www.burmeseclassic.com

www.burmeseclassic.com

# ဂိုးရာ မှသည်

www.burmeseclassic.com

www.burmeseclassic.com

ကျနော့် လက်ဦးဆရာကွယ်လွန်သူ
ပန်းချီဆရာကြီး ဦးလှဘော်အား
ဤစာအုပ်ငယ်ဖြင့်
ဦးခိုက်ကန်တော့ပါ၏

**ဗဂျီအောင်စိုး**

## ဒေါက်တာလွင်အောင်၏အမှာစာ

နိုင်ငံတကာ အနုပညာလက်ရာသည် ခေတ်သစ် အနုပညာလက်ရာဖြစ်၏။ ပထဝီမြေပြင်ပေါ်ရှိ တိုင်းနိုင်ငံများက တူညီသောအခြေခံပေါ်တွင် ကျင့်သုံးသော လက်ရာဟန်ကို နိုင်ငံတကာအနုပညာလက်ရာဟုဆိုသည်။ ခေတ်သစ်အနုပညာ လက်ရာမှာ ကာလပိုင်းကို အကြောင်းပြု၍ ပြောဆိုခြင်းဖြစ်၏။ အနုပညာသည်တို့၏ ကာလအလျှောက် ပြောင်းလဲတတ်သော အနုပညာဒဿနကြောင့်ဖြစ်သည်။

အရှေ့တိုင်း အနုပညာဖြစ်စေ၊ အနောက်တိုင်း အနုပညာဖြစ်စေ၊ အမျိုးသားအနုပညာဖြစ်စေ၊ တစ်ဦးချင်းအနုပညာဖြစ်စေ၊ လူ့အဖွဲ့အစည်းကို အကြောင်းပြုလျက် လူ့အဖွဲ့အစည်းကိုပင် အကျိုးပြုသော အနုပညာသာဖြစ်ရပေမည်။ လူ့အဖွဲ့အစည်းမှ ကင်းကွာ၍ မည်သည့်အနုပညာမှ ကြာရှည်စွာ ရှင်သန်နေရန် အကြောင်းမရှိပါ။

**ဗဂျီစာပေ**

လူ့အဖွဲ့အစည်းတွင် စီးပွားရေးစနစ်၊ လူမှုရေးစနစ် ၊ အတတ်ပညာတို့သည် အမာခံများဖြစ်၏။ ယင်းအမာခံများအပေါ်မှာဒဿနတရားနှင့် အနုပညာတို့ရှင်သန်ကြရသည်။ ဖူးငုံကြရသည်၊ ပွင့်သီးကြရသည်။ ဤအသီး ဤအပွင့်တို့ပင်လျှင် အချိန်တန်သော် ကြွေကျမြေခရ၏။ ပင်မမြေကြီးကို မြေဆီမြေလွှာတိုးပွားရေး အကျိုးပြုသည်။ မျိုးဆက်ပြန့်ပွားစေရပြန်သည်။ အနုပညာသီး၊ အနုပညာပွင့်တို့သည် လူ့အဖွဲ့အစည်းကို တဖန်ပြန်လှန်အကျိုးပြုစေရသည်။

အနုပညာရှင်၏ တစ်ဦးချင်းအနုပညာသည် ပထမအဆင့်တွင် “အနုပညာသည်-အနုပညာအတွက်” ဟူ၍ကြွေးကြော်သံနှင့်အညီကျဉ်းမြောင်းသော အဝန်းအဝိုင်း၌ ရှင်သန်လိုလျှင်ရှင်သန်နိုင်၏။ ဒုတိယအဆင့်၌ မိမိနိုင်ငံနှင့်အမျိုး၏ဂုဏ်၊ ဇာတိမာန်ကိုမြှင့်တင်ပေးနိုင်ရန် ကြိုးပမ်းနိုင်သည်။ ထိုအနုပညာသည်တို့သည် “အနုပညာသည် ပြည်သူအတွက်” ဟု ကြွေးကြော်နိုင်ပေသည်။ အတ္တစွဲမထား၊ ပညာသည်တို့၏ မာန်မာနမပါ လူသားစင်စစ်၏အကျိုးပြုရေးကိုသာ ရှေ့ရှုသော အနုပညာရှင်သည် မေတ္တာ၊ ဂရုဏာ၊ မုဒိတာ သဘောကိုသာ တင်ပြလို၏။ လူသားတို့၏ ရုန်းကန်ရသောဘဝ၏ ဝန်တာကိုသာအရေးပေး တင်ပြ၏။ လူဝါ၊ လူဖြူ၊ လူမဲ၊ လူနီဟူ၍မမြင်၊ အလုပ်သမား၊ လယ်သမား၊ က္ကတ္ထိယ၊ ပုရိသဟူ၍သာ အများကို ခြုံငုံ၍သာ မြင်သည်။ သူတို့၏ဒုက္ခ၊ သူတို့၏သောက၊ သူတို့၏ဆန္ဒ၊ သူတို့၏ဝေဒနာကိုသာ အကြောင်းပြု၍ တင်ပြသော အနုပညာရှင်များကား “အနုပညာသည် လူသားအတွက်” ဟု ကြွေးကြော်ကြသည့် နိုင်ငံတ

ကာအနုပညာသည်များဖြစ်ပေသည်။ ဤအနုပညာရှင်သုံးမျိုးစလုံးသည် လူ့အဖွဲ့အစည်းအား ပညာပေးခြင်း၊ ဖျော်ဖြေခြင်းနှင့်သုတပွားစေခြင်း စသော တာဝန်များကို ထမ်းဆောင်ကြသည်ချည်းဖြစ်၏။ အကျိုးပြုလိုရာ လူ့အဖွဲ့အစည်း၏ ပမာဏသာကွဲပြားပေသည်။

"ရိုးရာပန်းချီ" ဟူသည် "အမျိုးသားပန်းချီ" ဟုဆရာဇဂ္ဂျီအောင်စိုးက ဆိုလိုသည်မဟုတ်ပေ။ ရိုးရာနှင့်ခေတ်သစ်ပန်းချီဟုပြောဆိုလိုက်ခြင်းသည် အချိန်ကာလပိုင်းအလျှောက် ပြောင်းလဲနေသော အနုပညာဖြစ်စဉ်၏ အစပိုင်းနှင့် အဆုံးပိုင်းကိုသာ ရည်ညွှန်းသည်။ အတိတ်ခေတ်တလျှောက် ဘိုး၊ ဘေး၊ ဘီ၊ ဘင် ၊ အစဉ်ကထားရှိခဲ့သော အနုပညာလက်ရာကို ရိုးရာအနုပညာဟုဆိုလိုသည်။ ဂျပန်နိုင်ငံတွင်ဂျပန်ရိုးရာ ပန်းချီရှိ၏။ မြန်မာတွင်လည်းမြန်မာ့ရိုးရာ ပန်းချီရှိသည်။ ပြင်သစ်တွင်လည်း ရိုးရာပန်းပုရှိသည်။ မြန်မာနိုင်ငံတွင်လည်း မြန်မာ့ရိုးရာပန်းပုလက်ရာရှိသည်။ အီဂျစ်တွင် ရိုးရာပိသုကာလက်ရာ ရှိ၏။ မြန်မာတွင်လည်း မြန်မာ့ရိုးရာ ဗိသုကာလက်ရာရှိပေသည်။

ရိုးရာအနုပညာလက်ရာတိုင်းသည် ထိုစဉ်ကခံယူခဲ့သော ခံယူချက်များကို ဖေါ်ထုတ်ပြချက်များ ဖြစ်ခဲ့သည်။ ထိုစဉ်ကသွန်သင်ထားသော ဘာသာရေး၊ ထိုခေတ်လူမှုရေးအား အကြောင်းပြုခဲ့သော လယ်ယာစိုက်ပျိုးရေးတွင် အခြေခံသော စီးပွားရေးတို့အပေါ်တွင်တည်မှီသည်။ နှစ်ဆယ်ရာစုနှစ်တွင် တိုးတက်သောနိုင်ငံကြီးများ၏ စီးပွားရေးမှာ စက်မှုလုပ်ငန်းဖြစ်ခဲ့သည်။ လူမှုရေးမှာ

နိုင်ငံတကာလျင်မြန်စွာ ကူးလူး ဆက်ဆံနိုင်မှု အပေါ်တွင် ဖြစ်ထွန်းလာသည်။ အနုပညာအတွေးအမြင်များသည် သိပ္ပံလောကမှ စူးစမ်းချက်၏ ရလဒ်များ၊ စက်မှုသိပ္ပံ၏ ဖြစ်နိုင်စွမ်းအားအပေါ်တွင် ရပ်တည်လာသည်။ ထို့ကြောင့်အနုပညာ လက်ရာများ၌ ဖေါ်ထုတ်ချက် ( Expression ) များလည်း ပြောင်းလဲလာသည်။ ဤပြောင်းလဲလာသော အနုပညာကို ခေတ်သစ်အနုပညာ ( Modern Art ) ဟု လွယ်လွယ် ခေါ်ကြ၏။ စင်စစ် အစဉ်ပြောင်းလဲနေသည့် ကာလမျဉ်းကြောင်းရှည်ကြီး၏ နောက်ဆုံး အပိုင်းတွင် ဖြစ်ပေါ်နေသော အနုပညာကို ဆိုလိုသည်။ ခေတ်ပြိုင် အနုပညာ ( Contemporrary Art ) ဟု တချို့ပြန် ဆိုသည်။

ခေတ်သစ်အနုပညာသည် သိပ္ပံကိုခြေကုတ်ယူထားသည်။ ဆိုရှယ်လစ်ဝါဒစစ်စစ်ကို သိပ္ပံနည်းကျသော ဆိုရှယ်လစ်ဝါဒဟူ၍ အမိပ္ပာယ်ဖွင့်ထားသည်။ သိပ္ပံပညာသည် လူမျိုးမရွေး၊ နိုင်ငံမရွေး၊ အသားအရောင်မရွေးပေ။ ကမ္ဘာ့အရှေ့ခြမ်း အနောက်ခြမ်းဟူ၍ ဒေသစွဲလည်း မထားပါ။ တသားတည်း ကျသော သဘာဝတရားကိုထားသည်။ အနုပညာဘက်တွင်လည်း အလားတူစွာ အစဉ်မှန်ကန်သော ထုသွင်၊ ရုပ်သွင်၊ အလင်း၊ အရောင်၊ ဟင်းလင်း၊ ထုထည်စသည့် မူလဘူတဒြပ်များကို ကိုင်တွယ်လျက် ဖေါ်ထုတ်ချက်များကို တင်ပြကြသည်။

အခြေခံအကျဆုံးသော ဒြပ်များကို ကိုင်တွယ်ကြ၍ ဖန်တည်းခဲ့ကြသော်လည်း သိပ္ပံပညာမှာကဲ့သို့ ရလဒ်မှာတူညီစွာ မထွက်

လာပေ။ ဖန်တီးသူလူသည် သိပ္ပံပစ္စည်းမဟုတ်၊ စက်ရုပ် မဟုတ်၍ဖြစ်ပါသည်။ လူ၏မျက်စေ့ အစုံဖြင့် ရုပ်ဝတ္ထုပစ္စည်းများ ရိုက်ခတ်ပြီးထွက်လာသော အလင်းရောင်တန်းကို စောနေသော စေတသိတ်ဖြင့် လက်ခံလိုက်ခြင်းကြောင့် သိမြင်မှု အာရုံပေါ် ထွက်၏။ စေနေသော စေတသိတ်တွင် ကြည့်သူ၏နောက် နောက်ကအသိ၊ အတွေ့အကြုံ၊ ခံယူချက်ရှိနေပြီး ဖြစ်သည်။ ထို့ကြောင့် အနုပညာသည် တစ်ယောက်၏ခံစားချက် ဝေဒနာနှင့် အခြားတစ်ယောက်၏ ဝေဒနာမှ ခြားနားသည်။ ထိုကဲ့သို့ပင် လက်ရာဖန်တီးခဲ့ရာ၌ ကွဲပြားရ၏။

ဘိုးဘေးဘီဘင်အစဉ်အဆက်က အတွေးအမြင်ဖြင့် တီထွင်ဖန်တီးလျှင် အနုပညာလက်ရာဟန် ပေါ်ထွက်ပေလိမ့်မည်။ သေချာသော အဟောင်းကို တွယ်တာလိုခြင်းမှာ မသေချာသောအသစ်ကို စိတ်မချ၍ ဖြစ်သည်။ အသစ်ကို မြင်တိုင်း မက်မောစိတ်ကြွသည်။ သို့သော် အဟောင်းနှင့် လဲရတော့မည်ဆိုပြန်တော့ အသစ်အပေါ်တွင် စိတ်ချယုံကြည်မှု ဖြစ်နိုင်သည်။ အသစ်၏ အတွင်းသဏ္ဌာန် အပြင်သဏ္ဌာန်တို့ကို ခြေခြေမြစ်မြစ် ကုပ်မိတွယ်မိရန်မှာ အသစ်၏ အကြောင်းအရပ်များကို ရှာဖွေစူးစမ်းပြီးမှ သိနိုင်ပေလိမ့်မည်။ ယင်းအသိများက ခေတ်သစ် အနုပညာတီထွင်ရေးဆွဲရေးကို အထောက်အကူပြုပေလိမ့်မည်။

တိုးတက်ပြီး နိုင်ငံများတွင် အနုပညာကျောင်း၊ အနုပညာ သိပ္ပံနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်များ ရှိကြသည်။ သာမာန်အထက်တန်းကျောင်းများ၌ပင် အနုပညာဘာသာရပ်ကို စနစ်တကျ

အင်အားထုတ်၍ သင်ကြားပို့ချသည်။ လေ့ကျင့်ရသည်။ ဝေဖန်ရသည်။ အနုပညာသမိုင်း၊ အနုပညာဒဿန၊ အနုပညာအတတ်တို့ကို စနစ်တကျလေ့ကျင့်ကြရသည်။ အနုပညာ အခြေခိုင်လျှင် ဗရမ်းဗတာလုပ်မည့်သူများ နေရာမရနိုင်ပေ။

ခေတ်သစ်အနုပညာသို့ ဦးတည်လှုပ်ရှားမှုကြီးများသည် ဥရောပတိုက်တွင် ၁၉ ရာစုနှစ် ကုန်လုနီးတွင် ဖြစ်ခဲ့သည်။ မြန်မာနိုင်ငံတွင် သီပေါမင်းလက်ထက်က ဖြစ်၏။ မြန်မာနိုင်ငံကိုလိုနီလက်အောက် ရောက်နေချိန်တွင်တလျှောက်လုံးသည် ဥရောပတွင် အနုပညာသစ်အတိုးတက်ဆုံးကာလ ဖြစ်နေခဲ့၏။ ကိုလိုနီခေတ်မြန်မာနိုင်ငံမှ ပညာတော်သင်များ ဥရောပသို့ သွားရောက်သင်ယူခဲ့ကြသည်။ ထိုစဉ်ကအားပြိုင်လာသော ခေတ်သစ်အနုပညာရပ်ကို စိတ်ဝင်စားခွင့်ရခဲ့ဟန် မတူပေ။ ထိုဆရာကြီးများ အပြန်တွင် သယ်ယူလာသော တော်ဝင်ဟန်ပန်းချီ၊ ကျောင်းကြီးထွက်ဟန် ပန်းချီလက်ရာမျိုးကို မြန်မာနိုင်ငံ ကိုလိုနီခေတ်တလျှောက်လုံး ရေပန်းစားနေခဲ့ပေသည်။ ထိုစံပြုခံရသူ ဆရာကြီးများကိုအကြောင်းပြု၍ ယနေ့တိုင် "ဆီဆေးကိုင်မှ ပန်းချီဆရာစစ်မှန်သည်" ဟူသော ခံယူချက်မျိုး စွဲနေသူအများ ရှိနေသေးသည်။

ကိုလိုနီခေတ်တွင် နိုင်ငံတကာ အနုပညာအဆင့်မှီအောင် အနုပညာတက္ကသိုလ် သင်ယူခဲ့ကြသူများအနက် မြန်မာဗိသုကာကြီး ဦးသာထွန်းလည်း တစ်ဦးအပါအဝင်ဖြစ်သည်။ ဦးသာထွန်းမှာ ရေဆေးပန်းချီကောင်းသူဖြစ်သည်။ သူ့ရေဆေးပန်းချီကားကို ယဉ်ကျေးမှုဝန်ကြီးဌာန၊ ပန်းချီအနုပညာပြခန်း၊ ပန်းဆိုးတန်း

လမ်းတွင် ချိတ်ပြထားသည်။ ဆရာဇဂ်ီအောင်စိုးသည် နည်းစနစ်ကျသော အနုပညာတွေးမြင်မှုကို ဆရာကြီးထံမှ ရလိုက်သည်။ နောင်အခါ သူသည် "စန္တိနိကေတန်" အနုပညာကျောင်းတွင် သင်ယူရန် ပညာတော်သင်အဖြစ် သွားရသည်။ ထိုကျောင်းမှာ အိန္ဒိယနိုင်ငံ၏ ကဗျာဆရာ အကျော်အမော် ရာဘင်ဒြာနတ် တဂိုး၏ ကျောင်းဖြစ်လေသည်။

ဆရာဇဂ်ီအောင်စိုးသည် ခေတ်သစ်ပန်းချီကို မြန်မာနိုင်ငံတွင်စတင် ရေးဆွဲသူများအနက် တစ်ဦးဖြစ်၏။ ဤစာအုပ်မှာ သူ၏ ခံယူချက်ဖြစ်သည်။ ခေတ်မှီသော ရိုးရာဟန်ကို ခေတ်မမှီသော ရိုးရာဟန်မှ ခွဲထွက်ရန် ကြိုးပန်းခဲ့သည်။ ခေတ်မမှီသော မြန်မာ့ပန်းချီလောကကို ခေတ်မှီသော မြန်မာ့ပန်းချီလောကသို့ရောက်စေချင်သူဖြစ်သည်။ ဤဆန္ဒနှင့် စေတနာကို ဤစာအုပ်က သက်သေထူနေပြီ။

ပန်းချီသက်တန်းတလျှောက်တွင် အတတ်ပညာပိုင်း၌ နည်းအမျိုးမျိုးကို စမ်းသပ်ရေးဆွဲခဲ့ဘူးသော်လည်း ရိုးရာမှသည် ခေတ်သစ်သို့ဟူသော သူ၏ရပ်တည်ချက်ကို မည်သည့်အခါမှ ဖောက်ပြန်ခဲ့သူ မဟုတ်ပေ။ ကျွန်တော်တို့ ကျောင်းသားဘဝကပင်သူ့ကဗျာ သရုပ်ဖော်ပန်းချီများကို စွဲလမ်းခဲ့၏။ နားလည်၍ကားမဟုတ်၊ တုပရန် ကြိုးစားခဲ့၏။ ဒါပေမယ့် စနစ်နှင့် ဒဿနမှ မသိတာ၊ ဘယ်မှာတု၍ ရပါလိမ့်မလဲ။

အကြောင်းအားလျော်စွာ ပန်းချီ၊ ပန်းပု၊ ဗိသုကာ ပညာများသည် စက္ခုအာရုံကို အရင်းခံသော အနုပညာဖြစ်ကြောင်း၊ တခုတည်းသော မူကို အခြေခံရကြောင်း၊ တက္ကသိုလ်ရောက်မှ သိရ

သည်။ ကျွန်တော် ဗိသုကာတစ်ယောက် ဖြစ်လာတော့မှ ဆရာ ဗဂျီအောင်စိုးကို လူကိုယ်တိုင် သိကျွမ်းခွင့်ရခဲ့သည်။ နိုင်ငံတကာ အနုပညာပြတိုက်ကြီးကို ကျွန်တော်ကိုယ်တိုင် သွားရောက်လေ့ လာခွင့်ရတော့မှ ရိုးရာပန်းချီ၊ ခေတ်သစ်ပန်းချီ၊ ရိုးရာပန်းပု၊ ခေတ်သစ်ဗိသုကာလက်ရာ စသည်တို့ကို ကွဲကွဲပြားပြား သိမြင်ခဲ့ရ သည်။ ပြတိုက်များကို ခေါက်ရေများစွာပင် ရောက်ခဲ့သည်။ ခေတ်သစ်ပန်းချီများ၏ မူလကားချပ်များကို ကြည့်ရှုခဲ့ဖူးသည်။ နောင်အခါဆရာ ဗဂျီအောင်စိုးနှင့် ရန်ကုန်စက်မှုတက္ကသိုလ် ဗိသု ကာ ဌာနတွင် လုပ်ဖော်ကိုင်ဘက်ဖြစ်လာရသောအခါ ဆရာ၏ ဒဿနကို ကောင်းစွာ သဘောပေါက်ရသည်။

ယခုတော့ "ရိုးရာမှသည် ခေတ်သစ်သို့" ဟူသော ဆောင်ပုဒ် ကို ကိုင်စွဲထားသူ ရောင်းရင်းဖြစ်လာကြပါပြီ။ ဤစာအုပ်သည် ဆရာ့၏ စေတနာ၊ ဆရာ့၏ မှတ်ကျောက်ဖြစ်လေရာ ကျွန်တော့ အား ဗိသုကာတယောက်အနေဖြင့် အမှာရေးပေးပါရန် တာဝန် ပေးအပ်လာသဖြင့် စိတ်အားထက်သန်စွာဖြင့် ရေးလိုက်ရပါ သည်။

**ဒေါက်တာ လွင်အောင်**

ဗိသုကာဌာန

ရန်ကုန် စက်မှုတက္ကသိုလ်။

## ဗဂျီအောင်စိုး၏ အမှာ

၁၂-၅-၅၁ ခုနှစ် မြန်မာရိုးရာပန်းချီပြန်လည်ဆန်းသစ်ရေး ကော်မီတီ၏ ပန်းချီပြပွဲတွင် ဥက္ကဋ္ဌကြီး မိန့်ခွန်းသည်ပင် ကျနော်အိန္ဒိယပြည် ဘင်္ဂေါလ်နယ်စံတိနိကေတန်အရပ်ရှိ ကမ္ဘာကျော်စာဆို ကဗျာကဝိကြီး ဒေါက်တာ ရာဘင်ဒြာနတ်တဂိုး၏ ဝိသာရဘာရတီတက္ကသိုလ်ကျောင်းတော်ကြီးသို့ အိန္ဒိယ အမျိုးသားပန်းချီ ပြန်လည်ဆန်းသစ်ရေးနှင့် အရှေ့တိုင်းရိုးရာပန်းချီများကိုလေ့လာဆည်းပူးစေခွင့်ရရန် အခွင့်အရေးတရပ်ကို ပေါ်ပေါက်လာစေခဲ့ပါသည်။ ၄င်းမိန့်ခွန်းအဆိုကို ရှားရှားပါးပါးရှာဖွေ၍ ပြန်လည်ဖော်ပြလိုက်ရပါသည်။

"ကျွန်တော်တို့ရဲ့ ရည်ရွယ်ချက်ကို ရှင်းပြပါရစေ၊ ပန်းချီဆိုတဲ့ပညာကို လူတိုင်းကြားဘူးသော်လည်း ၄င်းပညာရဲ့ လေးနက်ပုံကို သိတဲ့လူအတော်ရှားပါတယ်၊ အမှန်မှာတော့ ဒီပညာနဲ့ ကင်းပြီး ဘယ်သူမှ မနေနိုင်ဘူး၊ ဘာကြောင့်လဲဆိုတော့ လူဖြစ်လာလျှင် ဘယ်သူမဆို ပညာတတ်ဖို့လိုပါတယ်။ ပညာတတ်ဖို့ဆို

တာလဲ အနုပညာခေါ်တဲ့ သုခုမပညာမတတ်ဘဲနဲ့ မတတ်နိုင်ပါဘူး၊ သုခုမပညာသာလျှင် လူရဲ့သဘာဝအလျောက် ဖြစ်တတ်ပေါ်တတ်တဲ့ ပျော်ခြင်း၊ ရွှင်ခြင်း၊ ဝမ်းမြောက်ခြင်း၊ ဝမ်းနည်းခြင်း၊ စိတ်တိုခြင်း၊ သာယာကြည်နူးခြင်း စတဲ့ (Emotions) ဗီဇစိတ်များကို လိုသလိုရအောင် ပြုပြင်ပေးနိုင်ပါတယ်။ ဒါ့ကြောင့် တကယ့်ပညာ အဆင့်အတန်း မြင့်ချင်ရင် သုခုမပညာမြင့်ဖို့လိုပါတယ်။ အနုပညာရဲ့ သဘောဟာ စိတ်ကို လှုပ်ရှားနိုင်တယ်၊ ဆွဲငင်နိုင်ပါတယ်။ ဒါ့ကြောင့်လဲ အလင်္ကာဆိုင်ရာ အနုပညာ (Fine Arts) ဝါဏိဇ္ဇအနုပညာ (Commercial Arts) လက်မှုအနုပညာ (Industrial Arts) ဆိုလို့ ခွဲခြားပြီး၊ ကမ္ဘာမှာ တွင်တွင်ကျယ်ကျယ်ကြီး ပန်းချီပညာကို သူ့နေရာနဲ့သူ သုံးနေကြပါတယ်။ ကျွန်တော် ဒီအကြောင်းကို အထူးချဲ့ထွင်ပြီး အစီရင်မခံလိုပါဘူး။ ဒါပေမဲ့ လူတိုင်း ပန်းချီရဲ့ မှိုင်းမိနေပုံကလေးတော့ ထပ်ပြီးပြောပါရစေ၊ ဘာလဲဆိုတော့ အလှအပကိစ္စကလေးပါဘဲ၊ မလှချင်တဲ့လူ မရှိပါဘူး။ လှချင်တယ်ဆိုတာက ဝတ်မှု၊ စားမှု၊ နေမှု၊ ထိုင်မှု အားလုံးကို ဆိုလိုပါတယ်။ ဒီကိစ္စအားလုံးဟာ ပန်းချီအနုပညာအားလုံး သက်ဝင်နေပါတယ်။ တွေးကြည့်ရင် ပေါ်ပါလိမ့်မယ်။

ဒီလောက် အရေးကြီးတဲ့ ပညာတရပ်ဟာ အခုအခါ အတော်ဘဲ တိမ်မြုပ်နေပါတယ်။ ပြန်လည်ဖော်ထုတ်ဖို့ လိုလာပါတယ်။ ဖော်ထုတ်တဲ့ အခါမှာလည်း စနစ်တကျ ဖော်ထုတ်ဖို့ လိုပါတယ်။ ဒါ့ကြောင့် ရည်ရွယ်ချက် (၃) ခု ထားပါတယ်။ ပထမ

ရည်ရွယ်ချက်က **ရှေးက ကျွန်တော်တို့မှာ ရှိခဲ့တဲ့ ပန်းချီကိုဖော်ထုတ်ဖို့ပါဘဲ။** ဘာကြောင့်လဲဆိုတော့ ဗမာ့အလေ့အထ၊ ဟန်အမူအရာ၊ ဗမာပန်းချီဆရာ အယူအဆ၊ ဗမာ့ပန်းချီဝိဉာဉ်တွေပါတဲ့ ဗမာ့ကားစစ်စစ်ဖြစ်လို့ပါဘဲ။ အခုရေးကြတဲ့ ကားတွေကြည့်မယ်ဆိုရင် ဘယ်နည်းနဲ့ရေးရေးဗမာ့အတွေးအခေါ်အလေ့အထ အနည်းအများကင်းကွာနေတာတွေ့ရပါတယ်။ အနောက်နိုင်ငံရဲ့ အရောင်နဲ့ ဓလေ့ထုံးစံတွေ လွှမ်းနေတာတွေ့ရပါတယ်။ အခုခေတ်ရေးနည်းဟာ အတော်ဘဲ တိုးတက်ပါတယ်။ ရေးနည်းဘယ်လောက်ကောင်းကောင်း၊ အခြေခံသဘော ကင်းကွာနေရင်အဆောက်အဦးဆောက်တဲ့အခါ အုတ်မြစ်မခိုင်သလို ပျက်စီးလွယ်မှာပါပဲ။ အုတ်မြစ်ရှိတဲ့ ရှေးလက်ရာများ တွေ့နိုင်တာကတော့ ကျောက်စာ၊ ပေစာ ၊ ရှေး ဘုရားပုထိုး ၊ ဂူကျောင်းစတဲ့နေရာတွေမှာပါဘဲ **အဲဒီအုတ်မြစ်ကို ဖော်ထုတ်ပြီးမှသာ ရှေးမြန်မာပန်းချီကို မူတည်ပြီး ခေတ်မြန်မာ့ပန်းချီကို ဖန်တီးဖို့ဆိုတဲ့ ဒုတိယရည်ရွယ်ချက် ထားပါတယ်။** ဖန်တီးတဲ့နေရာမှာ တချို့ကရှေးရေးနည်းအတိုင်း ခေတ်အဖြစ်အပျက်များကို ရေးရင် အဆင့်အတန်းမြင့်တဲ့ မြန်မာ့ပန်းချီဖြစ်လာမယ်လို့ ယုံကြည်ကြတယ်။ ဒါဟာ မှန်သင့်သလောက် မှန်ပါတယ်။ အကုန်မမှန်ပါဘူး။ ကျွန်တော်ရဲ့ အမြင်ကတော့ ဒါလောက်နဲ့ မလုံလောက်သေးဘူးလို့ ဆိုချင်ပါတယ်။ ဘာကြောင့်လဲဆိုရင် ရှေးရေးနည်းနဲ့ဆိုရင်အရောင်ပြည့်စုံအောင် မပါရှိတာ များပါလိမ့်မယ်။

**ဒါကြောင့် ကျွန်တော်တို့ရဲ့ အယူအဆကတော့ မြန်မာပီသဘို့နဲ့ တိုးတက်တဲ့ ပန်းချီကားဖြစ်ဖို့ဟာက ရှေးအစဉ်**

**အလာကိုမဖျောက်ဘဲ၊ ခေတ်နဲ့ လျော်အောင် ကြံဖန်ဘို့နဲ့၊ ရေးနည်း အကောင်းဆုံးဖြစ်ဘို့ အရေးကြီးတယ်လို့ ယူဆပါတယ်။** ( Synthesis Old and Modern Art ) ဖြစ်ဖို့ ဆိုလိုပါတယ်။ ဒီလိုဖြစ်ပြီးရင် ရေးမဲ့အကြောင်းက အလွန်အရေးကြီးပါတယ်။ အောက်ကျနောက်ကျ ဖြစ်နေတဲ့ လူထုကို ဒီပညာနဲ့ ဖွင့်နိုင်ရပါလိမ့်မယ်။ ဒီလိုဖွင့်နိုင်ရင် ဒုတိယရည်ရွယ်ချက် အောင်မြင်ပါလိမ့်မယ်။

တတိယ ရည်ရွယ်ချက်ကတော့ အရှေ့တိုင်း အနောက်တိုင်း ပန်းချီလို့ မခွဲခြားဘဲ၊ ပန်းချီပညာကို ဓမ္မဓိဋ္ဌာန်မြင့်တင်ဘို့ပါဘဲ၊ ကမ္ဘာ့ပန်းချီကို မှီနိုင်ဘို့ ပါဝင်ဘို့ အလုပ်ပါဘဲ။ ကျွန်တော်တို့ရဲ့ တိုးတက်တဲ့ ပန်းချီဆရာများ ရေးရမဲ့ အချက်အလက်တွေဟာ ကျွန်တော်တို့ အမျိုးသားတစ်ဦးနဲ့သာ သက်ဆိုင်တဲ့ ကိစ္စမဖြစ်စေရဘဲ ကမ္ဘာအဝှမ်းနဲ့ သက်ဆိုင်မဲ့ကိစ္စဖြစ်ရမယ်၊ ရေးနည်းဟာလဲ ဘယ်လူမျိုးမဆို နားလည်နိုင်တဲ့ ရေးနည်းဖြစ်ရမယ်။ အကြောင်းအရာ ဖြစ်ရမယ်။ ဒါ့ကြောင့် ပန်းချီဆရာများ၊ အတော်လေ့ကျင့်ဘို့ လိုပါတယ်။ အထူးသဖြင့် လူရဲ့ အချိုးအစားသဘာဝနဲ့ လောက အကြောင်းပါဘဲ။ ထပ်တလဲလဲ အကြိမ်ကြိမ်ရေးမှသာ အောင်မြင်နိုင်ပါတယ်။

ကမ္ဘာ့အဆင့်အတန်းမှီဟာလဲ ရေးနည်းဟာ စိတ်ကို အခုထက်လှုပ်ရှားနိုင်စေရပါမယ်။ စုတ်ချက်များဟာလဲ မသေရပါဘူး။ ရှင်ပြီး အသက်ဝင်တဲ့ စုတ်ချက်များ ဖြစ်ရပါလိမ့်မယ်။ အရောင်ဆိုရင်လဲ အရောင်စုံစုံလင်လင် ရောရှက်ကူးသန်းပုံများ

ပေါ်လွင်ပြီး လေခါတ်ပါဘို့ လိုပါတယ်။ အမှောင်အလင်း၊ အရပ်အရောင် အဖွင့်အပိတ် အချိတ်အဆက် များစွာလိုပါတယ်။ ဒါမှ (Form) လို့ ဆိုတဲ့ အနုပညာရဲ့ ရုပ်ပုံသဏ္ဍာန် စုံရပါလိမ့်မယ်။ ဒီအပြင် ရေးတဲ့ အကြောင်းအရာလဲ များစွာလိုပါတယ်" စသဖြင့် ပြောဆိုမိန့်ကြားခဲ့ဘူးသဖြင့် မြန်မာရိုးရာမှသည် ခေတ်သစ်သို့ ဟူသော စိတ်ဆန္ဒအလျှင် ပေါ်ပေါက်ခဲ့ရပေသည်။ ၄င်းပြင် ဆရာဇော်ဂျီ၊ ဆရာမင်းသုဝဏ်၊ ဆရာနွယ်စိုးတို့၏ အဆိုအမိန့်ကို ဆက်လက်၍ နာကြားခဲ့မိရပြန်သည်မှာလည်း . . .

(၁) မြန်မာမှုတွင် အက္ခရာရေးခြင်းနှင့် ပန်းချီဆေးရေးခြင်း အတတ်နှစ်မျိုးသည် (ရေးခြင်း) ဝေါဟာရကို သုံးစွဲပုံ၌သာ တူသည်မဟုတ်၊ လုပ်ငန်းနှင့် လုပ်နည်း၌လည်း တူလေသည်။ ဥပမာ-အက္ခရာရေးရာ၌ ဤသုံးစွဲရသော ကညစ်၊ ကန့်ကူ၊ စုတ်၊ ခေါင်တံတို့ကို ပန်းချီဆေးရေးရာ၌လည်း သုံးသည်ကို သိရသည်။ အက္ခရာရေးရာ၌သုံးစွဲရသောမင်၊ ဟင်္သာပြဒါး၊ ရွှေစသော ဆေးမည်များကို ပန်းချီဆေးရေးမှု၌လည်း သုံးသည်ကို သိရသည်။

တဖန် ပန်းချီဆေးရေး အတတ်သည်ပန်းရန်၊ ပန်းပု၊ ပန်းတိမ်၊ ပန်းတဉ်း၊ မှန်စီ၊ ရွှေချည်ထိုး ငွေချည်ထိုးစသောအတတ်ပညာများနှင့် လုပ်ငန်းအရာ လုပ်နည်းအရာတို့တွင် မတူသော်ငြားလည်း သဘောအရာတွင်ကား တူသည်ကိုတွေ့ရသည်။ ဥပမာ - ပန်းရန်ဆရာကိုင်သော ပန်းပုဆရာထုသော၊ ပန်းတိမ်ဆရာလုပ်သော၊ ပန်းတဉ်းဆရာသွန်းသော၊ မှန်စီဆရာစီသော၊ ရွှေချည်ထိုးငွေချည်

ထိုး ဆရာထိုးသော အကြောင်းအရာကိုပင် ပန်းချီဆရာက လည်းရေးတတ်သည်။

တဖန်ပန်းချီ၊ ပန်းပုစသော ပညာသည်တို့သည် ကချေသည်တို့၏ ဇာတ်ဟန်အမူအရာတို့ကိုထု၍ ရေးထုပြုလုပ်တတ်ကြသည်ကိုလည်း တွေ့ရသည်။

တဖန်မြန်မာ့ရှေးရိုး ပန်းချီပညာသည်တို့သည် အများအားဖြင့် မျဉ်းနှင့်သာလျှင် မိမိတို့၏ အတွေးအကြံကို ဖော်ပြရိုးရှိသည်ကို တွေ့ရသည်။ ပုဂံ ဂူကျောင်းဘုရားအချို့တွင် ကျန်သေးသော ပန်းချီဆေးရေး ကားများ စာအုပ်များတွင် တွေ့ရသော ပန်းချီလက်ရာများသည် အထောက်အထားများဖြစ်သည်။

ထို့ကြောင့် မြန်မာ့ရှေးရိုး ပန်းချီပညာကိုပြန်လည်ဖော်ထုတ်လိုလျှင် (၁) အက္ခရာရေးနည်း၊ (၂) ပန်းရန်ပန်းပုဆရာတို့၏နည်း (၃) ကချေသည်တို့၏ ဟန်အမူအရာ၊ (၄) ရှေးပန်းချီဆရာတို့၏ မျဉ်းရေးဆေးခြယ်နည်း၊ (၅) မြန်မာ့ဗိသုကာလက်ရာတို့ကို အလေးပြုဂရုစိုက်ပြီးလျှင် ပန်းချီဆရာတို့လေ့လာ ရေးဆွဲသင့်ကြပေသည်ဟု ဆိုကြပါသည်။

ဤတွင် ကျွန်တော်တို့တွင် မြန်မာ့ရိုးရာပန်းချီ ဟန်သစ်ရှာပုံတော်အရေးတွင် စိတ်အားသစ် အားမာန်များ တက်ကြွဖွံ့ဖြိုးလာကာ. . . .

ဤကဲ့သို့ ဆရာကြီးများ၏ မိန့်ဆိုချက်သွန်သင်ညွှန်ကြားပြသမှုများကို ဦးထိပ်ပန်ဆင်ကာ အိန္ဒိယပြည်နိုင်ငံတော်အစိုးရ၏ကျေးဇူးဖြင့် ရှေးအိန္ဒိယယဉ်ကျေးမှုများ ထွန်းကားပေါ်ထွက်ရာဒေသများသို့ လေ့လာရေးခရီးထွက်ခဲ့ပြီးသည့် နောက် အပြန်တွင် ကျွန်တော်တို့နိုင်ငံအတွင်းမှ မြန်မာ့ရိုးရာအနုပညာ ထွန်းကားသောနေရာ အနှံ့အပြားတို့သို့ နိုင်ငံတော်အစိုးရ စရိတ်များဖြင့် ဆက်လက် လေ့လာခရီးထွက်ရင်း အရှေ့တိုင်းပန်းချီဆိုင်ရာ အနုပညာ အကြောင်းအရာတို့ကို ဆရာအသီးသီးတို့ထံမှ ပညာရေနို့သောက်စို့ခဲ့ရပါသဖြင့် သာမန် ရိုးရိုးအရပ်သားများ နားလည်သဘောပေါက်အောင် ကြိုးစား၍ရေးသားဖော်ပြ လိုက်ရခြင်းမျှသာဖြစ်ပါကြောင်း။

ထို့ကြောင့်၊ ဤစာအုပ်ကလေးသည် အင်မတန်နက်နဲလှသောသမိုင်း စာအုပ်မျိုးမဟုတ်ဘဲ မြန်မာ့ရိုးရာ ပန်းချီအနုပညာပြန်လည်ဆန်းသစ်ရေး၌ စိတ်ပါဝင်စားမိကြသော ကျွန်တော်တို့မြန်မာလူငယ်တို့ အတွက်လည်း လေ့လာဖတ်ရှုနိုင်ကြစေရန် အထူးရည်ညွှန်းမိပါကြောင်း၊ ဤကိစ္စတွင် စိတ်ပါဝင်စားကြသော မည်သည့်ပုဂ္ဂိုလ်မျိုးကိုမဆို လိုတာကိုဖြည့်စွတ် မလိုတာကိုပယ်ဖျက်နိုင်ရန် တင်ပြဆွေးနွေးချက်များကို ရိုးသားစွာ လက်ခံပါမည့်အကြောင်း ပန်ကြားအပ်ပါသည်။

**လေးစားစွာဖြင့်**

**ဗဂျီအောင်စိုး**

---

**ဗဂျီစာပေ**

# အကို့အတွက် အနုပညာစာတစောင်

မြေချစ်သူ

## (မော်ဒန်တရားကို ခံစားသုံးသပ်ခြင်း)

အကို

နူးညံ့စိုအေးတဲ့ မိုးညရဲ့ ကိုယ်နံ့ကလေးဟာ ပင့်သက်ကလေးတွေချနေဘိပဲ ကောင်းလှပါတယ်။ ဒီလိုချစ်ခင်နှစ်သက်ဖွယ် လွမ်းမောတသဖွယ် မိုးညတိုင်းမှာ ကျွန်တော်တို့ အကိုနဲ့ ဆွေးနွေးခဲ့ရတဲ့ အတိတ်မိုးညဟောင်းလေးတွေကို ပြန်ပြောင်း သတိရနေစမြဲပါအကို ဒီညလဲမိုးသက်လေကလေး ခပ်မှုန်မှုန်ရဲ့ ခုံမင်စရာ ခံစားမှုရင်ခွင်မှာ အနုပညာအကြောင်းတွေ ကျွန်တော် တို့ ဆွေးနွေးဖြစ်ကြပြန်တယ်။ စုံတကာစေ့အောင် ကျွန်တော်တို့ ပြောနေတဲ့အထဲမှာ မော်ဒန်ပန်းချီအကြောင်း၊ အထူးသဖြင့် မော်ဒန်ပန်းချီမှာ သဘာဝ အခန်းကဏ္ဍအကြောင်းတွေ

ပါတယ်အကို ကျွန်တော်တို့ ပြောဖြစ်ကြတာကို ကျွန်တော်ပြန်ပြောပ့ါမယ်အကို။

ကျွန်တော်တို့ ပြောကြတာက (Nature) ခေါ်တဲ့ ပကတိသဘာဝရဲ့ အမှန်တရားနဲ့ အတ်ခေါ်တဲ့ အနုပညာရဲ့ အမှန်တရားတို့ဟာ တစ်ခုနှင့်တစ်ခု သဟာဇာတကျအောင် ပြုမူကြရင်း တစ်ခုရဲ့ တန်ဘိုးကိုလဲ တစ်ခုက ထိန်းကွပ်ဖြည့်စွက်ပေးတတ်တဲ့ သဘောပါပဲအကို တစ်နည်းပြောရင် သဘာဝရဲ့ သဘာဝနဲ့ အနုပညာရဲ့ သဘာဝဟာ အချင်းချင်း အပြန်အလှန် ဆောက်တည်ပေးကြပုံကိုပါအကို။ အင်ပရက်ရှင်းနစ်တွေရဲ့ စောစောပိုင်းကာလတုန်းကတော့ ဒီကိစ္စဟာ အတော် တွေးနေခဲ့ပါတယ်။ အနုပညာရဲ့ အနှစ်သာရနဲ့ မြင်မှုဆိုင်ရာ သဘာဝရဲ့ အနှစ်သာရ ဒီနှစ်ခုနဲ့ ပတ်သက်တဲ့ ဖွင့်ဆိုချက်အချင်းချင်းဟာလဲ တူယောင်ယောင်၊ မတူယောင်ယောင် ဖြစ်နေခဲ့ပါတယ်။ အလင်းဗေဒ (Optic) ဆိုင်ရာ ပြဋ္ဌာန်းချက်တွေနဲ့ စည်းခြားရင်ဖြင့် ဖြစ်နိုင်ကောင်းရဲ့လို့လဲ ကြီးကြီးကျယ်ကျယ် တွေးခဲ့ကြပါတယ်။ နောက်ပိုင်းကျတော့ သဘာဝတရားရဲ့ သဘာဝကဖြင့် မဝေဝါးဘူး။ အနုပညာရဲ့ သဘာဝကသာ ထွေပြားတာဆိုပြီး အနုပညာရဲ့ သဘာဝဘက်ကို တစ်ဖက်သတ်ဖိလိုက်ကြပြန်ရော ဒီထက်ဒီနောက်ပိုင်းကျမှသာ အနုပညာရဲ့ ဆောက်တည်မှုကိုရော သဘာဝတရားရဲ့ ဆောက်တည်မှုကိုပါ ဆတူ တန်းဘိုးထားပြီး လေ့လာ လိုက်စားခဲ့ကြပြန်တာ မဟုတ်လားအကို။

အင်ပရက်ရှင်းနစ်တွေနဲ့ အလင်းဗေဒအပေါ်မှာ အားပြုမှုတွေ အနောက်တိုင်း ရုပ်စုံအနုပညာရဲ့ အစဉ်အလာအုတ်မြစ်

ဟာ ရုပ်လုံးပန်းပု (Sculptural) သဘောမှာ ဇာတ်မြုပ်တယ်လို့ ခံယူထားတာတွေ၊ ဒါတွေကို ပထမဆုံးအရေးမစိုက်ပဲ ဖီလာပြု လိုက်တာကတော့ ကျူဘစ်ဇင်း (Cubism) ပဲလို့ အကို ခဏခဏ ပြောဘူးတယ်။ ဒါကိုဘဲ ကျွန်တော်တို့ ညက ထပ်ပြောနေမိကြ ပြန်တယ် ကိုရေ့။

ကျူဘစ်ဇင်းဟာ အသွင်သဏ္ဍာန်တွေရဲ့ နှစ်ဖက်မြင်အလှကို သုံးဘက်မြင်ဘ၀ ရအောင် လုပ်ခဲ့သူပါပဲ၊ အဲသလိုဘ၀ထုကလေး တခု မွေးပေးရာမှ ကျူဘစ်ဇင်းဟာ အင်ပရက်ရှင်းနစ်တွေ ကိုင်တွယ်ခဲ့တဲ့ အလင်း (Light) ဆိုတာနဲ့ အလင်းဆိုင်ရာသဘော ဆိုတာတွေကို ဘာမှ သိပ်ပြောမနေဘဲနဲ့ မွေးလိုက်တာပါအကို အဲသလို ဘာမှမပြောပေမဲ့ ကျူဘစ်ဇင်းဟာ ရုပ်ထုရုပ်ကြွ ဘက်ကကြည့်ရင်လဲ ကုံလုံပြည့်၀ပြီးသား ဖြစ်နေခဲ့ပါတယ်။ ဒီထက်အရေးပါတာက ကျူဘစ်ဇင်းဟာ အမြင်အာရုံနဲ့ ဖမ်း ယူလို့မရနိုင်တာ မှန်သမျှကိုလည်း ဘာကမှ မရေးခြယ်ခဲ့ခြင်း ပါပဲ၊ အကိုပြောခဲ့သလိုပဲ ကျူဘစ်ဇင်းဟာ ကမ္ဘာ့ရုပ်၀တ္ထု ပစ္စည်းတွေအားလုံးရဲ့ မျက်နှာပြင်တွေ အသားလွှာတွေကို တစစီ ခွာချလိုက်ပြီး အဲဒီအသားလွှာ (Skin) တွေကို ပန်းချီကား ပြင်ညီရဲ့ အပြန့်အပေါ်မှာ တသားတည်း ပြားလိုက် တင်ပြလိုက် တာပါဘဲ။ ဒီလိုနဲ့ ရုပ်စုံအနုပညာဟာ အမြင်အာရုံ သက် ရောက်နိုင်စွမ်း ရှိသမျှ နယ်ပယ်အတွင်းမှာ ခိုင်မာကျစ်လစ် လာခဲ့ရုံမက ထိတွေ့ စမ်းသပ်နိုင်မှု (Tactile) ဆိုတာနဲ့ ပတ်သက်လာရင် နှစ်ပေါင်း ငါးရာနီးပါး ကျီးလန့်စာစားမော် မော်ကြည့်နေခဲ့ရတဲ့ ရုပ်လုံးပန်းပုတွေရဲ့ ဩဇာရိပ်ကြီးကိုလဲ

အနောက်ပန်းချီ အနုပညာသာ မေ့နိုင်စွမ်း ရှိလာတာမဟုတ်လားအကို၊ လူရဲ့ မြင်လွှာ (Retina) မှာ အရိပ်မထင်နိုင်တဲ့ အရုပ်မဲ့ ဟင်းလင်းပြင်က အားပျော့ချိနဲ့တဲ့ စိတ်ကူးရုပ်ပုံမှန်သမျှကိုလဲ ကျူဘစ်ဇင်းဟာ စွန့်ခွာခဲ့တယ်တဲ့ အကို။

မိုးညရဲ့ လွတ်လပ်မှုဟာ ပိုပြီးကျယ်ပြောလာတာနဲ့ အမျှ ကျွန်တော်တို့ရဲ့ ဆွေးနွေးဝိုင်းကလေးဟာလဲ ပိုလို့စည်ပင်လာခဲ့ပါတယ်။ ပတ်ဝန်းကျင်မှာ မိုးစက်ကလေးတွေ ကြွေနေတဲ့ အသံကိုတောင် ကျွန်တော်တို့ အမှုမထားနိုင်အားပါဘူး။

စိတ္တဇပန်းချီလို့ ခေါ်နေကြတဲ့ (Abstract Art)ဘဝကို ခုလို အတည့်အလင်း ဖြစ်ဖြစ်မြောက်မြောက်ရောက်လာတာနဲ့ အမျှ "ရုပ်ပုံတွေရဲ့ ဟာတိနေရာ၊ ပကတိခနဆိုတာ မရှိတော့ဘူး။ စုံရုပ်လုံးပုံ (Model) အနေနဲ့လဲ ဘယ်ဟာကိုမှ မပြနိုင်တော့ဘူး။ အခြေ ပြောင်းပြကြားစံနှုန်းတွေသာ ရှိတော့တယ်" ဆိုပြီး သဘာဝတရားဘက်ကလိုလိုနဲ့ ပြောတဲ့လူတွေ ပေါ်လာပါတယ်။ ဒါဟာ သဘာဝရဲ့ အနုပဋိသောမဂိတာဂကို မကျေညက်လို့ ပြောတာလား၊ မမြင်ရဲလို့ ပြောတာလားတော့ မသိဘူး။ အကိုပြောသလိုပါဘဲ၊ အဲဒီပန်းချီတရားကတော့ သဘာဝကျကျဘဲ ဆက်စီးနေခဲ့ပါတယ်အကို၊ ဘရက် (Braque) နဲ့ ပီကာဆို (Picasso) တို့ဟာ ဝိုင်အရက်ခွက်ကို ရှေးရိုးကြီးအတိုင်း ပုံတူကူးမဆွဲကြဘဲ "သဘာဝတရားဟာ ဒေါင်လိုက် (Vertical) ကို ရှောက်တတ်ပီး အလျားလိုက် (Horizontal) ကိုသာ သွားတတ်တယ်" ဆိုတဲ့ သဘာဝရဲ့ သဘာဝကို လက်ရင်းထားပြီး ဒါရဲ့

မျိုးတူ ဆင်ကွဲ (Analogy) ကို ပန်းချီမှာ ထည့်ဆွဲခဲ့ပါတယ်။ အဲသလိုသဘာဝရဲ့ ပကတိသဘောတွေကို အနုပညာမှာ အပြန့်အနှံ့ခံယူတာက တဘက်သိပ္ပံပညာဘက်ခြမ်းက ခံစားတုန့်ပြန်မှု (Sensibility) နည်းသစ်တွေနဲ့လည်း ချက်ကိုက်လက်ကိုက် ဖြစ်ခဲ့ပါရော့လား အကို။

တကယ်တော့ အရင့်အရင်ရှေးဆရာကြီးများဟာ ရုပ်လုံးပန်းပု(Scuptural) ရဲ့ဟန်တွေကို သူတို့ရဲ့ ပန်းချီကားတွေမှာ လက်မလွှတ်ရဲတာဟာလဲ ယုတ္တိကျတဲ့အကြောင်းတော့ ရှိပါလိမ့်မယ်အကို၊ ဘာဘဲပြောပြော ပန်းပုဟာသရုပ်မှန် (Realism) သဘောကို မြင်စေတယ်လို့ ယူဆထားတာလဲပါမယ်။ ပြီးတော့ အဲဒီအလယ်ခေတ်လွန်ကာလရဲ့ အမြင်မှာ "ဟင်းလင်းပြင် (Space) ဟူသည်ကျယ်ပြော လပ်ဟာသောနယ်ပယ်၊ အကြည့်ခံဝတ္ထုအဆွဲခံဝတ္ထု (Object) များသည် ထိုမရှိနယ်ပယ်အတွင်းက အရှိနေရာများ" လို့ စွဲမြဲမှတ်ပိုက်ထားတာကို အကိုရဲ့၊ အဲဒီမှာတင် ခေတ်သစ်ပန်းချီနဲ့ အယူအဆရေးရာ ကွာသွားပြီပေါ့။ ခေတ်သစ်ပန်းချီမှာက ဟင်းလင်းပြင်ဆိုတာ ပြတ်မဲ့တာကြီး (Continum) အစဉ်အတန်းကြီးပဲ ဒီအာရုံစဉ်တန်းကြီးကို အဆွဲခံ အကြည့်ခံဝတ္ထုများကပြောင်းစေတယ်၊ ကွေးစေတယ်၊ ဒါပေမဲ့ဒီလိုပြောင်းစေတာ၊ ကွေးစေတာဟာ ဒီအစဉ်တန်းကြီးကို ဖြတ်ပစ်လိုက်တာမဟုတ်ဘူး၊ ဘာကြောင့်လဲဆိုတော့ ဒီအကြည့်ခံ၊ အဆွဲခံ၊ အဆွဲခံဝတ္ထုများကိုယ်၌က ဟင်းလင်းပြင်ကြီးရဲ့ အပြောင်းအတွေးပေါ်မူတည်ပြီး ဖြစ်တည်ရလို့ပါတယ်၊ ဟင်းလင်းပြင်နဲ့ အကြည့်ခံ

အဆွဲခံဝတ္ထုတို့ဟာ ခေတ်သစ်ပန်းချီရဲ့အမြင်မှာ ဒီလိုအညမည သွားနေကြတာ မဟုတ်လားအကို။

ဒီနေရာမှာအကို စ နေ နောက်နေလေ့ရှိတဲ့ ပန်းပုဆရာလေး ကဝင်ဖြည့်ပြောပါတယ်အကို။ အဲဒီက အပြတ်မဲ့ကင်းတဲ့ ဟင်းလင်းပြင်ဆိုတဲ့ အစဉ်တန်းကြီးဟာ အရာဝတ္ထု (Thiugs) အချင်းချင်းကိုပေါင်းစပ် ပေးတယ် ချုပ်သီပေးတယ်တဲ့ သူ့ကိုထိတွေ့ဘို့မလွယ်ပေမဲ့ မြင်သိဘို့တော့လွယ်ပါတယ်။ ဟုတ်ပါတယ်အကို၊ ဒါကိုအားလုံးကဘဲ လက်ခံကြပါတယ်။ တနည်းပြောရရင် အရာဝတ္ထုတွေကို ဆက်ပေးတယ်ဆိုတဲ့ ဟင်းလင်းပြင်ကြီးဟာ နောက်ဆုံးသူကိုယ်တိုင်ဘဲ အဆွဲခံစုပေါင်းဒြပ်ကြီး (Total object) ဖြစ်သွားပြီး စိတ္တဇပန်းချီ (Abstract Painting) ကဖမ်းကိုင်ခြယ်ရေးဘို့ ကြိုးစားတာလဲ အဲဒီဟင်းလင်းပြင်ဆိုတဲ့ စုပေါင်းဒြပ်ကြီးအလုံးစုံ ဒြပ်ကြီးမဟုတ်လားအကို။

အင်ပရက်ရှင်းနစ် တွေကိုယ်တိုင်လဲ ဟင်းလင်းပြင်နဲ့ ပတ်သက်တဲ့ ဒီအမြင်၊ ဒီအယူမျိုး မရှိဘူးမပြောနိုင်ပါဘူး အကို၊ ဘာကြောင့်လဲဆိုတော့ သူတို့ကားတွေရဲ့ အရောင်ယက်လုပ်မှုမှာ ဒီသဘောတွေဆောင်နေတာ တွေ့ရတတ်လို့ပါဘဲ၊ ပန်းချီကားမျက်နှာပြင်တစ်ခုလုံးက အရာဝတ္ထုတွေဟာ ညီညွတ်မျှတတဲ့ ပြေပြစ်မှုမျိုးနဲ့ ကျစ်လစ်စုစည်း နေကြပါတယ်။ ဒီပြေပြစ်ညီညွတ်တဲ့ ရုပ်ဝတ္ထုတွေရဲ့ မျက်နှာပြင်ကြောင့် ကြည့်သူဟာလေထဲက အရောင်ဆိုတဲ့ ထင်ရသော နယ်ပယ်ကိုကောင်းစွာ ဖောက်ထွင်း နိုင်ခဲ့တယ် မဟုတ်လားအကို၊ အရင်ရှေးလက်ရာများမှာတော့ ဒီနယ်ပယ်ဟာ

ကြည့်သူကို ပန်းချီကားပေါ်က တင်ပြမှုပစ္စည်းတွေနဲ့ အလှမ်းကွာဝေးစေခဲ့ပါတယ်။ အဲ့ . . . သရုပ်ခွဲကျူဘစ်ဇင်း (Analytical Cubism) အဆင့်ကျတော့ အရာဝတ္ထုတွေရဲ့နေရာဟာ ပိုပြီး တိကျသွားပါပြီ၊ သူတို့ကိုကြည့်ရင် သူတို့ဟာပတ်ဝန်းကျင် ဟင်းလင်းပြင်ထဲကို တစ်ျခုချင်း ခွဲဝင်သွားလိုက်ကြ ပြီးတော့ စုပြီးပြန်ထွက်လာလိုက်ကြဆိုတဲ့ သဘောကို မြင်နေရပါတယ်။ နောက်ဆုံးမတော့မျက်နှာပြင် (Surface) ကြီးတစ်ခုလုံးသည်သာလျှင်ပုံသေ အမာခံကြီးဖြစ်သွားပြီး ကားရဲ့မျက်နှာပြင်နဲ့ ကြည့်သူရဲ့ဖြန့်ကျက်မဆုံးတဲ့ အမြင်နယ်ပယ် (Visual Field) တို့ဟာသွားပြီး တထပ်တည်းဖြစ်နေတော့တာပေါ့၊ ဒီတော့ ရုပ်ဝတ္ထုတွေနဲ့ဒီမျက်နှာပြန်ကိုအစက ရုပ်စုံဟင်းလင်းပြင် (Pictorial Space)ရဲ့ညီညွတ်မှုသဘောအဖြစ်နဲ့မြင်နေရာက အခုတော့အမြင်အစဉ်တန်း (V.sual Continum) ရဲ့ ညီညွတ်မှုသဘောအဖြစ်နဲ့ကျွန်တော်တို့ ပိုမိုမြင်လာခဲ့ပါတယ်။ ဒီအခါမှာ အရုပ်ကားပြင်တခုလုံးသည်အမြင်အာရုံ အလုံးစုံကို ထပ်ဟပ်ထားခြင်း ဆိုတာရော၊ အရုပ်ကားပြင်ကြီးကို အကြည့်ခံရုပ်ဝတ္ထုကြီး တခုတည်းအဖြစ် သတ်မှတ်ထားရင်း ထိုရုပ်ဝတ္ထုကြီးသည် ဟင်းလင်းပြင်ဆိုသော ရုပ်ဝတ္ထုကြီးသာဖြစ်သည် ဆိုတာကိုပါသိလို့ လာခဲ့ပါတယ်အကို၊ ဒီနည်းအားဖြင့် အနုပညာနဲ့ သဘာဝတရားတို့ဟာ တခုနဲ့တခု သဟဇာတကျအောင် ပြေပြစ်ချော မွတ်အောင် ဆက်ဆံထိန်းကွပ်လာခဲ့ကြတယ်။ ဒါဟာဖြင့် ခေတ်သစ်ပန်းချီနဲ့ သဘာဝတရားတို့ရဲ့ အညမည ရွေ့လျားမှုတရားဖြစ်တယ်လို့ ကျွန်တော်မြင်ပါတယ်အကို။

ဒါဟာသဘာဝဖော်မှုနဲ့ ပတ်သက်လို့ ကျူဘစ်ဇင်းကတဆင့် စိတ္တဇပန်းချီခေါ်တဲ့ (Abstract Art) ကို လက်ဆင့်ကမ်း ပေးလိုက်တဲ့အမွေပါဘဲ။ စိတ္တဇပန်းချီဟာဒီတာဝန် ဒီအမွေတွေကိုမထမ်းရွက်နိုင်ဘူး၊ နောက်ဆုံး အင်ပရက်ရှင်းနစ် တွေလောက်မှမဖေါ်ပြနိုင်ဘူးဆိုရင် သဘာဝရဲ့ ညီညွှတ်မှုနဲ့ ပေါင်းစည်းမှုအခြေခံ နိယာမကြီးကို နားမလည်ရာကျမှာဘဲ၊ သူ့ရဲ့ အနုပညာဟာလဲ တန်ဆာဆင်မွန်းမံမှု (decoration) အဆင့်လောက်သာရှိပြီး အကိုပြောလေ့ရှိသလို သဘာဝမပါလို့ လေးမှာမဟုတ်ဘူး၊ပေါ့ရှပ် ကြုံလှီနေမှာပါ၊ တကယ်လို့များ ဒီတန်ဆာဆင်မှုသက်သက်လောက်မှာဘဲ ရပ်တည်သွားမယ်ဆိုရင်တော့ အနုပဋိလောမရုပ်သဘာဝ အုဋ်မြစ်မဲ့တဲ့ 'တန်ဘိုးပျက်အနုပညာ' တရပ်အနေနဲ့ လူထုရဲ့ စွန့်ပစ်မှုကိုခံရလိမ့်မယ် ဒီလိုဘဲကျွန်တော်တို့တော့ ကောက်ချက်ချလိုက်မိကြပါတယ်။ ဒါဟာဖြင့် ညကကျွန်တော်တို့အားလုံးရဲ့ နောက်ဆုံးရင်ခုံသံပါဘဲအကို။

မိုးညဟာ တစထက်တစသိပ်သည်းကျယ်ဝန်းလာပြန်ပါတယ်။ မဲမှောင်နက်ရှိုင်းလာပါတယ်၊ ကျွန်တော်တို့ဟာ လရောင်မပြက်ကြယ်ရောင်မလက်တဲ့ ကောင်းကင်ရဲ့မျက်နှာကိုကြည့်ပြီး ပြိုင်တူပြုံးမိကြပါတယ်။ ဟုတ်တယ်၊ ကျွန်တော်တို့ရဲ့ အပြုံးဟာကျေနပ်တဲ့အပြုံး. . . ပေါ့ပါးသွားတဲ့အပြုံး. . . ကြည်နူးလန်းဆန်းပြုံး. . . အနုပညာပြုံး. . . ။

အကို့ရွှင်လန်းချမ်းမြေ့ပါစေ

အကို့ညီ

မြေချစ်သူ

# ညီနှင့်အခြားသော ညီငယ်များအတွက် စာတအုပ်

အကို့ညီမြေချစ်သူ -

ညီလေးရဲ့ အနုပညာစာတစောင်နဲ့တော့ အကိုတို့ရဲ့ ဆိုလိုရင်းအဓိပ္ပာယ်ကို အခြားအခြားသော ညီငယ်များ သဘောပေါက်ချင်မှ ပေါက်ကြမယ်။

ဒါကြောင့် ပိုမိုလို့ ရှင်းလင်းတင်ပြချင်တာနဲ့ ဒီ 'ရိုးရာမှ သည်ခေတ်သစ်သို့' ဆိုတဲ့ စာအုပ်ကို အကို့ "ဗချီစာပေ" ကဘဲ ရေးသားထုတ်ဝေလိုက်ပါတယ်။

ဒီတအုပ်ကတော့ တက်ကနိ (လက်တွေ့အတတ်ပညာပိုင်း) ဆိုင်ရာတော့ မဟုတ်သေးပါဘူး။ အတွေးအခေါ်ပိုင်းရဲ့ သမိုင်းကြောင်း အနည်းအကျဉ်းလေးမျှသာဖြစ်ကြောင်းကိုလဲ အကိုဝန်ခံပါတယ်။ အကိုအရင်က ရေးသားခဲ့ဘူးတဲ့ မဂ္ဂဇင်းတွေထဲက ဆောင်းပါးလေးများကိုပါ စုပေါင်းထည့်သွင်းဖေါ်ပြထားပါတယ်။

အဲဒါကို ညီလေးတို့ ဖတ်ရှုပြီးတော့ အခြားအခြားသော ညီငယ်များနှင့်အတူ ဆွေးနွေးဝေဖန်မှုကို အကိုလက်ခံပါ့မယ်။

**ဗဂျီစာပေ**

များတာပါရင်လဲ ပြင်ဆင်ပါ့မယ်။ ဖြည့်စွက်သင့်တာကို ဖြည့်စွက်ပေးနိုင်ကြပါတယ်ဆိုတာကို မေတ္တာရပ်ခံရင်း. . . ၂၁ ရာစုသို့

(သိပ္ပံ၊ အတတ်ပညာ၊ အနုပညာ သုံးမျိုးကို ပူးပေါင်း၍ ၂၁ရာစု အနုပညာလမ်းကြောင်းဝယ် အတူယှဉ်တွဲ ချီတက်ကြပါစို့)

လူငယ်ပန်းချီဆရာတိုင်းကို

ခင်မင်လေးစားသော အကို

**ဗချီအောင်စိုး**

## အမှတ် (၁) ရိုးရာပန်းချီ

အရှေ့ကမ္ဘာတလွှားတွင် သော်လည်းကောင်း၊ အနောက်ကမ္ဘာတွင် သော်လည်းကောင်း၊ ပန်းချီလောကတွင် (Traditional) ရိုးရာ ပန်းချီနှင့် (Non - traditional) ရိုးရာ လွန်ပန်းချီအပိုင်းဟူ၍ ကဏ္ဍပိုင်း ခွဲခြား၍ ရနိုင်ပါသည်။

နှစ်မျိုးနှစ်စားလုံးပင် စိတ်ဝင်စားဘွယ်ရာ ကောင်းလှပါ သည်။ ကျနော့ အနေနှင့်လည်း နှစ်မျိုးစလုံးကို နှစ်ချိုက်၍ လက်လှမ်းမှီသလောက် နှစ်မျိုးစလုံးကို လေ့လာမိပါ၏။

ရိုးရာလွန် ပန်းချီသဘောမှာ တော်လှန်သော အတွေးအခေါ်များ၊ လွတ်လပ်စွာ စဉ်းစားရေးဆွဲသော သဘောများ၊ ပုဂ္ဂလိကအယူအဆများ ပြင်းထန်တတ်၍ ရေးနည်းရေးဟန်၊ ရေးစရာအကြောင်းများမှာလည်း များပြားထွေပြားလှသဖြင့် ကျနော်တမင်ချန်လှပ်၍ ထားခဲ့ရပြီး ရိုးရာပန်းချီအကြောင်းလောက် သာ ရေးသားလိုပါသည်။ အဘယ့်ကြောင့် ခင်ဗျားရိုးရာ ပန်း ချီကို ရေးသားလိုသနည်းဟု ဆရာတစ်ယောက်က ကျနော့ကို မေးလာခဲ့သော် "လူတိုင်းနှင့် နီးစပ်လို့ပါခင်ဗျာ" ဟုသာ ဖြေ

ကြားလိုပါသည်။ အကြောင်းမူကား ရိုးရာပန်းချီသည် သာမန်ပြည်သူတို့၏ အသိုင်းအဝန်းမှ ထွက်ပေါ်လာသော လူတိုင်းအတွက် ဖန်တီးမှု အနုပညာ ပစ္စည်းဖြစ်၍ ဖြစ် ပါသည်။

(A traditional art is the creative expression of a society)

ရှင်းစွာဆိုရလျှင် ရိုးရာပန်းချီသည် ရိုးသားသည်၊ လူတိုင်းနှင့်ဆိုင်သည်၊ လူမျိုးကို ကိုယ်စားပြုသည်။ ဂျပန်ပြည်မှာဆိုလျှင် ဂျပန်ရိုးရာ ပန်းချီ၊ တရုတ်ပြည်မှာဆိုလျှင် တရုတ်ရိုးရာပန်းချီ၊ မြန်မာပြည်မှာဆိုလျှင် မြန်မာ့ရိုးရာပန်းချီရှိသကဲ့သို့ ကမ္ဘာပေါ်ရှိတိုင်းပြည်အသီးသီးတွင် မိမိတို့ လူမျိုး ဘာသာစရိုက် အလိုက် ရိုးရာများ အခိုင်အမာ ရှိကြလေသည်။

