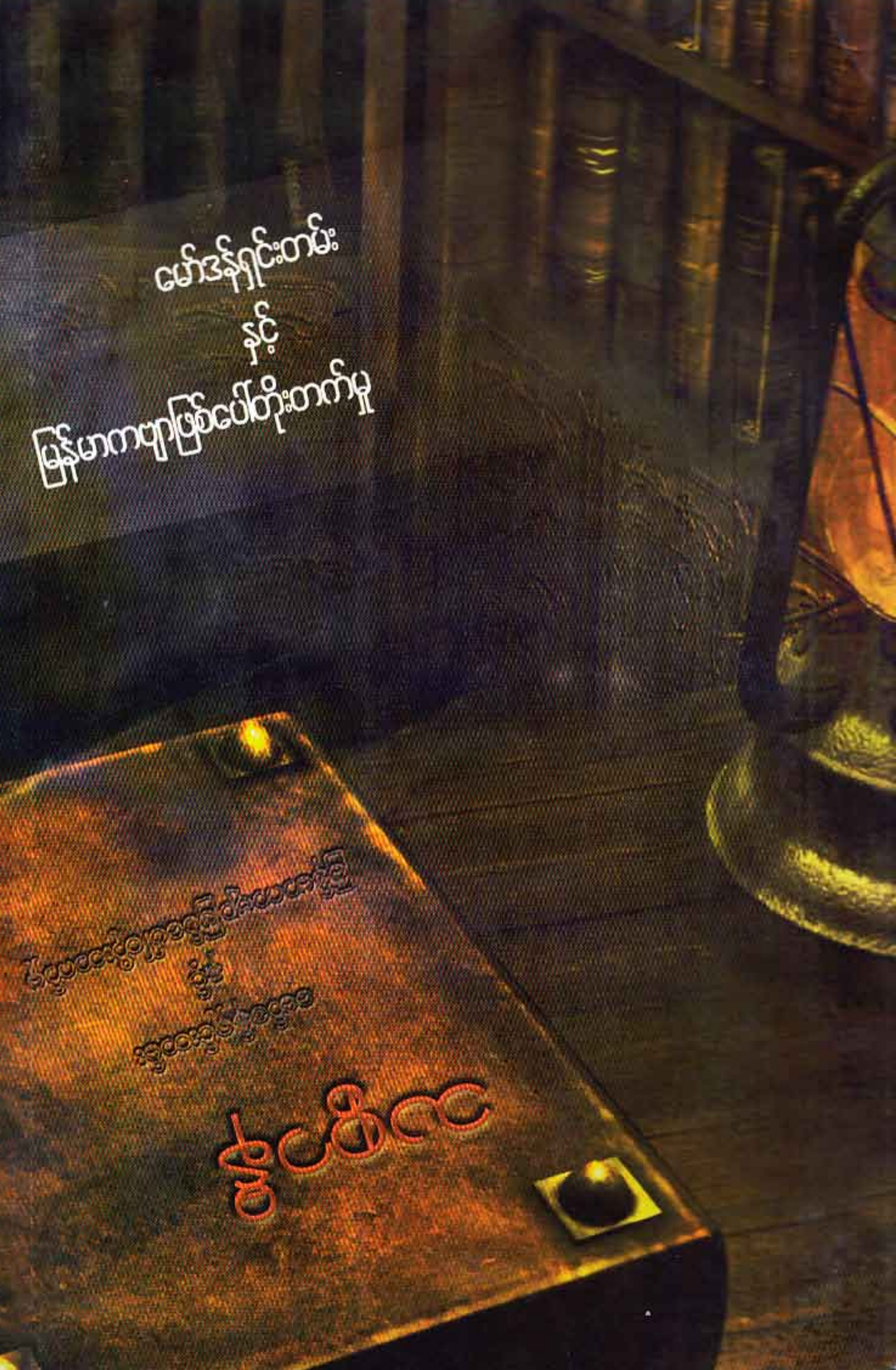
မော်ဒန်ရှင်းတမ်း
နှင့်
မြန်မာကဗျာဖြစ်ပေါ်တိုးတက်မှု
သစ္စာနီ

စာမူခွင့်ပြုချက်အမှတ် – ၄၀၁၄၈၄၀၆၁၁
မျက်နှာဖုံးခွင့်ပြုချက်အမှတ် – ၄၀၁၄၅၃၀၆၁၂
ပထမအကြိမ်
၂၀၀၇ ခုနှစ်၊ ဇွန်လ
အုပ်ရေ – ၅၀၀
တန်ဖိုး – ၁၈၀၀ ကျပ်

အဖုံးဒီဇိုင်း
ဘိုဘိုထွန်း

ကွန်ပျူတာစာစီ
"စံ"ကွန်ပျူတာ၊ ၁၂၈၊ ၃၄–လမ်း။

မျက်နှာဖုံးပုံနှိပ်တိုက်
အောင်သာပုံနှိပ်တိုက်
ဦးကျော်မိုးစိန်(၀၃၁၃၇)အောင်သာအော့(ဖ်)ဆက်
အမှတ်–၁၇၂၊ ၃၁–လမ်း၊ ပန်းဘဲတန်းမြို့နယ်၊ ရန်ကုန်မြို့။

အတွင်းပုံနှိပ်တိုက်
မာကျူရီပုံနှိပ်တိုက်
အမှတ်(၄၉)၊ ရေကျော်လမ်း၊ ပုဇွန်တောင်မြို့နယ်၊ ရန်ကုန်မြို့။
ဖုန်း – ၂၉၆၈၅၀

ထုတ်ဝေသူ
ဦးနေမျိုး(ယာယီ–၇၀၂)၊ နေမျိုးစာပဒေသာ၊
အမှတ်(၁)၊ သုမင်္ဂလာလမ်း၊ ၅–ရပ်ကွက်၊
တောင်ဥက္ကလာပမြို့နယ်။

ဖြန့်ချိရေး
နေမျိုးစာပဒေသာ
အမှတ်(၁၂၈)၊ ၃၄–လမ်း(အလယ်)၊ ရန်ကုန်မြို့။
ဖုန်း – ၂၄၂၃၈၂

မော်ဒန်ရှင်းတမ်းနှင့်မြန်မာကဗျာဖြစ်ပေါ်တိုးတက်မှု

သစ္စာနီ

အပိုင်း (က)

မော်ဒန်ရှင်းတမ်း

အပိုင်း (က)

မော်ဒန်ရှင်းတမ်း

- – အမှာစာ ၉
- – နိဒါန်းစကား ၁၀
- ၁။ မော်ဒန်ရှင်းတမ်း ၁၅
- ၂။ မော်ဒန်ရှင်းတမ်းနောက်ဆက်တွဲ ၂၅
- ၃။ သမိုင်းနှင့် ကဗျာ ၃၀
- ၄။ မြန်မာစာပေမော်ဒန်ပြဿနာဆွေးနွေးပွဲ၊ အမေးအဖြေများ ၃၄
- ၅။ အနုပညာအတွက် နောက်ဆုံးမေးခွန်း ၄၉
- ၆။ ဝင်ကြွယ်သော အနုပညာ ၅၆
- ၇။ နယူးကျာနယ်လစ်ဇင်း ဘာလဲ ၆၁
- ၈။ နောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒ နိဒါန်း ၆၇
- ၉။ ဟေ့ကဗျာရေစီးနှင့် မော်ဒန်ဝဲ ၇၂
- ၁၀။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာ၏ ဂုဏ်ရည်တချို့ ၇၆
- ၁၁။ ကဗျာ၊ စက်မှုနည်းပညာနဲ့ ကဗျာဆရာ ၈၄
- ၁၂။ ကဗျာနှင့် သမိုင်းတန်ဖိုး ၉၂
- ၁၃။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာရဲ့နေရာ ၉၆
- ၁၄။ ဆင်ခြင်မှုတော်လှန်ရေးနှင့် မော်ဒန်ဝါဒ ၁၀၂

အပိုင်း (ခ)

မြန်မာကဗျာဖြစ်ပေါ်တိုးတက်မှု

- – အမှာစာ ၁၁၃
- ၁။ ဂန္ထဝင် ၁၁၆
- ၂။ ခေတ်စမ်းနှင့် ခေတ်သစ် ၁၂၄
- ၃။ စာပေသစ်နှင့် ပြည်သူ့ကဗျာ ၁၃၄
- ၄။ တော်လှန်ကဗျာနှင့် နိုင်ငံတကာကဗျာဝါဒ ၁၄၅
- ၅။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာ ၁၅၇
- ၆။ မော်ဒန်၊ ပို့စ်မော်ဒန်နှင့် မြန်မာကဗျာ ၁၇၃

နိဒါန်းစကား

၁။ ဤစာအုပ်ငယ်မှာ ရန့်သစ်မဂ္ဂဇင်း(၁၉၉၅–အောက်တိုဘာလ) တွင် ပါဝင်ခဲ့သော ကျွန်တော်၏ မော်ဒန်ရှင်းတမ်းဆောင်းပါးနှင့် ကျွန်ဆောင်းပါးအချို့ကို စုစည်းထုတ်ဝေလိုက်သည့် စာအုပ်ငယ် ဖြစ်ပါသည်။ အမှန်အတိုင်းပြောရလျှင် ကျွန်တော့်အနေဖြင့် စာပေသဘော တရားရေးရာကိစ္စများတွင် ပါဝင်ပတ်သက်လိုသော ဆန္ဒမရှိပါ။ စာရေးသူ၊ ကဗျာရေးသူတစ်ဦးအနေဖြင့် စာပေသဘော တရားတချို့ကို လက်လှမ်းမီသမျှ အနည်းအကျဉ်း လေ့လာခဲ့ပါသော်လည်း ကျွန်တော့်မိတ်ဆွေတစ်ဦး(မြတ်သစ်) မကြာခဏ တရားချသလို ကိုယ့်ဘာသာကိုယ် သိလျှင်ပင် ကိစ္စပြီးသည်ဟု ယူဆကာ လွတ်ကင်းငြိမ်းအေးစွာ နေထိုင်လိုသူသာ ဖြစ်ပါသည်။ ကဗျာလောက၊ စာပေလောကကို လမ်းညွှန်ရေး၊ ကယ်တင်ရေး စသည့်အလုပ်တို့မှာ (ကျွန်တော်တို့နှင့် လားလားမှမသက်ဆိုင်သော) စာပေလောက၏ ရှေ့ဆောင်ပုဂ္ဂိုလ်ကြီးများ၊ စာပေသူရဲကောင်းများ၏ ကိစ္စဟုသာ ထင်မှတ်သူဖြစ်ပါသည်။ သို့သော် အကြောင်းကြောင်းသော အကြောင်းကြောင်းတို့ကြောင့် (ကျွန်တော် မနေတတ်တာလည်း အပါအဝင်) မော်ဒန်ရှင်းတမ်းဆောင်းပါးကို ရေးဖြစ်ခဲ့ရာမှ ဆက်စပ်နှီးနွယ်ကာ ကျွန်တော့်ဆောင်းပါးများစာရင်းမှာလည်း ရှည်လျားလာရပြန်ပါသည်။

၂။ ကျွန်တော်တို့သည် အယူအဆတစ်ရပ်ကို တင်ပြသောအခါ တိကျပြတ်သားစွာ တာဝန်အပြည့်အဝယူကာ တင်ပြရသောသဘောရှိပါသည်။ (မပြတ်မသား၊ ဝေ့လည်ကြောင်ပတ် မရှင်းမလင်းပြောဆိုနေကြသည့်

အတွက် ကျွန်တော်တို့ စာပေပြဿနာများမှာ မရှည်လျားသင့်ဘဲ ရှည်လျား၊ မရှုပ်ထွေးသင့်ဘဲ ရှုပ်ထွေးနေသည်ဟု ယူဆရပါသည်။) ထိုသို့ ပြတ်သားတိကျစွာ ပြောဆိုရာ၌ မလွဲသာမရှောင်သာ အမည်နာမ၊ ပုဂ္ဂိုလ်တစ်စုံတစ်ရာ၊ တစ်စုတစ်ဖွဲ့တို့နှင့် ငြိစွန်းပတ်သက်မှု ရှိကောင်းရှိနိုင်ပါလိမ့်မည်။ ကျွန်တော့်အနေဖြင့် ထိုသူများကို ရန်ထောင်ပလွှားစော်ကားလိုစိတ် အနည်းငယ်မျှမပါကြောင်း ထပ်လောင်းပြောကြားလိုပါသည်။ တလောကပင် ကဗျာမိတ်ဆွေတစ်ဦးက "ခင်ဗျားက ဒီတစ်ခါ ဒဂုန်တာရာကို ထောက်ခံလိုက်ပါသလား" ဟု ပြောပါသည်။ ဒဂုန်တာရာ အဆိုဖြစ်သော "ကဗျာဆိုတာ ရွတ်ဆိုဖို့မဟုတ်၊ ဖတ်ဖို့" ဆိုသော စကားကို မကြာမီက ကျွန်တော့်ဆောင်းပါးတစ်ပုဒ်တွင် ထောက်ခံရေးသားလိုက်သည်ကို ရည်ရွယ်ပြောခြင်းဖြစ်ပါသည်။

ထိုမိတ်ဆွေ သဘောမပေါက်သည်မှာ ကျွန်တော်သည် ဒဂုန်တာရာဆန့်ကျင်ရေးသမား မဟုတ်ဟူသော အချက်ဖြစ်ပါသည်။ ကျွန်တော်သည် ဒဂုန်တာရာ၏ အဆိုအမိန့်များထဲမှ တချို့–

(က) ကာရန်မပါလျှင် စကားပြေအဆင့် လျှောကျသွားလိမ့်မည်။
(ကျွန်တော်ကတော့ ကာရန်မပါသော်လည်း ကဗျာဖြစ်သည်ဟု ယုံကြည်၍)

(ခ) မော်ဒန်ကဗျာဆိုတာ ခေတ်ပြိုင်ခံစားမှုကို ရေးဖွဲ့ထားခြင်း။
(ခေတ်ပြိုင်ခံစားမှုဖြင့် ခေတ်ပြိုင်အခြေအနေကို မော်ဒန်သမားများသာမဟုတ်ဘဲ အစဉ်အလာ သရုပ်မှန်သမားများကပါ ရေးဖွဲ့နေခြင်း၊ ရေးဖွဲ့နိုင်ခွင့်ရှိခြင်း)

စသည့်အချက်တို့ကိုသာ လက်မခံနိုင်ကြောင်း ကန့်ကွက်ခဲ့သူဖြစ်ပါသည်။ (ဒဂုန်တာရာ၏ အခြားစာပေအယူအဆများကိုမူ ကျွန်တော် အဓိကထား ရေးသားနေသော မော်ဒန်ပြဿနာနှင့် အကျုံးမဝင်သဖြင့် ဝေဖန်ပြောဆိုရန် ဆန္ဒမရှိပါ။) ဒဂုန်တာရာ၏ အဆိုအမိန့်များထဲမှ ကျွန်တော့်သဘောထားနှင့် ကိုက်ညီသော အချက်များတွေ့ပါက နောင်

တွင်လည်း ထောက်ခံရန်နှောင့်နှေးခြင်း ရှိမည်မဟုတ်ပါ။ ထို့အတူ ကျွန်တော်သည် မောင်သာနိုးဆန့်ကျင်ရေးသမား၊ မြဇင်ဆန့်ကျင်ရေးသမား၊ ဘယ်သူဘယ်ဝါ ဆန့်ကျင်ရေးသမားလည်း မဟုတ်ပါ။ ထို့အတူ ဘယ်သူဘယ်ဝါကိုမှလည်း ပုဂ္ဂိုလ်ရေး ဆည်းကပ်ကိုးကွယ်မှုရှိသူ မဟုတ်ပါ။ ထို့ကြောင့် စာပေအယူအဆတစ်ရပ်ကို ကျွန်တော် ပြောဆိုခြင်းသည် ဆန္ဒစွဲကင်းကင်း၊ ကတိတရားလိုက်စားမှုကင်းကင်းဖြင့်သာ ပြောဆိုခြင်း ဖြစ်ကြောင်း ကျွန်တော့်ကိုယ်ကျွန်တော် ယုံကြည်ပါသည်။

၃။ ကျွန်တော့်ဆောင်းပါးများနှင့်ပတ်သက်၍ တုံ့ပြန်မှုအမျိုးမျိုးရှိခဲ့ပါသည်။ ထောက်ခံသူများရော၊ ကန့်ကွက်သူများကိုပါ လေးစားပါသည်။ ငြိမ်းချမ်းစွာ သဘောထားကွဲလွဲခွင့်ကြောင့် ကျွန်တော် ပြန်လည်ချေပရန် မရည်ရွယ်ပါ။ အဘယ်ကြောင့်ဆိုသော် ကျွန်တော်သည် ဘဝတစ်လျှောက်လုံး ကျွန်တော်နှင့်ပတ်သက်သည့် တခြားသူများ၏ ထင်မြင်ချက်များကို ဘယ်သောအခါကမှ အလေးထား ဂရုစိုက်လေ့မရှိသောကြောင့် ဖြစ်ပါသည်။ (ထင်မြင်ချက်ဆိုရာ၌ အကောင်းရောအဆိုးပါ ပါဝင်ပါသည်။)

ထို့ကြောင့် ကန့်ကွက်သူများအနေဖြင့် ကျွန်တော်၏ ပြန်လည်ဆွေးနွေးမှုကို မမျှော်လင့်ကြစေချင်ပါ။ တချို့ကန့်ကွက်ချက်များကို ကျွန်တော် တစ်ဆင့်စကားသာ ကြားရခြင်းဖြစ်၍ ရှာဖွေဖတ်ရှုမိခြင်းပင် မရှိပါ။ တချို့ကန့်ကွက်ချက်များမှာ ကျွန်တော် တင်ပြနေသော မော်ဒန် အယူအဆပိုင်းဆိုင်ရာများနှင့် ပတ်သက်ခြင်းပင် မရှိပါ။ တချို့ကန့်ကွက်ချက်များမှာ ကျွန်တော်၏ တင်ပြမှုအားလုံးကို ခြုံငုံနားမလည်သေးသောကြောင့်လည်းကောင်း၊ နားလည်မှုလွဲနေသောကြောင့်လည်းကောင်း ဖြစ်ပေါ်စေရသည်ဟု မြင်ပါသည်။

ဆွေးနွေးမှုဆိုသော စကားလုံးကို ကျွန်တော် မယုံကြည်ပါ။ ထိုစကားလုံးမှာ တစ်ဦးနှင့်တစ်ဦး အပြန်အလှန် ဆရာကြီးလုပ်ခြင်းဆိုသောသဘောထားကို ကတ္တီပါအိတ်စွပ်ထားခြင်းဟုသာ မြင်ပါသည်။ နောက်ဆွေးနွေးကြသည်ဆိုခြင်းမှာ သူ့အယူအဆ၊ ကိုယ့်အယူအဆ၊ နှစ်ဖက်မပြည့်စုံကြသော လူများ၏ကိစ္စဟုသာ နားလည်ပါသည်။

ထိုလူများအတွက်မူ စုပေါင်းစပ်ပေါင်း အယူအဆတစ်ခု ဖြစ်ကောင်းဖြစ်လာနိုင်ပါလိမ့်မည်။ ကျွန်တော့်အနေနှင့်မူ ကိုယ့်အယူအဆနှင့် ပတ်သက်၍ တခြားတစ်ပါးသော ဆွေးနွေးဖက်များထံမှ နည်းနာခံ မှတ်သားနာယူရန် အကြောင်းတစ်စုံတစ်ရာမရှိဟု ယုံကြည်သူဖြစ်ပါသည်။ ထို့ကြောင့် ဤဆောင်းပါးများကိုလည်း ဆွေးနွေးသည်ဟု မယူဆဘဲ အယူအဆတစ်ရပ်ကို (လက်ခံခြင်း၊ လက်မခံခြင်းသည် အကြောင်းမဟုတ်) တင်ပြနေခြင်းဖြစ်သည်ဟုသာ မှတ်ယူဖတ်ရှုကြစေလိုပါသည်။

၄။ လွန်ခဲ့သော နှစ်ကာလအတော်ကြာကြာက မော်ဒန်ပန်းချီဆရာ ဆရာပေါ်ဦးသက်သည်လည်း သူ့အနုပညာနှင့် ပတ်သက်၍ ကန့်ကွက်ဆန့်ကျင်သူများကို ရင်ဆိုင်ခဲ့ရဟန်တူပါသည်။ သူသည် သူ့ဆရာပန်းချီဆရာကြီးဦးခင်မောင်(ဘဏ်)ထံသို့ စာလှမ်းရေးကာ အဖြေတောင်းဖူးပါသည်။ ၂၁-၂-၁၉၈၂ နေ့စွဲဖြင့် ဦးခင်မောင်(ဘဏ်) ပြန်ကြားလိုက်သောစာမှာ မော်ဒန်စာပေ ယနေ့ရင်ဆိုင်နေရသော ပြဿနာနှင့် ဆက်စပ်နေသည့်အတွက်ကြောင့်လည်းကောင်း၊ သူ့သဘောထားကို သဘောကျသောကြောင့်လည်းကောင်း၊ ပြန်လည်တင်ပြချင်ပါသည်။

သူ့စာမှာ ...

“မောင်ပေါ်ဦးထံမှ ၉-၂-၈၂ နေ့စွဲပါ စာကိုရရှိပြန်ကြားအပ်ပါသည်။

ခေတ်သစ်ပန်းချီကို တိုတိုတုတ်တုတ်နဲ့ ရှင်းရှင်းလင်းလင်း ပန်းချီဖိုးသူညတွေကို မြန်မြန်သိအောင်ပြောစမ်းပါဆိုရင် အကောင်းဆုံးကတော့ ‘သိဘူး’လို့ တစ်ခွန်းတည်းပြောလိုက်စေချင်တယ်။ မောင်ပေါ်ဦးအတွက် စိတ်ချမ်းသာသွားမယ်။ ကိုယ့်အလုပ်လည်း မပျက်တော့ဘူး။ မောင်ပေါ်ဦးဟာ တရားသမားတစ်ယောက်ပဲ၊ သူများအတွက် ဒုက္ခအပိုမယူနဲ့။ သူများအထင်သေးမှာကိုလည်း မစဉ်းစားနဲ့တော့။

ခုလိုရေးတဲ့အတွက် ဆရာ့ကို စိတ်မခုစေချင်ဘူး၊ မောင်ပေါ် ဦးစေတနာ၊ မေတ္တာကို နားလည်ပါတယ်။ တစ်ခါတည်းရေးရုံနဲ့ ပြီးမှာမဟုတ်၊ နှစ်ခါလည်းမပြီး။ ပြောရုံနဲ့မပြီး၊ ရေးပြစရာတွေလည်း အများ

ကြီး။ ဥပမာတွေအများကြီး။ Religion တစ်ခုအပြောင်းအလဲ လုပ်ရသလိုပဲ၊ စောစောက ရပ်ထားရင် သက်သာမယ်”

ကမ္ဘာ့ခေတ်ပေါ်ပန်းချီဝါဒများကို အင်မတန်နှံ့စပ်သည်ဆိုသော ပန်းချီဆရာကြီးတစ်ဦး၏ ထိုသဘောကို ကျွန်တော်တို့ အတုယူကြရမည် ထင်ပါသည်။

၅။ တကယ်တော့ မော်ဒန်အနုပညာဆိုသည်မှာ ပင်လယ်ကြီးနှင့် တူပါသည်။ ကျွန်တော်တို့ သိမီလှေလာနိုင်သမျှမှာ ထိုပင်လယ်ကြီးမှ အငွေ့ပျံသော မိုးတိမ်စိုင်ငယ်မျှသာ ဖြစ်ပါသည်။ ထို့ကြောင့် ကျွန်တော်တို့ ပြန်လည်ပေးနိုင်သမျှမှာလည်း ပင်လယ်ကြီးလောက် မဟုတ်ဘဲ မိုးစက်မိုးပေါက်မျှလောက်သာ ဖြစ်ပါလိမ့်မည်။ ထိုမိုးစက်မိုးပေါက်ကိုလည်း မိုးရေခံသူထံတွင်ရှိသော အတိုင်းအတာပမာဏအရသာ ကွဲပြားစွာရကြပါလိမ့်မည်။ တိုင်ကီဖြင့်ခံသူက တိုင်ကီလောက်၊ စဥ့်အိုး၊ အင်တုံဖြင့်ခံသူကလည်း ထိုမျှလောက်၊ ရှိုင့်ပုံးခွက်ဖြင့်ခံသူကလည်း ထိုမျှထောက်သာ ရကြပါလိမ့်မည်။ မော်ဒန်အနုပညာအကြောင်း နားလည်လိုလျှင် (ဝေဖန်ဆွေးနွေး ပြောကြားလိုလျှင်) ကိုယ်ကိုယ်တိုင်ကလည်း မော်ဒန်အနုပညာဖြင့် ပတ်သက်၍ ရေးသားထားသည့် နိုင်ငံတကာစာအုပ်စာတမ်းများကို လေ့လာဆည်းပူးထားသောအခံ ထိုက်သင့်သလောက်ရှိဖို့ လိုပါလိမ့်မည်။ သို့မဟုတ်လျှင်တော့ မိုးစက်မိုးပေါက်ကို လက်ဖဝါးဖြင့် ခံသူပမာသာ ဖြစ်၍နေလိမ့်မည်ထင်ပါသည်။

မော်ဒန်ရှင်းတမ်း

[က]

ယနေ့ မြန်မာစာပေလောကတွင် လတ်တလော အငြင်းပွားဖွယ် အရှိဆုံး ပြဿနာမှာ ခေတ်ပေါ်ကဗျာပြဿနာဖြစ်သည်။ စနစ်တကျ လေ့လာသူ၊ စနစ်တကျ ပြောဆိုသူဟူ၍ မရှိတော့ဘဲ မော်ဒန်စင်တော်ကြီးမှာ ရသေ့ရှစ်သောင်း ယိမ်းကရာနေရာဖြစ်၍ နေပါတော့သည်။

အမှန်အတိုင်းဝန်ခံရလျှင် ကျွန်တော့်အနေဖြင့် ဤလိုကိစ္စမျိုးတွင် ပါဝင်ပတ်သက်လိုခြင်းမရှိပါ။ အငြင်းအခုံဖြစ်နိုင်သည့် သဘောတရားကိစ္စများထက် ကိုယ့်အယူအဆနဲ့ကိုယ် ငိုင်ငိုင်နိုင်နိုင် ကဗျာရေးခြင်း၊ ဝတ္ထုရေးခြင်း၌သာ မွေ့လျော်နေလိုပါသည်။ မလွှဲသာ၍ ပြောမည်ကြဲတော့လည်း ငါမှဝင်မရှင်းလျှင် မဖြစ်ဟူသော အမြင်ဖြင့် မိမိအတ္တကို တံခွန်ထူရန် ကြိုးစားခြင်း မဟုတ်ကြောင်း သိကြစေလိုပါသည်။

အယူအဆကိစ္စများကို ပြောဆိုရာ၌ တိကျပြတ်သားစွာ ပြောဆိုရသော သဘောသဘာဝရှိပါသည်။ (ထိုသို့ပြောမှလည်း ရှင်းလင်းပါမည်။) ထိုသို့ပြောရာ၌ မမှုမိဘွာန်သဘောကိုသာ ဦးတည်ပြောပါသည်။ မလွှဲမရှောင်သာ၍ အမည်နာမတချို့ကို ထုတ်ဖော် သုံးစွဲလိုက်ရသော်လည်း မည်သူတစ်ဦးတစ်ယောက်ကိုမှ ပုဂ္ဂိုလ်ရေးအရ စော်ကားလိုခြင်း၊ ပုတ်ခတ်ထိပါးလိုခြင်း မရှိကြောင်း ရှေးဦးစကား ပြောကြားလိုပါသည်။

ကျွန်တော့်သဘောပြောရလျှင် မော်ဒန်ပြဿနာမှာ အလုပ်မရှိ အလုပ်ရှာနေသော ကိစ္စများသာဖြစ်ပါသည်။ ပစ်တိုင်းထောင်ရုပ် ကြီးရှုပ်နေကြသော ပြဿနာဖြစ်ပါသည်။ ထိုကဲ့သို့ ဖြစ်ရသောအကြောင်းကို ဆန်းစစ်သောအခါ အရင်းခံအဖြစ် အောက်ပါ အကြောင်းအချက်အလက်များကို တွေ့ရပါသည်။

(၁) ယနေ့ ခေတ်ပေါ်ကဗျာရေးနေသူ၊ ရေးလိုသူဆိုသော လူငယ်အများစုသည် လေ့လာစရာများကို ကိုယ်တိုင်ကိုယ်ကျ ထဲထဲဝင်ဝင် မလေ့လာဘဲ လေသံကြား ဖမ်းတရားနာကာ အလွယ်တကူ နှိုသက်ခံစို့လိုခြင်း။

(၂) မူလက ဤခေတ်ပေါ်ဝါဒဆိုသည်ကို မြန်မာနိုင်ငံတွင် မျိုးစေ့ချပေးခဲ့သည်ဟု ဆိုနိုင်သော ပုဂ္ဂိုလ်တချို့က ကျောခိုင်းစွန့်ခွာသွားကြခြင်း။

(၃) ပုဂ္ဂိုလ်တချို့ကမူ ဖိုးသူတော်မျက်စိလည်လေ ဆွမ်းဆန်ပိုရလေ ဆိုသော စေတနာဖြင့် ကိုယ်တိုင်ဇဝေလည်ကြောင်ပတ် ဖြစ်နေခြင်း။

(၄) ယခင်က ဤပြဿနာနှင့် ကင်းကင်းကွာကွာနေခဲ့သော ပုဂ္ဂိုလ်တချို့က သူတို့ဩဇာကိုအသုံးချကာ ခါတော်မီလက်လွတ်စပယ်ကောက်ချက်ချလာခြင်း။

(၅) စာပေလောကတွင် သီတင်းကျွတ် ပြောက်အိုးဖောက်ချင်သော ကလေးစိတ်ဓာတ်မျိုးဖြင့် ပွဲဆူလျှင် ပျော်စရာကောင်းသည်ဟု ယူဆသော လူတချို့က ပြဿနာမရှိ ပြဿနာရှာခြင်း။
(ဥပမာ–ကာရန်မဲ့၊ မမဲ့ကိစ္စ)
ဤအချက်များကို တစ်ခုချင်း ရှင်းလင်းပါမည်။

[ခ]

(၁) 'ခေတ်ပေါ်ကဗျာ'ဆိုသောစကားလုံး မြန်မာစာပေလောကတွင် ခေတ်စားလာခဲ့သည်မှာ ၁၉၇၀ခုနှစ်တစ်ဝိုက်ကဖြစ်၍ ၂၅နှစ်ခန့်သာရှိသေးရာ စာပေသမိုင်းတစ်ခု၏ကာလနှင့် တွက်ဆလျှင် လျှပ်တစ်ပြက်မျှသာဆိုနိုင်ပါသည်။ သိလိုသူတချို့ နောက်ကြောင်းပြန်လေ့လာလိုပါက အလွယ်

တကူ လေ့လာနိုင်ပါသည်။ ထိုထက် ခေတ်ပေါ်ဝါဒကို ပိုမိုကျယ်ပြန့်စွာသိလိုလျှင် ခြေရာကောက်စရာ ကမ္ဘာ့စာပေ အနုပညာလက်ရာများ၊ သီအိုရီကျမ်းများ၊ ရသဗေဒကျမ်းများ မြန်မာပြည်တွင်ပင် မြောက်မြားစွာရှိပါသည်။ (ဤနေရာတွင် သရုပ္ပမဂ္ဂဇင်း 'တဒင်္ဂကောက်ကြောင်း'၌ **ဟိန်းလတ်ပြောခဲ့သော ခေတ်ပေါ်အနုပညာရပ် အားလုံးကို တီးခေါက်မိရမည်** ဆိုသောစကားကို အကြွင်းမဲ့ထောက်ခံပါသည်။) ဥစ္စာရင်လို ဥစ္စာရင်ခံရပါမည်။

သို့သော် ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆရာ အမည်ခံလိုသော လူငယ်အတော်များများပင် ထိုကဲ့သို့လေ့လာရန် စိတ်ရှည်ဖွဲ့သန်ခြင်း မရှိကြ။ စမူဆာကြော်တတ်ဖို့လောက်ပင် ခက်ခက်ခဲခဲ သင်လိုက်ရသည်မရှိဘဲ နတ်ရေကန်ထဲ ခုန်ချလိုက်သလို တစ်မုဟုတ်ချင်း ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆရာ ဖြစ်ကုန်ကြတော့သည်။ (ခေတ်ပေါ်ကဗျာအတုများ မြောက်မြားစွာ ထွက်ပေါ်နေခြင်းက ဤအချက်ကို သက်သေခံနေပါသည်။)

အဆိုးဆုံးမှာ ထိုအထဲမှတချို့က **တစ်စွန်းတစ်စအသိနှင့်ပင်** မျက်ကန်းတစ္ဆေမကြောက် တတ်ယောင်ကား၊ ထင်ရာမြင်ရာ ဝင်ရောက်ပြောဆိုကြသည်မှာ ထိုကိစ္စကို ကြာလေရှင်းရခက်လေ ဖြစ်လာပါတော့သည်။

(၂) ၁၉၆၈ကဖြစ်သည်။ ကဗျာကို **စိတ်ဝင်စား**သော ဆောင်းပါးရှင်မြဇင်က "**ခေတ်ပေါ်ကဗျာ ကြေညာစာတမ်း**"ဟူသော ဆောင်းပါးတစ်ပုဒ်ကို (ငွေတာရီတွင်ထင်ပါသည်) ရေးခဲ့ပါသည်။ ပထမဆုံးစတင်တွေ့ရသော အသုံးအနှုန်းဖြစ်ကာ Modern Poetry **ဆိုသော အင်္ဂလိပ်**စကားလုံးကို မြန်မာမှုပြုထားခြင်းဖြစ်သည်။ နောင်တွင် **ကဗျာနရီနှင့် နိမိတ်ပုံ**ဆိုသော စာအုပ်တစ်အုပ်ထုတ်ခဲ့သည်။ ထို့နောက်တွင်တော့ မြဇင်သည် မြန်မာခေတ်ပေါ်ကဗျာဆိုသော စာအုပ်တစ်အုပ်ကို စုစည်းထုတ်ဝေ၍ ကျောခိုင်းသွားခဲ့ပါသည်။ သူစီစဉ်သော ထိုစာအုပ်ထဲတွင်ပါဝင်သည့် **သခင်ကိုယ်တော်မှိုင်းအစ ပျဉ်းမနားမောင်နီသင်း အဆုံး ကဗျာဆရာများမှာ ရိုမန်းတစ်နှင့် နီရိုရိုမန်းတစ်ဝါဒီများသာဖြစ်သည်။** (သူကကုန်းဘောင် ခေတ်နှောင်းပိုင်း အချုပ်တန်းဆရာဖေနောက်မှဖြစ်သော ကဗျာဆရာများထဲတွင် နီရိုရိုမန်းတစ်အဆင့်အထိသာ လက်ခံကြောင်း ဖော်ပြခဲ့ခြင်းသာ ဖြစ်ခဲ့ပါသည်။)

(၃) ရှေ့ဆင့်နောက်ဆင့် ထွက်ပေါ်လာခဲ့သည့် **မောင်သာနိုး**၏ ထင်းရှူးပင်ရိပ် အနောက်တိုင်းကဗျာ ဘာသာပြန်များကို စုစည်းထုတ်ဝေသည့် စာအုပ်မှာ ခေတ်ပေါ်ကဗျာကို စိတ်ဝင်စားသော ထိုစဉ်က လူငယ်ထုပေါ် ကြီးမားစွာသြဇာရိုက်ခတ်ခဲ့ပါသည်။ သူက **ခေတ်ပေါ်ကဗျာဟုမသုံးဘဲ မှုရင်းအသံကို ဖလှယ်ကာ မော်ဒန်ပေါ်ယဲထရီဟု သုံးစွဲခဲ့ပါသည်။** တရားကိုယ်မကွဲပါက အခေါ်အဝေါ် ကွဲပြားခြင်းမှာ ပြဿနာတစ်စုံတစ်ရာမရှိပါ။

အနောက်တိုင်း ကဗျာသမိုင်းကြောင်း တစ်စိတ်တစ်ဒေသကို သိခွင့်ရသည့်အတွက် မောင်သာနိုးကို ကျေးဇူးတင်စရာကောင်းပါသည်။ သို့သော် ထိုစာအုပ်ထဲမှ ကဗျာဆရာအများစုမှာ အစဉ်အလာ(ဂန္ထဝင်)နှင့် ရိုမန်တစ်ဝါဒီ တွေသာ ဖြစ်နေပါသည်။ (ဥပမာ–ရှိတ်စပီးယား၊ ဝီလျံဝစ်စ်ဝတ်၊ ဝီလျံဘလိတ်၊ ဂျွန်ကိ၊ ဘိုင်ရွန်၊ ရှယ်လီ) ဘို့ဒလဲယားအပါအဝင် ကျန်လူများ အသုံးပြုခဲ့သည့် ကဗျာဝါဒဟူသည်မှာလည်း (သင်္ကေတ၊ ဆာရီရယ်လစ်) ထိုစာအုပ် မထွက်ပေါ်မီ နှစ်များစွာကပင် ခေတ်ကုန်ဆုံးကာ ဖုန်တက်နေသော အယူအဆများသာဖြစ်သည်။ တကယ်တော့ မော်ဒန်သမားများဖြစ်သည့် ပင်ဂွင်းတိုက်ထုတ် မော်ဒန်ဥရောပကဗျာဆရာများအတွဲထဲမှ အရေးမပါသော ယက်တူရှင်ကို တစ်ယောက်သာပါသည်ကို တွေ့ရပါသည်။ အင်မတန်အရေးကြီးသော ဟိုးလစ်၊ ဖင်ဘောန်ျူးဟားဗစ်၊ အာဖင်ဘာဂျာ၊ ပိုးပါးကွာစီမိုဒို၊ အကွမာတိုးဗား၊ ပရဲဘက်၊ ယဲနစ်ရစ်စ်စို၊ ဂန်သာဂရပ် စသည်တို့မပါပါ။

သူက ထင်းရှူးပင်ရိပ်ကဗျာထဲပါ ကဗျာများအတိုင်း မြန်မာကဗျာဆရာများ လိုက်လံရေးကြရန် မရည်ရွယ်သော်လည်း မြန်မာကဗျာဆရာများကမူ ထိုစာအုပ်ပါ ကဗျာများကိုစံထား၍ မြန်မာမော်ဒန်ကဗျာများကို ရေးထုတ်ပါတော့သည်။ သည်တော့မှ အကြောင်းကြောင်းသော အကြောင်းများကို အကြောင်းပြု၍ **မောင်သာနိုးက မော်ဒန်ခေတ် ကုန်ဆုံးသွားပြီဟု ကြွေးကြော်ခဲ့ပါသည်။** ဇာတ်ရည်မလည်သော မြန်မာကဗျာဆရာ အတော်များများမှာ အိုးတိုးအတနှင့် ခွကျကုန်ပါတော့သည်။

အမှန်စင်စစ် ကမ္ဘာတွင် ကုန်ဆုံးသွားသော မော်ဒန်ဝါဒဆိုသည်မှာ ထင်းရှူးပင်ရိပ်စာအုပ်ထဲတွင်ပါဝင်သော အမှန်လွန်ဝါဒ၊ သင်္ကေတဝါဒ၊ ဒါဒါဝါဒ

စသည့်ဝါဒများသာဖြစ်ပါသည်။ ကမ္ဘာပေါ်တွင် ယနေ့ခေတ်တိုင် နောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒီများဖြစ်သော ပြင်သစ်က Master of Plainခေါ်သည့် ပရဲဗတ်၏ Neo Sur realism, Political Scientist poet ဟု ခေါ်ကြသော ဟိုးလပ်နှင့် ဂျာမန်မှ အက်ဇင်ဘာဂျာတို့၏ Anti - Literary - poems, ဂန်သာဂရပ်စ်၏ Super-realism, အလန်းဂင်းစဘတ်တို့၏ ဘီမျိုးဆက်သစ်ကဗျာများ၊ အမေရိကန်မှပင် စပိုက်မစ်စလီဂန်၏ Pop Poetry ပြင်သစ်မှ Guilevic ၏ Graphic Poetry စသဖြင့် ကဗျာအယူအဆများစွာ ဖြစ်ထွန်းနေသည်မှာ လေ့လာမကုန်နိုင်ဖွယ်ပင် ဖြစ်ပါသည်။

(၄) ဒဂုန်တာရာသည် ယခင်ကာလတစ်လျှောက်လုံးတွင် မော်ဒန်ကဗျာဝါဒနှင့်ပတ်သက်၍ အကင်းပါးစွာ **သူ၏ထုံးစံအတိုင်း** အပြစ်လွတ်အောင် နေထိုင်ခဲ့သူဖြစ်ပါသည်။ မိုးဝေကဗျာခေတ်တွင် လူငယ်တွေ လေးလုံးစပ်ပုံစံကိုဖျက်၍ ကာရန်လွတ်ရေးနေသောအခါတွင်လည်း **ကာရန်မဲ့ချင်မဲ့၊ အဘိဓမ္မာမမဲ့စေနဲ့ဟု လမ်းညွှန်ပေးခဲ့သူ ဖြစ်ပါသည်။** သူဆိုလိုသော အဘိဓမ္မာဆိုသည်မှာ တာရာခေတ်က မွေးထုတ်ခဲ့သော **စာပေသစ်အယူအဆ**ဖြစ်သည်။ **အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုသော** အယူအဆကိုပင် ညွှန်းဆိုခြင်းဖြစ်ပါသည်။ သူ့အလုပ်မှန် အပြောမှန်ကိုစွပင် ဖြစ်ပါသည်။ သို့သော် မကြာလှသော နှစ်ပိုင်းကမူ မော်ဒန်ကဗျာနှင့် ပတ်သက်၍ စပ်စုရာမှ ကောက်ချက်တစ်ခုကို ဆွဲလာပါတော့သည်။ မော်ဒန်ဆိုသည်မှာ ခေတ်ပြိုင်ဝါဒဖြစ်သည် ဆိုသော အဆိုဖြစ်၏။ ကာရံမပါ ကဗျာမဖြစ်ဟု ပြောဆိုလာတော့သည်။ ဗဟုဝါဒကို ဝါဒဖြန့်နေရင်းကပင် ကဗျာတွင် ကာရန်ရှိသည်ကိုသာ လက်ခံ၍ ကာရန်မဲ့ကို လက်မခံဟုဆိုသောအခါ သူနားလည်သော် ဗဟုဝါဒကို နားမလည်နိုင်အောင် ဖြစ်ပါတော့သည်။

မော်ဒန်ဝါဒနှင့် ပတ်သက်၍ သူရေးသော ဆောင်းပါးဟောင်းတစ်ပုဒ်တွင် တွေ့ရသည်မှာ ဤသို့ဖြစ်သည်။

ပိတောက်ပွင့်သစ် ပထမခေတ်တွင် အောင်ဘညိုတို့အုပ်စုသည် မှော်ဘီသို့ မကြာခဏရောက်လေ့ရှိသည်။ မှော်ဘီဝတ်ကျောင်းတော်ရောက်တိုင်း ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆိုတာ ဘာလဲဟု ဒဂုန်တာရာကို မေးလေ့ရှိသည်။ ထိုအချိန်၌

ဒဂုန်တာရာကား မျက်စိဝေဒနာကြောင့် စာမဖတ်နိုင်သည်မှာ ကြာမြင့်နေလေပြီ။ ဒီတော့ သူကပင် အောင်ဘညိုတို့ကို မော်ဒန်ကဗျာဆိုတာ ဘယ်လိုဟာမျိုး တွေလဲဟု ပြန်လှန်စပ်စုရတော့သည်။ နောက်ဆုံး အောင်ဘညိုတို့ ပြောသမျှကို နားထောင် ပြီးသောအခါ ကောက်ချက်တစ်ခုချလိုက်သည်။ ထိုကောက်ချက်မှာ **'ဪ မော်ဒန်ကဗျာဆိုသည်ကား ခေတ်ပြိုင်ဝါဒကိုး"** ဟူသောအဆို ဖြစ်သည်။ ထိုစကားနှင့်အတူ ခေတ်ပြိုင်ခံစားမှုဆိုသော စကားလည်း ခေတ်စားလာပါသည်။ သူ့ဩဇာသက်ရောက်သော လူငယ်များက ဆင့်ကဲဆင့်ကဲ လက်ခံသုံးစွဲရာမှ မော်ဒန်ကဗျာဆိုသော စကားလုံးမှာ ခေတ်ပေါ်ကဗျာဟူသော အသုံးဖြင့် အခြေကျနေပြီးကာမှ မလိုချင်ဘဲ ထပ်ရသောမယားငယ်လို ခေတ်ပြိုင်၊ ခေတ်ပြိုင်ခံစားမှုစသော စကားလုံးများနှင့် ရှုပ်ထွေးလာရပြန်တော့သည်။

အမှန်တော့ ခေတ်ပြိုင် (Contemporaneously)ဆိုသည်မှာ အချိန်ကာလသက်သက်ကိုသာ ဆိုလိုသော စကားဖြစ်၍ အာရုံခံစားမှုနှင့် မသက်ဆိုင်ပါ။ Contemporery ဆိုသည်မှာ တစ်ခေတ်တည်း ဖြစ်ခြင်းဟူသော အနက်အဓိပ္ပာယ်ထွက်၍ နေပါသည်။ (ဥပမာ- ဒဂုန်တာရာသည် ကြည်အေး၊ ဂုဏ်ဝင်းတို့နှင့် ခေတ်ပြိုင်ဖြစ်၍ ကျွန်တော်သည် အောင်ချိမ့်၊ မောင်ချောနွယ်တို့နှင့် ခေတ်ပြိုင်ဖြစ်ပါသည်။)

ခေတ်ပေါ်ကဗျာတွင် အရေးကြီးသောစကားလုံးမှာ ခေတ်ပေါ်အာရုံခံစားမှု (modern sensibility) ဖြစ်ပါသည်။ ခေတ်ပြိုင်ခံစားမှု မဟုတ်ပါ။ မော်ဒန်ခေတ်ဦးက ထုတ်ဝေသော ကဗျာစာအုပ်တစ်အုပ်၏ အမှာစာတွင် မင်းလူညွန့်ကြူးက **ခေတ်ပေါ်အာရုံခံစားမှု** ဟူသော စကားလုံးပဲကို ဖော်ထုတ်သုံးစွဲခဲ့ပါသည်။ ထိုစကားလုံးမှာ ခေတ်ပေါ်ကဗျာ ဖြစ်ထွန်းရေးတွင် သော့ချက်ဖြစ်သော်လည်း နောက်လူတို့ မျက်ခြည်ပြတ်ခဲ့ကြပါသည်။ (ထိုစဉ်ကလည်း အဓိကမဟုတ်သော ကာရန်မဲ့ပြဿနာမှာ ရှေ့တန်းသို့ ရောက်ရှိသွားပါတော့သည်။) မင်းလူညွန့်ကြူးက အမှာစာတွင် မြို့ပြနှင့်ကျေးလက်အာရုံခံစားပုံ သိသိသာသာ မကွဲပြားတော့ကြောင်းသာ ရေးသားသွားပါသည်။

ခေတ်ပေါ်အာရုံခံစားမှုသည် ခေတ်ပေါ်လူ့အဖွဲ့အစည်း (modern civilization)တွင်းရှိ ခေတ်ပေါ်လူသားထံမှ ခေတ်ပေါ်အနုပညာလက်ရာကို

ထွက်ပေါ်စေသည့် အရင်းခံအကြောင်းတရားဖြစ်သည်။ သတင်းပို့ဂြိုဟ်တု၊ ကြိုးမဲ့ကြေးနန်း၊ ဆယ်လူလာဖုန်း၊ ကွန်ပျူတာ၊ ကျည်ဆန်ရထား အသံထက်မြန်သောလေယာဉ် စသည့် အဝေးဆက်သွယ်မှုစနစ် (Telecommunication) တိုးတက်ကောင်းမွန်လာသည်နှင့်အမျှ လူတို့၏ကမ္ဘာ (သို့) အချိန်နှင့်နေရာ (Time & Space) သည်လည်း တိုးတက်ကျုံ့ဝင်လျက်ရှိပါသည်။ ယခုအခါ တစ်ရှိန်ထိုး တိုးတက်လာသော အီလက်ထရွန်းနစ်ပစ္စည်းများနှင့် ဆန်းပြားသော တက္ကနိုလိုဂျီနည်းပညာများကြောင့် ကမ္ဘာကြီးကို စက်မှုလွန်ခေတ်ထဲ ရောက်သွားသည်ဟု ဆိုကြလေသည်။ ထိုအခြေအနေများနှင့် ကိုက်ညီအောင် အနုပညာသည်လည်း ပြောင်းလဲလိုက်ပါရပေမည်။ မပြောင်းလဲပါက လူများ၏ ခေတ်ပေါ်အာရုံခံစားမှုနှင့် စည်းဝါးမကိုက်ညီခြင်းကြောင့် အနုပညာသည် တခြားသောခေတ်ပေါ်အာရုံ ရုပ်ဝတ္ထုပစ္စည်းများ၏ ဝါးမျိုခြင်းခံရကာ ကျဆုံးရမည်မှာ မလွဲသေချာပင် ဖြစ်တော့သည်။

(၅) ပွဲပြီးမီးသေဖြစ်ရာမှ ပြန်လည်ဆူပွက်လာသော တခြားမော်ဒန်ကဗျာကိစ္စမှာ ကာရန်မဲ့ပြဿနာပင် ဖြစ်ပါသည်။ ကာရန်မဲ့ခြင်းဆိုသည်မှာ ခေတ်ပေါ်ကဗျာ၏ ဝိသေသလက္ခဏာတစ်ရပ် မဟုတ်ပါ။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာတစ် ဖြစ်ရန် ပေါင်းစုံနေသော အကြောင်းအချက်ပေါင်းများစွာထဲမှ သာမည အကြောင်းအချက် တစ်ခုမျှသာဖြစ်ပါသည်။

ခေတ်ပေါ်ကဗျာ ပေါ်ထွန်းစက ခေတ်ပေါ်ကဗျာအကြောင်း ကောင်းစွာနားမလည်သော လူတချို့က ထင်သာမြင်လွယ်သော အချက်ဖြစ်သည့် ကာရန်မဲ့ခြင်းကိုကြည့်ကာ 'ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆိုတာ ကာရန်မဲ့ကဗျာကို ခေါ်တာပဲ' ဟု ကင်ပွန်းတပ်ခဲ့သည့် ပေါ့ပေါ့တန်တန် စွပ်စွဲချက်တစ်ခုသာဖြစ်ပါသည်။ မိမိကိုယ်မိမိ ခေတ်ပေါ် ကဗျာရေးသူဟုဆိုကြသော အတုတချို့ကလည်း ထိုစကားကိုပင် အလွယ်တကူလက်ခံကာ... သံယောင်လိုက် အော်ခဲ့ကြသည်။ (ကျွန်တော့်အနေဖြင့် ကဗျာရေးသောအခါ ကာရန်အကြောင်းကို အနည်းငယ်မျှပင် ထည့်သွင်းမစဉ်းစားခဲ့ပေ။ ဆွေးနွေးငြင်းခုံစရာဟုလည်း မမြင်ချေ။)

ယခုအခါ ထိုပြဿနာကိုပင် အစကောက်လာကြပြန်သည်။ ရစ်သမ်နှင့် နရီပြဿနာပါ ရောထွေးလာ၏။ ရစ်သမ်မှာ အနုပညာရပ်တိုင်းတွင်ရှိသော ပြေပြစ်ညီညွတ်မှုနှင့်ဟန်ချက်ကို ညွှန်းဆိုသည်။ Rythimမှာ စီးဆင်းမှု(Flow)နှင့်ပတ်သက်၍ နရီ(Timing) က အရှိန်အဟုန်(Tempo)နှင့် ပတ်သက်ပါသည်။ ထိုသဘောတရားမှာ ရုပ်ရှင်အနုပညာတွင် ပို၍ထင်ရှားပါသည်။

| ၈ |

မြန်မာကဗျာ ဖြစ်ပေါ်မှုသမိုင်းတွင် ခေတ်ပေါ်ကဗျာ၏ တိုးတက်ဖြစ်ထွန်းမှုမှာ ထူးခြားထင်ရှားလှန်းလှသည်ကို အသိအမှတ်ပြုကြရပါတော့မည်။

အစဉ်အလာ မြန်မာ့ကဗျာ(ဂန္ထဝင်)လောင်းရိပ်မှ ဖောက်ထွက်ခဲ့သော မြန်မာကဗျာသည် ခေတ်ပေါ်ကဗျာကာလမတိုင်မီ အရေးကြီးသော အလှည့်အပြောင်းနှစ်ခု၊ သို့မဟုတ် အဆင့်နှစ်ဆင့်ကို ဖြတ်ကျော်ခဲ့ရပါသည်။

ပထမအဆင့်မှာ ဇော်ဂျီ၊ မင်းသုဝဏ်တို့၏ ခေတ်စမ်းကဗျာဖြစ်သည်။ ခေတ်စမ်းကဗျာနှင့် ဂန္ထဝင်ကဗျာတို့၏ အဓိကခြားနားချက်မှာ အကြောင်းအရာနှင့် ခံစားမှုဖြစ်သည်။ ထီးဟန်နန်းဆန်သော အကြောင်းအရာမှ အရပ်ဆန်သော သာမညအကြောင်းအရာဆီသို့ ကဗျာဆရာများ အာရုံစူးစိုက်ခဲ့ကြသည်။ ပုံသဏ္ဌာန်မှာမူ ဂန္ထဝင်ကဗျာ ပုံသဏ္ဌာန်တွေထဲမှပင် လေးလုံးစပ်နှင့် လေးချိုးပုံသဏ္ဌာန်ကို ဆက်လက်ကိုင်စွဲခဲ့ကြသည်။ (မြန်မာဂန္ထဝင်ကဗျာသမိုင်းသည်ကား ကဗျာပုံသဏ္ဌာန်များ၏ သမိုင်းဟုပင် သတ်မှတ်နိုင်လောက်အောင် ရတု၊ ရကန်၊ အဲ၊ အန်၊ လူးတား၊ ဘောလည်၊ တေးထပ်၊ လေးချိုး၊ ဒွေးချိုး စသည်ဖြင့် ထူးထွေ များမြောင်လှသော ကဗျာရေးဖွဲ့စပ်ထုံးတို့ ထွန်းကားခဲ့ကြ၏။) ထိုအထဲမှ ခေတ်စမ်းသည် လေးလုံးစပ်နှင့် လေးချိုးပုံသဏ္ဌာန် ဆက်လက်သယ်ဆောင်ခဲ့သည်။ စာပေဆန်လွန်းသော အသုံးအနှုန်း(အကွန့်အညွန့်)များမှ ပြေပြစ်သောစကားပြေဟန်ကို ကိုင်စွဲရေးဖွဲ့လာကြသည်။ အကြောင်းအရာတွင်လည်း ဂန္ထဝင်ထက် လူထုနှင့် ပိုမိုနီးစပ်လာနိုင်သည်ဟု ဆိုနိုင်လေသည်။

ဒုတိယအဆင့် အလှည့်အပြောင်းတွင် ဒဂုန်တာရာနှင့် အပေါင်းအသင်းတို့၏ စာပေသစ်ဖြစ်၏။ ဒဂုန်တာရာနှင့် ကြည်အေးအပါအဝင် အပေါင်းအသင်းများသည် ရေးဖွဲ့ပုံစနစ်၌ ခေတ်ဆန်းက ဂန္ထဝင်အမွေခံခဲ့သော လေးလုံးစပ်နှင့် လေးချိုးပုံသဏ္ဌာန်ကိုပင် ဆက်လက်အမွေခံခဲ့သည်။ (ဇော်ဂျီလေးချိုးနှင့် ကြည်အေး လေးချိုးတို့ ယှဉ်ကြည့်ပါက အပေါ်ယံအသုံးအနှုန်းကွာခြားသော်လည်း လေးချိုးဟူသောပုံစံခွက်ထဲ ကျရောက်နေပုံမှာ အတူတူဝင်ဖြစ်သည်။) စာပေသစ်က မြန်မာကဗျာတွင် ထပ်ဆင့်ပေးခဲ့သော အဆင့်တန်ဆာမှာ "အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ပင် ဖြစ်ရမည်" ဆိုသော သဘောတရားသာ ဖြစ်ပေသည်။ ထို့ကြောင့် ဤဒုတိယအဆင့် အလှည့်အပြောင်းကို အယူအဆပိုင်းဆိုင်ရာ အပြောင်းအလဲအဖြစ် မှတ်ယူရမည်ဖြစ်လေသည်။ အနုပညာသည် ဝါဒဖြန့်ချိရေးလက်နက်၊ အနုပညာသည် နိုင်ငံရေး၏လက်အောက်ခံ ဖြစ်သည်ဆိုသော ထို(စာပေသစ်)အယူအဆသည် ထိုစဉ်ကပင် ကန့်ကွက်သူများရှိခဲ့သော်လည်း မိုးဝေကဗျာခေတ်ထိ ထင်ရှားအားကောင်းနေခဲ့၏။ ယနေ့ မြန်မာခေတ်ပေါ်မှာမူ ထိုအဆင့်နှစ်ဆင့်လုံးကိုပင် လုံးဝဆန့်ကျင်ပစ်ပယ်လေသည်။

ထို့ကြောင့်ပင် ခေတ်ပေါ်ကဗျာကို ထူးခြားထင်ရှားသော အပြောင်းအလဲဟု ဆိုခဲ့ခြင်းဖြစ်သည်။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာသည်ကား မြန်မာကဗျာဖြစ်ပေါ်တိုးတက်ရာတွင် တတိယအလှည့်အပြောင်းနှင့် အရေးကြီးသော အလှည့်အပြောင်းပင် ဖြစ်လေသည်။

ခေတ်ပေါ်ကဗျာသည် ဂန္ထဝင်ကဗျာ၏ အစဉ်အလာကို ဆက်ခံခဲ့သော ခေတ်စမ်းနှင့် တာရာခေတ်၏ လေးလုံးစပ်နှင့် လေးချိုးပုံသဏ္ဌာန်ကို သာမက ကာရန်စနစ်ကိုပါ အတိအလင်း ပြတ်ပြတ်သားသား စွန့်ပစ်လိုက်သည်။ တစ်ပြိုင်နက်တည်းပင် စာပေသစ်၏ အသက်သွေးကြောဖြစ်သော အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုသော အတွေးအခေါ်ကိုပါ စွန့်ပစ်လိုက်ပါသည်။ (မောင်သင်းခိုင်နှင့် မောင်ချောနွယ်တို့၏ အင်တာဗျူးများတွင် ထိုအယူအဆကို ထင်ထင်ရှားရှား တွေ့မြင်နိုင်သည်။ မောင်သာနိုးကိုယ်တိုင်ကလည်း မာ့က်စ်ဝါဒကို စွန့်ပစ်ခဲ့ပြီးဖြစ်ကြောင်း ကြေညာခဲ့ပြီးဖြစ်သည်။)

ဂန္ထဝင်ခေတ်စမ်း စာပေသစ်တို့နှင့် လုံးဝလမ်းခွဲခဲ့သော ခေတ်ပေါ်ကဗျာသည် အကြီးမားဆုံးသော စွန့်စားမှုနှင့် အကြီးမားဆုံးသော ရင်းနှီးမြှုပ်နှံမှုကြီးကို ပြုလုပ်လိုက်ခြင်းဖြစ်ကြောင်း၊ လွန်ခဲ့သော အနှစ်နှစ်ဆယ်ကျော်ကာလကပင် ကျွန်တော်တို့ ကောင်းစွာသဘောပေါက်ခဲ့သည်။ ယနေ့ကာလသည်ကား အတိမ်းအစောင်းမခံသော ခေတ်ပေါ်ကဗျာအတွက် အဆုံးအဖြတ် ကာလပင်ဖြစ်သည်။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာသမားတိုင်း တွေဝေမှုမရှိ ရဲရင့်ပြတ်သားကြရပါမည်။ ကျွန်တော်တို့အနေနှင့်မူ မည်သို့သော အသီးအပွင့်မှ မခံစားရစေကာမူ၊ မည်သို့သော အတားအဆီးနှင့် ကြုံရစေကာမူ ခေတ်ပေါ်ကဗျာသည်ကား နောက်ပြန်ဆုတ်စရာမရှိသော အခြေအနေသို့ ဆိုက်ရောက်နေပြီဖြစ်ကြောင်း ထင်ရှားသထက် ထင်ရှားလာနေပါတော့သည်။

မော်ဒန်ရှင်းတမ်းနောက်ဆက်တွဲ

၁။ ကျွန်တော့်သဘောထားပြောရရင်တော့ ... မော်ဒန်ကိစ္စအတွက် ဒီလောက်ပူညံပူညံ ပြောနေစရာအကြောင်း မရှိလှဘူး။ ဒန်ချင်တဲ့သူကဒန်၊ မဒန်ချင်တဲ့သူကနေပေါ့။ ဒါပဲရှိပါတယ်။ ဒန်ချင်တဲ့လူကလည်း အားလုံး တို့လိုဒန်ရမယ်။ မဒန်ချင်တဲ့လူကလည်း အားလုံးမဒန်ရဘူးလို့ တစ်ဘက်နဲ့တစ်ဘက်ပြောနေကြတာကတော့ ဝါဒဖြန့်တာနဲ့မတူတော့ဘဲ သွယ်ဝိုက်အမိန့်ပေးရာကျနေပါတယ်။ နောက်ဆုံးတော့ အခရာကျတဲ့ ရေးတဲ့သူတွေကပဲ ကိုယ်ရေးချင်တာ ကိုယ့်ဟာကိုယ် ရေးကြရုံပေါ့။ အစဉ်အလာသမားတွေကလည်း ခေတ်သစ်သမားတွေလက်ကို ကြိုးနဲ့တုတ်ထားလို့မရဘူး။ ခေတ်ပေါ်သမားတွေကလည်း အစဉ်အလာသမားတွေရှိနေကြတဲ့အတွက် ကိုယ်ရေးချင်တာရေးဖို့ နှောင့်နှေးစရာအကြောင်း မရှိပါဘူး။ အဟောင်းနဲ့အသစ်ဆိုတာအစဉ်ဒွန်တွဲနေမြဲဥစ္စာ။ အချိန်အခါနဲ့ အခြေအနေက အဆုံးအဖြတ်ပေးသွားပါလိမ့်မယ်။ ကိုယ့်သဘော ကိုယ်ဆောင်ဖို့ပဲ အရေးကြီးပါတယ်။ တစ်ခုတော့ရှိပါတယ်။ မော်ဒန်သမားကလည်း တကယ်ပီပြင်တဲ့ မော်ဒန်ခေတ်ကိုထူထောင်ချင်တယ်ဆိုရင် ကိုယ့်အလုပ်ကိုယ် နိုင်နိုင်မာမာလုပ်ဖို့လိုပါတယ်။ အဲသလိုလုပ်နိုင်အောင်က ပထမ နိုင်နိုင်မာမာသိထားဖို့ လိုအပ်ပါတယ်။

၂။ တချို့ဆွေးနွေးနေကြတာတွေကျတော့လည်း မော်ဒန်ပြဿနာနဲ့ အံမဝင်လှပါဘူး။ ဥပမာ – ကာရန်ကို လက်ထိပ်လက်ကောက်နဲ့ ပုံနိုင်းတဲ့ ကိစ္စမျိုး။ ဘာနဲ့တူသလဲဆိုတော့ ဘုန်းကြီးကျောင်းပေါ်တက်ပြီး ဆံပင်ပေါက် ဆေးရောင်းတဲ့လူလို ဖြစ်နေတယ်။ ကျွန်တော်တို့ ကာရန်ကို ခွဲခဲ့တာဟာ ကာရန်ကို မနိုင်နင်းလို့၊ ကာရန်ကိုကိုင်တွယ်ရမှာ ကြောက်လို့မှမဟုတ်ဘဲ။ ကျွန်တော်ဟာ ၁၉၆၅ ကစပြီး ကဗျာရေးခဲ့ပါတယ်။ လေးလုံးစပ် ပိုဒ်ပြင်ပြင် တွေ၊ ဒွေးချိုးအတွဲလေးတွေ၊ လေးချိုးလေးတွေပါပဲ။ မဂ္ဂဇင်းစာမျက်နှာပေါ် မရောက်ခဲ့ပေမဲ့ အဲဒီကာလက ရတုပိုဒ်စုံတွေ၊ တေးထပ်တွေ၊ တျာချင်းတွေ ကိုလည်း လေ့ကျင့်ခန်းယူတဲ့အနေနဲ့ တော်တော်များများ စမ်းသပ်ရေးခဲ့ပါ တယ်။ ကာရန်ကိုကြောက်လို့မဟုတ်ဘဲ စွန့်ချိန်တန်လို့စွန့်လိုက်ကြတယ်ဆိုတာ အင်မတန်သေချာပါတယ်။ ပြီးတော့ ကျွန်တော် ထပ်တလဲလဲပြောပါတယ်။ ကာရန်မဲ့တယ်ဆိုတာ မော်ဒန်ကဗျာရဲ့ သာမညလက္ခဏာတစ်ချက်ပဲဆိုတာ။

အဲသလိုပဲ မော်ဒန်အလံစုတ်ကလေး တလူလူနဲ့လို့ အမနာပလောက် သာ ရေးတတ်တဲ့လူတွေကျတော့လည်း ထုံးတို့ထားရုံလောက်ပဲရှိတယ်။

၃။ နောက် မော်ဒန်ပြဿနာနဲ့ လာရှုပ်နေတဲ့ကိစ္စကတော့ ဂိုဏ်းစွဲ ပုဂ္ဂိုလ်စွဲ အငြင်းအခုံပြဿနာတွေပါပဲ။ ဒါတွေက မော်ဒန်ဝါဒတရား ကိုယ့် သဘောနဲ့ ဘာမှမပတ်သက်တဲ့ကိစ္စမျိုးတွေမို့ လေ့လာသူတွေက ခွဲခွဲခြားခြား သိထားကြည့်မြင်သင့်ပါတယ်။

ကျွန်တော်တို့တွေ ညှိဖွင်းနေတဲ့တစ်ချက်က ဆရာမရှိရင် မနေတတ် ကြတာဘဲ။ အဲဒါဟာ... အချောင်သမားစိတ်ဓာတ်က အခြေခံပေါက်ဖွားလာ တာပါပဲ။ ကိုယ်တိုင်သိစရာရှိတာ၊ လုပ်စရာရှိတာတွေကို ကိုယ်တိုင်မလုပ် တော့ဘဲ ... ဆရာလုပ်တဲ့လူအပေါ် အားလုံးလွှဲထားလိုက်ကြတော့တယ်။ တပည့်လုပ်ရတာ လွယ်လည်းလွယ်၊ သက်လည်းသက်သာကြတာကိုး။ ကိုယ် ရေကြည်သောက်ဖို့ကိစ္စကို ကိုယ်တိုင် ရေတွင်းမတူးကြတော့ဘူး။ ဆရာ လုပ်တဲ့လူ တူးတဲ့ရေတွင်းရေကိုပဲ ကြည်ချင်ကြည်၊ နောက်ချင်နောက်၊ သောက်နေကြတယ်။ (ကိုယ်ပိုင်ရေစစ်ကလေးလောက်တောင် မရှိကြတာ အဆိုးဆုံးပဲ။)

တွေ့ပါလိမ့်မယ်။ ကျွန်တော်တို့ ခေတ်သစ်မြန်မာစာပေ သမိုင်း အစဉ်အဆက်မှာ စာပေပြဿနာထက် ဆရာမွေး တပည့်မွေး ပြဿနာက ပိုကြီးထွားလာခဲ့တာ။ အဲဒီအကြောင်းတွေကြောင့်ပါပဲ။

မြန်မာကဗျာလောကကို ဘယ်သူက ဦးဆောင်ရေး၊ ဘယ်ဝါဒက ဦးဆောင်ရေး၊ ဘယ်နေရာက ဦးဆောင်ရေးဆိုတာတွေကို ဘာလို့ အရေး တကြီး လုပ်ပြောနေကြတာလဲ။ ကျွန်တော်တော့ စဉ်းစားလို့တောင်မရဘူး။ သူတို့ဟာ ကဗျာရေးချင်ကြတာလား၊ ခေါင်းဆောင်လုပ်ချင်ကြတာလား။ အဲဒီနှစ်ခုမှာ ဘယ်ဟာက အဓိကကျနေသလဲ။ ကျွန်တော့်အဖို့ကတော့ ဦးဆောင်ဖို့တို့၊ ဆရာလုပ်ဖို့ဆိုတာကို အနှစ်သုံးဆယ်လုံးလုံး သရိုးသရီးတောင် စိတ်ထဲ မဖြစ်ခဲ့ဖူးဘူး။ အာရုံလည်းမဝင်စားဘူး။ ကျွန်တော့်အတွက် ထာဝရ အဓိကကျတဲ့အရာက ကဗျာရေးဖို့ပါပဲ။ ကဗျာဆရာဖြစ်ချင်တာတောင် မဟုတ် ပါဘူး၊ ကဗျာရေးနေရရင် တော်ပါပြီ။

သာမန်ကြည့်ရင် ဆရာလုပ်ချင်တဲ့လူကလုပ်၊ တပည့်ခံချင်တဲ့သူကခံ၊ ဦးဆောင်ချင်တဲ့လူက ဦးဆောင်၊ ပြဿနာမရှိပါဘူးလို့ ဆိုနိုင်ပေမဲ့၊ ခက်တာ က အဲ့ဒါတွေနဲ့ တစ်ဆက်တည်း မြန်မာစာပေလောကမှာ စာပေလက်ဝါးကြီး အုပ်ဝါဒတွေ အမြစ်တွယ်လာတာပါပဲ။ မောင်ဖြူကို ကြည်ညိုကိုးကွယ်သူတွေ ကလည်း တို့လိုပဲ စာပေသမားအားလုံးက မောင်ဖြူကို ကြည်ညိုကိုးကွယ်ကြ ရမယ်။ မောင်နီကို ကြည်ညိုကိုးကွယ်သူတွေကလည်း ဒီအတိုင်းပဲ၊ သူတို့ ကြည်ညိုတဲ့သူကို မကြည်ညိုရင်ဘဲ ရန်သူလို ပိုင်းသဘောထားလာကြတယ်။ ပြောရေးဆိုခွင့်မှာလည်း ဒီလိုပဲ။ ဆယ်ရေးတစ်ရေးမှာ မလွဲသာလို့ မပြောမဖြစ် လို့ ဘေးလူကဝင်ပြောရင် တစ်စိကလေးမှ မကြိုက်ကြဘူး။ စာပေကိစ္စအားလုံး ကို သူတို့ပဲ အပိုင်စီး လက်ဝါးကြီးအုပ်ထားချင်ကြတယ်။ ***အေးချမ်းစွာသဘော ကွဲလွဲခွင့်ရဲ့ တန်ဖိုးကိုတော့ လေးစားသင့်ကြပါတယ်။***

၄။ မော်ဒန်ကိစ္စနဲ့ပတ်သက်လို့စိတ်ဝင်စားတဲ့သူတွေ၊ ကိုယ်တိုင်ရေးဖွဲ့ဖို့ ကြိုးစားနေတဲ့လူငယ်တွေ၊ ဆူလွယ်နပ်လွယ် သိချင်နေတဲ့ ကိစ္စကတော့ မော်ဒန်ကဗျာကို ဘယ်လိုရေးကြမလဲဆိုတာပါပဲ။ ဒီမေးခွန်းရဲ့အဖြေကတော့ ရှည်လည်းရှည်လျား၊ ရှုပ်လည်းရှုပ်ထွေး၊ ခက်လည်းခက်ခဲလှပါတယ်။ မြန်မာ

နိုင်ငံ စာပေလောကရဲ့ အခြေအနေဟာ ပို့စ်မော်ဒန်ခေတ်ဦးထဲကို ခြေချမိနေပါပြီ။ အင်မတန် လေးနက်ပြီး ဝိဝါဒကွဲပြား၊ ဆုံးဖြတ်ချက်မကျနိုင်သေးတဲ့ သဘော တရားတွေနဲ့ ပို့စ်မော်ဒန်အကြောင်း တစ်ထိုင်တည်းလည်း ပြောလို့မရပါဘူး။ စာအုပ်တစ်အုပ်တည်းနဲ့လည်း ပြောလို့မရပါဘူး။ ဆောင်းပါးတစ်ပိုဒ်တည်းနဲ့လည်း ပြောလို့မရပါဘူး။ ကျွန်တော်တို့ထက် ပိုမိုကျယ်ကျယ်ပြန့်ပြန့် လေ့လာရေးသားနေတဲ့ ကိုဇော်(ဇော်ဇော်အောင်) ကိုယ်တိုင်လည်း ဒီအချက်ကို သူ့ဆောင်းပါးတွေထဲမှာ မကြာခဏ ထည့်သွင်းဝန်ခံလေ့ရှိပါတယ်။ သူ့ဆောင်းပါးတွေ ဂရုတစိုက်ဖတ်ကြဖို့ တိုက်တွန်းချင်ပါတယ်။ ကဗျာနဲ့ပတ်သက်လာရင် ကျွန်တော်တို့ထက်ပိုပြီး စနစ်တကျရှိပါတယ်။ ကဗျာနဲ့ပက်သက်လာရင် မျိုးသန့်ရဲ့ ဆောင်းပါးတွေကိုလည်း အလေးထားသင့်ပါတယ်။ နောက်တစ်ဦးကတော့ ကွယ်လွန်သွားတဲ့ မင်းလူညွန့်ကြူးပါပဲ။ (ဒီလူသုံးယောက်နဲ့ နေရာတကာတိုင်းမှာ သဘောထားချင်းမတိုက်ဆိုင်ပေမဲ့ သူတို့ရဲ့ကဗျာအပေါ်မှာထားတဲ့ စေတနာကိုတော့ ကျွန်တော် တစ်စက်လေးမှသံသယမဖြစ်ခဲ့ပါဘူး)

ခုနမေးခွန်းကို ဖြေရရင်တော့ မော်ဒန်ကဗျာရေးသူတစ်ဦးကို ဘယ်လိုရေး၊ ဘယ်ကဲ့သို့ရေးလို့ တိတိကျကျ ညွှန်ပြပေးဖို့ကိစ္စဟာ ခုခေတ်မှာ မဖြစ်နိုင်ပါဘူး။ ခေတ်ပေါ်အနုပညာရှင်တစ်ယောက်ကို အဲဒီလက်ရာဟာ ဘယ်လိုပေါ်ပေါက်လာပါသလဲလို့ မေးရင် သူဖန်တီးတဲ့အရာဖြစ်ပေမဲ့ သူ ရှင်းပြနိုင်ဖို့ ခက်ခဲပါလိမ့်မယ်။ ဘာဖြစ်လို့လဲဆိုတော့ အနုပညာဆိုတာ အဆင့်မြင့်တဲ့ အာရုံသိနဲ့ ဆောင်ရွက်ရတဲ့ကိစ္စတစ်ခု ဖြစ်လို့ပါပဲ။ သူ့မှာ ကိတ်မုန့်ဖုတ်နည်းလို၊ အောက်ဆီဂျင်ဓာတ် ထုတ်လုပ်နည်းလို ဖော်မြူလာမျိုးရှိမနေလို့ပါပဲ။

နောက်တစ်ချက်ကလည်း နှောင်းခေတ်ပေါ်စါဒရဲ့ အထူးအခြားဆုံးနဲ့ တန်ဖိုးအကြီးဆုံးအရာဟာ တစ်သီးပုဂ္ဂလတန်ဖိုး ဖြစ်နေပြန်ပါတယ်။ ကဗျာရေးဖွဲ့တဲ့နေရာမှာ ဟိုးလပ်၊ ရစ်ဆော့၊ ပရဲဗတ် တို့ဟာ တစ်ယောက်နဲ့ တစ်ယောက်မတူကြပါဘူး။ ပန်းချီရေးတဲ့ နေရာမှာ ဂျက်ဆင်ပိုးလော့၊ ရိုဇင်ဘတ်၊ အင်ဒီဝါးဟိုး၊ ဒူကူးနင်း တို့ဟာ မတူကြပါဘူး။ ရုပ်ရှင်ရိုက်တဲ့နေရာမှာ ဘဂ်မင်း၊ လူချင်း နီး၊ ဂိုးဒက်၊ ဖိုမန်တို့ဟာ မတူကြပါဘူး။ ဝတ္ထုရေးတဲ့နေရာမှာ ဂျွန်ဘာ့ထ်၊ ဒေါ်နယ်ဘာသာ၊ မားကွက်စ်၊ ဂျက်ကာရိုယက်တို့ဟာ မတူကြ

ပါဘူး။ သူတို့လက်ရာတွေမှာ တစ်ဦးချင်းရဲ့ သီးသန့်စွမ်းရည်တွေဟာ အားအကောင်းဆုံးနဲ့ အလင်းလက်ဆုံးတောက်ပနေတာ တွေ့မြင်နိုင်ပါတယ်။ ဒါပေမဲ့ သူတို့အားလုံးရဲ့ လက်ရာတွေဟာ နှောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒရဲ့ ယေဘုယျလက္ခဏာတွေပေါ်မှာ အခြေခံတည်ဆောက်ခဲ့တာခြင်းကတော့ တူညီနေပြန်ပါတယ်။

ရဟန်းလုပ်တဲ့အခါ ရဟန်းကိစ္စပြီးရမယ်ဆိုတဲ့ စကားရှိပါတယ်။ ရဟန်းဆိုတာ အရဟတ္တမဂ်ဆိုက်မှ ရဟန်းကိစ္စပြီးပါတယ်။ ကျွန်တော်တို့ရဲ့ ဘုန်းတော်ကြီးမြတ်တော်မူတဲ့ မြတ်စွာဘုရားသခင်ဟာ မဟာကရုဏာတော်ရှင် အစစ် ဖြစ်တော်မူသော်လည်း သူတပည့်သား သံဃာတော်များ အားလုံးကို မဂ်ဖိုလ်ရကြစေလို့ တန်ခိုးတော်နဲ့ ဆောင်ရွက်ပေးလို့မရခဲ့ပါဘူး။ ကိုယ်လုပ်မှသာ ကိုယ်ရမယ်လို့ ဟောတော်မူခဲ့ပါတယ်။

ကဗျာဆရာဖြစ်ချင်တဲ့သူတွေလည်း ဗျာဒိတ်တော်သံ ခံနေရုံနဲ့ မပြီးပါဘူး။ ကဗျာဆရာဖြစ်မှတော့ ကဗျာကိစ္စပြီးအောင် ကိုယ့်ဘာသာကိုယ် အားထုတ်ကြရပါလိမ့်မယ်။

သမိုင်း နှင့် ကဗျာ

[၁]

ယနေ့ခေတ်ပေါ်ကဗျာကို လူငယ်တွေ ဘာကြောင့်ရေးနေကြသနည်း၊ ဖတ်နေကြသနည်းဆိုသောမေးခွန်းမှာ ယနေ့ စတီရီယို (ခေတ်ပေါ်ဂီတ)ကို လူငယ်တွေ ဘာကြောင့်ဆိုနေရသနည်း၊ နားထောင်နေကြသနည်းဆိုသောမေးခွန်းနှင့် အတူတူပင်ဖြစ်ကာ အဖြေတစ်ခုတည်းသာ ရှိလေသည်။ ခေတ်က တောင်းဆိုသောကြောင့်ဟူ၍ ဖြစ်၏။ ဒီ့ထက် လေးနက်အောင်ပြောရလျှင် ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆိုသည်မှာ သမိုင်း၏ ပြဋ္ဌာန်းချက်အသစ်ပင်ဖြစ်လေသည်။

