

जनजाति चलचित्र र भाषिक-सांस्कृतिक पहिचान

अनुभव अजीत

विश्वव्यापी रूपमा विभिन्न भाषामा चलचित्र निर्माणको क्रम निरन्तर बढ्दो छ । नेपालमा पनि केही वर्ष (२०६०/६१ साल) यता अनेकौं मातृभाषामा चलचित्र निर्माण कार्य बढ्दै छ । यद्यपि २०४० को दशकदेखि नै विभिन्न भाषामा चलचित्र बन्न थालेको हो । खास गरी जनजातिअन्तर्गतका तामाङ, गुरुङ, मगर, लिम्बू, नेवारी र थारू भाषामा वर्षको पाँचदेखि दस ओटासम्म चलचित्र निर्माण हुन थालेका छन् ।^१ अहिले (२०६६ को अन्त्य) सम्ममा जनजाति भाषाहरूमा १०० भन्दा बढी चलचित्र निर्माण भइसकेका छन् ।^२ सेलुलोइड फिल्मका साथसाथै टेलिफिल्म र भिडिओ फिल्महरू पनि बनिरहेका छन् । त्यस्तै वृत्तचित्रहरू पनि बनिरहेका छन् ।^३ यिनीहरूको प्रदर्शन नेपालभित्र मात्र होइन, विदेशसम्म पुगेको छ । हङकङ, मलेसिया, कोरिया तथा खाडी मुलुकहरूका नेपाली (जनजाति) डायसपोरामा यी चलचित्रहरूको माग बढ्दो छ । त्यसै गरी

^१ त्यसै गरी मैथिली र भोजपुरी भाषामा पनि चलचित्रहरू निर्माण भएका छन् । मैथिली भाषामा पहिलोपल्ट २०५५ सालमा *सस्ता जिनगी मह्य सेनुर* नामक चलचित्र बनेको बुझिन्छ (काईला २०५८) ।

^२ इन्डिजिनस फिल्मस अर्काइभको वेबसाइट ifanepal.org.np अनुसार ।

^३ यद्यपि वृत्तचित्र जनजातिका भाषाहरूमा कमै बनेका छन् । विभिन्न जातीय समुदायका जनजीविका तथा रीतिथितिमाथि नेपाली तथा अङ्ग्रेजीमा धेरैजसो वृत्तचित्र बन्ने गरेका छन् ।

अमेरिका तथा विभिन्न यूरोपेली देशहरूमा पनि यिनीहरूको च्यारिटी सोहरू हुनथालेका छन्। महत्त्वपूर्ण रूपमा अन्तर्राष्ट्रिय फिल्म समारोहहरूमा पनि जनजाति चलचित्रको प्रतिनिधित्व हुन थालेको छ।

जनजाति लगायतका सबै सामाजिक-सांस्कृतिक समूहले भाषिक-सांस्कृतिक पहिचानका मुद्दालाई सामाजिक-राजनीतिक आन्दोलनको रूपमा उठाउँदै आएका छन्। जातीय, भाषिक तथा सांस्कृतिक पहिचानको आन्दोलनलाई अभि व्यापक बनाउने उद्देश्यले विभिन्न मातृभाषामा चलचित्र निर्माण सुरु भएको भन्ने गरिन्छ। यी चलचित्रहरूको विषयवस्तु तथा यसका कथनी र शैलीले पहिचानको सवाललाई कसरी उठाइरहेको छ तथा पहिचानको राजनीतिक सङ्घर्षलाई कसरी सघाइरहेको छ, अध्ययन हुन बाँकी नै छ। पहिचानको सन्दर्भमा यसरी निर्माण गरिएका चलचित्रको उपस्थितिकै मात्र पनि कुन महत्त्व छ भन्नेबारे समेत खासै चर्चा भएको पाइँदैन। यो अध्ययन मूल रूपमा यही सन्दर्भको सेरोफेरोमा केन्द्रित छ। जनजाति मिडियाको विकास तथा जनजाति चलचित्र निर्माणको राजनीतिक-सांस्कृतिक पृष्ठभूमि के हो ? जनजाति सिनेमा निर्माणका कारण तथा उद्देश्य के हुन् ? यी चलचित्रका विषयवस्तु, शैली तथा स्वरूप कस्ता छन् ? भाषिक तथा सांस्कृतिक पहिचानको सवाललाई यी चलचित्रहरूले कसरी र कुन रूपमा अभिव्यक्त गरिरहेका छन् ? के यी चलचित्रहरूले पहिचानको सवाललाई प्रतिनिधित्व गरेका छन् ? भाषिक-सांस्कृतिक आन्दोलन तथा अभियानलाई कुन रूपमा सघाइरहेका छन् ? यस अध्ययनले यिनै सवाल तथा सन्दर्भहरूको विश्लेषण गरेको छ।

यसमा जनजाति भाषाका चलचित्रको सन्दर्भलाई मात्र समेटिएको छ। अध्ययनको निम्ति जनजाति भाषाका केही चलचित्रहरू हेरिएको थियो। तीमध्ये विभिन्न भाषाका १० ओटा प्रतिनिधि चलचित्रको विषयवस्तु, सोच, शैली तथा प्रस्तुतिलाई यहाँ विश्लेषण गरिएको छ, र त्यसलाई पहिचानसँग जोडिएको छ। चलचित्र र पहिचानको सन्दर्भलाई थप बुझ्न र विश्लेषण गर्न चलचित्र निर्माता/निर्देशक तथा जनजाति अभियानकर्ताहरूसँग कुराकानी गरिएको छ।

जनजाति चलचित्रले भाषिक तथा सांस्कृतिक पहिचानको सवाललाई सम्बोधन गर्दछ भन्ने तर्क यस आलेखमा गरिएको छ। यसको सुरुआत यसै पृष्ठभूमिमा भएको हो। चलचित्रको विषयवस्तु, प्रस्तुति, शैली तथा सोचको विविधताअनुसार यसले निर्माण गर्ने पहिचानको प्रकृति र प्रभाव पनि फरकफरक छन्। यस आधारमा यी चलचित्रहरूलाई चार समूहमा राखेर यहाँ विश्लेषण गरिएको छ। एक थरी रूढिबद्ध हिन्दी र नेपाली शैलीमा बनाइएका छन्। यस्ता चलचित्रको

निमित्त भाषिक तथा सांस्कृतिक अधिकार र पहिचानका पक्षहरू उक्ति महत्त्वका हुँदैनन् । त्यस्ता केही तत्त्वहरू छन् भने पनि ती बाहिरी आभूषणको रूपमा राखिएको हुन्छ । दोस्रोले पहिचान त निर्माण गर्छ, तर स्थिर (static) र रूढिबद्ध (stereotyped) । यसले मूल रूपमा यथास्थितिवादी सांस्कृतिक पहिचानलाई पुनर्निर्माण गरिरहेको छ । तेस्रोले राज्य तथा वाह्य हस्तक्षेपबाट उत्पन्न जीविका र पहिचानको सङ्कट तथा सङ्घर्षलाई उठाएको छ, तर सतही रूपमा । चौथो थरीले परम्परा, संस्कृति तथा पहिचानलाई सधैंभरि एकै रूपमा होइन, परिवर्तित सन्दर्भमा फरक ढङ्गले बुझ्नुपर्ने र त्यसअनुसार परिवर्तन पनि हुँदै जानुपर्ने विचारलाई केही हदसम्म बल दिन्छ ।

यस आलेखमा सर्वप्रथम जनजाति आन्दोलनकै पूरकको रूपमा जनजाति मिडियाको विकास तथा जनजाति चलचित्र निर्माणको राजनीतिक-सांस्कृतिक पृष्ठभूमिलाई सङ्क्षिप्तमा चर्चा गरिएको छ । यसपछि जनजाति चलचित्रका इतिहास तथा विकासक्रमलाई सङ्क्षेपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसको पहिलो उप-खण्डमा यसका निर्माणका उद्देश्यहरूको विश्लेषण छ । यसपछिको उप-खण्डमा चलचित्रका विषयवस्तु, कथनी, शैली, स्वरूप र त्यसले निर्माण गर्ने अर्थका आधारमा यसलाई वर्गीकरण गरिएको छ । त्यसपछि केही प्रतिनिधि चलचित्रको अन्तर्वस्तुलाई राजनीतिक-सांस्कृतिक दृष्टिकोणबाट केलाइएको छ । अनि यसको आधारमा यी चलचित्रले कस्तो पहिचान निर्माण गर्दछन् भनी मूल्याङ्कन गरिएको छ । त्यसै गरी जनजाति चलचित्रलाई जनजाति फिल्म निर्माताहरूले किन र कसरी भाषिक तथा सांस्कृतिक अभियानको रूपमा सञ्चालन गरेका छन् भन्नेबारे केलाइएको छ । र, अन्त्यमा यी सबैको विश्लेषणको आधारमा निष्कर्ष पेस गरिएको छ ।

भारतमा सबैभन्दा धेरै भाषामा चलचित्र निर्माण हुन्छन् ।^५ त्यहाँ थुप्रै भाषाका आफ्नै स्थापित सिनेमा उद्योग छन् । तमिल भाषाको सिनेमा उद्योग भण्डै मुम्बईको हिन्दी सिनेमा उद्योगको हाराहारीमा उभिएको छ । त्यसै गरी बङ्गाली, तेलुगु, मराठी, मलयालम, कन्नड, भोजपुरी, आदि भाषाका सिनेमा पनि

^५ भाषागत हिसाबले मात्रै होइन, कुल सङ्ख्याको हिसाबले पनि भारतमा सबैभन्दा धेरै (वर्षेनि १२ सयको हाराहारीमा) चलचित्र निर्माण हुन्छन् (काजमी सन् २००७) । भारतबाट निर्माण हुने चलचित्रको सङ्ख्या अन्य देशको दाँजोमा धेरै नै बढी हो । यसपछि अमेरिकाको हलिउडबाट वर्षेनि करिब ४५० ओटा मात्र निर्माण हुन्छन् । भारतीय फिल्म उद्योग सबैभन्दा पुरानोमध्ये एक हो । त्यहाँ प्रत्येक दिन भण्डै दुई करोड तीस लाखले सिनेमा हेर्छन् (काजमी सन् २००७) ।

सबल र सक्षम रूपमा स्थापित छन् । बङ्गाली सिनेमा अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा प्रसिद्ध छ । राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय फिल्म समारोहहरूमा सबैभन्दा धेरै पुरस्कृत हुनेमा बङ्गाली सिनेमा पर्छ । अन्तर्राष्ट्रिय फिल्म समारोह तथा मञ्चहरूमा भारतबाट हिन्दीभन्दा यिनै प्रान्तीय भाषाका सिनेमाको प्रतिनिधित्व तथा चर्चा, बहस एवं प्रशंसा बढी हुने गर्छ । यी विभिन्न भाषाका सिनेमाहरूले ती भाषा तथा संस्कृतिलाई स्थापित गराउन महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

यूरोप, अमेरिका, अफ्रिका, अस्ट्रेलिया तथा एसियाका अधिकांश देश बहुजातीय तथा बहुभाषी छन् । ती देशहरूबाट पनि विभिन्न भाषामा सिनेमा बन्ने गरेका छन् । तिनको मूल उद्देश्य, एउटा, जातीय तथा सांस्कृतिक चिनारी प्रस्तुत गर्ने र, अर्को, भाषिक अधिकार एवं पहिचानको राजनीतिक सङ्घर्षलाई थप बल दिने नै देखिन्छ ।

राजनीतिक-सांस्कृतिक पृष्ठभूमि

मूलतः जनजाति आन्दोलनको विस्तार एवं पूरकको रूपमा जनजाति मिडियाको सुरुआत भएको हो । नेपालको मिडियामा नेपाली भाषाको वर्चस्व तथा दबदबाको विकल्पमा आफ्नै भाषा, आफ्नै अभिव्यक्तिको रूपमा जनजाति मिडिया विस्तारै विकास हुँदै गएको हो । यो विकासको क्रम छापा, रेडियो, गीति अडिओ-भिडिओ एल्बम हुँदै चलचित्रसम्म आइपुगेको हो ।

नेपालमा २०४६ सालको जनआन्दोलनपछि आएको 'प्रजातान्त्रिक' परिवर्तनले सामाजिक आन्दोलनहरूको निम्ति राजनीतिक माहौल निर्माण गर्‍यो । यस समयमा आदिवासी जनजातिको आन्दोलन सबैभन्दा प्रभावकारी रूपमा अगाडि आयो । यद्यपि यस आन्दोलनको सुरुआत छिटफुट रूपमा पञ्चायती शासन (२०१७-२०४६) को अन्त्यतिर केही अभियानकर्ताहरूद्वारा व्यक्तिगत रूपमा भएको हो । जनआन्दोलनपछि आएको संविधानले आधारभूत अधिकारहरू सुनिश्चित गरेपछि ती अभियानकर्ताहरूमध्ये केही चाहिँ विभिन्न जनजाति संस्थाहरूसँग आवद्ध भएर सङ्गठित हुन थाले (वन्त सन् २००६) । २०४६ सालपछिको खुला प्रजातान्त्रिक वातावरणले विभिन्न समुदायलाई आफ्नो आकाङ्क्षा अभिव्यक्त गर्ने अवसर दियो । र, नै नेपाली राज्यको निर्माणसँगै सिर्जित अन्तर्विरोधले आवाज पाउन सक्थ्यो (शेरचन सन् २००४) । राज्यद्वारा जनजातिका भाषा तथा संस्कृतिलाई गरिँदै आएको विभेदका कारणले नै जनजाति आन्दोलनको सुरुआत भएको हो । यसै सन्दर्भमा शेरचन लेख्छन्, "शासकहरूले विगतमा एउटै तथाकथित नेपाली जाति/राष्ट्रमा आधारित राष्ट्रवादलाई अधि सारेर आफ्नो जातीय, भाषा, संस्कृति

तथा धर्मलाई सबै नेपालीहरूको राष्ट्र भाषा, राष्ट्रिय संस्कृति तथा राष्ट्रिय धर्मको रूपमा प्रस्तुत गरे। यसैको विरुद्ध आदिवासी जनजाति लगायतका समुदायहरू आन्दोलित भएका छन्” (शेरचन सन् २००४ : ९८)। यस क्रमले २०५२ सालमा नेकपा माओवादीको (हाल एकीकृत नेकपा माओवादी) जनयुद्धपछि भन् तीव्रता लियो। माओवादीको सशस्त्र सङ्घर्षले जातीय, भाषिक, धार्मिक, सांस्कृतिक विभेद लगायतका नेपाली समाजका सबै किसिमका अन्तर्विरोधहरूलाई समेट्न सफल रह्यो। माओवादीले आफ्नो चुनावी प्रतिबद्धतापत्रमा समानताको हकलाई मौलिक हकको रूपमा स्वीकारेको छ (तामाङ २०६५; तामाङ सन् २००६)।

नेपाल राज्यको स्थापना एउटा सबल हिन्दू राज्य निर्माण गर्ने स्पष्ट उद्देश्यका साथ भएको थियो। पृथ्वीनारायण शाहले नेपाललाई ‘असिल् हिन्दुस्थाना’ का मान्यताहरूलाई मुखरित गर्ने र बेलायती साम्राज्यको विस्तारलाई रोक्ने रक्षात्मक कडीका रूपमा हेरेका थिए। यसैले समकालीन नेपालको इतिहास जातीय, धार्मिक र भाषिक विविधता भएको मुलुकमा सामन्ती, राजतन्त्रात्मक, असमावेशी र एकात्मक हिन्दू राज्य निर्माणको इतिहास हो (शर्मा सन् २००८)। महेन्द्रले नेपाल अधिराज्यको संविधान २०१५ मा आफूलाई ‘आर्य संस्कृतिका अनुयायी हिन्दू धर्मावलम्बी’ ‘श्री ५’ भएको घोषणा गर्दै पञ्चायती संविधान २०१९ सम्म आइपुग्दा नेपाललाई ‘राजतन्त्रात्मक हिन्दू अधिराज्य’ भएको परिभाषा दिए। राजाको सक्रिय नेतृत्वमा हिन्दू चाडपर्व, देवीदेवता, प्रतीक र मान्यताहरूलाई राज्य सञ्चालनको अङ्ग बनाउँदै राज्यलाई एउटा धर्मसँग सापेक्ष बनाए। नेपाली भाषालाई राष्ट्रभाषाको रूपमा मान्यता दिएर अरू भाषाहरूमाथिको विभेदलाई वैधता दिए (तामाङ २०६५; शेरचन सन् २००४)। पञ्चायती संविधानका यी प्रावधान र प्रतिबद्धताहरू हेर्दा महेन्द्र नेपाललाई ‘असिल् हिन्दुस्थाना’ (आचार्य र योगी २०६१) बनाएर उनका पुर्खा पृथ्वीनारायणको कल्पनालाई मूर्त रूप दिन उद्यत थिए भन्ने देखिन्छ।

नेपालको जातीय समस्या हिजोआज जन्मेको समस्या होइन। शाहवंशीय राजाहरूले नेपालको राजनीतिक एकीकरण गरेपछि यसमा कट्टर सामाजिक वर्णव्यवस्था लादने काम थाले, जसलाई पछि सन् १८५४ मा जङ्गबहादुरले मुलुकी ऐनका रूपमा देशभर लागू गरे। यो काम हिन्दूत्वको संरक्षण र विस्तारका निमित्त प्रतिबद्ध राज्यले सबै जातीय, सांस्कृतिक र भाषिक समुदायलाई एउटै सामाजिक संसारमा ढाल्न गरेको स्पष्ट प्रयास थियो। यस व्यवस्थाले नेपाली समाजलाई हिन्दू वर्ण व्यवस्था वा जात व्यवस्थाअनुरूप ढाल्न खोज्यो र

विभिन्न जातीय समूहहरूलाई श्रेणीबद्ध रूपमा तिनीहरूको स्थान निर्धारण गर्‍यो (शर्मा सन् २००८; शेरचन सन् २००४; तामाङ २०६५)।^५

केही अध्येताहरूले नेपाली राष्ट्रियता तथा नेपाली पहिचान (नेपालीपन) का तीन आधारस्तम्भ— नेपाली भाषा, हिन्दू धर्म तथा राजसंस्था भनेर व्याख्या गरे (बुर्घार्ट सन् १९९४; शर्मा सन् २००४)। यसमा प्रत्युष वन्तले राष्ट्रिय वीर इतिहास लेखनको परम्परालाई थपे (वन्त सन् १९९६ ए; वन्त सन् १९९६ बी)। उनका अनुसार १९७५ सालदेखि २०४५ सालको अवधिमा नेपाली राष्ट्रियता निर्माणको अभियान सफलतापूर्वक सञ्चालन गरियो। राजसंस्था, हिन्दू धर्म, नेपाली भाषा र राष्ट्रिय वीर इतिहास लेखन नेपाली(पन) पहिचान यही कालमा स्थापित गरियो। तर भास्कर गौतम यी चार स्तम्भबाहेक नेपाली पहिचानसँग पहाडीपन अथवा पहाडी संस्कृति पनि अन्तर्निहित रहेको तर्क गर्छन्। गौतम लेख्छन्, “नेपाली पहिचान र राष्ट्रियताको आधारस्वरूप हिमाली/पहाडी समाजसँग गाँसिएको पहाडी संस्कृति हो, जसलाई नेपाली समाजमा वर्चस्व स्थापित गरेका शक्ति-सम्बन्धले मौलिक नेपाली राष्ट्रिय पहिचान मान्दै आएका छन्। नेपाली सार्वजनिक वृत्तमा यो मान्यता लामो समयदेखि धेरै किसिमले प्रतिविम्बित हुँदै आएको छ” (गौतम सन् २००८ : १२५)। राजा/राजसंस्था, हिन्दू धर्म, नेपाली भाषा र राष्ट्रिय इतिहास लेखनको परम्परा वरिपरि नेपाली राष्ट्रियता निर्माण भइरहँदा पहाडी काल्पनिकी पनि केन्द्रमा रहिरह्यो र पहाडी संस्कृति बहुआयामिक तवरमा नेपाली पहिचानको आधार बन्दै गयो। यसले मधेसीलाई परित्यक्त बनाउने अभियानलाई थप बल प्रदान गर्‍यो (गौतम सन् २००८)। तर जनजातिहरू (खास गरी पहाडी) ले यसैको वरिपरि आफूलाई उभ्याउन थाले जुन भावना उनीहरूमा समयक्रममा भन्नु दह्रो हुँदै गएको छ।

राष्ट्रिय इतिहास र पहिचान निर्माणको एउटा आधार पहाड र पहाडीपनको नारामा जनजातिहरूले आफ्नै प्रतिनिधित्व देखे। यसमा उनीहरू सजिलै समाहित

^५ सन् १८५४ को मुलुकी ऐनभन्दा पहिला पनि जयस्थिति मल्ल (सन् १३८२-१३९५), महिन्द्र मल्ल (सन् १५६०-१५७४) र राम शाह (सन् १६०६-१६३३) ले समेत हिन्दू वर्ण व्यवस्था लादने प्रयास गरेका थिए। तर तिनीहरूको प्रयास सीमित ठाउँमा थियो। जयस्थिति मल्ल र महिन्द्र मल्लको ऐन नेपाल वा काठमाडौँ उपत्यकामा मात्र सीमित थियो भने राम शाहको गोर्खा राज्यमा। जयस्थिति मल्लले नेवारी समाजमा जातीय विभाजनलाई बलियो बनाएर आ-आफ्नो जातअनुसारको घर बनाउनुपर्ने तथा लुगा लगाउन पाइने जस्ता कठोर विभेदपूर्ण व्यवस्था लागू गरे। त्यस्तै राम शाहले राजा र राजपरिवार, बाहुन तथा भारदारहरूले आफ्नो तहअनुसार शरीरको कुन अङ्गमा कुन गहना लगाउन पाउने भन्ने नियम बनाउन लगाएका थिए। यसबाहेक राम शाहले जातअनुसार सजायको पनि छुट्टाछुट्टै ऐन बनाएका थिए (शेरचन सन् २००४)।