ရိုးရာပန်းချီသည် လူမျိုး၏ ယဉ်ကျေးမှုအစဉ်ကြီးနှင့် တသားတည်းပါလာပြီး၊ တိုင်းပြည်၏ ရေမြေသဘာဝ ဘာသာအတွေးအခေါ်တို့၏ အငွေ့အသက်များဖြင့် ထုံမွှမ်း၍ နေပေသည်။

ထို့ပြင် ရိုးရာပန်းချီသည် လက်မှု အတတ်ပညာ (Crafts manship) နှင့်လည်း ကင်းကွာ၍ မရပေ။

ထို့ကြောင့်လည်း ရိုးရာပန်းချီသည် (Art) အနုပညာနှင့် (Crafts) လက်မှုပညာနှစ်မျိုး ပေါင်းစပ်ထားခြင်းဟု ဆိုကြပေသည်။

စင်စစ် (Traditional) ရိုးရာဟု ဆိုရာ၌ ပန်းချီ ၊ ပန်းပု၊ ဗိသုကာတို့ကို ပူးတွဲတွေ့မြင်တတ်ဘို့လည်း လိုပါသည်။

ရှေးရှေးအခါက ဆိုလျှင် ဤအတတ်သုံးမျိုးစလုံးကို ရိုးရာသမားတိုင်းက တတ်ကျွမ်းလေ့ရှိပါသည်။ ရိုးရာမြတ်နိုးသူတို့

သည် အသက်အငယ်ဆုံးသော လူတိုင်းသုံးစွဲနေသည့် ပန်းကန်ခွက်ယောက်များမှ အစ ၊ အကြီးကျယ်ဆုံးသော အဆောက်အဦးများအထိပြုလုပ် ဖန်တီးကြရာ၌ နှလုံးသားက အနုပညာစေတနာ အပြည့်အ၀ ခွန်အားရှိနေပါသည်။ ဘာသာတရား ကိုးကွယ်ယုံကြည်မှု၌ စေတနာထက်သန်သူဖြစ်ပြီး ဘာသာတရား၏ တန်ခိုးတော်အနန္တ (Spritual and the power of divine) စိတ်ပိုင်းဆိုင်ရာ ယုံကြည်မှုများဖြင့် အလုပ်လုပ်သွားကြရပါသည်။

ထို့အတွက် နှလုံးသားက စေတနာကြောင့် ဉာဏ်ဆန်းကြယ်ရပါသည်။ ဉာဏ်ဆန်းကြယ်သဖြင့်လည်း ကံဆန်းကြယ်သည်ဟု ရိုးရာသမားတို့ဆိုရိုးရှိပါသည်။

ရိုးရာပန်းချီသည် ကမ္ဘာဦးအစ ရှေးပဝေသဏီ နှစ်ပေါင်းမြောက်များစွာ ဂူအောင်းလူများရှိစဉ်ကပင် လက်ဆင့်ကမ်းလာသော သဘောကိုဆောင်ပါသည်။

(Prmitive Man) ရှေးကျောက်နံရံများပေါ်တွင်ရေးဆွဲခဲ့သော ပန်းချီများ၊ ထိုလူများထုလုပ်ခဲ့သော ပန်းပုများကိုလေ့လာပါက ရိုးရာ၏သဘောကို တွေ့ရှိနိုင်ပေမည်။

၄င်းတို့ယုံကြည်ကိုးကွယ်ရာအနေဖြင့် တန်ခိုးတော်ရှင်များ၊ နတ်များ စသည်တို့၏ ပုံပန်းသဏ္ဍာန်ကို သင်္ကေတ အမျိုးမျိုးထုလုပ် ကိုးကွယ်ထားကြသည်ကို၄င်း သို့တည်းမဟုတ် ၄င်းတို့နေ့စဉ် ဖမ်းဆီးစားသောက်ကြသော သားရိုင်းတိရိစ္ဆာန်တို့၏ ပုံသဏ္ဍာန် အမျိုးမျိုးကို ယခုခေတ်ဆေးစီရင်သည့် သဘောမျိုးဖြင့်ယတြာချေဓါတ်ရိုက်ဘိ သကဲ့သို့ ကျောက်နံရံများပေါ်တွင်

ရေးဆွဲထားခဲ့ကြသည်များကို တွေ့မြင်ခြင်းအားဖြင့်လည်းကောင်း (Tradition Art) ရိုးရာပန်းချီသည်လည်းကောင်း (Primitive Art ) နှင့် (Magic) တို့သည် ရှေးလူတို့၏ပန်းချီမှ အစပြုလာသည်ဟု ဆိုနိုင်ပေမည်။

ဤတွင် ရိုးရာပန်းချီ၌ (Symbolism) သင်္ကေတ သဘောအများဆုံးပါဝင်လျက်ရှိသည်ကိုလည်း ကျွန်တော်တို့ သတိပြုရပေလိမ့်မည်။

ထို့ပြင် ရိုးရာပန်းချီ၌ စောင့်စည်းအပ်သည့် ဘောင်များ၊ စည်းမျဉ်းဥပဒေများ၊ ပြဋ္ဌာန်းချက်များ သတ်သတ်မှတ်မှတ်ရှိသည်ကိုလည်း တွေ့ရပေသည်။ အတွေးသစ် အမြင်သစ်သမားများအတွက်မူ ဤအချက်သည် များစွာမှ ဖီလာကျနေပေသည်။

ရိုးရာပန်းချီဆရာသည် သဘာဝကိုလေ့လာသည်၊ သဘာဝမှ နာယူသည်၊ ဆည်းပူးသည်။ သို့ရာတွင် သဘာဝကို ပုံတူကူးချခြင်းမဟုတ်ပဲ၊ ပန်းချီဆရာ၏ စိတ်တွင် ထင်ဟပ် လာသည့် ခံစားမှု အာရုံရုပ်ကို အနုပညာ သဘော သက်ဝင်လာအောင် သင်္ကေတများဖြင့် တင်ပြရေးဆွဲလေ့ရှိပါသည်။

သို့ တင်ပြရာ၌ မိမိလူမျိုး၊ မိမိပတ်ဝန်းကျင်၊ မိမိဘာသာဓလေ့ထုံးတမ်းမှ ပြဋ္ဌာန်းထားသော အငွေ့အသက်၊ အသွေးအရောင် အကွန့်အညွန့် အယူအဆတို့ဖြင့် ဝေဆာနေအောင် တင်ပြခြင်း ဖြစ်ပေသည်။

တိုင်းခြားနှင့် အဆက်အသွယ်များလာသော ယနေ့ နိုင်ငံတကာတွင် ရိုးရာပန်းချီစင်စစ်တို့၏ နေရာမှာ တစတစန္ဒွမ်းနယ်နေ

ပေသည်။ ဥပမာ ရှေးက ဂျပန်ရိုးရာပန်းချီဟု ဆိုလျှင် မြင်ရုံမျှနှင့် ဂျပန်ပန်းချီဟု သိနိုင်ခဲ့သော်လည်း ယခု တဖြည်းဖြည်း အနောက် ယဉ်ကျေးမှု အဖြာဖြာတို့၏ လွှမ်းမိုးခြင်း၊ တစ်စ တစ်စ ခံစားရသော အခါတွင် အနောက်တိုင်း ဟန်များသာ ဂျပန်ပန်းချီကား များတွင် တွေ့ရတတ်ပြီး၊ ဂျပန်ပန်းချီကားများဟူ၍ ဆိုရန်ခက် ခဲ၍ လာချေပြီ။

ဤနည်းနှင်နှင် တိုင်းပြည်အသီးသီးတို့တွင်လည်း မိမိတို့ရိုးရာ ယဉ်ကျေးမှုဓလေ့များမှာ ပျက်ပြားစပြုလာတိုင်း၊ တိုင်းတစ်ပါး၏ ယဉ်ကျေးမှုများ လွှမ်းမိုးခြင်းကို ခံရလျက်ရှိသည်ကို တွေ့မြင်နိုင် ပေသည်။

ရှေးခေတ်နှင့် ယခုခေတ်လည်း မတူနိုင်ပါ။ ရှေးလူများသည် မိမိနေထိုင်ရာ တိုင်းပြည်၏ ပြယဂ်လက္ခဏာများ ဖြစ်ကြသော် လည်း ယခုခေတ်သည် မိမိဘာလူမျိုးဆိုသည်ကို မိမိကိုယ် တိုင် မပြောနိုင်သော ခေတ်ပင်ဖြစ်သည်ႉ။

မည်သို့ပင်ဖြစ်စေ ရိုးရာပန်းချီ၊ ရိုးရာအနုညာကို မြတ်နိုး သူများကမူ မျိုးချစ်စိတ်ဖြင့် အနစ်နာခံ ထိန်းသိမ်းသွားနေကြ မည်ဟု ထင်ပါသည်။

မြန်မာ့ရိုးရာပန်းချီကို စိတ်ဝင်စားမိသူများအတွက် လမ်းရိုး ဟောင်းတွင် ဆင့်ကာထွင် ဆိုဘိသကဲ့သို့ ခေတ်နှင့် ယှဉ်သော အတွေးအခေါ်ဖြင့် ရိုးရာကို လေ့လာနိုင်ကြစေရန် အချက် အချို့ကို တင်ပြရပေသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

မြန်မာ့ရိုးရာ ပန်းချီကို လေ့လာရာတွင်

(က) ရှေးဆရာတို့၏ အက္ခရာရေးနည်း။

(ခ) ရှေးဆရာတို့၏ မျဉ်းရေးဆေးခြယ်နည်း။

ထို့ပြင် ကချေသည်တို့၏ ဟန်အမူအရာများနှင့် ရှေးပန်းရံ၊ ပန်းပုဆရာတို့၏ နည်းများကိုပါ အတုယူလေ့လာရပါသည်။

လေ့ကျင့်ခန်းများအနေဖြင့်လည်း လူရုပ်ပုံ (အမျိုးအစား) ကို ကျကျနန လေ့လာရပေသည်။ မြန်မာသည် မြန်မာအချိုး ရှေးကပင် ရှိပါသည်။ ဥပမာ မျက်နှာဆိုလျှင် မျက်နှာတဝက်၊ ဘောင်းတဝက်ဆိုကဲ့သို့ပင် ဖြစ်ပြီး ၊ ဆံထုံး အဝတ်အစား အသုံးအဆောင်များမှ စ၍ အခြေခံဗိသုကာ ပညာရပ်များကိုပါ လေ့ကျင့်ခန်းယူ၍ လက်ဟန် ၊ ခြေဟန် ၊ အမူအရာ အမျိုးမျိုး ကိုယ်ဟန်နေထားများပါ အသေးစိတ်လေ့လာရပါသည်။

၄င်းပြင် ရေ ၊ မြေ၊ လေ၊ မီး၊ ဓာတ်ကြီး လေးပါးတို့ဖြင့် ဖွဲ့စည်းထားအပ်သော ရေမြေတောတောင်၊ သစ်ပင် ပန်းပင်များသည် သူ့မူနှင့်သူရှိနေသဖြင့် လေ့လာ ဆည်းပူးအပ်ပါသည်။

မြန်မာဒီဇိုင်းများကိုမူ -

(၁) ကျောက်စာ

(၂) ပေစာ

(၃) ယွန်းထည်

(၄) မှန်စီရွှေချ

(၅) ပန်းတိမ်၊ ပန်းတဉ်း

(၆) ပန်းပု

(၇) ပန်းရံ

(၈) ရွှေချည်၊ ငွေချည်ထိုးအနုပညာတို့တွင် လေ့လာနိုင်ပေသည်။ ဇာတ်နိပါတ်တော်၊ ရာဇဝင်တို့မှ အစ ၊ ယင်းတို့နှင့်စပ်လျဉ်းသော ထီးသုံး ၊ နန်းသုံးဟန်များကိုလည်း ပတ်ပတ်နပ်နပ် လေ့လာအပ်ပေသည်။ ထို့ပြင် ဟန်သစ်ကို တည်ထောင်ရန် ဟန်ဟောင်းကို ရှာဖွေလေ့လာ စိစစ်ကြရလေသည်။ ထိုသို့ရှာဖွေလေ့လာ စိစစ်ကြသောအခါ ပုဂံပြည်မှ ဆေးရေးကားများ၊ မန္တလေးခေတ်ဆီက ဆင်းသက်လာသော ပုရပိုဒ်ဖြူများတွင် ရှိသည့် မှင်ရေးအရုပ်၊ ဆေးရေးအရုပ်များ ယွန်းထည်အမျိုးမျိုးတွင်ပါရှိသော ကျေးငှက်တိရစ္ဆာန်မှစ၍ ဇာတ်နိပါတ်ရုပ်စုံများ တန်ဆောင်းပြဿဒ်တို့တွင် ထုလုပ်ဆင်ယင်ထားသောပန်းဆွဲပန်းတောင် အတွန့်အတက်က နုတ်ချက်များ စသည်တို့ကိုအလွယ်တကူပင် တွေ့ရ မြင်ရလေသည်။ အဆိုပါ ရှေးကလက်ရာအစစ်များနှင့် ရှေးလက်ရာစစ်မှ ပေါက်ပွားလာသော အစဉ်အလာမပျောက်ကွယ်သေးသည့် လက်ရာများကို အခြေပြုကာအမျိုးသား ဟန်သစ်ကိုတည်ထောင်လျှင် ဖြစ်နိုင်ဘွယ်အကြောင်းရှိသည်ဟု ပညာသည်များက ယုံကြည် ကိုးစားကြလေသည်။ သို့ယုံကြည်ကိုးစားကြသည်အတိုင်းလည်း ပန်းချီကားအများကိုအမျိုးသား ပန်းချီဟန်သစ်အဖြစ်နှင့် ရေးဆွဲပြီး ရေးဆွဲဆဲ၊ ရေးဆွဲလတ္တံ့ဖြစ်သည်ကို တွေ့ရပေသည်။ အမျိုးသားတို့ အားရနှစ်သက်ဖွယ် ကိစ္စကြီးတရပ်ပေတည်း။

ဤအရာတွင် အရှေ့တိုင်း ယဉ်ကျေးမှု အနုပညာရပ်ကြီးများ ကူးလူး ဆက်သွယ် ပေါက်ပွားပျံ့နှံ့ခဲ့သော သမိုင်းကို

သုံးသပ်သင့်ပေသည်။ အိန္ဒိယ ယဉ်ကျေးမှုအနုပညာရပ် အမျိုးမျိုးသည် မြောက်သို့လားသော် တိဗက်ပြည်၊ ပါကစ္စတန်ပြည်၊ မွန်ဂိုလီးရားပြည်တို့သို့၄င်း၊ အရှေ့သို့လားသော်၊ တရုတ်ပြည်၊ ဂျပန်ပြည်၊ ကိုရီးယားပြည် ၊ မြန်မာပြည် ၊ ယိုးဒယားပြည်၊ ကမ္ဘောဇပြည်၊ အင်ဒိုနီးရှားကျွန်းစုများသို့၄င်း၊ တောင်သို့လားသော် သီဟိုဠ်ကျွန်းသို့၄င်း ပျံ့နှံ့သွားခဲ့ပြီး။ တဖန် တရုတ်ပြည်များမှ အနုပညာရပ်များကို အိန္ဒိယသားများက ပြန်လည်ထုထောင်ယူကြ၍ တရိုတသေ လေ့လာလိုက်စား ပြုစုကြပြန်သည်ကိုလည်း တွေ့ရသည်။

၄င်းနောက် ဥရောပတိုက်သားများ အရှေ့ပြည်သို့လာရောက်အုပ်စိုးကြသောအခါတွင်မူ ဗြိတိသျှ ယဉ်ကျေးမှု အနုပညာရပ်အနည်းငယ်သည် အိန္ဒိယပြည်၊ မြန်မာပြည် သီဟိုဠ်ကျွန်း၊ ပသျှူးကျွန်းဆွယ်တို့သို့ ကူးလာလွှမ်းမိုးလေသည်။ ပြင်သစ် အနုပညာသည် ပြင်သစ်ပိုင် အင်ဒိုချိုင်းနားကို လွှမ်းမိုးသည်။ ဒတ်ချ်လူမျိုးတို့၏ ယဉ်ကျေးမှု အနုပညာသည် အင်ဒိုနီးရှားကျွန်းစုများကို လွှမ်းမိုးသည်။ ထိုသို့ အိန္ဒိယ အနုပညာ၌ ဥရောပ အနုပညာများ ဝင်ရောက်လွှမ်းမိုးခိုက်တွင် တိုင်းရင်းသား မိရိုးဖလာအနုပညာ ရပ်ကြီးများမှာ ကွယ်ပတိမ် ကောသွားရမလောက်ခံလိုက်ကြပေသည်။ ထိုသို့ တိုင်းရင်းသား အနုပညာ ရပ်များတိုင်းရင်းပြည်ရင်းတွင် တိမ်ကောရမလောက် ခံနေရခိုက်တွင်ဥရောပတိုက်သား ပန်းချီပညာရှင် အချို့သည် တရုတ်ပန်းချီ၊ ဂျပန်ပန်းချီတို့ကို လေ့လာကြကာ သူတို့၏ ဥရောပ အနုပညာလက်ရာတို့တွင် အရှေ့တိုင်းအာရှလက်ရာတို့ကို ကြိုးကြား ကြိုး

ကြား ထည့်သွင်းကာ လက်ရာသစ်ကို ဖန်တီးကြသည်။ ဥရောပ တိုက် မျက်မှောက်ခေတ် ပန်းချီကားများကိုလေ့လာလျှင် အရှေ့တိုင်း အနုပညာနှင့် အလွန်နီးစပ်သည်ကို တွေ့ရ၍ အရှေ့တိုင်း အနုပညာ၏ အတွေးအခေါ် အယူအဆမျိုးကိုလည်း အများအပြား တွေ့နိုင်သည်ဟု ဆိုကြလေသည်။

ဤသို့ဖြင့် အနုပညာသည် များသည် တစ်ပြည်က တစ်ပြည်ကို လွှမ်းမိုး၍ ရိုးရာလက်ရာများ တိမ်ကော ပပျောက်ရသည်အထိ ဖြစ်ခဲ့ကြရသော်လည်း၊ မည်သည့် နိုင်ငံခြား ပယောဂ မျိုး၏ အနှောက်အယှက်မျိုးကိုမျှ မခံစားရဘဲ မိမိဖာသာ တစ်ဘာသာတည်း ဆိတ်ဆိတ်ငြိမ်ငြိမ် အစဉ်မပြတ် စခန်းခေါ်သည့် အရပ်သား အနုပညာရပ်မျိုးကား နေရာတိုင်းတွင် ရှိပေသည်။ အိန္ဒိယ နာမည်ကျော် ပန်းချီဆရာကြီး တစ်ဦးဖြစ်သူ ဂျမန်ရွိုင်း (Jaminiroy) ၏ ပန်းချီကားများမှာ ၄င်း (folk Art) ကို အမျိုးသားဟန်သစ်ဖြင့် ထုတ်ဖော် ရေးဆွဲခြင်းဖြစ်၍ များစွာ နာမည်ကျော်ကြား နှစ်သက်သူများလေသည်။

မြန်မာပြည်တွင် အရပ်သားအနုပညာရပ်ကို ဘုရားဈေး၌ တွေ့မြင်နိုင်ပေသည်။ ရွှေတိဂုံစောင်းတန်းရှိ ကုန်စုံဆိုင်များတွင် ဖိုးဝရုပ်ကလေးကိုတွေ့ရမည်။ ထိုအရုပ်ကလေးမျိုးကို ကျွန်ုပ်တို့၏ ဘိုးဘေးဘီဘင်များလည်း တွေ့ခဲ့ရပြီ၊ ချစ်ခဲ့ရပြီ ၊ ကစားခဲ့ပြီ၊ သစ်သားနှင့်လုပ်သော ဇော်ဂျီရုပ်ကလေးများလည်း ရှိသေး၏။ အင်္ကျီနီကလေး ဝတ်၍ နှုတ်ခမ်းမွှေး၊ မုတ်ဆိတ်မွှေး များကို ထားသည်။ ကြိုးဆွဲတတ်လျှင် တောင်ဝှေးကလေး ထမ်းကာက

ပြနိုင်သည်။ ပါးစပ်ပြဲကာ ကိုက်မည့်ဟန် ပြင်နေသော ကျားရုပ်ကိုလည်း ကျွန်ုပ်တို့ ချစ်ခင်တုန်းပင်၊ ခြေလေးဖက်နှင့် ဇက်ကို လှုပ်နိုင်သည့် မြင်းရုပ်ကလေးလည်း ရှိသေးသည်။ ထိုအရုပ်များ အောက်၌ ခင်းကျင်းထားသော ကပ်ကျေး၊ ကွမ်းညှပ်၊ ဖလား၊ ခွက်၊ဇကနာတို့ကို ကြည့်ပါဦး၊ သူတို့အပေါ်မှာ ပန်းခက်ပန်းနွယ်အပြောက်အစက်များကို လှပစွာ ဖော်ထားသည်။ ဤသည်လည်း အရပ်သားအနုပညာရပ် ဖြစ်သည်။ အဆင်းသဏ္ဌာန် အပြောက်အကွက် အရေးအခင်းတို့ကိုသာ တွေ့ရသည် မဟုတ်သေး၊ ဆေးရောင် စပ်ပုံ ဟပ်ပုံကိုလည်း တွေ့နိုင်သေးသည်။ မြင်းရုပ်မှာ အဖြူ အတွန့်အလိမ် အကွေ့အကောက် မျက်လုံး မျက်ဆံ စသည်တို့ကိုကား အစိမ်းရောင်၊ အပြာရောင် ၊ အနက်ရောင်တို့နှင့် ခြယ်သထားသည်။ မြင်း၏ သဘာဝ အရောင်တစ်ခုမျှ မပါချေ။ သို့သော် ကျွန်ုပ်တို့၏ မျက်စေ့တွင် ကိုးရိုးကားယား မနိုင်၊ ဘာ ကြောင့် လဲ စဉ်း စား ဘွယ် ရှိ သည်။ တစ်ထောင့်တွင် ချိတ်ဆွဲထားသော နွားစီးကုန်း မြင်းစီးကုန်းတို့က ဆေးရောင် အနီအပြာတို့ကို ကြည့်ပါဦး ၊ နေသားတကျ ရှိသည်ဟု ဆိုရပေမည်။ ထိုဘုရားဈေးက ဆိုင်မှ ထွက်လာ၍ ဗဟန်းဈေးက အိုးဆိုင်ကို ဝင်ကြည့်ပါဦး၊ အိုးပုတ်တို့ ချိုးရုပ်တို့ကို တွေ့ရမည်။သူတို့သည်လည်း အရပ်သား အနုပညာ၏ အစိတ်အပိုင်းများ ဖြစ်ကြပေသည်။ အိုးကြီးများကို ကြည့်ပါဦး အတွန့်အစိတ် အစင်း အကြောင်း အကွက်အပြောက် ရိုက်နှိပ်ထားသော ဒီဇိုင်းပုံစံ အမျိုးမျိုးမှာ အရပ်သား အနုပညာပင် ဖြစ်သည်။ ဤသို့ရည်တွက်ပြရလျှင် များစွာ ရှိပေဦးမည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

ထိုကဲ့သို့သော သစ်သားဖြင့်၄င်း ၊ ဝါးဖြင့်၄င်း ၊ ရွှံ့ဖြင့်၄င်း၊ ကြေးသံသတ္တုတို့ဖြင့်၄င်း အရပ်သား အနုပညာ လက်ရာများကို လှည်းနေလှေအောင်း မြင်းဇောင်းမကျန် အရပ်တိုင်းတွင် နေ့စဉ်နှင့်အမျှ တွေ့ရပေသည်။ ရှောင်၍ မလွှယ်ဟုပင် ဆိုရပေမည်။ ဤလက်ရာတို့ကား ကျွန်ုပ်တို့လူမျိုး၏ ပင်ကိုယ်စွမ်းရည် ပင်ကိုယ်အကြိုက်မှ ထွက်ပေါ်လာကြသည် ဖြစ်၍ နိုင်ငံခြားယဉ်ကျေးမှုသြဇာ အတော်ကင်းသည်ကို တွေ့ရပေသည်။ လူများစု လူထု၏ အသည်းစွဲ လက်ရာများ ဖြစ်ပေသည်။ လူထုနှင့် အနီးစပ်ဆုံး ဖြစ်သည်ဟု ဆိုရပေမည်။ ထိုလက်ရာများတွင် ဆေးရောင်နှင့် ကောက်ကြောင်းတို့မှာ ရိုးသားပေါ်လွင် ရဲရင့်ပေသည်။ နီနီရဲရဲ ဝါဝါထိန်ထိန် စသော ရောင်စုံ လွင်များနှင့် လူထု၏ စိတ်ဓါတ်ကို ဆွဲဆောင်ပေသည်။

ထို့ကြောင့် အမျိုးသား ပန်းချီဟန်သစ်ကို တည်ထောင်ရန် ကြံစည် ကြိုးစားကြရာတွင် အစဉ်အလာမပျက် ဆက်လက်လုပ်ကိုင်လျက်ရှိသော ကျွန်ုပ်တို့၏ (Folk Art) ခေါ် အရပ်သား အနုပညာရပ်ကိုလည်း အထူး လေ့လာ လိုက်စားသင့်သည်ဟု ယုံကြည်ပါသည်။ အရပ်သား အနုပညာရပ် သည်သာလျှင် ကျွန်ုပ်တို့ လူမျိုး၏ လူများစုဆိုင်ရာ တကယ့် ယဉ်ကျေးမှု ဗမာ့စရိုက်ကို ပေါ်စေနိုင်လိမ့်မည်ဟု တင်စားမိပါသည်။ ထိုအရပ်သား ပညာရပ်မှ အမျိုးသား ပန်းချီဟန်သစ်ကို တူးဖော်ပြုပြင် ပြင်ဆင်နိုင်လျှင် ကောင်းမြတ်သော သုခုမ အလှရတနာ တစ်ပါးသည် ကမ္ဘာ့အလယ်တွင် အများ၏ လေးစားခြင်းကို ခံယူကာ ပေါ်ထွက်လာနိုင်လိမ့်မည်ဟု မျှော်လင့်မိပါသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

# ဗမာမှုဗမာ့အသွင်
# ဆေးဆိုးပန်းရိုက် အထည်ပန်းချီ

ဗမာမှု ဗမာ့အသွင်ကို ထင်ရှားပေါ်လွင် ဂုဏ်ယူလောက်သည့်ဗမာ့ ယွန်းထည် ပစ္စည်းများ၊ ဗမာပန်းပု၊ ပန်းတိမ်၊ ရွှေချည်ထိုးအထည် အစရှိသည်တို့ကြောင့်လည်း အမျိုးသား အနုပညာကို ကမ္ဘာက လေးစား ရိုသေကြရသည်ဟုဆိုလျှင် မှားနိုင်လိမ့်မည်မဟုတ်ချေ။

ဗမာပြည် အပြင်အပ နိုင်ငံခြားသို့ ရောက်ဘူးကြသော ဗမာတိုင်းလိုပင် သိကြပါသည်။ ကမ္ဘာက ဗမာလက်မှုပညာ အနုပညာရပ်များကို မည်မျှ မက်မောမြတ်နိုးကြရသည်၊ ထိုဗမာမှု ဗမာ့အသွင်ကို သရုပ်ဖော်သည့် အနုပညာရပ်များကြောင့် ဗမာပြည်သည် မည်မျှ ကမ္ဘာ့အလယ်တွင် ဗမာ့ဂုဏ်သရေ ရှိခဲ့ရသည်ကို အနောက်တိုင်းနိုင်ငံများနှင့်တကွ အိန္ဒိယပြည်အစရှိသည့် တိုင်းပြည်အသီးသီးတို့တွင် ကျင်းပပြီးစီးခဲ့သော ဗမာပြည်မှ ကုန်ပစ္စည်း

များပြပွဲတွင် လူမျိုးတိုင်းကပင် တအံ့တသြ ချီးကျူး၍ မဆုံး ရှိခဲ့သည်မှာ သာဓကဟု ဆိုရချေမည်။ ထိုအထဲတွင် ဗမာနိုင်ငံ တော် လွတ်လပ်ပြီး ဗမာမှု၊ ဗမာ့အသွင်ကို အထက်ဖော်ပြပါ လက်မှုပညာရပ်များကဲ့သို့ အရေးကြီးဆုံး အချက် ဖြစ်သော ပန်းချီပညာနှင့် ပေါင်းစပ်၍ တိုးတက် အောင်မြင်လာသော လုပ်ငန်းတစ်ရပ်မှာ အထည် ဆေးဆိုးပန်းရိုက် လုပ်ငန်းပင် ဖြစ် လေသည်။ ထိုလုပ်ငန်းတွင် ပန်းချီ ပညာရပ်များသည် များစွာ ထိရောက်အရေးပါစွာ ဗမာမှု ဗမာ့အသွင် များကို ဖော်နိုင်ခွင့် အရဆုံး ဖြစ်နေပေသည်။

ထို့ပြင် နိုင်ငံရပ်ခြား တိုင်းတစ်ပါးမှ ဗမာပြည်သို့ လာရောက် လည်ပတ်ကြကုန်သော နိုင်ငံခြားသားများသည် ထိုဗမာမှု ဗမာ့ အသွင် ဗမာ့ အနုပညာရပ်များကို လေးစား မြတ်နိုးကြသဖြင့် ထိုဗမာ့အထည်ပုံ ရိုက်ထားသော ပစ္စည်းများကို များစွာ ဝယ် ယူသုံးစွဲကြသည်ကို စာရေးသူ သိရှိခဲ့ရပေသည်။

နိုင်ငံတော်၏ ဝင်ငွေကို တစ်ဖက်တစ်လမ်း တိုးလာစေရုံမျှမက သေးပဲ ယင်း ဗမာမှု ဗမာ့အသွင်များကို မပြတ် ဖော်ထုတ်ပေး ခြင်းဖြင့် ဤမျှလောက် တိုင်းပြည်ပြု အမျိုးသားရေး လုပ်ငန်း များတွင် ပန်းချီ အနုပညာရှင်များ ပါဝင် ဆောင်ရွက်နိုင်ပေ သည်။

စာရေးသူ အိန္ဒိယပြည်တွင် ရှိနေစဉ်က ကာလကတ္တား ပြတိုက် ကြီးသို့ မကြာခဏသွားရောက် ကြည့်ရှု လေ့လာလေ့ ရှိပါ သည်။ အကြောင်းမူကား စာရေးသူ ယခင်ဗမာ ပြည်တွင် နေစဉ်

က မမြင်ခဲ့ဘူးသော ဗမာ့ အနုပညာ လက်ရာမွန် လက်ရာကောင်းများဖြင့် တန်ဆာဆင်ထားသော ဗမာ့ယွန်းထည်ပစ္စည်းများ အုံ့မခန်း၊ ဗမာ့ ပန်းပုလက်ရာ ခန်းလုံးပြည့် ရွှေချည်ငွေချည်ထိုး အထည်များကို နီးနီးကပ်ကပ် လေ့လာချင်သောကြောင့်ပင် ဖြစ်ပါသည်။

သို့ရာတွင် ဝမ်းနည်းဘွယ်ရာ အချက်မှာ ဗမာ့အနုပညာပစ္စည်းများပင် ဖြစ်စေကာမူ တိုင်းတစ်ပါး နိုင်ငံရပ်ခြားတွင် ရောက်ရှိနေလျက် ဗမာပြည်တွင် ရှိနေစဉ်ကဌင်း၊ အနုပညာရပ်များ၏ တန်ဘိုး အနန္တကို မေ့လျော့နေမိခဲ့သည့် အတွက်ပင်ဖြစ်သည်။ လန်ဒန်ပြတိုက်တွင်လည်း ဗမာ့အနုပညာ ပစ္စည်းရပ်များကို ဤကဲ့သို့ပင် စုဆောင်း ပြသထားသည်ဟု ကြားသိရပေသည်။ ဆိုဗီယက် ရုရှားတွင်လည်း စာရေးသူတို့ ယဉ်ကျေးမှုအဖွဲ့ဝင်များ သွားရောက်ခဲ့စဉ်က လက်ဆောင် ပေးအပ်ခဲ့သောဗမာ့လက်မှုပညာ၊ ဗမာ့အနုပညာ၊ ဗမာ့စာပေ အစရှိသည်ကိုရုရှားပြတိုက်ကြီးများတွင်သာ တရိုတသေ ပြသထားသည်။

မိမိအမျိုးသား ယဉ်ကျေးမှုကို လေးစားမြတ်နိုးသော လူမျိုးတစ်မျိုးအနေဖြင့် ကမ္ဘာက ဗမာလူမျိုးကို အသိအမှတ် ပြုရပေတော့သည်။ ယင်းသို့ဗမာကို ကမ္ဘာက လေးစားရသည့်အတိုင်းမိမိလူမျိုးချစ်စိတ်၊ အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှု၊ ဓလေ့ ထုံးစံကို မြတ်နိုးသော စိတ်ဓါတ်များကို ဗမာတိုင်း၏ ရင်တွင်း၌ အမြဲတစေကိန်းအောင်း တွယ်တာနေစေရန် အဘက်ဘက်မှ ကြိုးစားကြရာဝယ် ပန်းချီ အနုပညာရပ်သည်လည်း အခြားစာပေ၊ ဂီတစသည့်

အနုပညာ များကဲ့သို့ များစွာထိရောက် အောင်မြင်စွာနှင့် တိုင်းပြည်နှင့် လူမျိုး၏အကျိုးကို ပြုနိုင်စေသည်ဟု ဆိုရပေမည်။

ရှင်းပါဦးအံ့၊ လူတိုင်းဗမာမှု၊ ဗမာ့အသွင် ၊ ဗမာ့ဓလေ့ ထုံးစံများကို အမြဲတစေ မြတ်နိုးတွယ်တာသော၊ စေတနာရှိလာလျှင် မိမိအမျိုးနှင့် တိုင်းပြည်ကို ချစ်မြတ်နိုး လာကြတော့သည်။

ထို့အတူ မိမိအမျိုးနှင့် တိုင်းပြည်ကို ချစ်သူတိုင်းသည် ဗမာမှု ဗမာ့အသွင်၊ ဗမာဓလေ့ ထုံးစံကို မြတ်နိုးတွယ်တာလာသည်နှင့် ဗမာယဉ်ကျေးမှု အနုပညာရပ်များသည်လည်း ထွန်းကားလာရပေတော့သည်ပင်။ လူတိုင်းသည် မျိုးချစ်စိတ်၊ တိုင်းပြည်ချစ်စိတ်များ အမြဲတစေကိန်းအောင်း နေနိုင်ခဲ့လျှင် တမျိုးသားလုံးနှင့် သက်ဆိုင်သော အရေးကိစ္စများတွင် မည်သည့် ရန်သူ၊ မည်သည့် ပယောဂမျှ ဝင်ရောက်နှောက်ယှက်ဖျက်ဆီးခြင်း ပြုနိုင်တော့မည် မဟုတ်ကြောင်းကို ပန်းချီဆရာ အနုပညာရှင်များ သတိချပ်စေလိုပါသည်။

ထို့ကြောင့် ပန်းချီဆရာသည် လုပ်ငန်းရပ်တိုင်းတွင် ဗမာမှု၊ ဗမာ့အသွင်၊ ဗမာ့ဓလေ့ ထုံးစံများကို လူထုနှင့်မကွာစေဘဲ အမြဲတစေလူထုက ဗမာမှုများ မြတ်နိုးတွယ်တာနေအောင် ထုတ်ဖော်တင်ပြသင့်သည်ဟု တိုက်တွန်းလိုပေသည်။

ဆရာဇော်ဂျီ၊ ဆရာမင်းသုဝဏ်တို့က အိန္ဒိယပြည် စံတိနိကေတန်သို့ ပညာသွားရောက် စည်းပူးလေ့လာစေရန် စာရေးသူအားတိုက်တွန်း စေလွှတ်ခဲ့စဉ်က အမှန်ကိုဝန်ခံ ရမည်ဆိုလျှင် အင်္ဂလန်၊ ပြင်သစ်စသည့် အနောက်တိုင်းနိုင်ငံများသို့ သွားရ

မည်လောက် စိတ်မဝင်စားပါ၊ ရရှိသည့် အခွင့်အရေး အနေနှင့် သာ အိန္ဒိယပြည်သို့သွားရောက်ခဲ့ခြင်း ဖြစ်ပေသည်ဟု ဆိုက မမှားပါ။

အကြောင်းမူကား အနောက်တိုင်းလောက် အရှေ့တိုင်း ကို အထင်မကြီးစေရန် ငယ်စဉ်ကထဲက ဗြိတိသျှ အင်္ဂလိပ်များ တဖန်တည်းသွတ်သွင်းပေးထားခဲ့သော စိတ်ကြောင့်ပင် ဖြစ်လေ သည်။ သို့ရာတွင် ၄င်းစိတ်ကိုခြေမှုန်း၍ တဖြည်းဖြည်း ဗမာမှု၊ ဗမာ့အသွင်၊ ဓလေ့ထုံးစံများကို ချစ်ခင်မြတ်နိုး လာအောင်ကို ပင် စံတိနိကေတန်မှ ပြုပြင်ပေးလိုက်သဖြင့် ဆရာဇော်ဂျီ၊ ဆရာဦးဝဏ်တို့၏ စေတနာသည် ထင်ရှားခဲ့ရပေသည်။

စံတိနိကေတန်တွင် ဘန်ဂါလီ ကဗျာဆရာကြီး တဂိုး၏ အမျိုးသား တက္ကသိုလ်ကို တည်ထောင်စဉ် အခါကပင် ရှိခဲ့ပြီး သော အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှုကို ထိန်းသိမ်းရန်နှင့် ပြန်လည် ဆန်းသစ်ထုတ်ဖော်ပေးရန်ဟူသော ရည်ရွယ်ချက်ကို ယနေ့စံတိ နီကေတန်၏ အမျိုးသားတက္ကသိုလ်တွင် သက်ဆိုင်ရာ အမျိုး သားယဉ်ကျေးမှု အနုပညာရပ်များကို ပြန်လည်ဖော်ထုတ်ပေး ခြင်းအားဖြင့် မိမိအမျိုးသားကို ချစ်စိတ်လှိုင်းတံပိုးများ အပြင်း ထန်ဆုံး ထကြွလာစေပြီးလျှင် နယ်ချဲ့အားအောင်မြင်စွာ ဆန့် ကျင်နိုင်ခဲ့သည်မှာလည်း သာဓကတရပ်ပင်။

ဗမာပြည်တွင် နယ်ချဲ့ဆန့်ကျင်ရေး လှုပ်ရှားမှုတွင် မျိုးချစ် စိတ်ဓါတ်များတက်ကြွစေရန် အမျိုးသားဟန်ဖော်ထုတ်ရေးတွင် ပင်နီအင်္ကျီယောလုံချည်တို့ဖြင့် လှုံ့ဆော်ပေးခဲ့သည်။ ဝံသာနု

ခေတ်ကိုပြန်လည်၍ သတိပြန်ပြောင်းရမိလျှင် မည်မျှလှုပ်ရှား ထကြွ အောင်မြင်ခဲ့ရသည်ကို သိကြပေလိမ့်မည်။

ထို့ကြောင့်ပင်လျှင်ဗမာမှု ဗမာအသွင် ဗမာ့ဓလေ့ ထုံးစံများ ကို မပျောက်မပျက်ရအောင် ထိန်းသိမ်းကာကွယ်လျက် ဗမာ အမျိုးသား ယဉ်ကျေးမှုတစ်ရပ်ဖြစ်သော ပန်းချီအနုပညာဖြင့် မည်ကဲ့သို့လူထုသို့ တင်ပြနိုင်ခွင့်ရနိုင်မည်နည်း ဟူသောနည်းလမ်း ကိုရှာဖွေခဲ့မိလေသည်။

လူထု၏နေ့စဉ်သုံး ပစ္စည်းများ၌ထင်ရှားအောင် ( ဥပမာ- ယွန်းထည်ပေါ်မှာ အနုပညာလက်ရာများကဲ့သို့ ) လူထုနှင့်ဗမာမှု၊ ဗမာ့အသွင် ဗမာ့ဘဝဓလေ့များကို ပန်းချီဖြင့် သံယောစဉ်ငြိတွယ် အောင် သရုပ်ဖော်ပေးခြင်းသည်လည်း အနုပညာဂုဏ်မြောက် သော ပန်းချီကားချပ်များနည်းတူ လူထု၏အကျိုး၊ တိုင်းပြည် ၏တာဝန်ကို ရွက်ဆောင်နိုင်ပေလိမ့်မည်ပင် ဟုယူဆ၍ လုပ်ငန်း အားဖြင့်ကား စီပွားရေးပန်းချီလုပ်ငန်းပင် ဖြစ်လင့်ကစား မိမိ အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှု တိုးတက်ထွန်းကားရေးကို အဓိက ထား၍တချိန်က အိမ်တွင်းစက်မှု၊ လက်မှုဌာနမှ အထည်ဆေး ဆိုးပန်းရိုက်သင်တန်းတွင် အနုပညာဆရာအဖြစ် ဝင်ရောက်၍ ကိုယ်တိုင် ရေးဆွဲလုပ်ကိုင်ခဲ့ပြီးလျှင် ကျောင်းသား များအား လည်း ဗမာ့အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှုနှင့် ပန်းချီအနုပညာရပ်များ ကိုပါ သင်ကြားပြသပေးနိုင်ခွင့် ရရှိခဲ့ပေသည်။

ယခုခေတ်သည်ကား လူထုအားအစစ်နှင့်အတုကို ခွဲခြားပြသ လိုချက်ပင် ဖြစ်ပါသည်။ ကျနော်တို့ နိုင်ငံတွင် ဂျပန်ခေတ်က တည်းက စွဲလာသော အတုအယောင်များ ခေတ်စားနေသည်

တဖန်မိမိနိုင်ငံမှ ယဉ်ကျေးမှုဓလေ့ ထုံးစံ အသုံးအဆောင်အိုးခွက်မှစ၍ အဝတ်အထည်များကိုပါ သိပ်မဝတ်မစားချင်လှပါ။

ထို့အတူ အဝတ်အထည်များအပေါ်မှ အထည်ဆင်များလည်း ဗမာမှု၊ ဗမာဆန်လျှင် ဗမာလူမျိုးအများအားဖြင့် သိပ်မသုံးချင်မဝတ်ချင်ကြသည့် အချက်များပင်တည်း။

သို့ရာတွင် တဖြည်းဖြည်းနှင့်ကား ၄င်းစိတ်ဓါတ်များပျောက်ကွယ်သွားပြီးလျှင် ကျနော်တို့အထည်ရိုက်လုပ်ငန်းကလည်း မြင့်တက်လာလျှင် တိုင်းရင်းဖြစ် အထည်များကို သုံးစွဲလာကြမည်ကိုယုံကြည်ပါသည်။ လူထုကိုချည်း အပြစ်တင်လို၍မဟုတ်ပါ၊ ယခုမူကား ကျနော်တို့လုပ်ငန်းရပ်များသည်လည်း ကောင်းသောအစမျှသာ ဖြစ်သေးသည်ကိုမူ ဝန်ခံလိုပါသည်။

အတုအယောင်ကိုမူကား လူထုအား အထူးသတိ ပေးလိုပါသည်။ အစစ်ကို အမြဲလိုက်ရှာလျက် ရှိသည်မှာ ဓမ္မတာပင်၊ ဓါတုဗေဒ ဥဿဖယား စိတ်များမှာ မည်မျှပင် စိန်စစ်ကို လိုက်တုသော်လည်း စိန်စစ်ကို မမှီနိုင်သကဲ့သို့ပင် အတုသည်အစစ်နှင့်အမြဲခြားနားသကဲ့သို့ ပန်းချီ လက်ရာတွင်လည်း ထို့အတူပင်ဖြစ်၏။ ဥပမာကို ဆောင်ရသော် ဆရာဦးဗကြည်သည် ယင်းသို့ဗမာမှု ဗမာ့အသွင် ဓလေ့ ထုံးစံများကို ပန်းချီဖြင့် တင်ပြသရုပ်ဖော်ရာ၌ ရှင်းလင်း ပြတ်သား၍ လူထုစိတ်ထဲ၌ စွဲအောင်ကြိုက်အောင် ဖေါ်ပြရေးခြယ် နိုင်စွမ်း ရှိပေသည်။

လူထုက အောင်အောင် မြင်မြင် လက်ခံ နိုင်ကြသည်။ သဘောတူ ကြိုက်နှစ်သက်ခဲ့ကြသည်။ ထိုအချက်ကို စာရေးသူ

များစွာ နှစ်ခြိုက် သဘောကျလှပေသည်။ ယခင် အထည်ပုံစံ များထုတ်ရာတွင် ထိုအချက်ကိုမူတည်၍ ပုံစံများမှာ ဦးဘကြည် ၏လက်ရာကို တု၍ ရေးဆွဲခဲ့သော ပုံများပင် ဖြစ်သဖြင့် အချို့ ပုဂ္ဂိုလ်များက ဦးဘကြည် ပင် ရေးဆွဲခဲ့သည်ဟု ထင်ကြ သည်။ မှန်ပါပေသည်။ အချို့ပုံစံများမှာ တုရုံမျှမက တစ်ခါ တရံ ဦးဘကြည်၏ လက်ရာများကို ပြောင်းလွဲ ကူးချထားသော ပုံစံများဖြစ်သည်ကို မသိသူများက ချီးမွမ်းစကား လာ ရောက်ပြောကြားသည်ကို ရှက်ကိုး ရှက်ကန်းနှင့်ပင် ခံနေရဘူး သည်။ အတုနှင့်အစစ်ကို သူများ ထင်ယောင်မှား နေသည့် အချက်ကို ရှင်းပြလို၍ ဖြစ်ပေသည်။ ဤကဲ့သို့ အဖြစ်မျိုးကို အခြား အခြားသော ပန်းချီ ဆရာများလည်း တွေ့ကြုံကောင်း တွေ့ကြုံ ဘူးကြပေလိမ့်မည်။ ဝန်မခံလျှင်သာ ရှိတော့မည်သာ နောင်သတိသံဝေဂရ၍ မိမိမူပိုင် လက်ရာကို ရှာဖွေဖေါ်ထုတ်နိုင် သော အခါမှပင် ဗဂျီအောင်စိုး ဖြစ်လာ ပေတော့သည်။ ထို့ ကြောင့်ဗမာမှု၊ ဗမာ့အသွင်၊ ဗမာ့ဓလေ့ ထုံးစံများကို လေ့ လာရန်မှာ ရန်ကုန်တွင်သာနေ၍ မဖြစ်တော့ကြောင်း သိရှိလာ ပါသည်။

ထို့အတွက် ရန်ကုန်တဝိုက် ကျေးရွာများသို့၎င်း၊ အထက်အ ညာမန္တလေး၊ ညောင်ဦး၊ ပုဂံ ၊ ပခုက္ကူ အစရှိသည့် ဒေသ တဝိုက်ဆီသို့ ခရီးထွက်ရင်း လေ့လာရပါတော့သည်။ ထိုဒေသ များ၌သာ ဗမာရှိတော့သည် မဟုတ် တုံလော။ ညလုံးပေါက် ရုပ်သေးပွဲ ဇာတ်ပွဲနှင့် အငြိမ့်များပါမကျန် ရောက်၍ ဘုရားပွဲ လှေပွဲ၊ ကြက်ပွဲများကိုပါ ရောက်ရပါတော့သည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

အထက်ဗမာပြည် တခွင်၌ တွေ့ရှိ သိကျွမ်းခဲ့ရသော ဗမာ့ လက်မှုပညာ အနုပညာရှင်ကြီးများအားလည်း အမြဲတမ်းမမေ့ နိုင်အောင်ရှိတော့သည်။

ဆင်းရဲကြပါသည်။ အလွန်တရာ ဆင်းရဲပါသည်။ တဲစုတ်နဲ့ ချည်လုံချည် အနွမ်းများကို ဝတ်လျက် ရေနွေးကြမ်း သောက် လျက်သာ နေကြရသော ၄င်းပညာရှင်ကြီးများ၏ စေတနာမှာ မူကား လွန်ကဲလှပါတော့သည်။ ၄င်းတို့ထံ၌ သိလိုသမျှသော ပညာကို ဆည်းပူးလို၍ မေးမြန်းလျှင် သူတို့တတ်ကျွမ်းသလောက် ဖြင့် ဘာမဆို ရှင်းလင်းပြောဆို သင်ကြားပေးလိုက် ကြပေမည်။

သို့ရာတွင် ၄င်းတို့ ယွန်းထည်များ ပေါ်လွင် ရေးဆွဲသော ဗမာမှု၊ ဗမာ့ဟန်နှင့် ရွှေချည်ထိုး၊ ဗမာ့ လက်ရာကိုဘဲ ဖြစ်စေ သင်ကြားလိုလျှင် အချိန်အတော်ကြာမျှ သင်ကြားရမည်ဖြစ်ပြီး လျှင် များစွာ အလေ့အကျင့် ရှိဘို့ လိုပေသေးသည်။ ဖျန်း၍ ဖြီး၍ရကောင်းသည် မဟုတ်ပါ။ ၄င်းတို့တွင် မူရှိသည်။ မူကို သိဘို့ အလွန် အရေးကြီးပါသည်။ အခြား အနုပညာရပ်များ လည်း ထိုနည်းတူပင်ဖြစ်၍ မလွယ်ကူကြောင်း သိလာရပါ၍ ပုဂံမြို့ ယွန်းကျောင်းသို့ ယွန်းပန်းချီ လေ့လာ သင်ကြားရန် နိုင်ငံတော် အစိုးရက စေလွှတ်ခြင်း ခံရပါတော့သည်။

## ဗမာ့ယွန်းထည်ပန်းချီ

ယနေ့ကမ္ဘာ့ဈေးတွင် ယိုးဒယား ပိုးထည်များကဲ့သို့ မျက်နှာပန်းလှလှနှင့် လူကြိုက်များလျက်ရှိသော ဗမာ့ ယွန်းထည်များသည် နိုင်ငံတော်၏ စီးပွားရေးကို တိုးမြင့် စေသည်သာမက ဗမာ့ အနုပညာအားလည်း ထင်ရှား ပေါ်လွင်စေခဲ့ပေသည်။

ဗမာပြည်သို့ ရောက်လာသော နိုင်ငံခြား ဧည့်သည်တော်တိုင်းလိုလိုပင်၊ ဗမာ့ယွန်းထည် ပစ္စည်း တစ်ခုခုကို ဝယ်ယူသွားလေ့ရှိကြ၏။ ဗမာပြည်၏ အမှတ်တရလက်ဆောင် တစ်ခုအနေသာမက ၄င်းတို့၏ ဧည့်ခန်း ဆောင်များတွင် ဗမာ့အနုပညာလက်ရာတစ်ရပ်အနေနှင့် တရိုတသေ တစ်ခမ်းတနား ထားလေ့ရှိကြသည်ကိုလည်း နိုင်ငံခြားသားတို့၏ အိမ်သို့ အလည်အပတ်ရောက်ခဲ့ဘူးသူတိုင်းသည် တွေ့ရှိကြ ပေလိမ့်မည်။

ယွန်းထည် ပစ္စည်းများပေါ်တွင် ရိုးရာ အမျိုးသား ဗမာ့လက်ရာ အနုပညာများ ဆက်လက်တည်ရှိ နေခြင်းကြောင့် ဤမျှ လူကြိုက်များလျက် ရှိကြောင်းကို ထင်ရှားလျက် ရှိပါသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

အထူးသဖြင့် ယနေ့ အမျိုးသား ပန်းချီဟန်ကို ပြန်လည်သစ်ဆန်းလိုသော ဗမာ့ ပန်းချီဆရာများသည်လည်း ဗမာ့ပန်းချီအတွက် ဆည်းပူးလေ့လာခဲ့ကြရာတွင် ဗမာ့ယွန်းထည် ပေါ်မှာယွန်းပန်းချီများကို မေ့ပျောက်ထား၍ မရပါ။

ယွန်းထည် ပန်းချီတွင် အမျိုးသား ဟန်များသည် ဗမာ့လက်ရာ ယဉ်ကျေးမှု ဓလေ့ထုံးစံ အသွင်အပြင်များနှင့်တကွ အမျိုးသားမှု အပြည့် ပါဝင်လျက် ရှိသောကြောင့် ဗမာ့ယွန်းထည်သည် အနုပညာသမားများအတွက် အထူးဂုဏ်ယူ ထိုက်သောပညာရပ်တစ်ခုပင် ဖြစ်ပေသည်။

ယွန်းထည် ပစ္စည်းများနှင့် ပတ်သက်၍ အခြားသော တိုင်းပြည်နိုင်ငံတို့၌လည်း ယွန်းထည်လုပ်ငန်းများ ထွန်းကားလျက်ရှိသည်ကိုလည်း သိရှိထားသင့်သည်ဟု ယူဆမိ၏။

ဥပမာ ရုရှားပြည်တွင် ဆိုလျှင် ရုရှား ယွန်းထည် ပစ္စည်းများကိုတွေ့မြင်ရ၏။ ဂျပန်ပြည်တွင် ဆိုပြန်လျှင်လည်း ဂျပန်ယွန်းထည် ထွန်းကားရုံသာမက ကမ္ဘာ့ အနှံ့အပြားတွင် ကျော်ကြား၏။ ဗမာ့ ယွန်းထည်ကဲ့သို့ ၎င်းတို့တွင်လည်း ၎င်းတို့၏အမျိုးသားဟန် အမျိုးသားမှုကို ယွန်းထည် ပစ္စည်းများပေါ်တွင် တွေ့မြင်နိုင်၏။

စာရေးသူဆိုလိုသည်ကား ရုရှားယွန်းထည် ပညာရှင်တို့သည် ရုရှား အမျိုးသားဟန်ကို ထိန်းသိမ်းသကဲ့သို့ ဂျပန်ကလည်း ဂျပန်အမျိုးသားမှုကိုမပျက်၊ ဂျပန်ယွန်းထည်လက်ရာကို ကမ္ဘာ့အလည်တွင် ဝင့်ကြွားလျက်ရှိသည်ကို ပြောလိုပါသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

ဤကဲ့သို့ မိမိတို့၏ ကိုယ်ပိုင် အမျိုးသား အနုပညာ ယဉ်ကျေးမှုများကို ထိန်းသိမ်း ထားနိုင်ခဲ့ခြင်းသည် မိမိ၏အမျိုးနှင့် တိုင်းပြည်ကို ချစ်ကြောင်း မြတ်နိုးကြောင်း ပြသလေသည်။

ဤဆောင်းပါးကို ရေးရခြင်း၏ ရည်ရွယ်ချက်သည် ထိုကဲ့သို့ ဗမာ့ယွန်းထည် အနုပညာရပ်များကို တိမ်ကောမသွားစေရန်နှင့် ဗမာ့အမျိုးသား ယွန်းထည်ပညာရှင် ပုဂ္ဂိုလ်များက ထိန်းသိမ်း ထားပေးရန် မေတ္တာရပ်လို၍ပင်ဖြစ်၏။

အကြောင်းမူကား အတတ်အညာ ပုဂံ၊ ညောင်ဦးစသောမြို့များတွင် စာရေးသူ၏မိတ်ဆွေ ယွန်းအနုပညာသည်များရှိ၏။ ယနေ့အထိ ဆင်းရဲပင်ပန်းကြီးစွာဖြင့် ဗမာ့ယွန်းထည်ရိုးရာဟန်များဆက်လက်ထိန်းသိမ်း လုပ်ကိုင်လျှက်ရှိကြသော အနုပညာရှင်များဖြစ်ကြလေသည်။ ထို့ပြင် နိုင်ငံတော် အစိုးရကလည်း ပုဂံတွင် ယွန်းကျောင်းဟူ၍ ဖွင့်လှစ်ထားပြီးလျှင် (၁၉၅၃ ခုနှစ်လောက်ကဟု ထင်ပါသည်။) ဂျပန်လူမျိုး ယွန်းထည်ပညာရှင်များကို ခေါ်ယူငှားရမ်း သင်ကြားစေခဲ့ပါသည်။ မြန်မာလူမျိုး ယွန်းပညာရှင်အချို့ကိုလည်း ဂျပန်ပြည်သို့ ပညာတော်သင် စေလွှတ်ခဲ့ဘူးပါသည်။

ထို့အတွက် ပုဂံမြို့လေးတွင် ဗမာ့ယွန်းထည် အမျိုးသားမှုဖြင့် လုပ်ကိုင်စားသောက်နေကြသော ပညာရှင်များနှင့် ဂျပန်ယွန်းထည်ဆရာများထံ နည်းယူတတ်မြောက်ခဲ့သော ဂျပန်ယွန်းနည်းပညာရှင်များ ပါရှိကြသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

ဂျပန်ယွန်းနည်းပညာကို သင်ကြားတတ်မြောက်ခဲ့သောပညာရှင်၏ အစွမ်းသည်လည်း အံ့ဘွယ်ကောင်းအောင် ပြုလုပ်ပြသနိုင်ခဲ့ကြသည်။

၎င်းတို့၏ ကြိုးပန်းဆောင်ရွက်ချက်ကြောင့် ဗမာ့အမျိုးသားယွန်းပန်းချီလက်ရာများကို ဂျပန် ယွန်းပေါ်သို့ ပြောင်းလဲတင်ပြနိုင်ခဲ့ကြသည်ကို တွေ့ရလေသည်။

ဤသည်လျှင် ဝမ်းမြောက်ဘွယ်ပင်။

ဂျပန် ယွန်းနည်းကို တတ်ကျွမ်းလာသော ပညာရှင်နှင့် ဗမာ့ယွန်းနည်းကို တတ်ကျွမ်းလာသော အနုပညာရှင်တို့၏ ပူးပေါင်းလုပ်ဆောင်လိုက်ခြင်းဖြင့် ရရှိလာသော အမြတ်တစ်ခုပင်။ ဗမာ့ယွန်းထည် လုပ်ငန်းတွင်လည်း တိုးတက်လာသော တည်ထွင်မှုတရပ်ဟု ဆိုရပေလိမ့်မည်။

သို့ရာတွင် ချစ်စွာသော ဗမာ့ယွန်းထည် အနုပညာရှင်များကို စေတနာကောင်းဖြင့် ရေးသားလိုသည်မှာ၊

ဂျပန် ယွန်းထည်ပေါ်မှ ပန်းချီပုံစံများကို ဗမာ့ယွန်းထည်ပစ္စည်းများပေါ်သို့ ရောက်ရှိမလာစေရန် သတိပြုသင့်သည်ဟု ထင်မြင်ယူဆ၍ သတိပေးရပါသည်။

ဂျပန်ယွန်းပန်းချီတွင်သာမက မည်သည့် အခြားသော နိုင်ငံများမှ ပုံစံပန်းချီများကိုပါ အတုယူ၍ ပြုလုပ်ခဲ့ပါလျှင် ဗမာ့ယွန်းထည်ပျောက်၍ နိုင်ငံခြား ယွန်းထည်ဟန်သာလျှင် ရှိတော့မည်ဖြစ်ပေသည်။

ဗမာ့ယွန်းထည်ကို ကမ္ဘာက လေးစားရခြင်းသည် ဗမာ့မူ၊ ဗမာ့ဟန်ကို မြတ်နိုး၍သာ ဖြစ်သည်ကိုမူ မမေ့သင့်ပေ။

ဗဂျီစာပေ

အတုသည်၊ အစစ်မဖြစ်နိုင်၊ အစစ်လောက်မကောင်း နိုင်ဘိ သကဲ့သို့ ဗမာ့ယွန်းထည်ကို ဂျပန်ကတုလျှင် အတုသာလျှင်ဖြစ် နိုင်မည်ဖြစ်သကဲ့သို့ ဗမာကလည်း ဂျပန်ယွန်းထည်ကိုတုလျှင်လည်း ဂျပန်ယွန်းထည်ကို မမှီနိုင်ပေ။

ကမ္ဘာမှဗမာ့ယွန်းထည်အား လေးစားမှုလည်း ပျောက်ကွယ် လျှက် ဥဒေါင်းမင်းအား၊ တုမိသောကျီးသဖွယ် ကမ္ဘာ့အလယ် တွင်အရှက် အကွဲကြီးကွဲရ ပေလိမ့်မည်။

မြန်မာ့ယွန်းထည်၊ မြန်မာ့ယက်ကန်း အထည်များတွင် မြန် မာ့ စရိုက် မြန်မာ့အကြိုက်များကို ကျေးလက် အနုပညာဖြင့် မြန်မာတို့၏ ဝိဉာဉ်ပါစေခဲ့သည်။ မြန်မာ့ပန်းချီ၊ မြန်မာ့ပန်းပု နှင့်မြန်မာ့ ဗိသုကာလက်ရာတို့တွင်လည်း ဤသို့ထင်ဟပ် ပြနေ ကြောင်းတွေ့မြင်နိုင်ပါ၏။

အကြောင်းဆက်မိ၍ မြန်မာ့ ဗိသုကာ ဝိဉာဉ်အကြောင်းကို ဆွေးနွေးတင်ပြထားသော ဒေါက်တာလွင်အောင်၏ ဆောင် ပါးဖြင့်ဖြည့်စွတ် တင်ပြလိုက်ပါသည်။

မြန်မာ့ပန်းပု အကြောင်းကိုမူကား စာတအုပ် သီးခြားရေး သားလိုသဖြင့် ဤစာအုပ်တွင် ချန်လှပ်ထားခဲ့ပါသည်။

# မြန်မာ့ဗိသုကာဝိဉာဉ်

## ဒေါက်တာလွင်အောင်

နိဒါန်း ။ မြန်မာနိုင်ငံ၏ ယဉ်ကျေးမှုသမိုင်းတွင် ဗိသုကာပညာသည် များစွာထင်ရှား၏ သည့်အတွက်ပင် မြန်မာတိုင်းရင်းသားတို့မှာ ကမ္ဘာ့နိုင်ငံများ အလယ်တွင် များစွာဝင့်ထယ်နိုင်ပေသည်။ ယင်းသို့ဝင့်ကြွား ဂုဏ်ယူနိုင်ခြင်းသည် မြန်မာနိုင်ငံတဝှမ်းတွင် ရှိသော နေအိမ်၊ ဇရပ်၊ ကျောင်း၊ မဏ္ဍပ်နှင့် စေတီ စသော အဆောက်အဦးများနှင့် ပုဂံမြို့ရှိ ထောင်ပေါင်းများစွာ အုတ် အင်္ဂတေ ဗိသုကာလက်ရာ အဆောက်အဦးများ၏ အရေအတွက်တွင်၎င်း၊ အမွှမ်းအပြောက်၊ အခြယ်အသ တို့တွင်၎င်း တည်ပေသည်ဟု ဆိုငြားအံ့၊ ဤအဆိုအမိန့်သည် မပြည့်စုံသော သုံးသပ်ချက်သာ ဖြစ်လိမ့်မည်။

ဗဂျီစာပေ

ဗိသုကာလက်ရာဟူသည် ဖန်တီးလိုက်၍ ဖြစ်လာရ၏။ ဗိသုကာလက်ရာသည် သ ဘာ ဝ ဝန်း ကျင် တွင် ဖန်တီးရခြင်းဖြစ်သည်။ ထို့ကြောင့် လူတို့၏ ရုပ်လောက ဝန်းကျင်ဟူသည် "သဘာဝ ဝန်းကျင် နှင့် လူဖန်းတီးသော ဝန်းကျင်တို့ ပေါင်းစပ်ထားသော ဝန်းကျင်သာ ဖြစ်၏။ "မြေခင်း ဗိသုကာလက်ရာ" နှင့် "မြို့ခင်း ဗိသုကာလက်ရာ" တို့သည် ကျွန်ုပ်တို့၏ ရုပ်လောက ဝန်းကျင်ပင်ဖြစ်ပေသည်။ ယင်း "ရုပ်လောက ဝန်းကျင်" (ဝါ) ဗိသုကာဝန်းကျင် တစ်ခုစီတွင် အသီးသီး ကိုယ်စီကိုယ်ငှ ကိုယ်ပိုင် "ဗိသုကာ အာဝါသ" ရှိကြသည်။ ဗိသုကာ အာဝါသဟူသည် အဆောက်အဦး၊ ဥယျာဉ်၊ ပန်းခြံ ၊ ရေကန် ၊ မြေခင်း စသည်တို့ ပေါင်းစပ် ထားခြင်းကြောင့်၄င်း၊ အလင်း၊ အရောင်၊ အပူရှိန်၊ ထုသွင်များကို ပေါင်းစပ် ထားခြင်းကြောင့်၄င်း၊ ဖြစ်ပေါ် လာရသည့် ရလာဒ် ဖြစ်ပေသည်။

၁။ Natural environment

၂။ Man-made environment

၃။ Landscape Architecture

၄။ Townscape Architecture

၅။ Physical Environment

၆။ Architectural Atmosphere

"ဗိသုကာ ဝိဉာဉ်" မှာ ရုပ်ဒြပ်တို့မှ ရောင်ပြန်ဟပ် ကာပေါ်ထွက် လာသည့် အကျိုး မဟုတ်ပဲ ဗိသုကာ ဝိဉာဉ်ကို တီထွင်ဖန်တီးကြသူ ဗိသုကာနှင့် ဆောက်လုပ် ကြသူ လုပ်သားပြည်သူ တို့၏ စေတနာ၊ ဘဝခံယူ ချက်၊ အများကောင်းကျိုးအတွက် မိမိတို့ကိုယ်ကျိုးစွန့် လွှတ်မှု စသည့်စိတ်ဓါတ်၊ စရိုက် ၊ ဓလေ့ ၊ " အမြင့် မြတ်ဆုံး ဘဝခံယူချက်များ" တို့မှ ပေါက်ဖွား ထင် ဟပ် ဖော်ပြသည့် ရလာဒ်သာ ဖြစ်ပါသည်။ တစ်နည်း အားဖြင့် ဆိုရလျှင် ဗိသုကာ အာဝါသသည်၊ ရုပ်ဒြပ် များပေါ်တွင် ပေါက်ဖွားသော အခြင်းအရာ ဖြစ်ပြီး ဗိသုကာ ဝိဉာဉ်သည် ဖန်တီးသူ ပုဂ္ဂိုလ်တို့၏ နာမ်ဒြပ် (ဝါ) စိတ်ဒြပ်တို့မှ ပေါက်ဖွား လာရသော အခြင်းအရာဟု ဆိုနိုင်ပါသည်။

မြန်မာ့ ဗိသုကာဝိဉာဉ် ။ မြန်မာ လူမျိုးတို့၏ စိတ်ဓါတ်နှင့် စေတနာကို ဖော်ပြသော ဗိသုကာ အဆောက်အဦးများတွင် ခြေလျင်ခရီးသွား လမ်းများ၌ မကြာ ခဏ တွေ့ရတတ်သော သောက်ရေအိုးစင် သည်လည်း အပါ အဝင်ဟု ဆိုနိုင်ပါသည်။ ရွာလမ်းဆုံ၊ လမ်းခွဲ၌ တွေ့ရတတ်သော သာလာယံ ဇရပ်များကို နေပူ ကြဲကြဲ တောက် အောက်တွင်