ဖြတ်သန်းသွားသော ကာလများမှာ သမိုင်းဖြစ်လာသည်။ အနုပညာအပါအဝင် ယဉ်ကျေးမှုကိစ္စများကို သမိုင်းကာလများက ကန့်သတ်ဖော်ဆောင်ပေးခဲ့လေသည်။ မြန်မာကဗျာ၏စဉ်ဆက် ဆင့်ကဲတိုးတက်ခြင်းသည်လည်း အခြားအရာများလိုပင် သမိုင်းနှင့်အတူ ဖြစ်ထွန်းလာရသည်မှာ ငြင်းပယ်၍မရနိုင်သော သဘာဝတရားဖြစ်၏။ ပုဂံမှ ကုန်းဘောင်ခေတ်နှောင်း (ရတနာပုံခေတ်)ထိ ကွန်းကားခဲ့သော အစဉ်အလာရိုးရာ မြန်မာကဗျာသည် ခေတ်စမ်း၏ ဖြစ်ထွန်းမှုကြောင့် ချုပ်ငြိမ်းပျောက်ကွယ်ခဲ့လေသည်။ ယင်းမှာ ဝမ်းနည်း

စရာအခြေအနေမဟုတ်သည့် သမိုင်းဆိုင်ရာ အမှန်တရားပင်ဖြစ်သည်။ စစ်ပြီးခေတ် အကြီးအကျယ် ဖွံ့ဖြိုးခဲ့သော ခေတ်စမ်း၏အမွေကို ဆက်ခံခဲ့သည့် ခေတ်စမ်းသစ်ဝါဒမှာ ယခုအခါ မြဝတီနှင့် ငွေတာရီမဂ္ဂဇင်း စာမျက်နှာပေါ်တွင်သာ ကုတ်တွယ်ရှင်သန်နေသော အခြေအနေသို့ ဆိုက်ရောက်နေလေပြီ။

ဇော်ဂျီ၊ မင်းသုဝဏ် ခေါင်းဆောင်သည့် ခေတ်စမ်းနောက်တွင် ဒဂုန်တာရာခေါင်းဆောင်သည့် စာပေသစ်သဘောတရားနှင့် အတူ အမျိုးသားလွတ်မြောက်ရေး၊ အရင်းရှင်ဆန့်ကျင်ရေး၊ ကိုလိုနီစနစ်တိုက်ဖျက်ရေး ကြွေးကြော်သံများဖြင့် ကဗျာသစ်တစ်ခေတ် ဖြစ်ခဲ့သည်။ (ဒေါင်းနွယ်ဆွေတို့နှင့် ဒဂုန်တာရာ အကြွဲအပြဲမှာ အုပ်စုတွင်း ဝိဝါဒပဋိပက္ခသာဖြစ်၍ ပန်းတိုင်နှင့် အခြေခံသဘောတရားမှာ အတူတူပင်ဖြစ်လေသည်။) ထိုကဗျာသဘောတရားမှာ မိုးဝေကဗျာခေတ်၊ တော်လှန်ကဗျာ၊ နိုင်ငံတကာဝါဒအထိ သက်တမ်းမြင့်ကြာခဲ့သည်။

ယနေ့ခေတ်ကား ပီပီသသ ထင်ထင်ရှားရှားပင် ခေတ်ပေါ်ကဗျာခေတ် ဖြစ်တော့သည်။ သမိုင်းသည် ကျွန်တော်တို့ကို ဘယ်သောအခါမှ မညာပေ။ ကျွန်တော်တို့ကလည်း သမိုင်းကို မညာသင့်ပေ။

[၂]

ကျွန်တော်တို့သည် သမိုင်းကို အလေးပေးတန်ဖိုးထားရန် လိုသည်။ ကျွန်တော်သည် ခေတ်စမ်းစာပေသစ်နှင့် နောက်ဆုံးတော်လှန်ကဗျာတို့အထိ ယင်းတို့၏ ဖြစ်တည်မှု(ဖြစ်တည်ခဲ့မှု)ကို စောဒကတက် ငြင်းဆန်ရန် စိုးစဉ်းမျှ ဆန္ဒမရှိပေ။ ထိုဝါဒနှင့် ကဗျာသဘောတရားများသည် ခေတ်ကာလ၏ တောင်းဆိုချက်အရ ထွက်ပေါ်လာသော သမိုင်းပြဋ္ဌာန်းချက်များ ဖြစ်ပေသည်ဟု နားလည်လက်ခံနိုင်ခဲ့သည်။ ပြဿနာတစ်စုံတစ်ရာ ရှိစရာမမြင်ပါ။

ကျွန်တော့်စာအုပ်စင်တွင် ယနေ့တိုင်အောင် ဇော်ဂျီ၏ကဗျာစာအုပ်ရှိနေကာ ပေဒါလမ်းကဗျာအတွဲကို မကြာမကြာ ဖတ်ရှုမိဆဲဖြစ်၏။ ဒေါင်းနွယ်ဆွေ၏ ကဗျာများထဲမှ အားကောင်းပြင်းထန်လှသော ဒေါသမာန်နှင့် အံ့မခန်းကြွယ်ဝသော ရူပကအလင်္ကာ အသုံးများကိုလည်း ကြိုတိုင်းချီးကျူး

စကားဆိုဖို့ နှုတ်လျှာလေးလံခြင်းမရှိပါ။ သဒ္ဒါဆန်သော ကဗျာအရေးအသားနှင့် ကြည်လင်ချိုသာ သောအဖွဲ့အနွဲ့များကိုလည်း ရှုတ်ချရန် ရည်ရွယ်ချက်မရှိပါ။ သို့သော် ယနေ့ခေတ်သည်ကား ဇော်ဂျီ၊ ဒေါင်းနွယ်ဆွေခေတ် မဟုတ်သည်မှာ သေချာပါသည်။ နောက်ဆုံးစကားဆိုရလျှင် (မလိုလှသော်လည်း ဒါဆို ဘယ်သူ့ခေတ်လဲ၊ မင်းခေတ်လားဟု ခွတိုက်မေးချင်သူ တချို့အတွက်ဖြေရလျှင် ကျွန်တော့်ခေတ်ဟု မဆိုလိုပါ။ ဆိုခွင့်လည်း မရှိပါ။ ထိုသို့ ဆိုရမည့်ကိစ္စလည်းမဟုတ်ပါ။) သို့သော် ကျွန်တော်တို့ခေတ်ဟုတော့ ဆိုချင်ပါသည်။ ကျွန်တော်တို့ဆိုသည်မှာ တစ်စုံတစ်ရာပုဂ္ဂိုလ် အမည်နာမထက်စစ်မှန်သော ခေတ်ပေါ်ကဗျာတစ်ခေတ် ဖြစ်ပေါ်လာအောင် ကြိုးပမ်းထူထောင်နေသော ကဗျာဆရာအားလုံးကို ရည်ညွှန်းလိုရင်းဖြစ်သည်။

ခေတ်စမ်းနှင့်စာပေသစ်တို့ကို ခေတ်၏လိုအပ်ချက်၊ တောင်းဆိုချက်အရ ဖြစ်ထွန်းလာရသည်ဆိုသောအဆိုကို ကျေကျေနပ်နပ်ခံယူကြမည့် ရှေးအစဉ်အဆက်က ဆရာကြီး၊ ဆရာငယ်တို့သည် ခေတ်ပေါ်ကဗျာသည် ခေတ်၏ တောင်းဆိုချက်အရ ဖြစ်ထွန်းလာရသည်ဆိုသော အဆိုကျမှ ဘာကြောင့် မျက်စိမှိတ်ငြင်းပယ်ရန် ကြံရွယ်နေကြရသနည်း။ စဉ်းစားစရာ အကြောင်းခံတစ်ချက်သာ ရှိပါသည်။ သူတို့ ဩဇာယုတ်လျော့မှာ စိုးရိမ်မှုပန်သောကြောင့်သာ ဖြစ်ဟန်ရှိပါသည်။ အာဂသတ္တိဟု ခေါ်ရပါတော့မည်။ အနုပညာသစ်..။ အနုပညာသဝေဂကင်းသူဟုလည်း ခေါ်ရပါတော့မည်။

သီပေါမင်းစီးခဲ့သော ခြေနင်း(ရွှေချထားသောခုံဖိနပ်)ကို ယနေ့ နိုင်လွန်ကတ္တရာလမ်းမပေါ်တွင် ချစီးရန် မသင့်လျော်တော့ပါ။ သို့သော် အမှိုက်ပုံသို့လည်း သွားလွှင့်မပစ်သင့်ပါ။ သူ့တွင် အသုံးချတန်ဖိုးရှိမနေတော့သော်လည်း သမိုင်း၏တန်ဖိုး ရှိနေသောကြောင့် ဖြစ်ပါသည်။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာမတိုင်မီကာလက ကဗျာများသည်လည်း တချို့သမိုင်းတန်ဖိုးသာရှိတော့ကာ (ဥပမာ – ခေတ်စမ်း)၊ တချို့လည်း အသုံးချတန်ဖိုး ယုတ်လျော့ကျဆင်းလာနေပါသည်။ (ဥပမာ – စာပေသစ်)။

ကျွန်တော်တို့ကတော့ ခေတ်ပေါ်ကဗျာကိုပင် ရေးဖွဲ့ရပါတော့မည်။ အဘယ့်ကြောင့်ဆိုသော် ကျွန်တော်တို့သည် ကုန်းဘောင်ခေတ်လူသားသော်

လည်းကောင်း၊ စစ်ပြီးခေတ်လူသားသော်လည်းကောင်း မဟုတ်ဘဲ ၂၁ရာစုအကြို ခေတ်ပေါ်လူသားများ ဖြစ်နေသောကြောင့် ဖြစ်ပါသည်။ နတ်သျှင်နောင်နှင့် လှိုင်ထိပ်ခေါင်တင်တို့ နန်းဆန်သော အသုံးအနှုန်းဖြင့် ရတုနှင့်ဘောလယ်သာ ရေးခဲ့ရကောင်းလားဟု ကျွန်တော်တို့ အပြစ်တင်ရန်မသင့်ပါ။ အနုပညာဆိုသည်မှာ တခြားယဉ်ကျေးမှုကိစ္စများလိုပင် ခေတ်ကာလ(သမိုင်း)၏ပြဋ္ဌာန်းကန့်သတ်ချက်အရသာ ဖြစ်ထွန်းနိုင်ကြောင်း တင်ပြခဲ့ပြီးပါပြီ။ ခေတ်ပေါ်လူသားသည်လည်း ခေတ်ပေါ်ကမ္ဘာနှင့် သူ့ဆက်ဆံရေး(ခေတ်ပေါ်ဘဝအတွေ့ အကြုံအထွေထွေကို) ခေတ်ပေါ်အာရုံ ခံစားမှုဖြင့် ကဗျာရေးဖွဲ့ပေလိမ့်မည်။ ယင်းမှာ ခေတ်ပေါ်ကဗျာရေး သူတို့၏ တသမတ်တည်းသော ဝတ္တရားသာလျှင်ဖြစ်သည်။

ခေတ်ပေါ်ကဗျာရေးသူတို့သည် ဘယ်သူဘယ်ဝါ ရိုက်ချိုးရမည်ဟုလည်းကောင်း၊ ဘယ်ဝါဒ ဘယ်အယူအဆ ကျဆုံးပါစေဟုလည်းကောင်း မအော်သင့်ပါ။ အော်ရုံဖြင့် မကျဆုံးနိုင်ပါ။ (မိုးသည် အချိန်အခါကြောင့်သာ ရွာခြင်းဖြစ်ပြီး ဖားအော်သောကြောင့် ရွာခြင်းမဟုတ်ချေ။) တစ်ဘက်က ကျဆုံးပါစေဟု ဆန့်ကျင်အော်ဟစ်ခြင်းကိုလည်း တုန်လှုပ်စရာမရှိချေ။ (တုန်လှုပ်သူများမှာ နဂိုကပင် ကိုယ့်အလုပ်ကိုယ် ယုံကြည်မှုမရှိသော၊ ခိုင်မာသော အသမရှိသော အတုယောင်များသာဖြစ်ပေမည်။)

မော်ဒန်စာပေပြဿနာဆွေးနွေးပွဲ
အမေးပုစ္ဆာများ

၁။ မြန်မာစာပေမှာ မော်ဒန်ပြဿနာဟာ ဘာတွေကို အရင်းခံပြီး ပေါ်ပေါက်လာပါသလဲ။

(မြန်မာမော်ဒန်ပြဿနာရဲ့အစ)

(မော်ဒန်လို့ဆိုမဲ့ မြန်မာဝတ္ထုတို မြန်မာကဗျာတွေကို ဝေဖန်သုံးသပ်ရာက ဖြစ်ပေါ်လာသလား၊ ဒါမှမဟုတ် နိုင်ငံတကာမော်ဒန်စာပေ အယူအဆတွေအကြောင်း ရေးသားပြောဆိုရာက စတင်လာသလား။)

၂။ မြန်မာစာပေမှာ ဘယ်အရေးအသားတွေ့ကို မော်ဒန်လို့ခေါ်မလဲ။ ဘာကြောင့်ခေါ်သလဲ။ နမူနာပြပြီး ပြောပေးပါ။

သူတို့ရဲ့ထူးခြားချက်တွေ၊ သို့မဟုတ် မြန်မာမော်ဒန်တွေရဲ့ယေဘုယျ လက္ခဏာတွေက ဘာတွေလဲ။ လက္ခဏာတစ်ခုချင်းကိုပါ ရှင်းလင်းဖော်ပြပေးပါ။

၃။ မြန်မာမော်ဒန်အရေးအသားတွေ ဘာကြောင့်ပေါ်ပေါက်လာရတယ် ထင်ပါသလဲ။

၄။ အဲဒီမော်ဒန်တွေဟာ အရင်ကရှိနှင့်တာတွေ၊ ဒီနေ့ရှိတဲ့ တခြား အရေးအသားတွေထက် ပိုကောင်းတယ်၊ သို့မဟုတ် အဆင့်မြင့်တယ်လို့ ဆိုပါသလား။

ဘာကြောင့် ဆိုပါသလဲ။

၅။ ဒီနေ့ မြန်မာစာပေမှာ မော်ဒန်ဟာ ဘယ်လောက်အတိုင်းအတာ အထိ လွှမ်းမိုးမှုရှိနေတယ် ထင်ပါသလဲ။

သူ့ရဲ့အလားအလာ ဘယ်လိုရှိနိုင်ပါသလဲ။ ရှေ့နှစ်များမှာ မော်ဒန်ဟာ မြန်မာစာပေရဲ့ အဓိကလမ်းကြောင်း ဖြစ်လာလိမ့်မယ်လို့ ယူဆပါသလား။

၆။ ဒီနေ့ မြန်မာမော်ဒန်ဟာ ကမ္ဘာမှာရှိတဲ့ ဘယ်အယူအဆ ဘယ်စာပေဝါဒတွေနဲ့ နီးနွယ်ဆက်စပ်မှု ရှိနေပါသလဲ။ ဘယ်ဟာတွေရဲ့ဩဇာသက်ရောက်မှုရှိတယ်လို့ မြင်ပါသလဲ။

၇။ ဒီနေ့ မော်ဒန်စာပေရေးသားသူများဟာ အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်၊ အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်၊ အနုပညာသည် ဘယ်သူဘယ်ဝါဘာညာအတွက်မှမဟုတ်ဆိုတဲ့ ရပ်တည်ချက်များအနေနဲ့ ဘယ်အထဲမှာ အကျုံးဝင်ပါသလဲ။

၈။ မြန်မာမော်ဒန်သမားအနေနဲ့ စာဖတ်သူအပေါ် ဘယ်လိုသဘောထားမျိုးရှိနိုင်ပါသလဲ။

သူဟာ စာဖတ်သူကို ထည့်သွင်းစဉ်းစားပါသလား။

သူဟာ စာဖတ်သူကို ဘာတွေဘယ်လို တောင်းဆိုပါသလဲ။ သို့မဟုတ် တောင်းဆိုတဲ့သဘော ရှိပါသလဲ။

၉။ မြန်မာမော်ဒန်သမားအနေနဲ့ မြန်မာစာအပေါ် ဘယ်လိုသဘောထားမျိုး ရှိနိုင်ပါလသဲ။ မြန်မာစာပေ တိုးတက်ဖွံ့ဖြိုးရေးဆိုတာမျိုး သူစဉ်းစားမလား။ သို့မဟုတ် သူ့ကိစ္စမဟုတ်ဘူးလို့ သဘောထားမလား။

၁၀။ အထက်မှ မေးခွန်းများထဲတွင် မပါဝင်သော်လည်း မြန်မာမော်ဒန်နဲ့ပတ်သက်ပြီး ဆရာ့အနေနဲ့ ထည့်ပြောသင့်တယ် ထင်တာများရှိရင် ပြောပေးပါ။

မြန်မာစာပေ မော်ဒန်ပြဿနာဆွေးနွေးပွဲ

ဒီလှိုင်းမဂ္ဂဇင်းကို ထုတ်ဝေသူတွေက မော်ဒန်ပြဿနာကို စိတ်ဝင်စားကြတယ်လို့ ယူဆရပါတယ်။ တာဝန်ရှိသူတစ်ဦးက သူတို့မဂ္ဂဇင်းမှာ ပါဝင်ဆွေးနွေးဖို့ ဖိတ်ခေါ်လာတယ်။ မြန်မာစာပေမော်ဒန်ပြဿနာလို့ ခေါင်းစဉ်တပ်ထားပေမဲ့ မော်ဒန်ဆိုတာ မြန်မာပြည်ကစဖြစ်တာ၊ မြန်မာတစ်နိုင်ငံတည်းကွက်ဖြစ်တာမဟုတ်တဲ့အတွက် ကမ္ဘာ့မော်ဒန်ပြဿနာနဲ့ နီးနွယ်ဆက်စပ်နေပါတယ်။ စာပေကိစ္စတွေထဲမှာ (modern literature) မော်ဒန်စာပေကိစ္စဆိုတာ အင်မတန် ရှုပ်ထွေးခက်ခဲ လေးနက်ကျယ်ပြန့်တဲ့ကိစ္စ ဖြစ်နေတယ်။ (ကမ္ဘာမှာက Post modern ခေတ်ဖြစ်နေပြီ။ မြန်မာမှာက မော်ဒန်တစ်ဝက်၊ ပို့စ်မော်ဒန်တစ်ဝက်၊ Semi အဆင့်မှာပဲရှိသေးတယ်။) သူတို့ပေးတဲ့ မေးခွန်းတွေကလည်း တချို့က ရသဗေဒ(Aesthetics) ဆိုင်ရာ၊ တချို့က ဒဿနဆိုင်ရာ၊ တချို့က အတတ်ပညာဆိုင်ရာကိစ္စတွေ ဖြစ်နေပါတယ်။ monderနဲ့ Post mondern ပြဿနာဟာ ကမ္ဘာမှာကို အပြီးသတ်အဆုံးအဖြတ် မကျနိုင်သေးတဲ့ကိစ္စ၊ ထောင့်ပေါင်းစုံမှုကွဲအမျိုးမျိုးနဲ့ ဆွေးနွေးငြင်းခုံနေဆဲ ကိစ္စတွေလည်း ဖြစ်ပါတယ်။ ဒီတော့ ဒီကိစ္စတွေကို တစ်ထိုင်တည်း၊ ဆောင်းပါးတစ်ပုဒ်တည်း၊ နောက်ဆုံး ကျမ်းတစ်စောင် စာတစ်အုပ်နဲ့တောင် ကျေနပ်ပြည့်စုံအောင် ပြောဖို့ဆိုတာ မဖြစ်နိုင်ပါဘူး။ ဒါပေမဲ့ အတတ်နိုင်ဆုံး အနီးစပ်ဆုံးပြောဖို့တော့ဖြင့် ကြိုးစားပါ့မယ်။

မေးခွန်း(၁) အဖြေ

ဒီမေးခွန်းရဲ့လိုရင်းအတိုင်း မော်ဒန်စတင်ဖြစ်ပေါ်လာတာရဲ့အ‌ကြောင်း မပြောတော့ဘဲ ပြဿနာရဲ့အစကို ပြောကြရအောင်။

၁၉၇၀ ခုနှစ်တစ်ဝိုက်လောက်မှာပဲ ဆိုပါတော့...။ မြန်မာစာပေလောက မှာ မော်ဒန်လို့ဆိုရမဲ့ အရေးအသားသစ်၊ တင်ပြပုံအသစ်ဖြစ်တဲ့ ဝတ္ထုတိုတွေ ကဗျာတွေ ဆင့်ကဲပေါက်ဖွားလာကြတယ်။ အဲသလို ပေါ်ပေါက်လာတာကို အဟောင်းကိုဖက်တွယ်ထားချင်တဲ့ အစဉ်အလာသမားတွေက

မကျေနပ်ဘူး။ အရပ်စကားနဲ့ ပြောရရင် မျက်စိ၊ စပါးမွေးစူးတယ်ပေါ့။ ဒီတော့ (ဝေဖန်သုံးသပ်တယ်ဆိုတာထက်) ဝိုင်းပြီးကဲ့ရဲ့ပြစ်တင်စကားဆိုကြတယ်။ ဥပမာ– သူတို့ ရေလဲသုံးလေ့ရှိတာက **သရုပ်ပျက်တွေ၊ အရူးရေးပန်းတွေ** စသည်ဖြင့်ပေါ့လေ။ မော်ဒန်ပန်းချီနဲ့ မော်ဒန်ဂီတ(စတီရီယိုသီချင်း) ဟာလည်း စတင်ပေါ်စက ဒီလိုပဲ၊ ချိုးချိုးနှိမ်နှိမ် ကင်ပွန်းတပ်ခံခဲ့ကြရတာပါပဲ။ အခုတော့ ဒီနှစ်ခုလုံးဟာ ခြေခြေမြစ်မြစ် ခိုင်ခိုင်မာမာ ရပ်တည်နေနိုင်တဲ့အဆင့်ကိုရောက်နေပါပြီ။ မြန်မာမော်ဒန်ပန်းချီဆိုရင် ကမ္ဘာကိုတောင် ခြေဆန့်နေရာယူနိုင်ပြီ။

အဟောင်းသမားတွေ အဓိကထား လက်ညှိုးထိုး အပြစ်တင်တာကတော့ ဒီမော်ဒန်ကဗျာတွေမှာ ကာရန်မဲ့နေတယ်ဆိုတာနဲ့၊ သူတို့ဖတ်လို့နားမလည်နိုင်ဘူးဆိုတဲ့ အချက်နှစ်ချက်ပါပဲ။ အသစ်သမားတွေကလည်း ပထမတော့ ခုခံကာကွယ်ရုံကာကွယ်တယ်။ နောက်တော့ အဟောင်းသမားတွေကို ဆန့်ကျင်တိုက်ခိုက်လာတော့တယ်။ (ဒဂုန်တာရာ ရိုက်ချိုးရေးတို့၊ ကာရန်ဝါဒကျဆုံးရေးတို့ ကြွေးကြော်သံတွေဟာ အဲဒီကထွက်ပေါ်လာတဲ့ ရလဒ်တွေပါပဲ) သုံးသပ်ရမယ်ဆိုရင်တော့ နှစ်ဖက်စလုံးဟာ အစွန်းရောက်နေတယ်လို့ ဆိုနိုင်ပါတယ်။ အပြန်အလှန် ဆန့်ကျင်တိုက်ခိုက်နေကြတာတွေဟာ အချိန်ကုန်လူပန်းဖြစ်တာပဲ အဖတ်တင်နိုင်တယ်။ တကယ်တမ်းကတော့ ကိုယ့်အလုပ်ကိုယ် လေးလေးမြတ်မြတ်နဲ့ ယုံယုံကြည်ကြည် လုပ်ကြဖို့ပဲရှိတယ်။ မလိုအပ်တဲ့အရာကို အချိန်ကာလ(သမိုင်း)က ဖယ်ရှားသွားပါလိမ့်မယ်။ ပြဿနာဖြစ်နေကြတာ တစ်ခုတော့ ကောင်းတယ်လို့ ပြောလို့ရတယ်။ မစံချင်လို့ ပြောဆိုရေးသားကြရာက နိုင်ငံတကာစာပေအနုပညာ အယူအဆတွေအကြောင်း တစ်ဘက်က ကြားနာခွင့်ရနေလို့ပဲ။

မေးခွန်း(၂) အဖြေ

မော်ဒန်စာပေမှာ ဘယ်အရေးအသားတွေကို မော်ဒန်လို့ခေါ်မလဲ။ ဘာကြောင့်ခေါ်တာလဲ။ နမူနာပြပြီး ဖြေပေးပါတဲ့။

အကြမ်းဖျင်းပြောရရင်တော့ ... မြန်မာကဗျာမှာ အောင်ချိမ့်၊ မောင်ချောနွယ်၊ သုခမိန်လှိုင်၊ ဖော်ဝေး၊ မြေချစ်သူ၊ သစ္စာနီ နောက်ပိုင်းလူငယ်

တွေထဲက နေမျိုး၊ ထွန်းဝေမြင့်၊ ပြည့်မင်း စတဲ့ သူတွေရဲ့ ကဗျာတွေကို မော်ဒန်ကဗျာတွေလို့ ခေါ်နိုင်ပါတယ်။ ဝတ္ထုတိုတွေထဲမှာတော့ မြင့်သန်း (ဩစတေးလျ)၊ ဇော်ဇော်အောင်၊ ဂျူး၊ ပိုင်စိုးဝေ၊ ကြူးနှစ်၊ မောင်ရန်ပိုင်၊ ကျော်စွာထက်၊ ကိုကို(အမရပူရ)၊ နိုင်ဇော်၊ ထွန်းဝေမြင့်၊ သစ္စာနီ စတဲ့သူတွေရဲ့ ဝတ္ထုတိုတွေကို မော်ဒန်ဝတ္ထုတိုတွေလို့ ဆိုနိုင်ပါတယ်။ အကြမ်းဖျင်းလို့ ပြောရတာက ဒီထဲကလူတချို့ဟာ မော်ဒန်ရေးသလို သရုပ်မှန်ဝတ္ထုတွေလည်း တစ်ခါတလေ ရေးလေ့ရှိပါတယ်။ နောက်တစ်ချက်က ဒီစာရင်းထဲမှာ မော်ဒန်ကဗျာရေးသူတချို့၊ ဝတ္ထုရေးသူတချို့ဟာ ကျွန်တော့်ရဲ့ အမှတ်သညာချို့တဲ့ချက်ကြောင့် ကျန်ရစ်နေခဲ့နိုင်လို့ပဲ။ အပြည့်အစုံလို့တော့ မယူဆစေချင်ဘူး။ အဲဒီလူတွေရဲ့ စာတွေကို ဖတ်ကြည့်ရင် အနည်းဆုံးအဆင့်တော့ မော်ဒန်ဆိုတာ ဘာလဲဆိုတာကို ရေးတေးတေး သဘောပေါက်လာနိုင်လောက်မယ် ထင်ပါတယ်။

ဘယ်အရေးအသားကို မော်ဒန်ခေါ်သလဲဆိုတဲ့ မေးခွန်းကိုတော့ ဖြည့်စွက်ချင်ပါတယ်။ **မော်ဒန်စာပေဟာ အရေးအသား တစ်ခုတည်းပေါ်မှာ အခြေစိုက်နေတာ** မဟုတ်ဘူးဆိုတဲ့ အချက်ပါပဲ။ မော်ဒန်စာပေဟာ new writing သို့မဟုတ် new prose မဟုတ်ဘူး။ new literature ဖြစ်ပါတယ်။ အဲဒါကိုမျက်စိလည်ပြီး ကျွန်တော်တို့ထဲကတချို့ဟာ စကားပြေအရေးအသားသစ်ဖြစ်အောင် အဓိကထားကြိုးစားရင်း အချိန်ကုန်နေတာ တွေ့ရပါတယ်။ တကယ်တော့ မော်ဒန်စာပေဆိုတာ အာရုံခံစားပုံအသစ်၊ တင်ပြပုံအသစ်၊ အရေးအသားအသစ်၊ အတွေးအခေါ်သစ်၊ ရှုထောင့်သစ်တွေ စုစည်းပါဝင်နေတဲ့ ဂုဏ်ရည်သစ် စာပေသာဖြစ်ပါတယ်။

တစ်ခုချင်းကို နမူနာပြမယ်ဆိုရင်တော့ ဆုံးမယ်မထင်ပါဘူး။ ရှုပ်ထွေးတဲ့ ပြဿနာတွေလည်း ရှိပါတယ်။ ဘာကြောင့်လဲဆိုတော့ မြန်မာစာပေမှာ မော်ဒန်ကဗျာရေးသူတချို့ဟာ (ကျွန်တော် စာရင်းပြထားသူမပါဝင်) ခေတ်ကုန်နေတဲ့ အမှန်လွန်ဝါဒ၊ သင်္ကေတဝါဒ၊ နိမိတ်ပုံဝါဒတွေထဲမှာ တဝဲလည်လည်ရှိနေပြီး တချို့ကတော့(အထူးသဖြင့် ဝတ္ထုတိုမှာ) Post modern နှောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒထဲကို ထိုးဖောက်ဝင်ရောက်နေလို့ပါပဲ။ ကျွန်တော့်

မိတ်ဆွေ မော်ဒန်ကဗျာရေးသူတစ်ဦးဟာ သူ့ကဗျာတွေကို အက်ပရက်ရှင်းနစ်လို့ သတ်မှတ်တာကို လက်မခံနိုင်တာ၊ မကျေနပ်နိုင်တာ တွေ့ရပါတယ်။ ဒါကြောင့် တချို့နေရာတွေမှာ မလွဲသာလို့ ကိုယ့်ကိုယ်ကိုယ် ဥပမာပေးရရင် နားလည်မှုရှိနေစေချင်ပါတယ်။ ဝတ္ထုတိုမှာ မြင့်သန်းနဲ့ ဇော်ဇော်အောင်တို့ဟာ Abstractနည်းနာကို ထာဝရအသုံးပြုလေ့ရှိပြီး ကျော်စွာထက်နဲ့ သစ္စာနီကတော့ တစ်ခါတစ်ရံသုံးစွဲတာ တွေ့နိုင်ပါတယ်။ **အနုတ္တဆင်ဗိုနီ(ဟန်သစ်)** ဟာ မက်ဂျိကယ်ရီရယ်လစ်ဇင်းဖြစ်ပြီး **သစ်ခြောက်ပင်ကီစွ(ဝါနီပြာ)**ကတော့ ဆာရီရယ်လစ်နွယ်ပါတယ်။ အဲသလိုပဲ တခြားမော်ဒန်ရေးသူတွေရဲ့ လက်ရာတွေဟာလည်း အမျိုးအစားနဲ့နည်းစနစ်တွေ ကွဲပြားနေလေ့ရှိပါတယ်။ အားလုံးအတွက် ကျွန်တော်တာဝန်ယူပြောနိုင်ကတော့ ခေတ်ပေါ်အနုပညာလက်ရာတိုင်းမှာ မရှိမဖြစ်တဲ့ ဘုံဂုဏ်ရည်(Common quality)၊ ဒါမှမဟုတ် ယေဘုယျလက္ခဏာ(general character)တွေဟာ (အောက်တွင်ဖော်ပြထားသည်။) အနည်းဆုံးအနေနှင့် နှစ်ချက်သုံးချက် ပါဝင်နေကြတယ်ဆိုတဲ့ အချက်ပါပဲ။

(၁) **အနှစ်ချုပ်သဘောဆောင်တယ်။** (ခေတ်ပေါ်အာရုံ ခံစားမှုအရ ကာလနဲ့ အာကာသကျုံ့ဝင်ခြင်း သဘောတရားအရပါပဲ။) မြဇင်က မျဉ်းသဘော မဆောင်ဘဲ အကွက်သဘောဆောင်တယ်လို့ ပြောခဲ့ပါတယ်။ (ခေတ်ပေါ်ကဗျာကြော်ငြာစာတမ်း၊ မြဇင်၊ ငွေတာရီမဂ္ဂဇင်း ၁၉၆၉ ရှုပါ။)

(၂) **တဲ့တိုးမပြောဘဲ သွယ်ဝိုက်ပြောတယ်။** (သမားရိုးကျသမားတွေရဲ့ လိုရင်းမရောက်ဘဲ ဝေ့ဝါးနေတာမျိုး မဟုတ်ဘူး။ ဒီအချက်ဟာ အတတ်ပညာပိုင်းနဲ့ ဆိုင်တဲ့ကိစ္စ ဖြစ်ပါတယ်။)

(၃) **နိမိတ်ပုံအသစ်၊ သင်္ကေတအသစ်တွေကို သုံးစွဲတယ်။**

(၄) **အရပ်သုံးစကားပြေနဲ့ စကားပြောရမ်သမ်ကို အားပြုတယ်။** (အထူးသဖြင့်ကဗျာ)

(၅) **တင်ပုံအသစ် ဖြစ်တယ်။** Presentation ဟာ မော်ဒန် အနုပညာမှာ အရေးကြီးတဲ့ အစိတ်အပိုင်းဖြစ်ပါတယ်။ (ကဗျာမှာ အစဉ်အလာ လေးလုံးစပ် လေးချိုးပုံသဏ္ဌာန်ဟောင်းများကို စွန့်ပစ်ခြင်း၊ ဝတ္ထုတွင် အစဉ်အလာ story telling ပုံပြောနည်းကို စွန့်လွှတ်လိုက်ခြင်း)

(၆) **အတွေးအခေါ်သစ်များ ပါဝင်လာခြင်း** (ခေတ်ပေါ်အနုပညာများ ထိပ်တိုက်ရင်ဆိုင်ရတဲ့ လောကဝန်းကျင်ဟာ စက်မှုလွန်ခေတ်ကမ္ဘာ၊ တက္ကနီလော်ဂျီစတဲ့ အဆင့်မြင့်နည်းပညာသစ်ကမ္ဘာ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒီတော့ အစဉ်အလာ သမားတွေအတွက် ခါးသီးဖွယ် လက်မခံနိုင်ဖွယ် လောကအမြင်တွေ ပါဝင်လာတယ်။)

(၇) **သူတို့ဆက်ဆံရတဲ့ လောကအခြေအနေ (လူမှုရေး၊ နိုင်ငံရေး၊ စီးပွားရေး၊ ယဉ်ကျေးမှု)ဟာ ရှုပ်ထွေးထွေပြားတာနဲ့အမျှ သူတို့လက်ရာတွေ ရှုပ်ထွေးထွေပြားနေတာလည်း လက္ခဏာတစ်ရပ်ဖြစ်တယ်။**

(၈) **တသီးပုဂ္ဂလတန်ဖိုးဟာ ရှေ့တန်းကိုရောက်လာတယ်။** (ဓမ္မမိဋ္ဌာန်သဘောထက်၊ ပုဂ္ဂလမိဋ္ဌာန်သဘောက အရေးပါလာတယ်။)

(၉) **အနုညာတွင်အသုံးကျမှုဆိုင်ရာတန်ဖိုး (Instrumental Value) မရှိ၊ အနုပညာ၏ပင်ကိုတန်ဖိုး (Intrinsic Value)သာရှိတယ်လို့ ခံယူကြတယ်။**

ပြောရရင်တော့ အများကြီးပါပဲ။ တော်လောက်ပါပြီ။*(နှောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒနိဒါန်း၊ ရတနာသစ်မဂ္ဂဇင်း ၁၉၉၅၊ နိုဝင်ဘာကို တွဲဖက်ဖတ်ရှုစေချင်ပါတယ်။)* တိတိကျကျ ခွဲခြားပြောဖို့ ခက်ခဲတဲ့ နောက်တစ်ချက်ကတော့ ဘယ်အနုပညာသမားကမှ သူ့အနုပညာလက်ရာကို မဖန်တီးခင် ဘယ်ဝါဒ ဘယ်အတတ်ပညာနဲ့ ပုံဖော်မယ်လို့ ကြိုတင်စိတ်ကူးထားပြီး ထုတ်လုပ်လေ့ မရှိကြတာပါ ဘဲ။ အဲသလို ထုတ်လုပ်ရင်လည်း သူတို့ဟာ အနုပညာရှင်မဟုတ်တော့ဘဲ ကုန်ထုတ်လုပ်သူတွေ ဖြစ်နေပါလိမ့်မယ်။ သူဟာ သူ့အနုပညာကို ဖန်တီးရုံသာဖြစ်ပြီး ကျန်တာတွေကတော့ သူ့ရဲ့အနုပညာအတွေ့အကြုံ(Art Experience)အရ ကျွံကူးရေပါဖြစ်သွားတာပါပဲ။ အနုပညာအတွေ့အကြုံ ဆိုတဲ့ စကားလုံးအတွင်းမှာ **ခံစားချက်ကို ထုတ်ဖော်ခြင်း (Expression of Emotion)၊ ရာန်ဝင်စားမှု (Inspiration)၊ ပါရမီ(Artistic genius)၊ တီထွင်မှု (Creative Imagination)၊ ပင်ကိုစွမ်းရည်(Oringinality)၊ လောကအမြင် (Philosophy of Artist)၊ ထိုးထွင်းသိမှု (Intution)၊ ရသဗေဒဆိုင်ရာခံစားမှု (Artistic Sensibility)**နဲ့ တခြားအကြောင်းအချက်တွေ ပါဝင်ပါတယ်။

မော်ဒန်အနုပညာကို ခွဲခြားပြောရရင် **သဘောထားပိုင်း(Attitude)နဲ့ နည်းစနစ်ပိုင်း(Method)**ရယ်လို့ နှစ်ပိုင်းရှိပါတယ်။ သဘောထားပိုင်းက ရှင်းပါတယ်။ သရုပ်မှန်မဟုတ်တာ (Non-Realism)ဟာ မော်ဒန်ပါပဲ။ နည်းစနစ်ပိုင်းဆိုင်ရာ ပြောရရင်တော့ မော်ဒန်ခေါင်းစီးအောက်မှာပဲ အမျိုးမျိုးသောဝါဒတွေ (ဆင်ဘော့လစ်၊ ကျူးဗစ်၊ အင်ပရက်ရှင်းနစ်၊ ဖျူးချားရစ်၊ ဆာရီရယ်လစ် စသဖြင့်ပေါ့လေ) ရှိနေပါတယ်။ အဲဒီဝါဒတွေနဲ့ ပတ်သက်တဲ့ သီအိုရီတွေ၊ တက္ကနစ်တွေကလည်း အမျိုးမျိုးကွဲပြားနေပါတယ်။

မေးခွန်း(၃) အဖြေ

မော်ဒန်အရေးအသားတွေ ဘာလို့ပေါ်ပေါက်လာရသလဲဆိုတော့ ခေတ်ကတောင်းဆိုလို့ပါပဲ။

(သမိုင်းနဲ့ကဗျာ၊ ရန့်သစ်မဂ္ဂဇင်း၊ ၁၉၉၅၊ နိုဝင်ဘာ ရှုပါ။)

အကျဉ်းချုပ်ပြန်လည်တင်ပြရင်တော့ ...

(က) ကဗျာ၊ ဝတ္ထုရေးတဲ့သူတွေဟာ သူတို့ရဲ့လက်ရှိ အခြေအနေ (သူတို့အသုံးပြုနေရတဲ့ အနုပညာဝါဒဟောင်း၊ နည်းစနစ်ဟောင်း၊ အတတ်ပညာဟောင်းတွေ)ကို ငြီးငွေ့နေကြတယ်။

(ခ) သူတို့ဖော်ပြချင်တာတွေကို အပြည့်အဝ ဖော်ပြနိုင်ဖို့အတွက် (အဲဒီ အနုပညာဝါဒဟောင်း၊ နည်းစနစ်ဟောင်း၊ အတတ်ပညာဟောင်းတွေဟာ) မပြည့်စုံ မလုံလောက်တော့ဘူး။

(ဂ) ကမ္ဘာ့အနုပညာ စာပေလောကကို မျှော်ကြည့်လိုက်ပြန်တော့လည်း အနုပညာသစ်တွေ ပြောင်းလဲဖြစ်ထွန်းနေတာ မြင်ရတယ်။

မကြာသေးမီကပဲ ကျွန်တော်တို့ဟာ နိုင်ငံတော်သစ်တစ်ခုကို ထူထောင်ဖို့ ရည်စူးခဲ့ကြတယ်။ အခြေခံအုတ်မြစ်အသစ်ပေါ်မှာ ကျွန်တော်တို့ဟာ သူနဲ့ ကိုက်ညီတဲ့ အပေါ်ထပ်အဆောက်အအုံသစ်ကို တည်ဆောက်ကြရပါမယ်။ နိုင်ငံတော်သစ်နဲ့ လျော်ညီတဲ့ ယဉ်ကျေးမှုသစ်၊ နေထိုင်စားသုံးမှုသစ်၊ အတွေးအခေါ်သစ်၊ အနုပညာသစ်တွေ ပေါက်ဖွားလာရတာ သဘာဝဓမ္မတာပါပဲ။

မေးခွန်း (၄) အဖြေ

ဒီမေးခွန်းကတော့ မလိုအပ်လှဘူးထင်ပါတယ်။ အင်းဝခေတ်စာပေထက် ကုန်းဘောင်ခေတ်စာပေက ပိုကောင်းတယ်၊ ပိုအဆင့်မြင့်တယ်လို့ ပြောစရာ မလိုအပ်သလိုပါဘဲ။ မော်ဒန်စာပေဟာ ဒီနေ့ရှိတဲ့ တခြားအရေးအသား (အစဉ်အလာဝါဒီတွေနဲ့ သရုပ်မှန်ဝါဒီတွေရဲ့လက်ရာကို ဆိုလိုချင်ဟန်တူပါတယ်)တွေထက် ပိုကောင်းတယ်။ ပိုအဆင့်မြင့်တယ်လို့ ဆိုနိုင်သလားဆိုတဲ့ မေးခွန်းရဲ့အဖြေကလည်း အထက်ကလိုပါပဲ။

အရေးလည်းကြီးပြီး သေသေချာချာဖြေနိုင်တဲ့ အချက်တစ်ချက်တော့ရှိပါတယ်။ အဲဒါက မော်ဒန်စာပေဟာ တခြားစာပေဝါဒတွေထက်စာရင် ကနေ့ခေတ်ကာလရဲ့ လိုအပ်ချက်နဲ့ပိုပြီးကိုက်ညီတယ်၊ ပိုပြီးလိုက်လျောညီထွေရှိတယ်ဆိုတဲ့အချက်ပါပဲ။ အရေးကြီးတယ်လို့ပြောရတာက အဲသလိုမှ လိုက်လျောညီထွေပြုပြင်ပြောင်းလဲမှု မပြုခဲ့ရင်၊ မပြုနိုင်ရင် ကျွန်တော်တို့ ချစ်မြတ်နိုးလှပါချည်ရဲ့ဆိုတဲ့ အနုပညာဟာ သဘာဝတရားရဲ့ စိစစ်ရွေးချယ်မှု သီအိုရီအရ အခြားအရာတွေရဲ့ဝါးမျိုမှုအောက်မှာ တိမ်မြုပ်ပျောက်ကွယ်သွားနိုင်လို့ပါပဲ။

မေးခွန်း (၅) အဖြေ

ဒီနေ့ မြန်မာစာပေလောကမှာ အသံအကျယ်ဆုံး၊ လူပြောအများဆုံး၊ စိတ်ဝင်စားမှုအများဆုံး အရေးတကြီးထား ဆွေးနွေးနေတဲ့ ပြဿနာဟာ မော်ဒန်စာပေပြဿနာဖြစ်နေတဲ့အချက်ကို ကြည့်ရုံနဲ့ သိသာနိုင်ပါတယ်။ အလားအလာကလည်း နောက်ပြန်လှည့်စရာအကြောင်း မရှိတော့ပါဘူး။ ဆယ်စုနှစ်တွေ မကြာခင်ဘဲ မော်ဒန်ဝါဒလမ်းကြောင်းပေါ် ရောက်သွားစရာရှိပါတယ်။ အခုခေတ်က ကဗျာစတင်ရေးတဲ့ လူငယ်ပိုင်းဟာ (ကျွန်တော်တို့ခေတ်ကလို) လေးလုံးစပ်တွေ လေးချိုးတွေရေးတာက မစတင်တော့ဘဲ ပီပြင်သည်ဖြစ်စေ၊ မပီပြင်သည်ဖြစ်စေ မော်ဒန်ကဗျာတွေကိုပဲ စတင်ရေးဖွဲ့နေတာတွေ့ရပါတယ်။ **နောက်မျိုးဆက်သစ်တွေ ကိုင်တွယ်တဲ့ စာပေဝါဒကတော့ မော်ဒန်ဝါဒစစ်စစ်သာ** ဖြစ်ပါတယ်။

မေးခွန်း (၆) အဖြေ

ဒီနေ့ မြန်မာမော်ဒန်ရဲ့ အခြေအနေကတော့ (အသားကျနေသူအနည်းငယ်ကို ဖယ်လိုက်ရင်) အများစုဟာ အကြီးအကျယ် စမ်းသပ်ရေးဖွဲ့နေဆဲကာလ ဖြစ်နေတာတွေ့ရပါတယ်။ သူတို့ကို မောင်သာနိုး *(ထင်းရှူးပင်ရိပ်)*၊ ဟိန်းလတ်(၂၀ရာစု အနောက်တိုင်းစာပေ)လို စာအုပ်မျိုးတွေကအစ မောင်ကြည်သစ်၊ စိုးမင်းဦး စတဲ့ လူတွေရဲ့ မော်ဒန်သဘောတရားရေးရာစာအုပ်တွေ၊ ဇော်ဇော်အောင်တို့၊ မောင်သစ်တည်တို့ရဲ့ စာပေသဘောတရားရေး ဆောင်းပါးတွေ၊ လှသမိန် *(ဂျာမန်လက်ရွေးစင်စာပေ)*၊ ထင်လင်း *(အပြင်လူနှင့် ပလိပ်)*၊ မြတ်သစ် *(ဒေါ်နယ်ဘာသဲ၊ ဘက်ကက်)*၊ ကောင်းသာ *(ဆတ်၊ မာကွစ်)*၊ ဘုန်းမြင့် *(ကပ်ဖကာ)* အစရှိတဲ့ ဘာသာပြန်ဝတ္ထုတိုတွေ ကဗျာတွေက အတိုင်းအတာတစ်ခုအထိ ဩဇာသက်ရောက်မှု ရှိနေပါတယ်။

မြန်မာပြည်ကို လွန်ခဲ့တဲ့ အနှစ်နှစ်ဆယ်ကျော်လောက်က ရောက်လာခဲ့တဲ့ ပင်ဂွင်းတိုက်ထုတ် အဖိုးနည်းဝန်ပါ အဖုံးပျော့စာအုပ်ကလေးတွေကလည်း မြန်မာမော်ဒန်စာပေ ဖွံ့ဖြိုးရေးမှာ တစ်ဖက်တစ်လမ်းက အထောက်အကူပေးခဲ့တာ ငြင်းမရနိုင်ပါဘူး။ ကဗျာမှာ *Penguin Modern European Poets* အတွဲတွေ၊ *Penguin modern Poests* အတွဲတွေ၊ ဝတ္ထုမှာ *Penguin modern Classics, Penguin Modern Stories* အတွဲတွေ၊ နိုင်ငံစုံနာမည်တွေ ထပ်ထုတ်ခဲ့တဲ့ *Writing Today* အတွဲတွေဟာ လေ့လာချင်သူတွေကို ကြီးကြီးမားမား အကျိုးပြုခဲ့ပါတယ်။ (ဒီတုန်းက အစိုးရစာအုပ်ဆိုင်မှာ နှစ်ကျပ်ခြောက်ဆယ့်ငါးပြား၊ သုံးသျှိလင် ခြောက်ပဲနိတန် Europen ကဗျာစာအုပ်ကလေးတွေရဲ့ အခုဈေးက တစ်အုပ်နှစ်ရာ ဖြစ်ပေမဲ့ လိုချင်တိုင်း ရှာမနိုင်ပါဘူး။)

ဝတ္ထုမှာ ဘယ်ဘက်၊ လူးဝစ်ဘောဂတ်၊ ဗာဂျီးနီးယားဝုဖ်၊ ကပ်ဖကာ၊ ကမူး၊ ဆတ်၊ မားကွစ်၊ မီးရှီးမား၊ ဒေါ်နယ်ဘာသဲလ်၊ ဂျက်ကာရိုယက် စသဖြင့် ပြောရရင် အများကြီးပေါ့။ ကဗျာမှာလည်း မာယာကော့စကီး၊ ယက်တူရှင်ကို၊ ဟိုးလပ်၊ အက်စင်ဘာဂျာ၊ ဇင်ဘောနျူးဟားဗစ်၊ ကွာစီမိုဒို၊ အပေါ်လီနဲ့ စသဖြင့်ပေါ့လေ အများကြီးပေါ့။

(မြန်မာ မော်ဒန်သမားတွေအပေါ် ဩဇာသက်ရောက်တဲ့ သူတွေကိုသာ ရွေးချယ်ပြောနေတာလို့ သတိထားစေချင်ပါတယ်။)

အဲသလို ဩဇာသက်ရောက်ရာမှာလဲ အုပ်စုတစ်စုနဲ့ တစ်စု၊ တစ်ဦးနဲ့ တစ်ဦး မတူပြန်ပါဘူး။ ဥပမာ–ကျွန်တော်ဆိုရင် ရုရှားကဗျာဆရာတွေကို တစ်ယောက်မှ မကြိုက်ဘူး။ နောက် ပိုးပါးမကြိုက်ဘူး။ နရူဒါ မကြိုက်ဘူးပေါ့။ ခြုံပြောလို့ရတာကတော့ *မြန်မာ မော်ဒန်သမားတွေအပေါ်မှာ အဓိက လွှမ်းမိုးမှု ရှိတာက ကဗျာမှာ ဥရောပကဗျာဆရာတွေဖြစ်ပြီး ဝတ္ထုမှာတော့ အမေရိကန်နဲ့ ဂျာမန်စာရေးဆရာတွေ ဖြစ်ပါတယ်။*

မေးခွန်း (၇) အဖြေ

ဒီနေ့ မော်ဒန်ရေးသူ အများစုဟာ ယေဘုယျအားဖြင့် အနုပညာကို နိုင်ငံရေးရဲ့ လက်အောက်ခံသဖွယ် သဘောထားတဲ့ **'အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်'** ဆိုတဲ့ အယူအဆကို စွန့်လွှတ်လိုက်ကြပါပြီ။ မြန်မာမော်ဒန်သမား တချို့ဟာ **အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်**ဆိုတဲ့ အယူအဆဆီ ပြန်ရောက်သွားမယ့်ပုံ ပေါ်နေပါတယ်။ တချို့ကတော့လည်း အဲဒီအယူအဆို ကျေကျေနပ်နပ် လက်ခံချင်ကြတော့ပုံ မရဘူး။ ဒါပေမဲ့ **အနုပညာသည် ဘာအတွက်မှ မဟုတ် (Art for no sake)**ဆိုတဲ့ အယူအဆကို လက်ခံဖို့ကျတော့လည်း သူတို့ကိုယ်တိုင် ကျေကျေလည်လည် သဘောပေါက်ပုံမရတဲ့အတွက် ဒီကိစ္စမှာ သောင်မတင်ရေမကျ ဖြစ်နေကြပါတယ်။

အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်၊ အနုပညာသည် အနုပညာတွက် ဆိုတဲ့ ဆွေးနွေးငြင်းခုံသံဟာ သိန်းဖေမြင့်တို့ တက်တိုးတို့ခေတ်ကပဲ ကုန်ဆုံးသွားခဲ့ပြီဖြစ်ပါတယ်။ တကယ်တော့ အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆကိုယ်နှိုက်က လွန်ခဲ့တဲ့ အနှစ်နှစ်ရာနီးပါးက ဥရောပမှာပေါ်ခဲ့တဲ့ အယူအဆဖြစ်ပါတယ်။ သဘောတရားပိုင်းနဲ့ပတ်သက်လို့ ကျယ်ကျယ်ပြန့်ပြန့် စတင်ဆွေးနွေးခဲ့သူကတော့ ဂျာမန်တွေးခေါ်ရှင် ကန့်(Kant) ဖြစ်ပါတယ်။ သူ့ရဲ့ *Vritique of Judgement* ကျမ်းမှာ အနုပညာမှာ ကိုယ်ပိုင်သီးခြားနယ်ပယ် (Autonomy) ရှိတယ်လို့ ဖွင့်ဆိုပြခဲ့ပါတယ်။ ကန့်ရဲ့တင်ပြချက်ကို

အခြေခံပြီး ဘင်ဂျမင်ကွန်စတင့် (၁၈၀၄)က အနုပညာသည် အနုပညာအတွက် ဖြစ်တယ်လို့ ကြွေးကြော်ခဲ့တာပါပဲ။ သူ့ကို ဗစ်တာဟျူးဂိုးတို့ အော်စကာဝိုင်းတို့က ထောက်ခံခဲ့ပါတယ်။

အကန့်အသတ်နဲ့ ပြောရရင် **အနုပညာတိုင်းမှာ** အရေးပါတဲ့ အင်္ဂါနှစ်ရပ်(**အကြောင်းအရာ သို့မဟုတ် အတွင်းသရုပ်ခေါ်တဲ့ Content နဲ့ ပုံသဏ္ဌာန် Form ရယ်လို့**) ရှိခဲ့ပါတယ်။ အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆဟာ အစဉ်အလာ သရုပ်မှန်ဝါဒီတွေရဲ့ အယူအဆဖြစ်ပြီး သူတို့ဟာ အတွင်းသရုပ်ကို အဓိကထားတဲ့ အတွင်းသရုပ် အဓိကဝါဒီ (Contentism) တွေ ဖြစ်ပါတယ်။ အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆကတော့ မော်ဒန်ဝါဒီတွေရဲ့ အယူအဆဖြစ်ပြီး သူတို့ဟာ ပုံသဏ္ဌာန်ကို အဓိကထားတဲ့ ပုံသဏ္ဌာန် အဓိကဝါဒီ (Formalism)တွေ ဖြစ်ပါတယ်။ ရသဗေဒ ပညာရှင်တွေဖြစ်တဲ့ ကလိုက်ဘဲလ်၊ ဟားဘတ်ရီတို့က ဒီအယူအဆကို လက်ခံဝါဒဖြန့်ခဲ့ပါတယ်။

နောင်းခေတ်ပေါ် ဝါဒီတွေကတော့ ပုံသဏ္ဌာန်အဓိကထားတဲ့ မော်ဒန်ဝါဒီတွေရဲ့ အယူအဆကိုပါ စွန့်လွှတ်ခဲ့လို့ သူတို့ရဲ့ movement လှုပ်ရှားမှုကို **ပုံသဏ္ဌာန်ရေးတော်လှန်မှု** Formal Revolution လို့ သမုတ်ကြပါတယ်။ သူတို့က အနုပညာကို တစ်စုံတစ်ခုအတွက် ရည်ရွယ်ထုတ်လုပ်တာကို (ဘာတွေပဲဖြစ်ဖြစ်) လက်မခံဘူး။ နောက်ဆုံး အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်လည်း မဟုတ်ဘူး၊ ဘာအတွက်မှ မဟုတ်ဘူးဆိုတဲ့ (Art for no sake) အယူအဆ ကိုင်စွဲလာကြတယ်။ ဒီအယူအဆကလည်း အနုပညာသမိုင်း ရသဗေဒသမိုင်းမှာ အခုမှပေါ်လာတဲ့ အသစ်အဆန်း မဟုတ်ပါဘူး။

ပလေတိုးကစပြီး အနှစ်နှစ်ထောင်ကျော်နီးပါး အနုပညာရေးရာ၊ ရသေဗေဒရေးရာတွေနဲ့ ပတ်သက်ပြီး အနုပညာရှင်တွေဟာ အယူအဆ အမျိုးမျိုး၊ ကျမ်းအစောင်စောင် ရေးဖွဲ့ပြီးလေတော့ ကြွင်းကျန်ရစ်သေးတဲ့ အနုပညာအယူအဆရယ်လို့ ပြောစရာ မကျန်တော့သလောက်ပါပဲ။ အနုပညာသည် ဘာအတွက်မှ မဟုတ်ဆိုတဲ့ အယူအဆတွေကို ဗာရွန်၊ ကောလင်းဝုဒ်၊ စီဘားရက်၊ ဒူးဖရီးနေ စတဲ့ ပညာရှင်တွေရဲ့စာတွေမှာ ရှာဖွေတွေ့နိုင်ပါတယ်။

အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်လို့ ကြွေးကြော်ခဲ့တဲ့ သူတွေဟာ နောက်ဆုံးအနုပညာသည် အနုပညာရှင်အတွက် ဖြစ်တယ်လို့ ကြွေးကြော်လာကြတယ်။ ဘဝသည် အနုပညာအတွက် (အနုပညာဟာ ဘဝထက်အရေးကြီးတယ်လို့)သော်လည်းကောင်း၊ **အနုပညာသမားဟာ လူတန်းစားတစ်ရပ်ဖြစ်တယ်** လို့သော်လည်းကောင်း ယူဆလာကြတယ်။ အတွင်းသရုပ်ရဲ့ အတိုင်းအတာတစ်ခုအထိ အရေးပါအရာရောက်မှုကို လုံးဝစွန့်ပစ်လိုက်ကြပြီး ပုံသဏ္ဌာန်ပိုင်းကို ရှေ့တန်းတင်လွန်းရာက အနှစ်သာရကင်းမဲ့တဲ့ ပုံသဏ္ဌာန်တွေ (စတန့်ထွင်သောလက်ရာများ) ထွက်ပေါ်လာတာ ကြုံရပါတော့တယ်။

အနုပညာသည် ဘာအတွက်မှမဟုတ်ဆိုတဲ့ အယူအဆဟာ မော်ဒန်ဝါဒီတွေ လက်ခံခဲ့တဲ့ **အနုပညာသည် အနုပညာအတွက် ဖြစ်တယ်ဆိုတဲ့ တစ်ဖက်စွန်းရောက်လွန်းမှု ချို့ယွင်းမှုရဲ့ လိုအပ်ချက်တွေကို ပြည့်စုံအောင်** ဖြင်ဆင်ဖြည့်စွက်ပေးလိုက်တဲ့ အယူအဆလို့လည်း သတ်မှတ်နိုင်ပါတယ်။ (ဒီအယူအဆနဲ့ပတ်သက်လို့ ဇူလိုင်၊ ၁၉၉၀၊ ရုပ်ရှင်တေးကဗျာမဂ္ဂဇင်း 'အနုပညာစံ' ဆောင်းပါးနဲ့ မကြာမီ ဟန်မဂ္ဂဇင်းမှာရေးဖို့ ရည်ရွယ်ထားတဲ့ 'စင်ကြယ်သောအနုပညာ' ဆောင်းပါးတွေကို တွဲဖက်ဖတ်ရှုစေလိုပါတယ်။)

မေးခွန်း (၈) အဖြေ

နှစ်ပိုင်းခွဲခြားပြောပါမယ်။

(တစ်)အနုပညာကို ဖန်တီးနေသူတစ်ဦးအနေနဲ့ ပြောရရင် အနုပညာသမားဟာ ပရိသတ်ကို ရည်ရွယ်ပြီး လက်ရာများကို ဖော်ထုတ်ခြင်းမပြုရလို့ ကောလင်းဝုဒ်က ဆိုခဲ့တယ်။ ဟီလတန် ကရားမား(အမေရိကန်)ကလည်း 'အဆင့်မြင့် ယဉ်ကျေးမှုဟု ကျွန်ုပ်တို့ ပြောဆိုနေသည်မှာ စီးပွားရေးဆန်ခြင်းလည်းမရှိ။ စာသုံးသူဘက် ဦးစားပေးခြင်းလည်းမရှိသော ယဉ်ကျေးမှုကို ဆိုလိုခြင်းဖြစ်သည်'လို့ပြောခဲ့ပါတယ်။ အနုပညာရှင်ဟာ ကုန်ထုတ်လုပ်သူမဟုတ်ပါဘူး။ သူဟာ သူ့သဘောနဲ့သူ အနုပညာကို မဖန်တီးဘဲဖြစ်ဖြစ်၊ ဖန်တီးဆဲပဲဖြစ်ဖြစ်၊ ဖန်တီးပြီးတဲ့အခါပဲဖြစ်ဖြစ် ကာလသုံးပါးလုံးမှာ(ဆုလာဘ်၊ ငွေကြေး၊ ချီးမွမ်းကဲ့ရဲ့ခြင်း၊ အမှားအမှန်၊ ပရိသတ်ကိုသာမက) တခြား

ဘာကိစ္စကိုမှ ထည့်သွင်းစဉ်းစားလေ့ မရှိသူဖြစ်ပါတယ်။ သူဟာ အစွန်းတရားအားလုံးက လွတ်ကင်းနေတဲ့သူဖြစ်ပြီး သူ့ကို ဘယ်အရာကမှ ဘယ်အကြောင်းနဲ့မှ မဖွဲ့မှမ်းမိုး မချုပ်ကိုင်နိုင်သူ ဖြစ်ပါတယ်။

(နှစ်) အနုပညာကို လေ့လာအကဲဖြတ်သူအမြင်နဲ့ ပြောရရင် စာဖတ်သူတွေဟာ မော်ဒန်အနုပညာကို နားလည်ခံစားချင်ရင် အပြိုင်လက်တွဲဆောင်ရွက်သူ(Collaoprator)အဖြစ် ပူးတွဲပါဝင်ရပါမယ်။ တခြားဝတ္ထု၊ ကဗျာတွေဟာ စာဖတ်သူအတွက် ရေသောက်ချလိုက်သလို လွယ်ကူပေမဲ့ မော်ဒန်အနုပညာကိုတော့ ဖာလူဒါသောက်သလိုသောက်မှ အရသာခံနိုင်ပါလိမ့်မယ်။ ဖန်ခွက်လိုက် မော့မချဘဲ တစ်ဇွန်းဆီ ခပ်သောက်ရမယ့်သဘောပါပဲ။

မေးခွန်း (၉) အဖြေ

ဖန်တီးသူအမြင်။ မော်ဒန်အနုပညာ ဖန်တီးသူတွေရဲ့ တစ်ခုတည်းသော အလုပ်ဟာ သူတို့ရဲ့ အနုပညာလက်ရာတွေကို ဖန်တီးထုတ်လုပ်ဖို့ပဲဖြစ်ပါတယ်။ အဲဒါအပြင် သူတို့မှာ တခြားရည်ရွယ်ချက်နဲ့ ပန်းတိုင်ရယ်လို့ မရှိပါဘူး။ သူတို့ရဲ့ အနုပညာလက်ရာတွေ မြန်မာစာပေလောကမှာ တိုးပွားလာလို့ အကျိုးတစ်စုံတစ်ရာ ရှိတယ်ဆိုရင်လည်း အဲဒါဟာ သူတို့ကိုယ်တိုင် မရည်ရွယ်ဘဲ သွယ်ဝိုက်အကျိုးပြုမှုပဲ ဖြစ်ပါလိမ့်မယ်။

အကဲဖြတ်သူအမြင်။ သမိုင်းဆိုင်ရာ အမှန်တရားတစ်ခုဖြစ်တယ်။ မြန်မာစာပေ ဖွံ့ဖြိုးတိုးတက်မှု အဆင့်ဆင့်ရဲ့ ထူးခြားတဲ့လှေကားထစ်လည်း ဖြစ်ပါတယ်။

အမှတ် (၁၀)

ပြီးခဲ့တဲ့အဖြေကိုးခုဟာ တတ်နိုင်သမျှ ယေဘုယျကျအောင် ခြုံငုံသုံးသပ်ပြောပေမဲ့ ကျွန်တော်တစ်ဦးတည်းရဲ့ အယူအဆတွေသာ ဖြစ်ပါတယ်။ မြန်မာမော်ဒန်သမားအားလုံးရဲ့ အယူအဆတွေလို့ မဆိုလိုပါဘူး။ ကျွန်တော်နဲ့ လွတ်လပ်စွာ သဘောထားကွဲလွဲ ခွင့်ရှိပါတယ်။

အနုပညာအကြောင်းပြောရတာ အင်မတန်ကျယ်ဝန်းပါတယ်။ အနုပညာဆိုတာ ဘာလဲ (What is Art?)ဆိုတဲ့ မေးခွန်းကို ပလေးတိုးကနေ ဟားဘတ်ရိထိအောင် အမျိုးမျိုးဖွင့်ဆိုရှင်းလင်းခဲ့ကြပေမဲ့ အနှစ်နှစ်ထောင်အတွင်း ရသဗေဒကျမ်းစာအုပ်တွေ တိုးပွားလာတာသာ အဖတ်တင်ခဲ့ပြီး အားလုံးလက်ခံနိုင်လောက်တဲ့ ကျေနပ်ပြည့်စုံတဲ့ အဖြေရယ်လို့ ခုချိန်ထိ မရခဲ့ပါဘူး။

Modernနဲ့ Post modem Literature ကိစ္စတွေ ပြောရတာက ဒီထက်မက ကျယ်ဝန်းရှုပ်ထွေးပါတယ်။ အဆင့်မြင့် အနုပညာရဲ့သဘောဟာ အာရုံသိမဟုတ်ဘဲ ဓမ္မာရုံသိသဘော ဖြစ်ပါတယ်။ ဆာရီရယ်လစ် ပန်းချီကျော် ဒါလီကို သူရေးတဲ့ ပန်းချီကားကို နားမလည်လို့ မေးကြည့်တော့ ဒါလီက အဲဒီပန်းချီကားကို ကျွန်တော်လည်း နားမလည်ဘူးလို့ ပြောခဲ့ဖူးတယ်တဲ့။ အနုပညာဆိုတာ ရှင်းပြလို့မရတဲ့ ကိစ္စ၊ ရှင်းပြစရာမလိုတဲ့ကိစ္စ ဖြစ်ပါတယ်။

နောက်ဆုံး အနုပညာဟာ သုညတသဘောကိုဆောင်တဲ့ အရာဖြစ်ပါတယ်။ အရှေ့တိုင်း ရသဗေဒသမိုင်းမှာ (၉)ရာစုလောက်က ပေါ်ပေါက်ခဲ့ဖူးတဲ့ ဓွနိဂိုဏ်းခေါင်းဆောင် အာနန္ဒမုနက အလင်းရောင်ကို ဥပမာပေးပြီး (သယံသိဒ္ဓ) ကိုယ့်ကိုယ်ကိုယ် သက်သေပြခြင်းသဘောကို ရှင်းပြခဲ့ပါတယ်။ တခြားအရာဝတ္ထုတွေရှိနေကြောင်း အလင်းရောင်နဲ့ထိုးပြီး သက်သေပြနိုင်ပေမဲ့ အလင်းရောင်ရှိကြောင်းကိုတော့ အလင်းရောင်နဲ့ထိုးပြီး သက်သေပြစရာ မလိုဘူးတဲ့။ အလင်းရောင်ဟာ မိမိရှိကြောင်း မိမိဘာသာ သက်သေပြနိုင်တယ်လို့ ဆိုပါတယ်။ အနုပညာမှာ အဲဒီသဘောကို (အသမ္ဘဥပညာ) ကိုယ်တိုင်တိုက်ရိုက်သိခြင်းလို့ ဖွင့်ဆိုခဲ့ပါတယ်။ ကိုယ်တိုင် သိနိုင်ကြပါစေ။

အနုပညာအတွက် နောက်ဆုံးမေးခွန်း

[၁]

လွန်ခဲ့တဲ့ ဆယ်နှစ်လောက်က *ဒဂုန်မဂ္ဂဇင်း*မှာ *အနုပညာစံ* ဆိုတဲ့ နာမည်နဲ့ ကဏ္ဍလေးတစ်ခုဖွင့်ခဲ့ပါတယ်။ အနုပညာနဲ့ ပတ်သက်တဲ့ အယူအဆ ရေးရာတွေကို လွတ်လွတ်လပ်လပ် တင်ပြနိုင်ကြတဲ့ နေရာလေးပါပဲ။ အဲဒီမှာ ကျွန်တော်မှတ်မိသလောက် သိန်းသန်းထွန်း၊ ဇော်ဇော်အောင်၊ ညီညီသစ်တို့ ဝင်ရေးခဲ့ကြပါတယ်။ ဒါနဲ့ ကျွန်တော်လည်း အနုပညာစံဆိုတဲ့ နာမည်နဲ့ ဆောင်းပါးကို မဖော်ပြခင်မှာပဲ ဒဂုန်မဂ္ဂဇင်းက ရပ်စဲသွားခဲ့တယ်။ တော်တော်လေးကြာမှ အဲဒီဆောင်းပါးကို ရုပ်ရှင်တေးကဗျာမဂ္ဂဇင်းကို ပို့ဖြစ်ခဲ့တယ်။ ကိုမြင့်ဦး(လင်းဝေမြိုင်) တာဝန်ယူနေတဲ့ကာလပေါ့။ ရုပ်ရှင်တေးကဗျာ တာဝန်ရှိသူတွေက အဲဒီဆောင်းပါးကို ထည့်ဖို့အတွက် တုံ့ဆိုင်းနေတယ်။ ကျွန်တော် နားလည်နိုင်ပါတယ်။ သူတို့ နားလည်ခံယူထားတဲ့ အနုပညာအယူအဆနဲ့ တော်တော်ကွဲလွဲနေတာကိုး။ ဒါကြောင့် အချိန်ယူ စဉ်းစားခဲ့ဟန်တူပါတယ်။ လေးငါးလကြာမှ ပါလာတယ်။ ကျွန်တော့်ဆောင်းပါး မပါခင်မှာလည်း အယူအဆချင်းတူတဲ့ ကိုနော်(အောင်ဝင်း)ရဲ့ "တောင်မရှိသောအရပ်" ဆိုတဲ့ ဆောင်းပါးက အရင်ပါလာတယ်။ (၁၉၉၁၊ ဇူလိုင်လမှာပါ)။ အဲဒီ ဆောင်းပါး

နှစ်ခုလုံးဟာ အနုပညာသည် ဘာအတွက်မှမဟုတ် Art for no sake ဆိုတဲ့ အယူအဆကိုဖြန့်ဖြူးတဲ့ ဆောင်းပါးတွေ ဖြစ်လေတော့ ထုံးစံအတိုင်း (ကမ္ဘာမှာ အသစ်အဆန်းမဟုတ်ပေမဲ့) ကျွန်တော်တို့ဆီမှာတော့ နည်းနည်းပူညံပူညံ ဖြစ်သွားပါတယ်။ ကျွန်တော်နဲ့ပတ်သက်လို့ စာတတန်ပေတတန် မတုံ့ပြန်ကြပေမဲ့ ကိုဇော်ကိုတော့ ပြင်းပြင်းထန်ထန် ဝေဖန်တဲ့အသံတချို့ ထွက်လာခဲ့တယ်။

မကြာမီက ဒီကျွိုင်းမဂ္ဂဇင်းက မော်ဒန်ကဗျာနဲ့ ပတ်သက်လို့ ဆွေးနွေးဖို့ မေးခွန်းတချို့ပေးတော့ အဲဒီအယူအဆကို ပြန်ကောက်ဖို့ လမ်းစပေါ်လာခဲ့တယ်။ မော်ဒန်အနုပညာသမားဟာ ...