हुँदै गए ।^६ त्यस्तै वीर इतिहासको लेखनले पनि केही जनजाति समुदाय (मगर, गुरुङ, राई, आदि) लाई राष्ट्रियताको त्यस नारासँग जोड्न सफल रह्यो । यसले उनीहरूलाई मधेसीभन्दा पृथक र उपल्लो दर्जाको नागरिक बनिरहन सघायो जुन केही हदसम्म अद्यापि कायम छ ।^७ पहाडीपनको आवरणभित्र प्रगाढ रूपले अन्तर्निहित हिन्दू धर्म र त्यससँग जोडिएको उच्च खस जातीय अहंमा आफ्नो पृथकपना मिसिँदै गएको तथा गुम्दै गएको चेतबोधले तिनीहरूलाई २०४६ पछि तीव्र रूपमा घच्चचाएको छ । त्यसै गरी हिन्दू धर्मसँग अन्योन्याश्रित तवरले जोडिएको, त्यसको संरक्षक तथा पर्याय नै बनेको राजसंस्थाप्रति पनि तिनीहरूको वितृष्णा बढ्दै गयो ।^८ त्यस्तै 'एक भाषा, एक भेष' को नाराले पनि तिनीहरूको भाषिक विविधता र सांस्कृतिक पृथकपनालाई स्वीकारेन ।^९ नेपाली भाषाको दबदवामा कतिपय जनजाति भाषाहरू लोप नै हुने अवस्थामा पुगिसकेका छन् । राज्यले एकल नेपाली भाषाको नीति लिएपछि तिनीहरूका भाषाको विकास मात्र अवरुद्ध भएन, अपितु भाषाको निहुँमा तिनीहरू राष्ट्रिय मूलधारमा समाहित हुनबाट वञ्चित गरिए । यसरी राष्ट्रियताका दुई आधारस्तम्भ राष्ट्रिय वीर इतिहास लेखन र पहाडीपनमा धेरै जनजाति समूहले आफूलाई पाए तापनि अर्को दुई आधारस्तम्भ, जुन अभूत महत्त्वपूर्ण र गहिरोसँग जोडिएको छ, हिन्दू धर्म र खस-नेपाली भाषाले तिनीहरूलाई यसका संरक्षक पहाडी खस-नेपाली भाषी हिन्दू उच्च जातको दाँजोमा प्रथम श्रेणीको नागरिक कहिल्यै बन्न दिएन । र, नै

^६ नेपालीको एउटै परिकल्पना पहाडमा पनि थिएन । त्यसैले अर्को तहमा पहिचानको समस्या पहाडी जनजातिहरूमा पनि बढ्दै गयो । तर पहाडी जनजातिहरूमा देखिएको पहिचानको सङ्कटले उनीहरूको 'नेपालीत्व' लाई आशङ्कासाथ हेरेको थिएन, त्यसलाई सहजै पन्छाएको मात्र थियो (गौतम सन् २००८ : ११९) ।

^७ यसको पछिल्लो उदाहरण, २०६२/६३ को जनआन्दोलनपछि जनजाति र मधेसीहरू राजनीतिक तथा सांस्कृतिक अधिकारका आन्दोलनमा होमिए । तिनीहरूका धेरैजसो माग तथा मुद्दा साभा थिए । तिनीहरूबीच कार्यगत एकता तथा संयुक्त मोर्चा एवं गठबन्धनका निमित्त प्रयास गरिएको थियो र अनेकौं वार्ता भएका थिए । तर तिनीहरूको गठबन्धन सम्भव हुन सकेन । यसमा जनजातिमा पनि विद्यमान मधेसीलाई शङ्काको दृष्टिले हेर्ने मनोविज्ञानले धेरै हदसम्म काम गरेको छ । यद्यपि यो प्रसङ्ग अर्कै अध्ययनको विषय हो । राष्ट्रियताको आधारस्तम्भबाट मधेसीलाई छुट्ट्याउन जति सजिलो छ, उति जनजातिलाई छैन । पहाड र पहाडीमूलका मानिसलाई केन्द्रमा राखेर कल्पना गरिएको राष्ट्रवादमा मधेसी समुदाय सधैं टाढा रहे (यादव सन् २००३) ।

^८ गणतन्त्रको एजेण्डा बोकेको एनेकपा माओवादीमा जनजातिको व्यापक सहभागिताले पनि यसलाई पुष्टि गर्दछ ।

^९ 'एक भाषा, एक भेष' को नाराले पञ्चायती व्यवस्थामा मधेसीको मात्र पहिचान सङ्कटमा पारेको थिएन, यही अवस्था पहाडी जनजातिहरूले समेत भोगिरहेका थिए (गौतम सन् २००८) ।

विभिन्न स्वरूपमा जनजाति आन्दोलन प्रस्फुटन हुन थाल्यो । यसका विभिन्न माध्यमहरू भए । मिडिया पनि एउटा माध्यम बन्न पुग्यो, छापा अनि रेडियो हुँदै चलचित्रसम्म ।

पञ्चायती विचार, नीति र नारालाई नेपाली जनमानसमा प्रभावकारी ढङ्गले पुऱ्याउन दृश्य माध्यमको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन सक्ने सोचले नेपालमा चलचित्रको जन्म भएको हो । राजा महेन्द्रलाई आफ्नो विकासको नीति, कार्यक्रम तथा परियोजनाको प्रचारप्रसार गर्नु थियो । साथै, आफ्नो छविलाई आधुनिक राजाको रूपमा स्थापित गराउनु पनि थियो । त्यही भएर उनले नेपालभित्र चलचित्र निर्माणको आदेश दिएका थिए । त्यसका दुई स्पष्ट उद्देश्य थिए । एक, पञ्चायती व्यवस्था तथा नीतिको प्रचारप्रसार गर्नु र दुई, अभिव्यक्ति स्वतन्त्रता दिएको जस्तो देखाएर आफू आधुनिक र प्रजातन्त्रवादी रहेको प्रायोजन गर्नु (अजीत २०६४) । राष्ट्रिय एकताको पञ्चायती नारालाई राष्ट्रव्यापी रूपमा प्रचारप्रसार एवं प्रवर्द्धन गर्न पञ्चायतले मिडियाको भरमग्दुर प्रयोग गर्‍यो । खासमा श्रव्यदृश्य माध्यमलाई विशेष उपयोग गर्‍यो (वन्त २०६१) ।

२०४६ सालको राजनीतिक परिवर्तनपछि पनि 'महेन्द्रीय राष्ट्रवाद' ले निरन्तरता पाइरह्यो जुन अद्यापि कायम छ । अहिले नेपालमा सञ्चालित पहिचानको राजनीतिक सङ्घर्ष यही 'महेन्द्रीय राष्ट्रवाद' विरुद्ध लक्षित छ । माओवादीले जातीय उन्मुक्ति, स्वायत्तता र आत्मनिर्णयको अधिकारको अवधारणा अगाडि सारेपछि जातीय तथा सांस्कृतिक पहिचानलाई अभिव्यक्त गर्ने विभिन्न विधि, साधन र माध्यमहरूको बढी उपयोग हुन थालेको हो । यसै क्रममा चलचित्रलाई पनि राजनीतिक-सांस्कृतिक अभिव्यक्तिको माध्यमको रूपमा उपयोग गर्न थालिएको हो ।

जनजाति चलचित्र

नेपालमा नेपाली भाषाबाहेकको भाषामा बनेको पहिलो चलचित्र *सिलु* हो । यो नेवारी भाषामा प्रदीप रिमालको निर्देशनमा २०४४ सालमा बनेको थियो । भ्रुण्डै एक दशकपछि मात्र नेवारी भाषाको अर्को चलचित्र *राजमती* आयो । २०५२ सालमा नीर शाहको निर्देशनमा यो बनेको थियो (नाम नखुलेको २०६२) । तर यसैबीच २०४६ सालमा सुनसरीको भुम्कावाट (पूर्वेली) थारू भाषामा *करम*को निर्माण भयो । यसको निर्देशन तथा निर्माण परशुराम चौधरीले

गरेका हुन् । यसको कथा तथा पटकथा पनि उनकै हो ।^{१०} यसपछि २०६० सालमा (पश्चिमेली) थारू भाषामा दाडबाट *कुहिरा*को निर्माण भएको थियो ।^{११} यसको लगत्तै २०६१ सालमा पश्चिमेली थारूमा *जाली संसार र जीवन एक नदिया* निर्माण भयो । अहिले पूर्वेली र पश्चिमेली दुवै गरी थारू भाषामा वर्षको सात/आठ ओटासम्म चलचित्र निर्माण हुने गरेको छ ।^{१२}

२०४८ सालमा लिम्बू भाषाको पहिलो चलचित्र *तरेवा* आयो । यसको निर्देशन नवीन सुब्बाले गरेका हुन् ।^{१३} यसपछि २०५२ सालमा अरू तीन भाषामा पहिलोपल्ट चलचित्र निर्माण भएको देखिन्छ । मगर भाषामा *लडघन* (प्रयास)^{१४} को निर्माण भयो (वल २०६६) । २०५१ सालमा प्रकाशित सञ्जोग लाफामगरको उपन्यास 'रेवस' (चलन) मा आधारित यस चलचित्रका निर्माता डि.बि. पुनमगर थिए भने निर्देशक युवराज मास्की रानामगर । यसको छ वर्षपछि मात्र मगर भाषाको अर्को चलचित्र बन्यो । २०५८ सालमा सञ्जोग लाफामगरले *लीसरा* (कोपिला) बनाए । यसपछि २०६१ सालमा सञ्जोग लाफामगरकै लेखन तथा निर्देशनमा *आसे* (उनी) को प्रदर्शन भयो (सिञ्जालीमगर २०६३) ।^{१५}

गुरुङ भाषाको पहिलो फिल्म निर्देशन गर्ने श्रेय पनि युवराज मास्की मगरलाई नै जान्छ । प्रितम गुरुङको कथामा युवराज मास्की मगरद्वारा निर्देशित *पाते* (माइली) पनि २०५२ सालमा निर्माण भयो । प्रितम गुरुङ यस चलचित्रका मुख्य पात्रमध्ये एक थिए ।^{१६} यसको लगत्तै त्यही वर्ष मिनबहादुर गुरुङको निर्देशनमा

^{१०} यस भिडिओ चलचित्रको मुख्य पात्रको अभिनय पनि चौधरी आफैले गरेका छन् । २०४९ सालमा तेस्रो भिडिओ महोत्सवमा यस चलचित्रले उत्कृष्ट फिल्म, निर्देशक, कथा, पटकथा, अभिनय लगायत अरू पनि केही विधामा अवार्ड हात पार्न सफल रहेको थियो ।

^{११} परशुराम चौधरीसँग ७ जनवरी २०१० मा गरेको कुराकानी ।

^{१२} रेणु चौधरीसँग ७ जनवरी २०१० मा गरेको कुराकानी । रेणु चौधरी थारू चलचित्रका पहिलो निर्देशक महिला हुन् । उनले २०६५ सालमा *सैंया भ्याल जमैया*को निर्देशन गरेकी हुन् । यसमा उनले अभिनय पनि गरेकी छन् । उनको लेखनमा *बेटी* निर्माणाधीन छ ।

^{१३} यसपछि नवीन सुब्बाले *नुमाफुङ्को* निर्देशन गरे । लिम्बू समुदायमा आधारित यस चलचित्रको माध्यम भाषा नेपाली हो । यस चलचित्रले अन्तर्राष्ट्रिय फिल्म समारोहहरूमा थुप्रै अवार्ड जितिसकेको छ ।

^{१४} यो टेलिचलचित्र थियो (सिञ्जालीमगर २०६३) ।

^{१५} मगर भाषाअन्तर्गत तीन थरी स्थानीय भाषा (dialects) छन् – मगराती हुट, खाम वा पाड र काइके । यी तीन ओटै चलचित्र मगराती हुटमा बनेका हुन् । हालसम्म पाड र काइकेमा चलचित्र निर्माण भएको छैन (सिञ्जालीमगर २०६३) ।

^{१६} प्रितम गुरुङले गुरुङ भाषामा सबैभन्दा धेरै (१४ ओटा) चलचित्रको निर्देशन गरिसकेका छन् । यसमध्ये १० ओटाको उनी आफै निर्माता हुन् । उनले दुइटा मगर र दुइटा नेपाली भाषाका चलचित्र पनि निर्देशन गरेका छन् । गुरुङसँग ३० डिसेम्बर २००९ मा कुराकानी गरिएको थियो ।

न्हाम्स्यो न्होरी (कुहिरोभिन्न) को पनि निर्माण भयो (प्रितम गुरुड २०६६)।^{१७} अन्य सबै भाषाको तुलनामा गुरुड भाषामा सबैभन्दा धेरै (६५ ओटा) चलचित्रको निर्माण भइसकेको छ।^{१८} यस भाषामा वर्षको सातदेखि दस ओटासम्म चलचित्र निर्माण हुने गरेको छ (दिल गुरुड २०६६)।

२०५२ सालमै तामाङ भाषामा *सेमरी छोरडान* (मनमा चेतना) निर्माण भयो।^{१९} पुण्यसागर योजनद्वारा निर्मित तथा जयनन्द लामाद्वारा निर्देशित *सेमरी छोरडान*पछि तामाङ भाषामा २०५८ सालमा दुइटा चलचित्र *डाड* (कोसेली) र *मयुड बुरिड* (माइती चेली) बन्यो। *डाड*का निर्माता कर्ण मोक्तान तथा निर्देशक विकास लामा थिए। जगत दोड निर्माता रहेको *मयुड बुरिड*को निर्देशन दिपेन्द्र दोडले गरेका थिए (घिसिड सन् २००९)।

यी सबै चलचित्र निजी लगानीमा बनाइएका हुन्। यसमा राज्यको कुनै किसिमको संलग्नता छैन। राज्यको सरकारी अङ्गको रूपमा स्थापित चलचित्र विकास बोर्ड (पहिला शाही नेपाल चलचित्र संस्थान) ले अहिलेसम्म नेपाली भाषाबाहेक अन्य भाषाका चलचित्रमा लगानी गरेको पाइएको छैन। राज्यले नेपालका विभिन्न भाषामा चलचित्र बनाइनुपर्ने तर्फ कहिल्यै कुनै सोच राखेन। उसले सकभर (नेपाली बाहेक) अन्य भाषाको विकासलाई रोकेरै राख्न खोज्यो। अरू भाषाको विकास हुँदा राष्ट्रियता, राष्ट्रिय एकता तथा अखण्डता र नेपालीपनको जग कमजोर हुन सक्ने खतरा देख्यो राज्यले। अन्य भाषाको प्रवर्द्धनले उसको एकाङ्गी राष्ट्रवादको परियोजनालाई धक्का पुग्थ्यो। राज्यको अन्य भाषा प्रतिको यही पूर्वाग्रही सोचले गर्दा नेपालमा भाषिक आन्दोलनको जन्म भएको हो। र, यसै आन्दोलनको एउटा पाटोको रूपमा जनजाति चलचित्र पनि जोडिएको छ।

चलचित्र निर्माणका कारण

पाँच/छ वर्ष (२०६०/६१ साल) अगाडिसम्म नेपालीबाहेक अन्य भाषाको चलचित्र फाट्टफुट्ट रूपमा मात्र बन्ने गरेको परिप्रेक्ष्यमा विविध भाषामा व्यापक रूपमा

^{१७} विदेशी सेनामा भर्ती भएका गुरुडहरूको कथा व्यथालाई विषयवस्तु बनाइएको गोरे गुरुडद्वारा निर्देशित *विदेशको माटो स्वदेशको पीडा* पनि २०५२ सालमै निर्माण भयो। तर यसको माध्यम भाषा नेपाली थियो।

^{१८} यसमा गुरुड समुदायकै कथावस्तुमा नेपाली माध्यममा बनाइएका केही चलचित्र पनि समावेश छन्।

^{१९} २०६६ सालसम्म तामाङ भाषामा जम्मा २९ ओटा चलचित्र बनिसकेका छन्। यसमध्ये २०६१ र २०६५ सालमा सबैभन्दा धेरै (छ/छ ओटा) चलचित्रको निर्माण भएको थियो। त्यसै गरी २०६६ सालको साउनसम्म पाँच ओटा चलचित्रको निर्माण भइसकेको छ (घिसिड सन् २००९)।

चलचित्र निर्माण हुन थाल्नुको के कारण हुन सक्छ ? यसका केही महत्त्वपूर्ण सांस्कृतिक-राजनीतिक तथा आर्थिक कारण छन् । एउटा सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण कारण, नेपालमा सिर्जित जातीय तथा सांस्कृतिक पहिचानको सङ्घर्षको माहौलमा आफ्ना भाषा एवं संस्कृतिलाई मुखरित गरी स्थापित गर्ने उद्देश्यले विभिन्न मातृभाषामा चलचित्र निर्माण हुन थालेको हो । पहिले, जातीय पहिचानको आन्दोलनले यी चलचित्रहरूको निम्ति प्रेरणादायी वातावरण निर्माण गर्‍यो । अनि, साहित्य, कला तथा चलचित्रको माध्यमले पनि भाषिक-सांस्कृतिक आन्दोलनलाई सघाउन सकिन्छ, भन्ने बुझाइले जनजाति चलचित्रहरूको निर्माणले निरन्तरता लियो । मगर चलचित्र निर्देशक सञ्जोग लाफामगर दाबी गर्छन्, “जातीय पहिचानका आन्दोलनमा लागेका हामी धेरै निर्माता/निर्देशकहरू पहिचानका मुद्दा तथा आन्दोलनलाई सघाउने प्रस्ट उद्देश्यले चलचित्र निर्माणमा लागेका हौं ।”^{२०} चेसुङ्का निर्देशक मौसम इम्बुङको भनाइले पनि लाफामगरको दाबीलाई पुष्टि गर्छ । उनी भन्छन् :

नेपाली भाषा र बाहुन/क्षेत्रीको सांस्कृतिक वर्चस्वको दबदबामा परेर अन्य भाषा तथा संस्कृतिको अस्तित्व नै सङ्कटमा पर्न लागेको महसुस गरेर आ-आफ्ना भाषा तथा संस्कृतिको पुनर्उत्थान गर्ने उद्देश्यले विभिन्न मोर्चा तथा माध्यमद्वारा प्रयास थालिएको छ । चलचित्रको माध्यमले यस विषयलाई सशक्त रूपमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ, तीव्र र व्यापक रूपमा सम्प्रेषण गर्न सकिन्छ, भन्ने बुझेर हामी आ-आफ्ना भाषामा चलचित्र निर्माणमा लागिपरेका हौं । आफ्नो भाषा र संस्कृतिलाई राष्ट्रिय पहिचानको अवधारणाभित्र स्थापित गराउन र अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा परिचित गराउन अहिले विविध मातृभाषामा चलचित्र निर्माण हुन थालेको छ ।^{२१}

नेपाली भाषाको प्रभुत्वशाली चरित्रका कारण कतिपय भाषा लोप हुने अवस्थामा छन् भने धेरै जनजातिले आफ्ना सन्तानलाई आफ्नो मातृभाषाभन्दा नेपाली सिकाउन जोड गरेका छन् । वैरागी काइँलाको भनाइमा, “आ-आफ्ना मातृभाषा बोल्ने र संरक्षण गर्ने अधिकार सबै जातिको मानवअधिकार भएकाले मात्र होइन मुलुकको विविध जातिको पहिचान, इतिहास र संस्कृतिको धरोहर पनि हुनाले नेपालमा बोलिने कुनै पनि भाषा बचाउन चलचित्रजस्तो सशक्त माध्यमको सदुपयोग गर्न सकिन्छ” (काइँला २०५८) । भाषा तथा संस्कृतिको

^{२०} सञ्जोग लाफामगरसँग ८ जनवरी २०१० मा गरेको कुराकानी ।

^{२१} मौसम इम्बुङसँग ८ अगस्त २००९ मा गरेको कुराकानी ।

जगेर्नाको निम्ति पनि यी चलचित्रहरूको निर्माण हुन थालेको हो । मगर चलचित्र निर्देशक तोरण पुनका अनुसार युवा पुस्ताले मातृभाषा बिसँदै गएकाले भाषा र संस्कृति संरक्षणका लागि उनी चलचित्र बनाउन अग्रसर छन् (बल २०६६ : १२ मा उद्धृत) ।

भाषा नेपालको समानताको आन्दोलनको एउटा मुख्य पक्ष रहँदै आएको छ । जनजातिहरू आफ्ना भाषा, लिपि एवं साहित्यको जगेर्ना तथा उत्थान गर्ने उद्देश्यले विविध गतिविधिमा सक्रिय छन् । भाषा जातिको पहिचानको माध्यम हो । जातिको इतिहास र परम्परा पनि भाषाले नै धान्ने हुनाले भाषाको खस्कँदो अवस्थसँगै उनीहरूको सांस्कृतिक पहिचान पनि सङ्कटमा पर्न जान्छ (तामाङ २०६५) । यसै सन्दर्भमा वैरागी काइँला लेख्छन्, “भाषासँग शिक्षा, योग्यता अभिवृद्धि, अवसर पहुँच, आर्थिक सुधार जस्ता पक्ष पनि सम्बन्धित रहेको हुनाले जातीय पहिचानका लागि मातृभाषाको संरक्षण र संवर्द्धनको मुद्दा चर्कँदै गएको अवस्था छ” (काइँला २०६२ : ४) । यसै परिप्रेक्ष्यमा मातृभाषाको समान अधिकार तथा संवर्द्धन गर्ने एउटा प्रमुख उद्देश्यसहित विभिन्न जनजाति भाषामा चलचित्र निर्माणको प्रक्रिया थालिएको हो ।

