မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်

About MYANMAR MARIONETTES

စုဆောင်းရေးသားပြုစုသူ - ကျော်မျိုးကို

INSIDE FREE DVD ROM

အချိုကိုရှာ သကာကိုတွေ့ပြီ

ဂုဏ်ထူး ဦးသိန်းနိုင်

။ ၁ ။

"မြန်မာ့အနုသုခုမသဘင်"ဟာ ကျွန်တော့်ဘာသာရပ်လို့ဖြစ်နေပါပြီ။ ကျွန်တော်ကျင်လည်ရာ၊ ကျက်စားရာ၊ စိတ်ဝင်စားရာလို့လဲ ရင်းနှီးကျွမ်းဝင်သူတွေက အသိအမှတ်ပြုထားကြပါတယ်။ ဟုတ်လဲ ဟုတ်ပါတယ်။

ကျွန်တော်အမျိုးသားစာပေဆုရခဲ့တဲ့နှစ်ဆုစလုံးကလဲဒီဘာသာရပ်ပါပဲ။ တစ်အုပ်က "မြန်မာဇာတ်သဘင်သမိုင်း" နောက်တစ်အုပ်က "မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်" ပါ။ ဒီနှစ်အုပ်ကလဲ ကျွန်တော့် အလေ့အထုံနဲ့ စိတ်အာရုံကျက်စားရာကို သက်သေခံနေသလိုဖြစ်နေပါပြီ။

အသက် ၂၀-ဝန်းကျင်တုန်းကတော့ "အရေးအသား" ဖက်မှာ အချိန်တွေအများကြီး ပေးနိုင်ခဲ့ပေမယ့် အသက် ၃၀ ကျော်ကတည်းက "သင်ကြားရေး" ဘက်မှာပဲ အချိန်ပြည့်လိုလို ပေးထားရပါတော့တယ်။

မရေးအားတော့ပေမယ့် ကျွန်တော့်ဘာသာရပ်ဖြစ်တဲ့ "ယဉ်ကျေးမှုအနုပညာ"ဆိုင်ရာစာတွေကိုတော့ဖတ်လဲဖတ်ဖြစ်ပါတယ်။ မှတ်လဲ မှတ်ဖြစ်ပါတယ်။ ဒုတိယအကြိမ်၊ တတိယအကြိမ်ရိုက်ဖြစ်ရင် ထပ်ဖြည့်ဖို့၊ ပြင်ဖို့ စသဖြင့်ပါပဲ။

ဒီလိုနဲ့ပဲ နှစ်ပေါင်း ၄၀ လောက်အတွင်းမှာ ဖတ်ဖြစ်၊ မှတ်ဖြစ်ခဲ့တဲ့ "ယဉ်ကျေးမှုအနုပညာ" ဆိုင်ရာစာအုပ်တွေ၊ ဆောင်းပါးတွေဟာ အပုံအပင်ရှိခဲ့ပါပြီ။

။ ၂ ။

အဲသလိုဖတ်ရသမျှမှတ်ရသမျှတွေထဲမှာ ကျွန်တော်နဲ့ တူဝရီးလို အလွန်ခင်မင်ရင်းနှီးရတဲ့ "ကိုကျော်မျိုးကို" ရဲ့ DVD ROM လဲ ပါပါတယ်။ သူ့ဒီ DVD ROM စီမံကိန်းကိုလုပ်နေခဲ့တာ နှစ်နှစ်ရှိနေပါပြီ။ မှတ်မှတ်ရရ ပြောရရင် ၂၀၀၈- ခုက စခဲ့တာပါ။

သူကိုယ်တိုင်ကလဲ "မန္တလေးရုပ်သေး" (Mandalay Marionette)ရဲ့Directorတစ်ဦးပါ။မြန်မာနိုင်ငံအနှံ့၊ကမ္ဘာ့တိုက်ကြီးအားလုံးက နိုင်ငံပေါင်းများစွာကိုခြေဆန့်ပြီး မြန်မာ့ရုပ်သေးအနုပညာကို ပျော်ပျော်ကြီးဖြန့်ဝေခဲ့တာပါ။

အဲသလို၊ နိုင်ငံအနှံ့၊ ကမ္ဘာအနှံ့ လှည့်လည်ကပြရင်း ဒီ "ရုပ်စုံအနုပညာ" ဟာ သူ့ရင်ထဲ၊ သူ့အသည်းနှလုံးထဲ ရောက်နေခဲ့ပါပြီ။ ဒီလိုနဲ့ "တစ်စောင်တစ်ဖွဲ့" ပြုစုဖို့၊ အပြည့်စုံဆုံးကျမ်းတစ်ဆူဖြစ်ဖို့ သူ သုတေသနပြုပါတော့တယ်။

သူ့ စာမူကြမ်းတွေကိုလဲပေးပါတယ်။

"ပိုရင်ဖျက်ဖို့၊ လိုရင်စွက်ဖို့" ဆိုတဲ့သဘောပါ။ အဲသလောက်ထိ စနစ်တကျ၊ စိတ်ရှည်လက်ရှည်ပြုခဲ့တာပါ။

သူ့ "မာတိကာ"ကိုကြည့်လိုက်ရုံနဲ့ ဘယ်လောက်ပြည့်စုံတယ်ဆိုတာကိုရော၊ ဘယ်လောက်အထိ အပတ်တကုတ် ကြိုးပမ်းအားထုတ်ထားတယ်ဆိုတာကိုပါ တွေ့နိုင်ပါတယ်။

။ ၃ ။

သူကိုယ်တိုင်က "ယဉ်ကျေးမှုအမွေအနှစ်ထိန်းသိမ်းရေးဆိုင်ရာ" ပညာတွေကို အီတလီနိုင်ငံရောမမြို့မှာရော၊ ဘရူနိုင်းနိုင်ငံမှာပါ သင်ယူခဲ့၊ ဆည်းပူးခဲ့သူပါ။ အလုပ်ရုံဆွေးနွေးပွဲတွေကိုလဲ ကမ္ဘာ့ဒီးယား စတဲ့နိုင်ငံများစွာမှာ တက်ရောက်ဆွေးနွေးခဲ့ဖူးသူပါ။

ဒီတော့၊ သူ့အမြင်၊ သူ့အသိတွေက သာမန်အဆင့်ထက်အများကြီး ကျော်နေပြီ။ နိုင်ငံတကာ အဆင့်မီနေပြီဆိုတာ သိပ်သေချာတာပေါ့။

သူ့ DVD ROM မှာ ရှားပါးလှတဲ့ ရုပ်သေးဆိုင်း လက်သံတွေ၊ တီးလုံးတွေကိုလဲကြားနိုင်တယ်။ ရုပ်သေးပြော၊ ရုပ်သေးဆို စတဲ့ ပညာရပ်ဆိုင်ရာ တန်ဖိုးကြီးမားလှတဲ့ အသံတွေကိုလဲ နားဆင်နိုင်တယ်။

ပညာစစ်၊ ပညာမှန် မူရင်းပညာ၊ မူရင်းတီးလုံး၊ မူရင်းစကား၊ မူရင်းဟန်ပန်တွေကိုပါ ကြားနာနိုင်ပါတယ်။ မှတ်သားနိုင်ပါတယ်။ ဒီအထဲမှာ ကိုကျော်မျိုးကိုရဲ့ စိတ်ရှည်လှတဲ့ သုတေသန၊ ရှင်းလင်းလှတဲ့အတင်အပြ၊ ရှားပါးလှတဲ့ အမွေအနှစ်၊ တန်ဖိုးကြီးမားလှတဲ့ ပညာတွေဟာအစုံအလင်၊အပုံအပင်ပါ။ကျွန်တော်မအံ့သြဘဲမနေနိုင်တော့ပါဘူး။မချီးကျူးဘဲမနေနိုင်တော့ပါဘူး။မလေးစားဘဲမနေနိုင်တော့ပါဘူး။

မြို့ရာမှာ "ဘယ်နေရာကလေးကဖြင့် နံနံလို့နေတယ်၊ ဘယ်နေရာမှာတော့ဖြင့်နံနံလောက်တီမ်းယိမ်းနေတယ်"လို့အပြစ်မဆိုနိုင်ဘူးထင်ပါရဲ့။ "ချေးခါးအူမ၊ ပဥ္စင်းပါ၊ အပ်ရှားချစရာ" မကျန်အောင် စုံလင်လှပါတယ်။

ဒါကို "သင်ရိုး" အဖြစ်လဲ အသုံးပြုနိုင်တယ်၊ သင်ကြားပို့ချပေးနေတဲ့ဆရာတစ်ဆူအဖြစ်လဲ မှတ်ယူနိုင်တယ်၊ ဖျော်ဖြေရေး

ပစ္စည်းတစ်ခုအဖြစ်နဲ့လဲ စိတ်နှလုံးဝမ်းမြောက်ရွှင်လန်းစရာ အနုပညာပစ္စည်းတစ်ရပ် ဖြစ်နေပြန်ပါတယ်။

သွားအရေးအသားကရှင်းသလို သူ့တင်ပြချက်တွေကလဲ နှစ်လိုဘွယ်ကောင်းလှတယ်။ မြန်မာလို နားထောင်ချင်ရင်လဲ နားထောင်နိုင်တယ်။ နားမလျော်ဖွယ် ကြားနေရမှာပါ။ အင်္ဂလိပ်လို ဖတ်ချင်ရင်လဲ အကျအနန အလှအပဖြစ်အောင် အပီအပြင်စီစဉ်ထားပြန်တယ်။

ကျွန်တော့်အတွက်တော့

"အချို့ရှာ သင်ကာတွေ၊

အချို့ရှာ ကညာတွေ" ဖြစ်နေပါတော့တယ်။

အကျွန်ုပ်ကြီး ကျွန်ုပ်မိပါတော့တယ်။ အနစ်မြှုပ်ကြီး နစ်မြှုပ်နေမိပါတော့တယ်။

ကျွန်တော့်ဆီကို မကြာခဏ အလည်လာလေ့ရှိကြတဲ့ နိုင်ငံခြားသားမိတ်ဆွေတွေကို ဂုဏ်ယူစွာပေးနိုင်မယ့် "လက်ဆောင်ကောင်း" လဲ ဖြစ်နေပါတော့တယ်။

ကြည့်စရာတွေကလဲ အစုံအလင်

သိစရာတွေကလဲ အပုံအပင်မို့ ကျွန်တော့် စိတ်နှလုံး ပီတိတွေ ဖုံးလို့။ ။

"ယဉ်ကျေးမှု အနုပညာ" ကို ချစ်သူတစ်ယောက်မို့ "ကိုကျော်မျိုးကို" ကို ကျေးဇူးတင်လို့ မဆုံးတော့ပါဘူးဗျာ။

မြန်မာ့အနုပညာရုပ်စုံသဘင် ကမ္ဘာတစ်ခွင် ပြန့်ပါစေတော့မယ်။

ခင်ခင်မင်မင်

မေတ္တာယှဉ်လျက်

ဂုဏ်ထူးဦးသိန်းနိုင်

ရန်ကုန်မြို့။

၂၅ အောက်တိုဘာ ၂၀၁၁။ ။

Dr. Tin Maung Kyi
(Researcher)

မြန်မာ့ရုပ်သေးသည် မြန်မာတို့၏တီထွင်မှုနှင့် မြန်မာတို့၏ရိုးရာအမွေစစ်စစ်ဖြစ်သည်။ မည်သူ့ဆီကမျှ နည်းမယူခဲ့ပါ။ ဤအချက်တို့ကို ဤ DVD Rom ကသက်သေပြနေပါသည်။

မြန်မာ့ရုပ်သေးနှင့်ပတ်သက်၍စာအုပ်များ၊ Videoများထွက်ဖူးလှပြီ၊ စုံလင်လှပါပေသည်။ သို့ရာတွင် ရုပ်သေးဆိုင်ရာပတ်စာကပ်ပုံကအစ တီးပုံအမျိုးမျိုးကိုဖော်ပြရခက်၍ မဖော်ပြနိုင်ခဲ့ကြပါ။ ဤမြန်မာ့ရုပ်သေး DVD Rom အခွေတွင် မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်းအကြောင်းနှင့်ရုပ်သေးဆိုင်ရာ သီချင်းများရှင်းပြထားသည်မှာ အစုံဆုံးဟုပြောရမည်။

သို့ရာတွင်ဘယ်ပညာမျှကုန်သည်ဟူ၍မရှိပါသဖြင့်နောက်လူများကကောင်းသည်ထက်ကောင်းအောင် ထပ်မံဖြည့်ဆည်းကြရမည်ဖြစ်ပါသည်။

ဤ DVD Rom အခွေသည်လည်း

- သုတေသနသမားများအတွက်တန်ဖိုးမဖြတ်နိုင်ပါ။
- Video Files များပါရှိသည့်အတွက်လည်း အကြိမ်ကြိမ်အထပ်ထပ် ပြန်လည်ကြည့်ရှုနိုင်ပါသည်။
- လိုရင်းတိုရှင်းရေးရပါလျှင် "ကောင်းလှပါ၏"

လေးစားစွာဖြင့်

Dr. Thin Maung Kyi

(Researcher)

ဦးတင်စိုး၊ ပါမောက္ခချုပ် (ငြိမ်း)
အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်
(ရန်ကုန်/မန္တလေး)

ကျွန်တော်သည်ပါမောက္ခချုပ်တာဝန်ဖြင့်အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှုနှင့်အနုပညာတက္ကသိုလ်(ရန်ကုန်)တွင် ၁၉၉၉ မှ ၂၀၀၉ အထိ (၁၀)နှစ်၊ အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှုနှင့်အနုပညာတက္ကသိုလ်(မန္တလေး)တွင် ၂၀၀၉ မေလမှ ၂၀၁၁ ဒီဇင်ဘာလအထိ(၂)နှစ်ခွဲမျှ မျိုးဆက်သစ် ဂီတပညာရှင်၊ သဘင်ပညာရှင်၊ ပန်းချီပညာရှင်နှင့် ပန်းပုပညာရှင်လောင်းများစွာကို လေ့ကျင့်ပျိုးထောင်ခဲ့ရပါသည်။ အထူးသဖြင့် သဘင်ပညာသင်ကြားခဲ့ကြသော ကျောင်းသူ/ကျောင်းသားများ၊ ၎င်းတို့ကို လေ့ကျင့်သင်ကြားပေးနေသော ဆရာ/ဆရာမများနှင့် ပိုလို့ ရင်းနှီးကျွမ်းဝင်ခဲ့ရပါသည်။ အဘယ်ကြောင့်ဆိုသော် အမျိုးသား

ယဉ်ကျေးမှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်(ရန်ကုန်/မန္တလေး)များ၏ သဘင်ပညာဌာနမှဆရာ/ဆရာမများနှင့်ကျောင်းသူ/ကျောင်းသား များသည် နိုင်ငံတော်အဆင့်ယဉ်ကျေးမှုကပွဲသဘင်များ တင်ဆက် ရာတွင်လည်းကောင်း၊ နိုင်ငံခြားသံရုံးများနှင့် ပူးပေါင်းတင်ဆက်ရ သော ယဉ်ကျေးမှုကပွဲများနှင့် နိုင်ငံခြားအသီးသီးသို့ ကျွန်တော် ကိုယ်တိုင်ဦးစီး၍ ယဉ်ကျေးမှုကပွဲများ သွားရောက်တင်ဆက် ကပြ ရာတွင်လည်းကောင်း၊ ထိုဆရာ/ဆရာမများနှင့် အတူတကွစုပေါင်း ၍ သွားရောက်တင်ဆက်ခဲ့ရသောကြောင့်ဖြစ်ပါသည်။ ထိုအထဲမှာ မှ ၁၉၉၉ ခုနှစ်တွင် ကိုရီးယားနိုင်ငံ၊ Soakcho မြို့တွင်လည်းကောင်း၊ အီတလီနိုင်ငံ၊ စစ္စလီကျွန်း၊ ပါလာမိုမြို့တွင် ၂၀၀၆ ခုနှစ်၊ နိုဝင်ဘာလ တွင်ကျင်းပသော (၃၁)ကြိမ်မြောက် ကမ္ဘာ့ရုပ်သေးပွဲတော်တွင်လည်း ကောင်း၊ မြန်မာ့ရုပ်သေးပညာရှင်များနှင့် တက္ကသိုလ်မှ ရုပ်သေး ပညာရှင် ဆရာ/ဆရာမများ စုပေါင်းတင်ဆက်ကပြခဲ့ရသဖြင့် ရုပ် သေးပညာရပ်သည် သဘင်ပညာရပ်တွင်အင်မတန်စက်ခဲနက်နဲ သောပညာရပ်တစ်ခုဖြစ်ပါကြောင်း သတိပြုမိသကဲ့သို့မြန်မာ့ရုပ်သေး သည် ကမ္ဘာတွင်အဆင့်အမြင့်ဆုံးသော ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပညာရပ် တစ်ခုဖြစ်ပါကြောင်း ထဲထဲဝင်ဝင်သိမြင်ခံစားခဲ့ရပါသည်။

ထိုမြန်မာ့ရုပ်သေးပညာရပ်ကို အလုံးစုံအိတ်သွန်ဖာမှောက် ဟုပြောရလောက်သည့် အသေးစိတ်သုတေနပြု၍ ရေးသားထား သောစာတမ်းတစ်စောင်ကိုကွန်ပျူတာနည်းပညာများဖြင့်ဖြည့်စွက်၍ ပြုစုတင်ပြလာပါသော ဆရာဦးကျော်မျိုးကို၏ ကြိုးပမ်းအားထုတ်မှု ကိုအထူးအသိအမှတ်ပြုပါကြောင်းနှင့်ရန်ကုန်နှင့်မန္တလေးတက္ကသိုလ် နှစ်ခုစလုံးတွင်ရုပ်သေးပညာကိုသင်ကြားနေသောဆရာ/ဆရာမ များနှင့်ရုပ်သေးပညာသင်ယူနေသောကျောင်းသူ/ကျောင်းသားများ ၏ကိုယ်စားအထူးကျေးဇူးတင်ပါကြောင်းပြောကြားလိုပါသည်။ ဤ စာတမ်း (သို့) ဤ DVD-Rom သည် တက္ကသိုလ်နှစ်ခုစလုံး၌ သင်ကြားလျက်ရှိသော ရုပ်သေးပညာသင်ရိုးတွင် မိုခြမ်းပြုလက်ကိုင် စာစောင်အဖြစ်မလွဲမသွေအသုံးပြုကြရမည်ဖြစ်ပါသည်။

အဘယ်ကြောင့်ဆိုသော်-

(က)ပြုစုတင်ပြပုံ စနစ်ကျခြင်း

(ခ) အကြောင်းအရာစုံလင်ခြင်း

(ဂ) သမိုင်းနောက်ခံများဖြည့်စုံခြင်း

(ဃ) ရုပ်သေးနှင့်ပတ်သက်သောကဏ္ဍမျိုးစုံကို ကွန်ပျူတာ မျက်နှာပြင်တွင် အလွယ်တကူကြည့်ရှုနိုင်ပြီး ပြည့်စုံသော ရုပ်သေးအတတ်ပညာများကို လေ့လာနိုင်ခြင်း

(င) ရှေးရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးများ၏ ကြိုးဆွဲဟန်၊ ဆိုးငိုပြောဟန်များနှင့်ရုပ်သေးသဘင်ကပြတင် ဆက်ပုံများကိုမျက်ဝါး ထင်ထင်လေ့လာသင်ယူနိုင်ခြင်း

မြန်မာတို့၏ အနုသုခုမပညာရပ်တစ်ခုဖြစ်သော မြန်မာ့ရုပ်သေး နှင့်ပတ်သက်သော စာတမ်းများနှင့် ဆောင်းပါးများ၊ စာအုပ်များတို့ တွင် ဤစာတမ်း၊ ဤ DVD-Rom လောက်ပြည့်စုံသော စာတမ်းမျိုး နောက်ထပ် မပေါ်ပေါက်နိုင်တော့ဟုယုံကြည်ပါသည်။ သို့ဖြစ်ပါသော ကြောင့် ဤDVD-Romဤစာတမ်းကိုပြည့်စုံအောင်ပြုစုတင်ပြထား ပါသော ဦးကျော်မျိုးကိုအား အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှုနှင့် အနုပညာ တက္ကသိုလ်၊အနုပညာဦးစီးဌာန၊ယဉ်ကျေးမှုဝန်ကြီးဌာနတို့၏ကိုယ်စား ကျွန်တော်မှ အထူးဝမ်းသာ ကျေးဇူးတင်ဂုဏ်ယူမိပါကြောင်း ရေးသား တင်ပြအပ်ပါသည်။

တင်စိုး၊ ပါမောက္ခချုပ်(ငြိမ်း)
အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှုနှင့်အနုပညာတက္ကသိုလ်
(ရန်ကုန်/မန္တလေး)
၂၇.၁၂.၂၀၁၁

ဦးရဲဒွေး (ရုပ်သေးပညာရှင်)
ဒု-ဥက္ကဋ္ဌ
မြန်မာနိုင်ငံသဘင်ပညာရှင်များအစည်းအရုံး

ဦးကျော်မျိုးကိုသည် ၁၉၉၀ ပြည့်နှစ်အပိုင်းလောက်မှ စ၍ မြန်မာ့ရုပ်သေးနှင့် အကျွမ်းတဝင်ဖြစ်ခဲ့သည်။ ဦးကျော်မျိုးကို၏ ရုပ်သေးနှင့်ပတ်သက်သည့်စိတ်ဝင်စားမှုသည် Mandalay Marionette Theaterဖြင့်စတင်ခဲ့၍သာမာန်စိတ်ဝင်စားမှုမှနောက်ပိုင်းမြတ်နိုးမှု သို့တိုးတက်ပြောင်းလဲလာခဲ့ပေသည်။

၂၀၀၀ ပြည့်နှစ်စန်တွင် Mandalay Marionette Theater ကို ကုမ္ပဏီတစ်ခုအဖြစ် တည်ထောင်ခဲ့ရာတွင်လည်း၊ သူ၏အမကြီး ကဲ့သို့ချစ်ခင်ရပါသောဒေါ်မမနိုင်မှကုမ္ပဏီ၏မန်နေးဂျင်းဒါရိုက်တာ

အဖြစ် ဆောင်ရွက်ပြီး ဦးကျော်မျိုးကိုမှ ဒါရိုက်တာတစ်ဦးအဖြစ် ဆောင်ရွက်ခဲ့ကြသည်။

ထိုမှစ၍ Mandalay Marionette Theater သည် နိုင်ငံပေါင်း (၂၀) ခန့်ခွဲကျင်းပသော အပြည်ပြည်ဆိုင်ရာရုပ်သေးပွဲတော်များတွင် အကြိမ်ကြိမ်ပါဝင်ဆင်နွှဲ၍မြန်မာ့ရုပ်သေးအနုပညာ အဆင့်အတန်မြင့်မားမှု ခက်ခဲနက်နဲမှုနှင့် အကအလှသဘာဝများကို တင်ပြနိုင်ခဲ့ကြပေသည်။ ထို့အတူ မြန်မာ့ယဉ်ကျေးမှု တိုးတက်မြင့်မားကြောင်းကိုလည်း နိုင်ငံတကာအလယ်တွင်ပြသနိုင်ခဲ့ကြပေသည်။

ထိုမှတစ်ဖန်ဦးကျော်မျိုးကိုသည် နိုင်ငံအသီးသီးမှယဉ်ကျေးမှုအမွေအနှစ်များ ထိန်းသိမ်းကာကွယ် စောင့်ရှောက်ရေးဆိုင်ရာလုပ်ငန်းများနှင့်ပတ်သက်၍လည်း လွန်ခဲ့သော (၅)နှစ်ခန့်မှစ၍ စိတ်ဝင်စားလာခဲ့သည်ဖြစ်ရာ ၂၀၁၀ ခုနှစ် အီတလီနိုင်ငံ ရောမမြို့တွင် INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY (ICCROM) မှဖွင့်လှစ်သော " First Aid to Cultural Heritage in Times of Conflict (FAC-1)" သင်တန်းသို့ လည်းကောင်း၊ ၂၀၁၁ခုနှစ် နှစ်ဦးပိုင်းတွင်လည်း Brunei Darussalan နိုင်ငံတွင် SEAMEO REGIONAL CENTRE FOR ARCHAEOLOGY AND FINE ARTS (SPAFA) နှင့် ICCROM တို့မှ ပူးပေါင်းဖွင့်လှစ်သော "Intangible Cultural Heritage as Collection" သင်တန်းတို့အတွက် တက်ရောက်သင်ကြားရန် နိုင်ငံတကာမှတိုက်ရိုက်ရွေးချယ်ခြင်းခံခဲ့ရပေသည်။ ထို့အပြင်လွန်ခဲ့ပြီးသောနှစ်များတွင်လည်း Cambodia နှင့်အခြားသောနိုင်ငံများသို့ ယဉ်ကျေးမှုလုပ်ငန်းဆိုင်ရာ ဆွေးနွေးပွဲများသို့တက်ရောက်နေခဲ့သူဖြစ်လေသည်။

သို့ဖြစ်ရာ ၂၀၀၈/၀၉ ခုနှစ်တွင်နိုင်ငံတကာထောက်ပံ့ကြေးငွေများရှာဖွေစုဆောင်း၍ နာဂစ်မုန်တိုင်းဒဏ်ခံရသော ဧရာဝတီတိုင်း ဘိုကလေးနှင့် မော်လမြိုင်ကျွန်းမြို့နယ်များသို့ လည်းကောင်း၊ ၂၀၁၀ ခုနှစ်တွင်ဂီရိမုန်တိုင်းဒဏ်ခံရသောရခိုင်ပြည်နယ်မြေပုံမြို့သို့ လည်းကောင်းယဉ်ကျေးမှုအမွေအနှစ် ထိန်းသိမ်းစောင့်ရှောက်ရေးလုပ်ငန်းစဉ်များ၊ စီမံကိန်းများရေးဆွဲစီစဉ်၍ ထောက်ပံ့မှုများ ပေးခဲ့လေသည်။

ယခု DVD-Rom နှင့်ပတ်သက်၍လည်း လွန်ခဲ့သော ၂၀၀၈ ခုနှစ်မှစတင်ကာဦးကျော်မျိုးကိုသည် မြန်မာ့ရုပ်သေးနှင့် ပတ်သက်သောအချက်အလက်များကို မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်အကြောင်း တအုပ်တစ်အုပ် (ကျမ်းစာတစ်စောင်) အဖြစ်သာ ရေးသားပြုစုနိုင်ရေးအတွက် စတင်စုဆောင်းနေခဲ့ကြောင်း ကျွန်ုပ်မှကြားသိနေခဲ့သည်။ သို့သော်နောင်အခါတွင် မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်နှင့် စပ်လျှင်း၍ကြီးမားကျယ်ပြန့်လှသောသမိုင်း၊ ရုပ်သေးရုပ်ထုလုပ်သည့်ပန်းပုပညာ၊ ဆေးခြယ်သသည့်နည်းစနစ်၊ ရွှေချည်ထိုးငွေချည်ထိုးပညာ၊ ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပုံနည်းလမ်းအဖုံဖုံများ၊ ရုပ်သေးစင်တည်ဆောက်ပုံ၊ ရှေးမြန်မာရုပ်သေးပညာရှင်များအဖွဲ့ ဖွဲ့စည်းပုံနှင့် ရုပ်သေးပွဲတင်ဆက်ကပြကြပုံ၊ မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်းဝိုင်းနှင့် ရုပ်သေးတင်ဆက်သည့် သဘာစဉ်များ၊ ပညာများ၊ ရှေးရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးများအကြောင်း၊ မြန်မာ့ရုပ်သေးဇာတ်စာဇာတ်စကားများ။ သဘင်ဝန်အမိန့်ပြန်တမ်းများ၊ ဆိုင်းပုံပိုးတီးမှုတ်မှုများ၊ ရုပ်သေးသဘင်ဆိုင်ရာ ရှေးတီးလုံးများ စသဖြင့်အကြောင်းအရာများကို အစုံအလင်ဆုံး တင်ပြနိုင်ခဲ့သည့် DVD-Rom အဖြစ်ဖြင့် ပြုစုထုတ်လုပ်ရန်စီစဉ်ဆောင်ရွက်ဖြစ်ခဲ့လေသည်။

ဦးကျော်မျိုးကိုပြုစုရေးသားထုတ်လုပ်သောမြန်မာ့ရုပ်သေး DVD-Rom သည် မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်ပြန်လည်ထိန်းသိမ်းဖော်ထုတ်မြှင့်တင် ပြန့်ပွားရေးအတွက် များစွာအကျိုးပြုမည်ဖြစ်၍ စိတ်စေတနာထက်သန်စွာဖြင့် ကြိုးပမ်းအကောင်အထည်ဖော်ဆောင်ရွက်ခဲ့သောဦးကျော်မျိုးကိုအားမြန်မာနိုင်ငံသဘင်ပညာရှင်များအစည်းအရုံး(ဗဟို)အနေဖြင့်လည်းကောင်း၊ ရုပ်သေးပညာရှင်နှင့် ဝါသနာရှင်များအားလုံးကိုယ်စား အထူးတလည်ကျေးဇူးတင်ဝမ်းမြောက်ဂုဏ်ယူမိပါကြောင်း ရေးသားဖော်ပြလိုက်ရပေသည်။

ဦးရဲခွေး (ရုပ်သေးပညာရှင်)

၇-၉၀၁၅

မြန်မာနိုင်ငံသဘင်ပညာရှင်များအစည်းအရုံး

အမှာစာ

(ကျော်မျိုးကို - ရေးသားစုဆောင်းဖန်တီးသူ)

"မြန်မာ့ရုပ်သေးလောက" နှင့် ဤမျှထဲထဲဝင်ဝင်ပတ်သက်ခဲ့ရလိမ့်မည်ဟု ကျွန်ုပ်ငယ်စဉ်ကတစ်ခါမျှ မစဉ်းစားခဲ့ဘူးပါ။ အမှန်အတိုင်းဆိုရပါလျှင် ၁၉၉၀ ခုနှစ် ကျွန်ုပ်အသက်(၂၀)နှစ်အရွယ်ခန့် မြန်မာ့ရုပ်သေးလောကအား စတင်ထိတွေ့ကတည်းကလည်း ဤကဲ့သို့ စာတမ်းတစ်စောင်ပြုစုဖြစ်လိမ့်မည်ဟု မတွေးတောခဲ့ဘူးပါ။

အကြောင်းဖန်လာ၍ မြန်မာ့ရုပ်သေးနှင့် အနေကြာလာသောအခါတွင်လည်း မြန်မာ့ရုပ်သေးကြောင့်အလုပ်သဘော တိုက်ရိုက်ပတ်သက်လာခဲ့ရသည့် နိုင်ငံတကာ မိသားစုအသိုင်းအဝန်းအား ရိုးရိုးသားသားစိတ်ဝင်စားခြင်း ဖြစ်ခဲ့သည်သာ။

ထိုမှတစ်ဆင့် နိုင်ငံတကာ မိသားစုအသိုင်းအဝန်းမှ မြန်မာ့ရုပ်သေးအား အဘယ်ကြောင့်စိတ်ဝင်စားရပါသနည်းဟု မိမိကိုယ်ကိုပြန်လည်မေးခွန်းထုတ်မိသည့်အခါ၌လည်း စာရေးသူအနေနှင့် တိကျသောအဖြေမရှိသည်ကို ရှက်ရွံ့စွာပြန်လည်တွေ့ရှိခဲ့ရခြင်းဖြစ်ပါသည်။

၁၉၉၅/၉၆ မှစ၍ မြန်မာ့ရုပ်သေးအကြောင်း လက်လှမ်းမှီသမျှလေ့လာဖတ်ရှုခဲ့ပါသော်လည်း မိမိအမှန်တကယ်လိုချင်သော စိတ်ဝိဉာဉ်အဖြေကို ရှာဖွေတွေ့ရှိခဲ့ခြင်းမရှိပါ။

လူအများတို့၏စိတ်၌ မိမိနေထိုင်ရာလူ့အဖွဲ့အစည်းအတွင်း မိမိကျင့်သားရ မြင်တွေ့နေသည့်အပြုအမူနှင့် အလေ့အကျင့်တို့သည် သဘာဝကျသော မှန်ကန်သောအပြုအမူများဟူသော စွဲလန်းမှတ်ယူထားလေ့ရှိတတ်ကြပါသည်။ ဆိုလိုသည်မှာ မတူညီမှု၊ ကွဲလွဲမှုတို့ကို နှိုင်းယှဉ်ချိန်ဆနိုင်သောအခွင့်အလမ်းမရှိသေးခင် နီးစပ်ရာလူ့အဖွဲ့အစည်းမှကောင်းသည်မှန်သည်ဟူသောအချက်အလက်များပေါ်တွင်သာလက်ခံထားရလေ့ရှိသော သဘောမျှသာဖြစ်သည်။

၂၀၀၀ ခုနှစ်မှစ၍နောက်ပိုင်း စာရေးသူသည် မြန်မာ့ရုပ်သေးနှင့်အတူ ယဉ်ကျေးမှုခြင်းမတူညီသည့်အခြားသော နိုင်ငံတကာ ရုပ်သေးအဖွဲ့အစည်းများအတွင်း ရောက်ရှိသွားသောအခါ မိမိတို့မြန်မာ့ရုပ်သေး၏ သဘောသဘာဝနှင့်ကွဲလွဲသော နှုန်း၊ စံ၊ တန်ဖိုးများကို စတင်လေ့လာတွေ့ရှိခဲ့ပေတော့သည်။

ယဉ်ကျေးမှုဟူသည် လူမျိုးတစ်မျိုး (သို့မဟုတ်) လူ့အဖွဲ့အစည်းတစ်ခု၏ နေထိုင်မှုဘဝကို စုပေါင်းပုံဖော်ဖန်တီးပေးကြသည့် နှုန်း၊ စံ၊ တန်ဖိုးများနှင့် ရုပ်ဝတ္ထုပစ္စည်းများကိုညွှန်းဆိုဖော်ပြခြင်းဟု ဆိုကြပါသည်။

သို့ဖြစ်ရာ ကျွန်ုပ်တို့မြန်မာများ ယနေ့ပိုင်ဆိုင်လျက်ရှိသော မြန်မာ့ရုပ်သေးယဉ်ကျေးမှုသည် ရှေးမြန်မာတို့ လက်ဆင့်ကမ်းခဲ့သောစိတ်ကူးစိတ်သန်းတီထွင်ဖန်တီးမှုအတွေးအကြံများနှင့် ဆက်စပ်သည့် နှုန်း၊ စံ၊ တန်ဖိုး များသာဖြစ်ပေတော့သည်။

အစဉ်အလာ (Tradition) ဆိုရာ၌လည်း မျိုးဆက်တစ်ခုမှတစ်ခုသို့ဆက်၍ဆက်၍လက်ဆင့်ကမ်းလာခဲ့သည့်ယုံကြည်မှု (Belief) များ၊ စွဲလန်းစိတ် (Sentiment) များကိုဆိုလိုပါသည်။

ယဉ်ကျေးမှု၏သဘောသည် အတိတ်ကာလနှင့်ဆက်စပ်ပေးသကဲ့သို့ အနာဂတ်ကိုလမ်းပြပေးသော သဘောလည်းရှိပေသည်။

နောက်ပိုင်းစာရေးသူတက်ရောက်သင်ကြားလာခဲ့သော နိုင်ငံတကာယဉ်ကျေးမှုဆိုင်ရာသင်တန်းများနှင့် လုပ်ငန်းဆိုင်ရာ ဆွေးနွေးပွဲတို့၏အတွေးအကြံများအရယဉ်ကျေးမှုအားလုံးကိုခြုံငုံသိမြင်နိုင်ရန်အတွက်ခွဲခြမ်းစိတ်ဖြာရာတွင် -

- ရုပ်ဝတ္ထုပိုင်းဆိုင်ရာယဉ်ကျေးမှု (သို့) ထိတွေ့ကိုင်တွယ်၍ရသောလူ့အဖွဲ့အစည်းအတွင်း လူတို့တီထွင်ဖန်တီးခဲ့သည့် ပစ္စည်းများအားလုံးနှင့်ဆိုင်သော ယဉ်ကျေးမှု (Tangible Culture) နှင့်
- ရုပ်ပိုင်းဆိုင်ရာမဟုတ်သော (သို့) ထိတွေ့ကိုင်တွယ်၍မရနိုင်သည့် လူတို့တီထွင်ဖန်တီးခဲ့ကြသည့် အတွေးအကြံများ၊ စိတ်ကူးစိတ်သန်းများနှင့် အယူအဆများပါဝင်သည့် (Intangible

Culture) ဟူ၍သော အဓိကအချက်နှစ်ရပ်အဖြစ် မှတ်ယူနိုင်ကြောင်း လေ့လာခဲ့ရပါသည်။

မြန်မာတို့၏ မြန်မာ့ရုပ်သေးယဉ်ကျေးမှုနှင့် ဆက်စပ်သော သမိုင်းဆိုင်ရာ အချက်အလက်တို့သည်လည်း စေ့စေ့စပ်စပ်လေ့လာကြည့်မိသောအခါ ဆိုခဲ့ပြီးသော အချက်နှစ်ချက်စလုံးနှင့် ပြီးပြည့်စုံစွာကိုက်ညီနေသည်ကို ဂုဏ်ယူဖွယ်ရာတွေ့ရှိခဲ့ရပေသည်။

လူ့အဖွဲ့အစည်းတစ်ခုရှိ ယဉ်ကျေးမှုစနစ်သည် ၎င်းအဖွဲ့အစည်းအတွင်းရှိလူတို့အား မည်သို့မည်ပုံပြုမူ နေထိုင်ရန်ပုံစံချပေးလမ်းညွှန်ပေးလေ့ရှိရာ ၎င်းတို့၏လူ့ရည်လူ့သွေးစိတ်ဓာတ်စရိုက်များကိုလည်း အတိုင်းအတာတခုအထိ ပုံဖော်ဖန်တီးပေးနေသည်ဟု ယုံကြည်မိပါသည်။

မြန်မာ့ရုပ်သေးသည်လည်း မြန်မာတို့၏လူ့အဖွဲ့အစည်းအတွင်း အကောင်းတရား အဆိုးတရားများကို တစ်ဖက်တစ်လမ်းမှ ရှေးသမားစဉ်မှုများအတိုင်း လမ်းညွှန်ပြသရင်း ခိုင်မာခဲ့ပြီးဖြစ်သော ရှေးမြန်မာ့ရုပ်သေးယဉ်ကျေးမှုကိုအခြေခံ၍ တိုးတက်လာသည့်ခေတ်နှင့် လျော်ညီသော မြန်မာ့ရုပ်သေးတစ်ခေတ် ပြန်လည်တည်ဆောက်နိုင်ရန်လည်း မိမိအနေဖြင့်အမှန်တကယ်မျှော်လင့်မိပါသည်။

ထိုမျှော်လင့်ချက်နှင့်လျော်ညီစွာရှိခဲ့ပြီးဖြစ်သော မြန်မာ့ရုပ်သေးသမိုင်းဆိုင်ရာအချက်အလက်တို့ကို မပျောက်ပျက်စေရန်၊ သက်ရှိထင်ရှားရှိနေသေးသောမြန်မာ့ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးများ၏ဘဝများ တတ်နိုင်သမျှပြန်လည်ရှင်သန်နိုးကြားလာစေရန်နှင့် နောင်ရှိလာမည်ဖြစ်သော အနာဂတ်မျိုးဆက်များတွင် မြန်မာ့ရုပ်သေးနှင့်ပတ်သက်သောသမိုင်းဆိုင်ရာအခြေခံအချက်အလက်များအား ဤစာတမ်းမှတစ်ဆင့်လက်ဆင့်ကမ်းနိုင်စေရန်ရည်ရွယ်ခဲ့ရင်းဖြစ်ပါသည်။

သို့ပါ၍စာရေးသူလွန်ခဲ့သောဆယ်စုနှစ်ကျော်ကျော်ကတည်းက ကိုယ်တိုင်ရိုက်ကူး မှတ်တမ်းတင်ခဲ့သော ဓာတ်ပုံများနှင့်အတူ သမိုင်းအထောက်အထား မှတ်တမ်းမှတ်ရာနှင့် လေ့လာဖတ်ရှုခဲ့ရသမျှအစုစုတို့ကို နောင်မျိုးဆက်များစွာအထိ ကျန်ရှိနေစေရန် ရည်ရွယ်၍ DVD Rom အဖြစ် ၂၀၀၈ ခုနှစ်မှစတင်ကာ ယနေ့ ၂၀၁၁ ခုနှစ်တွင်အပြီးသတ်ရေးသားပုံဖော်မှတ်တမ်းတင်ခဲ့ရပါသည်။

ဤမြန်မာ့ရုပ်သေး DVD Rom ဖြစ်မြောက်ရေးအတွက်ဝိုင်းဝန်းကူညီခဲ့ကြသူများအားလည်းနာမည်နှင့်တကွ ကျေးဇူးတင်ကြောင်း ရှိလာမည်ဖြစ်သော အနာဂတ်မျိုးဆက်များတွင် မြန်မာ့ရုပ်သေးနှင့်

ပတ်သက်သောသမိုင်းဆိုင်ရာအခြေခံအချက်အလက်များအား ဤစာတမ်းမှတစ်ဆင့်လက်ဆင့်ကမ်းနိုင်စေရန်ရည်ရွယ်ခဲ့ရင်းဖြစ်ပါ

သည်။သို့ပါ၍စာရေးသူလွန်ခဲ့သောဆယ်စုနှစ်ကျော်ကျော်ကတည်းက ကိုယ်တိုင်ရိုက်ကူး မှတ်တမ်းတင်ခဲ့သော ဓာတ်ပုံများနှင့်အတူ သမိုင်းအထောက်အထား မှတ်တမ်းမှတ်ရာနှင့် လေ့လာဖတ်ရှုခဲ့ရသမျှအစုစုတို့ကို နောင်မျိုးဆက်များစွာအထိ ကျန်ရှိနေစေရန် ရည်ရွယ်၍ DVD Rom အဖြစ် ၂၀၀၈ ခုနှစ်မှစတင်ကာ ယနေ့ ၂၀၁၁ ခုနှစ်တွင်အပြီးသတ်ရေးသားပုံဖော်မှတ်တမ်းတင်ခဲ့ရပါသည်။

ဤမြန်မာ့ရုပ်သေး DVD Rom ဖြစ်မြောက်ရေးအတွက်ဝိုင်းဝန်းကူညီခဲ့ကြသူများအားလည်းနာမည်နှင့်တကွ ကျေးဇူးတင်ကြောင်း မှတ်တမ်းတင်ရန်မှာ များပြားလှသည်ကတစ်ကြောင်း၊ မှတ်တမ်းစာရင်းတွင် အမှန်တကယ်ကျေးဇူးတင်ရမည့်သူများ ကျန်ရှိသွားမည်ကို စိုးရိမ်ပါသောကြောင့် "ကူညီခဲ့ကြသူများအားလုံးကိုသာ အထူးပင်ကျေးဇူးတင်ရှိပါကြောင်း" နှင့် " ထိုထိုသောသူများ၏ ကူညီမှုများနှင့် မြန်မာ့ရုပ်သေးအတွက် အတိုင်းအတာတစ်ခုအထိ အမှန်တကယ်ပုံဖော်နိုင်ခဲ့ပြီးဖြစ်သည်ကို စာရေးသူအနေနှင့် ပြသခွင့်ရရှိသည့်အတွက် အထူးပင်ဂုဏ်ယူမိပါကြောင်း" ရိုးသားစွာ မှတ်တမ်းတင်ခဲ့ရပါသည်။

ဤမြန်မာ့ရုပ်သေး DVD Rom ဖြစ်မြောက်ရေးအတွက်ဝိုင်းဝန်းကူညီခဲ့ကြသူများအားလည်းနာမည်နှင့်တကွ ကျေးဇူးတင်ကြောင်း မှတ်တမ်းတင်ရန်မှာ များပြားလှသည်က တစ်ကြောင်း၊ မှတ်တမ်းစာရင်းတွင်အမှန် တကယ်ကျေးဇူးတင်ရမည့်သူများ ကျန်ရှိသွားမည်ကို စိုးရိမ်ပါသောကြောင့် "ကူညီခဲ့ကြသူများအားလုံးကိုသာ အထူးပင်ကျေးဇူးတင်ရှိပါကြောင်း"နှင့်"ထိုထိုသောသူများ၏ကူညီမှုများနှင့် မြန်မာ့ရုပ်သေးအတွက် အတိုင်းအတာတစ်ခုအထိ အမှန်တကယ်ပုံဖော်နိုင်ခဲ့ပြီး ဖြစ်သည်ကို စာရေးသူအနေနှင့် ပြသခွင့်ရရှိသည့်အတွက်အထူးပင်ဂုဏ်ယူမိပါကြောင်း"သာရိုးသားစွာမှတ်တမ်းတင်ရင်းနိဂုံးချုပ်ခဲ့ရပါသည်။

ကျော်မျိုးကို

ဒီဇင်ဘာ ၂၀၁၁

Director *(Mandalay Marionettes Theatre)*

Program Coordinator *(Myanmar Upper Land / culture & travel)*

မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD-Rom + စာအုပ် အဆင့်မြှင့်တင်ခြင်းဆိုင်ရာ မှတ်တမ်း

ယခု မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD–Rom + စာအုပ်ကို ပြုစုမှတ်တမ်းတင်သူ(စာရေးသူ)သည် ၂၀၀၆ခုနှစ်မှစတင်ကာနိုင်ငံတကာမှကျင်းပသောယဉ်ကျေးမှုအမွေအနှစ်ထိန်းသိမ်းရေးဆိုင်ရာသင်တန်းများအလုပ်ရုံဆွေးနွေးပွဲများကို တက်ရောက် လေ့လာသင်ကြားခဲ့သူဖြစ်သည်နှင့်အညီ ၂၀၀၈ ခုနှစ်မှ စတင်ကာ မြန်မာနိုင်ငံ၏ ဒေသအစုံ အနှံ့ရောက်ကျရောက်ပြီးသွားသော နေရာဒေသများသို့သွားရောက်၍ ယဉ်ကျေးမှုဆိုင်ရာထိမိုက်မှုများအား အကဲဖြတ်မှတ်တမ်းတင်ခြင်း ပျက်စီးထိခိုက်မှုရှိသောယဉ်ကျေးမှုနှင့်ပတ်သက်သည့်မြန်မာ့နိုင်ငံ၏ဒေသအသီးသီးရှိ ရှေးဟောင်းအဆောက်အဦး၊ စေတီပုထိုးနှင့် လူ့အဖွဲ့အစည်းများအား စီမံကိန်းအစီအစဉ်များ ရေးဆွဲ၍ (Prince Claus Fund, The Netherlands) ၏ အဓိကပံ့ပိုးမှုဖြင့် ကူညီဆောင်ရွက်မှုများ ပေးနေသူလည်းဖြစ်ပါသည်။

၁၉၉၀ ကတည်းမှ မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာနယ်ပယ်သို့ ဝင်ရောက်ခဲ့သူတစ်ဦးအနေဖြင့် အခြားသော ယဉ်ကျေးမှုဆိုင်ရာ စီမံကိန်းများကို အောင်မြင်စွာ အကောင်အထည် ဖော်ဆောင်ရွက်နိုင်ခဲ့ပြီးဖြစ်သော်လည်း မြန်မာ့ရုပ်သေးဖွံ့ဖြိုးတိုးတက်ရေးနှင့် ပတ်သက်သော စီမံကိန်းတစ်ခုမျှ ၂၀၁၄ နှစ်ကုန်ထိ အကောင်အထည်ဖော်နိုင်ခြင်းမရှိခဲ့သေးပါ။

သို့ပါ၍ မိမိအနေဖြင့် မြန်မာ့ရုပ်သေးအပေါ် အကြွေးတင်နေသလိုရှိနေခဲ့သော မိမိ၏ အာသီသအား အကောင်အထည်ဖော်နိုင်စေရန် စာရေးသူ၏ အမကြီး ဒေါ်နိုင်ရီမာ (ယခင် Mandalay Marionette Theater အား ပူးတွဲတည်ထောင်ခဲ့သူ ယခု Senior Advisor on Promotion of Technical and Vocational Education and training, GIZ–Germany, Yangon) ၏ အကြံပေးဆွေးနွေးချက်များနှင့်အတူ ၂၀၁၁ ခုနှစ် ဒီဇင်ဘာလတွင် မိမိ၏ကိုယ်ပိုင်ငွေကြေးဖြင့် တတ်စွမ်းသရွေ့ လက်စသတ် ထုတ်ဝေမှတ်တမ်းတင်ခဲ့ပြီးဖြစ်သော မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD–Rom အား အဆင့်မြှင့်တင်ခြင်း လုပ်ငန်းပါဝင်သည့် "မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင် ဖွံ့ဖြိုးတိုးတက်ရေးအစီအစဉ် (၂၀၁၅ – ၂၀၁၆) စီမံကိန်း" အား Swiss Agency for Development and Cooperation (SDC) ၏ အဓိကကူညီပံ့ပိုးမှုဖြင့် ရေးဆွဲအကောင်အထည်ဖော်ခဲ့ပါသည်။ ထိုသို့အကောင်အထည်ဖော်ခဲ့ရာတွင် စာရေးသူသည် ၂၀၀၀ ခုနှစ်ကတည်းမှ နိုင်ငံတကာ ရုပ်သေးပွဲတော်များအား မြန်မာ့ရုပ်သေးနှင့်အတူလှည့်လည်ခဲ့သူဖြစ်သည်နှင့်အညီမိမိအိမ်မက်မက်ခဲ့ဖူးသော မြန်မာနိုင်ငံ၌ မြန်မာနှင့်နိုင်ငံတကာရုပ်သေးပွဲတော်ကျင်းပရေး အစီအစဉ်အား ထည့်သွင်းရေးဆွဲဖြစ်ခဲ့လေသည်။

မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD–Rom + စာအုပ်အား အဆင့်မြှင့်တင်မှုဆောင်ရွက်ရာတွင်လည်း "မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်အကြောင်း DVD–Rom အဆင့်မြှင့်တင်ရေးဆိုင်ရာ အလုပ်ရုံဆွေးနွေးပွဲများအဖြစ် မန္တလေး (၁–၂ ဩဂုတ်လ ၂၀၁၅) နှင့် ရန်ကုန် (၁၅–၁၆ ဩဂုတ်လ ၂၀၁၅) တို့အားကျင်းပခဲ့ရာ တက်ရောက်လာသော ပညာရှင်များမှ ရှိနေခဲ့ပြီးဖြစ်သော မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD–Rom အပေါ်တွင် အကြံပြုဆွေးနွေးချက်များ၊ လိုအပ်နေသေးသော သတင်းအချက်အလက်များအား ထပ်မံဖြည့်သွင်းလာနိုင်စေရန် ညှိနှိုင်း ဆွေးနွေးခဲ့ကြပါသည်။

အဆိုပါအလုပ်ရုံဆွေးနွေးပွဲ၊ (မန္တလေး)အားအောက်ပါပညာရှင်များမှ

တက်ရောက်ဆွေးနွေး အကြံပြုခဲ့ကြပါသည်။

၁။ ဦးအောင်မြင့် (ဇာတ်ညွှန်းရေးဆရာ - ဒါရိုက်တာ စတီဗင်ခံ့နှင့် မီး ပညာရှင် - ရွှေကိုတင်မောင်ဓေတ်)

၂။ ဦးသန့်အောင် (မန်းပန်တျာ)

၃။ ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည် (ရုပ်သေးသုတေသနပညာရှင်)

၄။ ဦးစိန်မြင့် (ရွှေချည်ထိုးပညာရှင်)

၅။ ဒေါ်မမနိုင် (ရုပ်သေးပညာရှင်)

၆။ ဦးကျော်ရင်မြင့် (စာရေးဆရာ)

၇။ ရွှေကိုကြည် (ရုပ်သေးအဆိုပညာရှင် - ရွှေကိုတင်မောင်ဓေတ်)

၈။ ဦးသန့်ညွှန့် (ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပညာရှင်)

၉။ ဦးအုန်းမောင် (ရုပ်သေးကရုပ် ပြုလုပ်သူ ပညာရှင်)

၁၀။ ဦးပစ်တိုင်းထောင် (ဆိုင်းပညာရှင် မန္တလေး)

၁၁။ ဦးတင်ညိမ်း (ရုပ်သေးကြိုးဆွဲ ပညာရှင်)

၁၂။ ဒေါ်စအေးဇွန်အောင် (ပါမောက္ခ သဘင်ပညာဌာန အမျိုးသား ယဉ်ကျေးမှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ မန္တလေး)

၁၃။ ဒေါ်မြနန္ဒာ (ကထိက သဘင်ပညာဌာန အမျိုးသားယဉ်ကျေး မှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ မန္တလေး)

၁၄။ ဦးမင်းကျော်ဓေ (ကထိက သဘင်ပညာဌာန အမျိုးသားယဉ် ကျေးမှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ မန္တလေး)

၁၅။ ဦးထွန်းထွန်းဝင်း (ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပညာရှင်၊ မန္တလေး)

၁၆။ ဦးဘိုသင်း (ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပညာရှင် Myanmar UpperLand / culture & travel)

၁၇။ ဦးကျော်မျိုးကို (မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD-Rom + စာအုပ် ပြုစုသူ)

တဖန် အလုပ်ရုံဆွေးနွေးပွဲ (ရန်ကုန်) အားလည်း အောက်ပါပညာရှင် များမှ တက်ရောက်ဆွေးနွေး အကြံပြုခဲ့ကြပါသည်။

၁။ ဦးရဲမွေး (မြန်မာ့ရုပ်သေးပညာရှင်၊ ယခင် မြန်မာနိုင်ငံသဘင် ပညာရှင်များ အစည်းအရုံးဥက္ကဋ္ဌ)

၂။ ဦးတင်ဆိုး (ပါမောက္ခချုပ် - အငြိမ်းစား)

၃။ ဦးချစ်စံဝင်း (စာရေးဆရာ၊ မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ သုတေသန ပညာရှင်)

၄။ ဦးစိန်ထွန်းကြည် (ရုပ်သေးပညာရှင်၊ ရန်ကုန်)

၅။ ဦးအောင်တိုး (ဇာတ်ညွှန်းနှင့် ရုပ်သေးပညာရှင်၊ ရန်ကုန်)

၆။ ဦးစိန်မြင့် (ရွှေချည်ထိုးပညာရှင်)

၇။ ဒေါ်ရွှေမန်းရီ (ရုပ်သေးအဆိုပညာရှင်၊ ပုဏ္ဏားပျံ ဦးကျော်အေး၏ သမီး)

၈။ ဦးရွှေကြည် (ရုပ်သေးပညာရှင်၊ ရန်ကုန်)

၉။ ဦးအောင်တင်ဝင်း (ဇာတ်ညွှန်းပညာရှင်)

၁၀။ ဒေါ်မမနိုင် (ရုပ်သေးပညာရှင် ယခင် မန္တလေးရုပ်သေးသဘင် အား ပူးတွဲတည်ထောင်ခဲ့သူ)

၁၁။ ဒေါ်နိုင်နီမာ (ယခင် မန္တလေးရုပ်သေးသဘင်အား ပူးတွဲတည် ထောင်ခဲ့သူ)

၁၁။ ဦးသန့်ညွှန့် (ရုပ်သေးပညာရှင်၊ မန္တလေး)

၁၂။ ဦးနိုင်ထွန်း (ပါမောက္ခ၊ သဘင်ပညာဌာန အမျိုးသားယဉ်ကျေး မှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ ရန်ကုန်)

၁၃။ ဒေါ်ဝင်းပပ (ကထိက၊ သဘင်ပညာဌာန အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှု နှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ ရန်ကုန်)

၁၄။ ဦးအောင်သန်းဝင်း (ကထိက သဘင်ပညာဌာန အမျိုးသား ယဉ်ကျေးမှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ ရန်ကုန်)

၁၅။ ဦးစိန်အေးမြင့် (ရုပ်သေးပညာရှင်၊ ရန်ကုန်)

၁၆။ ဦးရဲညီညီ (ရုပ်သေးပညာရှင်၊ ရန်ကုန်)

၁၇။ ဦးကျော်မျိုးကို (မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD-Rom + စာအုပ် ပြုစုသူ)

အထက်ပါပညာရှင်များမှ လိုအပ်သည်များကို ထပ်မံဖြည့်သွင်းနိုင်ရန် ဆွေးနွေးအကြံပြုခဲ့ကြသည်များကို လေးစားစွာခံယူရင်း ကျေးဇူးတင် ရှိပါကြောင်း မှတ်တမ်းတင်ဂုဏ်ပြုအပ်ပါသည်။

အထူးအားဖြင့် မိမိတို့ကိုယ်တိုင် ကြာရှည်စွာစုဆောင်းထိန်းသိမ်းမှု ပြုထားကြသော မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ ပစ္စည်းများ၊ စာပေဆိုင်ရာ အချက်အလက်များ၊ စာအုပ်၊ ဓာတ်ပုံ၊ ပန်းချီနှင့် ရှေးဟောင်းအသံဖိုင် များကို သုံးစွဲခွင့်နှင့်အတူ ပံ့ပိုးကူညီခဲ့ကြသူများအား လည်းကောင်း၊ သင်ကြားရေး ဗီဒီယိုဖိုင်များရရှိစေရန် ကူညီခဲ့ကြသော ရုပ်သေးပညာ ရှင်ကြီးများနှင့် ဆိုင်းပညာရှင်ကြီးများအား လည်းကောင်း၊ ယခင် မြန်မာ့ ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD–Rom တွင် ရှိခဲ့ပြီးဖြစ်သော English Version အား ယခုတစ်ကြိမ်တွင် ထပ်မံဖြည့်သွင်းမှုများနှင့်အတူ ပိုမိုပြည့်စုံမှုရှိ စေရန် မိမိတွင်ရှိနေသော မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ ပစ္စည်းများနှင့် စိတ်ပါဝင်စားစွာ တည်းဖြတ်ပေးပါသော ဆရာဒေါက်တာတင်မောင် ကြည်အားလည်းကောင်း၊ မိမိ၏မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်ဆိုင်ရာစိတ်ကူးနှင့် အိပ်မက်များအား အကောင်အထည်ဖော်ခွင့် ရရှိစေရန် အမြဲကူပံ့ပိုး ကူညီခဲ့သော Swiss Agency for Development and Cooperation (SDC) တို့အား အထူးသင် ကျေးဇူးတင်ရှိပါကြောင်း ထည့်သွင်း မှတ်တမ်းတင်ရင်း နိဂုံးချုပ်အပ်ပါသည်။

ကျော်မျိုးကို

၀၉.၀၃.၂၀၁၆

မာတိကာ

၁။ မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်သမိုင်း ၁၆

၂။ ရှေးမြန်မာ့ရုပ်သေး ဖွဲ့စည်းပုံနှင့်ဆက်စပ်သော စည်းကမ်းသတ်မှတ်ချက်များ ၃၅

၃။ ရုပ်သေးရုပ်များ ၅၄

၄။ ရုပ်သေးသဘင်၏ စင်တည်ဆောက်ပုံနှင့် တင်ဆက်ကပြပုံ အစီအစဉ်များ ၉၀

၅။ ရုပ်သေးသဘင်သုံး စကားစကားပြောများ ၁၁၀

၆။ ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပုံ ၁၃၈

၇။ အခြား (အထွေထွေ) ၁၄၀

Contents

1. History of the Theatrical Performances of Myanmar Marionettes 179

2. Organization of Ancient Marionette Performance 198

3. Myanmar Puppets Figures 214

4. Stage Constructions and Performance Program of
Myanmar Marionettes Theater in the Past 242

5. Dialoguesin Myanmar Marionette Theater Literature and
Dialoguein Myanmar Marionette Theatre 257

6. Basic Manipulation of Myanmar Marionette 280

7. Other (General) 282

၁. မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်သမိုင်း

၁.၁။ ရုပ်သေး၏သဘာဝနှင့်အစ

၁.၂။ ဝိသနိုးမြို့နှင့် တရုတ်ရှေးဟောင်းမှတ်တမ်းများမှ အထောက်အထားများ

၁.၃။ ပုဂံခေတ် အကပညာနှင့် အရုပ်အတတ်

၁.၄။ မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင် သမိုင်းဦး

၁.၅။ ကုန်းဘောင်ခေတ် (ခရစ်နှစ် ၁၇၅၂-၁၈၈၅) မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်

၁.၆။ ပါတော်မူခေတ် (လွတ်လပ်ရေးတိုက်ပွဲခေတ်) မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်

၁.၇။ လွတ်လပ်ရေးရပြီးခေတ် မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်

၁.၁။ ရုပ်သေး၏ သဘာဝနှင့် အစ

အသက်မဲ့သောအရုပ်ကလေးများကို နည်းအမျိုးမျိုးဖြင့် လူကိုယ်တိုင် အစား အသက်ဝင်လှုပ်ရှားအောင် ကြံစည်တီထွင်သော လက်မှုပညာ၏ကြိုးပမ်းချက်ကြောင့် ရုပ်သေးသဘင် ပေါ်ပေါက်လာရခြင်းဖြစ်ပေသည်။

ထို့မှတစ်ပါး နိုးရိုးကပြမှုမှ ဇာတ်နိပါတ်၊ သရုပ်ဆောင် လှုပ်ရှားကပြမှု အဆင့်သို့ ကူးပြောင်းလာသည်တွင် ယောကျာ်းနှင့် မိန်းမတို့ လင်နှင့် မယားပမာဆက်ဆံသရုပ်ဆောင်ကြရသည်၌ဟိရိဩတ္တပ္ပတရားကြီးသော ရှေးမြန်မာပရိသတ်အဖို့ မအပ်မစပ်မရှုရဲ ဖြစ်ကြရာမှ လူအစား အရုပ်များကို လူ့သဘာဝကျကျ၊ ယောက်ျား၊ မိန်းမ တွဲဖက်သရုပ်ဆောင်စေရာမှ လည်းကောင်း၊ လူသတ္တဝါတို့ကိုသာမက တိရစ္ဆာန် လောကကိုပါ အသက်သွင်း၍ သရုပ်ဆောင်ပြသနိုင်ရန် ရည်ရွယ်ချက်တို့ ဖြင့်လည်းကောင်း **"ရုပ်သေး"** ဟူသော သဘင် ပေါ်ပေါက်လာရသည်ဟူ၍ အချို့သောပညာရှင်များက ယူဆခဲ့ကြလေသည်။

သို့ပါ၍ သဘင်ဆိုင်ရာယဉ်ကျေးမှုများဖြစ်ကြသော အဆို၊ အက၊ အနုပညာရပ်များနည်းတူ အရုပ်လုပ်သော (ပန်းပုစသည်) အတတ်၊ ကြိုးအတတ်များသည်လည်း ရှေးကပင် စနစ်တကျ မပျောက်သေးသည့်တိုင်အောင် ယနေ့ရုပ်စုံသဘင်၏ နိဒါန်းဖြစ်သော **"အရုပ်အက"** ပညာများမှာ ကမ္ဘာ့အခြားအခြားသော နေရာများ၌ ပေါ်ပေါက်ခဲ့ပြီးဖြစ်လိမ့်မည်ဟု ပညာရှင်များက ခန့်မှန်းခဲ့ကြလေသည်။

ပမာအားဖြင့် ကြိုးဆွဲရုပ်သေးနှင့်ပတ်သက်၍ မြတ်စွာဘုရားလက်ထက် လွန်ခဲ့သောနှစ်ပေါင်း ၂၆၀၀ နီးပါးကတည်းက ရှိခဲ့သော ထင်ရှားသည့် အထောက်အထားတစ်ခုမှာ –

ခုဒ္ဒကနိကာယ်–ထေရီဂါထာ ပါဠိတော်၊ ၁၄၊ တိံသနိပါတ်၊ သုဘာဇီဝကမ္ဗဝနိကာ ထေရီဂါထာ၊ (ဆဋ္ဌမူ ပုံနှိပ်တိုက် မြန်မာပြန်စာမျက်နှာ ၂၃၈) သုဘာအမည်ရှိသောရဟန်းမိန်းမက ပြောသောစကားများအပါအဝင် သုံးဂါထာအနက်၊

ဂါထာအမှတ် ၃၉၂ တွင်

*"အမောင် လက်ခြေမျက်နှာစသော အခြင်းအရာဖြင့် ဆန်းကြယ်စွာ ဖန်ဆင်းပြုလုပ်အပ်ကုန်သော ကောင်းမွန်တင့်တယ်သည့် အဆင်းသဏ္ဌာန်ရှိသည်ဖြစ်၍ ကြိုးသွယ်တို့ဖြင့်လည်းကောင်း၊ လက်၊ ခြေ၊ ကျောက်ကုန်း၊ နားရွက် စသည်တို့ကို သွယ်ခြင်းငှာ တပ်အပ်သော သစ်သားစို့တို့ဖြင့်လည်းကောင်း၊ အသွယ်သွယ်ဖွဲ့အပ်သော သစ်သားတို့ဖြင့်ဆန်းကြယ်စွာစီရင်အပ်သော စက်ယန္တရား၊ ရုပ် တို့ကို ယန္တရားစက်ကြိုး စသည်တို့ဖြင့် ဆွဲငင်လှုပ်ရှားလျက် '**က**' စေသည်တို့ကို ငါမြင်ဖူးကုန်ပြီ။"*

ဂါထာအမှတ် ၃၉၃ တွင်

"အမောင် ထိုသစ်သားယန္တရားရုပ်၌ ဖွဲ့ချည်ထားသောကြိုး၊ လက်ဆစ်၊ ခြေဆစ်စသည်တို့၌ဖွဲ့ချည်သောကြိုးနှင့် ရိုက်နှက်ထားသောသစ်သားစို့တို့ကို ဖွဲ့ချည်ထားသောအရပ်မှ နုတ်ပစ်အပ်သော်လည်းကောင်း၊ ထိုထိုသို့သောအရပ်တို့၌ ပစ်ချသဖြင့် ဖရိုဖရဲ ဖြန့်ကြဲအပ်သော်လည်း

ကောင်း၊ ထိုသစ်သားယန္တရားရုပ်အစိတ်၌ အထုံးအထုံး၊ အပိုင်းအပိုင်း ရှိသောအားဖြင့် ကိုယ်တစ်ခြား၊ လက်တစ်ခြား တစ်ခုစီတစ်ခုစီပြုအပ် သော်လည်းကောင်း၊ ဤကြိုးကား ယန္တရားရုပ်၊ ဤသစ်သားစိုကား ယန္တရားရုပ်ဟုမှတ်၍ မရနိုင်ရာ၊ ထိုအစိတ်အစိတ်သောကြိုး၊ သစ်သား စိုတို့တွင် အဘယ်အစိတ်အစိတ်၌ သစ်သားစက်ယန္တရားရုပ်ဟူ၍ စိတ် ကိုသက်ဝင်စေနိုင်ပါတော့အံ့နည်း။"

ဂါထာအမှတ် ၃၉၄ တွင်

"အဆောင် ထိုအပိုင်းအပိုင်း ခွဲခြားပြီးသော သစ်သားစက်ယန္တရားရုပ် အတူပင် ဆံ၊ လက်၊ မျက်နှာ စသော ကိုယ်အင်္ဂါတို့သည် ပထဝီဓါတ် စသောပရမတ္ထတရား[၁]တို့နှင့်ကင်း၍မဖြစ်ကုန်။ ကိုယ်ခန္ဓာအတ္တဘော သည် ဆံ၊ လက်၊ မျက်နှာ စသော ကိုယ်အင်္ဂါအစိတ်တို့နှင့် ကင်း၍ မဖြစ်နိုင်ဟု ငါ၏ဉာဏ်၌ထင်လာ၏။ ယင်းသို့ဖြစ်သည်ရှိသော် ပထဝီ ဓါတ်စသော အစိတ်အစိတ်သောတရားတို့တွင် အဘယ်မည်သော တရားအစိတ်၌ မိန်းမ၊ ယောကျ်ားဟု စိတ်ကိုသက်ဝင်စေနိုင်ပါတော့ အံ့နည်း။" စသည်ဖြင့် ဟောကြားခဲ့သည်ကို ထောက်ဆနိုင်လေသည် ဟုလည်း ဆရာဦးလှသမိန်က သူ၏ ***"မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်"*** စာအုပ် တွင်ဖော်ပြခဲ့ပါသည်။

သို့ပါ၍ ထိုစဉ်က ဂေါတမဘုရားမြတ်စွာဘုရားပွင့်တော်မူရာ အိန္ဒိယပြည်၌ လည်း ကြိုးနှင့်ဆွဲရသော သစ်သားယန္တရားရုပ်များ ပေါ်ပေါက်ခဲ့ပြီးဖြစ် သည်ဟု ယူဆရလေသည်။

တဖန်အားဖြင့် "ဝိသုဒ္ဓိမဂ် အဋ္ဌကထာ – ဒိဋ္ဌိဝိသုဒ္ဓိနိဒ္ဒေသ – ၄ – ၂/ ၄၁ ၂၉၀ ၌လည်း တသ္မာယထာ – ဒါရုယန္တံ သုညံ နိဇ္ဇီဝံ နိရီဟကံ အထစ ပန ဒါရုရဇ္ဇုကသမာယောဂဝသေန ဂစ္ဆတိပိ တိဋ္ဌတိပိ" ဟု ဖော်ပြထား သည်ကို တွေ့နိုင်ပေသည်။ အဓိပ္ပါယ်မှာ –

"သစ်သားယန္တရားရုပ်သည် အတ္တမှစိတ်၏ အသက်မဲ့မှုအားထုတ်ခြင်း မရှိဖြစ်ကြားသော်လည်း၊ သစ်သားရုပ်၌ပဲ့ အပ်သော ကြိုးသယ်နှင့် ယှဉ် သည်အကြောင်းကြောင့်သွားလည်းသွား၏ရပ်လည်းရပ်၏။ ကလည်း က၏" ထို့ကြောင့် ထိုခေတ်ထိုအခါ သီဟိုဠ်၌ရေးသားပြုစုခဲ့သော ဝိသုဒ္ဓိမဂ်အဋ္ဌကထာကျမ်းမှ ဖော်ပြချက်အရ သီဟိုဠ်(ယခုသီရိလင်္ကာ) တွင် နိုင်ငံသော ကြိုးဆွဲရုပ်သေးသည် ရှေးပဝေသဏီကပင် ပေါ်ထွန်း နေမည်မှာ မလွဲဧကန်ဖြစ်ပေသည်။

ဆရာဦးချစ်စံဝင်းမှလည်း သူ၏ ***"ယနေ့ မြန်မာရုပ်သေးသဘင်"*** စာအုပ်၌ "ခရစ်သက္ကရာဇ်၉၆၀ မှ ၁၂၇၉ ခုနှစ်အထိ တည်တံ့ထွန်းကား သော ဆွန်ခေတ် (Sung Dynasty) တွင် တရုတ်ရုပ်စုံသဘင်သည် တိုးတက်ဖွံ့ဖြိုးလာသည်။ ထိုခေတ်က တရုတ်ပြည်သူ/သား များသည် ရုပ်သေးကို အလွန်နှစ်သက်ကြသည်ဟု တရုတ်ရာဇဝင်များက ဆို၏။

ဆွန်မင်းဆက်ကာလသည် ပုဂံပြည်တွင် တောင်သူကြီးမင်းနှင့် စုလ္လာဝေး မင်းတို့အုပ်စိုးသည့်ခေတ်နှင့်ခေတ်ပြိုင်ကာလဖြစ်၏ဟူ၍လည်းကောင်း၊ တဖန် ယင်းစာအုပ်၏ အခန်း (၁) နိဒါန်း၌ ပုဂံခေတ်နှင့် ပတ်သက်သော ကျောက်စာ၊ မင်စာ၊ နန်းဆေးရေးပန်းချီ၊ ပန်းပု၊ ရှေးဟောင်းလက်ရာများ ထဲတွင် ရုပ်သေးဟူသော စကားတစ်လုံး၊ ပန်းချီတစ်ကွက်၊ ရုပ်လုံးတစ်ခု ကိုမျှ ယနေ့ထက်တိုင်ရှာဖွေ၍ မတွေ့ရသေးသည့်မှာလည်း အမှန်ပင် ဖြစ်ပေရာ ပုဂံတွင် ရုပ်သေးသဘင် ကောင်းကောင်းပေါ်နေပြီဟု အထောက် အထား တစ်စုံတစ်ရာ ပြဆိုရန်အတွက်လည်း အမှန်တကယ်ပင် အခက် အခဲရှိနေသည်ဟုဆိုရပါမည်။" ဟု ထည့်သွင်းဖော်ပြခဲ့ပါသည်။

သို့ပါ၍ အရုပ်ပြုလုပ်ခြင်းအတတ်ပညာ ပေါ်ပေါက်လာပုံကို မြန်မာ နိုင်ငံတွင်လည်း အဆို၊ အက အနုပညာတို့ စနစ်တကျစတင်ခဲ့သော ကာလများနှင့်တွဲဆက်၍ သမိုင်းကြောင်းတစ်လျှောက် ပြန်လည်လေ့ လာဆန်းစစ် ကြည့်ရှုသင့်လှပေသည်။

၁ - ပါဠိတော်အဋ္ဌကထာနှင့် အဘိဓမ္မာပိဋကတော်တို့တွင်ပါသော အရေအတွက်၊ အင်္ဂါအရေအတွက်တို့ကို အသီးသီးမှတ်၍ ကြိုးစဉ်ယှဉ်ပြီး ခွဲခြားသတ်မှတ်ထားသော ကျမ်းအပိုင်းအခန်း၊ နိပါတ်တွင်ပါသော စာတတ်တွေ။ ၂ - အရုက်အကြောင်းတရား၊ မကောင်းမှုကိုရှက်ခြင်း၊ ကြောက်ခြင်း။ ၃ - လည်းပတ်လှုပ်ရှားခြင်းဖြင့် တစ်ခုတစ်ခုသော ရုပ်အင်ကို ထုတ်လုပ်ပေးနိုင်သော ကိရိယာ၊ စက်။ ၄ - စိတ်၊ စေတသိက်၊ ရုပ်၊ နိဗ္ဗာန်ဟူသော ပရမ်ဝင်သော မဖောက်မပြန်သော ကောန်အမှန်ရှိ သည့် "ပရမတ္ထတရား" ခေါ်ပေါ်ရုံမျှမဟုတ်သဲ ထာဝရဖြစ်ပျက်နေသောရုပ်နာမ်။

၁.၂။ ဗိဿနိုးမြို့နှင့် တရုတ်ရှေးဟောင်းမှတ်တမ်းများမှ အထောက်အထားများ

ရှပ်စုံသတင် (ရှပ်သေး) ၏ အခြေခံပညာရပ်များဖြစ်သော အကပညာနှင့် အရုပ်ဖြုလှုပ်မှု အတတ်ပညာတို့ကို မြန်မာ့သမိုင်း မတင်မီခေတ်ဖြစ်သော ယခင်နှစ် ၂၀၀၀ ခန့် (ခရစ်နှစ် ဘီစီ ၄ ရာစု) က ဗိဿနိုးမြို့ဟောင်းကို တူးဖော်ရာတွင်တွေ့ရှိရသော မြေအိုးခွက် အမျိုးမျိုး၊ မြေလက်ဝတ်တန်ဆာ အမျိုးမျိုး၊ မင်းသမီး ကချေသည် အပါအဝင် တိရစ္ဆာန်မြေရုပ်အမျိုးမျိုး စသည့် အထောက်အထားများကို ခန့်မှန်း၍ လည်းကောင်း၊ ထိုအရုပ်တို့ကို လှုပ်တင့်တယ်စေသော ပန်းပွင့်၊ ပန်းခက်တို့နှင့် တိရစ္ဆာန်ပုံတို့ကို နှစ်သက်ဖွယ်ဖြစ်အောင် ရေးဆွဲခဲ့သည်ကို ထောက်ရှု၍ထိုဗိဿနိုးခေတ်ကာလတွင် အရုပ်ရေးဆွဲမှုအတတ်ပညာနှင့် **'အက'** ပညာ ပေါ်ပေါက်လျက်ရှိပြီးဖြစ်ကြောင်းကို အထက်ပါ အချက်များက သက်သေခံလျက်ရှိပါသည်။

တရုတ်မှတ်တမ်းများအရဆိုသော် ထိုခေတ်ကာလ ပျူတို့၏ အဆို၊ အကပညာသည်အခြေတကျ စည်ပင်ပြီးဖြစ်သည်မှာ ကောန်ယူဖွယ်ဖြစ်လေသည်။

ခရစ်နှစ် ၇၆၀ ပြည့်နှစ်တွင် နန်ချောင်ဘုရင် ကိုလိုဖန်သည် ပျူတို့ကို တိုက်ခိုက်သိမ်းပိုက်ပြီး အချို့ကိုလည်း နန်ဆွင်းအရပ်ထမ်းရန် ခေါ်ဆောင်သွားခဲ့လေသည်။

တရုတ်ဧကရာဇ်ကို စစ်တိုက်နေသော နန်ချောင်အင်အားစုတို့သည် ကိုလိုဖန်၏မြေးတော်အီမိုးဆွန်းလက်ထက် အေဒီ၇၉၃ ခုနှစ်တွင် စစ်ကို ရပ်စဲလိုက်၏။ ထို့နောက် လက်အောက်ခံပြည်နယ်များစွာမှ သီဆို တီးမှုတ်လူဆိုင်းသမားတို့ကိုစု၍ တရုတ်ဧကရာဇ်ထံသို့ အေဒီ ၈၀၀ ပြည့်နှစ်တွင် ဆက်သွယ်ဖျော်ဖြေနိုင်းသည်။ ယင်းတို့တွင် ပျူသတင်သည်တို့လည်းပါ၏။ ထို့ကြောင့် ပျူနှင့် တရုတ် အဆက်အသွယ်ရလာသဖြင့် ပျူမင်းဖြစ်သော ခွန်မော်ချန်မင်းဆက်မှ ယုန်ချီသန်မင်း အထိ အေဒီ ၈၀၀ ခုနှစ်တွင် တရုတ်နိုင်ငံသို့ နန်ချောင်မှတစ်ဆင့် သံစေလွှတ်ခဲ့သည်။ တရုတ်မှတ်တမ်းများ၌ ထိုသံအဖွဲ့နှင့်အတူ ပျူတူရိယာနှင့် တီးမှုတ်ပုံကို အသေးစိတ်ရေးသားကြ၏။ ပျူတို့သည် သတ္တုစသောဝတ္ထုပစ္စည်းရှစ်မျိုးတို့ဖြင့် အသုံးပြုထားသော သံစုံတူရိယာ ၂၂ မျိုးရှိသည်။

ထိုသည့်ကျေးမှုအဖွဲ့တွင်ပါဝင်သော မြန်မာလူမျိုးတို့၏ နောင်တော်လူမျိုးဆက်ဖြစ်သည့် ပျူအနုပညာရှင်တို့သည်တရုတ်ဧကရာဇ်ကို ပျူတေးဂီတ အဆိုအကတို့ဖြင့် ဖျော်ဖြေခဲ့သည်ကို ထောက်ရှု၍ မြန်မာတို့၏သမိုင်းမတင်မီခေတ်ဖြစ်သော ပျူခေတ်ကတည်းကပင် ရည်းစနစ်ကျနစွာ၍ ပြည့်စုံကုံလုံသော ဇာတ်သဘင်ဆိုင်ရာ အနုပညာမှုတို့သည် အခြေတကျ စိုက်ထူမိပြီဟု ဆိုနိုင်လေသည်။

၁.၃။ ပုဂံခေတ်အကပညာနှင့် အရုပ်အတတ်

ယခုမြန်မာနိုင်ငံသားတို့၏အနုပညာအချုပ်အချာ(ဝါ)ရေသောက်မြစ်ဖြစ်သော ပုဂံခေတ်၊ ပုဂံပြည်ဘုရားပုထိုးများမှနံရံဆေးရေးပန်းချီကားများနှင့် ပုဂံခေတ်ကျောက်စာအများ အပြားကိုထောက်ရှု၍ လည်းကောင်း၊ များပြားလှစွာသော ပုဂံစေတီပုထိုးများ၊ ဘုရားတန်ဆောင်းများ၊ ဥမင်များရှိ ပန်းပုရုပ်ထုများကို ထောက်ထား၍လည်းကောင်း၊ ပျူခေတ်ကပင် ပင်စည်၊ ပင်မရှိပြီးဖြစ်သော သုခုမအနုပညာများအား ပုဂံခေတ်တွင်အကိုင်းအခက်တို့ဖြင့် ဝေစည်လျက်ပိုမိုပြည့်စုံစနစ်ကျနသော သီဆိုတီးမှုတ်မှု ဂီတပညာ၊ အရုပ်ထုလုပ်မှု ပန်းပုပညာတို့သည် ပေါ်ပေါက်ပြီးဖြစ်၍အနုစိကျအနည်ထိုင်နေသည်မှာအထင်အရှားပင် ဖြစ်လေသည်။

ချုပ်၍ဆိုရသော်ဝိသနိုး၊ ပျူ၊ ပုဂံတို့တွင် ရုပ်စုံ(ရုပ်သေး) သဘင်အတွက် အဓိကလည်းဖြစ်၊အခြေခံလည်းကျသောအဆိုအကပညာများ၊အရုပ်ထုလုပ်မှုပညာများ ရှိပြီးဖြစ်လေသည်။

ရုပ်စုံသဘင် (ရုပ်သေး) သည်အထက်ဖော်ပြပါ ခေတ်ကာလ ကတည်းကပင် စတင်ပေါ်ပေါက်မည်ဆိုပါက ပေါ်ပေါက်နိုင်စရာ အကြောင်းများရှိလေသည်။ သို့ရာတွင်လည်း ထိုခေတ်ကာလများတွင် ရုပ်စုံသဘင်သည် ဧကန်ပေါ်ပေါက်ခဲ့ပြီးလေပြီဟု ကောက်ချက်ချနိုင်ရန် အထောက်အထားများကိုမူကား ယနေ့အချိန်အထိ ခိုင်ခိုင်လုံလုံ မတွေ့ရှိရသေးချေ။

ထိုသို့သောအကြောင်းအရာတို့အားထောက်ရှု၍မြန်မာ့ရုပ်သေးအတတ်ပညာသည် ခေတ်ကာလတစ်ခု၌ တစ်မဟုတ်ချင်း ပြီးပြည့်စုံစွာ ပေါ်ပေါက်လာသော ပညာမဟုတ်၊ အဆင့်ဆင့် အကြိမ်ကြိမ် ပြုပြင်၍ တိုးတက်စည်ပင်ထွန်းကားလာသည်ဖြစ်ရာတစ်ချို့သောပညာရှင်များကလည်း ပုဂံခေတ်ထက် စောကောင်းစောနိုင်သည်ဟုပင်ဆိုကြလေသည်။

ဧကန်ယူနိုင်သော အကြောင်းတစ်ရပ်မှာကား မည်သည့်ခေတ်တွင် ရုပ်စုံသဘင်ပေါ်ပေါက်သည်ဖြစ်စေ ထိုပေါ်ပေါက်လာသောရုပ်စုံသဘင်သည် ဝိသနိုး၊ ပျူ၊ ပုဂံခေတ်တို့တွင် ပေါ်ပေါက်အခြေစိုက်ခဲ့သော အဆို အကပညာ၊ အရုပ်ပြုလုပ်မှု ပညာတို့ပေါ်တွင်အခြေခံကာ ဥာဏ်ကွန့်မြူးထားခြင်းဖြစ်သည်ဟူသော အချက်ပင်ဖြစ်လေသည်။ ထို့ကြောင့် ဝိသနိုး၊ ပျူ၊ ပုဂံခေတ် တို့၏ပန်းပုပညာနှင့် အဆိုအက အနုပညာရပ်တို့ကို မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်၏အစဟု ဆိုနိုင်ဖွယ်ရာရှိလေသည်။

၁.၄။ အင်းဝခေတ် မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်သမိုင်းဦး

မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင် (ရုပ်သေး) သည် မည်သည့်ကာလ၊ မည်သည့်နေရာတွင် မည်သူ၏လှုံ့လကြောင့် စတင်ပေါ်ပေါက်လာခြင်းဖြစ်သည်ဟူ၍ ဧကန်ဧကပြောဆိုနိုင်ရန် ခက်ခဲပေသည်။

ပထဝီအနေအထားအရ မြန်မာနိုင်ငံသည် လွန်ခဲ့သောနှစ်ပေါင်း ၅၀၀၀ ခန့်ကပင် ယဉ်ကျေးမှုများ ဝေဝေစည်စည် ထွန်းကားခဲ့သော တရုတ်နိုင်ငံနှင့် အိန္ဒိယနိုင်ငံကြားတွင် တည်ရှိနေသည်။

ခရစ်တော်မပွားမီ နှစ်ပေါင်း ၁၅၀၀ ခန့်အချိန်က ပြုစုခဲ့သော ရုဂ္ဂဝေဒ (ခေါ်) ရိဂဝေဒကျမ်း၊ သက္ကတစာပေဖြင့်ပြုစုခဲ့သော ဒါပနကျမ်း၊ သင်္ဂီတရတနာကရကျမ်း၊ ဘရတနဋ္ဌသျှတ္တရ (ခေါ်) အကာနိဘိကျမ်းများ၏ အဆိုအားဖြင့် ရုပ်စုံသဘင်သည် အိန္ဒိယနိုင်ငံတွင် လွန်ခဲ့သော အနှစ် ၂၀၀၀ ကျော်ကပင် အထင်ရှားရှိခဲ့သည်ဟုဆိုလေသည်။ တစ်ဖန် ခရစ် ၁၆ ရာစုက အိန္ဒိယနိုင်ငံလုံးကိုအုပ်စိုးသော မွန်ဂိုဘုရင်များလက်ထက်တွင် ရုပ်သေးပွဲများ လွန်စွာခေတ်စားနေခဲ့သည်ဟု အဆိုရှိလေသည်။ တရုတ်နိုင်ငံတွင်လည်း ခရစ် ၁ ရာစုကပင် ဖူကျန့်နယ်မှ ရုပ်သေးပညာ စတင်ပေါ်ထွန်းခဲ့သည်ဟုဆိုလေသည်။

တရုတ်ရာဇဝင်ဟောင်းကျမ်းတွင်လည်း ရုပ်စုံသဘင်သည် ခရစ်တော် မပေါ်မီ အနှစ် ၂၀၀ ကျော်ကပင် တရုတ်ဟန် (Hang) မင်းများလက်ထက်ကပင် ပေါ်ပေါက်ခဲ့သည်ဟု အဆိုရှိပြန်လေသည်။ မည်သို့ပင်ဆိုစေကာမူ မြန်မာပညာရှင် အချို့သည် *"မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်ပညာသည် အိန္ဒိယနှင့် တရုတ်နိုင်ငံစသည်တို့မှ ဆင်းသက်လာသည်မဟုတ်၊ မြန်မာ့မြေဝယ်စစ်စစ်မှ ပေါ်ထွက်လာသော အနုပညာတစ်ရပ်ဖြစ်၏"* ဟု ခံ့စွာ အဆုံးအဖြတ်ပေးကြပေသည်။

ဆရာကြီး ဒီးဒုတ်ဦးဘချိုက *"မြန်မာ့ရုပ်သေးကို တရုတ်ရုပ်သေးနှင့်နှိုင်းယှဉ်ကြည့်သော် တရုတ်ရုပ်သေးက ဇာတ်သိမ်း ဇာတ်ကွက်နှင့် ကပြခြင်းဖြစ်သော်လည်း ကြိုးကိုမသုံး၊ မြန်မာ့ရုပ်သေးကဲ့သို့ အရုပ်များလည်းမပါ၊ ထို့ကြောင့် မြန်မာ့ရုပ်သေးပညာသည် အိန္ဒိယမှလည်းကောင်း၊ တရုတ်နိုင်ငံမှ လည်းကောင်း ဆင်းသက်လာသည်ဟု ယူဆနိုင်စရာ အထောက်အထားမတွေ့ရပါ၊ မြန်မာလူမျိုးတို့၏ မူပိုင်ပညာဟု ဆိုရပါမည်"* ဟု အသေးစိတ် ရှင်းရှင်းလင်းလင်း အဆုံးအဖြတ်ပေးခဲ့ဖူးသည်။

ပမာအားဖြင့် မြန်မာ့ရုပ်သေး၏ အစီကြိုး (အစေ့ကြိုး) စနစ် (ရုပ်သေးကြိုးများ ဆက်ရာတွင် သုံးသော နည်းစနစ်) သည် မည်သည့်နိုင်ငံတွင်မှ မရှိသော မြန်မာတို့၏ မူပိုင်စနစ်ဖြစ်ပေသည်။

ထို့ကြောင့် မြန်မာ့မြေပေါ်တွင် မြန်မာတို့ပင်ကိုယ်အလျောက် ထွန်းပေါက်ခဲ့သော အကမှ တစ်ဆင့်တက်ကာ အရုပ်ပြုလုပ်ခြင်းအတတ်၊ ကြိုးအတတ် ပန်းပုပညာနှင့် ပေါင်းစပ်ကာ ဘာသာဘာဝအလျောက် ပေါ်ပေါက်ရရှိခဲ့ခြင်းသာဟု ယူဆနိုင်ပေသည်။

ရှေ့မီနောက်မီ ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီး ဦးရဲခွေးကမူ အကယ်၍ မြန်မာ့ရုပ်သေးသည် အိမ်နီးချင်းနိုင်ငံတစ်နိုင်ငံမှ သွင်းကုန်တစ်ရပ်အမှန်ဖြစ်ပါက ယင်းနိုင်ငံသည် သီရိလင်္ကာနိုင်ငံဖြစ်ကြောင်း ယူဆလိုသည်။ မြန်မာနိုင်ငံက သီရိလင်္ကာနိုင်ငံမှ ထေရဝါဒဗုဒ္ဓဘာသာသာသနာနှင့် အတူတကွ ရုပ်သေးသဘင်လည်း ရောက်ရှိလာသည်ဟု ယူဆသည်။ ရှေးက သီရိလင်္ကာနှင့် မြန်မာနိုင်ငံတို့၏ အဆက်အဆံမှာ များစွာများပြားကြီးမား၍ ၎င်းသီရိလင်္ကာနိုင်ငံ၌လည်း မြန်မာနိုင်ငံ၌ကဲ့သို့ ကြိုးဆွဲရုပ်သေး တစ်မျိုးတည်းသာရှိခဲ့၍ တစ်ထစ်ချပြောဆိုနိုင်ပါသည်ဟု သူ၏အယူအဆကို ဖွင့်ဆိုခဲ့ပေသည်။

မြန်မာ့ရုပ်စုံ သဘင်ပညာသည် မြန်မာတို့၏ ကိုယ်ပိုင်ယဉ်ကျေးမှုများမှတစ်ဆင့် ပေါ်ပေါက်လာခဲ့ပုံကို ဆရာဦးချစ်စံဝင်းမှလည်း သူ၏ "ယနေ့ မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်" စာအုပ်၌ မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်ပညာသည် အခြားသော မြန်မာ့ယဉ်ကျေးမှု အနုပညာရပ်များနှင့် တစ်လမ်းတည်း၊ တစ်ကြောင်းတည်းမှ စီးဆင်းလာခြင်းဖြစ်သည်ဟူသော အဆိုအတွက် သံသယ တစ်စုံတစ်ရာ ဝင်ရောက်ဖွယ်ရာပင်မရှိပါ။

ထို့ကြောင့် မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်သည်

၁။ မြန်မာတို့၏ ကျောက်ဆစ် သစ်ထွင်း ပန်းပုပညာရပ်များ မြန်မာ့ရုပ်သေး ဆစ်လုပ်ရာတွင်ပါဝင်နေခြင်း၊

၂။ မြန်မာ့ရုပ်သေးတွင် ရှေးအစဉ်အဆက်က တည်ရှိခဲ့သော မြန်မာ့နိုးရာ ဝတ်စားဆင်ယင်သည့် အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှုစရိုက်လက္ခဏာများ ပါဝင်နေခြင်း။

၃။ မြန်မာ့ရုပ်သေး၏အကသည် မြန်မာ့အက၏ အခြေခံဖြစ်သော ခေါင်း၊ ခါး၊ ခြေလက်လှုပ်ရှားမှု အဆစ်အချိုးများနှင့်ကပြရခြင်း။

၄။ မြန်မာ့ရုပ်သေးမှ မင်းသား၊ မင်းသမီး စသော ဇာတ်ကောင်တို့၏ အပြော၊ အဆို၊ အငိုသည် ရသစုံအောင် ပြောဆိုတတ်သည့် မြန်မာတို့၏ စကားပြော၊ စာတော်ဖတ်၊ ကွက်စိပ် စသော အပြောအဟောများနှင့် ဆက်စပ်နေခြင်း။

၅။ အခြား ရုပ်သေးပညာများနှင့်အတူ မြန်မာ့ရုပ်သေးတွင် မြန်မာ့အတီးသဘင်နှင့် ဆက်စပ်နေသည့် ရုပ်သေးပို့ဆိုင်းပညာရပ် တည်ရှိနေခြင်း၊

၆။ မြန်မာ့ရုပ်သေးတွင် တင်ဆက်ကပြသည့် ဇာတ်လမ်းဝတ္ထုများတွင် ပွဲကြည့်ပရိတ်သတ်အား ပညာအဆင့်အတန်းမြင့်မားစွာ မြှင့်မြှူးပေးစွမ်းနိုင်သောမြန်မာ့တွေးခေါ်ဆင်ခြင်မှု အသနများပါဝင်နေခြင်း။

၇။ မြန်မာတို့၏သုခုမဆန်မြောက်သောဉာဏ်ရည်ဉာဏ်သွေးများကို မြန်မာ့ရုပ်သေးတွင် ပြသထားခြင်း။

၈။ မြန်မာ့ဂန္ထဝင်စာပေများနှင့် ရုပ်သေးစင်ပေါ်မှ ရုပ်သေးစာ၊ ရုပ်သေးစကားများသည် ခွဲခြား၍မရနိုင်ခြင်း။

ထို့ကြောင့် မြန်မာ့ရုပ်သေးပညာသည် မြန်မာတို့၏ မူပိုင်စစ်စစ်ဖြစ်ကြောင်း အနုပညာရေးစီးကြောင်းပေါ်မှ နိုင်မာစွာပြောဆို တင်ပြနိုင်သည်။" ဟုဖော်ပြခဲ့ပါသည်။

မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်သည် ပုဂံခေတ်က ပေါ်ပေါက်သည်၊ မပေါ်ပေါက်သည်ကိုအတိအကျပြောဆိုနိုင်သည့်အထောက်အထားတစ်စုံတစ်ရာ မတွေ့ရသော်လည်း ပုဂံခေတ်ကို ဆက်ခံသော အင်းဝခေတ်တွင်မူကား သဲလွန်စဖြစ်သော သက်သေခံအချို့ကိုတွေ့ရှိရလေသည်။

အင်းဝခေတ် သီဟသူမင်း၏သား ဒုတိယမင်းခေါင်၏ လက်ထက် သက္ကရာဇ် ၈၄၆ ခု၊ ခရစ် ၁၄၈၄ ခုနှစ်တွင် အင်းသစ်စာဆို အကျော် ရှင်မဟာရဋ္ဌသာရ (၁၄၆၈ – ၁၅၂၉) ၏ ဝါရာဏသီပြည်သို့ နဂါးများရောက်ရှိလာပုံကို ရေးဖွဲ့ထားသော ဘူရိဒတ်လင်္ကာကြီး၌ –

"သစ်ပင်သစ်ခက်၊ သစ်ရွက်သစ်ဖူး
သစ်ခွကြားဝယ်၊ အလျားအရွေ
အတွေ့တွေ့မြင့်၊ အတွေ့အခဲ
တွဲရစ်ခွဲလျှင်၊ ကြိုးဆွဲဝင်ချ
အရုပ်ကဲ့သို့၊ လျှော့ကျတက်သက်
တဖြစ်ရက်တည့်" ဟု

ဖွဲ့နွဲ့သီကုံးခဲ့သည်ကို အကိုးအလျှောက် အထောက်အထားပြု၍ ထိုခေတ်ထိုကာလကပင် ကြိုးဖြင့်ဆွဲ၍ချသော ကစေသောအရုပ်က ပေါ်ပေါက်ပြီဟု မှတ်ယူနိုင်ဖွယ်ဖြစ်လေသည်။

မြန်မာသက္ကရာဇ် ၈၉၁ ခုနှစ်၊ ခရစ် ၁၅၂၉ ခုနှစ်တွင် ရှင်မဟာရဋ္ဌသာရ ပင်လျှင်ဖွဲ့ဆိုသော အင်းဝခေတ်တွင် ပျော်ပြေမှု အမျိုးမျိုးကိုဖော်ညွှန်းသည့် **"သံဝရပျို့"** တွင်လည်း "*ညှဉ့်ခါ၊ ညှဉ့်ခါ၊ ကြည့်ရှုရောကား၊ လသာမကြိုက်၊ စောင်းငြင်းလိုက်၍ ရှိုက်ခြည်မြည်း၊ ခြည်မြည်းညင်းညင်း၊ သာချင်းရေတု၊ ပျော်မှုတသီး၊ ရုပ်ကြီးရုပ်ငယ်၊ မီးထယ်ကြည့်ပွဲ၊ အံ့အံ့မနိုင်၊ အဆိုင်ဆိုင်လျှင်၊ အဲတိုင်အဲခံ၊ အဲထောက်သံနှင့်၊ ခုန်ပျံတန်းတက်၊ ရွှေခက်ခြေထား၊ လှုပ်ရှားမလှို၊ သန်ကိုယ်ကြွားကြွား၊ မြူးလွှားကြွက်လှော့ကျ၊ မိုးမြောက်ရှင်ပြန်၊ လှင်ကန်တောင်ရှေ့မှာ၊ ပြေးမှာတန်းမှာ ဆွန်းယန်ပြု၊ ကာကွင်းဆီး၊ ရွှေအီနှာဖွယ်၊ နတ်ပြည်သွယ်၊ မြို့လယ်မြို့နား၊ မြို့တွင်းသားတို့၊ အများဖိုလ်လှိုင်။ တရှိန်ရှိန်သည်၊ နေ့တိုင်းသဘင် ကချေတည်း။*" ဟု ဆရာတော်၏ ခေတ်ကာလက ကချေသည့် သဘင်တို့တွင် **"ရုပ်ကြီးရုပ်ငယ်"** တို့လည်းပါဝင်ကြောင်း တိတိလင်းလင်း ဖွဲ့ဆိုထားပေသည်။

ဤစာဆိုအရှင်သည် သက္ကရာဇ်၈၄၆ခုနှစ်တွင် တစ်ကြိမ်၊ ၈၉၁ ခုနှစ်တွင် တစ်ကြိမ် မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်ကိုဖွဲ့ဆိုခဲ့လေရာ အမှန်တကယ်ပင် ရုပ်စုံသဘင် ပေါ်ပေါက်နေပြီဖြစ်၍သာ ဖွဲ့ဆိုခဲ့ခြင်းဖြစ်သည်ဟု ယူဆနိုင်ရေရှိပေသည်။ ဆရာတော် ရေးဖွဲ့ခဲ့သော **"တံတားဦးတည်မင်္ဂလာစေတီမော်ကွန်း"** ၌လည်း ဤအချက်သည် အထင်အရှားဖြစ်လေသည်။

ဒုတိယမင်းခေါင်သည် သက္ကရာဇ် ၈၄၂ ခုနှစ်တွင် မင်္ဂလာစေတီကို တည်သည်။ အလယ်ဌာပနာသည် ၈၆၀ ခုနှစ်တွင် အလုံးစုံပြီးစီးလေသည်။ ဤသို့ပြီးစီးသော် မြိုင်မြိုင်ညံအောင် ပွဲကြီးခံလေသည်။

ဤအကြောင်းအရာ အလုံးစုံကို ရှင်မဟာရဋ္ဌသာရ ဆရာတော်က **"တံတားဦးတည်မော်ကွန်း"** ဖြင့် မှတ်တမ်းတင်ခဲ့လေသည်။ ပွဲကြီးသဘင်ကျင်းပရာ၌ "*အထူးအပြား၊ သဘင်များတွင်၊ တစ်ပါးကိုမူ၊ နောင်ပြောပစိတ်၊ ပွဲမရိပ်ကောင်း၊ ရွှေတန်ဆောင်မှ ညောင်စောင်းခပ်တင်၊ သေနင်္ခင်၍၊ ဆိုင်းပင်ကျစ်လုံး၊ ပတ်တုံးနောက်ကျ၊ သွယ်လှမှုတ်ဆိတ်၊ ချူရိတ်မှုတ်လွှား၊ မှုနှာကျင်စွယ်၊ စီပယ်မှန်ကူ၊ ဦးမြူကြိုးကျွယ်၊ အရွယ်တိုမင်း၊ ရှိက်သွင်းပါးစောင်၊ ပုဏ္ဏားယောင်ကား၊ ဟန်ဆောင်*

တင့်တယ်၊ ဘွဲ့စလွယ်နှင့်၊ စံပယ်ပစ်တင်၊ ဝတ်စားဆင်၍၊ ရေစင်နေဇာ၊ ထက်ကြပ်ပါလျက်၊ ပြုဓါဝင်းဝင်း၊ ရှေသင်းလည်း၊ ကိုင်လျှင်ထူပြီး၊ ရေ့တိန်ပြပွား၊ သဘာဝဖြင့်၊ ဆွဆွဖွေးဖွေး၊ နုနုရေးလျက်၊ တပ်နေးစားကွမ်း၊ နုတ်ခမ်းမှင်အုပ်၊ မေးလှုပ်လှုပ်နှင့် အရုပ်မထင်၊ အရှင်ဟုမှား၊ လက်ဝါးဖြူကြည်၊ ခေတ်လှည့်မျက်နုံး၊ ခပ်ပြုံးရယ်ရွှင်" ဟူ၍ ကကွင်းကကွက်ကိုလည်း သို့လျှင်မှတ်တမ်းတင်ခဲ့သည်။

ဤမှတ်တမ်း၌ လှုပ်ရှားနေသော ပုတ္တလားအရုပ်၏အမူအရာကိုအံ့သြဖွယ်နှစ်သက်ဖွယ်ဖြစ်နေကြောင်းဖွဲ့သည်။ အဘယ့်ကြောင့် ပုတ္တလားလှုပ်ရှားသည့်အမူအရာကို အံ့သြရသနည်း၊ ပုတ္တလားသည် အကယ်စင်စစ်လူမဟုတ်၊ အရုပ်မျှသာဖြစ်လေသည်။ ပုတ္တလားယောင်မျှသာဖြစ်လေသည်။ သို့သော် ဟန်ဆောင်တင့်တယ်လျက်ရှိနေ၏။ ထို့ကြောင့် ပွဲကြည့်ပရိသတ်မှာ အရုပ်ဟုမထင်ဘဲ လူပြကတ်နှင့်မှားနေကြသည်။

ထိုမြင်ကွင်းတာဦးတည်မော်ကွန်း၌ပင် အောက်ပါစပ်အင်များကိုတွေ့ရှိရပေမည်။

(က) ထိုမှတ်စ်ကြိုက်၊ ရုထားမွဲကား၊ နှစ်မြိုက်ဖွယ်ဖွယ်၊ ရုပ်ငယ်တွေပြား၊ ရေသော်များ၏ ဟူ၍လည်းကောင်း၊

(ခ) နှစ်ပါးဗိုမ၊ တကွမကွာ၊ ကိန္နရာတို့ တန်ဆာဆင်လျှက်၊ ပြီးပြီးပျက်သား၊ နှစ်ဖက်တောင်ပံ၊ ရွှေရည်ကံ့သို့ လက်တန်ညွှတ်မျှ၊ ဟန်ဆောင်က၏ ဟူ၍လည်းကောင်း

(ဂ) ထိုမှတ်စ်ပါး၊ ရုပ်ရှင်များလည်း၊ စကားတစ်မည်၊ မဆိုသည်သာ၊ ထူးပြားစွာ၏ဟူ၍လည်းကောင်း

ဖွဲ့ဆိုခဲ့ပါသည်။

အထက်ပါ ဖွဲ့ဆိုချက်များအရ ထိုအခါက လှုပ်ရှားနိုင်သော အရုပ်အမျိုးမျိုးကို စီမံပြုလုပ် ပြသလေ့ရှိကြောင်းသိရှိနိုင်ပေသည်။

သရုပ်ဆောင်သော သစ်သားရုပ် ပုတ္တလားသည် ထိုဇာတ်ထုပ်တွင် ပါဝင်သော ဇာတ်ကောင်တစ်ကောင် ဖြစ်သည်ဟု မှန်းဆနိုင်ဖွယ်ဖြစ်လေသည်။ ပုတ္တလားကားသီဟိုဠ်ပြည်၌သတင်းကျော်မွှန်းသောရွှေနန်းသခင်နတ်ရှင်ထံမှာ ကိုးစားသူဖြစ်သည်။ ဤသည်ပင်လျှင် ဇာတ်ဝင်ကွက်တစ်ကွက်ဖြစ်ပေရာသည်ဟု ခန့်မှန်းနိုင်လေသည်။

ထို့ကြောင့် ရုပ်မဟာရွှေသာရေ၏ ဘုရိုဇတ်လက်ကြီးအရလည်းကောင်း၊ သံဝရေမို့ အရလည်းကောင်း၊ တ်တားဦးတည် မော်ကွန်းအရလည်းကောင်း အင်းဝခေတ်တွင် ရုပ်သေးသဘင် အထင်အရှားပေါ်ပေါက်ပြီးဖြစ်သည်။ တစ်ဖန် ထိုခေတ်ကပင်လျှင် ရုပ်သေးသဘင်ပွဲကို အင်းဝပြည်သူတို့ခွဲလမ်းနှစ်ခြိုက်မှုများစွာရှိသည်။ ပြည်သူတို့ခွဲလမ်းနှစ်ခြိုက်လောက်အောင်လည်း အရုပ်၏သရုပ်ဆောင်မှုမှာ သရုပ်ပေါ်လွင်လှသဖြင့် မည်ကာမတ္တရုပ်သေးသဘင်မျှသာမဟုတ်ဘဲဇာတ်လမ်း၊ ဇာတ်ကွက်ဖြင့်လည်းကောင်း၊ ပြည့်ပြည့်စုံစုံကပြလုပ်နိုင်ပြီဟုခန့်မှန်းပုံဆလိုသည်။

သို့သော်ဆရာတော်နှင့်ခေတ်ပြိုင်ဖြစ်သောရုပ်မဟာသီလဝံသ၏ကဗျာ၊ လင်္ကာ၊ စာပေတို့၌လည်းကောင်း၊ စကားပြေကျမ်းဖြစ်သော **"ရာဇဝင်ကျော်"** နှင့် **"ပါရာယနဝတ္ထု"** တို့၌လည်းကောင်း၊ ရှင်ဥတ္တမကျော်၊ ရှင်အုံညို၊ ရှင်မဟာတို့၏ စာပေတို့၌လည်းကောင်း၊ ဆရာတော်တို့၏နောက်လိုက်စာဆိုဖြစ်သော အင်းဝခေတ် အရှင်အဂ္ဂသမာဓိ၊ ရှင်တေဇောသာရတို့၏ပို့ စာပေတို့၌လည်းကောင်း **"ရုပ်သေးသဘင်"** အဖွဲ့အနွဲ့တို့ကို မတွေ့မမြင်မဖတ်ရှုရသည်မှာ အံ့သြဖွယ်ကောင်းအောင်ထူးဆန်းနေပေသည်။ အင်းဝခေတ်တွင် ရုပ်စုံသဘင် အတိအကျပျို့ပျို့နွန်း ပေါ်မှပေါ် ပေါက်လာပြီလောဟုလည်း ပညာရှင်များမှ သံသယဝင်ဖွယ် မှတ်ချက်များမှာလည်း စိတ်ဝင်စားဖွယ်ရာ ကောင်းလှပေသည်။

ရှင်မဟာရွှေသာရေမှ မြန်မာသက္ကရာဇ် ၈၉၁ ခုနှစ်တွင် သံဝရေမို့ကို ဖွဲ့ဆိုပြီးနောက် နောင်နှစ်ပေါင်း ၉၀ ခန့်အကြာတွင် ရုပ်သေးသဘင်သည် ထီးသုံးနန်းသုံး သဘင်တစ်ရပ်ဖြစ်လာလေသည်။

ဦးကုလားရေးသားသော မဟာရာဇဝင်တော်ကြီး၌ မြန်မာသက္ကရာဇ် ၉၇၈ – ၉၈၀ အတွင်းတွင် အင္ဂုပတ်သံ၊ ဂုရကုန္တမင်းသံ (Galconda)၊ အစည်မင်း (Achin) သံအဖွဲ့များ အနောက်ဖက်လွန်မင်းထံ ရောက်ရှိလာသဖြင့် မြန်မာသက္ကရာဇ် ၉၈၀ ပြည့်နှစ် တပေါင်းလပြည့်ကျော် ၁ ရက်၊ တွဲဟူးနေ့ညတွင်သံတို့အားသဘင်စုံခံပုံကိုဖေါ်ပြရာ၌ "ထိုနေ့ကကချေသဘင်စုံခံရသည်။ တလိုင်းပတ် တစ်ဆယ့်လေးဆိုင်း၊ မြန်မာပတ်တစ်ဆိုင်း၊ ကချေ၁၃၊ အရုပ်ကြီး အရုပ်ငယ် သဘင်စုံခံရသည်။" ဟု ရေးသားဖော်ပြထားခဲ့ကြလေသည်။

၁ – အင်ဒိုဥရောပဘာသာစကား မိသားစုတွင် ရှေးအကျဆုံးဖြစ်ပြီး အိန္ဒိယပြည်တွင် အသုံးပြုခဲ့သော ဘာသာစကားတစ်မျိုး။ ၂ - သီမှတ်ရေးအကြောင်းအရာများကို အပိုဒ်ရှည်အရေအတွက်များစွာဖွဲ့ဆိုထားသော လေးလုံးစပ်လင်္ကာစု။

၁.၅။ ကုန်းဘောင်ခေတ် (ခရစ်နှစ် ၁၇၅၂ - ၁၈၈၅) မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်

အရင်းအမြစ်၊ ပင်စည်ပင်မ၊ အကိုင်းအခက်တို့ဖြင့် စည်ကားသိုက်မြိုက်စွာခေတ်အဆက်ဆက်တို့ကိုဖြတ်ကျော်ခဲ့သောမြန်မာ့ယဉ်ကျေးမှုအနုပညာ ပင်မကြီးသည် ကုန်းဘောင်ခေတ်၌ အဖူးအပွင့်တို့ဖြင့် ဝေဝေဆာဆာ မြိုင်ဆိုင်လာတော့လေသည်။

ထိုမြန်မာ့ယဉ်ကျေးမှုတည်းဟူသော အပင်ကြီးတွင် အကိုင်းအခက်တစ်ခုအဖြစ်ပါဝင်သော မြန်မာ့ရုပ်သေး သဘင်သည်လည်း အတည်တကျနေရာတစ်ခုကိုရရှိကာ ဝေဝေစည်စည် ဖြစ်လာရလေတော့သည်။

ထိုအခြင်းအရာနှင့်ပတ်သက်၍ ဆရာဦးလှသမိန်က သူ၏ ***“မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်”*** ဟူသော စာအုပ်၌ အောက်ပါအတိုင်း ထည့်သွင်းဖော်ပြခဲ့လေသည်။

“အင်းဝခေတ် ထူပါရုံ့ဒါယကာ ဘုရင်နရပတိမင်းကြီး လက်ထက် သက္ကရာဇ် ၈၀၆ ခုနှစ်၊ ခရစ်နှစ် ၁၄၄၄ စစ်ကိုင်း ထူပါရုံစေတီတော် ကျောက်စာကျောဖက်၊ ကြောင်းရေ ၅၂-၅၅၊ ဘုရားသို့လှူခဲ့သော ပညာရှင်များစာရင်း၌

‘ပန်တယာမသားအမိ ၂ယောက်၊ ညှင်းသည်ငမောက်ငယ် ညဲအောင်၊ နားကုပ်ငယ်၊ ဖြူ၊ ရွှေဦး၊ စကိုင်းငယ်၊ ကောက်၊ မလှကောက်၊ ပန်တယာ၊ မပုလဲဦး၊ ပန်၊ ငရွှေဖြင်၊ ငရွှေဦး၊ ပင်ပန်၊ ငအောင်၊ ငပျိုဂ်၊ ငဆွေပင်၊ အရုပ်သည်သျှင် ပညာတပည်ငသုမ်၊ စည်၊ ဖြူ၊ တာ၊ အောင်နိုင်၊ ခင်လှကဲ၊ သုရမ်းသာ၊ တောင်ဖက်သာ၊ အရုပ်သည် ငရွှေဦး၊ ငမြလှ၊ ရသော၊ ပငယ်၊ ရွှေဦး၊ ငသောကာ၊ ငနေ... ပညာသည်အပေါင်း ၅ ကျိပ်’ ဟူ၍ တွေ့ရှိရလေသည်။”

ဤ၌ အရုပ်သည်မှာ တီးမှုတ်ကပြသူများစာရင်းတွင်ပါဝင်၍ ဘုရားပုထိုးတို့၌ ပွဲကျင်းပဧည့်ခံရန် ပညာသည်စု လှူတန်းကြောင်းကိုပြသဖြင့် ရုပ်သေးပညာသည်ကဲ့သို့သော အရုပ်ဖြင့် ကပြသူဟူ၍ ယူဆနိုင်ဖွယ်ရှိလေသည်။

ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီး ဦးရဲခွေးမှလည်း
“အရုပ်သည်” များကို အရုပ်ပြုလုပ် ရောင်းချသူများဟု ယူဆနိုင်ပါသည်။ သို့သော် အရုပ်ပြုလုပ်ရောင်းချသူများဖြစ်လျှင် ထိုကျောက်စာပါ အရေအတွက်မှာများနေပါသည်။ ထို့ကြောင့် **“အရုပ်သည်”** ဆိုသူများမှာ ဂီတအတီးအမှုတ် ပညာရှင်များနှင့် အတူအကွဖော်ပြထား၍လည်းကောင်း၊ အရေအတွက်များနေ၍လည်းကောင်း၊ ဘုရားသို့ရပ်နီးရပ်ဝေးမှလာရောက်ကြသော ဘုရားဖူးများကိုဖျော်ဖြေသော ပညာရှင်များဖြစ်နိုင်သည်ဟု သူ၏အမြင်ကိုဖြည့်စွက်ခဲ့ပါသည်။

ကျောက်စာတွင် ရုပ်သေးဟူသော စကားလုံးမပါရှိခဲ့ခြင်းဖြင့် အကြောင်းအရာတစ်ခုကို ငြင်းကွယ်ချက်သည့် လုံလောက်သော ယုတ္တိဟူ၍မယူဆသာချေ။ ခေတ်ကာလအလျောက် အခေါ်အဝေါ် (ဝေါဟာရ) များပြောင်းလဲတတ်သလိုအဓိပ္ပါယ်များလည်းပြောင်းလဲတတ်လေသည်။

“ရုပ်သေး” ဟူသော စကားလုံးကို ကျောက်စာ၌အထင်အရှားတွေ့ရှိရသည်မှာကား ၁၁၈၅ ခုနှစ် (ခရစ်နှစ် ၁၈၂၃) တွင် ဖြစ်လေသည်။

ရတနာပူရအင်းဝမြို့ကိုစတင်တည်ထောင်သောဘကြီးတော်မင်းလက်ထက် ၁၁၈၅ ခုနှစ် (ခရစ်နှစ် ၁၈၂၃) တွင် အင်းဝမြို့မဟာအောင်မြေဘုံသာကျောင်းလှူပွဲ၌ကျင်းပကြသောသဘင်များအကြောင်းကို ယင်းကျောင်းပန္နက်ချ ကျောက်စာ၊ မျက်နှာဖက် စာကြောင်းရေ ၇၇ တွင် အောက်ပါအတိုင်းတွေ့ရှိရလေသည်။

"မီးပုံးဆင်းပွဲ၊ ဂွမ်းသိုး တိုင်တက်၊ ပချွပ်ငုက်ထွက်၊ သရက်သီးဆွတ်၊ လှယ်ရှမ်းမြမ်း၊ လက်ပန်းလက်ဈေ့ ဇာတ်ကြီးရုပ်သေး၊ မြန်မာတလိုင်း၊ ရှမ်းယွန်းယိုးဒယား၊ ကုလားဝေသာလီ၊ တရုတ်တရက် ဘာသာအဖွဲ့ အမျိုး၊ အငြိမ့်အက ယင်းသို့စသောပွဲမျိုးစုံတို့ဖြင့်။" ဟူ၍ တွေ့ရှိရလေသည်။

ဤအထောက်အထားတို့ကို ဆင်ခြင်သောအခါ ရုပ်သေးအတတ်ပညာသည် မြန်မာနိုင်ငံ၌ အင်းဝခေတ် ခရစ် ၁၅ ရာစုနှစ် အတွင်းကပင် ရှိနှင့်ပြီးဖြစ်သည်ဟူ၍လည်းကောင်း၊ ၁၇၇၆ ခုနှစ်ကရေးမှတ်သော သဘင်မှတ်တမ်းတွင် **"အငြိမ့်သဘင်"** သို့မဟုတ် **"ရုပ်စုံသဘင်"** နှင့် **"ဇာတ်သဘင်"** မှာ တသီးတသန့်ကွဲကွဲပြားပြား မဖြစ်ခဲ့သေးချေ။ ဤဇာတ်ထုပ်များကိုသာ ကပြမည်ဆိုရာ၌လည်း ဇာတ်သဘင်ရော၊ ရုပ်စုံသဘင်ပါ အကျုံးဝင်လျက်ပင်ရှိသည်။

ဤနေရာတွင်အလျဉ်းသင့်၍ မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်နှင့် ပတ်သက်သော ဥရောပနှင့် နိုင်ငံတကာမှတ်တမ်းများအရ ဖော်ပြရသော် မြန်မာနိုင်ငံသို့ ၁၇၈၃ ခုနှစ်တွင် ရောက်ရှိလာသည့် အီတာလျံဘုန်းတော်ကြီး ဝင်ဆင်တီးယပ်စ်ဆန်ဂါမန်နို (Vincentus Sangamano)၊ ၁၇၉၅ ခုနှစ်တွင် ရောက်ရှိခဲ့သည့် ဗြိတိသျှသံအဖွဲ့ခေါင်းဆောင် မိုက်ကယ်ဆိုင်း (Michael Symes)၊ ၁၈၂၇ ခုနှစ်တွင် ရောက်ရှိခဲ့သည့် ဗြိတိသျှသံမှူး ဂျွန်ကရော်ဖတ် (John Crawfurd)၊ တို့ကမြန်မာရုပ်သေးပွဲအားကြည့်ရှုခဲ့ရပုံ၊ ထွန်းကားဖြင့်မား၍ ခေတ်စားလူကြိုက်များပုံတို့ကို ရေးသား ဖော်ပြကြခဲ့လေသည်။

တစ်ဖန် ၁၈၅၅ ခုနှစ်တွင်ဗြိတိသျှသံအဖွဲ့ တစ်ဦးအဖြစ် အိန္ဒိယမှ အင်းဝသို့ ရောက်ရှိလာခဲ့သော ဟင်နရီယူး (Henry Yule) နှင့် ၁၈၇၉ ခုနှစ်တွင် မြန်မာနိုင်ငံသို့ ရောက်ရှိလာခဲ့သော **"ရွှေရိုး"** ကလောင်အမည်ခံ ဂျော့စကော့ (George Scott) တို့မှလည်း မြန်မာတို့၏ ရုပ်သေးသဘင်သည်လူဇာတ်သဘင်ထက်ပို၍မြင့်မြတ်ခဲ့ပုံ၊ ပညာသားပါပုံတို့ကို ပို၍နှစ်သက်ခဲ့ကြသည်ဟုပင် ရေးသားမှတ်တမ်းတင်ထားခဲ့ကြလေသည်။

တစ်ဖန် ဗိုလ်ကြီးပက်ဘာတန် (Captain R.B. Pebberton) ၏မဏိပူမှ အင်းဝ၊ အင်းဝမှတစ်ဖန် (ရခိုင်)ရိုးမတောင်တန်းကိုဖြတ်ကျော်ရခိုင်သို့ ခရီးသွားမှတ်တမ်း "Journey from Manipoor to Ava, and from thence across the Yoma Mountains to Arracan" ၌ ၁၈၃၀ပြည့်နှစ်၊ ဩဂုတ်လ ၄ ရက် ရက်စွဲဖြင့် သူ၏ မြန်မာ့ရုပ်သေးကြည့်ရှုခဲ့ရပုံအား အင်္ဂလိပ်ဘာသာဖြင့် (ဘာသာပြန်ပြီး) မှတ်တမ်းတင်ရာတွင် **"ရုပ်ကြိုးစင်"** ရှိခဲ့ပုံအားလည်း အောက်ပါအတိုင်း ထုတ်နုတ်လေ့လာမှတ်သားရပါသည်။

"ထိုအခါ မင်းသမီးရုပ်ငယ်တစ်ရုပ်ဖြင့် လူ (၅)ဦး၊ (၆)ဦး ရောက်ရှိလာသည်။ အရုပ်ကလေးမှာ တကယ့်လူကခြေသည်နှင့် မသွေမတိမ်းတူလျက် အရုပ်တွင် ကြိုးပေါင်း (၃၂) ကြိုး တပ်ဆင်ထားပြီး သစ်သားအလက်သို့ဆက်သွယ်ထားသည်။ သစ်သားအလက်ကို ကြိုးဆွဲကပြသူက လက်တစ်ဖက်ဖြင့် ကိုင်တွယ်ထားရသည်။ အရုပ်ငယ်အား ကြိုးဆွဲသူက ကြိုးဖြင့်လှုပ်ရှားပြသရာ လူမျိုးအမျိုး၏ အကများကိုကပြစေရာ လွန်စွာမှ သဘာဝကျပြီး အံ့သြဖွယ်ကျွမ်းကျင်မှုပင်ဖြစ်လေသည်။ လှုပ်ရှားကပြမှုများမှာ လုံးဝအထစ်ငေါ့မရှိဘဲ ကကြိုးတစ်မျိုးမှ တစ်မျိုးသို့ ကူးပြောင်းရာတွင်လည်း ပြေပြစ်သွက်လက်လှသည်။ လူတစ်ဦးက အရုပ်ငယ်ကို ကြိုးဆွဲလှုပ်ရှားပေးနေသည်ကို မြင်တွေ့ရသော်လည်း အရုပ်ငယ်ကသာလျှင် သူ့အလိုအလျောက် သက်ဝင် လှုပ်ရှားကပြနေသည့် အလားထင်မှတ်ရသည်။ ထိုအရုပ်ငယ်အပြင် လူအရွယ်နီးပါးရှိသည့် အရုပ်ကြီးများလည်းရှိသည်ဆိုသည်။ အထူးတည်ဆောက်ထားသော ဇာတ်ခုံဖြင့် ကြိုးဆွဲသူများကို ဖုံးကွယ်ထားပါက အလွန်သဘာဝကျလှကြောင်းသိရှိရသည်။"

ဇာတ်သဘင်နှင့်စပ်လျဉ်း၍ မြန်မာဘုရင်များလက်ထက်၌ သဘင်ဝန်ကြီးဌာနတစ်ခု သက်သက်ဖွဲ့စည်းခဲ့ပုံတို့ကို ရုပ်သေးပညာရှင် ဦးမဲ့ခွေက သူ၏ **"မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်မှ ရုပ်သေးဇာတ်ရုပ်များစာတမ်း"** တွင် *"ဆင်ဖြူရှင်မင်း (၁၇၇၆–၁၇၈၂) လက်ထက်မှစတင်၍ ပထမသဘင်ဝန်မင်း ဂုဏ်မနော်ရထာဘွဲ့ခံ ဦးမိုးမြနှင့် ဒုတိယသဘင်ဝန်ပန်း ခုနစ်ရွာစား ဦးတုတ်တို့ သည်လည်းကောင်း၊ ဘိုးတော်ဘုရား (ခေါ်) ဗဒုံမင်း (၁၇၈၂–၁၈၁၉) လက်ထက်နှင့် ဘကြီးတော် (ခေါ်) စစ်ကိုင်းမင်း (၁၈၁၉–၁၈၃၇) လက်ထက်များတွင် ဇော်တရွှေဘွဲ့ခံ ဦးသော်သည်လည်းကောင်း၊ ပုဂံမင်း (၁၈၄၆–၁၈၅၃) လက်ထက်တွင် ရတနာပူရ ဦးနုသည်လည်းကောင်း၊ မင်းတုန်းမင်း (၁၈၅၃–၁၈၇၈) လက်ထက်တွင် ဦးသာပြော သည်လည်းကောင်း၊ သဘင်ဝန်များအဖြစ် အသီးသီး တာဝန် ထမ်းဆောင်ခဲ့ကြသည်ဟု မှန်းဆယူကြသည်ရလေသည်"* ဟု ဆိုလေသည်။

ထိုခေတ်သမိုင်း အထောက်အထားများအရ သိရှိရသည်မှာ သဘင်

ဝန်ကြီးသည် ရုပ်စုံသဘင်ကိုလည်း သူ၏အုပ်ချုပ်ကွပ်ကဲစီမံမှုဖြင့် ကြီးကြပ်ထားသည်ဟုဆိုသည်။

ဘိုးတော်ဘုရား(ခေါ်)ဗဒုံမင်း မတိုင်ခင် သဘင်ဝန်ကြီးများလက်ထက်တွင် ရုပ်စုံသဘင်မှာ ဇာတ်သဘင်နှင့် စည်းကမ်းနည်းလမ်းအရာ၌ တူညီပြီး သက်ရှိ၊ သက်မဲ့ကွာခြားခြင်းမျှသာရှိသည်ဟုဆိုနိုင်လေသည်။

ထိုမှတဖန် ရုပ်စုံသဘင်မှာ ပို၍အသက်ဝင်လာသည်နှင့်အမျှ ဇာတ်လမ်းများ အသစ်အသစ် တိုးပွားကပြလာသဖြင့် ရုပ်သေးရုပ်အသစ်များလည်း တိုးတက်ပွားများလာ၏။ ဤသို့ ရှေးပညာရှင်ကြီးများ၏ ကြိုးပမ်းချက်အရ ရုပ်သေးဟောင်းနှင့် ရုပ်သေးအသစ်နှစ်ခု၏ ပေါင်းစည်းမှုဖြင့် ရုပ်စုံသဘင်ထွန်းကား လာလေတော့သည်။ သေချာသောအချက်တစ်ရပ်မှာ ယခင့်ယခင် ကာလများကတည်းကရုပ်သေးရုပ်ရှိခဲ့ပြီးဖြစ်သော်လည်း ဇာတ်ကွက် ဇာတ်လမ်းနှင့်ကပြသော မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်ဟူ၍ မပေါ်ပေါက်ခဲ့မှုဖြင်းသင်ဖြစ်လေသည်။

ထိုသို့ရုပ်သေးသဘင်၏ တိုးတက်မှုအရှိန် ကြီးမားလာခြင်းနှင့်အတူ ထိုခေတ်တုရင်များ (ကုန်းဘောင်ခေတ် ဒုတိယပိုင်း) သည် အနုပညာအမြောက်ဆုံးဟုယူဆသော ရုပ်စုံသဘင်စင်များကို ကောက်ယူကာ ***"စင်တော်ကြီး"*** ဟူသောအမည်ဖြင့် မြှောက်စားလေသည်။

ပုံစံအားဖြင့်ပြရသော်မင်းတုန်းမင်းတရားကြီး မန္တလေးရတနာပုံရွှေမြို့တော်ကို ပြောင်းရွှေ့စံမြန်းတော်မူသည့် မင်္ဂလာသဘင်ဆင်ယင်ကျင်းပတော်မူရာ ရွှေတော်၌ ဦးသာပြော၏ ရုပ်စုံစင် အသုံးတော်ခံရလေသည်။ ဦးသာပြော ထွက်လာသည့်အခါ–

> ***"ဝေဇယန္တာနန်းဘုံမြနန်းဝေယျန္တံ***
> ***ယမုန်ရယ်လေသောင်ငွေကျွန်း***
> ***မြောင်ဇီလာသီတာဝန်းရံခွေ***
> ***ခွန်ရွှန်းဝေ"***

အစဉ်ရှိသော ရတနာပုံမြို့တော်ဘွဲ့ ယိုးဒယားသီချင်းကို သီဆိုလေသည်။ ဤသီချင်းကို မင်းတုန်းမင်းကြီး ကြားတော်မူရာ နှစ်မြို့ပျော်ရွှင်ပြုလေသည်။ ထို့ကြောင့် ဦးသာပြောနှင့် သူ၏ရုပ်သေးအဖွဲ့ကို ***"စင်တော်ကြီး"*** အဖြစ် အမိန့်တော်နှင့် ကောက်တော်မူလေသည်ဟု သမိုင်းမှတ်တမ်းများအရ သိရှိရလေသည်။

'စင်တော်ကြီး" အဖြစ်နှင့်ရှိစဉ် အသုံးတော်ခံ၍ ဘုရင်နှစ်ခြိုက်လျှင် ဆုလာဘ်များ ချီးမြှင့်လေ့လည်းရှိသည်ဟုဆိုသည်။

မင်းတုန်းမင်းကြီး ***"ပဋ္ဌမသံဂါယနာတင် မင်းတရားကြီး"*** ဘွဲ့တော်ကို ခံယူတော်မူသည့်အခါ၌လည်း မင်္ဂလာစင်တော်ကြီးပိုင် ဦးသာပြောသည် ရွှေတော်၌အသုံးတော်ခံရသည်။ ထိုအခါကလည်း ဦးသာပြောက တလိုင်းနွယ် (မွန်နွယ်) ယိုးဒယားသီချင်းကိုဆို၍ အရုပ်ထွက်လာသည်။ ထိုစဉ်က သီဆိုသောသီချင်းမှာ အောက်ပါတိုင်းဖြစ်လေသည်။

"တောင်ဇမ္ဗူပိုင်၊ ကျော်လှိုင်တေဇော်ပွဲ့ မွေး၊ တသီရိနှံကြေညာ နေရာသမ္မာန်ရာဇာအား ဟိန်ရှန်ရှိန်ဟန်ပြူဝေး၊ နှန်းလေတန့်ရာဝင် ရှေးပေါ်ကသာဗွေစွယ်ရာ မန်းလက်ယာဆောင်ရှာ ရွှေစီမာန်"

ဤသီချင်းကို မင်းတရားကြီးကြားသောအခါ ဦးသာပြောကို ရှေ့တော်သို့ခေါ်ယူကာ *"ထိုသီချင်းမှာ များစွာရွှေနားတော်သင့်သဖြင့် များစွာဝမ်းမြောက်တော်မူရပေသည်။ စိတ်တော်အေးမြတော်မူပေသည်"* ဟု မိန့်တော်မူပြီးလျှင် ဦးသာပြောကို ဝတ်စုံခါသာ ၃ အုပ်၊ ငွေတော်တစ်ထောင်ထုပ် ဆုသနားတော်မူခဲ့ဖူးလေသည်။

ထိုပြင်နောင်တွင်ရုပ်စုံသဘင်ဝန်အဖြစ်ကိုခန့်ထားသူကောင်းပြုတော်မူလေသည်ဟု ရှေးမှတ်တမ်းများအရ မှတ်သားရပါသည်။

၁- အမ ဆောက်အဖုံ့တစ်စုံတစ်ရာ ဆောက်လုပ်ရန် အခြေခံစတင်သည်။ ၂- ရှင်ဘုရင်၏အမိန့်ဖြင့် တည်ထောင်ထားသောရုပ်သေးအဖွဲ့။ (စင်တော်ကြီး၊ စင်တော်ကလေး၊ သမီးတော်စင်၊ ဝင်းဆင် ဟု ၄ မျိုးရှိသည်။) ၃- ရှေးခေတ်သုံး ပိတ်ကောင်းပိတ်ချောတစ်မျိုး။

၁.၆။ ပါတော်မူခေတ် (လွတ်လပ်ရေးတိုက်ပွဲခေတ်) မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်

ခရစ် ၁၈၈၅ ခုနှစ်တွင် မြန်မာနိုင်ငံကို အင်္ဂလိပ်နယ်ချဲ့တို့ သိမ်းပိုက်လိုက်ကြသည်။

ထို့နောက်တွင် မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်မှာ အခြေပိုင်ရတော့သည်။ ရုပ်စုံသဘင်မှာ အထူးသဖြင့် နန်းတွင်း၏အားပေးမှုပေါ်တွင် တည်ရှိနေခဲ့ခြင်းကြောင့်လည်း ဖြစ်ကောင်းဖြစ်နိုင်သည်။ နိုင်ငံအတန်ငြိမ်သက်လာသောအခါ ရုပ်သေးပညာသည်တို့က ပြန်လည်ဖော်ထုတ်၍ မြန်မာပြည်အနှံ့ ပြန်လည်တင်ဆက်ကပြနိုင်ရန် ကြိုးပမ်းကြသည်။

ရှေးယခင်ကနည်းအတိုင်းသာဖြစ်ပြီး အသစ်ထပ်မံ ဖြည့်စွက်ပြောင်းလဲချက်များကို လက်လည်းမခံကြ၊ ပြုလည်းမပြုလုပ်ကြတော့သောကြောင့် များစွာမအောင်မြင်တော့ချေ။

ထို့နောက်ခရစ် (၁၈၈၈) ခုနှစ်တွင် မန္တလေး၊ ရန်ကုန်မီးရထားဖွင့်၍ မန္တလေးမှ ရုပ်စုံစင်များ ရန်ကုန်သို့စုန်ဆင်းလာကြသည်။

ထိုစင်များမှာမင်းသမီးကိုင်ဆရာဖိုးကြီး၊ ဦးအောင်ကိုး၊ ဦးနု၊ ဦးလူထွား၊ ဦးအာပုံ၊ ကျောက်တာ ဦးမိုး၊ ဦးမှုံ၊ မင်းသားကိုင်ဆရာရိုက်၊ ဆရာလှိုက်၊ ဦးမိုး တို့စင်များဖြစ်ကြသည်။ ထိုစင်များမှာ "စင်တော်"အမည်ခံများဖြစ်ကြသည်။ ဆရာဖိုးကြီးနှင့် ဆရာရိုက်တို့စင် မှာသိုင်းဆလေးချက်ရိုက်စင်များဖြစ်ကြသည်။ အင်္ဂလိပ်အစိုးရကလည်း မြန်မာပြည်ကို သိမ်းယူပြီးစဖြစ်၍ စီးပွားရေးနှင့် (ကာလတိုအတွင်း) တစ်ဖက်က "ဘမ်းဖြ" အုပ်ချုပ်ကြရာ အသင့်အတင့်မျှချောင်လည်ကြသည်။ ထိုအခါ ပွဲနှစ်ချိုလျှင် နှစ်ရာကျပ်မှ နှစ်ရာငါးဆယ်အထိရရှိကြသည်။

ခရစ် (၁၈၉၃) ခုနှစ်တွင် မင်းသမီးဦးဖုးညို၊ ဦးပု၊ ဦးသန့်၊ ဦးကျော်၊ ဦးတင့်၊ မင်းသားကိုင် ဦးဖိုးကွန်း၊ ဦးအုန်းနိုင်၊ ဦးရွှေစင်၊ ဦးမြစ်၊ ဦးတိုး၊ ဦးမြ၊ ဦးညာတ်ကျယ်ကြီး၊ ဦးကြွယ်ကလေး၊ ဆင်မောင်ထွန်းတို့မှာ

နာမည်ကျော်စင်များဖြစ်ကြသည်။ ထိုစင်များသည်လည်းသိုင်းစိုက်ကြသည်။

ထိုစင်တို့တွင်လည်း ဦးဖုညို၊ ဦးပု၊ ဦးသန့်၊ ဦးဘင့်၊ ဦးကြွယ်ကြီး၊ ဦးကြွယ်ကလေး၊ ဦးဉာဏ် တို့၏စင်များသည် နာမည်ကျော်ကြသည်။ ပွဲနှစ်ချီလျှင်ထိုခေတ်ငွေ ၂၅၀ ကျပ် မှ ၃၀၀ ကျပ် အထိရကြသည်။ အလွန်အတန်းပေါ်ချိန်ဖြစ်သော တပေါင်း၊ တန်ခူးလများ၌လည်း ပွဲနှစ်ချီလျှင် ၃၀၀ ကျပ်မှ ၅၀၀ ကျပ် အထိရကြသည်။

အညာစင်များသာနာမည်ကျော်သည်မဟုတ်ဘဲ အောက်မြို့ကျေးရွာထွက်စင်များ ပေါ်ပေါက်လာကာ အထိုက်အလျောက်လူကြိုက်များလာသည်။

ကြည့်မြင်တိုင်မှ မင်းသမီးကိုင်ဇာပုံကြီး၊ ရန်ကုန်မှ ဇာညွန့် ဟူ၍ ရုပ်စုံစင် နှစ်စင် ပေါ်ပေါက်လာသည်။ နာမည်ရ စင်များဖြစ်၍ မန္တလေးစင်များကဲ့သို့ပင် အဖိုးအခပေးကြရသည်။

သို့သော် ထိုမှတစ်ဖန် တဖြည်းဖြည်းနှင့် ရုပ်သေးစင်များ မှေးမှိန်လာတော့သည်။ လူကြိုက်လည်း နည်းလာရလေသည်။

ရုပ်စုံပညာရှင်တို့၏ ဝင်ငွေလည်းကျဆင်းလာသည်။ ရုပ်စုံစင်များ၏ တွင်ကျယ်ခဲ့သောနေရာကို ဇာတ်သဘင်များက နေရာဝင်ယူခဲ့ကြပေပြီ။ နောင်အခါတွင် နိုင်ငံခြားတိုင်းတစ်ပါးမှတင်သွင်းသော နိုင်ငံခြားရုပ်ရှင်မှတစ်ဆင့် အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှုတန်ဖိုးကိုလည်း ချိုးဖဲ့တန်သမျှ ချိုးဖဲ့ခဲ့ရတော့သည်။

ဤသို့ဖြင့် ရုပ်စုံသဘင်သည် အလွန်ထွန်းတောက်ခဲ့ရာမှ မှေးမှိန်လာရသည်။ အကြောင်းရင်း အကြောင်းခံများနှင့်ပတ်သက်၍

၁။ ရုပ်စုံပညာရှင်တို့သည် ရှေးအမွေ၊ ရှေးစည်းကမ်းတို့ကို အယူသည်းစွာထိန်းလွန်းခြင်း။

၂။ ၂၀ ရာစု လူသားများကို ၁၉ ရာစုနှစ် အဆင်အခြင် အတွေးအခေါ် ပြကွင်းပြကွက်တို့နှင့် ပြသနေခြင်း

ကိုတွေ့ရသည်ဟု ဆရာကြီးဦးသိန်းနိုင်မှ ၎င်း၏အမျိုးသားစာပေဆုရ **"မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်စာအုပ်"** တွင် မှတ်သားဖွယ်ရာထောက်ပြခဲ့သည်။

စာရေးဆရာ သိပ္ပံမောင်ဝကလည်း ရုပ်စုံသဘင်များသည် ခေတ်မမီ၍ ပထမဆုံးကွယ်ပျောက်မည်။ ထို့နောက် ဇာတ်သဘင်၊ နောက်ဆုံး အငြိမ့်များ မှေးမှိန်ကွယ်ပျောက်မည်ဟုပင် နိမိတ်ဖတ်ခဲ့သည်။

ဒေါက်တာထင်အောင်ကလည်း အင်္ဂလိပ်ဘာသာဖြင့် ထုတ်ဝေသော ယင်း၏ **"မြန်မာ့ဇာတ်သဘင်"** အမည်ရှိကျမ်းတွင် –

"ရှေးရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးများသေဆုံးပြီးနောက်ပညာရှင်အသစ်များ များများစားစားပေါ် ထွန်းမလာတော့ချေ။ အကြောင်းမှာ ရုပ်စုံသဘင်လုပ်ငန်းသည် အချိန်ယူ၍တပည့်ခံကာ ပညာဆည်းပူးရန်လိုအပ်သည်။ ထို့ပြင် ခေတ်ပြောင်းချိန်တွင် ရှေးသမရိုးကျအတိုင်း ရှိနေသော ထိုလုပ်ငန်းသည် ခေတ်လူငယ်များနှင့် အံမဝင်နိုင်ပေ" ဟု ကောက်ချက်ချခဲ့လေသည်။

တစ်ဖန် ဆရာဦးချစ်စိုင်းမှလည်း မှတ်တမ်းပြုခဲ့ရာတွင် *"ရုပ်သေးသဘင်ကျဆင်းနေပြီဖြစ်ကြောင်း အစောဆုံးပြောဆိုခဲ့သူမှာ ရုပ်သေးမင်းသမီး ဆရာပုကြီးပင်ဖြစ်သည်။ ဆရာပုကြီးသည် သီပေါမင်းကိုယ်တိုင်က နေမျိုးသီရိမဟာသွဲ့ရွှေတောင်ဘွဲ့နှင့် မြင်းမွေးခရိုင်၊ သမုန်တိုင်းဆယ့်နှစ်ရွာကို အပိုင်စားချီမြှင့်ခဲ့ခြင်းခံရသူဖြစ်၏။ ရုပ်သေးမင်းသမီး ဆရာပုကြီးသည် ၁၉၀၂ ခုနှစ် (ကောဇာသက္ကရာဇ် ၁၂၆၄ ခုနှစ် နတ်တော်လ) အတွင်းက ရန်ကုန်မြို့ သံချေးထိုးကြီး၌ ရုပ်သေးကပြရာတွင် ရုပ်သေးသဘင် အခြေအနေနှင့်ပတ်သက်၍–*

'ရွှေဂုံမြို့ ဒေသတွင် ရုပ်သေးခေတ်မှိန်လို့ ဇာတ်အကဟဲသမှာ ထွန်းကားလာကြောင်း ကိုယ့်နေရင်း မန်းဌာနတွင်သာ ကပြနေရပါတယ် မောင်ကျော်ခွဲ ရဲ့'

ဟု လက်စွဲတော် ကိုကျော်ခွဲအား ပြောကြားရာ ကိုကျော်ခွဲက–

'မှန်လှပါ ဇာတ်ဆိုတာကတော့ ကိုယ်တိုင်ထွက်ပြီး အရှက်ကျမကင်းလုံးပြနိုင်တဲ့ အတွေ့ဖြစ်လို့မို့ ထိပ်ထားကလေးတို့ ကပြတာကတော့သဏ္ဌာန်လုပ် အရုပ်နဲ့တူအောင်ဆိုတာလို အငွေ့ကိုဘုရား၊ အဲဒီတော့ ရုပ်သေးရုပ်များခေတ်မှိန်လို့မို့ ဇာတ်သဘင်များ ခေတ်အရှိန်ထင်ပေါ်ကျော်စောတဲ့ ခေတ်ဖြစ်ပါတယ်ဘုရား'

ဟု ပြန်လည် လျှောက်ထားခဲ့သည်။

ရုပ်သေးသဘင် ကျဆင်းနေပြီဖြစ်ကြောင်းကို ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးတစ်ဦးကိုယ်တိုင် အစောဆုံးပြောကြားခဲ့သည့်စကားဖြစ်သည်။" ဟု ဆိုလေသည်။

၁.၇။ လွတ်လပ်ရေးရပြီးခေတ် မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်

၁၉၅၀ ပြည့်နှစ်အခြေအနေထိကိုသာ ဖော်ပြခဲ့ပြီးဖြစ်သော်လည်း ထို ၁၉၅၀ပြည့်နောက်တွင်လည်းရုပ်စုံသဘင်၏အခြေအနေသည်လည်း ကောင်း၊ ရုပ်စုံသဘင်အနုပညာရှင်တို့၏ အခြေအနေသည်လည်းကောင်း ဆိုးရွားဆဲပင်ရှိသည်။

“သို့သော် ၁၉၂၀ပြည့်ကျော်နှစ်များမှစတင်ထင်ရှားလာသူပုဏ္ဏားမြန် ဦးကျော်အေးသည် ရုပ်သေးသဘင်ကို လုံးဝတိမ်ကောမသွားစေရန် ထိန်းသိမ်းထားလျက်ရှိလေသည်” ဟု ၁၉၀၀ – ၁၉၅၀ အတွင်း မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်အခြေအနေကို ဘာသာပြန်စာပေအသင်း၊ အတွေ့တွေ့ ဝိဇ္ဇာဉာဏထုတ်နှစ်ငါးဆယ်ယဉ်ကျေးမှုရေးရာစာအုပ်တွင် ဆိုထားလေသည်။

ပြာပုံအတိသာကျန်သောမြန်မာ့ပြည်သူလုပ်သားတို့သည်၁၉၄၅ခုနှစ် စစ်ပြီး၍ပြန်လည်ဖွဲ့စည်းလာကြသော ရုပ်စုံစင်များကိုလည်းပွဲကြည့် မနေအားသေးချေ။

လွတ်လပ်ရေးရပြီးသည့်အခါ ကိုယ့်ကြမ္မာကိုယ် ဖန်တီးနိုင်ခွင့်ရ၍ မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်များ ပြန်လည်၍ ထွန်းကားလာခဲ့ပြီ ဖြစ်သော်လည်း ခေတ်နှင့်အညီ တိုးတက်လာသော စက်မှုလက်မှုများဖြင့် ပူးတွဲလျက်ရှိသည့် အနုပညာများကို မယှဉ်နိုင်အောင်ရှိရလေသည်။

ထိုခေတ်ထိုအခါက ရန်ကုန်တွင် ရုပ်သေးအဖွဲ့ ဟူ၍ သုံးလေးဖွဲ့သာရှိသည်။ ဒေါင်တုန်းဦးဘကျော် ရုပ်စုံစင်တော်၊ လှိုင်မဟာစင်တော် အဖွဲ့၊ ပုဏ္ဏားမြန်ကျော်အေး ရုပ်စုံစင်တော်ကြီးရုပ်စုံအဖွဲ့၊ ပြည်တော် အေးရုပ်စုံစင်တော်အဖွဲ့ တို့ဖြစ်ကြသည်။

ဟင်္သာတတွင် မင်းသားကြီးဦးဘချမ်း၏စင်၊ ကြို့ဆိပ်ကြီးဦးလှတင်စင်၊ မင်းသားဦးမြဂေါင်စင် တို့ဖြစ်ကြသည်။ ရွှေတောင်တွင် (မင်းသားချင်း စိန်နီ) ဦးမြသောင်းစင်၊ ဖျာပုံတွင် ဦးသွားစိန်စင်၊ ဘိုကလေးတွင် တစ်စင်၊ ရွှေဘိုတွင် မိန်းမမင်းသမီးမငွေကြည်စင်၊ ရွှေဘိုခရိုင် ယေဦးမြို့ အင်းသာကာရွာတွင် ဦးချစ်စိန်၏စင်တော်ကြီးတို့ရှိကြသည်။ ထိုနောက် ပိုင်း မန္တလေးတွင် ရွှေဘိုတင်မောင်စင်၊ ဆိုင်ဦးဘရှင်စင်၊ မင်းသား ရတနာပုံ အောင်မြသောင်းစင်၊ ကြို့ဆွဲဦးပေါ်ရှန်စင်၊ ဒုန်အောင် တည်ထောင်သောမင်းသားပုမှိုင်းစိန်၏စင် ဟုစင် (၅) စင်ရှိခဲ့ကြလေ သည်။

ယေဦးမြို့နယ် အင်းသာကာရွာတွင် ဦးဟံသာစင်၊ မလှိုင် ပန်းအိုင်တွင် ဦးရာသိန်းစင် တို့ရှိခဲ့ကြသည်။ မြင်းခြံတွင် မြို့တော်သိန်းအောင်၊ ရွှေခြံသောင်း (မင်းသမီး) မောင်မြသောင်းစင်နှင့် ဦးဘအေးစင် တို့ရှိခဲ့ ဖူးသည်။

တဖန် (၁၉၆၅ – ၇၄) ခုနှစ်အတွင်းတွင် ရန်ကုန်၌ ဦးစံခွေး၏ “ဒဂုံ အောင်” ရုပ်သေးအဖွဲ့ သည်လည်း ခေတ်ပေါ်တူရိယာ ပစ္စည်းများနှင့် မြန်မာ့ဆိုင်းဝိုင်းအားတွဲဖက်၍ အထက်အောက် မြန်မာနိုင်ငံဒေသ အတော်များများ၌ ကပြဖျော်ဖြေခဲ့လေသည်။

ထိုလွတ်လပ်ရေးရပြီးခေတ်ကာလအခါကရုပ်စုံသဘင်တွင် စွဲမြဲလျက် ရှိကြသော ပညာရှင်တိုင်းဆိုလိုပင် ရုပ်စုံသဘင်တစ်ခုတည်း၌သာ မှီခို အားထား၍အသက်မွေးဝမ်းကျောင်းခြင်းမပြုနိုင် တော့ချေ။ ထို့ကြောင့် စင်ထောင်များကလည်း စာချုပ်ခြင်း၊ စရန်ပေးခြင်းဖြင့် မငှားနိုင်တော့ ချေ။ “ချီကောက်” လိုက်နေကြရသည်။ မကရသောအချိန်တွင် ပညာ များကိုဆက်လက်၍ လေ့ကျင့်ခြင်း၊ ဆည်းပူးခြင်းမလုပ်နိုင်ဘဲအသက် မွေးမှုလုံရေးအတွက် ပုံကျလုပ်ငန်းများကို လုပ်ကိုင်နေကြရသည်။

ထိုအချိန်က မြန်မာနိုင်ငံ၌ အအောင်မြင်ဆုံးဖြစ်သော မန္တလေးနယ် ဘက်မှရွှေဘိုတင်မောင်စင်သည်လည်း ချီကောက် “ပုတ်ပြတ်” နည်း

ကိုသာသုံး၍ လိုက်လံကပြဖျော်ဖြေခဲ့သည်။ ထို့အပြင် ထိုခေတ်အခါ၌လည်းငုံးစင်တစ်စင်တည်း၌သာလျှင် အခငွေ ၂၀၀၀ကျပ်ဖြင့်ဇာတ်ထုပ် (၆) ထုပ် ဓါတ်ပြားသွင်းခဲ့ရလေသည်။ ပွဲတစ်ချီ (တစ်ည)လျှင် နယ်တွင် အခငွေ ၁၄၀၀ကျပ်နှင့် မြို့ပေါ်တွင် ၇၅၀ ကျပ်ထိ ရရှိသည်။ ရုံသွင်းလျှင် တစ်ည ၅၀၀ ကျပ် (စရိတ်ငြိမ်း) ရရှိသည်။

ဤမျှ အောင်မြင်ခြင်းနှင့်စပ်လျဉ်း၍ ဆရာကြီးဦးသိန်းနိုင်က ၎င်း၏ **"မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်"** စာအုပ်တွင် "ရွှေဘိုတင်မောင်သည် ပြည်သူလူထုကိုစွဲရုပ်များနှင့်နီးစပ်သော ဇာတ်လမ်းများကို ရုံတင်ကပြသည်ကိုတွေ့ရသည်။ ခေတ်မီသော အပြအသ၊ အပြင်အဆင် များကိုလည်းတွေ့ရသည်။ ကားလိပ်ချည်း ၃၀ ကျော်ရှိသည်။ အရုပ်များကိုလည်း (ခေတ်အရုပ်များပေါင်းကာ) ၃၃ ရုပ်ထိထားရှိသည်။ ရွှေဘိုတင်မောင်သည်ပင်လျှင် ခေတ်သစ်ရုပ်စုံသဘင်ဖြစ်နေသည်ဟု ဆိုနိုင်ပေရာ ရွှေဘိုတင်မောင်နှင့် သူ၏စင်ကို လေ့လာရုံမျှဖြင့် ခေတ်သစ်ရုပ်စုံသဘင်ကို မြင်နိုင်ပေသည်။" ဟု ဆိုထားပါသည်။

တစ်ဖန် *"ရွှေဘိုတင်မောင် ကပြသောဇာတ်လမ်းများတွင် ပြည်သူတို့နှင့်နီးစပ်သော ဇာတ်တစ်ဇာတ်ကို ရွေးပိုင်းဟူသော အခန်းမွဲ့လျက်ပါဝင်လေသည်။ ထို့ကြောင့် ရွှေဘိုတင်မောင်၏ရုပ်စုံသဘင်သည် ကျော်ကြားခေတ်စားလာသည်။ ရွှေဘိုတင်မောင်၏စင် ခေတ်စားလာမှုကို ထောက်လျှင် ပြည်သူလူထုသည် ရုပ်စုံသဘင်ကို အနုပညာဂုဏ်မြောက်အောင်၊ ခေတ်မီအောင်၊ ပြည်သူတို့နှင့်နီးစပ်အောင် ခင်းကျင်းပြသနိုင်လျှင် လက်ခံကြည့်ရှုကြသည်သာဖြစ်သည်ဟု ဆိုချင်ပါသည်။"* ဟု ထောက်ရှုဝေဖန်ခဲ့ပါသည်။

၎င်း၏စာအုပ်တွင်ပင် ဆက်လက်၍ ၁၉၆၅ ခုနှစ် ဇူလိုင်လနှင့် ဩဂုတ်လအတွင်း အစိုးရယဉ်ကျေးမှုဌာန၏ စီစဉ်ချက်အရ ဆရာဇော်ဂျီနှင့် ယဉ်ကျေးမှုဌာနမှ ဦးသိန်းဟန်တို့ မန္တလေးသို့လာရောက်၍ မန္တလေးရှိ ရုပ်စုံသဘင်အနုပညာရှင်ကြီးများ၏ ရှေးမူမပျက် ဆိုဟန်၊ ပြောဟန်၊ ခင်းကျင်းပြသဟန် တို့ကိုအသံသွင်းယူခဲ့ပုံ၊ ၁၉၆၆ ခုနှစ်၊ ဧပြီလတွင်ကား အစိုးရယဉ်ကျေးမှုဌာန၏စီစဉ်မှုဖြင့် ရန်ကုန်မြို့ တပ်မတော်ကာပွဲရုံ၌ ရုပ်စုံသဘင်ပညာရှင်ကြီးများက စိန်ခွေး (ဖိုးခွေး)ဇာတ်၊ သဗ္ဗညုတဏီ ဇာတ်တို့ကို ညပေါင်းများစွာ ခင်းကျင်းပြသခဲ့ပုံ၊ မကြည့်ဖူး၊ မမြင်ဖူးသူများနှင့် ရှေးက ရုပ်စုံကြိုက်ပရိသတ်ကလည်း နှစ်ပေါင်းများစွာ တိမ်မြုပ်ပျောက်ကွယ်နေသော ရုပ်စုံသဘင်ကို အားပါးတရမြင်၍ ကြည့်ရှုကြပုံ၊ အားမရနိုင်ကြသောကြောင့် ထပ်တလဲလဲ ကြည့်ရှုကြသဖြင့် နေရာမရသည်အထိပင် ဖြစ်ခဲ့ရပုံတို့ကို စိတ်အားထက်သန်စွာ ဖော်ပြခဲ့ပါသည်။

"ဤအချက်၌ ခေတ်ဟောင်းအနုပညာများကို ခေတ်သစ်ဇာတ်စုံတည်ဆောက်ပြုပြင်မှုပညာဖြင့် ပေါင်းနှောလျှင် အောင်မြင်နိုင်ကြောင်းတွေ့ရသည်။" ဟုပင် ပညာရှင်ဆန်စွာ ဝေဖန်အကြံပြုခဲ့ပါသည်။

ဆရာဦးချစ်စိုင်းသည်လည်း ၁၉၈၉ ခုနှစ် ဒီဇင်ဘာလတွင် ထုတ်ဝေသော သူ၏ **"ယနေ့မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်"** စာအုပ်၌ မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်၏ ၁၉၇၀ ပြည့်နှစ် ဝန်းကျင်အခြေအနေအထားများအားဖော်ပြရာ၌ –

"၁၉၇၀ ပြည့်နှစ်တွင် စာရေးဆရာလန်ခန်းပုံသင်းက လမ်းစဉ်သတင်းဂျာနယ်တွင် မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်ဟူသော ဆောင်းပါးရှည်ကြီးကို လေးပိုင်းပိုင်း၍ရေးရာတွင် ***"မြန်မာ့ရုပ်သေးသည် အပြော အဆို အကနှင့် အတီး သုံးရပ်ပေါင်းစပ် ဖော်ထုတ်သဖြင့် ရုပ်သေးကို သုံးကိုယ်တစ်စိတ်ပညာဟု၍လည်းခေါ်တတ်ကြသည်။ အထဲက ပြောဆိုပေးနေသူမှ အရုပ်ကလိုက်ဆွဲနေရသည်မှာလည်း လွယ်လှသည့် အလုပ်မဟုတ်ချေ။ အပြော၊ အဆို၊ အငို ပညာရှင်တော်သူမှ ကြိုးဆွဲဆရာ ကျွမ်းကျင်ရသည်။ ပင်ပန်းရသည်။ အထဲကပြောသူမှ ခြေ၊ လက်၊ ဦးခေါင်းကိုယ်ဟန်ပြည့်စုံအောင် ထိမိအောင်ဖော်ပေးရခြင်းမှာခက်ခဲလှပေ၏။ မြန်မာ့ရုပ်သေးပညာသည် မတိမ်ကော မပျောက်ပျက်စကောင်းပါ"*** *ဟု ရေးသားခဲ့သည်။*

မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင် မတိမ်ကော မပျောက်ပျက်ရေးအတွက် ဆရာလေယျာ၊ ဆရာဇော်ဂျီ၊ လူထုဦးလှနှင့် ဒေါ်အမာ၊ ဦးသော်ဇင်၊ ပါသာဝတီ ဦးဘရင်၊ ဒေါ်ခင်မျိုးချစ်၊ နန်းညွန့်ဆွေ၊ လှသမိန်၊ ဦးသိန်းနိုင်၊ ဒဂုန်နတ်ရှင်၊ ရွှေတောင်ဦးကျော်မြသောင်း၊ အနုပညာဦးစီးဌာနမှ ဦးမြင့်ကျော်၊ ဇဝန၊ သာဂဒိုး၊ ဒေါ်စောမုံညင်း၊ ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်၊ ဒဂုန်ဆရာလင်း၊ သခင်တင်ဦး၊ ဦးဇမ်း၊ မောင်သစ်လွင် (လူထု)၊ ဦးသာနိုး၊ ဆင်ဖြူကျွန်းအောင်သိန်း၊ ဦးမင်းကြည် (ယဉ်ကျေးမှုကဇာတ်) အစရှိသော ပုဂ္ဂိုလ်များသည် စာအုပ်များ၊ ဆောင်းပါးများ၊ ကဗျာများ ရေးသား၍လှုံ့ဆော်သည်။" ဟူ၍လည်းကောင်း အထက်ပါစာအုပ်တွင်ပင် **"ရုပ်သေးနှင့် ၁၉၆၂ ခုနှစ် နောက်ပိုင်းကာလဆောင်ရွက်ချက်များ"** ခေါင်းစဉ်ဖြင့်–

"တော်လှန်ရေးကောင်စီ တက်ရောက်လာပြီး

၁။ မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်အား ပြန်လည်ဖော်ထုတ်ရန်

၂။ ကမ္ဘာ့ရုပ်သေးပညာရပ်များကိုမြန်မာ့ရုပ်သေးပညာရှင်များ တတ်သိကျွမ်းကျင်၍ တီထွင်မှုများ ပြုလုပ်ရန်

ဟူသောရည်ရွယ်ချက်ဖြင့် တော်လှန်ရေးအစိုးရယဉ်ကျေးမှုဌာနသည် ၁၉၆၅ ခုနှစ် ဖေဖော်ဝါရီလတွင် ချက်ကိုစလိုဗက်ကီးယားနိုင်ငံ ပရာဟာမြို့ ပြဇာတ်သို့ရုပ်သေးဌာနခွဲညွှန်ကြားရေးမှူး၊ ရုပ်သေးပညာ

ရှင် ဒေါက်တာအီတာဗေါ့ဆ်ကိုတနည်း ရုပ်သေးဇာတ်ရုံအနုပညာရှင် မစ္စက်ယာနာဟာဗလစ်ကိုတ တို့ကိုဖိတ်ကြား၍ မြန်မာ့ရုပ်သေး ပညာရှင်များအား အနောက်တိုင်းရုပ်သေးပညာရပ်များကို သင်ကြားပို့ချရန် သင်တန်းတစ်ခုကို ရန်ကုန်မြို့၊ အမှတ် ၁၊ နဝရတ်ရိပ်သာလမ်း၌ ဖွင့်လှစ်သည်။

ယင်းသင်တန်းကို **"ချက်ကိုစလိုဗက် ရုပ်သေးမွမ်းမံသင်တန်း"** ဟု ခေါ်ဆိုခဲ့ပြီး ၁၉၆၅ ခုနှစ် ဖေဖော်ဝါရီလ ၂၆ ရက်မှ ဧပြီလ ၂၇ ရက်နေ့အထိ နှစ်လကြာမျှသင်ကြားပို့ချသည်။
ချက်ကိုစလိုဗက်ကီးယား ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးများ သင်ကြားပို့ချခဲ့သည့် ရုပ်သေးပညာရပ်များတွင် ကမ္ဘာ့ရုပ်သေးအမျိုးအစားများ ဖြစ်ကြသော အရိပ်ပြရုပ်သေး၊ လက်ထိုးရုပ်သေး၊ တုတ်ထိုးရုပ်သေး၊ ကြိုးဆွဲရုပ်သေးပညာရပ်များ၊ ရုပ်ရားကျိုးမှုပညာ၊ ဇာတ်ရုံပြင်ဆင်မှုပညာနှင့် မီးပေးသီးထိုးမှုပညာရပ်၊ ဇာတ်လမ်းဇာတ်ကွက်တင်ပြသော ပညာ စသည်များပါဝင်သည်။ ထိုသင်တန်းတွင် ဦးလှတင် (လှသမိန်) က စကားပြန်အဖြစ် ဆောင်ရွက်သည်။

သင်တန်းတွင် ချက်ရုပ်သေးပညာရှင်များအပြင် ရုပ်စုံဆရာလင်းနှင့် အရုပ်ဆစ်လုပ်သည့်လုပ်ငန်းနှင့်ပတ်သက်၍ ဦးဖေတင်တို့ ဝင်ရောက် သင်ကြားပြသသည်။

သင်တန်းတွင် သင်တန်းသူ၊ သင်တန်းသားများအဖြစ် မန္တလေးမြို့မှ ကြိုးဆွဲဦးထွန်းရှင်နှင့် သားဖြစ်သူ ဝါသနာရှင်ဦးတင်ငွေ၊ သာယာဝတီမှ ကြိုးဆွဲဦးအောင်သွင်၊ ဝါသနာရှင် ဦးမြင့်ကြည်နှင့် ဦးထွန်းတင်၊ ရန်ကုန်မြို့မှ ဝါသနာရှင်ဦးရဲဆွေ၊ ဦးအောင်နိုင်၊ ဒေါ်မိုးမြင့်နှင့် ဒေါ်ရွှေ (ဥက္ကလာရွှေ) တို့ တက်ရောက်သည်။

ချက်ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးနှစ်ဦးသည် မြန်မာနိုင်ငံမှ သင်တန်းပို့ချပြီး၍ အပြန် ပါကစ္စတန်နိုင်ငံတွင် တနင်္ဂနွေနှစ်ပတ်မျှ ရုပ်သေးပညာများကို ပို့ချပေးခဲ့ပြီး ချက်ကိုစလိုဗက်ကီးယားနိုင်ငံသို့ ပီအိုင်အေ လေယာဉ်ဖြင့်အပြန် ၁၉၆၅ ခုနှစ် မေလ ၂၀ ရက်နေ့တွင် အီဂျစ်နိုင်ငံ ကိုင်ရိုမြို့အနီး၌ လေယာဉ်ပျက်ကျ၍သေဆုံးသည်။ ဟူ၍လည်းကောင်း တဆန့် ချက်ကိုစလိုဗက် မွမ်းမံသင်တန်းပြီးနောက် အခြေအနေအားလည်း–

မွမ်းမံသင်တန်းပြီးဆုံးသည့်နောက် ချက်ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးနှစ်ဦး၏ တိုက်တွန်းချက်အရ ရုပ်သေးလေ့ကျင့်ရေး အဖွဲ့ငယ်တစ်ခုကို ဖွဲ့စည်းသည်။ ယင်းအဖွဲ့ငယ်ကို ယဉ်ကျေးမှုကောင်စီ၏ ငွေကြေးထောက်ပံ့မှုဖြင့်ဖွဲ့စည်းသည်။ အဖွဲ့ဝင်တို့မှာ ချက်ရုပ်သေးပညာ မွမ်းမံသင်တန်းကို အခြေခံ၍ အသက် ၆၀ ကျော် ဦးထွန်းရှင်မှအပ ကျန်သင်တန်းသားများပါဝင်ပြီး အဖွဲ့ခေါင်းဆောင်မှာ ဦးရဲဆွေ ဖြစ်၍ အဖွဲ့ဝင်များအဖြစ် ကိုအောင်နိုင်၊ ကိုမြင့်ကြည်၊ ကိုထွန်းတင်၊ ဒေါ်မိုးမြင့်၊ ဒေါ်ရွှေနှင့် ဦးအောင်လွင်တို့ပါဝင်သည်။

ယင်းရုပ်သေးလေ့ကျင့်ရေးအဖွဲ့ငယ်၏ လုပ်ငန်းများနှင့် ဆောင်ရွက်စရာများကို အကြံပေးဆောင်ရွက်ရန် ရုပ်သေးလုပ်ငန်း အကြံပေးကော်မတီတစ်ရပ်ကိုလည်း ဖွဲ့စည်းသည်။ ထိုအဖွဲ့တွင် ယဉ်ကျေးမှုကောင်စီဝင်ဦးသိန်းတန်ကဥက္ကဋ္ဌအဖြစ်ဆောင်ရွက်ပြီးအတွင်းရေးမှူးအဖြစ် ယဉ်ကျေးမှုအထက်တန်းအရာရှိ ဦးတင်လှ (လှသမိန်) က တာဝန်ယူဆောင်ရွက်သည်။ ရုပ်သေးလုပ်ငန်း အကြံပေးကော်မတီတွင်ပါဝင်သောအဖွဲ့ဝင်တို့မှာ–

၁။ ဦးခင်ဇော် (ယဉ်ကျေးမှုအကြံပေးပုဂ္ဂိုလ်၊ ဂီတ)
၂။ ရုပ်စုံမင်းသားကြီး ဒဂုန်ဆရာလင်း
၃။ ဦးစိုးမြင့် (အတွင်းဝန်ကလေး၊ ယဉ်ကျေးမှုဌာန)
၄။ ဦးဖေတင် (အရုပ်လုပ်ငန်း) နှင့်
၅။ ဗိုလ်ကြီးခင်မောင်ညို (အထူးအရာရှိ)

တို့ဖြစ်သည်။

ရုပ်သေးလေ့ကျင့်ရေးအဖွဲ့သည်အရုပ်များပြုလုပ်၍ဇာတ်တိုက်လေ့ကျင့်မှုများပြုလုပ်သည်။ ယင်းသို့လေ့ကျင့်ခဲ့သော အကနှင့်ဇာတ်လမ်းတို့မှာ–

၁။ နှစ်ပါးသွားကြိုးဆွဲအက
၂။ မြင်းထနှစ်ပါးသွားတုတ်ထိုးရုပ်သေး
၃။ ဇော်ဂျီလက်ထိုးရုပ်သေး
၄။ မောင်ဝကြီးပြဇာတ်လက်ထိုးနှင့် တုတ်ထိုး (အစားကြီးသော ကလေးတစ်ဦးအကြောင်း ပညာပေးဇာတ်လမ်း)
၅။ စုပေါင်းညီညာ တုတ်ထိုးရုပ်သေး (အလုပ်ဟူက ဂုဏ်ရှိစွကို သရုပ်ဖော်သောပညာပေးဇာတ်လမ်း)
၆။ အဖြောင့်နှင့် အကောက် လက်ထိုးရုပ်သေး (ရိုးသားသော သစ်ခုတ်သမားနှင့် မြစ်စောင့်နတ် ပညာပေးဇာတ်လမ်း)
၇။ ရှင်ကြီးကြက်ဖ ရွှေကြက်ဖ တုတ်ထိုးရုပ်သေး (ကြာရှည်လိမ်ညာ၍မရကြောင်းနှင့် စူးစမ်းယုံကြည်သင့်ကြောင်း ပညာပေးဇာတ်လမ်း) တို့ဖြစ်သည်။

ရုပ်သေးလေ့ကျင့်ရေးအဖွဲ့က ဖျော်ဖြေတင်ဆက်ခဲ့သော အစီအစဉ်အားလုံးကို တိတ်ခွေတွင်အသံသွင်း၍ အသံရှိ စက်ကို အသုံးပြုကာ ကပြခြင်းဖြစ်သည်။ လက်ထိုး၊ တုတ်ထိုးနှင့် ကြိုးဆွဲရုပ်သေးများ အားလုံးကို အလွယ်တကူသယ်ယူရွှေ့ပြောင်းကပြနိုင်သည့် ဇာတ်ခုံကို တည်ဆောက်အသုံးပြုသည်။

ယင်းရုပ်သေးအဖွဲ့ ငယ်သည် ဇာတ်လမ်းနှင့် အကများကို ဂိုလ်တဆောင် အထက (၆)၊ ပန်းဘဲတန်း အထက (၁)၊ ဒဂုံ အထက (၂)၊ တာမွေ အထက(၁)၊ လှူမှုဝန်ထမ်းဌာနလူငယ်သင်တန်းကျောင်းနှင့်ပြည်လမ်း လူရည်ချွန်စခန်းတို့တွင် သွားရောက်ကပြခဲ့ရာ အောင်မြင်ခဲ့သည်။ ယင်းသို့ကပြရာတွင် ကျောင်းသားလူငယ် နှစ်သောင်းခန့်ကို ကပြ တင်ဆက်နိုင်ခဲ့ပြီးကပြခဲ့သောကာလမှာ၁၉၆၆ခုနှစ်ဩဂုတ်လမှ နိုဝင် ဘာလအထိ ဆယ်ပတ်မျှဖြစ်သည်။ ရေရှည်တွင် ယင်းရုပ်သေးလေ့ကျင့် ရေးအဖွဲ့ငယ်ကိုရုပ်သေးပညာရှင်များနှင့်တို့ချဲ့၍နိုင်ငံတော်အနေဖြင့် ရုပ်သေးစင်ကြီးတစ်ခု တည်ဆောက်ရန်ရည်ရွယ်သည်။" ဟု မှတ်တမ်း တင်ခဲ့လေသည်။

အဆိုပါ ရုပ်သေးလေ့ကျင့်ရေးအဖွဲ့ဝင်များအား ၁၉၆၅ ခုနှစ် ဇွန်လ ၂၀ ရက်နေ့မှစ၍ သင်တန်းသားတဦးလျှင် ၁၂၅ ကျပ် ထောက်ပံ့ကြေးပေး ခဲ့ပုံ၊ သို့သော်လည်း သက်တမ်းသုံးနှစ်အကြာ ၁၉၆၈ ခုနှစ် ဖေဖော်ဝါရီ လ ၂၉ရက်နေ့တွင် ဖျက်သိမ်းခဲ့ပုံများကိုမှတ်တမ်းတင်ခဲ့ပါသည်။ ဆက် လက်၍ ၁၉၇၅ ခုနှစ် ဝန်းကျင်ခန့်က မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင် အခြေအနေ ကို မှတ်တမ်းတင်ရာတွင်လည်း "၁၉၇၅ ခုနှစ်မှ ၁၉၈၃ ခုနှစ် အတွင်းဦး ရဲခွေး၏ ဒဂုန်အောင်စင်သည်လည်းကောင်း၊ ရာမမင်းသားကြီး ဦးလှ ဒန်၏ ဒဂုန်ထွန်းနေရောင်စင်သည်လည်းကောင်း၊ ပုဏ္ဏားပုံ ဦးကျော် ဒေး၏စင်သည်လည်းကောင်း၊ မန္တလေးမှ ရွှေဘိုဦးတင်မောင်စင်သည် လည်းကောင်း ပွဲထွက်နိုင်မှုမရှိတော့ဘဲ ဇာတ်သိမ်းသွားရသည်။" ဟူ၍လည်းကောင်း "၁၉၇၅ခုနှစ်ဝန်းကျင်၌ရုပ်သေးဆင်ကိုကျော်ခိုင်း၍ ရရာ အသက်မွေးဝမ်းကျောင်းလုပ်ကိုင် စားသောက်ရသော ရုပ်သေး ပညာရှင်ပေါင်းသည် တစ်နိုင်ငံလုံးတွင် ၄၀၀ ခန့်မျှ ရှိသေးသည်ဟု ခန့် မှန်းရသည်။" ဟုဆိုခဲ့ပါသည်။

