T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI (SİNOLOJİ)
ANABİLİM DALI

ÇİN'DE TİYATRO GELENEĞİ: PEKİN OPERASI VE KADIN

Yüksek Lisans Tezi

Gülşah YILMAZ

Ankara-2020

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI (SİNOLOJİ)
ANABİLİM DALI

ÇİN'DE TİYATRO GELENEĞİ: PEKİN OPERASI VE KADIN

Yüksek Lisans Tezi

Gülşah YILMAZ

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Gonca ÜNAL CHIANG

Ankara-2020

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI (SİNOLOJİ)
ANABİLİM DALI

ÇİN'DE TİYATRO GELENEĞİ: PEKİN OPERASI VE KADIN

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Gonca ÜNAL CHIANG

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Doç. Dr. Gürhan KIRİLEN	.....
Dr. Öğr. Üyesi Semine İmge AZERTÜRK	.....
Dr. Öğr. Üyesi Gonca ÜNAL CHIANG	.....

Tez Sınavı Tarihi: 23.06.2020

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı, ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (22/07/2020)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

GÜLŞAH YILMAZ
İmzası

ÖNSÖZ

Pekin Operası, kadim Çin medeniyetinin en önemli kültürel değerlerinden biridir. Tarihi çok eski zamanlara dayanan *Pekin Operası,* ilk oluşumlarını 18. yy'da yaşamış ve 19. yy ortalarına doğru bugünkü şeklini almıştır.

'Opera' denildiğinde ilk olarak akla müzik eşliğinde sergilenen tiyatro gösterisi gelmektedir ama bu durum *Pekin Operası'*nda biraz farklıdır. Özellikle abartılı yüz makyajlarıyla tüm dünyada insanların ilgi ve beğenisini kazanan *Pekin Operası*; dekorsuz sahnesi, karakterleri, kullanılan çalgı aletleri ve kahramanlık, savaş ve aşk hikâyelerini sahnede işleme tarzıyla batılı tiyatro türlerinden farklıdır.

Tarihten bu yana sürekli değişen ve gelişen bu tiyatro türü, içinde bulunduğu dönemlerdeki düşünce ve ekollerden de etkilenerek bugüne kadar hayatta kalabilmiştir. Günümüze kadar geçirmiş olduğu evrelerde kadının tiyatro sahnesinde yer alması bazen eleştirilmiş, bazen de bizzat hükümdarlar tarafından hoş karşılanmıştır. Bu durumun hem tiyatro alanına hem de sosyal yaşama etkileri ve bu etkilerin de doğurduğu bazı sonuçlar olmuştur.

Ülkemizde şu ana kadar yapılan çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda, Pekin Operası ya da Çin tiyatrosu ile ilgili yüksek lisans tez çalışmasının olmadığı tespit edilmiştir. Sadece Çin değil, dünyanın her yerinde izleyici kitlesi olan bu tarihi ve kültürel değeri daha yakından tanıma ve tanıtma isteğim, böyle bir çalışma yapmam konusunda benim için teşvik edici olmuştur. Çalışmada

geleneksel Çin tiyatrosu incelenirken aynı zamanda günümüz Pekin Operası'nın nasıl şekillendiği, operada kadın ve erkek rolleri ve bu rollerin karakteristik özellikleri de ele alınmıştır. Pekin Operası'nın Çin kültür tarihi içerisindeki önemini ortaya koymaya çalıştığımız bu tezin ileride yapılacak olan çalışma ve araştırmalara katkı sağlayacağını ümit ederim.

Tez konusu seçimimde ve çalışma sürecimde bana yol gösteren ve desteklerini esirgemeyen; yürüdüğüm bu yolda bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan Prof. Dr. Bülent OKAY'a, Dr. Öğr.Üyesi Gonca ÜNAL CHIANG'a; ayrıca bu zorlu süreçte her daim yanımda olan ve beni motive eden aileme en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Gülşah YILMAZ

ANKARA, 2020

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ……..... I

İÇİNDEKİLER ……III

GİRİŞ. ……..V

1.BÖLÜM……1

MANÇULAR DÖNEMİ'NDE (M.S. 1644-1911) TİYATRO, PEKİN

OPERASI'NIN DOĞUŞU VE KADIN OYUNCULAR ……...1

1.1. Mançular (Qing) Dönemi'nde *Dan* Rolü ve Homoseksüellik……9

1.2. Mançular (Qing) Dönemi'nde 'Huapu'……11

2.BÖLÜM……17

CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE PEKİN OPERASI

VE KADIN OYUNCULAR (1911-1949) ……17

3.BÖLÜM……23

1949 SONRASI PEKİN OPERASI…….……..23

4. BÖLÜM……29

GÜNÜMÜZDE PEKİN OPERASI…… 29

4.1. Pekin Operası'nda Roller…….....31

4.1.1. Sheng (生) Rolü …….....31

4.1.2. Dan (旦) Rolü …….. 32

4.1.3. Jing (净)Rolü …… 34

4.1.4. Chou (丑) Rolü ……..…… 38

4.2. Pekin Operası'nda Sahne Kostümler …… 38

4.3. Pekin Operası Klasiklerinden Bir Oyun: Elveda Cariyem ……39

SONUÇ…….65

ÖZET…….73

ABSTRACT…….. 74

KAYNAKÇA……...… 75

EKLER…… 86

GİRİŞ

Tiyatro denildiğinde akıllara oyunların seyirciler önünde sergilendiği ve içinde çeşitli konuların işlenebildiği sahne sanatı gelmektedir. Oyuncular tiyatro metinlerini konuşma, jest ve mimiklerini kullanarak canlandırırlar. Belirli bir olay örgüsü, zaman, mekân kavramları vardır ve kullanılan müzik, kostüm, sahne dekoruyla da bütünlük içindedir.

Çin tiyatrosu denildiğinde ise akıllara ilk olarak 'opera' gelir.[1] 'Opera' ve 'dram' Çin tiyatrosunda iç içedir. Tarih bize Çin'de dramanın tam olarak ne zaman başladığı hakkında kesin bilgi vermemektedir. Ancak bazı olaylar ya da durumlar dönem dönem tiyatronun başlangıcı olarak kabul edilmişler ve kendilerinden sonraki dönemleri etkilemişlerdir. Çok uzun oluşum süreci geçiren Çin tiyatrosu, Song (宋 M.S. 960-1279) ve Yuan (元 M.S. 1280-1368) Dönemleri'nde şekillenmeye başlamış; Ming (明 M.S. 1368-1644) ve Qing (Mançular) (清 M.Ö. 1644-1911) Dönemleri'nde de önemli ölçüde gelişmeler kaydetmiştir. Eski dönemlerden bu yana büyüklü küçüklü pek çok tiyatro çeşidi ortaya çıkmış; zaman içerisinde bu tiyatrolar birbirlerinden etkilenmişler ve bunların bir kısmı günümüze kadar gelebilmiştir. En önemlilerinden biri olan ve sadece Çin'de değil tüm dünyada popüler hale gelen *Pekin Operası(*京剧 *jingju),* 19. yy. ortalarında hükümdarın yaş günü kutlamaları için çeşitli bölgelerden

[1] Çin tiyatrosu Çince' de *Xiqu(*戏曲*)* olarak adlandırılmaktadır. Şarkı söyleme tiyatrodaki diyaloglar için çok önemlidir ve bu nedenle *Xiqu*, *Çin Operası* şeklinde Türkçeye çevrilebilir.

başkent Pekin'e davet edilen tiyatro oyuncularının daha sonra burada kalıp kendi içlerinde harmanlanarak birbirlerinden etkilenmesiyle oluşmuştur. [2]

Oldukça köklü bir tarihi geçmişe sahip olan ve zaman içerisinde geniş izleyici kitlelerine ulaşan Pekin Operası'nı diğer türlerden ayıran ve kendine has kılan birçok özellikten söz edilebilir. Örneğin; Pekin Operası'nda konuşma yoktur, daha ziyade sanki şarkı söylermiş gibi telaffuz ve tonlamalar vardır. Dans, şiir, akrobasi, savaş sanatları operanın vazgeçilmez öğeleridir. Kullanılan makyajlar semboliktir ve karakter analizi bu makyajlara göre yapılır. Sahnede dekor yoktur ve kullanılan müzik aletleri geleneksel çalgılardır. Pekin Operası; kendi kültürü içinde oluşmuştur, Çin tarihini, edebiyatını, politik yaşamını, Çin'in güzelliklerini yansıtır.

Bunların yanı sıra, Pekin Operası'nın ayırt edici özelliklerinden bir diğeri de operadaki karakterlerdir. Bu karakterler incelendiğinde, kadın ve erkek rollerinin Çin tiyatrosunda çok önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Özellikle de kadın oyuncular, tarih boyunca ya hükümdarlık saraylarında, zengin malikânelerde ya da gezgin tiyatro topluluklarında çalışmışlardır. Bu bağlamda, feodal toplum düzeninden günümüze kadar kadın oyuncuların tiyatro sahnesinde yer buldukları söylenebilir. Burada dikkat çekici olan nokta şudur ki; kadim Çin ulusu, geleneklerine bağlı ve ataerkil toplum yapısını benimseyen bir ulustur. Ataerkil aile düzeninde kadın erkeğin gerisinde kalmıştır. Kadın; eşinden, çocuklarından ve evinden sorumludur; eşine saygı duymalı ve itaat etmelidir.

[2] D. Lei, **Alternative Chinese Opera in The Age of Globalization: Performing Zero,** Springer Press, 2011, s. 10.

Ayrıca, Çin toplum düzeninde kadının yerini önemli ölçüde etkileyen bir diğer faktör de ritüellerine oldukça bağlı bir sistem olan Konfüçyüsçü düşünce sistemidir. Bu durumda akıllara; ataerkil toplum düzeni ve Konfüçyüsçü düşünce sistemi çerçevesinde kadın oyuncuların tiyatro sahnesinde yer almalarının nasıl karşılandığı, kadın oyuncuların toplum düzenine ve sosyal yaşama etkilerinin nasıl olduğu, bu etkilerin doğurduğu sonuçların neler olduğu ve hükümdarların sahnede yer alan kadın oyunculara bakış açısının hangi yönde olduğu gibi sorular gelmektedir.

Çalışmamızda, kadim Çin ulusunun en önemli kültürel değerlerinden biri olan *Pekin Operası*'nın bugünkü halini alana kadar hangi evrelerden geçtiğini, hanedanlık dönemlerinde tiyatro anlayışının nasıl olduğunu, düşünsel ekollerin opera üzerindeki etkilerini, tiyatro geleneği çerçevesinde kadın ve erkek rollerini incelerken, Çin tarihinde tartışmaya en açık konulardan biri olan kadının tiyatrodaki yerini inceleyeceğiz.

Çin tiyatro tarihine bakıldığında, başlangıcının binlerce yıl öncesine kadar gittiğini görmek mümkündür.[3] Diğer kültürlerde olduğu gibi Çin kültüründe de tiyatronun oluşumunda dini ritüellerin yer aldığı düşünülmektedir.[4]

---

[3] Bilindiği üzere Çin tarihi ve kültürü, çok uzun bir oluşum süreci geçirmiştir. Çin, dünyanın en köklü medeniyetlerinden biridir. Aynı şekilde Çin yazısının oluşumu da binlerce yıl öncesine uzanmaktadır. Bu nedenle erken dönem Çin tiyatrosuyla ilgili çok eski zamanlardaki yazılı kaynaklara ulaşabilmekteyiz.

[4] M. Chan, **The Magic of Chinese Theatre: Theatre as a Ritual of Sacral Transmogrification,** In Change and Innovation in Chinese Opera: A Post Conference Publication, 2009, s.1.

Feodal dönemlerde tiyatrodaki kadın oyuncular; cariyelerden, gezici tiyatro gruplarına mensup kadın oyunculardan ve de eğlence için tutulan kadınlardan oluşmaktadır. Eğlence amaçlı tutulan kadın oyuncular; yüzyıllardır hanedanlıklar, aristokratlar, bürokratlar ve zengin tüccarların himayesi altında olmuşlardır. Cariyeler, sosyal becerileri ve sahne sanatlarıyla seçkinleri eğlendirmişlerdir. Gezici tiyatro gruplarına mensup olan kadın oyuncular ise modern aktrislerin öncüleri olarak görülebilecek oyunculardır. Ayrıca feodal dönemlerde kadın ve erkek oyuncu toplulukları birlikte hareket ederek akrobasi, drama ve diğer halk eğlencesi türlerini köylerdeki ve kasabalardaki izleyicilere ulaştırmışlardır ancak kadın oyuncu toplulukları erkek oyuncu topluluklarına göre daha popüler olmuştur.

Çin tiyatrosunun tarihsel gelişim sürecinde kadın-erkek rollerini incelerken, Pekin Operası'nın bugünkü halini alana kadar geçirdiği süreç ve aşamaları daha iyi anlayabilmek için kronolojide ilk sırada yer alan Xia Dönemi'nden başlanabilir.

Xia Dönemi (夏 M.Ö. 2000-1600), Çin tarihinin ilk feodal dönemidir. Arkeologlar bu hanedanlığın *Sarı Nehir* dolaylarında yaşayan Longshan (龙山) halkı tarafından kurulduğunu ifade ederler. Ünlü tarihçi *Sima Qian'*in (司马迁)[5] *Tarih Kayıtları (Shiji* 史记)[6] adlı eserinde Xia Dönemi ilgili bölümler yer

[5] Han Dönemi'nde yaşamış ünlü tarihçi.

[6] Sima Qian'in yaklaşık 2500-3000 yıllık Çin tarihini tablolar, biyografiler, yıllıklar kullanılarak sistematik şekilde anlattığı Çin'in ilk tarih kitabıdır.

almasına rağmen bu bilgileri destekleyici kesin bulgulara sahip değiliz.[7] Bu yüzdendir ki, Xia Dönemi hakkında bilinenler eski zamanlardan gelen hikâyelerden ibarettir.

Xia Dönemi'ne ait bilgiler her ne kadar kısıtlı olsa da dönemin eğlence ve tiyatro anlayışıyla ilgili bazı rivayetler vardır. Ye Tan, *Historical Dictionary Of Chinese Theater* isimli kitabında, Xia Dönemi'nin son hükümdarı Jie'nin sarayında çok sayıda kadın performansçı olduğunu kaydeder.[8] Bu bilgi ışığında, Xia Dönemi'nde tiyatro ve eğlence anlayışının ilk izlerinden ve kadın oyuncuların bu alanda varlığından söz edilebilir. Ancak bilindiği üzere Çin tarihinde yazılı metinlere Shang (商) Dönemi'nden itibaren ulaşılabildiği için bu bilginin bir rivayet olduğunu kabul etmek gerekir.

Shang Dönemi (M.Ö. 1600-1046) Çin tarihi için bir dönüm noktasıdır diyebiliriz çünkü tarihte yazının bulunması bu döneme tekabül eder. Bu nedenle tiyatro ve eğlence anlayışı hakkında yazılı kaynaklara Shang Dönemi itibari ile ulaşılabilmektedir.

Kökleri bu denli eski dönemlere uzanan Çin tiyatrosunun temeli dini ritüellere dayanmaktadır. Bu noktada Şamanizm'den bahsetmek gerekir.

[7] M. Özerdim, **Çin Tiyatrosu Tarihsel Gelişmesi ve Özelliği**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2014, C.2, S.2, s.121.

[8] T. Ye, **Historical Dictionary Of Chinese Theater**, Scarecrow Press, 2008, s. xvii.

Konfüçyüs tarafından derlendiği bilinen Shujing(书经)'de, Shang Dönemi ile ilgili kısımlarda Şamanlarla bağlantılı olarak şarkı söyleme ile dans etme ritüellerinden ve Şamanizm'in etkilerinin bu dönemde yoğun bir şekilde görüldüğünden bahsedilmektedir.[9] Buradan Şamanizm'in Çin tarihinde ve toplumunda önemli bir yere sahip olduğunu; Çinli Şamanlar tarafından icra edilen ritüellerin, şarkı söyleme ve dans etme gibi performansları da kapsadığını anlıyoruz. Şamanlar bu performansları icra ederlerken, avlanma ve hayvanları taklit eden dansları dini ritüellerde kullanmışlardır. Evrenin ruhlar tarafından yönetildiğine ve kontrol edildiğine inanılan Shang Dönemi'nde, hayvan derileri ve kemikleri müzikal enstrüman yapmak için kullanılmış; Şamanlar hayvan postları ve tüyleriyle kendilerini donatarak hayvan hareketlerini taklit etmişler; böylece onların sahip olduğu güce ulaşabileceklerine inanmışlardır.[10]

Efsaneye göre; Değişimler Kitabı (Yijing 易经)[11]'nın temeli olan Bagua (八卦)[12] trigramları; hayvanların vahşi yetenekleri ile insanlar arasında bir bağlantı

[9] C. Mackerras, **Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day**, University of Hawaii Press, 1988, s. 8.

[10] (https://disco.teak.fi/asia/the-early-history-of-chinese-theatre/) (Erişim:25.01.2020)

[11] Beş Klasik(五经), Çin geleneksel kültürüne ait birçok edebi eser arasında çok önemli bir yere sahiptir. Siyaset, askeri, diplomasi, kültür ve Çin'in ideolojik kültürünün yanı sıra Konfüçyüs ve Mengzi düşünürlerinin önemli fikirlerini detaylı olarak kaydeder. Bu klasik eserler; 诗经(Shijing), 书经(Shujing), 礼记 (Liji), 易经 (Yijing) ve 春秋 (Chunqiu)' dur. Bu klasiklerden biri olan 易经 (Yijing), basit ve derin doğa kanunları ile uyumlu diyalektik düşünce sistemini

olduğunu ortaya koyar. Çin mitolojisinin en önemli beş hükümdarından biri olan Fuxi(伏羲)[13], kuşların ve diğer hayvanların modellerini gözlemlemiş ve bu doğrultuda onların sahip olduğu güç ve şiddeti örneklemek için sekiz trigramı oluşturmuştur. Hatta tarihte bilge kralların hayvanları ordularında kullandıkları ve onların güçlü yanlarını taklit ederek silah yaptıkları söylenir.[14]

---

içerir. Yijing, *yin-yang (*阴阳*)* felsefesini baz alarak yaşamı inceler. Çin felsefesine göre her şey *ying-yang* (阴阳*)*'tan oluşmuştur. *Yin-yang*, antik Çin medeniyetinde doğanın gelişimini ve değişimini destekleyen doğa yasalarının ardındaki temel faktörleri tanımlar; evrenin en temel ögelerini ve işlevlerini açıklar. Geleneksel görüş *ying-yang* 'ın her şeyin en temel zıtlığını temsil ettiği yönündedir. Kadın-erkek, gece-gündüz, güneş-ay, soğuk-sıcak gibi birbirinin zıttı olan doğal olguların gözlenip felsefi bir düşünce biçiminde aktarılması *ying-yang* kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. (https://baike.baidu.com/item/阴阳/88401) (Erişim: 01.02.2020)

[12] Bagua (八卦), evreni 8 temel niteliklere ayıran bir sistemdir ve Bagua'ya göre her trigram bir hayvanla birlikte tanımlanır. (https://frontrangebagua.com/2017/01/22/the-eight-animal-systems-of-yin-style-bagua/) (Erişim: 25.01.2020)

[13] Fuxi (伏羲) ve Nüwa (女娲), Çin mitolojisine göre insanlığın atalarıdır. Özellikle de güney Çin'de insanların soyunun onlardan geldiğine inanılır. (http://www.chinaknowledge.de/History/Myth/personsfuxi.html) (Erişim: 30.12.2019)

[14] B. Allen, **Striking Beauty: A Philosophical Look at the Asian Martial Arts,** Columbia University Press, 2015, s. 18.

Görüldüğü üzere, Shang Dönemi'nde tiyatro ve eğlence anlayışına ait izlere Şamanistik ritüellerde hayvan hareketlerinin taklit edilmesiyle rastlıyoruz. Bu hareketlerin Bagua(八卦)ile olan ilişkisi de oldukça dikkat çekicidir. Çin tiyatro tarihinin aslında ne kadar köklü ve yaşamla iç içe olduğunun bir göstergesi niteliğindedir.

Çin tiyatro sahnesinde konuşmaların değil, şarkı söyleme eşliğinde dans etme performanslarının yer aldığı göz önünde bulundurulduğunda ise, çok eski zamanlarda dini ritüellerde kullanılan bu performansların dramatik eğilimleri olduğunu ve günümüz Pekin Operası'nın oluşumunda etkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumda, Çinli Şamanların sadece dini ritüeller için değil, aynı zamanda insanları eğlendirmek için de bu tarz gösteriler yaptıkları muhtemeldir. Bugün de hâlâ birçok savaş sanatı, dans ve tiyatro geleneğinin önemli bir bölümünü bu hareketlerin oluşturduğu söylenebilir.

Shang Dönemi'nde tiyatro ve eğlence anlayışına yönelik bilgiler çerçevesinde kadın ise toplumdaki statüsü gereği arka planda kalmıştır. Erkeğin gölgesinde yaşamını idame ettirmek zorunda kalan kadının tek sorumluluğu ailesidir ve kadından beklenen erkek çocuk dünyaya getirmesidir.[15] Bu durumda, Şamanistik gösterileri gerçekleştiren kişilerin erkek olma ihtimalleri yüksektir. Kadınların gösterilerde ya da dini törenlerde görev almış olmaları pek de mümkün değildir.

[15] (https://emnelson.wordpress.com/2010/03/11/women-in-the-shang-and-zhou-dynasties-for-short-presentation-031110/) (Erişim: 19.01.2020)

Zhou (周) Dönemi (M.Ö. 1046-256)'ne gelindiğinde Şamanizm ile birlikte icra edilen performansların devam ettiği görülmektedir. Dönemin ünlü şairi *Qu Yuan* (屈原 M.Ö. 340-278)[16]'in eserlerinden olan *Jiu Zhang* (九章)[17]isimli şiirlerde bu durum görülebilmektedir. Ye Tan, bugün hâlâ şiir olarak çalışılan *Jiu Zhang*'ın aslında Şamanistik ritüeller için yazılmış uzun lirikler olduğunu kaydeder. Ye Tan ayrıca, Qu Yuan döneminde şarkı söyleyip dans ederek soyluları eğlendiren kadın oyuncular ve abartılı hareketlerle hokkabazlık yapan cüce oyuncular olmak üzere iki tür performansçı olduğunu ifade etmektedir.[18] Bunların dışında, Zhou Dönemi'nde toplu halde yapılan danslı gösterileri de popüler hale gelmiştir. Bunlardan *xi* adı verilen dansların kadın oyuncular; *wu* adı verilen dansların ise erkek oyuncular tarafından icra edildiğinden bahsedilir.

[16] Çin romantik edebiyatının kurucusu kabul edilen Qu Yuan, Zhou Dönemi'nin Savaşan Beylikler Dönemi (战国时期)'nde yaşamış ünlü bir şair ve politikacıdır. Chuci (楚辞) isimli şiir antolojisi en önemli eserlerindendir. (https://baike.baidu.com/item/屈原/6109) (Erişim: 12.09.2019)

[17] 九章, Qu Yuan'in eseridir. Chu'nun başkentinde, Nanying'de ve Yuan ile Xiang nehirleri arasında kalan bölgede insanlar ruhlara inanırlardı ve onlara kurbanlar sunarlardı. Ne zaman kurbansal törenler düzenleseler şarkı söyleyip dans ederlerdi ve ruhları eğlendirmek için müzik yaparlardı. Qu Yuan, bu bölgede sürgündeydi ve derinden etkilenmişti. İnsanların bu şarkı ve dans ritüellerini gördüğünde, söyledikleri şarkılardaki sözleri çok basit ve sıradan buldu ve 九章'ı yazmaya karar verdi. Böylece o da ruhlara olan saygısını göstermiş oldu ve mutsuzluğu azaldı. (F. C. Fei, **Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present,** University Of Michigan Press, 2002, s. 26.)

[18] T. Ye, 2008, s. xviii.

Ayrıca bu erkek oyuncuların devlet içindeki çeşitli görevlerde yetkilendirildikleri de kaydedilmektedir.[19]

Çin tiyatrosunun oluşumunda alt yapı teşkil eden Şamanistik ritüellerin Zhou Dönemi'ndeki etkileri devam ederken; Çin toplumunda aile yapısı ve kadının toplumdaki yeri incelendiğinde ise ataerkil aile yapısını benimseyen ve geleneklerine bağlı bir ulus anlayışı tekrar göze çarpmaktadır. Bu bağlamda; kadının yeri Shang Dönemi'nde olduğu gibi evidir ve kadın erkeğine aittir. Kadın, evlenene kadar babasına, evlendikten sonra da eşine itaat etmelidir. Ataerkil aile yapısında kadının tek görevi eş olmaktır. Bu noktada hiyerarşik yapının Zhou Dönemi'nde varlığından ve kadının bu yapının en alt kısmında yer aldığından bahsedilebilir. Bununla birlikte, Konfüçyanizm'in Zhou Dönemi'nde yaygınlaşmasıyla, kadın-erkek arasındaki eşitsizliğe düzenlemeler getirilmiştir. Konfüçyanizm, *yin-yang* (阴阳)[20] felsefesinden yola çıkarak, erkeğin üstünlüğünü ve kadının alçakgönüllülüğünü ifade etmiş ve bu konsepti etik olacak şekilde düzeltmiş; evlilik ve aile içindeki kadın statüsünü onaylamıştır. Buna göre; kadın erkeğiyle eşittir, erkek kadına saygı duymalıdır ve anne-baba aynı derecede saygı görmelidir. Bir dereceye kadar bu kavramlar çiftler arasındaki eşitliği vurgulamıştır.[21]

---

[19] M. Özerdim, 2014, s.121.

[20] Doğada var olan, birbirine zıt, aynı zamanda birbirini tamamlayan iki kavramı ifade eder.

[21] C. Chen, **The Ancient Origins of Chinese Traditional Female Gender Role: A Historical Review From Pre-Qin Dynasty To Han Dynasty,** M&D Forum, 2012**,** s.145.

Zhou Dönemi'nde icra edilen oyunların genellikle toplu şekilde yapılan gösteriler olduğu kaydedilir.[22]Ancak ilk kez bu dönemde bireysel sanatçı ve gösteri gündeme gelmiştir. *You Meng (*优孟) [23], Çin tiyatro tarihindeki ilk bireysel sanatçı, *You Meng Yi Guan* (优孟衣冠)[24]'nın da kaydedilen ilk bireysel performans olduğu ve bu oyunun, tiyatro tarihinde You Meng' e bireysel olarak büyük bir başarı getirdiği bilinmektedir. [25] Bu oyunla birlikte Çin tiyatro tarihinde ilk kez bir oyuncu, başka bir kişinin kılığına girip onu sadece kostüm olarak değil aynı zamanda ses ve mimikleriyle de taklit etmiştir. [26]

---

[22] (https://disco.teak.fi/asia/the-early-history-of-chinese-theatre/)

(Erişim: 01.01.2020)

[23] Zhou Dönemi'nde Kral Chu Zhuang (楚莊王 M.Ö. 613-591) zamanında zekası ve sivri diliyle ünlü drama oyuncusu. (https://www.zdic.net/hans/优孟) (Erişim: 17.01.2020)

[24] Oyunun içeriği şu şekilde kaydedilir: Kral Chu Zhuang, yönetimi döneminin bakanlarından Sun Shuao (孫叔敖)'nun desteğiyle yeniden yapılandırmış ve güçlendirmiştir. Sun Shuao'nun ölümünden sonra, oğlu çok yoksul bir yaşam sürmektedir. You Meng, Sun Shuao'nun kıyafetlerini giyer ve Kral Chu Zhuang'ı görmeye gider. Sun Shuao'yu onun sesi ve özellikleriyle taklit ederek oğlunun içinde bulunduğu durumu anlatır. Kral Chu Zhuang bu durumdan çok etkilenir ve Sun Shuao'nun oğluna iyi bir yaşam sunar.
(http://chengyu.zjjlvyou88.com/gushi/youmengyiguan.html)(Erişim:18.11.2019)

[25] T. Ye, 2008, s. xxiii.