अर्को, ऐतिहासिक रूपमै कथित मूलधारका नेपाली (भाषा) चलचित्रले अन्य भाषा तथा संस्कृतिप्रति (नियोजित) उपेक्षा गरी नैराश्य उत्पन्न गराएको छ । यसकारण आफ्नो उपस्थिति जनाउन विभिन्न मातृभाषामा चलचित्र निर्माण हुन थालेको हो । यसलाई नेपाली चलचित्रले गर्दै आएको (एकल) भाषिक-सांस्कृतिक राजनीतिलाई चुनौतीका रूपमा बुझ्न सकिन्छ । अर्थात् नेपाली चलचित्रले आफ्नो प्रतिनिधित्व नगर्ने भएपछि आफ्नो अभिव्यक्तिको स्थान आफैँ निर्माण गरेको रूपमा लिनुपर्छ । चलचित्र निर्देशक तथा इण्डिजिनस फिल्मस अर्काइभका अगुवा नवीन सुब्बाको भनाइमा, “मूलधारका मिडियामा ठाउँ नपाइरहेका आफ्ना जातीय तथा सांस्कृतिक धरोहर तथा विम्बहरूलाई चलचित्रको माध्यमले सशक्त रूपमा प्रस्तुत गरेर आफ्ना पृथक पहिचान स्थापित गराउने उद्देश्यले नै विविध भाषामा चलचित्र बनाउने अभियान सुरु भएको हो ।”^{२२} सुब्बाको यस भनाइसँग सञ्जोग लाफामगर पनि सहमत छन् ।^{२३}

नेपाली (भाषाका) चलचित्रले नेपाली समुदायलाई एउटा काल्पनिक एकीकृत जातिको रूपमा प्रस्तुत गर्दै आएको छ जुन यथार्थभन्दा धेरै फरक छ । नेपालभित्र

^{२२} नवीन सुब्बासँग २० जुलाई २००९ मा गरेको कुराकानी ।

^{२३} सञ्जोग लाफामगरसँग ८ जनवरी २०१० मा गरेको कुराकानी ।

र बाहिर भएका विभिन्न राजनीतिक तथा सांस्कृतिक आन्दोलनले कथित नेपाली राष्ट्रियताको सन्दर्भ र दृष्टिकोणमा परिवर्तन ल्याएको सङ्केत देखिन थालेको छ । नेपालका सामाजिक सम्बन्धका आधारहरू फेरिदै छन् । विविध सांस्कृतिक तत्त्व (entity) ले आफ्ना छुट्टै पहिचान र समानताका निम्ति सङ्घर्ष गर्दै आएका छन् । केही वर्षयता पहिचानको राजनीतिक सङ्घर्ष प्रस्ट र जोडदार रूपमा अगाडि आएको छ । तर नेपाली चलचित्रमा यी कुनै पनि पक्षको प्रतिविम्ब देखिन्न । नेपाली चलचित्रको अन्तर्वस्तुमा एउटा खास जातीय समूहको विम्ब हावी रहेको छ । यसले अन्य जातीय समूहलाई पूर्णतः बेवास्ता गर्दै आएको छ । जस्तै हरेक चलचित्र (केही अपवादवाहेक) का मुख्य पात्रहरू बाहुन-क्षेत्री (कथित उच्च जात) समूहका हुन्छन् । यी चलचित्रहरूले त्यही समूहकै मात्र सांस्कृतिक परिवेशलाई चित्रण गरेको पाइन्छ । धार्मिक दृष्टिकोणबाट त्यहाँ हिन्दू धर्मवाहेक अन्य कुनै पनि धार्मिक समुदायलाई समावेश गरिएको छैन । अति नै सङ्कुचित दायरामा प्रस्तुत हुँदै आएको छ नेपाली चलचित्र (अजीत २०६६) ।

कथम्कदाचित्त वर्चस्ववादी समूहभन्दा 'अरू' जात, वर्ण र भाषाका चरित्र वा पात्रलाई देखाइएको छ भने पनि त्यो छेउछाउमा सीमित हुन्छ । ऊ कहिले उपहास अथवा अपहेलनाको पात्र (मधेसी) हुन्छ भने कहिले असामाजिक तत्त्व (जनजाति) हुन्छ । अनि 'नायक/नायिका' को पछाडि नाच्ने (जसलाई सायदै कसैले वास्ता गर्दो हो) वा 'खलनायक' को 'ग्याङ' मा हुन्छ जो सधैं कुटाइ मात्र खान्छ । यसै प्रसङ्गलाई व्याख्या गर्दै नवीन सुब्बा लेख्छन् :

हिन्दी चलचित्रको जस्तै नेपाली चलचित्रको संरचनागत बनोट हिन्दू धार्मिक काव्य रामायण र महाभारतबाट उठाइएको हो । हिन्दू खस पर्वतीय शारीरिक बनोट भएको 'राम' जस्तो धिरोधात नायक, 'सीता' सावित्री तथा मृगनयनी नायिका र उनीहरूको रूपरङ्ग, शारीरिक बनोटसँग नमिल्ने अनुहार र बनोटलाई खलनायक वा अभिसारिकाको रूपमा लगातार प्रस्तुतिले मङ्गोल, द्रविड, मधेसी मूलका व्यक्ति र दलितहरू त्यो सौन्दर्य चेतनामा नायकको रूपमा अस्वीकार्य भए । अर्ध-शताब्दी लगाएर निर्माण गरेको यो मनोविज्ञानले नेपाली समाजको बहुलतालाई इन्कार मात्र गरेन, ती समुदायका मानिसहरूमा कुण्ठा र हीनता भरिदियो । यसले उनीहरूमा नेपाली राज्य आफ्नो हो भन्ने भावना पनि कमजोर हुँदै गयो (सुब्बा २०६५ : ६०) ।

ऐतिहासिक रूपमा राज्यद्वारा प्रायोजित तथा संरक्षित नेपाली चलचित्रले राज्यको यस विभेदकारी नीतिलाई नै पछ्यायो । २०४६ सालपछि पनि नेपाली चलचित्रको यस एकाङ्गीपनमा कुनै परिवर्तन आएन । खासमा नेपाली राज्य र

राजनीतिले नै नेपाली समाजमा विद्यमान विविधतालाई आत्मसात् गरेन । यसैको प्रतिविम्ब नै नेपाली चलचित्रमा पनि देखिएको हो ।

नेपाली चलचित्रले मात्र होइन, नेपाली (मूलधार) मिडियाले नै अन्य जातीय, भाषिक, धार्मिक तथा सांस्कृतिक समुदायलाई ठाउँ दिएको छैन । यस्तो अवस्थामा हेपिएका, पाखा पारिएका तथा छोडिएका समुदायले सङ्गठित वा असङ्गठित रूपमा वैकल्पिक (तथा आफ्नो) माध्यमको निर्माण गर्नु स्वाभाविक हो । यसै सन्दर्भमा माइकल विल्मोर लेख्छन्, “मिडिया वञ्चना (disenfranchisement) को खतरामा संसारका धेरै जनताले एउटा साधारण समाधान खोजेका छन् : आफैँ उत्पादन गर । ... मानवशास्त्रीहरूले जसलाई ‘इण्डिजिनस मिडिया’ भन्ने गर्छन् यो भ्रष्टै विश्वव्यापी परिघटनाकै रूपमा अगाडि आएको छ । यो राज्य तथा अन्तर्देशीय मिडियाको अधिनायकत्व विरुद्धको सङ्घर्षका पृथक उदाहरण मात्र होइन” (विलमोर सन् १९९६ : २६, लेखकको अनुवाद) ।

अमेरिकामा पनि त्यहाँका अल्पसङ्ख्यक विरुद्ध हलिउड चलचित्रको रङ्गभेदी पूर्वाग्रहलाई चुनौती दिँदै विभिन्न समुदायले आफ्नै चलचित्रको निर्माण गर्न पुगे । यो क्रम सन् १९५० र ६० कै दशकदेखि सुरु भएको हो । रैथाने अमेरिकी (Native Americans), ल्याटिन अमेरिकी (Latinos), काला अमेरिकी (Black Americans) र एसियाली अमेरिकी (चिनियाँ, कोरियाली र जापानी) लाई हलिउड (तथा अमेरिकाको ‘गोरा’ बहुल र प्रभुत्वको मिडिया) ले पूर्वाग्रही रूढिबद्ध (stereotypes) रूपमा प्रस्तुत गरेपछि ती पूर्वाग्रही रूढिबद्ध विषय (stereotypes) विरुद्ध यी अल्पसङ्ख्यक समूहहरूले आ-आफ्नै मिडिया सञ्चालन गर्दै आएका हुन् । हलिउड सिनेमाले यिनीहरूलाई अवाञ्छनीय, आपराधिक तथा असभ्य र कुसंस्कृत समुदायको रूपमा प्रस्तुत गर्ने गरेको छ (विल्सन र गुटिरेज सन् १९८५) । नेपालमा पनि नेपाली भाषी बहुल मिडिया तथा चलचित्रले विभिन्न जाति तथा तिनका भाषालाई उपेक्षा गर्दै आएको हुनाले तिनीहरूले मिडियाका विभिन्न साधनहरू सञ्चालनमा ल्याएका हुन् । यसै क्रममा पछिल्लो समयमा चलचित्रको उत्पादनले प्राथमिकता पाएको देखिन्छ ।

चलचित्र एउटा आर्थिक उत्पादन हो र यी विभिन्न भाषिक चलचित्रको निर्माणको बढोत्तरीका केही आर्थिक कारण पनि छन् । पछिल्लो समयमा यी चलचित्रहरूको माग बढ्दै गएको देखिन्छ । नवीन सुब्बा, माओत्से गुरुङ, परशुराम चौधरी, सन्तलाल घिसिङ र प्रितम गुरुङ लगायतका निर्माता/निर्देशकहरू यी चलचित्रहरूको व्यवसाय पनि ठीकठीकै रहेको बताउँछन् । यस व्यवसायमार्फत थोरबहुत नाफा पनि हुने गरेको छ । किनभने यसका निश्चित दर्शक छन् ।

यसका पछाडि उनीहरू दुइटा कारण औल्याउँछन् । एउटा, उही एकैनासका नेपाली चलचित्रहरू हेरेर दिक्क भइसकेकाहरू स्वाद परिवर्तनको निम्ति यसप्रति आकर्षित भएका हुन् । अर्को, तर यसभन्दा महत्त्वपूर्ण, आफ्नो मातृभाषामा बनेको चलचित्रप्रतिको स्वाभाविक लगाव । सम्बन्धित भाषिक समुदायका व्यक्तिहरू यसलाई आफ्नै उत्पादनको रूपमा लिन्छन् र आफ्नो भाषा एवं संस्कृति प्रवर्द्धनको निम्ति यस्ता चलचित्रलाई संरक्षण दिनुपर्छ भन्ने भावनाबाट प्रेरित छन् ।

निर्देशक छिरिड रिता शोर्पाको भनाइमा आफ्नै भाषामा चलचित्र बनेको थाहा पाउँदा र त्यसलाई हेर्न पाउँदा दर्शकहरू गौरवान्वित भएको महसुस गर्छन् ।^{२४} गौरवको अनुभूति गर्ने सन्दर्भमा यम सिञ्जालीमगर लेख्छन्, “नेपाल राज्यभित्र बोलिने स्थानीय भाषाहरूमा बन्ने चलचित्रको लहर चलेको देखिन्छ, जुनकुरा चलचित्रका विकासका दृष्टिकोणले सकारात्मक छँदैछ, अर्कोतिर ती भाषीहरू स्वयंले गर्वको अनुभूति गर्न पाएका छन्” (सिञ्जालीमगर २०६३) । तामाङ चलचित्रका अभिनेता राजु दोडको मत पनि यस्तै रहेको छ ।^{२५} तामाङ भाषीहरू आफ्नै भाषामा चलचित्र हेर्न पाउँदा साह्रै खुशी भएको र त्यसमाथि गर्व गरेको उनले भेट्टाएका छन् । खास गरी गाउँतिरका मानिसहरू आफ्नै भाषाका चलचित्र हेर्न विशेष रुचि देखाउँछन् र उनीहरू चलचित्र हेर्नका लागि निकै उत्सुकतापूर्वक प्रतीक्षारत् हुन्छन् । यी विभिन्न कारणले गर्दा यी चलचित्रहरूले गतिलै संरक्षण प्राप्त गरेको देखिन्छ । थोरै लगानी (चार/पाँच लाख) मा निर्माण हुने भएकोले यस्ता चलचित्र निर्माणबाट घाटा हुने सम्भावना कमै रहन्छ । हलमा प्रदर्शन, च्यारिटी शो तथा सीडी विक्रीबाट थोरबहुत नाफा हुने सम्भावना नै बढी हुन्छ । त्यसकारण, निर्माताहरूको भनाइमा हेर्ने मात्र होइन, बनाउनेको सङ्ख्या पनि बढ्दो छ ।

त्यस्तै केही रहर र देखासिकीमा बनिरहेका छन् भने केही आफैं अभिनेता (अर्थात् ‘हिरो’) बन्ने अभिलाषा अथवा पर्दामा देखिने लालसाले गर्दा पनि चलचित्र बनिरहेका छन् । समयक्रममा विविध भाषामा चलचित्र निर्माण हुँदै जानु स्वाभाविक प्रक्रिया पनि हो । भाषाहरू आफैंमा विकसित हुँदै जाँदा र ती समुदायभित्र दक्ष तथा क्रियाशील जनआधार तयार हुँदै जाँदा स्वस्फूर्त रूपमा चलचित्र निर्माण हुने क्रम सुरु भइहाल्छ ।

^{२४} छिरिड रिता शोर्पासँग १४ अगस्ट २००९ मा गरेको कुराकानी ।

^{२५} राजु दोडसँग ७ जनवरी २००९ मा गरेको कुराकानी ।

विषयवस्तु, शैली तथा स्वरूप

यी चलचित्रका विषयवस्तु, शैली तथा स्वरूप कस्ता छन् ? जनजाति चलचित्रलाई विषयवस्तु, शैली, प्रस्तुति, कथनी तथा विचारधाराको आधारमा सामान्य रूपमा चार समूहमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ। हरेक समूहका चलचित्रले आफ्नै उद्देश्य र विचारधाराअनुरूप पहिचानको सवाललाई फरक रूपमा सम्बोधन गर्दछ।

पहिलो थरी रूढिबद्ध हिन्दी र नेपाली शैली (हेर्नुहोस् अजीत २०६६) मा बनाइएका छन्। नाचगान, मारधाड, हँस्यौली ठटचौली, ड्रामा, आदि जस्ता मसलाहरू यसका प्रमुख विशेषता हुन्। 'नायक' तथा 'खलनायक' को छुट्टाछुट्टै समूह हुन्छ। यस्तोमा द्वन्द्व कुनै विचारधारा वा प्रवृत्ति अथवा पद्धतिसँग हुँदैन, व्यक्तिसँग हुन्छ। यस्तो चलचित्रको निम्ति भाषिक तथा सांस्कृतिक अधिकार र पहिचानका पक्षहरू उत्ति महत्त्वका हुँदैनन्। त्यस्ता केही तत्त्वहरू छन् भने पनि ती बाहिरी आभूषणको रूपमा राखिएका हुन्छन्। जस्तै, गीतनाच, चाडपर्व, लवाइखुवाइ, आदिवाट संस्कृतिको सामान्य भ्रलक प्रस्तुत गरिएको हुन्छ। *दुङ्गाल* (सन्तलाल घिसिङ, सन् २००७, तामाङ), *मोलम* (राम तामाङ, सन् २००५, तामाङ), *भाग्य के रेखा* (परशुराम चौधरी, सन् २००६, थारू), *सँया भ्याल जमैया* (परशुराम चौधरी, सन् २००८, थारू), *गोदेवा* (सुजन लामा, सन् २००८, तामाङ), आदि यस शैलीमा बनाइएका केही उदाहरण हुन्। तामाङ र थारू मात्र होइन, अन्य भाषामा पनि यस्ता चलचित्र बनिरेहका छन्। यहाँ उदाहरणका रूपमा मात्र यी दुई थरीका पर्न गएका हुन्। तर सत्य के पनि हो भने यस्ता रूढिबद्ध चलचित्र खास गरी यी दुई भाषी चलचित्रमा बढी नै हावी रहेको देखिन्छ।

समाजमा व्याप्त जीविकोपार्जनको समस्या, धनी गरीबबीचको द्वन्द्व, जमिनदारले किसानलाई गरेको थिचोमिचो, अशिक्षा, बेरोजगारी, गरीबीको कारणले विदेशिनुपर्ने बाध्यता, आदि नै यी चलचित्रका विषयवस्तु हुन्छन्। तर तिनको प्रस्तुति अति नै नाटकीय र अस्वाभाविक हुन्छ। छरिएको विषयवस्तु, सुस्त पटकथा, नाटकीय उतारचढाव, कृत्रिम अभिनय, कमजोर सम्पादन, आदि यस्ता चलचित्रका सामान्य चरित्र हुन्। जस्तोसुकै समस्या देखाइए तापनि अन्त्यमा एकैछिनमा नाटकीय अन्दाजमा त्यसको समाधान प्रस्तुत गरिन्छ। समस्याको उठान सतही रूपमा गरिएको हुन्छ र व्यक्ति केन्द्रित समस्या-समाधानको हल प्रस्तुत गरिएको हुन्छ। अन्त्यमा 'नायक' ले सबै समस्याको हल गर्छ। यस्ता चलचित्रले रूढिवादी तथा यथास्थितिवादी सांस्कृतिक पक्षहरूलाई बढावा दिइरहेका हुन्छन्। तिनले पहिचानको बहसलाई खासै सहयोग गर्छन् भने लाग्दैन। हो, तिनले ती मातृभाषाको

संस्कृति/कलाको उत्पादन सङ्ख्यालाई वृद्धि गर्न भने पक्कै सघाइरहेका छन् अर्थात् ती भाषाको उपस्थिति तथा गतिविधिलाई तिनले अवश्य बढाइरहेका छन् ।

अर्को थरीमा आफ्ना समुदायका संस्कृति, संस्कार, चाडपर्व, भेषभुषा, बोलीचाली, बसोबास, रहनसहन, आदि सबै पक्षलाई अलि अलि समेटेर त्यस जातिको सामान्य परिचय दिइएको हुन्छ । यिनीहरू यसो हेर्दा सांस्कृतिक भाँकी जस्ता देखिन्छन् । यिनमा पनि समस्याको रूपमा कथाभित्र जीविकोपार्जन तथा व्यवसायका कठिनाइहरू छिराइएको हुन्छ- बेरोजगारी, अशिक्षा, विदेशिनुपर्ने बाध्यता, लाहुरेको कथाव्यथा, आदि । तर यो पक्ष गौण हुन्छ । यस्ता चलचित्रको मूल उद्देश्य सांस्कृतिक पक्षहरूको प्रदर्शन तथा परिचय दर्शाउनु हो । यी रीतिथिति, चालचलन, भेषभुषा, चाडपर्व, आदि सांस्कृतिक पक्षमा बढी केन्द्रित हुन्छन् । *भिन्तुना* (आर्यम नकर्मी, सन् २००८, नेवारी), *खापुना मरडना* (दुर्गा नेम्बाङ, सन् २००६, लिम्बू), *आसे* (सञ्जोग लाफामगर, सन् २००४, मगर), *हेर्बेट* (लोकबहादुर गुरुङ, सन् २००३, गुरुङ), आदि यसका केही उदाहरण हुन् । यस्ता चलचित्रले सांस्कृतिक पक्षहरूको सपाट परिचय मात्र गराउँछन् । यिनले ती जातिको विविध सांस्कृतिक पक्षलाई उजागर गर्न तथा एक थरीको परिचय निर्माण गर्न अवश्य सघाउँछन् । यसमार्फत पहिचान पनि निर्माण हुन्छ, तर स्थिर (static) र रूढिबद्ध (stereotyped) जबकि पहिचान जहिले पनि गतिशील र परिवर्तनशील हुन्छ । यी चलचित्रले आन्तरिक यथास्थितिवादी मान्यतालाई आलोचनात्मक ढङ्गले हेर्न खोज्दैनन् । त्यसै गरी बाह्य वर्चस्ववादी राजनीतिक-सांस्कृतिक नीति विरुद्ध पनि केही बोल्दैनन् । यिनले पनि (नेपाली) रूढिबद्ध चलचित्र जस्तै यथास्थितिवादी राजनीतिक तथा सामाजिक संरचनालाई बढीजसो पक्षपोषण नै गर्छन् । जातीय संस्कृति तथा संस्कारलाई उही रूपमा अनुसरण गर्न वा स्वीकार्न बकालत गर्न खोज्छन् । चलचित्रमा मूल कथालाई समाज र संस्कृतिसँग तालमेल मिलाउँदै स्वाभाविक विकास गराउनुभन्दा पनि बढी समय सांस्कृतिक पक्षहरूको प्रदर्शनमा खर्चिएको हुन्छ ।

तेस्रो थरीको चलचित्र यी माथिका दुई थरीभन्दा विषयवस्तुमा केही भिन्न हुन्छ । यसका विषयवस्तु ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा आधारित हुन्छन् । सामाजिक विभेदको ऐतिहासिक पीडा, राज्यद्वारा थिचोमिचो तथा दमन, सांस्कृतिक उत्पीडन एवं कृष्णालाई विषयवस्तुको रूपमा उभ्याइएको हुन्छ । साथै, आन्तरिक सांस्कृतिक समस्यालाई उजागर गर्दै केही सुधारमुखी सन्देश दिन खोजिएको हुन्छ । तर शैली र प्रस्तुतिमा खासै भिन्नता पाइँदैन । नाचगान, 'नायक' तथा 'खलनायक',

