ခြောက်ကောင်ကျင်

ကဗျာများ

ရှိန်ဝါ
လင်းဇင်ယော်
ဟံလင်း
မင်းနဒီခ
နေမိုး
မောင်ဖြိုးဝေ

‘ခြောက်ကောင်ဂျင်’ဟာ ဆင်ဆာလွန်၊ စစ်အာဏာရှင် ခေတ်လွန် ကာလမှာ ပေါ်ထွက်လာတဲ့ အလေး ထားသင့်တဲ့ ကဗျာစာအုပ်တစ်အုပ် ဖြစ်ပါတယ်။ သူတို့ လက်ရာ ကဗျာတွေကို လေ့လာရင် ကဗျာဗေဒ အရ ခေတ်ပြိုင်သဘောတရား/ နည်းစနစ်တွေနဲ့ စမ်းသပ် ဖန်တီးမှု အသစ် တွေ တွေ့ရသလို အဘိဓမ္မာ အရလည်း လက်ရှိလူမှုဘဝနှင့် ယဉ်ကျေးမှု အခြေအနေတွေကို ထင်ဟပ်ရေးဖွဲ့နိုင်တာ မြင်ရမှာ ဖြစ်တယ်။ ဒီကဗျာ တွေကို ‘အဘိဓမ္မာမဲ့တဲ့ ကဗျာ’ လို့ ကျွန်တော် ခေါ်ဝေါ်ခဲ့ခြင်းဟာ ‘ထိန်း ချုပ်ခံရမှု’ ကင်းတဲ့ ယနေ့ကဗျာရဲ့ လွတ်လပ်မှုသဘောကို အပေါင်းလ က္ခဏာ တံဆိပ်ကပ်ပေးခြင်း ဖြစ်ပါတယ်။

အောင်ခင်မြင့်

*****

အဘိဓမ္မာမဲ့တဲ့ ကဗျာ

အောင်ခင်မြင့်

(၁)

‘ကာရန်မဲ့ချင်မဲ့၊ အဘိဓမ္မာ မမဲ့စေနဲ့ ’ ဆိုတဲ့ ဒဂုန်တာရာရဲ့ ဩဇာကြီးမားလှတဲ့ အဆိုအမိန့်နဲ့ ဆယ်စုနှစ်များ စွာ ခြားပြီးတဲ့ နောက်မှာ ‘အဘိဓမ္မာမဲ့တဲ့ မြန်မာ ကဗျာသစ်တစ်ရပ်’ ပေါ်ပေါက်လာပါတယ်။ အဘိဓမ္မာနဲ့ ကဗျာ/ အနုပညာရဲ့ ဆက်နွှယ်မှုကို ကြည့်ရအောင်။ ကဗျာနဲ့ အခြားအနုပညာတွေမှာ အခြေခံဖွဲ့စည်းမှု နှစ်ခုရှိပါတယ်။ အဲဒါကတော့ ‘the aesthetics/ poetics’(ရသဗေဒ/ ကဗျာဗေဒ) နဲ့ ‘the ideological’(အဘိဓမ္မာလို့ ကျွန်တော်ကောက်ယူပါတယ်) တို့ ပါပဲ။ ဒဂုန်တာရာဟာ ကာရန်မဲ့တဲ့ ‘Free verse’(လွတ်လပ်ကဗျာ) ပုံစံကို တွန်းအားပေးခဲ့သူ ဖြစ်ပါတယ်။ ဒါပေမဲ့ သူ့ရဲ့ ‘အဘိဓမ္မာ’ ဆို တဲ့ စကားဟာ အဲဒီကာလမြန်မာကဗျာအပေါ် ‘ဘောင်’ တစ်ခု ခတ်ပေးလိုက်သလို ဖြစ်ခဲ့တယ်။ ဒဂုန်တာရာနဲ့ သူ့မျိုးဆက် ကဗျာဆရာတွေအပေါ် ‘အဘိဓမ္မာ’ ရဲ့ သက်ရောက်မှုဟာ ရောဂါဆန်တဲ့ အထိ ကြီးထွားခဲ့ပါတယ်။ အဲဒီ ‘အဘိဓမ္မာ’ကတော့ အားလုံးသိပြီးဖြစ်တဲ့ ဆိုရှယ်လစ်/ ကွန်မြူနစ် အဘိဓမ္မာ နဲ့ ဗုဒ္ဓ/အရှေ့တိုင်း အဘိဓမ္မာတို့ ပါပဲ။ အဲဒီကာလတစ်လျှောက်မှာ

ကဗျာကောင်းတွေ အများကြီး ပေါ်ပေါက်လာတာကတော့ ငြင်းစရာ မရှိပါ။ ဒဂုန်တာရာ ကိုယ်တိုင် ဘာသာဗေဒအပေါ်၊ အသံအပေါ် အများကြီး စမ်းသပ်ခဲ့ပါတယ်။ စကားလုံးသစ်တွေ ကြံဆ ဖော်ထုတ်ခဲ့ပါတယ်။ ဒဂုန်တာရာ ကိုယ်တိုင် ကတော့ 'ရသသမား'(aesthete)တစ်ဦးဖြစ်တာကြောင့် ideology လွန်ကဲမှု ထောင်ချောက်ကို အထိုက်အလျောက် ရှောင်နိုင်ခဲ့ပေမဲ့ သူ့မျိုးဆက်အပေါ် အနုတ် အင်အားတွေ သက်ရောက်ခဲ့တာကိုလည်း ငြင်းမရပါဘူး။ အဲဒီသက်ရောက်မှုဟာ ၁၉၇၀ နှောင်းပိုင်း အောင်ချိမ့်၊ မောင်ချောနွယ်၊ သုခမိန်လှိုင်၊ ဖော်ဝေး၊ မြေချစ်သူ အစရှိတဲ့ ပထမမျိုးဆက် ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆရာတွေ ကာလအထိတိုင်အောင် အား ကောင်းခဲ့တယ်။

(၂)