[26] (https://www.chazidian.com/r_ci_ed08282067a5836a92e46abba21bf978/)

(Erişim: 04.01.2020)

Bu dönemde dini ritüellerde gerçekleştirilen gösterilerin yanı sıra saraylarda sergilenen performanslar da göze çarpar. *Sivil danslar* (文舞 wenwu) ve *askeri danslar* (武舞 wuwu) olarak adlandırılan iki önemli dans formunun olduğu kaydedilir.[27] Sivil dansların en popüler olanı *Dashao* (大韶), eski Çin'de bilge krallardan biri olan *Shun*'a övgü niteliğindedir. En bilinen askeri dans formu olan *Dawu* (大武)[28] ise Zhou Hanedanlığı'nı kuran *Kral Wu*'nun başarılarını yansıtır. Konfüçyüs *Dashao*'yu izlediğinde müzik ve performansa olan beğenisini şu sözle ifade eder:[29] *'三月不知肉味。'*[30] Bu cümle Türkçe' ye *'Üç aydır et tadı nedir bilmiyorum.'* şeklinde çevrilebilir ancak Konfüçyüs burada *Dashao* performansının onu derinden etkilediğini, üç ay boyunca yediği yemekten tat alamadığını' anlatmak istemiştir.

Zhou Dönemi hükümdarlarından Xiang Wang'ın da diğer hükümdarlar gibi eğlenceye düşkün olduğu, sarayında eğlence amaçlı gösteriler yaptırdığı kaydedilir. Sinolog Özerdim, hükümdar Xiang Wang'ın Ch'en ve Pao isimli iki kürek mahkûmunu bu eğlencelerde kullanmak üzere saraya getirdiğini ve

---

[27] Q. Ma, **Women in Traditional Chinese Theater: The Heroine's Play**, University Press of America, 2012, s. 5.

[28] Çin tarihindeki önemli geleneksel danslardan biridir. Bu dans gösterileri, elde tutulan silahlarla birlikte sergilenir. (https://baike.baidu.com/item/大武/10523465) (Erişim:18.11.2019)

[29] Q. Ma, 2012, s. 5.

[30] (https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=691895&searchu=%E4%B8%89%E6%9C%88%E4%B8%8D%E7%9F%A5%E8%82%89%E5%91%B3&remap=gb) (Erişim: 05.08.2019)

onlardan gösteri yapmalarını istediğini ifade eder. Ancak bu durumdan kardeşi Meng Chang'ın memnun olmadığı Zuo Zhuan'da (左传)[31] kaydedilmiştir.[32]

Zhou Dönemi'nde tiyatro ve eğlence anlayışı hakkında edindiğimiz bilgiler Şamanistik ritüeller sırasında gerçekleştirilen performanslar, kadınlar ve erkekler tarafından gerçekleştirilen toplu danslar, ilk bireysel dans ve ilk bireysel performans dahilindedir. Konfüçyanizm ile birlikte kadının toplumdaki statüsüne yönelik olumlu anlamda düzenlemeler getirilmiş olsa da kadın her anlamda erkekle eşit sayılmamıştır. Zhou Dönemi ile birlikte dini ritüeller dışında da sık sık eğlence amaçlı gösterilerin gerçekleştirildiğini ve kadınların bu gösterilerde yer almaya başladıklarını söyleyebiliriz.

Qin Dönemi (秦 M.Ö. 221-206)'ne gelindiğinde ise hükümdar sarayında eğlence amaçlı gösterilerin devam ettiği görülür. İmparator Qin Shi Huang'ın (秦始皇 M.Ö. 210-246), sarayda çok sayıda oyuncu bulundurduğu ve bu oyuncuların

[31] Çin'in yazılan en eski kronolojik tarih kitabı olan ve Konfüçyüs tarafından derlenen İlkbahar-Sonbahar Kayıtları(春秋)'nın açıklamalı nüshalarından biridir. Diğer çalışmalar ise; Gongyang Zhuan(公羊传) ve Guliang Zhuan(谷梁传)'dır. *Zuo Zhuan* (左传) da dahil olmak üzere üç çalışma birlikte *Chun Qiu San Zhuan(*春秋三传*)* olarak bilinmektedir. *Zuo Zhuan* (左传); İlkbahar-Sonbahar Dönemi'nin sosyal koşullarını kaydeden önemli bir kaynak olmasının yanı sıra, Qin öncesi dönemi ve İlkbahar-Sonbahar tarihini ele alan tarihi bir doküman niteliğindedir. (https://baike.baidu.com/item/春秋三传) (Erişim: 02.01.2020)

[32] M. Özerdim, 2014, s. 121.

erkek olduğu kaydedilir. Ayrıca bu erkek oyuncuların dışında, dans edip şarkı söyleyen güzel kızların olduğu da belirtilmektedir.[33]

Han (汉 M.Ö. 206-M.S. 220) Dönemi'nde ise kurucu ve ilk hükümdar olan Gaozu (高祖 M.Ö. 206-194) dönemine ait tarihi bir hikayeden bahsedilir. Bu hikâye şöyle anlatılır:

'*Çin ordusu Hunlar tarafından Shansi'de kuşatılırken, Hun hakanı Mete iç kalenin dördüncü duvarının kuşatılmasını karısına devreder. Yiyecekleri tükenen ve açlıkla karşı karşıya kalan Çin ordusu komutanı, bir hile yaparak bu kuşatmadan ve açlıktan kurtulmak ister. Bu amaçla, kuşatılan duvarın bulunduğu yere sanki canlıymış gibi duran güzel kadın kuklaları koydurur. Bu kuklaları gören Mete'nin karısı, şehirde güzel kadınların olduğunu düşünerek kuşatmayı sonlandırır. Böylece Çin ordusu hem açlıktan hem de kuşatmadan kurtulmuş olurlar.*' [34]

Bu hikâyeden iki sonuç çıkarılabilir: Birincisi; bu hikâye Çin tarihinde kuklaların ortaya çıkmasına olanak sağlamış olabilir. İkincisi ise; Çin tarihinde bir kadının savaşa engel olabilecek güce sahip olduğunu ve bu dönemde kadına verilen önemi destekler niteliktedir.

Han Dönemi Çin tiyatrosundan bahsederken; yaratılış anlatımları, dinler arasındaki bağlantılar, mitolojik unsurlar ve kahramanlarıyla zengin ve köklü bir hayal dünyası sunan Çin mitolojisinin etkilerini de göz ardı etmemek gerekir. Han

[33] M.Özerdim, 2014, s. 122.

[34] M. Özerdim, 2014, s. 123.

Dönemi'nde ortaya çıkan ve halk performansları olarak anılan *baixi*(百戏)'nin oluşum sürecinde bu etkileri görmek mümkündür. Örneğin; Çin mitolojisinde adı geçen ve Yan Di(炎帝) 'nin soyundan gelen Chiyou(蚩尤); savaş tanrısı ve silahların mucididir. Huang Di(黄帝)'ye karşı başlattığı isyan sonucunda başarısız olmuş ve öldürülmüştür. Chiyou ve Huang Di arasındaki bu savaş, Çin mitolojisindeki en sert geçen savaşlardan biridir çünkü iki taraf da çok güçlüdür. Bu savaşın sürecini ve durumunu anlatan birçok hikâye bulunmaktadır. Bu hikâyelerin bir versiyonunda, Chiyou Huang Di'ye saldırıda bulunduğu zaman, kimse onu durduramamıştır çünkü o taktığı boynuzlarla herkesi boynuzlamıştır. Ölümünden sonra hâlâ Chiyou'nun güçlü ve acımasız bir tanrı olduğuna inanılmıştır. [35] Başka bir inanışa göre de Huang Di, Chiyou'yu öldürdükten sonra dünya daha karmaşık ve sorunlu bir hale gelmiştir. Huang Di, insanları bu düşünceden uzaklaştırmak ve başkaldırıya engel olmak için Chiyou'nun resmini çizip onlara göstermiştir. Qin ve Han dönemlerinde Chiyou; ordu liderleri ve hatta Qin Dönemi hükümdarı tarafından ilahlaştırılmıştır. Geleneklerde ve mitolojik hikâyelerde hayatta kalmayı başaran Chiyou ile ilgili *Shuyiji*'de (述異記)[36] '*Chiyou'nun Oyunu'* isimli bir tür dramadan bahsedilmektedir. Bu dramada insanlar, ikişerli ve üçerli gruplara ayrılarak başlarına boynuz takmışlar ve

[35] L. Yang; A. Deming; J. A. Turner**, Handbook of Chinese Mythology,** Oxford University Press, 2005, s.92.

[36] Eski romanlardan ve garip olayların öykülerinden oluşan bir koleksiyondur. Ren Fang (任昉) tarafından M.S. 502-557 arası dönemde yazıldığı düşünülmektedir. (http://www.chinaknowledge.de/Literature/Novels/shuyiji.html)

(Erişim: 23.01.2020)

birbirlerini boynuzlamaya çalışmışlardır. Bu geleneğin, daha sonraları Han Dönemi'nde boynuzlama oyununu *(jiao di* 角抵*)* başlattığı muhtemeldir. [37]

Tarihi Qin Dönemi'ne dayanan ancak Han Dönemi'nde daha etkili olan boynuz takan erkeklerin güreş oyunu daha çok çeşitlendirildiğinde ve geliştiğinde *baixi* olarak anılmaya başlanmıştır. Bu oyunlar; şarkı, hokkabaz, şarkıcı, sihirbazları, savaş sanatı gibi performansları içeren oyunlardır. Han Dönemi'nde ortaya çıkan boynuzlarla güreş oyunlarını erkek oyuncular icra ettikleri için bu dönemde erkek oyuncuların tiyatrodaki varlığından söz edilebilir. Ayrıca kadın oyuncuların da sahnede yer aldıklarından bahsedebiliriz çünkü döneme ait metinsel kaynakların yanında terracota mezarlarında da akrobatların, müzisyenlerin ve uzun ipek elbiseler giyen kadın oyuncuların görsel kanıtları bulunmuştur. İpek uzun elbiseler giyen oyuncular, dansları ve kıyafetleri ile kendilerinden sonraki opera sanatçılarını etkilemiştir. [38]Ayrıca, *baixi* oyunlarında tanrıça rollerinin kadın oyuncular tarafından oynandığı kaydedilir.[39] Baixi'de geçen bu oyunlarda sadece dişil kavramların kadın oyuncular tarafından oynanmış olması muhtemeldir. [40]

---

[37] L. Yang; A. Deming; J. A. Turner, 2005, s. 93.

[38] (https://disco.teak.fi/asia/the-early-history-of-chinese-theatre/)

(Erişim: 23.01.2020)

[39] Q. Ma, 2012, s. 38.

[40] Han Dönemi'nin ilk zamanlarında Çin'de görülmeye başlanan Budizm 6. yy' a kadar bir din niteliği taşımadığı için, bu dönemdeki tiyatroda Budizm etkisi oldukça minimal düzeydedir. (T. Ye, 2008, s. xviii.)

Bilindiği üzere Üç Devlet (三国 M.S. 220-280) Dönemi, Çin tarihinin en karanlık dönemlerinden biridir. Sürekli savaşların yaşanması her alanda olumsuz sonuçlar doğurduğu gibi tiyatronun gelişmesini de engellemiştir.[41] Yine de döneme ait tarihi kaynaklar ve savaşların anlatıldığı romanlar tiyatral oluşumlar için önemli kaynaklar olmuşlardır. Örneğin; Çin tarihinin dört klasik romanından biri olan *Sanguo Yanyi* (三国演义)[42] unutulmaz kahramanları ve olay örgüsüyle sonraki dönemlerin tiyatro oyunlarına da konu olmuştur.

Antik dönem Çin tiyatrosu incelendiğinde genel olarak hükümdarların tiyatroya olan ilgileri göze çarpmaktadır. Daha önceki hükümdarlar gibi, Üç Devlet Dönemi hükümdarlarından Ming Di (明帝 M.S. 226-239)'nin de tiyatroyu, şarkıları ve dansları çok sevdiği, sarayında oyuncuları toplayarak onlardan

[41] T. Ye, 2008, s. xxiv.

[42] Çin edebiyat tarihinin ilk romanıdır. Wei (魏), Shu (蜀) ve Wu (吴) Hanedanlıkları arasındaki siyasi ve askeri mücadeleleri anlatır. Bu üç dönemin mücadelelerini, çelişkilerini ve tarihsel değişimlerini özetler. (https://cn.hujiang.com/new/p526012/) (Erişim: 13.01.2020)
Yuan Dönemi'nin sonu, Ming Dönemi'nin başlangıcında yazar Luo Guanzhong (1330-1400) tarafından yazıldığı bilinen bu tarihi kitabın temeli *Sanguozhi (*三国志)'ya dayanır. *Sanguozhi* ise, tarihçi *Chen Shou (*陈寿 M.S. 233-297) tarafından yazıldığı bilinen 24 Tarih'ten biridir. (https://baike.baidu.com/item/三国志/1057) (Erişim: 13.01.2020)

gösteriler yapmalarını istediği ve hatta bunların gelişmesine katkıda bulunduğu kaydedilir. [43]

Sui Dönemi'nde (隋 M.S. 580-618) ise başkent Luoyang'da farklı bölgelerden tiyatro gruplarını çağrılarak kutlamalar yapıldığı kaydedilir. *Baixi (güreş oyunları)*, bu dönemde en parlak çağını yaşamıştır. İmparatoru eğlendirmek için çok sayıda oyuncunun gösteri yaptığı ve bu gösterilerin dramatik değil daha ziyade akrobasi içeren oyunlar olduğu bilinmektedir.[44] Yine Sui Dönemi hükümdarı Yang Di (煬帝 M.S. 569-618)'nin de tiyatroya olan düşkünlüğünden dolayı *Sevinç Sarayı* (Li Gong) olarak adlandırılan bir saray yaptırıp burada çok sayıda aktörü toplayarak gösteriler yaptırdığı kaydedilir. [45]

Çin tarihinin altın çağı olarak bilinen; her alanda önemli gelişmelerin ve ilerlemelerin kaydedildiği Tang Dönemi (唐 M.S. 618-906) tiyatro için de rönesans çağı olmuştur.

Bu dönemde edebiyatın şiir alanında *Ci*(词 serbest nazım) adı verilen yeni biçimler ortaya çıkmıştır. Şiirle iç içe olan Çin tiyatrosunda kullanılan Ci şiiri, şarkı türünde şiirlerdir. Bu şiir biçimleri, güney-batı yerlilerinin halk şarkılarından gelmektedir ve kesin bir uzunluk ölçüleri yoktur. Bu şiiri yayanlar Güney Çin'den satın alınan ve çayhanelerde bu şiirleri okuyan kadın dansçılardır. Ayrı ayrı okunan bu şiirler zamanla birbirine eklenerek temsiller sırasında okunmuş ve

[43] M. Özerdim, 2014, s. 123.

[44] T. Ye, 2008, s. xix.

[45] M. Özerdim, 2014, s. 123.

böylece operalar teşkil edilmeye başlanmıştır.[46] Prof. Eberhard, asıl Çin tiyatrosunun iki ana kaynaktan geldiğini kaydeder. Eberhard'a göre bunlardan biri; Kuzey kavimlerinden gelen danslı gösterilerdir (Türk ve Moğolların kült oyunları). Bu gösteriler özellikle kılıç oyunlarını kapsar. Bunlar daha sonra dansın ön planda olduğu askeri piyesleri meydana getirmiştir. Müzik ikinci plandadır. Diğeri ise; güney Çin' den gelen kurban törenlerindeki gösterilerdir. Bunlar da sivil piyeslerin (romantik dramların) ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.[47]

Tang Dönemi'nde gelenekler çerçevesinde 'Ata'ların şerefine yapılan' törenlere ve ayinlere ek olarak; kuklaları, orta oyunları ve akrobatik oyunları kapsayan kutlamalar da yapılmıştır. Bunların içinde dramatik sayılabilen diyalog ve şarkıların olduğu kaydedilmektedir ancak bu formların gerçek bir drama için tam anlamıyla başlangıç olduğunu söyleyemeyiz. [48]

Görüldüğü üzere Tang Dönemi'ne kadar tiyatro meslek anlamında varlık kazanamamıştır. Çin tarihinin altın çağı olan bu döneme kadar, dinsel nitelik taşıyan oyunlar; edebiyat alanında da kaydedilen gelişmeler sayesinde eğlence amaçlı olmuştur ve ayin kutlamalarında da kullanılmaya başlanmıştır. Bilindiği üzere tapınaklar, dinsel ritüellerin ya da ibadetlerin yapıldığı yerlerdir. Bu nedenle, dinsel nitelik taşıyan oyunların tapınaklarda icra edildiği söylenebilir. Wei Bingbing, tapınakların uzun yıllar opera gösterilerine ev sahipliği yaptığını belirtmektedir. Wei, *Shenmiao Juchang(*神庙剧场) adı verilen bu alanların

[46] W. Eberhard, **Çin Tarihi,** Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1947, s. 220.

[47] A.g.e., s. 220.

[48] M. Özerdim, 2014, s. 124.

düzenini şu şekilde tanımlar: Ana salona bakan çatılı bir sahne ve arada oditoryum görevi yapan boş bir alan.[49]

Tang Dönemi hükümdarlarından Xuanzong'un [50] (玄宗 M.S. 712-750) da tiyatro ve müziğe çok düşkün olduğunu söylemek mümkündür. Onun sanata ve eğlenceye olan bu düşkünlüğü bazı önemli gelişmelerin yaşanmasını sağlamıştır. İmparator Xuanzong, 'Armut Bahçesi (Li yuan 梨园)' olarak bilinen oyunculuk okulunu kurmuştur. Bu okulda çok sayıda müzisyen ve dansçı yetiştirilmiştir. Bu okulun açılması, onun kültürel başarıları arasında en önemli olanıdır. Bu yüzden Çin operası oyuncuları bugün bile 'Armut Bahçesi'nin Çocukları' olarak anılmaktadır. [51] Tian, 661'li yıllarda Tang Dönemi'nde kadınların tiyatro gösterilerine katılımının yasaklanmasıyla saray tiyatrolarında performans sergileyen kadın ve erkek oyuncuların ayrıştırıldığını ifade eder.[52] Armut Bahçesi Okulu (梨园) açıldığında ise başlangıçta tüm oyuncuları erkek olduğu, sonradan

[49] B. Wei, **Semicolonialism and Urban Space: Architectural Transformation of Chinese Theaters in Late Qing Shanghai, 1860s-1900s**, The Chinese Historical Review, 2010, C.2, S.17, s.168.

[50] Tang Dönemi'nin yedinci hükümdarıdır. İsmi bazı kaynaklarda *Ming Huang* olarak da geçmektedir.

[51] D. M. Hsu, **Musical Elements of Chinese Opera**, The Musical Quarterly**,** 1964, C.4, S.50, s.440.

[52] M. Tian, **Male Dan: The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre,** Asian Theatre Journal, 2000, s. 79.

hem erkek hem de kadın oyuncuların gösterilerde yer aldığı görülmektedir.[53] Bu bilgilerden hareketle, 'Armut Bahçesi (梨园)' oyuncularının kadın kimliğine bürünmüş erkek oyuncular olması muhtemeldir. Bu okulla birlikte tiyatronun ve oyuncuların gelişimlerinin daha sistemli bir şekilde ilerlediği söylenebilir.

Kronolojide Tang Dönemi sona erdikten sonra Song (宋 M.S. 960-1279) Dönemi başlar. Bu dönemde bilim ve teknoloji alanında olduğu gibi sanat ve tiyatroda da önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Özellikle resim, hat sanatı, şiir, drama, seramik gibi sanatlar olgunlaşmış; klasik biçimlerine kavuşmuştur.

Song Dönemi'nde, Tang Dönemi'ne ait tiyatro gelenekleri devam etmiştir ancak Tang Dönemi'nde yaygın olarak görülen saray performansları, Song Dönemi'nde güçsüzleşmiş; böylece halk performanslarının yolu açılmıştır. Bu noktada, saraydaki gösterileri sunan performansçıların belki de izleyicilerini halkın içinden bulmak zorunda kaldıklarını söyleyebiliriz. Bu dönemde tiyatro ve çay evlerinde dans ve sihirbazlık gösterilerini, pantomimcileri ve akrobasiyi görmek mümkündür. Dansözler müşterileri dans ederek şarkı söyleyerek cezp etmişlerdir; sokaklar müzisyenlerle ve falcılarla kaplıdır.[54]

Song Dönemi'nde de hükümdarların tiyatroya olan düşkünlüğü devam etmiştir. Sinolog Özerdim, hükümdarların da desteğiyle çeşitli tiyatro topluluklarının kurulduğunu; bu tiyatrolarda icra edilen oyunların genellikle danslı ve şarkılı oyunlar olup halkın duygularını yansıttıklarını ancak saray mensuplarının bu durumdan hoşnutsuz olduğunu kaydeder. Özerdim çalışmasında,

[53] A.g.e., s. 79.

[54] https://disco.teak.fi/asia/the-song-dynasty-960-1279/ (Erişim:16.09.2019)

bu şarkıların Song Dönemi'nin orijinal şarkıları olmadığını; Kuzey sülalelerinden alınan Tsa-chü (Zaju) olduklarını ifade eder.[55] Ortaya çıkış dönemi Song Dönemi'ne rastlayan Zaju Operası'nın parladığı dönem Yuan Dönemi (Moğollar) Dönemi (M.S. 1280-1368)'dir. En iyi Zaju yazarlarının Moğollar Dönemi'nde yaşadıkları kaydedilir.[56]

Song Dönemi'nde yazılan *Wulin Jiushi*'ya (武林舊事)[57] göre; *Zaju* aktörlerinden biri olan *Sun Zigui* kadın rolüne bürünmüş bir oyuncudur. Bu dönemde yazılan önemli oyunlardan birinde kadın rolünün erkek oyuncu tarafından oynandığını anlamak mümkündür:

Jing[58]: Sen gerçek bir kadın değilsin!

Dan[59]:Ben gerçek bir kadınım!

Jing: Eğer gerçeksen, neden ayakların bağlı değil?[60]

[55] Arlington'dan aktaran M. Özerdim, 2014, s. 124.

[56] W. L. Idema, **The Dramatic Oeuvre of Chu Yu-Tun: 1379-1439,** Brill Archive, 1985, s. 28.

[57] Song Dönemi'nde Zhou Mi (周密 1232-1298) tarafından yazılmıştır. Hanedanlık süresi boyunca popüler eğlence tarihini, Çin tiyatrosunu ve sahne sanatlarını konu alan önemli bir derlemedir. (http://www.chinaknowledge.de/Literature/Science/wulinjiushi.html) (Erişim: 25.07.2019)

[58] Jing (净): erkek rolü

[59] Dan (旦): kadın rolü

Mo[61]: Sen üst tarafa bakmalısın![62]

Song Dönemi'nde ortaya çıkan *zaju,* Yuan (Moğollar) Dönemi (元 M.S. 1280-1368)Dönemi'nde gelişerek varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu dönemde, tiyatro sahnesinde hükümdarı canlandırmak çok yaygınlaşmıştır ve hatta hükümdar rolü, Yuan tiyatrosunda geleneksel rollerden biri haline gelmiştir. Bu rol, *jiatou* (驾头) terimiyle ifade edilmektedir. *Wulin Jiushi*'ya göre; ana roller olan kadın(dan) ve erkek (jing) karakterlerinin dışında ekstra roller vardır ve hükümdar rolünü de kapsayan jiatou, bu ekstra rollerden biridir. Karşı cinsin kimliğine bürünmenin çok yaygın görüldüğü Yuan zaju tiyatrosunda oyuncular, genelde çeşitli erkek rollerinde oynayan kadın oyunculardan oluşmaktadır.[63]

---

[60] Diyalogda '*ayak bağlama (lotus ayak)*' geleneğinden söz edilmektedir. Bu geleneğe göre kadınların ayakları çok küçük yaşlarda bağlanır. Çin'de bu gelenek kadınlar için güzellik ve estetik göstergesidir. Kadınların yüz güzelliğinden çok ayaklarının küçük olmasına dikkat edilir. Önceleri üst sınıflarda bir statü göstergesi olarak başlayan bu ilginç geleneğe göre; zaman içerisinde yürüme kabiliyetlerini kaybetmeleri aslında onlar için kendileri gibi üst sınıf bir simge olmuştur çünkü üst sınıfların yürümeye ya da çalışmaya ihtiyaçları yoktur. Bu gelenek ayrıca erkeğin kadına üstün olduğu feodal dönemlerde, kadının evine ait olduğunu da hatırlatan bir gelenektir. (G. Ü. Chiang, **Çin'de Ayak Bağlama Geleneği: Bir Çift Küçük Ayak; Bir Kap Gözyaşı**, 1. Asya Dilleri ve Edebiyatları Sempozyumu, 2011, s. 154.)

[61] Mo (末): yaşlı erkek rolü

[62] M. Tian, 2000, s. 80.

[63] A.g.e., s. 83.

Kunsheng (坤生) olarak bilinen erkek kimliğine bürünmüş kadın oyunculara ait ilk kayıtlar Tang Dönemi'ne rastlasa da Yuan Dönemi'nde Moğol rejimi altında daha popüler olmuşlardır. Xia Tingzhi tarafından 1341-1368 yılları arasında kaydı tutulan *Qinglou Ji Qianzhu* (Green Bower Collection 青楼集签注)'a göre farklı performans türlerinde 117 kadın oyuncudan bahsedilir ve bunların çoğu erkek rollerini oynayan başarılı oyunculardır. Xia' ya göre, erkek rollerini oynayan bu kadın oyuncular sadece çok iyi şekilde şarkı söylemezlerdi; aynı zamanda askeri erkek figürlerine ve akrobasi gibi sanatlara da oldukça hâkimdiler. Ayrıca Yuan Dönemi'nde kadın oyuncular yazdıklarıyla da ünlüdürler. Yine Xia'ya göre, aktris Liang Yuanxiu kaligrafisiyle ünlüydü ve yazdıkları edebiyatçılar arasında çok fazla övülürdü. [64] Ancak, Moğollar daha sonraları kadın oyuncuların özellikle de sahne dışındaki yaşamlarına yönelik bazı kısıtlamalar ve düzenlemeler getirmişlerdir. Hui Ling'e göre bu yasaklama ve kısıtlamalardaki neden; sahnedeki oyuncunun kendi cinsiyetinden ziyade canlandırdığı rolün cinsiyetidir. Bir başka deyişle, sahnedeki cinsiyeti temsilen giyilen kıyafetler, aksesuarlar ya da jest ve davranışlardır. Bunların erkek rollerini oynayan kadın oyuncular tarafından sahnede manipüle edilmesi ve bu durumun halk tarafından sanat olarak algılanması, kunsheng (坤生) rolü için olumsuz potansiyel teşkil etmiştir. Bu bağlamda; Xia Tingzhi'nın kayıtlarına göre, kadın oyuncuların normal ailelerle evlenmeleri ve erkek oyuncuların da kamu sınavlarına girmeleri yasaklanmıştır. Yuan yasası, oyuncuların günlük kıyafetlerini bile düzenlemiş; Yuan aktrisleri ve oyuncuları için kendine özgü bir kıyafet tarzı belirlemiştir.

[64] C. Huiling, **Striking Their Own Poses: The History of Cross-Dressing on the Chinese Stage,** The Drama Review (1988-), 1997, C.2, S.41, s. 134.

Seyahat ettikleri zaman arabalara binmelerine izin verilmemiştir.[65] Bu düzenlemeler her ne kadar hem kadın hem de erkek oyuncular için yapılmış düzenlemeler olsa da kadınların erkeklere göre daha fazla baskı altında kaldıkları, bu olumsuz geçişin onları halktan ayırdığı ve halkın kadınlara olan bakış açısını olumsuz yönde etkilediği söylenebilir.

Başkent Dadu (大都 bugünkü Pekin)'da gelişen Yuan zaju operasında oyunlar ise içerik olarak müzikal ve şiirsel dramalar şeklindedir. Şarkı kısımları kadın ya da erkek kahramana ithaf edilir. Yuan zaju operasında, sahne adı Nanchunyan olan fakat hakkında fazla bilgiye ulaşılamayan bir kadın oyuncunun varlığından söz edilmektedir ve zaju operasında heykelimsi güzellik olarak tasvir edilmektedir. Tian Yuan Tan, Yuan dramasında karşı cinsin kimliğine bürünmelerin çok yaygın olduğunu ve çoğu Zaju performansçılarının hükümdar rollerini de kapsayan bazı erkek rollerini kadın oyuncuların oynadığını ifade eder.[66] Nanchunyuan da kral ve hükümdar rollerine çıkan önemli bir oyuncudur.[67] Drama yazarlarının statülerinin yüksek olmadığı bu dönemde, kariyeri Pekin merkezli olan *Guan Hanqing* (关汉卿)[68]'in ünü 13. yy'ın ikinci yarısına kadar

[65] A.g.e., s. 134.