आदि उस्तै हुन् । कथावस्तु छरिएकै हुन्छ, पटकथा कमजोर नै हुन्छ, संवाद बोभिलो र अभिनय बनावटी नै हुन्छ । यद्यपि यी पक्षहरूमा माथिका दुई थरीभन्दा यसमा भिनो सुधार अवश्य हुन्छ । महत्त्वपूर्ण रूपमा यसले (उच्च हिन्दू) जातीय शोषण (आर्थिक-राजनीतिक-सांस्कृतिक) विरुद्ध प्रतिरोधको मसिनो स्वरलाई ठाउँ दिन खोजिएको हुन्छ । *भूयारै* (के एल पीडित, सन् २००९, थारू), *बुहान* (अजित लामिछाने/श्रीराम दाहाल, सन् २००५, थारू), आदि यस्ता चलचित्रका केही उदाहरणहरू हुन् ।^{२६} यिनमा बाह्य (उच्च हिन्दू) राजनीतिक-आर्थिक-सांस्कृतिक दबदबामा थारूको भाषा, संस्कृति, जीविकोपार्जन तथा समग्र पहिचान नै सङ्कटमा परेको ऐतिहासिक सन्दर्भलाई उठाइएको छ । यिनमा पनि सांस्कृतिक प्रदर्शनीको प्रचुरता छ । तर कथासँग ती सांस्कृतिक पाटोको अर्थपूर्ण संयोजन (तालमेल) नभएकाले असान्दर्भिक देखिन्छन् अर्थात् जबरजस्ती छिराइएको भान हुन्छ । सबैभन्दा त्रुटिपूर्ण पक्ष यिनीहरूको सम्पादन हो । यी सबै कमीकमजोरीले गर्दा यस्ता चलचित्रहरू उत्ति प्रभावकारी हुनसकेका छैनन् । यद्यपि तिनले ती जातिलाई आफ्नो ऐतिहासिक सन्दर्भ बुझ्न र आफ्नो पहिचानप्रति केही न केही मात्रामा सजग गराउन अवश्य सघाएका छन् ।

चौथो प्रकारका चलचित्र सोच, शैली तथा प्रस्तुतिमा माथिका तीन ओटैभन्दा केही भिन्न छन् । यिनको कथा तथा विषयवस्तु केही हदसम्म बाँधिएको हुन्छ । अनावश्यक मोड र उतारचढाव कमै हुन्छ । विषयलाई अलि गम्भीरतासाथ उठाइएको हुन्छ । कथाका केही अंशलाई वास्तविकताको निकटबाट प्रस्तुत गर्न खोजिएको हुन्छ । महत्त्वपूर्ण रूपमा, यिनले केही हदसम्म बाह्य तथा आन्तरिक दुवै सांस्कृतिक पक्षलाई आलोचनात्मक ढङ्गबाट हेर्छन् । *कृपा* (माओत्से गुरुङ, सन् २००७, गुरुङ), *तिनागा* (माओत्से गुरुङ, सन् २००९, गुरुङ), *कर्मा* (छिरिड रिता शोर्पा, सन् २००८, शोर्पा), आदि यसका केही उदाहरण हुन् । यिनले परम्परा, संस्कृति एवं पहिचानलाई सधैंभरि एकै रूपमा होइन, परिवर्तित सन्दर्भमा फरक ढङ्गले बुझनुपर्ने तथा त्यसअनुसार परिवर्तन पनि हुँदै जानुपर्ने सन्देश केही हदसम्म दिएका छन् । *वेदाङ्गी* (अशोक चेम्जोङ सन् २००५, धिमाल) ले पनि

^{२६} मौसम इम्बुङद्वारा निर्देशित *चेसुङ* (सन् २००७) ले पञ्चायती कालमा राज्यद्वारा लिम्बूहरूको किपट प्रथालाई अवैधानिक ठहर्‍याउँदै अन्त्य भएको घोषणा गरेपछि किपट माथिको अधिकार पुनर्स्थापनाको लागि लिम्बूहरूले गरेको सङ्घर्षलाई विषय बनाएको छ । तर यस चलचित्रको माध्यम भाषा लिम्बू नभएर नेपाली भएकोले यस अध्ययनमा नसमेटिएको हो । रामबाबु गुरुङद्वारा निर्देशित *अनागरिक* (सन् २००७) ले पनि गुरुङ समुदायमाथि राज्यले गरेको विभेद र त्यसबाट बाध्य भएर आफ्नो मुलुक छोडेर अनागरिक भएर विदेशिनु परेको व्यथालाई उठाएको छ । तर यसको पनि माध्यम भाषा नेपाली नै हो ।

आन्तरिक सांस्कृतिक पक्षलाई सुधारोन्मुख बनाउन वकालत गर्दछ। यसले धिमाल जातिको पुरातन वैवाहिक परम्परामा समयानुसार सुधार गर्नुपर्ने विषयलाई उठाएको छ। यद्यपि प्राविधिक रूपमा यो अत्यन्तै कमजोर छ। प्रस्तुति पनि तारिफयोग्य छैन। त्यस्तै प्रितम गुरुङको *रोदीघर* (प्रितम गुरुङ सन् २००९, गुरुङ) ले पनि गुरुङको रोदी परम्पराको सांस्कृतिक र व्यावहारिक जटिलतालाई अलि आलोचनात्मक रूपमा प्रस्तुत गरेको छ। तर छरिएको कथावस्तु, फितलो प्रस्तुति र बनावटी भद्दा अभिनयले गर्दा यसको प्रभावकारिता कमजोर हुन पुगेको छ।

भाषा तथा संस्कृति संवर्द्धन गर्न चलचित्र एउटा सशक्त माध्यम हो भन्ने बलियो मत निर्देशक छिरिड रितार शेर्पाको छ।^{२७} उनी आफैँ पनि यही बुझाइबाट नै चलचित्र निर्माणमा लागेका हुन्। तर सबै फिल्ममेकर सचेत रूपमा यही बुझाइ तथा प्रस्ट उद्देश्यसहित चलचित्र निर्माणमा लागेका हुन् भन्ने उनलाई लाग्दैन। यद्यपि फरक भाषाको चलचित्रको उपस्थिति मात्रले नै पनि पहिचानको राजनीतिलाई नजानिंदो गरी सघाइरहेको हुन्छ भन्ने उनको धारणा छ। त्यसकारण उनी प्रारम्भिक चरणमा यी विभिन्न भाषी चलचित्रको विषयवस्तुभन्दा पनि तिनको निरन्तर उपस्थितिलाई नै महत्त्वपूर्ण ठान्छन्। उनको विचारमा कुनै पनि चलचित्रले राजनीतिक रूपमा प्रभाव पार्न त्यसको विषयवस्तु पनि राजनीतिक नै हुनुपर्छ भन्ने छैन। विषय जुनसुकै रोजे पनि त्यसको भाषा सरल तर सशक्त र प्रस्तुति तथा शैली पृथक हुनुपर्छ। तर नवीन सुब्बा विषयको चयनलाई पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण ठान्छन्। उनको भनाइमा यदि विषयवस्तु फितलो तथा असान्दर्भिक भयो भने यसको उपस्थिति प्रभावहीन मात्र होइन, यसको अस्तित्व नै सङ्कटमा पर्न जान्छ। त्यसकारण यदि यसलाई सङ्घर्षकै एउटा माध्यमको रूपमा उपयोग गर्न खोज्ने हो भने विषयवस्तुको चयन पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण हुन्छ। विषयवस्तु विद्यमान राजनीतिक-सांस्कृतिक सन्दर्भहरूसँग कुनै न कुनै रूपमा सान्निध्य हुनैपर्छ, अनि मात्र यसको उपादेयता साबित हुन्छ र यसले प्रभावकारी हस्तक्षेप गर्न सक्छ। रूढिबद्ध नेपाली (वा हिन्दी, अङ्ग्रेजी, आदि) चलचित्रको जस्तै हावादारी तथा रटिरटाउ विषय तथा चलनचल्तीकै ढरामा यी चलचित्रहरू पनि निर्माण हुने हो भने यसको कुनै राजनीतिक सान्दर्भिकता वा महत्त्व रहन्न। यसले आफ्नो छुट्टै पहिचान र दिगोपनाको निम्ति पनि सान्दर्भिक विषयवस्तु र मौलिक शैलीमा प्रस्तुत हुनैपर्छ।

^{२७} छिरिड रितार शेर्पासँग १४ अगस्ट २००९ मा गरेको कुराकानी।

यसै सन्दर्भमा तामाङ भाषामा निर्मित चलचित्रवारे विश्लेषण गर्दै निर्देशक सन्तलाल घिसिङ लेख्छन्, “...नयाँ सन्दर्भ र परिवेशमा आफ्ना चिन्ता, विचार, दृष्टिकोणलाई बदल्ने चलचित्र निर्माण हुनु जरूरी छ। ...तामाङ चलचित्रले तामाङ मौलिकता, सिर्जनात्मकता, कलात्मक तथा सामाजिक यथार्थको परिचय गराउन सक्नुपर्दछ” (घिसिङ २००९ : २११)। सामाजिक यथार्थ र पहिचानको सन्दर्भलाई दृढसँग उठाउने हो भने विषयको सान्दर्भिकता पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण हुन्छ। यदि यथास्थितिवाद (तथा विभेदकारी) राजनीतिक-सांस्कृतिक स्थापना (व्यवस्था) विरुद्ध यसलाई सङ्घर्षको रूपमा उपयोग गर्ने हो भने परिवर्तनको निम्ति विषयको सान्दर्भिक चयनलाई कम आँकन मिल्दैन। विषय महत्त्वपूर्ण तथा प्रस्तुति भन्नु महत्त्वपूर्ण हुन्छ। भाषा सरल तथा बुझिने हुनुपर्छ तर त्यसमा प्रतिरोधात्मक आवाज अन्तर्निहित हुनुपर्छ।

यी चलचित्रका अन्तर्वस्तु र कथनीको शैलीले पहिचानलाई कसरी प्रस्तुत गर्छ ? यी चलचित्रहरूको विषयवस्तु र त्यसको प्रस्तुति कस्तो छ ? केही प्रतिनिधि चलचित्रको शैली तथा अन्तर्वस्तुको अध्ययन र विश्लेषण गरेपछि मात्र यी प्रश्नहरूलाई सम्बोधन गर्न सकिन्छ र अनि मात्र एउटा निष्कर्षमा पुग्न सकिन्छ।

अन्तर्वस्तु तथा प्रस्तुति

यहाँ *दुङ्गल* (तामाङ), *भाग्य के रेखा* (थारू), *गोदेवा* (तामाङ), *आसे* (मगर), *भिन्तुना* (नेवारी), *बुहान* (थारू), *भूयार* (थारू), *रोदीघर* (गुरुङ), *बेदाङ्गी* (धिमाल) र *तिनागा* (गुरुङ) का अन्तर्वस्तु तथा प्रस्तुतिको विश्लेषण गरिएको छ।

दुङ्गल

दुङ्गल (दुःख) तामाङ भाषाको सबैभन्दा धेरै व्यापार गरेको चलचित्रमध्ये एक हो भन्ने निर्देशक सन्तलाल घिसिङ^{२५} को दाबी छ (घिसिङ सन् २००९)। दावा हलो जोल्दै गर्दा कथाको सुरुआत हुन्छ। उसले बहिनी (जेसुम) लाई अति नै माया र ख्याल गर्छ। बहिनी चञ्चल, सुन्दर र सजिधजी छे। जेसुम र मिङ्मारबीच पहिलो भेटमै मायापिरती बस्छ। तिनीहरूले बिहे गर्छन्। तर मिङ्मारको आमाले यसलाई स्वीकारिन र आफ्नो इच्छाको खिलाफ गएकोमा छोरालाई घरबाट निकालिदिन्छे। उसको रिस यतिले मात्र मर्दैन। उसले चम्पा (छोराको निम्ति

^{२५} सन्तलाल घिसिङले तामाङ भाषामा सबैभन्दा धेरै (११ ओटा) चलचित्रको निर्देशन गरेका छन्। उनले निर्देशन गरेको पहिलो चलचित्र *एला माया* २०६० सालमा बनेको थियो (घिसिङ सन् २००९)।

रोजेको केटी) सँग मिलेर तिनीहरूलाई कहिले पनि चैनले बस्न नदिने कसम नै खान्छे। उसले यो कसम बारम्बार दोहोर्‍याइरहन्छे। उसलाई उदाहरणीय (typical) बदमास सासूको रूपमा देखाइएको छ जसले बुहारीलाई गाली गर्ने, सरापने, कुट्ने गर्छे। यसैबीच मिड्मार काम गर्न विदेश जान्छ र यता जेसुमले बच्चा पाउँछे। मिड्मारको अनुपस्थितिमा आमाले जेसुमलाई भन्नु दुःख दिन्छे। जेसुमलाई उसको दाइले आफ्नो घर लान्छ। तर उसकी पत्नी इनाले बहिनीलाई घर ल्याएको मन पराउँदैन। यस घटनामार्फत महिलाको शत्रु महिला नै हुन्छन् भन्ने पुरुषवादी सोचलाई पक्षपोषण गरिएको छ। त्यति मात्र होइन, इनाले जेसुमलाई छोरी विहे गरेपछि माइती बस्नु हुन्न भन्छे। दावाले इनालाई गाली गर्छ र थप्पड पनि हान्छ। इना रिसाएर माइती नै जान्छे र उसलाई भाउजूले पनि माइतीमा बस्न लाज लाग्दैन भन्छे। अनि आफूले गल्ती गरेको पश्चाताप गर्दै (पतिको) 'घर' फर्किन्छे।

यता जेसुम एकलै दुःखकष्ट भेल्लै जीवनसँग सङ्घर्ष गरिरहेकी हुन्छे। उसको काँधमा छोरी हुर्काउने जिम्मेवारी पनि हुन्छ। उसको दुःखको कुनै सीमा नै रहन्न जब मिड्मारको मृत शरीर लिएर लानम आइपुग्छ। लानम मलेसियामा मिड्मारसँगै काम गर्ने व्यक्ति हो र जेसुमको बाल्यकालको साथी पनि। यसपछि चम्पाले आफ्नो दाइ (होइसेल) सँग मिलेर आफूलाई ठगेको थाहा पाएपछि मिड्मारको आमाको पनि आँखा खुल्छ र ऊ पनि पश्चाताप गर्छे। लामो मारपीट हुन्छ। दावा र लानमले होइसेलको 'ग्याङ' लाई समाप्त पार्छन्। अन्त्यमा जेसुम र लानमले विहे गर्ने निर्णय गर्छन्। यसरी दर्शकलाई खुसी पार्न दुःखान्त कथाको सुखान्त अन्त्य गरिन्छ।

दुङ्गल एउटा दिशाहीन कथावस्तु, कमजोर पटकथा र फितलो प्रस्तुति भएको रूढिवद्ध चलचित्र हो। अभिनय भन्ने दयनीय छ। यसमा तामाड समुदायमा व्याप्त गरीबी र त्यसबाट छटपटिएर युवाहरू विदेशिनुपर्ने बाध्यात्मक अवस्था तथा त्यसबाट आफू र घरपरिवारमा उत्पन्न दुःख एवं पीडा देखाउन खोजिएको छ। तर यसको अन्त्य सुखान्त हुन्छ। निर्देशक र पटकथाले यसलाई सरल र राम्रो तरिकाले अभिव्यक्त गर्न सकेका छैनन्। अनावश्यक मोड तथा उतारचढाव आइरहन्छ, मारधाड तथा गीतनाचले कथाको बहावमा अवरोध ल्याइरहन्छ।

भाग्य के रेखा

सन् २००६ मा परशुराम चौधरीद्वारा निर्देशित *भाग्य के रेखा* पूर्वेली थारू भाषामा बनाइएको हो। यो चलचित्र हिन्दी सिनेमाको तडकभडकबाट पूर्णरूपेण

प्रभावित छ। यसमा पनि रूढिवद्ध चलचित्रका अवयवहरू गीतनाच, मारधाड तथा हाँसोरोदन, आदि प्रशस्त छन्। यो पनि एउटा दुःखपूर्ण कथाको सुखान्त अन्त्य भएको चलचित्र हो।

रामेश्वर चौधरी अत्यधिक रक्सी सेवन गर्छ। उसको कमाइधमाइ केही हुँदैन। यसले गर्दा छोराको भविष्य सम्भेर उसकी पत्नी आशादेवी चिन्तामा डुबिरहन्छे। गाली र दिन रातको कुटपिटले गर्दा उसले आफ्नो पतिलाई क्रमशः बेवास्ता गर्न थाल्छे। यसैबीच रामेश्वरको मृत्यु हुन्छ र त्यसपछि आशादेवी माइतीमा बस्न थाल्छे। हाँसीखुसी बस्न उसले त्यहाँ पनि पाउँदैन। ऊमाथि माइतीमा बस्न आई भन्ने लाञ्छना लागिरहन्छ जसले गर्दा ऊ माइती छोड्न बाध्य हुन्छे। अनि नाबालक छोरा (शेखर) लाई काखी च्यापी ऊ नजिकैको मन्दिरमा बस्न थाल्छे। बाटो हिँडिरहेका एक दम्पतीले उनीहरूको अवस्था देख्दा दया लागी आफ्नो घर लिएर जान्छन्। अब कथा त्रिकोणीय प्रेमतिर मोडिन्छ। शेखर ठूलो भएपछि पूजासँग भेट हुन्छ। तर तिनीहरूको सम्बन्ध लामो समय रहँदैन। कारण पूजाको बुवाको काठमाडौँ सरुवा हुन्छ र उनीहरू छुटिन बाध्य हुन्छन्। यता गाउँकै एकजना धनाढ्यको छोरी मञ्जुले शेखरलाई खुबै मन पराउँछे। उसको परिवार भने शेखर जस्तो गरीबलाई छोरी 'दिन' कदापि राजी हुँदैन र उसको विहे जबर्जस्ती सिजनसँग गरिन्छ। तर मञ्जुले सिजनलाई पति मान्न अस्वीकार गर्छे। सिजन अन्त्यमा बाध्य भएर सम्बन्ध विच्छेद गर्न राजी हुन्छ। मञ्जुको बुवाआमाले यसलाई स्वीकार्दैनन्। अनेक अवरोह र नाटकीय मोडलाई पार गर्दै अन्त्यमा मञ्जु र शेखरको पुनर्मिलन हुन्छ। मञ्जुका बुवाआमा पनि तिनीहरूलाई हाँसीखुसी स्वीकार्छन् र अन्त्यमा सबै परिवार एवं समाज मिलेर बसेको देखाइन्छ।

गोदेवा

सुजन लामाद्वारा लिखित तथा निर्देशित *गोदेवा* (गोठालो) ले तामाङ समुदायमा शिक्षाको अभाव रहेको विषय उठाएको छ। शिक्षा सबैले लिनुपर्ने सन्देश यसले दिन खोजेको छ। लाक्पा सानै छँदा उसको बुवाले श्रीमतीको काजक्रियाका लागि मुखियासँग पैसा सापट लिन्छ। यसको बदलामा लाक्पालाई मुखियाको घरमा गोठालो भएर आजीवन काम गर्नुपर्ने हुन्छ। उसमा पढ्ने उत्कट इच्छा भए पनि पाउँदैन। ऊ ठूलो हुन्छ। गाउँको मास्टर, जो बाहुन हो, ले उसलाई स्कूलमा पढ्न आउन भन्छ। तर उसले आफ्नो विवशता सुनाउँछ। उसलाई पढ्न दिन मास्टरले उसको बुवा र मुखियालाई आग्रह गर्छ। बुवा लाचार हुन्छ।

मुखियाले “म पढ्न दिन्नं लाक्पालाई, तपाईंलाई के को टाउको दुखाइ” भन्दै हप्काएर पठाउँछ। तर मास्टरले उसलाई स्कूल बाहिरै लुकेर पढाउन थाल्छ, उसलाई डोल्मोले सघाउँछे। यहाँसम्म कथावस्तु गोठालो (लाक्पा) र तामाङ समुदायभित्रको शिक्षाको अभाव वरिपरि नै घुमेको छ, ठीकै छ। यसपछि भने कथाले विस्तारै बाटो विराउन थाल्छ। कथामा चलनचल्तीका फिल्मी मसलाले प्रवेश गर्छ, जसले विषय तथा कथनीको गाम्भीर्यलाई प्रभावित गर्छ। कथामा दावा (मुखियाको बिगेको तथा मूर्ख छोरा) को रूपमा बदमास तथा ‘गुण्डा’ रूपी पात्रको प्रवेश हुन्छ। उसको केही कामधाम नगर्ने केटाहरूको आफ्नै ‘ग्याङ’ हुन्छ। तिनीहरूको काम नै अर्काको कुखुरा चोर्ने, गाउँका केटीहरूलाई जिस्काउने हो। दावाले डोल्मोलाई मन पराउँछ र आफ्नो साथीहरूसँग मिलेर अनेक यत्न गरेर डोल्मोलाई प्रभावित पार्न खोजिरहन्छ। तर डोल्मोले लाक्पालाई मन पराउँछे। राति डोल्मो सुतिरहेको बेला दावा भयालबाट सुटुक्क भित्र पस्छ। तर उठेर चिच्याउने वित्तिकै भाग्छ। लाक्पाले यस्तो देखेपछि तिनीहरूको बीचमा केही रहेछ, भन्टान्छ। ऊ डोल्मोसँग रिसाउँछ र उसलाई नभेटी गोठ जान्छ। तर डोल्मो पछिपछि आउँछे। वास्तविक कुरा थाहा पाएपछि डोल्मोलाई गलत सोचेकोमा लाक्पाले माफी माग्छ। डोल्मोको निम्ति लाक्पा र दावाको कुटाकुट पर्छ। लाक्पाले कुटेपछि दावा भाग्छ।