အဲဒီကာလ မတိုင်မီအထိ ကဗျာတွေဟာ 'Subjective'(ပုဂ္ဂလသဘော) ထက် 'Collective' (ဘုံသဘော) ဆန်တဲ့ အဘိဓမ္မာဆီကို ဦးတည်ကြတာ တွေ့ရတယ်။ အဘိဓမ္မာရဲ့ ထိန်းချုပ်မှုကို ကဗျာ ဆရာတွေရဲ့ 'စိတ်'ဟာ အနည်းနဲ့ အများ ခံခဲ့ရတယ်။ ခေတ်ပေါ်ကဗျာဆရာတွေ စတင်ပေါ်ထွက်လာမှ သာ ကဗျာဟာ ပုဂ္ဂလအမြင်/ ဝေဒနာ/ အတွေ့အကြုံတွေဆီ ပြန်လှည့်လာခဲ့ပါတယ်။ ကမ္ဘာလောကနဲ့ တစ်ဦးချင်း အတ္တရဲ့ ဆုံတွေ့မှုကနေ ပေါက်ဖွားလာတဲ့ ပဋိပက္ခတွေ၊ ဆင်ခြင်မှုတွေ၊ နိမိတ်ပုံနဲ့ ရသဗေဒ သဘောထဲ ပိုမိုနက်ရှိုင်းစွာ ဝင်ရောက်မှုတွေ စတာတွေဟာ 'ကနဦး မြန်မာ မော်ဒန်ကဗျာ' ကို မွေးဖွား ပေးခဲ့ပါတယ်။ အဲဒီနောက်မှာ တော့ ဆိုရှယ်လစ်စနစ် ပြိုကွဲမှု၊ လူထု အရေးအခင်းကြီး၊ မိုးပေါ်ထောင်ပစ် တဲ့ သေနတ်သံတွေ၊ လူအုပ်ထဲ ဝင်လာတဲ့ ကျည်ဆန်တွေ

၊ မာရှယ်လောအောက်က တိတ်ဆိတ်မှုနဲ့ ချွေးအူ သံတွေ၊ ဟာလာဟင်းလင်း စက်ရုံကြီးတွေ၊ အသံမကြားရတဲ့ ကြောက်မက်ဖွယ် တီဗီမိန့်ခွန်းတွေ စတာတွေကို ရီမုတ်ကွန်ထရိုးနဲ့ အမြန်ရစ်ပြီးတဲ့ အချိန်မှာ တော့ တီဗီပေါ်မှာ တရှဲရှဲ လိုင်းသေကြီးသာ ကျန်ရစ်ခဲ့ပါတယ်။ မီးခိုးရောင် အစက်အပြောက်တွေနဲ့ တရှဲရှဲ တီဗီဖန်သားပြင်ဟာ ပစ္စုပ္ပန်ကို ကိုယ်စားပြုတဲ့ သမိုင်းကာလကို ရောက်ချိန်မှာ 'ကဗျာမျိုးဆက်သစ်' တစ်ရပ် ပေါ်ပေါက်လာပါတယ်။ 'မီးခိုးရောင် အစက်အပြောက်တွေနဲ့ ရှုခင်း၊ တရှဲရှဲ လိုင်းအသေကြီးရဲ့ အသံ'ကို ရေးဖွဲ့တဲ့ ကဗျာမျိုးဆက်၊ ရက်စက် သော ကဗျာမျိုးဆက်၊ ဒေါသထွက်နေသော 'လူငယ် ဗြိတိသျှအနုပညာရှင်' များ နဲ့ မခြားတဲ့ အေးစက် ထုံပေသော၊ ဘာကိုမှ မမှုသော ကဗျာမျိုးဆက်။ 'အဘိဓမ္မာ ကင်းမဲ့သော ကဗျာမျိုးဆက်။'

(၃)

'ငါ့ အန်ဖတ်တွေဟာလည်း မှန်ချပ်တွေချည်းပဲ ဖြစ်နေလိမ့်မယ်'လို့ အဆုံးသတ်ထားတဲ့ ရှိန်ဝါ ရဲ့ အဖွင့်ကဗျာဟာ မသတီစရာ အဇ္ဈတ္တမှန်တစ်ချပ် ဖြစ်တယ်။ အဲဒီကြေးမုံပေါ်မှာ ထင်ဟပ်နေတာက ကိုယ့်ရဲ့ ဖြစ်တည်မှုနဲ့ နောက်ခံက ခေတ်ရဲ့ ရှုခင်း။ သူ့ကဗျာဟာ စိတ်ကစဉ့်ကလျားအတ္တ (schizophren ia self) ရဲ့ နေ့စဉ်မှတ်တမ်း ရေးသွင်းချက် ဖြစ်တယ်။System breakdown ဖြစ်နေတဲ့ စိတ်တစ်ခုရဲ့ လည်ပတ်ပုံကိုပြရင်း အဲဒီစိတ် ကျင်လည်ရာ ပျက်စီးနေတဲ့ နေရာ/ အချိန်ကို ကိုယ်စားပြုတဲ့ မတ္တာဖာ လည်း ဖြစ်လာခဲ့တယ်။ ရေကူးကန်နဲ့ အိမ်ကြီးတစ်အိမ်၊ ငြီးငွေ့ /တစ်ယောက်တည်း စကားပြော/ ဆဲဆို နေတဲ့ လူတစ်ယောက် / အိမ်တွင်းရုပ်ရှင်ရုံထဲမှာ က တောက်လျှောက်ဖွင့်ထားတဲ့ ဘုရားကားတွေ၊ ရ