[66] T. Y. Tan, **Prohibition of Jiatou Zaju in the Ming Dynasty and the Portrayal of the Emperor on Stage,** Ming Studies, 2004, s. 83.

[67] L. X. H. Lee, S. Wiles, **Biographical Dictionary Of Chinese Women, Volume II: Tang Through Ming 618-1644,** Routledge Press, 2014, s. 295.

[68] Yuan Dönemi'nde yaşamış başarılı bir oyun yazarıdır. *Guan Hanqing* (关汉), eserlerinde dili ustaca kullanmıştır. Halk edebiyatının yerel lehçelerini ve klasik

yayılmış başarılı ve ünlü bir isimdir. *Dou E Yuan (*窦娥冤)[69], *Guan Hanqing*'in yazmış olduğu en önemli dramalardan biridir.[70]

Yuan Dönemi ile birlikte kültürel alanda pek çok yenilikler kaydedilmiştir. İlk kez tiyatroya yeni teknikler kazandırılmıştır ve tiyatro, Kuzey ve Güney olmak üzere iki kola ayrılmıştır. Merkezi Pekin olan ve 1235-1280 yılları arasında en parlak dönemine ulaşan Kuzey Ekolü şarkıları, destansı niteliktedir ve canlıdır; melodileri ise daha yumuşak ve uyumludur. Merkezi Hangzhou olan Güney Ekolü ise 1280-1335 yılları arasında en parlak dönemini yaşamıştır. Bu tiyatro üslubu biraz daha edebidir. Vezin tekniklerine, deyimlere ve şiirin uzunluğuna dikkat edilir. Kuzey ekolünde kullanılan aletler telli çalgılarken, Güney ekolünde ise başlıca müzik aleti flüttür.[71]

Yuan Dönemi'nde tiyatroda Taoizm'in etkileri de azımsanmayacak ölçüdedir. Doğu Han Dönemi'nde görülmeye başlayan Taoizm, Yuan Dönemi'nde tiyatro alanında tomurcuk vermeye başlamış; Taoist masallar ve hikâyeler bu dönemde sahneye uyarlanmıştır.[72] İçerik bakımından incelendiğinde

---

şiirin canlı kelimelerini harmanlayıp rafine ederek eserlerine yansıtmıştır. Oyunlarındaki içerikler gerçeğe dayalıdır.
(http://www.qulishi.com/renwu/guanhanqing/) (Erişim: 11.12.2019)

[69] Bu oyun, alt sınıfa mensup halkın trajik durumunu yansıtmaktadır.

[70] C. Mackerras, **Traditional Chinese Theatre**, Routledge Handbook of Asian Theatre**,** Routledge Press, 2016, s. 32.

[71] M. Özerdim, 2014, s. 125.

[72] J. Guo, M. Gao, **Moral Conflicts Reflected in the Love Stories of Jingju**, Asian Studies Review**,** 2001, C.4, S.24, s. 510.

ise Yuan dramalarının konuları genellikle 'askeri' kategoride sayılabilecek politika ya da savaşlardan oluştuğu görülmektedir. 3. yy' da Üç Devlet Dönemi'nin savaşçı kahramanları sonraki Yuan oyunlarının yanı sıra diğer dramaları da etkilemiş, Çin edebiyatının dört klasik romanından biri olan *Sanguo Yanyi (三国演义)*'nin de ana kaynağı olmuştur.[73] William Dolby, Yuan oyunlarının tamamıyla tiyatral olduğunu ve arka planda daha az eğlence anlayışı gerektirdiğini ifade etmektedir.[74] Yani çayevlerinde yeme-içme eşliğinde muhabbet edilerek izlenen oyunlar daha ziyade alıntı[75] oyunlardır ve buralar için uygundur ama Yuan oyunları alıntı oyunlardan ziyade baştan sona kadar dikkatli bir şekilde izlenmesi gereken bütünleşik oyunlar olduğu için bu tarz yerler için çok uygun değildir.

Ming Dönemi(明 M.S. 1368-1644)'ne gelindiğinde, Yuan *zaju* operasının yavaş yavaş etkisinin azaldığını belirtmek gerekir çünkü bu dönemde özellikle *jiatou* rolü yasaklanmıştır. Lee, bu nedenlere iki farklı yaklaşım sunmaktadır. Birincisi; *Yuzhi Da Ming* kayıtlarına göre oyuncuların *zaju* sahnesindeyken hükümdar ya da cariye kostümleri giymelerine izin verilmemiştir; eğer bu kuralı ihlal edenler olursa cezalandırılacaklardır. Bu şekilde kostümleşmeye müsaade eden memurlar ya da vatandaşlar da aynı şekilde suçludurlar. Ancak, ruhani ya da Taocu, erdemli eşler ve iffetli eşler ya da evlatlar veya insanları iyi şeyler yapmaya yönlendirmek için kostüm giyenler için bu kural geçerli değildir.[76]

[73] C. Mackerras, 2016, s. 41.

[74] W. Dolby, **Some Mysteries and Mootings About the Yuan Variety Play**, Asian Theatre Journal, 1994, C.11, S.1, s. 85.

[75] Uzun hikâye ya da oyunlardan alınmış bölüm/ kesitler.

[76] T. Y. Tan, 2004, s. 85.

Konuyla ilgili bir diğer yaklaşım da kimliğe bürünmek için hayat kadınlarının ve alt seviyelerde oyuncuların kullanılmasıyla ilişkilidir. Bu durum, bilginler ve hükümdarlar için rahatsızlık verici olmuştur ve hükümdarlık düzenine saygısızlık olarak düşünülmüştür. [77]

Konfüçyüs düşünce sistemi çerçevesinde ahlaki değerlerin toplum üzerindeki etkisi Ming Dönemi'nde devam etmiştir. Bu etkileri tiyatro alanında görmek mümkündür. Geleneksellik ve ataerkil düzen çerçevesinde kadın oyuncuların ve şarkıcıların sahnede yer almaları tekrar yasaklanmış; buna alternatif olarak erkek oyuncuların kadın kimliğine bürünmeleri bir kez daha önem kazanmıştır. Ming Dönemi'nde yaşamış ünlü bir yazar ve bürokrat olan *Shen Defu (*沈德符), Jin ve Yuan Dönemleri'nden itibaren *dan* rollerinin hayat kadınları tarafından oynandığını; hayat kadınları olmadığı zaman da genç erkeklerin alternatif olarak kadın kimliğine büründüklerini ifade etmektedir.[78] Bu ifadeden yola çıkarak, kadının sahnede cinsel bir obje olarak görüldüğünü; art niyetli olunmasa da izleyicinin oyunculardan bu yönde mesajlar aldığını söylemek kaçınılmazdır. Yine Ming Dönemi'nde ünlü oyun yazarlarından biri olan Tang Xianzu (1550-1616)'ya göre; *kadın rolünü icra eden bir erkek oyuncu kendini sürekli kadın gibi hayal etmelidir*.[79]

Weikun Cheng' ın yaptığı bir çalışmaya göre, Ming Dönemi'nin sonlarına doğru (1600'lü yıllarda) kadın oyuncular, halk tiyatrolarındaki yerlerini kaybetmişlerdir. Cheng, Ming Dönemi'nin ilk yıllarında saray tiyatrolarında ve

[77] A.g.e., s. 97.

[78] Shen'dan aktaran M. Tian, 2000, s. 8.

[79] A.g.e., s. 84.

gezici tiyatro gruplarında yer alan kadın oyunculara üst düzey yetkililerin karşı çıktığını ifade eder. Ayrıca Cheng, saray tiyatrolarındaki kadın oyuncuların eğitimli hadımlarla yer değiştirdiğini belirtmektedir.[80] Chu Chia Chien ise "The Chinese Theatre" isimli kitabında, kadın oyuncuların Moğol rejimi altında sahnede yer alırlarken, hükümdar Qianlong'un bir cariye aldıktan sonra kadın oyuncuların sahneden indiklerini, 1900'lü yıllara kadar tiyatro sahnesinin kadın oyunculardan yoksun olduğunu ve kadınların oynadığı rolleri genç erkeklerin icra ettiğini kaydeder.[81] Tiyatro sahnesinde sergilenen performanslarda hatta seyirciler arasında kadınların erkeklerle bir araya gelmesini önlemek için hükümet tarafından ayrıştırma normları vurgulanmıştır. Çünkü kadınların özellikle de erkek oyuncularla aynı sahneyi paylaşması tehlikeli ve ahlak kurallarına aykırı bulunmuştur.[82]

Ming Dönemi'nde tiyatro alanında görülen en büyük gelişmelerden biri de hiç şüphesiz Kunqu (昆曲)'nun ortaya çıkışıdır. Kunqu, Yuan Dönemi'nin sonlarına dayanan ancak Ming Dönemi'nde 1500'lü yıllarda şekillenen yeni bir tiyatro formudur. Bu dönemde dramatist bir bilgin olan Liang-po-lung ve müzisyen Wei Liang-fu'nun tiyatroya bulundukları katkılar göze çarpmaktadır. Özellikle de Wei Liang-fu, *shuimo diao* (水磨调)adı verilen yeni bir müzik üslubunu tiyatroya kazandırmış ve aynı taşıyan tiyatro ekolünün de kurucusu olmuştur. Diğer ekoller de bu yeni ekolün etkisinde kalmışlar ve böylece *Kunqu*

[80] W. Cheng, **The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin,** Modern China, 1996**,** *22*(2), s. 199.

[81] C. C. Chu, **The Chinese Theatre**, The Bodley Head Press, London, 1923, s.23.

[82] W. Cheng, 1996, s.199.

(昆曲) adını taşıyan yeni bir tiyatro türü meydana gelmiştir.[83] Kunshan, Jiangsu bölgesinde seçkin bir form olarak çıkan Kunqu Operası; müzikal içerik olarak önceki türlerden farklıdır. *Kunqu* Operası'nda *yan flüt* veya *dizi (*笛子 bambu flüt) hâkimiyeti göze çarpar. *Dizi (* 笛 子)'nın ön planda olduğu Kunqu performanslarında bazı bölümlerin birkaç nefese kadar uzatıldığı söylenir. Erkeklerin akciğer kapasitelerinin kadınlara göre daha fazla olduğuna ve erkeklerin notaları daha uzun süre tutabildiğine inanıldığı için, bu yeni müzikal tiyatro türü *dan* rolünü oynayan erkek oyuncuları daha çok desteklemiştir. [84]

Kunqu'nun ortaya çıkışında halk sanatçılarının, yazarların ve bilginlerin önemli ölçüde katkıları olmuştur. Dönemin en iyi aktörleri, şairler ve müzisyenleri, ticaretin geliştiği ve ekonominin zengin olduğu bir şehir olan Suzhou' da toplandılar. Burası *Kunqu'nun* da gelişmesi için iyi bir alternatifti. Dönemin ilk piyes yazarı ve şairi Li K'ai-Xin'dir. Yine Liang Ch'nen-yü, 'Huan-sha nehrinde çamaşır yıkayan kızın aşkı' adını taşıyan piyesi *kunqu* sahnesine kazandırmıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru *Kunqu Operası* hızlı bir şekilde popülaritesini kaybetmiştir.[85]

Ming Dönemi'ndeki tiyatro alanında görülen gelişmelerden bahsederken önemli bir oyun yazarı olan *Tang Xianzu*'dan da bahsetmek gerekir. Edebi açıdan zengin cümleler kullanılarak çok sayıda senaryonun yazıldığı bu dönemde *Mudan*

[83] M. Özerdim, 2014, s. 127.

[84] C. Guo, **Shifting Gender Roles: Male Dan in Chinese Theatre** (Doktora Tezi, Otago Üniversitesi), 2019, s. 39.

[85] A.g.e., s. 126.

Ting (牡丹亭), ünlü yazar *Tang Xianzu* (汤显祖)[86]'nun en bilinen eseri olmuştur. *Tang Xianzu*, Çin opera tarihinde romantizm başyapıtı olan bu eser ile, okuyucu ve izleyicilere romantik bir aşk hikâyesi sunar. Bu hikâye ve karakterler şu şekilde aktarılmaktadır:

'Nanan valisinin genç ve güzel kızı Du Liniang, iyi bir eğitim almıştır ve ebeveynlerinin izni olmadan dışarı çıkamaz. Bir gün, ailesinden izin almadan hizmetçiyle birlikte bahçeye gider. Baharın ihtişamlı görüntüsünü izlerken, bir erik ağacının altında rüyaya dalar ve rüyasında genç bir bilgin görür. Bahçeden döndüğünden beri rüyasında gördüğü sevgilisinin hatıralarından kurtulamaz ve bir süre sonra hastalanarak ölür. Ölümünden sonra, Du'nun ruhu bu genç bilgini aramaya devam eder. Bu ısrarlı arayışı onun reenkarne olmasıyla sonuçlanır. Üç yıl sonra, Liu Mengmei adında fakir genç bir bilgin, Du'nun gömüldüğü tapınakta

[86] 1550'de Linchuan, Jiangxi'de doğan Tang Xianzu, 1598 yılına kadar memur olarak çalışıp emekli olduktan sonra yazarlığa odaklanmıştır. Tang'la aynı dönemde yaşayan İngiliz çağdaşı William Shakespeare gibi, o da tüm dünyada adından söz ettirmiştir. Ancak oyun, şiir ve sonnet yazan William Shakespeare'in aksine Tang, dört ana oyun yazmıştır: Zichai Ji(紫釵記), Mudan Ting (牡丹亭), Handan Ji (邯鄲記), Nanke Ji (南柯記). Son üç oyunda Tang, insan arzularının ve emellerinin duygusal boyutunu açığa çıkaran ve insan doğasını zamanın feodal sisteminin sosyal ve politik kısıtlarının ötesinde araştıran hayali bir anlatı şeklinde sunmaktadır. William Shakespeare'in A Midsummer Night's Dream (Bir Yaz Gecesi Rüyası) adlı eserinde de aynı düşsel motifleri görmek mümkündür. (https://www.ancient-origins.net/history-famous-people/china-love-tang-xianzu-was-shakespeare-orient-008731) (Erişim: 25.10.2019)

kalır. Dolaşırken Du'nun portresine rastlar. Genç kızın portresi tanıdık gelir ama bir türlü anımsayamaz. Resimden dışarı çıkan kızın hayalet olduğunu bilse de ona âşık olur. Ertesi gün Liu, Du'nun mezarını kazar ve tabutu açar. Du hayata döner ve evlenirler; mutlu bir yaşam sürerler.'[87]

Hikâyenin feodal toplum düzeninde iki gencin katlandığı romantik özlemleri ve sevgiyi ortaya koyduğu görülmektedir. Aşkın gücü ön plana çıkarılmaya çalışılmaktadır. Aslında temeli Song Dönemi'ne uzanan bu romantik hikâye, Ming Dönemi'nin gündelik hayatıyla birleştirilmiştir ve Tang Xianzu'nun zengin edebi üslubuyla *kunqu* sahnesinde başarıyı yakalamıştır.

Hikâyede, bahçede bulunan erik ağaçlarından bahsedilmiştir. Erik ağaçları[88], Çin şiiri ve sanatında önemli yere sahip motiflerden biridir. Yılın erken zamanlarında çiçek açan erik ağaçları; dayanıklılığı ve aynı zamanda kırılgan güzellikleriyle hayranlık uyandırırlar. Dayanıklılığı ve canlılığı maskülenlikle, kırılgan zarafeti de feminenlikle bağdaştırılır. Güney Hanedanlıkları gibi erken dönemlerde bu nitelikler, Konfüçyanizm' e göre kadın ve erkeğin sahip olması gereken ahlaki değerlerle özdeşleştirilmiştir.[89] *Mudan Ting*'de eriğin sade

[87] https://www.kunqu.org/emdt.html (Erişim:10.08.2019)

[88] Erik ağacı, henüz yaprakları oluşmadan ve bahar mevsiminde ilk çiçek açan ağaçtır. 'Buz tenli' ve 'yeşim kemikli' olarak betimlenen bu ağaç; masum ve yeni serpilen genç bir kıza benzetilir, kışı ve bekareti simgeler. (W. Eberhard, **Çin Simgeleri Sözlüğü: Çin Hayatı ve Düşüncesinde Gizli Simgeler,** Kabalcı Yayınevi, 2000, s. 108.)

[89] C. Swatek, **Plum and Portrait: Feng Meng-lung's Revision of 'The Peony Pavilion'**, Asia Major, 1993, s.131.

güzelliği, şakayığın[90] görkemli ihtişamıyla tezat bir konumdadır. Bu hikâyede, yazarın erik ağacını ön plana çıkarmak istemesinin nedeni muhtemelen; uzun süreli ve güçlü bir aşkı, erik ağacının dayanıklılığıyla bağdaştırmış olmasındandır.

Görüldüğü üzere, tez çalışmamızın buraya kadar olan kısmında Antik Çin'de tiyatro ve tiyatronun gelişim sürecinin yanı sıra tiyatro oyuncuları hakkında bilgiler verilmiştir. Çalışmamız temelde dört bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde Mançular Dönemi'nde tiyatro anlayışı ve Pekin Operası'nın ortaya çıkışı ele alınmış; Mançular'ın yönetim kuralları çerçevesinde kadın oyuncuların tiyatro sahnesindeki yeri ve sosyal yaşamdaki statüleri incelenmiştir. Ayrıca, kadın oyunculara yönelik getirilen kısıtlamaların tiyatro sanatına ve sosyal yaşama etkileri değerlendirilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, Cumhuriyet döneminde Pekin Operası'nda kaydedilen önemli değişim ve gelişmelere yer verilmiştir. Tiyatro sahnesinde varlığını sürdüren kadın oyunculara bakış açısı ve kadın oyuncuların hem tiyatroya hem de sosyal yaşama sağladıkları katkılar ele alınmıştır. Üçüncü bölümde, 1949 sonrası dönemde Pekin Operası'nın içinde bulunduğu durum; tiyatro sahnesindeki 'kadın' kavramı ön plana çıkarılarak açıklanmıştır. Çalışmamızın son bölümü olan dördüncü bölümünde ise Pekin Operası hakkında genel bilgiler verilerek, örnek oyun çevirisi üzerinden Pekin Operası'nın günümüze yansımaları ele alınmıştır.

Çalışmamızda Çince imler için Pinyin sistemi kullanılmış; Çince karşılıkları parantez içerisinde ya da gerekli görüldüğü yerlerde dipnot olarak belirtilmiştir.

[90] 'Çiçeklerin kraliçesi' olarak bilinen şakayık; zenginlik ve gösterişi, farklılığı simgeler. Halk arasında şakayık, çekici bir kadını ifade eder. (W. Eberhard, 2000, s. 281.)

1. BÖLÜM

MANÇULAR DÖNEMİ'NDE (M.S. 1644-1911) TİYATRO, PEKİN OPERASI'NIN DOĞUŞU VE KADIN OYUNCULAR

Çin'de tiyatro kavramının olgunlaştığı ve Pekin Operası'nın doğuşuna şahitlik ettiği dönem olan Mançular Dönemi'nde, tiyatro alanında önemli olaylar ve gelişmeler kaydedilmiştir. Feodal dönemlerde yaygın şekilde görülen hükümdarların tiyatroya karşı ilgileri bu dönemde de görülmektedir. Bu anlamda, Qing Dönemi'nin en kuvvetli hükümdarlarından olan Kang Xi (康熙 1661-1722) ve Qian Long (乾隆 1735-1796), *kunqu* repertuarını yeniden gözden geçirmek ve eski opera eserlerini toplamak için Yangzhou'da *nanfu* adını verdikleri bir büro kurdukları ve burada çok sayıda piyes yazılmasına olanak tanıdıkları kaydedilmektedir. *Nanfu*'nun asıl işlevi; hükümdarın kişisel eğlenceleri için sergilenen tiyatro gösterilerinin sorumluluğunu üstlenmektir.[1]

Mançular Dönemi'nde dinsel ve düşünsel ekollerin etkilerini tiyatro alanında görmeye devam etmekteyiz. Bu dönemde Taoist piyesler yazılırken, Taoizm ile birlikte Budizm de Çin tiyatrosunu önemli ölçüde etkilemiştir. M.S. 67 yılında Hindistan'dan Çin'e yayılan Budizm, Çin'in toplum yapısı üzerinde özellikle de politik ve kültürel açılardan önemli bir role sahip olmuştur. Yuan ve Qing Dönemleri'nde hükümdarlar; Moğol, Tibet ve Han Hanedanlıkları

[1] Y. Xiaoqing, **Imperial Institutions and Drama in the Qing Court**, European Journal of East Asian Studies, 2003, S.2, s.330.

arasındaki ilişkiyi güçlendirmek için Budizm'i kullanmışlar ve bu etkileşim sonucunda Budist dramalar oluşturulmuştur.[2]

Mançular Dönemi, tiyatroda önemli gelişmeler kaydederken farklı tarzlarda başarılı oyun yazarlarının ve aktörlerin yetişmesine de şahitlik eden bir dönemdir. Örneğin; klasik tarzda piyesler yazmayı reddeden ve yeni dramatik kaideler ortaya koyan *Li Yü* (1611-1680), bu çağın en önemli piyes yazarıdır.[3] *Wei Changsheng* ise (1744-1802), kadın kimliğinde sahneye çıkan başarılı bir erkek oyuncudur. Daha feminen bir saç tarzı ve ayak bağlama geleneğine benzer şekilde ayakları bağlıymış gibi yürüme şeklini benimsemiştir. Onun cinsel yönelimli bu performansı, yönetime ters düşen müstehcen gösteriler çerçevesinde değerlendirilmiş olsa da bu durum şüphesiz onun sivil dramada oldukça yetenekli olduğunun kanıtıdır. [4]

18. yüzyılın sonlarına doğru, Jiangsu ve Anhui gibi güney eyaletlerinden küçük çocuklar satın alınarak Pekin'de eğitim merkezlerinde eğitime tabi tutulmuşlardır. Yetkililer, bu bölgelerdeki gönüllü ve özellikle de finansal açıdan zorluk çeken yoksul aileleri araştırmışlardır. Şartları biraz zor olsa da bu eğitim merkezleri, ünlü ve başarılı oyuncular yetiştirmişlerdir. Bu durum, Pekin Operası sahnesine önemli ölçüde *dan* aktörü sağlamış ve *dan* karakterinin sahnede egemen olmasına olanak tanımıştır. Bu çocukların aktör olmak dışında başka bir görevleri daha vardır. Bir önceki paragrafta bahsettiğimiz başarılı *dan* oyuncusu Wei Changsheng, dönemin en güçlü bakanı Heshen (1750-1799)'ın da aralarında

[2] J. Guo, M. Gao, 2001, s. 510.

[3] M. Özerdim, 2014, s. 127.

[4] M. Tian, 2000, s. 81.

olduğu bazı seçkin erkeklere karşı homoseksüel duygular beslediği gerekçesiyle, o ve onun takipçisi olan oyuncular 1785 yılında Pekin Operası sahnesinden yasaklanmışlar ve yerlerine başka opera grupları getirilmiştir. [5]

Mançu Dönemi'nin bir diğer ve hiç şüphesiz en önemli gelişmesi, Pekin Operası'nın bu dönemde filizlenmeye başlamış olmasıdır. 1790 yılında Mançu hükümdarlarından *Qianlong'un* yaş gününü kutlamak için Anhui'den bir tiyatro grubu Pekin'e davet edilmiş ve Anhui aktörleri diğer bölgelerden gelen tiyatro grupları tarafından zamanla takip edilmeye başlanmıştır. Diğer taraftan saray tiyatrosu diyebileceğimiz *kunqu* sarayın yardımıyla gelişerek en yüksek noktasına ulaştığında halkın tuttuğu mahalli tiyatrolar da gittikçe değer kazanmış ve hatta hükümdar Jiaqing (嘉庆 1796-1821) zamanında bu tiyatrolar *Kunqu* ile yarışacak dereceye gelmiştir.[6] Ancak 1850 yılına gelindiğinde Guangxi' de başlayan Taiping Ayaklanması[7] ile Mançu' ların egemenliği ve ekonomik durumu sarsılmış; tiyatro sanatçıları dağılmış, *kunqu'*nün de bir daha kendine gelmemek üzere sanat alanından çekilmesine neden olmuştur. Diğer Anhui[8], Hubei, Gansu, and Shanxi eyaletlerinden gelen tiyatro türleri birleşerek Pekin'de

[5] C. Mackerras, 1988, s. 104.

[6] M. Özerdim, 2014, s. 127.

[7] Taiping Ayaklanması: 19. yüzyılda Çin'i sarsan siyasi ve dinsel nitelikli ayaklanmadır. Ülkenin büyük bölümünde geniş çaplı yıkıma ve yaklaşık 20 milyon kişinin ölümüne yol açmış, Qing Dönemi' nin sona erme sürecini başlatmıştır. (https://gohighbrow.com/the-taiping-rebellion-1850-1864/) (Erişim: 15.01.2020)

[8] Özellikle Anhui operası 1790 yılında hükümdar Qianlong'un doğum günü kutlamaları nedeniyle gösteri yapmıştır.

kalmaya devam etmişlerdir ve Jing Shi (京师 Başkent Tiyatrosu) adıyla Pekin'de yeni bir tiyatro kurulmuştur.[9] Böylece bugünkü Pekin Operası'nın temelleri atılmış; Anhui tiyatrosunun diğer tiyatrolarla birleşmesiyle Pekin Operası'nda önemli karakteristik gelişmeler kaydedilmiştir. [10]

19. yüzyılın sonlarından itibaren kadın oyuncular özellikle Pekin ve Tianjin'deki sahnelerde tekrar yer almaya başlamışlardır. Pekin ve Tianjin, ülkenin her yerinden bürokratları, tüccarları ve yabancıları cezbeden şehirler olmalarının yanı sıra, drama ve çeşitli halk eğlenceleri için de merkezi şehirlerdir. Artan nüfus, eğlence endüstrisini desteklemiştir. Bu nedenle, kadın oyuncular bilhassa bu şehirlerde yeniden sahnede görülmüşlerdir.[11]

Bu önemli olaylar yaşandıktan sonra gelişmeye devam eden Pekin Operası zamanla Shanghai'da da popüler olmaya başlamıştır. Qing Devri'nin son zamanlarına doğru Pekin Operası adına tarihe geçen en önemli gelişmelerden biri de aktör Li Maoer (李 毛 兒)tarafından Shanghai'da kurulan ilk kadın Pekin Operası topluluğudur. Li Maoer bu topluluğu kurarken Anhui operasını örnek almıştır. Anjing bölgesinden yoksul kızları satın alarak Shanghai'a getirtmiştir. Yaşları 10-17 arasında olan bu kız çocukları sadece özel partilerde performans göstermişler; kadın rolleri, erkek rolleri, komik roller ve boyalı yüz karakterlerini

[9] A.g.e., s. 127.

[10] D. Lei, **Alternative Chinese Opera in The Age of Globalization: Performing Zero,** Springer Press, 2011, s. 10.

[11] W. Cheng, 1996, s. 199.

canlandırmışlardır. 1894 yılında kurulan *Meixian Çayevi* ise, kadınların Pekin Operası'nı icra etmeleri için kurulan ilk ticari amaçlı tiyatrodur.[12]

Geleneksel Çin tiyatrosunun özellikle de Qing Devri'nde ahlaki açıdan büyük çöküntü yaşadığını söyleyebiliriz çünkü bu dönemde tiyatrolar genelevle, kadın oyuncular ise hayat kadınlarıyla bağdaştırılmaya başlanmıştır. Bu algının ortaya çıkmasının birtakım nedenleri vardır. Bu nedenlerden biri; özellikle Pekin ve Tianjin' de yaşayan kadınların seks işçiliğinden tiyatro sahnesine geçiş yapmaları olarak kaydedilir. Hatta kadınlar bu geçişten sonra diğer taraftan seks işçiliğine devam ederek kazançlarını arttırma şanslarına sahiptirler.[13] Tiyatronun içine düştüğü bu olumsuz düşüncelerden dolayı kadın dansçı ve şarkıcıların sürekli olarak sahneden yasaklanmaları devam etmiş; kadın kimliğine bürünme tekrar baskın hale gelmiştir. Bu durum kadın kimliğine bürünen sanatçıların bu alanda daha da uzmanlaşmalarına zemin hazırlamıştır. Çin tiyatro tarihinin en ünlü kadın kimliğine bürünen oyuncusu olan *Mei Lanfang* (梅兰芳) bu oyunculara öncülük etmiştir.[14]

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Qing Devri'nde hükümetin ahlaki açılardan getirdikleri yasaklamalar ya da sansürler oldukça serttir. Egemenliği ellerinde

---

[12] B. Goodman, W. Larson, **Gender in Motion: Divisions of Labor and Cultural Change in Late Imperial and Modern China,** Rowman & Littlefield Publishers, 2005, s. 81.

