Umā-Maheśvora, *9th/10th century CE, stone, Rājarajeśvori Ghāt, Paśupatinātha, Deopatan, Kathmandu*
Picture Courtesy: ***Nepalese Stone Sculptures,*** *Ulrich von Schroeder, Published in 2019 by Visual Dharma Publications*

SIRJANĀ
The Journal of Arts and Art Education
Vol. XII, 2026: 82-93
Sirjana College of Fine Arts

लिच्छविकालीन मूर्तिकलामा दृश्यमान नृत्य-हस्तमुद्रा

रामकुमार राई

लेखसार

इस्वी संवत् चौथो शताब्दीदेखि दसौँ शताब्दीभित्र बनेका प्रस्तर मूर्ति रचनाहरू लिच्छविकालीन मूर्तिका रूपमा चिनिन्छन् । यस कालमा बनेका प्रस्तर मूर्तिहरू तत्कालीन जनसमुदायको चिन्तन, कला, इतिहास, धर्म, संस्कृति, समाज आदिबारे अध्ययन गर्नका निमित्त महत्त्वपूर्ण स्रोत सामग्रीका रूपमा रहिआएका छन् । यस कालमा बनेका प्रस्तर मूर्तिहरूमा नृत्यकलाका हस्तमुद्राहरू कुन रूपमा प्रयोग भएका छन् भन्नेबारे यो अनुसन्धानमूलक लेख केन्द्रित रहेको छ । मूर्तिकला र नृत्यशास्त्रअन्तर्गतका हस्तमुद्रा विज्ञान सम्बन्धी तथ्यहरू द्वितीयक स्रोतहरूबाट सङ्कलन गरी यही सैद्धान्तिक जगमा लिच्छविकालका मूर्तिहरूको हस्तमुद्रा र नृत्य-हस्तमुद्राको तुलना गरी नृत्यकलाको स्थिति अन्वेषण गर्नु यस आलेखको मुख्य उद्देश्य रहेको छ । ललितकलाभित्रका वास्तु, मूर्ति, चित्र, शृङ्गार, हस्तकला, सङ्गीत तथा साहित्य विधाबिच एकअर्कामा अन्तरसम्बन्ध एवम् यी सबै विधाका सिर्जनात्मक प्रक्रियामा समान तत्त्वहरूको भूमिका खोजी गर्नु र प्रस्तुत गर्नुमा यो आलेख केन्द्रित रहेको छ । यसरी ललितकलाका विविध विधाहरूबिच समान सिर्जनात्मक सम्बन्ध रहने हुनाले लिच्छविकालका प्रस्तर मूर्तिहरूमा दृश्यमान हस्तमुद्राहरू नृत्य-हस्तमुद्रा नै नभए तापनि त्यसकालका नृत्यहरूमा त्यस्तै हस्तमुद्राहरू प्रयुक्त हुन्थे भन्ने निष्कर्ष यसले आलेखको मुख्य प्राप्ति रहेको छ ।

शब्दकुञ्जिका : लिच्छविकालीन मूर्ति, नृत्यकला, नृत्य–हस्तमुद्रा लक्षण, हस्तमुद्रा विनियोग, मुद्राको प्रतीकात्मक अर्थ

परिचय

नेपाली कला इतिहासमा लिच्छविकाललाई सांस्कृतिक र कलात्मक पक्षका दृष्टिले 'स्वर्णयुग' मानिन्छ । यस कालखण्डमा सिर्जित प्रस्तर मूर्ति रचनाहरूले तत्कालीन समाजमा विद्यमान धार्मिक सहिष्णुता, उच्च प्राविधिक कौशल र परिष्कृत सौन्दर्यचेतनालाई उजागर गर्छ । लिच्छविकालीन मूर्तिकला केवल धार्मिक आस्थाको प्रतिबिम्ब मात्र नभएर यो कलाको शास्त्रीय नियम र मानवीय भावनाको अनुपम सङ्गम पनि हो । यी मूर्तिहरूको संचरनात्मक बनोट, शारीरिक अनुपात, र आभूषणको संयोजनमा कलाको विशिष्टता झल्केको पाइन्छ । यसमध्ये पनि मूर्तिहरूमा अभिव्यक्त भएका हस्तमुद्राहरूले विशेष किसिमको महत्त्व राख्छ । पूर्वीय कला परम्परामा हस्तमुद्रालाई आन्तरिक भाव र दिव्यशक्तिको बाह्य प्रकटीकरणको बलियो माध्यमका रूपमा आविष्कार गरिएको पाइन्छ ।

भरतमुनिको 'नाट्यशास्त्र' र नन्दिकेश्वरको 'अभिनयदर्पण' जस्ता ग्रन्थहरूमा नृत्य र अभिनयमा हस्तमुद्राको प्रयोगलाई विस्तृत रूपमा वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ । लिच्छविकालीन मूर्तिकारहरू ती शास्त्रीय नियमहरूबाट पूर्णतः परिचित थिए भन्ने कुरा तत्कालीन मूर्तिहरूको शारीरिक लचकता र हातका औँलाहरूको विशिष्ट चालढालहरूबाट स्पष्ट हुन्छ । यस समयका मातृका, विष्णुविक्रान्त, उमा–महेश्वरको मूर्तिफलकमा नृत्यरत गणेशलगायतका गणहरू, नृत्यदेवी र शिवनटराजलगायत विभिन्न स्वरूपमा देखिने असंयुक्त र संयुक्त हस्तमुद्राहरूमा नृत्यका आधारभूत नियमहरूको व्यापक रूपमा प्रयोग भएको पाइन्छ । यी मुद्राले केवल सौन्दर्य मात्र थप्दैन, बरू मूर्तिको पृष्ठभूमिमा रहेको समाजको कलाप्रतिको चिन्तन, पौराणिक साहित्य, दर्शन र गेयात्मकतालाई समेत सजीव रूपमा प्रस्तुत गर्छ । मूर्तिहरू स्थिर रहेर पनि तिनले गति र लयको आभास गराउनु लिच्छविकालीन नृत्य–हस्तमुद्राहरूको मुख्य विशेषता हो ।

यद्यपि, लिच्छविकालीन मूर्तिकलाबारे भएका अधिकांश पूर्वअध्ययनहरू मूर्तिहरूको ऐतिहासिक कालक्रम, धार्मिक पृष्ठभूमि र सामान्य शैलीगत विशेषताहरूमा मात्रै केन्द्रित रहेको पाइन्छ । ती मूर्तिमा प्रयुक्त हस्तमुद्राहरूको नृत्यशास्त्रीय दृष्टिकोणबाट वैज्ञानिक विश्लेषण र वर्गीकरण गर्ने प्रयास भएको पाइँदैन । मूर्तिमा देखिने नृत्य–हस्तमुद्राहरू कुन शास्त्रीय ग्रन्थसँग कति नजिक छन् र तिनले कुनै विशिष्ट भाव वा दर्शन बोकेका छन् भन्ने विषयमा अझै प्राज्ञिक रिक्तता कायम रहेको छ । यही रिक्ततालाई पूर्ति गर्नु यस अनुसन्धान आलेखको मूल उद्देश्य रहेको छ ।

प्रस्तुत आलेख लिच्छविकालीन मूर्तिहरूमा देखिने नृत्य–हस्तमुद्राहरूको तार्किक र वैज्ञानिक अन्वेषणमा केन्द्रित रहेको छ । यस अध्ययनमा मूर्तिहरूका हस्तमुद्राको रूपलाई प्राथमिक स्रोतको रूपमा लिई तिनलाई शास्त्रीय ग्रन्थहरूसँग तुलनात्मक विश्लेषण गरिएको छ । यस आलेखले लिच्छविकालीन कलाकारहरूको नृत्यशास्त्र र हस्तमुद्रा विज्ञानप्रतिको गहन ज्ञानलाई उजागर गर्दै नेपाली मूर्तिकलाका हस्तमुद्राको मौलिक सौन्दर्यशास्त्रलाई पुनःपरिभाषित गर्न र भावी अनुसन्धानका लागि ठोस प्राज्ञिक आधारशिला तयार गर्न महत्त्वपूर्ण योगदान पुऱ्याउने अपेक्षा गरिएको छ ।