ပ်ရှင် ထဲက ဘုရားတွေကို လှူထားတဲ့ အစားအသောက်တွေ၊ ပြီးတော့ မှန်လို လတ်နေတဲ့ နေရာအနန့်က အန်ဖတ်တွေ။ ဘာသာရေး ဗန်းပြ ထားတဲ့ အိမ်ကြီးတစ်အိမ်ထဲက ဆာ့တ်ထ်ရဲ့ အော်ဂလီ(sartrean nausea)ကို ခံစားနေရတဲ့ လူတစ်ယောက်။ တစ်ပြိုင်နက်တည်းမှာ ပဲ ကဗျာရဲ့ ရှေ့ပိုင်းတစ်ပိုင်းလုံးဟာ ဘာ ကျင့်ဝတ် စည်းကမ်းမှ စောင့်စည်းမှု မရှိ/ ပတ်ဝန်းကျင်ကို မမှုတဲ့ ‘free will’ ရဲ့ ပြယုဂ်လည်း ဖြစ် တယ်။ သူ ရည်ရွယ်သည် ဖြစ်စေ၊ မရည်ရွယ်သည် ဖြစ်စေ ရှိန်ဝါရဲ့ ကဗျာတွေမှာ ‘ဖြစ်တည်မှု ဝါဒ’ ရဲ့ သဲလွန်စတွေကို တွေ့ရတယ်။ ‘အခန်းထဲက ယင်ကောင်’ ကဗျာဟာ ကမြူးရဲ့ ‘The Adulterous Women’ အဖွင့်ကို သတိရစေတယ်။ ကမြူးရဲ့ ဝတ္ထုတိုအစမှာ ပြတင်းပေါက်တွေ ပိတ်ထားတဲ့ ဘတ်စ်ကားထဲ ပိတ်မိပြီး ဝဲလှည့်ပျံသန်းနေတဲ့ ယင်ကောင်။ ‘နွမ်းနယ်တဲ့ တောင်ပံတွေနဲ့ တိတ်ဆိတ်စွာ ရှေ့ နောက်ပျံသန်း နေခဲ့တယ်’ လို့ ကမြူး ရေးခဲ့တယ်။ ဘုရား/ဘာသာရေးအပေါ် မေးခွန်းထုတ်မှုတွေကို လည်း သူ့ကဗျာတွေမှာ တွေ့ရတတ်တယ်။ အဲဒါနဲ့ ပတ်သက်လို့ လှပတဲ့ နိမိတ်ပုံအဖြစ် ‘အဝိုင်း တီဗီ ထဲက တရှဲရှဲ မြည်နေတဲ့ လိုင်း No.1’ဆိုတဲ့ အဖွဲ့ကို တွေ့နိုင်တယ်။ ‘အဝိုင်းတီဗီ’ဟာ သံသရာရဲ့ Image ဖြစ်လာသလို တရှဲရှဲ လိုင်းအသေဟာ အနတ္တဝါဒ/ ကဗျာဆရာရဲ့ ဗလာခံစားမှု စတာတွေရဲ့ အား ကောင်းတဲ့ သင်္ကေတ ဖြစ်တယ်။ ရှိန်ဝါရဲ့ ကဗျာတွေမှာ ဘာသာစကား ဆော့ကစားမှုဟာလည်း အလွန် အရေးပါတဲ့ အချက်ပါပဲ။ ‘ဟင္ဒအ’ ကဗျာဟာ ပုံစံတစ်ခုတည်းမှာ ‘အရောင်မဲ့ (အရောင်စုံ) စိမ်းလန်း (ခြောက်သွေ့) သော စိတ်ကူးတွေ ’ကို ဖြန့်ခင်းထားတယ်။ ကဗျာထဲက ‘ရွှေရောင် ရင်ခွင်ရုံ’ဟာ goldenland ကို သွယ်ဝိုက် ညွှန်ဆိုခဲ့သလို ‘ခဲရောင် တရားရုံ၊ ဖေဒါရောင် စေတီပုထိုးတွေ’ ‘ပန်းနု ရောင် သေနတ်သံ’ တွေဟာလည်း golden lande နဲ့ ဆက်နွှယ်နေတဲ့ ဒေသိယ သမိုင်းဆိုင်

ရာ မှတ်ဉာဏ် ရဲ့ ဗျည်းတွေပါပဲ။

(၄)

လင်းဇင်းယော်ရဲ့ ကဗျာတွေကတော့ ‘ဝတ္ထု အတုတွေ’(pseudofictions)။ သူဟာ ‘အမြင်နိ မိတ်ပုံတွေ’ ကို ထူးခြားလှပစွာ သုံးစွဲပြီး form ကို တည်ဆောက်လေ့ ရှိတယ်။ စကားပြောဆန်တတ်တဲ့ သူ့ကဗျာတွေမှာ နိမိတ်ပုံတွေဟာ စာဖတ်သူကို အမြဲလုပ်ကြံဖို့ ကြိုးစားနေတယ်။ အဖြစ်အပျက် အတု တွေ၊ သမိုင်း အတုတွေဟာ ‘အစစ်အမှန်’(the real) ကို မေးခွန်းထုတ်ရင်း ဖတ်သူကို သူ့ဦးနှောက်ထဲက မှော်ဇာတ်ရုံကြီးထဲ မျှားခေါ်သွားတတ်တယ်။ အဲဒီမှာ ‘သမိုင်း’ ဟာ တကယ်မဟုတ်ဘဲ နောက်ဇာတ်ညွှန်း တစ်မျိုးနဲ့ ။ ‘နိုင်ငံတော် လုပ်ကြံမှု’ဟာ သမိုင်းကို မှားယွင်းရိုက်ကူးတင်ဆက်ထားတဲ့ ရုပ်ရှင် ပါပဲ။ ‘ကားနှစ်စီး ခေါင်းချင်းဆိုင်တိုက်မိကြတယ်’ မှာ အခုခေတ် မီဒီယာတွေရဲ့ လုပ်ပုံမျိုးလို ‘အနိဋ္ဌာရုံ’ ကို ဝါးဟိုးဆန်တဲ့ ‘ရသမှုပြုခြင်း’မျိုး ပြုလုပ်ခဲ့တယ်။ လင်းဇင်ယော်ရဲ့ ကဗျာတွေမှာ သမိုင်းဟာ ‘လူတိုင်း မှတ်မိတဲ့ ဘုံမှတ်ဉာဏ်’(history as common memory) မဟုတ်တော့ဘဲ သူ့ ကိုယ်ပိုင်အတွေက ထုတ်လွှင့် တင်ဆက်နေတဲ့ ဇာတ်အတု/ လီဆယ်မှု ဖြစ်နေတာတွေ့ရတယ်။ သမိုင်းကို တင်ဆက်နေရင်းနဲ့ သမိုင်းကို ပြန်ဖျက်နေတယ်(dehistoricize)။ ‘As Above So Below’(ရန်ကုန် ဗာရှင်း) ဟာ အဲဒီနာမည်နဲ့ horror ရုပ်ရှင်ကို မှီးထားတဲ့ ကဗျာဖြစ်တယ်။ ရုပ်ရှင်ထဲမှာ philosopher’s stone ကို လိုက်ရှာတဲ့ ပါရီရဲ့ မြေအောက်ကမ္ဘာထဲက စွန့်စားခန်းလိုမျိုး ရန်ကုန်မှာ လျှို့ဝှက် သည်းဖို အသက်ရှင်ရမှုကို ရေးဖွဲ့ထားတယ်။ ဦးထောင်ဘိုအဝိုင်းအလယ်က ‘ပတ္တမြား အတုကြီး’ဟာ ရုပ်ရှင်ထဲ က philospher’s ston

