत कवितामा पनि हुन्छ । साहित्य र सङ्गीतलाई जोड्ने माध्यम यही ध्वनिसङ्गीत हो । गन्धर्व लोकगीतहरूमा आन्तरिक सङ्गीतलाई हेर्दा आनुप्रासिकताको उच्चतम प्रयोग, शब्दगत तालमेल, पुनरावृत्ति र आन्तरिक मेल भएको देखिन्छ । बाह्य सङ्गीतलाई स्वरलिपिका माध्यमद्वारा देखाइन्छ । यस परिच्छेदमा बाह्य सङ्गीतको सामान्य परिचय मात्र दिइएको छ । यसको पूरक विश्लेषण परिशिष्टमा स्वरलिपिका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

पाँचौं परिच्छेद
सारांश तथा निष्कर्ष

५.१ सारांश

'गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको विधातात्त्विक अध्ययन' शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्र पाँच परिच्छेदमा विभक्त छ । यसको पहिलो परिच्छेदमा शोध परिचय, दोस्रो परिच्छेदमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको कथ्य विषय, तेस्रो परिच्छेदमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको भाषा, चौथो परिच्छेदमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको लयसङ्गीत पक्षको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ भने पाँचौं परिच्छेदमा सारांश तथा निष्कर्ष दिइएको छ । लोकगीतका विधा तत्त्वहरूमध्ये कथ्य विषय, भाषा र लयसङ्गीत लोकगीतका मुख्य तत्त्व भएकाले यिनै तीन तत्त्वलाई प्रमुखताका साथ यहाँ अध्ययन गरिएको छ । लोकगीतमा रहने स्थायी र अन्तरालाई भाषाको अध्ययनका क्रममा विश्लेषण गरिएको छ । विधातत्त्वका रूपमा रहेका कथ्य विषय, भाषा तथा लयसङ्गीतको विश्लेषण गर्ने सैद्धान्तिक आधारहरू प्रत्येक परिच्छेदको आदि भागमा प्रस्तुत गरिएको छ । तिनै सैद्धान्तिक आधारमा विभिन्न शीर्षक र उपशीर्षकहरूमा गन्धर्व लोकगीतहरूको विश्लेषण गरिएको छ । गन्धर्व जातिको सामान्य परिचय विषय परिचयकै सन्दर्भमा पहिलो परिच्छेदमै प्रस्तुत गरिएको छ । अध्ययनका क्रममा सङ्कलित लोकगीत र तिनको स्वरलिपिलाई परिशिष्टमा प्रस्तुत गरिएको छ साथै अन्य आवश्यकीय सूचनाहरूसमेत परिशिष्टमा समावेश गरिएको छ । प्रस्तुत शोधको अध्यायगत सारांश निम्नानुसार रहेको छ ।

प्रस्तुत शोधको पहिलो परिच्छेदमा प्रस्तुत शोधको शोध परिचय रहेको छ । यसमा शोधको विषयपरिचयका साथै गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू तथा गन्धर्व जातिको सामान्य परिचय दिइएको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूका कथ्य विषय, भाषा र लयसङ्गीत व्यवस्थामा आधारित भई शोध समस्या निर्धारण गरिएका छन् । शोध समस्याका रूपमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा केकस्ता कथ्य विषय रहेका छन्, गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा केकस्तो भाषिक प्रयोग कसरी गरिएको छ र गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीत कुन रूपमा लयसङ्गीतबद्ध छन् भन्ने रहेका छन् । समस्या निर्धारण गर्दा पूर्व अध्येताहरूले गरेका अध्ययन-अनुसन्धानका आधारमा अन्तराल पहिचान गरिएको छ । समस्याहरूको समाधानका लागि उद्देश्यहरू निर्धारण गरी शोधको औचित्यसमेत निर्धारण गरिएको छ । अध्ययनका निम्ति सामग्री सङ्कलन गर्न क्षेत्रकार्य गरिएको छ । यस क्रममा नेपालमा गन्धर्वहरूको बसोबास रहेका मुख्य दशओटा जिल्लाहरूलाई प्रादेशिक आधारबाट नमुना छनोट गरी तिनै सङ्कलित लोकगीतहरूको विश्लेषण गर्ने गरी शोधलाई सीमाङ्कन गरिएको छ । गन्धर्व जाति र उनीहरूको गायन परम्परा तथा गन्धर्व गीतका बारेमा लेखिएका पुस्तकाकार कृतिहरू, शोध प्रबन्धहरू,

लेखरचनाहरू आदिको समीक्षा गरी शोध्य विषयको अन्तराल पहिल्याउने काम गरिएको छ । साथै उक्त अध्ययनहरूभन्दा फरक रूपमा यो शोध सम्पन्न गरिने कुरा स्पष्ट गरिएको छ । शोधका क्रममा आवश्यक सामग्री सङ्कलनको आधारका रूपमा क्षेत्रकार्यलाई अँगालिएको र प्राथमिक सामग्रीहरूको उपयोग गर्दै सङ्कलित सामग्रीको विश्लेषणका लागि ढाँचासमेत तय गरिएको छ । यस अध्ययनमा गुणात्मक अध्ययन विधिलाई अँगाली तथ्यहरूको व्याख्या विश्लेषण गरिएको छ । शोधशीर्षक र समस्यामा आधारित भई यस शोधप्रबन्धका निम्ति निर्धारित पाँचओटा परिच्छेदहरूका शीर्षक यसमा प्रस्तुत छन् ।

प्रस्तुत शोधको दोस्रो परिच्छेदमा लोकगीतको कथ्य विषय विश्लेषण गरिएको छ । यस क्रममा सामाजिकता, भक्तिपरकता, ऐतिहासिकता, प्रणयमूलकता, प्रकृतिपरकता, श्रमपरकता, सांस्कारिकता, माङ्गलिकतालाई जस्ता विषयवस्तु पहिचान गरी सङ्कलित लोकगीतको कथ्य विषय विश्लेषण गरिएको छ । यसका लागि परिच्छेदको आरम्भमा विभिन्न सैद्धान्तिक आधारहरू तय गरिएको छ । कथ्य विषय विश्लेषण गर्दा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा सामाजिक, भक्तिपरक र प्रणयपरक लोकगीतहरू बढी मात्रामा देखा परेका छन् । सामाजिक विषयवस्तुका लोकगीतहरूमा गन्धर्व जातिको अवस्था, पारिवारिक समस्या, समाजमा आफ्नोपन गुम्न लागेकोमा चिन्ता, लाहुर जाने परम्परा, वैदेशिक रोजगारी, अपराध कर्म र दुःखीगरिबका पीडा विषयवस्तुका रूपमा पाइएका छन् । भक्तिपरकता कथ्य विषय भएका लोकगीतमा निर्गुण र सगुण भक्ति गीतहरू गन्धर्वहरूले गाउने गरेको पाइएको छ । सगुण भक्ति गीतहरूमा गणेश, पार्वती, गौरी, दुर्गा, बलिराजा, लक्ष्मी, नौग्रह, कृष्ण, विष्णु, महादेव, राम र अन्य विभिन्न देवीदेउताको भक्ति रहेको छ । निर्गुण गीतहरूमा जीवनप्रतिको वैराग्य, जन्म, मृत्यु, अनित्य संसार र जीवनको निस्सारता प्रस्तुत भएका छन् । ऐतिहासिकताभित्र नेपालको इतिहासमा भएका श्रीनन्दको युद्ध, द्रव्य शाहले गरेको युद्ध, पशुपतिनाथ र मुक्तिनाथको ऐतिहासिक सन्दर्भ, सामाजिक इतिहास जस्ता प्रतिनिधिमूलक घटनाहरू समेटिएका छन् । प्रणयमूलक कथ्य विषय रहेका गीतहरूमा पतिपत्नीको प्रेम, प्रमीप्रेमिकाबिचको प्रेम, सालीभिनाजुको प्रेम आदि सन्दर्भहरू प्रस्तुत भएका छन् । प्रकृतिसम्बन्धी कथ्य विषय भएका गीतहरूमा वनस्पतिसम्बन्धी, जीवजन्तुसम्बन्धी, जलाशयसम्बन्धी, वनजङ्गलसम्बन्धी कथ्य विषयहरू आएका छन् । सांस्कारिकतासम्बन्धी लोकगीतहरूमा जीवन संस्कारहरू छैटी, न्वारान, व्रतबन्ध र विवाहसँग सम्बन्धित कथ्य विषय पाइएका छन् । यसै गरी श्रमविषयक गन्धर्व गीतहरूमा रोपाइँ, दाइँ, बच्चा सुताउने, घाँस काट्ने, गोठाले गर्ने, घैया गोड्ने जस्ता विषय प्रस्तुत भएका छन् । माङ्गलिकता विषयवस्तु भएका गीतहरूमा मङ्गल र आशीष् प्रदान गर्ने विषयवस्तु पाइएका छन् ।

तेस्रो परिच्छेदमा यस शोधका क्रममा सङ्कलित लोकगीतहरूको भाषिक पक्षको विश्लेषण गरिएको छ । यसमा सङ्कलित गीतहरूमा रहेका शब्द प्रयोग, वाक्य प्रयोग,

अनुच्छेद संरचना, भाषिक भेद र शैलीलाई विश्लेषण गर्ने सैद्धान्तिक आधार बनाइएको छ । यस क्रममा शब्द प्रयोगको अवस्था विश्लेषणका लागि स्रोतका आधारमा तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्द, पदकोटिका आधारमा नामिक पद, क्रियापद र अव्यय, संरचनाका आधारमा बनोटगत संरचना र आक्षरिक संरचना, वाक्य प्रयोगको विश्लेषणका लागि पदावलीअन्तर्गत नाम पदावली, विशेषण पदावली, क्रियाविशेषण पदावली, वाक्य संरचनाअन्तर्गत सरल र जटिल वाक्यहरू, भावका आधारमा वाक्य विश्लेषणका लागि सामान्यार्थक, विध्यर्थक, सम्भावनार्थक, सङकेतार्थक जस्ता पक्षमा आधारित भई लोकगीतको भाषा विश्लेषण गरिएको छ । शब्दको विश्लेषणका क्रममा नेपाली ठेट र झर्रा नेपाली शब्दहरूको प्रयोग, सबै प्रकारका पदकोटिको समानुपातिक प्रतिनिधित्व, आक्षरिकताको विविधता, पदावलीगत विशिष्टता र सरल वाक्यहरूको आधिक्य पाइएको छ । भाषा विश्लेषणका लागि गीतिगुच्छाको आधार पनि लिइएकोमा गीतिगुच्छाको आन्तरिक संरचनाअन्तर्गत भावगत एकता, सिलसिलाबद्धता र पूर्णता तथा बाह्य संरचनाका लागि स्थायी, अन्तरा र थेगो तथा पङ्क्ति/हरफको विश्लेषण गरिएको छ । यसबाट गन्धर्व लोकगीतहरू आन्तरिक रूपमा भावगत एकान्विति भएका बाह्य रूपमा स्थायी र अन्तराको संयोगको पूर्णता पाइन्छ । लोकगीतको शैली विश्लेषणका लागि गीतअनुसार एकालापीय, संवादात्मक, सम्बोधनमूलक, विवरणात्मक र आख्यानात्मक आदि पक्षको जानकारी प्राप्त गरिएको छ । यसै गरी विभिन्न स्थानबाट सङ्कलित लोकगीतका स्थानीय भाषिक विशेषतालाई समेत लोकगीतको भाषा विश्लेषणको आधार बनाउँदा आञ्चलिकता र स्थानीयता पाइएको छ । भाषा विश्लेषणका क्रममा गीतको संरचना, स्वरूप, विशेषता, गायनको आधार, गीतको प्रस्तुतीकरण आदिका बारेमा उल्लेख गर्दै गीतका अंशहरू समेत उधृत गरी त्यसको पुस्ट्याँइ गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधको चौथो परिच्छेदमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको लयसङ्गीत पक्षको विश्लेषण गरिएको छ । यसका लागि लय र सङ्गीत विश्लेषणका लागि छुट्टाछुट्टै आधार निर्माण गरी लोकगीतको लय र सङ्गीतलाई अलग अलग शीर्षकमा विश्लेषण गरिएको छ । लयसङ्गीत उत्पन्न हुनका लागि केकस्ता पक्षहरू कारणका रूपमा रहेका हुन्छन् र कुन रूपमा ती लोकगीतहरू लयसङ्गीतबद्ध भए भन्ने कुराको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ । लय उत्पन्न हुने कारणका रूपमा लोकछन्दको आधार, उच्चारणको आधार, अक्षरको आधार, मात्राको आधार, गतियतिको आधार, पङ्क्तिविन्यासको आधार, स्थायी र अन्तराको आधार, थेगोको अधार र समानान्तरताको आधार लिएर सङ्कलित लोकगीतहरूको विश्लेषण गरिएको छ । गन्धर्व लोकगीतहरूको लयव्यवस्थामा औच्चार्य आधारमा लयको संयोजन भएको र गतियतिको प्रवाहमय प्रस्तुति रहेको कुरा जानकारीमा आएको छ । झ्याउरे लय गन्धर्वहरूको प्रमुख पहिचान बनेको छ । गीतमा प्रयुक्त सङ्गीत व्यवस्थालाई आन्तरिक सङ्गीत र बाह्य सङ्गीतका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । आन्तरिक सङ्गीत पहिचानका लागि निपातको आधार, अनुकरणात्मक शब्दको आधार, शाब्दिक तालमेलको आधार र आवृत्ति तथा आनुप्रासिकताको आधार अँगालिएको छ । आन्तरिक ध्वनिसङ्गीतलाई देखाउने क्रममा विश्लेषित गीतहरूबाट उदाहरणको प्रयोग गरी

पुष्टि गरिएको छ । आन्तरिक सङ्गीत पहिचानमा ध्वनिगत तालमेल, शब्दहरूको आरोह-अवरोह, आन्तरिक ध्वन्यात्मक समानता आदि जस्ता पक्षहरूको समेत विश्लषण गरिएको छ । यसबाट गन्धर्व लोकगीतहरूमा वार्णिक, आक्षरिक र शाब्दिक संयोजनमा ध्वनिसङ्गीतको प्रयोग भएको पाइयो । बाह्य सङ्गीतको प्रस्तुति सङ्गीतशास्त्रीय पद्धति भएकाले यसको सामान्य चर्चा गरी नमुना स्वरूप एउटा गीतको सङ्गीत विश्लेषण मात्र समावेश गरिएको छ । बाह्य सङ्गीतलाई परिशिष्टमा गीतसँगै राख्नु उपयुक्त देखिएकाले यस परिच्छेदमा समावेश गरिएको छैन । बाह्य सङ्गीतलाई पूर्वीय सङ्गीतशास्त्रको भातखण्डे पद्धतिको स्वरलिपिका आधारमा स्वरलिपि पहिचान गरी परिशिष्टमा राखिएको छ । स्वरलिपि प्रस्तुत गर्दा गीतमा कति मात्राको ताल रहेको छ भन्ने कुरा समेत देखाइएको छ । बाह्य सङ्गीतका सन्दर्भमा स्थायी र अन्तरामा फरक फरक लय र सुरहरूको प्रयोग भएको भए दुवै अंशको र एउटै लय र सुरको प्रयोग भएको भए एक अंशको मात्र स्वरलिपि प्रस्तुत गरिएको छ । आवश्यकताअनुसार आक्षरिक लय व्यवस्थाको समेतको यहाँ विश्लेषण गरिएको छ । सङ्गीतको स्वरलिपि प्रदान गर्दा सङ्गीतको ज्ञान भएमा सबै गीत बाजाका साथ गाउन सकिने र उक्त गीतको लय व्यवस्था, ताल र सुरको समेत जानकारी प्राप्त हुने हुँदा लोकगीतको अध्ययनमा सङ्गीत पक्षको अध्ययन महत्त्वपूर्ण हुने कुरा दर्साइएको छ । प्रस्तुत पाँचौं परिच्छेदमा शोधको सारांश, प्राप्ति, निष्कर्ष र भावी अनुसन्धानका लागि सुझाव दिइएका छन् ।

५.२ प्राप्ति

प्रस्तुत शोधकार्यले नेपाली वाङ्मयमा महत्त्वपूर्ण योगदान गरेको छ । यसबाट प्राज्ञिक क्षेत्रले नवीन सामग्रीका साथै नयाँ जानकारी प्राप्त गरेको छ । शोधप्रश्नअनुसार यस शोधका प्राप्तिहरूलाई बुँदागत रूपमा यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

५.२.१ पहिलो शोध प्रश्नसँग सम्बन्धित प्राप्तिहरू

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूबाट सामाजिकताभित्र लाहुरे जीवनको पीडा, सामाजिक अपराधको प्रस्तुति, गरिबीको पीडा, गन्धर्व जातिप्रति गरिएको अपहेलना, पारिवारिक पीडा, सामाजिक सांस्कृतिक विशेषता र जनचेतनाको प्रस्तुति भएको छ । राजा श्रीनन्दले गरेको युद्ध, द्रव्य शाहले गरेको युद्ध, पशुपतिनाथ मन्दिरको इतिहास, मुक्तिनाथ मन्दिरको इतिहास, देउती बज्यको इतिहास, राजारानीले रोपाइँ गरेको इतिहास जस्ता ऐतिहासिक तथ्यहरू यस अध्ययनले प्रकाशमा ल्याएको छ । भक्तिपरकताभित्र गन्धर्व लोकगीतहरूमा हिन्दु धर्मसँग सम्बन्धित कथात्मक विषयवस्तुमार्फत अवतार वर्णन र स्तुतिपरकताको प्रस्तुति प्रबल रूपमा रहेको पाइएको छ । गन्धर्व लोकगीतहरूमा ठट्यौली रूपमा प्रेमको अभिव्यक्ति र वियोगान्त अभिव्यक्ति दुवैमा आधारित प्रणयमूलक कथ्य विषय उपलब्ध भएका छन् । गन्धर्वहरूले गाउने गीतमा वनस्पति, जलाशय र जीवजन्तुसम्बन्धी कथ्य विषय रहेको तथ्य अध्ययनका क्रममा प्राप्त भएको छ । श्रमपरकताका सन्दर्भमा

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा बालसंरक्षणसम्बन्धी तथ्य देखा परेको छ । यसै गरी सांस्कारिकताभित्र जातकर्म, नामकर्म र उपनयन कर्मसँग सम्बन्धित कथ्य विषय प्राप्त भएका छन् । गन्धर्व जातिले गाउने मङ्गल गीतहरूमा देउती बज्यै, पशुपतिनाथ, मुक्तिनाथ र देवी दुर्गाको भक्तिसँग सम्बन्धित कथ्य विषयहरू रहेको जानकारी यस अध्ययनबाट प्राप्त भएको छ ।

५.२.२ दोस्रो शोध प्रश्नसँग सम्बन्धित प्राप्तिहरू

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा कथ्य भाषिक स्वरूप, तदभव नाम, क्रियापद र क्रियायोगी, नाम पदावली र सरल वाक्यात्मक संरचनको बाहुल्य रहेको जानकारी भाषिक पक्षको विश्लेषणबाट प्राप्त भएको छ । गन्धर्व लोकगीतहरूमा नेपालको भौगोलिक क्षेत्रअनुसारका नेपालीका भाषिकाहरूको प्रभाव रहेको र पुर्बेली भाषिकाको ज्यादा प्रभाव रहेको कुरा यस अध्ययनबाट समेत प्राप्त भएको छ । गीतहरू भावमूलक, एकालापीय, सम्बोधनमूलक, संवादात्मक र आख्यानात्मक शैलीमा रहेको तथ्य यस अध्ययनबाट प्राप्त भएको छ । ती गीतहरूमा स्थायी अंशको प्रयोग भएका गीतहरू बढी मात्रामा देखा परेका छन् । गीतिगुच्छगत भाषिक संरचनाको विश्लेषण गर्दा आन्तरिक रूपमा भावगत एकता, सिलसिलाबद्धता र पूर्णता देखा परेको छ भने बाह्य भाषिक संरचनामा पङ्क्तिगत विस्तार बढी भएको पाइएको छ ।

५.२.३ तेस्रो शोध प्रश्नसँग सम्बन्धित प्राप्तिहरू

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको लयसङ्गीत पक्षको अध्ययनका क्रममा लयसङ्गीतको उत्पत्तिका निम्ति झ्याउरे, सवाई, बाल्लोरी, तिजे, देउसीभैलो, मारुनी लोकछन्दको प्रयोग र उच्चारण, अक्षर, मात्रा र गतियतिको निश्चित क्रम रहेको कुरा अध्ययनबाट प्राप्त भएको छ । सङ्गीत प्रयोगका दृष्टिले हेर्दा सरल लोकधुनको प्रयोग, लोकतालको प्रयोग, शुद्ध स्वरको प्रयोग, मध्य लयको प्रयोग, छ वा आठ मात्राको अधिक प्रयोग, अधिक मात्रामा मेजर स्केलको प्रयोग आदि जस्ता विशेषताहरू पाइएका छन् । गन्धर्वहरूले सारङ्गी बाजालाई लोकगीत गायनमा अधिक प्रयोग गर्ने गरेको तथा मादल र अर्बाजोको पनि प्रयोग गर्ने गरेको पाइएको छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूमा बाह्य सङ्गीत पक्षको प्रबलता हुने कुराको जानकारी यस शोधको प्राप्तिका रूपमा रहेको छ । सङ्कलित गीतको स्वरलिपि प्रस्तुत गरिएको हुनाले सङ्गीतको भाषा बुझ्ने संसारभरिका जोसुकै मानिसले यस अध्ययनमा परेका सङ्कलित र विश्लेषित गीतहरू गाउन सक्छन् । यसलाई यस शोधको एक महत्त्वपूर्ण प्राप्ति मानिएको छ ।

५.३ ज्ञानका क्षेत्रमा योगदान

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतका विधातात्त्विक पक्षको विश्लेषण गरी तद्‌विषयक जिज्ञासालाई मेटाउने कार्य यस अध्ययनबाट सम्पन्न भएको छ । यो नै प्रस्तुत शोध कार्यको ज्ञानका क्षेत्रमा प्रमुख योगदान हो । लोकगीतको विधातात्त्विक अध्ययन विश्लेषण गर्नका लागि सम्बन्धित क्षेत्रका अध्येताहरूलाई यस शोधले एउटा आधार सामग्री प्रदान गरेको छ । यस शोधबाट लोकगीतका कथ्य विषय, भाषा र लयसङ्गीत पक्षसँग सम्बन्धित अध्ययन र विश्लेषण गर्नका लागि केही आधारहरू निर्माण गरिएको छ जसको उपयोग विभिन्न क्षेत्र र भाषामा प्रचलित लोकगीतको अध्ययनमा गर्न सकिने छ । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूको सङ्कलन हुनु तथा सङ्कलित लोकगीतहरूको स्वरलिपि निर्माण गरिनु पनि ज्ञानका क्षेत्रमा यस शोधको योगदान हो ।

५.४ निष्कर्ष

प्रस्तुत शोधकार्यबाट गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको एक प्रमुख विधातत्त्वका रूपमा कथ्य विषय रहेको र सामाजिकता, भक्तिपरकता, ऐतिहासिकता, .प्रणयमूलकता, प्रकृतिपरकता, .श्रमपरकता, सांस्कारिकता र माङ्गलिकता जस्ता विषयहरू तिनमा अन्तर्निहित रहेको निष्कर्ष निस्किएको छ । यी विषयहरूमध्ये पनि सामाजिकता, प्रणयमूलकता र भक्तिपरकताको बाहुल्य विश्लेषित गीतमा देखा परेको छ भने श्रमपरकता न्यून रूपमा रहेको छ । यसरी नै ती लोकगीतमा अर्को विधातत्त्वका रूपमा रहको भाषाको विश्लेषणबाट के निष्कर्ष प्राप्त भएको छ भने लोकलाई आस्वादन गर्न सहज हुने किसिमको सरल, बोधगम्य र व्याकरणिक रूपमा विचलनयुक्त भाषाको तिनमा प्रयोग गरिएको छ । गन्धर्व गायन लोकगीतका विधातत्त्वगत विशेषता वहन गर्न सक्ने भाषिक प्रयोगसहितको सङ्गीतबद्ध प्रस्तुतिमा आधारित छ । यसका साथै विधातत्त्वकै रूपमा रहेको लयसङ्गीतको निरूपण गर्दा विभिन्न लोकछन्द, सुर, ताल र अनुतान एवम् बाजाको प्रयोग गरिनाले ती लोकगीतहरू लयसङ्गीतबद्ध भएका छन् भन्ने पनि अध्ययनको निष्कर्ष रहेको छ । जातीय गायन परम्परालाई निरन्तरता दिँदै लोकगीतलाई विधागत स्वरूपमा परिचित गराउन सक्ने सामर्थ्य गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरूले राखेको निष्कर्ष यस शोधबाट प्राप्त भएको छ । समग्रमा लोकगीतका मुख्य विधातत्त्वका रूपमा रहेका कथ्य विषय, भाषा र लयसङ्गीतका दृष्टिले गन्धर्व लोकगीतहरू विधासापेक्ष रहेका छन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू विधातात्त्विक परिपुष्टताका कारण ती प्रभावकारी, लोकप्रिय र सहजग्राह्य बनेका छन् ।

५.५ भावी अनुसन्धानका लागि सुझाव

गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतका सम्बन्धमा यस शोधकार्यबाट जे-जति उपलब्धि हासिल भए तीबाहेक अन्य उपलब्धि हासिल गर्न भावी अनुसन्धाताहरूबाट प्रयास हुने अपेक्षा गरिएको छ । गन्धर्व जातिका मानिसहरू नेपालको विभिन्न भूभागमा छरिएर बसेका छन् । तसर्थ क्षेत्र विशेष, विधा विशेष र प्रदर्शनकारी कला विषेषमा आधारित भई गन्धर्व

जातिका सम्बन्धमा विभिन्न अनुसन्धानहरू हुन सक्दछन् । गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतका सम्बन्धमा गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको समाजशास्त्रीय अध्ययन, गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतको सन्दर्भपरक अध्ययन र गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतमा लोकतत्त्व जस्ता विषय शीर्षकमा आधारित भई अनुसन्धान गर्न सकिने छ ।

परिशिष्ट

परिशिष्ट - क : गन्धर्व जातिमा प्रचलित लोकगीतहरू र तिनको स्वरलिपि

१. पर्वगीत

१.१ पौराणिक सन्दर्भको तिजे गीत

आली नै पर सर न महादेव
बालालाई गरमी भयो नि है
बालालाई गरमी भयो नि है ।

यतिका वचन नलाऊ मेरी गउरा
दोसरी बिहा घनकाम्ला है
दोसरी बिहा घनकाम्ला है ।

दोसरी बिहा घनकाए पनि
खाने र लाउनी नै हुम्ला है
खाने र लाउनी मै हुम्ला है ।

छिन्द्रिडे लउरी दमाकी पाइलो
बाहिर आउने को होला है
बाहिर आउने को होला है ।

छिन्द्रिडे लउरी दमकी पाइलो
ईश्वर भिनाजु होलान् नि है
ईश्वर भिनाजु होलान् नि है ।

बार वर्षसम्म नआएका जुवाइँ
बस मेरा जुवाइँ गुँदरीको छेउ
बस मेरा जुवाई गुँदरीको छेउ ।

मैले भन्या कुरा मान्ने भए सब
तब नै बसुँला गुँदरीको छेउ
तब नै बसुँला गुँदरीको छेउ ।

कति कामले पाल्नुभो ज्वाइँ मेरा राजा
कहे त हुनी थियो वेदना है ।
कहे त हुनी थियो वेदना है ।

गउरा रानी स्वर्गेलोक भइन्
पारवता माग्न आए नि है
पारवता माग्न आऐं नि है ।

हाम्री दिदी गउरा घरमै छिन् आमा
पारवता दिनलाई हुँदैन है
पारवता दिनलाई हुँदैन है ।

एउटामा गोरु झाले र माले
एउटा गोरु ठुटे बरी लै
एउटा गोरु ठुटे बरी लै ।

गउरामाथि पारवती दिने
बाबाका आँखा फुटे बरी लै
बाबाका आँखा फुटे बरी लै । (स्रोत : धनमाया गन्धर्व, वर्ष : ५९, गोरखा)

स्वरलिपि :

G#m ताल-झ्याउरे ६/८

१२३ ४५६	१२३ ४५६
ग - - म प -	प - म प ग -
सा - ग नि सा -	नि - सा ग - -
ग - म - प -	प - म प ग -
सा - ग नि सा -	नि - सा ग - -

||: ग - - म प - | प - म प ग - |
| सा - नि सा सा - | सा - - - - - :|| * २

१.२ पारिवारिक र सामाजिक सन्दर्भको तिजे गीत

शिरमा लाउने शिरको फूल
एसैमा पापीले बेची खायो
एसैमा राजाको आस मालाई छैन
चरी जान्छु माइतीको देशैमा

कानमा लाउने ढुङरी त
एसै नि पापीले बेची खायो
एसै नि राजाको आस मलाई छैन
चरी जान्छु माइतीको देशैमा

(हातमा लाउने सुनका चुरा
एसै नि पापीले बेची खायो
एसै नि राजाको आस मालाई छैन
चरी जान्छु माइतीको देशैमा

आङमा लाउने तिलरी त
एसै नि पापीले बेची खायो
एसै नि राजाको आस मलाई छैन
चरी जान्छु माइतीको देशैमा ।

गोडा लाउने कल्ली माला
एसै नि पापीले बेची खायो
एसै नि राजाको आश मालाई छैन
चरी जान्छु माइतीको देशैमा (स्रोत : गोपीलाल गन्धर्व, वर्ष : ७१, गोरखा)

स्वरलिपि :

F#　　　　　　　　ताल-झ्याउरे　$\frac{६}{८}$

१२३	४५६	१२३	४५६
ग - ग	सा - रे	ग - ध	ध - -
नि - -	- - -		
सां - -	सां - रे	सां - नि	ध - नि
प ध -	प - म॑	ग - रे	रे - -
रे - ग	प - ध	सां - नि	ध - नि
प ध -	प - म॑	ग - -	रे - -
प प -	प प म॑	ग ग -	रे सा -
सा - -	- - -		

१.३ मालसिरी गीत 'क'

जैदेवी माई तिमी हौ भवानी
प्रथमा देवी तिमी हौ भवानी

जगत्रकी तिमी हौ दाइन
सोल सिँगार सुरूप कन्या
जैदेवी माई तिमी हौ भवानी

काँ हो माई तिम्रो गाउँ ठाउँ
काँ हो माई तिम्रो डेरा रे हो
जैदेवी माई तिमी हौ भवानी

अक्कास हो नि हाम्रो गाउँ ठाउँ
पत्ताल हो नि हाम्रो डेरा रे हो
जैदेवी माई तिमी भवानी (स्रोत : जङ्गबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ५३, सल्यान)

स्वरलिपि :

आठ मात्रा F , समला

प	-	सां	सां	|	नि	-	प	-
जै	ऽ	दे	वी	|	मा	ऽ	ई	ऽ
-	म़	प	म	|	ग	ग	रे	- सा
	ति	मी	हौ	|	भ	वा	नी	ऽ
-	नि़	नि़	नि़	|	सा	सा	रे	म
	प्र	थ	मा	|	दे	वी	ति	मी
रे	-	सा	नि़	|	सा	-	-	-
हौ	ऽ	भ	वा	|	नी	ऽ	ऽ	ऽ

(यस गीतको अन्तरामा पनि यस्तै लय र सुर रहेको)

१.४ मालसिरी गीत 'ख'

हा....हा.... देवी जगत्र जननी जगत्र हो पृथिवी पालनी माई ...नि
पृथिवी जो नरलोक देवी दुर्गा हात खहपरु धारणी
औँसीका रितु पूजा पाती र फूल देवी माई हो
हा...हा... देवी जगत्र जगनी जगत्र हो
पृथिवी पालनी माई .... नि

आदि परेवा र कुम्भ लोचनी
देवी देवल धराई रे जयो नि
चन्द्रैमा विचरे हा माई चन्द्रैमा बीच
भानु दृपक दरश दुर्गा बढाई रे माई
हा..हा देवी जगत्र जननी जगत्र हो
पृथिवी पालनी माई ... हो ।

दुतिया दरशन तिलक त्रिपद
कालिके हे बरदायिणी जयो नि
तृतीया तेज हौ तिमी लोकसङ्गमा धार
बेनु बजाई रे माई ...
हा....हा देवी जगत्र जननी
पृथिवी पालनी माई ....हो ।