शोध विधि

यो अनुसन्धान आलेख पूर्ण रूपमा गुणात्मक अनुसन्धान पद्धतिमा आधारित रहेको छ । ऐतिहासिक र सांस्कृतिक महत्त्व बोकेको यस विषयबारे गहन विश्लेषणका लागि गुणात्मक ढाँचा उपयुक्त देखिएकोले सो पद्धतिलाई अवलम्बन गरिएको हो । यस शोधकार्यलाई निष्कर्षमा पुऱ्याउन आवश्यक पर्ने सबै प्रकारका तथ्य तथा सूचनाहरू द्वितीयक स्रोतहरूबाट प्राप्त गरिएको छ । मूर्तिकलाका सैद्धान्तिक पक्षहरूसँग सम्बन्धित तथ्यहरू पूर्वप्रकाशित पुस्तकहरूबाट सङ्कलन गरिएको छ । त्यस अतिरिक्त यस शोधकार्यका लागि आवश्यक पर्ने मुख्य अध्ययन क्षेत्र लिच्छविकालका मूर्तिहरू र तिनमा प्रयुक्त नृत्य–हस्तमुद्राहरू हुन् । विशेषतः लिच्छविकालीन मूर्तिकला, शास्त्रीय नृत्य र हस्तमुद्राको सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि निर्माण गर्न यस विधासँग सम्बन्धित पूर्वप्रकाशित कृतिहरूको सहायता लिइएको छ । एकै सङ्ग्रहमा सर्वाधिक मूर्ति र हस्तमुद्राहरू सङ्ग्रहित गरिएको, सबैको ऐतिहासिक र सांस्कृतिक व्याख्यासमेत गरिएकाले लिच्छविकालीन मूर्तिकला सम्बन्धी तथ्यहरू विभिन्न प्रमाणित पुस्तक तथा शोधग्रन्थहरूबाट सङ्कलन र प्रयोग गरिएको छ । कतिपय तथ्यहरू लिच्छविकालीन मूर्तिहरूमा नृत्य–हस्तमुद्राको प्रयोग सम्बन्धी अन्य पूर्वप्रकाशित कला–साहित्यबाट पनि सङ्कलन गरिएको छ ।

यो प्राज्ञिक कार्यको मुख्य उद्देश्य लिच्छविकालीन

मूर्तिहरूमा अन्तरनिहित नृत्य-हस्तमुद्राहरूको पहिचान र व्याख्या गर्नु हो । प्रस्तुत तथ्यहरु सङ्कलन गरिंदा लिच्छवि मूर्तिहरूमा नृत्य-हस्तमुद्राको प्रयोग के-कस्तो रहेको छ भन्ने तथ्यहरु नमुना छनोट नगरी लिच्छविकालका उपलब्ध सम्पूर्ण मूर्तिहरु र तिनका हस्तमुद्राहरूको विवरण प्रकाशित भएका प्रमुख पुस्तकहरूबाट सङ्लन गरिएको छ । तसर्थ, प्रकाशित सबै लिच्छवि मूर्तिहरूमा हस्तमुद्रा प्रयोगको अवस्था र तिनको शास्त्रीय नृत्यसँगको सम्बन्धलाई अन्वेषण गरिएको छ । यसका लागि लिच्छविकालका प्रस्तर कलासँग सम्बन्धित प्रमाणिक पुस्तकहरु, कला समीक्षा सम्बन्धी पुस्तकहरु, शोधग्रन्थहरु र राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय स्रोतहरूलाई प्राथमिक आधार बनाइएको छ । विभिन्न सङ्ग्रहालय र पुरातात्त्विक स्थलहरूमा रहेका लिच्छवि मूर्तिहरूको कलात्मक र सांस्कृतिक पक्षको प्रमाणिक व्याख्या गरिएका उपलब्ध सामग्रीहरूलाई यस अध्ययनमा सन्दर्भका रूपमा प्रयोग गरिएको छ ।

अनुसन्धानलाई थप विश्वसनीय र वस्तुनिष्ठ बनाउन लिच्छवि मूर्तिहरूमा प्रयुक्त नृत्य-हस्तमुद्रासँग सम्बन्धित प्राचीन कला-साहित्यहरूको अध्ययन गरिएको छ । द्वितीयक स्रोतका सामग्रीहरु प्रयोग गर्दा तिनको ऐतिहासिक आधिकारिकता र वैज्ञानिकतालाई विशेष ध्यान दिइएको छ । सूचना सङ्कलनका क्रममा सतही विवरणहरूलाई त्यागेर मूल लेखक वा अनुसन्धानकर्ताले प्रस्तुत गरेका प्रमाणिक र मूल तथ्यहरूलाई मात्र शोधको आधारस्तम्भ बनाइएको छ ।

तथ्याङ्क वा नमुना सङ्कलनका सन्दर्भमा यस अध्ययनमा कुनै निश्चित दायरामा मात्र सीमित रहने नमुना छनोट विधिलाई प्राथमिक दिइएको छैन । यसको बदला लिच्छविकालका उपलब्ध र प्रकाशित भइसकेका अधिकतम मूर्तिहरूको हस्तमुद्रा र तिनको शास्त्रीय नृत्यसँगको अन्तरसम्बन्धलाई समेट्ने प्रयास गरिएको छ । यद्यपि, नृत्य र मूर्ति विज्ञानका सैद्धान्तिक अवधारणाहरूको छनोट गर्दा भने उद्देश्यमूलक विधिलाई अपनाएर कला इतिहासका प्रमुख तथा मानक ग्रन्थहरूको मात्र उपयोग गरिएको छ । विभिन्न माध्यम र स्रोतहरूबाट एकत्रित गरिएको ऐतिहासिक तथ्य एवम् विवरणहरूलाई सुरूमा व्यवस्थित रूपमा वर्गीकरण र सम्पादन गरिएको छ । तत्पश्चात् प्राप्त सूचनाहरूको प्राज्ञिक शुद्धता परीक्षण गरी तिनलाई वर्णनात्मक तथा विश्लेषणात्मक पद्धतिद्वारा व्याख्या गरिएको छ । मूर्तिहरूमा देखिने औँला र हत्केलाको बनावटलाई शास्त्रीय नाट्य परम्पराका नियमहरूसँग तुलना गर्दै निष्कर्ष निकालिएको छ ।