၁။ အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်

၂။ အနုပညာသည် အနုပညာသည်အတွက်

၃။ အနုပညာသည် ဘာအတွက်မှမဟုတ်

ဆိုတဲ့ အယူအဆသုံးခုမှာ ဘယ်အယူအဆ ကိုင်စွဲသလဲဆိုတဲ့ မေးခွန်းပါပဲ။

[၂]

ဒီကျွိုင်းမဂ္ဂဇင်းမှာ (မေးခွန်းဆယ်ခုကို ဖြေရတဲ့အတွက် စာမျက်နှာကို ငဲ့ကွက်ပြီး အကျဉ်းချုံးပြောခဲ့ရလို့ ဒီနေရာမှာတော့ ဒီကိစ္စတစ်ခုတည်းကိုပဲ ထိုက်သင့်သလောက် အကျယ်ပြောချင်ပါတယ်။ ခေတ်သစ်အနုပညာသမား နောက်ဆုံးစွဲကိုင်တဲ့ အယူအဆကတော့ "အနုပညာသည် ဘာအတွက်မှမဟုတ်" ဆိုတဲ့ အယူအဆပါပဲ။ ဖြန့်ခနဲကြားလိုက်ရလို့ နားလည်သဘောပေါက်မှုမရှိရင် ဒီအယူအဆဟာ တော်တော်ဆိုးရွားတဲ့ အယူအဆလို့ ထင်စရာပါပဲ။ (ဒါကြောင့်လည်း တချို့ဆီက ကြောက်လန့်တကြား ကန့်ကွက်သံတွေ ထွက်ပေါ်လာတာပေါ့။) တကယ်တော့ အဲဒီအယူအဆဟာ သူ့အရင်ကပေါ်ခဲ့တဲ့ အယူအဆနှစ်ရပ်ရဲ့ (အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်နဲ့၊ အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်) အစွန်းတရားနှစ်ပါးကို ရှောင်ရှားပြီး အနုပညာရဲ့မူလ ရင်းမြစ်ဖြစ်တဲ့ သူ့ပင်ကိုသဘာဝဆီကို ပြန်သွားတဲ့ အယူအဆသာဖြစ်ပါတယ်။

ရှင်းလင်းပါမယ်။

အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆဟာ အနုပညာကို ဝါဒဖြန့်ဖို့ရေးအတွက် အသုံးချဖို့ ကြံစည်ရာက ထွက်ပေါ်လာတဲ့ အယူအဆ ဖြစ်ပါတယ်။ စစ်တုရင် နပိုလီယန်က ဒီဝါဒကို အားပေးအားမြှောက်ပြုခဲ့ပါတယ်။ နောက်ပိုင်း ဒီဝါဒကို ဆက်လက်ကိုင်စွဲခဲ့တဲ့ သူတွေကတော့ မာက်စ်ဝါဒီ ဆိုရှယ်လစ် သရုပ်မှန်သမားတွေပါပဲ။ ဘာလင်စကီး၊ ဗိုဇရိုယူဇော့တို့ဟာ အဲဒီအုပ်စုက ထင်ရှားတဲ့သူတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ ယူဇော့က အနုပညာတွင် ပင်ကိုယ်တန်ဖိုး(Intrinsic Value)ဟူ၍မရှိ။ အသုံးကျမှုတန်ဖိုး (Instrumental Value)သာ ရှိတယ်လို့ အတိအလင်း ဖွင့်ဆိုခဲ့ပါတယ်။ အန့်ပစ်ရှာရဲ့ *The necessity of art* တအုပ်ဟာ (မြန်မာပြည်ကလူများ၊ လက်ကိုင်ထားသော တအုပ်) ဒီအယူအဆနဲ့ ပတ်သက်လို့ နာမည်ကြီးတအုပ်ပါပဲ။

အနုပညာရဲ့ ပင်ကိုတန်ဖိုးကို မြှင့်တင်ချင်တဲ့ လွတ်လပ်မှုကို မြတ်နိုးတဲ့ အနုပညာရှင်တစ်စုဟာ အနုပညာကို ဝါဒဖြန့် လက်နက်တစ်ခုအဖြစ် အသုံးချတဲ့ အယူအဆကို ဆန့်ကျင်ဖို့ရာအတွက် (Art For Arts's Sake) "အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်" လို့ ကြွေးကြော်လာကြတယ်။ အဲဒီအယူအဆကို မျိုးစေ့ချပေးသူကတော့ ဂျာမန်ဒွေးဇော်ရှင် ကန့်(Kant)ပါပဲ။ သူက အနုပညာမှာ သီးခြားနယ်ပယ် (Autonomy) ရှိတယ်လို့ တင်ပြခဲ့တယ်။ ယူဂျင်းဗာရွန်ကလည်း အနုပညာထုတ်လုပ်တဲ့နေရာ (ပြင်ပအကြောင်းအရာတွေထက်) အနုပညာရှင်ရဲ့ ကိုယ်ရည်ကိုယ်သွေး (Personality) ဟာ အရေးကြီးတယ်လို့ ထုတ်ဖော်ရေးသားခဲ့တယ်။ ကိုယ်ရည်ကိုယ်သွေး ဆိုတဲ့ စကားလုံးထဲမှာ စိတ်ခံချက်၊ ဈာန်ဝင်စားမှု၊ တီထွင်မှု ထိုး ထွင်းသိမြင်သည့်ဉာဏ်၊ ကျွမ်းကျင်မှု၊ အထုံပါရမီ စတဲ့အချက်တွေပါဝင် နေပါတယ်။ ဒီအယူအဆဟာ အနုပညာကို ပုဂ္ဂိုလ်ရေးစိတ်ခံစားမှုသဘောကနေ ပုဂ္ဂလိကဆန်သဘော(Subjectivism) ကို ရွေ့လျားစေခဲ့တဲ့ ခြေလှမ်းတစ်လှမ်းလည်း ဖြစ်ပါတယ်။

အဲဒီကစပြီး သူတို့ဟာ အကြောင်းအရာပိုင်းကို စိတ်မဝင်စားတော့ဘဲ ပုံသဏ္ဌာန်ပိုင်းကိုသာ စိတ်ဝင်စားတဲ့သူတွေ ဖြစ်လာကြတယ်။ နောက်ပိုင်းမှာ အနုပညာမှာ ပုံသဏ္ဌာန်ပိုင်းဟာ အဓိကကျတယ်လို့ ထင်မြင်လာကြလို့

သူတို့ရဲ့ဝါဒကို ပုံသဏ္ဍာန်ဝါဒ(Fromalism)လို့ အများက သတ်မှတ်လာခဲ့ကြတယ်။ သူတို့ဟာ မော်ဒန်ဝါဒီတွေလည်းဖြစ်တယ်။ ဗြိတိသျှ ရသဗေဒပညာရှင်ဟားဘရိတ်ဒ်နဲ့ ကလိုက်ဘဲတို့က ဒီဝါဒကို မြေတောင်မြှောက်ပေးခဲ့ကြတယ်။ ကလိုက်ဘဲက "လူ့အဖွဲ့အစည်းသည် အနုပညာကို မည်သို့အထောက်အကူပြုနိုင်သနည်းဟု မေးခဲ့လျှင် ဖြေနိုင်သည်မှာ အနုပညာရှင်ကို လွတ်လပ်စွာဖန်တီးခွင့်ပေးခြင်းဖြင့် အထောက်အကူပြုနိုင်သည်"လို့ ရေးခဲ့ပါတယ်။

အဲသလိုပဲ တစ်ဖက်က အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုတဲ့ သူတွေဟာ အကြောင်းအရာ(အတွင်းသရုပ်)ကို အဓိကထားတဲ့ Contentism တွေဖြစ်ပြီး သရုပ်မှန်ဝါဒီတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ နောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒီလို့ ခေါ်ကြတဲ့ Post modernism တွေကတော့ အဲဒီအယူအဆနှစ်ရပ်လုံးရဲ့ အစွန်းတရားတွေကို ရှောင်ရှားဖို့ ကြိုးစားကြတယ်။ လူတို့ရဲ့လှုပ်ရှားမှု (movement)ကို ပုံသဏ္ဍာန်ရေးတော်လှန်မှု (Formal Revolotion)လို့ သမုတ်ကြတယ်။ သူတို့ရဲ့ကြွေးကြော်သံကတော့ "အနုပညာသည် ဘာအတွက်မှမဟုတ်" (Art For no Sake) ဆိုတဲ့ အသံပဲဖြစ်ပါတယ်။

[၃]

အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆဟာ အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆရဲ့ တရားသေဆန်မှု အစွန်းရောက်မှုကို ဆန့်ကျင်ကြိုးစားရင်း သူကိုယ်တိုင် တရားသေဆန်တဲ့ တခြားတစ်ဖက်စွန်းရောက်ရှိသွားပါတယ်။

(က) အနုပညာသည် အနုပညာအတွက် ဆိုရာကနေ အနုပညာသည် အနုပညာသည်အတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆဆီ ရောက်သွားတယ်။ အတ္တအဓိကဝါဒ(Egoism)ကို တသီးပုဂ္ဂလဝါဒ(Individualism) ကနေ ကူးပြောင်းသွားခြင်း ဖြစ်ပါတယ်။

(ခ) ပုံသဏ္ဍာန်ကို ရှေ့တန်းတင် အဓိကထားလွန်းတဲ့အတွက် အနုပညာမှာ အတွင်းသရုပ်ရဲ့အရေးပါမှုကို လုံးဝလက်လွှတ် ဆုံးရှုံးလိုက်ရတယ်။

(ဂ) တစ်ဆက်တည်းမှာပဲ အနှစ်သာရကင်းမဲ့တဲ့ ပုံသဏ္ဍာန်(စတန့်ထွင်မှု)တွေ ပေါပေါက်လာတယ်။

(ဃ) ဘဝသည် အနုပညာအတွက်(အနုပညာသည် ဘဝထက်အရေးကြီးသည်)ဆိုတဲ့ အယူအဆနဲ့ အနုပညာသမားများဟာ သီးခြားလူတန်းစားတစ်ရပ် ဖြစ်တယ်ဆိုတဲ့ အယူအဆတွေကိုင်စွဲလာကြတယ်။ ဒီလိုနဲ့ အနုပညာရှင်တွေထဲမှာ လူ့အဖွဲ့အစည်း နဲ့ ကင်းကွာလွန်းတဲ့ မင်းမဲ့ဝါဒီ (Nihilism)တွေ၊ ဆိုးသွမ်းလိုင်စင်ရ(Bohemain)ထင်သလိုနေသူတွေ ပေါက်ဖွားလာကြတယ်၊ အော် စကာဝိုင်းတို့၊ ဂေါဂင်တို့လို လူတွေဟာ ဒီအယူအဆရဲ့ သားကောင်တွေ ဖြစ်သွားကြတယ်။ နိုင်ငံတကာမှာ ဒီအယူအဆဟာ ခေတ်ကုန်သွားပြီဖြစ်ပေမဲ့ မြန်မာပြည်မှာတော့ ... တော်တော်များများက သဘောကျကျင့်သုံးနေကြတုန်းပါပဲ။

အနုပညာသည် ဘာအတွက်မှ မဟုတ်ဆိုတဲ့ အယူအဆဟာ အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆရဲ့ ချို့ယွင်းမှုနဲ့ လိုအပ်ချက်တွေကို ပြည့်စုံအောင် ဖြည့်စွက်ပေးနိုင်ခဲ့တယ်။ အနုပညာရဲ့ မူလပင်ကိုအရင်းအမြစ် အစစ်အမှန်ဆီကိုလည်း ပြန်လည်ချဉ်းကပ်တဲ့ဝါဒ ဖြစ်ပါတယ်။ နောက်တစ်ချက်က အနုပညာနဲ့ အနုပညာခံစားသူတို့အကြား အနုပညာသမိုင်းတစ်လျှောက်လုံး လွဲမှားစွာ လက်ခံခဲ့ကြတဲ့ သဘောထား မှားယွင်းမှုတွေကိုလည်း ပြန်လည်ပြင်ဆင်သတ်မှတ်ဖို့ ကြိုးစားခဲ့ပါတယ်။

[၄]

အင်္ဂလိပ်ကောလင်းဝုဒ် (၁၈၈၉–၁၉၄၃)က အနုပညာနဲ့ အတတ်ပညာ (Craft)ကို ခွဲခြားပြောခဲ့တယ်။ ကြိုတင်ရည်ရွယ်ချက်နဲ့ ထုတ်လုပ်တာဟာ အတတ်ပညာဖြစ်တယ်။ အနုပညာကို အတတ်ပညာတစ်ရပ်အနေနဲ့ ထပ်တူပြုစဉ်းစားတာဟာ အတတ်ပညာဆိုင်ရာ အနုပညာဝါဒ(Technical theory of Art)အများကို ကျူးလွန်တာလို့ ရေးခဲ့တယ်။ လက်သမားတစ်ယောက် စားပွဲတစ်လုံးကိုလုပ်ရင် ရည်ရွယ်ချက်(means)နဲ့ ပန်းတိုင်(ends)တွေရှိပေမဲ့ အနုပညာမှာတော့ ဒီလိုလက္ခဏာတွေ မရှိရဘူးလို့ ဆိုပါတယ်။ အနုပညာ

သူတို့ရဲ့ဝါဒကို ပုံသဏ္ဍာန်ဝါဒ(Fromalism)လို့ အများက သတ်မှတ်လာခဲ့ကြတယ်။ သူတို့ဟာ မော်ဒန်ဝါဒီတွေလည်းဖြစ်တယ်။ ဗြိတိသျှ ရသဗေဒပညာရှင်ဟားဘရိတ်ဒ်နဲ့ ကလိုက်ဘဲတို့က ဒီဝါဒကို မြေတောင်မြှောက်ပေးခဲ့ကြတယ်။ ကလိုက်ဘဲက "လူ့အဖွဲ့အစည်းသည် အနုပညာကို မည်သို့အထောက်အကူပြုနိုင်သနည်းဟု မေးခဲ့လျှင် ဖြေနိုင်သည်မှာ အနုပညာရှင်ကို လွတ်လပ်စွာဖန်တီးခွင့်ပေးခြင်းဖြင့် အထောက်အကူပြုနိုင်သည်"လို့ ရေးခဲ့ပါတယ်။

အဲသလိုပဲ တစ်ဖက်က အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုတဲ့သူတွေဟာ အကြောင်းအရာ(အတွင်းသရုပ်)ကို အဓိကထားတဲ့ Contentism တွေဖြစ်ပြီး သရုပ်မှန်ဝါဒီတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ နောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒီလို့ ခေါ်ကြတဲ့ Post modernism တွေကတော့ အဲဒီအယူအဆနှစ်ရပ်လုံးရဲ့ အစွန်းတရားတွေကို ရှောင်ရှားဖို့ ကြိုးစားကြတယ်။ လူတို့ရဲ့လှုပ်ရှားမှု (movement)ကို ပုံသဏ္ဍာန်ရေးတော်လှန်မှု (Formal Revolotion)လို့ သမုတ်ကြတယ်။ သူတို့ရဲ့ကြွေးကြော်သံကတော့ "အနုပညာသည် ဘာအတွက်မှမဟုတ်" (Art For no Sake) ဆိုတဲ့ အသံပဲဖြစ်ပါတယ်။

[၃]

အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆဟာ အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆရဲ့ တရားသေဆန်မှု အစွန်းရောက်မှုကို ဆန့်ကျင်ကြိုးစားရင်း သူကိုယ်တိုင် တရားသေဆန်တဲ့ တခြားတစ်ဖက်စွန်း ရောက်ရှိသွားပါတယ်။

(က) အနုပညာသည် အနုပညာအတွက် ဆိုရာကနေ အနုပညာသည် အနုပညာသည်အတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆဆီ ရောက်သွားတယ်။ အတ္တအဓိကဝါဒ(Egoism)ကို တသီးပုဂ္ဂလဝါဒ(Individualism) ကနေ ကူးပြောင်းသွားခြင်း ဖြစ်ပါတယ်။

(ခ) ပုံသဏ္ဍာန်ကို ရှေ့တန်းတင် အဓိကထားလွန်းတဲ့အတွက် အနုပညာမှာ အတွင်းသရုပ်ရဲ့အရေးပါမှုကို လုံးဝလက်လွှတ် ဆုံးရှုံးလိုက်ရတယ်။

(ဂ) တစ်ဆက်တည်းမှာပဲ အနှစ်သာရကင်းမဲ့တဲ့ ပုံသဏ္ဍာန်(စတန့်ထွင်မှု)တွေ ပေါ်ပေါက်လာတယ်။

(ဃ) ဘဝသည်အနုပညာအတွက်(အနုပညာသည် ဘဝထက်အရေးကြီးသည်)ဆိုတဲ့ အယူအဆနဲ့ အနုပညာသမားများဟာ သီးခြားလူတန်းစားတစ်ရပ် ဖြစ်တယ်ဆိုတဲ့ အယူအဆတွေကိုင်စွဲလာကြတယ်။ ဒီလိုနဲ့ အနုပညာရှင်တွေထဲမှာ လူ့အဖွဲ့အစည်း နဲ့ ကင်းကွာလွန်းတဲ့ မင်းမဲ့ဝါဒီ (Nihilism)တွေ၊ ဆိုးသွမ်းလိုင်စင်ရ(Bohemain)ထင်သလိုနေသူတွေ ပေါက်ဖွားလာကြတယ်၊ အော် စကာဝိုင်းတို့၊ ဂေါဂင်တို့လို လူတွေဟာ ဒီအယူအဆရဲ့ သားကောင်တွေ ဖြစ်သွားကြတယ်။ နိုင်ငံတကာမှာ ဒီအယူအဆဟာ ခေတ်ကုန်သွားပြီဖြစ်ပေမဲ့ မြန်မာပြည်မှာတော့ ... တော်တော်များများက သဘောကျကျင့်သုံးနေကြတုန်းပါပဲ။

အနုပညာသည် ဘာအတွက်မှ မဟုတ်ဆိုတဲ့ အယူအဆဟာ အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆရဲ့ ချို့ယွင်းမှုနဲ့ လိုအပ်ချက်တွေကို ပြည့်စုံအောင် ဖြည့်စွက်ပေးနိုင်ခဲ့တယ်။ အနုပညာရဲ့ မူလပင်ကိုအရင်းအမြစ် အစစ်အမှန်ဆီကိုလည်း ပြန်လည်ချဉ်းကပ်တဲ့ဝါဒ ဖြစ်ပါတယ်။ နောက်တစ်ချက်က အနုပညာနဲ့ အနုပညာခံစားသူတို့အကြား အနုပညာသမိုင်းတစ်လျှောက်လုံး လွဲမှားစွာ လက်ခံခဲ့ကြတဲ့ သဘောထား မှားယွင်းမှုတွေကိုလည်း ပြန်လည်ပြင်ဆင်သတ်မှတ်ဖို့ ကြိုးစားခဲ့ပါတယ်။

[၄]

အာဂျီကောလင်းဝုဒ် (၁၈၈၉–၁၉၄၃)က အနုပညာနဲ့ အတတ်ပညာ (Craft)ကို ခွဲခြားပြောခဲ့တယ်။ ကြိုတင်ရည်ရွယ်ချက်နဲ့ ထုတ်လုပ်တာဟာ အတတ်ပညာဖြစ်တယ်။ အနုပညာကို အတတ်ပညာတစ်ရပ်အနေနဲ့ ယပ်တူပြုစဉ်းစားတာဟာ အတတ်ပညာဆိုင်ရာ အနုပညာဝါဒ(Technical theory of Art)အများကို ကျူးလွန်တာလို့ ရေးခဲ့တယ်။ လက်သမားတစ်ယောက် စားပွဲတစ်လုံးကိုလုပ်ရင် ရည်ရွယ်ချက်(means)နဲ့ ပန်းတိုင်(ends)တွေရှိပေမဲ့ အနုပညာမှာတော့ ဒီလိုလက္ခဏာတွေ မရှိရဘူးလို့ ဆိုပါတယ်။ အနုပညာ

ကုန်ကြမ်း (raw material)ရှာတယ်ဆိုတဲ့လူတွေ သတိထားသင့်တဲ့စကားပါပဲ။ အဲသလို ဖန်တီးတာမှန်သမျှဟာ အနုပညာအတု (Pesudo art)လို့ ခေါ်ပါသတဲ့။

အနုပညာရှင်တစ်ဦး အနုပညာကို ထုတ်ဖော်တာဟာ သူတပါးရဲ့ ခံစားချက်ကို လှုံ့ဆော်ပေးခြင်း(Arousing Emotion) သဘောတောင် မပါရဘူးလို့ ဆိုပါတယ်။ အဲဒီစကားမျိုးကို အပြည်ပြည်ဆိုင်ရာ ရသဗေဒညီလာခံ (၁၉၈၈)မှာ အမေရိကန်က ဟီလ်တန်ကရားမားကလည်း ပြောဖူးပါတယ်။ "ဘယ်သူကမှ သင့်အတွက် ကိုယ်လက်သန့်စင်အောင် ရေချိုးလိမ့်မယ် မဟုတ်ပါတဲ့"။ သူဆက်ပြောတာက "အဆင့်မြင့်ယဉ်ကျေးမှုဟု ကျွန်ုပ်တို့ ပြောဆိုသည်မှာ စီးပွားရေးဆန်ခြင်းလည်းမရှိ၊ စားသုံးသူဘက် ဦးစားပေးခြင်းလည်း မရှိသော ယဉ်ကျေးမှုကို ဆိုလိုခြင်းဖြစ်သည်"တဲ့။

အင်္ဂလန်က စီဘာရက်က "အနုပညာရှင်တစ်ဦးဟာ ကိုယ့်အလုပ်ရဲ့ ရလဒ်ကို ကြိုတင်မြင်ထားတယ်ဆိုရင် အဲဒီလူဟာ အတတ်ပညာရှင်ကောင်း တစ်ယောက်သာ ဖြစ်ရမယ်။ ဖန်တီးနိုင်စွမ်းရှိတဲ့အနုပညာရှင် မဟုတ်ဘူးတဲ့။ ပြင်သစ်ရသဗေဒပညာရှင် ဒူးဖရီးနေကတော့ "ယနေ့ ခေတ်သစ်သည် အနုပညာဘဝ၌ အဆင့်သစ်ဖြစ်သည်။ ဤအဆင့်၌ ဖန်တီးနိုင်စွမ်းအားသည် ရှေ့နိမိတ်ကို မဟောနိုင်တော့။ ကြိုတင်မခန့်မှန်းနိုင်သောလမ်းတွင် လျှောက်လှမ်းလျက်ရှိ သည်။ ဖန်တီးနိုင်စွမ်း ဖြစ်စဉ်သည် ကြုံသလို ဖြစ်ဖွယ်ရှိသည်။ ဆင်ခြင်တုံတရားနှင့် မကိုက်ညီဖို့များသည်။ အနုပညာသည် သမားရိုးကျ ရှေ့ဖြစ်နိမိတ်ဟောဆရာအဖြစ်ကို စွန့်လွှတ်လိုက်ရပြီ။ စိတ်ပုံရိပ်တို့ အလိုလိုဖြစ်နေပုံကို မှတ်တမ်းတင်ရုံသာရှိသည်"လို့ ပြောခဲ့ပါတယ်။

ခြုံပြောရရင်တော့ အနုပညာရှင်ဟာ သူ့အနုပညာကို ဘာအတွက်မှ ထုတ်လုပ်တာ မဟုတ်ပါဘူးတဲ့။ သူ့မှာ ရည်ရွယ်ချက်ရော၊ ပန်းတိုင်ရော မရှိဘူး။ အနုပညာသည် အနုပညာသမားတွေ ပြောကြသလို(အနုပညာရှင်) အတွက် တောင် ထုတ်လုပ်တာ မဟုတ်ဘူး။ ဒါဟာ အနုပညာသမားတွေရဲ့ အတ္တ အဓိကလမ်းစဉ်နဲ့ ရသဗေဒဆိုင်ရာ တသီးပုဂ္ဂလဝါဒ (Aesthetic Individualism)ကို ပစ်ပယ်လိုက်တာပဲ။ အနုပညာဟာ တစ်စုံတစ်ခုရဲ့ လက်

အောက်ခံဆိုတဲ့ အယူအဆကိုလည်း ငြင်းပယ်ပါတယ်။ အနုပညာလက်ရာဟာ အနုပညာရှင်ရဲ့ ဖန်တီးမှုသက်သက်(pure art)သာ ဖြစ်ပါတယ်။

အနုပညာသည် အနုပညာအတွက် ဝါဒီတွေက အနုပညာသမားဟာ သီးသန့်လူတန်းစားတစ်ရပ် ဖြစ်တယ်။ သာမန်လူများရဲ့ အထက်က ဖြစ်တယ်လို့ တွေးမြင်ယူဆခဲ့ကြတယ်။ ကောလင်းဝုဒ်က အနုပညာရှင်ဆိုတာ သာမန်လူဖြစ်တယ်၊ အနုပညာရှင်ဟာ သာမန်လူနဲ့ ခြားနားတယ်လို့ ယူဆတာဟာ အနုပညာကို အတတ်ပညာတစ်ရပ်အနေနဲ့ ယူဆရာရောက်တယ်လို့ ခွဲခြားပြောဆိုခဲ့ပါတယ်။ အနုပညာရှင်ဟာ လောကသုံးပါးထဲက လူဖြစ်တဲ့အတွက် အရာအားလုံးနဲ့မကင်းသလို လူ့အဖွဲ့အစည်းနဲ့ မကင်းသူလည်း ဖြစ်တယ်။ အဲသလိုပဲ လောကသုံးပါးက၊ ဘယ်အရာကမှ သူ့ကို လွှမ်းမိုးချုပ်ကိုင်လို့ မရသူလည်း ဖြစ်ပါတယ်။ အနုပညာရှင်ဟာ အရာအားလုံးက ကင်းလွတ်နေသလို အရာအားလုံးနဲ့ ထိစပ်ငြိတွယ်နေသူလည်း ဖြစ်ပါတယ်။

အနုပညာမှာ အမှန်တရားကို ရှာဖွေနေတဲ့သူဟာ အနုပညာကို အထင်ကြီးလွန်းသူဖြစ်ပြီး၊ အမှန်တရားကို အနုပညာနဲ့ ရှာဖွေသူဟာ ကိုယ့်ကိုယ်ကိုယ် အထင်ကြီးလွန်းသူ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒါဟာ အနုပညာနဲ့ အနုပညာခံစားသူတွေရဲ့ ဆက်ဆံရေးနဲ့ ပတ်သက်တဲ့ ဖွင့်ဆိုချက် အသစ်ပါပဲ။ အနုပညာသည် ဘာအတွက်မှမဟုတ်ဆိုတဲ့ အယူအဆဟာ (ကြောက်လန့်စရာကိစ္စမဟုတ်ဘဲ) အနုပညာရဲ့စစ်မှန်တဲ့ ပင်ကိုတန်ဖိုး(real intrinsic value)ကို ထုတ်ဖို့ ကြိုးစားတဲ့ အယူအဆ၊ အနုပညာရဲ့အလှ(beauty) တရားဟာ အဲဒီ အနုပညာရဲ့ စင်ကြယ်မှု(purity of art)သာ ဖြစ်တယ်ဆိုတာကို ဖော်ထုတ်ဖို့ ကြိုးစားတဲ့ အယူအဆသာ ဖြစ်ပါတယ်ခင်ဗျား။

စင်ကြယ်သောအနုပညာ

[၁]

အနုပညာသမားသည် ပန်းပွင့်ထဲတွင် သန္ဓေတည် မွေးဖွားလာသူ မဟုတ်လသို တိမ်တိုက်ပေါ်မှ လိမ့်ကျလာသူလည်း မဟုတ်ချေ။ အများ ထင်နေသလို၊ ကိုယ့်ကိုယ်ကိုယ် ထင်နေကြသလို လူလွန်မသားတစ်ဦးလည်း မဟုတ်ချေ။ သူသည် လောကသုံးပါးထဲမှာ အခြားလူများလိုပင် အချိန်မှန် အစာနှင့်ရေကိုလိုသော သတ္တဝါသာဖြစ်လေသည်။ သူ့တွင် ဒန်အိုးပေါက်ဖာ သူ၏တာဝန်မရှိ။ အလှဖန်တီးရှင်၏ တာဝန်မျိုးမရှိ။ လမ်းပြ၏တာဝန်မျိုးမရှိ။ ဝမ်းနုတ် ဆေး ဖော်စပ်ရောင်းသူတစ်ဦး သူ့ဆေးကိုစားလျှင် ဝမ်းသွားရမည် ဟူသော ရည်ရွယ်ချက်ရှိနိုင်သော်လည်း အနုပညာသမားသည် အနုပညာ တစ်ရပ်ကို ဖန်တီးထုတ်လုပ်ရာ၌ မည်သည့်ရည်ရွယ်ချက်မှမရှိ။ ဗြိတိသျှရုပ ဗေဒပညာရှင်စီဘားရက်က "မိမိလုပ်ငန်း၏ ရလဒ်ကို ကြိုတင်မြင်ထားအံ့။ ထိုသူသည် အတတ်ပညာရှင်တစ်ဦး ဖြစ်ကောင်းဖြစ်နိုင်သည်။ သို့သော် ဖန်တီး နိုင်စွမ်းရှိသော အနုပညာသမားမဟုတ်"ဟု ဆိုခဲ့ဖူးလေသည်။

အနုပညာသမားသည် သူ့သဘောနှင့်သူ သူ့အနုပညာကို ဖန်တီး သည်။ ထိုသို့ဖန်တီးရာ၌ မဖန်တီးမီသော်လည်းကောင်း၊ ဖန်တီးစဉ်တွင်သော်

လည်းကောင်း၊ ဖန်တီးပြီးသော်လည်းကောင်း ကာလသုံးပါးလုံး၌ ထိုအနုပညာ သမားသည် (ဆုလဒ်၊ ငွေကြေးပမာဏ၊ ချီးမွမ်းကဲ့ရဲ့ခြင်း၊ အမှားအမှန် သာမက) တခြားမည်သည့်ကိစ္စကိုမှ ထည့်သွင်းစဉ်းစားလေ့မရှိသူ ဖြစ်သည်။

အနုပညာ၌ အမှန်တရားကို ရှာဖွေသူမှာ အနုပညာကို အထင်ကြီး လွန်းသူဖြစ်၍ အမှန်တရားကို အနုပညာဖြင့် ရှာဖွေသူမှာ ကိုယ့်ကိုယ်ကိုယ် အထင်ကြီးလွန်းသူသာဖြစ်သည်။ အဘယ့်ကြောင့်ဆိုသော် အနုပညာသမား တိုင်း၏ ဉာဏ်ပညာနှင့် ကိုယ်ကျင့်တရားဆိုသည်မှာ အမြဲပင် လုံလောက်စံမီ ကာ ရာသီမရွေး အာမခံနိုင်သောအရာဖြစ်သည်ဟု ထောက်ခံပြောဆိုရန် ခက်ခဲလှသောကြောင့် ဖြစ်လေသည်။ ထို့ကြောင့် အဆင့်မြင့်အနုပညာ (အနု ပညာသစ်)သည် အနုပညာကို ချိန်ခွင်ပေါ်တင်လိုသူများနှင့် အနုပညာကို လျှာပေါ်တင်လိုသူများအတွက် နားလည်ရခက်သော ပြဿနာများ ပေါက်ဖွား လာစေသည်။

လူမှုသိပ္ပံပညာရှင် စီဘဲလ်နှင့် တီပါစန်းတို့က ယဉ်ကျေးမှုသမိုင်း၏ နှေးကွေးစွာဖြစ်ပေါ်မှုအကြောင်းကို သုံးသပ်ခဲ့ဖူးလေသည်။ သမိုင်းတွင် စီးပွား ရေး၊ နိုင်ငံရေးအပြောင်းအလဲများသည် ခုန်ပျံပြောင်းလဲသည်ဟု ဆိုရလောက် အောင် မြန်ဆန်သော်လည်း(အနုပညာအပါအဝင်) ယဉ်ကျေးမှုပိုင်း အပြောင်း အလဲများမှ နှေးကွေးလေးလံစွာသာ ဖြစ်ပေါ်လေ့ရှိသည်။ ထိုအချက်ကပင် လူမှုရေးဝိရောဓိဖြစ်၍ တင်းမာမှုများကို မွေးထုတ်ပေးသည်ဟု ဆိုခဲ့လေသည်။

[၂]

အမေရိကန် ရသဗေဒပညာရှင် ဟီလ်တန်ကရားမားက "**အဆင့်မြင့် ယဉ်ကျေးမှုဟု ကျွန်ုပ်တို့ ပြောဆိုနေကြသည်မှာ စီးပွားရေးဆန်ခြင်းလည်းမရှိ၊ စားသုံးသူဘက် ဦးစားပေးခြင်းလည်း မရှိသော ယဉ်ကျေးမှုကို ဆိုလိုခြင်းဖြစ်သည်။ မည်သူကမှ သင့်အတွက် ကိုယ်လက်သန့်စင်အောင် ရေချိုးပေးလိမ့်မည် မဟုတ် ချေ**" ဟုပြောဆိုခဲ့ဖူးလေသည်။

အနုပညာသမားနှင့် အနုပညာခံစားသူတို့အကြား ဆက်ဆံရေးကိစ္စ သည် ရေးကြီးခွင်ကျယ်ပြဿနာ မဟုတ်ချေ။ အနုပညာသမားက အသုံးဝင်လို

စိတ်ကို ပန်းတိုင်ထား၍ ခံစားသူက အသုံးချလိုစိတ်၌ ပန်းတိုင်ထားသော အယူအဆဟောင်းဖြစ်၏ ပြောင်းလဲပစ်ရသော ရှိပါသည်။ အနုပညာသမားအဖို့ အနုပညာသမားသည် သာမန်လူသားဖြစ်သည်ဆိုသော အဆိုကိုလက်ခံရန် အကြောက် အကန် ငြင်းဆန်ရလောက်အောင် ဟန်လုပ်ထားသော အထောင် အယောင်များနှင့် သမားဆန်သော မနှစ်မြို့ဖွယ်စမ်းနားမှုသည် အနုပညာ စစ်စစ်(Pure art)၏ တန်ဖိုးကို အနှစ်သာရကင်းမဲ့ခြင်းဆီသို့ ကြာမြင့်စွာ ကိုင်းညွတ်စေခဲ့သည်။ အနုပညာ၏ မူလသဘာဝ ပကတိသန့်စင်ခြင်း(purity of art)ကိုလည်း ဖျောက်ဖျက်အတင်းထိုင်ဆီ လိမ်ကောက်ပေကျံစေခဲ့သည်။ အထင်ကြီး ခံရလိုမှုအပါအဝင် (မိမိဘာသာ ဖန်တီးထားသော) ထူထဲလေးလံမှုများကို ဂုဏ်ယူသားစွာ ဖယ်ရှားမကြည့်ခံသေးသရွေ့ ထိုအနုပညာသမားသည် အနုပညာ စစ်စစ်နှင့် ဝေးကွာနေဦးမည်ဖြစ်၏။

တကယ်တမ်းတွင် အနုပညာ၌ ကောင်းမွန်မြင့်မြတ်ခြင်းနှင့် ယုတ်ညံ့ သိမ်ဖျင်းခြင်းဟူ၍ ခွဲခြားစရာမရှိ။ အနုပညာမြောက်ခြင်းနှင့် မမြောက်ခြင်း ဟူ၍သာ ခွဲခြားစရာရှိသည်။ အနုပညာလက်ရာတစ်ခု၌ ကိုယ်ကျင့်တရား ဆိုင်ရာ ပြဿနာများ မလွဲမသွေ ပါဝင်နိုင်သော်လည်း ယင်းမှာ အနုပညာ ရှင်၏ လူအဖွဲ့အစည်းအတွင်း တစ်ဦးချင်းရှုန်းကန်မှု အထူးမှတ်တမ်းသာ ဖြစ်ကာ အများအမှန်ကို အငြင်းပွားကြရန် ရည်ရွယ်ထုတ်ထားသော မေးခွန်း များ မဟုတ်ချေ။

ကလိုက်တဲလ်က အနုပညာလက်ရာတို့ကို ကိုယ်ကျင့်တရားဆိုင်ရာ ရှုထောင့်မှ တန်ဖိုးဖြတ်ခြင်းသည် ကိုယ်ကျင့်တရားဆိုင်ရာ ဆုံးဖြတ်ချက် (Ethical Judgement)သာဖြစ်၍ ရသဗေဒဆိုင်ရာ (Eesthetic Judgement) မဟုတ်ဟု ငြင်းဆိုခဲ့သည်။ ဂျာမန်တွေးခေါ်ရှင် ဘောမ်ဂါတင်ကလည်း လွန်ခဲ့သော အနှစ်နှစ်ရာလောက်ကပင် ပထမဆုံးရသဗေဒကျမ်းဟု ဆိုနိုင် သည့်(Eesthetic)ကျမ်း၌ အနုပညာလက်ရာအတွင်းရှိ အရေးကြီးသော ဂုဏ်ရည်ကို ဆင်ခြင်ခြင်းဖြင့် မသိနိုင်ဘဲ အာရုံခံစားခြင်းနှင့်သာ သိနိုင်သည်ဟု ဆိုခဲ့လေ သည်။ ထိုအယူအဆမှာ ရသဗေဒနှင့် ယုတ္တိဗေဒ Logic တို့၏ ခြားနားခြင်းကို ဦးစွာအသိအမှတ်ပြုခဲ့ခြင်းဖြစ်သည်။ (ယုတ္တိဗေဒပေတံဖြင့်

ညှိ၍ နားမလည်ဘူးဆိုတတ်သောလူများ သတိပြုဖွယ်ကိစ္စပင် ဖြစ်သည်။) ကန့်(Kant)ကလည်း သူ့ကျမ်းတစ်စောင်၌ ရသဗေဒ(အနုပညာ)သည် ယုတ္တိ ဗေဒ၊ ကိုယ်ကျင့်တရားပညာ စသောအရာများနှင့် နယ်ပယ်အားဖြင့် သီးခြား တည်ရှိနေသည်ဟု ကောက်ချက်ချခဲ့ယူထားလေသည်။

[၃]

ခေတ်ဦးအနုပညာသည် သမိုင်းဝတ္ထုရာရီများဖြင့် ဆက်စပ်မှုရှိခဲ့သည်။ အလယ်ခေတ် အနုပညာသည် ဘာသာရေးကျောင်းတော်ကြီးများ၏ လောင်းရိပ်အောက်မှာ ရှင်သန်ခဲ့၏။ တတိယခေတ်အနုပညာကား ဖံဿနှ၊ နိုင်ငံရေး၊ စီးပွားရေး၊ သိပ္ပံ စသော သဘောတရားများ၏ လက်အောက်ခံဖြစ်ခဲ့ ရလေသည်။ ယခုနောင်းခေတ် အနုပညာကား အရာအားလုံး၏ကြိုးမှ လွတ် မြောက်နေသောအရာဖြစ်၏။

အနုပညာဆိုသည်မှာ မှုမိုးအွန်သဘောတဟုတ်ထဲ ပုဂ္ဂလိကွာန်သဘော သာ ဖြစ်လေသည်။ ထို့ကြောင့် တစ်ကောင်နောက် တစ်ကောင်လိုက်နေသော သိုးအုပ်များထဲမှ တကယ့်အနုပညာသမား ထွက်ပေါ်မလာနိုင်ချေ ... ။ အနုပညာ သမားဆိုသည်မှာ မည်သည့်ထောက်ခံချက်၊ မည်သည့်အသိအမှတ် ပြုမှုမျိုးကိုမှ လိုအပ်သောသူ မဟုတ်ချေ။ အဘယ့်ကြောင့်ဆိုသော် အနုပညာသည် တစ အတွက်မှ မဟုတ်သလို အနုပညာသမားသည်လည်း တစ်မှမဟုတ်သောကြောင့် ဖြစ်လေသည်၊ အနုပညာ၏သဘောမှာ သူ့ည၏သဘောပင် ဖြစ်လေသည်၊ ယင်းမှာ အရာအားလုံး၏သုညသာ ဖြစ်သည်ဆိုသော အသမီရ (ပြုပြင်စီမံ ခြင်းကင်းမှု) သဘာဝမှ၏ မူလအခြေခံဆီသို့ ပြန်လည် စီးဝင်ခြင်းသဘောပင် ဖြစ်သည်။

Art for no sake အယူအဆသည် ဒါဒါဝါဒ ကျားဝေကို အသက်ပြန် သွင်းသော ဝါဒမဟုတ်ချေ။ ဒါဒါဝါဒကား(Antiart) အနုပညာဆန့်ကျင်ရေး [illegible]ထားပေါ်တွင် အခြေစိုက်ထားကာ အပျက်သဘောဆောင်သည်။ [illegible]ယသော အနုပညာဝါဒကား၊ အနုပညာကို မဆန့်ကျင်။ ထို့အတူ ထောက် လည်းမထောက်ခံချေ။ အပျက်သဘောလည်းမဆောင်၊ အပြုသဘောလည်း

မဆောင်ချေ။ အဘယ့်ကြောင့်ဆိုသော် အနုပညာသည် တရားကိုယ်သဘော အရပင် ဖျက်ဆီးရန်လည်းမလို၊ တည်ဆောက်ရန်လည်းမလိုသော သူ့သဘော သူဆောင်နေသည့်အရာဖြစ်သောကြောင့် ဖြစ်လေသည်။

၅

နယူးဂျာနယ်လစ်ဇင်း ဘာလဲ

နယူးဂျာနယ်လစ်ဇင်းဆိုသည်မှာ မော်ဒန်နှင့် ပို့စ်မော်ဒန် အကြား ကာလ ခေတ္တမျှ အမေရိကန်တွင် ပေါ်ပေါက်ခဲ့သော စာပေဝါဒတစ်ခုသာ ဖြစ်ပေသည်။ ၁၉၆၀ ခုနှစ်မတိုင်မီကာလက အမေရိကန် စာပေလောကနှင့် ပတ်သက်သောလူတချို့သည် မေးခွန်းတစ်ခုကို မိမိတို့ဘာသာ မေးမြန်းလာကြသည်။ လက်ရှိခေတ်စားနေသော ဂျွန်ဘက်(John Burth)၊ သောမတ် ပင်ချွန်း(Thomas Pynchon) နှင့် ရောဘတ်ကူးဗား (Robert Coover)၊ ဒေါ်နယ်လ်ဘာသဲလ် (Donal Burthelme) စသူတို့၏ ဝတ္ထုများသည် သူတို့အထက်က မျိုးဆက်ဖြစ်သော အက်ဖ်စကော့ ဖစ်ဂျရယ်၊ ဟဲမင်းဝေး၊ ဂျွန်ဒေါ့ပျူစို့ စသူတို့၏ ဝတ္ထုများလောက် ဘာကြောင့်မရောင်းရသနည်း၊ ဖတ်ရှုသူ မများရသနည်းဆိုသော မေးခွန်းဖြစ်၏။ နောက်ဆုံးတွေ့ရသော အဖြေမှာ ထိုလူငယ်စာရေးဆရာများ၏ ဝတ္ထုများသည် သာမန်စာဖတ်သူတို့ အတွက် ဖတ်ရှုရန်ခက်ခဲလောက်အောင်ပင် လေးနက်ကာ အဆင့်အတန်းမြင့် နေသည်ဆိုသောအချက်ဖြစ်၏။ ထိုလူငယ်များမှာ ဂျော့လူးဝစ္စ၊ ဘောဂျက်၊ နာဗိုကော့ဗ်၊ ဆောဘဲလိုး စသူတို့၏ ဩဇာဖြင့် ရေးသားနေကြသူများဖြစ်ကာ ၁၉၃၀ခုနှစ်ခန့်က ခေတ်စားခဲ့သော ဒစ်ကင်း၊ ဖီးလ်ဒင်းနှင့် စမောလေး စသူတို့

၏ လူမှုသရုပ်မှန်ဝါဒသည် ခေတ်ကုန်သွားပြီဟု ယုံကြည်နေကြသော လူငယ်များဖြစ်ကြသည်။

ထိုအချိန်၌ပင် လူမှုသရုပ်မှန်ဝတ္ထုများ ရေးသားရန်လည်း (ခေတ်မမီတော့ဟုထင်ကာ) စိတ်မဝင်စား၊ မော်ဒန်ဝတ္ထုများ ရေးသားလောက်အောင်လည်း ဉာဏ်မမီသော တတိယလူစုရှိနေခဲ့ပါသည်။ ထိုသူများမှာ မက်ဟက်တန်သတင်းစာ၊ နယူးယော့ကား၊ ဟားပါး စသော သတင်းစာများ ဂျာနယ်များတွင် သတင်းဆောင်းပါးများ အခန်းဆက်ဝတ္ထုများ ရေးသားနေကြသော Tom Wolfe, Dick Schaap, Jimmy Breslim, Gay Talese စသူတို့ဖြစ်ကြသည်။ သို့ဖြင့် သူတို့သည် ၁၉၆၀ခုနှစ်တစ်ဝိုက်လောက်ကစ၍ စာနယ်ဇင်းပညာတွင် ဝတ္ထု၏ အတတ်ပညာနည်းနာများကို ရေယူက်ကာ စွက်ဖက်အသုံးချလာခဲ့ကြသည်။ ထို့အတွက် သတင်းဆောင်းပါးများမှာ ပိုမိုအသက်ဝင်ကာ စိတ်ဝင်စားဖွယ်ရာ ဖြစ်လာသော်လည်း အစဉ်အလာ စာနယ်ဇင်းဝါဒီများ၏ အယူအဆနှင့် ဆန့်ကျင်ရာကျခဲ့ကြသည်။

အစဉ်အလာ ရှေးရိုးစာနယ်ဇင်းသမားများသည် သတင်းဆောင်းပါးရေးသားရာ၌ စာရေးသူ၏လေသံကိုဖျောက်ကာ အရှိကိုအရှိအတိုင်း ဖော်ပြနိုင်မှု (Objective Point of View)ကို တန်ဖိုးထားကြသော်လည်း၊ စာနယ်ဇင်းဝါဒီ အသစ်များကမူ သူတို့အသံကို ပိုမိုကျယ်လောင်စွာ ထည့်သွင်းဖော်ပြလာမှု (Subjective Point of View)ကို နည်းပညာရပ်တစ်ခုအဖြစ် အသုံးချလာကြ၏။

တစ်နေရာတွင် တွမ်ဝုဖ်က ယခုကဲ့သို့ ထုတ်ဖော်ဝန်ခံထားသည်ကို တွေ့ရသည်။

၁၉၆၀ခုနှစ် နယူးယောက်ကို ကျွန်ုပ်ရောက်ရှိသွားသောအခါ မြင်ရသမျှမှာ ကိုယ့်မျက်လုံးကို ကိုယ်မယုံနိုင်လောက်အောင်ပင် ဖြစ်နေသည်။ နယူးယောက်သည် တကယ့်ကို အုန်းအုန်းကျွက်ကျွက် ဖြစ်နေ၏။ ပိုက်ဆံရှိသူတွေမှာ ငါးသလောက်ဥတွေလို ပေါက်ဖွားနေသည်။ နေရာတကာ မိန်းမများ ယောကျ်ားများ ရှုပ်ထွေးပွေလီ ဝရုန်းသုန်းကား ဖြစ်နေကြသည်ကို စာရေးဆရာတို့က ထင်ဟပ်ရေးသား ဖော်ပြထားခြင်း မပြုကြသည့်အချက်ကို ကျွန်ုပ်အထူးအံ့အားသင့်နေမိသည်။ ကျွန်ုပ်အတွက်တော့ ထိုမြင်ကွင်းမှာ ရတနာသိုက်ကြီးဖြစ်နေကာ ဆောင်းပါးများကို တစ်ပုဒ်ပြီးတစ်ပုဒ် အလျဉ်မပြတ် ရေးသားနေမိတော့သည်။

၁၉၆၀တစ်ဝိုက်က အမေရိကန်လူ့အဖွဲ့အစည်း (နယူးယောက်၊ ချီကာဂို၊ ဆန်ဖရန်စစ္စကို ဆိုက်ကယ်လိတဲလစ် ယဉ်ကျေးမှု၊ ဘိဂျင်နရေးရှင်း၊ မော်ဖီးယားဂိုဏ်း၊ ရော့ခ်ဂီတ၊ ဗီယက်နမ်စစ်၊ အလုပ်လက်မဲ့ပြဿနာ၊ ဟောလီးဝုဒ် စတူဒီယိုများ၊ မြင်းပြိုင်ပွဲ၊ စီးပွားပျက်ကပ်၊ လောင်းကစားရုံများ) ဖြစ်ပျက်နေပုံမှာ တွမ်ဝုဖ် ပြောခဲ့သလိုပင် ပွပေါက်တိုးဖွယ် စားကျက်နယ်ကြီးဖြစ်နေလေ သည်။ တကယ့် စာရေးဆရာအစစ်များက ထိုအချက်ကို လျစ်လျူရှုခဲ့ကြခြင်းမှာ သူတို့သည် လူမှုပြုပြင်ရေးသမားများဖြစ်သည်ဟု (Current Reality)ထက် ပိုမိုနက်ရှိုင်းသော လူ့အတွင်းသဘောကိုစွက်ကို အလေးအနက်ထား စိတ်ဝင်စားနေကြသောကြောင့် ဖြစ်သည်။

၁၉၇၁ခုနှစ်တွင် တွမ်ဝုဖ်က E.W.Johnsonနှင့် တွဲကာ ဂျာနယ်သစ်စာပေဝါဒ(The New Journalism)ဆိုသော စာမျက်နှာငါးဆယ်ခန့်ရှိ စာအုပ်လေးတစ်အုပ်ကို ထုတ်ဝေခဲ့သည်။ ထိုစာအုပ် အမှာတွင် တွမ်ဝုဖ်က "စာပေအလှတရားဆိုင်ရာ တော်လှန်ရေး ကြေညာစာတမ်းတစ်စောင်အဖြစ် လူတိုင်းဖတ်ကြရမည်"ဟု ကြွေးကြော်ခဲ့၏။ ဤအတိုင်းသာဆိုလျှင်တော့ ဂျာနယ်သစ်စာပေဝါဒရည်ရွယ်ချက်မှာ အောင်မြင်ခြင်းမရှိဟု နယူးယောက်တိုင်းမှ နာမည်ကြီး ဝေဖန်ရေးဆရာ Christoper Lehman က ဝေဖန်ခဲ့သည်။ တကယ်တမ်းတွင်လည်း ထိုစာအုပ်မှာ စာပေရေးထုံးကျမ်းတစ်စောင်သာ ဖြစ်လေသည်။ သေသေချာချာ သုံးသပ်လျှင် ခေတ်ပေါ်စာပေသမားများ အသုံးမဝင်သဖြင့် လွှင့်ပစ်ထားသော လူမှုသရုပ်မှန်စာပေကို အမှိုက်ပုံးမှပြန်ကောက်ကာ ဆေးပြန်သုတ်၍ ပွဲထုတ်ဖို့ ကြိုးစားခြင်းသာ ဖြစ်လေသည်။

သူတို့က ဝတ္ထုဆိုသည်မှာ အသေးစိတ် အစီရင်ခံစာပင် ဖြစ်သည်ဟူသော အယူအဆကို ကိုင်စွဲကြသည်။ ဒစ်ကင်းနှင့် ဘောလ်ဇက်တို့၏ အသေးစိတ် ဖော်ပြသောနည်းကိုပင် မွမ်းမံသုံးစွဲကြခြင်းဖြစ်သည်။ Flash Back ခေါ် နောက်ကြောင်းပြန်ရေးနည်းကိုရှောင်ကာ အဖြစ်အပျက်ကို အစီအစဉ်အတိုင်း

တင်ပြခြင်း၊ စကားပြောခန်းများကို မဖြုတ်မတောက် မပြင်မဆင်ဘဲ အပြည့်အစုံဖော်ပြခြင်း၊ Point of View ခေါ် ရှုမြင်သူထောင့်ကို အသေမထားဘဲ အလွယ်တကူပြောင်းလဲခြင်း၊ အမူအရာ၊ အလေ့အကျင့်၊ နောက်ခံကား၊ ပတ်ဝန်းကျင်၊ ရုပ်ပစ္စည်း စသည်တို့ကို အသေးစိတ်ခြယ်မှုန်း ဖော်ပြခြင်း၊ တကယ့်အဖြစ်အပျက်မှန်များကို အခြေခံရေးသားခြင်း စသည်တို့မှာ သူတို့ကိုင်စွဲသော ဥပဒေသတချို့ပင် ဖြစ်လေသည်။ သို့သော် တွမ်ဝုဖ်ကိုယ်တိုင်က ဂျာနယ်သစ်စာပေဝါဒတွင် လေ့နံ့ဓားထစ် တရားသေစည်းမျဉ်းများ၊ ဘုရားဟော ပညတ်ချက်ကဲ့သို့ တိကျသောဥပဒေများ မရှိပါဟု ဝန်ခံပြောကြားခဲ့သည်။

သူတို့စာပေကို Documentary Realism သို့မဟုတ် Journalistic Realism ဟု ခေါ်ကြသည်။ သို့သော် စာပေသမားအများစုကမူ သူတို့အုပ်စုကို သာသာနှင့်နာနာနှက်သည့်အနေဖြင့် ဂျာနယ် လွန်မသားတွေ(Para Journalists) ဟု တံဆိပ်ကပ်ခဲ့ကြ၏။

၁၉၆၆ ခုနှစ်တွင် နယူးယောက်ကား၌ အခန်းဆက်ဖော်ပြခဲ့သော ထရူးမင်းကားပို့(Truman Capote ၏ In Cold Blood) စာအုပ်ထုတ်ဝေလိုက်သောအခါ ထူးထူးခြားခြား အောင်မြင်သွားသည့်အတွက် ဂျာနယ်သစ်စာပေဝါဒကို လူတို့အာရုံစိုက်လာကြသည်။ ကားပို့လည်း သာမန်ဝတ္ထုရေးသူဘဝမှ လွတ်မြောက်သွား၏။ သူကမူ သူ့ဝတ္ထုကို စိတ်ကူးယဉ်မဟုတ်သောဝတ္ထု (Non-Fiction Novel)ဟု အမည်ပေးခဲ့သည်။ (ဤဝတ္ထုကို လွန်ခဲ့သောအနှစ်နှစ်ဆယ်ခန့်က တင်ထွေးက 'သွေးအေးအေးဖြင့်' ဟူသောအမည်ဖြင့် ဘာသာပြန် ထုတ်ဝေဖူးသည်။) ကင်းဆက်ပြည်နယ်မှ ချမ်းသာသော လယ်သမားမိသားစုကို ရက်ရက်စက်စက် သတ်ဖြတ်သွားကြသော အမေရိကန် လေလွင့်လူငယ်နှစ်ယောက်အကြောင်းကို တွေ့ဆုံမေးမြန်းရေးသားခဲ့သည့် ဖြစ်ရပ်မှန်မှုခင်းဝတ္ထုဖြစ်သည်။ အမေရိကန်လူနေမှုစနစ်၏ သားကောင်ဖြစ်ရသော သနားစဖွယ် လူငယ်ရာဇဝတ်ကောင်တစ်ဦးကို အဓိကထားကာရေးဖွဲ့ရာ၌ နာမည်ကြီး အမေရိကန်ဂန္ထဝင်ဝတ္ထုတစ်ပုဒ်ဖြစ်သည့် အမေရိကန် ထရက်ဂျဒီ (The American Tragedy ရေးသူမှာ Theodore Dreiser)ဝတ္ထု၏ လောင်းရိပ်မထောက်ကမလွတ်ဟု ဝေဖန်ခံခဲ့ရ၏။

၁၉၆၈တွင် နာမည်ကြီး စာရေးဆရာနော်မန်မေးလားသည် ကားပို့၏ အောင်မြင်မှုကို အားကျကာ ဂျာနယ်သစ်စာပေ ဝါဒသြဇာဖြင့် The Armies of The Night ဟူသော စာအုပ်ကို ရေးသားထုတ်ဝေခဲ့သည်။ သူကိုယ်တိုင်ပါဝင်ခဲ့သော ဗီယက်နမ်စစ်ဆန့်ကျင်ရေးဆန္ဒပြပွဲတစ်ခုကို အခြေခံရေးသားထားသည့် ဝတ္ထုဖြစ်ကာ In Cold Blood ကဲ့သို့ အောင်မြင်မှုမရခဲ့ချေ။ မေးလားက သူ့ဝတ္ထုမှာ သမိုင်းပုံစံဝတ္ထု(History as a Novel. The Novel as History)ဟု ပြောခဲ့၏။ နယူးဂျာနယ်လစ်ဇင်ဟု ကင်မွန်းတပ်ခံရမှာကြောက်ပုံရသည်။

နောက်ပိုင်းတွင် ဂျာနယ်သစ်စာပေ ဝါဒသမားများသည် အဖြစ်အပျက်မှန်များသာမက စိတ်ကူးတစ်ဝက် အဖြစ်မှန်တစ်ဝက်ဝတ္ထုများ၊ လက်ရှိလူများကို ဇာတ်ကောင်နေရာတွင်ထားကာ အသုံးပြုသည့် စိတ်ကူးဝတ္ထုများ၊ အတ္ထုပ္ပတ္တိတစ်ပိုင်း ဝတ္ထုများကို အလုအယက် ရေးသားလာကြ၏။ သူတို့သည် ဝတ္ထုဆိုသည်မှာ အနုပညာပုံစံတစ်ရပ် ဖြစ်သည်ဆိုသောအချက်ကို မေ့လျော့၍ သူတို့ဝတ္ထုများကို ရသမြောက်မြောက် မမြောက်မြောက် သရုပ်မှန်ရင်ပြီးတာပဲ ဟူသော အယူအဆဖြင့် ရေးသားလာကြရာ အရည်အသွေးနိမ့်ကျ၍ စာဖတ်သူတို့က ပစ်ပယ်လာတာ ခံကြရသည်။

တွမ်ဝုဖ် ကြွေးကြော်ခဲ့သလို အနာဂတ်ဝတ္ထုရှည်၏ လမ်းကြောင်းသည် ဂျာနယ်သစ်စာပေဝါဒ ဖြစ်ရမည်ဆိုသော အချက်မှာ အဓိပ္ပာယ်ကင်းမဲ့လာသည်။ သူကိုယ်တိုင် အားကိုးတကြီး ရေးခဲ့သော Vanity Fairမှာ သူနှင့်ခေတ်ပြိုင် မော်ဒန်ဝတ္ထုရေးသူ လူငယ်တစ်ဦးဖြစ်သော သောမတ်ပင်ချွန်း၏ Gravity's Rainbow ဝတ္ထုနှင့် နှိုင်းယှဉ်လျှင် အောင်မြင်မှုမှာ နှိုင်းယှဉ်၍မရလောက်အောင်ပင် ကွာခြားနေသည်။ ယနေ့ လက်ရှိအခြေအနေတွင် မော်ဒန်ဝတ္ထုရေးသူ ဂျွန်ဘာ့က်၊ ဒေါ်နယ်ဘာဘဲလ်၊ ဂျိုက်ကာရိုအုတ် စသူတို့မှာ တွမ်ဝုဖ်၊ ကားပို့တို့ထက် ထင်ရှားလူကြိုက်များကာ စာပေသြဇာ ကြီးမားနေကြလေသည်။

တကယ်တော့ ဂျာနယ်သစ်စာပေဝါဒဆိုသည်မှာ မော်ဒန်စာပေဝါဒကို ခြိမ်းခြောက်နိုင်ဖို့ ကြိုးစားခဲ့သော စာပေလောကမှ တတိယလူတန်း

စား၏ ဆပ်ပြာပူဖောင်းဝါဒသာ ဖြစ်လေသည်။ ထိုထက်သေချာသောအချက်မှာ ထိုဂျာနယ်သစ်စာပေဝါဒထဲမှ ဆတ်၊ ကာဖကာ၊ သောမတ်မန်း၊ ဒေါ့စတာယက်စကီး၊ ဗာဂျီးနီးယားဝုဖ်တို့၏ လက်ရာကဲ့သို့သော ပြောင်မြောက်သည့် ဝတ္ထုကောင်းများ ထွက်ပေါ်လာလိမ့်မည်ဟု ဘယ်သောအခါမှ မျှော်လင့်၍မရနိုင်သော အချက်ပင်ဖြစ်လေသည်။

နှောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒ နိဒါန်း

[၁]

ယနေ့ မြန်မာစာပေလောကတွင် Modern မော်ဒန်ဆိုသော စကားလုံးအပြင် Post modernismဆိုသော စကားလုံးကိုပါ ကြားရစပြုလာ၏။ အမြင်ကျယ်ကျယ်နှင့် မြန်မာစာပေ ဖွံ့ဖြိုးတိုးတက်ရေးအတွက် လက်စံဆွေးနွေးထိုက်သော စကားလုံးဖြစ်ပါသည်။ နှောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒဟု ဆိုနိုင်သည့် Post modernismအကြောင်းကို လက်လှမ်းမီသမျှ တင်ပြပါမည်။ ဦးစွာ မော်ဒန်နစ်ဇင်း modernismခေတ်ပေါ်ဝါဒဆိုတာ ဘာလဲဟု ကွဲပြားစွာသိရှိစေရန် လိုပါသည်။

ခေတ်ပေါ်ဝါဒ၊ တစ်နည်းအဖြင့် မော်ဒန်နစ်ဇင်းဆိုသည်မှာ ...

(၁) အစဉ်အလာဂန္ထဝင်ဝါဒ (Traditionalism)

(၂) ဘဝအလွမ်းမောဝါဒ (Romanticism)

(၃) သရုပ်မှန်ဝါဒ (Realism) တို့မှ လမ်းခွဲထွက်လာသော အင်ပရက်ရှင်နစ်ဇင်း၊ ဆယ်ရီရယ်လစ်ဇင်း၊ ဒါဒါအစ်ဇင်း၊ ကျူဘစ်ဇင်း၊ ဆင်ဘောလစ်ဇင်း၊ ဖျူချာရစ်ဇင်း စသောဝါဒများကို စုပေါင်းကာ ခြုံငုံခေါ်ဆိုသော ဝေါဟာရသာဖြစ်ပါသည်။ အဝေးဆက်သွယ်မှု (Tele commu-

nication) တိုးတက်ကောင်းမွန်လာခြင်းကြောင့် ခေတ်ပေါ်လူ့အဖွဲ့အစည်း (Modern Civilization)သည် သမားရိုးကျအနုပညာကို တင်းတိမ်ခြင်းမရှိတော့ဘဲ ခေတ်ပေါ်အာရုံခံစားမှုနှင့် လိုက်လျောညီထွေရှိသော အနုပညာသစ်တစ်ရပ် (Modern Art)ကို တောင်းဆိုလာပါသည်။

ထိုအချိန်က ထွက်ပေါ်လာသော မော်ဒန်ဝါဒနှင့် ထိပ်တိုက်တွေ့ရသောဝါဒမှာ သရုပ်မှန်ဝါဒပင် ဖြစ်ပါသည်။ ခေတ်ပေါ်ဝါဒမတိုင်မီက ထွန်းကားခဲ့သော အနုပညာဝါဒများထဲတွင် သရုပ်မှန်ဝါဒသည် အသက်အဝင်ဆုံး အကျယ်ပြန့်ဆုံးနှင့် အားအကောင်းဆုံး ဖြစ်ခဲ့သည်မှာ ငြင်းမရအောင် ထင်ရှားပါသည်။

သရုပ်မှန် သို့မဟုတ် ရီရယ်လစ်ဇင်းဆိုသော ဝေါဟာရ၏ နယ်နိမိတ်မှာလည်း ကျယ်ပြောထွေပြားပါသည်။ သို့သော် အကျဉ်းချုံ့ခွဲခြားရလျှင် သုံးမျိုးသာရှိပါသည်။

(၁) ဆိုရှယ်လစ်သရုပ်မှန်ဝါဒ (Socialist Realism)

(၂) ဝေဖန်ရေးသရုပ်မှန်ဝါဒ (Critical Realism)

(၃) ခေတ်ပေါ်သရုပ်မှန်ဝါဒ (Modern Realism) သို့မဟုတ်၊ တတိယသရုပ်မှန်လမ်းကြောင်း (Third Realism) တို့ ဖြစ်ပါ သည်။

တတိယ သရုပ်မှန်လမ်းကြောင်းမှာ မိုရေးဗီးယားနှင့် ကမူး တို့၏ ဖြစ်တည်မှု၊ ပဓာနသရုပ်မှန်ဝါဒ၊ ဂါစီယာမားကွက်စ်၏ ပဋ္ဌ လက်သရုပ်မှန်ဝါဒ၊ ဗျိုက်နှင့် ဝုဖ်ခင်းနဲ့သည့် စိတ္တဗေဒသရုပ်မှန်ဝါဒ အမျိုးအစားတို့ဖြင့် တွင်ကျယ်လာခဲ့ပါသည်။

အကြောင်းအရာ အဓိကထားသော အစဉ်အလာသမားများ၏ စာပေကို ခေတ်ပေါ်ဝါဒီများ၏ ပုံသဏ္ဌာန်ထွေပြားသော ဝတ္ထုများက ဝါးမျိုခဲ့ပါသည်။ တစ်နည်းပြောရလျှင် အစဉ်အလာသမားများသည် သဘောဝါဒီများဖြစ်၍ ခေတ်ပေါ်ဝါဒီများမှာမူ ခံစားမှုဝါဒီများ Emotionalists ဖြစ်ပါသည်။

[၂]

ယခုအခါ တစ်ရှိန်ထိုးတက်လာသော အီလက်ထရွန်းနစ် အသုံးအဆောင်များနှင့် အံ့မခန်းဆန်းပြားသော တက်ခနိုလိုဂျီ နည်းပညာများကြောင့် ကမ္ဘာကြီးကို စက်မှုလွန်ခေတ်ထဲ ရောက်ရှိသွားပြီဟု သတ်မှတ်ကြသည်။ အနုပညာသည်လည်း Post Modernခေါ် နောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒီတို့ လက်ထဲသို့ ရောက်ရှိသွားပါသည်။ ထိုကဲ့သို့ မပြောင်းလဲနိုင်လျှင် အနုပညာသည် လူများ၏ အာရုံခံစားမှုစံနှုန်းများနှင့် စည်းဝါးမကိုက်ညီခြင်းကြောင့် စွန့်ပစ်ခြင်းခံရကာ တခြားခေတ်ပေါ် အာရုံပစ္စည်းများ၏ လွှမ်းမိုးဝါးမျိုမှုဖြင့် ပျောက်ကွယ်သွားရပါလိမ့်မည်။ ယင်းမှာ အနုပညာနှင့် ထိပ်တိုက်ရင်ဆိုင်တွေ့ရသော သဘာဝတရားကြီး၏ ရွေးချယ်မှုပြဿနာ ဖြစ်ပါသည်။

ခေတ်ပေါ်ဝါဒ ကုန်ဆုံးပြီဟု ကြေညာခဲ့ကြသည်။ နောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒခေတ်တွင် အနုပညာနှင့် ပတ်သက်၍ စုပေါင်းကာ ဝါဒတစ်ခုခု ထူထောင်ခြင်း၊ စုပေါင်းလှုပ်ရှားခြင်း movement ကိစ္စများ ခေတ်မစားတော့ပေ။ သို့သော် ကမ္ဘာပေါ်တွင် ခေတ်ပေါ်အနုပညာသမားများနှင့် ခေတ်ပေါ်အနုပညာလက်ရာရှင်များ ဆင့်ကဲပေါက်ဖွားခြင်းပင် ဖြစ်ပါသည်။

ယင်းမှာ တစ်ဦးချင်းစွမ်းရည်များ တိုးတက်လာသော သဘောလက္ခဏာသာ ဖြစ်ပါသည်။ (ဥပမာ–ရှေးအခါက လေးလံသော အရာဝတ္ထုတစ်ခုကို စုပေါင်းမကြည့်ပြီး၊ တိုးတက်လာ၍ ကုတ်၊ ကရိန်း စသည့်ပစ္စည်းများပေါ်လာသောအခါ တစ်ယောက်ချင်းမ၍ ရကြသည့်သဘောသာ ဖြစ်ပါသည်) အနုပညာအရင်းခံ သဘောအရလည်း ဓမ္မဓိဋ္ဌာန်(ယေဘုယျ)မဆန်ဘဲ တစ်သီးပုဂ္ဂလ Individual ဆန်လေလေ ထိုလက်ရာမှာ ပို၍ပြောင်မြောက်တန်ဖိုးရှိလေဖြစ်လေသည်။ (အမေရိကန်မှ ခေတ်ပေါ်ပန်းချီဆရာများဖြစ်သည့် ဂျက်ဆင်ပိုးလော့၊ ဒူကူးနင်း၊ ရိုးဇင်းဘတ်၊ အင်ဒီဝါးဟိုးတို့မှာ တစ်ယောက်တစ်မျိုးစီ ထူးခြားကွဲပြားသော ကိုယ်ပိုင်ဟန်အသီးသီးဖြင့် ကမ္ဘာကျော်သူများဖြစ်သည်)

နောင်းခေတ်ဝါဒီတို့သည် အစဉ်အလာနှင့် ခေတ်ပေါ်ဝါဒီများ စွဲကိုင်ခဲ့ကြသည့် အစွန်းတရားနှစ်ပါးကို ရှောင်ရှားရန် ကြိုးစားကြသည်။ ထို့ကြောင့် သူတို့လှုပ်ရှားမှုကို ပုံသဏ္ဌာန်ရေးတော်လှန်မှု (Formal Revolution)ဟု

သမုတ်ကြသည်။ သူတို့သည် ယခင်က နည်းနာဟောင်းဖြစ်သော ဇာတ်လမ်းပြောနည်း Story Telling ကိုလည်း လုံးဝစွန့်လွှတ်လိုက်ကြသည်။ နှောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒီတို့၏ပန်းတိုင်မှာ ယခင်က စာရေးသူများ၊ အနုပညာသမားများ မရောက် ခဲ့ဖူးသော သရုပ်မှန်ဝါဒ ကင်းမဲ့သောနယ်မြေ (Bound without Realism)တစ်ခုကို ထူထောင်ရန်ပင် ဖြစ်လေသည်။ အနုပညာသည် ဉာဏ်ကြီးကျယ်သော ခေတ်အခါသို့ ရောက်ရှိနေလေပြီ။

[၃]

နှောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒီများ၏ အနုပညာလက်ရာများတွင် ကိန်းဝပ်နေသော ခေတ်ပေါ်အနုပညာ၏ ယေဘုယျဘုံလက္ခဏာများကို လေ့လာကြည့်လျှင် ငြင်းပယ်မရအောင် တွေ့ရှိနိုင်သော ဝိသေသများ တချို့မှာ ...

(၁) ပုံပျက်ပန်းပျက်ဖြစ်ခြင်း (ယင်းမှာ သမားရိုးကျ အလေ့အထကို စွန့်ပစ်ရာမှ ပေါ်ပေါက်လာခြင်းဖြစ်သည်။)

(၂) ဘဝတွင် သူ့တရားသူ စီရင်ပိုင်ခွင့် တောင်းဆိုခြင်း (ဆုပ်ကိုင်မရသော လူ့အခွင့်အရေးနှင့် Individualကို ဖော်ထုတ်ရာမှ ထွက်ပေါ်လာသည်။)

(၃) ပုံသဏ္ဌာန်ဆုပ်ကိုင်မရခြင်း (သူတို့ခေတ် လူ့အဖွဲ့အစည်း၏ အခြားသော အသွင်သဏ္ဌာန်များကဲ့သို့ပင် သူတို့၏ အနုပညာလက်ရာများသည်လည်း သဘာဝအတိုင်း ရည်ရွယ်ချက်ရော အမျိုးအစားပါ ထွေပြားများပြောင်လာခြင်း။)

(၄) လက်မခံနိုင်ဖွယ် ခါးသီးမှုများ(အညှာအတာကင်းမဲ့သော သရုပ်ဖော်ချက်များမှ ထွက်ပေါ်လာသည်။)

(၅) အစီအစဉ်မကျမှု၊ စနစ်မကျမှုကို နည်းပညာတစ်ရပ်အနေဖြင့် အသုံးချခြင်း (ဘဝသည် အစီအစဉ်မကျနစွာ၊ ကြောင်းကျိုးမဲ့စွာ၊ ယုတ္တိမဲ့စွာ ဖြစ်ပေါ်နေသည်ဆိုသောအချက်မှ ပေါက်ဖွားလာသည်။)

(၆) စနစ်မကျမှုနောက်ကွယ်မှ စနစ်ကျမှု (ကြောင်းကျိုး၊ ယုတ္တိကင်းမဲ့ခြင်းသည် ကြောင်းကျိုးယုတ္တိရှိခြင်း ဖြစ်သည်ဆိုသော အတွေးအခေါ်တွင် အခြေခံသည်။)

(၇) ခက်ခဲရှုပ်ထွေးခြင်းကို နည်းပညာတစ်ရပ်အနေဖြင့် အသုံးပြုခြင်း (တစ်ဦးချင်းဘဝသာမက လူ့အဖွဲ့အစည်း၊ လူ့အဖွဲ့အစည်းနှင့်တစ်ဦးချင်း ဆက်ဆံရေးကိစ္စများသည်လည်း ခက်ခဲရှုပ်ထွေးလျက်ရှိခြင်း)

(၈) ကြုံရာဖြစ်တန်ရာအခြေ Role of Chance ကို အခွင့်အရေး အနေဖြင့် အသုံးချခြင်း (ဘဝတွင်ရှိသော ပြင်းထန်သည့် အလှည့်အပြောင်းများ)

(၉) အဓိပ္ပာယ်အနှစ်သာရ ကင်းမဲ့မှုမှ အဓိပ္ပာယ်အနှစ်သာရ ပြည့်ဝခြင်း၊ ပန်းတိုင် ရုတ်တရက် ပျောက်ဆုံးခြင်းနှင့် အမှန်တရားကို ရှာဖွေရာ၌ မသေချာမှု။

(၁၀) ဖရိုဖရဲလွင့်စဉ်မှုမှ တရားသေ ဖော်မြူလာဆီသို့။

ဗဟုကဗျာရေစီးနှင့် မော်ဒန်ဝဲ

မျက်မှောက်ခေတ် မြန်မာကဗျာလေ့လာချက်

မြန်မာကဗျာအကြောင်း ပြောကြရအောင်။

အဓိပ္ပာယ်က မြန်မာတွေရေးတဲ့ ကဗျာအကြောင်းပေါ့။ အဲဒါကိုပဲ နည်းနည်းတိကျအောင် ထပ်ပြောရရင် ဒီနေ့ခေတ် မြန်မာကဗျာအကြောင်း ဆိုပါတော့။ (သမိုင်းနဲ့ချီပြီး ပြောရအောင် မရည် ရွယ်ပါဘူး)

အဲသလိုပြောမယ်ဆိုတော့ "ကဗျာဆိုတာ ဘာလဲ"လို့ အဓိပ္ပာယ် ဖွင့်ဆိုသတ်မှတ်ဖို့ စတင်လိုအပ်လာပါတယ်။ အဲဒါကလည်း ကျယ်ဝန်းလွန်း လှတယ်။ ဘာဖြစ်လို့လဲဆိုတော့ ကဗျာဆိုတာ အချိန်တိုင်းမှာ နေရာတိုင်းမှာ အသွင်သဏ္ဌာန်အမျိုးမျိုးနဲ့ ရှိနေတတ်တဲ့အရာလို့ ကျွန်တော်က လက်ခံထား လို့ပဲ။ ဒီတော့ ဒီနေရာမှာ ဒီလောက်ကျယ်ကျယ်ပြန့်ပြန့်မဟုတ်ဘဲ ကဗျာဆိုတာ စာနဲ့ရေးသား တင်ပြထားတဲ့ (ဒါမှမဟုတ်) စကားလုံးတွေကို ကြားခံပစ္စည်း အဖြစ် အသုံးပြုထားတဲ့ (ကဗျာ)တစ်မျိုးတည်းကိုပဲ ကွက်ပြီး ဆိုလိုတယ်လို့ ကျွန်တော်တို့၊ ခင်ဗျားတို့ ခဏသဘောတူထားလိုက်ကြရအောင်။ (နောက်ဆုံး ရွတ်တဲ့ ကဗျာအတွက်တောင် မရည်ရွယ်ဘူးဆိုပါတော့)

ကဗျာဆိုတာ ဘာလဲ။

ဒီမေးခွန်းကိုဖြေတဲ့ ကျွန်တော့်ရဲ့အဖြေက ပြွင်းချက်မဲ့ပြီး ပြည့်စုံတဲ့ အဖြေမဖြစ်နိုင်လောက်ဘူးဆိုတာကိုလည်း ကြိုတင်အသိ ပေးထားလိုပါတယ်။ ကဗျာကို ကိုယ့်အမြင်နဲ့ကိုယ်၊ ကိုယ့်ရှုထောင့်နဲ့ကိုယ် အဓိပ္ပာယ်ဖွင့်ဆိုနေကြတဲ့ အထဲက သမုတိသဘောတစ်ခုလို့ သာ သဘောထားကြစေချင်ပါတယ်။

ကဗျာဆိုတာ ဘာလဲ။

ကဗျာဆိုတာ–

၁။ ကဗျာမဆန်ရဘူး။
(ကဗျာမဆန် ဆန်အောင် ဖွတ်လုပ်နေကြတယ်။)
၂။ ဝေါဟာရ ဖက်ရှင်ရှိုး မဟုတ်ဘူး။
(စကားလုံးနှံ့ထဲ နစ်နေကြတယ်။)
၃။ နက်ရှိုင်းရမယ်။
(အနှစ်မပါဘဲ အဆဲချောင်နေတာ တွေ့ရမယ်။)
၄။ ကြည်လင်ရမယ်၊ သန့်စင်ရမယ်။
(ဖန်တီးမှုမဟုတ်ဘဲ ပိုးတိုးဝါးတား ဖြစ်နေတယ်။)
၅။ ရိုးသားရမယ်။
(ဟန်ဆောင်တာတွေ ... ၊ ဟန်လုပ်တာတွေ များနေတယ်။)
၆။ သစ်လွင်ရမယ်။
(မပြောပုဆိုး မဖြစ်ရဘူး။)
၇။ ဉာဏ်ရှိရမယ်။
(ကလက်တက်တက်နဲ့ဂုဏ်သိက္ခာကင်းမဲ့နေတယ်။)
၈။ ခွန်အားရှိရမယ်။
(ပျော့ညံ့ချည့်နဲ့ မနေဘူး။)
၉။ တီထွင်မှု ရှိရမယ်။
(စတန့်လုပ်တာနဲ့ မခွဲတတ်ကြဘူး။)
၁၀။ ကိုယ်ပိုင်ဟန်ရှိရမယ်၊ ဆန်းရဲရမယ်။
(နာမည်ကြီးတဲ့လူနောက် ... ၊ ရေစီးကြောင်းနောက် လျှောက် လိုက်နေကြတယ်။)
၁၁။ အပြည့်အဝ လွတ်လပ်မှုရှိရမယ်။

(ကဗျာနဲ့ပတ်သက်ပြီး ငွေကြေးမျှော်လင့်ချက်ထားသူ အင်မတန် နည်းပေမဲ့ ကဗျာရေးသူ အတော်များများဟာ နာမည်ကြီးချင်မှု၊ အများကြိုက်ခံချင်မှု စတဲ့ အနှောင်အတည်းတွေနဲ့ ရည်ရည်ရွယ်ရွယ်ပဲ ငြိနေတတ်ကြတယ်။)

၁၂။ အထက်တန်းကျတဲ့ အလှတရားနဲ့ ပြည့်စုံရမယ်။

၁၃။ ကာလနဲ့ ဒေသသဘောက ကွင်းလွတ်နေရမယ်။

ဒါတွေက လတ်တလောစိတ်ထဲရှိတာလောက် ပြောလိုက်တဲ့ ကဗျာရဲ့ ယေဘုယျလက္ခဏာ (ဒါမှမဟုတ်) ကဗျာဂုဏ်ရည်တချို့ပေါ့။ ဒီအချက်အလက်တွေနဲ့ ပြည့်စုံတယ်ဆိုရင်ပဲ ကျွန်တော့်အနေနဲ့ အဲဒီအရာကို ကဗျာလို့ လက်ခံဖို့ ဝန်မလေးတော့ဘူး။

ကဗျာနဲ့ပတ်သက်လို့ ယာယီသဘောတူညီမှုရရင် မျက်မှောက်ခေတ် မြန်မာကဗျာအခြေအနေကို သုံးသပ်ကြည့်ရအောင်။

ဒီနေ့ မြန်မာနိုင်ငံမှာထွက်နေတဲ့ မဂ္ဂဇင်းတွေရဲ့ ၉၀ရာခိုင်နှုန်းလောက်ဟာ ကဗျာကို ထည့်သွင်းဖော်ပြနေတာ တွေ့ရတယ်။

အဲဒီကဗျာတွေကို အမျိုးအစား ခွဲကြည့်လိုက်တော့ –

(က) ဆရာဇော်ဂျီ၊ ဆရာမင်းသုဝဏ်တို့ ခင်းခဲ့တဲ့ ခေတ်စမ်းကဗျာလမ်းကြောင်းအတိုင်း လျှောက်လိုက်နေဆဲဖြစ်တဲ့ ကဗျာများ။ အခုခေတ်မှာတော့ ခေတ်စမ်းသစ်လို့ ခေါ်ကြပါတယ်။ မြဝတီ၊ ငွေတာရီ အစရှိတဲ့ မဂ္ဂဇင်းတွေထဲမှာ ပါတတ်တဲ့ ကဗျာအမျိုးအစားတွေ ဖြစ်ပါတယ်။

(ခ) စာပေသစ်ခေါင်းဆောင် ဆရာဒဂုန်တာရာ၊ ပြည်သူ့ကဗျာဝါဒခေါင်းဆောင် ဆရာဒေါင်းနွယ်ဆွေတို့ ခင်းခဲ့တဲ့လမ်းကြောင်းအတိုင်း လျှောက်လှမ်းနေဆဲ … ကဗျာများ … ။ ခုခေတ်မှာ တော်လှန်ကဗျာဆိုတဲ့အမည်နဲ့ အဲဒီအမွေကို ဆက်ခံခဲ့ကြပါတယ်။ အကြမ်းအားဖြင့် အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုတဲ့ မူဝါဒနဲ့ နိုင်ငံရေးစံကို ကိုင်ဆွဲဖွဲ့ဆိုတဲ့ ကဗျာမျိုးတွေ ဖြစ်ပါတယ်။

(ဂ) နောက်အမျိုးအစားကတော့ ၁၉၇၀ပြည့်နှစ်တစ်ဝိုက် လူငယ်ကဗျာဆရာတွေ စုစည်းကြိုးပမ်းထူထောင်ခဲ့ကြတဲ့ မော်ဒန်ကဗျာလမ်းကြောင်း ဖြစ်ပါတယ်။
(မော်ဒန်ကဗျာဝါဒ သဘောတရားကို သီးခြားလေ့လာကြစေလိုပါတယ်။)

မျက်မှောက်ခေတ် မြန်မာကဗျာကို လေ့လာလိုက်ရင် အဲသလို သိသာထင်သာတဲ့ ကဗျာအမျိုးအစားတွေ ထွေးရောယှက်တင် သူ့နေရာနဲ့သူ ရေးဖွဲ့ဖြစ်ထွန်းနေတာ တွေ့ရပါတယ်။ ဒီနေ့ ကဗျာရေစီးဟာ ဗဟုကဗျာရေစီးလို့ ပြောရရင် လွဲနိုင်စရာမရှိပါဘူး။ အဲဒီရေစီးထဲမှာ အထင်ရှားဆုံး အင်အားအကောင်းဆုံး တွေ့မြင်ရတာကတော့ မော်ဒန်ကဗျာဆိုတဲ့ ဝဲကတော့ကြီးပါပဲ။ (ရှေးရိုးအစဉ် မြန်မာကဗျာအမျိုးအစား လေးချိုး၊ ရတု၊ တေးထပ်ဆိုတာတွေလည်း လုံးဝပျောက်ကွယ်မသွားသေးပါဘူး။ ကျေးလက် အလှူအတန်းတွေ၊ ဇာတ်အငြိမ့်ပွဲတွေနဲ့ မင်းခမ်းမင်းနားတွေမှာ တွေ့နေရပေမဲ့ အားမကောင်းလှတာရယ်၊ ဒီထက် ဖွံ့ဖြိုးလာစရာအကြောင်းမရှိတာ ရယ်ကြောင့် အမျိုးအစား တစ်ခုအနေနဲ့ ထည့်သွင်းမရည်ရွယ်ဘဲ ချန်လှပ်ထားခဲ့ပါတယ်။)

ဒါကြောင့် ဒီနေ့ မြန်မာကဗျာရဲ့ လက္ခဏာကို မော်ဒန်လက္ခဏာလို့ အကဲဖြတ်သူတွေက အကဲဖြတ်ပါတယ်။ အဲဒီမှာလည်း ဖြစ်ရိုးဖြစ်စဉ်အတိုင်း မော်ဒန်ကဗျာတွေဟာ အရောရောအထွေးထွေး ဖြစ်နေပါတယ်။ မူလအယူဝါဒကို မစွန့်ဘဲ အကြောင်းတစ်ခုခုကြောင့် မော်ဒန်အလံအောက် ခိုဝင်လာတဲ့သူတွေ ရှိတယ်။ အဲဒီမှာ ခေတ်စမ်းမော်ဒန်တို့၊ တော်လှန်မော်ဒန်တို့ ဖြစ်လာတာပါပဲ။ မော်ဒန်မှ မော်ဒန်ဆိုတဲ့နေရာမှာလည်း အစ်ဖင်အမျိုးမျိုး၊ အယူအဆအမျိုးမျိုး၊ ထင်ရာမြင်ရာ ကွဲပြားနေကြတာ တွေ့ရတယ်။ အဓိက,ကတော့ မော်ဒန်သဘောတရားရေးရာ အားနည်းတဲ့ ရှုံယွင်းချက်ကြောင့်ပါ ပဲ။

ဒီနေ့ခေတ် လူငယ်မော်ဒန်ကဗျာဆရာတွေရဲ့ အလုပ်(တာဝန်)ဟာ ကြန်အင်လက္ခဏာ။ ကဗျာဂုဏ်ရည်ပြည့်ဝတဲ့ ကဗျာတွေနဲ့ **စစ်မှန်တဲ့ မော်ဒန်သဘောတရားရေး**ကို ပေါင်းစပ်ပေးရေးပဲလို့ ယူဆပါတယ်ခင်ဗျား။ ဆက်လက်လေ့လာနိုင်ကြပါစေ။

ခေတ်ပေါ်ကဗျာ၏ဂုဏ်ရည်တချို့

၂၀၀၃ မတ်လက ဟန်သစ်မဂ္ဂဇင်းမှာ "ဗဟုကဗျာရေစီးနှင့် မော်ဒန်ဝ" ဆိုတဲ့ ဆောင်းပါးတစ်ပုဒ်ရေးလိုက်မိတယ်။ တကယ်တော့ ဆောင်းပါးအဖြစ် ဖော်ပြဖို့ ရည်ရွယ်ခဲ့တာတော့ မဟုတ်ပါဘူး။ အဲဒီကာလတစ်ဝိုက်က ရန်ကုန်မှာ ကဗျာဝပ်ရှော့ခ်ကလေးတွေ လစဉ်လောက်လုပ်ဖြစ်နေတဲ့ အုပ်စုရှိတယ်။ မင်းထက်မောင်၊ ခင်အောင်အေး၊ ဇေယျာလင်း၊ စန်းဦး၊ ငြိမ်းဝေ စသဖြင့်ပေါ့လေ။ အဲဒီလူတွေက ကျွန်တော်တို့ရဲ့ မျိုးဆက်တစ်ဆက်(ဆယ်စုနှစ်တစ်ခု) ခြားတဲ့ လူငယ်တွေ။ ကဗျာကိုစွဲမြဲယုံကြည်ပြီး၊ ထဲထဲဝင်ဝင် ရှိသင့်သလောက်ရှိတဲ့သူတွေ။ အဲဒါနဲ့ အဲဒီမှာဖတ်ဖို့ ခုနစာတမ်းကို ရေးပေးလိုက်တာပဲ။ အဲဒီတုန်းက ဘာပြဿနာမှ မရှိခဲ့ဘူး။ စာတမ်းပါ အချက်အလက်တွေဟာ ကျွန်တော်(ဘာ)ဆိုချင်တယ်ဆိုတာ ရှင်းပြစရာမလိုဘဲ သဘောပေါက်နိုင်တဲ့ ဓာတ်ခံရှိတဲ့လူတွေချည်းကိုး။