---

၇။ Architectural spirli

၈။ Ideals

လျှောက်ခဲ့ရသော ခရီးသည်က မြင်လိုက်ရ ခြင်းတွက် မည်မျှ ဘဝင်ခိုက်အောင် ကျေနပ် မိပါသနည်း။ ရှေးခေတ် ဗိသုကာ လက်ရာဖြစ်စေ၊ ခေတ်သစ် ဗိသုကာလက်ရာဖြစ်စေ၊ ဗိသုကာ တို့ဖြည့်စွမ်းပေးရမည်မှာ မြင်ရသူနှင့် သုံးစွဲသူတို့အား "ကျေ နပ်မှုရစေခြင်း" သည် အဓိက အချက်အချာ ဖြစ်ပါသည်။ ဗီ တရုဗီယက် ရှင်းလင်းခဲ့သော "ခိုင်မြဲခြင်း" "လှပခြင်း" နှင့် "ကျေနပ်မှု ရရှိစေခြင်း" ဟူသော ဗိသုကာ လက်ရာတစ်ခု၌ ပါ ဝင်ရမည့် အရည်အသွေး (၃) ချက်တွင် ခိုင်မြဲမှုသည် အင်ဂျင် နီယာအတတ်နှင့် ဆိုင်သည်။ "လှပခြင်း" ဖြစ်စေရန်မှာ ဗိသု ကာ အနုပညာပိုင်း၏ ဖန်တီးချက် ဖြစ်ပါသည်။ ကျေနပ်မှုရ စေခြင်းအတွက် လူမှုရေးခံယူချက် များနှင့် သက်ဆိုင်ပေသည်။ ရေဆာနေသောသူ ရောက်ရှိမည့် ဒေသတွင် သောက်ရေအိုးစင် ကို ဆောက်ပေးထားခြင်းသည် လူမှုရေးရှုထောင့်မှ စီမံချက် ဖြစ်သည်။ ရွာစဉ်လျှောက် ခရီးလမ်းများ၌ ဇရပ်တည်ဆောက် ထားခြင်းသည်လည်း ထို့အတူပင်ဖြစ်သည်။ ယင်းအဆောက် အဦးများကို အာဏာပိုင်များ၏ ညွှန်ကြားချက် မပါဘဲ မိမိတို့ စေတနာအလျှောက် ဆောက်ထားခြင်းသာ ဖြစ်သည်ကိုလည်း နားလည်အပ်သည်။

"ကျေနပ်မှုကို" ပေးခြင်းတွင် ပထမအဆင့်မှာ "အခြေခံလို အပ်မှုကို" ဖြည့်ဆည်းပေးခြင်းမျိုးဖြစ်သည်။ ဒုတိယအဆင့်မှာ

"မျက်စိပသာဒ" ဖြစ်အောင် ဖန်တီးပေးရခြင်းမှ ရသော ကျေနပ်မှုမျိုး ဖြစ်ပါသည်။ တတိယအဆင့်မှာ မိမိဘဝ မိမိလူမျိုးနှင့် မိမိဒေသဂုဏ် တင့်မည့်အဖြစ် ၊ ဇာတိမာန် ကြွရမည့် အခြေအနေကို မြင်တွေ့လိုက်ရ၍ ကျေနပ်မိခြင်းမျိုး ဖြစ်ပါသည်။ ဗိသုကာဝိဉာဉ်သည် ကျေနပ်မှုအဆင့်တိုင်းတွင် ပါဝင်နေရပါသည်။

ဗိသုကာ လက်ရာတစ်ခု၏ ကြန်အင် လက်ရာဟန် ၊ လက္ခဏာတွင် ဝိဉာဉ်တည်နေသည်ဟု ဆိုနိုင်သော်လည်း ယင်း ဗိသုကာဝိဉာဉ်သည် အတတ်ပညာ၊ အနုပညာဖြင့် ဖော်ထုတ်နိုင်ကောင်းသည် မဟုတ်ပေ။ ဗိသုကာဝိဉာဉ်သည် လူမျိုးတစ်မျိုး၏ အကျင့်၊ စရိုက် ဓလေ့နှင့် ခံယူချက်များတွင် အခြေပြုပေသည်။ ထို့ကြောင့်မြန်မာ့ ဗိသုကာ ဝိဉာဉ်ကို စူးစမ်းလျှင် ၊ မြန်မာလူမျိုးတို့၏ အကျင့် ၊ တိုင်းရင်းသားတို့၏ စရိုက်နှင့် လူမျိုးစုတို့၏ ဓလေ့ကိုငှင်း၊ ယင်းတို့၏ ခံယူချက်နှင့် အမြင့်မြတ်ဆုံး ဘဝရည်မှန်းချက်များကိုငှင်း၊ သဘောပေါက် နားလည်ထားမှသာ ရိပ်စားမိနိုင်မည် ဖြစ်ပါသည်။

သမိုင်းနောက်ကြောင်း ပြန်လှန်စစ်ကြောလျှင် မြန်မာတို့၏ ယဉ်ကျေးမှု အမြစ်တွယ်ရာ ဘုန်းတော်ကြီး ကျောင်းတိုက်၌၊ ကျောင်း၊ ဇရပ် ၊ သိမ်၊ ဓမ္မာရုံ၊ စောင်းတန်း၊ စေတီ ၊ ပုထိုး၊ ကန်နှင့်ဥယျာဉ်၊ ပန်းမာန်သစ်ပင်များကို ပြည်သူအများက ထူထောင် လှူတန်းကြသည်မှာ ရွာနှင့်အနှံ့၊ မြို့နှင့် အပြန့်ပင် ဖြစ်ပါသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

ရှေးမြန်မာဘုရင် များသည် အတ္တကြီးမားခြင်းကို ပြသည့် အိန္ဒိယ၊ အီဂျစ် ၊ ဗမာနိုင်ငံ တို့၏ မင်းများကဲ့သို့ မိမိတို့၏ ဂူ သင်္ချိုင်း တို့ကို ခမ်းနား ကြီးကျယ်စွာ မဆောက်ခဲ့ကြပေ။ အိန္ဒိယနိုင်ငံတွင် အာဂရာမြို့၌ ထင်ရှားလှသော တပ်ဂျီမဟာလ် သည် မိဖုရားအတွက် ဂူသင်္ချိုင်း အဆောက်အအုံ ဖြစ်သည်။ ခမာနိုင်ငံမှ အန်ကောဝတ်သည်လည်း ဘုရင့်အရိုးပြာ သိုလှောင် ရာသူ၏ အတ္တဝါဒကို ဖေါ်ပြနေသည့် အဆောက်အအုံဖြစ်သည်။ အီဂျစ်နိုင်ငံမှ ကမ္ဘာကျော် ပိရမစ်များသည်လည်း မိမိတို့၏ နောက်တမလွန်ဘဝ သာယာရေးအတွက် စီမံ ဆောက်လုပ် ထားခဲ့သော ဘုရင့်ဂူသင်္ချိုင်းများသာ ဖြစ်ပေသည်။

မြန်မာ့ ဗိသုကာလက်ရာ သမိုင်းတွင် အထွန်းကားဆုံး ပုဂံ ခေတ်၌ လောဘရမက်ကြီးမားသော မင်းများရှိခဲ့ပါ၏။ အဘ ကိုသတ်၍ နန်းယူသော မင်းဆိုးများရှိခဲ့ပါ၏။ ဤမျှကြမ်းကြုတ် သောမင်းတို့သည်ပင်လျှင် အတ္တကြီးမားစွာဖြင့် မိမိတို့၏ ဂူ သင်္ချိုင်းများကို မဆောက်လုပ်ခဲ့ပါပေ။ ကျန်စစ်သားမင်းတို့ကဲ့သို့ သော မင်းကောင်းမင်းမြတ်များကမူ လိုဏ်ဂူတော်များကို အနု ပညာတိုက်၊ ယဉ်ကျေးမှုပြတိုက်သဘွယ် ဆောက်လုပ်၍ ပြည်သူ လူထုအတွင်း ပညာဗဟုသုတ ပြန့်ပွားရေးအတွက် ဖန်တည်း လှူတန်းခဲ့ပေသည်။ ထိုမင်းသာ အတ္တစွဲဝါဒလိုက်ပြီး ကြီးမား သော သင်္ချိုင်းဂူများကို အလိုရှိခဲ့ပါက တည်ဆောက်နိုင်ခဲ့ကြ

မည်သာဖြစ်၏ ယခုမူ ကျွန်ုပ်တို့ တွေ့မြင်ရသည့်အတိုင်း အလှူဒါယကာ၏ ရုပ်ထုကိုပင် မာန်လျှော့လျက် မြတ်စွာဘုရားကို ကန်တော့နေဟန်ဖြင့်သာ ထုလုပ်ထားရှိခဲ့ပေသည်။

ဗိသုကာ ဝိဉာဉ်သည် လူမျိုးတစ်မျိုး၏ ဘဝခံယူချက် ၊ ဘဝမျှော်မှန်းချက်နှင့် အမြင့်မြတ်ဆုံး ရည်မှန်းချက်များ အပေါ်တွင်တည်နေကြောင်းကို ထိုနိုင်ငံများ၏ ဗိသုကာ လက်ရာနှင့် ပုဂံဗိသုကာ လက်ရာများ နှိုင်းယှဉ်ကြည့်လျှင် ပိုမိုကွဲကွဲပြားပြား မြင်နိုင်ပေမည်။ အရှေ့တောင် အာရှတွင် ကျော်ကြားသော အန်ကော ဗိသုကာလက်ရာများကို ကြည့်လျှင် ကြီးမားခန့်ငြားလှကြောင်းကို တွေ့ရမည်။ မြန်မာ့ပုဂံခေတ် ဗိသုကာလက်ရာများနှင့် နှိုင်းယှဉ်ကြည့်လျှင် ဗိသုကာဝိဉာဉ်ခြားနားပုံကိုသိမြင်ပါလိမ့်မည်။

ခမာတို့၏မြို့တော် အန်ကောသွမ် ရှိဘာယွန် ကျောက်အဆောက်အဦးကြီးသည်၄င်း၊ အန်ကောဝတ်ကျောင်း၊ အဆောက်အဦးကြီးသည်၄င်း၊ အဆောက်အအုံ အင်ဂျင်နီယာ အတတ်ရှုထောင့်မှကြည့်လျှင် ချီးမွမ်းဘွယ်ဖြစ်သည်။ တထုံးလျှင်တန် (၂၀) နီးပါးလေးလံသော ကျောက်တုံးကြီးပေါင်း များစွာကိုပေ (၂၀၀) ခန့် အမြင့်သို့ တင်ထားနိုင်သည့် အချက်တစ်ခုတည်း ကပင် မြန်မာပုဂံခေတ်က အင်ဂျင်နီယာတို့ထက် ခမာတို့က "အင်ဂျင်နီယာမဏ္ဍနစ်" စွမ်းရည် သာကြောင်း သိနိုင်

သည်။ သို့သော် ဗိသုကာ လက်ရာတွင် မြန်မာတို့၏ ဖော်ထုတ် ဆောက်လုပ်ထားချက်၌ အများပြည်သူ ချဉ်းကပ်ဝင်ရောက်လာ စေလိုသော ဖိတ်ခေါ်ဟန်ပါရှိသည်။ အင်ကောခေတ်ခမာဗိသု ကာလက်ရာတွင်မူ အများပြည်သူတို့က မင်းတို့အား ကြောက် ရွံ့ခန့်ငြားလာအောင် ဖိနှိပ်ကွပ်ကဲလိုသော လက်ရာဟန်ပါရှိနေ ပေသည်။ ဤအချင်းအရာသည်ပင် တစ်စိတ်တစ်ပိုင်းဖြစ်သော ဗိသုကာဝိဉာဉ်ခြားနားချက် ဖြစ်ပါသည်။

ပုဂံသမိုင်းကို ပြန်လှန်စစ်ကြောလျှင် ပုဂံမင်းတို့သည်၊ ပြည်သူတို့ ၏စာရေး၊ ဝတ်ရေး၊ နေထိုင်ရေးတို့ကို ဖြည့်တင်းပေးသည်သာ မက ပြည်သူတို့၏ ဗဟုသုတ၊ ဘဝခံယူချက်၊ ဘဝ၏မျှော်မှန်းချက် တို့ကိုပါ ကျယ်ပြန့်ကောင်းမွန်လာအောင် လုပ်ဆောင် ပေးခဲ့ကြ သည်ကိုငှင်း၊ ပြည်သူတို့၏ ယဉ်ကျေးမှုဘဝကို မြှင့်တင်ပေးရန် ကြိုးပမ်းခဲ့ကြသည်ကိုငှင်း၊ တွေ့မြင်ရပေမည်။ ထိုအချက်ကို စာပေ တွင်သာမက ဗိသုကာလက်ရာတွင် ထင်ဟပ်ပေါ်လွင်နေပေသည်။ ဗုဒ္ဓဝင်၊ ဇာတ်တော်ကြီးဆယ်ဘွဲ့၊ ၅၅၀ နိပါတ်တော်လာ ဇာတ် ကွက်များကို စေတီပုထိုးများ၌ လူမြင်လောက်သော နေရာတွင် အုတ်ခွက်၊ စဉ့်ကွင်းများဖြင့် ရုပ်ပြပညာပေးရန် ဖန်တီးထားပုံကို ထောက်ရှုနိုင်ပါသည်။

အီဂျစ်ပြည်တွင် သချိုင်းပိရမစ်ကြီး ဆောက်စဉ်က ပြည်သူ့ လုပ်အားကို အတင်းအကြပ်ယူ၍ သုံးစွဲခဲ့၏။ အန်ကောပိသုကာ အဆောက်အအုံဆောက်လုပ်စဉ်က ဇေယျဝါယမါန်မင်းတို့သည် ပြည်သူ့ လုပ်အားကို အမွေရယူ၍ ဆောက်လုပ်ခဲ့၏။ ပုဂံမင်း

များသည်ထိုသို့ပြည်သူလုပ်အားကို မတရားမယူခဲ့ပေ၊ ယင်းသို့မယူခဲ့ကြောင်းကို ပန်းရံ၊ ပန်းချီ ၊ ဗိသုကာတို့အား အခကြေးငွေ မည်၍မည်မျှ ပေးခဲ့ကြောင်းကို မှတ်တမ်း ကျောက်စာများတွင် တွေ့နိုင်ပါသည်။ မြန်မာမင်းတို့က ပြည်သူထံမှ လုပ်အားကိုရယူသည့်တိုင် ဘုရားဖြစ်မြောက်ရေးတွင် အလှူဒါယကာ၊ ဒါယကာမ အဖြစ်ဖြင့် ကုသိုလ် ပါဝင်လိုသော ပြည်သူတို့အား စေတနာများဖြင့် ထထကြွကြွ ပါဝင် ဆောင်ရွက်ခဲ့ကြကြောင်းကို သိနိုင်သည်။ ယင်းအချက်ကို အလွန့်အလွန် ကြီးမားသော သဗ္ဗညုလှိုဏ်ဂူပုထိုးကြီးကိုပင် တစ်နှစ်တာခန့် ကာလအတွင်းပင် အပြီး ဆောက်လုပ်ခဲ့ခြင်းက ထင်ရှားစွာပြနေသည်။ ပြည်သူတို့၏ဆန္ဒ ကြည်ဖြူမှုအပြည့်အဝရ၍ သာလျှင် ဤမျှလျင်မြန်စွာ ပြီးစီး နိုင်ခြင်း ဖြစ်ပေသည်။ ဝက်ကြေဝတ်ကုန်သဘောမျှဖြင့်၄င်း၊ အာဏာကိုကြောက်ရွံ့၍ လုပ်ကိုင်ကြရုံမျှဖြင့်၄င်း၊ ဤမျှစောလျှင်စွာ မပြီးပြတ်ရာပေ။

ထောင်ပေါင်း များစွာသော စေတီပုထိုးတို့သည် ပုဂံခေတ်မြန်မာတို့၏ စေတနာ၊ သူတို့၏ဘဝခံယူချက်ကို ဖေါ်ပြနေသည်။ သူတို့စုဆောင်းလိုကြသည်မှာ ဥစ္စာခနေထက် မြင့်မြတ်သည့်ကုသိုလ်ကောင်းမှု များသာလျှင် ဖြစ်ကြောင်းကို ပြနေပေသည်။ အင်းဝနှင့်ကုန်းဘောင်ခေတ် မြန်မာ ဘုန်းတော်ကြီးကျောင်းများတွင် ကျွန်းဝါရောင်၊ ဟင်္သာပြဒါး၊ ထုံးဖြူ သစ်စေး၊ ရွှေဇဝါ၊ ရွှေပိန်းတို့ဖြင့် ခြယ်သ၍ ပိသုကာ အာဝါသကို ဖန်တီး ကြ၏။ လေပြေတိုက်လျင် တချွင်ချွင် မြည်သော ၊ ရွှေ ၊ ငွေ ၊ ခေါင်းလောင်းများကို တုရင်ထိပ်မှ ထီးငယ်များတွင် ၄င်း ၊

ပြဿဒ် အထွက် တုပိကာရှိ ထီးတော်ကြီးတွင်ငှင်း ကျောင်း ပရဝုဏ် အတွင်းရှိ စေတီတော် ထီးတွင်ငှင်း၊ ဆွဲလွဲများ ချိတ်၍ မြည်စေသည်။ အမှုအတမ်း ဝေပြီးလျှင် သတ္တဝါ အများအား စေတနာ ထားလျှက် ကြားကြားသမျှ သာဓုခေါ် နိုင်ကြရန် ထိုးနှက်တီးခတ်ရသော စေတီတော် ခြေရင်းရှိ ကြေးခေါင်း လောင်းကြီးများသည် ဗိသုကာဝန်းကျင်အတွက် အရေးပါကြ ပါသည်။ အလှူဒါယကာတို့၏ စေတနာ တိုးပွား စေတတ်သော ကြေးစည်သံ ၊ ကြေးမောင်းသံ၊ တို့သည် ဗိသုကာ အာဝါသအ ဖြစ်ပါဝင် ပေါင်းစပ်၍ နေကြပေသည်၊ ပုဂံခေတ် ကောင်းစား စဉ်က "ညိုးညိုးညံညံ ပုဂံဆော် သည့်မောင်း" ဟူ၍ ပြောဆိုခဲ့ ကြကြောင်း လေ့လာ မှတ်သားခဲ့ရသည်၊ ဗိသုကာ အာဝါသ တွင်၊ ရနံ့ မွေးကြိုင်သော ပန်းမာန်တို့၏ စွမ်းအင်းကိုလည်း ထည့် သွင်းလျှက် စီမံရာထားတတ်ကြောင်းကိုမူ၊ ပုပ္ပါရုံကျောင်း၊ သာ ဝန်ကျောင်း၊ နာဂဝန်ကျောင်း၊ ဝေဠုဝန်ကျောင်း၊ ဟူသော ကျောင်းတော်တို့၏၊ အမည်များအား ထောက်ရှုရုံမျှဖြင့် သိနိုင် သည်။ ထိုနောက် ဗိသုကာလက်ရာ၊ ဗိသုကာ အာဝါသများကို ဖန်တီးရာတွင် ထုသွင်း၊ ဟင်းလင်း၊ အရောင်အဆင်း ၊ အနံ့၊အသံ တို့ရောစပ်၍ ဖွဲ့စည်း ပေးတတ်ကြောင်း နားလည် နိုင်ပါသည်။

အထက်ဖော်ပြပါ လွယ်ကူစွာ ထိတွေ့မြင်သိလျက် အာရုံ ခံစားနိုင်ခြင်းအပြင် ဗိသုကာ လက်ရာ၌ ဓမ္မအာရုံဖြင့် သာထိ တွေ့ခံစားနိုင်သော အခြင်းအရာများ ရှိပါသေးသည်။ ယေဘူ ယျအားဖြင့် ဗိသုကာ ဟင်းလင်းခွင်ကို မျက်စေ့နှင့် မြင်တွေ့သိ

နိုင်၏။ ကိုယ်လှုပ်ရှားမှုဖြင့် သိနိုင်၏။ စင်စစ်ယင်းကို ဓမ္မအာရုံဖြင့် ၊ သိခြင်းမှသာ အပြည့်အဝသိမြင်ခြင်းမည်ပေသည်။ ဗိသုကာဝိညာဉ်သည် ဗိသုကာဟင်းလင်းခွင်၌ ရှိနေသော ၊ ကျယ်ဝန်းခြင်း အလင်းအမှောင်ရှိခြင်း၊ အရောင်အသွေးရှိခြင်း၊ အအေးအပူရှိခြင်း အဆင်းအနံ့ရှိခြင်းနှင့် ၊ အသံဗလံ ရှိခြင်းတို့ ပေါင်းစပ်ရောယှက်ပြီးမှ ထုတ်ပေးသည့် ရလာဒ်ကို ဗိသုကာ ဝိညာဉ်ဟူ၍ ဆိုနိုင်သည်။

ဟင်းလင်းပြင် သက်သက်၌ မည်သို့မျှ အရည်အသွေး မပါရှိချေ။ ဟင်းလင်းတည်ရာ ထုသွင်းများ အလိုကျသာ ဖြစ်ရသည်။ ဖန်ခွက်နှင့် ရေတို့၏ ဥပမာကို ဆောင်ရလျှင် ရေနှင့်တူသောဟင်းလင်းခွင် အကျယ်အဝန်းကို ဖန်ခွက်၏ ပမာဏ ကြီးခြင်း၊ ကျယ်ခြင်း၊ နိမ့်ခြင်း၊ မြင့်ခြင်း၊ တို့က သတ်မှတ်သည်။ ယင်း ဖန်ခွက်တွင်းကရေသည် ကြည် လင်သည်။ နောက်ကျိသည် ဟူသော အခြင်းအရာကို ဖန်ခွက်သို့ ကျရောက်သော အလင်းရောင်အနည်းအများက ဖေါ်ပြနိုင်သည်။ ဟင်းလင်းခွင်၌လည်း ထို့အတူပင် ဖေါ်ပြနိုင်၏။ အကယ်၍ ယင်းဖန်ခွက်သည် အစိမ်းရောင် ၊ အပြာရောင် အဝါရောင်၊ အနီရောင်၊ စသည့်၊ တစ်ခုခုဖြစ်ပါက အတွင်းရှိရေသည် ဖန်ခွက်၏ အရောင်ကိုလိုက်၍ အရောင်အမျိုးမျိုး မြင်ရပေမည်။ ဟင်းလင်းခွက်ကိုလည်း ထိုနည်းအတူ အရောင်ဆိုးပေး၍ရပါသည်။ ဖန်ခွက်အတွင်းရှိ ရေ၏အပူရှိန်သည် ဖန်ခွက်၏ အပူရှိန်ပင်ဖြစ်သည်ဟု ယူဆနိုင်သည်။ ဟင်းလင်းခွက်တွင်လဲထို့ အတူပူခြင်း၊ အေးခြင်း၊ ဖြစ်စေနိုင်သည်။ ဤနည်းဖြင့် အရွယ်ပမာဏ

အလင်းအမှောင် အရောင်အသွေး ၊ အအေး အပူ ၊ တို့သည် ဟင်းလင်းခွင်၌ ရှိမြဲဖြစ်၏။ ယင်းသို့ ဖြစ်သည်မှာ ဖန်ခွက်နှင့်တူ သောထုထည် တည်နိုင်ရန် မျက်နှာပြင်များပမာဏ၊ အလင်းရရှိ မှုအသွေး အရောင်တို့ကြောင့်ဖြစ်ရပေသည်။ ပါဝင်ရောနှောနေ သော အခြေခံဒြပ်တို့ ရောနှောပုံ အချိုးအဆကို လိုက်၍ခြားနား လျက် ထွက်လာသော ရလာဒ်သည် ယင်းဟင်းလင်းခွင်၏ကိုယ် ပိုင်အရည်အသွေး ဖြစ်ပေသည်။ ယင်းကိုယ်ပိုင် အရည်အသွေး သည် တီထွင်ဖန်တီးသူ ဗိသုကာ၏ အရည်အခြင်းကို လိုက်၍ကွဲ ပြားပေသည်။

ဗိသုကာဝိဇ္ဇာသည် အတွင်းဟင်းလင်းခွင်၌၄င်း၊ အပြင်ထု ထည်၌၄င်း ဟင်းလင်းနှင့် ထုထည်ပေါင်းစပ်ခြင်းကြောင့်ဖြစ်ပေါ် လာသော ရလာဒ်၌၄င်း တည်သည်ဟု ဆိုနိုင်ပါသည်။ သို့သော် ဗိသုကာဝိဇ္ဇာသည် ဖန်တီးလိုက်သော အဆောက်အအုံ ဆောက် လုပ်သူ ဗိသုကာ နှင့်ပိုင်ရှင် အပါအဝင် မြန်မာလူမျိုးတမျိုး၏ စိတ်ဓါတ်၊ ဓလေ့စရိုက်နှင့် အမြင့်မြတ်ဆုံး ဘဝရည်မှန်းချက် များနှင့်အညီ ပေါ်ပေါက်သည် ဟူ၍လည်း ဆိုနိုင်သည်။

မြန်မာ တိုင်းရင်းသားတို့သည် ကုံလုံကြွယ်ဝလေအောင် စု ဆောင်းကြပါ၏။ ဓနဉစ္စာကို စုဆောင်းရုံမျှမက ကုသိုလ်အထု အထည်များကိုလည်း စုဆောင်းကြသေးသည်။ ယနေ့တိုးတက်ဖွံ့ ဖြိုးလှပါသည်ဆိုသော နိုင်ငံကြီးများ၌ မီလျံနာ ပုဂ္ဂိုလ်ကြီးတို့ သည်ပိုလျှံသော ဓနဉစ္စာကို လှူတန်းသည့်သဘောဖြင့် ဖိုဒ်ဖောင် ဒေးရှင်း၊ အထောက်အပံ့များ နိုဗယ်ဆုများ ပေးကမ်းစွန့်ကြ၏။

သို့သော် နာမည်ကဗွည်း ထိုးနေခြင်းကပင် အတ္တအကျိုး ထင်ပေါ်လိုမှုအတွက် စွန့်ကြဲခြင်းတမျိုးဖြစ်ကြောင်း၊ သိသာသည်။ ထိုကဲ့သို့ ထူးခြားသော လုပ်ငန်းမျိုးတို့သည်ပင် အနောက်ယဉ်ကျေးမှုထွန်းကားရာ စက်မှုနိုင်ငံကြီးများရှိ ပြည်သူတရပ်လုံး၏ လုပ်ရပ်လည်း မဟုတ်သေးပါပေ။

---

**ဗဂျီစာပေ**

## နိဂုံး

ဗိသုကာဝန်းကျင်သည်ကာလ၊ ဒေသ၊ ပရောဂ အကြောင်းများဖြင့် ပေါ်ပေါက်ရသော အမျိုးဖြစ်သည်။ ဗိသုကာ ဝန်းကျင်သည်ရုပ်လောကဝန်းကျင် ဖြစ်ပါသည်။ ဗိသုကာအာဝါသသည် ယင်းဗိသုကာဝန်းကျင်မှ ပေးလိုက်သည့် အရိပ်၊ အရှိန်အစော်ဖြစ်၍ ဗိသုကာဝန်းကျင်ကို ပကတိ သဘာဝဝန်းကျင်နှင့် ရောစပ်လျက် လူသားအတွက် အကောင်းဆုံး ဖန်တီး ပေးကြ ရသည်။ ယင်း ဗိသုကာအာဝါသတွင် ဗိသုကာဝိဉာဉ် လျှပ်ရှားနေရသည်။

ဗိသုကာ ဝိဉာဉ်သည် လူတမျိုး၏ စီးပွားရေးစနစ်၊ လူမှုရေးစနစ်၊ နိုင်ငံရေးစနစ်နှင့် လူထု၏ ဘဝခံယူချက်ပေါ်တွင် ရှင်သန်ပေါက်ပွားနေပေသည်။ အနာဂတ် မြန်မာနိုင်ငံ၏ ဗိသုကာဝိဉာဉ်သည် ယနေ့မြန်မာ လူမျိုးတို့၏ စီးပွား လူမှု နိုင်ငံရေး စနစ်ပေါ်တွင် အခြေခံ၍ ပြောင်းလဲပါလိမ့်မည်။ ယနေ့ လျှပ်ရှားနေသော မြန်မာဗိသုကာ များသည် မိမိတို့လူမျိုး၏ အတိတ်မှ ကောင်း

သော အနှစ်သာရများ၊ မျက်မှောက်ခေတ်၏ တိုးတက်နေသော လူမှုဘဝ ပြောင်းလဲနေသော ဖြစ်စဉ်များကို နားမလည် သဘောမပေါက်ခဲ့လျှင် မြတ်နိုးဘွယ်ကောင်းသော မြန်မာ့ ဗိသုကာ ဝိဉာဉ်သည် အနာဂတ် ကာလတွင် ချုပ်ငြိမ်းသွားနိုင်ပါသည်။

ယင်းကဲ့သို့ မလိုလား အပ်သော အနာဂတ်ဗိသုကာ အခြေအနေမျိုးသို့ မကျရောက်ရလေအောင် ကျွန်ုပ်တို့ မြန်မာဗိသုကာ လူငယ်များသည် စစ်မှန်သော မြန်မာ ဗိသုကာ ဝိဉာဉ်ကို မြင်အောင်ရှုတတ်အောင် ကြိုးစားရပေမည်။

မြင်ပြီးမှသာ နောက်တစ်ဆင့် ဖန်တီးနိုင်မည် ဖြစ်ပေရာ၊ မြန်မာ ဗိသုကာ အစစ်ဖြစ်ရန် များစွာ ကြိုးပမ်းကြရပေဦးမည်။

## ပြန်လည် ဆန်းသစ်လာသော အိန္ဒိယပန်းချီ

တိုင်းပြည်အသီးသီးနှင့် လူမျိုးတိုင်းတွင် မိမိတို့၏ သက်ဆိုင်ရာ ယဉ်ကျေးမှု ဓလေ့ထုံးစံ အနုပညာ စသည်တို့ ရှိစမြဲ ဖြစ်လေသည်။ မိမိလူမျိုး၏ ယဉ်ကျေးမှု အနုပညာရပ်များပေါ်သို့ အခြားလူမျိုးတစ်မျိုး၏ အာဏာ ယဉ်ကျေးမှု စသည်တို့ လွှမ်းမိုးလာမည်ကို မည်သည့်လူမျိုးမျှ မခံရပ်နိုင်ပေ။

မိမိတို့ အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှု အနုပညာ စသည်တို့ မတိမ်ကော မပပျောက်စေရန် အမျိုးသားတာဝန် တစ်ရပ်အနေနှင့် ထိန်းသိမ်းရမည် ဖြစ်ပေသည်။

ဗမာပြည်တွင် အချို့က ရှေးဗမာ့ယဉ်ကျေးမှု အနုပညာရပ်များနှင့် ဗမာ့ အမျိုးသားပန်းချီဟု ဆိုလျှင်ပင် ခေတ်မမှီတော့ဘူး။ (အောက်) သွားပြီဟု ဝေဖန်ကြသည်။ ဗမာ့ပန်းချီစစ်စစ် မရှိပါဘူး၊ ဘယ်မှာလဲ ပြစမ်းပါ၊ စသည်ဖြင့် သရော်ကြသည်။ စာရေးသူကား ဗမာ အမျိုးသားပန်းချီ ပြန်လည်ဆန်း

သစ်ရေးကို ကြိုးပမ်းနေသောသူတဦး မဟုတ်သော်လည်း မိမိအမျိုးသား ပန်းချီဟန်သစ်ကိုမူ များစွာ လိုလားပေသည့်။ ဗမာ့အမျိုးသားပန်းချီ ပြန်လည် ဆန်းသစ်ရေးနှင့် ပတ်သက်၍ လွန်ခဲ့သည်နှစ် ၂၀ ခန့်ကမူ အတော်ကလေးပင် လှုပ်လှုပ်ရှားရှား ရေးကြ သားကြသည်ကို စာနယ်ဇင်းများတွင် တွေ့လိုက်ရပေသည်။ သို့ရာတွင် ယနေ့ကား လှုပ်ရှားမှု နည်းပါးနေသည်။

ထို့ကြောင့် ဗမာ့ရိုးရာဟန်များ ပြန်လည် ဆန်းသစ်ရေးအတွက် အထောက်အပံ့ ရရှိနိုင်ရန် မိမိတို့၏ အမျိုးသား ယဉ်ကျေးမှု အနုပညာ ရပ်များနှင့် ရှေးဟောင်း ပန်းချီ ၊ ပန်းပု၊ ပန်းတော့၊ ပန်းတမော့များကို စနစ်တကျ ပြန်လည် လေ့လာ၍ ဆွေးနွေးမှုများ ပြုလုပ်ရန် လိုအပ်လျက် ရှိပေသည်။

ထို့ပြင် ဘ၀ ယဉ်ကျေးမှု နီးနွယ်ရာဖြစ်သော အရှေ့အာရှနိုင်ငံများမှ ပန်းချီ အနုပညာရပ်များကိုလည်း ဂဃနဏ လေ့လာဆည်းပူးသင့်လှပေသည်။

အိန္ဒိယပြည် ယဉ်ကျေးမှုစနစ်သည် ဗမာပြည်သို့ အများဆုံး ဝင်ရောက်လျှက် ရှိသည်ကို ရှေးဦး ပုဂံပြည်ဘုရား လိုဏ်ဂူများ အတွင်းမှ နံရံဆေးရေးကားများကို ထောက်ရှု သိသာနိုင်ပေသည်။

ထို့အတွက် အိန္ဒိယပန်းချီ ပြန်လည်ဆန်းသစ်လာပုံကိုလေ့လာခြင်းအားဖြင့် ဗမာ့ပန်းချီပြန်လည် ဆန်းသစ်ရေးတွင် များစွာအကျိုးကျေးဇူး ဖြစ်နိုင်ပေသည်။

အိန္ဒိယပန်းချီ ပြန်လည်ဆန်းသစ်ခဲ့သည့် ရာဇဝင်ကို ကြည့်လျှင် လွန်ခဲ့သော နှစ်ငါးဆယ်ကျော်မျှလောက်က စခဲ့သည်ဟု ဆို

ရပေမည်။ အိန္ဒိယပြည်တွင်လည်း ဗမာပြည်မှာကဲ့သို့ နယ်ချဲ့ဗြိတိသျှတို့၏ အနောက်တိုင်း ယဉ်ကျေးမှုများ တစ်စထက်တစ်စ လွှမ်းမိုးလာခဲ့သည့် အချိန်မှစ၍ ရှေးလွန်ခဲ့သော ခရစ်တော် မဖွားမီ ပထမရာစုမှ အေဒီ ၇ ရာစုအတွင်း ဗုဒ္ဓသာသနာတော် ထွန်းကား စဉ် ဗုဒ္ဓဘာသာ ရဟန်းတော်များ ရေးဆွဲ သွားခဲ့သော အာဂျန်တာ လိုဏ်ဂူများ အတွင်းမှ နံရံဆေးရေး ကားများနှင့် တကွ မဟာမေဒင်တို့၏ မဂိုလ် ပန်းချီကားများ၊ ဟိန္ဒူလူမျိုးတို့၏ ရာဂျပွတ် ပန်းချီကားများ စသည့် အိန္ဒိယပန်းချီမှာ နှစ်ပေါင်း အတော်အတန်ကြာမျှ တိမ်မြုပ်ခဲ့ရပေသည်။ သို့ရာတွင် အန္ဒိယပြည်၌ နယ်ချဲ့အင်္ဂလိပ် ဆန့်ကျင်ရေး အမျိုးသားစိတ်ဓါတ်များ လှိုင်းတံပိုး ထကြွလာသည့် အချိန်တွင် အိန္ဒိယ ပန်းချီ ပြန်လည်ဆန်းသစ်ရေး လုပ်ငန်းသည်လည်း စတင်လှုပ်ရှား လာပေတော့သည်။

ထိုအချိန်တွင် ဘန်ဂါလီ ကဗျာဆရာကြီး ဒေါက်တာ ရာဘင် ဒြာနတ်တဂိုးသည်လည်း ကမာအရပ်ရပ်သို့ လှည့်လည် ပြန်ရောက် လာပြီးသည့်နောက် ၄င်း၏မြေးများရှိသော ဆန်တန်ကေတန်အရပ်တွင် ဝိဟာရဘာရတီ အမျိုးသား တက္ကသိုလ်ကို တည်ထောင်လေသည်။ ၄င်း၏ ဆွေမျိုးသားချင်းများထဲမှ ပန်းချီဆရာကြီး တစ်ဦးဖြစ်သူ ဒေါက်တာ အာဘင်ဒြာနတ်တဂိုး သည်လည်း ကာလကတ္တားအစိုးရ ပန်းချီ ကျောင်းအုပ်ကြီးဖြစ်သူ အင်္ဂလိပ်လူမျိုး အီဘားဟာဘယ်လ်၏ အကြံပေးချက် အတိုင်း ၄င်းတတ်သိနားလည်ပြီးသော အနောက်တိုင်း ပန်းချီရေးနည်း

စံနစ်ကို အာရုံမစိုက်တော့ဘဲ အိန္ဒိယပန်းချီ ပြန်လည်ဆန်းသစ်ရေးကို အားထုတ်ကြိုးပမ်းလေတော့သည်။

ရှေးဟောင်း အာဂျန်လိုဏ်ဂူအတွင်းမှ နံရံဆေးရေး ကားများကိုငှင်း၊ တိမ်မြုပ်နေသော ဟိန္ဒူရာရှပွတ် ၊ မဟာဗေဒင်ပန်းချီကားများကိုပါ ပြန်လည်ရှာဖွေ လေ့လာသင်ကြား လေတော့သည်။ ဤတွင်မှ ရှေးအိန္ဒိယ အမျိုးသားပန်းချီ၏ နက်နဲသိမ်မွေ့သော အတွေးအခေါ်များနှင့်တကွ ရေးဆွဲပုံနည်းစံနစ်များကိုပါ တွေ့မြင်ရရှိ လာပေတော့သည်။ ထိုမျှသာမကဘဲ အထက်ဖော်ပြပြီး သကဲ့သို့ အရှေ့အာရှတိုင်း တရုတ် ၊ ဂျပန် ၊ တိဘက်စသည့်နိုင်ငံများမှ ပန်းချီရေးနည်း အရပ်ရပ်တို့ကို ဆည်းပူး သင်ကြားပြီးသည့်နောက် မလိုအပ်သည်ကို ပယ်၍လိုအပ်သည့်အချက်များကို ကောက်နှုတ် ရွေးချယ်ပြီးလျှင် အိန္ဒိယပန်းပု စသည် ပညာရပ်များနှင့် ပေါင်းစပ်၍ ယနေ့ အိန္ဒိယပန်းချီကို ဖော်ထုတ်ခဲ့လေသည်။

အိန္ဒိယ အမျိုးသားပန်းချီသည် အိန္ဒိယပြည်၏ ဝိညာဉ်၊ အိန္ဒိယပန်းချီအရေးသည် အိန္ဒိယ အမျိုးသား အရေးဟူသော နှလုံးသွင်းမှုဖြင့် တစ်မျိုးသားလုံး သက်ဆိုင်ရာ ဌာနအသီးသီး တို့မှ ပုဂ္ဂိုလ်အသီးသီးတို့ပါ ဝိုင်းဝန်းကူညီ ကြိုးပမ်းဆောင်ရွက် ခဲ့ကြသဖြင့်သာ ဤမျှကမ္ဘာက အိန္ဒိယပန်းချီကားအား ရှိသေလေးစားရသောအဆင့်သို့ ရောက်ရှိခဲ့ခြင်း ဖြစ်ပေသည်။ ထိုသို့ ကြိုးပမ်းရာ၌ ဘုံဘေအစိုးရ ပန်းချီကျောင်းသား အချို့အား အိန္ဒိယအစိုးရကလည်း အထောက်အပံ့ ကြေးငွေများကိုပေးကာ ၁၀ နှစ်တာမျှ ကြာအောင် အာဂျန်တာ လိုဏ်ဂူအတွင်းမှ ရှေးဟောင်း

နံရံဆေးရေး ကားများကို လေ့လာကူးဆွဲ စေရုံသာမက ကျောက်စာဌာနမှလည်း ရောင်စုံဓါတ်ပုံများနှင့် ရုပ်ရှင်ကား များရိုက်ကူးထားလေသည်။

ယနေ့ အိန္ဒိယပန်းချီသည် အိန္ဒိယပြည် တစ်ပြည်လုံးတွင်ပြန့်နှံ့ ထွန်းကားလျက် ရှိရုံသာမကဘဲ အနောက်ဥရောပ၊ အမေရိကန် စသည့် တိုင်းနိုင်ငံကြီးများနှင့်တကွ အရှေ့အာရှ နိုင်ငံအသီးသီး တို့တွင် အိန္ဒိယအမျိုးသား ပန်းချီပြပွဲကြီးများကို ကျင်းပပြုလုပ် ပြီးစီးခဲ့လေပြီ။ အိန္ဒိယ ပန်းချီသမိုင်းသစ်တွင် ကမ္ဘာကပါ အသိ အမှတ်ပြုရသည့် ပန်းချီကျော်ကြီး တစ်ဦးကား -

ဂျာမနီရှိုင်းနှင့် ဒေါက်တာနန္ဒလာဘိုစ်ဆိုသည့် ပုဂ္ဂိုလ်ကြီးသည် ကားအာဘင်ဒြာနတ်တဂိုး၏ တပည့်ရင်းချာဖြစ်၏ စာရေးသူတို့ ၏ အိန္ဒိယပန်းချီသင်ကျောင်းတွင် အကြီးအကဲ ပုဂ္ဂိုလ်ကြီးတစ်ဦး ဖြစ်ခဲ့ရုံသာမကဘဲ ယနေ့အိန္ဒိယ အမျိုးသားပန်းချီကို ရှေ့တန်းမှ ခေါင်းဆောင်ခဲ့သည့် ပုဂ္ဂိုလ်ကြီးလဲဖြစ်ခဲ့ပေသည်။

အိန္ဒိယပန်းချီ ရာဇဝင်တွင်လည်း ထိပ်တန်းပန်းချီဆရာကြီး တစ်ဦးလည်းဖြစ်သဖြင့် ပြည်သူအများကလည်း ကြည်ညိုလေး စားခြင်းခံရသော ပုဂ္ဂိုလ်ကြီးဖြစ်လေသည်။ အာဘင်ဒြာနတ်တဂိုး နှင့် နန္ဒာလာဘိုစ်တို့ - ၂ဦးစလုံးမှာ ကွယ်လွန်အနိစ္စ ရောက်ခဲ့လေပြီ ၎င်းတို့၏နေရာတွင် ယနေ့အိန္ဒိယလူငယ် ပန်းချီဆရာများက အိန္ဒိယပန်းချီအား နေရာယူ ခေါင်းဆောင်လျှက် ရှိသည်ကိုအား တက်ဖွယ်ရာ တွေ့ရလေသည်။

စာရေးသူ ချစ်မြတ်နိုးသော ဂျာမနီရှိုင်းဆိုသည့် ပန်းချီ ဆရာကြီး၏ ပန်းချီကားများမှာ မြင်ရသည့် လူတိုင်း၏ စိတ်

နှစ်လုံးကို တုန်လှုပ်စေသည်သာမက အံ့ဩချီးကျူး၍မဆုံး ရှိရသည်။ ဆရာကြီးသည် အိန္ဒိယ အမျိုးသားပန်းချီအား အမျိုးသားဟန်မပျက်စေရဘဲ အိန္ဒိယအမျိုးသားပန်းချီဟန်သစ် (ဝါ) ခေတ်သစ်ပန်းချီနည်း (Modern Art) ဖြင့် ရေးဆွဲဖေါ်ပြလေ့ရှိပေသည်။ ၎င်းသည် အမျိုးသားပန်းချီ ရေးဆွဲနည်းကို အာဘင်နစ်ဒြာနတ်တဂိုးနှင့် နန္ဒာလာဘိုစ်တို့ကဲ့သို့ ကောင်းမွန်စွာ ရေးဆွဲနိုင်သောသူပင် ဖြစ်ကြောင်းကို သူ၏ရှေ့ဦးပိုင်းပန်းချီကားများကို လေ့လာခြင်းဖြင့် သိသာလှသည်။

ဆရာကြီးသည် နောက်ပိုင်း၌ ကျေးလက် တောရွာ များမှ ကျေးလက် အရပ်သားများ ဘဝ သရုပ်ဖော် ကားများကို၎င်း ကျေးလက်အရပ်သား ပန်းချီပန်းပု နည်းများ (FOLK ART ) ကိုမှီး၍ ရေးဆွဲကာ ခေတ်သစ်အိန္ဒိယ အမျိုးသားပန်းချီကဏ္ဍသစ်တစ်ရပ်ကို ဖန်တီးခဲ့လေသည်။ ထို့ကြောင့်လည်း အိန္ဒိယအမျိုးသားဟန်ပါ၍ ခေတ်မှီ ပန်းချီကားများကို အိန္ဒိယ သာမကကမ္ဘာအရပ်ရပ်မှ အနုပညာ မြတ်နိုးသူများကပါ ကြိုက်နှစ်သက်ခြင်းဖြစ်လေသည်။

## ရှေးရိုးအိန္ဒိယ၏ မိနီရေးချပန်းချီကျော်များ

အိန္ဒိယမိနီရေချား (Indian Miniature) ခေါ် အိန္ဒိယ ပန်းချီကားသေးမျိုးသည် အနောက်တိုင်း ဆီဆေးကားချပ်ကြီး တချပ်ကဲ့သို့ မဟုတ်မူဘဲ တကြိမ်လျှင် လူတယောက်နှစ်ယောက် သာ ကြည့်ရှုခံစားနိုင်သော ရုပ်ပုံချပ်ဖြစ်လေသည်။ မြန်မာပုရပိုက် ပန်းချီနှင့် ဆင်ဆင်တူလေသည်။ အိန္ဒိယပန်းချီကားကြီးများ (Paintings) ကလည်း တဖြည်းဖြည်း အရွယ်ငယ်၍ ခြေနိုင်လက် နိုင် အသယ်ရ အပြုရလွယ်သော ပုံစံမျိုးရေးလာသောအခါ "ရာဂျစ်စတန်နီ" ပန်းချီကား ကြီးထဲတွင် ရောနှောတွေ့ရသကဲ့သို့ ပန်းချီကားကြီးပုံစံကိုလည်း မိနီရေးချားထဲတွင် ရောနှောလျက် တွေ့ရတတ်လေသည်။

အိန္ဒိယပန်းချီအနုပညာသည် ပိုင်ရှင်ဖော်ထုတ်ခက်သော အနု ပညာဟုဆိုရပေသည်။ ထို့ကြောင့်လည်းအချို့သော သောမဂိုပန်းချီ ဆရာကြီးများမှလွဲ၍ ပန်းချီလက်ရာရှင်များစု၏ အမည်ကို ယခု တိုင် သေသေချာချာ မဖော်နိုင်ကြချေ။ သို့ရာတွင် ပညာရှိသူ

ကောင်းတို့ တတ်အပ်သည့် အတတ်ခြောက်ဆယ့် လေးရပ်တွင် ပန်းချီအနုပညာကို စတုတ္ထနေရာတွင် မြင့်၍ အိန္ဒိယကျမ်းဂန်တို့တွင် ဖွင့်ဆိုထားခြင်းကို ထောက်၍ အိန္ဒိယပန်းချီ၏ အရေးပါမှုကို ကောင်းစွာ သိသာနိုင်ပေသည်။ အိန္ဒိယပန်းချီသည် အိန္ဒိယမိနီရေးချားထက် သက်တန်းရင့်လေသည်။ လက်တွေ့အထောက်အထားများအရ အေဒီ-၁၁-ရာစုဟု လောက်ကပင် စသည်ဟုဆို နိုင်သည်။ သို့သော် ထိုတွေ့မြင်ရသော အထောက်အထား ရှေးပန်းချီများမှာ ဂူနံရံများ အိုးချမ်းကွဲများ စသည်တို့ပေါ်တွင် ဖြစ်သဖြင့်မှန်းဆရသည်မှာ ထွေပြားခက်ခဲလှသည်။

အိန္ဒိယ မိနီရေးချား အများစုသည် "ကရစ်ရှနား" နှင့် "ရာမာ" ခေါ် ဇာတ်လိုက် (သူရဲကောင်း) နှင့် ဇာတ်လိုက်မင်းသမီး (သူရဲကောင်းမ) နှစ်ဦးတို့၏ သီးခြား ဘဝရုပ်လွှာများကိုငှင်း၊ ဂီတနှင့် ရာသီဘွဲ့များကိုငှင်း ၊ ခြယ်ရေးတတ်ကြသည်။ ထို့ထက်ပိုစောသော မိနီရေးချားများကိုမူ ဗုဒ္ဓကျမ်းဂန်၊ ပေပုရပိုက်မူများတွင် တွေ့ရလေသည်။

မဟာယာန ဗုဒ္ဓဘာသာ ရှေးဟောင်းကျမ်းဂန်တစ်စောင်ဖြစ်သော "ပညာပါရမီတာ" ကျမ်းကို သရုပ်ဖော် မိနီရေးချားပုံများဝေဆာစွာဖြင့် တွေ့ရှိရသည်။ ထိုထဲရှိ မိနီရေးချားများမှာ အလွန်ရိုး၍ အချိုးလည်းညီသည်။ အာဂျန်တာဂူများတွင် တွေ့ရသောဂန္ဓဝင်ပန်းချီများ၏ သွယ်ပြောင်းမှု အရိပ်အငွေ့ကိုလည်း ထိမ်းထားနိုင်သည်။ သွက်လက်အားကောင်းသော ကောက်ကြောင်းများကို သုံးထားနိုင်သည်။ မိနီရေးချားပန်းချီများသည် ညက်

ညော၍ အကိုင်အတွယ်ကြွယ်ဝသော အလင်းအမှောင်၊ အတိမ် အနက် ပြေပြစ်သော စံနစ်များဖြင့် မိမိတို့ပုံစံများကို ခြယ်ရေး ထားသည်။

ထိုပုံတို့သည် ပရိယာယ်ကင်း၍ ရှင်းရှင်းနှင့် လိုရင်းကို တင်ပြ နိုင်စွမ်းရှိသည်။ ပန်းချီဆရာသည် မိမိအဓိကထားပြောရမည်မှာ "ဘာ" ဆိုသည်ကို စူးစိုက်မှုပေးကာ ပြတ်ပြတ်ထင်ထင် တင်ပြ ထားနိုင်သည်။ အများအားဖြင့် ထိုပုံတို့တွင် သဘာဝရှုခင်းများ ပါလေ့ မရှိကြ၊ ပါသည့်တိုင်အောင် လိုအပ်သည်ထက်ပို၍ ဖွဲ့နွဲ့ ရေးချယ်လေ့မရှိ၊ အဖြူကို အရေးပါပါသုံးလေ့ရှိ၍ မဲနယ်ပြာ၊ ဖာသ်ပြဒါးအနီ၊ အစိမ်းနှင့် အဝါတို့သည် အသုံးများသော အ ရောင်များဖြစ်ကြသည်။

ဤရေးဟန်ကို ဖေါ်ထုတ်ခဲ့သော "ပါလ" ကျောင်းကြီး သည် ၁၁ ရာစုမှ ၁၃ ရာစုများအတွင်း လင်္ဂလီနှင့် သီဟာနယ် တို့၌ ထင်ရှားစည်ပင်ခဲ့လေသည်။

အိန္ဒိယ အနောက်ပိုင်းဟန် သို့မဟုတ် ဂျိမ်းဟန်ဖြင့် ခြယ်ရေး သော ကျောင်းကြီးတစ်ခုမှာမူ ၁၁ ရာစု ၁၆ ရာစု အထိ အိန္ဒိယ၌ ရှင်သန်ပေါက်ဖွားခဲ့သည်။ ၁၂ ရာစု စောစောပိုင်းလောက်ကပင် အန္ဒိယ အနောက်ပိုင်း၌ စက္ကူကို အသုံးပြုနေပြီဟု သတ်မှတ် နိုင်သော်လည်း စက္ကူပေါ်၌ သရုပ်ဖော်ပုံများ ရေးဆွဲခြင်းမှာ ၁၄ရာစု အနောက်ပိုင်းကာလအထိ တွင်တွင်ကျယ်ကျယ် ရှိဟန် မတူသေးချေ။ ထိုစဉ်က ပန်းချီကားများ၏ လိုင်းများသည် မာ၍ ကြမ်းသည် ခွန်အားရှိသည်။ ရုပ်ပုံတို့၏ အနေအထိုင်နှင့် အဆင်

အပြင် အထုံးအဖွဲ့ ကြားတွင် ပန်းချီကားသည် လှုပ်နေသည်။ နောက်ပိုင်းကြမှသာ လိုင်းတို့သည် ပါး၍ နွဲ့လာခြင်း ဖြစ်သည်။

ငှင်းပုံတို့သည် မျက်နှာအပြည့်သော်ငှင်း၊ ဘေးစောင်းပုံ အပြည့်နီးပါးသော်ငှင်း၊ ခြယ်ရေးတတ်ကြ၍ မျက်နှာပေါ်တွင် မျက်လုံးကို ပါးနှင့် ခပ်ခွာခွာ၌ ထည့်ရေးလေ့ရှိသည်။ ဤပန်းချီကားချပ်များ၏ ကြက်သွေးရောင် အောက်ခံပေါ်တွင် ရွှေရောင်ဖြင့် ရေးလေ့ရှိသည်။ သူတို့၏ ရွှေရောင်မှာ မက်မက်မောမော ရက်ရက်ရောရော သုံးထားသော ရွှေရောင်မျိုးဖြစ်သည်။

ပသို့ဆိုစေ၊ မဂိုကျောင်းတော်ကြီးမှာ အိန္ဒိယ မိနီရေးချား ပန်းချီကားများကို အခြေခိုင်မတ်အောင် ရှင်သန်အားကောင်းအောင် အားထုတ်ဖြန့်ဖြူးခဲ့သော ကျောင်းကြီး ဖြစ်ပေသည်။ ဧကရာဇ်ဟူမာရမ် လက်ထက်ပါရှားနှင့် အဆက်အသွယ်ဖြစ်ခြင်းသည် ဘုရင်မင်းမြတ်အဘို့ အနုပညာ သွေးကြွဘီဖြစ်လာခဲ့ပြီး ၁၅၅၅ ခုနှစ်၌ ‘ဟုမာရမ်’ ဧကရာဇ်အာဂရာ နန်းတော်ကို သိမ်းပိုက်သောအခါတွင်မူ ပါရှားပန်းချီကျော်ကြီးများကို သူကိုယ်တိုင်ခေါ်ဆောင်လာခဲ့ပေတော့သည်။ ဟုမာရမ်၏ သားတော် မဟာဧကရာဇ်အက်ကဘာ လက်ထက်တွင် ဖခင်၏ထိုအမွေအနှစ်များကို ဆက်လက်တိုးပွားစေခဲ့ပြီး အက်တီလီယား ထာဝရရွှေနန်းတော် တည်ဆောက်သောအခါ ပါရှားနှင့် ဟိန္ဒူပန်းချီ

ဆရာများ၏ အားကိုး အများဆုံး ရယူခဲ့လေသည်။ သည့်နောက်ပိုင်းတွင် ဧကရာဇ်ဂျဟန်ဂါနှင့် ဧကရာဇ်ရှာဂျဟန်တို့မှာလည်း အနုပညာမြတ်နိုးသော မင်းများဖြစ်ကြသည်။

မဂိုပန်းချီ၏ အကြောင်းအရာများမှာ အဓိကအားဖြင့် ရာဇဓမ္မရေးရာ လောကီရေးရာ သက်သက်ဖြစ်သည့် အလျှောက်လှပဆန်းပြားသော အရေး အခြယ်ဖြင့်သာ ရောပြွမ်းနေတတ်သည်။ ပန်းချီဆေးရေးစာအုပ် များအပြင် ဂိုပန်းချီ ဆရာတို့သည် မှူးကြီးမတ်ရာ သေနာပတိများ၊ မင်းဧကရာဇ်များ ၊ ဘုရင်းမင်းများ၏ ပုံတူကားများကို ရေးဆွဲတတ်ကြသည်။ နန်းတော် အိမ်တော်များ၊ အမဲလိုက်ခန်းများ၊ သားကောင် အချင်းချင်း သတ်ပုတ် ဘက်ပြိုင် နေပုံများကိုလည်း ရေးဆွဲ တတ်ကြပြန်သည်။

စင်စစ် မဂိုပန်းချီမှာ အရွယ်အစား သေးငယ်ဆန်းပြားမှု အဆင်အယင် အထုံးအဖွဲ့ ထားသိုမှု အလွန်ညက်၍ ထိုသောအနားလိုင်းများ အသုံးပြုမှုနှင့် ရွှေရောင်ကို လွတ်လွတ်လပ်လပ် ကြီးအသုံးပြုမှုတို့ကြောင့် ထင်ရှားကျော်ဇော်ခြင်း ဖြစ်လေသည်။ နောက်ခံများကို ကိုင်တွယ်ရာတွင်လည်း သဘာဝနှင့် ပုံပြေဖြစ်သော အကွာအဝေးနှင့် အသွေးအမွေးကို ဖမ်းထားနိုင်ခြင်းကြောင့်အောင်မြင်လေသည်။

ဂျဟန်ဂါ ဧကရာဇ်ဆိုလျှင် မိမိ၏နန်းတွင်း ပန်းချီကျော် မန်ဆူးရေးဆွဲသော ငှက်များ၊ တိရိစ္ဆာန်များပုံကို အလွန်သဘောတွေ့လေသည်။ “ဂျဟန်ဂါ့” ၏ လက်ထက်တွင် ဥရောပ ပန်းချီ

ကားများနှင့် နည်းစနစ်များကို စိတ်ဝင်စားမှုမှာလည်း အလွန်အရှိန်မြင့်ခဲ့လေသည်။ ထိုကာလတွင် အိန္ဒိယတိုင်းရင်းသား အတော်များများပင် ဥရောပ လက်ရာတို့၏ အရည်အသွေးနှင့် အဆင့်အတန်းကို စနစ်တကျ အကဲဖြတ် ဝေဖန်နိုင်မှု အင်အားကောင်းခဲ့ပြီး ဖြစ်လေသည်။

အနောက်တိုင်းတွင်ကား အိန္ဒိယအခြေအနေနှင့် အပြန်အလှန်ပြောင်းပြန်ဖြစ်သည်။ (ရမ်ဗရန့်) နှင့် ဆာဂျိုးရေးနိုးကဲ့သို့ အနောက် ပန်းချီကျော်ကြီးများမှာ အိန္ဒိယ မီနီရေးချားကားများကိုမက်မော နှစ်ခြိုက်နေချိန် ဖြစ်သည်၊ ၁၇ ရာစု ဒတ် (ချ်) ပန်းချီကျော်ကြီး တစ်ဦးဖြစ်သည့် "ဝီလီရှမ်ရှဲလင့်" သည် မဂိုပန်းချီတွင် ခေတ်ဆန်းချိန်ရောက်၍ လက်ရာမြောက် လက်ရာထူးများ မြူးတူးနေသည်ကို အလွန်သဘောခွေ့ နေလေသည်။ ခေတ်သစ်ပန်းချီ ဆရာကြီး မာတိ (စ်) သည်လည်း ပါရှင်းပန်းချီ မီနီရေချားများ အလွန်နှစ်သက် စွဲလန်း အတုယူသူဖြစ်သည် အထူးသဖြင့် ရုပ်ပုံ အသေးအမွှား မြောက်များစွာဖြင့် ပန်းချီ "ထုထည်" ကြီးတရပ် ပေးစွမ်းနိုင်သည်ကို လွန်စွာ အားကျနေကြပေသည်။

အာမက်နဂါ (Ahmedneger) ဘီဂျပူနှင့်ရိုလန်ဒါတို့ ပါဝင်သည့် ဒက်ကမ်နယ်ကြီးတွင်မူ ဗီလာနဂါ နံရံပန်းချီနှင့် ပါရှားပန်းချီအသွင်တို့ ပေါင်းစပ်ထားသည့် ပန်းချီဟန်တစ်မျိုး ထင်ရှားထွန်းကားခဲ့လေသည်။ "ဒက်ကမ်နိုကလမ်" ဟု တွင်သည့် ဤပန်းချီကားများမှာမူ အရွယ်အစားအားဖြင့်၄င်း၊ ကိုင်တွယ်ရေး

သားချက်များအရင်း၊ အလွန်သေးငယ်သည့် အတွက် ၄င်း၏ ဟန်ဟု အလွယ်တကူ သိသာပြောဆိုနိုင်ပေသည်။ ၄င်းကားများ သည် ရွှေကိုအသုံးပြုရာ၌လည်း အခြားခေတ်ပြိုင် ဂိုဏ်းများထက် ပို၍ ရက်ရောမက်မော လွန်းသည်ဟု ဆိုနိုင်လေသည်။

အရိုးပန်းချီ ကားများနှင့်အတူ တဖက်တွင်လည်း "ရာဂျစ် စတန်နီ" ဟန်များက ရှိနေသေးသည်။ ၁၆ ရာစု ကာလသည် အမှန်အားဖြင့် ဂီတပြန်လည်ဆန်းသစ်မှုများ၊ ပုဂ္ဂိုလ်ရေး ကိုး ကွယ်မှုများ၊ တိုင်းရင်းသားဘာသာစကား ထွန်းကားရေး ကြိုးပမ်းမှု များဖြင့် ပြည့်လျှမ်း တက်ကြွနေသော ကာလဖြစ်ရာ "ရာဂျီစ်စ တန်နီ" ပန်းချီကားတို့၏ ထင်ရှားသော အကြောင်းအရာများ မှာလည်း ဂီတဆိုင်ရာ စိတ်ကူးအဖွဲ့များ၊ ကရစ်ရှနား၏ ဘဝဖြစ် စဉ်များ၊ ခေတ်ပြိုင် ကဗျာလင်္ကာထဲမှ ဇာတ်လိုက်၊ ဇာတ်လိုက် မင်းသမီးတို့၏ ဖြစ်ရပ်များကို ရေးဆွဲကြသည်သာ များပေသည်။

ဤပန်းချီကားများထဲရှိ မျက်နှာပုံများမှာ ဘေးစောင်း ကြည့်ပုံများ ဖြစ်၍ ပန်းချီကား၏ အခမ်းအနား အဆင်အ ပြင်ကို မူ သဘာဝအတိုင်းဖြစ်စေ၊ သို့မဟုတ် ဗိသုကာဆန်ဆန် ဖြစ်စေထည့်သွင်း ရေးဆွဲကြသည်။ အများအားဖြင့်မူ နှစ်မျိုး စလုံးကို သမအောင် ပေါင်းစပ်ရေးဆွဲ တတ်ကြသည်။ ရေး ထားသော လိုင်းများမှာ သန့်စွမ်းမှုရှိ၍ ပြေပြစ်ချောမွတ်သည်။ ရုပ်ပုံများမှာလည်း ညွတ်နူးစရာကောင်း၍ အင်အားကောင်း သည်။ အရောင်များမှာလည်း အမယ်နည်းလင့်ကစား ကြည်နူး စရာကောင်း၍ အသက်ဝင်သည်။ ဖော်ပြချက်များမှာလည်း အဓိက ကျသည်များကိုသာ ရိုးသားတိကျစွာ အရင်းအတိုင်း တင်ပြ

သဖြင့် "သဘောဖြူ အစင်းပန်းချီ" (Native) ဖြစ်သည်ဟု ဆိုနိုင်သည်။ ပကတိကျလှသည်။ ဤသည်မှာပင် ရိုးသား၍ အားရှိလှသော ရှေးဘဝ အနုပညာဖြစ်လေသည်။

ဦဒါပု၊ ဘီကာနာ၊ ဂျော့ပါး၊ ဘဒ္ဒီ၊ ကိုတာ၊ ဂျေပါ၊ ကီရှန်ဂါစသည့် ရာဂျပွတ်မြို့ကြီးများတွင်မူ ပြခဲ့သော လက္ခဏာချက်များ ရောနှောပြီး မိမိတို့ကိုယ်တွင် ပန်းချီအနုပညာဟန်တစ်ခု ပေါ်ထွန်းခဲ့ပေသည်။ ဦဒါပုပန်းချီတွင်မူ ရှေးပန်းချီကားများတွင် တွေ့ရမြဲဖြစ်သော သိမ်မွေ့သော ရေးဆွဲချက်နှင့်အသေးစိတ် ဖွဲ့စည်းမှုမျိုးကို မတွေ့ရတော့ချေ။ သို့ရာတွင် လွှမ်းခြုံဖွဲ့စည်းမှုအရောင် အစစ်များ အားချင်းယှဉ်ထည့်မှု၊ ကောင်းကင်နှင့် မြေပြင်ရှုခင်းများအတူပေါင်းရေးတတ်မှု စသည့် ရှေးဟန်များကိုမူ ဦးဒါပုလက်ရာများတွင် တွေ့ရဆဲဖြစ်သည်။

ဘဒ္ဒီတွင်ကား မဂိုပန်းချီကားတို့၏ ဩဇာလောင်းရိပ်မှာ အလွန်ကြီးသည်။ ချောမွေ့ဝိုင်းစက်သော မျက်နှာ၊ မစူတစူခပ်ပါးပါးနှုတ်ခမ်းပိုင်ရှင် အမျိုးသမီးပုံမြင်သည်နှင့် မည်သည့်ဩဇာမှန်းသိသာနိုင်ပေသည်။ သစ်ရွက်၊ သစ်ခက်၊ ပန်းခက်၊ ပန်းလက်တို့မှာမူ အမဲလိုက်ခန်းနှင့် တောခန်း တောင်ခန်း အရေးအဆွဲ၌ ပိုသန်သော ဘဒ္ဒီနှင့် ကိုတာ ပန်းချီကျော်တို့လက်၌ ပုံတစ်မျိုး ထွက်ခဲ့ပေသည်။

ဘီကာနာပန်းချီတွင်မူ ရာဂျပွက်ဒက်ကာနီနှင့် မက်ဟောဟန်များရောနှောနေပေသည်။ ညက်ညောသောပုံဆွဲ (Drawing)အရောင်နှင့် ရှုခင်းရှုကွက် ကျေးလက်အလှတို့ကို ဆွဲပုံမှာ ဒက်ကာနီပန်းချီ

များမှ ရ၍ လူပုံများမှာ ရာဂျပွတ်အဆင်အပြင်များဖြင့် ပြည့်လျှမ်းနေပေသည်။

ရာဂျစ်စတန်နီဟန်များ ဂျေပါပန်းချီများ၌ ရောနှောနေခြင်းကို ၁၈ ရာစုအလယ်ပိုင်းတွင် အထင်အရှားတွေ့ရပေသည်။ ဂျော့ပါနှင့် မာဝါတို့၌ ရာဂျစ်စတန်ဟန်များ ပြောင်းလဲလာခြင်းမှာလည်း ထိုကာလတွင်ပင်ဖြစ်လေသည်။ ထိုကာလဂျေပါ လိုင်းများကြောင့် သွယ်နွဲ့၍ ဂီတရသဆံသော ပြေပြစ်မှုများဖြင့် ခမ်းနားတော်ဝင်နေပေသည်။

အထူးသဖြင့် ဂျော့ပါး ပန်းချီကားများမှာ အခြားပန်းချီကားများထက် ပိုမိုမြိုင်ဆိုင် သိုက်မြိုက်၍ ကဗျာဆံသည်ဟု ဆိုရပေသည်။ သဘာဝကိုပင် အလှများဝေနေအောင် စီရင်ခြယ်ရေး၍တောက်ပ စူးရှသော အရောင်များ၊ ပီပြင်သော လိုင်းများ၊ သွက်လက်ဖျက်လက်သော ဆွဲသားချက်များဖြင့် ပန်းချီကားမှာ လှုပ်နေတတ်ပေသည်။

ကဗျာလင်္ကာဆံသော "ရာဂျစ်စတန်နီ" ပန်းချီဟန်လှုပ်ရှားမှုသည် "ကရှန်ဂါ" ပြည်နယ်လေး၌ အားအကောင်းဆုံး ၊ သြဇာအလွှမ်းဆုံး ဖြစ်လေသည်။ ထိုပြည်နယ် ပန်းချီကားများသည် သဘာဝအလှ အနုအရွ (Romantic) ကို တစိုက်မတ်မတ်၊ မက်မက်မောမောခြယ်ရေး၍ ဟန်ပန်အသုံးအဖွဲ့၌ တောက်ပြောင် ဆန်းပြားလှပရေးကို ဦးစားပေးလွန်းရာကား အလယ်ခေတ်၏ ခမ်းနားမှုများဖြင့်သာ ထုံမွှန်း၍ နေပေတော့သည်။