हा....हा. रे माई चौथी
हेगुण चारै वेद चरणको हिउचाइ रे जयो नि
चन्द्रैमा विचरे हा माई चन्द्रैमा बिच
भानु दृपक दरश दुर्गा बढाई रे माई

हा....हा देव जगत्र जननी
पृथिवी पालनी माई ....हो ।

हा...हा रे माई खस्ठी
हेर ससौदा दिनू
सप्तमी फूल ल्याई रे जयमिनी
हा....हा देव जगत्र जननी
पृथिवी पालनी माई ....हो ।

हा...हा... ए माई अष्टमी
कात खड्ग लिई कालीके निशी भोग रे जयो नि
नहमी घरघर छ्यागलिन न जग्गा मङ्गलु गाऊ रे
हा....हा देव जगत्र जननी
पृथिवी पालनी माई ....हो ।

हा...हा. रे माई दशमी
दरशन तिलक त्रिपद
कालिके बरदायिणी जयो नि
का ए श्री भानु रे हा माई
चरण अभिमाता देवीका गुण गाऊँ रे ।
हा....हा देवी जगत्र जननी
पृथिवी पालनी माई हो..... । (स्रोत : मङ्गलप्रसाद गन्धर्व, वर्ष : ६९, गोरखा)

स्वरलिपि :

A# ताल-दिपचण्डी ७/८

१	२	३	४	५	६	७
प	प	सां	सां	नि	ध	प
म	प ध	प	ग	रे	ग	रे
सा	नि़	सा	-	-	-	-
म	म	म	प	प	ग	रे
सा	नि़	सा	-	-	-	-
प	प	प	नि	सां	रें	गं
रें	सां	सां	नि	-	सां	-
प	ध	म	प	नि	सां	रें
सां	नि	नि	ध	प	म	ग
म	-	-	-	-	-	-
म	-	म	म	प	ग	म
प	-	नि	ध	प	म	-

१	२	३	४	५	६	७
ग	रे	सा	रे	ग	म	म
नि सां	रें	गं	रें	सां	नि	सां
नि	ध	प	म	ग	रे	सा

१.५ दशमीको टिको

लाइदेऊ आमै लाइदेऊ बाबै दशमीको टीको
सिली धानको अछिता माली गाईको दूध

चाँदी बनी आछिता निस्क्यो सुन बनी जमरा
लाइदेऊ आमै लाइदेऊ बाबै दशमीको टीको

म त जान्छु रनैको संग्राम... लाइदेऊ आमै दशमीको टीको ।
बर्मा जैसीले लगन साइत हेरे बर्मा जैसी बामनले साइत जुराए
आमाबाउको आशीर्वाद देउन मालाई भनी छोरा
लाइदेऊ आमै... लाइदेउ बाबै दशमीको टिको

म जान्छु रनैको संग्राम लाईदेऊ आमै दशमीको टीको
म ता जान्छु रनैको सँग्राम आमा बाउको आशीर्वाद
लिए बाँची कन जिती आउँला घरमा । (स्रोत : वेगबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ५९, कपिलवस्तु)

E E ताल-संगिनी $\frac{३}{४}$

१	२	३	४	५	६
सां सां	सां सां	-	-	-	-
ध प	प प	-	-	-	-
ग ग	रे ग	रे	-	-	-
सा सा	-	-	-	-	-
-	सां सां	सां सां	सां सां	- सां	-
-	-	-	-	-	-
रें रें	-	-	-	-	-
सां सां	-	-	ध प	-	-

७/८

ध़	सा	सा	सा	सा	सा	-
रे	-	ग	-	ग	-	-
प	प	प	प	प	प	-
प	*					
सां सां	सां सां	-		-	-	-
ध प	प प	-		-	-	-
ग ग	रे ग	रे		-	-	-
सा सा	-	-		-	-	-
सां सां	सां सां	सां सां		-	-	- ध
प	-	- म		ग	-	-
-	ध़ सा	सा रे		ग ग	प प	प
-	-	-		-	-	-
सा सा	-	-		-	-	-

१.६ चाँचरी गीत

हे मेरा दाजै फेरि त आवइनौ दाजै है ।
श्री नन्द दाजै लिई गमन गरीदेऊ
हे हो, हामी त नि जान्छौँ, रणको सङ्ग्राम
साइतै हेरिदेऊ म कुलानन्द जउसी
हे हो, साइतै जुऱ्यो नि बुधबार ।
हे... मेरा दाजै फेरि त आवइनौ दाजै है ।
पाउ सुहायो दाजै मखमली जुत्ता
हे हो, शिरै हो सुहायो दाजै छाता
हे, मेरा दाजै हो पाउमा सुहायो दाजै छाता
हे, मेरा दाजै हो फेरि त आवइनौ दाजै है ।

अष्टेहारे खुकुरी लिई कम्मर त्यो कसी
हे, हो, हातैमा सुवायो दाजै लौ
हे, मेरा दाजै हो हातैमा सुवायो दाजै लौ
हे, मेरा दाजै हो फेरि त आवइनौ दाजै है ।
साइत गऱ्यौ दाजै बुधवारको दिन
हे हो, हामी त जान्छौँ रनको सङ्ग्राम
ज्यानैमा सुभायो दाजैको दौरा सुर्वाल दोसल्ला
हे हो, हामी त जान्छौँ साइतै गरेर ।
हे, मेरा दाजै हो फेरि त आवइनौ दाजै है
तिरी र पासा खेल्दा खेल्दै सुनको चुरी टुट्यो
हे-हो, जानु छैन रनको सङ्ग्राम
हे, हो हामी त जान्छौँ रनको सङ्ग्राम
छक्का दाउ हान्दै सबै राज्य गुम्यो
हे हो, द्रुपदी रानी जुवैमा हाऱ्यौ
चारै र भाइको एक थिन् द्रुपदी रानी
हे हो, चारै र भाइको द्रुपडी थिन् रानी है ।
हे मेरा दाजै हो फेरि म आवइनौ दाजै है ।
साइत गऱ्यौ दाजै बुधवारको दिन
हे हो, थानैथानमा चढाऊ दाजै पाती
हिन्दा र हिन्दै कठैवर शङ्खै तिम्ले फुके
हे हो, थानैथानमा चढाऊ पाती ।
तिरीपासा खेल्दाखेल्दै दाइ सुनको चुरी फुट्यो
हे हो, द्रुपदी रानीको बिजोगै भयो
चारभाइ पाण्डवको एउटा स्वास्नी थियो
एउटा भाउजूको कठैबर कुकुरले बिजेत लियो
माइलो भाइ गयो त्यो वस्त्र खोलिकन
हे, हो, कुकुरले टिपेर हिनिदियो ।
हे मेरा दाजै हो फेरि त आवइनौ दाजै है ।
श्रीनन्द दाजै लिई त्यो सगुन
हे हो, हामी त पऱ्याँ रनको सङ्ग्राम
हे, हो दाजै, हामी त जानु पऱ्यो रनको सङ्ग्राम ।

(स्रोत : अक्कलबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ६५, गोरखा)

स्वरलिपि :

F# ताल- संगिनी $\frac{३}{४}$

१	२	३	४	५	६
नि़	ध़	नि़	ध़	प़	-
प़ ध़	सा	-	रे ग	प ध	सां
रें	सां नि	ध नि	प	-	-
ध	प म॑	ग रे	-	-	-
ध़	नि़	रे ग	सा	सा	-
सा	-	-	-	-	-
ग रे	ग	प	ध	सां	-
सां	-	-	सां	-	-
रें	रें	सां	सां	-	- नि
ध नि	प	-	प	-	- म॑
ग रे	ग	-	-	-	ग
रे	सा	सा	ग	प ध	सां
सां	-	-	सां	-	-
रें	रें	सां	सां	-	- नि
ध नि	प	-	प	-	-म॑
ग रे	ग	-	ग	प ध	सां
रें	सां नि	ध नि	प	-	-
ध	ध	-	प	प नि	ध
प म॑	ग	रे	रे	ग	-
ग	रे	सा	सा	-	-

१.७ महिला समूहले गाउने भैलो गीत

हे औँसीको बार गाई तिहारो भैलो
भैलेनी आइन् आँगन
गुनिउँ चेली माग न
हरियो गोबरले लिपेको
लक्ष्मीपूजा गरेको ।
हे औँसीको बार गाई तिहारो भैलो

जसले दिन्छ मानु
उसको सुनको छानु
जसले दिन्छ पा ऽ थी
उसको सुनको हा ऽ त्ती
हे औँसीको बार गाई तिहारो भैलो

हामी तेसै आएनौँ
बलिराजाले पठाए
बत्ती नि बल्छ पालैमा
आउँछौँ एकबार सालैमा ।
हे औँसीको बार गाई तिहारो भैलो

औँसीमा देऊ दा ऽ न
नाङ्लाभरि धा ऽ न
पूजा गरेउ दैलोमा
आशीर्वचन भैलोमा ।
हे औँसीको बार गाई तिहारो भैलो

दिने भए देउ सिदा
हैन भने देउ विदा
सगरखण्ड गुलियो
यौटै घरमा भुलियो ।
हे औँसीको बार गाई तिहारो भैलो
इस्सोर दाइने भैजाउन्
ग्रह दसा जाइजाउन्
फलोस् फुलोस् यो घर
भगमान्ले देउ वर ।
हे औँसीको बार गाई तिहारो भैलो । (स्रोत : व्रत गन्धर्व, वर्ष : ३०, भोजपुर)

स्वरलिपि : ६ मात्रा C

स्थायी

| सारे प - मग | रे - सा | सारे प - | मप ध - | मप म - |
प - गरे | सा- ध़ - | सा सा - | रे सा - | - - - |
| म - - | प ग रे | सा- सारे म- | प गग रेसा | रेग रे सा |
| - - - | - - - |

(यस गीतको अन्तरा पनि यसरी नै गाउन सकिन्छ)

१.८ महिला-पुरुष समूहले गाउने भैलो गीत

हे वर्षमा दिनको - भैली राम
हे हामरो घरमा - भैली राम
हे भेला मा भएर - भैली राम
हे भैलो मा भन्दै - भैली राम
हे चिप्लोमा बाटो - भैली राम
हे औँसीको दिन - भैली राम
हे तोरा नि भाइले - भैली राम
हे नाच्न र गाउन - भैली राम
हे दिदीको हातको - भैली राम
हे जाँदा मा खेरी - भैली राम
हे छेकेर बस्यो - भैली राम
हे भनि मा हाल्यो - भैली राम
हे टिको मा लाई - भैली राम
हे ए दिदी मलाई - भैली राम
हे बाटामा छेक्यो - भैली राम
हे टिको मा लाउन - भैली राम
हे ढोकामा पूजा - भैली राम
हे नरिवल फोड्दा - भैली राम
हे फुटेर गयो - भैली राम
हे टिकोमा लाउँदा - भैली राम
हे कट्टी मा भयो - भैली राम
हे छोडेर गयो - भैली राम
हे कालले पनि - भैली राम
हे भनभन भाइ हो - भैली राम
हे सोर मिलाइकन - भैली राम
हे चाड ठूलो - भैली राम

हे तिहार आम्च - भैली राम
हे दाजु र भाइ - भैली राम
हे दैलामा गएर - भैली राम
हे रातोमा माटो - भैली राम
हे घुम्दै फिर्दै - भैली राम
हे पूजा र पाठ - भैली राम
हे मेरा नि भाइले - भैली राम
हे काँ देख्न पाउनु - भैली राम
हे टिकोमा लाउन - भैली राम
हे कालले बाटोमा - भैली राम
हे लान्छु र तँलाई - भैली राम
हे दिदीको हातको - भैली राम
हे तिमीसङ् म नि- भैली राम
हे कालले आ'र - भैली राम
हे दिदीको हातको - भैली राम
हे आएको म त् - भैली राम
हे गर्दामा खेरी - भैली राम
हे कालको आँखा - भैली राम
हे दिदीको हातको - भैली राम
हे भाइको नौग्रह - भैली राम
हे कालले पनि - भैली राम
हे कट्टीमा भयो - भैली राम
हे छोडेर गयो - भैली राम
हे राम्ररी भन - भैली राम
हे वर्षमा दिनको - भैली राम
हे पान दिन तिहार - भैली राम

हे रमाइलो गर्दै - भैली राम
हे रमाइलो गर्दै - भैली राम
हे अहिलेको तिहार - भैली राम
हे दैलामा आ'छौं - भैली राम
हे आयो भनी - भैली राम
हे दान मा दक्षिणा - भैली राम
हे दिनु होला - भैली राम
हे आखुङ् पाखुङ् - भैली राम
हे रोटीमा हाली - भैली राम
हे कालकट्टी दान - भैली राम
हे गरनुपर्च - भैली राम
हे हजुरहरका - भैली राम
हे बढ्दै जाऊन् - भैली राम
हे पढ्दै जाऊन् - भैली राम
हे आशिका लागोस् - भैली राम
हे भौलोलाई खुसी - भैली राम
हे हजुरका - भैली राम
हे कट्ठी मा होऊन् - भैली राम
हे उल्का भाषरी - भैली राम
हे हुन् हर हरि - भैली राम
हे हिन्न मा ठेस - भैली राम
हे वर्तमान केश - भैली राम
हे नवै ग्रह - भैली राम
हे हजुरका - भैली राम
हे जापानै जाऊन् - भैली राम
हे बेलायगत जाऊन् - भैली राम
हे युकेमा जाऊन् - भैली राम
हे विदेश गई - भैली राम
हे बाउआमाको - भैली राम
हे भेटनलाई आऊन् - भैली राम
हे आशिक दिन्छन् - भैली राम
हे दाजु र भाइलाई - भैली राम
हे लगाइ दिन्चन् - भैली राम
हे लगाइ दिन्चन् - भैली राम
हे हजुरलाई - भैली राम

हे नाच्दै र खेल्दै - भैली राम
हे जयको तिहार - भैली राम
हे हजुरहरूको - भैली राम
हे भैलोमा आयो - भैली राम
हे हेलामा तोला - भैली राम
हे सकेको धन - भैली राम
हे नाङ्लामा हाली - भैली राम
हे तातो रोटी चाखुँ - भैली राम
हे दानमा धर्म - भैली राम
हे गर्नु पर्च - भैली राम
हे गऱ्यौ भने - भैली राम
हे छोरामा छोरी - भैली राम
हे पढ्दै जाऊन् - भैली राम
हे भैलाले देको - भैली राम
हे दानमा दियौ - भैली राम
हे गराउनु भयो - भैली राम
हे नवैग्रह - भैली राम
हे बुध र केतु - भैली राम
हे नवै ग्रह - भैली राम
हे हजुरलाई - भैली राम
हे नलागी जाओस् - भैली राम
हे नफारी जाओस् - भैली राम
हे शान्तमा रहुन् - भैली राम
हे छोरामा छोरी - भैली राम
हे अम्रिका जाऊन् - भैली राम
हे पढेर आऊन् - भैली राम
हे खुसीमा बाट्दै - भैली राम
हे आइमा जाऊन् - भैली राम
हे दिदी र बैनी - भैली राम
हे दिदी र बैनी - भैली राम
हे दिदी र बैनी - भैली राम
हे खुसीले माला - भैली राम
हे खुसीले जाला - भैली राम
हे यति भन्दै - भैली राम
हे आशिक दिँदै - भैली राम

हे भैलोले विदा - भैली राम
हे भैलोले विदा - भैली राम
हे माग्यो नि हजुर - भैली राम
हे नाच्न र गाउन - भैली राम
हे दिदीको हातको - भैली राम
हे जाँदामा खेरी - भैली राम
हे छेकेर बस्यो - भैली राम
हे भनिमा हाल्यो - भैली राम
हे माग्यो नि हजुर - भैली राम
हे माग्यो नि हजुर - भैली राम
हे काँ देख्न पाउनु - भैली राम
हे टिकोमा लाउन - भैली राम
हे कालले बाटोमा - भैली राम
हे लान्छु र तँलाई - भैली राम
हे दिदीको हातको - भैली राम
(स्रोत : यज्ञबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ७१, गोरखा)

स्वरलिपि

F#　　ताल-संगिनी　　३/४

१	२	३	४	५	६
ग	प	म॑	रे	ग	-रे
सा	सा	-	सा	ग	-
रे	रे	सा	सा	सा	-
ध़	सा	-	सा	-	-
ग	प	प	म॑	ग	रेग
रे	सा	-	सा	-	-
ध़	सा	ध़	सा	सा	-
सा	सा	-	सा	-	-

१.९ देउसी गीत

हे भैलो र भन -देउसिरे -हे भैली र भन - देउसिरे
हे चिप्लोमा बाटो - देउसिरे - हे लड्दै र पड्दै - देउसिरे
हे आएका हामी - देउसिरे - हे चारभाइ जम्मा - देउसिरे
हे आएका हामी - देउसिरे - हे चिप्लोमा बाटो - देउसिरे

हे लड्दै र पड्दै - देउसिरे - हे चाँचरी खेल्दै - देउसिरे
हे ओखरको वियाँ - देउसिरे - हे भाइमा टिका - देउसिरे
हे चारदिन तिहार - देउसिरे - हे हामरी मान - देउसिरे
हे जुहारी खेल्दै - देउसिरे - हे दाइमा टिका - देउसिरे
हे भाइमा टिका - देउसिरे - हे भाइमा टिका - देउसिरे
हे ओखरको वियाँ - देउसिरे - हे चामलको विया - देउसिरे
हे दिउसिरे खेल्दै - देउसिरे - हे भाइमा टिका - देउसिरे
हे गोडामा राखी - देउसिरे - हे तिमीले ढोग्यौ - देउसिरे
हे तिमीले ढोग्यौ - देउसिरे - हे बदामको वियाँ - देउसिरे
हे कटुसको वियाँ - देउसिरे - हे हातमा बत्ती - देउसिरे
हे तिमीले छेक्यौ - देउसिरे - हे टिकामा लाई - देउसिरे
हे दक्षिणै गर - देउसिरे - हे दिदीलाई दक्षिन - देउसिरे
हे देउ न भाइ - देउसिरे - हे फरियामा चोलो - देउसिरे
हे दानदच्छे टिका - देउसिरे - हे पाँचै पाण्डव - देउसिरे
हे चाँचरी खेल्दै - देउसिरे - हे पाँचै बैनी - देउसिरे
हे चाँचरी दाजै - देउसिरे - हे आएका हामी - देउसिरे
हे निधारमा टिका - देउसिरे - हे कार्तिकको तिहार - देउसिरे
हे खेल्दैमा खेल्दै - देउसिरे - हे आएका हामी - देउसिरे
हे झिल्मिली झिल्का - देउसिरे - हे तातो रोटी मिल्का - देउसिरे
हे आएका हामी - देउसिरे - हे घरभेटी आमै - देउसिरे
हे ढोकामा खोल - देउसिरे - हे देउसिरे खेल्दै - देउसिरे
हे घरबेटी आमै - देउसिरे - हे ढोकामा खोल्यौ - देउसिरे
हे देउसरी हेर - देउसिरे - हे भन्नमा लागे - देउसिरे
हे यो घरका बा - देउसिरे - हे कतामा गए - देउसिरे
हे हामीलाई दक्षिन - देउसिरे - हे दिनैमा पऱ्यो - देउसिरे
हे सरदाम कठे - देउसिरे - हे बनाइराख - देउसिरे
हे देउसरी - देउसिरे - हे कालकर्तिक दान - देउसिरे
हे दिएमा हाम्लाई - देउसिरे - हे जान्छम हामी - देउसिरे
हे नौ ग्रह शान्ति - देउसिरे - हे अँधेरी रातमा - देउसिरे
हे कसरी जाने - देउसिरे - हे घरभेटी आमा - देउसिरे
हे गरह काट - देउसिरे - हे एकादशी - देउसिरे
हे एका र दशी - देउसिरे - हे मङ्गलै ग्रह - देउसिरे
हे बुध नै काट - देउसिरे - हे शनि र ग्रह - देउसिरे
हे कलचक्र ग्रह - देउसिरे - हे नवै ग्रह - देउसिरे
हे घरभेटी आमै - देउसिरे - हे आशिकै द्याछौँ - देउसिरे
हे घरभेटी बालाई - देउसिरे - हे चारभाई छोरा - देउसिरे
हे नाता र नाती - देउसिरे - हे सम्पन्न परिवार - देउसिरे
हे अशिकै द्याछौँ - देउसिरे - हे आशिकै द्याछौँ - देउसिरे

(स्रोत : बलबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ६४, भोजपुर)

स्वरलिपि :

६ मात्रा मध्य लय, G

प – –

प प प देउ सी रे	रे ग – भ न ऽ	ध सा – देउ सी रे	– – रेगप – –
ग ग रे देउ सी रे	ग सा – भ न ऽ	ध सा – देउ सी रे	– – – ऽ ऽ ऽ
प प रे चिप् लो मा	ग रे – बा टो ऽ	ध रे – देउ सि ऽ	रे – – रे ऽ ऽ
ग ग रे लड् दै र	ग सा – पड् दै ऽ	ध सा – देउ सि ऽ	– – – रे ऽ ऽ

(यही स्वरलिपिको निरन्तर पुनरावृत्ति यस गीतमा पाइन्छ ।)

१.१० होरी गीत

होरी खेल्न आइदेऊ न गोरी
कृष्ण गोपीजस्तै हो ऽऽऽ री
खेल्न आइदेऊ न गोरी हो
आज हामी आयौँ शरणमा
हामीलाई दर्शन देऊ हो ऽऽऽ री
बाँचेछौ भने घुमेर हामी
आउनेछौँ अर्को साल फेरि
कृष्ण गोपीजस्तै हो ऽऽऽ री
खेल्न आइदेऊ न गोरी हो ।

वृन्दावनमा राधालाई नचाई खेल्दथ्यौ हो ऽऽ री
हामीलाई देखी किन बोलेने नि एसपालिको हो ऽऽ री
कृष्ण गोपीजस्तै हो ऽऽऽ री
खेल्न आइदेऊ न गोरी हो । (स्रोत : लालबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ८१, गोरखा)

७. होरी   ताल-समला $\frac{४}{४}$

		1	2	3	4		1	2	3	4		
		१	२	३	४		४	५	६	७		
स्थायी	|	नि	-	ध	प	|	म	म	-	प म	|	
	|	ग	रे	सा	-	|	सा	रे	-	ग	|	
	|	म	-	प	प	|	प	-	-	-	|	
	|	नि	-	ध	प	|	म	म	-	प म	|	
	|	ग	रे	सा	नि़	|	सा	-	-	-	|	
अन्तरा												
	||:	-	नि	-	सां	|	रें	-	गं	रें	|	
	|	-	सां	सां	नि	|	सां	-	सां	-	:||	* २
	||:	-	सां	सां	रें सां	|	नि	ध	प	-	|	
	|	नि	-	सां	-	|	-	-	-	-	:||	* २
	|	-	नि	ध	नि	|	ध	प	ध	-	|	
	|	-	नि	ध	नि	|	ध	प	प	-	|	
	|	-	सां	सां	सां	|	नि	ध	प	प	|	
	|	म	-	ग	रे	|	-	-	-	-	|	
	|	सा	रे	-	ग	|	म	-	प	-	|	
	|	प	-	-	-	|						

२. बाह्रमासे गीत

२.१ सारङ्गी रुँदै छ

सारङ्गी रुँदै छ पारि गाँवैमा
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी वनैमा
पन्चै बाजा नौमती राम्रो रातो साथैमा
साङ्गी रुँदै छ पारि गावैँमा
बाँसुरीले चुसेल्दै छ रानी वनैमा

किन बिर्स्यो दौरा सुरुवाल ढाका टोपी छैन
फरिया त भुल्यौ नि लै लै पटुकी नै छैन
चौबन्दी टुनामा बाजा बिनायो
मुर्चुङ्गा मुखैमा कसले बजायो
सारङ्गी रुँदै छ पारि गावैँमा
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी बनैमा

किन बिर्स्यौं ढुङ्ग्री बुलाकी तिलहरी छैन
वनमाला भुल्यौ नि लै लै चन्द्रहार छैन
गलबन्दी भिरेर मादल बजायो
मारुनी नाच पनि खै कता हरायो
सारङ्गी रुँदै छ पारि गावैँमा
बाँसुरीले सुसेल्दै छ रानी बनैमा । (स्रोत : तारा गन्धर्व, वर्ष : ३०, गोरखा)

ताल-समला G #

: || सां सां - निरें | सां निध पम ग म रे |

1s

| - गध पमं गरे | ग गमं ग - :|

द्द

ग ग सानि़ ध़ |

ज्ञ

| - धनि़ रे ग | ध सांनि पमं गरे |

| ग पमं -ग रे | सा सारे सानि़ ध :|

२

सा - - -

(यस गीतका स्थायी र अन्तरा एउटै सुर र लयमा आधारित छन् ।)

२.२ गन्धर्वको व्यथा

कहाँ गयो गीत भन्ने गाइने दाइ
दुःख पीर विरहमा चाहिने हइ ।

गन्धर्वको जीवनकथा सारङ्गीमै रुन्छ
भोको पेट नाङ्गो छाती कैले पूरा हुन्छ
बाँच्नै गरो भयो हाम्लाई खेती बिर्सौं भने
सारङ्गीलाई माया गरौँ नेपाली हौँ भने
कहाँ गयो गीत भन्ने गाइने दाइ
दुःख पीर विरहमा चाहिने हइ ।

अन्य जातको छोराछोरी बोडिङ स्कुल पढ्ने
गन्धर्वको छोराछोरी खानै नपाई मर्ने
नाङ्गै भयो ढाड जल्यो लाउन नपाई नपाई
पेट भयो खोटिया जस्तो खानै नपाइ नपाई ।
कहाँ गयो गीत भन्ने गाइने दाइ
दुःख पीर विरहमा चाहिने हइ।

बाबा आमा छाती पिट्दै रुन्छन् धरधर
पेसा हाम्रो पैला कस्तो हिँड्थ्यौं घर घर
हिमाल, पहाड, तराई मधेश संसारको माध्येम भै
घरघटना सुनाइहिन्थ्यौं गाउँ र घर घरकै
कहाँ गयो गीत भन्ने गाइने दाइ
दुःख पीर विरहमा चाइने हइ ॥ (स्रोत : नरबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ५४, दाङ)

र

F

ताल-झ्याउरे ६/८

	१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
स्थायी	प़ ध़ -	सा सा रे	ग प ग	- ग रे
	सा - नि़	ध़ - -		
	प़ प़ ग़	प़ ध़ -	ध़ - रे	सा रे -
	सा ध़ सा	- - -	सा - -	- - -
	सा सा प	ग ग रे	रे प ग	- ग रे
	सा - नि़	ध़ - -		
	प़ प़ ग़	प़ ध़ -	ध़ - रे	सा रे -
	सा ध़ सा	- - -	सा - -	- - -

अन्तरा

रे रे -	ग ग प	रे ग रे	ग ग प
रे ग रे	सा नि़ -	ध़ - रे	- - -
रे ग रे	सा नि़ -	ध़ नि़ -	प़ ध़ -
रे ग रे	सा नि़ -	ध़ - सा	- - -
रे रे -	ग ग प	रे ग रे	ग ग प
रे ग रे	सा नि़ -	ध़ - रे	- - -
रे ग रे	सा नि़ -	ध़ ध़ -	ध़ रे -
रे ग रे	सा नि़	ध़ - सा	- - -

२.३ गन्धर्व महिमा

यस्तै भयो गन्धर्वको दुःखी हाम्रो चोला
बगेका छन् यो संसारमा संसारमै खोला

कर्महजुर जिन्दगीमा मायाप्रिति गर्नु हजुर सार
बिन्ती बिन्ती दाजुभाई सबलाई नमस्कार ।

गन्धर्वको कर्म हजुर यो संसारमा हेर
चलेको छ विस्सोभरि संसारमै गीत सुन्दै
कति रुन्छन् आँसु खसालेर ।
हे रुनु है पर्दैन, गीत यो गन्धर्वको संसारमा सान्
माया गर्छु बिन्ती, बिन्ती सबलाई नमस्कार

कोही त हुन्छन् दुःखी कर्म कोही त हुन्छन् सुखी
यस्तै हजुर यो संसारमा कर्म भयो मेरो
जिन्दगीमा कर्म हजुर संसार हाम्रो हेरो
सुन्नु होला हे दाजु भाई
सुख दिनु संसारका सबैलाई । (स्रोत : गङ्गाराम गन्धर्व, वर्ष : ४१, गोरखा)

A ६/८

A ९. गन्धर्व महिमा ताल झ्याउरे

| १ २ ३ ४ ५ ६ | १ २ ३ ४ ५ ६ |

| 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 |

| प प - ग ग प | ग ग रे रे रे प |

| ग ग रे सा सा रे | सा ध़ ध़ प़ - - - |

| - - रे रे ग प | ग ग रे सा सा ध़ |

| सा रे - सा सा | सा - - - - - |

अन्तरा १ *

| प प - ग ग प | ग ग रे रे रे प |

| ग - ग ग ग रे | रे - रे रे रे ग |

| ग - ग रे - - |

| - - रे ग प ग | रे रे - सा ध़ |

| सा रे - सा सा - | सा सा - - - - |

अन्तरा २ | - - ग रे ग प | ग ग रे सा ध़ - |

| सा सा रे ग ग रे | रे - रे - - - |

| - - रे रे ग प | ग ग रे सा सा ध़ |

| ग ग - रे रे - | रे रे - ग प - |

| १ २ ३ ४ ५ ६ | १ २ ३ ४ ५ ६ |

| ग ग रे सा सा - | सा सा - - - - |

| ग ग रे प - - | ग ग रे रे - - |

रे ग -   ग रे -   सा सा ध़   ध़ ध़ -

| सा सा ध़   ध़ ध़ - | ध़ ध़ -   - - - |

| ध़ ध़ -   प़ ध़ - | रे रे -   ग प - |

|| :ग ग रे   सा सा - | सा सा -   - - - :||

| सा सा प   ग ग - | रे ग -   ग रे - |

| रे - -   रे - - |

| रे - ग   प प ग | रे - ग   सा रे - |

| सा - ध़   सा - - | सा - -   सा - - |

२.४ सारङ्गी रेटेर

सारङ्गी रटेर गाउँदै हिँडेको
गाउँसहर मितेरी लाउँदै हिँडेको ।

राष्ट्रका कथा व्यथा गन्धर्वले गाउने
नेपाली भै नेपालमा बाँच्ने ठाउँ नपाउने
सारङ्गी रेटेर गाउँदै हिँडेको
गाउँ सरह मितेरी लाउँदै हिँडेको ।

धर्म संस्कार रीति चलन गन्धर्व गाउने
कर्खा गीत गाथा सबै उसैलाई आउने

सारङ्गी रेटेर गाउँदै हिँडेको
गाउँ सहर मितेरी लाउँदै हिँडेको ।

नेपालको लोकगीत कति राम्रो सुन दाजु
दिदीबैनी सबले सन्नु अनि मन्मा राख्नु
सारङ्गी रेटेर गाउँदै हिँडेको
गाउँ सहर मितेरी लाउँदै हिँडेको । (स्रोत : नरबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ५४, गोरखा)

F# ताल - समला ४/४

	१	२	३	४	१	२	३	४	
	रे ग	प	ग	ध	प	प रे	ग	- रे	
	-	ध़ नि़	- प़	ध़	प़	-	-	-	
॥:	प़ ध़	रे	-	ग प	ग	ग रे	रे	सा नि़	
	ध़	ध़ नि़	- प़	ध़	सा	-	-	-	:॥

अन्तरा

॥:	सा	रे ग	-	ग	रे	रे ग	रे ग	रे सा	
	-	ग रे	ग रे	सा नि़	ध़	- प़	ध़	प़	:॥

॥:	प़ ध़	रे	-	ग प	ग	ग रे	रे	सा नि़	
	ध़	ध नि़	- प़	ध़	सा	-	सा	-	:॥

२.५ गाइनेको विलौना

बन्न थाल्यो सारङ्गी खेलौना
सुनाउदै छु, गाइनेको विलौना ।

गाइने जाति अहिले किन भयो पर पर
सारङ्गीको धुन सुन्दा रुन्थे धररर
सूचना र सन्देशहरू सङ्गीतका कुरा
गाइने दाइको सारङ्गी त सबैको हजुर ।।
रेडियो टी.भी. हेर्थ्यौं हजुर गाउँमै बज्न थाले
किन अहिले सारङ्गीलाई पर पर फाले
कति मीठो सारङ्गी रन्को
दुःख पीर हराउला यो मनको ।