ဒါပေမဲ့ ဟန်သစ်ကျမှ ဆောင်းပါးတစ်ပုဒ်အနေနဲ့ ထည့်လိုက်တော့ ပြဿနာရှိလာတယ်။ ပထမကဗျာသမား ကွက်ကွက်ကလေး(တစ်ခု)အတွက် ရည်ရွယ်ထားတာက မရည်ရွယ်ဘဲနဲ့ ဒီထက်ကျယ်ပြန့်တဲ့ ကဗျာသမားတွေဆီ ရောက်သွားတာကိုး။ ဒီတော့ စာတမ်းကိုဖတ်ပြီး သူတို့လည်း သူတို့အမြင်နဲ့ ဆွေးနွေးလာတာတွေရှိတယ်။ ကျွန်တော်နဲ့တွေ့လို့ အပြင်မှာ မေးမြန်းဆွေးနွေး

တာတွေ လည်းရှိတယ်။ အခုတစ်ခါ အဲဒီဆောင်းပါးကိုပဲ(ကဗျာအထူးမြှင့်တင်ရေး ရက်သတ္တပတ်အစီအစဉ်အဖြစ်နဲ့) com.mmm.e Book မှာ အင်တာနက် တင်လိုက်တော့၊ ကျယ်ပြန့်သထက် ကျယ်ပြန့်မယ့်သဘော ဆောင်လာတယ်။ ဒီတော့ ဆောင်းပါးပါ အဓိကအချက်အချို့ကို စာဖတ်သူ(ကဗျာဝါသနာပါသူ) အများစု ဒီထက်လွယ်ကူ ရှင်းလင်းအောင် ဖြေရှင်းရမယ့်တာဝန် ရှိလာတယ်လို့ ယူဆမိတာနဲ့ ဒီနောက်ဆက်တွဲ ဆောင်းပါးကို ရေးမိတာပါပဲ။ ဒါပေမဲ့ ကဗျာဆိုတာ ဒါမှမဟုတ် ကဗျာနဲ့ပတ်သက်တဲ့အရာဆိုတာ သာမန်စာဖတ်သူ မဆိုထားနဲ့ ကဗျာဆရာ အချင်းချင်းတောင် အဆင့်ဆင့်အနေအထားအရ ကွဲကွဲပြားပြား သဘောပေါက်နားလည်အောင် ပြောပြဖို့ခက်တယ်ဆိုတာသိထားတော့ ခပ်ရွံ့ရွံ့ပါပဲ။ ဟုတ်တာ မဟုတ်တာ အပထား၊ စ,မိတဲ့ကိစ္စကို တတ်နိုင်သမျှ တာဝန်ယူလိုက်တယ်လို့ပဲ မိမိဘာသာ သဘောထားလိုက်ပါတယ်။ ကျွန်တော် အဲဒီဆောင်းပါးထဲမှာ ကဗျာတစ်ပုဒ်ဖြစ်ဖို့အတွက် လိုအပ်တဲ့ အင်္ဂါရပ်တချို့ (တချို့လို့ ပြောရတာက တကယ့်ကို အင်္ဂါရပ်အကုန်အစင် မဟုတ်သေးလို့ပါပဲ)လို့ ရေးသားဖော်ပြခဲ့ပါတယ်။ တစ်ချက်ချင်း ပြန်ရှင်းရရင်... ။

၁။ ကဗျာမဆန်ရဘူး
(ကဗျာမဆန်ဆန်အောင် စွတ်လုပ်နေကြတယ်)

ကဗျာဟာ ကဗျာမဆန်ရဘူးပြောလိုက်တာကို ရုတ်တရက် သဘောမပေါက်တာထက်၊ ဘဝင်မကျဖြစ်သွားတာက ပိုတယ်လို့ ထင်ပါတယ်။ ကျွန်တော်ကတော့ (Anti-poetic)လို့ သုံးလိုက်ရင် ရှုပ်ကုန်မှာစိုးလို့ လွယ်လွယ် ပြောလိုက်တာပါပဲ။ တခြားနိုင်ငံတွေမှာ ကဗျာဆန့်ကျင်ရေးဆိုတဲ့အမည်နဲ့ ကဗျာဂိုဏ်းတွေ ဖြစ်ထွန်းပြီးခဲ့တာ ကြာပါပြီ။ ဒါဟာ ကဗျာဖြစ်ထွန်းမှုသမိုင်းမှာ ကာလရဲ့တောင်းဆိုမှု အလျောက်၊ ကဗျာသန့်စင်ရေး လုပ်ခဲ့ကြတာပဲ။ ကျွန်တော်တို့ဆီမှာ ကဗျာဆိုတာ နရန့်ရမယ်၊ ကွန့်ရ ညွန့်ရမယ်ဆိုတဲ့ အစွဲဟောင်းက တော်တော်အမြစ်တွယ်နေတာ တွေ့ရတယ်။ ရိုးရာအစဉ်အလာ(ဂန္ထဝင်)ထဲက ရတုမျိုး လင်္ကာအသုံးအနှုန်း(ပေါရာဏ)တွေ သုံးနိုင်မှ ဟုတ်တယ် ထင်နေတဲ့သူတွေ အခုထိရှိသေးတယ်။ အမှန်တော့ ဒီကိစ္စကို ခေတ်ပေါ်

ကဗျာက သူ့ရဲ့ အဓိကလက္ခဏာတစ်ရပ်အနေနဲ့ (စာပုံမပါတဲ့ စာမဆန်တဲ့) အရပ်သုံးဘာသာစကားကို အစားထိုးသုံးစွဲခြင်းနဲ့ တော်လှန်ပစ်ခဲ့ပြီးပြီ။ တော်တော်အမြစ်တွယ်နေတယ်လို့ ပြောရတာက ခေတ်ပေါ်ကဗျာတချို့မှာ ဒီလို အသုံးအနှုန်းတွေ ဆက်တွေ့နေရလို့ပဲ။

နောက် ဒီလိုကဗျာဆန်ရမယ်ဆိုတဲ့အချက်က အခြားတစ်ဘက်စွန်းမှာ ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆရာတချို့ကို (အနောက်တိုင်းမှာ ခေတ်ကုန်နေပြီဖြစ်တဲ့) အမှန်လွန်ဝါဒ၊ သင်္ကေတဝါဒဆိုတာတွေနောက် ကောက်ကောက်ပါအောင် လိုက်နေကြတဲ့ အသွင်အနေနဲ့ ပေါ်လွင်နေပြန်တယ်။ အဲဒီဝါဒတွေလို ရှုပ်ရှုပ်ထွေးထွေးလျှောက်ရေးမှ ကဗျာဖြစ်တယ်၊ တန်ဖိုးရှိတယ်လို့ အထင်ရောက်နေကြတာ တွေ့ရပြန်တယ်။ မောင်သာနိုးက ခက်လွန်းတဲ့ ချောက်ကမ်းပါးနဲ့ လွယ်လွန်းတဲ့ ချောက်ကမ်းဆိုတဲ့ အစွန်းနှစ်ဖက်ကို ရှောင်ရှားကြဖို့ သတိပေးဖူးတယ်။ ချက်က ကဗျာဆရာပိုးလစ်ကတော့ ... ကဗျာကို ကောက်ဖတ်လိုက်ရင် သတင်းစာဖတ်ရသလို၊ ဘောလုံးပွဲ သွားရသလို ပေါ့ပေါ့ပါးပါး ရှိရမယ်လို့ ဆိုတယ်။ အောင်ချိမ့်ရဲ့ မကြာခင်က ထုတ်ဝေခဲ့တဲ့ ပြဇာတ်မင်းသားကဗျာစာအုပ် အမှာစာမှာလည်း (ကျွန်တော့်ကဗျာဖတ်တဲ့အခါ၊ ကဗျာဖတ်သူများ ပေါ့ပါးလွယ်ကူပါစေ)လို့ လေးလေးနက်နက် ဆန္ဒပြုထားတာ တွေ့ရတယ်။ ကဗျာကိုလွယ်အောင် ရေးရတာခက်ပြီး၊ ခက်အောင်ရေးရတာလွယ်တော့၊ ကဗျာရေးတဲ့သူ တော်တော်များများဟာ အဲဒါကိုပဲ ခံတွင်းတွေ့နေကြဟန် တူပါတယ်။

၂။ ဝေါဟာရဖက်ရှင်ရှိုး မဟုတ်ဘူး။

(စကားလုံးနွံထဲ နစ်နေကြတယ်)လို့ ပြောခဲ့တာလည်း ဒီသဘောပဲ။ ကဗျာတစ်ပုဒ်မှာ အသုံးပြုထားတဲ့စကားလုံးဆိုတာ၊ အဲဒီကဗျာရဲ့ ရည်ရွယ်ရင်းပန်းတိုင်ကို ပို့ဆောင်ပေးမယ့်ယာဉ်ပဲ ... ။ ဒါကြောင့် စကားလုံးကိုသုံးရင် အဓိကထားရမှာက ဘယ်လောက်ခရီးတွင်မလဲဆိုတဲ့ အချက်ပဲ။ လိုရာမရောက်တဲ့ စကားလုံးဟာ ကဗျာတန်ဖိုးကို ယုတ်လျော့စေတဲ့ အနှစ်သာရမဲ့ ဖောင်းပွမှုပဲဖြစ်တယ်။ အဲဒါနဲ့ပတ်သက်လို့ ဒေါင်းနွယ်ဆွေက ပန်းပေါင်းစုံကို ဝေနေအောင်

ပန်ထားတဲ့ အရူးမရဲ့ခေါင်းနဲ့ ဥပမာပေးဖူးတယ်။ အဲဒီခေါင်းက ထွက်လာတဲ့ (အရူးမပါးစပ်) စကားလုံးတွေကတော့၊ ကပေါက်တိ ကပေါက်ချာ ချည့်နဲ့နဲ့။ ကဗျာဆိုတာ ကန့်သတ်ထားတဲ့ အချိန်အတွင်း၊ ကန့်သတ်ထားတဲ့ ပမာဏအတွင်း၊ ကန့်သတ်ထားတဲ့ စကားလုံးတွေကို အသုံးပြုထားတဲ့၊ တိကျတဲ့ ဝေါဟာရအစုအဝေးပါပဲ။

၃။ နက်ရှိုင်းရမယ်

(အနှစ်မပါဘဲ အဆန်ရှောင်နေတာတွေ့ရတယ်။)

ဒုတိယအချက်နဲ့လည်း ပတ်သက်တယ်။ စကားလုံးတွေနဲ့ ဟန်ရေးပြ၊ ဖြိုးခြောက်ထားတဲ့ ကဗျာအတော်များများ တွေ့ရတယ်။ အတွင်းနှိုက် ရှာဖွေလိုက်တော့၊ လေးလေးနက်နက် ဆိုလိုချင်တာ မတွေ့ရဘူး။ ကဗျာတစ်ပုဒ်ရဲ့ တန်ဖိုးဟာ ... အဲဒီကဗျာဆရာက လောကကို ဘယ်လောက် နက်နက်ရှိုင်းရှိုင်း ဆင်ခြင်သုံးသပ်နိုင်သလဲ ဆိုတဲ့အပေါ်မှာ တည်မှီနေတာအမှန်ပါပဲ။ ကဗျာတွေဟာ အပေါ်ယံ ပုဂ္ဂလိကဝေဒနာလောက်ကို ဇာချဲ့ပြီး ပေါလောမျောနေတာ တွေ့ရတယ်။ အဲဒီဝေဒနာကို အရင်းခံပြီး လောကအမြင်တစ်ခု အဆင့်ရောက်အောင် တွန်းတင်နိုင်တာ မတွေ့ရဘူး။ ခံစားမှု(ဝေဒနာ)ကို အခြေခံတဲ့ "ထုတ်ယူဆင်ခြင်ယုတ္တိဗေဒ" သဘောလက္ခဏာကို အဆင့်မြင့်ကဗျာတချို့မှာ ရှာတွေ့နိုင်ပါတယ်။

၄။ ကြည်လင်ရမယ်၊ သန့်စင်ရမယ်

(ဖန်တီးမှု မဟုတ်ဘဲ၊ ဝိုးတိုးဝါးတား ဖြစ်နေရတွေ့ရတယ်)

အနုပညာရပ်တိုင်းမှာ မရှိမဖြစ်တဲ့အကြည်ဓာတ် (Purity)ကို ပြောလိုက်တာပဲ။ အဲဒါဟာ အနုပညာရဲ့ အတွင်းအနှစ်လည်းဖြစ်တယ်။ ရေဲဆေးအကြည်ကားတစ်ချပ် တိုးလျှိုပေါက်(အလင်းပေါက်) Transparant ဖြစ်နေသလိုပေ့ါ။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာမှာ ဝိုးတဝါးအောင် တမင်လုပ်ယူရတာမျိုး ရှိပေမဲ့၊ အဲဒါက အကြည်ဓာတ်မပျက်ရဘူး။ ဖန်တီးတာမဟုတ်ဘဲ၊ တစ်နည်းအားဖြင့် မရည်ရွယ်ဘဲ ဝိုးတဝါး ရှုပ်ထွေးနေတာမျိုးနဲ့ ကွဲပြားသိသာတယ်။

၅။ ရိုးသားရမယ်
(ဟန်ဆောင်တာတွေ၊ ဟန်လုပ်တာတွေ များနေတယ်)

ကဗျာဆရာဟာ ကဗျာမရေးခင်ရော၊ ရေးနေနိုက်မှာပါ ရိုးသားတဲ့ စိတ်ရှိထားဖို့ လိုအပ်ပါတယ်။ မရေးခင်ကတည်းက လူအထင်ကြီးစေချင်၊ လူတတ်ကြီးလုပ်ပြချင်တဲ့စိတ်နဲ့ ဟန်ဒြပ်ထုတ်ဖို့ ရေးလိုက်တဲ့ကဗျာဟာ၊ ဘယ်လိုမှ ကောင်းလာနိုင်စရာမရှိပါဘူး။ဒီစိတ်ဓာတ်က လူစည်စည် ပွဲဈေးတန်းမှာ ပျောက်အိုးဖောက်တဲ့ ကလေးစိတ်လောက်ပဲ အဆင့်ရှိပါတယ်။ ကဗျာရေးနေတဲ့ အနိုက်မှာတော့ ပိုရိုးသားဖို့လိုတယ်။ ကိုယ့်ကိုယ်ကိုယ် သစ္စာရှိဖို့ပေါ့။

အောင်ချိမ့်ရဲ့ ပြဇာတ်မင်းသား ကဗျာစာအုပ်ထဲက "ဓာတ်တိုင်"ဆိုတဲ့ ကဗျာကိုဖတ်ကြည့်ပါ။ အင်မတန်ရိုးပါတယ်။ (လူငယ်ကဗျာရေးသူတစ်ယောက်ကလည်း အဲသလိုပဲ အတိအလင်းပြောတယ်တဲ့) သူက အဲသလိုရိုးအောင် တော်တော်ကြိုးစားထားရတဲ့အကြောင်း ပြောတယ်။ သေသေချာချာ ခံစား ဖတ်ရှုကြည့်ရင် ကဗျာကောင်းတစ်ပုဒ်ဆိုတာ ထင်ရှားလာပါလိမ့်မယ်။ အောင်ချိမ့်က သူ့ စာအုပ်အမှာစာမှာ (ခေတ်ပေါ်ကဗျာဟာ လှိုင်းလို ဆင့်ကာဆင့်ကာ၊ ဆင့်ပွားအဓိပ္ပာယ်များနဲ့)လို့ ရေးခဲ့တယ်။ ကဗျာဆရာ ဖော်ပြတဲ့ အရာဝတ္ထုတွေရဲ့ နောက်က (တွဲဘက်အနက်) ရည်ရွယ်ရင်းကိစ္စကို ဖတ်သူက ရအောင် ဖမ်းဆုပ်နိုင်ဖို့လိုတယ်။ အဲဒါနိမိတ်ပုံ မဟုတ်ပါဘူး။

ဥပမာ သူ့ကဗျာတစ်ပုဒ်ထဲမှာပါတယ်။

အမေစိုက်ထားတဲ့ 'ဗုဒ္ဓသရဏံပန်းများ'

ခြံရိုးမှာ လန်းဆန်းလျက်။

ချိမ့်ကြီး ငယ်ငယ်ကနေခဲ့တဲ့အိမ်မှာ ခြံရိုးရှိမရှိ၊ သူ့အမေကလည်း တကယ်ဗုဒ္ဓသရဏံပန်းပင်တွေ စိုက် မစိုက်၊ ကျွန်တော် မသိ။ သိဖို့လည်း မလို၊ ကဗျာရေးသူ တကယ်သိစေချင်တာက (ကျွန်တော် သိတာကတော့) ခြံရိုးနဲ့ ဗုဒ္ဓသရဏံပန်းများရဲ့ ဆင့်ပွားအဓိပ္ပာယ်ပဲ။

၆။ သစ်လွင်ရမယ် (မဲပြာပုဆိုး မဖြစ်ရဘူး)

ကျွန်တော်တို့ဆီမှာ ကဗျာဆရာတစ်ယောက်တည်းကပဲ ဖြစ်ဖြစ်၊ သူနှစ်သက်စရာ စကားလုံးကို ကဗျာတိုင်းလိုလိုမှာ ဆီသည်မလက်သုတ်ဖတ်

ဖြစ်အောင် ထပ်ခါတလဲလဲ သုံးစွဲကြတာမျိုးရှိတယ်။ နောက်ကြိုက်တာ တစ်ခုတွေ့ရင် အပြန်အလှန် အချင်းချင်းလည်း ယူငင်သုံးစွဲကြတယ်။ အဲဒီဓလေ့ဟာ မကောင်းဘူး။

၇။ ဣန္ဒြေရှိရမယ်
(ကလက်တက်တက်နဲ့ဂုဏ်သိက္ခာ ကင်းမဲ့နေတယ်)

ခုခေတ်မှာ ဒါမျိုးရှားသွားပြီဆိုပေမဲ့၊ တချို့ရှိနေသေးတယ်။ တစ်ခါကတော့ ကဗျာကို ပြောင်ချော်ချော် နောက်တောက်တောက်သာ ရေးတတ်တဲ့ အုပ်စုရှိခဲ့ဖူးတယ်။ (ဟာသကဗျာနယ် မဂ္ဂဇင်းများတွင် တွေ့ရလေ့ရှိသော ဟာသကဗျာများနှင့် မသက်ဆိုင်ပါ)

၈။ ခွန်အားရှိရမယ်

ခံစားမှုဝေဒနာသက်သက်သာ မဟုတ်ဘဲ၊ ကဗျာကို အထောက်အကူဖြစ်နိုင်တဲ့၊ အားကောင်းထက်မြက်တဲ့ **အချက်အလက်တွေကို** ကဗျာဆရာက စုစည်းထုတ်ဖော်တင်ပြနိုင်မှ ကဗျာဟာ ခွန်အားပြည့်ဝလာမယ်။ အဲဒီအတွက် ကဗျာဆရာဟာ အရပ်ရပ်နယ်ပယ်နဲ့ဆိုင်တဲ့ အသိဉာဏ်ဗဟုသုတတွေ ကြွယ်ဝဖို့လိုတယ်။ တစ်စပ်တည်းမှာပဲ ကဗျာကို **အချက်အလက်တွေ** ဖုံးလွှမ်းလို့ သေ့ခြောက်နိုင်တဲ့ အန္တရာယ်ကိုလည်း ဂရုထားရမယ်။

၉။ တီထွင်မှုရှိရမယ်
(စတန့်လုပ်တာနဲ့ မခွဲတတ်ကြဘူး)

ကျွန်တော်ရဲ့ ဆောင်းပါးကို ဝေဖန်တဲ့လူတွေက ဖတ်တဲ့သူ သိသာထင်ရှားအောင် ကဗျာဥပမာတွေ ထုတ်ပြသင့်တယ်ဆိုတဲ့ အချက်ကိုထောက်ကြတယ်။ အမှန်တော့ အဲသလို ထုတ်ပြဖို့က အင်မတန်လွယ်ပါတယ်။ ဒါပေမဲ့ ကဗျာတစ်ပုဒ်ကို အပြစ်ထုတ်ပြရင် သူသူကိုယ်ကိုယ် ကာယကံရှင်ကတော့ အမြင်ကြည်လင်မှာ မဟုတ်ဘူး။ ကျွန်တော်လည်း ဆူးလှည်းကြီး မဖြစ်ချင်ဘူး။ အခု ဒီဆောင်းပါးမှာ ချိမ့်ကြီးကဗျာတချို့ကို ထုတ်ပြရတာ၊ သူနဲ့ ကျွန်တော်က အကောင်းပြောပြော မကောင်းပြောပြော ပြဿနာမရှိဘူး။ ပြီးတော့ "ပြဇာတ်

မင်းသား”က ပူပူနွေးနွေးကဗျာစာအုပ်၊ အလွယ်တကူ လက်လှမ်းတမီလည်း ရှိနေတာမို့ ထည့်ပြောနေတာပါပဲ။

ဒီတစ်ခါတော့ စတန့်နဲ့တီထွင်မှု ကွဲပြားအောင်ပြဖို့ ထင်ရှားတဲ့ ကဗျာတစ်ပုဒ်ကို ဥပမာထုတ်ပြချင်တယ်။ အဲဒါဟာ အောင်ဝေးရဲ့ “ဒိုင်ယာရီ”ဆိုတဲ့ ကဗျာပဲ။ ဒီကဗျာဟာ တီထွင်မှုမဟုတ်ပါဘူး။ စတန့်သက်သက်ပါပဲ။ ကျွန်တော် ဒီလိုပြောရဲတာက (အမှတ်မမှားရင်) ဒီကိစ္စကို သူကိုယ်တိုင်လည်း စာနဲ့ပေနဲ့ ဝန်ခံဖူးတယ် ထင်တယ်။ ပြီးတော့ သူဟာ အင်မတန်အရေထူတဲ့သူမို့ ထုတ်ပြလိုက်ရတာပါ။ ဒီကဗျာကတော့ ပြန်ရွတ်ပြဖို့ မလိုလောက်အောင်ကို ပြဿနာဖြစ်ခဲ့တဲ့ကဗျာမို့ ပြောလိုက်တာလည်းပါတယ်။

၁၀။ ကိုယ်ပိုင်ဟန်ရှိရမယ်၊ ဆန်ရဲရမယ်

(နာမည်ကြီးတဲ့နောက်၊ ရေစီးကြောင်းနောက် မျောလိုက်နေကြတယ်။)

ဘယ်အနုပညာသမားမဆို ကိုယ်ပိုင်ဟန်တော့ ရှိဖို့လိုပါတယ်။ ဒါလီနဲ့ ပီကာဆို ကွဲသလိုပေါ့။ မောင်ချောနွယ်ကဗျာတွေဟာ ကဗျာအဖတ်နာသူအတွက် အောက်က ကလောင်နာမည်ကို မကြည့်ဘဲနဲ့တောင် မောင်ချောနွယ်ရေးတယ်ဆိုတာ သိသာနိုင်သလိုပေါ့။ ဒါပေမဲ့ ကဗျာရေးသူအတော်များများက သူလိုလိုက်ရေးတာတော့ မကောင်းဘူး။ မောင်ချောနွယ် ယိမ်းကသလို ဖြစ်နေတယ်။ အောင်ချိမ့်လို တချို့က လိုက်ရေးကြတယ်။ ရေစီးကြောင်းနောက် မျောလိုက်နေတယ်ဆိုတာ ကျွန်တော်တို့ လူမျိုးတွေရဲ့ ငါးပွက်ရာ ငါးစာချတဲ့ ဝသီပေါ့။ ဗီဒီယိုဈေးကွက်ကောင်းရင် ဗီဒီယိုဝိုင်း ရိုက်ကြတယ်။ မြေဈေးကွက်၊ ကားဈေးကွက်ကောင်းတယ်ဆိုရင်လည်း အားလုံး၊ မြေ၊ ကား ရောင်းဝယ်လုပ်ကိုင်ကြရော။ ရေစီးကြောင်းကိုဆန်ပြီး ကိုယ့်မူကိုယ့်ဟန်ကို ထူထောင်နိုင်မှ ထာဝရရှင်သန်သူဖြစ်မယ်။

၁၁။ အပြည့်အဝ လွတ်လပ်မှုရှိရမယ်

(ကဗျာနဲ့ပတ်သက်ပြီး ငွေကြေး မျှော်လင့်ချက်ထားသူ အင်မတန်နည်းပေမဲ့၊ ကဗျာရေးသူ အတော်များများဟာ နာမည်ကြီးချင်မှု၊ အများကြိုက်ခံချင်မှု စတဲ့အနှောင်အတည်းတွေနဲ့ ရည်ရည်ရွယ်ရွယ်ပဲ ငြိတွယ်နေတတ်ကြတယ်)လို့ ပြောခဲ့တော့ အတော်အသင့် ပြည့်စုံမယ်ထင်ပါတယ်။

၁၂။ အထက်တန်းကျတဲ့ အလှတရားနဲ့ ပြည့်စုံရမယ်

ကဗျာကောင်းတစ်ပုဒ်ရဲ့ ဖြစ်တည်မှုမှာ ပါဝင်လေ့ရှိတဲ့ ဂုဏ်ရည်ပါပဲ။ တခြားကိစ္စတွေမှာလို ကဗျာမှာ အောက်လမ်းနည်းသုံးရင် ရေရှည်မခံပါဘူး။

၁၃။ ကာလနဲ့ ဒေသသဘောဟာ ကင်းလွတ်နေရမယ်

ဘယ်ခေတ် ဘယ်အချိန်မဆို၊ ဘယ်နေရာဒေသမဆို၊ ပထဝီအပိုင်းအခြား၊ ကာလအပိုင်းအခြားကို ကျော်လွှားပြီး၊ ကဗျာကောင်းတစ်ပုဒ်ရဲ့ တန်ဖိုးဟာ ခိုင်မာနေတတ်ပါတယ်။ မြန်မာကဗျာတစ်ပုဒ်ကို အာရှ၊ အာဖရိက၊ ကပဲဖတ်ဖတ်၊ ဥရောပကပဲဖတ်ဖတ် အရသာရှိနေနိုင်တာမျိုးပေါ့။ စံတော်ဝင် အနုပညာ (Classics)ဖြစ်တယ်ဆိုရမယ်။ ပြောစရာတွေ အများကြီးရှိတယ်။ အရှည်ကြီးပြောရမယ်။ အခုတော့ ထိုက်သင့်သလောက် အကျဉ်းချုပ်ပြောခဲ့ပါတယ်။ ထိုက်သင့်သလောက် ကျေနပ်ကြလိမ့်မယ်လို့ မျှော်လင့်ပါတယ်။

ကဗျာ
စက်မှုနည်းပညာနဲ့ ကဗျာဆရာ

ကော်ဖီဆိုင် မဖွင့်တဲ့အချိန်ဖြစ်ဖြစ်၊ နေသာတဲ့နေ့ဖြစ်ဖြစ်၊ ပန်းမပွင့်တဲ့ ရာသီဖြစ်ဖြစ်၊ ဘယ်အခါမဆို ကဗျာအကြောင်းကတော့ ပြောကောင်းပါတယ်။ ကဗျာဆိုတာက သန့်စင်တဲ့ ပျော်ရွှင်မှုတစ်ခုပဲ မဟုတ်လား။

အခုတလောမှာ ကဗျာကိုသိတယ်လို့ ထင်နေတဲ့ လူတချို့ကလည်း ကဗျာအကြောင်းကို တော်တော်ပြန်ပြောလာတာ ကြားရတယ်။ ကဗျာဆိုတာ ဘာပဲဆိုတဲ့ ဝိဂြိုလ်ပြုတာမျိုးကိုတော့ ခင်ဗျားတို့လည်း နားငြီးလောက်ပြီမို့ ချန်ထားခဲ့တာ ကောင်းပါတယ်။ ဒါကတော့ သဲကန္တာရသောင်ပြင်ထဲမှာ ခေါင်းဆီကုန်ပြီး ဘီးကျွံနေတဲ့ ထရပ်ကားအိုကြီးတွေရဲ့ မြည်သံပါပဲ။

ဟိုးလစ်က အရာရာတိုင်းမှာ ကဗျာရှိတယ်လို့ ပြောခဲ့ပါတယ်။ ကဗျာရဲ့ အခြေခံဓာတ်သဘောဟာ လူတိုင်းရဲ့ အတွင်းသဏ္ဍာန်မှာရော၊ အပြင်သဏ္ဍာန်မှာ ပါရှိနေပြီး အဲဒါကို တစ်ခါတလေ ကဗျာအနေနဲ့၊ တစ်ခါတလေ ကဗျာဆန်တဲ့အနေနဲ့ တွေ့ရတတ်တယ်လို့ ကျွန်တော်ရဲ့ ဆောင်းပါးတစ်ပုဒ်ထဲမှာ ဖော်ပြခဲ့ဖူးပါတယ်။ (ကဗျာအဓိပ္ပာယ်ဖွင့်ဆိုသတ်မှတ်ချက်၊ ဆောင်းပါး ၁၉၇၉ ရုပ်ရှင်ပဒေသာ) အဲဒီဆောင်းပါးပဲ ကဗျာဆိုတာ စကြဝဠာအနှံ့ ကြဲပြန့်

နေတဲ့၊ သူနဲ့ထိခိုက်မိတဲ့ ပစ္စည်းတွေ၊ ကိစ္စတွေ၊ ခံစားလှုပ် ရှားမှုတွေအားလုံးကို ကောက်ငင်ပြီး ကဗျာဆရာဆိုတဲ့သူက သူ့အတတ်ပညာအလျောက် အချိုးအစားကျနပြေပြစ်စွာ ဖွဲ့စည်းတင်ပြထားတဲ့ လုပ်ငန်းတစ်ရပ်လို့ ကောက်ချက်ချခဲ့ပါတယ်။

အခုထပ်ပြောချင်တာကတော့ အဲဒီကဗျာထဲက ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆိုတဲ့ကိစ္စပါပဲ။ ထပ်ပြောချင်တယ်ဆိုပေမဲ့လည်း ... အဲဒီအကြောင်းကိုပဲ (၁။ မြန်မာခေတ်ပေါ်ကဗျာ ဘယ်လဲ၊ ၁၉၇၇။ ၂။ မြန်မာခေတ်ပေါ်ကဗျာသစ်၊ ၁၉၇၈) ရုပ်ရှင်ပေဒသာမဂ္ဂဇင်းမှာ ဆောင်းပါးနှစ်ပုဒ် ရေးခဲ့ပါသေးတယ်။ 'ကာရန်မဲ့ကဗျာ'ဆိုတဲ့ အခေါ်အသုံးကတော့ ဘာအဓိပ္ပာယ်မှ မရှိတဲ့တာမို့ ပြဿနာလုပ် ရှင်းမနေတော့ပါဘူး။ ဒီနေ့ခေတ်ပေါ်ကဗျာ ရေးသူတွေနဲ့ တိုက်ရိုက်ပတ်သက်တဲ့ အခြင်းအရာကိုပဲ အလေးပေးပြောချင်ပါတယ်။ (ကဗျာတိုးတက်ရေးလမ်းကြောင်းမှာ အရေးကြီးတဲ့နေရာကပါတဲ့ ဖတ်သူတွေနဲ့လည်း တစ်စိတ်တစ်ပိုင်း သက်ဆိုင်ပါလိမ့်မယ်။)

ဒီနေ့ မြန်မာပြည်မှာ ခေတ်ပေါ်ကဗျာလို့ဆိုတဲ့ဟာကို ရေးတဲ့သူ အရေအတွက် တော်တော်များများရှိတယ်။ နောက်လည်း၊ ရေးလာဦးမဲ့ အလားအလာတွေရှိတာမို့ကြောင့် မြန်မာကဗျာလောကမှာ ခေတ်ပေါ်ကဗျာရေးသူဦးရေဟာ အစဉ်အလာ ကဗျာရေးသူဦးရေထက် ပိုမိုပွားများသွားစရာအကြောင်းရှိပါတယ်။ အဲဒီခေတ်ပေါ် ကဗျာရေးသူတွေကိုကြည့်တော့ အစုနှစ်စု ရယ်လို့ တွေ့ရတယ်။

အရေအတွက်တော်တော်များတဲ့ ပထမအစုရဲ့ကဗျာတွေကို ဆန်းစစ်ကြည့်တော့ အားရစရာမရှိလှဘဲ လွန်ခဲ့တဲ့ ဆယ့်ငါးနှစ်လောက်က (ခေတ်ပေါ်ကဗျာနဲ့ ပတ်သက်လို့ ရှုပ်ထွေးလှုပ်ရှားကာလ) ကဗျာမျိုးလောက် အဆင့်မှာပဲ ဝဲလည်နေတာ တွေ့ရပါတယ်။ ထူးခြားတဲ့အာရုံခံစားပုံမျိုး၊ လက်ာသုံးစွဲပုံမျိုး၊ အတွေးအမြင်မျိုးရယ်လို့ ပြောပလောက်အောင် ကွဲပြားခြားနားမလာဘူး။ အဲဒီကဗျာတွေရဲ့ အဓိကထင်ရှားတဲ့ အချက်ရယ်လို့က ပြောမယ်ဆိုရင် အစဉ်အလာ လေးလုံးစပ်ပုံစံကို ဖျက်ထားတယ်ဆိုတာလောက်ပဲ တွေ့ရတယ်။ ဒါကြောင့်လည်း ခေတ်ပေါ်ကဗျာအယူအဆကို ကောင်းကောင်းသဘော

မပေါက်တဲ့သူတွေက (ဒီထဲမှာ ကဗျာဆရာတွေကိုယ်တိုင်လည်း ပါတယ်။) အဲဒီကဗျာတွေကိုကြည့်ပြီး ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆိုတာ ကာရန်မဲ့ကဗျာပဲလို့ အပေါ်ယံကြော သူတို့ဟာသူတို့ ကင်ပွန်းတပ်ကြ၊ စွပ်စွဲကြ လုပ်လာကြတာပါပဲ။ အမှန်တော့ အစဉ်အလာ လေးလုံးစပ်ပုံစံကိုဖျက်ပြီး ရေးလိုက်ကြရုံနဲ့ခေတ်ပေါ် ကဗျာ ဖြစ်မလာနိုင်ပါဘူး။ ကဗျော်တို့ ကဗြက်တို့ပဲ ဖြစ်သွားနိုင်ပါတယ်။ ကာရန်မဲ့တယ်ဆိုတာက (မမဲ့ချင်လည်း မမဲ့ဘူး၊ လေးလုံးစပ်ပုံစံ ကာရန်ယူပုံစံ စနစ်တော့ မဟုတ်တော့ဘူး)။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာဖြစ်ဖို့အတွက် များပြောင်တဲ့ ဆုံစည်းတိုက်ဆိုင်မှုတွေထဲက သာမညအကြောင်းအချက်ငယ်တစ်ခုသာ ဖြစ်ပါတယ်။

ဒုတိယအုပ်စုကတော့ လူနည်းစုပါ။ အဲဒီလူနည်းစုကတော့ ခေတ်ပေါ် ကဗျာအပေါ် တကယ်တရုးတစိုက်ရှိပြီး လေ့လာအားထုတ်နေတာ တွေ့ရတယ်။ အပတ်တကုတ်နဲ့ သူတို့ရဲ့ကဗျာတွေကို မဂ္ဂဇင်းတွေမှာ ဖော်ပြတာမခံရလည်း နောက်မတွန့်ဘဲ ရေးမြဲရေးနေတဲ့သူ တွေဖြစ်တယ်။ (နယ်က လူငယ်လူသစ်တွေပါ ထည့်ရေတွက်လိုက်ရင် အဲဒီအုပ်စုကလည်း အင်အား မနည်းပါဘူး။) ဒါပေမဲ့ သူတို့ကဗျာတွေကို လေ့လာကြည့်တော့ ဝီရိယစိုက်ထုတ်မှုတွေ အချည်းအနှီးဖြစ်နေတာ မြင်ရပြန်တယ်။ သူတို့က ခေတ်ပေါ် ကဗျာဆိုတာ အမှန်လွန်ဝါဒ၊ သင်္ကေတဝါဒဆိုတာတွေလို့ နားလည်စွဲမှတ်ပြီး ဘိုဒလဲယားလို၊ အဲလီယော့လို ကဗျာမျိုးတွေကို ကြိုးစားပမ်းစား ရေးဖွဲ့နေကြလို့ပါပဲ။ **သင်္ကေတဝါဒရဲ့ သမ္မာကျမ်းစာလို့ဆိုရမဲ့ (Flowers of Evill) မိစ္ဆာပန်းများ**ဆိုတဲ့ ကဗျာစာအုပ်ကို ဘိုဒလဲယားဟာ ၁၈၅၇ ခုနှစ်၊ ဇွန် ၂၅ ရက် နေ့မှာ ထုတ်ဝေခဲ့ပါတယ်။ အခုဆိုရင် နှစ်တစ်ရာကျော်လာပြီ။ ပြင်သစ်မှာ ဘယ်သူမှ သူ့လိုရေးမနေကြတော့ပါဘူး။ အမေရိကားနဲ့ အင်္ဂလန်မှာလည်း အဲလီယော့လို၊ အက်ဇရာပေါင်းလို ဘယ်သူမှ မရေးကြတော့ပါဘူး။ ဒီနေ့ ခေတ်ပေါ်ကဗျာဟာ အာရုံမြင်ဝါဒရဲ့ စိတ္တဇဆန်ဆန်စွဲထင်မှု၊ သင်္ကေတဝါဒရဲ့ မရှင်းလင်းလှို့ဝှက်ကဲမှု၊ အမှန်လွန်ဝါဒရဲ့ အဓိပ္ပာယ် ထွေပြားဝိုးဝါးမှု၊ အဲဒါတွေ အားလုံးကို ငြင်းပယ်တယ်လို့ တော်တော်စောစောကပဲ "မြန်မာခေတ်ပေါ် ကဗျာသစ်" (၁၉၈၇ ရုပ်ရှင်ပဒေသာ) ဆောင်းပါးမှာ ပြောဆိုခဲ့ပါတယ်။

ကျွန်တော်တို့ ခေတ်ပေါ်ကဗျာရေးသူ အတော်များများဟာ ဟိုးလဗ်ထက် ဘိုဒလဲယားကို အားကျနေတာ။ အက်ဇင်ဘာဂျာနဲ့ ဟားဗက်ထက် အက်ဇရာပေါင်းနဲ့ အဲလီယော့ဆီနေတာ အံ့သြလို့မဆုံးစရာပဲ။ ဟိုးလဗ်က ကဗျာဆိုတာ သတင်းစာဖတ်သလို ဘောလုံးပွဲသွားသလို ရိုးရိုးသာမန်ကိစ္စပဲလို့ ပြောခဲ့တာ နည်းယူဖို့ကောင်းပါတယ်။ အက်ဇင်ဘာဂျာကလည်း ကဗျာဟာ နံရံပေါ်မှာ ရေးထားတဲ့အရုပ်လို လူတိုင်းနားလည်ရမယ်လို့ ပြောခဲ့ပါတယ်။

ဒီနေ့ ခေတ်ပေါ်အနုပညာသစ်ဆိုတာ ရိုးရှင်းနက်နဲမှုနဲ့ စက်မှုသိပ္ပံကို ပေါင်းစပ်ပေးထားတာပါပဲ။ ပန်းချီမှာလည်း ကျူးဘစ်တွေ၊ ဆာရီရယ်လစ်တွေ ကနေ ဟိုင်ပါရီရယ်လစ်ဇင်ခေတ်ကို ပြန်ရောက်နေပါပြီ။ (ဓာတ်ပုံထက် ပိုတူအောင်ရေးတဲ့နည်းပါပဲ)။ စကားပြေမှာလည်း ထရူးမင်းကာပို့တို့၊ တွမ်ဝုဖ်တို့က ရှင်းလင်း လွယ်ကူပြီး သတင်းစာစကားပြေဆန်တဲ့ (နယူးဂျာနယ်လစ်ဇင်) အရေးအသားသစ်တစ်မျိုးကို ခေတ်စားအောင် ကြိုးစားခဲ့ကြပါတယ်။ ရုပ်ရှင်မှာလည်း ရှင်းရှင်းလွယ်လွယ်၊ နီရိုရီရယ်လစ်ဇင်နဲ့လည်း မတူတဲ့ မှတ်တမ်းဆန်ဆန် (ဂျူကူမင့်ထရီ)နည်းစနစ်ကို အားပြုရိုက်ကူးလာကြပါတယ်။ (ဂေါ်ဖားသားနဲ့ အမ်ဒါဖိုင်းယား ရှု)။

ဒီနေ့ ကမ္ဘာတစ်ဝန်းမှာ အပေါက်ကွဲဆုံးဖြစ်နေတဲ့ ဘရိတ်စ်ဒန့်ကိုပဲ ကြည့်ပါ။ အဲဒီက (Electric Boogie)လို့ အမည်ပေးထားတဲ့ ကကွက်တွေဟာ စက်မှုသိပ္ပံနဲ့အနုပညာကို ပေါင်းစပ်ထားခြင်းရဲ့ ထင်ရှားတဲ့ နောက်ဆုံးသာဓကတွေပါပဲ။ ကခုန်တဲ့သူတွေဟာ ကွန်ပျူတာစက်ပေါ်က အလင်းရောင်တန်းတွေ ဝင်းခနဲ လက်ခနဲ ပြိုးပြက်သလို ခန္ဓာကိုယ်ကိုလှုပ်ရှားရတာမျိုး၊ စက်ရုပ် လမ်းလျှောက်တာကို အတုယူထားတဲ့ ဆတ်တောက်ဆတ်တောက် လှုပ်ရှားမှုမျိုးကို ကကွက်အဖြစ် အသုံးပြုကြတယ်။ လရဲ့ဆွဲငင်အားနဲ့ လူရဲ့ရုန်းကန်အားကို အခြေခံပြီး တီထွင်ထားတဲ့ မွန်းဝေါ့ခ်ခေါ်တဲ့ လပေါ်လမ်းလျှောက်ပုံနဲ့တူတဲ့ ကကွက်တွေလည်းပါတယ်။

နေထိုင်မှုဘက်လည်း ကြည့်ဦး။ ဒီနေ့ ဗိသုကာပညာဟာ အကွန့်အညွန့်၊ အချွန်အတက်တွေကိုပယ်တဲ့ ရိုးစင်းလွယ်ကူမှုမှာအခြေခံတဲ့အဆောက်အအုံတွေကို နှစ်ခြိုက်စွာ တိုးချဲ့ဆောက်လုပ်လာတာ တွေ့နေရတာပဲ မဟုတ်လား။ (Purity of Design)ဒီဇိုင်းသန့်စင်မှုကို အလေးပေးလာတဲ့ သဘောပါပဲ။

ဒီနေ့ ခေတ်ပေါ်အနုပညာဆိုတာ စက်မှုသိပ္ပံသရုပ်မှန်ဝါဒလို့ပြောရင် ရမယ်ထင်ပါတယ်။

ဒီနေ့ ကမ္ဘာဟာ အင်္ဂလိမာလရဲ့ကမ္ဘာ၊ နပိုလီယမ်ရဲ့ကမ္ဘာ မဟုတ်ပါဘူး။ ညူကလီယာ၊ ကွန်ပျူတာ၊ အီလက်ထရွန်းနစ်၊ စက်မှုသိပ္ပံခေတ်ထဲမှာ ကဗျာဟာ အလယ်ခေတ်ကလို ခန့်ထည်နွဲ့နှောင်းပြီး အသံရခက်ခဲအောင် တမင်ကြိုးစားနေတာမျိုးကို စွန့်ပစ်သင့်တာအမှန်ပဲ မဟုတ်လား။ (အမှန်တော့ ဒီနေ့ဟာ စက်မှုတော်လှန်ရေးပြီးစ ကာလနဲ့တောင် ကွာခြားနေပါပြီ။) အနုပညာဆိုတာ သိပ္ပံနဲ့တစ်သီးတခြား ကင်းလွတ်တဲ့အရာ ဖြစ်တယ်ဆိုတဲ့ အယူအဆကတော့ အင်မတန်ကျဉ်းမြောင်းပြီး မျက်ကန်းဆန်တဲ့ ကောက်ချက်ချမှုသာ ဖြစ်ပါတယ်။ အဲဒီလူမျိုးတွေကို ပြဒါးလင်းဂူထဲမှာ အမဲသားစိမ်း တစ်ဖိသာနဲ့အတူသာ ပိတ်လှောင်ထားဖို့ပဲ ကောင်းတယ်။

တချို့ကဗျာဆရာတွေက သိပ္ပံပညာဟာ သူတို့ဆီက ကြယ်ပွင့်တွေကို နိုးယူသွားပါပြီဟု မြည်တမ်းပြီး ရန်တောင်ငိုပွဲဖွဲ့ကြတယ်။ သူတို့ကိုယ်တိုင်ကတော့ အမိုင်နိုအက်ဆစ်နဲ့ ဗျူကလစ်အက်ဆစ်နဲ့ ခရိုမိုဆုမ်းတွေ စီးဆင်းနေတဲ့အရာဆိုတာ မေ့လျော့နေကြတယ်။ သဘာဝတရားကို ခံစားချက်နဲ့ ကြည့်မြင်ပြီး အဲဒီခံစားချက်ကိုဖော်ပြဖို့ ကြိုးစားနေတဲ့လူကို အနုပညာရှင်။ ယုတ္တိဗေဒပေါ်မှာ အခြေခံပြီး အနက်အဓိပ္ပာယ်ဖွင့်ဆိုဖို့ ကြိုးစားတဲ့လူကို သိပ္ပံပညာရှင်လို့ ယေဘုယျအားဖြင့် ခေါ်နိုင်ပါတယ်။

ဒါပေမဲ့ သိပ္ပံပညာရှင်တွေကိုယ်တိုင် ဝန်ခံထားတဲ့အချက် ရှိပါတယ်။ သူတို့ သီအိုရီအသစ်တစ်ခုကို ရှာဖွေတွေ့ရှိတယ်ဆိုတာဟာ စဉ်းစားလို့ မဟုတ်ဘဲ စိတ်ကူးဉာဏ် ကွန့်မြူးမှုကြောင့်သာ ဖြစ်ပါတယ်တဲ့။ ကဗျာဆရာတစ်ယောက်အနေနဲ့လည်း ခံစားမှုကိုသာ အသားပေးနေပြီး အဲဒီခံစားမှုကို မထိန်းချုပ်နိုင်ရင် အညံ့စား ကဗျာဆရာပဲဖြစ်မယ်တဲ့။ ပုံစံကျနေတဲ့လူတွေရဲ့ အမြင်ကတော့ ကဗျာဆရာက စဉ်းစားတွေးခေါ်နေပြီး သိပ္ပံပညာရှင်က ခံစားနေရင် မကြိုက်ချင်ကြဘူး။

သိပ္ပံပညာရှင်ကြီး အိုင်းစတိုင်းဟာ အားလပ်တဲ့အချိန်မှာ တယောထိုးပြီး ကမ္ဘာကျော်ပန်းချီဆရာကြီး လီယိုနာဒိုကတော့ သိပ္ပံတီထွင်စမ်းသပ်မှုအတော်များများလုပ်ခဲ့တာ လူတိုင်းအသိပဲ။

ဒီနေ့ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆိုတာ လက်ရှိစက်မှုသိပ္ပံလူ့အဖွဲ့ အစည်းရဲ့ တိုက်ရိုက်ထိတွေ့ လက်ခံစားသုံးနေတဲ့ အရာတွေကို အဓိကအားပြုပြီး အရိုးစင်း၊ အရှင်းလင်းဆုံး၊ အလွယ်ကူဆုံးနည်းနာတွေနဲ့ အနက်နဲဆုံး၊ အားအကောင်းဆုံးဖြစ်အောင် ဖော်ပြနိုင်တာကို ခေါ်တာပါပဲ။ ဂန္ထဝင်နဲ့ ရိုမန်တစ်ခေတ်က ကဗျာဆရာတွေအဖို့ ခပ်ယူသုံးစွဲလို့ မကုန်ခမ်းနိုင်တဲ့ လမင်း၊ စမ်းရေကြယ်တာရာ၊ နှင်းဦး၊ ပန်းပွင့် စတဲ့ ပစ္စည်းတွေရဲ့ဩဇာက ကျွန်တော်တို့ဘာလို့ ရှန်းမထွက်နိုင်ရမှာလဲ။

အဲဒီခေတ်က ကဗျာဆရာတွေကိုတော့ အပြစ်ဖို့စရာမရှိပါဘူး။ ဒန်တီဟာ တယ်လီပေးရှင်းကို မမြင်ဖူးသလို နတ်သျှင်နောင်ဟာလည်း ဟယ်လီကော်ပတာကိုမှ မမြင်ဖူးခဲ့ဘဲ။ နိုမို့သာဆိုရင် သူလည်း ဓာတုကလျာဆီကို ကျေးစေမယ့်အစား တယ်လီဖုန်းဆက်တဲ့ ကဗျာသာရေးတော့မှာပေါ့။

လက်ရှိ ကျွန်တော်တို့ ပတ်ဝန်းကျင်မှာတော့ စက်မှုသိပ္ပံခေတ်လူသုံးကုန်ပစ္စည်းတွေ အလျှံပယ်ရှိနေပါပြီ။ ဂန္ထဝင်ခေတ်စာဆို တစ်ဦးက "တိမ်စင်ကင်းတဲ့ လပြည့်ဝန်းလို သန့်စင်သူ"လို့ သုံးနှုန်းခဲ့တာကို ကျွန်တော်တို့က ဘာကြောင့် "သတ္တုသောက်ရေခွက် အသစ်တစ်ခုလို သန့်ရှင်းသူ"လို့ မသုံးနှုန်းရမှာလဲ။ လမင်းဆိုတာ ကျွန်တော်တို့ထိကိုင်ဖို့ အလှမ်းကွာတဲ့ အဝေးကြီးကဟာ။ သတ္တုသောက်ရေခွက်ကတော့ ကျွန်တော်တို့နဲ့ လက်တကမ်းကဟာ။ အဲဒါဟာ ထိတွေ့ဖို့(ကိုင်တွယ်ခံစားဖို့) အချိန်နဲ့နေရာ(ကာလနဲ့ ဒေသ) Time and Space ကို ခြုံထားတဲ့အရာပါပဲ။

ဒီနေ့ခေတ်ဟာ အဝေးဆက်သွယ်မှု(Telecommunication) ထွန်းကားတဲ့ခေတ်။ တယ်လီဖုန်း၊ ကြိုးမဲ့ကြေးနန်း၊ ဂြိုဟ်တုသတင်း၊ ကျည်ဆန်ရထား၊ ကွန်ပျူတာ စတဲ့ဟာတွေကို အသုံးပြုနေတဲ့ခေတ်မှာ ကဗျာဟာ တစ်နေ့တခြား ကျုံ့ဝင်လာနေတယ်။ လူသားတိုင်းဟာ အဲဒီအချိန်နဲ့နေရာ ချုံ့လာမှုကို မလွဲမသွေ ခံစားနေရတယ်။ အဲဒီခေတ်ပေါ်အာရုံခံစားမှုဟာ အနုပညာ(ဖန်တီးသူနဲ့သုံးစွဲသူ)ကို တိုက်ရိုက်ဩဇာပေးလာတယ်။ ဒီကိစ္စက အတော်ရှည်ရှည်လျားလျား ရှင်းလင်းရမှာမို့ ဒီနေရာမှာ သဘောလောက်ပဲ တင်ပြပါရစေ။

ကျွန်တော်တို့ဟာ ဖန်တရာတေနေတဲ့ စမ်းရေ၊ ပန်းပွင့်၊ ကြယ်၊ လနဲ့ နွေဦးတွေ၊ တောင်တန်းတွေအစား ပတ်ဝန်းကျင်မှာအမြဲရှိ၊ အမြဲထိတွေ့နေရတဲ့ စည်သွပ်ဘူး၊ တယ်လီဖုန်း၊ မီးခလုတ်၊ ဝါယာကြိုး၊ ဓာတ်ပြား၊ သောက်ရေခွက် စတာတွေကို ဘာကြောင့် အစားထိုးမသုံးစွဲဘဲ ရှောင်ဖယ်နေရတာလဲ။ စက်မှုသိပ္ပံခေတ်က ထွက်ပြေးဖို့ ကြိုးစားနေတာဆိုရင် အဲဒါဟာ ဆုံးရှုံးမှုတစ်ခုသာ ဖြစ်ပါတယ်။ “အဲသလိုသုံးစွဲတဲ့ အလင်္ကာတွေက ကဗျာမဆန်ဘူးဗျ” ဆိုရင်တော့ ဒါ တရားသေ ရှုးသွပ်မှုတစ်ခုသာဖြစ်တယ်။

ကဗျာဟာ ကဗျာပါပဲ။ ကဗျာဟာ စာပေဆန်ရမယ်။ (အမှန်တော့ အစဉ်အလာ ဂန္ထဝင်စာပေဆန်ရမှာကို ပြောတာ)ဆိုတာ တော်တော်ဟောင်းတဲ့ မှိုတက်နေတဲ့ပြက်လုံးပဲ။ တစ်ခါက အဲဒီအယူအဆမျိုးရှိတဲ့ မိတ်ဆွေအယ်ဒီတာတစ်ဦးက “ကျုပ်တို့ မဂ္ဂဇင်းအတွက် ကဗျာနုနုလေးတစ်ပုဒ် လုပ်ပေးစမ်းပါဗျာလို့” ဆုံတုန်းပြောဖူးပါတယ်။ ကျွန်တော်က “နုနုဆိုတာ ဘာကိုပြောတာလဲဗျ၊ ကဗျာမှာ နှုတ်ခမ်းမွေးတပ်ပေးရမှာလား”လို့ပြောပြီး ရယ်နေလိုက်တယ်။ ကဗျာလည်း မပေးဖြစ်ဘူး။ အမှန်တော့ သူ ဘာပြောချင်တယ်ဆိုတာ ကျွန်တော် သဘောပေါက်ပါတယ်။ သူတို့မဂ္ဂဇင်းမှာ ဖော်ပြနေကျ တခြားကဗျာတွေကို အကွန့်အညွန့်ပေါ်ရုံ စကားလုံးတွေကြားညှပ်ထားတဲ့ ဂန္ထဝင်မစင်တဲ့ ကဗျာမျိုးကို ဆိုလိုတာပါ။ အဲဒီလိုပဲ ချက်ကိုစလိုဗက်မှာ ကဗျာနှစ်ဂိုဏ်းကွဲတော့ ဟိုးလဖ်က (Anti Literary)စာပေမဆန်တဲ့ ကဗျာဂိုဏ်းဘက် ပါသွားတယ်လို့ သိရတယ်။

ခုနပြောခဲ့သလိုပါပဲ။ ကဗျာတစ်ပုဒ်က ကဗျာဖြစ်နေဖို့ပဲ အရေးကြီးပါတယ်။ (ကဗျာဆိုတာ တချို့လူတွေ လုပ်နေသလို သီတင်းကျွတ်ရင်လည်း ရေးဖို့၊ ပညာရှိဆဲ ဆဲချင်ရင်ရေးဖို့၊ တောက ဧည့်သည်တွေရောက်ရင်လည်း ရေးဖို့တော့ မဟုတ်ဘူးပေါ့။) ကျွန်တော်တို့ဆီက ကဗျာအပေါ် တကယ်စေတနာထားပြီး ကြိုးစားအားထုတ်နေတဲ့သူတွေ အထူးသတိပြုရမှာက သင်္ကေတဝါဒ၊ အမှန်လွန်ဝါဒ အိပ်ဆေးမိပြီး ဘို့ဒလဲယားပခုံးကိုမှီ မှေးလိုက်မနေဖို့ပါဘဲ။

ဒီနေ့ မဂ္ဂဇင်းအသစ်တွေ တိုးပွားလာနေတယ်။ ကဗျာအသစ်တွေကိုလည်း မဂ္ဂဇင်းတချို့က အသားပေး အသုံးပြုချင်နေတာ တွေ့ရတယ်။ (ကဗျာသစ်ဆိုတာ ဘာလဲလို့ သူတို့ သဘောပေါက်ဖို့တော့ လိုတာပေါ့)။ ကဗျာကို ထိုက်သင့်သလောက် သဘောပေါက်ပြီး နေရာမှန်ကို ရောက်စေချင်တဲ့ စေတနာရှိတဲ့ အယ်ဒီတာတချို့လည်း ရှိနေပါတယ်။ သက်ဆိုင်ရာတာဝန်ရှိသူတွေကသာ မှန်မှန်ကန်ကန်သဘောပေါက်မယ်ဆိုရင် မြန်မာကဗျာဟာ ဘယ်တုန်းကမှ မကြုံဘူးတဲ့ ခေတ်တစ်ခေတ်ကိုတောင် ရောက်လာစရာ ရှိပါတယ်။ အခုလိုအခွင့်သာခိုက်မှာ အဓိကတာဝန်ရှိသူတွေကတော့ ကဗျာရေးသူတွေ ကိုယ်တိုင်ပါပဲ။

ခင်ဗျားတို့ ဘာတွေရေးကြမလဲ။

ကဗျာနှင့်သမိုင်းတန်ဖိုး

စစ်ပြီးသော် မြန်မာစာပေလောကမှာ အနုပညာ အယူအဆ နှစ်ရပ်ကွဲကွဲပြားပြား ဖြစ်ထွန်းလာပါတယ်။ အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆနဲ့ အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆပါပဲ။ အဓိကအားဖြင့်တော့ ရှင်းအောင်ပြောရလျှင် ဒီအယူအဆနှစ်ရပ်လုံးဟာ နိုင်ငံရေးဝါဒတွေအပေါ် အခြေခံပါတယ်။ အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်ဆိုတဲ့ သူတွေဟာ လက်ယာဝါဒီတွေဖြစ်ပြီး အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆို တဲ့သူတွေက လက်ဝဲဝါဒီတွေဖြစ်ပါတယ်။ ဒီတုန်းက လက်ဝဲဝါဒီ စာပေခေါင်းဆောင်တွေဟာ သိန်းဖေမြင့်၊ ဒဂုန်တာရာ၊ အောင်လင်း၊ ဗန်းမော်တင်အောင်တို့ ဖြစ်ခဲ့ပြီး လက်ယာဝါဒီ စာပေခေါင်းဆောင်တွေကတော့ တက်တိုး၊ တင့်တယ်၊ တက္ကသိုလ်ဘုန်းနိုင် စတဲ့သူတွေဖြစ်တယ်။ (နောက်ပိုင်းမှာ ကက္ကသိုလ်ဘုန်းနိုင်က အယူဝါဒဘက် ပြောင်းသွားတယ်။ ဦးကြီးဘထိုက် သို့မဟုတ် မိုးနဲ့မြေကို အောင်နိုင် ခြင်းလို ဆိုရှယ်လစ်စာပေတွေ ရေးဖွဲ့ခဲ့တယ်။) တစ်ခါ လက်ဝဲဝါဒီတွေထဲမှာပဲ အဖြူနဲ့အနီ ကွဲပြန်တယ်။ သူတို့အချင်းချင်း ထုနက်ကြတယ်။ ဒါပေမဲ့ ပန်းတိုင်ကတော့ 'အနုပညာသည် ပြည်သူ့ အတွက်ပဲ"။ ဒီနေ့တော့ ဒီကိစ္စတွေကို သိပ်အရေးထား မပြောကြတော့ပါဘူး။ ပို့စ်မော်ဒန်သမားတွေက အနုပညာဆိုတာ ဘာအတွက်မှ မဟုတ်လို့ ကြွေးကြော်နေခဲ့ကြပြီပဲ။

ဒါပေမဲ့ အခွင့်ကြုံတိုင်း သူတို့က လက်ယာဝါဒီလို့ သတ်မှတ်ထားတဲ့ ကျွန်တော့်ကို "အနုပညာဆိုတာ နိုင်ငံရေးနဲ့ ကင်းကွာလို့ရသလား"ဆိုတဲ့ မေးခွန်းမျိုးမေးကြတယ်။ အနုပညာဆိုတော့ ကဗျာလည်းပါတာပေါ့။ ကျွန်တော် ကိုယ်တိုင်လည်း ကဗျာရေးနေသူ မဟုတ်လား။ နဂိုကတည်းကိုက လက်ဝဲဝါဒီတွေရဲ့ "အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်"ဆိုတဲ့ ကြွေးကြော်သံဟာ နိုင်ငံရေးကြွေးကြော်သံ ဖြစ်ပါတယ်။ သူတို့ပြောတဲ့ ပြည်သူဆိုတာကလည်း အခြေခံလူတန်းစားဖြစ်တဲ့ လယ်သမား၊ အလုပ်သမားထုကို ရည်ညွှန်းတာဖြစ်ပါတယ်။ သူတို့ပြောတဲ့ ပြည်သူ့စာပေဆိုတာလည်း မာက်စ်လီနင်ဝါဒ လောင်းရိပ်က စာပေကိုဆိုလိုတာသာ ဖြစ်ပါတယ်။ ဆိုရှယ်လစ် သရုပ်မှန်စာပေပေါ့။ အနုပညာစာပေဆိုတာ နိုင်ငံရေးနဲ့ လက်အောက်ခံဘာသာရပ်တစ်ခုလို့ ယူဆကြတာကိုး။

ဒီအဆိုကို ကျွန်တော်ကတော့ ပြတ်ပြတ်သားသား ငြင်းပါတယ်။ အနုပညာ(စာပေ၊ ကဗျာ၊ တခြားဘာသာ)ရပ်တစ်ခုခုဟာ နိုင်ငံရေးအယူဝါဒတစ်ခုခုရဲ့ လက်အောက်ခံဖြစ်ရရင် ဘာအကျိုးမှ မရှိသလို ဘာထန်ဖိုးမှလည်း မရှိပါဘူး။ (လက်ဝဲဝါဒီတွေ တယူသန်ယူဆကြသလို နိုင်ငံရေးဆိုတာ မာ့က်စ်ဝါဒလို့ ယူဆရမယ်၊ ယူဆကြတယ်ဆိုတာလည်း ကျဉ်းမြောင်းလွန်းပါတယ်) အနုပညာရှင်တိုင်းဟာ လွတ်လပ်စွာ ကိုယ်ကြိုက်နှစ်သက်ရာ အယူအဆတစ်ခုခုကို(ဘာသာရေး၊ ဒဿနနှင့် နိုင်ငံရေး) ခံယူကျင့်သုံးခွင့်ရှိပါတယ်။ အဲဒီ သူ့အယူအဆကို သူ ဖန်တီးတဲ့အနုပညာမှာ ဝါဒဖြန့်ချိချင်တဲ့ သဘောနဲ့ပဲဖြစ်ဖြစ်၊ တခြားတစ်စုံတစ်ရာ ရည်ရွယ်ချက်ပဲဖြစ်ဖြစ် ထည့်သွင်းတဲ့ကိစ္စဟာ တကယ်သင့်တော်ပါရဲ့လား။ ရှဒတ်ကက်ပလင်းဟာ ဗြိတိသျှနေ့မဝင်အင်ပါယာကြီးရဲ့ ဘုန်းတော်ဘွဲ့တွေရေးတယ်။ သူ့ကဗျာတွေဟာ ကိုလိုနီနယ်ချဲ့စနစ်ကို အမွှမ်းတင်တဲ့ ကဗျာတွေပဲ။ အဲဒါဟာ သူ့ရဲ့နိုင်ငံရေးအမြင်ပဲ။ အဲဒါကောင်းပါသလား။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆရာအီးအီးကမ်းမင်းဟာ ဖက်ဆစ်ဝါဒကို လက်ခံသူဖြစ်တယ်။ ဖက်ဆစ်ဝါဒဘက်ကိုယိမ်းတဲ့ ကဗျာတွေရေးတယ်။ ဗိဂျီဝုဝေ့လည်း ဒီအတိုင်းပဲ။ အဲဒီလူတွေရဲ့အနုပညာ နိုင်ငံရေးနဲ့ မကင်းတာဟာ ဂေါ်ကီတို့ လူရွှန်းတို့ စာပေတွေမှာ နိုင်ငံရေး(မာ့က်စ်ဝါဒအမြင်နဲ့) မကင်း

တာနဲ့ အတူတူပဲ။ အနုပညာဟာ နိုင်ငံရေးမကင်းကွာရဆိုရင် ဒီကိုလိုနီနယ်ချဲ့ဝါဒ၊ ဖက်ဆစ်ဝါဒ အမှောင်တိုက်ဝါဒ အမှမ်းတင်ကဗျာတွေကရော ကောင်းနေပါသလား။ ပဒေသရာဇ်ခေတ်က ဘုန်းတော်ဘွဲ့ကဗျာတွေဟာ အဲဒီခေတ်က နိုင်ငံရေးစံနဲ့ ရေးတဲ့ကဗျာတွေပဲ။ ဆိုရှယ်လစ်ခေတ် ကောင်းစားစဉ်က ဆိုရှယ်လစ် ဘုန်းတော်ဘွဲ့တွေလည်း ဘာထူးသလဲ။ သူတို့ တကယ်မယုံကြည်ဘဲ ရေးဖွဲ့ခဲ့တာလို့ ပြောဖို့ခက်တယ်။

ဒီတော့ အဖြေမရသေးခင် မေးခွန်းတစ်ခု ထပ်ပေါ်လာတယ်။ ဒါဆို အနုပညာသည် ဘာနှင့်မှ မရောယှက်ဘဲ သီးသန့်ဖြစ်သွားတဲ့အရာလားဆိုတဲ့ မေးခွန်းပေါ့။ တကယ်တော့ အနုပညာဆိုတာလည်း ကောင်းကင်က ပေါက်ဖွား ကျဆင်းလာတဲ့အရာမဟုတ်ပါဘူး။ လူ့အဖွဲ့အစည်းထဲက ပေါက်ဖွားလာတဲ့အရာပါ။ သူက တခြားလူတွေထက်ပိုပြီး တသီးပုဂ္ဂလဆန်ချင်ပေမဲ့ အနုပညာရှင်ဆိုတာလည်း (ကဗျာဆရာဆိုတာလည်း) လူ့အဖွဲ့အစည်းထဲက ပေါက်ဖွားလာတဲ့ လူတစ်ဦးသာဖြစ်ပါတယ်။ ဒီတော့ ကဗျာဆရာ ဖြစ်တဲ့သူမှာ၊ သူ့ဘဝမှာ မျက်နှာစာနှစ်ခုနဲ့ ရင်ဆိုင်တွေ့ရပါတယ်။ တစ်ခုက ပုဂ္ဂလိကဘဝ ဖြစ်ပြီး တစ်ခုက လူမှုရေးဘဝ(လူ့အဖွဲ့အစည်းဝင်ဘဝ) ဖြစ်ပါတယ်။ ပုဂ္ဂလိကဘဝအတွက် သူဟာ တသီးတသန့်ဆန်တဲ့ လေးနက်တဲ့ ဘဝအမြင်ရှိရသလို၊ သူရောက်ရှိနေတဲ့ လူ့အဖွဲ့အစည်းအတွက်လည်း လူမှုရေးအမြင်(မှန်ကန်တဲ့ သမိုင်းအမြင်)ရှိဖို့လိုပါတယ်။ (သမိုင်းအမြင်သည် နိုင်ငံရေးအမြင်မဟုတ်ပါ) ထပ်ပြောရရင် ကဗျာဆရာဟာသမိုင်းအသိရှိသူဖြစ်ပါတယ်။ ကဗျာ(အနုပညာ)ဆိုတာ ပါတီနိုင်ငံရေး သို့မဟုတ် မည်သည့်နိုင်ငံရေးထက်မဆို မြင့်မားပါတယ်။

ဒီတော့ မြန်မာကဗျာဟာ၊ သို့မဟုတ် မြန်မာကဗျာဆရာတွေဟာလည်း သူတို့လူ့အဖွဲ့အစည်း(မြန်မာ့လူ့အဖွဲ့အစည်း)နဲ့ ဖြတ်သန်းခဲ့ရတဲ့ သမိုင်းကာလအလျောက် သမိုင်းဆိုင်ရာအမြင်၊ သမိုင်းဆိုင်ရာအသိရဲ့ ပြဋ္ဌာန်းမှုနဲ့ ကဗျာတွေကို ရေးဖွဲ့ခဲ့တယ်ဆိုတာ ပြန်လည်ဆန်းစစ်ကြည့်ရင် သိနိုင်ပါတယ်။ ပုဂံခေတ်ကနေ သီပေါမင်းပါတော်မူတဲ့အထိ မြန်မာကဗျာတွေမှာ လွှမ်းမိုးနေတဲ့ အကျက်က ဘုန်းတော်ဘွဲ့တွေပါပဲ။ ထီးရိပ်နန်းရိပ်ကြငှန်းရိပ်အောက်က မလွတ်မြောက်ကြပါဘူး။ (ဝန်ကြီးပဒေသရာဇာရဲ့ လယ်သမား ဘွဲ့တျာချင်းတွေ၊ ဘာတွေက အနည်းအကျဉ်းသာ ထွက်ပေါ်ခဲ့တာပါ။) ပဒေသရာဇ်ခေတ် ကဗျာတွေရဲ့ သမိုင်းအသိဆိုပါတော့။ စစ်နိုင်လို့ ဖွဲ့တဲ့မော်ကွန်းတွေလည်း ရှိပါတယ်။ ဒါလည်း အနည်းအကျဉ်းပါပဲ။

သီပေါမင်းပါတော်မူတာကနေ လွတ်လပ်ရေးရတဲ့အထိ မြန်မာလူ့အဖွဲ့အစည်းကြုံဆုံရတာက ကိုလိုနီဆန့်ကျင်ရေးနဲ့ အမျိုးသားလွတ်မြောက်ရေး။ အဲဒါဟာ အဲဒီခေတ်အခါက ပြဋ္ဌာန်းတဲ့ သမိုင်းဆိုင်ရာအသိ။ သခင်ကိုယ်တော်မှိုင်းက စလို့ အချုပ်တန်း ဆရာဖေတို့အဆုံး ဒီသမိုင်းအသိနဲ့ ကဗျာတွေ ဖွဲ့ဆိုခဲ့တာ တွေ့နိုင်ပါတယ်။

လွတ်လပ်ရေးရပြီး (၁၉၄၇ မှ ၁၉၆၂)အထိကတော့ လူတန်းစား တိုက်ပွဲ ပြင်းထန်ချိန်။ မြန်မာကဗျာဆရာတွေဟာ ဒဂုန်တာရာကစလို့ ဒီသမိုင်းဆိုင်ရာအသိနဲ့ ကဗျာတွေ ရေးဖွဲ့ခဲ့ကြတယ်။

၁၉၇၀ နောက်ပိုင်းကစလို့ ကနေ့အထိတော့ မြန်မာ့ကဗျာ အဖွဲ့အစည်းဟာ သမိုင်းဆိုင်ရာလမ်းကြောင်း ပြောင်းလဲသွားပါတယ်။ မြန်မာကဗျာဆရာကြီးငယ်တွေက ဒီအချိန်မှာလည်း သူတို့လူ့အဖွဲ့အစည်းရဲ့ ဦးတည်ရာလမ်းကြောင်းမှာသော်လည်းကောင်း၊ သမိုင်းဆိုင်ရာ အသိများမှာသော်လည်းကောင်း နောင့်နှေးလျှဖယ် မနေကြပါ။

နိုင်ငံရေးဆိုတာ တရားသေဆန်ပါတယ်။ လှုပ်ရှားရှင်သန်နေတဲ့ အနုပညာနဲ့ ဆက်စပ်မရပါဘူး။ လူ့အဖွဲ့အစည်းဆိုတာကတော့ ရှင်သန်နေပါတယ်။ အနုပညာရဲ့ ရှင်သန်မှုနဲ့ ဆက်စပ်လို့ရပါတယ်။ ကဗျာဆရာဟာ သမိုင်းအသိရှိသူ ဖြစ်တယ်။ ကဗျာဟာလည်း သမိုင်းတန်ဖိုးရှိတဲ့အရာ ဖြစ်ခဲ့ပါတယ်။

ခေတ်ပေါ်ကဗျာရဲ့နေရာ

သမိုင်းတွေဟာ ရွေ့လျားသွားပါတယ်။ ခေတ်တွေဟာ ရွေ့လျားသွားပါတယ်။ ယဉ်ကျေးမှုအနုပညာတွေဟာ ရွေ့လျားသွားပါတယ်။ အဲဒီအထဲမှာ ကဗျာလည်း မလွဲမသွေပါတာပေါ့။ ကဗျာရဲ့ ရွေ့လျားပုံခရီးကို "မြန်မာကဗျာဖြစ်ပေါ်တိုးတက်မှု"ဆိုတဲ့ စာတမ်းနဲ့ ကျွန်တော် သုံးသပ်တင်ပြခဲ့ပြီးပါပြီ။ ဒီနေ့ခေတ်ဟာ "ခေတ်ပေါ်ကဗျာခေတ်"ပဲ ဆိုပါတော့။ မြန်မာကဗျာ ရွေ့လျားလာတာကို အကြမ်းဖျင်း ပြန်သုံးသပ်ရရင်၊ အခုလို အပိုင်းသုံးပိုင်း တွေ့ရမယ် ထင်ပါတယ်။

(၁) မြန်မာကဗျာဖြစ်ထွန်းစမှ ဂန္ထဝင်ကာလတစ်လျှောက်လုံးအထိ ကဗျာတွေဟာ၊ သဘာဝဖွဲ့(ရေမြေတောတောင်၊ ရာသီဥတု)၊ ဘုန်းတော်ဘွဲ့၊ နောက်နည်းနည်းတိုးတက်လာတော့ မှတ်တမ်းတင်သဘောမျိုးဆန်လာတဲ့ မော်ကွန်းတွေနဲ့ စစ်ချီရတုတွေ။ နောက်ပိုင်း ပဒေသရာဇာတို့ဆိုခဲ့တဲ့ လယ်သမားဘွဲ့တျာချင်းတွေလည်း ပါတာပေါ့လေ။ အဲဒါက တကယ့်ကို နည်းနည်းပါပဲ။

(၂) မြန်မာနိုင်ငံ၌ ပဒေသရာဇ်စနစ်ဆိတ်သုဉ်းပြီး။ စစ်ပြီးခေတ် အခြေအနေ။ စက်မှုတော်လှန်ရေးက မွေးထုတ်လိုက်တဲ့ ကိုလိုနီနယ်ချဲ့စနစ်ရဲ့ ရိုက်ခတ်မှုဒဏ်ကို တစ်ကမ္ဘာလုံး ခံနေရတဲ့ကာလ။ အမျိုးသားလွတ်မြောက်ရေးတိုက်ပွဲ၊ ဆိုရှယ်လစ်ရေးတည်ဆောက်မှု၊ ဒီဒုတိယပိုင်းမှာ မြန်မာကဗျာဟာလည်း အဲဒီအခြေအနေပေါ်မှာ အခြေခံထားတဲ့ သရုပ်မှန်နဲ့ နိုင်ငံရေးစံ သဘောတရားပေါ်မှာ ကိုင်းညွတ်ခဲ့တာ တွေ့ရပါတယ်။

(၃) တတိယလှိုင်း။ စက်မှုလွန်ခေတ်၊ အိုင်တီဂလိုဘယ်လိုက်ဇေးရှင်းခေတ်၊ အင်တာနက်ကွန်ယက်ကာလ။ သမိုင်းဟာ အလျားလိုက်သဘောနဲ့ လစ်ဘရယ်ဒီမိုကရေစီနဲ့ ဗဟုဝါဒတရားနဲ့အညီ ပြန့်ကားလာနေတယ်။ အဲဒါ ဒီနေ့ခေတ်ပေါ်က မျက်နှာမူနေတဲ့၊ ပကတိအခြေအနေပါပဲ။

မြန်မာကဗျာရဲ့ ရွေ့လျားရာလို့ ကွက်ပြောလိုက်ရပေမဲ့ တစ်ကမ္ဘာလုံးမှာလည်း ကဗျာဟာ ဒီအနေအထားမျိုးနဲ့၊ မရိုးမရွဲ ဖြစ်ထွန်းနဲ့တာပါပဲ။

ဒီကနေ့ ဒီအချိန်မှာ လိုအပ်ချက်အရ ကော်လံပြာ အလုပ်သမားအရေအတွက် လျော့ကျသွားပြီး၊ ကော်လံဖြူ အလုပ်သမား အရေအတွက်၊ တိုးတက်များပြားလာတယ်။ စက်ရုံ၊ မီးခိုး၊ တူနက်သံ၊ ချွေးစက်ဆိုတာတွေကို ကဗျာဖွဲ့ရမဲ့ခေတ် မဟုတ်တော့ပါဘူး။ အအေးခတ် ဖြန့်ကျက်ထားတဲ့ မှန်လုံခန်းထဲမှာ၊ ကွန်ပျူတာကိုင်တွယ်အသုံးပြုနေတဲ့ နည်းပညာကျွမ်းကျင်သူဟာ ဘယ်လိုလုပ်ချွေးထွက်မှာလဲ။ ကမ္ဘာမှာပဲ ကြည့်ကြည့်(ဖွံ့ဖြိုးပြီးနဲ့ ဖွံ့ဖြိုးဆဲနိုင်ငံတွေ၊ အခြေအနေလိုက် ကွာခြားတာကလွဲလို့) လူလတ်တန်းစားအလွှာ၊ တစ်စထက်တစ်စ၊ ပြန့်ကားပွားများလာတာ တွေ့နေရပါတယ်။ ဒီနေရာမှာ လူလတ်တန်းစားဆိုတဲ့အဓိပ္ပာယ်ဟာ သူ့ရဲ့ ခနဉ္စာ စည်းစိမ်အဆောင်အယောင်တွေအပေါ် အခြေခံခွဲခြားလိုက်တာ မဟုတ်ဘဲ၊ သူ့ရဲ့အာရုံခံစားမှုအတွေ့အကြုံနဲ့၊ ဉာဏ်ရည်ဉာဏ်သွေး အပေါ် အခြေခံခွဲခြားပြောဆိုလိုက်တာ ဖြစ်ပါတယ်။ အကြမ်းဖျင်း အားဖြင့် ဥပမာပေးရရင်၊ ကျွန်တော်တို့နိုင်ငံမှာ၊ ဂျာနယ်မဂ္ဂဇင်း

ဖတ်လေ့ရှိသူ၊ အထက်တန်းပညာသင်ဖူးသူ၊လက်ဖက်ရည်ဆိုင်ထိုင်တတ်တဲ့ ဓလေ့ရှိသူ၊ တယ်လီဗေးရှင်းအဟောင်းလေးတစ်လုံးလောက်ပဲဖြစ်ဖြစ် ပိုင်ဆိုင်တဲ့သူ အဆင့်ဆိုပါတော့။

စကားကို ပြန်ကောက်ရရင်တော့ ...