ဟိမဝန္တာတောင်တန်း ပြည်နယ်များလည်း ပန်းချီပြန်လည်

ဆန်းသစ်ရေး လှုပ်ရှားပေါ်ပေါက်ကာ ၁၇ ရာစု ကုန်ခါနီးကာလ ဘာဆိုလီ ပန်းချီကျောင်းတော်ကြီးတခု ထွန်းကားလာပေသည်။ ထိုကျောင်း ထွန်းကားလာခြင်းသည် အိန္ဒိယ ပန်းချီလောက၌ အတောက်ပ အစူးရှဆုံးဟု ခေါ်နိုင်သည့် အရောင်များ မွေးဖွား လာခြင်းလည်း ဖြစ်ပေသည်။ ကျယ်ဝန်းသော အနုရော်ဘော ဒါမျဉ်းများ ပိုင်းခြမ်းသတ်မှတ်သည့် ဟင်းလင်းပြင်အတွင်း လိမ္မော်၊ အပူရောင်၊ အဝါရောင်၊ အညိုရောင် မြေအပြင်ထက် ချစ်သူနှစ်ဦးသည် ကြည့်မဝ ရှုမရဲ မချင့်မရဲဖြင့် ထွေးပွေ့ထားကြ သည်။ ပုံထဲရှိ မိန်းမများမှာ ကဗျာသရုပ်ဖော်ရုံ သက်သက် ဝိညာဉ်မဲ့ အရုပ်သာမဟုတ်တော့ဘဲ ယောကျ်ားများနည်းတူ စွမ်း မာန်တလူလူနဲ့ တကဲ့လူဖြစ်နေပေသည်။ အစိမ်းပုတ်ရောင်များ ပိတုန်း၏ မြသားရောင်လုနေသော အတောင်များမှာလည်း ဘာ ဆိုလီပန်းချီ၏ ဖမ်းကွတ်တစ်ကွတ် ဖြစ်လေတော့သည်။

၁၈ ရာစု အလယ်ပိုင်း အရောက်တွင် ထိုရေးဟန်များ အတော်ကျဆင်းသွားသည်။ သို့သော် မဂိုအင်ပါယာကြီး ပြန် လည်ထူထောင်ပြီး အချိန်ကာလတွင်ကား ဂျမ္မူး၊ နာပါ၊ ဘီလာ ပါ၊ ကူလူချန်ဘား၊ ဂါရစ်ဝါစသည့် တောင်တန်းဒေသများမှ စ၍ဂူလာနှင့် ကန်ဂါရာအထိ စွဲမက်ဖွယ်ပန်းချီကားချပ်များ အသီးသီး ဖန်တီးခဲ့ကြပြန်ပေသည်။

ဤပန်းချီကားဟောင်းများသည် အိန္ဒိယ နိုင်ငံအမျိုးသား အမွေအနှစ်တွင် ကြီးမြတ်လှသော တန်ဘိုးများ ဖြစ်ပေသည်။ တောင်တန်းဒေသရှိ ပြည်သူလူထုမှာ ချီးမြှောက်ပူဇော်တတ်ကြ သူများလည်း ဖြစ်ပေသည်။ သူတို့သည် သူတို့၏ ဇာတ်လိုက်

မများ(သူရဲကောင်းများ) ၊ ရေမြေသဘာဝများကို ထုံးတမ်းစဉ်လာအရ ခမ်းနားကိုင်းညွတ်စွာ ချီးမြှောက် ခြယ်သရေးခဲ့ကြပေသည်။ ဤညွတ်ပြောင်းကိုင်းညွတ်ခြင်း၊ ပကတိရိုးသားဖြူစင်ခြင်း၊သန့်ရှင်း စင်ကြယ်ခြင်းတို့ကပင် မိန်းမသားတို့၏ ပုံကိုတကဲ့ပုံကောင်းများ ဖြစ်လာစေသည်။

၁၉ ရာစုနှစ်တွင်မူ အနောက်၏ ဩဇာရိပ်က တစ်စတစ်စနှင့်ကြီးထွားလွှမ်းမိုးလာရာ ပန်းချီထိတွေ့ခံစားမှု ရသများလည်းပြောင်းလဲလာပေသည်။ ပဟာရီ ရေးဟန်မှာ အကျပိုင်းသို့ကူးသွားကာ ၎င်း၏ အပြန့်လိုက် အားပါမှု၊ အရောင်သဟဇာတဖြစ်မှုများလစ်ဟင်းသွားပြီး မျက်နှာပြင်ပန်းချီ (Art of Surfaces) သက်သက်ဘဝမျှသာ ဖြစ်သွားလေသည်။ သရုပ်ဖော်ချက်များမှာလည်း အရသာ လျော့သွားကာ ပန်းချီ အနုပညာမှာလည်း စျေးပစ္စည်းဘဝသို့ ရောက်သွားလေသည်။ စီးပွားရေးဝင်လာခြင်းနှင့်အတူ တစ်ဘက်တွင် စျေးပေါသော ပုံနှိပ်ပန်းချီများကလည်းပြိုင်လာသောအခါ ခေတ်အကြိုက် ပေါ်ပင်လိုက်ရသည့် အဖြစ်ရောက်လာလေသည်။ ဤသည်ပင် မီနီရေးချား အနုပညာ၏မြေမြှုပ်သင်္ဂြိုလ် ကြေးသည်သံဖြစ်ခဲ့ရပေတော့သည်။

အိန္ဒိယ အမျိုးသားပန်းချီ၏ အသက်သွေးသဖွယ် ဖြစ်သောအိန္ဒိယ မီနီရေးချား ပန်းချီကားချပ်များ၏တန်ဘိုး၊ သမိုင်းဖြစ်စဉ်နှင့် နိဂုံးကမ္ပတ်တစ်ခန်းရပ်သွားရပုံတို့ကို လေ့လာရသည်မှာအလွန်စိတ်ဝင်စားဖွယ် ဖြစ်ပါသည်။ မြန်မာ့အမျိုးသား ပန်းချီပြန်လည်ဆန်းသစ်ရေးကို အားထုတ်ကြမည်ဆိုလျှင် ထိုထိုသောအရှေ့တိုင်း ပန်းချီတို့၏ ဖြစ်စဉ်တရားများမှာ ကျွန်ုပ်တို့အတွက်

သံဝေဂ ပွားစရာများကို နှလုံးသွင်းတတ်ကြရသည်။ အကျိုးအမြတ် ပွားစရာများကို ထုတ်နှုတ်တတ်ရမည် ဖြစ်ပါသည်။

ထို့ပြင် မြန်မာအမျိုးသား ယဉ်ကျေးမှု သမိုင်းကြောင်းတွင် တန်ဘိုးမဖြတ်နိုင်အောင် လေးစားလောက်ဖွယ်ကောင်းသည့် မြန်မာ့ပန်းပု၊ မြန်မာ့ ဗိသုကာအတတ်တို့ကိုလည်း ကျွန်ုပ်တို့ ဂယနဇာ ပြန်လည်သုံးသပ် ဆည်းပူးကြပါဦးဟုလည်း အကြံပြုချင်ပါသည်။ စင်စစ် မြန်မာ့ပန်းချီ၊ မြန်မာ့ပန်းပု နှင့် မြန်မာ့ဗိသုကာတို့မှာ မြန်မာ့အမျိုးသား ယဉ်ကျေးမှုခန္ဓာအိမ်ကြီးတွင် ဝိညာဉ်တစ်ခုတည်းမှ ကိုယ်ပွားများပင် မဟုတ်ပါလော။

---

**ဗဂျီစာပေ**

## ခေတ်သစ်ပန်းချီ

အမရစ်တာရှာဂယ်လ်၏ အနုပညာ

ခရစ်သက္ကရာဇ် အစပိုင်းကာလ၌ ယခုအခါ အိန္ဒိယ အနောက်မြောက်နယ်ခြား ဒေသဖြစ်သည့် ဂန္ဓာရ ဒေသကြီးတွင် ဗုဒ္ဓဘာသာ သက်ဝင်မှုကြီးထွားသည့် အိန္ဒိယ ဂရိမင်းသားများ၊ အုပ်စိုးသော အင်ဒို၊ ဂရိနိုင်ငံတော်များ ပေါ်ပေါက်ထွန်းကားခဲ့လေသည်။ ထိုမင်းညီမင်းသားများသည် ဗုဒ္ဓနှင့် ဗုဒ္ဓဝင် ဇာတကများကို ဂရိနှင့် အင်ဒို ဂရိပညာရှင်များ အကူအညီရယူကာ ကျောက်တုံးများ၊ အင်္ဂတေများဖြင့် အလွန်မြောက်မြား ပေါကြွယ်လှစွာ ထုလုပ်ခဲ့ကြသည်။ ဤဂန္ဓာရပန်းပု ဂိုဏ်းကြီးမှာ ၎င်း၏ပေါ်လွင်လှသော ဂရိဟန်သြဇာနိမိတ်များကြောင့် ရသသမိုင်းစဉ်တွင် ထွန်းလင်းသော မှတ်တိုင်ကြီးတစ်ခုဖြစ်ခဲ့လေသည်။ လွန်ခဲ့သော နှစ်ပေါင်း ၅၀ ကာလအထိ ဤဂရိလက်ရာအနု

ပညာမှာ နှိုင်းတုဘက်ကင်းသည်ဟု ထင်ခဲ့သည်။ မည်သူမျှလိုက်မမိသော ရသအားထုတ်မှုဟု ယူဆနေခဲ့ကြသည်။

သို့သော်အချိန်၏ စံနှုန်းများက ပြောင်းနေသည်။ အိန္ဒိယအနုပညာကိုလည်း အပြန့်ကျယ်ကျယ် အသိကြွယ်ကြွယ်ဖြင့် အကဲဖြတ်လာကြသည်။ ထိုအခါ ဂန္ဓာရရှိ ဗုဒ္ဓပုံတော်များမှာ ဂရိအပိုလိုခေါမရုပ်ထုများကို အိန္ဒိယဇာတ် အတင်းသွင်း၍ ဘာသာပြန် ထုလုပ်ထားခြင်း ဖြစ်ကြောင်း နားလည်ကြသည်။ ဗုဒ္ဓ၏ရုပ်ထုများမှ မျက်လုံးများ မျက်ဆံများတွင် ကပြားရိပ်များလွှမ်းနေကြသည်ကိုလည်း တွေ့လာကြသည်။ ထိုအခါ ထိုပန်းပုရုပ်များသည် ဂုတ်တာခေတ်နှင့် ဂုတ်တာခေတ်လွန်ကာလ အိန္ဒိယအနုပညာလက်ရာစစ်စစ်များနှင့် ယှဉ်လိုက်ပါက တန်းကွာလှသည်ကိုတွေ့လာကြပေသည်။ စင်စစ်ဟဲလအနုပညာ (ခေါ်) (ဂရိအနုပညာ) နှင့် အိန္ဒိယအနုပညာမျာ အခြေခံကစကွဲပြားလှသောကြောင့်၄င်းတို့နှစ်ရပ် ဒွေးရောယှက်တင် ဂွင်ကျဖို့ဆိုသည်မှာ မလွယ်လှချေ။ အထက်ပါလွန်ခဲ့သည့် နှစ်ပေါင်း ၂၀၀၀ က ဖြစ်ခဲ့သည့်အထာမကျနိုင်သော ဖြစ်ရပ်သည် ယနေ့ကာလအထိလည်း ပေါ်ပေါက်ဆဲဖြစ်လေသည်။ ဗြိတိသျှများအိန္ဒိယကို သိမ်းပိုက်ပြီးသည်မှစ၍ အနောက်တိုင်း ဟန်အတိုင်း အနုပညာကျောင်းများဖွင့်ကာ အနောက်အမြင်အနောက်တိုင်းလိုင်းများကို အိန္ဒိယပန်းချီ ပန်းပုနေရာ၌ အတင်းရိုက်သွင်းခဲ့လေသည်။ သို့ရာတွင် ၁၉ ရာစု အတွင်းက ကြွင်းကျန်ခဲ့သော အိန္ဒိယ၏ အနုပညာရပ်အချို့သာ ဖယ်ရှားခြင်းခံခဲ့ရပြီး ၄င်းနေရာတွင်ခိုင်မာသော အနုပညာစနစ်အသစ် ဖြစ်ဖြစ်မြောက်မြောက် အစားထိုးရန်မှု၄င်းတို့ မစွမ်းဆောင်နိုင်ခဲ့ကြချေ။

ထိုသို့သော အနေအထား၌ အိန္ဒိယ၏ ရှေးဟောင်းအနုပညာ အမွေပေါ်တွင် သန္ဓေယူသော အိန္ဒိယ ပန်းချီပြန်လည်ဆန်းသစ်ရေး ကာလတစ်ရပ်သည် ဘင်္ဂါနယ်၌ ပေါက်ဖွားခဲ့လေသည်။ ထိုလှုပ်ရှားမှုကြီးနှင့် ဦးဆောင်ခဲ့သော အာဘင်နင်ဒြာ နတ်တဂိုး နန္ဒာလာဘို့စ် ဂိုဝမ်နင်ဒြာနတ်တဂိုး၊ ဗင်ကတပ္ပဂျင်မ၊ နီရိုင်းနှင့် အခြား ပုဂ္ဂိုလ်တို့၏ စွမ်းဆောင်ချက်မှာ တန်ဘိုး မဖြတ်လောက်အောင်ရှိလှပေသည်။ သို့ရာတွင်ရှေ့ဆောင်သူများ၏ နောက်ပိုင်းမှလိုက်သူ အများစုမှာ ဤပုဂ္ဂိုလ်ကြီးများ ကဲ့သို့ တကဲ့ပစ်မှတ်ကိုဝင်အောင် မပစ်နိုင်ကြချေ။ ထို့ကြောင့် ကြိုပမ်းသလောက် အရာမရောက်ကြချေ။ သို့ဖြင့် အနုပညာ လက်ရာများမှာလည်း တစ်နေ့ထက်တစ်နေ့ ခွန်အား ယုတ်လျော့ လာခဲ့လေသည်။

အမရစ်တာ ရှာဂယ်လ်၏ အနုပညာမှာ ထိုသို့ ဆုတ်ယုတ်နေမှုကို တပ်လှန့်ပေးလိုက်သော အနုပညာ ဖြစ်လေသည်။ တနည်းအားဖြင့် အိန္ဒိယ၏ မော်ဒန်ပန်းချီကို ယခင်နှင့်ခြားနား၍ ပိုမိုပီသသော လိုင်းများဖြင့် တည်ဆောက်ရမည်ဟု စစ်မောင်းသံပေးလိုက်ခြင်းဖြစ်သည်။ အိန္ဒိယ ခေတ်သစ်ပန်းချီသည် အာဂျန်တာ အနုပညာ ရာဂျပွတ် ပန်းချီကားများ စသည်တို့နှင့် တူအောင်ဖန်တီးနိုင်ရုံနှင့် မလုံလောက်ကြောင်း၊ ထို့အပြင် ပါရှားဟန်များ၊ ဂျပန် သဘောသွားများ သွတ်သွင်း ပေးရုံနှင့်လည်း မပြီးသေးကြောင်းကို ရှာဂယ်လ်၏ လက်ရာများက ထုတ်ဖော်ဖွင့်ဟလိုက်လေသည်။

ရှေးဂန္ထဝင် လက်ရာကျော်များကို အမိပွါယ်မဲ့ အတုခိုးရေး

ပြုခြင်းမှာ ဘာမျှ အရာမဝင်နိုင်ချေ။ ထို့ထက်စာလျှင် ပွင့်ပွင့် လင်းလင်း ကူးရေးပြသည်ကမှ မွေ့လျော်ဖွယ် ရှိပေသေး သည်။ အမှန်မှာ ထိုနံရံဆေးရေး ပန်းချီကျော်များနှင့် နောက် ပိုင်းမိနေရေးချား လက်ရာရှင်များ၏ လက်ရာသဘာဝကို ဂဃနဏ သိအောင် အားထုတ်ပြီး ထိုကားတို့၏ တကဲ့အခြေခံ အနှစ်သာရ များကို သဟဇာတဖြစ်အောင် ရောမွှေဖန်တီး ပေးနိုင်မှသာ ချီးမွမ်းထိုက်ဖွယ် ရှိပေသည်။ မစ္စရှာဂယ်လ်၏ ဖန်တီးမှုသည် ဤ သို့သော ဖန်တီးရိုးမျိုးပင် ဖြစ်လေသည်။ အိန္ဒိယ အနုပညာ၏ အတိမ်အနက် အကျယ်အဝန်းကို နက်နက်ရှိုင်းရှိုင်း သိသူတို့အဖို့ မူ မစ္စရှာဂယ်လ်၏ နောက်ပိုင်း လက်ရာများသည် ဝိညာဉ်အရ ရော၊ ရေးချက်အရပါ မည်မျှ အိန္ဒိယပီသသည်ကို ထိတွေ့မိကြ သည်။ မစ္စရှာဂယ်လ်ကို အများက “ဂေါ်ဂွင်” နောက်လိုက် တဦး” အဖြစ် သတ်မှတ်ခေါ်ဝေါ်ကြသည်။

မစ္စရှာဂယ်လ်၏ လက်ရာအချို့မှာလည်း ထိုပြင်သစ် ဆရာ ကြီး၏ ဩဇာများ တိုက်ရိုက် သက်ရောက်နေသည်မှာ အမှန်ဖြစ် လေသည်။ သို့တစေ လွန်စွာအရေးပါသော အချက်ကြီးတချက် ကိုမူ အများ ဂရုမပြုမိကြချေ။ ၎င်းမှာ အင်ပရက်ရှင်းနစ် လွန် လက်ရာတွင် ချုပ်ကိုင်ထားသော အခြေခံ အချက်များသည် အိန္ဒိယနှင့် အရှေ့တိုင်း လက်ရာအများစုတွင် ပါရှိသော အခြေခံ စနစ်များပင် ဖြစ်သည်ဟူသော အချက်ပင်ဖြစ်လေသည်။ အရှေ့ တိုင်း အနုပညာမှနေ၍ ခေတ်သစ် အနောက်ပိုင်းပန်းချီက ထိုသို့ ထုတ်နှုတ် ချေးငှား ထားသော အဖြစ်မှာ စင်စစ် အလွန်လျှင်

သိသာလှသော အချက်ပင်ဖြစ်လေသည်။ အိန္ဒိယသားများ အနေဖြင့် လွန်ခဲ့သောနှစ်ပေါင်း ၂၀၀၀ ကျော်ကတည်းက ငါတို့ "မော်ဒန်" ကျခဲ့ပါကလား ဟူသော အဖြစ်ကို မရိပ်မိဘဲ နေကြသည်မှာလည်း ခံပြင်းစရာ ကောင်းလှသည်။ အကယ်၍ အိန္ဒိယ ပန်းချီပညာရှင်များ အဖြစ်နှင့် အင်ပရက်ရှင်းနစ်လွှန် ပန်းချီ သမားများ၏ အဖြစ်သည် မတူဟု ဆိုလာပါအံ့။ ၎င်းသည် အင်ပရက်ရှင်းနစ်လွှန်၏ အခြေခံကိုရော အိန္ဒိယပန်းချီ၏ အခြေခံကိုပါ မကြေညက်ပဲ တောရမ်းမယ်ဖွဲ့ ပြောဆိုသော ဘူဇွာကြီး ရှုထောင့်မှ စကားညစ် စကားသွမ်းသာ ဖြစ်ပေလိမ့်မည်။

မစ္စရှာဂယ်လ်၏ အနုပညာ ဈာန်ဝင်စားမှုမှာ အဝန်း အလျားကြီးလှပေသည်။ သူ၏ "သတို့သား၏ သန့်စင်ခြင်း" နှင့်"တောင်ပိုင်းသားတို့ ဈေးအသွား" ပန်းချီကားများကို ကြည့် မည်ဆိုလျှင် အာဂျန်တာ ကားတို့၏ ဝိညာဉ်ကို တစ်ဆုပ်တစ်ခဲ ဖမ်းပြနိုင်သည်မှာ မည်သည့် မော်ဒန်ပန်းချီ သမားများမှ မကိုင်ရဲ သေးသော အားထုတ်မှု ဖြစ်ချေသည်။

ဤပန်းချီကားတို့၏ ကြီးမားသော အရွယ်အစားသည် နံရံ ဆေးရေးပန်းချီကားတို့တွင် ရလေ့ရှိသော အထူးအာရုံကို ခံစား မိစေကာ ပုံရိပ်တို့၏ ပြောင်းနွဲ့မှုကလည်း အာဂျန်တာဟန်ကို တထပ်တည်း ထင်ဟပ် ပေးထားသလို ဖြစ်နေပေသည်။ ဤသို့ သော ဟန်မျိုးကို ခေတ်သစ်အိန္ဒိယ နံရံ ပန်းချီကျောင်းကြီးက လည်း ပြေပြစ်အောင် သင်ကြားပေးနိုင်လိမ့်မည် မဟုတ်ချေ။ လူ ပြိန်းတစ်ယောက် အနေဖြင့်မူ ဤပန်းချီကားများသည် ရှေး

ဟောင်းနံ့ရံ ပန်းချီများနှင့်လည်း မတူပါလားဟု ထင်ကောင်းထင်၊ ပြောကောင်းပြော ပေလိမ့်မည်။ ထိုသို့ ပြောသည်ဆိုလျှင် ဤစကားမှာမော်ဒန် ပန်းချီသမား ဆိုသူများ တချိန်က ငမ်းငမ်းတက် လှုပ်ရှားခဲ့ကြကာ အခုတော့ အရှိန်ကျ၍ ကောင်းကောင်းကြီး မေ့သွားကြပြီဖြစ်သော အာဂျန်တာ ပန်းချီအတုများကို အဟုတ်မှတ်ပြီး အပြောဆိုခြင်းသည်သာ ဖြစ်ပေလိမ့်မည်။ နံရံဆေးရေး ပန်းချီများ၏ တည်ဆောက်မှု၊ ၎င်းတို့၏ ဒီဇိုင်း၊ ၎င်းတို့၏ သွယ်နွဲ့မှု၊ ၎င်းတို့၏ မျဉ်းနှင့် ၎င်းတို့၏ ခံစားမှု အားလုံးကို ပိုမို၍ ရှင်သန်သော၊ ပိုမို၍ အားပြည့်သော ပုံစံသစ်တစ်ခု အဖြစ် အာဘော် အပြည့်ရရန် မစ္စရှာဂယ်လ်သည် အသေးစိတ်ကအစ ကြိုးစားဖန်တီးခဲ့ခြင်း ဖြစ်ပေသည်။ သူမသည် အာဂျန်တာကားအားလုံးကို ပိုင်ပိုင်နိုင်နိုင် မိန်းမောခဲ့ပြီး ထိထိမိမိ သမရောမွှေခဲ့ခြင်းဖြစ်ပေသည်။ အာဂျန်တာ ကားများကို "လှပပါဘိ" "ရင်သပ်ရှုမောပါဘိ" ဟု ပါးစပ်ကသာ တဖွဖွ မြည်တမ်းနေရုံမဟုတ်ဘဲ ၎င်းတို့ကို ခရီးအရောက်ဆုံး ဖန်တီးမှုဖြင့် ပွားများအောင် ဆောင်ကြဉ်းခဲ့သူ ဖြစ်လေသည်။

မစ္စရှာဂယ်လ်၏ ထက်မြက်သော ဤသမ ရောမွှေနိုင်မှုကို ပဟာရီ ပန်းချီကားတွင် စျာန်ပြု၍ ရေးဆွဲထားသော သူ၏ "ပုံပြောသူ" ကားတွင်လည်း ကောင်းစွာ တွေ့နိုင်ပေသည်။ ကားထဲတွင်ပါသော နွားများ၊ မိန်းမများနှင့် အခင်းအကျင်းတို့မှာ အတတ်ပညာ နည်းသစ်အရ ဘာဆိုလီ မီနီရေးချားတို့နှင့် လုံးဝ ကွဲပြားသွားသော်လည်း ကဗျာဆံမှု၊ အရောင်းစူးရှမှုတို့၌ထိုမီနီရေးချားတို့၏ သန္ဓေစွဲမြဲနေကြောင်း ကောင်းကောင်း

သိသာနိုင်လေသည်။ သို့ဖြင့် မစ္စရှာဂယ်လ်သည် ထိုမိနီရေးချား တို့ကို ဘာသာပြန် တင်ပြနည်းမျိုး မဟုတ်ပဲ ကြီးမားသော ကားချပ်ကြီးတွင် မီနီရေးချားများ၏ ဝိညာဉ်ကို အသက်သွင်း ပေးလိုက်သည်သို့ ရှိလေတော့သည်။ မစ္စရှာဂယ်လ်၏ နောက်ဆုံး လက်ရာတစ်ခု ဖြစ်သည့် "ဂါနတ်ပူဂျာ" ကို ကြည့်မည်ဆိုလျှင် ရိုးရိုးသားသား ပီပီပြင်ပြင် မက်မောစဖွယ် ရေးခြယ်ထားပုံမှာ ရှေးက ဂျိမ်းကာပသုန္ဒြလက်ရာကို ၁၉၃၈ ကာလတွင် အသစ် ပြန်မွေးဖွားသကဲ့သို့ ရှိလှသည်။

"အရောင်သန့်သန့်" ကလေးများကို နှစ်လိုစဖွယ် မစ္စရှာ ဂယ်လ် သုံးတတ်သည်မှာလည်း ပေါ်လွင်လှသည်။ ထိုအရောင် သန့်သန့် အရောင်လွင်လွင် ကလေးများ၏ တန်ဘိုးကို ရှေးရာဂျစ် စတန်နီနှင့် ဂူဂျာရတီ မီနီရေးချား ပန်းချီကျော်များ အထူး နားလည်ခဲ့ကြသည်။ ထိုဆရာကျော်များသာ ယနေ့ ခေတ်သစ် ဘင်္ဂါလီ ပန်းချီဆရာ တော်တော်များများ၏ တန်ဘိုးနည်းလှ သော အရောင် အမွဲများကို ရုတ်တရက်မြင်ပါက လန့်ဖြန့်ကုန်ကြ ပါမည်လား မပြောတတ်ပေ။ မစ္စရှာဂယ်လ်၏ အရောင်လွင် အရောင်နုကလေးများ စိုနေအောင် ဟပ်စပ်ထားမှုမှာ ကြည့် သူ၏စက္ခုပသာဒကို အေးလှစေသည်။ စင်စစ် ပန်းချီ၏အသက် သည် ပုံဆွဲဖြစ်ပါသည်။ ပန်းချီ၏ရသသည် ဒီဇိုင်းဖြစ်ပါသည်။ ထို့အတူ ပန်းချီအနှစ်သည် အရောင်ဖြစ်သည် ဆိုသည်ကိုလည်း မမေ့ကောင်းပါ။ အရောင်နှင့် ပတ်သက်လျှင် မစ္စရှာဂယ်လ် သည် ရိုးရာအစဉ်အဆက် ပီပီသသ သိရှိခြယ်ရေး ခဲ့ကြသော အရောင် အယူအဆကို လုံးဝ ခံယူသူ ဖြစ်ပေသည်။ အရောင်

သန့်သန့်ကလေးများ၏ အလှနှင့် စပ်လျဉ်းသော ဤအယူအဆမှာ ဂေါ်ဂွင်တို့အနောက်က ယူငင်၍ မစမ်းသပ်မီ နှစ်ပေါင်းများစွာထဲက အိန္ဒိယ၌ သန္ဓေမြဲပြီး ဖြစ်လေသည်။

မစ္စရှာဂယ်လ်၏ အနုပညာတွင် အိန္ဒိယ ပန်းပုရုပ်လုံးများ၏ အရှိန် ဩဇာကလည်း လွှမ်းနေသည်မှာ သိသာသည်။ မိမိ၏ရုပ်ပုံများကို ဖွဲ့စည်းရာတွင် မစ္စရှာဂယ်လ်သည် အိန္ဒိယရုပ်ကြွ အနုပညာမှ လက္ခဏာချက်များကို အမြဲထည့်သွင်း ဖန်တီးလေ့ရှိသည်။

ထိုသို့ အိန္ဒိယပန်းချီနှင့် အိန္ဒိယပန်းပုတို့၏ အခြေခံလက္ခဏာချက်များကို အကွက်ကျကျ ပေါင်းစပ် ပေးနိုင်ခြင်းသည် အိန္ဒိယ ပန်းချီ ဆန်းသစ်တိုးတက်ရေး ခိုင်မာရှင်သန်ရေး၊ အစဉ် တရားအတွက် မောင်းနှင်အားပင် ဖြစ်လေသည်။ ထိုသို့ ပေါင်းစပ်ထားသော တိုးတက်မှုမျိုး ဖြစ်မှသာလျှင် အိန္ဒိယ ပန်းချီ၏ ဖွဲ့စည်းပုံ ဒီဇိုင်းနှင့် အရောင် စွမ်းအားတို့သည် အသားကျကာ အဆင့်မြင့်မြင့် လှပသန်စွမ်းလာမည် ဖြစ်ပေသည်။

အိန္ဒိယပန်းပုပုံများနှင့် ပန်းချီများ၏ အဓိက လက္ခဏာချက်တစ်ခုမှာ ပုံသဏ္ဌာန်ပိုင်းကို လွယ်ကူပြေပြစ်ဆုံး လျှော့ချခြင်းပင် ဖြစ်လေသည်။ အနောက်မှ ဆရာစေဇန်းက သဘာဝတွင်ရှိသော ပုံသဏ္ဌာန်မှန်သမျှကို နောက်ဆုံးတွင် ကုဗကတော့နှင့် ဆလင်ဒါပုံသဏ္ဌာန်အဖြစ်သို့ ရောက်အောင် လျှော့ချ၍ ရသည်ဟု ဆိုခြင်းမှာ စင်စစ် စေဇန်းသည် ရှေးဟောင်းအိန္ဒိယအနုပညာ၏ လက်ရင်း အခြေခံမှုကို ပြန်၍ ခြေရာကောက်ခြင်းမျှသာ ဖြစ်လေသည်။ ဤအလွယ်ကူဆုံး ပုံသဏ္ဌာန် အခြေခံမှုမှာ ရှေးဟောင်းအိန္ဒယ အနုပညာသမားကြီးများ၏ တွေးခေါ်ပုံ နှင့် ချဉ်းကပ်ယူမှု

တွင် အဓိကအကျဆုံး အစိတ်အပိုင်းကြီး ဖြစ်လေသည်။ ၎င်းတို့အဖို့ အနုပညာဟူသည် စက္ကူအောရုံတွင် ထင်ဟပ်သော ယန္တရားဆံသည့် မှတ်တမ်းတခုမျှသာ မဟုတ်ပေ ကောက်ချက် ဆွဲမှုအတွက် စံနှုန်းတစ်ခုလည်း ဖြစ်ပေသည်။

မစ္စရှာဂယ်လ်၏ အမျိုးသားနှင့် အမျိုးသမီးများသည် သမရိုးကျအမြင် အရဆိုလျှင် မလှချေ။ သို့တစေ သူ၏ ပုံသဏ္ဌာန်များ ရိုးသားမှုသည် ဂတ်တာခေတ် ပန်းပုဆရာများ၏ ထုလုပ်သော အိပ်မက်ဆံသည့် ဗုဒ္ဓရုပ်ပွားတော်များမှ သန့်စင်မှုနှင့် ခွန်အားညီမှု ရသမျိုးကို ခံစားရစေသည်။ မစ္စရှာဂယ်လ်၏ ပုံများမှမျက်လုံးများမှာလည်း ဖွင့်ထားလျှက်နှင့် အိပ်မက်မက်နေသော မျက်လုံးများတည်း။

အနုပညာအမွေအနှစ် ဆက်ခံ ပွားများရမည့်သူအဖို့ လွန်စွာတာဝန်ကြီးလှသော နိုင်ငံမျိုးတွင်မှ မစ္စရှာဂယ်လ်သည် အသစ်သမား၏ ရှေ့ဆောင်အမျိုးသမီး ပန်းချီကျော်တစ်ဦး ဖြစ်ခဲ့သဖြင့် အိန္ဒိယပန်းချီ လက်ဝေခံဖြစ်သော ကျနော့ အဖို့မှာ ၎င်းဆရာမကို ဦးစောက်ချ လေးစား အတုယူ မိပါတော့သည်။

# ဒေါက်တာနန္ဒာလာဘို့စ်

၁၉ရာစု အလယ်ပိုင်းတွင် အနောက် ဩဇာမုန်တိုင်းသည် အိန္ဒိယအမျိုးသား လူမှုဘဝနှင့် စိတ်ပိုင်းဆိုင်ရာ အဆောက်အအုံကို အရှိန်ပြင်းစွာ ဝင်ရောက် မွှေနှောက်ခဲ့သည်။ ကျွန်ုပ်တို့တွင်ရှိနေသော အနုပညာ အသိကလေးများကိုလည်း လှုပ်ခါခဲ့သည်။ ကျွန်ုပ်တို့သည် အနုပညာသည်ဘဝမှာ တစိမ့်စိမ့် ပြောင်းလဲရုံသာမဟုတ် လုံးဝနီးပါး ခါရမ်းခဲ့သည်။ ထိုသို့ အပြောင်း လဲကြီး ပြောင်းလဲနေသော အချိန်တွင် အီး-ဘီ-ဟာဘဲလ်နှင့် အာဘင်နင် ဒြာနတ်တို့ ဦးဆောင်သော ပြုပြင် ပြောင်းလဲရေး ပန်းချီကာလတရပ်ကို ကျွန်ုပ်တို့ ရင်ဆိုင်ခဲ့ရသည်။ ထိုကာလတွင် အရည်အတွက်နှင့် အရည်အချင်းသာမက အတွင်းသားအကြောင်းအရာအရပါ ထူးခြားဆန်းသစ်လှသော အနုပညာရှင်မှာ နန္ဒာလာဘို့စ်ပင်ဖြစ်သည်။ ၁၉၆၆ ခုနှစ် ၊ ဧပြီလ ၁၆ ရက်နေ့တွင် နန္ဒာလာဘို့စ်ဆုံးပါးသွားခြင်းမှာ အိန္ဒိယပန်းချီ အနုပညာအတွက် အရေးပါဆုံးသော ကဏ္ဍကြီးတစ်ရပ် တခန်းရပ်သွားခြင်းဟု ဆိုနိုင်ပေသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

နန္ဒာလာဘိုင့်စ်ကို ၁၈၈၂ ခုနှစ်၊ ဒီဇင်ဘာလ ၃ ရက်နေ့တွင် ဘီဟာနယ် မွန်ဂါအရပ်ရှိ ခါရပူ ရွာကလေးတွင် မွေးဖွားခဲ့လေသည်။ သူ့ဖခင် ပါနချန်ဒရာဘိုင့်စ်သည် ဒါဖန်ဂါခရိုင်၏ သစ်တောအရာရှိ တစ်ဦးဖြစ်လေသည်၊ မိခင်က ရှက်တြာမိုနီမှာ အချုပ်အလုပ်၊ ဇာထိုးပန်းထိုး စသော အိမ်တွင်းမှု ပညာတွင်များစွာ ဝါသနာ သန်သူဖြစ်လေသည်။ မိခင်ကြီးမှာ နန္ဒာလာ ရှစ်နှစ်သားကပင် ဆုံးပါးသွားခဲ့ရသည်။ ငယ်စဉ်ကပင် နန္ဒာလာသည် ရွှံ့ရုပ်သွန်းသူများ၊ အိုးသွန်းသူများကို စိတ်အဝင်စားကြီး ဝင်စား ခဲ့သည်။ နန္ဒာလာ ကလေးအဖို့ အိုးကောင်းတစ်ခု သွန်းထုမှုကို လေ့လာခြင်းနှင့် ကျေးလက်အနုပညာ အိုးသမား၏ အရောင်အသွေး စပ်ပုံစပ်နည်းကို ဆည်းပူးရခြင်း၌ အကျေနပ်ကြီး ကျေနပ်နေခဲ့သည်။

နန္ဒာလာ ငယ်စဉ်က မွန်ဂါနယ် ခါရပူရွာ၌ ပညာဆည်းပူးခဲ့သည်။ ၁၉၀၃ ခုနှစ် ကလကတ္တားရှိ ခူစူရမ်ဘိုင့်စ် ကျောင်းမှ တဆင့် ဝင်ခွင့်စာမေးပွဲ အောင်မြင်သောအခါ ဗဟိုအခြေခံ ပညာရေးကျောင်းကို တက်ရောက်သင်ကြားခဲ့လေသည်။ သို့သော်နန္ဒာလာမှာ အခြေခံပညာရေး၌ စိတ်ဝင်စားမှု မရှိသည်ကိုတွေ့ကြရသော အုပ်ထိန်းသူများသည် သူ့ကို ဆေးပညာကောလိပ်၌ ထားရန် ကြံခဲ့ကြသည်။ ထိုကျောင်း၌လည်း နန္ဒာလာမှာ အားတက်သရော မရှိသည်ကို တွေ့ရပြန်သောအခါ ကလကတ္တား သမတကောလိပ်ရှိ ဝါဏိဇ္ဇသင်တန်းသို့ ပို့ခဲ့ပြန်သည်။ နောက်ဆုံးတွင် နန္ဒာလာသည် ဤသို့သော ပညာရေးမျိုး လုံးဝ

စိတ်မပါမှုန်း သူတို့သိသွားကြသည်။ နန္ဒာဘဲလ် ဖြစ်ချင်သည်မှာ ပန်းချီသမားသာ ဖြစ်သည်။ ပန်းချီဆရာဘဝထက် ဘာကိုမျှ မမက်မော။ သို့ဖြင့် တစ်နေ့တွင် သူ့အသိတဦး၏ အဆက်အအသွယ်ဖြင့် အစိုးရပန်းချီကျောင်းသို့ သူရောက်သွားသည်။ ထိုကျောင်းတွင် ကျောင်းအုပ်မှာ ဟာဗိယ်လ်ဖြစ်၍ ဒုတိယကျောင်းအုပ်မှာ အာဘင်နင်ဒြာနတ်တဂိုးဖြစ်သည်။ အာဘင်နင်ဒြာကို နန္ဒာလာသည် သူ့ဝါသနာကို ပြောပြသည်။ အာဘင်နင်ဒြာကို သူရေးဆွဲထားသည့် ရေးဖွဲ့လ်၏ မယ်ဒိုနာပုံများကို ဂရိရုပ်ထုပုံများနှင့်အခြား သူကိုယ်ပိုင်လက်ရာများကို များစွာ နှစ်ထောင်းအားရဖြစ်သဖြင့် ၁၉၀၅ ခုနှစ် ဩဂုတ်လတွင် နန္ဒာလာသည် ထိုကျောင်းသို့တက်ရောက် ခွင့်ရခဲ့သည်။ အတ်ဝါရီဖရာဆက် သင်ကြားသောတန်ဆာဆင်ပန်းချီ (Decorative Art) အတန်းရောက်ပြီးသောအခါ နန္ဒာလာသည် အာဘင်နင်ဒြင်သင်သော အတန်းကို ဆက်တက်ခဲ့လေသည်။

ထိုကျောင်း၌ နန္ဒာလာတတ်နေစဉ် တစ်နေ့၌ သိပ္ပံပညာရှင် ဂျဂန်ဒ်စ်ရ်န္ဒရာဘို့စ်သည် နှမဖြစ်သူ နိဝိသီဟနှင့်အတူ ကျောင်းသို့လာလည်လေသည်။ နဝိသီတမှာ နန္ဒလာ လက်ရာများကို အလွန်သဘောကျ နှစ်သက်သွားလေသည်။ နန္ဒလာကိုလည်း အားသည့်အချိန်၌ မိမိတို့အိမ်သို့ အလည်အပတ်လာရန် ချက်ချင်းဖိတ်ခေါ်ခဲ့သည်။ နဝိသီတ၏ ဆန္ဒအရနန္ဒာလာသည် အိန္ဒိယ၏ ဟိန္ဒီနှင့်ဗုဒ္ဓဝါဒီ ဒဏ္ဍာရီများ (Indan Myths of Hindors

and Buddhists) သရုပ်ဖော်ကားကို ရေးဆွဲခဲ့သည်။ နန္ဒလာ သင်တန်း မပြီးသေးခင်ပင် အာဘင် နပ်ဒြာနတ်သည် ပန်းချီ ကျောင်းနှင့် အဆက်အသွယ် ပြတ်သွားခဲ့သည်။ ၁၉၇၇ ခုနှစ် တွင် အာဘင်နင်ဒြာနတ်သည် အရှေ့တိုင်း ပန်းချီအနုပညာ အသင်းကို ကလကတ္တား၌ စတင်ထူထောင်ခဲ့သည်။ ထိုအချိန်တွင် နန္ဒလာသည် သူရေးဆွဲသော သီဝရှန်တိ ပန်းချီကားအတွက် ဆုအဖြစ်ရူပီ ၅၀၀ အထိ ရရှိခဲ့သည်။ ထိုငွေဖြင့် နန္ဒလာ သည်အိန္ဒိယပြည်တောင်ပိုင်းတခွင်ကို အနုပညာ ခရီးသည်အ ဖြစ်လှည့်လည်ခဲ့လေသည်။ နန္ဒာလာသည် ကျေးလက်ပန်းချီ သမားများနှင့် အချိန်ကြာကြာ နေထိုင်လေ့ လာခဲ့သဖြင့် ကျေး လက်ရိုးရာ ပန်းချီဆရာများ၏ ဟန်အတိုင်း ကောင်းကောင်းရေး ဆွဲနိုင်ခဲ့သည်။ သင်တန်းမှလေ့လာမှု ပြည့်စုံ၍ သူ့ဆရာ အာဘင် နင်ဒြာနတ်ထံ ရောက်သွားသောအခါ နန္ဒာလာထံမှ ရုရုဒါ ကစ်ရှိနာကားကို သူ့ဆရာကိုယ်တိုင် မက်မက်မောမော တောင်း ယူသွားခဲ့လေသည်။

၁၉၁၀ ခုနှစ်တွင် လေဒီဟာရင်ဟမ်းသည် အာဂျန်တာရှိ နံရံပန်းချီများကို ကူးယူရန် အိန္ဒိယသို့ရောက်လာသည်။ နိဝိသိ တ၏ တိုက်တွန်းချက်အရ နန္ဒလာနှင့်အတူ အာဘင်နင်ဒြာ ၏လက်ရင်း တပည့်သုံးဦးဖြစ်ကြသည့် အာစစ်ကူမားဟောဒါး၊ ဗင်သတက်ပနှင့် ဆမ်မရန်ဒြာနတ်ပုပ္ပတာတို့သည် လေဒီဟာယင် ဟမ်း၏ လုပ်ငန်းတွင် ဝင်ရောက်ကူညီ ရေးဆွဲခဲ့လေသည်။ လေဒီ ဟာယင်ဟမ်း၏ အဖွဲ့တွင် သူတို့အပြင် ယူနိုက်တက်ကင်းဒမ်းမှ

ပန်းချီကျော်များလည်း ပါဝင်ခဲ့လေသည်။ အာဂျန်တာရှိအိန္ဒိယ ဂန္ထဝင် လက်ရာများကို ထိုသို့ ထိတွေ့လိုက်ရသည်မှာ သူတို့အဖို့ အမြင်သစ် အတိုင်းအတာသစ်များ ပွားများစေခဲ့ပြီး သူတို့အား လုံး၏ လက်ရာများ၌လည်း ကြီးမားစွာသြဇာသက်ရောက်မှုရှိခဲ့ လေသည်။

မကြာမီပင် နန္ဒာလာသည် ကာလကတ္တားရှိဘိုစ်သိပ္ပံတက္ကသိုလ် တွင် နံရံပန်းချီများကို လေ့လာဆည်းပူးခဲ့လေသည်။ ထိုနံရံ ပန်းချီတို့၏ အခြေခံဇာတ်သွားများမှာ မဟာဘာရတထဲမှကောက် နုတ်ချက်များဖြစ်ပေသည်။ ၁၉၁၃ ခုနှစ်တွင်မူ အာဘင်နင်ဒြာ နတ်၏ဆန္ဒအရ နန္ဒာလာသည် ဂျိုရာဆန်ကို (တဂိုး) အရပ်ရှိ ဝိစိတ္တရကျောင်းတွင် ပန်းချီဆရာအဖြစ်ဝင်ရောက် အမှုထမ်းလေ သည်။ ထိုကျောင်းတွင်ပင် နန္ဒလာသည် ဂျပန်ပန်းချီဆရာအ များအပြားနှင့် ရင်းနှီးခင်မင်မှုရသွားလေသည်။ ထိုအထဲတွင် နန္ဒလာအထူး ခင်မင်လေးစားသော ဂျပန်ပန်းချီကျော်များမှာ အိုကာသူရာ၊ တိုင်ကီဟီရှိဒါနျှင့် ကင်ပိုအေရီ တို့ဖြစ်ကြလေ သည်။ ၁၉၁၇ ခုနှစ်တွင် သည် ကင်ပိုအေရီနှင့် အတူ ပူရီကိုနရတ်နှင့် အခြား စိတ်ဝင်စားဘွယ် ပန်းချီဒေသများသို့ ခရီးလှည့်ခဲ့ပြန်လေသည်။

ရှန်တီနိကေတန်ရှိ ကာလဘာဝနာသို့ နန္ဒလာကိုခေါ်ယူ သူမှာရာဘင်နင်ဒြာနတ်ပင် ဖြစ်သည်။ သို့ဖြင့် ရှန်တီနိကေ တန်သည် ၁၉၁၉ ခုနှစ် ၊ စက်တင်ဘာလ ၁၉ မှစ၍ သူခေါင်း

ချသွားသည့်ကာလအထိ ပန်းချီကျော်ကြီး၏ အနုပညာပါရမီပွား များရာ နေရာတစ်ခုဖြစ်ခဲ့လေတော့သည်။

၁၉၂၁ ခုနှစ် ဂန္ဒီကြီး၏ မပူးပေါင်းရေး လှုပ်ရှားမှုသည်လည်း ပန်းချီကျော်ကြီး၏ စိတ်ကိုလှုပ်ရှားစေခဲ့သည်။ ထိုအချိန်မှစ၍ နန္ဒလာသည် ဂန္ဒီကြီး၏ ခါဒီနှင့်ချာခါးကို အတက်ကြွဆုံးထောက်ခံသူ ဖြစ်ခဲ့လေသည်။ မပူးပေါင်းရေး လှုပ်ရှားအုံကြွမှုကြီးသည် နန္ဒလာ၏ ကိုယ်စိတ်နှစ်ပါးကို မအားမလပ်အောင် ဖြစ်ခဲ့သည်ဟုပင် ဆိုနိုင်လေသည်။ ၁၉၂၁ ခုနှစ်တွင် ဂွါလီယာ အာဏာပိုင်များ၏ လိုလားချက်အရ ဘဂ်နှင့် ရမ်ဂတ်ရှိ နံရံပန်းချီများကို နန္ဒာလာ ကူးပေးရပြန်သည်။ ဘဂ်အရပ်ရှိ ထိုနာမည်ကျော် နံရံဆေးရေးများမှာ လုံးဝနီးပါးပင်မှုံဝါးပျက်ပြယ်စ ပြုနေချိန်ဖြစ်သည် ထိုအကြွင်းအကျန်အနုပညာ ရတနာများကို နန္ဒာလာ၊ အစစ်ဟေဒါ နှင့် ဆူရမ်ဒြာနတ်ဘားတို့သည် အားထုတ်ကူးယူ ခဲ့ကြခြင်း ဖြစ်လေသည်။ ထို့ကြောင့်လည်း ဘဂ်ရှေးဟောင်း လက်ရာ အမွေများကို ယခုအခါ ကျွန်တော်တို့ ထင်ထင်ရှားရှား ပြန်မြင်နေရခြင်း ဖြစ်လေသည်။

၁၉၂၄ ခုနှစ်ရာဘင်ဒြနတ်တဂိုး၊ တရုတ်၊ ဂျပန်နှင့်အရှေ့တောင်အာရှ နိုင်ငံများသို့ လှည့်လည်စဉ် နန္ဒာလာလည်း လိုက်ပါခဲ့လေသည်။ ရှေးဟောင်းယဉ်ကျေးမှု အမွေအနှစ်ကြီးမားသော ထိုနိုင်ငံများကို လှည့်လည်ခွင့်ရခြင်းသည် နန္ဒာလာအဖို့

ထိုနိုင်ငံများ၏ ယဉ်ကျေးမှုနှင့် လူမှုဘဝကို နက်ရှိုင်းစွာသိရှိစေခဲ့လေသည်။

ဂန္ဒီကြီး၏ အကြံပြုချက်အရ ကာလဝိဟာမှ မိမိ၏တပည့်များနှင့်အတူ ပန်းချီပြပွဲတစ်ခုကို လပ်ကနောင်း၌ ကျင်းပသည့် ၁၉၃၅ ခုနှစ်တွင် အိန္ဒိယ အမျိုးသား ကွန်ဂရက်၌ ဖွင့်လှစ်ပြသခဲ့လေသည်။ ၁၉၃၆ ခုနှစ်၌ ပြုလုပ်သည့် ဖောင်ပါကွန်ဂရက်၌၎င်း၊ ၁၉၃၇ ခုနှစ် ဟာရီပူရ ကွန်ဂရက်၌၎င်း နန္ဒာလာသည် ကျေးလက်ဒေသမှ ရသည့် ဝါးများ၊ ကြိမ်များကို ကျွမ်းကျင်စွာပြုလုပ်၍ ကွန်ဂရက် အခမ်းအနား အဆောက်အအုံကြီးများကို လက်ရာမြောက်အောင် တည်ဆောက်ပေးခဲ့ပေသည်။ သူမွမ်းမံပေးခဲ့သည့် ထိုအခမ်းအနား အဆောက်အအုံများမှာ အိန္ဒိယကျေးလက်ဟန်ကို မှန်ကန်စနစ်ကျစွာ အခြေတည် ဆောက်လုပ်ပေးခဲ့ခြင်းဖြစ်လေသည်။ ထို့ကြောင့်လည်း လွတ်လပ်ရေးရသောအချိန်၌ အိန္ဒိယနိုင်ငံ အခြေခံ ဥပဒေမူကြမ်းကြီးကို သရုပ်ဖော်ရေးဆွဲပေးရန် မေတ္တာရပ်ခံခြင်း ခံခဲ့ရလေသည်။

နန္ဒာလာသည် အသက်အရွယ် ရလာသောအခါ ပြည်သူအပေါင်းက အိန္ဒိယအနုပညာ ကဏ္ဍတစ်ခုတွင် သူ၏စွမ်းဆောင်ချက်များကို အသိအမှတ်ပြုသောအားဖြင့် ဂုဏ်ပြု ချီးမြှင့်မှုများ အကြိမ်ကြိမ်ပြုခဲ့ကြပေသည်။ ဘနာရတ် ဟိန္ဒီတက္ကသိုလ်ကဆိုလျှင် ၁၉၅၀ ခုနှစ်၌ နန္ဒာလာကို (စာပေပါရဂူဘွဲ့) ချီးမြှင့်ခဲ့ကြသည်။ ၁၉၅၁ ခုနှစ်၌ နန္ဒာလာသည် ကာလဝိဟာမှ အငြိမ်းစား ယူခဲ့ပေသည်။ သို့သော် ဝိဟာဘာရတီတက္ကသိုလ်က ရာသက်ပန်ဂုဏ်ထူးဆောင် ပါမောက္ခအဖြစ် ချီးမြှင့်ခန့်အပ်ခဲ့ပြန်သည်။ ဝိဟာဘာရတီကျောင်းတိုက်ကပင် နန္ဒာလာကို ၁၉၅၂ ခုနှစ်၌ အက်ဆိကုတ္တမဘွဲ့ ချီးမြှင့်ခဲ့ပြန်သည်။ ၁၉၅၅ ခု၌မူ အိန္ဒိယ အစိုးရကိုယ်တိုင်က သူ့ကို ပဒမဗစ်ဟူရှန် (Padma Vikhushan) ဘွဲ့ချီးမြှင့်ခဲ့သည်။ လာလစ်ကာလ အကယ်ဒမီအသင်းကြီးကလည်း နန္ဒာလာ

ကို တော်ဝင်အသင်းဝင်အဖြစ် ခန့်အပ်ခဲ့သည်။ ၁၉၅၇ ခုနှစ်၌ ကာလကတ္တားတက္ကသိုလ်က ရှန်တိနိကေတန်ကျောင်းတွင် အခမ်းအနားဖြင့် ဒီလစ် (D. Litt) ဘွဲ့အပ်နှင်းခဲ့သည်။ ၁၉၅၈ ခုနှစ် ၌ သူ့အနုပညာစွမ်းရည်ကို ဂုဏ်ပြုသောအားဖြင့် ဒါဒါဘီနအိုဂို ဂျီအထိမ်းအမှတ်ဆု ချီးမြှင့်ခဲ့ကြသည်။

ပြည်သူပြည်သားကောင်း တစ်ယောက် အနေဖြင့် နန္ဒာလာ၏ ဘဝအစဉ်တွင် တိုင်းပြည်အပေါ် ချစ်စိတ်၊ တာဝန်သိစိတ်တို့မှာလည်း မပြတ်ကပ်တွယ်လျက် ရှိခဲ့သည်။ ကာလကတ္တား သမ္မတကောလိပ် ကျောင်းသားဘဝကပင် နန္ဒာလာသည် ရှရှိအူဒိဘင်ဒို၏ တပည့်ရင်းဖြစ်သည့် တော်လှန်ရေးသမား ဒီဘာဘရာတဘာဆူးနှင့် ရင်းနှီးပူးပေါင်းခဲ့သူ ဖြစ်သည်။ ဘာဘရာ တသည် နောက်ပိုင်းတွင် ရှရှိရာမရဲကသျှနာ လမ်းစဉ်သမားဖြစ်ကာ ဆွာမိပရာ့နာနန်ဒ အမည်ဖြင့် ထင်ရှားသူ ဖြစ်လေသည်။ ဒီဘာဘရာဘ၊ နဝိသိတရာဘင်ဒြာနတ်၊ အိုကာကူရာနှင့် ဂန္ဒီကြီးတို့သည် နန္ဒလာဘဝတွင် ထင်ရှားသော အမှတ်အသားများ ဖြစ်ကြသည်။

ဂျပန် ပန်းချီကျော် ဒဿနိက ပညာရှင် အိုကာကူရာသည်နိုင်ငံ တစ်ခု၏ အနုပညာသည် ထိုနိုင်ငံ၏ ဝိညာဉ်ကို ဖော်ထုတ်နိုင်စွမ်း ရှိရမည်ဟူသော အယူအဆကို စွဲမြဲ ဆုပ်ကိုင်ခဲ့သူ ဖြစ်သည်။ သူ့အဖို့ဆိုလျှင် သူ့နိုင်ငံဂျပန်၏ သရုပ်မှန်ကို သူ့နိုင်ငံ အနုပညာဖြင့် ချိန်ထိုး ဖမ်းယူနေခဲ့သူ ဖြစ်သည်။ အိန္ဒိယနိုင်ငံ၏ အနုပညာဖြင့် ချိန်ထိုး ဖမ်းယူနေခဲ့သူ ဖြစ်သည်။ အိန္ဒိယနိုင်ငံ၏ ရသ ခံစားနိုင်စွမ်း (Aesthetic Sensibility) အားပျော့လျှင် အား ပျော့သည့်အလျောက် အိန္ဒိယနိုင်ငံ၏ လူမှုဘဝသည်လည်း ထိ ခိုက်မှု ခံရလိမ့်မည်ဟု အိုကာကူရာ ယူဆထားသည်။ အိန္ဒိယပန်း ချီအနုပညာ၏ အတက်အကျ ရေစီးကြောင်းကို ဖမ်းကိုင်လိုက်ပါ လာသူ နန္ဒာလာဘို့စ်သည်လည်း သူ့အနုပညာအမြင်ကို အိုကာ ကူရာ၏ အယူအဆဒေါင့်မှ မပြတ်ရပ်၍ လှုပ်ရှားခဲ့သူဖြစ်သည်။ သူသည် တစ်ရွာဝင် တစ်ရွာထွက် ပန်းချီ ခရီးဆက်၍ အိန္ဒိယ၏

ဝိညာဉ်ကို မိမိရရ ဆုပ်ဆုပ်ခဲခဲ လိုက်ရှာနေခဲ့သူဖြစ်ကြောင်း ထင်ရှားလှသည်။ နန္ဒာလာ၏ ဖန်တီးမှု အနုပညာထဲတွင် အိန္ဒိယ ဟူသော အဝန်းအလျားကြီး တခုလုံးသည် ဘဝ သစ္စာ ဟူသော စုတ်ချက်ဖြင့် တောက်ပဝင်းလက် နေခဲ့ပေသည်။ ထိုသို့ဖြစ်ရခြင်းမှာ ပကတိ ရိုးသားမှန်ကန်သော အတွင်းသား အကြောင်းအရာများကြောင့်မဟုတ် သူ၏ အနေမှန်သော ဘဝအားကြောင့်ပင်ဖြစ်လေသည်။

အနုပညာသမား၏ ဖြစ်စဉ်ကို ဆင့်သုံးဆင့်ခွဲ၍ မြင်ကြည့်နိုင်သည်။ ပထမ အဆင့်မှာ သမ မျှတမှု ရှိသော အဆင့် (Assimilation) ဖြစ်သည်။ ထိုအချိန်ထိုအဆင့်၌ အနုပညာရှင် သည် အခြားနိုင်ငံအသီးသီး လူမျိုးအသီးသီး၏ ရေးဟန်နှင့် ဝလေ့စရိုက်များကို မပြတ်ထိတွေ့ ခံစား စုဆောင်းနေဆဲဖြစ်၏။

ဒုတိယအဆင့်မှာ ထိုသို့သော အခြေခံပေါ်တွင် မိမိကိုယ်ပိုင်ဟန်ကို တင်ပြခြင်းဖြစ်သည်။ မိမိနှလုံးသားအတွင်း ရင်းနှီးခဲ့ကြသမျှသည် ဖန်တီးမှုပုံစံအဖြစ် ထူးထူးခြားခြား ထွက်လာသော ကာလဖြစ်ပေသည်။ တတိယနှင့်နောက်ဆုံး အဆင့်သည် မိမိအဇ္ဈတ္တမှ လေးမြတ်ဖွယ် ဝိညာဉ်မှန် ထွက်လာသော ကာလဖြစ်သည်။ ထိုဖန်တီးမှုသည် မိမိပုဂ္ဂလိကနှင့်သာ သက်ဆိုင်သော သီးခြား အရည်အချင်းသဘောမဟုတ်ဘဲ ယေဘုယျ ဆောင်လာ သော အရည်အသွေးမျိုးဖြစ်သည်။ မိမိစေတနာ နှင့် ဝေဒနာအစွန်းရောက်မှသာ သီးခြားသဘော ဆောင်သွားတတ်သော ကာလမျိုးဖြစ်လေသည်။ အနုပညာရှင် အတော်များများမှာ ပထမအဆင့်ကျော်၍ ဒုတိယအဆင့်ရောက်လျှင် ရှေ့ဆက် မတက်ပဲရပ်သွားလေ့ရှိသည်။ ထိုသို့ဖြစ်ရခြင်းမှာ သူတို့သည် မိမိတို့အနုပညာဈာန်ကို ထပ်ထပ်ကာ ကျော့နေ၍၎င်း၊ ဖန်တီးမှုဉာဉ်စုံကို တုံ့ကာတုံ့ကာ ဆွဲနေတတ်၍၎င်း ဖြစ်၏။ နန္ဒာလာ၏ ဖန်တီးမှုပါရမီမှာမူ အမြဲတမ်း လန်းဆန်းနေသည်။ သစ်လွင်နေ

သည်။ နောက်ပြန်လှည့်မှု မရှိ။ သူ့တပည့်များကိုလည်း ပြောလေ့ရှိသည်။ “ပန်းချီဖြစ်ဖြစ်၊ ဘယ်အနုပညာမှာပဲဖြစ်ဖြစ် ကိုယ်ပိုင်ဟန်တစ်ရပ်ကို တင်လိုက်ချလိုက်နဲ့ မငြိမ်မသက် လုပ်နေရင် အဲဒါဟာ အနုပညာသမားကျဆုံးတော့မဲ့ နိမိတ်ပဲ၊ မကြာဘူး အဲဒီပုဂ္ဂိုလ်ကျတော့မှာပဲ။ ထိုပုဂ္ဂိုလ်မျိုး၏ ဖန်တီးနိုင်မှုမှာ ကျစ်လစ်မှုရှိတော့မည်မဟုတ်။ စွမ်းအားရှိသော အနုပညာသမား၏ လုပ်ရပ်တိုင်းသည် အမြဲတမ်း ရှေ့ကို သစ်သွားရပေမည်။ အတတ်ပညာအရင့်၊ နဂိုနေဟန်အရင့်၊ အနုပညာသည်နောက်ပြန်ကြည့်ခြင်းမျိုးမရှိနိုင်ချေ။ အနုပညာသမားစစ်စစ်၏ တကဲ့ အရည်အသွေးမှာလည်း ထိုဆန်းသစ် တီထွင်ရန် နှိုးကြားထက်မြက်နေခြင်း၌တည်ပေသည်။ မည်သူ၏ဟန် မည်သူ၏လက်ရာကိုမှ မှီငြမ်းနေရန် မလိုချေ။ ထိုသို့ မှီခိုရေးဆွဲခြင်းသည် အခြားသူ၏ အကြွင်းအကျန်ကို နောက်လိုက်နေခြင်းမျှသာ ဖြစ်ပေသည်။ ဤအချက်တို့မှာ နန္ဒာလာသည် သူ့တပည့်များအား ဘတစ်ရွှံ့စေးရုပ်၊ ချိပ်ရုပ်၊သစ်ထွင်း ၊ လီနို၊ စာဆေးပုံစသည့် လက်မှုပညာရပ်များကို မပြတ်ထိတွေ့ လုပ်ကိုင်နေကြရန်လည်း နှိုးဆော်လေ့ရှိသည်။ လက်မှုပညာရပ်များ၌ မိမိလက်ကို သွေးနေခြင်းသည် ပန်းချီကား၌ ကြီးစွာသော အားကို ဖြစ်စေသည်ဟု နန္ဒာလာယုံကြည်သည်။

နန္ဒာလာပန်းချီကားများ၏ အဓိက သော့ချက်မှာ သူ၏နိုင်နင်းသော ပုံဆွဲပညာ (drawing) ဖြစ်သည်။ တိကျ၍ အားကောင်းသော သူ၏လိုင်းများမှာ ရှေးအာဆီရီယမ်၊ သို့မဟုတ်အယ်လိုရာ၏ ချောပြေသောပန်း (Low relief sculptural) များနှင့်ဆင်သည်ဟု ဆိုရပေမည်။ သူ့ကားများမှ ဘော်တီဆဲလီ၏ လိုင်းများကိုလည်းအမှတ်ရစေသည်ဟု ဆိုရပေမည်။

နန္ဒာလာသည် ဘဝနှင့် အိန္ဒိယ၏ ရိုးရာ အမွေအနှစ် အပေါ်မြတ်နိုးခြင်း၊ ကိုးစားခြင်း၊ ယုံကြည်ခြင်း အားကြီးသည်။ သူ့တပည့်များကိုလည်း ဤစိတ်များ ပြန့်ပွားရန် အခါမလပ် လှုံ့ဆော်ခဲ့သည်။ ကာလဝိဟာ၏ အကြီးအကဲအနေဖြင့် သူ့တပည့်များ

ကို ဦးဆောင်ကာ နလန်ဒါနှင့် ရာဂျာလ်အရပ်များသို့ အထပ်ထပ် ခေါ်ပြလေ့ရှိသည်။ ထိုအရပ်များမှာ ဗုဒ္ဓ၏ ဖြစ်စဉ်များဖြင့် ပျံ့မွှန်းနေသော အရပ်များ ဖြစ်သဖြင့်လည်း ထိုမျှ သူလေးစား တန်ဖိုးထားနေခြင်းဖြစ်သည်။ ရာဂျာလ်ရွာသို့ သူရောက်ရှိနေ ခိုက်တစ်ညနေတွင် သူနှင့်အတူ တပည့်တစ်ဦးဖြစ်သည့် ရာဗင်ဒြာ နတ်ချာကရောဗာတီလည်း ရှိနေသည်။ ရွာလမ်းမတွင်လည်းလူငယ် အများအပြားကစား နေကြသည်။ သူတည်းခိုရာ အိမ်မျက်နှာစာ တွင် အဖိုးအိုတစ်ဦးမှာ ရာမယဏစာအုပ်ကို ဖတ်နေသည်။ အမျိုး သမီးတစုကား ရေအိုးကိုယ်စီဖြင့် ရေတွင်းမှ ပြန်လာကြသည်။ ထိုအချိန်တွင် နန္ဒာလာက သူ့တပည့်ကို ဤသို့ ပြောပြသည်။ “ကဲတပည့်မြင်ကြည့်စမ်း၊ တစ်ခါက ဗုဒ္ဓရှင်တော် ကြွခဲ့တဲ့ ဒီရွာ ကလေးမှာ ဟောဒီလမ်းပေါ်မှာ ဗုဒ္ဓကြွမြန်းတော် မူခဲ့တယ်။ ဟောဒီဥပစာတွေမှာ ဗုဒ္ဓနားနေတော်မူခဲ့တယ်။ အရွယ်သုံးပါး အတွက် မြတ်တရားကို ဟောဒီနေရာများမှာ ဟောကြားခဲ့တယ် တပည့်”

နန္ဒာလာသည် သူ့တပည့်များကို မိမိပတ်ဝန်းကျင်အား ဂရု ဓမ္မထား လေ့လာခံစားရန် မပြတ် ပြောကြားခဲ့သည်။ မိမိတို့ ပတ်ဝန်းကျင်၌ ရေးစရာအကြောင်းများ မပြတ်သွင်သွင် စီးဆင်း နေကြောင်း အရေးကြီးသည်မှာ စူးစမ်းတတ်ဖို့ နားလည်ခံယူ တတ်ဘို့ မြတ်နိုးချစ်ခင်တတ်ဘို့သာဖြစ်ကြောင်း သင်ပြခဲ့သည်။ သစ်ပင်တစ်ပင်ကို နားလည်သိမြင်လိုလျှင် ထိုသစ်ပင်ကိုနေ့ညမပြတ် လေ့လာကြည့်ရှုနေဘို့သာလိုကြောင်း ပြောကြားခဲ့သည်။ အိန္ဒိယ ပန်းချီရေးဟန်နှင့် ပတ်သက်၍လည်း “ဒို့ဟာ အရာဝတ္ထုတွေကို

တို့စိတ်မျက်လုံး အာရုံပွားကြည့်တာပဲ။ အဲဒီပစ္စည်းကိုထက်အောင် ပြန်လှန်သုံးသပ်ကြည့်ရှုရတာဘဲ။ အဲဒီပစ္စည်းကိုကြည့်လို့အဲဒါကို ခင်တွယ်တဲ့ စိတ်ကလေးဖြစ် လာရင် ဒါတို့နဲ့ ကြည့်မှုအောင်မြင် တာပဲပေါ့။ ဒါဟာ တို့အိန္ဒိယနည်းလမ်းပဲ၊ အနောက်နဲ့မတူဘူး။ သူတို့က အဲဒီရှေ့မှာထိုင်မယ်၊ ပြီးတော့ မြင်ရတဲ့ ရုပ်သဏ္ဍာန်ကြီးကို မတူတူအောင် ရေးမယ် ဆွဲမယ်ပေါ့၊ ဒါက သူတို့ရဲ့နည်း” ဟု ပြောခဲ့သည်။

ခေတ်ပြိုင် အနောက်တိုင်းပန်းချီနှင့် ပတ်သက်၍လည်း နန္ဒာလာက "သူတို့ရဲ့ အနုပညာက အများသိ (Universal) ဖြစ်ရမဲ့ အစား အသိမြင့် (Intelleclual) ပုဂ္ဂိုလ်များ ခံစားရေးသား ရှေ့ရှုနေတယ်လို့ ကျွန်တော်ဆိုချင်ပါတယ်။ တစ်နည်းပြောရရင် သူတို့ဟာ နှလုံးသားများအတွက် မဟုတ်ပဲ ဦးခေါင်းများ အတွက် ဖြစ်နေတယ်။ နှလုံးသားကို အခြေမပြုဘဲ အနုပညာ ဟာ ဘယ်မှာ နှလုံးသားကို ရိုက်ခတ်စေနိုင်ပါ့မလဲ၊ နှလုံးသားကို မသိဘူး၊ နှလုံးသားကလဲ မလာဘူးဆိုရင် အနုပညာဟာ အများ ခံစားနိုင်ဘို့ မလွယ်ပါဘူး" ဟူ၍ ပြောခဲ့သည်။ မော်ဒန်ပန်းချီနှင့် ပတ်သက်၍ ပန်းချီဆရာ ဘေရမ်နီယိုဂီ၏ အမေးကို နန္ဒာလာက ဆက်လက်ဖြေကြားခဲ့ရာ၌ "ခုချိန်မှာတော့ ဖက်ရှင်လိုပါပဲ၊ ကျွန် တော်တို့ဆီက ပန်းချီသမားအများစုဟာ အနောက်နိုင်ငံ မော် ဒန်ပန်းချီဆိုတာကို ပုံတူကူးဆွဲနေကြတယ်။ သူတို့ကိုယ်တိုင်ဘဲ