၁၉၇၆ ခုနှစ် နှစ်ဦးပိုင်းတွင် အနုပညာဦးစီးဌာန ညွှန်ကြားရေးမှူးချုပ် ဦးသိန်းတန်မှ ***"မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်၏ ဇာတ်သိမ်းချိန် စာတမ်း"*** ကို ရေးသားဖတ်ကြားခဲ့ပြီး ၁၉၇၆ ခုနှစ် ဇွန်လ ၂၇ ရက်နေ့တွင် ဆရာဦး ချစ်စံဝင်းမှသူ၏ ***"အမြင့်သဘင်၏ မိုးသောက်ယံစာတမ်း"*** ကို ရန်ကုန် မြို့ ၊ ပန်းဆိုးတန်းရှိလူငယ်များကြီးပွားရေးအသင်းတိုက်၌ ဖတ်ကြားခဲ့ လေသည်။

"တစ်ဖန် ၁၉၇၆ ခုနှစ် ဩဂုတ်လ ၂၇ ရက်နေ့၌ ရန်ကုန်မြို့တွင်ရှိနေ သော ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးများဖြစ်ကြသည့် ဦးလှဒန်၊ ဦးရဲခွေး၊ ဦး မောင်နိုင်၊ဦးအုန်းခင်၊ဆရာညွန့်၊ဦးအောင်မြင့်၊ဦးထွန်းကြည်၊ဦးပုလဲ စိန်၊ ဦးအောင်ခင်၊ ဦးကျော်ထွန်း၊ ဦးမိုးဆောင်း၊ ဦးပန်း၊ ဦးရွှေ ဒေါင်းသဉ္ဇစိန်၊ ဦးကျော်မြအေး အစရှိသော ရုပ်သေးပညာရှင်များ ဖြင့် ရန်ကင်းမြို့နယ် ပန်းမျိုးတစ်ရာစာပေတွင်တွေ့ဆုံကာ ရုပ်သေးဝါ သနာရှင်များ အဖွဲ့တစ်ဖွဲ့ကိုထူထောင်၍ ရုပ်သေးဖြန့်ပွားရေး၊ မြန်မာ့ ရုပ်သေးပညာ မတိမ်ကောမပပျောက်ရေး၊ ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးများ အား အချင်းချင်းက ထောက်ပံ့ကူညီရေး ကိစ္စရပ်များကိုဆွေးနွေးကြ" ကြောင်း ရေးသားမှတ်တမ်းတင်ခဲ့ပါသည်။

ဆက်လက်၍ "ဆရာဦးချစ်စံဝင်းမှပင် ၁၉၈၈ ခုနှစ် အထိ ရုပ်သေး သဘင်ကိုသံယောဇဉ်ကြီးမားစွာဖြင့် အခက်အခဲအမျိုးမျိုးကို ရုန်းကန် ကျော်လွှားရင်း တင်ဆက်ပြသနေသောအဖွဲ့ တို့အား မှတ်တမ်းတင်ရာ တွင်လည်း–

က။ မိတ္ထီလာမှ ထီလာကျော်ညွန့်၏ ရွှင်ပျော်ပျော်ရုပ်စုံအဖွဲ့ ။

ခ။ မြောက်ဥက္ကလာပမှ ဦးကျော်ကြီး၏ကျော်မြင့်ထွန်း ရုပ်ကြီး စင်အဖွဲ့ ။

ဂ။ မြေထဲမြို့ မှ ဦးညို ဒေါ်ခင်မြတို့၏ အောင်မင်္ဂလာအဖွဲ့ ။

ဃ။ သာကေတမှ ဝိဇ္ဇာညွန့်၏ စိန်လင်းမောင်အဖွဲ့ ။

င။ ပြည်မြို့ မှ ဦးမြသိန်း၏ မြအဏ္ဏဝါအဖွဲ့ ။

စ။ မြင်းခြံမှ ဦးညို၏ ရွှေခြံရုပ်စုံအဖွဲ့ ။

ဆ။ မန္တလေးမှ ဦးကျော်စိန်၏ မန္တလေး ရုပ်စုံသဘင်။

ဇ။ ပုဂံမှ ရုပ်သေး စသည့်အဖွဲ့ များ

ဖြစ်ခဲ့ကြပါသည်။"

တစ်ဖန် ရှေးမြန်မာရှင်ဘုရင်များဖြစ်ကြသော ဘကြီးတော် လက်ထက် မှစ၍သာယာဝတီမင်း၊ ပုဂံမင်း၊ မင်းတုန်းမင်း၊ သီပေါမင်းတို့အထိမင်း (၅) ဆက်တိုင်တိုင် မြန်မာ့သဘင်လောက၌ ဘကြီးတော်လက်ထက်မှ စ၍ ပြိုင်ဘက်မရှိမင်းမူခဲ့သော မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင် ကျဆုံးလာခြင်း အကြောင်းအရင်းများနှင့်ပတ်သက်၍လည်း ဆရာဦးချစ်စံဝင်းမှ သူ၏ **"ယနေ့မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်"** စာအုပ်၌ –

– *မြန်မာ့လူဇာတ်သဘင်ကို မြေပြင်မှ ဇာတ်စုံစင်မြင့်ပေါ်သို့ တင်၍ နောက်ခံကားများ၊ နမူနာဆိုင်းပုံများနှင့် ဆန်းသစ်တီထွင် နိုင်ခဲ့ပုံအား (က)* ***ဇာတ်သဘင် ထွန်းကားလာခြင်း ခေါင်းစဉ်ဖြင့် လည်းကောင်း***

– *ရှေးမြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်တွင် ဇာတ်လမ်းနောက်ခံ အခင်းအ ကျင်းအားစကားနှင့်သာတန်ဆာဆင်ခဲ့ပုံ၊ နောင်တွင်ရုပ်သေးဆင်နှင့် ရုပ်သေးပရိသတ်သည် ရှေးယခင်ကလို အသုံးအနှုန်းနှင့် အတွေး အခေါ် တူညီမှုမရှိတော့ဘဲ စကားအသုံးအနှုန်းသာမက အတွေး အမြင် ကွာခြားလာပုံတို့အား (ခ)* ***အသုံးအနှုန်းနှင့် အတွေးအခေါ် ကွာဟမှုရှိလာခြင်း ခေါင်းစဉ်ဖြင့်လည်းကောင်း***

– ရှေးမြန်မာရုပ်သေးသဘင် ခေတ်စားချိန်အခါက နဒော ကာရန်ကဗျာလင်္ကာများကိုသူသူငါငါကျွမ်းကျင်ရှိကြပုံ၊နောင်တွင် စာကို အသံထွက်ဖတ်သည့်အလေ့မှ အသံမထွက်ဘဲဖတ်သည့် အလေ့သို့ကူးပြောင်းလာပြီး နဒောကာရန် လင်္ကာအရေးအသားများ ဖတ်ရှုရာတွင် အံမဝင်ဘဲရှိပုံ၊ ထိုမှတစ်ဆင့် စကားပြေနှင့်သာ ပြောသောဇာတ် ခေတ်စားလာပုံတို့အား (ဂ) **ကဗျာလင်္ကာခေတ်မှ စကားပြေခေတ်သို့ပြောင်းလာခြင်း ခေါင်းစဉ်ဖြင့်လည်းကောင်း**

– ရှေးမြန်မာ့ရုပ်သေး၏ အစဉ်အလာရ အသံနှာသံချိုအေးချို မဆောမပန်း၊ နာရီကြာကြာ ဆိုနိုင်ပြောနိုင်စေရန် သံရှိုး သံမှန်ကိုသာ အသုံးပြုခဲ့ကြပုံ၊ ထိုမှတစ်ဆင့် တကယ့်စာကောင်း၊ ပေကောင်းများကို ဆိုသံ ငိုသံအသစ် အသံကြည်ကြည်လင်လင်နှင့် မြူးကြွနေသော ငါးပေါက်သံအား ဇာတ်မင်းသားကြီး ဦးပိုစိန် လက်ထက်မှစ၍ ပြောင်းလဲခဲ့ကြပုံအား(ဃ) **သံရှိုးမှ သံဆန်းသို့ ပြောင်းလာခြင်းခေါင်းစဉ်ဖြင့်လည်းကောင်း**

– သိပ္ပံပညာတိုးတက်လာခြင်းကြောင့် လူ့ပတ်ဝန်းကျင်နှင့် ရုပ်ဝတ္ထုပစ္စည်းများ မြန်ဆန်လာပြီး လူတို့၏ အာရုံခံစားမှုသည်လည်း မြန်ဆန်သည့်ဘက်သို့ ပြောင်းလဲလာခဲ့ကြပုံအား (င) **စိတ်အာရုံခံစားမှု မြန်ဆန်ပြောင်းလဲလာခြင်း ခေါင်းစဉ်ဖြင့်လည်းကောင်း**

–သတင်းစာများမပေါ်ခင်က မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်သည် သတင်းဖြန့်ဖြူးရာနေရာဖြစ်ခဲ့ရာမှ သတင်းနှင့် စာအုပ်စာတန်းများမှ ဗဟုသုတများကို အချိန်မရွေး မြန်မြန်ဆန်ဆန် ရယူလာနိုင်သောခေတ်ရောက်ရှိလာခဲ့ပုံအား(စ) **ဖွံ့ဖြိုးလာသော လူထုဆက်သွယ်ရေး နည်းလမ်းများက ရုပ်သေးသဘင်၏ ထမ်းဆောင်ခဲ့သောတာဝန်များကို ခွဲဝေယူခဲ့ခြင်း ခေါင်းစဉ်ဖြင့်လည်းကောင်း**

–မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်ပွဲများသည်ပြည်သူလူထုနှင့် အုပ်ချုပ်သူမင်းအကြား ဖျော်ဖြေမှုကဏ္ဍဖြင့် ဆက်သွယ်ရေးတာဝန်ကို ယူခဲ့ကြရပြီး ၁၈၈၅ သီပေါမင်းပါတော်မူအပြီး ထိုတာဝန်များအား စွန့်လွှတ်ခဲ့ရခြင်းနှင့်ပတ်သက်၍ (ဆ) **ပြည်သူနှင့် အုပ်စိုးသူမင်း အကြား ဆက်သွယ်ရေးတာဝန်ကို စွန့်လွှတ်ရခြင်း ခေါင်းစဉ်ဖြင့်လည်းကောင်း**

–ကိုလိုနီခေတ်အတွင်း၌အင်္ဂလိပ်အစိုးရသည်ရုပ်သေးသဘင်ကို ချီးမြှင့်ခြင်းလည်းမပြု၊ သူ၏အုပ်ချုပ်ရေးအား မထိပါးလျှင် ဟန့်တားမှုလည်းမပြုဘဲ ပေယျာလကန်ပြု၍ တတ်နိုင်သမျှလျစ်လျူရှုထားခဲ့ပုံအားလည်း (ဇ) **ကိုလိုနီခေတ်တွင် လျစ်လျူရှုခံခဲ့ရခြင်းခေါင်းစဉ်ဖြင့်လည်းကောင်း**

–ရှေးမြန်မာ့ရိုးရာအနုပညာရပ်များသည်သိပ္ပံဆိုင်ရာစက်ကိရိယာများနှင့် ပေါင်းစပ်လိုက်သောအခါ အဆက်မပြတ်မှ တိုးတက်လာခဲ့ပြီး ဇာတ်သဘင်သာမက အငြိမ့်၊ ရုပ်ရှင် အစရှိသည်တို့ကလည်း အင်နှင့် အားနှင့် အံနှင့် ကျွင်နှင့် တိုးတက်လာခဲ့ပုံ၊ ထိုအနုပညာများက အချိန်အဟုန်နှင့် တိုးတက်နေသော်လည်း မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်မှာ တီထွင်ဆန်းသစ်မှုမရှိဘဲ ပကတိအတိုင်း ဗိုလ်နေမြဲကျားနေမြဲ ရှိနေခဲ့ပုံအား (ဈ) **ရုပ်ရှင်နှင့် အခြားအနုပညာရပ်များ ပိုမိုထွန်းကားလာခြင်း ခေါင်းစဉ်ဖြင့်လည်းကောင်း** အသီးသီးအကျယ်တဝင့် ဆွေးနွေးတင်ပြခဲ့ပါသည်။

ထို့ကြောင့် အင်းဝခေတ်မှ အတည်တကျစတင်ခဲ့သော ရုပ်စုံသဘင်သည် ပြည်သူတို့ကို ဖျော်ဖြေမှု၌သာမက ထိုခေတ်ထိုအခါက နိုင်ငံပြန်လည်တည်ဆောက်မှု အရေးအရာတို့တွင်လည်း စည်းရုံးလှုံ့ဆော်သော အပိုင်းကဏ္ဍကပါ ပါဝင်ခဲ့သည်ကို ဂုဏ်ယူဖွယ်ရာတွေ့မြင်ရပါသည်။

သို့ပါ၍ မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်သည် စက်မှုလက်မှု နည်းပညာပိုင်းဆိုင်ရာ၌လည်းကောင်း၊ လူသားဆိုင်ရာ အနုပညာအခြေခံစိတ်ဓာတ်တို့၌လည်းကောင်း တိုးတက်ခဲ့ပြီးဖြစ်သော ယနေ့ခေတ် ကမ္ဘာနှင့် မြန်မာပြည်သူတို့၏ရှေ့မှောက်သို့ တဖန်ပြန်ရောက်၍ အစွမ်းရှိသည်မျှ ဆက်လက်ယှဉ်တွဲရပ်တည်နိုင်ရန်အတွက် မေးခွန်းပေါင်းများစွာကို ဆက်လက်ဖြေဆိုရပေဦးမည်ဖြစ်ပေသည်။

၁-တစ်ကြိုးမိလျှင် အခရောက်ကြာအရွေ့မညီမှုပေးမည်ဟု အကြိမ်မင်းသမီးလှုပ်ရှားတော်စသည်ကိုသာသီဉာဏ်ရှုမြင်နိုင်း ၂-အလုပ်မသောအလိုက်အလုံးအဝိုင်းအခါအကြိမ်အမြင့် ကြိုတင်ပိုင်းခြား သတ်မှတ်၍ ချထားလုပ်ကိုင်စေသည့်အလုပ်မျိုး။

၂. ရေးမြန်မာ့ရုပ်သေး ဖွဲ့စည်းပုံနှင့်ဆက်စပ်သော စည်းကမ်းသတ်မှတ်ချက်များ

၂.၁။ ရုပ်စုံသဘင် အနုပညာရှင်တို့၏ တာဝန်အသီးသီး ဆောင်ရွက်ပုံ

၂.၂။ ရုပ်စုံသဘင် ဆိုင်းအဖွဲ့ဝင်များ

၂.၃။ ရုပ်စုံသဘင်နှင့် ငွေကြေးခံစားမှု

၂.၄။ ရုပ်စုံသဘင်ဆိုင်ရာ အမိန့်တော်များ

၂.၅။ ရုပ်စုံသဘင် စည်းကမ်းများ

- ၂.၅.၁။ ရုပ်သေးစင်နှင့် ပတ်သက်သောစည်းကမ်းများ
- ၂.၅.၂။ ရုပ်သေးကပြသူများနှင့် ဆိုင်သောစည်းကမ်း
- ၂.၅.၃။ ရုပ်သေးပွဲနှင့် ဆိုင်သောစည်းကမ်း
- ၂.၅.၄။ ရုပ်သေးကပြမှုနှင့် ဆိုင်သောစည်းကမ်း
- ၂.၅.၅။ ရုပ်သေးရုပ်ထုလုပ်မှုနှင့် ဆိုင်သောစည်းကမ်း
- ၂.၅.၆။ အခြားစည်းကမ်းများ

၂.၁။ ရုပ်စုံသဘင် အနုပညာရှင်တို့၏ တာဝန်အသီးသီး ဆောင်ရွက်ပုံ

မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၁၈၃ ခုနှစ်တွင်ထုတ်ပြန်သော သဘင်အမိန့်တွင် လူပေါင်း ၁၇ဦး ပါဝင်စေရမည်ဟုဆိုထားသော်လည်း ဗြိတိသျှ ကိုလိုနီခေတ်ဦး၌ မြန်မာပြည်အနှံ့ တွင်ကျယ်စွာကပြလျက်ရှိကြသောရုပ်စုံစင်တို့တွင် အရုပ်ပေါင်း (၃၀) ခန့်ကို ညှို့ဦးမှစ၍ နံနက်လင်းသည်အထိ ဟိမဝန္တာ၊ တိရစ္ဆာန်အရုပ်များမှအစ၊ နှစ်ပါးသွားနှင့် နောက်ပိုင်းဇာတ်ထုပ်များကိုပါ ရုပ်သေးအနုပညာရှင် အရေအတွက်လွန်စွာနည်းပါးစွာဖြင့် နိုင်နင်းစွာကပြခဲ့ကြသည်ကို တွေ့ရှိရပေသည်။

ယေဘုယျအားဖြင့် ရုပ်သေးအဖွဲ့ တစ်ဖွဲ့ တွင် ပါဝင်သောအနုပညာရှင် လူပုဂ္ဂိုလ်များမှာ –

၁။ မင်းသား (အဆို၊ ရုပ်စုံဆရာ၊ စင်ထောင်)
၂။ မင်းသမီး (အဆို)
၃။ မင်းသားကြီး (မျက်နှာဖြူ)
၄။ မင်းသားကြီး (မျက်နှာနီ ဝံယာမင်းသားကြီး)
၅။ လူကြမ်း (အပြော၊ ကြိုးဆွဲ)
၆။ လူကြမ်း (ကြိုးဆွဲ၊ စင်တော်သား)
၇။ မိန်းမကြမ်း (အပြော၊ ကြိုးဆွဲ)
၈။ မင်းသား (ကြိုးဆွဲ)
၉။ မင်းသမီး (ကြိုးဆွဲ)
၁၀။ လူပြက်ခေါင်း (သံချိုကိုင်၊ ကြိုးဆွဲ)
၁၁။ လူပြက် (လက်စွဲတော်၊ ကြိုးဆွဲ)
၁၂။ စင်ထိန်း (ပစ္စည်းထိန်း) ဟူ၍

၁၂ ယောက်မျှသာဖြစ်ပေသည်။

တချို့သောပညာရှင်များမှလည်း အခြေခံအကျဆုံးသော ဖွဲ့စည်းပုံအဖြစ် အောက်ပါအတိုင်းဖွဲ့စည်းခဲ့သည်ဟုဆိုကြပေသည်။

၁။ မင်းသား
၂။ မင်းသမီး
၃။ မင်းသားကြီး (မျက်နှာဖြူ)
၄။ မင်းသားကြီး (မျက်နှာနီ (သို့) လူကြမ်း)
၅-၆။ လက်စွဲတော်များ (လူရွှင်တော်နှစ်ဦး - အပြောနှင့်ကြိုးဆွဲ)
၇-၈။ မင်းသားကြိုးဆွဲခေါင်းဆောင်နှင့် မင်းသမီးကြိုးဆွဲခေါင်းဆောင်)
၉။ ကြားကြိုး (သင်လက်)
၁၀။ စင်ထိန်း

မှတ်ချက်။ ။ ရံဖန်ရံခါ အရုပ်သား (ပညာရှင်မဟုတ်သူ) စင်ထောင်များလည်းပါဝင်ကြပေသည်။

ထိုအနုပညာရှင်များထဲမှ **"ဆရာ"** (ရုပ်စုံဆရာ၊ စင်ထောင်) သည် အခင်းအကျင်း၊ အပြောအဆို၊ အကအခုန်နှင့် စပ်လျဉ်း၍ လုံးဝတာဝန်ယူ စီစဉ်ဆောင်ရွက်ရသည်။ စင်တော်သားတို့ကို အုပ်စည်းမှုပြေပြစ်အောင် ထိန်းကွပ်အုပ်ချုပ်ရလေသည်။ မင်းသမီး၊ မင်းသားမှအစ စင်တွင်ပါဝင်လေသမျှ သူတို့ကို ရာဇွတ်ထားရမ်း စာချုပ်ခြင်း၊ ငွေပေးချေခြင်း၊ ကြွေးချေခြင်း၊ စပေါ်ပေးခြင်းတို့ကိုပြုရလေသည်။ **"သတင်နှစ်"** တစ်နှစ်ကုန်၍ လူသစ်လဲလှယ်ခြင်း၊ စာချုပ်သစ်ချုပ်ခြင်း တို့ကိုလည်း တာဝန်ယူဆောင်ရွက်ရလေသည်။

ရုပ်စုံစင်ထောင်လည်းဖြစ်နိုင်သော ရုပ်သေးမင်းသား (ဆိုဒိုပြော) ၏ တာဝန်မှာ သက်ဆိုင်ရာအခန်းတို့တွင် ပိုင်ပိုင်နိုင်နိုင်ပြောဆိုနိုင်ရန်ဖြစ်လေသည်။ နှစ်ပါးသွားခန်း၌ သီချင်းအဆိုကောင်းနိုင်သမျှ ကောင်းစေရသည်။ အကြောင်းမှာ **"ရုပ်သေးမှာအသံ၊ ဇာတ်မှာဟန်"** ဟုဆိုခဲ့သည့်အတိုင်း ရုပ်သေး၌ လူစင်စစ်ကတွက်၍ ကပြရသည်မဟုတ်ရကား အဆိုအပြော၊ အသံနှင့် ပရိသတ်ကို နိုင်နိုင်နင်းနင်းထိန်းထားရသည်။

ထို့ကြောင့် မင်းသားသည် အသံကလည်းကောင်းရသည်။ အဆိုကလည်း ဂရုသံ၊ လဟုသံ၊ တက်သံ၊ သက်သံ၊ နိမ့်သံ၊ မြင့်သံတို့ကို နားလည်၍ စွဲငြိဖွယ်အသံ၊ မက်မောဖွယ်အဆိုဖြစ်စေရသည်။ အပြောတွင်လည်း အထစ်အငေါ့မရှိ ပြောနိုင်ရသည်။

ထိုစဉ်ကာလကအသံချဲ့စက်တို့လည်းမရှိ၊ မပေါ်သေးရာပကတိအသံဖြင့် ထောင်နှင့်ချီနေသော ပရိသတ်တို့ကိုလွှမ်းမိုးအောင် အော်နိုင်၊ ဟစ်နိုင်အောင် အသံကလည်းကျယ်ရသေးသည်။ တစ်ဖန် ထိုကျယ်လောင်သောအသံသည်အပေါက်မှန်၊ ဌာန်မှန်ရုံမျှမကသာလည်းသာယာစေရသေးသည်။

ဆိုင်ရာဆိုင်ရာ ဇာတ်ဝင်ခန်းတို့၌ မင်းသားသည် သူ့အခန်းကို လုံးဝပိုင်နိုင်စေရသည်။ မင်းသားကပညာသာလွန်လျှင် မင်းသား၊ မင်းသမီးကပညာသာလွန်လျှင်မင်းသမီး ထင်ပေါ်ကျော်စော၍ တစ်ဦးပေါ် တစ်ဦးလွှမ်းသွားတတ်လေသည်။ မင်းသား၏ ဇာတ်ဝင် အပြောအဆိုများညံ့၍ ပညာမမီတဲ့ဖြစ်နေပါက မင်းသား ဇာတ်ဝင်ခန်းနည်းသော ဇာတ်ထုပ်ကို ကပြတင်ဆက်လေ့ရှိသည်။ ဤသို့ဖြင့် မင်းသားသည်တဖြည်းဖြည်း တိမ်ငုပ်သွားတတ်လေသည်။ သို့ဖြစ်ရာ လက်တန်း၏ နောက်ကွယ်၌ သက်သက်သာသာထိုင်၍ သီချင်းဆို စကားပြောနေရသော်လည်း မိမိ၌ ပညာပြည့်ဝသည်ထက်ပြည့်ဝအောင် အမြဲတစေ အားထုတ်နေရသည်ချည်းဖြစ်သည်။ မင်းသားရုပ်ကိုမူ ကြိုးဆွဲခြင်း မပြုရပေ။ မင်းသားကြိုးဆွဲက ဆွဲပေးသည်။

မင်းသားသည် ရုပ်စုံဝင်တစ်ဝင်၌ အလွန်အရေးကြီးသူ ဖြစ်ရကား များစွာပညာပြည့်ဝရသည်။ အခြားကြိုးဆွဲစသော အလုပ်တို့ကိုလုပ်ရန် မလိုခဲ့ချေ။

ရုပ်သေးမင်းသမီး(ဆိုဒိုပြော)၏ပညာမှာ မင်းသားနှင့် ပညာရည် အနီးဆုံးတူညီစေရသည်။ မင်းသမီးသည် နှစ်ပါးသွားခန်း၌ သီဆိုသော သီချင်းတို့သည် အသံကောင်း၍ သာယာနိုင်သမျှ သာယာစေရသည်။

အထူးသဖြင့် အရေးကြီးသောအပိုင်းမှာ ဇာတ်ဝင်ခန်းတို့တွင်ဖြစ်သည်။ ဇာတ်ဝင်ခန်း၌ ဇာတ်အလိုက် အရှုးခန်း၊ ရည်းစားမျှော်ခန်း၊ အပူခန်း စသည်ဖြင့် စုံလှသည်။ ယုတ်စွအဆုံး မီးဖွားခန်းကအစ ပါဝင်ရသည်။ ထိုဆိုင်ရာ ဆိုင်ရာအခန်းတို့၌ ချန်ထား၊ ကျော်ထားခဲ့၍မရချေ။ မင်းသမီးဆိုင်ရာစကားတို့ကိုကျက်ရုံမျှမက လောကတွင် အမှန်တကယ်ဖြစ်ပျက်နေသော အဖြစ်အပျက်တို့ကို လက်တွေ့လေ့လာ၍ သိရှိထားရသည်။

လောကခြင်းရာ၏ထုံးတမ်းတို့ကို **"သဏ္ဍာန်လုပ် သရုပ်နှင့်တူအောင်"** သရုပ်ဆောင်ပြနေခြင်းဖြစ်ရာ လောကကျမ်းကို ကျေနိုင်သမျှ ကျေစေရသည်။

မန္တလေးရွှေတောင်ဘွဲ့ရ အဆေပုကြီး၊ နာမည်ကျော်ရုပ်စုံမင်းသမီးဦးဖိုးညိုတို့မှာ အထူးအောင်မြင်သော ယောကျ်ားမင်းသမီးများဖြစ်ကြလေသည်။ မင်းသမီးက မင်းသားထက် ပညာသာလွန်လျှင် မင်းသမီးသာ ထင်ပေါ်၍ မင်းသားမှာ တိမ်ငုပ်သွားလေတော့သည်။ မင်းသမီးသည် **"စင်စီးဆရာ"** အဖြစ် **"စင်ထောင်"** ကြသည်များလည်းရှိခဲ့ကြသည်။

အလွမ်းခန်း၊ အပူခန်းတို့တွင် မင်းသမီးသည် ဂရုဏာရသ ကို ပေါ်ဆောင်ပွားများအောင်ပြုလုပ်ဆောင်ရွက်ရန်အထူးလိုအပ်လေသည်။ ဤတွင် ငိုချင်းများသည်လည်း မလွဲမသွေ အရေးပါလာရတော့သည်။ ငိုချင်းရေးရာတွင်လည်း မုံချင်း၊ မျှော်ချင်း၊ ရှိုက်ချင်းဟူ၍ အမျိုးမျိုးရှိရာ ထိုငိုချင်းအချက်တို့ကိုလည်း ပိုင်နိုင်စေရလေသည်။

ထိုအပြင် ဇာတ် (လူ) မင်းသမီးတို့ တတ်အပ်သောအတတ်ပညာရပ် (၁၂) ရပ်တို့အားလည်း အသံအားဖြင့် သရုပ်ဆောင်တတ်မြောက်ထားရန် လိုအပ်လှပေသည်။

ထိုမင်းသမီးတို့တတ်အပ်သော ပညာ (၁၂) ရပ်မှာ –

*(၁) **ငိုး** - မိန်းမနောက်ပိုးခန်း ပိုင်နိုင်ရမည်။*

(၂) **မွေး** - သရုပ်ပါပါမွေးတတ်ရမည်။ (မီးမွှားခေတ်)

(၃) **ခေါ်** - မိဘမောင်ဖွား၊ လင်သားသမီး၊ ကျေးကျွန်၊ အရှင်သခင်(ဘုရင်)၊ မိဖုရား၊ သားတော်၊ သမီးတော်အား ခေါ်တတ် ပြောတတ်ရမည်။

(၄) **မျှော်** - ရည်းစား၊ လင်၊ သားသမီး၊ မိဘ မျှော်တတ်ရမည်။

(၅) **အောင်** - လွန်စွာခက်ခဲသောဆားတောင်သူမအောင်မြူ၏ ဇာတ်ကိုနိုင်နင်းစွာကပြနိုင်ရမည်။ ၎င်းဇာတ်မှာ အလွမ်းများ၍ ခက်ခဲလှသောဇာတ်လမ်းဖြစ်၏။

(၆) **ဇော်** - မင်းသမီးဇော်ဂျီဖြစ်ရသည့် ဇာတ်လမ်းကို ကတတ်၊ ပြောတတ်၊ သရုပ်ဆောင်တတ်ရန်လိုအပ်သည်။

(၇) **လု** - လင်လုခန်း၊ သားလုခန်းစသည်တို့ကိုနိုင်နင်းရန်လိုအပ်၏။

(၈) **ဘ** - ရေချိုးမှား၍ ဘီလူးဖြစ်ခန်း၊ ဘီလူးခန်း နိုင်နင်းစွာကပြသရုပ်ဖော်နိုင်ရသည်။

(၉) **ရူး** - တကယ့်အရူးနှင့်တူအောင် ရူးတတ်ဖို့လိုအပ်သည်။

(၁၀) **အ** - အကောင်းသကာတ်မှ အသွားခန်းဖြစ်၏။ ပရိသတ်ကရင်ထုမနာလည်းဖြစ်၊ သနားလည်းသနား၊ ရယ်မှုပယ်လည်းဖြစ်စုံလင်သောရသလိုအပ်ပေသည်။

(၁၁) **သေ** - ဇာတ်နာအောင်သေတတ်ရသည်။

(၁၂) **ဖြစ်** - သားဖြစ်၊ သမီးဖြစ်၊ လင်ဖြစ်၊ မိဘဖြစ် ဇာတ်လမ်းမျိုးများ၌ ဖြစ်တတ်ရန်လိုအပ်ပြီး အသေဖြစ်၊ အရှင်ဖြစ် နှစ်မျိုးရှိသည်။

မင်းသားကြီးသည် ရုပ်စုံသဘင်တွင် အဓိကအရေးကြီးဆုံးအခန်းမှ ပါဝင်ရသူဖြစ်လေသည်။ လောကီ၊ လောကုတ်ပညာမျိုးစုံနှင့်လည်းပြည့်စုံရသည်။ ပညာအရှင့်ဆုံးပုဂ္ဂိုလ်လည်းဖြစ်ရသည်။ ဇာတ်တစ်ဖွဲ့လုံး၏ ဆရာပင်ဖြစ်သည်။ ထို့ကြောင့် ရုပ်စုံစင်ကောင်းမည်၊ မကောင်းမည်ကို မင်းသားကြီးဖြင့်အကဲခတ်နိုင်သည်။ မင်းသားကြီးကောင်းလျှင် ပွဲကို ထိန်းနိုင်လေသည်။

မင်းသားကြီးသည် ဇာတ်ရုပ်နေရာမျိုးစုံ နေရာတကာပါဝင်ရသူများဖြစ်၍ **"သေတ္တာမှောက်"** ဟုလည်းခေါ်ဝေါ်ကြလေသည်။ မင်းသားကြီးတွင် **"မင်းသားကြီးမျက်နှာဖြူ"** နှင့် **"မင်းသားကြီးမျက်နှာနီ"** ဟူ၍ဇာတ်ရုပ်နှစ်မျိုးရှိလေသည်။ မင်းသားကြီးမျက်နှာဖြူအား **"လက်ယာမင်းသားကြီး" "ဘုရားလောင်းရုပ်" "မင်းသားကြီးလျှောင်စောင်း" "မင်းသားကြီးအလွမ်းရုပ်"** ဟူ၍လည်းခေါ်ကြသေးသည်။ မင်းသားကြီးမျက်နှာဖြူအားဇာတ်ကောင်စရိုက်အနေဖြင့် ရှင်ဘုရင်ခန်း၊ သူဌေးသူကြွယ်ခန်း၊ တောင်နန်းဖွားမင်းသား၊ သူကြီးစသည်တို့နေရာမှပါဝင်ရလေသည်။ အထူးသဖြင့် သိမှတ်ဖွယ်ရာကိစ္စများ၊ သဘောကောင်းသော ဖွန့်လွှတ်အနစ်နာခံရသော နေရာများမှပါဝင်ခြင်းပင်ဖြစ်လေသည်။ မင်းသားကြီးမျက်နှာနီအား **"လက်ဝဲမင်းသားကြီး" "လူကြမ်းမင်းသားကြီး" "ဂုံးရုပ်(လူကြမ်း)"** ဟူ၍လည်းခေါ်ကြသေးသည်။

မင်းသားကြီးမျက်နှာနီအား ဇာတ်ကောင်စရိုက်အနေဖြင့် ကုန်းတိုက်ချောစားသောအခန်း၊ လူကြမ်းအခန်းတို့မှ ပါဝင်ရလေသည်။ အထူးသဖြင့် ဇာတ်ကောင်ကို အဓိကသတ်မှတ်မထားဘဲ ဇာတ်ထုပ်၏ဇာတ်ကောင်အသီးသီးတွင် ယုတ်မာရက်စက်ရသော နေရာများမှ ပါဝင်ရခြင်းဖြစ်လေသည်။

မှတ်ချက်။ ။ရုပ်စုံသဘင်၌ မကောင်းမြင်မှုသော၊ ကုန်းတိုက်ချောစားသော၊ နှိပ်စက်ညှင်းပန်းသောအခန်းများကပါဝင်ရလျှင် အနီရောင်ကိုအသုံးပြုရလေသည်။ မင်းသားကြမ်းကို မျက်နှာနီထားသကဲ့သို့ပင် နတ်ဆိုး၏ ခါးတွင်လည်း ရှုံပန်းထည်အနီကို စည်းနှောင်ထားရသည်။ ပုဏ္ဏား၏ ခေါင်းစည်းသည်လည်း အနီပင်ဖြစ်သည်။

ထိုမင်းသားကြီးများမှာ ပညာရည် ရင့်သန်သူ၊ ဆိုဖို့ပြော ပညာရှင် "သေတ္တာမှောက်" များဖြစ်သောကြောင့် ကြိုးဆွဲခြင်းမပြုရသူများပင်ဖြစ်သည်။ လိုသည့်အခါ လိုသည့်နေရာတွင် လိုသလို ဆိုဖို့ပြော ပညာရှင်အဖြစ် ပါဝင်သရုပ်ဆောင်သူများပင်ဖြစ်လေသည်။

ရှေးခေတ်တစ်ချို့သောရုပ်သေးဆင်များတွင်စင်စီးပုဂ္ဂိုလ်ဆရာကညွှန်ကြားသလိုကပြရသည်ဖြစ်သောကြောင့် ဝဲယာသီးခြားခွဲမနေတော့ဘဲ ဝဲယာမင်းသားကြီး ဟုလည်းခေါ်ဝေါ်တတ်ကြလေသည်။ ထို့ကြောင့် **"ဝဲယာ မင်းသားကြီး"** ဟုခေါ်လျှင် အလွမ်းလည်းရ အကြမ်းလည်းရဟု ဆိုလိုခြင်းဖြစ်သည်။

"မိန်းမကြမ်း" ၏ အခန်းကဏ္ဍသည်လည်း ရုပ်သေးဆင်တစ်စင်၏ မရှိမဖြစ် သော ဇာတ်ကောင်တစ်ခုဖြစ်ပေသည်။

ဇာတ်ရုပ်အားဖြင့် သမီးတော်၏အပါး၌ ခစားသောအခန်း၊ မိဖုရားကြီးအပါး၌ ခစားသောအခန်း၊ ဇာတ်ထုပ် ဇာတ်ကွက်အလိုက် အရိုက်အနှက်၊ ဂုံးတိုက် ချောပစ်သောအခန်းမှ ပါဝင်သရုပ်ဆောင်ရပါသည်။ တနည်းအားဖြင့် အခြားသောဇာတ်ကောင်များအကြား ကောင်းကျိုးကို လည်းကောင်း၊ မကောင်းကျိုးကို လည်းကောင်း ပြုသောအခန်း ခေတ်အခေါ် ဇာတ်ပို့အဖြစ် ပါဝင်ထည့်သွင်းသရုပ်ဆောင်ခြင်းဖြစ်ပေသည်။ ရှေးအခါက ယောက်ျားဆိုဖို့ပြော သရုပ်ဆောင်များမှပင် ၎င်းမိန်းမကြမ်းဇာတ်ကောင်အား တာဝန်ယူပြောဆိုခဲ့ကြသည်။

ဥပမာအားဖြင့် ရွှေဘိုတင်မောင်စင်မှ လက်ကျန်ရုပ်သေးဆရာကြီး ဦးသန်းအေး (ယခုမန္တလေးရုပ်စုံသဘင်)၏ပြောပြချက်အရတို့စင်မှ ရုပ်သေးဆိုင်ပြောပညာရှင်ဦးခေါက်ကြည်သည်ထိုခေတ်အခါက မိန်းမကြမ်းအဖြစ်သရုပ်ဆောင်ရာ၌ ပရိသတ်အား မုန်းစရာအခန်းအား မုန်းအောင်၊ ရယ်စရာအခန်း၌ရယ်ရအောင် (ပွဲကျ) ပြောနိုင်သူတစ်ယောက်အဖြစ်ထင်ရှားခဲ့သည်။

လူပြက်များကို ရှေးအခါက လက်စွဲတော်၊ အိမ်တော်ပါ၊ ကျွန်ရင်း၊ လူရွှင်တော် စသည်ဖြင့် အခေါ်အဝေါ်များလေသည်။လူပြက်ဟုမခေါ်ကြချေ။

စာဆိုတတ်သော လူပြက်ခေါင်းက သံချိုရုပ်ဟု သတ်မှတ်ထားသော လူပြက်ရုပ်ကိုကိုင်ကာ မင်းသား၊ မင်းသမီးမှ မြိုင်ထနစ်ပါးသွားထွက်၍ စခန်းချရုပ်သည့်တွင် သံချို၊ တေးတောင်၊ ဇာတ်ချိုး စသော စကားသက်တို့ကို လက်တန်း" ရွတ်ဆိုလေ့ရှိသဖြင့် ထိုပုဂ္ဂိုလ်ကို သံချိုကိုင်။ ဟုခေါ်တွင်ခြင်း ဖြစ်လေသည်။ သံချိုကိုင်သည် စာပေပရိယတ် တတ်ကျွမ်းနှံ့စပ်၍ ကဗျာလင်္ကာကိုတမဟုတ်ချင်း စပ်ဆိုနိုင်သော တစ်ကျော့တို့ ဉာဏ်""နှင့်ပြည့်စုံရလေသည်။ သံချိုကိုင် သည် ရုပ်သေးအဖွဲ့၏ စာဆို စာရေးဆရာပင်ဖြစ်တတ်၍သံချိုရုပ်ထွက်ခြင်းသည်ရုပ်သေးစာဆိုကို တစ်ခေါက် တစ်ကာတွာ ပွဲထုတ်ခြင်းပင်ဖြစ်လေသည်။

သံချိုကိုင်သည် အရုပ်ကိုကိုယ်တိုင်ဆွဲကြသည်သာ များပေသည်။ သံချိုရုပ်မှာ အထူးအထွေ လှုပ်ရှားရသည်မဟုတ်တဲ့ စကားအလိုက်သင့် ခေါင်းဟန်၊ လက်ဟန် လှုပ်ရှားပုံမျှသာဖြစ်၍ အရုပ်၏လှုပ်ရှားမှုကို စဉ်းအရသာမခံကြဘဲစာဆိုဉာဏ်စာဆိုဟန်ကိုသာသောတအရသာ ခံစားကြလေသည်။

သံချိုကိုင်သည် လက်တစ်ဖက်တည်းဖြင့် သံချိုရုပ်ကိုကိုင်၍ လက်တစ်ဖက်က လက်တန်းကိုကိုင်ကာ မျက်နှာကိုအပေါ်သို့ အနည်းငယ်မော့ပြီးလျှင် နဘေကာရန် ကြံဆဉာဏ်ထုတ်၍ တောက်လျှောက် ရွတ်ဆိုလေ့ရှိလေသည်။ ထို့ကြောင့် ကြိုတင်ပြင်ဆင် ရေးစပ်ကျက်မှတ်ထားခြင်းမရှိဘဲအခွင့်ပေါ်မှချက်ချင်းရုတ်တရက်တချိုးစပ်ဟပ်ရွတ်ဆိုခြင်းကို ***“လက်တန်းရွတ်သည်၊ လက်တန်းပြောသည်”*** ဟု ဆိုစမှတ်ပြုကြ၍ ရုတ်တရက်ပေါ်သော စာဆိုဉာဏ်ကိုလည်း ***“လက်တန်းဉာဏ်”*** ဟူ၍ တင်စားမှတ်သားကြလေသည်။

လူပြက်တို့၏တာဝန်မှာ ပွဲကြည့်ပရိသတ် ဟာဒယရွှင်ရအောင် ရယ်ရွှင်ဖွယ်စကားတို့ကိုပြောကြားရသည်။သို့သော်ပြက်လုံးတို့သည်ရှန်ရင်းကြမ်းတမ်းခြင်းအလျဉ်းမရှိစေရ။မောင်နှင့်နှမ၊ သားနှင့်အမိပွဲကြည့်ရဲသော၊ နားခံသာသော ပြက်လုံးတို့ကိုသာပြက်ရသည်။

ဖြစ်နိုင်လျှင် ပြက်လုံးတို့သည် ယဉ်ကျေးသိမ်မွေ့သော ရယ်ရွှင်ဖွယ်စကားတို့သာဖြစ်ရသည်။ ***“ရိုင်းသံပါ လျှာလိုးကျိုးစာကျွေး”*** ဟူသော စကားအစ်ရပ်ရှိသည်။စကားရိုင်း၊ စကားပျက်များပါလျှင် လျှာကိုလိုး၍ အပြစ်ပေးခံရသည်။ ဘုရင်စနစ်ရှိစဉ်က ထိုသို့ပင် ပြုမူအပြစ်ပေးလေ့ရှိသည်ဟုအဆိုရှိခဲ့သည်။

လူပြက်တို့သည် မိမိတို့၏လူပြက်အရုပ်ကို ကိုယ်တိုင်ကြိုးဆွဲကြရ၍ သာမက လိုအပ်လာလျှင် လိုအပ်သလို အခြားသောဇာတ်ကောင် (အရုပ်) တို့ကိုကြိုးဆွဲရသည်။ ကြိုးဆွဲရုံမျှမက အပြော၊ အဆို၊ အငို၊ အလွမ်း တို့ကိုလည်း လိုအပ်လျှင် လိုအပ်သလို ဆောင်ရွက်ကြရလေသည်။ မင်းသား၊ မင်းသမီးတို့ကိုလည်း ဇာတ်လမ်းအခြေအနေအရ ပံ့ပိုးပေးရသည်။ အလွမ်းများနေလျှင် ဟာသနှင့် ဖြေပေးရသည်။

မင်းသားကြိုးဆွဲမှာ မိမိဆိုင်ပြော ပညာရှင်မင်းသား၏ ကိစ္စအထနှင့် အစအရာရာ၌ ဂရုတစိုက် ဆောင်ရွက်ပေးရသည်။ ရုပ်စုံသဘင်၌ မင်းသား၊ မင်းသမီးနှင့် မင်းသားကြီးတို့ကို ပညာရှင်များဟု သတ်မှတ်ကာ အစဉ်အလာအားဖြင့် ဦးစားပေးဆက်ဆံလေ့ရှိသည်။

မင်းသားကြိုးဆွဲသည်မင်းသားရုပ်နှင့်တကွကျွန်ရုပ်၊ ရသေ့ရုပ်၊ ရုက္ခစိုးရုပ်များကိုလည်း ပြင်ဆင်၍ပေးရသေးသည်။

ထိုသို့ပြင်ဆင်သည်ကို ***“အရုပ်ပြင်သည်”*** ဟုခေါ်သည်။ အရုပ်များကို မသုံးလျှင် (သုံးပြီး၊ ကပြပြီးလျှင်) အရုပ်တွင်ရှိသော ဝတ်စားတန်ဆာတို့ကိုချွတ်ခွာ၍ထားရာ တင့်တင့်တယ်တယ်ဖြစ်အောင် စနစ်တကျ ပြန်လည်၍ဝတ်စားပြင်ဆင်ပေးရလေသည်။ထိုသို့ပြင်ဆင်ရသည်မှာလည်း သေးငယ်ပေါ့ပါးသောအလုပ်မဟုတ်ပေ။

ထို့ပြင် တပ်ဆင်ထားသောအရုပ်များကိုလည်း ဇာတ်ဝင်အခန်းတို့၌ ဆိုင်ရာဆိုင်ရာအရုပ်များကို လက်တန်းရှေ့၌ချင်း၍ ကြိုးဆွဲရသေးသည်။

ရှေးက အသံချဲ့ စက်မရှိသေး၍ မင်းသား၊ မင်းသမီး အသံပညာရှင်များက ဥပမာအားဖြင့် အသံမင်းသားကမင်းသားကြိုးဆွဲနောက်တွင် လည်းကောင်း၊ မင်းသမီးက မင်းသမီးကြိုးဆွဲနောက်တွင် လည်းကောင်း နေပေးရသည်။သို့မှသာ ပရိသတ်အထင်အမြင်တွင် အရုပ်များဆီမှအသံများ ထွက်လာသကဲ့သို့ထင်ကြလေသည်။

မင်းသမီးကြိုးဆွဲမှာလည်း မင်းသားကြိုးဆွဲကဲ့သို့ပင် တာဝန်အသီးသီး

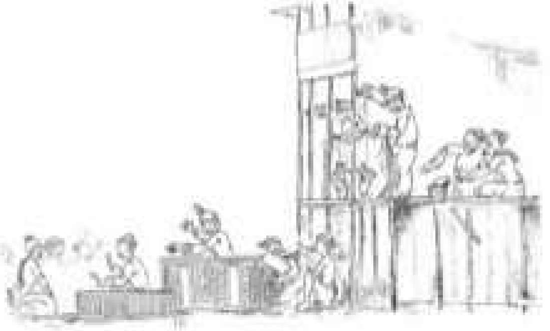
ကို ရွက်ဆောင်ရသည်ပင်ဖြစ်လေသည်။ မိမိ၏ ဆိုင်ဖိုပြော ပညာရှင် မင်းသမီးကို ဂရုတစိုက် တာဝန်ယူဆောင်ရွက်ပေးခြင်းအပြင် မိမိ၏ မင်းသမီးရုပ်ကိုလည်း ကြိုးဆွဲရသေးသည်။

အခြား မိန်းမနှင့်ဆိုင်ရာ အရုပ်အသေးသီးကိုလည်း ပြင်ဆင်ရသည်။ ကိန္နရီ၊ ဘုရင်မ စသည်ဖြင့် ဇာတ်ဝင်ရုပ်တို့ကို ပြင်ဆင်ကာ ဆိုင်ရာ ဆိုင်ရာအခန်းဆိုက်၌ ထိုအရုပ်တို့ကိုကြိုးဆွဲရသေးသည်။

စင်ထိန်းသည် သုံးပြီးပစ္စည်းတို့ကို ပြန်လည်၍စနစ်တကျ ထိန်းသိမ်းထားသိုရသည်။ နောက်ထွက်မည့် အရုပ်တို့ကိုလည်း စင်စီးဆရာကို မေး၍ ထုတ်ထားရသည်။ လိုအပ်လာလျှင် လိုအပ်သလိုပြင်၍ ပေးရသေးသည်။ တောက်တိုမယ်ရဆောင်ရွက်ရန် တာဝန်ကိုစွအသေးသီးကိုလည်း ဆောင်ရွက်ရသေးသည်။ သို့သော် ပညာဖြင့်ဆောင်ရွက်ရသူ မဟုတ်သဖြင့် အခကြေးငွေအနည်းဆုံးခံစားရသူဖြစ်သည်။ ဝဲရုပ်များကိုဝဲဘက်၌ထား၍ ယာရုပ်များကို ယာဘက်၌ထားပေးရသည်၊ ထို့ပြင် ဝဲရုပ်၊ ယာရုပ်များကို သီးခြားသိန်းသိမ်းတတ်ရသည်။

အချုပ်အားဖြင့်ဆိုရသော် ရုပ်သေးအဖွဲ့တွင်ပါဝင်သူများသည် ကကွက် ပြကွက်အလိုက် လိုအပ်သောနေရာများတွင် အကွက်စေ့အောင် ဝင်ရောက်ကူညီရလေသည်။ အဖွဲ့သားအချင်းချင်းသည်း ရင်းနှီး ခင်မင်ကြလေသည်။ အထူးသဖြင့် လူပြက်ကြမ်းနှင့် မင်းသားကြီးတို့မှာ အရုပ်အမျိုးမျိုးအတွက်ပြောနိုင်၊ ကြိုးဆွဲနိုင်သူများပင်ဖြစ်လေသည်။ ပုဏ္ဏား ခန်းလိုလျှင် ပုဏ္ဏား၊ သိကြားခန်းလိုလျှင် သိကြား၊ သဌေးခန်းလိုလျှင် သဌေး၊ ဘီလူးခန်းလိုလျှင် ဘီလူး စသည်ဖြင့် အမျိုးမျိုးလိုအပ်သော ဇာတ်စာ၊ ဇာတ်စကားများဖြင့် သရုပ်ဆောင်နိုင်သူကို **"သေတ္တာမှောက်"** ဟူ၍ ခေါ်ဆိုလေ့ရှိကြလေသည်။

ရုပ်သေးအဖွဲ့တွင် မင်းသား၊ မင်းသမီး၊ လူပြက်ကြိုးဆွဲ၊ မင်းသားကြီး ကြိုးဆွဲတို့မှာ ကိုယ်ပိုင်အရုပ်ရှိကြသူများဖြစ်၍ မိမိတို့အရုပ်ကို မိမိတို့ ကိုယ်တိုင် ခြယ်လှယ်ဝတ်ဆင် ကိုင်တွယ်ကြရလေသည်။ ရုပ်သေး မင်းသား၊ မင်းသမီးတို့၏ အရှည်အချင်းသာရုပ်အနေဖြင့် ကြိုး၊ ဘွဲ့၊ သီရှင်းခံ၊ ပတ်ပျိုး၊ ယိုးဒယားသီချင်းကြီး စုစုပေါင်း (၃၀) ပုဒ်ခန့် နှုတ် တိုက်ရွတ်ဆိုနိုင်ရမည်။ အချို့မှာ ပန်းချီ၊ ပန်းပု၊ အချုပ်အလုပ်၊ ရွှေချည်ထိုး အလုပ်များကိုတတ်ကျွမ်းကြလေသည်။ ရုပ်သေးသွဲကသည့် အခါမှ အရုပ်များကို စုပေါင်းသယ်ယူကြလေသည်။ အရုပ်များကို မျက်နှာမပွန်းမပဲ့စေရန် ဂွမ်းခံအဝတ်များစည်း၍ အိတ်ရှဲ့နှင့် သေသပ်စွာ ထည့်သိုသိမ်းဆည်း၍ လက်ဝဲ၊ လက်ယာ သေတ္တာများတွင် စနစ်တကျ ထည့်သိုရလေသည်။ ကျန်သော အမျိုးတော်ရုပ်၊ ဝန်ကြီးရုပ်၊ မင်းသားကြမ်းရုပ်၊ ဂဠုန်ရုပ်၊ နဂါးရုပ်၊ ဆင်ရုပ်၊ မြင်းရုပ်၊ ဘီလူးရုပ်၊ ကျွန်ရုပ်၊ ဇော်ဂျီရုပ်၊ ကျားရုပ်၊ အဖိုးအိုရုပ်၊ အမယ်အိုရုပ် စသည်များကို ရုပ်သေးစင်ထောင်သူကသာ စိုက်ထုတ်မတည်၍ ထောင်ထားလေ့ရှိလေသည်။



၁-ဆန်းအရာတွင် လက်ဖျစ်နှစ်တွက် (သို့မဟုတ်) လက်ချစ်နှစ်တွက်နှင့် တသက် ကာလအပိုင်းအခြားကြာသောအသံအောသံလေး (လေလု ကိုဖော်ကလာန်းရေခြင့်မှတ်ရာ၌ တမကြာ ဟူ၍လည်းကောင်း၊ ဂရုကို ဖွေဖာထာန်းခြင်ရှမှတ်ရာ၌ နှစ်မကြာဟူ၍လည်းကောင်း သိရာ၏) ၂-တမကြာကြာရုံမျှ ပေါ်ပေါ်ပြိန်ပြိန်ရွတ်ဆိုရသော အသံတိုအကျွာများ ပေါ်သောအသံ (ဥပမာ – အာ၊ အီ၊ အူ၊ အဝင်၊ အိတ် စသည်) ၃-သံပြင်းအား၊ အီ (ဤ)၊ အူ (ဦ)၊ အေ (ဧ)၊ အော် (ဪ)၊ အင်၊ အဉ်၊ အည်၊ အန်၊ အမ်၊ အိန်၊ အိမ်၊ အုန်၊ အုမ်၊ အယ်၊ အောင်၊ အိုင်၊ အို ဆိုသောအသံ ၁၈ မျိုး။ ၄ - သံညှင်း၊ သံပေ့ယု။ ၅ - ကာရာ၊ ပဏ္ဏုစသောစာပေးကိုဖတ်ရှု ကြားနာနေသော သူ၏သန္တာန်၌လည်းကောင်း၊ ပန်းချီ၊ ပန်းပု၊ ပွဲသဘင်စသောအနုပညာလက်ရာကိုကြည့်ရှု ကြားနာနေသောသူ၏သန္တာန်၌လည်းကောင်း၊ ကရုဏာဖြစ်စရာစာပေ၊ ကရုဏာဖြစ်စရာ အနုပညာလက်ရာတို့၏ ဆွဲဆောင်မှုကြောင့် ကရုဏာဖြစ်ခြင်းနှင့် အလားတူဖြစ်ပေါ်တတ်သောရသနှစ်သက်ခြင်း။ ၆ - အသံသာသာအောင် နုသောသံများဖြင့်ဖွဲ့ဆိုသော လေးချိုးကဗျာ။ ၇ - သဘင်သည်နှင့် သူ့ရှေ့တို့ပြောဆိုကြသော နှိမ့်စကား။ ၈ - ကြိုးတင်စီကုံးဖွဲ့နွဲ့ရေးသားခြင်းမဆင်ဘဲ အခြေအနေပေါ်မူ၍ တတ်ရာကျွမ်းရာ ဆိုသောစကား။ ၉ - ရုပ်သေးစင်တွင် မင်းသား၊ မင်းသမီးမထွက်မီ နန်းတွင်းစာဆိုတော်ရုပ်ထွက်ကာ သံချိုရွတ်ဆိုသူ။ ၁၀ - ဆရာချင်း ပေါ်ပေါက်လာသောညာဏ်။

၂.၂။ ရုပ်စုံသဘင် ဆိုင်းအဖွဲ့ဝင်များ

ရုပ်သေးအဖွဲ့ အတွက် ဆိုင်းပစ္စည်းနှင့် အရုပ်များ၊ ဇာတ်ပစ္စည်းများကို အရင်းစိုက်ထုတ်၍ ထူထောင်ပေးသော ဇာတ်ထိန်း၊ ဇာတ်စီးဆိုသူများလည်းရှိလေသည်။ များသောအားဖြင့် ရုပ်သေးများတွင် မင်းသား၊ မင်းသမီးတို့က ထူထောင်ကြသည်သာဖြစ်၍ ထိုသူများသည်ပင် ဇာတ်စီး ဇာတ်အုပ်များဖြစ်လေသည်။ ရုပ်သေးစင်ပေါ်ရှိ အမှုထမ်းပညာသည်များကို **"ရှေ့လူ (သို့) ရှေ့"** ဟုခေါ်၊ ဆိုင်းအဖွဲ့တွင် ပါဝင်တီးမှုတ်သူများကို **"နောက်လူ (သို့) နောက်"** ဟုခေါ်ဝေါ်သုံးစွဲလေသည်။ အပေါ်လူ (ရုပ်သေးပညာသည်) နှင့် အောက်လူ (ဆိုင်းအဖွဲ့) ဟူ၍လည်း ခေါ်ဝေါ် သုံးစွဲတတ်ကြသေးသည်။

ရုပ်သေးဆိုင်းအဖွဲ့တွင် ပါဝင်သူများမှာ –

၁။ ဆိုင်းဝိုင်းတီး (၁ ယောက်)
၂။ နှဲဆရာ (၁ ယောက်)
၃။ ကြေးနောင်တီး (၁ ယောက်)
၄။ စခွ့် ပတ်မတီး၊ ဦး (၁ ယောက်)
၅။ မောင်းဆိုင်းတီး (၁ ယောက်)
၆။ စည်းဝါး စည်းတိုတီး (၁ ယောက်)
၇။ လင်းကွင်းတီး (၁ ယောက်) ဟူ၍

ပါဝင်လေသည်။ အချို့ဆိုင်းများတွင် နှဲလက်ထောက် (သို့မဟုတ်) ကွယ်နှဲဆရာတစ်ယောက် ပါဝင်တတ်ပေသေးသည်။

ဆိုင်းသည် ပရိုက်သတ်ကို ဖျော်ဖြေမှုလည်းပေးသည်။ ဇာတ်ရုပ်သေးတို့၏ ဇာတ်လမ်းအရောင်ဆက်ကာဖြေမှုကိုလည်း ပိုဖြည့်စွက်ပေးသည်။ **"ပို့"** ပေးရသည်။ ငိုချင်းဆိုင်းများ၊ လေပြေများကို ယခုခေတ်အခေါ် မဟာဂီတမှ ဆီလျော်စွာထုတ်နှုတ်၍ တီးမှုတ်ပေးရသည်။ ဆောင်းပိုင်းတွင်ညတာရှည်၍ နွေပိုင်းတွင်ညတာတိုသည်ကို လိုအပ်သလို ထိန်းသိမ်း တီးမှုတ်ပေးရသည်။ လေပြေများ ငိုချင်းဆိုင်းများကို တိုတိုရှည်ရှည် စသဖြင့် တီးမှုတ်ပေးရသည်။ တစ်ခါတစ်ရံ နောက်ခံတီးလုံး တီးမှုတ်ပေးရသည်။ ရုပ်သေးအဖွဲ့သားများ (အပေါ်လူ) ၏ တင်ဆက်ကပြမှုသည် ဆိုင်းကောင်းမှ ဇာတ်လမ်းကိုထိမိစွာ ဖော်ဆောင်နိုင်လေသည်။

၂.၃။ ရှပ်စုံသဘင်နှင့် ငွေကြေးခံစားမှု

မြန်မာနိုင်ငံတွင် ရှပ်စုံသဘင်များ ထွန်းကားစဉ်ကာလ မြန်မာရှင်ဘုရင်များလက်ထက်၌ ရှပ်စုံသဘင် စင်တော်သားအနုပညာရှင်တို့၏ငွေရေးကြေးရေးခံစားခွင့်မှာလည်း ထိုခေတ်အခါ ငွေတန်ဖိုးအနေနှင့် တွက်ဆသော် များစွာမြင့်မားလေသည်။

ဤသို့ငွေရေးကြေးရေးအစုတို့ကိုမျှဝေခံစားကြရာတွင်လည်း ပညာအနုအရင့်၊ တာဝန်အလေး အပေါ့အလိုက် ကွာဟခြားနားမှုရှိလေသည်။ ရရှိကြသည့်အကြေးငွေ ကိုခွဲဝေကြပုံမှာ အချိုးအဆအလိုက်ဖြစ်လေသည်။ ရှေးဦးစွာ စင်နှင့် ဆိုင်းခွဲဝေပုံမှာ ***"ရှေ့ခြောက် နောက်လေး"*** ဟုသော အချိုးအစားအတိုင်းဖြစ်လေသည်။ ဆိုလိုသည်မှာ စင်ပေါ်က ခြောက်ဆရ၍ ဆိုင်းကလေးဆရသည်ဟုဆိုလိုရင်းဖြစ်လေသည်။ ပွဲဖိုးငွေ ၁၀၀ ကျပ် ရရှိလျှင် စင်အဖွဲ့သားများက ၆၀ ကျပ်သာ ရရှိ၍ ဆိုင်းအဖွဲ့သားစုစုပေါင်းက ၄၀ ကျပ် ရရှိလေသည်။

ဤအစုခွဲပုံမှာ တစ်စင်နှင့်တစ်စင် သတ်မှတ်ပုံချင်း ကွဲပြားကြသည်လည်း ရှိ၍ စင်အသီးသီး၏အစုခွဲပုံကို လေ့လာသည့်နိုင်းပြီးမှ (ပျမ်းမျှ) အများ ခွဲဝေသည့်စနစ်ကိုသာ ဖော်ပြခြင်းဖြစ်လေသည်။ စင်တစ်ခုနှင့်တစ်ခု အနည်းငယ် အတိမ်းအယိမ်းကား ရှိမည်ဖြစ်လေသည်။ သို့ရာတွင် အပြောအဆို ပညာသည်စုသည့် အစုပိုရ၍ ကြိုးဆွဲစုသည် အလတ်တန်းဖြစ်ပြီး အထွေထွေအလုပ်သမားနှင့် အခံအဖွဲ့သားတို့ကား အနည်းဆုံးရရှိကြသည့် အခြေခံမှုကိုကား တူညီကြလေသည်။ ထိုမှ တစ်ပါး မီးလက်တန်းအစု၊ အရုပ်ငှားအစု၊ ဇာတ်ညွှန်းဇာတ်စီးခေါ် စင်ထောင်သူ၏အရင်းအနှီးငွေတို့ကားမိရန် ဆရာစုသည်တို့လည်း ရှိလေသည်။ အထက်မြန်မာနိုင်ငံ၌ အရုပ်စု တစ်စု၊ ဆရာစု တစ်စုစသည်ဖြင့် သတ်မှတ်ကြလေသည်။

စင်မှရရှိသည့်အစုငွေကို ပါဝင်သောစင်အဖွဲ့သားများကလည်း အချိုးအဆအလိုက်ခွဲဝေယူလေ့ရှိကြရာအများအားဖြင့်ခွဲဝေကြသောအချိုးအဆမှာ အောက်ပါအတိုင်းဖြစ်လေသည်။

	အောက်မြန်မာနိုင်ငံ	အထက်မြန်မာနိုင်ငံ
မင်းသား	၃ စု	၂ စု
မင်းသမီး	၃ စု	၂ စု
လူပြက်ခေါင်း	၂ စု	၁၁/၂ စု
လူပြက်ထောက်	၂ စု	၁၁/၄ (သို့) ၁၁/၈ စု
လူကြမ်း	၂ စု	၁၁/၂ စု
မင်းသားကြီး	၃ စု	၁၁/၂ စု
မင်းသားရှုပ်	၂ စု	(မပါ)
ကြိုးဆွဲ ၂ ယောက်	၂ စုစီ	၁ စုစီ
မိန်းမကြမ်း	၁၁/၂ စု	(မပါ)
ပစ္စည်းထိန်း	၁၁/၂ စု	၁ စု
မီးလက်တန်း	(မပါ)	စင်ပေါ်စုစုငွေ ၅ %

၂.၄။ ရုပ်စုံသဘင်ဆိုင်ရာ အမိန့်တော်များ

မြန်မာ့သဘင် စည်းကမ်းဆိုင်းဆိုင်ရာ အမိန့်ပြန်တမ်းကို စဉ့်ကူးမင်း လက်ထက် ခရစ်နှစ် ၁၇၇၆ – ၁၇၈၂ ခု၊ မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၁၃၈ ခုနှစ် တပို့တွဲလဆန်း ၁၄ ရက်နေ့တွင် သဘင်ဝန်ရှိုးပိုးမြူနှင့် ဦးတုတ်တို့က ထုတ်ပြန်ခဲ့ပေသည်။ ထိုအမိန့်ပြန်တမ်းတွင် ရုပ်စုံသဘင်နှင့် ပတ်သက်၍ ရုပ်သေးအရေးအတွက်သတ်မှတ်မှု ဖော်ပြပါရှိခြင်းမရှိပေ။ သို့ပါ၍ အချို့ သောပညာရှင်များက ထိုစဉ်အခါက လူကိုယ်တိုင် ကပြဖျော်ဖြေသောဇာတ်သဘင်သည်ရုပ်သေးသဘင်ထက်ပိုမိုတိုးတက်မြင့်မားလူကြိုက်များသပျက်ရှိသည်မှာ သေချာလှပေသည်ဟုလည်းဆိုကြသည်။

ထိုမှဆက်၍ နောင်နှစ်ပေါင်း ၅၀ နီးပါးခန့်အကြာ ဘိုးတော်ဘုရား (ဗဒုံမင်း) လက်ထက် ၁၇၈၂ – ၁၈၁၉ ခုနှစ်တွင် သဘင်ဝန်ဖြစ်လာသော ဦးသော်၏ကြိုးပမ်းချက်ကြောင့် မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင် လုံးဝဥဿုံ ပြီးပြည့်စုံသောအဆင့်သို့ရောက်ရှိလာခဲ့ရပေသည်။ မင်းနှင့်တကွပြည်သူအားလုံးကလည်း ***"ရုပ်သေး"*** သဘင် ကို လူဇာတ်သဘင်ထက် ပိုမိုနှစ်သက် မြတ်နိုးလာကြ၍ ***"ပြည်သူ့သဘင်"*** ဟု ခေါ်ဆိုရလောက်အောင် ခေတ်စားလူကြိုက်များလာလေသည်။

ဤသို့ ရုပ်သေးသဘင် အတည်တကျဖြစ်လာသည့် အားလျော်စွာ ရုပ်သေးသဘင်ဆိုင်ရာစည်းကမ်း၊ နည်းလမ်းများသည်လည်းအတိအကျ သတ်မှတ်၍ ပေါ်ပေါက်လာရတော့သည်။

ရုပ်သေးသဘင်ဆိုင်ရာ သဘင်ဝန်အမိန့်စာတမ်း

သက္ကရာဇ် ၁၁၈၃ ခုနှစ် တပေါင်းလဆန်း ၉ ရက် နေ့စွဲဖြင့် ထုတ်ပြန်သော သဘင်ဝန်ဦးသော်၏ ရုပ်သေးသဘင်ဆိုင်ရာ စည်းကမ်းအမိန့်စာတမ်းမှာ အောက်ပါအတိုင်းဖြစ်လေသည်။

သက္ကရာဇ် ၁၁၈၃ ခုနှစ် တပေါင်းလဆန်း ၉ ရက် အင်္ဂါနေ့။
အမြင့်သဘင်ကို ရုပ်သေး ဟု ခေါ်တွင်စေရမည်။ ရုပ်သေးကပြမည့် ပညာသည်များမှာ ယောကျ်ားပညာတတ်များသာကပြရမည်။ မည်သည့်မိန်းမ မျှ မပါဝင်ရ။
ရုပ်သေးမှာ ငါးရာ့ငါးဆယ်နိပါတ်၊ ရာဇဝင်၊ မဟာဝင်၊ ဇင်းမယ် စသောဇာတ်များ၊ သိုက်ဝင် ဝတ္ထုများ၊ ဘုရားသမိုင်းများကို ခင်းကျင်း ပြသနိုင်သည်။

ရုပ်သေးတွင် အရုပ်ပေါင်း ၃၆ ရုပ် ပါစေရမည်။

ကပြရမည့်နေရာဌာနတွင် ဘုရားပူဇော်ဇာတ်ပွဲဖြစ်လျှင် ၃ တောင် ၉ ခန်း ရှိသောစင်ဖြင့် မျက်နှာစာတွင် ၁၈ တောင် မျှသော အတိုင်းအရှည်ဖြင့် ၂၀ မိုက် ရှည်သောလက်ရုံးတန်းပါရှိစေရမည်။ ၎င်းတန်း ရှေ့တွင် ၅ မိုက် မျှ ရှိ၍ ခင်းထားရမည်။ မျက်နှာစာ အလယ်တိုင်မှ နောက်သို့ ၃ တောင် ၄ ခန်း ယူ၍ ၃ ခန်း၊ ၂ ခန်း၊ ၁ ခန်း အဝန်ညီမျှ

စေရမည်။ ဝါးသက်ငယ်မှတစ်ပါး ရုပ်သေးစင်မလုပ်ရ။ ပွဲမှာ တောင်မြောက်စသော အရုပ်လေးမျက်နှာတွင် တည့်မတ်စွာမလှည့်ရ။ ကြိုးသောင်း၊ ကြခတ်ဝါးများကိုမသုံးရ။ နိုင်ဖျား[၁] ကို လက်ယာဖက်မှ ချ၍လက်ဝဲဖက်သို့ ခင်းရမည်။

ပွဲရှင်က အုန်း ငှက်ပျောဖိုးဆိုင်၊ ဘော်တစ်မတ်ကို ကပြစေလိုသည့်ဇာတ်လမ်းကိုထုတ်ကာတင်သရမည်။ ရှေ့တစ်ပွဲ၊ နောက်တစ်ပွဲ ပေးရမည်။ နောက်ဆိုသည်မှာ ဆိုင်းကိုဆိုလိုသည်။

ပွဲမှာ ၃ ည ကပြရမည်။ အစညတွင် ရှေးဦးစွာ ဆိုင်းမှ လေ၊ မီး၊ မိုး ဟု သုံးကြိမ်တီးပြီးမှ နတ်မိန်းမ စ၍ထွက်ရမည်။ ဇမ္ဗူဒိပ်ကျွန်း၊ လက်ယာထွန်းသောကြောင့် လက်ယာဖက်မှစ၍ ထွက်ရမည်။ ပထမ စင်တိုင်၊ ဒုတိယ နယ်ရှင်တိုင်၊ တတိယ ပွဲကြည့်ပရိသတ်ကို တိုင်တည်ရမည်။ သို့တိုင်တည်ရာတွင် မင်းသားလုပ်သူ၊ မင်းသမီးလုပ်သူနှစ်ဦးမှတပါး အခြားလူ သီဆိုခြင်းမပြုရ။ ဆိုင်းဆရာများက တီးခွင့်ရှိသော ၃၇ ချင်းသံချပ်ကြီးများတီးမှုတ်၍ ဆုံးလျှင် လက်ရုံးတန်းအထက်သို့ အထိအခိုက်မရှိအောင် မ၍တင်ရမည်။

၎င်းနောက်တောသုံးတောင်ရှိသည်ကိုရည်ရွယ်၍တောပင်သုံးပင်စိုက်ရမည်။ တောပင်မှာ ဓာတ်နံကောင်းသောသစ်ပင်မှ ယူရမည်။ နွယ် စသည်ကိုမယူရ။ တောပင်ကို စကြဝဠာတံတိုင်းကိုရည်ရွယ်၍ ကာရံထားသော လက်တန်းအဝတ်အောက်မှ အထက်သို့စိုက်ထူရမည်။

ထို့နောက်နဂါး၊ ဂဠုန်ထွက်ရမည်။ နဂါးမှာအောက်မှအထက်သို့၊ ဂဠုန်မှာ အထက်မှအောက်သို့ ထွက်ရမည်။ ဘေးမှမထွက်ရ။

ထို့နောက်ယက္ခ၊ ဂုမ္ဘန်ကိုပြရမည်။ ယက္ခမှာ လက်ယာ၊ ဂုမ္ဘန်မှာ လက်ဝဲထွက်ရမည်။
မျောက်ထွက်လျှင် တောပင်ထိပ်မှ ကြောက်လန့်သည့်ပုံပြရမည်။

ထို့နောက်ဆင်၊ ကျားထွက်ရမည်။ ဆင်မှာလက်ဝဲ၊ ကျားမှာလက်ယာထွက်ရမည်။

ထို့နောက် မြင်း ထွက်ရမည်။ မြင်းမှာ နန်းတည်ရာဘက်သို့ မျက်နှာမူ၍ ပထမ လေးဘက်၊ ဒုတိယ ဆင်ရဲ၊ တတိယ ဒုံး ဟု ၃ မျိုးကရမည်။ ၎င်းနောက် နန်းရှိရာဘက်သို့ ဝင်ရမည်။

ထို့နောက် ဝိဇ္ဇာ[၆] ဖော်ဂျီ[၇] ဟူသော ဇော်ဂျီ ပြရမည်။ ဆေးကြိတ်ဟန်၊ ဆေးကြူးဟန်ပြ၍ လှပသောကကွက်များဖြင့်သာပြရမည်။ ဇော်ဂျီမှာ အလယ်မင်းပေါက်က သော်လည်းကောင်း၊ လက်တန်းပေါ်က သော်လည်းကောင်း ထွက် ဝင် ကပြခွင့်ရှိသည်။

၎င်းနောက် ကပြမည့် ဇာတ်ကွက်အလျောက် ထီးနန်းကို လက်ယာဘက်တွင်ချရမည်။ နန်းပြိုင်ဖြစ်မှ လက်ယာဘက်က အရင်ချရမည်။ ရသေ့ကျောင်းပါမှ ထိုနန်းနှင့်အတူချရမည်။

၎င်းနောက် နန်းရှင်းဝန်၊ တရားသန်၊ ဝန်ထောက်တော်မင်း၊ မြို့ဝန်မင်း ဟူသော အစဉ်အတိုင်း လက်ဝဲမှ လက်ယာသို့ သိမ်မွေ့စွာ ညီလာခံဝင်ရမည်။ ညီလာခံမစုံမီ မွေ့သတ်[၈]၊ ရာဇသတ်[၉]၊ ဖြတ်ထုံး[၁၀] များကို တည်ကြည်လေးနက်သောအသံဖြင့် ဆွေးနွေး ပြောဆိုရမည်။ ထို့နောက် စမှတ်ခံတီး၊ ထွက်စည်ရှမ်းပြီးသည်နှင့်တပြိုင်နက် ဘုရင်နန်း ဖြစ်ရမည်။ ၎င်းနောက် ညီလာခံပြီးလျှင် ထိုင်ပြီးဇာတ်ပန္နက်ရိုက်ရမည်။

မည်သည့်ဇာတ်ကို ကပြသည်ဖြစ်စေ နန်းပေါ်မှဘုရင် ငိုခြင်းမပြုရ။ ရာဇဣန္ဒြေဖြင့်သာ ပြောဆိုခြင်းပြုရမည်။ ၎င်းနောက် ဇာတ်ကြောင်းကို အသင့်ဖြစ်အောင် ညွှန်း၍လေပြေချ။

သိုက်တဘောင် စသော လင်္ကာများ ပထမညတွင် ရွတ်ဆိုခြင်းမပြုရ။ နောက်ညမှသာ ရွတ်ဆိုရမည်။ ဇာတ်လမ်း အလျောက် ကပြသည့်ပွဲမှာ မည်သည့်အခါမဆို ၃ ည ကပြရမည်။

နတ်၊ သိကြား၊ ဗြဟ္မာ၊ ဝိဇ္ဇာ ဇော်ဂျီ စသော အရုပ်များမှာ လက်တန်းမှ ကျော်၍ပြရမည်။ မင်းပေါက် ဝဲ – ယာမှ မထွက်၊ မပြရ။ နိုင်များနှင့် မည်သည့်အခါမျှ ခြေဖျားနှင့်မထိစေရ။

ရေနေသတ္တဝါငါး၊ လိပ်၊ မိကျောင်းတို့မှာ နိုင်များအထက်သို့မြေလွတ်သည့်တိုင်အောင် မကြွရ။

နဂါး၊ ဂဠုန်၊ ခြသေ့စသောတောနေများကိုလက်ဝဲဘက်မှသာစ၍ထွက်ခွင့်ရှိသည်။ လူ၊ မြင်း၊ နတ် အရုပ်များကို ယမနေသား၊ သစ်မွှေးများဖြင့်ထုလုပ်ရမည်။ ကျန်အရုပ်များကို လက်ပံ၊ သံသတ်ပင်သားများဖြင့်သာထုလုပ်အပ်သည်။ မည်သည့်အရုပ်မဆို အင်္ဂါစုံ ပါစေရမည်။ ပြသ ပြောဆို၊ သီကုံးရာတွင် သာသနာ၊ ဘာသာ၊ ရာဇာများကိုမထိပါးစေရ။ ပြက်လုံးများမှာ ရယာန်း ပုဏ္ဏား ကြားမကောင်းသော ပြက်ရယ်မှုကို မပြုရ။ လွန်ကျူးခဲ့သောသူအား ကိုယ်ကိုသော်လည်းကောင်း၊ လက်ကိုသော်လည်းကောင်း၊ လျှာကိုသော်လည်းကောင်း ဖြတ်ခွင့် ရှိစေရမည်။

ဆိုင်းမှာ ဆိုင်းဆရာကြီးမှတစ်ပါးမှန်စီခြင်း၊ ရွှေချခြင်းမလုပ်ရ၊ ဆိုင်းဆရာမင်းသား၊ ဝင်အုပ်တို့က လက်အောက်ငယ်သားများအား ရိုက်ပိုင်ခွင့်၊ ထောင်ထားပိုင်ခွင့်ရှိသည်။ အသက်ကြီးသူမှာ ပညာငယ်လျှင် ငယ်သည့်အလျောက် ဆုံးမခံကြရမည်။

ပြည့်ရှင်မင်း၊ မိဖုရား၊ အိမ်ရှေ့မင်းမှလွဲလျှင် ပွဲကသည့်အတွက် အခကြေးငွေကိုပေးချေကြရမည်။ သဘင်ဆရာတို့က ကျေနပ်မှသာ အဖိုးအခမရှိဘဲကပြနိုင်သည်။ ဘုရားပွဲ၊ ဇာတ်ပွဲ၊ နတ်ပွဲမှတပါး မြို့ဝန်အမိန့်မရှိဘဲ ကပြခြင်းမပြုရ။

သဘင်ဝန်ကြီးတို့သည်ဓါသာသိုရင်းအကျီ၊ နှုန်းရွှေပြားတပ်၊ သိုင်း... နီနှစ်ချက်၊ ဓားလွယ်ငွေအိမ် ဆင်ယင်ဝတ်စားရလေ့ရှိသည်။ သဘင်အကဟူသမျှကို စီးပိုင်ခွင့်ရှိသည်။ ရိက္ခာတော် တစ်လ ၁ဝဝိ/– ထောက်ပံ့တော်မူသည်။

သဘင်ဝန်ဆိုသည်မှာ ဆောင်အတတ်၊ ဓါတ်ရိုက်ဓါတ်ဆင်အတတ်၊ ဆေးကျမ်းအတတ်၊ပန်းပုအတတ်၊ပျို့ကဗျာအတတ်၊တရားဓမ္မသတ်အတတ်၊ ပိဋကတ်၊ အတတ်များကို တတ်မြောက်ကျွမ်းကျင်မှသာ သဘင်ဝန်အဖြစ် ခန့်ထားခြင်းခံရသည်ဟု ရေးမှတ်တမ်းများအရ ဆိုလေသည်။

သို့ပါသော်လည်း အထက်ပါ သဘင်ဝန်ဦးသော်၏ ရုပ်သေးသဘင်ဆိုင်ရာ စည်းကမ်းအမိန့်စာတမ်းနှင့် ပတ်သက်၍ ရုပ်သေး သုတေသနပညာရှင် ဆရာဝန်ဦးတင်မောင်ကြည်မှ အောက်ပါအတိုင်း စိတ်ဝင်စားဖွယ် မှတ်ချက်ပြုလေသည်။

"ဤစာများကို မူလအစပထမ လင်ပင်မင်းသား၏ ပုရပိုက်မှရရှိသည်ဟုဦးဗွာဖော်ပြသူမှာသဘင်ဝန်ဦးနုဖြစ်သည်။မြန်မာဘုရင်လက်ထက်ကိုမမီလိုက်၍သဘင်ဝန်မဖြစ်ခဲ့ဖူးပါ။သို့သော် သဘင်အရာတွင် ကျွမ်းကျင်၍ ***"သဘင်ဝန်"*** *စာရေးဆရာ နာမည်ယူပါသည်။ သူရေးသော လင်ပင်မင်းသား၏ပုရပိုက်ပါစာများသည်ဘိုးတော်ဘုရားလက်ထက်က သက္ကရာဇ်ပါသော်လည်း မြန်မာစာအရေးအသားသည် ယခုခေတ်အရေးသား ဖြစ်နေသည်ကိုတွေ့ရှိရသည်။ ထို့ကြောင့် အတည်ယူရန် ခက်ခဲပါသည်" ဟု ဆိုလေသည်။*

မှတ်ချက် ။ ။ ဆရာဝန်ဦးတင်မောင်ကြည် ရည်ညွှန်းသော သဘင်ဝန်ဦးနု ဆိုသူမှာ ၁၉၄၈ ခုနှစ် ငင်း၏အသက် ၇၅ နှစ်ခန့်အရွယ်၌ မြန်မာ့သဘင်လောကစာအုပ်ကို ရေးသားပြုစုခဲ့သူဖြစ်သည်။

ထို့မှတဆက်တည်း ဆရာဝန်ဦးတင်မောင်ကြည်မှ "သဘင်ဝန်ရာထူးမကြားဖူးပါ။ **"သညာသည်စာရေး"** သာရှိသည်။သီပေါမင်းလက်ထက်တွင် သညာသည်စာရေး၏အထက်မှ တိုင်တာမင်းကြီး (အတွင်းဝန်) က ကြီးကြပ်ခဲ့ရပါသည်" ဟု သူ၏ယူဆချက်ကို အဆိုပြုခဲ့လေသည်။

ထို့အပြင် အစဉ်အလာအားဖြင့်လိုက်နာရသော ရုပ်သေးစည်းကမ်းများလည်း အများအပြားပင်ရှိနေသေးသည်။

၁- မင်းစဉ်မင်းဆက် ဖြစ်ပျက်အကြောင်းရာဇဝင်။ ၂- ဗုဒ္ဓသာသနာပြန့်ပွားရာဒေသအလိုက် မဇ္ဈိမဒေသ (အိန္ဒိယနိုင်ငံနှင့် သီဟိုဠ်နိုင်ငံ) ဗုဒ္ဓသာသနာပြုမင်းအဆက်ဆက်တို့၏ လက်ထက်အကြောင်းအရာများကို ရေးသားဖော်ပြထားသည့်ကျမ်း။ ၃- ရှေးလူကြီးသူမများက နောင်တွင် မည်သို့မည်ပုံဖြစ်ပါမည်ဟု ကြိုတင်ပြောဆိုရေးသားထားသောစကား(ဥပမာ၊ ရွှေ၊ ငွေ၊ သယံဇာတ စသည်တို့မြေကြီးထဲ၌ရှုပ်တည်နေရာ။) ၄- အနက်ကို အလွယ်တကူ နားမလည်နိုင်အောင် ရေးထားသောဗျာဒိတ်။ ၅- အခင်းအကျင်း ပြုလုပ်ထားသော ဗိုင်း။ ၆- မန္တန်အတတ်၊ ဆေးအတတ်၊ သိပ်အတတ်၊ အင်းအတတ်၊ ပြဒါးအတတ်စသည်တို့၌ကျွမ်းကျင်၍ ကောင်းကင်ပျံခြင်း၊ မြေလျှိုးခြင်း၊ ကိုယ်ပျောက်ခြင်းစသည့်တန်ခိုးအမျိုးမျိုးရှိသောပုဂ္ဂိုလ်။ ၇- မြေလျှိုးမိုးပျံအတတ်၊ ဥက်ကြွင်းသက်ရှည်အတတ်၊ ဆေးဝါးနှင့်အတတ်စသည်တို့တွင်ကျွမ်းကျင်သူ။ ၈- တရားဥပဒေအဆုံးအဖြတ်တို့ကိုပြသောကျမ်း။ ၉- ရာဇဝတ်မှုများနှင့်ဆိုင်သောဥပဒေရေးရာဇဝတ်မှုခင်းဆိုင်ရာထုံးတမ်းစဉ်လာ။ ၁၀- တာလပေါ်ဆက် လိုက်နာစရာ ဖြစ်ပြုလေ့ရှိသော အမှုအခင်းစီရင်ဆုံးဖြတ်ချက်။ ၁၁- ဓါးသာဗိတ်ဖြင့်ချုပ်လုပ်ထားသော လက်ပွလျက်ခါးအောက် အလျားကျအောင်ရှည်သော ရှေ့ခေတ်သုံးအကျီ (မင်းညီမင်းသား၊ မှူးမတ်တို့၏ အဆ ဆောင်အဆောင်အဖြစ်ဝတ်ဆင်လေ့ရှိသည်။) ၁၂- မြန်မာဘုရင်၊ မိဖုရား၊ မင်းသား၊ မင်းသမီးတို့ လျောက်ခိုရာ၌ ရှေ့မှလမ်းရှင်းပေးရာတွင်လည်းကောင်း၊ ဘုရင်မင်းမြတ်အတွက် သောက်တော်ရေနှင့် ပွဲတော်ကို၌ဆက်ရာတွင်လည်းကောင်း လိုက်ပါရသည့်အမှုထမ်းဖွဲ့ကိုင်သော အဆောင်အယောင်တုတ်။ ၁၃- ဗုဒ္ဓ၏အဆုံးအမဖြစ်သော သုတ်၊ ဝိနည်း၊ အဘိဓမ္မာ ဟူသော ပိဋကသုံးပုံ။

၂.၅။ ရုပ်စုံသဘင် စည်းကမ်းများ

ရုပ်သေးသဘင်နှင့်ပတ်သက်၍ စင်ဆောက်ရာတွင် လည်းကောင်း၊ အရုပ်ထုလုပ်ရာတွင် လည်းကောင်း၊ ရုပ်သေးသဘင်ဆက် ကပြရာတွင် လည်းကောင်း၊ ရုပ်သေးပွဲ ငှားရမ်းကျင်းပရာတွင် လည်းကောင်း၊ ရုပ်သေးအဖွဲ့သားများ ကျင့်ဆောင်လိုက်နာမှုတွင် လည်းကောင်း လိုအပ်သောစည်းမျဉ်းများကို ရှေးအခါက သဘင်ဝန်အဆက်ဆက် အမိန့်ထုတ်ပြန် ညွှန်ကြားထားခဲ့ပေသည်။ ထိုအမိန့်များတွင် မပါဝင်သော အခြားစည်းကမ်းများကိုလည်းရုပ်သေးဆရာအစဉ်အဆက်ထိန်းသိမ်း လိုက်နာခဲ့ကြပေသည်။ ထို့ကြောင့် သဘင်ဝန်များ မရှိတော့သည့်နောက်ပိုင်းတွင်လည်း မျက်မှောက်ခေတ်အထိ စည်းကမ်း သတ်မှတ်ချက်များကို တတ်နိုင်သမျှ လေးစားလိုက်နာလျက်ပင် ရှိကြပေသည်။ ၎င်းစည်းကမ်းများနှင့်ပတ်သက်၍ သက်ဆိုင်ရာအပိုင်းကဏ္ဍအလိုက် ခွဲခြားကာ တင်ပြအပ်ပါသည်။

၁။ ရုပ်သေးစင်နှင့်ပတ်သက်သော စည်းကမ်းများ

၂။ ရုပ်သေးကပြသူများနှင့်ဆိုင်သော စည်းကမ်းများ

၃။ ရုပ်သေးပွဲနှင့်ဆိုင်သော စည်းကမ်းများ

၄။ ရုပ်သေးကပြမှုနှင့်ဆိုင်သော စည်းကမ်းများ

၅။ ရုပ်သေးထုလုပ်မှုနှင့်ဆိုင်သော စည်းကမ်းများ

၆။ အခြား စည်းကမ်းများ

၂.၅.၁။ ရုပ်သေးစင်နှင့်ပတ်သက်သော စည်းကမ်းများ

ရုပ်သေးစင် ဆောက်လုပ်ပုံနှင့်ပတ်သက်၍ အသေးစိတ်ညွှန်ကြား သတ်မှတ်ချက်နှင့် စည်းကမ်းအစဉ်အလာများလည်း ရှိပေသေးသည်။ ယင်းတို့မှာ အောက်ပါအတိုင်းဖြစ်လေသည်။

၁။ ရုပ်သေးစင်ကိုလယ်ကန်သင်းပေါ်တွင်ခွ၍မဆောက်ရချေ။ နေရာအကျဉ်းအကျယ်ကြောင့် ကန်သင်းနှင့်မလွတ်၍ ခွလျက်ဆောက်မိပါက ကန်သင်းကို ပြတ်တောက်အောင် ကန့်လန့်ဖြတ်ပိုင်းပေးထားရသည်။
၂။ ရုပ်သေးစင်သည် ရွာကိုလည်းကောင်း၊ နတ်စင်ကိုလည်းကောင်း ကျောခိုင်း၍မဆောက်ရချေ။ ဘေးတိုက်စွေ၍လည်းဆောက်လုပ်ခြင်းမပြုရပေ။ ထိုမှတစ်ပါးပွဲရှင်၊ အလှူရှင်အိမ်ကိုလည်းနောက်ကျောခိုင်း၍မဆောက်ရချေ။
၃။ ရုပ်သေးစင်သည်ပရိသတ်နှင့် လေတင်လေညာ အရပ်ဖြစ်လျှင် ပို၍ကောင်းလေသည်။ လေတိုက်ရာအရပ်ကို မျက်နှာမူ၍မဆောက်ရချေ။ လေကြောင်းကိုဦးတည်ဆောက်ထားပါက အသံအဝေးသို့မပျံ့လွင့်နိုင်ခြင်း၊ ပွဲဈေးတန်းမှ ညော်သင်းနံ့များ ရှူရှိုက်မိရခြင်းစသော အကျိုးမဲ့မှုများကြောင့် ဤသို့စည်းကမ်းထားခြင်း ဖြစ်နိုင်သည်။
၄။ ရုပ်သေးစင်သည် အရှေ့ အနောက်တန်းလျက် (သို့မဟုတ်) တောင်မြောက်တန်းလျက်ဆောက်လုပ်ရသည်။ အရပ်မျက်နှာတစ်ခုခုနှင့် ထောင့်တန်းဖြစ်စေ၊ အနည်းငယ်စွေ၍ဖြစ်စေ ဆောက်လုပ်ခြင်းမပြုရချေ။
၅။ ရုပ်သေးစင်ဆောက်ရာတွင် ဝါးနှင့် သက်ငယ်ကိုသာ အသုံးပြုရသည်။ *(သက်ငယ် လုံလောက်မှုမရှိသောအချို့ အရပ်တို့၌မူ ဓနိ၊ အင်ဖက်၊ ဝါးကပ် စသည်တို့ကို အသုံးပြုကြရပေရာ မလုံမလဲဖြစ်သလို မိုးကာမည်ကိုစိုး၍ ပိတ်ပင်စည်းတားခြင်းသာ ဖြစ်ဖွယ်ရှိပေသည်။)* ရုပ်သေးစင်တွင် ညောင်သား၊ ပိန္နဲသားများကို အသုံးမပြုရချေ။ ဝါး ဟုဆိုရာတွင်လည်း ကြခတ်ဝါး၊ ကြသောင်းဝါးများကိုအသုံးမပြုရချေ။
၆။ လက်တန်းနှင့် အခြားနေရာများတွင် ဝါးကို လိုရာအရှည်ရနိုင်ရန် ဆက်ရသောအခါ ဝါးလုံး တစ်ခုနှင့်တစ်ခု ထံစပ်ထိုး၊ ထိပ်ချင်းစွပ်၍ လည်းကောင်း၊ တေ့၍လည်းကောင်းမဆက်ရချေ။ ထပ်ပိုး၍သာ ဆက်ရလေသည်။ လက်ရုံးတန်းတွင် ဝါးထိပ်ချင်းဆိုင်၍ အလယ်မင်းပေါက်နေရာ၌မဆက်ဘဲ ချန်လုပ်ထားရလေသည်။ ထိုတန်းလွတ်ရာမှ အရုပ်များ တန်းပြင်သို့ ထုတ်သွင်းနိုင်ရန်ဖြစ်လေသည်။ အခြားနေရာတွင် ဝါးဆက်ရသော် ဘယ်ဝါးအောက်၊ ညာဝါး အပေါ်ထပ်၍ ဆက်ရလေသည်။ ထိုသို့သတ်မှတ်ချက်များမှာ ရုပ်သေးကြိုးဆွဲရာတွင် ဘယ် ညာ ပွတ်တိုက် သွားလာလှုပ်ရှားမှုနှင့် တန်းကို အားပြုမှီတွယ်မှုအတွက် ခိုင်ခံ့စိတ်ချရအောင် စီမံခြင်းပင် ဖြစ်လေသည်။ ရုပ်သေးဆရာသည် ပွဲမကခီ စင်ကိုစစ်ဆေး၍ ထုံးတမ်းစည်းကမ်းအရ မမှန်မကန်တွေ့ရှိရလျှင် အချိန်မီပြင်ဆင်ရလေသည်။
၇။ အမိုးတင်သော သက်ငယ်ဖျစ်များသည် အရင်းအဖျား၊ အထက်အောက် အထပ်မှန်ကန်ရလေသည်။
၈။ နီးကြိုးချည်ရာတွင် နီးကို ညာဘက်သို့သာ စုလိမ်ရပြီး ဘယ်ပြန်မလိမ်ရချေ။
၉။ ရုပ်သေးစင်၌ ပန်းများဆင်ယင်ထိုးစိုက်သောအခါ ညှို့အခါ၌ အိပ်သောပန်းမျိုး၊ တောရိုင်းပန်းမျိုးကို မထိုး မဆင်ရချေ။ မအိပ်သောပန်း၊ တမာပန်း၊ ဆယ့်နှစ်ရာသီဖူးပွင့်သောပန်းမျိုး ကိုသာလျှင် မင်္ဂလာယူ၍ ဆင်ယင်ထိုးစိုက်ရလေသည်။
၁၀။ ရုပ်သေးစင်တောင်း၌ အခြားရုပ်သေးတစ်ပွဲ့ ကပြပြီးနောက်မှ တက်ရောက်ကပြရမည်ဖြစ်လျှင် ရုပ်သေးစင်ကို တရော် ကင်ပွန်းတို့ဖြင့်ဆေးကြောပြီးမှ တက်ရောက်ရလေသည်။
၁၁။ ရုပ်သေးစင်၏ မင်းပေါက်သည် ပွဲခင်း၏ မင်းလမ်းနှင့် တည့်တည့်ဦးတိုက်ရလေသည်။ ရုပ်သေးဆိုင်းကိုလည်း ရုပ်သေးစင်အလယ်မင်းပေါက်တည့်တည့်တွင် ထားရလေသည်။ ဇာတ်သဘင်များတွင်ကဲ့သို့ ဝဲ၊ ယာ၊ ဘေး ကျကျတွင်မထားရချေ။
၁၂။ ရုပ်သေးစင်၏ရှေ့ မျက်နှာစာတွင် နဖူးစီးထားရသည်။ နဖူးစီးပေါ်တွင် ပိတ်မြူကြာယပ်ပ နဖူးစီးကိုတပ်ဆင်ရသည်။ *(ကြာယပ်အဆင့်မှာ စင်အရိုက်ကွဲပြား၏။)*
၁၃။ လက်တန်း၏နှစ်ဖက်ဝဲ ယာမှ ပိတ်မြေနှစ်ခုကို အလယ်ဇာတို၌ တစ်ခုနှင့်တစ်ခု ၁ တောင်မျှ အုပ်မိအောင် နောက်ခံကားသဖွယ် ကာတန်းထားရသည်။ *(ထိုနေရာ၌ လက်တန်းသည် မဆက်မိဘဲထားသည်။)* ဤသို့အားဖြင့်ရုပ်သေးစင်ကို ကပြ၍ရနိုင်သည့် အခြေခံအထိ ဆောက်လုပ်တပ်ဆင်ရလေသည်။

၁။ မှတ်ချက်၊ ကာနာဘက်ပုံပတ်လည်၌ ဆွဲဆင်ရသော နမူနာစည်းကမ်းမျိုး

၂.၅.၂။ ရုပ်သေးကပြသူများနှင့်ဆိုင်သော စည်းကမ်းများ

ရုပ်သေးကပြသူများအတွက်လည်း စည်းကမ်းများ ထုတ်ပြန်ထားလေသည်။ အချို့သောစည်းကမ်းများအတွက် သဘင်ဝန်အမိန့်စာတမ်းများ၊ အထောက်အထားများမတွေ့ရှိရတော့သော်လည်း ရှေးရုပ်သေးပညာသည်ကြီးများ အစဉ်တစိုက် လိုက်နာစောင့်စည်းခဲ့ကြသောစည်းကမ်းများဖြစ်၍ ရုပ်သေးဆိုင်ရာ အစဉ်အလာလိုက်နာမှု ထုံးတမ်းများအဖြစ် မှတ်တမ်းတင်ဖော်ပြအပ်ပါသည်။

၁။ ရုပ်သေးစင်ပေါ်ရှိ ကပြသူများအဖွဲ့တွင် အမျိုးသမီးများ မပါဝင်ရချေ။ ရုပ်သေးစင်ပေါ်သို့လည်း အခြားအမျိုးသမီးများ မတက်ရချေ။ ထိုသို့ ပညတ်ချက်ထားခြင်းမှာ ပွဲကြည့်ပရိသတ်တွင် ပါဝင်သောသက်ကြီးဝါကြီးတို့သည် စင်အောက် အနိမ့်၌ထိုင်ကြရသည့်အခါတွင်ရှိသေကိုင်းရှိုင်းမှု နည်းပါးရာရောက်မည်စိုးသည့်အတွက် စည်းကမ်းထားခြင်းပင်ဖြစ်လေသည်။ ထိုစည်းကမ်းကြောင့် ရုပ်သေးသဘင်တွင် မင်းသမီးနေရာ၌ စင်မြင့်ထက်တွင် ယောကျာ်းများသာ မိန်းမတန်ဆာဖြင့် ပါဝင်ပြောဆို ကပြ သရုပ်ဆောင်ကြရသဖြင့် ယောကျာ်းမင်းသမီးများ အမြောက်အမြား ပေါ်ထွက်လာခဲ့လေသည်။ ယောကျာ်းမင်းသမီးအများ အပြားပင်လျှင် မိန်းမမင်းသမီးများထက် ထင်ပေါ်ကျော်ကြားခဲ့ပေသေးသည်။

၂။ ရုပ်သေးစင်ပေါ်တွင် ကပြသည့်ပညာသည်များသည် ယောကျာ်းများဖြစ်ရရုံသာမက စာပေ၊ ပိဋကတ် အခြေခံရှိသော ပညာတတ်များသာဖြစ်ရပေသည်။ ထိုသူများသည် ရုပ်သေးသဘင်ဆိုင်ရာ ပညာရပ်တို့သာမက၊ ရုပ်သေးသဘင်စည်းကမ်း၊ လောကဝတ်၊ ဓမ္မဝတ်၊ ရာဇဝတ်စသော လူ့ဆက်ဆံမှုဆိုင်ရာစည်းကမ်းကျင့်ဝတ်များကိုနားလည်ချေ်သောသူများဖြစ်ရပေသည်။ ရုပ်သေးပညာသည်များ၏ အရည်အချင်းကို တိုးတက်စေသဖြင့် ရုပ်သေးသဘင်သည်လည်း လေးစားခြင်းခံယူရမည်ဟု သဘောပေါက်ခဲ့ကြပေသည်။

၃။ ရုပ်သေးပွဲဦးထွက်စင်တိုင်ရာတွင် သီချင်းကို မင်းသားလုပ်သူ မင်းသမီးလုပ်သူတို့မှတစ်ပါး အခြားသူများက သီဆိုခြင်းမပြုရချေ။ ထိုသို့စည်းကမ်းထားခြင်းမှာသီဆိုကပြမှုတွင်ကြုံရာသူများ၊ မကျွမ်းကျင်သူများကအလျဉ်းသင့်သလို ပါဝင်စမ်းသပ်၍ ကပြခြင်းမပြုနိုင်စေရန်စည်းကမ်းထားခြင်းဖြစ်လေသည်။ ထို့မှတပါး ရုပ်သေးပွဲတွင် မင်းသား မင်းသမီးတို့၏ သီဆိုနိုင်စွမ်း၊ ဆိုတန်ဆိုခင်းကို ပရိသတ်က ပွဲဦးထွက်သည်မှစ၍ အကဲခတ်နိုင်ခွင့်ရရှိစေရန်လည်း ရည်ရွယ်တန်တူပေသည်။ ထို့ပြင်သာမက မင်းသား၊ မင်းသမီးတို့သည် မိမိတို့ဆိုင်ရာအခန်းအတွက်သာမက သဘင်၏ပွဲဦးဖြစ်သော နတ်ကတော်၊ အဖျော်တော်တို့၏ သီဆိုကပြမှုကိုလေ့လာကျွမ်းကျင်ထားစေရန်အတွက်လည်း အကျိုးပြုလေသည်။

၄။ ရုပ်သေး၏ ပထမပွဲဦးညတွင် တဘောင်စသော အတိတ်နိမိတ်လက်ခံစကားဖြင့်သာ မင်္ဂလာယူစေလိုခြင်းကြောင့် ဖြစ်ဖွယ်ရှိလေသည်။ ထို့ပြင် ပြသ၊ ပြောဆို၊ သီကုံးရာတွင် သာသနာ၊ ဘာသာ၊ မင်းအုပ်ချုပ်သူများကို ထိပါးပုတ်ခတ်ခြင်းမပြုရပေ။ ပြက်လုံးများ ရယ်ဖွယ်များမှာလည်း ရဟန်း၊ ပုဏ္ဏား၊ ခေါင်နှင့်နွမ၊ သားနှင့်အမိကြားဆုံ မနာသာအောင် ရှုန့်ရင်းကြမ်းတမ်းစွာ ပြောဆိုခြင်း၊ တန်သရုပ်ပြသခြင်းမပြုကြရချေ။ ရုပ်သေးစင်ပေါ်တွင်ဖိနပ်စီးနင်းခြင်းလည်း မပြုကြရချေ။

၅။ ရုပ်သေးအဖွဲ့တွင် ဆိုင်းဆရာ၊ မင်းသား၊ စင်အုပ်တို့က လက်အောက်ငယ်သားများအား သွန်သင်ဆုံးမ၍ စည်းကမ်းသေဝပ်အောင် ထိန်းသိမ်းကြရလေသည်။ အသက်ကြီးသူပင်ဖြစ်လင့်ကစား ပညာငယ်နလျှင် သွန်သင်ရာကိုနာခံရလေသည်။ ထိုသို့ပညာကို ဦးစားပေးခြင်းမှာ ပညာရည်တိုးတက်ပြည့်ဝ၍ စည်းကမ်းသေဝပ်စေရန်ပင် ဖြစ်လေသည်။ သွန်သင်ဆုံးမ၍မရပါက လက်အောက်ငယ်သားများအား ရိုက်ပိုင်ခွင့်၊ ချုပ်နှောင်ထားပိုင်ခွင့်ရှိလေသည်။ ရုပ်သေးပညာသည်အားလုံးသည် သဘင်ဝန်၏ အမိန့်စည်းကမ်းများကို လိုက်နာကြရလေသည်။

၂.၅.၃။ ရုပ်သေးပွဲနှင့်ဆိုင်သော စည်းကမ်းများ

၁။ ရုပ်သေးပွဲများမှာ ဘုရားပူဇော်ပွဲ၊ နတ်ပွဲများတွင် ကပြသည်မှတပါး အခြားကပြသောပွဲများသည် ဆိုင်ရာမြို့ဝန်အကြီးအချုပ်တို့၏ အမိန့်အခွင့်ရမှသာ ကပြကြရလေသည်။ ထိုသို့စည်းကမ်းထားခြင်းမှာ အချိန်ရာသီ၊ ပွဲလမ်း၊ ပရိသတ်၊ တိုင်းပြည်ချေမ်းမှု၊ ရောဂါဘယကင်းရှင်းမှု၊ ခိုက်ရန်ဖြစ်ပွားခြင်းမှကင်းရှင်းမှုစသည်တို့ကို အုပ်ချုပ်သူတို့က ချင့်ချိန်ဝေဖန်၍တာဝန်ရှိသည့်အတိုင်း ဆောင်ရွက်နိုင်ခွင့်ကိုထောက်ထားသောအားဖြင့် အကျိုးရှိရာရှိကြောင်း သတ်မှတ်ချက်ပင် ဖြစ်လေသည်။

၂။ ရုပ်သေးပွဲတစ်ကြိမ်ကပြလျှင် အနည်းဆုံး ၃ ပွဲအထိ ကပြရလေသည်။ ထိုသို့၃ပွဲကပြရခြင်းမှာကပြသောဇာတ်လမ်းများသည်မဟောဇာတ်၊ ဝေဿန္တရာဇာတ် စသည်တဲ့သို့လည်းကောင်း၊ အီနောင်၊ မဏိကတ် စသော ဇာတ်များကဲ့သို့လည်းကောင်း၊ အခန်းအဆက် အပိုင်းဖြင့် ပြီးပြည့်စုံအောင် ကပြရန် လိုအပ်သောကြောင့်လည်းဖြစ်နိုင်သည်။ ညဉ့်ချင်းပြီး ဇာတ်များကိုသာ ကပြကြစေကာမူလည်း ရုပ်သေးစင်ဆောက်လုပ်ရသည့် ပင်ပန်းမှု၊ ရုပ်သေးအဖွဲ့ သယ်ယူရွှေ့ပြောင်းရသည့် ပင်ပန်းမှု၊ ရုပ်ဆေးရုပ်နီးတို့မှ အစေ့အငကြည့်ရှုနိုင်ခွင့်ရမှု၊ ရုပ်သေးသဘင်သည်တို့ အာရုံစူးစိုက်မှု၊ ပိုမိုလေးနက်မှု စသည်တို့ကို ငဲ့ထောက်၍ အကျိုးကျေးဇူးရှိအောင်သတ်မှတ်ခြင်းဖြစ်ဖွယ်ရှိလေသည်။

၃။ ရုပ်သေးပွဲ သဘင်တို့တွင် မင်း၊ မိဖုရား၊ အိမ်ရှေ့မင်းမှလွဲလျှင် ပွဲကသည့်အခကြေးငွေခံယူခွင့် ရှိလေသည်။ ပွဲငှားသူများသည် ပွဲခိုး အခကြေးငွေကိုပြေလည်အောင်ပေးကြရလေသည်။ ရုပ်သေးသဘင်အုပ်ချုပ်သူတို့က အခမဲ့ကပြရန် ကျေနပ်စွာခွင့်ပြုကပြလျှင်မူကား ကပြနိုင်ခွင့်ရှိလေသည်။ ရုပ်သေးပွဲငှားသူသည် ရုပ်သေးသဘင်သည်များကို ကောင်းစွာပြုစု ကျွေးမွေးရလေသည်။ ရှေးက ရုပ်သေးပွဲကပြသည့်အခါ ပွဲငှားသူက ညဉ့်ပွဲဖြစ်လျှင် ညဉ့် ၉ နာရီ တစ်ကြိမ်၊ ညဉ့်လယ် ၁ နာရီ တစ်ကြိမ် လက်ဖက်ရည်ကြမ်း ထန်းလျက် ၂ ပွဲ၊ မုန့်ဆီကြော်၊ မုန့်ချိုသွင်း (မုန့်ကြက်အူ)၊ မုန့်မရွှေ စသည်တို့ကို ၂ပွဲ၊ ဆေးလိပ်၊ ကွမ်း၊ လက်ဖက် စသည်တို့ကို ၂ပွဲ၊ လင်ပန်းနှင့်ပြင်ဆင်၍ မှိုင်းခံ (မိုင်းကိုင်) စတ္တုဖုံးအုပ်ကာ အဝတ်အစားသန့်ပြန့်သော ကာလသားလူငယ် ၆ ယောက်က သယ်ဆောင်၍ပွဲခင်းသို့ဝင်ကာ စင်ပေါ် ၃ ပွဲ၊ စင်အောက်ဆိုင်းအဖွဲ့ ၃ ပွဲ တည်ခင်းကျွေးမွေးလေ့ရှိလေသည်။ နေ့ပွဲများ၌လည်း ထို့အတူ ကျွေးမွေးလေသည်။

၄။ ရုပ်သေးကို ငှားရမ်း ကပြစေသူသည် ရုပ်သေးအဖွဲ့ စင်ပေါ်သို့ ရောက်ပြီးနောက်မှ အကြောင်းတစ်စုံတရာကြောင့် ပွဲမကဖြစ်လျှင် ရုပ်သေးခကို အပြေအလည်ပေးရလေသည်။ မီးဖျက်၍ဖြစ်စေ၊ မိုးဖျက်၍ ဖြစ်စေ၊ မင်းမိန့်ကြောင့်ဖြစ်စေ ပွဲမကဖြစ်သော်မူကား စရိတ်ကိုသာ ရုပ်သေးအဖွဲ့ကသိမ်းယူ၍ကျန်ပွဲခကိုပြန်ပေးရလေသည်။ ကပြရန်ချိန်းရက်အတိုင်းမရောက်ခဲ့သော် ကပြသူတို့က ပွဲငှားသူအား လက်ခံထားသော စရံငွေ ၂ ဆ ထပ်ပိုးပြန်ပေးရလေသည်။ ဤထုံးတမ်းများသည် အမိန့်စာတမ်းအရ မဟုတ်သော်လည်း ကျင့်ထုံးသဘောဖြင့် လိုက်နာမြဲစည်းကမ်းပင်ဖြစ်လေသည်။

၅။ ရုပ်သေးကပြရာတွင် မင်္ဂလာပွဲတို့၌ သေသောဇာတ်လမ်းမျိုးကို မခင်း၊ မကကြရချေ။ အကယ်၍ လင်ကွဲမယားကွဲဇာတ်မျိုးကို ကပြသည့်အခါ နတ်ကစောင်မ၍ ပြန်ပေါင်းတွေ့ဆုံရသည့်အခန်းဖြင့်သာ ပွဲသိမ်းရလေသည်။ အသုဘပွဲဖြစ်လျှင်မူ သေသောဇာတ်ကို ကပြနိုင်ခွင့်ရှိလေသည်။

၆။ ရုပ်သေးပွဲကိုကပြသည့်အခါ ပွဲငှားသူ ပွဲရှင်က အုန်းသီး၊ ငှက်ပျောသီး ဖီးဆိုင်၊ ဒေါ်ငွေတစ်မတ် စသည်တို့ပါရှိသော ကန်တော့ပွဲ ၂ ပွဲဖြင့်ကပြစေလိုသောဇာတ်ကိုတင်ပြ၍ ရုပ်သေးစင်ပေါ်၁ပွဲ၊ ဆိုင်းအဖွဲ့ ၁ ပွဲ၊ ပွဲမကပြမီ ပူဇော်ရန်ဖြစ်သော်လည်း ပွဲရှင်က ရုပ်သေးသဘင်နှင့် ရုပ်သေးပညာသည်တို့ကို အလေးအမြတ်ပြုခြင်း သဘောသို့လည်း သက်ရောက်လေသည်။

၂.၅.၄။ ရုပ်သေးကပြမှုနှင့်ဆိုင်သော စည်းကမ်းများ

ရုပ်သေးရုပ်များ လှုပ်ရှားကပြမှုနှင့်ပတ်သက်၍လည်း အောက်ပါစည်းကမ်းများကို အစဉ်သဖြင့် ထိန်းသိမ်းလိုက်နာခဲ့ကြလေသည်။

၁။ ရုပ်သေးရုပ်များကို ကပြစဉ်တွင် ကြိုးပြတ်ခြင်း မဖြစ်စေပါစေရပေ။ မကပြမီက သက်ဆိုင်ရာအရုပ်များကို စစ်ဆေးကြည့်ရှု ပြင်ဆင်ထားရလေသည်။

၂။ အရုပ်များကိုထွက်ရန် နေရာ ၄ မျိုးရှိသည့်အနက် လက်တန်း[၁] အထက်၊ လက်တန်းအောက်၊ လက်ဝဲဘက်အစွန်နှင့် လက်ယာဘက်အစွန်တို့မှထွက်ရမည့်အရုပ်များကို မှန်ကန်အောင် အထူးဂရုပြုရလေသည်။

(က) မျောက်ရုပ်၊ ဇော်ဂျီရုပ်၊ ဂဠုန်ရုပ် စသည်တို့မှာ ခုန်လွှားတက်သက်နိုင်သောသတ္တဝါများဖြစ်၍လက်တန်းလက်ဝဲ၊ လက်ယာအစွန်များမှ စတင်မထွက်ရဘဲ လက်တန်းပေါ်မှ ခုန်ထွက်၊ ခုန်ဝင် ရလေသည်။ တန်ခိုးဣဒ္ဓိပါဒ်[၂]ရှိသော နတ်ရုပ်၊ သိကြားရုပ်၊ ရဟန္တာရုပ်များသည်လက်တန်းအပေါ်မှပင် ကျော်၍ထွက်ရလေသည်။ မျောက်နှင့် ဂဠုန်တို့မှာ တောနေသတ္တဝါဖြစ်၍ လက်တန်း လက်ဝဲဘက်မှလည်း ထွက်ကြလေသည်။

(ခ) ဘီလူးရုပ်၊ ကျားရုပ်၊ ဆင်ရုပ် များထွက်သောအခါမှာကား လက်တန်းထိပ်မှ လက်ဝဲဘက်သို့ဆွဲ၍ ထွက်ရလေသည်။

(ဂ) အတောင်ပါသော ဇီးကွက်ရုပ်၊ ကြက်တူရွေးရုပ်၊ ငှက်ကြီးဝံပိုရုပ်စသည်တို့မှာအလျှင်းသင့်သလိုထွက်နိုင်သော်လည်းလက်တန်းထိပ်မှ ခုန်၍၊ ကျော်၍ ဝင်ထွက်ကြသည်သာများလေသည်။

(ဃ) မိကျောင်းရုပ်၊ နဂါးရုပ်၊ ငါးရုပ်စသည့်ရေသတ္တဝါရုပ်များရေ၌ကျက်စားသောသတ္တဝါရုပ်များကို ရုပ်သေးကြမ်းပြင်နှင့် မလွတ်တွာစေဘဲ အောက်၌သာဆွဲရလေသည်။

(င) လက်ယာဘက်အစွန်မှ အစဉ်ထွက်ရသော အရုပ်မှာ ရှင်ဘုရင်အရုပ်ပင်ဖြစ်သည်။ အများအားဖြင့် အခြားအရုပ်များသည် လက်ဝဲဘက်အစွန်မှသာ ထွက်ကြရသည်။ အရုပ်များသည် လက်ယာဘက်အစွန်၌ ရာဇပလ္လင်[၃]၊ နန်းဆောင် (သို့မဟုတ်) နန်းဆောင်တည်မည့်နေရာကို ဦးတိုက်၍ထွက်ကြရလေသည်။

(စ) နတ်ကတော်ရုပ်၊ အမျိုးတော်ရုပ်တို့ကို အလယ်မင်းပေါက်မှ ထွက်စေရလေသည်။

၃။ အရုပ်များသည် အစဉ်အလာရှိသည့်အတိုင်း မိမိတာဝန်ကြေကုန်အောင် ကပြကြရလေသည်။ ဥပမာ - မြင်းသည် လက်တန်းဆုံးအောင် လျှောက်၍ထွက်ရလေသည်။ ထိုသို့ ၃ ခေါက် လူးလာပြီးမှ အလယ်တွင် ကပြရလေသည်။

၄။ ပွဲဦးနတ်ကတော်ရုပ်ကို မင်းသမီးကြီးကိုင်ကလည်းကောင်း၊ ဇော်ဂျီရုပ်ကို မင်းသမီးကြိုးကိုင် (သို့မဟုတ်) မင်းသားကြိုးကိုင်ကလည်းကောင်း ကြိုးဆွဲ ရ၍ ပွဲဦးနတ်သံကို မင်းသမီး (သို့မဟုတ်) မင်းသားကသာလျှင် သက်ဆိုင်ရာအပိုဒ်တွင် သီဆိုရလေသည်။ သတ်မှတ်ထားသူမှလွဲ၍ အခြားသူများ ကြိုးဆွဲခြင်း၊ သီဆိုခြင်း မပြုကြရပေ။ ထိုသို့စည်းကမ်းထားသည်မှာ ပွဲဦးကပင်လျှင် ကပြသူကြိုးဆွဲနှင့် မင်းသား မင်းသမီးတို့၏ အရည်အသွေးကို ပရိသတ်က အကဲခတ်နိုင်ခွင့်ရစေရန် ရည်ရွယ်တန်ကူပေသည်။ ထို့မှတပါး လိုအပ်သောကျွမ်းကျင်မှု အပြည့်အဝစေစားနိုင်စေရန် အလုပ်တာဝန်ကို သင့်လျော်ကျွမ်းကျင်သူက တာဝန်ယူစေခြင်းလည်းဖြစ်နိုင်ပေသည်။

၁ - အာရုံပြုထိန်းကိုင်ရန်အတွက် လက်ကိုင်လှုပ်ကူအောင် ပြုလုပ်ထားသောတန်း။ ၂ - ထူးခြားသောအစွမ်း။ ထက်မြက်သောစွမ်းရည်။ ကြီးမားသောအင်အား။ ဘုန်း။ ၃ - အလေးအမြတ်ပြုအပ်သော ပုဂ္ဂိုလ်တို့ထိုင်ရန် မွမ်းမံထားသောထိုင်ခုံ။

၂.၅.၅။ ရုပ်သေးရုပ်ထုလုပ်မှုနှင့်ဆိုင်သော စည်းကမ်းများ

အရုပ်ထုလုပ်ရာတွင်လည်း လိုက်နာအပ်သော စည်းကမ်းများ ရှိလေသည်။

၁။ လူရုပ်၊ မြင်းရုပ်၊ နတ်ရုပ် များကို ယမနေသား သစ်မွှေးသားများနှင့် ထုလုပ်ရသည်။ မင်းသမီးရုပ်၊ မင်းသားရုပ် များမှာ ယမနေသားကိုပင် ထုလုပ်ကြသည်။

၂။ ကျန်အရုပ်များကို လက်ပံ၊ သံသတ် သစ်သားများဖြင့် ထုလုပ်ကြရသည်။ အကိုင်အတွယ်ပေါ့ပါးစေရန်နှင့် ထုလုပ်မှုလွယ်ကူစေရန်ပုန်းမဲ စာသား၊ မအူသားများကိုလည်း အသုံးပြုနိုင်ကြလေသည်။

၃။ ဘိုးတော်ရုပ်၊ ရှင်ဘုရင်ရုပ်၊ မင်းသားရုပ် များကို ဇကရာဇ်သား ရရှိနိုင်ပါက ထိုအသားဖြင့်ထုလုပ်ကြသည်။

၄။ အရုပ်များတွင် ဣတ္ထိလိင်[၁] ပုလ္လိင်[၂] အတွင်းအင်္ဂါစုံ ထုလုပ်ကြရလေသည်။

၅။ အရုပ်အချိုးအဆ မှာ အရုပ် အမျိုးမျိုး အလိုက် သတ်မှတ်သော အချိုးအစား အတိုင်း ထုလုပ်ကြရလေသည်။

၁ - မိန်းမ၏သွင်ပြင်၊ ရှေးမြန်မာသဒ္ဒါကျမ်းအချို့တွင် အမနှင့်ဆိုင်သော နာမ်များကိုခေါ်သောအမည်။ ၂ - သတ္တဝါ နာမ် (သို့မဟုတ်) နာမ်ပုဒ်တို့အား အဖိုအမ ခွဲခြား သတ်မှတ်ချက်။ အထီး၊ အဖို။

၂.၅.၆။ အခြား နည်းကမ်းများ

ရုပ်သေးသဘင်တွင် အစဉ်အလာ နည်းကမ်းအမိန့် ထုတ်ပြန်မထားသော်ကာမူ ရှေးရိုးအစဉ်ကို ထိန်းသိမ်း၍ ရှေးဆရာတို့ လိုက်နာသည့် နည်းလမ်းကောင်းများကိုပင် လိုက်နာကြလေသည်။

ရုပ်သေးသဘင်သည် ပရိသတ်က အရုပ်ကလေးများကိုကြည့်နေယင်းကပင် တကယ့်လူများအဖြစ် စိတ်ဝင်စားလာအောင် ပြသရသည်ဖြစ်ရာ ကြာမြင့်စွာ လေပြေထိုးခြင်း၊ အနားပေးခြင်း စသည့် အလေ့အထမရှိကြပေ။ ပွဲကြည့်ပရိသတ်၏စက္ခုအာရုံပြတ်လပ်သွားလျှင် အရုပ်ဟူ၍ ပြန်မြင်လာနိုင်သည်ဖြစ်သောကြောင့် အာရုံမပြတ်ဆွဲဆောင်ထားရလေသည်။အနည်းဆုံးအားဖြင့် လက်တန်းပိတ်ကားကို လေတိုး၍ လှုပ်ရှားသည်ကိုပင် အာရုံပြောင်းမည်စိုး၍ မလိုလားကြပေ။ အရုပ်တစ်ရုပ်ဝင်သွား၍ တစ်စခန်းသိမ်းလျှင် နောက်တစ်စခန်းအတွက် အရုပ်တစ်ရုပ် ထွက်လာရလေသည်။ ဤအစဉ်အလာကိုလည်း ရှေးက ရုပ်သေးပညာရှင်များထိန်းသိမ်းကြလေသည်။

ထို့မှတပါးဇာတ်လမ်းဇာတ်ကွက်နှင့် ပတ်သက်၍လည်းတစ်ဦးကပြ၍ နာမည်ကြီးသော်ကာမူ အခြားစင်တစ်စင်က ထိုဇာတ်လမ်းကိုယူ၍မကဘဲ မိမိတို့ပညာဖြင့် သီးခြားတီထွင်၍သာ ကပြကြလေသည်။

©Giuseppe Salerno

၃. ရုပ်သေးရုပ်များ

(သက်ဆိုင်ရာရုပ်သေးပုံများအား ပူးတွဲပါ DVD Rom ထဲတွင် ပြည့်စုံစွာကြည့်ရှုလေ့လာနိုင်သည်။ DVD Rom အား စာအုပ်၏ နောက်ကျော အတွင်းဖက်တွင် ထည့်ပေးထားပါသည်။)

မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်ရှိရုပ်သေးရုပ်အရေအတွက်နှင့် ပတ်သက်၍မြန်မာတို့၏ မိရိုးဖလာဗုဒ္ဓဘာသာ အဘိဓမ္မာတရားတော်လာ ရုပ် ၂၈ ပါး ကို အစွဲပြုကာ တရားနှင့်ဟပ်စပ် နှလုံးသွင်းစိမ့်သောငှာ အရုပ်ပေါင်း ၂၈ ရုပ် သတ်မှတ်ထားခဲ့သည်ဟူ၍လည်းကောင်း၊ အရုပ်အရေအတွက်မှာ ထိုမျှသာမကဘဲ အကြောင်းအခွင့်ကိုလိုက်၍ အတိုးအလျှော့ ရှိမြဲဖြစ်၍ ၂၈ ပါးသော ရုပ်အရေအတွက်သင်္ချာထင်ရှားရာကိုသာ အစွဲပြု၍ ၂၈ ရုပ်ဟူ၍လည်းကောင်း နှောင်းပညာရှင်တို့မှ ဆက်စပ်အဓိပ္ပာယ်ဖော်ခဲ့ခြင်းဖြစ်နိုင်ပေသည်ဟု ရှေးဆိုရုပ်သေးဆရာကြီးများက မိန့်ကြားဖူးကြလေသည်။

သို့ရာတွင် ရုပ် ၂၈ ပါး ဟူသော ကန့်သတ်ချက်ကိုမူ ခိုင်မာသော ရှေးဟောင်းစာပေ အထောက်အထားတို့၌ ယနေ့တိုင်မတွေ့ရှိရပေ။ မည်သို့ပင်ဆိုစေကာမူ အများအားဖြင့် အဘိဓမ္မာတရားတော်လာ ရုပ် ၂၈ ပါး ကိုစွဲ၍ အစဉ်အလာမှတ်သားထားကြသော ၂၈ ရုပ်မှာ အောက်ပါ အတိုင်း ဖြစ်လေသည်။

၃.၁။ အဘိဓမ္မာရုပ်များ

၃.၂။ အစဉ်အလာနှင့် ဇာတ်လမ်းအရဖြည့်စွက်တီထွင်ခဲ့သောအရုပ်များ

၃.၃။ မြန်မာ့ရုပ်သေးအရုပ်နှင့် ရုပ်သေးဖလက်များ

၃.၃.၁။ ဆရာဦးလှသမိန်၏ "မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်" စာအုပ်မှ ကူးယူဖော်ပြချက်

၃.၃.၂။ ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်၏ "ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်နှင့် သူ၏ယဉ်ကျေးမှုသုတေသန ဆောင်းပါးများ" စာအုပ်မှ ကူးယူဖော်ပြချက်

၃.၄။ ရှေးမြန်မာ့ရုပ်သေးတည်ဆောက်မှုအနုပညာအားလေ့လာဆန်းစစ်ခြင်း

၃.၄.၁။ ရုပ်သေးတွင်သုံးမည့် ကြိုးများကိုပြင်ဆင်ပုံ

၃.၄.၂။ အစီကြိုးတီထွင်ခဲ့ပုံနှင့် ၎င်း၏အသုံးဝင်ပုံ

၃.၄.၃။ အခြေခံ ကြိုးများ

၃.၄.၄။ တီထွင် ကြိုးများ

၃.၄.၅။ ရင်သားလှုပ်ခြင်း

၃.၄.၆။ တိရစ္ဆာန်ရုပ်များတွင် ကြိုးတပ်ဆင်ပုံ

၃.၄.၇။ မျက်နှာချေပြုလုပ်ရန်အတွက်ကန့်ကူဆံ (ကင်းပွတ်ဆံ)

၃.၄.၈။ မန်ကျည်းစေ့ကော်

၃.၄.၉။ မျက်နှာချေတွင် အရောင်များရောစပ်ခြင်း

၃.၄.၁၀။ အရုပ်ဆေးခြယ်ပုံ

၃.၄.၁၁။ ကင်းပွတ်ဆံမျက်နှာချေ၏ ချို့ယွင်းချက်

၃.၄.၁၂။ အရုပ်ထုရန်သစ်သားများနှင့် အရုပ်ထုလုပ်ခဲ့ကြပုံ

၃.၅။ ယနေ့ခေတ်မြန်မာ့ရုပ်သေး (ကရုပ်) တည်ဆောက်မှုအား လေ့လာဆန်းစစ်ခြင်း

၃.၅.၁။ အသားရေခြယ်ခြင်း

၃.၅.၂။ အရုပ်ထုလုပ်ပုံ

၃.၅.၃။ အရုပ်အားဆေးခြယ်ခြင်း

၃.၅.၄။ ကြိုးများရေရှည်ခံနိုင်မှုအတွက် ပြင်ဆင်ပုံ

၃.၅.၅။ ကိုယ်ထည်အပိုင်းအစများအား ဆက်ကြိုးဖြင့်ဆက်သွယ်ပုံ

၃.၅.၆။ အဝတ်အစားများဝတ်ဆင်ခြင်းနှင့် မြန်မာ့ရှေးရှည်ထုံး၏ အခန်းကဏ္ဍ

၃.၅.၇။ အခြေခံကြိုးများ (သို့) ဂွက်နှင့် အရုပ်ဆိုင်းကြိုးများ

၃.၅.၈။ အခြေခံအရုပ် ဆွဲကြိုးများ တပ်ဆင်ပုံ

၃.၆။ အောက်မြန်မာနိုင်ငံ ရုပ်သေးရုပ်များနှင့် အထက်မြန်မာနိုင်ငံ ရုပ်သေးရုပ်များ၏ ကွဲပြားလာသော တည်ဆောက်မှုအား လေ့လာဆန်းစစ်ချက်

၃.၁။ အဘိဓမ္မာ အရုပ်များ

အဘိဓမ္မာအစွဲပြု၍ ရုပ်သေးရုပ် ၂၈ ရုပ်၏ အမျိုးအမည်များကို သတ်မှတ်ပြီးနောက်မကြာမီတွင် ၂၈ ရုပ်မှုကွဲအမျိုးမျိုးပေါ်ပေါက်လာခဲ့လေသည်။ ထိုမှုကွဲအမျိုးမျိုးရှိရာတွင် အခြေခံအားဖြင့် သိကြား ၁ ရုပ်၊ နတ်ကောင်း ၁ ရုပ်၊ နတ်ပျက် ၁ ရုပ်၊ နတ်ကတော် ၁ ရုပ်၊ ရသေ့ ၁ ရုပ်၊ ဘုရင် ၁ ရုပ်၊ မင်းသား ၁ ရုပ်၊ မင်းသမီး ၁ ရုပ်၊ မင်းသားကြီးမျက်နှာဖြူ ၁ ရုပ်၊ မင်းသားကြီးမျက်နှာနီ ၁ ရုပ်၊ လက်စွဲတော် ၂ ရုပ်၊ ဝန်လေးပါး ၄ ရုပ်၊ ပုဏ္ဏား ၁ ရုပ်၊ အဖိုးအို ၁ ရုပ်၊ မြင်း ၁ ရုပ်၊ မျောက် ၁ ရုပ်၊ ဘီလူး ၂ ရုပ်၊ ဂဠုန် ၁ ရုပ်၊ နဂါး ၁ ရုပ်၊ ဆင်မည်း ၁ ရုပ်၊ ကျား ၁ ရုပ်၊ ဇော်ဂျီ ၁ ရုပ် တို့ဖြစ်ကြသည်။

အချို့သော ရုပ်သေး ၂၈ ရုပ်မှုကွဲများတွင်သာ ဖော်ပြပါအထူးရုပ်များလည်း ပါရှိတတ်ပေသည်။

၁။ ဗြဟ္မာရုပ်	၁၀။ စုံးမရုပ်
၂။ အမျိုတော်ရုပ်	၁၁။ ဘီလူးရုပ်
၃။ သံချိုကိုင်လက်စွဲတော်ရုပ်	၁၂။ ဂုမ္ဘာန်ရုပ်
၄။ သံပျက်ကိုင်လက်စွဲတော်ရုပ်	၁၃။ ဆင်ဖြူရုပ်
၅။ သခွေးရုပ်	၁၄။ ဆင်ထိန်းရုပ်
၆။ မွေးစကာလေးရုပ်	၁၅။ ဆင်ချောက်ရုပ်
၇။ သားတော်ရုပ်	၁၆။ ကြက်တုရွှေရုပ်
၈။ မိဖုရားရုပ်	၁၇။ ငှက်ကြီး (ဝိပို) ရုပ်
၉။ နေရာတော်ခင်ရုပ်	၁၈။ မြွေရုပ် (လှုကြမ်းဟုမှန်းဆရပါသည်)

၂၈ ရုပ် မှုကွဲမျိုးမျိုးရှိရာ၌ အထက်ပါအခြေခံအရုပ်များတွင် အထူး ၁၈ ရုပ်များမှာ အနည်းဆုံး ၂ ရုပ်မှ အများဆုံး ၆ ရုပ်အထိ ပါဝင်နိုင်ပေသည်။

ထို့ကြောင့်ပင် ရှေးက အချို့ရုပ်သေးပညာရှင်များနှင့် ရုပ်သေးဇာတ်အဖွဲ့များက မိမိတင်ဆက်ကပြလိုသည့် ဝတ္ထုဇာတ်လမ်းများအပေါ် အခြေခံ၍ သတ်မှတ်ကပြမှုကြောင့် ၂၈ ရုပ် မှုကွဲများအမျိုးမျိုး ပေါ်ပေါက်လာသည်ဟုလည်း ယူဆဖွယ်ရှိလေသည်။

အဘိဓမ္မာရုပ်	ရုပ်သေးရုပ်
(က) မဟာဘူတရုပ် ၄ ပါး	
၁။ ပထဝီ	၁။ ဝန်ရုပ် *(မျက်နှာဖြူ ဘောင်းနှင့် သိုရင်းအစိမ်း)*
၂။ တေဇော	၂။ ဝန်ရုပ် *(မျက်နှာနီ၊ ဘောင်းနှင့် သိုရင်းအနီ)*
၃။ အာပေါ	၃။ ဝန်ရုပ် *(မျက်နှာဖြူ၊ သျှောင်နှင့် သိုရင်းအစိမ်း)*
၄။ ဝါယော	၄။ ဝန်ရုပ် *(မျက်နှာနီ၊ သျှောင်နှင့် သိုရင်းအနီ)*
(ခ) ပသာဒရုပ် ၅ ပါး	
၅။ စက္ခုပသာဒရုပ်	၅။ မင်းသားကြီး *(မျက်နှာနီ)*
၆။ သောတပသာဒရုပ်	၆။ အမျိုးတော်ရုပ်
၇။ ဃာနပသာဒရုပ်	၇။ ဂဠုန်ရုပ်
၈။ ဇိဝှါပသာဒရုပ်	၈။ နဂါးရုပ်
၉။ ကာယပသာဒရုပ်	၉။ ကျားရုပ်
(ဂ) ဂေါစရရုပ် (၇ ပါး အနက်) ၄ ပါး	
၁၀။ ရူပါရုံ	၁၀။ ပြဟ္မာရုပ်
၁၀။ သဒ္ဒါရုံ	၁၀။ ဘုရင် (သို့) သိကြားရုပ်
၁၂။ ဂန္ဓာရုံ	၁၂။ သမ္မာဒေဝရုပ်
၁၃။ ရသာရုံ	၁၃။ နတ်ပျက်ရုပ်
(ဃ) ဘာဝရုပ် ၂ ပါး	
၁၄။ ဣတ္ထိဘာဝရုပ်	၁၄။ မင်းသမီးရုပ်
၁၅။ ပုန်းဘာဝရုပ်	၁၅။ မင်းသားရုပ်

အဘိဓမ္မာရုပ်	ရုပ်သေးရုပ်
(င) ဟဒယရုပ် ၁ ပါး	
၁၆။ ဟဒယရုပ်	၁၆။ သံချိုကိုင်လှုပြက်ရုပ်
(စ) ဇီဝိတရုပ် ၁ ပါး	
၁၇။ ဇီဝိတရုပ်	၁၇။ ရသေ့ရုပ်
(ဆ) အာဟာရရုပ် ၁ ပါး	
၁၈။ အာဟာရရုပ်	၁၈။ သံပျက်ကိုင်လှုပြက်ရုပ်
(ဇ) ပရိစ္ဆေဒရုပ် ၁ ပါး	
၁၉။ အာကာသရုပ်	၁၉။ မင်းသားကြီး *(မျက်နှာဖြူ)*
(ဈ) ဝိညတ်ရုပ် ၂ ပါး	
၂၀။ ကာယဝိညတ်ရုပ်	၂၀။ ဘီလူးရုပ်
၂၀။ ဝစီဝိညတ်ရုပ်	၂၀။ ကုမ္ဘန်ရုပ်
(ည) ဝိကာရရုပ် ၃ ပါး	
၂၂။ လဟုတာရုပ်	၂၂။ ဇော်ရုပ်
၂၃။ မုဒုတာရုပ်	၂၃။ ဆင်ရုပ်
၂၄။ ကမ္မညတာရုပ်	၂၄။ မြင်းရုပ်
(ဋ) လက္ခဏရုပ် ၄ ပါး	
၂၅။ ဥပစယရုပ်	၂၅။ သူငယ်တော်ရုပ်
၂၆။ သန္တတိရုပ်	၂၆။ အဖိုးကြီးရုပ်
၂၇။ ဇရတာရုပ်	၂၇။ အဖွားကြီးရုပ်
၂၈။ အနိစ္စတာရုပ်	၂၈။ မျောက်ရုပ်

၃.၂။ အစဉ်အလာနှင့် ဇာတ်လမ်းအရ ဖြည့်စွက်တီထွင်ခဲ့သော အရုပ်များ

အစဉ်အလာအားဖြင့် ရှေးမြန်မာရုပ်သေးစင် အသီးသီးတွင် တင်ဆက်ကပြခဲ့သော အရုပ်များမှာ အရေအတွက်အားဖြင့် တစ်စင်နှင့်တစ်စင် မတူညီသည်သာမက မှတ်တမ်းအသီးသီးကို လေ့လာလျှင်လည်း ၂၈ ရုပ် ပြည့်အောင်သာ ရေတွက်မှတ်သားသား၍ အရုပ်အမျိုးအမည်နှင့် အမှတ်အသား မှုအကွဲအလွဲများရှိသည်ကို တွေ့ရှိရလေသည်။ အလောင်းဘုရား (ခေါ်) ဗဒုံမင်းလက်ထက် သဘင်ဝန်အဖြစ် ထမ်းဆောင်ခဲ့သော ဦးသော်၏အမိန့်တမ်းတွင် အရုပ် ၃၆ ရုပ် အထိထားရှိရမည်ဟုဆိုခဲ့သော်လည်း ၃၆ ရုပ်အရေအတွက်ကို စာရင်းချ၍မှတ်သား ဖော်ပြခြင်းကိုသူ၏အမိန့်တမ်းတွင် မတွေ့ရှိရချေ။ သို့ရာတွင်ဆရာကြီးဦးသိန်းနိုင် ၏အမျိုးသားစာပေဆုရ ***"မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်"*** စာအုပ်၌ *"ထိုစဉ်က ပါဝင်ရသောအရုပ်ပေါင်း ၃၆ ရုပ်မှာ အောက်ပါအတိုင်းဖြစ်ပါသည်။*

၁။ ရသေ့ရုပ်	၁၃။ ဆင်ချောက်ရုပ်	၂၅။ မြင်းရုပ်
၂။ သိကြားရုပ်	၁၄။ နန်းထိုင်မင်းရုပ်	၂၆။ ဆင်ရုပ်
၃။ သမာဒေဝနတ်ရုပ်	၁၅။ အိမ်တော်မင်းသားကြီးရုပ် (အလွမ်း)	၂၇။ ကျားရုပ်
၄။ မင်းကြီးရုပ်	၁၆။ မင်းသားရုပ်	၂၈။ မျောက်ရုပ်
၅။ ရှင်ဘုရင်ရုပ်	၁၇။ မင်းသမီးရုပ်	၂၉။ နန်းဘီလူးရုပ်
၆။ နန်းရှင်းဝန်ကြီးရုပ်	၁၈။ လက်စွဲတော်ရုပ် (ဝဲ)	၃၀။ တောဘီလူးရုပ်
၇။ သက်တော်ရှည်ဝန်ရုပ်	၁၉။ လက်စွဲတော်ရုပ် (ယာ)	၃၁။ ဇော်ဂျီရုပ်
၈။ ဝန်ထောက်ရုပ်	၂၀။ ပုဏ္ဏားရုပ်	၃၂။ ဂဠုန်ရုပ်
၉။ ဝန်ထောက်ဝန်ရုပ်	၂၁။ အဖိုးကြီးရုပ်	၃၃။ နဂါးရုပ်
၁၀။ ဂုတ်ဝန်ရုပ်	၂၂။ အမယ်ကြီးရုပ်	၃၄။ နတ်ကြမ်းရုပ်
၁၁။ မြို့ဝန်ရုပ်	၂၃။ အပျိုတော်ရုပ် (ဝဲ)	၃၅။ ကျေးရုပ်
၁၂။ မဟာဝန်ရုပ်	၂၄။ အပျိုတော်ရုပ် (ယာ)	၃၆။ ခွေးရုပ်

ဤသို့မြင့်အရုပ်ပေါင်း၃၆ ရုပ်ကိုစာရင်းအဖြစ်မှသာ တွေ့ရှိရသော်လည်း နောက်ပိုင်း ရုပ်သေးများခေတ်ကောင်းဆဲ ကာလမှာပင် ထိုအရုပ်များ အားလုံး မပါမဝင်ဖြစ်လာသည်ကိုတွေ့ရသည်" ဟု ဆိုလေသည်။

ထိုကဲ့သို့ ကွဲလွဲလာရခြင်းမှာလည်း ရုပ်သေးဆင်ထောင် အသီးသီးက အခြေခံအရုပ်များအပြင် ဇာတ်လမ်းအရသင့်လျော်မည့် အရုပ်များကို ဖြည့်သွင်းထားရှိကြရာမှ စင်အလိုက် အမှတ်အသားများသည် တစ်ခု နှင့်တစ်ခု ကွဲလွဲခြားနားရခြင်းဖြစ်ဖွယ်ရှိလေသည်။

ထိုကွဲလွဲမှုများနှင့် ပတ်သက်၍လည်း ရှေးရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဦးစပယ် သက်ကလေး (မန္တလေးမြို့) ၏ ပြောပြချက်အရ ရှေးအခါကပင်လျှင် ပြသမည့်ဇာတ်နိပါတ်အလိုက် စန္ဒကိန္နရီဇာတ်ကို ကပြမည်ဖြစ်လျှင် စန္ဒကိန္နရီရုပ်၊ ဘုရားအလောင်း ယုန်မင်းဇာတ်ကို ကပြမည်ဆိုလျှင် ယုန်ရုပ်၊ သီဟဝာဟုဇာတ်ကို ကပြမည်ဆိုလျှင်ခြင်္သေ့ရုပ်၊ ဟင်္သာမင်း ဇာတ်ကို ကပြမည်ဆိုလျှင် ဟင်္သာရုပ်၊ ဝက်မင်းဇာတ်ကို ကပြမည်ဆို လျှင် ဝက်ရုပ်၊ ထိုဇာတ်" များကို ကပြမည်ဆိုလျှင် ချင်းရုပ်၊ ကရင်ရုပ် စသည်တို့ကို လိုအပ်သည့်အတိုင်းထိုးဖြည့်ထည့်သွင်းကြသဖြင့် အတိ အကျ ပုံသေမှတ်သားခြင်း မပြုသင့်ကြောင်း ရှင်းလင်းပြောပြသည်မှာ မှတ်သားဖွယ်ပင်ဖြစ်လေသည်ဟု ဆရာဦးလှသမိန်၏ ***"မြန်မာ့ရုပ်သေး သဘင်"*** စာအုပ်တွင်ဖော်ပြပါရှိပေါသည်။

ရှေးရိုးအစဉ် မြန်မာ့ရုပ်သေးရုပ်များကို ဆန်းစစ်သည်ရှိသော် ပဓာန လိုအပ်သော အရုပ်များနှင့် ထပ်ဖြည့်ရုပ်များကို အောက်ပါအတိုင်း ခွဲခြားနိုင်ဖွယ်ရှိလေသည်။

ဟိမဝန္တာခန်းအရုပ်များတွင် ကပြသောအရုပ်များမှာ –

၁။ မြင်းရုပ်
၂။ ဆင်ရုပ်
၃။ ဘီလူးရုပ်
၄။ မျောက်ရုပ်
၅။ ဇော်ဂျီရုပ်
၆။ ငှက်ရုပ်
၇။ ကျားရုပ် စသည်တို့ပါဝင်သည်။

ဤအရုပ်များသည်ရုပ်သေးဆင်တိုင်းတွင်ပါရှိမြဲဖြစ်ပေသည်။အချို့က ဆင်ရုပ်တွင် ဆင်ဖြူ၊ ဆင်မည်း ဟူ၍ ၂ ရုပ်ပင် ထည့်သွင်းပေသေးသည်။

မြင်းရုပ်နှင့်အတူ မြင်းထိန်း (ဆိုက်ကုလား) ရုပ်ကို ဖြည့်စွက်၍ ဟာသ ခန်းအဖြစ် တင်ပြတတ်ကြပေသေးသည်။

ဘီလူးရုပ်တွင် တောဘီလူး၊ နန်းဘီလူး ဟူ၍လည်းကောင်း၊ ဘီလူးနှင့် ကုမ္ဘဏ် ဟူ၍လည်းကောင်း၊ အချို့က ဘီလူးထီးနှင့် ဘီလူးမ ဟူ၍ လည်းကောင်း ဘီလူးရုပ်ကို ၂ ရုပ် ခွဲခြားထည့်သွင်းကြပေသေးသည်။

ဇော်ဂျီရုပ်ကိုလည်း တောဇော်၊ နန်းဇော် ဟူ၍ ခွဲခြားကြပေသေးသည်။ အကြမ်းကနှင့် အနုကကို ခွဲခြားသရုပ်ဖော်ရန်အတွက် ခွဲခြားကြခြင်း ဖြစ်ပေသည်။

ငှက်ရုပ်တွင်–

၁။ ငှက်ကြီးဝံပိုရုပ်
၂။ ကြက်တူရွေးရုပ်
၃။ ဇီးကွက်ရုပ်

စသည်ဖြင့် ကွဲလွဲပေသည်။ အချို့က ၁ မျိုး (သို့မဟုတ်) ၂ မျိုး၊ ၃ မျိုး အထိ ထည့်သွင်းထားတတ်ကြပေသည်။

မြင်း၊ ကျား၊ ဘီလူး၊ မျောက်၊ ဇော်ဂျီ တို့မှာ ရုပ်သေးစင်တိုင်းလိုလိုတွင် တွေ့မြင်ရသော အရုပ်များဖြစ်လေသည်။ နဂါး၊ ဂဠုန်၊ ဆင်၊ ငှက်ရုပ် များကို ရုပ်သေးစင်အချို့၌သာ တွေ့မြင်ရလေသည်။

အကာခန်းအတွက်အရုပ်များမှာလည်း –

၁။ မင်းသားရုပ်
၂။ မင်းသမီးရုပ် (အချို့ ၁ ရုပ်၊ အချို့ ၂ ရုပ်)
၃။ လူပြက်ရုပ်လေးရုပ် (လက်စွဲတော်၊ လူရွှင်တော် စသည်ဖြင့် လည်းခေါ်သည်။)
၄။ နတ်ကတော် (သို့) အပျိုတော်ရုပ်
၅။ အဘိုးအိုရုပ်
၆။ အဘွားအိုရုပ်
၇။ သံချိုကိုင်ရုပ် (လက်စွဲတော်ရုပ် တစ်မျိုးမျိုးပင်ဖြစ်သည်။)
၈။ သူငယ်တော်ရုပ် (ရွှေတော်မြေး၊ နေရာတော်ခင်း စသည် ဖြင့်လည်းခေါ်သည်။) ဟူ၍

တွေ့ရှိရလေသည်။ အများအားဖြင့် နတ်ကတော်ရုပ်နှင့် အပျိုတော်ရုပ် ကိုမခွဲခြားဘဲပထမညတွင် နတ်ကတော်အဖြစ်ကပြပြီး ဒုတိယညတွင် အပျိုတော်အဖြစ် ကပြကြလေသည်။

ဇာတ်လမ်းဆိုင်ရာအရုပ်များတွင်မူ –

၁။ သိကြားရုပ်
၂။ နတ်ရုပ် (သမ္မာဒေဝ၊ မာတလိ၊ ရုက္ခစိုး စသည်ပြောင်းလဲ သည်)
၃။ ရသေ့ရုပ် (ပင်စောင့်ဘိုးတော်ရုပ်)

၄။ ရှင်ဘုရင်ရုပ်

၅။ မိဖုရားရုပ်

၆-၇-၈-၉။ ဝန်ရုပ်လေးရုပ် (နန်းရင်းဝန်[6]၊ ရွှေတိုက်ဝန်[7]၊ ဝန်ထောက်[8] နှင့် ဂုတ်ဝန် (သို့) မြို့တော်ဝန်[9] အရုပ်များပါရှိသည်)

၁၀။ မင်းသားကြီးရုပ် (မင်းသားကြမ်း - မျက်နှာနီ)

၁၁။ မင်းသားကြီးရုပ် (မင်းသားနု - မျက်နှာဖြူ)

၁၂။ ပုဏ္ဏားရုပ်

၁၃။ စစ်သူကြီးရုပ် ဟူ၍

တွေ့ရှိရလေသည်။ဤအရုပ်များအားလုံးကို တစ်ရုပ်စီခွဲခြားရေတွက်သော် ၃၆ ရုပ် ထက်ပင် ပိုလွန်နေပေသေး၍ ဇာတ်နိပါတ်အမျိုးမျိုးကို ကပြရာတွင်လည်း အများအားဖြင့် အသုံးများသော အရုပ်များသင်ဖြစ်သည်။မည်သို့ပင်ဖြစ်စေ ၁၉၅၀ခုနှစ်နောက်ပိုင်းခေတ်ကာလရုပ်သေးများတွင်ကား အကြောင်းအမျိုးမျိုးကြောင့် အချို့သောအရုပ်များကို လျှော့ပေါ့၍ မပါမဖြစ်သော အရုပ်မျှလောက်နှင့် ကပြကြသဖြင့် အရုပ် ၂၈ ရုပ်ပင် မပြည့်တော့သည်ကိုလည်း တွေ့ရှိရလေသည်။ ဇာတ်လမ်းသီးခြားအရလည်းကောင်း၊ တီထွင်တိုးချဲ့၍လည်းကောင်း ဖြည့်စွက်ကြသောအရုပ်များကိုလည်း အောက်ပါအတိုင်းတွေ့ရှိနိုင်လေသည်။

(က) ဇာတ်လမ်းအရ ဖြည့်စွက်သောအရုပ်များမှာ -

၁။ စုန်းမဝရုပ် (ဂုံးရုပ်)

၂။ ကလေးငယ်ရုပ် (သားတော်ရုပ်၊ သမီးတော်ရုပ်စသည်)

၃။ သခွေးရုပ်

၄။ ဆရာတော်ရုပ်

၅။ ဗိုးသူတော်ရုပ်

၆။ မိန်းမကြမ်း စသည်နှင့် မြွေသို့၊ ယုန်၊ ဝက် စသော အရုပ်များ ဖြစ်လေသည်။

(ခ) တီထွင်မှုအရ ဖြည့်စွက်သော အရုပ်များမှာ -

၁။ မင်းထိန်းရုပ်

၂။ ဆင်ထိန်းရုပ်

၃။ မုဆိုးရုပ်

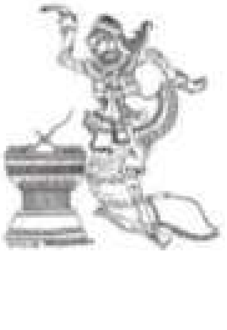
၄။ ခွဲကစားရုပ်

၅။ ဘိုးသူတော်ရုပ် စသည်များ ဖြစ်လေသည်။

(ဂ) မျက်နှာဖုံး အသုံးပြု၍ဇာတ်ရုပ်များ ဖြည့်စွက်ခဲ့ပုံ

ရုပ်သေးပညာရှင်များသည် တင်ဆက်ကပြသည့် ဇာတ်လမ်းအရလည်း ဆင်မင်း၊ ခေါင်းမင်း၊ နဂါးမင်း၊ ဝက်မင်း၊ မျောက်မင်း၊ ခိုမင်း စသည်ဖြင့် မင်းသား၊ မင်းသမီး အရုပ်ခေါင်းများအပေါ်၌ စွပ်ကာပ်ထားသည့် မျက်နှာဖုံး ခေါင်းစွပ်ငယ်များ ပြုလုပ်အသုံးပြုလေသည်။ ဆင်မင်းဆိုလျှင် မလှုပ်ရှားနိုင်သော (သို့) လှုပ်ရှားနိုင်သော နှာမောင်းငယ်များ ပါရှိသော မျက်နှာဖုံးခေါင်းစွပ်များကိုအသုံးပြုခဲ့သည်။

သို့ပါ၍ မြန်မာ့ရုပ်သေး၏ ရည်ရွယ်ချက်နှင့် ဦးတည်ကပြချက်အရ ဟိမဝန္တာတော၊ အကာဇာတ်နှင့် နောက်ပိုင်း ဇာတ်နိပါတ် ခင်းကျင်းသရုပ်ဖေါ်ခန်းတို့တွင် အဓိကလိုအပ်သော အရုပ်များကို အခြေခံထား၍ ဇာတ်လမ်းတွင်လိုအပ်သော အရုပ်များကိုလည်း ဇာတ်လမ်းအားလျော်စွာ သဘာဝကျကျတီထွင်၍ ထပ်မံဖြည့်စွက်ကပြ ဖျော်ဖြေခြင်း ဖြစ်ပုံရလေသည်။



၁ - ကြံဖန်တီထွင် ရေးသားသော ဆေးသားဇာတ်။ လုပ်ဇာတ်။ ၂ - ယက္ခ၊ ရက္ခသ၊ အသုရ တို့နှင့် ထန်းတူမှတ်ယူကြသော နတ်ဘီလူးတစ်မျိုး။ ၃ - နတ်ကောင်း နတ်မြတ်။ ၄ - သိကြားမင်း၏အမှုကိုဆောင်ရွက်ပေးသော ဝေဿကြုံနတ်သား ပွဲဆောင်ဆက်သွယ်ပေးသူ။ ၅ - သစ်ပင် တစ်စုံတရာ၌ မှီခိုစောင့်ရှောက်နေသောနတ်။ သစ်ပင်စောင့်နတ်။ ၆ - ရာထူးအကြီးဆုံးသော ဝန်ကြီး ဝန်ကြီးချုပ်။ ၇ - မြန်မာဘုရင်လက်ထက်ရွှေငွေဘဏ္ဍာနှင့် နန်းဆိုင်မှတ်တမ်းစာချုပ်စာတမ်း၊ မော်ကွန်းစသည်တို့ ထိန်းသိမ်းထားရှိရာအဆောက်အအုံအား ကြီးကြပ်ရသည့်ဝန်ကြီး။ ၈ - မြန်မာမင်းလက်ထက် လွှတ်တော်ဝန်များကိုကူညီ၍ တာဝန်ထမ်းရွက်ရသူ။ ၉ - မြန်မာမင်းလက်ထက်က မြို့ကြီးတစ်မြို့ကို ကြီးကြပ်စီမံအုပ်ချုပ်ရသူ။ ၁၀ - ဖြစ်ဆဲသောဇာတ်သည်၊ ဖမ်းဆဲသောဇာတ်သည်ဆိုသော လောကီအတတ်ပညာသည်။

၃.၃။ မြန်မာ့ရုပ်သေးအရုပ်နှင့် ရုပ်သေးဒလက်များ

ဤမြန်မာ့ရုပ်သေး ဒလက်များဆိုင်ရာအခန်းတွင် ရှေးဦးစွာရေးသားထုတ်ဝေပြီးဖြစ်သော ဆရာဦးလှသမိန်၏ "မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်" စာအုပ်မှ ရုပ်သေးဒလက်ဆိုင်ရာအခန်းနှင့် သုတေသနပညာရှင် ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်၏ "ဒေါက်တာ တင်မောင်ကြည်နှင့် သူ၏ ယဉ်ကျေးမှုသုတေသန ဆောင်းပါးများ" စာအုပ်မှ ရုပ်သေးဒလက်များဆိုင်ရာ ဆောင်းပါးတို့မှာ ထုတ်နုတ်ပြင်ဆင်ရေးသားရန် မလိုအပ်လောက်အောင် ပင်ပြည့်စုံသည်ဟု ယူဆပါသောကြောင့် နောင်တွင် မှတ်တမ်းမှတ်ရာအရေးကျန်ရှိရန်ရည်ရွယ်၍ ၎င်းတို့၏မူရင်းအာဘော်များအတိုင်း သာကူးယူဖော်ပြအပ်ပါသည်။

မြန်မာ့ရုပ်သေးဒလက်များအတွင်

၁။ ဆရာဦးလှသမိန်၏ "မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်" စာအုပ်မှ ကူးယူဖော်ပြချက်

၂။ ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်၏ "ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်နှင့် သူ၏ယဉ်ကျေးမှုသုတေသနဆောင်းပါးများ" စာအုပ်မှ ကူးယူဖော်ပြချက် စသဖြင့် အခန်းကဏ္ဍများပါဝင်ပါသည်။

၁။ ဆရာဦးလှသမိန်၏ "မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်" စာအုပ်မှ ကူးယူဖော်ပြချက်

ရုပ်သေးရုပ်များကြိုးတပ်ရာတွင် လက်ကိုင်ဒလက်' (ဂျက်) ၌ကြိုးတပ်ပုံမှာ ၅ မျိုးကွဲပြားသည်ဟုဆိုရန်ရှိလေသည်။ စင်စစ်အားဖြင့် ဒလက် ၅ မျိုးရှိသည်ဟု ဆိုရမည်ဖြစ်လေသည်။

၁။ ပထမတစ်မျိုးမှာ မင်းသားရုပ်၊ မင်းသမီးရုပ်၊ ဇော်ဂျီရုပ်၊ သူငယ်တော်၊ ရုပ်စသောအရုပ် (ကရုပ်) များတွင်တပ်ဆင်သည့်ဒလက်မျိုးဖြစ်လေသည်။ အများအားဖြင့် ကြိုးတပ်ပုံမှာ ဒလက်၏ရှေ့ကိုင်းတစ်ဖက်တစ်ချက်တွင် ခေါင်းကြိုး ဝဲယာတစ်ကြိုးစီကိုလည်းကောင်း၊ ဒလက်၏နောက်ကိုင်းတစ်ဖက်တစ်ချက်တွင် ပုခုံးကြိုးဝဲယာတစ်ကြိုးစီကိုလည်းကောင်း၊ နောက်ကိုင်းအလယ်ဆုံတွင် ခါးကြိုးကိုလည်းကောင်း၊ ဒလက်အုတိုင်အလယ်တွင် ရင်ကြိုးကိုလည်းကောင်း တပ်ဆင်လေသည်။

လူရုပ်ဒလက်ပုံ

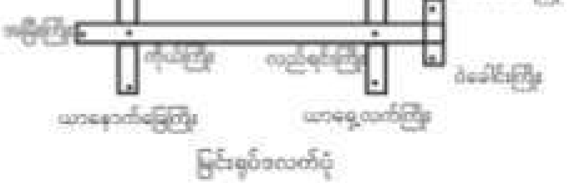
လူပြက်ရုပ်ဒလက်ပုံ

ခြေဖျားကြိုးဝဲယာတစ်စုံ၊ ဒူးကြိုး (ပေါင်ထိပ်ကြိုး) ဝဲယာတစ်စုံ၊ လက်ဖျားကြိုးဝဲယာတစ်စုံ၊ လက်မောင်းကြိုးဝဲယာတစ်စုံစသည်တို့ကိုမူ ကြိုးချင်းဆက်လျက် (တစ်ဆက်တည်း) တပ်သည်။ ကြိုးခေါက်ကို အုတိုင်တွင်အလွတ်ချိတ်၍ ထားလေ့ရှိလေသည်။ ထိုအလွတ်

ကြိုးကို လိုသလိုကိုင်တွယ်လှုပ်ရှား၍ ကပြရလေသည်။ အခြားကြိုး အပိုများကိုလည်းထိုနည်းတူပင်အလွတ်ထားလေသည်။ထိုအလွတ်ကြိုးများကို မိမိစိတ်မှတ်ဖြင့်ဖြစ်စေ၊ အရောင်ကွဲသော ချည်မြိတ်ဆာအစများဖြင့်မှတ်၍ဖြစ်စေ မလွဲမှားစေရအောင်ကိုင်တွယ်လေသည်။

လူရုပ်ပင်ဖြစ်သော်လည်း လူပြက်ရုပ်နှင့် ဝန်ရုပ်တို့မှာ လှုပ်ရှားမှုနည်းပါးသောကြောင့် ဒလက်တွင် နောက်ကိုင်းမထားဘဲရှေ့ကိုင်းတစ်ဖက်သာ ထားရှိကြပေသည်။ လက်မှာကြိုးနှင့် ခြေကြိုးတို့ကိုမူ ကြိုးလွတ်အဖြစ် အခေါက်တွင်းများနှင့် ချိတ်တင်ထားလေ့ရှိကြလေသည်။ ခြေကြိုးတွင် ပေါင်ထိပ်ကြိုးသာပါ၍ ခြေမှာကြိုးကိုကားထည့်လေ့မရှိပေ။ လူပြက်ရုပ်အချို့မှာ လက်ခုပ်တီး၍ရအောင်လက်ယှက်ကြိုးနှင့်လျှာကြိုး၊ မျက်လုံးကြိုးစသည့်အပိုများလည်းတပ်ဆင်လေ့ရှိကြပေသေးသည်။

၂။ ဒုတိယတစ်မျိုးမှာမြင်းရုပ်၊ ဆင်ရုပ်၊ ကျားရုပ်စသောတိရစ္ဆာန်ရုပ်များတွင် တပ်ဆင်သည့် ဒလက်မျိုးဖြစ်၍ အရွယ်မှာတော ပို၍ကြီးလေသည်။ ဥပမာ –မြင်းရုပ်၌တပ်ဆင်ပုံမှာဒလက်၏ရှေ့ကိုင်းတွင်ဝဲရှေ့လက်ကြိုးနှင့်ယာရှေ့လက်ကြိုးကိုလည်းကောင်း၊ ဒလက်၏ နောက်ကိုင်းတွင် ဝဲနောက်ခြေကြိုးနှင့် ယာနောက်ခြေကြိုးကိုလည်းကောင်း။ အုတိုင်ရှေ့စွန်းကိုင်းတို့တွင်လက်ဝဲလက်ယာခေါင်းကြိုးကိုလည်းကောင်း၊ အုတိုင်နောက်စွန်တွင် အမြီးကြိုးကိုလည်းကောင်း၊ အုတိုင်တွင် ကိုယ်ကြိုး နောက်ပိုင်းကြိုးနှင့် လည်တိုင်ဆုံးရှေ့ပိုင်းကြိုးတို့ကိုလည်းကောင်း အသီးသီးတပ်ဆင်လေသည်။ ဤတွင် ကိုယ်ထည်ကြိုးများမှာ အရုပ်ဖက်တွင် ဝဲယာနှစ်ကြိုးခွ၍တပ်လျက် ကြိုးအရင်းတွင် တစ်ပင်တည်းသွယ်ကာ (စက္ကူ စွန်ဆိုင်းကြိုးခွပုံနည်းတူ) တစ်ပင်တည်းပင် ဒလက်အုတိုင်၌ တပ်ဆင်လေသည်။ ဤနည်းဖြင့် အရုပ်တွင် ရှေ့ ဝဲယာ နောက်ဝဲယာအားဖြင့် ကိုယ်ထည်ကြိုး ၄ ကြိုးတပ်သော်လည်း ဒလက်အုတိုင်ရှေ့ ၁ ကြိုး၊ နောက် ၁ ကြိုးအားဖြင့် ၂ ကြိုးသာ တပ်ဆင်လေသည်။ ထိုသို့တပ်ဆင်ခြင်းမှာ ကိုယ်လုံးကိုစောင်းလိမ့်ရန် မလိုသောကြောင့် ဖြစ်လေသည်။

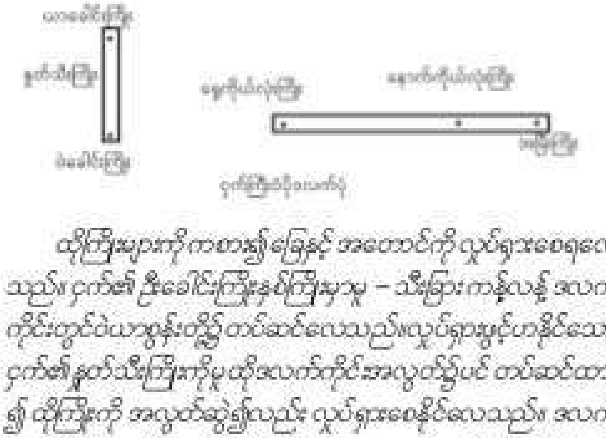


မြင်းရုပ်ဒလက်ပုံ

ဤတွင်သတိပြုရန်မှာခေါင်းကြိုးတပ်ဆင်ပုံပင်ဖြစ်လေသည်။ ခေါင်းလက်ဝဲကြိုးကို ဒလက်တွင် လက်ယာဖက်၌တပ်၍ ခေါင်းလက်ယာကြိုးကို ဒလက်၏လက်ဝဲဖက်၌ ခေါင်းတန်း အံလွဲတပ်လေသည်။ ထိုသို့တပ်ခြင်းအားဖြင့် တစ်ဖက်တည်း၌ လှည့်ဘဲဆန့်ကျင်ဖက်သို့ အလှဲလှည့်မည်ဖြစ်လေသည်။ ဤနည်းအားဖြင့် ဘယ်ခြေဘယ်လက်ကိုလှုပ်လျှင် ခေါင်းယာဘက်သို့ လှည့်မည်ဖြစ်လေသည်။ အရွယ်မှာတောကြီးခြင်း၊ ဒလက်ဆွဲတိုင်တွင် ရှေ့အစွန်း နောက်အစွန်းပါရှိခြင်းတို့မှာ လူရုပ်ဒလက်နှင့် ကွဲလွဲလေသည်။ အချို့မြင်းရုပ် **"ရှတ်"** များမှာရှေ့ကိုင်းကိုမပါဘဲဝဲယာခေါင်းကြိုးကိုရှေ့ကိုင်းကြိုးအတွင်း၌ပင်တပ်လေသည်။

ဆင်ရုပ်၊ ကျားရုပ် စသည်တို့မှာ မြင်းရုပ်မှလောက် ကြိုးမများဘဲရှိလေသည်။ ဤတွင် မလိုသောကြိုးများကိုအရုပ်တွင်ရော ဒလက်တွင်ပါ မတပ်ဘဲထားလေသည်။ ကြိုးမှာ လှုပ်ရှားမှုကိုမှီ၍ တပ်ဆင်ခြင်းဖြစ်လေသည်။

၃။ တတိယတစ်မျိုးမှာ ငှက်ကြီးပိုလိုကဲ့သို့ နှစ်ယောက်ဆွဲသော အရုပ်များတွင် တပ်ဆင်သည့် ဒလက်မျိုးဖြစ်လေသည်။ ဤအရုပ်မျိုးတွင် ဒလက်သည် အုတိုင်မှုသာပါ၍ ကိုင်းမပါရှိချေ။ ကိုင်းမှာ အလွတ် သီးခြားထားသည်ဟု ဆိုရန်ရှိလေသည်။ ကြိုးတပ်ပုံမှာ မြင်းကဲ့သို့ ကိုယ်လုံးဝဲယာ၌ တပ်သောကြိုးများကိုပေါင်း၍ တစ်ကြိုးစီပြုကာ ရှေ့နောက်နှစ်ကြိုးကို ဒလက်အုတိုင်ရှေ့ပိုင်း၊ နောက်ပိုင်းတွင်တပ်ဆင်လေသည်။ အမြီးကြိုးကိုဒလက်၏နောက်ဖက်စွန်းတွင် တပ်ဆင်လေသည်။ အတောင်နှစ်ဖက်ဝဲယာနှစ်ကြိုးနှင့် ခြေထောက်နှစ်ဖက် ဝဲယာနှစ်ကြိုးကို မင်းသားရုပ်ခြေကြိုး၊ လက်ကြိုးများကဲ့သို့ နှစ်ကြိုးတစ်ပင်တည်းဆက်လျက် အသေမတပ်သော အလွတ်ကြိုးများအဖြစ် ဒလက်ပေါ်တွင် ခွတင်ထားလေသည်။



ငှက်ကြီးပိုလိုဒလက်ပုံ

ထိုကြိုးများကို ကစားရ၍ခြေနှင့် အတောင်ကို လှုပ်ရှားစေရလေသည်။ ငှက်၏ ဦးခေါင်းကြိုးနှစ်ကြိုးမှာမူ – သီးခြားကန့်လန့် ဒလက်ကိုင်းတွင်ဝဲယာစွန်းတို့၌ တပ်ဆင်လေသည်။လှုပ်ရှားမှုဟန်နိုင်သော ငှက်၏နှုတ်သီးကြိုးကိုမူ ထိုဒလက်ကိုင်းအလွတ်၌ပင် တပ်ဆင်ထား၍ ထိုကြိုးကို အလွတ်ဆွဲ၍လည်း လှုပ်ရှားစေနိုင်လေသည်။ ဒလက်တစ်ခုစီကို တစ်ယောက်စီကိုင်၍ ဆွဲရလေသည်။ နှစ်ယောက်ဆွဲရသည့် အချိတ်အဆက် ဆိုင်းတီးကွက်နှင့်လိုက်လျောအောင် လေ့ကျင့်ထားရလေသည်။

၄။ စတုတ္ထတစ်မျိုးမှာ တိုးနယားရုပ်ကဲ့သို့သော အရုပ်မျိုးတွင် ခေါင်းကြိုးဒလက် (အုတိုင်ချည်း) ၁ ခု၊ ကိုယ်ကြိုးဒလက် ၁ ခုခွဲကာ လူတစ်ယောက်တည်းကပင် လက်တစ်ဖက်တစ်ချက်တွင် ဒလက်တစ်ခုစီကိုင်၍ လှုပ်ရှားကပြရသည့် ဒလက်မျိုးဖြစ်လေသည်။

တိုးနယားဒလက်ပုံ

တိုးနယားအရုပ်မှာကား ခြေမှားမပါဘဲခေါင်းလည်တိုင် အနိမ့်အမြင့်မျှ လောက်သာလှုပ်ရှား၍ အမြီးကိုမူအသေထားလေ့ရှိလေသည်။ ထို့ကြောင့် အရုပ်၏လှုပ်ရှားပုံ အနေအထားကိုလိုက်ကာ ဒလက်ကိုလည်း တစ်မျိုးခွဲ၍ထားလေသည်။

၅။ ပဥ္စမတစ်မျိုးမှာ ကျားရုပ်၊ ဆင်ရုပ်များတွင် တပ်ဆင်သော **"ချက်"** ဖြစ်၍ ၁ ပေခွဲခန့် (တစ်တောင်ခန့်) အလျားရှည်၍ ငါးမူးပြားပိုင်းခန့်တုတ်သော ဒုတ်လုံးတစ်ချောင်းတွင် ကိုင်းမပါဘဲ ကြိုးများချ၍ တပ်ဆင်သည့် **"ချက်"** မျိုးဖြစ်လေသည်။ ထို **"ချက်"** တစ်ခုတည်းဖြင့် လိုအပ်သလိုဦးခေါင်းနိမ့်မြင့်ပြုခြင်း၊ ဝဲယာတစ်ပတ်လှည့်ခြင်း၊ ဝဲယာ

ဆင်ရှပ်၊ ကျားရှပ် ဒလက်ပုံ

လှို့မြှင့်ခြင်း၊ အထက်အောက်၊ အရှင်းအများတစ်ပတ်လှည့်ခြင်း၊ ရှေ့တိုးနောက်ငင်လှုပ်ရှားခြင်း စသည်အားဖြင့် အရုပ်များကို လိုအပ်သလို လှုပ်ရှားစေနိုင်လေသည်။ ထို **"ချက်"** မျိုးမှာ အကိုင်ရ လွယ်ကူသော်လည်း အရုပ်၏လှုပ်ရှားပုံကို သဘောပေါက်၍ သဘာဝကျအောင် လှုပ်ရှားတတ်ရန်လိုလေသည်။

၆။ အခြားအရုပ်တစ်ချို့တွင်လည်း လှုပ်ရှားမှုနှင့် ဇာတ်ထွင်မှုအလိုက် ဒလက်နှင့်ကြိုးတပ်ဆင်ပုံများ ကွဲပြားခြားနားပေသေးသည်။ နဂါးရုပ်မှာမူ ကိုယ်တည်ရှေ့ပိုင်း၊ နောက်ပိုင်းကြိုးနှစ်ချောင်းကို တဆက်တည်းထား၍ ဒလက်မပါဘဲနှင့်ပင် လှုပ်ရှားမှုပြုနိုင်လေသည်။ ကျားရုပ်ကဲ့သို့အောက်မှဆိုင်းပိုင်းပေါ်သို့ပြေးခုန်တက်ခြင်း၊ အဝေးရှိ ပရိသတ်ထဲမှ ယက်ကန်းခတ်သော မယ်ဥအရုပ်ကို ပြေး၍ဟပ်ခြင်းစသော လှုပ်ရှားမှုမျိုး (သို့မဟုတ်) ပရိသတ်ပွဲလယ်သို့ထွက်၍ ကသော မင်းသားရုပ်၏ သွားဟန်၊ ပြင်ဟန် လှုပ်ရှားမှုမျိုး စသည်နှင့် အစွမ်းပြထားသော စုန်းမလည်ပြတ်ရုပ်၊ ကိုယ်တစ်ပိုင်း၊ ခေါင်းတစ်ပိုင်း၊ ခါး ခြေတစ်ပိုင်း ဖြတ်၍ပြသော ဇီဝသနာ၊ ရုပ်ဟု အမည်တပ်သည့် အရုပ်တို့၏ လှုပ်ရှားမှုအတွက်ကား ဒလက်များကို သီးခြားတီထွင်၍ တပ်ဆင်ရသည်သာဖြစ်လေသည်။