ခေတ်ပေါ်ကဗျာဟာ ခုနပြောသလိုပဲ တတိယလှိုင်းကို မျက်နှာမူလိုက်ရတယ်။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာရေးသူတွေဟာလည်း လူလတ်တန်းစား ပညာတတ်တွေထဲကပဲ ထွက်ပေါ်လာပါတယ်။ (ပညာတတ်ဆိုသည်မှာ အတန်းပညာကို ရည်ရွယ်ပြောဆိုခြင်း မဟုတ်ပါ။) ဒါကြောင့် တစ်နေရာမှာ၊ ကျွန်တော်က၊ ကဗျာဆရာဆိုတာ လူလတ်တန်းစား၊ ပညာတတ်ထဲက ပေါက်ဖွားလာတဲ့သူ ဖြစ်ရမယ်လို့ အတိအလင်း ရေးခဲ့တာ ဖြစ်ပါတယ်။ အနုပညာ အရပ်ရပ်ထဲမှာမှ၊ ကဗျာဆိုတာ(အထူး၊ သီးခြား) ဉာဏ်ကိစ္စဖြစ်လို့နေပါတယ်။ ဉာဏ်ဆိုတာလည်း ထိုက်သင့်သလောက် ပညာအပေါ် အခြေခံတယ်ဆိုတာ ငြင်းမရပါဘူး။ ကဗျာဆိုတာ ခွန်အားရှိရမယ်။ ကဗျာခွန်အားရှိဖို့ဆိုရင်၊ ကဗျာဆရာဟာလည်း ခွန်အားရှိမှ ဖြစ်ပါလိမ့်မယ်။

အမြန်နှုန်းဟာ တန်ဖိုးဖြစ်ပြီး၊ သတင်းနဲ့ အသိဉာဏ်က အစအရာအားလုံး ပေါက်ကွဲနေတဲ့ ဒိုင်းနမိုက်ခေတ်ကြီးမှာ၊ ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆရာဟာ ကမ္ဘာကြီးနဲ့ဘယ်လောက် သဟဇာတဖြစ်သလဲ၊ အလိုက်သင့် အလျားသင့် ဖြစ်သလဲဆိုတာ အရေးကြီးပါတယ်။ ကျွန်တော်နဲ့ နီးနီးနားနားရှိနေတဲ့ လက်လှမ်းမီရာ ကဗျာစာအုပ်ကလေးတွေ ဆွဲယူကြည့်လိုက်တဲ့အခါ အောက်ပါစကားလုံးတွေ တွေ့လိုက်ရပါတယ်။

"ဘေဗီလုံဥယျာဉ်ပျံ၊ ဗာကိုဗင်ရဲ့ကိုးကိုး၊ ဒေးကာနက်ဂျီ၊ ဗင်းနစ်မြို့က ကုန်သည်၊ အာဒံရဲ့နံရိုး၊ ဘလော့(ဘ)၊ အရစ္စတိုတယ်၊ ဂျယ်ရီလူးဝစ္စ၊ အိုမာခယမ်၊ ဘောတဲယား၊ စတားဝါး၊ အာနီမီဒီ၊ ရှုဆိုးရဲ့ ပဋိညာဉ်၊ ဂေါ်ရကီ၊ ရှိတ် စပီးယား၊ အိုဇုန်းအလွှာ၊ ရီလစ်တစ်ဗွိုက်၊ ဒေါက်တာ ဗက်သွန်း၊ ကွာရှာကော၊ ပွါရာနိုကား၊ ဒါလီရဲ့နာရီ၊ အက်

စသာနဲ့ပေါ၊ ပီကာဆိုရဲ့အပြာ၊ အာခီလိဖနောင့်၊ ဖီးနစ်ငှက်၊ ဘော့ဒိုင်လန်၊ ပလေတိုး၊ မေရီအင်တွိုင်းနက်၊ နော့ဇရဲ့ သင်္ဘော၊ ဆာတိုရီ၊ အိတ်ဇစ်စတယ်ရှယ်လစ်ဇင်း၊ ဝံပုလွေလာဆင်၊ ယန်းပေါလ်ဆတ်၊ ဟစ်ဟော့၊ လပ်ကီးလူစီယာနို၊ ရော်ဘင်ဟု၊ ပုလဲဆိပ်ကမ်း၊ အာဖရိကဗုံသံ၊ ဘာဘီကျူမီးဖို၊ ဂလိုဘယ်လိုက်ဇေးရှင်း၊ လုမ်ပြတိုက်၊ ဈင်ဝါဒ၊ ကျည်ဆန်ရထား၊ အိုဒက်ဆာ လေ့ကားထစ်များ၊ ဗန်ဂိုး၊ အော်တိုမစ်ဇေဆင်း၊ ဟာရီးဘုရင်၊ ဂျစ်ပစီ၊ ရှာရွန် စတုန်း၊ မွန်ရိုး၊ ကောင်းဘွိုင် စသဖြင့်ပေါ့လေ။ ထားပါတော့၊ ထပ်ထုတ်ပြရင်ရသေးတယ်။

မောင်ချောနွယ်ရဲ့ စိတ်နာရီဆိုတဲ့ ကဗျာတစ်ပုဒ်ထဲမှာပါတဲ့ဟာတွေက (ဂရိ၊ အိုင်ယာလန်ကျွန်း၊ မော်စကို၊ ကရင်မလင်၊ ပွတ်ရှကင်၊ ဆိုက်ဗေးရီးယား၊ ဗောလ်ကာ၊ ယက်တူရှင်ကို၊ နိုင်ရာဂရာ၊ မီယာမီ၊ ဆိုဖီယာလောရင်း၊ နယူးဗီယန်၊ တိုနီဘာလဲ၊ ဂလိုက်ဒါ၊ စပွန်ဆာ၊ ဆန်းဒေး၊ အိုကေ၊ အင်္ဂလန်၊ လစ်ဗာပူး၊ မော်နီကာ လူဝင်စကီး၊ ဂျူလီယာ ရောဘတ်၊ ဟောလီဟန်းတားတဲ့။

လူငယ်ကဗျာဆရာတစ်ဦးရဲ့ "မတည်ဆောက်ရသေးတဲ့ ကမ္ဘာ" ကဗျာတစ်ပုဒ်ထဲမှာတွေ့ရတဲ့ စကားလုံးတွေက၊ (အာလူး၊ ခရစ္စတီနား၊ ဆူဗီဝေါင်၊ ဆိုဖီရဲ့ကမ္ဘာ၊ နဘီယန်ကျွန်၊ ဘိုဟေးမီးယန်း၊ စတာလင်ခေတ်၊ ဂျင်းနစ္စဂျိုပလင်၊ ဖရက်ဒီ မာကျူရီ၊ အယ်လ်ဗင်တော်ဖလာတဲ့။

အဲဒီစကားလုံးတွေ (လူနာမည်၊ လူသုံးကုန်ပစ္စည်းနာမည် မြို့ပြနိုင်ငံအမည်၊ အယူဝါဒဆိုင်ရာနာမည်)ကို အသုံးလုံးကြေလောက်ရှိတဲ့ အလုပ်သမားတောင်သူလယ်သမား ကဗျာဖတ်သူတွေက၊ နားလည်ကြပါ့မလား။ သူတို့နားမလည်မှာ သေချာပါတယ်။ ဒါကြောင့် ဖတ်လည်း မဖတ်ကြမှာ သေချာပါတယ်။ ကဗျာစာအုပ်တွေ အထိုက်အလျောက်ရောင်းနေရတော့ ကဗျာဖတ်သူအထိုက်အလျောက်ရှိနေတာလည်း သေချာတယ်။ အဲဒီလူတွေက လူလတ်တန်းစား ပညာတတ်တွေပါပဲ။ ဒါကြောင့် ခြုံလိုက်ရင် ခေတ်ပေါ်ကဗျာကို ရေးသူရော ဖတ်သူရောဟာ၊ လူလတ်တန်းစား ပညာတတ်တွေ ဖြစ်နေတယ်

ဆိုတာ ထင်ရှားပါတယ်။ သူတို့ကြားထဲမှာ (ရေးသူနဲ့ဖတ်သူ) အကန့်အသတ် အတားအဆီးမရှိသလောက် နည်းနေတာကိုး။ ဒီတော့ ဒီနေ့ခေတ်ပေါ် ကဗျာဟာ၊ လူလတ်တန်းစားပညာတတ်တွေရဲ့ သီးသန့်လူသုံးကုန်ပစ္စည်း တစ်မျိုး ဖြစ်နေ ပါတယ်။ (စီးကရက်၊ ဘီယာ၊ ရုပ်မြင်သံကြားဇာတ်လမ်းတွဲ၊ နိုင်ငံ ခြားတီရှပ် စတာတွေလိုပေါ့လေ။) ဒီနေ့ခေတ်မှာ၊ ခေတ်ကဗျာ ရေးသူ၊ ခေတ်ပေါ်ကဗျာဖတ်သူနဲ့၊ ခေတ်ပေါ်ကမ္ဘာကြီးဟာ၊ အပြန်အလှန် သဟဇာတ ဖြစ်၊ ညီညွတ်နေတာ တွေ့ရပါတယ်။

ခေတ်ပေါ်ကဗျာရေးသူဟာ၊ ခေတ်နဲ့အမီလိုက်နိုင်တဲ့ ဗဟုသုတ (နိုင်ငံရေးလူမှုရေး၊ အိုင်ဒီယာလိုဂျီ၊ ယဉ်ကျေးမှု၊ ဒဿန၊ သိပ္ပံ) စတာတွေမှာ အကြားအမြင်အထိုက်အလျောက်ရှိဖို့ တီးခေါက်မိဖို့ လိုအပ်ပါတယ်။ ဒီနေရာ မှာ (နိုင်ငံတကာအမည်များ သုံးစွဲတာကို ဆိုလိုပါတယ်။) တန်ဆေးလွန်ဘေး ဆိုတဲ့သဘောကို သတိပေးရပါမယ်။ လူ၊ ကုန်ပစ္စည်း၊ နေရာဒေသ၊ ဘာပဲ ဖြစ်ဖြစ်၊ ကိုယ်သုံးစွဲလိုက်တဲ့အမည်ဟာ၊ ကဗျာကို ကြီးကြီးမားမားအထောက် အကူပြုဖို့လိုပါတယ်။ ဘာဖြစ်လို့လဲဆိုတော့ အဲဒီအမည်ဟာ ကဗျာထဲကိုရောက် တာနဲ့ ကဗျာစာလုံးဖြစ်သွားလို့ပါပဲ။ သမားဂုဏ်ပြချင်လို့ဖြစ်ဖြစ်၊ သုံးရပြီးရော ရည်ရွယ်ပြီးဖြစ်ဖြစ်သုံးလိုက်ရင်၊ အဲဒီ ကဗျာဆရာဟာ နိုင်ငံတကာ အမည် စာရင်းကတ်တလောက် ပြုစုသူဘဝကို လျှော့ကျသွားပါလိမ့်မယ်။ အဲသလို အဖြစ်မျိုးကို ခေတ်ပေါ်ကဗျာပေါ်စအခြေအနေ (၁၉၇၀) တစ်ပိုက်ကတည်း က ကျွန်တော် တို့ သတိထားဆန့်ကျင်လာပါတယ်။ နောက်တစ်ချက်က ကဗျာ ကောင်းတစ်ပုဒ်ဖြစ်ဖို့ အချက်အလက်တွေ လိုအပ်သလောက်လိုအပ်ပေမဲ့၊ အချက်အလက်တွေက ကဗျာကိုဖုံးသွားစေမယ့် အန္တရာယ်ကိုလည်း သတိထား ရှောင်ရှားရပါမယ်။

ပြီးတော့ ကဗျာတစ်ပုဒ်ဖြစ်ဖို့အတွက်၊ အဲဒီကိစ္စဟာ များမြောင်လှတဲ့ အကြောင်းခြင်းရာတွေထဲက၊ အခြေခံအကြောင်းတစ်ရပ်ဟာ ဖြစ်တယ်ဆိုတာ ကိုပဲ သဘောပေါက်ဖို့လိုပါတယ်။ ကဗျာကောင်းတစ်ပုဒ်ဖြစ်ဖို့ဆိုတာ၊ ကဗျာ ဆရာအတွက်တော့၊ ကျောက်တွင်းတူး သလိုပါပဲ။ ကိုယ်မမြင်ရတဲ့အရာကို ရှာဖွေတာပဲ။ ကိုယ့်စွမ်းဉာဏ်စွမ်းရှိသမျှ၊ ဝီရိယစိုက်ထုတ်ပေမဲ့၊ ကျောက်

ကောင်း တစ်လုံးတွေ့ချင်မှ တွေ့မယ်။ တူးရတဲ့တွင်းတိုင်း မှာအောင်ပါဘူး။ တန်ဖိုးရှိတဲ့ ကျောက်တစ်လုံးကို တွေ့ရတယ်ဆိုတာ ကံအခွင့်အလမ်း (သို့) ကြုံကြိုက်တိုက်ဆိုင်မှု(သို့မဟုတ်) ပြောရခက်တဲ့ အခြေအနေ တစ်ရပ်နဲ့လည်း ဆက်စပ်နေတတ်ပါတယ်။ များသောအားဖြင့် အဲဒီအခြေအနေကို ကဗျာဆရာ က ဖန်တီးတာမဟုတ်ဘဲ၊ ကဗျာဆရာကို အဲဒီအခြေအနေက ဖန်တီးသွားတယ် ဆိုတာမျိုးလည်း ကြုံရတတ်ပါတယ်။ ဒီထက်ရှင်းရှင်းလင်းလင်းသိဖို့ ကြိုးစား ရင်၊ အဲဒီနောက်ကွယ်မှာ နက်ရှိုင်းတဲ့ ဆက်သွယ်မှုမျိုးရှိနေတာ တွေ့ကြုံရပါ လိမ့်မယ်။ ပြောရခက်တဲ့အတွက် အဲဒါဟာ ကဗျာ သို့မဟုတ် ကဗျာဆရာကို ဖန်တီးတဲ့ အခြေအနေတစ်ရပ်လို့ပဲ လောလောဆယ်ပြောခဲ့တာကို ခွင့်လွှတ်ကြ စေချင်ပါတယ်။

ဆင်ခြင်မှုတော်လှန်ရေးနှင့် မော်ဒန်ဝါဒ

(၁) ဒဿနနှင့် စကားလုံးများ။

၁၉၉၅ခုနှစ် နှောက်ပိုင်းလောက်မှာ ထင်ပါတယ် ... ။ ကျွန်တော်တို့ဆီမှာ 'မော်ဒန်အနုပညာနဲ့ပတ်သက်ပြီး စိတ်ဝင်တစား ပြောဆိုဆွေးနွေးကြတာတွေ များပြားလာတယ်။ ကျွန်တော်တို့ မြန်မာစာပေလောကနဲ့ မော်ဒန်အနုပညာ အယူအဆတွေ စတင်ထိတွေ့ခဲ့ကြတာကတော့ (၁၉၇၀)တစ်ဝိုက်လောက်ကပါပဲ ... ။ အကြောင်းအမျိုးမျိုးကြောင့် ငြိမ်သက်နေရာက ပြန်လည်ဆူပွက်လာတာလို့ ပြောရမယ် ထင်ပါတယ်။ မော်ဒန်အနုပညာနဲ့ နီးစပ်သူတွေဟာ သူတို့ လက်လှမ်းမီသလောက် စေတနာထားပြီး ထောင့်အသီးသီးက ရေးသားတင်ပြကြတာလည်း တွေ့ရတယ်။ အဲဒါတွေဟာ များသောအားဖြင့် မော်ဒန်အနုပညာရဲ့ သီအိုရီနဲ့ တက္ကနစ်တွေအကြောင်း ဖြစ်ပါတယ်။

အဲဒီအချိန်မှာပဲ တင်ပြသင့်ပေမဲ့ အကြောင်းကြောင်းကြောင့် လက်ရှိအခြေအနေမှာ မကိုင်တွယ်ရသေးဘဲ လပ်ဟာနေတဲ့ မော်ဒန်အနုပညာရဲ့ ဒဿနပိုင်းကို ဆရာမောင်မောင်ဇေယျက ရေးသားတင်ပြလာတာ တွေ့ရတာ ကျေးဇူးတင်ဝမ်းမြောက်မိပါတယ်။ ကိုမောင်မောင်ဟာ သူကိုယ်တိုင်ကပဲ ဒဿနိကဗေဒနဲ့ ကျွမ်းဝင်ထိစပ်ခဲ့သူ(တက္ကသိုလ်က ဆရာဟောင်းတစ်ဦး)မို့၊ သူ့ဆောင်းပါးတွေဟာ တလေးတစား ဖတ်ရှုလေ့လာစရာ ဖြစ်ခဲ့ပါတယ်။ သူ အဓိကထား ရေးသားခဲ့တာကတော့ မော်ဒန်အနုပညာဟာ ဆင်ခြင်တုံတရား

ဆန့်ကျင်ရေး အတွေးအခေါ် ဖြစ်တယ်ဆိုတာပါပဲ။ (သရဖူမဂ္ဂဇင်း အမှတ်၂၅။ စာမျက်နှာ ၉၁။ မောင်မောင်ဇေယျ၊ မော်ဒန်အနုပညာနဲ့ မော်ဒန်ပြဿနာ ဆောင်းပါး ။ ရှု။)

မော်ဒန်အနုပညာအပေါ် နဂိုကတည်းက နားမလည်နိုင် ဖြစ်နေတဲ့သူတွေအဖို့တော့ ဆင်ခြင်တုံတရား ဆန့်ကျင်ရေးဆိုတဲ့ စကားလုံးဟာ စံနက်တံကို တို့လိုက်တဲ့မီးလိုပါပဲ။ ပေါက်ကွဲစရာ ဖြစ်လာပါတော့တယ်။ ဆင်ခြင်တုံတရားကို ဆန့်ကျင်တယ်၊ လက်မခံဘူးဆိုတာ၊ နောက်ဆုံးတော့ ဆင်ခြင်တုံတရား ကင်းမဲ့တာပဲ။ ဒီမော်ဒန်နဲ့ ပို့စ်မော်ဒန်သမားတွေဟာ သူတို့ စွပ်စွဲထားသလိုပဲ မင်းမဲ့ဝါဒီတွေ၊ ပရမ်းပတာသမားတွေ၊ ပေါက်လွှတ်ပဲစားတွေဆိုတာ ဒီအချက်ဟာဖြင့် သက်သေခံတာပဲဆိုပြီး ဆန့်ကျင်သူတွေအဖို့ ဝမ်းပန်းတသာ အပြစ်တင်စရာ အခွင့်သာသွားပြန်ပါတယ်။ သူတို့ လေးလေးနက်နက် မတွေးတတ်ကြတာကိုတော့ ကျွန်တော်တို့ ခွင့်လွှတ်လိုက်ကြပါစို့။ တကယ်တမ်း မောင်ဇေယျပြောချင်တာက "ဆင်ခြင်ခြင်း ဆန့်ကျင်ရေးအတွေးအခေါ်(Anti-Rationalism)ဖြစ်ပါတယ်။ ဆင်ခြင်ခြင်းနဲ့ ဆင်ခြင်တုံတရားဆိုတာ ဟူမလိုလို့နဲ့ ကွဲပြားမှုတွေ ရှိနေပါတယ်။ (အနက်အဓိပ္ပာယ်မှန်သည်၊ စကားလုံးများကို မည်ကဲ့သို့ သုံးစွဲသနည်းဆိုသော အချက်ပေါ်တွင် မူတည်နေသည်ဆိုသည့် Linguistic Analysis ဘာသာဗေဒ ခွဲခြမ်းစိပ်ဖြာမှုကို ကျွန်တော်တို့ ဂရုပြုကြရပါမယ်။)

(က) ဆင်ခြင်တုံတရားဆိုတာ တကယ်တော့ လူမှန်သမျှမှာ ရှိကြတဲ့၊ ရှိရတဲ့၊ သင့်မသင့်, ရာ, မရာ၊ နှိုင်းဆချင့်ချိန်နိုင်တဲ့ သာမန်အသိကို ဆိုလိုတာဖြစ်ပါတယ်။ အဲဒါဟာ လူ့စွမ်းရည်တစ်ရပ်သာ ဖြစ်ပါတယ်။ ဥပမ, ရေမကူးတတ်ဘဲ ရေနက်ထဲဆင်းရင် ရေနစ်မယ်။ မီးခဲကို မီးညှပ်နဲ့မဟုတ်ဘဲ လက်နဲ့ကိုင်ရင်ပူမယ် စတဲ့အသိမျိုးကို ဆိုလိုတာပါ။ လူဟာ သူ့ရဲ့လောဘ၊ ဒေါသ၊ မောဟအလိုကို လိုက်ပြီး တစ်ခါတစ်ရံ ဆင်ခြင်တုံတရား ကင်းမဲ့တဲ့ အပြုအမူမျိုးကို ပြုတတ်ပေမဲ့ ဆင်ခြင်တုံတရား လုံးဝမရှိတဲ့(ကင်းမဲ့တဲ့)သတ္တဝါမဟုတ်ပါဘူး။ တိရစ္ဆာန်တွေမှာတောင် သူတို့နဲ့ထိုက်တန်တဲ့ ဆင်ခြင်တုံတရားရှိနေကြတာ တွေ့ရလေ့ရှိပါတယ်။

(ခ) ဒီနေရာမှာ အသုံးပြုထားတဲ့ ဆင်ခြင်ခြင်းဆိုတဲ့ စကားလုံးကလည်း၊ ဆင်ခြင်ခြင်း အဓိကဝါဒ(Rationalism)ကို ရည်ညွှန်းလိုတာဖြစ်ပါတယ်။ ဆင်ခြင်ခြင်းဝါဒဆိုတာ အမှန်တရားကို ချဉ်းကပ်တဲ့နေရာမှာ အသုံးပြုတဲ့ တွေးဆခြင်း နည်းလမ်း(way of thinking) ဒါမှမဟုတ် (Reason of Ideology)သာ ဖြစ်ပါတယ်။ အမှန်တရားဆိုတဲ့ စကားလုံးကို သတိပြုမိကြဖို့ လိုပါတယ်။ ဒါမှသာ သာမန်ဆင်ခြင်ခြင်းနဲ့ ကွဲကွဲပြားပြား သဘောပေါက်လာပါလိမ့်မယ်။ Anti-Rationalism ဆင်ခြင်ခြင်းဆန့်ကျင်ရေးဝါဒဆိုတာ ဆင်ခြင်တုံတရား ကင်းမဲ့ခြင်း (Rationsless)နဲ့ ဘယ်လိုမှ မသက်ဆိုင်ပါဘူး။

(ဂ) Irrationalism ဝါဒကို ဆရာမောင်ကြည်သစ်ကတော့ ဆင်ခြင်ခြင်း အဓိကမထားသောဝါဒလို့ ဘာသာပြန်ပါတယ်။ ဥပမာ Existentialism ဖြစ်တည်မှု ပဓာနဝါဒဟာ ဆင်ခြင်ခြင်းဆန့်ကျင်ရေး မဟုတ်ဘူးလို့ ဆိုပါတယ်။ *(ဒဿနအလင်းစာအုပ်၊ စာမျက်နှာ ၁၅၁၄။)* မောင်မောင်ဇေယျကတော့ Irrationalism ကို ဆင်ခြင်ခြင်းနည်းမကျသောဝါဒလို့ တစ်နေရာမှာ ပြန်ဆိုထားတာ တွေ့ရပါတယ်။

(၂) ဘာကြောင့် ဆင်ခြင်ခြင်းကို ဆန့်ကျင်ရသလဲ။

အနောက်တိုင်း ဒဿနသမိုင်းကို အကြမ်းအားဖြင့် ဒီလို ခွဲခြားထားပါတယ်။

(1) The Age of Belief
(2) The Age of Adventure (ရီနေဆန်းခေတ်)
(3) The Age of Reason (၁၇ ရာစု)
(4) The Age of Enlightenment (၁၈ ရာစု)
(5) The Age of Ideology (၁၉ ရာစု)
(6) The Age of Analysis (၂၀ ရာစု)

အလယ်ခေတ်ဒဿနဟာ၊ ဘာသာတရားဆိုင်ရာ ပြဿနာ၊ သဘာဝလွန်ပညာ၊ စကြဝဠာဆိုင်ရာ ကိစ္စတွေအပေါ်၊ အခြေစိုက်တယ်လို့ ဆိုနိုင်တယ်။ လောကီရေးနဲ့ သက်ဆိုင်တဲ့ အသိအမြင်တွေ မထွန်းကားတဲ့အတွက် အဲဒီ

ခေတ်ကိုအမှောင်ခေတ်လို့တောင် သမုတ်ခဲ့ကြပါတယ်။ အဲဒီခေတ်မှာ ထင်ရှားတဲ့ ဒဿနဆရာကြီးတွေကတော့ စိန့်ဩဂတ်စတင်း၊ သောမတ်စ်အတ္တိုင်းနက် စတဲ့သူတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ ရီနေဆန်းခေတ်မှာတော့ ဘုရားကျောင်းတော်ဝါဒ၊ သဘာဝလွန် အတွေးအခေါ် ဩဇာတွေဟာ သိသိသာသာ ကျဆင်းသွားပါတယ်။ Humanism လူကို အဓိကပြု စဉ်းစားလာကြပါတယ်။ ကိုပါနီးကပ်စ်က "နေကိုဗဟိုပြုသီအိုရီ"ကို တင်ပြနိုင်ခဲ့ပြီး၊ နယူတန်ကလည်း "ကမ္ဘာ့ဆွဲငင်အားနိယာမ"ကို ဖော်ထုတ်နိုင်ခဲ့ပါတယ်။ အဲဒီခေတ် ဒဿနပညာရှင်တွေဟာ၊ မှေ့မိဌာန်ကျတဲ့ အသိဉာဏ်ပညာကို ရှာဖွေဖို့၊ တစ်နည်းအားဖြင့် သဘာဝအဖြစ်အပျက်တွေကိုတိကျတဲ့ ဥပဒေသတွေနဲ့ရှင်းလင်းဖို့၊ အသိပညာဆိုင်ရာ နည်းလမ်းသစ်တွေ စူးစမ်းရှာဖွေခဲ့ကြတယ်။ အဲဒီမှာ သင်္ချာနဲ့ဆိုင်တဲ့ ထုတ်ယူဆင်ခြင်နည်းကို ဒေးကား၊ စပင်နိုဇာ စတဲ့သူတွေက အသုံးပြုခဲ့တယ်။ သူတို့ကိုပဲ ဆင်ခြင်ခြင်း အဓိကဝါဒီတွေ Rationalists လို့ သမုတ်ခဲ့ကြတာပါပဲ။

ဘေကွန်၊ ဗားကလေ၊ ဟူးမ်းစတဲ့သူတွေကတော့ အသိပညာ ရနိုင်ဖို့အတွက် ကိုယ့်အတွေ့အကြုံအပေါ် တစ်နည်းအားဖြင့် အာရုံသိအပေါ် အခြေပြုရမယ်လို့ တင်ပြခဲ့ကြပါတယ်။ သူတို့ကိုတော့ Enmpiricist အတွေ့အကြုံ အဓိကဝါဒီတွေလို့ သတ်မှတ်ခဲ့ကြတယ်။ ခေတ်သစ်အတွေးအခေါ် သမိုင်းဆိုတာ တကယ်တော့ အဲဒီအတွေးအခေါ်နှစ်ရပ်ရဲ့ အားပြိုင်ပွဲပါပဲ။ ဆင်ခြင်ခြင်း အဓိကဝါဒီတွေဟာ တိကျတဲ့ သင်္ချာနည်းကို စံပြုခဲ့ပြီး အသိပညာကို စိတ်သဘော၊ စိတ်ကူးယဉ်မှုများနှင့် ရနိုင်တယ်လို့ယူဆပြီး၊ အာရုံတွေ့ဝါဒီတွေကတော့ အတွေ့အကြုံ အာရုံသိဖြင့်သာ ရနိုင်တယ်လို့ ယူဆခဲ့ကြပါတယ်။ ဆင်ခြင်ခြင်းဝါဒီတွေ ရှာဖွေခဲ့တဲ့ အမှန်တရားဟာ မျှောရုံသိသဘောနဲ့ သိနိုင်တဲ့ အကြွင်းမဲ့မှန်ကန်တဲ့ တရား ပရမတ္ထသစ္စာဖြစ်ပြီး အာရုံတွေ့ဝါဒီတွေ ရှာဖွေတွေ့ခဲ့တဲ့ အစစ်အမှန်တရားကတော့ ဖြစ်တန်ရာရှိတဲ့ သမုတိသစ္စာ ဖြစ်ပါတယ်။

ဆင်ခြင်သိ (အတွေ့အကြုံရှေ့အသိပညာ)ဆိုတာ ... သညာကမ္ဘာဆိုတဲ့ သညာသိသဘော ဖြစ်ပါတယ် ... ။ အာရုံတွေ့ (အတွေ့အကြုံနောက်အသိပညာ)ဆိုတာ ဝိညာဏ်ကမ္ဘာဆိုတဲ့ ဝိညာဏ်သိသဘောဖြစ်ပါတယ်။ ဆင်ခြင်သိဆိုတာ ဉာဏ်အားဖြင့် သုတမယဉာဏ်အဆင့်ဖြစ်ပြီး၊ အာရုံသိဆိုတာ ဘာဝနာမယဉာဏ် အဆင့် ဖြစ်ပါတယ်။ အာရုံတွေ့ အဓိကဝါဒီတွေက တကယ့်

အစစ် အမှန်တရားကို ဆင်ခြင်ခြင်းနည်းအားဖြင့် ချဉ်းကပ်ယူဆကြပါတယ်။ ဒီလိုနဲ့ Anti-nationalism ဆန်တဲ့ ဆင်ခြင်ခြင်းကို ဆန့်ကျင်တဲ့ဝါဒ၊ ဆင်ခြင်ခြင်းကို ပစ်ပါတယ်တဲ့ဝါဒ၊ ဆင်ခြင်ခြင်းကို တော်လှန်တဲ့ဝါဒတွေ ပေါ်ပေါက်လာခဲ့ပါတော့တယ်။ (ထင်ရှားတဲ့ဥပမာတွေကို အောက်မှာ ဖော်ပြထားပါတယ်။ အဲဒီအယူဝါဒတွေမှာလည်း အယူဝါဒတစ်ခုတည်းမှာပင်၊ ဒဿနပညာရှင် အမြောက်အမြား ရှိနေတဲ့အတွက် ထင်ရှားသူတစ်ဦးခြင်းလောက်သာ ထုတ်ဖော် ဥပမာပေးခြင်းဖြစ်ကြောင်း သဘောပေါက်စေချင်ပါတယ်။)

(၁) ကားမာ့စ်

ဂေဟယ်ဟာ ဒဿနိကဗေဒကို အတွေးအခေါ်တစ်ရပ် အဖြစ်သာ ယူဆခဲ့ပါတယ်။ ဒါကြောင့် သူဟာ အမှန်တရားကို ဆင်ခြင်ကြည့်ဖို့ စနစ်ကျတဲ့ သဘာလွန်တတ္တိကဗေဒတစ်ရပ်ကို ဖော်ထုတ်တင်ပြခဲ့ပါတယ်။ မာ့က်စ်ကတော့ ဒဿနိကပညာရပ်ဆိုတာ လက်တွေ့ဖြေရှင်းရမယ့်ပြဿနာဖြစ်တယ်။ ဆင်ခြင်နည်းတစ်မျိုးတည်းနဲ့ အမှန်တရားကို ရှာဖွေမတွေ့နိုင်လို့ တင်ပြခဲ့ပါတယ်။ အဲဒါအပြင် သမိုင်းဆိုတာ ဂေဟယ်ပြောသလို ကာလအလျောက် ယုတ္တိဗေဒသဘောအရ တိုးတက်ပြောင်းလဲမှုဖြစ်တယ်ဆိုတာကို ငြင်းပယ်ပြီး သမိုင်းဆိုတာ စီးပွားရေးဘဝကို အဆုံးအဖြတ်ပေးမဲ့ လူတန်းစားတွေရဲ့ ဖြစ်စဉ်ဖြစ်တယ်လို့ ဖွင့်ဆိုခဲ့ပါတယ်။ မက်စ်ဟာ "ရာစုနှစ်နဲ့ချီ ကြာခဲ့ပြီဖြစ်တဲ့ သမရိုးကျ အတွေးအခေါ်တွေကို သိစိတ်ရှိမှုနဲ့ ဖြိုဖျက်ပစ်ရမယ်"လို့ ရေးခဲ့ပါတယ်။ အဲဒီ အသိစိတ်ဟာ တော်လှန်ရေးအသိစိတ်၊ လူတန်းစားဝါဒမှာ အခြေခံတဲ့ အသိစိတ် ဖြစ်တယ်လို့ သူကဆိုပါတယ်။ ဒီအရင်က လူတွေသိတဲ့ စိတ်ဟာ "မှားယွင်းတဲ့အသိစိတ်"လို့ သူက ကင်ပွန်းတပ်ခဲ့ပါတယ်။

(၂) ဆစ်ဂမန်ဖရွိုက်

လစ်ဘရယ်တသီးပုဂ္ဂလဝါဒီ စိတ်ပညာရှင်တစ်ဦး ဖြစ်ပါတယ်။ သူက လူစိတ်ကို၊ သူ့အပြုအမူတွေနဲ့ ခွဲခြားစိတ်ဖြာကြည့်တဲ့နည်းကို သုံးခဲ့ပါတယ်။ လူတွေရဲ့ ပြုမူဆောင်ရွက်ချက်တွေဟာ သူတို့ရဲ့ လိင်မင်စိတ် (Libido)ဆိုတဲ့ လိုင်ဘီဒိုဉာဉ်ပေါ်မှာ အခြေခံတယ်လို့ ဖော်ထုတ်ခဲ့ပါတယ်။ ဒါကြောင့် လူတွေဟာ မကြာခဏပဲ ဆင်ခြင်တုံတရားကင်းမဲ့တဲ့ အပြုအမူတွေကို ဆောင်ရွက်တတ်ကြတယ်လို့ မှတ်ချက်ချခဲ့တယ်။

(၃) ယန်းပေါ်ဆတ်

လူဟာ အသွေးအသားနဲ့ တည်ဆောက်ထားတဲ့သူ ဖြစ်တဲ့အတွက် တွေးခေါ်တဲ့အခါမှာလည်း ဆင်ခြင်ခြင်း(Reason) တစ်ခုတည်းကို အသုံးပြုခြင်းအားဖြင့် မပြည့်စုံနိုင်။ ပြင်းထန်တဲ့ ခံစားချက်ဝေဒနာတွေ (Felling)နဲ့၊ လိုအင်ဆန္ဒတွေ(Will)ကိုပါ ထည့်သွင်းအသုံးပြုရမယ်လို့ ဖွင့်ဆိုခဲ့ပါတယ်။ ဒါကြောင့် ဆတ်ရဲ့ ဖြစ်တည်မှုဝါဒကို ဆင်ခြင်ခြင်း အဓိကမထားသောဝါဒ (Irrationalism) လို့ သတ်မှတ်ခဲ့ကြပါတယ်။

(၄) အာရုံတွေ့အဓိကဝါဒီများ

(a) ဂျွန်လော့ခ်။ ။ ဆင်ခြင်ခြင်းဝါဒီများလက်ခံသော (Opriai Knowledge) "အတွေ့အကြုံရှေ့အသိပညာ" ကို လက်မခံ။ အာရုံခံစားမှုမှရှိသော အတွေ့အကြုံနောက် ... အသိပညာ (Aposteriori knowledge)ကိုသာ အစစ်အမှန်ဟုခံယူ။

(b) ဗာကလေ။ ။ ရှိခြင်းသည် သိခြင်းသဘောပင် ဖြစ်သည်။ (To Be is To Be Pereeired)

(c) ဒေးဗစ်ဟူးရာမ်

စိတ်ကူးထည်များကို အာရုံငါးပါးဖြင့်သိနိုင်သော အသိပညာ ဆိုသည်မှာ စိတ်ကူးထည်များ၏ အစုအပေါင်းပင်ဖြစ်သည်။ အာရုံသိအစဉ်ကြီး (Stream of Consciovsness)။

အခုပြောခဲ့တဲ့ အယူအဆတွေအပြင် ဆင်ခြင်ခြင်း အဓိကဝါဒကို ဆန့်ကျင်တော်လှန်ခဲ့တဲ့ တခြားအတွေးအခေါ်တွေလည်း ရှိကြပါတယ်။ ဥပမာ ဂျိမ်းရဲ့ (Pragmalism) ကိုယ်တွေ့ကိစ္စပဓာနဝါဒ။ ကန့်ရဲ့ ဆင်ခြင်သိနဲ့ အာရုံတွေကို ပေါင်းစပ်ပေးဖို့ ကြိုးစားခဲ့တဲ့ ဝေဖန်မှုနာမ်ဝါဒ (Critical Itealism)၊ ရှိုပင်ဟောင်ဝါနဲ့ နစ်ရှေးတို့ရဲ့ စိတ်ဝါဒ၊ ဂျီအီးမိုးလ်နဲ့ ဘာထရန်ရပ်ဆဲလ်တို့ရဲ့ Neorealism အစစ်အမှန်ဝါဒသစ် စသည်တို့ဖြစ်ပါတယ်။

ဒါကြောင့် ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒီ အနုပညာသမားတွေရဲ့ ဒဿနဟာ ဆင်ခြင်ခြင်း လက္ခဏာဆောင်တယ်လို့ဆိုရင် မှန်ပေမဲ့ အားလုံးဟာ တည်ငြိမ်မှုပဓာနဝါဒကြီးတွေ ဖြစ်တယ်လို့ ကောက်ချက်ချရင်တော့ မှားတယ်လို့ ဆိုရပါလိမ့်မယ်။ အနုပညာဆိုတာ ယုတ္တိဗေဒဆန့်ကျင်ရေး (Anti-logio) ဖြစ်ပါတယ်။

အနုပညာဟာ ဒဿနပညာ မဟုတ်ဘူးဆိုတဲ့ ရသဗေဒဆိုင်ရာ သဘောထားတွေကိုတော့ ရှုပ်ထွေးမှာစိုးတဲ့အတွက် ဒီနေရာမှာ မရှင်းလင်းဘဲ ချန်လှပ်ထားခဲ့ပါမယ်။ ဂျာမန်တွေးခေါ်ပညာရှင် ဘောမ်ဂါဂင်က ၁၇၅၀ ခုနှစ်မှာ ပထမဆုံး ရသဗေဒကျမ်းကို ရေးသားခဲ့ရာမှာ ဆင်ခြင်ခြင်းကို အခြေပြု၍ အနုပညာ တစ်ရပ်အတွင်းရှိ အလှဂုဏ်ရည်ကိုမသိနိုင် ...။ အနုပညာသည် ဆင်ခြင်ခြင်းကို အလေးထားသော ယုတ္တိဗေဒနှင့် ကွဲပြားခြားနားသည်လို့ ရေးခဲ့ပါတယ်။

(၃) သိခြင်းရှိခြင်းနှင့် အစစ်အမှန်တရား

အနုပညာမှာ သရုပ်မှန် (Realism) သမားတွေဟာ ... ဆင်ခြင်ခြင်းဝါဒီတွေဖြစ်ပြီး မော်ဒန်နဲ့ ပို့စ်မော်ဒန်သမားတွေက ဆင်ခြင်ခြင်း တော်လှန်ရေးသမားတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ မော်ဒန်နဲ့ ပို့စ်မော်ဒန်လည်း **ထပ်မံကွဲပြားပါသေး**တယ်။ မော်ဒန်ဝါဒီတွေရဲ့ အဓိကပြဿနာဟာ သိမှုဆိုင်ရာကိစ္စ (Problem of Modes of Being) ဖြစ်ပါတယ်။ အဲဒီကမှ ရပ်ဆဲလ်တို့ရဲ့ အစစ်အမှန်ဝါဒသစ် Neo Realism ပေါက်ဖွားလာပါတယ်။ အရင်က **အစစ်အမှန်ဆို**တာ အကြွင်းမဲ့မှန်ကန်တဲ့ ပရမတ္ထသစ္စာကို ဆိုလိုတာဖြစ်ပြီး ... အခု မျက်မှောက်ခေတ် အစစ်အမှန်ဝါဒသစ်တွေရဲ့ အစစ်အမှန်ဆိုတာကတော့ ကာလဒေသ၊ အခြေအနေတွေနဲ့ ကိုက်လည်းကိုက်ညီတဲ့ သမုတိသစ္စာတရားကို ဆိုလိုတာ ဖြစ်ပါတယ်။ မျက်မှောက်ခေတ် ဒဿနပညာရှင်တွေဟာ ဆင်ခြင်ခြင်းနည်းလမ်းအစား ခွဲခြမ်းစိတ်ဖြာခြင်းနည်းလမ်းကို အစားထိုး အသုံးပြုလာလို့ အဲဒီခေတ်ကို (The Age of Analysis)လို့ သတ်မှတ်ခဲ့ကြပါတယ်။

အစစ်အမှန်ဝါဒီတွေက မိမိအာရုံသိသော့အရာနဲ့ အသိခံအရာဟာ တစ်ခုတည်းဖြစ်တယ်လို့ ခံယူကြပါတယ်။ ဒါကြောင့် ဆင်ခြင်ခြင်းဝါဒီတွေ လက်ကိုင်ထားတဲ့ ဒေးကားရဲ့ကျော်ကြားလှတဲ့ (I think, Therefore I am) ကျွန်ုပ် စဉ်းစားသည်။ ထို့ကြောင့် ကျွန်ုပ် ရှိသည်ဆိုတဲ့ စကားဟာ ပျက်ပြယ်သွားပါတယ်။ မာစယ်ရဲ့ "ငါသိ စိတ်သည် ငါပင်ဖြစ်သည်" (Myself, My Consciousness) ဆိုတဲ့ စကား ခေတ်စားလာပါတယ်။

တကယ်ရှိနေတဲ့ အစစ်အမှန် (အရှိတရား)နဲ့ တိုက်ရိုက် ဆုံစည်းနိုင်ဖို့ အတွက် အဲဒီအရှိတရားအတွင်း (Field of Being) ဝင်ရောက်လှုပ်ရှားခြင်းပြုတဲ့

နည်းလမ်းတစ်ခုသာရှိတယ်။ အဲသည်လို လှုပ်ရှားမယ်ဆိုရင် စဉ်းစားတွေးတောခြင်း(ဆင်ခြင်ခြင်း)သဘောထက်၊ တွေ့ကြုံခံစားခြင်းသဘောက ပိုမိုလေးနက်ပြီး အဓိကကျမယ်လို့ မာစယ်က ပြောပါတယ်။

မျက်မှောက်ခေတ်ကမ္ဘာဟာ ... အခြင်းအရာအရပ်ရပ်နဲ့ အင်မတန်မှ ရှုပ်ထွေးများပြောင်းပွေလီတဲ့ အခြေအနေဖြစ်ပါတယ်။ အစီအစဉ်ရှိရှိ စနစ်တကျ ဆင်ခြင်နည်းကျ ယုတ္တိဗေဒနဲ့အညီ လှုပ်ရှားဖြစ်ပေါ်နေတာ မဟုတ်ပါဘူး။ ဒါကြောင့် တရားသေဆန်တဲ့ စံပေါင်း၊ စနစ်ပေါင်း၊ ဖယားပေါင်း၊ နှုန်းထားပေါင်း၊ တန်ဖိုးပေါင်းတွေနဲ့ အကဲဖြတ်လို့ မရတော့ပါဘူး။ အစစ်အမှန်တရားဟာလည်း Multiple Realities ကွဲပြားသွားတယ်။ ဗဟုဝါဒသဘောဆောင်ပါတယ်။ ဒါကြောင့် ခွဲခြားစိတ်ဖြာမှု ဆင်ခြင်သုံးသပ်ရတဲ့ Analytic Realities ဟာ ရှေ့တန်းရောက်လာတယ်။

ဒဿနနယ်ပယ်မှာရှိခြင်း (Isness)၊ ဖြစ်တည်ခြင်း(Existeness)နဲ့ ဖြစ်ခြင်း(Being) ဆိုတဲ့သဘောတွေက အင်မတန်ရှုပ်ထွေး နက်နဲတဲ့ကိစ္စတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ အဲဒါတွေအားလုံးဟာ ဆင်ခြင်မှုလွန်သဘော(Super Rational) နဲ့သာ သိနိုင်တဲ့အရာတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒါကြောင့် လူဟာ ဆင်ခြင်နည်းကျကျ တွေးဆအဖြေရှာလို့မရတဲ့သတ္တဝါ(Irrational man)လို့ ဆိုကြတာဖြစ်ပါတယ်။ ဟိုက်ဒင်ဘာတ်ရဲ့ ပြဋ္ဌာန်းမဲ့သီအိုရီ (Theory of Indeterminacy)လည်း ပေါ်ပေါက်လာတယ်။ ဖြစ်တန်ရာအခြေဆိုတဲ့ စကားလုံးဟာလည်း ခေတ်သစ် သိပ္ပံပညာရဲ့ တိကျသေချာမှုသဘော ဖြစ်ပါတယ်။ ဒါကြောင့် လူ့သဘာဝရဲ့ ဖြစ်စဉ်တွေဟာလည်း ယတိပြတ် မဆုံးဖြတ်နိုင်တဲ့ကိစ္စ (Undercida)လို့ သတ်မှတ်ခဲ့ကြတယ်။ အဲဒါဟာ ပို့စ်မော်ဒန်အနုပညာမှာ အင်မတန်အရေးပါတဲ့ အချက် ဖြစ်ပါတယ်။

အစစ်အမှန်ဝါဒီတစ်ဦးဖြစ်တဲ့ ဂျီအီးအိုက "ရှိသော်လည်း လူတို့ မသိနိုင်တဲ့အရာများရှိနေသဖြင့် အရှိတရားနယ်ပယ်သည် အသိတရားနယ်ပယ်ထက် ဆက်သွယ်ကျယ်ပြန့်သည်" ဟု ဆိုခဲ့ပါတယ်။ ရပ်ဆဲလ်ကတော့ "စိတ်" ဆိုသည်မှာ မပြောင်းလဲသော အခြေခံမဟုတ်၊ သိသောသဘောသာလျှင် ဖြစ်သည်။ သိသောသဘောဆိုရာ၌လည်း အဓိကအားဖြင့် အာရုံသိသာဖြစ်သည်။ စိတ် သည် အာရုံခံစားမှုအဆင့်သာဖြစ်သည်လို့ ဆိုခဲ့ပါတယ်။ ဗာကျီးနီး

ယားဝုဖ်ကတော့ "ဘဝ"ဟူသည် အချိုးအစားညီသည့် မီးအိမ်များကို စနစ်တကျ ထွန်းထားခြင်းမဟုတ်။ လူသား၏အသိစိတ်၊ အစမှအဆုံး တိုင်အောင် (မွေးသည်မှ သေသည်အထိကို ဆိုလိုသည်။) လူသားကို ဝန်းရံထားသော အလင်းစက်ဝန်းကြီးဖြစ်သည်လို့ ပြောခဲ့ပါတယ်။ ဟူရမ်ကလည်း "အတ္တ"သည် ဒြပ်အဖြစ်မရှိ၊ အာရုံများ အဆက်မပြတ်ဖြစ်ပေါ်နေသော ဖြစ်စဉ်သာဖြစ်သည်။ ဖြစ်ပျက်ပြီးသော အာရုံများကို ပြန်လည်သတိရခြင်းပင် ဖြစ်သည်။ ဟူရမ်တို့က အတ္တဟု မှတ်ယူနေခြင်းဖြစ်သည်လို့ သက္ကာယဒိဋ္ဌိသဘောကို ဖွင့်ဆိုခဲ့ပါတယ်။ မိုက်ဒေးကားကလည်း ပုဂ္ဂလိကဖြစ်တည်မှုကို နားလည်နိုင်ရန် နာမပညတ်အားလုံးကို ကျော်လွန်၍ကြည့်ရမည်။ ဒြပ်ရှိအရာများကို လွန်မြောက်၍ ဒြပ်မဲ့အဆင့်သို့ လှမ်းတက်နိုင်ရ မည်။ နောက်ဆုံး နတ္ထိ(Nothing) အဖြစ်သို့ ဆိုက်အောင်ရှုရမည်။ ထိုအခါ တကယ့်ဖြစ်ခြင်းသဘောကို တွေ့သိရပါမည်လို့ ရေးသားထားပါတယ်။

အဲဒီသဘောတွေဟာ ဆင်ခြင်မှုလွန်သဘော၊ အာရုံခံစားမှုလွန်သဘော ဖြစ်ပါတယ်။ ဥပါဒ်ဋ္ဌီဘင်သဘော၊ အနတ္တသဘောတို့နဲ့ နီးစပ်တဲ့ အမြင်တွေလို့ ပထမဆောင်းပါး (*မော်ဒန် ပို့စ်မော်ဒန်နဲ့ မြန်မာကဗျာဆောင်းပါး အမှတ် ၃၁၊ သရုပ္ပ*)မှာ ရေးသားဖော်ပြခဲ့ပါတယ်။ ပို့စ်မော်ဒန်သဘောတရားမှာတော့ အဲဒီအရိုတရားနဲ့ ပတ်သက်တဲ့အမြင်ကို အဆင့်လွန်ယထာဘူတဗေဒ (Transcendental Ontology)လို့ ဖော်ပြထားတာ တွေ့မြင်နိုင်ပါတယ် ခင်ဗျာ။

အ ပိုင်း (၁)

မြန်မာကဗျာဖြစ်ပေါ်တိုးတက်မှု

အမှာစကား (၁)

သရဖူမဂ္ဂဇင်းတွင် အကြောင်းအားလျော်စွာ လဆက်ရေးခဲ့သော ကျွန်တော်၏ 'မြန်မာကဗျာဖြစ်ပေါ်တိုးတက်မှု' စာတမ်းငယ်ကို စုစည်းထုတ်ဝေမည်ပြုသောအခါ စကားပြောစရာ အနည်းငယ်ရှိလာပါသည်။

ဝန်ခံရလျှင် ကျွန်တော်သည် စာပေသဘောတရားဆိုင်ရာ အယူအ[illegible]သီအိုရီ၊ ဆောင်းပါး၊ စာတမ်းများကို ရေးသားလိုစိတ်ရှိသူ မဟုတ်ပါ။ ကိုယ့်အယူအဆနှင့်ကိုယ် နေထိုင်ရခြင်းကို နှစ်လို၍ ဆွေးနွေးခြင်းကို သဘောတူသူမဟုတ်ပါ။ ထိုအထဲက ရေးလိုက်ရသည်ဆိုလျှင် မလွှဲသာသောအကြောင်းကြောင်းကြောင့်သာ ဖြစ်ရပါမည်။

သိပ်မကြာမြင့်လှသော ထိုနှစ်ကာလက မော်ဒန်ကဗျာအကြောင်းကို စိတ်ဝင်တစား ဆွေးနွေးပြောဆိုရှိနေခဲ့ကြပါသည်။ မော်ဒန်ကဗျာဆိုသည်မှာ မိုးပေါ်ကျလာသောအရာ မဟုတ်ဘဲ အဆင့်ဆင့်ပြောင်းလဲလာသော စာပေသမိုင်းဆိုင်ရာ ဖြစ်ထွန်းမှု တစ်ခုဟု ကျွန်တော် ယုံကြည်ပါသည်။ ကျွန်တော်ယုံကြည်သလို မော်ဒန်ကဗျာကို စိတ်ဝင်တစားရှိသော လူငယ်များကိုလည်း ယုံစေချင်ပါသည်။ တတ်စွမ်းသမျှဖြင့်ပင် အားထုတ်ရေးသားရန် ပြင်ဆင်ခဲ့ပါသည်။ တတ်စွမ်းသမျှဆိုသော စကားအတိုင်း ကျွန်တော်တွင်မရှိသော တခြားအစွမ်းအစများထက် အနှစ်သုံးဆယ်ကျော် ကဗျာလောကကို စဉ်ဆက်မပြတ်ထိတွေ့ဖြတ်သန်းလာခဲ့သော ကျွန်တော်၏ ကိုယ်ပိုင်အတွေ့အကြုံကို အဓိကအားပြုခဲ့ကြောင်း ရိုးသားစွာ ဝန်ခံလိုပါသည်။

(၂)

'မြန်မာကဗျာဖြစ်ပေါ်တိုးတက်မှု'ဆိုသော ခေါင်းစဉ်သည် ကျွန်တော် ပြုနိုင်သောစာအုပ်(ဤစာတမ်းငယ်)ထက်ပို၍ ကြီးကျယ်သယောင် ရှိနေသော်လည်း သင့်လျော်ရာအမည် ရှာမရသဖြင့် ထိုသို့သုံးစွဲလိုက်ရကြောင်း သဘောပေါက်ကြစေလိုပါသည်။ အမှန်ဆိုလျှင် ဤလိုအလုပ်မျိုးမှာ ...

ပညာတတ်များ၊ သုတေသနလုပ်ငန်း၌ ကျွမ်းကျင်သူများ၊ မြန်မာကဗျာကိုနှံ့စပ်သော စာပေပညာရှင်များ၊ စနစ်တကျလေ့လာတတ်သူများနှင့်သာ ထိုက်တန်သောအလုပ် ဖြစ်ပါသည်။ ကျွန်တော့်တွင် ထိုကဲ့သို့သော အရည်အချင်းများမရှိပါ။ မလွဲသာသောအချက်ကြောင့် ရေးရခြင်းဖြစ်ကြောင်း ဆိုခဲ့ပြီးဖြစ်ပါသည်။

ထို့ကြောင့် ဤစာတမ်းငယ်သည် မြန်မာကဗျာဖြစ်ပေါ်တိုးတက်မှုကို သိချင်သူများအတွက် အမြည်းသဘော ဖြည့်စွမ်းနိုင်ပါလိမ့်မည်။ ဖြည့်စွမ်းကိုလုံသည်။ အားထားလောက်သည်ဟု မဆိုချင်ပါ။ မဆိုထိုက်ပါ။ ထိုစာတမ်း၌ပါ ကဗျာနှင့်ပတ်သက်သည့် ကောက်ချက်ချမှုများ၊ သုံးသပ်ယူဆမှုများသည်လည်း ကျွန်တော် တစ်ဦးတည်း၏ အတ္တနောမတိသာဖြစ်ရာ အကျအပေါက်များ၊ ဝေဖန်စရာများ၊ လက်မခံနိုင်ဖွယ်ရာများ၊ သဘောမတူနိုင်စရာများ ပါကောင်းပါရှိမည်မှာ သဘာဝကျပါသည်။ နှစ်သက်သမျှသာယူရန် ဖြစ်ပါသည်။

ချွင်းချက်မရှိ ပြီးပြည့်စုံသော ကျမ်းတစ်စောင်ကို ပြုစုဖို့အတွက်ဆိုလျှင် ပညာရှင်များက ဦးစီးပြီး အုပ်စုလိုက် တာဝန်ခွဲပေးကာ အချိန်ယူ၍ စနစ်တကျ လေ့လာရေးသားကြရပါမည်...။ (ဥပမာ–တာရာခေတ်ကို လေ့လာသောအုပ်စု၊ ခေတ်စမ်းကိုလေ့လာသောအုပ်စု၊ မိုးဝေကဗျာခေတ်ကို လေ့လာသောအုပ်စု စသဖြင့်) ပြီးလျှင် ပြန်လည်ပေါင်းစုကာ အများသဘောတူ လက်ခံနိုင်သော ကောက်ချက်များ ချမှတ်ကြရပါလိမ့်မည်။ ဤကဲ့သို့သော စာအုပ်မျိုးကို ပြုစုနိုင်သော ပညာရှင်များက မကြာမီ ပြုစုနိုင်ကြလိမ့်မည်ဟု ကျွန်တော်ကိုယ်တိုင် မျှော်လင့်အားထားပါသည်။

ကျွန်တော့်အနေဖြင့်မူ တစ်ကိုယ်တည်းဆောင်ရွက်ရခြင်း၊ လုံလောက်သောအချိန်မရခြင်း (မဂ္ဂဇင်းတွင် လစဉ်လဆက်ပါအောင် ရေးရပါ၍) လိုအပ်သော စာအုပ်စာတမ်းများ မပြည့်စုံခြင်း (တချို့စာအုပ်များကို ပြန်လည်ဖတ်ရှုချင်သော်လည်း ရုတ်တရက် ရှာဖွေမရ၍ မှတ်ဉာဏ်ကိုသာ အားပြုရေးလိုက်ရသဖြင့် တိကျသေချာမှု၌ အားနည်းခြင်း) ပြောခဲ့သလို ကျွန်တော်ကိုယ်တိုင်၏ တတ်သိကျွမ်းကျင်မှုနည်းခြင်းတို့ကြောင့် သစ်မရခင်စပ်ကြား ဝါးပေါင်းကွပ်သလို အတိုင်းအတာတစ်ခုအထိသာ အထောက်အပံ့ဖြစ်လျှင်ပင် ကျေနပ်ရမည် ဖြစ်ပါသည်။

ဂန္ထဝင်

မြန်မာစာပေမှာ ကဗျာဟာ ထုနဲ့ထည်နဲ့ နေရာယူရပ်တည်ခဲ့တဲ့ အနုပညာအမျိုးအစားတစ်ရပ် ဖြစ်ပါတယ်။ တက္ကသိုလ်ကျောင်းတော်ကြီးတွေမှာ မြန်မာစာပေသမိုင်းကို သင်ကြားတယ်ဆိုတာ တကယ်တော့ ပုဂံခေတ်ဦးက စတင်ခဲ့ပြီး ပင်းယ၊ အင်းဝ၊ တောင်ငူနဲ့ ကုန်းဘောင်ခေတ်နှောင်းအထိ အဆက်ဆက် ဖွံ့ဖြိုးတိုးတက်ခဲ့တဲ့ မြန်မာကဗျာသမိုင်းကို သင်ကြားတာပါပဲ။

အဲဒီသက္ကရာဇ်(၁၀၄၄–၁၉၀၀)အထိ မြန်မာကဗျာတွေကို စုစည်းပြီး အများက ဂန္ထဝင်ခေတ်ရယ်လို့ သတ်မှတ်ခဲ့ကြတယ်။ တကယ်တော့ ဒီကဗျာစုကို ကျွန်တော်တစ်ဦးတည်း သဘောနဲ့ဆိုရင် (Traditional Poetry) ရှေးရိုးအစဉ်အလာကဗျာများလို့ပဲ သုံးချင်ပါတယ်။ ဘာဖြစ်လို့လဲဆိုတော့ ဂန္ထဝင် (Classic)ဆိုတဲ့ စကားလုံးဟာ ဟောင်းတယ်၊ ရှေးကျတယ်ဆိုတာနဲ့ မဆိုင်ဘဲ တော်ဝင်စံထိုက်တဲ့ အနုပညာဖြစ်တယ်ဆိုတဲ့ အနက်အဓိပ္ပာယ်ရောက်နေလို့ပါပဲ။ ကျွန်တော်တို့ အစဉ်အလာကဗျာတွေ၊ တော်ဝင်စံထိုက်တယ်ဆိုတဲ့ အချက်ကိုတော့ မငြင်းပယ်လိုပါဘူး။ (သူတို့ထဲမှာပဲ ခုလိုခေတ် အဆက်ဆက် ဖြတ်သန်းပြီး ရှင်သန်ရပ်တည်ခွင့်မရဘဲ မထင်မရှား တိမ်မြုပ်ပျောက်ကွယ်သွားတဲ့ စံမမီကဗျာတွေလည်း ရှိနေနိုင်ရဲ့လို့ တွေးမိပါတယ်။) ကျွန်တော်တို့

အများစုရဲ့ အာရုံထဲမှာ စွဲထင်နေတာက ဂန္ထဝင်ဆိုတဲ့ စကားလုံးဟာ ရှေးရိုးအဟောင်းရယ်လို့ တရားသေမှတ်ယူထားတဲ့ အချက်ဖြစ်ပါတယ်။ အစဉ်အလာကဗျာကောင်းတွေထဲမှာ စံထိုက်တော်ဝင်တဲ့ ဂန္ထဝင်မြောက်လက်ရာ (Old Classic)တွေရှိသလို၊ ခေတ်ပေါ်လက်ရာတွေမှာလည်း စံထိုက်တော်ဝင်တဲ့ ခေတ်ပေါ်ဂန္ထဝင် (Modern Classic)တွေ ရှိနေပါတယ်။ အဲဒါကို သတိပြုစေချင်ပါတယ်။ ဥပမာ–ဒန်တီ၊ ရှိတ်စပီးယားတို့ဟာ အိုးလ်ဒ်ကလပ်စစ်တွေဖြစ်ပြီး ဗွိုက်နဲ့ ဗာကျီးနီးယားဝုဖ်ကတော့ မော်ဒန်ကလပ်စစ်တွေ ဖြစ်ပါတယ်။ ဘာပဲဖြစ်ဖြစ် ဒီနေရာမှာတော့ အများသုံးနဲ့ ကိုက်ညီအောင် ရိုးရာအစဉ်အလာကဗျာတွေကို ဂန္ထဝင်ဆိုတဲ့ စကားလုံးနဲ့ပဲ ကိုယ်စားပြုသုံးစွဲထားဖို့ ရည်ရွယ်ပါတယ်။

ပုဂံခေတ်ဦးကစပြီး အနှစ်ရှစ်ရာကျော် ထွန်းကားခဲ့တဲ့ မြန်မာ့ဂန္ထဝင်စာပေဆိုတာ ရတု၊ ရကန်၊ အဲ၊ အန်၊ လူးတား၊ ပျို့၊ မော်ကွန်း၊ ဧချင်း၊ အိုင်ချင်း၊ တျာချင်း၊ လေးချိုး၊ ဒွေးချိုး၊ တေးထပ်၊ ဘောလယ် စသဖြင့် ပန်းရောင်စုံဖူးပွင့်နေတဲ့ ကဗျာပန်းခြံလယ်ကြီးပဲ ဖြစ်ပါတယ်။ ဂန္ထဝင်ခေတ်နှောင်းပိုင်းမှာ ဝတ္ထုလို့ပြောနိုင်တဲ့ ပုံသဏ္ဌာန်ထွန်းကားလာခဲ့ပေမယ့်လည်း ကာရန်နဲ့ ရောထွေးနေလို့ အဲဒါတွေကို စကားပြေ စစ်စစ်ရယ်လို့ခေါ်ဖို့ ခက်ပါတယ်။ (ပီမိုးနင်းရဲ့ နေရီရီခေတ်ရောက်မှ စကားပြေခေတ် စတင်တယ်လို့ ထင်ပါတယ်။)

မြန်မာစာပေမှာ ဂန္ထဝင်ကဗျာဟာ သက်တမ်းအရှည်ကြာဆုံးဖြစ်ခဲ့တာနဲ့အညီ အစဉ်အလာကြီးမားခဲ့တာကို ကျွန်တော်တို့ ငြင်းပယ်လို့ မရပါဘူး။ ဂန္ထဝင်ကို မလေ့လာသင့်ဘူးဆိုရင် အတွေးအခေါ် တံခါးပိတ်ဝါဒ ကျင့်သုံးရာရောက်တဲ့အတွက် မှားပါတယ်။ မော်ဒန်ကဗျာသမားတွေဟာလည်း သူတို့မဆက်ခံမီ ခေတ်အဆက်ဆက်က ကဗျာသမိုင်းကို ပြန်လည်လေ့လာထားသင့်ပါတယ်။ အဲသလိုလေ့လာမှလည်း မြန်မာကဗျာအဆင့်ဆင့် ဖြစ်ထွန်းတိုးတက်လာခဲ့ပုံကို ကြည်ကြည်လင်လင် သိရှိနိုင်မယ်။ အဲသလို သိမှလည်း ကျွန်တော်တို့ လိုလားတဲ့ မော်ဒန်ကဗျာခေတ်ကို ကြည်ကြည်လင်လင် တည်ဆောက်နိုင်မယ်လို့ ယူဆပါတယ်။ ဒီနေ့ မောင်ချောနွယ်ဟာ နတ်သျှင်နောင်လို

မရေးတော့ဘူး။ နေမျိုးဟာ ဦးကြင်ဥလို မရေးတော့ဘူး။ အဲသလို ဂန္ထဝင်ရဲ့ နည်းနာသြဇာတွေကို ပစ်ပယ်ခဲ့ကြရုံနဲ့ ဂန္ထဝင်ကို မလေ့လာသင့်တော့ဘူးလား။ ဂန္ထဝင်ဝါဒသာ မဟုတ်ဘူး။ ခေတ်စမ်းမှ ခေတ်စမ်းသစ်၊ ကဗျာသစ်မှ ပြည်သူ့ကဗျာ၊ တော်လှန်ကဗျာမှ နိုင်ငံတကာကဗျာဝါဒ၊ ဒီနေ့ ခေတ်ပေါ်ကဗျာအထိ မြန်မာကဗျာတွေဟာ ဘာတွေပြောင်းလဲခဲ့သလဲ၊ ဘာကြောင့် ပြောင်းလဲခဲ့သလဲ၊ ဘယ်လိုပြောင်းလဲခဲ့သလဲဆိုတာကို ကျွန်တော်တို့ လေ့လာသုံးသပ်ကြည့်တာဟာ မှားယွင်းတယ်လို့ ဘယ်သူကမှ ကောက်ချက်မချနိုင်ဘူး ထင်ပါတယ်။

(က) ဂရိဒဿန၊ စကားဝါပန်းရနံ့နဲ့ စောင်းကောက်

ကမ္ဘာဦးအစက လူတွေဟာ သူတို့ကိုယ်သူတို့ စိတ်ဝင်စားဖို့ ထက် သူတို့ပတ်ဝန်းကျင်ကို စိတ်ဝင်စားဖို့ ပိုပြီးသိကြတယ်။ သူတို့ ပတ်ဝန်းကျင်မှာရှိတဲ့ သဘာဝတရားကြီးဖြစ်တဲ့ နေ၊ လ၊ နက္ခတ်တာရာတွေ၊ ပင်လယ်နဲ့ တောကြီးတောင်ကြီးတွေဟာ သူတို့အတွက်ကြီးကျယ်တဲ့ ထူးခြားဆန်းကြယ် အံ့သြဖွယ်ရာတွေ ဖြစ်နေခဲ့တယ်။ လေ့လာလို့မဆုံးနိုင်တဲ့ စိတ်ဝင်စားဖွယ်ရာ အကြောင်းအရာတွေ ဖြစ်ခဲ့တယ်။ ခေါမနဲ့ ဂရိအတွေးအခေါ်သမိုင်းအစမှာလည်း သေလီစ်တို့၊ အနက်ဇီးမင်းဒါးတို့ဟာ သူတို့ရဲ့ အတွေးအခေါ်တွေကို သဘာဝနဲ့ ထာဝရတရားအပေါ်မှာ အခြေခံထား မူတည်ပြီးတော့ စဉ်းစားခဲ့တာ တွေ့ရပါတယ်။ ဆိုကရေးတီးမတိုင်မီခေတ်အထိ လူ့အတွေးအခေါ်တွေဟာ အဇ္ဈတ္တလောကထက် ဗဟိဒ္ဓလောကမှာ ပိုပြီးအခြေစိုက်ခဲ့တာ ထင်ရှားပါတယ်။ ဂန္ထဝင်ကဗျာရဲ့အကြောင်းအရာ ရွေးချယ်ပုံဟာလည်း အဲဒီအယူအဆရဲ့သြဇာ မကင်းပါဘူး။ သဘာဝလွှမ်းကဲတဲ့ အကြောင်းအရာပါပဲ။ ပထမဆုံး မြန်မာကဗျာလို့ ဆိုနိုင်တဲ့ 'သိုးကလေ'အစချီ ပုပ္ပားတောင်ဘွဲ့နဲ့ 'မြကန်'ကဗျာတွေဟာ သဘာဝဘွဲ့အကြောင်းအရာတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ အနုပညာမှာ သဘာဝဝါဒီတွေရဲ့ ပုံတူကူးခြင်းဝါဒ အရိပ်အငွေ့ပါပဲ။

"သိုးကလေ၊ ပုပ္ပားနတ်တောင်
အခေါင်မြင့်ဖျား၊ စံတောပြား၌

နံ့ရှားကြိုင်လှိုင်၊ ခါတန်မွှင့်သည်
ရွှေနှင့်ယိုးမှား၊ ပန်းစကား"

ဒီနေရာမှာ သဘာဝပတ်ဝန်းကျင်အပေါ်ထားရှိတဲ့ ကမ္ဘာဦးလူနဲ့ ဂန္ထဝင်ကဗျာသမားတို့ရဲ့ အာရုံခံစားပုံချင်း ခြားနားချက်ကိုတော့ ကွဲကွဲပြားပြားနားလည်ထားဖို့လိုပါတယ်။ ကမ္ဘာဦးလူဟာ သူ့ပတ်ဝန်းကျင်မှာရှိတဲ့ ကျောက်တုံးကြီးတွေ၊ မြစ်တွေ၊ သစ်ပင်ကြီးတွေကိုကြည့်ပြီး ကြောက်ရွံ့ထိတ်လန့်စိတ်နဲ့ ကိုးကွယ်ပသဖို့ သိပါတယ်။ ဂန္ထဝင်ကဗျာသမားကတော့ အလှအပအဖြစ် အာရုံခံစားဖို့အထိ တိုးတက်လာပါတယ်။ သူဟာ ပုပ္ပားတောင်ကိုကြည့်ပြီး စကားဝါပန်းရနံ့ကိုလည်း ရှူရှိုက်တတ်သူဖြစ်ပါပြီ။ ဒါဟာ ဂန္ထဝင်ဝါဒရဲ့ ဝိသေသတစ်ခုပါပဲ။ နောက်ပိုင်းမှာရေးစပ်ခဲ့တဲ့ နတ်သျှင်နောင်ရဲ့ အချစ်ရတုလိုဟာမျိုး၊ ရှင်မဟာသီလဝံသရဲ့ ဆုတောင်းခန်းပျို့လိုဟာမျိုးတွေတောင် သဘာဝအဖွဲ့အနွဲ့တွေ လိုတာထက် ပိုလွှမ်းကဲနေတာ တွေ့ရပါတယ်။

အလယ်ခေတ် ဥရောပစာပေကို ဘုရားကျောင်းတော်ဝါဒက သြဇာသက်ရောက်ခဲ့သလို၊ ကျွန်တော်တို့ ဂန္ထဝင်ဝါဒဟာလည်း သူ့ရဲ့လက္ခဏာတစ်ရပ်အဖြစ် ဘာသာရေးအရိပ်အောက်မှာ ကြီးပြင်းခဲ့ရပါတယ်။ ခရစ်ယာန်ဘုရားရှိခိုးနဲ့ သမ္မာကျမ်းစာလာ အဖြစ်အပျက်တွေဟာ အနောက်ဥရောပစာပေဆက်ခံရမယ့် အမွေအနှစ်ဦးတွေ ဖြစ်ခဲ့သလို၊ ကျွန်တော်တို့ မြန်မာဂန္ထဝင်စာပေကိုလည်း ဗုဒ္ဓဝင်နဲ့ ပိဋကတ်တော်လာ ငါးရာ့ငါးဆယ်နိပါတ်တော်တွေနဲ့ ဇာတကတွေက လွှမ်းမိုးခဲ့ပါတယ်။ ယနေ့ထက်တိုင် ကျွန်တော်တို့ရဲ့ သာသနာရေးဆိုင်ရာ ဘုန်းကြီးကျောင်းတွေဆိုတာ ကျွန်တော်တို့ မြန်မာ့ရိုးရာယဉ်ကျေးမှု အမွေအနှစ်တွေကို ဆက်ခံထိန်းသိမ်းထားရာ ပြတိုက်တွေအဖြစ် တည်ရှိတုန်းပါပဲ။ ဆရာခြိုရဲ့ပန်းချီကား၊ ဦးကြော့ရဲ့ လက်ရေးပေမူလိုဟာမျိုးတွေကစပြီး စုလစ်မွမ်းချွန် မြန်မာ့ပန်းပု၊ ပန်းကြွလက်ရာတွေကို ဘုန်းကြီးကျောင်းတွေမှာပဲ တွေ့နိုင်ပါတယ်။

ကျွန်တော်တို့ မြန်မာစာပေအစကို ပုဂံခေတ်ကျောက်စာကလို့ ဆိုထုံးပြုကြပါတယ်။ (ပုပ္ပားတောင်ဘွဲ့၊ မြကန်နဲ့ သူတည်းတစ်ယောက် ကဗျာတွေဟာ နှုတ်တိုက်ဆင့်ပွား လက်ခံရရှိခဲ့တာတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒါပေမဲ့ ကောင်းမှုဆိုင်ရာကိစ္စတွေကို မှတ်တမ်းတင်ခဲ့တဲ့ ကျောက်စာတွေထဲမှာကို ကဗျာ

သဘောသက်ဝင်တဲ့ အသုံးအနှုန်းတွေကို တွေ့ရှိခဲ့ပါတယ်။ ဒါကြောင့် မြန်မာကဗျာအစ၊ ကျောက်စာကလို့လည်း ဆိုနိုင်ပါတယ်။) အဲဒီ ပုဂံခေတ်ကျောက်စာတွေကို စိုက်ထူခဲ့တဲ့ နေရာတွေကလည်းပဲ သာသနာရေးဆိုင်ရာ အဆောက်အဦတွေဖြစ်တဲ့ စေတီပုထိုး၊ ဘုရားကျောင်းကန်တွေတစ်ဝိုက်မှာပဲ ဖြစ်ပါတယ်။ ရေးထိုးထားတဲ့ အကြောင်းအရာတွေကလည်း ဘာသာရေးနဲ့ပတ်သက်တဲ့ အကြောင်းအရာတွေသာ ဖြစ်ပါတယ်။ ဂန္ထဝင်ခေတ်ဦးပိုင်းမှာ ပေလေးပင်ရှင်လေးပါးလို့ နာမည်ကြီးခဲ့တဲ့ ရဟန်းစာဆိုတွေ ထင်ထင်ရှားရှားပေါ်ထွက်နေပါပြီ။ အဲဒီနောက်ပိုင်းမှာ ရှင်တေဇောသာရ၊ အဂ္ဂသမာဓိ၊ ဦးဩဘာသတို့အလယ်၊ မန်လည်နဲ့ တောင်ဖီလာဆရာတော်၊ ဆီးဘန်းနီဆရာတော်တို့အဆုံး များပြောင်လှတဲ့ ရဟန်းစာဆိုတွေဟာ လူစာဆိုတွေနဲ့အတူ ဂန္ထဝင်ခေတ်တစ်လျှောက်လုံး အပြိုင်စာဆိုခဲ့ကြပါတယ်။ သူတို့ရွေးချယ်တဲ့အကြောင်းအရာတွေဟာ ဇာတကနဲ့ နိပါတ်တော်လာ၊ ဗုဒ္ဓဝင်နဲ့ ပိဋကတ်တော်လာ အဖြစ်အပျက်တွေ၊ ဆုံးမစာတွေပါပဲ။ ဥပမာ–ဘူရိဒတ်လင်္ကာကြီး၊ ဆုတောင်းခန်းပျို့၊ ဘာလတ္တိုဝါဒ ပျို့၊ ပုဏ္ဏောဝါဒ စသဖြင့်ပေါ့လေ။

တခြားသူတို့ ရေးခြယ်လေ့ရှိတဲ့ အကြောင်းအရာကတော့ သူတို့ခေတ်မှာ ဖြစ်ပျက်ခဲ့တဲ့ ကြီးကျယ်ထင်ရှားတဲ့ အကြောင်းအရာတွေကို စာကဗျာနဲ့ ရေးဖွဲ့မှတ်တမ်းတင်ခြင်းပါပဲ။ ဥပမာ–အာသံ နိုင်မော်ကွန်း၊ တံတားဦးတည်မော်ကွန်း။ ဘာပဲဖြစ်ဖြစ် ကျွန်တော်တို့ရဲ့ ဘာသာရေး အစဉ်အလာဟာ ကျွန်တော်တို့ကဗျာစာပေအပေါ် ဩဇာလွှမ်းမိုးဖူးတာ ငြင်းမရနိုင်ပါဘူး။ သူတို့ရဲ့ အနုပညာရည်ရွယ်ချက်ကတော့ လူတွေကို ကောင်းရာမွန်ရာရောက်အောင် ချုပ်ကိုင်လမ်းညွှန်ဖို့ပဲ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒီအထဲက တချို့လည်း ပုဂ္ဂလိကခံစားချက်ကို ရှေ့တန်းတင်ပြီး မယ်ဘွဲ့၊ မောင်ဘွဲ့၊ အချစ်ဘွဲ့၊ ကဗျာအနည်းငယ် ရေးဖွဲ့ခဲ့ကြပါတယ်။ နတ်သျှင်နောင်၊ နဝဒေးနဲ့ လှိုင်ထိပ်ခေါင်တင် အစရှိတဲ့သူတွေပါပဲ။ သူတို့အင်အားဟာ ပြောပလောက်အောင် မရှိခဲ့ပါဘူး။

ဂန္ထဝင်ကဗျာရဲ့ တခြားထူးခြားချက်တစ်ခုကတော့ အသံသာတာ၊ ရွတ်ဆိုရလွယ်တာပါပဲ။ အဲဒီကိစ္စကို သူ့ဂုဏ်အဖြစ် ဂန္ထဝင်ကဗျာဟာ အစဉ်

တစိုက် ထိန်းသိမ်းလာတာ တွေ့ရပါတယ်။ ဒီနေရာမှာလည်း သီဆိုနဲ့ ရွတ်ဆိုဆိုပြီး နှစ်ပိုင်းကွဲနေပါတယ်။ ရတုရကန်လို ကဗျာမျိုးဟာ ရွတ်ဆိုဖို့ဖြစ်ပြီး တေးထပ်၊ ဘောလယ်လိုကဗျာမျိုးကတော့ သီဆိုဖို့ဖြစ်ပါတယ်။ နောက်ပိုင်းမှာ သီဆိုရတဲ့ ကဗျာတွေဟာ သီချင်းအဆင့်ကို ကူးပြောင်းသွားပါတယ်။ အဲသလိုဆိုဖို့ အဓိကထားခဲ့တဲ့အတွက် အဲဒီခေတ်က ကဗျာရေးဖွဲ့သူတွေကို စာဆိုလို့ခေါ်ကြပါတယ်။

အဲဒီခေတ်အခါက ရွတ်ဆိုလို့ရအောင် ရေးခဲ့တာမှာ ခိုင်လုံတဲ့ အကြောင်းပြချက်တွေ ရှိနေပါတယ်။ အဲဒီခေတ်အခါဟာ ပုံနှိပ်မှုအတတ်ပညာ ပြန့်ပွားထွန်းကားသေးတဲ့အခါ မဟုတ်တော့ ကဗျာတွေကို စာအုပ်စာတမ်းအဖြစ်ရိုက်နှိပ်ပြီး မထိန်းသိမ်းနိုင်ဘူး။ မဖြန့်ဖြူးနိုင်ပါဘူး။ ဒီတော့ ကဗျာတွေကို တစ်ဦးနဲ့တစ်ဦး ဆင့်ပွားနှုတ်တိုက် ရွတ်ဆိုရခြင်းနည်းစနစ်နဲ့ပဲ ထိန်းသိမ်းဖြန့်ဖြူးရတယ်။ အဲဒီခေတ်ကဗျာတွေရဲ့ မရှိမဖြစ်လိုအပ်ချက်ဟာလည်း ရွတ်ဆိုရပြေပြစ်ရခြင်း၊ အသံသာရခြင်း ဖြစ်ပါတယ်။ ဒီလိုကြားနာတဲ့သူ သုတိသာမှ နားစွဲမယ်။ အလွတ်ရလွယ်မယ်။ တစ်ဆင့်ဖြန့်ဖြူးရလွယ်မယ်။ တွင်ကျယ်မယ်။ ရေရှည်တည်တံ့နိုင်မယ် ... ။ ရတုရကန်၊ ချေင်း၊ လေးချိုး၊ တေးထပ်၊ ဘောလယ်စတဲ့ အဲဒီခေတ်က ကဗျာအားလုံးလိုလိုဟာ တူရိယာပစ္စည်းတစ်ခုခုနဲ့ တွဲဖက်သီဆိုလို့ရတာ တွေ့ရပါတယ်။

အဲဒီခေတ်ဟာ ယေဘုယျအားဖြင့် အေးချမ်းသာယာတဲ့ခေတ် ဖြစ်တယ်။ အဲဒီခေတ်က လူတွေဟာလည်း အစဉ်အလာ ဘာသာတရားအဆုံးအမနဲ့ အထူးတင်းတိမ်ရောင့်ရဲနိုင်သူတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ လသာတဲ့ညနေတွေမှာ ဘူးစင်ရိပ်အောက် ကွပ်ပျစ်ပေါ်မှာ စောင်းကောက်ကိုတီးလို့ ကဗျာရွတ်သူက ရွတ်ဆို၊ ဝိုင်းဖွဲ့နားထောင်သူက ဝိုင်းဖွဲ့။ အဲဒီရုပ်ပုံဟာ ဟိုးယခင် ရေဒီယို၊ ကက်ဆက်၊ တီဗီ မပေါ်မီခေတ်များက လှပတဲ့ မြန်မာ့ပန်းချီကားတစ်ချပ်ဖြစ်ကောင်း ဖြစ်ခဲ့ပါလိမ့်မယ်။ ဒီနေ့ခေတ်မှာတော့ အဲဒီနေရာကို **ဓာတ်ပြားနဲ့** ကက်ဆက်တိပ်ခွေတွေက လုယူသွားပါပြီ။ ကဗျာဆိုတာ **ရွတ်ဆိုဖို့** မဟုတ်တော့ပါဘူး။ ဖတ်ဖို့သက်သက်သာဖြစ်တယ်ဆိုတဲ့ **ဒဂုန်တာရာရဲ့အဆိုကို** လေးလေးနက်နက် ထောက်ခံပါတယ်။