हाम्रो देशको सारङ्गी हो हाम्रै देशका गाइने
मीठा मीठा गीत सुनाउँथे खोजेर नपाइने
राष्ट्रिय बाजा सारङ्गी हो राष्ट्रकै खाँचो
जोगाइ राखौं सबै मिली झूटा हैन साँचो ।
गाउँ गाउँ बस्ती बस्ती गीत गाउँदै हिँड्थे
सञ्चारकर्मी भने ऽ र गाइने दाइलाई चिन्थे
आमा बुबा दिदी बैनी दाजुभाइ
नभुलौ है सारङ्गी बाजालाई । (स्रोत : ध्रुव गन्धर्व, वर्ष : ३२, दाङ)

३/४

G# $\frac{3}{4}$

1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
सा सा ध़	ध़ रे -	- - रे	ग प ग - प
रे रे सा	सा सा -	- - रे	रे सा सा सा
- - रे	ग प ग - प	रे रे सा	सा सा -
सा - -	- - प़	प़ ध़ सा ध़	सा - -
‖: - - रे	ग प ग - प	रे रे सा	सा सा -
- - रे	रे सा सा सा :‖		

२.६ सारङ्गी बजाउँदै

सारङ्गी बजाउँदै गाउँदै गीत सुनाउँदै
आइपुगेँ मुग्लानमा मनको बह बिसाउँदै ।

घरबार खोसिएका, गाउँबाट खेदिएका
मुग्लानमा बसाइँ सरी देश सम्झी रोइरहेका
आफ्नै गरीब दाजुभाइको झुप्रो नियाल्दै ।
सारङ्गी बजाउँदै गाउँदै गीत सुनाउँदै
आइपुगेँ मुग्लानमा मनको बह बिसाउँदै ।

संसारका गरीब हौँ नाता हाम्रो आफन्तको
हित हुने काम गरौँ दुखिया र गरीबको
शोषाहाको विरोध गर भन्दै सुनाउँदै
सारङ्गी बजाउँदै गाउँदै गीत सुनाउँदै
आइपुगेँ मुग्लानमा मनको बह बिसाउँदै । (स्रोत : नन्दलाल गन्धर्व, वर्ष : ७१, झापा)

F

ताल - झ्याउरे ६/८

	१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
स्थायी	प ध प	- ग -	रे ग रे	ग - -
	प़ ध़ प़	ध़ - -	प़ - प़	ध़ ग -
	रे - -	- - -	प ध प	ध प ग
	ग प ग	रे सा -	प़ - -	ध़ सा -
	प़ प़ -	ध़ ध़ -	सा - -	रे ग रे
	प़ प़ -	ध़ ध़ -	सा - -	- - -

F

अन्तरा	‖: - - प	ग ग रे	ग - ग	ग ग -	
	- - प	प ग रे	सा सा ग	रे रे -	:‖
	‖: - - प	रे रे रे	रे ग रे	ग प -	
	ग - रे	रे सा -	सा - -	- - -	:‖

२.७ लाहुरेको चिठी

मलाई लग्यो दुस्मनले घेरेर बस है आमा तस्विरै हेरेर
गाउँको भलाई ,जाँदै छु रनैमा चिठी चलाई
दसवीसको लोभ मानी पुगे विदेश वर्मा
के गरेर खाँदै होलान् जहान बच्चा घरमा
हिउँद भन्यो मङ्गसिर मैना वर्खा लायो जेठ
जे गरेर भए पनि नमार न पेट
लडाइँको वरणन यही दुःखी कुरा
पल्टनैमा मऱ्यो भने केही हुन्न पूरा
बाँकी जोवन पियारी तिमीलाई मरे जोवन सिसाको गोलीलाई
गाउँको भलाइ जाँदै छु रनैमा चिठी चलाई ।

हाम्रा छोरा देशमा गयो आमाबाबुले भन्छ
पाकिस्तानको फउजले गोली यतै हान्छ
लुकिछिपी गोली हान्छ गोडा भाँचिदिन्छ
घायल हुने मिल्टरीलाई हस्पिटलमै लान्छ ।
मलाई लग्यो चाइनाले घेरेर बस आमा तस्विरै हेरेर
गाउँको भलाई जाँदै छ रनैमा चिठी चलाई ।।
तीर्थ जानु बनारसको दही खानु ठेकीको
गोही भुल्यो समुद्रमा माछा भुल्यो तालमा
नमार्देऊ पापिष्ट वैरी आमा रुन्छिन् घरमा
गोली लाग्यो साथीको नाभीमा वासै पऱ्यो घनघोर घारीमा
गाउँको भलाइ जाँदै छु रनैमा चिठी चलाई ।।
सिरियाको भर्ती भई कुनाघाटको बजार
अहिले लडाई पाकिस्तानमा मऱ्यो बाइस हजार
त्यतैबाट जानुपर्ने पाकिस्तानको देश
आगो पानी बिचबाट पत्थरको गोला
पल्टन गयो समुद्र पार सरकारी भारी
हामीलाई ज्युँदै मारी लडाइँमा पारी
पऱ्यो पऱ्यो दुई रातै घम्सान हुँनै आँट्यो पल्टनकै सत्यनास
गाउँको भलाइ जाँदै छु रनैमा इन्डिया चिठी चलाई ।
(स्रोत : अक्कलबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ६५, गोरखा)

G#, मध्य लय, आठ मात्रा

स्थायी

|:| प ध सा सा | गग प - -सां |

| प सां प - गरे | रे -ग - पग |

| रे -सा - - | गग प - -सां |

| प सां प - गरे | रे -ग - पगं |

| रे सा सा - | - - - - |

(अन्तरा) भट्याउने अंश

| प प प सां | प प ग रे |

| रे रे रे ग | रे - - - |

| प प प सां | ध प ग रे |

| रे रे रे पग | रे - - - |

| नि नि नि नि | ध सां सां गं |

| रें रें सा ध | सां - - - |

२.८ सररर मुग्लान काटेर

हे गाउँले कुरा काटे नि लु काटोस्
तिम्रो हाम्रो हृदय नफाटोस् ,सररर मुग्लान काटेर
घरको दु:ख सुनेर ल्याउँदै छु
पसिनाले पैसा साटेर ॥

दाउरा घाँस दु:ख खान खपेकै त छु नि
मरेपछि के को हजुर के गरुँला जुनी
सत्ते धर्म गर्न सके परिवारकै हुनी
पत्थर सुकी पत्थर लुटी कालो बादल मुनि
ऐले सम्म खेपेकै छ यस्तै रै' छ जुनी
परानीको क्यै भर छैन आज हो कि भोलि
बगी जान्छ खरानी भै बगी जाने खोली
सिसा खायो बन्दुकको पड्की जान्छ गोली
कुन पापीले छुट्याइदियो परेवाको जोडी
मेरो माया छ कति नि कति
भरुँ भने नौ मुरी तिल जति । सररर मुग्लान काटेर
घरको दु:ख सुनेर ल्याउँदै छु
पसिनाले पैसा साटेर ॥

जेठ मासको चर्को घाम बासे न्याउली खोला
कर्कलाको पानीजस्तो मनुखेको चोला
यस्तो चोला बित्यो भने भोलि कसो होला
दैवसन्जोग तिम्रो मेरो भेट कैले होला
बस्ती राम्रो कालिमाटी दाउरा वस्तु पानी
राखे चोला पाले पिण्ड हजुर कुन पानी
हजुरको मूल पानीले यही मुटुमा पानी
दिलमा मैले कुरा गर्दा रातीको सपनी
सपनीको भर नपरे सपनी जपनी
जलाई देख्छु कठै भन्छु हेर्दा उस्तै छ नि
धेरै भयो देख्दिन म मीठो त्यो सपनी
यो माएको सम्झनी छ मलाई
राखदिन आगोमा मन जलाई
सररर मुग्लान काटेर

घरको दुःख सुनेर ल्याउँदै छु
पसिनाले पैसा साटेर (स्रोत : ठाकुर गन्धर्व, वर्ष : ४७, दाङ)

F ताल - झ्याउरे 6/8

आलाप

१. [प प प ध ध प प ग ग रे रे प ग रे ऽ ऽ ऽ

२. सा सा सा नि़ नि़ ध़ सा सा सा ग रे रे ऽ ऽ ऽ] * २

३. रे रे रे रे रे रे ग प रे ग ग रे रे रे ऽ ऽ ऽ

४. प प प प प ग ग प रे ग ग रे रे रे ऽ ऽ ऽ

५. सा सा सा नि़ ध़ ध़ ध़ रे सा नि़ ध़ ध़ ऽ सा सा ऽ ऽ ऽ

स्थायी १ २ ३ ४ ५ ६ १ २ ३ ४ ५ ६

| सा - - ध़ प़ - | प़ प़ ध़ सा सा - |

| रे - ग प रे - | ध़ ध़ - सा - - |

| रे - ग प रे - | ध़ ध़ - रे - - |

| रे ग प - ध सां | प - ग प रे - |

| ध़ ध़ - सा - - | रे रे ग प रे - |

| ध़ ध़ - रे सा - | सा - - - - - |

| रे ग प - ध सां | प ध ग प रे - |

| ध़ ध़ - सा - - | रे रे ग - रे - |

| ध़ ध़ - रे सा - | सा - - - - - |

२.९ लाहुर जाने रेल

लाहुर जाने साथी हो,छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल
छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल, लाहुर जाने साथी हो
छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल ।

घरघर दैलादैलै आयो गल्ला नाप्न
जागिर खान जान्छौँ भनी भयो एकै मन
गोरखपुरको अपिसैमा सबलाई जम्मा गऱ्यो
तीन पुस्ताको नाम सबै कितापमा चढायो
इन्डियाको देशदेखि पल्टन उठ्न लाग्यो
लाहुर जाने साथी हो,छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल

कश्मिरी हावा युद्धको धावा बारम्बार हुँदै छ
कानमा राइफल कम्मरमा गोली लाहुरे रुँदै छ
एक हात हात ढाल बोकी एकु हात बिल्ला
नरोऊ नरोऊ सिपाही भाइ हो तनखा तिम्रो मिल्ला
जल्दी गरी लिइदेऊ भाइ हो दरफानको किल्ला
सानु पात त पीपलुको ठूलो पात वर
प्यारी रोली माइत घरमा आमा रोलिन् घर
दुस्मनले हान्छ मिसिनका गोली पल्टन पुगेपछि
उकालीको चीसो पानी हिरेनले पियो
गाउँ सहर कश्मिर जिल्ला त्यतै खटाइदियो
दुनियाँका छोरालाई त धेरै विजोग लियो ।
लाहुर जाने साथी हो,छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल

कतिका चिठी छन् भनी आउँछन् कतिका आउँदैनन्
कि हाम्रा छोरा रनैमा परे कि बिदा पाउँदैनन्
सराङ्कोटे मूलको पानी पोखरा पिया न
मेरैँछु भने सम्झौँला आमा देख्दैनौ चिहान
लाहुर जाने साथी हो,छुट्नै लायो लाहुर जाने रेल ।

(स्रोत : कृष्णबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ५०, गोरखा)

सा - G # आठ मात्रा

सा	सा	ग	म	ध	ध	प	म
ल	हुर	जा	ने	सा	थी	हो	ऽ
ग	ग	प	म	ग	ग	रे	सा
छुट्	नै	ला	यो	ला	हुर	जा	ने
सा	–	–	–	–	–	–	–
रे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
सां	सां	सा.	सां	सा	साँनि	ध	पम
ला	हुर	जा	ने	सा	थी	हो	ऽ
ग	–	प	म	ग	ग	रे	सा
छुट्	नै	ला	यो	ला	हुर	जा	ने
सा	–	–	–	ल	–	–	–
रे	ऽ	ऽ	ऽ	ल	ऽ	ऽ	ऽ

(गीतको बाँकी अंश तालविहीन रहेको र भट्याइएको छ । त्यसपछि पुनः यसको स्थायी अंश दोहोरिएको छ ।)

२.१० जुनकिरी

तिम्रै मात्र जुनकिरी लाइराछ भर ।
घुम्टो ओढाइ जुनकिरी लैजाने रहर ।

चारै माना धान कुटेर ढिकी खल्लबल्ल
बुढो मान्छे यहाँसम्म आएँ बल्लबल्ल
तिम्रै मात्र जुनकिरी लाइराछ भर
घुम्टो ओढाइ जुनकिरी लैजाने रहर ।

बाखो पस्यो बारीतिर खोरनिर खसी
सुद्धि बुद्धि आउँदो रै'छ बिग्रिसके पछि
तिम्रै मात्र जुनकिरी लाइराछ भर
घुम्टो ओडाइ जुनकिरी लैजाने रहर । (स्रोत : नरबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ५४, दाङ)

ताल - झ्याउरे

८

	|	१ २ ३	४ ५ ६ |	१ २ ३	४ ५ ६ |
स्थायी सा	|	प़ - प़	ध़ - सा |	प़ - प़	ध़ - |
-	|	प़ - प़	ध़ - सा |	ग - -	- - |
प	||:	रे - रे	रे - रे |	रे - ग	रे - |
- :	|	ग - रे	सा - ध़ |	सा - -	सा - |
-	|	रे - ग	ग - रे |	रे - ग	ध - |
-	|	ग - -	रे - सा |	ध़ - -	- - |
-	|| :	प़ - ध़	ध़ प़ - |	प़ - ध़	रे - |
-	|	रे - सा	- ध़ - |	रे - -	सा - |
	|	सा - -	- - - :||		

२.११ ख्याली गीत (लाछा डोरी)

हे आऊ न मया कमल फूल लाऊ न
हिर्दयको आगोलाई निभाउन
पैँचो तिर्नु छ तिम्रो गुनको
लाछा डोरी उनको औँठी सुनका
दिउँला पछेउरी घरबुनाको
कमल फूल लाऊ न
हिर्दयको आगोलाई निभाउन
पैँचो तिर्नु छ तिम्रो गुनको
लाछा डोरी उनको औँठी सुनको
दिउँला पछेउरी घर बुनाको ।

हे यो मयाको अन्तै छ तन
बोलाम् भने बोल्दिन नभन
पैंचो तिर्नु छ तिम्रो गुनको
लाछा डोरी उनको औँठी सुनको
दिउँला पछेउरी घर बुनाको ।
अन्तै छ तन
बोलाम् भने बोल्दिन नभन
पैंचो तिर्नु छ तिम्रो गुनको
लाछा डोरी उनको औँठी सुनको
दिउँला पछेउरी घर बुनाको ।

हे मया गको दिन मैले गन्दै छु
कैले आउलान् यो मनले भन्दै छु
पैंचो तिर्नु छ तिम्रो गुनको
लाछा डोरी उनको औँठी सुनको
दिउँला पछेउरी घर बुनाको ।
दिन मैले गन्दै छु
कैले आउलान यो मनले भन्दै छु
पैँचो तिर्नु छ तिम्रो गुनको
लाछा डोरी उनको औँठी सुनको
दिउँला पछेउरी घर बुनाको ।

(स्रोत : नारायण गन्धर्व, वर्ष : ५७, कास्की)

F# ताल - झ्याउरे 6/8

| १ २ ३ १ २ ३ | १ २ ३ १ २ ३ |

| सा - - - - - | प़ प़ ध़ सा सा - |

||: सा - ध़ सा रे ग | प - - ध - - |

| प ध सां नि ध - | प ध प ग रे - |

| रे ग रे प - - | - - - रे ग रे |

| रे ग रे प - - | ग - रे रे सा ध़ |

| सा - - - - - |

| सा - ध़ सा रे ग | प - प ध - - |

| प ध सां नि ध - | प ध प ग रे - |

| रे ग रे प - - | ग - रे रे सा ध़ |

| सा - - - - - :||

२.१२ आच्छा कान्छी गाजल्की

अच्छा कान्छी गाजल्की कति मजाकी
लैजाऊ भने यति राम्री छोडौं कसरी

गोरखपुरे सारी नक्कल पारी छेउछेउमा टिका छ
अचेलको छोरी मै राम्री भन्छन् कन्चटमा लिख्या छ
आच्छा कान्छी गजल्की
अच्छा कान्छी गाजल्की कति मजाकी
लैजाऊ भने यति राम्री छोडौं कसरी

हे चरीमा उड्यो हाँसखेल गर्न त्यो पारि रानी वन
देख्यो यो ज्यानले मुहनी दन्त उडायो मेरो मन
अच्छा कान्छी गाजल्की कति मजाकी
लैजाऊ भने यति राम्री छोडौं कसरी
दैला मुनि अविजालो करसापट्टि काने
आँखीयाले सन्को हान्दा हिर्दय नि जाने
अच्छा कान्छी गाजल्की कति मजाकी
लैजाऊ भने यति राम्री छोडौं कसरी

मैले खाने हिमाल पानी आधा छ कि भरि
आउन वरी कपाल कोरी दिउँला लाछा डोरी ।
अच्छा कान्छी गाजल्की कति मजाकी
लैजाऊ भने यति राम्री छोडौं कसरी । (स्रोत : नारायण गन्धर्व, वर्ष : ५७, कास्की)

$G^{\#}$ ताल–सेलो २/४

	१ २	१ २	१ २	१ २
	सा सा - नि़	सा रे सा नि़	नि़ सा रे रे	ग -
	प प म म	ग-ग रे सा-सा रे	ग-ग रे सा नि़	सा -
	नि़ नि़ सा सा	सा रे सा नि़	नि़ सा रे म	ग -
	‖: प प म म	ग-ग रे सा-सा रे	ग-ग रे सा नि़	सा - ‖:
अन्तरा	नि़ नि़ सा सा	नि़-नि़ सा सा सा	नि़ सा रे म	म प प
	ध ध प म	ग ग रे-सा रे	ग ग रे-सा नि़	सा सा

२.१३ जीवनको धनी

हा कहाँ गयो जीवनको धनी
को देखेर बस्ने हो म पनि
बाह्र बर्षे उमेरमा मेरो बिहा भा'को
पाँचै बर्ष पुगिसके स्वामी विदेश गा'को
सत्र वर्षे जोवन मैले के गरेर धानौँ
आमाबाबुको अर्तीबुद्धि कत्तिसम्म मानौँ
गाउँघरको ठिटाहरू हेर्छन् आँखा तरी
के गरेर जोबन धानूँ लौन कृष्ण हरि

छिटै आउँछु भनेर जानुभो
आउने ठेगान कहिले हो कहिले हो ?

गाईले खाने परी घाँस भैँसीलाई पराल छ
किन आउँछ चिठीपत्र मन तेसै बराल्छ ।
चैत बैशाख उरठिलो नेउली करायो
आसम आउँछु भन्थ्यौ पापी चिठी नै हरायो ।
आफू विदेश जाने भए बिहा किन गऱ्यौ ?
बन्धनमा पारी छाड्यौ मलाई घायल पाऱ्यौ
हा हा आफू भने सधैंको मुग्लाने
घरमा भने बालबच्चा रोइरहने
मास पिठो काली जाँतो झोल मीठो तित्राको
कल्ले जान्यो कल्ले देख्यो कलेजी भित्रको ?
कलेजीमा शीतल भयो कदमको छायाले
बिमार भै ज्यानै सुक्यो पापीको मायाले
मैदानको लाकुरी त टुप्पै सुक्यो हाँगो
सुखी जीवन बिताउन त पापी काँ गो, काँ गो ।
छिटै आउँछु भनेर जानुभो
आउने ठेगाना कहिले हो कहिले हो । (स्रोत : ठाकुर गन्धर्व, वर्ष : ४७, दाङ)

G# दादरा $\frac{३}{४}$

	१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
	सा - -	ध़ प़ - ‖:	प़ ध़ सा	सा सा -
	- - रे	ग ग प	रे ग रे	ग - प
	रे रे सा	सा सा -	- - रे	ग ग प
	रे ग सा ग	रे सा -	सा - -	- ध़ प़ :‖
अन्तरा			सा - -	- - -
	- - रे	रे ग ग प	रे ग रे	ग ग प
	रे रे सा	सा सा -	सा रे -	- - -
	रे ग रे ग प	ग रे सा	सा सा -	रे सा रे -
	ग रे रे सा	सा सा -	सा सा -	- - - :‖
	- - रे	ग ग रे	सा रे सा	सा सा -
	- - सा	सा रे प	ग रे ग रे	- - -
	रे ग रे ग प	ग रे सा	सा सा -	रे सा रे -
	रे ग रे सा	सा सा -	सा - -	- - -

अन्तरा-२

- - रे	ग ग प	रे रे सा	सा सा -
रे रे सा	सा सा -	सा रे -	- - -
रे ग रे ग प	ग रे सा	सा सा -	रे सा रे -
रे रे सा	सा सा -	सा सा -	- - -
- - रे	ग ग प	रे रे सा	सा सा -
सा रे सा	सा सा -	सा रे -	- - -
रे ग रे ग प	ग रे सा	सा सा -	रे सा रे प
ग रे रे सा	सा सा -	सा - -	- - -

२.१४ मेरो जोवन

पन्छी बनी उड्थैँ म त मस्ति गगनमा
जाल हानी छेक्यो भेना मेरो जोवन ।
कोइली जस्तो गुनगुनाउने तिम्रो कला हे
फूल जस्तो तिम्रो जोवन खेर जाला है ।
हो सधैं जिस्क्याउने तिम्रो त्यो बानी ।
छि मलाई नचालाऊ पच्छ्यौरा तानी
आज नयाँ रङ्ग छायो मेरो वदनमा
सम्भनाले मुटु छिया मेरो यो मनमा
पन्छी बनी उड्थैँ म त मस्ति गगनमा
जाल हानी छेक्यो भेना मेरो जोवन ।

हो तिमी नआऊ चुलबुले चालमा
हो तिम्लाई पारुँला मोहनी जालमा
जान दिन्न हातले म तिम्लाई छेकौँला
मनको सारा भेदहरू आज पोखौँला
कोइली जस्तो गुनगुनाउने तिम्रो कला हे
फूल जस्तो तिम्रो जोवन खेर जाला है ।

हो मेरो मुस्कानको आँसु भै जान्छ
भेनाको बोलीले मुटु नै खान्छ

दिलमा मेरो चैन छैन तिम्रो यादले
फूल बनी मुस्कुराउँछु तिम्रो प्यारले
पन्छी बनी उड्थे म त मस्ति गगनमा
जाल हानी छेक्यो भेना मेरो जोवन ।
कोइली जस्तो गुनगुनाउने तिम्रो कला हे
फूल जस्तो तिम्रो जोवन खेर जाला है ।
(स्रोत : हरिबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ७२, कास्की)

F# ताल - झ्याउरे 6/8

| १ २ ३ | ४ ५ ६ | १ २ ३ | ४ ५ ६ |

स्थायी

	: प़ - प़	ध़ ग -	रे - सा	रे ग -
सा सा -	रे प -	ग - -	- - -
सा - सा	प ग -	रे - सा	रे ग -
सा - ध़	सा सा -	सा - -	- - - :	

अन्तरा

	: ध - -	- - -	- - -	ध ध प
प ग ग	ध ध -	प ग ग	ध ध प
प नि ध	प - -	- - प	ग रे -
सा ध़ ध़	रे रे -	सा ध़ ध़	रे रे सा
रे - सा	सा - - :	

| सा - रे | ग प - | ध - प | ग रे - |
| रे - रे | सा ध़ - | रे - - | - - - |

२.१५. भैयो भेट

हे दुई हजार बहतर सालैमा
भइयो भेट यै वेगनास तालैमा
फुल फुलेर पहेलै भयो
आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो
बहतर सालैमा
भइयो भेट यै वेगनास तालैमा
फुल फुलेर पहेलै भयो
आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो

काँ हो त नि मायाको घर र गाउँ
हिन सानु वेगनास ताल घुम्न जाऊँ ।
फूल फुलेर पहेलै भयो
आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो

अइले हामी भइयो भेट कसरी
चन्द्र सूर्जे उदाए जसरी
फूल फुलेर पहेलै भयो
आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो

भेट हुँदा यसो र त्यअसो
कैले पनि पर्दैन त्यो मेसो ।
फूल फुलेर पहेलै भयो
आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो

हजुर काँ को मै का को काँ को
मौका चानस गज्जबको भेट भ'को
फूल फुलेर पहेलै भयो
आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो

हजुर हामी भट्यौ भेट कसरी
चन्द्र सूर्य उदाए जसरी
फूल फुलेर पहेलै भयो

आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो

आउन माया कमल फूल लगाउन
हृदयको आगोलाई निभाउन
फूल फुलेर पहेलै भयो

आधी जोवन हाँसखेलमै गयो
आधी जोवन मयालाई भयो । (स्रोत : नारायण गन्धर्व, वर्ष : ५७, कास्की)

F#
ताल-झ्याउरे

६/८

१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
सा - -	- - -	सा सा -	सा सा -
‖: प - प	- - नि	प - -	म ग -
म - -	- - -	ग - -	म प -
म - ग	सा - -	नि़ - सा	- नि़
सा - नि़	सा नि़	प़	-
प़ - -	नि़ - -	सा -ग	म - -
ग - सा	- नि़ -	नि़ - सा	- - -
प - -	प नि -	प - -	म ग -
ग - म	- प -	ग - म	- - -
ग - -	म प -	म - ग	सा - -
नि - सा	- नि -	सा - नि	प़
प़ - -	नि - -	सा - ग	म - -
ग - सा	- नि -	नि - सा	- - - :‖

२.१६ घटनामूलक गीत

सुन्नु र होला नि दिएर दिल चित्त
आमाले छोरा मारेको कविता ।

दुई हजार सैंतीस साल नि असोज सत्ताइस गते
सात वर्षको छोरा मारी ठुलै गरी हत्ये
४ नम्बर नि स्याङ्जा जिल्ला गोलङ भन्ने ठाउँ
आफ्नो छोरा आफैं मार्ने तिलकमाया नाउँ
सुविदार्नीको नि के कर्म फुटेकी
सात वर्षको नि छोरालाई मारेकी ॥

त्यो नानीको उमेरचाहिँ सात वर्षको भा' को
सात वर्षमै दुई कक्षामा भर्खर पढ्दै गा' को
उसको बाबा नि इन्डियामा जागिर खान गा'को
इन्डियाकै पर्मोसनले सुवेदारै भा'को
अचम्म र नि अनौठै सुनियो
छोरो नि मारी आमा जेल थुनियो ।
छोरो नि मारी आमा जेल थुनियो ।

उत्खेर गाउँको ठिटो केटा आउने जाने गऱ्यौ
ज्यादै जसो सुबेदार्नीलाई माया पिरेम गऱ्यौ
आजै जाँदै भोलि आउँदै आउँदै जाँदै गऱ्यौ
छ महिनाको गर्भै पनि सुबेदार्नीलाई रयो
यो देशमा नि बस्नुलाई मन छैन
जाऊँ है प्यारी विदेशमा लौ हिँड

त्यति कुरा गरी कनै आफैं बजार गै' छ
पाँचै कोसा केरा पनि त्यै आमाले ल्याइछ
खेलिरको त्यो छोरालाई बोलाउनै लाइछ
पाटै रसी आफैं लिई ढोकैमा होलाइछ
खाँदै गर्दा नि त्यो छोरो रमाउने
मार्छे आमाले भनेर के था पाउने !
खाँदै गर्दा नि त्यो छोरो रमाउने
यति राम्रो जिन्दगी कहाँ पाउने ?

दुइटा कोला खाएपछि तिनटा थियो बाँकी
अति नि राम्रो सुर्के डोरी त्यो घाँटीमा कसी
सुर्केनी डोरी बाँधेर गलामा
झुन्डाएर मारिछे बलामा ।

हातै पाउ छट्पटाउँदै मुखमै रगत आको
तो नानीलाई परान जान कति बाधा भा' को
कति राम्रो मुहार त्यो झलल झल्केको
पोलिस्टरको सटैमाथि रगतै टल्केको
पापिनी आमाले हेर नि
मारी छोरो गोरेसँगै भुलेरै ।

तो गाउँकै प्रधानपञ्च सचिव सदसे
त्यो लासकै छलफलै गरीदेऊ अवश्ये
चिठी लेखी दाजुलाई पठायौ
तो भाउजूलाई पर्हरी खटाइदेऊ
चिठी गयो नि सरासरी हुलाकीकै बाटो
सातै दिन पर्न गयो सुबेदारको हात
चिठीमा नि लेखेको छ बिरामीको कुरा
छोरो मऱ्यो भन्ने घट्ना थाहा छैन पूरा
तो छोरालाई भोलि आउँदा सुविदारले हेर
औँठी, घडी कोट पेन्ट किनिदेउन बरा ।
घर फर्किन सुविदारले केवल छुट्टी माग्यौ
पन्ध्रै दिनको केवल काटी घरबिदामा आयौ
सुविदार नि घरबिदामा आयौ नि
हेरौँ छोरा नि भनेर बोलायौं ।

यता उति बोलाउँदा नि छोरा बोल्ने होइन
छोरो नि मऱ्यो भन्ने घट्ना अझै थाहा छैन
छोरो नि मऱ्यो भन्नी घट्ना बल्लै थाहा भयो
घोप्टै परी मुटु मिची खुपै रुन थाल्यो
कता गयो नि हे छोरा भनेर
सुविदारले गरेको बिलौना

माथिल्ला घरको नि जेठी भाउजू दगुरेरै आइन्
जो भएकै सबै कुरा बताउनै लागी
जतिखेरै त्यहाँबाट तिमी विदेश गा’को
त्यहाँदेखि गोरेसँग खुपै हेलमेल भा’को
ती दुइटाले नि खुपै जाल पारेको
तिम्रो नि छोरा झुन्डाएर मारेको ।

गोलाङ र गाउँकै प्रधान पञ्च असई समेत आयौ
तिलकै माया गोरे लाउरे सबलाई घेर्न लायौ
कोही त भन्छन् बिर्खै बेला कोही मर्छन् अरे
घाँटीमा निलै देख्दा कर्तव्यै नै ठर्यौ
चिसो पानी सिस्नु लाउँदा गल्दै गल्दिन
अम्लामा सियो रोप्दा बोल्दै बोल्दिन
कति बज्यो नि असईको घडीमा
बल्ल नि बोली एघार घडीमा ।

सत्ताइस वर्ष उमेरमा झेलमैं बस्ने पर्‍यौ
आज नि मलाई कुदिन लाग्दा आफ्नो छोरो मारेँ
न त मैले गोरेसँग सँगै बस्न पाएँ
मारेँ नि छोरो डोरीले कसेर
छोरो नि सम्झी झेलमा बसेर । (स्रोत : नन्दलाल गन्धर्व, वर्ष : ७१, झापा)

F# २. आमाले छोरा मारेको घटना झ्याउरे 6/8

स्थायी	1 2 3	4 5 6	1 2 3	4 5 6
	प प प	ग - रे	रे म ग	- रे -
	सा - ऩि	ध़ - -	ध़ ध़ ध़	रे ग म
	म ग रे	म ग रे	सा - ध़	ध़ सा -
bridge	सां - -	नि ध -	प - म॑	ग - -
	प - -	म॑ ग रे	ग - रे	सा - -
स्थायी	प प प	ग - रे	रे म ग	- रे -
	सा - ऩि	ध़ - -	ध़ ध़ ध़	रे ग म
	ग रे म	ग रे -	सा - ध़	सा - -
bridge	सां - -	नि ध -	प - म॑	ग - -
	प - -	म॑ ग रे	ग - रे	सा - -

न्तरा (आमाले) ६/८

‖: १ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
रे ग म	ग रे -	सा सा ध़	- - -
ध़ सा रे	ग म॑ -	ग ग रे	ध़ सा रे
ध़ ध़ -	सा सा -	सा सा -	ध़ - - ‖

२.१७ फर्केन सुदिन

यो ओ दु:खी रोएको किन
कैले पनि फर्केन सुदिन ।

जागिर छैन पिन्सिन छैन छैन खेतबारी
नेताहर्को सेवा गर्दा फुलिसके दारी
हलो जोत्यो भारी बोक्यो दिनमाथि दिन
छाती दुखाई काम गऱ्यो रिनमाथि रिन
कोहीका छोरा कारैमा सरर
कोहीका छोरा पसिना धरर ।
हाम्रो नेपाल जन्मभूमि भनी बसेँ मैले
जाली झेली शोषकले भरे आफ्नो थैली
कलकार्खाना क्यै खोल्दैन रोजगारी क्यै छैन
बाध्येताले विदेशमा नगएर भएन
कताकति धन कमाई आउँछन्
कतिका छोराले ज्यान गुमाई आउँछन् ।
सुन सुन कुर्सीका गोठाले
तिम्ले जित्छौ हाम्रै त भोटले
हलौ हलौ शोषक जाली
रोजगारी खोल है यसै पालि