ဘာကြောင့် ဒီလိုဆွဲရတယ်ဆိုတာ ဂဃနဏ သိကြဟန်မတူဘူး။ မေးလိုက်ရင်တော့ ကြိုက်လို့ပါလို့ မယုတ်မလွန် ဖြေကြလိမ့်မယ်။ ကြိုက်ရုံသက်သက် ဆိုတာလောက်ကတော့ သိပ်ဟုတ်တဲ့ အဖြေမဟုတ်ပါဘူး။ ကျွန်တော့် သဘောကတော့ သူတို့ကို အများစုလူထုနဲ့ ပတ်သက်နေစေချင်တယ်။ ဒီလိုမှ မဟုတ်ရင် သူတို့ရဲ့ အနုပညာကိုလဲ လူထုက ဘယ်နားလယ်ပါ့မလဲ။ ခုတော့ သူတို့ဟာ အများစုနားလည်နိုင်အောင် ကိုယ်မဆွဲနိုင်ရင် ကိုယ့်ကိုကိုယ်လိမ်ပြီး ကို့ရို့ကားယားပုံတွေ ၊ ပုံမကျ ပန်းမကျပုံတွေ ဆွဲလာကြရော၊ သဘောက လမ်းမပေါ်ကလူတွေလို ကိုယ့်ခရီး အသက အသက သွားနေတာဘဲ၊ တစ်ယောက်နဲ့ တစ်ယောက်လဲ အမူမဲ့အမှတ်မဲ့ ပေါ့။ ဒါပေမယ့် အဲဒီထဲမှာ ကိုယ်ကအရေးတယူ ပျူငှာတဲ့ မျက်နှာထားမျိုး ထားနိုင်ရင် ကိုယ့်ကိုအားလုံးကလဲ ပြန်ဂရုပြုကြမှာပဲ၊ ပန်းချီမှာလဲ အဲဒီ လိုပဲပေါ့၊ တကယ်တော့ သူတို့လုပ်နေတာတွေလဲ ရှင်းပါတယ်။ ငွေဆိုတဲ့ဟာ ရအောင် စတန့်တွေလုပ်နေတဲ့ သဘောပါဘဲ" ဟု ရှည်လျားစွာ ပြောကြားခဲ့သည်။ ပီကာဆိုကို နှစ်သက်မှုရှိမရှိ အမေးကို နန္ဒလာက "ကြိုက်တယ် ပြောရမှာပဲ၊ အဲဒီပညာရှင်မှာ အကြောင်းအရာတော့ ဒါလောက်မရှိပါဘူး။ သူ့မှာပုံသဏ္ဍာန် (Form) ရှိတယ်။ အဲဒီပုံသဏ္ဍာန်ထဲမှာ အတွေး (Idea) နဲ့ ဥာဏ (Rasa) ရှိတယ်။ သူ့ကားတွေကို ဥာဏနဲ့သာ နားလည်နိုင်တယ်၊ အကြောင်းအရာအနေနဲ့ကြည့်လို့မရဘူး" ဟု ဖြေခဲ့သည်။

ဥရောပသို့ သွားသော နန္ဒာလာတပည့်ရင်း ရာဇင်ဒြာနတ်ချာကရာဗာတီသည် ဆီဆေးကားများ စမ်းသပ်ရေးဆွဲနေလေသည်။ သူ့ခမြော ဆရာနန္ဒာလာ ကြိုက်မှကြိုက်ပါ့မလား စိုးရိမ်နေရှာသည်။ နန္ဒာလာက “ငါ့မှာ ဘယ်သူ့ကိုမှ အတင်းအကြပ် ချုပ်နှောင်ချင်တဲ့စိတ်မျိုးမရှိဘူး၊ ပန်းချီကားတကားဟာ အနုပညာပီသတဲ့ ဆေးရောင်မျဉ်းလိုင်း အခိုင်အမာနဲ့ သေသေသပ်သပ်ရှိတယ်ဆိုပြီးတာပါပဲ၊ ရေဆေးနဲ့ ဆွဲဆွဲ ၊ ဆီးဆေးနဲ့ပဲ ဆွဲဆွဲ၊ တရုတ်ဟန်သုံးသုံး၊ အိန္ဒိယဟန်သုံးသုံး၊ အနောက်တိုင်း ဟန်ပဲယူယူ၊ အရေးကြီးတာ ပန်းချီပီသဘို့ပါဘဲ၊ ပုဒ္ဓပုံရေးရေး ၊ ခရစ်တော်ပုံရေးရေး၊ ပိုးကောင် မွှားကောင် ပုံပဲရေးရေး ၊ ပေရွက်ရေးရေး ထန်းရွက်ရေးရေး အနုပညာပီသဘို့ပါပဲ” ဟု ပြောခဲ့သည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

သူ့လက်အောက်တွင် နေ့စဉ်ကျွန်ုပ်မှာ အာချယနန္ဒာလာနှင့် မကြာခဏ တွေ့ဆုံနှီးနှောခွင့်ရခဲ့သည်။ နန္ဒာလာ၏ ရိုးသားဖြောင့် မတ်မှုနှင့် ပွင့်လင်းဖော်ရွေမှုတို့မှာ တွေ့သူတိုင်း၏ ခင်မင်စိတ်ကို ညွတ်နူးစေသည်။ နန္ဒာလာသည် သူ့အမြင် သူ့အတွေးကို မထိန်း မချန် မှန်ကန်ရဲတင်းစွာ ပြောတတ်သူလည်းဖြစ်သည်။ တစ်ခါက ကိစ္စတခုနှင့် ပတ်သက်၍ သူနှင့်ကျွန်ုပ် မကျေမလည်ဖြစ်ကြသည်။ "အိန္ဒိယ၏လမ်းကြောင်း" (March of India) ဟူသော စာနယ် ဇင်းတခုတွင် အာဘင်နင်ဒြာနတ်ကြီး၏ ပန်းချီကားအချို့ ပုံနှိပ် ထည့်ရန်အတွက် သူ့ထံသွားခြင်းဖြစ်သည်။ သူကကာလဝိဟာမှ စုဆောင်းထားသော အာဘင်နင်ဒြာနတ်၏ မည်သည့်ပန်းချီ ကားကိုမျှ အသုံးပြုရန် ခွင့်မပြုဟု အပြင်းအထန် ငြင်းဆန်နေ သည်။ ကျွန်ုပ်က အာမဝန္တာ အမျိုးမျိုးခံသည်။ အခြားကတိက ဝတ်များ ပြော၍ဆို၍လည်း အမျိုးမျိုး တောင်းကြည့်သည်။ သို့သော်နန္ဒာလာမှာ ငြင်းပယ်မြဲ ငြင်းပယ်ခဲ့သည်။ နောက်ဆုံး တွင်ကျွန်ုပ်ကိုတည် ငြိမ်သောအသံဖြင့် "အနုပညာကိုမြှောက် ပင့်ဘို့အလုပ်ဟာ သင်နဲ့မဆိုင်ပါဘူး၊ သင့်ကို ချီးမြှောက်ဘို့ သာအလုပ်လုပ်ပါ" ဟူ၍ ယတိပြတ်ပြောသည်။

ထိုနေ့ ညနေပိုင်းတွင် ကျွန်ုပ်မိတ်ဆွေ ပန်းချီဆရာ အေမာဒီနှင့် ကျွန်ုပ် ရှန်တိနိကေတန်မှ ပြန်လာသောအခါ နန္ဒာလာနှင့် ထပ် တွေ့သည်။ သူသည် ကျွန်ုပ်တို့ထံ ခြေလှမ်း ကျဲကြီးများဖြင့် လျှောက်လာသည်။ စိတ်လှုပ်ရှားသော အသံဖြင့် နန္ဒာလာသည် "မောင်ရင်တို့ ဘယ်ကလာတာလဲ ကိုယ်ဖြင့်ရှာလိုက်ရတာကွာ"

ဟုပြောသည်။ ကျွန်ုပ်ကလည်း "ကျွန်တော့် ဆရာ ရှရီမူတူးဒီ ဆီသွားနေခဲ့ပါတယ်" "ကောင်းကွာ ၊ ကဲ. . . ဒို့ကာလ ဘဝနာ သွားရအောင်၊ ပီရှူးမယ်ကိုတောင် ငါပြောထားတယ်" ကျွန်ုပ် အတော်ပင်အံ့ ဩသွားသည်။ သူကျွန်တော့်ကိုနှစ်သိမ့် ခေါ်နေ သည်များလားဟု သံသယဖြစ်မိသည်။ သူကိုယ်တိုင်ကပင်ကာလ ဝိဟာသို့ ကျွန်ုပ်တို့ကို ခေါ်ဆောင်သွားသည်။ ကျောင်းသို့ရောက် သောအခါ စာရွက်လိပ်တခုကိုညွှန်ကာ "ကိုင်းကြည့်ကြစမ်းပါ အုံးကွာ" ဟု ပြောလိုက်သည်။

၁၉၄၇ ခုနှစ်တွင် အာရှတစ်တိုက်လုံးဆိုင်ရာ ပန်းချီပြပွဲအတွက် ကားများစုဆောင်းရန် ရှန်တိနိကေတန်သို့ ကျွန်ုပ် ရောက်သွား သောအခါ မြစ်ကို တိတိကျကျ ရေးထားသည့် တရုတ်ပန်းချီ ကားလိပ်လိုချင်ကြောင်း ဆရာနန္ဒာလာကို ပြောမိသည်။ "ဟုတ်ပြီ မင်းနောက်တစ်ခါ ရှန်တိနိကေတန်လာရင် ရ ရစေမယ်။ အချိန် နဲနဲတော့စောင့်အုံး" ဟုဆိုသည်။ အာဘင်နင်ဒြာနတ် ပုံများ တောင်းမိသည့်အရှိန် ရှိနေသေး၍ ကျွန်ုပ်ရင်ထဲ၌ ဆရာနန္ဒာလာကို ပုံတောင်းရသည်မှာ မရွံ့မရဲဖြစ်နေသေးကြောင်း ဝန်ခံပါသည်။ သို့သော် သူသည် ကာလဝိဟာ ဆရာတစ်ဦး ဖြစ်သူ ရှရီအာရာနာ ချာ ပါဂူမဲလ်နှင့် အခြားတပည့်ကြီးတစ်ဦး အကူအညီဖြင့် တရုတ် ပန်းချီကားလိပ်ကလေးတခုကို ညင်သာစွာ ထိုးထည့်ပေးသည်။

နန္ဒာလာ သူ့အတိုင်းအတာဖြင့် သူရင့်ကျက်ပြောင်မြောက် သောလက်ရင်းတပည့် တပြုံတထွေးရှိခဲ့သည်။ သို့တစေ ဆရာ ကြီးနန္ဒာလာ၏ အတတ်ပညာနှင့် အတွေးအခေါ်ကို အပြည့်အဝ

အမွေ ဆက်ခံနိုင်သည့် တပည့်ဟူ၍မူ ဖြစ်ဖြစ် မြောက်မြောက် ကျွန်ုပ်တို့ မတွေ့သေးပေ။ နန္ဒာလာသည် အိန္ဒိယ အနုပညာခရီး တွင်ညီးထိန်ထွန်းလင်းခဲ့ပေသော ကြယ်ပြောင်ကြီးဖြစ်၏။ ထို ကြယ်ပြောင် အတွက်ကိုမူ ဂိုဏ်းရယ် ဂဏနရယ် ကျောင်းရယ် သင်တန်းရယ်ဟူ၍ ဖွင့်လှစ်မထားခဲ့ပေ။

---

**ဗဂျီစာပေ**

## အရှေ့နှင့်အနောက်

ပြာလဲ့ ကြည်လင်သော ကောင်းကင်ပြင်ကို နောက်ခံ၍ ချယ်ရီပန်းများ ဖူးပွင့်နေသော အရှေ့တိုင်း ဂျပန်ပြည်မှ ဖူဂျီရာမ တောင်ပုံ ပန်းချီကားချပ်ကလေးတချပ်၏ ၁၉၀၀ ပြည့် ပြင်သစ်ပန်းချီအင်အားစု လှုပ်ရှားမှုသမိုင်းတွင် ထင်ရှားအရေးပါခဲ့ပုံမှာ အနောက်တိုင်း ဥရောပအင်ပရက်ရှင်း ပန်းချီ မမွေးဖွားမီ သန္ဓေတည်စကာလတွင် ပြင်သစ်မှ ဆရာဗင်ဂိုးသည် အထပ်ထပ်အခါခါ တဖန်တလဲလဲ ၎င်းပန်းချီကားချပ်ကို ချွေးပြိုက်ပြိုက်ကျမျှ ကူးဆွဲ၍ နေလေသည်။ ထို့အပြင် ၎င်းကူးဆွဲခဲ့သော ဂျပန်သစ်ထွင်း ရောင်စုံပန်းချီကားတချပ်ဖြစ်သော ဟီရိုရှီဂီ၏ " အုဟာစိတံတားကြီး" ၏ပုံကို ဖော်ပြလိုက်ပါသည်။

ထို့အတူ ဆရာပေါက်ဂေါဂွင်၊ ဆရာဘိုနတ်၊ ဆာဒီဂတ်စ်စသည်တို့ကလည်း အငမ်းမရ လက်လှမ်းမီရာ ရနိုင်သမျှ အရှေ့တိုင်းပန်းချီကားများ လိုက်လန်စုဆောင်းရင်း၊ ၎င်းတို့၏ပန်းချီ

ကားများ အတွင်းသို့ အရှေ့တိုင်းဟန်များကို ကူးယူရေးဆွဲထည့် သွင်းနေချိန်ကား (၁၈၇၀) ၁၉ ရာစု နောက်ပိုင်း အချိန် လောက်တွင်ဖြစ်ပေသည်။

၎င်းတို့ဤမျှလောက် ကြိုးစားပမ်းစား လေ့လာနည်းနာယူ နေကြသော အရှေ့တိုင်းပန်းချီကားများသည်ကား ကျွန်တော် ယခင်တစ်ခါက ဆောင်းပါး ရေးခဲ့သော (Ukiyo-e) အူခီယို အေ့ဂျပန် ရောင်စုံသစ်ထွင်း ပန်းချီကားချပ်များပင် ဖြစ်ပေသည်။

၎င်းအချိန်အခါသည် ဥရောပ ပန်းချီလောကတွင် (Japonism) ဂျပန်သစ်ထွင်း ပန်းချီအလွှမ်းမိုးခံနေရသော အမြင့်ဆုံးအချိန်ပိုင်း ပင်ဖြစ်သလို ဂရိတ်ဗြိတိန်မှ “ဆရာဝှစ်စလာ” ကလည်း တိရိုရှိဂီ၏ “အမကုနီ၏ ညချမ်းချိန်ခါ” ပန်းချီကားချပ်ကို မှီး၍ သူ၏ထင် ရှားသော (Nocturne) ပန်းချီကားကြီးကို ဖန်တီးလိုက်လေ သည်။

ဥရောပမှ ဆရာဗင်ဂိုးတို့ လူစုကလည်း တလှုပ်လှုပ် တရွရွဖြင့် ဆရာကြီး ဟီရိုရှိဂီ၏ “တိုကိုက်ဒို့ ရှုမျှော်ခင်း ၅၃” ပန်းချီကား ချပ်များတွင် များစွာမှ စိတ်ဝင်စားနေကြပေ၏။

“တိုကိုက်ဒိုရှုမျှော်ခင်း ၅၃” ပန်းချီကားများမှာ အီဒိုယခု (တိုကျို) မှ ကျိုတိုသို့သွားသော ခရီးရှည်လမ်းမကြီးတလျှောက်မှ စခန်း ၅၃ ခုကို စခန်းတစ်ခုလျှင် ပန်းချီကားတစ်ချပ်ချင်း ဖန်တီး ရေးဆွဲထားသော ဆရာကြီး “ဟီရိုရှိဂီ” ၏ လက်ရာ မွန်များပင် ဖြစ်ပေ၏။

"အီဒိုရိုဂန်" များက ကျိုတိုဘုရင်မင်းမြတ်ထံတော်သို့ မြင်းများကို လက်ဆောင် ပဏ္ဏာတော်များအနေဖြင့် ဆက်သလိုက်သောအဖွဲ့နှင့် ပါလာသော ဟီရိုရှိဂီက လမ်းခရီးတလျှောက် သူမြင်တွေ့သမျှသော ရှုခင်း အသွယ်သွယ်တို့ကို ရေးဆွဲမှတ်တမ်းတင်ခဲ့သဖြင့် ဟီရိုရှိဂီ၏ "တိုကိုက်ဒိုရှုမျှော်ခင်း ၅၃" ပန်းချီကားချပ်များ ဖြစ်ပေါ်လာခဲ့ရပေ၏။

ဟီရိုရှိဂီ ပန်းချီကားချပ်များတွင် ရှုမျှော်ခင်းပန်းချီကားချပ်များဟုဆိုသော်လည်း ရှုမျှော်ခင်း အလှသက်သက်မျှ မဟုတ်ပဲ ထိုခေတ်ထိုအခါကလုပ်သားပြည်သူတို့၏ ဘဝကို မျက်ခြည်မပြတ်ပဲ အရှိကိုအရှိတိုင်း ရိုးသားစွာ ရေးဆွဲတင်ပြရာတွင် စာနာစိတ်၊ ကြင်နာသည့် စိတ်များဖြင့် ဟာသလေးများပင် ရံဖန်ရံခါ နှော၍ထိုခေတ် ထိုအခါကာလမျိုးတွင် ရယ်သွမ်းသွေးထားသည်ကိုလည်း တွေ့တတ်ပါသည်။

အထူးသဖြင့် ထိုပန်းချီကားချပ်များတွင် ပါရှိသော ရုပ်ပုံအထွေထွေတို့မှာ အမြဲတမ်း အသက်ဝင် လှုပ်ရှားနေဘိသကဲ့သို့ ရှိတော့၏။

လုပ်သားပြည်သူဟု ဆိုလိုက်သည်နှင့် လယ်သမား၊ အလုပ်သမားများသာမက ဘုရားဖူးလာသော မိသားစု၏ ပျော်မြူးဖွယ်ရာအသွယ်သွယ်မှုစ၍ အတင်းဒလကြမ်း မြူဆွယ်တတ်သော ထိုခေတ်ကပြည့်တန်ဆာမလေးတို့၏ သရုပ်သဏ္ဍာန်များကို စိတ်ဝင်စားဘွယ်ရာ လူရုပ်ပုံများဖြင့် ပြည့်နေပေတော့သည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

"သစ္စာသည်သာ အလှတရား" ဟူသော အယူအဆကို စွဲမြဲ လက်ခံယုံကြည်သော ဟီရိုရှိဂီသည် ထိုခေတ် ထိုအခါ ခြေမြန်တော် (ထိုအချိန်က အရေးတကြီးစာချွန်တော်များကို တစ်နေရာမှ တစ်နေရာသို့ ခြေကုန် သုတ်ကာ ပြေး၍ ဆက်ရသူ) လုပ်သားတို့၏ ဘဝကို သရုပ်ဖော်ရာ၌ပင် ဟာသလေးများပါရှိအောင် ရေးဆွဲသောပုံမှာ ခြေမြန်တော်လုပ်သားတစ်ယောက်မှာ ခြေမမြန်ဘဲ ဖျင်းရိဖင့်တွဲစွာ လမ်းလျှောက်လာပုံ၊ တစ်ယောက်ကလည်း လမ်းဘေးထိုင် ဆေးလိပ်ရှူနေပုံစသဖြင့် ရယ်သွမ်းသွေးထားပုံတို့မှာ ဆရာဗင်ဂိုးတို့ ဆရာပေါလ်ဂေါဂွင်လူစုတို့ တဟားဟား ရယ်နေကြမည်မှာ မလွဲတည်း။

"ထိုကိုက်ဒိုစခန်း ၅၃" ကို သရုပ်ဖော်ရာ၌လည်း ဆရာကြီး ဟီရိုရှိဂီသည် သတင်းစာ၊ ဂျာနယ်သမားတစ်ယောက်၏ အမြင်မျိုး အပြည့်အဝကိုလည်း သူ၏ ပန်းချီကားများက ပြောပြနေပါသည်။

ဟီရိုရှိဂီ၏ ပန်းချီလက်ရာများသည် (Three Dimentional) သုံးဘက်မြင် ထုထယ်ဖြင့် ရေးဆွဲလိုသည်ထက် အလျားနှင့်အနံ မျဉ်းရေးဆေးခြယ် (အာရှနည်း) ကို ပိုမို၍ အားထားရေးဆွဲလျက် အာရုံမြင် (Impession) ကိုလည်း သီးခြားပေးထားသည်ကို တွေ့မြင်မိပါသည်။ (ဖော်ပြလိုသည်များကို အရိုးဆုံး သရုပ်ဖော်တတ်သည်မှာ အုကီယိုအေ့ ပန်းချီဆရာတို့၏ ဓလေ့ပင်ဖြစ်တော့ သည်။ ထို့ပြင် နိုင်ငံခြား ဒတ်ချ် စသည်တို့မှ ဝင်ရောက်လာသော ကြေးပြားပေါ်တွင် ပုံထွင်းထားသည့် ပုံနှိပ်ပန်းချီကားများမှ

အနောက်တိုင်း အနီးအဝေးစနစ်ကိုလည်း အကြေအလည်လေ့လာဆည်းပူး၍ ဟီရိုရှိဂီ၏ ပန်းချီကားများတွင် ထည့်သွင်းရေးဆွဲထားပေသည်။) ထို့ကြောင့်ပင် (Impressionist) အာရုံမြင်ပန်းချီဆရာ ဗင်ဂိုးတို့လူစု အကြိုက်တွေ့ အတုယူခဲ့ကြခြင်းပင်ဖြစ်ပေလိမ့်မည်ဟု ထင်မိပါသည်။

အီဒိုလမ်းမများပေါ်မှ ပြည့်တန်ဆာမများ နေအိမ်များအတွင်းမှ ပြည့်တန်ဆာမများ၏ ပုံတူအချောအလှများ၊ ငှက်ရှားအမျိုးသမီးအလှ၊ ကာဆူကီပြဇာတ် သရုပ်ဆောင်များ၏ ပုံတူများကိုသာ ရေးဆွဲခဲ့သော ပန်းချီများကဲ့သို့ ဟီရိုရှိဂီနှင့် ဟိုကုဆိုင်းတို့ကဲ့သို့ လုပ်သားပြည်သူတို့၏ ဘဝလှုပ်ရှားမှုများကို တဝကြီးသရုပ်ဖော် ရေးဆွဲခဲ့သော ပန်းချီဆရာကြီးများသည် "အုကိယိုအေ့" ပန်းချီကဏ္ဍတွင် ရှိတတ်ပါသေးသည်ကို လေ့လာတွေ့ရှိမိပါသည်။

ပန်းချီဆရာတစ်ဦးရေးဆွဲသော ပန်းချီကားတစ်ချပ်မှာ ရေးဆွဲသူပန်းချီဆရာ၏ နှလုံးသားကြေးမုံ ပြင်သဖွယ်ပင် ဖြစ်ပေသည်။ ဆရာကြီး ဟီရိုရှိဂီသည် အီဒိုမြို့တွင် ၁၇၉၇ ခုနှစ်တွင် မွေးဖွား၍ အသက် ၆၂ နှစ် ၊ ၁၈၅၈ ခုနှစ်တွင် ကွယ်လွန်ခဲ့ပါသည်။

ဆရာကြီး ဟီရိုရှိဂီကွယ်လွန်အနိစ္စရောက်ပြီး နောက်တွင်ကား ၁၇ ရာစု ၁၉ ရာစုအတွင်း ထွန်းကားစည်ပင်လာခဲ့သော "အုယိုအေ့" ပန်းချီဟန်သည်လည်း ဆရာကြီးနှင့်အတူ ချုပ်ငြိမ်းမှေးမှန်ခဲ့လေသည်။

ထို့အတူ အရှေ့ကိုချစ်ခဲ့ကြသော ဆရာဗင်ဂိုးတို့လည်း ကွယ်လွန်ခဲ့ပေပြီ။ နှလုံးသားဖြင့် ရေးခဲ့ကြသော သူတို့၏ပန်းချီကား

များသော ကျွန်တော်တို့အတွက် မြတ်နိုးလေးစား စရာများအဖြစ် ထားရစ်ခဲ့တော့သည်။

ဆရာကြီး ဟီရိုရှိဂီသည် အရှေ့တိုင်း ဂျပန်ပြည်၏ အမျိုးသား ဟန် ပန်းချီဆရာကြီး ဖြစ်သလို ဆရာဗင်ဂိုးတို့မှာလည်း အနောက်၏ အနုပညာလက္ခဏာ ဖြစ်ခဲ့ကြသည်။

ယခုအခါတွင်ကား ဆရာဗင်ဂိုးတို့၏ အနောက်ကမ္ဘာတွင် နှလုံးသားနေရာ၌ စက်မှုနှင့် ဦးနှောက်များက လွှမ်းမိုးနေရာယူနေကြလေပြီ။

ပြာလဲ့သော ကောင်းကင်ပြင်ကို နောက်ခံ၍ ချယ်ရီများဖူးပွင့်သော ဖူဂျီရာမတောင် ပန်းချီကားချပ်ကလေးသည်လည်း အနောက်မှ တရိပ်ရိပ်တက်လာသော ၂၀ ရာစုစက်ရုံ မီးခိုးထုကြား၌ ပို၍ ပို၍ မှုန်မှေးလာခဲ့ချေပြီတည်း။

## ၁၈၈၀ ခုနှစ်များအတွင်း ဂျပန်ပုံနှိပ်နှင့် ပြင်သစ် ပန်းချီ

အဓိကအားဖြင့် (Japonaiserie) နှင့် (Japonism) တို့ ကွဲပြားပုံကို ခွဲခြားတင်ပြရမည်ဖြစ်ပေသည်။ ထိုနှစ်ခု ကွဲပြားပုံကို ခိုင်ခိုင်မာမာ နားလည်သည်နှင့်အမျှ ၁၈၈၀ နှစ်များ၏ အဖြစ်အပျက်သရုပ် သဏ္ဌာန်ကို ရှင်းရှင်းလင်းလင်း သိမြင်နိုင်ကြမည်ဟု ယူဆသောကြောင့် ဖြစ်သည်။

စင်စစ် (Japonaiserie) ဆိုသော စကားသည် လူသိများပြီးသော ဝေါဟာရ ဖြစ်သည့် (chinoiserie) နှင့် သဘောထားခြင်း အတူတူ ဖြစ်သည်။ တရုတ်နှင့် ဂျပန်ဟူသော ဒေသသာလျှင် ကွဲပေသည်။ (Japonaiserie) ၏ အဓိပ္ပါယ်မှာ ဂျပန်၏အနုပညာ အထုံးအဖွဲ့၊ အဆင်အယင် အယူအဆတို့၌ တွယ်ငြိခြင်းပင်ဖြစ်လေသည်။ သို့သော် ထိုသို့တွယ်ငြိသည့် မိမိ၏ဆန္ဒပိုင်းကို မိမိတို့၏ ပွင့်ထွက်ခြင်း မရှိပေ။ (Japonism) မှာမူ ဂျပန်လက်ရာ၌ တွေ့ရ

သော သဘောထားများကို အနောက်တိုင်း အနုပညာအတွင်းသို့ လက်တွေ့ ပေါင်းစပ်သွတ်သွင်းခြင်းပင် ဖြစ်လေသည်။ ထိုသို့ မိမိခံစား၍ တွေ့သော ဂျပန်ဟန်များကို မိမိ၏လက်ရာတွင် ထည့်စမ်းခြင်းဖြင့် အခြေခံအကြောင်းအရာ အတွင်းသားအရ၊ ဥရောပ ပန်းချီသဘောကို ပြစ်ပယ်မရသော အနောက်တိုင်းပန်းချီဆရာ အဖို့ မိမိနှင့် မိမိဆန္ဒပိုင်းတို့ ကောင်းကောင်းကြီး အားပြိုင်ခဲ့ရလေတော့သည်။

အများသိကြသည့်အတိုင်း ဂျပန်ကိစ္စများနှင့် ဂျပန်လောကကို စိတ်ဝင်စားမှု အရှိန်အဟုန်ကြီးသည့် ပြင်သစ်ပြည်၌ ၁၈၅၀ ခုနှစ်များ နောက်ပိုင်းနှင့် ၁၈၆၀ ခုနှစ် အပိုင်းများတွင် အကြီးအကျယ်ရိုက်ခတ်ခဲ့လေသည်။ (စောစောပိုင်း ကာလများက အင်္ဂလိပ်နှင့် စပိန်) ဂျပန်ပုံနှိပ်ပန်းချီများကို ပြင်သစ်ပန်းချီဆရာများ ပထမဆုံး ကြည့်ခွင့်ကြုံကြိုက်သည့်ပွဲမှာ ၁၈၆၂ ခုနှစ်တွင် ဖြစ်လေသည်။ ထိုနှစ်၌ ပဲရစ်ရှိ ဂျပန်ပစ္စည်းများ ရောင်းသည့် (Porte Chinoise) မှ ဂျပန်ပုံနှိပ်ကားများပြသခဲ့လေသည်။ ပြင်သစ်ပန်းချီကားများ၌ (Japonaiscrie) မှ (Japonism) အဆင့်ကို တစ်ဆင့်တိုးပြောင်းလဲလာသည်မှာ ၁၈၆၀ ခုနှစ်များ အလယ်ပိုင်း ကာလအရောက်တွင် ဖြစ်ပေသည်။ အထူးသဖြင့် ထိုသို့တစ်ဆင့်တိုး ပြောင်းလဲလာခြင်းကို ဝှစ်စတလာ၏ ကားများတွင် ထင်ထင်ရှားရှားပြနိုင်ပေသည်။ ပြင်သစ်ပန်းချီလောကရှိ ဝှစ်စတလာနှင့် ခေတ်ပြိုင် ပန်းချီသမားများ၏ လက်ရာများတွင်လည်း ထိုအချင်းအရာကို တွေ့နိုင်ပေသည်။

(Japonism) အဆင့်ထိ တိုးဆွဲလာမှုနှင့် ပတ်သက်၍ ကမ္ဘာ့ ပန်းချီဝေဖန်ရေးဆရာများ ဆွဲထုတ်ပြသခဲ့သည့် ၁၈၆၀ ခုနှစ် များအတွင်း ဂျပန်ပန်းချီအသွင်အပြင်ပါသော ကားများကို ပြန် လည်လေ့လာသင့်ပေသည်။ ထိုအသွင်အပြင် တဝက်ခန့်သည် ပြင်သစ်ပန်းချီလောကသို့ ၁၈၅၀ နှင့် ၁၈၇၀ ကြားကာလတွင် မည်သည့်နည်းဖြင့်မဆို စိမ့်ဝင်ပြီးဖြစ်သည်ဟု ဝေဖန်ရေးဆရာ အများစုက ဆိုကြသည်။

ဂျပန်တို့၏ "ပုံသဏ္ဍာန်ကဲတင်ပြမှု" မျိုးကို အင်္ဂလိပ်၏ကား များတွင် တွေ့နိုင်လေသည်။ အရိပ်ကို အသုံးပြုလျက် တစ်ကားလုံး ၏ သဏ္ဍာန်ကို ဆောင်ယူနိုင်သည့် ဂျပန်သဘောကို အင်္ဂလိပ်တွင် သာမက ဒွမ်မီးယားတွင်လည်း တွေ့နိုင်ပေသည်။ "ဖွဲ့စည်းခြင်း" ဆိုင်ရာ အချိုးမညီမှု" သဘောကို ဝှစ်စလာ၏ "ဂီတခန်းမ" (၁၈၆၀) ကားတွင် တွေ့နိုင်ပေသည်။ ထို့ပြင် ဒေးဂါး၏ စာစောပိုင်းလက်ရာများတွင်လည်း တွေ့နိုင်လေသည်။ "ထုံးစံမ ဟုတ်သော မြင်ကွင်း" ရွေးချယ်မှုသဘောကို ဝှစ်စလာကားများ တွင်၎င်း၊ ထိုအချိန်က ပြင်သစ်ဓါတ်ပုံ များတွင်၎င်း ၊ တွေ့နိုင်ပေ သည်။ ဖလက်တုန်းတို့၏ ကွဲလွဲမှုသဘောကိုမူ ဘိုဒင်၏ကားများ နှင့်မိုနေး၏ စာစောပိုင်း လက်ရာများတွင် တွေ့နိုင်ပြန် လေ သည်။

ဝေဖန်ရေးဆရာများ တင်ပြကြသော ကျန်သုံးပုံတစ်ပုံ အသွင် အပြင်များမှာမူ Japoniserie အဆင့်မှ ကျွံထွက်စဟု ဆိုနိုင် သောကားများ ဖြစ်လေသည်။ ၎င်းတို့၏ ဂျပန် အတွင်းသား

အကြောင်းအရာအပေါ် ပုံသေမှိုင်ခြမ်းကြမှုမှာမူ စိတ်ဝင်စားစရာ ကောင်းလှပေသည်။

အထက်ကပုံများနှင့် သီးသန့်ခွဲ၍ ပြနိုင်သော ပြင်သစ်ကား များမှာ Japonism အဆင့်သို့ ပြည့်ပြည့်ဝဝ ရောက်ပြီကား များဖြစ်ကြလေသည်။ ထိုကားများ ယင်းသို့ဖြစ်ကြောင်းကို အချက်လေးချက်တည်းဖြင့် ပြနိုင်လေသည်။ ပထမအချက်မှာ ဦးတည်ရာ ရွေ့လျားမှုနှင့်ကွန်တိုအရည် အချင်းဖြစ်လေသည်။ ထိုရွေ့လျားမှုသည် ကား၏ပြင်ညီကို လုံးဝမျဉ်းပြိုင်စနစ် သုံးခြင်း အားဖြင့် ရုပ်ပုံတို့၏ လေးပုံသုံးပုံ အမြင် (သို့မဟုတ်) ရှေ့ပိုင်းအမြင် Frontal View ကို ဘေးစောင်းအမြင် Profile View အဖြစ်သို့ ရောနှောသွားစေသော ရွေ့လျားမှု ဖြစ်လေ သည်။ ၎င်းတို့သည် ရုပ်ပုံတို့၏ ဖြန့်ခင်းမှုကို ပိပြားသွားစေပြီး ထိုပိပြားမှုကို ပိတ်ကား၏ ပိပြားမှုနှင့် ပေါင်းစပ်ပေးလိုက်လေ သည်။ ဒုတိယအချက်မှာ နူးညံ့၍ဆပ်သော အနားသတ်မျဉ်း များဖြင့် ရုပ်ပုံများကို ပေါ်လွင်စေခြင်းပင် ဖြစ်လေသည်။ ဤနည်းအားဖြင့် တင်ပြမှုသည် ပိပြား၍ ပိုသန့်လာလေသည်။ တတိယအချက်မှာ ရုပ်ပုံပေါ် ထင်စေသော နောက်ခံအတွင်း သား အသေးစိတ်မှုန်းချက်များကို လျော့ချခြင်း ဖြစ်လေသည်။ ဤသို့အားဖြင့် နောက်ခံကားသည် သာမန် အဆင့်ခံသာ ဖြစ် သွားစေသည်။ ၎င်းသည် ရုပ်ပုံ၏ တည်ရှိခြင်းကို ပို၍ ပြင်းထန် စေသည်၊ အားကောင်းစေသည်။ ရုပ်ပုံရှိ သော့ချက်အပိုင်း အချို့ကို ဖြည့်စွတ် အမြင်ခံ နယ်များအတွင်း ရောက်သွားစေ

ခြင်းဖြင့် ပို၍ သိပ်သည်းစေခဲ့သည်။ ထိုသို့သော ရုပ်ပုံနှင့် နောက်ခံကား ဆက်သွယ်မှုသည် ပန်းချီကား၏ တည်ဆောက်မှု တစ်ခုလုံးကို အလွှာထပ်များ Superanposed Layers ၏အစီအမံ တစ်ခုအဖြစ်သို့ လျှော့ချလိုက်လေသည်။ တချိန်တည်းမှာပင်နောက် ခံကားသည် ရုပ်ပုံကို ကြည့်သူထံသို့ တွန်းပေးလိုက်လေသည်။ နောက်ဆုံးအချက်မှာ ဂျပန်အနုပညာ ပစ္စည်းများ၏ ရှင်သန် သောဂျီဩမေထရီ ပုံသဏ္ဍာန်နှင့် ပန်းချီကားအဖွဲ့အစည်းတို့၏ အစပ်အဟပ် အဖွဲ့အထုံးပင်ဖြစ်လေသည်။

ဤအချက်များ၏ သော့ချက် ဥပမာအဖြစ် ၁၈၆၃-၆၄ ၌ ဝှစ်စလာ ရေးဆွဲခဲ့သော "ကြွေထည်မြေက မင်းသမီးလေး" ကားကို တင်ပြနိုင်ပေသည်။ ဤ ကားတွင် ဝှစ်စလာသည် Japonaiserie မှ Japonism သို့ သိသိသာသာ ပြောင်းသွားပေသည် ထိုကားနှင့် တချိန်တည်း ပေါ်ပေါက်ခဲ့သော မာနေး၏ကား များတွင်လည်း ထိုအချင်းအရာကို တွေ့မြင်နိုင်ပေသည်။ သူ၏ "လမ်းပေါ်ကအဆိုတော်" ကားတွင် ဂေရှားမယ်၏ ကြည့်ပုံ ရှုပုံသည် တကဲ့ ဂျပန်စစ်စစ် ဖြစ်သော်လည်း Japonaiserie ဘောင်ထဲသာ ဝင်နေပေသည်။ ကွန်တိုလိုင်းများမှာ ဂျပန် ပုံနှိပ်သဘောထက် အင်ဂရီးစ်လိုင်းများ ပိုဆန်နေခဲ့သော ကြောင့်ဖြစ်ပေသည်။ မာနေး၏ ၁၈၆၄ ၌ ဆွဲသော ပန်းချီ ကားကျမှသာ Japonism အဖြစ် ဆိုစမှတ် ပြုနိုင်လေသည်။ ဤကားတွင် ရှေးဆရာကြီးများ၏ ပုံစံများ အထူးသဖြင့် ဆရာ ကြီးတေတီယမ်၏ ပုံစံရောနေသည်ဟု ဆိုနိုင်သော်လည်း ကား

မျက်နှာပြင်တွင် ထင်းနေသော လက်တန်းများကမူ စနစ်သစ်တစ်ခုဖြစ်မှန်း သိသာပေသည်။ အဖြည့်ခံမြင်ကွင်းကိုလည်း ပေါ့ပါးသွက်လက်သော ပုံကြမ်းများခံကာ ရေးထားခြင်းကြောင့် ထိုမြင်ကွင်းသည် ရုပ်ပုံအနောက်ရှိ အကြည့်ခံနယ်၏ အစိတ်အပိုင်းတစ်ခုမျှသာ ဖြစ်ကြောင်း ပေါ်လွင်စေသည်။ ထို့အပြင် ပုံသဏ္ဍာန်နှင့် အရောင်များကလည်း ရုပ်ပုံကို ဂျပန်အနုပညာပစ္စည်းတို့၏ ထုထည်မျိုးရအောင် ကြိုးစားထားကြောင်း သိသာပေသည်။ ၁၈၆၀ ခုနှစ်များ အလယ်ပိုင်း ဒေးဂါးရေးဆွဲသောပုံတူများတွင်လည်း အလားတူ Japonism အထောက်အထားများကို ရှာတွေ့နိုင်ပေသည်။ ထိုကားများ၏ နောက်ခံရေးဆွဲမှုနှင့် မျက်နှာ အမူအရာ ရေးချက်တို့က Japonism မှန်း သိသာစေသည်။ အထူးသဖြင့် ထိုအချိန်က ရေးဆွဲသောပင်လယ်ရှုခင်းကား များသည် Japonism အဆင့်သို့ ပြောင်းလဲမှုပြတ်ပြတ်သားသား ပြောပြနိုင်သော ကားများဖြစ်ကြသည်။ ဤအချက်ကို ဝှစ်စလာ၏ Batter Sea-Beach 1864 မာနေး၏ Bullet of Boulonge Harbour 1864 ကားများကို ကြည့်ခြင်းဖြင့် သိနိုင်ပေသည်။ မာနေး၏ စောစောပိုင်း ပင်လယ်ရှုခင်းလက်ရာများ ဩဇာလွှမ်းမိုးခံရသည်ဟု ဆိုနိုင်သော မိုနေး၏ အစိမ်းရောင်လှိုင်း ပန်းချီကားတွင်လည်း ပတ်ဝန်းကျင်ရေထု၏ အသေးစိတ် မှုန်းချက်များက မှိန်နေပြီး လှေနှင့် ရွက်တို့က ပြားလိုက် ထင်ပေါ်နေခြင်းက Japonism အဆင့်ထဲ ဝင်နေကြောင်း ပြနေပေသည်။

ထို့ကြောင့် ခြုံပြောလျှင် ၁၈၆၀ ခုနှစ် အလယ်ပိုင်း

ကာလများအတွင်း Japonism ပွင့်လင်း ထွန်းကားလာခြင်းမှာ အုံနှင့်ကျင်းနှင့် အသိုက်အမြုံ ပေါ်ပေါက် လာခြင်းဟု ဆိုနိုင်ပေသည်။ ထိုအချက်ကို ကမ္ဘာ့ပန်းချီ ဝေဖန်ရေး ဆရာများအကဲခတ် ပုဂ္ဂိုလ်များကလည်း တညီတညွတ်တည်း သတ်မှတ်ပြီး ဖြစ်လေသည်။

ဤဆောင်းပါးတွင် ၁၈၈၀ ခုနှစ်များအတွင်း ဂျပန်အနုပညာ၏ လွှမ်းမိုးမှုအကြောင်းရေးရန် ဖြစ်သော်လည်း ယခုကဲ့သို့ ၁၈၆၀ ခုနှစ်ကာလကစ၍ ပြန်ကောက်နေရသည်မှာ အကြောင်းရှိပေသည်။ ပထမအချက်မှာ Japonaiserie မှ Japonism အဆင့်သို့ ကူးပြောင်းခြင်းအစဉ်ကို ပြန်၍ ငုံမိစေရန် ဖြစ်လေသည်။ ဒုတိယအချက်မှာ ၁၈၆၀ ခုနှစ်များအတွင်း ပေါ်ပေါက်ခဲ့သော ထို Japonism ကားများသည် ၁၈၈၀ ခုနှစ်များအတွင်း ပေါ်ပေါက်ခဲ့သော အင်ပရက်ရှင်း နစ်ကားများ၏ အရင်း မူလ အကြောင်းတရားများအဖြစ် စိမ့်ဝင်ပတ်သက်နေသောကြောင့် ဖြစ်လေသည်။

ထို့ကြောင့် ဖြစ်စဉ်ကို ပြန်ကောက်၍ အတိုခြုံးပြောရလျှင် ၁၈၆၀ ခုနှစ်များ အလယ်ပိုင်းကာလအတွင်း ဝှစ်စလာ၏ Japonism ကားများသည် တစ်စုံတစ်ခုသောအဆင့်သို့ သတ်သတ်မှတ်မှတ်ရောက်ရှိပြီးသော လက်ရာများဟု ကောက်ချက်ချနိုင်လေသည်။ ၎င်းနှင့် ခေတ်ပြိုင် Japonism ကားများ အားလုံးကိုလည်း ထိုသို့ပင် ယေဘုယျခြုံပြောနိုင်လေသည်။ ထိုစဉ်ကာလ ၁၈၆၀ ခုနှစ်များက ပဲရစ်တွင်ရနိုင်သော ဂျပန်ပုံနှိပ်ကားများမှာ ဈေး

ပေါပေါဖြင့် စီးပွားဖြစ်ရောင်းကြသော အရည်အသွေးနည်းသည့် ကားများ ဖြစ်လေသည်။ အိုကီယိုအေ့ ဆရာကြီးများ၏ လက်ရာ မြောက်ကားမျိုးများ မဟုတ်ကြချေ။ မာနေး၏ "ဇိုလာ့ပုံတူ" ကားထဲတွင် တွေ့ရသော နံရံပေါ်ရှိ ပုံနှိပ်ပန်းချီကားမှာ အူတာ မာရို၏ ကားမဟုတ်ဘဲ ၁၉ ရာစု သူ၏နောက်လိုက် တစ်ဦးမျှသာဖြစ် သော ဒုတိယ ကူနီကီ၏ လက်ရာသာဖြစ်ပေသည်။ ထိုစဉ်က ပဲရစ် ပန်းချီသမားများ ထိတွေ့ရသော အူတာမာရို၏ အနုပညာမှာ ထိုကဲ့သို့ တစ်ဆင့်ပန်းချီကားများမှ တစ်ဆင့် ထိတွေ့ဆက်ဆံရသော အနုပညာဖြစ်လေသည်။ ထို့အတူ ဂျပန်ပန်းချီကိုလည်း ၁၈၆၀ ခုနှစ်များ အလယ်ပိုင်း ပဲရစ်ပန်းချီသမားများသည် ထိုသို့သော ပုံနှိပ်ကားမျိုးများမှတစ်ဆင့် လှမ်းကြည့်ရခြင်းသာ ဖြစ်လေသည်။ မည်သို့ပင်ဖြစ်စေ ၁၈၆၅ ပတ်ဝန်းကျင်တွင် အခြေတည်ခဲ့သော Japonism သည် ထိုရာစုအဆုံးကျမှ ကောင်းစွာ အားကောင်း လွှမ်းမိုးနိုင်ခဲ့ခြင်း ဖြစ်လေသည်။ ၁၈၇၀ ဒေးဂါး၏ "မဒမ်ကမူး" ဆိုလျှင် ယေဘုယျခြုံငုံပြောမှသာ ဂျပန် ပုံနှိပ်ဘောင်ထဲ ဝင်နိုင် သော လက်ရာ ဖြစ်နေပေသည်။

ထို ၁၈၇၀ ခုနှစ်များကာလတဝိုက်တွင် ဆက်၍ ရှိနေသော Japonism ကို အထီးကျန် ပန်းချီကားများတွင် ပိုမိုတွေ့ရလေ သည်။ ထိုအကြောင်းအရာ အမျိုးအစားများ ကိုယ်၌ကလည်း၊ ထို Japonism သဘောနှင့် ပိုမို ပြေပြစ် လိုက်ဖက်လှပေသည်။ ၁၈၇၂ခုနှစ် ဒေးဂါး၏ Portrait of Hortense Valpircon မှ စ၍မာနေး၏ "ယပ်တောင်များနှင့် မိန်းမ" (၁၈၇၁ - ၇၄) စသည်တို့သည် ဤနွယ်ကားများ ဖြစ်ကြလေသည်။ ဤကားများ

ရှိ ယပ်တောင်အခင်းအကျင်းများတွင် တွေ့ရသော အရှေ့တိုင်း ပုံစံအလှက ထူးခြားစွာ ပေါ်လွင်နေပေသည်။ ထိုအလှ ထိုအချယ်အရေးတို့မှာ ယခင် ဝှစ်စလာ၏ "မင်းသမီးလေး" ကား တွင်လည်း အနောက်တိုင်းသားတို့ တပ်မက်ခဲ့ကြဘူးသော အရှေ့ တိုင်းပုံစံ အကွက်မျိုးများပင် ဖြစ်လေသည်။ နိုင်ငံခြား ဖက်ရှင် များကို တပ်မက်လွယ်ကြခြင်းနှင့် အရှေ့တိုင်း အလှဆင်ယင်မှု ပသာဒကလည်း ဖမ်းစားနိုင်စွမ်းရှိခြင်းတို့က ဤကားများပေါ် လွင်သွားစေခြင်း ဖြစ်ပေလိမ့်မည်။

ထို့အတူ မိုနေး၏ ၁၈၇၆ ခုနှစ် "ဂျပန်ဝတ်စုံနှင့် ကားမီးလ်" တွင် ရုပ်ပုံများရေးချက်။ ရုပ်ပုံနှင့် ပတ်ဝန်းကျင် ဟင်းလင်းနယ် ဆက်နွယ်ချက်တို့မှာ ၁၈၆၀ ခုနှစ်များ အလယ်ပိုင်းကာလ Japonism အဆင့်အတိုင်းပင် ဖြစ်၍ ပို၍ ထူးခြားလာသည်ဟု မပြောနိုင်ပေ။ သို့ရာတွင် ထိုအထဲတွင် Japonaiserie ပါ ပါဝင် နေပေသေးသည်ကိုလည်း တွေ့ရပေသည်။ မိုနေးသည် ထိုအချက် ကို အပြည့်အဝလှတ်၍ သုံးထားပုံ ရလေသည်။ ဥရောပ အထာ အရ ကြည့်သာရှုသာသော ဂျပန်ဆန်သည့် ဝတ်စုံကို အထူးအား စိုက်ရေးဆွဲထားသည်ကို တွေ့ရလေသည်။ ထို့ထက် ထူးခြားသည့် Japonaiserie ကိုလည်း ဤကားတွင် တွေ့ရပေသေးသည်။ ဤကား၏ သော့ချက်မှာ ဆာမူရိုင်းနှင့် ဂျပန်ဝတ်စုံ၏ သီးသန့် ထူးခြားနေမှုပင် ဖြစ်လေသည်။ အခြားအခြားသော ဂျပန်ဝတ် စုံတို့ထက် ထူးခြားသော ဤဝတ်စုံသည်ပင် ဤကား၏ အညွှန့်ပင်ဖြစ်လေသည်။ ဂျပန် ရေးရာ ပါရဂူတစ်ဦးသည် ဤဝတ် စုံကို မြင်ရုံနှင့် ဝတ်စုံ၏ နေ့စွဲနှင့် ဇစ်မြစ်ကို တိတိကျကျ

ပြောနိုင်မည့် ဝတ်စုံမျိုး ဖြစ်လေသည်။ ယပ်တောင်တို့၏ အလှ အထုံးအဖွဲ့ကလည်းယပ်တောင် တစ်ခုချင်းစီ၏ ထူးခြားမှုအကြောင်း ကို သီဝရီအရ ခွဲခွဲခြားခြား ပြောနိုင်မည့် အဆင်အယင်မျိုး ဖြစ် လေသည်။ ဂျပန်အနုပညာ အဆင်တန်ဆာမှာ အချိန်ကာလပြ အဝတ်အစား ဖြစ်မြောက်သွားသည့်အတွက် ပန်းချီပြတိုက်ထဲတွင် အမှတ်တံဆိပ်နှင့် နေ့စွဲရဲရဲဝံ့ဝံ့ရိုက်နှိပ်ချိတ်ဆွဲနိုင်လေသည်။ ဤသည် ပင် Japoniserie ၏ ဒုတိယ အဆင့်ဟုခေါ်ကောင်း ခေါ်နိုင်ပေ သည်။ ဤအချက်တွင် မိုနေး၏ ကားနှင့် ရေးနွား၏ “မဒမ်ချပင် လီးယားနှင့် သူ့ကလေးများ” ကားကို အကြီးအကျယ်ခြားနား သွားလေသည်။ ရေးနွားသည် Japonism တွင် စိတ်ဝင်စားမှုရှိ သူမဟုတ်ချေ။ ထို့ကြောင့်လည်း သူ၏ကားထဲတွင် ပါဝင်သော ဂျပန်ပစ္စည်းများမှာ လူမှုပြယုဂ်အဖြစ်သာ ဆွဲထားကြောင်း သိသာလှပေသည်။

ဆက်လက်၍ လေ့လာသင့်သည်မှာ ဝှစ်စလာ၏ “ညဉ့် တေးသံ”ကား ဖြစ်သည်။ ၎င်းနောက်ပိုင်း ပို၍ အဆင့်မြင့်လာ သော Japoniserie ကားများအားလုံးကို ကိုယ်စားပြုနိုင် လောက်၍ဖြစ်လေသည်။ ထိုကားများအားလုံး၏ အဓိကဇစ် မြစ်မှာဂျပန် ရှုခင်း နှင့် ပင်လယ်မြင်ကွင်း ပန်းချီကျော်ကြီး ဟီရိုရှိဂိပင် ဖြစ်လေသည်။ ဟီရိုရှိဂီ၏ လက်ရာများထဲတွင် ပါ သော သဘောထားနှင့် ဆွဲပုံ ဆွဲလက်ကို လန်ဒန်အကြောင်းအရာ နှင့်ပေါင်းကာ ဝှစ်စလာ၏ ကားများတွင် တွေ့နိုင်လေသည်။ သို့ဖြင့် ဤကားများတွင် ဂျပန်နှင့် လန်ဒန်အကြောင်းအရာ ပေါင်းစပ်

ထားသော ဈာန်နှင့် ခံစားမှုမျိုးကို ကျွန်တော်တို့ တွေ့ထိနိုင်လေသည်။

၁၈၈၀ လွန် ကာလများ ရောက်လာသော အခါတွင်မူ Japoniserie နှင့် Japonism ကိုလည်း ကွဲကွဲပြားပြား သိလာကြပြီးဖြစ်လေသည်။ အဘယ့်ကြောင့်ဆိုသော ဂျပန်ပန်းချီကျော်ကြီးများနှင့် ပတ်သက်၍ တစ်ဦးစီအကြောင်းကို ကောင်းစွာခွဲခြားမြင်လာကြ၍ ဖြစ်သည်။ အနောက်ပန်းချီ ပုံနှိပ်များမှာလည်းထိုလက်ရာကျော်များ၏ ထူးခြားမှု ကွဲပြားမှုကို သိသာစေသောပန်းချီပုံနှိပ်များ ကျယ်ကျယ်ပြန့်ပြန့် ခန့်ခန့်ညားညား ထုတ်လုပ်ဖြန့်ချိနိုင်ပြီ ဖြစ်လေသည်။

ယခင် ၆၀ လွန်ကာလများအတွင်း အခြေခံတိုးတက်မှု ဖြစ်စဉ်တရားကိုလည်း ယခုကာလနှင့်ယှဉ်၍ ပြန်လည်ကောက်ကြည့်နိုင်ပြီ ဖြစ်သည်။ ထိုစဉ်က Japonaiserie သည် ယခု Japonism ပေါ်ပေါက်ရေးအတွက် မလွဲမသွေ ရှိခဲ့ရသော ကာလတစ်ရပ်အဆင့်တစ်ရပ် ဖြစ်သည်ဟူသော အသိကို ရခဲ့ကြပြီ ဖြစ်သည်။ Japonaiserie သည် Japonism ကို တစတစ ဆွဲခေါ်လာကာသူ့နေရာမှန်ကို ပေးခဲ့ပုံလည်း မြင်လာ ကြပြီ ဖြစ်သည်။ Japonaiserie နှင့် Japonism နှစ်ရပ်စလုံးသည်လည်း နောက်ထပ်ခြေတစ်လှမ်းစီတက်ခဲ့ကြပြီဖြစ်သည်။ Japonaiserie ခြေလှမ်းသစ်မှာ သီးခြားစံပြပုံများကို အခြေခံသော ခြေလှမ်းဖြစ်သည်။ ထိုပုံများကို သီးခြား စံပြပုံများကို အခြေခံသော ခြေလှမ်းဖြစ်သည်။ ထိုပုံများကို သီးခြားဟန်စရိုက်များကို စနစ်တကျ ဖက်တွယ်ထားသည့်ခြေလှမ်းဖြစ်သည်။ ထို့အတူ တစ်ဖက်တွင်လည်း Japonism

သည် တကယ့် ဂျပန်ပန်းချီဆရာကြီးများ၏ ထူးခြားသော လက်ရာစင်စစ်များပေါ်တွင် အခြေခံပြုပြီး လှမ်းလိုက်သောခြေလှမ်း ဖြစ်လေသည်။ သို့ဖြင့် ထိုပန်းချီ ဆရာကြီးများ၏ ပုံနှိပ်ပန်းချီကားများတွင် တွေ့သော ဖွဲ့စည်းပုံမျိုး၊ တင်ပြပုံမျိုးတို့ကို စွဲမက်ဖွယ်ရာ ရေးခြယ်လာခဲ့ကြပေသည်။

ထို ၈၀ လွန်ကာလများတွင် ပေါ်ထွန်းလာခဲ့သော ခြေလှမ်းသစ် Japonaiserie လက်ရာကို ဥဒါဟရုဏ်းအားဖြင့် သီအိုဗင်ဂိုးထံတွင်ရှိသည့် ၁၈၈၄ ခုနှစ် "နှစ်သစ်ကူးကဒ်ပြား" တွင် တွေ့ရှိနိုင်လေသည်။ ထိုအထဲတွင်ပါသည့် ပုပြားပြားနှင့်ရယ်စရာလုပ်ထားသော ဂျပန်ဦးခေါင်းများမှာ ဟိုကိုဆိုင်း၏တပည့် တစ်ဦးဦးလက်ရာကို မှီးသည်ဟု ယူဆရပေသည်။ ထို့အတူ ၁၈၈၂ မာနေး၏နွေဦးကားတွင် တွေ့ရသော မြက်ခင်းများပန်းချီများမှာလည်း ဂျပန်ရှုခင်း သြဇာများလွှမ်းမိုးသည်ဟု အပိုင်တွက်နိုင်ပေသည်။ ဤကာလ Japonism ၏ အရည်အသွေးကိုလည်း အဲဖရက်စတီဗင်၏ အဆင့်နိမ့် လက်ရာအချို့တွင် ကောင်းကောင်းပြနိုင်လေသည်။ (တစ်ဆင့်နိမ့်လက်ရာဟု ဆိုထားရခြင်းမှာ ဥပမာ ဆောင်မည့်စနစ် Japonism ၌ ကိုယ်စားပြု တန်ဘိုးရှိနေ၍ဖြစ်သည်)။ ၇၀ နှစ်လွန်ကာလဟု သတ်မှတ်နိုင်သော စတီဗင်၏ "ဂျပန်ဝတ်စုံ" ကားတွင် ပါရှိသည့် အရှေ့တိုင်းအဝတ်အစားများကိုကြည့်လျှင် အသေးစိတ် ဂရုတစိုက်ရေးဆွဲထားသည်ကို တွေ့ရပေမည်။ ထိုအရှေ့တိုင်း အဝတ်အစားတွင်ပါသည့်ပန်းနွယ် ပန်းခက်ကလေးများ နွဲ့လျနေပုံကအစ အားလုံးသည် ဆင်ယင်ထားသော မိန်းမပျိုကလေး၏ အထီးကျန်နိုင်မှု

အိပ်မက်ဆန်မှုကို အပြည့်အဝ ဖော်ကျူးထားနိုင်သည်။ ပို၍ စိတ်ဝင်စားဖွယ်ကောင်းသော လက်ရာမှာ စတီဗင်၏ ကားဖြစ်သော "အပြာဝတ်စုံ" ပင်ဖြစ်သည်။ ထိုကားသည် ၁၈၈၈ ခုနှစ်ဝန်းကျင်တဝိုက်က ရေးဆွဲသောကားဟု မှန်းဆရသည်။ ထိုကားတွင် ဂျပန် အသုံးအဆောင်များကို ခမ်းလုံးပြည့် တွေ့နိုင်သည်။ ထိုထက်ထူးခြားသည်မှာ ကားထဲတွင် တွေ့ရသော ဂျပန်ဟန်ဂျပန်ပစ္စည်းများနှင့် ကားတွင်ပါသော မိန်းမပျိုတို့၏ ကွဲပြားပြီးမှဒွန်တွဲညီညွတ်သွားမှုပင် ဖြစ်သည်။ ဤကားကို လေ့လာခြင်းဖြင့်ဂျပန် အဆင်တန်ဆာ နောက်ခံထား၍ လူပုံ ရေးခြယ်ထားသော ကားများ၏ သီးခြား Japonism အတိုင်းအတာကို ကောင်းစွာ လေ့လာနိုင်ပေသည်။

၁၈၈၀ ခုနှစ် နောက်ပိုင်းတွင် Japonism ထည့် ဆွဲသော အင်ပရက်ရှင်းနစ် ပန်းချီဆရာမှာ အသေအချာ လေ့လာလျှင်နှစ်ဦးထက်မနည်းချေ။ ထိုနှစ်ဦးကိုလည်း အနည်းဆုံး မိုနေးနှင့်ဒေးဂါးဟူ၍ ရဲရဲထုတ်ပြနိုင်လေသည်။ နှစ်ဦးစလုံးသည် ၇၀ လွန်နှစ်များကာလကပင် မိမိတို့၏ ကားများကို အစွမ်းကုန်ပြသခြင်းဖြင့် Japonism အဆင့်ကို ကောင်းစွာ လွန်မြောက်ခဲ့ကြပြီးဖြစ်လေသည်။ ဤကာလ ရောက်သောအခါတွင်မူ ၆၀ လွန်ကာလလောက်ထဲက စမ်းသပ်ခဲ့ကြသော မိမိတို့ Japonism လက်စွမ်းကို တိုး၍ တတ်လှမ်းခဲ့ကြပြီး ဖြစ်ပေသည်။

မိုးနေးသည် လွန်ခဲ့သော စောစောပိုင်း ၁၅ နှစ် အနှစ် ၂၀ကာလထဲကပင် ဂျပန်ပုံနှိပ်အတော်များများ ကိုယ်ပိုင်စုဆောင်းနေ

သူဖြစ်သည်။ သူ့လက်ရာများ၌ Japonism ဝင်လာသည်မှာ မူ ၁၈၈၂ နောက်ပိုင်း ကာလမှာသာ ဖြစ်လေသည်။ ၁၈၆၅ ခုနှစ် လောက်ထဲက စချင်ချင် ဖြစ်နေခဲ့သော မိမိ၏ လက်ရာများကို ယခုမှပြန်ကောက်သည်ဟု ဆိုနိုင်သော်လည်း အရောင်မျက်နှာ ပြင် ဒီဇိုင်းပုံရိပ်အနားကြောင်းတို့မှာ ယခင်ထက်ပိုထူးခြားလွတ် လပ်ခဲ့ပြီးဖြစ်လေသည်။ ထို့ကြောင့်လည်း သူ၏ "တောင်ခါးပန်း ကလမ်း" ပန်းချီကား (၁၈၈၂ ခု) ကိုကြည့်လျှင် ရှေ့မျက်နှာ စာပုံရိပ်များ၌ ထင်ရှား အားကောင်းသော ကွန်တိုမျဉ်းများ ဖြင့်လျှပ်နေသည်ကို တွေ့နိုင်လေသည်။ ဤကွန်ဒိုမျိုးမှာ ခွန်အား သစ်တရပ်ဖြစ်၍ ပို၍ ရိုးသားလွယ်ကူပြီး ပို၍လည်းအချိုးကိုက် သန့်စင်သည်။

ဤသို့သော ကွန်တိုများကြောင့် ပုံစံကြီးတစ်ခုလုံးသည် မျက်နှာ ပြင်ဆီသို့ လုံးဝကြွတက်လာခဲ့ပြီး ပို၍ကျစ်လစ်လာ ပို၍လည်း ထုထည်အကျညီလာခဲ့လေသည်။ ဤကားမှအစပြုပြီး မိုနေးသည် ၁၈၈၄ မှ ၁၈၈၅ ခုကာလအထိ ဆွဲသော ကားများသည် ကြားအဆင့်တန်ဘိုးများကို လုံးဝဖျောက်ခဲ့ကာ ပို၍မြင့် ပို၍ဆွဲ အားပြင်းသော အဓိကအရောင်များကို အနှံ့အစပ်သုံးလာခဲ့ပေ သည်။ ဤသို့သော အရောင်များကို သုံးခြင်းဖြင့် ရှုမျှော်ခင်း တွင်းရှိအဆက်အထုံးမှာ ပို၍သန်ကာ ကျစ်အားကောင်းခဲ့ပေ သည်။ အစိတ်အပိုင်းအားလုံးသည် ချုပ်ရိုးတစ်ခုထဲတွင် မြဲစွာသီ ထားသကဲ့သို့ ဖြစ်ခဲ့လေသည်။ သို့ဖြင့်ကား၏ရှေ့မျက်နှာ စာ ကြီးတစ်ခုလုံးမှာ အရုပ်ပြင်ညီဆီသို့ မြင့်တက် လာခဲ့ပေသည်။

၁၈၈၀ ခုနှစ်သို့ရောက်သောအခါ ကားများ၏ ရှေ့မျက်နှာစာသည် အရုပ်ညီနှင့်အပြိုင် မြင်ကွင်းအဖြစ်သို့ အသားကြလာခဲ့ပြီး ဖြစ်လေသည်။ ဤသို့တိုး တက်ထွန်းကားလာမှုသည် မိုနေး၏ Japonism သုံးမှုအထွက်အထိပ် ရောက်လာခြင်းဟု ဆိုနိုင်ပေသည်၊ သူ၏ ရှုမျှော်ခင်းကားများ မှာလည်း အဖွဲ့အစည်းအရရော၊ အခင်းအကျင်းအရပါ ဆရာကြီးဟိုကိုဆိုင်း၏တကယ့်ပုံနှိပ်ပန်းချီအစစ်များနှင့် ချွတ်စွတ်တူလာခဲ့ပြီး ဖြစ်လေသည်။

ဒေဂါးကို ကြည့်လျှင်လည်း ၁၈၈၃ ခုနှစ် ဂျော့ပီတစ်တွင် ပြုလုပ်သော ဂျပန်လက်ရာပြပွဲသည် သူ့အတွက် အလွန်အရေးပါခဲ့လေသည်။ သူ့ကိုသာမဟုတ် ဖိုရိမ်းကိုပါ ရိုက်ခတ်ခဲ့ကြောင်းကို ၁၈၈၄ ခုနှစ်ဖိုရိမ်း၏ "တံငါသည်" ကိုကြည့်က သိသာပေသည်။ ဤကားတွင် ရုပ်ပုံများနှင့် ရေမျက်နှာပြင် ထိတွေ့မှုများကတစ်ဘက်၊ အရုပ်ပြင်ညီ တစ်ခုလုံးကတစ်ဘက်၊ ထိုနှစ်ဘက်တို့ကိုသဟဇာတဖြစ်အောင် နီးဝေးစနစ်ကို ကျွမ်းကျင်စွာသုံးထားသည်ကို တွေ့ရပေသည်။ ရုပ်ပုံများမှာလည်း ဒေးဂါးရေးဆွဲသောပုံများနှင့် အလွန်တူလှသည်ကို တွေ့ရပေမည်။ ဤသည်တို့ကိုထောက်၍ ထိုအချိန်ကဖိုရိမ်းသည် ဒေးဂါး၏ ခြေလှမ်းများကို အနော်မြင်နေပြီးဖြစ်ကြောင်း သိသာပေသည်။ ၁၈၈၅ ခုနှစ်တွင် ဒေးဂါးရေးဆွဲသော "လက်ဘက်ရည်ပွဲ" ကားတွင် ကြည့်ပါကလည်း အထက်ကကားအတိုင်းပင် နီးဝေစနစ်ကို လှပစွာသုံးထားကြောင်း တွေ့ရပေလိမ့်မည်။ ထိုကားမှာ လွန်ခဲ့သော ၈နှစ်ခန့်ကကားကို ပြန်စားထားသော (Etching) ကားဖြစ်ကာသွက်လက်သော ဒေါင့်ဖြတ်မျဉ်းများဖြင့် နီးဝေးစနစ်ကို အကျအန

ကစားထားလေသည်။ ကားထဲက အဆိုတော်လေးကို နကိုယ် Etching တွင် မတွေ့ရသော နေရာမှရရှိသော လိုင်းများကို ကစား ပေးထားခဲ့လေသည်။

၁၈၈၀ လွန်ကာလများကို ပြင်သစ်ပန်းချီကဏ္ဍ တစ်ခုလုံးကို ခြုံ ပြောဘို့ရန်အတါက် ဂေါ်ဂွင်နှင့် ဗင်ဂိုးတို့ နှစ်ဦးကိုသာ ကျွန်တော်တို့ ကြည့်စရာကျန်တော့သည်။