(ခ) နှောင်းဂန္ထဝင်နှင့် နိုင်ငံရေးစံ

ဂန္ထဝင်ကဗျာဟာ အကြောင်းအရာပိုင်းမှာ ပြောပလောက်အောင် မရှိပါဘူး။ တော့ဘွဲ့၊ တောင်ဘွဲ့၊ မယ်ဘွဲ့၊ မောင်ဘွဲ့၊ ဆယ့်နှစ်ရာသီဘွဲ့၊ ဇာတကနဲ့ ဆုံးမစာ စတဲ့အကြောင်းအရာ ကျဉ်းကျဉ်းကလေးထဲမှာ ဝဲလည်နေပါတယ်။ (ဝန်ကြီးပဒေသရာဇာရဲ့ တျာချင်းများကို ဖြွင်းချက်ထားလိုက်ပါ) ဒါပေမဲ့ ရှည်မျောလှတဲ့ မြန်မာ့ဂန္ထဝင်လမ်းကြောင်းကို စောင့်ငုံကြည့်တဲ့အခါ များပြောင်တဲ့ထွေပြားလှတဲ့ ကဗျာပုံသဏ္ဌာန်(Form)တွေကို သွားတွေ့ရပါတယ်။ ဂန္ထဝင်ကဗျာရဲ့ ထူးခြားအထင်အရှားဆုံးအပိုင်းဟာ ပုံသဏ္ဌာန်ပိုင်းပါပဲလို့တောင် ကောက်ချက်ချလို့ရမယ် ထင်ပါတယ်။ ဟုတ်ပါတယ်။ ရေးခြယ်ရမယ့်အကြောင်းအရာနဲ့ လိုက်ဖက်မယ့် ပုံသဏ္ဌာန်တွေကို စာဆိုဟာ ရှာဖွေရင်းနဲ့ ပုံသဏ္ဌာန်သစ်တွေ ဆင့်ပွားဖြစ်ထွန်းခဲ့ရတဲ့ လင်္ကာဇာတပါပဲ။

ဥပမာ– မင်းသား၊ မင်းသမီးတွေကို ဧယဉ်တော်မင်္ဂလာ ဆင်ယင်ကျင်းပရတဲ့အခါ ပုခက်လွှဲရင်း သီဆိုရတဲ့အတွက် ဧချင်းလို့ ခေါ်ပါတယ်။ ပုဂံခေတ်က အမူကွန်းဆိုတဲ့ စကားဟာ အင်းဝခေတ်မှာ မော်ကွန်းရယ်လို့ ဖြစ်လာတယ်။ ဆင်တော်အကြောင်း၊ ကန်တော်အကြောင်း၊ နန်းတော်အကြောင်း၊ လှေတော်အကြောင်း စသဖြင့် နောင်ဥဒါန်းတွင်ရစ်အောင် ရေးသားသီကုံးခဲ့တဲ့ ကဗျာတွေကို မော်ကွန်းလို့ခေါ်ပါတယ်။ တောတောင် အခြေအနေ အလားအလာကိုပြတဲ့ ကဗျာကို တောလားလို့ ခေါ်ပါတယ်။ ရေကြောင်းနဲ့ ပတ်သက်တဲ့ကဗျာကို အဏ်ချင်းလို့ခေါ်တယ်။ အဏ္ဏဝါက ပျက်လာတာပေါ့။ ဖောင်ငင်သံလို့လည်းခေါ်တယ်။ ဘုရားဟောကျမ်းလာ ဇာတ်နိပါတ်တွေက ထုတ်နုတ်ရေးဖွဲ့တဲ့ လင်္ကာကိုတော့ ပျို့လို့ခေါ်ပါတယ်။ နောက်အကြောင်းအရာကို လိုက်လို့မဟုတ်ဘဲ အသံကိုလိုက်လို့ မှည့်ခေါ်ခဲ့တဲ့ ကဗျာအမျိုးအစားတွေလည်း ရှိပါသေးတယ်။ ဥပမာ– သာယာချေငံစွာဆိုရတဲ့ လင်္ကာကို သာချင်း၊ ပလုတ=ရှည်မျောစွာ ဆွဲငင်ရွတ်ဆိုအပ်သောအသံကြောင့် လူးတားလို့ခေါ်ရတဲ့ ကဗျာအမျိုးအစားပေါ့။

သီပေါမင်းပါတော်မူပြီး ၁၉–ရာစုနှောင်းပိုင်းဗြိတိသျှကိုလိုနီခေတ်ဦး အထိ မြန်မာစာပေလောကမှာ ဂန္ထဝင်အစဉ်အလာ ကဗျာအမျိုးအစားတွေဟာ ရှေ့နိုးကားမင်းမှုရစ်ရတယ်။

ဦးပုညရဲ့ရှစ်ဆယ်ပေါ်နဲ့ ထပ်တွန့်စတဲ့ တေးထပ်ဆန်းတွေ၊ လေးချိုးအမျိုးအစားတစ်ခုဖြစ်တဲ့ ဦးကျော်လှရဲ့ နိမိတ်တဘောင်ပြ သံချိုတွေ၊ မန္တလေး မဟာဝိသုဒ္ဓါရာမဆရာတော် တီထွင်ခဲ့ပြီး လယ်တီပဏ္ဍိတဦးမောင်ကြီး အစဉ်တစိုက်ရေးသားခဲ့တဲ့ ရှစ်လုံးဖွဲ့လင်္ကာတွေဟာ လူထုကြားမှာ တွင်ကျယ် လူကြိုက်များခဲ့ပါတယ်။ အဲဒီခေတ်မှာ အထူးခြားဆုံးကတော့ ၁၉၁၀ ခုနှစ်မှာ ထုတ်ဝေတဲ့ သူရိယသတင်းစာမှာ အယ်ဒီတာလုပ်ရင်း နိုင်ငံရေးစံကို ရှေ့တန်းတင်ပြီး အမျိုးသားလွတ်မြောက်ရေး၊ နယ်ချဲ့ဆန့်ကျင်ရေး ကြွေးကြော်သံတွေနဲ့ အဆက်မပြတ်ရေးခဲ့တဲ့ သခင်ကိုယ်တော်မှိုင်းရဲ့ မဟာကဗျာ လေးချိုးကြီးများသာ ဖြစ်ပါတယ်ခင်ဗျား။

ခေတ်စမ်း နှင့် ခေတ်စမ်းသစ်

(က) နှင်းပန်းအဝါမှ ပိတောက်ပန်းအဝါသို့

မော်ဒန်ကဗျာ မပေါ်ပေါက်မီကာလာအထိ အကြီးအကျယ် ထွန်းကားခဲ့တဲ့ လေးလုံးစပ်လင်္ကာသမိုင်းကို ဂန္ထဝင်ဥဒ္ဓထဲက ဖောက်ထွက်ပြီး ထူထောင်ခဲ့ကြသူတွေကတော့ ခေတ်စမ်းကဗျာဆရာများ ဖြစ်ပါတယ်။ ၁၉၈၂ခုနှစ်မှာ မစ္စတာဖာနီဗယ် ထူထောင်ခဲ့တဲ့ မြန်မာပြည် ပညာပြန့်ပွားရေးအသင်းကြီးဟာ ခေတ်စမ်းကဗျာ ဖြစ်ထွန်းရေးမှာ အရေးပါတဲ့နေရာက ပါဝင်ခဲ့ပါတယ်။ ဒီအသင်းကြီးကပဲ အသင်းရဲ့အာဘော်အဖြစ် ဂန္ထလောကမဂ္ဂဇင်းကို ထုတ်ဝေခဲ့ပါ တယ်။ ဆုငွေပေးပြီး ကဗျာဘာသာပြန် ပြိုင်ပွဲတွေလည်း လုပ်ခဲ့တယ်။ ဘာသာပြန်ကဗျာကဏ္ဍကိုလည်း မဂ္ဂဇင်းထဲမှာ ထည့်ပေးတယ်။ ရည်ရွယ်ချက်ကတော့ မြန်မာစာပေ ကျယ်ပြန့်ပွားစည်းရေးပါပဲ။

ပြန်ရတဲ့ ကဗျာတွေက အနောက်တိုင်းက ရိုမန်တစ်ဝါဒီတွေဖြစ်တဲ့ ရှောဘတ်ဘရောင်းနင်း၊ လောင်းဖဲလ်လိုး၊ တင်နီဆင်၊ ဝဲ့ဝသ် စတဲ့သူတွေရဲ့ ကဗျာတွေဖြစ်ပါတယ်။ ပြန်တဲ့သူတွေက သီလဝ၊ ကေတုမတီအောင်မောင်း၊ အာကာဘောင်၊ ဟသ်ာတ ဆရာစ စတဲ့သူတွေပါပဲ။ ဒီလူတွေဟာ ဘာသာပြန်တဲ့နေရာမှာ အစဉ်အလာ မြန်မာကဗျာမှာရှိပြီးတဲ့ ပုံသဏ္ဌာန်တွေကိုပဲ အသုံးပြုခဲ့ကြတယ်။ (ဥပမာ–ရှစ်လုံးဘွဲ့၊ တျာချင်း၊ လေးချိုး စသဖြင့်ပေါ့လေ။)

နောင်အခါ ခေတ်စမ်းကဗျာသမားတွေ ဖြစ်လာကြမယ့် တက္ကသိုလ်က ပညာတတ်လူငယ်ကဗျာဆရာတွေဟာ ဂန္ထဝင်ကဗျာ ပုံစံတွေကို ရေးဖွဲ့နေကြရာက ကြာတော့ ငြီးငွေ့လာကြချိန်ဖြစ်တယ်။ ဒီတော့ ကဗျာသစ်တွေကို စမ်းသပ်ရေးဖွဲ့ဖို့ ရှာဖွေရင်းနဲ့ သူတို့သင်ခန်းစာထဲမှာ သင်နေရတဲ့ အနောက်တိုင်းကဗျာတွေကိုတွေ့ပြီး မျက်စိကျသွားကြတယ်။ ဂန္ထလောကမဂ္ဂဇင်းထဲမှာပါတဲ့ ဘာသာပြန်ကဗျာတွေကလည်း သူတို့ရဲ့ အသစ်တွင်စမ်းသပ်ချင်တဲ့စိတ်ကို သွေးထိုးပေးသလိုရှိခဲ့တယ်။

ခေတ်စမ်းကို မြန်မာကဗျာနဲ့ အနောက်တိုင်းကဗျာ ပထမဆုံး စတင်ထိစပ်ခဲ့တဲ့ အထိမ်းအမှတ်လို့ သဘောထားရင်တောင် ရနိုင်မယ်ထင်ပါတယ်။ အဲဒီတက္ကသိုလ်က လူငယ်တွေဟာ အနောက်တိုင်းကဗျာတွေကိုဖတ်ပြီး သူတို့ရဲ့ အကြောင်းအရာရွေးချယ်ပုံ၊ အာရုံခံစားပုံ၊ ရေးသားတင်ပြပုံ၊ စိတ်ကူးစိတ်သန်းနဲ့ ကဗျာအတွေး စတာတွေကို တစ်စထက်တစ်စ တီးခေါက်မိရာက အဲသလိုကဗျာမျိုးတွေကို ကိုယ်တိုင်ရေးဖွဲ့ဖို့ ကြိုးစားလာကြတယ်။ အဲဒီလူငယ်တွေရေးတဲ့ ကဗျာတွေကိုလည်း ကောလိပ်မဂ္ဂဇင်းနဲ့ ဂန္ထလောကမဂ္ဂဇင်းက အရေးတယူဖော်ပြပေးခဲ့ကြတယ်။ အဲဒီတက္ကသိုလ်က ကဗျာဆရာတွေဟာ ခေတ်စမ်းကဗျာခေတ် ထူထောင်မယ်၊ ခေတ်စမ်းဝါဒ ထူထောင်မယ်ဆိုတဲ့ ရည်ရွယ်ချက်တွေနဲ့ လုပ်ခဲ့ကြတာ မဟုတ်ပါဘူး။ အမြော်အမြင်ကြီးမားတဲ့ တက္ကသိုလ်က ဆရာဦးဖေမောင်တင်က ၁၉၃၄–ခုနှစ်မှာ ဂန္ထလောကနဲ့ ကောလိပ်မဂ္ဂဇင်းက ကျောင်းသားလူငယ်တွေ စမ်းသပ်ရေးဖွဲ့နေတဲ့ ကဗျာတွေကို စုစည်းပြီး 'ခေတ်စမ်း'ရယ်လို့ စာအုပ်ထုတ်ဝေပေးရာက ဒီနာမည် တွင်ကျယ်လာခဲ့ရတာ ဖြစ်ပါတယ်။

အဲဒီခေတ်စမ်းစာအုပ်ဟာ မြန်မာကဗျာလောကအတွက် အရေးကြီးတဲ့ ခြေလှမ်းတစ်လှမ်းပါပဲ။ အဲဒီခေတ်အခါက အပြိုင်ထွက်နေတဲ့ ဒဂုန်တို့ ကဝိမျက်မှန်မဂ္ဂဇင်းတို့မှာ ပါနေကျ ကဗျာတွေဟာ အစဉ်အလာ ဂန္ထဝင်ဟန်နဲ့ ရေးဖွဲ့ထားတာတွေသာ ဖြစ်ပါတယ်။ စာပေသ်ဆန်ဆန်၊ စကားလုံးကြွယ်ကြွယ်ဝဝ၊ အနုအယဉ်အနွဲ့ကို ဦးစားပေးတဲ့ ခေတ်၊ လေးချိုး၊ ရတု၊ ဘောလယ်၊ တေးထပ်စတဲ့ ကဗျာပုံသဏ္ဌာန်တွေပဲ အလုအယက် ရေးဖွဲ့နေတဲ့

ခေတ်မှာ ဆိုးဆိုးဆတ်ဆတ်ရှိလှတဲ့ ခေတ်စမ်းကဗျာတွေကို တွေ့လိုက် ရတော့ အံ့အားသင့်သူတွေက သင့်ကုန်တယ်။ ခေတ်စမ်းကဗျာ စာအုပ်ထဲမှာ ပါဝင်ရေးဖွဲ့သူ ရှစ်ဦးပါတယ်။ ကဗျာပုဒ်ရေက (၇၀)လောက်ပါပဲ။ အဲဒီ ခေတ်စမ်းကဗျာဆိုတဲ့ စာအုပ်ထဲမှာပဲ ဂန္ထဝင်ဆန်နေတာတွေ၊ ဂန္ထဝင်ဟန် ပါနေတာတွေ တွေ့နေရပါတယ်။

တက္ကသိုလ်မောင်သန့်စင်ရဲ့ 'ပန်းသဇင်' ဟာ ဦးတိုးရဲ့ 'သဇင်ပန်းဘွဲ့' ဩဇာမကင်းရုံသာမဟုတ်၊ ဂန္ထဝင်ဆန်ဆန် (ခါနွေလေပြန်၊ သူရကန်မူ၊ ဆူထန်တက်ကြွေ့၊ အပူငွေ့ကို၊ မတွေ့သဘော၊ နမြော၏သို့၊ မပျို့ညွန့်သွင်) ဆိုတာမျိုး၊ ဦးတိုးအောင်ရဲ့ မိုးရာသီကဗျာထဲမှာ (မှုန်ရီမှိုင်းဝေ၊ အာကာ ဇွေဝယ်၊ လေဝေရှမ္ဗာ၊ သူစွမ်း ပြထင့်၊ သဟာသရောင်ခြည်၊ နေနတ်သည်လည်း၊ ရောင်စည်မပြို့) ဆိုတာမျိုး စောမောင်မောင်ရဲ့ မယ်ဘွဲ့တစ်ပုဒ်မှာ (ငါးဆိုင် ငါးဆိုင်၊ ကလျာပိုင်၍၊ ပျံ့လှိုင်ကသစ်၊ ကက္ကရစစ်မှာ၊ ခြောက်ပြစ်ကင်းကွာ၊ လက္ခဏာကြန်စု) ဆိုတာမျိုးတွေပေါ့။ သာမန်လူတွေ အသိခက်ခဲတဲ့ ပေါရာဏ နဲ့ ပါဠိစကားလုံးတွေ ရောပြွမ်းနေတာ၊ အဖွဲ့ပုံစံမှာလည်း လေးချိုးသံချိုသာ မက ထောင့်တဲ့တွန့်ရတုနဲ့ ရကန်သွားအထိပါနေတာ တွေ့ရပါတယ်။ ဒါကို လည်း အပြစ်ဆိုစရာမရှိပါဘူး။ သူတို့ရဲ့ အသစ်ထူထောင်ရေးလုပ်ငန်းဟာ ဂန္ထဝင်ဝါဒနဲ့ ကာလဒေသအားဖြင့် နီးကပ်ထိစပ်လျှန်းနေတော့ ဂန္ထဝင်ရဲ့ ဩဇာ အရိပ်အငွေ့ ရိုက်ခတ်သင့်သလောက် ရိုက်ခတ်ခံရမှာ မွေတာပါပဲ။

အဲဒီခေတ်စမ်းကဗျာစာအုပ်ထဲမှာ ဂန္ထဝင်လောင်းရိပ်က အတော်လေး လွတ်ကင်းတယ်လို့ဆိုနိုင်တဲ့ သူနှစ်ဦးကတော့ နောင် ဇော်ဂျီနဲ့ မင်းသုဝဏ် ရယ်လို့ဖြစ်လာကြတဲ့ မောင်သိန်းဟန်နဲ့ မောင်ဝန်ပါပဲ။ ဒါတောင် မင်းသုဝဏ် ရဲ့ 'ခါနွေစမ်းတော့ လွမ်းမိတယ်' ဟာ ရှာပုံတော်အသွားနဲ့ ရေးထားတယ်လို့ ဆိုနိုင်ပါတယ်။ ခေတ်စမ်းကဗျာစာအုပ်ဟာ သူတို့နှစ်ယောက်ကို အားပြုထုတ် တာ ထင်ရှားတယ်။ ဘာဖြစ်လို့လဲဆိုတော့ အဲဒီကဗျာစာအုပ်ထဲမှာ သူတို့ နှစ်ယောက်ရဲ့ကဗျာတွေ ပုဒ်ရေအများဆုံး နေရာယူထားတာ တွေ့ရလို့ပဲ။ ဇော်ဂျီက ၂၄ပုဒ်။ မင်းသုဝဏ်က ၁၈ပုဒ်။

ပထမဆိုခဲ့ပြီးသလိုပဲ။ ဂန္ထဝင်ဩဇာ မစင်သလိုဘဲ ခေတ်စမ်းဟာ အနောက်တိုင်းအငွေ့အသက် မကင်းတာလည်း တွေ့ရတယ်။ အနောက်တိုင်း က ရိုမန်တစ်ကဗျာဆရာတွေဟာ သေးဖွဲ့တဲ့ မျက်မြင်အကြောင်းအရာကလေး တွေကိုသာ (The cat and the moon, The owl and the pussy cat, The Zebras, The rainbow) ရေးဖွဲ့ကြတာကို အတုယူပြီး ခေတ်စမ်းစာဆိုတွေ ဟာလည်း ကြောင်မ နက်ပြာ၊ ပိတောက်ပန်း၊ ရွှေကြက်တူ၊ လမင်းနဲ့ဇီးကွက်၊ စံပယ်ပန်း စသည်ဖြင့် ရေးဖွဲ့ကြတယ်။

တက္ကသိုလ်မောင်သန့်စင်ရဲ့ 'လောကဇာတ်ရုံ' ဟာ ရှိတ်စပီးယားရဲ့ All the world's a stage နဲ့ အတွေးရော တင်ပြပုံပါ ဆင်တူနေတာ တွေ့ရ တယ်။ ဇော်ဂျီရဲ့ ပိတောက်ပန်းကဗျာဟာ ဝဏ္ဏသိ Words Worth ရဲ့ The Daffodils(နှင်းပန်းအဝါ)နဲ့ ကြံဆပုံ တူနေပါတယ်။ မင်းသုဝဏ်ရဲ့ 'နွေအကူး၊ လေရူးဝှေ့လို့၊ ကွေ့ကွေ့ဝန်းဝိုက်၊ ရွှေကြောင်ဖား မြီးဖျားလိုက်သို့' ဆိုတဲ့ အဖွဲ့အနွဲ့ဟာ Like a cat chasing it's own tail ကို ဘာသာပြန်ထားတာ မျိုးပေါ့။

(ခ) ကြောင်မနက်ပြာ၏ ခရီးအစ

ပထမဆုံး ခေတ်စမ်းကဗျာလို့ဆိုနိုင်တဲ့ ကဗျာကတော့ ၁၉၃၁ ခုနှစ်၊ ဒီဇင်ဘာထုတ် ဂန္ထလောကမဂ္ဂဇင်းမှာ ပါလာတဲ့ ဇော်ဂျီရဲ့ 'ကြောင်မနက်ပြာ' ပါပဲ။ လေးလုံးစပ်ရိုးရိုးပါပဲ။ ဒီတုန်းကတော့ လင်္ကာစပ်လို့ခေါ်ပါတယ်။ (နောက်ပိုင်းမှာ မြဇင်က ခေတ်စမ်းဟာ တောင်ငူခေတ်မှာ ထွန်းကားခဲ့တဲ့ ရတုပိုဒ်စုံကိုပဲ ခေတ်နှင့်ဆီလျော်အောင် ပြုပြင်ပြီး တွင်ကျယ်အောင် သုံးစွဲခဲ့ တယ်လို့ အကဲဖြတ်ခဲ့ပါတယ်။) နောက်တော့ ဇော်ဂျီရဲ့ 'စံပယ်ဖြူ'နဲ့ 'ဝမ်းဘဲ ငှက်' ဆိုတဲ့ ကဗျာလေးတွေ ဆက်တိုက်ပါလာတယ်။

နေ့တာစေလျှင်
ရေတိမ်ကမ်းစပ်၊ တဃတ်ဃတ်သာ
ကူးခတ်တက်သက်၊ ဝမ်းဘဲငှက်ငယ်။

အင်မတန် သာယာနူးညံ့ပျောင်းတဲ့ မင်္ဂလာရတုပိုဒ်စုံလိုဟာမျိုး၊ လေးချိုး၊ တေးထပ်လိုဟာမျိုး၊ ခမ်းနားကြီးကျယ်တဲ့ အကြောင်းအရာမျိုး၊ လေးနက်ပြီး ခန့်ညားစာပေဆန်တဲ့ အသုံးအနှုန်းမျိုး တွင်ကျယ်နေဆဲခေတ်မှာ အဲသလို ရိုးရိုးအရပ်သုံးစကားနှင့် အင်မတန် သိမ်ငယ်တယ်ထင်ရတဲ့ အကြောင်းအရာမျိုးကို ရွေးချယ်ရေးဖွဲ့လိုက်တဲ့ ကဗျာမျိုးကိုတွေ့ရတဲ့အခါ တချို့က သိပ်မျက်စိစပါးမွေး စူးပြီး၊ တချို့ကတော့ သိပ်သဘောကျသွားကြတယ်။

ဒီလိုကဗျာမျိုးတွေကို အဲဒီအချိန်က ထည့်သွင်းဖော်ပြခဲ့တဲ့ ဂန္ထလောကမဂ္ဂဇင်းအယ်ဒီတာ ဦးခန့်ရဲ့ရဲရင့်မှု၊ အမြင်ကျယ်မှုကိုလည်း ချီးကျူးထိုက်ပါတယ်။ ၁၉၃၂-ကျတော့ မင်းသုဝဏ်ကလည်း စမ်းသပ်ရေးဖွဲ့လာတယ်။

'ရွှေဆီကောင်းကင်၊ ပုလဲစင်ဝယ်
သစ်လွင်အရုဏ်၊ ရောင်ခြည်လျှံ၏' ဆိုတာမျိုး။

နောက်တော့ ဒီလိုပုံစံမျိုးနဲ့ ကဗျာတွေကို တခြားသူတွေကပါ ပါဝင်ရေးဖွဲ့လာကြတယ်။ ၁၉၃၄-မှာ အဲဒီကဗျာတွေကို စုစည်းထုတ်ဝေလိုက်တာရယ်၊ အဲဒီစာအုပ်ကို ကျောင်းသုံးပြဋ္ဌာန်းလိုက်တာရယ်ဟာ ခေတ်စမ်းကဗျာရဲ့ အရှိန်အဟုန်ကို မြှင့်တင်ပေးလိုက်သလို ဖြစ်သွားပါတယ်။ ရှေးဆန်သူတွေကတော့ အပြင်းအထန် ဆန့်ကျင်ကြတယ်။ ခြေခြေမြစ်မြစ် ပြောဆိုဝေဖန်နိုင်သူရယ်လို့ မရှိပါဘူး။ ရသေ့ဦးစိန္တာတို့လို၊ အဲဒီကဗျာတွေဟာ ဒေါသသင့်တယ်၊ ဝက်နင်းမလွတ်ဘူး၊ ဆန်းကျမ်းလင်္ကာတွေရဲ့အဆိုနဲ့ မကိုက်ညီဘူးဆိုပြီး အပုပ်ချတဲ့သူတွေသာ များတယ်။ (ခုခေတ်လည်း မော်ဒန်ကဗျာနဲ့ ပတ်သက်ပြီး ရသေ့ဦးစိန္တာသစ်တွေ ပေါ်နေတာကို တွေ့နေရပါတယ်။)

တကယ်တော့ အဲဒီဆန်းကျမ်းလင်္ကာကျမ်းဆိုတာတွေဟာလည်း မြန်မာကဗျာပေါ်ဦးစ (သိုးကလေနဲ့ မြကန်ဘွဲ့ကဗျာခေတ်)က ရှိခဲ့ကြတာတွေ မဟုတ်ပါဘူး။ နောက်ပိုင်းကျမှ ပညာရှိဆိုသူတွေက သက္ကတနဲ့ ပါဠိက ဘာသာပြန် တင်သွင်းလာတာတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ ခေတ်စမ်းစာဆိုတွေ ဂန္ထဝင်ဝါဒကို စွန့်လွှတ်ခဲ့ကြတာလည်း အဲဒီဂန္ထဝင်ကဗျာတွေရဲ့ ကဗျူပဒေသစည်းမျဉ်း ရေးထုံးတွေကို မတတ်ကျွမ်းလို့၊ မနိုင်နင်းလို့၊ ကြောက်လို့ မဟုတ်ကြပါဘူး။

တေးထပ်၊ ဘောလယ်စတဲ့ ကဗျာပုံသဏ္ဌာန်တွေရဲ့ တင်းကျပ်လွန်းမှု၊ ကန့်သတ်ချုပ်ချယ်ထားမှုတွေကို လက်မခံချင်တာကြောင့်သာ စွန့်လွှတ်ခဲ့ကြတာ ဖြစ်ပါတယ်။ လက်မခံချင်တဲ့အကြောင်းရင်းကလည်း သူတို့ဖော်ပြချင်တဲ့ ကဗျာအတွေးနဲ့ အာရုံခံစားမှုတွေကို အဲဒီပုံစံဟောင်းတွေက အံဝင်ခွင်ကျဖြစ်အောင် မဖော်ဆောင်နိုင်တော့ကြောင်း ယုံကြည်ကြလို့ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒီနေ့ခေတ် လူငယ်တွေ ကာရန်ကို စွန့်လွှတ်ကြပုံကို စာနာနိုင်ကြလိမ့်မယ် ထင်ပါတယ်။

ခေတ်စမ်းဟာ ဂန္ထဝင်နဲ့ အတော်လေးကင်းကွာခြားနားတဲ့ အချက်တွေ ရှိနေပါတယ်။ ပထမအချက်ကတော့ အကြောင်းအရာ ရွေးချယ်ပုံပါပဲ။ ဂန္ထဝင်က ထင်ရှားကြီးကျယ်တဲ့ အကြောင်းအရာတွေကိုပဲ အခြေခံရွေးချယ်ပါတယ်။ အာသံကိုနိုင်တဲ့အကြောင်း၊ ဘုရင်ဘုန်းတန်ခိုးကြီးတဲ့အကြောင်း၊ ပဒေသရာဇ်လူတန်းစားအတွင်းမှာ ဖြစ်ပျက်ခဲ့တဲ့ လူမှုအရေးအခင်း၊ နှလုံးသားအရေးအခင်း၊ ဒါမှမဟုတ် ရာဇဝင်နိပါတ်နဲ့ ဇာတကလာ နဂါးဘီလူးတွေ အကြောင်းနဲ့ ဆုံးမစာအမျိုးမျိုးပါပဲ။

ခေတ်စမ်းကတော့ ဂန္ထဝင်သမားတွေ မျက်စိရှုန်းပြီး ချန်ထားခဲ့တဲ့ လူတွေ နေ့စဉ်တွေ့ထိ သိမြင်ခံစားနေရတဲ့ လက်လှမ်းမီရာ ပတ်ဝန်းကျင်က အကြောင်းကလေးတွေကိုသာ တမင်ရေးဖွဲ့လေ့ ရှိတယ်။ သူတို့ကဗျာတွေရဲ့ ခေါင်းစဉ်ကိုကြည့်ပါ။ ကြောင်မနက်ပြာ၊ ပိတောက်ပန်း၊ ဖိုးခေါင်ငှက်၊ စံပယ်ပန်း၊ စာကလေး၊ ကြက်ဖတဲ့။ သေးဖွဲ့တဲ့အကြောင်းအရာကို ကဗျာဖြစ်အောင် ရေးဖွဲ့လေ ပိုမိုပြောင်မြောက်လေလို့ ယူဆသလားတောင် အောက်မေ့ရတယ်။ ထိကရုန်းတဲ့။ ဖားပြုတ်မတဲ့။ ပုရစ်တဲ့။ တီကောင်တဲ့။ အပ်နဖားတဲ့။

ဒုတိယဂန္ထဝင်ခေတ်နဲ့ ခေတ်စမ်းကြား ခြားနားချက်ကတော့ ကဗျာထဲမှာပါတဲ့ စကားလုံးအသုံးအနှုန်းတွေ ပြောင်းလဲလာမှုပါပဲ။ ခေတ်စမ်းကဗျာသမားတွေဟာ စာဆန်ဆန် ထီးသုံးနန်းသုံးစကားလုံးတွေထက် လူထုကြားထဲက အသုံးများနေတဲ့ ရပ်သုံးရွာသုံးစကားတွေကို ကဗျာဘာသာစကားအဖြစ် အသုံးပြုကြတယ်။ ဇော်ဂျီနဲ့ မင်းသုဝဏ်တို့ရဲ့ သချိုင်းတချို့မှာ စကားပြောဟန်၊ စကားသံတွေကိုပါ ထည့်သွင်းစပ်ဆိုလာကြတယ်။ မင်းသုဝဏ်ကတော့ နောက်ပိုင်းမှာ ဘဲလက် Ballad တေးပုံစံအထိ စမ်းသပ်ရေးခဲ့တယ်။

("ဖိုးမောင်လာပြီ" ကဗျာကိုကြည့်ပါ။) အဲဒီနည်းနဲ့ ခေတ်စမ်းကဗျာ ဆရာတွေဟာ ဂန္ထဝင်ဝါဒရဲ့ဩဇာကို ကင်းစင်အောင် တစ်စထက်တစ်စ တိုးတက်အားထုတ်ခဲ့ကြတယ်။

ခေတ်စမ်းကိုင်စွဲတဲ့ ဒဿနကတော့ ဘဝအားမာန်ပါတဲ့ **လူသားဝါဒ အလှတရား**ဖြစ်ပါတယ်။ (မင်းသုဝဏ်ရဲ့ ပျဉ်းမငုတ်တို၊ ဇော်ဂျီရဲ့ မြက်ရိတ်သမား၊ ဗေဒါလမ်းကဗျာတွေကို ရှုပါ) ရှယ်လီ၊ ဘြုန်ကိန်နဲ့ တဂိုးတို့ရဲ့ လောကအမြင်တွေ ခေတ်စမ်းသမားတွေအပေါ် လွှမ်းမိုးခဲ့တယ်လို့ ဆိုနိုင်ပါတယ်။

(ဂ) ခေတ်စမ်းလမ်းခွဲများနှင့် ခေတ်ပြိုင်

မြန်မာကဗျာလောကမှာ ခေတ်စမ်းရဲ့ အရှိန်အဝါကြီးမားမှုဟာ ငြင်းပယ်စရာမလိုအောင်ဘဲ ထင်ရှားတယ်ဆိုတာ ကဗျာလေ့လာသူတိုင်း ဝန်ခံရမယ့်အချက် ဖြစ်ပါတယ်။ မော်ဒန်ကဗျာသမားတွေ ကာရန်ကို စွန့်လွှတ်တဲ့ကာလအထိ၊ ခေတ်စမ်းဩဇာ စူးဝင်နေတာကို တွေ့ရတယ်။ မြန်မာကဗျာသမားတွေ ကိုင်စွဲခဲ့တဲ့ လေးလုံးစပ်နဲ့ လေးချိုးဟာ ခေတ်စမ်းရဲ့အမွေတစ်ခုလို့ ဆိုနိုင်ခဲ့ပါတယ်။ စစ်ပြီးခေတ်ကဗျာတွေကို "ခေတ်စမ်းကို အတွေ့အကြုံနဲ့ဆွဲဆန့်နေတဲ့ကာလ"လို့ သုံးသပ်ခဲ့ဖူးတယ်။ မောင်သာနိုးကတော့ ၂မျိုးခွဲတယ်။ ပထမတစ်မျိုးက အကြောင်းအရာသာ တစ်ခါတလေ ဆန်းသစ်ပြီး၊ စကားလုံးအသုံးအနှုန်းရော၊ ဟင်ပြပုံပါ ချွတ်စွပ် ခေတ်စမ်းဖြစ်နေတဲ့သူတွေတဲ့။ အဲဒီလူတွေကို သူက ဒုတိယခေတ်စမ်း(သို့မဟုတ်) ခေတ်စမ်းလက်သစ်တွေလို့ သတ်မှတ်ခဲ့တယ်။ (ဒီထဲမှာ နုယဉ်၊ ငွေတာရီ တို့ကအစ ပျဉ်းမနား မောင်နီသင်း၊ တက်လူ စတာတွေနဲ့ ဒီနေ့ထိ မြဝတီ၊ ငွေတာရီမဂ္ဂဇင်းတွေမှာ ရေးသားနေသူတွေလို့ ကျွန်တော့်သဘောနဲ့ သတ်မှတ်ရပါတယ်။ ကျွန်တော်ကတော့ နှောင်းခေတ်စမ်းဝါဒီ ခေတ်စမ်းသစ်တွေလို့ဆိုချင်ပါတယ်။)

ဒုတိယအမျိုးအစားကတော့ ခံစားပုံနဲ့ ဖွဲ့စည်းပုံသာ ခေတ်စမ်းဩဇာကျန်ပြီး၊ စကားအသုံးအနှုန်းရော၊ အကြောင်းအရာပါ လုံးဝ ခေတ်စမ်းနဲ့ကွာခြားသွားသူတွေ၊ ဒီလူတွေကိုတော့ သူက "နဝခေတ်စမ်းသမား"တွေလို့

သတ်မှတ်ထားပါတယ်။ မင်းသုဝဏ်က တာရာမဂ္ဂဇင်းထွက်လာတော့ ဒဂုန်တာရာနဲ့ သူ့လူတွေကိုလည်း "ခေတ်စမ်းရဲ့ခေတ်စမ်း"လို့ ကင်ပွန်းတပ်ခဲ့ပါတယ်။

ကျွန်တော့်တစ်ကိုယ်တည်း သဘောအရကတော့ ဒုတိယအမျိုးအစားကို 'နဝခေတ်စမ်း' ရယ်လို့တောင် မသတ်မှတ်သင့်ဘူး ထင်ပါတယ်။ သူတို့ဟာ လေးလုံးစပ်ကို ဆက်လက်စွဲကိုင်တာကလွဲလို့ ကျန်တဲ့အရာတွေကို ခေတ်စမ်းဆီက ဆက်အမွေမခံတော့လို့ပါပဲ။ တကယ်တော့ ခံစားပုံတောင် ခေတ်စမ်းနဲ့ လမ်းခွဲခဲ့ပါပြီ။ ခေတ်စမ်းရနံ့ မသင်းတော့ပါဘူး။

မင်းယုဝေတို့လို ခေတ်စမ်းသစ်သမားတွေက သပ်သပ်၊ နောက်ပိုင်းစာဆိုတဲ့ ဒေါင်းနွယ်ဆွေတို့က သပ်သပ်ပါပဲ။

နောက်တစ်ချက်။ ခေတ်စမ်းကဗျာနဲ့ပတ်သက်လို့ ဝေဖန်သူတွေလက်ညှိုးထိုးနေကြတဲ့ အချက်ကတော့ ခေတ်စမ်းဟာ ကဗျာပုံစံပိုင်းဆိုင်ရာနဲ့ အကြောင်းအရာမှာ လူထုနဲ့ နီးစပ်သလောက် အဲဒီခေတ်က မြန်မာနိုင်ငံကြုံတွေ့ရင်ဆိုင်နေရတဲ့ နယ်ချဲ့ဆန့်ကျင်ရေး၊ အမျိုးသားလွတ်မြောက်ရေးကိစ္စတွေနဲ့ သိပ်ကင်းကွာခဲ့တယ်ဆိုတဲ့ အချက်ပါပဲ။ အဲသလို တာဝန်ပျက်ကွက်ခဲ့ရတာဟာ ခေတ်စမ်းစာဆိုတွေဟာ လူတန်းစားအမြင်ထက် လူသားအမြင်ကို ဦးစားပေးတဲ့ အလှတရားဝါဒီတွေဖြစ်ပြီး အနုပညာစက်ကို နိုင်ငံရေးစံထက် အားပြုသူတွေ ဖြစ်လို့ပါပဲ။

ခေတ်စမ်းကဗျာစာအုပ်မှာ ...

"ကဗျာမည်သည်လည်း လူတို့၏စိတ်ကို ပျော်ရွှင်စေရုံ ယဉ်ကျေးစေရုံသာ စွမ်းဆောင်နိုင်သည် မဟုတ်။ ခေတ်၏ အကြောင်းကိုလည်း ရာဇဝင်ကဲ့သို့ ဖော်ပြရန် စွမ်းဆောင်နိုင်၏"လို့

ရေးထားပေမယ့် ဒီတာဝန်ကို ခေတ်စမ်းဟာ ပျက်ကွက်ခဲ့တယ်လို့ ဆိုကြပါတယ်။ သူ့ကျွန်ဘဝရောက်စက "သေသော်မှ တည့်သြော်ကောင်း၏" လို့ မကျေမချမ်း တောက်ခေါက်ခဲ့တဲ့ ဆီးဘန်းနီ ဆရာတော်ရဲ့ နယ်ချဲ့ဆန့်ကျင်ရေးစိတ်ဓာတ်ကို အမွေဆက်ခံသူကတော့ သခင်ကိုယ်တော်မှိုင်းပဲ ဖြစ်ပါတယ်။

ဝိုင်အမ်ဘီအေခေါ်တဲ့ ဗုဒ္ဓဘာသာကလျာနယုဝအသင်းက ထုတ်တဲ့ သူရိယသတင်းစာမှာ အယ်ဒီတာအဖြစ် အမှုထမ်းရင်း ၁၉၁၀ခုနှစ်တစ်ဝိုက်မှာပဲ ဆရာလွန်း(သခင်ကိုယ်တော်မှိုင်း)ဟာ နယ်ချဲ့ဆန့်ကျင်ရေး၊ အမျိုးသား လွတ်မြောက်ရေးဦးတည်ချက်နဲ့ လေးချိုးကြီးတွေကို စတင်ရေးခဲ့ပါတယ်။ ဟုမ္မရူး၊ ၁၉၂၀ကျောင်း သားသပိတ်၊ ဂျီစီဘီအေ၊ လယ်သမားအရေးတော်ပုံ၊ တွဲရေး ခွဲရေး၊ နဂါးနီ၊ ဆရာစံ စတဲ့ဟာတွေဟာ သူ့ကဗျာရဲ့ အကြောင်းအရာ တွေဖြစ်ပြီး သူ ရွေးချယ်စပ်ဆိုတဲ့ မကျည်းရွက်သပ်နဘော၊ မဟာကဗျာ လေးချိုးကြီးတွေဟာ လူထုထဲကို လွယ်လွယ်ကူကူ ရောက်နိုင်တဲ့ ကဗျာ ပုံသဏ္ဌာန်ဖြစ်တာကြောင့် ထိရောက်မှုရှိလှတာ တွေ့ရပါတယ်။

ခေတ်စမ်းနဲ့ခေတ်ပြိုင်၊ တက္ကသိုလ်ပြင်ပက ကဗျာဆရာတွေကလည်း ခေတ်ရဲ့ အရေးအခင်းကို ရေးဖွဲ့ဖို့ကိစ္စမှာ မေ့လျော့မနေကြပါဘူး။ ဒဂုန် မင်္ဂဖင်း၊ ကဝိမျက်မှန်၊ တက်ခေတ်စာစောင် စတဲ့အထဲမှာ နယ်ချဲ့ဆန့်ကျင်ရေး ကဗျာတွေကို အင်တိုက်အားတိုက် ရေးကြတာတွေ့ရပါတယ်။ ဥပမာ ...

ဆိုးပြန်တောင်ရေးတဲ့ ၉၁ခုနှစ်တွင် တိုင်းရေးပြည်ရေးအကြောင်း ဆုတောင်းဘွဲ့၊ ရှစ်ဆယ်ပေါ်တေးထပ်။ အထက်မင်းလှက မောင်သိန်းမောင်ရဲ့ မြန်မာပြည်က တို့ဒေါင်းလံ။

ဟင်္သာတနေပြည်တော်က ဉာဏ်စိုးရဲ့ သခင်ဝီဝီ၊ ဒင်ဒင်မြည် ရဲသွေး မြောက် လေးချိုးကြီး။

အထက်မင်းလှက ရတနာတင်ရဲ့ အမိဒေါင်းမေ၊ ဖြစ်ဒုက္ခတွေကို၊ မြင်ပါလှည့် ရှစ်ဆယ်ပေါ်တေးထပ်။

စသဖြင့် အများကြီးပါပဲ။ ဒါပေမဲ့ သူတို့ကိုင်စွဲတဲ့ ကဗျာပုံစံက ဟောင်းနွမ်းပြီး ဂန္ထဝင်ယောင်းရိပ်က မထွက်နိုင်တဲ့အပြင် အာရုံခံစားမှုအပိုင်း၊ ကဗျာအတွေးပိုင်းမှာ အားနည်းလွန်းလေတော့ အောင်မြင်မှု မရှိခဲ့ပါဘူး။ အခုအခါမှာ အဲဒီကဗျာတွေကို ဘယ်သူကမှ အမှတ်တရ မရှိကြတာ သုံးသပ် နိုင်ပါတယ်။

ခေတ်စမ်းသမားတွေဟာ ကဗျာဖွဲ့နည်း အတတ်ပညာမှာလည်း ကျွမ်းကျင်၊ အာရုံခံစားပုံနဲ့ ကဗျာအတွေးတွေကလည်း ကောင်းတော့ ပြောင်

မြောက်တဲ့ ကဗျာတွေကိုရေးဖွဲ့နိုင်ပေမဲ့ ခေတ်နဲ့ကင်းကွာလွန်းတယ်လို့ အပြစ် တင်ခံရတယ်။ (မင်းသုဝဏ်ရဲ့ သပြေညိုလို၊ ဇော်ဂျီရဲ့ တစ်ခုသောသကြံန်ခါ ကဗျာလို လွတ်လပ်ရေးကို အကွယ်အဝှက်နဲ့ရေးထားတဲ့ ကဗျာလေး အနည်း အကျဉ်းရှိရုံက လွဲလို့ပေါ့။)

ခေတ်စမ်းနဲ့ ခေတ်ပြိုင်ကဗျာတွေမှာ တွေ့ရတဲ့ အဓိကပြဿနာ ကတော့ နိုင်ငံရေးနဲ့ အနုပညာ ညီညွတ်စွာပေါင်းစည်းရေးပါပဲ။ သခင် ကိုယ်တော်မှိုင်းတစ်ဦးတည်းကိုသာ ထိုခေတ်က နိုင်ငံရေးစံရော၊ အနုပညာစံပါ ကိုက်ညီသူလို့ ဆိုနိုင်ခဲ့ပါတယ်။ အဲဒီအယူအဆကို ဆက်ခံပြီး စာပေသစ် သဘောတရားရယ်လို့ ဖွံ့ဖြိုးစည်ပင်အောင် ဒဂုန်တာရာဟာ သူ့တာရာမဂ္ဂဇင်း ခေတ်မှာ အားကြိုးမာန်တက် ဆောင်ရွက်ခဲ့တာ တွေ့ရပါတယ်။

စာပေသစ်နှင့် ပြည်သူ့ကဗျာ

(က) အိုးဝေမှ တာရာသို့

စစ်ကြီးပြီးတဲ့အခါ မြန်မာပြည်မှာ ကဗျာဆရာ၊ အတော်များများ ပေါ်ပေါက်လာပါတယ်။ စစ်ကို ဖြတ်သန်းခဲ့ရတဲ့ အတွေ့အကြုံနဲ့ စစ်ပြီးခေတ် အတွေ့အကြုံတွေက အဲဒီခေတ်က လူငယ်တွေကို ကဗျာရေးဖြစ်အောင် လှုံ့ဆော်ခဲ့တယ်လို့ ယူဆရပါမယ်။ စစ်ပြီးခေတ် ပေါ်လာတဲ့ ကဗျာရေးသူ တွေထဲက နုယဉ်၊ ငွေတာရီ၊ မင်းယု ဝေစတဲ့ ခေတ်စမ်းအနွယ်တော်တွေ အကြောင်းကိုတော့ ဒီမှာထပ်ပြီး မတင်ပြတော့ပါဘူး ... ။ သူတို့နဲ့ခေတ်ပြိုင် ဖြစ်ပေမယ့် သူတို့နဲ့ အကြောင်းအရာရွေးချယ်ပုံချင်း၊ တွေးပုံချင်း ကွဲပြားရုံမက၊ ကဗျာ အယူအဆသစ်တစ်ရပ်ကိုပါ ထူထောင်နိုင်ခဲ့တဲ့ ဒဂုန်တာရာနဲ့ ခေါင်း နွယ်ဆွေခေါင်းဆောင်တဲ့ ကဗျာရေးသူတွေရဲ့ ကဗျာတွေကိုပဲ သုံးသပ်တင်ပြ သွားဖို့ ရည်ရွယ်ပါတယ်။

တကယ်တော့ ဒဂုန်တာရာဟာ ခေတ်စမ်းကဗျာစာအုပ် မထွက်ပေါ်မီ ၁၉၃၂ ခုနှစ် စစ်ကြိုခေတ်ကတည်းက ဒဂုန်မဂ္ဂဇင်းမှာ စာဆိုနေတဲ့သူ တစ်ဦးပါပဲ။ အဲဒီတုန်းကတော့ သူဟာ ပုထိုးစေတီ၊ မုရိုးရွှေရည်၊ နုဖြိုးဝေစည် အစရှိတဲ့ ထုတိသြဘာ မင်္ဂလာရတုပိုဒ်စုံ ကြီးတွေ၊ ချောင်းတွေ၊ လှူးတားတွေကို

ရေးနေခဲ့ပါတယ်။ ဒဂုန်တာရာ အစစ်ကိုတော့ စစ်ပြီးခေတ်မှပဲ မွေးထုတ် နိုင်တယ်လို့ ဆိုရပါမယ်။

ခေတ်စမ်းကဗျာ ပေါ်ထွန်းလာဖို့အတွက် မြန်မာပြည် ပညာပြန့်ပွား ရေးအသင်းကြီးက သွယ်ဝိုက်ပြီး အထောက်အကူပြုခဲ့သလိုပဲ၊ စာပေသစ်အယူ အဆ ပေါ်ထွန်းလာဖို့၊ နဂါးနီစာအုပ်အသင်းကြီးက အထောက်အကူပြုခဲ့ တယ်လို့ ဆိုနိုင်ပါတယ်။

ဒဂုန်မဂ္ဂဇင်းမှာ အစဉ်အလာကဗျာဟောင်းတွေကိုရေးရင်းနဲ့ ဒဂုန် တာရာဟာ အဲဒီမဂ္ဂဇင်းမှာပဲ ခေတ်ပြိုင်နိုင်ငံရေးအကြောင်းအရာတွေကို ရေးခြယ်ပြနေတဲ့ တခြားစာဆိုရှင်တွေရဲ့ ကဗျာတွေကို တွေ့မြင်နေရပါတယ်။ ဒါပေမဲ့ အနုပညာအားနည်းနေတာရယ်၊ ပုံသဏ္ဍာန်ဟောင်းလွန်းနေတာရယ် တွေကြောင့် ရုတ်တရက် သူကိုယ်တိုင် လက်ခံရေးဖွဲ့ဖို့ ခက်ခဲနေဟန်တူပါတယ်။ အဲဒီအချိန်လောက်မှာပဲ ခေတ်စမ်းကဗျာစာအုပ် ထွက်လာတော့၊ သူရွေးချယ် ရမယ့် ကဗျာပုံသဏ္ဍာန်ဟာ ဒီလိုဟာမျိုးပဲလို့ ရွေးချယ်ဆုံးဖြတ်နိုင် သွားတယ်။

ဂန္ထဝင်ဟန်က ခေတ်စမ်းဟန်ကို အကူးအပြောင်းမှာ သူ့ကဗျာတချို့ မှာ မင်းသုဝဏ်ရဲ့ ဩဇာအချို့ တိုက်ရိုက်ပူးဝင်နေတာကိုတောင် [illegible]ရပါ တယ်။ နောက်ပိုင်းမှာတော့ သူဟာ သူ့ကိုယ်ပိုင်ဟန်စစ်စစ်ကို ထူထောင်နိုင် ခဲ့တဲ့အပြင် လေးလုံးစပ်အသွားကိုလည်း ပိုကျယ်ပြန့်အောင် တစ်နည်းတစ်ဖုံ ချဲ့ထွင်နိုင်ခဲ့ပါတယ်။ (မျက်မြင်ကာရန်ကိစ္စ။) ဒဂုန်တာရာဆီမှာ ဒုတိယကမ္ဘာ စစ်ကို ဖြတ်သန်းလာခဲ့ရတဲ့ အတွေ့အကြုံရှိတယ်။ နဂါးနီထုတ် စာအုပ်တွေ ကိုလည်း ဖတ်ခဲ့ရပါတယ်။ အဲဒါတွေရဲ့ ရလဒ်ကတော့ စာပေသစ်ဆိုတဲ့ ကြွေးကြော်သံနဲ့ ၁၉၄၆မှာ တာရာမဂ္ဂဇင်း ထွက်လာတာပါပဲ။

တာရာမဂ္ဂဇင်း ထွက်လာတော့ မင်းသုဝဏ်က ခေတ်စမ်းရဲ့ ခေတ် စမ်းလို့ ကင်ပွန်းတပ်ခဲ့ပါတယ်။ မှန်ပါတယ်။ ဒဂုန်တာရာ နဲ့ သူ့လူတွေ ကိုင်စွဲတဲ့ ကဗျာပုံသဏ္ဍာန်ကတော့ ခေတ်စမ်းတီထွင်ခဲ့တဲ့ လေးလုံးစပ် (လက်ာစပ်) ပုံသဏ္ဍာန်ပဲဖြစ်ပါတယ်။ နောက်ပိုင်းမှာတော့ ဒဂုန်တာရာဟာ အဲဒီလေးလုံး စပ်ကိုပဲ ကျယ်ပြန့်အောင် ထပ်မံချဲ့ထွင်ခဲ့ပါတယ်။ (မျက်မြင်ကာရန်ကို လက်စ သုံးစွဲခြင်း) တာရာမဂ္ဂဇင်းကိုင်စွဲတဲ့ အကြောင်းအရာကတော့ အမျိုးသား၊ လွတ်

မြောက်ရေးနဲ့နယ်ချဲ့ဆန့်ကျင်ရေးပါပဲ။ ဒီအစဉ်အလာမှာ ဒဂုန်တာရာဟာ သခင်ကိုယ်တော်မှိုင်းရဲ့ အစဉ်အလာကို ဆက်ခံသူလို့ ဆိုလို့ရပါတယ်။ ဒါကြောင့် သူ့ရဲ့စာပေသစ်ကို ကောက်ချက်ချရရင် ...

စာပေသစ်=သခင်ကိုယ်တော်မှိုင်း+(ဇော်ဂျီ/မင်းသုဝဏ်)

လို့ ကောက်ချက်ချရမယ်လို့ ထင်ပါတယ်။

ခေတ်စမ်းသမားတွေက လူသားဝါဒကို ကိုင်စွဲတယ်။ ဒဂုန်တာရာကတော့ လူတန်းစားဝါဒကို ကိုင်စွဲတယ်။ သခင်ကိုယ်တော်မှိုင်းနဲ့ ကွဲပြားတာတစ်ခုကတော့ သူ့မှာ နိုင်မာတိကျတဲ့ နိုင်ငံရေးခံယူချက်ရှိနေတဲ့ အချက်ပဲဖြစ်ပါတယ်။

(၁) စာပေသစ်ပြောင်းချက်

၁၉၄၈ ခုနှစ် လွတ်လပ်ရေးရပြီးတဲ့အခါမှာတော့ လွတ်လပ်ရေးရပြီးတဲ့ နိုင်ငံရေးတိုင်း ရွေးချယ်ရမယ့်လမ်းနှစ်သွယ်နဲ့ မြန်မာနိုင်ငံလည်း ရင်ဆိုင်ခဲ့ရပါတယ်။ အဲဒီရွေးချယ်မှုက အယူအဆကွဲလွဲချက်ဟာ စာပေမှာပါ ရိုက်ခတ်လာပါတယ်။ ကျွန်တော်တို့နိုင်ငံဟာ လွတ်လပ်ရေးရခဲ့ပြီမို့ အမျိုးသား လွတ်မြောက်ရေးကိစ္စကို ဆောင်ရွက်စရာ မလိုတော့ဘူး။ (တချို့ကလည်း တကယ်လွတ်မြောက်တာ မဟုတ်ဘူး၊ ကိုလိုနီတစ်ပိုင်းဘဝ ရွှေရည်စိမ်လွတ်လပ်ရေးလို့ယူဆကြတယ်။) နိုင်ငံထူထောင်ရေးအတွက် လိုအပ်တဲ့ ဒီမိုကရေစီရေး ကြွေးကြော်သံ ဆူညံလာတယ်။ အဲဒါနဲ့အတူပေါ်ထွက်လာတဲ့ စာပေပဋိပက္ခကတော့ ဘယ်သူ့အတွက်ရေးမလဲဆိုတဲ့ ပြဿနာဖြစ်ပါတယ်။

အဲဒီမှာ အနုပညာဟူသည် အနုပညာအတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆနဲ့ အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆနှစ်ရပ် ထိပ်တိုက်တွေ့ကြတယ်။ ၁၉၅၀ခုနှစ်တစ်ဝိုက်မှာ အဲဒီဆန့်ကျင်ဘက် အယူအဆနှစ်ရပ်ကို ကိုင်စွဲထားတဲ့သူတွေဟာ သူတို့ပိုင်ဆိုင်ရာမဂ္ဂဇင်းတွေကနေပြီး တစ်ဖက်နဲ့တစ်ဖက် ပြင်းပြင်းထန်ထန် ထိုးနှက်တိုက်ခိုက်ကြတယ်။

တာရာမဂ္ဂဇင်း၊ ဂျာနယ်ကျော်နဲ့ စာပေသစ်မဂ္ဂဇင်းတွေမှာ အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်ဆိုတဲ့ ကြွေးကြော်သံနဲ့ အယူအဆကို ဒဂုန်တာရာ၊

သိန်းဖေမြင့်၊ အောင်လင်း၊ ဗန်းမော်တင်အောင်၊ မောင်ကြည်လင် စတဲ့သူတွေက ရေးသားဖြန့်ချိကြတယ်။ တက်တိုး၊ သာခ၊ တင့်တယ် စတဲ့သူတွေကလည်း ပဒေသာမဂ္ဂဇင်းလိုနေရာမျိုးကနေပြီး အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆကို ရေးသားဖြန့်ချိကြတယ်။

အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်လို့ အယူအဆကို ကိုင်စွဲတဲ့သူတွေထဲမှာ သဘောထားကွဲလွဲချက်တွေ တော်တော်စောစောကတည်းက ရှိနေခဲ့တယ်။ စာပေသစ်ခေါင်းဆောင်ဆိုတဲ့ ဒဂုန်တာရာရဲ့ ငွေလှေပေါ်မှ အနမ်း၊ မိုးရေထဲမှာ လမ်းလျှောက်ခြင်း၊ တဟီးဟီး သွားရအောင်ဆိုတဲ့ ကဗျာတွေကို ပုဂ္ဂလိကခံစားမှုကို ရှေ့တန်းတင်တဲ့ တစ်ကိုယ်တော်ထွက်ပြေးမှုဝါဒရယ်လို့ တစ်ဖက်တည်းကလူတွေကပဲ ကင်ပွန်းတပ်ပြီး ရှုတ်ချကြတယ်။ အောင်လင်းရဲ့ စာပေတရားခွင်ကတော့ အပြင်းအထန်ဆုံးပဲ ဖြစ်ပါတယ်။ ဝေါဒစွနေအပြာ၊ ဝစ်လစ်စလစ်လမ်းမကြီး စတဲ့ စကားလုံးတွေအတွက်တော့ သိန်းဖေမြင့်က ဒဂုန်တာရာဟာ စကားလုံး လျှပ်ပေါ်လော်လည်သူလို့ စွပ်စွဲခဲ့တယ်။ တချို့နေရာမှာ အစွန်းရောက်နေပေမယ့် တကယ်တော့ ဒဂုန်တာရာဟာ စကားအသုံးအနှုန်းမှာရှိတဲ့ အလှတရားရဲ့ အရေးပါမှုကို စောစောစီးစီးကပဲ သဘောပေါက်ခဲ့သူဖြစ်ပါတယ်။ **ဒီနေရာမှာ ခေါင်းနှယ်တွေကလည်း ဒဂုန်တာရာနဲ့ တစ်ထပ်တည်းတူတဲ့သူလို့ဆိုရင် ရပါတယ်။** သူ့အစွန်း၊ ကိုယ့်အစွန်းကို အပြန်အလှန်လက်ညှိုးထိုးကြရင်း သူတို့နှစ်ယောက် ပြင်းပြင်းထန်ထန် တိုက်ခိုက်ခဲ့ကြတာကို အံ့ဩစရာလို့တောင် ဆိုရမှာဖြစ်ပါတယ်။

'မိုးကုပ်ကုပ်ဝယ်
အိုရှုတ်တရက်၊ မျဉ်းဖြူစက်၍
ကွဲအက်ကြောင်းရာ ဟ ဟ လာပြီး'

ဘာသာစကားရဲ့အလှသစ်ကို ရှာဖွေရာမှာ ဒဂုန်တာရာကို ကျွမ်းကျင်တဲ့ပန်းချီနဲ့ ဂီတပညာရပ်တွေက များစွာအထောက်အကူပြုခဲ့ပုံရပါတယ်။ သူ့ကဗျာတွေမှာ ပြိုးပြက်နေတဲ့ အရောင်တွေစုံလင်တာကို လက်ခံတယ်။ ကဗျာဟာ ရွတ်ဆိုဖို့မဟုတ်ဘူး၊ ဖတ်ဖို့ပဲဆိုတာကို သဘောပေါက်တယ်။ ဒါကြောင့် ဖတ်ဖို့ရေးတဲ့ကဗျာမှာ နေရာတကာ နားအကြားနဲ့ ဆုံးဖြတ်တာကို

အလေးမပေးသင့်ဘူး။ လိုအပ်ရင် မျက်မြင်ကာရန်ကိုလည်း သုံးခွင့်ရှိတယ်လို့ ယူဆပြီး ကိုယ်တိုင်စမ်းသပ်သုံးစွဲခဲ့တယ်။

ဥပမာ – 'မိုးပြာကိုဖြတ်၊ ပတ္တမြားရည်' ဆိုတာမျိုး။

ကာရန်ယူနည်းကို ချောင်ချိအောင် ချဲ့ထွင်ခဲ့ပေမယ့် သူ့တီထွင် စမ်းသပ်မှုဟာ လေးလုံးစပ်လင်္ကာရဲ့ တင်းကျပ်တဲ့ လေးလုံး တစ်ပါဒစနစ်ကို ဖျက်ပစ်တဲ့အထိတော့ မရောက်ခဲ့ဘူး။ ကာရန်ဆိုတာ အတွေးရဲ့လက်အောက်ခံ ဖြစ်တဲ့အတွက် ကာရန်ထက် အနက်ကို ဂရုစိုက်ရမယ်လို့ ဆိုခဲ့ပေမယ့် ကာရန်မဲ့ အဆင့်ထိတော့ လက်မခံပြန်ဘူး။

သူဟာ သူ့ကဗျာအချို့အတွက် ကဗျာဆရာ၏ ထွက်ပြေးမှုဝါဒ၊ အနုပညာသည်၏ စိတ္တဇ စသဖြင့် အမျိုးမျိုးဝန်ခံချက် ပေးပေမယ့်၊ သူ့ကို သူ ကြွေးကြော်နေတဲ့ စာပေသစ်လမ်းကြောင်းက သွေဖည်သူလို့ စွပ်စွဲသံတွေ ကတော့ လျော့မသွားပါဘူး။ (အခု နောက်ဆုံးဖြောင့်ချက်ကတော့ အဲဒီကဗျာ တွေကို လူတွေက အတည်ယူနေပေမယ့် ဒါတွေဟာ သူ နောက်ပြောင်ရေးခဲ့ တာလို့ ဆိုပါတယ်။ ကျွန်တော်တစ်ကိုယ်တည်း ခံစားမှုနဲ့ ပြောရရင်တော့ သူနဲ့ပတ်သက်ရင် ကျွန်တော်အကြိုက်ဆုံး ကဗျာတွေဟာ အဲဒီကဗျာတွေပဲ ဖြစ်နေပါတယ်။ အဲဒီကဗျာတွေထဲမှာပဲ ဒဂုန်တာရာအစစ်ကို ရှာဖွေတွေ့ တယ်လို့ ကျွန်တော် ထင်ပါတယ်။)

ကဗျာဆရာနဲ့ကဗျာ ထပ်တူဖြစ်ရေး သဘောတရားဟာ အဲဒီ ကတည်းက အမြစ်တွယ်ခဲ့တယ်လို့ ဆိုနိုင်ပါတယ်။ ဒေါင်းနွယ်ဆွေနဲ့ ထိပ်တိုက် တွေ့ခဲ့တဲ့အခါ အမြင့်ဆုံးအဆင့်ကို ရောက်ရှိခဲ့ပါတယ်။

(ဂ) တာရာနှင့်ဒေါင်းပြဿနာ

လွတ်လပ်ရေးရပြီးစ မြန်မာနိုင်ငံမှာ ပြည်တွင်းစစ်နဲ့အတူ ထင်ရှား လာတဲ့ ကဗျာဆရာကတော့ ဒေါင်းနွယ်ဆွေ ဖြစ်ပါတယ်။ သူဟာ အနုပညာကို နိုင်ငံရေးအမြင်နဲ့ ပေါင်းစပ်ရမယ်ဆိုတဲ့ ဒဂုန်တာရာရဲ့ စာပေသစ်အယူအဆ လမ်းကြောင်းကို ဆက်လျှောက်ခဲ့သူလို့ ဆိုနိုင်ပေမယ့် သူဟာ ဒဂုန်တာရာရဲ့ ဩဇာခံအသိုင်းအဝိုင်းထဲကတော့ မဟုတ်ပါဘူး။ လတ်တလော ကြုံတွေ့နေရတဲ့

ပြည်တွင်းစစ်ရဲ့ အနိဋ္ဌာရုံတွေနဲ့ အဖိနှိပ်ခံပြည်သူတွေရဲ့ဘဝကို ရပ်တည်မှုရဲရဲ နဲ့ စူးရှတောက်ပြောင်စွာ တသီးတသန့် ရေးဖွဲ့နိုင်ခဲ့သူ ဖြစ်ပါတယ်။ သူရဲ့ 'စစ်နဲ့ ပြည်သူ' ကဗျာဟာ ကမ္ဘာ့ငြိမ်းချမ်းရေးညီလာခံ (၁၉၅၂)ကဗျာပြိုင်ပွဲမှာ ပထမဆု ရခဲ့ပါတယ်။ ၁၉၆၂ ခုနှစ် စာပေညီလာခံမှာ သူ တင်သွင်းတဲ့ 'ကဗျာ အရေးအသား ပြဿနာစာတမ်း'မှာ 'ကဗျာစာပေဟာ လှုပ်ရှားတောင်းဆိုနေတဲ့ ခေတ်နဲ့ ပြည်သူတွေရဲ့ အသည်းနှလုံး တေးဂီတသံ ဖြစ်သင့်တယ်။ ပြည်သူတွေ ရဲ့ နှလုံးသားက တောင်းဆိုနေတဲ့ ကြွေးကြော်သံကို ဖြည့်တင်းပေးဖို့ ဖြစ် တယ်လို့ ကြော်ငြာခဲ့တယ်။ **ပြည်သူ့အတွက် ကဗျာဆိုတဲ့ ရည်ရွယ်ချက်နဲ့ ပြည်သူ့ကဗျာအလံကို လွှင့်ထူခဲ့သူလည်း ဖြစ်ပါတယ်။**

သူနဲ့ ဒဂုန်တာရာဟာ အခြေခံသဘောထားချင်းတူပေမယ့် မူဝါဒချင်း ကွဲခဲ့တယ်။ သူတို့ခံယူတဲ့ နိုင်ငံရေးအမြင်ရဲ့ အကွဲအပြဲဟာ သူတို့ ကဗျာလမ်း ကြောင်းကို ရိုက်ခတ်လာခဲ့တယ်။ စာရေးဆရာ မောင်ကြည်လင် ကွယ်လွန်တဲ့ အခါ ဒေါင်းနွယ်ဆွေဟာ ဂုဏ်ပြုလွမ်းဆွတ်တဲ့အနေနဲ့ 'အဘိဓမ္မာ၏ သစ်ရွက် တစ်ရွက်'အမည်နဲ့ ကဗျာတစ်ပုဒ်ရေးလိုက်တယ်။ အဲဒါကို ဒဂုန်တာရာက ငွေတာရီမဂ္ဂဇင်း (၁၉၆၁)ကနေပြီး ပြင်းပြင်းထန်ထန် စတင်ဝေဖန်ခဲ့တယ်။ ဒီကဗျာထဲမှာပါတဲ့ ...

'ရွက်ဝါကြွေ
လွေလွေလွှင့်လောင်းလောင်း
ပြန်ပြောင်းပြေပြေပြော
လွမ်းလျောလျော၊ လျောင်းလျောင်းလှဲ။'

စတဲ့အသုံးအနှုန်းတွေဟာ အပြစ်ပြောစရာဖြစ်နေတယ်။ ဒဂုန်တာရာ ကတော့ သဘောတရားရဲ့ သစ်ရွက်တစ်ရွက်ဆိုတာကိုလည်း သူ နားမလည် ကြောင်း၊ ပြီးတော့ ... အဲဒီကဗျာတွေဟာ ဒါလီရဲ့ (ဆာရီရယ်လစ် ပန်းချီဆရာ) ဟန် ရုပ်ပျက်ပုံပျက် ဖြစ်နေကြတယ်။ စကားအသုံးအနှုန်းမပီသ။ အချို့မှာ မရှိသောစကားလုံးများ ကြံဖန်သုံးကြ၍ အဓိပ္ပာယ်အဆက်အစပ်မရှိ၊ အဆီ အငေါ်မတည့်။ တဲပျက်ကြီး စုပုံထားသကဲ့သို့ ဖရိုဖရဲဖြစ်နေ။ ရက်ဇော့လစေ့၍ မမွေးဖွားဘဲ ကလေးပျက်ကျသော ကြိုးပမ်းမှုကဲ့သို့ဖြစ်နေ။ စာနယ်ဇင်းတို့

ကလည်း လွယ်လွယ်နှင့် ထည့်သွင်းလိုက်ကြလို့ ဝေဖန်ထားတာ တွေ့ရပါတယ်။

အဲဒီခေတ်အခါက ဒဂုန်တာရာဟာ စာပေလောကရဲ့ ရှေ့ဆောင် လမ်းပြကြယ်ကြီးတစ်ပွင့်ဖြစ်ပါတယ်။ ဒါပေမဲ့ ဒေါင်းနွယ်ဆွေဆိုတဲ့ ဒေါင်း ကလည်း တက်တိုးက ကင်ပွန်းတပ်ခဲ့သလို ဒေါသကုမ္ဘာရကဗျာဆရာ။ သူ ကိုယ်တိုင်ကလည်း ကဒေါင်းမဟုတ်၊ ခွပ်ဒေါင်းလို့ အမြဲကြွေးကြော်ခဲ့သူ ဖြစ်လေတော့၊ ဒဂုန်တာရာကို ချက်ချင်းပဲ ပြင်းပြင်းထန်ထန် တုံ့ပြန်ခဲ့ပါတယ်။

"မဟော်ဂနီ စန္ဒရားကိုတီး၍ အီတလီတယောပြားကို ထိုးကာ၊ ပြင်သစ်ပြည်ဖြစ် ရှန်ပိန်အရက်ကို စိတ်ကူးယဉ်၍ သောက်လေ့ရှိသော ရှေးမမီ၊ ခေတ်မမီ ကဗျာဆရာ"

"လူမရှိသော အုန်းသီးပေါသည့် တဟေတီကျွန်းသို့ သွားကာ၊ မိုးရွာ ထဲတွင် အသားလွတ် လမ်းလျှောက်၍၊ ငွေလေ့ပေါ်မှ ကြယ်ကလေးများကို စိတ္တဇဆန်ဆန် နမ်းလေ့ရှိသော လူပျိုသိုး ငှက်ပျောတုံးကဗျာဆရာ"

"ထုတိသြဘာ မင်္ဂလာချီကဗျာမျိုးကို ကပွဲယလေသံပါပါ ရွတ်ဆို ရေးသားခဲ့သော ဒဂုန်မဂ္ဂဇင်းခေတ် ရတုပိုဒ်စုံ ကဗျာဆရာက 'အဘိဓမ္မာ၏ သစ်ရွက်တစ်ရွက်'ကို နားမလည်ဟုဆိုသောအခါ ဒုံးပျံလွှတ်သော ဂြိုဟ်တု ခေတ်တွင် မှိုင်းအနိကျသော စက္ကူမီးပုံးကိုကြည့်ရင်း ရယ်မောခြင်းမှအပ 'နားမလည်တာပဲ ကောင်းတယ်' ဟု ပြောကြားရန်သာ ရှိလေသည်။'

ဒေါင်းနွယ်ဆွေရဲ့ တုံ့ပြန်ချက်တွေကို သူ့ရဲ့ ရှုမဝတိုက်ထုတ် 'ပုလဲ နီဒါန်း' ကဗျာစာအုပ်အမှာစာမှာ အကျယ်တဝင့် ဖတ်ရှုနိုင်ပါတယ်။ 'ကဗျာ စာပေအရေးအသားပြဿနာ' စာတမ်းမှာလည်း အထင်အရှားတွေ့နိုင်ပါတယ်။

စာပေသစ်က မွေးထုတ်လိုက်တဲ့ ကဗျာသစ်အယူအဆနဲ့ ပြည်သူ့ ကဗျာအယူအဆကို လေ့လာတင်ပြတဲ့အခါ ဒဂုန်တာရာနဲ့ ဒေါင်းနွယ်ဆွေကို ဖောင်းပေးဖော်ပြရတာ အဓိပ္ပာယ်တစ်စုံတစ်ရာ ရှိပါတယ်။ သူတို့နှစ်ဦးစလုံး ဟာ အဲဒီကဗျာအယူအဆတွေကို အဓိကဦးဆောင်ခဲ့တဲ့သူတွေဖြစ်ပြီး၊ အဲဒီ အယူအဆတွေ ဖြစ်ထွန်းမှုနဲ့ သူတို့ရဲ့ ပုဂ္ဂိုလ်ရေးကဗျာ ဖြစ်ထွန်းမှုဟာ ခွဲခြား ပြောဆိုလို့ မရအောင် ဆက်စပ်နေလို့ပဲ ဖြစ်ပါတယ်။ သူတို့နှစ်ဦးစလုံးဟာ အဲဒီ ကဗျာအယူအဆတွေကို အသီးသီး ကိုယ်စားပြုတဲ့သူတွေလည်း ဖြစ်ပါတယ်။

တကယ်တော့ သူတို့နှစ်ဦးလုံးဟာ ထူးခြားထူးချွန်တဲ့ ကိုယ်ပိုင်ဟန် ရှိတဲ့ ကဗျာဆရာတွေဖြစ်ပြီး လွတ်လပ်ရေးရပြီးခေတ် လူငယ်ကဗျာဆရာ တော်တော်များများကိုလည်း ဦးဆောင်မှုပေးနိုင်ခဲ့တဲ့သူတွေလည်း ဖြစ်ပါ တယ်။ နေသွေးနီ၊ မောင်ယဉ်မွန်၊ မောင်လေးမောင်၊ မောင်သင်းခိုင် သူတွေဟာ ခေတ်စမ်းခေတ် နောက်ပိုင်းမှာ ကြီးမားကျယ်ပြန့်တဲ့ ကဗျာအင်အားစုကြီး တစ်ခုကို ဖြစ်ထွန်းစေခဲ့ပါတယ်။ သူတို့ မှာ တချို့က ခေတ်စမ်းသြဇာ၊ တချို့က ဒဂုန်တာရာ သြဇာ၊ တချို့က ဒေါင်းနွယ်ဆွေသြဇာ၊ စူးဝင်နေတယ်လို့ ဆိုနိုင် ပေမယ့် အဲဒါဟာ ကဗျာရေးဖွဲ့မှု ပုံသဏ္ဌာန်ပိုင်းနဲ့သာ အဓိကသက်ဆိုင်ပြီး သူတို့ ဟာ သူတို့ခေတ်ရဲ့အတွေ့အကြုံကို သူတို့အမြင်နဲ့ အဖိနှိပ်ခံ ပြည်သူတွေဘက်က ရပ်တည်ပြီး ရဲတင်းပွင့်လင်းစွာ ရေးဖွဲ့ခဲ့ကြတဲ့သူတွေ ဖြစ်ပါတယ်။

(ဃ) လေးလုံးစပ်ဥခွံမှ ဖောက်ထွက်ခြင်း

မောင်ယဉ်မွန်(ကွယ်လွန်)ဟာ ကဗျာနည်းနည်းသာ ရေးခဲ့သူဖြစ်ပေ မယ့် ရပ်တည်ချက် မှန်ကန်သူ၊ ရဲရင့်သူလို့ အဲဒီခေတ်အခါက ကဗျာရေးသူ အတော်များများ အလေးစားခံရသူဖြစ်ပါတယ်။ ၁၉၆၂ မှာ ရွှေညာပြေလေးတို့နဲ့ ပေါင်းပြီး ကဗျာသစ်မဂ္ဂဇင်းကို ထုတ်ဝေခဲ့ပါတယ်။ မောင်လေးအောင်နဲ့တွဲပြီး လကွယ်ညဆိုတဲ့ လုံးချင်းကဗျာစာအုပ်ကိုလည်း ထုတ်ဝေခဲ့ပါတယ်။ အဲဒီ ကဗျာစာအုပ် အမှာစာမှာ ကဗျာနဲ့ပြည်သူ ကင်းကွာနေရတဲ့အရေးကို ကိစ္စနှစ်ခု နဲ့ အဖြေရှာပြခဲ့ပါတယ်။ ပထမအချက်ကတော့ မဂ္ဂဇင်းတွေက ... ကဗျာကို စကားပြေလောက် နေရာမပေးမှု (အဲဒီခေတ်က ကဗျာကို မဂ္ဂဇင်းတွေက ဖောင်ပြည့်အောင် အဖြည့်ခံလောက်ပဲ အသုံးပြုခဲ့တယ်)နဲ့ ကဗျာစာအုပ်တန်ဖိုး တွေ မြင့်မားနေမှုဖြစ်တယ်တဲ့။ ဒုတိယအချက်နေနဲ့ ဝေဖန်သုံးသပ်သွားတာက နည်းယူမှတ်သားဖို့ ကောင်းပါတယ်။

'ဒုတိယအချက်ဖြင့် ကဗျာရေးသူများကိုယ်တိုင်က စာဖတ်သူအများစု ဆိုင်ရာ အကြောင်းအရာများ၊ လွယ်ကူစွာသိရှိနိုင်သော ဖွဲ့နည်းများနှင့် စကား လုံးများကို ခက်ခဲပင်ပန်းစွာ ရှောင်ကြဉ်၍ စည်းကမ်းကြီးနေခြင်း စသော အမှား တစ်ရပ်ဖြစ်သည်။

သို့သော် ရိုက်ခတ်လာသော ကမ္ဘာ့စာပေ၏ ပုံတင်သံကြောင့်လည်းကောင်း၊ သီးပွင့်လာသော အမျိုးသားရေးစိတ်ဓာတ်ကြောင့်လည်းကောင်း၊ ကဗျာသည် စကားပြေသဖွယ် လူများစုအတွင်းသို့ ချဉ်းနင်းဝင်ရောက်ရန် တာစူနေသည်နှင့်အမျှ ပြတိုက်က သိမ်းထားသင့်သော ဆက်လက်သုံးစွဲရန် မလိုအပ်တော့သော စည်းမျဉ်းဟောင်းအချို့ကို ဖယ်ရှားချကြပြီးဖြစ်၍ ဒုတိယအမှားသည် လျော့ရဲကင်းပလာဟန် လက္ခဏာရှိပြီဟု ဆိုနိုင်သည်။

အဲသလို ရေးခဲ့ပါတယ်။ အဲဒီရည်ရွယ်ချက်ဟာ ၁၉၇၀ ခုနှစ် မြန်မာကဗျာများမှာ ... အထင်အရှား လက္ခဏာတစ်ရပ်အဖြစ် အကောင်အထည်ပေါ်လာတာ တွေ့ရတယ်။ အဲဒီလှုပ်ရှားမှုမှာ မောင်ယဉ်မွန်ကိုယ်တိုင် မပါဝင်နိုင်တော့ပေမယ့် သူ့ရဲ့ရဲဘော်ရင်း ဖြစ်တဲ့ မောင်လေးအောင်ကတော့ တပ်ဦးကပါဝင်ခဲ့ပါတယ်။

ဂန္ထဝင်ကဗျာဟာ နန်းဆန်တဲ့(စာပေဆန်လွန်းတဲ့) အသုံးအနှုန်းတွေကို အလေးပေးတယ် ... ။ ခေတ်စမ်းကဗျာကတော့ အကြောင်းအရာကလည်း နန်းဝေလှေကနေ၊ ရပ်ဝေလှေ၊ ရွာဝေလှေကို ပြောင်းလဲဖွဲ့ဆိုခဲ့လေတော့ အသုံးအနှုန်းကလည်း နန်းမဆန်၊ စာပေမဆန်တော့ဘဲ အရပ်ဆန်လာတာ တွေ့ရပါတယ်။ ခေတ်စမ်းကနေ ဒဂုန်တာရာ၊ ဒေါင်းနွယ်ဆွေ၊ မောင်ယဉ်မွန်တို့အထိ သူတို့သုံးစွဲတဲ့ ဘာသာစကားဟာ အရပ်ဆန်လာတယ်ဆိုပေမယ့် တိကျတဲ့ လေးလုံးစပ်ပုံသဏ္ဌာန်ထဲက ဖောက်မထွက်နိုင်ခဲ့သေးပါဘူး။ လကွယ်ည ကဗျာစာအုပ်ပါ အမှာစာကို ကြည့်ရခြင်းအားဖြင့် မောင်ယဉ်မွန်ဟာ ကဗျာရေးဖွဲ့မှုပိုင်းဆိုင်ရာ နည်းနာနဲ့ ပတ်သက်လာရင် လက်ရှိအခြေအနေကို မကျေနပ်နိုင်တာ၊ အားမရတာ အထင်အရှား တွေ့နိုင်ပါတယ်။ အဲဒီပြဿနာကို သူတို့နောက်ဆက်ခံတဲ့ (၇၀ ခုနှစ် ကဗျာဆရာတွေ)က ဖြေရှင်းနိုင်ခဲ့ပါတယ်။ ၁၉၆၈ မှာ ပေါ်ထွက်လာတဲ့ မိုးဝေမဂ္ဂဇင်းခေတ်တစ်ပိုက်မှာ ကဗျာရေးဖွဲ့နေတဲ့လူငယ်တွေပါပဲ။

အဲဒီလူငယ်တွေဟာ ၁၉၆၀ ခုနှစ်တစ်ဝိုက် ကဗျာဆရာတွေ အသုံးပြုတဲ့ အရပ်ဆန်တဲ့ အရေးအသားစကားနေရာမှာ အရပ်ဆန်တဲ့ အပြောဘာသာစကားကို အစားထိုးခဲ့ပါတယ်။ လေးလုံးတစ်ပါဒ လင်္ကာစပ်ကဗျာရေးနည်း

အခြေခံကိုလည်း ဖျက်ပြီး၊ လေးလုံးတစ်ပါဒရေးလိုက်၊ ငါးလုံးခြောက်လုံးတစ်ပါဒရေးလိုက်နဲ့ စည်းကိုချိုးဖွင့်ဖို့ ကြိုးစားလာကြတယ်။ ကာရန်ကိုလည်း လေးလုံးစပ် ကာရန်ယူနည်းနဲ့ အခြေခံတွေကို ဆက်လက် လက်ခံသုံးစွဲခြင်း မပြုတော့ဘဲ အထက်အောက် တစ်လုံးစီ ချိတ်ဆက်ရုံလောက်အထိ လွတ်လွတ်လပ်လပ်ရေးဖွဲ့လာကြတယ်။ ဒါဟာ လွတ်လပ်ကဗျာ၊ ဒါမှမဟုတ် ကာရန်လျော့ကဗျာဆိုတဲ့ အနေအထားကို ၁၉၇၀ ခုနှစ် တစ်ဝိုက်မှာ မြန်မာကဗျာတွေ စတင်ကူးပြောင်းလာခဲ့တဲ့ အခြေအနေပါပဲ။

ဒီအခြေအနေဟာ နောင်မှာ မော်ဒန်ကဗျာက ဆက်ခံ အသုံးပြုခဲ့တဲ့ ပုံသဏ္ဌာန်ရဲ့ ရှေ့တော်ပြေးလည်း ဖြစ်ပါတယ်။ မော်ဒန်ကဗျာကတော့ ကာရန်နဲ့ပတ်သက်လာရင် ... အဲဒီလူငယ်တွေ သဘောထားထက် ပိုပြင်းထန်တဲ့ သဘောထားရှိတယ်လို့ ဆိုနိုင်ပါတယ်။ သူ့ရှေ့မျိုးဆက် (အဲဒီမျိုးဆက်ကို မိုးဝေကဗျာမျိုးဆက်လို့လည်း ခေါ်နိုင်ပါတယ်)က ကာရန်ကို အလေးအနက်သဘောမထားတာဘဲ ရှိတယ်။ သူတို့ကတော့ ကဗျာရေးတဲ့နေရာမှာ ကာရန်ကို ထည့်သွင်းစဉ်းစားခြင်းမရှိဘဲ လုံးဝဥပေက္ခာပြုပစ်ခဲ့ပါတယ်။

လေးလုံးစပ်ကဗျာပုံသဏ္ဌာန်နဲ့ပတ်သက်လို့ မင်းသုဝဏ်က "ကာလပေါ်လေးလုံးစပ် လင်္ကာသမိုင်း" ဆောင်းပါးထဲမှာ ဒီလိုရေးခဲ့ပါတယ်။

"ကိုယ်ပြောလိုသမျှလေးကို ခေါင်းဝင်ကိုယ်ဆုံ လေးလုံးစပ်လင်္ကာမျိုးနဲ့ တိုင်းတိုင်းဆဆ ဖွဲ့ဆိုရေးသားတာဟာ ခေတ်ရဲ့ လက္ခဏာတစ်ရပ်ပဲလို့ထင်ပါတယ်"

ဒါ ခေတ်စမ်းအယူအဆ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒဂုန်တာရာကလည်း လေးလုံးစပ်ဟာ သူ့အဖို့ ဖွဲ့နွဲ့ချင်တာကို ကြိုက်သလိုဖွဲ့နွဲ့နိုင်တယ်။ လေးကိုင်းလို ညွတ်ပြောင်းတဲ့သဘောထားရှိတယ်လို့ ဆိုပါတယ်။ ဒါ **စာပေသစ်အယူအဆပါ**။ ဒီနေ့ခေတ်လူငယ်တွေကတော့ အဲသလို မယူဆကြတော့ပါဘူး။ ကဗျာအလှရှာပုံတော် ဆောင်းပါးတစ်ပုဒ်မှာ အဲဒီကိစ္စနဲ့ပတ်သက်လို့ မင်းလူညွန့်ကြူးသုံးသပ်ထားတာကို ပြန်လည်ဖောက်သည်ချလိုက်ချင်ပါတယ်။

"သမားရိုးကျအဆိုအရ အရေးဘာသာစကားနဲ့ အပြောဘာသာစကားရယ်လို့ နှစ်မျိုးရှိနေပါတယ်။ ဒီနှစ်မျိုးအနက် အပြောဘာသာစကားကို

ဒီကနေ့ ကဗျာရေးသူ အတော်များများဟာ သူတို့ကဗျာတွေမှာ အသုံးပြုကြပါတယ်။ အပြောဘာသာစကားကို အသုံးပြုတဲ့အတွက် အပြောဘာသာစကားရဲ့ အဖြတ်အတောက်နဲ့ အရပ်အနားရဲ့ လွှမ်းမိုးမှုကို ခံယူရမှာပဲ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒီလွှမ်းမိုးမှုကြောင့် ဒီနေ့ကဗျာတွေဟာ လေးလုံးစပ်ကဗျာပုံသဏ္ဌာန်ကို အခြေခံပေမယ့် **လေးလုံးတစ်ပါဒ အစဉ်ဥစ္စထဲမှာ နေလို့မဖြစ်နိုင်တော့ပါဘူး။ လေးလုံးတစ်ပါဒဆိုတဲ့ အစဉ်ထဲက ဖောက်ထွက်ပြီဆိုရင်ပဲ ၁၉၅၀–၆၀ ပတ်ဝန်းကျင်က ကဗျာတွေထက် ကာရန်ယူပုံမှာ ကျဲသွားရတော့ တာပါပဲ**”

သူက အပြောဘာသာစကားကို လူငယ်တွေ ဘာကြောင့် ရွေးချယ်သုံးစွဲရသလဲလို့ ဆန်းစစ်တဲ့အခါ ကဗျာဖတ်သူနဲ့ ပိုပြီးရင်းနှီးစေလိုလို့ သုံးသပ်ပြခဲ့ပါတယ်။ ပျို့ထက် အိုင်ချင်းဟာ ဖတ်သူနဲ့ ရင်းနှီးနေတာကို ဥပမာပေးခဲ့တယ်။ တစ်ဆက်တည်း ...