हस्तमुद्राको अर्थ र भेद

संस्कृत भाषाको 'मुद्' धातुबाट प्रसन्न वा आनन्दित भन्ने अर्थ निष्पन्न भई 'मुद्रा' शब्दको व्युत्पत्ति भएको हो । शाास्त्रीय दृष्टिले मुद्राको सामान्य अर्थ भौतिक वा भावगत स्थिति तथा मानसिक अभिव्यक्ति भन्ने हुन्छ । पूर्वीय कला क्षेत्रमा विशेषगरी हिन्दु तथा बौद्ध परम्परामा मुद्रालाई महत्त्वपूर्ण प्रतीकात्मक, दार्शनिक र आनुष्ठानिक भावभङ्गिमाका रूपमा लिइन्छ । "हातका औँलाहरूबाट बनाइएको देवतालाई खुसी पार्ने आकृति विशेष भन्ने अर्थमा मुद्रा शब्दको प्रयोग गरिएको हो" (थापा, वि. सं. २०४७, पृ. ७७) । योग, तन्त्र, मूर्तिकला, नृत्यकला र चित्रकलाका प्राचीन शास्त्र र कलाका विविध विधाहरूमा मुद्राको स्थान प्रमुख र विशिष्ट रहेको पाइन्छ । अधिकतम मुद्राहरूमा हातका औँला र केही मुद्राहरूमा शरीर पनि समावेश हुन्छन् । पूर्वीय साधना पद्धतिमा मन्त्र, तन्त्र, यन्त्र र मुद्राहरूको विस्तृत रूपमा उल्लेख गरिएको पाइन्छ । हिन्दु तथा बौद्ध परम्परामा मन्त्रद्वारा मात्रै सिद्धि प्राप्त नहुने हुनाले मन्त्रहरूको जपमा पनि मुद्राहरूको प्रस्तुतीकरण गर्नुपर्ने शास्त्रीय विधान रहेको छ । त्यसैले "हिन्दुहरूको महत्त्वपूर्ण गायत्रीमन्त्रको जपभन्दा पहिले २४ ओटा मुद्राहरु समुख, सम्पुट,

वितत, विस्तृत, द्विमुख, त्रिमुख, चतुर्मुख, पञ्चमुख, षण्मुख, अधोमुख, व्यपिकाञ्जली, शकट, यमपाश, ग्रन्थित, सम्मुखोन्मुख, प्रलम्व, मुष्टिक, मत्स्य, कुर्म, वाराह, सिंहाक्रान्त, महाक्रान्त, मुद्गर र पल्लव गरिसकेपछिमात्र गर्नु सर्वोत्तम मानिन्छ ।" (थापा, २०७४, पृ. ११७)

मूर्तिकलाको सन्दर्भमा पनि देवीदेवताका आकृतिहरूमा देखिने हात तथा हत्केलाका विशेष संरचनालाई मुद्रा भनिन्छ । कतिपय प्रतिमाविज्ञानका ग्रन्थहरूमा मुद्रालाई सोझै हस्त भनेर समेत सम्बोधन गरिएको पाइन्छ । सामान्यतया मूर्तिकलाको शारीरिक तालमान र अनुपातअनुसार हातको औँलादेखि काँधसम्मको भागलाई हस्तमुद्रा भनी परिभाषित गरिएको पाइन्छ । "विभिन्न देवदेवीका मूर्तिहरूका हात एवम् हत्केलाहरू बेग्लाबेग्लै अवस्थामा र बेग्लाबेग्लै स्थितिमा मूर्तिकारले निर्माण गरेको हुन्छ । त्यस्ता हातको फरक-फरक अवस्थालाई नै मुद्रा भनिन्छ ।" (बनर्जी, १९८५, पृ. २४६) । लिच्छविकालका मूर्तिहरूमा अभिव्यक्त यी हस्तमुद्राहरू केवल शारीरिक संरचनामा मात्र सीमित नरही सम्बन्धित देवताको शक्ति, करूण, अभय जस्ता विशिष्ट अर्थ अभिव्यक्त गर्ने सशक्त माध्यम हुन् । वैदिक साहित्य तथा प्राचीन प्रतिमाविज्ञानहरूमा मूर्तिकलामा प्रयोग हुने ६४ प्रकारका मुद्राहरूको चर्चा पाइन्छ । तिनका आधारमा एउटै देवीदेवताका विभिन्न स्वरूपमा हातको सङ्ख्या र मुद्राहरू फरक-फरक देखाइन्छ ।

सामान्यतया हस्तमुद्राको निर्माण मानव शरीरका दुवै हातका कनिष्ठ, अनामिका, मध्यमा, तर्जनी र अङ्गुष्ठ गरी पाँच ओटा औँलाहरूको विशिष्ट संयोजनबाट सिर्जना हुन्छ । पूर्वीय कला, दर्शन तथा प्रतिमाशास्त्रमा हातका यी पाँच औँलाहरूलाई पञ्चमहाभूतको प्रतीकका रूपमा लिइएको पाइन्छ । त्यसअनुसार कनिष्ठ औँलालाई जल, अनामिकालाई पृथ्वी, मध्यमालाई आकाश, तर्जनीलाई वायु र अङ्गुष्ठलाई अग्नितत्त्वका रूपमा व्याख्या गरिएको छ । औँलाहरूको यस प्रकारको सन्तुलन र स्पर्शले शारीरिक तथा मानसिक ऊर्जालाई सन्तुलित गर्नुका साथै मूर्तिमा दैवी ऊर्जा स्थापनार्थ सघाउ पुऱ्याउँछ ।

नृत्यकलामा भने हस्तमुद्रा भन्नाले औँला तथा हत्केलाको मात्रै प्रयोगद्वारा निर्मित विशेष अर्थबोधक संरचनालाई जनाउँछ । हस्तमुद्रामा हात र औँलाहरूको भूमिका अति विशिष्ट रहन्छ । हातका मुद्राहरू बिना नृत्यकला अपूर्ण रहे जस्तै हस्तमुद्राको स्पष्ट अभिव्यक्ति बिना मूर्तिकला पनि अपूर्ण र निष्प्राण बन्न पुग्छ । आचार्य भरतले 'नाट्यशास्त्र' मा शारीरिक नृत्यअन्तर्गत हस्तमुद्रालाई प्रमुख साधनका रूपमा स्वीकार गर्दै असंयुक्त हस्तमुद्रा वा एउटा हातद्वारा सिर्जना गरिने हस्तमुद्रा र संयुक्त हस्तमुद्रा वा दुवै हातको संयोजनबाट सिर्जना हुने हस्तमुद्राहरूको वर्णन गरेका छन् । "आचार्य भरतले असंयुक्त हस्तमुद्रा २४ प्रकार र संयुक्त हस्तमुद्रा १३ प्रकारका उल्लेख गरका छन्" (गैरोला, १९६७, पृ. १५६) । प्रचीनकालदेखि नै नृत्य तथा प्रतिमाशास्त्रहरूमा एकल र द्वैध हातका माध्यमबाट सिर्जना गरिने मुद्राहरूको गम्भीर चिन्तन हुँदै आएको प्रमाण भरतको नाट्यशास्त्रले नै प्रदान गर्छ । त्यस्तै, नन्दिकेश्वरले 'अभिनयदर्पण' मा हस्तमुद्राहरूको अझ व्यापक र विस्तृत वर्गीकरण प्रस्तुत गरेका छन् । "आचार्य नन्दिकेश्वरले असंयुक्त हस्तमुद्रा २८ प्रकारका र संयुक्त हस्तमुद्रा २३ प्रकारका उल्लेख गरेका छन" (गैरोला, १९६७, पृ. १५६) ।

नन्दिकेश्वरको 'अभिनयदर्पण' मा नृत्य तथा अभिनय चार प्रकारले गरिने बताइएको छ । 'आङ्गिकोऽङ्गैनिदर्शित' अर्थात् अङ्गहरूको सञ्चालनबाट गरिने नृत्य । 'वाच्या विरचिलः काव्यनातकादि तु वाचिकः वाणी' अर्थात् वाचिक