သူတို့နှစ်ဦးလည်း ဦးစွာ Japonaiserie အဆင့်ကို သွားကြ ရသည်သာဖြစ်သည်။ သူတို့၏ Japonaiserie အဆင့်သည်မိုနေးနှင့် ဒေးဂါးတို့ထက်ပင် ၁၀ နှစ်နောက်ကျသေးသည်။ သူတို့သည် ထိုအုပ်စုတွင် အရွယ်သက်တမ်းအားဖြင့် များစွာ ငယ်သဖြင့် ထိုသို့နောက်ကျနေခြင်း ဖြစ်ပေသည်။ Japonism အဆင့်ကို လည်း သူတို့နှစ်ဦးသည် သူတို့ထက် ကြီးရင့်သော မိုနေးနှင့်ဒေး ဂါးနှစ်ဦးထက် ၅ နှစ်ခန့် နောက်ကြ ဝင်ခဲ့ရလေသည်။ ထိုသို့အ ချိန်နောက်ကျမှုကို ထည့်သွင်းဆင်ခြင်ခြင်းဖြင့် ထိုနှစ်ဆယ်စုနှစ် အတွက် ဂျပန်ပုံနှိပ်များ အပါအဝင် အင်ပရက်ရှင်းနစ်ဇင်းကာ လနှင့်ပိုင်း အင်ပရက်ရှင်းနစ်ဇင်း ခေတ်နှောင်းကာလတို့သည်ခေတ် ပြိုင်မတိမ်းမယိမ်း သွားခဲ့ကြောင်း ကျွန်တော်တို့ ခန့်မှန်းနိုင်ပေ သည်။ ထိုကာလနှစ်ရပ်တို့၏ ဦးတည်ရွေ့လျားရာ တို့မှာလည်း ထိုသို့ပင် အပြိုင်သဖွယ် ဖြစ်ခဲ့လေသည်။

၇၀ လွန်ကာလမိုနေး၏ ကားများထဲတွင် Japonaiseria ဝင်ကားတကား ထုတ်ပြနိုင်သကဲ့သို့ပင် ဂေါ်ဂွင်၏ စောစော

ပိုင်းလက်ရာများထဲမှ Japonaiserie ဥပမာ ပြတကားကိုကျွန်တော်တို့ ပြနိုင်ပေသည်။ ထိုကားမှာ ၁၈၈၅ ခုနှစ်လောက်တွင် ဂေါ်ဂွင်ဆွဲသော "မြင်းခေါင်း၏သက်ငြိမ်ပုံ" ဖြစ်၍ ထိုကားထဲတွင် ဂျပန်ခလေးရုပ်တစ်ခုနှင့် အရှေ့တိုင်း ယပ်တောင်လေးနှစ်ခုပါရှိလေသည်။ ထိုကားထဲတွင်ပါရှိသော စားပွဲပေါ်ရှိ စာအုပ်ကလေးပွင့်နေပုံမှာ ကားထဲရှိရုပ်ဒြပ် အားလုံးသည် အိမ်မက်ထဲမြောနေသကဲ့သို့ မြောနေစေမည့် ဝိညာဉ်မဲ့ ကမ္ဘာလေးတခုကိုဖွင့်လိုက်သကဲ့သို့ ရှိလှပေသည်။

ဂေါ်ဂွင်၏ပထမဆုံး Japonism အရိပ် အရောင်ပါသည့် ပန်းချီကားများကို ၁၈၈၇ ခုနှစ် "မာတီနီ ရှုမျှော်ခင်းများ" တွင်တွေ့ရလေသည်။ ထိုအထဲတွင် ယခုအခါ အီဒင်ဘာဒ်ပြတိုက်တွင် ရှိနေသည့် "ရှုမျှော်ခင်း" ကားနှင့် "ပင်လယ်ကမ်းနံဘေးမှာ" ကားတို့သည် ထင်ရှားသည်။ ထိုပန်းချီကားတို့တွင် တွေ့ရသော အချင်းအရာမှာ ယခင် ၂ နှစ် ၃ နှစ်ခန့်က မိုနေး၏ ကားများတွင် တွေ့ခဲ့ရသော အချင်းအရာများနှင့် ဆင်ပေသည်။ ပထမကားတွင် ရှေ့မျက်နှာစာ တခုလုံးသည် ပြားနေပြီး အရောင်ယှက်မှုမှာ အမြိတ်ပန်းများသဖွယ် ပြေပြစ် ညီညွတ်ထားလေသည်။ ဒုတိယကားတွင် သစ်ပင်များ၊ ရုပ်ပုံများ ၊ လှေများ ဖွဲ့စည်းထားပုံမှာ ဂျပန် အငွေ့အသက်များဖြင့် ထုံမွှမ်းနေပေသည်။ ၁၈၈၀ ခုနှစ် စောစောပိုင်း ဘရစ်တန်နီတွင် ဆွဲသော "လူငယ်များနပန်းလုံးခြင်း" ကားတွင်မူ ဂေါ်ဂွင်၏ Japonism ထက်သန်မှုမှာ လုံးဝ ပေါ်လာခဲ့ပေတော့သည်။ ဤအကြောင်း

အရာကို ရေးထားသော ဂေါ်ဂွင်၏ ပုံမှာမူ နှစ်မျိုး ကွဲနေပေသည်။ ဒုတိယမူကို ထိုနှစ်ဇူလိုင်လတွင် ရေးသော စာတစ်စောင်၌ ထည့်သွင်း ဖော်ပြခဲ့လေသည်။ နှစ်မျိုးစလုံးရှိ ခန္ဓာဗေဒ ထူးခြားမှုများမှာ စောစောပိုင်းက ဂေါ်ဂွင် ဓါတ်ပုံ ရိုက်ကူးထားသော ဘရာဘူဒါရှိ ဂျပန် ရုပ်ထုများအပေါ် အမှီသဟဲ ပြုထားလေသည်။ သို့တစေ ဒုတိယနှင့် ပုံသေးကလေးသည် နောက်ပိုင်းတွင် ဟိုကိုဆိုင်း၏ မင်ဂွားတွင်ပါသော "နပန်းသမားများ" ပုံကားကို အတုပြု ရေးချယ်လိုက်သည်ဟုလည်း ဆိုနိုင်လေသည်။ ဟိုကိုဆိုင်း၏ ထိုပုံများသည် ၁၈၈၀ စက်တင်ဘာ၌ ရေးဆွဲသောဂေါ်ဂွင်၏ "မတရားအမြင်" ကားထဲ၌ပါသည့် ဂျက်ကော့နှင့် နတ်ရုပ်တို့အတွက် မှီရာငြမ်းရာ ပုံများဖြစ်သည်မှာ သေချာပေသည်။ သို့ဖြင့် ဤစောစောပိုင်း သုံးလခန့်ကပင် ဤသို့ဂျပန်ပုံများစမ်း၍ တုနေခြင်းသည်ပင် Japonism ထဲ ဝင်ရန်အတွက် ဂေါ်ဂွင်၏ ကနဦးခြေလှမ်းများဟု သတ်မှတ်၍ ရပြီ ဖြစ်လေသည်။

သည့်နောက် ၁၈၈၉ ခုနှစ်တွင် ရေးဆွဲသောသူ၏ "အဲလ်အန်ဂယ်" တွင်လည်း ဂေါ်ဂွင်သည် ဟိုကိုဆိုင်းကြီးကို လိုက်တုပြန်သည်။ သီအိုဗင်ဂိုးသည် ဂျပန်သြဇာကို ဦးခေါင်းပိုင်းအထားအသို အခြယ်အရေး၌ အထူးအသုံးပြုရာ ဤအထားအသိုသဘော၏ အဓိကဇစ်မြစ်မှာ ဟိုကိုဆိုး၏ "ပုံပြင်တရာ" ၌ပါသော"ရယ်နေသော ဟန်နယာ" မှ ရရှိခြင်း ဖြစ်နိုင်သည်။ ဂေါ်ဂွင်သည်လည်း ရုပ်ပုံကို ဖြတ်တောက် ထားသိုခြင်း သဘောဖြင့်

Japonism ကို အများကြီးရယူနိုင်ခဲ့လေသည်။ တကယ်စင်စစ် ဟိုကိုဆိုင်းပုံတွင် သုံးထားသော ဟန်မှာ အချိုးအစား ထော် လော်ကန့်လန့်ဖြစ်အောင် တမင်သက်သက် လုပ်ထားခြင်း ဖြစ် သဖြင့် ဤဟန် ဤသဘောကိုယူခြင်းဖြင့် Japonism မဟုတ်ဘဲ Japonaiserie သို့ နောက်ဆုတ်သွားခြင်းမျှသာဖြစ်သည်ဟု ဆိုလို ကလည်း ဆိုနိုင်ပေသည်။

Japonaiserie နှင့် Japonism ဟူသော ဂျပန် ဩဇာနှစ်ရပ် ပူးပေါင်း ဆက်နွယ်ထားသည့် သဘောကို ၁၈၈၉ ခုနှစ် ဂေါ် ဂွင်၏ "ဂျပန်ပုံနှိပ်တစ်ခုနှင့်သက်ငြိမ်" ကားတွင်လည်း ကောင်းစွာ တွေ့နိုင်လေသည်။ ထိုပုံထဲ၌ပါသော ပုံနှိပ်မှာ ၁၈၈၀ ခုနှစ်က ဂျပန်မင်းသားတစ်ဦးကို ဆွဲထားသော ပုံနှိပ်ဖြစ်နိုင်သည်။ ဤကား ထဲတွင်ပါသော မင်းသားက လက်ဝဲလက် နံရံကိုပင် မြူးသွား အောင် ကလိထားသလို ဖြစ်ပေသည်။ ဤစိတ်ကူးမှာ ထူးခြားစွာ တည်ငြိမ်နေသော ဟာသကို ဖန်တီးတတ်သည့် ဂျပန်တို့၏ စရိုက် ပေါ်တွင် အခြေခံထားခြင်း ဖြစ်ပေသည်။ အမှန်စင်စစ် ဤသို့ မြူးအောင် ဖြစ်နေခြင်းမှာ ထိုမင်းသား၏ အကြည့်ထက် ပန်းချီ ကားတပြင်လုံးကို အဆီအငေါ် အစပ်အဟပ် မတည့်မှုဖြင့် ရှင်ပြနေအောင် ဖန်တီးထားသည့် ပန်းအိုးများ၏ အထားအသို ကြောင့်ပင် ဖြစ်လေသည်။ စားပွဲထိပ်ပိုင်း မြင့်တက်နေခြင်းနှင့် ရှေ့မျက်နှာစာ စာရွက်များ ချွေချထားခြင်း တို့ကမူ ဤကားကို Japonism ဘောင်ထဲဝင်စေသည်။ ဤအချက်များသည် ဟင်း လင်းပြင်နှင့် ပုံသဏ္ဍာန်ဆိုင်ရာ အရဖြစ်သော အချင်းအရာများ ဖြစ်၍ ၁၈၈၅ ခုနှစ်က ဒေးဂါး၏ ဂျပန်ဩဇာ လက်ရာများ

နှင့်သွားဆင်ပေသည်။ ဆူရန် "ပိုဆီယစ်" ကားမှ လက်ဝဲအောက်ခြေတွင် ထူးခြားနေသော မျဉ်းလှှာများနှင့်လည်း သွားဆင်လေသည်။

ဂေါ်ဂင်၏ Japonaiserie အပေါ် စိတ်ထက်သန်မှုမှာ ကာလတိုတောင်း၍ ရိုးရှင်းသည်။ ဗင်ဂိုး၏ Japonaiserie ဘောင်အပေါ်အားတက်သရောရှိမှုမှာ ထူးထူးထွေထွေ လွန်ကဲသည်ဟုဆိုရမည်။ သူသည် ဂျပန်ပုံချပ်များကို နုအီနမ်တွင် နေစဉ်ကပင် စိတ်ပါဝင်စားခဲ့ကာ အန့်ဝပ်ရှိ သူ၏ စတူဒီယိုတွင် တစစ စုဆောင်းလာခဲ့သည်။ ပဲရစ်တွင်နေထိုင်သော ကာလတွင်မူ ဤဂျပန်ကားများသည်သူ၏ အနုပညာစျာန်ကို ကြီးမားစွာ လှုံ့ဆော်ရာများ ဖြစ်ခဲ့တော့သည်။ သူနှင့်သူ၏ညီတို့သည် ထိုအချိန်တွင် ဤကားများကို အမြောက်အများ ဒလကြမ်းစုဆောင်းကာ ပြပွဲတခုပင်လုပ်ခဲ့ပေသည်။

၁၈၈၇ ခုနှစ်တွင် ဗင်ဂိုးသည် ဂျပန်ပုံနှိပ်သုံးခုကို ပုံတူပွားရေးဆွဲခဲ့လေသည်။ ထိုသုံးခုအနက်နှစ်ခုမှာ ထင်ရှားကျော်ကြားလှသည့် လက်ရာကျော်ပန်းချီဆရာကြီး ဟီရိုရှိဂီ၏ကားများကိုကူးထားသည့် "တံတား" နှင့် "ဇီးပွင့်ဥယျာဉ်" တို့ဖြစ်ကြလေသည်။ ဇီးပွင့်ဥယျာဉ်ကို ထပ်ကူးခြင်းသဘောဖြင့် ခံယူခဲ့သော်လည်း ထွက်လာသောပုံတွင် ဗင်ဂိုးကိုယ်ပိုင် ကွန့်မြူးမှုများတွေ့နိုင်ပေမည်။ ထို့အတူ "တံတား" တွင်လည်း ဗင်ဂိုး၏လက်ရာကို မွန်းမံ ပြီးသား တွေ့နိုင်ပေမည်။ တတိယ ကူးယူသောပုံမှာ "အိုအီရမ်" ဖြစ်၍ ဂျပန်ကို ရည်ညွှန်းထုတ်ဝေသည့်

၁၈၈၆ ခုနှစ် "ပဲရစ်ရုပ်စုံ" မျက်နှာဖုံးမှ ဖြစ်လေသည်။ ၎င်းကားတွင်လည်း ထပ်ကူးစနစ်ဖြင့် ပွားထားသည်ကို တွေ့နိုင်ပေသည်။ ထိုကားအောက်ပိုင်းတွင် တွေ့ရသော ဖားများမှာ သီအိုထံတွင်ရှိသည့် ဟီရိုရှီဂီ၏ သစ်တွင်းတစ်ခုမှ ရရှိခြင်းဖြစ်ကာ လက်ဝဲဖက်ရှိ ကြိုးကြာငှက်များမှာလည်း ပုံနှိပ်တခုမှ ရရှိခြင်းဖြစ်လေသည်။ ဤပုံနှိပ်တိုက်ကိုဗင်ဂိုးသည် နောက်ထပ်လည်း မကြာခဏ အသုံးပြုတတ်သည်။

ပထမ ပန်းချီကားနှစ်ခုတွင် ဗင်ဂိုးသည် ဘော်ဒါလိုင်းများကို ဂျပန်ဟန်ယူကာ တီထွင်ခဲ့ခြင်း ဖြစ်လေသည်။ သူ၏လုပ်ပုံနည်းအဆင့်ဆင့်မှာ ဆွေးနွေးဖွယ်ရာ ကောင်းလှပေသည်။ ဟီရိုရှီဂီ မဟုတ်ပဲ အခြား ပန်းချီဆရာတစ်ဦးဦး လက်ရာ ဖြစ်သည့် "ဟိုရှိဝါရာ၏ အမြင့်ရှစ်ခု" ကားပေါ်တွင် ထိုးထားသော ကဗ္ဗည်းစာများကို ဗင်ဂိုးယူသုံးထားကြောင်း ထင်ရှားလှသည်။ ဤကား၏အမည် ဟိုရှိဝါရာ အသစ်ဟူသောစာတန်း ထုတ်ဝေသော တိုက်အမည်နှင့်လိပ်စာတို့ကို အထင်အရှားတွေ့ရပြီး ဗင်ဂိုး၏ ကားနှစ်ကားလုံးတွင်လည်း ဤစာတမ်း၊ ဤတိုက်အမည်တို့ကို အထင်အရှား ထည့်ထားသည်ကို တွေ့ကြရပေမည်။ ဇီးပွင့်ဥယျာဉ်ကား၌ ဤအမည်၊ ဤစာတမ်းမှလွဲ၍ ကျန်အချက်များမှာ ထိုပန်းချီမှ ကူးပြောင်းပြောရန် ခက်နေပြန်သည်။ သို့မဟုတ်လျှင်လည်း ဗင်ဂိုးကားကပင် ကူးယူပြီးမှ သီးခြားအဓိပ္ပါယ်ထွက်အောင် လုပ်လိုက်သလော ဆိုသည်မှာမူ ဝိဝါဒမကွဲဖြစ်ရလေသည်။ "တံတား" ကား၌မူ ထိုကားမှ အချက်များပင်ပြန်၍ ပေါ်လွင်နေပြန်သည်။

ဂျပန်အက္ခရာများကို မသိပဲနှင့် ဂျပန်လက္ခဏာ အားလုံး လိုလိုကို သိသာအောင် ဤစာများကို ဗင်ဂိုးထည့်သွင်းရေးသား နိုင်သည်မှာ အထူးမှတ်သားဘွယ် ကောင်းလှပေသည်။ သို့သော်တစ်ခုရှိသည်မှာ ဤသို့စာများကို ထည့်ဖော် ခြင်းဖြင့် သူလက်ရာများသည် ဝစ္စလာ၏ "နော့တမ်း" ကားကဲ့သို့ပင် Japonaiserie ဘောင်ထဲကို ဝင်သွားစေတော့သည်။ စင်စစ်အ မှတ်လက္ခဏာ၊ ဆိုသည်များမှာ ခိုင်မြဲသော အဓိပ္ပါယ်မရှိသည့် ပြင် ပုံနှိပ်များနှင့်လည်း ပုံသေတိကျဆက်နွယ် ပြောဆို၍ မရ သောကြောင့် ထိုလက္ခဏာများကို ပန်းချီကား၌ ထည့်ခြင်းမှာ အလှတန်ဘိုးနှင့် အတူ တန်ဘိုး သက်သက်မျှသာ ဖြစ်စေခဲ့ပေ သည်။

၁၈၈၇ ခုနှစ်ဗင်ဂိုး၏ "ပီကာတန်ဝေးပုံတူ" ကားများမှာ လည်း Japonaiserie ပြ ကားတစ်ကား ဖြစ်ပေသည်။ ထိုပုံတူ ကားနောက်ဖက်တွင် ဆွဲထားသော ဂျပန်ပုံနှိပ်များမှာ လက်ဝဲ ဖက်အောက်ဆုံး၌ ဟိုကိုဆိုင်း၏ "နံက်ဂုဏ်ရှိန်" လယ်ျာအထက် ဖက်၌ ဟီရိုရှိဂီ၏ တိုကိုင်ဒိုအတွဲမှ "အက်ရှိယာကူရှိ" လက်ျာ အောက်ဖက်၌ အိုရီယမ်၊ အထက်အလယ်တည့်တည့်၌ တိုကိုင်ဒိုအ တွဲမှ ဟာရာနှင့် ခပ်ဆင်ဆင်တူနေသည့် "ဖူဂျီယာမကားရှုခင်း" များဖြစ်လေသည်။ တန်ဂေးဆောင်ထားသော ဦးထုပ်အလယ် တည့်တည့်မှ တောင်ထွက်များ ထိုးထွက် ထင်ပေါ်နေအောင် ပြုလုပ်ရေးဆွဲထားသည်မှာ တန်ဂေး၏ ပုံနှိပ် ပန်းချီကားအပေါ် စိတ်ဝင်စားခြင်းကို ခပ်သောသောကလိထားချက် ဖြစ်ပေမည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

ထိုပုံနှိပ်ကားများကို နောက်ခံအဖြစ် ချယ်ပြထားခြင်းမှာ ပန်းချီကားအတွက် အကူတန်ဘိုး ဖြစ်စေရုံမကဘဲ တန်ဂေးကို ဂျပန်ပန်းချီ ဆရာများကဲ့သို့ပင် ရိုးသားဖော်ရွေ ပွင့်လင်းသည့် ကုန်သည်ကြီး တစ်ဦးမှန်း ပေါ်လွင်စေလို၍ ဖြစ်ပေသည်။ "တံတား"ကားတွင် အမှတ်လက္ခဏာ အနားသတ်များက တိမ်းထားသလို အရောင်အကိုင် အတွယ်နှင့် အထားအသိုများကလည်း ဤကားအထဲရှိ တန်ဂေး၏ ဂုဏ်ကို ထိန်းထားပေ သည်။ ဤကား လွန်ခဲ့သော ၁၈၇၆ ခုနှစ်က မိုနေး၏ "ဂျပန်ဝတ်စုံနှင့်ကာမီလီ" နှင့်လည်း တန်ဘိုးချင်းသွားဆင်လေသည်။

အများကမူ ၁၈၈၈ ခုနှစ်အတွင်း ဗင်ဂိုး၏ ကားများသည် Japonism အဆင့်သို့ လုံးဝပြောင်းသွားစေသော လက်ရာဖြစ်ကြသည်ဟု သတ်မှတ်ပြောဆိုကြသည်။ စင်စစ် ထိုနှစ်အတွင်း လက်ရာများမှာ ဤမျှအထိ မဟုတ်သေးချေ။ "ပွင့်ဒီလန်ဂလို့က်" ကားမျိုးဆိုလျှင် အဓိက သဘောသွားသော ဂျပန်ဖြစ်ဟန်ရှိ၍ကားအနေနှင့်မူ Japonism ဆင်တူရိုးမှား တစ်ချပ်သာ ဖြစ်လေသည်။ ဤအချိန်တွင် သူပဲရစ်တွင်ကြည့်ရသော ဂျပန်ပုံနှိပ်များအပေါ် ဗင်ဂိုး၏ စျာန်ပွားသဘောထား ယူမှုမှာအား သိပ်မကောင်းလှသေးချေ။ ဂျပန်ပန်းချီ ဆရာကျော်ကြီးများ မိမိရှုမျှော်ခင်းကားများကို ရေးဆွဲရာ၌ ခံစားပုံ အမျိုးမျိုးကို သာဗင်ဂိုးအနေဖြင့် စံပြုခွဲခြား ကြည့်နေချိန် ဖြစ်နိုင်သည်။ ထို ၁၈၈၅ ခုနှစ် ဗင်ဂိုး၏ ဆွဲပုံဆွဲနည်းကို ပြန်ကြည့်က သူသည် ပုံသဏ္ဍာန်များကို မျက်နှာပြင်သို့ တက်နိုင်သမျှ ရောက်လာ

အောင် ကြွလာအောင် ဆွဲနေပြီဖြစ်၏ အနားသတ် ခဲရာများမှာ ကြွ၍ ပေါ်လွင်နေသည်။

ရေးဆွဲပုံ စနစ်တစ်ခုလုံးမှာ သဘာဝကို အကြမ်းထည်မြန်မြန်ပေါ်ရေးအတွက် ဦးတည်ထားသည်။ ခန္ဓာကိုယ်အရောင်များ သုံးရမည်ဆိုလျှင် အဖြော့အရင့်မှာ ပြန့်နှံ့၍ဆင်းသည်။ ထိုအရောင်ကို အောက်ခံစက္ကူအဖြူမှ ကြွအောင် ရွေးချယ်မှုန်းသည်။ သို့သော် ဤအချက်များသည် ဗင်ဂိုးကို Japonism အဆင့်သို့ ရောက်စေသော နည်းသစ်လမ်းသစ်များဟု ပြော၍ မရချေ။ ပထမအချက်မှာ ဤဆွဲပုံဆွဲလက်သည် ပဲရစ်ဆွဲနည်း အဦးအစ Embroy ဟူ၍သာ ပြောနိုင်၍ ဖြစ်သည်။ ဒုတိယ အချက်မှာ ဤဆွဲပုံ ဆွဲနည်းများသည် လွန်ခဲ့သည့် ၁၈၆၀ လွန် အလယ်ပိုင်းကာလများက ဂျပန်ပုံနှိပ် ဩဇာအောက်တွင် မီလက်ရေးခဲ့သော ရှုခင်းလေ့လာချက်များနှင့် အလွန်သွားတူနေ၍ဖြစ်ပေသည်။ ဗင်ဂိုးသည် မီလက်၏ လက်ရာများကို သူ့ညီပြခန်းတွင် တွေ့ကောင်း တွေ့သွားနိုင်ခဲ့သည်။ ထို့ကြောင့်လည်း ၁၈၈၈ သူ၏ဟင်းလင်းပြင်နှင့် ကွန်တိုမျဉ်းဆိုင်ရာ Japonism ၌ ကိုယ်ပိုင်းသီးခြား ရှိနိုင်သော်လည်း ၁၈၆၀ နှစ်လွန်များက မီလက်၏ ရေးချက်များအပေါ် ပြန်လည်ပွားယူသည်အဆင့်ထက်မူ ပိုထူးခြားနိုင်စရာ မရှိကြောင်းကိုမူ ကျွန်တော်တို့ ပြောနိုင်ပေသည်။

ဆက်၍ ပြောနိုင်သည်မှာ ဂျပန်နှင့်ပတ်သက်၍ ဗင်ဂိုး၏အမြင်ပင်ဖြစ်သည်။ ဂျပန်နှင့်ပတ်သက်၍ ဗင်ဂိုး၏ ဖွင့်ဟဆိုချက်များသည် ခြုံကြည့်လျှင် သူ၏ကိုယ်ပိုင် အမြင်စစ်စစ်ဟု ပြော

ရန်ခက်သည်။ ထိုပြောဆိုချက်များမှာ ပုဂ္ဂိုလ်ရေး ပုံသဏ္ဍာန် အရ အခြားသူများနှင့် ကွဲလွဲကောင်း ကွဲလွဲနေမည်ဖြစ်သော်လည်း ဂျပန်ကားများအပေါ် တန်ဘိုးဖြစ်မှု ခွန်အားဖြင့် ကြည့်မှုတို့၌မူ သူ၏အမြင် သူ၏ပြောဆိုချက်ဆတို့သည်။ အနည်းဆုံး သူဖတ်ထားသော သူဖတ်နေသော အနုပညာနှင့် ပတ်သက်သည့် ဆောင်းပါးများ၊ ဝေဖန်ရေးများအပေါ် အားပြုပြောဆိုနေခြင်းသာဖြစ်ပေသည်။ ဥပမာအားဖြင့် ၁၈၈၄ ခုနှစ် ဒူရက်၏ ဂျပန်အနုပညာ စာတမ်းသည်၄င်း၊ ဆင်မြူရယ်ဆင်း၏ ဂျပန် အနုပညာ ဂျာနယ်သည်၄င်း၊ သူ့အမြင်၏ အားပြုရာများ ဖြစ်ပေသည်။ ဂျပန်ကိုရိုးသား၍ ရှေးကျသော လူ့အဖွဲ့အစည်းတစ်ခု အဖြစ် မြင်ထားသော သူ၏ယေဘူယျအမြင်သည်ပင် စာပေမှ ရိုက်ခတ်လာသော အမြင်ဖြစ်ပေသည်။ ထိုအမြင်ကို အထူးသဖြင့် လိုတီ၏ "ဒေါ်ဂန္ဓမာ" ဝတ္ထုမှ အများဆုံး ရနိုင်စရာ ဖြစ်ပေ သည်။ ပြောရလျှင် ဗင်ဂိုး၏ ကား အားလုံး၌ ဂျပန်ရှုမြင်နည်းနှင့် Japonism တို့ကို တခုနှင့်တခု သဟဇာတကျအောင် ရေးချယ်ထားသည်ဟုလည်း မဆိုသာချေ။ ထိုနှစ်ခု ပေါင်းစပ်တွေ့ရသော ကားကို ထုတ်ပြရလျှင် ၁၈၈၈ ခုနှစ်မိုးဦး၌ ဗင်ဂိုးရေးခဲ့သော သစ်တော်ပင်ကားကို ပြရပေမည်။ ဤကားတွင် အလွန်အဆင့်မြင့်သည့် ရှုထောင့်ကို သုံးထားလေသည်။ သစ်ပင်၏ အရိပ်များကိုပယ်၍ အရုပ်ပြင်ညီသို့ ရောက်အောင် ဆွဲယူထားသည်။ သစ်ပင်၏ အပွင့်အခိုင်တစ်ခုစီ သီးခြားပတ်လည်ကွန်တိုများကို ထည့်ပေးထားသည်။ သို့သော် ဤထူးခြားချက်များသည့်ကား တစ်ခုလုံး၏ ပေါ့ပေါ့ပါးပါး လန်းဆန်းနေမှုအောက်တွင် စုသွား

သည်။ ငုံသွားသည်။ ကျစ်လစ်သွားသည်ဟု မဆိုနိုင်ချေ။ အဘယ်ကြောင့်ဆိုသော် သစ်ပင်ကိုလည်း နောက်သို့အတန်ငယ် လဲပြိုမယောင်ဆွဲထားသောကြောင့် ဖြစ်သည်။ ၁၈၈၈ ခုနှစ်နောက်ဆုံးလများအထိ ဗင်ဂိုး၏ တိုးတက်မှုလမ်းကြောင်းမှာ သူ၏နကိုယ်ပေါ် ကြွယ်ဝမှုဗီဇနှင့် ယခုသူတွေ့ထားသော သဘာဝကို ပေါင်းစပ်ထားခြင်းဖြစ်သည်။ ထိုနှစ်နောက်ဆုံးပိုင်း အချိန်တွင်မူကား ဗင်ဂိုး တင်ပြမှုပိုင်းဆိုင်ရာနှင့် အဆောက်အအုံ သဘောသည် ဂျပန်အနုပညာမှရသော စျာန်ဖြင့် လုံးဝအားသစ်သို့ ပြောင်းခဲ့ပြီဖြစ်သည်ဟု ဆိုနိုင်သည်။

"အာလီစိမ်း" သည် ဂေါ်ဂွင်ရောက်လာပြီး နိုဝင်ဘာလတွင်ဆွဲသော ဗင်ဂိုး၏ လက်ရာဖြစ်သည်။ ထိုကားသည်ပင် အထက်၌ပြခဲ့သော အရည်အသွေးနှစ်မျိုး ပေါင်းစပ်ပြမှုအတွက် အထင်ရှားဆုံး ဥပမာပြ ကားဖြစ်နိုင်သည်။ ဤကားကို ကြည့်ခြင်းအားဖြင့် "ဝူဗစ်နှင့် ဂျပန်ပေါင်းဖက်ထားသော အာဂျီဆီယမ် ပန်းချီအကြောင်းအရာကို မိမိကောင်းကောင်း ကျော်ကြားလာခဲ့ပြီဖြစ်ကြောင်း" ကြွေးကြော်နေသည့် ဂေါ်ဂွင်၏ ဟန်ကိုမြင်သလို "ဒွန်မီယာ" ၏ လက်ရာများအား မိမိ ကျွမ်းဝင်ပါကြောင်း၊ ဗင်ဂိုးက ပြောနေသကဲ့သို့လည်း ရှိလှသည်။ ပသို့ ဆိုစေ ဤကားတွင်ပါသော ကွန်တိုလိုင်းများ၏ တွဲအင်သည်၄င်း၊ ဦးတည်ရာ မြန်နှုန်းသည်၄င်း Japonism တွင် ပါကြောင်းကိုမူ အထင်ကရ ဖော်ညွှန်းနေပေသည်။ ထိုသို့ Japonism ဖြစ်ကြောင်း သေချာအောင် တင်ပြရလျှင် ဤ "အာလီစိမ်း" ကားသည်ဂျပန်

အနုပညာဂျာနယ်တွင် ပါဝင်သော ကိုင်ဂတ်ဆူဒို ပုံနှိပ်တစ်ခုမှ အရည်အသွေးများနှင့် လုံးဝယှဉ်ပြော၊ ယှဉ်ကြည့်၍ ၊ အသေအချာရနိုင်ခြင်းပင် ဖြစ်လေသည်။ ထိုပုံနှိပ်များထဲမှ ဖြစ်နိုင်သည်မှာ ၁၈၈၉ မေလတွင် သူ့အခန်းထဲ၌ တွေ့ရသော မိုနိုရိုဘူ၏ "မန်းဒရိမ်း" ကားပင် ဖြစ်လေသည်။ ဤကားကို ဗင်ဂိုးသည် "ဘင်း၏စာအုပ်ထဲမှ ပုံကြီးတခု" ဟု မှတ်ချက်ရေး၍ စုဆောင်းထားခြင်းဖြစ်သည်။ အမှန်မှာ ဤပုံကြီးကို ပြင်သစ်အဓိပ္ပါယ်ဖြင့်အဖတ်မှား အမှတ်မှား သွားမိခြင်းဖြစ်တန်ရာသည်။ စင်စစ်မှာ ရေးဆွဲသူမှာ မိုနိုရိုဘူမဟုတ်ဘဲ ထိုအထဲ၌ ရေးထားသည်မှာ"ကာကီမိုနို-မိုနိုရိုဘူကျောင်း ၁၇ ရာစု နှစ်အဆုံး" တစ်ခုသာ ဖြစ်ပေသည်။

အထက်ဖော်ပြပါ ပုံနှိပ်ကားချပ်ကလေးကို ဗင်ဂိုးသည် ၁၈၈၈ဒုတိယ နှစ် ဝက်ပိုင်းအတွင်း ရရှိခြင်း ဖြစ်နိုင်ရာ ထိုကားကလေးမှ သြဇာသည် ဗင်ဂိုးအပေါ် တစိမ့်စိမ့် ကြီးမားခဲ့ရာမှ သူ၏ "အာလီစိမ်း" ကားတွင်းရှိ Japonism များသည် ဤကား၏အငွေ့အသက်များ ရယူရိုက်ခပ်ခြင်း ဖြစ်ပေလိမ့်မည်။ ထို့အပြင် ထိုကားချပ်သည် ဗင်ဂိုး၏ အခြား နောက်ပိုင်းလက်ရာမှန်သမျှ၏ စျာန်ကို ထူးထူးခြားခြား စိုးမိုးထားနိုင်ခြင်းဖြစ်သည့် ဂျပန်လက်ရာ တစ်ရပ်ပင်ဖြစ်လေသည်။

ဂျပန် ပန်းချီ အဆောက်အတည်သဘောကို ကောင်းစွာယူ၍ရေးဆွဲထားသော ဗင်ဂိုး၏ အခြားတကားမှာ ၁၈၈၈ ခုနှစ် ဒီဇင်ဘာစောစောကာလတွင် ဆွဲခဲ့သည့် "ပျိုးကြဲသူ" ပင်ဖြစ်

လေသည်။ ဤကားမှာလည်း အာရုံခံစားချက် သက်သက်ပေါ်အခြေခံ၍ ဗင်ဂိုး စမ်းသပ်ထားသော ကားသာ ဖြစ်ပေသည်။ ဤကားတွင် Japonism အနေဖြင့် လက်ဆုတ်လက်ကိုင် အထောက်အထား ပြနိုင်သော အချက်များမှာ သစ်ပင်၏ပင်စည်ကြီး နှစ်ခုနှင့်ပွင့် ကားနေသော နေဝန်းကြီးကို ဖြတ်နေသည့် ပျိုးကြဲသူ၏ အရိပ်သဏ္ဍာန်တို့ပင် ဖြစ်လေသည်။

၁၈၈၇ ခုနှစ် ဇန်နဝါရီလတွင်မှ ရုတ်တရက် ချက်ချင်းဆိုသလို ဝင်ရိုးစွန်းသည် Japonaiserie အဆင့်ကို စိတ်အားလျော့စွာ ပြန်ကူးသွားပြန်သည်။ ထိုကာလတွင် သူရေးသည့် သက်ငြိမ် ကားတစ်ချပ်ဖြစ်သော "ကနန်းနှစ်ကောင်" သည် အကြောင်းအရာအရ ဂျပန်အနုပညာဂျာနယ် ဒုတိယတွဲ (၁၈၈၈) ခုနှစ်တွင်ပါသော ဟိုကိုဆိုင်း၏ ကနန်းနှင့် ရေမှော်ပင်များကားကို မှီခြင်းဖြစ်သည်မှာ ထင်ရှားလေသည်။ ထို့အတူ ထိုအချိန်၌ပင် ဆွဲသွားသောသူ၏ "ဂျပန်ပုံနှိပ်ကားများနှင့် မိမိပုံ" ပန်းချီကားမှာလည်း Japonaiserie အမျိုးအစားသာဖြစ်သည်။ ဤကားတွင် မည်သည့်ဂျပန်ပုံနှိပ်ကို ဗင်ဂိုးယူသုံးထားသည်မှာမူ အများသိပြီးဖြစ်သည်။ ဤကားမှာ အနုပညာ ဂုဏ်မြောက်လှသည်မဟုတ်ဘဲ ပေါ်ပြူလာဖြစ်သော ဂျပန်ရုပ်ပုံများကို စပ်ဟပ်သုံးထားခြင်းသာဖြစ်ပေသည်။ ဤကားထဲတွင်ကြည့်ပါကဖူဂျီယာမမီးတောင် လှေကလေးတစင်းနှင့် တံတားတခု၊ ပန်းများသက်တန့်များ၊ ကြိုးကြာများနှင့် ယပ်တောင် ကိုင်ရပ်နေသော "မန်ဒရိမ်း" စသည်တို့ ပါဝင်သည်ကို တွေ့ရပေသည်။ ဗင်ဂိုး

အဖို့ ဤရုပ်ပုံများကို စုသုံးထားခြင်းမှာ ဂျပန် လူမှုဘဝကို ခြုံငုံပေါ်လွင်စေသည်ဟု ထင်သောကြောင့်ဖြစ်လေသည်။ ကား ထဲတွင် ပုံနှိပ်ပန်းချီကို သူ့ဦးခေါင်း၏ ညာဘက်တွင် ခြယ်ပြထား သည်။ သို့ဖြင့်ကား၏ သဘောသွားကိုသာ ခြုံ၍ကြည့်သူကား အာရုံစိုက်လိုက်နိုင်ပြီး ပုံနှိပ်မူရင်း၏ဟန်ကို ဂရုစိုက်ချိန်မရတော့ ပေ။ အထူးသဖြင့် ဗင်ဂိုးသည် ထိုကား၌သူ့ဦးခေါင်း၏ တစ်ဘက် ခြမ်းတွင်ရှိသော ဂျပန်ပြည်ပြ ပုံနှိပ်ကားနှင့် အခြားတစ်ဘက်တွင် ပန်းချီရေးဆွဲသော သုံးချောင်းထောက်ကလေးတခုကို ယှဉ်ပြ၍ အားယူထားပေသည်။ တနည်းပြောရလျှင် ဂျပန်ပုံနှိပ်ကလေး ကိုနောက်ခံထားလိုက်ခြင်းဖြင့် ဗင်ဂိုးသည် မိမိစိတ်ကူးနေသော အိပ်မက်ကမ္ဘာနှင့် တကယ့် ပကတိကမ္ဘာကို မသိမသာ ယှဉ်ပြ လိုက်ခြင်းလည်း ဖြစ်ပေသည်။

ထိုသို့ Japonaiserie သို့ ခြေလှမ်းတစ်လှမ်းပြန်ဆုတ်ခဲ့ပြီး နောက် ပိုင်းကာလ မိမိဘဝ နိဂုံးပိုင်းအချိန် ရောက်သောအခါတွင်မူ ဗင်ဂိုးအဘို့ အပြည့်အစုံဆုံးအဆင့် တစ်နည်းပြောရလျှင် Japonism ပြည့်ပြည့်ဝဝအဆင့်သို့ကောင်းစွာ ဝင်ရောက်ခဲ့ပြီးဖြစ်ပေသည်။ ဤကာလအတွင်း သူ၏အောင်မြင်မှုများမှာ တကယ့် ပင်ကိုယ်ရေး နှင့် ပုဂ္ဂလိကခံစားချက် စစ်စစ်များအဖြစ် တန်ဘိုးရှိလှပေသည်။ ၁၈၉၀ ခုနှစ် ဖေဖေါ်ဝါရီလတွင် ရေးဆွဲသော “ဗန်ဒါပင်” ကားမှာဤကာလ၏ အစကိုပြသော ဦးဆုံးကား ဖြစ်ပေသည်။ အံ့သြလောက်အောင် ထက်မြက်သန့်ရှင်းလှသော ထိုကား၌ဗင်ဂိုး သည် နောက်ခံကို ဂျပန်နောက်ခံများကဲ့သို့ပင် ညို့အားရှိသည့်

အပြာကလေးများ မှုန်းပေးထားသည်။ ထို့နောက် အပွင့်အခိုင်များကိုမူ သန့်စင်ကြည်မြသော အဖြူရောင်ကလေးဖြင့် ပြန်ထိန်းပေးထားလေသည်။ ထိုနှစ်မိုးဦးနှင့် နွေကာလ တလျှောက်လုံးတွင်ဂျပန် အနုပညာကပေးသော အမွေ၊ အထူးသဖြင့် ဟိုကိုဆိုင်းနှင့် ဟီရိုရှိဂီတို့၏ ရုက္ခဗေဒဆိုင်ရာ အမြင်ပညာများမှရသော ကျေးဇူးတရားများကို ပြန်လည်ထုတ်ပြန်သည့် အနေဖြင့်ထူးခြားသော လက်ရာများကို ဗင်ဂိုးဆွဲခဲ့လေသည်။ ပမာအားဖြင့် ထိုနှစ် မိုးဦးတွင် ဆွဲခဲ့သော "ဂမုန်းအင်" ကားဆိုလျှင်ဗင်ဂိုးသည် အပင်များ၏ အဆစ်အပိုင်းတိုင်းကို အနီးကပ် ဂယနဏ လေ့လာ၍ အသေးစိတ်ဆွဲထားသည်မှာ သေချာပေသည်။ ထိုကားသည် ၁၈၈၈ မေလထုတ် "ဂျပန်အနုပညာ" ဂျာနယ်တွင်ပါသော ဂျပန်မင်ရေး "မြက်ခင်း" ပုံများနှင့် ၎င်းဂျာနယ်တွင်ပါသော "ဘွမ်ပို၏ပန်းများ (၁၈၀၀)" နှင့်၎င်း၊ အလွန်နှိုင်းယှဉ်ကြည့်သင့်သည့် ကားများ ဖြစ်လေသည်။ ဗင်ဂိုးသည်ကိုယ်တိုင်လည်း ထိုပုံနှိပ်နှင့်ပတ်သက်၍ ၁၈၈၈ ခုစက်တင်ဘာလတွင် ချီးမွမ်းပြောဆိုခဲ့ပြီး ၁၈၈၉ ခု မေလ အရောက်တွင်မူသူ့အခန်း၌ ထိုမြက်ခင်းပုံနှိပ်ကား ချိတ်ဆွဲထားသည် ကိုတွေ့ရလေသည်။ ထိုပုံနှိပ်ကားနှစ်ခုအနက် ဒုတိယပုံ (ဘွမ်ပို၏ပန်းများ) မှာ ရုက္ခဗေဒလေ့လာမှု တန်ဘိုးကြီးသော ပုံဖြစ်ပေသည်။ ထိုပုံထဲတွင်ပါသော ဇော်မွှားပွင့်များသည် ပုံထဲ၌မမြင်ရသောအမြစ်များမှာ ရှင်သန်လန်းကြွနေပုံမှာ အားရစရာကောင်းလှပေသည်။ ထိုပုံနှိပ်နှစ်ခုသည်ပင် ဗင်ဂိုးအတွက်အူဗာ၌ ရေးဆွဲသော "ဂျုံနှားရွက်များ" ကားကို ဖြစ်စေခဲ့

သည်ဟုဆိုရပေမည်။ (ထိုကားမဖြစ်မှီ ကြားအဆင့် အဖြစ် ပုံကြမ်းနှစ်ကားကို ၁၈၉၀ ဇွန်လတွင် ဆွဲခဲ့ သေးသည် ဆို၏) ဇွန်လကုန်တွင်မူ ဤနောက်ခံသုံး၍ "အဖြူဝတ်နှင့် မိန်းကလေး" ကားကို ဗင်ဂိုးရေးဆွဲခဲ့ပေသည်။ ထိုပုံတွင်ရှိ နောက်ခံကားတွင် မိန်းမပျိုရော နောက်ခံပင်များပါ Japonism ထဲ ဝင်နေပေ တော့သည်။ ရှေ့လူပုံနှင့် နောက်ခံအပင်တို့၏ အစပ်အဟပ် သည်ဂျပန်အမြင်၊ ဂျပန်သဘောနှင့်သွား၍ ကိုက်ညီနေပေတော့ သည်။

အချိန်စောစွာသေသော အနုပညာသမားအဖို့ သေခါနီး အချိန်တွင် လက်ရာ အထွက် အထိပ် ရောက်တတ်သည်ဟု အများပြောစမှတ် ပြုတတ်ကြသည်။ ထိုအချက်မှန်မမှန် မသိ သော်လည်း အထက်၌ဆိုခဲ့သော စကားမျိုးနှင့် အခြားကာလ ပိုင်းတွင် ရေးသားသော ကားတို့အရ ပြောရလျှင် ဗင်ဂိုးအတွက် မူ ထိုစကားဒက်ထိ မှန်နေပေသည်။ ဗင်ဂိုး၏ အနုပညာနှင့် ပတ်သက်၍ ရှင်းရှင်းလင်းလင်း ကောက်ချက်စွဲရန် ခက်နေသူ များပင် ထိုကာလပိုင်းဆွဲသော ကားများကိုမူ အလွန်နူးညံ့သိမ် မွေ့သည်၊ သွယ်နွဲ့ချောမွေ့သည်၊ အံ့ဩလောက်အောင် ကဗျာ ဆန်သည်ဟု မှတ်ချက်ချကြလေသည်။

ဗင်ဂိုးနှင့် ဂေါ်ဂွင်တို့နှစ်ဦးစလုံးတို့ Japonism ဖြစ်စဉ်များ တွင်ကာလ အတိုင်းအတာအရ ဆက်နွယ် တူညီမှုများလည်း ရှိကြသည်။ နှစ်ဦးစလုံးပင် ရနိုင်သမျှသော ပုံနှိပ်ကားများကို သီးခြားစံပြပုံများအပေါ် ခြေခံကာ မိမိတို့၏ Japonism ကို မွေးမြူခဲ့ကြရသည်။ ထိုသို့ မွေးမြူရေးဆွဲရာတွင်လည်း ကနဦး

ကာလ တစ်နှစ် နှစ်နှစ်မှာ စမ်းသပ်မှု အဆင့် အစပျိုးအဆင့်များ ဖြစ်ကြ၍ ထိုအဆင့် ထိုကာလများ လွန်မြောက်ပြီးမှ သစ်ဆန်းသော သမူဟ သဘောဆောင်သော Synthesis ရလာဒ်သစ် အဆင့်သစ်သို့ ရောက်ကြရခြင်း ဖြစ်လေသည်။

နှစ်ဦးစလုံးအတွက် Japonism ဖြစ်စဉ်ကာလ၌ ၁၈၈၀ ခုနှစ်များ ကုန်ဆုံးကာနီး သမယဖြစ်ပေသည်။ အထက်တစ်နေရာတွင် ဆိုခဲ့သည့်အတိုင်း သူတို့နှစ်ဦး၏ Japonism ကာလသည် မိုနေးနှင့်ဒေးဂါးတို့ထက်မူ ဆယ်ခုနှစ် တဝက်ခန့် နောက်ကျခဲ့ပေသည်။

၁၈၈၀ ခုနှစ်များအတွင်း ပေါ်ပေါက်ခဲ့သည့် ဖြစ်စဉ်ကြမ်းကိုဤမျှလေ့လာခဲ့ပြီးလျှင် ၉၀ လွန်နှစ်များ၏ စောစောပိုင်းကာလတွင် ဆက်လက် ပေါ်ပေါက်ခဲ့သည့် ဘွန်နှစ်နှင့် မေရီကက်ဆက်စ်စသည်တို့၏ Japonism အကြောင်းကိုလည်း ရှင်းလင်းစွာ မြင်နိုင်လိမ့်မည်ဟု ထင်ပါသည်။ ဘွန်နှစ်သည် ၁၈၉၁ ခုနှစ်တွင် Japonism ကားတကားဖြစ်အောင် "ခွေးပုနှစ်ကောင်" ကိုရေးဆွဲခဲ့သည်။ ဘွန်နှစ်နှင့် ဟင်းလင်းပြင်နှင့် ကွန်တိုအရည်အချင်းပြ "ဂျပန် ပုံနှိပ်နှင့်သက်ငြိမ်" ပန်းချီကား၏ အမွေကိုခံယူချဲ့ထွင် ဆွဲခဲ့ကြလေသည်။ မေရီကက်ဆက်ဆိုလျှင် ၉၀ ခုနှစ်အစပိုင်း၌ပင် "သန့်စင်ခြင်း" ကဲ့သို့သော ပုံနှိပ်ပန်းချီကားအများအပြား ရေးဆွဲခဲ့ရာ သူ့ကားများမှာ အကြိုင်အတွယ် အရေးအချယ်၊ အဖွဲ့အထုံးအားလုံး ဂျပန်လက်ရာအတိုင်း ဖြစ်လေသည်။ သူ၏ ပုံနှိပ်ကားများမှာ ဗင်ဂိုး၏ "အဖြူဝတ်မိန်း

ကလေး” ကားနှင့် သဘောသွားခြင်း တူလေသည်။ ၁၈၉၄ ခုနှစ် အရောက် တလူစီလော့ ထရက်သည် ခဲဖြင့် ငှက်ပုံများ ရေးဆွဲရာ ထိုပုံများမှာလည်း အလိုအလျှောက်ပင် ဟိုကိုဆိုင်းကြီး၏ ရေးချက်ရေးလက် ဘောင်ထဲဝင်သွားပေတော့သည်။

ဤအချက် များကို ထောက်ရှု၍ ခေတ်သစ်ပန်းချီကဏ္ဍတွင် အရှေ့တိုင်း ရိုးရာ ပန်းချီသည် မည်မျှမြင့်မား အရေးပါသည့် နေရာတွင် ပါဝင်နေသည်ကို သိသာထင်ရှားပါသည်။

ရိုးရာ ဂျပန် ပုံနှိပ်ပန်းချီနည်းတူ အခြားသော အရှေ့အာရှမှ ပါးရှင်းပန်းချီ၊ အိန္ဒိယပန်းချီ၊ တရုတ်ပန်းချီ စသည်တို့ကလည်း အနောက်တိုင်းသားတို့၏ ပန်းချီမျက်စေ့ကို ဖွင့်ပေးခဲ့သဖြင့် ခေတ်သစ်ပန်းချီကို လေ့လာရေးဆွဲလိုသူတိုင်းသည် အမွေကို ဆက်ခံထိန်းသိမ်း ပေါင်းစပ်လျက် လမ်းရိုးဟောင်းတွင် ဆင့်ကာတွင် လိုလျှင်ကြံဆ နည်းလမ်းရဆိုဘိသကဲ့သို့ မိမိတို့၏ ကိုယ်ပိုင်လက်ရာ ဟန်သစ်ပျားကို ရှာဖွေတွေ့ရှိ ရေးဆွဲနိုင်ကြပါစေသတည်း။

## "အုခိုအိုအေ့"

(မိမိလူမျိုးကို ချစ်သူသည် မိမိတို့၏ ရိုးရာ ယဉ်ကျေးမှုကို စောင့်ရှောက် ထိန်းသိမ်းလေ့ ရှိသည်။

မိမိတို့၏ ရိုးရာယဉ်ကျေးမှုကို မြတ်နိုးတတ်သူလည်း မိမိတို့၏လူမျိုးကို ချစ်သူမည်ပေ၏။)

အိန္ဒိယပြည် ရှန်တိနိကေတန်ဒေသ "ဝိသာရ-ဘရတိ" တက္ကသိုလ် ကျောင်းဝင်း၌ရှိသော (ကာလ-ဘဝနာ) ပန်းချီ ရိပ်သာသည် အိန္ဒိယအမျိုးသား ရိုးရာ ပန်းချီပန်းပု ပညာရပ်များနှင့်တကွ ၊ အရှေ့တိုင်းရိုးရာ ပန်းချီပန်းပု ပညာများကို ဆည်းပူးလေ့လာ ဖြန့်ဖြူးပေးသောနေရာ လေးပင်ဖြစ်သည်။

ဤပန်းချီကျောင်းတွင် သင်ကြားရသော ဘာသာရပ်တစ်ခု ဖြစ်သည့် "သစ်လှီးဆောက်ထွင်း" (Wood Cut) အတတ်ပညာတွင် ပါဝင်သည့် အပိုင်းတစ်ပိုင်းမှာ Ukiyo E Print (အုခိုအိုအေ့) ဂျပန်ရောင်စုံ သစ်ထွင်းပန်းချီ အကြောင်းပင် ဖြစ်သည်။

"အုခိအိုအေ့" ရောင်စုံသစ်ထွင်း ပန်းချီအကြောင်းကို ပြောလျှင် "အုခိအိုအေ့" ပန်းချီအကြောင်းမှစ၍ ဖြစ်ဖျား ခံရပါမည်။

"အုခိအိုအေ့" ပန်းချီမှာ ရှေးပန်းချီဆရာကြီးတိုစာ-ကာနိုစသောသူများ ရေးဆွဲခဲ့သော မင်းခမ်းမင်းနား ၊ နန်းတွင်းမင်းစိုးရာဇာတို့ ပတ်ဝန်းကျင်အကြောင်းအရာများနှင့် မတူဘဲ၊ ရိုးရိုးသားသား သာမန်လုပ်သားပြည်သူတို့၏ နေ့စဥ်ဘဝကို ရေးဆွဲ ဖော်ပြသော သဘောရှိပါသည်။ ၎င်းပန်းချီကားချပ်တို့မှာ ရိုးရိုးရေးဆေးရောင်စုံ ကားချပ်များပင်ဖြစ်၍ "အုခိအိုအေ့" ရောင်စုံသစ်ထွင်းပန်းချီမှာ ၎င်းပန်းချီကားချပ်များမှ တစ်ဆင့် ဆင့်ပွားလာသော Prints (ပုံနှိပ်ပန်းချီ) အကြောင်းပင် ဖြစ်ပါသည်။

ဂျပန်သစ်ထွင်းပုံနှိပ်ပန်းချီ (Japanese wood block prints) သည် များစွာ ကျယ်ဝန်း၍ ရှည်လျားသော သမိုင်းဖြစ်စဥ်များဖြင့် "တရုတ်သစ်ထွင်းပန်းချီ" မှ တစ်ဆင့် ပေါ်ပေါက်လာခဲ့ရခြင်းပင် ဖြစ်ပေသည်ဟု ဆိုပါသည်။

ယခု တင်ပြချက်မှာ ၁၆ ရာစု အပိုင်း ကွက်ကွက်ကလေးတွင် (တရုတ်သစ်ထွင်း ပန်းချီ) နှင့် လုံးဝ ခြားနားလာသည့် ဂျပန်ရောင်စုံ သစ်ထွင်းပန်းချီ လှုပ်ရှားမှုသမိုင်းထဲမှ တစ်ကြောင်းနှစ်ကြောင်းမျှသာ ရေးသားလိုက်ခြင်း ဖြစ်ပါသည်။

ရေးသားလိုသည့် စေတနာမှာ ကျွန်တော်တို့အတွက် အတုယူလိုလျှင် ယူနိုင်ကောင်းသော အချက်အလက် နမူနာလေးများ ရှိတန်ကောင်းရာသည်ဟု ယူဆမိ၍ ဖြစ်ပါသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

ထို့ပြင် ၄င်း "အုခိအိုအေ့" ပုံနှိပ်ပန်းချီသည် ကျွန်တော်တို့ ယခုမဂ္ဂဇင်းများတွင် သရုပ်ဖော်ရုပ်ပုံများ ရေးဆွဲပုံနှိပ်ဖော်ပြကြ ဘိသကဲ့သို့ ရေးဆွဲဖော်ပြသော မူပွား ပုံနှိပ်ပန်းချီ Graphic Art ၏ ဘိုးဘွားများ သဖွယ်ပင် ဖြစ်ရုံမျှမက Fine Art (သုခ မအနုပညာ) အနွယ်မဝင်သည့် ကျွန်တော်တို့လို သာမညမဂ္ဂဇင်း သရုပ်ဖော် ပန်းချီဆရာအဖို့ ဂုဏ်ယူဝင့်ကြွား အားတက်ဖွယ်ရာ လည်း မည်ပါပေသည်။

၁၆၀၀-၁၈၆၇ ဘီဒီခေတ်တွင် "အုခိအိုအေ့" သစ်ထွင်း ပုံနှိပ်ပန်းချီသည် တော်ဝင်သည့် မင်းစိုးရာဇာ အထက်လွှာတို့ ၏ရွှေနန်းဆောင် ဧည့်ခန်းမမှ ဆင်း၍ စာအုပ် သရုပ်ဖော်ပုံ များအဖြစ်လည်းကောင်း၊ ပြက္ခဒိန် ပန်းချီကားများအဖြစ်လည်း ကောင်း၊ အထိမ်းအမှတ် ပို့စကတ်များအဖြစ် လည်းကောင်း ၊ ပြည်သူတို့ ဝယ်ယူ လက်လှမ်းမှီနိုင်သော အသွင်အမျိုးမျိုးဖြင့် ပွားများကာ ထွန်းကားကျယ်ပြန့်လာသော ပြည်သူ့ ပန်းချီကား ချပ်များ ဖြစ်ပါသည်ဟု ဆိုလျှင်လည်း မမှားနိုင်ပေ။ ယင်းကဲ့သို့ ပြည်သူဝမ်း၌ သန္ဓေတည်ကာ ပြည်သူတို့ အကြားတွင်ပင် မွေး ဖွားလာလျက် ပြည်သူကို ကိုယ်စားပြု၍ အလုပ်အကျွေးပြုခဲ့သော Graphic Art မူပွား ပုံနှိပ်ပန်းချီဆရာတို့ကို အဘယ်လျှင် ကျွန် တော် မဂ္ဂဇင်းသရုပ်ဖော် ပန်းချီဆရာ တဦးသည် မကြည်ညို၊ မလေးစား ၊ ဦးမခိုက်ဘဲ နေစိမ့်နိုင်တော့မည်နည်း။

၄င်းပြင် ရောင်စုံသစ်ထွင်း ပန်းချီကားတချပ် ဖြစ်ပေါ်လာ အောင် ဆောင်ရွက်ရာ၌လည်း လူတစ်ဦးတစ်ယောက်တည်း၏ အား ဖြင့်သာ ပြုလုပ်၍ ထားခြင်းမျိုး မဟုတ်ပါ။

ပုဂ္ဂိုလ်သုံးဦး၏ “စုပေါင်းလုပ်အား” ကို ယူရပါသည်။

ရှေးဦးစွာ ပင်တိုင်ပန်းချီဆရာက မူရင်းပန်းချီကို ရေးဆွဲရ၍ ဒုတိယလူ သစ်လှီးဆောက်ထွင်း ဆရာက သစ်သားပြားပေါ်တွင် လက်နက်ကရိယာ အစုံအလင်နှင့် ပုံပေါ်အောင် လှီးထွင်းပေးရပါသည်။

၄င်းနောက် ထွင်ထားပြီးသော ပုံကို ရောင်စုံ ပန်းချီဖြစ်အောင်ပုံနှိပ်ဆရာက အပြီးသတ် တာဝန်ကို ထမ်းဆောင်ရပေသည်။

ဤကဲ့သို့ ပုဂ္ဂိုလ်သုံးဦးက ကိုယ်စီကိုယ်ငှ တာဝန်ယူ၍ စုပေါင်းလုပ်ကိုင်ကြခြင်းဖြင့် လှပကောင်းမွန်သော Prints မူပွားပုံနှိပ်ပန်းချီကားချပ်များအဖြစ် ပြည်သူတို့၏ လက်ဝယ် ရောက်ရှိရပါတော့သည်။

ယနေ့ ကျွန်တော်တို့ စာနယ်ဇင်းလောကတွင်လည်း ဤကဲ့သို့သော စုပေါင်းလုပ်အားဖြင့် ပုံတစ်ပုံ၊ ပန်းချီကား တစ်ချပ်အဖြစ်ဖြစ်ခဲ့ရသည် မဟုတ်လော။

အစပထမတွင် အနက်တစ်ရောင်တည်းနှင့်သာ စတင်ပုံနှိပ်သော Sumizuri E (ဆုမိဇုမ်-အေ့) ပန်းချီကားချပ်မျိုးကို Hishikawa Moronobu ဆရာကြီး ဟီရှိကာဂ-မိုနိရှိဘူ ၁၆၁၈-၁၆၉၄ ခေတ်လောက်က စတင်၍ ပေါ်ပေါက်ခဲ့သည် ဆိုပါသည်။ အရောင်ကိုကား အစပထမတွင် လက်ဖြင့် ခြယ်ယူခဲ့ပေသည်။

ထိုမှစ၍ တဖြည်းဖြည်း နှစ်ရောင်၊ သုံးရောင်၊ လေးငါးခြောက်ယောက်အထိ ပွား၍ ပုံနှိပ်လာပြီးလျှင် နှစ ၁၀၀ မျှ အတောအ

တွင်း အရောင်တရောင်စီကို သစ်သားချပ်တစ်ချပ်ချင်း လှီးထွင်း ပုံနှိပ်ခဲ့သည်အထိ တိုးပွား၍ လာခဲ့ရလေသည်။

ရေးဆွဲကြသော အကြောင်းအရာများမှာလည်း လူ့ဘဝတွင် စုံလင်လှသည် ဘဝမျိုးစုံမှအစ ရှုမျှော်ခင်း အသွယ်သွယ်ပါ မကျန်အောင် “အုခိအိုအေ့” ရောင်စုံသစ်ထွင်း ပန်းချီတို့ကဖော် ပြခဲ့သည်။ ပြည်သူတို့ကို အလုပ်အကျွေးပြုခဲ့သော (အုခိအိုအေ့) ဂျပန် သစ်ထွင်း ပန်းချီသမိုင်းကဏ္ဍကို ယခုအခါ အနောက်ကမ္ဘာ တဝန်းလုံးက လေးစား အတုယူ ခဲ့ကြရသည်အထိ ဖြစ်ရခြင်း မှာလည်း မိမိအမျိုးကို ချစ်တတ်သော စိတ်နှင့် ပြည်သူတို့ကိုမြတ် နိုးယုံကြည်သော စိတ်တို့ဖြင့် ပေါင်းစပ်လျက်၊ ရိုးသားစွာရေး ဆွဲကြသော ဂျပန် ပန်းချီဆရာတို့၏ ဂုဏ်ကျေးဇူးတို့ကြောင့် ပင်ဖြစ်ပေတော့သတည်း။

(ရိုးသားသူသည် နှလုံးသားဖြင့် ပြောသည်။)

# အုတမရော

ဆရာကြီး "ကီတဂါဝ-အုတမရော" (Kitagawa Utamaro) ကွယ်လွန်ခဲ့သည်မှာ အနှစ်တရာကျော်ခဲ့လေပြီ။

အမှတ်မထင် မကြာမြင့်မီက ရန်ကုနတွင်လာရောက် ကပြသွားကြသော "ဂျပန်ယဉ်ကျေးမှု" ကပွဲ၌ "အုကီယိုအီ" သစ်ထွင်းပန်းချီကားချပ်လေး (Ukiyo E wook block print) မှ သက်ဝင်လှုပ်ရှားလာကာ ကပြသွားသော ရိုးရာဂျပန်အနုပညာ ကခန်းကို ကြည့်ရှု လိုက်မိသဖြင့်သာ ဂျပန် ပန်းချီဆရာကြီး "အုတမရော" ၏ အကြောင်းကို ပြန်ပြောင်း သတိရမိခြင်း ဖြစ်ပါသည်။

၁၇ ရာစု ၁၉ ရာစု အတွင်းတွင် ဂျပန်နိုင်ငံ၌ "အုကီယိုအီ" သစ်ထွင်းပန်းချီ ခေတ်သည် ပေါ်ထွန်း ခေတ်စားခဲ့ပါသည်။ များစွာသော သစ်ထွင်းပန်းချီ ဆရာများလည်း ပေါ်ထွန်းခဲ့ပါသည်။

"အုကီယိုအီ" သစ်ထွင်းပန်းချီကားများသည်ကား၊ ယနေ့ တစ်ကမ္ဘာလုံးက ဂရုပြုအလေး ထားကြရသော ပန်းချီကားချပ်များဖြစ်ရုံသာမက ၊ ကမ္ဘာအရပ်ရပ်ရှိ ပြတိုက်ကြီး အသီးသီးတိုင်းတွင် မထားရှိလျှင် မပြည့်စုံသကဲ့သို့ ရှိတော့သဖြင့် တန်ဘိုးကြီးစွာ ပေး၍ ရှားရှားပါးပါး ဝယ်ယူစုဆောင်း ပြသထားကြရပေသည်။

ကျနော်မူကား လွန်ခဲ့သောနှစ် ၊ နှစ်ဆယ်ကျော် ခန့်က "လီနင်ဂရက်" ဆောင်းရာသီ ပြတိုက်ကြီးအတွင်းရှိ အရှေ့တိုင်းပန်းချီအနုပညာ လက်ရာများ ပြသထားရာ အခန်းဝယ် ဆရာကြီး "အုတမရော" ၏ ပန်းချီလက်ရာနှင့်တကွ အခြားသော "အုကီယိုအီ" ပန်းချီ ဆရာများ၏ မူရင်း လက်ရာများကို သေချာစွာကြည့်ရှုလေ့လာခွင့် ကြုံခဲ့ရသဖြင့် လေ့လာသိရှိမိသမျှကိုကျနော်တို့ အရှေ့တိုင်းသား ပန်းချီဆရာကြီးဖြစ်သော ဆရာကြီး "အုတမရော" အား ဦးနှိမ်ချသောအနေဖြင့် ရှုမဝ စာဖတ်ပရိသတ်အား ဖောက်သည်ချမိပါသည်။

ယင်း "အုကီယိုအီ" ခေတ်တွင် ဆရာကြီး "အဘာမရော" သည်အနောက်ဥရောပမှ နာမည်ကျော်လှသည့် လျှို့ဝှက်သော အပြုံးပိုင်ရှင်မလေး "မော်နာလီဇာ" ပန်းချီကား တစ်ချပ်ကဲ့သို့ အရှေ့တိုင်း မိန်းမလှတို့၏ လျှို့ဝှက်နက်နဲသိရှိနိုင်ရန် ခက်ခဲသည့် အရှေ့တိုင်း သူတို့၏ အလှကို ပန်းချီကားချပ်ပေါင်း များစွာရေး ဆွဲတင်ပြခဲ့သော ပန်းချီဆရာကြီး တစ်ဦးပင်ဖြစ်ပါတော့သည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

ဆရာကြီးသည် ထိုခေတ်ထိုအခါက ရိုးရာဂျပန် ယဉ်ကျေးမှု အနုပညာ အဆီအနှစ်ကို ဂျပန်အမျိုးသမီးတို့၏ ဆင်ယင်ထုံးဖွဲ့မှု သွင်ပြင် အနေအထား၊ မိန်းမတို့၏အလှတရားအား ပီပီပြင်ပြင် ကြေးမုံပြင်ဝယ် မြင်နေရဘိသကဲ့သို့ ရေးဆွဲခြယ်မှုန်းရာ၌ သူမတူ ယှဉ်ပြိုင်နိုင်သူရှားလှပါဘိကောင်း။

ဆရာကြီး၏ မိန်းမလှရုပ်ပုံ ပန်းချီကားချပ်များသည် ဂျပန် အမျိုးသားတို့၏ ရိုးရာယဉ်ကျေးမှု အနုပညာများ အပြည့်အ သိပ် ပါရှိသဖြင့် ဂျပန် အမျိုးသားများ အတွက်သာ မဟုတ်ပဲ ကမ္ဘာကပါဂျပန် လူမျိုးတို့အား လေးစားလာကြရသည်ဖြစ်ခဲ့ ရာဂျပန် လူမျိုးများအဖို့ ဂုဏ်ယူဝင့်ကြွားစရာပင် ရှိချေတော့ သည်။ (ဥရောပမှ ပြင်သစ်ပန်းချီ လောကအား တမျိုးတဖုံ ပြောင်းလဲခဲ့စေနိုင်သည်အထိ စွမ်းပကား ကြီးမားလှပေသည်။)

ဤမျှအထိ ဆရာကြီး၏ ပန်းချီလက်ရာများသည် ၁၉ ရာစု ကိုပင် ကျော်လွှန်၍ ယနေ့တိုင် ကမ္ဘာတွင် ထင်ရှားပြောင်မြောက် တန်ခိုးကြီးခဲ့ရလေသည်။

သို့ရာတွင် ဂျပန် ပန်းချီကားအတွင်းမှ စံပြမယ်အသွင် လှပ သည့် အမျိုးသမီးများကား မည်သူများပေနည်းဟု တွေးတော ကြည့်မိသူများအတွက် "ဟုတ်နိုင်ပါ့မလား" အံ့အားသင့်ရ လောက်အောင် ဖြစ်ရသော အချက်သည်ကား -

ထိုအမျိုးသမီး စံပြမယ်များသည် ယေဒိုးမြို့ "ယိုရှိဝါးရား" ရပ်ကွက်ရှိ ဂေရှားအိမ်တော်မှ ပျော်တော်ဆက် အမျိုးသမီးက

လေးများပင် ဖြစ်ပါတော့သည်။ သူကလေးတို့သည် စကား အရာ၊ကိုယ်အမူအရာ အစစယဉ်ကျေးသိမ်မွေ့သူ ကလေးများ ဖြစ်ကြသည်သာမက နန်းမူနန်းဟန်နှင့် စာပေဂီတ ပန်းချီအနု ပညာဖြင့် ပြည့်စုံကြသူကလေးများ ဖြစ်သည်ဟုဆိုလျှင် ပိုမို၍ ပင်အံ့သြတုန်လှုပ် ပေဦးမည်ဟု ထင်ပါသည်။

ဤသည်မှာလည်းမဆန်းပါ။ ရှင်းအံ့ဟုဆိုလျှင် ၁၉ ရာစု ခေတ်လောက်က နန်းတွင်းမင်းဆွေမင်းမျိုးတို့ တန်ခိုးမှိန်ကာကုန် သည်တို့ ခေတ်ကောင်းနေသည့် အခါဖြစ်သည့်အားလျော်စွာ ထို မင်းဆွေမင်းမျိုး နန်းတွင်းသူကလေးများမှာ ပရိယေသနဝမ်းစာ အတွက် ယခုလို လုပ်ကိုင်စားသောက်နေကြရသည့်အတွက်ငှင်းတို့ ထဲမှ နန်းတွင်းသူပညာတတ်မှာ မိမိကိုယ်ကို အဆင်းရဲမခံနိုင်တော့ သည့်အဆုံး၌ ဂေးရှားစံအိမ်၌ သက်သာ၍ တဝမ်းတခါးရှာ ဖွေစားသောက်ကြရသော ကြောင့်ပင်ဖြစ်ပါသည်။

ထို့ကြောင့်ပင် ဂေးရှား အမျိုးသမီး ကလေးသည် ပုရိသ ယောကျ်ားသားများကို ပြုစုယုယသည့်နေရာ တွင်သူမတူရှာမှ ရှားသည်ဟု ကမ္ဘာက အသိအမှတ်ပြု ခံရခြင်းဖြစ်ပါသည်။

ထိုသို့သော ဂေးရှားစံအိမ်များတွင် ပန်းချီ၊ စာပေ၊ ဂီတအနု ပညာသမားများသည် များသောအားဖြင့် တွေ့ဆုံ၍ ဝိုင်းဖွဲ့ဆွေး နွေးလေ့ရှိကြရာ ဆရာကြီး "အုတမရော" သည် နက်ရှိုင်းသိမ် မွေ့သော ရုပ်ပါရုံ၌မွေ့လျော်မိရာက ပြေပြစ်လှပ အချိုးအစား ကျနသော ဂျပန်အမျိုးသမီးတို့၏ ရုပ်ပါရုံအလှကို သိင်္ဂါရ ရသ ပေါ်အောင် တန်ဆာခြယ်ကာ ထိုခေတ်ထိုအခါက ဝတ်စားဆင်

ယင် ထုံးဖွဲ့မှုများဖြင့် ခြယ်သအမွှန်းတင်၍ ထိုပန်းချီကားများကို ရေးဆွဲခဲ့ဟန် တူပေသည်။

ဆရာကြီးသည် ထိုဂေးရှားစံအိမ်အတွင်း အဆောင်အယောင် ဝယ်လှည့်လည်ကျက်စားနေထိုင်ကာ အရှေ့တိုင်း အမျိုးသမီးတို့၏ သိမ်မွေ့လှပပုံများကို အနုပညာမြောက်သော သူ၏ လက်ရာ များဖြင့်တကားပြီးတကား တစ်ချပ်ပြီးတစ်ချပ် ခြယ်သ၍ မကုန် ဆုံးနိုင်အောင် ရှိနေလေတော့၏။ အုတမရောသည် ဤပုံများကို ရေးဆွဲခဲ့သဖြင့် ဆရာကြီးအား ပေါက်လွှတ်ပဲစား မိန်းကလေး များနှင့်မြူးတူး ပျော်ပါးကာသာ နေသူဟု ယူဆမှတ်ထင်လျှင် မှားပေလိမ့်မည်။ အကြောင်းမူကား . .