၉ ပမာ အလွန်လှပ သေသပ်စွာ ကဗျာကို တည်ဆောက်ခဲ့တယ်။ ကဗျာဆရာရဲ့ ရန်ကုန်ဟာ လူတိုင်း နေ့စဉ် သက်ဆင်းနေရတဲ့ လူးဝစ်ကာရိုးရဲ့ ယုန်တွင်းပါပဲ။ တကယ်တော့ ‘As Above So Below’ ဟာ Hermeticism လို့ ခေါ်တဲ့ နက်နဲတဲ့ ရှေးဟောင်း ဘာသာရပ်တစ်မျိုးရဲ့ သော့ချက် ‘စကားရပ်’ဖြစ်တယ်။ ဒီစကားရပ်ဟာ ‘လျှို့ဝှက်ဆန်းကြယ်မှု အားလုံးရဲ့ အဖြေ’လို့ ဆိုကြတယ်။ အထက်မှာ ဖြစ်တာဟာ အောက်မှာ ဖြစ်သလိုပဲ ဆိုတဲ့ အတိုင်း အနန္တစကြဝဠာငယ်လေးနဲ့ အတူတူ၊ လူဟာ ဆဲလ်တစ်လုံးနဲ့ အတူတူ၊ ဆဲလ်ဟာ အက်တမ်တစ်လုံးနဲ့ အတူတူ စတဲ့ စတဲ့ မဆုံးနိုင်အောင် ဆင့်ပွား တူညီမှုတွေကို ညွှန်းဆိုတယ်။ လင်းဇင်ယော်ရဲ့ ကဗျာကတော့ Hermeticism ထက်စာရင် ကဗျာနဲ့ နာမည်တူ ရုပ်ရှင်အပေါ်မှာ အခြေခံထားတာ တွေ့ရတယ်။ နောက်တစ်ချက်ကတော့ လင်းဇင်ယော်ဟာ သူ့ဆရာဝန်ဘဝ/ အတွေ့အကြုံတွေကို ဆူရီရယ် အရေးအသားနဲ့ ပေါင်းစပ်ပြီး ကဗျာဖန်တီး တတ်သေးတယ် ဆိုတာပါပဲ။

(၅)

သူ့ရဲ့ ဆက်လက်ချဲ့ထွင်/ စမ်းသပ်ဖန်တီးမှုကို ကန့်သတ်တာမျိုး မဖြစ်ဘူးဆိုရင် ဟံလင်းရဲ့ ‘ဟန်တစ်ခုကို စောစီးစွာ ရရှိခဲ့ခြင်း’ဟာ ဆုလာဘ်သဖွယ်ပါပဲ။ ဟံလင်းဟာ နေ့စဉ်ဘဝရဲ့ အိပ်မက်ဆန်မှုနဲ့ အိပ်မက်ရဲ့ နေ့စဉ်ဘဝဆန်မှုတို့ ကို ပြေပြစ်စွာ ပေါင်းစပ်နိုင်သူ ဖြစ်တယ်။ သူ့ကဗျာတွေမှာ သိစိတ်ရဲ့ အကြောင်းအရာတွေ ကြားထဲမှာ မသိစိတ်နဲ့ အိပ်မက်ရဲ့ ဘာသာစကားတွေ ရောယှက်နေတယ်။ ‘တစ္ဆေတွေဟာ တံခါးကို ဖွင့်စရာမလို’ ဟာ အကောင်းဆုံးပြယုဂ်တစ်ခု ဖြစ်တယ်။ ကဗျာဟာ မြူတွေဆိုင်းပြီး မြက်ပင်ရှည်တွေ ဖုံးနေတဲ့ ညရှုခင်းတစ်ခုဖြစ်ပြီး အဲဒီမြင်

ကွင်းကို တွေ့ကြုံခံစားရမှုဟာ အိပ်မက်နဲ့ တကယ့်ဘဝရဲ့ န ယ်နိမိတ်ပေ ါမ့ျ ဖြစ်ပျက်နေတယ်။ 'မြက်ရိုင်းရှည်တွေ ရှင်သန်ကြီးထွားနေတဲ့ ကိုယ်ထည်ပဲပါတဲ့ ၊ ဘီးတွေ မရှိတော့တဲ့ ကား တစ်စီး'ဟာ ဒီနိုင်ငံမှာ သိပ်မထူးဆန်းတဲ့ မြင်ကွင်း တစ်ခု။ မြင်ရဖန်များ လို့ ဒီပုံရိပ်ဟာ သိစိတ်ထဲမှာ ရှိမနေတော့ဘဲ မသိစိတ်ထဲမှာ သိမ်းထား တဲ့ ဓာတ်ပုံ တစ်ပုံလို ဖြစ်နေတဲ့ မြင်ကွင်းမျိုး။ ဒီနိမိတ်ပုံနဲ့ ညွှန်းဆိုမှုက လည်း လှပနက်ရှိုင်းတယ်။ ဘယ်မှ မရွေ့နိုင်တော့တဲ့ ကားအိုတစ်စင်း။ အာဏာရှင်ခေတ်လွန် နိုင်ငံတစ်နိုင်ငံရဲ့ အနေအထား/ မြင်ကွင်းအဖြစ် လှပ စွာရှုမြင်နိုင်တယ်။ တံခါးကို ဖြတ်နိုင်တဲ့ ကဗျာအစက တစ္ဆေလို က ဗျာဖတ်သူဟာ ကဗျာရဲ့ သိစိတ်နဲ့ မသိစိတ် လိုင်းတွေထဲ ကူးလူး ဝင်ထွ က်နိုင်တယ်။ 'ညော့ခံပွဲအတွက် ဝိုင်ပုလင်းများ ' ကို ဆက်ဖတ်ရင် ဒီသ ဘောကို ပိုမိုထင်ရှားစွာ တွေ့ရလိမ့်မယ်။ မူကာရာမိလိုပဲ ကြောင်စွဲလမ်း တဲ့ ကဗျာဆရာဟာ မူကာရာ မိရဲ့ ဇာတ်ကောင်တွေနဲ့ မခြား ကြောင် ရှာ ရင်း/ ဝိုင်ပုလင်း ဝယ်ဖို့ သွားရင်း အိပ်မက်ကမ္ဘာထဲ ရောက်ရှိ သွားတယ် ။ ဟံလင်းဟာ အလွန်အကြူး/ အဓိပ္ပာယ်မဲ့ ဘာသာစကား ဆော့ကစား မှုမျိုး ပြုလုပ်လေ့ မရှိ ဘူး။ သူက ဘာသာစကား နိမိတ်ပုံနဲ့ found text စတဲ့ conceptual အငွေ့အသက်တွေကို ဘာသာ စကားဆန်မှု၊ အိပ်မက် ဆန်မှုတို့ နဲ့ ပေါင်းစပ်ပြီး ကဗျာကို ဖန်တီးတတ်တယ်။ သူ့ ကဗျာတွေရဲ့ သာမန် ဖြစ်သလို ထင်ရမှုမှာ လင်းပွင့်မှု တစ်မျိုး ပါတတ်တယ်။ သူနဲ့ ခေတ်ပြိုင် ကဗျာရေးသူတွေရဲ့ ရှုပ်ထွေးမှု/ အလွန်အမင်းဖြစ်မှုကို ဟံလ င်းက ရိုးစင်းမှု/ လျှော့ချမှုနဲ့ အစားထိုးခဲ့တယ်။ ဒါပေမဲ့ သူက အဲဒီရိုးစင်း မှု ကို ထင်မှတ်မထားတဲ့ လေးနက်မှု/ လင်းပွင့်မှုမျိုးနဲ့ တင်ပြလေ့ရှိတ ယ်။ သူ့ကဗျာတွေထဲက သာမန်အ ကြောင်းအရာ၊ အဖြစ်အပျက်တွေဟာ ဖတ်သူဆီက အမြင်တစ်မျိုး၊ နားလည်မှုတစ်မျိုး တောင်းဆိုတတ် တယ်