ရုပ်သေးဒလက်အုတိုင်တွင် အပေါက်တစ်ပေါက်မှ ကွင်းလျှို၍ တစ်ဖက်တွင် အဖုထုံးပြီးထားသော ကြိုးခေါက်ကွင်း အပိုတစ်ခု ရှိလေသည်။ ထိုကြိုးမှာ အရုပ်ချိတ်ရန်ပင်ဖြစ်၍ အရုပ်တန်းကို ကြိုးကွင်းကျော်ပြီးနောက်ကြိုးကွင်းကို ဒလက်နှင့်ပြန်၍ကာလန့်ကာ ချိတ်ဆွဲထားလေ့ရှိလေသည်။

ဒလက်မှာအုတိုင် အလျား ၅ လက်မခန့် ရှိပြီး ကိုင်းအနံ ၃ လက်မခန့်သာရှိလေသည်။ ဒလက်ကို ကိုင်သောအခါ လက်ဝါးဖက် လက်ကိုင်၍ ကြိုးခေါက်များကို လက်မနောင့်တွင် ချိတ်တင်၍ ထားလေ့ရှိလေသည်။

ရုပ်သေးရုပ်များတွင် **"ချက်"** ၏အသုံးမှာ အရုပ်၏ ကြိုးများစွာကို တစ်ကြိုးချင်းမကိုင်တွယ်ရဘဲ လက်တစ်ဖက်တည်းဖြင့် လိုသလို လှုပ်ရှားနိုင်စေရန် လှုပ်ရှားမှုကို အလွယ်တကူထိန်းသိမ်း ပုံကိုင်နိုင်မည့် အစီအစဉ်ဖြင့် ထွက်ချက်တပ်ဆင်ရလေသည်။ ဥပမာ – ခြေတစ်ဖက်နှင့်လက်တစ်ဖက်သည်တပြိုင်တည်း၊ တပေါင်းတည်း တပ်ဆင်နိုင်လေသည်။ ထိုနည်းမျိုးဖြင့် အရုပ်၏ လှုပ်ရှားသော အစိတ်အပိုင်းအားလုံး၏ကြိုးများကို နေရာနည်းနိုင်သမျှနည်းအောင် အခက်အလက် ကိုင်းထွက် နည်းနိုင်သမျှနည်းအောင် **"ချက်"** သေးငယ်နိုင်သမျှသေးငယ်အောင် နည်းလမ်းရှာ၍တပ်ဆင်ကြရလေသည်။

၂။ ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်၏ ''ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်နှင့် သူ၏ ယဉ်ကျေးမှုသုတေသနဆောင်းပါးများ'' စာအုပ်မှကူးယူဖော်ပြချက်

"ဒလက်" ဟူသည် ရုပ်သေးကို ကြိုးနှင့်ဆိုင်း၍၊ ဆွဲ၍ ချည်ထားသော လက်ကိုင်ကိုခေါ်သည်။ ရုပ်သေးပညာရှင်များက **"ချက်"** ဟူ၍လည်း ခေါ်ပါသေးသည်။ ဒလက်ဟူသည် အင်္ဂလိပ်စာလုံး T ကြက်ခြေခတ်ပုံ (သို့မဟုတ်) အင်္ဂလိပ်စာလုံး H ပုံ ဖြစ်သည်။

၁။ ဒလက်မပါသော ရုပ်သေးများ

 မှုလကနဦးက ရုပ်သေးရုပ်များတွင် လက်ကိုင်စရာ ဒလက်ရှိဟန်မတူပေ။ ယနေ့ခေတ်တွင် အချို့သော ရုပ်သေးရုပ်များ၌ကြိုးသာရှိပြီး လက်ကိုင်စရာ ဒလက် (**ချက်**) များမရှိချေ။ ဥပမာ– သားတော်ရုပ်၊ သမီးတော်ရုပ်၊ နဂါးရုပ်တို့ဖြစ်သည်။

သားတော်ရုပ်ဟူသည် သူငယ်တော်ရုပ်လို့ ကပြသော အရုပ်

မဟုတ်ပေ။ ပန်းကြိုး ၂ ကြိုးသာပါသည်။ နဖားမှာလည်း ကြိုး ၁ ကြိုးသာပါသည်။ ကြိုး ၁ ကြိုးတည်းဖြင့် ဒလက်မပါ ကကြိုးစုံအောင်ဆွဲရသည်။

၂။ လက်ကိုင်

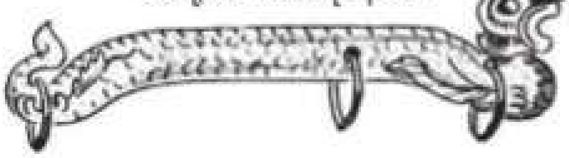
ကြက်ခြေခတ်ပုံသဏ္ဌာန်ဖြစ်စေသော ကန့်လန့်တုတ်တန်း မပါဘဲ ရိုးရိုးတုတ်တံကို တစ်ချောင်းဖြင့် အရုပ်ကိုဆွဲဆိုင်းထားသည်ကို ဒလက်ဟုမခေါ်ဘဲ လက်ကိုင်ဟုသာ ကျွန်တော် ခွဲခြားခေါ်လိုပါသည်။

ယင်းသို့ လက်ကိုင်တပ်ထားသော အရုပ်များရှိပါသည်။ ကြက်တူရွေး၊ စိုက်ကြီးဝါမိုမင်း၊ မျိုး ဆင်၊ ငါး စသည်တို့ဖြစ်ပါသည်။

၃။ ဆင်ရုပ်၏လက်ကိုင်

ရှေးကဆင်ရုပ်မှာ လေးလံသောသစ်များကိုထုထားတတ်သည်။ လေးလံသဖြင့် လက်ကိုင်ကလည်း တောင့်တင်းခိုင်မာ ရပါသည်။ ဆင်ရုပ်ကိုဆွဲသူက လက်နှစ်ဖက်ဖြင့်ကိုင်၍ ရွေ့ရပါသည်။ ဆွဲရင်း ညောင်းလာလျှင်လက်မောင်းကိုကိုယ်တွင်ကပ်ထားရပါသည်။ ဆင်ရုပ်တစ်ခုလုံးတွင် နာမောင်းသာ လှုပ်စရာကြိုးပါပါသည်။ ယင်း နာမောင်းကြိုးကို လက်တစ်ဖက်က ဆွဲကိုင်လှုပ်ရှားရလျှင် ကျန်တစ်ဖက်ဖြင့်လက်ကိုင်ကို မည်သို့ ထိန်းကိုင်ထားရမည်ကို စဉ်းစားကြည့်နိုင်ပါသည်။ (ဆင်ရုပ်၏လက်ကိုင်)

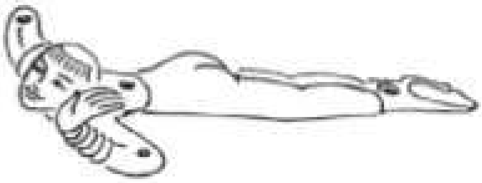
ဆင်ရုပ်၏ လက်ကိုင်နယား



၄။ "တီ" ပုံသဏ္ဌာန်ဒလက်များ

အင်္ဂလိပ်စာလုံး T ပုံ ဒလက်များသည် H ပုံ ဒလက်များထက် ဆော၍ တီထွင်ခဲ့သည်ဟု ယူဆရပါသည်။ ပူးတွဲပါပုံတွင် "တီ" ဒလက် ၆ ခု ပြသထားပါသည်။

နံပါတ် (၁) ဒလက်သည် မီနူမယ်တစ်ယောက် ကနေပုံဟု ယူဆရပါသည်။ အနုပညာမြောက်စွာထုထားသည်။ အရှည် ၁၂ စမ (စင်တီမီတာ) လောက်ရှိသည်။

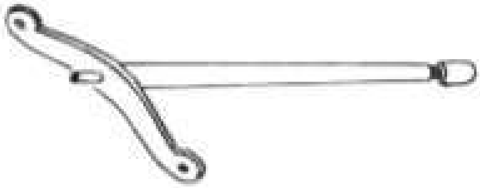


နံပါတ် (၂) နှင့် နံပါတ် (၃) တို့မှာ မြို့နယ်မြို့ မြို့တော်ရုပ်သေးပြတိုက်ရှိ မြန်မာရုပ်သေးများ၏ ထူးခြားသော ဒလက်နှစ်ခုဖြစ်ပါသည်။ ဤပုံမျိုးများကို ဘယ်မှာမှမတွေ့ဖူး၍ ဖော်ပြလိုက်ခြင်း ဖြစ်သည်။

နံပါတ် (၄) (၅) (၆) တို့မှာ မြို့နယ်မြို့ နိုးရာပြတိုက်ရှိ မြန်မာရုပ်သေးများတွင်တွေ့ရသော ဒလက် (တီပုံများ) ဖြစ်ပါသည်။ အရှည်ကို စင်တီမီတာ (စမ) ဖြင့်ဖော်ပြထားပါသည်။ နံပါတ် (၄) တွင် ဒလက်ကြိုး ချိတ်စရာသပ် ၁ ခု စမ္ဘွေ့ဆက်တွင် စိုက်သွင်းလျက်တွေ့ရသည်။ ရွေ့ဆက်လည်းနိုင်သည်။ ကြိုးချိတ်ရသည်။

၁ - ရုပ်တင်ကဲ့သို့လည်စေသား လှည့်ရသော ကြက်ခြေခတ်ပုံစွဲသည်။ ၂ - နန်းတော်ဆောင်တို့တွင် ကိုစွာအသေ သဘာဝဲ့များကို ဆောင်ရွက်ပေးရသော အမှုထမ်း၊ ရုပ်သေးသဘင်တွင်ပါဝင်သော ကလေးငယ်အရုပ်။ ၃ - ရုပ်နာမ်နှစ်ပါးကို အနီး စေသော လက္ခဏာအားဖြင့် အထူးမှုဆင်ခြင်ခြင်း။

နံပါတ်(၅)တွင်လေးကိုင်းသဖွယ်အောက်ကိုတွေ့ထားသည်။ ဘယ်မှာမှမတွေ့ဖူးသေးပါ။



နံပါတ်(၆)ကားလုပစ္စာပွတ်တိုးထားသောဒလက်ဖြစ်သည်။ ဒါလည်း ရှားပါသည်။ ဤဒလက်များသည် ကြည့်မြင်တိုင်၊ ဈေးကြီး လမ်းမှ ရုပ်စုံဆရာ ဦးအောင်လှ၏စင်မှ ဘီလူးရုပ် ၂ ရုပ်နှင့် လူရွှင်တော်ရုပ်တို့မှဖြစ်သည်။ ခရစ် ၁၉၁၁ ခုနှစ်တွင် ဤပြတိုက်သို့ရောက်ရှိနေခဲ့သည်။

၅။ ဒလက်၏အခြေခံ

ဒလက်သည် ကြိုးတိုင်းကောင်းသည်မဟုတ်ပါ။ လက်ဝါးဖြင့် ဆုပ်ကိုင်ထား၍ရရုံမျှအရွယ် ဖြစ်သင့်သည်။

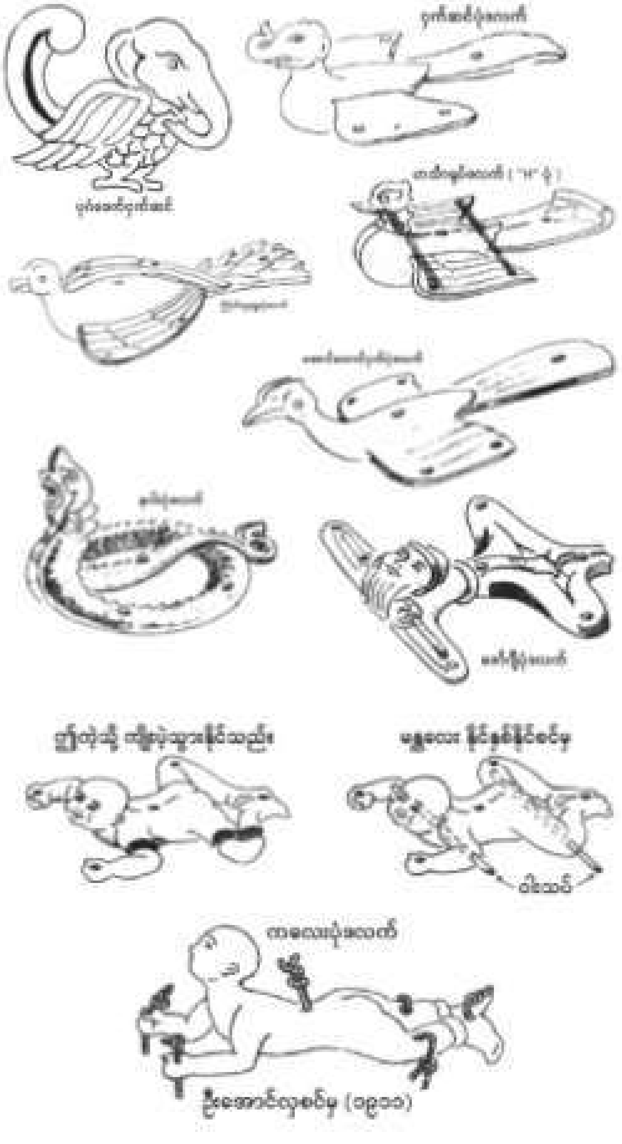
ဒလက်သည် ရုပ်သေးရုပ်ကို တည်ငြိမ်အောင် ဆွဲထားသော ကြိုးများကို တပ်ဆင်ထားသည်။

၁။ ခေါင်းကြိုး ၂ ကြိုး
၂။ ပခုံးကြိုး ၂ ကြိုး
၃။ တင်ပါးဆုံကြိုး ၁ ကြိုး ပေါင်း ၅ ခု၊ ၅ ကြိုးတပ်ဆင်သည်။

ထို့ကြောင့် ဒလက်တွင်အပေါက်၅ပေါက်ဖောက်ရသည်။ယင်း အပေါက်တို့ကို အင်္ဂလိပ်စာလုံး H ပုံတွင် ထင်ရှားစွာမြင်နိုင်သည်။ H ပုံ၏အလယ်တွင် ဒလက်ကို တန်းတစ်ခု၌ချိတ်ဆွဲရန် ကြိုးရှိသည်။ ဤကြိုးအတွက်ပါ ထည့်တွက်လျှင် ဒလက်တွင် အပေါက် ၆ ပေါက် ဖောက်ထားရမည်။

ဒလက်၏ ဤအခြေခံကို ပိုင်နိုင်စွာနားလည်သိရှိသော အနုပညာရှင်သည် ယင်းအခြေခံကိုမူထားလျက် တီထွင်မှုများ ပြုလုပ်လာပါသည်။ ဤတီထွင်မှုတွင် H ပုံမှ လွတ်မသွားဘဲ ထိန်းသိမ်းထားကြောင်း၊ ပူတွဲပါပုံ (ဟင်္သာရုပ်) တွင် အံ့ဩဖွယ် တွေ့ရမည် ဖြစ်သည်။ အနုပညာမပါသော ဒလက်ရိုးရိုးအစား အနုပညာမြောက်သော ဆန်းကြယ်လှပသည့် ဒလက်များကို တွေ့မြင်ဖူး သမျှ တင်ပြလိုပါသည်။

ယင်းတို့မှာ ဂုဏ်ဆင်၊ ကြက်တူရွေး၊ အောင်လောင် (အောက်ချင်း)၊ ဟင်္သာ၊ နဂါး၊ ဇော်ဂျီ၊ အခြားငှက်များနှင့် ကလေးငယ်တို့ ဖြစ်သည်။



၃.၄။ ရှေးမြန်မာ့ရုပ်သေး တည်ဆောက်မှုအနုပညာအား လေ့လာဆန်းစစ်ခြင်း

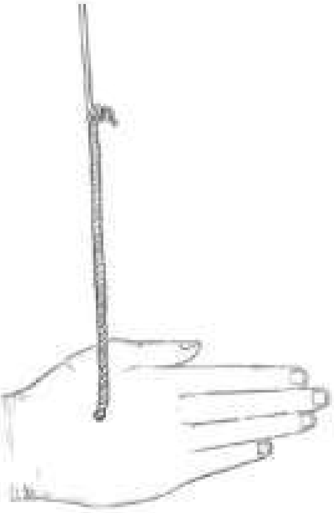
ရှေးမြန်မာ့ရုပ်သေး တည်ဆောက်မှုအနုပညာအား လေ့လာဆန်းစစ်ခြင်းတွင်

၁။ ရုပ်သေးတွင်သုံးမည့် ကြိုးများကိုပြင်ဆင်ပုံ
၂။ အစီကြိုးတီထွင်ခဲ့ပုံနှင့် ၎င်း၏အသုံးဝင်ပုံ
၃။ အခြေခံကြိုးများ
၄။ တီထွင်ကြိုးများ
၅။ ရှင်သားလှုပ်ခြင်း
၆။ တိရစ္ဆာန်ရုပ်များတွင် ကြိုးတပ်ဆင်ပုံ
၇။ မျက်နှာချေပြုလုပ်ရန် အတွက်ကန့်ကူဆံ (ကင်းမွတ်ဆံ)
၈။ မန်ကျည်းစေ့ကော်
၉။ မျက်နှာချေတွင်အရောင်များရောစပ်ခြင်း
၁၀။ အရုပ်ဆေးခြယ်ပုံ
၁၁။ ကင်းမွတ်ဆံမျက်နှာချေ၏ချို့ယွင်းချက်
၁၂။ အရုပ်ထုရန် သစ်သားများနှင့် အရုပ်ထုလုပ်ခဲ့ကြပုံ

စသည့် အခန်းကဏ္ဍများပါဝင်ပါသည်။

၁။ ရုပ်သေးတွင်သုံးမည့် ကြိုးများကိုပြင်ဆင်ပုံ

ရှေးမြန်မာ ရုပ်သေးပညာရှင်များသည်ရုပ်သေးပြုလုပ်ရာတွင် သုံးသော ကြိုးများအား တာရှည်ခိုင်ခံ့၍ပိုး၊ ကြွက်တို့ရန်မှ ကာကွယ်နိုင်စေရန် လည်းကောင်း၊ အကိုင်ရခက်အောင် ပျော့ပျောင်းလွန်းခြင်း၊ မာတောင့်လွန်းခြင်း မဖြစ်စေဘဲ မိမိစိတ်ကြိုက် သင့်လျော်သော အနေအထားသို့ ရောက်စေပြီး တွန့်လိမ်ရှုပ်ထွေးခြင်းနည်းပါးစေရန် လည်းကောင်းအောက်ပါနည်းလမ်းများကို အသုံးပြုခဲ့ကြောင်း မှတ်တမ်းများအရ သိရှိရပါသည်။



ကြိုးများအားအသုံးမပြုမီ တယ်သီးအစိမ်းရည်နှင့် ဆော်လည်းကောင်း၊ ခရေသီး အစိမ်း၊ အမှည့်များကို ကြေအောင် ထုထောင်းထားသော အရည်နှင့်ဆော်လည်းကောင်း၊ ယင်းမာပင်အခေါက်စိမ်းကို ထုထောင်း၍လည်းကောင်း၊ အပေအစေခံစေရန်အတွက် နှစ်သက်ရာအရောင်

နှင့်ရောနှော၍ကြိုးများကိုသေချာကျနစွာတိုက်ပြီးနေလှန်းလေ့ရှိခဲ့ကြပါသည်။

တစ်ဖန် နောက်တစ်နည်းအနေဖြင့် ရှားစေးများများဖျော်ပြီး အရောင်စွဲစေရန် သကြားအနည်းငယ်ထည့်ပြီး ရှားရောင်ကို ကြိုးသားအတွင်းထိ စိမ့်ဝင်စေရန်တစ်နာရီကျော်ပြုတ်၍ တစ်ညသိပ်စိမ်ထားပြီးမှ နေလှန်းခြောက်သွေ့စေခဲ့ကြပါသေးသည်။

၂။ အစီကြိုး တီထွင်ခဲ့ပုံနှင့် ၎င်း၏အသုံးဝင်ပုံ

ရုပ်သေးကြိုးများ တပ်ဆင်ပြုပြင်ရာတွင် အဆင်ပြေပြေနှင့် လွယ်ကူမှုရှိစေရန် ရှေးပညာရှင်ကြီးများ တီထွင်ထားသောစနစ်သည် အစီကြိုးစနစ် ဖြစ်ပါသည်။

*(မှတ်ချက် – ရှေးမီရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးဖြစ်သော ဦးရဲခွေးမှ ဤနေရာ၌ **"အစီကြိုး"** အစား **"အစေ့ကြိုး"** ဖြစ်နိုင်ကြောင်း အစေ့၏အဓိပ္ပါယ် **"အစ၊ အလုံး၊ အသီး၊ အထုံး"** နှင့်နှိုင်းယှဉ်၍ သူ၏ ထင်မြင်ယူဆချက်ကို ပြည့်စွက်ခဲ့ပါသည်။)*

အစီကြိုးဟုဆိုရာတွင် ကြိုးတစ်ပင်ကို ဆက်လက်၍ လိမ်ကျစ်ပါက မကျစ်နိုင်တော့သည်အထိ တောင့်တင်းလာပါလိမ့်မည်။ ယင်းအခါတွင် အလယ်မှချိုး၍ နှစ်ပြန်ညီမျှစွာခေါက်လိုက်ပါက နှစ်ပင်ပူးလိမ်ပြီး **"အစီကြိုး"** ဖြစ်လာပါတော့သည်။

အစီကြိုး၏ထက်အစွန်းပိုင်းကိုအရုပ်တွင်မှသေမြှုပ်နှံခြင်းသို့မဟုတ် ထွင်းဖောက် လျှိုသွင်းခြင်းဖြင့်၍၊ ထုံးခြင်းဖြင့်၍ ကျန်သောအပိုင်းမှာ ကကြိုးဆက်ရန် ကွင်းပေါက်ကလေးဖြစ်၍ကျန်ရစ်ခဲ့ပါသည်။

ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပညာရှင်မှန်လျှင် **"အစီကြိုး"** ကျစ်တတ်ရမည်ဟူသော ဆိုရိုးရှိပါသည်။

ရှေးမှတ်တမ်းများ၌ **"အစီကြိုးစနစ်"** ကြောင့် အောက်ပါအကျိုးများ ရှိလာပါသည်။

(၁) မကျွံခင် အရုပ်ကြိုးများကိုလိုအပ်သလိုတင်းခြင်း လျှော့ခြင်း (အတို အရှည်)၊ ပြောင်းလဲခြင်းများကိုလွယ်ကူစွာပြုလုပ်နိုင်ခြင်း။

(၂) ကြိုးပြတ်လျှင် လျင်မြန်စွာ ပြောင်းလဲတပ်ဆင်နိုင်ခြင်း။

(၃) ကြိုးရှုပ်ထွေးခြင်းမှာ အစဉ်အမြဲ ဖြစ်လေ့ရှိပါသည်။ အစီကြိုးစနစ်ကြောင့် ချက်ချင်း ဖြုတ်တပ်ပြုလုပ်နိုင်၍ ကြိုးရှုပ်ခြင်းကို လျင်မြန်စွာရှင်းနိုင်ခြင်း၊

(၄) အရုပ်အဝတ်အစားများလဲလှယ်ပြုပြင်သောအခါလွယ်ကူစေခြင်းတို့ဖြစ်ပါသည်။

၃။ အခြေခံကြိုးများ

ရုပ်သေးကရာတွင် ***"ကမျိုးစုံ"*** အောင် ကနိုင်သော အနည်းဆုံးရှိရမည့် ကြိုးအရေအတွက်မှာ ***"၁၂ ကြိုး"*** ရှိပါသည်။ ၎င်းတို့ကို မရှိမဖြစ်ရှိရမည့် (အခြေခံကြိုးများ) ဟု ရှေးမှတ်တမ်းများအရသိရပါသည်။

အခြေခံကြိုးများမှာ –

၁။ နားထင်ကြိုး ၂ ကြိုး
၂။ ပခုံးကြိုး ၂ ကြိုး
၃။ တင်ပါးဆုံကြိုး ၁ ကြိုး
၄။ တံတောင် (မောင်းရင်း) ကြိုး ၂ ကြိုး
၅။ လက်ဖျားကြိုး ၂ ကြိုး
၆။ မင်းသမီးတွင် ခြေဖျားကြိုးနှင့် (ဒူးကြိုးမရှိပါ) ၂ ကြိုး
၇။ မင်းသားတွင် ဒူးကြိုးနှင့် (ခြေဖျားကြိုးမရှိ)
၈။ ရင်သွန်းကြိုး ၁ ကြိုး

စုစုပေါင်း ၁၂ ကြိုးဖြစ်သည်။

တနည်းအားဖြင့် ဆရာဦးလှသမိန်၏မှတ်တမ်းများတွင်လည်းအောက်ပါအတိုင်းတွေ့ရှိရပါသည်။

"အရုပ်များတွင် ကြိုးတပ်ဆင်ပုံ အရေအတွက်မှာ တစ်ရုပ်နှင့်တစ်ရုပ်မတူညီပေ။ အများအားဖြင့် လှုပ်ရှားမှုများသောမင်းသားရုပ်၊ မင်းသမီးရုပ်တို့တွင် အောက်ပါအတိုင်း ကြိုးတပ်ဆင်လေ့ရှိလေသည်။

၁။ ခေါင်းကြိုး ၂ ချောင်း (နားသယ်ဝဲယာ)
၂။ ပုခုံးကြိုး ၂ ချောင်း (ဝဲယာ)
၃။ ဂုတ်ကြိုး ၁ ချောင်း
၄။ တံတောင်ဆစ်ကြိုး ၂ ချောင်း (ဝဲယာ)
၅။ လက်ဖျားကြိုး ၂ ချောင်း (ဝဲယာ)
၆။ ခါးကြိုး ၂ ချောင်း (ဝဲယာ)
၇။ ဒူးကြိုး (ပေါင်ထိပ်ကြိုး) ၂ ချောင်း (ဝဲယာ)
၈။ ခြေဖျားကြိုး ၂ ချောင်း (ဝဲယာ)
၉။ ဖနောင့်ကြိုး ၂ ချောင်း (ဝဲယာ)

ဟူ၍ စုစုပေါင်း ၁၆ ကြိုး တပ်ဆင်လေ့ရှိလေသည်။" ဟုဆိုသည်။

၄။ တီထွင်ကြိုးများ

"အခြေခံကြိုး" များကို ဖယ်လိုက်ပါလျှင် အခြားကြိုးများမှာ ရုပ်သေးပညာရှင်တို့၏ဉာဏ်စွမ်းအလိုက် တီထွင်ထားသောကြိုးများဟုယူဆ

နိုင်ပါသည်။

တီထွင်ကြိုးများအနေဖြင့် –

– လက်ယှက်၍ လက်အုပ်ချီနိုင်ရန် လက်ယှက်ကြိုးဟူ၍လည်းကောင်း၊ လက်ယှက်ကြိုးမှာအရုပ်၏ဘယ်လက်များကိုညာတံတောင်ဆစ်ရှိ တွင်းငယ်မှတဆင့် ကြိုးလျှို၍လည်းကောင်း။ ညာလက်မှကြိုးကို ဘယ်တံတောင်ဆစ်ရှိ တွင်းငယ်မှတဆင့် ကြိုးလျှို၍လည်းကောင်း တပ်ဆင်ကြလေသည်။ ဤသို့ ကြိုးကာလွယ်ထားခြင်းဖြင့် ၎င်းကြိုးများကို ဆွဲယူလိုက်သောအခါ အရုပ်၏လက်နှစ်ဖက်သည် ကြာပုံပမာ လက်ချင်းပူး၍ လက်အုပ်ချီလေတော့သည်။

အထက်ပါ လက်ယှက်ကြိုးများအား အပျိုတော်နှင့် မင်းသမီးရုပ်များ၌ အများဆုံးတပ်ဆင် အသုံးပြုကြလေသည်။

– ခြေခွင်ရိုက်၍ ကပြနိုင်ရန် ခြေဖဝါးအတွင်းဖောင်းတွင်လည်း ကြိုးတစ်ကြိုးစီ တပ်ဆင်ကြလေသည်။

– ရှေးအခါက ရုပ်သေးကရုပ်များ၌ပင် ရုပ်သေးရုပ်၏လက်များသည် ဓား၊ သံလျက်၊ လှံတံ စသည်တို့ကို ကောက်ယူ ဆုပ်ကိုင်နိုင်အောင် လက်ချောင်း အဆစ်များကို ပတ္တာသွယ်ချိတ်၍ ဆက်ထားပြီး ထိုလက်ဝါး၊ လက်ချောင်းများ ဖြန့်နိုင်၊ ဆုပ်နိုင်အောင်လည်း လက်ဝါးထိပ်မှ လက်ခုံကိုဖောက်၍ ကြိုးတပ်ဆင်ကြပေသေးသည်။

–ထို့အပြင်ရှေးအပျိုတော်ရုပ်များတွင်မျက်တောင်ခတ်ခြင်း၊ လျှာထုတ်ခြင်း၊ ရင်တုန်ခြင်း၊ တင်တစ်ဖက်ဆီလှုပ်ခြင်းတို့အတွက် မျက်နှာကြိုး ၂ ကြိုး၊ လျှာကြိုး ၁ ကြိုး၊ ရင်ကြိုး ၂ ကြိုး၊ တင်ကြိုး ၂ ကြိုးတို့ကိုလည်း ထည့်သွင်းတတ်ကြလေသည်။

၁၂၉၅ခုနှစ်ခန့်ကမြင်ခြံမှဦးဝင်းဆိုသူသည်သူ၏အရုပ်ကိုကြိုးပေါင်း ၆၀ တပ်ထား၍ **"ဂျက်"** (ဒလက်) ကိုင်ကာမျှနှင့် အရုပ်မှာ လှုပ်၍ကနေသည်ဟု ဆရာဦးလှသမိန်မှ သူ၏ **"မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်"** စာအုပ်တွင်ဖော်ပြပါသည်။

ထိုကြိုးပေါင်း ၆၀ နည်းစနစ်မှာ မင်းတုံးမင်း၊ သီပေါမင်း လက်ထက်များ၌မရှိခဲ့ပဲ ၁၉၀၀ ပြည့်နှစ်ဝန်းကျင်ခန့်၌ပင် တီထွင်ပေါ်ပေါက်လာခဲ့ခြင်းဖြစ်သည်။ သို့သော် ကြိုးပေါင်း ၆၀ နည်းစနစ်ကြောင့် ထူးခြားသော ကကြိုး၊ ကကွက် လေး ငါးမျိုးခန့်သာ တီထွင်ကပြနိုင်ကြောင်း၊ ကြိုးပေါင်း ၆၀ တီထွင်သူများမှာ မန္တလေး၊ ရန်ကုန်နှင့် ဟင်္သာတမြို့၌ နှစ်ဦးခန့်စီ ပေါ်ပေါက်ခဲ့ကြောင်း ၁၉၆၅ ခုနှစ် ချက်ကိုစလိုဗက် ရုပ်သေးသွန်းမံသင်တန်းသို့ တက်ရောက်လာသော မန္တလေးမြို့မှ ကြိုးဆွဲဆရာ ဦးထွန်းရင်နှင့် ယခင်ဟင်္သာတက နောင်အခါ သာယာဝတီ ဥက္ကံကြီးရွာမှ ကြိုးဆွဲဆရာ ဦးအောင်သွင် (ဗိုလ်တသွင်) တို့၏ပြောပြချက်အရသိရှိခဲ့ပုံကို ဦးရဲခွေးမှ သူ၏ **"မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်မှ ရုပ်သေးဇာတ်ရုပ်များ"** စာတမ်းတွင် ထည့်သွင်းဖော်ပြခဲ့ပေသည်။

၇။ ရင်သားလှုပ်ခြင်း

ထို့အပြင် ၎င်း၏စာအုပ်တွင်ပင် *"ရုပ်သေးကြိုးဆွဲဆရာများသည်မိမိတို့အရုပ်များကို လှုပ်ရှားမှုပိုမိုထူးခြားအောင် တီထွင်ကြံဆ၍ကြိုးတပ်ကြသဖြင့် ရုပ်သေးကြိုးများသည် ပို၍များပြားလာရလေသည်။ တချို့ရုပ်သေးများတွင် စုန်းအခန်း၌ ရုပ်သေးရုပ်မှ ခေါင်းပြတ်ထွက်၍ တစ်နေရာတွင် စုန်းတောက်ပြီးမှ ခေါင်းပြန်ဆက်ပြပြန်သည်ကို လည်းကောင်း၊ ထီးလင်ပိုးဇာတ်ကိုပြသရာတွင် အရုပ်ကာယ်ဗိုက်ကို ခွဲ၍ သန္ဓေသားထုတ်ယူပုံကိုလည်းကောင်း၊ တချို့ဇာတ်များ၌ စာဖြင့် ထိုခန်းတွင် အရုပ်တစ်ခု၏လက်မှ ဓားကို အခြားတစ်ရုပ်၏ ဝမ်းဗိုက်၌ ထိုးစိုက်လျက်ကျန်ခဲ့အောင် လည်းကောင်း အမျိုးမျိုး ပညာစွမ်းပြသ၍ ကပြနိုင်သည် ဟုလည်းသိမှတ်ရလေသည်။"* ဟူ၍ လည်းကောင်း၊ *"လူရုပ်များအနက် ဝန်ကြီးရုပ်မှာ အမြဲလက်စုံမြှောက်၍ လက်အုပ်ချီရသောအရုပ်ဖြစ်၍ လက်ခုံတွင် ကြိုးမတပ်ဘဲ လက်ဝါးဖောင်းတွင်သာ ကြိုးတပ်လေ့ရှိလေသည်။"* ဟူ၍ လည်းကောင်းရေးသားတင်ပြခဲ့သည်။

ရှေးရွှေဘိုတင်မောင်၏စင်မှ လက်ကျန်ရုပ်သေးဆရာကြီးဦးပန်းအေး (ယခုမန္တလေးရုပ်သေး) မှ ၎င်းတို့၏ရွှေဘိုတင်မောင် ခေတ် အပျိုတော် ကကွက်ဆန်းတစ်ခုနှင့်ပတ်သက်၍ ပြန်ပြောင်းပြောပြပုံကို အောက်ပါအတိုင်းမှတ်သားရပါသည်။

"အပျိုတော်ထွက်ရာတွင် ရင်သားကိုလှုပ်မပြဘဲ ဟန်ပြင်သော လှုပ်ပြသော်လည်း ပရိသတ်အားလုံးနှစ်သက်၍ ရယ်မောကြပါသည်။ လှုပ်ပြပုံမှာ ရင်သားရှေ့ တည့်တည့်ရှိသော ပုတီးများကိုကြိုးတပ်၍ (ရင်သားကကယ်လှုပ်ရှားလေဟန်) ဆွဲဆော့လှုပ်ပြခြင်းသာဖြစ်ပါသည်။"

မန္တလေးဝန်းကျင် ရုပ်သေးဆင်များ၌ အရုပ်ဒလက် (ဂျက်) ကို ကလေးငယ်ပုံနှင့် ထုထားလေ့ရှိပါသည်။ ယင်းအခါတွင် ကလေးငယ်ပုံဒလက်ကို လက်ကြိုးဖြင့်လျှော့ချ၍ အပျိုတော်၏ရင်ခွင်၌ ထားပေးပါသည်။

အပျိုတော်၏ရင်ဖုံးကိုလည်း လျှော့ချပေးရပါ၏။ ယင်းအခါ သားမြတ်နှစ်စုံပေါ်လာ၍ကလေးငယ်အရုပ် (ဒလက်) ကိုရင်ခွင်တွင်ဆော့ကစားပေးနေစဉ် နို့က ကလေးငယ်ငိုသကဲ့သို့ **"အွာဝဲ"** သံ ကြိုးပေးရပါသည်။

ကလေးနို့တိုက်တော့မည်ဆိုလျှင် ရင်ဖုံးကိုလျှော့ချ၍ ရင်သားကိုလှပ်ပေးရပါမည်။ ရင်ဖုံး၏ ထိပ်စဒေါင့်စွန်းနှစ်ခုကို ကြိုးတပ်ရပါသည်။ ရင်ညွန့်၊ ပခုံးတစ်ဖက်စီတွင် အေးကွင်းငယ်တစ်ကွင်းစီ မြှုပ်ထားရပါသည်။ ၎င်းအေးကွင်းထဲမှ ကြိုးဖြတ်စေ၍ အရုပ်ခေါင်း၏ နောက်တွင် နှစ်ကြိုးပူး၍ချည်ရပါသည်။ ဦးထားရာမှ ကြိုးရှည်တစ်ချောင်းဖြင့် သွယ်၍ဒလက်တွင် (ခြင်မြှား)ချည်ထားရပါသည်။ ရင်ဖုံး၏ထိပ်စဒေါင့်စွန်းများတွင် ပုလဲပုတီးများ၊ ဆွဲကြိုးများ၊ ဘယက်များကို လေးလံအောင် တမင်ဆွဲထားပေးရပါသည်။ သို့မှသာ ကြိုးလျှော့လိုက်သောအခါ ပုတီးများ၏အလေးချိန်ကြောင့် လွယ်ကူစွာ ရင်သားလျှောကျသွားနိုင်ပါသည်။

ရင်ဖုံး၏အောက်ပိုင်း ခါးနှင့်တည့်တည့်နေရာတွင် ကြိုးစည်းထားခြင်းဖြင့် နေရာမရွေ့ပဲ ချပ်ချပ်ရပ်ရပ်ရှိမည်ဖြစ်ပါသည်။ အေးကွင်းများနှင့် ရင်ဖုံးဘေးအနားများကို တတ်နိုင်သမျှ အင်္ကျီဖြင့်ဖုံးထားပေးသင့်ပါသည်။ ရင်သားလှပ်ပြီးသည်နှင့် –

(၁) လက်မှားကြိုး၊ မောင်းရင်းကြိုး၊ ဒူးကြိုး၊ ဦးသုံးကြိုးနှင့် ဒလက်ကြိုးကိုကိုင်ထားပြီး -

(၂) အမျိုးတော်ရုပ်ကို ဒူးတုပ်ထိုင်စေလျက် ရင်ကော့ထားစေရပါသည်။

(၃) ဒလက်မှာ ကလေးငယ်ကဲ့သို့ ခြေကားယား လက်ကားယား ထုလုပ်ထားပါသည်။ ဒလက်ကြိုးကိုင်၍ မိခင်၏ရင်ခွင်သို့လွှတ်ချလိုက်ရပါသည်။

(၄) ကလေးငယ်ကို ရင်ခွင်တွင်လှုပ်ရှား ဆော့ကစားပြစေ၍ ၎င်းကလေးငယ်၏ "အုဝဲ" သံဖြင့် ကြိုးချုပ်ရပါသည်။

နို့တိုက်ပြီးသည်နှင့် ကလေးရုပ်ဒလက်ကို အပေါ်သို့ ဒလက်ကြိုးဖြင့် ဆွဲတင်ရပါသည်။ ရင်ဖုံးကိုပြန်၍ မတင်လိုသောအခါ လျှော့ထားသော ရင်ဖုံးကြိုးကို ပြန်၍ဆွဲတင် လိုက်ရုံသာလိုပါသည်။

၆။ တိရစ္ဆာန်ရုပ်များတွင် ကြိုးတပ်ဆင်ပုံ

လူရုပ်မှတစ်ပါး မြင်းရုပ်၊ ကျားရုပ်၊ ဆင်ရုပ် စသော တိရစ္ဆာန်များတွင်ကား လှုပ်ရှားသည့် အဆစ် အမျက်ကိုတွက်၍ ကြိုးတပ်ရပေသည်။

ရေးမှတ်တမ်းလေ့လာချက်များအရ "မြင်းရုပ်ခြေလေးချောင်းတွင် ဒူးဆစ်၌ ၁ ကြိုးစီ (ပေါင်း ၄ ကြိုး)၊ ခေါင်း၌ နားရွက်နောက်ဖက်တွင် ၂ ကြိုး၊ ကိုယ် ၂ ကြိုး၊ အမြီး ၁ ကြိုး၊ ပါးစောင်တွင် အပ်ကြိုး ၂ ကြိုး စသည်အားဖြင့် အများဆုံး ၁၁ ကြိုး တပ်ဆင်လေသည်။

ဆင်ရုပ်တွင် ကိုယ်ကြိုး နှစ်ပင်ခွ ၂ ကြိုး၊ အမြီး ၁ ကြိုး။ နားရွက် ၂ ကြိုး။ ခေါင်း ၂ ကြိုး။ နှာမောင်းအပေါ်ကော့ ၁ ကြိုး။ နှာမောင်းများကို ပါးစပ်ထဲသို့သွင်းရန် အာခေါင်မှ ဖောက်လျှိုထားသော နှာမောင်းကြိုး ၁ ကြိုး။ ခြေလက် ၄ ကြိုး တပ်ဆင်လေ့ရှိလေသည်။ အချို့ဆင်ရုပ်များမှာ နားရွက်ကြိုးမပါရှိသာမက ခြေလက်ခါရုံမျှလောက်သာလှုပ်ရှားသဖြင့် ခြေလက်ကြိုးပင်မတပ်ဆင်ကြချေ။

ကြက်တူရွေးရုပ်တွင်မူ အတောင်ပံ ၂ ကြိုး၊ ကျော ၂ ကြိုး၊ ခေါင်း ၂ ကြိုး၊ အမြီး ၁ ကြိုး၊ ခြေ ၂ ကြိုး စုစုပေါင်း ၉ ကြိုး တပ်ဆင်လေ့ရှိ၍ ကြိုးဆွဲတစ်ယောက်တည်းကပင် ကြက်တူရွေးရုပ်နှစ်ကောင်ကို ဘယ်ညာ တစ်ပြိုင်တည်းဆွဲနိုင်လေသည်။

ငှက်ကြီးဆိုပိုရုပ်မှာ နှုတ်သီးဖွင့်ပိတ်နိုင်ရန် နှုတ်သီးကြိုး ၁ ကြိုး ပို၍ ဇီးကွက်ရုပ်တွင် မျက်လုံးဖွင့်ပိတ်ရန် မျက်ခွံကြိုး ၂ ကြိုး အပိုတပ်ဆင်လေ့ရှိလေသည်။

*နဂါးရုပ်မှာ ခေါင်းကြိုး ၁ ကြိုး၊ အမြီးပိုင်း လေးချိုးတစ်ချိုးခန့်၌ တစ်ချောင်းကြိုး ၂ ကြိုးသာရှိ၍ ထို ၂ ကြိုးကို အရင်း၌ဆက်ထားသဖြင့် **"ချုတ်"** ပင် မလိုတဲ့ရှိလေသည်။ ထိုကြိုးဖြင့်ပင် နဂါးတွန့်လိမ်ပုံ၊ မြွေလျှိုမိုးသုံ့ပုံများကို ပြသနိုင်လေသည်။*

*ကျားရုပ်တွင် တင်ဆုံကြိုး ၂ ကြိုးပေါင်း၍လည်းကောင်း၊ ပခုံးဆစ်ကြိုး ၂ ကြိုးပေါင်း၍လည်းကောင်း၊ ခေါင်းကြိုး ၂ ကြိုးပေါင်း၍လည်းကောင်း၊ ပေါင်းခြောက်ချောင်းကို **"ချုတ်"** တွင် အရင်း၊ အလယ်၊ အဖျားတို့၌ သုံးနေရာ တပ်ချည်ထားလေသည်။*

*ခြေကြိုးနှစ်ဖက်ကိုဆက်လျက် ခါးဆစ်တွင်အတိုချိတ်၍ လက်ကြိုးနှစ်ဖက်ကိုဆက်လျက် ပခုံးဆစ်တွင် အတိုချိတ်၍ထားလေသည်။ ထို့ကြောင့် လက်ခြေများသည် အပေါ်သို့မြောက်လျက်၊ ကျား၏ကိုယ်ကို နိမ့်၍ကွလာဟန်၊ လွှားဟန် ပေါ်စေလေသည်။ ခြေလက်ကြိုးများကို **"ချုတ်"** တွင်လည်း ချည်စရာမလိုပေ။ ကြိုးခေါက်အဖြစ် အလွတ်ကိုင်စရာလည်းမလိုပေ။ နှုတ်ခမ်းဖွင့်ဟရန် အောက်မေးရွမ်းကြိုးမှာမူ **"ချုတ်"** ၏ အဖျားခေါင်းကြိုးနေရာတွင် ချည်၍ထားလေသည်။ ခေါင်းဖက်ကို နိမ့်လိုက်သည်နှင့်တစ်ပြိုင်နက် နှုတ်ခမ်းဟ၍ သွားလေသည်။ ကိုယ်ကြိုးနှစ်ကြိုးတွဲ ၃ ကြိုး၊ မေး ၁ ကြိုး စုစုပေါင်း ၄ ကြိုးမျှသာရှိလေသည်။*

ဘီလူးရုပ်တွင် လက်နှစ်ဖက်ကိုသိုင်းကိုင်ဟန် အသေမြှောက်ထား၍ လက်မှားကြိုး ၂ ကြိုး၊ ပေါင်ထိပ်ကြိုး ၂ ကြိုး၊ နောက်ဖက်ခါးဆုံကြိုး ၁ ကြိုး၊ ခေါင်းကြိုး ၂ ကြိုး၊ ပခုံးကြိုး ၂ ကြိုး၊ စုစုပေါင်း ၉ ကြိုးသာ ပါရှိလေသည်။

မင်းသားမှတစ်ပါး အခြားသူ့ရုပ်များတွင် ခြေမျာန်ကြိုးမပါပေ။ မည်သည့် အရုပ်မဆို ပုန်းကြိုးနှင့် တင်ပါးဆုံကြိုးမှာ မပါမဖြစ်သော ပင်မကြိုး ၃ ကြိုးပင်ဖြစ်လေသည်။ ထို့နောက် ရင်ကြိုး၊ ချက်ကြိုးများကိုလည်း ရှေ့နောက် လှုပ်ရှားရန်အတွက် အသုံးပြုကြလေသည်။

မျောက်ရုပ်တွင် ခါးကြိုး ၁ ကြိုး၊ ခေါင်းကြိုး ၂ ကြိုး၊ လက်မျာန်ကြိုး ၂ ကြိုး၊ ပေါင်ထိပ်ကြိုး ၂ ကြိုး၊ စုစုပေါင်း ၇ ကြိုးသာလျှင် တပ်ဆင်လေသည်။ ခြေမျာန်ကြိုး၊ လက်ရင်းကြိုး စသည်များမပါရှိချေ။ အမြီးမှာ ယှော့ယှောင်းစွာတွဲလွဲချထား၍ ကြိုးတပ်ဆင်ရန်မလိုချေ။ ***"လှုတ်"*** *တွင် တပ်ဆင်သောအခါ ခြေကြိုး၊ လက်ကြိုးတို့ကို ကြိုးခေါက်ထား၍ ကျန်ကြိုးများကို အသေတပ်ချည်လေသည်။"* ဟု မှတ်သားရပါသည်။

၇။ မျက်နှာချေပြုလုပ်ရန်အတွက် ကန့်ကူဆံ (ကင်းပွတ်ဆံ)

ရှေးအခါကယခုခေတ်အခါမှာကဲ့သို့ခေတ်ပေါ်သုတ်ဆေး၊ သဘောဆေး (Plastic Paint) များ မြန်မာပြည်တွင် မရရှိနိုင်သေးသည့်အတွက် မြန်မာပြည်အနှံ့အပြားမှာ ထွက်ရှိသည့် ကန့်ကူဆံများအား အမှုန့်ပြုလုပ်၍ အရောင်ရောစပ်ကာ မျက်နှာချေအဖြစ် အသုံးပြုကြလေ့ရှိခဲ့ပါသည်။ ရွှေကျင်နယ်မှထွက်ရှိသော ကန့်ကူဆံမှာ ရုပ်သေးမျက်နှာချေပြုလုပ်ရန် အကောင်းဆုံးဖြစ်ကြောင်း ရှေးရုပ်သေးပညာရှင်များ၏ အဆိုအရ သိရှိခဲ့ရပါသည်။

မျက်နှာချေပြုလုပ်ရန်အတွက် ကင်းပွတ်ဆံကို ကျောက်ပြင်နုနုတွင် သွေးယူရပါသည်။ ယင်းသို့သွေးရာတွင် ရေအနည်းအများမှာ ပမာဏမဟုတ်ပါ။ ရေများရင်လည်းကိစ္စမရှိပါ။

ကင်းပွတ်ဆံမှုန့်များ လုံလောက်စွာရလျှင် ပိုး၊ ပိတ်သားဖြင့် တစ်ဖန်စစ်ယူသင့်ပါသည်။ သို့မှသာ ဆေးသုတ်လိမ်း (ရုပ်သေးစကားဖြင့် ***"ဆေးချ"*** သည်ဟုခေါ်သည်) ရာတွင် ***"မြတ်"*** မထတဲ ညီညာ ချောမွေ့မည်ဖြစ်သည်။

စစ်ပြီးသော ကင်းပွတ်ဆံမှုန့်များကိုစု၍ ပန်းကန်တွင်ထားလျှင် အနည်ထိုင်သွားပါလိမ့်မည်။ အပေါ်ရေကြည်များကို မိမိကြိုက်နှစ်သက်သလောက် သွန်ပစ်ပါက ကင်းပွတ်ဆံမှုန့် ပျစ်ပျစ်များရရှိနိုင်ပါသည်။

၈။ ပန်းကျည်းစေ့ကော်

ကန့်ကူဆံနှင့် ဆတူရောမွှေရန်အတွက် ကော်ကို မန်ကျည်းစေ့မှ ထုတ်ယူရရှိပါသည်။ မန်ကျည်းစေ့များကို အခွံခွာရလွယ်ကူစေရန်နှင့် အတွင်းသားညီညီကျက်စေရန် သဲနှင့်ရော၍လှော်ရပါသည်။ အကျက်မညီပါက အတွင်းသားကျွမ်း၍ ထွက်လာမည့်ကော်မည်းညစ်တတ်ပါသည်။

အနေတော်လှော်ပြီးပါက အအေးခံ၍အခွံခွာပြီး ရရှိလာသော မန်ကျည်းစေ့ (အတွင်းစေ့) များကို ရေမကြာမကြာထည့်၍ (တစ်နေကုန်) ပြုတ်လျှင် ကော်များကိုရရှိလာပါသည်။

ကော်များရရှိပြီးပါက ဆိုခဲ့ပါအတိုင်း ကန့်ကူဆံနှင့် အချစ်အကြဲ မိမိနှစ်သက်သလိုဆတူရောမွှေ၍ မျက်နှာချေလိမ်းဆေးအဖြစ် ပြင်ဆင်ရပါသည်။ မန်ကျည်းစေ့ကော် မပါပါက လိမ်းပြီးမှ မျက်နှာချေ ကွဲအက်တတ်ပါသည်။

မန်ကျည်းစေ့လက်နှစ်ဆုပ်စာသည် အရုပ်တစ်ရုပ်ကို ***"ဆေးချ"*** (ဆေးသုတ်) ရန် လုံလောက်ပါသည်။

၉။ မျက်နှာချေတွင် အရောင်များရောစပ်ခြင်း

ရှေးအခါက ရုပ်သေးဆေးခြယ် ***"ဆေးချ"*** ရာတွင် အဖြူရောင်သက်သက်ကိုမသုံးဘဲ အနီရောင်ဆေးအနည်းငယ် ထည့်လျက် ပန်းနုရောင်ဖျော့ဖျော့ကို သုံးလေ့ရှိပါသည်။ မင်းသားကြီး မျက်နှာစိတွင်ကား အနီရောင်ကို ပို၍ထည့်သွင်းအသုံးပြုရပါသည်။

ရွှေကိုဦးတင်မောင်၏ခေတ်တွင် ၎င်း၏ရှေ့ကကဲ့သို့ ပန်းနုရောင်ဖျော့ဖျော့မသုံးတော့ဘဲအဖြူရောင်သက်သက်သုံးခဲ့သည်ဟုရှေးရုပ်သေး ပညာရှင်ကြီးများမှဆိုပါသည်။

ဦးခေါင်း၏ဆံပင်ပေါက်ရာ ဦးရေနှင့် မျက်ခုံး၊ မျက်တောင်များကို အနက်ရောင်ရေးခြယ်ရာတွင် မှိုင်း၊ တရုတ်မင်တောင့် (သို့မဟုတ်) အခြား သင့်လျော်ရာဆေးအနက်များကို မန်ကျည်းစေ့ကော်ဖြင့် သင့်လျော်သလို ရောစပ်၍ရေးခြယ်ရပါသည်။

နှုတ်ခမ်းနှင့် အရေပြားအစင်းအတွန့်များ ရေးခြယ်ရာတွင် ဟင်္သပြဒါးအနီရောင်ကို မန်ကျည်းစေ့ကော်ဖြင့် ရောစပ်ရေးခြယ်ရပါသည်။ ရှေးကာတက်ခဲအဖုံးမှရိုပ်နီကိုယူ၍လည်း သုံးသည်ဟုသိရပါသေးသည်။ သစ်စေးကို အနက်ရောင်နေရာတွင်သုံးပါသေးသည်။

၁၀။ အရုပ်ဆေးခြယ်ပုံ

အရုပ်၏မျက်နှာချေအပေါင်းများကိုယယ်၍ဆေးအသစ်လိမ်းခြင်းကို ***"ဆေးချသည်"*** ဟုခေါ်သည်။ ရှေးက ကြက်တောင်မွှေး၅ခုကိုစုစည်း၍ စုတ်တံသဖွယ်ပြုလုပ်ပြီး မျက်နှာချေဆေးတို့ကို လိမ်းခြယ်ပေးပါသည်။

ဆေးခြယ်ရာတွင် မိမိစိတ်ကြိုက်ဖြစ်စေရန်လည်းကောင်း၊ ဆေးအထူအပါးညီစေရန်အတွက်လည်းကောင်းနေပူတွင် အလွှန်းပင်ပန်း ဆင်းရဲ

လှစွာ ဖန်တီးခဲ့ကြရပါသည်။

အနည်းဆုံး ၇ ကြိမ်ခန့် သုတ်လိမ်းမှ သင့်လျော်သော အနေအထားသို့ ရောက်ကြောင်း ရှေးမှတ်တမ်းများကဆိုပါသည်။ ကန့်ကူဆီကိုအသုံးပြုခြင်းအားဖြင့် မီးရောင်တွင် ကြွေသားကဲ့သို့ အရောင်တလက်လက် ပြန်ထွက်ခြင်းမျိုးမရှိစေဘဲ အလွန်အဆင်ပြေပြီး ယခုခေတ် မိတ်ကပ် ချယ်ထားသကဲ့သို့လှပစေပါသည်။

၁၁။ ကင်းသွတ်ဆံမျက်နှာချေ၏ ချို့ယွင်းချက်

ကန့်ကူဆံမျက်နှာချေသည် တာရှည်ခိုင်ခံ့လှသည်မဟုတ်ပါ။ ကွာကျခြင်း၊ ပွန်းခြင်း၊ ပဲ့ခြင်းများ အလွန်လွယ်ကူစွာ ဖြစ်လေ့ရှိပါသည်။ ထို့အပြင် မျက်နှာစွန်းပေခြင်းမရှိအောင် အရုပ်သိမ်းဆည်းရာ၌ မျက်နှာကို ကတ္တီပါမျက်နှာဖုံးဖြင့် ဖုံးပတ်၍ကာကွယ်ရပါသည်။

ထိုမျှာရှိုက်စေကာမူ နာသီးများနှင့်မေးဖျားတို့တွင်အပွန်းအပဲ့ကင်းလွတ်သည်မဟုတ်ချေ။

ဤသည်ကိုကာကွယ်ရန်နည်းမှာ မျက်နှာချေဆေးမချယ်မီမှိုင်းခံလွှာစကို ပျော့ပျောင်းအောင် ရေစွတ်ကော်သုတ်၍ နာများနှင့် မေးတို့ကို ကောင်းစွာတပ်ရပါသည်။ ထို့နောက်မှ မျက်နှာချေသုတ်လိမ်းပေးလျှင် မျက်နှာချေပွန်းခြင်းကို ကာကွယ်နိုင်ပါသည်။

သို့ရာတွင် ယခုအခါ ရှေးကကင်းသွတ်ဆံမျက်နှာချေထက် သာလွန်သော (Plastic Paint + ကန့်ကူဆံ) သို့မဟုတ် ရေဆေးကို အသုံးပြုနိုင်သည်ဖြစ်ရာ ယင်းအခက်အခဲများကို ကျော်လွှားနိုင်ပြီဖြစ်ပါသည်။

၁၂။ အရုပ်ထုရန်သစ်သားများနှင့်အရုပ်ထုလုပ်ခဲ့ကြပုံ

ရုပ်သေးရုပ်တစ်ရုပ် မထုလုပ်ခင်တွင်

(၁) နေကောင်း ရက်သာ ရွေးခြင်း။ (မြန်မာပြက္ခဒိန်၌ နေကောင်းရက်ကောင်းရွေး၍ စတင်ထုလုပ်ခြင်းဖြစ်သည်။)

(၂) သစ်သားတုံးရေရှူ၍ ပေါ့သည့်အပိုင်း လေးသည့်အပိုင်း ရွေးချယ်သတ်မှတ်ခြင်း။

(၃) အရုပ်၏ အစိပ်အပိုင်း အားလုံးကို ပေါ့သည့်အပိုင်းကို အပေါ်ပိုင်းထား၍ လေးသည့်အပိုင်းကို အောက်ပိုင်း၌ထားခြင်း။

(၄) ခေါင်းဖြစ်လျှင် ပေါ့သည့်အပိုင်းကို မျက်နှာဖက်သတ်မှတ်၍ လေးသည့်အပိုင်းကို ခေါင်းနောက်စေ့ပိုင်းထားခြင်း၊

စသည့် အခြေခံအချက်များကိုလည်း လိုက်နာခဲ့ကြသည်ဟု တချို့သော ပညာရှင်များကဆိုလေသည်။

ရုပ်သေးထုရာတွင် အများကြိုက်အသားမှာ ***"ယမနေ"*** သားဖြစ်သည်။ ယင်းကို ရုက္ခဗေဒနာမည်ဖြင့် ခေါ်လျှင် ***"ဂမဲလနားအာဘိုးဇီးယား"*** (Game Lina arbozea) ဖြစ်ပါသည်။ ယမနေပင်သည် မြန်မာနိုင်ငံ၌ ပေ ၃,၀၀၀ အထိပေါက်ရောက်ပါသည်။

ရှေးအခါကတည်းကပင် ယမနေသားသည် အဆစ်အမြစ်လွတ်ပြီး ခိုင်ခံ့၍ အထိရိုက်ခံကာ ညက်ညောသဖြင့် ပန်းပုထုရာတွင် အကောင်းဆုံးဖြစ်သောကြောင့် အရေးပါသောအရုပ်များကို ယမနေသားဖြင့်သာ ထုလုပ်ခဲ့ကြသည်။ အခြားသောအရုပ်များကို ထုလုပ်ရာတွင် မရှူသား၊ လက်ပံသား၊ ပုန်းမဲစာသား၊ မအူသား၊ သံသတ်သား၊ လက်ထုပ်သား များမှ တစ်မျိုးမျိုးဖြင့် ထုလုပ်ကြရသည်ကများလေသည်။

ရှေးကအရုပ်ထုလုပ်ပုံနှင့် ပတ်သက်၍ ရုပ်သေးသုတေသနပညာရှင် ဆရာဝန်ဦးတင်မောင်ကြည်၏ ရှာဖွေတွေ့ရှိခဲ့သည်များမှတစ်ဆင့် သိရှိခဲ့ရသည်မှာ ရှေးကအရုပ်ထုလုပ်ပုံသည် အဓိကအားဖြင့် ခုတ်မါးနှင့် မါးကောက် သုံး၍ ***"လှီးခြင်း"*** ဖြစ်သည်။

ရှေးဦးစွာ သစ်တုံးငယ်ကို ခုတ်မါးသုံး၍ ပုံကြမ်းလောင်းရပါသည်။ ထို့နောက် မါးကောက်အရိုးရှည်ကို ဘယ်တံတောင်နှင့် ဘယ်ဒူးကြားညှပ်၍ ဘယ်လက်မက မါးကောက်အနောင့်ကို ထောက်ထိန်းထားရပါသည်။ ဘယ်ဒူးကို အပြင်သို့တွန်းပေးလျှင် (ပုံတွင် မြားပြထားသည့်အတိုင်း) ဓါးကောက်က သစ်သားကိုလှီးရပါသည်။ အထက်ပါနည်းအတိုင်း ကျွမ်းကျင်ပြီးလျှင် ဒူးဖြင့်မတွန်းဘဲ ဓါးကောက်အရိုးကို ဘယ်ချိုင်းအကြားတွင်ညှပ်ပြီး ဘယ်လက်မနှင့် ***"လှီး"*** ပိုက်၊ ဖိတွန်းနိုင်ပါသည်။

ဓါးကောက်ဦးချွန်ဖြင့် အရုပ်၏ မျက်လုံး၊ နှာခေါင်း၊ ပါးစပ်၊ နားရွက်များအား အသေးစိတ်ပုံဖော်နိုင်ပါသည်။ ခေါင်းနှင့် ကိုယ်လုံးအတွင်း နက်နက် (သို့) ဂလောင်းထွင်းလိုပါက ဆောက်ငုံအရွယ် အမျိုးမျိုး သုံးစွဲခဲ့သည်ဟုဆရာဝန်ဦးတင်မောင်ကြည်မှ ပြန်လည်ရှင်းလင်း ပြောကြားသည်ကိုမှတ်သားခဲ့ရပါသည်။

၃.၅။ ယခုခေတ် မြန်မာ့ရုပ်သေး (ကရုပ်) တည်ဆောက်မှုအား လေ့လာဆန်းစစ်ချက်

မြန်မာ့ရုပ်သေးရုပ်များအား အရွယ်အစားမျိုးစုံဖြင့် ပြုလုပ်ကြသော်လည်း မြန်မာ့ဘုရင်၏နန်းတွင်းရုပ်စုံဝင်၏အချိုးအစားများအားအခြေခံထား၍တင်ဆင်လာကြပါသည်။ မြန်မာမင်းဆက်၏ရုပ်စုံဝင် (ဝင်တော်ကြီး) တွင် အရုပ်များအား တစ်တောင့်ထွာ ၂၇ လက်မခန့်မျှလည်းကောင်း၊ မင်းသား/မင်းသမီးနှင့် အရုပ်သူ၊ အရုပ်သားများအတွက် ရုပ်သေးဝင် ဝင်တော်ကလေးခေါ် ဝင်းစင်တွင် ၂၄ လက်မခန့် ထုလုပ်ကပြခဲ့ကြပါသည်။ ရှေးက ၂၇ လက်မအရုပ်ထက်ကြီးသော အရုပ်ကြီးများ ထုလုပ်တင်ဆင်၍ ရုပ်ကြီးဆင်များအဖြစ်ကပြဖျော်ဖြေခဲ့သော်လည်း အရုပ်များ၏အလေးချိန်များမှုကြောင့် ကြာရှည်ကြိုးဆွဲရန် အခက်အခဲများရှိပြီး ကွယ်ပျောက်ခဲ့ရပါသည်။

Dr.Tin Mg Kyi ထံမှရရှိသော ရုပ်သေးထုပုံ

ယခုခေတ်မြန်မာရုပ်သေးကရုပ်ထုလုပ်တပ်ဆင်ပုံ၊ ကြိုးများပြင်ဆင်ပုံနှင့် အခြေခံကြိုးများ တပ်ဆင်ပုံအဆင့်ဆင့်တို့အား မန္တလေးမြို့မှ ရုပ်သေး (ကရုပ်) ပြုလုပ်ရာတွင် ထင်ရှားသူ မန္တလေးရုပ်သေးအဖွဲ့ (Mandalay Marionettes Theater) အား အဓိက အရုပ်ပြုလုပ်ပေးသူ ဦးအုန်းမောင်နှင့် ဆွေးနွေးလေ့လာခဲ့သမျှအား အောက်ပါအတိုင်း ပိုင်းခြား တင်ပြအပ်ပါသည်။

မှတ်ချက်။ ။ ရှေးမြန်မာများ၏ အတိုင်းအတာစနစ်မှာ တစ်တောင်၊ တစ်ထွာ စသည်ဖြင့် တိုင်းတာမှုနှင့် ယခုအချိန် လက်မဖြင့် နှိုင်းယှဉ်ပေါ်ပြသောအခါတွင် အနည်းငယ်ကွဲလွဲမှု ရှိတတ်သဖြင့် (ခန့်မှုလောက်) ဟူသောအသုံးအနှုန်းဖြင့်ပေါ်ပြလျှင်ပိုမိုကောင်းမွန်သင့်လျော်ပေမည်ဟု ယူဆပါသည်။

၁။ ရုပ်သေးအတွက်အသားရွေးချယ်ခြင်း
၂။ အရုပ်ထုလုပ်ပုံ
၃။ အရုပ်အားဆေးရွယ်ခြင်း
၄။ ကြိုးများရေရှည်ခံနိုင်ရန်အတွက်ပြင်ဆင်ပုံ
၅။ ကိုယ်ထည်အပိုင်းအစများ "ဆက်ကြိုး" ဖြင့်ဆက်သွယ်ပုံ
၆။ အဝတ်အစားများဝတ်ဆင်ခြင်း
၇။ အခြေခံကြိုးများ (သို့) ဂျက်နှင့်အခြေခံ "ဆိုင်းကြိုး" တပ်ဆင်ပုံ
(၈) အခြေခံအရုပ် "ဆွဲကြိုး" များတပ်ဆင်ပုံ

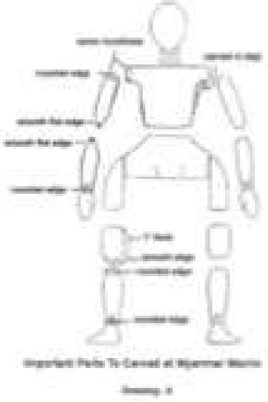
၁။ ရုပ်သေးအတွက် အသားရွေးချယ်ခြင်း

မြန်မာရုပ်သေးရုပ်များကို အသားမျိုးစုံဖြင့်ပြုလုပ်ခဲ့သော်လည်း ယမနေသားကို ရုပ်သေးဆုသူ၊ ဆေးသုတ်သူ၊ ရုပ်သေးကသူအားလုံးက တညီတညွတ်တည်းနှစ်သက်ကြပါသည်။ ယမနေသားသည်ညက်၍ ချောမွေ့ခြင်း၊ ထုလုပ်ကိုင်တွယ်ရလွယ်ကူခြင်း၊ ပေါ့ပါး၍ ရေရှည်ခိုင်ခံ့ခြင်း၊ အသားတွင် အရစ်အစင်းအကွက်များနည်းပါးခြင်းများကြောင့် အများက ယမနေသားကိုအသုံးပြုရန် ကြိုက်နှစ်သက်ခဲ့ကြခြင်းဖြစ်ပါသည်။

နောက်ပိုင်းယမနေသားများရှားပါးလာသောအခါကျွန်းသားကိုလည်း ထည့်သွင်းအသုံးပြုလာကြပါသည်။ ကျွန်းသည်ပေါ့ပါး၍ ကိုင်တွယ်ရလွယ်ကူသော အသားဖြစ်သော်လည်း ဆေးသုတ်သူများအတွက် အခက်အခဲတွေ့နိုင်သော အစင်းအရစ်ငွေများ များစွာပါရှိသည်။ သို့သော် ယနေ့ခေတ်ပေါ် ပါတ်တီးဆေးသကဲ့သို့ အသုံးပြုနိုင်သော နိုင်ငံခြားရေဆေးများပေါ်လာသဖြင့်ထိုရေဆေးအားခံဆေးအဖြစ်အသုံးပြု၍ ကျွန်းသားမှ အစင်းအရစ်များအား လွယ်ကူစွာဖျောက်ဖျက်နိုင်ပြီး ယမနေသားမျက်နှာမျိုးဖြစ်အောင် ပြုလုပ်နိုင်ခဲ့ပါသည်။

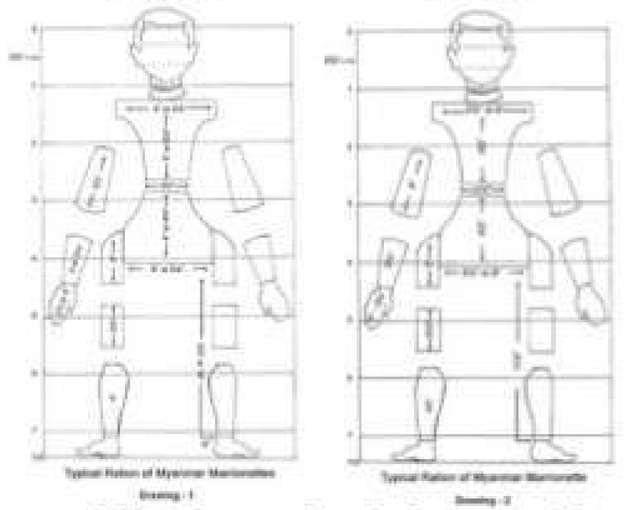
၂။ အရုပ်ထုလုပ်ပုံ

၂၇ လက်မခန့်အရုပ်၏ဦးခေါင်းသည် နဖူးဆံစပ်မှ မေးဖျားအထိ ၃.၅ လက်မခန့်ရှိပါသည်။ ၂၄ လက်မခန့်အရုပ်၏ဦးခေါင်းသည် နဖူးဆံစပ်မှ မေးဖျားအထိ ၃ လက်မခန့်ရှိပါသည်။ ၂၇ လက်မခန့်အရုပ်၏ နားရွက်အထက် နဖူးလုံးပါတ်မှာ ၉.၅ လက်မမှ ၁၀.၅ လက်မခန့်ရှိပြီး ၂၄ လက်မအရုပ်၏ နားရွက်အထက်နဖူးလုံးပါတ်မှာ ၈.၅ လက်မမှ ၉.၅ လက်မခန့်ရှိကြပါသည်။ တခါတရံပန်းပုဆရာ၏အမူအယွင်းကြောင့် နဲနဲပိုငယ်၊ နဲနဲပိုကြီးခြင်းများရှိသော်လည်း ခေါင်း၏အရှည်နဖူးဆံစပ်မှ မေးအထိ အရှည်အား၃လက်မနှင့် ၃.၅လက်မကိုသာမူတည်၍ကိုယ်လုံးနှင့် အချိုးချ ပြုလုပ်ပါသည်။ ***ပုံ (၁) နှင့် ပုံ (၂) တို့တွင်ကြည့်ပါ။***



လက်များနှင့် ခြေများတို့၏အရှည်သည် ဦးခေါင်းနဖူးဆံစမှ မေးအထိ ရှိသော အတိုင်းအတာ အရှည်အတိုင်းထုလုပ်ရပါမည်။ ထုအထုသည် ၀.၅လက်မခန့်အတွင်း ထားရပါသည်။

အရုပ်ဦးခေါင်းနဖူးဆံစမှ မေးအထိ အရှည်၏ ခုနစ်ဆခွဲ အချိုးသား၍ အရုပ်အားဆက်ပါသည်။ သို့သော် ကြိုးများဖြင့်ဆက်ရသဖြင့် ကြိုး၏ဆန့်အား ရှိ့အားများထည့်တွက်ပြီး ၂၄ လက်မအရုပ်သည် ၂၅ လက်မခန့်၊ ၂၇ လက်မအရုပ်သည် ၂၈ လက်မခန့်မှုလောက် ဆန့်ထွက်တတ်ကြောင်းသိစေအပ်ပါသည်။ အကယ်၍အရုပ်၏ခေါင်းသည်၃.၅လက်မ အရုပ်ခေါင်းထက်ပိုနေလျှင်လည်းကောင်း၊ ထိုပိုကြီးလာသောအတိုင်း အတာနှင့် အချိုးမချဘဲပုံမှန် ၃ လက်မအရုပ်အားချိုးသည့်အနေအထား အချိုးဖြင့် ၎င်း ၃.၅ လက်မအရုပ်အား ပုံမှန် ၃.၅ လက်မ အရုပ်အချိုးဖြင့်သာ ပြုလုပ်ကြရပါသည်။



24" Height Puppet

28" Height Puppet

Typical Ration of Myanmar Marionettes

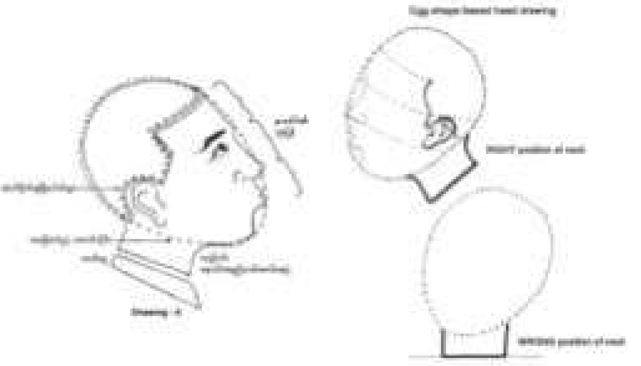
Drawing - 1

Typical Ration of Myanmar Marionette

Drawing - 2

ယနေ့ခေတ် မြန်မာ့ရုပ်သေးထုလုပ်ရာတွင် ပန်းပုထုဆရာ ၂ဦး ရှိလေသည်။ ဦးခေါင်းထုသူနှင့် ကိုယ်တွဲ ထုသူတို့ဖြစ်သည်။ အရုပ်ခေါင်းအထုအပ်လျှင် ဦးခေါင်းထုသူက ဦးခေါင်း – ဦးခေါင်းနှင့် လိုက်ဖက်သော လည်ငှေ၊ ခြေဖျား ၂ဖက်၊ လက်ဖျား ၂ဖက် ထုလုပ်ပေးရသည်။ ကိုယ်တွဲထုသူသည် အထက်ကိုယ်လုံး ၁ ခု၊ အောက်ပိုင်းတင်ပိုင်း ၁ခု၊ လက်မောင်း ၂ဖက်၊ လက်ဖျံ ၂ဖက်၊ ပေါင်ရင်းသား ၂ဖက်၊ ပေါင်လယ်သား ၂ဖက်နှင့်ခြေသလုံးသား ၂ဖက်ထုလုပ်ပေးရပါသည်။ ထိုကိုယ်တွဲ၏အတိုင်းအတာများကိုပုံတွင် တွေ့မြင်နိုင်ပါသည်။ ထိုအတိုင်းအတာများကိုလည်း အရုပ်ကပြသူအကြိုက် အတိုအရှည်မြှင့် ပြောင်းလဲ

သင့်လျှင် ပြောင်းလဲပေးရတတ်သည်။



Drawing - 3

အရေးကြီးသောအချက်များမှာ ဦးခေါင်းထုလုပ်လျှင် ဦးခေါင်းသည် *ပုံ (၃) တွင်*ပြထားသည့်အတိုင်း အရုပ်၏ လည်ပင်းသည် အောက်သို့ တည့်တည့်မဆင်းဘဲ ဘေးသို့အနည်းငယ်စနဲ့ စောင်းထားပေးရပါသည်။ ဦးခေါင်း၏ အခြေခံပုံမှာ ဘဲဥ၊ ကြက်ဥပုံအား အခြေခံပါသည်။ ထို လည်ပင်းအစောင်းအနေအထားကြောင့် မြန်မာ့ရုပ်သေးသည် ခေါင်း လှည့်၊ ခေါင်းခါပြုနိုင်ခြင်းဖြစ်ပါသည်။

၂၄ လက္မအရုပ်အတွက် လည်ဇွေသည် နောက်ပိုင်း ဝ.၂၅ လက္မ လျော့ လျော့ဖြစ်ပြီး လည်ဇွေအပေါ်ပိုင်းသည် လည်ပင်းအကျယ်နှင့် အတူတူ ဖြစ်ပါသည်။ သို့သော် လည်ဇွေရှေ့ပိုင်းသည်ရင်ပတ်အလျောအတိုင်း စောင်းလျောဖြစ်ပါသည်။ *ပုံ (၄) တွင် ကြည့်ရှုနိုင်ပါသည်။* ရှေ့ထု နောက်ပါးဟုခေါ်နိုင်ပါသည်။

ကိုယ်တွဲနှင့်ပါတ်သက်၍ အရေးကြီးသောအချက်များမှာ *ပုံ (၅) တွင်*ပြ ထားသည့်အတိုင်း အပေါ်ကိုယ်တွဲ ပုခုံးအစွန်းအပိုင်းနှင့် လက်မောင်း ရင်းအစွန်းအပိုင်းသုံးပတ်တူရမည်။ ကိုယ်တွဲပုခုံးသည် ပုံတွင်ပါသည့် အတိုင်းလက်မောင်းရင်းအစွန်းထွက်နေရမည်။ သို့မှသာလက်မောင်း ရင်းနှင့် ကိုယ်တွဲပုခုံးတို့ဆက်သောနေရာတွင် အစဉ်ပြေပါမည်။

ကိုယ်တွဲပုခုံးနှင့်ဆက်သော လက်မောင်းရင်းအပေါ်ပိုင်း အစွန်းသည် အလုံးဖြစ်ပြီး တစ်တောင်ဆစ်အစွန်းသည် အပြားဖြစ်ရပါမည်။ ထို့ အတူလက်ဖျံသည်လက်မောင်းရင်းအဖျားတစ်တောင်ဆစ်နှင့် ဆက်ရ မည့်အစွန်းသည် အပြားဖြစ်ရပါမည်။ လက်ဖျားနှင့် ဆက်ရမည့် လက် ကောက်ဝတ်သည် အလုံးဖြစ်ရပါမည်။ ထို့အပြင် တစ်တောင်ဆစ် ဆက်ရန် လက်မောင်းရင်းနှင့် ဆုံမည့် လက်ဖျံအစွန်းနှင့် လက်မောင်း ရင်းအစွန်းအပြားနှစ်ဖက်သည် ချောမွေ့စေရန် ကော်ပါတ်တိုက်ထား ရပါမည်။ ထို့အတူ ပေါင်လယ်သည် ၁ လက္မခန့်ထူပြီး အပြား ဖြစ်ရပါ မည်။ ဒူးဆစ်ဆက်ရာ နေရာဘက်တွင်ရှိသော အောက်အစွန်းသည် လည်းချောမွေ့နေရပါသည်။

၃။ အရုပ် အားဆေးချယ်ခြင်း

ရုပ်သေး(ကရုပ်)ဖြစ်အောင်တပ်ဆင်သူသည်အရုပ်ဦးခေါင်းနှင့်လည် ဇွေ၊ ခြေလက်တို့အား ကိုယ်တိုင်ဆေးချယ်တတ်လျှင် ကိုယ်တိုင် ဆေး ချယ်၍ကိုယ်တိုင်မလုပ်တတ်လျှင်ဆေးချယ်သူထံအပ်ရပါသည်။ မြန်မာ တို့ကဆေးချယ်ခြင်းကိုဆေးချသည်ဟုသုံးနှုန်းပါသည်။ အရုပ်ဆေးချယ် ရာတွင်ပန်းပုဆရာထံမှရသော အရုပ်ခေါင်းနှင့် ခြေလက်၊ လည်ဇွေတို့ အား ကော်ပါတ်နှင့်စား၍ ညီညာချောမွေ့စေရန် ပြုပြင်ရပါသည်။ ကော်ပါတ်စားပြီးလျှင် ရေဆေးထူထူသုတ်၍ နေလှန်းရပါသည်။

ထိုရေဆေးခြောက်လျှင် ကော်ပါတ်အနုဖြင့်ထပ်စား၍ချောမွေ့အောင် ပြုပြင်ရပါသည်။ အရုပ်မျက်နှာအား ပါတ်တီးထေးသည့် သဘောဖြစ် ပါသည်။ ၎င်းနောက် အရုပ်၏ဇာတ်ကောင်အလိုက် မျက်နှာနီ၊ မျက်နှာဖြူ၊ မျက်နှာမိတ်ကပ်ရောင်စသည်ဖြင့် အပ်နှံသူအကြိုက် အရောင်သုတ်ရ ပါမည်။ ရှေးက မန်ကျည်းစေ့မှရသော ကော်နှင့် ကန့်ကူဆံ အမှုန့်အား အရည်ဖျော်၍သုတ်လိမ်းပါသည်။ အနီရောင်အတွက် ဟင်္သပြဒါးသုံး ၍ အနက်ရောင်အတွက် ကြပ်မီးခိုးအား အသုံးပြုပါသည်။ ထိုနည်း သည် လုပ်ရန်ခက်ခဲကြန့်ကြာမှုကြောင့် ယခုအချိန်တွင်မသုံးကြတော့ပါ။

ယခုခေတ် သဘောဆေးများမှာ ခိုင်ခန့်ခြင်း၊ အသုံးပြုရလွယ်ကူခြင်း၊ ကြာရှည်ခံခြင်းတို့ကြောင့် သဘောဆေးအားအသုံးပြုလာကြပါသည်။ သို့သော် သဘောဆေးမှာ အလွန်အရောင်ပြန်ပါသည်။ ထို့ကြောင့် သဘောဆေးဘူးအား ဖြိမ်သက်စွာထား၍ အရောင်တင်ဆီများအား စစ်၍ ခပ်ယူနိုင်သလောက်ခပ်ယူလိုက်ပါသည်။ ၎င်းနောက် မြေဖြူမှုန့် အား မှန်ကန်သောအချိုးဖြင့်ရောနှော၍ သုတ်လိုက်သောအခါ အရောင် မပြန်သော ရုပ်သေးမျက်နှာ၊ ခြေလက်များရရှိပါသည်။ ထိုနည်းအတိုင်း အရောင်ပြန်မှုနည်းရန် ပြုလုပ်ထားသော ဆေးရောင်စုံများဖြင့် မျက်ခုံး၊ ပါးစပ်၊ နှာခေါင်းများအား ဆေးချယ်ပေးလိုက်ပါသည်။ ဤဆေးသည် အရောင်မပြန်ခြင်း၊ ခိုင်ခန့်ခြင်း၊ အရုပ်မျက်နှာပေါ်တွင် အညစ်အကြေး တင်ရှိပါက အဝတ်စိုဖြင့် အလွယ်တကူသုတ်၍ ဖယ်ရှားနိုင်ခြင်း အကျိုးများရရှိပါသည်။ မတော်တဆထိခိုက်၍ ဆေးကျွတ် သွားမှုများ ကိုလည်းအလွယ်တကူပြုပြင်နိုင်ပါသည်။

အရုပ်တစ်ရုပ်၏ဆေးချယ်ရန် အဓိကလိုအပ်ချက်မှာ ညပိုင်းမီးရောင် ဖြင့် ရုပ်သေးကပြလျှင် အရုပ်မျက်နှာမှ အရောင်မပြန်စေရန်ဖြစ်ပါသည်။

၄။ ကြိုးများ ရေရှည်ခိုင်ခန့်ရန်အတွက်ပြင်ဆင်ပုံ

ယခုခေတ်တွင် ချည်ကြိုးများအား အပေအတေခံစေရန် ချည်ဆိုးဆေး

(သို့မဟုတ်) သျှားစေးသုံး၍ ပထမဦးစွာအရောင်တင်ဆေးဆိုးပြီးမှ ကြိုးများကို ပျားဖယောင်းဖြင့် သေချာကျနစွာသွတ်တိုက်ပေးပါသည်။ ၎င်းပျားဖယောင်းအသုံးပြုခြင်းအားဖြင့် ကြိုးဆွဲသူ၏လက်မှ ချွေးများ ကြိုးအတွင်းသို့ စိမ့်ဝင်မှုနည်းပါးစေရန်အတွက်ဖြစ်လေသည်။

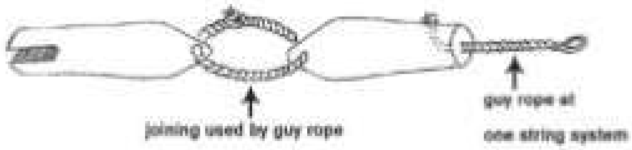
အရုပ်နှင့် ဂျက်တွင်ဆိုင်းထားသောကြိုးများ၊ အစီကြိုးများ၊ ဆွဲကြိုးများ အား လိုသည်ထက်ပိုတုတ်သော ကြိုးများသုံးထားလျှင် ကြိုးဆွဲများက **"ပုံအသည်"** ဟု ပြောပါသည်။

၅။ ကိုယ်ထည်အပိုင်းအစများ "ဆက်ကြိုး" ဖြင့်ဆက်သွယ်ပုံ

ကိုယ်ထည်အပိုင်းအစများအား ဆက်ကြိုးဖြင့် ဆက်ရာတွင် ထူးခြားသည့် မြန်မာမှုတရအား တင်ပြမည်ဖြစ်သည်။ မြန်မာတို့က "အစီကြိုး" ဟုခေါ်သော ထိုနှစ်ပင်လိမ်ကြိုးအား "အဆက်ခံကြိုး" အဖြစ်လည်းကောင်း၊ မြန်မာရုပ်သေးကရုပ်၏ "ဆက်ကြိုး" များ ပြုလုပ်ရာတွင်လည်းကောင်း ယနေ့တိုင် တွင်ကျယ်စွာ အသုံးပြုကြလေသည်။ ပုံ (၆က) တွင် ပြထားသည့်အတိုင်း အစီကြိုးဆိုသည်မှာ လိုအပ်သော ကြိုးလုံးအရွယ်အစား ကြိုးတစ်ပင်အား အလိမ်တင်းအောင် ကျစ်၍ပြန်၍နှစ်ခေါက်ခေါက်ကာ ပေါင်း၍လိမ်ကျစ်ပြီး အဖျားဖက်တွင်စု၍ ထုံးလိုက်ခြင်းဖြင့် အစီကြိုးတစ်ကြိုးရပါသည်။

Guy rope (or) Joinable string
Drawing - 6a

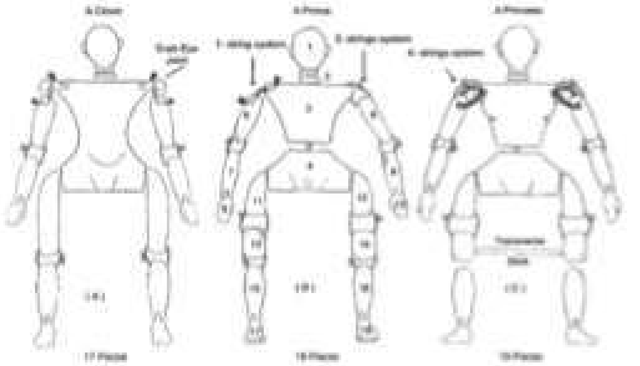
ထိုအစီကြိုးဖြင့်အရုပ်အပိုင်းအစ ၂ခုအားဆက်တွဲလိုလျှင် အပိုင်း ၂ခုမှ အပေါက်များအတွင်း အစီကြိုးအားသျှို့သွင်းပြီး၊ ကြိုးအခေါက်စွန်းကို အလိမ်ဖြေလိုက်သောအခါ အပေါက်ကွင်းငယ်ဖြစ်ပေါ်လာသည်။ ထိုကွင်းအတွင်းသို့ အစီကြိုးတစ်ဖက်စွန်းတွင်ရှိသည့်အထုံးအား သွင်းလိုက်လျှင် အရုပ်အပိုင်းအစ ၂ ခုအား ဆက်ပြီးဖြစ်ပြီး ထိုကွင်းအား ပြန်ကျယ်၍အထုံးအားဆွဲထုတ်လိုက်လျှင် အပိုင်းအစ ၂ ခုအား ဖြုတ်ပြီးသားဖြစ်သွားပေမည်။ *ပုံ (၆ခ) တွင်ကြည့်ပါ။*



Drawing - 6b

အစီကြိုးစနစ်သည် အရုပ်ကိုယ်ထည်နှင့် ခြေလက် အဆစ်အပိုင်းများ အားဆက်သော ကြိုးများအားလုံးအား အစီကြိုးစနစ်ဖြင့် ဆက်ထားပါသည်။ ထို့ကြောင့် ကိုယ်ထည်တွင်ဆက်ထားသောကြိုးများအား ဆက်ကြိုးဟုခေါ်ရမည်ဖြစ်သည်။ အစီကြိုးစနစ်သည် ဖြုတ်ခြင်း၊ တပ်ခြင်း၊ အတင်း၊ အလျော့တိကျသော အတိုင်းအတာအတွက် လျှင်မြန် လွယ်ကူခြင်းစသော အကျိုးများရစေပါသည်။ အရုပ်၏ခေါင်းကြိုး၊ ဂုတ်ကြိုး၊ လက်မောင်းရင်းကြိုး၊ လက်ဖျားကြိုး၊ ဒူးကြိုး စသည့်အရုပ်ဆွဲကြိုးများကိုလည်း အရုပ်တွင်ရှိသော အစီကြိုးများဖြင့်ပင် ဆက်ထားပါသည်။ ထို့ကြောင့် ဆွဲကြိုးပြုတ်ခြင်း၊ ကြိုးရှုပ်ခြင်းများအား အစီကြိုးစနစ်ဖြင့် လွယ်ကူလျှင်မြန်စွာ ဖြေရှင်းပေးနိုင်ပါသည်။ အရုပ်နှင့် လက်ကိုင်ဂျက်ဆက်သောကြိုးများကိုလည်း အစီကြိုးဖြင့်ပင်လျှင် ဆက်ထားသည်။

ပုံတွင်ပြထားသည့်အတိုင်း ပုံမှန်အရုပ်တစ်ရုပ်သည်ဦးခေါင်းမှခြေဖျားအထိ လည်ပင်းအပါအဝင် အခြေခံအားဖြင့် အပိုင်းအစပေါင်း ၁၈ ခုဖြင့် ဖွဲ့စည်းထားပါသည်။ *ပုံ (၇-က) တွင်ကြည့်ပါ။*


Pieces and Joining System of Myanmar Marionette
Drawing - 7a, 7b, 7c

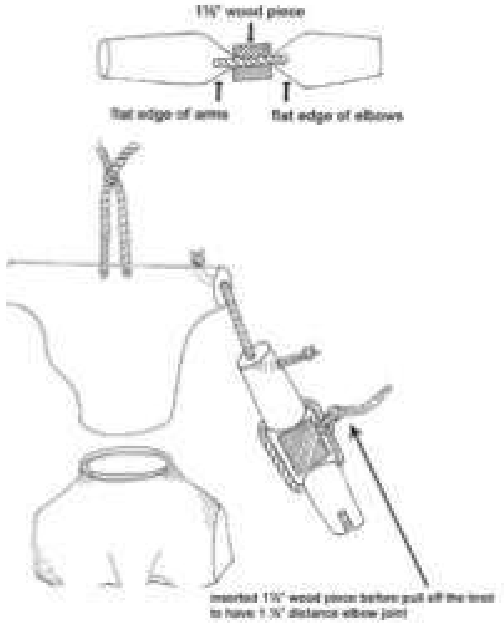
ထိုအစိတ်အပိုင်း ၁၈ ခုအား အစီကြိုးစနစ်ဖြင့်ပင် ဆက်သွယ်ထားပါသည်။ အထက်ကိုယ်ပိုင်းနှင့် အောက်ကိုယ်ထည် တင်ပိုင်းတို့အား အလေးချိန်ပေါ့ပါးစေရန် အခေါင်းထွင်းထားပါသည်။ ဦးခေါင်းကိုလည်း ထိုနည်းတူ အခေါင်းထွင်းထားပါသည်။ အပိုင်း ၁၈ ပိုင်းတို့အား အစီကြိုးဖြင့်ဆက်ရာတွင် ခန့်မှန်းခြေလိုအပ်သော ကြိုးအရှည်အား ၁ လက္ခ (သို့) ၂ လက္ခခန့်ပို၍ ရှည်ထားရပါသည်။ ကိုယ်လိုချင်သောအတိုင်းအတာတိုင်းယူပြီးလျှင်ပိုသောကြိုးများအားဖြတ်ပစ်ရပါမည်။

ရှေးအခါကအရုပ်ပခုံးဆက်များကိုပုံ(၇-က)တွင်ပြထားသည့်အတိုင်း အသားရေ **"ပုဇွန်မျက်စေ့"** ခေါ် အဆက်ဖြင့် ပခုံးနှင့်လက်မောင်းရင်း အားကြိုးဖြင့်ဆက်ထားပါသည်။ ယခုနောက်ပိုင်းတွင် လေးကြိုးဆက်၊ နှစ်ကြိုးဆက်၊ တစ်ကြိုးဆက် စနစ်များဖြင့် ဆက်လာကြပါသည်။ *ပုံ (၇-ခ) နှင့် ပုံ (၇-ဂ) တွင် မြင်နိုင်ပါသည်။*

နဲ့နှောင်ဖွဲ့ကပြသော မင်းသား/မင်းသမီးအရုပ်များအား ကြိုးဆက်လျှင် တစ်တောင်ဆစ်အဆက်သည် ၂၄လက်မအရုပ်တွင် ၁.၅လက်မမှ ၂လက်မ ခွာ၍လည်းကောင်း၊ ၂၈လက်မအရုပ်၏တစ်တောင်ဆစ် အဆက်သည် ၁.၅ လက်မမှ ၂.၅ လက်မခွာ၍လည်းကောင်း ဆက်တတ်ကြသည်။

မင်းသား/မင်းသမီးအရုပ်၏ ခါးအကွာအဝေးမှာ ၂၄ လက်မအရုပ်တွင် ၁.၅လက်မခန့်နှင့် ၂၈လက်မအရုပ်များတွင် ၂လက်မခန့်ထားပြီးခွာ၍ ဆက်တတ်ကြသည်။ ဖြတ်ဖြတ်လတ်လတ်ကရသော ဇော်ဂျီရုပ်၊ ဘီလူးရုပ်၊ သူငယ်တော်ရုပ်များတွင် ခါးအကွာအဝေးအား မင်းသား/မင်းသမီးတို့ ထက် အကွာအဝေးတိုး၍ဆက်ရပါသည်။ တံတောင်ဆစ် အဆက်အား လည်း တိုး၍ဆက်ထားပါသည်။

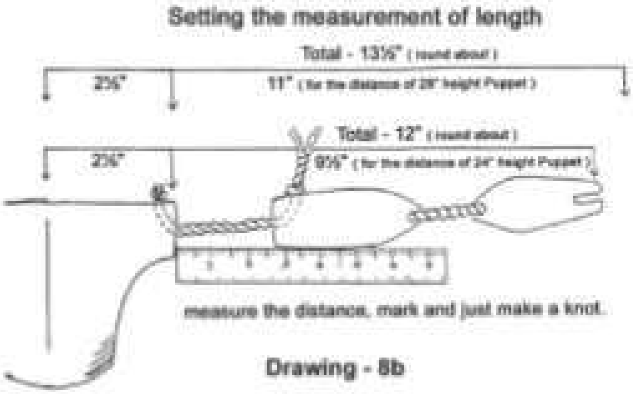
အရုပ်၏ပုခုံး၊ လက်မောင်းရင်းနှင့် လက်ဖျံတို့အား ဆက်လိုလျှင် တစ် တောင်ဆစ်အဆက်အား လိုသလောက်အကွာအဝေးတိုင်းတာ၍ကြိုး အားဆက်ရသည်။ တိကျသော အကွာအဝေးရရှိရန်နှင့် ကြိုးဆက်ပုံ အား ***ပုံ (၈-က) တွင်ကြည့်ပါ။***



Method of joining the pieces by Guy rope

Drawing - 8a

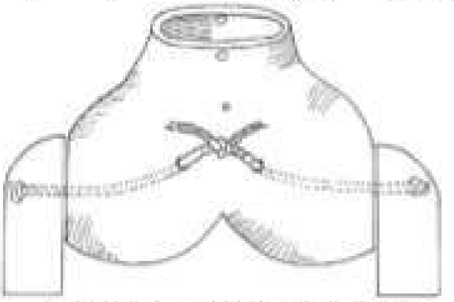
တစ်တောင်ဆစ်အဆက်အား ၁.၅ လက်မလိုချင်ပါက ၁.၅ လက်မရှည် သောအသားတုံးအားတစ်တောင်ဆစ်နေရာအစီကြိုးကြားတွင်သွင်းပြီး အစီကြိုးအထုံးအားဆွဲတင်းလိုက်၍ အမှတ်မှတ်ပြီးထုံးလိုက်ပါ။ ၎င်း နောက် သစ်သားတုံး ၁.၅ လက်မအားဆွဲနှုတ်လိုက်လျှင် ၁.၅ လက်မ အကျယ်ရှိသောအကွာအဝေးကိုရပါသည်။ လက်နှစ်ဖက်အားထိုနည်း ဖြင့် အကွာအဝေးအားတူညီစေပါသည်။ ထိုနည်းအတိုင်း ခါးဆက်ကြိုး များ ပေါင်လယ်နှင့် ပေါင်ရင်းဆက်ကြိုးများ၊ ဒူးနှင့် ပေါင်လယ်ဆက် ကြိုးများအား တိကျသောအကွာအဝေးအား ရရှိစေပါသည်။ ***ပုံ (၈-ခ) တွင်ကြည့်ပါ။***



Drawing - 8b

၂၄ လက်မအရုပ်တခု၏ကျောလယ်မျဉ်းမှ လက်ကောက်ဝတ်အထိ ၁၂ လက်မရှိပါသည်။ ထိုလက်အတိုင်းအတာ နှစ်ပြန်သည် ၂၄ လက်မအရုပ် ၏ အရပ်အမောင်းဖြစ်သည်။

ပေါင်ရင်းသားနှင့် တင်ပိုင်းတွဲဆက်ပုံမှာ ပုံ(၉) တွင်ပြထားသည့်အတိုင်း ပေါင်ရင်းအပြင်ဘက်မှ အပေါက်ဖေါက်၍ကြိုးအားလျှိုသွင်းပြီးအထုံး

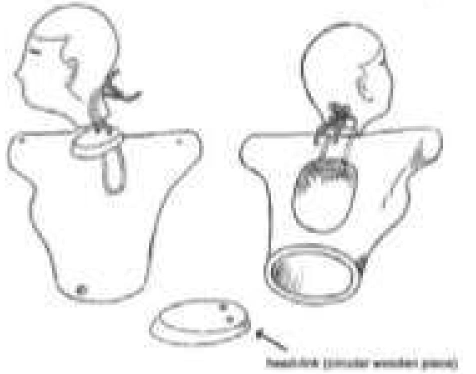


Method of joining the Hip and Thigh- Root

Drawing - 9

ဖြင့် ထစ်ထားလိုက်ပြီး ပေါင်ရင်းအတွင်းမှထွက်သော ကြိုးအား အောက်ပိုင်း၊ ကိုယ်လုံးဘေး၊ တင်ပါးမှ ဖေါက်ထားသော အပေါက်မှ လျှိုသွင်းပြီးနောက် တင်ပိုင်းအပေါက် ၂ ပေါက်မှ တစ်ကြိုးစီထုတ်ပြီး တင်းစွာချည်လိုက်လျှင် ပေါင်ရင်းသားနှစ်ခုဆက်ပြီးဖြစ်ပါသည်။

၎င်းနောက်ဦးခေါင်းတပ်ဆင်ပုံအားပုံ(၁၀) တွင် အရုပ်ကိုယ် လည်ပင်း နေရာမှ ကြိုး ၂ ပင် ထုတ်၍ ပုံတွင်ပြထားသည့်အတိုင်း လည်ပင်းကြိုး အား ကိုယ်အတွင်းဘက်မှဖေါက်လျှိုပြီး လည်ပင်းနေရာ ကိုယ်အပြင် သို့ထွက်စေပြီး ကိုယ်တွဲနှင့်ကိုက်ညီသော လယ်ဝှေအား တစ်ဖန် ကြိုးလျှို ဝင်ပြီး ထွက်လာသော ကြိုး ၂ ပင်အား အရုပ်ခေါင်းလည်ပင်းအတွင်း ထွင်းထားသော အပေါက်မှဝင်၍လည်ဂုတ်နေရာအပေါက် ၂ခုမှထွက်



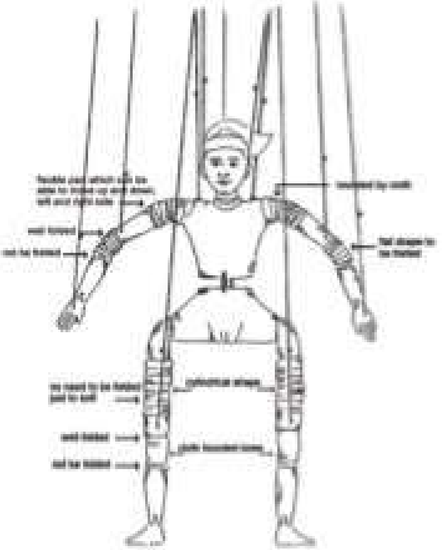
Method of joining the Head and Upper Torso by using head-link (circular wooden piece)

Drawing - 10

လာစေပြီး ထို ၂ ကြိုးအား နိုင်စွာထုံးလိုက်လျှင် ဦးခေါင်း တပ်ဆင်ပြီးဖြစ်ပါသည်။ ထိုကြိုး ၂ ကြိုးအား ရှေးအခါက ***"သက်ပြန်ကြိုး"***(သစ္စာမဏ္ဍိုင်ကြိုး) ၂ ပင်ဟုခေါ်ပါသည်။ သို့သော် ဦးခေါင်းအားအဝတ်အစားဝတ်ဆင်ပြီးမှသာ တတ်လေ့ရှိပါသည်။

ထိုအဆင့်မှပြီးလျှင် လက်များ၊ ခြေဖျားများအား စရွေးဆက်အတိုင်း ဆက်၍ သံရိုက်၍လည်းကောင်း၊ သတ်ရိုက်၍လည်းကောင်း တပ်ဆင်နိုင်ပါသည်။

အပိုင်းအစ ၂ ခုကြားရှိ ဆက်ကြိုးများအား လိုအပ်သလို ပွမ်းများသွပ်ပြီး အပေါ်မှအဝတ်နှင့်ပတ်ပေးရပါသည်။ တစ်တောင်ဆစ်နေရာသည် နှစ်ဖက်ထိပ် အပြားများဖြစ်သည်။ တစ်တောင်ဆစ် ချိုးနိုင်ရန်အတွက် အပြားပုံသဏ္ဍာန်ဖြစ်အောင် အဝတ်ပတ်ရပါသည်။



Prince Character with Full set of Strings

Drawing - 11

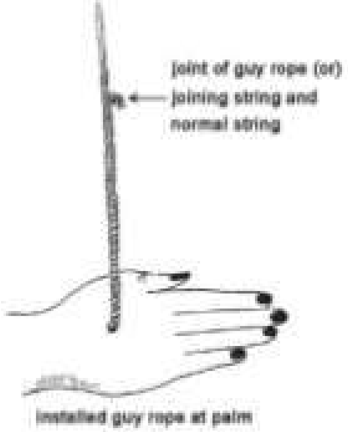
ပုခုံးအား အလုံးပုံသဏ္ဍာန်ပွမ်းခံ၍ အဝတ်ပတ်ရပါသည်။ ပေါင်လယ်သားနှင့် ပေါင်ရင်းသားအား အလုံးပုံပွမ်းခံ၍ အဝတ်ပတ်ရပါသည်။ ဒူးခေါင်းဆက်နေရာအား ဂုံညင်းလုံးထည့်၍ဒူးခေါင်းပုံပေါ်အောင်အဝတ်ပတ်ပေးရပါသည်။ ***ပုံ (၁၁) တွင်ကြည့်ပါ။***
အရေးကြီးသည့်အချက်မှာ လက်မောင်းရင်းသည် အထက်အောက်၊ ဘယ်ညာနှင့် နောက်သို့ ပျော့ပြောင်းစွာလှုပ်ရှားနိုင်ရမည်။

တစ်တောင်ဆစ်တွင် အဝတ်ပတ်ထားသည့် အပေါ်ပိုင်းမှာ ခေါက်ရိုး ကျိုးရမည်။ အောက်ပိုင်းမှာ ခေါက်ရိုးကျိုးရန်မလိုချေ။

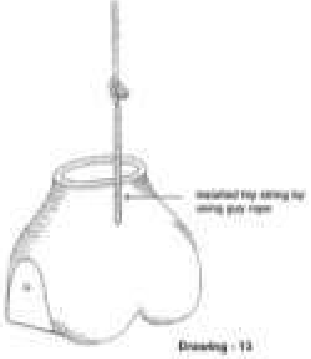
ပေါင်လယ်သားနှင့် ပေါင်ရင်းသားအဆက်သည် ပျော့ပြောင်းရမည် ခေါက်ရိုးကျိုးရန်မလိုပါ။

ဒူးဆစ်အဝတ်ပတ်၏ အပေါ်ပိုင်းမှာ ခေါက်ရိုးကျိုးရမည်။ အဝတ်ပတ်၏အောက်ပိုင်းမှာ ခေါက်ရိုးမကျိုးရချေ။

လည်ပင်းအဆက်မှလွဲ၍ ပုခုံး ၂ ဖက်၊ တစ်တောင်ဆစ် ၂ ဖက်၊ ပေါင်လယ်သား ၂ ဖက်၊ ဒူးဆစ် ၂ ဖက် အဆက်များအားပွမ်းများခံ၍ အဝတ်ပတ်ပြီးလျှင် လိုအပ်သော ဆွဲကြိုး (ကရန် ဆွဲသောကြိုး) များ တပ်ဆင်နိုင်ရန်အတွက် ပြင်ဆင်ရသည်။ လက်များတွင် တပ်ဆင်ရန်အတွက် လက်ဖဝါး ၂ ဖက်အား ဖူးဖြင့်ဖေါက်ပြီး ***ပုံ (၁၂) အတိုင်း***အစီကြိုးအား လက်ဖဝါးဖက်မှလျှိုသွင်းရမည်။



Drawing - 12



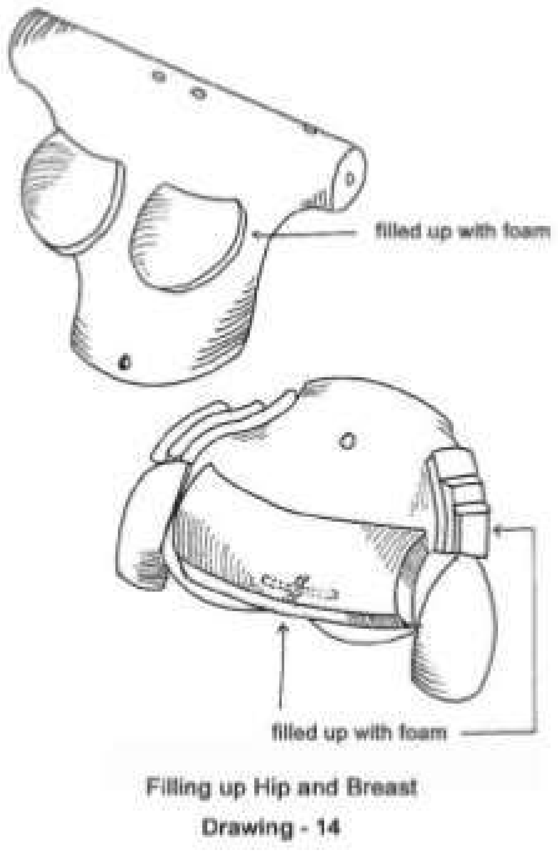
Drawing - 13

လက်မောင်းနှင်း ကြိုး ၂ ကြိုးအား တစ်တောင်ဆစ် အဆက်အထက် လက်တစ်လုံးခန့်တွင် ဖေါက်၍ တပ်ဆင်ရမည်။ လက်မောင်း ရင်းသား တစ်တောင်ဆစ်အဆက်ဘက်အစွန်းသည်အလုံးမဟုတ်ပါ။ အပြားဖြစ်ပြီး ထိုအပြားအား အောက်ဖက် (သို့)

နောက်ဖက်မှ လျှိုသွင်း တပ်ဆင်ရမည်။ အရေးကြီးသည့်အချက်မှာ ထိုလက်မောင်းသားအဖျားအပြားအားအပြားလိုက်ရှေ့သို့လှည့်နေရမည်။ ဒေါင်လိုက် ရှေ့သို့ မလှည့်ရပါ။ ၎င်းနောက် ဒူးဆက်အထက်ပေါင်လယ်သားအဖျားတွင် လက်တစ်လုံးခန့်ခွာ၍ဖေါက်ပြီး အစီကြိုးအား နောက်မှလျှိုသွင်း၍ အစသည် ရှေ့သို့ထွက်ရမည်။ ၎င်းနောက် တင်ကြိုး (သက်စောင့်ကြိုး) အားဆင်၍ သုံးပုံပုံတစ်ပုံအထက်ပိုင်းတွင် တပ်ဆင်ရပါမည်။ *ပုံ (၁၃) တွင်ကြည့်ပါ။*

၆။ အဝတ်အစားများဝတ်ဆင်ခြင်းနှင့် မြန်မာ့ရွှေချည်ထိုး၏အခန်းကဏ္ဍ

အဝတ်အစားမဝတ်ဆင်မီအရုပ်၏ကျား/မအနေအထားများကြည့်၍ သော်လည်းကောင်း၊ တင်နှင့် ရင်များကို ၎င်းရုပ်သေးကိုယ်တွဲထုလုပ်စဉ်ကမှာသွင်း၍ သေးငယ်သွားသောအပိုင်းများအားဖြည့်ခြင်း၊ ခုပေးခြင်းများပြုလုပ်ရပါသည်။ ပြုလုပ်ပုံမှာ ရှေးအခါက လိုအပ်သော တင်၊ ရင်များအား ဂုံနီစ (သို့) ဖျင်ကြမ်းစ တို့ဖြင့် တပ်ခြင်းများ ပြုလုပ်ခဲ့သည်။



Filling up Hip and Breast
Drawing - 14

ယခုခေတ်တွင် အလွယ်ရနိုင်သောဖေါ့စများဖြင့် ခု၊ ခံ ပေးကြသည်။ သို့မှသာ အရုပ်၏တင်၊ ရင်၊ ခါးအချိုးအဆက် ပြေပြစ်ပေမည်။ *ပုံ (၁၄) တွင်ကြည့်ပါ။*

အဝတ်အစားများ ဝတ်ဆင်ရာတွင် လက်မောင်းရင်း လှုပ်ရှားမှု၊ တစ်တောင်ဆစ်အချိုး လှုပ်ရှားမှု၊ ခါးလှုပ်ရှားမှုနှင့် ဒူးပေါင်လယ် ပေါင်ရင်းသားများ လှုပ်ရှားရစေရန်ဝတ်ဆင်ရပေသည်။ အရုပ်နှင့် အဝတ်အစားအံကျဖြစ်ရပေမည်။ ကြီးလွန်းခြင်း၊ ကြပ်လွန်းခြင်းများ ရှောင်ရှားရပါမည်။ မြန်မာ့မှုအရ ရွှေချည်ထိုးထည်များ ဝတ်ဆင်ရာတွင်လည်း လှုပ်ရှား၍ ခြေလက်ချိုးရသောနေရာများ၌ပါ အုပ်၍မတပ်ဆင်ရပေ။ ရွှေချည်ထိုးထည်များအား တတ်နိုင်သမျှ ပါးပါးတပ်ဆင်ရမည်။ အတွန့်အထက်များ တတ်နိုင်သမျှနည်း၍ပုံဖော်ပြီး တပ်ဆင်ရမည်။ ပထမအရုပ်အား အောက်ပိုင်းမှစ၍သက်ဆိုင်သော လုံချည်၊ ဘောင်းဘီများ၊ ထမီများဝတ်ဆင်ပေးရသည်။ ၎င်းနောက်မှ အထက်ပိုင်း အင်္ကျီများဝတ်ဆင်ပေးရသည်။ အထက်အင်္ကျီနှင့်အောက်လုံချည်များအား တွဲဆက်ရာတွင်လည်း အရုပ်လှုပ်ရှားမှုများအား ထိခိုက်နိုင်သော ထိန်းချုပ်မှုများမဖြစ်စေရပါ။

အဝတ်အစားများဝတ်ဆင်ရင်းဖြင့် အစီကြိုးများအား အဝတ်မှ ဖေါက်သင့်သည့် နေရာအတိအကျမှတ်သား၍ ဖောက်ပြီး အစီကြိုးအား အဝတ်အစားအပြင်ဘက်သို့ထုတ်ယူရပါသည်။ ရွှေချည်ထိုးထည်များသည်အရုပ်အရွယ်အစားဖြင့် လိုက်ဖက်သောအရွယ် အချိုးအစားဖြစ်အောင်စီမံထားရပါမည်။ ၂၈လက္ခအရုပ်၏ရွှေချည်ထိုးထည်များအား ၂၄ လက္ခအရုပ်တွင် မဝတ်ဆင်သင့်ပေ။ ရွှေချည်ထိုးထည်များအား သံရိုက်ရသည့်နေရာ၊ အပ်ချိတ်နှင့်တွဲရသည့်နေရာ၊ အပ်ချည်ဖြင့် ချုပ်ရသည့်နေရာများအား သင့်တော်စွာ ဆက်တွဲပေးရမည်။ ထို့ကြောင့် အဝတ်အစားများဝတ်ပြီး၍ အစီကြိုးများ အရုပ်မှထွန်းထွက်နေသည်ကိုတွေ့ရပါမည်။

ဤနေရာတွင် မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်အရုပ်များ၏ အဝတ်အစားများနှင့် အခြားသောအပြင်အဆင်တို့၌ ယနေ့ထက်တိုင် နေရာယူလျှက် ရှိနေသေးသော မြန်မာ့ရွှေချည်ထိုး၏ အခန်းကဏ္ဍအားလည်း တင်ပြလိုသည်။

ရှေးမြန်မာတို့၏လက်မှုပညာရပ်များအား စနစ်တကျစုစည်းထားသည့် မြန်မာ့ပန်း ၁၀ မျိုးအတတ်ပညာတွင် ***"ပန်းတိမ်"*** ပညာရပ် အောက်၌ ဆက်တွဲပညာရပ်များဖြစ်သည့် ရွှေချည်ထိုး၊ ငွေနှံထိုး ပညာရပ်များမှာ နှစ်ပေါင်း တစ်ထောင်ခန့်အထိ ခြေရာခံသော် တွေ့မြင်ရနိုင်ပါသည်။ ရှေးကမှ တော်ဝင်နန်းသုံးပညာရပ်ဖြစ်ခဲ့ပြီး ယခု မျက်မှောက်ခေတ် အချိန်အထိတိုင် မြန်မာတို့၏ ခမ်းနားသောပွဲလမ်းသဘင် အဆင်အယင်အဖြစ် ဆက်လက်ရှင်သန် ထွန်းကားနေသေးသော ပညာရပ်ဖြစ်သည်။

မန္တလေးမြို့မှ ရွှေချည်ထိုးပညာရှင် ဆရာဦးစိန်မြင့်၏ အမေရိကန်ပြည်ထောင်စု ဟာဝိုင်ယီ ဟိုနိုလူလူမြို့ East West Center Gallery တွင် ဟောပြောပို့ချခဲ့သည့်မြန်မာ့ရွှေချည်ထိုးအနုပညာရပ်အကြောင်း စာတမ်းမှမြန်မာ့ရွှေချည်ထိုး၏သမိုင်းနှင့် အခြားသောအချက်အလက်များအား အကျဉ်းကောက်နုတ်တင်ပြရသော် –

အလောင်းမင်းတရား လက်ထက်တော်၊ မြေဒူးမင်း လက်ထက်တော် အယုဒ္ဓယနှင့် စစ်ပြိုင်နိုင်သည့်အခါ သူ့ပန်းများနှင့်အတူ ယိုးဒယား လက်မှုအတတ်ပညာသည်များ ပါရှိရာတစ်ကြောင်း၊ မဏိပူရကသည်များထံမှ အချုပ်အလုပ် အတတ်ပညာများ ပေါင်းစပ် ရောနှောခဲ့သည့် အကြောင်းများကြောင့် ရွှေချည်ထိုးပညာရပ်မှာ ပိုမိုတိုးတက်ကျယ်ပြန့်လာခဲ့ပါသည်ဟုဆိုပါသည်။

ထိုမှတစ်ဖန်ဆက်လက်၍ရတနာပုံခေတ်၊ မန္တလေးခေတ်၌ ရွှေချည်ထိုးပညာရပ်များမှာ များစွာအဆင့်မြင့်မားပြီး အရှေ့တိုင်း၊ အနောက်တိုင်းမှ ရွှေချည်ထိုးပန်းများစနစ်များပါဝင်သည့်သွင်းစီခြယ်ခြင်းသာမက အနောက်နိုင်ငံများမှ တင်သွင်းလာသော အလှစီခြယ်ရသည့်ပစ္စည်းလေးများပါဝင်သည့်သွင်းအသုံးပြုလာခဲ့ပြီးရတနာပုံခေတ်၌ မင်းဝတ်တန်ဆာများ၊ နန်းတော်သုံး၊ အိမ်တော်သုံး ပစ္စည်းများ၊ မှူးကြီး မတ်ကြီး မှူးလတ် မတ်လတ်တို့၏တော်ဝင်ချုပ်ဝတ်တန်ဆာများမှာ မြင့်မားသော ရွှေချည်ထိုးလက်ရာများ ဖြစ်ခဲ့ကြသည်ဟု ဆိုလေသည်။

ရှေးရိုးလက်မှုပညာရပ်ဖြစ်သည့် ရွှေချည်ထိုးပြုလုပ်ပုံမှာ စိတ်ဝင်စားဖွယ်ကောင်းလှသလို ရွှေချည်ထိုးရာတွင် အသုံးပြုသော ရွှေချည်ထိုးစနစ် ပုံသဏ္ဌာန်တန်များမှာ များစွာရှိလေသည်။

ရွှေချည်ထိုးပညာဖြင့် ရွှေချည်ထိုးသုံးပစ္စည်းများကို စီခြယ်ဖန်တီးရာ၌ အသုံးချမည့်ပစ္စည်းကိုမူတည်၍ အရွယ်အစား၊ အဆင်အသွေး၊ ပုံပန်းသဏ္ဌာန်၊ သုံးစွဲမည့်နေရာ (သို့မဟုတ်) သုံးစွဲမည့် လူပုဂ္ဂိုလ်တို့ကို ထည့်သွင်းစဉ်းစားချုပ်လုပ်ရသော မြန်မာလက်မှု အနုပညာတစ်ရပ်ဖြစ်ပါသည်။ ဥပမာ မိုးအုံး၊ ခေါင်းအုံး၊ မြင်းကုန်းနှီး၊ ဆင်ကကြိုး၊ ယင်းအိမ်၊ တံလျှဉ်း၊ တလားဖုံးစသည်များဖြစ်ပါသည်။ အကြောင်းအရာစိတ်ကူးနှင့် အရွယ်အစားရွေးချယ်မှုများမှာ လွတ်လပ်စွာဖန်တီးစီခြယ်နိုင်သည့်ပညာရပ်ဖြစ်သလိုဘုရင့်အမှုတော်ကို ထမ်းရွက်ကြရသော အစုဝန်ထမ်းများ၏နန်းသုံးတော်ဝင်ပစ္စည်းများကို ထိုးချုပ်ရာ၌ နန်းမှုနန်းရာ အစဉ်အလာအတိုင်း ပြုလုပ်ရွက်ဆောင်ကြရပါသည်။ မင်းညီမင်းသား၊ မင်းကြီး၊ မှူးလတ်နှင့် နန်းတော်သားများအဆင့်အတန်းအရသုံးစွဲခွင့်ရှိကြသည့်အဆင်အယင်ထုံးဖွဲ့မှုများအတွက် ရွှေချည်ထိုးပညာသည်များကို သီးခြားထားရှိလုပ်ဆောင်စေပါသည်။ ဘုရင့်ပုဆိုး၊ မင်းမိဖုရားတို့၏ ရွှေပွင့်နှင့်ဆီထဘီ၊ ရွှေကြိုးကိုက်ထဘီတို့မှာလည်း ရွှေချည်များထိုးထားခြင်းသာဖြစ်ပါသည်။ ရွှေချည်ထိုးတောင်း၊ မကိုဋ်၊ ခါးဝတ် အဆင်အယင်မြင့်ဘုရင်မိဖုရားအမြင့်နန်းတွင်းအမှုထမ်းများမှာရာထူးအဆင့်အလိုက် ဝတ်ဆင်ခွင့်ရှိခဲ့ကြပါသည်။

ထို့နည်းတူစွာ ရှေးက အနိမ့်သဘင် (လူဇာတ်သဘင်)၊ အမြင့်သဘင် (ရုပ်စုံသဘင်) စသည့်များတွင်လည်း ရွှေချည်ထိုးပညာရပ်များကိုအသုံးချခဲ့ကြပါသည်။လူဇာတ်သဘင်၊အငြိမ့်၊ မင်းသား၊ မင်းသမီး၊ ဇာတ်စီး၊ ဇာတ်သမားတို့၏ အဝတ် အဆင်တန်ဆာများဖြစ်သည့် ခေါင်းပေါင်း၊ ပုဆိုး၊ ပဝါ၊ ထဘီ၊ ခါးအုပ်၊ ခါးစီး၊ တလီကြွေး၊ ရင်ဖုံး၊ တဘက်၊ ဖြေနင်း စသည်တို့ဖြစ်သည်။ ကျိုင်း၊ ဆိုင်းဇာတ်ဝင်ပစ္စည်းများတို့အပြင် ဇာတ်သဘင်၊ အငြိမ့်နောက်ခံကန့်လန့်ကာ၊ ပြည့်ဖုံးကား၊ ခန်းဆီးများကိုလည်း ရွှေချည်ထိုးပစ္စည်းများ အသုံးပြုခဲ့ကြပါသည်။

ရှေးကအမြင့်သဘင်ဟုခေါ် သည့်ရုပ်ကြိုးစင်၊ ရုပ်သေးစင် (ရုပ်သေးသဘင်) များမှာလည်းရွှေချည်ထိုးဖြင့်သာ တန်ဆာဆင်ကြသည်။

ရုပ်သေးရုပ်ကလေးများ၏ ခေါင်းဆောင်း၊ ခါးဝတ်တန်ဆာများ၊ ဘုရင်၊ မိဖုရား၊ ဝန်ကြီး၊ မင်းသား၊ မင်းသမီး၊ ဇော်ဂျီ၊ ဘီလူး၊ မျောက်၊ ဆင်၊ ကျားစသည်ဖြင့် ဆိုင်ရာအဝတ်အဆင်တို့မှာလည်း ကျောက်၊ ဖန်စေ့၊ကြယ်ပုတီး၊ ပုလဲ၊ ချည်ကတ္တီပါတို့ဖြင့်ရုပ်သေးရုပ်ကလေးများအားလည်း ပြိုးပြိုးပြက်ပြက်နှင့် လှပနေစေခဲ့ကြသည်။

ရှေးခေတ်မြန်မာ့ရုပ်စုံစင်၏ ရုပ်သေးဆင် နောက်ခံလက်တန်း၊ ကန့်လန့်ကာ၊ ရုပ်သေးများအား ဖုံးအုပ်သော ပြည်ဖုံးကား၊ အဝတ်များ၌ပင်လျှင် အလှဆင်၍ ရွှေချည်ထိုးထားတတ်ခဲ့ကြပါသည်။

ရွှေချည်ထိုးပြုလုပ်ရာတွင် လိုအပ်သော ပစ္စည်းများစွာရှိသည်။ ရွှေချည်ထိုးပညာရပ်တွင် အဓိကကျသည့် အသုံးချပစ္စည်း ၃ မျိုးမှာ–

၁။ **ဘော်ကြယ်**

၂။ **နှာထားချည်ကြိုး**

၃။ **ဖန်စေ့ကျောက်** များဖြစ်သည်။

ရွှေချည်ထိုးရာ၌သုံးသည့် ဝေါဟာရများမှာ–

၁။ ဘော်ကြယ် - ဘော်ငွေရောင်ရှိသတ္တု ကြယ်ပွင့်လေးများ

၂။ ကြယ်ခုံ - မျောက်ခုံပုံစံကြယ်ပွင့်

၃။ ကြယ်ခွက် - အထက် သို့လှန်ထားသောကြယ်ပွင့်

၄။ ပန်းကြိုး - ပန်းဖြာရာတွင်သုံးသည့် နာဂထာကြိုးသေးမျှင်

၅။ အပ်ချည် - အဝတ်အထည် ချုပ်လုပ်သည့် သေးသွယ်သည့် ချည်မျှင်ကြိုး

၆။ တွပ်ချည် - ပန်းချီခဲကြောင်းအလိုက် ထိုးရသောကြိုး

၇။ လိပ် - ကြိုးများရစ်သိထားသော သစ်သားတုံးငယ်

၈။ လိုင်းကြိုး - မျဉ်းကြောင့်အလိုက် ထိုးရသောကြိုး

၉။ နဘေထပ် - ဘော်ကြယ်လေးများ တဝက်စီ၍ စီသည့်ဘော်ကြယ်တန်း

၁၀။ နှစ်ဘက်ဖမ်း - ဘော်ကြယ်ပေါက်မှ အပ်ချည်ဖြင့် နှုတ်ခမ်း ၂ ဘက်သို့ ချည်သိ၍ထိုးသည်

၁၁။ တစ်ဘက်ဖမ်း - ဘော်ကြယ်နှုတ်ခမ်းတစ်ဖက်တည်းဘက်ကိုသာ အပ်ချည်ဖြင့်ထိုးချုပ်သည်

၁၂။ ကျောက်ကြယ်ရံ - အလယ်မှဖန်ကျောက် ခံပြီး ပတ်လည်မှ ဘော်ကြယ်ပွင့်လေးများရံပြီး ထိုးချုပ်သည်

၁၃။ မျက်ရှင် - ဖန်ကျောက်ကြီးကို အလည်တွင်ထား၍ဘေးမှ ကျောက်ငယ်များရံပြီး ထိုးသည့်အဆင်ပုံစံ

၁၅။ မျက်တွင်း - နဘေထပ်စီကြယ်များကို လှေမျက်တွင်းတန် ထိုးသည့်ပုံစံ

၁၆။ ပုလဲရံ - ဖန်ကျောက်ကို အလည်တွင်ချုပ်ပြီး ပုလဲလုံးပတ်လည်ဝန်းရံသည့်အဆင်ပုံစံ

၁၇။ ကျောက်တန်း - ဖန်ကျောက်များကို အတန်းလိုက်ပုံဖော်စီခြယ်ခြင်း

၁၈။ ခြောက်တွက် - ဒေါင့် ၆ ဒေါင့်ပါ ဖန်ကျောက်

၁၉။ မန်းနှယ် - စိန်ပုံသဏ္ဍာန်ရှိဖန်ကျောက်

၂၀။ မုတ်ပုတီး - မုတ်ခွံဖြင့်ပြုလုပ် သည့် ပုလဲလုံးပုတီးလည်ဆွဲ

၂၁။ ပုရစ်စာ - ရွှေချည်ထိုး ပိတ်ကားချပ်ကို အထိအခိုက် အလေ အလွင့်မရှိစေရန် ဘေးပတ်လည်မှ ပိုပြီးသိချုပ်ထားသည့် ပိတ်စတန်း

၂၂။ ပုရစ်စာတံ - ပရစ်စာတုခေါ်သည့် ပိတ်စတန်းအတွင်း ကားချပ်ကို ဆွဲတင်နိုင်ရန် ထည့်သွင်းထားသောဝါးတုတ်တံ

၂၃။ ပန်းဖြာ - နဂထာကြိုးဖြင့်ပန်းပွင့် အခက် အလက်များအား ပုံဖော်သည်

၂၄။ အရုပ်ချ - ကတ္တီပါကားချပ်ပေါ်တွင် ရွှေချည်ထိုးပြီး အရုပ်ပြားလေးများကို နေရာတကျချထားသည်

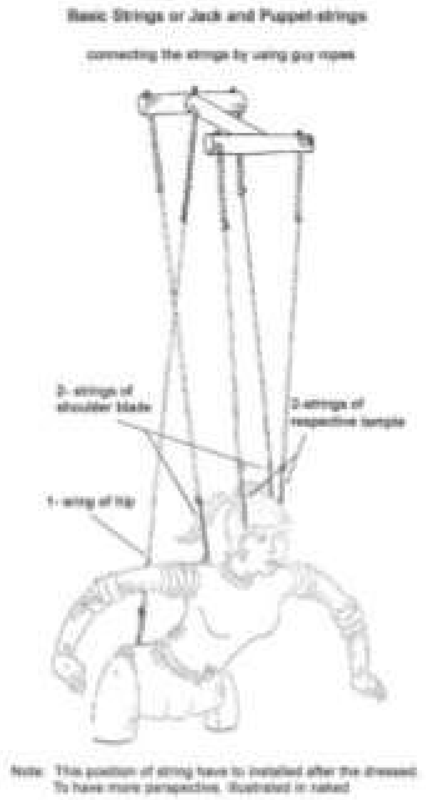
၂၅။ အဖြူထည် - ပိတ်စအဖြူကားကျပ်ထားပြီး ရေးခြယ်ခြင်း မပြုရသေးသည့် ပိတ်ဖြူကားချပ်

၂၆။ နောက်ပိတ်စ - ရွှေချည်ထိုးကားချပ် ပြီးစီးသည့်အခါ နောက်ဖက်ရှိအပ်ချုပ်ကြိုးရာများ မမြင်ကွယ်စေရန် ဖုံးအုပ် ချုပ်ဆေးသည့် ပိတ်စ

၂၇။ ခွေကြောင်း - နဂထာကြိုးနှစ်ပင်ပူး၍ တပြိုင်တည်း ချုပ်လုပ်သည်။

၅။ အခြေခံကြိုးများ (သို့) ဂျက်နှင့် အခြေခံ "ဆိုင်းကြိုး" များတပ်ဆင်ပုံ

ပထမဦးစွာ အရုပ်အတွက်လက်ကိုင်ဂျက်အကြောင်း ဦးစွာရှင်းပြရပေမည်။ မြန်မာကရုပ် ရုပ်သေးဂျက်သည် အများအားဖြင့် အင်္ဂလိပ်အက္ခရာ H ပုံသဏ္ဍာန်ဖြစ်ပါသည်။ ***(ရုပ်သေးဂျက်များအကြောင်း အခန်းတွင် သီးသန့်ကြည့်ပါရန်)***ယေဘုယျအားဖြင့်ဂျက်ရှေ့ပိုင်းတွင်အရုပ်၏နားသယ် ၂ဖက်မှကြိုး ၂ကြိုးတပ်ဆင်ရန်အပေါက် ၂ပေါက်ရှိရမည်။ဂျက်

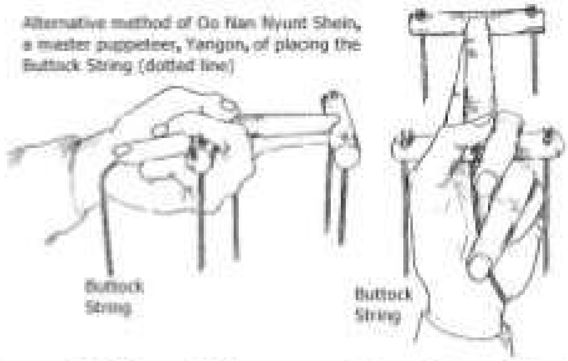


Drawing - 15

၏နောက်ပိုင်းတွင် တင်ကြိုး (သို့) ဖင်ကြိုးတပ်ဆင်ရန် အပေါက်အား ဂျက်နောက်ပိုင်း၏အလယ်တွင် ၁ပေါက်ဖေါက်ရပါသည်။ဂျက်နောက်ပိုင်း ဘေးစွန်း ၂ဖက်အား ပုခုံးနှင့် လက်ပြင်အစပ်နေရာမှ ကြိုး ၂ကြိုး တပ်ဆင်ရန် ၂ ပေါက်ဖောက်ထားပါသည်။ ***ပုံ (၁၅) တွင်ကြည့်ပါ။***

အရုပ်၏ နားသယ် ၂ ဖက် ပုခုံးနှင့် လက်ပြင်စပ်ကြိုး ၂ ကြိုး၊ တင်ကြိုး (သို့) ဖင်ကြိုးနေရာများအား အစီကြိုးများခံထားစေပါသည်။ ထို့အတူ ဂျက်တွင်ရှိသော အပေါက် ၅ ပေါက်အားလည်း အစီကြိုးများခံ၍ တပ်

ဆင်ရပါသည်။ ထို့နောက် အစီကြိုးအားလုံးအား ပုံတွင်ပါသည့် ကြိုး ၅ ကြိုးနှင့်ဆက်လိုက်လျှင် အဓိကကျသော အရုပ်နှင့် ဂျက် ဆက်သွယ်ထားသော အခြေခံကြိုးခေါ် **"ဆိုင်းကြိုး"** များအား ပုံတွင်ပြထားသည့် အတိုင်းရရှိပါသည်။



ဤနေရာတွင် ပိုမို၍အထူးပြုလိုသော အချက်မှာ တင်ကြိုး(ခေါ်) သက်စောင့်ကြိုးပင်ဖြစ်လေသည်။

ရွှေဘိုတင်မောင် ရုပ်စုံအဖွဲ့မှရုပ်သေးရုပ်များတွင် တင်ကြိုးများအား နိုးရိုးအစီကြိုးထက် တုတ်သော အစီကြိုးများကို သုံးထားသည်ဟု ဦးအုန်းမောင်မှ မှတ်ချက်ပြုသည်။ ၎င်း၏ မှတ်ချက်နှင့်ပတ်သက်၍ ဦးအုန်းမောင်မှ အချက် (၂) ချက်ကို ဆက်လက်ထောက်ပြခဲ့သည်။

မန္တလေးမူ အရအရုပ်ကြိုးဆွဲသောအခါ တင်ကြိုးဆက်ထားသော ဂျက်မှ အစီကြိုးသည်ကြိုးဆွဲသူ၏ဘယ်လက်ဖဝါးအလယ်မှလက်ကောက်အထိသွား၍ ထိုလက်ကောက်ဝတ်နေရာမှ အောက်သို့လျောကျနေခြင်းဖြစ်ပါသည်။ ထို့ပြင်၎င်းကြိုးအားလက်ဖဝါးပေါ်တွင် လက်သူကြွယ်နှင့်လည်း ပုံတွင်ပြထားသည့်အတိုင်း ဖိ၍၊ ညှပ်၍ ထိန်းထားပေးရသည်။ ထိုအစီကြိုးအား အစီကြိုးအားလုံးထက် ပို၍လည်း ရှည်ထားပါသည်။ အဓိကဆိုလိုသည်မှာ လက်ဖဝါးပေါ်မှတင်၍ လက်ကောက်ဝတ်မှ လျှောကျရသောကြိုးသည် ကြိုးလုံးသေးပါက ကြာရှည်ထိမ်းထားရန်မလွယ်။ ကြိုးလုံးတုတ်မှသာ ကြာရှည်ထိမ်းထားရန် လွယ်ကူလေသည်။ (အခြေခံကြိုးများ) အရုပ်၏တင်မှ ဆက်ထားသောအစီကြိုးသည်လည်း ကြိုးအတုတ်ပင်ဖြစ်သည်။ အဓိကအကြောင်းရင်းမှာ မပြတ်လွယ်စေရန်ဖြစ်ပါသည်။ ထိုတင်ကြိုးပြတ်လျှင် အရုပ်ကြိုးဆွဲ၍ မရတော့ပါ။ ထို့ကြောင့် ၎င်းကြိုးအား သက်စောင့်ကြိုး ဟုပင်ခေါ်ကြပါသည်။

၈။ အခြေခံအရုပ် ''ဆွဲကြိုး'' များတပ်ဆင်ပုံ

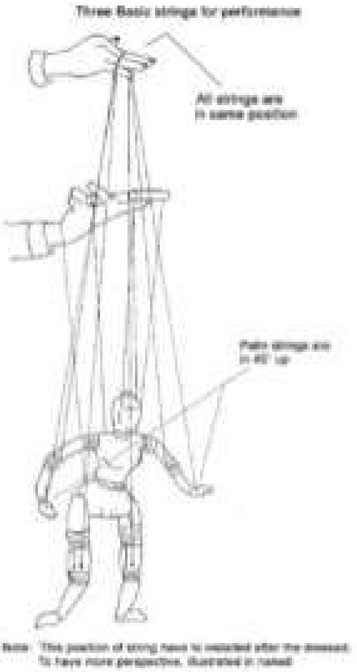
အရုပ်ကရန်ဆွဲသော အခြေခံဆွဲကြိုးမှာ ၃ ကြိုးရှိသည်။ လက်ဖြင့်မ၍ ကြိုး ၃ ကြိုးအား ဆွဲတင်လိုက်လျှင် ကြိုး ၆ ကြိုးအဖြစ် မြင်ရမည်ဖြစ်သည်။

၁။ ခေါင်းရှင်းကြိုး အား ညာလက်ခေါင်းရှင်းမှ ဘယ်လက်ခေါင်းရှင်း အား ဆက်သောကြိုး ၁ ကြိုး

၂။ ဘယ်လက်ဖျားမှ ညာလက်ဖျားထိဆက်ထားသောကြိုး ၁ ကြိုး

၃။ ညာဒူးခေါင်းမှ ဘယ်ဒူးခေါင်းဆက်ထားသောကြိုး ၁ ကြိုး

စုစုပေါင်း ၃ ကြိုးသာဖြစ်ပါသည်။ ***ပုံ(၁၈) တွင်ကြည့်ပါရန်။***



Drawing - 18

ကြိုး ၃ ကြိုးအားတပ်ဆင်ပြီး၍ ဘယ်ဘက်လက်ဖြင့် ဂျက်ကိုကိုင်ပြီး ညာဘက်လက်ဖြင့် ဆွဲကြိုး ၃ ကြိုးအားဆွဲ၍ တင်းလိုက်လျှင် အရုပ်လက်ဖျားသည် အပေါ်သို့ ၄၅° မြောက်နေရပြီး ကြိုး ၃ ကြိုးသည် ညာလက်တွင်အညီဖြစ်နေရအောင် တပ်ဆင်ရပါသည်။ ညာဘက်လက်တွင်ကိုင်ထားသော ကြိုး ၃ ကြိုးနှင့် ဂျက် အထက်အမြင့်သည် မြန်မာအခေါ် တစ်ထွာနှင့် လက်လေးလုံး ၁၁ လက်မ ၁၂ လက်မခန့်ရှိရပါမည်။ ယေဘုယျအားဖြင့် လက်တန်းအမြင့်သည် ၃ ပေနှင့် ၂ လက်မ / ၃ လက်မခန့် အရုပ်အားလက်တန်းရှေ့တွင် မတ်မတ်ရပ်လိုက်လျှင် အရုပ်၏ဂျက်သည် လက်တန်းအထက် တစ်ထွာ ၉ လက်မခန့်တွင် ရှိတတ်ပေသည်။ ဂျက်သည် လက်တန်းထက်မနိမ့်ရချေ။

အရုပ်ဆွဲကြိုးတွင် ၎င်းအရုပ်ဆိုင်းကြိုးများသည် ၎င်း၏တွင်ထားသော အကွက်ဆန်းများအတွက် ပို၍တပ်ဆင်ရသော ကြိုးများလည်းရှိတတ်သည်။ ဥပမာ – ဖနောင့်ကြိုး၊ ခြေဖျားကြိုး၊ ရင်လိမ်ကြိုး၊ လျှာထုတ်ကြိုး၊ ပါးစပ်လှုပ်ကြိုး စသည်ဖြင့် အရေအတွက်ပိုလာတတ်ပါသည်။

၃.၆။ အောက်မြန်မာနိုင်ငံ ရုပ်သေးရုပ်များနှင့် အထက် မြန်မာနိုင်ငံ ရုပ်သေးရုပ်များ၏ ကွဲပြားလာသော တည်ဆောက်မှုအားလေ့လာဆန်းစစ်ချက်

အထက်မြန်မာပြည်နှင့် အောက်မြန်မာပြည်ရှိ ရုပ်သေးရုပ်များ၏ ပန်းပု၊ ကြိုးတပ်ဆင်ပုံ/ကြိုးဆက်ပုံနှင့် အလှဆင်ယင်မှု ကွဲပြားလာချက်များအား လေ့လာ၍ စာတမ်းပြုစုထားသည့် မန္တလေးမြို့မှ ရုပ်သေးပညာရှင် ရုပ်သေးပြုလုပ်တပ်ဆင်သူ ဆရာဦးအုန်းမောင်နှင့် ဆွေးနွေးမှတ်တမ်း တင်ခဲ့သမျှအား ဤအခန်းတွင် ပြန်လည်တင်ပြဆွေးနွေးမည်ဖြစ်သည်။

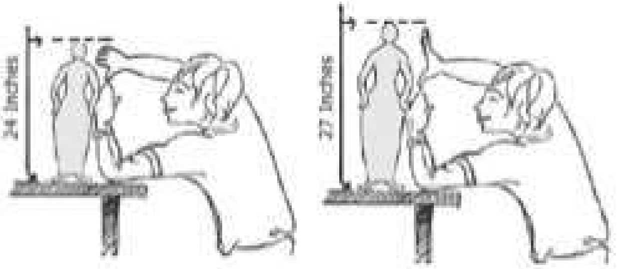
ဆရာဦးအုန်းမောင်မှ မန္တလေးနှင့် ရန်ကုန်ရုပ်သေးရုပ်များအကြောင်း နှိုင်းယှဉ်ချက်များအားဆွေးနွေးမှုံယခုလက်ရှိဖြစ်ပေါ်နေသောရုပ်သေး တည်ဆောက်မှုဆိုင်ရာ အောက်ပါအကြောင်းအရာများအား ဦးစွာ ဆွေးနွေးခဲ့ကြသည်။

ရှေးမြန်မာဘုရင်များလက်ထက် ရုပ်စုံသဘင်လောကတွင် –စင်တော်ကြီး –စင်တော်လေး–သမီးတော်စင် –ဝန်စင် စသည်ဖြင့်ကွဲပြားစွာရှိခဲ့ကြသည်။ စင်တော်ကြီးတွင် ၁၇ လက္မအရုပ်များ၊ သမီးတော်စင်တွင် ၂၄ လက္မအရုပ်များ ပြုလုပ်ကပြခဲ့ကြသည်ကို အများသိပြီးဖြစ်သည်။ ၂၇ လက္မအရုပ်မှာ တစ်ထောင့်တထွာခန့်ရှိပြီး ၂၄ လက္မအရုပ်များမှာ တစ်ထောင့်တမိုက်ခန့်ရှိပါသည်။ ထိုအကြောင်းအား အောက်ပါ လက်အချိုးဖြင့် မှတ်တမ်းတင်ထားခဲ့ပါသည်။

"သမီးတော်စင်- တော်ဝင်အချိုး - တင့်မျိုးဝှတ်ကြွ - နဖူးလက်ရစ် - လေးသစ်တစ်ထွာ - မျက်နှာတစ်ချိုး - ဆံတိုးခွန်နှဲ - ရှိမြဲရုပ်မှာ - ထောင့်ထွာဆိုနိုး - ခေါက်ချိုးတဝက် - လက်၏အရှည် - တည်လေအရုပ် - လှုပ်တသက်ဝင် - ကလျှင်နတ်လား ထိုးမှားမိလိမ့်"

ဟုဖြစ်ပါသည်။

လက်ပေါ်ပါအချိုးအရအရုပ်မျက်နှာ၏ခုနစ်ဆခွဲသည့်အရုပ်၏အရပ်ဖြစ်သည်။ ထို့ကြောင့် တစ်ထောင့်ထွာ ၂၇ လက္မအရုပ်၏ မျက်နှာအချိုးမှာ နဖူးဆံစမှ မေးဖျားအထိ ၃ လက္မခွဲခန့်ဖြစ်ပါသည်။ ၂၄ လက္မအရုပ်၏ မျက်နှာအချိုးမှာ ၃ လက္မခွဲခန့် ဖြစ်ပါသည်။

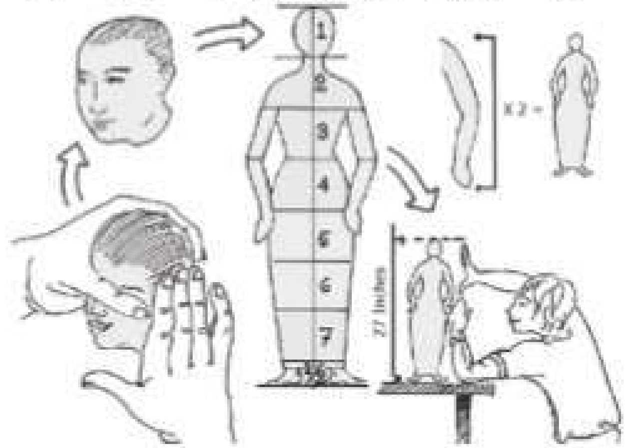


သို့သော်လည်း ရှေးအခါကပင် မြန်မာရုပ်သေးရုပ်များအား ပေ၊ လက္မ၊ စင်တီမီတာများဖြင့် မဖော်ပြခဲ့ကြဘဲ တစ်ထောင့်၊ တစ်ထွာ၊ တစ်မိုက်၊ လက်တစ်လုံး၊ လက်တစ်သစ်ခန့် စသည်ဖြင့်တိုင်းတာ ပြုလုပ်ကြသဖြင့် အရုပ်များ၏အရွယ်အစား အနည်းငယ် သေးခြင်း၊ ကြီးခြင်းတို့ ဖြစ်ခဲ့ကြပေမည်။

၎င်းအပြင် မင်းသား၊ မင်းသမီးအရုပ်များသည် ဝန်ကြီး၊ ရှင်ဘုရင်၊ လုလင်တော်၊ လက်စွဲတော်တို့ထက်ငယ်၍ ထုလုပ်ခဲ့ကြသည် ဟုလည်း မှတ်သားခဲ့ရသဖြင့် အရုပ်များသည် အရွယ်အစား အရပ်အမြင့်များ ကွဲပြားနေမည်ဖြစ်သည်။ သို့သော် ၂၇ လက္မအရုပ်နှင့်ကသောစင်မှ အရုပ်များသည် ကွာခြားလှ ၁ လက္မခန့်ဖြစ်သဖြင့် မင်းသား၊ မင်းသမီး အရုပ်များသည် ၂၆ လက္မခန့်ဖြစ်ပြီး ကျန်အရုပ်များ ညီနေမည်ဟုဆိုရပါသည်။ ၂၄ လက္မအရုပ်နှင့်ကသောစင်များတွင်လည်း မင်းသား၊ မင်းသမီးအရုပ်များသည်အနည်းငယ် ငယ်နေမည်(ဥပမာ ၂၂ – ၂၃ လက္မခန့်) ကျန်အရုပ်များ၏ အရပ်များမှာ ၂၄ – ၂၅ လက္မခန့် ရှိကြမည်ဖြစ်သည်။

မန္တလေးတွင် ရွှေဘိုတင်မောင်စင် ကွယ်ပျောက်ပြီး ၁၉၈၈ ခန့်တွင် မန္တလေးရုပ်စုံအဖွဲ့ ပေါ်ပေါက်လာသော ပထမပိုင်း ၃ နှစ်ခန့်၌ အရုပ်များသည် အရွယ်အစားမတူညီကြပဲ ၂၄ လက္မအရုပ်ရော၊ ၂၇ လက္မ

အရုပ်များပေါ် ဆရာကြီးဦးမြသွင်၊ ဆရာကြီးဦးပန်းအေးတို့က ပြုလုပ်ခဲ့ကြပေသည်။ ထို့ကြောင့် မန္တလေးရုပ်စုံစင်ပေါ်တွင် ပထမ ၃ နှစ်ခန့်အတွင်း အရုပ်များ အစုံတွေ့မြင်ခဲ့ရခြင်းဖြစ်သည်ဟုဆိုပါသည်။



ဆရာကြီးဦးမြသွင်ကွယ်လွန်ပြီး ဆရာကြီးဦးပန်းအေးမှ ဆက်လက်၍ အရုပ်များပြုလုပ်ခဲ့ပြီး ဆရာကြီးဦးပန်းအေး အရုပ်လုပ်ခြင်းမှအနားယူသောအခါ ဆရာဦးအုန်းမောင်မှ အရုပ်များ စတင်ပြုလုပ်ခဲ့ပါသည်။ အရုပ်များအား မြောက်များစွာ ထုတ်လုပ်ရမည်ဖြစ်သဖြင့် အရုပ်၏အစိတ်အပိုင်း အရွယ်အစားများအား တပြေးညီထုတ်လုပ်နိုင်စေရန် အရုပ်၏အပိုင်းအတာများအား စီစစ်ခဲ့ရပါတော့သည်။ အဝတ်အစားအလှဆင်ရွှေခြည်ထိုးထည်များအားလည်း ဘယ်အရုပ်တွင် တပ်ဆင်တပ်ဆင် အားလုံးအနေတော်၍ အဆင်ပြေစေရန်တစ်ကြောင်း၊ ရုပ်သေးဇာတ်ရုံ၏အရွယ်အစား ကျဉ်းမြောင်းမှုအပေါ် တွက်ချက်၍လည်းကောင်း၊ ရုပ်သေးကြိုးဆွဲသူများတွင် အမျိုးသမီးများ ပါဝင်လာသောကြောင့်လည်းကောင်း အရုပ်များကို တပြေးညီအမြောက်အများ ထုလုပ် တပ်ဆင်နိုင်ရန် ၂၄ လက်မ တစ်ထောင့်တစ်မိုက်အရုပ်များ မှာယူထုလုပ်တပ်ဆင်အသုံးပြုခဲ့သည်ဟုဆိုသည်။ မျောက်ရုပ်မှလွဲ၍ အရုပ်များ အားလုံး ၂၄ လက်မအချိုးတူညီစွာ ပြုလုပ်ခဲ့ပါသည်။ ၁၉၉၃ ခုနှစ်မှ ၂၀၀၇ ခုနှစ်အထိ ၁၄ နှစ်ခန့်အတွင်း အရုပ်များသည်အားလုံး ၂၄ လက်မ တစ်ထောင့်တစ်မိုက်သမီးတော်စင် အချိုးအတိုင်းအရုပ်ပေါင်းများစွာ ဇာတ်ထုပ်ရုပ်ပေါင်းများစွာ ပြုလုပ်ပေးခဲ့ပါသည်။

သို့သော် အရုပ်များအား ကြိုးဖြင့်ဆက်ကြရသဖြင့် ကြိုးများသည် ကာလတစ်ခုကြာမြင့်စွာ ကြိုးဆွဲကပြရသောအခါ ဆန့်ထွက်လာတတ်သောသဘောရှိကြပါသည်။ ၂၄ လက်မအရုပ်သည် ၂၅ လက်မခန့် လည်းကောင်း၊ ၂၇ လက်မအရုပ်သည် ၂၈ လက်မခန့် လည်းကောင်း ဆန့်ထွက်လာတတ်ကြပါသည်။ ဤသို့ဆန့်ထွက်လာသည့် အရုပ်၏အရုပ်နှင့် အရုပ်၏ဦးခေါင်းမျက်နှာအချိုးသည်လက်ခံနိုင်ဖွယ်ဖြစ်သော်လည်း ယခုအချိန်တွင် မန္တလေး၊ ရန်ကုန်အရုပ်များအား လေ့လာသောအခါ တစ်ထောင့်ထွာ၊ တစ်ထောင့်တမိုက် စနစ်များမဟုတ်တော့ဘဲ အရုပ်အရွယ်စားစုံ ၂၅ လက်မ၊ ၂၆ လက်မအရုပ်များအား တွေ့ရှိလာရသည်ဟု ဆိုပါသည်။ သို့သော် အရုပ်အရုပ်နှင့် လိုက်ဖက်သော ဦးခေါင်းအရွယ်အစားများအားတပ်ဆင်လျှင် မှန်ကန်သောအချိုးအား တပ်ဆင်ရမည်ဖြစ်သော်လည်း ၃ လက်မအရုပ်ခေါင်း၊ ၃ ၁/၄ လက်မအရုပ်ခေါင်း၊ ၃ ၁/၂ လက်မ အရုပ်ခေါင်းများကိုလည်းအရုပ်၏အရုပ် အရွယ်အစားအစုံတွင် ကြုံသလိုတပ်ဆင် လာကြသည်ကို တွေ့ရသည်ဟု ဆိုပါသည်။ အမှန်မှာ ၂၄ လက်မအရုပ်၏ ဦးခေါင်းဆံစလိုင်းမှ မေးဖျားအထိအရှည်သည် ၃ ၁/၄ လက်မဖြစ်ရပါမည်။ ၁/၄ လက်မခန့်လျှော့၍ တပ်ဆင်လျှင်လည်းရပါသည်။ သို့သော် ၃ ၁/၄ လက်မ အရုပ်ခေါင်းသည် အလိုက်ဖက်ဆုံးဖြစ်သည်။ အလှဆုံးဖြစ်သည်။ ၂၇ လက်မအရုပ်၏ဦးခေါင်းအရှည်သည် နဖူးဆံစလိုင်းမှ မေးဖျားအထိ ၃ ၁/၂ လက်မဖြစ်ရပါမည်။ ၂၇ လက်မအရုပ်များ၏ခေါင်းအား ၃ ၁/၄ လက်မ (သို့မဟုတ်) ၃ လက်မအရုပ်ခေါင်းများတပ်ဆင်ပါက လုံးဝလိုက်ဖက်မှု မရှိ။ မလှပ။ ကိုယ်ကြီး ခေါင်းသေး အချိုးအစားမကိုက်ဖြစ်ရလေတော့သည်။

အထက်ပါအကြောင်းများနှင့် ပတ်သက်၍ဦးအုန်းမောင်မှ ဆက်လက်ဆွေးနွေးရာတွင် ***"စာအုပ်ကြီးဆန့်လွန်းသော အတွေးခေါ်ဖြင့်လည်းကောင်း၊ စာအုပ်ကြီး အတိုင်းလုပ်ရမည်ဟု ဆိုလိုခြင်းမဟုတ်ပါ။ မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်အား လေ့လာကြသော နိုင်ငံခြားသားများအား အချက်အလက်အမှန်များ ချပ်ပြသွားမည်ကို စိုးရိမ်၍လည်းကောင်း၊ မြန်မာ့ရုပ်သေးသည် စည်းမရှိကမ်းမရှိကြုံသလိုလုပ်သည့် ပညာဖြစ်သွားမည်ကို စိုးကြောက်မိ၍ဖြစ်ပါသည်။"*** ဟု ဆိုလေသည်။ ဆရာဦးအုန်းမောင်အနေဖြင့် ဆိုခဲ့ပါအကြောင်းအရာများ၏ အခက်အခဲကို ဖြေရှင်းနိုင်မည့် နည်းလမ်းလည်းရှိနေပါသည်ဟုဆိုလေသည်။

သို့ပါ၍ ဆရာဦးအုန်းမောင်နှင့် ဆွေးနွေးမေးမြန်းခဲ့သမျှအား အဓိကအားဖြင့် (၁) ရုပ်သေးပန်းပုကွာခြားချက်၊ (၂) ကြိုးတပ်ဆင်ပုံကွာခြားချက်၊ (၃) အလှဆင်သည့်အပိုင်းကွာခြားချက် ဟူ၍ အပိုင်းကြီး ၃ ပိုင်းခွဲကာ ယနေ့ခေတ် မြန်မာ့ရုပ်သေးရုပ် ***"ကရုပ်"*** တည်ဆောက်မှုတွင် အထက်မြန်မာပြည်နှင့် အောက်မြန်မာပြည်၌ ***"ရုပ်သေးတည်ဆောက်ခြင်းဆိုင်ရာ ကွဲပြားလာမှုများအားနှိုင်းယှဉ်ချက်"*** မှတ်တမ်းများအဖြစ် ဆက်လက်ဆွေးနွေးတင်ပြသွားမည်ဖြစ်ပါသည်။

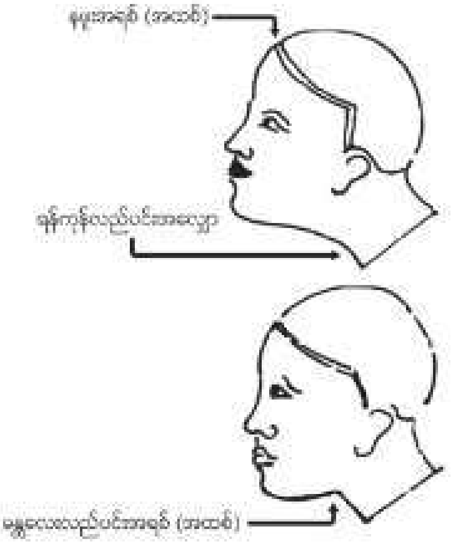
မန္တလေးနှင့်ရန်ကုန်ရုပ်သေးပန်းပုကွာခြားချက်များ

၁။ အရုပ်ဦးခေါင်းထုလုပ်မှုအတိုင်းအတာမှာ များစွာမကွာခြားပါ။

၂။ ၂၇ လက်မအရုပ်အတွက်မျက်နှာလုံးပါတ်နားရွက်ပါထည့်တိုင်းလျှင် ၁၀ လက်မခွဲ (သို့) ၁၁ လက်မခန့်၊ မျက်နှာနဖူးဆံစလိုင်းမှ မေးဖျားအထိ

၃ လက္မခွဲခန့်ရှိကြပါသည်။ စာဆိုအတိုင်း "နဖူးတစ်ကိုင် လက်လေးသစ်" ခန့်ရှိကြပါသည်။

၃။ ၂၄ လက္မခန့်အရုပ်အတွက် မျက်နှာလုံးပါတ်နှာချွန်ပါထည့်တိုင်းလျှင် ၁၀ လက္မခန့်၊ မျက်နှာနဖူးဆံစလိုင်းမှမေးဖျားအထိ ၃ ၁/၄ လက္မခန့်ရှိကြပါသည်။ "နဖူးတစ်ကိုင်လက်သုံးသစ်" ခန့်ရှိကြပါသည်။



၄။ သို့သော် ယခုနောက်ပိုင်းတွင် မန္တလေး၌ ၂၇ လက္မ ရုပ်များ လုံးဝမတွေ့ရတော့ပါ။ ၂၄ လက္မအရုပ်များသာ တွေ့ရပါသည်။ ရန်ကုန်၌လည်း ထိုနည်းအတူဖြစ်၍ ရန်ကုန်ရော မန္တလေးပါ ယခုအချိန်တွင် ၂၄လက္မအရုပ်များသည် ၂၇ လက္မ၊ ၂၆ လက္မအထိ အရုပ်မြင့်လာကြသည်ကိုတွေ့ရပါသည်။ သို့သော်ဦးခေါင်းအချိုးမှာပြောင်းလဲမလာပဲ ၃ ၁/၄လက္မများသာတပ်ဆင်လာကြသည်ကိုတွေ့ရပါသည်။ တစ်ခါတစ်ရံ ၃ လက္မ အရုပ်ခေါင်းများပင် တပ်ဆင်ထားသည်ကို တွေ့ရပါသည်။ ၂၄ လက္မအရုပ်တွင် ၃ လက္မအရုပ်ခေါင်းသများ တပ်ဆင်လျှင် သိပ်ကြည့်ရမဆိုးသော်လည်း ၂၇ လက္မ၊ ၂၆ လက္မအရုပ်တွင် ၃ လက္မဦးခေါင်းတပ်ဆင်ခြင်းမှာ အရုပ်ဆိုးစေပါသည်။ အရုပ်တစ်ရုပ်လုံး၏ အချိုးအစားဖြင့် ကြည့်တတ်သူအမြင်အရ အချိုးမကြပါ။

၅။ မန္တလေးအရုပ်ခေါင်းများသည် အရုပ်တိုင်း နဖူးဆံစအရစ်(အထစ်) အားပီပြင်စွာထည့်၍ထုပါသည်။ *(ရုပ်သေးပန်းပုနှင့် ရှိရှိရုပ်လုံးပန်းပုတို့ ကွာခြားချက်ဖြစ်သည်။)*

၆။ ရန်ကုန်ရုပ်များသည်နဖူးအရစ်(အထစ်)ထည့်၍ထုသောအရုပ်များရှိပါသည်။ သို့သော် အရစ် (အထစ်) သည် မပီပြင်ပါ။ နဖူးအရစ် (အထစ်) ထည့်မထုသော အရုပ်များလည်းရှိပါသည်။ *(ဥပမာအားဖြင့် လူဦးခေါင်းကဲ့သို့ နဖူးနှင့် ဆံပင် ဆံစပ်တပြေးတည်း ထိစပ်နေသည့်ပုံဖြစ်သည်။)*

၇။ မန္တလေးအရုပ်ဦးခေါင်းဆံပင်စိုက်လျှင် ဦးခေါင်းတွင်ဦးရစ်အလိုက် အပေါက်များအရစ်လိုက်ဖောက်ပြီး ဆံပင်စိုက်ပါသည်။ ဤတစ်နည်းတည်းအသုံးပြုပါသည်။

၈။ ရန်ကုန်ရုပ်တွင် အထက်ပါနည်းအတိုင်းဆံပင်စိုက်သလိုဆံပင်အားအပေါက်ဖောက်စိုက်မလွှင်းဘဲ ဆံပင်အထပ် အထွေးအား ဦးခေါင်းကပ်၍ သံရိုက်ထားသော ဆံပင်တပ်ဆင်ပုံလည်းရှိပါသည်။

၉။ ရန်ကုန်ရုပ်၊ မန္တလေးရုပ်များသည် လည်ပင်းဆောင်းသည့် အနေအထားအတူတူပင်ဖြစ်ပါသည်။ *(ရုပ်သေးရုပ်လည်ပင်း၌ဖြတ်ထားသော အဆောင်းနှင့်ရှိရှိရုပ်ထုလည်ပင်းအဆောင်းမတူပါ။ ရုပ်သေးရုပ်ပန်းပုထုလုပ်ရန်အတွက်သာဖြစ်ပါသည်။)*

၁၀။ ရန်ကုန်ရုပ်၏ လည်ပင်းသည် အရုပ်မေးစေ့မှ တိုက်ရိုက်လျှောဆင်း၍ လည်ပင်းအဆုံးထိသွားပါသည်။

၁၁။ မန္တလေးရုပ်သေးရုပ်လည်ပင်းသည် မေးစေ့မှလျှောမယူဘဲ မေးစေ့သက်သက်၊ လည်ပင်းအရစ်သက်သက်၊ လည်ပင်းသက်သက် ထုသဖြင့် မန္တလေးအရုပ်မှ လည်ပင်းပိုရှည်သည်ဟုထင်ရပါသည်။ မန္တလေးအရုပ်ခေါင်းများသည် လည်တုံ/လည်ကပ်များ တပ်ဆင်လျှင်လွယ်ကူပါသည်။

၁၂။ မန္တလေးအရုပ်များ၏ အရုပ်ခေါင်းလည်ဂွနှင့် အရုပ်ကိုယ်ပိုင်းဆက်သောအခါ အပေါ်ကိုယ်တွဲ၏ လည်ပင်းနေရာတွင် အပေါက် ၂ ပေါက်၊ လည်ဂွတွင်အပေါက် ၂ ပေါက်၊ အရုပ်လည်ပင်းနှင့်လည်ဂုတ်တွင် အပေါက် ၂ ပေါက်ဖောက်၍ ကြိုးဆက်နှစ်ပင်ရှိကြောင်း တွေ့ရသည်။ မန္တလေးရုပ်စုံသဘင်သို့ဦးသန်းဖေအေး ဦးမြသွင်တို့ ရောက်စဉ်ကတည်းက ဤစနစ်ကိုအသုံးပြုခဲ့သဖြင့် ရွှေဘိုဦးတင်မောင်စင် တွင်လည်း ထိုနည်းအား ထိုအချိန်မှစ၍သုံးခဲ့ကြောင်း ခန့်မှန်းရပေသည်။

၁၃။ ရန်ကုန်ရုပ်တွင် ကိုယ်လုံးမှထွက်သော လည်ပင်းကြိုးသည် အတုတ်ဖြစ်ပြီး ၁ ပေါက်တည်းမှ ၁ ကြိုးတည်းထွက်ပြီး လည်ဂွတွင်လည်း အပေါက် ၁ ပေါက်တည်းမှထွက်သည်။ ထိုကြိုးအတုတ်အား အရုပ်ခေါင်း၏လည်ပင်းလည်ဂုတ်ပေါက် ၂ ပေါက်ဖောက်၍ ကြိုးနှစ်ပင်နှင့် တုတ်ထားသည်ကိုတွေ့ရပါသည်။ ထို့ကြောင့် လည်ပင်းကြိုးအား ၁ ပင်စနစ်ဟုပြောရမည်ဖြစ်ပါသည်။

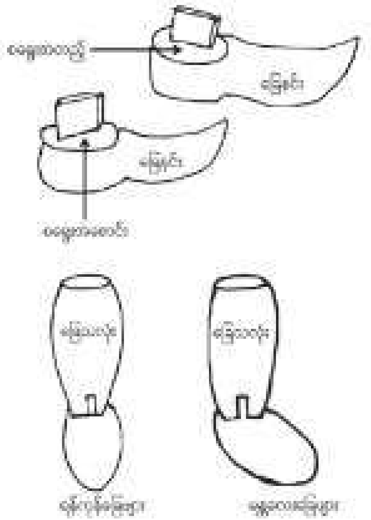
၁၄။ ထို့ကြောင့် မန္တလေးရုပ်၏ လည်ပင်းသည် ၂ ပေါက်ပေါက်၍ ရန်ကုန်ရုပ်၏ လည်ပင်းသည် ၁ ပေါက်ပေါက်ရသည့် စနစ်ဖြစ်သည်။ လည်ပင်းသည်ရှေ့ထုနောက်ပါးဖြစ်၍ရှေ့ပိုင်းသည်အရုပ်အထက်ပိုင်း ကိုယ်လုံး အလျှောအတိုင်းလျှော၍ ထုလုပ်ပုံခြင်းအတူတူပင်ဖြစ်သည်။

၁၅။ ရန်ကုန်အရုပ်များနှင့် မန္တလေးအရုပ်များမှာ ဦးခေါင်းလည်ပင်း အထက် ကိုယ်အောက်ပိုင်း လက်မောင်းရင်း ၂ဖက်၊ လက်ဖျံ ၂ဖက်၊ လက်ဖျား ၂ဖက်၊ ပေါင်ရင်း ၂ဖက်၊ ပေါင်လည်သား ၂ဖက်၊ ခြေသလုံး ၂ ဖက်၊ ခြေဖျား ၂ ဖက် အားလုံးအစိတ်အပိုင်း ၁၈ ပိုင်းတူညီသည်။

၁၆။ လက်မောင်းရင်း၊ လက်ဖျံ၊ လက်ဖျား၊ ပေါင်ရင်း၊ ပေါင်လည်၊ ခြေသလုံး၊ ခြေဖျားများ၏ အတိုင်းအတာများသည် မန္တလေးနှင့် ရန်ကုန်မှ ထုပ်လုပ်သည့် ကမ္ဘာ့အလိုက်မတူညီကြပါ။ ရန်ကုန် အဖွဲ့ ချင်းသည်း မတူညီကြတော့သလို မန္တလေးအဖွဲ့ ချင်းလည်းမတူညီကြပါ။

၁၇။ လေ့လာတိုင်းတွာမှုများအရအဓိကမှာ မန္တလေးအရုပ်၏ အထက် ကိုယ်လုံး ပုခုံးနှစ်ဘက်အကျယ်နှင့် အောက်ကိုယ်လုံး တင်ပိုင်း၏ အကျယ်သည်တူညီကြသည်။ မန္တလေးအရုပ် ပေါင်ရင်းသားသည် ရန်ကုန် အရုပ်လောက်မထုပါ။ အထူ ၁ လက်မခန့်သာရှိပါသည်။

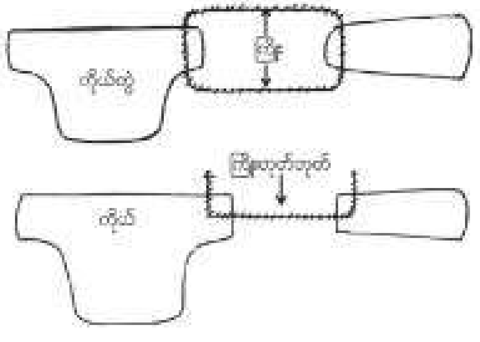
၁၈။ ရန်ကုန်အရုပ် အထက်ကိုယ်လုံး၏ပုခုံးနှစ်ဘက်အကျယ်နှင့်အောက် ကိုယ်တွဲတင်ပိုင်းအကျယ်မတူညီကြပါ။ တင်ပိုင်းအကျယ်သည်အထက် ကိုယ်တွဲပုခုံးထက် ကျဉ်း၍တိုသည်။ ဥပမာ − ၂၇ လက်မ အရုပ်တွင် ပုခုံးအကျယ် ၅ လက်မဖြစ်၍ တင်အကျယ်မှာ ၄ ၁/၄ လက်မသာရှိသည်။ သို့သော် ရန်ကုန်ပေါင်ရင်းသားသည် ထုထားသည်။ ဒုအထူ ၁၁ /၄ လက်မခန့်ရှိပါသည်။



၁၉။ အချို့ရန်ကုန်အရုပ်များသည် ခြေဖျားတပ်ဆင်သည့်အခါ ခြေဖျားသည်ရှေ့သို့တည့်တည့်လှည့်နေတတ်သည်။ သဘာဝအရလူများ သည် ရှေ့ခြေဖျားမှာ ဘေးသို့အနည်းငယ် ကားထွက်နေတတ်သည်။

၂၀။ မန္တလေးအရုပ်များသည် ရှေ့သို့ ခြေဖျားတည့်တည့်မလှည့်ဘဲ ဘေးစောင်းတပ်ဆင်ကြသည်။ ခြေဖျားမှထွက်လာသောစရွေးတံအား စောင်း၍တပ်ဆင်ပြီး ခြေသလုံးမှစရွေးပေါက်အား အတည့်ဖောက် ထားသည်။ ထို့ကြောင့် အရုပ်ခြေဖျားသည်လူကဲ့သို့ပင်ဘေးသို့အနည်း ငယ်စောင်းနေသည်။

၂၁။ မန္တလေးအရုပ်များသည်တင်၊ ရင်များအားရက်ကန်းစင်မှတ်ဆိတ် ခေါ် ရက်ကန်းစင်မှ ချည်အစပိုများဖြင့်လည်းကောင်း၊ ဂုန်နီစများဖြင့် လည်းကောင်း၊ ယခုခေတ်တွင် ဖေ့များကပ်၍လည်းကောင်း အရုပ်၏ အဖု၊ အဖောင်းများအား ဖြည့်ပေးလေ့ရှိပါသည်။



၂၂။ ရန်ကုန်အရုပ်များကတင်၊ ရင်များအား ကိုယ်တွဲတွင်ပိုထုလုပ်ထား သဖြင့် ဂုန်နီစများ၊ ဖော့များဖြင့် ဖို့ထားခြင်း ဖြည့်ထားခြင်းမတွေ့ရပေ။

၂၃။ မန္တလေးသူငယ်တော်အရုပ်သည်ဘယ်/ညာလက်ညှိုးထိုးနေဟန် လက်ဖျားများအား ထုလုပ်တပ်ဆင်ကြသည်။