မိမိကိုယ်တိုင် လက်ရာများဖြင့် အသစ်အဆန်း တီထွင်ရှာကြံ တတ်သည့် ဆရာကြီးကဲ့သို့သော ကိုယ်ပိုင်အနုပညာရှင်များကား အမြဲတမ်းလိုလိုပင် စိတ်မအား၊ ကိုယ်မအား၊ ပင်ပန်းကြီးစွာဖြင့် ပြောင်မြောက်သော ပန်းချီကားချပ်ပေါင်း မြောက်မြားစွာရေး ဆွဲရင်း မြတ်နိုးစရာ ပန်းချီတခုတည်းကိုသာ စျာန်ဝင်စားနေ မည်ဖြစ်၍ ထိုကဲ့သို့အဆင့်အတန်း မြင့်မားသော အနုပညာလက် ရာ အမြောက်အမြား ရေးဆွဲနိုင်ခဲ့သည်မှာ ထင်ရှားလှပေသည်။ ပန်းချီမှလွဲ၍ အခြားအရာ၌ သူတို့သည် စိတ်မဝင်စားနိုင်ချေ။

ထို့ပြင် တစ်ချက်မှာ ဆရာကြီးသည် ပျော်တော်ဆက် မိန်း ကလေးများ၏ ပုံများကိုသာ ရေးဆွဲခဲ့သည်မဟုတ်ပါ။

အခြားအခြားသော မိန်းမများ၏ အလှအပကိုလည်း ရေးဆွဲ ခဲ့ပါသေးသည်။

မိခင်နှင့် ရင်သွေးငယ်တို့၏ အလှတရားကိုလည်း ရေးဆွဲဖော်

ပြရာ၌ ကရုဏာရသ၊ သိင်္ဂါရ ရသများနှင့်တကွ ပြည့်စုံစွာဖြင့် "မေတ္တာရှုခင်း" ပန်းချီ ကားချပ်များကိုလည်း ရေးဆွဲခဲ့ပေသည်။

ထိုခေတ်ထိုအခါက ကုန်သည်ကြီးများ၏ အိမ်တွင် အစေခံမကလေးများ၏ ပုံကိုလည်း ပန်းချီကားချပ်များ၏ ကရုဏာရသပေါ်အောင် ရေးဆွဲခဲ့သဖြင့် နှစ်ဘက် မြတ်နိုးသူများမှာ များပြားလှ၍ ထိုအချိန်က ပုံနှိပ်ထုတ်ဝေလိုသူများက ဆရာကြီး၏ ပန်းချီကားများကို အမြတ်တနိုး လေးလေးစားစား တောင်းခံခဲ့ကြရလေသည်။

ဆရာကြီး၏ ဘဝသက်တမ်းတလျှောက် အမြင့်မားဆုံး၊ အထက်ဆုံး၊ အထွက်အထိပ်သို့ အရောက်ဆုံးအချိန်ကား၊ ပုံနှိပ်ထုတ်ဝေလိုသူများ ဝိုင်းဝိုင်းလည်နေသော ၁၉၀၆ ခုနှစ်ပင်ဖြစ်တော့သည်။ ထိုအချိန်တွင် ဆရာကြီးသည် အသက် ၅၃ နှစ် ရှိနေပေပြီ။

ထိုအချိန်တွင်ကား ဆရာကြီးသည် ကျော်ကြား အောင်မြင်သည့်အလျှောက် ငွေကြေး နောက်သို့ ကောက်ကောက်ပါအောင်လိုက်မိချေပြီတကား။ သူ၏ ပန်းချီကားများကို လိုချင်တမ်းတသူတို့၏ အလိုကိုလိုက်မိကာ ယခင်ကဲ့သို့ အဆင့်အတန်းမြင့်မားသည့် ပန်းချီကားများအစား ပန်းချီ ကားချပ်များ တစ်ချပ်ပြီးတစ်ချပ် ပြီးစလွယ်ရေးဆွဲ ထုတ်လုပ် လေတော့သည်။

အရည်အချင်းမှ အရည်အတွက်ဘက်သို့ ကူးပြောင်းလာမိသည်မှစ၍ ဆရာကြီး၏ လက်ရာများသည် ရှေးယခင်က လက်ရာများကို ပြန်လည်လိုက်မမှီ နိုင်တော့ဘဲ လက်ရာများ ကျသည်

တက်ကျလာကာ သူ၏အသက် ၅၃ နှစ်မကွယ်လွန်မီ ရက်ပိုင်းလေးအတွင်းမှာ ကြီးစွာသော အမှားကြီးတခုက ကျူးလွန်မိရင်းကြီးစွာသော စိတ်ဆင်းရဲမှုကြီးကို ခံစားကြုံတွေ့ရပြီး ကြီးစွာသော နောင်တတို့ဖြင့်ပင် ကြေကွဲလွမ်းဆွတ်ဘွယ်ရာ ဇာတ်သိမ်းခန်းကို ပြည်ဖုံးကား ချသွားရရှာလေသည်။

(ဤနေရာတွင် စာရေးသူ ကျနော်သည်. . . "ဘယ်လိုအမှားကြီးမျိုး ဆရာကြီးကျူးလွန်မိသနည်း၊ ဘယ်လိုစိတ်ဆင်းရဲ ပူပန်မှုကြီးနှင့် တွေ့ဆုံခဲ့ရသနည်း" ဆိုသည်ကိုပင် စာဖတ်သူအားရေးမပြချင်လောက်အောင်ပင် တရားသံဝေဂ ရနေမိပါတော့သည်။)

ထိုအချိန်မှာပင် ဆရာကြီး အုတမရော အားလည်းကောင်း ဂျပန်သစ်ထွင်း ပန်းချီအားလည်းကောင်း၊ ကျနော်အမှတ်တရဖြစ်စေသည့် "အုကီယိုအီ" သစ်ထွင်းပန်းချီမှ ရိုးရာအကကို ကပြခဲ့သည့် ဂျပန်အမျိုးသမီး ကလေးများမှာ မျက်စိအောက်မှ ကွယ်ပျောက်သွားခဲ့ကြရချေပြီ။

"အနုပညာသည်" သည်၊ အနုပညာအပေါ်၌ သစ္စာမဲ့လိုက်သည်နှင့် တပြိုင်နက်၊ သစ္စာတရားသည် အနုပညာသည်အား ပြန်၍ သတ်လိုက်ချေသည်။

# ၂၀ ရာစုဟန်သစ်

ရှင်ကိုဒီမိုတို (ခေတ်သစ်ပန်းချီဆရာ)

ဂျပန်ခေတ်သစ် ပန်းချီဆရာ တစ်ဦးဖြစ်သူ ရှင်တိုဒီမိုတို၏ တစ်ကိုယ်တော်ပန်းချီများ ပြသထားရှိသော ဒိုမိုတို ပြတိုက်မှာ ကျိုတိုမြို့၏ အနောက်မြောက်ဖက်၊ ကင်ကာခုချိရပ်ကွက်နှင့် တိုယမ်ဂျိ ရပ်ကွက်နှစ်ခုအကြားတွင် တည်ရှိပါသည်။

၄င်းပြတိုက်မှာ အရှေ့ နှင့်အနောက် တန်းလျက်ရှိပြီး မျက်နှာစာမှာ တောင်ဖက်သို့ မူလျက်ရှိ၏။ ၄င်းတည်ရာအရပ်သည် လူနေများလျက် တိုက်တာနေအိမ်များ ထူထပ်သော်လည်း ဒိုမိုတို၏ ကမ္ဘာအနှံ့အောင် ကျော်ကြားသော ဂုဏ်သတင်းနှင့် ပြတိုက်၏ အဆင်အပြင်များ၏ ထူးခြားဆွဲဆောင်မှုကြောင့် ၄င်းရပ်ကွက်တခုလုံးတွင် ထင်ရှားလွှမ်းမိုးလျက် နေပေ၏။

၄င်းပြတိုက် အဆောက်အအုံကို ပန်းချီဆရာရှင်တိုဒိုမိုတိုသည် ဗိသုကာ ဂျူနိရှီယိုအိုင်ရှိကာဝ နှင့်အတူ ပူးပေါင်းတည်ဆောက်ခဲ့ကြခြင်းဖြစ်၏။

ဂျပန်ရိုးရာပန်းချီနှင့် ဗိသုကာတို့၏ ၂၀ ရာစုအတွင်း ပေါ်ထွန်းလာသည့် ခေတ်သစ် (Modern) အနုပညာကို တီထွင်ဖန်တီးထားသည့် အားလျော်စွာ ကမ္ဘာအရပ်ရပ်မှ ခရီးသည်များ အထူးစိတ်ဝင်စား ရေပန်းစားလှသော ဂျပန် အနုပညာပြတိုက်တစ်ခုပင်ဖြစ်လေသည်။

ဂျပန် အနုပညာသမိုင်းကို ပြန်ကြည့်လျှင် တရုတ်ယဉ်ကျေးမှုအငွေ့အသက်များ များစွာပါဝင် လွှမ်းမိုးထားသည် တွေ့မြင်နိုင်ပေသည်။

ထို့အတူ ဗမာ့အနုပညာ သမိုင်းကို လေ့လာ မိလျှင်လည်း ကျနော်တို့၏ အိမ်နီးချင်းနိုင်ငံ ဖြစ်ကြသော အိန္ဒိယ၊ တရုတ်၊ ယိုးဒယား၊ ဇင်းမယ် အစရှိသော တိုင်းနိုင်ငံများမှ ယဉ်ကျေးမှုအငွေ့အသက်နှင့် အနည်းအများ ဆိုသလို ပါဝင်ရောစွတ်နေသည်ကိုလည်း တွေ့မြင်နိုင်ပေသည်။

ထို့ကြောင့် မြန်မာရိုးရာ ပန်းချီဟန်သစ် ရှာတော်ပုံတွင်လည်း အိမ်နီးချင်းနိုင်ငံများမှ ယဉ်ကျေးမှုအနုပညာရပ် အသီးသီးတို့ကိုလည်း လေ့လာဆည်းပူး ကြမည်ဆိုလျှင် မှားနိုင်အံ့မထင်၊ အကျိုးလည်း မယုတ်နိုင်ပါ။

ထို့ကြောင့်ပင် ကျွန်တော်သည် အိမ်နီးချင်းနိုင်ငံတို့၏ ပန်းချီကဏ္ဍအချို့ကို လက်လှမ်းမှီသ၍ ရေးသားတင်ပြခဲ့ပြီး ဖြစ်ပါသည်။

ဂျပန် အနုပညာတွင် တရုတ်ယဉ်ကျေးမှု အငွေ့အသက်နှင့် မကင်းရုံမျှမကဘဲ ၁၉ ရာစုနောက်ပိုင်းတွင် အနောက်ဥရောပနှင့်

အမေရိကန်တို့၏ ယဉ်ကျေးမှုများပါ ရောစွတ်လွှမ်းမိုးလာသည်ကိုယနေ့ဂျပန် ပန်းချီလောကတွင် အထင်အရှား တွေ့မြင်နေရပေတော့သည်။

ရှင်တိုဒိုမိုတို့၏ ပန်းချီလက်ရာဟန်သစ်မှာ ဤသို့ အရှေ့နှင့် အနောက် ရောပြွန်းလျက် ၂၀ ရာစု ခေတ်သစ် ဂျပန်ပန်းချီ သစ်တစ်ခု မွေးဖွားလိုက်ခြင်းပင် ဖြစ်၏။

ယနေ့ခေတ်သစ် ပန်းချီဆရာများ အပြောနှင့် ပြောရမည်ဆိုလျှင် အင်တာနေရှင်နယ် ပန်းချီဟု ဆိုကြပါသည်။

ဤအကြံကို ဒိုမိုတိုသည် ဥရောပတိုက် ပါရီမြို့မှ ရိုဒင်ပြတိုက်ကြီးကို မြင်တွေ့ကြည့်ရှု လေ့လာမိရာမှ ရရှိခဲ့ခြင်းပင်။

ထို့ကြောင့် ဒိုမိုတို၏ ပန်းချီသည် ယခင်က ကက် ပလင်း၏အရှေ့သည်အရှေ့ ၊ အနောက်သည်အနောက်ဟူသော ဝါဒမှအရှေ့နှင့်အနောက်သည် တသားတည်းဟူသော အင်တာနေရှင်နယ် ကမ္ဘာ့ဝါဒ ဖေါ်ပြလိုက်ခြင်းပင် ဖြစ်ပေလိမ့်မည်။

အိန္ဒိယ ပြည်ဘင်္ဂလားနယ်မှ အာဘင်နင်ဒြာ နတ်တဂိုးဂျာ မက်ရှိုင်းတို့သည်လည်း ဤနည်းနှင်နှင်ပင်ဟုဆိုရပေလိမ့်မည်။

အိန္ဒိယကဗျာဆရာကြီး ဒေါက်တာရာဘ ဒြာရာ နတ်တဂိုး၏ စံတိနိကေတန်အရပ်ရှိ ဝိသာရ ဘာရတီ အမည်ရှိသော တက္ကသိုလ်ကျောင်းကြီး၏ အမည်ကို ဘာသာပြန်လိုက်မည်ဆိုသော ကမ္ဘာ့ညီအကို မောင်နှမများ၏ တက္ကသိုလ်ဟု ဖွင့်ဆိုထားပေသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

ရှင်တို ဒိုမိုတို၏ ပန်းချီကားများမှာ ဆီဆေးနှင့် ရေဆေးများကိုလုံးဝ အသုံးမပြုဘဲ၊ မြေကြီးမှရရှိသော တွင်းထွက်သယံဇာတဓါတ်သတ္တု ၊ (Mineral) များဖြင့်သာ အရောင်အမျိုးမျိုးရောပြွမ်း ပြုလုပ်ထားသဖြင့် တစ်မူထူးခြားလျက် လူအများစိတ်ဝင်စား နေကြခြင်းလည်း တစ်ကြောင်းတစ်ရပ် ပါပေ။

ဤနေရာတွင် ကျနော်ကိုယ်တိုင် အရှေ့တိုင်းပန်းချီကျောင်းများတွင် ပန်းချီသင်ကြားရစဉ်က ထင်ရှားသော သာဓကတစ်ခုမှာအရှေ့တိုင်း ပန်းချီကဏ္ဍတွင်လုံးဝ ဆီဆေးကို သမိုင်းတလျှောက် မည်သည့်ပန်းချီဆရာမှ ရေးဆွဲခြင်း မပြုကြခြင်းမှာ ယနေ့တိုင်ပင် ဖြစ်သည်ကို တိတိလင်းလင်း ဖေါ်ပြလိုပါသည်။

ဆီဆေးကို အသုံးမပြု ခဲ့ကြခြင်းမှာလည်း ခိုင်လုံသော အကြောင်းပြချက် ရှိခဲ့ပါသည်။

ဤသည်ကိုတော့ နောင်ကြုံကြိုက်သည့် အခါတွင်မှ ရှင်းလင်းပါအံ့။

အရှေ့တိုင်း ပန်းချီဆရာများအား ထားသည်မှာ ရေဆေးနှင့်တပါတည်း ဆေး အမျိုးမျိုးဖြစ်ပါသည်။

ဒိုမိုတိုကား ဆီဆေးတွင်သာမက ရေဆေးကိုပါ လုံးဝအသုံးမပြုဘဲ သံ၊ သံမနိ၊ ကြေး၊ သစ်သားနှင့် ၊ ကျောက်တုံးကျောက်ခဲစသည့် ပထဝီမြေကြီးမှရရှိသည့် သဘာဝ သယံဇာတဓါတ်သတ္တု အမျိုးမျိုးနှင့် အရောင်များကို နေသားတကျ ဂျပန်ရိုးရာဟန်နှင့် အနောက်တိုင်း ခေတ်သစ်ပန်းချီကိုပါ ရော

စွက်၍ အရောင်ယှက်မှုကို အထူးအသားပေး ပေါ်လွင်အောင် ရေးဆွဲပြသထားသည့် စိတ္တဇဆန်ဆန် လူပုံများနှင့် ပန်းခက်ပန်းနွယ်များကို အသားပေးပြုလုပ် ပြသထားပေသည်။

အချို့နေရာများ၌ ဂျပန်ရိုးရာတွင် အရေးပါဆုံးသော ရွှေရောင်ကို ရွှေအစစ်နှင့်ပင် ချောကိုင်သည်ကို တွေ့မြင်နိုင်ပေသည်။

ရှေးအာဂျန်တာ ကျောက်ဂူ အတွင်းမှာကဲ့သို့ပင် ပန်းချီ၊ ပန်းပု၊ ဗိသုကာ၊ တည်းဟူသော ပညာရပ်ကြီးသုံးခုလုံးကိုနေသားတကျသူ့နေရာနှင့်သူ အသုံးချသွားသည်ကိုလည်း ပြတိုက်ကြီးတစ်ခုလုံးတွင် ထင်ရှားအောင် ပြသထား ရှိထားရှိပေသည်။

ဥပမာ ဗိသုကာပညာရှင် အီရှိကာဝက အဆောက်အဦးတစ်ခုလုံးကို တည်ဆောက်ရာတွင် တာဝန်ယူခဲ့သလို အတွင်းအပြင် အလှအပ ပြင်ဆင်မှုလုပ်ငန်းကို ပန်းချီဆရာဒိုမိုတိုက ကိုယ်တိုင်ပြုလုပ်ပြင်ဆင်ခဲ့သည်။

ပြတိုက်၏မျက်နှာစာတွင် ဒိုမိုတို၏ လက်ရာများကို ပလပ်စတစ် ပုံသွင်း၍ ရုပ်လုံးဖော်ထားသလို ပြတိုက်အတွင်းမှ ခေတ်မှီတင့်တယ်လှပသော သဘာဝအလင်းရောင် ကစားမှုကိုဗိသုကာ အီရှိကာဝက ဖန်တီးပေးလေသည်။

မျက်နှာစာမှသည် အခန်းအတွင်းအပြင် တံခါးဝ၊ ပြတင်းပေါက်၊ ဝရံတာ အဆုံး ကြည့်ရှု၍ မဝနိုင်အောင် တခမ်းတနားလှပတင့်တယ်အောင် ပန်းချီဆရာ၊ ပန်းပုဆရာ၊ ဗိသုကာ ပူးပေါင်းဆောင်ရွက် ပြသထားခြင်းဖြင့် နှစ်ဆယ့်တစ် ရာစုတွင် အနုပညာသိပ္ပံနှင့် စက်မှုလက်မှု အတတ်ပညာတို့မှာ တစ်စုတစ်စည်း

တည်း ပူးပေါင်းမိကြတော့မည့် အရိပ်နိမိတ်လက္ခဏာ ပေလော ဟုပင် တွေးတောထင်မှတ်စရာ ဖြစ်ပေတော့၏။ အိန္ဒိယပြည် ရှေးရှေးပဝေသဏီ နှစ်ပေါင်းများစွာတို့မှ ဗုဒ္ဓဂေါတမရှင် တော်ဘုရား လက်ထက်ကပင် ဤသို့သော ဗိသုကာ ပန်းချီ၊ ပန်းပု ဤပညာသုံးရပ်ကို တပြိုင်နက်တတ်ကျွမ်းသိနားလည် သော ပညာရှင်တစ်ယောက်ကို သက်ရိုက်ဘာသာဖြင့် "သျရိပ ဏ" အမည်ပေးခေါ်ဝေါ်ကြောင်းကို ကျနော်သည် ဂုရုဗေဒ မြတ်ဆရာထံမှ ကြားနာခဲ့ရဘူးပါသည်။

အာဂျန်တာ၊ အာလိုရာ၊ ကျောက်လှိုင်ဂူ အဆောက်အဦး များကို ဆောက်လုပ်၍ ဗုဒ္ဓရုပ်ပွားတော်များနှင့်တကွ နံရံဆေး ရေးပန်းချီများကို ရေးဆွဲသွားသော မြတ်စွာဘုရား၏ တပြည့် သား သံဃာတော်တို့မှ ဤလိုပညာရှင်များပင် ဖြစ်ပေ၏ဟူ၍ လည်းအဆိုအမိန့် ရှိပါသည်။

ထို့ကြောင့် ၂၁ ရာစု (နက်ဖန်) ကိုလှမ်းမျှော်ကြည့်လိုက် မည်ဆိုလျှင် ယနေ့ပန်းချီဆရာတို့၏ အနာဂတ်အရေးသည် တစ် မျိုးတဖုံ ပြောင်းလဲဖွယ်ရာရှိသည်ဟု မြင်ရောင်ပါသည်။

ယင်းဒိုမိုတိုပြတိုက်အတွင်းသို့ ဝင်ရောက်လေ့ လာမည်ဆိုပါ က လည်း ရသအနုပညာ အပြည့်ရှိသော ဒိုမိုတို၏လက်ရာ ပန်းချီ ကားများကို ချိတ်ဆွဲထားသည်မှာ အကွေ့အကောက်၊ အပွင့် အခက်များဖြင့် ဝေဆာ ကြွရွနေပေတော့သည်။

မဲဇာလီပြခန်း၊ အာဂီလာပြခန်း အမည်ရှိသော အခန်းတို့ တွင်ဆင်ယင်ပြင်ဆင်ထားမှုများကိုလည်း တံခါးပေါက်များ မှအစ လှပသေသပ်သော ပန်းချီကားများသဖွယ်ပင် ဖြစ်၏။

နောက်ဆုံး ရေးသားမည်ဆိုလျှင် ဒိုမိုတို၏ ပန်းချီကားများသည် အရောင်အသွေးပုံသဏ္ဍာန် အမျိုးမျိုးဖြင့် လူအများ၏စိတ်ကို အဆွဲဆောင်နိုင်ဆုံးသော "လမ်းရိုးဟောင်းတွင် ဆင့်ကာထွင်လိုလျှင် ကြံဆနည်းလမ်းရ" ဆိုသော ဆောင်ပုဒ်ကဲ့သို့ မိမိ ရိုးရာ အနုပညာဝိညာဉ်ပါသော ခေတ်သစ်ပန်းချီ (Modern Art) နမူနာကောင်းတစ်ခုပင်ဖြစ်၍ လူအများ လက်ခံနိုင်လောက်သော အောင်မြင်မှုကြီးတစ်ရပ်ဟု ပြောဆိုလာပေသည်။

ယနေ့ခေတ်သစ်ပန်းချီ၊ ပန်းပု၊ ဗိသုကာတို့၏ ခံယူချက်အဆိုအမိန့် ကို စူးစမ်းလေ့လာလိုလျှင် ဒေါက်တာ လွင်အောင်၏ အမြင်သစ် အနုပညာ သညာသိကို ရှုပါဦး။

# အမြင်သစ် အနုပညာ သညာသိ

## နိဒါန်း

အနုပညာသည် သိမ်မွေ့၏၊ နက်နဲ၏၊ စိတ်ကို နူးညံ့ စေနိုင်၏။ နှုတ်အမူအရာ၊ ကိုယ်အမူအရာကို ယဉ်ကျေးစေ နိုင်၏။ ကျွန်ုပ်တို့သည် အနုပညာကို မြတ်နိုးကြ၏။ လေးစားကြ၏။ အနုပညာ လက်ရာသည် လူမျိုးတစ်မျိုး၏ ယဉ်ကျေး ရည်မွန် မှုကို ထောက်ပြသော ညွှန်တံ၊ တိုင်းတာပြသော ပေတံနှင့် တူပေသည်။ ထို့ကြောင့် လူမျိုးတိုင်းက မိမိတို့အား ဘိုးဘွားများက ပေးခဲ့သည့်ရှိပြီး အနုပညာအမွေအနှစ်ကို ထိန်းသိမ်းကြ၏။ ခေတ်နှင့်အညီ မိမိတို့နိုင်ငံတွင် အနုပညာ ဆက်လက်တိုးတက် ဖွံ့ဖြိုးအောင်ပြုစုပျိုးထောင်နေကြ၏။

ခေတ်နှင့်အညီ ဖွံ့ဖြိုးစေရန် လုပ်ဆောင်ရေးအတွက် ခေတ်သစ် အနုပညာသညာသိတွင် အခြေခံ၍ ပေါက်ဖွား ဖွံ့ဖြိုးလာခဲ့သည့် ပန်းချီ၊ ပန်းပု၊ ဗိသုကာ ပညာရပ်များကို ကျွန်ုပ်တို့နား

လည် တတ်ကျွမ်းကြရပေမည်။ မြန်မာနှင့်တကွ အရှေ့တောင် အာရှနိုင်ငံများတွင် ရှေးနှစ်ပေါင်း ရာထောင်ကလက်ခံကျင့်သုံး လာခဲ့သော ခေတ်ဟောင်း အနုပညာ သညာသိမှ ခေတ်သစ်အနု ပညာ သညာသိ မည်သို့မည်ပုံ ခြားနားသည်ကိုလည်း ကောင်း စွာ သဘောပေါက်ရပေမည်။ ဤဆောင်းပါး၏ ရည်ရွယ်ချက် သည်ကျွန်ုပ်တို့ မြန်မာနိုင်ငံတွင် တစ်စတစ်စ လက်ခံလာပြီဖြစ်သော ခေတ်သစ်ပန်းချီ ၊ ပန်းပု၊ ဗိသုကာလက်ရာများ၏ မူလ ဘူတ သဘောတရားဖြစ်သည့် အမြင်သစ် အနုပညာသညာသိကို ရှင်း လင်းစွာ မြင်အောင် ကြိုးပမ်းတင်ပြရန် ဖြစ်ပါသည်။

# သညာသိ

လူလောကတွင် ရုပ်နှင့် နာမ်ဟူသော ဒြပ် နှစ်ပါး ဒွန်တွဲ ဖြစ်ပေါ်ပြီး နာမ်က သညာသိများကို ခံယူနေကြခြင်းဖြစ်ပါသည်။ ရေ ၊ မြေ ၊ လေ ၊ မီး အာကာသ ဟူသော မူလဘူတဒြပ်များကို အချိုးကွဲပြား ပေါင်းစပ်ခြင်းကြောင့် ရုပ်ဝတ္ထုများ သိန်းသန်းမက ခြားနား၍။ ဖြစ်ပေါ်၊ တည်တံ့ ၊ ပြောင်းလဲ ၊ ပျက်စီးနေကြ၏။ စိတ်နှင့် စေတသိတ် ငါးဆယ့်နှစ်ခုတို့သည် ယင်း ထွေပြားသော ဇီဝရုပ် ၊ ရူပရုပ်စသည့် ခန္ဓာ ငါးပါးတို့နှင့် ကာလ ဒေသမတူဘဲ အမြဲကွဲပြားလျက် ထိခိုက် ဆုံကြိုက်ကြရ၏။ ထို့ကြောင့် သညက္ခန္ဓဝေဒနာရ (ခံစားချက်) များ တစ်ချိန်နှင့် တစ်ချိန် မတူတော့ဘဲအမြဲ ခြားနားလျက် ရှိတော့သည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

ယင်းသို့ အပြားပြား ခြားနားသော ခံစားချက် (သညက္ခန္ဓ ဝေဒနာ) ရှိကြသော်လည်း နီးစပ်ရာကို အုပ်စု ဖွဲ့နိုင်သည်။ ခံစားချက်တစ်မျိုးအတွက် အမည်တစ်ခု ပေးကြသည်။ ဝမ်းမြောက်ခြင်း၊ ဝမ်းနည်းခြင်း၊ ထိတ်လန့်ခြင်း၊ ကျေနပ်ခြင်း၊ ပူပန်ခြင်း ၊ စိတ်ကျဉ်းကျပ်ခြင်း၊ စိတ်လွတ်လပ်ခြင်း ဟူ၍ ပညတ်ကြပြီး၊ လူသားတစ်ဦးနှင့် တစ်ဦး ဆက်သွယ်နားလည်မှုယူကြရသည်။

ဤသို့အများစု၏ တူညီလက်ခံသော အခြေခံကို ခံစားချက်နှင့် ခံယူပြီး ဆက်လက်တွေးတောနိုင်စေသော သညာသိဟု နားလည်ကြသည်။ အနုပညာသညာသိမှာ အနုပညာရှင် အချင်းချင်းတူညီသော နားလည်မှုဖြင့် လက်ခံထားသည့် သဘောတရားများဟု ဆိုနိုင်သည်။

## အနုပညာ

အနုပညာကို အလွယ်ဆုံးနှင့် အတိုဆုံး ရှင်းရပါလျှင် စိတ်၏ ကျေနပ်မှုကို ပေးရန် ဖန်တီးနိုင်သော ပညာ ရပ်ဟု ဆိုရပေမည်။ ရုပ်နှင့်နာမ်တို့တွင် ရုပ်၏ ဖြစ်ပျက်ပြောင်းလဲ ခြင်းသည် ကြမ်းတမ်း၏။ ရုန့်ရင်း၏။ ယင်းသို့ ရုပ်ဝတ္ထုအား ပြောင်းလဲစေသော ပညာကို အတတ်ပညာဟု ဆိုနိုင်၏။ နာမ်၏ ဖြစ်ပျက်ခြင်း၊ ပြောင်းလဲခြင်းသည်ကား ရုပ်ကို ပြောင်းလဲစေ ရသည်ထက် နူးညံ့၏၊ သိမ်မွေ့၏၊ နက်နဲ၏၊ နာမ်အာ (အာရုံခံ အင်္ဂါစုများမှတစ်ဆင့်) ပြုပြင်ပေးနိုင်သော လှုပ်ရှား စေနိုင် စွမ်းသော ပညာကို အနုပညာ ဟုဆိုနိုင်ပါသည်။

အောင်မြင်သော အနုပညာလက်ရာ။ အနုပညာရှင်သည်

လူသား၏ ခန္ဓာသဘာဝကို အတွေ့အကြုံများဖြင့် နားလည်ထား၏။ ယင်းနားလည်ထားချက်ကို အခြေခံပြီး မိမိလိုသော ခံစားချက်ကို ချောမောအောင် စီစဉ်လျက် ပရိတ်သတ်သို့ တင်ပြသည်။ ကဗျာစာပေ သီကုံးဖွဲ့နွဲ့လျက်ဖြစ်စေ၊ ဂီတတေးသံစီစဉ်တီးမှုတ်လျက်ဖြစ်စေ၊ ဆေးရောင်စုံ မှုန်းခြယ်သ၍ဖြစ်စေ၊ အဖုအထစ်အပိန်အဖောင်း၊ အနိမ့်အမြင့် ဖန်တီး၍ဖြစ်စေ တင်ပြသည်။ မည်သို့ပင်တင်ပြပုံ ခြားနားစေကာမူ အနုပညာလက်ရာကို မြင်တွေ့၊ ကြားတွေ့၊ ကြုံတွေ့လိုက်ရသူအတွက် အနုပညာလက်ရာ ဖန်တီးခဲ့သူက မိမိခံစားလိုသော ဝေဒနာ (ခံစားချက်) ကို ထပ်တူခံစားနိုင်အောင် ပရိတ်သတ်အား လက်ဆင့် ကမ်းနိုင်ပါက ယင်းအနုပညာလက်ရာ အောင်မြင်သည်ဟု ခံယူကြသည်။

## ပေါင်းကူးရန် အခြေခံ

ဗုဒ္ဓဝင်ဇာတ်လမ်းကို မြန်မာဗုဒ္ဓဘာသာတိုင်း ငယ်စဉ်က တည်းက ကြားမိ၊ မြင်မိ ၊ ဖတ်မိ၊ မှတ်သားမိကြပြီးသည်ချည်းပင် ဖြစ်၏။ ဗုဒ္ဓဝင်၏ မည်သည့်အခန်းတစ်ခုကို မဆိုဟန်မတူအောင် ကွဲပြားစေ၍ အနုပညာရှင် တစ်ဦးက တနည်းနည်းဖြင့် တင်ပြသော် မြင်တွေ့သူ မြန်မာပရိသတ်ထဲမှ ပုဂ္ဂိုလ်တိုင်း ချက်ချင်း နားလည် သဘောပေါက်နိုင်သည်။

ဟင်းလင်း- ကာလသဘောဖြင့် တင်ပြသောအခါ မူလ အခြေခံသညာသိကို နားမလည်သေးသော ပရိတ်သတ်က မည်သို့ သဘောပေါက်ရမှန်းမသိ ဖြစ်တော့သည်။ ခေတ်သစ် အနုပညာ

သည်တို့သည် ဇာတ်ကွက်၊ ဇာတ်ကောင်၊ ဟူ၍ပင်မထားတော့ဘဲ မြင်မိခဲ့သော အာရုံ၊ ကြားမိခဲ့သော အာရုံများကိုသာ တင်ပြတော့၏။ မှတ်မိသမျှသော ခံစားချက်အတိုင်း အနုပညာသည် ကအခြေခံဒြပ်၊ အခြေခံမှုများကို သုံးစွဲလျက် မိမိ၏ခံစားချက်ကိုလက်ဆင့်ကမ်းပေးသည့် သဘောကိုသာ ဆောင်တော့သည်။

ရှေးမြန်မာများသည် လေးကျွန်းတမြင့်မိုရ်ဟူသော ကမ္ဘာတည်ဆောက်ပုံ။ စကြဝဠာ တိုက်တသောင်းဟူသော စကြာဝဠာဖွဲ့စည်းပုံကို လက်ခံ၍ တေးသီချင်းဖွဲ့ကြ၏။ နတ်ဘုံနတ်နန်းဟူသော စိတ်ကူးဘုံဗိမာန်ကို လက်ခံ၍ ပန်းချီ၊ ပန်းပု၊ ဗိသုကာလက်ရာ တီထွင်မှုပြုလုပ်ခဲ့ကြ၏။ ဤတွင် နှစ်ဦးနှစ်ဖက် စလုံးက လက်ခံထားသော အခြေခံကြောင့် ဖန်တီးသူနှင့် မြင်တွေ့သူတို့ နှစ်ဦးနှစ်ဖက်စလုံးက ကျေနပ်လျက် ကြည်နူးခြင်းဟူသော ရသကို မျှဝေခံစားခဲ့ပေသည်။

မျက်မှောက်ခေတ်တွင် ထိုကဲ့သို့သော စိတ်ကူးမျိုးနှင့် စကြာဝဠာတည်ဆောက်ပုံမျိုးကို ကျွန်ုပ်တို့ လက်မခံကြတော့ပေ။ ထိုအခါဖန်တီးသူအနုပညာရှင်နှင့် မြင်တွေ့သူ ပရိတ်သတ်တို့အတွက် အခြေခံထားပြီး ပေါင်းကူးရန် မည်သည့်အချင်းအရာကို အခြေခံထားရပါမည်နည်းဟူသော ပြဿနာတစ်ရပ် ရှိလာတော့သည်။

မြန်မာ့ရိုးရာ အစဉ်အလာ၏ အသိပညာ၊ အတတ်ပညာ၊ ဖြင့်ဖော်ထုတ်သော အနုပညာလက်ရာတို့ကို လုံးဝပယ်ပစ်၍ ခေတ်သစ်သညာသိကို ခံယူပြီး ယနေ့တင်ပြလျှင် မြန်မာ့လူထုအများစုက လက်ခံမည် မဟုတ်ပေ။ သို့သော် အစဉ်အလာ၏

အသိပညာ၊ အတတ်ပညာတွင် အမြင်သစ်သညာသိကို ပေါင်း စပ်ပြီး ဖော်ထုတ်လျှင် လက်ခံနိုင်ကောင်းပေသည်။

အသိပညာပိုင်း (ဝ) အနုပညာ သညာသိအပိုင်းတွင် ကျွန်ုပ် တို့သည် မြန်မာရိုးရာ သညာသိ လမ်းကြောင်းမှ အမှန်မုချခွဲထွက် ကြရတော့မည်ဖြစ်၏။ နေစကြာဝဠာနှင့်တကွ လုံးဝန်းသော ဤကမ္ဘာမြေကြီး အကြောင်းကို ကျောင်းသား ကလေးများနှင့် ခေတ်ပညာတတ် လူကြီးအားလုံးက လက်တွေ့ဘဝ၏ အမှန် တရားဖြစ်ကြောင်း နားလည်လက်ခံထားကြပြီ။

စက်မှုအတတ်ပညာနှင့် သိပ္ပံပညာတို့ဖြင့် စူးစမ်းချက်ကြောင့် သဘာဝဖြစ်စဉ်၏ လျှို့ဝှက်ချက်များစွာကို ဖော်ထုတ်နိုင်ခဲ့ပြီ။ လူသားတို့၏ ကျန်းမာရေး လွယ်ကူရေး သက်သာရေးကို အကျိုးပြုနိုင်ခဲ့ပေသည်။ ဤပြောင်းလဲချက် တိုးတက်မှုတို့နှင့် ယှဉ်သောအသိမှ ပေါက်ဖွားလာသည့် အနုပညာ သညာသိမျိုး ကို ယနေ့နှင့်အနာဂါတ် မြန်မာတို့က အပြည့်အဝ လက်ခံလာ ကြလိမ့်မည်။

ဤမျှော်မှန်းချက်ဖြင့် ယနေ့အနုပညာရှင် အသီးသီးတို့ လုပ် ဆောင်နေကြသည်မှာ လက်တွေ့ဘဝနှင့် နီးစပ်သော အနုပညာ သညာသိကို ယခင်စိတ်ကူးယဉ်ဘဝ၌ အခြေပြုခဲ့သည့် အနုပညာ သညာသိ၏နေရာ၌ အစားထိုးဖြည့် သွင်းကာ လက်ရာသစ်ဖန်တီး ဖော်ထုတ်ရန်ဖြစ်၏။ ပန်းချီအနုပညာတွင် သဘာဝနှင့် တူညီ အောင်တုပရေးဆွဲခြင်း၊ အာရုံ၌ ထင်မြင် သိမှတ်ခဲ့သော ခံစား ချက် (သညက္ခန္ဓဝေဒနာ) ကိုမှီ၍ စိတ်ကူးဉာဏ်ကွန့်ပြီး အဓိပ္ပာယ်

ဆောင်စေသော "လက္ခဏာပြဝါဒ" သဘောဖြင့် ရေးဆွဲတင် ပြခြင်းမျိုးကို လက်ခံ၍ နှစ်ပေါင်းများစွာ ကျင့်သုံးလာခဲ့ကြ၏။

ယခုအခါ ဟင်းလင်းပြင် ကာလ-သညာသိကို ယခုခေတ်၏ နိုင်ငံတကာ အနုပညာ သညာသိအဖြစ်ဖြင့် လက်ခံလာကြသည့် အကြောင်းရင်းကား ခိုင်မာလှပါ၏။ စိတ်ကူးယဉ် လောကမှ တည်ဆောက်ထားခဲ့သော ယဉ်ကျေးမှုဘဝမှ လက်တွေ့ဆန်သော ယဉ်ကျေးမှုဘဝသို့ ပြောင်းလဲလက်ခံ လိုကြသောကြောင့် ဖြစ် ပေသည်။

ဟင်းလင်းကာလသဘောကို မသိမီက "ဟင်းလင်း ထုထည် သဘော" ကိုသာ သိမြင်ခဲ့ကြပြီး လူသားဟူသော အခြင်းအရာ လူကိုယ်ခန္ဓာသည်သာ ပဓါန အတိုင်းအတာဟူသော ခံယူချက် ကို ပင်မ ဗဟိုပြု၍ လူ့ပတ်ဝန်းကျင်တွင်အဆင်တန်ဆာပြုခြင်း၊ အလှအပဖြစ်စေခြင်း၊ စည်ပင်သာယာစေခြင်းဖြင့် အလွန်နူးညံ့ သောစိတ်ကို သိမ်မွေ့ရည်မွန်အောင် ပြုပြင် ပေးခဲ့ကြပေသည်။

ဟင်းလင်း-ကာလသညာသိ ။ ။ အမြင်သစ် သညာသိ ဖြင့် တီထွင်ရေးဆွဲထားသော ပန်းချီကားတစ်ခုသည် ကလေးငယ် တစ်ယောက်ဆွဲထားသော ပန်းချီကားတစ်ချပ်ကဲ့သို့ လွယ်ကူခြင်း၊ ရှင်းလင်းခြင်း၊ ရှိနေစေကာမူ အဓိပ္ပါယ် ဖော်ဆောင်ချက်မှာ နက်နဲမှု ရှိနေလိမ့်မည်။ တင်ပြသည့် နည်းပရိယာယ်မှာ ဟင်းလင်း ကာလသဘောတွင် အခြေခံ၏။

ဤသဘောတွင် တစ်ခုသော အရာဝတ္ထုကို နှစ်နေရာမှကြည့်ခဲ့လျှင် နှစ်မျိုးသောမြင်ကွင်းကို တွေ့ရမည်။ "နှစ်ဘက်တိုင်း သာရှိသော ပန်းချီကားချပ်တစ်ခုတွင် "မြင်ယောင်မှားချက်" ကို အသုံးချပြီး နှစ်မျိုးသော မြင်ကွင်းကို တစ်ပြိုင်နက်တည်းဖော်ထုတ်ပြသည်။ တစ်နည်းအားဖြင့် နှစ်စုံသော မျက်စိတို့ဖြင့် တစ်ပြိုင်နက်ကြည့်ရှုလျှင် မြင်တွေ့ရမည့် မြင်ကွင်းမျိုးကို တီထွင်ဖေါ်ပြသည်။

ထို့အပြင် အမှတ်သညာ၌ ထင်ကျန်နေခဲ့သည့် အာရုံနှင့်ဓမ္မအာရုံဖြင့်သိသည့် အချင်းအရာတို့ကို ဖော်ပြကြသည်။ ဆေးရောင်မျဉ်းကြောင်းတို့၏ ရောနှောပေါင်းစပ်မှုကြောင့် ဖြစ်ပေါ်လာသော မြင်ယောင်မှားချက်၏ အာနိသင်များသုံးစွဲလျက် တင်ပြကြသည်။ ဟင်းလင်းခွင်၌ အချိန်ကာလဟူ၍ လှုပ်ရှားပြီးမှ ကြုံတွေ့ရမည့်အာရုံကို တစ်ပြိုင်နက် ဖော်ထုတ်ပြသော သဘောဟု ဆိုလိုပါသည်။

ပန်းချီကားချပ်တွင် 'နှစ်ဘက်တိုင်း' ၏ ဘောင်အတွင်းမှာ သာရေးခြယ် ဖော်ပြရခြင်းကြောင့် မြင်ယောင်မှားချက်ကို အသုံးပြုလျက် သုံးဘက်တိုင်း အသွင်ပေါ်အောင်ရေးခြယ်ပြ၏။ ပညာရပ်သည် အရာရောက်လှပေသည်။ သုံးဘက်မြင် ပုံဆွဲပညာကြောင့် ကားချပ်ပေါ်တွင်ရှိသော အရာဝတ္ထုများကို အနီးအဝေးမြင်ရအောင် ထုအသွင် မြင်ရအောင် ရေးဆွဲပြနိုင်ခဲ့သည်။

သို့တစေလည်း သုံးဘက်မြင် ပုံဆွဲပညာသည် တဘက်သော မျက်လုံးဖြင့် ကြည့်၍ မြင်ရသော မြင်ကွင်းမျိုးထက် လွန်ကဲ၍မပြနိုင်ပေ။ ဟင်းလင်း-ကာလ သဘောမှာမူ နှစ်ဘက်သော မျက်လုံးမက သုံးခုသော မျက်လုံးနှစ်စုံသော မျက်လုံးဖြင့် မြင်ရသော မြင်ယောင်မှားချက် မျိုးကို ဖော်ထုတ် ပေးစွမ်းနိုင်ပေသည်။ ထို့ကြောင့် တစ်ခါတရံ ဟင်းလင်း-ကာလသညာသိ သဘောကို လေးဘက်တိုင်းဖြင့် ဖေါ်ပြချက်ဟူ၍ ပြောဆို တတ်ကြသည်။

ပန်းပုဆရာသည် မူလကတည်းက အလျား အနံနှင့် အထု (ဝါ) အမြင့်ဟူ၍ သုံးဘက်တိုင်းပါဝင်သော ပစ္စည်းကို ကိုင်တွယ်လျှက် အနုပညာလက်ရာ ဖန်းတီးကြသည်။ သို့တစေလည်း ပန်းပုဆရာသည် အမြင်သစ် အနုပညာသညာသိကို (ဝါ) ဟင်းလင်းကာလသဘောကို ခံယူလျှက် သူ့လက်ရာကို ဖန်တီးနိုင်ပေသည်။ ပန်းပုဆရာသည် ပန်းချီလက်ရာတွင် သုံးသော မြင်ယောင်မှားချက်သဘောကိုလည်း သူ့လက်ရာတွင် ရောစွက် တင်ပြတတ်သလို ဗိသုကာပညာ၏ ဟင်းလင်းရွေ့သဘောကိုလည်း ယူငင်သုံးစွဲသေးသည်။

ဗိသုကာ အနုပညာသည်တို့၏ လက်ရာများ သည်လည်း ဟင်းလင်း-ကာလသညာသိကို တွေ့မြင်လာပြီးသည့် နောက်ပိုင်း၌ အတိတ်ကာလ သညာသိလမ်းဟောင်းမှ ပြတ်ပြတ်သားသား ခွဲထွက်ခဲ့ပေသည်။ စင်စစ်အားဖြင့် ရာစုနှစ်တိုင်းတွင် ဖြစ်ပေါ်

လေ့မရှိသော သညာသိအသစ်တစ်မျိုးကို ကျွန်ုပ်တို့၏ နှစ်ဆယ်ရာစု အစတွင် တွေ့မြင်လာခဲ့ခြင်းဖြစ်သည်။

နိဂုံး ။ ။ ဟင်းလင်း-ကာလ သညာသိကို သဘောပေါက်လက်ခံလာနိုင်ရန် မိမိကိုယ်တိုင် လေ့လာရန်မှတစ်ပါး အခြားနည်းလမ်းမရှိပေ။ နှိုင်းယှဉ်ပြီး နားလည်ကောင်းသည် မဟုတ်ပေ။ စာပေ၏ အရသာမွန်ကို ခံစားကြည်နူး နိုင်ရန်အတွက် စာတတ်ဖို့လိုအပ်ပေသည်။ ထိုနည်းတူ ခေတ်သစ်အနုပညာလက်ရာတို့ကို ကြည့်ရှုကြည်နူးနိုင်ရန် အမြင်သစ် အနုပညာသညာသိကို နားလည်သဘောပေါက် ထားမှသာ ဖြစ်နိုင်ပါလိမ့်မည်။

အမြင်သစ် အနုပညာသညာသိကို မသိနားမလည်ဘဲ မျက်မှောက်ခေတ် အနုပညာလက်ရာကို ကြည့်ရှုနေပါလျှင် "နတ်တို့ပုဆိုးတိမ်မီးခိုး" ကို မြင်တွေ့ဟန်ဆောင်နေကြသော ပညာရှိများနှယ်သာ ဖြစ်နေကြပေလိမ့်မည်။ ယခုခေတ်စိတ္တဇ ပန်းချီဆရာအခေါ်ခံနေကြသူအချို့မှာ ဟင်းလင်း-ကာလသဘောကိုကောင်းစွာ သဘောမပေါက်သေးဘဲ ရှိနေကြောင်းကို ဝမ်းနည်းဘွယ်တွေ့မြင်နေရသေးသည်။ အမြင်သစ် အနုပညာသညာသိ (ဝါ) ဟင်းလင်းသညာသိကို အခြေခံသော ပန်းချီ၊ ပန်းပု ဗိသုကာ လက်ရာများ၏ ရသကို ခံစားကြည်နူးလိုပါမူ မိမိကိုယ်တိုင်က လိုလိုချင်ချင် ကြိုးစားထားမှ နားလည်နိုင်မည် ဖြစ်ကြောင်းတင်ပြ လိုက်ရပါသည်။

ယနေ့နောက်ဆုံး ခေတ်သစ်ပန်းချီ၏ ရည်ရွယ်ချက်ပန်းတိုင်သည်ကား ပန်းပု၊ ဗိသုကာတို့နှင့်အတူ ဟင်းလင်း-ကာလသ

သညာသိကိုမှ သည်စျင်ပန်းချီအထိ ကျယ်ဝန်းနက်ရှိုင်းလာလေပြီ ဖြစ်ကြောင်း နိဂုံးစကား ရေးသားဖော်ပြလိုက်ရပေသည်။

စာအုပ်၏ အစတွင် ဖော်ပြခဲ့သည့်အတိုင်း မျက်စိအာရုံဖြင့် ခံယူရသော အနုပညာရပ်များမှာ ပန်းချီ၊ ပန်းပု၊ ဗိသုကာ လက်ရာတို့ဖြစ်သည်။ တစ်ခုတည်းသော မူလအစတွင် ရပ်တည်နေကြသည်။ ဟင်းလင်း-ကာလသညာသိတွင် အားလုံး တူညီစွာ ပြောင်းလဲ တိုးတက်လာခဲ့သည်။ အနုပညာ၏ ကာလအလျောက် ပြောင်းလဲတတ်သော အတွေး အမြင်ကြောင့် ဆက်လက်၍ ခေတ်သစ်အနုပညာသည် သစ်ဆန်း၍သာ နေပေမည်။ သို့တစေ လည်း အမျိုးသား၏ သန္တာန်ကားပျောက်ကွယ် သွားမည်မဟုတ် ပေ။ ထိန်းသိမ်းဘို့မှာ မြန်မာတိုင်းရင်းသား အနုပညာသည် တိုင်း၏ တာဝန်ဖြစ်ပေသည်။

(ဒေါက်တာ လွင်အောင်)

ဗဂျီစာပေ

နောက်ဆက်တွဲ

## ဗဂျီအောင်စိုး၏ ခေတ်သစ်ပန်းချီအပေါ် ခံယူချက်

(ပြည်သူ့ပန်းချီ)

ကျနော်ဗမာပြည်မှ ဆိုဗီယက်ရုရှားသို့ မထွက်ခွာရသေးမီ ဆိုဗီယက် သံရုံးမှနေ၍ ယဉ်ကျေးမှု မိတ်အဖွဲ့ဝင်တို့အား ညှော်ခံနှုတ်ဆက်ပွဲတစ်ခု ကျင်းပ၏။ ထိုညှော်ခံပွဲတွင် ဆိုဗီယက်သံရုံးမှ ပုဂ္ဂိုလ်များက မော်စကိုမှ တရက်ဂျီကော့ဖ် ပန်းချီပြတိုက်ကြီးနှင့် လီနင်ဂရက်မှ ဟေမန္တန်နန်းတော် ပြတိုက်ကြီးများနှင့်တကွ ရုရှားပန်းချီပြတိုက်ကြီးများအကြောင်းကို ပြောပြထားသဖြင့် ထိုပြတိုက်ကြီးများသို့ သွားရောက်ကြည့်ရှုလိုလှပေပြီ။

ဗမာပြည်၌ကား ဆိုဗီယက်ပန်းချီ အနုပညာ အကြောင်းကို သိရှိလေ့လာသူ နည်းပါးလှသေးသည်။ ဗမာပြည်မှ ပန်းချီဆရာများက ဗြိတိသျှပန်းချီနှင့် ပန်းချီဆရာများ အကြောင်းလောက်သာ သိရှိကြပေသည်။ ဥရောပတိုက်မှ ပန်းချီဆရာများနှင့် ယခုခေတ်သစ်ပန်းချီ ဆရာများ အကြောင်းကိုပင် သိရှိလေ့လာသူများစွာမှ နည်းပါးလျက်ရှိပေသေးသည်။

မနေ့တစ်နေ့ကလောက်မှပင် ဆိုဗီယက်ရုရှား အကြောင်း အနည်းအကျဉ်း သိရှိရတော့ ကျွန်တော်တို့မှာ ဆိုဗီယက်ရုရှားတို့၏ ပန်းချီပညာအကြောင်းကို ကောင်းစွာ မသိရသည်မှာ မထူးဆန်းပေ။ ကျွန်တော်ကိုယ်တိုင်လည်း ဆိုဗီယက်ပန်းချီနှင့် ပတ်သက်၍ ကောင်းစွာ မလေ့လာဘူးသဖြင့် ဆိုဗီယက် ပန်းချီဆရာများနှင့် တွေ့ဆုံလေ့လာရန် လွန်စွာမှ စိတ်အားထက်သန် နေပေပြီ။

ဆိုဗီယက် ယူနီယံတွင် ပဌမဦးဆုံး လေယာဉ်ပျံမှ ဆင်းသက်ရပ်နားရသော အူပက်နီစတန်တက်ရှ်ကင့်မြို့သို့ ရောက်လျှင်ပင် ပထမဦးဆုံး အူပက်နီစတန်မှ ဆိုဗီယက်ပြည်သူ့ ပန်းချီဆရာတို့သည် လာရောက်တွေ့ဆုံ ကြိုဆိုလျက်ရှိပေသည်။ သို့ရာတွင် ၎င်းတို့နှင့်ကား ခေတ္တမျှသာတွေ့ဆုံရပြီး မော်စကိုမြို့သို့ ဆက်လက်ထွက်ခွာခဲ့ရသဖြင့် ကောင်းစွာ ဆွေးနွေးခွင့် မရရှိတော့ချေ။

သို့သော် ဆိုဗီယက်မြေပေါ် ရောက်ရှိခြင်းလျှင်ပင် သတိထားမိသောအချက်အား လေယဉ်ပျံကွင်းနှင့် ဟောတယ်ကြီးများတွင် ချိတ်ဆွဲထားသော ပန်းချီကားကြီးများကို ကြည့်ရှုခြင်းအားဖြင့် ဆိုဗီယက် ပန်းချီသည် အနောက်တိုင်း ပန်းချီကဲ့သို့ သဘာဝအားတူအောင် ရေးဆွဲ ဖော်ပြထားသည်ဟုသာ မှတ်ယူမိ၏။ သို့ရာတွင် အထူးသတိပြုမိသည်မှာကား ယနေ့လက်ရှိ ဆိုရှယ်လစ်စနစ်အောက်မှ လူ့ဘောင်တိုးတက် လှုပ်ရှားမှုများကို ဖော်ပြထားသော အကြောင်းအရာများနှင့် ရှုမျှော်ခင်းကားချပ်များဖြစ်ကြောင်းပင်တည်း။

ထိုထက်ပိုမို၍ လေ့လာလိုလျှင် လီနက်-စတာလင် ရုပ်ပုံတူကားကြီးများကား နေရာတိုင်းတွင် တွေ့မြင်နေရခြင်းအားဖြင့် ဆိုဗီယက် ပန်းချီဆရာများသည် ၄င်းတို့၏ ကွန်မြူနစ်ပါတီခေါင်းဆောင် ကြီးများအား မည်မျှ လေးစားယုံကြည်လျက်ရှိသည်ကို နားလည်ရပေသည်။ ထိုနောက် မော်စကိုတွင် အထက်တန်းကျောင်းကြီး နှစ်ကျောင်းနှင့် အလယ်တန်းပန်းချီကျောင်းနှစ်ကျောင်း ရှိသကဲ့သို့ အခြားပြည်နယ် အသီးသီးတွင်လည်း သက်ဆိုင်ရာ ဒေသအလိုက် ပန်းချီအနုပညာ သင်ကျောင်းများဖွင့်လှစ်သင်ကြားပေးနေကြောင်းလည်း သိရလေသည်။ ၄င်းပြင် (Union of Soviet Artists) ဆိုဗီယက်ယူနီယံ ပန်းချီသမဂ္ဂကိုမော်စကိုတွင် ဖွင့်လှစ်ထားပြီးလျှင် ၄င်းသမဂ္ဂမှနေ၍ ပန်းချီပြပွဲ၊ ဟောပြောပွဲ ပန်းချီကားအရောင်းအဝယ်စသည့် ပန်းချီအရာနှင့် ပတ်သက်သည့် အကျိုးကျေးဇူး ခံစားခွင့်များကိုတာဝန်ခံ၍ ဆောင်ရွက်ပေးနေလေသည်။ (မြန်မာနိုင်ငံမှ ပန်းချီပန်းပု ကောင်စီကဲ့သို့ ဆိုနိုင်ပါသည်။) ပန်းချီဆရာများ၏အခွင့်အရေးသည် အခြားအလုပ်သမားများကဲ့သို့ အကျိုးခံစားခွင့် များကို အစိုးရထံမှ ရရှိသဖြင့် ၄င်းတို့သည် ( Art Workers) ပန်းချီ အလုပ်သမားများ အဖြစ် ဂုဏ်ယူလျက်ဖော်ပြပါ ပန်းချီသမဂ္ဂဝင်များ ဖြစ်ကြလေသည်။

၄င်းပန်းချီသမဂ္ဂတွင် ပန်းချီရံပုံငွေ (Artist Fund) အဖြစ်ပန်းချီကား ဝယ်သူများထံမှသော်၄င်း ၊ အစိုးရ ထံမှသော်၄င်း ၊ ၄င်းတို့ဝယ်ယူသော ပန်းချီကားဘိုးငွေအပြင် ၁၀ ရာခိုင်နှုန်း

ပန်းချီဆရာရံပုံငွေသို့ ထည့်ဝင်ကြရလေသည်။ ၄င်းရံပုံငွေကား ပန်းချီဆရာများ အတွက် မကျန်းမာ၍ အနားယူရန် အတွက် သော်၄င်း၊ ဆေး၊ စုတ်စသည့် ကိရိယာများ မဝယ်နိုင်သော ပန်းချီဆရာများအား ၄င်းပစ္စည်းများ ထုတ်ပေးနိုင်ရန် စသည့် အကြောင်းတို့အတွက်သာ ထားရှိခြင်းဖြစ်ပေသည်။

၄င်းပြင် ဆိုဗီယက်ယူနီယံတွင် ထူးခြားသည့် အချက်တချက်ကား ပန်းချီပြပွဲများအမျိုးမျိုးရှိသည့်အနက် (Travelling Art Exhibiton) နယ်လှည့် ပန်းချီပြပွဲများကို မြို့သို့ မရောက်ရှိလာနိုင်သော ကျေးရွာများရှိ အလုပ်သမား၊ လယ်သမားများအတွက်လယ်ကွင်း၊ စက်ရုံများတည်ရှိရာ ကျေးရွာများသို့ ရောက်ရှိအောင် လိုက်လံ၍ ပန်းချီပန်းပုများ ဖွင့်လှစ်ပြသခြင်းပင် ဖြစ်ပေသည်။ ထို့အတွက် ဆိုဗီယက်ယူနီယံရှိ လူထုအဘို့ကား ပန်းချီအနုပညာ၏ အရသာကို တဖြည်းဖြည်း ခံစားရတတ်ကြလေပြီ။

အကယ်ဒမီ ပန်းချီကျောင်းကြီးများတွင် အမျိုးသား အနုပညာသုတေသန လုပ်ငန်းများနှင့် နိုင်ငံခြားတိုင်းနိုင်ငံများ၏ အနုပညာသုတေသန လုပ်ငန်းများ ရှာဖွေကြိုးပမ်းလျက် ရှိကြသည်။

ဆိုဗီယက်ယူနီယံတွင် အခြားသော စာပေ-ဂီတ စသည့်အနုပညာရပ်များတွင်ကဲ့သို့ ပန်းချီ ဘက်တွင်လည်း၊ ထူးချွန်သော ပုဂ္ဂိုလ်များအား နှစ်စဉ်စတာလင်ဆုအဖြစ် ချီးမြှင့်ခဲ့လေသည်။ စတာလင် ဆုရသော ပုဂ္ဂိုလ်မှာ ရုရှားငွေ ရူဘယ် တသောင်းတိတိရရှိလေသည်။ ၄င်းပြင် ဒုတိယအတန်းစားနှင့် တတိယတန်းစားတို့အားလည်း ဆုငွေများ ချီးမြှင့်သည်။

ပန်းချီသမဂ္ဂကို အောက်တိုဘာ တော်လှန်ရေး ပြီးဆုံးပြီး နောက်၁၂ နှစ်ကြာမှ ဖွဲ့စည်းခဲ့ရသည်ဟု သိရှိရလေသည်။ ၁၉၅၁ခုနှစ် ဥက္ကဌမှာ ပန်းချီဆရာကြီး အယ်လင်ဇင်ဒါး ဂရပ်စီမော့ (စ်) ဖြစ်လေသည်။ ၎င်းပုဂ္ဂိုလ်ကြီးနှင့် သွားရောက်တွေ့ဆုံရာတွင် အခြားပန်းချီ ဆရာကြီးဖြစ်သော အီဗါနော့နှင့် ဇူကော့တို့အပြင် မနီဇာတို့ကိုပါ တွေ့ဆုံခဲ့ရပေလေသည်။ အီဗာနော့ကား အိန္ဒိယပြည်သို့ ဆိုဗီယက်ပန်းချီပြပွဲအတွက် ရောက်ရှိဘူးသည့်အတွက် ၎င်းရေးဆွဲခဲ့သော အိန္ဒိယပန်းချီကားများ ပြပွဲတခုကို ပြုလုပ်ပြသထားသည်ကို သိရှိရလေသည်။ ၎င်းတို့အပြင် နာမည်ကျော် ကာတွန်းဆရာကြီး သုံးဦးဖြစ်သော ကူကရီနီစီ (၎င်းအဓိပ္ပာယ်မှာ ပန်းချီဆရာ သုံးဦး၏ အမည်ကို စုပေါင်း၍ ထိုးထားခြင်းဖြစ်သည်) ဆိုသည့် ပန်းချီဆရာကြီးများနှင့် တွေ့ရှိခဲ့ရလေသည်။

၎င်းကာတွန်းဆရာကြီး သုံးဦးကား ဆိုဗီယက်ယူနီယံ တွင်သာ မကပဲ အခြားသော Fine Art ပန်းချီဆရာကြီးများနည်းတူ ကမ္ဘာတွင် ထင်ရှားသော ပုဂ္ဂိုလ်များ ဖြစ်ကြပေသည်။ ၎င်းတို့ ရေးဆွဲသော ကာတွန်းများထဲတွင် သုံးဦးစလုံးအတူတူ ရေးဆွဲ၍ လက်မှတ်ထိုးရာတွင် အထက်ပါ ကဲ့သို့ သုံးဦးစလုံး၏ အမည်ပါ ရှိရန် တစ်ဦးစီ၏ နာမည်အစ၊ စကားလုံးများကိုလည်း ပေါင်း၍ ကူကရီနီစီဟု ရေးထိုးခြင်းပြုကြ၏။ ၎င်းတို့ကား ကာတွန်းတွင် စာလုံးစာသားများ ပါသည်ကို နှစ်ခြိုက်သူများ မဟုတ်သဖြင့် စာမပါဘဲ လူနားလည်နိုင်စေရန် အထူးကြိုးစားကြသည်။

ပြီးခဲ့သော ကမ္ဘာစစ်အတွင်းက ၎င်းတို့သုံးဦးနှင့် အခြားတပည့်များ ပူးပေါင်း၍ နေခြင်းရရှိသည့် သတင်းများကို ရုပ်ပုံပိုစတာများဖြင့် ချက်ခြင်းပင် သတင်းများ ဖော်ပြပေးသဖြင့် လူအများ များစွာ နှစ်ခြိုက် ကြသည်ဟု သိရလေသည်။ ၎င်းတို့သုံးဦး ပူးပေါင်း၍ ရေးဆွဲထားသော Fine Art ပန်းချီကားကြီးတစ်ချပ်ကို မော်စကိုမြို့ရှိ တရက်ဂျီကော့ဖ် ပြတိုက်ကြီးတွင် စာရေးသူ တွေ့ရှိရလေသည်။ ၎င်းကားကြီးမှာ များစွာပင် လူများ၏ ချီးကျူးနှစ်ခြိုက်ခြင်းကို ခံရပေသည်။