။ တစ်နည်းအားဖြင့် မသိစိတ်နဲ့ တုံ့ပြန်မှုမျိုးလို့ လှုံ့ဆော်နေတယ်။ သူ့က ဗျာထဲမှာ 'မြွေမျိုးခံရပေမဲ့ မြွေပါးစပ်ကို ပြန်ဖြဲပြီး ထွက်လာတဲ့ ကျမ်းစာ လာ ကြောင်'လို၊ 'အချည်အနှောင်မခံဘဲ ရုန်းကန်ပြေး ထွက်လာတဲ့ အပြေးသမားရဲ့ ဖိနပ်ကြိုးတွေလို' ထိန်းချုပ်ခံ မသိစိတ်တွေ တော်လှန်ပု န်ကန်လာတာ၊ စွမ်းအင်တစ်မျိုးပါတဲ့ စကားလုံးတွေအဖြစ် ရုန်းကြွထွ က်ပေါ်လာတာ တွေ့ရမယ်။ အဲဒါကပဲ ကဗျာဟာ တော်လှန်ရေးတစ်ရပ် ဖြစ်တယ်ဆိုတာ ပြသခြင်းပါပဲ။

(၆)

လစ်ရစ်နဲ့ စကားပြေဘက်ကို တိမ်းညွတ်တဲ့ မင်းနဒီခရဲ့ ကဗျာတွေ ဟာ ထင်သလောက် ရိုးစင်းမှု မရှိဘဲ မှတ်ဉာဏ်၊ နိမိတ်ပုံနဲ့ ဘာသာစ ကားတို့ ရဲ့ ရောသမမွှေ အရေးအဖွဲ့တွေ ဖြစ်တယ်။ 'နာရီတွေ အရည်မ ပျော်ခင် ဆယ့်တစ်မိနစ်အလို'ဟာ 'သစ်တောပြုန်းတီးမှု/ ဖြုန်းတီးမှု'ကို ကျောရိုးထားပြီး 'အဲဒီ အာဘော်' ထက် 'သူ့အရေးအသား သက်သက်' ဆီကို ပိုမိုအာရုံစိုက်အောင် ရေးဖွဲ့ထားတဲ့ အရေး အသားမျိုး။ မင်းနဒီခ ရဲ့ ကဗျာတွေဟာ သူ့စိတ်ထဲက (ကဗျာဖတ်သူ ဘယ်တော့မှ ဖတ်ခွင့်မရ မယ့်) မူရင်းကဗျာတစ်ပုဒ်ကို စကားပြေပြန်ထားပြီး အဲဒီစကားပြေထဲမှာ မူရင်းကဗျာနဲ့ မသက်ဆိုင်တဲ့ နိမိတ်ပုံတွေ၊ ဇာတ်လမ်းလွှဲမှုတွေ၊ တမင် ချဲ့ကားမှုတွေကို ထည့်သွင်းထားသလိုပဲ။ သူ့ရဲ့ မူရင်းဆီ စာဖတ်သူက ချဉ်းကပ်လာစေဖို့ လည်း သူ မရည်ရွယ်ဘူး။ ဥပမာ 'Second Child'ကို ကြည့်ရင် 'နှင်းလူတွေရှိခဲ့တဲ့ အချိန်ကာလတစ်ခု' နဲ့ စထားတယ်။ ဒါပေမဲ့ ကဗျာဟာ နှင်းလူတွေအကြောင်း မဟုတ်ဘူး ။