सङ्गीत, गायन, संवाद आदिबाट गरिने नृत्य । 'आहार्यो हारकेयूरवेपादिभिरलकृतः' हार तथा केयूर आदि प्रसाधनहरूले सुसज्जित भएर गरिने नृत्य । 'सात्विकःसात्विकैर्भावज्ञेन विभावितः' अर्थात् भावको आधारमा गरिने नृत्य" (गैरोला, १९६७, पृ. १५२) । त्यस्तै, नाट्यशास्त्रमा भरतले नृत्यअन्तर्गत शारीरज, मुखज र चेष्टाकृत गरी तीन प्रकारका शारीरिक भेदहरूको चर्चा गरका छन् । शरीरका प्रमुख अङ्गहरूमा शिर, हात, कम्मर, पार्श्व, खुट्टा आदिको विभिन्न चेष्टाहरूबाट गरिने नृत्यलाई 'शारीरज' भनिएको छ । मुखमण्डलअन्तर्गतको उपाङ्गहरूको समावेशबाट आँखा, आँखीभौँ, कान, अधर, कपोल, चिउँडो, आदिको विभिन्न चेष्टा वा मुद्राहरूको प्रदर्शनबाट गरिने नृत्यलाई 'मुखज' वा उपाङ्ग नृत्य भनिएको छ ।

'अभिनयदर्पण' मा यसका अतिरिक्त उनले १६ ओटा नवग्रह हस्तमुद्राहरूको नाम तथा तिनको व्यावहारिक विनियोगबारे विस्तृत चर्चा गरेका छन् । लिच्छविकालका कलामा नन्दिकेश्वरद्वारा वर्णित विशेषगरी देवहस्त र नृत्तहस्तमुद्राहरूको प्रभाव व्यापक रूपमा देख्न सकिन्छ । "अभिनयदर्पणमा यसका अतिरिक्त १६ प्रकारका देवहस्तमुद्रा, १० प्रकारका दशावतार हस्तमुद्रा, ५ प्रकारका विभिन्न जातीय हस्तमुद्रा, ११ प्रकारका नृत्य-हस्तमुद्रा, ९ प्रकारका नवग्रह हस्तमुद्राका नाम र विनियोग पनि उल्लेख गरेका छन" (गैरोल, १९६७, पृ. १५) ।

अर्कोतर्फ, तन्त्रशास्त्रमा १०८ प्रकारका हस्तमुद्राहरूको प्रयोग र विनियोगबारे उल्लेख गरिएको पाइन्छ । तन्त्र परम्परामा पूजा, जप, ध्यान, काम्यकर्म तथा विशेष उत्सवहरूमा बेग्लाबेग्लै मुद्राहरु प्रदर्शन गरिनुपर्ने शास्त्रीय निर्देश रहेको पाइन्छ । यसै परम्पराको प्रभाव लिच्छविकालीन देवीदेवताका मूर्तिहरूमा परेको देखिन्छ । योग तथा तन्त्रशास्त्रमा हस्तमुद्राका अतिरिक्त शरीरका विभिन्न आसन र बन्धहरूलाई पनि मुद्राका रूपमा स्वीकार गरिएको छ । हठयोगका ग्रन्थहरूमा जरा र मरणको विनाश गरी दिव्यत्व प्रदान गर्ने महामुद्रा, महाबन्ध, महावेध, खेचरी, उड्डीयान बन्ध, मूलबन्ध, जालन्धर बन्ध, विपरीतकरणी, वज्रोली र शक्तिचालन गरी १० प्रमुख मुद्राबारे वर्णन गरिएको छ । साथै, तन्त्रशास्त्रमा वक्त्र, अश्विनी, योग, र शोभिनी जस्ता ६ मुख्य आसन मुद्राहरूका साथै ज्ञान, पृथ्वी, वरूण, वायु, शून्य, सूर्य, प्राण, अपान, अपानवायु, लिङ्गमुद्रा गरी १० मुख्य हस्तमुद्राहरूलाई प्राथमिकता दिइएको पाइन्छ ।

यी विभिन्न विधाका हस्तमुद्राहरूको विस्तृत विवरणले नृत्यकला र मूर्तिकलाबिचको गहिरो अन्तरसम्बन्धलाई पुष्टि गर्छ । हस्तमुद्रा कलाशास्त्र, योगशास्त्र र तन्त्र परम्पराको जीवन्त मौन भाषा हो । उसले आन्तरिक चेतनालाई मूर्त रूपमा सम्प्रेषण गर्ने कार्य गर्छ ।

लिच्छवि मूर्ति र नृत्यको हस्तमुद्रा लक्षण

पूर्वीय सौन्दर्यशास्त्रको आधारभूत सिद्धान्तअनुसार मूर्तिकला र नृत्यकला एकअर्काका परिपूरक विधा हुन् । कलाविद्हरूको मान्यताअनुसार मूर्तिकला भनेको स्थिर नृत्य हो भने नृत्यकला भनेको गतिमान मूर्तिकला हो । शारीरिक अङ्गहरूको गतिशीलता र संरचनाबिना नृत्य र मूर्ति सिर्जना सम्भव नहुने भएकोले आङ्गिक पक्षका दृष्टिले नृत्यकला र मूर्तिकलाबिच प्रत्यक्ष एवम् गहिरो सम्बन्ध रहेको देखिन्छ । "नृत्यकला भावानुकूल आङ्गिक मुद्रा एवम् चपलताद्वारा मनोभाव व्यक्त गर्ने अभिनयाश्रित कला हो भने मूर्तिकला स्थुल सामग्रीको आधिकारिक प्रयोगद्वारा रूप प्रकट गर्ने कला हो" (विमल, वि. स. २०७८, पृ. ३) । यसरी मूर्तिकलालाई स्थिर नृत्य र नृत्यकलालाई गतिमान मूर्तिकला मान्न सकिन्छ ।

'विष्णुधर्मोत्तरपुराण' को 'चित्रसूत्रम्' मा नृत्यकलाको ज्ञानबिना मूर्तिकलाको सृष्टि असम्भव छ भनी स्पष्ट रूपमा उल्लेख गरिएको छ । "नृत्यकला र मूर्तिकला चिन्तन, भाव, अङ्ग-प्रत्यङ्ग सबै दृष्टिहरूमा समानता रहेको हुन्छ । महानृत्य वा ताण्डवको प्रसङ्गमा पहिला जुन प्रकारका हस्तमुद्राहरू उल्लेख गरिएको छ, त्यसैगरी मूर्तिकलामा पनि अपेक्षित हुन्छ किनभने नृत्यकलालाई स्वयम् उत्कृष्ट मूर्तिकला/चित्रकला मानिएको छ" (चतुर्वेदी, २००९, पृ. १८५) । लिच्छविकालीन मूर्तिकारहरूले यही दार्शनिक धरातलमा रहेर प्रस्तर मूर्ति रचनाहरूमा नृत्यका सूक्ष्म मुद्रा र अभिव्यक्तिहरूलाई कुशलतापूर्वक उत्कीर्ण गरेका छन् । यसरी लिच्छविकालीन मूर्तिकलामा उत्कीर्ण गरिएका देवीदेवताका हस्तमुद्राहरू सामान्य हात नभई पूर्वीय सौन्दर्यचेतना र कलादर्शनका गहन प्रतीक हुन् । ती हस्तमुद्राहरू नृत्यशास्त्रहरूमा उल्लेख गरिएका नृत्य-हस्तमुद्रासँग सादृश्य देखिन्छन् ।