कथामा अचानक अर्को मोड आउँछ। ऋण तिर्नुपर्ने बाध्यताले लाक्पा सहरतिर हिँड्छ। तर बाटोमा शिक्षक र डोल्मोसँग जम्काभेट हुन्छ। उनीहरूले उसलाई बाहिर नजाऊ, यहीं बसेर गाउँको निम्ति केही गरौं भन्छन्। शिक्षकले उसलाई अभिप्रेरित गर्न नेपालका धेरै मान्छे (राष्ट्रपति लगायत) पहिला गोठालो नै थिए भन्ने दृष्टान्त सुनाउँछ। चेतना र आदर्शका गरुङ्गा संवादहरूको आदानप्रदान हुन्छ। यसमा दर्शकलाई नै सोझै पढाउने र सिकाउने शैलीमा बोझिला संवादहरू प्रशस्त छन् जसले दर्शकलाई आकर्षित गर्नुको सट्टा विकर्षण नै गर्छन्। शिक्षकले बोल्ने संवाद बोझिलो र धेरै औपचारिक छ। यसको लगत्तै फेरि मुखियाले लाक्पाको बुवालाई ऋण तिर्न दबाव दिन दलबलसहित उसको घर घेर्न पुग्छ। यसैबीच लाक्पा आइपुग्छ। त्यहाँ थुप्रै गाउँले भेला भएका हुन्छन्। संवादको आदानप्रदान नेपालीमा हुन थाल्छ। कारण प्रस्ट छैन। तर सामान्यतया शिक्षकको उपस्थितिमा संवाद नेपालीमा भएको देखाइएको छ। शिक्षकलाई तामाङ भाषा नजानेको देखाइएको छ। कल्पना गरौं, यदि शिक्षकले पनि तामाङ भाषा जानेको हुन्थ्यो भने त्यसले के प्रभाव पाठ्यो होला ? पहिलो, शिक्षकले तामाङमा नै गाउँलेसँग संवाद गरेको भए यसले उसकै ‘शिक्षाको चेतना

फैलाउने' अभियानलाई अझ प्रभावकारी बनाउँथ्यो होला । उसले भनेका कुरा तिनीहरूले अझ प्रस्ट बुझ्ने होलान् । दोस्रो, गाउँलेको उसप्रति अझ अपनत्व भाव बढ्थ्यो । यसले त्यस अभियानलाई फाइदा पुग्थ्यो । अर्को, यसले सामाजिक सद्भावको भावनालाई पनि अभिप्रेरित गर्थ्यो ।

कष्ट भैल्दै लाम्पाले एसएलसी पास गर्छ र त्यही स्कूलमा पढाउन थाल्छ । यसबीच मुखियासँग द्वन्द्व, भगडा, मारपिट हुँदै गर्छ । विभिन्न नाटकीय उतारचढाव तथा मोडपछि अन्त्यमा मुखियाले दुई जना सहरीसँग मिलेर गाउँलेलाई ठगेको आरोपमा पुलिसले समात्छ । शिक्षक, लाम्पा र डोल्मो 'शिक्षाको चेतना फैलाउने' अभियानमा लाग्छन् । चलनचल्तीका रूढिवद्ध (नेपाली) चलचित्रभन्दा केही फरक छैन यो चलचित्र । उस्तै कथावस्तु, उस्तै स्क्रिप्ट, उस्तै पात्रहरू, उस्तै संवाद, उस्तै घटना तथा संयोगहरू, उस्तै शैली, आदि । चलचित्रको शीर्षक गोदेवा भएर पनि लाम्पाको गोठालो जीवन र दिनचर्यालाई खासै महत्त्व दिइएको छैन । गोठालोको रूपमा बाल्यकालको सङ्घर्ष र कष्टपूर्ण जीवनबारे चलचित्रले केही भन्दैन । चलचित्रको शीर्षकलाई अझै गहिराइमा गम्भीरतापूर्वक कथावस्तुमा प्रवेश गराउन यो पाटो भन्नु महत्त्वपूर्ण हुन्थ्यो । यसले विषयवस्तुको प्रभावकारितालाई बढाउन सघाउँथ्यो । यसको मूल विषय शिक्षा छ । तर यसले तामाड भाषामा शिक्षाको आवश्यकताबारे केही बोल्दैन । तसर्थ मातृभाषामा विद्यालयीय शिक्षाको आवाजलाई यसले प्रतिनिधित्व गर्दैन ।

आसे

सञ्जोग लाफामगरद्वारा निर्देशित *आसे* (उनी) एउटा अपूरो तथा वियोगान्त त्रिकोणीय प्रेमकथा हो । गीनसराको भर्तीसँग मिलन हुन्छ, डीबुखाले गीनसरालाई पाउन सक्दैन । कसैको पनि इच्छा पूरा हुँदैन । गीनसरा राति सुतिरहेको बेला डराएर उठ्छे । “भर्तीसँग मलाई छोडेर किन गयो, सपनामा मात्र आउँछौ, मर्नुभन्दा पहिला एकचोटि तिमीलाई भेट्छु” भन्दै दृश्य अतीतमा पुग्छ । ऊ अधवैशे अवस्थामा पुगिसकेकी हुन्छे । अतीत बारम्बार वर्तमानमा प्रवेश गरिरहेको हुन्छ । गीनसरा जबानीमा फर्किन्छे, नाच्यै गाउँदै । ख्याल ठट्टा, हाँसोमजाक, भर्तीसँग र गीनसराबीच मायापिरती, दुवै नदीमा नुहाउँदै, खेल्दै । डीबुखाले पनि गीनसरालाई मन पराएको हुन्छ र बिहे नै गर्ने प्रस्ताव गर्छ । तर गीनसराले आफ्नो मन अरूलाई नै दिइसकेको भन्छे । केटा र केटीहरू वरिपरि बसेका छन्, एकआपसमा ख्याल ठट्टा र छेडछाड गर्दै । केटीहरूले केटाहरूलाई जाँड खान दिन्छन् । “मगरको छोरा हो जाँड खाएर मात्रै नै” केटाहरूले गर्वसाथ भन्छन् ।

यहाँ जाँड खानुलाई परम्परा र संस्कृतिकै पाटोको रूपमा लिइएको छ। अनि केटाहरूले गीत गाउँछन्। केटीहरू नाच्छन्। डीबुखाले गीनसरासँग नाचेको सम्झिन्छ। यस्ता दृश्यहरू पटकपटक आइरहन्छन्।

गीनसरा फेरि अतीतबाट वर्तमानमा आउँछे। ऊ एउटा डीलमा बसेर विरहको गीत गाउँदै भीर्लुडलाई कुरिरहेकी छे। ऊ फेरि अतीतमा फर्किन्छे। यस्तो क्रम जारी रहन्छ। यसैबीच भीर्लुड रोजगारीको निमित्त मुग्लान जान्छ, गीनसराले विरोध गर्दागर्दै पनि। डीबुखाँ गीनसरालाई माग्न उसकै घर आउँछ। बुवाआमा राजी छन्, तर गीनसराले मान्दिन। ऊ अन्त्यसम्म पनि भीर्लुडलाई पछिन्छे। तर ऊ फर्कदैन। किन फर्कदैन भन्ने कारण खुलाइएको छैन। कतै मारियो कि भन्ने आशङ्का मात्र गरिएको छ। अन्त्यमा बुढो भइसकेको डीबुखाँ गीनसरालाई पाउन नसेकोमा निराश भएर सदाको लागि त्यो गाउँबाट विदा हुन्छ।

प्रेमकथाको माध्यमबाट यस चलचित्रमा मगर संस्कृतिको सपाट प्रदर्शन गरिएको छ। यसको मूल उद्देश्य मगर संस्कृतिका अवयवहरूलाई पारम्परिक रूपमा प्रस्तुत गर्ने रहेको देखिन्छ। संस्कृति प्रदर्शनीको नाममा पारम्परिक गीतनाच आइरहन्छ। यद्यपि तिनीहरू कथावस्तुको प्रवाहसँग उचित मेल खाँदैनन्। रीतिरिवाज तथा पहिरनबाट सांस्कृतिक विशिष्ट परिचय तथा पहिचान अवश्य निर्माण गर्दछ। तर संस्कृतिलाई एउटा जड रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। समयानुसार क्रमिक रूपमा संस्कृतिमा भइरहने परिवर्तनलाई यसले सम्बोधन गर्न सकेको छैन। कथावस्तु अत्यन्त सुस्त गतिमा बढेको छ। दृश्यहरूको समायोजन र सम्पादन पनि मिलेको छैन। कथा भन्ने शैली पनि रोचक छैन।

भित्तुना

आर्यम नकर्मिद्वारा निर्देशित *भित्तुना* (शुभकामना) एउटा विवाहित युवा जोडीको कथा हो र यसले यौनसम्बन्धी ज्ञानको अभावले गर्दा यस जोडीले बच्चा पाउन नसकेको प्रसङ्गलाई बडो नाटकीय ढङ्गले उठाएको छ। लानिथान्कु र शिर्माको विहे भएको चार वर्ष भैसकेको हुन्छ। अभै सन्तान नपाएकोले लानिथान्कुको आमालाई सन्तोष छैन। आफ्नो पनि छोरा नभएकोमा ऊ थप दुःखी छे। लानिथान्कु र शिर्मा बच्चा जन्माउने विधि अर्थात् यौन सम्पर्कबारे अनभिज्ञ छन्। महिलाहरू परम्परागत रूपमा घरायसी कामकाज गर्दै हुन्छन्। एउटी महिलाले लानिथान्कुलाई चिउरा पनि कुट्न जान्दिन भनी व्यङ्ग्य गर्छे। अर्कीले थप्छे, “कुट्न जानेको भए त आमा भइसकेकी हुन्नथी र ?” सबैजना गलल हाँस्छन्।

लानिथान्कुले “के आमा हुन कुटन जान्नुपर्छ र ?” भनेर सोध्दा सबैजना फेरि हाँस्छन् । तीमध्ये एउटीले “नजानी के गरी हुन्छ त, मैले नजान्छु भए चार ओटा के गरी जन्माउँछें ?” भनी ठटचौली शैलीमा ताना कस्छे । उता सिद्धिलालले शिर्मालाई “आलु उमान त सानो हाते कुटोले खन्नुपर्छ, बाउ बन्न पनि खन्नु परेन ?” भनी साङ्केतिक रूपमा बुझाउन खोज्छ । शिर्माले तैपनि कुरा बुझेको हुन्न । “सानैदेखि आलु उब्जाउन यति धेरै खिनियो, अहिलेसम्म थुप्रै बच्चाको बाउ बनिस्केको हो, मैले त केही बुझिनँ” ऊ मनमनै सोच्छ । यस्ता तानाबाना तथा दोहोरो अर्थ दिने संवादहरू यथेष्ट छन् यस चलचित्रमा ।

लानिथान्कु आमासँग बच्चा जन्माउने विधिबारे सोध्न माइत जान्छे । तर बच्चा (छोरा) जन्माउने विधिबारे केही सोध्दैन । आमाले पनि बच्चा हुन नसकेको कारण सोध्न आवश्यक ठान्दैन । वरु गणेशको पूजा गरेमा बच्चा जन्मिने कुरो दर्शाउँछे । आउँदो मङ्गलबार भाले ढाल्नु भनी अह्नाउँछे । उनीहरूले त्यसै गर्छन् । अल्छी लाग्ने गरी गणेशको पूजा पाँच मिनेटसम्म देखाइन्छ । दुवैले सन्तानको वरदान माग्छन् । भाले ढालेपछि उनीहरू मासु र रक्सी रमाइरमाइ खान्छन् । रक्सी खाएर मातेपछि शिर्माले लानिथान्कुको पेट ठूलो भएको देख्छ र गर्भ रहेको ठान्छ । उसले पनि त्यसै देख्छे । दुवैजना दङ्ग पर्छन् । यत्तिकैमा कुखुराको टाउको कसले खाने भन्नेमा विवाद हुन्छ । परम्पराअनुसार जो जेठो हुन्छ, मूल भाग (टाउको) उसैले खान पाउनुपर्छ भनी जिद्दी लिन्छ शिर्माले । तर लानिथान्कुले यो मेरो दाइजो हो र छोरा मैले पाउने हो, त्यसैले यसमा मेरो हक छ भन्छे । ‘जसले पहिला बोल्थो उसले यो खान पाउँदैन जसले बोल्दैन उसले सबै पाउँछ ।’ शिर्माले यस्तो सर्त राख्छ र सुत्न जान्छ । दुवै जना मरे पनि नबोल्ने प्रण मनमनै गर्छन् । लानिथान्कु माइत जान्छे । त्यहाँ उसका आमा र बुवाले पनि शिर्माकै अडानलाई सही भन्छन् । तर ऊ भने आफ्नै कुरामा अडिग रहन्छे ।

लानिथान्कु गएपछि शिर्मा दुःखी हुन्छ, उसलाई अब श्रीमतीको अभाव महसुस हुन्छ । उता लानिथान्कु पनि दुःखी छे । लानिथान्कुलाई उसकी आमाले माइतीमा धेरै बस्नु हुन्न र कोही लिन नआए पनि आफैँ जानुपर्छ भनी सम्झाउँछे । यसैबीच शिर्माकी छिमेकी सिन्तली लानिथान्कुलाई लिन आउँछे । उसलाई सम्झाइबुझाइ गरी आफ्नो घर लिएर जान्छे । सिन्तलीले लानिथान्कुलाई बच्चा जन्माउने उपायको रूपमा उसको तिघ्रामा एउटा त्रिकोण आकारको विम्ब बनाउँछे र त्यसलाई सुत्नुभन्दा अगाडि शिर्मालाई देखाऊ भन्छे । ऊ लाज मान्छे । तर बच्चा पाउनु छ भने यसो गर्नुपर्ने भन्छे । लानिथान्कुले “यो देखाएपछि के म गर्भवती हुन्छु ?” भनी सोध्छे । सिन्तलीले “अँ, पहिला उसलाई

टाउको देऊ अनि यो देखाऊ” भन्छे। लानिथान्कुले त्यसै गर्छे, शिर्मालाई टाउको खान दिन्छे, र उसको खुट्टा ढोग्छे। अनि तिघ्राको त्रिकोण देखाउँछे। त्यो देखेबित्तिकै शिर्माले त्यसलाई छुन्छ अनि ऊ उत्तेजित हुन थाल्छ। लानिथान्कु पनि समपर्णमा ओछ्यानमा पसारिन्छे। यसपछि गाग्रीमा पानी थापेको देखाइन्छ। गाग्री भरिन्छ। यसलाई उसको पनि गर्भ भरिएको सङ्केतको रूपमा बुझ्न सकिन्छ। उसले गाग्री उचाल्नेबित्तिकै भिन्तुना भन्ने शब्द पर्दामा देखा पर्छ। यो उसको गर्भलाई शुभकामना दिइएको हो।

यो जोडीले अरू सबै थोक जानेको तर यौनबारे मात्र केही थाहा नभएको देखाइएको छ। यौनबारे कसैले खुलेर कुरा नगर्नु, बच्चा जन्माउन पूजाअर्चना गर्न लगाउनु, महिलालाई समर्पण गर्न लगाउनु तथा पुरुषको सर्वोच्चतालाई स्वीकार्न लगाउनु, जस्ता यथास्थितिवादी सांस्कृतिक पक्षलाई यसले संरक्षण गरेको छ। पुरुषवादी सोच, परम्परा तथा अभ्यासलाई समर्थन गरेको छ। श्रीमतीलाई एउटा टाउकोको निम्ति छोडेको भनिन्छ तर त्यही प्रश्न श्रीमानलाई सोधिन्न। एउटा टाउकोको निम्ति मरे पनि बोल्दिनँ भनी कसम खाने श्रीमानलाई धेरै माया गरेको भनेर बखान गरिन्छ। ऊ आफैँ श्रीमतीलाई लिन जाँदैन। घरको मूलीले नै टाउको खानुपर्ने मान्यतालाई समर्थन गरेको छ। श्रीमतीले खुट्टा ढोगेको संस्कारलाई पनि सही नै ठहर्‍याएको छ। समाजमा व्याप्त भेदभावपूर्ण छोरा प्राप्तिको कामनालाई थप बल दिएको छ। भिन्तुनाको सन्दर्भ अन्तिम दृश्यसँग मात्र छ।

बुढान

अजित लामिछाने र श्रीराम दाहालद्वारा निर्देशित *बुढान*ले २०१८ देखि २०२८ सालको बीचमा दाङका थारूहरूको विस्थापनको ऐतिहासिक राजनीतिक सन्दर्भलाई कथावस्तु बनाएको छ। तर थारूहरूको विस्थापन पछाडिको राजनीतिक सन्दर्भलाई धरातलीय रूपमा मात्र उठाइएको छ। तिनीहरूको सांस्कृतिक रीतिरिवाज, नाचगान र आपसी भैरुगडामा बढी समय खर्चिएको छ। थारूहरूले जाँडरक्सी खाएर आपसमै गालीगलौज गरेको तथा कुटपीट गरेको सन्दर्भलाई अलि बढी नै बढाइचढाइ गरी प्रस्तुत गरिएको छ। त्यसकारण यो चलचित्रको खास उद्देश्य उत्ति प्रस्ट हुँदैन। विषय एउटा उठाउन खोजिएको छ तर यसको बहाव अर्कैतिर गएको छ। थुप्रै कुरा एकैचोटि देखाउन खोजिएकोले कुनै पक्ष पनि प्रस्ट र ठोस रूपमा आएको छैन। धेरै कुरा आउँछ तर जथाभावी छरिएर र टुक्राटुकामा। कतिपय घटना र सन्दर्भ किन राखिएको हो भनेर बुझ्न गाह्रो छ।

बुद्धान एक नाम र प्रक्रिया पनि हो । नामको रूपमा यस शब्दले नयाँ मुलुक बाँके, बर्दिया, कैलाली र कञ्चनपुरलाई जनाउँछ । प्रक्रियाको रूपमा दाडबाट ती नयाँ मुलुकतिर बसाइँ सर्नुलाई जनाउँछ । यस चलचित्रमा पहाडबाट पहाडी मूलका व्यक्तिहरू २०१८ सालदेखि तल भर्न थालेपछि थारूहरूको उठीवास हुन थालेको ऐतिहासिक सन्दर्भलाई विषय बनाइएको छ । तर कथा यसमा केन्द्रित छैन । यस प्रक्रियाको राजनीतिक सन्दर्भलाई कतै छोडिएको छैन । तत्कालीन पञ्चायती राज्यकै संरक्षणमा बसाइँसराइको यो दोहोरो प्रक्रिया थालिएको हो । एक जना पहाडी जमिनदारलाई 'खलनायक' को रूपमा प्रस्तुत गरेर त्यस बृहत् सन्दर्भलाई महत्त्वहीन पारिएको छ ।

यसको कथाअनुसार बानेसु (ढेङ्गवाको छोरा) विरामी हुन्छ । उसको उपचार गर्न धामीलाई बोलाइन्छ । धामीले 'बडका' (ठूलो) पूजामा गरिएको कमीले गर्दा उसमा प्रेतात्मा प्रवेश गरेको भन्छ । अन्ततः उसको मृत्यु हुन्छ । थारूहरूमा विद्यमान धामीभाँकी रूपी अन्धविश्वासलाई यहाँनेर देखाइएको छ । बानेसुको मृत्युपछि उसको पत्नीको पुनर्विवाह देवरसँग गरिन्छ । यद्यपि देवरसँग विहे गर्नुपर्ने सामाजिक परम्परा वा सांस्कृतिक बाध्यता हो भन्नेबारे प्रस्ट केही भनिएको छैन । रीतिथितिअनुसार विहे सम्पन्न हुन्छ । महतवा (थारूहरूको मुखिया), ढेङ्गवा र अरूहरू भोजमा रक्सी खाँदै यसपालि सुख्खा भएर कर तिर्न नसक्ने दुखेसो पोच्छन् । मूल समस्याको उठान बल्ल यतिखेर हुन्छ । तर यो प्रसङ्ग अचानक आउँछ, यसका पछाडि कुनै पृष्ठभूमि छैन । र, यो प्रसङ्ग धेरै बेरको निमित्त फेरि हराउँछ । गीतनाच, बुढाहरू रक्सीले मातेर लडीबुडी गरेको, महतवाका छोराहरूले रक्सीले मातेर आपसमा गालीगलौज र कुटपिट गरेको, आदिमा धेरै समय खर्चिएको छ । यी सबैको लामो शृङ्खलापछि एकैचोटि जमिनदार, जो पहाडी बाहुन हो, को घरमा दसैंको टीका लगाइदैं गरेको देखाइन्छ । सरकारले नयाँ जग्गा ऐन ल्याउन लागेकोले अब धेरै मौजा राख्न नपाउने भन्दै जमिनदारको ज्वाइँले "यी थारूहरूले खानुभन्दा बरु आफ्नै इष्टमित्रले खाऊन्" भन्ने सल्लाह दिन्छ । अन्त्यमा महतवाको नेतृत्वमा थुप्रै थारू परिवार त्यो गाउँ छोडेर बुद्धान जान्छन् । यद्यपि तिनीहरू बसाइँ सर्नुपर्ने कारणहरूबारे प्रस्ट रूपले भनिएको छैन । धेरै कुरा दर्शकले आफैँले बुझ्नुपर्ने हुन्छ ।

भूयारँ

भूयारँको विषय पनि थारूहरूको विस्थापन तथा बसाइँसराइ वरिपरि रहेको छ । यसमा पनि बुद्धानको जस्तै विषयको राजनीतिक सन्दर्भभन्दा पनि थारूहरूको

रीतिथिति र चालचलनको प्रदर्शनीमै धेरै समय खर्चिएको छ। खेतमा काम गरेको, माछा मारेको, चाडपर्वको अवसरमा सामूहिक गीतनृत्य गरेको तथा अत्यधिक जाँडरक्सी खाएको जस्ता पक्षहरू नै बारम्बार आइरहन्छन्। अनेकौं टुक्राटाकी सन्दर्भ तथा प्रसङ्गहरू छन् तर एउटाको पनि पूर्ण कथाको रूपमा विकास हुँदैन। सारा सांस्कृतिक पक्षलाई भेला पारिएको छ तर कथाको विकासक्रमसँग तिनको कुनै तालमेल छैन।