“ကာရန်ယူရာမှာလည်း ကိုယ့်အာ၊ ကိုယ့်လျှာနဲ့ ကိုက်ညီအောင်သာ ယူထားတာတွေ့နိုင်ပါတယ်။ ဒီကနေ့ရေးနေတဲ့ ကဗျာစုမှာ တစ်ပါဒမှာ ဘယ်နှလုံးပါရမယ်၊ တစ်ပါဒနဲ့တစ်ပါဒ ချိတ်ဆက်ရာမှာ ကာရန်ဘယ်လိုယူရမယ်လို့ သတ်မှတ်ထားတာ မရှိမှုပါဘူး” လို့ တင်ပြခဲ့ပါတယ်။

ဒီလိုကဗျာတွေကို ၁၉၆၈ ခုနှစ်မှာ ထွက်ပေါ်လာတဲ့ မိုးဝေမဂ္ဂဇင်းမှာ အင်နဲ့အားနဲ့ လူငယ်ကဗျာဆရာတွေ ရေးဖွဲ့ကြတာ တွေ့ မြင်နိုင်ပါတယ်။ မိုးဝေမဂ္ဂဇင်းအဖြစ် မကူးပြောင်းမီ စုံထောက်မဂ္ဂဇင်းမှာကတည်းက ဒီလိုကဗျာမျိုးတွေ စတင်အရည်တည်နေတာကို တွေ့နိုင်ပါတယ်။ အဲဒီခေတ်က အဲဒီလိုကဗျာမျိုးတွေကို အသားပေးပြီး မိုးဝေမဂ္ဂဇင်းနဲ့အပြိုင် ဖော်ပြခဲ့တဲ့ မဂ္ဂဇင်းတွေကတော့ ရုပ်ရှင်ပဒေသာမဂ္ဂဇင်းနဲ့ ... ရုပ်ရှင်မျက်မှန်မဂ္ဂဇင်းတွေပဲ ဖြစ်ပါတယ် ခင်ဗျား။

တော်လှန်ကဗျာနှင့် နိုင်ငံတကာကဗျာဝါဒ

(က) အင်အားသစ်များ မွေးဖွားခြင်း

တော်လှန်ကဗျာဝါဒနဲ့ နိုင်ငံတကာ ကဗျာဝါဒဆိုတာ စာပေသစ်ရဲ့ နောက်ဆက်တွဲဝါဒတွေပါပဲ။ ဒဂုန်တာရာရဲ့ စာပေသစ်အယူအဆဟာ အတွင်းအပြင် ပဋိပက္ခတွေနဲ့ ရင်ဆိုင်ခဲ့ရပါတယ်။ အနုပညာသည် အနုပညာအတွက်ဆိုတဲ့ အယူအဆကို ကိုင်စွဲထားတဲ့ သာရ၊ တင့်တယ်၊ တက်တိုး စတဲ့သူတွေရဲ့ အပြင်က ထိုးနှက်ချက်တွေထက် အတွင်းပဋိပက္ခလို့ခေါ်နိုင်တဲ့ သိန်းဖေမြင့်၊ အောင်လင်း၊ ဒေါင်းနွယ်ဆွေ စတဲ့သူတွေရဲ့ ဝေဖန်ထိုးနှက်ချက်တွေက ပိုပြင်းထန်တယ်လို့ ဆိုရပါမယ်။

သူတို့ အဓိကထောက်ပြဝေဖန်တဲ့ အချက်တွေကတော့ စာပေသစ်သမားဆိုတဲ့ ဒဂုန်တာရာနဲ့ သူ့နောက်လိုက်တွေ(မောင်ကြည်လင်၊ ကြည်အေး)ရဲ့ စိတ္တဇဆန်ဆန် အငွေ့အသက်တွေ၊ စကားလုံးတီထွင်မှုကို တပ်မက်လွန်းတာတွေ၊ ဟန်(Style)ကို အသားပေးလွန်းတာတွေ၊ အလှဗေဒမှာ ယစ်မူးလွန်ပြီး ပုဂ္ဂလိက ဝေဒနာကို ရှေ့တန်းတင်လွန်းတာတွေကိုပါပဲ။ (ဂေါ်ဂင်အနီးဝတ် စလစ်လမ်းမကြီး၊ ဘဂ္ဂမင်ပေါက်ကွဲမှု) အဲဒါတွေဟာ တကယ့်ပြည်သူတွေရဲ့ လက်တွေ့ဘဝနဲ့ ကင်းကွာတဲ့အကြောင်း၊ စာပေသစ်ဆိုတာ စကားလုံး

သစ်၊ စိတ်ကူးသစ်၊ အိပ်မက်သစ်များသာ ဖြစ်တဲ့အကြောင်း စာဖတ်သူနဲ့ ဝေးကွာလွန်းကြောင်း ဝေဖန်ခဲ့ကြပါတယ်။ သရုပ်ဖော်စာပေ မဟုတ်ဘဲ ... ၊ သရုပ်ပျက်စာပေတစ်မျိုးသာဖြစ်ကြောင်း ထောက်ပြခဲ့တယ်။ (အောင်လင်း၏ 'သရုပ်ပျက်စာပေ တစ်ရပ်အား လေ့လာကြည့်ရှုချက်' ဆောင်းပါး ပဒေသာ မဂ္ဂဇင်း) ဒဂုန်တာရာဟာ ဝေဖန်ရေးလှိုင်းဂယက်ကို အပြင်းအထန် ခံခဲ့ရပေမယ့် ပြန်လည်ခုခံချေပခြင်းလည်းမရှိ၊ ဖြောင့်ချက်လည်းမပေး၊ နောက်လည်း မဆုတ်ဘဲ သူလုပ်စရာရှိတာကို ဇွဲဇွဲမြဲမြဲဆက်လုပ်ခဲ့တာ တွေ့ရပါတယ်။ တိုးတက်တဲ့ အင်အားစုအတွင်း ခုလို ဝေဖန်ထောက်ပြမှုဟာ ကောင်းမွန်တဲ့ လက္ခဏာတစ်ရပ် ဖြစ်ပါတယ်။ ဒဂုန်တာရာဟာ သူ့တာရာမဂ္ဂဇင်း မရှိတော့တဲ့ နောက်ပိုင်းမှာ သူ့အယူအဆကို ရှုမဝမဂ္ဂဇင်းကနေ ဆက်လက်ဖြန့်ဖြူးခဲ့ပါတယ်။ သိန်းဖေမြင့်တို့ အောင်လင်းတို့ ဝေဖန်ခဲ့ကြတယ်ဆိုတာလည်း ဒဂုန်တာရာကို သူတို့ ဝေဖန်ခဲ့သလို 'ပြောတော့ ပြည်သူ့စာပေ၊ လုပ်တော့ အမေရိကန်ပုံတူ' မဖြစ်စေဘဲ သူတို့လိုလားတဲ့ ပြည်သူ့စာပေသမားသက်သက်အဖြစ် မြင်စေချင်ကြလို့ ဖြစ်ပါတယ်။ ၁၉၆၂ နိုဝင်ဘာလမှ ကျင်းပတဲ့ ကမ္ဘာ့အေးစာပေညီလာခံမှာတော့ ဒဂုန်တာရာဟာ 'ဆိုရှယ်လစ်အနုသုခုမ အလှသစ္စာတရားသစ်' ဆိုတဲ့ စာတမ်းတစ်စောင် တင်သွင်းပြီး သူ့အယူအဆကို ခိုင်မာစေခဲ့ပါတယ်။ အဲဒီညီလာခံမှာပဲ ဒေါင်းနွယ်ဆွေက 'ကဗျာအရေးအသား ပြဿနာ' ဆိုတဲ့ စာတမ်းတစ်စောင်တင်သွင်းပြီး ဒဂုန်တာရာရဲ့ စာပေသစ် (ကဗျာသစ်) အသုံးအနှုန်းကို ဆက်လက်ဆန့်ကျင်ခဲ့ပါတယ်။

"ကဗျာသစ်ဆိုတာ ခေတ်အခြေအနေကို ငုံမိအောင် သရုပ်ဖော်တဲ့ အရေးအသားမျိုး ဖြစ်တယ်။ သူများနဲ့မတူအောင် အသစ်အဆန်းအဖြစ် စတန့်ထွင်ချင်တဲ့ အရေးအသားမျိုးကို ကဗျာသစ်လို့ မခေါ်ဘူး။ ခြေထောက်နဲ့ လမ်းလျှောက်တာထက်ဆန်းအောင် လက်ထောက်ပြီး ကင်းမြီးကောက်ထောင် လျှောက်ရင် ပထမတော့ လူဝိုင်းကြည့်တာခံရပြီး၊ နောက်ဆုံးတော့ အရယ်ခံရမှာပဲ။ ထွင်တိုင်းလည်း မဆန်း၊ ဆန်းတိုင်းလည်း မကောင်းဘူး။ အမှန်ဆုံးဖြစ်သင့်တာကတော့ ခေတ်ကိုကိုယ်စားပြုပြီး အဲဒီခေတ်ရဲ့ လူနေမှုအကျိုး ..ကို ညွှန်ပြနိုင်တာ ကဗျာသစ်ပဲ"

သူရဲ့ ဆောင်ပုဒ်ကတော့ 'အသည်းမပါ ကဗျာမဖြစ်' တဲ့။ အဲဒီအသည်းကိစ္စဟာ စိတ္တဇနောမ်ပျက်ဝါဒအသည်းမဟုတ်ဘဲ ပြည်သူ့အသည်း ဖြစ်ရပါမယ်တဲ့။ ဒီလိုနဲ့ ပြည်သူ့ကဗျာဆိုတဲ့ အသုံးတွင်ကျယ်လာပြန်တယ်။ ဒါပေမယ့် ဒေါင်းနွယ်ဆွေဟာ နောက်ပိုင်းမှာ သူနဲ့ သဘောထားမတူတဲ့လူတွေကို တိုက်ခိုက်ဖို့ (လောကမျက်ကန်း) ကဗျာစာအုပ်နဲ့ တီထွင်ဆန်းသစ်လိုမှုတွေအပေါ်မှာ အာရုံကျရောက်လွန်းတာကြောင့် သူကိုယ်တိုင် ပြည်သူ့ကဗျာလမ်းကြောင်းက ခေတ္တတိမ်းစောင်းသွားတာ တွေ့ရပါတယ်။ ထွင်တိုင်းလည်း မဆန်း၊ ဆန်းတိုင်းလည်း မကောင်းခဲ့ဘူးဆိုတဲ့ ဒေါင်းဟာ ကဗျာပုလဲကုံးစာအုပ်မှာ ဆန်းသစ်တီထွင်ထားတဲ့ ကဗျာပုံသဏ္ဌာန် (၁၇)မျိုးကို ပွဲထုတ်လာတာ တွေ့ရပါတယ်။ သူ့ရဲ့စမ်းသပ်ကဗျာတွေကို ဒီလိုနာမည်တွေပေးထားတယ်။

၁။ စောင်းညှို့သံကာချင်း
၂။ ပုလဲသီ သုံးလုံးဆင့်
၃။ ထပ်သီကြေ့ ပုလဲကြိုး
၄။ လွှန်းနှစ်ပြန် ယက္ကန်းကြိုး
၅။ ကင်းခြေသွား လေးလုံးထပ်
၆။ စိန်တစ်ဆစ် မြတစ်ဆစ်
၇။ ထပ်ကွန့် အိုင်ချင်းရှည်
၈။ ခေါင်းလောင်းသံချို

စသည်ဖြင့် ဆိုပါတော့လေ။ သူ့ရဲ့ ကဗျာပုံသဏ္ဌာန်သစ်ဆိုတာတွေဟာ အခြေခံအားဖြင့် အစဉ်အလာ လေးလုံးစပ်၊ လေးကြိုးနဲ့ ရကန်သွားပုံစံတွေကို ထပ်တွန့်ထားတာတွေပဲ ဖြစ်ပါတယ်။ နောက်ပိုင်းမှာ သူကိုယ်တိုင်ပဲ ဆက်လက်သုံးစွဲတော့တာ မတွေ့ရပါဘူး။ သူ့ရဲ့ 'သင် ဘာကဗျာတွေ ရေးမည်နည်း' ဆိုတဲ့ စာအုပ်မှာတော့ အဲဒီကိစ္စတွေနဲ့ ပတ်သက်ပြီး 'တီထွင်ဆန်းစစ်မှုနဲ့ ကိုယ့်ကိုယ်ကိုယ် ဝေဖန်ရေး' ဆိုတဲ့အမည်နဲ့ ပြန်လည်ဝေဖန်ဆန်းသစ်မှု ပြုခဲ့ပါတယ်။

ဒေါင်းနွယ်ဆွေဟာ အသိရခက်တဲ့ ကဗျာဆရာတစ်ဦးဖြစ်ပါတယ်။ သူကိုယ်တိုင် တီထွင်ဆန်းသစ်ချင်တဲ့ ဒေါင်းနွယ်ဆွေကို မော်ဒန်ကဗျာခေတ်ဦး

(၁၉၇၀) တစ်ဝိုက်မှာတော့ အပြင်းအထန် ဆန့်ကျင်ကန့်ကွက်သူတစ်ဦးအနေနဲ့ တွေ့နေရလို့ပါပဲ။ ရှုမဝမဂ္ဂဇင်း ကနေပြီး 'ဖေဖေရေးတဲ့ ကာရန်မဲ့ကဗျာ (အမှတ် ၂၆၈)'၊ 'ဘာလဲဟဲ့ နိမိတ်ပုံ (၂၉၉)'၊ 'ပျက်စီးမယ့်လောက၏ ဟစ်ပီကဗျာသြဝါဒ ကထာ (၃၀၅)' အဲသလို ကဗျာတွေရေး တိုက်ခိုက်ခဲ့ပါတယ်။ ဒါပေမယ့် မကြာမီမှာပဲ သူကိုယ်တိုင် (အဆုံးမရှိသောအစ) ကာရန်မဲ့ကဗျာများလို့ နာမည် ပေးထားတဲ့ ကဗျာစာအုပ်တစ်အုပ်ကို ရေးသားထုတ်ဝေပြန်တယ်။ အဲဒီ စာအုပ်ဟာ သူ ထင်ထားသလို ရည်ရွယ်သလို ခရီးမပေါက်တဲ့စာအုပ် ဖြစ်ပါ တယ်။

အဲဒီအခြေအနေ အပိုင်းအခြားမတိုင်မီ ... ကာလတစ်ခုအကြောင်း ပြန်ငဲ့စောင်းကြည့်ချင်ပါတယ်။ (၁၉၅၀ နဲ့ ၆၀) ကြား ကာလတစ်ဝိုက်ဆိုပါ တော့။ အဲဒီကာလမှာ စိတ်ဝင်စားစရာကတော့ အယူအဆ အတွေးအမြင် တိုးတက်တယ်ဆိုနိုင်တဲ့ လူငယ်ကဗျာ အင်အားသစ်တွေ ထုနဲ့ထည်နဲ့ ဖြစ်ထွန်း လာတဲ့ကိစ္စပါပဲ။ မိုးဝေကဗျာ ခေတ်မတိုင်မီဆိုပါတော့။

အဲဒီလူငယ်တွေကို နှစ်ပိုင်းခွဲခြားနိုင်ပါတယ်။ ခေတ်စမ်း (ဇော်ဂျီ၊ မင်းယုဝေ) သြဇာလွှမ်းမိုးတဲ့အပိုင်းနဲ့ ဒဂုန်တာရာနဲ့ ဒေါင်းနွယ်ဆွေတို့ရဲ့ သြဇာလွှမ်းမိုးတဲ့ အပိုင်းရယ်လို့ပါပဲ။

ပထမအုပ်စုထဲမှာ ဘုတလင်ချစ်လေး စတဲ့သူတွေ ပါဝင်ပါတယ်။ သူတို့အားလုံးဟာ အမျိုးသားစာပေ(ကဗျာဆု) ရခဲ့တဲ့ သူတွေချည်းပါပဲ။ ထူးခြားတာက သူတို့အားလုံးဟာ အထက်မြန်မာပြည်က လူတွေချည်း ဖြစ်ပါတယ်။ ဒါကြောင့် အဲဒီကာလကို တချို့က အမျိုးသားစာပေကဗျာဆုကို အထက်မြန်မာပြည်က ကန်ထရိုက်ယူထားတာလို့တောင် ပြောခဲ့ကြပါတယ်။ သူတို့ တကယ်တော်လို့ရကြတာနေမှာပါ။

ဒုတိယအုပ်စုထဲမှာ ပါဝင်တဲ့သူတွေကတော့ နေသွေးနီ၊ မောင် ယဉ်မွန်၊ မောင်ကြည်မွန်၊ မောင်လေးအောင်၊ မောင်ယဉ်ကြူ၊ ရွှေညာမြလေး၊ ရွှေရတောင်ကုတ်၊ မောင်းသင်းခိုင် အစရှိတဲ့သူတွေပါပဲ။ (တခြားနာမည်တွေ လည်း ကျန်ခဲ့ကောင်း ကျန်နိုင်ခဲ့ပါတယ်။ ခွင့်လွှတ်ပါ) အဲဒီလူတွေထဲက အများ စုဟာ မှော်က်စ်လီနင်ဝါဒကို လက်ခံယုံကြည်သူတွေ၊ အရင်းရှင်စနစ်ကို ခါးခါး

သီးသီး မုန်းတဲ့သူတွေ ဖြစ်ကြပါတယ်။ သူတို့ဟာ တတ်စွမ်းသမျှ နယ်ချဲ့ ဆန့်ကျင်ရေး၊ ပြည်တွင်းစစ် ရပ်စဲရေး၊ ငြိမ်းချမ်းရေး၊ အဖိနှိပ်ခံပြည်သူတွေ ဘဝ လွတ်မြောက်ရေးဆိုတဲ့ ဦးတည်ချက်ခပ်ပြင်းပြင်းနဲ့ ကဗျာတွေကို ရေးသားခဲ့ကြပါတယ်။ သူတို့ရဲ့ရှေ့က ဦးဆောင်လမ်းပြဖြစ်တဲ့ ဒဂုန်တာရာနဲ့ ဒေါင်းနွယ်ဆွေတို့ရဲ့ တစ်သီးပုဂ္ဂလအစွမ်းနဲ့ အနုပညာအလွန်အကျွံအစွမ်းတွေ ကို သတိထားရှောင်ရှားခဲ့ကြပုံရပါတယ်။ တစ်နည်းအားဖြင့် နိုင်ငံရေးစိတ်ကို ထူးထူးခြားခြား ရှေ့တန်းတင်သူတွေ ဖြစ်ခဲ့ကြတယ်။

သူတို့ဟာ ဒုက္ခဆင်းရဲ အမျိုးမျိုးခံပြီး ကဗျာရေးကြရင်းနဲ့ သူတို့ရဲ့ အယူအဆတွေကို ဖြန့်ဖြူးဖို့ ကဗျာစာအုပ်တွေ၊ ကဗျာမဂ္ဂဇင်းတွေ (ကဗျာသစ် မဂ္ဂဇင်း၊ ဖူးတင့်ကဗျာမဂ္ဂဇင်း)တွေကိုလည်း ထုတ်ဝေခဲ့ကြပါတယ်။ သူတို့အုပ်စု ဟာ ကဗျာလောကမှာ တစ်ဦးချင်း ထင်ရှားကျော်ကြားသူတွေ၊ ခမ်းနား ကြီးကျယ်တဲ့သူတွေ မဟုတ်ပါဘူး၊ ဒါပေမဲ့ မြန်မာကဗျာလမ်းကြောင်းမှာ မေ့လျော့ခြင်းချန်ထားအပ်တဲ့ သူတွေလည်း မဟုတ်ပါဘူး။

သူတို့အုပ်စုထဲမှာပဲ (ဘယ်ခေတ်ကာလမဆို ဖြစ်တတ်တဲ့) ရော ယောင် နောက်လိုက်တွေဝင်လာတဲ့အတွက် သူတို့အထဲက ရဲဘော်တစ်ဦးဖြစ်တဲ့ မြင့်ကျော်က 'နေဝင်မိုးသောက်' ကဗျာစာအုပ်မှာ 'ကဗျာဖတ်သူမှ ကဗျာ ရေးသူသို့' ဆိုတဲ့ ခေါင်းစဉ်နဲ့ သတိပေးထောက်ပြထားတာ တွေ့ရပါတယ်။

စာပေသစ်ရဲ့ လေးနက်တဲ့အဓိပ္ပာယ်ကို သဘောပေါက်လို့ မဟုတ်ဘဲ၊ ကျော်ကြားလို့၊ ခေတ်စားလို့၊ လူကြိုက်များလို့ အတင်း စာပေသစ်သမား၊ ကဗျာသစ်သမား အမည်ခံချင်တာကြောင့် ... (အမယ်လေးဗျ၊ သွေးမြေကျပြီ၊ ပ၊ မ၊ ည၊ တ ရဲဘော်များ) ဆိုတဲ့ ကဗျာမှုမဝင်တဲ့ အသုံးအနှုန်းနဲ့ ...

ကဗျာရေးတဲ့သူတွေကို လှစ်ဟပြရင်း၊ ငြိမ်းချမ်းရေး အရေးခြို ဒလန် စာပေသမားတွေရဲ့ 'သွေးရင်းသားရင်း စစ်မခင်းနဲ့'၊ ညီရင်းအစ်ကို ချစ်စေ လိုတယ်' ဆိုတဲ့ ငြိမ်းချမ်းရေးကို ဟင်းလေးအိုးလို ရောမွှေပစ်တဲ့ အယူအဆ တွေကိုလည်း အဲဒီဆောင်းပါးမှာပဲ အပြင်းအထန် ဝေဖန်ခဲ့ပါတယ်။

(၇၀) မတိုင်မီတစ်ဝိုက်မှာ သူတို့အထဲက အတော်များများဟာ သေဆုံးသူ သေဆုံး၊ အကြောင်းအမျိုးမျိုးကြောင့် ... ကဗျာလောကနဲ့

ကင်းကွာသူ ကင်းကွာနဲ့ ပြိုကွဲသွားတယ်လို့ ထင်ရပေမယ့် သူတို့ထဲက လူတစ်စုက ဆက်လက်ဦးဆောင်ခဲ့တဲ့ မိုးဝေကဗျာခေတ်မှာတော့ သူတို့ကိုင်စွဲခဲ့တဲ့ အလံကိုပဲ ဆက်လက်ကိုင်စွဲပြီး ပိုမြင့်အောင် ထူနိုင်ခဲ့တဲ့ လူငယ်ကဗျာအင်အားသစ်တွေ စုဝေးပေါက်ဖွားလာတာ တွေ့ရပါတော့တယ်။

(ခ) မိုးဝေကဗျာခေတ်

မိုးဝေမဂ္ဂဇင်းကို ၁၉၆၈ ခုနှစ်၊ ဖေဖော်ဝါရီလမှာ စတင်ထုတ်ဝေခဲ့ပါတယ်။ မိုးဝေကဗျာများလို့ခေါ်နိုင်တဲ့ ကဗျာအမျိုးအစားတွေကတော့ မိုးဝေမဂ္ဂဇင်း မထုတ်ဝေမီ စာရေးဆရာမိုးဝေ ဦးစီးတဲ့ စုံထောက်မဂ္ဂဇင်းမှာ ကတည်းက အရည်တည်နေတာ တွေ့ရပါတယ်။ မိုးဝေကွယ်လွန်လို့ (စုံထောက်မဂ္ဂဇင်းလည်း ရပ်စဲ) မိုးဝေအထိမ်းအမှတ်အဖြစ်နဲ့ မိုးဝေမဂ္ဂဇင်းကို ထုတ်ဝေတော့ စုံထောက်မဂ္ဂဇင်းမှာ မိုးဝေနဲ့ လက်တွဲအလုပ်လုပ်ခဲ့တဲ့ နတ်နွယ်ကပဲ အယ်ဒီတာချုပ်အဖြစ် တာဝန်ယူပါတယ်။ မိုးဝေကဗျာ အယ်ဒီတာတွေအဖြစ် တာဝန်ယူခဲ့သူတွေကတော့ မောင်လေးအောင်နဲ့ မောင်သင်းခိုင်ပဲ ဖြစ်ပါတယ်။ မိုးဝေမဂ္ဂဇင်းဟာ နောင်အခါ မိုးဝေကဗျာခေတ်လို့ ပြောစမှတ်ဖြစ်အောင် အင်နဲ့အားနဲ့ အခက်အခဲအမျိုးမျိုးကို ကျော်လွှားပြီး ကဗျာဆရာ လူငယ်အတော်များများကို မွေးထုတ်ပေးနိုင်ခဲ့ပါတယ်။

မောင်လူမိုက်၊ အောင်ချိမ့်၊ မုံရွာအောင်ရှင်၊ လှဆွေ၊ တင်မော်၊ မောင်စိမ်းနီ၊ မောင်အောင်ပွင့်၊ နီမောင်၊ သခွပ်နီ၊ ခေါ်း(ကွမ်း ခြံကုန်း) စသဖြင့် အတော်များများမှ လူတချို့နာမည်တွေလည်း ကျန်ရစ်ခဲ့နိုင်ပါတယ်။

မိုးဝေကဗျာတွေဟာ အဲဒီခေတ်အခါက ထုတ်ဝေနေတဲ့ သူနဲ့ခေတ်ပြိုင် မဂ္ဂဇင်းတွေနဲ့ အကြောင်းအရာရော၊ ပုံသဏ္ဍာန်ပါ သိသိသာသာ ကွဲပြားခြားနားပါတယ်။ အဲဒီတုန်းက မဂ္ဂဇင်းများများစားစား မရှိသေးပါဘူး။ သွေးသောက်က စစ်သည်စာဆိုကဗျာတွေနဲ့ ရာသီစာ ကဗျာတွေလောက်သာ အသားပေးဖော်ပြတဲ့ မဂ္ဂဇင်း ဖြစ်ပါတယ်။ ငွေတာရီနဲ့ မြဝတီကတော့ ခေတ်စမ်းနဲ့ ခေတ်စမ်းသစ်သြဇာနဲ့ ကဗျာရေးနေသူတွေရဲ့ စားကျက်ကွင်းဖြစ်ပါတယ်။ ၆၂ နောက်ပိုင်းမှာတောဘွဲ့၊ တောင်ဘွဲ့၊ ရာသီဘွဲ့တွေအကြားမှာ အလုပ်သမားဘွဲ့၊ တောင်သူ

လယ်သမားဘွဲ့လို့ ခေါ်နိုင်တဲ့ မြန်မာ့ဆိုရှယ်လစ်လမ်းစဉ် အကျိုးပြုကဗျာတွေ အားကောင်းလာတာ တွေ့ရပါတယ် ... ။ ကံတင်၊ တက်လူ၊ တောသားကြီးလှနိုင်၊ ပျဉ်းမနား မောင်နီသင်း၊ မောင်ယဉ်မှူး၊ မြင်းမူမောင်နိုင်မိုး၊ ကျုံမငေး မောင်ဝင့်သူ၊ ဆင်ပေါင်ဝဲအေးကြူ စတဲ့သူတွေရဲ့ ကဗျာတွေကို အတွေ့ရများပါတယ်။

ရှုမဝမဂ္ဂဇင်းက ပုဂ္ဂလိကခံစားမှု(အချစ်၊ အလွမ်း)နဲ့ ဘဝ ဒဿန (ပညာတတ် လူလတ်တန်းစားအမြင်)တွေကို အဓိကထား ဖော်ပြတဲ့ကဗျာတွေ အတွေ့ရများပါတယ်။ ဘဝသရုပ်ဖော်လို့ဆိုနိုင်တဲ့ ကဗျာမျိုးကို တွေ့ရနည်းတယ်လို့ ဆိုရပါမယ်။ အနုပညာမြောက်မှုကို အားပြုရွေးချယ်တယ်လို့ ထင်ပါတယ်။ ရှုမဝမှာ ... မိုးကြည်လွင်၊ ရွှေကြည်လေးစမ်းချောင်း၊ ဉက္ကလာခင်စော၊ သစ္စာနီ၊ ခင်လေးမူ၊ သုခမိန်လှိုင်၊ မောင်ညိုမှိုင်း (ဇင်းကျိုက်)၊ မောင်ရွှေငယ် (သရက်)၊ မောင်နွေအေး(ဆေးတက္ကသိုလ်) စတဲ့ သူတွေရဲ့ ကဗျာတွေကို အတွေ့ရများပါတယ်။ ပုံသဏ္ဍာန်ပိုင်းမှာတော့ ရှုမဝဟာ သွေးသောက်၊ မြဝတီတို့လို အဟောင်းကို အသေဆုပ်တွယ်ထားတာ မဟုတ်ပါဘူး။ ဒါပေမဲ့ ပုံသဏ္ဍာန်သစ်ကို လက်ခံရာမှာလည်း မိုးဝေလို ရဲရင့်ပြတ်သားခြင်း မရှိလှဘူး။ လေးလုံးစပ်ကို ဖျက်ထားတဲ့ ကာရန်လျော့ကဗျာမျိုးကို ကြိုကြားအသုံးပြုနေတာ တွေ့ရပါတယ်။ အဲဒါက အသစ်နဲ့အဟောင်း ငြင်းခုံသံညံနေတဲ့ (၇၀)ခုနှစ်ကာလတစ်ပိုက်မှာ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒါပေမယ့် (၇၂)နောက်ပိုင်းမှာတော့ အစပ်အဟပ်ညီတဲ့ လေးလုံးစပ်နဲ့ လေးချိုး၊ ဒွေးချိုးတွဲကဗျာမျိုးတွေကိုပဲ တည်တည်ငြိမ်ငြိမ် ပြန်အသုံးပြုလာတာ တွေ့ရပြန်တယ်။ ကာရန်လျော့ကဗျာအယူအဆကို လက်လျှော့လိုက်ဟန်တူပါတယ်။

မိုးဝေမဂ္ဂဇင်းကတော့ အဲသလို ကာရန်လျော့ကဗျာ၊ ဒါမှမဟုတ် လွတ်လပ်ကဗျာလို့ခေါ်တဲ့ (Free Verse) ကို စ,ထုတ်ဝေကတည်းက ရဲရဲရင့်ရင့် နေရာပေးခဲ့ပါတယ်။ လွတ်လပ်ကဗျာ (Free Verse) ဆိုတာက လေးလုံးစပ်ပုံစံက လေးလုံးတစ်ပါဒစနစ်ကို လက်မခံတော့ဘူး။ လေးငါးလုံးကနေ ရှစ်လုံးကိုးလုံးအထိ တစ်ပါဒမှာ စာလုံးရေ ကန့်သတ်ချက်မထားတော့ဘဲ လိုအပ်သလို ယူလာတယ်။ ကာရန်တော့ပါသေးတယ်။ ဒါပေမဲ့ သူ့ကာရန်ယူထားပုံက မူရင်း

လေးလုံးစပ် ကာရန်စနစ်တွေ (သက်ဇေနက် သုံးချက်ညီ၊ ချိန်ခွင်လျှာ၊ ဘီလူးရယ်၊ ထိပ်ခြင်းကျွတ်၊ ဦးတိုက်) ဆိုတာမျိုး မဟုတ်တော့ဘူး။ အထက်အောက် စာကြောင်းနှစ်ကြောင်း ... ၊ တစ်နေရာမှာ တစ်လုံးချင်းချိတ်မိရုံ ကာရန်နဲ့ ဆက်သွယ်ထားသေးတယ် ဆိုနိုင်ရုံ လောက်သာ ဖြစ်နေတာတွေ့ရတယ်။ ကာရန်လျော့ကဗျာလို့ တချို့ ကခေါ်ကြတယ်။ ကာရန်ကို လွတ်လွတ်လပ်လပ်၊ စာလုံးရေကို လည်း လွတ်လွတ်လပ်လပ်ယူနိုင်လို့ လွတ်လပ်ကဗျာလို့ ခေါ်ကြတယ်။

အဲဒါတွေဟာ ဘယ်အချက်ပေါ်မှာ အခြေခံတယ်ဆိုတာ စာပေသစ်နဲ့ ပြည်သူ့ကဗျာ၊ လေးလုံးစပ်ဥစ္စမှ ဖောက်ထွက်ခြင်း ဆိုတဲ့အခန်းမှာ ဖော်ပြပြီးပါပြီ။ မိုးဝေမဂ္ဂဇင်းဟာ ပုံသဏ္ဌာန်သစ်ကို အချုပ်အတည်းမရှိ ခွင့်ပြုတယ်ဆိုပေမယ့် အဲဒီ မိုးဝေမဂ္ဂဇင်း ထွက်စမှာတော့ လေးလုံးစပ်၊ လေးချိုး စတဲ့ အကြောင်းအရာသစ်ကို ပုံသဏ္ဌာန်အဟောင်းနဲ့ရေးကြတဲ့ ကဗျာတချို့ကိုလည်း ပြောက်ကျား တွေ့ခဲ့ရပါသေးတယ်။

လုံးဝ ကာရန်မပါဘဲ၊ ကာရန်ကို ဂရုမစိုက်ဘဲ ရေးသားတဲ့ ကာရန်မဲ့ ကဗျာဆိုတဲ့(Blank Verse) လို့ခေါ်တဲ့ ကဗျာမျိုးတွေကိုတော့ မော်ဒန်ကဗျာ ပီပီသသ ဖြစ်ထွန်းလာတဲ့အခါကျမှသာ တွေ့ရပါတယ်။ ဒါပေမဲ့ မိုးဝေမဂ္ဂဇင်းက တွင်ကျယ်အောင် အသုံးပြုပေးခဲ့တဲ့ လွတ်လပ်ကဗျာပုံစံဟာ နောင် မော်ဒန် ကဗျာကအသုံးပြုမယ့် ကာရန်မဲ့ကဗျာရဲ့ ရှေ့တော်ပြေးဖြစ်တယ်ဆိုတာကိုတော့ ဝန်ခံရမှာ ဖြစ်ပါတယ်။

မိုးဝေကဗျာဆရာတွေ ကိုင်စွဲခဲ့တဲ့ အကြောင်းအရာကတော့ သူနဲ့ ခေတ်ပြိုင်မဂ္ဂဇင်းတွေနဲ့ အတော်လေး ကွာခြားတာ တွေ့ရပါတယ်။ မိုးဝေ အယ်ဒီတာဆိုတဲ့ လူတွေဟာ (နတ်နွယ်၊ မောင်လေး အောင်၊ မောင်သင်းခိုင်၊ မောင်သွေးသစ်၊ ကိုအောင်ကျော်၊ ကိုအောင်မော်၊ ကိုသန်းအုန်း၊ ကိုညိုသစ်၊ နောက်ဆုံး ကောက်နွယ်[ကနောင်] အထိ) မူဝါဒမပြောင်းအောင် အလေးထား ကြိုးစား ကိုင်တွယ်ခဲ့တာ တွေ့ရပါတယ်။ အလေးအပေါ့တော့ ကွာကောင်း ကွာပါလိမ့်မယ်။

(ဂ) တော်လှန်ကဗျာနှင့် နိုင်ငံတကာ ကဗျာဝါဒ

စာပေသစ်နဲ့ ပြည်သူ့ကဗျာ(ဒဂုန်တာရာနဲ့ ဒေါင်းနွယ်ဆွေ)ရဲ့ အမွေကို ဆက်ခံခဲ့တဲ့ မျိုးဆက်သစ်လူငယ်ကဗျာဆရာတွေဟာ နောက်ပိုင်းမှာ ကဗျာဟာ ပြည်သူတွေရဲ့ဘဝကို ထင်ဟပ်ဖော်ပြရုံနဲ့ မလုံလောက်တော့ဘူးလို့ ထင်မြင်ယူဆလာကြတယ်။ သူတို့လိုချင်တဲ့ ခေတ်ရောက်အောင် ကဗျာနဲ့ တိုက်ပွဲဝင်ရမယ်လို့ တွေးခေါ်လာကြတယ်။ ဒီလိုနဲ့ “တိုက်ပွဲ၊ လက်နက်၊ ကဗျာ” ဆိုတဲ့ ကြွေးကြော်သံထွက်ပေါ်လာတယ်။ သူတို့အထဲက တစ်စုဟာ ၁၉၆၉ ခုနှစ်မှာ “တော်လှန်ကဗျာ” စာအုပ်ကို စုစည်းထုတ်ဝေခဲ့တယ်။ ဒီစာအုပ်ဟာ တရုတ်နိုင်ငံက ထုတ်ဝေတဲ့ Poem of Revolt ဆိုတဲ့ ကဗျာစာအုပ်ရဲ့ သဘောထားကို မျက်နှာဖုံးကစပြီး ကူးယူ ထုတ်ဝေခဲ့တာပါပဲ။ အဲဒီက ဆင်းသက်လာတဲ့ တော်လှန်ကဗျာဝါဒဟာ ပြဿနာမရှိလှပေမယ့် တော်လှန်ကဗျာစာအုပ်ကတော့ ယနေ့ထက်တိုင် အငြင်းပွားစရာတွေ ရှိနေဆဲပဲဖြစ်ပါတယ်။ အခု ခေတ်ပေါ်မော်ဒန်ဆရာဆိုတဲ့ မောင်ချောနွယ်တို့ စာပေဗိမာန်ပင်တိုင်စာပေဆုရှင် မောင်ပြုပြင်(ကျုံပျော်)တို့ အဲဒီစာအုပ်မှာ ပါဝင်လာပြီး — ဒီတုန်းက မိုးဝေကဗျာခေတ်ကို ဦးဆောင်နေတဲ့ မောင်လေးအောင် အပါအဝင် အခြားထင်ရှားတဲ့ မိုးဝေကဗျာဆရာတွေ ဒီစာအုပ်မှာ မပါတာလည်း နားလည်ရခက်စရာ ဖြစ်နေပါတယ်။ အဲဒီကတည်းက အချင်းချင်းထဲမှာလည်း သဘောထားကွဲလွဲမှုတွေ ရှိခဲ့တယ်။ အခုတော့ အဲဒီလူတွေပဲ အံ့သြလောက်အောင် မူဝါဒအမျိုးမျိုးကွဲပြီး မတူညီတဲ့လမ်းတွေမှာ လျှောက်နေတာ တွေ့ရပါတယ်။ နောက် အဲဒီစာအုပ်ထဲမှာပဲ ကဗျာဆရာတစ်ယောက်က (စိုးမြင့်သိန်းလို့ဆိုပါတယ်) “ကဗျာနဲ့ ကဗျာဆရာ ထပ်တူဖြစ်ရေး” အမှာစာလည်း ပါလာတယ်။

တော်လှန်ကဗျာစာအုပ်ကို တစ်ဘက်က “ကဗျာအနုပဋိလောမ”၊ “မင်းဖတ်နေတာ ဘာကဗျာလဲ” စာအုပ်တွေ ထုတ်ဝေပြီး တိုက်ခိုက်ခဲ့ပါတယ်။ အဲသည့်သူတွေက တက္ကသိုလ်ပညာတတ် အသိုင်းအဝိုင်းထဲက ကဗျာဆရာတွေ ဖြစ်တဲ့ (ငြိမ်းကျော်၊ အညာတမာ၊ မောင်ညီလတ်၊ မောင်သာစိုး၊ အောင်သာ၊

ငြိမ်းမြိုင်၊ မောင်နို့သာ) စတဲ့ သူတွေပါပဲ။ ကဗျာအနုပဋ္ဌိလောမ စာအုပ်က ငြိမ်းကျော်ရဲ့အမှာစာကတော့ တော်တော်ပဲ ပြင်းထန်ပါတယ်။

"သေတင်းကုတ်တွင် မွေ့လျော်၍၊ ပြည့်တန်ဆာမ ရင်ခွင်ထက်တွင် မေးစက်နေရာမှ ဆိုဗ္ဗာ့ကြီးပေါက်သံကြားသဖြင့် တော်လှန်ကွဟု ထအော်သော ကဗျာဆရာများ" လို့ စွပ်စွဲထားပါတယ်။ အဲဒီစာဟာ ကဗျာနဲ့ကဗျာဆရာ ထပ်တူဖြစ်ရေး အယူအဆနဲ့ ဆက်စပ်နေပါတယ်။

အဲဒီအချိန် (၇၀) ခုနှစ်တစ်ဝိုက်မှာ မိုးဝေကဗျာတွေနဲ့အတူ ခေတ်စားစပြုလာတဲ့ ကဗျာဝါဒတစ်ရပ်ကတော့ မော်ဒန်ကဗျာ အယူအဆဖြစ်ပါတယ်။ မော်ဒန်ကဗျာက အစ်ဖင်းအသစ်၊ သီအိုရီအသစ်၊ နိမိတ်ပုံအသစ်၊ အတတ်ပညာအသစ်တွေကို တောင်းဆိုလာပါတယ်။ မိုးဝေကဗျာသမားတွေလည်း မော်ဒန်အယူအဆတွေနဲ့ ထိပ်တိုက်တွေ့ကြရပါတယ်။ နောက်ဆုံးတော့ ဒဂုန်တာရာ လမ်းညွှန်မှုပေးတာကိုပဲ သူတို့ ခံယူခဲ့ကြတယ်။ သူတို့အတွက် အကြောင်းအရာသာ အဓိက၊ ကဗျာလက်နက်ကိုကိုင်စွဲပြီး တိုက်ပွဲဝင်နေတဲ့အခါ အတတ်ပညာကို လေ့လာဖို့ အချိန်မပေးနိုင်။ ဒါဟာ မှဆိုးစိုင် သင်ကိစ္စပဲ။ ဒီလိုရေးရင်းနဲ့ အတတ်ပညာတွေ ထက်မြက်လာလိမ့်မယ်လို့ လက်ခံလိုက်ကြတယ်။ (နောင်အနှစ်အစိတ်ရှိတဲ့အခါကျမှ သာ မောင်သင်းခိုင်က မုဆိုးစိုင်သင်ခေတ် ကုန်ပြီလို့ ကြွေးကြော်ခဲ့ပါတယ်)

ဘာပဲပြောပြော တော်လှန်ကဗျာဝါဒဟာ မိုးဝေကဗျာရဲ့ တစ်ဆင့်မြင့်လိုက်တဲ့ လှေကားတစ်ထစ်ပါပဲ။ နောက်တော့ ဒီအယူအဆကို နိုင်ငံတကာဝါဒအထိ ကျယ်ပြန့်အောင် ချဲ့ဆန့်နိုင်ခဲ့ပါတယ်။ နိုင်ငံတကာဝါဒဆိုတာကတော့ မြန်မာနိုင်ငံက ကဗျာဆရာတွေဟာ မြန်မာပြည်တွင်းက အဖြစ်အပျက်အရေးအခင်းတွေကို ရေးဖွဲ့နေကြရုံ၊ အမြင်ကျဉ်းကျဉ်းနဲ့ တင်းတိမ်မနေကြဘဲ၊ နိုင်ငံတကာ အဖိနှိပ်ခံပြည်သူတွေရဲ့ ဘဝကိုပါ လှမ်းမျှော်ကြည့်ရင်း စာနာခံစား ရေးဖွဲ့ကြဖို့ နိုင်ငံတကာနယ်ချဲ့ဆန့်ကျင်ရေး၊ စစ်ဆန့်ကျင်ရေး၊ ဆိုရှယ်လစ်ဘဝတည်ဆောက်ရေးတွေမှာ တစ်တပ်တစ်အား ပါဝင်ထောက်ခံ ရေးဖွဲ့ကြဖို့ နှိုးဆော်တင်သွင်းလာတဲ့ အယူအဆပဲ ဖြစ်ပါတယ်။

ဒဂုန်တာရာဟာ သူ့တာရာမဂ္ဂဇင်း ထုတ်ဝေစဉ်ကာလကပဲ နိုင်ငံ

တကာ ကဗျာဝါဒကို လက်ခံတယ်။ အဲဒီခေတ်က မိုးဝေကဗျာဆရာ အတော်များများကတော့ အဲဒီကာလက ခေတ်စားနေတဲ့ ဗီယက်နမ်စစ်ပွဲကို အဓိကထား သဲသဲမဲမဲရေးဖွဲ့ခဲ့ကြပါတယ်။ ကျူးကျော်စစ် ဆင်နွှဲနေတယ်ဆိုတဲ့ အမေရိကန်ဟာ သူတို့ကဗျာတွေရဲ့ ပစ်မှတ်ဗီလိန်ဖြစ်နေပါတယ်။ အဲဒီတုန်းက သတင်းစာ၊ ဂျာနယ် တွေမှာ အသားပေးဖော်ပြနေတဲ့ သတင်းတွေအားလုံးဟာ သူတို့ အတွက် မကုန်ခန်းနိုင်တဲ့ ကုန်ကြမ်းတွေဖြစ်ခဲ့ပါတယ်။ ဒါကြောင့်လည်း ရုတ်တရက် ဗီယက်နမ်စစ် ပြီးဆုံးတဲ့အခါ ကဗျာဆရာ အတော်များများဟာ ရေးကွက်ပျောက်ကုန်ကြပါတော့တယ်။ အဲသည်လိုနဲ့ နိုင်ငံတကာကဗျာဝါဒဟာ ကျဆုံးသွားသယောင်ယောင်ထင်ရတယ်။ ဒါဟာ လတ်တလော အချက်အလက်ဆိုပါတော့။

ကိုသန်းအုန်းတို့လက်ထက် မိုးဝေမှာ အဲဒီနိုင်ငံတကာ ကဗျာဝါဒကို ဆက်ပြီး အသက်သွင်းဖို့အတွက် "တိုက်သုံးတိုက်ကစာ" ဆိုတဲ့ ကဏ္ဍကိုဖွင့်ခဲ့တယ်။ ရေးတဲ့သူက "မောင်စု"ပါပဲ။ ဒီတိုက် သုံးတိုက်ကစာဟာ ဆိုရှယ်လစ်ဂျာမန်ကထုတ်တဲ့ Lotus ဆိုတဲ့ မဂ္ဂဇင်းကို အဓိကအခြေခံထားတာ တွေ့ရပါတယ်။ (စာအုပ်ကို တကယ်ထုတ်ဝေနေတဲ့ လိပ်စာက ကိုင်ရို အီဂျစ်ထင်ပါတယ်) ဒီစာအုပ်ဟာ လက်ဝဲဝါဒီအာရှ၊ အာဖရိက,က စာရေးဆရာတွေရဲ့ စာပေလက်ရာတွေကို စုစည်းဖော်ပြတဲ့နေရာပါပဲ။ ဆိုဗီယက်လို ကွန်မြူနစ်နိုင်ငံတွေက စာရေးဆရာတွေရဲ့ လက်ရာတွေကိုလည်း မကြာခဏ တွေ့ရတတ်တယ်။ မိုးဝေမဂ္ဂဇင်းအယ်ဒီတာ အပြောင်းအလဲဖြစ်တော့ "တိုက်သုံးတိုက်ကစာ"လည်း မပါပြန်တော့ဘူး။

နိုင်ငံတကာ ကဗျာဝါဒ မှေးမှိန်သွားရတဲ့ အကြောင်းအရင်းကို ဆန်းစစ်ကြည့်ရင် အောက်ပါအတိုင်း တွေ့ရမယ်ထင်ပါတယ်။

(၁) ကဗျာရေးဖွဲ့ရသော အကြောင်းအရာမှာ ဝေးကွာလှသော ပင်လယ်ရပ်ခြားမှ ဖြစ်ရပ်များဖြစ်သဖြင့် ကဗျာရေးသူအနေဖြင့် ကဗျာရေးဖွဲ့နိုင်ရန် အဓိကလိုအပ်သောခံစားမှုမျိုး လုံလောက်အောင် ရရှိနိုင်ရန် ခဲယဉ်းခြင်း (သို့မဟုတ်လျှင် တမင်လုပ်ယူထားသော ခံစားမှုအတုများဖြင့်သာ ရေးဖွဲ့ရပေမည်)

(၂) ဖတ်ရှုသူများအနေဖြင့်လည်း မတူညီသော အခြေအနေအရပ်ရပ်ကြောင့် ထပ်တူထပ်မျှဝေငှခံစားနိုင်ရန် အကြောင်းနည်းပါးခြင်း (ဖတ်ရှုသူများဘက်မှ လက်ခံမှုနည်းခြင်း)

(၃) တကယ်တမ်းတွင် နိုင်ငံတကာ ကဗျာဝါဒသည် လက်ဝဲယိမ်းလိမ်းကြောင်းပေါ်တွင် အခြေခံကာ လက်ယာဆန့်ကျင်ရေး အသွင်ကိုဆောင်ခြင်း (သူတို့အခြေခံသော လက်ဝဲဝါဒကမ္ဘာတွင် ကျဆုံးရခြင်းမှာ နိုင်ငံတကာ ကဗျာဝါဒ မှေးမှိန်ဖို့ ဖန်တီးလာခြင်း ဖြစ်သည်။)

သို့သော်လည်း တစ်ခါတစ်ရံ နိုင်ငံတကာ အရေးအခင်းတွေကို ခံစားရေးဖွဲ့တတ်တဲ့ ကဗျာဆရာတွေကိုတော့ ကြုံကြားတွေ့ရဆဲဖြစ်ပါသည်။ အဲဒီထဲက နိုင်ငံတကာ ကဗျာအယူအဆ စွဲမြဲပြင်းထန်စွာ (နိုင်ငံတကာ အရေးအခင်းများ ခံစားရေးဖွဲ့ခြင်းကို ဆိုလိုပါသည်) ပြင်းထန်စွာ ကိုင်စွဲရင်း တစိုက်မတ်မတ် ရေးဖွဲ့နေတဲ့ ကဗျာဆရာတစ်ဦးအဖြစ် တွေ့နေရဆဲသူကတော့ မောင်သွေးသစ်ပဲ ဖြစ်ပါတော့တယ်။

ခေတ်ပေါ်ကဗျာ

(က) စက်မှုအရေးတော်ပုံ၊ ဒိုင်နိုဆောနဲ့ မော်ဒန်အတ်

ယေဘုယျအားဖြင့် ၁၉၇၀ ခုနှစ်တစ်ဝိုက်ကို မြန်မာပြည်မှာ ခေတ်ပေါ်ကဗျာ စတင်ပေါက်ဖွားလာတဲ့ ကာလအဖြစ် သတ်မှတ်ကြပါတယ်။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာ ဘာကြောင့် ပေါ်ပေါက်လာရသလဲ။ တချို့ပြောသလို သပြေညိုဝပ်ရှော့က ထုတ်လုပ်ပေးလိုက်လို့လား။ မြဇင်ကြောင့်လား။ မောင်သာနိုးကြောင့်လား။ ဒါမှမဟုတ် လူငယ်တစ်စု အပျင်းပြေ စတန့်ထွင်တာလား။ **အဲဒါတွေ အားလုံးကို မဟုတ်ဘူးလို့ ဒီနေရာမှ ပြတ်ပြတ်သားသားငြင်းရမှာ ဖြစ်ပါတယ်။**

မြန်မာပြည်မှာ ခေတ်ပေါ်ကဗျာပေါ်လာရတာဟာ ကမ္ဘာ့အခြေအနေအရပ်ရပ် ပြောင်းလဲလာတာနဲ့ လိုက်လျောညီထွေဖြစ်အောင် ပြောင်းလဲလာမှုတစ်ခုပဲ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒါဟာ သမိုင်းရဲ့မလွဲမသွေ ပြဋ္ဌာန်းချက်အသစ်ဆိုတာ 'သမိုင်းနဲ့ကဗျာ' အမည်နဲ့ (ရန်နုံသစ်ဆောင်းပါး)တင်ပြခဲ့ပြီးဖြစ်ပါတယ်။ အဲဒါဟာ မဖြစ်မနေ ဖြစ်ရမယ့် ခေတ်ပေါ်ကဗျာဖြစ်ထွန်းမှုရဲ့ အရင်းအမြစ်လည်းကျ၊ အဓိကလည်းကျတဲ့ တစ်ခုတည်းသော အကြောင်းလည်းဖြစ်ပါတယ်။

စက်မှုအရေးတော်ပုံဟာ လူ့သမိုင်းမှာ အင်မတန်အရေးကြီးတဲ့ အခန်းကဏ္ဍက ပါဝင်ခဲ့ပါတယ်။ စက်မှုအရေးတော်ပုံကို အခြေခံပြီး ကမ္ဘာပေါ်မှာ ကြီးမားတဲ့ နိုင်ငံရေး၊ လူမှုရေး၊ စီးပွားရေး၊ ယဉ်ကျေးမှုအပြောင်းအလဲတွေ

ဖြစ်ခဲ့ပါတယ်။ ၁၉၆၀ ခုနှစ် တစ်ဝိုက်ဟာ စက်မှုထွန်းကားခြင်းရဲ့ အထွဋ်အထိပ်ကာလလို့ ပြောရမယ့်အခါ ဖြစ်ပါတယ်။ အဲဒီလို ကမ္ဘာကြီးရဲ့ မော်ဒန်သက်တမ်း(Modern Age) မှာ လူမှုအဖွဲ့အစည်းရဲ့ ပျိုးထောင်မှုကလည်း ခေတ်ပေါ်ပျိုးထောင်မှု (Modern Culture)၊ လူ့ယဉ်ကျေးမှုကလည်း ခေတ်ပေါ် ယဉ်ကျေးမှု (Modern Civilization) လူသားတွေရဲ့ အာရုံခံစားမှုကလည်း ခေတ်ပေါ်အာရုံခံစားမှု (Modern Sense) ဖြစ်ခဲ့ပါတယ်။

တယ်လီဖုန်း၊ ရေဒီယို၊ တယ်လီဗေးရှင်း၊ ကြိုးမဲ့ကြေးနန်း၊ မြန်ဆန်တဲ့ ခရီးသွားယာဉ်တွေကြောင့် ကမ္ဘာဟာ တစ်နေ့တခြား ကျဉ်းမြောင်းလာသလို၊ ကာလနဲ့ အာကာသဆိုတဲ့ အချိန်နဲ့နေရာ (Time and Space) သဘောတွေဟာ ကျုံ့ဝင်လာသလို ခံစားကြရတယ်။ ဥပမာ ရတနာပုံခေတ်က လူတစ်ယောက်အတွက် ရန်ကုန်မြို့က ရွှေတိဂုံဘုရားဖူးဖို့ကိစ္စဟာ အတော်ခက်ခဲတဲ့ကိစ္စဖြစ်ပါတယ်။ ကြာမြင့်အောင် စိတ်ကူးကြံစည်ရပြီး လက်တွေ့အကောင်အထည်ဖော်ဖို့ကြတော့လည်း ရေတစ်တန်၊ လှည်းတစ်တန်နဲ့ လနဲ့ချီအောင် ခရီးသွားရပါလိမ့်မယ်။ အခုတော့ မန္တလေးနဲ့ ရန်ကုန်ဟာ (လေယာဉ်နဲ့ဆိုရင်) မိနစ်ပိုင်းအတွင်းရောက်နိုင်တဲ့ ခရီးဖြစ်နေပြီ။ မော်ဒန်လူသားရဲ့ ရင်ခုန်သံစည်းချက်ဟာ သူတို့ ရှေ့မျိုးဆက်ကလူတွေရဲ့ ရင်ခုန်သံစည်းချက်ထက် ပိုမြန်တာ အမှန်ပါပဲ။ ကလေးတွေက ခေတ်ဟောင်းသီချင်းမကြိုက်ဘူး။ စတီရီယိုသီချင်း ကြိုက်တယ်ဆိုတာ ဒီသဘာဝပဲ။ ခေတ်ဟောင်းသီချင်းက သူတို့ရင်ခုန်သံနဲ့မှ စည်းချက်ချင်း မကိုက်ညီတော့တာကိုး။ အဲဒီတော့ သူတို့ရဲ့အသွေးအသား ရင်ခုန်သံနဲ့ ကိုက်ညီတဲ့ အနုပညာသစ်ကို အနုပညာရှင်တွေကိုယ်တိုင်ကရော၊ အနုပညာကို ခံစားသူတွေကပါ တညီတညွတ်တည်း တောင်းဆိုလာကြတယ်။ ဒီလိုနဲ့ ခေတ်ပေါ်အာရုံခံစားမှု (Modern Sensibility) ကို အခြေခံပြီး ခေတ်ပေါ်အနုပညာရပ်တွေ ဖြစ်ထွန်းလာခဲ့ရတော့တာပါပဲ။

အဲဒီ မော်ဒန်အနုပညာ ဖြစ်ထွန်းမှုသက်တမ်းကို သူတို့ဆီမှာ (အနောက်တိုင်း)တော့ ၁၉၆၀ တစ်ဝိုက်အထိ သတ်မှတ်ထားခဲ့တယ်။ အဲဒီရဲ့ နောက်ပိုင်းကာလကိုတော့ နောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒ (Post Modernism) ထွန်းကားတဲ့ကာလလို့ ယူဆခဲ့ကြတယ်။ ဒါက သူတို့ကိုယ်တိုင် ... စကားပြောရ

လွယ်အောင် သတ်မှတ်ထားတဲ့သဘောပါ။ တကယ်တော့ အနုပညာဝါဒတစ်ခုရဲ့ ဖြစ်ထွန်းမှုနဲ့ သက်တမ်းကို အခုလို နှစ်ကာလဆိုတဲ့ အချိန်အတိုင်းအတာနဲ့ ဘယ်လိုမှ ပိုင်းခြားလို့မရဘူးဆိုတာ အားလုံး လက်ခံထားကြပါတယ်။ ၁၉၆၀ ခုနှစ်ရဲ့ နောက်ပိုင်းမှာတော့ ကမ္ဘာကြီးရဲ့ တိုးတက်ပြောင်းလဲပုံဟာ ယှဉ်နိုင်စရာ မရှိအောင် မြန်ဆန်ခဲ့ပါတယ်။ အမေရိကန်လူမှုရေးသိပ္ပံ ပညာရှင် အယ်ဗင်တော့ဖလာကတော့ လူ့သမိုင်းဟာ တတိယလှိုင်းခေတ်ထဲ ရောက်နေပြီလို့ ဆိုခဲ့ပါတယ်။

သူက လူ့သမိုင်းလို့ မှတ်တမ်းပြုနိုင်ကာစ စိုက်ပျိုးရေး ယဉ်ကျေးမှုခေတ်ကို ပထမလှိုင်း၊ စက်မှုယဉ်ကျေးမှုခေတ်ကို ဒုတိယလှိုင်း၊ ၆၀ ခုနှစ်နောက်ပိုင်း စက်မှုလွန်ယဉ်ကျေးမှုခေတ် (ဒါမှမဟုတ်) အီလက်ထရွန်းနစ်တက္ကနိုလိုဂျီ နည်းပညာယဉ်ကျေးမှု ခေတ်ကို တတိယလှိုင်းလို့ ခွဲခြားပြခဲ့တယ်။ အဲဒါဟာ ယေဘုယျသတ်မှတ်ချက်ပါပဲ။ တတိယလှိုင်းနဲ့ ပတ်သက်လို့ အမည်နာမ အတိအကျပေးဖို့ ခက်ခဲနေတယ်ဆိုတာက အဲဒီကာလမှာ အီလက်ထရွန်းနစ် နည်းပညာကို အခြေပြုပြီး မျိုးရိုးဗီဇဆိုင်ရာ ဆေးသိပ္ပံ၊ အာကာသသိပ္ပံဆိုင်ရာ၊ နိုင်ငံရေးနဲ့ စီးပွားရေးနည်းပညာ စသဖြင့် အဘက်ဘက်က အကြောင်းအရာပေါင်းစုံဟာ တစ်ပြိုင်နက်တည်း ရောထွေးယှက်တင် အရှိန်အဟုန်ကြီးကြီး ပြောင်းလဲနေတာကြောင့် ဖြစ်ပါ တယ်။

တယ်လီဗေးရှင်း၊ ဂြိုဟ်တုဆက်သွယ်ရေး၊ အသံထက်မြန်တဲ့ လေယာဉ်၊ ကျည်ဆန်လျှပ်စစ်ရထား၊ ကွန်ပျူတာကွန်ယက် စတာတွေကြောင့် အဝေးပြေးဆက်သွယ်မှု တိုးတက်လာပြီး နိုင်ငံချင်းခြားထားတဲ့ တံတိုင်းတွေ ပြိုကျကုန်လို့ အများက ကမ္ဘာကြီးကို (Global Village) ကျေးရွာကြီးလို့ သတ်မှတ်လာကြတဲ့ ကာလဖြစ်ပါတယ်။ အီရတ်စစ်ပွဲကို ကွန်ပျူတာနဲ့ သေနတ်ရောတိုက်တဲ့ စစ်ပွဲလို့ခေါ်ကြတယ်။ ဗဟုသုတကို အခြေခံတဲ့ စစ်သဘောတရား (Knowledge at the centre of warfare) ပေါ်ထွန်းလာပြီး ဒီစစ်ပွဲမှာ အမေရိကန်က ကွန်ပျူတာအလုံး ၃၀၀၀ (သုံးထောင်)ကျော် အသုံးပြုခဲ့တယ်လို့ ဆိုပါတယ်။

'ဒါဝင်'ဖော်ထုတ်တဲ့ သဘာဝတရားရဲ့ ရွေးချယ်မှုသီအိုရီ (Theory of Natural Selection)ကို အခြေခံပြီး 'ဟားဗတ်စပင်ဆာ' က အသင့်တော်ဆုံး

အရာ ရှင်သန်ရေး (Survival of the Fittest) ဆိုတဲ့ အယူအဆကို ဖော်ထုတ်ခဲ့ပါတယ်။ အရာရာတိုင်းဟာ သဘာဝတရားရဲ့ အမျိုးမျိုးရွေးချယ်စိစစ်ခြင်းကို ခံရမယ်။ အဲဒီထဲကမှ အသင့်တော်ဆုံး ဆန်ခါတင်ကျန်ရစ်ခဲ့တဲ့ အရာတွေဟာ ရေရှည်ရပ်တည် နိုင်မယ်ဆိုတဲ့ အယူအဆပါပဲ။ ဒီသဘောတရားနဲ့ မကိုက်ညီတဲ့ အတွက် အင်မတန်ကြီးမားတဲ့ ဒိုင်နိုဆောလို သတ္တဝါတွေ ကမ္ဘာပေါ်မှာ မျိုးပြုတ်သွားခဲ့ရတယ်။ အဆင့်ဆင့် သင့်တော်တဲ့ လိုက်လျောညီထွေရှိတဲ့ ပြောင်းလဲမှုတွေ လုပ်နိုင်လို့ ယနေ့ထက်တိုင် အသက်ရှင်ကျန်ရစ်ခဲ့တဲ့ ဆင်လို၊ မိကျောင်းလို ကမ္ဘာဦးသတ္တဝါတွေလည်း ရှိတယ်။

ပညာရှင်တွေက အဲဒီအသင့်တော်ဆုံးအရာ (Fittest) ရှင်သန်ရေး အယူအဆဟာ (A)ခေတ်နဲ့ပဲ ကိုက်ညီတော့တယ်ဆိုပါတယ်။ (B) ခေတ်မှာတော့ အသက်ရှင်ကျန်ရစ်နိုင်တဲ့သူဟာ အသိဉာဏ်ပညာအရှိဆုံး (Survival of the wisest) သူတွေသာ ဖြစ်မယ်လို့ ဆိုပါတယ်။ ဒီနေ့ခေတ်ဟာ ဗဟုသုတနဲ့ သတင်းအချက်အလက်တွေ စက္ကန့်နဲ့အမျှ ပေါက်ကွဲနေတဲ့ခေတ် ဖြစ်ပါတယ်။ တက္ကနိုလိုဂျီလောကမှာ လွန်ခဲ့တဲ့ ဆယ်နှစ်ကိုတောင် (Ancient History) ရှေးဟောင်းသမိုင်းလို့ သုံးနှုန်းပြောဆိုနေကြပါတယ်။

ဒီလိုခေတ်အခါမျိုးမှာ ကျွန်တော်တို့ဟာလည်း ရှင်သန်တည်တံ့တဲ့ အနုပညာရှင်တွေဖြစ်ဖို့ (Survival Artist) ခေတ်ကာလ အခြေအနေနဲ့ လိုက်လျောညီထွေပြောင်းလဲဖို့ (Living Literature) လိုအပ်ပါတယ်။ အဲသလိုနဲ့ ကမ္ဘာပေါ်မှာ အရှည်တည်တံ့ကျန်ရစ်ချင်တဲ့ အနုပညာရှင်တွေရဲ့ ဖန်တီးမှုနဲ့ ကမ္ဘာပေါ်မှာ မော်ဒန်အနုပညာရပ်တွေ ပေါ်ထွန်းလာခဲ့ပါတော့တယ်။

(ခ) ဆင့်ကဲဖြစ်စဉ်၊ ဘောင်းဘီနဲ့ သပြေညို

မော်ဒန်အနုပညာဆိုတာ အနုပညာဆင့်ကဲဖြစ်စဉ်လို့ ဆိုရမယ့် (Literary Evolution) တစ်ခုပဲ ဖြစ်ပါတယ်။ မော်ဒန်ကဗျာ ဖြစ်ထွန်းမှုဆိုတာလည်း ကမ္ဘာနဲ့ချီဖြစ်တဲ့ (Poetic Evolution) ဖြစ်ပါ တယ်။ မြန်မာပြည်တစ်ခုတည်းမှာ ကွက်ဖြစ်တဲ့ကိစ္စ မဟုတ်ပါဘူး။ မြန်မာပြည်မှာ မြန်မာမော်ဒန်ကဗျာ ဖြစ်ထွန်းဖို့ အတွက် လက်ငင်းကျတဲ့အကြောင်းတချို့ ရှိပေမယ့် အဲဒါတွေက အဓိကမဟုတ်

ခဲ့ပါဘူး။ သာမညအချက်တွေသာ ဖြစ်ပါတယ်။ အခြေအနေ အရပ်ရပ်ကြောင့် နောက်ကျတာနဲ့ စောတာကလွဲပြီး ကျွန်တော်တို့ မြန်မာစာပေမှာလည်း မော်ဒန်ဝါဒဟာ (ရှေ့က ခေတ်စမ်းတို့၊ စာပေသစ် တို့လို) အမြစ်တွယ်ပေါက်ဖွားရမှာ မလွဲကေန် ဖြစ်ပါတယ်။ မြန်မာပြည်အနေနဲ့ ပြန်သုံးသပ်ကြည့်ရင် **ဂန္ထဝင် အစဉ်အလာ ဝါဒဟာ မူလဘူတ (Thesis) ဖြစ်ပါတယ်။ ခေတ်စမ်းဝါဒဟာ မူလဘူတ ဆန့်ကျင်ဘက် (Anti - Thesis) ဖြစ်ပါတယ်။ မော်ဒန်ဝါဒကတော့ သမ္မဟ (Synthesis) ဖြစ်ပါတယ်။** (ခေတ်စမ်းဟာ ကမ္ဘာ့ရိုမန်တစ်ဝါဒရဲ့ ရိုက်ခတ်ခံရတဲ့ စာပေလှုပ်ရှားမှုဖြစ်ပါတယ်။ စာပေသစ်ကတော့ ကမ္ဘာ့လက်ဝဲဝါဒ ရိုက်ခတ်ခံရတဲ့ နိုင်ငံရေးလှုပ်ရှားမှုသာဖြစ်ပါတယ်။)

ကမ္ဘာ့အနုပညာလောကမှာ မော်ဒန်နဲ့ မော်ဒန်မဟုတ်တာ (Non-Modernism) ရယ်လို့ပဲ ရှိပါတယ်။ အနောက်မော်ဒန်၊ အရှေ့ မော်ဒန်ရယ်လို့ မရှိပါဘူး။ ဒီအတိုင်းပဲ မြန်မာမော်ဒန်၊ ဂေါ်ရင်ဂျီ မော်ဒန်၊ ပေါက်ဖော်မော်ဒန် ရယ်လို့ မရှိပါဘူး။ မော်ဒန်ဟာ မော်ဒန်ပါပဲ။ တစ်ခါက အနောက်ကသာဝတ်တဲ့ ဘောင်းဘီရှည်ကို အခုတော့ ... အာရှနိုင်ငံအားလုံးနီးပါးလောက် ဝတ်ဆင်ကုန်ကြပါပြီ။ ဘောင်းဘီဟာ ကမ္ဘာသုံး ဖြစ်နေပါပြီ။ ဒါပေမဲ့ ဘောင်းဘီဝတ် လိုက်ရုံနဲ့ အာရှနိုင်ငံသားတစ်ယောက်ဟာ အနောက်တိုင်းသား ဖြစ်မသွားပါဘူး။ ဘောင်းဘီဝတ် အာရှနိုင်ငံသားတစ်ယောက်ပဲ ဖြစ်နေတာ သဘာဝကျပါတယ်။ ဒီလိုပဲ ဘောင်းဘီကိုလည်း အာရှရေမြေနဲ့လိုက်အောင် ပြုပြင်မဝတ်ကောင်းပါဘူး။ အဲသလိုလုပ်ရင် ဘောင်းဘီလည်းမဖြစ်၊ ဘီဘောင်းလည်းမဖြစ်နဲ့ ခွကျကုန်ပါလိမ့်မယ်။ ဒီတော့ မော်ဒန်ကို မော်ဒန်အတိုင်းပဲ ထားကြပါစို့။

ဒီတော့ မော်ဒန်ကဗျာဆိုတာ သပြေညိုဝပ်ရှော့က ထုတ်လုပ်လိုက်တာ၊ ဒါမှမဟုတ် အထက်ကလူတစ်ဦး၊ အုပ်စုတစ်စုက စီစဉ်ညွှန်ကြားလို့ ရေးခဲ့ကြရတာ၊ ဒါမှမဟုတ် လူငယ်တစ်စု စတန့်ထွင်တာမဟုတ်မှန်း သိသာလောက်ပါပြီ။ ဒါဟာ မိုးပေါ်က ကျလာတဲ့၊ အထက်ကလာတဲ့ တော်လှန်ရေး မဟုတ်ဘူး။ အောက်ကလာတဲ့ တော်လှန်ရေးပါ။

မြန်မာပြည် မော်ဒန်ကဗျာဖြစ်ထွန်းမှုမှာ သပြေညိုဝပ်ရှော့က တစ်စိတ်တစ်ပိုင်း ပါဝင်ခဲ့တယ်ဆိုရင် ကျွန်တော်တို့ ငြင်းဖို့မရှိခဲ့ပါဘူး။ သပြေညိုက

ထွက်လာတယ်ဆိုတဲ့ မြဇင်ရဲ့ဆောင်းပါးတွေနဲ့ မောင်သာနိုးရဲ့စာအုပ်(ထင်းရှူးပင်ရိပ်)ဟာ တစ်စုံတစ်ရာ အကျိုးပြုခဲ့တယ်ဆိုတာလည်း လက်မခံနိုင်ဖွယ်ကိစ္စ မဟုတ်ပါဘူး။ **ဒါပေမဲ့ ကမ္ဘာနဲ့ချီပြီး ဖြစ်ခဲ့တဲ့ အပြောင်းအလဲဆိုတဲ့ အဓိကကျတဲ့ အချက်ကိုတော့ ကျွန်တော်တို့ မျက်ခြေပြတ်ဖို့ မသင့်ပါဘူး။** မော်ဒန်ဝါဒ ကမ္ဘာမှာ ဖြစ်ပေါ်ခဲ့တဲ့နေရာတွေနဲ့ သက္ကရာဇ်တွေကို လေ့လာကြည့်တော့ ဒီလို တွေ့ရှိရပါတယ်။

၁။ အင်ပရက်ရှင်းနစ်ဇင် (ပြင်သစ်–၁၈၇၄)
၂။ သင်္ကေတဝါဒ (ပြင်သစ်–၁၈၈၀)
၃။ အိပ်စ်ပရက်ရှင်းနစ်ဇင် (ဂျာမနီ–၁၉၀၅)
၄။ ကျူဘစ်ဇင် (ပြင်သစ်–၁၉၀၆)
၅။ အနာဂတ်ဝါဒ (အီတလီ–၁၉၀၉)
၆။ နိမိတ်ပုံ (အင်္ဂလန်–၁၉၁၂)
၇။ ဒါဒါဝါဒ (ဂျာမနီ–၁၉၁၆)
၈။ ဆာရီရယ်လစ်ဇင် (ပြင်သစ်–၁၉၂၄)

အဲဒီလို တွေ့ရပါတယ် ... ။ ၁၉၆၀ ခုနှစ် မော်ဒန်ခေတ် အနောက်နိုင်ငံတွေမှာ ရပ်စဲစကာလမှာမှ ကျွန်တော်တို့ဆီမှာ စတင်တယ်လို့ ဆိုရမှာ ဖြစ်ပါတယ်။ အဲဒါက ... ဘာကိုပြသလဲဆိုတော့ ကျွန်တော်တို့နိုင်ငံဟာ အစစအရာရာ ဖွံ့ဖြိုးတိုးတက်မှုမှာ နောက်ကျခဲ့တယ်ဆိုတာကို ပြသပါတယ်။

တယ်လီဗေးရှင်းဟာ သူတို့ဆီမှာ ရုပ်ရှင်နဲ့ ရှေ့ဆင့်နောက်ဆင့် ပေါ်ခဲ့တဲ့အရာဖြစ်ပေမယ့် ကျွန်တော်တို့ဆီ ရောက်လာတာ မကြာသေးပါဘူး။ ကွန်ပျူတာလည်း ဒီလိုပါပဲ။

ကျွန်တော်တို့ဆီမှာ အစောဆုံးတွေ့ရတဲ့ 'ခေတ်ပေါ်ကဗျာ' ဆိုတဲ့ အသုံးအနှုန်းကတော့ မြဇင်ရဲ့ 'ခေတ်ပေါ်ကဗျာကြေညာ စာတမ်း' (ငွေတာရီ–၁၉၆၉) လို့ ထင်မိပါတယ်။ အဲဒီမှာ မြဇင်က ခေတ်ပေါ်ကဗျာရဲ့ ယေဘုယျလက္ခဏာတွေကို အခုလို ခွဲခြားတင်ပြခဲ့ပါတယ်။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာဟာ ...