[13] Zhonghua Tushu Jicheng'dan aktaran W. Cheng, 1996, s. 205.

[14] M. Tian, 2000, s. 80.

bulunduran Mançular, Konfüçyüs[15] savunucuları olduklarını iddia etmişlerdir. Konfüçyanizm'e göre cinsiyet ayrımcılığı hem konumsal hem de sosyaldir ve resmi Konfüçyüs ideolojisi kadınların kamusal alanlardaki varlığını hem ahlaksızca hem de kadınlık dışı olarak tanımlamıştır.[16] Jingrui Guo, *Moral Conflicts Reflected in the Love Stories of Jingju* isimli çalışmasında, Qing Devri'nde hükümdarların Li Xue (理学)[17], yani Neo-Konfüçyüsçülük akımını benimsediklerini ve baskın ideoloji olarak kabul ettiklerini ifade eder. Li Xue'ye göre insan nefsi ortadan kaldırılmalı ve bu durum tiyatroya da yansıtılmalıdır. Bu

[15] Konfüçyüs ahlakı geleneksel Çin tiyatrosunun temelini oluşturur. Anne-babaya, eşlere, ustalara saygı ve sadakat oyunlarda verilmek istenen mesajlardır. Taoizm'den geldiği düşünülen maneviyatçılık ve sihirli güçlere olan inançlar bazı dramaların konularını oluşturmaktadır ama drama aslında dinsel değil etik bir yol izlemelidir. Oyunların erdemli davranışları desteklemesi ve kötülüklerin sonuçlarını göstermesi gerekmektedir. (https://www.britannica.com/art/Chinese-performing-arts#ref283397) (Erişim: 16.06.2019)

[16] W. Cheng, **The Use of 'Public' Women: Commercialized Performance, Nation-building, and Actresses' Strategies in Early Twentieth-century Beijing (No. 275)**, Women and International Development, Michigan State University, 2002, s. 2.

[17] Qing Dönemi'nde Li Xue (理学); Song, Yuan ve Ming Dönemleri'ndeki Li Xue (理学) geleneklerini izlemesine rağmen kendine has özelliklere sahiptir. Örneğin; yaratıcılık yoktur ve etik odaklıdır. Song Dönemi Konfüçyüsçülük gelenekleri ve Han Dönemi Konfüçyüsçülük gelenekleri bir arada var olmuşlar; çatışmalara rağmen birbirlerine katkı da sağlamışlardır. (S. Gong, **Characteristics of Lixue in Qing Dynasty**, Frontiers of Philosophy in China, 2007, C.2, S.1, s. 1.)

sebeple Qing yetkilileri, Li Xue prensiplerini geleneksel tiyatroyu denetlemek için kullanmışlardır. [18] Bu prensipler; kadının oturması, yürümesi, konuşması ve hatta gülmesine dahi müdahale edecek şekilde yeniden düzenlenmişlerdir. Yine bu prensiplere göre; kadınlar evlerinden dışarı çıkamazlar, erkeklerle oturamazlar, kendilerine ayrılan sınırlı yerlerde kalabilirler ve dışarıdaki sosyal aktivitelerde yer alamazlar.[19] Andrea S. Goldman, Qing Devri'nde tiyatroların sergilendiği alanları tapınaklar, oyun evleri ve salonlar olmak üzere üç kategoriye ayırmıştır. Goldman, kadınlar için ulaşılması en mümkün yer olarak tapınakları göstermektedir. Tapınakların tıpkı oyun evleri gibi çeşitli izleyici kitlelerinin olduğu kalabalık yerlerdir. Bu yüzden devlet, kadınları eğlence tapınaklarının ve oyun evlerinin zararlı etkilerden koruma amaçlı duruma müdahale etmiş; kadın seyircileri özellikle oyun evlerinden uzak tutmak için müdahalelerde bulunmuştur.[20] Goldman'a göre salonların ise seçkinlerin kendilerine özel evler ya da şahsa özel alanlar olduğunu; bu nedenle hükümetin bu alanlara müdahale etme konusunda geride durduğunu; bu alanların sosyal sınıf ve statü hiyerarşilerini koruduklarını; ancak kadınların bu özel mekanlarda da izleyici olarak katıldıklarında yine problemlerin yaşandığını ve sınıf farklılığı ile cinsiyet farklılığının bir araya gelmediği sürece kadınların özel mekanlara izleyici olarak katılımlarının çoğunlukla kabul edildiğini ifade etmektedir.[21] Ancak bu kadın katılımcıların erkeklerden ayrı bir şekilde ya da üst katlarda bulunan balkon şeklindeki yerlerde gösterileri izleyebildikleri kaydedilmektedir. Ayrıca 1930'lu

[18] J. Guo, M. Gao, 2001, s. 500.

[19] A.g.e., s. 509.

[20] A. Goldman, **Opera and The City: The Politics of Culture in Beijing, 1770-1900**, Stanford University Press, 2013, s. 113.

[21] A.g.e., s. 113.

yllara kadar kadın-erkek izleyicilerin ayrı oturarak gösterileri izlediği, daha sonra ise çoğu şehir tiyatrosunun izleyicilerin oturma düzeni konusundaki cinsiyet ayrımını geride bıraktıkları kaydedilir.[22]

Yine Li Xue' ye göre; *evli bir kadın hayatının sonuna kadar eşine sadık kalmalıdır*. Açlıktan ölmek bile önemsiz bir durumdur ancak sadakatsizlik asla tolere edilemez.[23] Bu durum Li Xue'de tianli(天理) terimiyle ifade edilir. Buradan tian(天) gökyüzü, li(理) ise teori ve kanun anlamında kullanılmaktadır. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, bu kurallar evrenseldir ve sorgulanamaz. Görüldüğü üzere Qing yetkilileri, onların ahlaki imajlarını tehlikeye atan her şeyi yasaklamışlardır çünkü onlara göre tiyatro insanları negatif yönde etkileyebilir ve yönlendirebilirdi.[24] Qing Devri'nde yaşamış bir bilginin bu konudaki sözleri şu şekilde aktarılmaktadır:

'*Eğer insanlar oyuncuların kötü rollerde ya da aşk maceralarında oynadığı gösterileri izlerlerse, gençlik ruhunu kaybedecektir. Erkekler dramalara katılmak için evden kaçacaklar; kadınlar ise romantizmi hayal edecekler ve zina yapacaklardır*.'[25] Buradan tiyatronun eğlence dışında aslında eğitici bir yönünün de olması ve insanları doğru şekilde yönlendirmesi gerektiğini anlıyoruz.

---

[22] J. Goldstein, **From Teahouse to Playhouse: Theaters As Social Texts in Early-Twentieth-Century China**, The Journal of Asian Studies, 2003, s. 765.

[23] J. Guo, M. Gao, 2001, s.501.

[24] A.g.e., s.501.

[25] W. Cheng, 2002, s. 16.

Şimdiye kadar edindiğimiz bilgiler doğrultusunda, *dan* rolünün ortaya çıkışında kadın oyuncuların sahneden yasaklanmaları; cinsel bir obje olarak görülmeleri ya da oyunlarda kadın rollerine ihtiyaç duyulması gibi nedenler erkek oyuncuların kadın rollerine bürünmelerinde etkili olmuştur. Ancak zamanla, özellikle de alt sınıf tabakalarda bulunan erkeklerin feminizasyonu, modayı seven ve takip eden seçkin erkeklere hitap edecek şekilde giyinmeleri homoseksüel duyarlılığın artmasına katkıda bulunmuştur. *Dan* rolünün büyülü cazibesi onların eğitimindeki ve sosyal toplumdaki yerlerinin aslında bir sonucudur. Aldıkları eğitimler ve gösterdikleri performanslar onları dişileştirilmiş erkek olarak tanımlarken; onlar kendilerini seçkin erkeklerin fantezilerinin hayata geçirilmesi için bir alan ya da basamak olarak görmüşlerdir. [26]

1.1. Mançular (Qing) Dönemi'nde *Dan* Rolü ve Homoseksüellik

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Qing Devri'nin sonlarına doğru tiyatro sahnesinde homoseksüel ilişkiler göze çarpmaktadır. Özellikle de *dan* rolü ve homoseksüellik kavramının birbiriyle bağlantılı olduğunu söylemek kaçınılmazdır. Çalışmamızın bu bölümde, iki kavram arasındaki ilişkiyi ve bu durumun Çin tiyatrosuna nasıl yansıdığını yakından inceleyeceğiz.

Qing Devri'nde homoseksüel ilişkilerin en yaygın ve sosyal etkileşim açısından en etkili olanı belki de üst sınıfa mensup erkeklerle *dan* rolünü oynayan erkek oyuncular arasındaki ilişkiydi. Pekin Operası'nda, genç kadın rollerini oynayan genç erkekler *dan* rolü ile kendilerini o kadar bağdaştırmışladır ki, bu

[26] W. Cuncun, **Homoerotic Sensibilities in the Late Imperial China**, Routledge Press, 2004, s. 125.

terim aslında Çin tiyatrosunda kadın oyuncuların rolünü ifade etmesine rağmen, zaman içerisinde erkek oyuncuların kendilerini tanımlamak için kullandıkları bir ifade haline gelmiştir. Dahası *dan* rolü erken dönemlerdeki cariyeleri ya da hayat kadınlarını ifade etmek için kullanıldığı gibi, zamanla aynı şekilde erkek aktörler içinde sahne dışındaki kişilik ve karakterlerini ifade etmek için de kullanılmaya başlanmıştır.[27] Bu durum, 18. ve 19. yy.'larda üst sınıfa mensup erkeklerin *dan* rolünü oynayan erkek oyuncuları koruyup desteklemelerini sağlamış ve aralarında uzun süren romantik ilişkiler yaşanmaya başlanmıştır. Görüldüğü gibi bu süreçte, erken dönemlerde üst sınıfa mensup erkekleri eğlendirmek için kadın oyuncular tarafından oynanan *dan* rolünün statüsü değişmiş; ünlü bir *dan* rolü ile birliktelik yaşamak, statü ve estetik göstergesi haline gelmiştir.

Homoseksüelliğin görüldüğü diğer durum ise, zengin erkeklerle uşakları arasında olan ilişkilerdir. Genç uşakların rolleri ile *dan* rolü birbirlerinin yerine kullanılmışlardır. Yani uşak dendiğinde dan rolü; dan rolü dendiğinde uşak akıllara gelmektedir. Qing Devri'nde, opera meraklılarının favori *dan* oyuncularını satın alarak büyük masraflar yapıp evde ilişkilerini sürdürmeleri çok yaygın görülen bir durumdur. Genç uşaklar ayrıca tiyatrolara satılmışlardır. Qing Devri'nde bu tür ilişkiler oldukça yaygın olmasına rağmen, literatür tarafından bu durum kabul görmemiştir. Edebiyatçılar bu tarz ilişkilerin romantizm duyarlılığını azalttığı görüşündedirler. Bu yüzden bu tarz ilişkilerden edebiyatın popüler çalışmalarında çok bahsedilmez. [28]

[27] W. Cuncun, 2004, s. 8.

[28] A.g.e., s.8.

Qing Devri'nde erkekler arasındaki homoseksüellik kavramının yaygınlaşmasında, tiyatro sahnelerinde erkek oyuncuların kadın kimliğine bürünmelerinin de etkili olduğundan bahsetmiştik. Bu durum, Qing Devri'nde daha da güçlenmiştir. 12-18 yaş arasındaki erkek oyuncular tarafından icra edilen *dan* rolü, belirsiz cinsiyet kimlikleriyle izleyenleri hem şaşırtmıştır hem de kafa karışıklığı yaratmıştır. Çünkü bu erkek oyuncular, sadece sahnede kadın rollerini canlandırmamışlardır; aynı zamanda günlük hayatlarında da kadınsı aurayı benimsemişler ve muhafaza etmişlerdir. Sadece sahnede ya da müşterileriyle buluştukları zaman değil; hayatlarının her safhasında kadınsı hareket ve tavırları yansıtmışlardır. Onların etkileyici ve hayranlık uyandıran kadınsı görünümleri, onlara sosyal yaşantılarında da tercih edilen bir yer garantilemiştir diyebiliriz. Bu dönemde *dan* hakkında yazılan kitapların çoğuna göre, literatürün kalbini en çok harekete geçiren şey, dans eden aktörlerin zarif ve etkileyici görünümüdür.

1.2. Mançular (Qing) Dönemi'nde 'Huapu'

Huapu ifadesi aslında hükümdar Qianlong döneminden 19. yy. sonlarına kadar popüler olsa da Ming Döemi'nde de kullanılmıştır. Ayrıca bu dönemde, Song Dönemi'nden beri seks işçiliğindeki artış ve gelişimi takiben, *huapu* terimi büyük şehirlerde bulunan eğlence merkezlerindeki ünlü kadınları ifade etmek için de kullanılmıştır.

Mançular Dönemi'nde kadın seks işçilerinin popülaritesindeki azalma ve homoseksüelliğin artışı, *huapu* teriminin ünlü *dan* rolünü oynayan aktörleri temsil etmesine sebebiyet vermiştir. Genç aktörlerin bedenleri erkekler tarafından nihai bir kadınsı figür olarak fetişleştirilmiş ve bu erkekler gerçek kadınlarla adeta yer

değiştirmişlerdir. Bu genç aktörleri anlatmak için kullanılan 花谱(huapu) ifadesindeki 花(hua) 'çiçek' anlamına gelmektedir. Bir kadının dış güzelliğinden bahsedilirken 'çiçek gibi' ifadesi kullanılır ve 19. yy. yazarları kadınla çiçeğin aynı şey olduğunu ifade ederler.[29] Mançuların son dönemlerinde farklı bölgelerden gelen tiyatro gruplarının Pekin'de birleşerek bugünkü Pekin Operası'nı oluşturmaya başladığı süreçte erkek aktörler, bu tiyatro gruplarının başlıca sembolü olmuşlar ve korunması gereken, narin, paha biçilemeyen 'çiçekler' olarak tasvir edilmişlerdir.[30] Dönemin edebiyatçıları, *huapu* olarak adlandırdıkları sahne oyuncularını anlatan yazıları metinleştirmişlerdir. Onlar için *huapu*, kendi gelişimlerini ve deneyimlerini duyurmanın bir yolu olmuştur. Bunun en iyi örneklemesi 19. yy. ortalarında *Chen Sen* (陳森) tarafından yazılan *Pinhua Baojian (*品花寶鑑) adlı romandır. Kitabın başlangıcında Chen, çalışmasının merkezi temalarını açıklamaktadır. Bu çalışma, bir aktörün ne kadar iffetli ya da ahlaksız, hoşsohbet ya da kaba olduğuyla ve duygularının genel gerçekliği ile ilgilidir.[31]

---

[29] W. Eberhard, **Çin Simgeleri Sözlüğü: Çin Hayatı ve Düşüncesinde Gizli Simgeler,** Kabalcı Yayınevi, 2000, s. 84.

[30] S. L. Li, **Cross-Dressing in Chinese Opera (Vol. 1),** Hong Kong University Press, 2003, s.32.

[31] W. Cuncun, M. Stevenson, **Speaking of Flowers: Theatre, Public Culture, and Homoerotic Writing in Nineteenth-Century Beijing**, Asian Theatre Journal, 2010, 27(1), 100-129, s. 25.

Huapu Çin kaynaklarında *biji (*筆記)[32] altında kategorize edilmektedir. *Huapu* özellikle *dan*'ın görünüşüyle ilgilendiği için, karşı cinsin kimliğine bürünme konusunda önemli kaynaklar olduklarını söyleyebiliriz. Ancak, tam olarak objektifliği yansıttıklarını söyleyemeyiz. Çünkü *biji,* resmi tarihi eserlerden ya da bilgilerden ziyade daha çok gerçek sosyal yaşamı sergiler. Diğer tarihî belgelerde ihmal edilen yaşam alanları ve tarihçiler tarafından genellikle göz ardı edilmiş olabilecek konuların, genellikle gayri resmi nitelik taşıyan bu yazılarda bulunabileceğini söylemek mümkündür. [33]

1934 yılında Zhang Cixi (張次溪)'nin önemli bir huapu koleksiyonu yayınladığı ve bu koleksiyonun *dan* rolünün çekiciliği ile ilgili olduğu; tiyatronun değeriyle ilgili herhangi bir bilgi içermediği ve Qing Devri'nin son dönemlerinde erkek homoseksüellik duyarlılıkları hakkında önemli bilgiler sunduğu kaydedilmektedir. [34] Bu koleksiyonun sosyal tarih için değeri hakkında söyleyebileceğimiz şey; bir performans olarak düşünüldüğünde opera için sundukları bilgilerden ziyade, operanın popüler olmasını sağlayan estetik duyarlılıkları barındırıyor olmasıdır.

---

[32] *Biji,* kaynaklar arasında en önemli ve en zengin olanlardır. Kendine özgü ve değerli yazı biçimleridir. Politika, ekonomi, hukuk, savaş veya tarihi konu alan resmi türlerinin aksine *biji*, aile ve cinsel yaşama hitap eden referanslar içerir. *Biji*; cinsel ilişkiler, cinsel duyarlılıklar ve modalar, genelev skeçleri (erkek ve kadın), dedikodu, tuhaf hikâyeler, özel gözlemler ve eleştiriler dâhil olmak üzere her şeyi kaydedebilirdi. (W. Cuncun, 2004, s. 12.)

[33] W. Cuncun, 2004, s. 12.

[34] A.g.e., s. 16.

Huapu ve homoseksüelliğin etkilerini Pekin Operası'nda da görmek mümkündür. Pekin Operası'nı izlemeye gelen seçkin erkekler, aktörlerle randevu ayarlayabilmek için üst katlarda çay ve yemeklerin olduğu; sahneyi en iyi şekilde gören masalarda otururlardı. Onlar, performansla ilgilenmezlerdi; geç gelirler, erken ayrılırlardı. Yani tiyatro onlar için, gözlemlemek ya da gözlemlenmek için bir mekândı; böylece aktörlerden biriyle randevulaşabilir, onunla yemeğe çıkabilir veya birlikte aktörün kendi kaldığı yere geçebilirlerdi. [35]

Şu ana kadar edindiğimiz bilgiler ışığında, Çin tiyatrosu aktörleri ile transseksüellik arasındaki ilişkinin, aktörlerin kadın rolüne bürünerek sahneye çıkmaya başladıkları andan itibaren ortaya çıktığı yönünde gibi görünse de aslında tam olarak böyle olmadığını belirtmek gerekir. Rol yapma ile ilgili ilk kaydın İlkbahar-Sonbahar Dönemi'nde (M.Ö. 770-476), You Meng isimli komik göstericinin biyografisinde bulunduğu bilinmektedir. Ünlü tarihçi Sima Qian tarafından senaryolaştırıldığı ifade edilen bu hikâye, erkek kılığına bürünmüş başka bir erkek oyuncunun hikâyesidir.[36] Ayrıca, Ming Dönemi'nde yaşayan Yang Yongxiu (1488-1559) ve Qing Dönemi bilgini Jiao Xun, oyuncular arasında kadın rollerini oynayan erkeklerin Batı Han Dönemi'ne rastladığını ifade etmektedirler. Ming Dönemi eleştirmenlerinden Hu Yinglin (1551-1602), Han Dönemi'nde saraydaki hadımların ruj ve pudra kullanmalarının, sonraki dönemlerde erkeklerin kadın rollerine bürünmelerinin başlangıcı olduğunu öne sürmektedir.[37] Son olarak da erkekler arasındaki homoseksüel ilişkinin ilk kez 3. yy.'ın sonlarında Wei hükümdarı Feidi (240-254) döneminde görüldüğü iddia

[35] W. Cuncun, 2010, s.18.

[36] S. L. Li, 2003, s. 32.

[37] A.g.e., s. 33.

edilir. Resmi ve güvenilir tarihi kayıtlardan edinildiği düşünülen bu bilgiye göre hükümdar Feidi, iki aktörü kendi şehvetli eğlenceleri için kullanmıştır. [38]

Görüldüğü üzere, aktörler arasındaki homoseksüel ilişki Mançular'ın son dönemlerinde ve Pekin Operası'nın kurulduğu ilk zamanlarda daha baskın halde karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıllar sonra çok daha göz önünde olmasının nedenleri arasında; Çin'in gelenek ve göreneklerine bağlı bir ülke olması, ahlak ve erdem üzerine kurulu olan Konfüçyanizm'in özel ve sosyal yaşam üzerindeki etkileri, dönem dönem başa gelen baskıcı rejimlerin etkisinde kalmaları gibi faktörleri sıralayabiliriz. Qing Devri'nin sona ermesinin akabinde, başka alanlarda olduğu gibi tiyatro alanında da yapılan yenilikler ve alınan kararlar, batıyla olan ilişkilerin artması ve karşılıklı etkileşim, belki de aktörlerin homoseksüel ilişkileri daha alelade yaşamalarına olanak tanımıştır.

Diğer taraftan kadın kimliğinin ticarileştirilmesi söz konusudur. Örneğin; bir kadın, oyuncu olduğunda, daha halka açık bir ilgi odağı haline gelmiştir. Erkek izleyiciler, kadın oyuncuların genç ve güzel olmalarını beklemişlerdir. Bu eğlenceleri yöneten kişiler de kadın cinsiyetini sergilemenin getirdiği finansal geri dönüşü fırsat bilerek aktrisleri adeta erotik yıldızlara dönüştürmüşlerdir. [39]

Bir aktrisin dış görünüşü de yetenekleri kadar önemlidir. Cinsel bir obje olarak görülen kadın oyuncuların imajları; erkekleri cinsel açıdan tatmin etmek için uygunsuz davranışlar sergiledikleri *yinxi* adı verilen oyunlarda vurgulanmıştır. Üst sınıf Çin tiyatrolarında cinselliğin bu denli açık olması daha az kabul

[38] S. L. Li, 2003, s. 33.

[39] W. Cheng, 2002, s.7.

edilebilirdi, bu yüzden cinsel metafor ve sembolizm daha çok hakimdir. Bununla birlikte kadın oyuncular, alt sınıf kentsel tiyatrolarda ise daha açık olan pornografik skeçlerde daha fazla istismar edilmişlerdir. Romantik konuları ve tutkulu oyunculuklarıyla bilinen Ping Operası'nda, oyun başladığı andan itibaren sahne rengarenk ışıklarla aydınlatılmış; kadın oyuncular sanki çıplaklarmış gibi şarkı söylemiş ve dans etmişlerdir.[40]

[40] A.g.e., s. 8.

2. BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE PEKİN OPERASI VE KADIN OYUNCULAR (1911-1949)

Çin tarihinin son feodal dönemi olan Qing Devri'nden sonra Çin Cumhuriyeti kurulmuş ve kapitalizm Çin'e tanıtılmıştır. Bu süreçte Çin, batılı ülkelerden etkilenmiş; çeşitli alanlarda etkili olan bilimsel ve ideolojik fikirler Çin geleneksel sanatları üzerinde de etkili olmuştur. Bunun sonucu olarak Qing Devri'nde tiyatroda oldukça egemen olan Konfüçyanizm ideolojisi zayıflamaya başlamıştır.

Weikun Cheng, 1911'li yıllarda Japonya'da oluşan ve Çinli öğrenciler aracılığıyla başta Shanghai olmak üzere diğer şehirlere yayılan xinju(新剧) dramasından bahseder. Cheng, bu dramanın batı draması ve Çin tiyatrosunun birleşimi niteliğinde yeni bir form olduğunu ifade etmektedir. Buna karşılık, 1910-20'li yıllarda drama reformcuları geleneksel kültürü yeniden canlandırma amacıyla çeşitli tiyatro grupları kurmuşlar; bu gruplarda kadın rollerini icra edecek kadın oyunculara ihtiyaç duyulmuştur.[41] Bu durum, kadın oyuncuların yeniden sahneye çıkmalarında ve popüler olmalarında bir neden olarak gösterilebilir.

---

[41] W. Cheng, **Women in Public Spaces: Theater, Modernity, And Actresses in Early Twentieth-Century Beijing**, Asian Journal Of Women's Studies**,** 2003, C.9, S.3, s. 23.

Feng Xizui'ye göre, Qing İmparatorluğu'nun ilk dönemlerinde kadınların sahnede olmaları sürekli olarak yasaklanmıştır çünkü Mançuların kuralları çerçevesinde kadın oyuncuların cinsel cazibeleri toplum ahlakını tehdit etmiştir. İmparatorluğun çöküşüyle de 1912 yılında kadın oyuncuların sahnede olma yasağı resmi olarak kaldırılmıştır. 1914 yılında kadın oyuncular modern tiyatroda yeniden görülmeye başlanmış fakat aynı yıl içerisinde 'kadın oyuncuların toplum ahlakını olumsuz yönde etkilediği' gerekçesiyle eğitim bakanlığı tarafından tekrar yasaklanmışlardır.[42]

Cumhuriyet rejimi kurulduğunda baskıcı yasalar kaldırılmış; vatandaşlık hakları genişletilmiştir. Ayak bağlama geleneği ve yerel kölelik sistemi kaldırılmıştır. Kadınlar için profesyonel okullar açılmış ve kadınların halka açık yerlere girmelerine izin verilmiştir. Feminist kadınlar kamuoyunda, toplumları örgütlemede, dergi ve gazete yayınlamada ve seçim kampanyalarında yerlerini almışlardır. Kadın tiyatro oyuncuları da bu gelişmelere katılmışlar ve kadın istihdamı için örnek teşkil etmişlerdir.

Kadın oyuncuların erkeklerle sahneye çıkmaları toplumsal ayrımcılık kurallarını sekteye uğratmış ve kadınları alternatif bir sosyal yaşam düzeni aramaya teşvik etmiştir. Hükümet, Qing Devri'nin ahlaki denetimini devam ettirmiş fakat yeni entelektüeller tarafından benimsenen batılı kavramları ve milliyetçiler tarafından yayılan programları kabul etmiştir. 1912 yılında Pekin polisi tarafından çıkarılan bir tüzüğe göre kadın oyuncuların tiyatrolarda kendi

[42] G. Wu, **Should Nandan Be Abolished? The Debate Over Female Impersonation in Early Republican China and Its Underlying Cultural Logic,** Asian Theatre Journal, 2013, C.1, S.30, s.190.

giyinme odalarının olması istenmiş; romantik oyunlarda müstehcen davranışların yasaklandığı gibi, tüm hovardalık ve çapkınlık oyunları da yasaklanmıştır.[43]

4 Mayıs 1919'da başlayan Kültür Hareketi (Wusi Yundong 五四运动)[44] ile ülke genelinde özellikle siyasi anlamda oldukça önemli gelişmeler yaşanmış; kültürel faaliyetlerde de yenilikler kaydedilmiştir. Sosyal reformlar yoluyla Çin'i daha da güçlendirmek adına reformcular, tiyatroyu da bir şans olarak görmüşlerdir. Gerek bu dönemde yazılan tiyatro eserleri gerekse oyuncuların yorumları bakımından olsun *kadının tiyatrodaki ve sosyal yaşamdaki yeri ve önemi* vurgulanmıştır. 'Kadının' toplumdaki statüsünü yükseltmek ve kadına karşı davranışların iyileştirilmesi tiyatrolarda sergilenen oyunlarda sosyal mesaj olarak verilmiştir. Örneğin; dönemin ünlü aktörlerinden *Mei Lanfang* (1894-1961) oyunlarında sosyal eleştiriye yer veren oyunculardan biridir. Sosyal mesajın yüksek ve net olduğu ve zinanın kötülüklerine yorum yapan *Günah Denizinin*

[43] W. Cheng**,** 2003, s.33.