गाउँका (थारू) बुजुगहरू नयाँ महतवा (थारूहरूको मुखिया) चुन्न भेला भएका छन्। तिनीहरूलाई छचाड दिइन्छ। सहायक महतवालाई नै नयाँ महतवा चुनिन्छ। गीतनाचसाथ उत्सव मनाइन्छ। यसपछि एकैचोटि थारूहरूले जमिनदारलाई खुट्टामा ढोग्दै गरेको देखाइन्छ। जमिनदारको जुँगा भद्दा र बनावटी छ। उसको अट्टहास पनि कृत्रिम र भद्दा छ। सायद जमिनदार यस्तै डरलाग्दो हुन्छ भन्ने मानसिकताले ग्रसित भएर उसलाई रूढिबद्ध चलचित्रको 'खलनायक' को भद्दा नमूनाको रूपमा प्रस्तुत गरिएको हो। जमिनदारले थारू किसानहरूलाई यसपालि खेत नदिने तथा कमैया लगाएर घरखेती गर्ने घोषणा गर्छ। किसानहरू आत्तिन्छन् र जमिनदारलाई यस्तो अन्याय नगर्न अनुनय विनय गर्छन्। त्यसपछि जमिनदारले जग्गा जोत्न त दिने तर त्यसबापत प्रत्येक रैतीले एकजना कमैया दिनुपर्ने, एक बिघा खेत जिरायत^{२९} जोत्नुपर्ने र उसलाई चाहिएको बेला वेगारी (निःशुल्क श्रम दान) पनि दिनुपर्ने सर्त राख्छ। किसानहरू एकअर्कासँग मुखामुख गर्छन् र उठ्छन्। यसपछि कथा लामो समयको लागि थारूहरूको रीतिथिति र मायाप्रेममा अल्झिरहन्छ। कथाको मूल विषय गौण हुन्छ। धेरै अन्तरालपछि जमिनदार देखिन्छ। जमिनदारले महतवाले ऋण र व्याज तिर्न नसकेपछि अर्को तमसुक गराउँछ र उसको लालपूर्जा पनि आफ्नो कब्जामा लिन्छ। जमिनदार आफ्नो यस धुत्याइपूर्ण जितमा बडो भद्दा र चर्को अट्टहास गर्छ। यस घटनाको केहीपछि गाउँका धेरै थारूहरू बुढान (नयाँ मुलुकमा बसाइ सरे) जान्छन्।

रोदीघर

प्रितम गुरुङ निर्देशित *रोदीघर*ले रोदी बस्ने परम्परामा आएको नकारात्मक चलनको परिणाम स्वरूप यस परम्परालाई बन्द गर्नुपर्ने दृष्टान्तलाई समेटेको छ।

^{२९} आफ्नो जग्गा जोतेबापत किसानलाई मालिकले निश्चित अंश जग्गाको पुरै उत्पादन उपभोग गर्न पाउने गरी दिने चलन।

यसले गुरुड समुदायभित्र रोदी परम्परासँग गाँसिएर उत्पन्न द्वन्द्व तथा तनावलाई प्रस्तुत गर्न खोजेको छ । रोदी बस्ने परम्पराले पछिल्लो समयमा गुरुडभित्रै यौन छाडापन (तथा विकृति) बढ्दै गएको र यसको अनुचित लाभ बाहिरी समुदायले पनि उठाउन थालेकोले नचाहदा नचाहदै यो परम्परा नै बन्द गर्नुपर्ने बाध्यता आएको देखाइएको छ ।

पालमान रोदीघरका रोसीबा (मुखिया) हुन् । उनी गुरुड जातिको रोदी परम्परालाई बचाउन चाहन्छन् । तर उनकै भाइ (आच्यो) यस परम्परालाई बन्द गर्न दबाव दिन्छ । यही मुद्दामा उनीहरूबीच द्वन्द्व सुरु हुन्छ । आच्यो आफैँ यस परम्पराबाट पीडित हुन्छ । आच्योले पातेलाई मन पराएको हुन्छ । तर पाते वीरे लाहुरेको मायामा परेकी हुन्छे र गर्भवती हुन्छे । उसले वीरेलाई विहा गर्न दबाव दिन्छे । तर वीरेले पछि छुट्टिमा आउंदा लिएर जान्छु र अहिले म हाजिरमा जान्छु भन्दै यसै छोडेर जान्छ । ऊ आत्महत्या गर्ने तरखरमा हुँदा आच्यो आइपुग्छ । सबैलाई यो बच्चा उसकै (आच्योकै) हो भन भन्दै उसले आफ्नो घर लिएर जान्छ । पातेले बच्चाको जन्म दिन्छ । तर आफू भने रूखमा भुण्डिएर आत्महत्या गर्छे । आच्योले यो सबै रोदीले गर्दा भएको हो भन्दै त्यसलाई बन्द गर्नुपर्ने दबाव दाइलाई दिइरहन्छ । तर आफू नै यसको संरक्षक अनि आफैँले परम्परा कसरी मास्ने भन्दै दाइले उसलाई सम्झाइबुझाइ गरिरहन्छ । तर जब रोसीबाका आफ्नै छोरी (नानी) बाहिरियाबाट गर्भवती हुन्छे अनि ऊ पनि भाइको कुरा मान्न बाध्य हुन्छ । अन्तिममा रोदीघर बन्द भएको र त्यसको ठाउँमा 'आमा समूह' जस्ता सामाजिक सङ्गठन खुलेको सन्देश दिइन्छ ।

वेदाङ्गी

अशोक चेम्जोङद्वारा निर्देशित *वेदाङ्गी* (विदाइ) को निर्माण सन् २००२ मा भयो । धिमाल भाषामा पहिलो पल्ट निर्मित यस चलचित्रका निर्माता रामप्रसाद धिमाल हुन् । यस चलचित्रले धिमाल जाति तथा संस्कृतिको परिचय प्रस्तुत गर्नुका साथै त्यसभित्रका पुरातन वैवाहिक संस्कारलाई सुधार गर्नुपर्ने मत निर्माण गर्न खोजेको छ । धिमाल जातिको विवाह संस्कारमा छोरीलाई विदाइ गर्ने आफ्नै चलन छ । मागी विवाहमा केटा पक्षबाट मगनी गरेको एक वर्षपछि मात्र वैवाहिक कार्य सम्पन्न हुन्छ अर्थात् बेहुली भित्र्याउन पाइन्छ । तर मगनी गरेको यस अवधिमा केटीले अर्कै केटासँग तथा केटाले अर्कै केटीसँग प्रेममा पर्ने तथा विवाह गर्ने सम्भावना रहिरहन्छ । यद्यपि यस सम्भावनालाई धिमाल जातिले खुलेरै समर्थन गर्ने अथवा बढावा दिने भन्ने होइन । परिस्थितिले त्यस्तो आइपुग्यो भने जसले सम्बन्धलाई कायम राख्न सक्दैन त्यो पक्षले अर्को पक्षलाई हर्जाना

तिर्नुपछे । दिदीको सट्टा बहिनी पनि लान पाउने परम्परा छ । यस चलचित्रले ठाडै यस्तो गर्न नपाउने त भन्दैन । तर यसबाट छुटकारा पाउनको निम्ति मगनी र विवाहको बाध्यात्मक समयावधिलाई हटाउनुपर्ने वकालत गर्छ । त्यसकारण सुधारका केही सम्भावनालाई औँल्याएको छ यसले ।

केवाइनी घरमा पेटानी बुन्दैछे । खुन्तिला साथीसँग खोलामा नुहाउँदै गरेको बेला मगनी गरिसकेको केटा (ओधन) पक्ष माग्न आएको खबर बहिनी सुजिनीले दिन्छे । तर खुन्तिला अर्कै केटासँग प्रेम गर्ने र विवाह गर्ने निर्णय गरिसकेकी हुन्छे । यो कुरा उसले केवाइनीलाई भन्छे र ऊ अर्को केटासँग भाग्छे । खुन्तिलाको घरमा हर्जाना लिन केटा पक्ष आउँछ । सबैजना अति आक्रोशित मुद्रामा छन् । तिनीहरूले यसबाट अपमानित महसुस गरेका छन् । केटी पक्ष पनि लज्जित छ, केटा पक्षले मान्छेको सट्टा मान्छे नै चाहिने भन्दै बहिनी सुजिनीलाई घिसार्दै बोकेर लैजान्छ । ऊ रोइकराइ गर्छे, तर उसको परिवारले कुनै प्रतिवाद गर्दैन । खुन्तिलाकी आमाले पनि केटा पक्ष आउनुभन्दा पहिला सुजिनीसँग उनीहरूको लाज बचाइदिन यसै गर्न आग्रह गरेकी हुन्छे । तर सुजिनीले अहिले बिहे नगर्ने, धेरै पढ्ने भन्दै अस्वीकार गर्छे । सुजिनीको रुवाइ र पीडा देखेर ओधनले जबर्जस्ती नलैजाने भन्दै उसलाई छोडिदिन्छ । साथै सुजिनीलाई धेरै पढ र आफैले रोजेको केटासँग बिहे गर भन्दै घर फर्काइदिन्छ । यी सबै कुरा केवाइनीले हेरिरहेकी हुन्छे । ऊ ओधनको यस कार्यबाट धेरै प्रभावित हुन्छे र उसलाई तत्कालै मन पराउन थाल्छे । केही मायाप्रेमका सन्दर्भ र गीतनाचपछि तिनीहरूले पुरानो परम्परामा सुधार ल्याउँदै मगनी गरेको लगत्तै बिहे गर्छन् । केवाइनीको बुवाले परम्परा विरुद्ध कसरी जान मिल्छ भन्दा ओधन र उसको परिवारले यही परम्परालाई निर्वाह गर्ने क्रममा ओधनको पहिलो मगनी असफल भएको र फेरि यस्तै दुःखान्त घटना नदोहोरियोस् भनेपछि ऊ पनि खुशीसाथ राजी हुन्छ । यसरी सुधारका एउटा पक्षलाई औँल्याउँदै यस पहिचानको गतिशीलतालाई स्वीकारेको छ । साथै धिमाल जातिको सांस्कृतिक परिचय पनि प्रस्तुत गरेको छ ।

तिनागा

माओत्से गुरुङ निर्देशित *तिनागा* (आजभोलि) को निर्माण सन् २००९ मा भएको हो । यसले लाहुर जाने परम्परासँग जोडिएको अन्तर्द्वन्द्वलाई समेटेको छ । पुरानो पिढी लाहुर जानुपर्नेमा जोड दिन्छ र त्यसैलाई गुरुङको पहिचान मान्छ भने नयाँ पिढी गुरुङसँग परम्परागत रूपमा जोडिएको लाहुरेको साँघुरो पहिचानबाट उम्किन खोजेको छ । यस चलचित्रमा छोराले आफ्नो छनोटको विकल्प रोज्न पाउने पक्षमा वकालत गरिएको छ । नेपाली भाषामा कक्षा चलिरहँदा

एकजना मानसिक सन्तुलन गुमाएको व्यक्तिले “गुरुड भाषामा पढ्न पाउनु पन्थो, लेख्न पाउनु पन्थो” भन्दै चिच्याइरहन्छ। यसमा कक्षामा बसिरहेका एकजना विद्यार्थी नरेश, यस चलचित्रका मुख्य पात्र, ले “पाथौ पढ्न गुरुड भाषामा” भन्दै मुख बङ्ग्याउँछ। यसले नरेशको माध्यमबाट एकातिर राज्यको एकल भाषा नीति प्रति व्यङ्ग्य गरेको छ भने अर्कोतिर त्यो अमूक र बेनाम पात्रको माध्यमले भाषिक अधिकारको आवाज पनि उठाएको छ।

नरेशले शारीरिक अभ्यास गरिरहँदा चलचित्रको सुरुआत हुन्छ। ऊ कलेजमा पढिरहेको हुन्छ। उसले मामाको छोरी फूलमायालाई मन पराउँछ। तिनीहरू दुवै जनाबीच ठाकठुक्क र वादविवाद परिरहन्छ। नरेशको बुवा अवकास प्राप्त सैनिक हो। उसको दाई पनि बेलायती सेनामा हुन्छ। र, उसको बुवाले उसलाई पनि बेलायती सेनामा भर्ना गर्न खोजेको हुन्छ। तर नरेश उति इच्छुक हुँदैन। बुवाले उसलाई भर्ती हो नत्र विहे गरिदिन्छु र छुट्ट्याइदिन्छु सम्म भन्छ। बुवाले तर्क गर्छ, “हाम्रा गुरुड, मगरका छोराहरू पढेर जागिर गरेर कसले सहरबजारमा घर बनाएको छ ? हाम्रो बच्चाहरू अरूको देशमा नगई हुँदैन”। यसैबीच जेठो छोरा बेलायतबाट फर्किन्छ। उसको इच्छा गाउँमै बस्ने र गाउँको सेवा गर्ने हुन्छ। उसले बुवालाई नरेशको आफ्नो पनि इच्छा छ कि भनी सोध्न भन्छ। तर बुवाले केही सुन्दैन र “लाहुरे भनेको लाहुरे नै हो” भन्ने आफ्नो अडान दाहोर्‍याउँछ। आमा सिकिस्त विरामी भएको अवस्थामा छोरा बेलायत फर्किनु पर्छ। र, अन्त्यमा आमाको मृत्यु हुँदा पनि जेठो छोरा गाउँ आउन नपाउँदा बुवाले नै नरेशलाई सेनामा भर्ती नगराउने निर्णय गर्छ।

गुरुडहरूमा पनि दलित विरुद्ध विद्यमान छुवाछूतको कुप्रथाको प्रसङ्गलाई पनि यसमा उठाइएको छ। गुरुड पुरुषहरू जाँडरक्सी खाएर तथा मोजमस्ती गरेर पैसा मासेको प्रसङ्ग पनि छ। फूलमायाको बुवा पेन्सनको पैसा बुभदैं, रक्सी खाँदै सबै पैसा सिध्याउने खालको हुन्छ। उसलाई छोरा नभएकोमा पनि ठूलो पीर हुन्छ। दुई जना छोरी मात्र भएकोमा श्रीमतीसँग गुनासो गरिरहन्छ। यसमा फूलमायाले प्रतिवाद गर्छ र छोराछोरीमा भेद गर्नु हुन्न भनी सम्झाउँछ। यसरी यस चलचित्रमा सांस्कृतिक कुप्रथालाई उठाइनुका साथै पहिचानलाई पनि फराकिलो ढङ्गले बुझ्न आग्रह गरिएको छ।

चलचित्रले सामाजिक यथार्थको चित्रण मात्र गर्दैन, यसले त्यसको निर्माण पनि गर्दछ। चलचित्रले आधुनिक प्रविधिको सहयोगमा सांस्कृतिक विम्बहरूको निर्माण गरेर सचेततापूर्वक प्रक्रियागत रूपमा एक थरीको राजनीतिक तथा सामाजिक दृष्टिकोण निर्माण गरिरहेको हुन्छ। चलचित्र सांसारिक गतिविधि, हलचल तथा

विकासबाट टाढा वा अछूतो हुँदैन । यसले सचेत वा असचेत तथा लुकेको वा खुला रूपमा राजनीतिक विषय र सन्दर्भलाई अँगालेको हुन्छ । त्यसकारण चलचित्र र समाजको बीचमा तार्किक सम्बन्ध हुन्छ । समाजको संरचनात्मक बाध्यताले एउटा निश्चित खालको चलचित्र निर्माण गरिरहेको हुन्छ, चलचित्रले या त समाजको वर्चस्ववादी बहसलाई वैधानिकता प्रदान गरिरहेको हुन्छ वा त्यसलाई चुनौती दिइरहेको हुन्छ (काजमी सन् १९९९ : १८) । चलचित्रमा राजनीतिक र सैद्धान्तिक दुवै विचार तथा अर्थ अन्तर्निहित हुन्छन् । चलचित्रले आधुनिक प्रविधिको सहयोगमा सांस्कृतिक विम्बहरूको निर्माण गरेर सचेततापूर्वक प्रक्रियागत रूपमा एक थरीको राजनीतिक तथा सामाजिक दृष्टिकोण निर्माण गरिरहेको हुन्छ ।

माथि भनिएजस्तै जनजाति चलचित्रका कथावस्तु पनि त्यही समाज र परिवेशबाट लिइएका हुन्छन् । त्यहीँभित्रको दुःख-सुख, संयोग-वियोग, भोगाइ तथा अनुभवलाई नै कथावस्तु बनाइएको हुन्छ । तर अधिकांश चलचित्रका शैली भने उही मूलधारका नेपाली चलचित्रकै ढर्राका छन् । तिनले यथास्थितिवादी सोच तथा प्रचलनलाई नै पक्षपोषण गरेका छन् । केही थोरै मात्रै छन् जसले विषयवस्तुको उठान गम्भीर रूपमा तथा प्रस्तुति पृथक शैलीमा गरेका छन् । उदाहरणका रूपमा माओत्से गुरुङका *कृपा* र *तिनागा* (गुरुङ) लाई लिन सकिन्छ । यी दुवैको प्रस्तुति र शैलीमा आफ्नोपन छ । युवक युवतीको प्रेमभन्दा अलि पर गुरुङ समाजभित्रका केही सांस्कृतिक-आर्थिक जटिलतालाई यी दुई चलचित्रमा नियाल्न खोजेको पाइन्छ । त्यसै गरी *बेदाङ्गी* ले नकारात्मक सांस्कृतिक प्रचलन विरुद्धको आवाजलाई बल थपेको छ ।

पहिचानको प्रतिनिधित्व

के यी चलचित्रहरूले पहिचानको सवाललाई प्रतिनिधित्व गरेका छन् त ? जाति विशेषको जातीय तथा सांस्कृतिक परिचय प्रायः सबै चलचित्रको विषयवस्तुको एउटा पाटो हुने गर्दछ । जातीय तथा सांस्कृतिक परिचयलाई कुनै न कुनै रूपमा समावेश गरिएको हुन्छ । चाडपर्व, रीतिरिवाज, बोलीचाली, रहनसहन, नाचगान, आदिले सांस्कृतिक प्रदर्शन गरिरहेको हुन्छ र यसले ती जातिको पहिचान निर्माण गरिरहेको हुन्छ । त्यही जातिका दर्शकले आफूलाई त्यसैग एकाकार गर्न थाल्छ भने अन्यले त्यस जाति वा समूहलाई त्यही रूपमा कल्पना गर्न थाल्छ । त्यसकारण यसले एक थरीको विम्ब वा पहिचान अवश्य निर्माण गर्दछ । पहिचानको सवाललाई कुनै न कुनै रूपमा सम्बोधन तथा प्रसारण अवश्य

गरिरहेको हुन्छ। त्यसै गरी चलचित्रको माध्यम-भाषाले ती भाषाको उपस्थिति स्थापित गराइरहेको हुन्छ। चलचित्रको माध्यमको रूपमा मातृभाषाको रोजाइ आफैँमा भाषिक पहिचान तथा अधिकारको दब्रो प्रतीक हो। त्यसकारण यसले पहिचानको सवाललाई प्रतिनिधित्व धेरै वा थोरै अवश्य गर्छ।

तर पुनः प्रश्न उठ्छ कति र कुन रूपमा ? यद्यपि यी चलचित्रहरूको एउटा मुख्य मुद्दा तथा ध्येय जातीय एवं सांस्कृतिक परिचय र पहिचानलाई उठान गर्ने देखिन्छ। तर विषयवस्तुको प्रस्तुति र शैलीमा देखिएको कमीकमजोरीले गर्दा त्यस उद्देश्यसँग पूर्णरूपेण न्याय गर्न असमर्थ छ। केही अपवाद बाहेक अधिकांश चलचित्रले उही रूढिबद्ध (नेपाली) चलचित्रको शैली र प्रस्तुतिलाई पछ्याएका छन्। यद्यपि यी चलचित्रहरूमा सामाजिक विभेदको ऐतिहासिक पीडा, राज्यद्वारा थिचोमिचो तथा दमन, सांस्कृतिक उत्पीडन, कुण्ठा आदिलाई समावेश गरिएको हुन्छ। यी तत्त्वहरू भने युवक युवतीको प्रेम प्रसङ्गको सेरोफेरोको वरिपरि नै घुमेका हुन्छन्। माथिको यिनीहरूको शैली, स्वरूप, अन्तर्वस्तु तथा प्रस्तुतिको विश्लेषणले के सङ्केत गर्छ भने पहिचानको सवाललाई उक्ति गम्भीरतापूर्वक तथा सार्थकतासाथ उठाउन असमर्थ रहेका छन् यी चलचित्र। तिनमा धेरै कमीकमजोरीहरू छन्- कथा राम्ररी नउनिएको, विषयवस्तु अत्यन्तै छरिएको, प्रस्तुति फितलो भएको आदि। कमजोर प्रविधि, सीमित स्रोत-साधन, प्रकाशको नमिल्दो प्रयोग, अभिनयमा समस्या, छायाङ्कनमा त्रुटि, यी सब त सामान्य हुन्। यदि आफूलाई फरक रूपमा प्रस्तुत गर्न खोज्ने हो भने सोच र शैली पनि पृथक हुनु वाञ्छनीय हुन्छ।

अधिकांश चलचित्रले रूढिवादी तथा यथास्थितिवादी संस्कृति र संस्कारहरूलाई खासै चुनौती दिँदैनन्। उदाहरणको रूपमा, *दुङ्गाल*मा छोरी विहेपश्चात् माइतीघरमा बस्नु हुन्न भन्ने सन्देश बारम्बार दिइरहेको पाइन्छ। सासूले बुहारीलाई अलच्छिनी, मर्न नसकेकी जस्ता गालीले सरापेको देखाइन्छ। त्यसै गरी *मोलम*मा पनि सासूले बुहारीलाई दुःख दिएको, सताएको देखाइएको छ। यसले उही पुरानै मानसिकता, जुन हिन्दू समाजमा भन्नु व्याप्त छ, लाई बढावा दिइरहेको छ। सामान्यतया यी चलचित्रमा महिलालाई दोस्रो दर्जाको पात्रकै रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ। उसको आफ्नो स्वतन्त्र आवाज प्रायः हुन्न। ऊ समर्पित र परनिर्भर नै हुन्छे। विहावारी आफूले रोजेकोसँग गर्न छुट दिए जस्तो देखिए तापनि फेरि त्यही पुरुष वर्चस्वकै संसारमा पुऱ्याइन्छ। यसले पुरातन तथा यथास्थितिवादी पहिचानलाई कायम राख्न नै मद्दत पुऱ्याउँछ।