दु:खी जीवन दु:खैको भकारी
सधैंभरि नेपालीलाई विदेशको नोकरी
हलो जोत्दै रुँदै छौ किन
कैले हाम्रो फर्केन सुदिन । (स्रोत : मीनबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ५६, कपिलवस्तु)

F#　　　　　　　　ताल-झ्याउरे　　$\frac{६}{८}$

	१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
	प़ प़ ध़	सा रे -	- - सा	रे ग प
	रे ग रे	ग - -	रे रे सा	सा सा -
	- - सा	रे ग प	रे ग रे	ग रे सा
	सा - -	- - -		
अन्तरा	‖: - - सा	रे ग प	रे ग रे	ग ग -
	रे रे सा	सा सा	सा रे -	- - -
	‖: रे रे -	रे ग रे सा	सा सा -	सा रे -
	ग रे सा	सा सा -	सा - -	- - - :‖

२.१८ आशिष गीत

ढिस्कानो स्यानो नि घरैमा मेरो बाखरीलाई नि खोर
दानै दिने हजुरहेर्लाइ भगैमानले सधैँ रक्षे गर ।

दन्त दुख्यौ सुपारीले गालै भिज्यौ पानले
दानै दिने हजुरहेर्लाई रक्षे गरुन् ईसोर भगमान्ले ।
पेटमा दया नि मुखैमा हरिराम
रक्षे गरीदेऊ हजुर कृष्ण र बलिराम ।

सिलाङ पारि सिलिङ र बिलिङ मलयको नि बोरा
दानै दिने हजुरहेर्को घरै वरपरि हौन् है नातिन् छोरा
छोरी र नातिन् लछिमीजस्ती छोरै नि हौन् है वीर
अन्न धन्नले सम्पूर्ण रहुन् आयु बढुन् चीर
खानु लाउनु नि सम्पत्तिको खाँचो नहुन् रति
विस सय आयु बढुन इसोर पश्चिमपटि ।
बिन्ती गर्छु जोडेकै हातले
रक्षे गरीदेऊ हजुर पशुपति नाथले । (स्रोत : नन्दबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ७१, झापा)

F#　　　　　　　　　　**झ्याउरे**　　　　　　　　६/८

| १ २ ३　　४ ५ ६ | १ २ ३　　४ ५ ६ |

| रे ग ग　　ग ध | प प मं　　ग मं |

| ग ग -　　रे सा नि़ | ध़ ध़ -　　- - - |

| ध़ सा रे　　ग मं - | ग रे ग　　रे सा ध़ |

| ध़ ध़ -　　ध़ रे - | ध़ ध़ -　　प़ ग़ - |

| प़ ध़ सा　　- - - | - - -　　- - - |

अन्तरा　　प़ - ग़　　प़ ध़ सा　　ग - रे　　ग रे -

| रे ग प　　ग रे प | ग रे　　- - - |

| ग प -　　ग ग प | ग रे ग　　रे सा ध़ |

| ध़ ध़ -　　ध़ रे - | ध़ ध़ -　　प़ ग़ - |

ञ　| प़ ध़ सा　　- - - |

| ग ग रे　　प ग रे | सा - नि़　　ध़ - - |

| ध़ - प़　　ग़ प़ ध़ | सा रे ग　　रे - - |

| रे ग -　　रे सा नि़ | ध़ - -　　ध़ रे - |

| ध़ - प़　　- ग - | प़ - ध़　　ध़ - सा |

| सा - -　　सा - - | - - -　　- - - |

२.१९ भरिया म

भरिया म बिसाएँ भारी
भञ्ज्याङको शीतलु छायाँमा
भञ्ज्याङको शीतलु छायामा ।

त्यो रातै दिन नि भारी बोक्छु खुइय सुसालेर
पसिनाको नि धारा पुच्छु टोपी फुकालेर
भरिया म बिसाएँ भारी
भञ्ज्याङको शीतलु छायाँमा ।

आङमा छैन नि लुगैफाटो जाडोले सताउने
तिमी बेगर एक्लो जीवन कसरी बिताउने
भरिया म बिसाएँ भारी
भञ्ज्याङको शीतलु छायाँमा ।

त्यो लौरो टेकी नि ढाकर बोकी धरान आउने ताँती
साँघुरी भञ्ज्याङ्गको चिसो बतास खाँदै डाँडामाथि
लेउती खोलाको भञ्ज्याङ्गैमा भारी बिसाएर
खाजा खटु नि मकै भटमास सबकै मिसाएर
भरिया म बिसाएँ भारी
भञ्ज्याङको शीतलु छायाँमा ।

एस्ता नि कुरा नि सुन्नु पर्ने यो कलिमा हेर
ज्ञानी जन साधु सन्त हराइसके घेर
सत्य अनि स्वधर्ममा बस्ने जन नि लाई
कस्ता मूर्ख नि भन्छन् फेरि यस्ता मानिसलाई
भरिया म बिसाएँ भारी
भञ्ज्याङको शीतलु छायाँमा । (स्रोत : गङ्गाराम गन्धर्व, वर्ष : ४१, झापा)

F# ताल - झ्याउरे ६/८

स्थायी | १ २ ३ ४ ५ ६ | १ २ ३ ४ ५ ६ |

| सा - सा नि़ ध़ - | - - ध़ नि़ रे - |

| ग प ध प म॑ ग | म॑ - म॑ ग रे - |

| - - ध़ रे सा नि़ | ध़ - सा सा सा - |

| सा - - - - म॑ | म॑ - म॑ ग रे ग - |

| - - ध़ रे सा नि़ | ध़ - सा सा सा - |

| सा - - - - - |

अन्तरा

||: ध़ सा सा सा सा नि़ | ध़ - सा नि़ ध़ - |

| ध़ - नि़ रे ग रे | ग म॑ म॑ - - - :||

| म॑ - म॑ ग ग - | रे - रे ध़ ध़ - |

| ध़ - नि़ रे सा - | सा - सा - - - |

२.२० घर तर पूर्व हो (ठट्यौली)

कहाँ होलान् छोरा र नाआँति
बुढेसकालमा के लाउथ्यौ पीरती, घर त पूर्व हो
शुभ नाम के पऱ्यो, म पनि तिम्रै हो
अल्लारे सान्नानी उमेर कति भो ।

साँल्दिदीलाई झम्के सारी के-के लाउन पर्ने
ठिटाहरूलाई देखेपछि आँखा झिमझिम गर्ने
भर्भराउँदो उमेरमा किन लाउने टिको
आइ.ए. वि.ए. पढ्नुभन्दा पोइल जानु निको
कुर्था सुर्वाल सल पनि ओडेकी
कन्ने हौ कि श्रीमान्ले छोडेकी, घर त पूर्व हो
शुभ नाम के पऱ्यो म पनि तिम्रै हो

अल्लारे सान्नानी उमेर कति भो ।

बाउआमाको मजबुरीमा छोरी मान्ने भइन..
आजकालका केटीलाई क्यै विचार छैन
भित्र-बाहिर गर्दा पनि लागाउने सारी
जति ढाँचा पारे पनि भैरव जस्ती काली
इस्कुलमा पढ्दापढ्दै पोइल जान थाली
आजकालका केटीहरू रेष्टुरेन्टमा जाने
वट इज दिस टमटर फिस भनिकन ठुटे इङ्लिस छाँट्ने
दिउँसैभरि वाट इज दिस हो भन्ने
भरे बेल्का घरैमा के खाने, घर त पूर्व हो
शुभ नाम के पऱ्यो म पनि तिम्रै हो
अल्लारे सान्नानी उमेर कति भो ।

बाहिर लाउँछन् ट्यार्लिङ सारी पेटीकोटको टालो
गुन्यु बीचमा चाइन्छ रे स्टाल पार्ने जालो
आजकालका आइमाइ मान्छे अँ नि अँ नि गर्ने
सातोटा छोरछोरीको आमाले नि मेक्सी लाउनु पर्ने
एक भित्ताको चोलो लाउने छाती मात्रै छोप्ने
नाइटो भुँडी देखाइदिन्छन् गाउँका ठिटालाई तेरिमा टोक्ने
लाउने हिँड्छ छोरछोरी बोकेर
स्वास्नी हिँड्छे सुपारी टोकेर, घर त पूर्व हो
शुभ नाम के पऱ्यो म पनि तिम्रै हो
अल्लारे सान्नानी उमेर कति भो । (स्रोत : लालबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ८१, गोरखा)

सा - F , आठ मात्रा

स्थायी

सा	सानि	ध	प	प	ध	सा	-
क	हाँ	हो	लान्	छो	रा	र	ऽ
रे	ग	प	-	ध	सांनि	ध	पम
ना	ऽ	ति	ऽ	बु	ढेस्	काल	मा
ग	गरे	सा	-ध	रे	रेग	प	-

के	लाउँ	थ्यौ	ऽ	पि	र	ती	ऽ
ग	ग	रे	सानि	ध	-	-	-
घर	त	पुर्	व	हो	ऽ	ऽ	ऽ
ध	सा	-	रे	ग	ग	प	-म
अ	ल्ला	ऽ	रे	सा	न्ना	नी	ऽ
ग	ग	रे	सा	सा	-	-	-
उ	मेर	क	ति	हो	ऽ	ऽ	ऽ

अन्तरा भट्याउने अंश

प	प	प	प	ग	ग	ग	ग
साँल्	दि	दी	लाई	झम्	के	सा	री
रे	रे	रे	रे	रे	-	रे	-
के	के	लाउ	नु	पर्	ने	ऽ	ऽ
रे	रे	रे	रे	रे	ग	रे	प
ठि	टा	हर्	लाइ	दे	खे	प	छि
ग	ग	ग	ग	रे	-	रे	प
आँ	खा	झिम्	झिम्	गर्	ने	ऽ	ऽ
प	प	प	प	ग	ग	ग	ग
भर्	भ	राउँ	दो	उ	मे	रै	मा
रे	रे	रे	रे	रे	-	रे	-
कि	न	लाउ	ने	टी	को	ऽ	ऽ
सा	सा	नि	ध	ध	ध	सा	ग
आइ	ए	वि	ए	पढ्	नु	भन्	दा
रे	रे	रे	सा	सा	-	सा	-
पोइ	ल	जा	न	नि	ऽ	को	ऽ

(बाँकी अन्तरा यसरी नै भट्याउने)

३ भक्ति गीत

३.१ मुक्तिनाथको मङ्गल

मुक्तिनाथ भगमान जाइ परमेसोर
नरलोग नुहायौ सत्र अनि धारा
पताल गङ्गाको जल रचाई
पापको साहरा दुःख हर हर ......।

सिद्धनाथ भगबान मुक्तिनाथ भनी
नरलोग पञ्च आई शोलोक सुनी
दसनाम सन्नेसी बार पङ्क्ति जोगी
ब्रमचारी तीर्थबासी ध्यानी
दिच्छे पाइछौ मैया महारानी
चौघेरा पाटी भनी पौवा र पानी
वरकालाई धर्म सदा बर्त चलाइदिने
बडा प्रीत मुक्तिनाथ भनी रहनी ए है
मुक्तिनाथ भगबान जाइ परमेसोर
नरलोग नुहायौ सत्र अनि धारा ।

उत्तर खण्ड र मा कैलाश छाता
तित्तीस कोटि देउता आफैं मुक्तिनाथ
भीमसिन र महारुद्र अग्नि ज्वाला देउता
नरसिंह तिम्रो नि साथ
दन्डवत गरी शिव चरन जुहार
पर्कट भवन् नि सच्क्षेत्र नि हो
मुक्तिनाथ भगबान जाइ परमेसोर
नरलोग नुहायौ सत्र अनि धारा ।

दरबार बनाऊ भनीकन आइपुगो पत्र
सुन सोवर्णको चडाउ माईलाई छत्र
सुनडल पतभरि सर्व देवल भनी
इन्द्रको नि बैठाको त खात
माइली माहारानी शाहको किताब
ता चलाउ भन्थेउ सादा अनि बर्त
बहतर सालमा सोवर्णले छाउँदा

जुहा जर्मन लगेछ किताब ए है...
मुक्तिनाथ भगबान जइ परमेसोर
नरलोग नुहायौ सत्र अनि धारा ।

भक्तिदास भगवान खड्दरी गुनी
गुनाधन वृद्धि अजम्बर पनि
सारा पुत्र मेरो पिच्छा बाँच्छु
ध्यान गर्छु बरु दण्डवत
एक चित्त एक मन असननपत्र
मत्स्यमूर्ति हुन्छ भनी नुहायौ जगत्र
कागबेनी पिन्न दिई इन्द्राशन महाँ
सातै पुस्ता तारेउ बैकुण्ठमा ए है
मुक्तिनाथ भगबान जइ परमेसोर
नरलोग नुहायौ सत्र अनि धारा ।

कलिको त काँशी कालीगङ्गा भन्चन
निर्मल अचाउँदा देही हुन्च कञ्चन
रस्ती र बस्ती जबै बनी आउँदा
सबभन्दा जेठी पनि भन्छन्
महातालको तीर्थ देउघाट
अछिता पाती बेलपत्र दिन्चन्
शिवाजीको थानमा शङ्ख र घन्ट
साँझै बिहानै बज्छन् आ है..
मुक्तिनाथ भगवान जड परमेसोर
नरलोग नुहायौ सत्र अनि धारा ।
पत्ताल गङ्गाको जल रचाई
पापको साहारा दुःख हर । (स्रोत : मङ्गलप्रसाद गन्धर्व, वर्ष : ६९, गोरखा)

B (विना ताल)

१. सां सां सां सां सां सां सां सां सां सां

नि ध, ध ध ध प प पम॑ ग ग रे सा

सा ऽ ऽ ऽ

२. ग म ध ध ध रें रें सां - नि प म प - म -

| ग ग रे सा सा - |

३. | ग प ध प सां सां सां सां, सां सां सां सां सां सां

४. | सां सां सां सां - सां - ध, सां सां सां सां ऽ

सां सां सां सां - सां - सां नि नि ध प - प ऽ

५. सां सां सां नि नि ध ध प - प - प सां सां

सां सां सां

६. सा - सां - सां सां - सां सां सां नि - ध - ध

प - प ऽ नि नि ध ध ध - ध ऽ

७. सां सां सां सां नि नि ध प प प प म रे ग म ग रे ग प ऽ ऽ

३.२ पशुपतिनाथको मङ्गल

सिरी भगवान इसुर पशुपतिनाथ
जगत्र सन्सारका धनी
सिद्ध प्रभु आफू आफैं ।

निरजल विष्णुजल सिँचाईदिँदाखेरि
सिद्धि गर्न नवांश सर लिई
लोकोन्नतितिर त बर्मा लागी
तित्तिसकोटी देउता बर्माले लाई
पृथिवीमा शिर मन्थन गरी
देवालय बसाई
कामधेनु गाई आई दूधले नुहायौ
धन्य भगवान्
सिरी भगमान् इशुर पशुपतिनाथ

जगत्र सन्सारका धनी
सिद्ध प्रभु आफू आफैं ।

सिरी भगवान उत्पन्न भई
नलन्दुले छादी
छानाछप्पन इसोरको मन्दिर देवल बनाई
आकाश गरुड सबै सोर नारी छाई
साँझ बिहान पूजा लाई
शङ्ख घन्ट छत्तिस बाजा पतका चढायौ
धन्ने भगवान्, धन्ने भगमान्
सिरी भगमान इसुर पशुपतिनाथ
जगत्र सन्सारका धनी
सिद्ध पर्भु आफू आफैं ।

सिरी भगमान्को गरुँ भक्ति
आफैं भगवान् चतुर्मुखी
बलिष्ठ जोर साथ भैरव
कण्ठ वासुकी
परकट भई आइन् गङ्गा बाग्मती
बत्सल्यदेवी, गुहेश्वरी जय बाई
मङ्गल सरसोती
धन्ये भगमान्, धन्ने भगमान्
सिरी भगमान इसुर पशुपतिनाथ
जगत्र संसारका धनी
सिद्ध पर्भु आफू आफैं ।

सुन सुवर्णका चार ढोका
चढाइको पशुपतिको थान
बमनालमा आसीन गर्छौ
नरनामा
साँचो झुटो छुटाइकन बल दिनु सिरी भगमान्
गुनीका पाप दुःख चइने हरिदेऊ न भगमान्
धन्ने भगमान्, धन्ने भगमान्
सिरी भगमान इसुर पशुपतिनाथ
जगत्र संसारका धनी
सिद्ध पर्भु आफू आफैँ । (स्रोत : मङ्गलप्रसाद गन्धर्व, वर्ष : ६९, गोरखा)

(तालविहीन) ‘G’

१.	ग	प	ध	सां	नि	ध	प	मं	
	सि	री	भ	ग	वा	न	इस्	सोर	
	ग	रे	सा	ध	सा	रे	ऽ	ऽ	
	प	शु	प	ति	ना	थ	ऽ	ऽ	
२.	ग	ध	ध	प	मं	ग	रे	- ग	रे
	ज	ग	त्र	सं	सार	का	ध	ऽ नि	ऽ

३. प म ग रे ग - म रे - सा ऽ ऽ ऽ
सिद् ध प र्भु आ फू आ ऽ फै ऽ ऽ ऽ

(बाँकी अन्तरा यसरी नै गाउने)

३.३ आरती गीत

हे सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
हरे हर ऽ ऽ ऽ ।
पूजा गरीम् पाठगत पञ्च अमृत खाउँला
भगवान नाम जपी बैकुण्ठमा जाउँला
कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
हरे हर ऽ ऽ ऽ ।
कर्सापटि हलेदो त बारी लाम्ने सेला
बल्ल पर्‍यौ गोलेनी कृष्णजीको फेला
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
हरे हर ऽ ऽ ऽ ।
कदमका गाछीमा कष्णजी बसेका
जमुनामा गोलेनीहरू लौन नि फँसेका

सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
हरे हर ऽ ऽ ऽ ।
बर्मा विष्णु महेश्वरको पूजा गरुम् है
गुरु गणेश पर्भु भवसागर तरुम् है ।
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
हरे हर ऽ ऽ ऽ ।
दीपक बाली सन्जे गरुँ भगुमान
मोरी जानु सिरी गङ्गा के नि गर्नु शान
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
सन्जे आरतीमा कपुर बत्ती झलल
हरे हर ऽ ऽ ऽ । (स्रोत : काले गन्धर्व, वर्ष : ६९, कास्की)

D ताल-समला

	| १	२	३	४	| १	२	३	४	|
सा - - सा रे ‖:	ध़	सा रे		रे सा	| रे	-	सा	रे ग	|
	| ग	ग	रे सा	रे सा	| सा	सा	सा	-	:‖

अन्तरा- १

| ग	रे सा	रे	रे सा	| सा	सा	सा	-	|
‖: ध़	ध़	सा	सा	| रे	-	सा	रे ग	|
| ग	ग	सा	रे ग	| सा	सा	सा	-	:‖

अन्तरा-२

‖: रे	रे	रे	रे	| रे	-	सा	रे ग	|
| ग	ग	रे सा	रे सा	| सा	सा	सा	-	:‖
| प़	ध़	सा	सा रे	| सा	सा	सा	-	|

अन्तरा-३

| सा रे	रे	रे	रे	| सा	-	सा	-	|
| ग	ग	रे	रे सा	| सा	सा	सा	-	|
‖ सा रे	रे	रे	रे	| रे	-	सा	रे ग	|
| ग	ग	रे	रे सा	| सा	सा	सा	-	‖

३.४ कृष्ण भजन

बृन्दा है वनमा गावै चराउने
बेली चमेली फूलको माला लगाउने
हाँस्दै गाउँदै गोविन्द है वनमा
मुरली बजाउने राधे कृष्ण कहाँ छौ ?

सुदर्शन धारी कृष्ण मुरली
मुरली बजाउने राधे कृष्ण कहाँ छौ ?
आउनु छ नाङ्गै प्रभु जानु छ नाङ्गै
सम्पत्ति, सन्तान केही छैन साथै
धर्मले धर्म पाप भए दुष्ट
यति मात्र लाने हरे हाम्रो संसारमा
सुदर्शन धारी कृष्ण मुरली
मुरली बजाउने राधे कृष्ण कहाँ छौ ?(स्रोत : नन्दलाल गन्धर्व, वर्ष : ७१, झापा)

:

F　　　ताल-झ्याउरे　　　6/8

		१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६	
स्थायी	||:	प प म	प प ध	प प -	- - -	|
	|	म - रे	रे सा -	नि - प़	सा - -	|
	|	नि - नि	प़ म़ -	प़ - -	प़ रे -	|
	|	रे - सा	सा सा -	सा - -	- - -	:||
	|	नि नि प़	प़ - सा	सा सा -	- - -	|
	|	प प ध	म प ध	प प -	- - -	|
	|	म - रे	रे सा -	नि - प़	सा - -	|
	|	नि नि -	प़ म़ -	प़ - -	प़ रे -	|
	|	रे - सा	सा सा -	सा - -	- - -	|

३.५ दश अवतारको गीत

भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम्[२]
जलै जल थलै थल सर्वमय व्यापितम्
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम् ।

प्रथममा औतार लियौ प्रभुरी मत्स्य रूप धारणम्
सुरमुनि साथ लिई मधुकैटी छेदनम् ।
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम्

द्वितीया औतार लियौ प्रभुरी कक्षेरूप धारणम्
असुरको साथ लिई मन्द्राचल धारणम् ।
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम्

तृतीय औतार लियौ प्रभुरी बराह रूप धारणम्
हिरान्याक्ष छेदन गरी वेद पितृ पालनम् ।
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम्

चतुर्थ औतार लियौ प्रभुरी नर्सिङ्ग रूप धारणम्
खम्बा फोरी परकट भयौ भक्तजनको पालनम् ।
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम्

पञ्चम औतार लियौ प्रभुरी बाउन्ने रूप धारणम्
तीन पद पृथ्वी लिया भक्त बलि चरण तरनम् ।
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम्

षष्ठम औतार लियौ प्रभुरी पर्शुराम रूप धारणम्
पिर्तुहरूको उद्धार गरी सकला क्षत्री नाशनम् ,
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम्

सप्तम औतार लियौ प्रभुरी राम रूप धारणम्
गृह त्यागी वनवासमा रामुन्नेको मारनम् ।
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम्

अष्टम औतार लियौ प्रभुरी कृष्ण रूप धारणम्
लीला गरी मथुरामा कंसासुर मारनम् ।
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम्

नवम औतार लिया प्रभुरी बौद्धरूप धारणम्
शान्ति, धर्म रक्षण गरी साधु सन्त पालनम् ।

दसम औतार लिया प्रभुरी कल्की रूप धारणम्
मनुष्यको मिलिच्छ नाशी प्रतिफल पालनम् ।
भाजु मन नारायण रघुवर गोविन्दम् । (स्रोत : लालबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ८१, गोरखा)

४/४

D ताल-समला

स्थायी		१	२	३ ४	४ ५ ६	१	२	३ ४	४ ५ ६
	॥:	सा	सा	ग	म	प	ध	नि	सां
		नि	ध	प	म॑	ग	ग	सा	-
		प	प	प	म॑	ग	ग	रे	रे
		सा	सा	नि़	ध़	नि़	-रे	रे	सा :॥
		सा	-	-	-				

अन्तरा

‖:	प	प	प	ध	|	नि	-	सां	सां	|
|	-	नि	सां	सां	|	नि	ध	नि	ध प	:‖
|	प	प	ग	म	|	प	ध	नि	सां	|
|	नि	ध	प	म	|	ग	ग	सा	-	|

३.६ सतीदेवी विवाह प्रसङ्ग

जल्ले सुन्छ सोस्थानी कविता
सुने मात्रै कान हुन्छ पवित्र ।

कुमारजी आज्ञे गर्छन् हे अगस्ती मुनि
माघ मैना छत्तीस अध्ये भन्छु सबले सुन
जसको कानमा पर्दैनन् यी कुरा
तेस्तो कान त मुसाकै हुन् दुला ।

दच्छेजिउको आँगनीमा असमत्ते जग्गे
तेतीस कोटि देउताले कन्नेदान पाए
कैलासशपुरी महादेव कैलाशमा थिए
ध्यानबाट जागे हुँदा सत्यदेवी देखे
मेरो भाग रै'छ भनी अब माग्न जान्छु
एक हात लिनुभयो चिलिमको ठुटो
एक हात लिनुभयो गाँजाको नि मुठो
बयल घोडा चढिकन महादेव दच्छेको नि घर
अलख नि जगायो जोगीले
बम् बम शङ्कार गाँजैको भोगीले

हिन्नुहोस् भित्र भनी बिरानीले भन्दै
भन्न लागे जोगी बुडा थोफ्रो साधु बन्दै
हिरा मोती कङ्कड जुहार क्यै नि लान्न म त
सत्यदेव देऊ न छोरी म बुडालाई मैसङ मिल्ने जोडा
अरू छोरी देउताले पाएको
सत्यदेवी म माग्न आएको ।

काँ फुलेको लालीगुराँस काँ फुलेको प्लाँस
सत्यदेवी सुहाउँदो भनी तँ आइस्
किन दिन्थैँ मेरी छोरी ता बौलाहालाई
गाँजा खाने भाङ खाने बौलाहा नि हुने
मसङ्ग त कति कति हिरामोति भनी
हेर कस्तो खरानी धसेको
बाघको छाला पटुकी कसेको ।

घोक्र्याइ मुन्टी गरीकन महादेवलाई हेर
निकाल्दिए दच्छेजीले लौन त्यति खेर
दिन्न भने भैजाने थियो
दुःखदारी गरेर के मिल्यो

रुँदैरुँदै महादेव विष्णुपुरमा गए
कताबाट पाल्नुभयो सोधन गर्नुभयो
कुताबाट पालनुभयो
कैलाशपुरी छोडेर मतिर
सिर् विस्नुले यो छल गर्दै छन्
सत्यदेवी महादेउलाई पार्दै छन् ।

महदेवको जन्ती गए सारङ्गी र बाजा
दच्छेज्यूको आँगनमा घन्काइ घननन
लावलस्कर लिएर साथी
गए विस्नु गरुडमै माथि
साह्रै भयो झिलि र मिली
रातो राम्रो भुइँचम्पा फुलेको
हातैबाट सातै कवच हातैबाट सिर् बिस्नुलाई दिए
यति छल लौन हजुर बिस्नुले गराए
धनको लागि राखेको छोरीलाई
दिनै परो मयाको डोरीलाई ।

कन्नेदानको विसर्जन त्यो जुवाई छोरीलाई
यता आऊ न जोगी बुडा जरा काट्नु परो
सत्यदेवीको त हातको कन्नेदान महादेवलाई पारे ।
हिजो भन्थे गाँजाको बहुला

भन्नै परो तिनैले ससुरा ।
जसले सुन्छ स्वस्थानी कविता
सुने मात्र कान हुन्छ पवित्र । (स्रोत : लालबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ८१, गोरखा)

D ताल-समला ४/४

||: १	२	३	४	१	२	३	४
ग	प	ध	सां	नि	ध	प	- म
ग	ग रे	सा	-				
सा	रे	ग	प	ध	ध	प	- म
ग रे	ग	रे	सा	सा	-	-	- :||
ग	प	ध	सां	नि	ध	प	- म
ग	ग	रे	सा	रे	ग	-	-
ग	प	ध	नि	ध प	- प	प	म
ग	ग	रे	सा	सा	-	-	-

३.७ गोविन्द गोकुलमा आई

गोविन्द गोकुलमा आई
गोविन्द गोकुलमा आई
सिरी किस्न भगबान
गोबिन्द गोकुलमा आई ।

नन्द जो पिता राम'जी जसुदा र माई
बलभन्द्र सँगै जन्म्या भाइ
सिरी कृस्न भगबान
गोविन्द गोकुलमा आई ।

कंसको पुत्र रामजी
जन्मेको वैरी
जुधाको नि बकासुरलाई
बकासुर बिरालाई
पछेउराले मारिदिए
कंस रोयो विलख्याइँ
सिरी कृस्न भगबान
गोविन्द गोकुलमा आई ।

सौती पतालमा कमलको फूल
कृस्नलाई लिन त पठाई
गरुड साथ लिई
काली नागलाई मारी ल्यायौ
सिरी कृस्न भगबान
गोविन्द गोकुलमा आई । (स्रोत : नन्दलाल गन्धर्व, वर्ष : ७१, झापा)

D ताल-समला ४/४

स्थायी | १ २ ३ ४ | १ २ ३ ४ |

||: नि - सां सां | सां नि ध प |

१

| मं प - - :||

२

| प -म ग - |

| ध नि ध प | मं मं प - |

| ग - रे ग | रे ग रे सा |

| सा - - - |

अन्तरा

||: सा -ग - म | प प नि नि |

| सां - - - | - नि नि -नि सां |

| सां -नि ध प ||; - नि नि -नि सां |

१

| सां नि ध प | म प - - :||

२

| प -म ग - |

| नि नि ध प | प प म ग - |

| ग - म प | ग ग रे सा |

| सा - सा - |

| सा सा ग म | ध ध प - |

| ग - म प | ग ग रे सा |

| सा - - - |

३.८ वामन अवतार वर्णन

विजय भयौ नि ब्रामहण
बिजय भयौ नि कौनै काम
ब्रामहण
बिजय भयौ नि कौनै काम ।

डल्लै धारी नाम आयौ नि मेख र जल
मृगमद तिलक देसार
बाउन्न रूप धरेऊ नारायण
ठाडेऊ बलिका दुवार ब्रामण

बिजय भयौ नि कौनै काम ।

हाँ हाँ करतोस कलउ नि
कृष्णजी कोकिल दण्ड उपर धारी
चारैमा वेद पढेउ नारायण
तिनै भूमनका सरूपी
ब्रामण बिजय भयौ नि कौनै काम ।
क्या तमु माग्यौ ब्रामण हाती हैन घोडा
क्या तमु माग्यौ द्रब्ए दान
हामुने मागो राजा हाती घोडा होइन
हामु मागुँ भूमिको दान
ब्रामण बिजय भयौ नि कौनै काम ।

कस्तो सुग्रीव सुन बलि राज
अङ्गुष्ठ भरि भरि भूमि मगायौ
पलक देखौला परमाण
ब्रामण बिजय भयौ नि कौनै काम

गुरुका वचन हामुने राखम्
जौ कुश तिल गरी सङ्कल्प गरिदिए
ब्रामणले हात पसारे
ब्रामण विजय भयौ नि कौनै कम ॥

शुक्रितम बोले राम भितरी नै बैठे
रुकिगयो जल नि लौ
कुशको अङ्गुष्ठि सुतरी लगाइदिए
आएछ लोग बहाई
ब्रामण विजय भयौ नि कौनै काम

पैला पाउ मेधभरि पूरा
दोसरो पाउ अकाश
तिसरो पाउ हामु कहाँ राखुँ
कहु कहु बलि राजा ।
पहिला पाउ मेधभरि
दोसरो पाउ अकाश
तिसरो पाउ बलिका शिरमा

बलि छली धसेउ पताल
ब्रामण विजय भयौ नि कौनै काम ।
((स्रोत : मङ्गलप्रसाद गन्धर्व, वर्ष : ६९, गोरखा) यस गीतलाई तालविहीन रूपमा सुर नलागाई गाइएको हुँदा यसको स्वरलिपि प्रस्तुत नगरिएको)

३.९ सीताको परित्याग

कैसु वनमा परेको बिपत्ति ना नि लछुमन
कैसु वनमा सीताको विपत्ति राम हो नि

ननदुको मनमा कोरधरी भयो नि रामुन्नेको स्वरूप लेखाइ हो नि
दोपाउ लेखेउ र नि सीता दिशाबाहु लेखेउ नि दश शिर लेख नर पाउ ना नि लछुमन
कैसु वनमा परेको विपत्ति ना नि लछुमन ।

आइपहुँचे राज रामचन्द्र सिरी राम ठाकुर नि
सोही रूप दिएका विछाए ना नि लछुमन
अरे भैया लछुमन केको औधी भयो नि पिरुकाका रुगुरुगु नाच्यो नि
पिरुकाका पीठ मुनि रामुन राजा लेखेको नि
सीता माईलाई देऊ न वनीवास ना नि लछुमन
कैसु वनमा परेको विपत्ति ना नि लछुमन ।

कि रानी सीतालाई भैयै लछुमन वनजङ्गल बैदाइदेऊ नि
कि रानीलाई जमुनाको बगाइदिउ नि
कि रानी सीता मारी कलेजो कटाऊ नि सिर् रामको चरण पहुँचाऊ नि ।
कैसु वनमा परेको विपत्ति रामो नि ।