နှင်းလူတွေနဲ့ အပြိုင် တည်ရှိနေတဲ့ 'ငါတို့ ' အကြောင်း။ 'ငါတို့ 'ဟာ
'နှင်းကမ္ဘာ/ နှင်း ခေတ်'တစ်ခုမှာ ပျော်မောခဲ့ဖူးတဲ့ အကြောင်း။ ဒါပေမဲ့
သူတို့ ကို စွပ်ဖားဆွဲတဲ့ ခွေးတွေက မမြင်ဘူး။ သူတို့ ကတော့ ခွေးတွေ
ကို မြင်တယ်။ သူတို့ ဟာ နှင်းတွေထဲက မမြင်ရတဲ့ မျိုးဆက်။ ကဗျာဟာ
မမြင်ရ တဲ့ 'ငါတို့ 'ပျော်ခဲ့ဖူးတဲ့ နေရာ/အချိန်တစ်ခုကို ဖွဲ့ဆိုထားတယ်။
အဲဒီနေရာ/ အချိန်တွေဟာ နှင်းတွေနဲ့ အေးစက်လို့ ။ သစ်ခြောက်ပင်
တွေနဲ့ မီးဖိုပြီး အနွေးဓာတ်ယူရသတဲ့ ။ ဒီနေရာမှာ ကဗျာဟာ 'တက္က သို
လ်'ရဲ့ ပုံရိပ်ကို အေးစက်တဲ့ ခေတ်တစ်ခေတ်ရဲ့ ပုံရိပ်ထဲ ဆွဲသွင်းဖို့ ကြိုး
စား လာပြီ။ 'သစ်ခြောက်ပင် ကြီးတွေကို အမြစ်ကို ဆွဲနုတ်ပြီး မီးအတွ
က် ထင်းစိုက်ပစ်ကြတယ်' နောက်ဆုံးမှာ မီးလင်းဖိုဟာ မီးငြိမ်းသွားတ
ယ်။ ကဗျာရဲ့ အဆုံးမှာ အမှောင်ထုနဲ့ အေးစက်မှုကသာ ဖုံးလွှမ်းသွားခဲ့
တယ်။ 'ဘယ်လို ဖုံးအုပ်ခံလိုက်ရမှန်း မသိတဲ့ နှင်းလမ်းမပေါ်က ငါတို့
ခြေရာတွေ'လို့ အလွန်လှပ ရက်စက်စွာ ရေးဖွဲ့ခဲ့ တယ်။ 'ငါတို့ 'ရဲ့ လက်
ထဲမှာ အရည်ပျော်သွားတဲ့ နှင်းစက်တွေပဲ ကျန်ခဲ့တယ်။ ဒါပေမဲ့ ကျန်ခဲ့
တဲ့ အဲဒီ နှင်းစက်တွေက 'အနီရောင်'။ မင်းနဒီခရဲ့ ကဗျာတွေဟာ
လုပ်ကြံထားတဲ့ လစ်ရစ်တွေ။ 'နှင်းတွေဟာ အနီရောင်' ဆိုတဲ့ ကောက်
ချက်ဆီကို သွားဖို့ စာဖတ်သူကို နိမိတ်ပုံတွေ ဖုံးနေတဲ့ လမ်းတစ်လျှော
က် ခေါ်လာခဲ့တယ်။ သူ့ကဗျာတွေထဲမှာ အေးစက်မှုကို/ နှင်းကို အပြင်
က အခြေအနေကို အန်တုဖို့ ချစ်မှုပြပြုကြတယ်။ အနွေးဓာတ်ရဖို့
ချစ်မှုပြုကြတယ်။ မဖြစ်နိုင်တဲ့ သမိုင်းကာလ တစ်ခုထဲမှာ တည်ငြိမ်မှု၊
အသက်ရှင်မှု၊ ဘဝကို တည်ဆောက်ဖို့ ခက်ခက်ခဲခဲ ကြိုးပမ်းနေရတာ
မြင်တွေ့ရတယ်။ ပန်းတိုင်ဆီ မရောက်နိုင်မယ့် သူ့ကဗျာထဲက အကြော
င်းတွေကို ဖတ်ရတာဟာ သူ့ကဗျာတစ်ပုဒ်ထဲမှာ ရေးထားသလို 'မိုးသား
ထဲ တိုးဝင် ပျောက်ကွယ်သွားမယ့် ကြောင်လိမ်လှေကားတွေပေါ် တက်

ရ'သလိုပါပဲ။ 'ဆံသဆရာ ပါးစပ်ထဲက သွားအတုတွေ'လို ပုံစံမျိုးကို တော့ မင်းနဒီခရော၊ လင်းဇင်ယော်ပါ ပိုင်နိုင်စွာ ရေးဖွဲ့နိုင် တယ်။ ဒီက ဗျာကတော့ စစ်အာဏာရှင်ခေတ် အလွန်မှာ အတိတ်က trauma တွေ ကို ရသမှုပြုနေချိန်နဲ့ လိုက်လျော်ညီထွေစွာ ပေါ်ပေါက်လာတဲ့ ကဗျာတ စ်ပုဒ်လို့ ဆိုနိုင်ပါတယ်။

(၇)

သေချာတာက နေမိုးဟာ လစ်ရစ်ကို လုံးဝ ငြင်းဆိုတဲ့ ကဗျာဆရာ ဆိုတာပါပဲ။ အများအားဖြင့် ဘာသာစကား အခြေပြုတဲ့ သူ့ကဗျာတွေ ဟာ 'ကဗျာဗေဒ'အပေါ် အသားပေးစမ်းသပ်မှုတွေ ဖြစ် တယ်။ နေမိုး ဟာ သုံးပြီးသား စကားလုံးများ နဲ့ မသုံးရသေးသော အတွဲအစပ် အသစ် များကို ပေါင်းစပ် ဖန်တီးခြင်းအားဖြင့် တွေ့ကြုံပြီးသားနဲ့ မတွေ့ကြုံဖူး တဲ့ စိတ်နယ်ပယ် နှစ်ရပ်ကြားထဲမှာ 'ကဗျာ'ကို ပေါက်ဖွားစေခဲ့တယ်။ သူ့ကဗျာတွေမှာ သိသာတဲ့ အချက်က ဒေးကားကနေ ဆင်းသက်လာတဲ့ ကိုျး ကြောင်းဆင်ခြင်နိုင်တဲ့ ငါ/ အတ္တ/ ကတ္တားကို ဘာသာစကားတွေနဲ့ ဖျောက်ဖျက်ဖို့ ကြိုးစားနေခြင်းပဲ။ 'ရုပ်ဆိုးဆိုး ဖုထစ်ထစ်နဲ့ လူရုပ်ကို မ ပေါက်ဘူး'ဆိုတဲ့ 'နာနတ်သီးဖျော်ရည်'ကဗျာရဲ့ အဖွင့်စာသားက စပြီး ' ဖန်အိမ်ထဲမှာ ….'ကဗျာမှာ မျက်နှာမှာ ကျပ်ခိုးမျှင်တွေ တက်လာတဲ့ 'ငါ'၊ 'လှိမ့်'မှာ သူ (ကတ္တား) က ဟင်းလင်းပြင်တစ်ခု၊ ကျောက်တုံးတစ်တုံး၊ ပါးနေတဲ့ ဖိနပ်တစ်ရန်၊ 'ကန့်လန့်ကာ'မှာ ခြေဖျားထောက်ပြီး တိမ်တွေ ကို ဟပ်နေတဲ့ 'ငါ'၊ အလုပဆုံး ဥပမာကတော့ 'ရွှင်ရွှင်လန်းလန်း လည် နေတုန်းပါပဲ'မှာ ဂါဝန်ဝတ်ကြည့်ပြီး မိန်းမတစ်ယောက်ဖြစ်သွာတဲ့ 'ကျွ န်တော်/ငါ။'ဂါဝန်ဝတ် ထားတဲ့ ယောကျ်ားကြီးဟာ နောက်ဖေးကွက်လ