गीत/नाच तथा चाडपर्व सांस्कृतिक प्रदर्शनको रूपमा कथामा आइरहन्छ। यसले धेरै अवस्थामा कथाको बहावलाई प्रभावित गर्छ, अर्थात् अवरोध नै गर्छ।

कतिपय अवस्थामा त्यो कृन् सन्दर्भमा किन हालियो, भेउ पाउन गाह्रो हुन्छ । कथावस्तु एकातिर र यी पाटो अर्कोतिर बहकिरहेका हुन्छन् । दुईबीचमा सामञ्जस्य र सम्बन्ध नै हुँदैन । गीत/नाच, चाडपर्व, आदि नै पहिचानका आयाम हुन् भन्ने सोच धेरै हावी देखिन्छ । यसबाट उम्किन सके पहिचानका दायरालाई फराकिलो, खुला र परिवर्तनोन्मुख बनाउन सकिन्थ्यो होला, साथै बहुआयामिक पनि । *आसे, रोदीघर* लगायतका चलचित्रमा मूल समस्या नै यही देखिन्छ । गीत/नाच तथा चाडपर्व जस्तै आदिवासी ज्ञान, सीप तथा विविध कलाहरू पनि सांस्कृतिक पाटा नै हुन् र पहिचान निर्माणका उत्तिकै महत्त्वपूर्ण पक्षहरू हुन् । यसतर्फ खासै ध्यान पुऱ्याइएको देखिँदैन । यी चलचित्रले आदिवासी जनजातिको पहिचान साँघुरो रूपमा प्रस्तुत गरिरहेका छन् ।

बुढान र *भूयार*मा पनि यो समस्या टड्कारै देखिन्छ । यी दुवैको कथा थारू समाजमा पहाडी बसाइँसराइले तिनीहरू भूमिहीन भए र अन्त्यमा बसाइँ नै सर्नुपऱ्यो (वा पलायन हुनुपऱ्यो) भन्ने हो । तर यो पक्षभन्दा संस्कृति प्रदर्शनको नाममा नचाहिँदो गरी गीत/नाच तथा रीतिरिवाज हालिएको छ । पटकथाको यो त्रुटिले गर्दा चलचित्र मुख्य विषयवस्तुभन्दा पर पुगेको छ । मुख्य विषयवस्तुलाई सघाउन सहायक पक्ष आउनुपर्नेमा सहायक पक्ष (गीत/नाच तथा रीतिरिवाज) नै मुख्य हुन पुगेको छ । यसले गर्दा थारूहरूको दुःख, कष्ट, भोगाइ तथा राज्यको संरक्षणमा पहाडी (खास गरी बाहुन/छेत्री/ठकुरी) ले तिनीहरूमाथि गरेको अन्यायपूर्ण व्यवहार र खासमा तिनीहरूको पहिचानको सङ्कटको सवाल नै छायामा पर्न गएको छ । चलचित्रमा प्रतिरोधको आवाज मसिनो स्वरमा मात्र सुनिन्छ । तिनीहरूको पहिचानको सवाल सशक्त र प्रभावकारी ढङ्गबाट उठाउन सकिन्थ्यो, तर त्यसो हुन सकेको छैन । अधिकांश चलचित्रले रूढिवादी संस्कृति र संस्कारहरूलाई खासै चुनौती दिँदैनन् अर्थात् एउटा निश्चित तथा स्थिर पहिचान निर्माण गरिरहेका छन् ।

थोरै मात्रामा भए पनि केही चलचित्रले भने सुधार र परिवर्तनका मुद्दा पनि उठाएका छन् । महत्त्वपूर्ण रूपमा केही गुरुङ चलचित्रमा गुरुङ समुदायको पहिचानसँग अन्योन्याश्रित रूपमा जोडिएर आउने लाहुरेको एकाङ्गी पहिचानबाट मुक्तिका आवाजहरू सुनिन्छन् । नयाँ पिढीकाहरू आफूलाई लाहुरे रूपी एकाङ्गी परिचयमा मात्र सीमित राख्न चाहन्छन् । तिनले बहुआयामिक पहिचानको खोजी गर्न थालेको देखिन्छ ।

पहिचानलाई कसरी सघाउँछ ?

यी चलचित्रले भाषिक-सांस्कृतिक आन्दोलन तथा अभियानलाई कुनै न कुनै रूपमा सघाइरहेका छन् । यसको उपस्थितिले नै तिनको गतिविधि तथा चर्चा-परिचर्चालाई बढाउन भूमिका खेलेको छ । भाषाको प्रसारमा थप योगदान पुऱ्याइरहेको छ । ती भाषीहरूलाई आफ्नो भाषाप्रति सजग बनाउन र पुनः जोड्न प्रेरक भूमिका खेल्दैछ ।

राज्यद्वारा ऐतिहासिक रूपमा एकल भाषा (धर्म तथा संस्कृति) को आवरणमा नेपालीकरण गर्ने प्रक्रिया नेपाली समाजमा व्याप्त छ । आफूलाई 'सच्चा' नेपाली बनाउने क्रममा धेरैले नजानिँदो गरी आफ्नो भाषा त्याग्न पुगे भने कति बाध्य भए । राज्यद्वारा अवसर तथा सुविधा पाउन सचेततापूर्वक यस प्रक्रियामा सामेल हुने पनि कम छैनन् । दैनानुदिन जीवनमा मानिस आफ्नो पहिचान- भाषा, संस्कृति, जात, धर्म, आदि- प्रति उक्ति सजग नहुन पनि सक्छन् । तर एकाएक केही विशिष्ट परिस्थितिको निर्माण भयो भने मानिस स्वतःस्फूर्त रूपमा आफ्नो पहिचानका आयामप्रति सजग हुन्छ । नेपाल केही समयदेखि यस्तै विशिष्ट परिस्थितिमा छ भन्नु अनुपयुक्त नहोला । नेपालको बदलिँदो ऐतिहासिक राजनीतिक-सांस्कृतिक परिवेशमा सबै आफ्ना पृथक पहिचानको दाबी गरेका छन् । सबैले आफ्ना भाषा, संस्कृति र विशिष्टता अर्थात् पहिचानको सम्मान चाहेका छन् । नेपालमा जातीय मोर्चाहरूद्वारा सञ्चालित भाषिक तथा सांस्कृतिक आन्दोलनको माहौलमा ती जातका मानिसहरूलाई बिसिसकेको अथवा हल्का रूपमा लिएको अथवा त्यागिसकेको पुरानो पहिचानप्रति सजग गराएको छ । चलचित्रले यसमा थप उत्प्रेरक भूमिका निर्वाह गरेको छ ।

माओत्से गुरुङको अवलोकनमा घरभित्र मात्रै मातृभाषा बोल्नेहरूले सार्वजनिक रूपमै पनि मातृभाषामा संवाद गर्न थालेका छन् । यसमा उनी चलचित्रको प्रभाव रहेको मान्छन् । मानिसहरूमा कथित नेपालीकरणको राजनीतिक दबदवामा परेर आफ्नै भाषा तथा संस्कृतिको सार्वजनिक अभ्यास तथा प्रदर्शनीप्रति सङ्कोच र लज्जाभाव जन्माएको थियो । त्यसलाई चलचित्रको सान्निध्यले कम गराएको छ । यसले उनीहरूको आत्मविश्वास र आत्मसम्मान पनि बढाउँदै लगेको छ । साथै मातृभाषाहरूको सार्वजनिक रूपमा स्वीकृति बढाउन महत्त्वपूर्ण योगदान गर्दैछ । यसले मातृभाषामा एक थरीको राजनीतिक बल प्रदान गरेको छ । यसले राज्यमाथि तिनीहरूलाई पनि समान हैसियतमा स्वीकार्न राजनीतिक दबाव थप्नेछ । यो निकै महत्त्वपूर्ण र ठूलो उपलब्धि हो ।

पश्चिममा दाङ, बाँके तथा बर्दिया र पूर्वमा सिरहा, सप्तरी, सुनसरी तथा मोरङ क्षेत्रका सिनेमा हलहरूमा थारू चलचित्रको नियमित तथा भीडभाडका साथ प्रदर्शन हुने गर्दछ। परशुराम चौधरीका अनुसार हिन्दी (तथा कहिलेकाहीं नेपाली) चलचित्रमा मात्र रमाउने थारूहरू आफ्नै भाषाका चलचित्र भन्नु उत्साह र उमङ्गका साथ हेर्न थालेका छन्। यसले उनीहरूको आफ्नो भाषाप्रतिको रुचि, चासो तथा लगावलाई बढाएको छ। त्यस्तै तामाङ भाषाका चलचित्र पनि तिनीहरूको बाक्लो बसाइँ भएको क्षेत्रमा नियमित जस्तै प्रदर्शन हुने गर्दछ।

पत्रकार तथा चलचित्र समीक्षक दीपेन्द्र लामा पनि चलचित्रको साक्षात्कारले जनजातिहरूमा आफ्ना भाषाप्रति थप लगाव बढाएको छ र यसको राजनीतिक हैसियतप्रति सजग बनाउन प्रेरक भूमिका खेल्दैछ, भन्नेमा सहमत छन्। त्यसै गरी प्रितम गुरुङ, जो आफ्नो चलचित्र (गुरुङ भाषाका) लिएर हङकङ, मलेसिया लगायतका देशमा जाँदा डायसपोराका नेपाली जनजातिहरूले मातृभाषाको चलचित्रमा आफ्नो गाउँठाउँ, भाषा तथा संस्कृतिसँग साक्षात्कार हुँदा असीम सन्तुष्टि प्राप्त गर्ने गरेको अनुभव सुनाउँछन्। डायसपोराका जनजातिहरू यतिसम्म प्रभावित छन् कि तिनीहरू मातृभाषाप्रति आफ्नो पनि दायित्व र जिम्मेवारी रहेको भन्दै केही चलचित्रमा लगानी गर्नसम्म तयार छन्।

त्यसै गरी गुरुङ चलचित्रले गुरुङको परम्परागत पहिरनको प्रवर्द्धनमा पनि एउटा महत्त्वपूर्ण योगदान पुऱ्याइरहेको छ। अचेल गुरुङहरू आफ्नै पहिरनमा पहिलाको तुलनामा सार्वजनिक थलोमा बढी देखिन थालेका छन्। यसको एउटा कारण गुरुङ चलचित्र पनि हो (दिल गुरुङ २०६६)। सञ्जोग लाफामगर उनकै चलचित्र *लीसरा*को प्रदर्शनपछि मगर समुदायमा छोरीको नाम लीसरा राख्न थालिएको बताउँछन्। उनका विचारमा अहिले पुनः केटाकेटीको नाम आफ्नै भाषामा राख्न थालिएको छ। यसलाई उनी नामसँग जोडिएको परिचय तथा पहिचानलाई चलचित्रले केही हदसम्म प्रभाव पारेको रूपमा लिन्छन्। लाफामगरका अनुसार चलचित्र र दर्शकको अहिलेसम्म भावनात्मक सम्बन्ध देखिएको छ। आफ्नो जाति तथा भाषाको उत्पादनको नाताले स्वाभाविक लगाव र भुकाव स्वरूप दर्शकले भावनात्मक रूपमा यस्ता चलचित्रलाई संरक्षण प्रदान गरिरहेका छन्। तर अब दर्शकको अपेक्षा र माग पनि बढ्न थालेको छ। तिनीहरूको रुचि पनि परिवर्तन र परिमार्जन हुन थालेको छ। त्यसैअनुसार तिनीहरूले चलचित्रमा पनि सुधार तथा परिवर्तन खोज्न थालेका छन् कथा, शैली, सोच तथा प्रविधिसम्म। जनजाति चलचित्र पनि नेपाली (रूढिबद्ध) चलचित्रकै नक्कलको रूपमा निर्माण

हुने हो भने किन छुट्टै जनजाति चलचित्र चाहियो भन्नेसम्मका आवाज पनि सुनिन थालेका छन् ।

छरिड शेर्पाले भनेजस्तै प्रारम्भिक चरणमा भावनात्मक अपील तथा आकर्षणले गर्दा यसका विषयवस्तुलाई दर्शकले त्यति ध्यान नदेलाग्दो । तर एउटा चरण पार गरिसकेपछि यसका विषयवस्तु तथा शैलीमा पृथकता एवं नयाँपन भएन भने यसको आकर्षण र सान्दर्भिकतामा ह्रास आउने सम्भावना उत्तिकै छ । यसमा निर्देशक सन्तलाल घिसिङको पनि सहमति छ । अझ उनी गिरावटको यो अवस्था आइसकेको मान्छन् । र, यस अवस्थालाई अझ स्खलन हुन नदिन फिल्म निर्माताहरूलाई विषयवस्तुको चयनमा सजगता अपनाउन र विषयको अध्ययन अनुसन्धान गरेर मात्र चलचित्र निर्माण गर्न आह्वान गर्छन् उनी (घिसिङ सन् २००९) ।

नेपालमा एउटै जाति तथा समुदायका व्यक्तिहरू धेरै ठाउँमा छरिएर रहेका छन् । एउटै जातीय (ethnic) समुदायका भए तापनि ठाउँअनुसार यिनीहरूमा स्थानीय भाषा (dialects) देखि रीतिथिति र रहनसहनको परिवेशमा पनि भिन्नता छ । खास गरी भाषिक विविधता सबैभन्दा ठूलो कठिनाइको रूपमा देखिन्छ । यसै सन्दर्भमा तामाङ समुदायभित्रको भाषिक विविधतालाई सामान्यीकरण गर्दा उत्पन्न हुने सङ्कटलाई औँल्याउँदै सन्तलाल घिसिङ लेख्छन् :

तामाङ चलचित्र निर्माणमा सबैभन्दा पहिलो चुनौती समाजभित्र नै छ । हाम्रो समाजभित्र विविधता छ । पूर्व-पश्चिम, उत्तर-दक्षिण भेगको तामाङहरूको भाषा, शैली, कला, संस्कृति बाभिएको छ । पूर्वतिरको शब्दको अर्थ पश्चिमतिरको तामाङको लागि अनर्थ पनि हुन्छ... । त्यसैले चलचित्र निर्माण गर्दा कहाँको भाषामा बनाउने हो, अन्योल भएको छ । जातिभित्र विविधता हुनु स्वाभाविक हो, यो स्वाभाविकतालाई स्वीकार गरी हरेक ठाउँको भाषा, क्षेत्र, भूगोलको मौलिक लोकसंस्कृति तथा परम्परालाई यथार्थ रूपमा चलचित्रमा उतार्नु राम्रो हुन्छ (घिसिङ सन् २००९ : २१५) ।

विषयवस्तुको खोज, अनुसन्धान र अध्ययनको अभावमा यस्तो समस्या आएको उनी मान्छन् । यस्ता समस्या अन्य भाषाको चलचित्रमा पनि टड्कारो रूपमा देखिन्छ । आफ्नो चलचित्रमा पनि यस्तो समस्या रहेको घिसिङ स्वीकार्छन् । यस सन्दर्भमा कृपा (सन् २००७, गुरुङ) का निर्देशक माओत्से गुरुङ भन्छन् :

कास्की, लम्जुङ, बाग्लुङ र स्याङ्जाका गुरुङहरूका भाषामा भिन्नता अवश्य छ । तर त्यो लवज, शैली र केही खास शब्दहरूमा मात्रै हो, मूल भाषा उही नै हो । त्यसै गरी

केही रीतिथितिमा सामान्य भिन्नता भए तापनि अधिकांश रीतिरिवाज, संस्कृति र परम्परा उस्तै छन् । त्यसकारण यसले त्यति ठूलो विरोधाभास अथवा असहमति सिर्जना गर्ने देखिन्छ । फरक लवज, शैली र शब्दहरूको भिन्नताले बुझाइमा असजिलो हुन्छ । तर त्यसले अर्थको अनर्थ नै भन्ने बनाउँदैन ।^{३०}

तर पछिल्ला समयमा भाषिक भिन्नताले गर्दा बुझाइको कठिनाइ उत्पन्न गरेको गाउँगाउँ अलि बढी सुन्न थालेको उनी स्वीकार्छन् । यो समस्या फिल्म निर्माताहरूको निम्ति चुनौतीकै रूपमा अगाडि आएको उनी मान्छन् । तर उनको तर्कमा एउटा चलचित्रले सबैको उत्तिकै प्रतिनिधित्व गर्न सक्दैन । उनको यस तर्कसँग सजिलै सहमत हुन सकिन्छ । तर कुनै खास स्थान र त्यहाँका समुदायबारे बनाइएको चलचित्रमा त्यहीँको भाषा र संस्कृतिले प्राथमिकता पाउनु वाञ्छनीय हुन्छ । खास गरी यदि यो तिनको पहिचान र वास्तविक प्रतिनिधित्वसँग जोडिएको सवाल हो भने । यस विचारसँग निर्देशक गुरुङ पनि उत्तिकै सहमत छन् । उनको विचारमा पनि स्थानीय महत्त्वका विषयमाथि बनाइने चलचित्रको भाषा र परिवेश पनि स्थानीय नै अनिवार्य रूपमा हुनुपर्छ । अन्यथा त्यसले सही प्रतिनिधित्व गरेको ठहरिँदैन । यसमा फिल्म निर्माताहरू गम्भीर र सजग हुनैपर्छ ।

त्यसै गरी भाषाको बुझाइको समस्या थारूका पनि विभिन्न समुदायमा रहेको परशुराम चौधरी बताउँछन् । पूर्व र पश्चिममा यो समस्या टड्कारो रूपमा देखिएको छ । पूर्वका चलचित्र पश्चिममा र पश्चिमका पूर्वमा प्रदर्शन हुँदैनन् । तर काठमाडौं, जहाँ दुवै क्षेत्रका थारूहरू बस्छन्, मा कुनै च्यारिटी सो अथवा कुनै विशेष समारोहहरूमा एउटाको प्रदर्शनीमा दुवै क्षेत्रका थारूहरूको बाक्लो उपस्थिति हुने गरेको चौधरी बताउँछन् । यसैबीच राजनीतिक कारणले नेपालभरिका थारूहरू एकजुट र सङ्गठित भइरहेको परिप्रेक्ष्यमा एकले अर्काको भाषालाई पनि बुझ्ने प्रयास गर्न थालेका छन् । दुवै क्षेत्रका चलचित्रकर्मीहरूले यस प्रक्रियालाई बढावा दिने अभियानमा लागेका छन् । तर सिङ्गो थारू जातिको पहिचानको विकसित राजनीतिक परिप्रेक्ष्यमा हिजोका दिनमा देखिएका केही हदसम्मको भाषिक तथा सांस्कृतिक विभिन्नताले निर्माण गरेको दूरी विस्तारै कम हुन थालेको छ । यसका लागि केही प्रयास चलचित्रमार्फत पनि गर्न थालिएको छ । जस्तै, एक भेगका कलाकारको संलग्नता अर्कै भेगको चलचित्रमा ।

^{३०} माओत्से गुरुङसँग ११ नोभेम्बर २००९ मा गरेको कुराकानी ।

अभियान

आन्दोलन तथा अभियानकै रूपमा चलचित्र माध्यमलाई राम्रै प्रयोग गर्न थालिएको छनक पाइन्छ । चलचित्रको सङ्ख्यामा निरन्तर बढोत्तरी, चलचित्र निर्माताहरूको सङ्ख्यामा वृद्धि तथा विभिन्न (जातीय) फिल्म निर्माता संस्थाहरूको आफ्ना फिल्महरूलाई गाउँगाउँसम्म पुऱ्याउने अभियानले पनि यसलाई नै पुष्टि गर्दछ । यद्यपि चलचित्र सबैको पहुँचमा पुग्न सकेको छैन । एकातिर आफ्नै विक्री-वितरण तथा बजार व्यवस्था सङ्गठित एवं व्यावसायिक छैन भने अर्कातिर हिन्दी र नेपाली चलचित्रको वर्चस्व एवं दबदबाका कारण प्रदर्शन थलो पाउन गाह्रो छ । यसले गर्दा यिनीहरूलाई लक्षित दर्शकसम्म पुग्न कठिनाइ सामना गर्नु परिरहेको छ । केही सीमित हलहरू मात्र छन् जहाँ यी चलचित्रहरू प्रदर्शन हुन्छन् । मानिसहरूको आफ्नो भाषाको चलचित्र हेर्ने उत्कट इच्छा हुँदाहुँदै पनि प्रदर्शन थलोको उपलब्ध नहुनाले गर्दा हेर्न नपाएको विचित्रको अवस्था छ । यसले मानिसमा निराशा र निर्माता/निर्देशकको हौसला तथा उत्साहमा प्रतिकूल असर पारिरहेको अनुभव माओत्से गुरुङ, प्रितम गुरुङ, सञ्जोग लाफामगर लगायतका निर्माता/निर्देशकहरूको छ । हल मालिकहरूले विभिन्न मातृभाषी चलचित्रको प्रदर्शनमा खासै चासो नदिएको उनीहरूको गम्भीर गुनासो छ । तर समयक्रममा जनजाति समुदायहरूको आन्दोलनको दबाव र उनीहरूको अभियानको प्रयासको फलस्वरूप हल मालिकहरूको यस रवैयामा चाँडै परिवर्तन आउनेमा आशावादी छन् । यी मातृभाषी चलचित्रहरूको निर्माणले निरन्तरता पाइरह्यो र गुणस्तरीय चलचित्र बनिरह्यो भने यो अवस्था स्वतः परिवर्तन हुनेमा उनीहरू विश्वस्त छन् ।