अघि लायौ सीता माई रुन्छौ धुरुधुरु नि
अघि लायौ सीता माई राम रुन्छौ धुरुधुरु नि
पछि लायौ बालै लछुमन नि
एकु अँधेरो त्यो त काली वन नि
दुसरो अँधेरो लछुमनको मन
तेसरो अँधेरो मेरो मन ना नि लछुमन
कैसु वनमा परेको विपत्ति रामो नि ।

अरे नानी देवर ठाकुर लाग्यो पियास नि
तन बिर्से जङ्गलको बास हो नि
पहाड पर्वत फोडी जलइ निकाल्यौ नि
सीता माईको पियास मेटायौ ना नि लछुमन
कैसु वनमा परेको विपत्ति रामो नि ।

अरे नानी देवर ठाकुर, लायो निद्रा नि
लछुमनको काखमा निदायौ नि
सीतामाईलाई झुक्काएर हिँडेऊ नि लछुमन
हिरणी मिर्ग मारी ल्यायौ, चढायौ सिर् राम पाउ
कैसु वनमा परेको बिपत्ति रामो नि
कैसु वनमा सीताको बिपत्ति राम हो नि ।

(स्रोत : मङ्गलप्रसाद गन्धर्व, वर्ष : ६९, गोरखा)

सात मात्रा F

प	प	ध	प	म	प	- म
कै	सु	वन	मा	प	रे	ऽ को

ग	ग	रे	-	सा	-	-
वि	पत्	ति	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ

ग	-	रे	सा	सा	सा	-
ना	ऽ	नि	ल	छु	म	न

-	-	-	-	-	-	-
ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ

प	प	ध	प	म	प	- म
कै	सु	वन	मा	सी	ता	ऽ को

ग	ग	रे	-	सा	-	-
वि	पत्	ति	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ

ग	-	रे	सा	सा	सा	-
रा	ऽ	ऽ	म	हो	नि	ऽ

-	-	-	-	-	-	-
ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ

अन्तरामा उपर्युक्त अनुसार ध र ग कोमल स्वरमा आधारित भई स्वतन्त्र रूपमा तालविहीन भई भट्याइएको हुँदा स्वरलिपि स्पष्ट रूपमा छुट्टिएको पाइँदैन ।

३.१० कलवालीको गीत

मै मदवाला राम, मै मदवाला र जोगी
कलवाली नि मै मदवाला र जोगी
आँगन आई राम अलख जगाई
भिखिया देऊ मेरो माई ।

अउर कुछुकी जात हामु नही मागुम्
मद मागन बोरु आई कलवाली नि ।

तमुजस्ता जोगी कोटि घनेर आउँछन्
आँगन फिरी घुमी लाई
जो दाम खर्चेला सोही मद पावे
बिना दामले मद नही पाए
कलवाली मै मदवाला र जोगी ।

एकु पियास देऊ न मेरो माई पूर्वीया म जोगी
जल मसानघाटको बास हामरो, कहाँ पाउँला दाम हामी ।
मेरो कन्था जो राखो कलवले नि अष्ट वरण नौ भाँती
जैसो अँधेरो घर दृपक बालो तैसो पूर्णिको रात्री ।

तेरो कन्था जोगी भइँ पुच्छ्ने भैले यो डमरुकी छुनाई
जो दाम खर्चेला सोही मद पावे
बिना दामले मद नही पाए ।

सिर्खण्ड काठको यो बज्र ठिँगा
सकल नगरी तमरो हुन्या हो
तम तो धर्म तारणी ऐसो कलवाली नि
हम कैसो मद नही दिया ।

मै तो मागो मद फेरि तम्ले दियौ माई पानी
जपी तपीका बचन पुराऊँ सब मद होइजाओस् पानी ॥

फिरौ फिरौ राम अगम पन्या अँगनीमा मणिया बनाऊँ
नित्य उठी सेवा लगाऊँ, फिरौ फिरौ राम ॥
सोरै घैला राम मदइ छायौ
सोरै छगडी मदइ पैतो नगाऊ
अगम पन्थ जोगी ध्यान मसान जगाऊ ।
सहदेव, महदेव, जगदेव, पृथ्वीदेव
खिची लिन्चु सबै पृथ्वीदेव राखे तमु ।

(स्रोत : मङ्गलप्रसाद गन्धर्व, वर्ष : ६९, गोरखा)

| नि नि नि | नि - सां नि | सां - - | सां - सां - |

| प नि - | गं - रें - | सां नि - | ध प - म |

| ग रे - | सा - - - |

३.११ यशोदाले कृष्णलाई डर देखाएको गीत

हाउ त कहिसन हो
हाउ त कहिसन हो
माई मेरो हाउ त कहिसन हो ।

पर्थम औतारमा मत्से रूप धारेउँ
ताहाँ पनि देखिन हाउ, माई मेरो
हाउ त कहिसन हो ।

द्वितीया औतारमा करकट रूप धारेउँ
ताहाँ पनि देखिन हाउ, माई मेरो
हाउ त कहिसन हो ।

तृतीय औतारमा बराह रूप धारेउँ
ताहाँ पनि देखिन हाउ, माई मेरो
हाउ त कहिसन हो ।

चौथामै औतारमा नर्सिंह रूप धारेउँ
ताहाँ पनि देखिन हाउ, माई मेरो
हाउ त कहिसन हो ।

पञ्चमै औतारमा वामन रूप धारेउँ
ताहाँ पनि देखिन हाउ, माई मेरो
हाउ त कहिसन हो ।
माई मेरो हाउ त कहिसन हो । (स्रोत : मङ्गलप्रसाद गन्धर्व, वर्ष : ६९, गोरखा)

D# ताल समला ४/४

	१	२	३	४	१	२	३	४
‖:	-	सां	सां	सां	सां	नि	ध	प
	प	-	-	- :‖				
	प	ध	-	प	ध	प	-	प
	ग	-	म	प	म	ग	रे	सा
	सा	-	-	-				

अन्तरा

-	ग म	- प	सां	सां	सां	सां	-
-	नि नि	- नि	सां	सां	नि	ध	प
-	प ग	- ग	म	प	सां	सां	सां
-	नि नि	- नि	सां	सां	नि	ध	प
-	नि नि	- नि	सां	सां	नि	ध	प
प	-	प म	ग				
सा	ग	-	म	प नि	ध प	प	-
ग	-	म	प	म	ग	रे	सा
सा	-	-	-				

३.१२ श्रीरामको वनवास गमन

रामराम रामलीला कविता
रामको लीला सबैलाई रमिता

दशरथ राजा पर्तापी थिए उहिलेका जुगमा
बुऱ्याइँ लाग्यो ती राजालाई छोराका दुःखमा ।
रामराम रामलीला कविता
रामको लीला सबैलाई रमिता ।

रामचन्द्रलाई राज्जे दिन दशरथले आँटे
मन्त्री गण भरदार सबै जना राखे
जब सुनिन् मन्थराले दरबारका कुरा
महारानी केकैसँग भन्न लागिन् पूरा
कौशल्या त हुन्छिन् अब बडी महारानी
तिम्रो पालो पुग्यो अब रुँदै कता जाने
मन्थराका यी कुरा सुनेर
भन्छेऊ रानी मनले गुनेर ।

भन्न लागिन् राजालाई घुर्की देखाएर
थाती रहको दुइटा वर अहिलै पूरा गर
पैलो वर श्रीरामलाई वनमा पठाउने
दोस्रो वर भाइ भरतलाई राज्जेमा बसाउने
दिनुहोला भरतलाई राजा
रामसीता भएर बनवास ।

केकैयीका कुरा सुन्दा राजा छक्क परे
जाऊ राम वनमा भनी आफू मूर्छा परे
केकैयीका यी कुरा सुनेर
भन्छन् राजा मनले गुनेर ।

बुबाजीको आज्ञा भयो मेरो भाग्य कस्तो
चौध वर्ष भन्नु पनि चौधै दिन जस्तो
राम नाम म जान्छु वनमा
नलिऊ पीर राजाले मनमा ।

यति भनी रामचन्द्र गयौ मातातिर
रुन लागिन् कौशिल्या माई लाग्यो ठूलो पीर
बस्त्र भोक लागे मेरो बाबु तिमी के पो लाउला
बस्त्र फाट्छ मेरो बाबु तिमी के पो लाउला
बस्त्र फाटे लाउँछु आमा भ्याऊ जङ्गलको
भोक लाए खान्छु आमा कन्दमूल बनको
मेरो लागि हजुरलाई चिन्तै नहोस् मनको
निन्द्रा लागे तकिया हातको
बिच्छ्यौना छ सुकेका पातको ।

यति भनी रामचन्द्र गयौ सीतातिर
नरोई बस प्रिया तिमी नमान है पिर
मलाई पनि लैजानुस् नाथ
छोड्दिन म पर्भुको पाउ गाथ ।

तेसो भए सासूसित बिदा मागी आऊ
बिन्ती गर्छिन् सीतामाई दुनु कर जोडी
वनमा जान आज्ञा दिनुस् हामीलाई फेरि
रामले पनि छोडि जाने तिम्ले पनि जब
मेरो भन्नु दरबारमा कोही नि छैन अब
रुन्छिन् रानी त्यो आँसु झारेर
मुटुमाथि भक्कानो पारेर ।

यति भनी रामचन्द्र गयौ लछुमनतिर
बसिरहे मेरा भाइ नमान है पीर
दरबारको तिमीले नै स्याहारसम्भार गर
लड्न परे लड्छु दाजु मर्नु परे मर्छु
जान्छु हजुर सँगसागै सेवा टहल गर्छु
दाजु जाने म किन बस्ने
दाजुभाइ जङ्गलमा पस्ने ।
यति भनी रामसीता लछुमन वनवास गए
सहरबासी जन्ताहरू बाटो छेकी रोए
ठोक्रो धनु बोकेर तीर
गयौ राम अँधेरो वनतिर
गयौ राम सरायु तरेर
चौध वर्ष नआउने गरेर । (स्रोत : यज्ञबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ७१, गोरखा)

E

ताल-समला $\frac{४}{४}$

स्थायी | १ २ ३ ४ | १ २ ३ ४ |

| - सा ग ग ग रे | - ग प प म म |

| ग ग रे ग - | ग प प म ग रे |

| सा नि़ ध़ - नि़ | सा रे रे सा सा - |

| सा - - - |

अन्तरा

| प प म ग | प प म ग |

| प प म ग | रे रे - - |

| प प म ग रे | सा नि़ ध़ नि़ रे रे |

| रे ग ग रे सा | सा सा - - |

कलवालीको गीत

| नि नि नि | नि - सां नि | सां - - | सां - सां - |

| प नि - | गं - रें - | सां नि - | ध प - म |

| ग रे - | सा - - - | ?

३.१३ कृष्ण जन्म

रामराम रामलीला कविता
कृष्णलीला सबैलाई रमिता

उग्रसेनले छोरी दिए वसुदेवलाई
सर्जमहरू जुटाएर जुटिसके भाइ
स्वयंवर हुन्छ नानी मालाहरू गाँसी
वसुदेवलाई माला लाइदेऊ मुसुमुसु हाँसी
कति राम्रो दुवाको माला
वसुदेवको गलैमा झलल ।

शुभ लगन ठराएर जन्ती लगे भारी
लालबन्दी ढुङ्ग्री चुरा ल्याउनु भन्थे सारी
जन्ती गए घनघोर बाजा घनघन
सारै झिलि र मिली
रातो राम्रो भइँ चम्पा फुलेको ।
झिलिमिली भइँचम्पामा बाजा रजनन
छोरी दियो उग्रसेनले अन्धो भईकन
दियो पात दाइजो दियो हाती घोडा पनि
बीचमा पुग्दा कंसासुरले सुन्यो अकाशवाणी
वरमायाले सबै कुरा झल्को देखाइ हालन्
आठौँ गर्भ कृष्ण बालक जन्म लिन थाली

बैनी ज्वाइँलाई काट्छु भन्छ तरबारको धारले
निया गर्देऊ पञ्च बसी पञ्चहरू साक्षी
गर्देऊ निया पञ्चले ए साथी
नारदजीले सम्झाए तै माथि
ज्वाइ काट्नलाई कंसासुर आयो
बैनीकाट्न तरबार घुमायो ।

बैनी ज्वाइँ दुईजनालाई झ्यालखानामा पारी
फर्क्योकंस दरबारतिर ज्यानको नाया सारी
पैलो, दुष्रो, तिस्रो चौथो पाँचौ छैटौं मार्‍यो
वासुदेव र देवकीलाई निग्रानीमा राख्ने ।
सातौं गर्भ लौन मार्छु लौन किन किन
आठौँ गर्भ बालालाई राम्रोसँग चिन

भाद्रकृष्ण अष्टमी बुधबारको रानी
घररर पानी पऱ्यो क्वै भएनन् साथी
कृष्ण पनि परकट भए तेसै दिन राती
पैदा भयो हे स्वामी छोरा
छिटो गरी पुराइदेऊ गोकुल ।

पाले पहरा मस्ता निद्रा खुले ढोका द्वार
लौन लौन स्वामी राजा गुटुमुटु पार
बालक बोकी बासुदेव यमु नदी तरी
मध्यराती नानी साटी पुराइहाले पारी
जसोदालाई बुझाई बाला
मयादेवी ल्याउनुभो साटेर ।

छोरो दिए छोरी ल्याए प्रिय खास्टो थाप
पापिष्ठले मारिदेला जोगाएर राख
छोरी बोकी वासुदेव झ्यालखानमा आए
बच्चा रुँदा ती पालेले बल्ल चाल पाए
मध्यरातमा खबर पुगो कंसासुरलाई हेर
भोलिपल्ट आयो कंस हातमा खड्गा लेर ।
खै बैनी तिम्रो बाला हेरुँ भन्दा खेरि
मालाई पनि पाल्न देऊ न दाजु यौटा छोरी
सातौँ गर्भसम्म माऱ्यौ दाजु किन किन
मालाई पनि देऊ न दाजुयौता छोरी लिन
कस्तो दाजु निठुरे तिमी
यौटा छोरी पाल्न नि नदिने ।

रिसाएर कंसासुरले काखैबाट तानी
उचालेर पछार्दिने रैछ तेसको बानी
उक्त समए त्यो भान्जी पछार्दिन्छु भन्दा
हातैबड फुस्किगइन् ती बिजुली धन्दा
मेरो नाम त बिजुली हो शक्ति म माई
तँलाई मार्ने शत्रु बस्यो गोकुलमा भाइ
बोल्न थालिन् अकाशवाणी
स्वामी सानी उडेकी ती नानी ।

बुझ्नेलाई यो कुरा गैरो छ
नबुझ्नेलाई झन् धेरै पैरो छ । (स्रोत : गोपीलाल गन्धर्व, वर्ष : ७१, गोरखा)

३. कृष्ण जन्म ताल - झ्याउरे समला

	१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
६/८	सा सा -	ग ग -	- - प	प प म॑
	ग - ग	रे - -		
	प प -	प म॑ -	ग ग -	रे रे -
	ध़ - रे	रे सा -	सा - -	- - -

	१	२	३	४	१	२	३	४
४/४	सा	सा	ग	ग	-	प	प	प म॑
	ग	ग	रे	-				
	प	प	प	प म॑	ग	रे	-	रे
	ध़	- रे	रे	सा	सा	-	-	-

१. प प प प प प प प प प ग ग रे रे ऽ ऽ

२. सा सा नि़ ध़ रे रे रे रे ग ग रे सा सा ऽ ऽ

३. | प प प प प प प प प प ग ग रे रे ऽ ऽ

४. | सा सा नि़ ध़ रे रे ग म ग रे ग रे सा सा सा ऽ ऽ

३.१४ देउती बज्यैको मङ्गल

सत्तेओती बजी तमी गङ्गा र माला
सत्तेओती बजी तमी गङ्गा र माला
हा... गुनी जनले मङ्गलु गाउँछ राम हो ।
बजी तिम्रो छन्ना बनाउँछु
जगन्नाथ गुरुका नि पाउमा पर्छु
बजी तिम्रो शक्ति चारै उरासम्म
शङ्ख र गजुल पर्भु चढाउँला त्रिशुल ।

पाठ पढी कलश चढाया त्रिशुल
तगत्र सुर्खेत पर्भु देउती गोरखस्थल
पाठ र पढी पर्भु चढाया नि भोग ।
छिन्चु, गुर्बाकोट पर्भु देउती गोमुखमा
पात पर कलश चढाए नि भोग राम हो
देवरकोट बाहुन र भएर पुजारु
देउती गङ्गामाला भैनन् त उजाली ।
बालाकृष्ण राजी भयर पुजारु
देउती गङ्गामाला भैछन् त उजाली ।
जस बनीकन आइपुग्या बजु
रहु जुगजुग सम्म राम हो
जहाँसम्म जान्छु पर्भु सर्वन ज्यू गर्छु
दुःख दरिद्र नि तुरेर म आम्छु ।
देउती गङ्गा माला दिन्छिन् वर दिन्छिन् भनी
हैकम पुग्यो पुर्व र पश्चिम राम हो
सत्तेओती बजु तमी गङ्गा र माला
गुनीजनले मङ्गलु गाउँछु राम हो
इच्छे पुराइदिया देउती र बजु
रहु जुग र जुगसम्म राम हो । (स्रोत : गङ्गाराम गन्धर्व, वर्ष : ६१, सुर्खेत)

ताल समला F

पप	पप	पम	पध	प	गग	-रे	रे
-	-	-	-				
रेरे	रेरे	रेरे	गप	ग	रेरे	-सा	सा
-	-	-	-				
ग	गम	गरे	रेग	साध़	ध़सा	ध़प़	प़ग़
प़	-	-	-				
-	पम	म	प	प	पग	-ग	रे
रेरे	रेरे	रेरे	गरे	पग	रेसा	सा	सा
गग	ग	मग	रेग	-रे	रेरे	नि़	ध़ध़
प़प़	प़ध़	नि़ध़	नि़नि़	नि़ध़	प़ग़	रे़ग़	रे़सा़
-	सा	-	सा	सा	सा	नि़	ध़
-	ध़	-	ध़	ध़	सा	-	सा
-	-	-	-				

(यस गीतमा यही सुर र लयको निरन्तर आवृत्ति भएको छ ।)

३.१५. एकबारको जुनी

हरिहरि भगवान् यो जुनी जन्म हो एकै बार
भगवान, यो जुनी जन्म हो एकै बार ।
आउनु छ नाङ्गै जानु छ नाङ्गै सम्पत्ति जाँदैन साथ
धर्म र कर्म पाप र पुण्य यति मात्रै जान्छ नि साथ
हरिहरि भगवान् यो जुनी जन्म हो एकै बार ।

फुलिगयो केस, झरि गयो दन्त थकित भए पाउ हात
आङ्नाको मासु आङ्नामै सुक्यो आँगन पनि भयो नि पराई नि देश ।
हरिहरि भगवान् यो जुनी जन्म हो एकै बार ।
दिनी दिलाउने दर्पण छ कस्तो बुझिलेऊ जस्ताको तस्तो
बाचुञ्जेल लोभ गर मरेपछि सस्तो
जालीबाट मैना उडे जस्तो
हरिहरि भगवान् यो जुनी जन्म हो एकै बार ।
दैलामा बैठे महातारी झराए
आँगनमा झुराएका खाली
घटघट, घुराइएका हेर इष्ट कुटुम्मा
हेर हंस एक्लै चली गई हरिहरि भगवान्
यो जुनी जन्म हो एकै बार ।
के लिएर आउँछ के लिएर जान्छ
पुरानो च्यादर अङ्लीले खान्छ
दाजुभाइ इष्टमित्र छिन एकै छिन हुन्छ
तेर दिन बितेपछि बिरानो हुन्छ ।
हरिहरि भगवान् यो जुनी जन्म हो एकै बार ।

(स्रोत : कृष्णबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ५०, गोरखा)

G #आठ मात्रा

स्थायी :	ग	-म	गरे	ग	नि	र	रे	-
	भ	ग	मा	न	यो	जु	नी	ऽ
	ग	पर्म	गरे	-	ग	ग	रे	-
	ज	न्म	हो	ऽ	ए	कै	वा	ऽ
	सा	-	-	-	-	-	-	:
	र	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ

अन्तरा

|:|सा सा सा सा |ग ग ग रे |
आ उ नु छ ना ऽ ङ् गै
|ग ग ग गम |ग रे ग - |:|
जा ऽ नु छ ना ऽ ङ् गै
|ध ध ध धुप |ध नि ध पम |
सम् ऽ प त्ति जाँ ऽ दै न
|ग गरे सानि सारे| ग -म गरे ग |
सा ऽ ऽ थ ऽ ऽ ऽ ऽ
| नि रे रे - |ग पम गरे - |
धर्म र कर् म पा पर पुन् य
|ग ग रे - |सा - - - |
य ति मा त्रै जान् छ सा थ

(यस गीतका अन्य अन्तरामा यिनै सुरहरूको प्रयोग भएको छ ।)

३.१६. पानीजस्तो बग्ने जीवन

सम्झी ल्याउँदाखेरि जिन्दगीको क्या भरोसा आज हो कि भोलि
पानी जस्तो बग्ने जीवन तिमी धर्तीमा आयौ राम भगुमान
किन जान्छ है मानवको प्रान, तिमी धर्तीमा आयौ ।

बठ मान्छे कुरा गर्छन् लाटा सुनिरहन्छन् राम
राम्रालाई लेराउछन् माकुरीलाई पहराउँछन्
बदमासलाई छि : छि दुर्दुर पार्छन् नि राम
सम्झी ल्याउँदाखेरि जिन्दगीको क्या भरोसा आज हो कि भोलि
पानी जस्तो बग्ने जीवन तिमी धर्तीमा आयौ है राम भगमान
किन जान्छ है मानवको प्रान, तिमी धर्तीमा आयौ ।

पापी जो नरक पर्छन्, धर्मी मनमा बस्छन् राम
दुई दिनको चोला हो यो कति घडा भर्छन् राम
धुलो भै गइजाला, धुवाँ भै उडिजाला
मनुख्खेले जनम लियो करिम के होला
सम्झी ल्याउँदा खेरि जिन्दगीको क्या भरोसा आज हो कि भोलि
पानी जस्तो बग्ने जीवन, तिमी धर्तीमा आयौ हे राम भगमान
किन जान्छ है मानवको प्रान, तिमी धर्तीमा आयौ ।

(स्रोत : भीमबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ६४, सुर्खेत)

	१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
स्थायी	सा - ध़	सा - रे	ग ध ध	- - -
	ध - नि	सां - नि	ध - प	- ग -
	रे - -	- - -	ग ग -	सा - ध़
	सा - -	ध़ - -	- - -	- - -
	प़ - ध़	सा - रे	ग प प	ग ग रे
	सा - -	- - -		

अन्तरा

ग़ प़ -	प़ ध़ ध़	- - सा	सा ध़ ध़	प़ प़ -
	प़ ध़ सा	- ग -	रे - -	सा रे -
	ग प प	म॑ ग रे	ग - रे	- सा ध़
	सा - -	ग़ प़ -	ध़ सा सा	- - सा
	ध़ - सा	- - -	- - -	- - -

अन्तरा - २

||: रे ग ग	- - प	रे रे ग	रे सा -
सा - ग	रे - सा	ध़ - -	- सा ध़
प़ - -	- - - :||	* ३	
ग़ प़ प़	- - प़	ध़ - रे	रे - रे
रे - ध़	सा - सा	सा - -	- - -
ग़ - प़	ध़ सा रे	ग - ध	- - -
ध - नि	ध - नि	ध - प	- ग -
रे - -	- - -	ग प ग	सा - ध़
सा - -	- - -	ध़ - -	- - -
प़ - ध़	सा - रे	ग प ग	- रे -
सा - -	- - -		

३.१७ राम भनी चिन्दैनन् कोही

राम भनी चिन्दैनौ कोही भगमान मेरो
राम भनी चिन्दैनौ कोही राम हो नि ।
उच्चा ठामको गृह बनाउँ
निचा ठामको बारी
कि दुःख बिर्साउने बाबा महतारी
कि दुःख बिर्साउने नारी राम भगमान मेरो
राम भनी हरि चिन्दैनन् कोही राम हो नि ।

माटी खनीखनी महल बनाऊ
लोकमा यो घर मेरो
हंस सराबरी उडी चल्यो कौन
यो घर तेरो न मेरो राम भगबान् मेरो
राम भनी हरि चिन्दैनन कोही राम हो नि ।

दैला बसी महातारी झुरावे
आँगन झुरावे भाइ
घटघट झुरावे कुल कुटुम्म
हेर हंस एक्लै चली जाई हो, क्वै छैन मेरो
राम भनी हरि चिन्दैनन कोही राम हो नि ।

माहातारी झुरावे जीव लाख वर्ष मैना छैमासा
किया झुरावे डेढ पल घरी
दिनदिन पराईको आश राम भगबान मेरो
राम भनी हरि चिन्दैनन् कोही राम हो नि । (स्रोतः तिलक गन्धर्व, वर्ष : ४६, सुर्खेत)

D ताल - समला ४/४

१	२	३	४	१	२	३	४
-	नि	नि	नि	सां	-नि	ध	प
प	-	-	-	-	नि	नि	नि
सां	-नि	ध	प	प	-म	ग	रे
-	सा	ग	म	पनि	धप	प	-
ग	-	म	प	म	ग	रे	सा
सा	-	-	-				

अन्तरा

१. ||: ग म प नि नि नि नि नि सां नि ध प ऽ * २

२. नि नि नि ध म प प ऽ

३. प नि नि नि नि नि नि, नि नि नि सां सां ऽ

४. रें गं गं रें सां सां सां, सां नि ध प ऽ ऽ

प प ग म प प ऽ ऽ

५. सा ग म प नि ध, प म ग म प ऽ

म ग रे सा सा ऽ ऽ

३.१८ मायाजालको फाँसी

जोवन भन्नु पानी मातापिता बनाइदिए साथी
भगबानले लगाइदिए मयाजालको फाँसी परान जाँदा क्वै छैन साथी

माटी र खानी खनी घर गृह बनाए लोबाल देखाइ घर
हंसले छोड्न लायो पृथ्वीको डेरा, यिनी घर तेरा न मेरा
न घर तेरा न घर मेरा बनाइदिए दुई दिनका डेरा ।

भगमानका चोला नीशा परे फेला भनी लैजाऊ भनेका होला
पापी र पाखण्डीलाई कतै हुन्छ खोला ज्यमराजले जोखे तोलातोला
मरेको मान्छे बगेको पानी फर्केर आउँदैन ।

तन्ताका लिए पर्भु काठका ठाउरा माना फुले कब केश
आङ्गको रगत मासु आँगैमा सुक्यो आँगन भयो परदेश
रामैराम रामै राम रामको लीला राम
छोड्नीमा छैन कालले कैले बिर्सने छैन लान हरि राम ।

करङ्का डाँडाभाटा नशा त चोए चम्चमी चमेडा बनाए
मरेको मान्छे बाँसको डोलीमा पुराए जङ्गलमा
जङ्गल बासी छोडेर आए बिचैमा झुराए
दिदी बैनी रुन्छन्, आँसीपूर्ण दाजुभाइ रुन्छ तेर दिन
बाबुआमा रुन्छन् जुगजुगसम्म स्तिरी रुन्छ बेला मौकैमा

हरि भगमान, हरि भगमान यो जुनी जन्म रैछ एकै बार
हरि भगमान हरि भगमान यो जुनी जन्म रैछ एकै बार ।

(स्रोतः शालिकराम गन्धर्व, वर्ष : ५७, दाङ)

E ताल-समला ४/४

१	२	३	४	१	२	३	४
नि़	नि़ नि़	सा	सा	रे	रे म	म	म
प	प प	प	प म	म रे	रे	-	-
प	प प	प	प म	म रे	रे सा	सा नि़	-
प़ नि़	नि़ नि़	सा	रे रे	नि़ सा	-	-	-

४ श्रमगीत

४.१ गण्डकी प्रदेशका गन्धर्व जातिमा प्रचलित असारे गीत

बाबा न घरको हल मिल्ने गोरु जुवैलाई मुउल
हातैमा हाली चलाउनु छैन बोल्दैमा के होला
बोल्दैमा के होला
हातैमा हाली चलाउनु छैन बोल्दैमा के होला ।

वारि न रोपाइँ पारि न रोपाइँ त्यो रोपाइँ जानु छ
वारि न रोपाइँ पारि न रोपाइँ त्यो रोपाइँ जानु छ
त्यो रोपाइँ जानु छ
पाँच मुठी मानुले दिएको सिरौला पेटभरि खानु छ ।

मुठीमा मुठी सुपारी बाँड्ने कप्तानकी बुहारी
मुठीमा मुठी सुपारी बाँड्ने कप्तानकी बुहारी
कप्तानको बुहारी

हातको पाँजो आलीमा राखेर आऊ खेलुँ जुहारी
आऊ खेलुँ जुहारी
हातको पाँजो आलीमा राखेर आऊ खेलुँ जुहारी

बाबा न ज्यूको गइरी खेत छि मलाई घिन लाग्यो
पातली नानीलाई फरिया किन्दा छ बिस रिन लायो
छ बिस रिन लायो
पातली नानीलाई फरिया किन्दा छ बिस रिन लायो ।

छुपुमा छुपु खेतैमा रोप्ने हातको बिऊ छउन्जेल
बलै लाउँला, बनाई खाउँला बाबाको जिउ छउन्जेल ।
बाबाको जिउ छउन्जेल ।
बलै लाउँला, बनाई खाउँला बाबाको जिउ छउन्जेल ।

(स्रोतः गोपीलाल गन्धर्व, वर्ष : ७१, गोरखा)

D ताल-संगिनी ३/४

१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
रे ग ग	रे ग रे	रे ग प	ध सां -
सां नि ध	नि नि ध	म॑ ग -	- - -
सां सां सां	नि ध -	प म॑ ग	रे सा -
सा सा ध़	सा सा -	सा - -	- - -
ग प ध	नि नि ध	प म॑ ग -	- प -
सां सां सां	नि ध -	प म॑ ग	रे सा -
सा सा ध़	सा सा -	सा - -	- - -
ग ध ध	नि ध ध	प म ग	रे सा -
ध़ नि़ ध़	सा सा -	सा - -	- - -

४.२ काठमाडौं उपत्यकाका गन्धर्व जातिमा प्रचलित असारे गीत

लाएछ असारे हनुमान ढोका खोलेर हेर्दा लागेछ असार
राजा र रानीले रोपाइँ गर्ने असार पन्ध्रेइ असार
राजा र रानीले रोपाइँ गर्ने पन्ध्रेइ असार, पन्ध्रेइ असार
नेपालमा हेरी चारपट्टि देखें विकासको लहर
आज नि रोपाइँ भोलि नि रोपाइँ त्यो रोपाइँ जानु छ
त्यो रोपाइँ जानु छ पाँचमुठ्ठी मानाले दिएको खाजा
पेटभरि खानु छ - पेटभरि खानु छ
पाँचमुठ्ठी मानाले दिएको खाजा पेटभरि खानु छ ।
मानोमा खाई मुरी उब्जाउने असारको बेलामा
जाऊँ दिदी बैनी दाजुभाइ सबै खेत रोप्न मेलामा
खेत रोप्न मेलामा
जाऊँ दिदी बैनी दाजुभाइ सबै खेत रोप्न मेलामा ।

पानी र पऱ्यो रिमि र झिमी पारिको वनैमा
कालि र काठ केलाई र काट्यौ बैनीलाई सोधेर
यो माया जालको बोली र वचन मोहनी खराब-मोहनी खराबै
आज नि रोपाइँ, भोलि नै रोपाइँ त्यो रोपाइँ जानु छ ।
बाबा र जीको भतरी बारी राम्रो सङ हिल्याइदेऊ
राम्रो सङ् हिल्याइदेऊ
सुन र चाँदी कर्ममा लाउँला
दश गरा मिलाइदेऊ-लौ सारा मिलाइदेऊ
सुन र चाँदी कर्ममा लाउँला दश गरा मिलाइदेऊ ।
हिमालको चिसो हावा यो मनको साथी
हिमालको त्यो चिसो हावा यो मनको साथी
आज नै रोपाइँ, भोलि नै रोपाइँ वैरीको रोपाइँमा
असारमा खाने दुधिलो मकै साउनमा खाने खिर
साउनमा खाने खिर,
(घरमा छैन शीतलु वचन यो मनमा छैन पीर)[२]
लागेछ असारै हनुमान ढोका खोलेर हेर लागेछ असार ।

(स्रोतः यज्ञबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ७१, गोरखा)