[44] 4 Mayıs Hareketi (1919): Çin tarihinde modernleşme adına yaşanan çok önemli bir olaydır. Çin'in modern devrimci döneminin başlangıcıdır ve 1911 cumhuriyet döneminden sonraki yeni bir aşamayı temsil eder. Bu hareket, hem anti-emperyalist hem de savaş karşıtıdır. Versay Barış Antlaşması'nın Çin'i etkilemesi ve Japonya'nın 'Yirmi Bir Talepleri' ne karşı 4 Mayıs 1919'da Pekin Tiananmen Meydanı'nda bir grup öğrencinin Pekin hükümetini kınamak için toplanmasıyla başlamıştır. (J. T. Chen, **The May Fourth Movement Redefined**, Modern Asian Studies, 1970, C.4, S.1, s.63.)

Dalgaları (Niehai bolan 孽海波澜*)* isimli oyunda yer almıştır. *Mei Lanfang* gibi liberal bir reformcu olan *Hu Shi* da yazar, diplomat ve felsefeci olarak döneme önemli katkılarda bulunmuş bir başka isimdir. 1919 yılında *Hu Shi (*胡适) tarafından yazılıp sahneye uyarlanan *Yaşamdaki En Önemli Olay(Zhongshen dashi)* [45] isimli oyun da genç bir kadının aile kısıtlamalarının dışında kalarak evleneceği erkeği kendisinin seçmesi; bu önemli olaya kadının kendisinin karar vermesi gerektiğiyle ilgilidir. [46]

Guomindang (国民党) olarak bilinen Çin Milliyetçi Partisi, 1928 yılında Çin'i tekrar birleştirdikten sonra Nanjing hükümeti (1928-1937) tiyatro yönetiminde daha otoriter bir tarz benimsemiştir. Aktrislere sıradan insanları aydınlatma ve diğer kadınlara rol model olma görevleri verilmiştir. Hükümet; aktrislerin kadınsı erdemleri ve kültürel mirasları örneklendiren, yurtsever, kamuya açık ve öz disiplinli, kamuoyuna örnek bireyler olmalarını istemiştir. Gösteriler, izleyicileri bilim ve modern ilerleme hakkında bilgilendirmelidir.

1932 yılında hükümet, dramaları, hikâye anlatıcılığını, sinemayı korumak için Drama Komitesi'ni kurmuştur. Komitenin amacı; sosyalliği geliştirmek ve

---

[45] Çincesi: 终身大事(Genellikle evliliği ima etmek için günümüzde de kullanılan; 'yaşamdaki en önemli olay' anlamına gelen deyim)

[46] C. Mackerras, **Tradition, Change, And Continuity in Chinese Theatre in the Last Hundred Years: In Commemoration Of the Spoken Drama Centenary**, Asian Theatre Journal, 2008, C.25, S.1, s.7.

eğitime yardımcı olmaktır. Bu kriterlerin dışında kalan tiyatro programları yasaklanmıştır. Komite, düzenlemelerin ihlal edildiğini iddia etmiş ve hükümete düzeltici eylemler konusunda tavsiyede bulunmuştur. Aynı zamanda, erotik gösteriler ayrıştırılmış ve tüm senaryolar resmi incelemeye tabi tutulmuştur. Aktrislerin sahne önlerine inmeleri ve izleyicilerle flört etmeleri de yasaklanmıştır.[47] Milliyetçi hükümet, kamudaki kadınlar için de erdemli ahlakı desteklemeye; aktrislerin ve seks işçisi kadınların asortik kıyafetlerini yasaklamaya devam etmiştir. Ayrıca hükümet, aynı otel odasında kalan çiftlerin evli olmalarını, kadınlara yönelik sıkı denetimli kamu hamamlarını ve bekârlar için kadın-erkek karışık dairelerin de yasaklanmasını sağlamıştır.[48]

Çin Komünist Partisi ayrıca 1949 öncesi dönemde, kadınların sosyal statülerine ve sınıf mücadelelerine vurgular yapmıştır. Ana karakterine yapılan haksızlığı anlatan *Beyaz Saçlı Kız (bai mao nü* 白毛女)[49] isimli oyun kadın

[47] Beipingshi Gonganju'dan aktaran W. Cheng, 2002, s. 18.

[48] W. Cheng, 2002, s. 18.

[49] Beyaz Saçlı Kız isimli oyun, 1945 yılında Mao'nun edebiyat ve sanat politikası üzerine yaptığı bir konuşmadan sonra Çin Komünist Partili sanatçılar ve yazarlardan oluşan bir grup tarafından yazılmıştır. Bu oyunun altında yatan efsane ya da dramatize edilmiş gerçeklik, oyun yazarlarından He Jingzhi tarafından açıklanmıştır. Gerçek bir olaya dayandırıldığı söylenen oyunun hikâyesi şöyledir: '1940'lı yıllarda, Komünist 8. Rota Ordusu kontrolünde olan Hebei'in kuzeybatı kesimini ziyaret eden beyaz saçlı bir tanrıça vardır. Çöllerde yaşayan ve ailesini kaybeden bu beyaz saçlı tanrıça, fakir bir köylü kadın olarak ortaya çıkar. Gece yiyecek bulmak için saklandığı yerden dışarı çıkar. Onunla karşılaşan insanlar onun bir hayalet olduğunu düşünürler. 8. Rota Ordusu onu bulur ve köyüne

haklarını savunan, sınıf mücadelelerine; Çin Komünist Partisi'nin Çin'e getirdiği gelecekte de getireceği faydalı işlere odaklanmış bir oyundur.[50]

Komünist kahraman, komünist parti döneminde hem politik hem de sosyal açılardan önemli ve popüler figürlerdir. Kızıl Fener (红灯记) kadın ve erkek kahramanları uzun bir dönem bu figürlerin en sevilenleri olmuşlardır. The Red Lantern'in Pekin Operası'na uyarlanması, hikâyenin Çin genelinde en yüksek dereceye kadar yaygınlaşmasını kolaylaştırmıştır. Geleneksel Çin tiyatrosunun zirvesi olarak görülen Pekin Operası, yeni değerleri daha geniş kitlelere ulaştırmak için anlamlı bir araç olmuştur.[51]

---

yerleştirir. (D. Bai, **Feminism in the Revolutionary Model Ballets The White-Haired Girl and The Red Detachment of Women,** Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966, *76*, s. 4.) Asıl yazarlarına göre oyunun bu hikâyeye dayandığı ifade edilse de farklı hikâyelerden de bahsedilmektedir.

[50] C. Mackerras, 2008, s. 4.

[51] R. Roberts, **Gender Psychology in the Women of the Red Lantern in Its Evolution from Model Opera to Soap Opera,** New Zealand Journal Of Asian Studies, 2010, C.12, S.1, s. 93.

3. BÖLÜM

1949 SONRASI PEKİN OPERASI

1949 yılında Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla sanat ve tiyatro alanlarında da büyük yankılar uyandıran gelişmeler yaşanmıştır. Bunlardan biri de tüm medya ve kültürel etkinlikleri denetlemek için Çin Halk Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'nın kurulmasıdır. Bu kapsamda tiyatro grupları, köylüleri yeni hükümet ve toprak reformları hakkında bilgilendirmek ve onları fabrika işletmelerinde yönlendirmek için gösteri yapmak üzere şehir dışlarına gönderilmişlerdir. Sovyetler 300.000.000 dolarlık kredi sağlamış ve Stanislavsky sisteminde eğitim gören Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan öğretmenler ve yöneticiler de dâhil olmak üzere her türlü teknik yardımı göndermişlerdir. 1950 yılında Pekin'de Merkez Drama Enstitüsü kurulmuştur. 1952 yılında yaklaşık 100 yapımın sahnelendiği büyük bir festival düzenlenmiş ve böylece eski operaları gözden geçirme ve eleme görevi başlamıştır. [52]

1949 sonrası Çin Halk Cumhuriyeti döneminde yeniden yazılan tarihi dramalar yaygınlaşmaya; daha popüler olmaya başlamıştır. Eski dramalar Çin Komünist Partisi çizgisi doğrultusunda politikleştirilmiştir. Örneğin; 11. yy' a ait Yangmen Nüjiang (Yang Ailesinin Kadın Generalleri), 1960 yılında kadınların millete vatanseverce katkıda bulunduğunu gösteren bir oyundur. Bu form daha sonra Kültür Devrimi (1966-1976) sırasında yasaklanmış ve Mao'nun eşi olan ve aynı zamanda tiyatroyla yakından ilgilenen Jiang Qing tarafından daha ayrıntılı

[52] M. Amitin, **Chinese Theatre Today: Beyond the Great Wall**, Performing Arts Journal, 1980, s. 12.

olarak ele alınan *model dramaları (yangbanxi* 样板戏*)* ile değiştirilmiştir.[53] *Yang Ailesi'nin Kadın Generalleri (*Yangmen Nüjiang 杨门女将*),* ayrıca kadınların kamusal alanlarda başarılı olabileceklerini gösteren bir operadır.[54]

Çin Komünist Partisi bölgelere ait topluluklar kurarak geleneksel dramaları korumuştur ancak Kültür Devrimi sırasında popülerliğe engel olduğu gerekçesiyle bütün geleneksel dramalar yasaklanmıştır. 1970'lerin sonlarına doğru gelenek yeniden canlandığında gençler eski dramaları yabancı, sıkıcı ve hareketsiz bulmuşlardır.[55]

Kadınlara hem toplumda hem de tiyatroda eşitlik sağlanması, Çin Komünist Partisi'nin tam anlamıyla iktidara geldikten sonra gündemde olan politikalarından biridir. Bu durum *huaju* ve geleneksel Çin tiyatrosunu kapsamaktadır. Drama komitesi tarafından yapılan bir konferansta yasaklanması ve tanıtılması gereken içerikler yayınlanmıştır. Bu içerik kadın ve azınlık haklarını, evlilikleri ve Çin Komünist Partisi'nin batıl inanç olarak değerlendirdiği işleri içine almaktadır.[56]

Tiyatroda bütün Çin fikir ve görüşlerinin arkasında sınıf mücadelesi kavramı ya da iki taraf arasındaki mücadele vardır. Çağdaş Maocu görüş, tüm sanatın da sınıf çıkarlarını temsil ettiği görüşüne dayanmaktadır. Mao bu durumu şu sözleriyle ifade etmektedir:

---

[53] C. Mackerras, 2016, s. 37.

[54] C. Mackerras, 2008, s. 8.

[55] S. Liu, **Performing Gender at the Beginning of Modern Chinese Theatre**, The Drama Review, 2009, C.53, S.2, s. 36.

[56] C. Mackerras, 2008, s. 8.

'Günümüz dünyasında tüm kültür, sanat ve edebiyat faaliyetleri belirli sınıflara aittir ve belirli politik çizgilere yöneliktir. Sanat için sanat, sınıfların üzerinde tutulan sanat ya da siyasetten kopuk veya bağımsız sanat diye bir şey yoktur.'[57]

Mao'nun bu sözlerinden anlıyoruz ki; devrimci sanat, devrimci sınıfların çıkarlarına hizmet etmelidir ve devrimci siyasal gücü kazanan ya da koruyan düzeneklerin hayati bir parçası olmalıdır. Sanat aslında doğası gereği devrim için propagandadır.

Mao'nun eşi Jiang Qing; tüm tiyatro, film ve edebiyatla ilgili idareyi devraldı ve 'öğretenlerin ilk önce sınıf mücadelesi içinde eğitilmesi gerektiğini' ifade etmiştir çünkü Kültürel Devrim, işçilerin ürettikleri zenginliğin bir parçası olarak kültür yaratma haklarını yükseltmeye hizmet etmektir. 1966 yılında ciddiyetle başlayan düzenlemeler sonucunda Stanislavsky sistemi tamamen kaldırılmıştır. Bu sistemin sunduğu teoriye göre; kişi hem erdem hem de ahlaksızlık dürtülerine sahiptir. Başarılı bir lider olabileceği gibi bir hırsız da olabilir. [58]

Bu dönemde, oyunlarla ilgili getirilen yeniliklerden biri de oyuncuların ve üretecekleri ürünlerin eğitimleri için belirli kalıplar oluşturulmasıdır. Shanghai Halk Tiyatrosu'nda neredeyse 20 yıl çalışmış bir aktris olan Chen Yuan-chi, canlandırılan karakterlerin yaşamdaki kadar gerçekçi olmaması gerektiğini ifade

[57] C. Mackerras**, Chinese Opera After the Cultural Revolution (1970– 72)**, The China Quarterly, 1973, C.55, s.479.

[58] M. Amitin, 1980, s.13.

etmiştir. Operaların konuları 'yenilikçi romantizm' ve 'yenilikçi realizm' olarak adlandırılan metotlarla romantikleştirilmiştir. Amaç; bu nitelikleri yücelten kadın ve erkek kahramanı canlandırarak izleyicileri de bu yönde teşvik etmektir. Devrim karşıtı olarak nitelendirilen Rus sosyalist realizminin aksine, bu karakterler daha kahramanımsıdır ancak yaşamdaki kadar gerçekçi olmadığı için insanın karakteristik özelliklerini daha az yansıtmaktadır.[59]

Kültürel Devrim öncesi ve sonrası olarak karşılaştırıldığında oyunların içeriksel olarak farklılıklarından da bahsetmek gerekir. Örneğin; erken dönemlerdeki tiyatro oyunlarında geleneksel Çin çalgı aletlerinin kullanıldığından daha önce bahsetmiştik. Kültürel Devrim sonrası tiyatrodaki müzik unsurlarının da değiştiğini görüyoruz. Bu dönemde, geleneksel çalgıların yanında batılı müzik aletleri de Çin tiyatrosunda kullanılmaya başlanmıştır.[60] Geleneklerine bağlı olan Çin ulusu için, Kültürel Devrim sonrası tiyatro alanında en göze çarpan gelişimin bu olması dikkat çekicidir.

Kültürel Devrim, kadınların haklarını toplumun tüm alanlarına erkeklerle eşit olarak tanıtmasıyla biliniyordu. Bu nedenle kadınların, oyunların *yangbanxi* versiyonlarında daha geniş yelpazede rol almaları şaşırtıcı değildir. Kadınların hiçbiri yalnızca eş veya anne değil; aynı zamanda mekân sahipleri ve gerilla ordusunun üyeleri olarak rol almışlardır. 1949 sonrasındaki dönemde Kültürel Devrim'in de etkisiyle erkek oyuncuların oynadığı *dan* rolü ise yavaş yavaş geçmişte kalmaya başlasa da[61] 1950'li yıllarda hâlâ varlığını devam ettirdiği

[59] A.g.e., s. 13.

[60] C. Mackerras, 1973, s. 486.

[61] R., Roberts, 2010, s. 100.

görülmekte ve antik dönemlerdeki tiyatro anlayışına kıyasla daha modern bir Pekin Operası göze çarpmaktadır. Bu anlamda, ünlü koleksiyoncu Beihe Jushi tarafından saklanan ve Shanghai Halk Tiyatrosu'nda sergilenen, Mei Lanfang'ın da sahne aldığı Feng Huan Chao (凤还巢) isimli 1956 yılına ait bir Pekin Operası broşüründe şu notlar yer alır :[62]

İzleyicilerin Dikkatine;

1. *Çocukların sağlığı açısından lütfen küçük bebekleri tiyatroya getirmeyin. 1.2 cm'nin üzerindeki çocukların tam bilet alması gerekmektedir.*
2. *Halk hijyeni ve ses efektlerinin netliği açısından lütfen sigara içmeyin, kabuklu ya da soyulması gereken yiyecekler yemeyin ve yerlere çöp atmayın.*
3. *Herkesin oyunun konusunu anlaması açısından, gerekli olmadığı yerlerde alkışlamayın ve lütfen sessiz olun.*
4. *Oyunu izlemek için vaktinde gelin. Gecikmek ya da erken ayrılmak sadece sizin oyunu kaçırmış olmanıza değil aynı zamanda diğer seyircilerin de rahatsız olmalarına sebebiyet verecektir.*
5. *Biletlerinizi satın alırken, tiyatro salonuna girerken ya da çıkarken lütfen düzeni koruyun ve sırayla ilerleyin.*
6. *Lütfen kamu tesislerini koruyun.*
7. *Öneriniz varsa kâğıda yazıp öneri kutusuna atın.*
8. *Bu broşür, seyircilerin konuları anlamalarına yardımcı olması için hazırlanmıştır. Alırken savurgan olmaktan kaçının.*

[62] Z. Wu, **Audience Participation in Traditional Chinese Theatre,** Doctoral Dissertation, Stony Brook University, 2016, s. 18.

Broşürdeki bu kurallar incelendiğinde, geleneksellikten kısmen de olsa sıyrılmış ve daha modern bir Pekin Operası görmekteyiz. Bu kurallar; geleneksel tiyatroda alışılagelmiş bazı davranışların geride bırakıldığının açık bir kanıtı niteliğindedirler. Örneğin; feodal dönemdeki geleneksel tiyatroda performansı izlerken çay içmek çok yaygındı. Ancak bu broşürde bununla ilgili herhangi bir bilgi verilmediği görülmektedir. Modern dönem tiyatrolarda bu geleneğin artık yer almadığı anlaşılmaktadır. Eskiden daha çok eğlence amaçlı olan ve farklı gayelerle kullanılan tiyatronun bu durumdan arındığı ve gösteri sanatı olarak daha çok değer kazandığı anlaşılmaktadır. Diğer kurallar ise, seyircilerin oyunun konusunu anlamaya yönelik ve sessiz olmaları gerektiğine, tiyatro salonlarını temiz kullanma konusunda hassas davranmalarına, gereksiz gürültü ve kaosun yaratılmamasına dikkat çekmektedirler. Ayrıca, oyunda ünlü dan(旦) rolü oyuncusu Mei Lanfang'ı sahnede görüyoruz. Bu noktada, geleneksel Çin tiyatrosunda çok yaygın olan dan(旦) rolü geleneğinin hâlâ devam ettiğini belirtmek gerekir.

4. BÖLÜM

GÜNÜMÜZDE PEKİN OPERASI

Modern dönemlerin ünlü Çin operası Çince' de *jingju*(京剧) olarak bilinen Pekin Operası'dır. Pekin Operası'nın; 1790 yılında, hükümdar Qianlong'un yaş günü kutlamaları sırasında, bir grup aktörün özellikle Anhui ve Hubei' den Pekin' e gelmesi ve kendi yenilikçi tarzları, şarkıları, akrobasileri ve görsel sanatlarıyla herkesi kendilerine hayran bırakmaları sonucu ortaya çıktığı ileri sürülmektedir. Bu sırada yerel sanatçılar da Anhui ve Hubei Operaları'nın stilini kendi tarzlarıyla birleştirip yeni bir stil geliştirmişlerdir. Bu yeni stil, her ne kadar Pekin Operası olarak anılsa da iki ana melodisi olan Xipi(西皮) ve Erhuang(二黄), Anhui ve Hubei Operaları'ndan gelmektedir.[63] Pekin Operası yaklaşık 1850' li yıllarda Çin' in her tarafında popüler hale gelen bugünkü formuna ulaşmıştır.

İmparatorluk dönemlerindeki geleneksel Çin gösteri sanatlarının baskın bir özelliği haline gelen ve popüler kültürün de çok önemli kısmını oluşturan dan(旦) rolüne baktığımız zaman ise günümüz Pekin Operası'nda hâlâ varlığını sürdürmekte olduğunu görüyoruz. Bununla ilgili olarak; Li Ru tarafından yazılan 'The Soul of Beijing Opera' isimli kitabın incelemesinde Avustralyalı Sinolog Colin Mackerras, erkek dan(旦) rolünün günümüzde varlığını devam ettirmesini ilginç bulduğunu aktarmaktadır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, Sinolog Mackerras da Li Ru'nun bu kitabında hayat kadınlarının yerini alan erkek oyuncuların sahneden yasaklandıklarını ve Komünist yetkililerin bu duruma karşı

[63] https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Beijing_opera

(Erişim: 05.01.2020)

çok sert bir tutum içine girdiklerini belirtmektedir. Ancak Mackerras, 2008 yılının Ekim ayında Mei Lanfang Tiyatrosu'nda (Mei Lanfang Da Juyuan 梅兰芳大剧院) bir Pekin Operası performansı izlediğini ve bu performansta erkek dan(旦) oyuncusu Liu Zheng (劉錚)'ın, Wang Baochuan (王寶釧)[64] rolünde oynadığını ifade etmektedir.[65]

Şimdiye kadar hiç Pekin Operası izlememiş olan batılı bir izleyici, oyuncuların abartılı makyajlarını, başlıklarını ve zengin görünümlü kostümlerini hemen fark edecektir. Oyuncular geleneksel çalgıların eşlik ettiği şarkıları söylerken, dinleyici onun vücut hareketlerini, jest ve mimiklerini takip eder. Hiç şüphesiz, kostüm ve makyajlar drama ve karakterle ilgili bilgi sağlamaktadır. Bu nedenle Pekin Operası'na katılmadan önce karakterlerle ilgili önceden edinilmiş bilgiler oyunu daha anlaşılır kılacaktır.

19. yy'da tam anlamıyla şekillenen Pekin Operası, hükümdarlık sarayının himayesini yansıtmaktadır. Dini ekollerden etkilenip zaman içinde sentezlenerek

---

[64] Tang Dönemi'nde merkezi hükümetin başbakanı Wang Yun'un kızıdır. Wang Baochuan ailesinin sözünü dinlemez ve yoksul bir yaşam süren Xue Pinggui (薛平贵) ile evlenir. Bu durumdan etkilenen Xue Pinggui orduya katılır ve Wang Baochuan ile 18 yıl ayrı kalırlar. Daha sonra Xue Pinggui hükümdarlıkta kıdemli bir yetkili olur ve çift tekrar bir araya gelir. Ancak 18 gün süren kısa sürenin ardından ölür.
(http://www.360doc.com/content/12/1105/10/5975523_245814903.shtml) (Erişim: 19.01.2020)

[65](http://hdl.handle.net/10072/71170) (Erişim: 20.01.2020)

şarkı, müzik, dans ve akrobasi gibi öğelerin de eklenmesiyle bugünkü halini alan Pekin Operası'nda roller ve makyajlar çok önemlidir. Bu bölümde, Pekin Operası'na genel bir bakış açısıyla yaklaşarak operanın bu önemli unsurlarını yakından inceleyeceğiz.

4.1. Pekin Operası'nda Roller

Tiyatroya çok düşkün olan Çin halkı çok güç beğenir. İlk kez sahneye çıkan genç bir aktör seyircilerden asla teşvik edici bir davranış alamaz çünkü yeni bir sanatçı sosyal geleneklere bağlı bir sahnede, bir sahne karakteri yaratmak zorundadır. Yani aktör, taklitten uzak olmalı; büründüğü kişiliği tam olarak sahneye yansıtmalıdır.

Aktörler uzun ve sıkı bir çalışma evresi geçirirler. 7-12 yaşları arasında tiyatro okuluna girip 6 yıllık bir eğitime tabi tutulurlar. Okulun ilk dönemlerinde aktörler Batı'nın bale oyuncularının gördüğü eğitimi alırlar. Bundaki neden öğrencileri fiziksel olarak güçlendirmektir. Sonrasında da öğrencilerin seslerinin ahengine, vücut yapılarına ve yüz hatlarına göre hangi rollerin uygun olacağı kararlaştırılır.

Çin operasında dört karakteristik rol vardır ve bu roller karakterlerin yaşları, mizaçları, söyledikleri şarkıların türleri, jestler ve sergiledikleri savaş oyunları gibi özelliklere göre kendi içlerinde de türlere ayrılırlar.

4.1.1. Sheng(生) Rolü: Erkek rollerini içine alır. Bunlar bilginleri, devlet adamlarını, kahramanları, komutanları temsil eder ve yüzlerine asla makyaj

yapmazlar; sakal kullanırlar. Sheng rolleri *Wu Sheng* (savaş ve akrobatik sahneler) ve *Wen Sheng* (şarkılı oyunlar) olmak üzere iki çeşittir. Wu Sheng sınıfında üç tip vardır: *Wu-lao Sheng* yaşlı bir savaşçıdır ve daima beyaz bir sakal takar; Ch'ang K'ao general ve yüksek rütbeli silahşorlardır; Tuan Ta ise haydutları ve alt tabakadan insanları canlandırır ve siyah elbise giyer.[66]

Wen Sheng sınıfındaki sanatçılar uzun süre şarkı söyleyecekleri için güzel bir bariton[67] sese sahip olmalıdırlar ve bu seslerini pantomim ve jestlerle iyi ayarlamaları gerekir. Wen Sheng sınıfı ikiye ayrılır: *Lao Sheng*, yaşına göre siyah ya da beyaz uzun sakalı olan; alçak ve derin natürel ses tonuyla konuşup şarkı söyleyen otuzlu yaşların üzerindeki erkeği temsil eder.[68] *Xiao Sheng*; genç adamları temsil eden sınıftır ve prenslerin aşklarını, fakir bilginleri canlandırırlar. Asla sakal takmazlar.

4.1.2. Dan (旦) Rolü: Burada aktörler daima kadın rollerini oynarlar ve kadın rollerine çıkacak erkeklerin iyi bir ses ve çehre güzelliğine sahip olmaları gerekir. Her zaman falset[69] sesi kullanırlar.[70]

---

[66] M. Özerdim, 2014, s. 133.

[67] Bariton ses: Bas ve tenor arasında kalan erkek sesi.

[68] H. F. Liu, **The Art of Facial Makeup in Chinese Opera,** Yüksek Lisans Tezi, Rochester Institute of Technology, 1997, s.7.

[69] Falset ses: Tiz erkek sesi.

[70] H. F. Liu, 1997, s. 7.

Özellikle Ming ve Qing Dönemleri'nde kadınların sahnede yer almaları yasaklandığı için, kadın rollerine çıkacak erkeklerin yetiştirilmesine büyük önem veriliyordu ve sonuç olarak çok başarılı oyuncular yetişmiştir. Mei Lanfang bunlardan en ünlü olanıdır.

Mei Lanfang'ın 1935 yılında Rusya'ya yaptığı ziyaret, 20. yy.'ın en önemli kültürlerarası olaylarından biri olarak kabul edilmiştir. Mei ile Rus ve Avrupalı ünlü tiyatro sanatçıları arasında gerçekleşen bu buluşma hem Batı'da hem Çin'de büyük bir yankı uyandırmıştır. Mei Lanfang'ın gelişi, Rus tiyatrosu üzerinde direkt ve hızlı etkiler bırakmakla kalmamış; onun bu ziyareti aynı zamanda kritik bir dönemde gerçekleşmiştir. Rus yenilikçiler Mei'i, natüralist tiyatroya karşı devam etmekte olan kampanyalarında ve sanatsal özgürlük mücadelesinde güçlü bir ittifak olarak görmüşlerdir. Bu büyük buluşmada Mei Lanfang ile bir araya gelen Rus yönetmen ve oyuncu Vsevolod Meyerhold, 1935 yılında yaptığı bir konuşmasında, Mei Lanfang'ın görünümünden etkilediğini şu sözleriyle dile getirmiştir: 'Artık Mei Lanfang'ın gelişinin, Sovyet tiyatro tarihinin gelecekteki kaderi için son derece önemli olduğunu açık net bir şekilde görmüş olduk.' [71]

Pekin Operası'nda roller; abartılı makyaj, vücut hareketleri, mimikler ve kıyafetlerle biraz tuhaf ve farklı görünebilir. Fakat asıl amaç güzel olanı ön plana çıkarmaktır. Çin estetiğinde sahnede her şey güzel bir şekilde sunulmalı; çirkin olan da sanatsal bir yol izleyerek güzele dönüştürülmelidir. Aktörlerin performansında, şarkı söylemelerinde ve konuşmalarındaki genel aşırılıklar, içselleştirilerek ve duygusallaştırılarak sahneye aktarılır. Aslında bir nevi kendi

[71] M. Tian, **Meyerhold Meets Mei Lanfang: Staging the Grotesque and the Beautiful,** Comparative Drama, 1999, C.2, S.33, s. 235.

içlerinde yaşadıkları bir deneyimi yansıtıyor gibidirler. Kadın rollerine bürünmenin, Çin'de hükümdarlık dönemlerinde nasıl olduğu ve tiyatroya etkilerini incelemiştik. Bu durum hâlâ cinsel bir sapkınlık olarak algılanabilir veya homoseksüellik olarak değerlendirilebilir. Bu algılar her ne kadar eski dönemlerden günümüze kadar gündemde olsa da Min Tian'a göre Mei Lanfang asla bu tarz komik ve kaba sayılabilecek oyunlarda yer almamıştır. Min Tian, Mei Lanfang'ın kadın kimliğine bürünmeyi her zaman aktör ve oynadığı rol arasındaki çatışma ve zıtlıkları çözmeye yönelik olduğunu ve sanatsal açıdan güzelleştirilmiş kadın kimliğine bürünmenin önemini vurguladığını ifade etmiştir.[72] Mei Lanfang'ın Çinli izleyenleri, cinsiyetle ilgili bu belirsiz durumlardan aslında çok da rahatsız görünmemektedirler ve kadının 'kadınsılığını' sunmasından ve bu konudaki yeteneğinden oldukça memnundurlar. Mei Lanfang'ın performansını izleyen Rus oyuncu Vsevolod Meyerhold, bu konuda şu sözlerini dile getirerek Mei'e olan desteğini göstermiştir: 'Burada çok sayıda kadın oyuncumuz var ama ben sahnede hiçbirinin Mei Lanfang kadar başarılı bir şekilde feminenliği yansıttığını görmedim.'[73]

4.1.3. Jing (净) Rolü: Jing rolünün bu kategoride en dikkat çekici rol olduğunu söyleyebiliriz. Bu rolü oynayan sanatçılar daima yüzlerini boyarlar. Genellikle güçlü ve cesur bir general ya da eşkıya bir lider genellikle kalın tabanlı botlar ve olduğundan daha büyük görünmesini sağlayan içleri pamukla doldurulmuş kostümler giyerler. Ama en çok dikkati çeken rengârenk boyanmış yüzleridir. Tasvir edilecek karakterin tipine göre renk ve stiller kullanılır. Bu renk ve stiller

[72] A.g.e., s. 258.