၂၄။ ရန်ကုန်သူငယ်တော်အရုပ်သည် ရှိရှိသက်ဖဝါး ကရုပ်သဏ္ဍာန် လက်ဖျားအားတပ်ဆင်သည်။

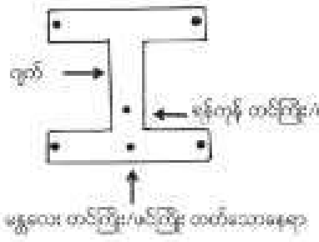
၂၅။ မန္တလေးတွင် အရုပ်တပ်ဆင်သူများသည် ပန်းပုမထုတတ်သဖြင့် ပန်းပုဆရာများထံ အရုပ်ခေါင်းများ၊ ကိုယ်တွဲများအား ကိုယ်လိုချင် သည့်ပုံစံပြောပြီးအပ်နှံရပါတယ်။ ထို့ကြောင့် ပန်းပုလုပ်ငန်းရှင်များက ဦးခေါင်း(သို့) ကိုယ်တွဲအပ်ထည်များအားပထမအဆင့် ကော်ပတ်စား ပေးလေ့ရှိပါသည်။ ဦးခေါင်းများအား ပိုမိုချောမွေ့စေရန် အရုပ်တပ် ဆင်သူကိုယ်တိုင် မှထပ်မံကော်ပတ်စားရပါသည်။ သို့ရာတွင် ကိုယ်တွဲ များအား အရုပ်ဆင်သူများမှထပ်မံကော်ပတ်စားရန်မလိုအောင် ပန်းပု ဆရာများက ကော်ပတ်စားပေးလိုက်သဖြင့် မန္တလေးအရုပ် ကိုယ်တွဲ

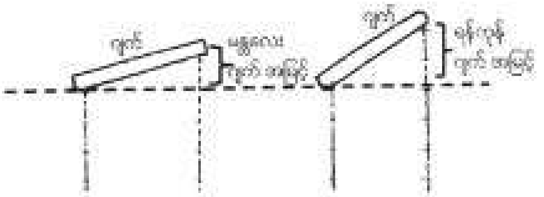
များသည် ရန်ကုန်ကိုယ်တွဲများထက် ပိုမိုချောမွတ်လေသည်။

၂၆။ ရန်ကုန်ကိုယ်တွဲများသည်ကော်ပတ်စားထားသောကိုယ်တွဲအတော်များပါသည်။ ခပ်ကြမ်းကြမ်းကိုယ်တွဲများသာ အတွေ့များပါသည်။

ရန်ကုန် - မန္တလေး ကြိုးဆက်ပုံကွာခြားမှုများ

မန္တလေး ရုပ်သေးရုပ်များ၏ ပုံနှင့် လက်မောင်းရှိုး အဆက်များကို ရှေးက(မျက်စေ့အမြင်) ၂ကြိုးဆက်ပုံစံဖြင့် ဆက်ခဲ့ကြသော်လည်းယခုအချိန်တွင် ကြိုးတုတ်တုတ်ဖြင့် ၁ပင်ကြိုးဆက်နည်းစနစ်ဖြင့် ဆက်ကြသည်။





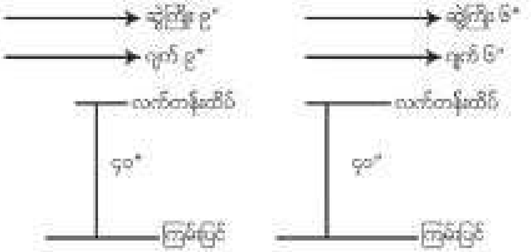
၁။ ရန်ကုန်အရုပ်များသည် ယခုတိုင် (မျက်စေ့အမြင်) ၂ပင်ကြိုးဆက်ပုံစံဖြင့်ပင်ဆက်လျက်ရှိပါသည်။

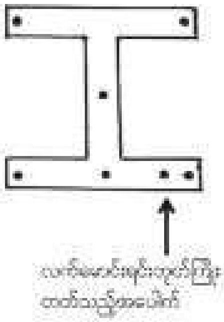
၂။ မန္တလေးနှင့် ရန်ကုန်ရုပ်သေးရုပ်များသည်ဂျက်သို့လာရောက်ဆက်သော(ဆိုင်းကြိုး)များမှာအခြေခံအတိုင်း၅ကြိုးဖြစ်ပြီးအတူတူပင်ဖြစ်သည်။ (ချွဲကြိုး) များဖြစ်သော ဘယ်ညာ မောင်းရှိုးကြိုး၊ ဘယ်ညာ လက်ဖျားကြိုး၊ ဘယ်ညာ ဒူးကြိုး ၁ ကြိုးစီ စုစုပေါင်းအခြေခံချွဲကြိုး ၃ ကြိုးသည်လည်း အတူတူပင်ဖြစ်သည်။

၃။ ကွဲပြားမှုမှာ မန္တလေးအရုပ်များ၏ တင်ကြိုး (သို့) ဖင်ကြိုးအား ဂျက်၏ နောက်တန်းပေါ် အလယ်တည့်တည့်ဖောက်၍ တပ်ဆင်သည်။

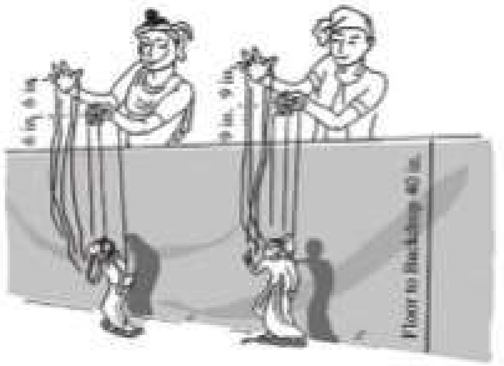
၄။ ရန်ကုန်အရုပ်အချို့တွင် ဂျက်၏အလယ်တန်းပေါ် နောက်နားတွင် ဖောက်၍ တပ်ဆင်ကြပါသည်။

၅။ အရုပ်၏နားထင်ကြိုး ၂ကြိုး၊ လက်ပြင်ကြိုး ၂ကြိုး၊ တင်ကြိုး ၁ကြိုး တို့အား ဂျက်သို့ဆက်သောအခါ မန္တလေးရော ရန်ကုန်ပါ ဂျက်အား အပေါ်သို့အနည်းငယ်မော့၍ ကြိုးဆက်လေ့ရှိကြသော်လည်း ရန်ကုန်အရုပ်၏ဂျက်များသည် မန္တလေးရုပ်၏ဂျက်များထက် ပိုမိုမော့၍ တပ်ဆင်ထားသည်ကိုတွေ့ရသည်။





၆။ အရုပ်အားကြမ်းပြင်တွင်ထိရပ်လျက်ဂျက်အားကိုင်၍မလိုက်လျှင် ဂျက်အား အရုပ်ကြိုးဆွဲသူ၏ ရင်ညွှန့်နေရာတွင် ထားလေ့ရှိကြသည်။ ထို့ကြောင့် ကြိုးဆွဲသူ၏ အရပ်မြင့်လျှင် ဂျက်သည်မြင့်၍ ကြိုးဆွဲသူ၏ အရပ်နိမ့်လျှင် ဂျက်သည်နိမ့်နေပေမည်။ ကိုယ်ပိုင်အရုပ်များတွင်ကိုယ့်ရင်ညွှန့်နှင့် တိုင်းလုပ်ပေးလေ့ရှိသည်။



၇။ သို့သော် ယေဘုယျအားဖြင့် မန္တလေးအရုပ်များ၏ ခြေဖျားမှ ဂျက်အထိအမြင့်သည် ရုပ်သေးလက်တန်း အထက် ၉ လက်မ (သို့) တစ်ထွာခန့်ထားလေသည်။ လက်တန်း၏အမြင့်သည် အနည်းဆုံး၄၀ လက်မခန့်ရှိသဖြင့် မန္တလေးရုပ်သည် ခြေဖျားမှ အရုပ်ဂျက်အထိ ၄၉ လက်မခန့်ရှိသည်။ ၄၇ လက်မ၊ ၄၈ လက်မခန့်လည်း ဖြစ်နိုင်ပေသည်။

၈။ ရန်ကုန်အရုပ်သည်လက်တန်းအထက် ၆ လက်မ (သို့) တစ်မိုက်ခန့်

သာမြင့်သဖြင့် အရုပ်ခြေများမှ ဂျက်အထိ ၄၆ လက္ခဏ်နှင့် ၄၄ လက္ခဏ်၊ ၄၅ လက္ခဏ်လည်းရှိပေသည်။

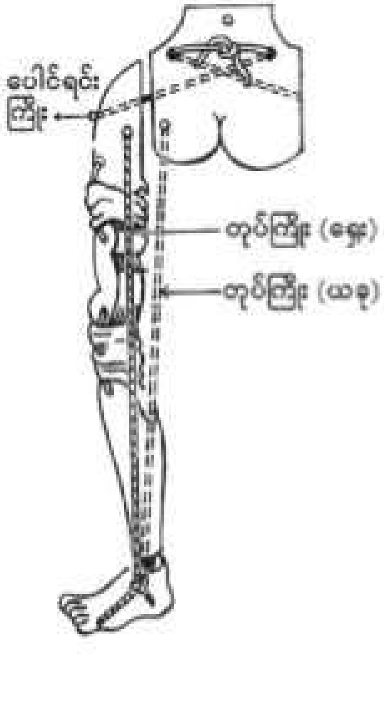
၉။ မန္တလေးအရုပ်ဆွဲကြိုးများဖြစ်သောမောင်းရင်းကြိုး၊ လက်ဖျားကြိုး၊ ဒူးကြိုး၊ ဖနောင့်ကြိုး စသည့်ဆွဲကြိုးများအားစုကိုင်၍ မြှင့်လိုက်လျှင် ဂျက်အထက်သို့ တစ်ထွာခန့် ၉ လက္ခဏ်ခန့် အနည်းဆုံးထား၍ တပ်ဆင်ကြသည်။ (*ရှေးက တစ်ထွာနှင့် လက်သုံးလုံးခန့် ထားခဲ့ကြသည်ဟုမှတ်သားရပါသည်။*)

၁၀။ ရန်ကုန်အရုပ်ဆွဲကြိုးများသည်ဂျက်အထက် တစ်မိုက် ၆ လက္ခဏ်ခန့် အနည်းဆုံးထား တပ်ဆင်ကြကြောင်းသိရပါသည်။

၁၁။ အစီကြိုးများ တက်ဆင်ပုံ အတူတူပင်ဖြစ်သော်လည်း ရန်ကုန်အရုပ်များမှာ အရုပ်၏အသားမှ ဖောက်၍တပ်ဆင်မှုပိုများသည်။

၁၂။ မန္တလေးအရုပ်များသည် အရုပ်၏အသားမှ ဖောက်သည်ရှိသလို အေးကွင်း (သံကွင်း) ဖြင့် ဖောက်တပ်ဆင်မှုလည်းရှိသည်။

၁၃။ မန္တလေးအရုပ်များ၏ မင်းသမီးအရုပ်များတွင် ဒူးကြိုးမထည့်ဘဲ အရုပ်တင် ၂ဖက်မှ တုတ်ကြိုး ၁ကြိုးစီထွက်၍ အရုပ်၏ဖမျက်မှ ခွကြိုးနှင့်ဆက်ထားသည်။ ထိုဖမျက်ကြိုးအား ပေါင်လယ်သားအေး အေးကွင်း (သံကွင်း) မှလျှို၍ ခြေကြိုးအဖြစ်တပ်ဆင်၍ဆွဲသည်။
၁၄။ ရန်ကုန်မင်းသမီးအရုပ်တွင် တုတ်ကြိုး၊ ဖမျက်ကြိုးမပါ။ မင်းသားကဲ့သို့ ဒူးကြိုးထည့်၍ဆွဲကြသည်။



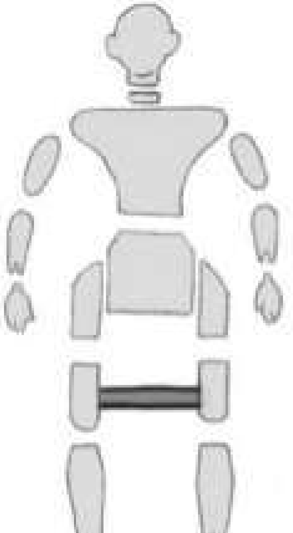
၁၅။ အခြားဆီထွင်ကြိုးများသည် အရုပ်အလိုက်တပ်ဆင်ရသောကြောင့် တူညီကြလိမ့်မည်မဟုတ်ပေ။

၁၆။ မန္တလေးအရုပ်တွင် လက်မောင်းရင်း ၂ဖက်အား ကိုယ်လုံးနှင့်သေး နှင့် တွဲကပ်နိုင်သော မောင်းရင်းကြိုး ၁ကြိုးထည့်ထား၍ ဂျက်၏နောက်တန်းညာဘက်တွင် နားကွင်းကပ်ဖောက်၍အစီကြိုးဖြင့်တပ်ဆင်ထားသည်။

၁၇။ ရန်ကုန်အရုပ်တွင် ထိုမောင်းရင်းကပ်တုတ်ကြိုး မပါပါ။

၁၈။ မန္တလေးမင်းသမီးအရုပ်တွင် ထမီအတွင်း ပေါင်ရင်းသားနှစ်ခုအား ကလန့်၍ တပ်ဆင်ထားသော အသား/သံတန်းတစ်ခုဖြင့် လုပ်ထားသော တန်းတစ်ခုပါသည်။ ဒူးနှစ်ဘက်ကာ၍ ထမီပြန့်နေစေရန်၊ ဒူးခွမသွားစေရန်တတ်ထားပါသည်။

၁၉။ ရန်ကုန်ရုပ်တွင် ထိုတန်းမပါပါ။



A bar between
the thighs

၂၀။ မန္တလေးမင်းသမီးအရုပ်ဒူးအဆက်သည် အခြားမင်းသား၊ ဇော် တို့ကဲ့သို့ ဒူးဆစ်ဂုံညင်းဆုံသဏ္ဌာန် မဆက်ဘဲ ချိုး၍ လွယ်ကူစေရန် အဝတ်ဖြင့် အပြားပုံပါးပါး တပ်ဆင်ဆက်ထားပါသည်။ အရုပ်တင် မှတုတ်ကြိုးကြောင့် မင်းသမီးအရုပ်သည်ဒူးရှေ့သို့လုံးဝမကွေးဘဲဒူးနောက်သို့

ကွေးရန်လွယ်ကူစေသောခပ်ကွေးကွေးသဏ္ဌာန် တပ်ဆင်ထားသည်။

၂၁။ ရန်ကုန်မင်းသမီးအရုပ်၏ ဒူးဆက်သည် မင်းသား၊ ဇော် တို့ကဲ့သို့ ဂုံညင်းပုံသဏ္ဌာန်လုပ်၍ ဆက်ထားပါသည်။

၂၂။ရန်ကုန်မင်းသမီးအရုပ်မှာဒူးမြှောက်ကချေ၍ရပါသည်။လူကဲ့သို့ရှေ့လှမ်းလမ်းလျှောက်၍ရသည်။

၂၃။ မန္တလေးအရုပ်သည်ဒူးအားမြှောက်သည်ဆိုရုံသာ မြှောက်နိုင်သည်။ လူကဲ့သို့ လမ်းလျှောက်မရဘဲ မင်းသမီး ထမီနားခပ်သည့်ပုံစံဖြင့်သာ လမ်းလျှောက်နိုင်သည်။

၂၄။ မန္တလေးမင်းသမီးအရုပ်သည် ထမီအနားခတ်၍ ကသည်။

၂၅။ ရန်ကုန်မင်းသမီးရုပ်သည် ထမီအနားခတ်ပြီး က၍မရပေ။

၂၆။မန္တလေးမှ ဇော်၊ ဒုင်ယံတော်၊ မျောက်နှင့် သရုပ်ဆောင် အရုပ်များ၏ ခါးအဆက်ကို မင်းသား၊ မင်းသမီးတို့၏ ခါးအဆက်ထက် တိုတက်သည်။ ရန်ကုန်အရုပ်များမှာ ကရုပ်အတိုင်း ခါးကြိုးဆက်ထားသည်။

၂၇။ ရန်ကုန်ကရုပ်များတွင် ခါး၏နောက်ကြိုးက ရှေ့ကြိုးထက်ပိုပြီး ရှည်၍ဆက်သည်။ မန္တလေးမှကရုပ်များ၏ ခါးကြိုးအား ရှေ့ ၁ ကြိုး၊ နောက် ၁ ကြိုးကို ၂ ကြိုးဆက်ပြီး ၂ ကြိုးလုံးကို အတိုင်းအတာ အတူတူ ဆက်ကြသည်။

၂၈။ မန္တလေးဇော်ရုပ်တွင် တောင်ဝှေးအား သစ်သားကြိမ်လုံးများဖြင့် လုပ်ထားပြီး ဆေးအနီရောင်ခြယ်ထားသည်။ အရုပ်၏ ညာဘက်လက်မမှတောင်ဝှေးအားအေးကွင်းနှင့် အသေတပ်ဆင်ပြီးဘယ်ဘက်လက်မမှကွင်းလျှောကြိုးကွင်းဖြင့်တောင်ဝှေးအားလျှိုသွင်းထားသည့်အတွက် တောင်ဝှေးအားဖြုတ်လိုလျှင် ဇော်၏ ဘယ်ဘက်လက်အား ခြေဖျားဖြင့်ဖိထားပြီး ညာလက်ကြိုးအားဆွဲလိုက်လျှင် တောင်ဝှေးမှာ လျှော၍ပြုတ်သွားသည်။ ရန်ကုန်အရုပ်ကဲ့သို့တောင်ဝှေးအား ကတ္တီပါ စွတ်ထားလျှင် အလွယ်တကူလျှော၍ ပြုတ်မည်မဟုတ်ပေ။

၂၉။ ရန်ကုန်ဇော်ရုပ်တွင် တောင်ဝှေးအား ညာဘက်တွင် အသေတပ်ဆင်ပြီး ဘယ်ဘက်တွင် ကွင်းလျှောကြိုးဖြင့် ဆက်ထားသည့် ကြိုးအားလျှော့လိုက်လျှင်ဘယ်ဘက်လက်မမှ တောင်ဝှေးစွန်းသည်ပြုတ်ထွက်သော်လည်း ကြိုးတန်းလန်းဖြင့် ဆက်နေသည်။ ထို့ကြောင့် တောင်ဝှေးအား ညာလက်ဖြင့် ကိုင်မရ၊ ထောက်မရဘဲ လက်နှစ်ဖက်ဖြင့် စုကိုင်ထောက်ထားသော ပုံသဏ္ဌာန် ဖြစ်နေပါသည်။ ရှုံးမြစ်လိုလျှင် ထို တောင်ဝှေးအားလျှော၍ကြိုးအားဆွဲလိုက်လျှင်ဘယ်လက်နှင့်တောင်ဝှေးဘယ်အစွန်အားကိုင်ထားပြီးသားဖြစ်ပြီး အရုပ်၏ခေါင်းပေါ် မြှောက်၍ကြိုးသတ်ပြီး ရှုံးမြစ်ရသည်။

၃၀။ မန္တလေးအရုပ် ရှုံးမြစ်ပုံမှာ ညာဘက်လက်တစ်ဘက်တည်းမှ ကိုင်ထားသောတောင်ဝှေးအား ညာဘက်ပုခုံးပေါ် ပြစ်တင်ရသည်။ (ဤနေရာတွင် ပညာသားပါသဖြင့်အတွက် လေ့ကျင့်ထားမှရသည်။) ပုခုံးပေါ်တင်ပြီးလျှင် ရှုံးမြစ်သည့်ကကွက် ကနိုင်ပေသည်။

၃၁။ မန္တလေးမြင်းအရုပ်ဆက်ပုံမှာ ဦးခေါင်း၊ လည်ပင်း၊ ရှေ့ကိုယ်၊ နောက်ကိုယ်၊ ရှေ့လက်၊ နောက်လက်များအားလုံးကို အသားဖြင့် ထုလုပ်တက်သည်။

၃၂။ ရန်ကုန်မြင်းအရုပ်သည် ကျန်အပိုင်းများကို အသားဖြင့်ထုထားသော်လည်း လည်ပင်းအား ကြိမ်ခွေခံကြိုးဖြင့်ဆက်ထားပြီး အဝတ်ပါတ်ထားသည်။ ထို့ကြောင့် ရန်ကုန်မြင်းရုပ်သည် မန္တလေးမြင်းအရုပ်ထက်လည်ပင်းပိုမိုလှုပ်ရှားနိုင်သဖြင့် ဦးခေါင်းလှုပ်ရှားမှုသရုပ်ဆောင်ချက်များ ပိုမိုပြုလုပ်နိုင်သည်။

၃၃။ ရန်ကုန်မြင်းအရုပ်တွင် ခြေထောက်လေးချောင်းစလုံး အဆစ် ၃ ဆစ်ဖြင့် ဆက်သည်။

၃၄။ မန္တလေးမြင်းအရုပ်တွင် ခြေ ၄ ချောင်းစလုံး အဆစ် ၃ ဆက်ဖြင့် ဆက်သောမြင်းရုပ်ရှိသလို နောက်ခြေ ၃ ဆစ် ရှေ့ခြေ ၄ ဆစ် ဆက်ထားသော မြင်းရုပ်များလည်းရှိသည်။

၃၅။ မန္တလေးမင်းသားအရုပ်၏ ဖနောင့်ကြိုးတပ်ဆင်ပုံမှာ အရုပ်၏ ဖနောင့်၏နောက်တည့်တည့်တွင် အေးကွင်း (သံကွင်း) + အစီကြိုးတိုတိုဖြင့် ဘယ်ညာဖနောင့်ကြိုးတို့အား ခေါက်ကြိုးအဖြစ် ရှေ့ ၃ ကြိုးနှင့် အမြင့်တူညီစွာတပ်ဆင်သည်။ ရန်ကုန်အရုပ်လည်း ထိုနည်းအတိုင်းတပ်ဆင်သည်။ အချို့ရန်ကုန်အရုပ်များသည် အေးကွင်း စနစ်ကို မသုံးဘဲ ဖနောင့်တွင် အပေါက်ဖောက်ပြီး အစီကြိုးအားမြှုတ်၍ တပ်ဆင်တတ်သည်။

၃၆။ ကွာခြားချက်မှာ မန္တလေးအရုပ်တွင် ဘယ်ညာဖနောင့်မှလာသော ကြိုး ၂ ကြိုးသည် အထက်သို့တက်၍ အရုပ်၏ အင်္ကျီနောက် တင်ပါးပေါ်တွင် တတ်ဆင်ထားသော အေးကွင်း (သံကွင်း) မှလည်းကောင်း၊ အပ်ချိတ်ကြီးကြီး၏ အစွန်းပေါက်မှလည်းကောင်း လျှိုဝင်ပြီး အထက်

သို့ တက်သွားပါသည်။

၃၇။ ရန်ကုန်အရုပ်များတွင် တင်ကြိုး၏အစီကြိုးနှင့် တွဲချီထားသော ကြိုးကွင်းအတွင်းမှလျှိုဝင်၍အထက်သို့တက်သွားပါသည်။ မန္တလေးမှ ဒေါကွင်း/အပ်ချိတ်သုံးလျှက် ရန်ကုန်ကကြိုးကွင်း သုံးထားသည်။

၃၈။ ရန်ကုန်ဇော်အရုပ်တွင် ဖနောင့်တတ်၍ ကသည်။ မန္တလေးဇော် အရုပ်သည် ဖနောင့်ကြိုးမပါပါ။

ရန်ကုန်အရုပ်နှင့် မန္တလေးအရုပ်များ အလှဆင်သည့်အပိုင်း

၁။ ရာမ၊ လက္ခဏာ၊ ဘီလူး၊ မျောက်၊ ဝန်ကြီး၊ ဂဠုန်၊ သိကြားမင်း၊ နဂါး၊ ရသေ့၊ နတ်စသည်တို့၏ဦးခေါင်းပိုင်းခေါင်းဆောင်းများအား မန္တလေး ရောရန်ကုန်ပါ မှန်စီရွှေချခေါင်းများအဖြစ် လုပ်လေ့လုပ်ထရှိသည်။ တချို့ရန်ကုန်မှ နတ်၊ ဘီလူး၊ မျောက်တို့၏ ခေါင်းဆောင်းများကို မှန်စီ ရွှေချမဟုတ်ဘဲ ဆေးချယ်ကြသည်ကိုလည်း တွေ့ရသည်။ ရန်ကုန် ရုပ်သေးအဖွဲ့များ ကွဲပြားသဖြင့် ရုပ်သေးတစ်ဖွဲ့နှင့်တစ်ဖွဲ့ အလှဆင်ပုံ များလည်းကွာခြားသည်။

၂။ တချို့အရုပ်များတွင် ခြေနင်းအား ဆေးချယ်၍လည်းကောင်း၊ မှန်စီ ရွှေချ၍လည်းကောင်း၊ အဝတ်ခြေနင်း၊ ကတ္တီပါခြေနင်း၊ ရွှေချည်ထိုး ခြေနင်း စသည်ဖြင့် အလှဆင်ပုံမှာအတူတူပင်ဖြစ်သည်။

၃။ တချို့ဦးခေါင်းများအား ဆံပင်အစစ်စိုက်ခြင်း၊ ဆံပင်အတု၊ ချည် ဆံပင်များစိုက်ခြင်းနှင့် အချို့အသားသန်းပုဆံပင်ထုထားခြင်းတို့လည်း အတူတူပင်ဖြစ်ပါသည်။

၄။ ဆံပင်အစစ်တပ်ဆင်ထားသော အရုပ်များတွင် ဆံထုံးထုံးရခက် သဖြင့် မသပ်မရပ် ဖြစ်နေတတ်ပေသည်။ ချည်ဆံပင်တပ်ဆင်ထား သောအရုပ်များသည် ဆံထုံးထုံးရလွယ်ကူသဖြင့် ပိုမိုသပ်ရပ်သည်ကို တွေ့ရသည်။ မန္တလေးမှအရုပ်များတွင် ချည်ဆံပင်တပ်ဆင်မှု အများ ဆုံးတွေ့ရသည်။

၅။ မင်းသား၊ မင်းသမီးနှင့် ဇာတ်ကောင်အရုပ် အမျိုးမျိုးတို့အား ရွှေ ချည်ထိုးထည်များနှင့် အလှဆင်ရာတွင်လည်း ခေါင်းပေါင်း၊ နဖူးစီး၊ လယ်ကျာ၊ ပုခုံးအုပ်၊ လယ်တုန်၊ စလွယ်၊ လက်စီး၊ လက်ကြပ်၊ ရှေ့ချ၊ စွန်တောင်၊ တောင်းဘီနား၊ အင်္ကျီနား၊ သိုင်း စသည်တို့သည်မြန်မာမှု ဖြစ်၍အတူတူပင်ဖြစ်သည်။ အဖွဲ့များကွဲသလို ရွှေချည်ထိုးထည်များ အားကြဲကြဲထိုးခြင်း စိတ်စိတ်ထိုးခြင်းများသာ ကွာခြားသည်။ သို့သော် မန္တလေးမှ ရွှေချည်ထိုးများသည် ပိုမိုအနုစိတ်သည်ကိုတွေ့ရသည်။

၆။ အလှဆင်ကွာခြားချက်တစ်ခုမှာ မင်းသား၊ မင်းသမီးနှင့် အချို့ ဇာတ်ကောင်အရုပ်များတွင် ပုတီးအလှဆင်မှု ကွာခြားချက်ဖြစ်သည်။ တစ်ချို့ကပန်းကုံးဆင်ပေးကြသည်။

၇။ မန္တလေးအရုပ်များသည် ပုတီးကုံးများများနှင့် ပုတီးကုံးအရှည်များ ကို အရုပ်တွင်တပ်ဆင်ပေးလေ့ရှိသည်။ အရုပ်၏ လက်အရှည်ထက် အောက်နားရောက်ရောက်ဝတ်ဆင်ပေးထားလေ့ရှိသည်။ ပုတီးအလုံး အနေတော်များအား အနည်းဆုံး ၃ ကုံးမှ ၅ ကုံးအထိ ဆင်ထားပေး တတ်ကြသည်။

၈။ ရန်ကုန်အရုပ်များတွင် ပုတီးကုံးနည်းနည်းနှင့် အကုံးတိုတိုကို ချထားသောလက် အထက်နားတွင် ဝတ်ဆင်ပေးထားသည်။

၉။ မန္တလေးရုပ်များသည် ပုခုံးအဆက်ပျော့ပျော့နှင့် လက်နှစ်ဘက်နှင့် တပြိုင်တည်း ပုတီးကောက်ရသည့် လက်အရှည်အနေအထား ကြိုး ဆက်ထားလေ့ရှိသည်။ ထို့ကြောင့် မောင်းနင်းကြိုးနှင့် လက်များကြိုး ၂ ကြိုးအားကိုင်၍ အရုပ်အားလက်များခြင်းရိုက်၊ လက်ဝါးခြင်းရိုက် လေ့ ကျင့်ခန်းလုပ်၍ရပါသည်။ ထိုလေ့ကျင့်ခန်းကြောင့် ပုတီးအား အရုပ် ကိုယ်ကို အရိုန်ယူမရမ်းဘဲ လက်တစ်ဖက်ဖြင့်ကောက်ခြင်း၊ နှစ်ဖက် ဖြင့်ကောက်ခြင်း၊ ပုဝါမြှောက်ခြင်း၊ ရင်တီးခြင်း၊ လက်ဝါးနှစ်ဖက်ဖြင့် မျက်နှာပေါ်ပြစ်ခြင်း စသည့် ကကွက်များအား က၍ရလေသည်။ ထို့ ကြောင့် မန္တလေးအရုပ်များသည် ပုတီးများများနှင့် ရှည်ရှည်တပ်ဆင် အလှဆင်ထားခြင်းဖြစ်ပါသည်။

၁၀။ ရန်ကုန်အရုပ်များတွင် ပုတီးနှစ်ဖက်ကောက်ကကွက်မရှိပါ။ တစ် ခါတစ်ရံ အရုပ်အားအရှိန်ယူရမ်းပြီး လက်တစ်ဖက်ဖြင့် ပုတီးကောက် လေ့တော့ရှိသည်။

©Giuseppe Salerno

၄. ရုပ်စုံသဘင်၏ စင်တည်ဆောက်ပုံနှင့် တင်ဆက်ကပြပုံ အစီအစဉ်များ

(ပူးတွဲပါ DVD Rom ထဲမှ ဗီဒီယိုဖိုင်နှင့် အသံဖိုင်များဖြင့် ပြည့်စုံစွာကြည့်ရှုလေ့လာနိုင်သည်။ DVD Rom အားစာအုပ်၏နောက်ကျောအတွင်းဖက်တွင် ထည့်ပေးထားပါသည်။)

၄.၁။ စင်တည်ဆောက်ပုံ အမျိုးမျိုး

၄.၂။ ရုပ်သေးစင်အားမွမ်းမံပြင်ဆင်ခဲ့ကြပုံ

၄.၃။ ရုပ်သေးဆိုင်း

၄.၄။ ညဥ့်ဦးပိုင်း တင်ဆက်ကပြပုံ အစီအစဉ်

- ၄.၄.၁။ ပွဲခေါ်ပတ်မတီးခြင်း (သို့) ဆိုင်းဆော်ခြင်း
- ၄.၄.၂။ ညှော်ခံတီးခြင်း
- ၄.၄.၃။ စင်တိုင်ခြင်း
- ၄.၄.၄။ နတ်ကတော်ထွက်ပုံ
- ၄.၄.၅။ အပျိုတော်ထွက်ပုံ
- ၄.၄.၆။ ဟိမဝန္တာခန်း အရုပ်ထွက်ပုံ
  - ၄.၄.၆.၁။ မြင်းထွက်ပုံ
  - ၄.၄.၆.၂။ မျောက်နှင့် ဘီလူးထွက်ပုံ
  - ၄.၄.၆.၃။ ကျားနှင့် ဆင်ထွက်ပုံ
  - ၄.၄.၆.၄။ နဂါးနှင့် ဂဠုန်ထွက်ပုံ
  - ၄.၄.၆.၅။ ငှက်ကြီးစံပိုထွက်ပုံ
  - ၄.၄.၆.၆။ ဇော်ဂျီထွက်ပုံ
- ၄.၄.၇။ တိုင်းပြည်တည်ပုံ
  - ၄.၄.၇.၁။ နန်းစိုက်ပုံ
  - ၄.၄.၇.၂။ လွှတ်တက်ပုံ
  - ၄.၄.၇.၃။ နေရာတော်ခင်းထွက်ပုံ (သို့) ရွှေတော်မြေထွက်ပုံ
  - ၄.၄.၇.၄။ ညီလာခံပုံ

၄.၅။ ညဥ့်လယ်ပိုင်း တင်ဆက်ကပြပုံ အစီအစဉ်များ

- ၄.၅.၁။ အငြိုးခံထောက်ပုံ
- ၄.၅.၂။ နှစ်ပါးသွားမြိုင်ထ ပြည်တော်ပြန်ပုံ

၄.၆။ မိုးသောက်ယံ တင်ဆက်ကပြပုံ အစီအစဉ် (ဇာတ်ထုပ်)

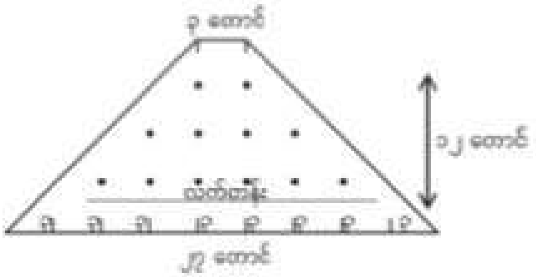
၄.၁။ စင်တည်ဆောက်ပုံအမျိုးမျိုး

ရှေးအခါက ရုပ်သေးစင်မှာ ဇာတ်စင်များနှင့်မတူဘဲ သီးခြားသတ်မှတ်သောပုံစံအတိုင်း ဆောက်လုပ်ရလေသည်။ စင်ပေါ်ရှိ လက်တန်းရှေ့တလျှောက်အရုပ်များကိုရွှေ့ လျားကပြရသည့်အပြင် ထိုလက်တန်းဝဲယာ အစွန်းတို့၌ပင် တစ်တိုင်းတစ်ပြည်စီတည်၍ ကပြရသဖြင့်ရှေးမြန်မာ ရုပ်သေးစင်သည် သဘာဝအားဖြင့် (ရှေ့ကား၊ နောက်ရှုပုံသဏ္ဍာန်) အနံထက် အလျားကို ပို၍လိုအပ်ခြင်းဖြစ်လေသည်။

၁၈၈၃ ခုနှစ်တွင် ထုတ်ပြန်သော သဘင်ဝန်ဦးသော်၏အမိန့်စာတမ်းပါ ရုပ်သေးစင်မှအစ နောင်ခေတ်ရုပ်သေးစင်များအထိ စင်၏ပုံသဏ္ဍာန်များမှာ ယေဘုယျအားဖြင့်ပြောင်းလဲခြင်း မရှိစေကာမူ အတိုင်းအထွာ အချိုးအစားမှာ ရုပ်သေးစင် တစ်ခုနှင့်တစ်ခုမတူဘဲ သင့်လျော်သည့် အတိုင်းအထွာဖြင့် တည်ဆောက်ခဲ့ကြလေသည်။

သို့ပါ၍ အတိုင်းအထွာအကွဲအလွဲများနှင့် ရှေးမှတ်တမ်းများအရ အကြမ်းအားဖြင့် အောက်ပါအတိုင်း ခွဲခြားတင်ပြလိုက်ပါသည်။

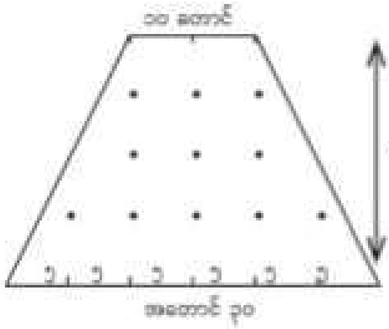
ပုံစံ - ၁



ပုံစံ (၁)၊ (ဦးစသော်၏ စင်)

၁။– ရှေ့မျက်နှာစာအကျယ် ၂၇ တောင် (၃ တောင်ခန်း x ၉ ခန်း)
– ရှေ့နောက်အနံ (ထောအမြင့်/အကျယ်) အနေဖြင့် ရုပ်သေးစင်၏ အလယ်ခန်းမှနောက်သို့
– ၃ တောင် ၄ ခန်းယူ၍ ၃ ခန်း၊ ၂ ခန်း၊ ၁ ခန်း အဝန်းညီမျှစေသည်။
– အနောက်ဖက်မျက်နှာစွန်း ၃ တောင် (၃ တောင်ခန်း x ၁ ခန်း)

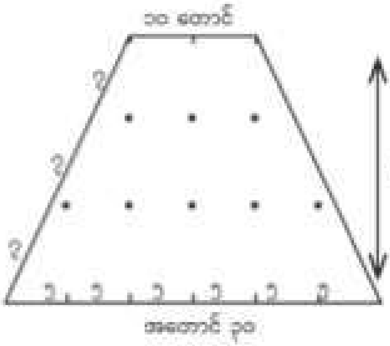
ပုံစံ - ၂



ပုံစံ (၂)

၂။– အရှေ့မျက်နှာစာအကျယ် ၃၀ တောင် (၅ တောင်ခန်း x ၆ ခန်း)
– ရှေ့နောက်အနံ (ဘေးအဖွင့်/အကျယ်) အနေဖြင့် ၂၀ တောင် (၅ တောင်ခန်း x ၄ ခန်း)
– အနောက်ဖက်မျက်နှာဖွင့် ၁၀ တောင် (၅ တောင်ခန်း x ၂ ခန်း)

ပုံစံ - ၃

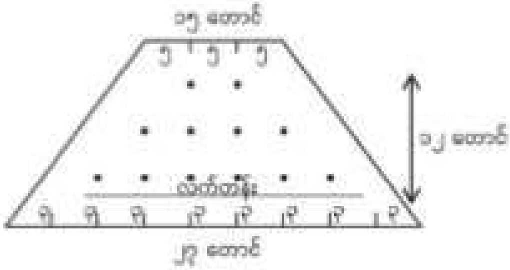


ပုံစံ (၃)

၃။– အရှေ့မျက်နှာစာအကျယ် ၃၀ တောင် (၅ တောင်ခန်း x ၆ ခန်း)
– ရှေ့နောက်အနံ (ဘေးအဖွင့်/အကျယ်) အနေဖြင့် အနောက်ဖက်သို့ အခန်းဖွင့်အကျယ် ၁ ခန်း၊ ၇ တောင်ဖြင့် ၄ ခန်း။ ၂ ခန်း စသည်ဖြင့် နောက်သို့ (ဘေးအဖွင့်) ၃ ခန်း ရှိပေသည်။
– အနောက်ဖက်မျက်နှာဖွင့် ၁၀ တောင် (၅ တောင်ခန်း x ၂ ခန်း)

ပုံစံ - ၄

၄။– အရှေ့မျက်နှာစာအကျယ် ၂၇ တောင် (၃ တောင်ခန်း x ၉ ခန်း)
– ရှေ့နောက်အနံ (ဘေးအဖွင့်/အကျယ်) အနေဖြင့် အနောက်ဖက်သို့ အခန်းဖွင့်အကျယ် ၁ ခန်း၊ ၃ တောင်ဖြင့် ၄ ခန်း ဖွဲ့ခဲ့သည်။
– အနောက်ဖက်မျက်နှာစာဖွင့် ၁၅ တောင် (၅ တောင်ခန်း x ၃ ခန်း)



ပုံစံ (၄)

ပုံစံ - ၅

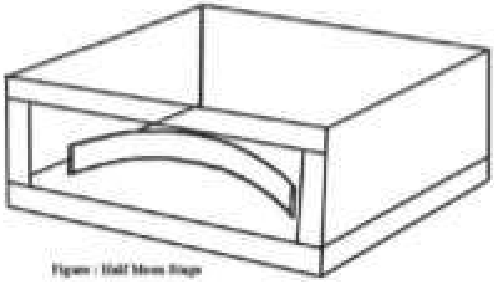


Figure : Half Moon Stage

၅။ လဝန်းစင်
– ၂၀၀၀ ခုနှစ်တွင်ပြုစုခဲ့သော ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်၏ စာတမ်းအဆိုအရ စစ်ပြီးခေတ်လွတ်လပ်ရေးရပြီးကာစ ၁၉၅၂ ခုနှစ်တွင် အချို့သော ဇာတ်သဘင်ပညာရှင်များသည် ခေတ်နှင့်လျော်ညီသော အပြောင်းအလဲများအတွက် အနောက်နိုင်ငံများသို့ သွားရောက်လေ့လာမှု ပြုခဲ့ကြသည်။ ပြန်လည်ရောက်ရှိပြီး နောက်ပိုင်းစင်ပိုင်းဆိုင်ရာ၊ မီးပိုင်းဆိုင်ရာများအား ရိုးရာမပျက် ပြုပြင်ပြောင်းလဲခြင်းဖြင့် မြန်မာ့အနုပညာအား အသွင်ဆန်းပြားစွာ တိုးတက်စေခဲ့ကြသည်။

ထိုခေတ် ရုပ်သေးပညာရှင် ရွှေဘိုတင်မောင်သည်လည်း အနောက်နိုင်ငံများသို့သွားရောက်မလေ့လာခဲ့သည့်တိုင် သူ၏ဇာတ်စင်၊ မီးပညာရှင်များနှင့်အတူ လဝန်းစင် (ပုံပါ) အားတီထွင်၍ သူ၏ ပရိတ်သတ်များအား အမြင်ဆန်းသစ်စေခဲ့သည်။ သို့သော် ကံမကောင်းလှစွာ ပရိတ်သတ်၏ အားပေးမှုမရရှိခဲ့သည့်အတွက် ထိုလဝန်းစင်ပုံစံဖြင့် ကပြ ဖျော်ဖြေမှုသည် ရေရှည်မတည်တံ့ခဲ့ပေ။

ပုံစံ - ၆

၆။ နှစ်ထပ်စင်
– (၁) လူမှုရုပ်သေးကြိုးဆွဲရန်နေရာ – အလျား ၁၅ ပေ၊ အနံ ၃ ပေ
– (၂) အရုပ်ကပြရန်နေရာ – အလျား ၁၅ ပေ၊ အနံ ၃ ပေ
– (၃) အရုပ်ကပြရန်ခုံအမြင့် – ၁.၅ ပေ၊ အလျား ၁၅ ပေ၊ အနံ ၃ ပေ
– (၄) အရုပ်ကပြရန်ကွင် – အမြင့် ၆ ပေ၊ အလျား ၁၅ ပေ (နောက်ခံ

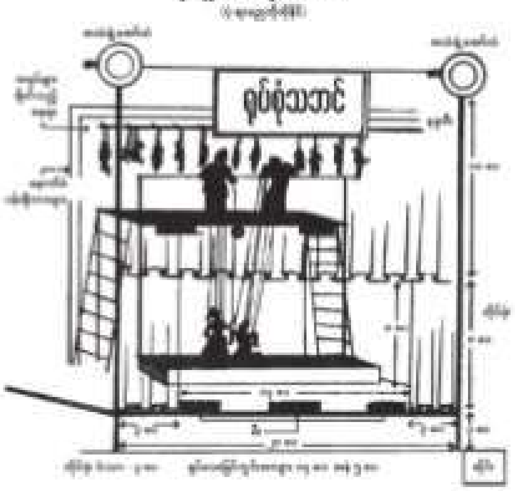
ပိတ်ကား)

– (၅) လူတက်ရန် (ဝဲလှေကား)

– (၆) လူတက်ရန် (ယာလှေကား)

ရုပ်သေးစင်၏အမြင့်မှာ ရှေ့မျက်နှာစာတွင် မြေပြင်မှအခင်းကြမ်းထိ ၃ တောင် မြင့်လေသည်။

နိုးပြဲနှစ်ထပ်ရုပ်သေးစင်



သို့ရာတွင် မြေပြင်မှ ၂ တောင်အမြင့်တွင် စင်နိုင်ခံ့အောင် ပေါင်းကွပ်[၁] ထည့်လေ့ရှိသည်။ စင်၏ နောက်ပိုင်းကို မြှင့်ထားပြီး အမြင့်ဆင်ခြေလျှောကို (ဒီဂရီ) ဖြင့်တိုင်းတွက်ရန်မလိုဘဲ အုန်းသီး လှော့လိမ့်ကျလောက်သော ဆင်ခြေလျှော (အုန်းတစ်လိမ့်) ကို မှန်းဆ၍ အနေသင့်အောင် ဆောက်လုပ်ကြလေသည်။

ရှေးမြန်မာ့ရုပ်သေးစင်များအား အထက်ပါအတိုင်း ယေဘုယျ သတ်မှတ်ခဲ့ကြသော်လည်း နှောင်းခေတ် ၁၉၆၀ ခုနှစ် ခန့်မှစ၍ အချို့များမှာ ဇာတ်စင်ကဲ့သို့သော ရှေ့နောက် အလျားညီ လေးထောင့်စင်မျိုးများ တည်ဆောက် ကပြလာခဲ့ကြလေသည်။

ရုပ်သေးစင်ကို စင်လုံးပြည့်မိုးကာခြင်းမပြုဘဲ အလယ်အရုပ်တန်း (အရုပ်ချိတ်ရာနေရာ) စင်၏ ခါးလယ်အောက်မှ နောက်ဖက်သို့ အမိုးတစ်ဖက်ရပ်ရှည်ထားပြီး ရှေ့ပိုင်းတွင် အမိုးသုံးမရှိသည်ကသာများလေသည်။

ကပြဖျော်ဖြေသူများ လွတ်လပ်စွာရပ်တည်၍ လှုပ်ရှားသွားလာနိုင်စေရန် နောက်ဖက်အစွန်ရှိ အမိုးတန်းမှာ အနိမ့်ဆုံး လက်ရုပ်တစ်ဖောင်မျှ မြင့်ထားရလေသည်။

လက်ရုံးတန်း (လက်တန်း) ၏အနောက်ဖက် ကြိုးဆွဲသူများ လှုပ်ရှားသွားလာရာနေရာတွင် အမောင်အခင်းကို အခိုင်အခံ့ဖြစ်စေရန် စင်၏ရှေ့မျက်နှာစာတွင် ခန်းဖွင့်အကျယ်လျှော့၍ အခန်းအရေအတွက်များ ဆခြင်းဖြင့် တိုင်အထောက်ကိုလည်းများစေခဲ့ကြသည်။

အထက်ပါ နှစ်ထပ်စင်နှင့် ပက်သက်၍ အလက်ာကျော်စွာ ရွှေမန်းဦးတင်မောင်ဇာတ်အဖွဲ့ နှင့်ရွှေဘိုတင်မောင် (ရုပ်သေး) တို့၏အဖွဲ့ များတွင် နောက်ခံမီးအလှတင်ဆက်သူဇာတ်ခုံဆိုင်ရာ အခမ်းအနား ဇာတ်ကွင်ပြင်ဆင်ပေးခဲ့သူ ယနေ့ မန္တလေးရုပ်စုံသဘင်၏ အကြံပေးအဖြစ် အသက်ရှိထင်ရှား ရှိနေခဲ့သေးသူ ဆရာဦးအောင်မြင့်မှ ပြောကြားရာတွင် ရွှေမန်းဦးတင်မောင်အဖွဲ့ နှင့်ပြီးသည့်နောက် ၁၉၆၀ ခုနှစ်ခန့်တွင် ရွှေဘိုတင်မောင်အဖွဲ့ နှင့် အောက်မြန်မာနိုင်ငံ၌ လှည့်လည်ကပြ ဖျော်ဖြေပြီး အထက်အညာမန္တလေးသို့ ပြန်ရောက်၍ ၁၉၆၂ ခုနှစ်ခန့်တွင် ၎င်းကိုယ်တိုင်မှ ဇာတ်စင်၏ ဆက်တင်ဆရာ၊ မီးဆရာ ဖြစ်သည့်အား လျော်စွာ ဇာတ်လမ်း၏ ဇာတ်ညွှန်းများအတိုင်း အမြင်များ ဆန်းသစ်လာစေရန်ရည်ရွယ်၍ နောက်ခံပိတ်ကားသို့ ဆလိုက်မီးနှင့်ထိုးကာ နောက်ခံမြင်ကွင်း အလှအပများ လွယ်ကူစွာ ပြောင်းလဲပေးစေနိုင်ရန် ရုပ်သေးကြိုးဆွဲဆရာမှ ထိုင်လျက်ဆွဲရသော အောက်ပါနှစ်ထပ်စင်ပုံ (ပုံ–ခ) အား တီထွင်ခဲ့သည်ဟုဆိုပါသည်။

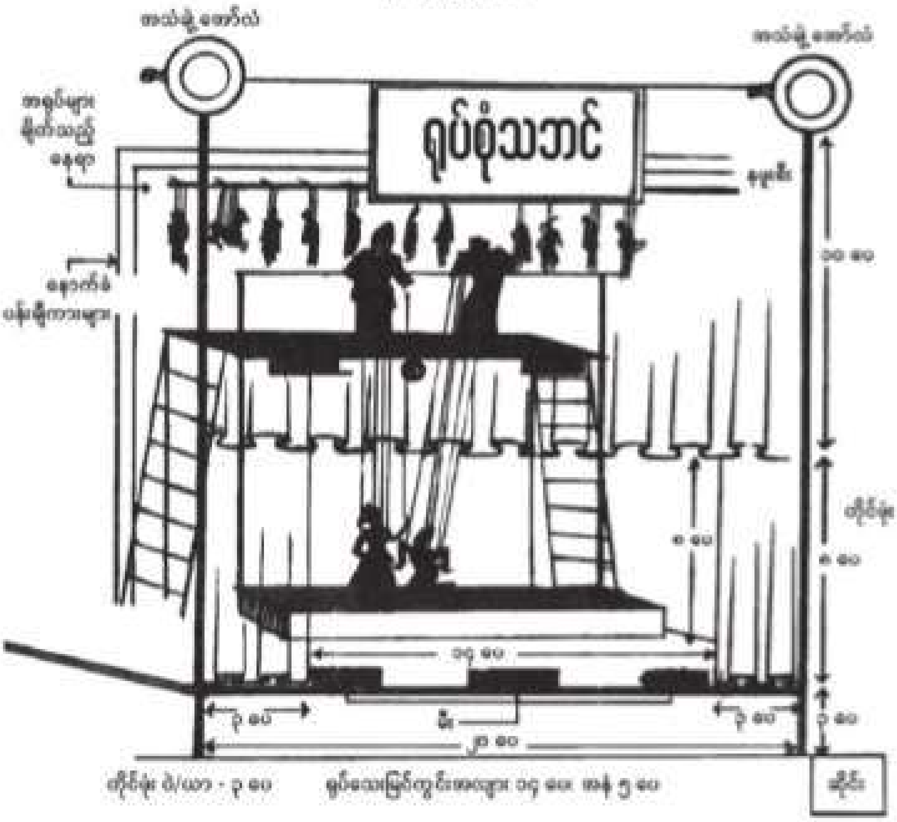
ဦးအောင်မြင့်နှင့် ရွှေဘိုတင်မောင် ရုပ်သေးဇာတ်ခုံ ဆက်တင်အတွက် "တိုက်အိမ်" ပုံစံ တည်ဆောက်နေပုံ

(မှတ်ချက် – သုတေသီ ရာမညကိုကိုနိုင်၏ "နှစ်ထပ် ရုပ်သေးစင်ပုံများ (ပုံ–က) နှင့် ပုံ (ခ)" တို့အား သူ၏အတိုင်းအတာနှင့် သိရှိရသေးပါပြင်အပ်ပါသည်။)

[၁]။ ထရံ၊ ကြမ်းခင်း စသည်တို့ကို မောင့်နိုင်မာစေရန် အနားသတ်မပါင်ထောင်၍ တုပ်ရည်းဖိချုပ်သည်။

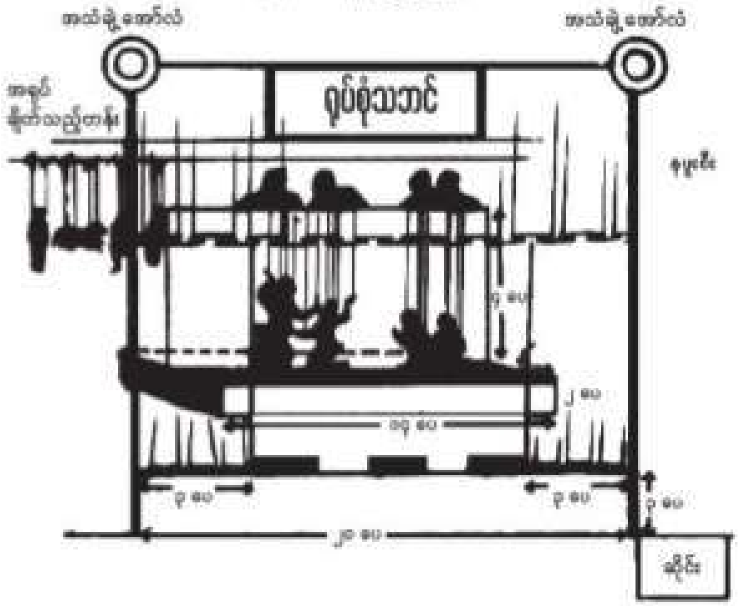
မိုးပျံနှစ်ထပ်ရုပ်သေးစင်

(ပုံ-ရှာမညာကိုကိုနိုင်)



နှစ်ထပ်ရုပ်စုံစင်

(သုတေသီ ရှာမညာကိုကိုနိုင်)



၄.၂။ ရုပ်သေးစင်အားမွမ်းမံပြင်ဆင်ခဲ့ကြပုံ

ရုပ်သေးကပြရာတွင်ခင်းကျင်းပုံမှာကား အောက်ပါအတိုင်းဖြစ်သည်။

ရုပ်သေးစင်ပေါ်တွင် ရှေးအခါ ရေနံဆီမီးခွက်များ အသုံးပြုစဉ်က မီးခွက်များကိုရုပ်သေးစင် ကြမ်းခင်းနှင့် တပြေးတည်းဝဲယာတို့တွင် ထွန်းညှိထားရှိ၍ အောက်လင်းဓါတ်မီးများ ပေါ်လာသောအခါ၌ကား ကြာယ်အတွင်း၌ ချိတ်ဆွဲလေသည်။

ရုပ်သေးစင်၏ လက်ယာအစွန်းတွင် နန်းတော်ကို ထားရလေသည်။ နောက်လက်တန်း ပိတ်ဖြူပေါ်တွင် ဖဲကတ္တီပါတို့၌ ရွှေချည်၊ ငွေချည်၊ ဘော်ကြယ်တို့ဖြင့် လှပအောင် ချယ်လှယ်ထားသော ပြည်ဖုံးကားကို ချိတ်ဆွဲထားနိုင်သည်။ နောင်းခေတ် ရုပ်သေးများတွင် နန်းကား၊ တောကားစသော နောက်ခံကားများချိတ်ဆွဲ ဆင်ယင်လာသော်လည်း ရှေးကမူ ရှုခင်းကားများကို အသုံးမပြုခဲ့ဟုသိရှိရလေသည်။ သစ်ပင်အဖြစ်ထားလိုသောအခါ ဝါးကျည်တောက်တွင် သစ်ခက်၊ သစ်ကိုင်းများ ထိုးစိုက်ထားလေ့ရှိ၍ ထိုသစ်ပင်ကိုပင် တောအုပ်အဖြစ် အမှတ်သညာပြု၍ ကပြလေသည်။ အကယ်၍ နှစ်တိုင်းနှစ်ပြည် နန်းပြိုင်တင်ပြရန် လိုသောအခါ သစ်ပင်ကိုအလယ်တည့်တည့်တွင် စိုက်ရလေသည်။ ဇာတ်လမ်းတွင် ရသေ့ကျောင်းပါလျှင် ထိုကျောင်းကို နန်းနှင့်အတူ ချရလေသည်။ နန်းချိုက်သည့်မှာ ဟီမဝန္တာခန်းအပြီး ဇာတ်လမ်းကပြခြင်းမပြုမီ ချိုက်ရန်ပင်ဖြစ်လေသည်။ ရုပ်သေးပွဲတွင် နှစ်ပြည်ထောင် တည်မည့်အကြောင်းကိုမြင်းရုပ်ထွက်ကတည်းကပင် အမှတ်သညာပြုထားရပေသည်။ မြင်းရုပ်သည် လက်ဝဲဘက်အစွန်းမှ ထွက်လာလျှင် လက်ယာဖက်တွင် ထီးနန်းစိုက်မည်ကိုသိမှတ်၍ အလယ်မင်းပေါက်ထွက်လာလျှင်လက်ဝဲ၊ လက်ယာတို့၌ နှစ်ပြည်ထောင် နန်းစိုက်မည့်အကြောင်းကိုသိရှိရလေသည်။ နှစ်ပြည်ထောင် တည်သည့်အခါသစ်ပင်တို့လည်း လက်တန်းရှေ့တွင် နှစ်ပင် စိုက်လေ့ရှိလေသည်။ ထိုနည်းဖြင့် တစ်ပြည်ထောင်၊ နှစ်ပြည်ထောင် တည်မည့်အကြောင်းကို ပရိသတ်ကကြိုတင်သိရှိနိုင်လေသည်။

နှစ်ပြည်ထောင်တည်သည့်အခါ နန်းဆောင်ပုံများကိုလက်ယာဖက်က ဦးစွာချပြီးမှ လက်ဝဲဖက်က ချရလေသည်။ ရုပ်သေး အခမ်းအနားပစ္စည်းများဆင်ယင်သည့်အခါတွင် လိုက်နာရမြဲ စည်းကမ်းများလည်း ရှိလေသည်။ နန်းဆောင်ပုံ၊ သလွန်များကို လက်တန်းပေါ်ကကျော်၍ ချိုက်ရပြီး သစ်ပင်တို့ကိုမူ လက်တန်းအောက်ကသာ ဖွင့်ထုတ်ချိုက်ရလေသည်။

၄.၃။ ရုပ်သေးဆိုင်း

"ရုပ်စုံသဘင်စင်ကောင်း၊ အဖွဲ့ကောင်းတစ်ခုဖြစ်လာရန် မင်းသမီး၊ မင်းသား၊ မင်းသားကြီးစသော လက်တန်းနောက်ခွယ်မှုအနုပညာရှင်များကအရေးကြီးလှသည်။ ထိုနည်းတူ လက်တန်းရှေ့၌ အရုပ်ကလေးများကို လှုပ်ရှားစေသော ကြိုးဆွဲအနုပညာရှင်များသည်လည်း အရေးကြီးသည်။ ထို့အတူ အဆို၊ အငို၊ အပြော၊ အလှုပ်အရှား တို့ကို အနုပညာဘောင်ဝင်အောင် လိုက်လျော၍ သာယာနာပျော်ဖွယ် ဖြစ်ပြီး ဇာတ်လမ်း၊ ဇာတ်ကြောင်းပိုမို၍ထိမိအောင်သံစုံတူရိယာဂီတဖြင့်ပံ့ပိုးတန်ဆာဆင်ပေးသောအတီးအမှုတ်ပညာရှင် များကလည်း အရေးကြီးသည်ပင်ဖြစ်သည်။

ရှေးရုပ်စုံသဘင်သုံးဆိုင်းမှာ ရူပါရုံ[၁] အင်အား (လူကဲ့သို့) မပြည့်၊ ဆွဲဆောင်မှုမပြည့်သော ရုပ်သေးရုပ်ကလေးများအတွက် အပိုလည်းဖြစ်စေ၊ သဒ္ဒါရုံ[၂] ကိုလည်း ပို၍ဖြစ်စေရသည့်တာဝန်ရှိသည်။

တဖန် မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်ပညာရှင်တို့သည် အစဉ်အလာ ဓလေ့ထုံးတမ်းများကို အထူးစုံမင် ထိန်းသိမ်းကြသူများဖြစ်ရာ ရုပ်စုံသဘင်နှင့် တွဲရသော ဆိုင်းကလည်း သူနေရာနှင့်သူ သတ်မှတ်ပေးထားသော တေးသီချင်း၊ တီးလုံးတို့ဖြင့် ရှေးရိုးမပျက် ရှေးမူ ရှေးစနစ်များနှင့်အညီ ယနေ့ထက်တိုင်အောင် သီးခြားရပ်တည်လျက်ရှိနေပေသေးသည်။

ရှေးရုပ်စုံသဘင်အတွက် တီးချက်၊ တီးလက်တို့မှာ ဒုံးမောင်း၊ ထားမောင်း၊ ဝိန်းမောင်း၊ တျာမောင်း၊ လေပြေထိုး၊ လေးခင်း၊ ငုက်ညည်း၊ လေတိုက်၊ မိုးရွာ၊ ငိုချင်းဆိုင်း၊ ဝေလာ၊ ပတ်ဆစ်ချိုး၊ ပတ်ယိုင်၊ တျာယိုင် ("**အ**" မင်လာ ကိစ္စရပ်များအတွက်တီးသော တီးလုံး)၊ ပလို့ချက်၊ ပုံထောက်၊ စည်တော်၊ ရောင်း၊ သိင်္ဂါသံ (ငိုချင်းရှည်)၊ သချြမ်၊ လှေတော်သံ၊ နတ်သံ၊ နတ်ဝိုး၊ အိုးစည်၊ ဒိုးပတ်၊ ကရောင်း၊ ဖျင်းချင်၊ ဖျင်းဖျတ်ဖျတ်၊ လေးဆိုင်းသံ၊ ထွက်တော်မူကြီးများ (လေးဆိုင်းသံ) ဖြစ်ကြလေသည်။ "*ရုပ်စုံသဘင်သုံးအရုပ်များမှာ ကြိုးနှင့်ဆွဲ၍ အကဖြစ်စေရသောကြောင့် ဆတ်သော ကကြိုး ကကွက်များကိုသာ အထူးသဖြင့် ကနိုင်သည်။ ထိုအဆတ်ကတို့နှင့် လိုက်လျောအောင် အတီးကိုလည်း ခပ်ဆတ်ဆတ်တီးရသည်။ ထို့ကြောင့် ဖျင်းချင်၊ ဖျင်းဖျတ်ဖျတ်၊ ကပီ၊ ချွတ်၊ ကရောင်း စသော တီးချက် တီးလက်တို့ကိုသာ အသုံးများလိမ့်မည်ဟုယူဆရသည်*" ဟု ဆရာကြီးဦးသိန်းနိုင်မှ သူ၏ "**မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်**" စာအုပ်တွင်ဖော်ပြပါရှိလေသည်။

သို့ရာတွင် အထက်ပါတီးချက် တီးလက်များနှင့် ပတ်သတ်၍ ယနေ့ခေတ် ဆိုင်းဆရာများနှင့် မေးမြန်းဆွေးနွေးကြည့်ရာ ဒုံးမောင်း၊ ထားမောင်းဟူသောတီးချက်များကိုမသုံးမပြုကြတော့သည့်အပြင်တီးခတ်နိုင်သောပညာရှင်မှာလည်း အလွန်ပင်ရှားပါးသွားပြီဖြစ်ကြောင်း သိရှိရသည်။

၁ - မျက်စိဖြင့်မြင်နိုင်သော အရာ၊ အဆင်း။ ၂ - နားဖြင့်ကြားရသော အသံ။ သာယာကြည်နူးဖွယ်သောအသံ။

၄.၄။ ညဉ့်ဦးပိုင်း တင်ဆက်ကပြပုံ အစီအစဉ်

ညဉ့်ဦးပိုင်း တင်ဆက်ကပြပုံအစီအစဉ်တွင်

၁။ ပွဲခေါ်ပတ်မတီးခြင်း (သို့) ဆိုင်းဆော်ခြင်း

၂။ ညှော်ခံတီးခြင်း

၃။ စင်တိုင်ခြင်း

၄။ နတ်ကတော်ထွက်ပုံ

၅။ အပျိုတော်ထွက်ပုံ

၆။ ဟီမဝန္တာခန်း အရုပ်ထွက်ပုံ

၇။ တိုင်းပြည်တည်ပုံ စသဖြင့် အခန်းကဏ္ဍများပါဝင်သည်။

၁။ ပွဲခေါ်ပတ်မတီးခြင်း (သို့) ဆိုင်းဆော်ခြင်း

ရုပ်သေးပွဲ ဇာတ်ပွဲသည်တို့မှ ထိုညဉ့်တကကယ်ကပြတော့မည့်အကြောင်း ရပ်နီးရပ်ဝေးမှ ရှေ့ပွဲလာတို့သိသာရန် မွန်းလွဲပိုင်းခန့်မှစ၍ ပတ်စနှင့် လင်းကွင်းကိုအဖွင့်အပိတ်ညှိပြီးနားထောင်ကောင်းအောင် တီးခြင်းကို ပွဲခေါ်ပတ်မတီးခြင်း (သို့) ဆိုင်းဆော်ခြင်းဟု ခေါ်သည်။ တစ်ခါတစ်ရံ မောင်းကြီးသည်းပါဝင်လေသည်။

၂။ ညှော်ခံတီးခြင်း

ညဉ့် ၇နာရီအချိန်ခန့်တွင် ဆိုင်းဝိုင်းတွင် ပတ်စာထည့်ကာ ဆိုင်းစ၍တီး ကြလေ့ရှိသည်။ ပွဲဦးတီးသောဆိုင်းမှာ လေးခင်းဆိုင်း၊ ပတ်ကြမ်းပင် ဖြစ်လေသည်။ ထို့နောက် ခုနစ်သံချိုနှင့် ပတ်စာကပ်ထားသော သီချင်း များကို တီးမှုတ်လေသည်။ ဆိုင်းဝါသနာပါသူများလည်း ထိုအချိန်၌ လာရောက်စုဝေးနားထောင်ကြလေသည်။ ထို့နောက်တရေးအတီး ကိုတီးပြီး ဆိုင်းဝိုင်းကို ပတ်စာ[၁] စုအောင်ကပ်၍ ***"ရွှေဘုန်းတော်ထွန်း ပါလို့"*** ချိုပတ်သိုင်းအတီးကို တီးလေသည်။ ထို့နောက် သင့်ရာအတီးကို တီးကြရာ "ယဉ့်မှုဆေးလေး" သီချင်းသွား "ကိုယ်တော်နှင်းနှံ့" လေးထွေ သံကာပ်[၂] သီချင်းသွားများကို တီးမှုတ်ကြလေသည်။

၃။ စင်တိုင်ခြင်း

ရှေးမြန်မာရုပ်သေးသဘင်များတွင် ပွဲမထွက်မီ ဆိုင်းမှ ခုနစ်သံချိုဖြင့် ပတ်သိုင်းများကိုလည်းကောင်း၊ တရေး ယိုးဒယားများ ကိုလည်း ကောင်းတီး၍ ပရိသတ်ကိုညှော်ခံထားပေးသည်။ ထို့နောက် ညဉ့် ၈နာရီ လောက်မှစ၍ ပွဲထွက်ရန်စင်တိုင်လေသည်။ စင်တိုင်ပုံမှာ ရုပ်သေးစင်

၁ – ဝံပုလွေတွင် လိုအပ်သောအသံရစေရန် ငုံ့မှုတ်နှုတ်ခမ်းတွင်ကပ်ရသော ထနောင်းနှင့် ပြားနှယ်ထားသောအရာ။ ၂ – မြန်မာဂီတတွင် လေးပေါက်အောက်ပြန်သံစဉ်နှင့် ခံခဲ့သည်ဟုယူဆ တီးလေ့ရှိသော တီးကွက်။

ပေါ်မှ လင်းကွင်းနှင့် မောင်းကြီးကို အချက်ကျကျ တီးပေးရသည်။ တီးခတ်ပုံမှာ လင်းကွင်းကဦးစွာချ၍ – ချမ်း ......၊ ချမ်း ချမ်း ......၊ ချမ်း ချမ်း ......၊ ချမ်း ......၊ ချမ်း ......။ ဒူ ......၊ ဒူ ......၊ ဒူ ......။ ဟူ၍ ပထမလင်းကွင်းသံ ၁ ချက်၊ နောက် ၂ ချက်တွဲ ၂ ကြိမ်နှင့် နောက်ဆုံးအကြိမ် ၁ ချက်သံ ၂ ကြိမ် ပေါင်း ၇ ချက်ကို လင်းကွင်းသံ ခပ်မှန်မှန်တီးပြီးလျှင် မောင်းကြီး ၁ ချက် တီးပေးသည်။ ဤသို့ဖြင့် လင်းကွင်း ၇ ချက်လျှင် မောင်း ၁ ချက် စုစုပေါင်း ၈ ချက်လျှင် တစ်စုံစီ ခပ်ကျဲကျဲတီးရာမှ တဖြည်းဖြည်းမြန်လာ၍ ခပ်စိပ်စိပ်တီးပြီးလျှင် တီးကာနဲ ရုပ်လိုက်ရသည်။ ဤသို့ရုပ်လိုက်၍ အသံရှိန်စဲသည်နှင့် မောင်းကိုထပ်၍ တီးကာ ရုပ်လိုက်သည်နှင့် ဒုတိယအကြိမ် ဝိန်းတောင်းတိုက်ပြန်သည်။ နောက်ဆုံး တတိယအကြိမ်တွင် လင်းကွင်းနှင့် မောင်းတို့ အတီးရပ်လိုက်သောအခါ ဆိုင်းမှဝိန်းတောင်းမတိုက်တော့ဘဲနတ်ကတော်ထွက်ရန်အတွက် ပတ်မကြီးနှင့်စချီပြီး မြိုင်ဆိုင်စွာ တီးမှုတ်ပေးလေသည်။

ဤသို့ ၃ ကြိမ် ၃ ခါ စင်တိုင်သည့် အဓိပ္ပါယ်မှာ ရှေးသူဟောင်းများ ယူဆချက်အရဆိုသော် အာဒိကပ္ပကျမ်း၌ ကမ္ဘာကြီးပျက်ပြီးနောက် ဝိဝဋ္ဋကပ်ဦး၌ ကမ္ဘာပြန်ဖိုးကြီးစွာကြောင်း၊ ထိုမိုးကြီးသည် စကြာဝဠာကုဋေတစ်သိန်းနှင့် ပြဟ္မာပြည်တိုင်အောင်ပင်တက်၍ ရေလွှမ်းကြောင်း၊ ကာလအတန်ကြာလျှင် တိမ်တောင်တိမ်ညွန့် သဏ္ဍာန်ဖုံးရှေ့သောရေတောင်တို့တက်ပြီးနောက် ရေတောင်ကွယ်ပျောက်သော နေရာ၌ မြင်းမိုရ်၊ သတ္တရဘန် တောင်စဉ်ခုနစ်ထပ်၊ ကျွန်းကြီးလေးကျွန်း၊ ကျွန်းငယ်နှစ်ထောင်၊ ဟိမဝန္တာတောတောင်၊ အိုင်ကြီးခုနစ်အိုင်၊ မြစ်ကြီးငါးသွယ်၊ မြစ်ငါးရာ၊ သမုဒ္ဒရာလေးစင်း၊ စကြာဝဠာ နေလနက္ခတ်တာရာ အပေါင်းတို့ဖြစ်ပေါ်လာကြောင်းနှင့် ကျွဲ၊ နွား၊ ဆင်၊ မြင်းစသော ကုန်းနေသတ္တဝါ၊ ငါး၊ လိပ်၊ မိကျောင်းစသော ရေနေသတ္တဝါများ ဖြစ်ပေါ်လာသည်ဟု ဖော်ပြထားလေသည်။

ထိုအယူအဆအတိုင်းပင် ကမ္ဘာဟောင်းပျက်၍ ကမ္ဘာသစ်တစ်ဖန်တည်ရာတွင်ကမ္ဘာပြန်ဖိုးစွာသည်ဟုဆိုသည်။ကမ္ဘာပျက်ရာတွင်လည်း လေဖျက်သောကမ္ဘာ၊ မီးဖျက်သောကမ္ဘာ၊ မိုးဖျက်သောကမ္ဘာ ဟု ရှိသဖြင့် လေ၊ မီး၊ မိုး ဟုသုံးပါးသောအကြောင်းကို အစွဲပြုပြီး စင်တိုင်ခြင်းကို ၃ ကြိမ် ၃ ခါ စင်တိုင်ရသည်ဟု အဆိုရှိလေသည်။

ထိုသို့ကမ္ဘာကြီးကို မီး၊ လေ၊ ရေ ဓာတ်ကြီးသုံးပါး တိုက်ဖျက်ပုံကို လင်းကွင်းနှင့်မောင်းတီး၍အချက်ပေးပြီးနောက်ဝိန်းတောင်းရိုက်၍ရှုညံစွာ သရုပ်ဖော်ခြင်းဟုဆိုသည်။ ၃ ကြိမ်တီးခြင်းသည် မီး၊ ရေ၊ လေ ဓာတ်ကြီးသုံးပါးဖျက်ခြင်းကိုပေါ်လွင်စေသည်ဟုဆိုသည်။တချို့ကစင်တိုင်ခြင်းမှာ ရုပ်သေးစင်စောင့်နတ်များအား ပွဲစတော့မည်ဖြစ်၍ ပွဲကောင်းအောင် စောင့်မကြည့်ရှုကြရန် တိုင်တည်သည်ဟုဆိုကြသည်။ တချို့ကလည်း ရုပ်သေးစင်ရှိ အနုပညာသည်အားလုံးအား ပွဲစမည်ဖြစ်၍ အသင့်ရှိကြရန် အချက်ပေးသည်ဟုဆိုကြသည်။

၄။ နတ်ကတော်ထွက်ပုံ

ရုပ်သေးသဘင်၏ပွဲဦးထွက်မှာ နတ်ကတော်အရုပ်ပင် ဖြစ်လေသည်။ ပွဲဦးပွဲစတွင် ဆိုင်ရာနတ်တို့ကို ပူဇော်သည့်အနေဖြင့် နတ်ကန်တော်အကဟူ၍လည်းတချို့ကခေါ် ဆိုကြသည်။တချို့ကလည်းနတ်ကိုပင့်ဆောင်ကန်တော့ပေးရသူဖြစ်၍ နတ်ထိန်းသည်တို့ကဲ့သို့နတ်ကတော်ဟုခေါ်ဆိုလျက် ယင်းအကကိုလည်း နတ်ကတော်အကဟု ခေါ်ဆိုကြသည်။ ရှေးကရုပ်သေးပွဲများတွင်ပထမည၌နတ်ကတော်အကကိုက၍ ဒုတိယည၌ အပျိုတော်အကဖြင့် ပွဲဦးထွက်လေသည်။ နတ်ကတော်၏ ဝတ်စားဆင်ယင်မှုမှာ ပုဝါရစ်စည်းနှင့် နှုတ်ခမ်းနီတို့ပါရှိသည်။

နတ်ကတော်ထွက်ပုံ။ ။ စင် ၃ ကြိမ်တိုင်ပြီးသည်နှင့် ဆိုင်းမှ ပတ်မကြီးနှင့်အစချီပြီး မြိုင်မြိုင်ဆိုင်ဆိုင်တီးကာ ***"ပျိုလေးကြိုလှည့်ပါ၊ ညှို့နဲ့ ရယ်လေး နှီးလှည့်ပါရောင်ကြီးရွှေ၊ ဆီးကြိုလှည့်လေး"*** (၂ ခါ)
"ရွှေနံ့သာမြစ်ကိုလ ပျစ်လောက်အောင်ချွေး၊ လိမ်းမယ်လို့ကြံ မှန်မှုခဲ့ ဆံတိုလေးရယ်၊ ဝိန်းရိုက်စို့လေး" (၂ ခါ)
"ဆံထုံးကြီးအောင်လို့၊ မြင်းမြီးကိုပေါင်း၊ လရောင်ကို ပျို့ မမှန်းတယ် ခဲဇိုကိုမှန်းတယ်လေလေး"
"ရွှေဘုန်းတော်တိုးပါလို့၊ ငွေမိုးတွေရွာ၊ နိုင်ငံတော်ပြည်ရွာက သာလှတယ်လေး" ဟု ၎င်းသီချင်းပိုဒ်ကို ရောက်သည့်အခါမှ နတ်ကတော်အရုပ်ကလေးသည် စင်၏လက်ယာစွန်းမှ ထွက်၍ကလေသည်။တချို့စင်တွင် အလယ်မင်းပေါက်မှ ထွက်သည်လည်းရှိ၏။ နတ်ကတော်သည် စထွက်လျှင်ထွက်ချင်း ခြေထောက်ကိုပွတ်တိုက်၍ တရွေ့ရွေ့ကလေး အိခြေ့ရှုရယ် ဆိုင်းချက်နှင့်လိုက်၍ ကပြသည်။ အထက်ပါသီချင်းပြီးဆုံးလျှင် ဆိုင်းကတွဲ့ခံပေးသည်နှင့် ***"ဆွဲနှိုင်သော"***သီချင်းခန့်မှ ***"ရင်လှနှံ့ငှက်ငယ်"*** အပိုဒ်ကို "လိပ်ပြာဝတ်မှုန်" သုတ်သည်နှင့် သာအထိတီးပေးသည်။ပြီးလျှင် သပြေခံတီးချက်ကိုတီးသည်။နတ်ကတော်မှာလည်းဆိုင်းချက်စည်းချက်များလိုက်ကာတဖြည်းဖြည်းသွက်၍ သွက်၍လာ၏။ လှည့်ကာ ပတ်ကာ ကပြလာသည်။ ပြီးလျှင် ဆိုင်းအဖွဲ့သားများက အောက်ပါသီချင်းကို သီဆိုပေးပြန်သည်။

"ချောပေတဲ့ ယဉ်လေ၊ ယဉ်ပေတဲ့ ပျောင်းပျောင်း၊ လုံမလေးတို့ရင်ခွင်ပေါ်၊ အိပ်လို့ပျော်တဲ့ ငိုင်းတော်သား နှီးလိုက်ပါလား"
"တစ်သွယ်တဲ့ နှစ်သွယ်၊ လုံမလေးပန်တဲ့ပန်း ဆန်းလှပါလှတယ်၊ ပန်းရွှေနွယ် ရွာလယ်မှာဝန်သူများ မွှေးကြခဲ့လား" ဟု ဆိုပြီးလျှင် သုံးပန်ချီ သုံးပန်ချဟုခေါ်သော တီးလုံးကို ဆိုင်းကဆက်လက်တီးပေး၏။ သီချင်းမှာ ***"လေးကျွန်း လေးကျွန်းစကြာ၊ လူပျိုလေ၊ လူပျိုမောင်ရွှေး***

လေးကျွန် လေးကျွန်းစကြာ" ဟု ထပ်ကာထပ်ကာ သီဆိုရသည်။

ထိုတီးလုံးတွင်နတ်ကတော်ကကန်တော့ပွဲခုကြိမ်မြှောက်ရလေသည်။ ပြီးလျှင် ဆိုင်းအဖွဲ့သားများက အောက်ပါအတိုင်း ဆက်လက်တီးမြန် သည်။ ***"ဘုန်း ဘုန်း တန်း ဘုန်း တန်း တေဇာ၊ မြာ မြာ ရောင်လင်းပါ လို့၊ မင်း မင်း များထွက်ခေါင်စွေ"*** ဤသီချင်းဖြင့်နတ်ကတော်၏အကာ မှာ လက်နှစ်ဖက်တံတောင်ဆစ်မှ ဆတ်ကာ ဆတ်ကာ အထက်သို့ လက်စုံပစ်လျက် မြှောက်၍ လွဲပြီးချသည်။ ခါးကိုလည်း နွဲ့၍ လွဲ၍ ထဘီနားခတ်လျက် ကပြသည်။ ဤသီချင်းဖြင့် ဘိုးတော်သိကြားကို တိုင်တည်သည်ဟူ၏။

ဆက်လက်၍ ဆိုင်းအဖွဲ့သားများက အောက်ပါနတ်သီချင်းကို သီဆို သည်။ ***"အထက်တယ် လေမြင့်ရွာ၊ သာမောတုသီတာ၊ တုသီတာ သာမော၊ နတ်ပင်နတ်တို့တော၊ သာမောတုသီတာ၊ သာပင်သာစွ လေ"*** ပြီးလျှင် ဆိုင်းကအချိုးခံသည်မှာ ***"နတ်မင်း နတ်မင်းဒေဝါ၊ မှိုင်း လေလေ၊ မှိုင်းလေးစောင်း နတ်မင်း နတ်မင်းဒေဝါ"*** ဟု အပြန်ပြန် အလှန်လှန်သီဆိုပေး၏။ ဆိုင်းတချို့ပြီးလျှင် ဝိန်းဆောင်းရိုက်ကာ ဆော ဘျာသပ်လိုက်သည်။ ထို့နောက် ရုပ်သေးမင်းသားလုပ်သူက ***"မင်္ဂလာ ရယ်မှမဏ္ဍိုင်"*** အစချီ၍ သိကြားအိုင်နတ်သံကို သီဆိုပေးရသည်မှာ အောက်ပါအတိုင်းဖြစ်သည်။

နတ်သံ– ***"မင်္ဂလာရယ်မှမဏ္ဍိုင်... လေး.....။ ရောင်ဆိုင်ငယ်မှ လေးလီ၊ သာမောငယ်စီ၊ နတ်ပြည်ထိလုံ၊ ပျော်ဖွယ်ငယ်ကောင်း နတ်အပေါင်း စု၏၊ မေရုတောင်၊ မြင့်မိုရ်ထိပ်မှာ၊ ဝေဿန္တရာ၊ သုဓာနန္ဒ စိတြနှင့် စိတ္တမွေ၊ ကြင်ယာအများ မိဖုရားအပေါင်း ထောင်သောင်းမကာ၊ ငါ သိကြားမှာ၊ ထက်ဖျားငယ်စံ၊ ဝန်းရံခစား၏၊ နတ်များအမျှား လူတို့ပြည် တွင်၊ ငါအရှင်၊ ပျော်ရွှင်မြူးသည့်မည်လာသည်တကား၊ မင်္ဂလာစံခင်း၊ ပွဲတော်ဘောင် ဂုဏ်ရောင်လင်းပါတဲ့၊ မင်းအများတို့"*** ဟု ရွတ်ဆိုပြီး ဆိုင်းဆရာ(သို့မဟုတ်)စင်၏အမည်တို့ကို ရည်ညွှန်းပေးခြင်းဖြင့် အစ ပြုကြလေသည်။

ဤနေရာအရောက်တွင် ဆိုင်းမှတဖန် လက်ယာသပြေပတ်ပျိုးသံမှ ***"ဘုန်း ဘုန်း တန်း ဘုန်း တန်းတေဇာ"*** အပိုဒ်ကို ဖြတ်၍တီးရသည်။ ဆိုင်းချပ်မှမင်းသမီးလုပ်သူက အောက်ပါနတ်သံအပိုဒ်ကိုသီဆိုသည်။

နတ်သံ– ***"တစ်ကြိမ်ငယ်မှနှစ်ကြိမ်၊ သုံးကြိမ်ရယ်မှ တင်းတင်းမြှို့တော် ရှင်မယ်လျှင်ကန်တော့ပါ၏၊ စုံလင်ငယ်မှမလွင်း၊ ပွဲစုံကျင်းလို့ ထမင်း မုန့်နှော၊ ဒုန်းငှက်ပျောနှင့်၊ သဘောဖြူစင်၊ ကျွန်ုပ်ကယ်တင်၊ ရည်ပင် ထွန်းကား၊ မပါဘုရားဟု၊ အသနားတော်ခံ၊ နန်းစံတဲ့သခင်၊ မြို့တော် ကိုပိုင်အုပ်စိုးပါတဲ့၊ နတ်မျိုးရှင်၊ နယ်တော်ကိုပိုင်အုပ်စိုးပါတဲ့ နတ်မျိုး ညီလာခွင်၊ နန်းတော်ကြီးရှင်၊ ဦးသုံးကြိမ်တင်၊ မယ်လျှင်ရှင့်ကန်တော့၊ နတ်နန်းရယ် ကွန်းစင်က၊ ကျေးတော်ရှင် ကျွန်တော်မျိုးတို့ကို တိုးမပါ ဘုရား....."*** ဤသို့ဆိုပြီးသည်နှင့် ဆိုင်းက အချီးခံပေးလိုက်၏။ နတ်သံ ပစ်သူက အောက်ပါနတ်ချင်းများကို တစ်ပိုဒ်ဆို၊ တစ်ပိုဒ်ကနှင့် ဆက် လက် သီဆိုကပြသည်။

"(အတုလေးရယ်တဲ့၊ ယှဉ်ကာပြိုင် ယှဉ်ကာပြိုင်)၂
ဖဲမွေ့ယာ၊ ရွှေကော်ဇော၊ ရောနှောလူ့ထိုင်း။
(ပျိုတိုင်းကြိုက်ပါတဲ့ နှင်းဆီနိုင်)၂
ခွင်လုံးပိုင်တဲ့ ဆင်တော်သား လေးရာကျွား။
(သောက်တော်ဗူးရယ်နဲ့ ကိုယ်မကွာ၊ ကိုယ်မကွာ)၂
မင်းကျော်စွာလိုမကျော်လား၊ မိုးကျနတ်သား။
သန်းခေါင်ကိုနေ့မှတ်ပါလို့ (သန်းခေါင်ကို)၄
သန်းခေါင်ကိုနေ့မှတ်ပါလို့ အရပ်ကလေးကိုတဲ့ (အားမနာ)၂
အိမ်နီးချင်းကိုတဲ့ အားမနာ အားမနာ၊ မသောက်ရရင် သီလစောင့် တယ်၊ ကိုးကျောင်းတကာ။ လောင်းစရာ ငွေမရှားပါဘူး၊ ကစား စရာငွေ မရှားပါဘူး၊ ကြက်ကြွားကိုတဲ့ တိုက်မယ့်မြင်၊ နန်းတူကြီး ရှင်(ခမ်းကျော့နတ်ရှင်)၊ ချစ်လို့ရယ်တဲ့ခင်မင်၊ ယဉ်ရှာရှောလား။
(ကိုကြီးကျော်ရေ ... ဗျို့ ဗျို့ ဗျို့)၂
ဤဇမ္ဗူမှာ ပြိုင်ဘက်ရှား မိုးကျနတ်သား။
ပုဆိုးကွက်ဝါ၊ ကြက်ပြာပိုက်ပါလို့၊ အနောက်ကလေး ရွှေကူနီ လေးကွာခဲ့ပြီ ညနေညနေဆီ ကူနီကျော့စံကွန်း ကိုကြီးကျော် ပလီ လွန်းတယ် မောင်ကြီးကျော် ပလီလွန်းတယ် ဆေးစိုက်တဲ့ကျွန်း"

ယင်းနတ်ချင်းများကိုသီဆို၍ ကပြသော နတ်ကတော်အကမှာလည်း ခပ်ကြမ်းကြမ်းကပြသည်။ တီးချက်ပေါင်း စုံလင်သကဲ့သို့ ကကြိုးက ကွက်ပေါင်းလည်း စုံလင်လှပေသည်။ မင်းသမီးကြိုးဆွဲသူမှသာလျှင် နတ်ကတော်အကကို ပိုင်နိုင်စွာကြိုးဆွဲ၍ ကပြနိုင်ကြလေသည်။ ရှေ့ ပိုင်း၌ မှန်မှန်ဆို၍ မှန်မှန်ကပြသော်လည်း နောက်ပိုင်း၌ အမြန်သီဆို၍ အမြန်ကပြလာသည်။ ကချက်တို့လည်း ပို၍ပို၍ သွက်လာရပေသည်။

နတ်သံများသီဆို၍ပြီးလျှင် ဆိုင်းက တလိုင်း သံနှိုင်း စပယ်ရွှါ အစချီ သော မှန်သီချင်းတစ်ပုဒ် တီးသည်။ ထို့နောက်မှ မြမြ မောင်းမောင်း သီချင်းကို စည်းအမြန်နှင့် တီးသည်။ ဤတွင် ပလို့ချက်များထည့်တီး သည်။ နတ်ကတော်ကလည်း ပလို့ချက်အကများနှင့် ကပြသည်။ နောက်လေ့ာကနတ်ကိုတီးသည်။ ပြီးလျှင် တောင်ပြုနတ်ချင်းကိုသီဆို ပေးသည်။ ***"ရွှေပြုံးကိုသွားမယ်လို့ နပ်ခါးတဲ့သုံးတောင် ပြောင်လောက် အောင်ဖီး၊ ကျောက်မြင်ကြီးရယ်နဲ့ မှန်ဘီးကိုယူခဲ့ပါ၊ ညီနွဲ့ရယ်လေး"***

ထိုသီချင်းကို ပထမနှေးနှေးသီဆိုရာမှ မြန်၍သီဆိုလာသည်။ ***"ရွှေပြုံးက ပန်းခွာညို၊ မွေးလာတယ်ဆို၊ ပန်စေလို၊ လောင်းညိုလေကလေးနဲ့ ချိုးယူ ခဲ့လေး။ မရှက်ဘူးလား၊ မကြောက်ဘူးလား၊ သောက်ခေါင်ကြီးတဲ့ မင်းညီနောင်၊ ရွှေပြုံးသူများမောင်။ ရှက်တတ်ရင် ရှောင်ပါနိုးလား၊ ကြောက်တတ်ရင် ရှောင်ပါနိုးလား။ ပုဆိုးစွန်တောင် သက်တန်ခွေးနဲ့ ဘိုးတော်ရဲ့ မြေး"*** ဤသီချင်းဆိုရာ၌လည်း တဖြည်းဖြည်း မြန်လာရာ နတ်ကတော်အကကမှာလည်း ဘယ်ခြေ ညာလက်ကလေးသာ လှုပ်၍ ကပြသည်။ ပြီးလျှင် "ကျွန်တော်လေးရွှေပြုံးသား" ဟူသော သီချင်းစာသားကို ခန့်ညားစွာသီဆို၍ ထပ်ကာထပ်ကာ ၆ ကြိမ် သီဆိုတီးမှုတ်ပေး၍ နတ်ကတော်ရုပ်မှာလည်းတဖြည်းဖြည်းကလျက်ပင်အတွင်းသို့ ဝင်သွားလေသည်။

၅။ အပျိုတော်ထွက်ပုံ

အပျိုတော်မှာ ပွဲဦးထွက်အကပင်ဖြစ်၍ ခုတိယညတွင်ကပြလေ့ရှိသည်။ အပျိုတော်မှာ ဆံပင်ဖားလျားချ ဖြစ်သော်လည်း နတ်ကတော်ကဲ့သို့ ရာနီစ နဖူးစည်း၊ ရင်စည်းပုဝါတို့ ဆင်ယင်ခြင်းမပြုပေ။ ကန်တော့ပွဲ မြှောက်ခြင်းကိုလည်း ပြုလုပ်လေ့မရှိပေ။

အပျိုတော်သည် အကခန်းကိုပို၍ အလေးပေးလေ့ရှိသည်။ ကကြိုးကကွက်မှာ သိမ့်မွေ့သောကကြိုး၊ သွက်လက်သောကကြိုး၊ ရှင်ရွှင်မြူးမြူး ရှိသော ကကြိုးဟူ၍ ကကြိုးများစုံလင်အောင်ပင် ကပြရလေသည်။ ဆိုင်းဆရာက လှုပျိုတော်သားအမှတ်ထား၍ နန်းတွင်းသူအပျိုတော်ကို သံချပ်များဖြင့်လည်းကောင်း၊ ဆိုင်းကို တစ်ပိုင်းတစ်စ မတင်မကျ ထားခြင်းဖြင့်လည်းကောင်း ကျီစယ်၍တီးမှုတ်ကြလေသည်။ ရှေးအခေါ် ဆိုင်းနောက်ထိုင် (သို့မဟုတ်) ဆိုင်းနောက်ထ တို့၏ သီချင်းမှာလည်း အပျိုတော်အား အစောင်းအချိတ်များပါဝင်လေသည်။

> *"တုတ်တုတ်တိုတို၊ မမလေးတို့ငို*
> *အပျိုတော်မရှုပ်တေး ထွက်ခဲ့ပါတော့လေး"*

တချို့က ***"အပျိုတော်မရှုပ်တေး ကပါတော့လေး"*** ဟု မင်းသမီးကို ကျီစယ်သည့်အခါ မင်းသမီးကလည်း ခါး၊ ရင်၊ တင်၊ မေး စသည်တို့ကို ဆိုင်းချက်ကျကျ လှုပ်ရှား၍ ရွှင်မြူးစွာကပြလေ့ရှိသည်။ ***"မရှုပ်တေး"*** ဆိုသည်မှာ နာမည်ကြီး ရုပ်သေးအပျိုတော်ဖြစ်၍ ***"မရွှေမိ"*** မှာ နာမည်ကြီး ဇာတ်အပျိုတော်ဖြစ်သည်ဟုသိရှိရသည်။

အပျိုတော်ရုပ်သည် ကကြိုးစုံကရသော မင်းကိုင်ခေါ် မင်းသမီးကြိုးခွဲပင်ဆွဲရလေသည်။ အပျိုတော်အကမှာ နတ်ကတော်ကဲ့သို့ ကိုယ်တိုင်သီဆိုခြင်းမျိုးမရှိပါ။ ဆိုင်းတီးချက်များပေါ်တွင် မူတည်၍ ကပြခြင်းသာဖြစ်သည်။

အပျိုတော်ကရာ၌ ဆိုင်းစတင်တီးရသည်မှာ **"ဖျိုလေးကြိုလှည့်ပါ ညိုနဲ့ရယ်လေး။ ရွှေနန်းသာမြစ်ကိုလ၊ မြစ်လောက်အောင်သွေး"** အစရှိသော နတ်ကတော်ထွက်စဉ်ကို ဆိုင်းအဖွဲ့က သီဆိုပေးသည့်အတိုင်း တီးမှုတ်ကြ၍ အပျိုတော်ကမှာလည်း အစထွက်စဉ်တွင် ဤသီချင်းနှင့် တီးချက်တို့ပင်ဖြစ်၏။ ယင်းတီးချက်များမှ သပြေခံတီးချက်အထိ နတ်ကတော်နှင့် အပျိုတော်မှာ အတူတူပင်ဖြစ်ပေသည်။

ထိုသို့အခြေခံတီးချက်ပြီးမှနတ်ကတော်နှင့် အပျိုတော်အကမှာလမ်းခွဲသွားသည်။ ယင်းသို့လမ်းခွဲရာ၌ အပျိုတော်မှာ အပျိုတော်၏အမိပ္ပါယ်ကိုပေါ်လွင်စေ၍ ကပြသည့်အဆင့်အတန်းကိုလည်း ပေါ်လွင်စေခြင်း၊ ကကြိုး ကကွက်ကိုထင်ရှားစေခြင်း စသည်ဖြင့်ကပြ၍ နတ်ကတော်အကမှာ နတ်ချင်းများကို သီဆိုတီးမှုတ်၍ကပြလေသည်။ အပျိုတော်ခန်းတွင် သပြေခံတီး၍တေတျာသတ်ပြီးလျှင် ဆိုင်းအဖွဲ့ ဝိုင်းတော်သားများက အောက်ပါအတိုင်းသီဆိုတီးမှုတ်ကြသည်။

"ပုဝါစိမ်းနဲ့ယိမ်းတယ်ကိုယ်၊ နဲ့ လို့ဖျိုကတယ်လေလေး၊ လာချေပြီ ဆံရွှေပိန်းရယ်၊ သိုင်းကွက်ကျ နင်းတယ်လေလေး။ လာချေပြီ ဆံရွှေပိန်းရယ် သိုင်းကွက်ကျ နင်းတယ်လေလေး"

ဤအထက်ပါသီချင်းကို တစ်ပိုဒ်စီ ဖြတ်၍ဖြတ်၍ ဆိုင်းတီးချက်အတိုင်း အဖွဲ့သားများက ထပ်ကာကြော့ကာ တီးမှုတ်သီဆိုကြသည်။ ထို့နောက် ***"ကြင့်နှမ္မား၊ ကြင့်နှမ္မား"*** ဟု ထပ်ကာထပ်ကာ သီဆိုတီးမှုတ်သည်။ ပြီးလျှင် အောက်ပါသီချင်းများကိုဆက်ဆို၍ တီးမှုတ်ပြန်သည်။

"(နှိုလေးမှ နှိုလေးဆွဲ)၃ ရွှေခဲဆိုမှ နှိုလေးဆွဲ (လုံမလေး လုံမလေး (ကလေး)၃၊ ဆိုမှကတတ်တယ်)၂။ ကတတ်ကတတ် ပေတယ်၊ ဒိုလေး ကတတ်ပေတယ်၊ (ကတတ်ပေတယ်၊ ကတတ်ပေတယ်)၂။ "ရွှေလက်ကလေး ချိုးလိုက်ပေတော့ ချိုးလိုက်ပေတော့" အကြော့ပြန်တီးသည်။ ထို့နောက်ထပ်၍ ***"(ရွှေလက်ငွေလက်)၃ ကလေးချိုးလိုက်ပေတော့၊ ချိုးလိုက်ပေတော့)၂"***

ထိုသီချင်းများကို ဆိုင်းမှုတ်ပြီးနောက် ***"ထားဝယ်သူ ရေခပ်သွား (ရေအိုးကိုယ်စီပါလေသည်)၂"*** ဟူသော ထမိန်နားသိမ်းတီးလုံးကိုတီးခတ်ပေးရသည်။ ထိုမှတစ်ဖန် ပတ်မချက်များသော ပလို့ချက်အကများကို အပျိုတော်က ကပြရလေသည်။

တချို့ရုပ်သေးတို့တွင် အပျိုတော်အရုပ်များမှာ မျက်စပစ်ခြင်း၊ လျှာထုတ်

ခြင်းတို့ကိုပင် ကပြနိုင်သည်ကိုတွေ့ရ၏။ တချို့ရုပ်သေး အငြိမ့်တော် အကများမှစ၍ ဇာတ်များတွင်လည်း အငြိမ့်တော်ကပြလာကြသည်မှာ အငြိမ့်တော်ကကြိုးစုံလျှင်မင်းသမီးအကာ တန်းကုန်သည်ဟုပြောစမှတ် ပြုကြလေသည်။ အငြိမ့်တော်အရုပ်တွင် ကကြိုး အမျိုးမျိုး ကပြနိုင်ရန် ကြိုးများကိုလည်း အစုံအလင်တပ်ဆင်ရလေသည်။

စင်စစ် ရုပ်သေးများသည် လူ၏ကဟန်ကို တုပကပြကြရသော်လည်း ကြိုးများဖြင့်လှုပ်ရှားရာ၌ ကြိုးတပ်သော အဆစ်အပိုင်းတို့၏ လှုပ်ရှားဟန် ကန့်သတ်ထားမှုကြောင့်လည်းကောင်း၊ ကြိုးကိုင်ရသော လက်သည် တစ်ဖက်တည်းသာဖြစ်၍ တစ်ပြိုင်နက်လှုပ်ရှားရာ၌ လှုပ်ရှားမှု ကန့်သတ်ထားခြင်းရှိသောကြောင့်လည်းကောင်း အရုပ်ကဟန်သည် လူနှင့် ထပ်တူမဖြစ်နိုင်ဘဲ အဆတ်အငေါက်ကလေးများနှင့် ဟန်တစ်မျိုး သက်ဝင်နေသည်။ တစ်မျိုးကြည့်၍ ကောင်းမြန်သဖြင့် လူတို့က အရုပ်ကလေးများဟန်ကို အတုယူလေ့ကျင့်၍ ကပြလာကြပြန်လေသည်။

၆။ ဟိမဝန္တာခန်းအရုပ်ထွက်ပုံ

ရှေးမြန်မာ့ရုပ်သေးတွင် ဟိမဝန္တာခန်း အရုပ်ထွက်အစဉ်မှာ တစ်ဖွဲ့နှင့် တစ်ဖွဲ့ မတူညီကြပေ။ အများအားဖြင့် ထွက်လေ့ ရှိသည်မှာ –

၁။ မြင်း

၂။ မျောက်

(မျောက်နှင့် ဘီလူး တစ်ခန်းတည်းဆက်ထွက်သည်။)

၃။ ဘီလူး

၄။ နဂါး

(ဇော်ဂျီနှင့် နဂါး တစ်ခန်းတည်းဆက်ထွက်သည်။)

၅။ ဇော်ဂျီ

၆။ ဆင်

(ကျားနှင့်ဆင် တစ်ခန်းတည်း ဆက်ထွက်သည်။)

၇။ ကျား

၈။ မိချောင်း *(ငါး လိပ်အစရှိသည့်ရေသတ္တဝါ)*

၉။ ကြက်တူရွေး (သို့) ဒီးတွက် *(ကောင်းကင်ပျံသည့်သတ္တဝါ)*

၁၀။ ဇာတ်ကြီးဝံပို

၁၁။ ဇော်ဂျီ

၁၂။ အဘိုးအို အဘွားအိုစသည်တို့ဖြစ်ပြီး နတ်ကတော်နှင့်မြင်း၊ မျောက်၊ ဘီလူးတို့မှာ ပုံသေရှေးဦးထွက်မြဲ ဖြစ်ကြသည်။ ကျန်အရုပ်တို့မှာ အဆင်သင့်ရာ ထွက်ကြသည်ကိုရေးမှတ်တမ်းများအရလေ့လာ တွေ့ရှိရသည်။ ရုပ်သေးထွက်ပုံမှာ တစ်ခေတ်နှင့် တစ်ခေတ်ကွဲလွဲလာခဲ့သည်များရှိပေသည်။ တချို့ရုပ်သေးအဖွဲ့များတွင် တိုးနယားကဲ့သို့ အရုပ်များအားလည်းကောင်း၊ အဖိုးအို၊ အဖွားအိုအရုပ်များကို ကျားနှင့်အတူ ဇာတ်ကွက်ဆင်၍လည်းကောင်း၊ တချို့အဖွဲ့များမှာ မြင်းရုပ်တွင် ဆိုက်ကုလားထည့်၍လည်းကောင်း၊ မိကျောင်းရုပ်၊ ကျွဲရုပ်များ ထည့်၍လည်းကောင်း ပရိသတ်အား စိတ်ဝင်စားဖွယ်ဖြစ်အောင် ကပြအသုံးတော်ခံခဲ့ကြသည်။ ဤရှေ့ပိုင်း ဟိမဝန္တာခန်းထွက်ခြင်းကို ရုပ်သေးဆိုင်ရာဝေါဟာရအခေါ် "အရုပ်ကြမ်းဖို့" သည်ဟု ခေါ်လေသည်။

၁။ ဟိမဝန္တာခန်း မြင်းထွက်ပုံ

ဟိမဝန္တာအခန်း၏အစမှာ မြင်းသင်ဖြစ်သည်။ မြင်းထွက်မည် ပြုသောအခါ ရုပ်သေးဆင်လက်တန်းရှေ့တွင် မည်သည့်အရာမျှ မရှိ။ ရှင်းလင်းနေရပေသည်။ မြင်းသည် လက်ဝဲဘက် လက်တန်းစွန်းမှလက်ယာဘက်တန်းဆုံးထိအောင် ၃ ခေါက် ခေါက်တုံ့ခေါက်ပြန် သွားရသည်။ ရှေးသမားစဉ်တွင် မြင်းထွက်သည့်အခါလက်ယာဘက်ထိပ်နန်းပလ္လင်စိုက်ဆောက်မည့်နေရာကို ဦးတည်၍ ရှေ့လက်နှစ်ဖက်သည် ပါးစောင်၊ အာဘောင်တွင် ခုတ်ကာထွက်ရသည်။ ပြသမည့်ဇာတ်သည်နှစ်ပြည်ထောင်တည်ရမည်ဖြစ်လျှင် မြင်းသည်အလယ်မင်းအပေါက်မှ ထွက်လေသည်။ မြင်းရုပ်သည် လက်တန်း တစ်လျှောက်လုံးသာပြီးလျှင် ပရိသတ်ဖက် ဦးခေါင်းလှည့်ကာ ဘေးတိုက်ရွှေ့လျား ကပြလေ့ရှိသည်။ တချို့ဝင်များတွင် ဓမ္မက်ကတည်းက ပရိသတ်ဘက်ကို မြင်ဦးခေါင်းလှည့်၍ လှုပ်ရှားကပြကြသည်။

ထိုသို့မြင်းရုပ်ကိုပွဲဦးထုတ်ခြင်းမှာကမ္ဘာဦးအခါကမြင်းခေါင်းသဏ္ဍာန် ရှိသောအဿဝဏီနက္ခတ်ဓ ပေါ်လာခြင်းကိုရည်ရွယ်သည်ဟုအဆို ရှိသည်။ မြင်းရုပ်သည်ရှေးဦးစွာ ခွါလေးဘက်ကျကပြီး၊ ထို့နောက် ဆင်ကဟန်၊ နောက်ဆုံးတွင် ဒုန်းဟန် ကပြလေသည်။ မြင်းခေါင်းမှာလည်း ခြေကြိုး၊ လက်ကြိုးတို့နှင့် ချက်ကျကျ တစ်ပြိုင်တည်းလှုပ်

ဓ - ကြယ်၊ တာရာ၊ လမင်းတို့ ဖြတ်သန်းသွားရာလမ်းကြောင်းနှင့် တည်ရှိသည့် ကြယ်အစု။

ရား ကပြလေသည်။ တချို့မှာ နောက်ခြေထိုင်၍ ခါးကော့ခြင်း၊ ရင်ဆော့ခြင်း စသောဟန်များကို ကပြနိုင်လေသည်။

၂။ ဟိမဝန္တာခန်း မျောက်ထွက်ပုံနှင့် ဘီလူးထွက်ပုံ

ရုပ်သေးတွင် မြင်းပြီးလျှင် မျောက်ထွက်လေ့ရှိသည်။ ရယ်ရွှင်ဖွယ်အကာ မျောက်ရုပ်ကို ထည့်သွင်းထားခြင်းမှာ တောနေတိရစ္ဆာန်များကို ဟိမဝန္တာခန်းအရ ပြသရခြင်းဖြစ်သည်ဟုဆိုသည်။

မျောက်ထွက်သည့်အခါ မျောက်ရုပ်သည် မိမိအမြီးကိုကြည့်ပြီး ထိတ်လန့်၍ ခုန်ဟန်၊ ပေါက်ဟန်၊ ပြေးဟန် တို့ကိုကပြသည်။ ထို့နောက်မှ မိမိကိုယ်မှ အင်္ကျီအစိတ်အပိုင်းနှန်းသိကာ အကြောက်ပြေ၍ နွယ်ကြိုးများကိုဒန်းဆင်၍လွဲဟန်များဖြင့်ကပြလေသည်။ လက်နှစ်ဖက်စုံလွဲ၍ ဘေးသို့အချက်ကျကျ ပတ်မနှင့် ခုန်ဆွ ခုန်ဆွလည်း ကပြသည်မှာ ရုပ်သေး၏ မျောက်ကဟန်ပင်ဖြစ်သည်။

ဘီလူးရုပ်သည် မျောက်နှင့် တစ်ဆက်တည်းပင် ထွက်လေ့ရှိသည်။ ဘီလူးရုပ် ၂ရုပ်ထွက်သည့်အခါတွင် တစ်ရုပ်မှာဘီလူး၊ နောက်တစ်ရုပ်မှာ ကုမ္ဘန်ဟူ၍ အမည်ရှိကြသည်။ တချို့ကလည်း ဘီလူးထီး၊ ဘီလူးမဟုလည်းကောင်း၊ နန်းဘီလူး၊ တောဘီလူးဟူ၍လည်းကောင်း ခွဲခြားကြလေသည်။ တောဘီလူးနှင့် ကုမ္ဘန်ဘီလူးမှာ ခေါင်းဆောင်းမောက်တိုဖြစ်သည်။ ရှေးသမားစဉ်အရလက်ဝဲဘက်မှထွက်ရသည့် နန်းဘီလူးမှာ ခေါင်းဆောင်း မောက်ရှည်ဖြစ်ပြီး လက်ယာဘက်ကထွက်သည့် ဘီလူးရုပ်မှာ သိုင်းကို လက်နှစ်ဖက်မြှောက်၍ကိုင်ဟန်အတိုင်း ကြိုးအသေ တပ်ထားခြင်းဖြစ်သည်။ တချို့ရုပ်သေးများတွင် ဘီလူးရုပ်ကို သန်လျက်[1] ကိုင်ပြီး ကပြကြသည်။

ဘီလူးသည် မျောက်ကပြီး မဝင်မီမှာပင် နှစ်ကောင်ပြိုင်လျက် ဝဲနှင့်ယာ ထွက်လေ့ရှိသည်။ ဘီလူးတစ်ကောင်က မျောက်ကို ကန်ကျောက်နှိပ်နှင်းဟန်လည်းပြသည်။ တစ်ချို့သောပညာရှင်များက ထိုကကွက်မှာ ရာမဇာတ်မှ (သုဂြိဟ်မျောက်နှင့် ဒသဂီရိဘီလူး) အခန်းကို အတုယူကပြခြင်း ဖြစ်လေသည်ဟုဆိုသည်။ ရုပ်သေး၏မှုရင်းတွင် ဟိမဝန္တာမှတိရစ္ဆာန်များကို တစ်မျိုးစီ ပြသခြင်းဖြစ်ရာ နောက်မှသာ ထိုအရုပ်ကြမ်းခန်းကို ဇာတ်ကွက် ဇာတ်လမ်းများ ထည့်သွင်း ဖန်တီးလာကြခြင်းဖြစ်လေသည်။

၃။ ဟိမဝန္တာခန်း ဆိုင်းတီးချက်နှင့် ကပြပုံ

ဘီလူးထွက်လျှင် ကရောင်းဘီးချက် တီးမြဲပင်ဖြစ်သည်။ ဘီလူးကကန်တွင် မိမိအရိပ်ကို ရှေ့နှစ်ကြည့်၍ လန့်ဟန်၊ ကရောင်းချက်နှင့် သိုင်းကွက်ကျနင်း၍ ဘီလူးနှစ်ကောင် တစ်ကောင်နှင့်တစ်ကောင်မာန်သွင်း၍ လိုက်ဟန်၊ ပြေးဟန် တစ်ကောင်၏ လက်ရုံးပေါ်သို့တက်ဟန်၊ လက်တန်းသို့ အဆင်း အတက်ဟန်များကို ကပြပြီးနောက်ဆုံးတွင် ခပ်ကြမ်းကြမ်းခပ်လွှက်လွှက် ခုန်ပေါက်ကပြသည်။

၄။ ဟိမဝန္တာခန်း ကျားနှင့် ဆင်ထွက်ပုံ

ဆင်ရုပ်မှာ ကျားရုပ်နှင့် တွဲ၍သော်လည်းကောင်း၊ ဆင်တစ်ကောင်ထဲသော်လည်းကောင်း ထွက်၍ကပြလေ့ရှိသည်။ ဆင်ရုပ်ကို လက်ယာဘက်မှထုတ်လေ့ရှိပြီး ဆင်ရုပ်မှာ အထူးအထွေ ကဟန်မရှိဘဲ ခြေလေးဘက်ကျထွက်၍ ဆိုင်းချက်နှင့် လှုပ်ရှားရုံမျှသာဖြစ်၏။ ဆင်မှာ ကြိုးနည်းသည်ဖြစ်၍ ဆင်၏ကိုယ်လုံးရှိ ရှေ့ကြိုး၊ နောက်ကြိုးတို့ကိုကစားခြင်းဖြင့်သာ ရှေ့သို့ဆော့ခြင်း၊ ရှေ့သို့ဝပ်ခြင်းစသော လှုပ်ရှားမှုဖြင့် ကြိုးဆာပ် မထားသောခြေ၊ လက်တို့ အလိုက်သင့် လှုပ်ရှားရလေသည်။ ဆင်နားရွက်ကိုလည်း ကြိုးမတပ်ဘဲ အရှင်ဆက်ထား၍ အလိုက်သင့် လှုပ်ရှားလေသည်။ အောက်ရှာဆစ်များမှာ ချိတ်ဆက်ဖြစ်သောကြောင့် ခြေ၊ လက်တွဲ၍လှုပ်ရှားရာတွင် အဆစ်များ အလိုအလျောက် လှုပ်ရှားကြလေသည်။ ယင်းသို့ကြောင့်ပင် ဆင်ရုပ်မှာ ကြိုးနည်းသော်ငြားလည်း ကြိုးကိုင်သူ ကျွမ်းကျင်မှုဖြင့် သဘာဝကျအောင် လှုပ်ရှားနိုင်ပေတော့သည်။

ဆင်၏ကဟန်မှာ ရှေ့တိုးခြင်း၊ နောက်ဆုတ်ခြင်း၊ ကိုယ်လုံး လှည့်ပတ်ခြင်း၊ နှာမောင်းကို အပေါ်သို့ထောင်၍ လည်းကောင်း ပါးစပ်အတွင်းသို့ ပြန်ကောက်၍လည်းကောင်း၊ ရေသောက်ဟန်၊ ရေကိုမှုတ်၍ ထုတ်ဟန်တို့ကို ကပြပေသည်။ နှာမောင်းမှာ အဆစ်အဆစ်ချိတ်ဆက် ပြုလုပ်ထားသဖြင့် လွယ်ကူစွာ လှုပ်ရှားနိုင်ပေသည်။ အမြီးမှာကား အထူးအထွေ လှုပ်ရှားခြင်းမပြုပေ။

[1] ၁။ မင်းရဲကျော်ထင်တန်ဆောင်းပဲမှတွင် ပါဝင်သော ဆေးလက်နက်တစ်မျိုး။ (အလွှာလေးတစ်ဖက်သာရှိပြီး ဦးဖျားကောက်သော သန်လျက်နှင့် အလွှာနှစ်ဖက်ရှိပြီး အစဉ်အတိုင်း ဦးဖျားညွှန်သော သန်လျက်ဟူ၍ ၂ မျိုးရှိသည်။)

တစ်ချို့သော ဧရာရုပ်သေးအဖွဲ့များတွင် ကျားတစ်ကောင်တည်း ထွက်၍ ကပြကြသလို တစ်ချို့အဖွဲ့များတွင် အမျိုးမျိုး ဇာတ်ကွက်ဆင် ကာကပြကြလေသည်။ တချို့စင်များတွင်ကျားဆ၍ထွက်သည်မှာ စင်ပေါ်မှမဟုတ်ဘဲပတ်မထိမ်းအရုပ်တန်းပေါ်တွင် ကျားခုန်တက်လေသည်။ စင်ပေါ်မှကျားအထွက်ကိုစောင့်မျှော်နေသူပရိသတ်မှာ ဆိုင်းဝိုင်းပေါ်မှကျားကို မြင်လိုက်ရသောအခါ အလွန်အံ့ဩ သွားကြရလေသည်။ ထို့နောက်မှ ဇာတ်စင်ပေါ်သို့လှမ်းတက်ကာ အမျိုးမျိုး လှုပ်ရှားကပြလေသည်။

တချို့စင်များမှာလည်း ကြီးအစွမ်းပြသည့်အနေဖြင့် မယ်ဥ ကျားချိုခန်းကဲ့သို့သော ဇာတ်ကွက်ဆင်၍လည်းကောင်း၊ အဖိုးအို၊ အမယ်အိုနှင့် ကျားထွက်၍အမယ်အိုအား ကျားဆွဲခန်းအဖြစ်လည်းကောင်း တင်ဆက်ကပြခဲ့ကြသည်။

၅။ ဟိမဝန္တာခန်း နဂါးနှင့် ဂဠုန်ထွက်ပုံ

ရှေးအခါက ဂဠုန်က ငှက်ပြီးဆိုင်းဖြင့်စတင်၍ နောက်ပိုင်းတွင် နဂါးဝင်လာပြီး ဝိန်းမောင်းဖြင့် နှစ်ကောင် တိုက်ခိုက်ကြလေသည်။ နောက်ဆုံး ဂဠုန်က နဂါးစီးကာ သိမ်းလေ့ရှိသည်။ တချို့မှာလည်း သီတာဗီလာဆိုင်းနှင့် နဂါးစထွက်၍ နောက်မှ ဂဠုန်ထွက်လာကာ ဝိန်းမောင်းတိုက်၍ သိမ်းလေ့ရှိသည်။

၆။ ဟိမဝန္တာခန်း ငှက်ကြီးဝံပိုထွက်ပုံ

ရုပ်သေးတွင် ဟိမဝန္တာအခန်း၌ အာကာသတွင် ပျံသန်းသော တော ငှက်များကို သရုပ်ဖော်လိုသဖြင့် ငှက်ရုပ်ကို ထည့်သွင်းကြရာဝယ် ဂဠုန်ရုပ်၊ ကြက်တုရွှေရုပ်၊ ဇီးကွက်ရုပ်၊ ငှက်ကြီးဝံပိုရုပ် စသော ငှက်ရုပ်များကို ၁ မျိုး (သို့မဟုတ်) ၂ မျိုး၊ ၃ မျိုး ထားရှိပြသကြလေသည်။ ငှက်ရုပ်များ၏ ကဟန်မှာ ကုန်းပေါ်၌ လှမ်းသွားသဟန်၊ အတောင်ခတ်၍ပျံဟန်များကို ကပြသောအခါ ဆိုင်းချက်ကျကျ ကပြရလေသည်။

ငှက်ကြီးဝံပိုရုပ်မှာ ခြေတံရှည်၍ လည်ကို ဆန့်လိုက်သောအခါ ကိုယ်ထည်လည်း ရှည်လျားလေသည်။ ထို့ကြောင့် ပျံဟန်တွင်လည်းကောင်း၊ ငါးကောက်ရာတွင် လည်းကောင်း သဘာဝကျစေရန် ကြိုးဆွဲနှစ်ယောက် ဆွဲရလေသည်။ တချို့ တစ်ယောက်တည်းဖြင့် ကျွမ်းကျင်စွာဆွဲသည်။ ငှက်ကြီးဝံပို ထွက်သောအခါ ခြေဖျားထောက်၍ လှမ်းဟန်၊ ငါးရှာဟန်နှင့် ကိုယ်ကိုလှုပ်ရှား၍ ကပြလေသည်။

၇။ ဟိမဝန္တာခန်း ဇော်ဂျီထွက်ပုံ

ဇော်ဂျီသည် ခုန်ပျံနိုင်သော ကာမဝစရိဒ္ဓိ တန်ခိုးရှင်ဖြစ်၍ ဇော်ဂျီရုပ်ထွက်သောအခါ လက်တန်းပေါ်က ကျော်၍ဖြစ်စေ၊ မင်းပေါက်မှဖြစ်စေ ထွက်လေ့ရှိသည်။ ဇော်ဂျီ၏လက်တွင် ဆေးတောင်ဝှေး တစ်ချောင်းပါရှိသည်။ ဇော်ဂျီထွက်စတွင် ညင်သာစွာ ကပြရာမှ နောက်ပိုင်းတွင်မြူးကြွသွက်လက်လာသည်။ ဇော်ဂျီကတွင်အဓိက ပါဝင်သော ကကွက်များမှာ တောင်တက်၊ တောင်ဆင်းဟန်၊ ဗိုလ်ထိုးဟန်၊ ဆေးကြိတ်ဟန်၊ သုယောင်သီးခူးဟန်တို့အပြင် အစွမ်းပြ၍ တောင်ဝှေးထောက်ကာ ကျွမ်းဦးစောက်ထောင်ဟန်တို့ကို ထည့်သွင်းကပြလေသည်။ ဇော်ဂျီသည်အခုန်အပျံ၊ ကျွမ်းထိုး၊ လှည့်ပတ်လူးလိမ့်စသဖြင့် နည်းနည်း လှုပ်ရှား ကပြရလေရာ ကြိုးအရှုပ်ဆေးဘဲ ကြိုးဆွဲကျွမ်းကျင်သူမှသာ ကပြနိုင်လေသည်။ ထို့ကြောင့် ဇော်ကြိုးဆွဲကောင်းသူကို **"ဇော်ဆွဲ"** ဟု အတော်ဆုံးကြိုးဆွဲအဖြစ် သတ်မှတ်ကြလေသည်။ ပရိသတ်များသည် ဇော်ဂျီအကကို ကြည့်လျက် ဇော်ဂျီ၏အပြုအမူများကို တွေးဆမြင်ယောင်လျက် စိတ်ဝင်စားကြလေသည်။ ဇော်ဂျီအဝတ်အစားမှာ အနီ၊ နီမောင်းသောအရောင်ပင်ဖြစ်သည်။ လှုပ်ရှားသောကိုယ်ဟန်မှာ ရဲရင့်ဖျတ်လတ်သော အသွင်ဆောင်သည်။

တချို့ရုပ်သေးများတွင် ဇော်ထွက်လျှင် စင်ကိုကြော်ငြာသည့်သဘောဖြင့် ***"ဇော်လာတယ်ဗျော၊ ဘယ်ကဇော်လဲသူငယ်ချင်းကပြောလိုက်ပါ"*** ဆိုင်းမှတစ်ယောက်ကအသံပေးပြီး ***"မန်းပေါ်ကနေကစ်မန်းပေါ်လို့ တက်ခဲ့ နန်းတော်ထွက် ဇော်ပါ ဂျီပါ"*** ဟုအစချီကာ မည်သူ့မည်ပါ၏စင်မှ ဇော်ဖြစ်ကြောင်း တစ်ယောက်ကပြန်ပြောသည်ကို ထည့်သွင်းပြီးမှ ဇော်အကကို ဆက်ကပြကြလေသည်။

၈။ တိုင်းပြည်တည်ပုံ

တိုင်းပြည်တည်ပုံတွင်

၁။ နန်းစိုက်ပုံ

၂။ လွှတ်တက်ပုံ

၃။ နေရာတော်ခင်းထွက်ပုံ (သို့) ရွှေ တော်မြေးထွက်ပုံ

၄။ ညီလာခံပုံ စသဖြင့်

အခန်းကဏ္ဍများပါဝင်ပါသည်။

၁။ နန်းစိုက်ပုံ

ဟိမဝန္တာအခန်းပြီးလျှင် ကပြမည့် ဇာတ်လမ်းအလျောက် နန်းဆောင်ကို လက်ယာဘက်ကချလေသည်။ ဇာတ်လမ်းတွင် နန်းပြိုင် နှစ်ပြည်တည်ရန်ဖြစ်ပါက လက်ယာဘက် နန်းဆောင်ကို ဦးစွာချ၍ လက်ဝဲဘက် နန်းဆောင်ကို နောက်မှချရလေ

သည်။ ရေသူကျောင်းပါခဲ့သော် လက်ယာဘက်နန်းဆောင်နှင့် တစ်ပြိုင်တည်းချရသည်။ ထိုလို့ ဇာတ်ပစ္စည်းများ ပြင်ဆင် ခင်းကျင်းပြီးသော်မှ ဝန်ကြီးများလွှတ်တက်အခန်းကို စလေသည်။

၂။ လွှတ်တက်ပုံ

နန်းပလ္လင်စိုက်၍နေရာတော်ခင်းထွက်ပြီးသောအခါလွှတ်တက် (သို့) မင်းခြံတက် ဆိုင်းတီးလုံးနှင့် ဝန်ဆိုင်းကိုတီး၍ ဝန်လေးပါးတို့ လက်ယာဘက်မှ အစဉ်အတိုင်းထွက်လာ၍ ရာဇပလ္လင်ကို ဦးခိုက်တုပ်ဝပ်ရသည်။ ဝန်လေးပါးမှာ–

(၁) ***နန်းရင်းဝန် (ဝါ) သက်တော်ရှည်***

(၂) ***တရားနေဝန်***

(၃) ***ဝန်ထောက်တော်မင်း***

(၄) ***မြို့တော်ဝန်***

တို့ဖြစ်လေသည်။

၃။ နေရာတော်ခင်းထွက်ပုံ (သို့) ရွှေတော်ပြေးထွက်ပုံ

ဤနေရာတွင် ***"နေရာတော်ခင်းအက (သို့မဟုတ်) ရွှေတော်ပြေးထွက်ပုံ"*** နှင့်ပတ်သက်၍ ရှေးမိုးဆရာကြီးများ၏ မှတ်ချက်ပြုပုံကိုလည်း ထည့်သွင်းဖော်ပြလိုပါသည်။

အင်္ဂလိပ်နယ်ချဲ့မှ မြန်မာနိုင်ငံအား ကိုလိုနီအဖြစ် သိမ်းဆည်းခဲ့အပြီး ၁၈၈၅ခုနှစ်နောက်ပိုင်း၌ ဖန်ဆင်းမှုအနုပညာ ဆိုင်ရာများ လွတ်လပ်ပွင့်လင်းလာသည့်အလျောက် ရှေးမြန်မာဘုရင်များ၏ နန်းတွင်းအစေအပါးဖြစ်သော သူငယ်တော်များ၏ အခန်းကဏ္ဍဖြစ်သည့် နေရာတော်ခင်း (သို့မဟုတ်) ရွှေတော်ပြေးအကအား ဖျော်ဖြေရေး အစီအစဉ်တစ်ရပ်ဖြစ် ထည့်သွင်းခဲ့ကြလေသည်ဟုဆိုသည်။

သို့ပါ၍ မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင် ခင်းကျင်းပြသရာတွင် တိုင်းပြည်တည်ပုံအခန်း၌ နေရာတော်ခင်းထွက်ပုံနှင့်ပတ်သက်၍ ကွဲပြားလျက်ရှိပုံအားလည်း ယနေ့တိုင်တွေ့ရှိနေရဆဲဖြစ်သည်။

တချို့ရုပ်သေးစင်များတွင် ဝန်နှစ်ပါးထွက်ပြီးသော်နေရာတော်ခင်းကို ထုတ်လေ့ရှိသည်။ တချို့လည်း လွှတ်တက်ခန်းတီးသုံးအပြီး ညီလာခံမစခင်တွင်မှ နေရာတော်ခင်းကိုထုတ်၍ ကစေသည်။ သူငယ်တော်ရုပ် (ဝါ) နေရာတော်ခင်းရုပ်သည် ရုပ်သေးသဘင်အခေါ် ရွှေတော်ပြေးအကဟု ခေါ်ပြီး နေရာတော်ခင်းဟူသောအကကို မြေပိုင်းဇာတ်များမှစ၍ ဇာတ်သဘင်အထိ ခေါ်ဝေါ်လာကြသည်။ အမည်တစ်မျိုးဖြင့် ခေါ်ဝေါ်ကြစေကာမူ တီးချက်နှင့် စာသားအပါအဝင် ကကြိုး ကကွက်များမှာ အတူတူပင်ဖြစ်၏။ ခြားနားချက်ကား ဝတ်စားဆင်ယင်မှုပင်ဖြစ်သည်။ ရုပ်သေးတွင် ရွှေတော်ပြေးအကမှာ ရှေးကအဝတ်မပါ ဝလာသက်သက် ကလေးသူငယ်ရုပ်ကလေးဖြစ်သည်။ ခေါင်းတွင် ကြက်တောင်စည်းထားသည်။ ကလေး၏သဘာဝအတိုင်း ပေါ်လွင်စေသည်။ သစ်သားရုပ်ဖြစ်၍အဝတ်မပါဘဲသူငယ်သဘာဝအတိုင်းကြည့်၍အဆင်ပြေစေသည်။

နောင်အခါတွင်မှ ရုပ်သေးများတွင်လည်း သူငယ်တော်အရုပ်ကလေးများကို ဝတ်စားဆင်ယင်မှုနှင့် သုံးစွဲ ကပြလာကြလေသည်။ သူငယ်ကလေး၏သဘာဝအတိုင်း ကပြသည်ဖြစ်သောကြောင့် အရပ်အခေါ်အားဖြင့် ***"သူငယ်တော်"*** ဟု ခေါ်ဝေါ်လာကြခြင်းသည်။

"သူငယ်တော်" ဟူသော ဝေါဟာရစကားမှာ ကုန်းဘောင်ခေတ်မှ သက်ဆင်းလာသောစကားဖြစ်ပြီး ကုန်းဘောင်ခေတ်မှ သူငယ်တော်ကို ပညာရှိအသီးသီးအဆိုအရ ***"တံမြက်လှဲသူ၊ အပါးတော်မြဲ လမ်းများကိုသန့်ရှင်းရသူ၊ အရေးပါသောမင်းမှုကိုစုံစမ်းရသူ၊ ဘုရင့်လှုယုံတော် အစေအပါး၊ နောက်ခံရှုံစေ၊ လက်ပါးစေ၊ အချစ်တော်"*** ဟုအသီးသီးမှည့်ခေါ်ကြလေသည်။

၄။ ညီလာခံပုံ

ဝန်လေးပါးစုံလျှင် ဓမ္မသတ်ဖြတ်ထုံးများကို လည်းကောင်း၊ တိုင်းရေးပြည်ရေး၊ ဘာသာရေး၊ သာသနာရေး၊ လောကဓမ္မ စုံလင်စွာ ပြောဆိုကြရလေသည်။ ယင်းသို့ လွှတ်တက်ခန်းတွင် ပြောဆိုကြသော ဝန်ကြီးများ၏စကားများမှာမှတ်သားလောက်သော အဓိပ္ပာယ်လေးနက်သည့် စကားများသာဖြစ်ပေသည်။

ဘုရင်ထွက်တော်မူရန် တချို့က စမုတ်၊ ခံကိုဆင့်သည်။ ညီလာခံစရန်စည်တော်ယွမ်း၍ ဝန်တစ်ပါးက ဘုရင်ထွက်ရန် ဆိုင်းဆင့်သောအခါ ဆိုင်းက စမုန်ခံကို တီးပေးခြင်းကို စမုန်ခံဆင့်သည်ဟုလည်းခေါ်ကြသည်။ စမုန်ခံကို တနည်းအားဖြင့် လေးဆိုင်းသံဟုလည်းခေါ်သည်။

လေးဆိုင်းသံဆိုသည်မှာ ရုပ်သေးတွင် လေးဆိုင်းသံအတွက် ဆိုင်းဝိုင်းက သာကွင်း၊ ပတ်မက စည်တော်၊ ကြေးဝိုင်းက တလိုင်း(မှုန်သံ)၊ နဲကပိုးအယားတီးချက်များကို တပြိုင်တည်းတီးကြခြင်းဖြစ်သည်။

ဘုရင်ထွက်တော်မူပြီး ဘုရင်သည် နန်းပလ္လင်ပေါ်သို့ ထိုင်ပြီး နောက်ဝန်ကြီးများကိုနုတ်ခွန်းဆက်၍နန်းစီးစကားများကိုပြော ဆိုရသည်။ နန်းစီးစကားဆိုသည်မှာ ဘုရင်သည် မိမိမှာ မင်း ဘိသိက်ကိုခံယူခဲ့စဉ်က သစ္စာတော် ရေသောက်သုံးပြီး ပြည်သူ တို့အား တရားမျှတစွာအုပ်ထိန်းပါမည်ဟု လည်းကောင်း၊ မှန် ကန်သောအကျင့်ကို ဆောက်တည်ပါမည်ဟူ၍ သစ္စာဆိုခဲ့တ်ခဲ့ သည့်အတိုင်း ကျောသားရင်သားမခွဲခြားဘဲ တရားသဖြင့် အမှု စီရင် ကျင့်သုံးပြီး သတ္တဝါဝေနေယျတို့အား ရင်ဝယ်သားသို့ သနားချစ်ခင်စွာ မေတ္တာကိုထား၍ ဖြူစင်ရိုးဖြောင့်စွာ လက်ကိုင် ထားကာ ကျင့်သုံးခဲ့ကြောင်းများကို လင်္ကာစကားများဖြင့် ပြော ကြားခြင်းကိုဆိုလိုသည်။ တစ်နည်းအားဖြင့် မိမိသည်ကောင်း မြတ်သောစိတ်ထားရှိကြောင်းကို လင်္ကာစကားများဖြင့် ဖွဲ့နွဲ့ ပြောဆိုခြင်းပင်ဖြစ်လေသည်။ ထို့နောက်မှာ မိမိ၏ ဘုရင်အမည် နှင့် စိုးစံသောတိုင်းပြည်အမည်၊ မိဖုရားအမည်၊ သားတော်၊ သမီးတော်အမည်စသည်တို့ကို ဇာတ်လမ်းအရပြောကြားသည်။ မြို့လျှင်မင်းကြီးများအားတိုင်းရေးပြည်ရေး၊ ဘာသာသာသနာ ရေး၊ သားတော် သမီးတော် အရေးတို့ကို ဆိုင်ရာဝန်ကြီးတို့အား မေးမြန်း၍ ဆိုင်ရာမှသံတော်ဦးတင်ရလေသည်။ ပြောဆိုသည့် အခါ လင်္ကာပတ်တမ်းများဖြင့်သာ ပြောဆိုလေသည်။ ထို့ နောက် ကမည့်ဇာတ်လမ်းအရ ဇာတ်ပန္နက်ရိုက်သော စကား များဆက်ပြောသည်။ ဥပမာ-သားတော်သည်တက္ကသိုလ်ပြည် သွားသည့်အကြောင်း၊ ပြန်လာချိန်နီး၍ အကြိုတော်များ စေ လွှတ်ရန်တို့ကို မှာကြားပြီး ဇာတ်ကွက်စပေါ်လေသည်။ ဤ ပြည်တည်ခန်းမှာပင် ပွဲကြည့်ပရိသတ်တို့သည် ယနေ့ည ဘယ် ဇာတ်ထုပ်ကို ကမည်ဟုသိရလေတော့သည်။

ဤသို့ သားတော်အား အကြိုတော်၊ အဆောက်တော်များ သွား ၍ အကြိုခံဆောက်ရန်စေလွှတ်ပြီး ဇာတ်ပန္နက်ရိုက်ရန် စကား များ ပြည့်စုံသောအခါတွင် ဘုရင်ညီလာခံကို ရုပ်သိမ်းတော့ သည်။ ညီလာခံရုပ်သိမ်းရာတွင် နန်းလေပြေထိုးကို ချွတ်ဆို လေ့ရှိသည်။ ဤတွင် ပြည်တည်ခန်းပြီးတော့သည်။

ဤတွင် ညွှန့်ဦးဆိုင်း တင်ဆက်ကပြပုံ အစီအစဉ်ပြီး၏။

၁၀။ နန်းတော်နှင့် ကျောင်းတော်တို့တွင် ဆောင်မကြီးကိုမှီ၍ အရပ်မျက်နှာတစ်ခုခုသို့မျက်နှာမူကာ ဆောက်လုပ်ထားသော ဝင်ထွက်ရန် အဆောင်ငယ်၊ အဆောင် ဆယ်။

၄.၅။ ညဥ့်လယ်ပိုင်း တင်ဆက်ကပြပုံ အစီအစဉ်များ

ညဥ့်လယ်ပိုင်း တင်ဆက်ကပြပုံအစီအစဉ်တွင်

၁။ အကြိုခံထောက်ပုံ

၂။ နှစ်ပါးသွားမြိုင်ထပြည်တော်ပြန်ပုံ

စသဖြင့် အခန်းကဏ္ဍများပါဝင်ပါသည်။

၁။ အကြိုခံထောက်ပုံ

အကြိုခံထောက်ခြင်းမှာ ကပြသောဇာတ်လမ်းအရ တက္ကသိုလ်ပြည်သို့ ပညာသင်သွားသော ဘုရင့်သားတော် မင်းသားအား ပြန်လာမည့်လမ်းတွင် ကြိုဆိုရန်အတွက် ဘုရင့်အမိန့်တော်အတိုင်း မြို့ဝန်နှစ်ပါးက အကြိုတော် ထောက်ခြင်းဖြစ်လေသည်။ မြို့တော်ဝန်နှစ်ပါးသည်မြို့ အပြင်သို့ထွက်၍ မင်းသားအားကြိုဆိုကြရာတွင် အချင်းချင်းတစ်ဦးနှင့် တစ်ဦး ပဋိသန္ဓာရစကား[၁] များပြောကြားကြပြီး အမိန့်တော်အတိုင်း ဆောင်ရွက်ရန်အသွားတွင် ဝန်ပတ်တိုက် (ဝန်သွား) ကိုရွတ်ဆို၍ဆိုင်းမှ ဝန်ဆိုင်းကိုတီးကာ ပို့ပေးလေသည်။

၂။ နှစ်ပါးသွားမြိုင်ထ ပြည်တော်ပြန်ပုံ

ရုပ်သေးသဘင်တွင် နှစ်ပါးသွားခန်းကို ဇာတ်ဝင်အဖြစ်နှင့် တက္ကသိုလ်ပြန် မင်းသား၊ မင်းသမီးကို ကန္တာရခရီးလမ်းကို ဖြတ်ကျော်လာကြစဉ် တစ်ယောက်နှင့် တစ်ယောက် မောင်တော်၊ နှမတော်တို့၏ ချစ်ခင်မှု၊ ကြင်နာမှုတို့ကို သရုပ်ဖော်ပြောဆိုကြလေသည်။ ဤသည်ကို နှစ်ပါးသွားဟု သမုတ်ခေါ်ဝေါ်သုံးစွဲလာခဲ့ကြခြင်းပင်ဖြစ်သည်။ တစ်နည်းမှာ တိုင်းတော်ပြည်တော်သို့ အပြန်ခရီးလာကြသည်ကို အစွဲပြုကာ ပြည်

၁ - ချစ်ခင်ရင်းနှီးသူချင်း ပြောဆိုသော စကား၊ တွေ့ခါ နှုတ်ဆက်ပြောဆိုသော စကား။

တော်ပြန်ဟူ၍လည်း ခေါ်ကြပြန်သည်။ ရှေးက ရုပ်သေးသဘင်များသည် ဇာတ်ဝင်နှစ်ပါးသွားခန်းများသာ အကများလေသည်။

ဤသို့ပြည်တော်ပြန်တွင်မင်းသားသည်ယိုးဒယားသီချင်းများကိုသီဆိုထွက်လေ့ရှိပြီး လွမ်းချင်းများ၊ သံထောက်များဖြင့် ဆက်လက် သီဆိုတတ်ကြပေသည်။အချို့ကလည်းခေတ်ကာလအလျောက်နှင့်၊ သံချို၊ ငုံတောက်၊ သံချို၊ အစဉ်ဖြင့် ***"မြိုင်ထ"*** ဖြင့် စ၍ ထွက်ကြလေသည်။ ဤသို့ကြောင့် မြိုင်ထနှစ်ပါးသွားဟုလည်း ခေါ်ကြပြန်သည်။ ထိုသို့ထွက်ရာတွင် မင်းသား၊မင်းသမီးတို့၏နောက်မှ လက်စွဲတော်၊ကျွန်ယုံတော်၊ ငယ်ကျွန်တော်၊ လက်ဖွဲ့တော်သားဟု အမျိုးမျိုး ခေါ်ဆိုသော (ဟာသ) ပြောဆိုနိုင်ကြသည့် လူပြက် (ဝါ) လူရွှင်တော်တို့က လိုက်ပါရမြဲ ဖြစ်လေသည်။မင်းသားနှင့်မင်းသမီးတို့သည်တစ်လှည့်စီတေးသီချင်းများကို သီဆို၍ လင်ချော့၊ မယားချော့၊ လင်မူ၊ လင်နွဲ့ ဟန် စသည်များနှင့် ကကြိုး ကကွက်၊ တေးသီချင်း အဆိုအပြောများသည် ရုပ်သေးပွဲကြည့် ပရိသတ်တို့အား ဆွဲဆောင်နိုင်ဆုံးအခန်းပင်ဖြစ်ပေသည်။ ရှေးက ပရိသတ်တို့သည်လူကြီး၊ လူငယ်၊ လူလတ်မရွေးနှစ်ပါးသွားခန်းကိုအထူး နှစ်သက်ကြသည်သာများလေသည်။

ရှေးခေတ်ရုပ်သေးများတွင် နှစ်ပါးသွားခန်းအစ၌ သံချိုကိုင်ဆရာ–သံချိုကိုင်ရုပ်ကို ဦးစွာထွက်လေ့ရှိသည်။ သံချိုဆရာသည် သံချိုရုပ်ကိုကိုင်ကာ လက်တန်းဥာဏ်ဖြင့် သံချိုကိုစပ်ဆိုရသည်။ စပ်ဆိုသည့်အကြောင်းအရာများမှာ ကပြသောပွဲအကြောင်း၊ မြို့ရွာအကြောင်းနှင့် မိမိတို့စင်အားနီးမြှောက်ကာ အမွှမ်းတင်ခြင်း၊ ရပ်ရွာအား ချီးမြှောက်ဂုဏ်ပြုခြင်း၊ ပွဲခင်းကာအားချီးမြှောက်ခြင်းတို့ကို စာချိုးရလေသည်။ ချက်ချင်း ပွဲခင်းထဲမှဖြစ်ပေါ်လာတတ်သောအကြောင်းအထူးများရှိလျှင်လည်း ချက်ချင်းပင်စာချိုး၍ သံချိုနှင့်ဆိုပြတတ်လေသည်။ ထို့နောက်မှ မင်းသား၊ မင်းသမီးများ နှစ်ပါးသွားခန်းကိုဆင်၍ ထွက်လေသည်။ ဤကား ရှေးက ရုပ်သေးပွဲများ၏ အစဉ်အလာတစ်ရပ်ပင် ဖြစ်တော့သည်။

နှစ်ပါးသွားခန်းသည် အကဲ့ ပရိသတ်များစွဲမက်ရသလို ရုပ်သေးမင်းသား၊ မင်းသမီးပညာရှင်တို့၏အဆိုအပြောများကလည်းပရိသတ်စိတ်နှလုံးကို ထိထိမိမိဆွဲဆောင်ခဲ့ကြလေသည်။ မင်းသား၊ မင်းသမီး၏ ပညာအရည်အချင်းနှင့် အသံပြဿနာကောင်းလျှင် ကောင်းသလောက် စွမ်းဆောင်မှု ထက်မြက်လေသည်။ ထို့ကြောင့်ပင် ပွဲကြည့်ပရိသတ်တို့သည် နှစ်ပါးသွားခန်းကိုအားသား၍ ကြည့်တတ်ကြလေသည်။

နှစ်ပါးသွား ကပြရေးစင်မြင့်ပုံ

စင်စစ် ရုပ်သေးများသည် လူ၏ကဟန်ကို တုပကပြကြရသော်လည်း ကြိုး များဖြင့်လှုပ်ရှားရသ၍ ကြိုးတပ်သော အဆစ်အပိုင်းတို့၏ လှုပ်ရှားဟန် ကန့်သတ်ထားမှုကြောင့်လည်းကောင်း၊ ကြိုးကိုင်ရသောလက်သည် တစ်ဖက်တည်းသာဖြစ်၍ တစ်ပြိုင်နက်လှုပ်ရှားရ၍ လှုပ်ရှားမှု ကန့်သတ်ထားခြင်း ရှိသောကြောင့်လည်းကောင်း အရုပ်ကဟန်သည် လူနှင့် ထပ်တူမဖြစ်နိုင်ဘဲ အဆောတ်အငေါက် ကလေးများနှင့် ဟန်တစ်မျိုးသက်ဝင်နေသည်။

ခေါင်းကလေးဆတ်ပုံ၊ ခြေဆတ်၍ လှမ်းတက်လာပုံ၊ လက်ဆစ်များကို ဆတ်၍ပစ်လိုက်ပုံတို့မှာ ကြည့်၍မငြီး၊ ရှု၍မငြီး နိုင်အောင်ပင်ဖြစ်လေသည်။လူ၏လှုပ်ရှားမှုကိုယူ၍သက်ဝင်အောင် လှုပ်ရှားကပြသည်ဖြစ်သော်လည်းအရုပ်ကလေးများမှာ အဆစ်အပိုင်းတွင် အချိတ်အဆက်များ ပြုလုပ်ထားပေရာ ကြိုးဆွဲပညာဖြင့် ပေါင်းစပ်လိုက်သောအခါ လှုပ်ရှားကပြမှုတွင် အဆစ်အပိုင်းကျကျ လှုပ်ရှားကပြနိုင်သည်ဖြစ်လေသည်။ လေပေါ်တွင်ပင် ဝဲပုံနေသကဲ့သို့ပေါ့ပါးဖျတ်လတ်စွာရှိနေတော့သည်။ လူများပြုလုပ်ရန် ခက်ခဲသော ကဟန်များက တဖီးတခြား ထွက်ပေါ်လာတော့သည်။ မင်းသမီးရုပ်ကလေး၏ ကဟန်မှာလည်း ထိုနည်းတူပင် ဖနောင့်ကြိုးဆွဲ၍ ထမီနားခတ်ပုံ၊ မေးကလေးထိုးပုံ၊ လက်ပစ်ပုံ၊ လက်ဆစ်ချိုးပုံတို့မှာ ရှုမငြီးစရာပင်ဖြစ်လေသည်။ ထို့ကြောင့်ပင် လူများက အရုပ်ကလေးများ၏အကကို အတုယူ လေ့ကျင့်ပြီး ကပြကြရသည်ဟုပင် ပြောစမှတ်ပြုကြရသည်။

နှစ်ပါးသွားအခန်း၏ တီးချက်၊ တီးလက်များအနေဖြင့် မင်းသားမင်းသမီးတို့မှ နရီပိုဒ်ဖြင့်အစပြု၍ ဝါးလတ်ပိုဒ်၊ စုံပိုဒ်များ အဖြစ်ဖြင့်လည်းကောင်း မောင်ချော့ မယ်ချော့ အဆို၊ အက အပိုဒ်များဖြင့်လည်းကောင်း တချို့မှာလည်း မိမိတို့၏ မူပိုင်သီချင်းများ သီဆိုခြင်းဖြင့်လည်းကောင်း၊ တချို့မှာလည်း ချစ်သမျှကို ပတ်ပျိုးမှ သံသာ လောကမ်းတိုင်စသော စုံတွဲသီချင်း အဆို၊ အကများဖြင့်လည်းကောင်း နေစေပတ်ပျိုးထဲမှ ရွှေ..... ရွှေ..... ရွှေ နားအပ်ပါလို့ တတ်အပ်ကာယ် သေအခွေ ခွန်းမိန့်တော်ချွေ..... စသော သီချင်းများဖြင့် ဆို၊ က၊ တီးမှုတ်ကြလေသည်။

ထိုမှတစ်ဆင့် နှစ်ပါးသွားခန်းချသောအခါ ခန်းသိမ်းယိုးဒယားသီချင်းများကိုလည်းကောင်း (သို့မဟုတ်) သံထောက်ဖြင့် ချ၍ ခန်းသိမ်းတတ်ကြလေသည်။ တချို့လည်း လွမ်းချင်းများကို ဆိုသည်လည်းရှိပေသည်။ အလျင်းသင့်သလိုသီဆို၍ နှစ်ပါးသွားခန်းကို သိမ်းရသည်။ ဤသည်ကိုပင် ***"နှစ်ပါးသွားခန်းချသည်"*** ဟု ခေါ်တွင်လေသည်။

ဤတွင် တစ်ခန်းရပ်၍ ညည့်လယ်ပိုင်းအစီအစဉ် ပြီး၏။

၄.၆။ မိုးသောက်ယံ တင်ဆက်ကပြပုံ အစီအစဉ် (ဇာတ်ထုပ်)

နှစ်ပါးသွားခန်းသိမ်းပြီးနောက် ဆိုင်ရာဇာတ်လမ်းအရ ဇာတ်ကွက်များကိုအခန်းဆဉ်ကာ ဆိုင်ရာဆိုင်ရာဇာတ်ကောင်များနှင့် ဇာတ်ဆောင်များတို့ထွက်လေသည်။ ဇာတ်ဝင်ဇာတ်ကောင်များကို သူ့ရုပ်နှင့်သူ ခွဲခြားကာ သူဌေး၊ သူကြီး၊ မင်း၊ ပုဏ္ဏား၊ သိကြား၊ ပြဟ္မာ၊ ဘုရင့်မိဖုရား၊ သားတော်၊ သမီးတော်၊ ဆင်းရဲသားကျေးကျွန်၊ အမှုလုပ်၊ သမ္မာဒေဝ နတ်နှင့် (နတ်ပျက်) ဓေါ် အောက်နတ် စသည်ဖြင့် စုံလင်စွာ ပြောကြားချွတ်ဆိုရလေသည်။

ထိုသို့ ဇာတ်ကွက်အရ ပြောဆိုရာတွင် အငို၊ အရယ်၊ အတိုက်၊ အခံ၊ အကြိမ်းအမောင်း၊ အခြောက်အခြား၊ အရိုက်အနှက်၊ အထုအထောင်း စသဖြင့်များပြားစွာရှိလေသည်။လူကြမ်းသည်ကြမ်းတမ်းသည့်စရိုက်ကိုသရုပ်ဆောင်ပြောဆိုရပြီးမင်းသား၊ မင်းသမီးတို့အား မတရားညှဉ်းပန်းနှိပ်စက်ရသူ ဖြစ်လေသည်။ ပရိသတ် အမုန်းခံရုပ်ပင်ဖြစ်သည်။ မင်းသား၊ မင်းသမီးသည်ပရိသတ်လိုလားသော ကရုဏာရုပ်ဖြစ်သည့်အားလျော်စွာ ကရုဏာရသဖြစ်အောင် ဖွဲ့နွဲ့ပြောခြင်း၊ ငိုချင်းများကို သီဆိုခြင်းတို့ကို အရှုအရှိုက်နှင့် ပြုလုပ်ကြရပေသည်။ ဤသည်ကို အပူတိုက်သည်၊ အပူတိုက်ခန်းဟုခေါ်ကြပေသည်။ တစ်နည်း အလွမ်းခန်းဟုသောဤအပူတိုက်ခန်းတွင် ပရိသတ်ကိုမျက်ရည်ကျလာအောင် လွမ်းရဆွေးရသဖြင့် မင်းသား၊ မင်းသမီးတို့၏ပညာစွမ်းထက်သလောက် အောင်မြင်ကျော်ကြားလေသည်။ ထို့ကြောင့် အလွမ်းကောင်းသော ဇာတ်ထုပ်၊ ဇာတ်လမ်းများကိုရွေး၍ ရုပ်သေးများ ကပြကြလေသည်။ ရှေးခေတ်ရုပ်သေး ပွဲကြည့်ပရိသတ်တို့သည် နှစ်ပါးသွားခန်းကို အားထားသလောက် နောက်ပိုင်းအလွမ်းခန်းကိုလည်း အားသားကြသည်။

မင်းသား၊ မင်းသမီးများသည် လူကြမ်းကောင်းလျှင် ပို၍ဇာတ်နာပြီး အလွမ်းကောင်းသည်။ လူကြမ်းသည် ပရိသတ်က မုန်းလာအောင် မိမိကိုယ်တိုင် ကြမ်းတမ်းသည့် စရိုက်ဆောင်ရသည်။ မင်းသား၊ မင်းသမီးကလည်း ကရုဏာရသဖြစ်အောင် မိမိကိုယ်ကို သရုပ်ဆောင်ပြောဆိုကာဖြင့် အပို့အယူလုပ်ရသည်။ ဤသို့ဖြင့် နောက်ပိုင်းဇာတ်ထုပ် တစ်ထုပ်တွင်ပါဝင်ကြသော ဇာတ်ဆောင်၊ ဇာတ်ကောင်တို့သည် အားလုံးချိတ်ဆက်ပြုလုပ်ကာ မင်းသား၊ မင်းသမီး၊ မင်းသားကြီးစသည့်လွမ်းရမည့် ပုဂ္ဂိုလ်များကိုပို၍ ကပြကြရလေသည်။ မင်းသား၊ မင်းသမီးများ ဒုက္ခအမျိုးမျိုးနှင့်ကြုံတွေ့သောအခါငိုချင်းများကိုသီဆိုကြလေသည်။ ငိုချင်း[၁] တို့မှာ ဒွေးချိုး[၂] ငိုချင်း၊ လေးချိုး[၃] ငိုချင်း၊ သီဂီသံ[၄] ငိုချင်းရှည်ဟုရှိလေသည်။ ယင်းတို့ကိုသီဆိုပြီး အလွမ်းခန်းတွင် ပရိသတ်အား ကရုဏာရသဖြစ်စေသည်။ ဇာတ်ရည်လည်၍ ဇာတ်ပေါင်းသောအခါတွင်မှ ***"မိမိတို့ကပြသည့်ဇာတ်မှာ ဘယ်နိပါတ်တော်၊ ဘယ်ရာဇဝင် (သို့မဟုတ်) ဗုဒ္ဓဝင်ငါးရာငါးဆယ်ထဲကဖြစ်ကြောင်း၊ ဘယ်ကဲ့သို့ သံဝေဂထင်၍ ဘယ်ကဲ့သို့သင်ခန်းစာယူသင့်ကြောင်း"*** တို့ကို ရှင်းလင်းပြောပြပြီး ဇာတ်ပေါင်းခန်းကို အပြီးသတ်လေ့ရှိကြသည်။

ရှေးရုပ်သေးပွဲများတွင် ပွဲသိမ်းသောအခါ ဗျာတီးပေးလေ့ရှိကြသည်။ ဝိဓူရဇာတ်တော်မှ ကောက်နုတ်ချက် (ဇီဒီယိုဖိုင်များ)

(၁) ကြွေအံကစားခန်း

(၂) ဝိဓူရသုခမိန်နှင့် သူ၏ဇနီးခွဲခွာခန်း

(၃) တောင်စောင်းတိုက်ခန်း

(၄) သာဓုနရတာ ရားတောကြားခန်း

(၅) ဝိဓူရအမတ်ကိုတိုင်းပြည်ပြန်ပို့ခန်း

၁- ငိုသောအခါဖွဲ့နွဲ့ ပြောဆိုသောစကားပြေ (သို့မဟုတ်) ကဗျာ။ ၂- အချိုး ၂ ချိုးပါသောဖွဲ့ဆိုသောကဗျာတစ်မျိုး။ ၃- အချိုးအဆစ် ၄ ခုပါသောကဗျာတစ်မျိုး (အတွင်းကာရန်၊ နဘေထပ်တို့နှင့် အဆုံးသတ်ကာရန်ချင်း ၂ ပိုဒ် ၁ စုံစီ ထပ်၍စပ်သည်) ၄ - ဆွဲငင်သီဆိုရသော အလွမ်းဖွဲ့ သီချင်းကြီးတစ်မျိုး။

Giuseppe Salerno

၅. ရုပ်သေးသဘင်သုံး ဇာတ်စာဇာတ်စကားများ

၅.၁။ ရုပ်သေးမှာအသံ

၅.၂။ လွှတ်တော်စကား

၅.၃။ အကြိမ်းစကားများ

၅.၄။ ဇာတ်ဆောင်စကားများ

၅.၅။ အစီးအနင်းနှင့်ပတ်တိုက်စကားများ

၅.၆။ ငိုချင်းများ

၅.၇။ အလားစကားများ

၅.၈။ ရုပ်ကြိုးမဲ့နောက်ခံစကားများ

၅.၉။ နှုတ်ခွန်းဆက်လက်ဘွဲ့စကားများ

၅.၁၀။ လေပြေထိုးခြင်းများ

၅.၁၁။ ရုပ်သေးပြက်လုံးများ

၅.၁၂။ ရုပ်သေးဓါတာရများ

၅.၁၃။ ရုပ်သေးသဘင်ဘန်းစကားပုံများ

၅.၁၄။ ရုပ်သေးသဘင်ထွက်စကားပုံများ

၅.၁၅။ ဇာတ်ထုပ်များမှ ကောက်နှုတ်ချက်များ

၅.၁။ ရုပ်သေးမှာအသံ

"***ရုပ်သေးမှာအသံ ဇာတ်မှာဟန်***" ဟူ၍ဆိုစကားရှိပေသည်။ ရှေးမြန်မာ အမြင့်သဘင် ရုပ်သေးစင်တော်များသည် အသံအားဖြင့်သာ ရုပ်သေး ရုပ်ကလေးများကို အသက်ဝင်စေပါ၏။ အသံကြားရုံဖြင့် သနားခြင်း၊ ဝမ်းနည်းပူဆွေးခြင်းစသည့်ကရုဏာရသလှိုင်းများကပရိသတ်များထံ ကူးစက်ခံစားစေပါသည်။ သရုပ်သကန် အမှတ်ပေါ်အောင် ဖော်ထုတ် ပေးသည်။ အနီးအဝေးရှိပရိသတ်များအားဆွဲဆောင် ထိန်းကျောင်းနိုင် စွမ်းပေသည်။ ရှေးအခါက အသံအင်္ဂါရပ်နှင့်ညီညွတ်ကျွမ်းကျင် လိမ္မာ သော ရုပ်သေးမင်းသား၊ မင်းသမီးများပေါ်ပေါက်ခဲ့ပါသည်။ ထို့ပြင် တစ်ဦးချင်း အရည်အသွေးအလိုက် ထူးချွန်ကာ နာမည်ကောင်းများ လည်း ရတတ်ကြသည်။ ထို့ကြောင့် အပြောမှာ ဦးနုညိုက အလွန် ကောင်းကြောင်း သတင်းမွှေးလှသည်။ အဆိုပညာတွင် မိန်းမသံဖြင့် အဆိုကောင်းသူမှာ ဦးပု (အမေပု) ပင်ဖြစ်ပါသည်။

ရုပ်သေးကြိုးဆွဲဆရာတိုင်း ဒါနသံ၊ ကာမသံ၊ ရာဇသံ၊ မာနသံဟူသော အသံလေးပါးကို နားလည်ကြရသည်။ ဆိုလိုသည်မှာ သူတော်ကောင်း များ တရားဓမ္မနှင့်ကျင့်ကာ ကြိုးကုတ် အားထုတ်ရသော သဒ္ဒါအသံ သည်ဒါနသံဟူ၍လည်းကောင်း၊ ကာမဂုဏ်အာရုံခံဖြင့်လေတိုလေ ရှည်အဝေးအနီးသုံးသပ်သည့်တိုးညင်းချိုမြိန့်သောကာမသံဟူ၍လည်း ကောင်း၊ "**ဟဲ့**..." ဟူသောမင်းများ၏သဒ္ဒါအသံသည်ကားရာဇသံဟူ၍ လည်းကောင်း၊ သူတစ်ထူးနှင့်တွေ့သောအခါညီညီနှိုင်းနှိုင်းမပြောနိုင် ဘဲ မောက်မာရင့်သီးလွှားစွာ ပြောဆိုသော မာနသံဟူ၍ အသံ ၄ ပါး ရှိသည်။

ရုပ်သေးသမားဆဉ်အရ ဆို၊ ငို၊ ပြော အသံများတွင် "***အာစောက်ကျရမည်၊ စဘောင်ပွဲရမည်၊ စကိုက်နာရမည်***" ဟူသော အသံအရည်အချင်း ၃ ရပ်နှင့် အညီလည်း ပြည့်စုံကိုက်ညီရန် လိုအပ်လှပေသည်။

အာစောက်ကျရမည်ဟူသော အဓိပ္ပာယ်မှာ ဖိုသံ၊ မသံ၊ အနိမ့်အမြင့် ပြည့်စုံညီညွတ်ရမည်။ စဘောင်ပွဲခြင်းသည်မိမိပြောဆိုသောစကားမှာ ကြည်လင်ပြတ်သားရမည်။ စကိုက်နာရမည် ဆိုသည်မှာ အလှမ်းကွာ ဝေးနေသည့် ပွဲကြည့် ပရိသတ်များ နားထဲသို့ စွဲစွဲမြဲမြဲကြားနိုင်အောင် လှမ်းသွားအောင် ဆိုနိုင်ပြောနိုင်ရမည်ဖြစ်ပါသည်။

ရုပ်သေးမင်းသား၊ မင်းသမီးများသည်အများအားဖြင့် အာသံ၊ လျှာသံ၊ နှာသံတို့ကိုသာအသုံးများ၍ ဆိုလေ့ဆိုထရှိကြသည်ကိုလည်း တွေ့ရ သည်။ အသံပရိယာယ် သံလွဲ၊ သံပြောင်း၊ သံရများကိုလည်း နားလည် ကျွမ်းကျင်ရန် လိုအပ်ပေသည်။ ထို့ပြင် ရတု၊ ရကန်၊ သဖြန်၊ အဲ့အန်၊ လူးတား၊ ငုံထောက်ဟူသော မြန်မာ့ရိုးရာ အသံ ၇ ပါးအပေါ် သူ့နေရာ နှင့်သူ အံဝင် ခွင် ကျအောင် ဆိုတတ်ရမည်။ ရုပ်သေးသမားတိုင်းစကား ပြောလျှင် ရုပ်သေးသံဖြင့်သာပြောသည်။ ရုပ်သေးသမားလေမှာ အေး အေးနှင့် အသံဝါသည်။ အသံတလုံးဇာတ္တမဖြစ်ချေ။

၅.၂။ လွှတ်တက်စကား

ရုပ်သေးတွင် ဟိမဝန္တာခန်းပြီးသော် ကပြမည့် ဇာတ်လမ်းအလျောက် နန်းဆောင်ကို လက်ယာဘက်ကချရလေသည်။ နှစ်ပြည်တည်ရန်ဖြစ်သောဇာတ်လမ်းတွင် လက်ယာဘက်နန်းဆောင်ကို ဦးစွာချ၍ လက်ဝဲနန်းဆောင်ကို နောက်မှချရလေသည်မှာ ထုံးစံရှိလေသည်။ ရုပ်သေးအစဉ်အလာမှာဘုရင်မထွက်မီ ဝန်ကြီးများလွှတ်တော်ခန်းကိုစ၍ကပြမြဲဖြစ်သည်။ ထိုလွှတ်တော်ခန်းတွင် တိုင်းရေး၊ ပြည်ရေး၊ ရာဇသတ်၊ မွေ့သတ်တို့ကို ဝန်ကြီးများဆွေးနွေးတိုင်ပင်ကြရာ မှတ်သားစရာများစွာပါရှိလေသည်။

၅.၃။ အကြိမ်းစကားများ

တချို့သော ရှေးသဘင်ပညာရှင်များက အကြိမ်းစကား ဟူသော ဝေါဟာရသည်ရုပ်သေးသဘင်(အငြိမ့်သဘင်)မှဆင်းသက်လာသည် ဟုဆိုကြသည်။ အကြောင်းမှာမြန်မာရုပ်သေးတွင် အစဉ်အလာသဘော သဘာဝအရ ဇာတ်စင်အခမ်းအနား အပြင်အဆင်ပိုင်းဆိုင်ရာ အားနည်းမှု၊ ဇာတ်ကောင်စရိုက်ဆိုင်ရာ ဟန်ပန် အမူအယာတို့တွင် ထိကျစွာ သရုပ်ဆောင်နိုင်ရန် ခက်ခဲမှုတို့ကြောင့် သရုပ်ဆောင်လျက်ရှိသော ဇာတ်ကောင်(ရုပ်သေး)စရိုက်အပေါ် ပရိတ်သတ်၏အမြင် အာရုံခံစားမှု ထင်ရှားလာစေရန်နှင့် ဇာတ်ကောင် မည်သူမည်ဝါ ဖြစ်ကြောင်းကို ဒေါမနဿဝေဒနာနှင့် ပြောသောစကားအား အကြိမ်းစကားဟု ခေါ်ဆိုပါသည်။

၁။ ဝါးကြိမ်း (ဖျာမင်းဇာတ်တော်မှ ဖျာမင်းပြောသောစကား)

လောင်မတက်၊ ယောင်လို့များမကပ်ကြနှင့်၊ ရောင်အပ်တဲ့သီလဝင်၊ အတောမသတ်၊ ပြောစမှတ်ဖြင့်၊ စေဖြုပ်တင်ကြတော့၊ ဓားရေးတွင် သုံးဆယ့်ခုနစ်ချင်း၊ ဓားကြီးအရင်း၊ ဓားမင်းအမြောက် အံ့လောက်သည့်ဓား၊ တဘက်ထိုး၊ နှစ်ဘက်ထိုး၊ ရှေ့ကိုမျှော်၊ နောက်ကိုမျှော်၊ စင်ရော်ခုန်တက်၊ ဆက်ရက်ခုန်ဟန်၊ ဇီးလာရင်ခွဲ၊ ယာဝဲ အကြမ်းဓားများတစ်ရာ၊ ဓားတစ်ကာကိုထက်၊ ဓားရာဇာ မှတ်လိုက်တော့၊ လောင်းသိဒ္ဓတ်သန်လျက်ဓား၊ ရှိုးတင်ပဏာမ်နှင့် ကာယက်ထားပြီးသျှင်၊ စက်ဝန်းဓား၊ လဝန်းဓား၊ ဖုသသလွန်ဓား၊ မကောန်ဓား၊ ပြဿဓား၊ ဓားဆိုသမျှ ပြကတိ၊ အိမ်ရှိမှန်စွာ၊ ဌက်ကြိုးကြာစမ်း၊ ကြိမ်တစ်ရာ ခါခါသယ်ပြီးသျှင်၊ ဓားခန်းကြော၊ ဓားပေါင်းဓားကာပ်၊ သည်ဓားမျိုးတွေ ခိုးလွှန်းလို့လှပ်ကြစို့၊ မှတ်လိုက်ကြ ရှေ့ပွဲလာတို့၊ ကျုပ်ကိုင်တဲ့ဓား၊ စံမတူရှားလောက်တဲ့၊ အသွားကာစိန်၊ အိမ်မှာတော့မြ၊ အဆောင်တော်သိသိလှပ်သော်ကြောင့်၊ ဝေါ်မှတ်နှင့်ဥသဖယား၊ မှာ့အောင်ကျောက်သင်၍၊ နောက်ထပ်နော်ရဲ့ခဲ့ရ၊ လုပေ၊ လျှပ်ပေ၊ ပြတ်ပေသိလာဝင်၊ ပဏာတင်ကာနင်၊ နှာနှပ်သာယူတော့၊ ဝေပူလ ခါးရစ်နှီ၊ သာနိမ်ကာ ခါးရောင်တောင်းနဲ့ပေါ်၊ သွေ့ချင်စောင်းကိုဟူသမျှ အများရက်လို့ ဝေစဲ့အောင်၊ ယောက်ျား ခါးကြာဝဝတေးမြှောက်တော်မူစမ်း။

၂။ လုံကြိမ်း

လှုပ်တွကြွကြွ မြတ်ရတနှင့် နတ်သဘဲ့လှ ဆံမြုမျောက် ရန်သူစွက်လို့ ပြုထွက်ခါလာကြလျှင် ခန္တာရှင်းယောက် လုံဖြားရွက်တွင် ဘဝက်စင်အောင် အသက်ပင် ယျောက်ရ၊ အံ့လောက်သည့် ဂုဏ်ထူး မင်းကျော်စံ စတင်သလုံကာ သဘင်းသံသဲ့သဲ့ပြေးတဲ့လို့။ ရဲ့ရဲ့ကလေး ကြားဘူးရဲ့။ စကားရာဇဝင် တင်ချင်သလိုတင်ကြတော့။ မြက်မြင် မဟုတ် ဟောသည်လုံမှ လုံအဟုတ်၊ သမုဒ်ရေရင်း လေနှင့် မြေပြင် မကျန် ဒိုးဒလိန့်မှန် ကြိုးကြိန့်ညံအောင် ရံလုံးကျွတ်ရှိမှာတအိမ့်စွာ ဆက်လာသရေ။ ကြိုရင်ါဘရင်၊ ရာဇဝင်ပြောကာ မသိရော နောင် ဇာတိဥက္ကဝင် ဟုတ်ထာသင်အမှန်သိတဲ့အောင်။ ယောက်ျား။ လုံရင် ဘောင်ညွှိတော်မူစမ်း။

၃။ ဘီလူးကြိမ်းစကား

သယ်..... ဘုလေနတော၊ ရတွော၊ ရကူ၊ ခေါ်ချင်ရာခေါ်ကြ ငါကားတုမရ၊ နေသီလ သားတော်သုတ္တ၊ ဝဋ္ဋာတောက ဒါနောဆိုတဲ့ ဘူးလူးဟော့နော်..... ဒီတော၊ ဒီမြိုင်၊ ဒီကနိုင် အပိုင်ထိကရရှိသမျှတွေ ရွှေမြက်လောက်ဖြစ်ပါစေ လေးဘက်ထောက်ယုန်ကိုငယ်၊ ဆင်ကိုအဆုံး ဖမ်းယူပြီးစားလိုက်တာ နှန်းဂူကြီးအလယ် အရိုးတွေ တောင်လိုပုံလောက်ရှိပါရဲ့ ယခုခရီးအလာ ဝဋ္ဋာအစွန်ကြခါမှ ဆာလောင်ဝမ်းတော်ဟာလို့မို့ မှန်းမျှော်ကာ စကားဝါတောင်ကြည့်လိုက်စမ်းမှန်း..... အလို ဆတ်၊ ဂျီ၊ သမင်လည်း မရှိပါလားကျို၊ အင်းခုနေ များစိုင် သတ္တဝါဖိုးသီးလေး မီးဝေးဝေးအသာကင်ပြီး စားလိုက်ရရင် အားအင်တွေရမှာမို့ နယား အနွေအလှပေါင်းမဟာတို့က ဒီမယ်လေ ကာရောင်းသာယာမှုနဲ့ပို့.....