၁။ ထွေပြားတယ်၊ ရိုးရိုးစင်းစင်း မဟုတ်။
၂။ သိပ်သည်းတယ်၊ ကျဲတဲတဲ မဟုတ်။

၃။ ကျယ်ကျယ်ဝန်းဝန်း လွှမ်းခြုံတယ်၊ မကျဉ်းမြောင်း။
(ကျွန်တော့်အမြင်အရတော့ Vertical ဒေါင်လိုက်သဘော မဟုတ်ဘဲ Horizontal အလျားလိုက်သဘော ဖြစ်နေတာ ဆိုလိုပုံရပါတယ်။)
၄။ ရိပ်ကာဝဲကာ ပြောတယ်၊ တိုက်ရိုက်မပြော။
၅။ ဇကန်သဘောတရားများကို ဆောင်တယ်၊ ပြုအပ်တဲ့ သဘောတရားကို မဆောင်။
၆။ အကွက်သဘောကို ဆောင်တယ်၊ မျဉ်းသဘောကို မဆောင်။

ဆက်ပြီးတော့ နေ့စဉ်ပြောတဲ့ စကားပြောရစ်သမ်ကိုအခြေခံပြီး ကဗျာမြောက်တဲ့ ရစ်သမ်ကို ဖန်တီးရမယ်။ ခေတ်ပေါ်အာရုံ ခံစားမှုရဲ့ထွေပြားမှု၊ ဆန်းသစ်မှု၊ ထူးခြားမှုတွေကို ဖော်ကျူးနိုင်တဲ့ ဝေါဟာရတွေကို ရှာဖွေရမယ်။ ခေတ်ပေါ်အာရုံ ခံစားပုံကို ထိမိအောင် တင်ပြနိုင်ဖို့အတွက် ဆီလျော်ဆန်းသစ်တဲ့ ပုံသဏ္ဍာန်တွေကို ရှာဖွေရမယ်လို့ တင်ပြခဲ့ပါတယ်။

ဒီနေ့ ... ကျွန်တော်တို့ရဲ့ မော်ဒန်ကဗျာမှာ ထင်ရှားတဲ့ လက္ခဏာသုံးပါးကို တွေ့ရှိရပါတယ်။

(၁) ယေဘုယျလက္ခဏာ

ဒါကတော့ အထက်ကတင်ပြခဲ့တဲ့ အချက်တွေအပါအဝင် မော်ဒန်ကဗျာတိုင်းလိုလိုမှာ တွေ့ရတတ်တဲ့ မော်ဒန်ဖြစ်မှု Modernity အခြေခံတွေ ဖြစ်ပါတယ်။

(၂) သီးခြားလက္ခဏာ

အဲဒါကတော့ မော်ဒန်ကဗျာရေးတဲ့သူတွေ ကိုင်စွဲတဲ့ (မော်ဒန်ဝါဒတွေထဲမှာ အကျုံးဝင်တဲ့) ဝါဒတစ်ခုခုနဲ့ သက်ဆိုင်ပါတယ်။ ဥပမာ သင်္ကေတဝါဒနဲ့ အမှန်လွန်ဝါဒတွေဟာ အသုံးပြုရတဲ့ အတတ်ပညာ၊ နည်းပညာကွာခြားသလို အသွင်အပြင် ကွာခြားတဲ့အနေနဲ့ မြင်ရတာမျိုးပါပဲ။

(၃) ဝိသေသလက္ခဏာ

ရင့်ကျက်တဲ့ အနုပညာသမားတိုင်းမှာ ရှိတတ်တဲ့ ကိုယ်ပိုင်သဘော (Stylistics) နဲ့ အတ္ထဗေဒ(Semantics)တွေအရ တစ်ဦးချင်း လက်ရာကွဲပြားမှုကို ဆိုလိုပါတယ်။

အဲဒါတွေကို ခွဲခွဲခြားခြား သဘောပေါက်မထားရင် လေ့လာမှုတွေ ရောထွေးသုံးသပ်တတ်ပါတယ်။ သူ့ရဲ့ အနုပညာဂုဏ်အင်အရကိုလည်း ထွေပြားတဲ့သဘောရှိတယ်။ တချို့က ဖုန်လုံးတွေထဲမှာ မြင်းအုပ်ပြေးသလိုပဲလို့မှတ်ချက်ချတာ ဒါကြောင့်ပဲ။ သေသေချာချာ သဘောမပေါက်ရင်တော့ မပြောကြတာ ပိုကောင်းပါလိမ့်မယ်။

(၈) ကဗျာမှုဆိုးများနဲ့ အတတ်ပညာပြဿနာ

မြန်မာနိုင်ငံမှာ မော်ဒန်ကဗျာအယူအဆ စတင်အခြေကျတဲ့ ကာလဟာ မိုးဝေကဗျာခေတ် တော်လှန်ကဗျာအယူအဆတွေ အားကောင်းဖြစ်ထွန်းနေတဲ့ကာလ ဖြစ်ပါတယ်။ လူငယ်ကဗျာဆရာတွေဟာ ဒီအယူအဆနှစ်ခုကြားမှာ ဝေခွဲရခက်တဲ့အဖြစ်နဲ့ ကြုံခဲ့ရပါတယ်။ အတတ်ပညာ လေ့လာရေးကို အလေးမပေးခဲ့ဘူး။ သူတို့ကို အတတ်ပညာချို့တဲ့တယ်လို့ ဝေဖန်တာကိုလည်း ပညာတတ်ကြိမ်လုံးနဲ့ တဘုန်းဘုန်း ရိုက်တယ်လို့ တုံ့ပြန်ခဲ့တယ်။

နိုင်ငံရေးစံကို အားမပြုတဲ့ လူငယ်တွေကတော့ သူတို့နည်း သူတို့ဟန်နဲ့ ကဗျာသစ်တွေ ရေးနိုင်ဖို့ ခြေစမ်းခရမ်းပျိုးခဲ့ကြတယ်။ သူတို့က လက်ရှိသုံးစွဲနေတဲ့ ကဗျာပဒေသဟောင်းတွေဟာ သူတို့ရဲ့ ရင်ခုန်သံမြန်ဆန်ထွေပြားမှုကို ဖော်ပြဖို့အတွက် မလုံလောက်တော့ဘူးလို့ စွဲစွဲမြဲမြဲ ယုံကြည်သူတွေဖြစ်တယ်။ သူတို့ဟာ နိုင်ငံတကာ မော်ဒန်စာပေတွေကိုလည်း တတ်အားသရွေ့ လေ့လာကြတယ်။ ဆူးလေဘုရားလမ်းမှာ ဖွင့်ထားတဲ့ နိုင်ငံခြားစာအုပ်ဆိုင်မှာ အဲဒီတုန်းက မော်ဒန်စာပေ၊ မော်ဒန်ကဗျာနဲ့ ပတ်သက်တဲ့ စာအုပ်တွေ ဝေဟ်တော် များများ ရနိုင်တာတွေ့ရတယ်။ အဲဒီထဲက တချို့ကို ဘာသာပြန်ပေးခဲ့ကြတဲ့ ဓမ္မာင်သစ်တည် (နိုင်ငံရပ်ခြားကဗျာများ၊ ရှုမဝ)၊ မောင်သာနိုး (ထင်းရှူးပင်ရိပ်နှင့် အခြားဖောင်းပါးများ) အစရှိတဲ့သူတွေရဲ့ ကျေးဇူးပြုမှုလည်းရှိတယ်။

လမ်းသစ်ထွင်တဲ့ လူတွေရဲ့ ကြုံရတဲ့ဒုက္ခမျိုးကို သူတို့လည်း ကြုံရတာပဲ။ ဒါပေမဲ့ ဖွဲ့မလျှော့ခဲ့ကြဘူး။ အဲဒါဟာ မော်ဒန်ကဗျာ မတွင်ကျယ်ခင် ခေတ်ဦးကာလ အခြေအနေပဲ။ ဘက်ပေါင်းစုံက ဆန့်ကျင်တိုက်ခိုက်သူတွေ ရှိတယ်။ မဂ္ဂဇင်းက နည်းရတဲ့အထဲမှာ မော်ဒန်ကဗျာကို အသုံးပြုပေးနိုင်မယ့် မဂ္ဂဇင်းရယ်လို့ မရှိသလောက်ပဲ။ ကဗျာသစ်ရေးသူတွေဟာ စုပေါင်းလက်ရေးမင်ကူး ကဗျာစာအုပ်ကလေးတွေ ထုတ်ဝေပြီး မော်ဒန်ကဗျာ အသက်ဆက်ရေးကိစ္စကို ကြိုးပမ်းခဲ့ကြရတယ်။ မြန်မာပြည်မှာ မကြုံဘူးအောင် ဒီလို လက်ရေးမင်ကူးစာအုပ်ကလေးတွေ ပလူပျံအောင် ထွက်တဲ့ကာလတစ်ခုပါပဲ။ ၇၀ ခုနှစ်နောက်ပိုင်း ၈၀ ခုထိအောင် ရှည်ကြာခဲ့တယ် ထင်ပါတယ်။

တကယ်တော့ မော်ဒန်အနုပညာနဲ့ လက်ဝဲဝါဒဆိုတာ ပြဒါးတစ်လမ်း သံတစ်လမ်းကိစ္စပါ။ အထူးသဖြင့် အနုပညာလောကမှာ Post Modernism ဖြစ်ထွန်းတဲ့ ကာလဟာ နိုင်ငံတကာမှာ မာက့်စ်ရဲ့အယူအဆ အတွေးအခေါ် Ideology တွေ ပြိုကွဲကျဆုံးချိန်နဲ့ တိုက်ဆိုင်နေပါတယ်။ မာက့်စ်ဝါဒီတွေရဲ့ ကြွေးကြော်သံဖြစ်တဲ့ ‘အနုပညာသည် ပြည်သူ့အတွက်’ ဆိုတဲ့ အယူအဆဟာလည်း ... မြောင်းထဲ ရောက်သွားရပါတော့တယ်။ လက်ဝဲဝါဒ ပြိုကွဲကျဆုံးချိန်မှ နှုရာဝဲစွဲ ပြောတယ်လို့ မထင်စေချင်ပါဘူး။ **ကျွန်တော်ဟာ လက်ဝဲဝါဒကို မယုံကြည်ရင် လူငယ်ချင်း လူရာမသွင်းချင်ကြတဲ့ ၁၉၇၀ ခုနှစ်မတိုင်မီကတည်းက လက်ဝဲဝါဒီဆန့်ကျင်ရေးလမ်းကြောင်းပေါ်မှာ အဆက် မပြတ် ရပ်ခဲ့သူဖြစ်ပါတယ်။**

လက်ဝဲဝါဒီတွေ ကိုင်စွဲတဲ့ အနုပညာအယူအဆဟာ ဒီနေ့ ကမ္ဘာမှာ ဖြစ်ထွန်းနေတဲ့ ရသဗေဒခေတ်မီမှု (Asethetic Modernity) နဲ့ မကိုက်ညီတော့ပါဘူး။ ခေတ်မီမှုဆိုတာကို လူမှုဗေဒပညာရှင် မက်ဝီဘားက တန်ဖိုးများ ထွေပြားများမြောင်လာခြင်း၊ ခြားနားလာခြင်း (Differentiation of Values)လို့ ဖွင့်ဆိုထားပါတယ်။ အဲဒီအယူအဆနဲ့ ကိုက်ညီအောင် ဒီနေ့ခေတ်ဟာ အခြေအနေအရပ်ရပ်မှာ လွတ်လပ်စွာ ရွေးချယ်ခွင့် (Freedom of Choice) ရှေ့တန်းတင်လာကြတဲ့ ကာလဖြစ်ပါတယ်။

မာက်စ်ဝါဒီတွေရဲ့ အနုပညာကြွေးကြော်သံဟာ ဆုံးမသင်ကြားခြင်းဝါဒ (Didacticism) ဖြစ်ပါတယ်။ တစ်နည်းအားဖြင့်လည်း (Coercion) အမွေ

နိုင်းစေခြင်းဝါဒ ဖြစ်ပါတယ်။ ပညာရှင်တချို့က ဒီအယူအဆဟာ —

"ပရိသတ်ကို ကန့်သတ်ထားတယ်။ လွတ်လပ်မှုမပေး။ သူတို့ (အနုပညာရှင်ဆိုသူတွေ)က နည်းပြဆရာတွေအဖြစ် တာဝန်ယူထားကြပြီး သူတို့ ကြားစေချင်တဲ့စကားကိုသာ ပရိသတ်က ကြားရမယ်လို့ ကန့်သတ်ထားကြတယ်။ သူတို့ နားထောင်စေချင်တဲ့ သူတို့အတွက် လိုအပ်တဲ့ ပရိသတ်ကိုသာ မွေးထုတ်ပေးလေ့ ရှိတယ်။ သူတို့ကိုယ်တိုင်လည်း လွတ်လပ်မှုမရှိ"

လို့ သုံးသပ်ပြဖူးပါတယ်။ အနုပညာသမားဟာ သူ ခံစားရတာကို လွတ်လပ်စွာ ဖန်တီးရေးဖွဲ့ပါလိမ့်မယ်။ တကယ် မခံစားရဘဲနဲ့ ဒါမှမဟုတ် ခံစားမှုအတုနဲ့ ထုတ်လုပ်ရင် တမင်လုပ်ယူထားတဲ့ မျိုးမစစ်အနုပညာတွေပဲ ထွက်လာပါလိမ့်မယ်။ လူတွေ သိပ်ပြောနေတဲ့ (အထူးသဖြင့် လူအထင်ကြီးခံချင်တဲ့ ပုဂ္ဂိုလ်တွေ ပြောလေ့ပြောထရှိတဲ့) ပြည်သူ့တို့၊ အမှန်တရားတို့ဆိုတဲ့ ကိစ္စတွေကအစ၊ ကျွန်တော်တို့ အနုပညာသမားရဲ့ အသည်းနှလုံးပေါ်မှာပဲ လုံးလုံးပုံချလိုက်ကြရအောင်။ တချို့က ပရမ်းပတာအယူအဆတွေ ထွက်ပေါ်လာကြမှာ စိုးရိမ်နေကြပြန်တယ်။ အနုပညာသမားဟာ ပရမ်းပတာသမား မဟုတ်ပါဘူး။ ပရမ်းပတာသမားဆီကလည်း အနုပညာ ထွက်ပေါ်မလာနိုင်ပါဘူး။ ကမ္ဘာပေါ်မှာ လောကီသစ္စာနဲ့ အပြည့်လျှမ်းဆုံးအရာဟာ … အနုပညာသမားရဲ့ နှလုံးသားလို့ ကျွန်တော် နိုင်နိုင်မာမာ ယုံကြည်ပါတယ်။

(ဃ) အစ္စတ္တရစ်သမ်နဲ့ ဝါစာသီလိဋ္ဌ

ကျွန်တော်တို့မြန်မာပြည်မှာ အဲဒီမတူညီတဲ့ အယူအဆနှစ်ခု (မော်ဒန်အနုပညာ+မာက့်စ်ဝါဒ)ကို ပေါင်းစပ်ပေးဖို့ ကြိုးစားသူတွေက ကြိုးစားဆဲ ဖြစ်ပါတယ်။ တချို့ကတော့ ဒီအယူအဆကို စွန့်လွှတ်လိုက်ကြပြီလို့ (မောင်သာနိုး + မောင်သင်းခိုင် စသဖြင့်) အတိအလင်း ကြေညာခဲ့ကြပါတယ်။

ဒါက အယူအဆပိုင်း ကွဲလွဲချက်ဖြစ်ပြီး ပုံသဏ္ဌာန်ပိုင်းမှာတော့ **အားလုံးလိုလို လေးလုံးစပ်ကို စွန့်လွှတ်ပြီး လွတ်လွတ်လပ်လပ် ရေးဖွဲ့နေကြတာ တွေ့ရပါတယ်။** ဘာကြောင့် လေးလုံးစပ်ကို စွန့်လွှတ်ခဲ့ရသလဲဆိုတာ 'စာပေသစ်နဲ့ ပြည်သူ့ကဗျာ' လေးလုံးစပ် ဥခွံမှ ဖောက်ထွက်ခြင်းအခန်းမှာ ပြန်ရှာစေ

လိုပါတယ်။ အခု မော်ဒန်သမားတွေ ရေးဖွဲ့နေကြတာကို ခွဲခြားကြည့်ရင် ဒီလို ပုံသဏ္ဌာန် သုံးမျိုးထွက်လာတာ တွေ့ရပါလိမ့်မယ်။

(၁) Free Verse လွတ်လပ်ကဗျာ

ဒါမှမဟုတ် ကာရန်လျော့ကဗျာလို့ခေါ်တဲ့ အမျိုးအစားပါပဲ။ မိုးဝေကဗျာခေတ်မှာ အကြီးအကျယ် အသုံးပြုခဲ့တဲ့ ပုံစံပါပဲ။ ကာရန် လုံးဝမမဲ့ပါဘူး။ လေးလုံးတစ်ပါဒစနစ်ကို လက်မခံတော့ပေမယ့် ငါးလုံးတစ်ပါဒ၊ ခြောက်လုံး၊ ခုနစ်လုံး တစ်ပါဒ ရေးဖွဲ့တဲ့နေရာမှာပဲ ကာရန်ပါတယ်ဆိုရုံ အထက်အောက် မိရာတစ်လုံးစီ ချိတ်သီဆက်သွယ်ထားတာကို တွေ့မြင်ရပါတယ်။ **ကာရန်ကို စွန့် ခဆိုတော့ ကာရန်အပေါ်မှာ လုံးဝအောလျှမပြတ်သေးတဲ့ သဘောပါပဲ။** ကာရန်ယူတဲ့နေရာမှာ တိကျတင်းကျပ်တဲ့ စနစ်မရှိတော့ဘူး။ ဒါကြောင့် ကာရန်လျော့ကဗျာ၊ နောက် ကာရန်ကို လွတ်လွတ်လပ်လပ်ယူနိုင်လို့ လွတ်လပ်လို့ကဗျာလို့ ခေါ်တဲ့ အမျိုးအစားပါပဲ။

(၂) Blank Verse ကာရန်မဲ့ကဗျာ

တမင်လုပ်ထားတာမဟုတ်ဘဲ မတော်တဆချိတ်မိနေတဲ့ နေရာတွေက လွဲလို့ ကာရန်မပါတဲ့ ကဗျာအမျိုးအစားပါ။ ကာရန်ကို လုံးဝကရုဏာမထားတဲ့ နောက်ပိုင်း မော်ဒန်ကဗျာသမားတွေ အသုံးပြုနေတဲ့ပုံစံ ဖြစ်ပါတယ်။

(၃) Prose Poem စကားပြေကဗျာ

၁၉၉၀ ခုနှစ်နောက်ပိုင်း လူငယ်ကဗျာရေးသမားတချို့ စမ်းသပ်ရေးဖွဲ့နေတဲ့ အမျိုးအစားတစ်ခု ဖြစ်ပါတယ်။ ('ထွန်းဝေမြင့်' ရဲ့ 'ကိုယ်တွေ့အစပ်အဆက်မဲ့သောနေ့'၊ ဟန်သစ် ၁၉၉၆၊ ဖေဖော်ဝါရီ ရှုပါ) ကာရန်မပါရုံသာမက ကဗျာကို စကားပြေစီသလိုရေးဖွဲ့ ပြတဲ့ပုံစံ ဖြစ်ပါတယ်။ သူတို့ဆီက မော်ဒန်ကဗျာစာအုပ်တချို့မှာလည်း အသုံးပြုဖော်ပြထားတာ တွေ့ရပါတယ်။ ကဗျာလို့ ဆိုပေမယ့် စာပိုဒ်ခွဲတာကအစ စကားပြေပုံစံပဲ ဖြစ်ပါတယ်။

တချို့က အရင် အနှစ်သုံးလေးဆယ်ကပေါ်ဖူးတဲ့ စာညွန့်အမျိုးအစားလို့ သတ်မှတ်ချင်ကြတယ်။ မဟုတ်ပါဘူး၊ စာညွန့်ဆိုတာက ကဗျာခေတ်

ထည့်ထားတဲ့ စကားပြေဖြစ်ပြီး၊ Prose Poem ကတော့ စကားပြေဓာတ် ထည့်သွင်းထားတဲ့ ကဗျာဖြစ်ပါတယ်။ ကျွန်တော့်တစ်ဦးတည်းသဘောနဲ့ ပြောရရင်တော့ စမ်းသပ်တာကို ကန့်ကွက်စရာမရှိပေမယ့် ဆန္ဒမစောစေချင်ပါဘူး။ ကျွန်တော်တို့ မော်ဒန်ကဗျာဟာ ကာရန်ကို စွန့်လွှတ်လိုက်ရတဲ့အတွက် ကာရန်အစား တခြားဂုဏ်အင်္ဂါတွေလို့ ဆိုရမယ့် Poetic element တွေနဲ့ ပြန်ထိန်းထားရတာ တွေ့ရပါတယ်။ အဲဒီအထဲက အင်္ဂါရပ်တချို့ဖြစ်တဲ့ ရစ်သမ် (Rhythm)၊ ပုံသဏ္ဍာန် (Pattern)၊ ဒီဇိုင်း (Design) စတဲ့ အရာတွေကို စကားပြေကဗျာအဆင့်မှာ ထပ်မံလက်လွှတ်အဆုံး အရှုံးခံလိုက်ရတာ တွေ့နိုင်ပါတယ်။ အဲဒီအတွက် ကျွန်တော်တို့ ဘာနဲ့ အစားထိုးမလဲဆိုတဲ့ကိစ္စကို ထည့်သွင်းစဉ်းစားကြစေချင်ပါသေး တယ်။

ကာရန်ကို စွန့်လွှတ်ကာစက အဲသလိုမေးလာတဲ့သူတွေကို ကာရန်အစား ရစ်သမ်နဲ့ အစားထိုးမယ်လို့ ဖြေခဲ့ကြတာ ခုချိန်အထိ ရှင်းလို့မဆုံးနိုင်သေးတဲ့ ပြဿနာ ဖြစ်နေပါတယ်။ တချို့က မြန်မာကဗျာမှာ ရစ်သမ်ဆိုတာ အနုပညာရပ်တိုင်းမှာရှိတဲ့ (Balance and Harmony) ညီညွတ်ခြင်းနဲ့ သဟဇာတ ဖြစ်ခြင်းဆိုတဲ့ သဘောတရား တစ်ခုပါပဲ။ သူဟာ အနုပညာရပ်တိုင်းမှာ အဆင်ပြေချောမွေ့ခြင်း (Flow)အတွက် တာဝန်ယူပါတယ်။ ကဗျာမှာတော့ နိမ့်မြင့်သံ ညီညာမှု ဆိုတဲ့သဘောနဲ့ သုံးကြတာ ဖြစ်ပါတယ်။

မြန်မာကဗျာမှာလည်း (ရစ်သမ်လို့ ခေါ်ချင်ခေါ် မခေါ်ချင်နေ) အသံစနစ် ရှိပါတယ်။ မတြာ၊ နရီ၊ လဟု၊ ဂရု၊ ဒီဃ၊ ရဿ၊ ဌာန်၊ ကရိုဏ်း စသဖြင့် ရှင်းမယ်ဆိုရင် အတော်ရှည်သွားပါလိမ့်မယ်။ ဆန့်ကျင်တဲ့သူတွေက မြန်မာကဗျာမှာ ရစ်သမ်မရှိဘူးလို့ ဆိုကြတော့၊ ဒီဘက်ကလူတွေကလည်း သူတို့ယူတာ အနောက်တိုင်း ရစ်သမ်စနစ်လို့ ဖြေရှင်းချက်ထုတ်ဖို့ ကြိုးစားကြတယ်။ အနောက်တိုင်းရစ်သမ်စနစ်အကြောင်း ပြောတော့မယ်ဆိုရင်လည်း မီတာ (Metre)၊ အသံအင်္ဂါ (Tone)၊ နရီ (Timing)၊ ကျွန်တော်တို့နဲ့ ကွာခြားတဲ့ **ဗိသံဓဖာသ** (Language's sound system) ဘာသာဗေဒအသံ စနစ်တွေပါ **ပြောဆိုကြရမှာ**ဖြစ်တော့ ပေါ့စေလိုလို့ ကြောင်ရုပ်ထိုး၊ ဆေးအတွက်ကြောင့်လေး**ဆိုတာ**လို ဖြစ်နေပါလိမ့်မယ်။

လက်ထိတ်ကို မလိုအပ်ဘူးထင်လို့ ချွတ်လွှင့်ပစ်တဲ့လူတွေကို ခြေထိတ်ပြောင်းခတ်ဖို့ ကြိုးစားတာနဲ့ တူပါလိမ့်မယ်။ ရစ်သမ်နဲ့ ထပ်မတုပ်နှောင်ကြပါနဲ့၊ ဒီနေ့ မော်ဒန်ကဗျာရေးနေတဲ့ လူငယ်အများစုဟာ အဲဒီရစ်သမ်နည်းစနစ်ကို လေ့လာအားထုတ် ရေးသားနေကြသူတွေ မဟုတ်ပါဘူး။ **သူတို့ဟာ ကာရန်ကို အရေးမထားသလောက်ပဲ ရစ်သမ်ကိုလည်း အရေးမထားပါဘူး။ (ဒီအဆိုကို မယုံကြည်ဘူးဆိုရင် ... ဒီနေ့ ကဗျာရေးနေကြတဲ့ လူငယ်အများစုကို အလွယ်တကူ လေ့လာမေးမြန်းကြည့်နိုင်ပါတယ်။)**

ဒါဖြင့် သူတို့ကဗျာတွေမှာ ရစ်သမ်မရှိဘူးလားလို့ မေးလာရင်တော့ ရှိတယ်လို့ ဖြေရပါမယ်။ ဘာဖြစ်လို့လဲဆိုတော့ ရစ်သမ်ဆိုတာ အသံဖြစ်ပြီး ဘာသာစကားတိုင်းရဲ့ စကားလုံးတွေမှာလည်း အသံရှိနေလို့ ဖြစ်ပါတယ်။ **သူတို့ (ဒီနေ့မော်ဒန်သမားတွေ)အသုံးပြုနေတဲ့ ရစ်သမ်စနစ်ကတော့ Abstract Rhythm လို့ခေါ်တဲ့ အစွန့်အစားရစ်သမ်ပါပဲ။ အဲဒီရစ်သမ်ဟာ သူတို့ရေးဖွဲ့တဲ့ ကဗျာအကြောင်းအရာနဲ့ တစ်ထပ်တည်းကျအောင် လိုက်လျောညီထွေဖြစ်တဲ့ (မသိစိတ်က လှုံ့ဆော်ဖန်တီးတဲ့)** Emotional Sound Effect ဖြစ်ပါတယ်။ အရင်က ကဗျာတွေဟာ အသံသာမှု၊ ဝါစာသိလိဋ္ဌဖြစ်မှု (Euphony) ကို ဦးစားပေးခဲ့ပါတယ်။ ပုံသဏ္ဍာန်က အသေဖြစ်သလို အသံကလည်း အသေဖြစ်ပါတယ်။ ဥပမာပြရရင် တေးထပ်ဟာ ဘယ်အကြောင်းအရာမျိုးကို ဖွဲ့ဖွဲ့ဖွဲ့ဖွဲ့ မပြောင်းမလဲ တစ်သံတည်းသာ အမြဲထွက်တဲ့ အမျိုးအစားဖြစ်ပါတယ်။ တေးထပ်ရေးတတ်ချင်ရင် တေးထပ်တစ်ပုဒ်ကို အလွတ်ကျက်ထားလိုက်ရုံပါပဲ။ ရတု၊ လေးလုံးစပ်ဆိုတာတွေရဲ့ နရီ ကလည်း မရွေ့လျားတဲ့ ရပ်တည်နရီ (Inertia Timing) ပါပဲ။ ယနေ့ ခေတ်မော်ဒန်ကဗျာကတော့ ခေတ်နဲ့အညီ လှုပ်ရှားရှင်သန်နေတဲ့ (Living Poerty) ပါ။ ဒါကြောင့် သူဟာ တရားသေဖြစ်တဲ့ ရပ်တည်နရီအစား လှုပ်ရှားနရီ (Kinetic Timing) ကိုသာ အသုံးပြုပါတယ်။ ဒါကြောင့် ... တရားသေဆန်ပြီး တင်းကျပ်တဲ့စည်းကမ်းတွေရှိတဲ့ အနောက်တိုင်းရစ်သမ်စနစ်ကို ကာရန်စနစ်လိုပဲ လက်မခံနိုင်ပါဘူး။

(င) နောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒ ဘာလဲ

ကျွန်တော်တို့ မြန်မာနိုင်ငံရဲ့ လက်ရှိအခြေအနေဟာ ... Modern တစ်ဝက်၊ Post Modern တစ်ဝက် Semi အဆင့်လို့ ကျွန်တော်တို့ တင်ပြခဲ့ဖူးပါတယ်။ (မြန်မာစာပေ မော်ဒန်ပြဿနာ ဒီလှိုင်းမဂ္ဂဇင်း) ၁၉၉၀ ခုနှစ်တစ်ဝိုက်မှာ ကျွန်တော်တို့မြန်မာနိုင်ငံဟာ အရေးကြီးတဲ့အလှည့်အပြောင်းတွေ ကြုံတွေ့ခဲ့ရပါတယ်။ အဲဒီ နိုင်ငံရေး၊ လူမှုရေး၊ စီးပွားရေးအပြောင်းအလဲတွေဟာ ထုံးစံအတိုင်း ယဉ်ကျေးမှုအနုပညာကိုပါ ရိုက်ခတ်ခဲ့ပါတယ်။ ပြင်းထန်တဲ့အရှိန်အဟုန်နဲ့ ပြောင်းလဲခဲ့တာပါပဲ။ အဓိက,ကတော့ ကမ္ဘာနဲ့ ဆက်သွယ်မှုမှာ ပိုမိုလျင်မြန် မြန်ဆန်လာတာပါပဲ။ တတိယလှိုင်းရဲ့ရှေ့ပြေးလက္ခဏာတွေ ပေါ်ပေါက်လာခဲ့တယ်။ ဒါကြောင့် ၁၉၉၀ ခုနှစ်နောက်ပိုင်းကို သီးခြားသုံးသပ်ရမှာဖြစ်ပါတယ်။ **မော်ဒန်ကဗျာတွေ တာရေကျိုး ပေါက်သလို တရဟော မြန်မာနိုင်ငံက မဂ္ဂဇင်းတွေပေါ်ကို ရုတ်တရက် ဖုံးလွှမ်းသွားတာလည်း ငြင်းမရတဲ့ လက္ခဏာတစ်ရပ် ဖြစ်ပါတယ်။**

မြန်မာနိုင်ငံ နေရာရပ်ရပ်မှာ အသိဉာဏ်သိမ့်ခါမှုလှိုင်း (Shock - wave of Intellectual) ရိုက်ခတ်ခံရတယ်။ ၁၉၆၀ခုနှစ်က အနောက်မှာ မေးမှိန်သွားတဲ့ မော်ဒန်အနုပညာအယူအဆ မြန်မာပြည်မှာ အမြစ်တွယ်ခဲ့တာလည်း အနှစ် ၂၀ကျော်ခဲ့ပြီ။ နောင်းခေတ်ပေါ် Post Modernism သူတို့ဆီမှာ ဖြစ်ထွန်းနေတာမြင်ရပြီး ဒီမှာ စမ်းသပ်အားထုတ်သူတွေကလည်း စမ်းသပ်နေပြီ။ ၁၉၉၅ နောက်ပိုင်းမှာတော့ ပိုပြီး အရှိန်ကောင်းရလာပါတယ်။ အထူးသဖြင့် မြန်မာဝတ္ထုတိုတွေထဲမှာ နောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒရဲ့ လက္ခဏာတွေကို အထင်အရှားတွေ့လာရပါတယ်။

ရည်ရွယ်ချက်ရော၊ အမျိုးအစားရော၊ ပုံသဏ္ဌာန်ပါ မော်ဒန် ထက်ပိုပြီး ထွေပြားများမြောင်လာတယ်။ ပိုင်းစစိတ်မွှာခြင်း သီအိုရီ (Theory of Fragmentation) ဟာ စာပေသီအိုရီအဖြစ် အရေးပါလာတယ်။ ဒါကြောင့် သူ့ကို ပုံပျက်နေတဲ့ အနေအထား(Distortion)အဖြစ် မြင်တွေ့ကြရတယ်။ လောကကြီးဟာ အစီအစဉ်မဲ့ ကစဉ့်ကလျား ဖြစ်ပျက်နေတယ်။ ကြောင်းကျိုးဆင်ခြင်နည်းကျ ယုတ္တိစဉ်အရ ရှုမြင်နားလည်နိုင်တဲ့ လောကမဟုတ်။ လက်ရှိရှိပြီးသား

တန်ဖိုးတွေ၊ နှုန်းစံတွေနဲ့ စနစ်တကျ ပုံဖော်နားလည်ချင်၍မရ။ နှုန်းစံတွေ တန်ဖိုးတွေကို အသစ်တည်ဆောက်ကြရမယ်လို့ လက်ခံလာကြတယ်။ မှုန်မွှားမှု၊ အဓိပ္ပာယ်များမှု (Ambiguity)ဟာ အနုပညာရဲ့ ဂုဏ်ရည်တစ်ရပ်ဖြစ်လာပြီး အဲဒီဂုဏ်ရည်ဟာ စက်မှုလွန်ခေတ် လူ့အဖွဲ့အစည်းရဲ့ လူသားဂုဏ်ရည်နဲ့ တစ်ထပ်တည်း သွားကျနေတာလည်း တွေ့ရပါတယ်။ အဲဒါတွေဟာ အနုပညာသစ်တွေရဲ့ ဒဿန ဖြစ်တဲ့ ခေတ်လူသားရဲ့ ဖြစ်တည်မှု ရပ်တည်ချက် (Identity) ပျောက်ဆုံးခြင်းအယူအဆ ထွန်းကားလာစေပါတယ်။ ဒါတွေဟာ လောကတန်ဖိုးများ ဖောက်ပြန်နေခြင်းကြောင့်လို့ ကောက်ချက်ချကြတယ်။

နောင်းခေတ်ပေါ်ဝါဒရဲ့ ... အနုပညာလက်ရာတွေထဲမှာ ပြင်ပမှာ တကယ်မရှိတဲ့ ဇုံတွေ (Heterotopia)၊ ဒါမှမဟုတ် (Negative Space, Positive Space) မကွဲပြားတာတွေ အချိန်ကာလဖောက် ပြန်ဖောက်လွဲမှုတွေ ဒေါင်လိုက်သဘောမဟုတ်ဘဲ အလျားလိုက် ဖြန့်ကျက်မှုသဘောတွေ တွေ့နေရပါတယ်။ တခြားအင်္ဂါရပ်တွေလည်း အများကြီးရှိပါသေးတယ်။ ကမ္ဘာပေါ်မှာ ရသဗေဒခေတ်မီမှုဆိုတဲ့ သဘောတရားရှိပြီး ခေတ်မီမှုဆိုတာ တန်ဖိုးများထွေပြား များမြောင်ခြားနားလာခြင်းလို့ ဖွင့်ဆိုထားပါတယ်။ ဒါကြောင့် ဝေဖန်ရေးမှာလည်း အဲဒီအယူအဆနဲ့ ကိုက်ညီတဲ့ **"ရေရေရာရာ မဆုံးဖြတ်နိုင်ခြင်း၊ အတွေးအခေါ်မှာ အခြေခံတဲ့ Undecidability ဆိုတဲ့ ဝေဖန်ရေး သဘောတရားထွန်းကားလာပါတယ်။** ဒါကြောင့် မော်ဒန်အနုပညာလက်ရာတွေကို ဝေဖန်မယ်ဆိုရင် မော်ဒန်အနုပညာဝေဖန်ရေး သီအိုရမ်အသစ်တွေကိုလည်း အကျွမ်းတဝင်ရှိထားဖို့ လိုအပ်ပါတယ်။

တချို့က Post Modernism ဆိုတာဘာလဲလို့ တိတိကျကျ သိချင်ကြတယ်။ အဲဒါကတော့ သူတို့ဆီမှာကို ဖွင့်ဆိုချက်အမျိုးမျိုးနဲ့ သဘောထားကွဲလွဲလို့ မဆုံးနိုင်သေးတဲ့ကိစ္စ ဖြစ်ပါတယ်။ ခရစ္စတင်းဘရွတ်ရို့စ်က မော်ဒန်ထက်သာတဲ့ မော်ဒန် Moderner Modern (Most Modernism) လို့ဆိုတယ်။ ဖရန့်ကားမုဒ်က မော်ဒန်ရဲ့ တတိယနဲ့စတုတ္ထမျိုးဆက်ရဲ့ မော်ဒန်ဝါဒသစ် (Neo Modernism)လို့ ဆိုတယ်။ နောက်လည်း အများကြီးရှိပါသေးတယ်။ ခြုံပြောရရင်တော့ ပို့စ်မော်ဒန်နစ်ဇင်ဆိုတာ မော်ဒန်ဝါဒရဲ့ နောက်ဆက်တွဲဝါဒပါပဲ။

မော်ဒန်ဝါဒရဲ့ အချင်းအင်္ဂါရပ်တွေကို ပြောင်းလဲလာတဲ့ခေတ်နဲ့ ညီအောင် သစ်လွင်လတ်ဆတ်အောင် ပြုပြင်ပြောင်းလဲသုံးစွဲတဲ့ ဝါဒလို့ ဆိုရပါလိမ့်မယ်။

ဥပမာ မော်ဒန်ဝါဒမှာ ထွန်းကားခဲ့တဲ့ ဆာရီယယ်လစ်ဇင်ကို အခုကာလမှာ နီရိုဆာရီယယ်လစ်ဇင်၊ စူပါဆာရီယယ်လစ်ဇင်၊ ပဥ္စလက်သရုပ်မှန် စတဲ့ အမည်သစ်တွေနဲ့ တွေ့နေရတာမျိုးပါပဲ။ ၁၉၃၀ နောက်ပိုင်း အနောက်ကမ္ဘာ ခြမ်းမှာ (Modern Movement)လို့ ခေါ်တဲ့ မော်ဒန်လှုပ်ရှားမှုတွေ မှေးမှိန်သွားတာဟာ မော်ဒန်ဝါဒ ပျောက်ကွယ်သွားတာ မဟုတ်ပါဘူး။ ဒီနေ့ထက်တိုင် ကမ္ဘာ့အရပ်ရပ်မှာ(Modernist) မော်ဒန်အနုပညာရှင်တွေဟာ ရှင်သန်ထွန်းကားနေဆဲဖြစ်ပြီး သူတို့ရဲ့ မော်ဒန်အနုပညာလက်ရာတွေကိုလည်း ထက်သန်စွာ ထုတ်လုပ်နေကြဆဲပင်ဖြစ်ပါတယ် ခင်ဗျား။

မော်ဒန်၊ ပို့စ်မော်ဒန် နှင့် မြန်မာကဗျာ

(က) ပြဿနာအတုနဲ့ လူများ

မျက်မှောက်ကာလအထိ (Work of Art) အနုပညာဆင့်ကဲ ဖြစ်ထွန်းမှုတွေကို ယေဘုယျ ပိုင်းခြားကြည့်ရင် အခုလို အပိုင်းသုံးပိုင်းကို တွေ့ရပါလိမ့်မယ်။

(၁) **အစဉ်အလာဝါဒ (Traditionalism)** သရုပ်မှန်ခေတ် မပေါ်ထွန်းမီ (Pre - Realism) ကာလတစ်လျှောက် ထွန်းကားခဲ့တဲ့ ဝါဒတွေနဲ့ သရုပ်မှန်ဝါဒကို စုရုံးထားတဲ့ သတ်မှတ်ချက်ဖြစ်ပါတယ်။ သရုပ်မှန်ဝါဒမတိုင်မီ ရှေးအရင်အဆက်ဆက်က ထွန်းကားခဲ့တဲ့ အနုပညာဝါဒတွေအားလုံးဟာ သရုပ်မှန်ဝါဒ ပေါက်ဖွားပြီး အထွဋ်အထိပ် ရောက်ဖို့အတွက် အရည်တည်ခဲ့တဲ့ အခြေခံအဆင့်တွေ ဖြစ်တယ်လို့ ယူဆပါတယ်။

(၂) **မော်ဒန်ဝါဒ (Modernism)** သရုပ်မှန်ဝါဒနဲ့ လမ်းခွဲထွက်လာတဲ့ ဝါဒ ဖြစ်ပါတယ်။

(၃) **ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒ (Pos' ɔdernism)** မော်ဒန်ဝါဒရဲ့ နောက်ဆက်တွဲ ဆင့်ကဲဖြစ်ထွန်းမှု ဖြစ်ပါတယ်။

ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒ မထွန်းကားမီကာလအထိ … အနုပညာ အထူးသဖြင့် (စာပေ)ကို အကဲဖြတ်လေ့လာကြတဲ့ နေရာမှာ ပညာရှင်အားလုံးနီးပါး လက်ခံ သိမ်းပိုက်ပြီး အသုံးချလေ့ရှိတာကတော့ (Form and Content) ပုံသဏ္ဌာန်နဲ့ အကြောင်းအရာခွဲခြမ်းစိတ်ဖြာတဲ့ နည်းလမ်းဖြစ်ပါတယ်။ ပို့စ်မော်ဒန်ကာလ မတိုင်မီ စာပေလောကမှာ ပြဿနာဖြစ်နေတဲ့ အရင်းခံအကြောင်းလည်း ဖြစ်ပါ တယ်။ အဲဒီ အယူအဆကို အခြေခံပြောရရင် –

(၁) အစဉ်အလာဝါဒီတွေဟာ (Contentnism) အကြောင်းအရာသာ အဓိကကျတယ်လို့ လက်ခံခဲ့ကြပါတယ်။ သရုပ်မှန်ဝါဒီတွေက အဲဒီအယူအဆကို ရှေ့တန်းပို့ခဲ့ကြတယ်။ ဆိုရှယ်လစ်သရုပ်မှန်ဝါဒီတွေ လက်ထက်မှာတော့ အဲဒီ အယူအဆဟာ အထွဋ်အထိပ်ရောက်ခဲ့ပါတယ်။ အနုပညာသမိုင်းတစ်လျှောက် လုံးမှာ အဲဒီ အကြောင်းအရာ အဓိကအယူအဆဟာ ဘယ်လောက်အထိ တိုး တက်ခဲ့သလဲလို့ လေ့လာကြည့်တဲ့အခါ ပလေတိုရဲ့ ပုံတူကူးရေး အယူအဆ ကနေ မာက်စ်ဝါဒီတွေရဲ့ ပစ္စည်းမဲ့ဘဝကို ထင်ဟပ်ရမယ်ဆိုတဲ့ အယူအဆအထိ ရောက်ခဲ့တာကို တွေ့ရပါတယ်။

(၂) မော်ဒန်ဝါဒီတွေကတော့ Formalism ပုံသဏ္ဌာန်ဝါဒီတွေ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒါကြောင့်လည်း တိုတောင်းလှတဲ့ မော်ဒန်ကာလတစ်လျှောက်မှာ များမြောင်လှတဲ့ စာပေပုံသဏ္ဌာန်တွေ ဖြစ်ထွန်းခဲ့တာ ဖြစ်ပါတယ်။ (ဥပမာ– ဆာရီယယ်လစ်ဇင်၊ ကျူဗစ်ဇင်၊ ဖျူချာရစ်ဇင် စသည်ဖြင့်)

(၃) ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒီတွေရဲ့ လှုပ်ရှားမှုကိုတော့ သူတို့ရှေ့က မော်ဒန် ဝါဒီတွေ လက်ခံခဲ့ကြတဲ့ ပုံသဏ္ဌာန်အဓိက အယူအဆကို ငြင်းဆန်ခဲ့ကြတဲ့ အတွက် ပုံသဏ္ဌာန်ရေးတော်လှန်မှုလို့ သမုတ်သူက သမုတ်ခဲ့ပါတယ်။ တကယ် တော့ သူတို့ဟာ ပုံသဏ္ဌာန်သာမဟုတ်ဘူး၊ အကြောင်းအရာ အဓိကကျတယ် ဆိုတာကိုပါ လက်မခံကြပါဘူး။ (အဲဒီအယူအဆကို သူတို့ရှေ့က တော်လှန်ပြီး သား ဖြစ်နေတဲ့အတွက် ထည့်မတွက်ကြတာပါ။)

ပို့စ်မော်ဒန်ကမ္ဘာကြီးဟာ ရှုပ်ထွေးထွေပြားသလောက် သူတို့ရဲ့ အနုပညာဟာလည်း (အကြောင်းအရာရော ပုံသဏ္ဌာန်ပါ) ရှုပ်ထွေးထွေပြား ပါတယ်။ သူတို့ချင်းတွေရဲ့အကြားမှာလည်း များမြောင်တဲ့ ခြားနားမှုတွေ

ဖြစ်ပေါ်နေပါတယ်။ အဲဒီအခြေအနေဟာ ပုံသဏ္ဌာန်ရယ်၊ အကြောင်းအရာ ရယ်လို့ ခွဲခြားပြောဖို့ ခက်ခဲတဲ့ အခြေအနေလည်း ဖြစ်ပါတယ်။ ဒါကြောင့် ပို့စ်မော်ဒန် အနုပညာအတွက် အရေးပါလှတဲ့ (Theory of Fragmentation) ပိုင်းစစိတ်မွှာခြင်းသီအိုရီ ပေါ်ပေါက်လာရတယ်။ ပို့စ်မော်ဒန် အနုပညာ လက်ရာတွေကို ဝေဖန်သုံးသပ်ဖို့အတွက် ဝေဖန်ရေးဆရာတွေကလည်း ယတိ ပြတ်ဆုံးဖြတ်ချက်မချနိုင်ခြင်း (Undecidability)ဆိုတဲ့ သီအိုရီ အသစ်တစ်ခုကို မွေးထုတ်ခဲ့ကြရပါတယ်။

နောက်ဆုံးပြောချင်တာကတော့ ဒီနေ့ကမ္ဘာ့စာပေလောကမှာ Form နဲ့ Contentကိစ္စကို အရေးတယူလုပ် ပြောဆိုနေကြတဲ့ခေတ်ဟာ ကုန်လွန်သွား ခဲ့တာကြာပြီဆိုတာကိုပါပဲ။ ကျွန်တော်တို့ဆီမှာတော့ Content အရေးကြီးတယ် လို့ ပြောနေကြတဲ့ အသံတွေကို မနေ့တစ်နေ့အထိ မကြားချင်အဆုံး ဖြစ်နေ တုန်းပါပဲ။ Content ကို အရင်တုန်းက အကြောင်းအရာ၊ နောက်တော့ အတွင်း သား၊ အခုတော့ ဒဿန(အဘိဓမ္မာ) စသည်ဖြင့် စကားလုံးအခေါ်အဝေါ် ပြောင်းပြောနေကြတုန်းပါပဲ။ အခေါ်အဝေါ် နာမည်ပြောင်းပေးရုံနဲ့ အဲဒီအယူ အဆဟာ သစ်မသွားနိုင်ပါဘူး။ ဘာတွေရေးရေး ဒဿနမမဲ့ပါနဲ့လို့ ဩဝါဒ အပေးကောင်းနေတဲ့သူတွေ ဆင်ခြင်ကြဖို့ လိုနေပါပြီ။ (ကမ္ဘာပေါ်မှာ ဒဿန ကင်းတဲ့ အနုပညာပစ္စည်းရယ်လို့ တစ်ခုမှမရှိပါဘူး။ တကယ်တော့ သူတို့ပြော နေတဲ့ ဒဿနဆိုတာ တခြားဟာမဟုတ်ဘဲ သုံးစားလို့မရတော့ဘဲ မာ့က်စ်ဝါဒ အတွေးအခေါ်ကိုဆိုလိုတာ သဘောပေါက်ကြပါတယ်)

တကယ်တော့ Content အရေးကြီးတယ်ဆိုတဲ့ အယူအဆဟာ မော်ဒန်ဝါဒီတွေရဲ့ လက်ထက်မှာကတည်းက ပုပ်သိုးဆွေးမြေ့သွားခဲ့ပါပြီ။ ဒီနေ့ ခေတ်မှာ အဲဒါဟာ ပြဿနာအစစ် မဟုတ်တော့ဘူး။ ပြဿနာအတုကြီး (Pseudo Problem)မျှသာ ဖြစ်ပါတယ် ခင်ဗျား။

(ခ) သစ္စာတိနှင့် ပွင့်လက်သူ

မော်ဒန်အကြောင်းကို ကျွန်တော်တို့ မလုံလောက်သေးသည့်တိုင် အောင် အတော်လေး ပြည့်ပြည့်စုံစုံ ပြောမိခဲ့ကြပြီလို့ထင်ပါတယ်။ ပို့စ်မော်ဒန်

ကိုလည်း တခြားလူတွေ ပြောသင့်သလောက်ပြောနေတာ ဖတ်ရှုကြရပါလိမ့်မယ်။ ကျွန်တော့်ကိုတော့ ပို့စ်မော်ဒန်နဲ့ မြန်မာကဗျာရဲ့ ယှက်နွယ်မှုကို ကြိုးစားပြောကြည့်ဖို့ အားထုတ်ခွင့်ပြုစေလိုပါတယ်။ ဦးစွာ ... ပို့စ်မော်ဒန်ရဲ့ (Dominant) ပဓာနလက္ခဏာတချို့ကို ထုတ်နှုတ်ပြောပြချင်ပါတယ်။

(၁) **ဖြစ်တည်ဆဲခဏငယ်ကို အဓိကထား အားပြုခြင်း။**
အဲဒါဟာ ဋီသဘော (Moment of Being)ဖြစ်ပါတယ်

(၂) **လောကကို အစိတ်အပိုင်းအမွှာများအဖြစ်မြင်ခြင်း။**
(Theory of Fragmentation)ဒေါ်နယ်ဘာသဲမ်က 'အစိတ်အပိုင်းများသည် ကျွန်တော်တို့ယုံကြည်သည့် တစ်ခုတည်းသော ပုံသဏ္ဌာန်ဖြစ်သည်'လို့ ဆိုခဲ့ပါတယ်။ အဲဒီသဘောကို ကဗျာနဲ့ ဝတ္ထုတချို့မှာ Catalogueအဖြစ်နဲ့ တွေ့ရပါတယ်။

(၃) **Normal Orderတွေကို ပယ်ဖျက်ခြင်း။**
Disjointed Syntaxအဆက်ဖြတ်ထားတဲ့ ဝါကျများအဖြစ် လည်းကောင်း၊ Distortion အချိုးဖျက်ခြင်းသဘောတရား အနေနဲ့သော်လည်းကောင်း တွေ့ရပါတယ်။

(၄) **ဆင်ခြင်ခြင်းအယူအဆ (Reason of Ideology)ကို တွန်းလှန်ခြင်း။**
ဆင်ခြင်ခြင်းဖြင့် အစစ်အမှန်ကိုမချုံးကပ်နိုင်။ Empiricism အတွေ့အကြုံ(ဝါ) အာရုံသိနဲ့သာ အစစ်အမှန်ကို ချဉ်းကပ်နိုင်မယ်လို့ လက်ခံကြခြင်းဖြစ်ပါတယ်။ ဒါကြောင့် မော်ဒန်အနုပညာရဲ့ အသက်သွေးကြော ဒဿနဟာ (Problem of Knowing) သိမှုဆိုင်ရာပြဿနာဖြစ်ပြီး၊ ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒရဲ့ အသက်သွေးကြောဆိုင်ရာ ဒဿနဟာ (Problem of modes of Being) ရှိမှုဆိုင်ရာ ပြဿနာဖြစ်တယ်လို့ ဆိုကြခြင်းဖြစ်ပါတယ်။
လောကမှာ အစစ်အမှန် တကယ်ရှိနေတာဟာ တခြား ဘာမှမဟုတ်ဘူး။ ပုဂ္ဂလိက အာရုံခံစားမှု အလျဉ်ကြီးသာ ဖြစ်တယ်လို့ ဒေးဗစ်ဟယူမ်းက ပြောခဲ့ပါတယ်။ Solipism လို့ ဆိုကြတယ်။ ဟယူမ်းက ...

"ကျွန်ုပ်သည် ကျွန်ုပ်အတ္တကို ဆန်းစစ်ကြည့်သောအခါ ပူခြင်း အေးခြင်း၊ နာကျင်ခြင်း၊ ချမ်းမြေ့ခြင်း စသော အာရုံများကိုသာ တွေ့ရသည်။ ကျွန်ုပ် တိုက်ရိုက်ခံစားရသည်မှာ အာရုံများသာ ဖြစ်သည်။ နာမ်ထာဝရ အခြေခံဝတ္ထု (သို့မဟုတ်) အတ္တ ဆိုသည်ကို တွေ့ကြုံခံစားရဖူးခြင်းမရှိ။ ထို့ကြောင့် အတ္တသည် အကောင်အထည် ဒြပ်အဖြစ် မရှိချေ။
ကျွန်ုပ်တို့ အတ္တဟု မှတ်ယူနေကြသည်မှာ အာရုံသိ အစဉ်ကြီးသာ ဖြစ်သည်" လို့ ပြောခဲ့ပါတယ်။

ကျွန်တော်တို့ ဘုရားရှင်ရဲ့ အနတ္တတရားနဲ့ တော်တော်နီးစပ်နေပါတယ်။ အဲဒီဖြစ်တည်မှုတွေဟာ ယာယီသဘော(အနိစ္စ)သာ ဖြစ်ပါတယ်။ အစဉ်ရွေ့လျားနေတယ်လို့ပြောတဲ့ (သန္တတိ) သဘောကိုလည်းတွေ့ရပါတယ်။ ဒေးဗစ်ဟယူမ်းရဲ့ ဒီအတွေးအခေါ်တွေဟာ နောက်ပိုင်းမှာ ပေါ်ပေါက်လာမယ့် ဘာထရန်ရပ် ဆဲလ်တို့ရဲ့ အစစ်အမှန်ဝါဒသစ်အတွက် အခြေခံအုတ်မြစ်တွေ ဖြစ်ခဲ့ပါတယ်။ ရပ်ဆဲလ်က ...

"စိတ်ဆိုသည်မှာ မပြောင်းလဲသော အခြေခံမဟုတ်။ သိသော သဘောအလျဉ်သာ ဖြစ်သည်။ သိသောသဘော ဆိုရာ၌လည်း အဓိကအားဖြင့် အာရုံသိသာဖြစ်သည်"
လို့ ပြောခဲ့ပါတယ်။

အဲဒီစကားတွေဟာလည်း 'အာရုံကိုသိသောသဘောကို စိတ်ခေါ်သည်' ဆိုတဲ့ ဗုဒ္ဓအဘိဓမ္မာရဲ့ ဖွင့်ဆိုချက်တွေနဲ့ ကိုက်ညီနေပါတယ်။ ဟယူမ်းပြောတဲ့ အာရုံသိအစဉ်ကြီးဆိုတာ ခဏမဆဲဖြစ်ပျက်နေတဲ့ ဥပါဒ်၊ ဋီ၊ ဘင် သဘောတွေရဲ့ ဆက်သွယ်မှု၊ သန္တတိသဘော(Process of continuity) ဖြစ်ပါတယ်။

အနောက်တိုင်းကတော့ အဲဒါကို Transcendental Ontology အဆင့်လွန်ယထာဘူတဗေဒအဖြစ် လက်ခံကြပါတယ်။

(၅) **စိတ်ကိုဗဟိုပြုတဲ့ဝါဒဖြစ်တယ်။** ဒါကြောင့် သူတို့ရဲ့အနုပညာလက်ရာတွေဟာ စိတ်ကို လျှပ်တစ်ပြက်ဖမ်းယူပြီး ပုံကြမ်းခြစ်ထားတဲ့

Psychological Sketchသဘော ဖြစ်နေတာတွေ့ရပါတယ်။ ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒီတွေ တွင်တွင်ကျယ်ကျယ် အသုံးပြုခဲ့တဲ့နည်းဖြစ်ပါတယ်။ အဲဒါဟာ အောက်က (၆)မှာ ဖော်ပြမယ့် ပစ္စုပ္ပန်တည့်တည့်ကျခြင်း အယူအဆနဲ့ ပတ်သက်ဆက်စပ်နေပါတယ်။

(၆) **အတိတ်အနာဂတ်တို့နဲ့ အဆက်ဖြတ်ခြင်း။**

ပို့စ်မော်ဒန်အနုပညာသမားတွေဟာ ပစ္စုပ္ပန်တည့်တည့်ကျတဲ့ အာရုံဆတ်ဆတ်ကိုပဲ အလေးထားကြပါတယ်။ စတိန်းက တစ်ကြိမ်သာ သိခွင့်ရသော (One Time Knowledge) သို့မဟုတ် အချိန်နဲ့အသိ တစ်ထပ်တည်းကျသောသဘောလို့ ပြောခဲ့ပါတယ်။ ဘာဂ်ဆင်ကတော့ အခိုက်အတန့် သဘောတရား၊ ဂျွိုက်ကတော့ လင်းပွင့်ခြင်း (Epipgany)လို့ သုံးနှုန်းခဲ့ပါတယ်။ စိတ္တက္ခဏ (ဥပါဒ်၊ ဌီ၊ ဘင်) အားဖြင့် ဖြစ်ပျက်နေတာကို ခဏပစ္စုပ္ပန်လို့ ခေါ်ပါတယ်။ အဲဒီစိတ္တက္ခဏတွေ အလျဉ်မပြတ် ဆက်ဖြစ်နေတာကို သန္တတိပစ္စုပ္ပန်လို့ ခေါ်ပါတယ်။ ဒါဟာဗုဒ္ဓအဘိဓမ္မာရဲ့ သဘောအမှန်ပါ။ အစစ်အမှန် (Actual World)ပရမတ္ထလောကမှာ ရှိနေတာက ဒီ Moment of Being သဘောသာ ဖြစ်ပါတယ်။ အတိတ်နဲ့ အနာဂတ်ဆိုတာ လူတွေက ရှိယောင်ထင်နေတဲ့ အရာတွေ၊ တကယ်မရှိတဲ့အရာတွေ ဖြစ်ပါတယ်လို့ အာရုံ သိဝါဒီတွေဖြစ်တဲ့ ပို့စ်မော်ဒန်သမားတွေက လက်ခံယူဆခဲ့ ကြပါတယ်။ ကျွန်တော်တို့ ဘုရားရှင်ကလည်း (Now and Here)စိတ်ကိုအမြဲပစ္စုပ္ပန်တည့်တည့်ထားဖို့ ဆုံးမခဲ့ပါတယ်။ ဒိဋ္ဌေဒိဋ္ဌမတ္တံနဲ့ သတိပဋ္ဌာန်တရားတွေကို လေ့လာကြည့်ကြပါ။ (ဂျွန်လော့၊ ဒေးဗစ်ဟယ်ွမ်း၊ ရပ်ဆဲလ်တို့လို ဒဿနပညာရှင်တွေက အစ ပို့စ်မော်ဒန်အနုပညာရှင်တွေဟာ စိတ်ရဲ့ သဘောသဘာဝကို အတော်အတွင်းကျကျသိသူတွေဖြစ်တယ်ဆိုတာ ထင်ရှားစေလိုတဲ့အတွက် ဘုရားရှင်ရဲ့ တရားတော်နဲ့ ညှိနှိုင်းတင်ပြရတာဖြစ်ပါတယ်။ ဗုဒ္ဓဝါဒနဲ့ ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒ ဘယ်လိုမှ မသက်ဆိုင်ကြပါဘူး။)

ဒါဒါဝါဒီ အန်ဒရေဗရက်တွန်ကလည်း Da Da is a state of mind

ဒါဒါဆိုတာ စိတ်အခြေအနေတစ်ခု ဖြစ်တယ်လို့ ပြောခဲ့ဖူးပါတယ်။ ဒါပေမယ့် ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒီတွေရဲ့ တွေ့ရှိချက်တွေလောက် စနစ်ကျခြင်း၊ နက်ရှိုင်းခြင်းမရှိခဲ့ပါဘူး။ အဲဒီချို့ယွင်းချက်နှစ်ခုကြောင့်ပါပဲ၊ ဒါဒါဝါဒပြိုကွဲခဲ့တာဖြစ်ပါတယ်။ ဒါပေမဲ့ မျက်မှောက်ခေတ် အနုပညာဝါဒ တွေအားလုံးလောက်နီးပါးဟာ ဒါဒါဝါဒက ဆင်းသက်ခဲ့တာတွေချည်း ဖြစ်ပါတယ်။ အခု လူတွေလုပ်နေကြတဲ့ ထူးမွေဆန်းမွေဆိုတာတွေကို ဒါဒါတွေက အစောကြီးတည်းက လုပ်ပြီးခဲ့ကြပါပြီ။

(၇) **အတွင်းသားတောင်းဆိုမှု Internal Subjectကို အလေးထား ဆောင်ရွက်လာခြင်း။**

Artis Ideaလို့ ကြွေးကြော်ခဲ့ကြပါတယ်။ အနုပညာဖန်တီးမှု မှန်သမျှကို အရေးမထားတော့ဘဲ ဖန်တီးချင်သလို ဖန်တီးလာကြတယ်။ အနုပညာနောက်ဆုံးထွက်လာမယ့် ရလဒ် Finished Productကို ဂရုမပြုကြတော့ဘူး။ ဒါတင်မကဘဲ အသုံးပြုနေတဲ့ Mediumတွေပါ စွန့်ပစ်ဖို့ အားထုတ်လာကြတယ်။ အဲဒီကနေ Mediumကို အလေးမထားဘဲ College နည်းပညာနဲ့ ဖန်တီးထားတဲ့ Pop Artပန်းချီတွေ၊ Minimalism ပန်းပုတွေ၊ နောက်ဆုံး စိတ်ကူးအင်္ဂါထားတဲ့ Conceptualistတွေ ထွက်ပေါ်လာခဲ့ပါတော့တယ်။

ပို့စ်မော်ဒန်အနုပညာရဲ့ တခြားထင်ရှားတဲ့ လက္ခဏာတွေလည်းရှိပါသေးတယ်။ ဥပမာ Lost of identity လူကောင်အမှတ်ပျောက်ဆုံးခြင်း၊ Hetrotopia နယ်မြေသစ်များ ဖန်ဆင်းခြင်း၊ Time and space သဘောကို လွန်ဆန်လာခြင်း၊ အလျားလိုက်ဖြန့်ကျက်ခြင်း စသဖြင့်ပေါ့လေ။ တခြားလူတွေလည်း ရေးသားနေကြတာမို့ ရှာဖွေဖတ်ရှုကြစေလိုပါတယ်။

(၈) **အနှစ်နှစ်ဆယ်အတွင်း မြင်းစိုင်းသူမြား**

လွန်ခဲ့တဲ့ အနှစ်နှစ်ဆယ်လောက်က မြန်မာပြည်မှာ 'မြင်းစိုင်းသူမြား' အမည်နဲ့ ကဗျာစာအုပ်ကလေးတစ်အုပ် ထုတ်ခဲ့ဖူးပါတယ်။ အဲဒီကဗျာစာအုပ်ကလေး မြင်းစိုင်းသူမြား (၁၉၇၈)ကိုတော့ ကျွန်တော်နဲ့

အဲဒီကာလတုန်းက စိတ်တူကိုယ်တူရှိတဲ့လူတွေ စုစည်းပြီး စီစဉ် ထုတ်ဝေခဲ့ကြပါတယ်။ အဲဒီစာအုပ်ကလေးထဲက ကဗျာတွေမှာတွေ့ရ တဲ့ ပို့စ်မော် ဒန်သဘောလက္ခဏာတချို့ကို ဒီနေရာမှာ ထုတ်နှုတ် တင်ပြသွားဖို့ ရည်ရွယ်ပါတယ်။

တိုင်ကပ်နာရီက ချိန်သီး

(ပုံစံ–၁)

ကျွန်တော်နဲ့ ကျွန်တော့်အရိပ်ရဲ့ ပထမအကြိမ်ဆွေးနွေးပွဲ

ကျွန်တော်နဲ့ အတူနေတာ
ဝမ်းသာပါတယ်။ ။
။ ။ငှကယေ့ဂလေးဇွဝ
ယဝနဲ့ဒဝိဝဧး နို့ငှယဝဒနှ့ါပြ

ဒါပေမယ့်
ခင်ဗျားက
ဘာမှ အသုံးမကျဘူး ....။
။.... :ဦငါဟ်ဂ:ဝုံငဧး ဂ်ငငင
ယ:ငါဘ၃ဗ
ငှ်ဂဓဂဒါဥ

(ပုံစံ–၂)

ပုံစံ(၁)နဲ့ (၂)ကို သာမန်အားဖြင့် မော်ဒန်သမားတွေသုံးတဲ့ Formalism စာရင်းထည့်လိုက်လို့ရပါတယ်။ ကဗျာကို ထူးခြားအောင် သာမန်စီရိုး စီစဉ်မဟုတ်ဘဲ ဒီဇိုင်းအမျိုးမျိုး ဖန်တီးတင်ပြကြတဲ့သူတွေကတော့ အရင့်အရင် ဂန္ထဝင်ခေတ်တွေကတည်းက ရှိနေခဲ့ပါတယ်။ ဥပမာ ကျွန်တော့်တို့ မြန်မာ ဂန္ထဝင်ကဗျာဟောင်းတွေထဲမှာ နန္ဒင်းမကင်းပုံ၊ စက်ဝိုင်းပုံ၊ ညောင်ရွက်ပုံ ရေးစီထားတဲ့ ရေးစာဆိုတွေရဲ့ ကဗျာတွေကို ကျွန်တော်တို့ ကဗျာလေ့လာစ တော်တော် စောစောကတည်းက မြင်ဖူးခဲ့ကြပါတယ်။ ပေါ်ရာဏာဒီပနီထဲ မှာလား၊ ကဗျာသာရတ္ထသင်္ဂြိုဟ်ထဲမှာလား မမှတ်မိတော့ပါ။

ဒါပေမဲ့ အဲဒီတုန်းက ကဗျာတွေကို အဲသလို စီစဉ်ထားတယ်ဆိုတာ အမြင်ဆန်းအောင် အသွင်ဆန်းအောင်ဆိုတဲ့ ရည်ရွယ်ချက်ထက် မပိုခဲ့ပါဘူး။ ဘာဖြစ်လို့လဲဆိုတော့ အဲဒီကဗျာပုံဆန်းတွေဟာ အမြင်ဆန်းရုံကလွဲပြီး ကဗျာကို ဘာမှအထောက်အကူ မပြုနိုင်လို့ပါဘဲ။ ဖော်ပြခဲ့တဲ့ ပုံစံ(၁)နဲ့ (၂)ကတော့ အမြင်ဆန်းစေရုံ ရည်ရွယ်ချက်နဲ့ ဖန်တီးထားတာ မဟုတ်ပါဘူး။ အဲဒီလို ပုံသဏ္ဌာန်ကို ဘာကြောင့် ဖန်တီးရတယ်ဆိုတာ အဲဒီကဗျာ ၂ပုဒ်မှာ တွေ့ရတဲ့ တိုင်ကပ်နာရီနဲ့ ချိန်သီးလွှဲယမ်းနေတဲ့သဘောနဲ့ မူလအရာဝတ္ထုနဲ့ တူပင်တူသော်လည်း ပြောင်းပြန်ထင်တတ်တဲ့ အရိပ်သဘောတွေ ပေါ်လွင်နေတာက ဖော်ပြအဖြေပေးပြီးဖြစ်မယ်လို့ ထင်ပါတယ်။ အကြောင်းအရာက ပုံသဏ္ဌာန် ဖြစ်နေပြီး ပုံသဏ္ဌာန်ကလည်း အကြောင်းအရာဖြစ်နေတဲ့ သဘောတွေ တွေ့ရ ပါလိမ့်မယ်။

ဒါဟာ နောက်ပိုင်းအကြောင်းအရာနဲ့ ပုံသဏ္ဌာန်ခွဲခြားမှုကို လက်မခံတဲ့၊ အကြောင်းအရာနဲ့ ပုံသဏ္ဌာန်ခွဲစရာမလိုဘဲ ရောနှောသွားတဲ့ ပို့စ်မော်ဒန်စနစ်တွေရဲ့ အယူအဆဆီ စီးဆင်းသွားတယ်လို့ ထင်ပါတယ်။ (အဲဒီကဗျာနှစ်ပုဒ်ထဲမှာပါတဲ့ စာသားအဓိပ္ပာယ်တွေကိုလည်း အသေအချာ လေ့လာကြစေလိုပါတယ်) ပုံစံ(၃)ကတော့ ငါနဲ့မှန်ဆိုတဲ့ ကဗျာဖြစ်ပါတယ်။ ပထမ(၂)ပုဒ်တုန်းကလိုပဲ မှန်ထဲမှာ ပြောင်းပြန်မြင်ရတဲ့ စာလုံးတွေရဲ့ပုံသဏ္ဌာန်နဲ့ ယှဉ်တွဲဖော်ပြထားပါတယ်။ ငါမှန်သည်သာ၊ ငါကမ္ဘာ၊ တခြားဘာမှ မရှိဆိုတဲ့ ကဗျာဖြစ်ပါတယ်။ ငါမှန်သည်သာ၊ ငါကမ္ဘာ၊ တခြားဘာမှ မရှိဆိုတဲ့ စာသားဟာ အာရုံသိမှုသာ အစစ်အမှန်ဖြစ်သည်။ အဲဒီအာရုံကိုသိနေတဲ့ ငါကလွဲပြီး တခြားမရှိဆိုတဲ့ ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒီတွေရဲ့ (Solipism)ငါ့အာရုံသာရှိတယ်ဆိုတဲ့ ဝါဒဆီကိုင်းညွတ်နေတာတွေ့ရပါမယ်။

ငါနဲ့မှန်	၆စ္ခဲ့နှင့်ငါ
ငါ့မှာ	ငါ့၆ံသ
မှန်တစ်ချပ်ထဲမှာ။	၆စ္ခဲ့ယစ္စဒါဂ္ဂမ္ဘလိယကူ။
ငါရှိတယ်။	ငါမ္ဘိယကူ။

ငါ့မှန်သည်သာ	ငါ့၆စ္ခဲဘာဘွဲဘာသ
ငါ့ကမ္ဘာ	ငါ့ယဒ္ဓိသ
တခြားဘာမှမရှိ။	ယခြားဿသ၆ ၈ဗွ်။

(ပုံစံ–၃)

အဲဒီကဗျာတွေကို Calligrammes, Visual Poem, Concrete Poetry, Verbal Iconစသဖြင့် အမျိုးမျိုး ခေါ်ဝေါ်ကြပါတယ်။

စီထားပါ

(၁)
မ
အရာ
သည်လှနေ
ကြဲသောပြန့်များသည်
(၂)
ကြဲနေ
သည်များမလှ
မပြန့်သောအရာ
(၃)
အရာများသည်မ
လှပနေသော ကြဲပြန့်
(၄)
ကြဲပြန့်နေသောအရာများသည်မလှပ။

စကားလုံးဆင့်ပိုနီ

(က)
နှင်းဆီ မိုးတိမ်
ရင်ခုန်သံ နွေဦး
ခရမ်းပြာ အဆွေးများ
အိပ်မက် အလွတရား
(ခ)
နွေဦး အဆွေးများ
မိုးတိမ် အလွတရား
အိပ်မက် နှင်းဆီ
ရင်ခုန်သံ ခရမ်းပြာ
(ဂ)
အလွတရား ရင်ခုန်သံ
နွေဦး ခရမ်းပြာ
အိပ်မက် မိုးတိမ်
အဆွေးများ နှင်းဆီ

(ပုံစံ–၅)

ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒီတွေက စကားလုံးတွေကို စက္ကူပေါ်က အမည်းစက်ကလေးတွေအဖြစ်သာ မြင်ကြတယ်။ ဒါမှမဟုတ် အဲသလို သဘောထားဖို့ ကြိုးစားကြတယ်။ ဒြပ်ရှိဖြစ်တည်မှု (Physical Existence) ဒါမှမဟုတ် အကောင်အထည်ရှိသော အရာဝတ္ထု (Material Object)တွေအဖြစ် သတ်မှတ်ကြတယ်။ ပုံစံ(၄)နဲ့(၅)မှာ စကားလုံးတွေကို အဲဒီသဘောနဲ့ အသုံးပြုထားတာ တွေ့ရပါလိမ့်မယ်။ ပုံစံ(၄)မှာ စကားလုံးတွေကို ရှေ့နောက် အစီအစဉ်မကျအောင် Order ဖျက်ထားပြီး၊ ပုံစံ(၅)မှာတော့ အဲဒီစကားလုံးတွေကိုပဲ သုံးပိုဒ်မှာ သုံးမျိုးခွဲစီပြပြီး အသွင်ကွဲအောင် ဖန်တီးထားပါတယ်။ အဲဒီသဘောကိုပဲ ကဲကဲပိုပို အသုံးပြုထားတာကို အထားအသိုဆိုတဲ့ကဗျာမှာ တွေ့ရပါမယ်။ ပုံစံကတော့ (၆)ပါ။ ဗျည်းသုံးဆယ့်သုံးလုံးကိုပဲ လူတွေမြင်ဖူးနေကျ မဟုတ်တဲ့ ပုံစံနဲ့ Lay Out လုပ်ပြထားပါတယ်။

[illegible]

ကခဂ
ဆစငဃ
ဋဋ္ဌညဇဈဧ
ထတဏဎဍဌ
ဘဗပနဓဒ
ဠဟသဝလရယမျ
အ

(ပုံစံ – ၆)

ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒီတွေ အသုံးပြုလေ့ရှိတဲ့ အကြောင်းအရာမှ လွတ်ကင်းသော ဝါကျအစုအဝေးဆိုတဲ့ စကားရှိပါတယ်။ ပုံစံ(၅)နဲ့ (၆)မှာ တွေ့ရတဲ့ သဘောကိုတော့ အကြောင်းအရာနဲ့ ဝါကျမှ လွတ်ကင်းသော စကားလုံးအစုအဝေး (Content Free, Sentence Free, Collection of words)လို့ သုံးရမယ်ထင်ပါတယ်။ Langugeကို ကျော်လွန်ဖို့ အားထုတ်မှုပါပဲ။ "ပျင်းရိသော ကဗျာဆရာ"ဆိုတဲ့ ကဗျာမှာတော့ Mediumစွန့်ဖို့ ကြိုးစားထားပါတယ်။ အဲဒီကဗျာစာမျက်နှာမှာ စာတစ်လုံးမှ ရေးပြမထားတာပါပဲ။ (ကဗျာဆရာဟာ ပျင်းလွန်းလို့ ကဗျာတောင် မရေးဘဲနေတာပါ) ဖုံးထားခြင်းဆိုတဲ့ ကဗျာတစ်ပုဒ်မှာတော့ ကဗျာရှိနေရမယ့်နေရာ(စက္ကူ)ပေါ်မှာ တခြားစက္ကူတစ်ရွက်ကို ကော်နဲ့ကပ်ပြီး ဖုံးပြထားပါတယ်။ (သိချင်တဲ့သူက ဖုံးထားတာကို ခွာကြည့်ရင်အထဲမှာ ဘာမှမရှိတာကို တွေ့ရပါမယ်)

Mediumကို စွန့်ရုံသာမဟုတ်ဘဲ Metreialကိုပါ ကဗျာဖြစ်အောင် ဖန်တီးမှုအဖြစ် 'ကဗျာဆရာနဲ့ သူ့ရဲ့ကဗျာ ရန်ဖြစ်ခြင်း'ဆိုတဲ့ ကဗျာတစ်ပုဒ်ကိုလည်း ဖြည့်သွင်းထားပါတယ်။ အဲဒါက လေးလုံးစပ်ကဗျာတစ်ပုဒ်ရေးထားတဲ့ အဲဒီကဗျာစာမျက်နှာကို တစ်ခြမ်းဆုတ်ဖြဲထားခြင်းပါပဲ။ စက္ကူဆိုတာ

ကဗျာရေးရာမှာ အသုံးပြုရတဲ့ အခြေခံကုန်ကြမ်းပါ။ အဲဒီကဗျာမှာတော့ စတ္တု ကိုယ်တိုင်က ကဗျာကိစ္စကို ပါဝင်ဆောင်ရွက်သွားတာ တွေ့ရပါတယ်။ ဖုံးထားခြင်းနဲ့ ရန်ဖြစ်ခြင်း ကဗျာတွေကို Pop Poetryတွေလို့ ယူဆရင်လည်း ရနိုင်ပါတယ်။

ပုံစံ(၇)'ရေးလက်စ' ကဗျာမှာတော့ မပြီးသေးတဲ့ ရေးလက်စ ကဗျာပုံကြမ်းကို စာဖတ်သူရှေ့ ဒီအတိုင်းခံစားရအောင် ထုတ်ပြထားတာ တွေ့ရပါလိမ့်မယ်။ ပို့စ်မော်ဒန်ဝါဒီတွေရဲ့ (Finished Product)ကို အရေးမထားတဲ့ အဓိပ္ပာယ်ပေါ်လွင်ပါလိမ့်မယ်။ ဒီကဗျာစာအုပ်နဲ့ ပတ်သက်ပြီး တော်တော်အပြစ်ပြောကြတာ ကြားခဲ့ရပါတယ်။ ဒီလိုဟာမျိုးတွေ ကဗျာဖြစ်သလား။ ဒါတွေကို ကဗျာလို့ခေါ်နိုင်သလား စသဖြင့်ပေါ့လေ။

ရေးလက်စ၊ ပှင်းရှိသောကဗျာဆရာ၊ အထားအသိုတို့လို ကဗျာမျိုးတွေကို ကြည့်ပြီး (ဖတ်ပြီး) ဘာတွေခံစားရသလဲ။ ဘာမှ မခံစားရဘူးလား။ Minimalismရဲ့ **ဘာဖြစ်သည်ဆိုခြင်းထက် ဘာမှ မဖြစ်ခြင်း** ဆိုတဲ့ အယူအဆကို သဘောမပေါက်လို့ ပြောဆိုကြတာလို့ပဲ မှတ်ယူခဲ့ပါတယ်။

အဲဒီစာအုပ်ထဲက ကဗျာအများစုဟာ ခံစားမှုလွန်သဘော (Super Sensuous)နဲ့ ဆင်ခြင်မှုလွန်သဘော (Super Rational) သဘော ဖုံးလွှမ်းနေကောင်း နေပါလိမ့်မယ်။ အဲဒါဟာ ပို့စ်မော်ဒန် နစ်တွေ နားလည်ထားတဲ့ Transcendental Ontology ပါပဲ။ ကြာခဲ့ပါပြီ။ မြင်းစိုင်းသူမြား ကဗျာစာအုပ်ကလေးကို ကျွန်တော်တို့ ထုတ်ဝေခဲ့ကြတာ လွန်ခဲ့တဲ့အနှစ်နှစ်ဆယ်လောက်သာ ဖြစ်ပါတယ်။

သစ္စာနီ