၎င်းပန်းချီကားကြီးအား ဆီဆေးဖြင့် ရေးဆွဲထားပြီးလျှင် ဟစ်တလာ၏ နောက်ဆုံးနေ့ဟု အမည်ပေးထားလေသည်။ ၎င်းတို့နှင့် သော်၎င်း၊ အခြားပန်းချီပန်းများနှင့် သော်၎င်း၊ တွေ့ဆုံဆွေးနွေးကြရာ၌ ၎င်းတို့က ပြောဆိုသည်မှာ မိမိတို့သည် မိမိတို့၏ တိုင်းပြည်ကို ဆိုရှယ်လစ်စနစ်သစ်ဖြင့် ထူထောင်နေရသည့်အချိန်မို့ အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ကို ဖြစ်စေလိုပြီး ဆိုရှယ်လစ် လူဘောင်သစ် တည်ဆောက်ရာတွင် မိမိတို့အနေဖြင့် တစ်တပ်တအား ကူညီအားပေးနေချိန်တွင် စည်းစနစ်ဘောင်ထား၍လုပ်ဆောင်ရမည်ဖြစ်သဖြင့် အနောက်တိုင်း ပီကာဆိုမာတိ(စ်) ကလီးစသည့်ပန်းချီဆရာများ၏ ပန်းချီကားများကဲ့သို့ စိတ္တဇပန်းချီကားများကို လက်မခံနိုင်သေးကြောင်းကို ပြောကြလေသည်။

စာရေးသူနှင့် စကားပြောနေစဉ်ပင် ဟင်နမိုး၏ ပန်းချီပန်းပုစာအုပ်ကို ထုတ်ယူလာပြီးလျှင် လူထုနားမလည်နိုင်၊ မခံစားနိုင်သည့်အကြောင်းအချက်များကို ကိုးကား၍ ပြောဆိုသွားလေ

သည်။ သို့ရာတွင် မကောင်းဘူးဟူ၍ကာ လုံးဝမပြောပါ။ ၎င်းတို့ကား ပုံကားတကား ဖြစ်မြောက်လာရန် မည်မျှပင် ကြိုးပမ်းရသည့်အကြောင်း များကိုပါ ဖာရာကော့စတီ၏ ဝတ္ထုတပုဒ်အတွက်ရုပ် ပုံကိုးရာကျော်မျှ ရှာဖွေပြီးနောက် ပုံ ၂၀ ခန့်ကိုသာရွေး ထုတ်သုံးစွဲသည့်အကြောင်း ပြောပြလေသည်။ ၎င်းတို့သုံးဦးကား ၎င်းတို့ရေးဆွဲပြီးသည့် ပုံများကို မိမိကိုယ်တိုင်ဝေဖန်၍ မကျေနပ်သေး၊ အားလုံးဝိုင်းဝန်း၍ ဝေဖန်ပြီးမှ ကျေနပ်ကြသည်။

မဂ္ဂဇင်းသရုပ်ဖော် ပန်းချီဆရာများ၏ နေရာမှာအလွန်ပင်အဆင့်မြင့်အကြောင်းကိုပါ ထည့်သွင်း ပြောဆိုရင်း ယခုလက်ရှိဆိုဗီယက်ယူနီယံ ပန်းချီဆရာများလည်း များစွာအကျိုးခံစားခွင့်ရှိပါသည်ဟု ဆိုလေသည်။ မော်စကိုမြို့တွင် ပန်းချီအသုံးအဆောင်ပစ္စည်းများကို စျေးနှုန်းသက်သာစွာ ရောင်းချသောပန်းချီသမဂ္ဂမှ ဦးစီး၍ ပန်းချီပစ္စည်းရောင်းဝယ်ရေး ဆိုင်တစ်ဆိုင်သို့ ကျွန်တော်ကိုယ်တိုင်ပင် သွားရောက်ပြီး ပန်းချီပစ္စည်းအချို့ကိုပင် ဝယ်ယူခဲ့သေးသည်။

၎င်းဆိုင်၌ ဝယ်ယူသူ များပြားလွန်းလှသည့်အပြင် ပန်းချီဆရာကြီးများနှင့် လက်သင်ပန်းချီဆရာတို့၏ လက်ရာပန်းချီကားများကိုသာ ရောင်းချလေသည်။ လူငယ်ပန်းချီဆရာတို့ လက်ရာများမှာမူကား အထူးတလည် အားပေးဝယ်ယူကြပါသည်။

အထက်ဖော်ပြပါ ပန်းချီသမဂ္ဂ (Artis Farm) မှ ထုတ်ပေးသည့်ဆေးစုတ်တံ၊ ကားချပ်စသည့်အပြင် ရေးဆွဲသည့်အခါတွင်

အစိုးရကဝယ်ယူ၍ ပြတိုက်၊ ဘူတာ၊ ဧည့်ခန်း ၊ လေဆိပ်များ ဟော်တယ်များတွင် ချိတ်ဆွဲထားလေသည်။ ဝယ်ယူသည့် အခ ကြေးငွေများမှာ အားရဘွယ်ကောင်း၍ ဆိုဗီယက်ပန်းချီဆရာ များမှာ ပန်းချီကားတစ်ကားကို အချိန်ကောင်းစွာယူ၍ ကောင်း သည်ထက်ကောင်းရန် မူတည်၍ရေးဆွဲရလေသည်။

ထိုသို့ ပန်းချီကားများကို ဝယ်ယူလိုလျှင် ပန်းချီသမဂ္ဂပန်းချီ ကော်မီတီတို့မှတဆင့် ဝယ်ယူရလေသည်။ ဆိုဗီယက်နိုင်ငံ၏ လီနင် ဂရက်မြို့မှာ အနုပညာ ပြတိုက်များနှင့် လှပ တင့်တယ်သော အဆောက်အဦးများဖြင့် ပြည့်နှက်နေ၍ အနုပညာ မြို့တော်ဟု တင်စားခေါ်ဝေါ်ခြင်း ခံရလေသည်။

ရှေးဦးစွာ လီနက်ဂရက်မြို့တွင် သွားရောက် ကြည့်ရှုခဲ့သော ရုရှားအနုပညာတိုက်မှာ ၁၉ ရာစုအစပိုင်း လောက်မှစ၍ တည် ဆောက်ခဲ့သဖြင့် ၎င်းပြတိုက်မှာ ရုရှားတို့၏ ရိုးရာ အနုပညာ အဝဝကို ထိန်းသိမ်း ထားလေသည်။ ရိုးရာရုရှား ပန်းချီဆရာ ဗီနောရှောနော့၊ ဆိုရိုကာဂွတ်ပင်နင်း၊ ပီရော့ ၊ အာလက်ဇင်ဒါး အိုက်ဗါးနော့ဖ်စသည် ပုဂ္ဂိုလ်များ၏ ပန်းချီကားများကို တွေ့ရှိ ခဲ့ရပေသည်။ ထိုအထဲတွင် ပန်းချီဆရာ ဆိုရိုကာမှာ ပန်းချီဆွဲ ရုံတွင်သာမက ဇာဘုရင်၏ မြေရှင်စနစ်ကို တော်လှန်ပုန်ကန်ရာ တွင် ပါဝင်ခဲ့သူဖြစ်ပြီး ကြိုးမိန့်အပေးခံရကာ အသတ်ခံခဲ့ရလေ သည်။

၎င်းပန်းချီပြတိုက်ကြီးတွင် ခေတ်အသီးသီးကို သရုပ်ဖော်ပြ သော ပန်းချီအခန်းပေါင်း များစွာရှိသည်။ ဘာသာရေးထွန်း

ကားသော ၁၅ ရာစု ခေတ်က ပန်းချီကားများဆိုလျှင် ဘာသာရေးအယူအဆ သရုပ်ဖော်သော ပန်းချီကားများသာ ဖြစ်ကြလေသည်။ ၁၉ ရာစု အလယ်ပိုင်းလောက်မှ ပန်းချီဆရာပိရော့ဖ်၏ ပန်းချီကားတစ်ကားဆိုလျှင် ထိုခေတ်လောက်က ခရစ်ယာန်ဘုန်းကြီးများ၏ ဖေါက်ပြန်ချက်ကို ဖေါ်ပြ ထားလေသည်။ အခြားအခန်းများတွင်မူ ရုရှားရှုမျှော်ခင်း ပန်းချီကားသက်သက်ထားလေသည်။ အခြားအခြားသော အခန်းများတွင် ပန်းပု ပန်းချီကားများဖြင့် ပြည့်နှက်လျက်ရှိလေသည်။

ငှင်းရုရှားပန်းချီ ပြတိုက်မှတစ်ပါး ရှေးဇာဘုရင်များ စံမြန်းရာဆောင်းရာသီ နန်းတော်ကြီးသည် ယခုဆိုဗီယက်အစိုးရလက်ထက်တွင် ကမ္ဘာကျော် ဟာမစ်တော့ရှ်ပြတိုက်ကြီး အဖြစ်သို့ ပြောင်းလဲ၍နေလေပြီ။ ၁၈ ရာစု လောက်က တည်ဆောက်ပြီးစီး၍ ၅၄ တိုက်ကို ဆက်ထားပြီး အခန်းပေါင်း ၁၅၀၀ ကျော်ရှိသောငှင်းဟေမန္တနန်းတော်ပြတိုက်ကြီးတွင် အခြားအခြားသော ပြည်ပိုင်အနုပညာများနှင့် ပန်းချီပန်းပု စသည့် အနုပညာလက်ရာများပြသထားလေသည်။ ငှင်းပြတိုက်တွင် အထူးသဖြင့် အနောက်ဥရောပ အနုပညာ ပန်းချီခန်း သီးခြား၍ ပြသထားလေသည်။

အနောက်ဥရောပ ပန်းချီကျော်များဖြစ်သော အီတလီလူမျိုးလီနာဒိုးဒါဗင်ချီ၏ ပန်းချီကားများကိုငှင်း၊ မိုက်ကယ်အင်ဂျလို၏ပန်းပုများမှစ၍ အနောက်ဥရောပ၊ စပိန် ၊ ဒတ်ချ် ၊ ပြင်သစ်ကမ္ဘာကျော် ပန်းချီဆရာများ လက်ရာမွန်များကိုပါ တွေ့ရှိနိုင်ပေလေသည်။

ပြင်သစ်ပန်းချီဆရာများ၌ ပန်းချီဆရာ ဒီဂတ်စ်ဒေါ်မီရား တို့၏လက်ရာ များကိုသာမက ခေတ်သစ် ပန်းချီများဖြစ်သော ဗင်ရိုးချ-မာတိစ်ပီကာဆိုတို့ ရေးဆွဲသောပန်းချီကားများဖြင့်ပြသ သည့် အခန်းကိုပါ တွေ့မြင်ခဲ့ရပေသည်။

ကမ္ဘာ့အနှံ့အပြားမှ ပန်းချီ၊ ပန်းပုများသိုမှီးပြသရာ ဖြစ်သည် နှင့်အညီ အနောက်တိုင်း ပန်းချီ၊ ပန်းပုများသာမက ဗမာပြည်မှ အပ အရှေ့တိုင်းတရုတ်၊ ဂျပန် ၊ အိန္ဒိယအစရှိသည့် တိုင်းပြည် များမှ ပန်းချီပန်းပု လက်ရာများကို တွေ့မြင်ရလေသည်။ ထိုအချိန် က မြန်မာဆိုဗီယက် ဆက်ဆံရေးမှာ များစွာမှ နည်းပါးပေသေး သည်။

ရုရှားပန်းချီ ပြခန်းတွင် လီနက်ဂရက်၏ အမှတ်လက္ခဏာတစ်ခု ဖြစ်သော ပီတာသည် ဂရိတ်၏ ကြေးမြင်းသည်တော် ဟူသော အမည်နှင့် ထုခဲ့သူ ပန်းပုဆရာ မတ်ရစ်ဖာကိုနက် ထုလုပ်ထား သော အချစ်၏ အရှင်သခင်ဟူသော ပန်းပုကို တွေ့မြင်ခဲ့ရပေ သည်။ ၄င်းပြင် ပြည်သူလူထုနှင့် နီးစပ်၍ ပြည်သူ့တိုက်ပွဲများတွင် ပါဝင်သော နာမည်ကျော် ပန်းချီဆရာကြီး ရိပင်၏ လက်ရာများ ကား စာရေးသူအဖို့ စိတ်အဝင်စားဆုံး ဖြစ်လေသည်။

မော်စကိုမြို့ရှိ ကမ္ဘာကျော် ထရက်ဂျီကော့ဖ် ပန်းချီပြတိုက် ကား လွန်ခဲ့သည့်နှစ်ပေါင်း ၅၀ ခန့်ကမှ ပါဘယ်လ် ထရက်ဂျီ ကော့ဖ်ဆိုသူသည် အနုပညာမြတ်နိုးသူ ပုဂ္ဂိုလ်ကြီးတစ်ဦးသည်၄င်း ၏ညီ ဆာဂျီဆိုသော ပုဂ္ဂိုလ်၏ အမူအရာကို ရယူကာ ၄င်းတို့နှစ်ဦး ရှာဖွေစုဆောင်း တည်ထောင်လာသော ပြတိုက် ဖြစ်လေသည်။

ဆိုဗီယက်ဆိုရှယ်လစ်တို့ အာဏာရပြီးသည့် နောက်မှစ၍ ထရက်ဂျီကော့(ဖ) ပြတိုက်သည် ပိုမို၍ တိုးတက်များပြားလှသော ရုရှား ပန်းချီပန်းပုများနှင့် ယနေ့ဆိုဗီယက် ပန်းချီ၏ လက်ရာများပိုမိုများပြား၍ လာပေသည်။

၁၁ ရာစုမှ ၁၇ ရာစုအတွင်းထိ ရုရှား အနုပညာလက်ရာများကိုလည်းကောင်း ၁၈ ရာစု ၊ ၁၆ ရာစု ပထမပိုင်းလောက်တွင် ကျော်ကြားသော ကင်တစ်စကီး အိုင်ဗင်နော့ဖ်၊ ဆိုလိုဗီကော့စကီး ရှိကော့ကော့ဖ်၊ လစ်ဖီစကီနှင့်အခြား ပန်းချီဆာများနှင့် လက်ရာများကိုလည်းကောင်း၊ ၁၉ ရာစုနောက်ပိုင်းမှ ယနေ့အထိ ကျော်ကြားလျက်ရှိသော ဆိုဗီယက်နိုင်ငံတစ်ဝှမ်းမျ ဆိုဗီယက် ပန်းပုများ အကောင်းဆုံးလက်ရာများကို ပြထားသည်သာမက ဤထရက်ဂျီကော့ဖ် ပြတိုက်တွင် နှစ်စဉ်နှစ်တိုင်း ဆိုဗီယက်ပြည်သူ့ နိုင်ငံတဝှမ်းလုံးမှ အနုပညာ ပြိုင်ပွဲတရပ်ကို ကျင်းပြုလုပ်လေသည်။

ဆိုဗီယက် ယူနီယံဆိုရှယ်လစ်အစိုးရကား ယဉ်ကျေးမှု အနုပညာရပ်ပေါ်တွင် များစွာအားပေး ချီးမြှောက်ခြင်းပြုသည်။ ထို့အတွက် ပန်းချီဆရာများသည် ဆိုရှယ်လစ်လောကတွင် ရှိသေလေးစားခြင်းကို ခံယူရရှိပြီး ၎င်းတို့အတွက် လိုအပ်သော အကူအညီ အမျိုးမျိုးကို နိုင်ငံတော်အစိုးရက တာဝန်ခံ၍ ဆောင်ရွက်ပေးလေသည်။

လွန်ခဲ့သည့် ၁၉၅၁ ခုနှစ်တွင် မော်စကို ထရက်ဂျီကော့ဖ် ပြတိုက်တွင် ကျင်းပသော ပန်းချီပြခန်းများကို ၆ လအတွင်း ပရိ

သက် ငါးသိန်း ကျော်မျှလာရောက် ကြည့်ရှုသည်ကို ထောက်ရှု၍ မည်မျှဆိုဗီယက် ပြည်သူတို့သည် ဆိုဗီယက်ပန်းချီအနုပညာအား စိတ်ဝင်စား လေ့လာကြသည်ကို သိရှိနိုင်ပေသည်။ ထရက်ဂျီ ကော့ဖ်ပြတိုက်တွင် ပြသပြီးစီးခဲ့သော ဆိုဗီယက် ပန်းချီများမှ အပ အခြားသော ပန်းချီပြပွဲများကိုလည်း မော်စကိုတွင် အနှံ့ အပြားပြုလုပ်လေသည်။

မော်စကို ပန်းချီဆရာများ အသင်းတိုက်တွင်၎င်း၊ ဆိုဗီယက် ယူနီယံ ပန်းချီသမဂ္ဂ အဆောက်အဦး ခန်းမများ စသည်တို့တွင် လည်း မကြာခဏ အလားတူ ပန်းချီပြပွဲများကို တစ်ဦးတည်းရေး ဆွဲသော ပန်းချီကားများပြပွဲ၊ သို့မဟုတ် ပန်းချီဆရာများ ရေးဆွဲ ထားသော ကားများကို စုပေါင်း ပြသထားသော ပြပွဲများသို့ လူပေါင်း ရာထောင်မက နေ့စဉ်လာရောက် ကြည့်ရှု ကြသည်ကို တွေ့မြင်နိုင်လေသည်။

ယင်းသို့ ဆိုဗီယက်ဆရာများ ရေးဆွဲသော ပန်းချီကားကို မော်စကို မြို့တစ်မြို့ထဲတွင်သာ ဖွင့်လှစ်ပြသည်မဟုတ်၊ အခြားသော ပြည်နယ် ပန်းချီအဖွဲ့အစည်းများက ကြီးမှူး၍ ကျင်းပလေသည်။ အထက်ဖော်ပြထားသကဲ့သို့ နယ်လှည့်ပန်းချီ ပြပွဲများကများစွာ ခေတ်စားနေလေသည်။ မြို့ရွာများနှင့် ဝေးကွာသော ကျေးရွာ များသို့ပင် ရောက်ရှိအောင်လှည့်လည်၍ပြပွဲများ ကျင်းပပြုလုပ် ခဲ့သဖြင့် သန်းပေါင်းများစွာသော လူထုများ ကြည့်ရှုခဲ့ကြရ လေသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

လွန်ခဲ့သော ၁၉၅၀ ခုနှစ်က ဘက်ကူးအမည်ရှိ မြို့လေးတစ်မြို့တွင် ပိုစတာ ပြပွဲကျင်းပရာ ၁၈ ရက်အတွင်း လူပေါင်း ၆၃၀၀၀ မျှ လာရောက်ကြည့်ရှုသည့် စာရင်း တွေ့ရလေသည်။ တစ်ခါတရံ ပန်းချီဖြင့် အသက်မွေးကြောင်း ပြုလုပ်သူများ မဟုတ်သော ကျောင်းသားများ၊ ရုံးအလုပ်သမားများ၊ လယ်သမား၊ စက်ရုံ အလုပ်သမားများ ရေးဆွဲသော ပန်းချီကား ပြပွဲများကိုလည်း အများအပြား ပြသကျင်းပလေ့ရှိသည်။

ထိုပုဂ္ဂိုလ်များသည် သက်ဆိုင်ရာဌာန၏ ယဉ်ကျေးမှု နန်းတော်တွင် ရေးဆွဲသင်ကြား ခဲ့ရလေသည်။ ပန်းချီတွင်သာမက ပန်းပုထုခြင်းကိုပါ ထိုဌာနများမှ သင်ကြားပေးလေသည်။

ဆိုဗီယက်ပန်းချီ ဆရာများသည် ပြည်သူလူထုက ၎င်းတို့၏ အနုပညာရပ်များကို ရိုသေလေးစား နှစ်သက်နားလည်ကြသည်ကို သိရှိကြပေသည်။ ထို့အတွက် ဆိုဗီယက် ဆိုရှယ်လစ် အနုပညာသည် ပြည်သူလူထုအတွက် ဖြစ်လေသည်။

ဆိုဗီယက် ပန်းချီဆရာများသည် ပြည်သူလူထုတို့နှင့်အတူ ဆိုရှယ်လစ်စနစ် တည်ဆောက်ရာတွင် ပူးပေါင်းဆောင်ရွက်၍ ပြည်သူလူထုနှင့်မကင်းမကွာစေဘဲအမြဲတစေ ၎င်းတို့၏အသိဉာဏ် လုပ်အားစသည်တို့ကို အနာဂတ် တည်ဆောက်ရေးအတွက်အသုံးချလျက်ရှိပေသည်၊ ဆိုဗီယက်အနုပညာရှင်များဖြစ်သော ပန်းချီဆရာ၊ ပန်းပုဆရာ၊ စာရေးဆရာများသည်ကား ဆိုဗီယက်သူရဲကောင်းများ၏ အကြောင်းအရာ အထ္ထုပ္ပတ္တိများကို ပန်းချီဆရာ

သည် ပိတ်ကားပေါ်တွင် ဖေါ်ပြ၍၄င်း၊ ပန်းပုဆရာသည် ကျောက် တုံးမှ၄င်း၊ စာရေးဆရာသည် ကဗျာ၊ စာပေတို့မှ နေ၍၄င်း တင်ပြဖော်ပြလေသည်။

စာရေးဆရာနှင့် ပန်းချီဆရာသည် ယုံကြည်ချက်တွင် အတူတူ ပင်ဖြစ်လေသည်။ ၄င်းတို့ပတ်ဝန်းကျင်မှ တွေ့ကြုံရသော အသိ တရားများ၊ အမှန်တရားများကို ၄င်းတို့၏ အနုပညာမှနေ၍ ပြန် လည် ဖော်ပြလေ့ရှိပေသည်။ ယင်းတို့ဖော်ပြရာ၌ ၄င်းတို့တွေ့ရှိ လာရသော အသစ်တရားများ တိုးတက်လာသော အယူအဆ များကိုဖော်ပြပေးရုံသာမက ဟောင်းနွမ်း ဆွေးမြေ့ နေသော အယူမှားမှုများနှင့် ပြည်သူလူထုတို့အတွက် အကျိုးဆုတ်ယုတ်စေ မည့် ခေတ် နောက်ကျနေသော အချက်များကို ၄င်းတို့အနုပညာ ဖြင့် တိုက်ခိုက်ပယ်ရှားပစ်လေသည်။

ထို့အတွက် ၄င်းတို့၏ အနုပညာ၏ ချမ်းမြေ့ခြင်း၊ ကြည်နူး ခြင်း စသည့်အရသာကိုပေး၏ ပန်းချီဆရာများကား ၄င်းတို့၏ လုပ်ငန်းကိုလည်း များစွာဂုဏ်ယူလျက်ရှိကြပေသည်။ ဆိုဗီယက် အနုပညာ၏ ရည်ရွယ်ချက်သည်ကား အမြင့်မားဆုံးသော အနု ပညာလက်ရာမွန်များဖြင့် ပြည်သူများ၏ တိုးတက်မြင့်မားသော အတွေးအခေါ် လုပ်ငန်းအရပ်ရပ်တို့ကို ထုတ်ဖေါ်ပေး ပေ၏။ များစွာကျဉ်းမြောင်းသော တစ်ဦးတစ်ယောက်အတွက် သော်၄င်း၊ လက်တဆုပ်မျှသော လူတစုအတွက်သော်၄င်း ဖြစ်စေမည့် အနု ပညာမျိုးကို ဆိုဗီယက်ပန်းချီဆရာများသည် ရှောင်ကျဉ်ကြ လေသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

ယနေ့ ဆိုဗီယက် ပန်းချီသည်ကား ရုရှားအမျိုးသား ဟန်ကိုမူ တည်၍ ဆိုဗီယက်ပန်းချီစဟန်သစ်ဖြင့် ရေးဆွဲလျက် ရှိပေသည်။ ဆိုဗီယက် ပန်းချီဆရာများကား၊ ၎င်းပန်းချီကားများသည် ပြည်သူလူထုအတွက် ရည်ညွှန်း၍ မည်ကဲ့သို့သော အကြောင်းအရာ အတွေးအခေါ် လှုပ်ရှားမှုစသည်တို့ကို၎င်း၊ ၎င်းတို့၏ပန်းချီကား များမှတဆင့် ဖော်ထုတ်ပြသပေးနေသည်။ ဆိုဗီယက်ပန်းချီဆရာ များသည် ၎င်းတို့ ဆိုဗီယက်ယူနီယံ၏ တိုင်းသူပြည်သားအဖြစ် ခံယူရရှိချက်ကို များစွာကျေနပ် နှစ်သိမ့်လျက်ရှိပြီး ဆိုဗီယက် ယူနီယံအတွက် သက်ဆိုင်ရာ အနုပညာ အစည်းအရုံးများမှနေ၍ မိမိတစ်ဦးတစ်ယောက်အတွက် ဆောင်ရွက်နေခြင်းထက် တိုင်းပြည် လူမျိုးတို့၏ အမျိုးသားအနုပညာ လုပ်ငန်း တိုးတက်ကြီးပွား မှုကိုလိုလားပေသည်။

အချို့သော ပန်းချီဆရာများသည် မိမိတို့ သက်ဆိုင်ရာ မြို့နယ် ခေါင်းဆောင်များဖြစ်၍ အချို့မှာ အလုပ်သမားကိုယ်စားလှယ် အဖြစ်ဖြင့် ဆိုဗီယက် ယူနီယံ၏ လွှတ်တော်ကိုယ်စားလှယ်အဖြစ် ရွေးချယ်ခံရလေသည်။ ဆိုဗီယက် ယူနီယံ ပန်းချီသမဂ္ဂတွင်ကား အမျိုးမျိုးသော ပန်းချီ၊ ပန်းပု၊ ကာတွန်းဆရာ၊ ရုပ်ရှင်ပိုစတာ ရေးသူ ပြဇာတ်ကားများရေးသော ပန်းချီဆရာ စသည်တို့တညီ တညွတ်တည်း ပါဝင်ကြလေသည်။ ၎င်းသမဂ္ဂတွင် ပန်းချီဝေဖန် ရေးသမားများလည်း သမဂ္ဂဝင်အဖြစ် ဝင်ရောက်ပြီး ပန်းချီ ကောင်စီ ပန်းချီပြပွဲ ကော်မတီ၊ ပန်းချီကား ရောင်းဝယ်ရေး ကော်မရှင် စသည်တို့တွင် ပါဝင်လျက်ရှိလေသည်။

---

**ဗဂျီစာပေ**

မော်စကို မြို့ရှိ ဆိုဗီယက်ပန်းချီသမဂ္ဂကို လေ့လာမည်ဆိုလျှင် ၎င်းသမဂ္ဂဝင်ပန်းချီဆရာများသည် နိုင်ငံတော် ပြည်သူ့အစိုးရ၏လုပ်ငန်းရပ် အဝဝနှင့် ရည်ရွယ်ချက်များကို ဖော်ထုတ် ရွက်ဆောင်လျက် ရှိပေသည်။ သမဂ္ဂဝင် များထဲတွင် ဆိုဗီယက်ပြည်သူ ပန်းချီဆရာ စတာလင်ဆုရ (၁၁၇) ယောက်တို့ပါ ပါဝင်လျက်ရှိပေသည်။

၎င်းမော်စကို ပန်းချီသမဂ္ဂတွင် သက်ဆိုင်ရာ ဌာနအသီးသီးရှိသည့်အနက် ပန်းချီဆေးရေးတွင် သမဂ္ဂဝင် (၇၀၁)၊ ဝတ္ထုမဂ္ဂဇင်းသရုပ်ဖော် ပန်းချီဆရာ (၄၀၀)၊ ပန်းပုဆရာ (၂၅၀) ပိုစတာ ရေးဆွဲသော ပန်းချီဆရာ (၃၀)၊ ရုပ်ရှင် ပြဇာတ်မှ ပန်းချီဆရာ (၁၀၁)၊ ပန်းချီဝေဖန်ရေးဆရာ (၇၀) ကျော်နှင့် အိမ်အဆောက်အဦး ဈေး စသည်တို့ကို မွမ်းမံ ပြင်ဆင်သော ကူးသန်းရောင်းဝယ်ရေးဆိုင်ရာ ပန်းချီဌာန ဆရာပေါင်း ၂၀၀ ကျော် မျှ ရှိလေသည်။

သို့ရာတွင် လစဉ်လိုပင် သမဂ္ဂဝင် အသစ်ဖြင့် ပန်းချီဆရာလူငယ်များ နိုင်ငံတော် ပန်းချီအနုပညာကျောင်းမှ တတ်မြောက်အောင်မြင်လာသူ စသည်တို့ကို လက်ခံလျက်ရှိလေသည်။ သို့ရာတွင် ၎င်းတို့အား ၎င်းတို့၏လုပ်ငန်း မည်မျှ အောင်မြင်သည်တတ်စွမ်းသည်ကို ကြည့်ရှုပြီးမှသာ သာမန်သမဂ္ဂဝင်အဖြစ် လက်ခံခြင်း ပြုလေသည်။

မော်စကိုသမဂ္ဂ၌ (၇) ဌာနခွဲခြား၍ထားလေသည်။ ထိုဌာနအသီးသီးတို့တွင် ကမ္ဘာအဆင့်အတန်း ကိုရောက်၍ ကမ္ဘာ အသိ

အမှတ် ပြုရသော နာမည်ကျော်ပန်းချီ ဆရာကြီးများက ခေါင်းဆောင်နေသည်။ ၄င်းဌာနခွဲများအောက်တွင် ထပ်မံ၍ အလုပ်အမှုဆောင်ဌာနခွဲလေးများ ဖွဲ့စည်းပြန်လေသည်။

အထိမ်းအမှတ်တစ်ခုခုအတွက် ရေးဆွဲသောပန်းချီဌာနခွဲ ပုံတူရေးဆွဲသော ပန်းချီဌာနနှင့်၊ ရှုမျှော်ခင်း၊ သို့မဟုတ် ရာဇဝင်ဖော်ပြသော ပန်းချီကားမျိုးကို ရေးဆွဲသော ဌာနခွဲစသည်ဖြင့် သက်ဆိုင်ရာ ပုဂ္ဂိုလ် အသီးသီးတို့က စုပေါင်း၍ ရေးဆွဲကြလေသည်။ ထိုအတွင်း ပန်းချီဆရာတို့သည် မိမိတို့သက်ဆိုင်ရာ ကျွမ်းကျင်ရာ တစ်ခုခုကိုသာ လွတ်လွတ်လပ်လပ် အားထုတ်ခွင့်ရရှိသဖြင့် အဆင့်အတန်း မြင့်မားကောင်းမွန်လှသော ပန်းချီများကို ရေးဆွဲနိုင်ခဲ့ကြလေသည်။

၄င်းပန်းချီသမဂ္ဂမှ ဦးစီးကျင်းပသော ပန်းချီပြပွဲ များတွင် ဌာနမျိုးစုံ ပါဝင်လေသည်။ ပါဝင်သောဌာနများကို သီးခြားရေးရပါမူ ဌာနတခုနှင့်ပင် စာအုပ်တစ်အုပ် ဆုံးသွားရပေလိမ့်မည်။ နှစ်စဉ် မော်စကို - ဆိုဗီယက်ပန်းချီ သမဂ္ဂအကြိမ်ငါးဆယ်ထက်မနည်း ပြပွဲများကို ကျင်းပခဲ့ လေသည်။ ပန်းချီကျော်ပုဂ္ဂိုလ်ကြီးများ၏ သီးသန့်အထူးပြပွဲတွင်သာမက၊ ၄င်း၏ ပန်းချီသက်တမ်း အဆင့်ဆင့် ပြောင်းလဲတိုးတက်လာပုံကိုပါ အချိန်နေ့ရက်နှင့်တကွ ပြသထားသဖြင့် ကြည့်ရှုသူများအဘို့ များစွာလေ့လာနိုင်ပေသည်။

မဂ္ဂဇင်းဝတ္ထု၊ သရုပ်ဖော်ပန်းချီဆရာများဖြစ်သော (Kurkini ksys) ရေးဆွဲသော မက်ဇင်ဂေါ်ဂီ၏ ဝတ္ထုအတွက် သရုပ်

ဖော်ပန်းချီကားများနှင့် နီကိုလိုင်ခူးကော့ဖ်၏ ပုံတူပန်းချီကား များပြပွဲသည် ကွန်မြူနစ်တည်ဆောက်ရေးများအတွက် များစွာ အထောက်အပံ့ဖြစ်စေခဲ့သည်။

ဆိုဗီယက်ယူနီယံအတွက် မော်စကိုမှ ထရက် ဂျီကော့ဖ် ပြတိုက်နှင့် လီနင်ဂရက်မှ ဆောင်းရာသီ နန်းတော်ပြတိုက်ကြီး နှစ်ခုကား များစွာတန်ဘိုးရှိ၍ ဂုဏ်ယူစရာ အနုပညာပြတိုက် ကြီးများပင် ဖြစ်လေသည်။ လီနင်ဂရက်မှ ရုရှားပြတိုက်သည် လည်း ထိုနည်းအတူပင်ဖြစ်၍ ရှေးက မြို့စားတစ်ဦးတည်း ကိုယ်ပိုင် ပန်းချီ ပန်းပု ကားများ စုဆောင်းထားသော ပြတိုက်ဖြစ်၍ တော်လှန်ရေး ပြီးသည့်နောက်မှ ပြည်သူပိုင် ပြတိုက်ကြီး အဖြစ်သို့ ပြောင်းလဲပြုလုပ်ထားသည်။

ရုရှားဘုရင် ရာဇဝင်တွင် ၁၁ ရာစုလောက်တွင် ရေးဆွဲသော ပန်းချီကားများမှာ ဘုရားရှိခိုးကျောင်းများမှာ ဘာသာရေး ပန်းချီကားများဖြစ်ပေသည်။ စာရေးသူ ကိုယ်တိုင် ကလင်မရင် နန်းတော်ရှိ ဘုရားရှိခိုးကျောင်းသို့ သွားရောက်ကြည့်ရှု ခဲ့ရပေ သည်။ ၄င်းနောက် ၁၉၁၈ ခုနှစ်လောက်ရှိ ပန်းချီဆရာများမှာ မြေရှင်၏ ကျွန်များ ဖြစ်ကြလေသည်။

၄င်းတို့ကား မြေရှင်ကြီးများ၊ အရာရှိကြီးများ၊ သူဌေးကြီး များစသည့် ပုဂ္ဂိုလ်တို့၏ ပုံတူများကို ရေးဆွဲကြသည်။ ထိုခေတ် တွင်ပုံတူပန်းချီဆရာ မန်ထရာဖော့ဖ်မှာ နာမည်ကျော်ဖြစ်၍ မြေ

ရှင်သူဌေးပုံများသာ မဟုတ်ဘဲ အခြားသာမန်သူများ၏ ပုံပါရေး ဆွဲခဲ့လေသည်။ ရှီပါနောဖ့် ဆိုသူမှာလည်း ကျွန်တစ်ဦးပင်ဖြစ်၍ အန်တရာဖော့ဖ်ကဲ့သို့ နာမည်ကျော်ခဲ့လေသည်။

၁၈ ရာစုလောက်တွင်ကား လူငယ် ပန်းချီဆရာတို့အား အီတလီ၊ ရောမတို့ ပညာတော်သင်များ စေလွှတ်ခဲ့လေသည်။ ထိုခေတ်က ရေးဆွဲသော အကြောင်းအရာမှာ ရာဇဝင် ပုံဝတ္ထု များမှငင်း၊ ရောမ၊ ဂရိတ်စသည့်အတိုင်း နိုင်ငံအကြောင်းအရာ မှာ ရာဇဝင်ပုံဝတ္ထုများမှငင်း၊ ရောမ၊ ဂရိတ် စသည်တိုင်းနိုင်ငံ များမှ ပုံဝတ္ထု အကြောင်းအရာများကို ရေးဆွဲလေ့ ရှိလေသည်။

၎င်းတို့ရေးဆွဲနည်းသည် ယခုကဲ့သို့ စုတ်ချက်ကြမ်းကြမ်းများ ဖြင့် မရေးဆွဲဘဲ များစွာနူးညံ့ ချောမွတ်နေပေသည်။ ၁၈၁၀ ခုနှစ်လောက်တွင် ပထမဦးဆုံး လယ်သမားဘဝကို ရေးဆွဲသော ပုဂ္ဂိုလ်မှာ ဘင်ညီးရှီအားနော့ဖ်ဆိုသူ ဖြစ်လေသည်။ ၎င်းတို့ နောက်ခေတ်တွင် ဗလူရော့ဖ်သည်အတော်ဆုံးဖြစ်၍ ပွန်ပီမြို့၏ နောက်ဆုံးနေ့ ပန်းချီကားကြီးမှာ များစွာ နာမည်ကျော်ကြား ပြီးလျှင် ယနေ့ ရုရှားပန်းချီပြတိုက်တွင် တွေ့မြင်နေရလေသည်။

၁၀၀၆ ခုနှစ်တွင် ပန်းချီကျော်တစ်ဦး ပေါ်ခဲ့လေသည်။ ၎င်းပုဂ္ဂိုလ်ကား ပန်းချီတွင် အလွန်ကြိုးစား၍ တစ်ခုတည်းသော ပန်းချီကားအတွက် များစွာ တန်ဘိုးရှိလှသော ပုံကြမ်းများကို ရေးဆွဲထားခဲ့လေသည်။ ၎င်းပုံကြမ်းများကား များစွာအံ့ဩ ချီးကျူးဖွယ် ကောင်းလှပေသည်။

---

၎င်းအနုပညာရှင်မှာ အသက်ရှည်စွာနေခဲ့ရသည်။ ၎င်းမသေမီ လွန်စွာကြိုးစား၍ ရေးဆွဲထားသော ပန်းချီကားအား ထိုခေတ်ကမည်သူမျှ ဂရုမစိုက် ၊ အားမပေးကြသဖြင့် မကျေနပ်ချက်များစွာနှင့် သနားစဖွယ် စိတ်ထိခိုက် သေဆုံးခဲ့ရလေသည်။

၎င်းပန်းချီဆရာကြီးကား အလက်ဇန္ဒာ အီဗါနေနော့ဖ်ဖြစ်၍ ၎င်းရေးဆွဲသော နာမည်ကျော်ပန်းချီကားမှာ လူအများ၏ ရှေ့တွင်ခရစ်တော်ကိုထင်လာပြနေပုံ ဖြစ်ပေသည်။

ရုရှားပန်းချီ ရာဇဝင်တွင် လူပုံတူများ၊ ဘာသာရေးကားများ၊ ရှုမျှော်ခင်း စသည်တို့မှအပ ပထမဦးဆုံး ထိုခေတ်၏ ခေတ်၏ နေရှင် လူကုံတန် အဖွဲ့အစည်းများ၏ဘဝကို ဝေဖန်ဖော်ထုတ် ရေးဆွဲပြသော ပန်းချီဆရာမှာ ဖီဒေ့ါတော့ဖ်ဆိုသူပင်ဖြစ်၍ ၎င်းနှင့်အတူ တစ်ခေတ်ထဲတွင် ကဗျာဆရာဟိုရှကင်စာရေးဆရာ ဂိုဂယ်လ်ဒီလင်စကီး နီကရော့ဆော့စသည့် စာပေသမားများ ထွက်ပေါ်လာကြသည်။ ဘူဇွာဒီမိုကရေစီ တော်လှန်ရေးကို ဤအချိန်မှ စလေသည်။

ပန်းချီဆရာ ပရိရာနီရှိကော့ဖ်၊ ဇူရာရော့ဖ်၊ ကိုဇူဟင်မာကော့စကီ၊ မာစီဖေ့ါဖ်၊ ဟာစီ အီရာတော့ဖ်စသည့် ပုဂ္ဂိုလ်များသည်ကား ရုရှား၏ပန်းချီကို ဖြန့်ဖြူးရန်နှင့် တိုးတက်သော အယူအဆများနှင့်တကွ လူထုများအတွက် ရေးဆွဲခြင်းနှင့် နယ်လှည့်ပန်းချီကို စတင်ပြုလုပ်လေသည်။ ထိုအဖွဲ့တွင် နာမည်ကျော်

ပန်းချီဆရာ ဗီရော့ဖ်ပါဝင်လေသည်။ ထိုခေတ်က ဝေဖန်ရေး သမားဖြစ်သူ စတားဆော့ဖ်သည် ၎င်းအဖွဲ့အကြောင်းကို လူများ နားလည်စေရန် ရေးသားဖော်ပြခဲ့လေသည်။

စာရေးဆရာကြီး တော့စတွိုင်း၏ပုံတူကို ကရမ်စတွစ်ရေး ဆွဲခဲ့လေသည်။ ၎င်းပုံတူမှာ တော့စတွိုင်း၏ ပုံတူထဲတွင် အ ကောင်းဆုံးဟု ဆိုလေသည်။ ၎င်းနောက် ပထမဦးဆုံး အလုပ်ဟု ဆိုပေသည်။ ၎င်းနောက် ပထမဦးဆုံး အလုပ်သမား တော်လှန် ရေးသမားများ၏ ဘဝအားဖော်ပြသော ပန်းချီဆရာများမှာ ရောရော ရှင်ကော့ဖ်ဆိုသူဖြစ်ပေသည်။

၎င်းခေတ်တွင် ဇာဘုရင်အား တော်လှန်ရန် အင်အားစု များအဘက်ဘက်မှ စည်းရုံးနေချိန်ဖြစ်ပေသည်။ တော်လှန်ရေး သမားများ၏ ဆုံးဖြတ်ချက်ကား ဇာ-တော်လှန်ရေးအတွက် လူထုအားချဉ်းကပ်ပြီးလျှင် လူထုနှင့်အတူ တော်လှန်ရေးဆင်နွှဲ ရမည်ဆိုသည့် အချက်ပင်ဖြစ်လေသည်။ ၎င်းခေတ်တွင် ရှုမျှော် ခင်းများကို ရေးဆွဲသော ရှိစကင်းကဲ့သို့သော ပန်းချီဆရာများ လည်း ပေါ်ပေါက်ခဲ့လေသည်။

စစ်ကိုဆန့်ကျင်လိုသော ပန်းချီဆရာ၊ စစ်ကိုမုန်းတီးသော ပန်းချီဆရာဖြစ်သူ ဘယ်လီရှယ်ကင်းဆိုသည့် ပန်းချီဆရာကား စစ်၏ကြောက်မက်ဖွယ်၊ စက်ဆုတ်ဖွယ် အသွင်များကို ၎င်း၏ ပန်းချီကားပေါ်မှနေ၍ ဖော်ထုတ်ရေးဆွဲသွားခဲ့ပေသည်။ ၎င်း

ပန်းချီဆရာကား အထူးသဖြင့် အရှေ့တိုင်း ရုရှားနှင့် အိန္ဒိယတို့ကို ရောက်ရှိခဲ့ဘူးသဖြင့် အရှေ့တိုင်းကပုံများကို ရေးဆွဲသွားခဲ့လေသည်။

ရုရှားပန်းချီရာဇဝင်တွင် ဥရောပတိုက် အီတလီနိုင်ငံမှ လီရာနိုဒီဗင်းစီကဲ့သို့ ကမ္ဘာက လေးစား ရိုသေရသော နာမည်ကျော်ပန်းချီဆရာကြီးသည်ကား ရစ်ပင်ဆိုသည့်ပုဂ္ဂိုလ်ကြီးပင် ဖြစ်ပေသည်။ ရစ်ပင်ကား ၁၈၄၄ ခုနှစ်တွင် မွေးဖွား၍ ၁၉၃၀ တွင် ကွယ်လွန်ခဲ့လေသည်။

၄င်း၏ဖခင်ဖြစ်သူမှာ ကျွဲနွားမြင်းစသည်များ ရောင်းဝယ်သည့်ကုန်သည်ဖြစ်၍ အဖိုးဖြစ်သူမှာ စစ်တိုက်သမား လယ်သမားမျိုးရိုးမှ ဆင်းသက်လာခဲ့လေသည်။ ငယ်စဉ်ကများစွာဆင်းရဲ၍ပန်းချီ ဝါသနာ ပါလွန်းလှသဖြင့် ဦးလေးဖြစ်သူက ပန်းချီဆေးဘူးဝယ်ပေးရာ ကြိုးစား၍ ရေးဆွဲတော့လေသည်။

ရစ်ပင်အား ချူဂူရေပ့်တွင် မွေးဖွားလေသည်။ ၄င်း၏လက်ရာကိုတွေ့မြင်ကြသော ဆွေမျိုးများကများစွာ ကြိုက်နှစ်သက်ကြသဖြင့် ဘုရားရှိခိုးကျောင်းတွင် ထားရှိသော အီကွန်းပန်းချီဆရာအဖြစ် လုပ်ကိုင်သင့်သည်ဟု အားပေးလေသည်။ ထိုအတွက်၄င်းမြို့ရှိ အီကွန်းရေးဆွဲသော ပန်းချီများထဲတွင် ဝင်ရောက်သင်ကြားပြီးလျှင် တပည့်အဖြစ်ခံယူလေသည်။ သို့ရာတွင်၄င်း၏လက်ရာသည်ကား ဆရာဖြစ်သူများထက် ပိုမို ထူးချွန်နေသဖြင့်

လူအများ အံ့သြရလေသည်။ ၎င်းနောက် ဆင်းရဲလွန်းသဖြင့် ၁၈၆၃ ခုတွင် စိန့်ပီတာဘတ်ဖ်မြို့ (ယခုလီနင်ဂရတ်) သို့ စိတ်ထင်ရာ ထွက်လာခဲ့လေသည်။

စိန့်ပီတာဘတ်ဖ်တွင် ရည်ရွယ်ချက်မရှိ ထင်သလိုနေထိုင်ရာမှ ၎င်းမြို့မှ ပုဂ္ဂိုလ်တစ်ဦးနှင့်တွေ့၍ သနားသဖြင့် ၎င်းအား ပန်းချီကျောင်းတွင် ရံဖန်ရံခါ ပညာသင်ကြားနိုင်ရန် စီမံပေးလေသည်။ ၎င်း၏ လက်ရာကိုတွေ့မြင်ရသော ဆရာများမှာများစွာ နှစ်ခြိုက်သဘောကျသဖြင့် အချိန်ပြည့် ကျောင်းသားအဖြစ်သို့ တက်ရောက်သင်ကြားနိုင်ရန် ခွင့်ပေးလေသည်။

၎င်း၏ဆရာများကား ထိုခေတ်တွင် နာမည်ကျော် ပန်းချီဆရာများဖြစ်သော ကရမ်ကွေ့နှင့် ဂဲလ်တို့ပင်ဖြစ်လေသည်။ ၎င်းကျောင်းတွင် နောက်ဆုံးနှစ်၌ သူ့အား ပညာတော်သင်အဖြစ် ပြင်သစ်နှင့် အီတလီသို့ပို့ရန် ဆရာများက ဆုံးဖြတ်သည်ကို လက်မခံဘဲ ကျောင်းပိတ်ပျက်ရက်တွင် ရုရှားပြည်သူလူထုဘဝကို သေချာစွာလေ့လာလေသည်။ ဤတွင် ၎င်းစိတ်ဆန္ဒ၌ ၎င်းလူထုများအတွက် ပုံကြမ်းသမား လူတန်းစားများ ဘဝသရုပ်ဖော်ကားတစ်ချပ်ဖြစ်သော လှေသမားများ၏ပုံကို နယ်လှည့်ပန်းချီအဖွဲ့အစည်းတွင် ပါဝင်နေသည်။ နောက်ဆုံးနှစ် စာမေးပွဲတွင် ကျောင်းမှဆရာများ၏ ညွှန်ကြားချက်အတိုင်း ဘာသာရေးနှင့် ပတ်သက်သော ပန်းချီကားကြီးတစ်ချပ် ရေးဆွဲရလေသည်။ ၎င်း

ပန်းချီကားကြီး အောင်မြင်သည့်အတွက် ကြီးစွာသော ဆုကြီးကိုရရှိခဲ့လေသည်။

၎င်းပန်းချီကျောင်းမှ အောင်မြင်ပြီးစီးသောအခါ အီတလီရောမ၊ ပြင်သစ် ၊ ဒတ်ချ် ၊ စပိန် ၊ ဥရောပတိုက်ရှိ နိုင်ငံအသီးသီးသို့ လှည့်လည်ခရီးထွက်လေသည်။ ၎င်းနှစ်ခြိုက်သောဥရောပပန်းချီ နာမည်ကျော်များထဲမှ လီနာဒို ထင်ဆီ ၊ မိုက်ကယ်အင်ဂျလို၊ ရင်းဗရင့် ၊ ရူဗင်ဗင်းတိုက် စသည်တို့ကို လွန်စွာကြိုက်နှစ်သက်လေသည်။

ပြင်သစ်နှင့်ဂျာမန်မှ ခေတ်သစ် ပန်းချီများကိုမူကား လုံးဝမနှစ်သက်ပေ။ ၎င်းမှာ များစွာတိုးတက်သော ပန်းချီဆရာဖြစ်သဖြင့် တိုင်းပြည်နှင့်မိမိအမျိုးသား အနုပညာကို ရိုသေလေးစားကြရန် အမြဲတစေ မိမိတပည့်များအား တိုက်တွန်းနိုးဆော်လျက်ရှိပေသည်။ နာမည်ကျော်ပန်းချီဆရာ ဗရော့စကီး၊ နယ်စလဲရော့ဖ်ဂရိတ်ဖ်ကဲ့သို့သော တပည့်များ ထွန်းပေါ် လာခဲ့ပေသည်။ ၎င်းကား တော်လှန်ရေး မတိုင်မီခေတ်နှင့် တော်လှန်ရေးခေတ်စသည့် ခေတ်အမျိုးမျိုး ကို မှီသူဖြစ်လေသည်။

ယခုရေးသားဖော်ပြခဲ့ပြီးခဲ့သည်မှာ စာရေးသူကိုယ်တွေ့ လေ့လာတွေ့ရှိခဲ့သော ရုရှားပန်းချီအကြောင်း အနည်းအကျဉ်းမျှသာဖြစ်ပြီးလျှင် ယခု ရေးဆွဲလျက်ရှိသော ဆိုဗီယက် ပန်းချီဆရာများ အကြောင်းကိုကား မပါရှိခဲ့ရသေးပေ။ ယနေ့ဆိုဗီယက် ယူနီယံတွင်ကား လမ်းရိုးဟောင်းတွင် ဆင့်ကာထွင် ဆိုဘိ

သကဲ့သို့ ရှုရှား ပန်းချီသည် ရိုးရာဖြစ်ပြီး ယနေ့ဆိုဗီယက် ဆိုရှယ်လစ် ပန်းချီသည် ခေတ်သစ်ပန်းချီဖြစ်လေသည်။

ဒါကို ကျွန်တော်တို့က မျက်ခြေမပြတ်ဘဲ့ လိုသည်၊ ယနေ့ ခေတ်သစ်ပန်းချီ၏ ကြွေးကြော်သံ ဆောင်ပုဒ်မှာ "အနုပညာသည်၊ ပြည်သူအတွက်"

---

**ဗဂျီစာပေ**

## (နိဂုံး၏နိဂုံး)

အနုပညာသည် လူ့သမိုင်း၏ နှလုံးအိမ်တွင် စီးနေသော ရေအလျှင်ဖြစ်ချေသည်။ အဟောင်းနှင့်အသစ်တို့၏ အညမည တရားထင်ရှားရာ ရေလှိုင်းလည်းဖြစ်ချေသည်။ အဟောင်းတိုင်း ပစ်ပယ်၍ မရသလို အသစ်တိုင်းလက်ခံ၍မရ ။ အဟောင်းတိုင်း ကို သယ်ဆောင်၍ မရသလို အသစ်မို့ချစ်၍မရ။ အဟောင်းမှ ကောင်းသော အမွေနှင့် အသစ်မှ သန့်ရှင်းထက်မြက်မှုကို သဘာ ဝတရားသည် တာဝန်ကျေစွာ ရွေးချယ်သွားမြဲ ဖြစ်သည်။ အဟောင်းတိုင်း မဖေါက်ပြန်သလို အသစ်တိုင်းလည်း မတော် လှန်ချေ၊ အဟောင်းမှကောင်းသော သန္ဓေကိုရှာ၍ အသစ်၏ ဖွံ့ဖြိုးတိုးတက်မှုအတွက် ကျွန်တော်တို့တွန်းအား ပေးသွားကြ ရပါမည်။ ဤသည်ပင် ကျွန်တော်ရေးခဲ့သော "ရိုးရာမှသည် ခေတ်သစ်သို့" ပန်းချီဆောင်းပါးများ၏ မူလစေတနာဖြစ်ပါ သည်။

ကျွန်တော်တို့သည် အဟောင်းထဲမှ အကောင်းကို ပြန်ရှာကြရပါ မည်။ အဟောင်းနှင့် အသစ်တို့ကြားကွာဟမှုကို ရင်ကြားစေ့ ပေးရ

ပါမည်။ အသစ်၏အရှိန်အဟုန်ကို တွန်းအားပြုမည့်မျိုးစေ့များ ကို ကြဲဖြန့်ပေးရပါမည်။ ပျိုးထောင် ပေးရပါမည်။ မြေဆွ လမ်းဖောက်ပေးရပါမည်။ ပြည်သူ့ အနုပညာသမားတစ်ယောက် ၏ ယနေ့ တာဝန်ကို ဤနည်းဖြင့် ထမ်းရွက်ကြရပါမည်။

ကမ္ဘာကျော် ပန်းချီဆရာကြီး "လီယိုနာဒိုဒါဗင်စီ၏ မှတ်စု များ" စာအုပ်တွင် အောက်ပါစာပိုဒ်ကလေး တစ်ခုရေးမှတ် ထားသည်ကို တွေ့ဘူးပါသည်။

"ပန်းချီဆရာကောင်း တစ်ဦးဟူသည် အဓိကအချက်နှစ်ချက် ကိုရေးဆွဲသည်။ ထိုနှစ်ချက်မှာ လူနှင့် အလုပ်လုပ်သော သူ့ဝိ ဉာဉ်ဖြစ်သည်"။

မှန်ပါသည် ခေတ်အဆင့်ဆင့်တွင် ဖြစ်ထွန်းခဲ့သော အနု ပညာ တိုင်းသည်။ လူကိုဗဟိုလ်ချက်ပြု၍ အချင်းအရာများကို နှိုက်ယူခြင်းပေတည်း။ ထိုသို့သော လူ့အချင်းအရာကို ဆန်းစစ် ဖွေရှာရာ၌လည်း လူကိုတစ်ဦးတစ်ယောက်တည်းဖြင့် တည်ခိုင်းကာ ဖွေရှာခြင်းမဟုတ်။ လူမှုရေး သတ္တဝါအဖြစ် လူမှုစံပေါ်တွင် တင်ကာ လူမှုရက္ခိတတရား စာနာပွားများခြင်းပင် ဖြစ်လေ သည်။

နိုင်ငံတကာ အနုပညာ လက်ရာကောင်းများတွင် စူးရှပြင်း ထန်သော ရနံ့တစ်မျိုးကိုခံစားမိပါသည်။ ထိုရနံ့မှာ အမျိုး သားရနံ့ပင်တည်း။ အမျိုးသားရနံ့သည် အနုပညာ ပစ္စည်း ကောင်း အနုပညာ လက်ရာကောင်းများ၏ ဂန္ဓဝင်မြောက် လက္ခဏာချက်ပင် ဖြစ်သည်။ အမျိုးသားရနံ့ သင်းပျံ့လေ နိုင်ငံ တကာ စံတော်ဝင်လေ ဖြစ်သည်။ ဂေါ်ဂီ၏ "အမေ" လူရွှန်း

၏"အကျူဝတ္တု" ရီပင်၏ "ဘော်လဂါလှေသမား" ပန်းချီ ကား၊ ဘိုင်ရွန်၏" ချိုင်းဒီဟာရိုး" ကဗျာ၊ ပုရှကင်၏ "အူဂျင်း အိုနီဂျင်" ကဗျာ၊ ကူဘေး၏ "ကျောက်တုံးခွဲနေသူများ" ပန်းချီ၊ စသည့် . . . စသည့် အားလုံးတို့တွင် အမျိုးသားဟန် အမျိုး သားရနံ့ သင်းပြန့်ထုံဝေလျက် မိမိတို့၏ ဇာတိ မိမိတို့၏ကာလ မိမိတို့၏ ရေမြေ အမှတ်သင်္ကေတများ ထွားထွားဝေလျက်။

စင်စစ် အမျိုးသားရေး ရပ်တည်ချက် ခွန်အားရှိ မှ နိုင်ငံ တကာဝါဒီအဖြစ် ပီပြင်ပေမည်။ ဤအချက်မှာ ယနေ့ကျွန်တော် တို့ဆီမှ လူငယ်အနုပညာရှင် အတော်များများ မေ့လျော့ထား သောအချက် ဖြစ်သည်။ မသိကျိုးကျွန် ပြုထားသော အချက်၊ အားပျော့မှေးမှိန်သော အချက်ဖြစ်သည်ဟု ထင်ပါသည်။ လူငယ် အနုပညာရှင် ကလေး အတော်များများမှာ မော်ဒန်ဖြစ်ချင် သောစိတ်၊ အင်တာနေရှင်နယ် ဖြစ်ချင်သောစိတ်၊ နိုင်ငံတကာ ဖြစ်ချင်သောစိတ်၊ ဝီရိယကျွံနေကြသဖြင့် ဤအချက်ကိုလစ်ဟင်း နေကြဟန်တူသည်။

စင်စစ် မော်ဒန်ဟူသည် အထူးဇွတ်လုပ်စရာမလိုချေ။ မိမိတို့ အတူတကွ စီးမြောလိုက်ပါလာသော ခေတ်၏လှုပ်ရှားနေသော လူမှုဆက်ဆံရေး၊ တွန်းထိုးသွားလာနေသော သိပ္ပံပညာစသည် တို့၏ရိုက်ခတ်မှုဖြင့် မိမိတို့၏ ရုပ်နာမ်နှစ်ပါးတွင် မော်ဒန်တရား များ မွေးဖွားပြီးဖြစ်သည်။ ထိုတရားကိုယ်အနှစ်သာရကို အမျိုးသား ဟန် အမျိုးသားမာန်ဖြင့် ချက်ပြုတ်ပေးရုံ တည်ခင်းပေးရုံ သာဖြစ်သည်။

နိုင်ငံတကာ အနှစ်သာရ နှင့် အမျိုးသားဟန်တို့၏ ဆက်နွယ်

မှု တရားမှာ ယေဘုယျနှင့် ဝိသေသဟူသော ဝိဘာဂနှစ်ပါး၏ အညမညတရားဖြစ်လေသည်။ လူသားတို့၏ လူမှု စီးပွားဆိုင်ရာ ဖြစ်ပေါ်တိုးတက်မှု အဆင့်ဆင့်တွင် ဤအမျိုးသားဟန်နှင့်နိုင်ငံ တကာအသွင်သဏ္ဌာန်နှစ်ခု၏ ညီညွတ်ပေါင်းစည်းမှု သဘောကို အထင်းသားမြင်နိုင်ပေသည်။

နိုင်ငံတကာ သမိုင်းရေး ဖြစ်ပေါ်တိုးတက်မှု အစဉ်တရားသည် နိုင်ငံအသီးသီးတွင် သက်ဆိုင်ရာ အမျိုးသား အခင်း ၊ အကျင်း အမွမ်းအမံများ၏ ပဲ့ပြင်ကွပ်ညှပ်မှု လမ်းကြောင်းမှ စီးဆင်း သွားမြဲဖြစ်သည်။ ဤတရားသည် အနုပညာမျက်နှာစာတွင်လည်း အတိအလင်း ကိုယ်ထင်ပြလျက်ရှိချေသည်။

တစ်နည်းအားဖြင့် ဆိုရလျှင် အမျိုးသားအနုပညာ အစဉ်အလာ ဟူသည် ထာဝရရှင်သန် ပြေးလွှားနေသော မျဉ်းတစ်ကြောင်း ဖြစ်သည်။ ၎င်းကို ကျောက်ဖြစ် ရုပ်ကြွင်းသဖွယ် ပြတိုက်အိုမှ ပစ္စည်းသဖွယ် အသုံးမပြုဘဲ ပစ်ပယ်ထား၍မရ၊ ပြေးနေသော အလျှင်ကို ဆက်လက်သယ်ဆောင်သွားရန် သာရှိသည်။

ထိုအစဉ်အလာထဲမှ ကောင်းသော၊ တော်လှန်သောအသွင် သဏ္ဌာန်များကို နှိုက်ထုတ်ယူ၍ အသစ်ခွန်အားလက်မောင်း ကိုဆန့်ထုတ်ယူရမည်ဖြစ်သည်။ “လမ်းရိုးဟောင်းတွင် ဆင့်ကာ ထွင်” ဟူသော ကျွန်တော် မကြာခဏတင်ပြလေ့ရှိသည့် စကား လေးမှာ ဤသဘော အားလုံးအတွက် အချုပ်ဖြစ်သည်။ ရိုး သလောက် တန်ဘိုးကြီးလှသောဆောင်ပုဒ်ကလေးပင်။

အကယ်၍ အနုပညာဖြင့် တကဲ့ဘဝ၏ ပကတိ သစ္စာတရား များကို ရသကြေးမုံပြင်၌ တန်ဘိုးပွားလိုပါက အမျိုးသား

ရေးသမိုင်းအဆင့်ကို ပိုမိုမြှင့်တင်လိုပါက အနုပညာရှင်သည် မိမိတို့၏ အမျိုးသား အနုပညာ အမွေအနှစ်ကို ပစ်ပယ်၍ မရစကောင်းပေ၊ သို့မှသာ ယနေ့ခေတ်ပေါ် အနုပညာရှင်သည် မိမိပြည်သူတို့အတွက် တာဝန် ကျေပြွန်သူ ဖြစ်ချေလိမ့်မည်။

ကျွန်တော့်ဘဝမှာ ပန်းချီဖြစ်ပါသည်။ ကျွန်တော်ဟူသောလောက ခန်းကျဉ်းကလေးအတွင်း လင်းနေသော မှန်အိမ်မှာပန်းချီဖြစ်ပါသည်။ ပန်းချီအတွက် ပေးဆပ်ခဲ့ရသော တန်ဘိုးများကား အရင်းအနှီးကြီးပါပေ့၊ ပန်းချီအတွက် ကျွန်တော့်စိတ်မှာနှပျိုသန်မာတုန်းဖြစ်ပါသည်။

သို့သော် ကျွန်တော်သည် ယနေ့တိုင် ပန်းချီအကြောင်းကို ဂဃဏန မသိပေးပါ။ မိမိရရ မဆုတ်ကိုင်နိုင်သေးပါ။ ကျွန်တော်ရေးဆွဲချင်သည်မှာ “အဟုတ်” တရား ဖြစ်ပါသည်။ “အရုပ်”များမဟုတ်ပါ။ သို့သော် ယခုအထိ ကျွန်တော် ရေးဆွဲခဲ့သမျှမှာ “အရုပ်” များသာ အများစု ဖြစ်နေပါသေးသည်။ သို့အတွက် ကျွန်တော် ကြိုးကုတ်လေ့လာ ရပါဦးမည်။ ဆည်းပူးကြံဆရပါဦးမည်။ ကျွန်တော့် ဆောင်းပါး များတွင် တင်ပြခဲ့သောပန်းချီကျော်ကြီးများ နည်းနိဿျများ၊ သဘောတရားများသည် ကျွန်တော့်ဆရာများဖြစ်ပါသည်။ သူတို့ထံမှ ကျွန်တော် ဆည်းပူးရပါသည်။ အတုခိုးရပါသည်။ ပြီးတော့မှ လမ်းသစ်ထွင် ရပါသည်။

ထို့ထက် ကျွန်တော်၏ လက်ရင်းမူလ ထာဝရဆရာမှာ “ဘဝ” ဖြစ်ပါသည်။ ဘဝသည် ကျွန်တော့်အား မဆုံးနိုင်သောအမြော် အမြင်များကို ပေးသည်။ တူးဆွ၍ မကုန်နိုင်သော ရတနာ

များကိုပေးသည်။ ဘ၀သည် ကျွန်တော့်အနုပညာ၏ ထာ၀ရ ဆရာဖြစ်ပါသည်။ ဘ၀ပိုးကြိုးဖြင့် ကျွန်တော့် ပန်းချီကားများ ကိုချစ်ပါသည်။ သူ့အမိန့်ကို ကျွန်တော်နာခံရပါမည်။ သူ့ ဩဇာကိုလွန်ဆန်၍ မရပါ။ သူ့ကို ကျွန်တော် သိရှိနားလည် လိုက်ရပါမည်။

ကျွန်တော့်ဘ၀ထက် ပို၍ မြင့်မြတ်သော ပို၍ ကြည်ညိုဖွယ် ဖြစ်သော ၊ နာယူဖွယ်ဖြစ်သော လုပ်သားပြည်သူတို့၏ အလုပ် လုပ်မှုဘ၀ကို နားလည်လိုက်နာရေး၊ ဆည်းပူးသင်ယူရေးမှာမူ ကျွန်တော့် အနုပညာတို့၏ တစ်ခုတည်းသော ပဋိညာဉ်စာတမ်း ဖြစ်သည့် ထိုရပ်တည်ချက် အမြစ်တွယ်၍ ရေးခဲ့သော ကျွန်တော် ၏ဆောင်းပါးများသည် ယနေ့ ပြည်သူတို့ ဆင်နွှဲနေသော ခေတ် ပြောင်းတော်လှန်ရေးအတွက် တစ်စုံတစ်ခုသော အတိုင်းအတာ အထိ တာ၀န်ကျေသည်ဟု ဆိုလာပါအံ့။ ပန်းချီ အနုပညာအတွက် စွန့်လွှတ်ခဲ့ရသော တန်ဘိုးပေါင်း များစွာကို ကျွန်တော်မမှုပြီ။

**(ဗဂျီအောင်စိုး)**

စကျော်အောင်နိုး

အတ္ထုပ္ပတ္တိအကျဉ်း

ရန်ကုန်မြို့ အမှုလိုက်အင်ပေက်တော် ဦးဘချစ်တင် ဒေါ်ဘုန်းတင် တို့၏သားဖြစ်ပြီး၊ အာနန္ဒလူငယ် ကာဇနည်း၊ အနှိုး၊ ဟော်နဲဘိုက်နယ်၏ ညာဏာဓမ္မသမျှ၊ မဟာကားကျွယ်ပြီး ပေးတော် ရဲဘော်ဟောင်း တဦး ဖြစ်သည်။ ၁၉၄၇ ခုနှစ်တွင် [illegible] ထောင်၌ ပန်းချီ စရေးဆွဲခဲ့သည်။ ရန်ကုန်[illegible] ပန်းချီ ကထိက အဖြစ် [illegible] အင်္ဂလိပ် အင်္ဂလိပ်ရင် နိုင်ငံ [illegible] ၁၉၇၀ ခုနှစ်ထိ အမျိုးသမီး [illegible] GRAPHIC ART နှင့် HISTORY OF ART ဘာသာရပ်ကို သင်ကြားပို့ချ ခဲ့သည်။

၁၉၅၁ ခုတွင် [illegible] ဘုရားသို့လ်တွင် အိန္ဒိယပန်းချီနှင့် [illegible] ပညာတော် သင်အဖြစ် စေလွှတ်ခြင်း ခံရသည်။ အနုပညာအဖြစ် အိန္ဒိယ ပညာကိုပါ သင်ကြားခဲ့သည်။ ၁၉၅၃–၁၉၅၄ ခုတွင် အိန္ဒိယ မြောက်ပိုင်း၊ ပါကစ္စတန်၊ လာဟိုး၊ [illegible] ဆာဟဂန်နစ္စတန် (အာဘူဇံ) တို့တွင် [illegible] ကို ဆည်းပူးလေ့လာ ရင်း ဆိုဗီယက်ယူနီယံ ကော်ကေ့ဆပ်နှင့် ဟောင်ကောင်တို့ပါ ရောက်ရှိ ခဲ့သည်။

၁၉၅၇ ခုနှစ် နိုင်ငံခြားသားတို့ ပြသ ဖွင့်လှစ်သော ဆေးဆိုးပန်း ချီပြပွဲကြီးတွင် ဒိုင်လူကြီးအဖြစ် ဆောင်ရွက်ခဲ့သည်။

ထိုအချိန်မှာ ပန်းချီဆရာ ကျော်ထင်သော "စာဆိုကျော်" စာအုပ်ဖြစ်သည်။ ယခု "ရိုးရာမှသည် ခေတ်သစ်သို့" စာအုပ် သည် ဒုတိယ စာအုပ်ဖြစ်ပြီး ခင်ပေါ်စာပေ ဖြန့်ချိရေးမှ ထွက်ရှိပြီး တတိယ စာအုပ်အဖြစ် "စိတ္တဇပန်းချီသူများ" ကို ရေးသွဲနေသည်။

မြန်မာ့

ခင်ပေါ်စာပေ ဖြန့်ချိရေး

အမှတ် ၁၊ ပေယံမြို့လှည်းတန်း

ကမာရွတ်၊ ရန်ကုန်မြို့။

ဖုန်း–၃၁၀၀၂

www.burmeseclassic.com