ပ်ထဲကို ပြေးထွက်သွားပြီး ခြံဝင်းထဲမှာ လက်ကို ဆန့် တန်းလို့ ဂါဝန်ကို ဝဲနေအောင် ကိုယ်ကို ပတ်ချာလည် လှည့်နေတဲ့ မြင်ကွင်း။ 'ရွှင်ရွှင်လန်း လန်း...' ကဗျာဟာ မြန်မာစာပေမှာ အတွေ့ရနည်းတဲ့ 'transgressive' အကြောင်းအရာကို ဖွဲ့ဆိုထားတယ်။ ကဗျာဟာ လစ်ရစ်ရဲ့ 'ငါ'သဘော၊ ပုရိသ ဗဟိုပြု လူ့အဖွဲ့အစည်း၊ မြန်မာ့ယဉ်ကျေးမှုရဲ့ ရှေးရိုးဆန်မှု စတာတွေ အားလုံးကို လှောင်ပြောင် ဟားတိုက်ပစ်လိုက်တယ်။ သမားရိုးကျ မြန်မာကဗျာတွေရဲ့ ပင်မရေစီးဆန်မှု အလယ်မှာ နေမိုးရဲ့ ကဗျာက အရှက်ကင်းမဲ့စွာ သူ့ဂါဝန်ကြီးကို ဝဲနေအောင် ကိုယ်ကို ပတ်ချာလှည့်နေခဲ့တယ်။ 'ကျပ်မပြည့်တဲ့ သေနပ်တွေ၊' 'ကျွန်မဟာ နယ်နိမိတ်မျဉ်းကြောင်း တစ်ခုထဲ မှာ ရွှင်ရွှင်လန်းလန်းနဲ့ လည်နေတုန်း ပါပဲ၊' 'ကျွန်မကိုယ်ပေါ် လှေကားတွေ ထောင်တက်ကြတယ်' စတဲ့ နိမိတ်ပုံ/ စာသားတွေဟာ အားကောင်းလှတယ်။ နေမိုးရဲ့ ကဗျာတွေမှာ ဇေယျာလင်းရဲ့ လွှမ်းမိုးမှု အပြီးက နုန်းတချို့ တင်ကျန်နေတာ တွေ့ရတယ်။ ဒါပေမဲ့ ဒါဟာ နေမိုးရဲ့ လွတ်လပ်ရဲရင့်တဲ့ ကဗျာကို ပေါက်ဖွားရှင်သန်စေခဲ့တဲ့ မြေဆီဩဇာကောင်းလို့ ပြောနိုင်ပါတယ်။

(၈)

နေမိုးလိုပဲ ဘာသာစကားအပေါ် တိမ်းညွှတ်တဲ့ နောက်ထပ် ကဗျာဆရာကတော့ မောင်ဖြိုးဝေ ဖြစ်တယ်။ မောင်ဖြိုးဝေရဲ့ ကဗျာတွေမှာ သတင်းထဲက/ သမိုင်းထဲက/ စာအုပ်တွေထဲက စာသားတွေ အမြောက်အမြား ပါဝင်တယ်။ ဒါပေမဲ့ အဲဒီအရာတွေဟာ သူ့ကဗျာထဲ ရောက်ရင် အဲဒီအရာတွေ မဟုတ် တော့ဘူး။ သူ့ကဗျာကို ဖတ်ရတာဟာ ကိုယ့်ကိုခါချနေတဲ့ မြင်းရိုင်းတစ်ကောင်ကို စီးနေရသလိုပဲ။ ကဗျာ

အများ စုက ပြတင်းပေါက်အတုတွေ၊ သူ ပြတဲ့ ရှုခင်းကလည်း အပြင်က ရှုခင်းမဟုတ်ဘဲ နံရံပေါ်မှာ ကပ်ထားတဲ့ ရုပ်ပုံကားချပ်မျှပဲ။ သူ့စာသား တွေက တစ်စုံတစ်ခုကို ဦးတည် ရည်ညွှန်းရမယ့်အစား အချင်း ချင်း ပြန် လည်ချိတ်ဆက်/ ညွှန်းဆို/ ဆန့်ကျင်/ ချေဖျက်ပြီး ‘စာသား ကမ္ဘာလော က’တစ်ခုကို သာ ပြန်လည်တည်ဆောက်ထားတဲ့ ‘meta- language’ဆ န်တဲ့ ရေးသားမှုတွေ။ Grapheme လို့ ခေါ် တဲ့ အသေးဆုံး ‘ပုဒ်’တွေကို မ ပေါင်းသင့်တဲ့ ‘ပုဒ်’တွေနဲ့ ပေါင်းစပ်ပြီး မထွက်သင့်တဲ့ အဓိပ္ပာယ်တွေ ထွ က်အောင် ပြုလုပ်ထားတယ်။ ဘာသာစကား ကျိုးမနိုးပွဲလို စကားလုံး တွေကို လှော်ကျော်ရွှေ့ထားတယ်။ ဥပမာ ‘ဒင်္ဂါးကို မြှောက်လို့ ပြန်အကျမှ အရှေ့၊ အနောက်တို့ ဖြစ်တည်လာတယ်၊’ ‘ခုနှစ်သင်္ကရာဇ်အ လိုက် လေ ထီးတွေ ကျလာတယ်၊’ ‘အစိမ်းရောင် အမြင်အာရုံများ နဲ့ အဝါရောင် ကြားနာမှုများက သမိုင်းတစ်ခုစာ။’ နေမိုးလိုပဲ မောင်ဖြိုးဝေမှာ လည်း သူ့ရဲ့ သဘာဝအသံ (Natural Voice) ကို မတွေ့ ရဘူး။ ဇေယျာလင်းက စပြီး ဘာသာစကား အခြေပြု ကဗျာရေးသားသူတွေမှာ တွေ့ရတတ်တဲ့ ဗမာ မဆန်မှု (un- Burmese)ဟာ သာမန်ကဗျာဖတ်သူတွေကို မျက်စိဆံ ပင်မွေး စူးစေမှာ အမှန်ဖြစ်ပေမဲ့ လူငယ်တွေအတွက် လွှမ်းမိုးချုပ်နှောင် တဲ့ စနစ်ကို တန်ပြန်/ ဆန့်ကျင်/ မေးခွန်းထုတ်နိုင်တဲ့ နည်းလမ်း တစ်ခု သဖွယ် ဖြစ်ခဲ့ပါတယ်။ ‘အခွံမှာ ဦးခေါင်းများ ဖြင့် ပြုလုပ်ထားလျက်ရှိ သော အသင့်စား ဟမ်ဘာ ဂါ’ကို ဖတ်ရခြင်းဟာ ကမ္ဘာဦး အစကနေ မ က်ဒေါ်နယ်ခေတ်အထိ သေမင်းနဲ့ အတူ ရိုလာကိုစတာ တစ်ခေါက် လို က်စီးကြည့်ခြင်း ဖြစ်တယ်။ ရိုလာကိုစတာပေါ်မှာ ဘေးချင်းယှဉ် ထိုင် နေတဲ့ သိစိတ်ရဲ့ လက်တစ်ဖက်နဲ့ မသိစိတ်ရဲ့ လက်တစ်ဖက်တို့ ဟာ တ င်းတင်းဆုပ်ထားကြတယ်။ ကဗျာမှာ သမိုင်းရဲ့ ‘အရိုန်’ကို ခံစားနေရတ ယ်။ ကဗျာဟာ လူသားရဲ့ သမိုင်းကို ‘ချိုင်း’ရေးသလို ရေးထားတယ်။ အ