[73] M. Tian, 1999, s. 258.

karakterin kişiliğinin dışa dönük bir ifadesidir. Çok renkli yüzler ise daha karmaşık bir karakteri yansıtır.

Cheng Jing: Önemli ve iyi kişileri canlandırırlar; bunların çok iyi şarkı söylemeleri gerekir.

Fu Jing: Kötü karakterli kişilerdir; burada şarkıya fazla önem verilmez. Daha ziyade konuşmaların ve aksiyonların iyi olmasına dikkat edilir ve yüz ifadesi, mimikler önemlidir.

Wu Jing: Bu oyuncular dövüş ve jimnastik üzerinde kendini gösterir. Bazı yerlerde şarkı, bazı yerlerde ise konuşma aranır.

Pekin Operası yüzyıllardır süre gelen bir sanattır ancak kökeni ritüellerde yatmaktadır. Yüz boyama geleneğinin de çok eski zamanlarda ortaya çıktığı düşünülmektedir. Tang Devri'ne ait danslarda, cesur bir asker olmakla birlikte bir kadın kadar naif ve güzel yüz hatlarına sahip olan prens *Lang Ling*[74], katıldığı savaşlarda düşmana korku salmak için maske kullanmıştır. [75] Yine Shang Dönemi'ne ait kemiklerin üzerine yazılmış fal yazıtlarında ve kaplumbağa

[74] Gao Su (高肃）ya da Gao Xiaoguan（高孝瓘）olarak da bilinen Prens Lanling(兰陵王), Kuzey Qi Dönemi'nin yüksek rütbeli bir generalidir. (http://www.chinesetimeschool.com/en-us/articles/lan-ling-wang/)

(Erişim:21.08.2019)

[75] M. Chan, 2009, s. 3.

kabuklarında maske giyerek kötü ruhları kovan kişi temsil ettiği söylenen 倛(qi)[76] karakterinin bulunduğundan bahsedilmektedir. [77]

Çin'in en önemli kültürel değerlerinden biri olan Pekin Operası, rengârenk makyajları ve yansıttıkları karakterlerle yıllardır dikkat ve beğenileri üzerinde toplamayı başarmıştır. Özel teknikler kullanılarak yapılan bu makyajlar hiç şüphesiz Pekin Operası'nı diğer tüm batılı tiyatrolardan ve operalardan ayıran en önemli unsurlardan biridir.

Abartılı bir formda çeşitli renkler kullanılarak yapılan bu makyajlar maskelerden çok farklıdır ve *Lianpu (*脸谱) olarak adlandırılmaktadır. *Lianpu*; operada kullanılan yüz makyajı türleri anlamına gelir. Makyaj esnasında kullanılan her renk aslında bir rolün temsilcisidir. Bilinçli bir izleyici, yapılan makyajlara bakarak sergilenen rolü analiz edebilir; iyi, kötü, sevilen ya da sevilmeyen bir karakter olup olmadığını anlayabilir. Pekin Operası için 'sembolik' bir değer halini alan makyaj gerek renkleri gerekse biçimleri ve kendine has özellikleri açılarından değerlendirildiğinde aslında tek başına da sanatsal bir değer taşımaktadır.

[76] Bizim 'kişi, insan' olarak bildiğimiz soldaki im 亻(ren)'ın 'mızrak ya da mızraklı bir adam'ı işaret ettiği; 其(qi) ikinci imin ise iki boynuzlu bir canavar maskesi giyen bir adamı temsil ettiği sanılmaktadır. (M. Chan, 2009, s. 3.)

[77] A.g.e., s. 3.

Yüz makyajında (maskelerinde) çok çeşitli, parlak renkler kullanılır. Her maskede üç ya da daha fazla renk bir araya getirilerek alın, kaşlar, burun ve yüzün diğer kısımları boyanır ve bu renkler karakterin mizacını yansıtır; böylece oyundaki karakterler farklı görünüşlerle sembolik olarak ve abartılı bir şekilde temsil edilirler. Bu makyajlar anlamlarına göre şu şekilde sıralanabilir:[78]

Sarı Renkli Yüz Makyajı: Vahşet, hırs ve aynı zamanda serinkanlılığı temsil eder.

Mor Renkli Yüz Makyajı: Dürüstlüğü, soğukkanlılığı ve bilmişliği temsil eder.

Mavi Renkli Yüz Makyajı: Dayanıklılığı simgeler.

Yeşil Renkli Yüz Makyajı: Hiddetliliği ve dik başlılığı temsil eder.

Beyaz Renkli Yüz Makyajı: Kötü niyetliliği, kibri ve zorbalığı temsil eder.

Kırmızı Renkli Yüz Makyajı: Dürüstlüğü, cesurluğu ve sadakati temsil eder.

Pembe Renkli Yüz Makyajı: Pembe de kırmızı renk gibi erdemi temsil eder ama daha çok orta yaş ya da yaşlılıktaki erdemi temsil eder.

Siyah Renkli Yüz Makyajı: Samimiyeti, dürüstlüğü ve sınır tanımazlığı temsil eder. Bu karakterler genelde acımasız olsalar da esasen iyi niyetlidirler. Siyah renk ayrıca çirkinliği de simgeler.

Altın Renkli Yüz Makyajı: Altın rengi Budizm ile ilişkilendirilir. Pekin Operası'ndaki altın renkli yüzler genellikle Budist Tanrıları ya da diğer ruhani varlıklardır. 'Altın' anlamına gelen Çince isimler de aynı zamanda 'altın renkli yüz' anlamına gelmektedir.

[78] H. F. Liu, 1997, s. 15.

4.1.4. Chou (丑) Rolü: Bunlar Çin sahnesinin palyaço ve komikleridir fakat budala tipler değillerdir. Aşırı derecede sinir bozucu bir âlim ya da prens veyahut da kurnaz bir çapkının oynadığı bu roller oldukça sevimlidir. Chou, doğaçlama yapabilen tek roldür. Erkek chou'lar burun ve göz çevresine uygulanan beyaz makyajla kolayca tanınabilirken, kadın chou'lar yüz hatlarını abartılı bir şekilde yansıtan makyajlar yaparlar. [79]

4.2. Pekin Operası'nda Sahne ve Kostümler

Batı tiyatrosunda sahne dekoru oynanacak oyun üzerine kurulur. Sahnede çok fazla eşya ya da görsel bulunur. Sahne, sergilenecek oyunda geçen konu ya da duruma uygun şekilde düzenlenir. Oysa Pekin Operası'nda bu durum farklıdır. Sahnede dekor olarak kullanılan eşya çok azdır ve bunlar semboliktir.

Sahne, batılı tiyatrolarında olan manzarasal donanımlardan yoksundur. Ortam oldukça basittir ve bazı şeyler izleyicinin hayal gücüne bırakılır. Başka bir deyişle izleyicilerin, bazı olay ya durumların varlığını, belirli geleneksel nesneler aracılığıyla hayal etmesini sağlamak gerekir. Sahne, oyuncunun rolünü icra ettiği çıplak bir platform niteliğindedir. Arkada asılı duran bir perde, yerde tek bir halı, bir küçük masa ve iki sandalye tipik bir Pekin Operası sahnesinde bulunması gereken temel malzemelerdir. İzleyicinin odak noktası; el hareketleri ve kelimeleriyle onlara hikâyeler anlatan aktörlerdir.[80] Ünlü Sinolog Özerdim; masanın mahkemeyi, lokantayı veya memur masasını temsil ettiğini; eğer masanın üzerine konulmuş bir sandalye varsa bunun tahtı simgelediğini; masa

[79] J. T. Gudnason, L. Gong, **Chinese Opera,** Abbeville Press, 2001, s.13.

[80] A. C. Scott, **The Classical Theatre of China,** Routledge Press, 2013, s.17.

üzerine çıkan bir generalin de etrafı kontrol etmesi anlamına geldiğini ifade etmektedir.[81] Bunlara ek olarak; bir kırbaç atı, balıkla süslenmiş bir bayrak; suyu, beyaz çizgili mavi perde; suru, kayalarla süslenmiş iki panel; dağları, sarı ipeğe sarılmış bir küp; sulh mührünü temsil eder.[82]

Operadaki kostümler de adeta kendi içlerinde ayrı bir sanat niteliğindedir. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere, geleneksellik çerçevesinde oldukça sade bir konsepte sahip olan Çin tiyatro sahnesi, ilgi odağını aktör ve kostümleri üzerinde toplamaktadır. İlk bakışta bu sadelik, batılı tiyatro izleyicisine anlamsız gelebilir. Ancak aktör, cesur ve enerjik kostümleriyle sahneye adımını attığında tüm anlamsızlıklar geride kalır. Çoğu kostümler, dramanın ortaya çıktığı zamanlara bakılmaksızın, Ming Dönemi'ne ait tarz ve modayı yansıtmaktadır.[83]

4.3. Pekin Operası Klasiklerinden Bir Oyun: Elveda Cariyem [84]

SAHNE 1

(Dört Han Askeri, Cao Can, Ying Bu, Kong Xi, Chen He, Peng Yue, Wang Ling, Zhou Bo, Fan Kuai, Chen Ping, Han Xin sahnededir.)

Han Xin: Hazırlıklı olun，tüm güçlü birlikler toplansın，sadakat Han'ları daha da güçlendirecektir! Jiuli Dağı'nın önüne pusu kurulsun, mutlak zaferi elde etmek için hayalet gibi olmak gerekir! Batı Chu ile savaşmaya hazırlanın! Komutan Han

[81] M. Özerdim, 2014, s. 138.

[82] C. C. Chu, 1923, s.34.

[83] J. T. Gudnason, L. Gong, 2001, s.14.

[84] (http://scripts.xikao.com/play/04022001) (Erişim: 16.01.2019)

Xin konuşuyor! Kralımızın emriyle birliklere liderlik edeceğim ve Batı Chu'yu yok edeceğiz! Beş yıl içinde Xiang Yu ile 70'ten fazla savaşımız oldu! Çok zor zamanlardı! Hükümdar Xiang'ın şu anki durumu çok iyi değil; ancak kazanmak da var kaybetmek de! Chen Ping iyi dinleyin!

Chen Ping: Dinliyorum efendim!

Han Xin: Birlikleri yönlendirin ve hükümdar Xiang'ın yolunu kesin! Dikkatli olun, hata istemiyorum!

Chen Ping: Emredersiniz efendim!

(Chen Ping sahneden iner.)

Han Xin: Fan Kuai!

Fan Kuai: Buyurun efendim!

Han Xin: Ordunun flamalarından sorumlusun! Hata istemiyorum!

Fan Kuai: Emredersiniz efendim!

Han Xin: Generaller!

Herkes: Evet efendimiz!

Han Xin: Askerleri dağa gönderin!

Hepsi: Emredersiniz efendim!

(Herkes sahneden iner.)

SAHNE 2

(Büyük kapı açılır. Dört saray askeri, dört genç harem ağası, iki harem ağası ve Xiang Yu sahnededir.)

Xiang Yu: Ben yenilmez, gerçek bir kahramanım! Qin Hanedanlığı' nı devirdim ve sayısız savaşlar sonrasında Chu Krallığı'nı yeniden kurdum! Zalim Ying Zheng, diğer altı devleti parçalayıp kendi topraklarına dahil etmek için

savaşı sürdürdü. Sonra Liu Bang ve ben, tüm ülkeyi böldük. Chu Krallığı doğuyu, Liu Bang yani Han Hanedanlığı da batıyı aldı. Ben zafer kralı olarak bilinen Xiang Yu'yüm! Liu Bang ile bir anlaşma yaptım; babasını ve eşini ona geri getirdim. Ne yazık ki o sözünde durmadı ve bize tekrar saldırdı. Elçiler gönderdim ama bu zamana kadar hiç haber alamadım!

(Xiang Bo sahnededir.)

Xiang Bo: Xiang Bo'dan selamlar olsun kralım!

Xiang Yu: Kalkabilirsin.

Xiang Bo: Selamlar olsun kralım!

Xiang Yu: Bizim için hangi haberlerin var?

Xiang Bo: Kralım, Zhao'nun askeri danışmanı Li Zuoche, Han' a ihanet etti ve bize geldi. Sizinle görüşüp kendini tanıtmak istiyor. Kendisi şu an dışarıda bekliyor.

Xiang Yu: Oh! Bu kritik süreçte yetenekli danışmanlara ihtiyacımız var. Li Zuoche'nın gelişi bizim için önemli. Ancak onun teslim olmuş gibi davranmasından korkuyorum. Onu buraya getirin, sadakatini test edeceğim.

Xiang Bo: Emredersiniz! Kralımız Li Zuoche' nın gelmesini emrediyor!

Li Zuoche: İşte geldim!

(Li Zuoche sahnededir.)

Li Zuoche: Bir atasözü der ki: 'İnsanlar kurnazdır ve bilgelik savaşta önemlidir.'

Kralı tuzağa düşürmek için elimden geleni yapacağım! Li Zuoche'dan selamlar kralım! Size sığınmak istiyorum! (Eğilir.)

Xiang Yu: Kalkabilirsin.

Li Zuoche: Selamlar olsun kralım!

Xiang Yu: Li Zuoche!

Li Zuoche: Kralım!

Xiang Yu: Duyduğuma göre sen Han Xin'e hizmet ediyordun, değil mi?

Li Zuoche: Kralım, Han Xin yönetimi ele aldıktan sonra öyle kibirli bir insan oldu ki, sadece kendi prensip ve emirlerini uyguluyordu. Danışmanlarını dinlemiyor, onların söylemlerini dikkate almıyordu. Bu yüzden çoğunluğu çareyi kaçmakta buldular. Kralım, duyduğuma göre Liu Bang ile savaşacaksınız. Bu yüzden buraya geldim ve size hizmet etmek istiyorum. Hile yapmaya nasıl cesaret edebilirim!

Xiang Yu: Hımm! İki ülke ordusu arasında birlikler ya da askerler saf değiştiriyorsa, orada sahtekarlık vardır! Bir açığımızı kollamak için buraya gelmiş olmalısın!

Li Zuoche: Kralım, eğer benimle ilgili hâlâ şüpheleriniz varsa, bu demektir ki ben yanlış bir karar verdim ve sadakatimi kanıtlamak için şu an kendimi öldürmem gerekiyor.

(Li Zuoche ölmek ister.)

Xiang Yu: Şimdi değil! (Güler) Hahahaha…Bu sadece bir yanlış anlaşılma! Senin namını çoktan duyduk ve bizim danışman ve stratejistimiz olman için seni davet etmeye niyetlendik! Bugün aramıza katılmana karar verilmiştir. Han'ı yenmek için ne yapmamız gerektiğini daha sonra birlikte konuşacağız!

Li Zuoche: Kralım, beni kabul etmenizin karşılığı olarak hayatımı ortaya koyacağım.

Xiang Yu: Ne kadar sadık bir hizmetkar!

(Yu Ziqi, Zhou Lan sahnededirler.)

Yu Ziqi, Zhou Lan: Selamlar olsun Kralım!

Xiang Yu: Hoş geldiniz asil beyefendiler! Bir haber var mı?

Zhou Lan: Zhou Yin'in birliklerini toplamak üzere Shucheng ve Lu'an' a gittik. Ancak o emrinize uymadı. Kararınızı bekliyoruz Kralım!

Xiang Yu: Nee! Yetkimize kafa tutmaya nasıl cesaret edebilir? Bu haini katledeceğiz! Sonra da Han'ları bozguna uğratacağız!

Xiang Bo: Bir dakika Kralım! Kralım, Zhou Yin' i önemsemeye değmez. Çünkü bizim asıl düşmanımız Liu Bang' dır! Lütfen bunu düşünün Kralım!

Xiang Yu: Düşünelim bakalım!

(Zhong Limei sahneye gelir.)

Zhong Limei: Kralım! Han Xin sizi küçük düşüren bir duyuru yayınlamış! Casusumuz bunun bir kopyasını ele geçirdi, lütfen bakın Kralım!

Xiang Yu: Getirin bir bakalım! (Okur): 'Halk, Chu Devleti'ne olan güvenini kaybetmiştir ve Tanrı Liu' dan yanadır. Gaixia' yı alacağız ve Pei eyaletindeki şeytanın yuvasını yok edeceğiz. Kılıçlarımızın kanlı infazı, Xiang Yu' nun kellesini uçurmaya öncülük edecek!' Lanet olsun! (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.) Han Xin, sen kötü bir korkaksın! Seni parçalara ayıracağım! Han'ları yenmek üzere derhal yola koyulun! Bu bir emirdir!

Zhou Lan: Bir dakika Kralım! Han Xin onunla savaşmayacağımızı düşünüyor. Bu yüzden böyle aşağılayıcı sözlerle ortalığı kızıştırmaya çalışıyor kralım! Eğer birlikleri gönderirseniz, Han Xin' in tuzağına düşeceklerdir. Lütfen bunu düşünün kralım!

Xiang Yu: Ben aşağılanma duygusu nedir bilmem! Şimdi diğer krallar da alay edecekler! Eğer hiçbir şey yapmadan öylece beklersek, bu sürüngen korkağa rezil olacağız!

Yu Ziqi: Kralım, Han' ların askeri birlikler bizden sayıca fazlalar! Ayrıca Han Xin çok zeki ve beceriklidir! Benim naçizane fikrim, bu mücadeleye cevap vermemekten ve güçlü bir savunma inşa etmekten yanadır. Han birlikleri yorgun düşene kadar son hızla saldıracağız! Sonra batıya doğru ilerleyip savaşı kazanacağız! Ne Han Xin' in planları ne de Zhang Liang' ın

stratejileri... Hiçbiri işe yaramayacak! Xingyang ve Chenggao kolayca ele geçirilecek!

Xiang Yu: Öyleyse…

Li Zuoche: Kralım! Eğer birliklerimizi yönlendirmezseniz, Han'lar Pengcheng' ı kuşatacaklardır! Eğer bu şehir elden çıkarsa yurtsuz kalacaksınız! Bu yüzden birliklerimizi yönlendirmeniz daha iyi olacaktır. Kazanırsak, Han'lar yenilmiş olacaklar! Başarısız olursak, Pengcheng' a geri dönebiliriz. Bu strateji hem saldırı hem de geri çekilme için açık kapı bırakacaktır! Kralım, eğer bu fırsatı kaçırırsanız, put gibi bekliyor olacağız! Böylelikle altın fırsatı kaybetmiş olacağız!

Xiang Yu: Aynı şeyi düşünüyoruz. Han'ları yok etmek için derhal yola koyulun! Bu bir emirdir!

Yu Ziqi Lütfen bir kez daha düşünün kralım!

Xiang Yu: Karar verilmiştir! Fazla söze gerek yok! Yeni danışmanımız sayesinde savaşı kazanacağız!

Herkes (Aynı anda bir ağızdan): Han birliklerini bozguna uğratacağız!

SAHNE 3

(Sekiz saray hizmetçisi ve Yu Ji sahnededir.)

Yu Ji (Giriş): Ay parlar, hafif sonbahar rüzgarında saklanır, davul ve borazanlar heybetli bir şekilde çalınır. Orduya katıldığımdan bu yana kaç sene geçti bilmiyorum. Barış ne zaman sağlanacak ve ben eve ne zaman döneceğim? Ben Batı Chu'nun kralıyla evli Bayan Yu olarak biliniyorum. İnzivada büyüdüm. Çocukken dövüş sanatlarında ustalaştım. Birçok savaş görmüş

geçirmiş olan kralımı takip etmeye başladığım andan itibaren, büyük zorluklara göğüs gerdim. Barış ne zaman gelecek, bilmiyorum.

(Yu Ziqi sahnededir.)

Yu Ziqi: Hükümdarımızın kararını Kraliçeye bildiriyorum. Yu Ziqi' den selamlar olsun! Şerefle selamlıyorum! (Eğilir.)

Yu Ji: Kalkabilirsin.

Yu Ziqi: Selamlar olsun!

Yu Ji: Sorun nedir?

Yu Ziqi: Yerin kulağı vardır efendim!

Yu Ji: Pekâlâ, bizi yalnız bırakın!

Sekiz saray hizmetçisi (Hepsi aynı anda): Emredersiniz! (Sekiz saray hizmetçisi iki tarafa ayrılarak sahneden inerler.)

Yu Ji: Gizli konu nedir?

Yu Ziqi: Majesteleri! Liu Bang ve Han Xin güçlü bir orduyla bize meydan okumaya geldiler. Bizden sayıca fazla oldukları için savunmamızı güçlendirip beklemede kalmalıyız. Ancak Kralımız, Han' ların ihanetçisi Li Zouche' nın tavsiyelerine uyup birliklerine yarın yola koyulmalarını emretti. Bu yolculuk akabinde korkarım ki kralımız tuzağa düşürülecek!

Yu Ji: Danışmanları neden ona engel olmadılar?

Yu Ziqi: Denediler ancak başaramadılar!

Yu Ji: Peki şimdi ne yapacağız?

Yu Ziqi: Efendim! Lütfen kralımızı bu fikrinden vazgeçirin!

Yu Ji: Anlaşıldı general! Saraya dönüşünün akabinde, onu ikna etmeye çalışacağım.

Yu Ziqi: Teşekkürler efendim!

(Yu Ziqi gider, sekiz saray hizmetçisi sahnededirler.)

Yu Ji (Xi pi San ban melodisi çalar.): Kralım öyle inatçıdır ki, çok zor tavsiye alır. Korkarım ki Batı Chu topraklarına el konulacak ve onun efsanevi itibarı lekelenecek.

Xiang Yu (Xi Pi San ban melodisi çalar.): Neyse ki Li Zuoche şimdi bizimle beraber. Bu durumla ilgili cariyemle şimdi konuşacağım.

Yu Ji: Kralım!

Xiang Yu: Cariyem!

Yu Ji: Selamlar olsun Kralım! (Eğilir.)

Xiang Yu: Kalkabilirsin cariyem!

Yu Ji: Selamlar olsun!

Xiang Yu: Oturabilirsin.

Yu Ji: Teşekkürler kralım!

Xiang Yu: Kahretsin! Kahretsin!

Yu Ji: Kralım! Saraya dönüşünüzün akabinde bu kadar sinirli olmanızın sebebi nedir?

Xiang Yu: Liu Bang, diğer eyaletlerin krallarını da toplayarak bana meydan okuyor! Han Xin de beni rezil etmek için duyurular yayınladı! Bu yüzden bu kadar sinirliyim!

Yu Ji: Liu Bang dürüst davranmıyor ve Han Xin kurnazlığını kanıtlamış oluyor. Neden güçlü bir savunma inşa edip karşı taarruz için beklemiyoruz?

Xiang Yu: Bu sefer güçlerimle birlikte Han Xin'i yakalayacağım ve Liu Bang'ı bozguna uğratacağım. Başka türlü öfkem dinmeyecek!

Yu Ji: Fakat savaş sanatının anahtarı zekadır… Eğer öfkenizin sizi kontrol etmesine izin verirseniz galibiyet için şansınız olmaz! Ayrıca Han Xin taktik uzmanı ve orduları sayıca bizden daha fazla. Benim naçizane fikrimce,

güçlü bir savunma hattı oluşturmak izlenmesi gereken en iyi politikadır. Lütfen bu önerimi düşünün kralım!

Xiang Yu: Söylediklerinde doğruluk payı var cariyem, ancak şimdi harekete geçmezsek herkes bana gülecek!

Yu Ji: Gerçek bir kahraman, her daim hoş görü sahibi olandır ve diğerlerinin söyledikleriyle ilgilenmez!

Xiang Yu: Hayır! Bu savaşla birlikte Han'ları yok edeceğim ya da geri dönmeyeceğim! Fazla söze gerek yok!

Yu Ji: Pekâlâ! Siz böylesine kararlısınız, bana daha fazla laf düşmez. Öyleyse, birlikler ne zaman yola koyulacaklar?

Xiang Yu: Yarın. Sen de bana eşlik edeceksin.

Yu Ji: Evet kralım. Umut ediyorum ki savaş meydanına varışınızın akabinde zafer sizin olacak!

SAHNE 4

(Dört saray askeri, dört ordu askeri, Li Zuoche, Yu Ji, kadın hizmetçiler, uşaklar ve Xiang Yu sahnededir.)

Xiang Yu: Birliklerimi gönderiyorum! Zafer yakındır!

Generaller: Saygılar kralımız!

Xiang Yu: Her şey hazır mı?

Generaller: Evet Sayın Kralımız, her şey hazır!

Xiang Yu: Haydi öyleyse, bir an önce yola koyulalım!

Generaller: Evet kralımız, bir an önce yola koyulalım!

Herkes (Bir ağızdan): Koyulalım!

(Herkes sahneden iner. Xiang Yu atına yönelir. O sırada uşağın sorumluluğunda olan bayrak direği şiddetli rüzgârın etkisiyle devrilir.)

Uşak: Kralım, aniden esen rüzgârın etkisiyle bayrak direğimiz devrildi.

Xiang Yu: Ne diyorsun? (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.) Ani rüzgârın etkisiyle bayrak direğimizin devrilmesi ne garptir! Atım da sesli bir şekilde kişnemeye devam ediyor!

(At kişnemeye devam ederken, Xiang Yu şaşkınlıkla onu dizginlemeye çalışır.)

Xiang Yu (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Ve savaş sesleri tüyleri ürpertiyor! Askerleri ve atları geri çekin!

(Herkes geri gelir, sahnededirler.)

Herkes: Kralım! Birlikleri neden geri çektiniz?

Xiang Yu: Rüzgârın etkisiyle bayrak direğimiz kırıldı, atlar huzursuz oldular.

Zhou Lan: Kralım! Bayrak direğimizin kırılması ve atların huzursuzluğu birliklerimiz için kötü bir talihsizlikti. Lütfen bir kez daha düşünün! (Xiang Yu aynı fikirde değildir.)

Xiang Yu: Saçmalık! Zhou, Jia-zi yılında düştü! Wu Jia-zi yılında yükselişe geçti! Neden aynı yıl aynı zamanda hem iyi hem de kötü oldu? Bayrak direğinin kırılması ve atların huzursuzluğu sadece birer tesadüf mü?

Yu Ji: Kralım! Zhou sadık bir bakandır, neden onu dinlemiyorsunuz? Eğer onun önerilerinizi dikkate alırsanız, bu konularla ilgili mutlu ve huzurlu olabiliriz!