F ताल-संगिनी ३/४

1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
रे ग ग	ग रे -	ग प ध	नि सां -
सां नि ध	नि ध -	प मं रे	ग - -
ग प ध	नि सां -	नि ध प	मं ग -
ध़ नि़ ध़	सा सा -	सा - -	- - -
‖: ध़ नि़ ध़	प मं रे	ग मं रे	ग ग -
ध़ नि़ ध़	सा सा -	सा - -	- - - :‖ * २

४.३ लल्लोरी गीत

आऊ निदरी आऊ न
छुन्मुनु गर्दै आऊ न
बाबुको आँखामा पनि
अप्सराहरू ल्याऊ न ।

बाबुको आमा पनि
लुआ धुन गाको छ
तात्तातो बुबु ल्याउने छ,
बाबुलाई अनि ख्वाउने छ
आऊ निदरी आऊ न
छुन्मुन गर्दै आऊ न
बाबुको आँखामा पनि
अप्सराहरू ल्याऊन ।

बाबुको आमा पनि
घाँस र काट्न ग'को छ
तात्ताले बुबु ल्याउनेछ
बाबुले पनि खानेछ
आऊ निदरी आऊ न
छुन्मुनु गर्दै आऊ न
बाबुको आँखामा पनि
अप्सराहरू ल्याऊ न

बाबुको आमा पनि
झाँतो र पिन्न ग'को छ
तात्तातो बुबु ल्याउने छ
बाबुले पनि खानेछ
आऊ निदरी आऊ न
छुन्मुनु गर्दै आऊ न
बाबुको आँखामा पनि
अप्सराहरू ल्याऊ न । (स्रोतः काले गन्धर्व, वर्ष : ६९, कास्की)

D ताल-संगिनी ३/४

स्थायी	१ २ ३	४ ५ ६		
	॥:सा - -	ग ग -	सा - -	नि़ प़ -
	सा सा सा	ग ग -	सा - -	नि़ प़ - :॥
	॥:सा सा -	ग म -	प - -	प - -
	नि नि नि	प प -	प ग -	म - -
	प प प	म म म	ग म ग	प - -
	ग म ग	सा सा रे	सा - -	सा - -
	सा सा -	ग म -	प - -	प - -
	नि नि नि	प प -	प ग - -	म - -
	ग ग म	प म प	ग म ग	प - -
	ग म ग	सा सा रे	सा - -	सा - -

४.४ दाइँ गीत 'क' (गण्डकी प्रदेश)

मियाको टुपामा परालको चान्द्रो
गोरु खेद्ने केटालाई खसीको आन्द्रो
हो बरतु हो ।

मियाको टुप्पामा बसिहाल्यो कोइली
गोरु खेद्ने केटालाई घिउको चोइली
हो, हो वरतु हो

असविरे झरुवा बारबिसे रास
चम्फै फुल्यो लङ्कैमा बास
हो, हो वरतु हो
काग क्वैली वनमा झसेङ्ग मनमा
पङ्खीमा राम्रो मजुर
हिँड्दामा डुल्दामा सही सकल देखिन्छ
झल्झली देख्छु हजुर ।
हो, बरतु हो । (स्रोतः काले गन्धर्व, वर्ष : ६९, कास्की)

D ताल-समला ४/४

| १ २ ३ ४ | १ २ ३ ४ |

| सा सा - सा रे रे | ग ग - ग ग रे |

| - - - - |

| सा सा - सा रे सा ग | रे रे - सा सा सा |

| - - सा सा सा सा |

| सा - ग रे रे रे ग | सा - रे सा सा सा सा |

‖: सा सा - सा रे सा | ग ग - ग ग रे |

| - - - - |

| सा सा सा सा रे - ग | रे रे - सा सा - |

| - - - - :‖

| सा - ग रे रे रे ग | सा - रे सा सा सा सा |

४.५ दाइँ गीत 'ख' (कोसी प्रदेश)

सिमाल चरी घुमेर आइन्
हो हो नि लाले हो हो
हो हो नि तारे हो हो ।

घुमीमा घुमी दाइँ नि हाल
गरला कुल्ची दाइँ नि हाल
हो, हो नि लाले हो, हो
हो, हो नि तारे हो ।
अखने हाली उखन्ने माथि
पराल झिकी भारीमा बाँधी
हो हो तारे हो हो
हो हो नि माले हो हो ।

सिमाल चरी बासमा बसिन्
आसमा ल्याइन् रासमा बसिन्
लछिन ल्याइन्
हो हो नि तारे हो
हो हो नि माले हो हो ।

छिटोमा छिटो हिँड न भाइ हो
राम्रोसँग पराल माडी
हो हो नि तारे हो हो
हो हो नि माले हो हो ।

खाजामा ल्याइन् घरमा भेटी
गोरुलाई नि फुकाइदिए
कान्लामा चरी घाँसमा ख्वाई
सुनकी चरी उडेर आइन्
रासमा बसिन्
हो हो तारे हो
हो हो नि माले हो ऽऽऽ हो । (स्रोतः काले गन्धर्व, वर्ष : ६९, कास्की)

F# ताल-संगिनी ३/४

स्थायी	१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
	रे रे रे	रे ग रे	रे रे सा	सा सा -
	ग़ प़ प़	ध़ नि़ ध़	ध़ रे -	रे ग -
	रे रे रे	सा सा -	सा - -	- - -
अन्तरा- १				
	ग़ प़ प़	ध़ नि़ ध़	ध़ ध़ ध़	ध़ ध़ -
	रे रे रे	रे ग रे	रे रे सा	सा सा -
	ग़ प़ प़	ध़ नि़ ध़	ध़ ध़ ध़	ध़ ध़ -
	सा रे सा	सा सा -	सा - -	- - -
अन्तरा- २	ग़ प़ प़	ध़ नि़ ध़	ध़ ध़ ध़	ध़ ध़ -
	ध़ ध़ ध़	ध़ नि़ ध़	ध़ ध़ -	प़ प़ -
	ग़ प़ प़	ध़ नि़ ध़	ध़ रे -	रे ग -
	रे रे रे	सा सा -	सा - -	- - -

F#

४.६ घैया गोड्दा गाइने गीत

जेठ र मासको यति चर्को घाम के का लाई घैया गोड्दी छौ है
हामरो बाबा, हामरो आमा कता गए होलान् तिमीले भन्देऊ है
तिमीले भन्देऊ है
हामरा बाबा हामरा आमा कता गए होलान् तिमीले भन्देऊ है ।
हजुरको बुबा हजुरको मुमा घाम सिमाल भए है
हजुरको बुबा हजुरको मुमा घाम सिमल भए है
घाम सिमल भए है
हजुरको बुबा हजुरको मुमा घाम सिमल भए है
हामरा दाजै सिरी कृस्न दाजै कता गयौ भन्देऊ है
हजुरका दाजै सिरी कृस्न पनि गाई दुन गए है

गाई दुन गए है
हजुरका दाजै सिरी कृस्न पनि गाई दुन गए है
हामरा भाइ, हामरा पनि ती माइला भाइ कता गए भन्देऊ है
हजुरका भाइ रामबादुर पनि काशी न्वाउन गए है
काशी न्वाउन गए है
हजुरका भाइ रामबादुर पनि काशी न्वाउन गए है
हामरा भाइ त्यो कान्छो भाइ कता गए भन्देऊ है
हामरा भाइ पियारो कान्छो कता गए भन्देऊ है
कता गए भन्देऊ है
हजुरको पियारो त्यो कान्छो भाइ स्कुल पढ्न गए है ।
हामरो बैनी लछिमी पनि कता गइन् भन्देऊ है
हामरो बैनी लछिमी पनि कता गइन् भन्देऊ है
कता गइन् भन्देऊ है
हजुरको बैनी लछिमी पनि पानी भर्न गइन् है ।
हजुरको बैनी लछिमी पनि पानी भर्न गइन् है ।
हामरो भाइ ब्वारी गौतम नाना कता गइन् भन्देऊ है
हामरो बुहारी त्यो माइली बुहारी कता गइन् भन्देऊ है
कता गइ भन्देऊ है
गोठको गाई फुकाएर पनि गोठालो त गइन् है
गोठालो त गइन् है
गोठको गाई फुकाएर पनि गोठालो त गइन् है ।
(स्रोत : डिलमाया गन्धर्व गन्धर्व, वर्ष : ६९, चितवन)

C# ताल-संगिनी ३/४

स्थायी	१ २ ३	१ २ ३	१ २ ३	१ २ ३
	ग म प	म ग -	ग सा सा	- - -
	नि़ नि़ सा	नि़ - -	नि़ प़ प़	- - -
	प़ नि़ सा	ग - -	म ग सा	- - -
	ग सा सा	- रे -	सा - -	- - -
अन्तरा	ग म प	म ग -	ग सा सा	- - -
	नि़ सा रे	नि़ प़ -	नि़ - प़	- - -
	प़ नि़ नि़	सा रे -	सा नि़ प़	- - -
	प़ नि़ नि़	सा रे -	रे नि़ सा	- - -
	प नि़ नि़	सा - -	ग म प	- - -
	- - -	- - -		

४.७ घाँसे गीत - 'क'

हे

घाँस काटौँ हो डोको बोकेर
बसौँला है जोर मादल ठोकेर ।
लेखाली तरेली मिलेर
लाम्त माया धागो झैँ झेलेर,
पानी मुनि माछा झैँ खेलेर ।

हे

तिम्रो डोको मेरो छ खुर्पा
जाँ गए नि मयाले नबिर्स
लेखाली तेरली मिलेर
लाम्त भया धागोझैँ झेलेर
पानीमुनि माछा झैँ खेलेर ॥

गाममा चरी बेसीमा छुटिट्याउँ
मया तिम्लाई कसरी उछिट्याऊँ
लेखाली तरेली मिलेर
लाम्त मया धागोझैँ झेलेर
पानी मुनि माछाझैँ खेलेर ॥

हे

डोको नाम्लो बोकेर ठोरी जाऊँ
तिम्रो मया नभए मोरी जाऊँ
लेखाली तेरेली मिलेर
लाम्त मया धागोझैँ झेलेर
पानी मुनि माछाझैँ खेलेर ।

हे

गाममा चरी बेसीमा घाम छ र

मया तिम्लाई काँ जान मन छ र
लेखाली तरेली मिलेर
लाम्त मया धागोझैँ झेलेर
पानी मुनि माछाझैँ खेलेर

हे

यो मायाको सम्झना मलाई
कैले पनि आएन ज्यान पलाई
लेखाली तरेली मिलेर
लाम्त मया धागोझैँ झेलेर
पानी मुनि माछाझैँ खेलेर । (स्रोतः काले गन्धर्व, वर्ष : ६९, कास्की)

D ताल-झ्याउरे ६/८

१ २ ३ ४ ५ ६	१ २ ३ ४ ५ ६
धृ - - सा - - ||; रे रे - रे रे सा
सा - - ग रे सा	धृ धृ - सा धृ -
रे रे - रे सा -	सा - सा ग रे सा
धृ - - सा - -	सा - - - - - :|| * २
|: रे - रे - रे सा	सा - सा ग रे सा
धृ धृ - धृ - - :|| * २
रे - रे रे रे सा	सा - सा ग रे सा
धृ - - सा - -	सा - - - - -

४.८ घाँसे गीत

पानी न पऱ्यो झिमीमा झिमी
आयो पानी दर्केर
हिजोमा राती भन्नै मऱ्या साथी
ठिमीमा गाग्रो पड्केर लौन मेरो हजुर

तिनमा सहर नेपालभन्दा पर
थानकोटको एक्ले वर लौन मेरो हजुर
कलिको मया एकैछिनलाई हुन्छ
लाइदेऊ मया जुनीभर लौन मेरो हजुर

त्रिशूली गङ्गा बढी आयो दङ्ग
बगाई ल्यायो गेगरु
काँकरी भए चिरी हेर्ने थिएँ
करिमले के गरुँ ।

ऐलेको साल बिहे गर्नुपर्च
सात वर्षकी गोमालाई
नगरी खानु न मरी जानु
दोमन दोमन भयो मलाई ।

(स्रोतः हरिशरण नेपाली काठमाडौँ, वर्ष : ६२, काठमाडौँ)

F# ताल-झ्याउरे ६/८

| १ २ ३ ४ ५ ६ | १ २ ३ ४ ५ ६
सा - सा ग - -	म ग - रे - सा	सा - - - - -
सा - सा ग म -	प - नि - सां -
सां - ध प मं -	प ध प - - -
सा - सा ग म -	प - नि - - -
सां - - - - -
सा सा - ग ग -	म ग - रे सा -
सा - - - - -

४.९ बेसीमा काम गर्दा गाइने गीत

काम गर्न नजाऊँ भने सतर दिनका भोका छन्
बेसीमा जाम्त भने बाला पछ्याउँछन् ।

खाटैमा बसने ससुरा मेरा बाबा
मेरो बाला दुर्जोधनलाई हेरिदेऊ न है ।

नजिकै आउँदछ अल्लर बल्लर गर्दछ
मेरो बाला दुर्जोधनलाई कुछु धन्दा छ ।

भान्सामा बसने सासू र मेरी आमा
मेरो बाला दुर्जोधनलाई हेरिदेऊ न है ।

बेसीमा नजाऊँ भने सतर दिनका भोका छन्
बेसीमा जाम्त भने बाला पछ्याउँछन् ।

खाटैमा बसने जेठाजु मेरा दाजै
मेरो बाला दुर्जोधनलाई हेरिदेऊ न है ।

भान्सैमा बसने जेठानी मेरी दिदी
मेरो बाला दुर्जोधनलाई हेरिदेऊ न है ।

भान्सैमा आउँदछ अल्लर बल्लर गर्दछ
मेरो बाला दुर्जोधनलाई कुछु धन्दा छ ।

माइतैमा आएकी आमाजू मेरी दिदी
मेरो बाला दुर्जोधनलाई हेरिदेऊ न है ।
नजिकै आउँदछ अल्लर बल्लर गर्दछ
मेरो बाला दुर्जोधनलाई कुछु धन्दा छ ।

झ्यालैमा बसने नन्द र मेरी बैनी
मेरो बाला दुर्जोधनलाई हेरिदेऊ न है । (स्रोत : धनमाया गन्धर्व, वर्ष : ५९, गोरखा)

ताल-समला $\frac{४}{४}$

१	२	३	४	१	२	३	४
रे	प	-	धप	म	म	प	-प
प	पम	रे	रेसा	सा	रेसा	नि़	-
नि़सा	रे	-	म	प	पम	रे	रेसा
सा	-रे	सा	सा	सा	-	-	-

४.१० दाउरा काट्न वन जाँदा गाइने गीत

डोकोमा बुन्नु चुयाको
तिलारी दिम्ला मुआको
भनेको मैले यै हो ।

दाउरा न बोक्ने दाउरेनी दिदी
घरमा काँ हो भनन हो
सुनेर बसेँ आँटेर हेरेँ
सुन न सुन मनको कुरा
राम्ररी गुन हो नानी हो ।

मेरामा कुरा सुन्छौ त भनी राम्ररी सुन मनले गुन
दाउरामा खोज्न आएकी म त डोकामा दाउरा बोकेकी छु त
डोकामा दाउरा देख्दामा खेरि के भनी सोध्यौ भन त मलाई हो ऽऽ ।

अरूण पारि हामरो घर डुङ्गामा चढी जानु छ पारि
डोकामा दाउरा नलैदे पराईको घरमा बासै पाइँदैन हो
साइँला, माइँला,पराई घरमा बासै पाइँदैन हो ऽऽ । (स्रोतः भरत नेपाली, वर्ष : ६९, काठमाडौँ)

F# ताल-संगिनी ३/४

स्थायी	१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
	ध़ सा नि़	ध़ ध़ -	रे रे -	ग - -
	ग ग रे	सा सा नि़	ध़ ध़ -	रे - -
	ध़ ध़ ध़	ध़ नि़ ध़	ध़ ध़ -	रे - -
	ग ग रे	सा सा -	सा सा -	- - -
अन्तरा	||: ग़ प़ प़	ध़ नि़ ध़	ध़ ध़ -	प़ - - :||
	रे रे रे	रे ग -	सा रे रे	सा - -
	प़ प़ प़	ध़ नि़ -	ध़ ध़ ध़	ध़ - ख
	ध़ ध़ नि़	ध़ सा -	ग रे सा	सा सा -
	सा - -	- - -		

४.११ बाली लगाउने जागरण गीत

हे गौँ चामल मकै, खाने खान्छन् नखाने चै भोकै, सुनको थालीमा
म पनि लाउँछु गहुँ यसै पालीमा

गामैपिच्छे सिँचाईलाई अब चाहियो कुलो
राजा माराज भन्दा पनि किसान हो ठुलो
खेतीबाली लगाउनलाई सबले गर मन
अनि दुःख हुने छैन घरमै हुन्छ खान
आलु, लसुन, जहुँ, गहुँ विकास गर्न थाल
चैत पनि लाग्दाखेरि रोपाइँ गरिहाल
चैतमा रोपेको धान असारमा काटेर न्वाइँ खान सुनको थालैमा
म पनि लाउँछु गहुँ यसै पालीमा

मुरीतोला सुन भयो दश पाथीमा बाला
बाँचेदेखि पछि लाउँला पैला पेटै पाल

गरीबले लगाउनलाई सबले गर मन
अनि दुःख पर्ने छैन घरमै हुन्छ खान,
पुऱ्याइकन दुईचार पाथी साहुको घर माथि
थोत्रो डोको मैलो बर्को गरीबको ताँती
बेलुकीको झम्के साँझमा घरजम गर्ने साथी
मर्दाखेरि राख्छन् अरे उसकै छातीमाथि
जेथा खोज्न गरीबको ताँती चामल भर्छन्
रात्माने झम्पाथी सुनको थालीमा
म पनि लाउँछु गहुँ यसै पालिमा । (स्रोतः कृष्णबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ५०, गोरखा)

स्थायी G# मध्यलय, आठ मात्रा

|:| - प ग ग	| रे रे - - |:|
| रे ग प ग	| प -ध प ग |
| रे रे - -	| ग गप रे रे |
| सा - - -	| - प ग ग |
| रे रे - -	| ग गप रे रे |
| सा - - -	| - - - - |

(बाँकी अंश भट्याइएको छ, त्यसपछि स्थायी अंश जोडिएको छ ।)

४.१२ गोठालो जाँदा गाइने गन्धर्व गीत

मेरा दाउरा उनको घाँस भारी
यौटै थियो बिसाउने चौतारी

हेट हजुर म भनुँला राम राशि हेट
कामकाजले पूर्व पश्चिम जोगैसाले भेट
लाख रुपियाँ खर्च गऱ्यो थाका भन्सारलाई
दिन काट्नु र काल पर्खनु यस्तै संसारलाई ॥

यो मयाले भनेको बात
ऐले मलाई लाइराछ मन खास
मेरा दाउरा उनको घाँस भारी
यौटै थियो बिसाउने चौतारी ॥

कवै दिनमा देखादेख हुन्थ्यो कुनै बेला
लाग्न गयो पापी दिनमा आनन्दको मेला
सधैँ भरि आँखाबाट भो गएर आँसु
तै दिनदेखि सुक्दै गयो जीवनको मासु

मालाई भनी दिल बस्यो चट्ट
तिमी नानी बोल्दिनौ पटक्क
मेरा दाउरा उनको घाँस भारी
यौटै थियो बिसाउने चौतारी ॥

दुइ दिनको रङ्गचङ्ग जोबन पापी राज
मन परेको घरबार छैन धन भनेको खाजा
मनका कुरा सम्झी ल्याउँदा मालाई मात्र
हो कि हजुर सबलाई पर्छ बाधा

पापी मनमा के थियो के थियो
बैगुनीलाई बाटैमा भेटियो ।
मेरा दाउरा उनको घाँस भारी
यौटै थियो बिसाउने चौतारी । (स्रोत : काले गन्धर्व, वर्ष : ६९, कास्की)

D ताल-झ्याउरे ६/८

| १ २ ३ ४ ५ ६ | १ २ ३ ४ ५ ६ |

||: ध़ ध़ - ध़ - नि़ | रे - - ग - - |

| प - प रे ग प | रे ग रे - - - |

| ध़ - ध़ ध़ - नि़ | रे - - रे ग प |

| रे - ध़ - नि़ - | रे ग सा - - - |

| सा - - - - - :|| * २

१. प प प प, म म ध, प प ग ग, रे रे ऽ ऽ ऽ

२. रे रे रे रे, रे ग रे प, रे ग ग रे, रे रे ऽ ऽ ऽ

३. प प प प, प प ग प, रे ग ग रे, रे ग ऽ ऽ ऽ

४. ध़ ध़ ध़ नि़, ध ध सा सा, ऽ ग, ग ग सा रे ध, सा सा

५.संस्कारगीत

५.१ बच्चा जन्मिँदा गाउने गीत

पिता माता घाम छेल्ने छाता
सुमेरुझैँ घरको शोभिता ।

पुत्र छैन धर्म गरो वर्तन पायो बल्ल
कर्म सही हुन गयो दस मैना तल्ल
हिन्न हुन्न पेट पनि सङ्कष्ट भो धेर
जन्महने बेला भयो बेथा लाग्छ धेर
कोहीलाई सारा कष्ट पर्दा पाइँदैन मनमर्दन
जन्म्यो भनी खुसी हुँदा आनन्दमा पर्छन् ।

पिता माता घाम छेल्ने छाता
सुमेरुझैँ घरको शोभिता ।

अनन्दको सनुसारमा बस्यौँ दस मैना
इन्द्रजालले बाँध्यो आमा देख्नु कतै छैन ।
गर्भरूपी सनसार सातै उखालेर
झिक्यौ आमा पिर्थिवीमा ईश्वर पुकारेर
आमा तिम्रो दूधको भार पिएर नि तरुँला संसार
पिता माता घाम छेल्ने छाता
सुमेरुझैँ घरको शोभिता । (स्रोतः घनराम गन्धर्व, वर्ष : ७१, चितवन)

E ताल-समला ४/४

१	२	३	४	१	२	३	४
-	नि़ सा	- रे	ग	-	प	प म	म ग
रे ग	ग रे	सा नि़	ध़	-	ध़ नि़	- सा	ग
रे	रे	ध़	नि़	सा	- रे	रे	सा
सा	-	-	-				

१. (प प म ग प प म ग ग प म ग रे रे ऽ

२. ग म ग रे सा सा रे ग ग म ग रे सा सा) * ३

५.२ छैटीको गीत

जलथल पृथिवीमा सृष्टि मन्थन भए
जलशाही भगमान परम ब्रमा थिया
मनग्गे मनमा पर्भु मन्थन गरीकन
हजुरले जिती कर्म पाया आहा नि
छैटमका दिन भनी भावी लेख्नलाई
चित्रका गुप्त बसी लाए लेख्नकन
दाहिने चन्द्रमा लालबेला पारिकन
भगमानले दिएका बर्दान आहा नि ।

उहिले हेर भनिकन बुवाको चौखण्डमा नाम
सोही पोलना ठान्छु भनी बाबाज्यूको मनमा
मनकामनामा पर्भु दुधै बगन्छ
धर्मको चर्चा नि अझै गर्नुहुन्छ ।
ओल्लो दिए पल्लोलाई त पङ्गा भनिकन
ईसोरसित बिन्ती गर्नुहुन्छ आहा नि ।

कतिले छोरा भएनन् भनी सौदा लगाउँचन्
कतिले भागवत् लाउँचन् कति काशी जान्छन्
कति बनारस जान्छन् कति गोदाभरी जान्चन्
कति मुक्ति क्षेत्र जान्छन्
कर्ममा नभएदेखि छोराछोरी हुँदैनन्
हजुरका कर्ममा चाइने छोरा जन्मीकन
पारा कर्म त्यही हो, पारा कर्म
भगमान्ले दिएका बर्दान आहा नि ।
धन्न भनी मालिक तिमी धर्म सुर ज्ञान
नारान बिस्नु भगबानले दिएका बरदान
हजुरलाई त भाग्य दिए नि उनै नारयन
पुन्ने लुटेऊ नि कलि जुगमा ।

जल्थल मन्थन गरी कन सिरिस्टि जमाए
जलशाही भगमान परम् बर्मा थिए
मनकामनामा पर्भु मन्थन गरीकन
बाबाज्यूले जिती कर्म पाए

दान कर्म पुन्य कर्म हाँसी हर्क मन
अर्का जुनी बैकुण्ठमा पाम्ला भनी कन
ईश्वरले दिन्छन् बरदान आहा नि
धन्न भनी मालिक तिमी धर्म सुर ज्ञान
तेतीस कोटि देवताको आसिस बरदान
मनकाङ्क्षे पुराइदेऊ न ईश्वर भगमान
बढी आओ धर्मको सन्तान नि ।

कतिले बाटो बनाउँचन्
कतिले धर्मशाला थाप्चन्
कतिले चाइने चौमासिक बर्त बस्चन्
कर्ममा नभएदेखि छोराछोरी हुँदैनन्
हजुरको कर्ममा छोरा जन्मेर
छैटौं गर्नुभयो बड हर्क मन
अर्का जुनी पाम्ला भनी कन आहा नि
धन्न भनी मालिक तिमी धर्म सुर ज्ञान
तेतीस कोटि देवताको आसिस बरदान
मनकाङ्क्षे पुराइदेऊ न ईश्वर भगमान
बढी आओ धर्मको सन्तान नि ।

अवनिमा नि राम पर्भु
कतिले छोरा भएनन् भनी धान्ने पर्व गर्छन्
कतिले छोरा भएनन् भनी सौदा लगाम्छन्
कतिले छोरा भएनन् भनी भागवत् लगाउँछन्
कतिले छोरा भएनन् भनी धर्मशाला थाप्चन्
हजुरको कर्ममा चइने छोरा जन्मनुभयो ।
बाली बैस छोरा जन्मे तै हो हर्क मन
अर्को जुनी बैकुण्ठमा पाम्ला भनी कन
ईश्वरले दिएका बरदान आहा नि
धन्न भनी मालिक तिमी धर्म सुर ज्ञान
तेत्तीस कोटि देवताको आशिष् बरदान
हजुरको छोरालाई त भनी भागमानले दिउन् बरिदान
बढी आओ धर्मको सन्तान नि । (स्रोतः टेकबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ७०, चितवन)

आठ मात्रा समला G

सां	सां	सां	सां	सां	सां	सां	सां
ज	ल	थ	ल	पृ	थि	वी	मा
नि	रें	सां	नि	ध	-	ध	-
सृ	ष्टि	मन्	थन्	भ	ऽ	ए	ऽ
ध	ध	ध	ध	प	प	म॑	गरे
ज	ल	शा	ही	भ	ग	मा	न
ग	प	ग	रे	सा	सा	ऽ	ऽ
प	रम्	ब्र	मा	थि	या	ऽ	ऽ
ग	पध	सां	सां	सां	सां	नि	रें
म	नग्गे	मन्	मा	प	र्भु	मन्	थन
सां	नि	ध	ध	ध	ऽ	ध	ऽ
ग	रि	क	न	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
ध	ध	ध	ध	प	म॑	ग	रे
ह	जु	र	ले	जि	ती	क	र्म
ग	रे	सा	सा	सा	-	-	-
पा	या	आ	हा	नि	ऽ	ऽ	ऽ
ग	पध	सां	सां	सां	सां	नि	रें
छै	टम्का	दि	न	भ	नी	भा	वी
सां	नि	ध	ध	ध	-	ध	-
लेख्	न	ला	ई	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
ध	ध	ध	-	पम॑	ग	ऽ	रे
चि	त्र	का	ऽ	गुप्त	ब	ऽ	सी

ग	प	ग	रे	सा	-	-	-
ला	ए	लेख्	न	क	न	ऽ	ऽ

ग	प	ध	सां	सां	सां	सां	सां
दा	हि	ने	चन्	द्र	मा	ला	ला

नि	रें	सां	नि	ध	-	ध	-
बे	ला	पा	रि	क	ऽ	न	ऽ

ध	ध	प	म॑	ग	रे	ग	प
भ	ग	मान्	ले	दि	ए	का	बर्

ग	रे	सा	ध़	सा	-	-	-
दा	न	आ	हा	नि	ऽ	ऽ	ऽ

अन्तरा अंश तालविहीन रूपमा भट्याइएको छ । उपर्युक्त स्वरलहरीका आधारमा अन्तरालाई भट्याएर गाउन सकिन्छ ।

५.३ न्वारान गीत

राखिदेऊ न गुरुजीले नाम, स्वामी राज्यै हो
तिमी छैनौ सर्जाम कहाँ पाम ।
उँधो जाँदा देखेथैं सुन्तलाको बिरुवा
उँभो आउँदा हलकिरयो ।
उँभो नि आउँदा हलकिरह्यो (स्वामीराज्यै हो
तिमी बिना जोवन ढल्किगयो ।
खाइदेऊ बाला दसैधारा दुध
दिसाबाट फुकाउँला भोक तिर्खा लगला
(खाइदेऊ बाला दसैधारा दुध)[२]
दिसाबाट फुकाउँला भोक तिर्खा लगला
उँधो जाँदा देखेथैं सुन्तलाको बिरूवा
उँभो आउँदा हलाकिरयो
उँभो नि आउँदा हलकिरह्यो स्वामीराजै हो
तिमी बिना जोवन ढलकिगयो । (स्रोत :अमृत गन्धर्व, वर्ष : २६, गोरखा)

आठ मात्रा, मध्य लय, F#

स्थायी

| - गग ग रे | ग प नि ध | नि नि ध पम | ग ग मग रे |

| ग ग रे गम |ग ग सा सा | सा - - - | ग पनि नि ध |

| नि नि ध पम | गरे गरे रे - ||: प प ध पम | ग गरे गम गरे |

| ग ग रे सानि | ध नि- गरे गम | ग ग सा सा | सा - - - :|

(अन्तरा पनि यसरी नै गाउने)

५.४ व्रतबन्धको गीत

जय गणपति नामा सिद्धि गरे गणेश
एसको बर्तमन् सम्पन्न होस् भगवान
जय सिद्धि गरे गणेश ।
साली धानको अछिता माली गाईको दही
मुछिमुछी टिको लगाइदेऊ ।
जेठी मेरी दिदीलाई सुपारीको निम्तो
भान्जाजिउलाई काँधै चडाइदेऊ । (स्रोतः गणेश गन्धर्व, वर्ष : ५५, कास्की)

आठ मात्रा, 'समला' D

स्थायी	प़	प़	ध़	ध़	सा	सा	ग	- रे
	ज	य	ग	ण	प	ति	ना	ऽ मा
	ग	-	-	-	ध	- प	ग	रे
	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	सि	द्धि	ग	रे
	- सा	ग	-	-	रे	-	-	-
	गे	णे	ऽ	श	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
	रे	ग	रे	सा	ध़	-	प़	-
	एस्	को	व	र्त	मन	ऽ	ऽ	ऽ

अन्तरा	प़	ध़	सा	सा	-	-	-	-
	सम्	पन्न्	न	होस्	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
	प	प	ध	प	ग	रे	ग	-
	सा	ली	धान	को	अ	छि	ता	ऽ
	रे	ग	रे	सा	ध़	-	-	-
	मा	ली	गाइ	को	दू	ऽ	ध	ऽ
	प़	ध़	सा	ग	रे	सा	ध़	सा
	मु	छि	मु	छी	टी	को	ल	गाइ
	सा	-	-	-	-	-	-	-
	दे	ऊ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ

५.५ छोरी माग्न जाँदाको गीत (क)

लिनी लिने हो लिनै पर्च
दिनी दिने हो दिनै पर्च
भला कुटुम्ब तिम्रो हाम्रो सारतार
आहा हाम्रो-तिम्रो सारतार

ससुराली राजा होऊ पर माइत
छुल्याको कुरा सुनी नभए दुष्ट
तिम्रो हाम्रो चौरासी नरकमा पर्लान्
फाल्नु छइन भन्चन पर माइत राम । (स्रोतः खिमबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ८६, कास्की)

ताल - दादरा (छ मात्रा) सा-C

स्थायी	नि नि सा	नि रें नि	नि ध प	
	लि नी लि	ने हो लि	नै प र्च	
	नि नि सा	नि रें नि	नि ध प	
	दि नी दि	ने हो दि	नै प र्च	
	ध रें सा	नि प –	प म प	ग – –

भ ला कु   टु म्ब ऽ   ति ऽ म्रो   हा म्रो ऽ

ग – रे	नि सा	ग -म प	ध- रें –
सा ऽ र	ता र ऽ	आ ऽ ऽ	हा ऽ ऽ
सां – नि	प – ग	म – ग	सा – सा
ति ऽ म्रो	हा ऽ म्रा`	सा ऽ र	ता र ऽ