ခိပ္ပာယ်များ စွာနဲ့ ပြုလုပ်ထားတဲ့ ကဗျာရဲ့ အဓိပ္ပာယ်မဲ့မှုဟာ သမိုင်းရဲ့ သဘောကိုပါ စောကြော ထင်ဟပ်နိုင်ခဲ့တယ်။ နောက်ကဗျာတစ်ပုဒ်ဖြစ်တဲ့ 'မြို့ထဲ မြင်းတွေဝင်လာတယ်'ဟာ ဓမ္မဓိဋ္ဌာန် အစစ် အမှန်တရား(Objective reality)ကို မြောက်မြားလှစွာသော နိမိတ်ပုံတွေကို ဖြန့်ကျဲသုံးစွဲတဲ့ dissemi nation နည်းနဲ့ ဖျောက်ဖျက်ပစ်လိုက်တဲ့ ကဗျာပါပဲ။ မြင်းတွေဟာ အဓိပ္ပာယ်မျိုးစုံနဲ့ ဦးတည်ရာမျိုးစုံဆီ ဒုန်းစိုင်းလို့ ။ မောင်ဖြိုးဝေရဲ့ ဟန်ကို မြင်သာစေတဲ့ 'သင့်အတွက် ငုံစရာ' ကတော့ facebook သဒ္ဒါတွေ နဲ့ တည်ဆောက်ထားတဲ့ ဖြစ်တည်မှုဝါဒ ချိုချဉ်ကြော်ငြာ ဖြစ်တယ်။

(၉)

'ခြောက်ကောင်ဂျင်'ဟာ ဆင်ဆာလွန်၊ စစ်အာဏာရှင် ခေတ်လွန် ကာလမှာ ပေါ်ထွက်လာတဲ့ အလေးထားသင့်တဲ့ ကဗျာစာအုပ်တစ်အုပ် ဖြစ်ပါတယ်။ သူတို့ လက်ရာ ကဗျာတွေကို လေ့လာရင် ကဗျာ ဗေဒအရ ခေတ်ပြိုင် ကဗျာသဘောတရား/ နည်းစနစ်တွေနဲ့ စမ်းသပ် ဖန်တီးမှု အသစ်တွေ တွေ့ရသလို အဘိဓမ္မာအရလည်း လက်ရှိ လူမှုဘဝနဲ့ ယဉ်ကျေးမှု အခြေအနေတွေကို ထင်ဟပ်ရေးဖွဲ့နိုင်တာ မြင်ရမှာ ဖြစ်တယ်။ ဒီကဗျာတွေကို 'အဘိဓမ္မာမဲ့တဲ့ ကဗျာ' လို့ ကျွန်တော်ခေါ်ဝေါ်ခဲ့ခြင်းဟာ 'ထိန်းချုပ်ခံရမှု' ကင်းတဲ့ ယနေ့ကဗျာရဲ့ လွတ်လပ်မှုသဘောကို အပေါင်းလက္ခဏာ တံဆိပ်ကပ်ပေးခြင်း ဖြစ်ပါတယ်။ အဘိဓမ္မာမဲ့ခြင်းဟာ ဦးနှောက်မရှိခြင်း မဟုတ်ပါဘူး။ စဉ်းစားဆင်ခြင်မှုမဲ့ခြင်း မဟုတ်ပါဘူး ။ မြန်မာစာ ပေ/ ကဗျာအပေါ် နှစ်ရှည်လများ လွှမ်းမိုးထားတဲ့ အဘိဓမ္မာရဲ့ အရိပ်များကို ဖယ်ရှားနိုင်ခြင်းပဲ ဖြစ်ပါ တယ်။ ဒါဟာ မင်းမဲ့စရိုက်ဘ

က်ကို ဦးတည်နိုင်တယ်လို့ တစ်စုံတစ်ယောက်က ထောက်ပြလာရင် ဒါဟာ အနုပညာ (သစ်) ရဲ့ ‘ဝိမုတ္တိရသ ’ဆီကိုလည်း ချဉ်းကပ်နိုင်ကြောင်း ကျွန်တော်ပြန်လည်ချေပမှာ ဖြစ်ပါ တယ်။ အဲဒီအလောင်းအစားအတွက်က အရင်ဆုံး ခင်ဗျားဟာ ခြောက်ကောင်ဂျင်ဝိုင်းထဲ ဝင်လာဖို့ တော့ လိုပါလိမ့်မယ် ချစ်မိတ်ဆွေ။

အောင်ခင်မြင့်
၁၀၊ ၉၊ ၂၀၁၆။

*****