Xiang Yu: Fakat…

Li Zuoche: Kralım, Han ordusunun erzak sıkıntısı çektiğini öğrendim. Birliklerimiz oraya varır varmaz, onlar kaosa düşeceklerdir. Bu fırsatı kaçırmamalıyız kralım!

Xiang Yu: Haklısın! Tüm birlikler Pei şehrine doğru yola koyulsunlar!

Herkes: Evet efendim!

SAHNE 5

(Rüzgâr hafiflemiştir. Dört ordu askeri, dört saray askeri, Zhong Limei, Yu Ziqi, Zhou Lan, Xiang Bo, Yu Ji, kadın faytoncular, uşaklar ve Xiang Yu sahnededirler. Herkes hareket etmeyi bırakır.)

Xiang Yu: Neden burada duruyorsunuz?

Herkes: Pei şehrine vardık efendim!

Xiang Yu: Kampları kuralım öyleyse!

(Herkes etrafta yürür. Haberci sahnededir.)

Haberci: Son haber: Han Xin, Jiulishan' da birliklerini topladı. Askerleri oldukça eğitimli ve erzak sıkıntıları yok!

Xiang Yu: Keşfe devam edin!

Haberci: Anlaşıldı kralım!

(Haberci gider.)

Xiang Yu: Haberciye göre, Han Xin birliklerini topladı ve yeterli erzaka sahip. Ancak Li Zuoche ordunun erzak sıkıntısı olduğunu söylemişti. Onun bizim tarafımızda yer alması bir aldatmaca mıydı? Bize yalan mı söyledi?

Yu Ji: Li Zuoche'yı bulun kralım!

Xiang Yu: Li Zuoche'ya ivedilikle gelmesini söyleyin!

Xiang Bo: Li Zuoche, Li Zuoche! Kralım! Li Zuoche hiçbir yerde yok!

Xiang Yu: Düzenbaz herif! (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Bu hain bizi aldattı! Xiang Bo! (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Kötü tavsiyelerinden dolayı cezalandırılacaksın! Sen! Xiang Bo! Li Zuoche'nin asıl niyetini bilmeden, onu bize önermeye nasıl cüret edebilirsin? Bu durum bizi mahvetti! Her şey senin hatan Xiang Bo!

Xiang Bo: Kralım, Li Zuoche'yi tavsiyelerimden dolayı çok üzgünüm. Lütfen beni bağışlayın kralım!

Xiang Yu: Seni şimdilik bağışlıyorum!

Xiang Bo: Teşekkürler kralım!

Xiang Yu: Cariyemin ve generallerimin sözlerini dinlemeliydim! O zaman bu hain tarafından aldatılmazdım!

Yu Ji: Bu konuyu unutalım kralım. Umarım bu savaşta dikkatli olursunuz ve zafer sizin olur!

Xiang Yu: Sen çadıra geç ve dinlen cariyem!

Yu Ji: Tabii kralım!

(Yu Ji gider.)

Xiang Yu: Generaller!

Herkes: Evet efendim!

Xiang Yu: Haydi gidelim ve savaşalım!

(Herkes etrafta yürüyordur. Dört Han askeri, Cao Shen, Ying Bu, Kong Xi, Chen He, Peng Yue, Wang Ling, Zhou Bo, Fan Yi, Liu Bang sahnededir.)

Liu Bang: Saygılar Xiang Yu!

Xiang Yu: Liu Bang! Senin hayatını bağışladım! Son beş yıldır seninle savaşmadım! Artık kimin kazanacağını görmenin vakti geldi!

Liu Bang: Xiang Yu! Bu savaşta senin birliklerini darmadağın edeceğim!

Xiang Yu: Saçmalık! İşte mızrağım!

Xiang Yu: Saldırın!

(Dört Chu askeri, dört saray askeri, dört Chu generali sahnededir. Birbirlerini kovalarlar.)

SAHNE 6

(Dört Han askeri, sekiz Han generali, Lİ Zuoche, Liu Bang sahnededir. Dağ geçidine giderler. Xiang Yu sahnededir.)

Xiang Yu: Öndeki dağ geçidine bakın! Liu Bang akın ediyor! Generaller!

Herkes: Evet efendimiz!

Xiang Yu: Saldırın!

Xiang Bo: Lütfen durun! Bu hainin cezbedici planına kanmayın!

Xiang Yu: Oh! (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Xiang Bo' nun vakitlice yaptığı uyarı bizi kandırılmaktan kurtardı. Tüm birliklerin Pei şehrine geri dönmelerini emrediyorum!

Herkes: Evet efendimiz!

(Herkes geri çekilir, sahneden iner. Li Zuoche gizlice dağa tırmanır.)

Li Zuoche: Kralım! Bekleyin!

(Xiang Yu atının başını dizginler.)

Li Zuoche: Kralım! (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Lütfen beni dinleyin! Kralım! Tuzağa düştüğünüz için Han'lar galip gelecek ve Chu Devleti yok olacak! Neden teslim olmuyorsunuz? Sizi Han'ların kampına götüreceğim. Bir kez daha düşünün!

Xiang Yu: Bu konuşan da kim?

Li Zuoche: Benim! Li Zuoche!

Xiang Yu: Alçak herif! Senin düzenbazlığın yüzünden bu tuzağa düştük! Onursuzca ölmeyi hak ediyorsun!

Li Zuoche: Dağa girmeye cesaretiniz var mı?

Xiang Yu: Generaller!

Herkes: Evet efendimiz!

Xiang Yu: Saldırın!

(Li Zuoche gider. Xiang Yu kovalar. Dört Chu askeri, dört saray askeri, Zhong Limei, Xiang Bo, Yu Ji, kadın faytoncular, Yu Ziqi sahnededirler, onlar da kovalarlar.)

SAHNE 7

Han Xin (Xi Pi 'Dao Ban' ezgisi çalar.): Bayrak dağın eteklerinde dalgalanıyordu,

(Dört Han askeri, bayrağı tutan Fan Kuai ve Han Xin sahnededir.)

Han Xin: Yavaş hareket edip düşmanın etrafını dört bir yandan saracağız ve sert bir vuruş yapacağız!

(Han Xin attan iner, herkes dağa doğru yol alır.)

Han Xin (Xi Pi 'Yao Ban' ezgisi çalar.): Dağın zirvesinde durun ve bayrağı sallayın!

(8 Han Generali bayraklarla birlikte sahnededirler. Li Zuoche Xiang Yu'yü yönlendirir. Bir süre, Xiang Yu Li Zuoche'yı kovalar. 8 Han generali de onları takip eder.)

Han Xin (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Li Zuoche, Xiang Yu'yü savaş alanına çekti! Bütün generaller hakikat için cesurca mücadele ediyorlar! Batı Chu'yu yok edin ve Hükümdar Xiang'ı yakalayın!

Xiang Yu (Xi Pi 'Dao Ban' ezgisi çalar.): Ne kadar çok öldürürsen, o kadar cesursun!

(Xiang Yu sahnededir, 8 Han generali tarafından etrafı kuşatılır.)

Xiang Yu (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Han askerleri su misali akın ediyorlar, Zhou Lan'ın desteğini henüz görmedim!

(Zhong Limei, Zhou Lan sahnededir.)

Zhou Lan (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Hükümdarımızı kurtaralım!

(Zhong Limei Ziang Yu'yü kurtarır. Zhou Lan hançerlenerek öldürülür. 8 Han askeri sahneden iner.)

Han Xin (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Askerler atları yola çıkarın!

(Han Xin, Dört Han askeri, Fan Kuai dağdan inerler. Dört Han askeri ve Fan Kuai sahnededirler.)

Han Xin (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Chu şarkı planını harekete geçirin!

(Han Xin sahneden iner.)

SAHNE 8

(Sekiz saray kadının lideri Yu Ji sahnededir.)

Yu Ji (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Bu çalkantılı dönemde kralımı takip ettiğim için, yıllardır zorluklara göğüs geriyorum! Qin'in kötü rejimi birçok ölüme neden oldu! Hayatta kalanlar büyük bir tehlike altında hayatlarını idame ettiriyorlar!

(Dört saray askeri, iki haremağası ve Xiang Yu sahnededirler.)

Xiang Yu (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Mızrağımla Han generallerini katlettim! Ancak onların kuşatma manevraları çok yoğun ve baskılıydı! Savaştan uzak durun ve kamplara geri dönün! Bu bir emirdir!

Haremağası: Kralımız geldiler!

(Dört saray askeri, iki haremağası sahnenin iki yanından ayrılırlar. Yu Ji, Xiang Bo'yu karşılar.)

Yu Ji: Kralım!

Xiang Yu (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Seni zor durumda bıraktığım için üzgünüm!

Yu Ji: Kralım! Peki ya bugünkü savaş?

Xiang Yu: Bazı Han generallerini mızrağımla katlettim. Ancak onların birlikleri sayıca bizden fazlalar! Ne yazık ki kazanamayız! Chu' nun yok olması an meselesi! Bu, ordunun başarısızlığı değildir!

Yu Ji: Savaşta kazanmak da vardır kaybetmek de kralım. Bir şeyler içelim mi?

Xiang Yu: Elbette cariyem!

Yu Ji: Şarap lütfen!

Xiang Yu (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Bugünkü yenilgi beni gerçekten çok üzdü!

Yu Ji (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Bu konu üzerinde fazla düşünmeyin ve endişelerinizi dağıtın!

Xiang Yu (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Onların kuşatmalarının üstesinden gelemiyorum!

Yu Ji (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Savunmamızı tutalım ve destek için bekleyelim!

Xiang Yu (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Beni sadece şarap teselli edebilir!

Yu Ji: Kralım! (Xipi 'Yao Ban' ezgisi çalar.) Tarih, zaferle ya da yenilgiyle sonuçlanan pek çok savaşa tanıklık etmiştir!

(Xiang Yu esner.)

Xiang Yu: Hımmm!

Yu Ji: Kralım, yorgun görünüyorsunuz. Lütfen çadırda biraz dinlenin!

Xiang Yu: Pekâlâ. Ancak dikkatli olmalısın!

Yu Ji: Evet kralım! Herkes dinlenmeye çekilebilir!

Sekiz Saray Kadını: Peki efendim.

(Xiang Yu çadıra girer, Sekiz saray kadını iki taraftan sahneden ayrılırlar, Yu Ji çadırın etrafında dolaşmak ister. Gece gözcüleri iki taraftan ayrılırlar.)

Yu Ji: Kralım fazla içtiği için uyuyakaldı. Ben de çadırın etrafında biraz dolaşayım! (‘Nan Bang Zi’ ezgisi çalar.): Kralım çadırda zırhıyla uyuyor, biraz yürüyüş yapacağım ve endişelerimden uzaklaşacağım. Bu vahşi doğada nazik olan şey benim adımlarımdır, gökyüzüne bakıyorum ve ayı görüyorum; soğuk ve parlak. Gökyüzünde birkaç bulut var, ayın yükselmesi için yol veriyorlar. Sonbaharda ne güzel bir manzara!

Kalabalık Chu askerleri: Çok üzgünüz!

Yu Ji: Parlak aya rağmen, ıstırabın seslerini her yerde duyabiliyorum! Ne bedbaht bir dünya! Qin’in kötü rejimi, masumları evsiz ve matemli bırakarak ölümlere ve savaşlara yol açtı. Nasıl sakin olayım? Bu yüzden, savaştan geriye kalanlar, sadece savaş alanındaki soğuk kemiklerdir.

(Dört gözcü sahnede dolaşır.)

Gece Gözcüsü: Beyler, duydunuz mu?

Diğer Gözcüler: Neyi duyduk mu?

Birinci Gözcü: Düşmanlarımızın söyledikleri şarkıyı! O şarkılar yurdumuzun halk ezgileri! Nasıl olur?

Diğer Gözcüler: Nasıl yani? Biz de anlamadık!

Birinci Gözcü: Ohh! Şimdi anlıyorum! Liu Bang Chu topraklarını ele geçirmiş olabilir! Eğer öyleyse, Liu Bang’ın askerleri bizim vatandaşlarımızdan oluşuyordur! Muhtemelen bu yüzden kendi halk şarkılarımızı duyuyoruz! Haksız mıyım?

İkinci Gözcü: Evet olabilir! Ne yapacağız öyleyse?

Üçüncü Gözcü: Endişelenmeyin, kralımız ne derse onu yapacağız!

Dördüncü Gözcü: Saçmalamayın! Kralımızı dinleyip de ne yapalım? Sarhoş olup hiçbir şey yapmayalım mı?

Birinci Gözcü: Evet, haklısın! Kralımız Li Zuoche tarafından kandırıldı, onun tuzağına düştü. Şimdi ise hepimiz Gaixia'da kuşatıldık! Kralımız Chu devletinden destek bekliyor! Ama Chu, Liu Bang tarafından alındı ve artık destek gelmeyecek! Söyleyin, şimdi ne olacak?

(Yu Ji gizlice dinler.)

İkinci Gözcü: Bence en iyisi kaçmak!

Birinci Gözcü: Susun! Bu ciddiyet arz eden bir durumdur! Bununla ilgili şakalaşmayı bırakın! Bence devriyemizle meşgul olmalıyız!

Tüm Gözcüler: Hadi gidelim, hadi!

(Hepsi sahneden inerler.)

Yu Ji: Aman Tanrı'm! Bu konuşmalara göre desteğin gelmemesi onları kaçma düşüncesine sevk etmiş! Aman Tanrı'm! Kralım! Belki de bizler Tanrı'nın gözünden düştük! (Nan Bang Zi ezgisi çalar.) Askerlerin konuşmalarını duydum, açıkçası onlar kaçmayı düşünüyorlar!

Han Askerleri: (Şarkı söylerler): Kırsal bölgeler bizim topraklarımız! Neden geri dönmeyelim? Kimin için bu kadar savaşıyorum!

Yu Ji: Aman Tanrı'm! Neden düşman kampından Chu melodileri yükseliyor? Bu nasıl olur? Kralım uyanın, uyanın!

(Xiang Yu uyanıp gelir.)

Xiang Yu: Ne oluyor?

Yu Ji: Benim kralım!

Xiang Yu: Neler oluyor cariyem?

Yu Ji: Çadırın etrafında yürüyordum, sonra birden düşman kampından Chu melodileri duymaya başladım. Nedenini anlamadım!

Xiang Yu: Gerçekten mi?

Yu Ji: Evet kralım! Gerçekten!

Xiang Yu: Ben de bir dinleyeyim bakayım!

Yu Ji: Tabi kralım!

Han Askerleri (Şarkı söylerler): Askerler ölümle yüzleşirler, on yıl içinde sadece birkaçı evlerine geri döner!

Xiang Yu: Kahretsin! Cariyem, Chu' nun şarkıları her yerden duyuluyor! Liu Bang başardı, değil mi?

Xiang Yu: Cariyem! Görünüşe göre halkımızın çoğunluğu düşmanların safında yer alıyor! Liu Bang Chu topraklarını işgal etmiş olmalı! Mahvoldum ben!

Yu Ji: Hayır kralım! Bu mücadelede görev alacak çok sayıda kahraman askerimiz var! Kaybedince üzülmek gayet olağandır. Nehrin diğer tarafından destek kuvvetler gelene kadar sadece birkaç gün daha bekleyin. O zaman savaşıp kimin galip kimin mağlup olacağını göreceğiz!

Xiang Yu: Cariyem! Bu ordunun lideri olduğumdan beri, 70'ten fazla büyük ve küçük savaşlarda bulundum. Zaferlerimin kaydı hiçbir zaman bir başarısızlıkla lekelenmedi! Şimdi ise Gaixia'da Han Xin tarafından kuşatıldım! Yiyecek içeceğimiz tükenmek üzere ve destek gelmeyecek! Benim topraklarımdan cesur ve dirençli 8.000 asker olmasına rağmen, düşman birliklerin sayısı bizden çok fazla ve savaşı kazanmamız pek mümkün değil! Kuşatmayı durdursam bile, duyduğum utanç, yurduma geri dönüp büyüklerimle bir araya gelmekten beni alıkoyuyor! Duruma bakılırsa, bugün senden ayrılma günüm!

Xiang Yu (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): 10 yıldan fazla süren aşkımız, ayrılışımızla bitmek üzere!

(At kişner.)

Xiang Yu: Atım çok huzursuz bir şekilde kişniyor! Efendiler! Buraya gelin! Bana atımı getirin!

Harem Ağası: Tabi efendim!

(Atı getirirler.)

Xiang Yu: Sen tüm savaşlarda benimle birlikteydin ve zaferlerimin hepsine tanıklık ettin. Ama bugün, Gaixia'da tuzağa düşürüldük! Sen bile çaresizliği canlandırıyorsun!

(Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Atım bile benim mahvolduğumun farkında olduğu için yüksek sesle kişnemeye devam ediyor!

(Harem ağası atı götürür, iki taraftan sahneden ayrılırlar.)

Yu Ji: Kralım! Neyse ki Gaixia bölgesi yüksek kayalıklarla çevrili ve ulaşımı çok zor! Kuşatmayı durdurmak ve yardım bulmak için bir şansımız olabilir, bekleyelim ve görelim! Çok geç olmayacak!

Xiang Yu: Ama…

(Yu Ji gülümser.)

Yu Ji: Biraz bir şeyler içmek ister misiniz benimle kralım?

Xiang Yu: Pekâlâ! İçkiler gelsin!

Yu Ji: Lütfen kralım!

(Xiang Yu ve Yu Ji birlikte otururlar.)

Yu Ji: Lütfen kralım!

(Xing Yu ve Yu Ji birlikte içerler. Xiang Yu bardağı fırlatır.)

Xiang Yu: Kahretsin! Dağları devirecek ve dünyaya hükmedecek kadar iddialı olmaya alışkındım! Ama şanssızım ve atım koşamıyor! Atımı hallederim ama peki ya seninle ilgili ne yapacağım cariyem?

Yu Ji: Kralım! Hüzünlü şarkınız beni duygulandırdı. Lütfen endişelerinizi biraz da olsa azaltmak adına dans etmeme izin verin!

Xiang Yu: Teşekkürler cariyem!

Yu Ji: Umarım beğenirsiniz!

(Xiang Yu, Yu Ji' ye bakar. Yu Ji sakinliğini korur, Xiang Yu' nun bakışlarından kaçınır, kılıcıyla dans eder.)

Yu Ji (Xi Pi 'Er Liu' ezgisi çalar.): Kralım! İçeceğinizi alın ve şarkımı dinleyin! Endişelerinizi uzaklaştırmak için dans ediyorum! Qin' in kötü rejimi ülkeyi mahvetti. Kahramanlar ayaklandı ve savaş patlak verdi. Tarih bana bir şey öğretti, o da zafer ve yenilgi. İkisi de kısa ömürlüdür. Kalbinizi ferah tutun ve içeceğinizin keyfini çıkarın!

(Yu Ji kılıcıyla dans eder.)

Xiang Yu: Ha ha ha… Teşekkürler cariyem!

(İki harem ağası sahnededir.): Kralım! Han askerleri dört bir yandan bize saldırıyorlar!

Xiang Yu: Generallere söyleyin! Düşmana karşı savaşsınlar!

İki harem ağası: Emredersiniz! (Giderler.)

Xiang Yu: Cariyem! Düşman askerleri dört bir yandan saldırıyorlar. Şimdi seninle birlikte bu kuşatmanın üstesinden geleceğim!

Yu Ji: Kralım! Eğer bu savaşın üstesinden gelirseniz, lütfen nehrin diğer tarafına çekilin. Sonra, zor durumda olan insanları kurtarmak için Chu Devleti'ni yeniden canlandırmayı deneyin. Eğer sizinle gelirsem, size külfet olurum! Sizin kılıcınızla kendimi öldüreceğim! Böylece sizi işinizden alıkoymuş olmayacağım!

Xiang Yu: Hayır cariyem! Lütfen yapma!

Yu Ji: Kralım! (Şarkı) Han birlikleri yurdumuzu işgal ettiler. Bizlerse Chu'nun halk şarkılarına gömüldük. Siz, kralımız olarak güveninizi kaybettiniz. Ben ise cariyeniz olarak sizinle yaşamımı sürdürme cesaretine sahip değilim.

Xiang Yu: Hayır! Hayır!

(İçten haykırır. Yu Ji şaşkındır, Xiang Yu' den kılıcını ister, Xiang Yu izin vermez.)

Xiang Yu: Hayır! İmkânsız! Olmaz!

Yu Ji: Kralım! Han birlikleri…! Buradalar!

Xiang Yu: Neredeler? Bir bakayım!

(Yu Ji, o sırada arkası dönük olan Xiang Yu'nun belinden kılıcını çeker alır.)

Yu Ji: Elveda!

(Yu Ji kendini öldürür. Ordu sahnededir.)

Xiang Yu: Kahretsin! Atımı getirin!

(Ordu ve Xiang Yu gider.)

SAHNE 9

(8 Han generali sahnededir.)

Xiang Yu (Xi Pi Dao Ban ezgisi çalar.) Günlerdir açlıkla mücadele etmek, katlanılması çok zor bir durum!

(Xiang Yu sahnededir, bir Han generali gelir ve Xiang Yu onu bıçaklayarak öldürür.)

Xiang Yu (Xipi 'San Ban' ezgisi çalar.): Atım da açlıkla mücadele ediyor! Kolaysa hayatta kal! Arkada askerler, önde ise Dajiang Nehri! Ne güzel!

Min Ziqi: Nehre yelken açıyoruz!

(Min Ziqi balıkçı kıyafeti giyiyordur, kürekleri hareket ettirerek kayığı sallar.)

Min Ziqi (Xi Pi 'Yao Ban' ezgisi çalar.) Kralım haydi çabuk olun! Askerler gelmek üzere! Hemen kayığa binin!

Xiang Yu: Yenildim，mahvoldum! Eve nasıl dönerim? Atalarımın yüzüne nasıl bakarım? En azından atımı al ve nehrin karşısına geçir. Sonra onu azat et!

(Xiang Yu atı bırakır ve Min Ziqi alır. At nehre atlar. Min Ziqi gizlice gider.)

Xiang Yu: Lanet olsun! (Xi Pi San Ban ezgisi çalar.) 8.000 askerimin hepsi gitti! Nehirde beni bekleyen bir kayık olsa da gitmeyeceğim! İnsanları, halkımı hayal kırıklığına uğrattım! (Xi Pi San Ban ezgisi çalar.) En iyi seçenek ölümdür! Elveda!

(Xiang Yu kendini öldürür. Generaller ve Liu Bang sahnededir.)

***

"Elveda Cariyem" isimli oyun da hâlâ Pekin Operası sahnesine popülerliğini koruyan klasiklerden biridir. İlk olarak Qing Yiju tarafından yazılan bu oyunun ismi *Chuan Han Zheng* (楚汉争)' dır. 9 Mart 1918 tarihinde, Yang Xiaolou ve Shang Xiaoyun tarafından ilk kez Pekin'de sahnelenen oyun, daha sonra konusunun gereksiz uzunlukta olduğu gerekçesiyle Qi Rushan ve Wu Zhenxiu tarafından tekrar düzenlenmiştir. Böylelikle "Elveda Cariyem" isimli oyunun yaratıcıları olmuşlardır. "Elveda Cariyem", Yang Xiaolou ve Mei Lanfang iş birliğiyle 15 Şubat 1922 tarihinde ilk kez sahnelenmiştir.[85] Bu arada Mei Lanfang, *dan* rolünü daha da güzelleştirmek ve izleyiciyi estetik açıdan daha fazla etkileyebilmek için saç ve makyaj tarzlarını, el hareketlerini[86] geliştirip yeniden tasarlamıştır. Mei Lanfang, oyunlarda ruj kullanan ilk *dan* oyuncularından biridir. Özellikle de cariye Yu Ji karakteri için yeni kostümler tasarlamıştır. Yine cariye Yu Ji'nin icra etmesi için *jian wu* (剑舞)[87] olarak

[85] https://www.sohu.com/a/200769010_687846 (Erişim: 02.03.2020)

[86] https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s40636-020-00176-z.pdf (Erişim: 16.04.2020)

[87] https://hdl.handle.net/2144/37185 (Erişim: 02.03.2020)

adlandırılan tamamen yeni bir *kılıç dansı* yaratmıştır.[88] Buradan Mei Lanfang'ın oyuna olan sevgisi ve Pekin Operası'na bulunduğu katkıların ne denli önemli olduğu anlaşılmaktadır.

Oyunun hikayesi ise Chu Kralı Xiang Yu, cariye Yu Ji ve Han Hanedanlığı' nın sonraki kurucularından Liu Bang etrafında şekillenir. Bu hikâyeye göre; Xiang Yu, Liu Bang ile savaş halindedir. Kendi generallerini ve en sevdiği cariyesi olan Yu Ji' yü dinlemeyen Xiang Yu, gerçekte Liu Bang'ın danışmanı olan; Chu Devleti'ne sığınır ve taraf değiştirmiş gibi görünen Li Zuoche tarafından oyuna getirilir ve Liu Bang'ın askeri birlikleri tarafından kuşatılır. Xiang Yu yenilginin eşiğindedir. Bu durumun farkında olan cariye Yu Ji, Xiang Yu'ye külfet olmak istemez ve bir anda Xiang Yu'nun dikkatini dağıtarak belinden kılıcını alır ve kılıcıyla intihar eder. Askerleri kaçan Xiang Yu, kendisini nehrin karşısına geçirmek için gelen kayığa binmez. Bu durumu utanç verici bulur ve ölmeyi tercih eder.

Anlaşılacağı üzere, oyunda tarihi bir hikâye ele alınmaktadır. Chu kralı Xiang Yu'nun cesur ve kibirli bir yönetici olduğu, pek çok savaş kazandığı ancak Liu Bang tarafından yenilgiye uğratıldığı görülmektedir. Ayrıca, cariye Yu Ji ile olan romantik aşklarına değinilmektedir. Öyleyse savaşlar, kahramanlık hikayeleri, hükümdarlar, romantik aşklar günümüz Pekin Operası'nda hâlâ işlenen konular arasındadırlar. Ayrıca, geleneksel Çin tiyatrosunun en önemli özelliklerinden olan müzik, şarkı ve dans gibi unsurlar da bugünkü Pekin Operası'nda görülmektedir.

[88] https://www.writtenchinese.com/mei-lan-fang-king-peking-opera/

(Erişim: 18.02.2020)

Özellikle de Pekin Operası'nın oluşumunda etkin rol oynayan Anhui ve Hubei tiyatrolarına ait Xi Pi ve Er Huang melodileri göze çarpmaktadır.

Oyun, roller açısından incelendiğinde ise yine Çin tiyatrosunda hâkim olan dört temel rolü görebilmekteyiz:

Yu Ji (虞姬): dan(旦)rolü

Xiang Yu (项羽)：jing(净) rolü

Han Xin (韩信)：laosheng(老生) rolü

Yu Ziqi (虞子期)：xiaosheng (小生)rolü

Li Zuoche (李左车)：laosheng(老生) rolü

Xiang Bo (项伯)：jing(净) rolü

Zhou Lan (周兰)：jing(净) rolü

Zhong Limei (钟离昧)：jing(净) rolü

Chen Ping (陈平)：laosheng(老生) rolü

Liu Bang (刘邦)：laosheng(老生) rolü

Lu Ma Tong (吕马通)：sheng(生) rolü

Dört Harem Ağası (四更夫)：chou(丑)rolü

Pekin Operası'nda sahnelenen klasiklerden biri olan 'Elveda Cariyem' isimli bu oyunun, günümüzde edebiyat ve sinema gibi alanlara da uyarlandığını görüyoruz. Yazar Lilian Lee tarafından kaleme alınıp romanlaştırılan daha sonra 1993 yılında film sahnelerine uyarlanan hikâye, kurgusal iki ana karakter olan Duan Xiaolou (Kral Xiang Yu rolünde) ve Cheng Dieyi (Cariye Yu Ji dan rolünde) etrafında şekillenmektedir. Temeli Pekin Operası'na dayanan filmde, iki ünlü

opera sanatçısının hayatı anlatılmıştır. Film, Çin Kültür Devrimi (1966-1976) döneminde gerçekleşmekte; Çin'in değişen politika ve rejimlerini ele almaktadır.[89]Ayrıca, filmde *dan* rolünü oynayan Cheng Dieyi'nin Duan Xiaolu'ya karşı beslediği homoseksüel duygular da ön plana çıkmaktadır. Özellikle Qing Devri'nde (1644-1911), *dan* rolünü oynayan erkek oyuncuların popülerliği ve homoseksüellik kavramının yaygın olarak görülmesi filmde yansıtılmıştır. Film, 1993'te Cannes Film Festivali'nde Altın palmiye Ödülü'ne layık görülen ilk film olmuştur.[90]

Filmin bugünkü başarıya ulaşmasının temel nedeni belki de Pekin Operası'dır diyebiliriz. Her ne kadar film, Kültür Devrimi sırasında Çin'in sergilediği politikaları ele alıyor olsa da filmin konusu, kahramanları, kahramanların rolleri ve birbirlerine karşı beslediği duygular, içinde bulundukları ortam dahil olmak üzere her şeyiyle Pekin Operası'nı temsil etmektedir.