၅.၄။ ဇာတ်ဆောင်စကားများ

၁။ ဆေးဆရာစကား

ချော်.... ဂါထာမန္တာန်၊ ဖြာဖြာနဲ့၊ ပဋ္ဌမံအဋ္ဌမှန်၊ စမျောပ်မဆုတ်ပညာ၊ ဟုတ်စဉ်လာဖြင့်၊ ဆေးဆရာကြီး ငါဖြစ်သည်။ သတ္တိ သလေသမှော်ဂုဏ်ကိုပြောရမှာဖြင့်၊ တောမှော်၊ ရေမှော်၊ ပဲရင်းမှော်နှင့် စပါးမှော်တချက်၊ သည်မှော်ကတက်ပြန်တော့၊ မပျက်စမြဲ ရမက်ကဲ၊ သူ့ရဲမှော်၊ အစိမ်းမှော်၊ လုံချည်မှော်၊ ခေါင်းတောင်းသမယ၊ ဝင်းကြောင်းမှော်မမှော်ထီး၊ မှော်မတ္တာမိုးသောကြောင့်၊ ခရီးမဝေး၊ အပြီးမွေးတဲ့၊ မှော်ကလေးတွေ၊ ခေါင်းပြုစိုနှင့် တကြည့်ကြည့်နေသောကြောင့် သမြေကျော်ကြား၊ အုတွင်းကယားပါဘိ၊ မှော်များတဲ့အတွက်၊ ခက်ကောင်းခက်လား၊ ရမကမသာ၊ ငါဆရာမှာ၊ ရာပါလိုက်ဝေ၊ မှော်အဝင်များသောကြောင့်၊ ဝိုက်ကားသို့ခိုသေလုပေါ့၊ သို့ရပ်ပေနယ်ခြားဆေးကုရန်သွားမည်ကြောင့် ကိုးရွာဆိုင်းဆရာကာ၊ သိုင်းနဂတတန်းဆာဆင်၍၊ လမ်းပြတော်မှု လိုက်ပါအုံးအသုံးတော်ခံ။

၂။ ကဝေမစကား (စီနံဝွေဇာတ်တော်မှစကား)

အမှုမချိုး၊ ဓမ္မမြို့ဟု၊ လူတို့ရပ်နယ်၊ မြင်ရာအရပ်၊ လျှင်စွာဖြတ်နိုင်ပြီး၊ ပညာတတ်ကြွယ်လွန်းလို့၊ တကာယ်မခြား၊ မမ္မအခင်း၊ နဂရအတွင်းမှာ၊ ငါ့သတင်းကြားလိုက်လျှင်၊ လူသားမကာ၊ ဝတီပိုင် သိကြားတောင်ကြောက်အားနဲ့သေရတဲ့၊ တစ်မြေအကျော်၊ မြေအပေါ်မှာ၊ ကဝေကတော်ကြီးငါဖြစ်သည်၊ မတော်မရှောက်၊ ပညာအခင်း၊ စင်ကာဖျင်းတဲ့အင်း တစ်လိမ့် တစ်ယောက်ကဲ့ပြင်၊ မောက်လုံး မောက်ပြား၊ စုန်းနဲ့များကာ၊ ငါ့အားကိုတု၊ အလုံ့မမှုယ်၊ တဉာဏ်ကြွယ်၍ ရန်စွယ်များခုမကြမလား၊ အမှုမထားခင်ကလေး ဆောင်းနိုင်ရုံနှင့် ဘုံပိတ်လို့ သွားမတဲ့နော်၊ ရှားကြပဲ့မယ်၊ မတော်တို့လည်း၊ နင်းဆိုအစွမ်းနဲ့ ရွာတမ်းကိုလယ်ပြီးလျှင်၊ မမွယ်အလိုသူငယ်ငိုနှင့်၊ လူအိုခေါင်းကိုက်သို့ကလိုဟာတိုက်လို့မို့၊ အလိုက်သင့်မနေး၊ လူနာရှင်မနေမျှောပါပဲ၊ စကောဘာ ကျွေးသမျှကို၊ ခင်အေးအေးစားသို့ ချောင်းကြားကနေကြတဲ့ ကဝေကတော်အရပ်အသိ၊ ဖြစ်ရှိတဲ့သတ္တိကိုဖော်ရမှာဖြင့်၊ တိမ်မပေါ်တိမ်များ ကဝေတို့

တန်ခိုးသာဖြင့်၊ ကြိုးတစ်ရာကစားနိုင်တဲ့ပြင်၊ အိမ်ပါးကမန္တာ၊ ဝတ် ထားသဘီ၊ သည်တစ်ပတ်နှစ်ချက်လောက်ခါရုံနှင့် အာလိပ်မှာတန်ခွန် ကဲပြီး၊ စွန်ငဲသလိုဖြစ်နိုင်ငဲ့၊ စင်စစ်စကား၊ လူတို့ကို မဆိုထားကြပါနှင့်၊ စားသောက်တဲ့ဘုံသီး၊ ကာယကိုယ်လက်မပါဘဲ၊ နှုတ်မြွက်ကာညည်း နုံနှင့်၊ အပြီးသင်ညှိုးခြောက်၊ ပိုးလောက်တွေအဝေါင်းဝင်လို့၊ မြင်မကောင်း ကြပါရဲ့၊ ဦးပွမန္တာန်၊ ဘုရားမော်၊ သိကြားမော်၊ အလင်္ကာအမှော်တွေနှင့်၊ ကြွားမော်လို့ မာန်းကြမလား၊ အမြန်မလယ်ဆရာတွေ ပေါင်းသင်းပြီး၊ အလောင်းချင်းဆပ်ကုန်မဟဲ့နော်။

သို့သော် ဖြင်နိုသမျှ၊ သတ္တိကိုပြပြီးပေါ့၊ သဘာဝချက်၊ ကြိုးတစ်ရာ မောင်းဆင်လို့၊ ကောင်းကင်ကိုတက်ပြီးလျှင်၊ ချက်မမှာ လှည့်ပတ်လို့ ကစားရအောင်၊ နယားရုပ်သောင်းတစ်ခွင် မည့်ိုးသူကာ၊ ကဲ မောင်ကြီး ကောင်းကာင်ကြိုးဖွင့်။

၃။ ရသေ့စကား

စိတ်စေတသိတ်၊ ရုပ်နိဗ္ဗာန်ကို၊ အမြွက်ပြ ပရမတ္ထသဘော၊ အစဉ်ရှု ထုတ်ခါ အရင်းတရားကိုယ်ကြောင့်၊ ရှင်အနုရုဒ္ဓါ အကျဉ်းဆိုပြီးတော့ သင်္ဂြိုဟ်ဟောခဲ့သကို၊ လောဘောအတ္တနတနတိ၊ ဒေါသောအတ္တနတ နာတိ၊ မောဟောမဲ့နပဿတိ၊ ပိတ်ဆီးသော ဝါဟနကြောင့် နိဿူည်း ကဗျာသ၍၊ တပြတိုင်းလည်းမသိကြဘူး၊ ချင့်ကာဆမတွေးတောဖြင်၊ မင့်မာနဈေး နက်လေးကိုင်နှိုင်း၊ အင်္ဂါရ၊ ဂါရ နှစ်ဌာနပိုင်းလို့မို့၊ လူတိုင်းကာလမယဉ်၊ ဝဋ္ဋိသုံးပါး၊ အဆုံးအားမှာတော့၊ ဘုရားမှသာ ဆင် ခြင်နိုင်သတဲ့၊ သက်ပြန်တော့လဲ လူတတ်နားသွင်း၊ စကားရင်း မဟုတ် တစ်ဟုတ်၊ စကားဖျင်းရှုပ်ပြီးတော့၊ တရားတည်းဟူသော စရပ်တင်း ကုပ်ထဲ၊ အုံလို့ပဲနေကြ၊ မင်းစရာ ငါပါ ဝါသနာပါတာမြင်၊ ဘာဝါတ ကိုတော့ မရေးမဖတ်၊ မမှတ်မကျက်ကြဘဲ၊ ဘာဘာညာညာတွေမြွက် ခဲ့ကြ၊ တစ်ဖက်သတ်ကျကုန်ကြပြီမက်အရေးဟူတရားအရည်အပြည့် ရှိပါဆိုတော့၊ သားသယ်မြေးရှိသူ ကလေးတက်သုတ်နှင့်လို့၊ အချက် အပြုတ်ခွင့်အချိန်တန်၊ အိမ်ပြန်မှ ကိစ္စကုန်တော့၊ အနိဋ္ဌကာမဂုံ၊ ဝင် လျက်မှာ၍၊ ပြင်ဘက်စကား၊ တပါးရေတွေကြောင့်၊ ဌာတာညီအမျှ သေလာပထဝီ၌၊ ထေရ်ဆရာ သမကောကဲ့သို့၊ ဒေသနာညီမျှအောင် မေခါစီလုပ်ခဲ့ရသရာ။ ***(ဦးစဝယ်သက်ကလေးဆို)***

၄။ သူခိုးစကား (စောရပလ၊ စောရသတ္တိသူခိုးပြောစကား)

ညဥ့်နက်မိုးမှောင်ချိန်သန်းခေါင်၊ ကြယ်ရောင်ပြီးဖျ၊ စန္ဒာလဝန်း၊ ဝေါ ရာကျွန်း ခွန်းလုလုကြွချေပေါ့၊ အကာလ သန်းခေါင်ကျော်၊ သို့ကလို အချိန်မျိုး၊ သူခိုးတို့ပျော်ကြ၊ အဖော်မပါ၊ လက်စွဲတော် ငွေခါးကို၊ အား ထားကာလာခဲ့၊ သာယာစွညခင်း၊ လမ်းမကြီးအလည်ကောင်၊ ခွေး ဟောင်သံပြင်းလှချည့်လားကနို။

ဘယ်သင်းကြောင့် ယခုလို၊ စောရကြီး ကျုပ်လူပျိုကို၊ ပြီးချက်များ ပိုပါ လိမ့်၊ ခွေးအို ခွေးမိုက်၊ အစေးမစိုက်သော်လည်း၊ ဘေးတစ်ပိုက်လူတွေ နိုးယင်၊ သူခိုးကိုအနှောင့်အယှက်ပေးကြလိမ့်၊ သောဒီခွေး အသံတိတ် အောင်၊ အံကြိတ်ခါဦ့ခံ၍၊ ဂါထာပုံစကိန်နိုက်ကောက်လို့မို့၊ ကိုယ်ပျောက် ကာ သဘောကျိုးရအောင် ယောက်ျား၊ စောရတန်ခိုး ပြတော်မူစမ်း။

၅။ သိကြားမင်းစကား

ရုပ်သောင်းလေးထောင်၊ အတိထမ္ဘကာ၊ ဦးနှစ်ပြန်အရေမှာဖြင့် မတိမဏ္ဍာလ အရောင်နှင့်၊ ဝိသုကံတမျှ တောင်မိုပါ မြေပဟိုဝယ်၊ သီတာရေညို ခုနှစ်တန်နှင့်၊ သတ္တရတန် ပဗ္ဗတ္တမဟု၊ မြတ်ဂုဒ္ဓမ္မရောင်အရှင်၏၊ နဝရက်ရှကွ ကသစ်ပင်တွင်၊ နတ်ဂုဏ္ဍာအစစ်ဘုရင်ဟု၊ ကညစ်တင် ကာ တရားကျမ်းမွေသိုက်သော်၊ ငါးသန်းနှစ်ကုဋေ နတ်မိဘုရားအကြ ၍၊ မြတ်သည့်သိကြားပေ၊ သောတာပန်မို့၊ ဝေါဟာရဲ့ယခုအထိထုတ်ဆိုရ မှာဖြင့်..... အင်း..... ကျုပ်ကတော့ သုကတိပုဂ္ဂိုလ်ဖြစ်တော့သကို။

၆။ ရာမလေးတင်စကား

ဝိုလ်ခြေတစ်ထောင်မှ ကြွတဲ့ဆိတ်မျိုးလေးခုကွေးကာတင်လိုက်မယ် ခြောက်တဲ့မှာစင်ပြတ်လို့ အသည်သတ် တုန်လောက်ပါရဲ့ ဒါကြောင့် ကြေးလေး မြှစိတ်ချိုကို လှမိုပ်ကိုတင်ထောင် တိုက်မည်ကြောင့် ရင်လောင်စိုက် သိုင်းနဂဿ ပိုင်းဆရာ သဘင်ဉာဏ်က ယောက်ျား လျှင်သံပေး။

၇။ တပ်ထွက်စကား

အမေ့ထွာအညီ၊ စစ်သဘောဒီရုမှာဖြင့် ရုပ်ခေါ်ဘကိထွက်၊ မောင်းသံ မြည်မြည်၊ အပေါင်းရန်မသိရအောင် ခေါင်းအလံနီကာ၊ လေးစင်ဘက်၊ ရှေးမင်းလက်ထက်လို၊ ငွေသားအမောက်၊ ရွှေခါးကောက်နဲ့မင်းလှမင်း ခေါင်၊ အတွင်းကမြင်းတစ်ထောင် ဥသဘဲစေလှကိုအပ်၊ မုဒ်ချအသေ လုသတ်နိုင်တဲ့ရဲအရာမိုက်သူတို့ကို၊ အထဲမဏ္ဍာတိုက်ကာ၊ ရွှေခွက်တစ် ဆယ်စီရ၊ သေသက်တကာယ်ရဲတဲ့၊ ရဲအရာရှိ သူတို့ကို၊ ဝံယာလှည့် ရှုပြည်သိတဲ့အလံတစ်စင်းစီပေးပေး၊ ရွှေပြည့်မှန်ကင်းအာအခြေတတ် ပါ၊ ရွှေလက်ယာကလေးယောက်စီ၊ သွေးသောက်ကြီးနှင့် ဗိုလ်မှူး ဗိုလ် ကြပ်မလစ်လပ်စေနဲ့၊ အဆော်ထဲမှာကောင်းကောင်းမင်္ဂလာလုပ်တဲ့ခါ၊ ဆောင်းနားတောင်း ဆင်တန်ဆာမပြုတ်စေနဲ့၊ ပညာအုပ်ကစားရင်း မုတ်မြင်းဘာပ်အသင့်ပြင်၊ စစ်အင်္ဂါလေးပါးမြဲ၊ ရှေးစကားအလွဲအောင် အချိန်မီပစေ၊ ပန်းဆိမ်သည်၊ ပန်းပဲ၊ ပန်းပုတို့နှင့် တိမ်နီလာလျှင် အမြဲ လုပ်၍မို့၊ ရဲအစုတို့က မြင်းအကျိုးအကာန်းမပါစေနဲ့၊ ထမင်းဆိုးထမ်းပါ

အသေအချာသွားမည်ကြောင့်၊ မြေနှစ်လွှာ ရှာ၍ လှတကာ ရောင်ကြတော့၊ ကေသရာတစ်ပါးကူ ရတနာဆောင်သကို၊ ဒေဝါသိကြားအလှူရာကောင်းသည်နှင့် ယူဇနာတစ်ထောင်အညှာ နေမစောင်း၍အပြီးသာပ၊ မင်္ဂလာငွေမောင်း ခတ်ဆော်တီးပြီး၊ တပ်မတော်ကြီးထွက်တော်မူမည်။

၈။ တပ်စခန်းချစကား

ပထဝီလက်ယာ၊ ညီလျက်သာစည်းမျက်နှာတဝ၊ ဆင်စာရေးကောင်းအရပ်မျှော်ပြီး၊ မင်္ဂလာ ငွေမောင်း ခတ်ဆော်တီး၍၊ တပ်မတော်ကြီး ချကြစို့၊ တပ်ဖျားကသူ၊ တပ်ဦးကာမီး၊ ခနီးရှေ့တွင် ကင်းတွေထား၊ အတွင်းငွေခါးအိမ်ကထုတ်၊ အချိန်မဟုတ်လျှင် တမင်မကပ်စေနဲ့၊ ဆင်တပ်ကို တစ်ဘက်ကမျှောင် ဝက်စွယ်ထောင်ပြီး တူးဆံတာ၊ လူသံကြားလျှင် အပေါင်းမေး၊ မောင်းကလေးနိုးနောင်တီး၊ မိုးမှောင်ကြလျှင်ကင်းပတ်၊ မြင်းတပ်နဲ့ကိုယ်အသင့်မြဲ၊ ဗိုလ်စစ်ကဲပါအကုန် ဆောင်ကြတော့၊ ဂဠုန်တောင်နှင့် တိပ်တောင်တက်သကဲ့သို့၊ အရှိန်နောင်မပျက်မြေပြင်မှာတန်းပြီး သေနင်္ကျမ်းစတ္တေချူဟာလို၊ အထက်က နမူနာ စည်းကမ်းမပျက်ရအောင် ထီးနန်းကနက်၊ အရပ်မျှော်ပြီး၊ တပ်မတော်တောင်ခြေစခန်းမှာလ၊ မပြတ်နော် ညောင်ရေမျှန်းလို့မို့ အောင်မြေစခန်းချတော်မူမည်ရှား။

၉။ ပင့်သန္ဓေစစ်စကား

(ဘုရင်က မိဖုရား၏သန္ဓေတော်ကို စစ်ဆေးသည့်အခါတွင် ပြောဆိုလေ့ရှိသော လင်္ကာစကားဖြစ်လေသည်။)

သားတော်နန်းလောင်းရလိုကြောင်းနှင့် မောင်းမောင်းအရောင် ဖူးကာကားနှင့် အလှဆောင် မြရောင်ရကျွေ၊ ပွတ္တဟေ၊ နတ်ရွှေသဲသာ ပတ္တမြားသမုတရေးငယ်ရှူ၊ သားဆုကိုယန်၊ တုစ်၍နော်၊ ညောင်နန်းပျော်ငယ်ခုသော်ပြကာတော့၊ ရက်သတ္တနေ့ပြီမဟုတ်လား။

မိဖုရားပြော။ ။ မှန်လှပါ ရက်သတ္တနေ့ပါပြီဘုရား။

အင်း.....ရက်သတ္တနေ့တာဖြင့် သုံးရွှေ့မျက်ခြယ်ခက်စပါယ်ဘယ်နှယ့်တုန်း၊ ကာကြော၊ တစ်ပါးမေ၊ အားခွေပျော့၊ လျှော့တဲ့မျက်နှာမသက်သာ၊ ရတနာဆီစ အသဲကတုန် လေကြို့ဆန် ဟော့ရယ်လို့ လေတက်ပံကြဲ့ရလေဘီ၊ ဘယ်ကြောင်းရာရှိတယ်လို့ လောင်းသာကီ ဘုရင်တစ်ပါးမောင်၊ ထင်ရှားအောင် လက်ယာစကာ၊ သက်သာရန် အမော်မကျူးဘဲ၊ သံတော်ဦးတင်ပါရှား။

မိဖုရားပြော။ ။ သားသန္ဓေ ရပါပြီဘုရား။

ဟယ်..... ငှါလိုလူ့ဗမ္မနှိုသေးရဲ့ လား။အင်း..... တစ်ခါပေါ့နော် မောင်သုဓ္ဓေါ်၊ မော်မည့်ယောက်ျား သုံးပြည်တောင် ရတနာနန်း၊ ငါထမ်းလို့ပြမ ဟော့၊ ထစမ်းပါ့ မင်းဘာသာရေ၊ ရွှေဝမ်းတော်သာပါတီ၊ ရွှေကွန်းမော်သီဟာပုံပလ္လင်ထက်စံတဲ့ခါ၊ လဝ်မက်ပုံအကြူကာတ်မျှော်ပြီး၊ ဗိုက်တော်ပြရအောင် ထ သွားမယ်ဘုရား။

၁၀။ ဝမ္မတာအိမ်နိုမ့်ဆင်း

ပတင်ပြုံးပြုံး၊ ဆတာနှုန်း၊ မြတစ်ကုံးရွှေ၊ အလှဆုံးမေ၊ မဟုန်းဝေဂျ၊ သဓ္ဓေ တော်ရင့်၊ တော့ပတ္တမြား၊ မပေ့ါပါး၊ သော့တံခါးဖွင့်လှုံ၍ အသင့်ချိန်ရောက် နည်းတစ်တွေ ဆန်းရအောင်၊ မီးနေခန်းဆောင်ကြရမယ်ရှား။

ခိုနန်းတောင့်ချိုး ယိုးဒယားပဆစ်အိမ် နဂါးလိမ်ဖန်းဆင်ပြီး ဆန်းချင်သလိုဆန်းရမယ်ရှား၊အဲ... အဲ... ဒါပေတဲ့၊ မကာထွက်မြင်၊ လှစေချင်၍၊ ယဉ်ယဉ်နုနု၊ ခင်ခင်ရှုစေဘို့၊ ပန်းပုကျက်သရေ၊ မသမာအရုပ်မှမလုပ်စေနဲ့၊ ဗွေညာတ်တစ်လီပွတ်လုံးခံတဲ့ပြင် မှန်မစီစေနဲ့နော်၊ မတော်လျှင် ထိပ်ရာလိမ့်၊ သိဂီနိုတ်ရွှေသား အပြားခတ်၍ သံမှိုနက်၊ မျက်နှာကျက်ကဲ့သို့ အပေါ်အမိုး၊ အတိုးအနှူ ရွှေဆိုင်းကျသော မီးကပ်တစ်သွယ်၊ လက်သည်တော်လေးယောက်၊ ရွှေကောက်ဆင်ဘို့၊ ကိုယ်လုပ်တော်မောင်းမကာ၊ တစ်သောင်းမှူးစေရှား။

ထောင်နန်းမကျပ် ကြင်သူရေ၊ လေပြည်ကလေးများသုတ်ပြီ ဆိုမှဖြင့်၊ နမ်းထုပ်ကိုရှုပါနော်၊ အုတ်ပုတင်းခါး၊ နန္ဒင်းဆားနှင့်ရင်ပြားရေနွေး၊ မသက်သာခင်မျက်နှာမြင်တုန်း၊ ဆက်ခါပင် သုံးလို့ပေးရမတဲ့၊ ကလေးသား မြေးသုံးသောင်းများ အတွင်းမဝင်စေနဲ့၊ ဝင်းပြင်က အစောင့်ထားကြ၊ ပွဲတက်မင်းသားကြီး တစ်ကိုယ်တို့က၊ ပရိတ်မေတ္တာ၊ ဘာဝနာအခါခါရွတ်ဖတ်ပြီး၊ သင့်ရာကနေပစေ၊ အသက်ရှည်သောလူကြီးတွေက၊ ယတောဟံဂီနီ၊ အရိယာကျ၊ ဇာတိသာ၊ ဇာတောနော ဗီဇာနာမိ၊ အစရှိတဲ့ အင်္ဂုလိမာလသုတ်၊ ထုတ်မော်စီးဖြန်း၊ ပန်းနှင့်နံ့သာ၊ အဆောင်တွင်းမသွင်းသါနှင့် ထိုပြင် တစ်ချက်၊ လက်နက်ဝန်ကို စာချုန်လွှဲအပ်၊ နတ်ရှစ်ရပ်မှာ ပစ်ခတ်၍ဖောက်အမြောက်စိန်ပြောင်း၊ မောင်းနှင့်စည်ဗျော (ကုန်ကုန်ပြောမယ်) နားမလောက်အောင် စကားတောင် ကျယ်ကျယ်မပြောစေနဲ့၊ ရယ်မောပန်ကြား၊ အသံများမကြားစေရ၊ ကျွဲ၊ နွား၊ ခွေး၊ ဝက် တိရိစ္ဆာန်တွေ အမြင်မတွေ့အောင် ခုနစ်ရက် ပိတ်ထားရမဂျ၊ ထိတ်လန့်မည့် အရေးအခွင့်ရာယ်၊ ရန်အသွယ်သွယ်အေးချေပေါ့၊ လေးတော်ဝင့် ယမင်းတာသန့်ကလေးရယ်၊ ကိုင်း..... မင်း..... အိမ်နိုမ့်ဆင်းပေတော့။

၅.၅။ အစီးအနင်နှင့် ပတ်တိုက်စကားများ

၁။ မြင်းစီးအတိုကောက်စကား

ဘုံဘဝအတွင်း ထုံလှသင်း၊ ပုဏ္ဏကမြင်းတဲ့နော်... မြင်းနဲ့ မြင်းသခင် အစဉ်ညီမျှစွာကြည်သပ ဒါကြောင့် ပုဏ္ဏကစီးသည့်မြင်းများကို သတင်းစကား သန့်သန့်မျှကြားဘူးသျှင် ရှုသွားမယ်ဗျ... ရှုသွားမယ်...

ပုဏ္ဏကမြင်းအကြောင်းကြားမှုသျှင် သွားစီကာတုန်သွားမယ်... မြင်းအင်္ဂါ ကြန်အင်တတ်ကာယ်တို့ ရေစင်အောင်ရှု၊ ဇက်ကိုလှန်ပုံ ဇက်မြှောက်၊ ဇက်နိုင်၊ ဇက်ကြိုတ်၊ ဇက်ထား၊ တဟုန်တည်းကန်ခွါသံချိုးမြိုန့် ဝသုန်လိုမ့် တစ်သိမ့်သိမ့် ပွဲကြည့်ဘောင် ကြည့်၍သာရောင်ကြတော့ မြင်းတန်ဆောင်ဇာနေ လေးခွာခြေမြှောက် ဉာဏ်ရှိကဝိတို့က သိန္ဓုဝ လက္ခဏာကျမ်းလာနှင့် စည်းကုပ်၍၊ သရုပ်ကိုပြန်တော်မူစမ်း။

၂။ မြင်းပတ်တိုက် (ပုဏ္ဏက မြင်းပတ်တိုက်)

ဇာနေအသေ၊ သိန္ဓုဝနင့်တုရင်္ဂတတ်၊ အကွင်းကွင်းကျမ်းလာနှင့် လင်းခဲ့မည်။ မြင်း၏ သရုပ်ပုံပမာဏ၊ အသသလက္ခဏာ၊ ချွန်စွာကျူးသာ၊ နာတံရှည်သွယ်၊ ဂယ်လောင်နက်နက်၊ မျက်စိပြူးပြူး၊ ထဆင်ထူးမှာ၊ ရွှေတာဖုံနှုတ်၊ ပိသခုတ်ဖလား၊ မှောက်ထားတုတ္တာ၊ ခွါ၏အနေ ကျယ်လေသည့်ရေမျှင်၊ နကာဘာအုန်း၊ အကြီးဆုံး၊ တစ်လုံးဆင်၊ နောက်လျှင်ကျုံ့သွင်း၊ ရေ့ လက်ကွင်း၊ အာရင်းကပေါက်၊ အုံလောက်သည့်မြင်း၊ မြှနှင်းခွာကန်၊ ဘယ်လောက်များ ထန်တယ်လို့ မှန်လိမ့်မည်ခွာစားနောက်ပါသည့်မင်း၊ မချေးနှင့်ရှဲ၊ တုံးကနဲလဲကျမည်။ ရဲသတ္တိအင်မှာတော့၊ ဆင်ဆင် ကျားကျား၊ ကိုက်၍တောင်စားသိမ့်မည်၊ လားလားမျှမကြောက်၊ အမြှောက်သေနတ်ပစ်ခတ်ကာလဲ၊ နားမျှမစွင့်၊ ရှင်အားကြီး၍အမြီးသာ ဝင်တော့သည်။ မြင်းအစွမ်းကို စခန်းတန်၊ မင်းပွဲတွင်တဖုံ၊ စမ်းခဲ့၍ ယုံလှပြီ။ ပုဏ္ဏကမင်း စီးသည့်မြင်းများကို သတင်းစကား၊ သန့်သန့်ကြားဖူး၏၊ လားလားမျှမသာ၊ မတွေ့ပါဘဲ၊ မသွားဘူးဆိုသော်လည်း၊ တိုရှည် လမ်းပန်း၊ ဇက်ကုန်အောင် စမ်းရေလျှင်၊ ကွမ်းယာတစ်မိုမည်ပင်။ မြင်းကောင်းရှင်မို့ အထင်ကြီးရှေ့သလား၊ မြင်းစီးအင်္ဂါ၊ ဇက်ခါ၊ ဇက်တောက်၊ ဇက်မြှောက်၊ ဇက်နိုင်၊ ဇက်ကြိုတ်၊ ဇက်ထား၊ အပါးပါးကို၊ နားလည်သည့် မြင်းဆရာ၊ မြင်းအင်္ဂါဖတ်၊ မြင်းကျမ်းသက်ကယ်တို့၊ ရေစင်အောင်ရှု၊ စတုရောဇန်၊ ဇက်ကိုပြန်၍၊ တဟုန်တည်း ကန်တော့မည်ခွာသံစုံ၊ မြိမ့်ပွဲတင်တုန်၍၊ ထုန်လိမ့်အောင်၊ တသိမ့်သိမ့် ခုန်ပါလိမ့်၊ ကြည့်၍သာ ရောင်ကြရော၊ မြင်းတန်ဆောင်းဇာနေ၏ လေးခွာခြေအမြှောက်ကို၊ ဘယ်လောက်များအနှံတယ်လို့ ဉာဏ်ရှိသည့် ကဝိနတ်တို့ သိန္ဓုဝလက္ခဏာကို၊ ကျမ်းလာနှင့် စည်းကုပ်၍၊ သရုပ်ကို ပြန်တော်မူစမ်း။

မှတ်ချက်။ ။ ဤမြင်းပတ်တိုက်မှာ ရုပ်စုံစင်တော်ကြီးထွက် မြင်းပတ်တိုက်ဖြစ်ကြောင်း ဘိုးဝဇီရ မှတ်စု၌ဖော်ပြသည်။

၃။ ဆင်ပတ်တိုက်

အရွယ်လှလှ၊ စပယ်ဖြူကဲ့သို့၊ စွယ်နှစ်ထောင်၊ အခြေမှား၊ အနေကို ထားလိုက်တော့၊ ကွေ့ပြူးကိုထောင်သည့်နှယ်၊ စိန်ရောင်ဦးကင်း၊ အခြေထက်နှမ်းနော် အသွားမြန်တဲ့ပြင်၊ မျက်လုံးခေါ် နှစ်ပါးနှစ်တန်က၊ ပတ္တမြား သဏ္ဍာန်သွင်းလောက်တဲ့ရာ မင်းဆိုမျက်မှောက်၊ အဆွက်ခနီး၊ ကနက်ထီးမျှာတက်စီးလို့ လျှောက်လိုက်လျှင်၊ တုန်ကြောက်၍ပင် မင်းမင်းများ တစ်ရာကျော်တို့က၊ ပဏ္ဍာတော်တင်ရတဲ့၊ ဆင်မင်းတို့ပြကပေ့၊ အလုံတရွေ၊ တဥာဏ်ကုတဲ့၊ ရန်သူများတွေ့ခဲ့လျှင်၊ ခြသေ့်သဏ္ဍာန်၊ ရဲရွမ်းနှင့်ခံနိုင်ငဲ့၊ ဆဒ္ဒန်ညွန့်မျိုး အမှန်မရွံ့၊ တဥာဏ်ကွန့်၍ ရန်ညွန့်ကိုချိုး၊ ဘိုးအရှုပ်၊ ဝဇနာမာဆင်နိုင်တဲ့၊ ကွဲ့... နာဂဆင်မင်း။

သခင် နောင်သောအခါ၊ အောင်ပြည်ကာနှင့် ထောပနာ တပ်ခဲ့လျှင်၊ နဝရက် ဆင်တင်းကုပ်၊ ပြသဒ်တော်အုပ်လို့မို့၊ ဆောက်လုပ် ကာပေးတဲ့ပြင်၊ လေးလုံးသောရွှေအင်တုံ၊ မှန်စီဖော်ပွင့်ကျဲ။ ပုလဲရောင်၊ မင်းသခင် ပေးမယ်ပ။ မနေးနှင့်မောင်၊ ဦးကင်းထောင်၊ ထောင်လေဟဲ့မှုသား၊ ဘယ်တွက်ကြောက်ရှာနေမလဲ။ နားရွက်ကိုစွင့်၊ ဦးကင်းဖွင့်တင်မင်းဖော်၊ သတင်းကျော်တဲ့အောင်၊ ပိုင်းမပေါ် တသိန်ထွန်းသူက စက်ဖောင်တို့ စိန့်ချွန်းတော်ဖွင့်။

၄။ ဆင်ပတ်တိုက်နှင့် ဆင်စီး

ဂလေသျှတ္တရ၊ ကျမ်းပြအရှိ၊ ဟတ္ထိအများ၊ ဆယ်ပါးဆင်ပေါင်း၊ အမျိုးစရိုက်၊ မင်းကြိုက်တိုးတန် စီးနင်းရန်မှန်သောကြောင့်၊ မှာတင်ဆယ့်တစ်၊ စစ်စစ်ရွှေချယ်၊ မြိုင်လယ်ကန္တ၊ ဝလာဟကမြင်၊ ဂဇာယျှနှင့်၊ ပဏ္ဍရ၊ တမ္ဗ၊ ပိင်္ဂလဟု၊ ဂန္ဓ၊ မင်္ဂလ၊ ဟေမ၊ ဥပေါ၊ ခြောင်ချော ဆဒ္ဒန်၊ တိမ်ယံနင်းသွား၊ မျိုးပြားကျမ်းလာ၊ ဘောသကြူနှစ်၊ အဖြစ်ဝေးကွာ၊ တင်းမာကြိုနိုင်၊ ထောင်မတ္တိုင်၊ ဆွယ်ပြိုင်မရ၊ ဆဒ္ဒန္တ၊ ပါဒတော်နှစ်ဖြာတင်းပေါ့၊ ဝိုလ်သေနင်စုံစွာနှင့်၊ ဇကာရ နေလာထွက်တော့၊ နတ်ဆက်တဲ့ရွှန်းအာလိမ်နှင့်၊ မုံအိမ်ဖွင့်။

၅.၆။ ငိုချင်းများ

၁။ သမ္မုလဇာတ်တော်မှ *(သုံးခွန်းချ)* ငိုချင်း *(ရွှေဘိုတင်ဆောင်၊ ရွှေဘိုကြည်)*

၂။ ဇိန်ဝွေးဇာတ်တော်မှ ရုပ်သေးမင်းသမီး အမေပု ငိုခဲ့သော ငိုချင်းအား ရွှေဘိုကြည်မှ ပြန်လည်ဆန်းသစ်တင်ဆက်ထားပုံ

၃။ စုံနံ့သာမြိုင် *(ပျောက်ဆုံးနေသော လင်ယောကျာ်းကိုရှာဖွေသော)* ငိုချင်း

၄။ သုံးခွန်းချ ငိုချင်း

၅.၇။ အလားစကားများ

မြန်မာစာပေတွင် ရှင်ဥတ္တမကျော် တောလား၊ ရှင်မဟာရဋ္ဌသာရ၏ဓမ္မစက်တော်သွားတောလား စသည်တို့ကဲ့သို့ ကဗျာလင်္ကာများသည် ထင်ရှားရှိခဲ့၏။ တောသို့လှည့်လည် သွားလာသောအခါ တောတစ်ခွင်၏သဘာဝအလှအပကဲ့သို့မြင်ပုံကိုစီကာစဉ်ကာ ဖွဲ့နွဲ့ ဆိုကြသည်။ တစ်နည်းဆိုရသော် ***"လား"*** ဆိုသောစကားသည် ***"သွားသည်"*** ဟူသော စကားအဓိပ္ပါယ်ရလေသည်။ ***"ဥဝေအ အပါယ်သို့လားလေသည်အစရှိသို့လား"***သော်၊ အနောက်သို့ ***"လား"***သော် စသည်ဖြင့် အသုံးစကားများ ရှိသည့်အတိုင်း ***"လား"*** ဆိုသောစကားသည် ***"သွားခြင်း၊ ရောက်ခြင်း"*** အဓိပ္ပါယ်ရှိသည်ကို သိရပေသည်။ မြန်မာရုပ်သေးသဘင်တွင် ဇာတ်လမ်းအရ တောတောင်၊ ရေမြင်၊ ဝေဟင်တို့သို့ လှည့်လည် သွားလာခန်းများ၌ ဆိုရာ တောလား၊ တောင်လား၊ တိမ်လားလင်္ကာစသည်တို့ကိုဖွဲ့နွဲ့ ချီးမွမ်း၍ ရွတ်ဆိုကြလေသည်။

တချို့သော ပညာရှင်တို့ကလည်း ရှေးက ပန်းချီနောက်ခံကား မပေါ်ပေါက်သေးရာ ဇာတ်စာ(စာပေ)ဖြင့်ရှုခင်း(မြင်ကွင်း)များကိုပရိသတ်စိတ်အာရုံဝယ် ထင်မြင်လာအောင် ရွတ်ဆိုကြသည်။ ပရိသတ်က စိတ်ကူးအမြင်တွင် ရှုခင်းမြင်ကွင်းများကို တွေ့မြင်လာသည်အထိ စိတ်ကူးဖြင့် ပုံဖိုဖြည့်စွက်ကြည့်ရှုကြလေသည်။ ထိုကြောင့် ***"အလား"*** စာများမှာ စာပေရသအားဖြင့် လှပထိရောက်ကြလေသည်။

ရုပ်သေးသဘင်တွင် ရွတ်ဆိုကြသည့် ***"အလားစကားများ"*** မှာအောက်ပါအတိုင်းဖြစ်လေသည်။

၁။ တောလားစကား

ခိုင်နှနှမှုလှိုက်စံရှုနှင့်၊ ဘုဂါနွယ်ညာသဖန့်တဲ့ကန္တာရမှာစံငှာနအလျှောက်၊ အဆုံးကြငှနီး၊ ဝမ့်သန်းတွေကား ကုန်ဆန်းကို လျှောက်လို့မှိ၊ ပေါက်ကြတဲ့စိအနီ၊ ခင်းတွေပွံ့ဖုံ ညွှင်းလေဝန့် နှင်းငွေချိုကြည့်လို့မှိ၊ သရောဒေါ်နှ၊ သစ္စာရကို၊ လက်မကျန် ညီအောင်၊ နိမ့်ပြောင်၊ ဟိုဆောင်နှင့်၊ ဟိုတောင်ယံမှာ၊ ညာတဲ့နွဲ့ရို၊ လွှဲမလိုနှင့် ညီတမှိုင်းမှိုင်း ခပ်ကိုင်းကိုင်း၊ သံလှိုင်ကြောင်ဟိန်း၊ လေယူလို့သိမ်းတော့၊ မယိမ်းတစ်ချက်၊ ယိမ်းတစ်ချက်နှင့် အခေါက်လိမ်ရှပ် ရွက်ထိန်အုပ်၊ စိန်ချုပ်သော်မော်၊ သောင်းမြေကနက်၊ ခေါင်းငွေစက်၊ နေဘက်မျှော်လို့၊ ပျော်တဝင်းဝင်း၊ သီဟကင်း၍၊ နန်းမြင်ကတိဗျာကြီးဘဝင်၊ ဘာသီဆင်၊ ဘာပင်လို့ပြောနိုင်ဘူး၊ စုံတောယဉ်သာ၊ ထိုမောစွာနှင့်၊ ဗျာပါနောင်ကြူး၊ ဖော်တစ်ကိုယ်၊ ခေါ်သလိုထင်ရမက်ကယ်နှင့်၊ ကျေးငှက်ကမြူး၊ ထူးလိုက်တဲ့မြိုင်၊ ပင်စခန်းနှင့် ခင်တန်းလှိုက်မှာ၊ မှိုင်တကိုယ်တည်း၊ ထိုင်လို့ညည်းလောက်တဲ့၊ အမြီးကျောကော့၊ တယီတဉာဏ်၊ ဝီဝီမှန်၊ လည်ဆံကျော့နှင့်၊ သော့တမြန်မြန်ရှု့အမျိုး၊ သူတို့ကိုချီးမယ်လို့ထင်ပြီး၊ တဟုန်ထိုးပျံကြ၊ စိုးတန်ရမက် ချီးသံငှက်နှင့် ကြက်ကတကြော၊ ခါကတန်နီး၊ ငုံးကတခြား၊ ဘုံးပတားတို့ကို၊ ကုန်ပတ္တမြားငွေ၊ လွှမ်းအဆအပွအောင်၊ များတွေမြိုးညီ၊ မှုတ်ပါနှင့်၊ ပြုမာယာပန်တော့၊ နိုင်ငံကိုလွှမ်းလိုက်ပါဘိနော်...။ ***(ဆရာသင်)***

၂။ တောင်လားစကား

တူကသိုက်အခြွေ၊ မြေမှိုင်းသယ်ဝေ၊ မြေပဝ္ဝတ၊ ဆောက်နှစ်မြန်တာ၊ ကျောက်ထန်ကာပါတဲ့သောလာယ၊ ဘာတာရှေ့ျောက်ယောင်ပေမှန်၊ ခေါင်ရေကိုသောက်ကြ၊ ယုန်ခြောက်ကျပ်တင်၊ ပတတ်ကင်နှင့်၊ အံ့တင်ကာနေကိုက်ခဲလို့မြူးကြ၊ မှုးသူကတဲ့ညည်း၊ မျိုးဘာသာလူစရိတ်ပေမို့ ရှုရှိုက်ကာငိုကြ၊ ဆေးတံညစ်ညို၊ ဝါးဆစ်တို့၊ အံ့လျှိုကာကိုက်ပလောင်အမျိုး၊ တောင်ကနိုး၊ ရှုးတိုးစိုက်၍၊ သိုကမြိုက်စလောက် ဝါးခမောက်နှင့် နွားခေါက်ကာမောင်း မြေတောင်စောင်းမှာ၊ အကြောင်း လိုက်လေ့ပဟာ အကျွန်ုပ်ငယ်၊ မှာမှုနိုသြနှင့်၊ တောသူမလေး၊ ဇေတုလို့မွေ့ကြ၊ ပြကာယာမရှို၊ စံနန်းသခင် လုံတို့မှာဖြင့် မြင်ရုံနှင့် ပျို့လောက်တဲ့၊ ဗိုင်းဆို့ဝန်းလှျှ၊ မြူခိုးမှောင်ထိန်သောခါ၊ နိုင်ငံကို လွှမ်းလိုက်ပါဘိမောင်မင်း။

၃။ တိမ်လားစကား

အလေ့ာငွေ၊ ခမရိုးအိမ်၊ မြိုးထိန်တဲ့ စိန်ရေဝေမှာ၊ တိမ်ခြေမကာရဲ၊ တစ်တွေဆန်းပေငှဲ၊ မရမ်းသာချို့ အဝါတစ်ခြောင်၊ အပြာ ပေါင်၊ အရောင်ဆိုလို့၊ ပျို့ပျို့ကလေး၊ မှိုမှိုပဲဆွေးတာထင့်၊ မြင်းသွေးဆင်ရုပ်၊ ထင်းတစ်ချက်ပို၊ ကွင်းဆက်ညို၊ အင်းကတက်လိုလုပ်မြန်ပေါ့၊ စုတ်ပန်းချီမင်း၊

ဦးဦးဆုံးတွေ့ရှာကာ၊ ဘယ်ဆရာရေးလေဘိ၊ ဆေးချက်ကနယ်ယဉ့်လိုက်လေ၊ စိတ်ထင်မနေရာနိုင်ဆင်ကိုပြောရမှာဖြင့်၊ ယောဟိုတစ်လျှောက်ဆန္ဒန်းသတ္တာန်၊ ဝလုံးရန် ဘကုန်းဟန်ဖောက်ပြန်ပေါ့၊ မောက်မောက်ဆွ့ဆွ့၊ ကောက်ကောက်ကွေ့ကွေ့ ရေ့မှာတစ်တန်း၊ စိန်ဒါလီဟိမ်လွှာချို၊ မိလ္လာ... နီသန်ပြန်တော့၊ ရန့်သိုက်မြုံ၊ ဟိုအထဲကညှိမဲ့မှုန်၍၊ သဲစုံရော မာန်ဟုန်ဖြာ၊ အမွှန္တာဆော်၊ စည်ပုဝွန်ဝယ် မြည်တွန်ဟစ်၍ ကသစ်ကဲ့ နန်းပျော်၊ ကြွက်ကြွက်ကယ်ညံအောင်၊ လက်နက်သံဆော်တော့၊ ပြည်တော်ကို လွှမ်းလိုက်ပါဘိတော့နော်။

၄။ ယာလားစကား

ယာခင်းပြက်ပြက်၊ တိုးမထွန်ရ၊ ပျိုးသွန်ချ၊ မိုးလွန်မှ ပက်ကရေ့ထင့်၊ မြက်သောက်ယုန်လေး၊ သမင်မွေးနှင့်တောက်ခွေးအုန့်ကျွဲ၊ ကပ်စေးနဲနှင့်မဲရှိုင်းတစ္ဆေ၊ နုံပတီနော၊ ကုန်းပိလော သောဆောင်းဝေ၊ ဆူးလေးမျောက်မြီး၊ စာကိုနင်တဲ့ ယာပြင်ကြီး၊ ဇီးခံတောင်ခြမ်း၊ အနှစ်စိုတဲ့သစ်ညိုနုန်း၊ မှိုက်သန်းခြင်းယုတ်၊ သမင်စမြုနှစ်ပင်တူ၊ လူမရုတ်လို့ထင့်၊ ဂျုတ်နှင့် သမုံး၊ တစ်ပင်လုံးဆင်တုံးမြွယ်ရုံ၊ အခတက်တနောင်း ကြွက်နာဖေါင်းနှင့်၊ ခဆောင်းချိ၊ ကင်းပုံ့ခွားလျှာ၊ နီးမတွာ၊ ကျီးအာ ဆူးပုပ်၊ ဘယ်သူတစ်ဦးလူမရှုးရောထင်၊ အဖူးငယ်နုပ်လိုက်ပါထိ၊ လုပ်ခင်းပြင်ကျယ်၊ နိုးအစောင်းကမိုးကောင်းသယ်မြောင်းသွယ်တူးထား၊ လူးစပါးနှင့်၊ ဖူးစာဆီဆပ်၊ သခွား၊ ဖရဲ၊ နယုသဲ၊ ရုံရှုပ်ရှုပ်နှင့်၊ ကုလားပဲညွှပ်၍ တက်ပလေ၊ ခဝဲမြောင်နှင့် ပဲတောင့်ရှည်၊ မြစ်တောင်းချည်နွားနှစ်ကောင်နှင့်၊ အပြာဆောင်ခေါင်းဆောင်ရွက်ပါလို့၊ ချောင်းပြင်မှာ ပြောင်းပင်မြက်တို့ကို၊ ပေါင်းသင်လျှက် နူမကုန်အောင် ဂူးရှုံ့ သွေတ် ခရမ်းဆိုကိုကို၊ ဆွတ်စမ်းပါဟယ် ငါမြင်ပြင်းကာယ်လို့၊ ယာရှင်ချင်း အဖော်တလို့ခေါ်ကြတဲ့ အသံတွေပါလားကွယ်နိုး။ ***(ဦးဗိုးစေ)***

၅။ ရေလားစကား

မြစ်သမုတ်အပြင်ကျယ်၊ အုံ့တွယ်ရစ်ချက်၊ မြခွေမဟီ၊ ငွေနဒီ၊ လေပလီ သက်မိုက်မို့၊ လှိုင်းပြတ်ပြတ်ကယ်နှင့်၊ သိုင်းကွက်ကျကခဲ့သည်၊ ဆွေဆွေရယ်ခုန်၊ ရေယမုန်မှာ၊ အမွှန္တာဝိုက်၊ ဝဲကတော့အောက်၊ တစ်ကျော့လောက်၊ သင်းဘောက်မဲ့လှိုက်ပါလိမ့်၊ စရိုက်ကယ်ဘာသာ၊ ရေဒီတာမှာ ဖွေရှာပျော်ပါး၊ မရေတွက်နိုင်၊ အသင်းငုံ့ပြိုင်၊ လင်းဆိုင်ငါးတို့ ပျော်ပါးမြူးခုန်၊ တစ်ကောင်တစ်ကောင်လိုက်လို့မို့ ဝဲရိုက်ခါတုန်ရှေ့ထင့်၊ သဲခုန်ကမန်း၊ ဟိုတက်ကမ်း၊ ရမ်းဆလို့မျှော်၊ ရေစုန်တစ်ကြော၊ အလိုက်သင့် မျောလို့မို့ ဒိုက်သရေဓောပေါ်မှာဝဲမျော်အစမ်း၊ ရောင်တစ်ခင်ဆောင်ပင်ခပ်လို့၊ တပ်အင်မမြင်၊ အတော်ကလေးဝေးလို့မို့၊ အတွေ့နဲ့ထင်မိတော့သကို၊ ဆင်ခြင်ရမ်းဆ၊ တစ်ပိုင်းပေါ် တစ်ပိုင်းမြုပ်နှင့် လှိုင်းပုတ်၍မျော၊ လက်တလေလာချင်း၊ မိကျောင်းမေလား၊ ထင်းတုံးလားလို့ ခြားနားလို့သိနိုင်ဘူး၊ နိုမ်မိပေါ့ဆက်ဆက်၊ သင်းအထက်ကတော့၊ ဖျင်းငှက်ငယ်အစာမျှော်ပြီး၊ ဒိုက်ပေါ်နားသော်ကြောင့်၊ ဘွားကနဲမပေါ် ကျကိုယ်မြင်မှာစိုးလို့ နိုးကနဲမပေါ်ဘဲ၊ ဝဲမျော်သူကွယ်ပြီး ငှက်ကျောင်းတော့သကို။

ရေမိကျောင်းသူ့အမှုမှာ၊ လူသင်၍သိသည့်မှယ်၊ နားပါးမှာသယ်လိုက်တာ၊ ပင်လယ်မြစ်မ၊ လှိုင်းဆုပ်ငယ်ကြပါတဲ့၊ ဝဲသြယမု၊ မြပုလဲရောင်ထိုးဝင်းငယ်မြောင်သဲသောင်မို့တထိတ်ထိတ်နဲ့၊ ဘယ်ကမ်းဆိပ်ကရေ သိမ်လို့တိုးလေသည့်။ သို့ကလောက်နော်၊ ဘယ်သူသည့်ခုန့်၊ ဘယ်သတ္တရာဇ်က၊ ကျွန်ဖြစ်လို့ပေါ်လေသိ၊ ပေါက်သမျှသစ်ပင်၊ ဖူးဘော်တွေထွက်ပြီး၊ ပွင့်ခက်တွေဆင်းကြ ရေယဉ်မလွှမ်း ကျွန်းလဲမဟုတ်၊ နုဒီ ဆောင်သောင်မဟုတ်နှင့် ငုပ်ရွေ့တယ်၊ ဝတောဇရိုက်၊ သရေဓွေဆိုက်လို့မို့၊ အမိုက်တွေတွယ်ခဲ့ပေါ့၊ မြစ်လယ်သီတာ၊ ပြင်လေဟာခြင်းရေသနစ် မသိမသာမင်းဘာဖြစ်ပါလိမ့်၊ စင်စစ်ကယ် တရေးသည်သရုပ်၊ စင်ငုပ်လို့ တွေးလိုက်တော့ မပေးခရီး၊ ကမ္ဘာနီးက သစ်ပင်ကြီးမတွေ့ယ်နိုင်ဘဲ၊ အဖြစ်ပါလဲလို့မို့ ရေထဲလို့ပင် တစ်မြေမြေမြှလျော၊ တစ်ရွေ့ရွေ့မျောပြီးလျှင်၊ သည်တောတင်သောကြောင့်၊ သည်ကြောင်းအင်းဖြစ်တော့သကိုး၊ မြစွေမဟီ၊ ငွေနဒီမှာလေပလီရင်ကခုန်တော့၊ နေမတည်၊ မရွှင်ပျနိုင်ဘူး၊ သဲဝဖိုလှိုက်ပါဘိ၊ မောင်ကိုယ်လေး။

၆။ သုသာန်လားစကား

သတ္တဝါအဆဝ၊ ပြတ်စွေ့ကျလေသမျှ၊ အဇာတကသုသာန်၊ ဂူတွေမှိုမိုး၊ မနီးမဝေးကျွင်းတစ်ပိုင်းအစဆီက၊ လူသေရှိနဲ့ မီးသင်းကိုင်အစရယ်နဲ့၊ သချိုင်းပမှန်ကဲ့၊ တာရံမျဉ်းကား၊ တူးရွှင်းရှည်ရှည်နှင့် မြုပ်သူ၊ စာရင်းတွေလုပ်ကာကုန်စင်အောင်မမှတ်နိုင်ဘူး၊ အင်တောအဖွဲ့ဂူနံစင်ကာလပ်နှင့် သင်္ချာဂုံတင်တဲ့ဇရပ်အပါးဝယ်၊ တလားနှင့်မျဉ်းဘောင်၊ ဆီးနှင်းကျတဲ့မြက်ပင်တစ်မျိုးငယ်နှင့်၊ ကျီးညွှင်းတငုက်ထင်လို့ ထိုးဘာကာ၊ လက်ပြင်နိုးကြီးများ ထောင်လို့ပါလားနော်။

လူသေကောင်သွားကာ ကြည့်လိုက်တော့၊ လားရောဂါဝိုက်ကုန်တာမျှော်လိုက်ယင်၊ အရေးဂုဏ်တော် အထူးနှုတ်ကမ္ဘွာန်းမှာလ ဥပုသ်ဇရပ်ကမ်းတဲ့ စာအုပ်ကြည့်တော့၊ မရဏာနုဿတိ၊ သံသရာအရှည် တစ်ခွင်၊ မာန်တကျာ့မှုအပင်နှင့်၊ အကျွရာမယွှင်းပေဘူး၊ စကြာမင်းတို့လို ရွှေထီးနှင့် မောက်ကြသော်လည်း၊ အသက်ချွာယွင်းတဲ့ တစ်နေ့ကျတော့၊ မြေကြီးအောက်ရောက်ရတာချည်သဲ၊ အသရေရှိနှုမြောက်၍ ဟန်လုပ်ခါဆောင်ရသော်လည်း၊ နံ့အပုပ်ကောင်၊ အခြောက်ပျက်တာမို့၊ ငွေခဲမက်၍ အိုးတောင့်ကြသော်လည်း၊ သေမည့်ရက်ထမင်းဆား၊ ဆောင့်ကြရတာပါကလားကာရိုး။

၅.၈။ ရုပ်ကြိုးမဲ့ နောက်ခံစကားများ

ရုပ်သေးသဘင်ကပြသောအခါဇာတ်လမ်းအရထွက်၍ကပြသောအရုပ် ဇာတ်ကောင်နှင့် ဇာတ်ဆောင်တို့၏ ပြောမှု ဆိုမှု စကားရပ်တို့ကိုရှိသလို အရုပ်ဖြင့် ပြသခြင်းမပြုနိုင်သည့် သဘာဝဖြစ်ရပ်များကို ဖော်ပြလို သောအခါ နောက်ခံစကားဖြင့်သာ ဖော်ပြပြောဆိုကြသည့် စကားရပ် များလည်းရှိပေသည်။ ယင်းတို့မှာ လောကဓါတ်ရာသီဥတု၏ဖြစ်ပေါ် လေ့ရှိသော သဘာဝတို့ပင်ဖြစ်သည်။ ဥပမာ – လေတိုက်ခြင်း၊ မိုးရွာ ခြင်း၊ ဥက္ကာပျံခြင်း၊ မိုးကြိုးပစ်ခြင်း၊ နက္ခတ်ထွက်ခြင်း၊ နေထွက်ခြင်း၊ လထွက်ခြင်း တို့ပင်ဖြစ်လေသည်။

ဤကဲ့သို့သောအကြောင်းအရာများကိုဇာတ်လမ်းအရဖော်ပြလိုသော အခါ ရုပ်မပါဘဲနောက်ခံစကားသက်သက်ဖြည့်စွက်ရွတ်ဆိုပြောကြား ရလေသည်။ သို့ဖြစ်၍ အရုပ်ကြိုးဆွဲမပါဘဲ ယင်းသို့သီးခြား နောက်ခံ စကားများဖြင့် ပြောကြားရသောစကားရပ်တို့မှာ ကြိုးမဲ့နောက်ခံစကား များသာ ဖြစ်တော့သည်။

ကြိုးမဲ့နောက်ခံစကားများကို ရုပ်သေးပညာသည်တို့သည် ဇာတ်လမ်း အရလိုအပ်ပါက ထည့်၍အသုံးပြုရွတ်ဆိုနိုင်ရန် ကျက်မှတ်ထားကြရ လေသည်။ ရှေးသမားစဉ်အရရုပ်သေးသဘင်များကပြရာတွင်နောက် ခံဆေးအရေး ပန်းချီကားများကို အသုံးပြုခြင်းမရှိခဲ့ကြပေ။ ယခုခေတ်မှ သာ ထည့်သွင်းခဲ့ တွင် အသုံးပြုခဲ့ပေသည်။

ယင်းသို့ဖြစ်သောကြောင့် ရုပ်သေးသဘင်၏ ပြကွင်းပြကွက်များတွင် နောက်ခံပိတ်ကားနှင့် အခြားသောကိရိယာများထက် တပေ ပြောင်မြောက်မှုဖြင့် ဆွဲဆောင်ခြင်းကို ပိုမိုဦးစားပေး၍ တင်ဆက်ကပြကြသည်သာဖြစ်လေသည်။

အထက်တွင်ဆိုခဲ့သည့်အတိုင်း အရုပ်မပါဘဲ ကြိုးမဲ့ နောက်ခံစကားများကို လေ့လာနိုင်စေရန် အောက်တွင်ဖော်ပြထားပေသည်။

၁။ လျောင်လှုပ်စကား:

သယ်... ပံသုသေလာ၊ မြေအလွှာ ကြေညာဂရက်၊ နှစ်သိန်းလေးလီ၊ မဟာပထဝီစုံညီတွင် ပွက်ပြီးလျှင်၊ စက်တွေရဟတ်၊ မတ္တိုင်ကိုပတ်၍မိုးလေးကျွန်းရပ်၊ ရေမကျန်ဘဲ၊ မြေလှန်ကာ ကမ္ဘာတုန်လိုက်မယ်၊ ပြဟ္မာဘုံလန့်ရောဟယ်။

(ဤသို့နောက်ခံစကားရွတ်ပြီးမှ အများက ဝိုင်း၍အော်ပေးရသည့်မှာ ***"မြေငလျင်ကြီးလှုပ်သစေ့"*** *ဟု ကြွေးကြော်သံ ပြုကြရလေသည်။)*

၂။ မိုးချွာနှင့် လေတိုက်စကား

မိုးနဲ့လေဂယောမျှလို့မို့၊ ငွေအဇ္ဈထက်၊ ဝဋ္ဋရပ်ဆီကာ၊ဆက်ကာမပြတ်၊ ဂိုမ်းဂိုမ်းညံလျက်၊ မိုးငြိမ်းသံ ပုံတင်ထပ်လို့မို့၊ ခုတစ်ရေပ် သွန်းရွာပေးလိုက်မယ် ကျွန်ုလေးရပ်မြေအဝင်၊ ရေထင်လို့မွေးရောဟယ်။

၃။ လေတိုက်စကား

ဝါယောခါတ် အရှိန်အဟုန် ပြလိုက်မယ်၊ ဝဇီဘုံက ပုံတင်ထပ်လို့မို့၊ လေးကျွန်းရပ် တောင်မြင့်မိုရ်ပါ၊ လွင့်ပြီကာ ယိုင်ညွှတ် ကိုင်းလောက်အောင်၊ လေမုန်တိုင်းကျရောဟယ်။

၄။ မိုးရွာစကား

ပေါက္ခရဏီသေ၊ မိုးပြင်းရွာချလိုက်မယ် ခဏနဲ့ဖမ္မုတောင်သူကောင်ပါ မျောရောဟယ်။

၅။ ဥပ္ပါဒ်ပျံစကား

တေဇောဓါတ် အရှိန်မှီ၍၊ ထိန်ထိန်နီ မီးလုံးကြီးပမာလို၊ နည်းတုံးတစ်ဖြာ၊ မြေပထဝီဖောက်၍မို့၊ ငွေအဇ္ဈထက် ရှုမှတ်သဏ္ဌာန်ဖြင့်၊ ဥပ္ပါဒ်ပုံလျက် အဝှံ့အာနဲမှာ အုန်းကာနဲမြည်၍ကျစေ။

၆။ မိုးကြိုးပစ်စကား

မီးနှင့်ရေ၊ မိတ်ဆွေမစပ်၊ ပဋိပက္ခမို့၊ ထက်ရပ်ကိုးခွင်၊ အာကာသထဲ၊ အာပေါ်ဓါတ်၊ တေဇောဓါတ်၊ ဝါယောညှပ်ကဲ့သို့မို့ ပေါက်ခွဲကာ ဆင်းလိုက်မယ်၊ တောင်းကင်က ဂျိုးဂျိုးဂျစ်လို့မို့၊ မိုးကြိုးကြီးပစ်ရောဟယ်။

၇။ နေထွက်စကား

အနွှော၊ မဈွေ၊ တပီရောဟု၊ သုံးတွေသောလမ်း၊ ကောင်းကင်ယံက၊ ခေါင်းယာဉ်ပုံ မြန်းတော့မည်၊ ကမ္ဘာတစ်ဝှမ်း ခြေမှောင်ခွာ၍ ရောင်ခြည်လင်းစေ။

၈။ လထွက်စကား

လေးဆယ့်ကိုးယူဇနာ၊ အရှန်းဖြာ၍၊ ကျွန်းမှာဖမ္မုစန္ဒရနတ်၊ လပြည့်သထွက်လတ်ကာပြမ်ိပေါ့၊ လူမနုဿ၊ ဘော်ရွာတမျှ မျှော်ကာတကြတဲ့၊ သော်တာလရောင်ခြည်ဖြာလိုက်မယ် တောင်ဒီပါလင်းစေ။

၉။ နက္ခတ်စုံထွက်စကား

အာကာမွေထက်ရပ်ဘုံက၊ နက္ခတ်စုံထွက်ကာမြန်းမည်ကြောင့်၊ စတ္တဝါန ရန်းခေါင်ထက်ဝဠာက၊ တောင်လက်ျာကျွန်းသမြေ၊ ထွန်းဝေလို့ လင်းရောဟယ်။

၁၀။ မြေမျိုစကား

နှစ်သိန်းလေးလီ၊မဟာပထဝီ၊တုန်ဟီးငြိမ်သဲ၊တော်ပုံတင်လဲ၍မို့၊ မြေခွဲကာမျိုလိုက်မယ် ခန္ဓာကိုယ်တုတရုပ်၊ လူကောင်ပါမြုပ်ရောဟယ်။

၁၁။ တော်လဲစကား

နှစ်လေးလီမဟာပထဝီ၊ တုန်ဟီးငြိမ်သဲ၊ တော်... ပုံတင်လဲလိုက်မယ်၊ အော်...ဟဲလို့ညံရောဟယ်။

၁၂။ မြေကိုက်စကား

ဆပြာပုဏ္ဏ၊ စွယ်မြမြနှင့်၊ တေဇထန်ပြင်း ငါမြွေမင်းတဲ့ပေါ၊ မိုက်လှတဲ့ လူသား၊ ငါ့ခါးလာတို့ထိပေါ့၊ ယားကျိုကျိုမနေသာ ဝေဒနာ အခံခက်သော်ကြောင့်၊ မာန်အမျက်ဖြေမရသော်ကြောင့် မြေမကို ပေါက်ကာခဲလိုက်မယ်၊ သေမရေကပွဲဝင်ရောဟယ်။

(မှတ်ချက်။ ။ အထက်ပါ နောက်ခံစကားစုများကို ရုပ်သေးသဘင်မှာသုံးသည့် အစဉ်အလာရှိသည့်အတိုင်း ဇာတ်သဘင်တွင်လည်း သုံးစွဲခြင်းပြုခဲ့ကြလေသည်။ ယခုအခါတွင် ဇာတ်သဘင်၌ တချို့ကို သဘာဝအသံတုများဖြင့် သုံးစွဲကာ သရုပ်ဖော်ကြသည်။ တချို့အား နောက်ခံမီးများဖြင့် သရုပ်ဖော်သုံးစွဲလာကြသည်။)

၅.၉။ နှုတ်ခွန်းဆက် လင်္ကာစကားများ

ရုပ်သေးမင်းသား၊ မင်းသမီးများနှင့် ဇာတ်ကောင်များသည် ဇာတ်လမ်းဇာတ်ကွက်အရ သရုပ်ဆောင်ရသော ဇာတ်ကောင်အလိုက် တစ်ဦးနှင့်တစ်ဦး နှုတ်ခွန်းဆက်စကားများကို လင်္ကာစကား၊ ကာရန်များဖြင့် ဖွဲ့နွဲ့၍ ခေါ်ခြင်းကိုလည်းကောင်း၊ ထူးခြင်းကိုလည်းကောင်း ပြုလုပ်ကာ ကပြကြရလေသည်။ ဤကဲ့သို့ နှုတ်ခွန်းဆက်၍ ခေါ်ခြင်း၊ ထူးခြင်းကို အင်းဝခေတ်မျို့ ကဗျာများမှအစ ကုန်းဘောင်ခေတ် နန်းတွင်းပြဇာတ်များအထိ အသုံးပြုခဲ့ကြသည်သာဖြစ်သည်။ ယင်းနှုတ်ခွန်းဆက်စကား အချို့မှာ အောက်ပါအတိုင်း ဖြစ်လေသည်။

"မင်းသားက မင်းသမီးကို နှုတ်ခွန်း ဆက်စကား"

မာလာငွေပေါ်၊ ခွေလျှော့လျော့၊ ကြွေတော့မည့်ပုံ၊ နုကာသိုက်ဖူးကြွ ရှုတိုင်းလှတဲ့ မြကြေးနုံရျ။

"တစ်နည်း မင်းသားကမင်းသမီးအား နှုတ်ခွန်းဆက်စကား"

အဆင်းလှစွာ၊ မင်းသတာသို့၊ ပဒေါစ်ယူ၊ ကတ္တူရူ နံ့၊ သင်းကြူ၍ပျံ့ သလို၊ ကိုယ်ရနံ့မွှေး၊ သေးမျက်စချို၊ လေးရက်လယုန်၊ စန္ဒီလို၊ ပုံဟန်ချိုလှဲလှဲဝင်းပါတဲ့၊ ဆင်းနုမဒါရုဓေဝွရျ၊ နှမလေး။

"မင်းသမီးကပြန်၍ထူး"

နေအာဒိစ္စ၊ ဖိတ်ဖိတ်ပလျက်၊ တိုကြာမွေ၊ သဇင်ဝမှန်း၊ ပန်းမြတ်နိုး လောက်ပါတဲ့ လင်ဘုန်းခွေ မောင်မောင်ဘုရား။ နှမတော်အပါးက ခစားလျက်ရှိကြောင်းပါဘုရား။

"မင်းသားက မင်းသမီးအား နှုတ်ခွန်းဆက်စကား"

ဖက်မနွန်းလေး၊ မျက်လုံးစရှုတွင်၊ သုံးကုဋေမွေ၊ တန်စလောက်မျှစ်မြောက်အောင် လှပါတဲ့၊ ကျော့မြမေရျ။

"မင်းသားက မင်းသမီးကို နှုတ်ခွန်း ဆက်စကား"

မဒီသမ္မုစ်ကိုယူလျက်၊ ဟန်မူကျော့ရှင်း၊ ပဒ္မနီလာ၊ တန္တနီအမဟာကဲ့သို့၊ အိုကွဲ့... မယ်... ပယာမင်း။

ခွေမဒီပုံ၊ ရွှေနီတုံကို၊ ဝိဝုကြိုးခြယ်၊ ပြည်လှမမုန်း၊ ရွှေရုပ်ပုံနှုံးပေတဲ့၊ ကျော့ဆုံးမယ်ရျ။

အမိလည်းတစ်ဝ၊ နမလည်းတစ်မည်၊ ကျွန်ရာတည်၊ ငါလည်းကောင်းခြင်း၊ မြောက်ပြစ်ကင်းတဲ့ မင်းဝိမ္မနွယ်၊ သရေသစ်ပါတဲ့၊ ချစ်ရေမယ်ရျ။

မနိမ့်မမြင့်၊ မကြီးမဖူး၊ မမြူမရှေ့၊ ပင်ကိုယ်ဇာတိ၊ ပုဏ္ဏာဆီအသွင်၊ ရှုတိုင်းသည်ပါသည့်၊ ခင်မိမိနမတော်လေးဘျ။

"မင်းသမီးကပြန်၍ထူး"

မှန်လှပါ ရွှေဘွားငွေပွင့်က၊ ရွှေနှင့်လို့ပေလင်လင့်မိန့်တော်သံ၊ နားခံရန်အသင့်ပါ... မောင်မောင်ဘုရား။

မှန်လှပါ မယ်သိခါကလေး၊ ဇမ္ဗူတိုက်လုံး ယူပိုက်ကျူးမယ့်၊ ဇင်ကုံးညှာ မောင်ကြီးရှင့်။

မှန်လှပါ၊ ညှိုးဖြိုပ်၊ တန်ခိုးလျှပ်ပါတဲ့၊ မိုးနတ်မယ်ခင်ခင်က ထူးချင်တုန်း၊ ဦးတင်ကာကျို့ကျို့၊ ပုံပုံကလေး ရှိကြောင်းပါ... မောင်မောင်ဘုရား။

"ဘုရင်က သားတော်၊ သမီးတော်တို့အား နှုတ်ဆက်စကား"

ယုဂန်နန်းမြင့်၊ တာလှမ်းချင်၊ စန်းပွင့်ငွေယုန်၊ ပဓာန်ခြင်းဆေ၊ ရှုတိုင်းလှတဲ့ မကြေးမုံ။

"ဘုရင်က သားတော်၊ သမီးတော်အား နှုတ်ခွန်းဆက်စကား"

နီတုံလော့စင်၊ ရွှေအင်းသျှဉ်ဝယ်၊ မျက်ရှင်မတီ၊ ဝေဠုနိုက်ို တင်သည့်တော်နှယ်၊ တူနိုင်းမရ ရှုတိုင်းလှတဲ့ မယက်လှယ်။
စိန်လွှာချပ်စုံ ၊ရွှေဝတ်မှုန်နှင့်၊ထုံအာသာနယ်၊ပင်တနှန်းမျှ၊တင်ဆုံးလှတဲ့ ဖျက်ချယ်။
သားတော်နန်းလျှာ၊ ရွှေဘုန်းတော၊ နေနှန်းပတဲ့ ဖသည်းချာ။

"ဝန်က မိဖုရားအား တင်လျှောက်သောအခါ ခွန်းဆက်စကား"

ဥမ္မဒန္တီ၊စံတည်၊ဟန်ရှီဟင်း၊ခြောက်ပြစ်တော်ကင်းပါတဲ့၊ဆင်းနိုက်ယ်ရှင် ထိပ်ထား… ဘုရား။
ရဝေနန်းမ၊ ရွှေသန်ဆ၊ ငွေစန်းလသွင်၊ ကျက်သရေမို့မို့၊ဂုဏ်မချို့တဲ့၊ ကုသိုလ်ရှင် ထိပ်ထား… ဘုရား။
သူဇာတမှတ်၊ မှုရာမြတ်သည့်၊ ဉာနတ်သဇင် ငွေသဖန်းယံ၊ ရေမြန်းတော်ခံပါတဲ့၊ ဘုန်းကံရှင် ထိပ်ထား… ဘုရား။
ဉာတစ်ခွဲ့နွဲ့၊ ပြာလဲ့လဲ့၊ ကြာကဲ့သို့ရွှေ။ မော့ဖယောင်းဥ၊ ပျော့ပျောင်းနုတဲ့၊ သမုဒ္ဒေ ထိပ်ထား… ဘုရား။
ကြော့ကြော့တစ်နှန်း၊ လျှော့လျှော့ရှန်းပါတဲ့၊ မော့ကုံးဆစ်ဆွေ၊ ပရမေဇာတီ၊ အမည်ရှိပါတဲ့၊ သာဘီဒေဝီဘုရား။

"ဝန်က မင်းသားအား သံတော်ဦးတင်ရန် ခွန်းဆက်စကား"

စကြာမန္တတ်၊ သားဒြွရယ်လို့၊ သဟာတ်ရောင်ဝင့်၊ နေတစ်ပွင့် အရှင်သွေးတော်ဘုရား။
သုကာတိကျမ်းသုတ်၊ ရာဇရုပ်နှင့် သမုဒ္ဒရီ၊ အင်္ဂါညီ၊ သာကီမြတ်နွယ်တော်ဘုရား။
တောင်သပြေလက်၊ အောင်မြေချက်မှာ၊ ရွှေကနက်ခြူ၊ မှောင်မသမ်းတင့်၊ နောင်တစ်ခန်း ဆင့်ပေမဲ့၊ နန်းပွင့်ငုံဘုရား။
လှဲရေနွှမာ၊ စံသိင်္ဂါသို့၊ ထိန်ဝါရောဖြိုး၊ သမေတမိတ်လျှာ၊ ဖနိုပ်ရာကို၊ နိုပ်ကာစိုးပေမဲ့၊ သတိုးထိပ်ပန်၊ အိမ်ရှေ့စံ… ကိုယ်တော်ဘုရား။

"မင်းသမီးက ဘုရင် (သို့မဟုတ်) မင်းသားအား သံတော်ဦးတင် နှုတ်ခွန်းဆက်စကား"

ဘုန်းချင်းဘုန်း၊ဘုန်းအတိဖန်၊ ခံချင်းခံ၊သံအတိတောက်၊မောက်ချင်းမောက်၊ အစောက်မြင်းမို့၊ မိုချင်းမို၊ မိုသူ့လက်ထဲ၊ ရဲချင်းရဲ ပွဲလယ်တောင်၊ ထောင်ချင်းထောင်၊ တန်ဆောင်စိုက်ထူ၊ ပူချင်းပူ၊ နေသူရိန်ခါတ် လျှပ်ချင်းလျှပ်၊ မိုးနတ်ဝရိန်၊ ထိန်ထိန်တန်နိုး၊ တေဇောရောင်ဖြိုးပါတဲ့၊ ဘေးဘိုးများဒေဝီ နှစ်သောင်းရှင်ဘုရား။
လင်ခေါ်လျှင်၊ ရှင်တော်လို့ထူးမယ်လို့၊ ခင်ဇော်တစ်ဦး အနားကရှိပ၍၊ စကားဝဇနာမဝိမပါအရိုးခံကလေးကာ၊ အတိုအတန် လင်တစ်အား၊ ထင်တားပြီး မနိုတရှိနေပ၍၊ သို့နိုလေ၊ မယ်ပုခမျာ၊ တကယ်ယခုမကျွာ၊ ဒူနစ်ဖက်ချ၊ အထူးမွက်ဟမ့်အမိန့်ကိုနာခံလျက်အလုမယားကရမက်က၊ ခစားလျက်ရှိကြောင်းပါ… မောင်မောင်ဘုရား။
ရွှေသမ္မာလိမ်၊ တေဇာငြိမ်၊ သိမ့်ဖန်ရဝန်၊ ဥဏ္ဏာဂုန္နန်းပုံယူရှုံးလောက်ပါတဲ့၊ တစ်ကုံးစိန်… မောင်မောင်ဘုရား။

"ရှပ်သေးမင်းသမီးဦး ဆုံးညီ၏ တစ်မှုခွန်းဆက်စကား"

"မင်းသား ခေါ်ထုံး"

မယားအထူးချစ်လို့၊ ကျူးလှစ်သောရွှေရာသံ၊ နာခံတော်မူလိုက်ရ၊ မွေးကြူသောပန်းသကာ၊ စမ်းကျသည့်ရေယဉ်ဆီကဲ့သို့၊ မေခင်မနသီမှာ၊ ကြည်သခွါပြစ်ပါလှ၍ မရျ၊ မိမိချ၊ အဲသလို လင်ကခေါ်မှ၊ ရွှေစိတ်တော်သာနိုင်တော့မယ်။ သဘောတော် မရွှင့်တရွှင် တင်ကြိုလို့ ထောက်ရလင်ချစ်မှုစည်းစိမ်ဖြစ်၊ လင်မြှောက်မှုစည်းစိမ်ပွားမယ်၊ ထိပ်တင် လင်တစ်ပါးရယ်၊ဘုရားတစ်ဆူ၊ ရွှေကူပုထိုး၊ အုတ်ရိုးတန်ဆောင်းသို့ကလို အောက်မေ့ရ၊ အပေါင်းဆက်သောမိန်းမတစ်မျိုးကတော့၊ ရှေးနိုးလည်းမကျကာလယ်လိုလို၊ ဝဋ္ဋဉာဏ်ပိုပြီး မောင်မောင်ဒါတတ်တဲ့လား ဘုရားကိုယ်တော် ဒါသိရဲ့လားဘုရား၊ အဲဒီ ခုတတ်ယောင်ကား နပ်ယောင်ကားနဲ့တတတ်၊ စာမှတ်ဖျက်သလို၊ အကွက်တိုင်းမှမြင့်၊ ယောကျ်ားထက်မိန်းမရှည်တယ်လို့၊ အထွေထွေကဲ့ချည်ရေမယ်ရှင်။ ပကာသနထောင်လွှား၍ မိန်းမကြွားသင်ပေါ်ထန်၊ မိန်းမယုတ် စကားမပွင့်တပွင့်ပြောတော့၊ ဆင်ကြံ့ကြံ့သတဲ့ရှင်။ သကြိုလ်သံခြပ်ထောင်လွှား၍၊ တတ်ယောင်ကား မလုပ်ပုံလို့ပါဘုရား။

ဝတ်လဲတော် အသင့်ပြင်ရန်၊ ဘောင်းတော်ဆင်ရန်မေးစမ်း မောင်တော်မြတ်အလိုမပေးဘဲနှင့်၊ အပါးသို့မကပ်ပုံပါ၊ လောင်းနနတ်၊ ဘုန်းမောင်ထက်ထွက်ပြီး၊ သုံးတောင်ထတ် မစွှာဝံ့လို့ ကုပ်ကုပ်ကလေး တမင်မျှော်၊ လင်ခေါ်မှ ထူးဝံ့ကြောင်းပါ… မောင်မောင်တော်ဘုရား။

"မင်းသမီးက ခွန်းဆက်စကား"

မျက်တောတီရယ်၊ မနောနတ်သို့၊ လောကခါတ်ပေါ် ဘုန်းနေဝါလင်း၊ တေဇာချင်း၍ သောင်းတွင်းကျော်၊ ဉာဏ်ဖော်မှုရှင်ဘုရား။
သဒ္ဒိန်နွယ်စစ်၊ သပြေခတ်မှာ၊ ကောရာင်နွယ်၊ ကြာပလ္လင်မြို့၊ ရာဇဝင်သန့်ပေတဲ့၊ ဘုန်းနဲ့ကြွယ်ဘုရား။
မိဘုန်းတောင်ကော့၊ လုံးနှောင်လျှော့၊ သုံးတောင်ကြော့ကော၊ ဉာဏ်မယ့်ဆီကျင်သာဖွဲ့ဆင်တဲ့ သဇင်ခွေမောင်မောင်ဘုရား။
လိမ်နဂါးသတ်၊ ထိန်လျှပ်လျှပ်နှင့်၊ စိန်နရန်စီ၊ ကြွေမိုးခဲ့ချောကြိုးသွဲ့တဲ့၊ မယ့်ဒါလီ… မောင်မောင်ဘုရား။

"ဘုရင်က ဝန်ကို နှုတ်ခွန်းဆက်စကား"

ကဝိတစ်ဆူ၊ သတိမူ၊ ညှိယူဆုံးဖြတ်၊ ထွက်စွန်းအမော်၊ လွတ်ကျွန်းမှာ ပျော်တဲ့၊ မယော်အမတ်တို့…။
စိန်တရော်၊ လက်စုံရည်နှင့် ဇာနည်ပြောက်ပြောက်၊ ဖမ္မာဒီယံ၊ ကျွန်းနိုင်ငံတွင်၊ အောင်ခံဆောက်သည့်၊ လေးယောက်လူထွန်း မတ်ကြီးဆန်တို့ဗျား…။
မယော်နန်ဖြိုယ၊ သေကာသို့၊ ရာဇနိုင်ခြည်၊ သိနားလည်ကြသည့်၊ ဉာဏ်ရည်ကဲရှိန်၊ လက်စုံးထိန်ညီး၊ စက်လောင်မီးသို့၊ မတ်ကြီးဝန်တို့…။
နန်းသေနဂ ပမာမျှ၊ ငါမှုဝန့်အပ်၊ တံစိုးမကြိုက်၊ အရိုက်လိုက်တဲ့၊ ဖိုးဆိုက်မတ်တို့…။
လေထု၊ ရေထု၊ မြေအထုထက်၊ နေရာအရံ၊ လဝ္ဟရာနိလို၊ ငါ့ထံပျော်ပါး၊ နီးယံအလို၊ ရှိမန်ခိုချို၊ ရှိသေညွှတ်သွား၊ လေးပါးနေရာချွန်၊ မယော်နန်ဖြိုယ၊ မြော်ဉာဏ်ငယ်ရှိပါတဲ့၊ တဝိမ္မာန်တို့…။
ငွေရိပ်ကအထာ၊ နေဝိမာန်၊ ဒေါင်းလံစက်ရပာတ်၊ တိကျဝတ်စိတ်ကြံ၊ အမြန်တက်ကြ၊ အမတ်သေနင်၊ အတွင်းခရိုင်၊ သတင်းလှိုင်တဲ့၊ မင်းတိုင်ပင်တို့…။

"မိဖုရားက သားတော်၊ သမီးတော်အား နှုတ်ခွန်းဆက်စကားများ"

"သားတော်အားခေါ်"

ဖမ္မာဒိတ်ထက်၊ ဖြူနိုင်ဖြန့်ကျက်၊ ခါတ်သိုက်အလား၊ ဖရိုက်ရာ၊ စိုးကာမှဲ့ ထွန်းတက်တုန်းရောင်၊ မျက်ရှိန်ပြာတော့၊ ဝက်ရှိန်တော့၊ အိမ်ရှေ့မောင်။
မယ့်မယ့်သက်မျှ၊ ချစ်မဝတဲ့၊ သားလှတုန်းခေါင်၊ နာရေကီစစ် ရွှေဒါလီ ရစ်ပါတဲ့၊ အချစ်မောင်။
ငွေလတစ်ပွင့်၊ ရွှေမြသင့်လို၊ သခင့်မျက်မျော်၊ ပြစ်မြူကင်းဝေးချစ်ခင်လေးတဲ့၊ ရင်သွေးတော်။
ကြည်ဖွယ်တင့်၊ ရွှယ်သင့်သင့်၊ ကြယ်တစ်ပွင့်ရောင်၊ ပင်ဖမ္မာမဲ့၊ ယှဉ်မှုနှံ့ပါတဲ့၊ မယ့်သည်းခေါင်။

"သမီးတော်အားခေါ်"

ဝန်းသုတ္တမာ၊ ငွေကြာသို့၊ မျက်နှာရွှင်ပြုံ၊ ရှုမဝတဲ့၊ အလှမျှ ပြခါရယ်။
တစ်ပင်နန်းစွေ၊ ရံသန်းရွှေနှင့် စန်းငွေပမာ၊ သခင်လည်ဆွဲ ကြင်မရဲ့တဲ့ ပုလဲညှာ။

"သားတော်၊ သမီးတော်တို့က ဘုရင်ကိုလျှောက်တင်ရန် နှုတ်ခွန်းဆက်စကားများ"

ကမ္ဘာလာပွင့်၊ ကြာပလ္လင့်ထက်၊ မဟာဝင့်နောင်၊ ပြုဗ္ဗာတစ်နွန်း၊ ဘဝကျုံးပေတဲ့၊ ဘုန်းခေါင်ဘုရား။
ရောင်ခြည်မောင်းရှင့်၊ ငွေကောင်းကင်ထက်၊ ဒေါင်းမင်းမိတ်ဖွယ်၊ တေဇကြီးလှ၊ နှာထီးပေတဲ့၊ ဖဘုန်းကြွယ်ဘုရား။
သန္တိန်သာကီ၊ နွယ်ဖတိဖြင့်၊ ဝေါမိဝေပန်၊ ရာမကိုဋ်များ၊ စက်စုံနာ၍ တရားဆံ၊ ဘုန်းသံ့ုမည်းတော်ဘုရား။
နေအာဒိစ္စ၊ သာကီယဟု၊ ထွန်းပထိန်ကျော်၊ တိုက်ဖမ္မာလုံး၊ ပိုက်ယူကျုံးပါတဲ့၊ ဘဘုန်းမော်။
သားတော်ရွှေစင်၊ ပန်းနှစ်ပင်တို့သည်၊ ဖခင်၏ခြေတော်စုံကို၊ ဆံပင်ပုံမိပါပေ၏၊ ရာဇဘုန်းနရိန္ဒာဘုရား။
နေနှန်းသာနံဆောင်၊ မြေလုံးလောင်မှု၊ ရွှေဘုန်းရောင်ပြ၊ ရိုက်ပြောင်းပဗျာ၊ တိုက်တစ်သောင်းခါမတက်၊ အာဏာတော်တေဇရှိပေတဲ့၊ ရာမင်းများ ထွက်ဦးနိုင်ဘုရား။
မြင့်မိုရ်ဆယ်ဆ၊ မှိုင်းမမျှ၊ ကြောသခင်၊ ဖနတ်ရှင်ဘုရား။

"မင်းသားက လက်စွဲတော်များကိုခေါ်ပုံ နှုတ်ခွန်းဆက်စကား"

သာမှာသတိုး၊ ကျွန်နေမျိုးဟုရေးဆဥ်လာ၊ နောက်သာက ပျော်သူများ ပါကြသလဲကွယ်နို့။

"တပ်သားများကိုခေါ်ပုံ"

ကျောက်စီမြေးနို၊ ပန်းဆွားချည်နှဲ့(ကွဲ့) ရဲဇာနည်မောင်မင်းများတို့။
ရန်သူတကာ၊ မာန်မူလာလျှင်၊ ဆီညှာနောက်တွန့်၊ မကြောက်ရွံ့ဝံ့ဝံ့စားစား၊ မရှောင်အကောင်း၊ ခါးရောင်လင်းဆဲ့၊ မောင်မင်းများတို့။

"သားတော်၊ သမီးတော်က မိဖုရားအားတင်လျှောက်ရန်ရှိ၍ နှုတ်ခွန်းဆက်စကားပြောပုံ"

ကြာလှိုင်ဝေပေ၊ ဘုံရာဇထက်၊ ဂုဏ်သရေရှင်၊ ရွှေရင်ပိုက်ထွေးချီမြှက်ရည်ကျွေးပေတဲ့၊ မွေးသမိခင် မယ်မယ်ဘုရား။
မြေပထဗျာ၊ ငွေအာကာ၊ သေလာဂီရိ၊ တောင်များအမှုး မကာကျုံး၊ ကျေးဇူးတော်ရှိပေတဲ့၊ မွေးမိခင် မယ်မယ်ဘုရား။

"နောင်တော်က ညီတော်ကို နှုတ်ခွန်းဆက်စကား"

ကိုကြီးနှင့်ပင်၊ အစဉ်မကွာ၊ မေတ္တာနှင်းဆက်၊ မယ်လေးဒါလီ ချစ်ကြိုးသံတဲ့၊ ညီပန်းခက်ဗျာ။
တစ်မိဝမ်းတွင်း၊ ရှေ့နောက်ဆင်း၊ ညီရင်းမျက်ပျော်၊ ဖမ္မာလုံးလင်း၊ ရွှေရောင်ဝင်းတဲ့၊ မင်းညီတော်ချူ။

"ညီတော်က နောင်တော်အား နှုတ်ခွန်းဆက်စကား"

မြတ်နွယ်သမတ၊ နတ်နွယ်လှ၊ ညီကွာနောင်နောင်၊ တိုက်ဖမ္မာလုံး၊ ပိုက်ယူကျုံးမယ့်၊ ကိုဘုန်းခေါင်ဘုရား။
ညီခင့်နောင်နောင်၊ သာကီဖုန်းမို့၊ လက်ရုံးရှိန်၊ နေရောင်တနှန်းပြည်ထောင်ပါကျုံးနိုင်မယ့်၊ တစ်ကုံအိန်… ကိုကိုဘုရား။

၅.၁၀။ လေပြေထိုးခြင်းများ

မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်နှင့် ဇာတ်သဘင်တို့ပါမကျန် ကပြရာတွင် ဇာတ်ကောင် ဇာတ်ဆောင်တို့၏ ဇာတ်ကွက်အခန်းအလိုက် တစ်ခန်းတို့ ကူးပြောင်းရန်အတွက် ခေတ္တနားသောအခါ ဆိုင်းမှတီးလုံးဖြင့်ခြား၍ တီးပေးစေရန် လင်္ကာစကားဖြင့်ဖွဲ့၍ ပြောဆိုကြရလေသည်။ ယင်းကဲ့သို့ခေတ္တရပ်နားရန်ဖွဲ့ဆိုသောစကားကို လေပြေထိုးဟုခေါ်ဆိုကြပြီးဆိုင်းမှ ဇာတ်ကောင်၏အခန်းအလိုက် တောတောင်၊ ရေကန်၊ သမုဒ္ဒရာ၊ မြစ်၊ ထီးနန်း၊ အိမ်တော်စသဖြင့်ယင်းတို့နှင့်ဆိုင် သည့်နေရာဌာနနှင့် ကိုက်ညီသောသီချင်းကြီးများကိုတီးမှုတ်၍ လေပြေထိုးကို တီးပေးရလေသည်။

ဇာတ်လမ်းတစ်ခုတွင် ဇာတ်ခန်းတစ်ခန်းစထွက်ရန်အတွက်ဇာတ်ကွက်နှင့် ကိုက်ညီသော တေးသီချင်းများကို ဆိုင်းမှတီး၍ ခံပေးခြင်းကို ***“တီမ်ထိုး”*** သည်ဟု ခေါ်ဆိုကြလေသည်။ ဥပမာ – နှစ်ပါးသွားခန်းပြီး၍ နောက်ဇာတ်လမ်းဆက်ရန်အတွက် ဆိုင်းမှစ၍ တီမ်ထိုးပေးလေသည်။ လေပြေထိုးမှာဇာတ်ရုပ်များကယင်းတို့နားရန် ဆိုင်းငံ့သောအခါ စာဖွဲ့ဆိုသည့်အလိုက် ကိုက်ညီသော တေးသီချင်းများကို တီးမှုတ်ရသည်ကို လေပြေထိုးဟု ခေါ် သည်ဖြစ်၍ယင်း ၂မျိုးတို့၏ခြားနားချက်ဟု မှတ်သားရပေသည်။

ရုပ်သေးပညာသည်နှင့်ဇာတ်သဘင်တို့သည်ဇာတ်လမ်းအလိုက်ကပြသည့်အခါသူ့နေရာနှင့်သူ့ဇာတ်ဝင်ခန်းနှင့်ကိုက်ညီအောင် လေပြေထိုးများကိုဖွဲ့နွဲ့သုံးနှုန်းတတ်ရလေသည်။ ထိုသို့ဆိုင်ရာဆိုင်ရာ သုံးနိုင်ရန်အတွက် တောလေပြေ၊ တောင်လေပြေ၊ မြစ်လေပြေ၊ နန်းလေပြေ၊ အိမ်တော်လေပြေ စသည်ဖြင့် အထွေထွေစုံလင်အောင် ကျက်မှတ်၍ထားရလေသည်။ ပဒေသာသုံး၍ရနိုင်သော လေပြေများကိုများများရာ မှီထားကြရလေသည်။ တချို့လည်းဇာတ်ထုပ်ဝင်လေပြေများရှိသလို တချို့မှာပဒေသာဆိုင်ရာ လေပြေများကိုသာအသုံးပြုကြရလေသည်။ ယင်းသို့ ကျရာဇာတ်ကောင်မှ လည်းကောင်း၊ ကျရာနေရာမှ လည်းကောင်းလိုသလိုထုတ်နှုတ်သုံးစွဲနိုင်သူကို (ဝန်စ) ပြည့်သည်ဟုခေါ်ကြသည်။

ဤကဲ့သို့ အသုံးများသောလေပြေများကို အောက်တွင်ဖေါ်ပြထားသည်။

၁။ နန်းကြာရည်ချ

ရွှေခြည်သို့ပလ္လင်ပုံကာ၊ ဝင်စံကာအဆောင်တော် စက်မှာကြောင့်၊ ခေါင်အထက် ပြသာဒ်များက၊ ငှက်မြတ်နားလေလာဟပ်တော့၊ ရွှေကြာချပ်ခေါင် တမာရွက်ထီးဆီက၊ ညောင်ရွက်ကြီး တသဲသဲယမ်းတော့ ဆွဲလဲ

နွှတ်ခမ်းနိုက်သံထင့်။

၂။ ပင်တိုင်လေပြေတော်

ပင်တိုင်တော်ရွှေအိမ်ကာ၊ နေသူရိန်ဂေါရာမြန်းချိန်မို့ဒေါနပန်းခင်းသန့်စွာနှင့်၊ သင်းရနံ့ဖြာကြာချည်ယံဝံ့ကာ၊ နာရီသံအချိန်ကျတော့၊ အကာနှင့် ဖျော်ဖြေသံထင့်။

၃။ အိမ်တော်လေပြေ

လက်ခန်းတော် ငွေမဟီစံမှာကြောင့်၊ ရွှေနာရီသံ အချိန်ကျပြီမို့၊ အိမ်တော်မှ ရန်မသီရအောင်၊ စနွှလီတံဆိပ်ခံသူတို့ကာ၊ ဟဲ့...အိပ်ဖန်တော် လှည့်။

၄။ တောင်ဇလေပြေ

မဟေသရသဖွဲ့ကြာ မြိုင်ကိုပေးပါတဲ့၊ တက္ကသဖွဲ့ကြာ တောင်ဇလပ်ပန်းကိုပေးပါတဲ့၊ ဒါကြောင့် မဟေသရသဖွဲ့မြိုင် ပါဠိရယ်နှင့် ကြွေကျကာ အခိုင်အညာတောင် မရှိပါဘူး။ ကြိုင်စွာအသိကန္တာရုံနှယ် သင်းလိုက်လေ၊ ပန်းစကားဝါမှ အကင်းကလေးတွေ၊ ခေါင်ပြတ်လို့လွင့် တောတောင်ဇလပ်ပွင့် ကလေးတွေကြွေသံထင့်။

၅။ တောလေပြေ

စနွှကူးမြိုင် ရကွေ့တောဆီကာ၊ ရန့်ကြူးလှိုင် သုတ်လေနောတော့ ဥတ်ရွှေညွတ်ကွန်သံနာခံလို့ ဆိုင်းမယ်။

၆။ နန်းသိမ်းလေပြေ (တစ်နည်း) နန်းညီလာခံသိမ်း

တီးမြည်လျက်၊ ထိုအနက်၊ ပဟိုရ်အချက်တစ်ရောတစ်ဆယ်တွင်၊ ခေါက်လေးသွယ်ခွင်း၊ ချွန်း၍ပြမဲ့ပ၊ ကြွင်းသေသနှင့် ရလာတ်နှစ်ဖြာတို့ဟာ၊ နှစ်ဝင်းနေလနှင့် နက္ခတ်တာရာဟု၊ တွက်မှတ်စရာ ဌာယီပြကာဒူကာ၊ နာရီမှူးဥပဒေဆင်၍၊ ဖမ္မပြေတစ်ခွင် နန်းထုံးမပျက်ရအောင် လင်္ကာသုံးချက် နေမင်းအိမ်၊ ငွေကျဉ်းချိန် ရွှေခွက်မလားရယ်နှင့်၊ အရေအတွက် မမှားအောင် မရှောင်နိုင်ညီလျှက်၊ နောင်ဒိုင်အီထိုးနှက်သံကြောင့်၊ မိုးထက်ယံပြို မသော်အသွင်သို့၊ ပဟိုရ်တော်စင် အလှည့်မပျက်အောင်၊ ဆယ့်တစ်ချက်တီးသံနာခံ၍ နန်းရံစံတော်မူမယ်ဗျား။

၇။ ဆေးဆရာလေပြေ

လေသက်ခါဝမ်းမှန်လှမှ၊ ကျမ်းခံကဝေဒနာဝင်မယ်လို့ ဆိုသကိုဗျူး၊ အသေအချာပင်အရှေ့ကြိုကာ၊ ဆေးတစ်ဖုံနှင့် ဓါတ်တာမဟားရအောင် ရပ်ရွာသားတို့တေးအပေါင်းကင်းအောင်ဆေးထောင်ချင်းဆိုင်းလိုက်အုံးမလေး။

၈။ အိမ်လေပြေ

အကြွားခြပ်သိန် သရေသာမို့၊ စကားဖြတ်၍အချိန်တွေမကြာရအောင်၊ အိမ်ဓာဟာ တစ်ဖက်လေပေါက်ပြတင်းဆီကာ၊ ငြိမ်သေစွာ နှစ်ဖက်ခြေထောက်ဆင်းပြီး၊ လက်ဖက်ရည်သောက်ရင်း ဆိုင်းမယ်ဗျား။

၉။ တောကျောင်းလေပြေ

အင်ကြင်းသင် ဒိုးလို့လဲတော့၊ ကျောက်ခဲအလိုလိုဖြစ်ပါသတဲ့၊ တွယ်သကို နွယ်ချိုရစ်တော့ ရသေ့ပြန်၊ ကော့ဆံကျစ်တို့၊ ထိုသူစိတ်တဲ့ ကျောက်စည်သံနာခံလို့ ဆိုင်းမယ်။

၁၀။ ရဟန်းလေပြေ

အနတ္တသံသရာရှည်တာဘာကြောင့်လဲဆိုတော့ မာန်တစ်လွှာဗိ၍ဥပါဒါန်စွဲသမျှ၊ ဒုပါပ်မြဲကြ၍တရားမတောင်မှုမြှင့်၊ ခြားရပတ်ကဲ့သို့သံသရာလည်တတ်သတဲ့၊ အဲဒီလို သံသရာလည်တာ တရားထုံးနဲ့ အမှားဆုံး အဝိဇ္ဇာဝေသနာ၊ ဒွေးမူလာနီမို့၊ အရေးသူကာကြည့်လျှင်၊ တွေးသူသာသိမယ်နော်၊ တေးဘူမာနီ၊ ဖောက်ပြန်တာကြောင့်၊ နောက်သံသရာလဲမလည်ပါရစေနဲ့၊ ဤဘဝနဲ့ရက်တိုတို၊ မင်ဖိုကို၊ တက်လိုလှမေ့၊ ပေါင်းလေးဆယ်ကမ္ဘာ့ တိသရဏာနှင့် မွေ့ကာအခြေအရိယာတွေလိုအထက်ခြေလှမ်းရအောင် ဝိဟာဆွေကျက်သရေခန်းကာ၊ မင်္ဂအခြေမှန်အရင်း ဆိုင်းမယ်။

၁၁။ ဝန်အကြီးခံတောက်ဖွဲ့ဆိုင်းရန်လေပြေ

အရိဋ္ဌသဖွဲ့ကြာ ကျေးငှက်ဟောသတဲ့ ဒါကြောင့် ကျေးသူငှက်သဇ္ဇာဝါ၊ အချွတ်တမာအမှည့်တွေးရောကြ၊ နေ့ပူစရာအကျွေရာ၊ အနက်သဖွဲ့ အရိုသာမို့ (ဝန်မင်း) ငှက်ပါဠိစကားနာခံရင်း ဆိုင်းမယ်။

၁၂။ ညောင်မှာလေပြေ

ညောင်ညိုနုနန်း ငုံးဌာနကာ၊ အပေါင်းလာသမျှ အခွင့်တရားမျှော်ပြီး ဘုရင့်သားတော်ရင်း ဆိုင်းမယ်ဝန်မင်း။

၁၃။ ဘုန်းကြီးလေပြေ

ပေါင်းလေးဆယ်သမတာ၊ ကိသရဏာ မွေ့ကာအခြေနဲ့၊ အရိယာတွေလို၊ အထက်ခြေလှမ်းရအောင်၊ ဝိဟာဆွေ ကျက်သရေခန်းကာ၊ မင်္ဂအခြေမှန်အရင်း ဆိုင်းမယ်။

၁၄။ မြစ်လေပြေ

မြစ်ရေ နဒီတွင်းမှာလ၊ ရေစီးခွေကာတာစင်လီဆင်းတော့ ရွှေငါးကြင်းမွက်တဲ့အသံ၊ နာခံလို့တယ်ဆိုင်းမယ်။

၁၅။ ကန်လေပြေ

ရေကန်သာမြအဆင်းကဲ့သို့ ပဝင်ဆဲ့ကြာငါးမည်ကို ပန်းဝတ်ရည်စုံ သုံးတဲ့ ပျားပိတုန်းမြည်သံ နာခံလို့ ဆိုင်းမယ်။

၁၆။ ပင်လယ်လေပြေ

လှိုင်းပုတ်တဲ့ ဂယက်ကြမ်းတွေနဲ့ တစ်ဖက်ကမ်းခြေ မမြင်ကွယ်တဲ့ ပင်လယ်မှာ ရေလှိုင်းထန်လျက်၊ ဒီလှိုင်းပွက်တဲ့ ဂယက်သံ နာခံလို့ ဆိုင်းမယ်။

၁၇။ ချောင်းလေပြေ

နွံ့ညွန်တွေပိုလို့များတဲ့ဟိုကမ်းပါးချောင်းတစ်ဖက်၊ ပေါင်းမြက်ပင်ထူ လို့ရှုပ်ကာမတော့၊ ကျူငုတ်နှင့် စက်ကြီး၊ ယှက်ယှိမ်ကာ သီလို့တန်းတဲ့ သည်စခန်းချောင်းနံဘေးက၊ စောင်းငေးကာ မျှော်တပြီး ခေတာလောက် ဆိုင်းမယ်။

၁၈။ အိုင်လေပြေ

နေနှိန်ကဲ့ကဲ့၊ ရေတိမ်ကဲ့လို့၊ အိုင်ထဲမှာပျော်၊ သူ့ကျောပေါ် အဖော်ငွေ ချိုင်း၊ နားလျက်မကွာ၊ သွားမပျက်ပါ၊ ခါမဆိုင်းဘူး၊ စိတ်တိုင်းကျ၊ အာ ဟာရမျှဖို့ထင့်၊ သတာဝပန်းချီထိုင်လို့ငေးမောက်တဲ့၊ အိုင်နံဘေးအနီး အနားက၊ ခရီးသွားရှုမျှော်ဆလို့မို့၊ ခေတာလောက် ဆိုင်းမယ်။

၁၉။ ယာခင်းလေပြေ

အခင်းစကား၊ မှုယင်းသမားတွေက၊ ကန်သင်းထားပြီးလို့ ထမင်းစား နားနေကြတဲ့၊ အင်းမမ်းပါးထိန်းပင်ထက်က၊ တိန်ညင်ကြက်တွန်သံထင့်။

၂၀။ ဥယျာဉ်လေပြေ

မြူယျာဉ် သရက်နှစ်မှာ အပင်က၊ ငှက်မှာ ကတာအတွင် အအေးယူကြတော့မလို့ ထင့်၊ ကျေးသူဝ အမြီးတယမ်းယမ်း နဲ့ တိုက်တော့၊ အသီးတစ်ခြမ်း၊ ဟိုက်ကလေးတွေ ကြွေတဲ့အသံထင့်။

၂၁။ ရွာလေပြေ

ပင်ပန်းလို့ မောလာတဲ့အခိုက် တောရွာ၌ တစ်သီးတစ်ခြား ခရီးသွား အချိန်မရှိသောကြောင့်၊ သတိနှင့်ဘယာမတွေ့ယ်ရအောင်၊ ရွာလည်က သည်ဇရပ်မှီကပ်လို့ ဆိုင်းလိုက်အုံးမလေ။

၂၂။ နန်းလေပြေ

မသာရောက်နီ၊ ရောနာဖန်၊ ကာရန်ခြယ်စီ၊ အဥ္စလီ ဘင်ချီမြသား၊ အတိုး အနစ္စ ကိုးမျက်ပုံ၊ စီမံထားလို့၊ ပဏ္ဍုမြား နဝရတ်၊ ပြောင်တဝင်းဝင်း အဆောင်တွင်းက၊ အရောင်ချင်းလျှပ်တော့၊ မြနဝရဲကဏ္ဍဦပုံက၊ နာသံ ကြားပေါ့ နန်းပါးစက်မယ်ဗျား။

၂၃။ သုသာန်လေပြေ

သချိုင်းအုသျှ၊ မရေတာသုသာန်တဲ့၊ ဟာအယရုပ်နာမ်၊ သေလျှင် မကွာရ တဲ့၊ ပေလက်ဟာဘဝ၊ ဝိဋ္ဋကတ်အလာ မမှားရအောင်၊ ပရမအရှင် မမှုသာခ၊ သိမှတ်စရာပွားစေဖို့ ဝိပဿနာတရားရှုရင်း ဆိုင်းမယ်။

၂၄။ ပုဂ္ဂိုလ်ထားလေပြေ

မဟာမဟာအမျိုးမြတ်သူမို့၊ ဗြဟ္မာဏသဒ္ဒါ အကိုးသပ်ပြန်တော့၊ ကိုးနဝ ရတ် ငွေခရေသင်းရယ်နှင့်၊ ဇေယျတုညှင်းကာ အိန္ဒာကဝိ ဖေပေါ့ ချိန်ခါ ညှိကာ မလွတ်မှန်ရအောင်၊ စိန္တာမဏိရွတ်ရန် ဓာတ္တုဆိုင်းမယ်။

၂၅။ မြင်းချိုက်လေပြေ (စာတ်ဝင်)

ထမင်းစားပြီး နံနက်သာသာက၊ မြင်းတစ်စည်းနဲ့ထွက်လာတာ၊ မသက် သာစရာဘူးမယောင်းတဲ့မြင်၊ ကူးမကောင်း အာကာတော့ ကေန္တပဲ၊ ဘာ ကြောင့်လဲဆိုတော့ မြူးချောင်းမှာရေပဲ့လို့ ကျနေလိုက်တာ၊ လေ သမှန်မရလို့၊ ပါးဖောင်လဲ မမြင်ဘူး၊ ကမ်းပါးသောင်မြင် ရေရိုက်တော့ လေမတိုက်မိုးမရွာခင်မှာ ပိုးစားစပင်တလင်းအနိုပ်က၊ မြင်းချိုက်ကာ သောင်ကမ်းအပါးက၊ ညောင်ရမ်းတား ဆိုင်းမယ်။

၂၆။ မုဆိုးလေပြေ

တောလိုက်ယင်း အချိန်မရှိသောကြောင့်၊ အိမ်အထိ ပြန်လို့တော့မြစ် မယ် မထင်ဘူး၊ သစ်နှစ်ပင်အမြင့်တက်၍၊ အဝတ်ပုခက်နှင့် အိပ်ရန် သာကြံတော့၊ တိရစ္ဆာန်သတ္တဝါ၊ ထက်စွာအသွားရယ်နှင့်၊ ဂျူဂကျား အန္တရာယ်နှင့်၊ ရန်အသွယ်သွယ် အဟုတ်မစိုးကြောက်တော့ပါဘူး၊ မုဆိုးတစ်ယောက် ဆိုင်းမယ်။

၂၇။ မြို့လေပြေ (မြို့တွင်ဆိုင်းရန်)

ဈေးနှင့်တံတိုင်း၊ နံပတ်ဝိုင်းလို့၊ လူတိုင်းခေါ်ကြ၊ နဂရ ပုရ၊ စပေချို့၊ မြို့ဓါးကျက်သရေ၊ ပြည့်စုံကြွယ်များ၊ လွန်စည်ကားလို့၊ ပျော်ပါးတွေ၊ လူနေကြပ်သိပ်၊ ဈေးဆိုင်လမ်းလယ်၊ ရောင်းဝယ်ဖောက်ကား ကုန် သည်များနှင့်၊ စည်ကားသုံ (တယ်) ထည်လှချည့်၊ တကယ်မြို့သား အသွားအလာ၊ များစွာရှုပ်ပွေ၊ အုပ်ထွေသောသော ပြောမောသလို့ညံရှု တော့၊ အကြံယူကာ ခရီးအပို မကြာရအောင်၊ တည်နိုးရာ ရာပြီး ဆိုင်းမယ်။

၅.၁၁။ ရုပ်သေးပြက်လုံးများ

ရုပ်သေးရုပ်များသည် လက်ဝဲသားတို့ အားထား၍ လှုပ်ရှားကြရသကဲ့သို့ ရုပ်သေး လူပြက်များသည်လည်း အမှုအရာထက် အကြောင်းအရာများကိုအသားပေး၍ ပြက်လုံးများထောင်ကြရလေသည်။ လူပြက်များမှာ ပြက်ရယ်မှု ပြောဆိုရသူများဖြစ်သဖြင့် **"လူပြက်"** ဟူ၍ ခေါ်ဆိုကြ၍ မင်းသား၊ မင်းသမီးတို့နှင့်အတူတွဲ၍ ထွက်ရသဖြင့် ဇာတ်လမ်းအလိုက် **"လက်စွဲတော်"** ဟူ၍လည်းကောင်း အသီးသီး ခေါ်တွင်ခဲ့ကြလေသည်။ နောက်ကာလတွင် လူပြက်၏ အဓိပ္ပါယ်ကို **"လူရှက်"** ဟူသော ပျက်စီးသည့် အဓိပ္ပါယ်သို့ မရောက်စေလိုသဖြင့် **"လူရွှင်တော်"** ဟူ၍ ပြောင်းလဲခေါ်တွင်လာခဲ့ကြလေသည်။

ရုပ်သေးများတွင် လူပြက်များပြက်လုံးထုတ်ပုံမှာနှစ်ပါးသွားခန်း၌ပြက်သော ပြက်လုံးနှင့် ဇာတ်လမ်းခင်းကျင်းရာ၌ အကွက်ဆိုင်ရာလိုက်၍ ပရိတ်သတ်မငြီးငွေ့စေရန် ကြားဖောက်၍ပြက်သော ပြက်လုံးဟူ၍ ၂ မျိုးရှိလေသည်။

သီးခြားပြက်လုံးများမှာ အများအားဖြင့် လူပြက် ၂ ယောက်တွဲ၊ ၃ ယောက်တွဲ ချိတ်ဆက်ပြုလုပ်၍ အပေးအယူ၊ အခံအအုပ်တို့ဖြင့် ပြက်လုံးထုတ်မြဲဖြစ်လေသည်။

ရုပ်စုံများအတွင်ပြက်လေ့ရှိသော ပြက်လုံးအချို့ကို အောက်တွင် ဖော်ပြထားပါသည်။ ရုပ်စုံသဘင်တွင် ဟာသရသကို လူရွှင်တော်များကသာ ပေးစွမ်းနိုင်သည်မဟုတ်။ ဇာတ်ကွက်နေရာနှင့် အားလျော်စွာ ဇာတ်ဆောင်အသီးသီးတို့က ပေးစွမ်းကြသည်လည်းရှိပေသည်။ ရုပ်စုံသဘင်တွင် အဓိကအားဖြင့် စာကိုအသုံးပြုလေ့ရှိသည်။ ယင်းစာ (သို့မဟုတ်) ဇာတ်ချင်းတို့တွင်လည်း ကြည်နူးဖွယ်၊ ရယ်ရွှင်ဖွယ်တို့ကို နေရာဌာနအလျောက် ပါဝင်လျက်ရှိသည်ကိုတွေ့ရှိရလေသည်။ ဆိုင်း အဆင့်၊ ပတ်လိုက်၊ နရည်းချ၊ လေပြေထိုးတို့တွင် သုံးသောစာတို့၌ပင် ဤအချက်ကို အထင်အရှားတွေ့မြင်နိုင်ပေသည်။

ရုပ်စုံများအတွင်ပြက်လေ့ရှိသော ပြက်လုံးတချို့ကို လေ့လာသိမှတ်ရုံမျှ အောက်တွင် ဖော်ပြလိုက်ပေသည်။

၁။ လေပြေထိုးဟာသ (ဓွေးသဘော)

အဖော်တစ်သင်း၊ တော်သလင်း၊ ပျော်ခင်းသွဲ့မြူ၊ ခွေးမတစ်ကောင်၊ ဘေးကမြှောင်၊ ဆယ်ကောင်လောက်ရှိ၊ အမှုသံဝါ၊ အရေးတကြီး အပြေးစီးမယ်လို့၊ ခွေးထီးတွေလာတော့၊ အနားက ခွေးလူပျိုက၊ သွေးမြူးချီ၊ အမြီးကိုအသာမလို့၊ ရာဂပိုအောင် နက်ကယ်က၊ ကာမကို မရှောင်ဖက်တော့၊ ခွေးထီးတွေ မျက်နှာပျက်ပြီး၊ မက်မပြေ မာန်သွင်းပါလို့၊ နေကကယ်မြန်မြန်ဆင်းပါလို့၊ ကန်ကန်ခြင်းကိုက်သံထင့်။

အမျိုလုံမ၊ ဟိုချိုအစကာ၊ ကြံ့ရပလေ၊ ရှုတရစပ်၊ လူအပြတ်၊ သူမတ်တက်နေသောကြောင့် ရွေထတီ၊ ရေသီမလို့၊ အာဂမိန်းမလွန်၊ ဝါယောမပြတ်၊ ပြာတောရပ်က၊ အာပေါ်ဓာတ်လွန်သည့်နယ်၊ မြွှန်အထက်ချွေ၊ ပါးဘက်ခြေက၊ လက်ဖက် ရေမိတ်သံထင့်။

အထက်ပါ လေပြေထိုးဟာသတို့မှာ ဦးစပယ်သက်ကြီး၊ ဦးစပယ်သက်လေးနှင့် လူကြမ်းမင်းသား ဦးအုံတို့စင်တွင် အသုံးများသည်ဟု သိရသည်။ ***(ဦးသိန်းနိုင်၊ မြန်မာ့ရုပ်စုံသဘင်)***

၂။ ပညာစမ်းဟာသပြက်လုံး

(ဦးဖုးညို၏စင်မှ ဦးဥာဏ်ကျယ်နှင့် ဦးရန်ကြီးအောင်တို့ ပြက်ကြသည်ဟုသိရသည်။)

ရန်ကြီးအောင်။ ။မောင်ရင်ကစာချိုးတတ်တယ်ဆိုတာနဲ့ပညာရှိရယ်လို့ မာန်မထင့်ချင်နဲ့ဗျ။ ပညာရှိတယ်ဆိုရင် ကျုပ်တစ်ခု မေးချင်တယ်။

ဥာဏ်ကျယ် ။ ။ တစ်ခုမဟုတ်ဘူး။ နှစ်ခုမေး။ ဖြေပြမယ်။

ရန်ကြီးအောင်။ ။ ကဲ…မေးပြီ။ ဖြေဖို့သာပြင်ပေတော့။ ဘုရားကနှစ်ကိုးပ်ရှစ်ဆူရှိတယ်။မုန့်ကအယုက်နှစ်ဆယ်ရှိတယ်။အဲဒါမုန့်ကို မဖဲ့မခြမ်းဘဲ ဘုရားစေ့အောင် တင်စမ်းပါ။

ဥာဏ်ကျယ် ။ ။ မင်းဟာက မဖြစ်နိုင်တာ မေးတာဘဲ။ ဘုရားက နှစ်ဆယ့်ရှစ်ဆူ၊ မုန့်ကအယုက်နှစ်ဆယ်၊ ဖဲ့လဲ မဖဲ့ရဘူး ဆိုတော့ စေ့အောင် ဘယ်တင်လို့ရနိုင်ပါ့မလဲ။ ပန်းပေးပါတယ်ကွာ။

ရန်ကြီးအောင် ။ ။ အဲဒါ ပညာရှိ မရှိ စမ်းတာဘဲ။ မသေမချင်းမှတ်။ နောက်မုန့်ရှစ်ယုက်ထပ်ပြီးဝယ်ထည့်ကပ်ရတယ်ဗျ။သိပြီလား။

ဥာဏ်ကျယ် ။ ။ အမယ်လေး ဥာဏ်ကြီးရှင်တဲ့။ ထပ်ပြီး ဝယ်ထည့်မှတော့ မင်းပြောမှလား။

ရန်ကြီးအောင် ။ ။ အေးလေ။ ကျုပ်လဲ ဒါဘဲတတ်နိုင်တာဘဲ။

ဥာဏ်ကျယ် ။ ။ကဲ…ဒါဖြင့် ကျုပ်မေးမယ်။ခင်ဗျားပညာရှိဆိုရင်ဖြေပေါ့။ ကျုပ်က ဘုရားတွေ တရားတွေနဲ့ လောကုတ္တရာကို မမေးဘူး။ လောကီကိုမေးမယ်။ စပါးနှစ်ဆယ်တင်ထားတဲ့ လှည်းကို နွားနှစ်ကောင် တပ်မောင်းလိုက်တာ မိုးပေါ်ပျံတက်သွားတယ်ဆိုတာ မြင်ဖူးရဲ့လား။

ရန်ကြီးအောင် ။ ။ဟာ…ဒါကတော့မဖြစ်နိုင်တာဘဲ။ဘယ်မြင်ဖူးမလဲ။ ခင်ဗျားမြင်ခဲ့၊ တွေ့ခဲ့ဖူးတာသာပြောပြပါတော့။ ပန်းပေးပါပြီ။

ဥာဏ်ကျယ် ။ ။အို…ကျုပ်လဲတစ်ခါမှမမြင်ဘူးလို့မေးတာပါဘဲ။ ခင်ဗျားများ မြင်ဖူးလေသလားလို့။

ရန်ကြီးအောင် ။ ။ဖြစ်မှဖြစ်ရလေ။ မေးလိုက်စမ်းလိုက်ပုံကသူဘဲ တွေ့ဘူးလေသလားအောက်မေ့ပါ။ မမြင်ဖူးဘူးဆို့။ ဒါနဲ့များ မေးရသေးသဟယ်။

၅.၁၂။ ရုပ်သေးဝေါဟာရများ

မြန်မာစကားတွင် ရုပ်သေးသဘင်ကို အခြေခံ၍ ပေါ်ပေါက် တွင်ကျယ်လာခဲ့သော စကားလုံးအချို့ ရှိပေသည်။ ယင်း စကားလုံးများကို အောက်တွင်ဖော်ပြထားပေသည်။

၁။ ကြိုးခေါက် - လက်ကိုင်တွင် အသေမချည်ဘဲ အလွတ်ထားသောကြိုး။ ၂ ကြိုးဆက်အခေါက်။

၂။ ချက် - ဒလက်၊ အရုပ်ကြိုးတပ်ဆင်သောလက်ကိုင်။

၃။ ဂဠုန်တောင် - သုံးထောင့်ချွန်နီးပါး ရုပ်သေးစင်၏ရှေ့ပိုင်း၌ စွန်းထွက်နေသော ဝဲယာအစွန်ခန်းများ။

၄။ စမုန်ခံ - ဘုရင်ထွက်ခါနီးတီးသော တီးလုံးသွား။ "သော်တာပေါ်လာ" အစချီ တေးသွားကိုတီးသည်။

၅။ စင်တော်ကလေး - အိမ်ရှေ့မင်း ကောက်တော်မူသောစင်။

၆။ စင်တော်ကြီး - ဘုရင်ကောက်တော်မူသော ဘုရင့်အသုံးတော်ခံစင်တော်။

၇။ စင်တိုင်သည် - နတ်ကတော်ထွက်၍ ဆိုင်ရာနတ်များကို ကန်တော့သည်။ (ကျွဲဥပျက်ခန်း၊ တည်ခန်းပွဲဦးအစကို စင်တိုင်ခန်းတွင် တစ်ပေါင်းတည်းမှတ်ယူကြသည်။)

၈။ စင်ထိန်း - ရုပ်သေးစင်တွင် ပစ္စည်းထိန်းသိမ်း၊ ထုတ်သွင်းနေသော အလုပ်သမား။

၉။ ဆေးချသည် - ရုပ်သေးရုပ်ကို ဆေးတပြင်တည်း လိမ်းသုတ်သည်။

၁၀။ ဆေးရေးသည် - ရုပ်သေးရုပ်ကို မျက်လုံး၊ မျက်မှုံး၊ မျက်ရစ်၊ နှုတ်ခမ်းစသည် ဖော်၍ရေးခြယ်သည်။

၁၁။ တပတ်လည်ဝန် - စကားတလှည့်စီ ပြောဆိုရာတွင် တပတ်ပြန်၍လည်သော တတိယဝန်ရုပ်။

၁၂။ တံခောင်း - နတ်ကတော်၊ အပျိုတော်၊ မြင်း၊ ဇော်ဂျီစသောအရုပ်များ ထွက်ရာတွင် ဆိုင်းနောက်ထတို့က အချီအချ အတိုင်အဖောက် စည်းသုတ်နှင့် လိုက်၍ဆိုသောသံချပ်တစ်မျိုး။

၁၃။ နောက်ထ - ဆိုင်းဝိုင်းအမှုထမ်းများ။

၁၄။ နန်းဆောင်ပုံ - နန်းဦးကင်ပုံနှင့် ရာဇပလ္လင်တစ်ခုတည်း တပ်ဆင်ထားသော ဇာတ်ဝင်ပစ္စည်း။

၁၅။ နန်းချင်းဝန် - နန်းဆောင်အနီးတွင်ကပ်၍ ခစားနေသော ပထမဆုံးထွက်သောဝန်ရုပ်။

၁၆။ ပြည်ခံဝန် - ဇာတ်လမ်းအလျောက်ပါရသော မြို့ဝန်၊ စားကြပ်ဝန်။

၁၇။ ဘိုးတော်ရုပ် - စင်စောင့်ဘိုးတော်ဟု အမှတ်အသားပြုသော၊ ခေါက်ချာဆောင်း ဘုန်းကြီးရုပ်။

၁၈။ မဒီကိုင် - မင်းသမီးကြိုးဆွဲ။

၁၉။ မင်းသားတက်လှေခါး - ရုပ်သေးစင် မင်းပေါက်တည့်တည့်တွင် စင်ခါးပန်းကိုမှီ၍ တပ်ဆင်ထားသောလှေခါး။

၂၀။ မင်းပေါက် - ရုပ်သေးလက်တန်းအလယ်၌ အရုပ်ထွက်၍ရအောင် ချန်လှပ်၍ အဝတ်စကယ်ညာထပ်ပိတ်ထားသော အပေါက်နေရာ။

၂၁။ မင်းလမ်း - မင်းတက်လှေခါးမှပွဲခင်းနောက်ဖက်မင်းတဲသို့တူရူသွယ်တန်းထားသောလက်ရန်းကြိုးပါရှိသည့်ပွဲခင်းအလယ်ဗဟိုလမ်းကြောင်း။

၂၂။ ယာသေတ္တာ - ရုပ်သေးစင်ပေါ်၌ စင်၏ လက်ယာဘက်ခန်း၌ ထားရသောအရုပ်ထည့်သေတ္တာ။

၂၃။ ရေချ - စင်ပေါ်အမှုထမ်းများ။

၂၄။ လေးဆိုင်းသံ-ရုပ်ဘုရင်ကန်တော့ခံထွက်သောအခါတီးသောတီးလုံး ၄ မျိုး။

၂၅။ လက်တန်း - လက်ရုံးတန်း။ ရုပ်သေးရုပ်များအတွက် နောက်ခံပိတ်ကား တပ်ဆင်ရသည့်ပြင် ကြိုးဆွဲ၏ အရုပ်ကိုင်သောလက်ထောက်တင်လေ့ရှိသောတန်း။

၂၆။ လက်တန်းဥာဏ်-လက်တန်းကိုကိုင်၍ သံချိုကိုင်ကရုတ်တရုတ်ဥာဏ်ထုတ်၍ သီဆိုဖွဲ့နွဲ့သောကဗျာဥာဏ်။

၂၇။ ဝဲသေတ္တာ - ရုပ်သေးစင်ပေါ်၌စင်၏လက်ဝဲဘက်ခန်း၌ ထားရသောအရုပ်ထည့်သေတ္တာ။

၂၈။ သချြာ -ဝန်ရုပ်၊ ပုဏ္ဏားရုပ်စသည်တို့ထွက်ရာတွင် တီးလေ့ရှိသောတီးလုံးသွားတစ်မျိုး။

၂၉။ သံချိုကိုင် - သံချိုရုပ်ကိုကိုင်၍ သံချိုကို နှုတ်လွှတ် ချက်ချင်ဖွဲ့စပ်သီကုံး ရွတ်ဆိုနိုင်သော ရုပ်သေးအဖွဲ့သားများ။

၃၀။ သေတ္တာရောက် -ဇာတ်သေတ္တာထဲတွင်ရှိသော အရုပ်အားလုံးအတွက် သရုပ်ဆောင်နိုင်သော လူကြမ်းမင်းသားကြီး။

၃၁။ သုံးအန်ချိုးသုံးအန်ချ - နတ်ကတော်က ကန်တော့ပွဲကို ၃ ကြိမ်မြှောက်၍ ၃ ကြိမ်ပြန်ချရာ၌ တီးသောတေးသွား။

၃၂။ အစိကြိုး-ရုပ်သေးရုပ်နှင့်ရုပ်သေးချက်များတွင် ကြိုးအရှင်သွင်းတပ်နိုင်ရန် အခေါက်လိပ်အစချန်၍ အသေတပ်ထားသော ကြိုးဆုတ်။

၃၃။ အရုပ်ကြမ်း - တိုင်းပြည်တည်ခန်းမတိုင်မီရုပ်သေးပွဲစသည်မှ ဟိမဝန္တာခန်းအပြီးအထိထွက်ရသော တိရစ္ဆာန်ရုပ်များနှင့် ဇော်ဂျီ၊ အပျိုတော်စသော အခြားအရုပ်များ။

၃၄။ သဟာစဥ် - ရှေးကအတိုင်း၊ အစီအစဥ်အတိုင်း၊ နည်းနှန်စွာ ဆောင်ရွက်မှုကိုဆိုလိုသည်။

၃၅။ တစ်စင်းထောင်သည် - အဖွဲ့မှ ခွဲထွက်၍ ယှဥ်ပြိုင်လုပ်ဆောင်သည်။

၃၆။ ပွဲဦးထွက် - အစဦး၊ ကနဦး၊ ပထမအတွေ့အကြုံ။

၃၇။ လေပြေထိုးသည် - ချော့ချော့ငံ၊ ပြေပြေလည်လည်၊ လေအေးကလေးနှင့် တောင်းပန်တိုးလျှိုးသည်။

၃၈။ ဂျက်သေသည်-လုပ်ဆောင်ချက်တည်ငြိမ်၍ကောင်းသည်။ (ဂျက်ကျလက်ကျရှိသည်။)။ မီးသေအောင်လုပ်နိုင်သည်။ ဂျက်ပိုင်သည်။

၃၉။ ဝမ်းစာရှိသည် - မင်းသား၊ မင်းသမီး၊ လူပြက်၊ မင်းသားကြီးစသည်တို့သည် သူ့ဇာတ်ကောင်နေရာနှင့် သူပြောရသော ဇာတ်စကား၊ ဇာတ်သီချင်းများ အလွတ် နှုတ်တိုက် အစုံရနေသူကိုဆိုသည်။

၄၀။ သိုင်းနှင့်ဝိုင်းနှင့် - ဆိုင်းဝိုင်းတီးကောင်းသဖြင့် ဘုရင်က ဆိုင်ဆိုင်းတွင်သိုင်းများဆိုက်ခွင့်ခြင်းကြောင့် ဂုဏ်ကြီးခြင်းကိုဖော်ပြသည်။ (အသိုင်းအဝိုင်း) ကောင်းခြင်းကိုဖော်ပြပါသည်။

၄၁။ ပတ်မချက် - ဂျိ..ဂျိ..ဆိုသော ပတ်မချက်အလိုက် လုပ်ဆောင်ခြင်း။

၄၂။ သေတ္တာစွင့် - ရုပ်သေး/ဇာတ်ပွဲတစ်ခု တီးလုံးတိုက်ပြီးစ၍ ပွဲငှားသောပွဲတွင် ပထမဆုံး ကသောပွဲ။ အဦးဆုံးပြုလုပ်မှု။

ရှာစား
နရီ
စင်ဆောင်ရုပ်
ချုတ်ကလေး
ဈေးတီးသည်
စီးကြိုးဝါးကြိုး
နရီကိုက်
သရွှေမှန်
နားစောင့်ကောင်းသည်
တွယ်နို
လက်ကျလက်န

၅.၁၃။ ရုပ်သေးသဘင်ဘန်းစကားပုံများ

ရုပ်သေးအစမှ ဟိမဝန္တာခန်းပြီးသည်အထိ ထွက်ရှိသော တိရစ္ဆာန်ရုပ်များနှင့် ဇော်ဂျီ၊ အမျိုးတော် စသည်တို့ကိုခေါ်သည်။ သဘင်သည်၊ ကလေး၊ အရူးသုံးဦးတို့၏ နှုတ်မှထွက်သော တဘောင်စနည်းများကိုလည်း ရှေးက အလေးအနက် ထားခဲ့ကြသည်။ သဘင်သည်တို့ အချင်းချင်း လူမသိအောင် ဘန်းစကားပြောလေ့ရှိသည်။ ယင်းတို့မှာအောက်တွင် ဖော်ပြထားသည့်သည့် ဘန်းစကားဝေါဟာရများဖြစ်လေသည်။

အရပ်စကား	ဘန်းစကား	အရပ်စကား	ဘန်းစကား	အရပ်စကား	ဘန်းစကား
မင်းသမီးရုပ်	မဒီ	ဖိနပ်	ခေါက်	လုံချည်	ချင်း
မင်းသမီးကြိုးဆွဲ	မဒီကိုင်	ဝန်ကြီးရုပ်	ဖွတ်	ဘုန်းကြီး	ယောဝန
မင်းသား	ကနုဒို	မစင်စွန့်သည်	နက်ခါသည်	လက်ဖက်ရည်	ခေါ်င်
အမျိုးတော်	ဖယ်	ရွှေ	ငနို	ကောင်းသည်	မှည့်သည်
လေပြေတိုး	ဝါယောတေးသည်	အင်္ကျီ	စွတ်ဖား	အိုးစည်	ယိုင်
ဆိုင်း	ဖက်	ဆေးလိပ်	ဘော့၊ ဖော့	ထမင်း	ပုံး
နှဲ	တေချော်	ခေါင်းပေါင်း	လွှား	ငွေ	ဝက်
လူပြက်	ဟားငနဲ	အိမ်	ဘိ	စားသည်	ထွက်သည်
နတ်ရုပ်	မိုး	ကွမ်းစားသည်	ပြေကွတ်	ထမင်းစားသည်	ပုံးဆေသည်
မြင်းရုပ်	ဂေါက်	ညှိ့သည်	နှောသည်		

၅.၁၄။ ရုပ်ရှင်သဘင်ထွက်စကားပုံများ

ရှေးအခါက ရုပ်ရှင်သဘင်မှာ လူကြိုက်များသော ပွဲလမ်းတစ်ခု ဖြစ်လေသည်။ လူကြီးလူငယ်မရွေး နှစ်သက်စွာကြည့်ရှုကြလေသည်။ ရုပ်ရှင်သီချင်းများကို နှုတ်တက်ရကြ၍ ရုပ်ရှင်ဇာတ်လိုက်များကို နားစွဲနေကြလေသည်။ ရုပ်ရှင်ဇာတ်လမ်းများနှင့် သတင်းစာများကို လူကြီးသူများကထောက်ပြကာ ငယ်ရွယ်သူတို့အား သွန်သင်ဆုံးမလေ့ရှိလေသည်။ ယင်းသို့ဖြစ်သောကြောင့် ရုပ်ရှင်ကိုအခြေခံ၍ ပုံနှိုင်းလျှင် လူတိုင်းလိုလိုနားလည်ခဲ့ကြလေသည်။ ထို့ကြောင့်ရုပ်ရှင်ကိုအကြောင်းပြုသောစကားလုံးများ စာပေတွင်အနိုင်အမာ ထင်ရှားလာခဲ့လေသည်။

သေတ္တာမှောက် - *အဘက်ဘက်၌ ကျွမ်းကျင်သူ။*

ရုပ်ရှင်ရုပ်များကို လက်ပဲသေတ္တာ၊ လက်ယာသေတ္တာ ဟူ၍ နှစ်လုံးခွဲလျက်၊ အစဉ်အလာထည့်သိုမြဲအတိုင်း ထည့်သွင်းထားလေ့ရှိရာ၊ သေတ္တာထဲရှိအရုပ်အားလုံးကိုနိုင်နင်းစွာကြိုးဆွဲ၊ သရုပ်ဆောင်ကပြနိုင်သော ရုပ်ရှင်ပညာရှင်ကို သေတ္တာမှောက် ကျွမ်းကျင်သူဟူ၍ အသိအမှတ်ပြုလေ့ရှိသည်။ ထိုစကားမှ အဘက်ဘက်တွင် ကျွမ်းကျင်သူ၊ အဘက်ဘက်မှ ဦးဆောင်နိုင်စွမ်းသူကို **"သေတ္တာမှောက်"** ဟူ၍ ခေါ်တွင်လာခဲ့ပေသည်။

ဇော်ဆွဲ - *အလွန်စွမ်းဆောင်နိုင်သည်။ ထိပ်တန်းစားဖြစ်သည်။*

ရုပ်ရှင်သဘင်တွင် ဇော်ဂျီရုပ်ကို ကြိုးဆွဲကပြသူမှာ ဇော်ဂျီ ခုန်ပျံလှုပ်ရှားပုံ၊ တောင်ဝှေးထောက်ပုံ၊ ဆေးကြိတ်ပုံ၊ မြေလျှိုး မိုးပျံပုံ၊ သုယောင်သီးခွေတ်ပုံ စသော အမူအယာများကိုသရုပ်ပေါ်အောင် ကပြရပေသည်။ ထို့ကြောင့် အလွန်တော်သော မင်းသမီးကြိုးဆွဲ၊ မင်းသားကြိုးဆွဲများကသာ ဇော်ဂျီရုပ်ကိုဆွဲရပြီး၊ ဇော်ဂျီရုပ်ဆွဲရသူ (ဝါ) ဇော်ဆွဲသူဆိုလျှင်ထိပ်တန်းကြိုးဆွဲကောင်း၊ ကျွမ်းကျင်ပြောင်မြောက်သူအဖြစ် အသိအမှတ်ပြုကြရပေသည်။ ထိုစကားမှအလွန်တော်သူကို **"ဇော်ဆွဲသူ"** ဟု ခိုင်းနှိုင်းသုံးစွဲကြပေသည်။

ခြေထိုးသည် - *နောက်ကွယ်မှ ခြယ်လှယ်သည်။ ခြေပုန်းခုတ်သည်။*

ရုပ်ရှင်ကြိုးဆွဲရာတွင် တချို့အရုပ်များကို ကြိုးဆွဲရာတွင် ခြေဖျားအနေအထား လိုသလိုရှိစေရန် လက်တန်းကန့်လန့်ကာအောက်ခြေမှ ကြည့်ရှုသူများမမြင်စေရအောင် ခြေဖျားကု၍အရုပ်ကို ထိုးရွှေ့ပေးတတ်ကြပေသည်။ ထိုအပြုအမူကိုတင်စား၍ နောက်ပိုင်းမှကွယ်ဝှက်၍ ခြယ်လှယ်သွေးထိုးမှု၊ ပင့်မြှောက်တိုက်တွန်းမှုမျိုးကို **"ခြေထိုးသည်"** ဟု သုံးနှုန်းကြပေသည်။

လက်တန်းပြောသည် - *ကြိုတင်စီစဉ်ချက်မရှိဘဲ နှုတ်လွတ်ပြောသည်။*

ရုပ်ရှင်သဘင်တွင် သံချိုကိုင်သည့် ကဗျာလင်္ကာကို တမှတ်ဟတ်ချင်း နှုတ်တိုက်ရွတ်ဆိုနိုင်စွမ်းသူဖြစ်၍ လက်ငင်း အဖြစ်အပျက်၊ အကြောင်းအရာများကိုရုပ်ရှင်စင်ပေါ်၌ သံချိုရုပ်ကိုဆွဲရင်း လက်တန်းကိုကိုင်ကာကဗျာလင်္ကာ၊ သံချိုစသည်ဖွဲ့ သီရွတ်ဆိုလေ့ရှိပေသည်။ ထိုအကြောင်းကိုစွဲ၍ ကြိုတင်ပြင်ဆင်မှုမရှိဘဲ ပြောလိုသည့်အခါမှ နှုတ်တိုက် တောက်လျှောက် ပြောဆိုသည်ကို **"လက်တန်းပြောသည်"** ဟု သုံးနှုန်းကြပေသည်။

အရုပ်ကြိုးပြတ်သည် - *မလှုပ်မရှားနိုင်အောင်ဖြစ်သည်။ ပုံလျက်သားကျသည်။*

ရုပ်ရှင်စင်၌ ကြိုးဆွဲကပြစဉ် အရုပ်ကြိုးတစ်ကြိုး ပြတ်ကျသွားပါက ထိုကြိုးနှင့်ဆိုင်သော အရုပ်၏အင်္ဂါအစိတ်အပိုင်းသည် လုံးဝလှုပ်ရှားခြင်းမရှိဘဲ တွဲလဲကျ၍နေတတ်ပေသည်။ အကယ်၍ အရုပ်ကြိုးအားလုံး ပြတ်ကျမည်ဆိုလျှင် အရုပ်တစ်ရုပ်လုံးသည် အသက်မရှိတော့သောသူကဲ့သို့ မလှုပ် မရှား ခွေ၍ပုံကျနေပေသည်။ ထိုအ

ကြောင်းကိုတင်စား၍ လှုပ်ရှားမှုလုံးဝမပြုနိုင်သော အခြေအနေကို ***"အရုပ်ကြိုးပြတ်ဖြစ်သည်"*** ဟု တင်စားသုံးနှုန်းကြပေသည်။

စင်တော်ကကောက်သည် - *ချီးမြှင့်မြှောက်စားသည်။*

ရှေးအခါက သဘင်ပညာကျွမ်းကျင်သော၊ ရုပ်သေးဝါရင့်သော အသံနှင့် အပြောအဆိုကောင်းသော ရုပ်သေးပညာရှင်များ ရှားပါးပေရာ အကယ်၍ အရုပ်စင်၊ ဝင်းစင်စသော ရုပ်သေးအဖွဲ့များ၌ ထိုပညာရှင်မျိုးရှိနေလျှင်၊ ဘုရင်နှင့် မိဖုရားစင်တော်များက ခေါ်ယူချီးမြှောက်စေပါးလေ့ရှိပေသည်။ ထို့ကြောင့် ***"ထင်ပေါ်လျှင် စင်တော်ကကောက်သည်"*** ဟု ဆိုစမှတ်ပြုကြပေသည်။ ထိုစကားကိုအခြားကိစ္စများ၌လည်း တင်စားသုံးနှုန်းကြပေသည်။

ရုပ်သေးရုပ် - *သူတပါး၏ အလိုဆန္ဒအတိုင်း ဆောင်ရွက်ပေးသူ။*

ရုပ်သေးရုပ်သည်ပင်ကိုယ်ကအသက်မဲ့အရာဝတ္ထုဖြစ်၍ကြိုးဆွဲသူ၏ လှုပ်ရှားပုံအတိုင်း လိုက်နာလှုပ်ရှားကပြရပေသည်။ ထို့ကြောင့် သူတစ်ပါး၏ကြိုးဇာခံဖြစ်သူ၊ သူတစ်ပါးက နောက်ကွယ်မှ အမိန့်ပေးခြယ်လှယ်ခြင်းကို ခံနေရသူများအား ***"ရုပ်သေးရုပ်၊ ရုပ်သေးအဖွဲ့၊ ရုပ်သေးအစိုးရ ရုပ်သေးခေါင်းဆောင်"*** စသည်ဖြင့် တင်စားသုံးနှုန်းပေသည်။

ကျွဲဖမ်း - ***"ကျွဲဖမ်း"*** စကားမှာလည်း သဘင်သုံးပင်ဖြစ်သည်။ မူလစကားရင်းမှာ ***"ကျွဲဖန်"*** ဖြစ်၏။ ကျွဲရာ၊ တွေ့ရာအကြောင်းကို စကားဖန်တီး၍ ပြောတတ်ခြင်းကို ***"ကျွဲဖန်"*** ဟုခေါ်ပြီး ကာလရွေ့လျောသဖြင့် ***"ကျွဲဖမ်း"*** ဟုပြောင်းလာခြင်းဖြစ်သည်။ ကြိုတင်ပြင်ဆင်ထားမှုမရှိပဲ စကားသွက်သွက် နှုတ်မဆိတ် ပြောဆိုတတ်သူကို ***"ကျွဲဖမ်း ကောင်းသည်"*** ဟု ဆိုကြသည်။

ပွဲပြီးမီးသေ - ပွဲပြီးမီးသေဟူသော စကားမှာလည်း ဇာတ်သဘင်မှ ဆင်းသက်လာသော မြန်မာ့ဝေါဟာရ တစ်ခုပင်ဖြစ်သည်။

ပတ်စာခွာရှာသိမ်း - အလုပ်တစ်ခုအား အစအဆုံး အောက်ခြေသိမ်း လုပ်ဆောင်ခြင်း၊ ပြီးဆုံးခြင်း၊ အဆုံးသတ်ပေးခြင်းဖြစ်ပါသည်။

ဆိုင်းသဆင့်ပုံမဆင့် - ကြိုတင်ပြောဆိုခြင်းမရှိဘဲ လုပ်ဆောင်ခြင်း။

ပတ်တုတ်၍မရ - ပဒိုသတ်က သဘောကျလွန်း၍ ဆူဆူညံညံ ပြဿနာပေးသည်ကို ငြိမ်စိုင်း၍မရသဖြင့် ပတ်မကြီးတုတ်ပြီး တားရသည့်သဘောကို ဆိုလိုသည်။

ပတ်ကြမ်းတိုက်သည် - အပြင်းအထန် အကြမ်းဖက်သည့်သဘောကို ဖော်ပြခြင်းပင်ဖြစ်သည်။

ဗိန်းမောင်းတိုက်သည် - ဆိုင်းကိုပြင်သာစွာမတီးဘဲအကြမ်းဖက်၍တီးသော သဘောပင်ဖြစ်သည်။ ဆဲဆို ကြိမ်းမောင်း တရားလွန်ဆိုပြောသည်။

ဘီလူးဆိုင်းနှင့်ထွက်သည် - ပတ်ကြမ်းတိုက်သည်၊ ဗိန်းမောင်းတိုက်သည်တို့နှင့် အဓိပ္ပာယ်တူသည်။ ခပ်ကြမ်းကြမ်းပြောဆို၍ ရန်ဆိုင်ခြင်းပင် ဖြစ်သည်။

လေးခင်းနှင့်ထွက်သည် - ဘီလူးဆိုင်းနှင့် ထွက်သည်၊ ပတ်ကြမ်းတိုက်သည်တို့နှင့် အဓိပ္ပာယ်အတူတူပင်ဖြစ်ပါသည်။

လက်ပေါက်ကပ် - နှုတ်ရာ၌ သံပြောင်း သံလွှဲခက်ခဲ၍ သွက်သွက်မမှတ်နိုင်သည်ကို လက်ပေါက်ကပ်သည်ဟုခေါ်သည်။ ဆက်ဆံရေးမလွယ်ကူသူကိုလည်း လက်ပေါက်ကပ်သည်ဟုခေါ်လေ့ရှိသည်။

လမိုင်းကပ်သည် - လမိုင်းကပ်သည်ဟူသော ဝေါဟာရမှာလည်း ဇာတ်သဘင်စကားပင်ဖြစ်သည်။ လမိုင်းကပ်သည်၊ နတ်ဝင်သည်၊ စျာန်ဝင်သည်ဟုဆိုလိုခြင်းဖြစ်သည်။

အသံကောင်းဟစ်သည် - ဟစ်လေ ကောင်းလေ အသံကောင်း သူများက တစ်ဘက်လူအထင်ကြီးအောင် ဟစ်ပြခြင်းကိုအသံကောင်းဟစ်သည် ဟူသော ဝေါဟာရအဖြစ် ကျန်ရစ်ခဲ့ခြင်းဖြစ်သည်။ လူများအထင်ကြီးအောင်လုပ်ခြင်းကိုဆိုလိုသည်။

ခုနစ်သံချီသည် - အော်ဟစ်ပြောဆိုရာတွင် အသံအကျယ်လောင်ဆုံးပြောဆိုခြင်း၊ ရန်တွေ့ခြင်းကိုဆိုလိုသည်။

ပွဲချင်းပြီး - တစ်ခုခုဖြစ်ပြီးပြီးခြင်း အပြေတစ်ခု ချက်ချင်းရခြင်း၊ ချက်ချင်းပေးခြင်းကိုဆိုပါသည်။ *(ယခုအခါတွင် အန္တရာယ်တစ်ခုခုဖြစ်၍ချက်ချင်းသေခြင်းကိုလည်း ပွဲချင်းပြီးသေသည်။)* ဟုပြောတတ်ကြသည်။

ပတ်တိုင်းထောင်ရုပ်ကြိုးရှုပ်သည် - *(ကြိုးမလိုသောအရုပ် ကြိုးရှုပ်နေပုံဖြစ်သည်။)* လိုအပ်သူကမပြောဆိုဘဲ မလိုအပ်သူက ပြဿနာတက်နေခြင်းမျိုးဖြစ်သည်။

၅.၁၅။ ဇာတ်ထုပ်များမှ ကောက်နုတ်ချက်များ

(ပူးတွဲပါ DVD Rom ထဲမှ အသံဖိုင်များဖြင့် ပြည့်စုံစွာကြည့်ရှုလေ့လာနိုင်သည်။ DVD Rom အား စာအုပ်၏ နောက်ကျောအတွင်းဖက်တွင် ထည့်ပေးထားပါသည်။)

ရှေးဟောင်းပြဇာတ်ကြီးဇာတ်ထုပ်များမှ ကောက်နုတ်ချက်များတွင်

၁။ ရုပ်စုံမင်းသားကြီး ပုဏ္ဏပုံ့ကျော်အေး၏ ဇာတ်ပြဇာတ်ထုပ်များမှအပိုင်းလိုက်

၂။ ရုပ်စုံမင်းသားကြီး ရွှေဘိုတင်မောင်၏ ဇာတ်ပြဇာတ်ထုပ်များမှ အပိုင်းလိုက်

စသဖြင့်ကဏ္ဍများ ပါဝင်ပါသည်။

အသံဖြင့်ပါဝင် သရုပ်ဆောင်ခဲ့ကြသော အနုပညာရှင်များ၏ အမည်များအား ၎င်းခေတ်ကာလမှ ယနေ့တိုင် သက်ရှိထင်ရှား ရှိနေသေးသော ရုပ်သေး အနုပညာရှင်ကြီးများ၏ အကူအညီဖြင့် အောက်ပါအတိုင်း ဖော်ထုတ်သိရှိရပါသည်။

၁။ ကြိုးကြာမောင်နှံ	
ကြိုးကြာဖို	ရွှေဘိုတင်မောင်
ကြိုးကြာမ	ရွှေဘိုမြ
ဗိုးသွယ်	ဦးသန်းဒိ

၂။ ဆဒ္ဒန်ဆင်မင်း	
ဆင်မင်း	ရွှေဘိုတင်မောင်
ဆင်မ	ရွှေဘိုမြ
မုဆိုး	ဦးညွန့်

၃။ ဒါနရှင်ဆက်း	
ဓာရာလ	ရွှေဘိုတင်မောင်
ဓေရာသတ္တို	ဦးဆာတ်ကြည်
ပြမ္မာမင်း	ဦးမှန်း
ပုဏ္ဏလဧကသိ	ရွှေဘိုမြ

၄။ နန္ဒိယမျောက်မင်း	
နန္ဒိယမျောက်မင်း	ရွှေဘိုတင်မောင်
ရှင့်နန္ဒိယမျောက်မင်း	ဦးညွန့်
မျောက်မယ်တော်	ရွှေဘိုမြ
မုဆိုး	ဦးမှန်း
သိကြားမင်း	ဦးသက်နံ့
နိရောဓသမင်	ဦးတိန်မိုး

၅။ ပြတ်စိပြတ္တ	
ပြတ္တ	ဦးညွန့်
ပြတ်စိ	ရွှေဘိုတင်မောင်
ဦးကြောင်ပါး	ဦးမှန်း
ဒေါနဲ	ဦးသန်းဒိ
မဒိုတ	ရွှေဘိုမြ

၆။ သျှရီချုန်ဒရာ	
ရနသု	ဦးမှန်း
ဘုရင်	ရွှေဘိုတင်မောင်
မိဖုရား	ရွှေဘိုမြ

၇။ ဖွားတော်မူခန်း
ပုဏ္ဏပုံ့ကျော်အေး
ပဲခူးမြ

၁။ ရုပ်စုံမင်းသားကြီး ပုဏ္ဏပုံ့ကျော်အေး၏ ဇာတ်ပြဇာတ်ထုပ်များမှအပိုင်းလိုက်

ရုပ်စုံမင်းသားကြီး ပုဏ္ဏပုံ့ကျော်အေး၏ဇာတ်ပြဇာတ်ထုပ်များမှ အပိုင်းလိုက် ကောက်နုတ်ချက်များတွင်...

(၁) **သီလဝတီမောင်နှမ ဇာတ်ထုပ်**
(၂) **သီတာရာမ ဇာတ်ထုပ်**
(၃) **ဖွားတော်မူခန်း ဇာတ်ထုပ်**
(၄) **တော်ထွက်ခန်း ဇာတ်ထုပ်**
(၅) **ကျိုက်ထီးရိုးသမိုင်း ဇာတ်ထုပ်** *(နှစ်ပါးသွား)*
(၆) **ကျိုက်ထီးရိုးသမိုင်း ဇာတ်ထုပ်** စသဖြင့်ကဏ္ဍများပါဝင်ပါသည်။

၂။ ရုပ်စုံမင်းသားကြီး ရွှေဘိုတင်မောင်၏ ဇာတ်ပြဇာတ်ထုပ်များမှအပိုင်းလိုက်

ရုပ်စုံမင်းသားကြီး ရွှေဘိုတင်မောင်၏ဇာတ်ပြဇာတ်ထုပ်များမှအပိုင်းလိုက် ကောက်နုတ်ချက်များတွင်...

(၁) **ကြိုးကြာမောင်နှံ ဇာတ်ထုပ်**
(၂) **ဆဒ္ဒန်ဆင်မင်း ဇာတ်ထုပ်** *(နှစ်ပါးသွား)*
(၃) **ဆဒ္ဒန်ဆင်မင်း ဇာတ်ထုပ်**
(၄) **ဒါနရှင်းခန်း ဇာတ်ထုပ်** *(နှစ်ပါးသွား)*
(၅) **ဒါနရှင်းခန်း ဇာတ်ထုပ်**
(၆) **နန္ဒိယမျောက်မင်း ဇာတ်ထုပ်**
(၇) **ပြတ်စိ၊ ပြတ္တ ဇာတ်ထုပ်**
(၈) **သျှရီချုန်ဒရာ ဇာတ်ထုပ်** စသဖြင့် ကဏ္ဍများပါဝင်ပါသည်။

ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပုံ

ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပုံအခန်းအား ပူးတွဲပါ DVD Rom ထဲမှ ဗီဒီယိုဖိုင် နှင့် အသံဖိုင် များတွင် ပြည့်စုံစွာကြည့်ရှုလေ့လာနိုင်သည်။ DVD Rom အား စာအုပ်၏ နောက်ကျောအတွင်းဖက်တွင် ထည့်ပေးထားပါသည်။

©Giuseppe Salerno

အခြား (အထွေထွေ)

၇.၁။ ရာမယဏဇာတ်ထုပ်

၇.၂။ ရှေးမြန်မာ့ရုပ်သေးအနုပညာရှင်တို့၏အတ္ထုပ္ပတ္တိများ

၇.၃။ တွေ့ဆုံမေးမြန်းခြင်း

၇.၁။ ရာမယဏဇာတ်ထုပ် (အပိုင်း ၁) မှ (အပိုင်း ၇) အထိ

၇.၂။ ရှေးမြန်မာ့ရုပ်သေးအနုပညာရှင်တို့၏အတ္ထုပ္ပတ္တိများ
(မြန်မာသုတစွယ်စုံကျမ်းမှ ထုတ်နုတ်ဖော်ပြသည်။)

၇.၂.၁။ ရုပ်သေးမင်းသမီးဆရာပုကြီး
၇.၂.၂။ ရုပ်သေးမင်းသမီးဦးဖုးညို (၁၂၂၃ - ၁၂၉၀)
၇.၂.၃။ ရုပ်သေးမင်းသားအလုံဦးဖုန်းမို (၁၂၃၀ - ၁၃၀၂ ခန့်)
၇.၂.၄။ ရုပ်သေးမင်းသားဦးစိန်နို (၁၂၄၃ - ၁၂၉၄)
၇.၂.၅။ ပုဂံဦးဘကျော့ (၁၂၃၄ - ၁၃၀၄ ခန့်)
၇.၂.၆။ ဦးစပယ်သက်တလေး (ဘိုးသက်) (၁၂၄၃)
၇.၂.၇။ ရုပ်သေးမင်းသမီးဘိုးပု (အမေပုကလေး) (၁၂၅၀)
၇.၂.၈။ ရုပ်သေးမင်းသားရွှေဘိုတင်မောင် (၁၂၇၄ - ၁၃၃၇)
၇.၂.၉။ သံချိုကိုင်မောင်းထောင်ဦးကျော်လ (၁၂၀၃ - ၁၂၈၀)
၇.၂.၁၀။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးဖိုး
၇.၂.၁၁။ မင်းသားကြီးဘိုးဆယ် (၁၂၅၉)
၇.၂.၁၂။ ရုပ်သေးလူပြက်ကြီးဘိုးမို့ (၁၂၄၈)
၇.၂.၁၃။ ကြိုးဆွဲဦးထွန်းရင် (၁၂၆၉)
၇.၂.၁၄။ ကြိုးဆွဲခရိုင်ဦးဘရင် (၁၂၇၀)
၇.၂.၁၅။ ကြိုးဆွဲဦးပေါ်ရှန် (၁၂၇၀)
၇.၂.၁၆။ လူပြက်ဦးဖင်ယော် (၁၂၇၇)
၇.၂.၁၇။ ပုဏ္ဏားပြန်ဦးကျော်အေး (၁၂၆၂ - ၁၃၄၁)
၇.၂.၁၈။ ဝိဇ္ဇာအေး (၁၂၇၆)
၇.၂.၁၉။ ဦးရွှေ (ခေါ်) မျိုးချစ်ရွှေ (၁၂၈၅)
၇.၂.၂၀။ ဦးစိန်မောင် (မြန်မာ့ဂုဏ်ရောင်ဝိဇ္ဇာမောင်) (၁၂၈၄)
၇.၂.၂၁။ ဦးစပယ်ခိုင် (ဦးမောင်ခိုင်) (၁၂၈၈)
၇.၂.၂၂။ ဦးစပယ်ထွန်း (ဦးအေးချို) (၁၂၈၃)
၇.၂.၂၃။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးအောင် (၁၂၂၅ ခန့်)
၇.၂.၂၄။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးတူး
၇.၂.၂၅။ ရုပ်သေးမင်းသားဦးစံဒို (၁၂၄၀-၁၃၂၀)
၇.၂.၂၆။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးစိန်ဝါ (၁၂၄၄)
၇.၂.၂၇။ ရုပ်သေးလူပြက် သေတ္တာမှောက်ဦးဘချမ်း၊ လူရွှင်တော် ဦးဒဂီး (၁၂၄၅)
၇.၂.၂၈။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဦးကျော်အုန်း။ (၁၂၅၀ ခန့်)
၇.၂.၂၉။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဆရာအုန်း (၁၂၅၃)
၇.၂.၃၀။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဆရာလင်း (၁၂၆၇)
၇.၂.၃၁။ ရုပ်သေးမင်းသားဦးစိန်အုပ် (၁၂၃၂-၁၃၁၀)
၇.၂.၃၂။ ရုပ်သေးမင်းသား ဦးစပယ်လှိုင် (၁၂၅၃-၁၃၁၅)
၇.၂.၃၃။ ရုပ်သေးမင်းသားညောင်တုန်းဦးဘကျော် (၁၂၆၁)
၇.၂.၃၄။ ၁၉၇၀-၈၀ ဝန်းကျင်ရှိ မြန်မာ့ရုပ်စုံ ရုပ်သေးပညာရှင်များ၏အခြေအနေ (ဆရာဦးချစ်စံဝင်း၏ "ယနေ့မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်" စာအုပ်မှ ကောက်နုတ်တင်ပြအပ်ပါသည်။)

၁။ ရုပ်သေးမင်းသမီးဆရာပုကြီး

ရုပ်သေးမင်းသမီးကြီး ဆရာပုကို မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၂၂ ခုနှစ်တွင် ကျောက်ဆည်ခရိုင် တဖက်ဆွဲရွာ၌ဖွားမြင်သည်။ အဖမှာ ဦးထိုက်ဖြစ်၍ အမိမှာဒေါ်မိဖြစ်သည်။ တောင်သူလယ်သမား မျိုးနွယ်ဖြစ်သည်။ ဆရာပု ငါးနှစ်သားအရွယ်တွင် မိခင်ဆုံးသဖြင့် မိထွေးနှင့်နေခဲ့ရသည်။ ဆင်းရဲရှာသော မောင်ပုသည်ဘုန်းကြီးကျောင်းမှာ ပညာရှာဖွေခဲ့ရ၏။ သီဆိုခြင်း ဝါသနာကြီးမားလှသောကြောင့် ငယ်စဉ်ကပင် သီချင်းတအေးအေးနှင့် ရှိနေတတ်လေသည်။

တစ်နေ့တွင် မန်ကျည်းရွက်ခူးနေခိုက် လွမ်းချင်းတစ်ပုဒ်ကို သီဆိုနေသည်။ တဖက်ဆွဲရွာသည် ပန်းလောင်မြစ်အရှေ့ဖက်ကမ်းပေါ်၌တည်ရှိလေရာထိုအချိန်တွင်ဘုရင့်အသုံးတော်ခံစင်တော်ကြီးမှဦးသာပြော၊ ဦးသာဖဲတို့၏ ရုပ်သေးလှေသည် ပန်းလောင်မြစ်တွင်းသို့ဝင်လာခိုက်ဖြစ်လေသည်။ သာယာသော သီချင်းသံကို ကြားရသဖြင့် လှေကိုရပ်တန့်၍နားထောင်ကြသည်။မောင်ပုကိုခေါ်ယူစုံစမ်းပြီးလျှင် သူတို့အဖွဲ့နှင့်အတူ ခေါ်ဆောင် သွားသည်။

ပါရမီရှိသောမောင်ပုမှာ ရုပ်သေးမင်းသမီးများ ဖြစ်ကြသော ဦးသာဖဲ၊ ဦးပါတုနှင့် ဆရာမှုတို့၏ကိုယ်ဖိရင်ဖိသွန်သင်ခြင်းကိုခံရ၏။ငယ်စဉ်ကပင် ဝါသနာပါသူပီပီ သင်ပြသူဆရာများထံမှ နည်းနာများကို ကျိုးနွံစွာခံယူခဲ့လေသည်။

ရုပ်သေးမင်းသား ကျောက်ကာဆရာမိုး၏ သင်ပြချက်များကိုလည်း လှလှ ဆည်းပူးခွင့်ရခဲ့လေသည်။ ထို့ကြောင့်ပင် အသက် ၁၂ နှစ်လောက်က ရုပ်သေးလောကသို့ ဝင်ရောက်လာသော မောင်ပုသည် အနှစ် ၄၀ အတွင်း (ရုပ်သေးပညာဖြင့်အသက်မွေးနေစဉ်) စင်ကိုဦးစီးနိုင်သည့် ဦးစီးခေါင်းဆောင်မင်းသမီးဖြစ်လာသည်။

ဆရာပုသည် မိန်းမသံပါသည်။ အသံလုံခြင်း၊ အဆိုကောင်းခြင်း တို့ကြောင့် လူထု၏အသည်းစွဲ ဖြစ်ခဲ့ရသည်။ ရုပ်သေးမှာအသံ ဇာတ်မှာဟန်ဟုရှိခဲ့ရာ အပြောကောင်း၊အဆိုကောင်း၊ အငိုကောင်းဆရာပုကို လူကြိုက်များလှသည်။ သံမှန်လေးဆစ်ကို ထုံးစံအတိုင်း အဆိုများကြသော်လည်း ဆရာပုက သုံးဆစ်သံမှန်သီဆိုခဲ့၏။ နှစ်ဆစ်ခွဲခန့်ကိုပင် သံရှိန် ကူးချင်သေးကြောင်းသိရ၏။

နတ်ချင်းများကိုသီဆိုသောအခါ၌လည်းကြားရသူ၏နား၌ချိုစွဲပြီးလျှင် ငြိမ်းအေးလာအောင် ခံစားရသည့်အဆိုမျိုးဖြစ်သည်။ ဆရာပုသည် အသံချည်းကောင်းသည့်မင်းသမီးမဟုတ်ချေ။ဇာတ်ကွက်ဇာတ်စီရာတွင်လည်း စံတင်လောက်သည့် မင်းသမီးဖြစ်၏။ မင်းသမီးကောင်းတစ်လက်ဖြစ်လိုလျှင် ပိုး၊ မွေး၊ ခေါ်၊ မြှော်၊ အောင်း၊ ဖော်၊ လှ၊ ဘ၊ ရှူ၊ အ၊ သေ၊ ပစ် ဆိုသည့် မင်းသမီးတို့တတ်အပ်သော ပညာ ၁၂ ရပ်ကို နိုင်နိုင်နင်းနင်း သရုပ်ဖော်နိုင်စွမ်းသူဖြစ်လေသည်။

ဆရာပု၏မေတ္တာရနမ်းမှာလွန်စွာညက်ညော၍လေလေချင်းမပြတ်အောင် ဆိုနိုင်သည်။ ဆရာပု၏ ခြေရာကိုနင်းနိုင်သူမှာ သူ၏တပည့်ဖြစ်သူ မထွေးလေးဖြစ်သည်။ဆရာပုသည်အသံကိုလိုသလိုဆွဲငင်၍ရသည်။ ငိုချင်းကိုဆိုသောအခါတွင်အသံကိုပစ်ခတ်ပြီးလျှင် ဆွဲငင်၍ဆိုနိုင်သည်။ ဆိုင်းကိုလည်း အဆိုနှင့်ပင်ကစားနိုင်၏။ နေမျိုးဝလကျော်သူတို့ ခံရှာစားကြီးစိန်ဝေဒါပင် လက်ဖျားခါ၍တောင်းပန်ရရှာ၏။

ဆရာပု၏ ပြည့်ဝပြောင်မြောက်သော သဘင်အရည်အသွေးကြောင့် လည်း သီပေါမင်းက ဆရာပုအား **"နေမျိုးသီရိမဓုသဒ္ဒရွှေတောင်"** ဟု သောတွဲနှင့် မြှောက်စားချီးမြှင့်ခဲ့၏။ ထို့ပြင် မြင်းခြံခရိုင် သမုန်းကိုင်းဆယ့်နှစ်ရွာကိုလည်း အပိုင်စားသနားခြင်းခံခဲ့ရသည်။

ဆရာပုသည် ပါဝင်ကပြရသောအခန်းတိုင်းတွင် ဇာတ်လိုက်ပီသစွာ ပြုမူပြောဆိုတတ်၏။ သူ၏အပြောအဆိုတို့က အသက် ၂၀ ရွယ် မိန်းမပျိုတစ်ဦး၏ အတွေးအခေါ် လေယူလေသိမ်းမျိုးဖြစ်၏။ ညာတတ်၊ တာတတ်၊ ချွဲတတ် သဖြင့်လည်း ဆရာပုဟု ထင်ပေါ်လာခြင်းဖြစ်သည်။ ဇာတ်ထုတ် ဇာတ်ကွက်ဖော်ရာတွင် အပြောအဆို အငို အစစ အရာရာနိုင်နင်းသဖြင့် မိန်းမမင်းသမီးပင်လိုက်၍မမီချေ။

၁၂၇၀ ပြည့်နှစ်က ဆရာပုသည် ***"မြည်ကုန်းဘောင်သာစွ ဌာနလွမ်းစရာရှေ့ညို"*** ချီသီချင်းကိုဆိုကာ ဇာတ်သွေးဇာတ်မာန်တို့ တက်ကြွစေ၍ မျိုးချစ်စိတ်သွင်းပေးခဲ့၏။ လှုံ့ဆော်ခဲ့၏။ မိမိ၏အရှင်သခင်များကို တမ်းတမိစေ၏။ ဆရာပုသည် ကျွန်ဘဝမှ ရုန်းထွက်လိုစိတ်များကို နှိုး

ဆွဲပေးသောသီချင်းများကိုသီဆိုခဲ့၏။ ထို့ကြောင့်ပင် ဗြိတိသျှအစိုးရ၏ ဖမ်းဆီးအရေးယူခြင်းကိုခံရသေးသည်။ ထိုသီချင်းများကို ရေးစပ်ပေးသော ဆရာညဏ်ကိုလည်း ခေါ်စစ်ဆေး၏။ ဆရာညဏ်က ဘုရားသိုက်စာရှိသည့်အတိုင်းရေးခြင်းဖြစ်သည်ဟုဆိုသည်။နောက်ဆုံးတွင် ဆရာပုတို့ကို လွှတ်ပေးလိုက်၏။

ဆရာပုတို့ရုပ်သေးသည်တစ်နှစ်လျှင်နှစ်ဇာတ်မျှသာကသည်။ ယခုနှစ် နှစ်ဇာတ် ကျကျနနတိုက်၍ကပြီးလျှင် နောက်နှစ် နှစ်ဇာတ်ထပ်လိုက်သည်။ ယင်းသို့ဇာတ်ထုပ်သစ်များတိုက်သည့်အခါမင်းသား၊ မင်းသမီးအတွက်သာ စာရေးဆရာက သီချင်းများ၊ လေချိုးငိုချင်းများကို စပ်ရသည်။ လူကြမ်းစသော ဇာတ်ရံများကဇာတ်ထုပ်ဇာတ်ကွက်ကို ကြည့်၍ ကိုယ့်စာ ကိုယ့်ဟာသာရှာရ၏။

ဆရာကြီးနှင့် မတိမ်းမယိမ်း ခေတ်ပြိုင်ထင်ရှားကြသော အခြားရုပ်စုံမင်းသမီးများမှာ ဦးဖုးညို၊ ဆရာတော်မယ်ဖော့ကလေးခေါ် ဦးဖော့ကလေး၊ ကျောက်ကာဆရာမိုး၊ အလက္ကာ ဆရာမှုကြီးတို့ဖြစ်ကြသည်။ ခေတ်ပြိုင်စင်ပြိုင် ဖြစ်ကြသဖြင့်လည်း တစ်စင်နှင့်တစ်စင် ဆောင်းခြင်း ချိတ်ခြင်းများပြုသည့်အခါ ပြကြပုံရလေသည်။ ထိုခေတ်ပွဲကြည့်ပရိသတ်က "အပြော ကိုဖုးညို၊ အဆိုကိုပု" ဟု ပြောစမှတ်ပြုကြသည်။ ဦးဖုးညိုက အသံကောင်း၊ အဆိုကောင်းဖြစ်ကြောင်း ဆိုလိုကြခြင်းဖြစ်သည်။

ဆရာပုသည် ဆားတောင်သူအောင်မြူဇာတ်၊ ပလောင်မယ်သိုင်းသာန်ဇာတ်၊ ဖိုးတောင်ဝါနုဇာတ်၊ သံလကျွတ်ဇာတ်၊ ဝါမြူဇာတ်၊ စက္ကလဇာတ်၊ မင်းခင်ရွှေမှန်ဇာတ်တို့ကို ခင်းကျင်းပြသ၏။ ဤဇာတ်များမှာ မင်းသမီးခန်းကများသည်။

မင်းသမီးကောင်းမှန်လျှင် အောင်မြူဇာတ်မျိုးကို ကတတ်ရမည်ဟု ဆရာပုကဆိုသည်။ ထိုဇာတ်ထုပ်များတွင် မင်းသမီး၏ အခန်းအလွှန်များ၍ လွမ်းခန်းလည်းများလှသည်။ ဤကဲ့သို့ဇာတ်မျိုးတွင် ကသည့်မင်းသမီးမှာ တကာယ်တော်ရလေသည်။ ဆရာပု အတည်တကျ တွဲခဲ့သော မင်းသားဟူ၍မရှိခဲ့ချေ။ ဆရာပု၏ စင်ထဲသို့ ပညာနုနယ်ချိန်တွင် ဝင်ရောက်လာကြပြီးနောက်ဆရာပု၏ညွှန်ကြားပြသသော ပညာများကိုသင်ယူ၍ ပညာရင့်လာသောအခါ စင်ခွဲကြသည်ချည်းဖြစ်လေသည်။

ထို့ကြောင့် ဆရာပုသည် မင်းသားရှာရသည့် ကြီးကျယ်သော အလုပ်ကြီးကိုရုပ်စုံကပြယင်းသင်ပြလုပ်နေရသည်။ ဆရာပုနှင့် တွဲဖက်ခဲ့သော မင်းသားများမှာဦးရွှေစင်၊ဦးအုန်းနိုင်၊ ဦးလူကြီး၊ ဦးကြွယ်ကြီး၊ဦးစယ်သက်၊ ဦးစိန်ခို၊ ဦးဘကျော့တို့ဖြစ်၏။ သူတို့၏နောက်တွင် မတ္တရာသား ဦးသွင်နှင့် ၁ နှစ်ကပြီးလျှင် မန္တလေးအရိုးအိုးရပ်မှ ဦးသန့်ကြီးနှင့် တွဲကပြန်၏။ ၄၊ ၅ လကြာခဲ့သည်။ ဦးသန့်ကြီးနှင့် တွဲပြီးနောက် မန္တလေး ညောင်ပင်ကြီးဈေးသား ဓားလွှိုင်ဦးဆိုလှ ထို့နောက် ရန်ကုန်သား ပုဇွန်တောင်ဦးဘာလှိုင်ဆိုသည့် မင်းသားနှင့် ၂ နှစ်ခန့်တွဲခဲ့လေသည်။

ဆရာပု၏စင်သည်ဘုရင့်အသုံးတော်ခံမဟာစင်တော်ကြီးဖြစ်ခဲ့ချိန်က ဆရာပုနှင့်တွဲသော မင်းသားမှာဦးရွှေစင်ဖြစ်သည်။ ထိုစင်တော်တွင် အပြောမင်းသားကြီးမှာ ပိဋကတ်ဆရာမောင်ဖြစ်သည်။

ဆရာပုကြီးနှင့်တွဲခဲ့သော လူပြက်များမှာ ဦးစန္ဒရော်၊ ဦးကြောင်ကြီး၊ ဦးစိုက်ပန်း၊ ဦးသက်ပန်၊ ဦးတောင်ရိုးတို့ဖြစ်ကြပြီးလျှင် လူကြမ်းများမှာ ဦးအောင်ခွန်း၊ ဦးမှိုင်း၊ ဦးရာပေါ်၊ ဦးသဲ၊ ဦးစံရာ၊ ဦးကင်း၊ ဦးနီ တို့ဖြစ်ကြလေသည်။

ဆိုင်းဆရာတို့သည် ဆရာပုနှင့်တွဲလိုလှသဖြင့် ဆိုင်းကာပင်စပေါ်ပေး၍ တီးရသည်ဟုဆိုသည်။ ထို့ပြင် ရုပ်သေးဇာတ်ထုပ်များကို ဓာတ်ပြားသွင်းလိုသော မွေးတာဆိပ်ဓာတ်ပြားကုမ္ပဏီကလည်း ဆရာပုတို့ကို ဓာတ်ပြားသွင်းလိုသောကြောင့် မန္တလေးသို့လိုက်လာပြီးလျှင် ဇာတ်ထုပ်တစ်ထုပ်ကို ငွေ ၃၀၀၀ သုံးထောင်ပေး၍ ဓာတ်ပြားသွင်းယူသည်။ ဓာတ်ပြားသွင်းစဉ်က အမေပုနှင့် တွဲရသော မင်းသားမှာ ဦးဘကျော့ဖြစ်၏။ ဖိုးတောင်ဝါနုဇာတ်၊ အောင်မြူဇာတ်နှင့် မင်းခင်ရွှေမှန် ဇာတ်များကိုသွင်းခဲ့၏။

အဆိုအပြော ဇာတ်စီးဇာတ်နင်းပိုင်နိုင်လှ၍ ထွန်းတောက် ကျော်ကြားလှသောအမေပုသည် မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၇၆ ခုနှစ် အသက် ၇၆ နှစ်အရွယ်တွင် မန္တလေး၌ကွယ်လွန်ခဲ့ရှာသည်။

အမေပု၏ သားသမီးများဖြစ်ကြသော စာရေးဆရာနှင့် ဇာတ်မင်းသားကြီးဦးကြင်၊ ဦးရွှင်၊ ဦးသွင်၊ ဦးအောင်ဘ၊ ဒေါ်အုန်းကြင်နှင့်ဒေါ် အုန်းမြင့်တို့ကျန်ရှိခဲ့သည်။

၂။ ရုပ်သေးမင်းသမီးဦးဖုးညို (မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၂၃ -၁၂၉၁)

ဦးဖုးညိုသည် စစ်ကိုင်းခရိုင်၊ ငနန်းဖွန့်မြို့နယ်၊ နတ်ကြီးရွာ ဇာတိဖြစ်သည်။ မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၂၃ ခု၊ တပို့တွဲလပြည့်ကျော် ၇ ရက်နေ့တွင် ဖွားမြင်သည်။

ဦးဖုးညိုသည်ငယ်စဉ်ကပင် အနုပညာဝါသနာပါခဲ့သည်။ ရွာကျောင်းယင်းလည်း သီချင်းတညည်းညည်းဖြင့် ကျောင်းသာက်သည်။ ရွာဆာ စင်းယင်းလည်း သီချင်းတအေးအေးနှင့် ဖြစ်နေပြန်သည်။ အတန်းကြီး

လာသောအခါ အရုပ်ပွဲများတွင် ဝင်ရောက်သီဆိုဖြေလာသည်။

သူ၏ဝါသနာအတိုင်း ၁၅ နှစ်အရွယ်မှစတင်ကာ သဘင်ပညာကို သင်ကြားဆည်းပူးခဲ့သည်။ ပညာနုနယ်သေးသော အရွယ်ပိုင်းတွင် တောနယ်တစ်လျှောက်၌သာ သူ၏တေးသံသည် လွှင့်ပျံ့နေခဲ့သည်။

အနုပညာပါရမီကြီးရှင်သောဦးဖိုးညိုသည် သဘင်လောကသို့ဝင်ရောက်ပြီး ၄ နှစ်မျှအကြာတွင် ထင်ပေါ်လာခဲ့သည်။ အရည်အချင်း အသင့်အတင့်ရှိလာသဖြင့်လည်း နေပြည်တော်သို့ပင် ဝင်ဆန့်နိုင်ခဲ့သည်။ သဘင်ဝန်ကြီးဦးသော်တို့ခေတ်ဆီကရုပ်သေးတွင် မင်းသားများ ခေါင်းဆောင်ခဲ့၏။ ဦးဖိုးညိုတို့ခေတ်ရောက်သောအခါ ရုပ်သေးမင်းသမီးများကပါ ခေါင်းဆောင်လာခဲ့ကြသည်။

ကိုဖိုးညို၏သဘင်ပညာအရည်အသွေးသည်တက်သည်ထက်တက်၍လာခဲ့ရာ သီပေါမင်းတရားလက်ထက်တွင် **"စင်တော်ကလေး"** အဖြစ် **"တော်"** ကောက်ခံရသည်။ ထိုစဉ်က ကိုဖိုးညိုသည်အသက် ၂၀ နှစ်ခန့်သာရှိသေးသည်။ သီပေါမင်းတရားသည် ကိုဖိုးညိုအား "ဖရုရသူရွှေတောင်ကျော်စွာဘွဲ့" ဖြင့်လည်း ချီးမြှင့်တော်မူခဲ့လေသည်။

ဦးဖိုးညိုသည်အဆိုကောင်းသလောက်အပြောကောင်းသည်။ အပြောကောင်းသလို သူ၏စကားများမှာလည်း လူကြီးလူငယ် မှတ်လောက်သားလောက်သောပညာပေးစကားများဖြစ်သည်။ သူ၏ပွဲကိုကြည့်ရှုတိုင်း လောကရေး၊ ဓမ္မရေး၊ ရာဇရေးနှင့် ဆိုင်သောဗဟုသုတများ၊ များစွာရရှိသည်။ ထိုခေတ်က ပွဲကြည့်ပရိသတ်သည် ဦးဖိုးညို မကြာခဏ ဆိုလေ့ရှိသော **"လင်မျှော်ကျွာ"** **"ပေါမစန်ဒွေ"** **"ပေါဝန်မြိုင်"** စသော ရာပုံတော်များကို များစွာနှစ်သက်ကြသည်။