लिच्छविकालीन मूर्तिका हस्तमुद्राहरूको मूल स्रोत नाट्यशास्त्र र विभिन्न प्रतिमाशास्त्र हुन् । "महामुनि भरतको 'नाट्यशास्त्र' नै काव्यशास्त्र परम्पराको पहिलो ग्रन्थ हो, नाट्यशास्त्र सम्पूर्ण ललितकलाको कोश हो" (भट्टराई, वि. सं। २०३९, पृ. ३) । तसर्थ, ललितकलाको पहिलो प्रमाणिक ग्रन्थ भनेको 'नाट्यशास्त्र' हो । यसलाई पञ्चमवेद भनिएबाट पौराणिक, आरण्यक, संहिता, स्मृति आदि लेखिनुभन्दा पहिले 'नाट्यशास्त्र' लेखिएको स्पष्ट हुन्छ । "नाट्यशास्त्रको नवौँ अध्यायमा २४ असंयुक्त, १३ संयुक्त र २९ नृत्य-हस्तमुद्राहरूको बारेमा वर्गीकरण . . ." (भट्टराई, वि. सं. २०३९, पृ. १३९-१४०) गर्दै तिनको अभिनय र भाव व्यक्त गर्ने क्षमताबारे व्याख्या गरेका छन् । त्यसपछि अभिनयकला सिद्धान्तको विस्तृतमा व्याख्या गरिएको आचार्य नन्दिकेश्वरको 'अभिनयदर्पण' मा "असंयुक्त हस्तमुद्रा २८ प्रकारका र संयुक्त हस्तमुद्रा २३ प्रकारका उल्लेख गरिएको पाइन्छ । यसका अतिरिक्त १६ प्रकारका देवहस्तमुद्रा, १० प्रकारका दशावतार हस्तमुद्रा, ५ प्रकारका विभिन्न जातीय हस्तमुद्रा, ११ प्रकारका नृत्य-हस्तमुद्रा, ९ प्रकारका नवग्रह हस्तमुद्राको नाम र विनियोग पनि उल्लेख गरिएको पाइन्छ ।" (गैरोल, इ. सं. १९६७, पृ. १५७) । प्रतिमाशास्त्रीय अध्येताहरूको दाबीअनुसार लिच्छविकालीन कलाकारहरूले नाट्यशास्त्रका अतिरिक्त नन्दिकेश्वरको 'अभिनयदर्पण' मा उल्लिखित नियमहरूलाई कण्ठस्थ र आत्मसात् गरेका थिए । तसर्थ, त्यस कालखण्डमा देव-प्रतिमाहरू निर्माणमा शास्त्रीय विधानअनुरूपका हस्तमुद्राहरू प्रयोग गरिनाले तत्कालीन नेपाली समाजमा शास्त्रीय ग्रन्थहरूको प्रभाव र प्रयोगलाई सघन रूपमा अपनाइएको देखिन्छ ।

लिच्छविकालीन बौद्ध तथा हिन्दु दुवै धर्ममा आधारित मूर्ति रचनाहरूमा मुष्ठी, अभय, वरद, अञ्जली, नमस्कार, भूमिस्पर्श, ध्यान, योग आदि हस्तमुद्राहरूको व्यापक र विशिष्ट प्रयोग पाइन्छ । "अञ्जली मुद्रा दुवै हात जोडेर नमस्कार गर्दै आदर भाव दर्शाउने मुद्रा हो । गरूडका अधिकांश मूर्ति अञ्जली मुद्रामा देखाइन्छ ।" (पौड्याल, वि. सं. २०६२, पृ. ७) । 'नाट्यशास्त्र' र 'अभिनयदर्पण' का अञ्जली संयुक्त हस्तमुद्रासँग मूर्तिकलाको अञ्जली मुद्रा समान ढाँचाको रहेको दृष्टिगोचर हुन्छ । त्यसैगरी मूर्तिका वरद र वरद मुद्रा 'नाट्यशास्त्र' को पताका असंयुक्त हस्तमुद्रासँग मेल खान्छ, मूर्तिको ज्ञान मुद्रा नृत्यको अराल मुद्रासँग, विस्मय मुद्रा अलपद्म असंयुक्त हस्तमुद्रासँग, मूर्तिको तर्जनी र सूची 'अभिनयदर्पण' को सूची असंयुक्त हस्तमुद्रासँग हुबहु मिल्छ । मूर्तिकलामा वरद र अभय हस्तमुद्राको ढाँचा एउटै भए पनि विनियोगका हिसाबले मात्रै फरक रहेको देखिन्छ । "वरदमुद्रा वा इष्टप्रदमुद्रा हात काँधसम्म उठाएर हत्केला बाहिर पट्टि पारिएको हस्तमुद्रा हो । संरक्षण प्रदान गर्ने भावमा अभय मुद्रा प्रदर्शन

गरिन्छ । नडराऊ भन्ने भाव प्रदान गर्ने हस्त मुद्रा" (पौड्याल, वि. सं. २०६२, पृ. ७) । यही वरदमुद्रालाई तलतिर फर्काउँदा अभय मुद्रा बन्छ । यसलाई 'अभिनयदर्पण' मा हस्तमुद्राको विनियोग भनिन्छ ।

विशेषगरी दायाँ हातको हत्केला बाहिर फर्काएर माथि उठाइने अभय मुद्राले भक्तहरूलाई संसारको भयबाट मुक्ति र संरक्षणको आश्वासन दिन्छ । मानव मनमा व्याप्त असुरक्षाको भावनालाई हटाएर अभय प्रदान गर्नु नै यस मुद्राको मुख्य उद्देश्य भएकोले कलाकारहरूले यसलाई बढी स्थान दिएका हुन् । लिच्छविकालीन हिन्दु र बौद्ध मूर्तिहरूमा प्रायः अभयमुद्रा रहेको पाइन्छ । कुन्ति बही चैत्य, कुम्भेश्वरको "छैटौं शताब्दीको पूर्ण फक्रिएको कमलमाथि योगी आसनमा बसेका बुद्धको मूर्तिको दाहिने हात अभय मुद्रामा रहेको छ" (बाङ्देल, १९८९, पृ. ५४) । संवत् ३८९ सहितको लिच्छविकालीन तिलगङ्गा र लाजिम्पाटको मानदेवको अभिलेख र त्रिविक्रम वामन मूर्तिफलकका सम्पूर्ण पात्रहरु वामन, त्रिविक्रम, लक्ष्मी, गरूड, नागराज र रानी, बलिराजा र विन्ध्याबलि रानी र दैत्यगुरू शुक्राचार्यका आफ्ना आफ्ना हस्तमुद्राहरु रहेका छन् । "दायाँतर्फको सबैभन्दा माथिल्लो हात अभय मुद्रा . . ." (पौड्याल, वि. सं. २०६२, पृ. ६४) । हाँडीगाउँको धनगणेश मन्दिरको हयग्रीवको प्रस्तर मूर्तिलाई पाँचौं शताब्दीको मानिन्छ । "यस मूर्तिमा हयग्रीवको दायाँ हात खण्डित अवस्थामा र बायाँ हात अभय मुद्रामा रहेको छ" (पौड्याल, वि. सं. २०६२, पृ. ११३) । त्यसैगरी छैटौं/सातौं शताब्दीको शाक्यमुनि बुद्धको अस्मोलिअन सङ्ग्रहालय, युनिभर्सिटी अफ अक्सफोर्डको सङ्ग्रहमा रहेको "मूर्तिको दायाँ हात अभय मुद्रामा रहेको छ" (स्रोडर, इ. सं. २०१९, पृ. २८२) । हिन्दू देवीदेवताका मूर्तिहरूले आफ्ना भक्तहरूलाई संसारको भयबाट मुक्तिको आश्वासन र दैवी संरक्षण प्रदान गर्ने प्रतीकात्मक अर्थको रूपमा लिइएको छ भने बौद्ध देवीदेवताका मूर्तिहरूले धर्मको मार्गमा लाग्दा आइपर्ने बाधा र भयलाई जित्ने आध्यात्मिक साहसको प्रतीकात्मक अर्थ बोकेको छ ।