अन्तरा→

गं गं गं	गं गं गं	सां सां –	नि नि रें
ससु रा ली	रा जा होउ	पर मा इत	ऽ ऽ ऽ
सां सां सां	नि ध –	ध रें नि	सां – –
ससु रा ली	रा जा होउ	पर मा इ	त ऽ ऽ
नि नि नि	सांसां नि रे	निनि सां नि	ध प –
छु ल्या को	कुरा सु नि	न भ ए	दु ष्ट ऽ
नि नि नि	सांसां नि रें	निनि सां नि	ध प –
ति म्रो हा	म्रो चौ रा	सी न खु	मा प र्लान्
सांनि ध प	पप म ग	ग रे ऽ	गम प –
फाल्नु छै न	भन्चन् प र	माइ त राम्	ऽ ऽ ऽ

५.६ छोरी माग्न जाँदाको गीत (ख)

भला कुटुम्मै इस्टकै पाउ ध्याई आयौ
पुन्ने धर्म तिमीलाई नि पुत्रको वर पाई ।
एक चित्त र एक मन म त आएँ तिम्रै शरण
भला वृक्छेको बासन चल्यो लङ्कासम्म ।
भलाकुटुम्म
भलाकुटुम्मै इष्टकै पाउ ध्याई आयौ
पुन्ने धर्म तिमीलाई नि पुत्रको वर पाई ।
वरिपरि गाइने बसी धेरै गर्छन् जाल
जुनी नै बितेको भनी पाउँदैनन् चाल
छोरीको जात मयाको घर
पाँचै वर्षमा कन्नेदान गर
दिनी धन नि दिनै पर्च सार तार
भलाकुटुम्म

भलाकुटुम्मै इष्टकै पाउ ध्याई आयौ
पुन्ने धर्म तिमीलाई नि पुत्रको वर पाई ।

जन्म दिनीले कर्म दिन पर्च
बा, मोहातारी तिमी आफैं जान
पराईका कुरा सुनी पहिलेको
तर भड्काउनु निको छैन
भला कुटुम्म
भला कुटुम्मै इस्टकै पाउ ध्याई आयौ
पुन्ने धर्म तिमीलाई नि पुत्रको वर पाई । (स्रोतः लालबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ८१, गोरखा)

D   ताल-झ्याउरे   ६/८

| १ २ ३   ४ ५ ६ | १ २ ३   ४ ५ ६
E
सा सा, सा सा, सा सा	सा सा - सा - -
सां - नि ध - प	मं - ग ग - -
ग म प ध - -	रें रें नि सां - नि

| ध - मं   प - मं | ग म ग   सा - सा |
| सा - -   - - - |

१. प सां नि सां सां सां सां सां सां सां सां सां सां प
२. प सां नि सां नि सां नि ऽ ध ऽ ध ऽ प ऽ प ऽ प ऽ
३. सां सां सां सां सां, सां सां सां सां प
४. सां सां सां सां रें नि नि ध नि ध ध प प ऽ
५. सां सां सां सां नि नि ध प
६. प   ध प मं ग - ग ग रे सा सा ऽ

५.७ विवाहसम्बन्धी माहालहरू

५.७.१. दुलाहा अन्माउँदा दुलाहातर्फ गाइने माहाल

बाटाघाटा पुगे बालै भोकै तिर्खा लाग्ला नि
खाइदेऊ बाला दसै धारा दूध ।
बाटाघाटा नबसे बाला झरी बादल लाग्ला नि
पुगे बाला राजै दरबार ।

५.७.२.जन्ती आइपुग्दा दुलहीतर्फबाट गाइने माहाल

मधेशको तोरिया त पहाडमा उबज्यो
घस हरे बालिके नि बुकुवाको रङ
तगरीको रिमिझिमी आागनीमा आइपुग्यो
मिचिसक्यो नगरीको लोक ॥

५.७.३. दुलाहा पर्सिंदा गाइने माहाल

साली धानको अछिता
माली गाईको दूध हो
पर्सिदेऊ न बरमाजीले
भलै अछिता । (स्रोतः टेकबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ७०, चितवन)

४.२.७.२.२ माहाल ताल समला $\frac{४}{४}$

स्थायी	१	२	३	४	१	२	३	४
	सा	सा	सा	सा	-	ग	ग	रे
	सा	नि	सा	-	-	-	-	-
	सा	-	ग	-	रे	-	सा	-
	-	सा रे	सा	नि	प	-	-	-
	-	नि़	नि़	नि़	सा	-	सा	ग
	-	रे	सा	नि़	ध़	प़	प़	-

अन्तरा

सां	सां	गं	गं	-	प	म	ग रे
ग	-	ग	-	-	-	-	-
सां	सां	गं	गं	-	रें	सा	नि
ध़	प़	प़	-	प़	-	-	-

-

मात्रा-६, ताल-३/४- सा-F

सा सा प	-प धम प	नि - धप ग	म
सा ली धा	ऽ न का ऽ	अ ऽ छि	ऽ ऽ ता

– – –	– – –
ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ

ग – –	मध पध –	प – – –	मग म
मा ऽ ऽ	ली ऽ ऽ	गा इ ऽ ऽ	को ऽ

| म – – | प ग रे |
| ऽ ऽ ऽ | दु ध ऽ |

| सा- सा – | नि – – | – – – | – – – |
| हो ऽ ऽ | ऽ ऽ ऽ | ऽ ऽ ऽ | ऽ ऽ ऽ |

| नि नि रे | म | – | – – ध | प ध म प
| प र्सि ऽ | देउ न ऽ | ऽ ऽ ऽ | ऽ ब र |

| ग रे – | सा – – |
| मा ऽ जी | ऽ ऽ | ऽ

| प ध म | प ग रे | म – ग | रे सा – |
| ले ऽ – | भ ल ऽ | इ ऽ अ | ऽ छि ता |

| सा – – | – – | –
| ऽ ऽ ऽ | ऽ ऽ ऽ |

५.८ बेहुली अन्माउँदाको गीत (क)

आज त मालाई लिन आए,
बसिरहुँ मया बैनी हो छोडी जाउँला तिम्रो देश
छोडी जाउँला तिम्रो देश
बसिरहू मया बैनी हो आज त मलाई लिन आए
छोडी जाम्ला तिम्रो देश ।

पाथीभरि गहना मानाभरि सिन्दुर नि
बोल माया मानाभरि सिन्दुर नि
एकै मुठी सिन्दुर हाल्दा गयो तिम्रो जिउ, बसिरहु मया बैनी हो
आज त मालाई लिन आए ।

कान्छा भाइलाई साथमा पठाइदेऊ,रुन्चे खाजा झट्टै बनाइदेऊ
कठै मेरी आमै ए हो कान्छा भाइलाई साथमा पठाइदेऊ
रुन्चे खाजा झट्टै बनाइदेऊ, कठै मेरी आमै ए है
कान्छा भाइलाई साथमा पठाइदेऊ

पश्चिमै औलो लागि जाला
ठोलामे चुलठी झरिजाला कठै मेरी आमै ए हो डोलामे
चुलठी झरिजाला ।

खसी जाला, झरी जाला र झरी जाला कठै मेरो सान्नानी ए हो
डोलामे चुलठी झरिजाला ।
ढुकुरले कह्यो समाचार कठै मेरी सान्नानी
दिनदिन पाछौं लोकाचार कठै मेरी सान्नानी
दिनदिन पाछौं लोकाचार ।

D समला-ताल $\frac{४}{४}$

१	२	३	४	१	२	३	४
सां	सां सां	सां	सां	नि	ध	ध नि	नि
ध	-	-	-				
सां	सां सां	सां	सां	नि	ध	ध नि	नि ध
प म	ग	-	-				
सां	सां	सां	सां	नि	ध	ध नि	नि ध
प	म॑	ग	-	ग	-	रे	सा
सा	ध़	सा	सा	सा	-	-	-
सां	-	सां	सां	नि	-	ध नि	नि
ध	-	-	-				
सां	-	सां	सां	नि	ध	ध नि	नि ध
प म॑	ग	-	-				

१	२	३	४	१	२	३	४
ध़	नि़	ग	-	प	-	नि	-
प	मं	ग	-	ग	ग ग	रे	सा
सा	ध़	सा	-	सा	-	-	-
ध	नि	ग	-	सां	सां	सां	-
सां	सां	सां	सां	नि	-	ध नि	नि
ध	-	-	-				
प	प	म	ग	ग	ग	रे	सा
सा	ध़	सा	-	सा	-	-	-

५.९ बेहुली अन्माउँदाको गीत (ख)

झलपानी तर्काइदेऊ
कति पो रै' छ माइतीको मन, मोहनी फर्काइदेऊ,
मोहनी फर्काइदेऊ, कति पो रै छ माइतीको मन
मन झट्टै दुलही अन्माइदेऊ

आकाशै मुनि गडुर पन्छी पत्तालमा बास छैन(पत्तालमा बास छैन
दिनेले दिन्छ खानेले खान्छ नखानेलाई लाज छैन(नखानेलाई लाज छैन
कति पो रै' छ माइतीको मन, मोहनी फर्काइदेऊ,
झलपानी तर्काइदेऊ
कति पो रै'छ माइतीको मन, मोहनी फर्काइदेऊ
झट्टै दुलही अन्माइदेऊ ।
कति पो रै'छ माइतीको मन मुहानी फर्काइदेऊ ।

आकाशै भरि नौलाखे तारा म भन्न सक्दिनँ
हातमा देखी गहभरि आँसु जाऊ भन्न सक्दिनँ । जाऊ भन्न सक्दिनँ
आकाशै भरि नौलाखे तारा म गन्न सक्दिनँ ।

तेहीमा तल यही नेपालैमा भुइँ फुल्यो चिउँडीको
कति र गरूँ दया र माया बराती हिनेको । बराती हिनेको
कति पो रै'छ माइतीको माया मोहनी फर्काइदेऊ ।
झल पानी तर्काइदेऊ
कति पो रै'छ माइतीको मन मोहनी फर्काइदेऊ ।

(स्रोतः अक्कलबहादु गन्धर्व, वर्ष : ६५, गोरखा)

F　　　　　　　　ताल-समला　　$\frac{४}{४}$

स्थायी	१	२	३	४	१	२	३	४
	‖: ग	प	-	प	प	-	ध	-
	सां	-	-	-				
	सां	सां	-	सां	सां	- नि	ध	-
	प	प	-	प	प	- म॑	ग	-
	ग	प	-	प ग	रे	- सा	सा	-
	सा	-	-	- :‖	* २			

अन्तरा

-	प	ध	सां	ध	प	प	ग
-	रे	ग	प	रे	- सा	सा	-
सा	-	-	-				

५.१० डोली थाप्ने बेलाको गीत

तिम्री त छोरी रुँदै रुँदै लैजाउँला रुवाई रुवाई
कता हो लहै मा ऽ बै तिम्री छोरी लैजाउँला ।।
सक्यौ नानी, सक्यौ नानी सक्यौ नानी
नुवाकोटे नानी गाजल लाउने तिम्रो बानी, सक्यौ नानी ।
खट्टीमाथि खुट्टो हालिदेऊ
खट्टीमाथि खुट्टो हालिदेऊ
जान्छु मेरी आमा ए हो,
कान्छा भाइलाई साथ पठाइदेऊ ।
जाँदा-जाँदै दाहिने पऱ्यो बर

रुन लाए बाउआमा धुरुधुरु
डोली थाप जन्ती हो दिन लाए, दिन लाए ।
एकै मुठी सिन्दुरले गयो तिम्रो जीउ
जान्नँ भन्छ्यौ सान्नानी उही हो गाजल लाउनी तिम्रो बानी

डोली थाप जन्ती हो दिनै लाए दिनै लाए
डोलीमा हालिदिए आमा बाबुले
दुलही रुन लगिन् धुरु धुरु नि
जानै पऱ्यो जानै पऱ्यो बिरानोको देश
होइन माइती राजै, सान्नानी हो गाजल लाउने तिम्रो बानी ।

(स्रोत : यज्ञबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ७१, गोरखा)

आठ मात्रा, मध्य लय

स्थायी

ग पध सां सां	नि ध नि ध
तिम् रीत छो री	रुँ दै रुँ दै
नि -ध नि ध	प मरे ग –
लै ऽ जा उँ	ऽ ला ऽ ऽ
ध सा ग –	ध ध नि –
क ता डो ऽ	मा ऽ बै ऽ
ध प म गरे	ग गग रे गरे
ति म्री छो री	रु वाइ रु वाई
सा ध सा –	सा – – –
ले जा उँ ऽ	ला ऽ ऽ ऽ
सां सां सां सां	सां सां रें गं
स क्यौ ना ना	स क्यौ ना नी

रें सां नि –	ध – – –
स क्यौ ना ऽ	नी ऽ ऽ ऽ
नि नि नि नि	ध – नि –
नु वा को टे	ना ऽ नि ऽ
ध प मरे –	ग ग रे सा
गा जल लाउ ने	ति म्रो बा नी
नि ध सा –	सा – – –
स क्यौ ना ऽ	नी ऽ ऽ ऽ

अन्तरा

सां सां सां सां	सां नि ध नि
ख ट्टी म ाथि	खु ट्टो हा ली
ध – – –	– – – –
दे ऊ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ
ध नि रे ग	ध – – नि
जा न्छु मे री	आ ऽ ऽ मा
ध प म रे	ग ग रे सा
ए ऽ हो ऽ	कान् छा भाइ लाई
नि ध सा सा	सा – – –
सां थं प ठाइ	दे ऽ ऽ ऽ

(बाँकी यसरी नै गाउने)

५.११ दुलही भित्र्याउँदाको गीत

दुलही - आएँ म त तिम्रै शरणमा आमै
आएँ म त तिम्रै शरणमा ।

दुलहाकी आमा - कति ल्यायौ हात्ती घोडा कति ल्यायौ सुसारे
हुन्नौ तेसै हाम्रो बुहारी ।

दुलही - हात्ती पनि ल्याइन बजै घोडा पनि ल्याइन
आए बजै तिम्रै शरणमा ।

दुलहीकी आमा - के लियायौ ब्वारी तिम्ले, के लियायौ सीप
हुन्नौ तेसै हाम्रो बुहारी ।

दुलही - छोड्देऊ आमै बालै भँडार ।

दुलहाकी आमा - गनाले रुझ्फाउँदै, सीपले भिजाउँछे
तब दिउँला बालै भँडार ।

दुलाहा - गनाले सझ्फाउली सीपले भिजाउली
छोड्देऊ आमा, तब दिउँला बालै भँडार ।

(स्रोतः डिलमाया गन्धर्व, वर्ष : ६७, चितवन)

bB दिपचण्डी ७/८

	१ २ ३	१ ५ ६ ७	१ २ ३	१ ५ ६ ७
बुहारी	रे रे -	रे ग ग -	- - -	- - ग म॑
	ग रे ग	रे सा सा -	सा - -	- - - -
सासू				
आमा	प़ प़ ध़	सा - सा -	- - -	- - रे ग
	रे सा -	सा - सा -	सा - -	- - - -
	रे रे -	रे ग ग -	- - -	- - ग म॑
	ग रे ग	रे सा सा -	सा - -	- - - -

५.१२ रत्यौली गीत (क)

आए है रामजी सीता लिएर
सीता लिएर कि पीत लिएर
आए है रामजी सीता लिएर
आए है रामजी सीता लिएर

हामीले किनेको गौदानको गाई
दुलहीलाई अगि लाई आए हाम्रा भाइ
आए है रामजी सीता लिएर
सीता लिएर कि पीत लिएर
आए है रामजी सीता लिएर

रतेउली खेलेर आँगनमा आई
दुलही लिएर आए हाम्रा भाइ
आए है रामजी सीता लिएर
सीता लिएर कि पीत लिएर
आए है रामजी सीता लिएर

जन्ते बाखो खाएर आए हाम्रा भाइ
दुलहीलाई अगि लाई आए हाम्रा भाइ
आए है रामजी सीता लिएर
सीता लिएर कि पीत लिएर
आए है रामजी सीता लिएर

यो मनको तिर्सना सक्दिन बिर्सन
आए है रामजी सीता लिएर
सीता लिएर कि पीत लिएर
आए है रामजी सीता लिएर । (स्रोत : काले गन्धर्व, वर्ष : ६९, कास्की)

C# ताल-झ्याउरे ६/८

| १ २ ३ ४ ५ ६ | १ २ ३ ४ ५ ६

| रे - रे ग - प | रे - रे सा धॖ - |

| रे - रे सा सा - | सा - - - - - |

||: सा - सा रे ग - | प - - ध प सां |

| ध - सां ध प - | ग - रे - - - :||

||: रे - रे ग - प | रे - रे सा धॖ - |

| रे - रे सा - सा | सा - - - - - :||

अन्तरा

||: सा - सा - सा - | रे - ग प - - |

| ध प सां ध प - | ग रे - - - - |

| रे - रे ग - प | रे - रे सा धॖ - |

| रे - रे सा सा - | सा - - - - - :||

५.१३. रत्यौली गीत (ख)

अकाशैभरि नौलाखे तारा
हाइरस पियारी म गन्न सक्दिनँ
हातमा चिठी गभरि आँसु
हाइरस पियारी जाऊ भन्न सक्दिनँ ।

हे तिनमा सर नेपालमा पर
हाइरस पियारी धान खायो मुसाले
मैले र मया लाएको हैन
हाइरस पियारी हजुरकै खुसाले

धानको बालो हरियो भयो
हाइरस पियारी धान पीपलको दायाँले
मउरी घुम्छ रस लाने निउँले
हाइरस पियारी म भुलेँ मयाँले ।

दुवाली छेकी माछी है मार्ने
हाइरस पियारी माछीले लायो खोर
गीतमा गाउन खुप मन थियो
हाइरस पियारी सुकेछ मेरो सोर ।

बेसीको जस्तो खेती र पाती
हाइरस पियारी बाझुङको ठुलो गाम
उराठी लाग्यो दुर्लुङ्गे बेसी
हाइरस पियारी महनी लाग्दो ठाम ।

कास्की र कोटको मुलाको पानी
हाइरस पियारी पोखरा पियान
मोरेछु भने सम्झेउली आमा
हाइरस पियारी देखाउली चिहान ।

पानैमा खायो सुपारी खायो
हाइरस पियारी दख्खिनै कालीले
तिम्रो र हाम्रो भेटघाट भयो
हाइरस पियारी बखत पालीले । (स्रोतः यज्ञबहादुर गन्धर्व, वर्ष : ७१, गोरखा)

F# ताल झ्याउरे 6/8

ग ग रे,	ग प ऽ,	रे रे सा,	रे ग ऽ,
१ २ ३	४ ५ ६	१ २ ३	४ ५ ६
प़ ध़ सा	- रे -	ग - सा	- प -
ग - रे	सा रे ग	रे - सा	ध़ - प़
प़ - -	- - -		

प़ ध़ सा	- रे -	ग - सा	- प -
ग - रे	सा रे ग	रे - सा	सा - -
सा - -	- - -		

५.१४ तरबारे गीत

रामुन्न चल्यो बाछै रामुन्न चल्यो
सीता मन गडाक्यो राजै रामुन्न चल्यो ।
रामुन्न चल्यो बाछै रामुन्न चल्यो
सीता मन गडाक्यो राजै रामुन्न चल्यो ।

सबतर सुइख्याकी मार्
सबतर तरबारकी मार्
सबतर बन्दुकी मार्
सबतर खुँडाकी मार्
सबतर खुकुरकी मार्

अब न कोट बाँकी गणेशजीतु मान
खान बस्यौ तब चलेउ गेडान
आइपुगे महाराजउ हो लखनउ सहर
गनी गनी काटौँला त्रिवेणीका पुल
गनी गनी काटौँला त्रिवेणीका पुल
रामुन्न चल्यो कठै रामुन्न चल्यो
सीता मन गडाक्यो राजै रामुन्न चल्यो ।

अमला पाक्यो पकान र पुकुन
पिपल पाक्यो झोपरी
अवनकोट बाँकी रह्यो
लुटी ल्यायो गोरखाले
लिगलिगकोट गोरखालीले लुटिल्यायो ।

लम्जुङ सहर, बेसीमा सहर
गोरखालीको अधीनमा
माराज दर्ब्य शाहाले लुटिल्याए साथमा ।
रामुन्न चल्यो बाह्रै रामुन्न चल्यो ।
सीता मन गडाक्यो रामुन्न चल्यो । (स्रोतः गोपीलाल गन्धर्व, वर्ष : ७१, गोरखा)

F# ताल समला ४/४

	१	२	३	४		१	२	३	४	
‖:	सा	सा	ग	म	|	प	-	मं	प	|
|	प	ध	ध	ध	|	प	-मं	ग	-	|
|	ध	ध	ध	प	|	ग	ग	म	प	|
|	ग	-	म	प	|	ग	ग	रे	सा	|

१

| सा - सा सा :‖ * २

२

| सा - - - |

(सां रें नि, सां सां नि सां, - - -) * ५

‖: रे प प प | नि नि नि नि | सां नि सां - |

| - नि नि नि | नि नि नि सां | ध पम प - :‖

५.१५ अर्बाजो बर्नाउने गीत

ॐ श्री गणेशाय नमः
ॐ प्रथम धरती उजे काठ तन काठ काटी
कि सयौँ खण्ड खण्ड सीप सन्जोग
तुलेउ अरबाज जन महादेवले तुल्याए अरबाज
जन महादेवले खोजेऊ चौपाए
गल्कटाए, तन चौपाए मारवाल कटाए
जन महादेवले अरबाज मोरे मृदङ्ग
छाउ मृदङ्ग बजाऊ
मृदङ्गा पलैता मृगान
ताम्री गान खी मुदुर्गा मुर्रा
पाती बजवन्ती घोर बजन्ती
तीख बजन्ती
पताल जनका हात तालकी
सोपी तनका हात अरबाज सोम्पी
बजन्ती तब गायन सम्पूर्ण
सम्पदो अरबाजा बरनाउने
सम्पूर्ण अरबाजा बरनाउने । (स्रोतः मङ्गलप्रसाद गन्धर्व, वर्ष : ७१, गोरखा)

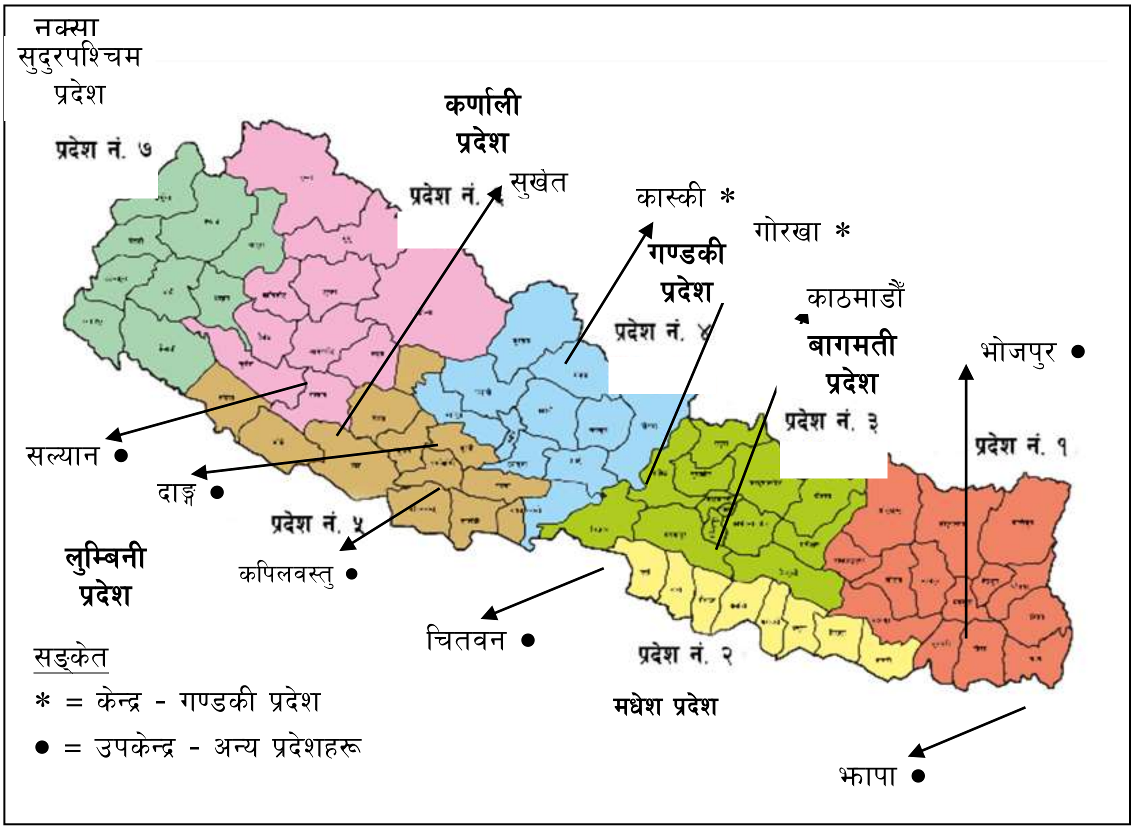
(यस गीतलाई प्रस्तोताले नगाईकन सर्सती वाचन गरेका हुनाले उनको वाचनमा बाह्य सङ्गीतको सुर पहिचान गर्न सकिने स्थिति नभएको)

परिशिष्ट ख
सङ्कलित लोकगीतको गायन, वादन तथा विभिन्न सूचना प्रदान गरी सहयोग गर्ने गन्धर्वहरूको विवरण

क.स.	नाम/थर	उमेर	लिङ्ग	जिल्ला
१	अमृत गन्धर्व	२६	पुरुष	गोरखा
२	अक्कलबहादुर गन्धर्व	६५	पुरुष	गोरखा
३	काले गन्धर्व	६९	पुरुष	कास्की
४	कृष्णबहदुर गन्धर्व	५०	पुरुष	गोरखा
५	खिमबहादुर गन्धर्व	८६	पुरुष	कास्की
६	गङ्गाराम गन्धर्व	४१	पुरुष	झापा
७	गङ्गाराम गन्धर्व	६१	पुरुष	सुर्खेत
८	गणेश गन्धर्व	५५	पुरुष	कास्की
९	गोपीलाल गन्धर्व	७१	पुरुष	गोरखा
१०	गोविन्द गन्धर्व	५१	पुरुष	कास्की
११	घनराम गन्धर्व	७१	पुरुष	चितवन
१२	चिन्तामणि गन्धर्व	४२	पुरुष	कपिलवस्तु
१३	जङ्गबहादुर गन्धर्व	५३	पुरुष	सल्यान
१४	जुँगे गन्धर्व	५१	पुरुष	सल्यान
१५	टेकबहादुर गन्धर्व	७०	पुरुष	चितवन
१६	ठाकुर गन्धर्व	४७	पुरुष	दाङ
१७	डिलमाया गन्धर्व	६७	महिला	चितवन
१८	तारा गन्धर्व	३०	पुरुष	झापा
१९	तिलक गन्धर्व	४६	पुरुष	सुर्खेत
२०	तेजेन्द्र गन्धर्व	२६	पुरुष	भोजपुर
२१	धनमाया गन्धर्व	५९	महिला	गोरखा
२२	ध्रुव गन्धर्व	३२	पुरुष	दाङ
२३	नन्दलाल गन्धर्व	७१	पुरुष	झापा
२४	नरबहादुर गन्धर्व	५४	पुरुष	दाङ
२५	नारायण गन्धर्व	५७	पुरुष	कास्की
२६	बलबहादुर गन्धर्व	६४	पुरुष	भोजपुर
२७	भरत नेपाली	५५	पुरुष	काठमाडौँ
२८	भीमबहादुर गन्धर्व	६४	पुरुष	सुर्खेत
२९	मङ्गलप्रसाद गन्धर्व	६९	पुरुष	गोरखा
३०	मीनबहादुर गन्धर्व	५६	पुरुष	कपिलवस्तु
३१	यज्ञबहादुर गन्धर्व	७१	पुरुष	गोरखा
३२	लालबहादुर गधर्व	५४	पुरुष	कास्की
३३	लालबहादुर गधर्व	८१	पुरुष	गोरखा
३४	लुरे गन्धर्व	९०	पुरुष	गोरखा
३५	वीरबहादुर गन्धर्व	५७	पुरुष	सल्यान
३६	वेगबहादुर गन्धर्व	५९	पुरुष	कपिलवस्तु
३७	व्रत गन्धर्व	३०	महिला	भोजपुर
३८	शालिकराम गन्धर्व	५७	पुरुष	दाङ
३९	हरिबहादुर गन्धर्व	७२	पुरुष	कास्की
४०	हरिशरण नेपाली	६२	पुरुष	काठमाडौँ

परिशिष्ट ग

अध्ययन क्षेत्रको नक्सा



सङ्केत

* = केन्द्र

● = उपकेन्द्र

सन्दर्भ सामग्रीसूची

अधिकारी, गोविन्द (२०४४). तनहुँको लोकगीत : एक चर्चा. *प्रज्ञा* (*वर्ष १६*, अङ्क २), पृष्ठ ४३-६० ।

अधिकारी, नारायणप्रसाद (२०६५). *भाषाविज्ञान.* हरिप्रसाद अधिकारी ।

अधिकारी, रविलाल (२०५२). नेपाली लोककविता : सङ्क्षिप्त चर्चा. *गरिमा* (*वर्ष १०*, अङ्क १२, पूर्णाङ्क १२०), पृष्ठ ४५-४८ ।

अधिकारी, विश्वप्रेम (२०५८). *पश्चिमाञ्चलका लोकगीत र परम्परा.* विजयकुमारी अधिकारी ।

अधिकारी, हेमाङ्गराज (२०७८). *समसामयिक नेपाली व्याकरण.* (छैटौं संस्क.), विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

अधिकारी, हेमाङ्गराज र भट्टराई, वद्री विशाल (२०७०). *प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोश.* विद्यार्थी प्रकाशन प्रा.लि. ।

अनिल, सन्तराम (१९७५ सन्). *कन्नोजी लोकसाहित्य,* अभिनव प्रकाशन ।

आचार्य, गोविन्द (२०६०). *राप्ती अञ्चलका लोकगीतको विश्लेषण.* (अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय, डीनको कार्यालय ।

आचार्य, गोविन्द (२०६२). *लोकगीतको विश्लेषण.* पैरवी प्रकाशन ।

आचार्य, व्रतराज (२०४५). *नेपाली भाषाको शब्दभण्डार, नेपाली व्याकरणका केही पक्ष.* सम्पा.चूडामणि बन्धु, नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

आचार्य, व्रतराज (२०५८). *आधारभूत नेपाली व्याकरण तथा रचना.* साझा प्रकाशन ।

आप्टे, वामन शिवराम (सन् १९६९). *संस्कृत-हिन्दी शब्दकोश.* (दोस्रो संस्क.), मोतीलाल वनारसी दास पब्लिसर्स प्रा.लि. ।

आर.डी.र एल्.एल्. (२०२३). *नेपालका विभिन्न जातिका लोकगीत.* जगदम्बा प्रकाशन ।

उपाध्याय, कृष्णदेव (१९८४). *लोकसाहित्यकी भूमिका.* साहित्य भवन प्रा.लि. ।

उपाध्याय, कृष्णदेव (१९८५). *भोजपुरी लोक सङ्गीत.* भारतीय लोक संस्कृति शोध संस्थान ।

उपाध्याय, कृष्णदेव (१९८८). *लोकसाहित्यका रूपरेखा.* लोकभारती प्रकाशन ।

उपाध्याय, कृष्णदेव (१९९०). *हिन्दी प्रदेशको लोकगीत.* साहित्य भवन प्रा.लि. ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५५). *पूर्वीय साहित्य सिद्धान्त.* (तेस्रो संस्क.),साझा प्रकाशन ।

उपाध्याय, चूडामणि (२०४७). *नेपाली भाषाको उत्पत्ति.* साझा प्रकाशन ।

उपाध्याय, द्रोणकुमार (२०७४). *लोकवार्ता सिद्धान्त र नेपाली सन्दर्भ.* नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान

उपाध्याय, भगवान चन्द्र (२०६१). *अनिवार्य नेपाली.* बालचन्द्र पुस्तकालय ।

उप्रेती, कुन्दनलाल (१९७१). *लोकसाहित्य के प्रतिमान.* भारत प्रकाशन मन्दिर ।

उप्रेती र अन्य (सम्पा.) (२०७९). *नेपाली बृहत् शब्दकोश.* नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