ဦးဖိုးညို၏အသံကို အကဲခတ်လျှင် စွဲမက်နိုင်ဖွယ်မရှိပါ၊ ဦးဖိုးညိုကား အသံကောင်းသော မင်းသမီးမဟုတ်၊ သူ့အသံကို ကြေးပေါက် ပတ်ပေါက်မပီဟုဆိုကြ၏။ အသံမရောဘဲနှင့် ရုပ်သေးတွင် ထူးခြားနာမည်ကြီးသည်မှာ ဆန်းကြယ်လှပါသည်။

သူနှင့် ခေတ်ပြိုင် ကျော်ကြားသော ဆရာပုကြီးက အသံကောင်း၊ အဆိုကောင်းသလောက်၊ ဦးဖိုးညို အသံမရောဘဲနှင့် အပြောကောင်းလှသဖြင့် **"အပြောကိုဖိုးညို"** ဟု သူ့ခေတ်အခါက ထင်ရှားခဲ့ခြင်းဖြစ်လေသည်။ အိမ်ထောင်ရှင် အမျိုးသမီးတစ်ဦး၏လေသံအတိုင်းသရုပ်ဖော်နိုင်စွမ်းသူဖြစ်လေသည်။

ရုပ်သေးတွင် လွှတ်တက်သောအခန်းကို ဗဟုသုတ၏ထိပ်တန်းဟုဆိုနိုင်သည်။ မင်းအလို၊ တိုင်းပြည်အလိုများကို များသောအားဖြင့် ထိုအခန်းမှဖော်ပြကြသည်။

တိုင်းရေးပြည်ရာနှင့် ပညာစာပေ ဗဟုသုတ ၏အစုစုတို့၏ရပ်တည်ရာ လွှတ်တော်တက်ခန်းကို ပိုင်နိုင်စွာကပြနိုင်၍ ပညာသား၊ စာသားပါ ပြောနိုင်သော ဦးဖိုးညိုကို အသံမကောင်းသော်လည်း လူကြိုက်များကြလေသည်။ ထိုခေတ်ကပညာစွမ်းပြသောခေတ်ဖြစ်ရာ၊ စာသံပေသံ သောသောညံအောင် ရွတ်တတ်ဖတ်တတ်သော ဦးဖိုးညိုအား တွယ်တာခင်မင်ကြသည်မှာမထူးဆန်းပေ။

ထို့ပြင် နှစ်ပါးသွားခန်းသည်လည်း ခေတ်စားလှသည်။ အချစ်ကို သဘာဝကျကျ စတင်သရုပ်ဖော်သူမှာ ဦးဖိုးညိုဖြစ်၏။ ထို့နောက် ယောကျ်ားမင်းသမီးဦးအောင်ဗလက အတုလိုက်သည်၊ ဦးဖိုးညို၏ နှစ်ပါးသွားခန်းမှာ သင်ခန်းစာအပြည့်ပါ၏။

နှစ်ပါးသွား သစ္စာထားဆိုသည်မှာ တစ်ခြားရုပ်သေးဆင်တို့ အတွက် မင်းသားမင်းသမီး လူပြက်တို့၏ပျော်ရွှင်စရာဖျော်ဖြေခန်းဟုတွက်ကြပေလိမ့်မည်။ သို့ရာတွင် ဦးဖိုးညိုရုပ်စုံသဘင် နှစ်ပါးသွား သစ္စာထားခန်းမှာ အိမ်ထောင်ရေးလမ်းညွှန်သဖွယ်ဖြစ်လေသည်။

မြိုင်ထနှစ်ပါးသွား သစ္စာထားနှင့် နောက်ပိုင်းဆွမ်းခန်းသည်ဦးဖိုးညို၏ အစွမ်းအစပြခန်းပင်ဖြစ်သည်။ သူသည်မြိုင်ထ (သို့မဟုတ်) မြိုင်ထွက်တွင် မင်းသားအား ဇာတ်လမ်းကို ဖော်ပြီးနောက်၊ ကိုယ်တိုင်ကမူ အရေးကြီးသောအပိုင်းတို့ကို ပိုင်ပိုင်နိုင်နိုင် ဇာတ်ဆောင်သွားလေသည်။

ဦးဖိုးညိုသည်ပါတော်မူခေတ်တွင် ကိုယ်တွေ့နန်းတွင်းဗဟုသုတများကို ပွဲကြည့်သူတို့အားပေးဝေသည်။ မြန်မာတို့သည် သူ့ကျွန်ဖြစ်နေရသော်လည်း "တစ်ရံရောခါကငါတို့မှာ ကိုယ့်ထီးကိုယ့်နန်းကိုယ့်ကြငှန်းနှင့် တခမ်းတနားနေခဲ့သူများဖြစ်ကြောင်း" ကိုဦးဖိုးညိုကနှိုးဆွပေးလေ့

နိုသည်။

လွမ်းခန်းတွင်လည်း လွမ်းဆေ ဆွေးဆေးမှုကိုသာ ရှေ့ရှုခဲ့သည်မဟုတ်၊ ဂရုဏာရသဖြင့် ပညာပေးသောလွမ်းခန်းဖြစ်သည်။ ဦးပုညသည် ဒို ချင်းတွေချည်းချနေခြင်းဖြင့် ပရိသတ်များအား အပူမတိုက်ပေ။ သနား စရာ ဖြစ်စေရုံကလေးဖြင့်သာ ပညာပေးသွားသည်။ သူ့လွမ်းခန်း၌ ကျက်စာတစ်ပုဒ်မျှမပါပေ။လက်တန်းပြောဒိုသည်။ကြွယ်ဝသောဗဟု သုတဖြင့် တန်ဆာဆင်သွားခြင်းဖြစ်သည်။

ထို့ကြောင့်လည်း ဇာတ်စ ထွက်သည်မှ နံနက်မိုးလင်း ဇာတ်သိမ်းသည် အထိ တစ်ညလုံးလုံး ပွဲကြည့်ပရိသတ် ၄၊ ၅ ထောင် ကို စကားပြောဖြင့် ပင်လျှင် မလှုပ်နိုင်အောင် ဆွဲဆောင်ထားနိုင်ခြင်းဖြစ်သည်။

ဦးပုညသည် စကားအရေးကျွမ်းကျင်လှသဖြင့် ကုန်သည်တို့ကပင် မိမိ တို့၏ ကုန်များအတွင်ကျယ်စေရန် ဦးပုညအားကြော်ငြာစေသည်။

ဦးပုညသည် မြန်မာမင်းတို့လက်ထက်တွင်သာ ကျော်ကြားခဲ့သည် မ ဟုတ်၊ အင်္ဂလိပ်များအုပ်ချုပ်သောခေတ်တွင်လည်းဆက်လက် ကျော် ကြားခဲ့၍ အချို့သောအင်္ဂလိပ်အရာရှိကြီးများက ရွှေတံဆိပ်များဖြင့် ချီးမြှင့်ကြသည်။

ဓာတ်စက်များပေါ်လာသောအခါကလည်း ဦးပုည၏သီချင်းကိုဓာတ် ပြားသွင်းထားခဲ့ရာ မင်းသားဦးစိန်ခိုနှင့် ဇာတ်ထုပ် ၂ ထုပ် သွင်းခဲ့သည် ဆိုသည်။ ၁၉၂၃ (မြန်မာသက္ကရာဇ် – ၁၂၈၄) ခုနှစ်တွင် ဦးပုည၏ ရုပ်သေးကိုဆရာကျွန်ဝဇီရက ၁နှစ်လုံး ကန်ထရိုက်ဆွဲ၍ ရုံသွင်းခဲ့၏။ ဦးပုညအား လူကြိုက်များခြင်းကို ၁ နှစ်လုံး ကန်ထရိုက်ဆွဲ ခံရခြင်းက ပင်သိသာနိုင်သည်။

ဦးပုညသည် တတ်ကျွမ်းသော ပညာများကို ဖြန့်ဝေပေးလေ့ရှိသည်။ တီးကွက်၊ ဆိုကွက် သီချင်းစာသားတို့၏ အဓိပ္ပါယ်ကိုလည်း သင်ကြား ပေးလေ့ရှိသည်။ထိုသို့အဖက်ဖက်မှပြည့်စုံခဲ့သော ရုပ်စုံပညာရှင် ဦးပု ညသည် မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၃၁ ခုနှစ် ပထမဝါဆိုလဆုတ် ၇ ရက်နေ့ အသက် ၆၈ နှစ်အရွယ်တွင်ကွယ်လွန်ခဲ့၏။

ဦးပုညသည် အသက် ၂၄ နှစ်အရွယ်တွင် မိမိ၏ဇာတိရွာမှ ဒေါ်နှိုနှင့် အိမ်ထောင်ပြုခဲ့ပြီးနောက်တွင် အခြားဇနီးများလည်း ရှိသေးကြောင်း သိရသည်။ ဒေါ်နှိုနှင့်ရရှိသောသားမှာ ဦးဘညွန့်ဖြစ်သည်။

၃။ ရုပ်သေးမင်းသားအလုံဦးဖုန်းမို (၁၂၃၁ - ၁၃၀၂ ခုနှ)

အလုံဦးဖုန်းမိုဟုဆိုသဖြင့် အလုံမြို့ဇာတိ အလုံမြို့တွင် ဖွားမြင်သည် ဟု ထင်စရာမြင်စရာဖြစ်နေပေသည်။ သို့ရာတွင် ဦးဖုန်းမိုကား အလုံ ဇာတိမဟုတ်ပေ။ အလုံနှင့် နှစ်မိုင်မျှကွာသည့် ခဲကျင်းရွာဇာတိ ဖြစ် သည်ဟုတချို့ကဆိုကြသည်။

သို့ရာတွင် တချို့ကမူဦးဖုန်းမိုသည်ခဲကျင်းရွာ ဇာတိမဟုတ်အလုံမြို့ မြောက်ဘက်၊ ယခုအခါ ဘုတလင်နယ်တွင် ပါဝင်သော ညောင်ကုန်း ရွာ ချက်မြှုပ်ဇာတိ ဖြစ်သည်ဟု ဆိုကြသည်။

ညောင်ကုန်းတွင် ယခုအထိဦးဖုန်းမိုတူးဖော်ခဲ့သော ကွန်ကရစ်ကျောက် ခွေစီရေတွင်းတစ်ခု၊ ဦးဖုန်းမိုကိုယ်တိုင် စိုက်ခဲ့သော အုန်းပင် တစ်ပင်၊ အိမ်ဝင်းနေရာနှင့်ဦးဖုန်းမိုဆောက်လုပ်လှူဒါန်းခဲ့သောကျောင်းဟောင်း မှ ကျောင်းတိုင် အစရှိသည့်လက်ရာများကို တွေ့မြင်ရသေးသည်။

ဦးဖုန်းမိုသည် ညောင်ကုန်းရွာမှ မြေပိုင်ရှင်ဦးသာခွန်းနှင့် ဒေါ်ဖွားမယ် တို့၏သားသမီး၅ယောက်ရှိသည့်အနက်ပထမဆုံး သားကြီးဖြစ်သည်။ ဦးဖုန်းမို၏ မွေးချင်းများမှာ ဦးဖုန်းကွယ်၊ ဦးဖုန်းလူ၊ ဒေါ်စိုးခင်နှင့် ဒေါ် မယ်မိုတို့ ဖြစ်ကြသည်။

ဦးဖုန်းမို ပညာသင်ကြားခဲ့ရသောကျောင်းမှာ ညောင်ကုန်းရွာနှင့် ကပ် လျက်ရှိသော ထန်းတော်ရွာကျောင်းဟုဆိုသည်။ ဦးဖုန်းမို၏ ဆရာတော် မှာ ဦးဝဏ္ဏတည်း။ မင်းနေပြည်တော်ဖြစ်သော မန္တလေးသို့တက်၍ သဘင်ပညာကိုမသင်ရမီ အရပ်ဇာတ်တွင် ဇာတ်မင်းသားလုပ်ခဲ့၏။ မည်သည့်နေရာကမဆို သူ့ပညာစွမ်းကိုပြတတ်သည်။ တူရိယာဖက် တွင်လည်း မတီးတတ်၊ မခေါက်တတ်သည့် ပစ္စည်းဟူ၍မရှိချေ။ အနု ပညာနှင့် စပ်လျဉ်းသောလျှင်ကား ဦးဖုန်းမိုအတွက် တတ်ကျွမ်းပြီး ဖြစ် နေပါသည်။

ဦးဖုန်းမိုသည် ရတနာပုံနေပြည်တော်တွင်နေ၍ ပညာသင်ကြား၏။ သီပေါမင်းပါတော်မူချိန်လောက်တွင် မြေပိုင်မင်းသားအဖြစ် ဦးဖုန်းမို ကိုတွေ့ရသည်။နောင်တွင်ဦးဖုန်းမိုသည်ပါခရက်ရောဂါကြောင့်မျက် စိရောဂါရရာမှ အတော်မှုန်သွားရာ ရုပ်သေးထဲရောက်လာခဲ့သည်။

အနုပညာကိုမြတ်နိုးလေးစားသောဦးဖုန်းမိုသည်အနုပညာလောကမှ ထွက်ခွာသွားခြင်းမပြုဘဲ သူ၏တတ်စွမ်းသောပညာကို ဖြစ်နိုင်သော နေရာတွင်အသုံးပြုခဲ့သဖြင့် မင်းသားကြီးအဖြစ် ရုပ်သေးလောကတွင် ထင်ပေါ်လာပေသည်။

ဦးဖုန်းမိုသည် ရိုးရာဖြစ်သော ရုပ်သေးစည်းကမ်း နည်းလမ်းများကို လေးစား၏။ လိုက်နာ၏။ ရေရှိုးရာကို ထိန်းသိမ်းသကဲ့သို့ အသစ်အဆန်းကိုလည်းတီထွင်လို၏။ ရုပ်သေးစင်ကိုရုပ်ကြိုးဆင်အဖြစ် ဦးစပယ်သက်နှင့် ပူးပေါင်းတီထွင်၏။

ရုပ်သေးမှာ အသံ၊ အဆို၊ အငိုကို အားသားခြင်းဖြစ်၏။ ဦးဖုန်းမိုကို ရုပ်သေးလောကတွင် အဆိုအငိုနှင့်အသံကောင်းခြင်းကြောင့်ထင်ရှားခြင်းဖြစ်သည်ဟုဆိုသော် ငြင်းဖွယ်မရှိပါ။ ဦးဖုန်းမိုသည် အာဝဇ္ဇန်းကောင်းသည်။ ကိုယ်တိုင်အသံရှာ၍ တေးကဗျာများဖွဲ့ခြင်း၊ မြန်မာတူရိယာတို့ကို တီးမှုတ်တတ်ခြင်းသည်လည်း သူ၏ကျော်ကြားမှုကို အထောက်အကူပြုလေသည်။

ဦးဖုန်းမိုသည်ဇာနည်ဉာဏ်ထက်သန်လှ၏။ တေးသီချင်းများကိုဖွဲ့ဆိုရာတွင် ရုတ်ချည်းစပ်ဆိုနိုင်၏။ လက်တန်းတေးဆိုနိုင်လောက်အောင်ပင် ပါရမီထူးသောပုဂ္ဂိုလ်ဖြစ်သည်။ နောက်လေရာရာတွင် လက်တန်းစပ်ဆိုသည့်ကဗျာများ၏။ လက်တန်းစပ်ဆိုသောအခါတွင် နားရွက်ကို လက်နှင့်ဆုပ်၍ အပေါ်ပင့်ပြီးလျှင်ပါးစပ်ကညည်း၍အသံကျောင်းပေးကာ ဆက်တိုက်သီဆိုလေ့ရှိ၏။ ထို့ကြောင့် သူ့နားရွက်မှ ဉာဏ်ထွက်သည်ဟု ဆိုရမည်ကဲ့သို့ဖြစ်သည်။

ရုပ်သေးလောကတွင် ဦးစပယ်သက်၊ ဆရာခို၊ ဦးဘထွန်းတို့သည် တစ်ယောက်ထက် တစ်ယောက် ပညာမသာကြ၊ တန်းတူရည်တူသာဖြစ်၏။ သို့သော်ဦးဖုန်းမိုကိုကား မကျော်နိုင်ကြချေ။ ဦးဖုန်းမိုကလည်းသူကစ၍ တေးချိတ် မဖွဲ့တတ်ချေ။ လေသူရှိမှ ပြန်ချတတ်သည်။ သူ၏ အကောက်အကောင်း အစောင်းအချိတ် အချိုးအဖဲ့ ကာရန်များကား ပွဲကျလှ၍ ပညာသည်ချင်းကြောက်ကြသည်။

မုံရွာတွင် မြခြေကျင်းမငွေမြိုင်၏ဇာတ် ထင်ပေါ်ကျော်ကြားစဉ်က ဖြစ်၏။ တစ်ခါတွင် မငွေမြိုင်နှင့် ဦးဖုန်းမိုတွဲကရန် တောင်းဆိုလာသောအခါ မငွေမြိုင်က *"ဦးဖုန်းမိုသည်အသက်ကြီးသော်လည်းလက်မြန်ခြေမြန်နှင့် အဆိုကြမ်း၍မကလို"* ဟု ဆိုဖူးသည်။

ဦးဖုန်းမိုကလည်းပေါ်တစ်ကမ်းလက်တစ်လှမ်းကနေ၍ သီချင်းသာ ဆိုပါမည်။ မကပါဟုဆိုကာ မငွေမြိုင် ***"ကြာ"*** ပေးကောင်းကြောင်း၊ လက်တန်းစပ်လိုက်၏။ ဦးဖုန်းမို သရွာထားကို မုံရွာနယ်လူထုက အလွန်နှစ်သက်ကြသဖြင့် ကူးယူမှတ်သားကြသည်ဟုဆိုသည်။

အလှည့်ဦးဖုန်းမိုနှင့် ပုဂံဦးဘကျော့တို့သည်တစ်ဦးနှင့်တစ်ဦးပြိုင်ဖက်များ ဖြစ်ကြရာ အချိန်အခါမရွေးစောင်းကြချိတ်ကြ၏။ ပုဂံသား ဦးဘကျော့ကဦးဖုန်းမို၏မျက်လုံးကိုပုတ်ခတ်၍ပြောကာပြက်လုံးထုတ်၏။ ဦးဖုန်းမိုသတင်းဖက်တွင် ကောင်းစွာမတတ်ကြောင်းနှင့် အညာသားဖြစ်၍ ဆီရောင်းသာတတ်သည်။ ဆီရောင်းရလွန်း၍ အခိုးရိုက်ကာ မျက်စိပင် ကန်းနေကြောင်း ပြက်လုံးထုတ်တတ်၏။ ထိုအခါတွင် ဦးဖုန်းမိုကလည်း လက်တန်းဉာဏ်ဖြင့် သံချိုစပ်ကာ ပြန်၍စောင်းချိတ်သည်ချည်းပင်ဖြစ်၏။

ဦးဖုန်းမိုကားအလွန်ဉာဏ်ကောင်းလှသူဖြစ်သည်။ စာတစ်ပုဒ်ကိုကြားကာမျှနှင့်ပြန်ဆိုပြနိုင်သည်။ သူကိုယ်တိုင်လက်တန်းရွတ်ဆိုခဲ့သောစာတစ်ပုဒ်ကိုလည်းရေမှတ်ထားခြင်းမရှိဘဲမည်မျှကြာစေကာမူ တစ်လုံးမျှမမှားအောင် ရွတ်ပြနိုင်သည်ဟုဆိုကြသည်။

ဦးဖုန်းမိုသည်ရုပ်ချောအပြောကောင်းသူပီပီ စန်းပွင့်ခဲ့သည်။ သိရသမျှဆိုလျှင် ဦးဖုန်းမို၌ အိမ်ထောင်ဖက် ၄ ဆက်ရှိသည်။ ပထမဇနီးမှာ နတ်လှရွာသူဒေါ်ကြင်ဖြစ်သည်။ အရပ်ဇာတ်အဖွဲ့ ထောင်ကြစဉ်ကလှုငယ်ချင်းချစ်ကြိုက်ကာ လက်ထပ်ကြခြင်းဖြစ်သည်ဟုသိရသည်။

ရတနာပုံနေပြည်တော်မှ ပညာစုံ၍ စင်ပေါ်တွင်ကကြရသောအခါမင်းသမီးဒေါ်စိန်ခနှင့် အကြောင်းပါပြန်သည်။ ထိုဇနီးနှင့် သားသမီး ထွန်းကားခဲ့သည်။ ဦးဖုန်းမို၏သား ဦးမောင်လှသည် ယခင်က မုံရွာနယ်မိုးသန်းရွာ ဆိုင်းဆရာဦးဘထွန်း၏ ဆိုင်းအဖွဲ့တွင် နောက်ထိုင်လိုက်၍ လုပ်သည်။ နဘေကာရန်များနှင့် ဖွဲ့နွဲ၍ သီဆိုတတ်သည်ဟုသိရသည်။ ယခုအခါတွင် သေဆုံးပြီဟုသိရသည်။ ဦးဖုန်းမို၏ တတိယဇနီးမှာ ဘုတလင်နယ် ညောင်ကန်ရွာမှ ဒေါ်မိုးဆိုသူဖြစ်၏။ ထိုဇနီးနှင့် သား ၂ ယောက်ထွန်းကားသည်။ ဦးပေါ်ရှင်နှင့် ဦးပေါ်ရှိဟုခေါ်သည်။ ဦးပေါ်ရှင်မှာ မင်းသားကြီးလုပ်သည်ဟုသိရသည်။

ထိုနောက် မုံရွာမြို့နယ်သာစည်ရွာမှ ဒေါ်အိမ်ဆိုင်ဆိုသူနှင့်လည်း အိမ်ထောင်ကျသေးသည်။ ဒေါ်အိမ်ဆိုင်သည် ပစ္စည်းလည်းပေါ၍ ရုပ်လည်းချောသူဖြစ်သည်။

ဤသို့ သားမယားများများယူခဲ့သော်လည်း ဟော့ရမ်းသူကား မဟုတ်ပေ။ အကျင့်စာရိတ္တပျက်သူလည်း မဟုတ်ခဲ့။ ဇနီးများကိုလည်း ထင်ထင်ပေါ်ပေါ် ပေါင်းသင်းခြင်းပြုခဲ့သည်။ ဘာသာတရားကိုလည်း ကိုင်းရှိုင်းသည်။

အဖက်ဖက်မှစုံလှသော ဦးဖုန်းမိုသည် မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၃၀၂ ခုနှစ်တွင်ကွယ်လွန်သွားသည်။ ထိုအချိန်က ဦးဖုန်းမို၏ အသက်မှာ ၇၁ နှစ်

ခန့်ရှိပြီဟုသိရသည်။ မွေးသက္ကရာဇ်မှာ မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၃၁ ခုနှစ်လောက် ဖြစ်လိမ့်မည်ဟုခန့်မှန်းရပါသည်။

၄။ ရုပ်သေးမင်းသားဦးစိန်နီ (၁၂၄၃ - ၁၂၉၄)

ဦးစိန်နီသည် မန္တလေးမြို့ ဓာတ်တန်းရပ်သားဖြစ်၏။ ငယ်မည်မှာ မောင်အောင်နီဖြစ်၍ ဆရာပုလက်သို့ရောက်မှ မောင်စိန်နီဖြစ်လာသည်။ သဘင်သည်မျိုးရိုးလည်းမဟုတ်၊ သဘင်လည်းဝါသနာမပါ၊ စက်ချုပ်စားနေသော စက်ချုပ်သမားကလေး တစ်ယောက်သာဖြစ်၏။ ရုပ်စုံသဘင်လောကတွင် ထင်ပေါ်လာမည့် နာမည်ရ ရုပ်သေးမင်းသားတစ်ယောက် ဖြစ်လာလိမ့်မည်ဟု မထင်ခဲ့မမျှော်မှန်းခဲ့ချေ။

ထိုခေတ်ထိုအခါက ရုပ်စုံသဘင်လောကတွင် နာမည်အလွန်ကြီး၍ကျော်ကြားနေသူမှာ ရုပ်သေးမင်းသမီးဆရာပုဖြစ်၏။ ဆရာပုဇင်တွင် မင်းသားဖြစ်သူမှာ ဦးစပယ်သက်ဖြစ်၏။ ဦးစပယ်သက်သည် ဆရာပုနှင့် နှစ်အတော်ကြာတွဲမိသောအခါ ရုပ်သေးဇင်တစ်ဇင်ခွဲထောင်သည်။ ထိုအခါ ဆရာပုနှင့်တွဲရန် မင်းသားရှာနေစဉ် မောင်အောင်နီကို တွေ့ခြင်းဖြစ်၏။

မင်းသားကြီးဆရာကျုံးနှင့် လူကြမ်းကြီးဦးမှိုင်းတို့က မောင်အောင်နီကို ရှာဖွေတွေ့ရှိခဲ့ကြ၏။ ထိုအချိန်က မောင်အောင်နီမှာ သားမယား မရှိသေးပေ ။ ရုပ်ချော၍ အသံကချစ်စရာကောင်းရုံသာဖြစ်သည်။
ဤသို့ဖြင့် သဘင်ဝါသနာမပါသော မောင်အောင်နီသည် ဆရာပုထံရောက်လာခဲ့သည်။ မောင်အောင်နီကသဘင်အလုပ်မလုပ်လိုကြောင်း ပြောသော်လည်း မင်းသားမရလျှင် မဖြစ်သောအခြေအနေရှိနေ၍ ဆရာပုကြီးကအသံကိုခန့်မှန်းမိနိုင်ရန်သီချင်းတစ်ပုဒ်ကိုအတင်းတိုက်တွန်း၍ဆိုခိုင်းသည်။ မောင်အောင်နီက ဇော်သီချင်းကိုဆိုပြသည်။ ဆရာပုကြီးကမောင်အောင်နီ၏အသံကိုသဘောကျသဖြင့်ငွေတစ်ရာပေးလိုက်ပြီးလျှင် ၁၀ ရက်ကြာက ပြန်လာရန်မှာလိုက်သည်။ ထိုအတွင်း ဆရာပုသည် မောင်အောင်နီဆိုနိုင်မည့် ဇော်သီချင်းအလိုက်မင်းသားသီချင်းတစ်ပုဒ်ကိုလည်း ဆရာကျုံးကိုစပ်ခိုင်းထားသည်။

မောင်အောင်နီသည် ငွေ ၁၀၀ ကို မက်မောသော်လည်း သဘင်အလုပ်ကိုစိတ်မဝင်စားသဖြင့် ၁၀ ရက် ပြည့်သည့်တိုင်အောင် စိတ်မဝေခွဲနိုင်ဖြစ်နေသည်။ရက်ချိန်းစေ့လျှင် ဆရာကျုံးနှင့် ဆရာမှိုင်းတို့သည် မောင်အောင်နီကိုလိုက်ရှာကြပြီးလျှင် ဆရာပုထံအတင်းခေါ်လာကြသည်။ သို့ဖြင့် ဆရာပုထံ ပြန်ရောက်လာသောအခါဆရာပုကမောင်အောင်နီအား မင်းသားအဖြစ် ဇွတ်အတင်းဇာတ်သွင်းပူလိုက်လေသည်။

မောင်အောင်နီ ပထမဆုံးကရသော ဇာတ်ထုပ် ၂ ထုပ်မှာ အောင်မြို့ဇာတ်နှင့် ဝါဖြူဇာတ်တို့ဖြစ်၏။ မင်းသားအဖြစ် ဇွတ်တွန်းထိုးကာ ရောက်ခဲ့ရသော မင်းသားကိုစိန်နီသည် ဇာတ်တိုက်ပြီး၍ ၁၀ ရက် အကြာတွင် ပင်ပွဲထုတ်ခြင်းခံရတော့၏။ တိုက်ထားသောဇာတ်ထုပ်များမှာယောက်ျားခန်းနည်း၍ မိန်းမခန်းကများသဖြင့်သာ ကိုစိန်နီအတွက် အသက်ရှုချောင်ခဲ့၏။

ကိုစိန်နီ ပထမဆုံးကပြရသောနေရာမှာ မန္တလေးမဟာမြတ်မုနိဘုရားကြီး၏ ၄၅ တာပွဲတွင်ဖြစ်၏။ ပွဲဦးထွက်စကပင် မင်းသားရုပ်ချောသည့်သတင်းမှာနှံ့သွား၏။ ထို့ပြင် အသံလည်းသာသဖြင့် လူချစ်လူခင်ပေါလာသည်။

ကိုစိန်နီ၏အသံသည် သီချင်းဆိုရာတွင် ဆရာပု၏ အသင်အပြဖြင့် ခွဲမက်ဖွယ်ရာကောင်းအောင်သီချင်းဆို၍ စကားပြောရာတွင် ညင်သာစွာပြောတတ်သည်။ ရုပ်ကလည်းချောသဖြင့် မကြာမီပင် ကျော်ကြားသော ဇင်မင်းသား ဖြစ်လာသည်။ ကိုစိန်နီနှင့် ဆရာပုတို့၏ဇင်ကိုရန်ကုန်တွင် တန်ဆောင်မုန်းမှ တန်ခူးလအထိ ရှိသွင်းကပြသည်။

ကိုစိန်နီ၏အရည်အသွေးကိုဦးဖိုးစိန်ကြီးကသဘောကျ၏။ ထို့ကြောင့် ဆယ်လအတွက်ငွေ ၄၅၀ကျပ်ပေးကာဆရာပုလက်မှ ကိုစိန်နီကိုခေါ်ယူခဲ့၏။ ဦးဖိုးစိန်လက်ထဲတွင် ဇာတ်မင်းသားဖြစ်ရသော ကိုစိန်နီ၏ သတင်းမှာ မတောက်ပြောင်တော့ချေ။ နာမည်ကျော်ရန်မှာ မိမိကောင်းရုံနှင့်လည်း မပြီးသေးဘဲ လူဟန်နှင့် ဇာတ်ထုပ်ခွင်ကျမှဖြစ်၏။ ဦးဖိုးစိန်၏ဇာတ်တွင် ကိုစိန်နီကိုဒုတိယမင်းသား(ဆီးသီးကောက်)နေရာတွင်ထားရာ တစ်ဆင့်လျှော့ခဲ့ရသောဘဝသို့ရောက်လာ၏။

နှစ်အတန်ကြာအောင် ဦးဖိုးစိန်နှင့်တွဲကခဲ့ပြီးလျှင် ဦးဖိုးစိန်ထံမှ ထွက်ခဲ့သည်။ ထို့နောက် ဆရာပုနှင့်ပြန်တွဲပြန်သည် ။ ဦးဖုညိုနှင့်တွဲ၍ လည်းကောင်း၊ ဦးအောင်ဗလနှင့် တွဲ၍လည်းကောင်း ဇာတ်ထုပ်ဇာတ်ပြားများသွင်းသည်။

ဦးစိန်နီသည် မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၄၃ ခုနှစ်ဖွားဟုသိရ၍ သက္ကရာဇ် ၁၂၉၄ ခုနှစ်တွင်ကွယ်လွန်သည်။

၅။ ပုဂံဦးဘကျော (၁၂၃၄ - ၁၃၀၄ ခန့်)

ရုပ်သေးမင်းသားဦးဘကျောသည် ***"အမှန်မကြွားပေါင်ပုဂံသားမောင်ဘကျော်"***ဟု သီချင်းဆိုလေ့ရှိခဲ့၏။သို့ရာတွင် ပုဂံသားဇာတ် မဟုတ်ခဲ့ပေ။ ပုဂံမြို့၏ တောင်ဖက် ကြေးနီဆုံဖုားရွာသားဖြစ်၏။ ဦးဘကျော

သည် မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၄၄ ခုနှစ်ဖွားဖြစ်၏။ အမည်ရင်းမှာ မောင်ဘိုးကျော်ဖြစ်သည်။

မင်းသားဦးဘကျော့သည် ပုဂံညောင်ဦးတစ်ဝိုက်တွင် ဇာတ်ကလေးများကပြခဲ့သည်။ ပုဂံမှမန္တလေးသို့တက်ကာပညာရည်ဖြည့်နေစဉ်မင်းသမီးမခင်ဇောဆိုသူနှင့် အိမ်ထောင်ကျခဲ့၏။ ဦးဘကျော်၏ သင်ဆရာတို့မှာ ဒေါ်ထွေးလေးနှင့် အီကင် ဦးမောင်ကြီးတို့ဖြစ်၏။

ထိုအချိန်တွင် ဆရာပု (အမေပုကြီး) စင်မှ မင်းသားကိုစိန်ခို မရှိတော့သဖြင့် မင်းသားတစ်လက်လိုနေသည်။ ဒေါ်ထွေးလေးနှင့်ဦးမောင်ကြီးတို့က ဦးဘကျော့သည် ဇာတ်ခုံပေါ်တက်လောက်အောင်လည်း ပညာမပြည့်သေး၊ အဝတ်အစားလည်း မစုံလင်သေးသဖြင့် ရုပ်သေးစင်ပေါ်တင်ပါဟု ဆရာပုထံလာပို့ကြ၏။ ဆရာပုကလည်း လက်ခံလိုက်၏။

ဦးဘကျော့သည် ညာသံသေးပြီးလျှင် ဖယ်သံကောင်းသည့် မင်းသားဖြစ်၏။ သူ၏အသံကို ရာဇသံဟုပြောကြ၏။ မောင်ဘိုးကျော် ဆိုသောအမည်မှ မောင်ဘကျော့ဟု ဆရာပုကြီးက နာမည်မှည့်ပေး၏။ မောင်ဘကျော့မှာ ပညာသင်ဆဲဖြစ်၍ ပညာမစုံလင်သေးရကား မင်းသားကြီး ဆရာကျုံး၊ ကြိုးဆွဲဆရာမှန်းတို့ထံ ဇာတ်ထုပ်ဇာတ်ကွက်များ မေးမြန်းကျက်စေ၏။

ဆရာပု၏စင်တွင် မောင်ဘကျော့ရှိနေစဉ် ဆရာပုနှင့်တွဲ၍ ဓာတ်ပြားသွင်းကြ၏။ ဓာတ်ပြားသွင်းသည့်နှစ်မှာ ခရစ်နှစ် ၁၉၀၇ ခုနှစ် (မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၆၉ ခုနှစ်) တွင်ဖြစ်၏။ ထိုစဉ်က ဇာတ်ထုပ်များမှာ ရှည်လျား၏။ ဇာတ်ထုပ်၁ ထုပ်လျှင် ဓာတ်ပြား ၃၅ ပြား၊ ၃၆ ပြားခန့်ရှိသည်ဟုသိရ၏။ သွင်းသောဇာတ်ထုပ်များမှာလည်း မင်းအင်ရွှေမှန်ဇာတ်၊ ဗိုးထောင်ဝါနုဇာတ်၊ အောင်ဖြူဇာတ်တို့ဖြစ်ကြ၏။

ထို့နောက်တွင် ဦးဘကျော့သည်လည်း ဆရာပုစင်မှခွဲကာ စင်တစ်စင်ထောင်လိုက်၏။ အခြားသော မင်းသားများကဲ့သို့ အမေပုကဆိုသည်ဟုမပြော၊ ဆရာပု၏တပည့်ဖြစ်ကြသောဦးမှန်း၊ ဦးကျုံးတို့ကဆိုသဖြင့် ခွဲရပါသည်ဟုဆို၏။

မင်းသားဦးဘကျော့ ဆရာပုနှင့်ခွဲစဉ်က တစ်စင်တစ်ဆရာခွဲပြီး ထောင်နိုင်အောင်စီစဉ်ပေးသူမှာ လူကြမ်းဦးမှိုင်းဟု ဆိုကြသည်။ ဦးမှိုင်းက ဦးဘကျော့အား ဒွေးဆောင်ခွဲထုတ်ကာ သူ့အိမ်၌လက်ခံထား၏။ ထို့နောက်မင်းသမီးဦးအောင်သာ၊ ဆိုင်းဆရာဒေလီငြိမ်းတို့နှင့် တွဲ၍ စင်ခွဲပေးသည်။

ရုပ်သေးမင်းသား ဦးဘကျော့သည် ဆရာပုနှင့်တွဲခဲ့ရစဉ်က ခင်းခဲ့ဖူးသည့် ဇာတ်များကို သူ့စင်တွင်ကချင်၏။ သို့သော် သူ့မင်းသမီးများက ဆရာပု သယ်သလို ဇာတ်ထုပ်ကို မသယ်နိုင်ကြချေ။ ဦးဘကျော့ကလည်း ဆရာပု၏စနစ်သည် ကောင်းလှသဖြင့် မဖျက်ချင်၊ မင်းသမီးကလည်း ဆရာပုလောက် ကောင်းသည့်သူမရှိသဖြင့် ဦးဘကျော့ကိုယ်တိုင် မင်းသမီးလုပ်ကာ **"ပဋာစာရီ ကျော်ခုံ"** ဇာတ်ကိုကပြရလေသည်။

ဦးဘကျော့၏စင်တွင် ဝေသန္တရာဇာတ်၊ ဗိမ္မိရာဇာတ်၊ ခေါင်းသုံးဘဝပြောင်းသောကမောင်ဇာတ်၊ မင်းအင်ရွှေမှန်ဇာတ်၊ ပတ်လည်တားစောရဖလဝိမ္မိသာရ ကျားခွဲ၊ အင်းသတ်ိုမင်းစော၊ မြင်းတော်ခံမောင်ပြည့်နှင့် ရှင်ဥပဂုတ်နာဂနွားဇာတ်တို့ကို များသောအားဖြင့် ကပြသည်။

မြင်းတော်ခံ မောင်ပြည့်ဇာတ်နှင့် ဗိမ္မိသာရ ဓားခွဲဇာတ်မှာ လူကြိုက်အများဆုံး၊ ပွဲတောင်းအခံရဆုံးဖြစ်၏။

ထိုစဉ်တွင် ဦးဘကျော့နှင့်ဦးစိန်ခိုတို့မှာ သင့်မြတ်ကြ၏။ ဦးဘကျော့နှင့် ဦးဖုန်းမိုကာ စေ့စပ်ကြချိတ်ကြ၏။ အလုံဦးဖုန်းမိုက စောင်းချိတ်ရာတွင် "အမေပုကာခြေစွပ်နှင့် မိုက်တာတော်၊ မြန်မာ့သွားပုဂံသား မောင်ဘကျော့" ဟုဆိုခဲ့၏။

ဦးဘကျော့၏စင်တွင် ဦးဘကျော့ကိုယ်တိုင် သီချင်းများကို ရေးစပ်ခဲ့သည်မဟုတ်ပေ၊ ဦးဘကြည်ကရေးစပ်ပေး၏။ ဦးဘကျော့၏ အနုပညာသည် ဆရာပုကြီးနှင့် စောင်တွဲခဲ့သည်မှစ၍ ပေါ်လွင်လာခဲ့ရာ နာမည်ကား ယနေ့တိုင်ကျန်ရှိနေပါသေးသည်။

၆။ ဦးစံပယ်သက်ကလေး (ဘိုးသက်) (၁၂၄၃)

ဦးစံပယ်သက်ကလေးခေါ် ဘိုးသက်ကို မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၄၃ ခုနှစ်၊

သီတင်းကျွတ်လဆုတ် ၈ ရက်၊ သောကြာနေ့တွင် မန္တလေးနန်းတော်ရှေ့ ဈေးတန်းရပ်၌ဖွားမြင်သည်။ မိခင်မှာ ဒေါ်မုန့်သင်ဖြစ်၍ ဖခင်မှာ ဦးဖြန့်ဖြစ်သည်။ ကုန်သည်များဖြစ်ကြသည်။

မောင်သက် ၅ နှစ်သားအရွယ်တွင် ကင်းဝန်မင်းကြီးကျောင်း၌ စာပေသင်ကြားဆည်းပူး၏။ မကြာမီပင် မောင်သက် ပညာသင်ကြားနေသောကျောင်းသည်မီးလောင်သဖြင့် နဒီတောင်အနီးရှိစိန်တုံးမင်းသမီးကျောင်းတိုက်တွင် ဆက်လက်၍ပညာသင်ကြား၏။

မောင်သက် အသက် ၆ နှစ်အရွယ်တွင် မိခင်ဒေါ်မုန့်သင် အနိစ္စရောက်ပြီးနောက်တွင် ဖခင်ဦးဖြန့်နှင့်အတူ ဝိုလ်တက်ကုန်းရွာသို့ပြောင်းရွှေ့ခဲ့ကြသည်။ ထိုရွာရှိဘုန်းကြီးကျောင်းတို့တွင် ပညာသင်ကြားခဲ့သည်။ ထို့နောက် မောင်သက်တို့သားအဖ မန္တလေးသို့ ပြန်ပြောင်းခဲ့ကြပြန်ရာ ဦးသုမနကျောင်းတွင်ပညာသင်၍ နှစ်ဝါခန့်ရပြီးနောက် ဝိုလ်တက်ကုန်းရွာသို့ပြန်ကာအဖိုးဖြစ်သူရွာသူကြီးဦးလူလေး၏ယာတွင်တောင်သူလုပ်ခဲ့သည်။ မောင်သက်သည် တောင်သူလုပ်ငန်းပင် သတင်ဝါသနာပါသူပီပီ ဒိုးပတ်၊ လင်းကွင်းများကိုတီးခဲ့၏။ ဘိုးဘွားများကမူ ထိုသို့ ကခြင်း၊ ဆိုခြင်း၊ တီးမှုတ်ခြင်း တို့ကိုမနှစ်သက်ပေ။

မြန်မာမင်းလက်ထက်က ရွှေဓားဝိုလ်၊ ဝိုလ်တော်ကြီး၏မြေး ဖြစ်သော မယ်သင်ဆိုသူနှင့် လူကြီးများက နေရာချထားပေးသဖြင့် မောင်သက် ၁၉ နှစ်သားအရွယ်တွင် အိမ်ထောင်ကျလေသည်။ မယ်သင်သည် ရေကြည်ရှင်တက်ကုန်းအနီး ညောင်ပင်သာရွာမှဖြစ်လေသည်။

ထိုစဉ်အတွင်း ဦးထွန်းအောင်နှင့်ဆရာညာဏ်တို့ထံတပည့်ခံ၍ ရုပ်သေးပညာများကို လေ့လာဆည်းပူးလေတော့သည်။ တစ်ချိန်တည်းမှာပင် ဆရာထူးထံတွင်လည်း တပည့်ခံခဲ့၏။ ၁ နှစ်ပညာသင်ပြီးနောက် ဦးထွန်းအောင်စင်တွင် မင်းသားဖြစ်လာသည်။ မင်းသမီးမှာ ဦးထွန်းအောင်ပင်ဖြစ်၏။ ထိုအခါမှစ၍ ဦးထွန်းအောင်က မောင်သက်အား စပယ်သက်ဟု အမည်မှည့်၏။ ရုပ်စုံမင်းသမီးကြီးဆရာပုနှင့် တွဲဖက်ခဲ့သော ရုပ်စုံမင်းသားစပယ်သက်အသံနှင့် ဆင်ဆင်တူသောကြောင့်ဟု ဆိုကြသည်။ ဘိုးသက်တို့ပညာသင်ရစဉ်က ဇာတ်ထုပ်များကိုအလွတ်ကျက်ရ၏။ ပြောပုံ ဆိုပုံတို့ကို မအိပ်မနေလေ့လာကြရ၏။ ဖိနပ်များလူမှီအောင် လည်းစောင့်ရ၏။ ပထမနှစ် ပညာသင်ကြားပြီးသောအခါတွင် ပုဆိုးဖိုးကြည့်ပေး၏။ ၁ လတွင် ငွေတစ်ဆယ်ပင် ပြည့်အောင်မရချေ။

၁၀ နှစ်ခန့် ရုပ်စုံမင်းသားဖြစ်ခဲ့ပြီးနောက်၊ ရုပ်စုံပညာသည်တဝမ့ ထွက်ရရန် အကြောင်းပေါ် ပေါက်လာတော့၏။ ဘိုးဘွားတို့ ယာခင်းများအတွက် လုပ်အားလိုပြန်သဖြင့် ရုပ်သေးအလုပ်ကိုဖြတ်ကာ တောင်သူအလုပ်ဝင်လုပ်ရတော့၏။ ထိုစဉ်က သူ၏အရွယ်မှာ ၂၉ စုတားဖြစ်သည်။

ရုပ်စုံမင်းသားကြီးဦးအုန်းက တစ်စင်ထောင်သောအခါ ဘိုးသက်သည် မင်းသားကြီးအဖြစ်ပါဝင်ပေးခဲ့သည်။ သို့သော် ဇွဲရင်းဖြစ်သော တောင်သူဘဝသို့ မကြာမီပြန်ရောက်ရပြန်သည်။

မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၃၀၀ ပြည့်နှစ်တွင် ကရင်များက ဘိုးသက်တို့ ရွာတစ်ရွာလုံးကို မီးရှို့ခဲ့သဖြင့် ဘိုးသက်လေ့လာခဲ့သော ကြုံတွေ့ခဲ့သော ရုပ်စုံသဘင်ဆိုင်ရာ မှတ်စုမှတ်ရာတို့ပါသွားလေသည်။ ထိုစဉ်ကရရှိခဲ့သောဇာတ်များကြောင့် မျက်လုံးကွယ်ခဲ့ရ၏။ သို့သော် ၄ နှစ်ကျော်ခန့် အကြာတွင်ဘယ်ဖက်မျက်စိပြန်၍အလင်းရခဲ့၏။ သားသမီး၃ယောက်ထွန်းကားခဲ့သော်လည်း တစ်ယောက်မျှအဖတ်မတင်ခဲ့။

၅။ ရုပ်သေးမင်းသမီးဘိုးသု (အမေပုကလေး) (၁၂၅၁)

မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၅၁ ခုနှစ်၊ သီတင်းကျွတ်လဆုတ် ၄ ရက်၊ ကြာသပတေးနေ့တွင်မွေးဖွားသော ဘိုးပု၏ငယ်နာမည်မှာ မောင်ဘိုဖြစ်သည်။ မန္တလေးမြို့ မြောက်ပြင် ထားဝယ်ရပ်သားဖြစ်သည်။ ဖခင်ဦးဖိုးမောင်နှင့် မိခင်ဒေါ်ထယ်တို့၏သားသမီး ၃ယောက်အနက် အငယ်ဆုံးသားဖြစ်သည်။ ဘိုးပု၏ အစ်ကိုအကြီးဆုံးမှာ ရုပ်သေးမင်းသမီး ဦးလူသာ (သမီးတော်စင် ဆရာဉာဏ်)၊ အစ်ကိုအလတ်မှာ ဦးလူကျော် (ရုပ်သေးမင်းသမီးမယ်သာ) ဖြစ်သည်။

ငယ်စဉ်ကပင် ပြေရှင်သွားရင်း ကတားယင်းနှင့် သီချင်းတစ်ကြောင်းကြောင်းဆိုခဲ့သည်။ အမေပုကြီး၏ မေးရိုက်သံနှင့် မတူ တူအောင် လိုက်ဆိုခဲ့သည်။

အသက် ၁၂နှစ်၊ ၁၃ နှစ်သားတွင် ရုပ်သေးများ၊ ဇာတ်များကိုကြည့်၏။

အရေသာလည်း ခံစားတတ်လာ၏။ မောင်ဘိုနေသောထားဝယ်ရပ်တွင် အလှူမင်္ဂလာဆောင်တို့ရှိသောအခါ မြွေ ဗျပ်စောင်းတို့ကို တီးခဲ့၏။ ဝါသနာအလျောက် တီးမှုတ်သီဆိုနေခဲ့ယင်းပင် ဂီတပညာသည် ရင့်သန်ခဲ့၏။ လက်သမားအလုပ်ကိုလည်း အသက် ၁၂ နှစ်မှစတင်၍ လုပ်ကိုင်ခဲ့သည်။

၁၀ နှစ်သားအရွယ်ကပင် အစ်ကိုဖြစ်သူက မောင်ဘိုအား နတ်သံပစ်များကိုသင်ပေး၏။ ထိုသို့ လက်သမားလုပ်ယင်း နတ်သံပစ်သင်ယင်း၊ တေးဂီတများကို သီဆိုနေယင်းနှင့်ပင် ၁၆ နှစ်အရွယ်သို့ရောက်ခဲ့၏။ ထိုအချိန်တွင် စပယ်တစ်ခက်၏စင်မှ မင်းသမီးကိုမှန်သည် သေဆုံးခဲ့လေသည်။ ထို့ကြောင့် မင်းသမီးကိုမှန် အစား စပယ်တစ်ခက်စင်တွင် မင်းသမီးလိုလာ၏။ ဦးလှကျော် (မမယ်သာ) ထံလာရောက်၍ စပယ်တစ်ခက်က မင်းသမီးရှာခိုင်းသည်။ မောင်ဘိုကိုတွေ့လျှင် စပယ်တစ်ခက်ကခေါ်သည်။

ဦးလှကျော်ကလည်း မောင်ဘိုသည် ဘာမှမတတ်သေးကြောင်းကို ပြောပြသည်။ ဆိုတတ် ငိုတတ် အသံကောင်းသော်လည်း အပြောမရသေးဟုဆိုသည်။

သို့ရာတွင် စပယ်တစ်ခက်က သင်က ကစေမည်ဟုဆို၏။ ထိုသို့ဘာမျှမတတ်၊ အတွေ့အကြုံလည်း ဘာမျှမရှိစဉ်ကပင် ခေါ်လျှင်ခေါ်ချင်း စပေါ်ငွေ ၂၀၀ ကျပ်နှင့် အတိုးမရှိချေးငွေ ၁၀၀ ကျပ်၊ စုစုပေါင်း ၃၀၀ ကျပ်နှင့် စာချုပ်၍အခေါ်ခံရလေသည်။

စင်အတွေ့အကြုံမရှိသေးဘဲ၊ ပထမဆုံးအကြိမ် စစ်ကိုင်း ငါးထပ်ကြီး ဘုရားတွင်ကရသည်။ မင်းသမီးအဖြစ်နှင့် သူနိန်ဇာတ်၊ ကောလိယော ဇနဇာတ်တို့ကို ၃ ညကပြရသည်။ အဆိုနှင့် အငိုကိုသာ အဓိကထား၍ ဆိုရငိုရသည်။ အတွေ့အကြုံမရှိသေးသူပီပီ၊ ဖွဲ့နွဲ့ကာ မပြောတတ်သေး၊ စကားနည်းနေသည်။

ပွဲကပြီးလျှင် ပရိသတ်ထဲသို့သွားကာ သူ့အားဝေဖန်ကြပုံတို့ကို နားထောင်ကြည့်သည်။ အဆိုလည်းပိုင်၍ အသံကောင်းသော်လည်း အပြောနည်းသည်ဟုဆိုကြသည်။

ဆရာပုကြီး (ရုပ်သေးမင်းသမီးကြီးအမေပု) နှင့် မေနိုက် အဆွဲအငင်အသံတို့ တူသည်ဟုဆိုကာ အမေပုလေးဟု ပရိသတ်က နာမည်ပေးခဲ့သည်။ ဘိုးပု၏နာမည်ရင်းဖြစ်သော မောင်ဘိုမှ ရုပ်သေးမင်းသမီး အမေပုကလေး ဖြစ်လာရတော့သည်။

စပယ်တစ်ခက်စင်သို့ရောက်ပြီး၍ ၃ လခန့်အကြာတွင် စပယ်တစ်ခက် ရှုံးလေသည်။ ရှုံးနေသော်လည်း စပယ်တစ်ခက်သည် ကပြမြဲကပြခဲ့၏။ ငှားသူတို့ကလည်းသွားကြသည်။ နှစ်ပါးသွားခန်းများတွင်မှု ဟုတ်တိပတ်တိကသေးသည်။ သေရမည့်အခန်းဆိုလျှင် "ငါမသေဘူး" ဟု ဆိုကာ အော်လေတော့သည်။ စင်ထိန်းကကြိမ်နှင့်ရိုက်ကာခေါ်ထားရသည်။ ထိုအခန်းကို ဘိုးပု၊ မင်းသားကြီးနှင့် လူပြက်တို့က ဆက်လက်သယ်သွားကြရသည်။ စပယ်တစ်ခက်စင်တွင် ၁ နှစ်မျှ ကပြီးနောက် မကတော့ဘဲ စပယ်တစ်ခက်စင်မှထွက်ခဲ့၏။ ထိုအချိန်မှစ၍ မင်းသမီး ဦးထွန်းအောင်၏သမီးနှင့် စပယ်တစ်ခက်တို့အိမ်ထောင်ပြုကြ၏။

ဘိုးပုကို ရုပ်သေးမင်းသမီးကြီးဆရာရှန်က စပေါ်ငွေ ၃၀၀နှင့် လာခေါ်သည်။ ဘိုးပုလည်း ဆရာရှန်၏စင်တွင်ကပြန်သည်။ မင်းသားကုလားစိန်နှင့်တွဲရသည်။ ထိုမင်းသားနှင့် ၁ နှစ်ခန့်တွဲပြီးနောက် ဆရာရှန်စင်မှ သယင်ဦးဘလွန်းနှင့်တွဲရသည်။ နောက်နှစ်တွင် ဦးဘလွန်းက ဆရာရှန်စင်တွင်မကတော့ဘဲ စင်ခွဲထောင်သည်။ ဘိုးပုလည်းဦးဘလွန်းစင်သို့ ပါသွားလေသည်။ ဦးဘလွန်းစင်တွင် ၅ နှစ်ကပြီးနောက် စပေါ်ငွေ ၄၀၀ ထိ ရရှိလာလေသည်။ တစ်ည တစ်ညတွင် အမေပုလေး တစ်ယောက်တည်းအတွက် ၁၅ ကျပ်မှ ၂၀ ကျပ်အထိ ရရှိနေသည်။ ထိုအချိန်ကအမေပုလေးမှာ အသက် ၂၀ကျော်သာရှိသေးသည်။ အရွယ်ကောင်းစဉ် နာမည်တဟုန်ထိုးတက်နေချိန်ဖြစ်သည်။

ထိုသို့အမေပု၏နာမည်ကျော်ကြားနေချိန် ၃၃ နှစ်အရွယ်တွင် ဦးဘလွန်းနှင့်ကစဉ် မန္တလေးမြောက်ပြင် ထားဝယ်ရပ်သူ မဖွားမိုနှင့် အိမ်ထောင်ကျ၏။ မဖွားမိုသည် ဦးဖိုးဇံ ဒေါ်ချမ်းမြတို့၏ သမီးဖြစ်သည်။

သားသမီး ၉ ယောက်မွေးဖွားရာ ယောက်ျားကလေး ၅ယောက်ဖြစ်၏။ သားသမီး ၉ ယောက်စလုံး သူငယ်နာရောဂါဖြင့်သေဆုံးရာ တစ်ယောက်မျှ အဖတ်မတင်ချေ။

အမေပုလေးသည် စင်တစ်စင်ခွဲထောင်ရာ **"ဆရာပုလေးစင်"** ဟု ခေါ်ကြ၏။ မင်းသားများမှာ ဦးကြိုင်၊ ဦးဘလွန်းတို့ပါဝင်၏။ ၁ နှစ်ခွဲ ၂နှစ်မျှ ကပြီးနောက် စင်ပျက်ကာ ရှိသမျှပစ္စည်းတို့ ကုန်လေတော့သည်။ ဘိုးပုနှင့် ဇနီးဒေါ်ဖွားမိုတို့လည်းကွဲကြသည်။

ထိုနောက် နန်းတော်ရှေ့ အနိုင်တော်ရပ်နေ ဦးရိုက် ဒေါ်ရင်တို့၏သမီး ဒေါ်မိနှင့်အိမ်ထောင်ကျသည်။ ထိုအိမ်ထောင်နှင့် သားသမီး ၄ ယောက်ပျက်စီး၍ကျန်သားသမီးများဖြစ်ကြသောသမီးကြီးဒေါ်အေးခင်၊ သားဦးနီ၊ သမီးမအေးကြင်၊ သားငယ်ကိုတင်အောင်တို့မှာ ယခုတိုင်ရှိနေကြ၏။

ဘိုးပုသည် ဦးဘကျော့နှင့်တွဲ၍ ၈ နှစ်ခန့်အကြာတွင် ဒုတိယကမ္ဘာစစ်

ဖြစ်သဖြင့်ကွဲသွားကြတော့သည်။ဂျပန်ခေတ်လွန်သောအခါ ဦးဘကျော့နှင့်စင်ကိုပြန်လည်ထောင် ကာကကြပြန်သည်။ ၂နှစ်လောက်သာကရသည်။ဦးဘကျော့ဆုံးသွားသဖြင့်စင်ရပ်ရတော့၏။ထိုအခါမှစ၍ဘိုးဘုသည် ရုပ်စုံသဘင်နှင့် ကင်းဝေးလေတော့သည်။

၈။ ရုပ်သေးမင်းသားရွှေဘိုတင်မောင် (၁၂၇၄ - ၁၃၃၇)

ရွှေဘိုတင်မောင်မှာနာမည်ရင်း (ငယ်နာမည်) မဟုတ်ချေ။ငယ်နာမည်မှာလည်း အများအပြားပင်ရှိသည်။ သူငယ်ချင်းများက ကိုရောင်နီဟုခေါ်ဆို၍ ဘိုးဘွားများကမူ မောင်အုန်းမောင်ဟုခေါ်သည်။

နာမည်စုံလှသော ရွှေဘိုတင်မောင်ကို မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၇၄ ခုနှစ်၊ ပြာသိုလဆန်း ၈ ရက်၊ အင်္ဂါနေ့တွင် ဦးစပ်နှင့် ဒေါ်ခင်မိတို့က မွေးဖွားခဲ့သည်။ သားသမီးဆို၍ ရွှေဘိုတင်မောင် တစ်ယောက်တည်းသာရှိ၍ အလိုလိုက်ချစ်ခင်ယုယခြင်းခံရသည်။

ရွှေဘိုတင်မောင် အခါလည်သားအရွယ်တွင် မိခင် ဒေါ်ခင်မိကွယ်လွန်သည်။ ဖခင်မှာ တောင်သူဖြစ်သဖြင့် မိခင်၏အလုပ်ကိုကူညီခဲ့သည်။ အသက်၁၉နှစ်သားအရွယ်ထိပင် တောင်သူအလုပ်ကိုလုပ်ကိုင်ခဲ့လေသည်။

ငယ်စဉ်ကပင် နဲ့မှုတ်ဝါသနာပါခဲ့သည်။ ဦးလေးတစ်ယောက်ကလည်း စင်ထိန်းဖြစ်နေ၍ ဦးလေးကိုမှီ၍ နဲမှုတ်သင်ခဲ့သည်။ ထိုအခါက ရွှေဘိုတင်မောင်သည် အသက် ၂၀ နှစ်ခန့်ပင်ရှိသေးသည်။ နဲ့ဝါသနာပါ၍သာ သဘင်လောကသို့ရောက်လာခဲ့ရာ မင်းသားအဖြစ်ကို မရည်ရွယ်ခဲ့ပေ။ သင်ကြားရသောစင်မှာ ဦးစပယ်ကြိုင်၏စင်ဖြစ်သည်။

"ပန်းတကာပန်း ဘယ်ပန်းမွှေး" ဟုတိုင်လိုက်တိုင်း၊ ဆိုင်းဝိုင်းမှ ***"စပယ်ခေါင်ရမ်း နှင်းပန်းမွှေး"*** ဟု အော်ရသည်။ ရွှေဘိုတင်မောင်၏ အသံမှာ ကြည်လင်ပြတ်သားလှသဖြင့် မင်းသားဖြစ်ရန်အတွက် ဦးစပယ်ကြိုင်က သင်ကြားပေးသည်။ နတ်သံပစ်ကို ပထမကျက်မိုင်းသည်။ ထိုအခါကပင် ဦးစပယ်ကြိုင်က ရွှေဘိုတင်မောင်ကို နှစ်သက်သွားသည်။

မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၉၅ ခုနှစ်၊ သီတင်းကျွတ်လကာ နဲ့သင်ရန်လိုက်လာသော ရွှေဘိုတင်မောင်သည် တန်ဆောင်မုန်းလတွင် ***"အာမေ ပျောက်ရှာ"*** သီချင်းကိုပင် သီဆိုနေရပေပြီ။ ရွှေဘိုတင်မောင် စကရသောပွဲမှာ အလုံစစ်ပင်ဘုရားပွဲဖြစ်၏။ ထိုပွဲတွင် ၃ ညကရသည်။ ၁၂၉၆ ခုနှစ်၊ သီတင်းကျွတ်လပြည့်နေ့က ဖြစ်၏။ ထိုအခါက ဆိုင်း ဦးဘထွန်း၊ နဲ့ ဦးဘတင်တို့နှင့်တွဲရ၏။

မင်းသားအဖြစ်နှင့် ရွှေဘိုတင်မောင်ကရသောပွဲမှာ ကျောက်တော်ကြီးဆန္ဒာမုနိ အရှေ့ပေါက်ဆွမ်းကျွေးမှာရုံဇရပ်အဘ ဦးမိုးသီးက ငှားသောပွဲဖြစ်သည်။ ထိုစဉ်အခါကရသော ကြေးငွေမှာ အလွန်နည်းပါးခဲ့သည်။ အလွန်နာမည်ကြီးသော ဦးဘကျော့ပင်လျှင် တစ်ခါက ၂ ညအတွက် ငွေ ၆၀ ကျပ်သာရခဲ့၏။ ယခင်ကဆိုလျှင် ၂၀ ကျပ်ထိ ရခဲ့သူဖြစ်သည်။

ရွှေဘိုတင်မောင်ကသောစင်တွင် ၃၅ ကျပ်သာရ၏။ ၃၅ ကျပ်ရသည်ဆိုသော်လည်း ထိုပွဲတွင်ရသောပွဲမှာ စရိတ်စကျနုတ်၍ အရခွဲလိုက်သောအခါ မင်းသားမှာ ဆန် ၃ ပြည်သာရတော့၏။ ၁၂၉၇ ခုနှစ်၊ သီတင်းကျွတ်လဆုတ် ၁ ရက်နေ့တွင် ထိုပွဲကိုကခြင်းဖြစ်ပေသည်။

ထိုကဲ့သို့ ဆန် ၃ ပြည်ရသောဘဝမှ တစ်ဆင့်တစ်ဆင့်ကြိုးစားလာခဲ့ရ၏။ ရည်မှန်းထားသည့်အတိုင်း ကြိုးစားခဲ့ရာ အောင်မြင်မှုရခဲ့သည်။ နောင်တွင် တန်ဆောင်မုန်းလ၌ ပွဲပေါင်းများစွာကရ၏။

ရွှေဘိုတင်မောင် ပညာဆည်းပူးခဲ့ရသောဆရာများမှာ ရွှေဘိုနယ်မှ ပထမဆရာဦးစပယ်ကြိုင်၊ ဆရာကြန့်၊ မင်းသားကြီး ကုန်းဘောင်အုံ၊ မခေါက်ဆရာဦးအောင်စိန်၊ မင်းသားကြီးဆရာကောင်း၊ မင်းသားကြီး ဦးကြင်၊ ရွှေကြက်ယက်မင်းသားဦးစိန်မွှင့်၊ မြင်းခြံအိုးနောင်ဦးဘတင်၊ မင်းသားဦးဘကျော့၊ မင်းသားကြီးဦးဘကျော်တို့ဖြစ်ကြသည်။

သင်ဆရာဖြစ်သောပုဂ္ဂိုလ်များအပြင် မသိလျှင်မေးရသော ဆရာတို့လည်းရှိသေး၏။ရွှေဘိုတင်မောင်သည်သွားလေရာတွင်မှတ်စုစာအုပ်ကို အမြဲယူဆောင်လေ့ရှိ၏။ ပွဲအားသည့်အခါတိုင်း ပညာရှင်များထံ သွားရောက်လေ့လာခဲ့သည်။

မင်းသားဖြစ်စတွင် **"ရွှေဘိုတင်မောင်"** ဟုနာမည်မရသေး။ ကိုရောင်နီဘဝမှ မျိုးချစ်စိန်ဟူသော အမည်သာရသေးသည်။

သီချင်းကြီးသင်ပေးသောဆရာများမှာ ပန်တျာဆရာထူး ရွှေဘိုနေမျိုးမင်းထင်ကျော်ခေါင်ဘွဲ့ရ အဝေးရောက်မင်း ဦးအောင်ကြီးတို့ဖြစ်ကြ၏။ ပန်တျာဆရာထူးသည် အဆိုနည်းပြဖြစ်၏။

မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၉၇ ခုနှစ်၊ တော်သလင်းလဆုတ် ၁၄ ရက်နေ့တွင် မန္တလေးမှ မင်းသားဆရာကောင်းက ရွှေဘိုတင်မောင်ကို ရွှေဘိုသို့လာရောက်၍ခေါ်ယူသည်။ ဆရာကောင်းက **"မျိုးချစ်စိန်"** ဟူသော အမည်မှ **"ရွှေဘိုတင်မောင်"** ဟုအမည်ပြောင်းခေါ်ခဲ့သည်။ ***"ဇာတ်မှာ ရွှေမန်းတင်မောင်ရုပ်သေးမှာ ရွှေဘိုတင်မောင်"*** ဟုဆိုကာ နာမည်ပေးခဲ့ခြင်းဖြစ်သည်။

၁၂၉၇ခုနှစ်တွင် ရွှေဘိုတင်မောင်သည်ဆရာကောင်းစင်တွင် မင်းသားအဖြစ်ကခဲ့သည်ထိုစဉ်ကတွဲခဲ့ရသောမင်းသမီးမှာစပယ်လှိုင်နှင့် ခင်မြသန်း (ကိုမြသန်း) ဖြစ်၏။ ၁၂၉၈ ခုနှစ်အထိ ဆရာကောင်းနှင့် တွဲကခဲ့ပြီးနောက် ၁၂၉၉ ခုနှစ်တွင် စင်ထောင်တော့သည်။

ထိုစင်တွင် ကိုချစ်သည် မျိုးချစ်သန်းအမည်ဖြင့် ရွှေဘိုတင်မောင်နှင့် တွဲရ၏။ သို့ရာတွင် စင်မှာကြာရှည်မခိုင်မြဲချေ။ စီးပွားရေးမခိုင်လုံသဖြင့် စင်ဖျက်လိုက်ရသည်။

၁၃၀၀ ပြည့်နှစ်တွင် ဦးရာမြင့် (ခင်မြင့်စိန်) နှင့် တွဲကရသည်။ ၁၃၀၄ ခုနှစ်မှ နောက်ပိုင်းတွင် စစ်တွင်းကာလဖြစ်၍ မကရချေ။ စစ်ပြီးနောက် ၁၃၀၇ ခုနှစ်တွင် လူရွှင်တော်များဖြစ်သော ဦးသက်နံ့၊ ဦးဖောတ်ကြည်၊ ကြိုးဆွဲဦးဘမောင်၊ ဦးဘရှင်တို့ကိုပူးပေါင်းကာ ဦးဘရှင်ဆိုင်းနှင့် တွဲ၍ကပြန်သည်။ ထိုအချိန်ကဇာတ်များတွင် အော်ပရာများကို တီထွင်လာရာ ရွှေဘိုတင်မောင်တို့ကလည်း ရယ်စရာအဖြစ်ကြားဖူးအော်ပရာကို တီထွင်ကြသည်။ ထိုနောက် **"တောသလကျိန္နရီ"** ကို တီထွင်သည်။ အော်ပရာကသည်။ ထိုအကမှာ ဘလွှာတီယပျို့ မှ ထုတ်နုတ်ထားခြင်းဖြစ်သည်။

ပွဲကရသော အကြိမ်များလာသောအခါ မစားရက်မသောက်ရက် စုဆောင်းထားရသောငွေများကိုရင်းနှီးကာ စင်ထောင်သည်။ ရွှေဘိုတင်မောင်၏စင်တွင် မင်းသားရွှေဘိုတင်မောင်၊ မင်းသမီးမြင့်မြင့်သန်း (ကိုပန်းအေး)ဝဲမင်းသားကြီးဦးဘသိန်း(အကြမ်းဖက်မှုပါဝင်ရသည်။) ယာမင်းသားကြီး ထီးဆောင်ဦးဘညွန့် (အနုဖက်မှုပါဝင်ရသည်။) လူရွှင်တော်များမှာ ဦးသက်နံ့၊ ဦးဖောတ်ကြည်၊ ဦးသန်းဒီနှင့် ဦးတိမ်မိုးတို့ဖြစ်ကြသည်။

လူကြမ်းများမှာ ဦးအုန်း၊ ဦးဘခင်နှင့် ဦးအောင်မြတ်တို့ဖြစ်၏။ ကြိုးဆွဲမှာ ဦးဘရှင်၊ ဦးမြသွင်နှင့် ဆိုင်းဆိန်သိန်းအောင်၊ နှဲဦးပေါ်လွင်တို့ဖြစ်ကြသည်။

ရုပ်သေးပွဲခမှာ ၂ ညထွက်နီးလျှင် ၇၅၀ ကျပ်၊ ဝေးလျှင်မူကား အသားတင် ၁၀၀၀ ကျပ်ပေးရသည်။ ထို့ပြင် စရိတ်ငွေ ၃၀၀ ကျပ်လည်း ထပ်ဆောင်းရသည်။ အားလုံးပေါင်း ၁၄၀၀ ကျပ်ရှိသည်။

နှံ့သွင်းလျှင် မီးတက်ကပါရသဖြင့် ၃၅ ယောက်ပါဝင်ရသည်။ ၁ ညကလျှင် စရိတ်စံ၊ ဓာတ်ဆီပေးကာ အသားတင် ၅၀၀ ကျပ်ပေးရသည်။

ရွှေဘိုတင်မောင်က အဖွဲ့သားတို့ကို ဈေးကကဲ့သို့ အစုလိုက်မပေးဘဲ အပြတ်ပေး၏။ မင်းသမီး ၁၀ကျပ်၊ မင်းသားကြီး၁၀ကျပ်၊ လူရွှင်တော် ၁၀ ကျပ်၊ လူကြမ်းကိုမူ ပညာကိုလိုက်၍ပေးရ၏။ ကြိုးဆွဲသည်လည်း လူကြမ်းနှင့်နှုန်းအတူတူပင်ဖြစ်၏။ ဆိုင်းအတွက်မူ ၉၀ ကျပ်ဖြစ်သည်။ ထိုနှုန်းမှာ ၁ ညစီနှုန်းဖြစ်သည်။

ရွှေဘိုတင်မောင်သည်ရှေ့ပိုင်းပြဇာတ်များတွင် ခေတ်နှင့်စပ်လျဉ်းသော တရားနှင့်စပ်လျဉ်းသော ပြဇာတ်များ၊ အော်ပရာများကို တီထွင်တင်ဆက်ခဲ့သည်။ ပုံစံအားဖြင့် ***"လယ်သမားအော်ပရာ" "အာခုံဖြောက်ပါးအော်ပရာ"*** စသည်တို့ဖြစ်ကြလေသည်။

ဘဝအစုံစုံ လူတန်းစားအမုံ့ဖုံ့တို့ကို လေ့လာကာ ဘဝသင်ခန်းစာ အသိပညာတို့ကိုပေးလေသည်။ နောက်ပိုင်းဇာတ်များတွင် သူကရောက်မင်းရွှေပင်ငွေရွက်၊ ရှင်ဥပဂုတ်ဖွားတော်မူခန်း၊ ရှင်သီဝလိဖွားခန်း၊ အလောင်းလေးပါးချင်းရွှေလုံး၊ မွှာနန်းထက်၊ ပုလဲကုန်သည်ရွှေကုန်သည်၊ ဆရာပုဏ္ဏားပြ၊ သူရှူ၊ ဆဒ္ဒန်ဆင်မင်း၊ ဘူရိဒတ်၊ စောရေလ၊ နန္ဒိယကုမ္မာ၊ သုနီချူရာ၊ နှင်းနွယ်သာဂရ၊ ဖျတ်စီဖျတ္တပန်းဆက်၊ မင်းညီနောင်၊ ငါးရောင်းဆယ်မှ မဟာကာဇီမျောက်မင်း၊ နန္ဒိယမျောက်မင်း၊ ကန္တသုကာရ၊ နိဗ္ဗောဓရွှေသမင်နှင့်ဖိနပ်ငွေဇာတ်တို့ဖြစ်သည်။

လူကြိုက်များသောဇာတ်များမှာမိုးရိပ်ဇာတ်၊ သုတသောမဇာတ်၊ သမင်ကြီးဇာတ်၊ ဆံလျှော်ပေါက် (သုပညာနာ ဂရုဆီနွ) ဇာတ်နှင့် စကြာမင်းဇာတ်တို့ဖြစ်သည်။

ဇာတ်ထုပ် ၁ ထုပ်လျှင် အခကြေးငွေ ၂၀၀၀ ကျပ်ရသည်ဟုဆိုသည်။ ရွှေဘိုတင်မောင်သည် ရုပ်သေးဆင်ကိုလည်း ရှေးမူအတိုင်းမဟုတ်ဘဲ

နည်းသစ်ထွင်၍ဆောက်သည်။ ဇာတ်ခုံစင်မြင့်ကို နှစ်ဆင့်ပြုလုပ်သည်။ ဒုတိယစင်မြင့်ကိုပထမစင်မြင့်ပေါ်တွင် ထပ်ဆင့်ဆောက်သည်။အရုပ်ကြိုးများသည် ၈ လက္ခ၊ ၉ လက္ခရှည်သည်။ အရုပ်များကို ပထမ စင်မြင့်တွင်ထားကာ ကြိုးဆွဲတို့က ဒုတိယစင်မြင့် ပေါ်မှကြိုးဆွဲသဖြင့် လူကွယ်နေသည်။ ကပြရာနေရာတိုင်းတွင် ထိုစင်မျိုး မလုပ်နိုင်ချေ။ နှစ်စင်သာထားရှိသည်။ ပထမဆုံးဆွဲချက်တွင် စတင်၍ကသည်။ မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၃၁၉ ခုနှစ်တွင် ရွှေမန်းသင်မောင်က ညတစ်ဝက်ကပြ၍ အဆန်းထွင်ခဲ့သည်။ မယ်တော်မာယာဖွားတော်မူခန်းကို ညတစ်ဝက်ကပြ၏။ ထိုအခါရွှေဘိုတင်မောင်ကလည်းစင်ကိုအတောင် ၂၀ပတ်လည်ဆောက်လုပ်ကာ ပိတ်ကားများ၊ မီးများကိုပါထည့်သွင်းကာ ဆန္ဒနီဆင်မင်းဇာတ်ကိုကပြခဲ့၏။

ရန်ကုန်မြို့ ဂျူဗလီဟော၌ ဆဒ္ဒန်ဆင်မင်းဇာတ်ကိုညတစ်ဝက်ဖြင့်ကပြသည်။ ည ၇ နာရီမှ ၁၂ နာရီအထိဖြစ်သည်။

အရုပ်များကိုလည်းရှေးမူအတိုင်းမယူတဲ့ဘီထွင်ပြန်သည်။ ရှေးကမပါခဲ့သော ပြဇာတ်မင်းသားရုပ်၊ ပြဇာတ်မင်းသမီးရုပ်များပင် ပါဝင်လာသည်။ အရုပ်တိုင်းရာတွင် ပထမမှာ ဆရာခဲ့ဖြစ်၏။ ဒုတိယမှာ ဦးနုနဲ့ရောင်ဖြစ်သည်။

တစ်ရုပ်တစ်ရုပ်ကို ရှေးခေတ်ငွေနှင့်ပင် ၂၀ ကျပ်ပေးရသည်။ အဝတ်အစားပါလျှင် ၂၅၀ ကျပ်ပေးရသည်။ ထိုအခါက ခါးတောင်းအင်္ကျီ စလွယ်လက်စည်းနှင့်ပင် ၃၆၀ ကျပ်ပေးရသည်။ အရုပ်နှင့် ပုဆိုးမပါသေးချေ။

တစ်ခါထွက်လျှင် ခြောက်ရုပ်ထက် မနည်းပဲထွက်ရသည်။ မင်းသား၊ မင်းသမီးနှင့် လူရွှင်တော်ရုပ်များသည် ရှေးကအရုပ်ပင်ဖြစ်သည်။ အဝတ်အစားများကိုမူခေတ်အလိုက်ဝတ်ဆင်ပေးထားရသည်။ဝန်နှင့်သူဌေးမှာ အရုပ် တစ်ရုပ်တည်းပင် ဖြစ်သည်။ အဝတ်အစားကိုသာ ပြောင်းပစ်သည်။ အရုပ်များကို ဇာတ်ထွင်သည်ဆိုရာတွင် အဝတ်အစားများကိုသာ ခေတ်အလိုက်ပြောင်းနိုင်ပြီးလျှင် အရုပ်များကား ရှေးကအရုပ်များသာဖြစ်သည်။

၉။ သံချိုကိုင်မောင်ထောင်ဦးကျော်လှ (၁၂၀၃ - ၁၂၈၁)

မြန်မာသက္ကရာဇ်၁၂၀၃ ခုနှစ်၊ တပေါင်းလဆန်း ၁၅ ရက်၊ ဗုဒ္ဓဟူးနေ့၌ မုံရွာခရိုင်၊ ဘုတလင်မြို့နယ်၊ မောင်းထောင်ရွာ၊ မိုင်းသာရပ်၌ဖွားမြင်သည်။ခုံတော်အရာရှိဦးတောင်ရိုင်နှင့် ဒေါ်မင်းအိတို့၏သားဖြစ်သည်။ ဦးကျော်ရာ၊ ဦးကျော်လှနှင့် ဒေါ်မင်းထွေးဟု သားသမီး ၃ ယောက်အနက် ဦးကျော်လှသည် အလတ်ဖြစ်သည်။ ၆ နှစ်သားကစ၍ ပညာသင်ကြားခဲ့သည်။ မောင်းထောင်ရွာ မင်္ဂလာတိုက်ကိုက်အုပ်ဆရာတော်ဦးစည်သည် ဦးကျော်လှ၏ ကန့်ကူလက်လှည့်ပယ်ဆရာဖြစ်သည်။ ၁၄ နှစ်အရွယ်တွင် သာသနာဘောင်သို့ဝင်လေသည်။

အသက်၁၈ နှစ်ရှိသောအခါ သမဏေဘဝမှလူထွက်ခဲ့သည်။ သာမဏေဘဝနှင့်နေရစဉ်ကပင် စာပေပညာများကို လိုက်စားခဲ့သည်။ ဆရာများမှာ မောင်းထောင်ဦးဝေသဏ္ဍ၊ ဦးဝိမလ စသောအရှင်တို့ဖြစ်၏။ သင်ကြားခဲ့သော စာပေများမှာ သုတ်၊ ဝိနည်း၊ အဘိဓမ္မာ၊ ရာဇသတ်၊ ဓမ္မသတ်၊ ပေါရာဏကထာ၊ ဂြိုဟ်သွားဂြိုဟ်လာ၊ အာကာသသျှတ္တရနှင့် ဝေဒဗိဇ္ဇာစသော ကျမ်းများဖြစ်သည်။

ရှင်လူထွက်ပြီးသောအခါတွင်လည်း ကင်းလွန်းရွာစာဆိုပညာရှိ ဦးမြတ်ဝင်းထံတွင် ကဗျာလင်္ကာတို့ကို သင်ကြားဆည်းပူး လေ့လာခဲ့သည်။ ဉာဏ်ကောင်းသဖြင့်လည်း မည်သည့်အကြောင်းအရာ အတ္ထုပ္ပတ္တိကိုမဆို ခဏချင်းသံချိုဖြင့်ကာ ရွတ်ဆိုနိုင်သည်ဟုသိရ၏။ သံချိုများကို ရွတ်နိုင်ဖတ်နိုင်သည်ဆိုရာ၌လည်းသံချိုရွတ်ဆိုပုံ ရွတ်ဆိုနည်းစပ်ဆိုပုံ စပ်ဆိုနည်းတို့ကို သင်ကြားသောဆရာရှိရသည်။

ဦးကျော်လှ၏သံချိုသင်ဆရာမှာ ရုပ်သေးဆရာဦးသာကြမ်းဖြစ်သည်။ ရုပ်သေးစင်တွင် မင်းသား၊ မင်းသမီး၊ လူပြက်များထွက်လာသောအခါ လူပြက်များနှင့်အတူစာဆိုရုပ်ပါလာလေသည်။ သံချိုကိုင်သည်အရုပ်ကိုမကိုင်ဘဲထိုင်၍ဆိုရုံသာဆိုရသည်။သံချိုကိုင်သည် ၁ ညလျှင် ၁ကျပ်ရသည်။ ပွဲ ၁ ပွဲတွင် ၂ ညကပြရသဖြင့် ၂ ကျပ်ရသည်။

ထိုနောက်ဦးကျော်လှသည်ရတနာပုံနေပြည်တော်သို့တက်ကာ သတင်းပက်ဆိုင်ရာသို့ဝင်၍ သံချိုကဗျာများ သီကုံးဖွဲ့ဆိုခဲ့လေသည်။ မင်းတုန်းမင်းလက်ထက်မှ သီပေါမင်းတရားလက်ထက်တိုင် မင်း ၂ ဆက် စင်တော်ကြီးတွင် သံချိုဆက်သအမှုထမ်းရွက်ရ၏။

သီပေါမင်းပါတော်မူသော ၁၂၄၇ ခုနှစ်တွင် ဦးကျော်လှသည် မောင်းထောင်သို့ပြန်ကာအေးအေးဆေးဆေးနေ၏။ထိုအချိန်ကဦးကျော်လှ၏အသက်မှာ ၄၄ နှစ်ဖြစ်သည်။ ပါတော်မူနှစ်တွင် ဇာတ်ရေးဆရာသံချိုဆရာများက မြန်မာ့ဘုရင်ကို လွမ်းဆွတ်တသကြောင်း၊ လွတ်လပ်ရေးရလိုကြောင်းများကို စပ်ဆိုရာတွင် ဦးကျော်လှလည်းပါဝင်ခဲ့၏။ **"ဆယ့်နှစ်ရာသီလှည့်ကာနှံ့ရှို့"** အစရှိ သံချိုကိုရေးသားရာတွင် အင်္ဂလိပ်အစိုးရက ဦးကျော်လှအားဖမ်းဆီးကာ စစ်ဆေးသည်။ သံချို၏ အဓိပ္ပါယ်ကို ရှင်းပြမှ ပြန်လွှတ်တော်မူသည်ဟုသိရသည်။

ဦးကျော်လှသည် သိုက်တဘောင်နှင့် ဗေဒင်စနည်းများကို နိုင်ခန့်သော အခြေအမြစ်ရှိမှ ယုံကြည်သူဖြစ်သည်။ ၁၂၈၀ ခုနှစ်၊ ဝါခေါင်လဆန်း ၅ ရက်၊ အသက် ၇၈ နှစ်အရွယ် မောင်းထောင်ရွာ ကျောင်းဘုရား မြောက်ဖက်ရှိအိမ်တွင် ဦးကျော်လှ အနိစ္စရောက်ခဲ့သည်။ ဦးကျော်လှမှာ ဦးသာဂျမ်း၊ ဦးသာစိုး၊ ဦးသာတိုးဟု သားသုံးယောက် ထွန်းကားခဲ့သည်။သံချိုတွင် နာမည်အလွန်ကြီးလှသောဦးကျော်လှပျက်စီးဆုံးပါး ရခြင်းမှာ မြန်မာတို့အတွက်နှမြောတသဖွယ်ပင်။

၁၀။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးဖိုး

ဦးဖိုးသည် ဆင်ဖြူကျွန်းမြို့ သားဖွားတိုဖြစ်၏။ ကျပင်ဘုန်းတော်ကြီး ဦးရွှေသီး၏ကျောင်းတွင်နေခဲ့ရသဖြင့် အချို့က ကျပင်းသားဟု ခေါ်ကြသေးသည်။

ကျပင်းတွင် ကျပင်းဘုန်းတော်ကြီး၊ စလင်းတွင်ဦးမြတ်သာစွန်း၊ ဆင်ဖြူကျွန်းတွင် ဆရာသင်နှင့် ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဦးဖိုးတို့သည် စလေဦးပုည၏ နောက်ကွယ်မှ မယိုမစွဲလိုက်ပါခဲ့သူများဖြစ်လေသည်။ ***"ဆရာညို ဖာကိုထမ်းပါလို့ မြို့ပုဓန်းကိုတဲ့ မြန်တော့မယ်"*** ဟူသော ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဦးညိုကြီးနှင့်လည်း တွဲဖက်ကပြခဲ့လေသည်။

ဦးဖိုးသည် လက်တန်းကဗျာများကိုလည်း စပ်ဆိုခဲ့သည်။မင်းသားကြီး အနေဖြင့်လည်း အဆို အငိုပိုင်ခဲ့၍ စာရေးဆရာ အနေဖြင့်လည်း ဇာတ်ထုပ်များ ကဗျာလင်္ကာများကိုရေးခဲ့သည်။

ရုပ်သေးစင်တော်ကြီးတွင် မင်းသားကြီးအခန်းမှ ပါဝင်ခဲ့ရာ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဆရာဖိုးဟု လူသိများခဲ့သည်။ မင်းသားကြီး ဖြစ်ရန်မှာ လွယ်ကူသောကိစ္စမဟုတ်ချေ။သမန်ကာလျှံကာ တတ်ရုံဖြင့် မင်းသားကြီးမဖြစ်နိုင် ။ ဗဟုသုတများပြား၍ ပညာအရင့်ဆုံးဖြစ်ရ၏။ ရုပ်သေးပွဲ၏ အဓိကအရေးကြီးခန်းမှာ ပါဝင်ရသည့် ရုပ်သေးပွဲကောင်း မကောင်းကိုမင်းသားကြီးဖြင့်အကဲခတ်နိုင်သည်။ဦးဖိုးသည်မင်းသားကြီး အဖြစ်တော်၍ညာကျော်ကြားခဲ့ခြင်းဖြစ်လေသည်။

စာရေးဆရာအဖြစ်ဖြင့်လည်း ဝိမ္မသာရဇာတ်ထုပ်၊ သုဝဏ္ဏသျှံဇာတ်ထုပ်၊ မောင်ရွှေစကား အိတ်တစ်လုံးဇာတ်ထုပ်၊ ဥပက ဆာဝါဇာတ်ထုပ်၊ အောင်ကျော်ဇလ ဇာတ်ထုပ်များကို ရေးသားခဲ့၏။

ဦးဖိုးသည် အများသုံးခေတ်သုံးစကားအာလေးများကို အချက်ကျကျ ပြောင်မြောက်အောင်ရေးနိုင်သည်။ တောရေလှေရော မြို့ရေလှေကိုပါ သဘာဝကျနန်၍ ခန့်ညားစွာပွဲ့ ဆိုနိုင်သည်။ ဆေးကျမ်း ဇာတ်ကျမ်းများကို လေ့လာတတ်မြောက်သဖြင့် မိန်းမများ ပဋိသန္ဓေရှိသူများ စောင့်ရှောက်အပ်သော အချက်အလက်တို့ကိုပင် သေချာကျနစွာ ရေးသားဖွဲ့နွဲ့ခဲ့လေသည်။ ဦးဖိုး၏ စာမူများမှာ မှတ်သားစရာလည်းများသည်။ ဖတ်၍လည်းရွှင်သည်။ ရှေးခေတ်အခါက ဇာတ်ကွက်တွင် ပြောသောစကားတို့၊ ကျမ်းဂန်တို့မှာ ဗဟုသုတဖြစ်ဖွယ်တို့ကို ပြောဆိုယင်း ပရိသတ်ကိုပညာပေးခဲ့လေသည်။

မင်းသားကြီးအဖြစ်နှင့်ဦးဖိုးသည်မင်းသမီးရွှေရင်ဆို့နှင့်တွဲသည်။ဦးဖိုးသည် သုဝဏ္ဏသျှံ၏ ဖခင်ဒုကူလရသေ့အခန်းမှ ပါဝင်၍လွမ်းပြသည်။ ဝိမ္မသာရဇာတ်ထုပ်တွင် အဇာတသတ်မင်း၏အမိန့်ဖြင့် မင်းကြီး၏ခြေဖဝါးကိုဓားဖြင့်ခွဲ၊ ဆားလူးပြီးလျှင် မီးကင်သောအခါတွင် ဖခင်တစ်ယောက်၏ အသည်းနာစွာခံစားရပုံကို ဆိုငိုခြင်းအလွန်ပိုင်၍ ပရိသတ်၏ တောင်းဆိုမှုကို အများဆုံးခံရသည်ဟုဆိုသည်။

ဦးဖိုးကား အရှုခန်းမှအစ အလွမ်း၊ အငို၊ အဆို၊ အပြော အားလုံးတွင် နိုင်နင်းလှသည်။ အနုပညာရင့်သောသူတစ်ဦးဟု ဆိုရပါမည်။ ဦးဖိုး၏ စာပေလက်ရာတို့မှာ ယခုတိုင်တည်တန့်နေပေသေးသည်။

၁၁။ မင်းသားကြီးဘိုးဆယ် (၁၂၃၉)

တောင်သူကြီးဦးကျွဲဒေါ်နုတို့၏ သားဘိုးဆယ်သည် ၁၂၃၉ ခုနှစ်၊ တန်ဆောင်မုန်းလပြည့်ကျော် ၁၄ ရက်၊ တနင်္ဂနွေနေ့ ဖွားမြင်သည်။ ငယ်စဉ်က ဘုန်းတော်ကြီးကျောင်းမှ လောကနီတိနှင့် ပရိတ်ကြီးတို့ကို သင်ကြားခဲ့ရသည်။ မြန်မာအနုပညာများကို မြတ်နိုးချစ်ခင်ခဲ့သော်လည်းဘိုးဆယ်၏ငယ်ရွယ်စဉ်ဘဝတလျှောက်လုံးမှာမိဖနိုးရာတောင်သူလယ်သမားအဖြစ်နှင့်ကုန်လွန်ခဲ့သည်။

ဘိုးဆယ်နှင့် ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဆရာဘုန်းတို့ကား အလွန်ရင်းနှီး

သော မိတ်ဆွေများဖြစ်ကြသည်။ ဘိုးအုန်းနှင့် နယ်တစ်ကား ရုပ်စုံ သဘင်လောကသို့ ဘိုးဆယ်ရောက်လာသည်။ ထိုအခါ ဘိုးဆယ်၏ အသက်မှာ ၃၀ ခန့်ရှိလေပြီ။

ထိုနောက်တွင် ဘိုးဆယ်သည် စင်ထောင်ဆရာလုပ်၏ မင်းသားကြီး အဖြစ်ပါဝင်ရ၏။ အောက်အထက် အရပ်နှံ့စပ်အောင် ရောက်ခဲ့သည်။ ဘိုးဆယ်၏စင် ကို "ဩဘာဆယ်စင်" ဟု အများကသိကြသည်။ မင်းသားကြီးမှာ ဘိုးဆယ်ကိုယ်တိုင်ဖြစ်ပြီးလျှင် မင်းသမီးမှာခင်မြညွန့် (ဦးမြညွန့်)ဖြစ်သည်။ဦးသောင်းဥာဏ်သည်ဘိုးဆယ်စင်တွင်မင်းသား ဖြစ်သည်။ထိုအခါကဘိုးဆယ်၏စင်သည် ၂ညအတွက် အရပ်နီးလျှင် (... ကျပ်) ရ၍ ဝေးလျှင်မူ ၅၀ ကျပ်ရသည်။

စင်ထောင်အဖြစ် ၃ နှစ်ကြာပြီးနောက် တောင်သူဘဝကို လက်မလွှတ် နိုင်၍ဘိုးဆယ်သည်ဇာတိရွာသို့ပြန်လာကာ တောင်သူအလုပ်ကိုလုပ် ကိုင်လေတော့သည်။

ဘိုးဆယ်အသက် ၂၅နှစ်အရွယ်တွင် မမှာချင်ဆိုသူနှင့် အိမ်ထောင်ကျ ခဲ့သည်။ ဘိုးဆယ်တွင် သမီးဒေါ်စံမေ၊ ဒေါ်သိန်းတင်နှင့် သားဦး ဦးမြ ဆော်ဟူ၍ သားသမီးသုံးယောက်ရှိ၏။

၁၂။ ရုပ်သေးလူကြမ်းကြီးဘိုးမို (၁၂၄၈)

၁၂၄၈ ခုနှစ်၊ နတ်တော်လဆန်း ၁၅ ရက်၊ သောကြာနေ့တွင် ဘိုးမိုကို ဒေါ်အိမ်မင်း၊ အဖ ဦးအုန်းခိုင်တို့မှဖွားမြင်သည်။ဇာတိမှာ မိတ္ထီလာမြို့ အရှေ့ဖက် ၆ မိုင်တွင်ရှိသော ရှမ်းတဲရွာဖြစ်သည်။ မိဘရိုးရာ တောင်သူ ဖြစ်သည်။

မောင်မိုသည် ၁၇ နှစ်သားအရွယ်တွင် ရှင်လူထွက်ခဲ့သည်။ ဇာတ် သဘင်အလုပ်ကို ဝါသနာပါသဖြင့် မဖြစ်မနေပင် သဘင်လောကသို့ ဝင်ရောက်ရန်ကြိုးစားခဲ့သည်။ မောင်မိုသည် အငြိမ့်လူပြက်အဖြစ် သဘင်လောကထဲသို့စတင်ဝင်ရောက်ခဲ့သည်။လွှတ်တော်အမည်မှာ နောက်တိုးဖြစ်၍ ဆရာကြွယ်အငြိမ့်တွင်စလိုက်သည်။

ထိုအချိန် ရုပ်စုံသဘင်လောက၌ ဦးဖေယံသက်ကြီး၊ ဦးဘကျော်နှင့် ဦးစိန်ခိုတို့ သတင်းကြီးနေချိန်ဖြစ်သည်။ မောင်မိုသည် ဆရာဥာဏ်၏ စင်တစ်ပွဲသာကြည့်ရှုဖူးသေးသည်။

ထို့နောက် မိတ္ထီလာဖက်မှ မင်းသားကြီး ပိဋကတ်ဆရာအေးထံ ၃ နှစ် ကျော် ပညာဆည်းပူးခဲ့သည်။ ပိဋကတ်ဆရာအေးသည် မင်းသားကြီး ဖြစ်၏။ ထို့ပြင် ရုပ်သေးနှင့် ကျော်ကြားသူတစ်ဦးဖြစ်သည်။ပထမတွင် မောင်မိုကို မင်းသမီးအဖြစ် သင်ကြားပေးသည်။သို့ရာတွင် မောင်မိုက မင်းသမီးလုပ်ရန်စိတ်မပါသဖြင့် လူကြမ်းလက်ျာမင်းသားကြီး ဖြစ်ရန် ပညာဆည်းပူးလေသည်။

စ၍ကရသောစင်မှာ ဆရာအေးတည်ထောင်သော မိလာမင်းသား ဦးဘိုးအောင်စင်ဖြစ်သည်။ မင်းသမီးမယ်စိန် (ဦးသာဂိ)၊ မစင်ညွန့် (ဦးညွန့်)၊ ဥက္ကလာအေးတင် (မိန်းမမင်းသမီး) နှင့် ပလိုင်းမြမွှေ့ (မိန်းမ မင်းသမီး) စသည်တို့လည်း ထိုစင်တွင်ပါဝင်ကြသည်။

မိတ္ထီလာမင်းသားဦးဘိုးအောင်စင်တွင် ၈ နှစ်ခန့်ပါဝင်ကပြပြီးနောက် မြင်းခြံမှ ဆိုင်းဆရာဦးဘမောင်စင်နှင့် မင်းသားဦးဘမိုစင်တွင်လည်း ပါဝင်ခဲ့သည်။

ရုပ်စုံလောကသို့ဝင်ရောက်သည်ဟုဆိုစေကာမူရုပ်စုံမကရသောအခါ များတွင် တောင်သူအလုပ်ကို လုပ်ကိုင်သည်။ တောင်သူအလုပ်ကို ကား လက်မလွှတ်ခဲ့ပေ။

ဘိုးမိုကပြရသော ဇာတ်ထုပ်များမှာ အဘယသာကျိုင် (စိတ္တမာလာမင်း သမီး) ဇာတ်၊ ငမိုးရိပ်ဇာတ် (ငမိုးရိပ်တွင် ဘိုးမိုက မောင်ပေါက်ကျိုင်း အခန်းမှပါဝင်ရသည်။) သထုံရာဇဝင်ဇာတ် (ရှင်ဘုရင်ခန်းမှ ပါဝင်ရ သည်) တို့ကို အထူးသဖြင့်ကပြရသည်။

၂ ညတွင် ငွေ ၅၀၊ ၆၀ ရသောစင်မှာ ထိုကာလက အတော်နာမည် ရသောစင်ဖြစ်၏။ ဘိုးမိုကပြသောစင်သည် ငွေ ၅၀၊ ၆၀ ရရှိ၏။ ဘိုးမို သည် ၂ ကျပ်စုရသည်။

ရုပ်သေးနှင့် အငြိမ့်လောကသို့ဝင်၍ နှစ်ပေါင်း ၃၀ အကြာတွင် ဇာတ်ထဲ

သို့လိုက်သည်။ မင်းသားကြီးအခန်းမှ ပါဝင်ရသည်။

ပထမဆုံးရာပြုတ်ဦးမောင်လေးဇာတ်တွင်လိုက်၍ မင်းသားကြီးအဖြစ် ပါဝင်ခဲ့သည်။ ထို့နောက်ကျိုက်ထိုမှမင်းသားကျော်ရှိန်ဇာတ်၊ မင်းသား ဇရာထက်ဦးတင့်ဇာတ်တို့၌လည်း လိုက်ပါခဲ့သည်။ ပခန်းမှ ဆိုင်းဆရာ ဦးသာအေး၏ ဇာတ်တွင်လည်း လိုက်ပါဖူးသည်။ ထို့နောက်တွင် တစ်ဖွဲ့ထဲဟု သတ်သတ်မရှိဘဲ ခေါ်သောဇာတ်တွင် လိုက်သည်။ ချိုကောက် ၂ ညတွင် ၁၀ ကျပ်ရသည်။

မောင်မို အသက် ၂၀ နှစ်တွင် ဇာတိရွာမှခေါ်ပြားဆိုသူနှင့် အိမ်ထောင်ကျသည်။ ဘိုးမိုတွင် သမီးခေါ် တင်၊ သားဦးသန်း၊ ဦးသိန်းနှင့် သမီးထွေး ခေါ်အေးကြည်တို့အပြင် မြေး ၂၅ ယောက်နှင့် မြစ် ၄ ယောက် ရှိသည်။ ဘိုးမိုတို့သည် မန္တလေးမြို့အရှေ့ဘက် ရန်ကင်းတောင်ခြေ ပုဏ္ဏားစု တွင်နေထိုင်ခဲ့သည်။

၁၃။ ကြိုးဆွဲဦးထွန်းရှင် (၁၂၆၉)

ဖခင်ဦးဖိုးအုန်းနှင့်အမိခေါ်သီတို့မှမြန်မာသက္ကရာဇ်၁၂၆၉ခုနှစ်၊ ပထမ ဝါဆိုလဆန်း ၈ ရက်၊ စနေနေ့တွင် ဖွားမြင်ခဲ့သူဖြစ်သည်။ မွေးချင်း ၉ ယောက်ရှိသည့်အနက်မောင်ထွန်းရှင်သည် အကြီးဆုံးဖြစ်လေသည်။

မောင်ထွန်းရှင်သည်အသက်၉နှစ်သားတွင်မှစာစသင်သည်။ မန္တလေး မြို့ အရှေ့ပြင် လယ်ကိုင်းဆိုက် ဦးဝါသမိ အနှင်မြတ်ကျောင်းတွင် စာ သင်ခဲ့သည်။ မင်းသားဦးဘကျော့ထံတွင် အသက် ၁၀ နှစ်သား အရွယ် ကပင် ရုပ်သေးပညာဆည်းပူးသည်။ ပညာပြည့်စုံသည့်အခါ ဦးဘကျော့ ထံတွင်ပင် မင်းသားကြိုးဆွဲအဖြစ်ဖြင့် လုပ်ကိုင်ခဲ့သည်။ ထို့နောက် အလုံဦးဖုန်းမိုက ဦးဘကျော့ထံမှ ကြိုးဆွဲဦးထွန်းရှင်အား တောင်းယူ သည်။ သို့ဖြင့် ဦးထွန်းရှင်လည်း ဦးဘကျော့၏ဇာတ်မှ ဦးဖုန်းမို၏ဇာတ်သို့ ရောက်ခဲ့ရသည်။

ဦးဖုန်းမိုထံ ၂နှစ်ခန့်ကာပြခဲ့ပြီးနောက် ဦးဘလွန်းဆင်တွင် ကြိုးဆွဲအဖြစ် ရောက်ခဲ့ပြန်သည်။ ထို့နောက်ဦးဘလွန်းဆင်မှဦးဘရင်၏ဇာတ်သို့ရောက် ပြန်သည်။ ထိုမှတစ်ဖန် အောင်ကျော်စိန်၊ ထို့နောက် စိန်မြသောင်း တို့ ထံတွင် မင်းသားကြိုးကြိုးဆွဲနေခဲ့ပြန်လေသည်။ ဦးထွန်းရှင်တွင် ဇနီး ခေါ်သွယ်နှင့် သား ကိုတင်ငွေတို့ကျန်ရစ်ခဲ့သည်။

၁၄။ ကြိုးဆွဲခရိုင်ဦးဘရင် (၁၂၇၀)

ဦးဘရင်သည် ကျောက်ဆည်ခရိုင်၊ ပလိပ်မြို့နယ်၊ ဆီဆုံရွာသားဖြစ် သည်။ မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၇၀ ပြည့် တပို့တွဲလဆန်း ၁၁ ရက်၊ တနင်္ဂနွေနေ့တွင် မွေးဖွားသူဖြစ်သည်။ ကိုးခရိုင်သားဖြစ်သည်ကို အစွဲ ပြုကာ ခရိုင်ဦးဘရင်ဟု အမည်တွင်ခဲ့သည်။ အနုပညာကို ငယ်စဉ်က ပင် ဝါသနာပါခဲ့သည်။ ထို့ကြောင့်လည်း အမျိုးသမီးများ ကောက်စိုက် ရာတွင်ဒိုးပတ်မင်းသားအဖြစ်နှင့်ကခဲ့သည်။ အငြိမ့်ပွဲများတွင် ကလိုက် ဆိုလိုက်နှင့် ၅ နှစ် အချိန်ကုန်ဆုံးခဲ့၏။

ဦးဘရင်သည် အသက်၁၉ နှစ်ခန့်တွင် ရုပ်သေးပညာကို စတင်သင်ကြား ခဲ့သည်။ လက်ဦးဆရာမှာ ရုပ်စုံဆရာကြီး ဆရာဦးဖြစ်သည်။ ပထမဆုံး တွဲရသောမင်းသမီးမှာဟံသာဝတီမအေးရင်ဖြစ်သည်။ ကျောက်ဆည် နယ်တွင် ၃ နှစ်ကပြခဲ့၍ အရည်အချင်း ပြည့်စုံလာသောအခါတွင် မန္တလေးသို့ ရွှေ့ပြောင်းလာသည်။ သို့ရာတွင် ကပြခြင်းကား မပြုသေး ချေ။ ဆရာဦးဘကျော့ထံတွင် တပည့်ခံကာ ပညာဖြည့်ဆည်းပြန်သည်။

ပညာသင်ကြား၍ အားရပြန်လျှင် ဆက်လက်ကြိုးဆွဲပြန်သည်။ မန္တလေး တွင် ဦးဘရင် ပထမဆုံးတွဲသောမင်းသမီးမှာ ရတနာပုံခင်မြသန်း (ယောက်ျားမင်းသမီး)ဖြစ်သည်။ ထို့နောက်ဦးဘစ်နှင့်တွဲသည်။ ထို့ပြင်

ခင်မြသွန့် (ဦးမြသွန့်)၊ တောင်တွင်းစိန် (ဦးစိန်)၊ စပယ်လှိုင် (ဦးလှိုင်) ယခုအခါမုံရွာတွင်ရောကန်ဆက်နေသော စပယ်မြင့်(ဦးရာမြ)တို့နှင့် ကခဲ့သည်။

စစ်ဖြစ်သည်အထိ ဦးဘရင် စင်မပြိုခဲ့။ စင်မပျက်ခဲ့သေးချေ။ စစ်အတွင်းကလည်း အနည်းအကျဉ်းမျှ ကခဲ့ရသေး၏။ စစ်ပြီးသည့် နောက်ပိုင်းတွင် ခင်ထွေးကြည်၊ မညွန့်စိန်တို့နှင့် တွဲ၍ကကြသည်။ ထိုသို့ ပွဲကနေခဲ့သည်မှာမန္တလေးမြို့တော်ကိုအင်္ဂလိပ်တို့ဝင်သည်အထိဖြစ်တော့သည်။

ထိုအချိန်မှစ၍ ခရိုင်ဦးဘရင်၏ ရုပ်သေးစင်ရပ်နားခဲ့သည်မှာ ခရစ်နှစ် ၁၉၆၆ ခုနှစ်အထိဖြစ်၏။ ၁၉၆၆ ခုနှစ်တွင် ရုပ်စုံစင်ကိုပြန်၍ထောင်သည်။ ဦးဘရင်၏ရုပ်သေးစင်တွင် မင်းသားကြီးဦးပေါစာ၊ မင်းသမီးမမြသန်း၊ ဆိုင်းစိန်ထွန်းကြိုင်၊ လှေ့ချွင်တော်ဦးအင်ယေ်၊ နဲ့ဆရာဦးဘသန်းတို့နှင့်တွဲဖက်ကာ မြန်မာ့ရုပ်စုံပညာကို ဖော်ထုတ်ပေးနေသည်။ ဦးဘရင်သည် ရံဖန်ရံခါ မင်္ဂလာအခမ်းအနားများတွင် ဘိသိတ်ဆရာအဖြစ် လည်းဆောင်ရွက်သည်။ ဇနီးသည်မှာ ဒေါ်ချစ် ဖြစ်၍ ကိတ္တိမသမီး မြင့်မြင့်ဦးမှလွဲလျှင် သားသမီးအရင်းအချာမရှိချေ။

၁၅။ ကြိုးဆွဲဦးပေါရှန် (၁၂၅၀)

ဦးပေါရှန်သည် မန္တလေးမြို့ နန်းတော်ရှေ့ ဇာတိဖြစ်၏။ အဖ ဦးပေါနှင့် အမိ ဒေါ်နွယ်တို့၏သားဖြစ်သည်။ ဦးပေါရှန်ကို မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၅၀ ပြည့် သီတင်းကျွတ်လပြည့်ကျော် ၇ ရက်၊ ကြာသပတေးနေ့တွင်မွေးဖွားသည်။ ဦးပေါရှန်၏မိဘများမှာ ကုန်သည်များဖြစ်ကြသည်။ မောင်ပေါရှန်ကို ၁၁ နှစ်သားအရွယ်ကပင် ဦးအိန္ဒိုပုံနှိပ်တိုက်တွင် အပ်နှံထား၏။ စာစီအလုပ်ကို ၃ လမျှသင်ကြား၍ စာစီအလုပ် လုပ်ခဲ့သည်။

မောင်ပေါရှန်သည် စာစီအလုပ်ကို ဝါသနာပါသည်မဟုတ်။ မိဘတို့၏စကားကိုမပယ်ရှားလို၍သာ နာခံခဲ့ခြင်းဖြစ်၏။ ကိုယ်တိုင်ကမူ ရုပ်သေးကိုသာဝါသနာပါသည်။ ဝါသနာကြီးလွန်းသဖြင့် မိဘတို့ သဘောတူညီမှုမရပဲနှင့် မင်းသားဦးဘလွန်း၏စင်တွင် ရုပ်သေးကြိုးဆွဲအဖြစ်လိုက်၏။ ပညာသင်သဘောသာရှိသေးရာ ၃ နှစ်ကြာသည်တိုင် လုပ်ခမရချေ။

၁၂၆၅ ခုနှစ်လောက်တွင် မင်းသားကြီးဆရာရှန်၏စင်၌ ကြိုးဆွဲလိုနေ၍ ဆရာဦးဘလွန်းထံ မေးမြန်းစုံစမ်းရာ၊ ကြိုးဆွဲပညာသင်နေသော မောင်ပေါရှန်ကိုပေးလိုက်၏။ ဆရာရှန်ထံနေသော ၁ နှစ် အတွင်းတွင်လည်း ကိုပေါရှန်မှာ ငွေရမမှန်ချေ။ ဆရာရှန်သည် ငွေပေးလည်း မမှန်ချေ။ ထို့ကြောင့် ကိုပေါရှန်သည် ၁၂၆၆ ခုနှစ်လောက်၌ မင်းသားကြီးဆရာညာဏ်ထံ မင်းသားကြီးကြိုးဆွဲအဖြစ်ဝင်လုပ်၏။ အလုပ်ဝင်စကပင် ဆရာညာဏ်ထံ၌ ၁ နှစ်အတွင်းမထွက်ပါဟုကတိပြု၍ နှစ်ဆုံးသော်သွားလိုရာကခွင့်ရရှိ၏။ ဆရာညာဏ်သည်တပည့်လက်သားများအပေါ် ဆက်ဆံရေးကောင်း၏။ သို့သော် တချို့ ၁ နှစ်ပြည့်သောအခါတွင် ဆရာညာဏ်၏ စင်တွင်အလုပ်တော့ချေ။ ဦးစပယ်သက် ရုပ်ကြီးစင်သို့ ပြောင်းခဲ့၏။ ရုပ်ကြီးစင် တွင် အရုပ်များသည် လေး၏။ အရုပ်တစ်ရုပ်သည် ၃ ပိဿာမျှလေးသဖြင့် ကြိုးဆွဲရသည်မှာပင်ပန်းလှ၏။ ပင်ပန်းသလောက်ငွေကြေးအဖိုးအခမှာလည်း ပိုမရ၊ ရုပ်သေးနှင့်အတူတူပင်အခရ၏။ ထို့ကြောင့်လည်း ဦးစပယ်သက်ထံမှ ၁ နှစ်ပြည့်သောအခါ ထွက်၍ ဦးဘမြိုင်စင်သို့ဝင်သည်။

မင်းသားကြီးဆွဲဦးပေါရှန် ဆွဲခဲ့ရသော၊ ကခဲ့ရသော ဇာတ်များမှာ ဦးဘလွန်း၏စင်တွင် ဆောရိုက်ဇာတ်၊ မြသော့လေးလောင်းဇာတ်နှင့် ချင်းအရှုံးဇာတ်ဖြစ်၏။ ဆရာရှန်စင်တွင် ဒိဗ္ဗသုတာဇာတ်နှင့် ကွမ်းဧကဇာတ်ဖြစ်ပြီးလျှင် ဆရာညာဏ်၏စင်တွင် မြင်းတော်ခံပြေည့်၊ တေမိဂုတ္တိလ၊ စောင်းသမားဇာတ်တို့ဖြစ်သည်။

ဦးဘမြိုင်၏စင်တွင်နေစဉ် မင်းသားကြီးဦးဘကြည်က ကြိုးဆွဲ တစ်ယောက်လိုသည်ဆို၍ ဦးပေါရှန်ကိုပေးလိုက်၏။ ဆရာကြည်သည် ရုပ်သေးလောကမှ ဦးဖိုးစိန်၏ ဇာတ်ထဲသို့ဝင်ကာ မင်းသားကြီး လုပ်သဖြင့်စင်ပျက်၏။ အချိန်မှာ ဦးဘကြည်ထံတွင် ဦးပေါရှန်ဝင်ပြီး၍ ၃ နှစ်လောက် အကြာတွင်ဖြစ်သည်။ ထို့ကြောင့် ဦးပေါရှန်သည် စင်တစ်စင် ထောင်လိုက်သည်။

ဦးပေါရှန်၏စင်တွင် ဒဂုံစိန်ခေသ်၊ ဒုတိယမင်းသား ကျော်စိန်၊ တတိယမင်းသားမြသောင်းတို့ပါဝင်သည်။ ထို့ပြင် မင်းသမီးစပယ်ထပ်ကလေး၊ အမေပုလေးတို့ဖြစ်သည်၊ ရုပ်သေးစင်များတွင် မင်းသားကြီးစင်ထောင်မရှိသေးချေ။

ဂျပန်ခြေးသောခေတ်တွင်လည်း ဦးပေါ်ရှန် ကြိုးဆွဲနေဆဲ၊ စင်ထောင်နေဆဲဖြစ်၏။ လွတ်လပ်ရေးခေတ်နောက်ပိုင်းတွင် ရုပ်သေးခေတ် မှေးမှိန်လာသော အခါတွင်လည်း ဦးပေါ်ရှန်၏စင်သည် ထီးထီးရှိမြဲဖြစ်၏။ အနုပညာကို ထိန်းသိမ်းလာခဲ့ရာ၊ ၁၉၅၆ ခုနှစ်လောက်ကမှ စင်ပျက်ခဲ့၏။ သို့ရာတွင် လိုအပ်သောစင်တို့၌ မင်းသားကြီးကြိုးဆွဲအဖြစ် ဝင်ရောက်ဆောင်ရွက်ရာ အနုပညာကိုထိန်းသိမ်းနေသေး၏။

ဦးပေါ်ရှန်သည် အသက် ၂၀ ခန့်တွင် မှော်ဘီသူ အမျိုးသမီးနှင့် အိမ်ထောင်ကျသည်။ ဦးပေါ်ရှန်သည် သားကြီး ကိုထွန်းရင်နှင့် သမီးမသန်းစိန်တို့နှင့် အတူနေထိုင်လျက်ရှိ၏။

၁၆။ လူပြက်ဦးဇင်ယော် (၁၂၇၇)

မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၇၇ ခုနှစ်၊ ကဆုန်လပြည့်၊ အင်္ဂါနေ့တွင် ဖွားမြင်သူ ဦးဇင်ယော်သည် တောင်သူမျိုးရိုးမှ ဆင်းသက်လာသူဖြစ်၏။ အဖမှာ ဦးကျောက်လုံးဖြစ်၍ မိခင်မှာ ဒေါ်အိမ်စိဖြစ်သည်။

တောင်သူရိုးရာဖြစ်သော်လည်း ဝါသနာအလျောက် ရုပ်စုံလောကသို့ ဝင်ရောက်ခဲ့၏။ ထိုအခါက အသက် ၁၈ နှစ်ရှိပြီဖြစ်၏။ ကိုဇင်ယော်သည်လူရွှင်တော်အဖြစ်နှင့်ပင် ရုပ်စုံလောကသို့စတင် ဝင်ရောက်လာခဲ့သည်။ ရုပ်စုံသဘင်တွင် လူရွှင်တော်ကို ဖွဲ့ရာပါကျေးကျွန်ဟုလည်း ခေါ်ကြသည်။

ကိုဇင်ယော်၏ ပထမဆရာများမှာ ဦးငွေစိန်နှင့် ဦးဘလွန်းတို့ ဖြစ်ကြသည်။ ထို့နောက် ဆရာဦးဖာန်ကြည်ထံတွင် သင်ကြားသည်။ ပညာသင်၍ ၂ နှစ်ကြာသောအခါ ခရိုင်ဦးဘရင်စင်တွင် စတင်ကပြသည်။ ထို့ကြောင့်အသက် ၂၀အရွယ်တွင် ရုပ်စုံသဘင်သို့ ဝင်ရောက်ခဲ့သည်ဟုဆိုနိုင်သည်။

စစ်မဖြစ်မီက ဆရာဦးဖာတ်ကြည်နှင့် ဦးဇင်ယော်တို့ ဆရာတပည့်နှစ်ယောက်စလုံးပင် လူပြက်ရုပ်ကိုင်ရသည်။ ကိုယ့်အရုပ် ကိုယ်ကိုင်ကြရသည်။
လူပြက်အပြင် နန်းဆီး (ဘုရင်)၊ မင်းသမီး၊ ရသေ့နှင့် ရဟန်းရုပ်တို့ကိုလည်းကိုင်ရသည်။ သင်ကြားခဲ့ရသော ပညာတွင်သာ ထူးချွန်ခဲ့သည်မဟုတ်ဘဲ အခြားဇာတ်များတွင်ပါ ပါဝင်ကပြနိုင်ခြင်းမှာ နိုင်နင်းကျွမ်းကျင်ခဲ့၍သာဖြစ်သည်။

ကိုဇင်ယော် အသက် ၂၀ အရွယ်တွင် မခွေးနှင့် အိမ်ထောင်ကျသည်။ ကိုတုန်းကျော်၊ ကိုပြုံးချို၊ ကိုမြင့်အောင်နှင့် ကိုမြင့်သိန်းဟူ၍ သားသမီး ၄ ယောက်ထွန်းကားခဲ့သည်။

၁၇။ ပုဏ္ဏားမြနှိုးကျော်အေး (၁၂၆၂ - ၁၃၄၁)

ဦးကျော်အေးသည် မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၆၅ ခုနှစ်၊ တန်ဆောင်မုန်းလဆုတ်၁၄ ရက်နေ့တွင် အဖဦးဘိုသစ်၊ အမိဒေါ်ဖော်တို့မှ ထန်းတပင်မြို့နယ်၊ သပေါ့ချောင်းရွာတွင် မွေးဖွားသည်။ မွေးချင်း ၇ ယောက် အနက် ဦးကျော်အေးမှာ အကြီးဆုံးဖြစ်သည်။ ငယ်မည်မှာ ကိုအေးမောင် ဖြစ်သည်။

၁၃ နှစ်သားအရွယ်မှစ၍ ဝံသာနုကိုကျော်ရှိန် အမည်ဖြင့် အောင်ဘညိုဇာတ်တွင်ပါဝင်ကပြခဲ့သည်။ အသက် ၂၅ နှစ်တွင် ရုပ်သေးမင်းသားအဆိုတော်အဖြစ်ကျော်ကြားခဲ့သည်။ သူ့ဆရာ၏ အမည်မှာ ရုပ်သေးဆရာကြီးဦးဖူညို ဖြစ်သည်။

ဦးကျော်အေးသည် စာပေဘက်တွင်လည်း လေ့လာကြိုးစား ဆည်းပူးသူဖြစ်သည်။ ပုဏ္ဏားပညာရှိများ စာပြန်ပွဲပြုလုပ်သည့်အချိန်တွင် ဦးကျော်အေးဝင်ရောက်ဖြေဆိုခဲ့ရာ စာပြန်ပွဲတွင်ထူးချွန်စွာ အောင်မြင်သဖြင့် ရွှေတံဆိပ်ဆုကိုရရှိခဲ့သည်။ ထိုအချိန်မှစ၍ ဝံသာနုကျော်ရှိန်အမည်မှာ ပုဏ္ဏားမြနှိုးကျော်အေးအမည်သို့ ကူးပြောင်းခဲ့သည်။

ရုပ်သေးမင်းသား အဆိုတော်အဖြစ် လည်းကောင်း၊ ရုပ်သေးကြိုးဆွဲဆရာအဖြစ် လည်းကောင်း ကျော်ကြားခဲ့သော ပုဏ္ဏားမြနှိုးကျော်အေးသည် စစ်ကြိုခေတ်ဇာတ်ပြားများတွင် ဇာတ်ထုပ်ဇာတ်လမ်း အများအပြားသွင်းခဲ့သည်။

ပုဏ္ဏားမြနှိုးကျော်အေးသည် ဇာတ်ပြားများတွင်သာ ဇာတ်ထုပ်သွင်းသည်မဟုတ် မြန်မာ့အသံမှလည်း ဇာတ်ထုပ်၊ ဇာတ်လမ်းများ အသံ

လွှင့်ခဲ့သည်။

ဦးကျော်အေးသည် ဇာတ်ထုပ်ပေါင်း ၈၀ ကျော် ဓာတ်ပြားသွင်းခဲ့သည်။ တေးသီချင်း ပေါင်း ၂၀၀ နီးပါးခန့် ရေးစပ်ခဲ့သည်။ ကြောသိုက်၊ မဟာဝင်၊ အမောက်နှံ့ခေတ်၊ အမောက်နဲ့ ရှေ့နေ အစရှိသော တေးသီချင်းများသည် လူခေတ်နှင့်လူ ကျော်ကြားခဲ့သော တေးသီချင်းများဖြစ်သည်။ ဦးကျော်အေးပြုစုခဲ့သောသဘင်သုံးနတ်ပင့်၁၄ ပုဒ်ကိုရွှေနန်းသုံးမဟာဂီတပေါင်းချုပ်စာအုပ်တွင် တွေ့ရှိနိုင်လေသည်။

ရှမဝရုပ်ရှင်မှပြသသွားသော လုလင်ပေယ်သွေးဇာတ်ကားတွင် ရုပ်သေးဆရာကြီးအဖြစ် ဥညဘသောင်နှင့်အတူ သရုပ်ဆောင်ခဲ့သည်။ ဓားရောင်လက်လက် မယ်တယက်နှင့် မိန်းမဘဝ ဇာတ်ကားများတွင်လည်းအမြဲ့သဘင် အနုပညာခန်းတွင် သရုပ်ဆောင်ခဲ့ရသည်။ ၁၉၅၆ ခုနှစ်တွင် ဦးတင်ဖေပိုင် ရုပ်ရှင်ကုမ္ပဏီမှ ဝိဓူရဇာတ်လမ်းကို ရုပ်သေးဖြင့် ရုပ်ရှင်ရိုက်ကူးခဲ့သည်။ ယင်းဇာတ်ကားတွင် ဦးကျော်အေးသည် မင်းသမီးခင်မြင့်လေးနှင့်အတူ သရုပ်ဆောင်ခဲ့သည်။ ယင်းရုပ်သေးဇာတ်ကားသည် နိုင်ငံခြားမှဝယ်ယူသွား၍ မြန်မာနိုင်ငံတွင် မပြဖြစ်ခဲ့ချေ။

ဦးကျော်အေးသည် ကိုယ့်လူမျိုးနှင့် ကိုယ့်တိုင်းပြည်ကို ချစ်ခင်လေးစားသည်။ စေတနာလည်း ထက်သန်သောပုဂ္ဂိုလ် တစ်ဦးဖြစ်သည်။ ယဉ်ကျေးမှု ကဇာတ်ဌာနကတာဝန်ယူ၍ ဂျူဝလီဇာတ်ရုံတွင် တင်ဆက်ခဲ့သော ရုပ်သေးပညာရှင်များ စုပေါင်းရုပ်သေးကပွဲတွင် ရုပ်သေးဇာတ်ဖြင့် ၇ ရက်တိတိ ပါဝင်ကပြပေးခဲ့သည်။ ရိုင်လေဘေး ကယ်ဆယ်ရေးရန်ပုံငွေအတွက် သဘင်ပညာသည်များစုပေါင်း၍ ကာရွေးရုံတွင် အကူအညီပေးခဲ့ရာတွင်လည်း ရုပ်သေးပညာဖြင့် ၇ ညတိတိ ကပြကူညီခဲ့သည်။ အင်းစိန်တွင်လည်း ၇ ညတိတိကပြပေးခဲ့သည်။ ရရှိသည့်ငွေကို ရိုင်လေဘေးဒုက္ခသည်များအတွက် လှူဒါန်းခဲ့လေသည်။

၁၉၆၃ ခုနှစ်၊ မေလ ၂၃ ရက်နေ့မှ ၂၆ ရက်နေ့အထိ ကျင်းပသော ဝါဂီနစ်ညီလာခံဆွေးနွေးပွဲကြီးတွင် နာယကအဖြစ်ဆောင်ရွက်ခဲ့သည်။ သဘင်၊ ရုပ်ရှင်၊ ဂီတ၊ ပန်းချီ၊ ပန်းပုကောင်စီတို့တွင် နာယကအဖြစ် ဆောင်ရွက်ခဲ့သည်။ ဦးကျော်အေးသည် ဝါဂီနစ်သဘင်ကောင်စီတွင် နာယကအဖြစ် အနှစ် ၃၀ တိတိ ဆောင်ရွက်ခဲ့သည်။

စွယ်စုံရ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဖြစ်သည့် ပုဏ္ဏားမြန်ဦးကျော်အေးသည် မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၃၄၁ ခုနှစ်တွင် တောင်ဥက္ကလာပမြို့ နေအိမ်၌ လူကြီးရောဂါဖြင့်ကွယ်လွန်သည်။

၁၈။ ဝိဇ္ဇာအေး (၁၂၅၆)

ဝိဇ္ဇာအေးခေါ် ဦးစိန်အေးသည် ညောင်တုန်းမြို့နယ်ပိုင် ခတ္တီယရွာ၌ ခရစ်နှစ် ၁၈၉၄ ခုနှစ်၊ ဇန်နဝါရီလ ၂၇ ရက်နေ့တွင် ဖွားမြင်သည်။ မွေးချင်း ၄ ယောက်တွင် အငယ်ဆုံးဖြစ်သည်။ အသက် ၆ နှစ်သားမှ ၁၃ နှစ်သားအထိ ခတ္တီယရွာ ဘုန်းတော်ကြီးကျောင်း၌ မြန်မာစာသဒ္ဒါ ရောက်အောင်သင်ကြားခဲ့သည်။

၁၉၃၂ ခုနှစ်၊ ဒီဇင်ဘာလတွင် ကြည့်မြင်တိုင်၊ အုန်းပင်လမ်း၊ လှိုင်မဟာသဘင်အဖွဲ့ တည်ထောင်သော ဦးစံပယ်လှိုင်ကြီးထံ၌ မင်းသားကြီး၊ မင်းသမီးကြီးသင်ကြားခဲ့သည်။ ယောက်ျားမင်းသမီး ဦးစံပယ်ဖဲ့တည်ထောင်သောစင်တွင် မင်းသားကြီးအဖြစ် တာဝန်ထမ်းဆောင်ခဲ့သည်။ ဆရာနီဦးမြဟန်စင်တွင် လျှောင်တော်ပညာနှင့် တာဝန်ထမ်းဆောင်ခဲ့သည်။

ဥက္ကလာဆရာတုပ်စင်၊ ညောင်တုန်းဘကျော်စင်၊ ဦးစံပယ်လှိုင်ကြီးစင် စသည်တို့တွင် လက်ဝဲမင်းသားကြီး၊ လက်ယာလူကြမ်းတာဝန် ထမ်းဆောင်ခဲ့သည်။ ၁၉၅၈ ခုနှစ်တွင် မြောက်ဥက္ကလာပသို့ ပြောင်းရွှေ့နေထိုင်သည်။

၁၉၅၉ ခုနှစ်ဆို၊ က၊ ရေး၊ တီးပြိုင်ပွဲကြီးကိုကမ္ဘာအေးကုန်းမြေ၌ကျင်းပရာ မင်းသားကြီးရုပ်ဆွဲပေါင်းစုံ ယှဉ်ပြိုင်ကြရာတွင် ဦးစိန်အေးသည် ဝိဇ္ဇာအေးအမည်နှင့် ပထမဆိုင်းဆုကြီးရခဲ့သည်။

၁၉။ ဦးဖွေ (မျိုးချစ်ဖွေ) (၁၂၅၇)

မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၅၇ ခုနှစ် တပို့တွဲလဆုတ် ၂ ရက် ဗုဒ္ဓဟူးနေ့တွင် အဖ ဦးဆိုးစိန်၊ အမိ ဒေါ်စိုးတို့မှ ဟင်္သာတမြို့နယ်၊ ဘုရားကုန်း၊ ဒါကားရွာတွင် မွေးဖွားသည်။ မွေးချင်း ၅ ယောက်တွင် ဒုတိယသားဖြစ်သည်။ ၁၅ နှစ်သားအရွယ်လောက်တွင် ရုပ်စုံလျှောင်တော်ဦးထူးမဘကြီးတော်သူထံတွင် ပညာများလေ့လာလိုက်စားခဲ့သည်။ ၎င်းနောက် မင်းသားအာဇာနည်အောင်စိန်စင်မှ ကြိုးတော်ဆွဲ၊ ဝိဇ္ဇာမောင်ထံတွင် ကြိုးဆွဲပညာသင်ယူခဲ့သည်။ ဒဂုံမြိုင် (ဦးအုန်းမြိုင်) ထံမှ ပညာသင်ယူခဲ့သည်။

၎င်းနောက် မြန်မာပြည်ကြီးမျက်နှာဖုံး ဦးလေးတော်သူ ဦးသုတင်ထံမှ ကြိုးပညာဆက်လက်သင်ယူခဲ့သည်။ အသက် ၃၀ အရွယ်တွင် ဦးမြခေါင်ထံမှ ကြိုးလူကြမ်းမင်းသားကြီးအဖြစ် ပါဝင်သရုပ်ဆောင်ခဲ့သည်။ အသက် ၃၅ နှစ်အရွယ်လောက်တွင် ရွှေဟင်္သာစိန်နှစ်စိန် ရုပ်စုံစင်မှ စွယ်စုံပညာရှင်အဖြစ်အမှုထမ်းဆောင်ခဲ့သည်။

အသက် ၄၀ အရွယ်တွင်ဦးချင်းတည်ထောင်သော လှိုင်မဟာရုပ်စုံစင်

တွင် ရွှေဝိုးပညာရှင်အဖြစ် ဆက်လက်အမှုထမ်းခဲ့သည်။ ရွှေမန်းညွန့်ရုပ်စုံအမည်နှင့် ကိုယ်ပိုင်တည်ထောင်၍ ၄ နှစ်တိုင်တိုင် ကပြ အသုံးတော်ခံခဲ့သည်။ ၁၉၇၀ ခုနှစ်တွင် ယဉ်ကျေးမှု ကဇာတ်ရုံနာနတွင် ရုပ်စုံကြိုးဆွဲအဖြစ် ဝင်ရောက်အမှုထမ်းခြင်း၊ တိုင်းတစ်ပါးမှ ဖိတ်ကြားချက်အရ နိုင်ငံပေါင်း ၉ နိုင်ငံသို့ ယဉ်ကျေးမှုအဖွဲ့နှင့် သွားရောက်ကပြခဲ့သည်။

၎င်းနောက် ဌာနကပေးအပ်သောတာဝန်ကို ကျေပွန်စွာထမ်းဆောင်ယင်း ၁၉၈၃ ခုနှစ်တွင် သက်ပြည့်ပင်စင်အဖြစ် အနားယူခဲ့ပြီးနောက်၊ အနောက်ဂျာမနီနိုင်ငံသို့ မြန်မာရုပ်သေးအဖွဲ့နှင့်အတူလိုက်ပါ ကပြခဲ့သည်။ ၎င်းနောက် ယဉ်ကျေးမှုရုပ်စုံကြိုးဆွဲသင်တန်းတွင် ကြိုးဆွဲနည်းပြဆရာအဖြစ် တာဝန်ယူသင်ကြားပေးလျက်ရှိသည်။

၂၀။ ဦးစိန်မောင် (မြန်မာ့ဂုဏ်ရောင်စိန္တာမောင်) (၁၂၈၄)

မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၈၄ ခုနှစ် တန်ခူးလဆန်း ၇ ရက် တနင်္ဂနွေနေ့ ရေနံချောင်းမြို့ အပိုင် ဆတ္တာကြီးမင်းရွာနေ အဖဦးအိုးတူ၊ အမိဒေါ်အုန်းမှ မွေးဖွားသော သားသမီး ၅ ယောက်အနက် အငယ်ဆုံးဖြစ်သည်။ သူသည် မြင်းခြံမြို့နယ်မှ အောင်းကြူး (ခေါ်) ဆရာဦးကြူးထံတွင် ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပညာကို စတင်သင်ကြားခဲ့သည်။ ဖခင်မှာ မင်းသားလက်ထောက်ဖြစ်၍ ဘကြီးများမှာ မင်းသားကြီးစပယ်သက်နှင့် လူ့ရွှင်တော် ဦးဖဲဝါတို့ဖြစ်သည်။

ဟင်္သာတမြို့ကြီး ဝိဇ္ဇာဦးလှတင်ထံတွင် အသက် ၁၈ နှစ်မှစ၍ ရုပ်စုံပညာကို လေ့လာသင်ကြားကပြခဲ့သည်။ ထိုနောက်ခေါင်းဆောင်ကြိုးဆွဲအဖြစ် ဆရာကလုပ်ကိုင်ခွင့်ပြုသဖြင့် ဆရာဦးလွန်းမြည် တည်ထောင်သော ရုပ်စုံအဖွဲ့တွင် မင်းသား အာဇာနည်အောင်စိန်နှင့် ခေါင်းဆောင်ကြိုးဆွဲခဲ့သည်။ ထိုနောက် ၁၃၁၀ ခုနှစ်တွင် ဦးလွန်းမောင် တည်ထောင်သော အောင်မင်္ဂလာရုပ်စုံအဖွဲ့တွင် ခေါင်းဆောင်ကြိုးဆွဲအဖြစ် ဆက်လက်လုပ်ကိုင်သည်။

တစ်ဖန် ညောင်တုန်းမြို့၊ ကြေးသွန်းဘုရားဒါယကာ ဦးသန်းရှင် တည်ထောင်သော စိန်ပါတီရုပ်စုံအဖွဲ့တွင် ဆက်လက်ဦးဆောင် ကြိုးဆွဲခဲ့သည်။ ၎င်းနောက် ကြည့်မြင်တိုင်၊ အုန်းပင်တန်းလမ်း၊ ဆရာချင်းတည်ထောင်သော လှိုင်မဟာသတင်အဖွဲ့တွင်လည်းကောင်း၊ ဦးရဲမွှေး တည်ထောင်သော ဇုံအောင်အဖွဲ့တွင် လည်းကောင်း၊ ယခုမြောက်ဥက္ကလာပမှ တူဖြစ်သူ လူ့ရွှင်တော်ကျော်ကြီးတည်ထောင်သော ကျော်မြင့်ထွန်းအဖွဲ့တွင်လည်းကောင်း၊ ကြိုးဆွဲအဖြစ်ကပြယင်းတပည့်များကိုပညာဖြန့်ဖြူးလျက်ရှိသည်။

ယဉ်ကျေးမှု ကဇာတ်ရုံနာနမှ ဦးမွှေးနှင့် ဦးထွန်းကြည်တို့မှာ ပေယိစဉ်က သင်ကြားပေးခဲ့သောတပည့်များဖြစ်ကြသည်။ ယခုဆရာကြီး၏အသက်သည် ၆၂ နှစ်ရှိ၍ ညောင်တုန်းမြို့ ၂၃ လမ်း၊ ကမ်းနားဝိုင်း၊ အိမ်အမှတ် ၂၃၆ တွင် နေထိုင်လျက်ရှိသည်။

၂၁။ ဦးစပယ်ရိုင် (ဦးမောင်ခိုင်) (၁၂၈၈)

ဦးမောင်ခိုင်သည်မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၈၈ ခုနှစ် သီတင်းကျွတ်လဆုတ် ၃ ရက်နေ့တွင် အဖ ဦးတိုးဟံ၊ အမိဒေါ်မယ်ဟံတို့မှ သာယာဝတီမြို့နယ် ရုံးမင်းမြောင်ကျေးရွာတွင် ဖွားမြင်သည်။ မွေးချင်း ၆ ယောက်တွင် တတိယသားဖြစ်သည်။ ငယ်စဉ်တွင် ရုံးမင်းမြောင်ကျေးရွာ ဘုရားကြီးကျောင်း၌စာသင်ခဲ့သည်။ ၁၂ နှစ်သားလောက်တွင် ဦးလေးဦးပန်း၏ ရုပ်သေးထောင်၌ ရုပ်သေးနောက်လိုက်ခဲ့သည်။

ရုပ်သေးဆရာကြီး မင်းသားကြီးဆွဲဦးထွန်းရှင် (ဦးသီဟ)၊ မင်းသမီးကြိုးဆွဲဦးသိုက်၊ မင်းသားကြိုးဆွဲဦးအောင်သွင် (ဝိဇ္ဇာသွင်) တို့ညီအစ်ကို ၃ ဦးထံတွင် ရုပ်စုံကြိုးဆွဲပညာကို ငွေမရပဲ ၃ နှစ် အရုပ်ထုတ် အရုပ်သွင်းဖြင့် ပညာကိုဆည်းပူးခဲ့ရသည်။ ၃ နှစ်ကျော်မှ မြင်းရုပ်ဆွဲ၊ မျောက်ရုပ်ဆွဲ၊ ဘီလူးရုပ်ဆွဲ၊ လက်ထောက်ကြိုးဆွဲနှင့် ၃ နှစ် ပညာယူခဲ့ရသည်။ ခေါင်းဆောင်ကြိုးကို မင်းသမီးရုပ်နှင့် ၁ နှစ်ဆွဲခဲ့ရသည်။ ထိုနှစ်တွင်ပင် ရုပ်စုံဆရာကြီး အနိစ္စရောက်သည်။

ထိုနောက် ရန်ကုန်မြို့၊ ကြည့်မြင်တိုင် ထီးတန်း ၃ လမ်း၊ ဦးအုန်းညွန့်၊ ဒေါ်ပုတို့ တည်ထောင်သော ညောင်တုန်းဘကျော်ရုပ်စုံအမည်ဖြင့် ၁၀ နှစ်ကခဲ့သည်။ ၎င်းနောက် ကြည့်မြင်တိုင် အုန်းပင်လမ်း၊ လှိုင်မဟာစင်၌ ၃ နှစ်ကခဲ့ပြီး၊ ခေတ်ဆန်းစင်နှင့်ကရစဉ် မင်းသမီးကြိုးဆွဲ ဆရာကြီးထံ မရွှေဥကျားကိုက်ဇာတ်ထုပ်ကို သင်ယူခဲ့ပါသည်။

ထိုနှစ်တွင် ပွဲလယ်ခေါင်တွင် ယက်ကန်းစင်နှင့် ကျားကိုက်ခဲ့သည်။ ပွဲလယ်ခေါင်တွင်စက်သီးကြိုးဖြင့်ကပြခဲ့သည်။ ပန်းကုံးရှမ်းဈေးသိုင်းက၊ ပလောင်က၊ စည်ဝိုင်းက၊ ထီးက၊ ဝိပသနာက၊ မြင်းစိုင်းက၊ မီးကွင်းခုန်အကများ တီးတွင်ကပြခဲ့သည်။

၂၂။ ဦးစပယ်ထွန်း (ဦးအေးချို) (၁၂၈၃)

အဖ ဦးစပယ်လှိုင်၊ အမိဒေါ်ငွေမြိုင်တို့မှ မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၈၃ ခုနှစ် တန်ခူးလဆန်း ၁၂ ရက်နေ့တွင် သမဲ့ချောင်းကျေးရွာတွင် မွေးဖွားသည်။ ၈ နှစ်သားအရွယ်တွင် သမဲ့ကျေးရွာတုန်းကြီးကျောင်း ဦးအာဒိစ္စကျောင်းတွင်စာသင်ပြီး ၁၂ နှစ်သားအရွယ်တွင် အဖ ဦးစပယ်လှိုင်နှင့်

အတူ ရုပ်စုံသဘင်တွင် ပညာရည်နို့သောက်ရို၍ ထိန်းဘဝနှင့် ၁ နှစ်၊ မင်းသားကြီးဆွဲနှင့် ၂ နှစ်၊ ၎င်းနောက် လက်ဝဲလှူကြမ်း၊ လက်ယာလှူကြမ်းဘဝဖြင့် ၇ နှစ်၊ ၎င်းနောက်လက်ဝဲမင်းသားကြီးဘဝနှင့် နှစ်ပေါင်းများစွာဖြင့် အဖ ဦးစပယ်လှိုင်၏ ပညာများကိုဆည်းပူးခဲ့သည်။
ရှေ့ ၆ ခန်း ၇ ပင်၊ အလယ် ၅ ခန်း၊ နောက် ၃ ခန်း ဇာတ်စုံနဖူးစည်း၊ နိုင်ကာ၍ အောက်က ကပြလာခဲ့သည်။ ကြားယင်ကလေးဆွဲသည့် ရေးခေတ်ကာစပြီး၁၃၁၅ခုနှစ်၊ ဝါခေါင်လတွင် အဖဦးစပယ်လှိုင်ကွယ်လွန်အနိစ္စရောက်သည့်နောက်ပိုင်းတွင် မင်းသားကြီးဦးစပယ်ထွန်း အဖြစ်ဖြင့် ပုလဲပြန်ဆရာသိန်း၊ ၎င်းနောက်ဒဂုတ်ဆရာလင်းတို့ထံတွင် ပညာများ ဆက်လက်ဆည်းပူး၍ လက်ယာမျက်နှာဖြူ မင်းသားကြီးဘဝနှင့် ယခုအချိန်အထိ ကပြအသုံးတော်ခံလျက်ရှိသည်။

၂၃။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးအောင် (၁၂၂၅ ခန့်)

ဦးအောင်မှာ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးထက် ကျမ်းပြုဆရာအဖြစ် ပို၍ထင်ရှားခဲ့လေသည်။ ဦးအောင်သည် သတိုးမင်းကြီးမင်းရဲရာဇာ၏ မြေးဖြစ်၍ ထီးလှိုင်မြို့စား၊ မင်းသားအုပ်၊ မင်းကြီးမင်းလှမဟာသုစွနာ (ဦးပေါ်တင်)၏သားဖြစ်လေသည်။ငယ်စဉ်ကရဟန်းပြု၍ရှင်ဣန္ဒာစရိယ ဘွဲ့ခံလေသည်။ ထိုနောက် အလုံအရှေ့ဖက် မလဲသာရွာအနီး သံတိုတောရဆရာတော်ကြီးထံတွင် လည်းကောင်း၊ နှံကောင်း ဆရာတော်၊ ရန်ကုန် ဘုရားဖြူဆရာတော်၊ မော်လမြိုင်က မကျည်းဆရာတော် စသောကျမ်းတတ်ပုဂ္ဂိုလ်ကျော်များထံတွင်စာပေပိဋကတ်သင်ကြားခဲ့လေသည်။

ထို့နောက် ကဝိသာရပ္ပကာသ၊ ကဝိသနဂ်ဖျော၊ ကဝိသတ္တုမ္ဗုသာ၊ (ဥပမာ – သမုတ်ဝစနတ္တမ) စသောကျမ်းများကို ပြုစုလျက် ရုပ်သေးရုပ်စုံတွင်လည်း မင်းသားကြီးအဖြစ် ထင်ရှားစွာ လုပ်ကိုင်ခဲ့လေသည်။ *(ရုပ်သေးမင်းသား ဦးစပယ်လှိုင် မှာ ဦးအောင်၏ တပည့်ဖြစ်သည်။)*

၂၄။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးကူး

ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးကူးမှာ ဆတိုင်မှတ်ဦးကူး ပင်ဖြစ်သည်။ ဦးကူးသည် ဟံသာဝတီခရိုင်၊ ကွမ်းခြံကုန်းမြို့နယ်တောင်ပိုင်း မှတ်ကျွမ်းရှိ ဆတိုင်မှတ်ရွာတွင်နေထိုင်သဖြင့် ထိုရွာကိုအစွဲပြု၍ ဆတိုင်မှတ်ဦးကူးဟုတွင်လေသည်။ ဦးကူးသည်ရန်ကုန်မြို့သို့ပြောင်းရွှေ့ နေထိုင်လျက် ရုပ်သေးတွင်မင်းသားကြီးအဖြစ် လုပ်ကိုင်ခဲ့ဖူးလေသည်။ ထို့နောက်တွင် သံတော်ဆင့်သတင်းစာတိုက်တွင် သတင်းစာဆရာအဖြစ် လုပ်ကိုင်လေသည်။ ဦးကူးသည်ပြဇာတ်များစွာကို ရေးသားခဲ့လေသည်။ ဦးကူး၏ပြဇာတ်ပါဝကားများကို ရုပ်သေးပညာသည် အများပင်ကျက်မှတ် အသုံးပြုကြရလေသည်။

၂၅။ ရုပ်သေးမင်းသားဦးစံရို (၁၂၄၁ - ၁၃၂၀)

ရုပ်သေးမင်းသားဦးစံရိုကို မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၄၁ ခုနှစ်၊ ဝါခေါင်လဆုတ် ၄ ရက်နေ့တွင် မင်းဘူးအပိုင် မင်းစုကြီးရွာတွင် ဦးအုန်းနိုင်၊ ဒေါ်ဒေါ်ချိုတို့မှ ဖွားမြင်လေသည်။ ငယ်မည်မှာ မောင်စာရံ ဖြစ်လေသည်။ ငယ်စဉ်ကပင် အသံကောင်းလှ၍ ဆိုင်းပညာကိုသင်ကြားသော်လည်း၊ ပတ်တီးမတတ်တဲ ဆိုင်းနောက်ထအဖြစ်နှင့်သာနေရလေသည်။

ထို့နောက်မှ ရုပ်စုံသဘင်သို့ဝင်၍ ကျောက်ရဲ့ဆရာခ၊ စလင်း ဦးကျော်ဇင်တို့ထံတွင် ပညာသင်ယူလေသည်။ ပထမမင်းသမီးအဖြစ် သင်သော်လည်း အသံပြောင်းသဖြင့် လှူကြမ်း၊ လှူပြက်နှင့် ကြိုးဆွဲအဖြစ် ထမ်းရွက်လေသည်။ ထို့နောက်ဇာတ်စာရေးဆရာအဖြစ် လေ့လာသင်ကြား၍ ရုပ်သေးမင်းသားအဖြစ်လည်း ၂ နှစ်ကြာကပြခဲ့လေသည်။

ထို့နောက်လှူပြက်ဦးငွေနှင့် ဦးစစ်တွေတို့ကဇာတ်မင်းသားအဖြစ်ကပြ ရန်တိုက်တွန်းသဖြင့် မောင်စာရံအမည်မှ မောင်စံရိုအမည်ဖြင့် ဇာတ်တွင် ကပြခဲ့ပြန်လေသည်။ ဦးစံရိုသည် မျိုးချစ်စိတ်လည်း ထက်သန်၍ အလင်္ကာကျော်စွာဘွဲ့လည်း ရရှိခဲ့လေသည်။ ၁၃၂၀ ပြည့်နှစ်တွင် ကွယ်လွန်အနိစ္စရောက်လေသည်။

၂၆။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးစိန်ဝါ (၁၂၄၄)

ရုပ်သေးမင်းသားဦးစိန်ဝါကိုစစ်ကိုင်းခရိုင်၊ မြောင်မြို့နယ်၊ နဂါးပေါက်ရွာ ဦးနောက်တိုး ခေါ် ဦးသာမူးနှင့် ဇာတ်မင်းသမီးအောင်ပါလေ ခေါ် ဒေါ်အေးသူတို့မှ မြန်မာသက္ကရာဇ်၁၂၄၄ ခုနှစ်တွင် ဖွားမြင်လေသည်။ ငယ်မည်မှာ မောင်ခေါင်ဖြစ်လေသည်။

ရုပ်စုံမင်းသမီး နဂါးပေါက်မသိန်းတင်၏ မောင်ဖြစ်သည်။ ငယ်စဉ်က

သမီးတော်ဈေးနှ ဆရာဘကြီးထံတွင် ပညာဆည်းပူးကာ ရုပ်စုံပေါင်းများစွာတွင် မင်းသားကြီးအဖြစ် ပါဝင်ခဲ့လေသည်။ စစ်ပြီးခေတ်တွင် ရတနာပုံအောင်မြသောင်းအဖွဲ့တွင် ပါဝင်လေသည်။ ဦးစိန်ဝါသည် စာအရအမိ အလွန်များသူဖြစ်လေသည်။

၂၇။ ရုပ်သေးလူကြမ်းသေတ္တာမှောက်ဦးဘဂျမ်း(လူရွှင်တော်ဦးအံ၀ါး) (၁၂၄၅)

ရုပ်သေးလူရွှင်တော်ဦးအံ၀ါးအမည်ခံ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးဘဂျမ်းကို စစ်ကိုင်းမြို့နယ်၊ ရေခါရွာလူကြမ်းမင်းသားကြီး ဦးလူကြီး၏ဇနီးမှ ၁၂၄၅ခုနှစ်တွင်ဖွားမြင်လေသည်။ အဘိုးဖြစ်သူမှာ သံချိုကိုင်ဦးရန်ပြေ ဖြစ်လေသည်။ငယ်ရွယ်စဉ် အသက်၁၃နှစ်သားအာပင်လျှင်ဆိုင်းဆရာ ဦးဆံငြိမ်း၊ ဦးစံဝါ၊ နဲ့ဆရာကြီး ဦးစံအောင်တို့ထံတွင် ပညာသင်ကြားပြီးနောက်၊ ဦးစပယ်သက်ကြီး၏စင်တွင် ရုပ်သေးပညာများကို သင်ယူလေသည်။ ရုပ်သေးဆင်ပေါင်းများစွာတွင် ကပြဖူး၍ စာအရအမိ များလေသည်။ အသံဟန်ထား မှင်မောင်း ကောင်းလှသဖြင့် ရုပ်သေးလောကတွင် စင်သံပေါက်အောင် ပြောဆိုနိုင်သူဖြစ်လေသည်။

၂၈။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးကျော်အုန်း (၁၂၅၀ ခန့်)

ရုပ်သေးမင်းသားဦးကျော်အုန်းမှာ အောက်မြန်မာနိုင်ငံတွင် ထင်ရှားသော ရုပ်သေးမင်းသားဖြစ်လေသည်။ ဦးကျော်အုန်း၏အမည်ရင်းမှာ ဦးအုန်းဖြစ်၍သုံးခွမြို့နယ်၊ ညောင်ရွာတွင် ဦးစံတော၊ ဒေါ်တင်းတို့မှဖွားမြင်လေသည်။ ငယ်စဉ်ကရုပ်စုံမင်းသားကြီးဆရာခင်ထံတွင် ရုပ်သေးပညာများဆည်းပူး၍ မော်လမြိုင်မြို့တွင် လည်းကောင်း၊ ကြည့်မြင်တိုင်တွင် လည်းကောင်း၊ ရုပ်သေးအဖွဲ့တည်ထောင်ကပြခဲ့လေသည်။ ဦးကျော်အုန်းတွဲဖက်ခဲ့သော မင်းသမီးများမှာ ဒေါ်ငွေအောင်၊ မမြစိန်၊ မကြွေတို့ဖြစ်လေသည်။

ဦးကျော်အုန်းထံတွင် ပညာယူခဲ့ကြသူမှာ ခုနစ်ထွေဦးထွန်းစီ၊ မင်းသားတလိုင်းစိန်၊ မင်းသားဦးစိန်လှိုင်၊ ဦးကျော်မြသောင်း(ပန်တျာကျောင်း) ပုဏ္ဏားပုံဦးကျော်အေး၊ ရုပ်သေးမင်းသားအောင်ဖေ၊ ရုပ်စုံကြီးဆွဲဦးပေါ်ဒိုး စသူများဖြစ်လေသည်။ ဦးကျော်အုန်းသည် အသက် ၅၀ ကျော်အရွယ် ၁၃၀၁ ခုနှစ် သံလျင်ဘောလုံးကွင်းဆေးရုံ၌ ကွယ်လွန်ခဲ့လေသည်။ ယုဝတီဒေါ်ခင်ညွန့် (ပန်တျာကျောင်း အကနည်းပြဆရာမ) မှာ ဦးကျော်အုန်း၏ သမီးဖြစ်လေသည်။

၂၉။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဆရာအုန်း (၁၂၅၃)

ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဆရာအုန်းကိုမန္တလေးမြို့ ဝိုလ်တက်ကုန်းရွာတွင် ဦးအောင်ကြီးနှင့် ဇနီးတို့မှ မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၅၃ ခုနှစ်တွင် ဖွားမြင်လေသည်။ ငယ်စဉ်က နဲ့မှုတ်ပညာကို သင်ကြားတတ်မြောက်ပြီးနောက် ဆရာပုကြီးစင်တွင်လိုက်ပါလေသည်။

ထို့နောက် လူကြမ်းကိုင်အဖြစ်မှ အစ်ကိုရင်းဖြစ်သူ လူပြက်ကိုမြညွန့်နှင့် ကိုတက်စိန်၊ သံတော်ဆင့်ရွှေတိုက်စိုးဦးအော်ရော၏သား လူကြမ်းမင်းသားကြီးမောင်မောင်တင့်တို့ထံတွင် ပညာသင်ကြားလေသည်။ စလွန်မြူဆရာစနှင့် မင်းသားဦးသာလှတို့ ထံ၌လည်း ပညာဆည်းပူးခဲ့လေသည်။

ဆရာအုန်းသည်ဦးစိန်နီ၊ ဦးဘကျော၊ ဦးစပယ်သစ်၊ ဆရာရှန်၊ ကိုစပယ်တင့်၊ ဦးငွေစံ၊ ကုလားကိုတစ်နီ၊ ကိုဥာဏ်လေးတို့၏ စင်များတွင် လိုက်ပါခဲ့ဖူးလေသည်။ မြခြေကျင်းမငွေမြင့်၏ဇာတ်အငြိမ့်နှင့်လည်း တွဲဖူးသည်။

၃၀။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဆရာလင်း (၁၂၆၇)

ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဆရာလင်းမှာ ရုပ်သေးမျိုးရိုးပင်ဖြစ်သည်။ အဖိုးဖြစ်သူမှာ ရုပ်သေးဆရာကြီးဦးပက်ကျော် (ပုခန်း) ဖြစ်၍ ဖခင်မှာ ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဦးနတ်မောင်ဖြစ်လေသည်။ မိခင်မှာ ဒေါ်အေးဖြစ်သည်။ ဆရာလင်းကို မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၆၇ ခုနှစ်တွင် တွံတေးမြို့ အပိုင် ကသပေါင်းရွာ၌ဖွားမြင်လေသည်။

အသက် ၁၅ နှစ်သားကပင် မိမိဖခင်နှင့် ပုလဲပုံဆရာသိန်းတို့ထံတွင် ပညာယူ၍ ဦးမှုညိုစင်တွင် မင်းသားကြီးအဖြစ် ဝင်ရောက်ကပြလေသည်။ ဆရာလင်းသည်ရုပ်သေးစင် ပေါင်းများစွာတွင် ဆောင်ရွက်ခဲ့၍ ကွက်စိပ်၊ စာပြောများကိုလည်း ကျွမ်းကျင်လေသည်။ ငယ်စဉ်ကတည်းကပင် မင်းသားကြီးအခန်း၌ ပါဝင်ခဲ့လေသည်။ ဒုတိယကမ္ဘာစစ် ပြီးသည့်နောက်တွင် မင်းသားကိုထွန်းစိန်နှင့် စင်ထောင်ခဲ့ဖူးလေသည်။

၃၁။ ရုပ်သေးမင်းသားဦးစိန်အုပ် (၁၂၃၂ - ၁၃၁၁)

ဦးစိန်အုပ်မှာ ရုပ်သေးမင်းသားဘဝမှ ဇာတ်မင်းသားအဖြစ် ကပြ၍ နာမည်ထင်ရှားသူဖြစ်လေသည်။ ဦးစိန်အုပ်၏ ငယ်နာမည်မှာ မောင်အို ဖြစ်လေသည်။ မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၃၂ ခုနှစ်တွင် ဟံသာဝတီခရိုင်၌ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးထွေးနှင့် ဒေါ်မှတ်တို့မှဖွားမြင်သည်။ ငယ်စဉ် ကပင် ဖခင်၏ရုပ်စုံစင်၌ကပြခဲ့ရာမှ မန္တလေးမြို့တွင် ထီးတော်များအွင့် လှစ် ရည်ကားနေသည့်အတိုင်း မန္တလေးမြို့သို့ တက်ရောက်ကပြရာ အောက်ပြေမင်းဟူ၍ထင်ရှားလေသည်။ သီပေါ၊ ဘုရင်၏ အမိန့်တော် ဖြင့် ရွှေတော်တွင်ကပြရာ ဝေသန္တရာဇာတ်၌ ဇာလီမင်းသားအဖြစ် ကပြသည်ကို ဘုရင်နှင့် မိဖုရားတို့ကနှစ်သက်လေသည်။

ထို့နောက် အထက်မြန်မာနိုင်ငံတွင် သုံးနှစ်ကြာမျှ ရုပ်စုံမင်းသားကြီး အဖြစ် လှည့်လည်ကပြခဲ့ပြီး ရန်ကုန်မြို့သို့ပြန်လာကာ ဇာတ်အဖွဲ့တွင် မောင်စိန်အုပ်အမည်နှင့် မင်းသားအဖြစ်လည်းကောင်း မစိန်အုပ်အမည်ဖြင့် မင်းသမီးအဖြစ်လည်းကောင်း ကပြခဲ့လေသည်။ ထို့နောက် ဇာတ်ထောင်၍ အီးနောင်ဇာတ်ကိုရုံသွင်းကပြလေသည်။ မင်းသားကြီး အဖြစ်နှင့် ဦးစိန်ကတုံးဇာတ်နှင့် ဦးအောင်ဘညိုတို့ဇာတ်တွင် ပါဝင် ကပြခဲ့ဖူးလေသည်။ ဦးစိန်အုပ်သည် အသက် ၆၃ နှစ်အရွယ်တွင် ရေကျော်မြို့၌ ရေကျော်ဇာတ်နှင့်ပင် ၁၃၁၁ ခုနှစ် နယုန်လဆန်း ၁၀ ရက်နေ့တွင် ကွယ်လွန်ခဲ့လေသည်။

၃၂။ ရုပ်သေးမင်းသားဦးစယ်လိုင် (၁၂၅၃ - ၁၃၁၅)

ရုပ်သေးမင်းသားဦးစယ်လိုင်ကိုတွံတေးမြို့အပိုင် နေတိုက်နယ်၊ ချမ်းကန်ရွာတွင် ရုပ်သေးဆရာကြီးထူးခွင်ဦးစံဘော (အာလကာပ္ပ) နှင့် ဒေါ် ကြော့တို့မှ ၁၂၅၃ ခုနှစ် ဝါခေါင်လဆန်း ၄ ရက်နေ့တွင် ဖွားမြင်လေ သည်။ ငယ်မည်မှာ မောင်ဖိုးလှိုင်ဖြစ်လေသည်။ ငယ်ရွယ်စဉ်ကစ၍ မိမိ ဖခင်ထံတွင်လည်းကောင်း၊ ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ပိန္နဲကတ်ဦးလူ ကြီး(အင်းဆ)ထံတွင်လည်းကောင်း၊ မင်းသားကြီးဆရာအောင် (ပုခန်း) ထံတွင်လည်းကောင်း၊ မင်းသားကြီး ဓွေးပင်ဆရာအောင် ထံတွင် လည်းကောင်း၊ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးအောင် (ဦးပေါ်ဦးလျှောက်ထုံး ကျမ်းပြု) ထံတွင် လည်းကောင်း ရုပ်သေးပညာကို သင်ကြားဆည်းပူး လေသည်။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဦးစံမိုးထံတွင်လည်း ပညာယူခဲ့၍ သားအာပည့်အမည်ခံလေသည်။

ဦးစယ်လိုင်သည် ဗဟုသုတလိုလား၍ ဒီးဒုတ်ဦးဘချို၊ ဦးဖိုးကျား တို့ထံတွင်လည်း ချည်းကပ်ဆည်းပူးခဲ့ဖူးလေသည်။ မျိုးချစ်စိတ် ထက် သန်၍ ဝံသာနုတာဘောင်များရွတ်ဆိုခြင်း၊ ဗြိတိသျှဆန့်ကျင်ရေး အမှု အခရာပြုခြင်းတို့ကြောင့် ဗြိတိသျှလက်ထက်က ကြိမ်ဖန်များစွာ ဖမ်းဆီး ခြင်းခံခဲ့ရလေသည်။ ဇေယျာခေတ်တွင် ဝါဂီနတ်အဖွဲ့ ချုပ်ကြီးတွင် နာယက အဖြစ် ရွှေဆောင်ဦးဆီးခဲ့လေသည်။ ဦးစယ်လိုင်သည် နိုင်ငံအေး အောင်မြကြည်၊ စယ်အုံ၊ မကျော်ဝလ၊ မင်းလာမြအေးကြည် တို့နှင့် တွဲဖက်၍ ကပြခဲ့လေသည်။ ဦးစယ်လိုင်သည် ၁၃၁၅ ခုနှစ်၊ ဒုတိယ ဝါဆိုလဆုတ် ၇ ရက်နေ့တွင် ကွယ်လွန်ခဲ့လေသည်။

၃၃။ ရုပ်သေးမင်းသားညောင်တုန်ဦးဘကျော် (၁၂၆၁)

ရုပ်သေးမင်းသား ဦးဘကျော်ကို စတုမြို့၊ ထနောင်းတောကျေးရွာ တောင်သူလယ်သမားကြီး ဦးဖန်နှင့် ဒေါ်ရွှေအိတို့မှ ၁၂၆၁ ခုနှစ်တွင် ဖွားမြင်လေသည်။ ငယ်မည်မှာ မောင်ဘိုးအောင်ဖြစ်၍ အိန္ဒိယဘုရင် အမည်ဖြင့် ဇာတ်မင်းသားအဖြစ် ကပြခဲ့ဖူးလေသည်။

ထို့နောက်မှ ဆရာကနာမည်ပြောင်းပေးသဖြင့် ဒုတိယဘကျော်လေး အမည်ဖြင့်ရုပ်သေးမင်းသားအဖြစ်ကပြခဲ့ရာအမည်ကွဲလွဲစေရန် ပွဲလား သူများက ညောင်တုန်းအမည် ရှေ့ကတပ်ပေးသဖြင့် ညောင်တုန်းဘ ကျော်ဟူ၍ထင်ရှားလာရလေသည်။ ဦးဘကျော်၏ဆရာများမှာ ဇာတ် မင်းသားပြည်ဦးဘထွန်း၊ ရုပ်သေးမင်းသားကြီးပုဏ္ဏားဆရာဝ၊ တောင်

တွင်း ရုပ်သေးမင်းသားဦးနီတော ကိုယ်ပိုင်ပညာများ ဆည်းပူးခဲ့လေသည်။ ဦးဘကျော်သည် ယောက်ျားမင်းသမီးပုခန်းဘစိန်နှင့် လည်းကောင်း၊ ဖဟိုစည်စိန်လှရီနှင့်လည်းကောင်း တွဲဖက်ကပြခဲ့လေသည်။

ဦးဘကျော်မှာ ကာအရေး၊ အရုပ်ထိုးမှုစ၍ ရုပ်သေးပညာတွင် အဖက်ဖက်မှ ပညာပြည့်စုံသူတစ်ဦးဖြစ်လေသည်။

၃၄။ ၁၉၇၀-၈၀ ဝန်းကျင်ရှိမြန်မာ့ရုပ်စုံရုပ်သေးပညာရှင်များ၏အခြေအနေ

(ဆရာဦးချစ်စံဝင်း၏ "ယနေ့မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်" စာအုပ်မှကောက်နုတ်တင်ပြအပ်ပါသည်။)

ခရစ်သက္ကရာဇ် ၁၉၇၀ – ၈၀ ခုနှစ်ဝန်းကျင်ရှိ မြန်မာ့ရုပ်သေးပညာရှင်များ၏အခြေအနေအား *"ကွယ်လွန်သေဆုံးသူ၊ ဆက်သွယ်၍ မရသူများရှိသကဲ့သို့ ဆက်သွယ်ရရှိသော်လည်း ပွဲထွက်နိုင်ခြေမရှိဘဲ ကြုံရာဆုံရာ အသက်မွေးဝမ်းကျောင်းနေရသူများသည် မြန်မာနိုင်ငံ အနှံ့အပြားတွင် အတော်အတန်ရှိနေဆဲဖြစ်ကြောင်း"* ဆရာဦးချစ်စံဝင်းမှ သူ၏ နှစ်ပေါင်းကြာရှည်စွာပြုစုခဲ့သော ၁၉၈၉ ခုနှစ် ဒီဇင်ဘာလထုတ် "ယနေ့မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်" စာအုပ် (ချစ်စံဝင်းအနှစ် ၅၀ စာစဉ် အမှတ် ၁)၌ သူဆက်သွယ်၍ရသမျှ မြန်မာပြည်အနှံ့ရုပ်သေးပညာရှင်များအားဖော်ပြခဲ့ပါသည်။ ထိုအထဲမှ မြန်မာ့ရုပ်သေးပညာရှင်များ၏အမည်နှင့် ၎င်းတို့၏နေရပ် ထိုပညာရှင်တို့၏ ၁၉၇၀–၈၀ ခုနှစ် ဝန်းကျင်အခြေအနေအား အောက်ပါအတိုင်း ကောက်နုတ်၍ မှတ်တမ်းတင်ပြအပ်ပါသည်။

(၁) ရန်ကုန်

ယဉ်ကျေးမှုဝန်ကြီးဌာန၊ အနုပညာဦးစီးဌာန၊ ကဇာတ်ဌာနခွဲတွင် ရုပ်သေးပညာရှင်များဖြစ်ကြသော ဦးစိန်ထွန်းကြည်နှင့် ဦးရွှေကိုတို့ရှိခဲ့ကြပါသည်။

စိန်ပါတီရုပ်စုံအဖွဲ့ကို ထူထောင်ခဲ့သည့် စွယ်စုံရရုပ်သေးပညာရှင် ဦးကျော်လှသည်လည်း သူ၏ဇနီးဖြစ်သူ ရုပ်သေးမင်းသမီး ဖဟိုစည်စိန်လှရီနှင့် သမီးဖြစ်သူ ရုပ်သေးမင်းသမီးနန်းအောင် တို့ရှိနေခဲ့ကြပါသည်။ သို့ရာတွင် ပွဲလိုက်နိုင်ခြင်းကားမရှိခဲ့တော့ပါ။

ရုပ်သေးပွဲထွက်စွယ်စုံကြိုးဆွဲတစ်ဦးဖြစ်သူဦးမောင်နိုင်အသက်၆၀နှစ်သည် ကမာရွတ်တွင်ရှိနေ၍ အရုပ်ထုလုပ်သည့်လုပ်ငန်းနှင့် အသက်မွေးဝမ်းကျောင်း ပြုလုပ်လျက်ရှိနေခဲ့ပါသည်။

မြောက်ဥက္ကလာပ (၄) ရပ်ကွက်နေ ဦးတင်လှ အသက် ၅၈ နှစ် သည် မင်းသမီးကြိုးဆွဲပိုင်သူတစ်ဦးဖြစ်ပြီး စိန်မြခင်ဝိဇ္ဇာခင်ရုပ်စုံအဖွဲ့၊ စိန်နှစ်စိန်ရုပ်စုံအဖွဲ့၊ ထီးတန်းစိန်ပါတီရုပ်စုံအဖွဲ့ တို့တွင် ပါဝင်ခဲ့သူဖြစ်ပါသည်။

သာကေတ ၆ ရပ်ကွက်နေ မင်းသမီးကြိုးဆွဲ ကိုကြည်ရွှေ၊ ဝဟန်မြို့နယ်အတွင်းနေ ရုပ်သေးမင်းသားကျော်မြအေး၊ ကြိုးဆွဲရုပ်သေးပညာရှင်ဦးအောင်မြင့်၊ ကြိုးဆွဲဝိဇ္ဇာအေး (ဦးဘအေး) တို့သည်လည်း တစ်ခြားသော အလုပ်များလုပ်ကိုင်၍ အသက်မွေးဝမ်းကျောင်း ပြုလုပ်လျက်ရှိနေခဲ့ကြပါသည်။

(၂) မန္တလေး

မန္တလေးအရှေ့တောင်မြို့နယ်တွင် အစဉ်အလာအဆိုင်းကာရန် အစွဲအလမ်းကြီးသူဖြစ်သည့် အဆိုပိုင်သည့် ဦးကျော်စိန် (ဦးအောင်ကျော်စိန်) ရှိနေခဲ့ပါသည်။ အခြားသောမန္တလေးမှ ရုပ်သေးပညာရှင်တို့မှာ ဦးမြတ်သွင် (အသက် ၆၈ နှစ်၊ ယခင် ရွှေဘိုတင်မောင်စင်မှ)၊ ဦးသန်းအေး (အသက်၅၅နှစ်၊ ယခင်ရွှေဘိုတင်မောင်စင်မှ)၊ ဦးဆယ်(အသက် ၆၆ နှစ်)၊ ဒေါ်ခင်ညွန့် (အသက် ၆၆ နှစ်၊ ယခင်ရွှေဘိုတင်မောင်စင်မှ)၊ မင်းသားရွှေဘိုဦးတင်အောင် (ဦးမြဟန်၊ ရွှေဘိုတင်မောင်၏သားတပည့်)၊ မင်းသမီးဒေါ်ငွေစိန်၊ လူရွှင်တော်ဦးဇင်ယော်နှင့် ဦးထိန်ဝင်း တို့ရှိနေခဲ့ကြပါသည်။

မှတ်ချက်။ ။ ဦးသန်းအေးသည် ယခုအခါ ၂၀၁၆ ခုနှစ် မန္တလေးရုပ်စုံသဘင်၌ ကပြဖျော်ဖြေလျက်ရှိသည်။

(၃) မုံရွာ

ရုပ်သေးမင်းသားဦးဘစိန် (ဦးဝါယမ) (အသက် ၇၀ နှစ်) သည် မုံရွာ ကြေးမုံတွင် ရဟန်းပြုလျက်ရှိနေခဲ့ပါသည်။

တစ်ချိန်ကရွှေတစ်ချောင်းစိန်အဖွဲ့တွင်ပါဝင်ခဲ့သော ရုပ်သေးမင်းသမီး ဦးဘိုးထီ (ဝလထီ) (အသက် ၇၀ နှစ်) သည်လည်း ရှင်ဇယ် ကျေးရွာတွင်ရှိနေခဲ့ပါသည်။ ရုပ်သေးနှဲဆရာဦးစိုးကြည် လည်းရှိနေခဲ့ပါသည်။

(၄) စစ်ကိုင်း

စစ်ကိုင်းမြို့ နန္ဒဝံရပ်ကွက်တွင် ထိုအချိန်က ရှိနေသေးသော ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးတစ်ဦးမှာ အသက် ၈၉ နှစ်ရှိ ရုပ်သေးနှဲဆရာကြီး ဦးဇေယျာမှန်ဖြစ်သည်။

ဦးဇေယျာမှန်သည် ရုပ်သေးဆရာဦးဘကျော်၊ ဦးစိန်နီ၊ ဦးဘလွန်း၊ ရွှေဘိုဦးတင်မောင် စသူများနှင့်လည်းကောင်း မင်းသမီးအထွေးလေး၊

မင်္ဂလာမြိုင်စသူများနှင့်လည်းကောင်း ရွှေမန်းသင်မောင်၊ စိန်အောင်မင်း စသူတို့နှင့်ပါတွဲဖက်၍ သဘင်လုပ်ငန်းများကို လုပ်ဆောင်ခဲ့သူဖြစ်သည်။

(၅) ဆားလင်းကြီး

ဆားလင်းကြီးမြို့နယ်၊ ညောင်ပင်တိုရွာတွင် ရုပ်သေးရုပ်ထုလုပ်သူနှင့် တီထွင်သူပညာရှင် ဦးကျော်လှ (အသက် ၈၀ နှစ်) ရှိနေခဲ့သည်။ ဦးကျော်လှသည် အရုပ်များကို ခြေနင်းစက်ဖြင့် နင်းပေးခြင်းဖြင့် လှုပ်ရှားစေပြီး ***"မြန်မာပြည်မမြင်ဖူး ထူးဆန်းတဲ့ရုပ်ရှင်"*** အမည်ဖြင့် တီထွင်တင်ဆက်ပြသခဲ့သည်။ ပြသရာတွင် အထူးပြုပြင်ထားသော စားပွဲပေါ်တွင် အရုပ်များကိုတင်၍ မိမိလှုပ်ရှားလိုသည့် အရုပ်ကိုရွေးကာ ချိတ်ဖြင့်ချိတ်၍ ခြေနင်းစက်ဖြင့်ဆက်သွယ်သည်။ ခြေနင်းစက်ကို နင်းပေးခြင်းဖြင့် သရုပ်ဆောင်မှုဖြစ်ပေါ်လာသည်။ ဦးကျော်လှသည်အမျိုးသားခေါင်းဆောင်ကြီးဗိုလ်ချုပ်အောင်ဆန်းကဆုငွေ ၃၅၀ကျပ် ချီးမြှင့်ခြင်းကို ခံခဲ့ရသူဖြစ်ကြောင်းသိရသည်။