दया, करूणा र वरदानको प्रवाहलाई अभिव्यक्त गर्नका लागि लिच्छविकालीन मूर्तिहरूमा वरद मुद्राको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यस मुद्रामा अभयमुद्राको हात तलतिर फर्काएर हत्केला बाहिर देखाइन्छ । "वरद मुद्रालाई अनुग्रह मुद्रा पनि भन्ने गरिन्छ" (क्षेत्री र रायमाझी, वि. सं. २०६०, पृ. ३) । "यो मुद्रा भक्तजनहरूलाई वरदान प्रदान गर्न हत्केला खुला पारेर कम्मरमुनिसम्म पुग्ने गरी तल झारी भक्ततर्फ फर्काइएको हुन्छ । यो मुद्रा प्रायः उभिएका मूर्तिहरूमा दृश्यमान हुन्छ भने कहिले काहीं विभिन्न आसनमा बसेको मूर्तिमा पनि पाइन्छ" (गुप्ता, इ. सं. १९८०, पृ. ४) । समाजमा दुःख र कष्टबाट मुक्तिको याचना गर्ने मानव चेतनालाई सान्त्वना दिनका लागि यस मुद्राको प्रयोग अपरिहार्य मानिएको छ । "गणबहालको इ. सं. ५५० को बोधिसत्त्व पद्मपाणिको प्रस्तर मूर्तिको दायाँ हात वरद मुद्रामा र बायाँ हातले कमलको डाँठ समातेको छ" (बाङ्देल, १९८९, पृ. ३०४, प्लेट. २१५) । प्रायः मूर्तिको दायाँ हातले नै वरद मुद्रा प्रस्तुत गर्ने गरिएको पाइन्छ । "थँबहीको छैटौं शताब्दीको लिच्छविकालीन चैत्यमा रहेका चार ओटा तथागतका मूर्तिहरूमध्ये अभिताभको ध्यानमुद्रा, अमोघसिद्धिको अभयमुद्रा, अक्षोभ्यको भूमिस्पर्शमुद्रा र रत्नसम्भवको वरदमुद्रा रहेको " (स्रोडर, २०१७, पृ. ८३०) । "यम्पीबहाल पाटनमा रहेको छैटौं शताब्दीको बुद्धको प्रस्तर मूर्तिमा पनि वरदमुद्रा रहेको छ (बाङ्देल, १९८९, पृ. ३१३) र "बाङ्गेमुढा, काठमाडौंको उभिएका बुद्धको मूर्तिमा पनि वरदमुद्रा रहेको छ, यो पाँचौं शताब्दीको मूर्ति मानिएको छ" (बाङ्देल, १९८९, पृ. ३१६) । यसरी बौद्ध मूर्तिकलामा वरद मुद्राको प्रयोग बुद्ध र बोधिसत्त्वहरूमा पाइन्छ भने हिन्द मूर्तिकलामा

सौम्य मातृका मूर्तिहरू एवम् अन्य देवीदेवतामा पाइन्छ । "काठमाडौँ उपत्कामा प्राप्त मूर्तिहरूमा सरस्वतीको एक हात अभयमुद्रामा . . . सरस्वतीको एक हात वरदमुद्रामा र शेष तीन हातमा अक्ष, अब्ज र पुस्तक राख्ने विधानको उल्लेख छ" (पौड्याल, वि. सं. २०६२, पृ. ४१ र ४२) ।

अन्तर्मुखी चेतना र मनको एकाग्रतालाई प्रस्तरमा उतार्न लिच्छविकालीन मूर्तिकारहरूले ध्यान योग मुद्राको सहारा लिएका छन् । "सातौँ शताब्दी ताकाको शाक्यमुनि बुद्धको ध्यानस्थ प्रस्तर मूर्तिमा दुवै हात एकअर्कामा खप्टाएर राखिएको हस्तमुद्रा रहेको छ" (स्रोडर, इ. सं. २०१९, पृ. ८१९) । यसरी आफ्नै काखमा दुवै हत्केला एकमाथि अर्को राखी बसिने यस मुद्राले निग्रह र आध्यात्मिक शान्तिको शिखरलाई सङ्केत गर्छ । सत्यनारायण मन्दिर हाँडीगाउँको सातौँ शताब्दीको प्रस्तरको गणेश मूर्ति "नमस्कार मुद्रामा रहेको छ" (बाङ्देल, १९८९, पृ. २८७) । काठमाडौँ उपत्यकाका प्रस्तर मूर्तिहरूमा हनुमान र गरूडका मूर्तिहरूमा अञ्जली वा नमस्कार मुद्रा देखिन्छ । चाँगुनारायणको सातौँ शताब्दीको विश्वरूप विष्णुको मूर्तिमा विभिन्न पात्राहरूको विभिन्न हस्तमुद्राहरू रहेका छन् । यो मूर्ति फलकमा नमस्कार मुद्राहरू ज्यादा रहेको छ (बाङ्देल, १९८९, पृ. ३१५, प्लेट. २२६) । त्यसैगरी, "चाँगुनारायणको मूल मन्दिर अगाडि घुँडा मारेर अञ्जली मुद्रामा बसेको गरूड मूर्ति . . ." (पौड्याल, वि. सं. २०६२, पृ. ४६) । नाट्यशास्त्र र अभिनयदर्पण नृत्यशास्त्रका संयुक्त हस्तमुद्रा अञ्जलीसँगको ढाँचा र विनियोग मिल्ने भएकोले यो मुद्रा मूर्ति र नृत्यको साझा मुद्रामध्ये एक हो भने अधिकांश लिच्छवि मूर्तिका हस्त र नृत्य हस्तमुद्राहरू समान रहेका छन् ।

पूर्वीय दर्शनअनुसार हातमा औंलाहरू पञ्चमहाभूत तथा हस्तमुद्राविज्ञानका अनुसार कनिष्ठ औंलाले जल, अनामिकाले पृथ्वी, मध्यमाले आकाश, तर्जनीले वायु र अङ्गुष्ठले अग्निको प्रतिनिधित्व गर्छन् । प्राचीन कालदेखि नै प्रतिमाशास्त्र, चित्रकला, नृत्यशास्त्र, मुद्राविज्ञान, र तन्त्रशास्त्रमा प्रयुक्त हस्तमुद्राहरूले ब्रह्माण्डका यी पाँच तत्त्वको सन्तुलनलाई ध्यानमा राखेका थिए । त्यसैले लिच्छविकालीन मूर्तिकलामा देखिने हस्तमुद्रा मूर्तिको बाह्य अङ्गमात्रै नभई नृत्यरत देवदेवीका हस्तमुद्रा, प्रकृति र पुरूषको योग तथा ब्रह्माण्डीय शक्तिलाई मानवीकृत गरिएको कलाको प्राज्ञिक एवम् दार्शनिक आधारको रूपमा व्याख्या गर्न सकिन्छ ।

लिच्छविकालका मूर्तिमा नृत्य गणपति, नृत्य भगीरथ, नृत्येश्वर वा नटराज, नृत्यदेवी आदिको प्रतिमाले नृत्य र मूर्तिकलाबिचको सर्वोच्च समन्वयलाई प्रस्तुत गर्छ । नटराजको मूर्ति पशुपतिनाथ मन्दिरको बाहिरी प्राङ्गण नासःननिमा रहेका विभिन्न प्रकारका प्रतिमामध्ये नटराजको प्रतिमा निकै महत्त्वपूर्ण रहेको छ । मेरी एस. स्लुसरका अनुसार यो प्रतिमा "इस्वी संवत् दसौँ शताब्दीतिर निर्माण गरिएको हो" (स्लुसर, १९९८, प्लेट २५६) । यसले गर्दा लिच्छविकालदेखि नै भगवान् शिवलाई नृत्यको देवताका रूपमा पूजा गर्ने प्रचलन आजसम्म पनि निरन्तर रहिआएको छ भन्ने स्पष्ट हुन्छ । "नेपालमा सबैभन्दा पुरानो नृत्यरत नटराजको प्रस्तरमूर्ति नवौँ/दसौँ शताब्दीदेखिको पाइएको छ, पशुपतिनाथ मन्दिरको उत्तर-पश्चिममा रहेको ब्रह्मा मन्दिरको पश्चिमपट्टि नटराजको मूर्ति कुँदिएको छ", त्यसैगरी भुवनेश्वरी मन्दिर परिसर मा पनि सोही समयको नटराजको मूर्ति पाइको छ" (स्रोडर, २०१९, पृ. १७४) । द्वादशहस्त भएको यो नटराज मूर्तिमा शिवको ताण्डव नृत्यका विभिन्न हस्तमुद्राहरू एकैसाथ उत्कीर्ण गरिएका छन् । नाट्यशास्त्रअनुसार शिवको ताण्डव नृत्यले ब्रह्माण्डको पञ्चकृत्य (सृष्टि, स्थिति, संहार, तिरोभाव, र अनुग्रह) लाई सङ्केत गर्छ । नृत्यका इष्टदेवताको अवधारणाको सुरूआत वैदिक कालदेखि नै भएको देखिन्छ । "वेदमा पनि नृत्यका