प्रदर्शन थलोको अनुपलब्धतालाई चुनौती दिँदै केही जातीय फिल्म सङ्घहरूले आफ्नै स्रोत र साधनमा आफ्ना चलचित्रलाई गाउँगाउँमा प्रदर्शन गर्ने अभियान नै थालेका छन् । माओत्से गुरुङको भनाइ अनुसार “उनीहरूले गुरुङ चलचित्रलाई गाउँगाउँमा पुऱ्याउन तथा बजार विस्तार गर्न ग्रामीण तमू बजार विस्तार समिति बनाएका छन् जसले कास्की, लमजुङ, स्याङ्जा वरिपरिका गाउँगाउँ ढुलेर चलचित्र प्रदर्शन गर्दछ ।”^{३१} मगर फिल्म सङ्घले पनि मगर चलचित्रलाई गाउँगाउँ पुऱ्याउने अभियान थालेको छ । इण्डिजिनस फिल्मस अर्काइभले देशैभर ‘सिनर्जी नेटवर्क’ बनाएर आदिवासी चलचित्रलाई गाउँगाउँ पुऱ्याइरहेको छ । देशभरि त्यस्ता १५० नेटवर्क बनिसकेका छन् (वल २०६६) । त्यस्तै विशेष च्यारिटी

^{३१} माओत्से गुरुङसँग ११ नोभेम्बर २००९ मा गरेको कुराकानी ।

शोहरूमार्फत पनि यी चलचित्रहरू प्रदर्शन गरिन्छन्। सिनेमा हलहरूमा यी चलचित्रहरूको नियमित प्रदर्शनीको निम्ति निर्माताहरू लागिपरेका छन्। यसैक्रममा निर्माताहरूको प्रयासमा घोराहीको गणेश चित्रालय मन्दिरले हरेक दिन बिहानको शोलाई जनजाति चलचित्रको निम्ति छुट्ट्याएको छ। धरानको गणेश टकजले पनि बिहानको शोमा जनजाति चलचित्र प्रदर्शन गर्ने भएको छ। केही समयमै बुटवलमा जनजाति चलचित्र मात्र प्रदर्शन गर्ने छुट्टै सिनेमा हल निर्माण गर्ने सोचले मूर्त रूप लिँदैछ। धरानको सभागृहलाई पनि जनजाति चलचित्र प्रदर्शन गर्ने थलोको रूपमा उपयोग गर्न हुने भएको छ।^{३२}

जनजातिका नाममा सङ्गठित तथा जनजाति हकहितका नाममा कार्यरत संस्था तथा सङ्घहरू पनि धेरै नै छन्। तर तिनले यस अभियानलाई खासै चासो नदिएको चलचित्र निर्माता/निर्देशकहरूको गुनासो छ। आदिवासी/जनजातिका अवधारणापत्र, रिपोर्ट तथा प्रतिवेदनहरूमा छापा तथा विद्युतीय सञ्चारमाध्यमको प्रयोग गर्ने कतै कतै लेखे तापनि प्रस्ट रूपमा चलचित्रबारे कतै उल्लेख छैन। यी लिखत तयार गर्नेहरूको काल्पनिकीमा चलचित्र कतै परेको देखिन्छ। त्यसकारण ती संस्थाहरू (वा व्यक्ति) बाट चलचित्रले खासै सहयोग वा हौसला नपाउनु अस्वाभाविक होइन। यसमा नवीन सुब्बा र अन्य जनजाति चलचित्र निर्माताहरू पनि सहमति जनाउँछन्। नवीन सुब्बाका अनुसार पहिलो दुई वर्षको तुलनामा तेस्रो नेपाल अन्तर्राष्ट्रिय आदिवासी फिल्म महोत्सवमा नेपाल आदिवासी जनजाति महासङ्घले आफूले दिने अनुदानमा ठूलो कटौती गर्‍यो र अर्को वर्षदेखि त्यो पनि नदिने उनीहरूको मनसाय देखिन्छ। यसबाट उनीहरू चलचित्रलाई कुन नजरले हेर्छन् वा कति महत्त्व दिन्छन् भन्ने प्रस्टिन्छ। जनजाति संस्कृति प्रवर्द्धनको उद्देश्यले आयोजना गरिने समारोहप्रति जनजातिहरूको सबैभन्दा ठूलो छाता सङ्गठनको यस्तो बेवास्तालाई उनले गम्भीर रूपमा लिएका छन्। आखिर जनजाति महासङ्घको आन्दोलन केका लागि भन्ने प्रश्न उठाउन पनि उनी हिचकिचाउँदैनन्।

चेसुडका निर्देशक मौसम इम्बुडको भनाइमा, “नेपाली भाषा र बाहुन/क्षेत्रीको सांस्कृतिक वर्चस्वको दबदवामा परेर अन्य भाषा तथा संस्कृतिको अस्तित्व नै सङ्कटमा पर्न लागेको महसुस गरेर आ-आफ्ना भाषा तथा संस्कृतिको पुनर्उत्थान गर्ने उद्देश्यले विभिन्न मोर्चा तथा माध्यमद्वारा प्रयास थालिएको छ। चलचित्रको माध्यमले यस विषयलाई सशक्त रूपमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ तथा तीव्र र व्यापक रूपमा सम्प्रेषण गर्न सकिन्छ भन्ने बुझेर हामी आ-आफ्ना भाषामा चलचित्र

^{३२} सञ्जोग लाफामगरसँग ८ जनवरी २०१० मा गरेको कुराकानी।

निर्माणमा लागिपरेका हौं। आफ्ना भाषा र संस्कृतिलाई राष्ट्रिय पहिचानको अवधारणाभित्र स्थापित गराउन र साथै अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा परिचित गराउन अहिले विविध मातृभाषामा चलचित्र निर्माण हुन थालेको छ”।^{३३} माओत्से गुरुङ, प्रितम गुरुङ, सन्तलाल घिसिङ र सञ्जोग लाफामगर लगायतका फिल्म निर्माता/निर्देशकहरूले चलचित्र निर्माणलाई व्यावसायिकताको साथसाथै अभियानका रूपमा पनि लिएका छन्। उनीहरूले फिल्मको माध्यमले नै भाषिक तथा सांस्कृतिक पक्षमा क्रियाशील भएको भन्छन्। यसप्रकारको क्रियाशीलता (activism) का लागि फिल्म एउटा सशक्त माध्यम हो भन्नेमा उनीहरू एकमत छन्। धेरै पक्षलाई एकै ठाउँमा सदृश्य प्रस्ट र प्रभावकारी रूपमा अभिव्यक्त गर्न सकिने भएकोले यसले जनमानसलाई छिट्टै अपील गर्छ र प्रभाव पार्छ। यसले जनमत निर्माण गर्न र हराइरहेका वा विर्सिएका विम्बहरूलाई पुनर्स्थापन गर्न सघाउँछ।

आइएफए : एकीकृत अभियान

आदिवासी जनजाति फिल्ममेकर, फिल्म पत्रकार, कलाकार तथा अभियानकर्ताहरूले इण्डिजिनस फिल्मस अर्काइभ (आइएफए) को नाममा सङ्गठित हुँदै चलचित्रलाई सांस्कृतिक आन्दोलनको रूपमा अगाडि बढाइरहेका छन् (आइएफए सन् २००७)। यसको स्थापना सन् २००६ मा आदिवासी संस्कृति, सांस्कृतिक अभ्यासहरू, ज्ञान, सीप तथा मूल्यमा आधारित चलचित्रलाई प्रवर्द्धन गर्ने तथा सङ्ग्रह गर्ने उद्देश्यले भएको हो। यसले चलचित्रसम्बन्धी विभिन्न तालिम, कार्यशाला तथा अन्तर्क्रियाहरूमार्फत आफ्ना सदस्यहरूको प्राविधिक ज्ञान एवं क्षमता विकास गर्नेतर्फ पनि ध्यान दिएको छ (आइएफए सन् २००९)। यस्ता तालिम तथा अन्तर्क्रियाहरूमा चलचित्र निर्माणका प्राविधिक पक्षका साथै राजनीतिक-सांस्कृतिक मुद्दाहरूमाथि पनि छलफल गरिन्छ। यसले चलचित्र निर्माताहरूलाई राजनीतिक-सांस्कृतिक सन्दर्भ बुझ्न सघाउँछ।

जनजाति चलचित्रलाई प्रवर्द्धन गर्ने उद्देश्यले सन् २००७ देखि आइएफएले वार्षिक रूपमा नेपाल इन्टरनेसनल इण्डिजिनस फिल्म फेस्टिबलको आयोजना गर्दै आएको छ। मौसम इम्बुडका अनुसार :

यस्तो फिल्म फेस्टिबलले फिल्ममेकरहरूलाई थप हौस्याएको छ। एकातिर, यसले विविध भाषामा बनेका चलचित्रलाई एउटै थलोमा प्रदर्शन गर्ने अवसर प्रदान गरेको

^{३३} मौसम इम्बुडसँग ८ अगस्ट २००९ मा गरेको कुराकानी।

छ। यसले नेपाली समाजलाई नेपालमा विविध भाषामा चलचित्र निर्माण भइरहेको सूचित गराउँछ। अर्कोतिर, राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय चलचित्रहरूलाई एउटै थलोमा प्रतिस्पर्धात्मक रूपमा उपस्थित गराएर चलचित्र निर्माता/निर्देशकलाई अभि राम्रो चलचित्र बनाउन थप उत्साहित गर्दछ।^{३४}

आइएफएको माध्यममार्फत यी विभिन्न भाषी जनजाति चलचित्र निर्माताहरूलाई एकताबद्ध हुन पनि सघाएको छ। आइएफएले तीन ओटा यस्तो समारोहको आयोजना सफलतापूर्वक सम्पन्न गरिसक्यो। हरेक वर्ष यसमा सहभागी चलचित्रको सङ्ख्या बढ्दो छ। देशभित्रका मात्रै होइन विदेशी सहभागिताको सङ्ख्या पनि उल्लेखनीय रूपमा बढेको छ। सन् २००७ को पहिलो समारोहमा नेपालभित्रका १२ जनजाति समूहबाट १७ चलचित्र र विदेशका ६ राष्ट्रबाट १३ गरी ३० ओटा चलचित्रको सहभागिता थियो (आइएफए सन् २००७)। सन् २००८ को दोस्रो महोत्सवमा जम्मा सहभागिताको सङ्ख्या बढेर ५१ पुग्यो जसमध्ये नेपालबाट २३ र विदेशबाट २८ ओटा चलचित्र थिए (आइएफए सन् २००८)। त्यसै गरी सन् २००९ मा सम्पन्न तेस्रो महोत्सवमा विदेशबाट ३४ र नेपालका ३२ ओटा गरी जम्मा ६६ ओटा चलचित्र सहभागी भए (आइएफए सन् २००९)। सङ्ख्यात्मक रूपमा सफल देखिए पनि चलचित्रहरूको गुणस्तरमा उत्साहजनक सुधार आउन नसकेका असन्तुष्ट आवाजहरू थुप्रै फिल्म जानिफकार, आलोचक तथा पत्रकारहरूबाट सुनिने गरिएको छ।

अन्त्यमा

जनजातिका मातृभाषाहरूमा १०० भन्दा बढी चलचित्र निर्माण भइसकेका छन्। यसले जनजातिको भाषिक उत्पादनलाई बाक्लो बनाएको छ। यसले निःसन्देह जनजातिको गतिविधि तथा चर्चा-परिचर्चालाई बढाउन भूमिका खेलेको छ। यो एउटा ठूलो उपलब्धि हो। तर तिनीहरूमध्ये अधिकांशको गुणस्तर टीठ लाग्दो छ। राम्रो चलचित्र भनिनु हुनुपर्ने न्यूनतम मान्यताहरू अधिकांशमा पाइँदैन। स्क्रिप्ट, सिनेमाटोग्राफी, अभिनय, आदिमा प्रशस्त कमीकमजोरी देखिन्छ। प्रकाश संयोजन निकै कमजोर छ। प्रायः सबै दृश्य अत्यधिक उज्यालो प्रकाशमा छायाङ्कन गरिएका हुन्छन्। राति कोठाभित्र टुकी बालिएको हुन्छ तर उज्यालो दिउँसोको जस्तो हुन्छ। संवादको प्रस्तुति असहज हुन्छ भने अभिनय यन्त्रवत् र

^{३४} मौसम इम्बुडसँग ८ अगस्त २००९ मा गरेको कुराकानी।

कृत्रिम हुन्छ। अनुहारको अभिव्यक्ति पनि नमिल्दो र प्रायः हरेक समय एकैनाशको हुन्छ। प्रसङ्ग र अवस्थाअनुसार तिनको हावभाव र अभिव्यक्तिको शैलीमा परिवर्तन हुनुपर्ने हो तर त्यस्तो हुँदैन। यी त प्राविधिक कमजोरी मात्रै हुन्। विषय र सन्दर्भको अपरिपक्व बुझाइ तथा त्यसको कमजोर प्रस्तुति अझ ठूलो समस्याको रूपमा देखिएको छ। कमजोर प्रविधि, अदक्ष जनशक्ति, साधन-स्रोतको अभाव, आदि पनि कमजोर गुणस्तरका कारण हुन्। प्राविधिकभन्दा पनि वैचारिक पक्ष ठूलो चुनौतीको रूपमा तेर्सिएको छ।

अनेकौँ खाले कमीकमजोरीका बाबजुद जनजाति मातृभाषामा चलचित्रको उपस्थितिले जनजाति समुदायमा गौरव महसुस गराएको छ। तिनीहरू आफ्नै भाषामा चलचित्र बन्न थालेकोमा पुलकित छन्। कहिल्यै चलचित्र नहेरेकाहरू पनि आफ्नै भाषामा चलचित्र निर्माण हुन थालेकोमा निकै खुसी व्यक्त गर्छन्। यसले जनजाति चलचित्र बनाउनेहरूलाई हौस्याएको छ। यस वातावरणले निःसन्देह जनजाति आन्दोलनलाई थप बल प्रदान गरेको छ। यद्यपि चलचित्रमा देखिएका वैचारिक कमीकमजोरीले पहिचानको मूल सवाललाई फराकिलो तथा परिवर्तित सन्दर्भमा उठाउन चुकिरहेको छ। अधिकांशले सांस्कृतिक पहिचानलाई यथास्थितमै प्रस्तुत गरिरहेका छन्। पहिचान स्थिर हुँदैन, यो पनि समय र सन्दर्भअनुरूप परिवर्तित हुँदै जान्छ भन्ने पक्षलाई चलचित्र निर्माणका क्रममा खासै महत्त्व दिएको देखिँदैन। केही अपवाद मात्र छन् जसमा सांस्कृतिक पहिचानलाई परम्परागत बुझाइभन्दा फरक ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने प्रयास गरिएको छ। समयक्रममा प्रविधिको विकास, स्रोत-साधनको उपलब्धतामा वृद्धि, दक्ष जनशक्तिको आपूर्ति र, सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण, सांस्कृतिक-राजनीतिक सन्दर्भको बुझाइ तथा ज्ञानमा वृद्धि एवं परिपक्वताले चलचित्रको गुणस्तरलाई बढाउँदै लैजाने अपेक्षा भने गर्न सकिन्छ।

धन्यवाद

यो लेख मार्टिन चौतारीले २०६६ चैत १२-१३ मा काठमाडौँमा आयोजना गरेको 'मिडिया अनुसन्धान सम्मेलन २०१०' मा प्रस्तुत गरिएको थियो। उक्त प्रस्तुति सुनेर सुभाष दिने सम्मेलनका सबै सहभागीहरूलाई धन्यवाद छ। यो अनुसन्धानका क्रममा कुराकानीका लागि समय उपलब्ध गराउने सम्पूर्ण व्यक्तिहरू तथा यस लेखका विभिन्न मस्यौदा पढी सुधारका लागि सुभाष दिने यस जर्नलका सम्पादकहरूलाई पनि धन्यवाद छ।

सन्दर्भ सामग्री

- अजीत, अनुभव । २०६४ । नेपाली चलचित्रको आरम्भ । *मिडिया अध्ययन* २ : ३५-७३ ।
- अजीत, अनुभव । २०६६ । नेपाली सिनेमा : यथास्थितिवादी सांस्कृतिक राजनीति निर्माणको माध्यम । *मिडिया अध्ययन* ४ : १४९-१८४ ।
- आचार्य बाबुराम र नरहरिनाथ योगी । २०६१ । *बडामहाराजधिराज श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहको दिव्य उपदेश* (तृतीय संस्करण) । काठमाडौं : श्रीकृष्ण आचार्य ।
- काइँला, वैरागी । २०५८ । राष्ट्रियभाषा अर्थात् मातृभाषामा चलचित्र : किन र कसका लागि ? चलचित्र विकास बोर्डद्वारा काठमाडौंमा आयोजित अन्तर्क्रिया कार्यक्रममा प्रस्तुत कार्यपत्र, ३ भदौ ।
- काइँला, वैरागी । २०६२ । आदिवासी/जनजातिको परिप्रेक्ष्यमा पहिचानको राजनीति र भाषा । *वहा: जर्नल* २(२) : १-२८ ।
- गुरुड, दिल । २०६६ । गुरुड चलचित्र : खाँचो परिभाषाको । *स्मारिका* । प्रितम गुरुड, सं., पृ. २८-३० । पोखरा : गुरुड फिल्म एसोसिएसन ।
- गुरुड, प्रितम । २०६६ । गुरुड फिल्म एसोसिएसन : गठन, औचित्य र भावी योजना । *स्मारिका* । प्रितम गुरुड, सं., पृ. ४-८ । पोखरा : गुरुड फिल्म एसोसिएसन ।
- गुरुड, प्रितम, सं. । २०६६क । *स्मारिका* । पोखरा : गुरुड फिल्म एसोसिएसन ।
- गौतम, भास्कर । सन् २००८ । परित्यक्त मधेस : लिखतद्वारा कैद नेपाली राष्ट्रियता । *स्टडिज इन नेपाली हिस्ट्री एण्ड सोसाइटी* १३(१) : ११७-१४६ ।
- घिसिङ, सन्तलाल । सन् २००९ । तामाङ फिल्म : स्थिति, चुनौती र सम्भावनाहरू । *तामाङ जर्नल* १(१) : २११-२१८ ।
- तामाङ, मुक्त सिंह । २०६५ । समानता, सङ्घीयता र बहुसांस्कृतिक राष्ट्रवाद । *राज्य पुनर्संरचना : राजनीतिक, आर्थिक र सांस्कृतिक दृष्टिकोण* । कृष्ण खनाल, भलक सुवेदी र मुक्त सिंह तामाङ, पृ. १०५-१५८ । काठमाडौं : मार्टिन चौतारी ।
- नाम नखुलेको । २०६२ । नेपाली चलचित्र : इतिहासदेखि वर्तमानसम्म । *स्मारिका राष्ट्रिय चलचित्र महोत्सव* । विदुर गिरी, सं., पृ. ६८-१०७ । काठमाडौं : चलचित्र विकास बोर्ड ।
- यादव, उपेन्द्र । सन् २००३ । *नेपाली जनआन्दोलन और मधेसी मुक्तिका सवाल* । नेपाल : मधेसी पिपुल्स राइट फोरम ।
- वन्त, प्रत्यूष । २०६१ । पञ्चायतको प्रचारमा रेडियो नेपाल, २०१७-२०२२ । *रेडियो नेपालको सामाजिक इतिहास* । प्रत्यूष वन्त, शेखर पराजुली, देवराज हुमागाई, कृष्ण अधिकारी र कोमल भट्ट, सं., पृ. १६५-१७५ । काठमाडौं : मार्टिन चौतारी ।
- वल, फुलमान । २०६६ । फड्को आदिवासी फिल्मको । *कान्तिपुर*, कात्तिक २६, पृ. १२ ।
- शर्मा, पीताम्बर । सन् २००८ । *नेपाली क्यानभासका रङ्गहरू : जातीयताको भौगोलिक पक्ष* । काठमाडौं : सोसल साइन्स वहा: ।

शेरचन, सञ्जय । सन् २००४ । *नेपाली राज्य र आदिवासी जनजाति* । काठमाडौं :
पसरिह गरयोवा ।
सिञ्जालीमगर, यम । २०६३ । मगराँती भाषाका चलचित्रहरू : एक चर्चा । *शोधमाला*
२(१) : ३२-३९ ।
सुब्बा, नवीन । २०६५ । भावी नेपालमा चलचित्रको स्वरूप । *चलचित्र मञ्च* ३(३) :
५८-६५ । काठमाडौं : चलचित्र विकास बोर्ड, नेपाल सरकार ।

- Burghart, Richard. 1994. The Political Culture of Panchayat Democracy. In *Nepal in the Nineties*. Michael Hutt, ed., pp. 1-13. Delhi: Oxford University Press.
- Kazmi, Fareed. 1999. *The Politics of India's Conventional Cinema*. New Delhi: Sage Publications.
- Kazmi, Nikhat. 2007. *Times Movie Guide*. New Delhi: Bennett, Coleman & Co. Ltd.
- IFA. 2007. *Nepal International Indigenous Film Festival*. Kathmandu: Indigenous Film Archive (IFA).
- IFA. 2008. *Nepal International Indigenous Film Festival*. Kathmandu: Indigenous Film Archive (IFA).
- IFA. 2009. *Nepal International Indigenous Film Festival*. Kathmandu: Indigenous Film Archive (IFA).
- Onta, Pratyoush. 1996a. Creating a Brave Nation in British India: The Rhetoric of Jati Improvement, Rediscovery of Bhanubhakta and the Writing of Bir History. *Studies in Nepali History and Society* 1(1): 37-76.
- Onta, Pratyoush. 1996b. Ambivalence Denied: the Making of Rastriya Itihas in Panchayat Era Textbooks. *Contributions to Nepalese Studies* 23(1): 213-254.
- Onta, Pratyoush. 2006. The Growth of the *Adivasi Janajati* Movement in Nepal after 1990: The Non-political Institutional Agents. *Studies in Nepal History and Society* 11(2): 303-354.
- Sharma, Prayag Raj. 2004. *The State and Society in Nepal*. Lalitpur: Himal Books.
- Tamang, Mukta S. 2006. Culture, Caste and Ethnicity in the Maoist Movement. *Studies in Nepali History and Society* 11(2): 271-301.
- Wilmore, Michael. 1996. Indigenous Media: Bold is Beautiful. *Himal South Asian* 9(4): 26-27.
- Wilson II, Clint C. and Félix Gutiérrez. 1985. *Minorities & Media: Diversity and the End of Mass Communication*. California: Sage Publications, Inc.