ဆားလင်းကြီးမြို့နယ် ကျောက်မှော်ရွာတွင် ကွယ်လွန်သွားခဲ့ပြီးသော ရုပ်သေးပညာရှင် နောက်တစ်ဦးမှာ လက်တန်းမင်းသားကြီး ဆရာမှန် ဖြစ်သည်။ ဦးဖုန်းမိုးနှင့် ခေတ်ပြိုင်ထင်ရှားခဲ့သူဖြစ်၍ ဆရာမှန်သည် အာဝဇ္ဇန်းရွှင်သူဖြစ်သည်။ ဆရာမှန်နှင့် လုပ်ဖော်ကိုင်ဖက်မှာ လူရွှင်တော်ဦးမင်္ဂလာ(ဦးလူပေ)ဖြစ်၍သားဖြစ်သူဦးလူပုံသည်ဆရာမှန်၏ စင်တွင် သေတ္တာမှောက်ဖြစ်သည်။

ဆားလင်းကြီးမြို့နယ်တဲ့ရွာမှ အခြားသော ရုပ်သေးပညာရှင်များ ဖြစ်ကြသည့် စင်ထောင်ဆရာဦးစိုးနိုင်နှင့် ရုပ်သေးမင်းသမီးဦးဘိုးထွေးတို့ လည်းရှိခဲ့သည်။

(၆) ယင်းမာပင်

ယင်းမာပင်မြို့နယ်တွင် ထိုအချိန်က အသက်ရှင်ထင်ရှားရှိနေသူ ရုပ်သေးပညာရှင်တစ်ဦးမှာ မင်းသမီးကြိုးဆွဲဦးဘအုန်း (ဦးဩဘာ) ဖြစ်သည်။ ဦးဩဘာသည်မင်းသားနံ့လျှံစပယ်လှ(ဆရာလှ)၏တပည့်ရင်းဖြစ်ပြီး အသက် ၁၄ နှစ်မှစ၍ ကြိုးဆွဲပညာကို သင်ကြားခဲ့သည်။ ဦးဘအုန်းသည် ယခုအခါ ရဟန်းဘောင်၌ရှိနေပါသည်။

ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဦးဘအုန်း၏အသက်သည် ယခုအခါ အသက် ၈၀ ပြည့်ခဲ့ပြီဖြစ်သည်။ မင်းသားနံ့လျှံစပယ်လှသည် မြန်မာသက္ကရာဇ် ၁၂၉၆ ခုနှစ်တွင် ကွယ်လွန်ခဲ့ပြီးသည့်နောက် ဦးဘအုန်းသည် ယင်းမာပင်မြို့နယ်သရက်ကန်ရွာမှရုပ်သေးမင်းသားရတနာစိန် တည်ထောင်သောအဖွဲ့နှင့် တွဲဖက်ခဲ့သည်။ ဦးဘအုန်းသည် ယင်းမာပင်မြို့နယ် ရှိုင်လျှားရွာမှ မင်းသမီးနဂါးမောက်သိန်းတင်အမည်ခံ ဦးစက်ရှနှင့်လည်း တွဲဖက်ခဲ့သည်။

ယင်းမာပင်မြို့နယ်တွင် ယနေ့ထက်တိုင်ရှိနေသော အခြားရုပ်သေးပညာရှင်တို့မှာ သရက်ကန်ရွာမှ မင်းသမီးကြိုးဆွဲဦးဘမြနှင့် မင်းသားမင်္ဂလာသိန်းတို့ဖြစ်သည်။

ယင်းမာပင်မြို့နယ်သည် ရုပ်သေးအမွေအနှစ် အတော်အတန် ကျန်ရစ်နေသေးသော မြို့နယ်ဖြစ်၏။ ထိုသို့ကျန်ရစ်ခြင်းမှာ ယင်းမာပင်မြို့နယ် ရွှေလှံ့ရွာဇာတိ အဖ ဦးမဲ၊ အမိ ဒေါ်မယ်အိမ်ကောင်းတို့မှ မွေးဖွားသောမင်းသားစပယ်လှကြောင့်ဖြစ်ခဲ့သည်။ မင်းသားစပယ်လှသည် ရန်ကုန်သို့ဆင်း၍ကပြရာ ညစဉ်နံ့လျှံသောကြောင့် နံ့လျှံစပယ်လှဟုအမည်ရသည်။ မင်းသားစပယ်လှသည်မြန်မာသက္ကရာဇ်၁၂၁၈ ခုနှစ်တွင်မွေးဖွားပြီး ၁၃ နှစ်အရွယ်တွင် ရွှေလှန်ရွာတောင်ကျောင်း ဘုန်းတော်ကြီးဦးဆီထံတွင်ရုပ်သေးပညာကိုစတင်သင်ကြားခဲ့သည်။ စပယ်လှသည် ကောလိယတိုက်ပွဲတွင် ကပ္ပတိန်မွတာဝေါလ်ဇ်ဗီဘီဆင်နှင့် တပ်ရင်းတစ်ခုလုံးကို မြန်မာ့ဓားစွမ်းပြ၍ အနိုင်ယူခဲ့သော ရွှေလှံ့ဗိုလ်၊ ဗိုလ်သာချို၏ သမီးအလတ်နှင့်လက်ထပ်ခဲ့သည်။

မင်းသားစပယ်လှ လက်တန်းစပ်ဆိုခဲ့သော သီချင်းများသည် ယနေ့တိုင် ယင်းမာပင်မြို့နယ်တွင် ကျန်ရစ်သီဆိုနေဆဲဖြစ်သည်။

(၇) ရေဦး

ရေဦးမြို့နယ်သည် ရုပ်သေးအစဉ်အလာကြီးမားသော မြို့နယ်တစ်ခု ဖြစ်ခဲ့သည်။ ရေဦးမြို့နယ် အောင်သာရွာတွင် ရွှေဘိုစိန် ရုပ်သေး သဘင်ရှိခဲ့သည်။ ဦးဆောင်သူမှာ ဦးသာဟန် (မင်္ဂလာစိန်) ဖြစ်သည်။

ဦးသာဟန်သည် မန္တလေးဆရာသျှန်၏ တပည့်တစ်ဦးဖြစ်သည်။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဦးထွန်းမြည့်နှင့်လည်း တွဲဖက်စင်ထောင်သည်။ ဦးထွန်းမြည့်သည်တန့်ဆည်မြို့နယ်ဇာတိဖြစ်၍ရေဦး၊ ခင်ဦး၊ တန့်ဆည်၊ ဒီပဲယင်း၊ ကန့်ဘလူ၊ ကောလင်း၊ ဝန်းသို အစရှိသော မြို့နယ်များတွင် လူကြိုက်များ၍ ညကြေးအပိုပေးကာ ငှားခဲ့သည်။ ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဦးထွန်းမြည့် သည် ခရစ်နှစ် ၁၉၅၀ ခုနှစ်တွင်ကွယ်လွန်ခဲ့သည်။

(၈) မြင်းမူ

ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီး တစ်ဦးဖြစ်သူ ဦးညွန့်ရှိနေခဲ့သည်။ ထီးဆောင်းဆရာညွန့်၏အသက်သည် ထိုအချိန်က အသက် ၈၅ နှစ်မျှ ရှိခဲ့ပြီဖြစ်သည်။

ဆရာညွန့်သည် ဆယ်နှစ်သားကစ၍ ကြော့ဒေါ်ကောက်သည့် ဗိုဋ္ဌကတ်ဆရာဝန်ရုပ်သေးဆင်တွင် စတင်ပါဝင်ခဲ့သည်။ ထို့နောက် မန္တလေး ဆရာကွယ်ကြီး၏တပည့် မြစ်ရိုးဦးမြစ်ဆင်တွင် ပါဝင်ကပြခဲ့သည်။ ထိုအခါ မင်းသမီးမမြညွန့်အမည်နှင့် ကသူဖြစ်ခဲ့၏။ နောက် ဦးဖုညိုစင်၊ ဦးဖုန်းမိုစင် တို့တွင်လည်းပါဝင်ကသည်။ ဆရာညွန့်သည် ရှုံ့ဖုံပယ်လှ၊ ရွှေဘိုတင်မောင် စသည်တို့နှင့်လည်း တွဲဖက်ကပြခဲ့ဖူးသည်။ ရွှေဘိုဦးတင်မောင်သည် ဆရာညွန့်၏တပည့်ရင်းဖြစ်ခဲ့၏။ ဆရာညွန့်ကိုယ်တိုင် ဦးစီးဦးကိုင်ပြု၍ ခေတ်ပြားသွင်းခဲ့သော ဇာတ်ထုတ် ၂၀ ခန့်ရှိခဲ့သည်။ ဆရာညွန့်သည် ခရစ်နှစ် ၁၉၆၄ ခုနှစ်တွင် ရုပ်သေးစင်မှ အနားယူခဲ့သည်။

(၉) ကလေးဝ

ကလေးဝမြို့နယ်သည်လည်း ရုပ်သေးသဘင်စည်ပင်ခဲ့သော မြို့နယ်တစ်ခုဖြစ်၏။ ကလေးဝမြို့နယ် တစ်နယ်တည်း ရုပ်သေးသဘင် စည်ပင်ဖွံ့ဖြိုးခဲ့သည်မဟုတ်။ မင်းကင်း၊ ကလေးဝ၊ ကလေး၊ မော်လိုက်မြို့နယ်များတွင် ရုပ်သေးသဘင်သည်တစ်မြို့နယ်နှင့်တစ်မြို့နယ်ကူးလူးဆက်ဆံမှုပြုကာ ရုပ်သေးသဘင်ဖွံ့ဖြိုးခဲ့ခြင်းဖြစ်သည်။

ကလေးဝမြို့နယ်လက်ပံစုန်ရွာဇာတိရုပ်သေးမင်းသားကြီးဦးဘကျော် (အသက် ၈၁ နှစ်) သည် ထိုအချိန်က သက်ရှိထင်ရှားရှိနေခဲ့သည်။ မင်းသားကြီးဦးဘကျော်သည် ရုပ်သေးပညာကို ခရစ်နှစ် ၁၉၇၅ ခုနှစ် အထိ ကပြခဲ့သည်။

အခြားရုပ်သေးပညာရှင် တစ်ဦးမှာ ကြိုးဆွဲဦးစံပွား ဖြစ်သည်။ ခရစ်နှစ် ၁၉၈၄ ခုနှစ်အထိ ကလေးမြို့နယ် ဦးဖိုးတုတ်ရုပ်သေးအဖွဲ့တွင် ကြိုးဆွဲလိုက်ပါခဲ့သည်။ ဦးစံပွားသည် ငယ်စဉ်က အကိုးတော်သူ ရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဦးအောင်သိန်းထံတွင် ရုပ်သေးပညာကို သင်ကြားခဲ့သူဖြစ်သည်။

ကလေးဝမြို့နယ်မှ ကွယ်လွန်ခဲ့ပြီဖြစ်သော ရုပ်သေးပညာရှင်များမှာ သက်နှီးကျေးရွာအုပ်စု အိုင်ဝလူးရွာမှ အိုင်ဝလူရွာမှ ကြိုးတော်ဆွဲ ဦးအုန်းမြင့်၊ မထုလေးရွာမှ ရုပ်သေးမင်းသမီး ဦးအောင်သိန်း၊ အောက်တောကြီးရွာမှ မင်းသားကြီးဦးမဲကျော်၊ အင်ဒိုင်းတောင်ချောင်းရွာမှ မင်းသားကြီးဦးငွေသိန်း၊ သရက်တောရွာမှ မင်းသားကြီးဦးသာဆိုင်၊ ဆင်ခေါင်းမြို့သစ်ရွာမှ မင်းသားကြီးဦးဆိုချစ်၊ ဇီးတောရွာမှ မင်းသားကြီးဦးစံညွန့်၊ ဆင်ခေါင်းမြို့သစ်ရွာမှ မင်းသမီးဒေါ်စောမြနှင့် လူကြမ်းဦးရွှေလုံး၊ မြို့မရွာမှ ဦးကြီးညို၊ မန်လုံရွာမှ လူကြမ်းဦးညို၊ ကျော်ဇင်ရွာမှ မင်းသားကြီးဦးဘကျော်၊ မြို့သစ်ရွာမှ မင်းသားကြီးကြိုးဆွဲဦးဆိုးမြင်၊ မထုကြီးရွာမှ ကြိုးတော်ဆွဲဦးလူကြိုင် တို့ဖြစ်ခဲ့သည်။

(၁၀) ကလေးမြို့

ကလေးမြို့နယ်တွင် ခရစ်နှစ်၁၉၈၄ ခုနှစ်အထိဦးဖိုးတုတ်ရုပ်သေးအဖွဲ့ သည်ရှိနေခဲ့သည်။

(၁၁) မော်လိုက်

မော်လိုက်မြို့နယ်၊ ပန်းသာရွာတွင် ရုပ်သေးပညာရှင် ဦးခင်မောင် (ထိုအချိန်က အသက် ၅၀ နှစ်) အသက်ထင်ရှားရှိနေခဲ့သည်။ ဦးခင်မောင်သည် ကြိုးဆွဲပညာသာမက ရုပ်သေးရုပ်များကို ထုလုပ်ခဲ့သည်။ ပညာကိုလည်းကျွမ်းကျင်စွာတတ်မြောက်သူဖြစ်သည်။ မော်လိုက်မြို့နယ်၊ ဝါးရုံသာရွာနေ ဦးတင်အောင်သည် ဦးခင်မောင်၏ညီဖြစ်သည်။ ဦးတင်အောင်သည်လည်း ရုပ်သေးကြိုးဆွဲ၊ ရုပ်သေးထုလုပ်ခြင်းနှင့် ရုပ်သေးဆင်ပြင်ဆင်မှုပန်းချီကိုပါ တတ်မြောက်ကျွမ်းကျင်သူ ဖြစ်ခဲ့သည်။ ဦးခင်မောင်၊ ဦးတင်အောင်တို့သည် ရုပ်သေးစင်ဆောင် ပညာရှင်များ ဖြစ်ခဲ့ကြသည်။

(၁၂) မင်းကင်း

ပေါက်အိုင်ရွာတွင် ရုပ်သေးဇာတ်စင်ပိုင် မင်းသားကြီး ဦးလှမေ ရှိသည်။ ဦးလှမေသည် စင်ပိုင်ဖြစ်ရုံသာမက ကြိုးပါတတ်ကျွမ်းပြီး ဇနီးဖြစ်သူ မင်းသမီးဒေါ်လှကြည်မှာ ၁၉၈၇ ခုနှစ်က ကွယ်လွန်ခဲ့သည်။

(၁၃) ကောလင်း

ကောလင်းမြို့နယ် ကန်ပေါက်ကြီးကျေးရွာတွင် ရုပ်သေးပညာရှင် ဦးသောင်းတန် (အသက် ၅၇ နှစ်) ရှိခဲ့သည်။

(၁၄) ရမည်းသင်း

ရမည်းသင်းမြို့၊ အောင်မင်္ဂလာရပ်တွင် ရုပ်သေးမင်းသား စေသာန ထွန်းအောင် (ဝံသာနုထွန်းအောင်)၊ မင်းသမီးဒေါ်ခင်စိန်၊ လူကြမ်းအန္တလာညို၊ လူရွှင်တော် ဦးကျီးညို၊ ကြိုးဆွဲဦးမြဖင် တို့ရှိခဲ့ဘူးသည်။ ကြိုးဆွဲဦးမြဖင်သည် ကြိုးဆွဲကျွမ်းရုံသာမက ကြိုးတန်ရှောက်ခြင်း၊ ရှကာစားခြင်း၌ နာမည်ကြီးသူဖြစ်ခဲ့သည်။

(၁၅) မြို့သစ်

မြို့သစ်မြို့နယ်တွင် အသက်ထင်ရှားရှိနေသော ရုပ်သေးပညာရှင်များမှာ မင်းသားကြီးဦးဆက်မောင်း (အသက် ၇၀ နှစ်)၊ မြို့လုလင်ရွာမှ လူရွှင်တော်ဦးကြံတိုင်း (အသက် ၇၀ နှစ်)၊ တလိုင်းမ မတင်ကြည် (အသက် ၆၀ နှစ်) နှင့် မင်းသမီး ဒေါ်အုန်း (အသက် ၅၀ နှစ်) တို့ဖြစ်သည်။

ဦးဆက်မောင်းသည် ၁၉၈၅ ခုနှစ်အထိ ရုပ်သေးကခဲ့ပြီး ငယ်စဉ်မှစ၍

လူရွှင်တော်၊ လူကြမ်း၊ မင်းသားကြီး၊ ဇာတ်ဖြည့်၊ ဇာတ်ရန်ဇာတ်ရုပ်မျိုးစုံကိုနိုင်နင်းစွာကနိုင်ခဲ့သည်။ နန်းဆီးနိုင်သည်၊ မြို့ဖောက် တိုက်ဖောက် နိုင်နင်းခဲ့သည်။ ဇာတ်ဝင်စာများ ဆိုနိုင်ပြောနိုင်၍ ဇာတ်ထုပ်တစ်ထုပ် ကပြလျှင် ဇာတ်ရုပ် နှစ်ရုပ်သုံးရုပ်ပြောင်း၍ ဆိုနိုင်ပြောနိုင်သည်။

ဦးကြံ့တိုင်း (ဦးစံတင်) သည်အောက်လှိုင်မြို့ အောင်မင်္ဂလာရုပ်စုံအဖွဲ့တွင် ကပြခဲ့သော ပညာရှင်တစ်ဦးဖြစ်ခဲ့သည်။ ဇာလိုင်းမ မောင်ကြည် (တောင်တွင်းကြီး)သည် အငြိမ့်မင်းသမီး၊ ဇာတ်မင်းသမီးလုပ်ခဲ့ရာမှ ရုပ်သေးသို့ ပြောင်းလာသူဖြစ်ခဲ့သည်။

(၁၆) မြေထဲ

မြေထဲမြို့ ကန်ကြီးရပ်ကွက် လမ်းမတော်လမ်းတွင် အောင်မင်္ဂလာ ရုပ်စုံရှိခဲ့သည်။ အောင်မင်္ဂလာရုပ်စုံ အကြောင်းကို အောင်လံသော်တာငွေက ***"ရှင်သန်နေဆဲ အောင်မင်္ဂလာ"*** ဟူသောအမည်ဖြင့် ၁၉၈၆ ခုနှစ် ဂျူလိုင် လထုတ် သဘင်မဂ္ဂဇင်းတွင် ဆောင်းပါးရှည်တစ်စောင်ကိုရေးခဲ့ဖူးသည်။

ရှေးအခါက မြေထဲမြို့ ဆင်စုံလမ်း၊ ကရော်ကုန်းရပ်တွင် ဒေါ်ငွေ၏ ရုပ်ကြီးစင်ရှိခဲ့သည်။ မြေထဲတွင် ယခင်က စွယ်စုံရုပ်သေးမင်းသားကြီး ဦးဘိုးချိုနှင့် ဇနီးဒေါ်မြစိန် တို့ရှိခဲ့ဖူးသည်။

(၁၇) နွားထိုးကြီး

နွားထိုးကြီးသည်လည်း ရှေးအခါက ရုပ်သေးပညာရှင် များ ထွန်းကားခဲ့သည့်မြို့ဖြစ်သည်။ ၁၉၆၈ ခုနှစ် မေလ ၂၆ ရက်နေ့က ရုပ်သေးပညာရှင် တစ်ဦးဖြစ်သူ အိန္နောင်ဦးဘတင် ကွယ်လွန်ပြီးနောက် နွားထိုးကြီး ရုပ်သေးအနွယ်ပြတ်ခဲ့ပြီးဖြစ်သည်။ အိန္နောင်ဦးဘတင်သည် နွားထိုးနယ်သားဖြစ်၍ မြင်းခြံတွင်သွားရောက်အခြေစိုက်ခဲ့သည်။ ဂရိတ်ဦးဖိုးစိန်၏ဇာတ်တွင် နောက်ပိုင်းမင်းသားကြီးအဖြစ် ပါဝင်ကပြဖူးခဲ့သည်။ ဦးစိန်အောင်မင်းနှင့်လည်း တွဲဖက်ကပြခဲ့ပြီး ရွှေတိုက်အလယ်ပစ္စယ်တွင် ဇာတ်ကရင်းကွယ်လွန်ခဲ့သည်။

(၁၈) ပွင့်ဖြူ

ပွင့်ဖြူမြို့နယ်တွင် အဆို အငိုပိုင်သော ရုပ်သေးပညာရှင် မင်းသားကြီး ဦးစံထွား(ရွှေကိုစိန်) ရှိနေခဲ့သည်။ ဦးစံထွားသည် ၁၉၈၀ ပြည့်နှစ်အထိ မြေထဲအောင်မင်္ဂလာရုပ်စုံတွင် ပါဝင်ခဲ့သည်။ ဦးစံထွားသည် ဦးဖုန်းမို၊ ဦးအောင်စိန်၊ ဒဂုန်အောင်အဖွဲ့တို့နှင့်လည်း တွဲဖက်ခဲ့သူဖြစ်သည်။

ပွင့်ဖြူမြို့နယ်ရှိ အခြားရုပ်သေးပညာရှင်များဖြစ်သည့် ကံဘွယ်ရွာမှ မင်းသားကြီးမောင်ပိုင်၊ ကံဆွယ်ရွာမှ လူကြမ်းဦးညာဏ်၊ ကံဆွယ်ရွာမှ မင်းသားကြီးဦးသာဒွန်းအေး (ခေါ်) နိုင်ငံအေး၊ မဲရင်းရွာမှ မင်းသားဦးထွန်းစိန် (ခေါ်) ရတနာစိန်တို့မှာ ဆက်လွယ်၍မရတော့ရှိခဲ့သည်။

(၁၉) ပေါက်

ပေါက်မြို့နယ်တွင် ဝါရင့်ကြိုးဆွဲပညာရှင် ဦးသာတင် (ဦးဓာတ်မှန်း) (အသက် ၇၉ နှစ်) ရှိခဲ့သည်။

(၂၀) တောင်ငူ

တောင်ငူတွင် အသက်ရှင်ထင်ရှားရှိနေခဲ့သော ရုပ်သေးပညာရှင်တစ်ဦးမှာ ရွှတ်တားကျေးရွာမှ ကြိုးတော်ဆွဲ ဦးအောင်တင် (အသက် ၇၂ နှစ်) ဖြစ်သည်။ မန္တလေးတွင် ကြိုးဆွဲပညာ သင်ကြားခဲ့ပြီးအရုပ်ထုလုပ်နိုင်ခဲ့သည်။

ထိုပြင်တောင်ငူမြို့နယ်၊ ကံရိုးအုပ်စု၊ ညောင်သုံးပင်ရွာမှ ရုပ်သေးဆရာကြီး ဦးဘိုးကျွန် (အသက် ၆၅ နှစ်) လည်းရှိခဲ့ဖူးသည်။

(၂၁) ဒိုက်ဦး

ရုပ်သေးသပညာရှင်တစ်ဦးဖြစ်သူ ဒေါ်ချစ်မြိုင် (အသက် ၆၅ နှစ်) ရှိခဲ့သည်။

(၂၂) မြန်အောင်

မြန်အောင်မြို့နယ်တွင် မင်းသမီးကြိုးဆွဲ ဦးကံညွန့် (အသက် ၅၂ နှစ်) သည် ထိုစဉ်က ရွှေကျင် အုပ်စု၊ ကြိုးတောရွာ၌ နေထိုင်လျက်ရှိခဲ့သည်။ ဦးကံညွန့်ဖခင်မှာ ဦးကြွယ်လေးရုပ်စုံသဘင်မှ မင်းသားကြိုးဆွဲ ဦးမောင်ရှိန် ဖြစ်သည်။ ကြွယ်လေးရုပ်စုံသဘင်သည် တစ်ခါက မြန်အောင်မြို့နယ်တစ်ဝိုက်တွင် လူကြိုက်များခဲ့သော ရုပ်သေးအဖွဲ့တစ်ဖွဲ့ ဖြစ်သည်။ ကြွယ်လေးရုပ်စုံသဘင်ကို ဦးဆောင်သူမှာ မင်းသားဦးကြွယ်လေး ခေါ် ဦးဘိုးရှင်ဖြစ်သည်။ ဦးကြွယ်လေးသည် မြန်အောင်မြို့၊ ကန်ဖွန်းခုံရွာသားဖြစ်သည်။

မြန်အောင်မြို့နယ်၊ ကန်ဖွန်းခုံရွာတွင် ရုပ်စုံအဖွဲ့ ထူထောင်သော ဦးဖျော်နှင့် ဦးကျော်တို့ရှိခဲ့သည်။

(၂၃) ဒေးဒရဲ

ဒေးဒရဲမြို့နယ်၊ အမှတ် ၂၊ နှင်းပန်းလမ်းတွင် ကြိုးတော်ဆွဲဦးမြမောင် ခေါ် ချန်ပီယံစိန်မြမောင် အသက် (၆၅ နှစ်) ရှိနေခဲ့သည်။ ဦးမြမောင်သည်ရွှေမန်းညွန့်၊ ဒဂုန်အောင်၊ ဦးဆယ်လိုင် စသောရုပ်သေးအဖွဲ့များနှင့် တွဲဖက်ခဲ့ဖူးပြီး ၁၉၈၄ ခုနှစ် မေလတွင် မြန်မာ့ရုပ်သေးအဖွဲ့ အပြည်

ပြည်ဆိုင်ရာ ရုပ်သေးပွဲတော်သို့ သွားရောက်ရာတွင် ကြိုးဆွဲတာဝန် ဖြင့်လိုက်ပါသွားခဲ့သည်။

(၂၄) ဘိုကလေး

ဘိုကလေးမြို့နယ်တွင်မင်းသမီး၊မင်းသားနှ လွဲလျှင်အဆိုအပြောအား လုံးပိုင်သည့် လက်စဲမင်းသားကြီး ဦးကျော်လှိုင် ထိုအချိန်က (အသက် ၄၅ နှစ်) ရှိသည်။ ဦးကျော်လှိုင်သည် ဘိုကလေးမြို့၊ ၆ရပ်ကွက်၊ ၅ လမ်း၊ အိမ်နံပါတ် ၃၁ တွင် နေထိုင်ခဲ့သည်။

ဘိုကလေးဝိဇ္ဇာကြာင်ရုပ်စုံ အဖွဲ့သည် ၁၉၇၅ ခုနှစ်က ငွေကြေး အခက် အခဲကြောင့်ဖျက်သိမ်းခဲ့သည်။ ယခင် ဝိဇ္ဇာကြာင်အဖွဲ့ရှိစဉ်က ပါဝင်ခဲ့ ကြသော မင်းသားကြီးရွှေဒေါင်းညို ခေါ် ဦးဘညိုနှင့် လှူရှင်တော် ဦးအေမာင်ခင် တို့အား ထိုစဉ်က ဆက်သွယ်၍မရခဲ့ပါဟုဆိုသည်။

(၂၅) ဇလွန်

ဇလွန်မြို့နယ်၊ သဃေဿတပုံကျေးရွာတွင် မင်းသားကြိုးဆွဲပညာရှင် ဦးစံခင် (အသက် ၆၈ နှစ်) ရှိနေခဲ့သည်။ ဟင်္သာတကြိုးဝိဇ္ဇာဦးလှတင်၊ ဦးမြဝေါင်ရုပ်ကြီးစင်၊ ဦးဘချမ်းရုပ်ကြီးစင်၊ ဦးစပယ်လှိုင်နှင့် ရာမ မင်းသားကြီးဦးလှခန့်၏ ဇာနန်ထွန်းနေရောင်စင်များတွင် ပါဝင်ကြိုးဆွဲ ခဲ့သည်။

(၂၆) ဟင်္သာတ

ဟင်္သာတမြို့တွင် လှူရှင်တော်လည်းရ၊ ကြိုးဆွဲလည်းပိုင်သော ဦးဟသ်ာ နှင့် သားဖြစ်သူဦးစိုးမြင့်တို့ရှိခဲ့သည်။ ဦးစိုးမြင့်သည် ၁၉၈၄ ခုနှစ်က ပြည်ထောင်စုသမ္မတ ဂျာမနီနိုင်ငံတွင် ကျင်းပသော အပြည်ပြည်ဆိုင် ရာ ရုပ်သေးပွဲတော်သို့ မြန်မာရုပ်သေးအဖွဲ့ သွားရောက် ဖျော်ဖြေရာ တွင် လိုက်ပါခဲ့သူဖြစ်သည်။

(၂၇) သာယာဝတီ

သာယာဝတီမြို့နယ်တွင် လှုပြက် လှုကြမ်းစွယ်စုံရ ရုပ်သေးပညာရှင် တစ်ဦးဖြစ်သူ ဦးဒေါင်းသည် (အသက် ၅၀ နှစ်) ရှိခဲ့ပါသည်။

မှတ်ချက်။ ။ ယခုအခါ ၂၀၁၆ ခုနှစ် ထွေးဦးမြန်မာရုပ်စုံ သဘင် (ရန်ကုန်) တွင် ကပြဖျော်ဖြေလျက်ရှိသည်။

(၂၈) ညောင်တုန်း

ညောင်တုန်းသည်ရုပ်သေးစီဇရှိသော မြို့တစ်မြို့ဖြစ်၍ ဦးဘကျော်ကဲ့ သို့သော ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီးများကို မွေးထုတ်ပေးခဲ့သည့်မြို့နယ် ဖြစ်သည်။ ထိုစဉ်က ညောင်တုန်းမြို့နယ် ပေစိကျွန်းတွင် လူပြက် လူကြမ်း ကြိုးဆွဲ ရုပ်သေးပညာရှင်ကြီး ဦးသိ (အသက် ၅၈ နှစ်) ရှိ နေခဲ့ပါသည်။

(၂၉) ညောင်ရွှေ

ညောင်ရွှေတွင် ယခင်က အဆိုအပြောရ၍ ကိုယ်တိုင်ကြိုးဆွဲသူ ရှမ်း အမျိုးသားဦးဘိုးရင်နှင့် အင်းသားအမျိုးသားကြိုးဆွဲဆရာ ဦးဘိုးမြတို့ ရှိခဲ့ပါသည်။

ဦးဘိုးမြသည် ရုပ်သေးကြိုးဆွဲသာမက အရုပ်ပါ ထုလုပ်နိုင်သူဖြစ်၏။ သမ္မတစပ်ရွှေသိုက်သည် မြို့နယ်သူ မြို့နယ်သားတို့အား ဖိတ်ကြား၍ ဦးဘိုးရင်၊ ဦးဘိုးမြတို့အား ရုပ်သေးတစ်ပွဲကပြစေခဲ့သည်ဟု မှတ်တမ်း များအရ သိရသည်ဟုဆိုပါသည်။

(၃၀) အခြားမြို့နယ်များ

ဆရာဦးချစ်စံဝင်းသည် တစ်နိုင်ငံလုံးရှိ ရုပ်သေးပညာရှင်များအား လက်လှမ်းမီသမျှ မှတ်တမ်းတင်ခဲ့ရာတွင် ရုပ်သေးပညာရှင်ဟူ၍ပင် တစ်ဦးမှမရှိတော့သည့် မြို့နယ်များအဖြစ် ကော့သောင်း၊ သံဖြူဇရပ်၊ ကျိုက်မရော၊ အင်ပူ၊ လေးမျက်နှာ၊ ကျောင်းကုန်း၊ ကဝ၊ သဲကုန်း၊ နမ္မတူ၊ နမ့်ခမ်း၊ ကလေး၊ ဝန်းသို၊ သပိတ်ကျင်း၊ ထီးချိုင့်၊ ရွှေကူ၊ တောင်ကုတ်၊ အရာတော်၊ ကသာမြို့နယ်တို့အား မှတ်တမ်းတင်ခဲ့ပြီး ကျန်မြို့နယ်များတွင်ကား ရုပ်သေးပညာရှင် ရှိသည်/မရှိသည် ကိုပင် တိတိကျကျစုံစမ်း၍ မရခဲ့ကြောင်းရေးသားခဲ့ပါသည်။

မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်

MYANMAR MARIONETTES

တွေ့ဆုံမေးမြန်းခဲ့သူများ (၂၀၀၈ ခုနှစ် - ၂၀၁၁ ခုနှစ်)

၁။ ဆရာကြီး ဂုဏ်ထူးဦးသိန်းနိုင်
၂။ ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည် (သုတေသနပြုသူ)၊ မန္တလေးမြို့
၃။ ဦးရဲမွေး (၃၃၉၅၃၊ မြန်မာနိုင်ငံပေါ်ယာသဘင်ကောင်စီ)၊ ရန်ကုန်မြို့။
၄။ ဒေါ်မမနိုင် (Mandalay Marionettes Theatre)၊ မန္တလေးမြို့
၅။ ဦးလှအောင် (ဆိုင်းဆရာ၊ ရုပ်သေးဆိုင်းဆရာကြီး ဦးရာကျော်၏သား)၊ မန္တလေးမြို့
၆။ ဦးသံချောင်း (ဆိုင်းဆရာ၊ ရုပ်သေးဆိုင်းဆရာကြီး ဝဏ္ဏသွင်)၊ မန္တလေးမြို့
၇။ ဦးတင်ဆောင် - ရုပ်သေးအဆိုပညာရှင် (ရွှေတိုင်မောင်၏တပည့်)၊ မန္တလေးမြို့
၈။ ဦးအောင်မြင့် - တက်နဲ့အပြင်အဆင်နှင့်မီးတက်ဆိုင်ရာ တာဝန်ခံ(ရုပ်သေးရွှေတိုင်မောင်နှင့် အလင်္ကာကျော်စွာ ရွှေမန်းဦးတင်မောင်တတ်အဖွဲ့တို့တွင် တက်နဲ့အပြင်အဆင် နှင့် မီးတက်ဆိုင်ရာ တာဝန်ယူခဲ့သူ) မန္တလေးမြို့
၉။ ဦးသန်းအေး - ဝင်းသမီးအဆိုပညာရှင်(ယခုမန္တလေးရုပ်စုံ သဘင်၏ရုပ်သေးကြိုးဆွဲဆရာကြီး)၊ မန္တလေးမြို့
၁၀။ ဦးချစ်လှိုင် - ရုပ်သေးမင်းသားကြီး (အဆို)၊ အိုင်ကြီး ကျေးရွာ၊ ပုသိမ်ကြီးမြို့နယ်၊ မန္တလေးတိုင်းဒေသကြီး
၁၁။ ဦးထွန်းကြည်၊ ရုပ်သေးကြိုးဆွဲဆရာကြီး၊ ရန်ကုန်မြို့
၁၂။ ဒေါ်ရွှေကြည် - ရုပ်သေးအဆိုပညာရှင် (ရွှေတိုင်မောင်၏တပည့်ရွှေကြီးကြည်)၊ ကောင်းတုံကျေးရွာ၊ ဝက်လက်မြို့နယ်၊ စစ်ကိုင်းတိုင်းဒေသကြီး
၁၃။ ဦးတင်ငြိမ်း၊ ရုပ်သေးကြိုးဆွဲ၊ ကောင်းတုံကျေးရွာ၊ ဝက်လက်မြို့နယ်၊ စစ်ကိုင်းတိုင်းဒေသကြီး
၁၄။ ဦးအုန်းမောင်၊ ရုပ်သေးကြိုးဆွဲနှင့် ရုပ်သေးကရုပ် ထုတ်လုပ်သူပညာရှင်၊ မန္တလေးမြို့
၁၅။ ဦးဝင်းမြင့်၊ ရုပ်သေး (ကရုပ်) ပန်းပုပညာရှင် မန္တလေးမြို့

၂၀၁၅-၁၆ ခုနှစ်မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD-Rom + စာအုပ် အား အဆင့်မြှင့်တင်မှု ဆောင်ရွက်ရာတွင်လည်း "မြန်မာ့ ရုပ်စုံသဘင်အကြောင်း DVD-Rom အဆင့်မြှင့်တင်ရေး ဆိုင်ရာ အလုပ်ရုံဆွေးနွေးပွဲများအဖြစ် မန္တလေး (၁ - ၂ ရက် ဖြေတ်လ ၂၀၁၅) နှင့် ရန်ကုန် (၁၅ - ၁၆ ရက် ဖြေတ်လ ၂၀၁၅) တို့အားကျင်းပခဲ့ရာတက်ရောက်လာသောပညာရှင် များမှ ရှိနေနှင့်ပြီးဖြစ်သောမြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာDVD-Rom အပေါ်တွင် အကြံပြုဆွေးနွေးချက်များ၊ လိုအပ်နေသေးသော သတင်းအချက်အလက်များအား ထပ်မံဖြည့်စွက်လာနိုင် စေရန် ညှိနှိုင်းဆွေးနွေးခဲ့ကြပါသည်။

အဆိုပါ အလုပ်ရုံဆွေးနွေးပွဲ (မန္တလေး) အား အောက်ပါ ပညာရှင်များမှ တက်ရောက်ဆွေးနွေး အကြံပြုခဲ့ကြသည်။

၁။ ဦးအောင်မြင့်(တက်ညွှန်းရေးဆရာ-ဒါရိုက်တာစတိတ်နဲ့ နှင့် မီးပညာရှင် - ရွှေကိုတင်မောင်ခေတ်)
၂။ ဦးသန်းအောင် (မန်းသန်တာ)
၃။ ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်(ရုပ်သေးသုတေသနပညာရှင်)
၄။ ဦးစိန်မြင့် (ရွှေရည်ထိုးပညာရှင်)
၅။ ဒေါ်မမနိုင် (ရုပ်သေးပညာရှင်)
၆။ ဦးကျော်ရင်မြင့် (စာရေးဆရာ)
၇။ ရွှေကိုကြည် (ရုပ်သေးအဆိုပညာရှင် - ရွှေဘိုတင်မောင်ခေတ်)
၈။ ဦးသန်းညွှန့် (ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပညာရှင်)
၉။ ဦးအုန်းမောင် (ရုပ်သေးကရုပ် ပြုလုပ်သူပညာရှင်)
၁၀။ ဦးပန်ကိုင်မောင် (ဆိုင်းပညာရှင် မန္တလေး)
၁၁။ ဦးတင်ညိမ်း (ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပညာရှင်)
၁၂။ ဒေါ်အေးအေးအောင် (ပါမောက္ခ သဘင်ပညာဌာန အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ မန္တလေး)
၁၃။ ဒေါ်မြနန္ဒာ (ကထိကသဘင်ပညာဌာနအမျိုးသား ယဉ်ကျေးမှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ မန္တလေး)
၁၄။ ဦးမင်းကျော်စေ (ကထိကသဘင်ပညာဌာနအမျိုးသား ယဉ်ကျေးမှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ မန္တလေး)
၁၅။ ဦးထွန်းထွန်းဆင်း (ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပညာရှင်၊ မန္တလေး)
၁၆။ ဦးတိုးဝင်း (ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပညာရှင်၊ Myanmar Upper Land (culture & travel)
၁၇။ ဦးကျော်မိုးကို (မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD-Rom + စာအုပ်ပြုစုသူ)

အလုပ်ရုံဆွေးနွေးပွဲ (ရန်ကုန်) အားလည်း အောက်ပါပညာ ရှင်များမှ တက်ရောက်ဆွေးနွေး အကြံပြုခဲ့ကြပါသည်။

၁။ ဦးရဲမွေး (မြန်မာ့ရုပ်သေးပညာရှင်)
၂။ ဦးတင်စိုး (ပါမောက္ခချုပ် - အငြိမ်းစား)
၃။ ဦးချစ်ဝင်း (စာရေးဆရာ၊ မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ သုတေသနပညာရှင်)
၄။ ဦးစိန်ထွန်းကြည် (ရုပ်သေးပညာရှင်၊ ရန်ကုန်)
၅။ ဦးအောင်ကိုး (တက်ညွှန်းနှင့် ရုပ်သေးပညာရှင် ရန်ကုန်)
၆။ ဦးစိန်မြင့် (ရွှေရည်ထိုးပညာရှင်)
၇။ ဒေါ်ရွှေမန်းရီ (ရုပ်သေးအဆိုပညာရှင်၊ ပုဏ္ဏားပျိုးကျော်အောင်၏သမီး)
၈။ ဦးရွှေကြည် (ရုပ်သေးပညာရှင်၊ ရန်ကုန်)
၉။ ဦးအောင်တင်ဝင်း (တက်ညွှန်းပညာရှင်)
၁၀။ ဒေါ်မမနိုင် (ရုပ်သေးပညာရှင်၊ မန္တလေး)
၁၁။ ဒေါ်နိုင်ရီဇာ (ယခင် မန္တလေးရုပ်စုံသဘင်အား ပူးတွဲတည်ထောင်ခဲ့သူ)
၁၂။ ဦးသန်းညွှန့် (ရုပ်သေးပညာရှင်၊ မန္တလေး)
၁၃။ ဦးမိုးထွန်း (ပါမောက္ခ၊ သဘင်ပညာဌာနအမျိုးသား ယဉ်ကျေးမှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ ရန်ကုန်)
၁၄။ ဒေါ်ဝင်းမမ (ကထိက၊ သဘင်ပညာဌာနအမျိုးသား ယဉ်ကျေးမှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ ရန်ကုန်)
၁၅။ ဦးအောင်သန်းဝင်း (ကထိက၊ သဘင်ပညာဌာန အမျိုးသားယဉ်ကျေးမှုနှင့် အနုပညာတက္ကသိုလ်၊ ရန်ကုန်)
၁၆။ ဦးစိန်အေးမြင့် (ရုပ်သေးပညာရှင်၊ ရန်ကုန်)
၁၇။ ဦးရဲညီညီ (ရုပ်သေးပညာရှင်၊ ရန်ကုန်)
၁၈။ ဦးကျော်မိုးကို (မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD-Rom + စာအုပ်ပြုစုသူ)

အထက်ပါပညာရှင်များမှ လိုအပ်သည်များကိုထပ်မံဖြည့်စွက်နိုင်ရန် ၂၀၁၅ - ၁၆ ခုနှစ် မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD-Rom + စာအုပ်အား အဆင့်မြှင့်တင်မှုဆောင်ရွက်ရာတွင် ဆွေးနွေး အကြံပြုခဲ့ကြသည်များကို အထူးပင်ကျေးဇူးတင်ရှိပါကြောင်း မှတ်တမ်းတင်ဂုဏ်ပြုအပ်ပါသည်။

ကိုးကားစာအုပ်များ

၁။ ဆရာဝန်ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်

"ဒေါက်တာတင်မောင်ကြည်နှင့် သူ၏ယဉ်ကျေးမှုဆောင်းပါးများ"

၂။ ဦးလှသမိန်

"မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်"

၃။ ဦးသိန်းနိုင်

"မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်" (အမျိုးသားစာပေဆုရ)

၄။ ဦးမိုးဇွေ

"မြန်မာ့ရိုးရာရုပ်သေး ရုပ်သေးဇာတ်ရုံမှုစာတမ်း - ၂၀၁၁"

၅။ ယဉ်ကျေးမှုဝန်ကြီးဌာန၏

"မြန်မာ့ရုပ်သေး - ၁၉၈၅"

၆။ ရာမညကိုကိုနိုင် (သုတေသီ)

"မြန်မာ့ရုပ်သေးနှင့် ရုပ်သေးသဘင်ဆိုင်ရာ လေ့လာမှုစာတမ်း"

၇။ Nowel Singer (Burmese Puppetry)

၈။ မင်းမင်း (သမိန်ထော)

"ဆိုင်းရုပ်ကား" (စာပေဗိမာန်ဆုရ)

၉။ ပါရဂူ

"ပါရဂူ၏ရုပ်ကြိုးဆင်"

၁၀။ မင်းသျှင်အောင် (တွံတေး)

"မြန်မာ့ရုပ်သေးကြိုးဆွဲပညာရှင်များ" (စာပေဗိမာန်စာမူဆုရ)

၁၁။ ပန်းတျာမြင့်အောင်

"မြန်မာ့ဇာတ်ဆိုင်း"

၁၂။ ဦးချစ်ဝင်း

"ယနေ့မြန်မာ့ရုပ်သေးသဘင်"

၁၃။ Ma Thanegi (The Illusion of life: Burmese Marionette – 1994)

၁၄။ နှစ်ငါးဆယ် ယဉ်ကျေးမှုရေးရာမဂ္ဂဇင်း၊ ဘာသာပြန်စာပေအသင်း အထွေထွေဌာန

၁၅။ William F. Condee, Ph. D., Richard Hamilton / Baker and Hostetler Professor of Humanities, Professor of theater, Ohio University, "Three Bodies, One Soul: Tradition and Burmese Puppetry"

ဘာသာပြန်သူများ

၁။ ဦးရွှေဦးမောင်

၂။ ဦးထက်မျိုးဝင်

၃။ ဒေါက်တာ ဦးတင်မောင်ကြည် (မန္တလေး)

(မှတ်ချက် ။ ။ ဒုတိယအကြိမ် ၂၀၀၅ - ၀၆ ခုနှစ် မြန်မာ့ရုပ်သေးဆိုင်ရာ DVD-Rom ၊ စာအုပ်အား အဆင့်မြှင့်တင်မှု ဆောင်ရွက်အပြီး၌ အင်္ဂလိပ်ဘာသာပြန် ရေးသားမှုအား ဆရာဒေါက်တာဦးတင်မောင်ကြည် ကိုယ်တိုင် ပြန်လည် တည်းဖြတ်မှုပြုခဲ့သည်။)

ပါဝင်တီးခတ်ခဲ့သော မြန်မာ့ဆိုင်းပညာရှင်ကြီးများ (၂၀၀၀ ခုနှစ်)

၁။ ဦးသံချောင်း (ဝဲရွှေညွှန့်)

၂။ မကျွေးစိန်မောင်ထွေး (ရှဲ)

၃။ ဦးဘမြင့် (ကြေးဝိုင်း)

၄။ ဦးမျိုးအေး (မောင်းဆိုင်း)

၅။ ဦးမျိုးငွေ (ခြောက်လုံးပတ်)

၆။ ဦးမြင့်မောင် (အုပ်စု)

၇။ ဦးထွန်းလှိုင် (စည်းဝါးသီး)

၈။ ဦးသစ်ကိုင်ထောင်နှင့်အဖွဲ့ (ဒုတိယအကြိမ် ၂၀၀၅ – ၀၆ ခုနှစ်တွင် တီးခတ်ခဲ့သော မြန်မာ့ဆိုင်းအဖွဲ့)

ရုပ်သေးအသံပညာရှင်များ (၂၀၀၀ ခုနှစ် - ၂၀၁၁ ခုနှစ်)

၁။ ဦးတင်မောင် (ရွှေဘိုတင်မောင်)

၂။ ဒေါ်ချစ်ညို (ရွှေကိုကြည်)

၃။ ဦးဝန်းအေး

၄။ ဦးချစ်လှိုင်

၅။ ဦးသန်းနွဲ့

၆။ ဦးချစ်ဦး

၇။ ဦးထွန်းလှိုင်

၈။ ဦးတင်ငြိမ်း

ကွန်ပျူတာစနစ်ဖြင့် အချက်အလက်ပြင်ဆင်ပေးသူများ

၁။ ကိုဘိုသင်း (Myanmar Upper Land)

၂။ မောင်စန္ဒာထွန်း (Myanmar Marionettes Theatre)

၃။ လေးလှဝင်း (Myanmar Upper Land)

၄။ ကိုအောင်အောင် (Myanmar Upper Land)

၅။ ကိုဝိုင်ခန့် (Myanmar Upper Land)

Searching for sugar, I found molasses

Gondu - U Thein Naing

My field of study is "Myanmar traditional Arts". The field holds my devotion, concentration and interest. So of course, I am well known by friends for this.

Naturally it was in just this subject that I received two National Prizes. The first for my book is "The History of Myanmar Theatre" and the following prize for "Myanmar Traditional Puppetry". Those books are evidence of my hard work and concentration.

When I was around 20 years old I could give most of my time to writing, but after turning 30 I have spent most of my time teaching.

Although I had no time to write I still spent time reading and taking notes on traditional art. Later I revised and edited my books for a second and then third edition.

In this way, reading and taking notes on this art for 40 years, I have acquired quite a comprehensive collection of books and articles about traditional art.

I am proud and delighted to add Ko Kyaw Myo Ko's DVD ROM, to this collection, who is like a nephew to me. As far as I can remember he has been working on this project since 2008.

He himself is a director of Mandalay Marionettes. Mandalay Marionettes has helped ecstatically brought Myanmar String Puppetry to audiences in Myanmar and around the world. Over time this precious art found a home in his heart. For that reason he has studied to create a perfect and complete thesis as a researcher.

He handed me a draft of his Thesis to edit. It is such a patient and systematic research.

Looking at the table of contents I could tell how hard he tried to make it as complete and perfect as possible.

Ko Kyaw Myo has reached on international level of excellence in his work. He studied Preservation and safeguarding of Cultural Heritage in Rome, Italy and Brunei. Following his studies he conducted a workshop at an International Conference in Cambodia. His knowledge and insights into culture have far surpassed that of others.

InthisDVD–RomwecanseetherareBurmeseOrchestra. We can hear all the intricate and precious sounds, the songs of lamentation, singing and conversing.

Pure art, original art, original music, original dialogue, original presentation. You can see it all.

I can no longer hold back my amazement. I can no longer suspend my praise. I can no longer live without respect for Ko Kyaw Myo. His work as a patient researcher is evident.

His crystal clear presentation of our precious cultural heritage is invaluable. He took care to make sure no part of his thesis was lacking. No part of his thesis deviated from the point. He could stand no error.

Ko Kyaw Myo has given us enough material to serve as a basic course of study. If not used for studies, his thesis is also a delightfully entertaining.

His writing is not only clear but also excellent. It is pleasing to listen to in Burmese. The translation in English is precise and eloquent as well.

As for me,

"searching for sugar, I found molasses
searching for love, I found a princess".

I am very pleased and happy.

The next time I have a visitor from abroad, I have a gift I can proudly give because this film is full of wonderful sights, and treasure troves of knowledge. My heart is full ofhappiness.

I cannot even express enough of my gratitude for "Ko Kyaw Myo Ko", a culture lover.

Myanmar String Puppetry will be known around the world.

With Love,
Gondu - U Thein Naing
Translated by Daw Ma Ma Naing
(Mandalay Marionettes Theater)

Dr. Tin Maung Kyi

(Researcher)

Myanmar Puppet is indigenous in origin. It was not copied from anywhere else. This DVD–Rom is a standing witness to it. Many articles, books and videos on Myanmar puppetry had been published in the past. This is the only one so far that explains beautifully about Myanmar Puppet music and so on. However further efforts are expect to add to this knowledge.

This DVD–Rom will also be very useful to researcher. It will also make an entertainment to be repeated again and again as well.

To write it short, This is the best of its kind so far.

Sincerely,
Dr. Tin Maung Kyi

U Tin Soe, Rector (Retired)

NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE

(Yangon/ Mandalay)

I have served as a Rector in the Universities of Culture in Yangon and Mandalay from 1999 to 2009 (18 years) in Yangon and in Mandalay from May 2009 to December 2011 (2 and half years) to train the new generation of musicians, theatrical artists, artists and sculptors. Especially I became intimate with theatrical trainers and trainees. For I have to lead them in performing national entertainments, cultural performance in the embassies and foreign cultural performances. In doing so we have been to Korea, Soakcho, in 1999 and in 2006 in Italy, Sicily, Palamo 31th International Puppet Performance. Thus I came to know the deep aspects of Marionette of the various countries. At the same time I could appreciate the high techniques of Myanmar Marionette.

Thus I have to acknowledge thoroughly researched paper enclosed with computer tactics on Myanmar Marionette DVD–Rom of researcher U Kyaw Myo Ko. I also thank him on behalf of trainers and trainees of puppet arts in Yangon and Mandalay Cultural Universities. I am sure this Myanmar Marionettes DVD–Rom would become handbook of the two Myanmar National Universities of culture.

Why? Because it composed:

- Systematic Exposition
- Complete Information of Myanmar Marionettes
- Complete Historical Background of Myanmar Marionettes
- Marionette Chapters could be easily seen on the computer screen
- Visual actions of the senior artists on string playing, singing, mourning and dialogue of the Puppet Theatre to learn.

I sincerely believe that such completed records on Myanmar Marionette would not be able to appear in future papers and articles. That is why I thank a lot to U Kyaw Myo Ko on behalf of National Universities of Culture and Ministry of Culture.

Tin Soe, Rector (Retired)
NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE & ARTS
(Yangon / Mandalay)

U Ye Dway

(Traditional Puppeteer)

Dear Reader,

U Kyaw Myo Ko became associated with puppetry in 1990, only as profession at first. His interest in puppetry began with the Mandalay Marionettes Theater. Then, gradually, he began to actually fall in love with puppetry and puppets and his interest in the Myanmar Traditional Marionette Theater grew.

In 2000, the Mandalay Marionettes Theater was also established as a company. U Kyaw Myo Ko served as the Director while Daw Ma Ma Naing like his dear elder sister acted as the Managing Director of the group. The Mandalay Marionettes Theater participated at the international puppet festivals held in about 20 countries and not only the puppetry but promoted also Myanmar traditional arts and culture.

His interest in preservation and safeguarding of cultural heritages in all spheres began about five year ago. Then in 2010, he was selected by INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY (ICCROM) in Rome, Italy to attend "First Aid to Culture Heritage in Times of Conflict (FAC–1)" course and in the beginning of 2011, attended to the course "Intangible Cultural Heritage as Collection" which was held by SEAMEO REGIONAL CENTER FOR ARCHAEOLOGY AND FINE ARTS (SPAFA) and ICCROM in Brunei Darussalam. He also participated to other International seminars, workshops and performances related to the puppetry and cultural heritage.

Therefore, with the international fund he raised, he supported cultural related buildings and traditional artists in Bogalay and Mawlamyinegyun, the two towns worst affected by the Cyclone Nargis in the Irrawaddy Division (Delta Region) in Lower Myanmar in 2008. And also supported the cultural and religious related buildings in Myebon township where worst affected by the Cyclone Giri in Rakhine State in 2010 as community development project by culturally.

Since 2008, U Kyaw Myo Ko began to collect data of Myanmar Traditional Marionettes Theater with the aim of compiling a book in order to leave many and various aspects of the subject to prosperity. Later, he thought of producing as DVD–Rom, a more suitable medium to present his knowledge of so vast a subject such as Myanmar Puppetry. His "cetana" (good intention) is not to make his name famous, but a labour of love.

The DVD–Rom compiled by U Kyaw Myo Ko touches upon the origin and development of the Myanmar Puppetry, the making of Myanmar Marionettes, manipulation technique, the Myanmar Marionettes stages, formation of the ancient Myanmar Marionettes troupes and their performances, the puppet Master of the past, the dramatic literature of the Myanmar Marionettes Theater, about the post of Minister for Performing Arts and the decree issued by the Minister for Myanmar Puppetry. Moreover, centuries old musical compositions for many characters, various dramatic situations and different scenes of action are embodied in his great work.

I strongly believe that the DVD–Rom, compiled and produced by U Kyaw Myo Ko may prove that the Myanmar dramatic art of string puppetry is unique among the fine arts of the world.

U Ye Dway *(Traditional Puppeteer)*
VICE–CHVAIRMAN *(Puppetry)*
MYANMAR THEATRICAL ASSOCIATION *(Central)*

Foreword (The Compiler)

(Kyaw Myo Ko)

In my younger days, I have no thought of involving in the "Marionette World" so deeply. As a truth, when I began to be in touch with the Marionette world at the age of twenty (20) in 1990, I never thought about of compiling such a paper for Myanmar Marionettes.

According to circumstances while I am in the field ofMyanmar Marionette for a long time I came to have interest simply in the international society which came to be engaged with the Myanmar Marionettes.

Further I began to consider and question myself why the international family came to be in the world of Myanmar Marionette. There was no exact answer could be absorbed. For that I got ashamed.

Started in 1995–96, although I began to study books on Myanmar Marionette within the reach of my hands I got no satisfactory clue.

Naturally human beings held that their behavior and habit in their society were right and natural. I mean that so long as no chance came to compare with other differences of another societies, own conception and own thoughts were to be accepted anyway if there is no other choice.

In the late 2000, when I had joined the International Marionette world which differed from the nature of Myanmar Marionette I came to notice different rate, norm and value.

In fact, civilization pointed that the culture is one race (or) one society which had its own living style with the tradition, norm and value and its tangible assets.

Hence our own Marionette Culture was the heritage of our ancestors who had their own thoughts relating to their own tradition, norm and value.

Actually tradition meant inherited belief and sentiment.

Nature of culture bridges the gap between the present and the past as well as guided the future.

Later, according to my experience in the international cultural trainings and cultural workshops, to see the whole scope of culture analysis would be as follow:

– Material culture (or) in the touchable thing which created by the society is tangible culture and

– Non–material (or) untouchable tradition, thought, idea and imagination are intangible culture. So there was only the two main points.

In deeply observing Myanmar Marionettes culture and its related historical background, I found very proudly it is completed with the aforesaid two points.

Actually cultural system in a human society guided how to live and how to act. Thus it shapes habitual practice and spirit of that society.

I truly expect that Myanmar Marionette pointed the good and the bad of the society just like the ancient Myanmar Marionette culture and based on that tradition, it leads to the rise of a new marionette culture according to the modern age.

In line with that expectation this paper would hand over to safeguard of the historical aspects of Myanmar Marionette, it would lead to the renaissance of the old marionette artists' life, and left the historical basic facts for the next generation.

With that aim and object I have recorded the collected treasure of a decade in the DVD–Rom on own shot photographs, historical records and notes of reading materials to leave and give to the next and next generations.

In creating this Myanmar Marionette DVD–Rom, I owe a lot of persons who are too much to be recorded to thank and I'm afraid for missing some benefactors as well. For that reason, I avoid to record that list. Anyhow, I thank a lot all these who give a hand in creating this DVD–Rom. On the other hand with their helps I take honor of finishing a historical record (DVD–Rom) of Myanmar Marionette to some extent, however.

Finally, I honored to my dear Daw Ma Ma Naing (Mandalay Marionettes Theater) who likes my sister since over last two decades and my dear sister Daw Naing Yee Mar (UNESCO–UNEVOC, Bonn, Germany) with this "Myanmar Marionettes DVD–Rom" as they both established the Mandalay Marionettes Theater together.

Kyaw Myo Ko
December 2011
DIRECTOR
(Mandalay Marionettes Theater)
PROGRAM COORDINATOR
(Myanmar Upper Land | culture & travel)

ACKNOWLEDGEMENT

"Promoting Myanmar Puppetry for Future Generations"

Traditional Myanmar Puppetry and Artists likewise, unfortunately have almost faded away.

In this project the aims are to revive and preserve this unique art for generations to come with modern techniques and innovative approaches and to transfer all required skills to a new generation of male and female puppeteers of different ethnic groups representing Myanmar. Innovative ways of learning and knowledge sharing are presented to those working in the traditional theatrical field in Myanmar, thereby providing opportunities for those who do not have a chance to attend the formal schooling. Hopefully the project will transfer the skills of traditional Myanmar puppetry – manipulating, making puppets, dancing, music, sculpture, sequin embroidery and painting–to our younger generation of puppeteers.

In the past marionettes served as a conduit between the ruler and his subjects. Like a jester in mediaeval Europe, a marionette could freely express things that a human could be punished for with death. Myanmar puppetry was therefore not only for entertainment but also a means of making people aware of current events, and also a medium for educating about literature, history and religion, with a display of lifestyles and customs.

An important and innovative approach in this project is the addition of novel stories, making audience aware of AIDS, Human Trafficking and so on.

Preserving the uniqueness of cultural traditions in Myanmar has been since long a dream and challenge for me. My first steps in this process of preservation started in 2009 resulting in the first DVD–ROM on this subject in 2011. At the time not all challenges could be taken, partly due to lack of time and mainly due to lack of financial support. In 2015 Swiss Agency for Development and Cooperation (SDC) supported financially and technically further development of this project. Therefore my very special thanks goes to SDC, without their help I could not have accomplished this huge task, with implementation in 2015–2016. This project enabled me to organize workshops and create an empowering environment for artists to exchange knowledge and experience needed to complete this work. Their input is unforgettable, making this project a joint effort.

In this project, I could apply my knowledge and experience gained from my past activities such as the Culture Project funded by Prince Claus Fund, the Netherlands. Very importantly, I could work with the experts and artists from this field to review the draft and validate the information gathered for this work; in this especially I'm indebted to Dr Tin Maung Kyi. I'm also very grateful to my friends of National University of Arts and Culture Mandalay and Yangon, The Prince Claus Fund (The Netherlands), Union Internationale de la Marionette (UNIMA) and SEAMEO–SPAFA–ICCROM CollAsia 2010 International Course on Conservation of Collections and Intangible Heritage who advised me where necessary and encouraged me to keep my spirit up in finding ways of reviving and finding ways of sustaining this art. With all this support I could now realize my dream "promoting Myanmar Puppetry for future generations" which has been rooted in my

heart since I came into the field of Myanmar art and culture in 1990.

Last but not least, I wish to thank not only all those who supported to create this MM–DVD–ROM but also the two founders of our Mandalay Marionettes Theatre: Daw Ma Ma Naing and Daw Naing Yee Mar.

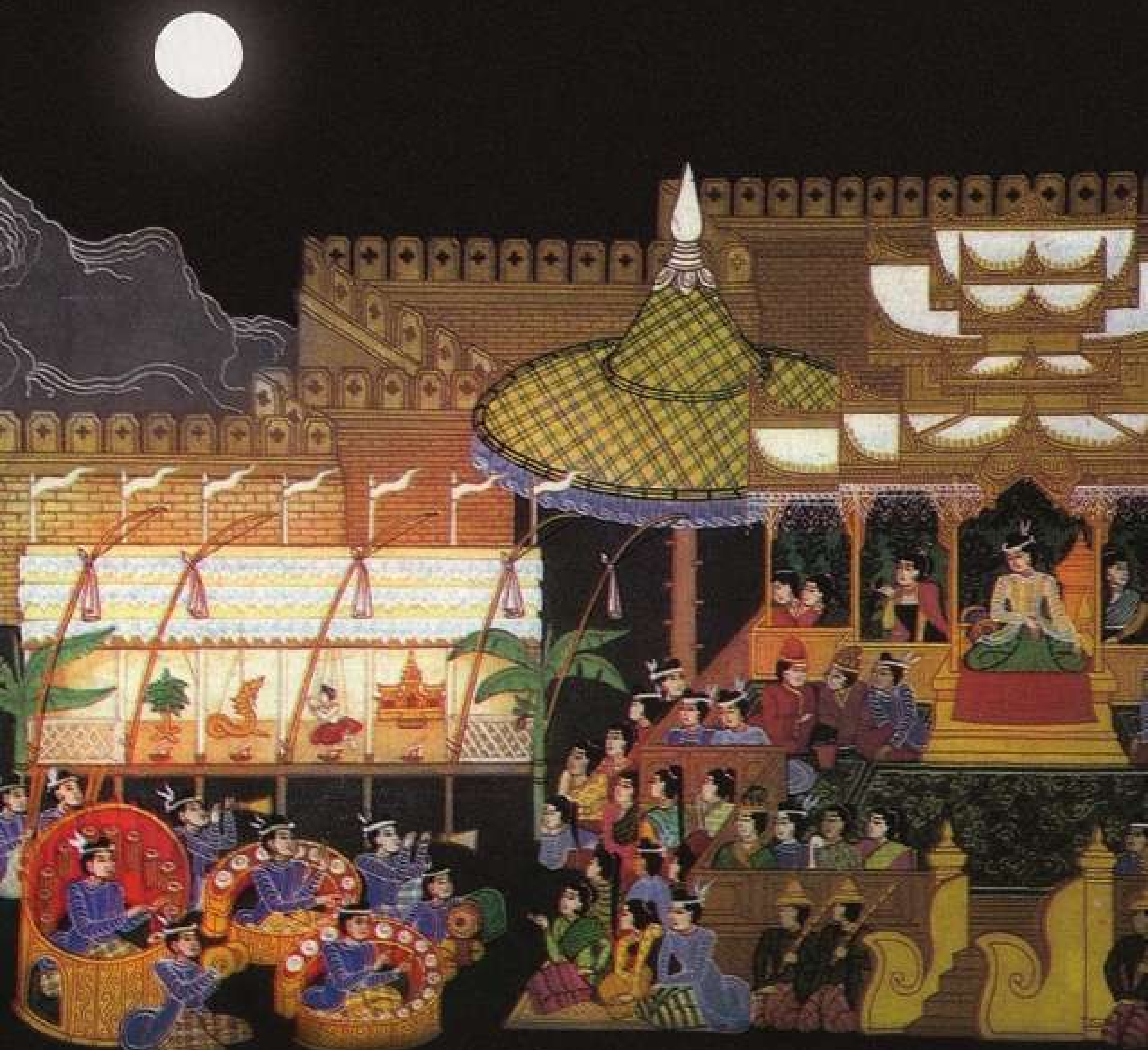
Here, I wish to mention the following people who participated in validation workshops and contributed their knowledge, shared their experience to the completion of this work.

In Mandalay (1-2 August, 2015)

1. *U Aung Myint (Scriptwriter, Director of lighting and stage decoration from the stage of late Shwe-Bo Tin Maung)*
2. *U Than Aung (Former Fine Art-Administrator, Mandalay)*
3. *Dr. Tin Maung Kyi (Researcher, Mandalay)*
4. *U Sein Myint (Shwe-Chi-Doe, Mandalay)*
5. *Daw Ma Ma Naing (Marionette Artist, Former Co-founder of Mandalay Marionette Theater)*
6. *U Kyaw Yin Myint (Author)*
7. *Daw Shwe-Bo Kyi (vocalist, from the stage of late Shwe-Bo Tin Maung)*
8. *U Than Nyunt (Marionette Artist)*
9. *U Ohn Maung (Marionette Artist, Marionette Maker)*
10. *U Pyit Tine Htaung (Master of Musician, Mandalay)*
11. *U Tin Nyein (Marionette Artist)*
12. *Daw Aye Sandar Aung (Professor, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Mandalay)*
13. *Daw Mya Nandar (Lecturer, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Mandalay)*
14. *U Min Kyaw Wai (Lecturer, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Mandalay)*
15. *U Tun Tun Win (Marionette Artist)*
16. *U Bo Thin (Marionette Artist)*
17. *U Kyaw Myo Ko (Developer / Writer of this Myanmar Marionette DVD-Rom Version + Printed Version)*

In Yangon (15-16 August, 2015)

1. *U Ye Dway (Marionette Artist, Former Chairman of Myanmar Theatrical Association)*
2. *U Tin Soe (Retired Rector)*
3. *U Chit San Win (Author)*
4. *U Sein Tun Kyi (Marionette Artist)*
5. *U Aung Toe (Scriptwriter and Marionette Artist)*
6. *U Sein Myint (Shwe Chi Doe)*
7. *Daw Shwe Man Ye (Vocalist, Daughter of former Famous Pona-Pyan U Kyaw Aye)*
8. *U Shwe Kyi (Marionette Artist)*
9. *U Aung Tin Win (Scriptwriter)*
10. *Daw Ma Ma Naing (Marionette Artist, Former Co-founder of Mandalay Marionette Theater)*
11. *Daw Naing Yee Mar (Former Co-founder of Mandalay Marionette Theater)*
12. *U Than Nyunt (Marionette Artist)*
13. *U Khaing Tun (Professor, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Yangon)*
14. *Daw Win Pa Pa (Lecturer, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Yangon)*
15. *U Aung Than Win (Lecturer, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Yangon)*
16. *U Sein Aye Myint (Marionette Artist)*
17. *U Ye Nyi Nyi (Marionette Artist)*
18. *U Kyaw Myo Ko (Developer / Writer of this Myanmar Marionette DVD-Rom Version + Printed Version)*



1. History of the Theatrical Performances of Myanmar Marionettes

1.1 - The nature and origin of Myanmar marionettes.

1.2 - Early historical evidences from Beik-tha-no (Pyu Period) and China

1.3 - Dancing and Puppet performance in Bagan times.

1.4 - The earliest history of Myanmar theatrical marionette performances.

1.5 - Myanmar theatrical marionette performances in Kone-baung times (1752-1885 A.D.)

1.6 - Puppet/Marionette performances after the King and the Queen were taken away (A Period of Struggle for Independence)

1.7 - State of Myanmar Marionette Performances after Independence of Myanmar

1.1 The Nature and Origin of Myanmar Marionettes.

Theatrical marionette performances were born from the repeated attempts to invent the stringed lifeless dolls, moved and acted like human in many ways. Here wood carver's attempt to imitate live dances resulted in puppets. Buddha's live stories are also a force behind to create puppets. Love story played by human was regarded as sin in the long past while wood puppets playing the same role was pardoned by the audience. So puppet plays were more encouraged by the public.

Because of that, many native scholars have taken for granted that wood carving, and other visual art, performing arts would suggest an idea of puppet plays in ancient time.

Two thousand six hundred years ago, Lord Buddha's female monk, Subhar, mentioned that "I have seen wood images, decorated and moved about by strings attached to hands, feet, back, ears etc. (Hteri gar–htar, no. gar–htar No. 238, 392, in *Khudda Nikaya* of Pali text)

"I have witnessed those mechanical images were made with limbs and body parts, and joined by strings, and put them to dance by strings. Somehow it instilled life. (Verse no 392 and 394)

So in Lord Buddha's time, stringed puppets might have existed.

Scholar Chit San Win in his book, "Today's Puppet Plays" mentioned that from AD 960 to 1278 was SUNG dynasty, stringed puppet theatre developed and progressed well enough to attract attention of people."

"SUNG dynasty was a period contemporary to Pagan when *Taung–thu–gyi* Min and Sokkatae ruled there. However in all stone inscriptions, ink letters on walls, murals, sculptures etc. from Pagan period never mentioned a word related to Puppet."

A famous native writer– Hla Thamein in his book "Myanmar–Yoke–Thay–Tha–Bin" referred those quotes and supported the idea of the early existence of the puppets.

In addition to this, in Visuddhi Magga Ahtakahta (of the Buddhist Scriptures) there are statements meaning the following.

 # "Wooden image lacks soul or mind and so lifeless. But movement can be made with a strings attached to it."

 # Therefore, according to the said Scriptures compiled in Ceylon, stringed puppets really existed in Ceylon (now Sri Lanka)

1.2 Early Eistorical Evidences from Beik-The-Noe (Pyu Period) and China

The dancing and the craft of making puppets which were basic arts of Yoke–Sone–Tha–Bin (marionette Theatre) can be traced back up to more than 2000 years ago (400 B.C.) in prehistoric times of Myanmar. When the ancient site of "Beikthano" was excavated, many earthen pots, wares and terra cotta figures including a female dancer were turned up. 6 Bronze figures of dancers and musicians was good evidence that a performing art had existed even in the Beikthano times.

According to Chinese Chronicles (from the Tang era) the Pyu had reached a fairly high standard in music and dance.

In A.D 760 a Nanchao (Yunnan) King Ko–lo–fang attacked and conquered the Pyu. Many Pyu artisans, artists and workers were taken prisoner to serve at his court.

The Nanchao forces waging war on the Chinese emperor under his grand–son Ee–mo–sung stopped it in A.D. 793. He sent a good–will mission to the emperor including dancers and music troupes from his conquered tribes in A.D. 800. The Pyu were also sent along with. So the Pyu and the Chinese got contact again. The Pyu King Yan–chi–yan of Khun–mau –chan Dynasty sent a mission to the Chinese through Nanchao. The Chinese chronicles recorded in details of the Pyu music and instruments and play. It was mentioned that the Pyu used 22 instruments made of 8 different materials including metal.

Because the Pyu who, who later became Myanmar made theatrical entertainments to the Chinese emperor, it can be surmised that Myanmar art of theatre had developed fairly well at this period.

1.3 Dancing and Puppet Performance in Bagan Times

Paintings and stone inscriptions found in Bagan, added with the existing evidences such as murals, sculptures, carvings on pagodas, temples and caves, both visual and performing arts were fairly developing at Pagan.

In Beikthano and Bagan, we cannot see any definite evidences but only supportive evidence: in view of these life performances, we could hope Puppet should have existed.

However the developments were not abrupt, as it needed a priming time allowing for a later progress. So we can assume that Puppets have a priming period in Beikthano and Bagan.

1.4 The Earliest History of Myanmar Theatrical Marionette Performances.

It is difficult to say definitely when this Myanmar Puppetry had started, at what place and by whom. Geographically, the country of Myanmar has been situated between the two countries of culturally flourishing India and China since last 5,000 years.

According to Ishuveda or Rikaveda texts and Sanskrit texts of Dapana, Sangita–ratanakara and Baratanisa–shatra or Dance Niti that were compiled about 1500 B.C., marionette theatre had been definately performed in India since over 2000 years ago. It was also learnt that during the reign of Mugal emperors over India, marionette theatre was very popular. In China, marionette theatre was said to be originated in Fujian (Fukien) even in one hundred century A.D.

In the text of ancient history of China it was stated that the marionette theatre was performed during the reign of the emperors of Hang Dynasty.

Nevertheless, some Myanmar scholars gave a bold decision that "Myanmar marionette theatre did not come from India or China; it is truly our indigenous art and our own."

Myanmar writer and scholar Deedoke U Ba Cho believed that, when Myanmar marionette was compared to Chinese marionette, there was no evidence that it came down from India or China.

There is no Asi–kyo system in ALL the puppet strings all over the world. This is only found in Myanmar

So an assumption can be made that basing upon Myanmar traditional dances developing on its soil, puppet making, joining, dancing all was born naturally in Myanmar.

U Ye Dway, a scholar in Myanmar puppet theatre, added that the Myanmar marionette was not imported from a neighboring country; but it might come from Sri Lanka. He assumed that along together with Theravada Buddhism from Sri Lanka, marionette theatre came to Myanmar. He decidedly stated so, because there was much social and cultural relations between the two countries and Sri Lanka marionettes have strings similar to Myanmar ones. However the strings and control were quite different.

Oo Chit San Win, as mentioned in his book Today Myanmar's Puppet Theatre, believed that Myanmar Puppetry came out from its own in the same stream with other visual and performing arts. Evidences were as follows: –

- *Stone carving and woodcarving were developing together.*
- *Myanmar costumes were all the same in both.*
- *Myanmar dances were the same in both.*
- *Singing, conversation, music and plays were all the same.*
- *There is no difference in use of classical literature, court and commoners' conversation used on both stages*

These similarities suggest that Myanmar live plays and puppet plays had come out in the same current and development. Conclusively Myanmar puppetry is our innovation and our own.

Though there is not any strong evidence to say definitely whether Myanmar marionette theatre began in Bagan times or not, there were some shreds of evidence as clues in Inn–wa times following Bagan times.

During the reign of King Min–Khaung of Inn–wa in 846 M.E. (1484 A.D), Shin Maha Rahta Sara (1468 – 1529), the famous poet monk referred to marionettes in his work on Buddhist Jataka story, called Buridatha; his description of an invasion of mythical dragons (nagas) into the Kingdom of Benares was as follows.

Among the leaves and branches
Onto the forks are coils,
Some dangling and moving
Up and down like a puppet
Played by strings

This suggests that string-operated puppets (marionettes) existed at that period.

The monk again mentioned puppets in his poetic work *Sanwara (Pyo)* of 891 ME. or AD.1529, referring to theatrical entertainments at night –

#A group of big and small figures
Under the shining lights
Which exercise dexterous movements
To the beats, jumping and flying.#

They show that there were big and small figures (marionettes) in theatrical performances at that time.

So the monk mentioned in both instances the very existence of theatrical marionette performances.

Again, in his poetic eulogy, "*the Mingala- Zedi Mawgun*" composed in commemoration to completion of Mingalaze Pagoda in 861 M.E. in Tadar U; he referred to a Brahmin (a puppet figure) as follows.

Whose hands move about,
Whose eyes are blinking
And whose mouth is smiling;
He doesn't look like a puppet but alive... #

The above lines of verse reveal the aptly manipulated movements of marionettes of that time.

So, according to the monk's said above works it is quite clear that Myanmar marionette theatre was working in full swing. People of Innwa (Ava) in those days might have been much delighted in marionette shows. Performance of the characters was considered to be much alive and perfect.

But in other literary works of Shin Maha Silawunsa, a poet monk of the same period, in prose texts of "*Yarzawinkyaw*" and "*the story of Parayana*", in the works of the monks–Shin Oktamakyaw, Shin Ohn Nyo and Shin Khayma and in the Pyo (a kind of Myanmar poetic literature) texts of later poet monks. Shin Aggasamadi and Shin Tayzawsara did not have any record of the existence of the marionettes quite strikingly in contrast with the said monk. It is interesting to say that the marionette theatre really covered large area is doubted by present scholars.

About 90 years after Shin Maha Rahta Sara had written San Wara Pyot in 891 M.E., marionette theatre became the pleasure and practice of the royal audience.

The Mahayazawindawgyi (the Great Chronicle) by U Kala has notes that in 980 M. E., when envoys from the Mongul Court of Akbar, Gakonda and Achin arrived Pegu where King Anaukphetlun held court, they were entertained by various performances"––– including fourteen musical troupes of Mons, a Burmese orchestra, thirteen dancers and a performance of big and small figures (ah–yoke kyees and ah–yoke nges)."

1.5 Myanmar Theatrical Marionette Performances in Konbaung Times (1752-1885 A.D.)

Much like a big tree grown through ages, Myanmar cultural performance had blossomed into development.

So Myanmar marionette stage, fully developed with drama music, songs and dances became a rich branch of Myanmar culture.

Famous writer Saya Hla Tha Mein wrote in his book, *"Myanmar Yoke-thay Thabin"* (Myanmar Marionette Theatre) as follows.

A number of certain individuals donated to the great pagoda Htupayon in the city of Sagaing (Upper Myanmar) by King Narapadi in 806 M.E. or 1444 A.D. (line 52–55) were listed as "ah–yoke thes" (puppeteers) on an inscription on the back of a stone slab which had been dedicated to commemorate the completion of the pagoda.

A list of workers with names, appointed to take care of the pagoda, was also mentioned in the inscription.

The word *"ahyoke-thes"* can be considered as puppeteers.

A well–noted person on the study of Myanmar marionettes, U Ye Dway spoke as follows.

"Ahyoke-thes" can be also considered as puppet–makers. But those listed on the inscription, were counted along with the large number of musicians and dancers all total 50, were possibly puppeteers to entertain the people coming to the pagoda from far and near."

The lack of the word *"yoke-thay"* (marionette) does not deny its credibility. As the time changes, terms tends to change.

The use of the term *"yoke-thay"* (marionette) was specifically found inscribed on a stone slab in the year 1185 M.E. (1823 A.D.)

(There were live shows of) *"Treading burning cinders, circus players, somersault, snake charming boxing, live and puppet shows, small and large figures, dances and singing from Mons, Shan, Yodaya, Indians such as Vesali, Chinese..."*

Although we can say that puppet was existing in Myanmar during Ava times or in 15 century A.D., a record of 1776 just said a general term *"zat thabin"* (Dance and drama)". The term applied to both live and puppet shows. *Later puppet shows were performed on a stage (hence superior performance or plays/ Amyint Thabin) and human live shows were performed on the ground (hence Ah–naint Thabin, lower performance). There was no such classification yet.*

References relating to Myanmar marionette dances published by European and other foreign sources stated that the Italian priest Vincentius Sangamano in 1783, the British envoy Michael Symes in 1795 and the British envoy John Crawford in 1827 were entertained with puppet and theatrical performances. They noted that music, dancing and marionette performance were always present at royal functions and they were entertained with these at the court. They found these had become an integral part of royal life.

Both Henry Yule, a member of another mission from India to Inn–was in 1855 and the British writer George Scott (pen–named Shway Yoe) in 1875 to Myanmar gave remarks that the puppet theatre was more popular than the live drama among Myanmar people in general.

Captain R.B. Prbberton, in his travel, "Journey from Manipoor to Ava, and thence across the Yoma Mountains to Arracan 1830", recorded the accounts on 4th August, 1830 of his observation when he arrived at Kanee village (now a town). It was about a foot in height.

"Then, 5 or 6 people came bringing a *minthamee* (princess) figure. That small figure was formally very similar to a live dancer. It had 32 strings attached to a wooden *'dalet'* (a control). Puppeteer held it with one hand. It was very lifelike and astounding to see it alive with dances by the puppeteer setting it in motion with the strings. Manner of dances was very delicate and faultless. Dance movements changed smoothly and abruptly stage by stage. Despite seeing the puppeteer played on the strings, the small figure seemed alive and danced on its own accord. (He was told) they had another one of human size. On specially built stages, the puppeteers were kept out of sight behind a curtain to be more realistic."

U Ye Dway, one of the scholars in Myanmar puppet theatre, in his case study of "puppet Figures in Myanmar Puppet Theatre", wrote that the royal court created a post of a minister (Thabin Wun in Myanmar) to control Thabin (the collective term for singing, dancing music and marionettes). According to his document –

- *the first minister U Po Phyu, titled 'Minhla Uzana',*
- *the second that followed was U Toke who was authorized to receive revenues from seven village during the reign of Singu Min (1776-1782),*
- *U Thaw titled Zawta Bandhu during the time of Bodawphyya or Badon Min (1782 - 1819) and the time of Bagyidaw or Sagaing Min (1819 - 1837),*

- *Ratanapura U Nu during the time of Bagan Min (184 6-1853),*

- *U Thar Byaw during the time of Mindon Min (1853-1878)*

served the said posts respectively."

Historical texts of that time have records stating puppet troupes using a number of different characters (hence a new term *'yoke-sone thabin'* came into use). All these new development (or innovation) appeared during this time.

Rules set down for marionettes and live performance were generally the same and only different in animate and inanimate nature during the tenure of office by those ministers before the time of Bodawphaya or Badon Min.

As the marionette performances became more alive and active, stories of drama or plots of play increased in number. Through the attempt and encouragement of the theatre ministry, the old and new forms of characters appeared on the stage and a variety of different character played. It is by no means certain that even though there were marionette dances in earlier times, there had never been profuse numbers of character played in different plots and scenes in a story. Development and progress led to great favors by the kings (in late Konbaung Dynasty). The best artistic troupes of marionette performance were honored with a grand title "Sin Daw Gyi / Royal Puppet Troupe".

A story, for an instance, went this way. When King Mindon moved to his newly built City of Yatanabon Mandalay, an auspicious ceremony took place. On that occasion U Thar Byaw, the leader of a marionette troupes sang some verses to eulogize the City of Yatanabon. The King was much delighted to hear it. The historical records said so.

The Royal Puppet Trope was said to be privileged with favors and rewards by the kings.

When King Mindon entitled himself as "The Convener of the Fifth Buddhist Synod" with great pomp and ceremony, the puppet troupe of U Thar Byaw celebrated the occasion as well. He played his puppet and sang a song in great praise of the city.

"My heart leaps up when I give my ears to it. It chills my heart", said the King. And then he bestowed U Thar Byaw with a bolt of fine calico and a thousand silver coins.

1.6 Puppet/Marionette performances after the King and the Queen were taken away (A Period of Struggle for Independence)

The British expansionists annexed the whole of Myanmar in 1885 A. D.

The marionette performances fell into a decline after that. The country went into unrest and lack of royal encouragement to all puppet plays were a cause. After rebellions subsided, it was peaceful in most areas. The puppeteers tried to regain its old splendor and performances began all over the country.

They were not successful because the public was too conservative to accept the innovative changes in puppet drama and puppeteers dared not do improvements to it.

In the year 1888 railway lines from Mandalay to Yangon (then Rangoon) opened up. Puppet troupes from Mandalay came down to Yangon.

Those troupes were two categories at this time. MinthameeGaingandMinthaGaing. Asarule, depending upon their best performance, the best puppeteers played either Prince or Princess characters. It was recognized by the audience and the members of the puppet troupe according to their artistic ability. Out of the two best characters, one would dominate the other in virtue of their art. One group where the Princess character was the best of the best, it was called Minthamee Gaing. Another troupe dominated by Prince character was called Mintha Gaing.

- *Minthamee Gaing at that time were Saya Zan Gyi, U Aung Koe, U Mu, U Lu Htwar, U Ar Bai, Kyaukar U Moe, U Hmyin, Mintha Gaing*

- *Mintha Gaing were Saya Yike, Saya Hlike and U Moe.*

Categorically, they were regarded as the best and recognized by the audience, equal to the "royal puppet troupe"

In the King's time, the royal puppet troupe Sin Daw was branded or provide with four 'Thines'. A wand of red lacquer, which was partly or entirely gilded; the tip was bent down with a string; a white scarf called a Pawar Phyu being tied at the top.)

With no King now, they branded themselves as "Sindaws" (the Royal Troupes) meaning the best. The stages of troupes led by Saya Zan Gyi and Saya Yaik had four front posts each fastened a Thaing (# Shortly after the Annexation, the ruling British colonists, to give the wrong impression of a good governance, permitted the locals to do seemingly lucrative businesses (in a short term). Myanmar business men were generally a bit well off at that time and paid more for all stage performances. A marionette troupe received two hundred kyat to two hundred and fifty kyat as payment after one 'set' of show (lasting two nights). # At that time a Victoria gold coin cost only 12 Kyats.

In 1893, the troupes led by Minthamee (explained formerly) U Phu Nyo, U Pu, U Thant, U Kyaw, U Tint, Mintha Gaing (explained formerly) U Phoe Kun, U Ohn Khaing (Khine), U Shwe (Shway) Zin, U Mya Khe, U Toe, U Mye, U Nyan Kywe Gyi, U Kywe Galay, Hsin Maung Tun were famous. The stages all erected Thaings (explained formerly) at the front.

Out of the mentioned troupes, those led by U Phu Nyo, U Pu, U Thant, U Tint, U Kywe Gyi, U Kywe Galay and U Nyan were more outstanding. For a show they received 250 to 300 kyats. At the busiest time of ceremonies and yearly festivals, in the Myanmar months of Dabaung (March) and Dagu (April), they received three hundred to five hundred kyat for a show.

Not only the troupes from the upper Myanmar some also came into being in towns and villages in the lower Myanmar. They were also, to some extent, in favor of the general audiences.

There were two troupes coming out popular from Kyemyindine – a troupe led by Minthamee Gaing Zar Pyan Gyi and another from Rangoon a troupe led by Zar Nyunt. They were so popular that they earned the same payment as those from Mandalay.

But the show business of marionette troupes gradually declined. People sought pleasure from other entertainment like Motion picture. There were other challenges too– live dancings like Zat Pwe, Ahnyaint.

Modernization also challenged the puppeteers – they might change to other profession.

Earnings by puppeteers dropped drastically. Live performances became more attractive than marionette performances. Cinematic imports from abroad brought foreign style movie pictures much to the delight of the audiences. The marionette performance, once bright in the past, now faded into oblivion.

Reasons for this were well remarked by U Thein Naing in his National Literary Award winning book, "Myanma Yoke–sone Thabin (Myanmar Puppet Theatre)."

1. *Myanmar puppeteers are very much sticking to old tradition and superstitions and age-old managements.*
2. *Arrangements and ideas for dances, drama, plots and plays practiced in 19th century are still staged to the people of 20th century.*

The author Theik–pan Maung Wa once predicted that out–dated (Myanmar) puppet theatre will not survive long. After this, Zat Tahbin (whole night performances), Ah–Nyeints (half–night performance) would go into obscurity.

Dr. Htin Aung in his book in English language– "Burmese Drama (Myanmar Zat Thabin)" stated as follows.

"After old puppet masters passed away, there were not many professional puppeteers to substitute them. Puppetry needed a long time and hardship. On the other hand, puppetry refused to get transformed and to go ahead with modernity. It did not fit in with younger generation.

U Chit San Win noted, "The first one who noticed the decline of puppetry was Say Pu Gyi. He himself was honored by the last king with a title, "Madhu Sadda Shwe Daung" (vocalist, his singing as sweet as honey). In 1882 he visited lower Burma. When his puppet troupe was performed in Than Zay Theatre, at Lamma Daw Qr., Saya Pu Gyi said– "Zat Thabin is popular and puppet shows declined in Yangon, we the puppeteers from Upper Burma have to stay in our native Mandalay".

"Yes of course", was the reply from his attendant, "live performances can attract the audience very well and the life–less puppet naturally fails to attract them." This was the earliest warning from a great puppeteer.

1.7 State of Myanmar Marionette Performances after the Independence.

The above bad condition was up to the year 1950. Even after 1950, the condition of marionette performance and performers (puppeteers and musicians) were still going bad. They were not ready for a change as well.

"Nonetheless, Ponnapyan U Kyaw Aye, who became popular after the year 1920, managed to save the situation; he resumed puppet plays."

The same situation was noted, in the book "Myanmar Culture in fifty years" published by Myanmar Translation Society, about the condition of Myanmar marionette theatre, during the years 1900 to 1950.

"The country was in ashes after the Second World War. People had no time to enjoy the regrouped marionette stages. They were trying hard for a survival.

After Independence, when the country changed to create its own destiny, Myanmar marionette theatre came up again. But it could not stand to challenges from other art and entertainment, which were going on with modernization.

At that time, there were three or four marionette troupes active in Rangoon. They were Nyaungdon U Ba Kyaw's Yoke–son Sindaw (explained earlier), Khaing Marlar Sindaw Aphwai, Ponnapyan Kyaw Aye's Yoke–son Sindaw–gyi and Pyidaw Aye Yoke–son Sindaw.

There were – puppet troupes by

- *Minthagyi U Ba Gyan, Kyo Weikzar U Hla Tin and Intha U Mya Gaung's troupe in the town of Hinthada.*

- *U Mya Thaung's troupe in the town of Shwedaung.*

- *U Htwar Sein's troupe in the town of Phyarpon.*

- *On, in the town of Bogalay,*

- *Minthamee Ma Oke Aw's troupe in the town of Shwebo*

- *U Chit Sein's Sindawgyi at the village of Inn-da-gar in Ye-Oo Township, Shwebo district*

Later in Mandalay were puppet troupes by

- *Shwebo Tin Maung, -Kha-yaing U Ba Yin, -Mintha Maugn Mya Thaung and -U Paw Shan.*

- *U Han Thar's troupe was at the village of Inn-da-gar (Ye-Oo).*

- *U Yar Thein's troupe was in the town of Mahlaing-Pan-aing.*

- *Myodaw Thein Aung's troupe, Shwegyan Thaung's troupe, (Minthamee) Maung Mya Thaung's troupe and U Ba Aye's troupe.*

– During the years 1965 to 1974, U (Oo) Ye Dway, a stage director, led "Dagon Aung" troupe, innovated with modem musical instruments added to Myanmar orchestra. It entertained people in the regions of upper and lower Myanmar.

– In a short time after the Independence, all puppeteers could not earn sufficiently from their profession but had to supplement their income from other work. Therefore, financers did not make annual contract with puppeteers. They did not make advance payments. The puppeteers and musicians were paid according to the number of nights they performed.

– During this difficult time, the most successful was Shwebo Tin Maung. He 'hired' each puppeteer per night basis. He also put his six puppet plays into gramophone records, earning each 2000 kyats.

– For each performance, he got 750 kyats in town and 1400 kyat in country side. That was for open–air theatre. For a puppet play in a closed theatre, he claimed 500 kyat per night, (exclusive of daily expenses).

Regarding his success made by Shwe Bo Tin Maung, Sayagyi U Thein Naing credited him in his book, "Myanmar Yoke–thay Thabin (Burmese Puppet Theatre)" ... "Shwebo Tin Maung is presenting new stories related to the general public. Settings and presentations were his inovation. There were over 30 backdrops. Marionettes characters (added with modern ones) counted to 33. His troupe could be called the modernized marionette theatre! It could be a current situation of Myanmar Puppet theatre".

So Shwebo Tin Maung presented usually a modern play in first half of night. These stories reflected current affair of the people and so the audience were interested in them. It proved that if puppet plays were presented in a clever way, the audience was ready to accept and enjoy them.

He continued in that book that – "in the months of July and August in 1965, co–operated by the Ministry of Culture, Saya Zaw Gyi and U Thein Tan came to Mandalay and tape–recorded singing, conversation and presentations by old puppeteers.

Again in April 1966 under the management of the Ministry of Culture, old puppeteers staged Sein Gwe play and Thadha Yuwadi play for a number of nights at Tatmadaw Opera House. Those who had never seen a puppet show came to the opera house. The old fans also came in to renew their interest in puppetry.

This disappearing art was a great attraction to all and seats were sold out in no time. Critics said that when the old art was presented with modern stage and setting, it was sure to make a success.

U Chit San Win, in his "Puppet Theatre Today," published in 1989 mentions of situation of puppet stage and plays during 1970 that –

"Myanmar Puppetry was made up of three components- (1) singing and conversation, (2) dance and (3) music. Combining together, it was an art form of rather "three-in-one". Whatever was said by the vocalist, the puppeteer had to play with accordingly was a difficult art and needed a co-operation. Such a wonderful art should not go into oblivion".

"Proparganda and encouragement were added from many other corners as well by writers namely Zeya, Zaw Gyi, Ludu U Hla, Daw Ah Mar, Hantarwaddy U Ba Yin, Nan Nyunt Swe, Hla Thamein, U Thein Naing, Dagon Nat Shin, Shwe Daung U Kyaw Mya Thaung, U Myat Kyaw (Directorate of Fine Art) Department), Zawana, Thargadoe, Saw Mon Nyin, Dr. Tin Maung Kyi, Dagon Sayar Linn, Thakhin Tin Oo, U Ba Mow, Maung Thit Lwin (Ludu), Sinbyu Kyun Aung Thein, U Min Kyi (Dance and Drama)".

"Another chapter from the same book by U Chit San Win was "Puppetry and Progress made after 1962". It was in fact what the revolutionary council had done in promotion of puppetry with the aim –

- to revive the Myanmar puppetry and
- to add and learn world puppetry to Myanmar Puppetry"

"In Febuary 1965, Ministry of Fine Art Department invited Puppeteers Dr. Ever Vodit and Miss Yanahavalit–kova to Burma. They were to deliver a lecture on their western puppetry to puppeteers here. The workshop was opened at No. 1 Nawarat Road, Yangon and it would take from February 26 to April 27, covering nearly 2 months. The workshop was called "Workshop on Checkoslovak Puppetry".

The workshop included topics on Shadow Puppet, Glove Puppet, Stick Puppet, String Puppets, Stage decoration, illumination and lights, presentation of drama etc. In this workshop, U Hla tin (Hla Thamein) served interpreter."

"Apart from the Checkosloveck scholars, Yoke–sone Saya Linn also helped by lecturing on some topic. A certain scholar U Pe Tin delivered a lecture on wood carving of Puppets."

Among theose attending were U Tun Yin, His son U Tin Ngwe (a amateur), U Aung Thwin (Puppeteer from Tharrawaddy), U Myint Kyi (a puppet lover), U Tun Tin, U Ye Dwe, U Aung Naing, Daw Moe Myint, Daw Shwe (a) Okkaklar Shwe.

"On their return, the two Checkosloveck scholars died in the plane crash near Cairo, Egypt. It was sorrow to every one who attended the workshop here."

"After the workshop, following an advice from the Check scholars, a working committee was formed to continue the training and knowledge acquired here. Its members were all participants except U (Oo) Tun Yin age over 60. Council of Fine Arts funded its budget. The leader of the working committee was U Ye Dwe."

"An advisory committee was also formed, chaired by U Thein Dan (a member of Culture Council) and its secretary was U Tin Hla. Its members were

1. U Khin Zaw, (Adviser to Dept. of Culture)
2. Dagon Saya Tin, (Senior Puppeteer)
3. U Soe Myint, (Secretary, Dept. of Culture)

4. U Pe Tin, (Puppet Carver)

5. Capt. Khin Maung Nyo, (Officer on Special Duty)"

"Training was started immediately. The result of it were

1. *Duet dance*
2. *Duet dance by stick puppets*
3. *Zaw-gyi by stick puppet*
4. *The story of a Fat Fellow, Maung Wa Gyi by stick puppets.*
5. *Stick puppets playing a story "United, we progress".*
6. *The story of a simple wood cutter and a river spirit or "The Straight and the Crooked"*
7. *The Golden Cock (The story of a Bluffer could not Bluff long and warning a danger to blind faith)"*

"All these plays and dances were accompanied by the music played from the back by tape. A ready–made easily transportable stage was used for all purpose".

"After rehearsal, the trainees went out to entertain at public places like state high schools at –Bota–htaung (no. 6), Pa–be–dan (no. 1), Dagon (no. 2), Young Boys Rehabilitation School, Lu–ye–chun Camp at Pyi Road. The audience (mainly students and kids) totaling to about 70,000. The puppet plays were made during a period of August to November 1966. This service was aimed to establish a regular puppet troupe run by the state. A monthly salary of 125 Kyats was granted to all participants for about three years from 21 June 1965 to 29 February 1968. After this the committees were abolished."

By this time at about 1975, puppet troupes of Dagon U Hla Dan, Dagon Htun, Ponna Byan U Kyaw Aye (all from Yangon), and lastly Shwebo Tin Maung from Mandalay all stopped already.

By this time about 400 persons in the whole country turned their back from Puppetry to look for other profession.

In early 1976, U Thein Dan, Director General from Directorate of Fine Art, read "The Eve of Myanmar Puppetry". Following it, U Chit San Win read a paper, "The Dawn of Myanmar Puppetry" on 27 June 1976 at Young Men's Prosperity Association, Pansodan.

Again on 25 August 1976, a meeting was made by many master puppeteers to found an association with an aim to spread puppetry, and to support and cooperate among the members.

Moreover, U Chit San Win recorded those puppet troupes still trying to survive at that time, overcoming all obstacles. They were

- *Shwin Pyaw Pyaw Puppet troupe of Htilar kyaw Nyunt*
- *Kyaw Myint Tun from North Okkalapa*
- *Aung Min Galar Troupe from Mye-htae Myo*
- *Sein Linn Maung Troupe of Wizzar Nyunt from Thar-keta*
- *Mya Anna-war Troupe of U Mya Thein from Pyi*
- *Shwe-chan Troupe of U Nyo from Myin Gyan.*
- *Mandalay Troupe of U Kyaw Sein*
- *A puppet troupe from Pagan"*

Myanmar puppetry progressed from King Bagyi Daw (1819–37), and prospered to another four Kings– such as Tharrawaddy Min (1837–46), Pagan Min (1846–53), and Mindon Min (1853–78). Later it declined up to now. The underlying causes were assessed by U Chit San Win. He presented his views in detail in his book "Myanmar Puppets Today".

"*-Live plays (Zat Thabin) popularity increased with*

new adaptation or change". Examples were that the play was put onto stage. Backdrops were introduced. Decoration of the stage at the front was also an attraction."

"*-Stage decorations introduced", while live plays were making a lot of change winning popularity, the puppet stage was lacking all these stage decoration. Words and conversation that described a scenario to the audience without a colorful back drop failed to make the present day audience to understand. Time had changed and the puppet play could not cope up with the challenges."*

" *-Poetic conversation changed to Prose", although the audience of the past could understand poems and old terms, the new generation could not understand them. Time had changed. Old poetic conversation was replaced by modern prose."*

" *-Songs sung with old (musical) key were changed to new key", U Pho Sein, the leading actor, used to change keys, which made him popular among the audience."*

" *- Modernization", science and rapid development adopted by new generation offered the audience to easy understanding. Puppet plays failed to serve this way."*

" *- Serving its important role", Formerly puppet theatre was a key for spreading information and knowledge. As communication technology developed, newspaper, books, radio, television etc. became key factor for spreading knowledge. Here the puppet role-played a secondary role to them.*

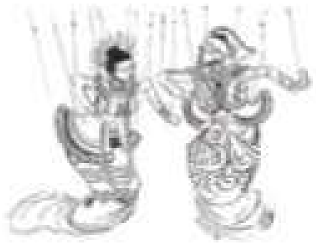
" *-Its role lost", until the time of the last king, puppet theatre was a media communicating between the King and his people. Now with a new ruler and a new administration, it role is lost as well."*

" *- Puppet theatre was neglected by the new British ruler", the new British ruler did not encourage and promote it. It was rather neglected so long as it did not disturb its rule."*

" *- Significant progress made by movie and other performing arts were a challenge to puppet theatre", the live performing arts progress was made to leap and bounds with the help of modernization and technology, while Myanmar puppet theatre remained silent without innovation."*

Myanmar puppetry had served an important role, apart from entertainment, both politically and socially since In–wa (Ava) period.

So in modern times, we expected it would return to popularity in order to serve its important role among the people. In order to do this it has to overcome a lot of challenges.



2. Organization of Ancient Marionette Performance

2.1 Marionette Artists and their responsibilities

2.2 Members of Musical Troupe

2.3 Marionette Show and Shares

2.4 Royal Orders Relating to Marionettes Shows

2.5 Rules for Marionette Show
- 2.5: 1 Rules for Marionette Stage
- 2.5:2 Rules for Puppeteers
- 2.5:3 Rules on Marionette Show
- 2.5:4 Performance Rules
- 2.5:5 Rules for Carving Puppet Figures
- 2.5:6 Other Rules

2.1 Duty of Marionette Artists

By order of ME. 1183, a puppet troupe would include 17 members. However in the early British Colonial Period, about (30) marionette characters worked on the stage from early night to dawn. Compared with number of puppets figures, the working number of puppeteers was very few. However puppeteers were able to play most of the roles; one would play in 2–3 roles changing their voices.

Generally a marionette Troupe consisted of the following artists. Characters were mentioned against their role:

1. *Prince (played by a vocalist, or a puppeteer usually a gifted was also a master of the troupe)*
2. *Princess (a vocalist and a puppeteer, same talent like Prince puppeteer)*
3. *Senior Prince (The character was white Face. A*

senior puppeteer played it)

4. *Senior Prince (Red Face, another senior)*
5. *Two (2) Clowns (Puppeteers) -*
6. *Man Villain (Junior Puppeteer)*
7. *Woman-villain (Male Puppeteer in women voice but later the tradition seemed to be discarded as women invaded the stage)*
8. *Senior Clown (Than-cho Kai he who could recite poems /Puppeteer)*
9. *Two (2) talented Puppeteers for the character of Prince and Princess*
10. *Stage-Keeper (also a Store-keeper) total 12.*

But few puppet troupes organized very basically as follows –

1. *Prince (vocalist)*
2. *Princess (vocalist)*
3. *Senior Prince (White face)*
4. *Senior Prince (Red Face or Villain)*

5./6. Clown (Each played both vocalist and puppeteer)

7/8. Two (2) talented Puppeteers for the character of Prince and Princess

9. *Trainees*
10. *Manager, Stage- keeper or Organizer*

Out of those artists *Saya*, organizer was a master in many fields. He was a good vocalist, a senior puppeteer, and also a stage owner responsible for stage decoration, contracts, budget and expenses, vacancy, transport etc. He would hire one to replace a vacancy and if he could not find one, he would act in it.

Stage Owner, possibly, Prince Puppet vocalist is fully responsible for dialogues in accord with respective plots. In the Couple Dance Act, he might sing as good as possible. For "Sound for puppet and style for theatre" was the traditional motto. Puppet without real human needed dialogue and sound to control the audience.

Hence puppet–prince vocalist must have good sound and good voice that needed to be appreciable and attractive. In conversing it must be freed from stuttering.

Before loud speakers were introduced, a vocalist had to sing loud but his voice reaching to all the audience, which might be over a thousand souls. His voice behind the backdrop would attract the audience and make them believe that the dancing puppet itself was singing.

A vocalist had to struggle on and maintained his leadership as long as he could keep up with his sweet voice. If another vocalist playing a princess role for example surpassed him, the latter would come up to prominence and naturally replaced his leadership.

So, the role of puppet–prince vocalist was too important that he needed to be in excellent standard. Manipulating the puppet was not his work.

Art of Puppet - Princess vocalist (sing, weep and dialogue) would be nearly the standard of puppet – prince Vocalist. Especially in Duet Dance good voice must have pleasant rhythm.

The important part is acting scene of madness, missing lover and tragedy.

At most the scene might include birth – scene. Acting may be accurate and complete. In addition to parrot learning of the words, the Princess vocalist should have a deep study on life–experience.

As it is "to imitate the natural activities" as such as possible, the princess vocalist (artist) must have

wide knowledge on common events.

–Amay Pu Gyi with the title of "Madu Thadda Shwetaung" and Puppet– Princess Vocalist U Phoo Nyo were exceptionally successful Male vocalists "acting in Female voice". If they could not maintain their good role, another better one will replace them. In fact they have to put great effort to maintain their position. Of course these vocalists were expert in their profession and in special 12 arts they were expected to be expert. These have been discussed as follow.

12 Arts or Proficiency of a vocalist who played the role of Prince and Princess

1. "Po" *(He/She must be able to talk or dialogues spoken in courtship or wooing)*

2. "Mwe" *(dialogue spoken as if in child birth)*

3. "Khor" *(calling or addressing to elders, friends and family members).*

4. "Hmyaw" *(Dialogue spoken when one was looking for someone).*

5. "Aung" *(It was the name of Miss Aung Phyu who became a spirit after being sacrificed into a pit. Aung Phyu play was a very popular long time ago. Scholars regarded playing in her place, as the most difficult role.*

6. "Zaw" *(dance like Zaw–gyi, the alchemist or magic man).*

7. "Lu" *(someone or something was taken away by force, like husband, child, or property).*

8. "Ba" *(must be able to dance like Bilu– Demon. Their dialogue).*

9. "Ru" *(Madness. The vocalist acted and talked like a mad man or woman, attracting the attention of the audience).*

10. "Ah" *(Deaf and dumb; unable to talk; talk by communicating with gesture).*

11. "Thay" *(death, decease; talk at death bed).*

12. "Pyit" *(Separated from friends, family, lovers. two types of abandonment –– death or alive)*

The role of Senior Prince Vocalist in the puppet show was the main role. He might have wide knowledge – secular and ecclesiastical. He was also the teacher of the Puppet Troupe. To decide the standard of the Puppet Troupe one must observe the ability of Senior Prince Vocalist. If the Senior Prince Vocalist was a man of ability, the whole Puppet Troupe was all right. Assessing the Senior Prince Vocalist meant assessing the whole Puppet Troupe.

Senior Prince Vocalist had to act as any puppet–character in various plots he was named as *"Thi-tar-hmauk"*, "he could turn down a huge puppet chest". It meant he knew everything. Senior Prince Vocalist was of two types – "Senior Prince–white face" was to play good man role, like King, Rich Man, Village Head man etc. The red face acted as a Villain.

Woman Villain. Its role was necessary in plays where she had to attend another lady. For instance, U Pan Aye (now–Mandalay Marionettes Theater) who had performed in Shwe Bo Tin Maung Puppet Stage, recalled that a male senior artist, U Dat Kyi, acted in this role. In a scene the woman villain ill–treated the Princess Puppet; his act was so realistic, the audience could not tolerate any more; they shouted curses at

him. Some even threw corncob to the wood puppet.

Clowns In the past "Clowns" were called "Private attendant", "Joker" or "Slave". The vocalists who talked behind a back drop, in some special cases, were found talented with a poetic knowledge. He could compose a poem at his lip; he did not need to think about and write down on a paper. Such clown with a talented vocalist behind was called "Than-cho Yoke" (A Poetic Clown); man behind was known as "Than-cho Kaing" (One who played a poetic puppet)

A *Than-cho Kaing* put on caring much on reciting poems and little movements of gesture and nodding head were done on his clown puppet. They just put one hand on hand rail (Let-tan) of the back-drop. Hence his poem composed at his lip (or mouth) were called "Let-tan poem".

Clowns were responsible to make the audience amused. But their jokes must not be rude. Brother and sister, mother and son could enjoy the performance together.

If possible, polite humor was expected. If rude "his tongue was to be cut and feed the crow" was an old order.

Clowns, on the other hand, had to play not only the clown-puppets but also the other puppets. Apart from playing puppets they had to sing and talk as necessary. The Clowns had to support puppet-prince and puppet-princess.

Puppeteer of Prince-Puppet might also be regard as one of the trios. Another two were Princess and Senior Prince. They supported one another in all performances. As said before they all were well versed in classical songs and speeches for a particular scene.

Another job of the expert puppeteer was that he could change his puppet dress. After the performance, he used to take off the dress and fold it neatly to keep in a safe bundle. When this puppet was to be played, the dress was put on again. The job was not easy needing patience and experience.

A vocalist song usually went to the farthest point of the audience; as there was no loud speaker (microphone) in the past, the vocalist had to rely on his effort. Usually, the audience thought that the voice came out from the puppet.

Stage-keeper, on the other hand, had to take care of the puppets, boxes and baggage, and arranged everything. He knew every plot of the play and made puppets ready for the next scene. In fact he was a student learning from the basic with a hope to becoming a puppeteer or vocalist one day. Although his pay or share was very little, he would be promoted to join senior members on the stage, provided that he had learnt enough the art of puppetry.

In the Puppet Troupe, puppeteers of Prince, Princess, Clown and senior Prince had their own marionettes and maintained by themselves. So they had to paint or dress their own. The vocalists were expected to sing about (30) classical songs. They were also expert in painting, sewing, carving and making tapestry work to decorate the marionette. Their marionettes were kept in the baggage on travelling. To prevent any damage, cotton pad and pieces of cloth were used covering the puppet's face. Then the puppet was bent and put into a cloth bag.

Other puppets were carefully packed and put in huge wooden boxes for transport.

2.2. Members of Musical Troupe

Those on the stage were called stage persons while the musicians were called "ground men". Music group included the following persons,

1. *Drum-circle player (1)*
2. *Brass gong circle player (1)*
3. *Oboe player (1)*
4. *Bigger gongs player (1)*
5. *Big Drum player (1)*
6. *Short Drum player (1)*
7. *Cymbals player (1)*

In some troupe assistant player of oboe was among them. The role of the musicians in puppet dance was great, as they had to cooperate with the stage members.

2.3 Marionette Show and Shares

While Marionette Show was popular in Myanmar (long time ago in the past), puppeteers earned a large sum of money.

Share was made among the group basing on an accepted ratio. Stage Group and Music Group enjoyed 6:4. It meant stage artists enjoyed 6 while musicians enjoyed 4. If amount received were 100 Kyat, 60 Kyat would go to stage members (puppeteers) and 40 Kyat to musicians.

Share ratio was as follows:–

	Lower Myanmar	Upper Myanmar
Prince	3%	2%
Princess	3%	2%
Senior Clown	2%	1½%
Junior Clown	2%	1¼% / 1¼%
Villain	2%	1½%
Senior Prince	3%	1½%
Junior Prince	2%	–
2 Other Manipulators	2% each	1% each
Woman Villain	1½%	–
Store Keeper	1½%	1%
Light & Stage Material	–	5% of the share to stage service group

The above Table was the average share–ratio practiced in most stages. From stage to stage there would be a little difference in given ratio. Artists (vocalists) enjoyed highest. Puppeteers enjoyed less than that, and general workers enjoyed lowest. Apart from these, small share was allowed for a rented character; one share was put aside for stage–owner.

2.4. Royal Orders Relatingto Marionettes Shows

Royal Order issued Myanmar Theatre Regulations in the reign of King Singu (1776– 1782). The officer in charge was a called Thabin Wun– his name being U Po Phyu and his successor U Toke had arranged the order. According to that order, number of puppet–characters was not fixed. Some experts said that lived–show plays were more popular than the Marionette shows.

50 years later in the reign of King Badon (1782–1819), Thabin Wun, U Thaw, promoted the puppet plays to a separate group. The King as well as the people began to prefer puppet shows than live–show (Zat). It won popularity so much so that it should be called "People's Show".

A group or organization separated from the live–show or human drama now stood on his own footing and subsequently specific rules were established to regulate them.

Thabin Wun's Order Relating To Marionettes Show 1183 ME 9 Waxing Moon of Tabaung

Puppet play should be called "High Theatre" (as it was performed on a stage). Puppet players or manipulators must be male, as women were not allowed on the stage.

Drama played in puppet shows must be one of 550 Jatakas (Buddha's birth stories), Yaza Win (about Kings), Mahawin (Stories on Buddhist Kings from India), "50 Jatakas from Chiang Mai", and History of great pagodas here.

A puppet troupe should have 36 characters. If the performance were to be made in a pagoda–festival, its stage would be built with 9 open rooms at the front

each measuring 3–arm length. The backdrop at the front would be 18–arm length (1 arm length = approx. 1.5 ft) in length. Before the backdrop on the stage floor was a dance area. From the front–post to the back, 3–taung four rooms or space each 3 forearm length (each room has 3 x 18 inches = 54 inches x 4 rooms = 216 inches = 18 feet) extended to the back, but narrower in breadth as it went backward. (So Myanmar Puppet stage was a truncated triangle, wider at the front (like a cinemascope screen) and narrower at the back.

Bamboo and thatches only were to be used for the stage construction. The front of the stage should not be directed to south, north, east or west. "Kya–thaung" and "Kya–khat" bamboo would not be used. Bamboo mattress would be spread from right to leave. The framework of the stage was bamboo and thatch.

The tradition demanded that one who hired the show provided two sets of offering for local spirits. Each offering consisted of a coconut and two bunches of bananas plus a silver coin (equivalent to a quarter of a Kyat) was put on a pedestalled tray. These were handed to the master of the puppet stage, one to be placed at the front stage and another to the music group. Here the hirer was to name a story the audience would like to see at night.

Usually, performance would take two nights. At first night, the drum circle started playing "Pandemonium" (the world was destroyed) by wind, rain and fire, each set played three times. Then a puppet character representing a spirit medium came into the scene and performed a dance. She worshipped and prayed to the spirit that protected the puppet stage, then the local spirit, and finally to the audience.

The spirit medium would come out from the right side signifying that right side was sacred to Zabu Dipa (this world). She would sing songs praying to Buddha and spirits. It was the duty of the Prince–Vocalist (Actor) or Princess–Vocalist (Actress) to sing here. Musicians might play special music in praise to the 37 Nats (spirits). At the end of music and dance, the spirit medium raised (offered) the offertory three times.

After the spirit medium, Himavunta scene opened up. Here tree branches (representing Jungles) inserted into 2 bamboo tubes were installed on either side before the backdrop.

The first animals that appeared were Horse, because at the beginning of this world, it was the Horse Constellation that appeared in the sky. Then horse danced about trotting and galloping.

Then came in Galon–bird (Garuda) and Naga. The two characters swooped down from above the backdrop. The former would chase the latter.

After the two, Yet–kha (Yaksa) and Gon–ban (both were Demons) came into the scene. Both represented wild (negroid) tribes in ancient time. Yet–kha entered from right side and Gon–ban from left side. The two danced and chased after the other and finally a fight ensued until the Monkey character came into the scene.

Monkey danced hopping, leaping and diving sometimes making hand movement as if shocking a branch from the top of a tree.

Next come Elephant and Tiger. Elephant came out from left side and tiger from right side.

Then Zaw-gyi (Alchemist) walked in through a movable door in the middle of the backdrop or from one side. Then Zaw Gyi was seen (looking down) searching for herbs and then looking up (searching favourable stars) to grind the herbs on stone (at auspicious moment); after making a success in making a magic concoction, overjoyed Zaw Gyi went into a wild dance, showing acrobatic stances, somersault, sitting on top of his up-right held wand etc., and finally retired with a somersault over the back drop.

Now after an interlude, the puppet show would play a story usually from one of Jataka stories.

Traditionally a mini-palace was set on the right. The palace was a small wooden box with three spired back drop.(See figure) If there were two countries in the coming story, two palaces would be installed on either side. If a hermitage was in the story, it was placed near one palace. So the audience would know the coming up story before it started.

After establishing the royal court, Prime Minister, Judicial minister, Secretary, (mayor) walked in from left to right in an obedient manner. The senior-most walked in at the lead and the others followed according to their seniority. They were coming to see the king.

Before the King appeared, they discussed on religion, law and justice, the state affairs and literature. It was a time each speaker (vocalists) behind the curtain would show his proficiency on many topics. It was a time also the audience would learn the state affairs and many topics delivered from the puppet stage.

Now the King would enter the scene. He was preceded by drumbeats and a tune (prelude), known as "samote-khan." The King would discuss affairs of state with his ministers. Here they related a coming story or play and the audience would expect what story or Jataka was coming.

There were certain tradition here that no vulgar word or mischief was spoken; the king would never sing a weeping or sorrowful song. All speech and discussion were gentle and in solemn manner. Then the closing interlude would play to end the scene.

There were other rules as well. Celestial and mythical characters like Brama, Indra, Zaw-gyi (alchemist) figures would appear over the backdrop.

Animal puppets like fish, tortoise and crocodile would not be played raised above the ground. They were dragged low above the floor.

Garuda, Naga and Lion must come out from the left side.

Taboos Noble characters like King, Prince, Princess, were carved out of "Yamanae" (Gamalena arborea) and "Thit-myitzu" might be used. Other figures should be curved with "Let-pan" and "Than-that pin". All the figures might have complete sex organs. (Note: Many puppets taken since prewar times to museums in the west, it was found that the wood-carver here did not care to make sex organs).

In all the play, jokes should not be made against Religion and King. Jokes might not be rude words, which monks and religious people would dislike. A ruling was made that to any one telling of rude jokes, his tongue would be cut as punishment.

With the exception of the royal orchestra, no

drum circle or any musical instrument should not be decorated with glass and gold. Master Musician, Prince Vocalist and stage-manager have a right to punish his subordinate on wrongdoing by beat or strike on their junio.

With the exception of King, Queen and the Crown Prince, all hirer must pay performance-fees to the puppet show. (The royals had already granted the puppeteers to earn money or tax collected from villages they were allowed to "eat"). Play free of charge could be made with permission from the owner Master of the troupe. With the exception of pagoda festival and Nat-pwe no performance was allowed without the consent of *Myo Wun* (Mayor).

The insignia of Thabin Wun (Theatre Minister) were:

1. Wearing a white robe (signifying an office)
2. Wearing gold-plate (with his title) on forehead (not always, only in special formal audience)
3. Two rods (thine) proceeding him in procession.
4. Sword in silver-scabbard
5. Supervising both live and puppet theatre
6. Monthly salary-100 kyat (10 Kyat could buy a gold coin)

According to old record Thabin Wun should know astrology, Yatyar (treatment done in astrology to correct a client's bad luck to good one), medicine, carving, poems, law and Buddhist scriptures.

Opinion of Dr. Tin Maung Kyi on "Thabin Wun"

The interesting remark of Puppet Researcher Dr. Tin Maung Kyi on the aforesaid U Thaw's rules and orders on Myanmar Marionettes Theater is noted here.

"Thabin Wun U Nu" was the earliest person, mentioning the record on rules and regulations from Prince Lin Bin's parabike (folded book).

There was a pen name 'Thabin Wun' in late British period. His friends gave this name as he wrote many articles on "*Thabin*" (Theatres/dramas of the past). He got a record (folded book) from Prince Lin Bin in Yangon. From this he wrote rules and regulations for performances during the monarchial time. He wrote, according to the folded book, the rules were set down in King Bodawpaya's reign (1784-1819). But the Burmese writing style in the record was modern. So it was hard to confirm.

He had a pen name "Thabin Wun". The name made confusion with "Thabin Wun" of the past. He was 75 year old in the year 1948. He had written a book on Myanmar Theater, in which he justified himself knowing very well mentioning theatrical performances of lower Burma, but not very much of Upper Burma or monarchial period. He had not served under the last Burmese King, and so not a real "Thabin Wun".

So his pen name "Thabin Wun" was confusing to the later generation, who ran away with an idea that a post "Thabin Wun" had existed in monarchial time. There was never a post of Thabin Wun except one 'clerk' called "Tha-nyar-the Sayae". He was a clerk or an over seer and under charge of a minister. In the last king's time, this clerk was under a secretary (later Minister) Tai-Ta Mingyi.

Sitting plan in audience hall, made under the eyes of King Mindon (AD 1877), did mention of about 550 seats, including junior clerk like Myin Saye Gyi (clerk serving in Cavalry); but there was no seat for Thabin Wun, an officer! (End of Dr. Tin's opinion)

However many rules of puppet still existed, probably the real rules followed by later generation.

2.5 Rules for Marionette Show

There were many rules and regulation laid down by Thabin Wun to follow in construction of puppet stage, wood carving, playing, hiring the shows, in controlling conducts etc. Moreover there were traditional rules still obeyed by the puppet stage.

2.5.1 Rules for Marionette - Stage

In constructing a puppet stage there were specific detailed instructions and traditions to be followed. Those were as follows:

1. The Stage would not be constructed over a Kathin (a line of small mud barrier limiting a paddy field). Or if it is to be done so, the barrier would be cut open.

2. Marionette Stage would not be constructed with its side and back to the spirit shrine, to the village, or to the hirer's house.

3. The Stage should be constructed in order that the wind direction was from the stage toward

the audience. Marionette Stage would be in alignment with east to west (or) south to north in a straight line. It must not deviate from the line.

4. *In constructing a stage only bamboo and thatch were used. (When thatch was not available Dani (Nipa fruticans) and bamboo–strips were suggested). Banyan (Fiscus religiosa) and Pain–nhe (jack fruit) wood are spongy and soft and so would be avoided. Large bamboos like Kya–thaung should not be used.*

5. *For making long backdrop, short bamboos could be bound together by overlapping to increase the length. In the middle of the backdrop, a small gap was left enough to allow a passage for a puppet. There was no rail or bamboo over it. It was just closed only with a white cloth just like the backdrop. This gap was known as "Min–bauk" through which puppet–figures would go in and out. In joining (overlapping) bamboo poles together the right end was above and the left end below. Those were made to ensure firmness or strength of the bamboos used in the puppet stage. The master or elder of the puppet troupe had to check the stage before performance. If something was found wrong, he had to repair and correct and made ready the puppet show in time.*

6. *Thatches on the roof must be in proper order.*

7. *In tying the bamboo–strips, twisting must be directed to the right. No left turn. (A taboo!)*

8. *In offering flowers to the spirit, such flowers that "slept" at night and flowers again at daybreak were preferred and selected. Wild flowers must not be used. 'Sleepless' flowers, Tamar and ever–blooming flowers were another choice.*

9. *If the stage was re–used by the next troupe, the floor and posts might be washed with traditional shampoos (acacia bark crushed and made into a solution with water) before performance.*

10. *In the front of the Marionette Stage, head banner must be hung high at the front. On the headband "Kyar–yat" headband (scalloped edge) would be attached in accordance with the standard of Marionette Troupe, (Scalloped edge differed from one Stage to another.)*

2.5:2. Rules For Puppeteers

These were traditional rules, as they were not found in orders and regulations said to be made by Thabin Wun.

1. *Women from the puppet group or from other places or even from the audience were not allowed to work or stay on the stage. Inviting women onto the stage was a disrespectful manner to elders who were among the audience. This permitted "special male vocalist with a female voice" to work on the stage. Such persons were found many and famous in the past. This taboo was followed for a time. With the coming of the British, there was no one with the King's power to oversee the puppet stage. Soon not only female vocalist but also female puppeteers came up the stage. When majority did not follow an un–essential rule, it was automatically broken down.*

2. *Male vocalists and puppeteers were expected to be proficient in Buddhist literature but also in other field of knowledge. The rules set down are needed to maintain a standard, required to*

promote puppetry.

3. *On starting the performance, senior or experienced vocalist and puppeteers for Prince and Princess had to perform the first (opening) scene, in which spirit medium was the first character to play. Here the role of the best vocalist and puppeteer came in. No other person was allowed to do this. The audience had a chance to judge the art of this puppet troupe. It was a time of the puppet stage to convey a message that the best vocalist and puppeteer were serving here to perform. In many cases, the best never fails to make a good impression upon the audience.*

   Apart from that, for juniors or students, there was always a chance to see and learn the best performance made by the seniors. So spirit medium was another important character that the juniors had to learn.

   The audience could expect the best from observation of the Spirit medium.

4. *In a puppet troupe musical leader, prince–vocalist and stage manager were to see their subordinates had a good conduct. Even the older but inexperienced person had to obey these order and rules. If a subordinate were fooling around, a senior would punish him– by canning or even putting behind the iron bars. Without exception, all the puppeteers and musicians were required to obey the rules and regulation of the Thabin Wun or seniors.*

2.5.3. Rules on Performance

1. *When a puppet show was made in a festival, or nat–pwe (spirits festival) permission from the mayor or local chief was not required. Local chief had to maintain law and order to prevent riot and epidemic.*

2. *Once a Marionette show was performed, it would take two nights. A long play needed to perform more nights. (There was no story on puppet play that required more than one night. The long story could be shortened.) It covered the cost for building. (Actualy bamboos and thatch were plenty) Two nights show allowed audience coming from afar to stay longer here. (After every night shows, they can go back to their distant villages).*

3. *All puppet shows were to be paid, except King, Queen and Crown Prince (the royals had already paid the puppeteers and musicians by granting them to get "taxes" from villages they were given). It was discussed before. One who hired the show had to send two sets of dishes with sweets, tea, cigars, betel etc. one to the puppet group and another to music group. Such treatments were sent at 9 pm. and 1 am after mid–night. All the snacks would be prepared on trays, carried by six young men. They were all dressed clean and good mannered. When puppet play was performed at day, similar treatment was done as well.*

4. *When the puppet troupe failed to arrive and play at appointed night, twice of the advance money was refunded by the troupe. When the puppet show did arrived but was not allowed to perform due to disaster like fire, rain and by order of the local chiefs, the puppet play did not need to refund.*

5. *In performing to commemorate a wedding ceremony, no death – scene was allowed in the*

play. In a story where the two were separated, they were finally reunited by the favor of a celestial being. If the Marionette Show was performed in the funerals, the play could make death–scene.

Before the hirer or contractor had to pay 2 set of offertories, one to the Music group and another to the Stage group. These offertories were regarded a sign of respect to the artists. They would again offer to the Lord and spirits.

2.5:4. Performance Rules

1. *Puppet – strings are not to break while performing. Precaution was always taken to avoid this.*

2. *Four places of corners– were the site a puppet would come into the dance arena – one above the backdrop, beneath it, and from left or right side. Puppeteer had to see that a particular puppet character had to emerge out from a correct corner.*

   (a) Monkey, Zawgi and Garuda were able to jump over the backdrop or slide down. So also the powerful Deva, or Saint must appear over the backdrop. But Monkey and Garuda, being wild beast, came in from the left side of backdrop.

   (b) Demon, Tiger and Elephant on the other hand must appear from over backdrop and moved along to and fro.

   (c) Owl, Parrot and large Birds usually appear passing over the backdrop.

   (d) Such water animals as Crocodile, Dragon and Fish must be dragged along the stage-floor.

   (e) Appearing always from the right side was King. All other marionette came out from the left. Puppets had to move towards the king's seat and palace respectfully.

   (f) Spirit medium usually appeared through the central gap.

3. *The Horse had to walk dancing from one to another end of the stage three times and after that coming back to the middle of the stage. From here it ended up its finale and went behind the backdrop.*

2.5:5. Rules for Carving Puppet Figures

1. *Figures of Human, Horse and figure of Deva were carved of Yamanay (Galmelia arboria) or Thit–myitzu wood for other figures.*

2. *Otherwood "Let–pan", "Than–thud", "Pone–me–za" and "Ma–U" wood could be used for other figures.*

3. *Grand–pa (old man), King and Prince were sometimes carved with "Aye–ka–ritz" wood.*

4. *In carving a figure, sex organ were included.*

5. *Attention was paid to proportion of figures or characters.*

2.5:6. Other Rules

Puppetry was a special art in that it attracted the audience and made them to believe that they were seeing live play. The rules that they had to follow were all aimed at winning the audience interest and integrity among themselves. They should never fail to maintain the public attention.

Anther tradition was that they should never copy play, song, music and conversation from other puppet group. Thus each and every puppet maintained its copyright.

©Giuseppe Salerno

3. Myanmar Puppets Figures

(Go to enclosed DVD-Rom to explore more about the images of this chapter...)

3.1. Abidama Dolls

3.2. Created characters in line with tradition and

drama

3.3. Handles (Controls) of Myanmar Marionettes
- 3.3.1. Extract from Saya Hla Tha Main's "Myanmar Marionette Show"
- 3.3.2. Controls mentioned by Dr. Tin Maung Kyi, in his " Culture Articles".

3.4. Studies on Puppet Construction Art in the past
- 3.4.1. Preparing the Puppet-Strings
- 3.4.2. Introducing Asi-string and its uses
- 3.4.3. Suspending Strings
- 3.4.4. Manipulating Strings
- 3.4.5. Shaking Breast (Mamma) and a suckling infant
- 3.4.6. Fixing Strings on animal-puppets
- 3.4.7. Kaolin for Face Make-up (Kin-Poot-San in Myanmar)
- 3.4.8. Tamarind-seed Glue
- 3.4.9. Coloring the Make-up
- 3.4.10. Painting The Puppet
- 3.4.11. Weakness of Kaolin Make-up
- 3.4.12. Carving Yamanay (Gamelina arborea)

3.5. Observation on Today construction of

Professional Marionette
- 3.5.1. Choosing Wood
- 3.5.2. Carving
- 3.5.3. Painting the Puppet
- 3.5.4. preparing to have long lasting strings
- 3.5.5. Connecting the parts of the body with joining strings.
- 3.5.6. Wearing The Costume
- 3.5.7. Suspending Strings to the Control
- 3.5.8. How to hold and play the Manipulating Strings

3.6. Difference between Marionettes from Upper

and Lower Myanmar

(The translator used "Doll" for characters, figures, or Puppets)

3.1. Abidhama Dolls

Basing from Buddhist Philosophy ***Abhidhamma***, it was said that there were 28 different puppet characters. It did not match with general classification, as the latter may not be 28 and even more. New characters were added to the list as necessary.

After recognizing 28 Abidama, there arose different (28) characters. In spite of differences basically one celestial being, one good sprit, one awkward spirit, Nat-ka-daw one, Hermit one, King one, Prince one, Princess one, White-faced Senior Prince, Red-faced Prince one, Two clowns, 4- Ministers, one Ponna, Old man one, Horse one, Monkey one, Ogre two, Galon (mythical bird) one, Dragon one, Black Elephant one, Tiger one, Zawgyi(Alchemist) one.

In the different (28) character the following special characters were included.

1. Byamar	10. Witch
2. Ritual or Maid	11. Ogre
3. Sweet Song ----	12. Gon Ban
4. Awkward Song	13. White Elephant
5. Rich man	14. Elephanteer
6. Little Offspring	15. Elephant Scare
7. Royal Prince	16. Parrot
8. Queen	17. Big Bird (Wun Po)
9. Page Boy	18. Nga-pyu (villain)

Out of different 28- Characters system at least (2) or (6) special dolls of (18) could be included.

It seemed that marionette-artists and Marionette Troupe chose characters in accordance with their drama and plots. That was why different system arose.

A. Mahabuta 4 Materials	
1. Earth	Minister (white face, hat and robe green)
2. Fire	Minister (red face, hat and robe green)
3. Water	Minister (white face, top-knot , turban and robe green)
4. Air	Minister (red Face, top-knot, turban and robe green)

B. Pathada 5 Materials	
5. Eye-Pathada Material	Senior Prince (Red Face)
6. Ear-Pathada Material	Maid
7. Nose-Pathada Material	Galon
8. Zainwha Pathada Material	Dragon
9. Kaya Pathada Material	Tiger

C. Yaugacara (7 Materials) 4 types	
10. Yu-Pa-Yone	Byanma
11. Thadda Yone	King (or) Dinda
12. Ganda Yone	Good God
13. Yatha Yone	Joker God

D. Bawa 2 Material	
14. Eitthi Yoke	Princess
15. Pone Yoke	Prince

E. Hadaya 3 Materials	
16. Hadaya Material	Sweet Song Clown

F. Ziwita 1 Material	
17. Ziwita Material	Hermit

G. Ah-Ha-Ra 1 Materia	
18. Ah-Hara Doll	Akward Song Clown

H. Pri-Cae-Da 1 Material	
19. Ah-Ka-Tha Doll	Senior Prince (White Face)

I. Wi-Nyet 2 Material	
20. Kaya Winyet Doll	Ogre
21. Wazi winyet Doll	Gon-Ban

J. Wikara 3 Material	
22. Lahuta Doll	Zaw
23. Muduta Doll	Elephant
24. Kamanyata Doll	Horse

K. Let-kha-Na 4 Material	
25. Upadaya Doll	Boy
26. Thatati Doll	Old Man
27. Zarata Doll	Old Woman
28. Anaita Doll	Monkey

Note: Pali words used by classifier were not translated nor explained. "Doll" was used by the writer for a character or image.

3.2 Created characters in line with tradition and Drama:

Traditionally ancient Marionette Troupe differed in fixing number of dolls. The records showed that 28 charactors systems (Abidhama Dolls) were not the same in doll–types and notes on them. For instance, in the regime of Alaungpaya (a) King Badon Theatrical Wun, U Thaw, had ordered to have 36–charactors but no listed record was mentioned in his order.

Otherwise Sayagyi U Thein Naing in national–literature prized award, "Myanmar Marionette Theatre", mentioned that limit of 36 dolls as follows:–

1. Hermit	13. Elephant-Scare	25. Horse
2. Thagya	14. King in the Palace	26. Elephant
3. Good God	15. Royal House Prince (tragedy)	27. Tiger
4. Mingyi	16. Prince	28. Monkey
5. King	17. Princess	29. Palace Ogre
6. Prime Minister	18. Page (Right)	30. Forest Ogre
7. Thet-Taw-Shay Wun	19. Page (Left)	31. Zawgyi
8. Wundauk	20. Ponna	32. Galon
9. Wundauk Wun	21. Old Man	33. Dragon
10. Gate Wun	22. Old Woman	34. Bad God
11. Myo Wun	23. Maid (Left)	35. Parrot
12. Maha Wun	24. Maid (Right)	36. Dog

It was said that 36-charactors were just nominal. Later in the flourishing period of Marionette Theatre all the characters (36) were not included.

The difference may be based on the idea of Theatre-owners who filled the dolls in accordance with their different stories.

As mentioned in Saya U Hla Tha Main's "Myanmar Marionette Theatre, U Sabai Thet Kalay (Mandalay) explained:

In performing Sanda Kain-na-yee Drama Sanda-kain-na-yee puppet, in performing Pro-Buddha King Rabbit Drama Rabbit-puppet, in performing Thi-ha-ba-hu Lion-puppet, in performing King Hintha Drama Hintha-puppet, in performing King Pig Drama Pig-puppet and in performing One Act Play Chin-national puppet, and Kayin-national puppet and etc: were added respectively. So there have no fixed puppets should not be noted.

In analyzing main puppets and added puppets should be noted as follows: -

Himalaya Scene

1. *Horse*
2. *Elephant*
3. *Ogre*
4. *Monkey*
5. *Zawgyi*
6. *Bird*
7. *Tiger*

These puppets were included in every Marionette Troupe. Some included white Elephant as well as Black Elephant.

Some, on the other hand, added horse–guard together with horse as an amusement.

As to ogres, forest–ogre, palace–figure, Konba and Konban, ogre and Konban, ogre and ogress were variably included.

As to Zawgyi, there were forest–Zaw and palace–Zaw. Intention was to differ rough dancing and polite dancing.

As to birds, Big Bird Wunpo, Parrot and Owl were separately included. Some included one type, some two types and some three types.

Horse, tiger, ogre, monkey and Zawgyi were seen in every Marionette Stage. Dragon, Galon (Mythical bird), Elephant and Bird were present in some Stages.

For dancing,

1. *Prince*
2. *Princess (one or two)*
3. *4 clowns (Page or Joker were alternative names.)*
4. *Nat-ka-taw or maid*
5. *Old man*
6. *Old woman*
7. *Sweet Song Doll (a king of Page)*
8. *Thu-nge-taw (Little child-other names: fore-runner, seat-planner)*

Mostly, Nat–ka–taw puppet and maid–puppets were the same. 1stnight Nat–ka–taw, 2nd night Maid –

Dramatic Puppets:–

1. *Thagya*
2. *Nat (Good spirit, Martali and guardian-spirit of tree-)*
3. *Hermit (Tree-guard Bodaw or spirit)*
4. *King*
5. *Queen*

6,7,8,9. *4 Wun (ministerpuppet) (Prime Minister, Shwe-taik Wun, Wundauk and Gote Wun or Myodaw Wun)*

10. *Senior Prince (Villain, Red Face)*
11. *Senior Prince (Polite Prince, White Face)*
12. *Bramar*
13. *Soldier*

If those puppets were counted it exceeded (36) number. Actually those puppets were used in performing Jatakas. Anyhow, when only the unavoidable puppets were used without reducing the number of puppets was less than (28). Dramatic puppets, created puppets and supplementary puppets were found as below:–

(A) Dramatic puppets:-

- *Witch (Gon-puppet)*
- *Child-puppet (royal son, royal daughter)*
- *Rich man*
- *Senior Monk*
- *Pho Thu Daw*
- *Woman-villain, lion, rabbit and pig....*

(B) Created supplementary puppets

- *Horse-guard*
- *Elephant guard*
- *Hunter*
- *Glass-ball Player*
- *Pho Thu Daw*

(C) Supplemented puppets with mask:-

Marionette–artists sometimes used head ware of King Elephant, King Peacock, King Dragon, King Pig, King Pigeon. For instance head ware of King Elephant had movable or immovable trunk.

It was probable that Himalaya Scene, Dancing Scene and Jataka Performance had vital dolls on which other necessary dolls were added. Thus those puppets appeared as creation according to nature.

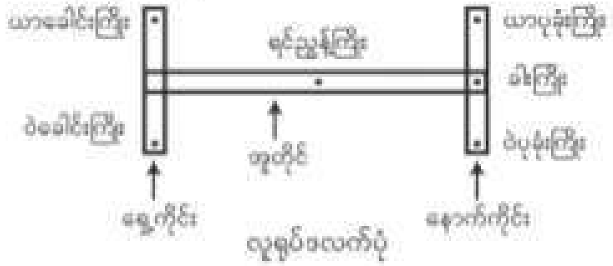
3.3 Handles (Controls) of Myanmar Marionettes

These were described by U Hla Tha Main in his "Myanmar Marionette Theatre" and research scholar Dr. Tin Maung Kyi in his book, "Dr. Tin Maung Kyhi and his Cultural Research Paper.

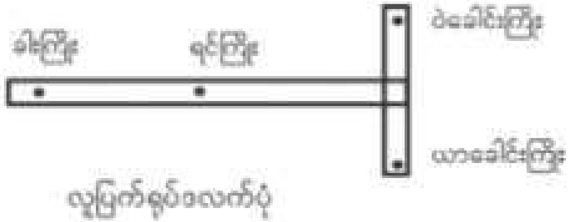
1. Extract from Saya U Hla Tha Main's "Myanmar Marionette Theatre"

There were five kinds of "Controls".

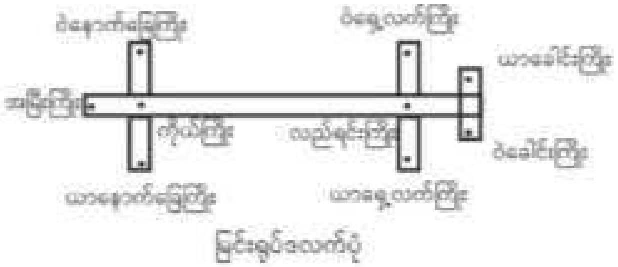
1. The first type was controls for dancing figures for Prince, Princess, Zaw-gyi (Alchemist) and "Thu-nge-taw" (Page boy).



Handle for Human Characters



2. For Horse, Elephant and Tiger.



3. The third type was that of handle for Hnet-kyee-wun-po (Stork Bird). There were two separate controls played by two men.

4. The fourth type was like that of Toe–na–ya (Mythical sheep) character that had two separate controls performed by one man.

5. The fifth type was of one or one–and–half feet long control. Although it was easy to play such simple "control" the player would need skill.

2. Controls mentioned by Dr. Tin Maung Kyi, in his "Culture Articles".

A Control was called "Dalet"(in Myanmar). Handle and "Jack" were the same Myanmar equivalent. The controls can be like English Alphabet "I", "T" or "H".

1. Puppets without "Control"

It seemed that there was no control for few puppets previously. Nowadays some puppets still had strings but no control. e.g. infants/ Naga puppets.

An Infant was not a dancing figure. It had only two strings. Naga had only one string; one end was fixed to the head and another to the tail. With these single strings a puppeteer had to make wonderful movements.

In my opinion, an ordinary rod was a handle not control. Such puppets with handles were: – Parrot, Pigeon, Dove, Elephant and Fish.

2. Handle for Elephant Control

In the past elephant figure or puppet was carved from solid block of heavy wood. Being itself heavy, its handle should be stout. The player had to use his both two hands for moving the elephants. If he became tired while playing he had to hold his arms close to his body. The Elephant had one string on its trumpet.

3. T-shape Controls

T–shape controls were used before H–shape handles were invented. Following were 6 different kinds of T–shape handles.

Figure (1) figure seemed to be a dancing girl, length about (12–cm).

Figure (2) and (3) were peculiar shapes found in Munich Museum. Such shapes had not been found anywhere.

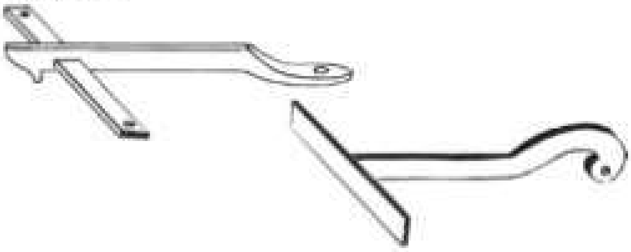


Figure (4), (5), (6) on the other hand were T–shape handles found on the Myanmar–puppets of Munich Museum. Lengths were mentioned in cm.

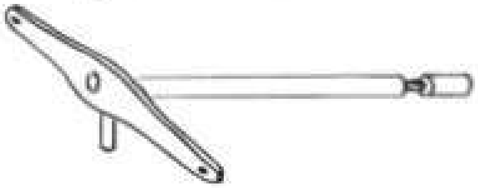
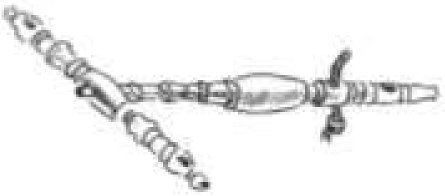


Figure (5) was like a cross–bow. That type was found nowhere.

Figure (6) was a well–polished handle.



This control was rare. These belonged to Puppeteer U Aung Hla, Zay–gyi Street, Kyee–myin–dai. These controls were used for two demons and one clown. Since 1911 the puppets were in Munich Museum.

4. Basics of Controls

A good "handy" control was about the size of a human palm. "On the handle were points for fixing the strings and space enough for more than 60 strings, according to my own experience" said Dr.Tin Maung Kyi.

The strings that controlled stability (suspending) of the puppet were:–

Head ---------- 2 strings
Shoulder ------ 2 strings
Hip ------------- 1 string
Total ----------- 5 strings

So a Control needed five holes to fix them. Such holes were visible on H–shape handle. In the center of H shaped control was a string to hang the puppet on the wall. If that string was counted in, a "Control" had 6 strings and 6 holes.

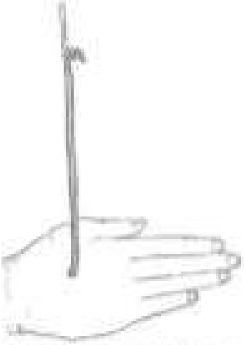
A puppeteer invented a new string whenever he needed such one for a new movement; these were done out of his own idea. He even invented new design of control; it can be a Hamsa bird, a flying elephant, an Horn Bill, Zaw Gyi, or an Infant. (See figures below)

3.4 Studies on Puppet Construction Art in the past

3.4.1 Preparing the Puppet-Strings

The records showed that old puppeteers used the following (tanning) methods for puppet–strings so as to make the strings last long, to prevent destruction by insects and rats, to make it pliable and easy to pick up while playing.

The strings were dipped in liquids of crushed "Tel" *(Diospyros burmanica)* fruit, or "Kha–yae" *(Mimusops elengi)* fruit, raw and ripe, or crushed "Yin –mar–bin" *(Chukrasia tubularis)* bark. A favorite color was added to the mixture and the strings were dipped in it for an over night and dried in the sun.



Short length of String (Asy Rope)

An alternative method was a crushed pieces of cactus added with a little sugar (so as to make the color long–lasting). The string was put into the hot mixture over half an hour. Then left it dipped in the mixture for one night. Next, the strings must be dried in the sun.

3.4.2 Introducing Asi-string and its uses

The puppeteers invented what was known as "Asi" string or Asi–kyo".

(Note: puppet-researcher U (Oo) Ye Dwe suggested that "Asi-string" could be "Asae-string. "Asae" meant knob, round knot.)

Asi–string was a "single" string bent double on its own and twisted, leaving a small loop at one end for fitting a knotted end of a string. (See the figure)

A puppeteer knew how to twist "Asi–string". According to old saying, Asi–string method gave the following advantages advantages:–

(1) Before performing a puppet, the strings could be checked, cleared off entangling ones or cut strngs could be replaced in no time.

(2) Costume could be changed easily.

3.4.3 Suspending Strings

5 strings were to maintain stability of the puppets (hanging it from the Control) and others 6 were for movements or performance. There were 12 minimum number of strings required for a performance.

Basis Strings:

(1) Temple–string – 2
(2) Shoulder–string – 2
(3) Hip–string – 1
(4) Elbow (thigh–root string – 2
(5) Palm–tip string – 2
(6) Princess's foot–tip (no knee–string) – 2
(7)Prince's knee–string (no foot–tip string)
(8)Upper–chest string (optional) – 1

Total 12

3.4.4 Manipulating Strings

With the exception of "suspending strings" for stability, the others were manipulating strings. The

puppeteers introduced new strings, such as

- (Let-shet-kyo) - Bringing palms together for worshipping
- (Chay-gwin-yite) - striking the knee with the opposite foot
- Grasping (flexing) fingers
- Protruding the tongue
- Shaking the breast (mamma)
- Moving up and down the eyebrows
- Shaking the hips etc.

About BE 1295 (AD 1933) puppeteer Oo Win of Myin–gyan had installed (60) strings on his puppet. His control was set with innovated strings in such a way that by merely shaking the control, his puppet was found dancing.

There had been no (60) strings in the reigns of King Mindon and King Thibaw. It was a later invention in about the year 1900. Two puppeteers in Mandalay, two in Yangon and two in Hinthada were using such wonderful 60 strings.

U (Oo) Ye Dwe wrote in his "Puppets from Myanmar Marionette Theatre" that puppeteers Oo Tun Yin in Mandalay, Oo Aung Thwin (Waitza Thwin) in Hinthada played 60 strings puppets.

Further in the book of Oo Hla Tha Main, mentioned "puppeteers introduced new strings for new movement (dance) in different ways. In some performance like the Witch, the head left the body and flew overhead of the audience showing witchcraft (This is Burmese belief). After that it came back and joined the body again.

In performing "Hti–lat and Poe–Oo" story, a sword of a puppet cut into another puppet's womb to take out the embryo. In other plays, in a fight scene, one puppet's knife was left stabbed at the womb of other puppet. These were new special strings introduced by puppeteers.

3.4.5 Shaking Breast (Mamma) and a suckling infant

U(Oo) Pan Aye (Mandalay Marionette) who had been a member of Shwebo Tin Maung Marionette troupe told that the spirit medium performed "a special mocking scene"; here beads over area of her breast were seen shaking (operated by a pair of strings) as if the underlying breasts were shaking.

The next step was a scene of a suckling infant. First the spirit medium was put down sitting on the floor: a Control carved into an infant figure, was lowered down into her lap of the spirit; the brazier was slipped down (by lowering a hidden string at the back) now exposing the her breasts. Then infant was played about in her lap, while the oboe played the sound similar to the infant crying. It was a good effect!

Finishing the scene, the infant figure Control was pulled up by its hanging string. At the same time the brazier was pulled up to cover the mamma.

3.4.6 Fixing Strings on animal-puppets

With the exception of human figure, Horse, Tiger and Elephant were fixed with strings at joints. According to old records:–

Horse; 4 strings for the knees; 2 from head; 2 for the body, 1 for tail, 2 extra strings for the jaw – totally –11"

Elephant; 2 for the body: 1 for the tail, 2 for the flapping ears: 2 for the head; 1 for trunk.

Parrot; 2 for the wings; 2 for the back; 2 for the head; 1 for the tail; total 7 strings. One puppeteer could play two parrots at the same time.

Big bird *Wun-po (Stork)* (apart from the usual strings) 1 special string for opening and closing the beak. was added.

Owl; 2–strings for the eye–lids for closing and opening.

Naga had one string fixed for head and the other end on the tail. No "control or handle" was needed. (There were exceptions in a special Naga where 11 strings were attached to a control. Dr. TMK)

Tiger had a joint in the middle of the body; so there were two suspending strings on the chest and 2 strings on hind, altogether 4; 2 to the head; a total of 6–strings.

Ogre or Demon had two raised hand holding 'Thine' (stick, rod), 2–hand strings; 2–knee strings; 2–shoulder strings ; 2 –head–strings; 1 buttock string; a total of 9 strings only. No foot string. Chest–string and navel–string were sometimes added for special purpose.

Monkey had 1– buttock string; 2 back strings; 2 – head–strings, 2–hand strings, 2– knee strings, total 9 strings. No foot and elbow strings. As the tail was hanging down free no string was necessary for it.

3.4.7 Kaolin for Face Make-up (Kin-Poot-San in Myanmar)

In the old days Modern paint (called plastic paint) was unknown; Kin–put–san (was a small soft and white color rock found all over the country; it was used as a chalk in the past) was powdered and added with a suitable color for face make–up. Senior puppeteers recommended the Kaolin from (Shwe Gyin) as the best for puppet make up.

To make a face make–up Kaolin rock was rubbed on a flat stone added with water. Water was not a problem. The rubbings would sink to the bottom and the supernatant water was discarded away leaving thick rubbing or paste.

When enough amount of rubbing was collected, the rubbing should be sieved through a thin linen or silk cloth. It was to get a smoothed surface effect on puppet face when dried up.

3.4.8 Tamarind-seed Glue

Paste/paint to be mixed up with Kaolin was Tamarind–seed glue. Two handfuls of seeds would be enough to paint a puppet. The seeds were "heated" mixed with sand in a dry frying pan to remove the outer covering. The sand would apply heat equally to all seeds. Then the coverings of the seeds were easily removed away.

Now the seeds were boiled in water nearly the whole day and water added to when necessary. Finally when the glue came out, the seeds were removed. Now the glue was mixed up with Kaolin in equal proportion.

3.4.9 Coloring the Make-up

In the old days, paint or make up for the puppet was pure white color added with a little red to make a pink–color. For the senior Prince Puppet who acted as a villain, more red was added.

In painting scalp, eyebrows and eyelashes, black–ink or other black paint (lacquer) was used. For painting lips and wrinkles vermillion red (mercury chloride) was used by mixing with tamarind glue. In the old days, it was learnt that red sealing "lac" of dry battery cell was used.

3.4.10 Painting The Puppet

Removing the old make–up and applying a new

painting (make up) on the puppet was called "Sae–cha" (in Myanmar) i.e. removing old paint and new one applied to. In the old days five cock–feather tips were tied together to use as a brush in painting the face.

The painting job was done in the sun; the puppeteer had to sit and paint. He had to wait upon his paint, to remove any thick trickling of the paint; that would not give a smooth face; he had to apply the paint seven times. This paint did not give a shiny reflection to light at performance.

3.4.11 Weakness of Kaolin Make-up

But a drawback was that the paint was always easy to get off. The traditional Kaolin make–up did not last long. Soon peeling, wearing away by friction and thinning soon followed. Then to avoid stain and scratches, the puppet's face had to be protected covered with a velvet–mask.

Even then chin–tip and nose–tip never escaped thinning of the pain as the paint was rubbed off from these areas. (These were the pressure points). To avoid it, a small piece of Mai Kai paper (name of a village from Shan State, Myanmar; it was a thin Mulberry paper) was soaked in water and put on the defect before the paint was applied.

But, now, a more durable, less tedious and easy to apply "plastic–paint" replaces the old one. And a color could be added as required.

3.4.12 Carving Yamanay (Gamelina arborea)

Before a carving was started, tradition demanded:

(1) to select an auspicious day (in accordance with astrological prediction)

(2) by dipping the wood in the water to find out heavy part and light part (the root and the top)

(3) light part was selected for upper part of the body and heavy part for the lower.

(4) some experts also told that the heavier part was used in carving onyx and the lighter part was used for carving face.

Gamelina arborea was the lightest wood and fit for carving puppet especially for dancing ones. Other puppets were mostly carved from other light wood but not superior to G. arborea; examples– Myitzu, Letpan, Pone–me–za, Ma Au, Than–that and let–htoke.

In carving the puppet in the old days, "Khote dah", 'dah–mauk" (2 types) had been used. These were sharp blades with long handles. Dr. Tin Maung Kyi, the Puppet Researcher, found out this fact.

First a piece of wood was shaped into a rough image with 'Khote–dah' (a shorter blade in the image).

Then choosing a curved blade, its long handle was clamped or pressed between right elbow and right knee. (See the figure). Right thumb pushed the back of the curved blade. By pushing right knee outward (arrow guide in the figure) the wood was cut by the curved blade.

One could carve an image in the same way as above without the aid of the knee.

With the point of the curved knife, details of eyes, nose, mouth and ears would be made. If one wanted to hollow deep into head and body, other tools like chisels were used.

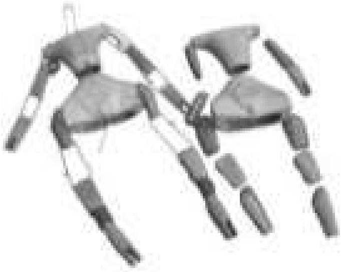
3.5 Observation on Today construction of Professional Marionette

Myanmar puppets followed after the model of the puppets of Royal Marionette stage. The puppets of the Royal stage were 27 inches high and the puppets of the commoner stage were 24 inches. Increase in height and size made heavier specimens and were discarded later on.

Today U (Oo) Ohn Maung from Mandalay made many puppets for use in Mandalay Marionette Theatre. The following were steps recorded from his discussion.

(1) Choosing wood for puppets
(2) Carving them
(3) Painting them
(4) Preparing or Tanning strings
(5) Joining all anatomy
(6) Wearing Costumes
(7) Fixing suspending and manipulating strings to the 'control'

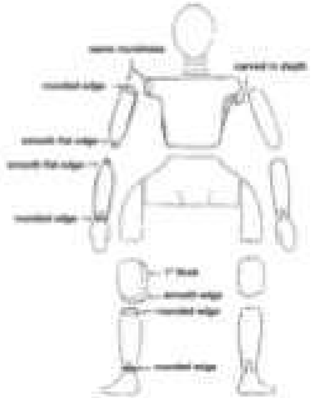
1. Choosing Wood



As discussed before, Myanmar puppet were made preferably with G. arborea.

Later Yamanae wood became scarce and it was substituted by Teak. The Teak was easy to get, resisting to insects and durable, but rather hard for carving.

2. Carving Puppets



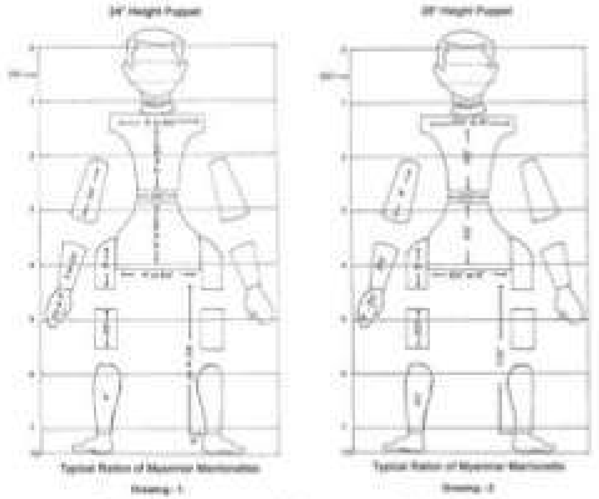
For a 27 inch puppet:
Head – from edge of the forehead to the chin – 3.5"

For a 24 inch puppet:
Head – from edge of the forehead to the chin – 3"

For a 27 inch puppet:
Forehead around the ears was 8.5' to 9.5". Some–times the size

slightly varied. The circumference gave a standard head. Its face became a measure; seven and half times of it gave a height of a puppet. The height's half was an arm's length.

The length of the head from hair margin to chin was 3" to 3.5", the whole body was carved proportionately.



Typical ratio of Myanmar Marionettes

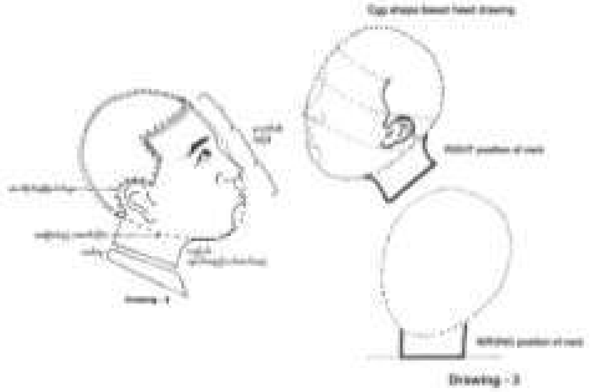
As has been discussed, the puppet head from forehead to the chin would be 7½ times – to make its height. But later the strings and joints would lengthen from 24 inches to 26 and 27 would become about 28 inches.

Nowadays there were two different carvers – one specializing in head and other in body. One who carved the head only would have to provide neck-piece, hands and feet also. Assembly of the whole anatomy could be seen in the following figure.

Importance: The head was carved in such a way that it should be inclined forward. A good specimen was a puppet looking above when hung on the wall. (Buy such specimen!) (See drawing 3) When the puppet was put in a dancing posture, it was found looking straight towards the audience.

Shape of the head would be oval or egg-shape.

The neck piece should fit in with the neck of the head with which it joined. The neck-ring was found thicker at the front and thinner behind.



Importance: There must be no sharp edges (but the edges should be rounded and smooth) at the shoulder tips, arms, forearms, thighs, and legs. Rounded edges facilitated movements of the parts or components.

Sharp edges will interfere with movement especially when the gap (joint) was filled up with soft cloths.

3. Painting the Puppet

Before applying the paint, wood surface was smoothed with a sand paper. Then liquid paint (already mixed with glue) was applied 7 times (one after the other dried) in the sun. After drying it needed smoothing with fine sandpaper.

Modern paint or Plastic Paint as commonly called now, was found easy-to-use and long lasting and hence it was widely used.

4. preparing to have long lasting strings

Now-a-days Sha-say (Cutch) was used to color the strings instead of barks and fruits previously discussed before. After drying, the strings were rubbed well with

bee-wax. This wax would resist oily stain and sweat of the puppeteer.

5. Connecting the parts of the body with joining strings.

How an "Asi String" was made by twisting had been discussed above and no detail would be made here. It was a string folded double on itself and twisted one upon the other, leaving a loop at folded end. (See figure or drawing 6a)

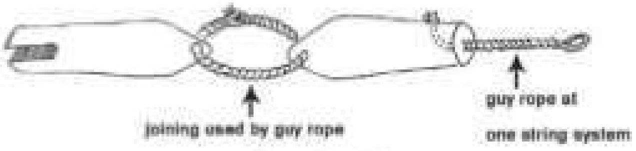
Guy rope (or) Joinable string
Drawing - 6a

The "Asi" was used not only for joining the strings between the puppet and the Control but also in joining wooden ends at the joints. The end with two separate strings was knotted together.

How the "Asi" was used to join wood ends was shown in 6b.

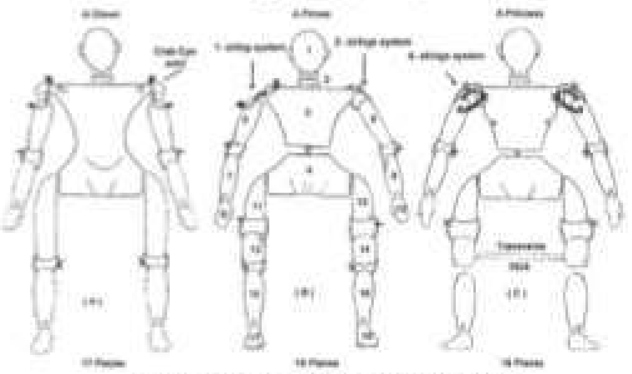
Plasticity (mobility) of a joint be rendered as required; it could be also adjusted by the "Asi" strings. This "Asi" string was and still is found only in Myanmar and it is definitely our own invention and not borrowed from anywhere!

By using Asi strings



Drawing - 6b

Drawing- 7-a, 7-b, 7-c



Pieces and Joining System of Myanmar Marrionette
Drawing - 7a, 7b, 7c

As the above figure showed, the whole anatomy has 18 pieces including neckpiece. See Figure 7-a.

Those 18 pieces were joined with "Asi" strings. To lighten the weight of the wood, the upper (chest) and lower body (hip) were hollowed out. Head was also done the same way. In joining the 18 pieces by "Asi" strings, the end remaining after tying a knot, was left 1" or 2" longer in order that adjustment could be made well later on.

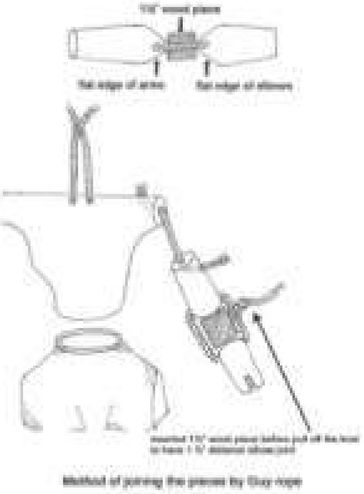
A special joint was discovered and noted by Dr. Tin Maung Kyi. It was known as "Crab's eye" joint after its similarity to protruding eyes of a Crab. This special joint facilitates easy movement at the shoulder joint.

Other type of joints were as mentioned by 7b and 7c.

Elbow – joint allowing extreme flexibility in a 24" puppet (Prince and Princess) needed a gap 1.5" to 2" between the ends. In 27" puppet, the gap was 1.5" to 2.5" apart.

In joining swift moving Zawgi (Zaw-gyi) puppet, Ogre (Demon) and Pageboy (Thu-nge-taw), waist gap would be narrower than that of Prince and Princess. Elbow – joints were also joined narrower in former. Please note "Asi" string was mentioned in former

translation as "Guy rope."



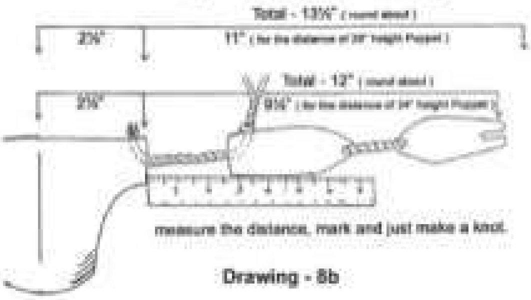
Method of joining the pieces by Guy rope
Drawing - 8a

In all the joints, if an exact gap was required, a block of wood was placed between two ends before fixing the "Asi" string. (See 8a)

If you want 1.5" for elbow-joint 1.5" long wooden-piece would be placed at the elbow gap, before fixing. After that the wooden block was removed. This method could make exact distance between in all joints.

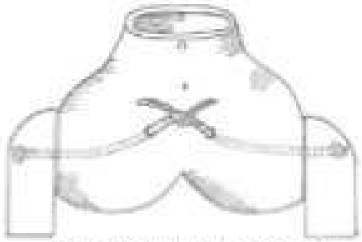
In a 24" puppet, from the middle of the back to the tip of the hand was 12" (See 8b). Two times of that length was the height of 24" puppet.

Setting the measurement of length



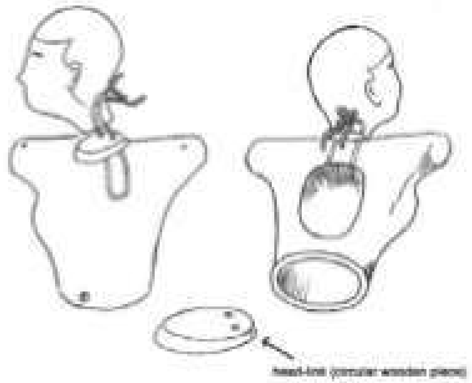
Drawing - 8b

Hip joint (between the thigh and buttock) was joined by a thick string as shown in Figure 9, (Drawing 9).



Method of joining the Hip and Thigh- Root
Drawing - 9

In fixing the head-string (see figure-10) 2 stout/thick strings joined the shoulder and head. A neck piece intervened between the two. This double strings invented by Dr. Tin Maung Kyi, acted well for a "spring back" mechanism when the head was turned to one side.

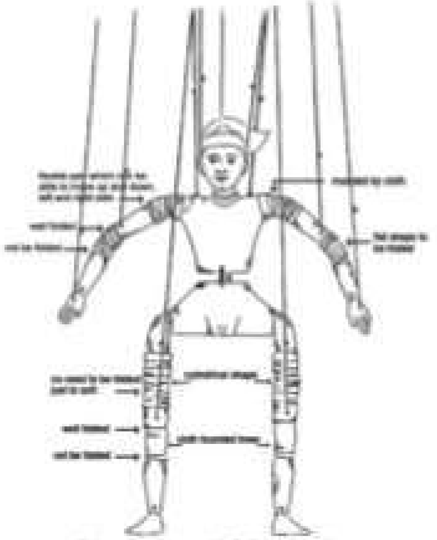


Method of joining the Head and Upper Torso by using head-link (circular wooden piece)
Drawing - 10

Formerly (instead of a double string), a single "thick" string passed through a single hole (in the neck piece) to be connected to the head. But the defect here was when the puppet head turned to one side, it might stay there without coming back to its previous position; in such a case, it would be an ugly sight.

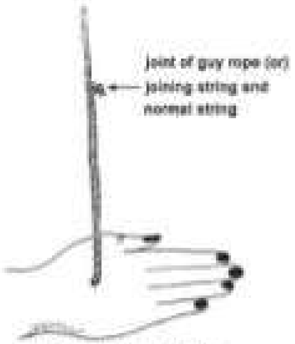
Finally, the two strings passed through to the back of neck (see the figure) and tied together firmly, thus securing the head to the neck. Those 2 strings were called "life-string".

In puppets of Lower Myanmar, a special arrangement was made to make the knee flex in a normal and natural way. In front of the knee-joint, a firm circular piece added between the wrapping linen. It would act as a "patella" (Gon-nyin in Burmese) preventing un-natural flexion of the knee in dancing. If this un-natural flexion, occurred, it was an ugly scene. See figure (11)



Prince Character with Full set of Strings
Drawing - 11

With the exception of neck–joint, all other joints with a gap inside, were to be wrapped with cloth (linen) and cotton.

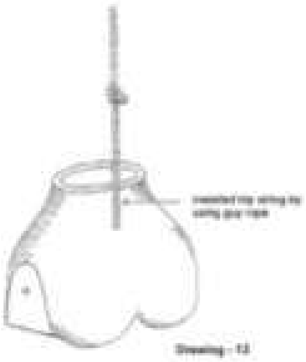


Drawing - 12

Then strings and "Asi" strings were fixed in all joints where they were necessary. The hands were fixed with a string as shown in the Figure 12.

Guy rope (the looped end of "Asi" string) would be put through the hands.

Striging the Hip Here an "Asi" was fixed first through a hole from inside the hip and then out it came. The drilled hole should be at a point between upper one third and the lower two third at the back. (See figure 13).

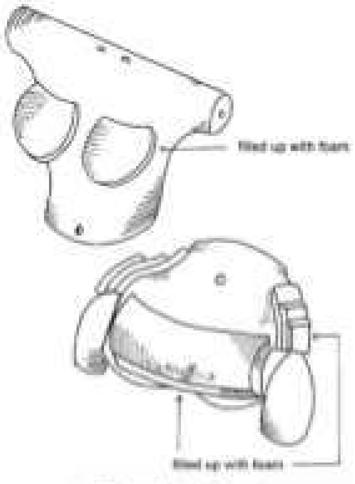


Drawing - 13

6. Wearing The Costume

After finishing joints and before wearing the costume and, the whole anatomy was inspected. See for any abnormal bulges or any smallness of the parts or disproportion. Now–a–day plastic foam could fill up at necessary places like breast and buttock.

In the old days, hip and breast were filled up with pieces of cloth. Now–a–days, easily–available materials like plastic foam could be used to fill up a gap. Thus whether the puppet be a Prince or Princess, a good shape could be made. See figure (14).



Filling up Hip and Breast
Drawing - 14

When costume was put on, it should fit in allowing an easy movement of the joints.

When costume richly embroidered with sequins etc. were put on, special care was taken at the joints. If the embroidered cloth over a joint was too thick here a freedom of movement at the joint was not possible. So a precaution was taken that there should be a thin embroidery of costume over joints.

Putting on the costume– sarong, skirt, or pants were put on to cover the lower parts of the puppet. Then came costume for upper part of the body– like jacket, robes etc. The jacket and skirts should not disturb the freedom of movement at the waist. Special care was taken to keep embroidered pieces neat and tidy using if necessary stitches or even in and nail at places where necessary.

While wearing the costume, the "Asi" strings were pulled out through small holes on the costume.

The role of the Tapestry as mentioned by specialist U Sein Myint:-

"There were 10 different kinds of arts in Myanmar tradition. This tapestry went under "gold – smith". He delivered a lecture on this topic at East West Centre in Hawaii. This art could be traced to a thousand years back.

After successful military campaigns over Ayutthaya and Manipura, this art became enriched added with western idea, design and decoration materials. The art became more popular at the court of Konebaung Dynasty. Gold and silver embroidery were found in costumes of kings, queens, ministers and all high officials.

Elaborate designs and materials differed according to official and social status. This embroidery was found in many items telling a status and rank e.g. pillows, horse and elephant straps, curtains, covers etc.

Similarly in the past, embroidery was used in decoration of the puppets eg. Crowns, headbands, jackets and robes, sarongs and skirts, belt, bali–kwe (chest cover), shoes and so on. Other paraphernalia such as cups, boxes, thrones, curtains, partitions, musical instruments.

Many materials were used for decoration. These were:

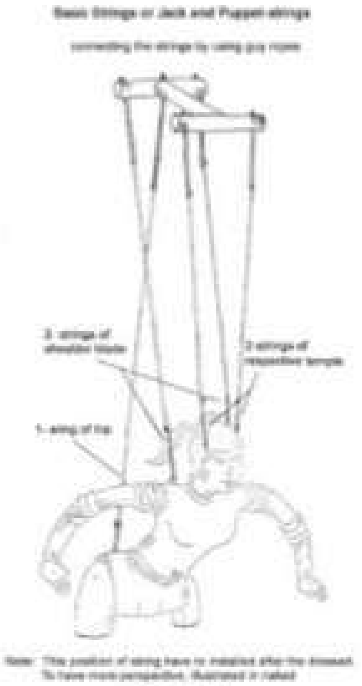
Sequins, Naga–htar strings (colored thread entwined with gold and silver threads), glass beads, semi–precious stones etc. Other special items and names of the designs used in this art work were many:–

Sequins– embossed into stars and cup shape, gold threads, naga–htar etc. A peculiar shaped small piece of wood was known as Tortoise; the Naga–htar threads were wound around it."

7. Suspending Strings to the Control

Controls were mostly "H" shaped and about the size of a palm. Different designs of them had been discussed in previous chapters.

H shaped control Usually the front cross bar of the "Control" had 2 holes for fixing 2 head strings from the puppet. See figure (15). The back cross bar was for a pair of shoulder strings. The connecting bar between the two cross bars was provided with a hole for fixing buttock string. The hole was made nearer to the cross bar at the back.



Drawing - 15

These 5 strings were to suspend the puppets to the Control and maintain stability of the puppets. They were not dancing strings nor for movements. But without them, as they all maintained stability, dancing strings could not be played with.

Here a special attention should be paid to hip-string:

U (Oo) Ohn Maung noted that the hip–string of the puppets in Shwe Bo Tin Maung's Marionette used thicker and stronger strings for hip.

Any strings (except Hip String/ Buttock String) could break or separated during dancing; here a clever puppeteer could hide the mishap and go on manipulating as if nothing happened. The puppeteer

continued his puppet dance without disturbing his audience.

But when the hip string was torn away, the puppet virtually went out of control and the puppeteer could not continue his work; he would be forced to stop.

- Placing the "Buttock String" to put the Puppet in Dancing Posture

First the connecting bar of the Control was put on left index finger (and in line with it) as shown in diagram.