देवताको उल्लेख गरिएको छ, तर त्यसवेला यो स्थान महादेवको नभएर इन्द्रको थियो" (पौड्याल, वि. सं. २०५७, पृ. १४२) । स्थिर ढुङ्गामा नटराजको गतिशील नृत्य, शारीरिक लचकता र उड्दै गरेका कपडाहरु अङ्कन गर्नु मूर्तिकारको प्राविधिक तथा शास्त्रीय निपुणताको प्रमाण हो । तसर्थ, यो मूर्ति लिच्छविकालीन नृत्य आधारित प्रतिमाशास्त्रको अनुपम उदाहरण रहेको छ ।

लिच्छविकालीन गणेशका मूर्तिहरूमा केवल विघ्नहर्ता रूपमा मात्र नभई नृत्यमग्न अवस्था तथा नृत्य गणपतिको आकर्षक प्रस्तुति पाइन्छ । अष्टभुज वा चतुर्भुज रूपमा निर्मित यी मूर्तिमा गणेशका केही हातहरूमा आयुध र बाँकी हातहरु नृत्यका हस्तमुद्रामा राखिएका हुन्छन् । विशेषगरी उमामहेश्वर मूर्ति फलकको तल्लो भागमा गणपति गणेश र अन्य नृत्यगणहरु नृत्यरत रहेका हुन्छन् । "लिच्छविकालमा कुँदिएका शिवपार्वती (उमामहेश्वर) मूर्ति फलकमा नृत्य र बाद्यरत प्रस्तर मूर्तिहरूले तत्कालीन सङ्गीत संस्कृतिलाई निकै प्रस्ट पारेका छन्" (दर्नाल, २०५८, पृ. ६३) । "लिच्छविकालका उमामेश्वरको मूर्तिफलकका तल्लो भागमा गणेशलगायत गणहरूको नृत्यरत मूर्तिहरु रहेका छन् । तिनमा भरतको नाट्यशास्त्रअनुसार का हस्तमुद्रा, हस्तसञ्चालन, पादसञ्चालन र अभिनयहरु देख्न सकिन्छ" (स्रोडर, २०१९, पृ. २० ९) । त्यसैगरी, नन्दिकेश्वर बहाल, ढुङ्गेधारा नक्सालको उमामहेश्वर मूर्तिफलक दसौं शताब्दीको प्रस्तर "मूर्तिमा पनि गणेश र गणहरूको नृत्यरत मुद्राहरु पाइन्छ" (स्रोडर २०१९, पृ. २२८) भने पाटन सङ्ग्रहालयमा रहेको नौऔं शताब्दीको "उमामहेश्वरको मूर्तिफलकको तल्लो भागमा रहे को गणहरूको नृत्य र हस्तमुद्राहरु प्रस्ट देखिन्छ" (स्रोडर, २०१९, पृ. २३४) । विघ्ननाशक देवतालाई आनन्द र नृत्यको भावमा लीन रहेको देखाएर जीवनको उत्सवमय पक्षलाई उजागर गर्नु यसको मूल उद्देश्य रहेको छ । यस तथ्यले लिच्छविकालमा गणेश उपासनासँगै नृत्यकलाको संयोजन भइसकेको बुझिन्छ । लिच्छविकालीन उमामहेश्वर फलकहरु धार्मिक प्रतिमा मात्र नभएर तत्कालीन नृत्य र सङ्गीत उत्सवका जीवन्त चित्रहरु हुन् । यी फलकको तल्लो भागमा शिवका गणहरु, भृङ्गी र गणेश नृत्य तथा वाद्यवादनमा मग्न रहेको देखाइन्छ । काठमाडौं उपत्काका ढुङ्गेधारा (हिटी) हरूमा पाइने नृत्यरत भगीरथका आकृतिहरूले लिच्छविकालीन मूर्तिकलामा बाल अभिनय र नृत्य-हस्तमुद्राको बेग्लै आयाम प्रस्तुत गर्छन् । शङ्ख बजाउँदै वा हातमा फूल समातेर नृत्य मुद्रामा रहेका यी मूर्तिमा अत्यन्तै लचकदार शारीरिक भङ्गिमा पाइन्छ । नक्साल नन्दीकेश्वर बहाल र भक्तपुर भवढोका हिटीका भगीरथ प्रतिमाहरु यसका ज्वलन्त उदाहरण हुन् । गङ्गालाई पृथ्वीमा ल्याउने पौराणिक प्रकरणमा भगीरथको हर्ष र उत्साहलाई अभिव्यक्त गर्न नृत्य-हस्तमुद्राको प्रयोग गरिएको हो । यसबाट लिच्छवि कलाकारहरु पौराणिक कथालाई नृत्यको माध्यमद्वारा दृश्य रूप दिन सिद्धहस्त थिए भन्ने स्पष्ट हुन्छ । नृत्यको उत्पत्ति नै स्वयम् भगवान् शिवले गरेका र शैवधर्म राजकीय धर्म हुनुले नृत्य लिच्छविकालमा प्रचलित थियो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । प्रस्तरको मूर्तिमार्फत भक्तिभाव प्रकट गर्न केही कठिनाइ पर्ने भएकोले नृत्य र हस्तमुद्राबाट भक्तिभाव प्रकट गर्न सहज हुने र सर्वधारणले पनि गर्न सक्ने भएकोले लिच्छविकालमा नृत्य-हस्तमुद्राहरूको प्रयोग हुन्थ्यो भन्ने अनुमान गर्न सकिन्छ । प्रतिमाशास्त्र, तन्त्र तथा योगशास्त्रमा पनि हस्तमुद्रालाई महत्त्वपूर्ण अङ्गका रूपमा लिनु र नृत्यकलाका सबै आचार्यहरूले "असंयुक्त र संयुक्त हस्तमुद्राका बारेमा महत्त्व दिई वर्णन गरेका छन" (गैरोल, १९६७, पृ. १५६) ।

उपर्युक्त तथ्यहरूलाई विश्लेषण गर्दा लिच्छविकालका मूर्तिहरूमा दृश्यमान नृत्य-हस्तमुद्राहरु नृत्यकै