कँडेल, रामप्रसाद (२०६१). *नेपाली लोकबाजा.* नेपाली लोकबाजा सङ्ग्रहालय ।

कक्षपति, सावित्री मल्ल (२०४५). लोकगीतको वर्गीकरण. *मधुपर्क* (*वर्ष* ६, अङ्क ११, पूर्णाङ्क ७१), पृष्ठ १०३-११३ ।

कन्दङ्वा, काजीमान (२०२०). *नेपाली जनसाहित्य.* रोएल नेपाल एकेडेमी ।

कर्मा, लीलासिंह (२०२४). लोकगीत र आधुनिक गीतको सम्बन्ध. *रूपरेखा* (*वर्ष* ८, अङ्क ७, पूर्णाङ्क ७९), पृष्ठ ३१-३५ ।

कर्मा, लीलासिंह (२०५२). *पाल्पाका लोकगीतको अध्ययन र विश्लेषण.* कक्षपती प्रकाशन ।

कार्की, बद्रीकुमार (२०६०). *नेपाली निष्कर्ष व्याकरण.* नेस्नल बुक सेन्टर ।

कार्की, मोहनबहादुर (२०५९). *गाइने जातिको सामाजिक तथा आर्थिक परिवर्तन.* (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, पाटन संयुक्त क्याम्पस, समाजशास्त्र/ मानवशास्त्र विभाग ।

केसी, टङ्क (२०५२). लोकसङ्गीतको क्षितिजमा नेपाली ढुकढुकी. *मधुपर्क* (*वर्ष २८*, अङ्क ४, पूर्णाङ्क ३१४), पृष्ठ ४५-४८ ।

केसी, टङ्क (२०५३). *लोकसङ्गीतका थुँगाहरू.* राष्ट्र बचाऊ, नेपाल ।

केसी, टङ्क (२०६२). *मन्दिरको देशमा लोकसङ्गीतको फूलबारी.* लोकसङ्गीत कला प्रतिष्ठान नेपाल ।

खनाल, तुलसीराम (२०६०). *आँधीखोले लोकगीतको सङ्कलन, वर्गीकरण र अध्ययन.* (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाली केन्द्रीय विभाग ।

खनाल, दुर्गा (२०६०). *गाइने जातिको सामाजिक, सांस्कृतिक एवम् आर्थिक अवस्था.* (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, पाटन संयुक्त क्याम्पस, समाजशास्त्र/ मानवशास्त्र विभाग ।

खरेल, रुद्र (२०५५). *विशेष नेपाली.* पैरवी प्रकाशन ।

गन्धर्व, राजकुमार (२०५९). *गन्धर्व, सारङ्गी र लोकगीतहरू.* गन्धर्व कला तथा सङ्गीत प्रतिष्ठानद्वारा आयोजित प्रथम सारङ्गी दिवस २०५९ मा प्रस्तुत गोष्ठिपत्र ।

गर्ग, प्रभुलाल (सन् १९४०). *ताल अङ्क.* सङ्गीत कार्यालय हाथरस ।

गिरी, जीवेन्द्र देव (२०५७). *लोकसाहित्यको अवलोकन.* एकता प्रकाशन ।

गिरी, जीवेन्द्र देव (२०६७). *नेपाली लोकसाहित्यमा जनजीवन.* एकता प्रकाशन ।

गिरी, जीवेन्द्र देव सम्पा. (२०७२). *नेपाली लोकवार्ता.* नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

गिरी, जीवेन्द्र देव (२०७८). *सिम्ताली लोकगीतको अध्ययन.* सिम्ता गाउँपालिका ।

गौतम, कुलचन्द्र (१९९३). *अमरकोश.* लक्ष्मीनाथ गौतम ।

गौतम, देवीप्रसाद (२०४९). *नेपाली भाषा परिचय.* साझा प्रकाशन ।

गौतम, देवीप्रसाद र चौलागाइँ, प्रेमप्रसाद (२०६७). *भाषाविज्ञान.* पाठ्यसामग्री पसल ।

चतुर्वेदी, राजेन्द्रप्रसाद (सन् १९३८). *लोकसाहित्य सिद्धान्त और प्रयोग.* विनोद पुस्तक मन्दिर ।

चातक, गोविन्द (सन् १९६८). *गढवाली लोकगीत : एक सांस्कृतिक अध्ययन.* राधाकृष्ण प्रकाशन ।

चापागाइँ, निनु (२०६७). *मार्क्सवाद र सङ्गीत.* खोजी प्रकाशन गृह प्रा.लि. ।

चालिसे, विजय (२०३९). डोटेली लोकसंस्कृति र साहित्य. साझा प्रकाशन ।

चोट्टियार, एम्. एम्. एल्. लक्ष्मणन् (सन् १९८८). *तामिलनाडु लोकसंस्कृति और साहित्य.* नेसनल बुक ट्रष्ट ।

जङ्गम, दीपक र रावल, बेनी (२०५८). *सङ्गीत सुरभि.* भृकुटी पुस्तक भण्डार ।

जिज्ञासु, भीम राना (२०५६). लोकगीतमा प्रयोग हुने रहनी वा थेगा. *मिर्मिरे* (*वर्ष २८,* अङ्क ४, पूर्णाङ्क १६७), पृष्ठ ८०-८२ ।

जी.सी., राधाकुमारी (२०४४). *कास्की जिल्लाका गाइने जाति : एक अध्ययन.* (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, इतिहास केन्द्रीय विभाग ।

जैन, शान्ति (सन् १९९७). *लोकगीतौं के सन्दर्भ और आयाम.* विश्वविद्यालय प्रकाशन ।

जोशी, कुमारबहादुर (२०४०). *कविता चर्चा.* साझा प्रकाशन ।

जोशी, सत्यमोहन (२०१४). *हाम्रो लोकसंस्कृति.* रत्न पुस्तक भण्डार ।

जोशी, सत्यमोहन (२०१४). हाम्रो लोकनृत्य र लोकगीत. *डाँफेचरी* (*वर्ष ५,* अङ्क १), पृष्ठ ६४-८१ ।

ज्ञवाली, सूर्यविक्रम ज्ञवाली (१८९३). रसमय नेपाली जीवन. *नेपाली साहित्य सम्मेलन पत्रिका* (वर्ष ५, सङ्ख्या १), पृष्ठ ९–१३ ।

डी.भी.डी. डकुमेन्ट्री (२०६४). *गन्धर्व फोकलोर एन्ड फोक लाइफ. भाग १ र २,* नेपाली फोकलोर सोसाइटी ।

ढकाल, नरराज (२०५५). *सङ्गीत सुरस.* नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

ढकाल, शान्तिप्रसाद (२०६३). *सामान्य भाषाविज्ञान.* शुभकामना प्रकाशन ।

तिवारी, भोलानाथ (सन् १९७७). *शब्दोंका जीवन.* नयाँ राजकमल प्रकाशन ।

त्रिपाठी, रामनरेश (सन् १९८७). *कविता कौमुदी. भाग-५,* हिन्दी मन्दिर ।

तिवारी, शोभा (२०६०). *लोकसङ्गीतार्पण.* साझा प्रकाशन ।

तिवारी, सच्चिदानन्द (सन् १९६४). *आधुनिक हिन्दी कवितामें गीतितत्त्व.* हिन्दी साहित्य सम्मेलन ।

तिवारी, हीरालाल (सन् १९८०). *साहित्य परिचय.* विश्वविद्यालय प्रकाशन ।

थपलिया, इन्द्र (२०३०). हाम्रा केही लोकबाजा. *बागीना* (माघ, फागुन, चैत्र), पृष्ठ ६१-६३ ।

थापा, धर्मराज (२०१० क). (सम्पा.). नेपाली लोकगीतको परिचय. *डाँफेचरी* (*वर्ष १,* अङ्क १), पृष्ठ १-४१ ।

थापा, धर्मराज (२०१० ख). पोखरा र आँधीखोले गीतमा प्रेम. *डाँफेचरी* (*वर्ष १,* अङ्क २), पृष्ठ ४-१२ ।

थापा, धर्मराज (२०१४). रोइला लोकगीत. *डाँफेचरी* (*वर्ष ५,* अङ्क १), पृष्ठ ४-१२ ।

थापा, धर्मराज (२०१६). *मेरो नेपाल भ्रमण.* सावित्री थापा ।

थापा, धर्मराज (२०१७). हाम्रो कलापूर्ण लोकगीत र नाचकथा. *रूपरेखा* (*वर्ष १,* अङ्क १), पृष्ठ ४-८, २८-३० ।

थापा, धर्मराज (२०१८). लोकगीत खोज्न जाँदा, *डाँफेचरी* (*वर्ष ९,* अङ्क २), पृष्ठ ११-२४ ।

थापा, धर्मराज (२०२०). *हाम्रो लोकगीत.* रेडियो नेपाल ।

थापा, धर्मराज (२०३०). *गण्डकीका सुसेली.* नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

थापा, धर्मराज (२०४२). हाम्रो लोकगीतका दुई धार. *मधुपर्क* (*वर्ष १८,* अङ्क ७, पूर्णाङ्क १९८), पृष्ठ ८१-८४ ।

थापा, धर्मराज र सुवेदी हंसपुरे (२०४१). *नेपाली लोकसाहित्यको विवेचना.* पाठ्यक्रम विकास केन्द्र ।

थापा, सुरेन्द्रवर सिंह (२०७३). *कानुनी नेपाली वाक्यमा तत्सम र आगन्तुक शब्दको प्रयोग.* (अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध), नेपाल संस्कृत विश्वविद्यालय, अनुसन्धान केन्द्र ।

थापा, हिमांशु (२०३६). *साहित्य परिचय.* साझा प्रकाशन ।

दर्नाल, एन्जेला र अदना (सम्पा.) (२०६३). *जनताका लोकगायक झलकमान गन्धर्व.* रत्नमाया दलित साहित्य संरक्षण समिति ।

दर्नाल, रामशरण (२०३८). *नेपाली सङ्गीत साधक.* नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

दर्नाल, रामशरण (२०४१). नेपाली सङ्गीतमा मङ्गल गीतको परम्परा. *गरिमा* (*वर्ष २,* अङ्क १०, पूर्णाङ्क २२), पृष्ठ ११-१५ ।

दर्नाल, रामशरण (२०४५ क). *सङ्गीत सौरभ.* रत्नपुस्तक भण्डार ।

दर्नाल, रामशरण (२०४५ ख). *नेपाली सङ्गीत-संस्कृति.* नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

दर्नाल, रामशरण (२०५५). *लय..* बराल, ईश्वर (सम्पा.), नेपाली साहित्यकोश, नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

दर्नाल, रामशरण (२०५८). राष्ट्रको संस्कृति र सभ्यताको धरोहर लोकवागीना. *मधुपर्क* (*वर्ष ३४,* अङ्क ९, पूर्णाङ्क ८९), पृष्ठ ४-८ ।

दर्नाल, रामशरण (२०६०). *नेपाली वागिना र कला.* भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेशन ।

दर्नाल, रामशरण (२०६१ क). *नेपाली बाजा.* रत्न पुस्तक भण्डार ।

दर्नाल, रामशरण (२०६१ ख). *गायनशैली.* साझा प्रकाशन ।

दाहाल, देवीप्रसाद (२०६३). *गीतकार यादव खरेलका गीतहरूको अध्ययन विश्लेषण र मूल्याङ्कन.* (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाली केन्द्रीय विभाग ।

दाहाल, देवीप्रसाद (२०६९). *गोरखाका गन्धर्व गीतमा जातितत्त्वगत विशेषता.* (अप्रकाशित एम् फिल् शोधप्रबन्ध), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाली केन्द्रीय विभाग ।

दिवस, तुलसी र बन्धु, चूडामणि (सम्पा.). (२०६४). *गन्धर्व लोकवार्ता तथा लोकजीवन.* नेपाली लोकवार्ता तथा संस्कृति समाज ।

दीक्षित, कमल (२०३१). 'गी' को गीता. *वागीना* (*वर्ष २,* अङ्क २, पूर्णाङ्क ६), पृष्ठ ९-१७ ।

नगेन्द्र, (सन् १९६४). *रस सिद्धान्त.* नेस्नल पसब्लिसिङ हाउस ।

नहर्की, शुक्रराज (२०५८). सारङ्गी बजाउन नजान्नेको विवाह नै हुँदैन. *गोरखापत्र,* (माघ १० गते), पृ. ९ ।

निरौला, कुलराज (२०७४). *नेपालका प्रदर्शनकारी कला.* प्रादेशिक अनुसन्धान, प्रदेश न.१, नेपाल सङ्गीत तथा नाट्य प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

नेपाल, देवी (२०६२). *छन्द पराग.* ऐरावती प्रकाशन ।

नेपाली, पूर्ण (२०६०). *गन्धर्व सङ्गीत र संस्कृति.* सत्यदेवी कायस्थ ।

नेपाल यात्री, पूर्णप्रकाश (२०४१). *भेरी लोकसाहित्य.* नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

न्यौपाने, कुसुमाकर (२०४७). *पैयुँखोले लोकगीतको सङ्कलन, वर्गीकरण र विश्लेषण.* (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाली केन्द्रीय विभाग ।

न्यौपाने, कुसुमाकर (२०५५). *पोखरेली गाइने जातिमा प्रचलित लोकसाहित्यको अध्ययन* (लघु अनुसन्धान). महेन्द्र संस्कृत विश्वविद्यालय अनुसन्धान केन्द्र ।

न्यौपाने, कुसुमाकर (२०६४). *पश्चिमाञ्चल क्षेत्रमा प्रचलित नेपाली लोकगीतहरूको अध्ययन,* (अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र, डीनको कार्यालय ।

न्यौपाने, कृष्णप्रसाद (२०६२). *स्याङ्जाका लोकगीत र लोकगाथाको विश्लेषण.* (अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय, डीनको कार्यालय ।

पन्त, कालीभक्त (२०२८). *हाम्रो सांस्कृतिक इतिहास.* स्वयम् प्रकाशित ।

पन्त, जयराज (२०५५).*अञ्जुलीभरि सगुन पोल्टाभरि फाग.* नेपाल राजकीय प्रजा प्रतिष्ठान ।

पन्थी, दीन (२०३९). लुम्बिनी अञ्चलका कवि र कविताबारे टिपटाप कुरा. *हाम्रो पुरुषार्थ* (वर्ष ९, अङ्क ४) ।

परमार, श्याम (सन् २००९) *मालवी लोकसाहित्यका अध्ययन.* राजकमल प्रकाशन ।

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

पराजुली, ठाकुरप्रसाद (२०२६). लोकगीतका केही कवितात्मक अनुभूतिहरू. *रूपरेखा* (*वर्ष १०,* अङ्क २, पूर्णांक १८), पृष्ठ २१-२७।

पराजुली, ठाकुरप्रसाद (२०४५). *नेपाली साहित्यको परिक्रमा.* वाणी प्रकाशन ।

पराजुली, मोतीलाल (२०४९). *नेपाली लोकगाथा.* पोखरा : तारादेवी पराजुली ।

पराजुली, मोतीलाल (२०६०).लोकगीतको संरचना. *कुञ्जिनी* (*वर्ष ११,* अङ्क-८), पृष्ठ २१-२५ ।

पराजुली, मोतीलाल (२०६३). *सोरठी नृत्य नाटिका.* दीक्षान्त प्रकाशन ।

पराजुली, मोतीलाल र गिरी, जीवेन्द्र देव (२०६८).*नेपाली लोकसाहित्यको रूपरेखा.* साझा प्रकाशन ।

पाण्डेय, फणीन्द्रप्रसाद (सम्पा.) (२०५७) *संस्कृत नेपाली बृहत् शब्दकोश.* नेपाल संस्कृत विश्वविद्यालय ।

पाण्डेय, त्रिलोचन (सन् १९७९). *कुमाउनी लोकसाहित्य की पृष्ठ भूमि.*साहित्य भवन प्रा.लि. ।

पाण्डेय, मधुसूदन (२०६०) ,*नेपालका जनजातिहरू.* पैरवी प्रकाशन ।

पारिक, सूर्यकिरण (सन् १९९९). *राजस्थानी लोकगीत.* हिन्दी साहित्य सम्मेलन ।

पोखरेल, बालकृष्ण (२०५५). *राष्ट्रभाषा,* (दसौँ संस्क.), साझा प्रकाशन ।

पोखरेल,बालकृष्ण र अन्य (२०६७). *नेपाली बृहत् शब्दकोश* (सातौँ संस्करण). नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

पोखरेल, माधवप्रसाद (२०४३). नेपाली छन्दको स्वरूप. *गरिमा* (*वर्ष ५,* अङ्क १, पूर्णाङ्क ४९), पृष्ठ २६-३३ ।

पोखरेल, राप्रउ (२०४३). लोकगीत एक दृष्टि. *गरिमा* (*वर्ष ५,* अङ्क ३, पूर्णाङ्क ५१), पृष्ठ २९-३४ ।

पोखरेल, लक्ष्मी (२०५९). *अर्घाखाँची जिल्लाका लोकगीतको सङ्कलन, वर्गीकरण र विश्लेषण.* (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाली केन्द्रीय विभाग ।

पोखरेल, लक्ष्मी (२०७७). *अर्घाखाँचीका लोकगीतमा नारी, नेपाली लोकवार्ता भाग ९.* लोकवार्ता परिषद् नेपाल ।

पौडेल, द्रोणकुमार उपाध्याय (२०७४). *लोकवार्ता सिद्धान्त र नेपाली सन्दर्भ.* नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान

पौड्याल, राजेन्द्र (२०४६). नेपाली लोकगीतको परम्परा र विकास. *गरिमा* (*वर्ष ७,* अङ्क १२, पूर्णाङ्क ८४), पृष्ठ ५७-६२ ।

बन्धु, चूडामणि (२०५२). *अनुसन्धान तथा प्रतिवेदन लेखन.* रत्न पुस्तक भण्डार ।

बन्धु, चूडामणि (२०५८). *नेपाली लोकसाहित्य.* एकता बुक्स ।

बबुलकार, मोहनलाल (सन् १९६४). *गढवाली लोकसाहित्यको विवेचनात्मक अध्ययन.* हिन्दी साहित्य सम्मेलन ।

बराल, ऋषिराज (२०७३). *मार्क्सवाद र सबाल्र्टन अध्ययन.* साझा प्रकाशन ।

बराल, कृष्णहरि (२०४७). *गीत र गीतका तत्त्वहरू.* त्रिभुवन विश्वविद्यालय, पाठ्यक्रम विकास केन्द्र ।

बराल, कृष्णहरि (२०७७). *गीत कसरी लेख्ने ?.* नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

बराल, कृष्णहरि (२०६०). *गीत सिद्धान्त र इतिहास.* विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

बराल, कृष्णहरि (२०७८). *गीत कसरी लेख्ने ?.* (दोस्रो संस्क.), नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

बराल, टीकादत्त (२०६८). *तत्सम नेपाली व्युत्पत्ति शब्दकोश.* विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

बर्मा, धीरेन्द्र र अन्य (सन् १९२०). *हिन्दी साहित्य कोश भाग - १.* ज्ञान मण्डल लिमिटेड ।

बस्याल, जीवलाल (२०५८). *पश्चिमाञ्चलका नेपाली लोकगीतको अध्ययन र विश्लेषण.* होमकुमारी बस्याल ।

भट्ट, आनन्ददेव (२०४५). *नेपाली शब्दभण्डार, नेपाली व्याकरणका केही पक्ष.* (सम्पा.), चूडामणि बन्धु, नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

भट्टराई, अम्बिकाप्रसाद (२०५२). *तनहुँ ढोरका लोकगीतहरूको सङ्कलन, वर्गीकरण र विश्लेषण.* (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाली केन्द्रीय विभाग ।

भट्टराई, ध्रुवप्रसाद (२०७७). *लोककविता.* निर्मला पाण्डे ।

भोजपुरे, हिरण्य (२०६०). *नेपाली गीत-सङ्गीतका केही रङ्ग केही तरङ्ग.* शिरीष भोजपुरे ।

महत, झवीन्द्र (२०६०). *गुल्मी जिल्लाको पश्चिमोत्तर क्षेत्रका लोकगीतको अध्ययन.* (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाली केन्द्रीय विभाग ।

महमुद, फिरोज (सन् २००३). *मेटल वर्क्स अफ बङ्गलादेश : अ स्टडी इन मेटेरियल पोक कल्चर.* बङ्गला एकेडेमी ।

माथेमा, परशुरामभक्त (२०६६). *सङ्गीत प्रवेशिका.* साझा प्रकाशन ।

मानन्धर, कृष्णमान (२०४४). कर्खा, *गरिमा* (*वर्ष ५*, अङ्क ५, पूर्णाङ्क ५३), पृष्ठ ७३-७९ ।

मिश्र, डिल्लीराम (सन् १९९६). लोकसाहित्यका सचेत साधक झलकमान. *सारस्वत* (*वर्ष १*, अङ्क १), पृष्ठ ६७-७२ ।

मुकारुङ राई, दिलेन्द्र (२०७८). *पूर्वी नेपालका मौलिक लोकभाकाहरू.* नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

यादव, योगेन्द्रप्रसाद र रेग्मी, भीमनारायण (२०५८). *भाषाविज्ञान.* न्यु हिरा बुक्स इन्टरप्राइजेज ।

योगी, नरहरिनाथ (२०२२). *इतिहास प्रकाशनमा सन्धिपत्र सङ्ग्रह, भाग-१.* गोरक्षनाथपीठ ।

राकेश, रामदयाल (२०३४). नेपालका विभिन्न अञ्चलका केही लोकप्रिय लोकगीत. *प्रज्ञा* (*वर्ष ७*, अङ्क १, पूर्णाङ्क २३), पृष्ठ ८५-९१ ।

रावल, बेनी जङ्गम (२०६३). *सन्दर्भः लोकगीतका.* भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन ।

राष्ट्रिय जनगणनाको प्रतिवेदन (२०७८). केन्द्रीय तथ्याङ्क विभाग ।

रिजाल, लोचन (सन् २०१४). *ट्रान्समिसन अफ् म्युजिक : द गन्धर्व ट्रेडिसन.* (अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध), काठमाडौँ विश्वविद्यालय ।

रोहतगी, सरोजनी (सन् १९७१). *अवधीका लोकसाहित्य.* नेस्नल पब्लिसिङ हाउस ।

लम्साल, रामचन्द्र (२०६९). *नेपाली भाषा र व्याकरण.* सनलाइट प्रकाशन ।

लामिछाने, कपिलदेव (२०६८). *नेपाली लोकगीतको अध्ययन.* विवेक सिर्जनशील प्रकाशन ।

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

लुइटेल, खगेन्द्रप्रसाद (२०५०). नेपाली गद्यकवितामा भाषिक लयविधान. *प्रज्ञा, (वर्ष ७,* अङ्क ८), पृ १३४-१४५ ।

लुइटेल, खगेन्द्रप्रसाद (२०६०). *कवितासिद्धान्त र नेपाली कविताको इतिहास.* नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

लुइटेल, खगेन्द्रप्रसाद (२०६२) कविताको संरचनात्मक विश्लेषण. विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

वस्ती, शरद्चन्द्र (२०६९). *हाम्रो भाषा.* फइन प्रिन्ट बुक्स ।

वीर, राम अवतार (सन् १९६२). *थ्योरी अफ इन्डियन म्युजिक.* न्यु पङ्कज पब्लिकेसन ।

शर्मा, जनकलाल (२०५२). *जोसमनी सन्त परम्परा र साहित्य.* साझा प्रकाशन ।

शर्मा, पुण्यप्रसाद (२०५०). *बाटुलेचौरका गाइने जातिमा प्रचलित लोकगीतको अध्ययन.* (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, पृथ्वीनारायण क्याम्पस, नेपाली विभाग ।

शर्मा, भगवतशरण (सन् १९६३). *ताल प्रकाश.* भारतीय सङ्गीत कार्यालय हाथरस ।

शर्मा, मुकुन्द (२०७६). *मगरको घाँटो नाच.* नेपाल सङ्गीत तथा नाट्य प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

शर्मा, मोहनराज (२०५०). गीत विश्लेषणका समकालीन आधारहरू. *प्रज्ञा* (पूर्णाङ्क ७७ जेठ), पृष्ठ ३७ ।

शर्मा, मोहनराज (२०४८). *शैलीविज्ञान.* नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

शर्मा, मोहनराज (२०५१). *शब्दरचना र वर्णविन्यास.* नवीन प्रकाशन ।

शर्मा, मोहनराज (२०५५). *समकालीन समालोचना : सिद्धान्त र प्रयोग.* नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

शर्मा, मोहनराज र खगेन्द्रप्रसाद लुइँटेल (२०६३). *लोकवार्ता विज्ञान र लोकसाहित्य.* विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

शर्मा, मोहनराज र खगेन्द्रप्रसाद लुइँटेल (२०६४). *आधुनिक भाषाविज्ञान.* विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

शर्म्मा, वसन्त कुमार (२०६२). *नेपाली शब्द सागर.* आभा पुस्तक भण्डार ।

शर्मा, श्रीराम (सन् १९८१). *लोकसाहित्य सिद्धान्त और प्रयोग.* विनोद पुस्तक मन्दिर ।

शर्मा, हरद्वारीलाल (सन् १९९०). *लोकवार्ता विज्ञान.* उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान

शाह, सुवी (२०३९). *मादल.* साझा प्रकाशन ।

शाह, सुवी (२०६० क). *नेपाली लोकगीतको झलक.* साझा प्रकाशन ।

शाह, सुवी (२०६० ख). *कर्खा गीत, नेपाली संस्कृति.* सांस्कृतिक संस्थान ।

शुक्ल, केशरीनारायण (सन् १९६७). *रुसी लोकसाहित्य.* सूचना विभाग उत्तरप्रदेश ।

शुक्ल, दया शङ्कर (सन् १९६९). *छत्तीसगढी लोक साहित्यका अध्ययन.* ज्योति प्रकाशन ।

श्रीवास्तव, हरिश्चन्द्र (सन् १९९५). *लोकगीतका क्रमिक विकास.* सङ्गीत प्रकाशन ।

श्रेष्ठ, तुलसीमान (२०६०). नेपाली चुड्का गीत : परिचय र विश्लेषण. *उन्मेष* (अङ्क ७, पृष्ठ), पृष्ठ ४०-४४ ।

श्रेष्ठ, तुलसीमान (२०७१). *नेपाली लोकगीत :परिचय र विश्लेषण.* नवकला पब्लिकेसन ।

श्रेष्ठ, तुलसीमान (२०७२). *झ्याउरे गीतको अध्ययन.* भगवती श्रेष्ठ ।

श्रेष्ठ, दयाराम (२०५८). *प्रारम्भिककालको नेपाली साहित्य र इतिहास परम्परा.* त्रिभुवन विश्वविद्यालय, पाठ्यक्रम विकास केन्द्र ।

श्रेष्ठ, दयाराम (२०५९). *साहित्यको इतिहास : सिद्धान्त र सन्दर्भ.* त्रिकोण प्रकाशन ।

श्रेष्ठ, दयाराम (२०७७). *साहित्यको अनुसन्धान व्यवस्थापन.* शिखा बुक्स ।

श्रेष्ठ दयाराम र मोहनराज शर्मा (२०३४). *नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास.* साझा प्रकाशन ।

श्रेष्ठ, हरिप्रसाद (२०४४). *बाटुलेचौर पोखराका गाइनेहरूको सामाजिक र सांस्कृतिक जीवन : एक अध्ययन.* (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, इतिहास केन्द्रीय विभाग ।

श्रेष्ठ, हरिप्रसाद (२०४५). गन्धर्व समाजमा परिवर्तनको प्रवाह. *गरिमा* (*वर्ष* ६, अङ्क १०), पृष्ठ २५-२७ ।

श्रेष्ठ, हरिप्रसाद (२०५८). पोखराको लोकसंस्कृति : हिजो र आज. *गरिमा* (*वर्ष १९*, अङ्क ७), पृष्ठ ७६-७९ ।

सत्यार्थी, देवेन्द्र (सन् १९५३). *सङ्गीतमय नेपाल.* (अनु) पारसमणि प्रधान (सम्पा.). *लोकगीत,* अङ्क ३ ।

सत्येन्द्र (सन् १९७१). *लोकसाहित्य विज्ञान.* शिवलाल अग्रवाल एन्ड कम्पनि ।

सापकोटा, महानन्द (२०२८). *नेपाली निर्वचनको रूपरेखा.* हिमाली प्रकाशन प्रा.लि. ।

सिंह, विद्याविन्दू (सन् १९८३). *अवधी लोकगीत : समीक्षात्मक अध्ययन.* परमिल प्रकाशन ।

सिन्हा, सत्यव्रत (सन् १९५७). *भोजपुरी लोकगाथा.* हिन्दुस्तान एकेडेमी ।

सुवेदी, केशव (२०५५). लोकगीत अध्ययनपरम्पराका प्रारम्भिक प्रयासहरू : सर्वेक्षण र विवेचना. *वाङ्मय* (*वर्ष १५*, पूर्णाङ्क ८), पृष्ठ ५९-६६ ।

सुवेदी, राजेन्द्र (२०६१). *नेपाली समालोचना परम्परा र प्रवृत्ति.* भूमिका प्रकाशन ।

सुवेदी, हंसपुरे (२०३०). गण्डकी अञ्चलका केही भाकाहरू. *प्रज्ञा* (*वर्ष ३,* अङ्क १), पृष्ठ २०-३५ ।

सुवेदी, हंसपुरे (२०३९). लोकगीत परम्परामा असारे गीत. *प्रज्ञा* (*वर्ष ११,* अङ्क १, पूर्णाङ्क ३०), पृष्ठ २१-२९ ।

सुवेदी, हंसपुरे (२०४१). हाम्रा जेठे गीतहरू. *रश्मि* (*वर्ष २,* अङ्क-१, पूर्णाङ्क ४), पृष्ठ १८-२४ ।

अङ्ग्रेजी सामग्री सूची

Abrahams, M. H. (2004). *A glossary of literary terms* (7th ed.). Thomson Asia Pvt. Ltd.

Bandhu, C. M. (2016). *Aspects of Nepalese folklore*. Nepal Academy.

Bandyopadhyaya, S. (1991). *Wisdom of raga*. BR Publishing Corporation.

Bauer, M., & Peyser, E. (1939). *How music grew* (Rev. ed.). G. P. Putnam’s Sons.

Benton, W. (Ed.). (1973). *The new encyclopedia Britannica: Macropedia* (Vol. 7). Encyclopedia Britannica Inc.

Bowra, C. M. (1962). *Primitive song*. Weidenfeld and Nicolson.

Brogan, T. V. (1994). *The new Princeton handbook of poetic terms*. Princeton University Press.

Bruno, N. (1964). *Theory and method in ethnomusicology*. Franz Steiner Verlag.

Chomsky, N. (1957). *Syntactic structures*. Mouton.

Crystal, D. (1987). *The Cambridge encyclopedia of language*. Cambridge University Press.

Crystal, D. (1994). *The Cambridge paperback encyclopedia* (2nd ed.). Cambridge University Press.

Cuddon, J. A. (1992). *A dictionary of literary terms and literary theory* (3rd ed.). Penguin Books.

Encyclopaedia Americana. (1996). (Vol. 11). Grolier Incorporated.

Encyclopaedia Britannica Ltd. (1968). (Vol. 9). Encyclopaedia Britannica.

Franck, E. (Ed.). (1997). *Himalayan music: State of the art*. CNKS.

Gauz, F. W. (1990). *The new encyclopaedia Britannica* (Vol. 10, 15th ed.). University of Chicago, page 479.

Ha, T. H. (1960). *Korea sings: Folk and popular music and lyrics*. Yonsei University Press.

Helffer, M. (1974). *Nepal ethnomusicology*. Myuci D. L.

Howard, K. (1990). *Bands, songs and shamanistic rituals: Folk music in Korean society*. Research Foundation.

Imai, F. (2000). *Gandharvas in Kathmandu* [Master's thesis, Graduate School of Kanazawa].

Leech, G. N. (1991). *A linguistic guide to English poetry* (5th ed.). Longman Group Ltd.

Myers, H. (1992). *Ethnomusicology: An introduction*. Macmillan Press Ltd.

Spray, S. A. (2003). Gandharva culture and the tradition of Nepali music. *Nepali Digest, 9*.

Visetchaunet, H. (1996). *The real folk music of Nepal: The Nepali blues* [DVD]. Institute for Comparative Research in Human Culture, University of Oslo.

Visetchaunet, H. (1998). *The performance of everyday life: The Gaines of Nepal*. Scandinavian University.

Walter, E. (Ed.). (2008). *Cambridge advanced learner's dictionary* (5th ed.). Oxford University Press.