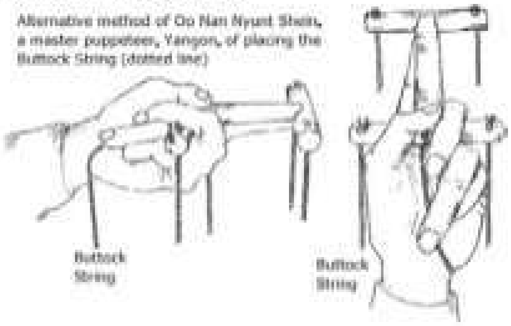
The thumb and middle finger of the left hand grasped the back cross bar. The other ring and little fingers were flexed below the cross bar. These fingers will be used in manipulating the (three loop) strings during manipulation.

The Buttock string arising from the Control rope of the jack that connected to buttock–string went down along a fold between the two eminences of the palm. Here the middle finger firmly pressed the hip string keeping it in the folds.

Holding the Buttock String like this made the puppet bent forward and the dancing puppet assumed a posture characteristic of all the Myanmar puppets; now the face of the puppet was facing directly to the audience.

There was an alternative method by Oo Nan Nyunt Shein. (See figure) Advantages were:– (1) It was easier. (2) You don't need to press the buttock string. (3) These free fingers could be used for all purposes in manipulation.

Now the puppet was ready for a play or a dance. To do this, three loop strings from knees, hands, and elbows were brought up 9 inches above the control (ready for playing a dance) or let them rested on the connecting bar of the control (if not to play yet). These were manipulating strings.

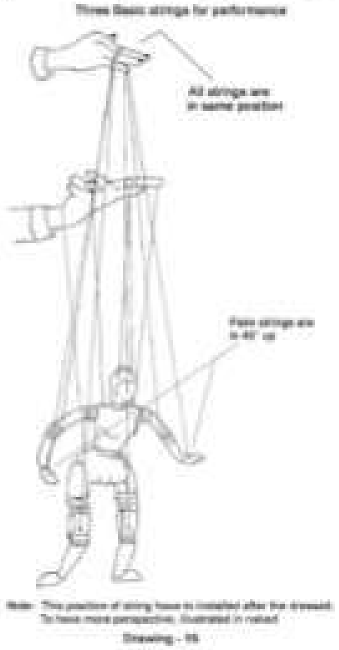


The Guy rope (Asi string) connected to the Buttock String was also thick. The intention was to prevent damage or cut. If that Buttock–String was cut off the puppet lost its stability. That was why, that hip–string was called "Life–line" of the puppet.

8. How to hold and play the Manipulating Strings

There were 3 main strings to play the puppet. They were not attached but free loops brought up over the Control. They would be manipulated by the right hand. They were:–

(1) 2 hand strings. A loop, its ends connected to hands.
(2) 2 elbow strings. A loop, its ends connected to elbow.
(3) 2 Knee strings. A loop, its ends connected to knee. All together 3 loops. (See figure –16).



The 3 loops were brought up together by the right hand 9 inches above the control, as already discussed.

3.6 Difference between Marionettes from Upper and Lower Myanmar

A discussion on carving, joints and stringing of the marionettes are presented here by Oo Ohn Maung, a scholar puppeteer/Puppet Maker from his practical experience.

Before discussion on this topic, the following anatomy will be presented first. (In further discussion, the term puppets will be used for marionette to make easy understanding.)

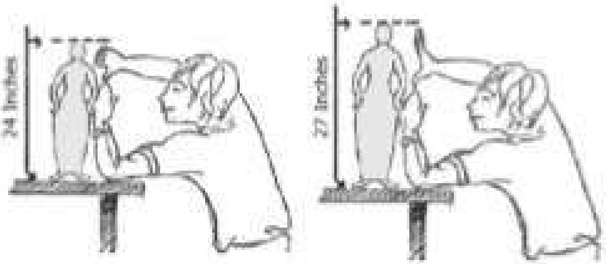
During the time of the last king in Mandalay, there were Sin–daw–gyis, (the Greater Puppet Stage) and Sin–daw–galay (the Lesser Puppet Stage or Tha–mee–daw's Puppet Stage). In Sin–daw–gyi, 27" height puppets (one arm length and a hand–span) were used. In Sin–daw–galay 24" (one arm length and a first) were used. (Figure)

Regarding 27", there was a formula –
"A hand–span around the head + four fingers.

This is the optimum size of a head, and this forms a standard unit.

Seven and a half of this unit is the height, equivalent to an arm length plus a hand span.

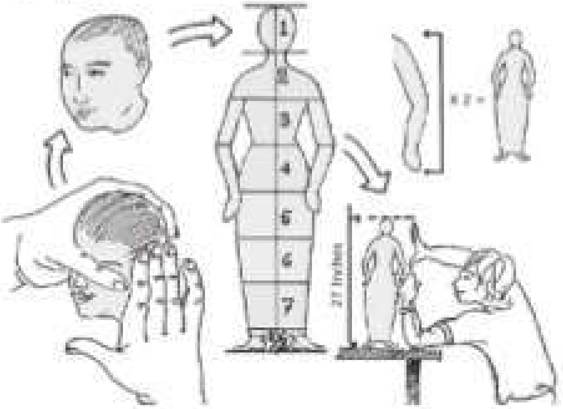
Half of this height is the arm length. (See the figure)



So length of a face is 3and half inches from hair margin to chin; 7 and half times of this face is height and half of height is arm length.

For 24" puppet, face is about 3 and one-fourth.

Standard measurement in the past was not in inches or meter but one's own hand and fingers, allowing differences depending on personal variation. So naturally there was slight variation in height of each puppet.



Generally dancing puppets like Prince and Princess were smaller than clowns and other characters. In Sin-daw-gyi (where height was 27"), the difference was not very much, may be not more than one inch or so. Here the height of a clown would be 27" and Prince and Princess characters are about 26".

Similarly in Sin-daw-galay, the clown may be 24"/25" and Prince and Princess would be 22"/23".

After Shwebo Tin Maung's Puppet Troupe was gone, a new puppet stage came up in Mandalay in about 1988. It was "Mandalay Marionette". In its initial 3 years, different sizes of puppets were used on the stage, both 27" and 24". These were made by the puppeteers Oo Mya Thwin and Oo Pan Aye. That was why different sizes of puppets were found in earlier years.

After Oo Mya Thwin's demise, Oo Pan Aye continued making of the puppets. After Oo Pan Aye's retirement, Oo Ohn Maung started the production line. A mass production needed many parts of the puppets to be made - all in the same size and standard for 24" height except Monkey Puppet. So all the standard size costumes were made to fit in all puppets. From 1993 to 2007, in a span of 14 years, all the puppets characters were made in mass production, the size being 24". It was the size used in Sin-daw-galay.

One thing to be noted was that cotton strings joined all parts. In course of time after many manipulations, the strings became more or less loosed and lengthened, and the height of the puppet was naturally increased by about one inch; a 24" would become 25 ; 27 in. would become 28. In spite of this lengthening, it seemed that the head and body ratio were not altered significantly.

However by now all puppets put on sale in the markey in both Mandalay and Yangon are all made in the same size - all 25" or 26". But "the head is found smaller than it should be in proportion with the height." Or the head and height ratio is altered.

In presenting all these facts here, Oo Ohn Maung is afraid that some one might run away with the idea that he was "bookish," sticking to old rules. In fact he wants to convey a message to those foreigners studying in Myanmar puppet researches that Myanmar puppetry has to follow traditional rules.

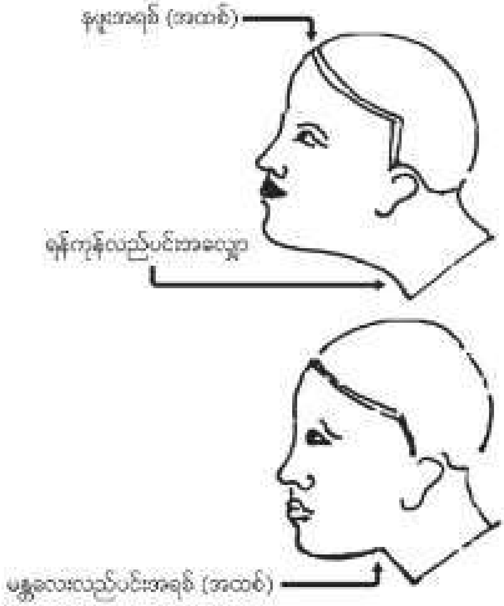
So his discussion further will spot light in difference or variation in (1) carving, (2) in attaching the strings and (3) in costume.

(1) Difference in Carving

-There is not much difference in sizes of head both

in Mandalay and Yangon.

The circumference of the head around the level of ears is found to be 10 and half inches; the length of the face from hair margin to chin is 3 and half inches. (The circumference of the head is generally "one hand–span plus four fingers"). See above Figure by Dr.TMK



– For a 24" height, around the head is 10" and length of face from hair margin is 3 and one fourth inches.

– However 27" puppets are no more found; instead 24" are found in the market. But the head ratio is not proportionately changed all in Mandalay and Yangon.

Sometimes the head is found smaller about 3" and one–fourth or 3" while height is increased. This is out of proportion and looks bad to one's eyes with a good sense...

– Hair margin is marked with a small "grooved line" in Mandalay made puppet but not in Yangon puppet or if done the groove is too shallow or just a mere line.

– All along the hair margin, little holes are made to insert tuft of 'real hairs' in Mandalay puppet. This is the only method usually done. In Yangon puppet, a web of black cotton thread covers the hair area and secured with small nails driven into it.

– Degree of inclination between the head and neck are the same in both. (a figure is necessary)

– In Yangon puppet there was a smooth and continuous surface running from chin to neck.

– In Mandalay puppet there is a distinct groove between chin and neck. (See the figure given below by Oo Ohn Maung) So the neck here looks graceful. Neck is usually decorated with necklace around it.

The head, neck piece and thorax are provided with a pair of small openings, each would allow a string. Thus the three parts are held together to make a neck–joint. This type of joint is found in Mandalay at the time Oo Mya Thwin and Oo Pan Aye join Mandalay Marionette.

– In Yangon puppets, the same joint is made with a thick string passing through a single opening in each part. (a figure is needed).

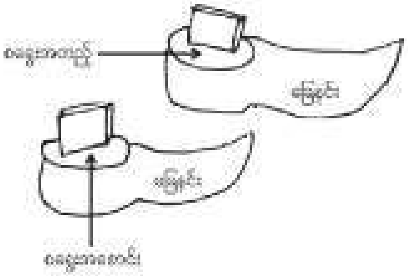
– So the neck piece has two openings in Mandalay puppet and one single opening in Yangon.

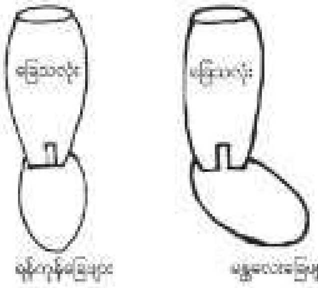
–Head, neckpiece, upperbody(thorax), lowerbody (abdomen), arms, fore–arms and upper thighs, lower thighs, legs, foot are altogether 18 pieces. The total number is the same in both Mandalay and Yangon.

– But size for each have different size and shape in both places, even differing in each locality.

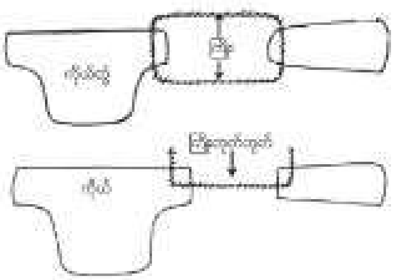
– In Mandalay length of the thorax at shoulder level and length of the buttock are the same. The upper thigh piece is thinner.

In Yangon, the buttock is shorter than the thorax and this is compensated by using thicker thigh pieces. For example, for a 27" height puppet, the thorax is 5" and the buttock is shorter – just 4 and half. But as usual, upper thigh pieces are made thicker.





– In all Yangon puppets, the wedge of the foot is inserted or made in such a way that it fits into the leg and the toes are found pointing forward. In Mandalay, the toes are directed outward in a natural way. (See figure)



– For breast and buttock, where a bulge is necessary, pieces of cloth or thrown–away threads from looms, or plastic foam are used in Mandalay puppets. Yangon puppets do not need this reinforcement as the necessary bulges are made in carving.

–In pageboy puppets of Mandalay, the hands are found with pointing forefingers.

–In pageboy puppets of Yangon, the hands are just open palms.

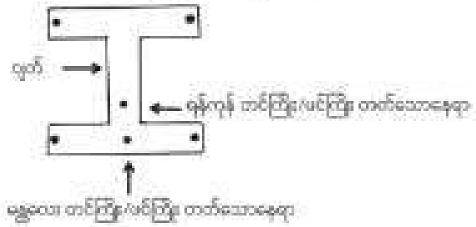
–In Mandalay, the carvers did final touch to different parts of puppet with sand paper. However the head, hands and feet are all done again with fine sand paper by the puppet maker and subsequently Mandalay pieces look finer in appearance than Yangon.

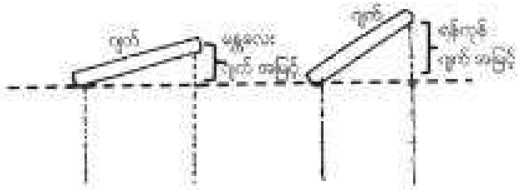
– Yangon pieces are found crude mostly as they are not treated with finer sandpaper.

– About body parts that usually go under garments, Yangon pieces are roughly treated. Finer finished pieces are rare.

2. Differences in Stringing

– In Mandalay puppets, shoulder joint and upper arm are joined by two strings in the past (see the figure), but now a thick single string is used instead of two.

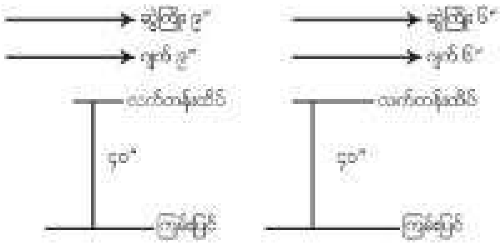


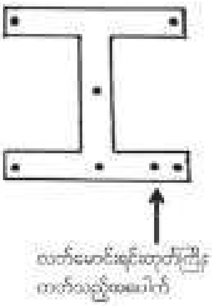


–In Yangon, two strings are now in use.

–In both places, the following strings are the same.

Basic strings – 5 (2 for head, 2 for dorsum or back and one for buttock) Manipulating strings (for dancing purpose) 3 double strings (for hands, elbows and knees).





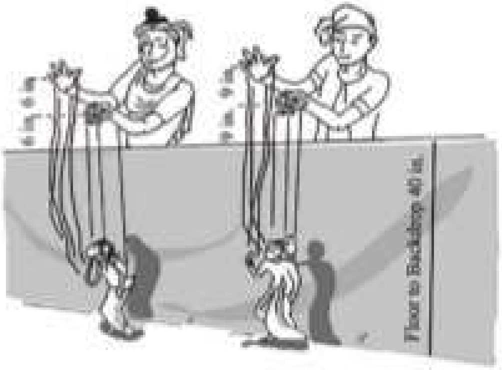
– But anchoring site of strings for buttock on the control is slightly different. (See figure)

– All the strings are attached to the control in such a way that the control is slanting a bit (see the figure) but the degree of the tilt (slanting) is significantly more in Yangon.

– Control of the puppet is usually held close to the middle of the chest while the puppet feet are touching the floor. So if the puppeteer's height is tall the length of the strings is found longer. So if the puppeteer's height is short, the strings are shorter.

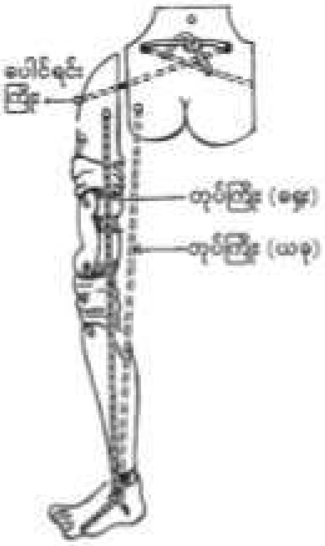
–Generally speaking, in Mandalay puppets, the control is held higher 9in. above the backdrop. The manipulating strings held by right hand are also 9" above the control. The backdrop's height is usually 40".

– In Yangon Puppet, the control is 6". above the backdrop and the manipulating strings by right hand are just 6" higher than the control.



– "Asi–kyo" or "easy loop" (twisted loop made to attach and adjust easily to strings) are passed through the wood of the puppet. The way these are made is the same in both places. But small metal rings are more used to attach 'Asikyo' in Mandalay puppets.

– In Princess puppet of Mandalay a special string mechanism is employed to control knee flexing in natural way. (See figure).



The foot string passes through a metal ring behind the thigh.

– Yangon puppet has no such control strings. A string for knee directly arises from the knee.

– These are all the common strings in both places. Other strings meant for special purposes will not be the same.

– A special string to pin down the arms to the side of the chest is found in Mandalay puppets but not in Yangon puppet.

– A wooden / iron bar is fitted between lower thighs in Mandalay puppets. The bar is hidden under the skirt. This is to control the knee spread in dancing.

– No such bar in Yangon puppets.

– In Mandalay princess puppet, knee joints do not need a "patella" as in a natural joint. But its abnormal "bending" with knee pointing "backward" is prevented by a special string mechanism behind the thighs.

– A "patella" piece is fitted in front of the knee joint to prevent abnormal bending of knee. This is found in Yangon puppets.

– The princess puppet from Yangon can raise her knee and walk like natural. But the Princess puppet from Mandalay could not do like this. Instead it walks in a gentle way kicking her skirt back with each movement.

– So the Mandalay Princess can dance kicking back her skirt back, a beautiful stance or movement not found in Yangon counterpart.

– Zaw Gyi, Page–boy and Monkey have a narrower (waist) joints than those in Prince and Princess.

– In Yangon puppets, the waist joint is wider at the back than at the front as the strings used in joining are attached longer. So the joining strings at the back are longer than the front.

– *"Zaw Gyi"* (alchemist puppet) of Mandalay has a walking stick (rod or magic wand) dangling from its right hand, by means of a small metal ring (Aye–gwin). The rod is usually a 'cane' painted red. The left hand is provided with a string loop for admitting the tip of the cane rod. When the tip of the rod is to be freed, the right hand string is pulled up.

– This arrangement is not found in Yangon puppet, where the magic wand is covered with red velvet. This velvet hinders or made difficult to release the string loop.

– So when the Zaw Gyi from Yangon made a somersault, both hands are raised above the head.

– When Mandalay Zaw Gyi made it, the free wand dangling from the right hand is flung and thrown on to the right shoulder. A good balance and a lot of practice are necessary to accomplish this successfully.

– *Horse Puppet*. Mandalay horse is made up of only wood and all joints are made as usual.

– *Yangon horse puppet is provided with one special joint* - neck where a cane ring is fitted in

– between the two wood pieces. This facilitates the joint movement. Moreover outside of the joint is covered with a strip of cloth. Thus Yangon Horse puppet has a graceful movement of the neck better than Mandalay Horse.

– Three separate pieces made a leg in Yangon

horse puppet. But Mnadalay horse puppet has either 3 or 4 joints in its legs.

– *Prince Puppet* In Mandalay, a string is attached to the heel by passing through an "Aye Gwin" (small iron ring implanted into the heel). A long loop is attached and connected with its counterpart on another heel, making it a manipulating string loop like the other three, called "Thone–Bin Gyo".

– This string on each side coming up from the heel goes up back of the thigh where the string passes through another Aye Gwin or a large safety pin attaches to the buttock.

– But in Yangoon puppet, no such arrangement exists but a string loop is employed instead.

3. Difference in Costumes

–Heads of puppets like Rama, Orgre, Monkey, Minister, Garuda, Naga, Hermit, Deva etc. are all decorated with gold and glass mosaic in Mandalay. Mostly these are all painted in Yangon, with variation in each puppet troupe. Even velvet shoes decorated with sequins are worn sometimes.

– Regarding the feet of the puppets, some are gilded, some with glass mosaic, some are painted, a wide variation existed in all Yangon and Mandalay.

– As for the head, natural human hairs are implanted into the head. But now artificial hairs or black threads are used instead. Even hair knots are now carved on top of head.

– Hair knots or hair – do is different to make and in these heads where natural hairs are used for hair–do, untidiness is a rule as redresing is difficult. Artificial hairs or black strings are easy to dress–up. Cotton threads are now found mostly used for hairs in Mandalay puppets.

– In Princes and Princess and other characters, sequins and embroidery are used for headbands, headdress, collar, shoulder cover, wrist–cover, pants, robes etc. Mandalay sequin–works are found more elaborate.

– Regarding necklaces, some used beads and some prefer to plastic garlands. More beads and longer necklaces are found being used in Mandalay puppets. 3 or more necklaces are used to decorate a puppet. Beads are hung down reaching lower than the level of hands.

– Yangon puppets are found decorated with less number of necklaces, and found shorter than the level of hands.

– *Hooking up the beads with tip of hands.* Mandalay puppets are purposely made with softer shoulder joint in order that the arms are easily used to facilitate hands in picking up the beads. Hands of Mandalay puppets can pick up beads using one or both hands. In order to do this successfully, vigorous exercise is made repeatedly by clapping both hands and bringing tip of both hands in the middle. Here the body is made steady; the swinging of the body is not necessary; the hands should be able to pick up the beads without the aid of the swinging body. To accomplish all these with ease, the shoulder joint is specially prepared "soft" and the number of beads many and longer.

– In contrast to this, Yangon puppets are found swinging the body in an effort to pick up the beads. Another point is that they never pick up beads with two hands.

©Giuseppe Salerno

4. Stage Constructions and Performance Program of Myanmar Marionettes Theater in the Past

(Go to enclosed DVD–Rom to explore more about the related voice records and demonstration video files of this chapter...)

4.1. Different Performing Stages

4.2. Decorating Myanmar Marionette Stage

4.3. Myanmar Orchestra in Puppet Theatre

4.4. Early Night Program
- 4.4.1. Inviting to people by beating big drum
- 4.4.2. Welcoming Music
- 4.4.3. Sin Tai (Creation of the world)
- 4.4.4. Emergence of Spirit Medium
- 4.4.5. Emergence of Apyotaw
- 4.4.6. Puppets in the Himalayas Scene
  - 4.4.6.1. Horse emerges
  - 4.4.6.2. Monkey and Ogres (Demons) Emerged
  - 4.4.6.3. Tiger and Elephant Puppets
  - 4.4.6.4. Dragon and Galon
  - 4.4.6.5. Stork or Big Bird "Winpo"
  - 4.4.6.6. Zawgi (Alchemist)
- 4.4.7. Founding of a Kingdom
  - 4.4.7.1. Opening a Palace Scene
  - 4.4.7.2. Hluttaw or Meeting of the Ministers
  - 4.4.7.3. Thu–nge–daw or Shae–taw–pyae (Page Boy)
  - 4.4.7.4. Audience

4.5. Midnight Performance Program
- 4.5.1. Welcoming the Prince
- 4.5.2. Duet Dance on the Return Journey from Taksilla (University)

4.1 Different Performing Stages

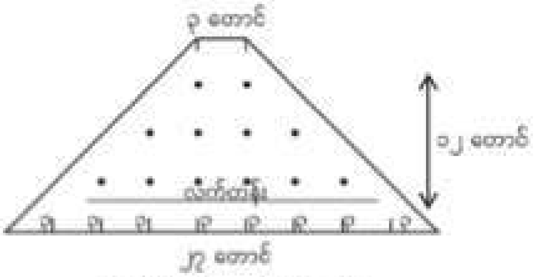
In the past Myanmar Marionette Stage was constructed in the same traditional design. It was in the shape of "a truncated triangle": The front was wide (like a panoramic cinemascope screen) and the back of the stage was narrower.

The front face was so long that (two scenes or) two kingdoms could be established and performed, one on either side, and played at the same. Specification for stage construction as mentioned by Thabin Wun (Officer) in 1883, did not changed but sizes became

smaller in subsequent years.

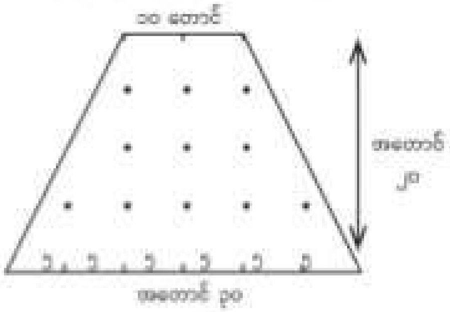
The following stages were mentioned in line with measurement–ratio.

(1) Front opening space had 9 rooms wide and back was just a room. The side was 4 rooms. (To avoid confusion, only width is expressed in terms of "room". Each room is expressed in a forearm length (Taung) equivalent to 18".



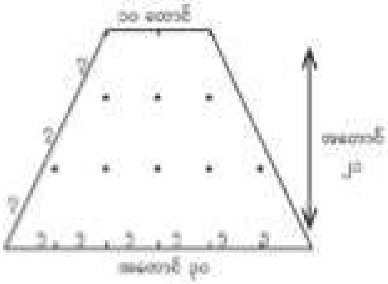
ပုံ (၁)၊ (ဦးစေသော်၏ စင်)

(2) Front opening space was 6 rooms. Back yard was 2 rooms and the side 4 rooms.



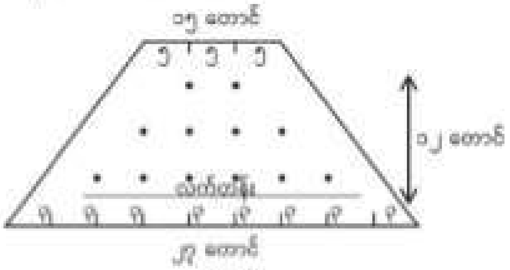
ပုံ (၂)

(3) Front opening space 6 rooms; back yard was 2 rooms and the side 3 rooms. (See the figure)



ပုံ (၃)

(4) Front opening space was 9 rooms, the back yard 3 rooms; side was 4 rooms.



ပုံ (၄)

(5) Half Moon Stage According to Dr Tin Maung Kyi's paper in 2000 in the early independence period some artists went to the west to study western performing art. Coming back, stage decoration and lighting were changed significantly.

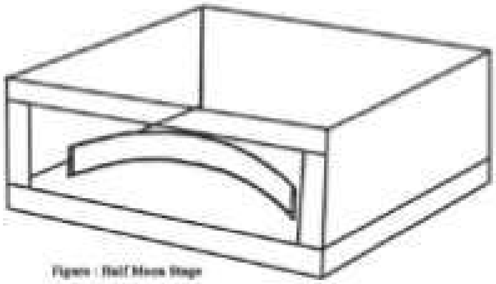


Figure : Half Moon Stage

Shwe Bo Tin Maung , an innovative pioneer and puppet master of that period, changed his stage with new electricity, spot light, new presentation! Thus he had responded with a new idea to an old challenges; the live drama and performance. However this new puppet stage, which he named Half–moon stage went into oblivion presumably because of technical difficulties. He returned to his old puppet stage– a square, not a truncated triangle. Soon he introduced a new "double stage."

(6) Double Stage (See Figure 6)

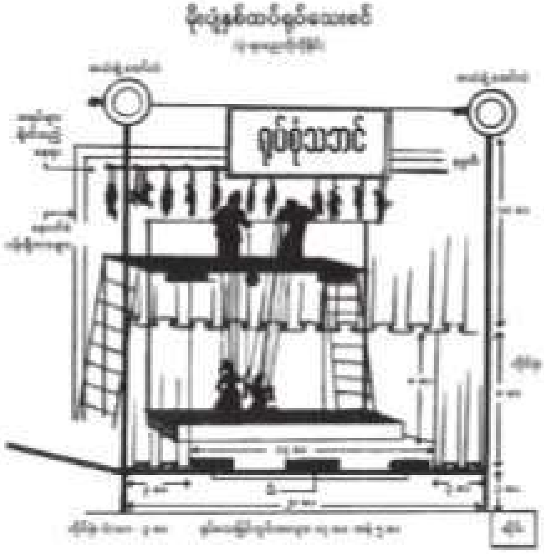
(1) Place to manipulate the string, (a platform) – length 15´ X width 3´ feet

(2) Puppet dancing place (Dance area) 15´X 3´

(3) Stage–height 1.5´, 15´X 3´

(4) Back drop. Height 6´, length 15´(background screen)

(5 and 6) stair/ladder to go up to puppeteers' place or platform.



Stage 30 square feet, height 15 feet, Double Stage

Height of the stage was 3–fore–arms length (taung) from the ground. But at the height of 2´, the stage was reinforced (? Not seen). Area behind the puppeteers was wide enough for a work and rest.

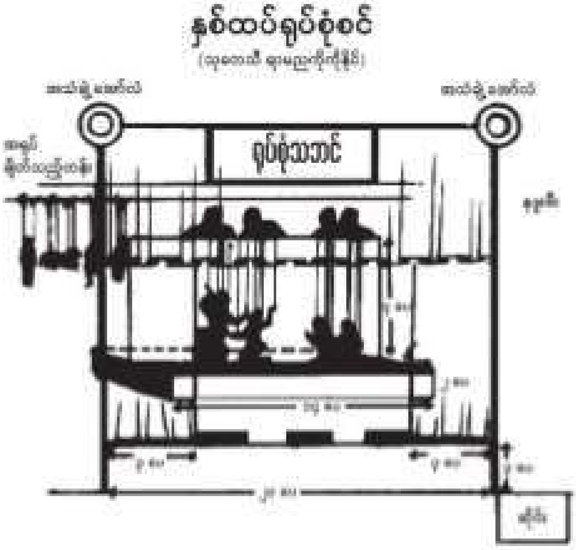
The traditional truncated stages were gradually disappearing replaced by square stages by about 1960.

There was no roof over the puppeteers. They had to sit unprotected on the platform. There was a roof, higher than an average height of a man, covering from middle to the back where puppets could be hung. (Front section had no roof at all).

The platform for puppeteers was supported by a number of wood pillars. Below this and behind the backdrop, was an area reserved for the puppeteers. The floor here was also strong.

Oo Aung Myint was the stage–instructor and light expert. He had built the half–moon puppet stage. He had a good experience under (Alinka Kyawswa shweman) Oo Tin Maung's troupe and Shwebo Tin Maung's puppet stage. He was acting advisor to Mandalay Marionette stage. He said, "After working with Shweman U Tin Maung (1960), I had worked with Shwebo Tin Maung in lower Myanmar.

Back to Mandalay in 1962, he designed a "double stage" with new lightings and back drop. Color slides were also used on the backdrop. It was specially to offer a better effect in all puppet presentation. Puppeteers could sit on the platform. It was also a new innovation offering comfort to them. They had suffered and withstood to a prolonged upright standing in the past.



4.2 Decorating Myanmar Marionette Stage

In a puppet-performance arrangement ran as follows;

In the past, kerosene-lamps were placed on the right and left corners of the stage floor. When storm lantern came into use, they were hung before the backdrop.

The Palace (a wooden box decorated at the back like a palace with three spires) was placed on the right side. The backdrop was a large sheet of white linen, decorated with gold and silver sequins.

Small branches with green leaves inserted in bamboo tubes put on either end of the stage signified a "forest scene".

Later palace scene and forest scene were hung on the backdrop.

When two kingdoms were coming in a story, green branches in a bamboo tube installed between them indicated that there would be a struggle.

If there was a hermitage in the story, it was set together with the palace. The trees were set proceeding for the Himalayas scene.

There were too much formalities and taboos that were confusing to the audience of new generation and subsequently discarded by the puppeteers; but it was worth mentioning as old tradition. For example, in a puppet show, the horse coming out from one end of the backdrop would indicate a kingdom and court expected on the opposite side.

When two countries are going to emerge the two trees would be set before the backdrop. Thus the audience noticed the emergence of two kingdoms in the coming up stories.

In setting up two kingdoms and palaces, the right palace) was set first. Another on the left would follow. There were so many variations.

4.3 Myanmar Orchestra in Puppet Theatre

To win popularity of a troupe, not only those artists on the stage but also those on the ground (musicians) were all-important and must co-operate together. The vocalist and puppeteers behind the back drop were helped by the music to make a success.

In other words, lifeless wood puppets were instilled with life by vocalists and puppeteers and musicians. Here all performing artists transformed artless wood into artful objects.

So Myanmar puppet music played a very important part. The musicians loved their old tradition. They already had their melodies with different names which the audience of the past possessed enough knowledge and understanding. The melodies (some of them could not be translated) were Do-Mong, Tay-Mong, Bain-Mong (martial music), Tyar-Mong, Lay-Byay-Hto, Lay-Khin (another martial art music), Nghet-Nyee (Humming Bird), storm and rains sound, Weeping songs, Wei-Lar (going on a river), Pat-Sit Cho, Pat-Yaing, Tyar-Yaing (funeralmusic), Palo-Chet (drum music), Bom-Htauk, Sidaw (big drum music), Ye-Gin (water patrol), Thain-Ga (Reciting Verse) Tha-Byae-Khan, Hlay-Daw than (Boat music), Nat sound (Spiritsong), Nat-Doe, Ozi, Do-Bat, Karaung, Phying-Chin, Phyin Phyat Phyat, Lay-Sai sound etc., and there would be no end to mentioning more. However many music (melodies) were lost into oblivion now a day.

4.4 Early Night Program

1. Inviting to people by beating big drum.

Beating of big drums and big gongs in a way recognized by people as a performance was going to take place tonight.

2. Welcoming Music

Beginning from 7 pm. drums – circle began playing. First beat or melody were "Lay–Kin" and "Pat–Kyan" (rough beat). Then another music "Khun–Na–Than–Che", a melody characteristic of a drum–circle, declaring that "This is a Puppet Show". Only drum circle of a puppet stage played this music.

On hearing it, people and children ended their housework and play; they began to gather at the puppet show.

Orchestra fans assembled there. After that "Karaung Beat" came headed by brass gong circle; this brass gave a melody from which the drum circle master tuned his drum circle by sticking "Pat–Sar"; it was a mixture of ash and cooked rice; by putting it (now a thick paste) on a drum circle and adjusted it to thick and thin, a required tune of each drum was made. Here the brass gong played the "Karaung" and led the drum circle. After all the drums in the circle were finished tuning, a song "Shwe–Phone–Taw–Toe–Pa–Lo" (song in praise of the King's power) was played. It was followed by (Pat–Yai) another music.

Now the drum circle had tuned all his drums; it became a leader and it could lead the whole music troupe. Now another music "Yin–Mu–Say–Lay" and "Ko–Daw–Hnin–Nant" song, followed by "Lay–Htwe–Than–Kat" were played in the past. (Now these songs as well as the tradition were all lost).

3. Sin Tai (Creation of the world)

By 8 pm. The audience was full in the whole arena. "Sin–Tai" was an opening scene that the world was created and destroyed by fire, storms and rains there times. It was signaled and reflected in a drum circle

music by cymbals seven times followed by a big gong and Bein–boung (a loud martial art music). After the second Bein–boung, the third cymbals sounded but not followed by the Bein–baung. It was a time a new world was created!

Chan——Cham———(Cymbals seven times) followed by big gong and the Bein–Baung (drum circle)

After the last gong, a full music from the drum circle played preceding a Spirit Medium. It was a prelude inviting the spirit medium to come out.

4. Emergence of Spirit Medium

Myanmar Marionette show began with the emergence of Nat–Ka–Daw (spirit medium) puppet. There was a debate on this term – "spirit medium". Some held a view that a female dancer puppet was played in the first night (Spirit Medium) and that on the second night was played by a "palace maid". In both cases, respect and prayers were offered to Lord Buddha, spirit world and elders of the locality.

Song: "O! Big hair knot and brown color skin (appearance of a young Burmese) come to me! Take me. I intend to make my Tha–Na–Kha to apply to my face. Bring me the mirror, I will apply Tha–Na–Kha paste thick on my face!"

"To make my knot bigger, mortgage the horse tail. I love the moon but I hate my elder sister's husband".

(Note: the song was very old and ancient, as betrayed by funny and dis-connected meaning). After this, the song was found to be praising power of the ruling monarch.

– Majesty's power mightier! Silver rain fall (giving a lot of riches to the people)! The state was flourishing!

At the end of this song and music, the spirit medium came out (from the right or through the middle gap) advancing gracefully.

Now the drum circle played a part of "Saddan Aine–Thar", and changed the tune to "Tha–Byae–Khan". The spirit medium danced slowed and quick with the tempo of the music for a time until she was relieved by chorus and songs sung by members of the drum circle.

After both sides (members of the stage and ground) had worked together for a time, then came for the vocalist behind the backdrop to show his artistic ability. He started singing a song giving respect to Indra, and powerful spirits of the world,

She came out of the central entrance in some marionette shows. She began to dance politely at first. After the end of the song music was heightened and "Sat–Dan–Aing–Thar" classic song was played, soon 'Tha–Byae–Khan' tune followed. In accord with beats dancing became active with quick rounds. The orchestra troupe sang a chorus, " Pretty and polite, humble and delicate, you sleep in our lap, play the music now".

"Dear damsel, your flower necklace is wonderful and sweet."

At that moment "Thone–Pan–Chi, Thone–Pan–Cha" tune was played.

"Four great isles, four great isles——bachelor Maung Htwe—" (repeatedly)

During that tune Nat–Ka–Taw offered "three homages". Then musicians continued to play: "our King is more powerful———— more powerful—————"

With that song Nat–ka–taw raised up her hands three times to the Devas. Finishing this, musician played old 'Spirit song'. (The music and vocalist were playing one after the other. Chorus from the music was quite funny and amusing attracting the audience).

"Indra's abode was very high, high above Toke –thi – tar (lowest of 6 Deva's abodes)––– wonderfully pleasant–––"

Repeating it for some time , Bain–baung followed again. (This martial art music was found to be really stimulating)

When it ended, the vocalist behind the back drop started singing again.

"Mingala ye hma Mandai––––––––––––".It was rather a lengthy one, full of disconnected episodes (indicative of an age–old song, or a song from immemorial age).

Nat Than (Spirit song):

"I'm the king of gods. (As if Indra was saying) I stay at Mount Myint–mo with my queens and court. I came to the human world for inspecting and listing who was good and who was bad. At this, the drum circle came in with a melody–––––––––"

"Phone, Phone, Tan –––––––––––––––" After that music, the vocalist continued the "Spirit song".

Nat song:

"I pay three homages with offertory bowl; I request for blessing. Bless me the guardian of the region". Vocalist continues the followings: "Let all evil go away; Devas protect us from danger; please take care of our health and welfare etc.,".

Then the vocalist sang as if another powerful spirit, Min Kyaw Swar, was tealling his story, "See I am never be parted with a cup of toddy and a fighter cock; always ready for a drink and a cock fight. Drinking without knowing day or night; speaking loud day and night, not respecting the neighbors; plenty of money, I have in my pocket, and ready to deal with all challenges: go away from my path."

Then the vocalist changed to spirit brothers. "We are brothers, being drunk and dragging our clothes without a feeling of shame. Afraid of no one, we are grandsons of a King" etc.

A little time of rest was given to vocalist by a long chorus from the music members. Their chorus dealt with their daily life, how they catch doves by snare, how they sang to a dancing lady, how they saw young women going to fetch water, and finally they directed a joke at the spirit medium that she was looking for a lover and failing this she was found sullen and sorry sitting at her door step.

Spirit Medium was concluded by a variety of music from the drum circle. Dancing to the beats, the puppet finally entered to the back stage.

After Nat–Songs the orchestra plays Mon–Song. Then song of "Mya Mya Moung Moung" was played with rapid rhythm "Pa lo" beats were added. Nat–Ka –Taw dances to that tune. Next Law–Ka–Nat tune was played. Then Taung Byone Nat–songs followed.

5. Emergence of Apyotaw

Apyotaw dance is opening dance of the puppet – show and it took place in the second night. Apyotaw also drops her hair, but she n ever wears head – ware

of red shawl nor breast – tie. She never raises up the offertory bowl.

Apyotaw favour dancing. Her dancing styles are polite, swift and loveable. Orchestra player, regarding himself as bachelor, teases the palace – maid by verses or unfinished music tune. Nauk–Htai or Nauk–Hta (orchestra – joker) sang song teasing the maid.

"Weeping dwarf"
"Flirt – maid, come out"

Some invite "flirt – maid, dance" In response actress dances happily in accord with tune. "Ma Shut Tay" (flirt) is the name puppet – maid and "Ma Shwe Mi" is the name of famous theatre – maid.

Maid – doll was played by "Madi Kai" the skilled artist Especially Apyotaw has to use 12 – types of dancing style. That "12" types have two style Talaing 12 – types and Yodaya 12–types. Those were the names of the songs and nothing concerned with 12 – styles of dancing. Palace maid never sang. She had to dance in accord with tunes.

6. Puppets in the Himalayas Scene

In the past, the characters Puppets varied from one to another group. Mostly they were:–

(1) Horse

(2) Monkey

(3) Ogre or Demon

(4) Naga (Garuda & Naga appeared at the same time)

(5) Garuda

(6) Elephant (Tiger and elephant came out at the same time)

(7) Tiger

(8) Crocodile (or) Fish, Tortoise,... water animals.

(9) Parrot (or) Owl Flying Animals.

(11) Stork, Big bird Wunpo

(12) Zawgi (Alchemist)

(13) Old man, Old woman

Spirit medium, Horse, Monkey and Demon appeared early. Other puppets emerged one after another according to old tradition. However with time changes new characters were introduced; Toe–Na–Ya puppet (Mythical sheep), Old Man and Old Woman, Horse and Side–Kala (Horse Keeper), Crocodile, Buffalo, Dog etc., for attracting the audience. Himalaya's scene played in the earlier part was referred as "rough characters or puppets" (in contrast nice characters).

6.1. Horse emerges

Himalaya scene started with Horse character, as the Horse constellation was the earliest to appear when the new world was created. There were variation and debate (but there was no hard and fast rule) as to from which side of the backdrop the Horse should come first. Horse walked back and forth from this end to the other 3 times; then it nodded, moved sideways, walked, trotting or galloped with the beat. When the Horse emerged it had to face toward the palace (right). If the coming up story would have 2 kingdoms, it might come out of central entrance.

6.2. Monkey and Ogres (Demons) Emerged

After this, came out the Monkey. At first, it seemed to be alarmed at the sight of its tail (thinking it a snake), jumping and running. Then the monkey became calm identifying at its own tail. It continued to dance swinging and hanging to a vine. Its moved its hands with drum beat; it was the dancing style of the monkey.

Two Demons joined the monkey on the stage. One with a tapering hat was identified as Bilu or "Belu" and the other with a bare head was "Gone–Ban". Each one was seen holding with both raising hand a rod.

They danced together and soon began to fight. The

Monkey was caught between the two fighting demons.

Dancing to musics "Karaung" music was a rhythmic drum beat. The demons while dancing looked down (into water), got alarmed at their own sight, went wild, then chased and ran in tempo with "Karaung–Beats". One jumping on the other, climbing and descending onto the top of backdrop and finally disappearing over it.

6.3. Tiger and Elephant Puppets

Elephant and Tiger, came out each on one side. Elephant puppet was a solid block of wood and heavy; so it was dragged along the floor, showing no dancing step. But it moved with drum–beat. Elephant had very few but stout strings; and so it had two strings, one on its back and another in front moved it back and forth. Elephant–ears had no string but flapping with its movement. A good puppeteer could dance an elephant well on a minimum of strings.

Tiger In some old puppet shows, a tiger would perform a wonder. A tiger jumped onto the drum circle. The audience was surprised to see it. In other plot, special string mechanism would take the tiger over the audience to kill a lady working on her loom. The Tiger carried her and came back to the stage.

6.4. Dragon and Galon

In the past, Galon (Garuda) emerged with the tune of bird's murmur and the Naga appeared with the music of Bain–baung (fighting tune). They were old enemies. At the end Garuda rode on the Naga. Some play began with "Thidar–Philar" tune and Naga came first. Then both went into a fight and disappear over the backdrop.

6.5. Stork or Big Bird "Winpo"

In the Himalaya scene, a variety of birds, Garuda, Parrot, Owl, Dove and Stock "Wunpo" were played together. Their dancing style was walking on the land or flying in the sky in accordance with the drum beats.

Big Bird "Wunpo" had long legs and when the neck stretched out, the body looked longer. So in flying and then on landing to look for fish; another puppeteer had to help the other by playing the fish. Big Bird "Wunpo" walked dragging on the floor and move in food–searching style.

6.6. Zawgi (Alchemist)

Zawgyi had magic power. He emerged over the back drop or walked in through middle entrance. Zawgyi had a magical stick (wand, rod) in his right hand. Zawgyi danced softly at first and later in amusing style. Important dancing steps were:––– climbing, descending, looking for medicinal herbs, medicine grinding, taking a fruit from a tree and creating it to a live young lady with magic power of his wand, and finally ending with an acrobatic stunt before he disappeared over the back drop. Here a skill was definitely necessary as the strings would entangle or mixed up. So an expert or any one skilled in an art was usually called a "Zaw".

Zawgyi performance always attracted the audience. Zawgyi costume was red or dark brown color. His dance was full of action, magic and wonder of course.

7. Founding of a Kingdom

7.1. Opening a Palace Scene

After Himalaya scene, came in the founding of a kingdom. When a single kingdom was there in the play, a palace would be set up on the right end of the stage. When two kingdoms were in the coming play, two palaces would be set up on either end of the stage; the audience could know the plot. After setting them, Hluttaw scene (where the ministers

met) began before the King appeared.

7.2. Hluttaw or Meeting of the Ministers

After setting the palace and all was ready the music was played for the emergence of ministers who would enter from right side, following one after another in order of seniority. Arriving their office or throne, they bowed down to the throne. 4 Ministers had many names or ranks. Here four would be mentioned:

(1) Prine Minister (or) Thet-taw-shae

(2) Judicial Minister (only a puppet term. There was no post with this name in actual court)

(3) Wun-dauk (Secretary to the minister)

(4) Myo-daw Wun (Another high officer)

7.3. Thu-nge-daw or Shae-taw-pyae (Page Boy)

Two ministers appeared before the King. In some puppet show, a page boy came out and dance preparing and cleaning the floor of the Palace. (It was a puppet tradition and not found in the court). There were many variations both in names of the puppet and its dance. Some called it "Page boy Dance" (or) some called it "Shae-Taw-Pyae dance" (One preceding the King). Both live theatre and Puppet show followed different variation. In spite of all, music, and dance were nice to see.

Costume of a page boy (in puppet theatre, not in the palace) in the past; the Page boy wore no jacket. we had "Kyet-Taung-Sae" (a tuft of short hairs tied upright) on his head. Page boys in puppet shows are characteristically a "Kid". A wooden Kid puppet half-naked was funny and lovely.

Later Page boy was provided with colorful dress. So it was called "Thu-Nge-Taw" (Royal page boy).

The word "Thu-Nge-Taw" (royal page boy) was traced to 18 century Konebaung period. They were "NOT KIDS" but "adult" men and women in royal service, native to a village with the same name, now found in north-east of the International Airport, Tada-Oo. They serve in many posts like - sweeper, personal-aid, street -cleaner, communication service, royal servant, office-employer etc. This puppet as a kid was introduced to attract or entertain the audience. (Of course there were kids employed in the palace).

7.4. Audience

4 ministers came into the scene and a long conversation and discussion was made on affairs of state, rulings, judgements, religion, foreign affairs and so on. Finally they came to discuss about the King's family particularly on the crown prince who was usually a hero or a center of attention. From the discussion, the audience learnt a hint of the coming up story.

Now a "Smote-Khan" (a) "Lay Saing Than" music heralded the arrival of the King. Lay Saing Than means music from four musical instruments - small cymbals, Big drum, brass gong, and Mon music. *(Different from actual Lay Saing Than in the court)*

Now when the King had seated well on the throne, addressed to his ministers and on state affairs, he changed the topic and talked about his son, the Crown Prince. The King ordered that a party should go ahead to welcome his son coming back after completing a study at a University.

From their conversation, the audience learnt the names of the kingdom, king and queen, his son etc. and part of or plot of a coming up story to be played.

Then the drum circle played a music signaling the conclusion. Thus the court audience ended and the early night program was finished.

4.5. Midnight Performance Programme

1. Welcomin the Prince This heralded the Duet Dance.

Two ministers were seen busy going outside the royal city. From their conversation, the audience was expecting a newly met pair– the Prince met with a Princess. Happily they were travelling back home.

2. Duet Dance on the Return Journey from Taksilla (University)

Duet dance was called "Pyi Daw Byan" (Returning Home) and also called by another name "Myaing Da" (Dance at the Forest Camp). Here the Prince puppet took a lead, and the vocalist (behind the back drop) sang a "Yodaya" song. A variety of other songs (Than–Cho, Than–Dauk, Bon–Dauk etc.) were sung as well. After the Prince, the Princess sang and dance. It was the happiest moment in their life.

They were attended by slaves, guards, and clowns. They said so many jokes to entertain the audience.

In some puppet stage, a puppeteer played a clown and he was found able to compose poems at his lips and citing them to the audience on the spot. The audience appreciated these poems very much. Such puppeteers were known as "Than–Cho–Kaing".

"Than–Cho–Kaing" used to sing songs (on the spot) in honor of the puppet show, the patron and his village, town etc. Sometimes he would tell sarcasm to a rival from another puppet troupe. The opponent returned an attack and there was a battle of words, revealing their intentions, feeling, contemporary politics and rare historical events as well. Their compilations left behind were now a contribution to literature and history.

Only after Than–Cho–Kaing had finished his recitation, the duet dance started. It was the tradition and the high time of puppet show in the past. Here the best puppeteers and vocalists joined hands together with the drum circle master and his members to present the best performance and it was a time to win popularity among the audience.

"Performing of Duet Dance"

Although puppets imitated human dance, its movements and dances were rather limited.

As a result, the dance style of the puppets differed from that of human. However puppet dance style was and still is beautiful and unique.

Graceful movements of head, body and hands of the puppets all conveyed an art imitated by live dancers. It was an endless debate whether puppets dances imitated live dances or vice versa. But in essence both ways were correct.

Duet Dance ended with "Yodaya" songs and "Lwan Chin' (a song to a missing or separated person). Some songs described about beautiful natural scenes of the forest and mountains. Then the curtain fell ending the mid night presentation.

4.6 A Story Presented from Mid Night to Dawn

After the duet dance, the puppet play or a drama began. The actors (vocalists) were all well versed in many characters; they were ready to play in any story. They could play in many roles like – rich man, headman, Ponna (a Brahman), Thagya (Indra), Brahmar, Queen, Sons, daughter, poor persons, slave, any good or bad character.

Also other accompaniments were smiles, anger, threats, arrogance, fights, beats etc. Villain had to act rough on actors and actresses. A good villain puppet (with its vocalist behind) was cursed by the people (audience) with threats; and rewarded with stones thrown at him. In fact the "bad" villain was a "good" actor who made the Prince and Princess won sympathy from the audience!

Again the best villain (puppet) ill–treated the hero Prince and Princess so much so that many of the audience were stricken with grief and tears. It was a success of a puppeteer and vocalist promoted by musicians. Many persons in the audience of the past loved to see sad stories.

However the sad story always ended with happy episode usually. A happy reunion was a tradition. The actors in the last scenario would even tell a lesson from a story usually from Jatakas that bad were defeated and the good were always rewarded!

Finale was marked by a characteristic drumbeat known as "Byaw"

Extract from Wi–du–ya Zat Jataka

(1) Die is cast
(2) Departure of Widuya to his wife
(3) Witting with cliff
(4) Preaching
(5) Sending back Widuya to his country

©Giuseppe Salerno

5. Dialogues in Myanmar Marionette Theater Literature and Dialogue in Myanmar Marionette Theatre

5.1. Voice of Puppeteers

5.2. Dialogue of Ministers.

5.3. Threatening Words; by a man with sword in hand; by a spear-man; by a demon

5.4. Other Dialogues

5.5. Speeches to Orchestra to play a music when the Prince prepared for a ride.

5.6. Song of Sadness or Wailing/ Lamenting Songs

5.7. Taw-la; a pilgrimage journeys about scenaries of forest, mountains, Flora and Fauna

5.8. Background Dialogue without puppets

5.9. Greetings in the Myanmar Marionette Theatre

5.10. "Lay-pyay-hto" or a 'Longer' Prelude to an interval

5.11. Jokes in the Myanmar Marionettes Theatre

5.12. Terms used in Myanmar Marionette Theatre

5.13. Slangs in the Myanmar Marionettes Theater

5.14. Proverbs coming from Myanmar Marionette Theatre and Theatrical Performance

5.15. Puppet plays in gramophone record sold in the past

5.15.1 Names of Gramophone records of Famous Puppeteer Ponnabyan Oo Kyaw Aye

5.15.2 Gramophone records of Famous Vocalist Shwebo Tin Maung

(Note: some of the works by a former translator, I retain them as much as I can. However all these terms went under category- A Prelude).

Dialogues in Myanmar Marionette Theater

Preludes: It was a wonder that vocalists of the puppet stage could recite many verses, phrases in poetic expression or beautiful language. They used them at appropriated time or episode. To do this they had to learn by heart. They had to practice different tones with each one. Even a single vocalist fell into a conversation between a young man and an old man, but in fact he acted alone changing the tone; This painstaking effort was well rewarded when they could entertain their audience.

So the following were a collection of verses, speeches, talks, conversation or dialogues before action; all had a common meaning to entertain the audience. In fact these were "Oratorio" or Prelude to an act or episode. To understand and appreciate vocalists' dialogues, one had to know Burmese traditions to some extent. The compiler had gathered many works here to show that the vocalists had to learn many pieces by heart so that they could use them as prelude to a suitable scene.

Literature and Dialogue in Myanmar Marionette Theatre

Difference between live theatre and lifeless puppet theatre was that a human actor was helped by his facial and hand expression to convey an emotion to the audience; but a lifeless puppet was lacking these aids; so a vocalist came to rescue with his dialogue, his songs from behind the back drop. His voice was made accentuated, augmented, or even exaggerated to get the attention of the audience.

For a better dialogue, a vocalist must be proficient in literature; could recite certain verses by heart; could use verses in conversation whenever concerned. The audience of the past had a high level of ability to understand these.

Hence, there was a saying, "Voice for Puppet and Action for Live Performance".

Many puppeteers of the old time were skilful not only in manipulating but also expert in dialogue, recitation and singing. In other word, lifeless puppets were made alive by the skill of vocalist.

5.1 Voice of Puppeteers

The old saying was "Voice for Puppets and Action for Live Performance". In the past, 'stage performer' made the puppet alive with their voice. The voice could reflect sympathy and grief and these wave spread to the audience near and far. So the voice helped movement and action.

In the past there were wonderful vocalists. Some became famous because of their outstanding qualification. U Phu Nyo was well known as an expert on dialogue on a puppet stage. U Pu, although a male, was called 'Amay Pu' (Mother Pu), as she could sing a female voice. People honored him as such as he found no rival in singing in a "woman–voice".

Every Puppeteer understood four categories of voices – *(This is traditional; there are too many)*

the humble tone, talk like when one was in a good mood.

the lovely tone, talk like when one was with the loved one.

the kingly tone, talked like a master or king.

the arrogant tone, like when one was angry.

According to tradition, vocalist should have a good knowledge of Myanmar literature; they should use many of them in dialogues at suitable plot or puppet scene; in the past the audience had a good knowledge and understanding all about these; and so expecting such artistic ability from the vocalists. (As time had changed the coming up generation had a different understanding now and the old value lost its place. It was a pity).

5.2 Dialogues of Ministers

In Traditional Myanmar Marionette Performance, after the Himalaya scene (where the animals and the mythological characters played) ended, founding of a kingdom followed it; a three-spired palace (usually a small wooden box) was placed before the right end of the backdrop. As said before, if there were two kingdoms in the story, there would be two palaces set on either side of the backdrop. After this with a musical accompaniment, two ministers would emerge. They went into a long conversation touching on many topics– religions, foreign and home affairs, about the kings, his family and so on. In the forgotten past, elders listened carefully and noted down facts from their conversation; they regarded phrases from the dialogues as important containing useful messages for the younger generation.

5.3 Threatening Dialogue

Some old puppeteers explained that *"threats"* came from Upper Stage Performance.

1. Sword-Threat (poetic dialogue of King in the Jataka of King Damar Min)

When translated, the verse mentioned of 37 ways of expressing martial arts with swords, different kinds of swords, a wide variety of names dealing with parts of a sword; it was interesting that a sword has so many elaborate names in the past, with its role and past glory in the society. This threat revealed a wide knowledge of swords. That was why elders wanted the younger to appreciate and listen to dialogues in the puppet play.

2. Threat by a Spear-Man

All the threats told of the past glory and history of heroes rendered the audience proud with nationalism. Well the verses were very good to listen to; how Kyansittha, a historical hero, escaped with a spear aimed at him, luckily the spear cut the ropes tied around him instead of killing him.

3. Therat by a Demon

He said he was a jungle man. Where he prowled was his own domain. He could prove himself a cannibal by heap of bones he left ranging from rabbit to elephants. His hunger would compel him to fall upon and eat whatever creatures he met on his way. A bison would satisfy his appetite. So now, as he advanced to his prey, the orchestra would honor him playing "cround beat".

5.4 Other Dialogues

1. Dialogue spoken by a medicine man:

(translation) I'm the master in citing magic verses. I am a professor of magic squares and designs like Ah–htamok and Pa–hta–man. (a thousand names and designs still existing but not being in use; but we have to know our traditional wonders from anthropological point of view). My womb was full of witchcraft (a colloquial Burmese expression, meaning he knew this very well and could challenge any witch. In the past, the cause of most diseases was not known scientifically and all ills were regarded as witchcraft).

The medicine man also mentioned of names of many diseases and the audience marvelled at this knowledge. After saying his power, pride and knowledge, he commanded the drum circle master to send him with a musical accompaniment.

2. Threat by a Witch: *(Extract from Zane–gwe Jataka; we need to know traditional belief to understand his words)*

(translation) "I'm the queen of witchcraft. (Male witch were very rare) I could prowl all over the world. My power haunted not only the humans but also the king of gods (Indra) who would become stricken with fear. Inferior witches like Mauk lone and Mauk Pya should stay away from me; If they came nearer to me they would die at my glance. You witch made infants weep and the old ones suffered headache. You relished dishes offered by the patients" (to end his witch craft troubling in them). (Her speech revealed two classes of witch and other knowledge connecting with them.) I could instill (expressing Hmaw, another kind of witch craft) into anybody. I might show my prowess. With one flapping or two of my longyi or skirt, I could turn myself into a vulture and I could fly into clouds. (Burmese ladies never flapped their skirt very wide. This witch–belief influenced on them).

Note: (A word or a line in the speech needed a lot of explanation to understand it).

(Her threatening words continued) Even a (tiny) gourd would become dry or rotten under my spell of Mantra. (Another belief by commoners; such tiny gourd fruit, instilled at the witch's finger–tip; then the witch craft would be transferred to a loved one. The tiny fruit given un–noticed, the loved swallowed it and got the craft. If it did not fit in, then trouble begins with rejection; it was a mental illness all regarded as witchcraft).

(Traditional belief; to prevent this witchcraft, people in the past had three tiny magic dots tattooed on the back of their right wrist. Few of the puppets had the same three dots. There were even exaggerations or tales; when a medicine man gave an emetic to the patient, a piece of cow hide, a handful of hairs, or even a piece of slipper was vomited out!)

3. Words of Hermit:

(translation omitting Pali words, but the verse and poetic expression here are all very good to listen to) I try to be mindful of the lord Buddha's guidance to Nirvanna. Greed, anger and ignorance prevented rightful understanding of the world. Some could not appreciate the Buddhist scripture. Most failed to respect the elders or the seniors. Most are debating and doubting on the religious matters. Being fed up with family matters I decide to follow Buddha's teaching and took the footprints of May Dar We, the holy hermit (Master Puppeteer– Sabai Thet Kalay).

4. Words of a Thief

(translation) Darkness of midnight under the dim stars and a setting moon. A time all the thieves welcomed. Out, I ventured here without any companion; I had only a knife to work with. Looking ahead in the middle of the road a barking dog, too loud! Why did the dog care to bark at me. I was alone and he was alone. The bark would alert men around here. I will softly recite a powerful mantra to make me invisible. Now Master of Orchestra, raise the thief–power by your martial music.

5. Words of Indra:

(translation) I am Lord of all devas. My kingsdom was on the summit of Mount Meru; it was surrounded by seven ranges of mountains and seven seas. Celestial Kathit tree grew here. The Zabudipa island was on the right side of Mt. Meru which was 84000 Uzana high. I was attended by four consorts and 5 million Devas. (The verse would be cited longer)

6. An Archer Bent His Bow

I'll bend my "Sheep–Horn" shaped bow with a strength of a thousand Po (=100 lbs). Now the string was strung. Then I would draw the string; it would vibrate like a thunder. Now the drum circle master would play his drums loud as in earth quake. (To appreciate his speech, one should have a reasonable knowledge about traditions etc. There are two types of bow. (1) half–moon and (2) Sheep–horn. It will need a lengthy explanation for the second type. In short, the second evolved from the primitive first; the shape like a Sheep–Horn had an extra curve on either side; hence when the drawn string was released, there was an added force to the arrow because of the extra curve. Hence the Sheep–horn is more powerful at hitting the target (enemy) farther than the arrow from Half–Moon bow. Mongols under Genghis Khan had invented this sheep–horn Bow. In contest or in battles their newly designed bow hit the enemy. They were the victor visiting to borders of Poland!).

7. Speech on Marching Out

(Translation) The great army march forward, beating gongs, flying peacock flags; Min Hla Min Gaung (a hero general of the past history) wearing hat and golden sword had to lead his 1000 horse men. Each warriors of valor at the battle were to be awarded ten gold cups for each. Brave comrades were to be given banners for each. Four Shwepyi Hmankin troops (King's special cavalry) were to march on the right side. Thwethauk–kyees and Bohmu Bokyats (officers) were to take care of the whole army allowing no one left behind. Give attention to the Blacksmiths, who repair the swords and spears. Cavalry be always ready caring for ill and lame horses and to feed them and bring them in good health. Cooks and Camp utensil also would be brought along with the main army. The march would cover 1000 Yuzanar (about 30 miles) before sunset. Now let the drum beats encouraged us to a quick march forward". (Poetic lines recited were very good and one should understand them).

8. Speech at Camping Site

(translation) Let us encamp here where the ground was plain like a drum. Elephant clerk inspected the site and announced camping here by beating the gong. No overlook to the rear and around for any sign of approaching enemy, putting patrols and check-points at places where necessary. All guards and those on duty were to be ready with his own sword and spears.

Elephant-troops might guard the camp outside. Beat the small gong as warning on hearing any enemy approaching.

When the darkness fell let the patrol went around. Cavalry troops might be ready, with harness to put on etc. at any time. Obey the order, Oh! Bo (commander) and Sitke kept attention. Prepare ready for a battle at an instance and formed like Wings of a Garuda or like Rising Clouds. Make yourself a good example and obey orders. Always respect to Lord Buddha, behave well following his teaching and pray for victory. Respect the people met on the way. (These are the main contents, but the verse was excellent.)

9. Enquiring to a lady for her Pregnancy

This is a very sensitive affair even a husband should use polite terms in enquiring his wife. Sometimes the question or referral is indirect and the audience was intelligent enough to understand it.

When Kings communicated this affair to his pregnant Queen, it was more difficult to understand as he (the King/vocalist) also used court language.

King: You have made a prayer at the Banyan Tree (an unseen Deva was there) for a son. Have your ruby casket filled up to the full? (meaning a pregnancy)

Queen: The date is due, sire!

King: Yes, I am uneasy as I notice you looking pale, with nausea, vomiting, loss of appetite (all signs of pregnancy).

Queen: My lord, the casket is full. (I'm already pregnant)

King: Oh, I am a lucky man on this earth! King Sudhodana (father of Lord Buddha) was proud like me when he learnt his Queen Maya having the same nature. (These were example; but the poetic expression was beautiful)

10. The King offering a "Lower Home" to the expecting queen:

(translation in short) My beloved one, a home (ward) would be built for you. The ward was decorated with carvings and was gilded but no mosaic mirror decoration; four midwives and many maids would attend you.

Sesame, saffron powder (turmeric), common salt would be ready to be made into small bundles; the expecting mother had to 'smell' them as a preventive to cold and fever. (Traditional belief).

Kids of your relatives were not supposed to enter the ward. They were to wait outside. Elderly ladies would recite Buddhist scriptures from a suitable spot to protect mother and new-born. Flowers and scents would not be brought in.

An officer should see to that no guns and cannons were to be fired; no loud and alarming sounds to be make, and even loud music. Noisy sound of any kind was forbidden. Buffalo, cows, dogs and pigs be kept away until 7 days after delivery. (End of verse)

5.5 Speeches to Orchestra to play a music when the Prince prepared for a ride:

1. Short Dialogue Before Riding

Here the vocalist recited a long long poem (poetic speech) full of knowledge and terms no ordinary people would have heard of.

(translation) My horse is like Punnaka's. (The audience already knew about this celestial horse rode by a dare devil Punnaka in a Jataka story. We will not go into detail of this story). Now make way for my horse; my horse is as swift as Punnaka's. (A long praise to his remarkable horse is now recited) "And the drum circle master, played a music in honor to my horse."

2. Another Call to Drum Circle to play music for Ponnaka's Horse:

(Ancient Myanmar loved to ride horses. They had a vast knowledge in this topic as evidenced by treatises and manuals on horse and their good and bad signs. Here vocalist took a lot of pain to learn them; he showed his proficiency on horse anatomy and terms).

(translation) I would highlight characteristics of a good horse in accordance with Horse Manuals.

Long nasal ridge with deep nostrils, wide eyes, hoof like a bowl turned down on the floor, and complete with good characteristics of a wonderful horse. When the horse makes a violent kick back, anybody approaching behind would fell down dead.

So bold and daring, the horse would make a challenge to elephant and tiger. It would not be frightened by cannon fire. No horse was equal to mine. It ran as swift as wind.

I was proud to have this good and daring horse. Of course I knew I was skillful in 37 kinds of horse riding. (Here the vocalist added names from old manual which no one had ever heard of this ancient art). I had studied this knowledge from all the manuals. I was going to ride my horse. Now, master of orchestra, play the Myin–gin music. (A special music "Myin–gin" is still surviving).

3. A Prelude to Call to Drum Circle to play music for Elephant

(translation) My elephant was a fine specimen as it possessed all good features as mentioned in a manual of good and bad elephants. (Tradition; Elephant with bad features would bring bad luck to the owner and so vice versa).

(translation): Fine features: pair of tusk in Jasmine–white color. Eyes – ruby red (meaning this is not a white elephant (pink eyes) and riding it, he could be punished). Forehead as hard and strong as diamond (Burmese in the past knew diamond the hardest; but they did not know Moh's scale used by Geologist and Gemologist). One hundred Kings would pay tributes on the sight of this elephant (tradition held that there were only 100 nations in this world). In battle, this elephant would never retreat; it became bold and brave like a lion and would drive its opponent. The King, its master, built an elephant – shed with a spire (saying that the elephant was a King of the beast as well; even the crown prince's residence had a roof with no spire). Then it was served food with four (huge) golden bowls. Now Master of Orchestra, play a music in honor of it.

5.6 Song of Sadness or Wailing / Lamenting Songs

Here are very long "Marathon" poems that a good vocalist should recite by heart. But only a short part would be extracted and used by the vocalists. These poems are respected by all present scholars. The translator just mentioned their names here.

(1) Songs from Thanbula Jataka. (Shwebo Tin Saung, a male vocalist), Shwebo Kyi (female vocalist).

(2) Shwebo Kyi, vocalist revived Amay Pu's (Mother Pu) wailing song

(3) Sone–Na–Tha–Myaing (Poem in search of a lost husband), It was composed by poet U kyaw over a hundred years ago. Now again revived by Shwebo Kyi.

5.7 Taw-La; a pilgrimage journeys about scenaries of forest, mountains, Flora and Fauna.

In Myanmar Literature, two Taw–la poems were masterpieces respected by the scholars even today. Two monks, Shin Oktamagyaw and Shin Maharahtathara wrote separately about their pilgrimage journeys. During their travel through the forest they described about wonderful nature of forest, flowers and Fauna. Nice description was added with Vocalist's sweet voice created a vision of the sceneries in the minds of the audience.

Many similar pieces of shorter version existed; and the compiler mentioned few names here.

1. A prelude to a travel through a Forest by vocalist Master Thin

2. A Prelude to a travel to a mountain.

3. A Prelude describing about Sky and Clouds on the Journey

(Translation) Sky was filled up with clouds of different hue. Each made animal shapes, real and mythical. (The description went on long. Note: since child hood, the Burmese were guided by elders to see the clouds and create a vision of animals. An "altered" creation of images in mind of the seen objects; here the kids were trained for an abstract mind. The vocalists betrayed this un–named art in Burmese tradition and there was no language for it yet.)

Farm Trip (U Phee)

Boat trip

Prelude to a market place

Prelude to a Graveyard

Here a vocalist would recite Pali scriptures to make a good impression on his audience. Glancing at tombs and eeric surrounding, he would say extracts from Buddha's teachings that men are mortal and everything and everyone is subject to change followed by final destruction. Because of impermanent nature, clinging to material (lust), wanting more and more (greed), anger and hate were all dragging one closer to hell. He would warn the audience to remember good faith in Buddha and His teachings. A good vocalist could deliver a sermon as good as a senior monk!

5.8 Background Dialogue without puppets

These were also Prelude but belonging to a different category.

Just as there were dialogues behind a puppet, so also natural scenes were narrated with descriptive dialogue mainly on nature for instance – wind, rain and thunder, stars and planet, sun and moon and so on. As already said before, these were also Prelude.

In earliest time, the backdrops were all white. There was no palace scene, no forest and no village scene. The back ground scene was told by a vocalist; when the vocalist described a scene from behind, his description was so excellent, the audience "saw" it; of course the drum circle aided him as well to get the effect; so when the vocalist said there was rain and thunder, the audience "heard" rumblings; when the vocalist said of a forest scene, the audience felt they arrived into a forest; from a puppet stage, the Burmese got a saying; when someone was bluffing, they used to say "Oh! Telling rains and storms".

1. A prelude to Earthquake

(translation) "Alas! The whole world would be upset with rumblings that shock wave would go up to 20 abodes of Brahma". (20 abodes above the Devas, meaning to the highest level). The puppet members behind the backdrop added alarms. This would have a required effect. "The Great Earthquake is shaking".

The compiler also added preludes to-

- Rain and Wind, Storm, Thunder, fall of Stars (regarded as bad omen), Sunrise, Moonrise, Planetary positions, "Mye-Myo" (A traditional belief for bad fellows insulting parents and masters; the wrong doer was swallowed up by a fissure appearing in the earth).

Taw–Le (It had no equal meaning in English. It was different from rumbling; a rumbling wide–spread all over and could not be located; believed to be a bad omen to the ruler and the country).

(12) A prelude when a Snake threatened to attack a victim. (Dialogue spoken by a snake)

Note: (This puppet dialogue was copied by actors in live performances. Now a day, theaters use special sound effect and lights).

5.9 Greetings in Myanmar Marionette Performance

Puppet prince and princess vocalists and other characters in accordance with plots, called to each other in verses and rhythms. Such greetings were practiced in performing arts since Inn–wa (Ava) to Kone–baung periods. A few examples:

Greeting to Actor to Actress

(Translation in beautiful sentences and flowery language would not attract to non–Burmese): Oh, you delicate like a cork! (a Burmese usage instead of cotton); the great grace; like a flower, fragrant and beautiful! An emerald crystal to look in (meaning cool clear water surface used as a mirror before the latter was introduced).

Another Call to Princess

As beautiful as Princess Pabawadi (extremely beautiful princess from a Buddha's Jataka, now she was found after researches, native to Sialkot, Afganistan! Without knowing all these, one would not be able to appreciate this prelude). Your body scent was Jasmine. Your eyebrow was a curve like a waxing moon of 4th days.

Greeting, Actor to Actress

(Translation) You're as beautiful as Madi (wife of Vesandra, a Hero from one of 550 Jataka Stories) and Thanbula (another lady from Jataka stories), Kinnari (half human and half bird from Jataka stories, always regarded as extremely beautiful). Your complexion is like |gold, jewels etc. A beautiful Gold–statue would bow down before you. (The translation did not make any sense, not conveying any interesting message, unless one understood its tradition and language).

There were many varieties, some were long verses and the vocalist chose according to his likeness. Some verses could be used by both, a prince to princess or vice versa.

Puppeteer U Phu Nyo's greeting by a Prince

I hear the prince remembering to his beloved princess, who was captivated by her beauty, comparing her's with flowers with sweet smell. A husband's love is prosperity and wealth. In fact a good husband was a reward a woman should expect for her life. She, on the other hand, deeply regarded her husband as a deity. Then the Prince (vocalist) went on different kinds of wives in Burmese tradition. A proud wife would become a source of gossips. A secretive wife on the other hand was unreliable. Some were "Lord" to their husband. Some were slaves. A humble and loving wife would last a long and happy one.

Prelude varieties unlimited. Some were addresses from king to queen or his sons and daughters or to his ministers using flowery phrases and vice versa. Many were worthy of mentioning of their names here.

Greetings of Royal Sons and Daughters to the King
Prince Greeting to his Slaves
Prince commanding to his Soldiers
Elder Brother greeting to the Younger
Younger Brother greeting to the Elder

5.10 "Lay-Pyay-Hto" or a "Longer" Prelude to an interval.

"Lay–Pyay–Hto" means a "Breeze" or a soft wind. It was a new kind of Prelude (verse) telling to the drum circle master that this scene would end here and changed to another scene; there would be an interval that the music would be played longer than the previous preludes; the purpose was to maintain attention of the audience and give more time to the puppet stage in preparation for the next scene.

The following were commonly used "Lay–Pyay verses".

(1) Nankyar Chicha used court language; a prelude to close the curtain.
(2) Pintai Laypyae-hto; another prelude similar to above.
(3) A Prelude before retiring into Royal Home.
(4) A prelude on Southern Breeze.
(5) A Prelude to Forest Scene.
(6) Closing of the Royal Assembly.
(7) A variety of No. 3
(8) A Prelude to a Hermitage
(9) Verse on Monks:

The vocalist described on endless rebirth because of greed, lust, anger and ignorance, using impressive Pali terms from Buddhist texts. Cessation of rebirth and endless cycle (Nirvana) was by practicing 4 Noble Truths taught by Buddha. Here the vocalist went on describing many paths of escape from worldly affairs. Finally a request was made to the master of orchestra to play a prelude as the curtain closed in.

(10) Prelude by a Minister
(11) Prelude to camp under a Banyan tree
(12) Prelude to camp near a River
(13) Prelude to camp near the lake
(14) To camp at Sea shore
(15) A Prelude Inviting a breeze near a river
(16) A Prelude to camp near a village
(17) A prelude to nap in a Palace
(18) Verse to make meditation at a cemetery
(19) A Prelude of a Ponna (Brahman) to wait on a friend
(20) A Prelude of a hunter
(21) A Prelude to camp near a town

5.11 Jokes in the Myanmar Marionettes Theatre

Jokers were called "Lu–Pyet" or "Lu–Shwin–Taw" (Jollymen). Anothernamewas"Let–Swe–Daw"(Handy men) attending the Prince and Princess in a duet dance. The Jokers played an important part, as jokes were part of an entertainment; their jokes also offer a time of rest to the vocalists (before they start to play again).

There are two kinds of jokes made in the duet dance. One joke was made on the spot. Another was a concerted (or prearranged) joke; here the jokes were done asplannedbefore anda co–operation was needed to make a fun. It was rather a "give–and–take" affair.

Intelligence–testing Humour: Two clowns Nyang Gyae (NG) and Yan Gyi Aung (YGA) were from Master Puppeteer's U Phoo Nyo's stage. Two vocalists talked from behind the backdrop.

- YGA: *You think you are too smart. Aren't you? If you're really smart, I want to raise a problem. Could you tell me an answer?*

- NG: *Of course, I will.*

- YGA: *There're 28 Buddhas. You have 20 cakes only. You have to offer each to all of them. Well of course you must not divide the cakes.*

- NG: *Absurd, impossible. I give up.*

- YGA: *I am testing your intelligence. Well, buy 8 more. Now you can offer one to each. Right?*

- NG: *Buying more! Alas, you are wise indeed. Now this is my turn to test you.*
A bullock–cart with 20 baskets of paddy. While travelling, it went up to the sky. Is it possible.

- YGA: *Absolutely not! Have you seen one yourself?*

- NG: *Never. That's why I am asking you.*

- YGA: *Oh wonderful! I think you have seen one.*

5.12 Terms used in Myanmar Marionette Theatre

In Myanmar Language there were terms, which came out of puppet performance. Those are as follow.

(1) Kyo-khauk: a coiled string: free string not fixed to the "control" (Jack in Burmese).

(2) Jack: A control or handle; puppet-string holder

(3) Galon-taung: two (triangular) front corners of the (truncated shaped) stage; two triangle-shapes: left and right.

(4) Sa-mote-khan: a prelude music on the eve of royal departure. The music was "Thawta Pawla"

(5) Sin-taw Galay (Smaller stage): Puppet stage reserved for the crown prince

(6) Sin-taw-Gyi (Greater stage): puppet-stage reserved for the king

(7) Sin-tai: a verb telling part of an earlier performance paying respect to spirits by Spirit Medium.

(8) Sin-htain: manager to the whole puppet troupe.

(9) Sae-cha: painting the puppet.

(10) Sae-yae: painting eyes, eyebrows, eyelids, lips and skin lines

(11) Ta-pat-le wun: No. 3 minister who helped the other ministers for smooth dialogue.

(12) Tan-baung: a chorus or short verse sung by music members when spirit medium, horse and zawgi appeared on the stage.

(13) Naut-su: members behind the drum circle.

(14) Nan-saung-pon (figure of a palace): a wooden box used as throne.

(15) Nan-yin-wun: wun sitting closer to the throne.

(16) Pyi-khan-wun: myo wun (Mayor) or Dah-Kyat-wun

(17) Bo-daw: puppet with hermit hat; Guardian-god of the Stage.

(18) Madi-kai: puppeteer of Princess Puppet.

(19) Min-tet-hlay-Kha: ladder to the stage in front of middle gap in back drop, Min-bauk.

(20) Min-bauk: the gap in the middle of the back drop where puppet came out to perform.

(21) Min-lan: a thorough-fare path through the audience leading to ladder at the front of the

stage

(22) Yar-thit-ta : puppet-box to be kept on the right side of the stage. Puppets were classes as right and left. Rights were kept in the right box or hung on the right side of the stage. It was to avoid lost puppet; it also enabled the puppeteer to get the puppet without waste of time.

(23) Shay-su: members on the stage

(24) Lay-sai-than: a prelude music on the eve of royal departure, playing together Thar-Kwin (small cymbal), Yodaya (a kind of music), ozi drum etc, a combination of four.

(25) Let-tan: handrail on top of the backdrop; it was to fix background linen cloth; derved resting place for free hand of puppeteer.

(26) Let-tan-nyan: grasping the handrail of the backdrop, few puppeteers (in the past) could compose poems instantly from his lips or sing song. Such category of poems was known as "Let-Tan" poems. Puppeteer with such ability was known as "Than-Cho Kaing". His "talent" was called "nyan".

(27) Wei-Thit-Ta: puppet-box placed on the left side of the stage

(28) Tha-Byae-Khan: a prelude music played on the emergence of Minister and Ponna (Brahman)

(29) Than-Cho-Kaing: as explained in "Let-Tan-Nyan".

(30) Thit-Tar-Hmauk: one who could play or sing in all roles.

(31) Thon-Phan-Chi (Thon-Phan-Cha): music played when Spirit medium lifted the offertory three times.

(32) Ah-Si-Kyo: a string double folded on its own, leaving a loop to admit a knotted string. It was already discussed before.

(33) Ah-Yoke-Kyan: characters or puppets including Zawgyi, Demons etc., that were played before the founding of Kingdom.

(34) Tha-Ma-Sin: tradition set up by seniors or elders.

(35) Tit-Sin-Htaung: Installing a separate puppet troupe.

(36) Pwe-Oo-Htwet: foremost performance.

(37) Lay-Pyae- Hto: a prelude to stop a scene or chapter.

(38) Jack-Thay-Thi: perfect action.

(39) Wun-Za-Shi: vocalist who had a full texts of verse and songs and he could play any role.

(40) Thine-Hnit-Waing-Hnit: when the king permitted the drum circle to set up "thines" (canes wrapped with a hanging piece of scarf, it was a great honor and prestige. A grand drum circle.

(41) Pat-Ma-Chet: beats of big drum.

(42) Thit-Ta-Phyit: the first performance after rehearsal.

- Ywar-Za: eater of a village. The king used to grant a village to the drum circle master; as a pay he got taxes from the village; now a day a drum circle master might be called "Ywar-Za"; it was a great honor to him.

- Na-Yi: a slow beat or rhythm in music.

- Sin-Saunt-Yote: guardian of the puppet stage, usually a hermit character.

- Choot-Ka-Lay: a short musical accompaniment (not a prelude) when one (a thief) entered secretly into the scene.

- Byaw-Tee: a grum beat (signal) at the end of puppet play.

- Si-Kyo-Wa-Kyo: out of the tempo and beats.

- Nayi-Kite: in tempo with the beat.

- Than-Dae-Hman: When one had been trained from the beginning under a good master.

- Na-Saunt-Kaung-Thi: sharp ear.

- Twe-Hne: Oboe played a good accompaniment to the drum circle.

- Let-Kya-Let-Na: a good handling.

5.13 Slangs in the Myanmar Marionettes Theater

There were about a thousand words originating from puppet troupe. When puppeteers and vocalists used the language among themselves, no outsider could understand it. The language should be recorded before they all disappeared. They were:–

Princess Puppet	Madi	Slipper	Dauk	Longyi (Skirt)	chin
Princess Puppet Player	Madi–Kaing	Wungyi (Minister)	Zoot	Monk	Yaw–Wa–Na
Prince	Ka–Na–Kho	Sitting toilet	Net–Kha	Tea	Daung
Spirit Medium	Ze	Gold	Nga–Hnan	Good	Hme (meaning ripe)
Lay–Pyae–Hto	Wa–Yaw–Tae	Shirt	Soot–Pha	Ozi	Yai
Saing (Orchestra)	Zet	Cheroot	Bawt, Phawt	Rice	Pone
Oboe	Nga–Ta–Yaw	Turban	Hlwa	Money	Wet
Clown	Harr–Nga–Ne	House	Bi	Eat	Htwet
Nat–Yote (Deva)	Moe	Chew Betel	Sa–Pyu–Toot	Take Rice	Pone–Se–The
Horse	Gauk	Poor in Quality	Shaw		

Still there were many left.

5.14 Proverbs coming from Myanmar Marionette Theatre and Theatrical Performance

Long ago, Myanmar Marionette show was popular among people. The elders trained the kids and young men with the lessons given by Marionette–show. Everyone understood words and phrases from Marionettes show. These words entered Burmese literature and society.

Thit-tar-hmauk (box turned upside down):

There were two large boxes one on the left box and one on the right. Puppeteers and vocalist who could play in all roles were known as "box turned upside down" *(Thit–ta–hmauk)*.

Zaw-swei:

The best puppeteer played Zaw–gi puppet. The term was borrowed and used outside to call any expert.

Chae-hto:

Telling lies to put someone into trouble, like putting a spoke into a running wheel.

Let-tan pyaw:

Grasping the hand rail Let–tan of the back drop, few puppeteer (in the past) could compose poems instantly from his lips or sing song.

A-Yote-Kyo-Pyat:

Meaning a fallen puppet when the strings were cut. Similarly the term was referred to a collapsed person

Sin-Taw-Kauk:

When a puppeteer was selected to join a troupe serving the King. Similarly a person chosen for a special purpose was also called with the same term.

Yote-Thay (puppet):

This term was used in Politics long time ago.

Kya-Phan:

One could talk any topic on the spot.

Pwe-Pye-Mi-Thae:

The meaning was when the puppet play was finished, all lights were closed down. When a job or work was discontinued, enthusiasm subsided; the term was applied to it.

Pat-Sar-Khwar-Phyar-Thein:

Meaning at the end of a performance; "Pat–sar" a paste made from the mixture of ash and cooked rice, were removed from the drums; with that tuning was done; now the drums were no more necessary. At the end of a show, "Pat–sar" was removed and the mats were rolled up.

Sai-Ma-Sint Bon-Ma-Sint:

Drum circle was played loud at the beginning in order to send a message that a performance would start here. The term was used in daily life for any job doing without prior notice.

Pat-Tok-Yway-Ma-Ya:

The noisy applause of the audience could not be stopped by beating big drum.

Pat-Kyan-Taik-Thi:

Playing the orchestra loud and wild, referring to any job done by force.

Bi-Lu-Saing-Hnit-Htwet-Thi:

Musical accompaniment to the Demon dance was wild with drum beats. So also an affair was done wildly.

Lay-Gin-Hnit-Htwet:

A musical accompaniment to a plot of threat. So any job was done with threat and force.

Let-Pauk-Kat:

Playing oboe without smoothness meaning a person who was difficult to deal with.

La-Maing-Kat:

An old tradition and belief was that the play was guarded by a spirit known as "La–maing". A success of any work from the start was so called as if the spirit was helping him.

Athan-Kaung-Hit:

Shouting a sweet song, a good voice making a good name for self.

Khoon-Nha-Than-Chi:

Loud and piercing voice.

Pwe-Chin-Pyi:

Finished on the spot

Pyit-Tai-Htaung-Yote-Kyo-Shote:

A doll with a "single" string got entangled. Unnece–ssarily complicated affair.

5.15 Puppet plays in gramophone record sold in the past

(Go to enclosed DVD-Rom to explore more about the related gramophone records files of this sub-chapter...)

5.15.1 Names of Gramophone records of Famous Puppeteer Ponnabyan Oo Kyaw Aye

(1) Thila – wati Maung Nandi Drama

(2) Thida – Yama Drama

(3) Holy Birth – Jataka story

(4) Renouncing the World – Jataka story

(5) Duet dance in Kyaik–htee–Yoe Drama

(6) History of Kyaik–htee–yoe Drama

5.15.2 Gramophone records of Famous Vocalist Shwebo Tin Maung

(1) A Pair of Kyo–Kya Birds (Cranes) Drama

(2) Elephant Saddan Jataka – Duet Dance

(3) Elephant Saddan Jataka

(4) Darna Shin Khan Jataka

(5) Darna Shin khan Jataka – Duet Dance

(6) Nandiya, King of Monkeys, Jataka

(7) Byat Wi–Byat Ta (Two brothers) Drama

(8) Shri Chandra Drama

(9) Speech of Shwebo Tin Maung

(These were now rare pieces)

(Note: some of the works by a former translator, I retain them as much as I can. However all these terms went under a category- A Prelude). (Edited by Dr. TMK 17 Jan 2016)

6. Basic Manipulation of Myanmar Marionette

Go to enclosed DVD-Rom to explore more about this Chapter and related demonstration video files...

©Giuseppe Salerno

7. Other (General)

7.1 Highlight of Ramayana Story by Mandalay Marionette Theatre

7.2 Biographies of Ancient Myanmar Marionettes Artists

7.3 Interviews with Recent Myanmar Marionette Artists and Researchers

7.4 Doctor Tin Mg Kyi and his research paper on Witch and Special String Mechanism

7.1 Highlight of Ramayana Story by Mandalay Marionette Theatre

Ramayana Story (Scene 1)

King Demon Raven or Dasagiri and his sister Gambi agrees to make revenge to Rama who had killed her two sons in a fight . They would make a trick to deceive Rama. So the two transform themselves in to a hermit and a deer. *Ramayana Story (Scene 1)*

Ramayana Story (Scene 2)

Emerald prince Rama, Golden Prince Lachana and Sita enjoy themselves in the forest. The deer, Gambi approaches Sita .Sita wants to have it and asks Rama to catch her. Sensing a clever trick, Rama confides his brother Lachana to protect Sita in his absence then he chases after the deer. *Ramayana Story (Scene 2)*

Ramayana Story (Scene 3)

When Rama killed the deer, Gambee cries in the great pain in the voice of Rama. She dances happily in satisfactions for her conquer. Hearing that voice Sita is alarmed and demands lakhana is gone, the hermit approaches Sita.Grasping Sita's hand, offering a fruit, the hermit abducts Sita to lanka, the Island of demons.

Monkey King Sukrit sees Raven or Dasagiri taking Sita away. He jumps up and gold on the chariot. He demands her release, but in vain. But Sita was successful in giving her scarf to Rama a message of her abduction. *Ramayana Story (Scene 3)*

Ramayana Story (Scene 4)

Rama and his brother are found much exhausted after a fruitless search going under a tree, Rama slept on his brother's lap. From the above, the Monkey king sees the two brothers loving each other. He weeps bitterly a drop of tear fells on Rama, who gets up and threatens the Monkey King.

The monkey king explains about a fight with his brother, who drives him here. He is very sad at the sight of Rama and Lachana loving each other. He also narrates his encounter with Sita and offers her scarf. *Ramayana Story (Scene 4)*

Ramayana Story (Scene 5)

After that, Surit explains about powerful Monkey Hanuman who is now in small shape due to the courses of someone. And so, Monkey Warrior Hanuman is brought into the presences of Holy King Rama, who kindly rubs over Monkey Warrior Hanuman bring back his original structure and might. A helpful monkey warrior Hanuman brings them to the empire of Raven or Dasagiri across the ocean. *Ramayana Story (Scene 5)*

Ramayana Story (Scene 6)

Monkey Warrior Hanuman sets fire at his tail and burns the island of lanka (Srilanka) in flames. *Ramayana Story (Scene 6)*

Ramayana Story (Scene 7)

Finally, Monkey warrior Hanuman can successfully bring back and there is a delightful encounter of Rama, Lachana, Sita, and Monkey Warrior Hanuman. *Ramayana Story (Scene 7)*

(to explore more about those related performance video files in enclosed DVD-Rom)

7.2 Biographies of Ancient Myanmar Mario-nettes Artists

(1) Puppet Master - Minthamee Saya Pu Gyi

1. Name
(a) Childhood name – Maung Pu
(b) Career name – Mater Minthamee Saya Pu Gyi

2. Parents
(a) Father – U Htike (Htaik)
(b) Mother – Daw Mi

3. Date of Birth
– 1222 M.E. (1860 A.D)

4. Expiration date
– 1276 M.E. (1914 A.D.) in Mandalay

5. Place of Birth
– Dabe Swe (Swai) village, Kyaukse District (Upper Myanmar)

6. Education
– Monastic

7. Mentors/Masters

– U Thar Zan, U Par Tu und Saya Mu (all masters of Minthamee puppet)

– Mintha Kyaukka Saya Moe.

8. Marital History

(a) Wife, wives – unknown

(b) Sons – U Kyin (writer and live dancer)

– U Shwin, U Thwin and U Aung Ba

(c) Daughters – Daw Ohn Kyin and Daw Ohn Myint

9. Artistic talents

– not famed as a manipulator

– much attributed as a female vocalist, grown up to be the greatest Princess singer

– had a performing voice of the most girlish sweetness and unsurpassed coquetry

– had a well-controlled voice with eloquent singing.

– excellent in talks, dialogues and laments.

– singing in moderate tone elongatedly.

– as a votaress sang songs elegiacally to a high pitch (hallmark of high performance)

– best in carrying the show in a drama

– sang songs smoothly and continuously by shaking jaws tremulously

– able to talk and sing as a girl of twenty (being coquettish, behaving endearingly, and prattling charmingly)

– able to role-play up to the final stage in the development of the plot of a story or play

– able to instigate patriotism and nationalism against colonialism with songs of past royal history.

– the then audiences said "Ko Phoo Nyo in speech and Ko Pu in singing", meaning U Phoo Nyo was the best in eloquent oral delivery (monologues and dialogues) and Saya Pu was the best in voice (songs and laments of longing and quest for the absent lover)

10. Artistic activities

– loved humming (longing/plaintive) songs even when young

– humbly and obediently learned with ardour as an apprentice in puppeteering

– underwent the harsh trainings of puppet masters

– U Thar Zan , U Par Tu, and Saya Mu (all Princes vocalists)

– studied under the tutelage of the puppet master "the Prince" yaukka Saya Moe

– Sang long-drawn-out laments

– competed and led the tunes in harmony with musicians

– once sang a song starting with the words-"The City of Kongbaung is very pleasant,--- the place is very fine and cool with (brownish)water (in the moat) which was to instigate

– patriotism and nationalism against colonialism (among the people) and was thus detained for some time by the ruling British and discharged after the composer Saya Nyan gave an excuse of the words being the exegesis of a codex of treasure trove of a pagoda.

– established his own troupe before forty years of age, when his masters passed away.

– two new dramas were staged a year

– after rehearsed well and performed a year, further new two followed in the same way.

– composers wrote songs and four stanzaed lyrics of lament for the Prince and Princess while other minor performers (vocalists) wrote their own.

– though to have made sly remarks among rival contemporary troupes in fierce and friendly manner

– staged the dramas of Sadaung Thu Aung Phyu, Palaungma Ma Thaing Han, Phoe Htaung War Nu, than let Khana, War Phyu, Sakkala, Mindin Shwe Hman. In these dramas there were many plots of lamenting scenes

– By the princess and she (he) needed to be of highest vocal calibre

– had no permanent partners (the Prince vocalists /manipulators)

– a number of trainees under him left either to establish separate troupes or join rival ones with less talented princess singers

– none of them surpassed him

– so famed that orchestra leaders were known to have paid him competitively in advance for the privilege of playing on his stage

– was paid Ks. 3000 for each of the gramophone recorded plays (by him) for His Master's voice company, then popularly known as the dog Brand Records. The recorded dramas were Phoe Htaung War Nu, Aung Phyu and Mindin Shwe Hman.

11. Participated Troupes

– His own troupe established after his masters passed away

– Grand Imperial Stage patronized by King Thibaw

– also carried on as the proprietor — cum–producer–cum

–manager–cum–performer of the troupe under British rule.

12. Others

(a) awards – the title of "Nay Myo Maduthudhdha Shwe Taung" meaning "the Minister of Noble Visage and Sweet Voice, Descendant of the Sun' by King Thibaw

– Presented with the fiefdom of

– twelve villages of Thamone Gaing in Myingyan district of central Myanmar.

(b) contemporaries – (not so much as contemporaries but arrivals)

– U Phoo Nyo, Ayardaw Mai Pe Galay, Kyaukkar Saya Moe and Ahla Kappa Saya Mu Gyi

– U Phoo Nyo being the greatest

(c) partners (as the Prince)

– U Shwe Sin (in Grand Imperial Stage)

– Pitakatt Saya Maung (the Prince Regent, oral deliverer)

–U Shwe Sin, U Ohn Khaing, U Lu Gyi, U Kywe Gyi, U Sabai Thet, U Sein Kho, U Ba Kyawt, U Lwin of Madayar, U Thant Gyi of Mandalay Ahyoe Oe, Dar Hlaing Oo of Mandalay Nyaunbin Gyi Zay, U Ba Hlaing of Yangon Pazuntaung (all short termed) (in gramophone recorded plays)

— U Ba Kyawt (as the Jester)

— U Sandayaw, U Kyaung Gyi, U Saik Pann, U Thet Pan and U Taung Yoe as the villain)

– U Aung Dun, U Hmaing, U Yar Baw, U Thai, U San Yar, U Kinn and U Ni

(d) protégés — a number of prince singers were trained by him but they left soon after

– Ma Htwe Lay (live dancer) was the only protégée capable of following his steps

(2) Minthamee U Phoo Nyo

1. Name

(a) Childhood name – Records not available — might have been Maung Phoo Nyo

(b) Career name – The Princess puppeteer U Phoo Nyo

2. Parents

(a) Father – records not available

(b) Mother – records not available

3. Date of Birth

– 7th Waning Day of Dabodwe, 1223 M.E. (1861 A.D.)

4. Expiration date

– 7th Waning Day of 1st Wazo, 1291 M.E. (1929 AD.)

5. Place of Birth

– Nat Kyee village, Nga Zun township, Sagaing District (Upper Myanmar)

6. Education

– Monastic, but self–taught and well–read

7. Mentors/Masters

– Not recorded

8. Marital History

(a) Wife, wives — Daw Kho (of his native village)

– known to have another two but records not available

9. Artistic talents

– known to be bent for artistic singing even when young

– humming songs while herding cattle, mincing green for them and on the way to the monastery to study

– when come of age sang songs in village festivals and celebrations

– as bent for the performing arts, started learning it since fifteen

– amateurish sweet singing during pastime emanated from him only in his native rural areas.

– as highly gifted, won renown after spending about four years' study (training) in the performing art as a singer

– a little bit qualified, got on well with the King's city

– as his quality improved, his troupe was patronized as the Lesser Grand Imperial Stage by King Thibaw

– earned the honoured title of "Madura Thudhdha Shwe Taung Kyaw Swar" meaning "Sweet–voiced Minister of Famed Attribute" at the age of twenty

– had not only vocal skills in singing also oratorical skills in monologues and dialogues

– capable of giving note–worthy remarks of know–ledge for both the young and old while entertaining (edu–tainment in updated words)

– every puppet goer to his performances got general knowledge on lessons and morality of life, philosophy and literature, and way of royal life.

– (they) enjoyed much to his frequent, vividly des–criptive singings of "Lin Pyaut Shar (Quest for a lost husband/ lover)", "Hay–ma–wun Bway (In the midst of the deep forest)" and "Hay–ma–wun Myaing (All about the ever–snowed deep forest)" etc.

– his voice was not excessively likeable not a powerful–voiced songster–voice being not qualified enough to the tones of brass gongs and drums

– of Myanmar orchestra — was quite a wonder that he was distinctive in songs without a clear and sweet voice

– despite his rival "in the same boat" Saya Pu Gyi's fame for sweet singing, he had oratory richness without a strong voice and was thus famed as "Ko Phoo Nyo– in speech"

— capable of portraying house–wifely sense and sufferings.

– (In puppet stage, the scene of convergent ministers making conversation piece in preparation for the council at the court, which depicts the king's wish and the people's desire supplies the topmost general knowledge.)

– though lacking sweet voice, his artful exposition in lyrics for this scene was well liked– it was packed with reciting the scriptures, civil laws, medical formulas, discourses on philosophy and literature, descriptions of court life, or histories of cities and kingdoms, biographies of heroic and learned men and Nat legends–no wonder that the audiences enjoyed it in great pleasure

–capable of making the spectators (4 to 5 thousand) from the start to the end in the early morning fully absorbed in his masterful entertainment.

– not only famous in the days of the king but also under the British rule

– rewarded with gold medals by a number of British officials

10. Artistic activities

— orally portrayed women's attitude in matrimorial matters

– made artful expositions of the ministers' conver–sation piece

– was the first to make realistic of the love in romantic dance (by a male and a female dancers)

– also offered good marriage counseling in it

– his greatest showmanship was his singings in duet dance (depicting the plighting of troth and the tragic ending lament scenes in the later part of the nights

– (after the early period of the Deportation of the King and the Queen), shared his personal experiences of royal life, evoking the people of the past grandeur and sovereignty and also of emancipation from the British rule

– in lamentation songs he did not load the audience with stress or strain but arouse sympathy knowledgeably

– his laments were not recited lyrics

– Sang informatively ornate extemporization

– due to his mastermindedness in speech, some local traders and entrepreneurs hired him for oral advertisement to promote their sales

– in 1923 (1284 M.E.) his troupe was bidden for a contract of the whole year round stages by the producer Saya Eindhar Wa Zira

– used to share his knowledge of the trade in syncopated hythm of music and singing, also in the direct or derivative meanings of the words in the songs

11. Participated Troupes

1. The lesser Grand Imperial Stage (in King Thibaw's time)

2. His own troupe

12. Others

(a) awards 1. Madura Thaudhdha Shwe Taung Kyaw Swar Sweet–voiced and Outstanding like a palace) by King Thibaw.

2. Gold medals by the British officials.

(b) contemporaries — mainly Saya Pu Gyi

– the (male) Princess U Aung Bala who imitated him

– as partner the Prince U Sein Kho

(c) Proteges – might have many but not recorded outstanding

(3) Puppet Master - Mintha Ah Lon U Phone Mo

1. Name

(a) Childhood name – Maung Phone Mo

(b) Career name – (The Prince) Puppet singer U Phone Mo

2. Parents

(a) Father – U Thar Dun

(b) Mother – Daw Phwar Mai (Me) available

3. Date of Birth

– Circa 1231 M.E.

4. Expiration date

– 1302 M.E.

5. Place of Birth

– Indefinite, not in the town of Ah Lon as his name went

– by some, Kha Wai (We) Gyin village (2 miles from Ah Lon)

– by others, Nyaung–gon village in the district of Budalin (north from Ah Lon)

6. Education - Monastic

– studied the trade (of performance arts) in Yatanarbon Naypyidaw (Mandalay)

7. Mentors/Masters

(a) The Abbot–rev. U Wunna of the monastery in Nyaung–gon village

(b) might have been many elderly and experienced

artists but records not available

8. Marital History

(a) wives (1) Daw Kyin of Nat Hla village
(2) Daw Sein Kha (a live dancer)
(3) Daw Moe of Nyaung–gon village
(4) Daw Ein Saing of Thar–zi villave, Monywa.
(b) sons (1) U Maung Hla (By Daw Sein Kha)
(2) U Paw Shin
(3) U Paw Shi (Both of Daw Moe)
(c) brothers (1) U Phone Kwai (Kwe)
(2) U Phone Lu
(d) sisters (1) Daw Soe Khin
(2) Daw Mai Hmi

9. Artistic talents

– even when young before training under the artistes in Mandalay, spent some years as a live dancer in a local dance–troupe,

– showed his capabilities in everything concerning the performance arts — could play any musical instrument–much perceptive in fine arts

– although nearly blind after a paraplegia, earne his living in the puppet troupes.

– though disabled, highly dedicated himself to the arts

– showed his charisma well and become well–known as the Prince Regent in the puppet–stage.

– stuck to the age–old traditional rules and abode by them–conserving it meanwhile being inventive.

– partnered by U Sabai Thet, invented and created a bigger–puppet–figure stage

– puppet performance depends much on vocal accordance, sweet singing and wafting wails– cannot be denied that he was famous on account of them

– very eloquent in spech — able to transform words and ideas into melody and tunes to compose songs and to deploy musical instrumentation which supported his fame.

– very quick–wilted–composed songs in no time–well gifted for singing extempore at any time or place

– the contemporaries — U Sabai Thet, Saya Kho and U Ba Htun were equals — none surpassed him

– not aggressive to make contemptuous remarks — but when offended retorted back smart rhymed refutation satirically in retaliation– his epigrams were responded with wry amusement by the crowd in great applause– rivals in the trade felt agast of it

– had an extraordinary memory–known to recite any song heard for once and to sing his impromptu songs the same for years later, correctly word for word

– being handsome in body structure and fluent in speech and songs, well liked by ladies of his period–so had four wives one after another–yet not impulsive–had good character–conspicuously husbanded pious.

10. Artistic activities

– spent young years as a live amateur dancer in dance–troupe in localities.

– played most musical instruments

– went to the city of Yatanarbon (Mandalay) to be trained under the artistes.

– in the early years after the Deportation of the King and the Queen, was a dancer in the performance troupe on the ground

– being nearly blind after a paraplegia, earned his living in puppetry

– invented and created a bigger–puppet figure stage in partnership with U Sabai Thet

– composed songs in no time–singing impromptu at any time or place

– when the contemporaries were offensive, retaliated with rhymed epigrams

– known to recite any song heard for once and his own impromptu songs the same correctly work for word years later

– (once chanced to dance as partner with the then famed female dancer (Actress) Mya Chay Gyinn Ma Ngwe Myaing in Monywa but she felt not of the equal status and refused dancing, promising to stay at the stole's end, instantly composed a song impromptu that she has good come–hither looks–the crowd, as relished for his plighting of troth, made notes of it for

recitation.

– he and Bagan U Ba Kyawt were rivals (friends but rather like foes)– U Ba Kyawt once made fun of the yes of U Phone Mo, saying that U Phone Mo was a cooing–oil vendor from the Upper Land and so became blind from exposure to the oil–gas–he instantly made a satirical refutation in lyrics impromptu.

11. Participated Troupes

– Dance troupes on the ground (as a live dancer)

– many puppet troupes (after nearly blind from paraplegia)

12. Others

(a) awards – records not available.

(b) contemporaries — U Sabai Thet, Saya Kho, U Ba Htun, Bagan U Ba Kyawt Mya Chay Gyinn Ma Ngwe Myaing (the Actress– live dancer)

(c) Proteges – record not available.

(4) Puppet Master - Mintha (The Prince) singer U Sein Kho (1243-1294 M.E)

1. Name

(a) Childhood name – Mg Aung Kho

(b) Career name – Mg/U Sein Kho

2. Parents

(a) Father – record not available

(b) Mother – record not available

3. Date of Birth

– 1243 M.E.

4. Expiration date

– 1294 M.E.

5. Place of Birth

– not recorded as a birth place but as a native of Dhatan Quarter, Mandalay

6. Education

– record not available, but thought to have finished monastic education

– inspired and well trained for an artiste by the Puppet Master Saya Pu Gyi

7. Mentors/Masters

– Puppet Master Saya Pu Gyi

8. Marital History

(a) wife — recorded having a spouse but the name unavailable

(b) sons — record unavailable

(c) daughters – record unavailable

9. Artistic talents

– no ancestral history of artistes

– not artsy

– first making livelihood as a tailor

– found and recruited by Minthagyi (The Prince Regent) Saya Kyone and Lugyan Gyi (The Villain) U Hmine (Hmaing) who were scouting talents for a partner Mintha to Minthamee Saya Pu Gyi

– not wedded then — found to be good — looking and sweet — voiced

– coerced by Saya Pu Gyi to sing a song, he sang a Zaw (The Alchamist) song

– Saya Pu Gyi found his voice very becoming and rewarded him a hundred kyats, telling him to come back ten days later.

– though much pleased to accept the reward, not desirous of the performance arts

– Saya Kyone and Saya Hmine forced him on the appointed day to the presence of Saya Pu Gyi who prevailed upon him to be Minthe.*(singer)*

– as taught by Saya Pu Gyi, his singing was excessively liked and speech was excessively liked and speech was euphonious

10. Artistic activities

— his debut (as a Mintha singer) was in the Aung Phyuu and the War Phyu dramas

– being forced and rehearsed for ten days, was presented to the public for the first time (luckily for

him, those dramas had lesser Mintha scenes)

– his first performance was at the festival in the outer premises of Mandalay Mahar Myat Muni Pagoda

– news of his smart looks and sweet voice was widespread in a short time

– was enjoyed and applauded heartily by the public

– became famous for a stage-singer (Mintha)

– partnered by Saya Pu, staged performances from November to April in Rangoon (now Yangon)

– U Phoe Sein Gyi (a famous dancer) liked his qualifications and persuaded him to be a live dancer by paying him 4,500 kyats for ten months after leaving Saya Pu.

– his fame waned as he was demoted to be a secondary (apprentice) dancer

– after some years, left his troupe

– again performed in Saya Pu's troupe

– gramophone recorded in partnership with U Phoo Nyo and Jung Bala for dramas

11. Participated Troupes

(a) saya Pu Gyi's troupe

(b) U Phoe Sein Gyi's trope (as a ;odancer)

12. Others

(a) awards records unabailable

(b) contemporaries – Saya Pu Gyi

U Phoo Nyo, U Aung Bala, U Phoe Sein Gyi

(c) partners – U Phoo Nyo and U Aung Bala (for recording)

(d) protégés – records unavailable

(5) Puppeteer (Mintha) Bagan U Ba Kyawt

1. Name

(a) Childhood name – Maung Phoe Kyaw

(b) Career name – Baganthar (the Baganite) Maung Ba Kyaw-cum-Ba Kyawt

2. Parents

(a) Father – records unavailable

(b) Mother – record unavailable

3. Date of Birth

– 1234 M.E.

4. Expiration date

– circa 1304 M.E.

5. Place of Birth

– Kyayni Sone Phyar village, south of the town of Bagan

6. Education

– probably finished monastic

– had some professional training in theatrical arts

– had further puppetry training by Saya Pu Gyi

7. Mentors/Masters

(a) Daw Htwe Lay and Eekhin U Maung Gyi (for training as a live dancer)

(b) Mintha Gyi Saya Kyone and marionette manipulator Saya Mone (for learning by heart songs and speeches in dramas)

(c) Saya Pu Gyi (for further training in puppetry performances as a Mintha-singer)

8. Marital History

– wedded to Minthamee Ma Khin Saw (a live dancer) while in training for theatrical arts in Mandalay

9. Artistic talents

– had a soft treble and a loud bass

– said to have a voice amoting sex

– had been reputed in the puppet theatre after partnership with Saya Pu Gyi and has been in the hall (imaginary) of fame

10. Artistic activities

— used to sing "Boasting truly not,(I'm) the Baganite Ba Kyaw"

– spent some time as a live dancer in a theatrical troupe around Bagan-Nyaung_Oo when young

– went to Mandalay from Bagan to supplement

further learning in theatrical arts under Daw Htwe Lay and Eekin U Maung Gyi

– sent by them to Saya Pu Gyi who accepted him due to the need of a Mintha (singer) in his dtroupe

– changed his name from Mg Phoe Kyaw to Mg Ba Kyawt by Saya Pu Gyi

– firstly made to learn by heart the artistic drama songs and speeches from Minthagyi Saya Kyone and marionette manipulator Saya Mone

– partnered by Saya Pu, gramophone–recorded in 1907

– recorded dramas were Mindin Shwe Hnan, Phoe Htaung War Nu and Aung Phyu.

– left Saya Pu's troupe and established his won

– not said like others Ahmay Pu (Saya Pu) blamed him but his protégés U Mone and U Kyone found fault with him

– said that (the villain) Lu Gyan U Hmaing managed to establish a troupe separately by accepting U Ba Kyawt in his home in persuasion partnered by Minthamee U Aung Thar and orchestral drummer Day Li Nyein

– as his partner (Minthamee) some up to the artistic level of Saya Pu Gyi, he himself (vocally) acted as a Minthamee in the drama of Padar Hmauk Khone

– generally staged performances were the dramas of way–than–drar, widira, Daung–thone–bawa–pyaung Thawka–maung, Mindin Shwe Hman, Pat–lai–zar Sawra Bala, Bhein–mi Thara Darkhwe, Inn–wa Thado Minsaw, Myindaw Khan Maung–Pyae and Shin U Pa Gote Nar Phwar

– the most rejoiced and called for encore were the dramas of Myindaw Khan Maung Pyae and Bhein Mi Thara Dar Khwe

– U Ba Kyawt and U Sein Kho were on friendly terms, U Phone Mo was foe–like, Ah Lon U Phoe Mo voiced him satirically as "Maung Ba Kyaw who did not run away even when Ah May Pu poked him with his stockings"

– did not composed songs himself U Ba Kyi did them

– his artistic fame has started since in partnership with Saya Pu Gyi and remains up to now.

11. Participated Troupes

(a) a dance troupe around Bagan– Nyaung–Oo when young

(b) the troupe of Saya Pu Gyi

(c) his own troupe

12. Others

(a) awards – records not available

(b) contemporaries — U Sein Kho, Ah Lon U Phone Mo

(c) partners — Saya Pu Gyi

(d) protégés – records unavailable

(6) Puppeteer U Sabai Thet Galay (Boe Thet) (1243 M.E.)

1. Name

(a) Childhood name – Maung Thet

(b) Career name – Sabai Thet (Ga Lay)

2. Parents

(a) Father – U Pyant

(b) Mother – Daw Mone Pin

3. Date of Birth

– (The waning day 8th of Thadingyut), 1243 M.E.

4. Expiration date

– probably after 1310 M.E. according to available records

5. Place of Birth

– Nandaw Shayt Yway Dan Quarter, Mandalay

6. Education

– monastic

– performing arts in puppetry

7. Mentors/Masters

– U Tun Aung and U Nyan

– furtherly Saya Htoo

8. Marital History

(a) wife — Mai Thin (a grand —daughter of Bo Tay Gyi, an officer in the Royal Armed Forces of the King)

(b) sons (recorded to have three descendants but all deceased young

(c) daughter (recorded to have three descendants but all deceased young

9. Artistic talents

– had an aptitude for music and performing arts even when young.

– used to play doe–bat (a short two–headed drum slung from the neck when played) and cymbals while toiling in the farm although his older ancestors did not appreciate his dancing, singing and playing musical instruments

– had a voice similar to the puppeteer Mintha Sabai Thet (the Elder) who partnered the puppet master Minthamee Saya Pu

– thus was named Sabai Thet (Ga Lay–meaning the Junior) by U Tun Aung, the mentor and proprietor of the troupe

10. Artistic activities

— studied puppetry under U Tun Aung and Saya Nyan (the experienced and elder puppeteers)

– simultaneously became a protégé under Saya Htoo

– after a year of apprenticeship became a Mintha (singer) in the troupe of U Tun Aung

– made to learn the dramas by heart and to study the verses and speeches well

– worked as manual security persons for footwears

– after a year got paid for neither costumes appropriately which was less than ten Kyats a month

– was receiving two quotas of a night's earnings at that time

– when the puppeteer U Ohn established a troupe, worked as a Mintha–gyi (the Prince Regent)

– but had left it for farming after some time

– his long collected and learnt notes of the puppetry arts were burnt to ashes when the Karen insurgents set fire to his native village.

– became blind in both eyes after that mishap

– after four years his left eye recovered

– probably died obscurely in poor end

(7) Puppeteer-Minthamee (singer) Boe Pu (Ah May Pu Galay) (M.E. 1251)

1. Name

(a) Childhood name – Maung Bo

(b) Career name – Minthamee Ah May Pu Galay (Boe Pu)

2. Parents

(a) Father – U Phoe Maung

(b) Mother – Daw Htai

3. Date of Birth

– (the waning day 4th of Thadingyut), 1251 M.E.

4. Expiration date

– Records unavailable

5. Place of Birth

– (a native of) Da Wai Quarter, northern part of Mandalay

6. Education

– records not available, but probably might have finished monastic education

7. Mentors/Masters

– his elder brother (U Lu Gyaw) who taught him Nat–than–pyit (ritual and obligatory song to highest pitch as a spirit at the start of the performance)songs — when he was ten

– Sabai Ta Khet (a jasmine twig), the troupe leader and Mintha singer who trained him as an apprentice (on a paid basis) and later promoted to perform on the stage

8. Marital History

(a) Wife (1) Ma Phwar Hmi of his native place

– divorced after nine children (all deceased from paediatric illnesses)

(2) Daw Mi of Nan–daw Shayt Ah Hneik Taw Quarter, Mandalay

(b) sons (1) U Ni All by the 2nd wife (2) U Tin Aung

(c) daughters (3) Daw Aye Yin All by the 2nd wife (4) Daw Aye Kyin

(d) brothers (1) U Lu Thar (Puppeteer Mnthamee singer) (2) U Lu Gyaw (Puppeteer Minthamee singer by the name of Ma Mai Thar)

9. Artistic talents

– as a boy, used to sing songs while playing

– imitated well the singing style of Ah May Pu Gyi by shaking jaws

– enjoyed seeing puppet troupes and live dancing performances on stage and got emotive by them

– played a flute or a kind of lute (shaped like a circular tray) in social functions and festivals

– love for music grew harder

– worked as a carpenter

– at ten, taught to sing ritual and obligatory songs as a spirit to highest pitch by his elder brother

10. Artistic activities

— got employed as apaid apprentice of a Minthamee signer by Sabai Ta Khet (Mintha singer and troupe leader)

– could sing songs and wailing but not well in talks

– forced training hard by the leader and presented to the public

– his debut, at the festival of Sagaing Ngar Htat Gyi Pagoda

– performed as a Minthamee singer in the dramas of Thu–rein and Kawli Yaw–zana for three nights

– talking less and more singings and wailings

– after performance, mingled with the audience and listened their criticisms

– as he was very similar in the style of Saya Pu Gyi, he was given the name of Ah May Pu Galay by the audience

– became puppeteer Minthamee Ah May Pu Galay from his own name Maung Bo

– when Sabai Ta Khet got out of his mind, he left his troupe after a year

– as puppeteer Minthamee Saya Shan employed him, he joined his troupe

– his partner was Mintha Kalar Sein

– when U Ba Lun left Saya Shan and established a separate troupe, Boe Pu joined that troupe

– after five years' performance, he was pre–paid four hundred kyats, getting fifteen to twenty kyats per night

– again established his own troupe by the name, "The troupe of Saya Pu Galay"

– Minthas were U Kyaing and U Ba Lun

– after one or two years the troupe broke up and he was broken down.

– with U Ba Kyawt, performed for eight years when the World War Two began.

– after the Japanese Occupation established a troupe with U Ba Kyaut for two years

– when latter passed away, stopped the performance

– Boe Pu's puppetry life ended after that.

11. Participated Troupes

(1) The troupe of Sabai Ta Khet

(2) The troupe of Saya Shan

(3) The troupe of U Ba Lun

(4) His own troupe

(5) The troupe in partnership with U Ba Kyawt

12. Others

(a) awards – records not available.

(b) contemporaries (1) Sabai Ta Khet

(2) Saya Shan (Minthamee Gyi)

(3) Kalar Sein (Mintha)

(4) U Ba Lun

(5) U Ba Kyawt

(8) Puppet Minthar (singer) Shwebo Tin Maung (1274-1337 M.E) : (A.D. 1912-1974)

1. Name

(a) Childhood name – Ko Yaung Ni (by friends)

– Maung Ohn Maung (by fore-fathers)

– and multiple of other names.

(b) Career name – firstly as Myo Chit Sein

– later as Shwebo Tin Maung (name given by the producer Saya Kaung from Mandalay

2. Parents

(a) Father – U Satt

(b) Mother – Daw Khin Mi

3. Date of Birth

– the 8th day (Tuesday) of the waxing moon, Pyartho, 1274 M.e.

4. Expiration date

– 1337 M.E.

5. Place of Birth

– Shwebo district, Upper Myanmar.

6. Education

– records not available (probably might have finished monastic education)

7. Mentors/Masters

– one of his uncles taught him oboe playing

– U Sabai Kyaing (Fragrant Jasmine) a troupe leader in Shwebo

– Saya Kyan, Minthagyi Konbaung Antt

– Makhaut Saya U Aung Sein,

– Minthagyi Saya Kaung,

– Mintha gyi U Kyin,

– Shwe–kyet–yet Minthar U Sein Pwint,

– Myingyan Eenaung U Ba Tin,

– Mintha U Ba Kyawt

– Minthagyi U Ba Kyaw

– also many other experienced unknowns from whom he learned by asking questions in free time and taking down notes which he always kept in person

– (for Myanmar classical songs) Pantarar Saya Htoo, a vocalization instructor and

– U Aung Gyi, an ex–officer with duties to read the letters from provincial governors, accept presents for

the king and arrange audiences with the king, having a royal title of Shwebo Naymyo Minhtin Kyaw–khaung

8. Marital History

– records not available for wife or wives, sons and daughters

9. Artistic talents

– even when young, first much bent to be an instrumentalist as an oboe–player.

– Joined the troupe of U Sabai Kyaing as an oboe–player without a purpose of becoming a Mintha singer

– during the performance, someone in the troupe shouted the question, "which flowers are the most fragrant?" as a lead. The whole orchestra (including the oboe–player)

– followed the loud answer," The jasmine, the hibiscus and the lily are the most fragrant." In chorus. His voice was loud and clear enough to catch the ear of the producer and he was chosen to be trained as a Mintha singer. He was made to learn by heart a song for the spirit medium dance,which he did well much to U Sabai Kyaing's delight.

– In the month of Dazaunmon, 1295 M.E., which was after the month of Thadingyut when he had started to learn oboe–playing, he was allotted to sing the song "Ah–may–pyauk–shar" (In search for the lost mother)in a dramatic scene.

– His debut was at the festival of Ah–lon Sitpin Pagoda, in the full–moon night of Thadingyut, 1296 M.E.

– His appearance was for three successive nights, partnered by the drum–circle player U Ba Tun and the oboe–player U Ba Tin.

10. Artistic activities

— His performance as Mintha was at the festive–night entertainment hired by U Moe Thee, the donor of the (Messing) Rest House at the eastern gate of Kyauk–taw–gyi–Sanda–Muni Pagoda (near Mandalay Hill)

– It was the night of the first day of the waning moon of Thadingyut, 1297 M.E.

– His tenacity as a singer gave him success at last. In Dazaunman (the month that follow Thadingyut), he had several performances.

– Mintha Saya Kaung from Mandalay came to Shwebo to hire Shwebo Tin Maung (then Myo Chit Sein). Saya Kaung changed the name Myo Chit Sein to Shwebo Tin Maung–meaning "In live drama, Shweman Tin Maung (then a celebrity), in marionette drama Shwebo Tin Maung.

– From 1297 M.E to 1298 M.E he performed in the troupe of Saya Kaung Mintha–mee singers were Sabai Hlaing and Khin Mya Than.

– In 1299, he established his own troupe but after a short time broke it up as funds failed.

– Again in 1300 M.E. he established the troupe, performing in partner with U Yar Myint (Khin Myint Sein)

– No performance during the Second World War after the year 1303 M.E.

– After the world War II (in 1307 M.E.), he established a troupe with the jesters U Thet Hnan and U Datt Kyi, the manipulator U Ba Maung and the drum–circle player U Ba Shin.

– In his plays performed in the fore night, stores reflecting the current nature of the people and religious attitude were expressed. He invented the operas in Myanmar style.

– Traditionalists raised outcries to his modern plays with th characters of gun–toting bandits and ladies in western skirts but the audience (of common people) greatly enjoyed them.

(9) Puppet Master - Thanchokai Maung Htaung U Kyaw Hla (ME 1203-1281)

Born on 15 Waxing Moon of Tabaung 1203, Wednesday, in Hmaingtha Qr., Maung Htaung Village, Budalin township, Monywa District. Son of judge U Taung Yeik and Daw Min Ei. He was the middle son out of U Kyaw Yar, and Daw Min Htwe.

Start education at 6. Gaingok Sayadaw U Si, Maung

Htaung village, Mingalar monastery, was his childhood–teacher. At 14 he joined Sanana as novice.

At 18 he left novice–hood. While in novice–hood, he had pursued literature. His teachers were: Maung Htaung U Way Thanna, and Ashin U Wimala. His subjects were: Thod, Vini, Abidhamar, Yazathad, Dhamathad, Pawrana Kahta, Planet movement, Akatha Shatra and Astrology.

After leaving novice–hood he learned verses under Kinlunywa laureate, U Myat Win. Being bright he could compose "thancho", on any topic. To be able to compose "thancho" there would be a guide who taught how to compose "thancho" and how to sing.

Thancho–guide of U Kyaw Hla was puppet–artist, U Tha Kyan. On the puppet–stage together with the emergence of the dolls of actor, actress and clowns the doll of composer appeared. Thancho–singer never touched the "thancho" doll. Instead he only sat and sang. The wage of "thancho–kai" was one Kyat for a night. Being two nights for one performance he received two Kyats.

After that U Kyaw Hla went to the capital of Yadanabon and joined the theatrical world as a "thanco–composer". From the reign of King Mindon to the reign of King Thibaw he served the Royal Stage as a 'thancho–composer'.

After the capture of King Thibaw in ME 1247 U Kyaw Hla came back to the village of Maung Htaung and lived in peace. At that time, he was 44. In the year of royal capture by the British the "thancho–composers" composed on missing the King and mourning for freedom. U Kyaw Hla joined them. Due to his one of the composing, the British government arrested and investigated him. Only after explaining on his composing he was released.

U Kyaw Hla accepted only the sound–reasoning "omens" and astrological methods.

At the age of 78 on 5 waxing moon of Wagaung 1281, he had passed away at the residence in the north of Maung Htaung monastic pagoda. U Kyaw Hla and three sons: U Tha Gyan, U Tha Soe and U Tha Toe.

The expiry of nation–wide famous thancho U Kyaw Hla was a great loss for the Myanmars.

(10) Puppet Actor (U Phee)

The native place of U Phee was Sinbyu Kyun. Being educated in Japin Abbot U Shwe Thee some thought he was a Japin native.

Behind Salay U Pon Nya, Japin Abbot, Salin U Myat Tha Dun, Sinbyu Kyun Saya Thin and Puppet senior Actor U Phee stood. He had also worked with puppet senior actor U Nyo Gyi who had composed the song: 'Saya Nyo shouldering the toddy–palm basket would be going back to Myo Pakhan ---"

U Phee had composed instant verses. As a senior actor he could act by singing and mourning while as a writer he could write dramas and verses.

He was popular as senior puppet–actor because of performing as the senior puppet–actor. To be a senior actor was not easy. A little knowledge is not enough. One must be a man of sound knowledge. To assess the standard of a puppet–show observing the role of senior actor was the main. Actually U Phee was as a senior actor because of his talent.

As an author he had written Bainbithara drama, Suwanna Shan drama, Maung Shwesaka with one bag drama, U Paka Sawa drama and Aung Kyaw Bala drama.

U Phee was expert in using modern usages. He could compose will on rural and urban customs. Having sound knowledge in medicinal literature he

could compose on dos and don'ts for pregnant ladies accurately.

U Phee's works were noteworthy, and also amusing. In the past dialogue of the performers could educate the audience with Buddha's teaching.

As a senior actor U Phee co-acted with actress-Shwe Yin Soe. U Phee acted the role of Sawanna Shan's father, Dukula the hermit. He acted the role of missing father. In the Bainmithara drama when the King's soles were cut and was rubbed with salt before baking by order of King Azartathat his whole hearted feelings had been exposed by mourning songs. Being a hit to the audience demands for it were burning.

U Phee was a master of arts in acting mad man's role, mourning, weeping and dialogue. He was experienced artist indeed. His works still existed fresh.

(11) Senior Actor Pho Se (M.E 1259)

Phoe Se, son of peasant U Kywe and Daw Nu was born on Sunday, 14 waning Moon of Tazaungmon, ME 1259.

In childhood, he had learned 'Law-ka-ni-ti' and 'pareik-kyee'. Despite his attachment on Myanmar arts he had to work in the fields as a peasant throughout his youth.

Pho Se and puppet —artist Saya Ohn were very dear to each other. Through Bo Ohn Pho Se joined Puppet Theatre. At that time Pho Se was aged 30.

After that time Pho Se began his life as a puppet-stage owner. He acted as senior actor. His stage was popular as "Auba-se Stage". Senior actor was Pho Se himself and actress was Khin Mya Nyunt (U Mya Nyunt). U Thaung Nyan was an actor on the Pho Se stage. In those days Pho Se's stage had earned in the neighbor-hood and earned 50 Kyats in the distance.

After three years service as stage-owner Pho Se returned to his native village to work as a farmer.

At the age of 25 Pho Se was married to Ma Phwa Yin. He had three offsprings: eldest U Mya Thaw, younger daughters Daw San May and Daw Thein Tin.

(12) Puppet Villain Pho Hmee (M.E. 1248)

Pho Hmee was born to Daw Ein Min and father U Ohn Khine on Friday, Waxing Nattaw 15, 1248. Native place was Shante village 6 miles east to Meikhtila. Hereditarily farmer.

Maung Hmee left novice-hood at the age of 17. Being interested in theatrical world he made attempt to join it. Maung Hmee began his theatrical life as a clown in Ahmyeint. His clown-name was Nauk-toe in Saya Kywe's Ahnyeint.

At that time, U Sabai Thet Kyee, U Ba Kyae and U Sein Kho were popular in the puppet–world. Maung Hmee had enjoyed Saya Nyan's puppet–show once.

Then he studied under the guidance of Meikhtila Senior actor, Pitaka Saya Aye for three years. Pitaka Saya Aye was Senior actor. He was well–known in the puppet–world. At first Maung Hmee was trained as an actress. But Maung Hmee had no interest to be an actress and hence he learned to be Right villain as senor actor.

His beginning stage was set up by Saya Aye, namely, Stage of Meikhtila actor U Pho Aung. That stage included actress Mae Sein (U Tha Gi), Ma Khin Nyunt (U Nyunt), Okala Aye Tin (woman actress) and Palaing Mya Hmon (woman actress).

He had worked on Meikhtila Actor U Pho Aung's stage for eight years. He had participated Myingyan Orchestra master U Ba Maung's Stage and actor U Ba Hmee's Stage. Although he worked on the puppet–stages at intervals he worked as a farmer. He never left agricultural sector.

Pho Hmee had taken part in Ahbaya Ten (Seitamala Princess), Ngamoeyeik in which he acted as Maung Pauk Kyaing, in Thaton History in which he acted as 'King'.

50 Kyat or 60 Kyat for two nights was a high wage in those days. That wage would be enjoyed only in popular stages. Pho Hmee enjoyed 20Kyat share.

30 years after performing in Ahnyeint and puppet stages, he joined theatrical world and acted as Senior Actor.

As a senior actor he firstly performed in Yar–byat U Maung Lay's theatre. Then he moved to the theatres of Kyaikhto actor Kyaw Shein and actor Aye Ra Wun U Tint Za Ta.

He has also taken part in theatre of orchestra master, U Tha Aye. Later he took part in various theatres. 10 —Kyats for two nights.

Maugn Hmee was married to Daw Pya of his native–village at the age of 21. Pho Hmee had 25 grand children in addition to daughter Daw Tin, son U Than, U Thein and youngest daughter Daw Aye Kyhi. He had also 4 great–grand children. Pho Hmee has settled in Ponna Su at the foot of Yankin Hill in the east of Mandalay.

He was born on Saturday 8 first Wazo waxing moon, 1269 to U Ohn and Daw Thi. Out of 9 children he was the eldest.

At the age of 9 he began to learn at he Le–kai Taik of U Wa Tha Mi. at the age of 10 he studied puppetteeing under the guidance of Actor U Ba Kyaw. After finishing his course he worked as string–player for actor–doll.

(13) String Player U Tun Yin (ME 1269)

He was born on Saturday 8 first Wazo waxing moon, 1269 to U Ohn and Daw Thi. Out of 9 children he was the eldest.

At the age of 9 he began to learn at he Le–kai Taik of U Wa Tha Mi. at the age of 10 he studied

puppetteeing under the guidance of Actor U Ba Kyaw. After finishing his course he worked as string-player for actor-doll.

Later Ahlone U Phone Mo demanded string-player U Tun Yin from U Ba Kyawt. Thus he moved to U Phone Mo's stage.

Two years after performing at U Phone Mo's stage he moved to U Ba Lun's stage. From there he moved to U Ba Yin's stage. From there to Aung Kyaw Sein and then to Sein Mya Thaung as strind-player of Senior Actor. U Tun Yin had left wife Daw Thwe and son Ko Tin Ngwe.

(14) String Player Kha Yine U Ba Yin (ME 1270)

U Ba Yin was native of Sesone village, Paleik township, Kyaukse District. Born on Sunday, 11 Waxing Moon of Tabodwe. Being native o 9 districts he was called Kha-yine U Ba Yin.

Since his childhood he had interest in arts. Hence he had danced as Dobat actor at a place where females did transplantation. He had spent 5 years by performing in the amateur stages.

At 19 he began to learn puppet-art. His first teacher was Puppetteer Saya Oo. His co-actress was Hanthawaddy Ma Aye Yin. After performing 3 years in Kyauksee region he became qualified and moved to Mandalay. But he never performed. Instead he learned under the guidance of Saya U Ba Kyawt.

Being fully educated he continued to play as a string-player. The first actress he co-ordinated in Mandalay was Yadanabon Khin Mya Than (male-actress), U Ba San, Khin Mya Nyunt (U MYa Nyunt), Taundwin Sein (U Sein), Sabai Hlaing (U Hlaing) and Sabai Myint (U Ya Mya), now in monkhood in Monywa.

Until the war, U Ba Yin's stage never collapsed. In the war, he had performed few shows. After the war, he co-operated with Khin Htwe Kyi and Ma Nyhunt Sein. He continued to perform up to the British invasion.

From that time onwards he ceased to perform up to 1966, in which he reestablished the stage. In his stage, Senior Actor U Paw Sar, actress Ma Mya Than, Orchestra Sein Tun Kyaing, clown U Zin Yaw, oboe-U Ba Than took part.

U Ba Yin sometimes acted as consecrator. Wife was Daw Chit and adopted daughter was Myint Myint Oo. No other offsprings.

(15) String player U Paw Shan (ME 1270)

U Paw Shan was the native of Nandawshay, Mandalay. Son of U Paw and Daw Nwe. He was born

on Thursday, 7 Waning Moon of Thadingyut, 1270. His parents were traders. St the age of 11 he was sent as an apprentice in U Khanti Press, for three months. He was taking compositor training.

He had no interest in press job, but to obey the guidance of his parents. His interest was puppetry. Being so interested in puppetry he worked in the Actor U Ba Lun's Stage without the parents' approval. Until 3 years he got no wages was an apprentice.

In 1283 according to the request of senior Actor Saya Shan U Ba Lun gave him. During the time of one year he received no regular wages. Saya Shan failed to give regular wages. Hence in 1268 he moved to Saya Nyan's Stage as string-player for 'actor'. He had to promise not to transfer for one year. Saya Nyan had good dealing with his disciples. But after one year he left Saya Nyan's satge. He moved to U Sabai Thet Kyee's big puppet-stage. There dolls were heavy, weighing 3 visses. He was too tired. Otherwise wages were less. The same wages in the ordinary stage. So he left U Sabai Thet to U Ba Myaing stage.

The dramas he had to act were' Saw Yite, Four lions and Chin Shwe Lone in U Ba Lun's stage, Dateva Thanta and Kun Zaw in Saya Shan's stage and Myintawkhan Nga Pyae, Taymi, Gottila and Harpist in the Saya Nyan's stage.

While in U Ba Myaing's stage he was given to U Ba Kyi's stage according to the latter request. As Saya Kyi moved to U Po Sein's Zat the Puppet-stage collapsed. He acted as senior actor in that Zat. At that time U Paw Shan's service there was 3 years. So he set up a puppet-stage of his own.

U Paw Shan's stage included Dagon Sein Thaw, assistant actor Kyaw Sein, land third assistant Mya Thaung. The actresses were Sabai Htat Kalay and Amay Pulay. There was no actor as stage-owner.

When the Japanese fled U Paw Shan was a string player who owned a stage. Even after independence when puppet-show was fading out U Paw Shan's stage was still strong. His safeguarding ended only in 1956. But he served as a string-player in the needing stages. Thus he still safeguarded the puppet-arts.

At the age of 20 he had been married to Ma Shwin. He as living with son, Ko Tun Yin, and daughter, Ma Than Sein.

(16) Clown U Zin Yaw (ME 1277)

U Zin Yaw was born on Tuesday, Full mOon of Kasone, 1277. He descended from peasantry. Father, U Kyauk Lone. Mother Daw Ein Si.

Despite of belonging to the peasantry he joined puppet-world. At that time he was 18. Ko Zin Yaw joined the puppetry-world at the age of 20 as he began after two years' course.

Before the war both teacher and pupil played clown-dolls. They played own dolls separately.

In addition to Nanzee (King), actress, hermit, monk he had to play clown-doll. It meant he not only mastered in playing the doll which he trained, but also in other fields.

At 20 he was married to Ma Khwe. His offsprings were Ko Phone Kyaw, Ko Phone Cho, Ko Myint Aung and Ko Myint Thein.

(17) Ponnabyan U Kyaw Aye (ME 1262 - 1341)

U Kyaw Aye was born on 14 Tazaungmon Waning Moon 1265 to U Bat hit and Daw Zaw in the village of Thabaw Chaung, Htantabin township. Out of 7 children he was the eldest. His child-name was Ko Aye Maung.

At the age of 13 he began to perform in the Aung Ba Nya Theatre with the name, Wunthanu Ko Kyaw Shein. At 25 he became popular as puppet actor vocalist. His teacher was puppet-artist U Phu Nyo.

U Kyaw Aye was studious in learning literature. He won gold medal in the competition of laureates. From that time onwards, his name was changed to Ponnabyan U Kyaw Aye to from Wunthanu Kyaw Shein.

Being famous as puppet vocalist and as string-player he had recorded dramas in gramophone in the pre-war period.

Not only recording in gramophone Ponnabyan Kyaw Aye had broadcast dramars in Voice of Burma station.

U Kyaw Aye had recorded 80 dramars in the gramophones. Further, he had composed nearly 200-songs. His songs were famous:-Setkya Thike, Mahawin, Ahmauk and Khit and Amauk and Pleader.

14 theatrical Nat-invitation songs had been found in Shwe Nan Thone collected work.

In the movie of 'Lu-lin-nge-thwae' by Shumawa Production he had acted as Puppet-master together with Ok-au-ba-thaung. He had also acted in the puppet-plot in the movies: Me Ba Yet with bright sword and Life of woman. In 1956 cinema company of U Tin Pe had produced Wi-du-ra Puppet show. In that movie U Kyaw Aye had acted with actress Khin Myint Lay. As the puppet-movie was bought by the foreign company and now show was performed in Burma.

U Kyaw Aye had deep regards on race and country. He was also generous. When Ministry of Culture held a week. Performance of all puppet-artists at Jubilee Hall he took participation. In raising fund for Yakhine storm-victims by the theatrical artists he had aided by one-week puppet-performance. Also in Innsein he had performed for one week. Cash-income was donated to storm-victims of Yakhine.

In Wa-gi-nit Assembly from 23 May to 26 May in 1963 he acted as patron. He was patron of theatre, cinema, musics, arts and carving council. He had served as patron of Wa-gi-nit for 30-years.

All-round expert puppet-artist U Kyaw Aye expired in ME 1341 at Okkalapa home due to old-age disease.

(18) Waitza Aye (ME 1276)

Waitza Aye or U Sei Aye was born on 27 January 1924 in the village of Khatiya, Nyaungdon township. He was the youngest out of four. From 6 to 13 he had studied Myanmar Grammar in the monastery of Khatiya village. In December 1932 string-play of actor and actress under the guidance of U Sabai Hlaing Gyi, owner Hlaing Great Theatre, Ohnbin Street, Kyee myintai.

He served as string-player for actor in the Stage set up by male-actress, U Sabai Aunt. In the stage of Saddan U Mya Han he acted as clown. As senior actor (left) and senior actor (right) he had acted in the stages of Okkala Saya Tok, Nyaungdon Ba Kyaw and U Sabai Hlaign Gyi. In 1958 he moved to North Okkalapa. In the competition of So-ka-yae-tee, 1959, at Kaba Aye Pagoda he won the champion-shield in string-playing contest of senior Actors. His name then was Waitza Aye.

(19) U Shwe (a) Myo Chit Shwe (ME 1285)

He was born to U Pho Sein and Daw Soe on Wednestay, 2 Waning Moon of Tabodwe, 1285 in the village of Dakar, Phayagone, Henzada township. At the age of 15 he studied puppet–arts under the guidance of puppet–clown U Htoo Ma, his senior uncle. Later he studied string–playing under String Expert Waitza Maung, who was working in the Stage of Actor Ahzarni Aung Sein. Also he had studied under Dagon Myaing (a) U Ohn Myaing. Later he continued to study string–arts under All Burma String Expert U Hla Tin, his junior uncle.

At 30 he acted as villain–actor in the stage of U Mya Khaung. At 35 he had served as all–round expert of puppet–performance in the stage of Shwehintha Two Diamonds. At 40 he continued to serve as all–round expert of puppet–performance in the stage of Hlaing Maha Puppet Stage set up by U Chin. He had set up Shwe Man Nyunt Puppet stage which performed for 4 years. In 1970, he served as string–expert in the cultural theatre, and had visited 9 foreign countries with cultural Troupe as a response to foreign invitation. After serving dutifully in the Cultural Dept., he retired in 1983. After, that he acted in Germany as puppet–artist with Myanmar Cultural Group. Later acted as string–instructor in Cultural Puppet Department.

(20) U Sein Maung (a) Myanmar Gon-yaung Waitza Maung (ME 1284)

He was born on Sunday, 7 Waxing Moon of Tagu, 1284 to U Pho Tu and Daw Ohn — the village of Sakagyimin, Danubyu township. He was the youngest out of 5 children. He learned string–playing under the guidance of A (1) Kyu (a) Saya U Khu, Myingyan township. Father was assistant–actor and senior uncles were senior Actor Sabai Thet and clown U Phai War. Under the guidance of Waitza U Hla Tin, Henzada, he learned puppet–arts beginning from age 18. In accordance with Saya's permission he acted as a leading string–player in the Stage of Saya U Lun Pyae together with actor, Ah Za Ni Aung Sein.

Later in 1310 he acted as leading string–player in the Stage of U Lun Maung's Puppet Troupe. He continued to act as leading string–man in the Sein Party Puppet Troupe set up by bronze–image donor U Than Yin, Nyaung done. Later in Saya Chin's Hlaing Maha Theatre, Ohnbindan Street, Kyeemyintai, Dagon Aung Puppet Troupe of U Ya Dwe, Kyaw Myint Tun Troupe of clown Kyaw Gyi as string–player and taught string–playing his pupils. U Shwe and U Tun Kyi of State Cultural Department were his old disciples.

Now he was 62 and residing in No. 236, Kanna, 23 St., Nyaungdone.

(21) U Sabai Khine (a) U Maung Khine (ME 1288)

U Maung Khine was born in the village of Yone Min Myaung, Thayawaddy township on 3 Waning Moon of Thadingyut, 1288 to U Toe Han and Saw Mae Han. In his childhood he had learned in the Phayagyi monastery of Yone Min Myaung. AT 12 years of age he followed Puppet Troupe of uncle U Pan. He acted as doll–keeper under three brothers– actor–string player U Tun Yin (a) U Theingy, actress–string player U Than Dai and actor–string player U Aung Thwin (a) Waitza Thwin — without wages. He learned puppet–arts there. Only after three years, he continued his study acting as string–player of horse, monkey, ogre and assistant string–player. He acted as actress–string player for one year. That year Pa Nga Puppet–artist expired.

After that he had performed in the Nyaungdone Ba Gyaw's Troupe set up by U Ohn Nyunt and Daw Pu, 3rd Htitan Street, Kyee Myindai, Yangon for 10 years. While performing in Hlaign Maha Troupe, Ohnbin St., Kyee Myintai for three years and in performing with modern stage he learned Ma Shwe Oo Kya Kite Drama under the guidance of actress–string player. That year in the audience the tiger bit while playing

with pulley-connection. He had created the dancing steps of Shan martial dance, Palaung dance, Drum dance, umbrella dance, Vipasana dance, Myinsai dance and fire-ring jumping dance.

(22) U Sabai Tun (a) U Aye Cho (ME 1283)

He was born on 12 Waxing Moon of Tagu, 1283, to U Sabai Hlaing and Daw Ngwe Myaing. At the age of 8 he learned in U Ah Datera monastery, the village of Thahmei. At 12, he practiced puppet-arts with father U Sabai Hlaing: doll-keeper one year, string-player for actor 2- years, villain (right) and villain (left) 7-years, then acted as senior actor (left for many years under father U Sabai Hlaing. Had performed in the Stage of 6 front rooms, 5 middle rooms and back 3 rooms.

Since the days of drawing Kya-yat up to the time of father's death in War-gaung, 1315. After that with the title of Senior Actor U Sabai Tun studied puppet-arts under the guidance of Pale-byan Saya Thein and Dagon Saya Lin. Since that period he acted as Right white-faced Senior Actor up till now.

(23) Puppet Senior Actor U Aung (ME 1225)

U Aung was more famous as a researcher than a Puppet Senior Actor. U Aung was grandson of Thatoe Mingyi Mingeyaza and son of Hti Hlaing Myoza. Mintha-oak, Mingyi Minhla Maha Uzana (U Paw Tin). As a youth he attained monkhood as Shin Eindacariya.

Then he studied Buddhist scriptures under the guidance of Thanbo Tawya Sayadawgyi, the village of Maletha in the east of Ahlone, Yoekaung Sayadaw, Yangon Phaya Phyu Sayadaw, and Mankyi Sayadaw of Mawlamyaing. Later he had collected Kawithara Myitzutha, Kawi Thainnaga Byuha, Kawi Thattu Myitzutha, and Upama Thamuta Witcana Kama. In the Puppet Theatre he had acted as Senior Actor. (Puppet actor U Sabai Hlaing was U Aung's disciple.)

(24) Puppet Senior Actor U Ku

He was Satai Mut U Ku. As he lived in the village of Satai Mut, southern Mote kyun, Kun Chan Kone township he was called 'Satai Mut U Ku'. U Ku transferred to Yangon had worked as a Puppet Senior Actor there. Then he had worked as a journalist in Thandawsint newspaper. U Ku had written many plays. U Ku's dialogue in the plays had been memorized by many puppet-artists.

(25) Puppet Actor U San Kho (1241- 1320)

He was born to U Ohn Khine and Daw Daw Cheik in the village of Minsangyi, Minbu District, on 4 Waning Moon of Wagaung in 1241. Child-name was Maung Sayan. Being a good vocalist he learned music in which he failed and as a result became an orchestra-clown. Later he joined Puppet Performance and practiced under the guidance of Kyaukye Saya Kha and Salin U Kyaw Zin. First he practiced as actress. Due to vocal change he had to act as villain, clown and string-player. Later he began to write dramas and acted as Puppet Actor for two years. Later according to the encouragement of clowns U Ngwe and U Sittwee he took part in Zat (theatre) as main actor.

His name was now Maung San Kho in the place of Maung Saryan. Being patriotic he won the title of 'Alinka Kyawswa'. In ME 1320 he had passed away.

(26) Puppet Senior Actor U Sein War (1244)

He was born to U Nauk Toe (a) U Tha Hmu and Zat–actress Aungparlay (a) Daw Aye Thu in the village of Naga Pauk, Myaung township, Sagaing District. Child–name was Maung Khaung. He was the brother of Puppet–actress "Nagapauk Ma Thein Tin". He had learned under the guidance of "Thamee–taw–zay Saya Ba Gyi" and had acted as Senior Actor in many Puppet Stages. In the post–war he took part in Yadanabon Dung Mya Thaung Troupe. U Sein War had sound knowledge of dramatic literature.

(27) Puppet Villain (Thitta-hmauk U Ba Gyan, Clown U Dingar) (1245)

Puppet–clown U Dingar (a) Puppet Senior Actor U Ba Gyan was born to Villain Senior Actor U Lu Gyi and wife in 1245 in the village of Yae Khar, Sagaing township. At the early age of 13 he learned under the guidance of orchestra–masters, U San Nyein and U San War, and oboe–master U San Aung. Later learned puppet–arts under the guidance of U Sabai Thet Gyi. He had experienced in many puppet–stages and had great knowledge of dramatic literature. He as vocalist expert and hence he was famous as good speaker in the puppet–world.

(28) Puppet Senior Actor U Kyaw Ohn (1250)

He was a famous Puppet Actor in the Lower Myanmar. His old name was U Ohn Pe. Born to U San Tin and Daw Tinn of Okkan village. In his youth he had learned puppet–arts under the guidance of puppet–master, Saya Khin and had set up Puppet Troupes in Mawlamyaing and Kyeemyintai. His co–actresses were: Daw Ngwe Aung, Ma Mya Sein, and Ma Kywae. His disciples were: Khun–na–htwe U Tun Yi, Actor Talaing Sein, Actor U Sein Hlaing, U Kyaw Mya Thaung (Pantra School), Ponnabyan U Kyaw Aye, Puppet actor Aung Pe. String–player "U Par O ——. U Kyaw Ohn" had passed away in Thanlyin Foot–ball Ground Hospital at the age of 50 in 1301. Yuwati Daw Khin Nyunt (Pantra Dancing Instructor) was his daughter.

(29) Puppet Senior Actor Saya Ohn (1253)

Saya Ohn was born to U Aung Gyi and wife in the village of Bo Tet Kone, Mandalay in 1253. After learning to play oboe in his childhood he joined Saya Pagyi's Stage. Then he studied further under the guidance of brother Ko Mya Nyunt (clown), Ko Tet Sein, son of Thantawsint Shwetaiksoe U Au Yaw, and villain senior actor Maung Maung Tint. Saya Ohn had performed in the stages of U Sein Kho, U Ba Kyawt, U Sabai Thit, Saya Shan, Ko Sabai Tint, U Ngwe San, Kala Ko Ba Sein and Ko Nyan Lay in addition to the studies under the guidance of Salunphyu Saya Kho and actor U Tha Hla. He had also joined Mya Chae Kyin Ma Ngwe Myaing's Zat Ahnyeit.

(30) Puppet Senior Actor Saya Lin (1267)

Saya Lin was hereditary puppeteer. Grand father was puppet–artist U Pet Kyaw (Pakhan) and father was puppet senior actor. U Nat Maung. Mother was Daw Aye. Saya Lin was born in 1267 in the village of Katha–boung, Tun Tae township. At the age of 15 he took puppet–course under his own father and Palebyan Saya Thein. Then he acted as Senior Actor in the Stage of U Pu Nyo. Saya Lin not only acted in many puppet–stages and he was a skilful orator (Kwet Seit and Sapyaw). Since his youth he had acted as Senior Actor. After World War II he had co–

set up a puppet stage with actor Ko Tun Sein.

(31) Puppet Actor U Sein Ok (1232 - 1311)

U Sein Ok, puppet–actor, changed his life as an actor in the theatre. He became popular. In 1232 he was born to puppet senior Actor U Htwe and Daw Hmat in the Hanthawaddy district. Since youth, he had performed in the puppet–stage of his father. Later he had moved to Mandalay and performed with the title of Auk–Pyae–Sin, while royal lottery was flourishing. By royal order he performed before king Thibaw 'way–than–ta–ya' Zat in which he acted as prince Zarli. King and Queen were satisfied with his performance. Then he performed a Senior Actor in Upper Myanmar for three years and later he returned Yangon to act as an actor with the name of Maung Sein Ok and to act as actress with the name of Ma Sein Ok. Then he set up a theatre to perform Ei Naung Drama inside the theatre. As senior Actor he had performed in the theatres of U Sein Ka Tone and U Aung Ba Nyo. At the age of 63 he took monkhood and passed away on 10 Waxing Moon of 1311.

(32) Puppet Actor U Sabai Hlaing (1253 - 1315)

He was born on 4 Waking Moon of Wagaung in 1253 to puppet–artist Buddhawin U San Baw (Ahlakappa) and Daw Kyawt. Child–name was Maung Pho Hlaing. As a youth he had studied puppet–arts under the guidance of own father, puppet Senior Actor Pitaka U Lu Gyi (Innwa), Senior Actor Saya Aung (Pakhan), Senior Actor Gwebin Saya Aung and Senior Actor U Aung (compiler of U Paw Oo Rulings). Under the guidance of Puppet Senior Actor U Sein Kho he studied as an adopted son. Being interested in general knowledge he approached to study under the guidance of Dee Dote U Ba Cho and U Pho Kya. Being a staunch patriot he cited patriotic omens and performed anti–British behavior he was under frequent arrest through the British Rule. In the post–war he acted as Patron of War–gi–nit League. U

Sabai Hlaign had co–performed with Aye Aung Mya Kyi, Sabai Aunt, Ma Kyaw Bala and Mingala Mya Aye Kyi. U Sabai Hlaign passed away on 7, Second Waxing Moon of Waso in 1315.

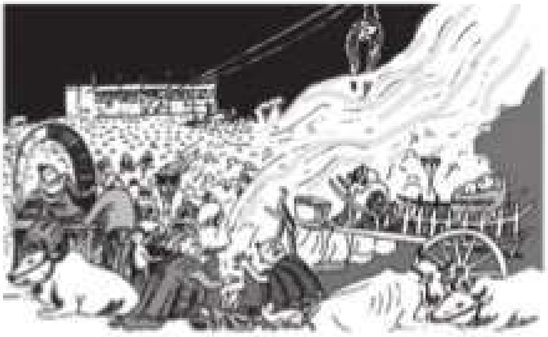
7.3 Interviews with Recent Myanmar Marionette Artists and Researchers

1. Dr Tin Mg Kyi (Interview)
2. U Hla Aung (part 1+2)
3. U Hla Aung (part 3)
4. U Pan Aye (interview)
5. U Than Chaung (interview)
6. U Tin Saung (interview)
7. U Ye Dway

(to explore more about those related interview video files in enclosed DVD-Rom)

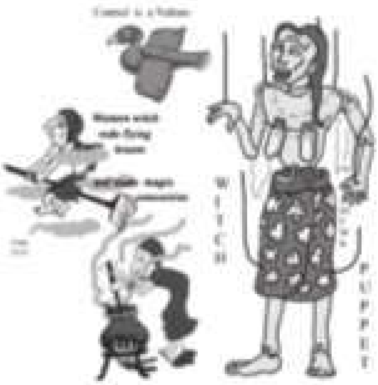
7.4 Doctor Tin Mg Kyi and his research paper on Witch and Special String Mechanism

A research paper presented on 85th anniversary of the late Oo Maung Maung Tin, M.A., researcher in Archeology and History. This paper read at Maha Loka Marazain (Kuthodaw) Pagoda, Mandalay, on 24 December 2001.



Vocalist and Puppeteer Oo Tin Saung and Dr. Tin Maung Kyi, M.B.& B.S., M.Sc.24 December 2001

Image of A Witch Puppet



Usually a woman; ugly; bulging eyes; pendulous breasts; short skirt; Shoulder joint and pendulous breasts are covered with a shawl. Special strings to separate the head and send it aloft are as seen in Figure 3._Western witch are different from Myanmar Witch..

Witch Puppet and Its Special String Mechanism

Burmese puppet plays stories with special movements based on Witch belief. The flying Witch's head is sent aloft above the audience, and dances about and returns to the stage.

Such a play was observed by the author in 1950s at a puppet play made in Chan Mya Thar Zi Police Station, Mandalay. There are two stances played by a Witch puppet. (1) The Witch's detached head Prowling in the Sky. (2) The Witch is separated itself into three segments, danced about and joined again.

(1) Burmese Witch is different from the western Witch. The western ones used to ride a broom stick and fly into the air. Often she is seen making magic concoction in a huge fuming pot.

Ours is different. At dark night, secretly the witch would detach her head, leaving her body in bed; rolling down, her head would fly up and join her friends playing about in the sky. They all could be seen as luminous bodies.

There were funny tales: noticing her secret departure, her naughty husband would apply slippery fluid (traditional shampoo) to her neck; the returning head discovered trouble awating her. Another tale

dealt with a group of boys in a deserted street, catching a rolling head with a thorny branch.

The Control is carved into a vulture

Here the Witch puppet had 5 strings; back 2 strings and buttock 1 string are attached to the Control; the head strings are FREE, but attached to a long string. There are no strings on hands, elbows and knees.

The Control is carved into a vulture. Snake and vulture are her agency that she works with according to our traditional belief.

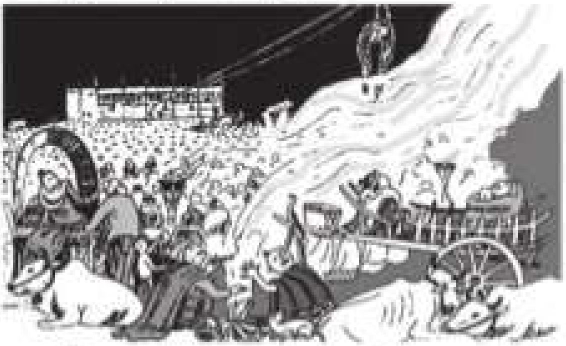
Special strings were a long one, passing through her back, to neck.; another string, attached to two head strings, would pass through small rings (enlarged to be visible) set along a rope; the rope was attached to a stout bamboo pole, implanted upright among the audience. The rest could be seen as shown.

How to operate this

The Witch puppet is seen standing before the back drop. A short hidden loop attached to the puppet (waist or foot) would be pressed by the puppeteer's foot. (Otherwise, the puppet body would fly up when the strings are pulled. Only the head would fly over the audience.

Added by a prelude (a threatening speech from a vocalist behind, and music from the drum circle) would make a good effect.

After flying over head three or four times with loud musical accompaniment, the head would be recalled to the stage and join the puppet.



This special string mechanism of the puppet opens a new field!

This special string mechanism of the puppet opens a new field!

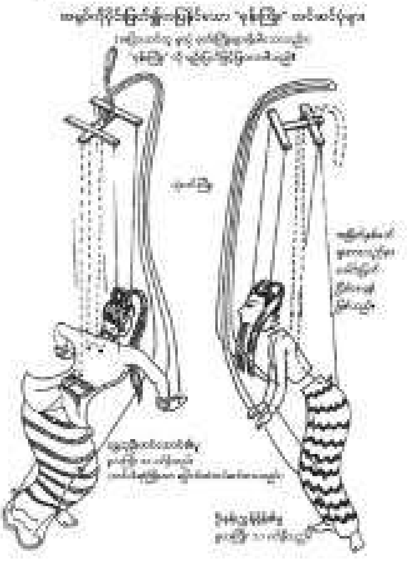
Using this method, a puppeteer can now send any anatomy of a puppet, animal or human, as a ghost object over the audience. It will surely attract the audience attention.

A Tiger Puppet

The story about a village girl, Ma Oo, was a tragic story. She was killed by a ghost tiger. The story really took place in her native, Sagyin, near Mandalay. The story was over a thousand years old but told over a thousand times. The special string mechanism has enlivened the story to popularity.

(2) The second stance of Witch puppet is another string mechanism that separates a lady instantly into

three parts. (See the following figures)



Witch String

Here, how to arrange the string mechanism are 2 different types, contributed by Vocalist Oo Tin Saung and Master Puppeteer Nan Nyunt Shein. Both mechanisms are simple, just following the dotted line. No special description was necessary.

Lowering the Control and raising the 3 loops

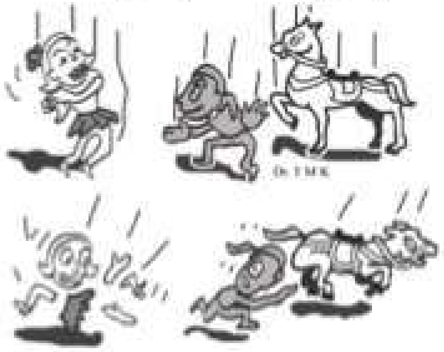
By lowering the Control and raising the 3 loops (in right hand, the puppet is separated into three parts (head, body and buttock). All three parts can be danced about and rejoined again.

Again, this special string mechanism of the puppet opens a new field!

Using this method, a puppeteer can now separate a puppet, animal or human, into three parts.

After the World War 2, still under Colonial British rule, Puppeteer Oo Tun Win made a new presentation at Sagaing. Instead of Horse alone, a horse keeper came out with the Horse. From the opposite end of the stage, a European lady (supposedly a British) came in.

Anti-colonialism by Myanmar Puppetry



Surprised and amused, the horse keeper advanced towards her. She turned into a ghost by separating her body into three parts. The horse keeper ran away in panic. In fact, the scene was anti–colonialism and patriotism expressed by the puppetry!

"Three Parts Dance" (Let us name it)

The idea is un–limited, depending on one's innovative ability; a puppeteer can create many new plots and presentation; he can carry the whole audience into a wonderland by puppetry. Oo Tun Win is an example. There are few more examples from the past.

– This Three Parts Dance was already in use by puppetry. In a Jataka story (from 550 Buddha Birth Stories) a Demon met with Princess Tham–

bu–la; in an effort to scare her, the Demon pointed out to her a Thu–young fruit.

– The fruit was one of many hanging from a tree. It was in the shape of a lady. The tradition went that it could turn into a "living lady". Here the Demon made the fruit into a lady (a Princess Puppet); the puppet instantly separated into three parts and danced about and joined again!

– Nan Nyunt Shein, one of top master puppeteers in Yangon, played this dance, at a Puppet Festival, Singapore in 2000. Here the puppet was not a Witch but a Princess.

– Oo Kyauk Mee, a puppeteer from Oo Lu Htwar Puppet Troupe, and Oo Tun Hlaing had played Three Pieces Dance. It was the latter who handed down this to Nan Nyunt Shein.

– Puppeteer Vocalist Oo Tin Saung (one of the tops in Mandalay as well) had played Thee Parts Dance, as evidenced by his contribution; please find a figure above where his way of setting a special string mechanism different from Nan Nyunt Shein is given.

– Till 1994 in Yangon, puppeteer Oo Sa–pae Khaing from Kyaw Myint Tun Puppet Troupe was playing this Three Pieces Dance.

Note: A sketch on the front page shows a puppet play, sending a detached head of a Witch Puppet, aloft above the audience. The puppet play is attended by many people who come from a distance; they travelled here by bullock carts bringing in their whole family, dogs, food, pots and pans to cook and eat here sufficient for a stay of 2 days and night, even perfume and cosmetics plus mirrors.

Interview

– Oo Tun Yin, Shwebo Tin Maung Puppet Troupe, Mandalay, 1984

– Oo Mya Thwin, Shwe–bo Tin Maung Puppet Troupe, Mandalay, 1984

– Oo Pan Aye, Shwe–bo Tin Maung Puppet Troupe, Mandalay, 2000

– Shwebo Oo Tin Saung, Shwe–bo Tin Maung Puppet Troupe, Mandalay, 2001

– Oo Han Hyunt Shein, Advisor, Dept. of Culture, Yangon, 2001

– Oo Myo Min Aung (a) Aung Pan Way, Puppeteer, Kyaw Myint Tun Puppet Troupe, Yangon, 2001

Interview (2008 - 2011)

1. Gonehtoo – U Thein Naing
2. Dr. Tin Maung Kyi (Researcher, Mandalay)
3. U Ye Dway (Vice-Chairman, Myanmar Theatrical Association)
4. Daw Ma Ma Naing (Mandalay Marionette Theater, Mandalay)
5. U Hla Aung (Marionette Musician, son of Former Myanmar Marionette Music Master U Yar Kyaw)
6. U Than Chaung (Former Master Marionette Musician in Mandalay)
7. U Tin Saung (Marionette Vocalist from Shwe-Bo Tin Maung Stage)
8. U Aung Myint. (Stage Director, former Shwe-Bo Tin Stage)
9. U Pan Aye (Master Marionette Artist, Former Princess Vocalist of Later Shwe Bo Tin Maung Troupe)
10. U Chit Hlaing (Marionette Vocalist, Mandalay)
11. U Sein Tun Kyi (Master Marionette Artist, Yangon)
12. Daw Shwe Kyi (Marionette Vocalist, Former Princess Vocalist of Late Shwe Bo Tin Maung Troupe)
13. U Tin Nyein (Marionette Player of last Shwe Bo tin Maung Troupe)
14. U Ohn Maung (Professional Marionette Maker & Marionette Player, Mandalay)
15. U Win Myint (Wood carver for Professional Myanmar Marionette)

In 2015, the following Professional people who participated in "Validation Workshops on Myanmar Marionette DVD-Rom" and contributed their knowledge, shared their experience to the completion of this work.

In Mandalay (1-2 August, 2015)

1. U Aung Myint (Scriptwriter, Director of lighting and Stage decoration from the late Shwe-Bo Tin Maung Troupe)
2. U Than Aung (Former Fine Art School – Administrator, Mandalay)
3. Dr. Tin Maung Kyi (Author, Researcher)
4. U Sein Myint (Shwe-Chi-Doe, Mandalay)
5. Daw Ma Ma Naing (Marionette Artist, Chair Person of Myanmar Marionette Organization – MMO)
6. U Kyaw Yin Myint (Author)
7. Daw Shwe-Bo Kyi (Marionette Vocalist, from the late Shwe-Bo Tin Maung troupe)
8. U Than Nyunt (Marionette Artist, Mandalay)
9. U Ohn Maung (Marionette Artist, Marionette Maker)
10. U Pyit Tine Htaung (Master of Musician, Mandalay)
11. U Tin Nyein (Marionette Artist)
12. Daw Aye Sandar Aung (Professor, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Mandalay)
13. Daw Mya Nandar (Lecturer, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Mandalay)
14. U Min Kyaw Wai (Lecturer, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Mandalay)
15. U Tun Tun Win (Marionette Artist)
16. U Bo Thin (Marionette Artist)
17. U Kyaw Myo Ko (Developer/Writer of this Myanmar Marionette DVD-Rom Version + Printed Version)

In Yangon (15-16 August, 2015)

1. U Ye Dway (Marionette Artist, Former Chairman of Myanmar Theatrical Association)
2. U Tin Soe (Retired Rector, National University of Art and Culture – Yangon and Mandalay)
3. U Chit San Win (Author, Researcher)
4. U Sein Tun Kyi (Master Marionette Artist)
5. U Aung Toe (Scriptwriter and Marionette Artist)
6. U Sein Myint (Shwe Chi Doe)
7. Daw Shwe Man Ye (Vocalist, Daughter of former Famous Pona-Pyan U Kyaw Aye)
8. U Shwe Kyi (Marionette Artist, from the late Shwe-Bo Tin Maung troupe)
9. U Aung Tin Win (Scriptwriter, Former General Secretary of Myanmar Theatrical Association)
10. Daw Ma Ma Naing (Marionette Artist, Chair Person of Myanmar Marionette Organization – MMO)
11. Daw Naing Yee Mar (Former Co-founder of Mandalay Marionette Theater)
12. U Than Nyunt (Marionette Artist)
13. U Khaing Tun (Professor, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Yangon)
14. Daw Win Pa Pa (Lecturer, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Yangon)
15. U Aung Than Win (Lecturer, Theatrical Department, National University of Art and Culture, Yangon)
16. U Sein Aye Myint (Marionette Artist)
17. U Ye Nyi Nyi (Marionette Artist)
18. U Kyaw Myo Ko (Developer/Writer of this Myanmar Marionette DVD-Rom Version + Printed Version)

Reference Books

1. Dr. Tin Mg Kyi (Dr. Tin Maung Kyi and His Research Papers about Myanmar culture)
2. U Hla Thamein (Myanmar Marionette Theater)
3. U Thein Naing (Myanmar Marionette Theater – Winner of National literary)
4. U Ye Dway (Research article about Myanmar Marionette Theater and the characters)
5. Ministry of Culture (Myanmar Marionette – 1985)
6. Yarmanya Ko Ko Naing – Researcher (Myanmar Marionette and about its sculpture)
7. Nowel Singer (Burmese Puppetry)
8. Zin Min – Tha Main Htall (Jester of Myanmar Orchestra – Winner of Sarpaybeikhman literary)
9. Panauk (Pamauk's Marionette Stage)
10. Min Shin Aung – Tontae (Nan Nyunt Shein, Master of Myanmar Marionette Theater – Winner of SarpaybeikHman)
11. Pantra Myint Aung (History of Myanmar Dance)
12. U Chit San Win (Myanmar Puppet Theater Today)
13. Ma Theingi (The Illusion of Life: Burmese Marionette – 1994)
14. Myanmar Culture in fifty years Magazine.
15. William F. Condee, Ph. D., Richard Hamihon / Baker and Hostetler Professor of Humanities , Professor of theater , Ohio University, "Three Bodies, One Soul. Tradition and Burmese Puppetry"

Translators (English Version)

1. U Htay Oo Maw
2. U Kyaw Myo Ko
3. Dr. Tin Maung Kyi (Mandalay)

(Note: Final input on the production of DVD-Rom + Printed version after two validation workshops at Yangon and Mandalay in 2015, Dr Tin Maung Kyi translated to the additional input in DVD-Rom and also edited the previous English version.)

Musicians who participated in Recording (2010)

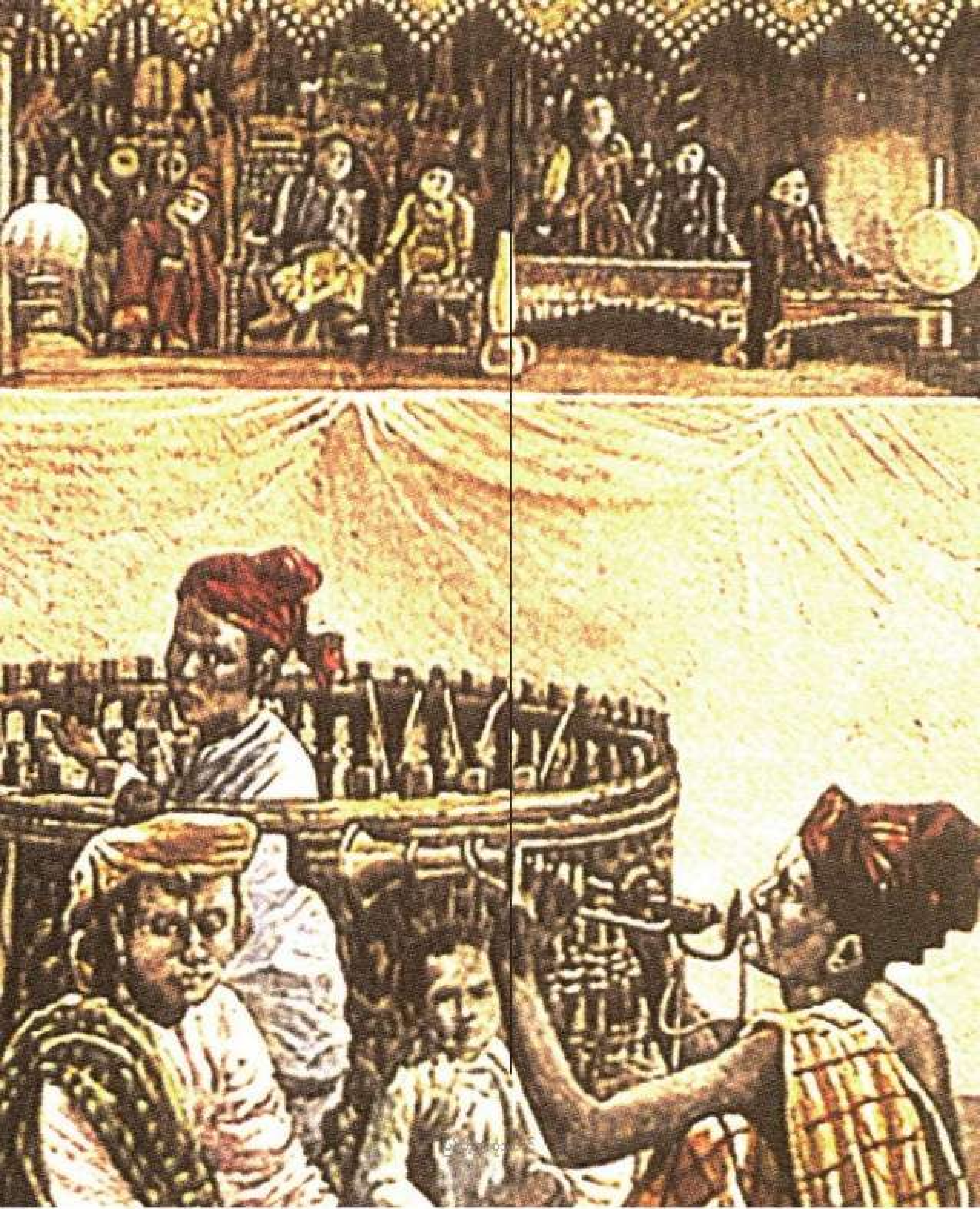
1. U Than Chaung – Za Bu Nyunt (Master Musician, Pat Waing)
2. Sein Maung Dway – Magwae (Oboe)
3. U Aye Myint (Gong Player – Sharp Tone)
4. U Myo Aye (Gong Player – Mellow Tone)
5. U Myo Htay (Six supported Drums)
6. U Myint Maung (Stick Struck Drum and Cymbal)
7. U Htun Hlaing (Tempo)
8. U Pyit Tine Htaung, Master Musician and his band (the Musicians who played the additional Myanmar Marionette Music on the production of Myanmar Marionette DVD–Rom after two validation workshops at Yangon and Mandalay in 2015)

Participated Myanmar Marionette Vocalists (2008 - 2011)

1. U Tin Saung (Shwe Bo Tin Saung)
2. Daw Chit Nyo (Shwe Bo Kyi)
3. U Pan Aye (Mandalay Marionette)
4. U Chit Hlaing
5. U Than Nwet
6. U Chit Oo
7. U Htun Hlaing
8. U Tin Nyein

Computer Typewriters

1. Ko Bo Thin (Myanmar Upper Land | culture & travel)
2. Ma Khin Sandar Tun (Myanmar Upper Land | culture & travel)
3. Ma Hla Hla Win (Myanmar Upper Land | culture & travel)
4. Ko Aung Aung (Myanmar Upper Land | culture & travel)
5. Ko Paing Khant (Myanmar Upper Land | culture & travel)



Financed by Swiss Agency for Development and Corporation (SDC) and implemented by Myanmar Upper Land | culture & travel.

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Myanmar Upper Land
culture foundation