हस्तमुद्रा नभए तापनि नृत्यमा प्रचलित मुद्राहरू यस्तै हुन सक्छन् ।

उपसंहार

लिच्छविकालीन प्रस्तर मूर्तिकलामा उत्कीर्ण हस्तमुद्राहरू केवल धार्मिक चिह्न, आभूषण तथा बाह्य कलात्मक पक्ष मात्र नभएर प्राचीन शास्त्रीय नृत्यको जीवन्त व्याकरण र मौन दार्शनिक भाषा हुन् भन्ने यस अध्ययनले पुष्टि गरेको छ । लिच्छविकालमा निर्मित उमामहेश्वर, विष्णुविक्रान्त, बुद्ध, बोधिसत्त्व तथा अन्य विभिन्न देवीदेवाहरूका मूर्तिहरूमा देखिने औँलाको विशिष्ट आकृति, हत्केलाको रखाइ, र शारीरिक लचकता भरतमुनिको 'नाट्यशास्त्र' र नन्दिकेश्वरको 'अभिनयदर्पण' मा वर्णित हस्तमुद्राहरूसँग हुबहु मेल खान्छन् । यसले लिच्छविकालीन मूर्तिकारहरू नृत्य विज्ञान, मुद्रालक्षण, नाट्यशास्त्र र प्रतिमाशास्त्रका शास्त्रीय नियमहरूप्रति पूर्णतः सचेत र निपुण थिए भन्ने प्रमाण प्रस्तुत गर्छ ।

ललितकलाका विभिन्न विधाहरू (मूर्ति, नृत्य, सङ्गीत, चित्र आदि) बिच अन्तरसम्बन्ध र सिर्जनात्मक समानता रहने भएकोले लिच्छविकालीन मूर्तिमा कुँदिएका अभय, वरद, ध्यान, नमस्कार, मुष्ठि, धर्मचक्र, भूमिस्पर्श, कटकामुख, र तर्जनी जस्ता मुद्राहरू तत्कालीन समाजको मञ्चीय नृत्य र सांस्कृतिक जीवनका प्रत्यक्ष प्रतिबिम्ब हुन् । मूर्तिकला स्थिर नृत्य र नृत्यकला गतिमान मूर्तिकला भएको सिद्धान्तअनुसार कलाकारहरूले प्रस्तर जस्तो ठोस माध्यममा पनि निश्चित ताल, मान, लय र पञ्चमहाभूतको दर्शनलाई ढालेर मूर्तिहरूमा गतिशील लयात्मकता र दैवी ऊर्जा स्थापना गरेका छन् ।

यसका साथै तन्त्रशास्त्र र योगशास्त्रको प्रभावका कारण यी मुद्राले मूर्तिहरूलाई केवल कलाकृतिमा मात्र सीमित नराखी भक्तजन वा साधक र देवशक्तिबिच आध्यात्मिक संवाद गराउने सेतुको काम गरेका छन् । कलासम्बन्धी शास्त्रीय ग्रन्थहरूबाट प्रभावित भए तापनि काठमाडौं उपत्यकाका तत्कालीन मूर्तिकारहरूले स्थानीय सांस्कृतिक अभ्यास, अनुष्ठानिक आवश्यकता र मौलिक सौन्दर्यचेतनालाई समाहितत गरी हस्तमुद्राहरूको विशिष्ट रूपान्तरण गरेका छन् । अतः लिच्छविकालीन मूर्तिकलामा दृश्यमान नृत्य-हस्तमुद्राहरू तत्कालीन समाजको उच्च प्राज्ञिक ज्ञान, कलात्मक परिपक्वता र नेपाली कलाको मौलिकतालाई प्रमाणित गर्ने अकाट्य ऐतिहासिक दस्तावेज पनि हुन् ।

सन्दर्भ सामग्रीहरू

Bandel, Lain Singh (1989). *Stolen Images of Nepal.* Kathmandu: Royal Nepal Academy.

Bandel, Lain Singh (1995). *Inventory of Stone Sculptures of the Kathmandu Valley.* Kathmandu: Royal Nepal Academy.

Banerjee, A. N. (1985). *The Development of Hindu Iconography.* Dilhi: Munsiram Manoharlal.

Gupta, R. S. (1980). *Iconography of the Hindus, Buddhist and Jains.* Bombai: D. B. Taraporiwata Sons and Private Limited.

Malla, Mala (2012). *Lord Vishnu: An Iconology.* Anamnagar: Ashok Hada.

Slusser, Mary Shepherd (2010). *The Antiquity of Nepalese Wood Carving.* University of Washington Press.

Schroeder, Ulrich Von (2019). *Nepalese Stone Sculptures Vol. One Hindu.* Switzerland: Visual Dharma Publications.

Schroeder, Ulrich Von (2019). *Nepalese Stone Sculptures Vol. Two Buddhist.* Switzerland: Visual Dharma Publications.

खनाल. सन्ध्या पराजुली (वि. सं. २०७५). *प्रतिमा लक्षण.* काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।

गैरोला, वाचस्पति (इ. सं. १९६७). *भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनयदर्पण.* इलाहावाद : संवर्तिका प्रकाशन ।

चतुर्वेदी, ममता (इ. सं. २००९). *सौन्दर्यशास्त्र पाश्चात्य*

एवं भारतीय परम्परा. जयपुर : राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी ।

थापा, मिलनकुमार (वि. सं. २०७४). *मन्त्र विज्ञान.* ललितपुर : श्री हनूमान् तन्त्र शिवशक्ति साधना तथा रिसर्च सेन्टर ।

दर्नाल, रामशरण (वि. सं. २०५८). *सङ्गीत सौरभ.* काठमाडौँ : रत्नपुस्तक भण्डार ।

पौड्याल, वीणा (वि. सं. २०५७). *नेपाली मूर्तिकला र चित्रकला.* कीर्तिपुर : नेपाली इतिहास, संस्कृति तथा पुरातत्त्व केन्द्रीय विभाग ।

पौड्याल, वीणा (वि. सं. २०६२). *काठमाडौँ उपत्काका विष्णुविभव मूर्ति र चित्रहरू.* कीर्तिपुरः नेपाल र एसियाली अनुसन्धान केन्द्र ।

प्रधान, मृगेन्द्रमान (वि. सं. २०५१). *नृत्यकला.* ललितपुरः साझा प्रकाशन ।

बाङ्गदेल, लैनसिंह. (वि. सं. २०३९). *प्राचीन नेपाली मूर्तिकलाको इतिहास.* कमलादी : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

भट्टराई, गोविन्दराज (अनु.) (वि. सं. २०३९). *भरतको नाट्यशास्त्र.* काठमाडौँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

मिश्र, इन्दुमती (इ. सं. १९८७). *प्रतिमा विज्ञान.* भोपाल : मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी ।

वज्राचार्य, धनवज्र (वि. सं. २०३०). *लिच्छविकालका अभिलेख.* कीर्तिपुरः नेपाल र एसियाली अनुसन्धान केन्द्र ।

वज्राचार्य, मनबज्र. (मिति नभएको). *नेपालको मध्यकालीन कला.* काठमाडौँ : श्री ५ को सरकार, सूचना तथा प्रसार मन्त्रालय, सूचना विभाग ।

विमल, राजेन्द्र (वि. सं. २०७८). *नेपालको लोकचित्रकलाका इतिहास र वर्तमान अवस्था.* नक्साल : नेपाल ललितकला प्रज्ञा प्रतिष्ठान, लोककला विभाग ।

श्रीवास्तव, ए. एल. (इ. सं. १९८९). *भारतीय कला.* इलाहाबाद : किताब महल एजेन्सीज सरोजनी नायडु मार्ग ।

श्रीवास्तव, बलराम (इ. सं. १९९६). *रूपमण्डनम्.* वाराणसी : मोतीलाल बनारसीदास ।

श्रीवास्तव, ए. एल. (इ. सं. १९८९). *भारतीय कला.* इलाहाबाद : किताब महल एजेन्सीज ।

क्षेमराज, श्रीकृष्णदास (सम्पा.) (इ. सं. १९९८). *विष्णुधर्मोत्तरपुराणम् :* दिल्लीः नाग प्रकाशन ।

क्षेत्री, गणेश र रायमाझी, रामचन्द्र (वि. सं. २०५६). *नेपाली कला, वास्तुकला र प्रतिमा लक्षण.* बागबजार : एसिया पब्लिकेसन्स ।