[89] D. Lei, (2016), **Operatic China: Staging Chinese Identity Across the Pacific.,** Springer Press, s. 225.

[90] A.g.e., s. 225.

SONUÇ

Tiyatro; Çin tarihi boyunca var olmuş, kültür ve edebiyat alanında önemli bir yer tutmasının dışında Çinlilerin yaşam biçimi haline gelmiş bir kavramdır. Çin tiyatrosunu batı tiyatrolarından ayıran en önemli özelliği ise; şarkı, müzik, dans ve akrobasi gibi sahne sanatlarıyla Çin tiyatrosunun bütünlük içinde olmasıdır. Çin tarihinde antik dönemlerde görülen bu sahne sanatları günümüz Pekin Operası'nda hâlâ görülebilmektedir.

Çin tiyatrosunun Shang Dönemi (M.Ö. 1600-1046)' nden bu yana geçirdiği aşamalar, aslında Çin toplumunun evrimleşmesini de yansıtmaktadır. Edindiğimiz bilgiler ışığında, başlangıcından günümüze kadar geçen süreçte tiyatronun özellikle eğlence amaçlı kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu noktada, Çin halkının müziğe ve tiyatroya düşkün olduğunu ifade etmek gerekir. Feodal dönemlerdeki tiyatrolarda, bilhassa hükümdarların kendilerini eğlendirmek için saraya tiyatro gruplarını davet ettiklerini ya da saraylarında kendi dansçılarının ve göstericilerinin olduğunu görüyoruz.

Çin tiyatrosunun tam olarak ne zaman başladığı konusunda net bir şey söyleyememekle birlikte Shang Dönemi'nden itibaren tiyatroya ait izleri görebilmekteyiz. Çoğu tarihçi, Çin tiyatrosunun dini ritüellere dayandığı konusunda hem fikirdir. Özellikle Shang ve Zhou Dönemleri (M.Ö. 1046-256) 'ndeki Şamanistik ritüeller sırasında Şamanlar hayvan kostümleri giymişler, bu şekilde hayvanların sahip olduğu güçlere ulaşacaklarını düşünerek aynı zamanda hayvan hareketlerini de taklit ederek dini ritüellerini icra etmişlerdir. Çin mitolojisinin önemli hükümdarlarından Fu Xi' ye göre; Yijing'de yer alan 8

trigramdan her biri bir hayvanla tasvir edilir ve Fu Xi, hayvanların vahşi yönleriyle insanlar arasında ilişkilendirme yapmıştır. Bu bilgiden yola çıkarak, evrende her şeyin başlangıcının Yijing'e dayandığını düşündüğümüzde tiyatronun temelinin de Yijing' e dayanıyor olma ihtimalini akıllara getirmektedir. Ancak bu tespitimiz, daha çok araştırmaya muhtaç varsayım olarak kalacaktır.

Shang Dönemi'nden itibaren özellikle feodal dönemlerde ataerkil aile yapısını benimseyen Çin ulusu için 'kadın' ın yeri her daim ailesi, evi olmuştur. Kadın; eşi ve çocuklarından sorumludur. Ataerkil ve gelenekçi bir ulus anlayışı sınırlarında erkeğin gölgesinde kalan 'kadın'ın toplumdaki statüsü tiyatrodaki kadın oyuncuların statülerini de etkilemiştir. Zamanla tiyatrolar genelevle, kadın oyuncular da hayat kadınlarıyla bağdaştırılmış ve tiyatronun çizdiği kötü imaj Konfüçyanizm destekçilerinden tepki almıştır. Çünkü tiyatro; iyi insan olmak, dürüstlük ve sadakat gibi erdemleri öğretmelidir; insanların yanlışa, kötüye yönelmelerine engel olmalıdır.

Song Dönemi'ne kadar geçen sürede tiyatro alanında öenmli gelişmeler kaydedildiği görülmektedir. Qin Dönemi'nde (M.Ö. 221-206) hükümdarlık sarayında özellikle eğlence amaçlı gösterilerin devam etmesi dikkat çeker. Kuklaların ortaya çıkışının ise Han Dönemi (M.Ö. 206-M.S. 220)'ne rastladığı görülür. Mitolojik unsurları kapsayan ve halk performansları olarak anılan *baixi* (百戏) de yine bu döneme rastlamaktadır. Başarılı kahramanları ve hikayesi ile beğeni kazanan; Çin'in dört klasik romanından biri olan *Sanguo Yanyi* (三国演义) de daha sonraki tiyatro oyunlarına da konu olmuştur.

İnsanların ticaret amaçlı seyahat ettikleri bir dönem olan Song Dönemi (M.S. 960-1279)'nde tiyatro daha çok eğlence aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Seyyar dansçılar ve hikâye anlatıcıları ticaretlerini yapmak için köyden köye seyahat ederlerken yanlarına şarkılarını, şiirlerini, danslarını ve hikâyelerini de aldıkları için bu durum tiyatro gruplarının oluşmasını sağlamıştır. Efsanevi tanrı ve halk hikâyeleriyle dinleyenleri büyüleyen oyuncular, inançlarını ve tanrıları canlandırmak için çeşitli aksesuarlar, kıyafetler kullanmışlar ve zamanla hükümdarlık sarayları tiyatroda hâkimiyet kazanmıştır.

Çin tiyatrosunda gelenek haline gelen ve şüphesiz en dikkat çekici gelişmelerden biri olarak adlandıracağımız durum; oyuncuların karşı cinsin kimliğinde sahnede yer almalarıdır. Çin tiyatrosunda kadınlar erkek, erkekler de kadın rollerinde (dan 旦) yer almışlardır. Kronolojik sıralamayı takip edecek olursak, araştırmamız çerçevesinde erkeklerin kadın kimliğinde sahneye çıkmalarını ilk kez Song Dönemi'nde, kadınların erkek kimliğinde sahnede yer almalarını ise Moğollar Dönemi'nde (1280-1368) görmekteyiz. Kadın oyuncular erkek kimliğinde sahnede yer almışlardır çünkü sadece erkek gibi şarkı söyleme ya da rolünün gereğini yapma gibi özelliklere sahip değildirler. Bu kadın oyuncular aynı zamanda dövüş sanatları, akrobasi gibi alanlarda kendilerini geliştirmiş, yetenekli oyunculardır. Feodal dönemde, bir kadının hem kabiliyetli olması hem de sahne sanatlarında kendini kanıtlaması önemli bir gelişmedir. Ancak, Moğollar Dönemi'nde kadın oyuncuların, temsil ettikleri cinsiyetin kimliğini performansları esnasında manipüle etmeleri ve bu durumun halk tarafından sanat olarak algılanması Moğol yönetimini harekete geçirmiş; yönetim tiyatro oyuncularının sahne dışındaki yaşamlarına yönelik kısıtlamalar getirmiştir. Bu yasaklamalardan bihassa kadın oyuncular daha fazla etkilemişler; erkek

oyunculara göre daha fazla baskı altında kalmışlardır. Sonuç olarak, kadın oyuncuları halktan ayıran bu durumun kadın oyunculara yönelik bakış açısını değiştirdiği ve kadının sosyal yaşamdaki yerini olumsuz yönde etkilediği söylenebilir.

Çin tarihinde oldukça köklü bir geçmişe sahip olan karşı cinsin kimliğine bürünme geleneği, bilhassa Ming ve Qing Dönemleri'nde erkeklerin dan(旦) rolünde sahneye çıkmalarıyla devam etmiştir. Ming Dönemi (1368-1644) 'nde zengin ve elit kesimin duyduğu hayranlıklarının sonucu ön plana çıkan dan 旦 rolü ve bu rolü icra eden erkek oyuncuların çok beğenilmeleri, zaman geçtikçe bu popülaritenin kaybolması aslında tiyatro ve toplum arasındaki etkileşimi, özellikle de toplumdaki cinsiyet ve cinsellik politikalarını yansıtmaktadır.

Dan 旦 rolünün toplumdaki statüsünü incelediğimizde, bu rolü icra eden erkek oyuncuların birçok temel haktan mahrum kaldıklarını ve bununla birlikte toplumun en alt sınıfında kabul edildiklerini görüyoruz. Ayrıca, hayat kadınlarının yaygınlaştığı Ming Dönemi'nde, erkek dan 旦 oyuncuları ile elit kesime mensup alimler arasında duygusal yakınlaşmalar olmuş; bu durum homoseksüel ilişkilerin yaşanmasına olanak sağlamıştır. Görüldüğü üzere dan 旦 rolünün gelişimi, Çin'deki hükümdarlık dönemlerinin sonuna doğru sosyal yaşantıda gözlemlenen değişimlerle yakından ilgilidir.

Qing Devri (1644-1911), bugün sadece Çin'de değil tüm dünyada büyük beğeni toplayan ve hayranlık uyandıran Pekin Operası'nın ortaya çıkışına ve yükselişine şahitlik eden dönemdir. Qing Devri' nin ilk zamanlarında sıkı bir yönetim hâkimdir ve bunun sonucunda da kadınların oyuncu olarak sahnede yer

almaları; hatta izleyici olarak oyunlara katılmaları yasaklanmıştır. Çünkü Qing Devri'nde tiyatrolar genelevle, kadın oyuncular da hayat kadınlarıyla bağdaştırılmıştır. Qing Devri'nde egemen olan Mançu Rejimi, bu durumun toplumun ahlaki değerlerine zarar verdiği gerekçesiyle kadın oyunculara yasaklar getirmiş; ancak erkek oyuncuların kadın kimliğinde performansları icra etmelerine izin vermiştir. [91] Çünkü icra edilen oyunlarda kadın rolleri de olduğu için, bilhassa oyuncularının tamamı erkek olan tiyatro grupları kadın oyunculara ihtiyaç duymuşlardır. Bu sebeple erkekler kadın kimliğinde bu rolleri sahnede icra etmeye başlamışlardır. Hayat kadınları gibi zengin müşterilerine hizmet eden erkek *dan* 旦 oyuncuları da cinsel partner olarak da erkek müşterileri eğlendirerek ahlaki değerleri göz ardı ettikleri gerekçesiyle yasaklamalara maruz kalmışlardır. *Dan* 旦 rolü, Qing Devri'nin sona ermesiyle birlikte popülaritesini kaybetmeye başlamıştır.

Feodal toplum yapısında bir erkek ailevi sorumluluklarını yerine getirdiği sürece homoseksüel ilişkiler tolere edilmiştir. Bu bilgiye dayanarak, feodal Çin'de ataerkillik ve cinsiyet politikalarının homojen bir şekilde yapılandırıldığı söylenebilir. Ayrıca homoseksüel bir ilişkideki baskın rolde olan zengin müşterilerini eğlendirmeleri için *dan* 旦 rolünü oynayan erkek oyuncular, kadınsı davranışlarını geliştirmeleri konusunda teşvik edilmişlerdir. Sosyal ayrıcalıklar maskülenlikle bağdaştırıldığı için, dan 旦 erkeklerinin konumu, erkek merkezli cinsiyet normlarını örneklendirmektedir.

---

[91] Kadın kimliğinde sahneye çıkan erkek oyuncular *nandan*(男旦) olarak bilinir. *Nan* Çince'de erkek anlamına gelmekte; *dan* ise tiyatrodaki kadın rolünü ifade etmektedir.

Qing Devri'nin sona ermesiyle cinsiyet ayrımındaki katı kısıtlamalar sona ermiş; kadın-erkek oyuncular birlikte sahne almaya başlamışlardır. Buna rağmen dan rolleri varlığını devam ettirmiştir çünkü dan geleneği Çin tiyatrosuna derin kökler salmıştır. Dan rolünün en iyi öncülerinden biri olan Mei Lanfang (1894-1961), Çin tiyatro tarihine adını altın harflerle yazdırmıştır. Tiyatrocu bir ailede büyüyen ve çok küçük yaşlardan itibaren kendi de tiyatroyla ilgilenen Mei Lanfang, operadaki dan rolünün bugünkü başarıyı ve popülerliği yakalamasına katkı sağlayan başarılı bir aktördür. 1920-30'lu yıllarda Amerika, Avrupa ve Sovyetlere seyahat ederek Pekin Operasını bu ülkelerde icra etmiş ve yabancıların Çin tiyatrosunu daha yakından tanımalarına fırsat vermiştir. 4 Mayıs Kültür Hareketi'nden sonra birçok alanda reformlaşmaya giden Çin, özellikle de kadının toplumdaki statüsünü yükselten ve ona sosyal haklar tanıyan bir ülke olmuştur. Bu süreçte batıdan da etkilenen Çin hükümeti, tiyatroda kadın ve erkeğin birlikte sahnede yer almasına izin vermiştir. 1960'lı yıllarda ise tiyatro oyunlarının yeniden düzenlenmesi ve bu oyunlar aracılığıyla aktarılan yeni cinsiyet politikaları nedeniyle, kadın oyuncuların tiyatro sahnesinde daha fazla görülmeye başlanmış; Mao sonrası dönemde erkek *dan* 旦 oyuncuları, Kültür Devrimi'nin gölgesinde kalmışlardır.

Bu bilgiler ışığında, Çin tarihi boyunca her zaman tartışmaya açık bir konu olan 'kadın' olgusu, tiyatro alanında da kısıtlamalara maruz kalmıştır. Çünkü 'kadın', fiziksel açıdan güzelliklere sahip olduğu için çok fazla göz önünde olmamalıdır. Tiyatro bir çeşit kendini ifade etme sanatıdır. Çin tiyatrosu ise Çinliler için sanattan daha fazlası demektir; Çin tiyatrosu yaşam felsefesidir, yaşama biçimidir. Ancak, manipülatör oyuncuların ve özellikle Mançular'ın baskıcı kuralları, kadını yaşamla iç içe olan tiyatro sanatından soyutlamıştır.

Tiyatro, yüzyıllar boyu ataerkil ve geleneklerine bağlı bir yapıyı benimseyen, Konfüçyüsçü düşünceye bağlı kalan Çin toplumunda kadına olan bakış açısını olumsuz yönde etkilemiştir. Kadının bu sanat içerisinde kendini ifade etmesine olanak verilmemiştir. Bu durum, erkek oyuncuların kadın kimliğine bürünerek kadın rollerinde oynamalarının önünü açmıştır. Erkek oyuncuların kadın kıyafetleriyle kadın rollerini oynamaları, zamanla bu rolü benimsemelerine ve aslında Qing Dönemi'nden daha önceki dönemlerden beri var olduğu kaydedilen erkeklerin homoseksüel ilişkilerinin daha da yaygınlaşmasına ve gün yüzüne çıkmasına neden olmuştur.

Feodal dönemindeki geleneksel Çin tiyatrosunun ürünü olan Pekin Operası'nda günümüzde kadınlar kadın, erkekler de erkek rollerinde oyunlarını icra etmektedirler. Cumhuriyet rejimi ve Kültür Devrimi'nin etkisiyle kadına ve tiyatro sahnesindeki kadın oyunculara yönelik getirilen reformlar ve düzenlemeler, kadının bir birey olarak sosyal yaşamda varlığını desteklemiş; kadın oyuncuların sahne sanatlarında yeteneklerini göstermelerine ve kendilerini yeniden ifade etmelerine olanak tanınmıştır. Modern Pekin Operası sahnesinde dan(旦) rolünün ise eskisi kadar popüler olmasa da hâlâ varlığını sürdürmekte olduğunu görülmektedir. Bu rolü günümüz Pekin Operası sahnesinde hem kadın hem de erkek oynayabilir; herhangi bir ayrım söz konusu değildir. Dan(旦) rolünün operada hâlâ varlığını gösteriyor olması, bu rolün operayı oluşturan önemli yapıtaşlarından biri olduğunun göstergesidir.

Çin tiyatro tarihi boyunca, kadın oyuncuların hikayeleri ve hayatta kalma mücadeleleri her şeye rağmen onların aslında ne kadar dayanıklı ve güçlü

olduklarını göstermektedir. Pekin Operası'yla birlikte tiyatro sahnesindeki kadın, adeta küllerinden yeniden doğmuştur.

ÖZET

Tarih boyunca Kadim Çin medeniyeti gerek kültürel gerekse edebi açılardan birçok önemli olaya ve gelişmelere ev sahipliği yapmıştır. Türkçe karşılığı Pekin Operası olan Jingju de, Çin'de tiyatro alanında ortaya çıkan önemli kültürel değerlerden biridir.

Dini ritüellerle ortaya çıktığı düşünülen Çin tiyatrosu, zamanla hükümdarların da saraylarında eğlence kaynakları olmuştur. Daha sonra saraylara, çayevlerine ve sokaklara taşınan tiyatro, eğlence ve eğitim amaçlı icra edilmeye devam etmiştir. Çin toplumu ataerkil bir aile düzenini benimsemiş olmasına rağmen, başlangıcından bu yana tiyatro sahnesinde 'kadın' oyuncuları görebilmek mümkündür. Ancak bazen de kadının sahnede yer alması yasaklanmış; bu durumda erkek oyuncular kadın kimliklerine bürünerek sahne almışlardır. Bunun en güzel ve başarılı örneği; Mei Lanfang'dır. Mei Lanfang, başarılı performanslarıyla Avrupa, Amerika ve Rusya'da da adından bahsettirmiş; bu ülkelerdeki tiyatro sanatçılarıyla bir araya gelmiş ve onları etkilemiştir.

Bu tez çalışması Çin tiyatrosunun tarihi gelişim sürecindeki cinsiyet kavramlarına, erkek oyuncuların kadın kılığına girerek performanslarını icra etmelerinin nedenlerine ve bu durumun toplum yaşamını ve özel hayatı nasıl etkilediğine odaklanır. Çalışmada, özellikle de 'kadın' oyuncuların tiyatro sahnesindeki duruşu, yeri ve önemi detaylı bir şekilde araştırılmıştır.

ABSTRACT

Throughout history, ancient Chinese civilization has hosted many important events and developments in both cultural and literary areas. *Jingju*, also known as the *Peking Opera*, is one of the most important cultural values in the field of theater in China.

The Chinese theater, which was thought to have emerged by religious rituals, was a source of entertainment in the palaces of the emperors over time. Later, the theater which was carried to the teahouse and streets, continued to be performed with the aim of entertainment and education. Although Chinese society has adopted a patriarchal family order, it is possible to see female actors in the theater scene since its inception. Sometimes, however 'women' were forbidden to take part in the scene; in this case, male actors took on the stage of women's identity. The most beautiful and successful example of that is Mei Lanfang. He has made a name for itself in Europe, America and Russia with his successful performances. He met and influenced theater artists in these countries.

This study mainly focuses on the gender concepts, cross-dressing of men and how it affected the society and special life in the historical development of Chinese theater. In the study, the position, place and importance of female actors on the theater stage have been analyzed in detail.

KAYNAKÇA

Allen, B., (2015), **Striking Beauty: A Philosophical Look at the Asian Martial Arts,** Columbia University Press.

Amitin, M., 1980, "Chinese Theatre Today: Beyond the Great Wall", **Performing Arts Journal,** s.9-26.

Bai, D., 1966, "Feminism in the Revolutionary Model Ballets the White-Haired Girl and the Red Detachment of Women", **Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-76**, s.1-12.

Banu, G., Gibson, J., Wiswell, E., 1986, "Mei Lanfang: A Case Against and A Model for the Occidental Stage", **Asian Theatre Journal**, C.3, S.2, s.153-178.

Chan, M., 2009, "The Magic of Chinese Theatre: Theatre as a Ritual of Sacral Transmogrification", **In Change and Innovation in Chinese Opera: A Post Conference Publication,** s.1-19.

Chen, C., Qin, B., 2012, "The Ancient Origins of Chinese Traditional Female Gender Role: A Historical Review From Pre-Qin Dynasty To Han Dynasty", **M&D Forum,** s.142-147.

Chen, J., T., 1970, "The May Fourth Movement Redefined", **Modern Asian Studies**, C.4, S.1, s.63-81.

Cheng, W., 1996, "The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin", **Modern China,** *22*(2), s.197-233.

Cheng, W., 2002, "The Use of 'Public' Women: Commercialized Performance, Nation-building, and Actresses' Strategies in Early Twentieth-century Beijing (No.275)", **Women and International Development,** Michigan State University, s.1-29.

Cheng, W., 2003, "Women in Public Spaces: Theater, Modernity, And Actresses in Early Twentieth-Century Beijing", **Asian Journal Of Women's Studies,** C.9, S.3, s.7-45.

Chiang, Ü., G., 2011, "Çin'de Ayak Bağlama Geleneği: Bir Çift Küçük Ayak; Bir Kap Gözyaşı", 1**. Asya Dilleri ve Edebiyatları Sempozyumu,** s. 147-154.

Chlumsky, N., (1975), **Inside Kungfu: Chinese Martial Arts Encyclopedia,** Lulu.com Publication.

Chu, C., C., (1923), **The Chinese Theatre**, The Bodley Head Press, London.

Cuncun, W., (2004), **Homoerotic Sensibilities in the Late Imperial China**, Routledge Press.

Cuncun, W., Stevenson, M., 2010, "Speaking of Flowers: Theatre, Public Culture, and Homoerotic Writing in Nineteenth-Century Beijing", **Asian Theatre Journal,** C.27, S.1, s.100-129.

Dolby, W., 1994, "Some Mysteries and Mootings About the Yuan Variety Play", **Asian Theatre Journal,** C.11, S.1, s.81-89.

Eberhard, W., (1947), **Çin Tarihi,** Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Eberhard, W., (2000), **Çin Simgeleri Sözlüğü: Çin Hayatı ve Düşüncesinde Gizli Simgeler,** Kabalcı Yayınevi.

Fei, F. C., (2002), **Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present,** University Of Michigan Press.

Fu, J., (2012), **Chinese Theatre,** Cambridge University Press.

Goldman, A., (2013), Opera **and The City: The Politics of Culture in Beijing, 1770-1900,** Stanford University Press.

Goldstein, J., 2003, "From Teahouse to Playhouse: Theaters As Social Texts in Early-Twentieth-Century China", **The Journal of Asian Studies**, C.62, S.3, s.753-779.

Gong, S., 2007, "Characteristics of Lixue in Qing Dynasty", **Frontiers of Philosophy in China**, C.2, S.1, s. 1-24.

Goodman, B., Larson, W., (2005), **Gender in Motion: Divisions of Labor and Cultural Change in Late Imperial and Modern China,** Rowman & Littlefield Publishers.

Gudnason, J. T., Gong, L., (2001), **Chinese Opera,** Abbeville Press, s. 1-24.

Guo, J., Gao, M., 2001, "Moral Conflicts Reflected in the Love Stories of Jingju", **Asian Studies Review,** C.4, S.24, s. 499-521.

Hsu, D. M., 1964, "Musical Elements of Chinese Opera", **The Musical Quarterly,** C.4, S.50, s.439-451.

Hui-Ling, C., 1997, "Striking Their Own Poses: The History of Cross-Dressing on the Chinese Stage", **The Drama Review (1988-),** C.2, S.41, s.130-152.

Kang, J., Qin, S., Wang, D., 2014, "The Significance of Information Visualisation Based on the Symbolic Semantics of Peking Opera Painted Faces (POPF)", **Proceedings of the 20th International Conference on Automation and Computing,** Bedfordshire: Cranfiel University, s.83-87.

Kennedy, D., (2010), **The Oxford Companion to Theatre And Performance,** Oxford University Press.

Lee, L. X. H., Wiles, S., (2014), **Biographical Dictionary Of Chinese Women, Volume II: Tang Through Ming 618-1644,** Routledge Press.

Lei, D., (2011), **Alternative Chinese Opera in The Age of Globalization: Performing Zero,** Springer Press.

Lei, D., (2016), **Operatic China: Staging Chinese Identity Across the Pacific,** Springer Press.

Li, S. L., (2003), **Cross-Dressing in Chinese Opera (Vol. 1),** Hong Kong University Press.

Li, Y., **Study of Symbolic Expressions in Peking Opera's Costumes and Lyrics,** Yüksek Lisans Tezi, 2008.

Liu, H. F., **The Art of Facial Makeup in Chinese Opera,** Yüksek Lisans Tezi, 1997.

Liu, S., 2009, "Performing Gender at the Beginning of Modern Chinese Theatre", **The Drama Review**, C.53, S.2, s.35-50.

Ma, Q., (2012), **Women in Traditional Chinese Theater: The Heroine's Play**, University Press of America.

Mackerras, C., 1973, "Chinese Opera After the Cultural Revolution (1970–72)", **The China Quarterly,** C.55, s.478-510.

Mackerras, C. (Ed.), (1988), **Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day**, University of Hawaii Press.

Mackerras, C., 2008, "Tradition, Change, And Continuity in Chinese Theatre in the Last Hundred Years: In Commemoration Of the Spoken Drama Centenary", **Asian Theatre Journal**, C.25, S.1, s.1-23.

Mackerras, C., (2016), "Traditional Chinese Theatre", **Routledge Handbook of Asian Theatre,** Routledge Press**,** s.55-74.

Martin, C., 1999, "Brecht, Feminism, And Chinese Theatre", **The Drama Review,** C.43, S.4, s.77-85.

Özerdim, M. N., 2014, "Çin Tiyatrosu Tarihsel Gelişmesi ve Özelliği", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** C.2, S.2, s.119-154.

Roberts, R., 2010, "Gender Psychology in the Women of the Red Lantern in Its Evolution from Model Opera to Soap Opera", **New Zealand Journal Of Asian Studies**, C.12, S.1, s. 93-109.

Scott, A. C., (2013), **The Classical Theatre of China,** Routledge Press.

Shen, G., (2005), **Elite Theatre in Ming China, 1368-1644**, Routledge Press.

Shen, G., 1998, "Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty", **Asian Theatre Journal***:* C.15, S.1, s.64-86.

Swatek, C., 1993, "Plum and Portrait: Feng Meng-lung's Revision of 'The Peony Pavilion'", **Asia Major**, s.127-160.

Tan, T. Y., 2004, "Prohibition of Jiatou Zaju in the Ming Dynasty and the Portrayal of the Emperor on Stage", **Ming Studies,** C.1, S.2004, s.82-111.

Tian, M., 1999, "Meyerhold Meets Mei Lanfang: Staging the Grotesque and the Beautiful", **Comparative Drama**, C.2, S.33, s. 234-269.

Tian, M., 2000, "Male Dan: The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre", **Asian Theatre Journal**, s.78-97.

Wei, B., 2010, "Semicolonialism and Urban Space: Architectural Transformation of Chinese Theaters in Late Qing Shanghai, 1860S-1900s", **The Chinese Historical Review,** C.2, S.17, s.166-192.

Wu, G., 2013, "Should Nandan Be Abolished?: The Debate Over Female Impersonation in Early Republican China and Its Underlying Cultural Logic", **Asian Theatre Journal**, C.1, S.30, s.189-206.

Wu, Z., **Audience Participation in Traditional Chinese Theatre,** Doktoral Dissertation, Stony Brook University, 2016.

Xiaoqing, Y., 2003, "Imperial Institutions and Drama in the Qing Court", **European Journal Of East Asian Studies**, S.2, s.329-64.

Yang, L., An, D., Turner, J. A., (2005), **Handbook of Chinese Mythology,** Newyork: Oxford University Press.

Ye, T., (2008), **Historical Dictionary Of Chinese Theater**, Scarecrow Press.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

http://chengyu.zjjlvyou88.com/gushi/youmengyiguan.html

http://scripts.xikao.com/play/04022001

http://tr.shisu.edu.cn/resources/news/cin-tiyatrosu-cin-tiyatrolari-taniyalim-1

http://tr.shisu.edu.cn/resources/news/cin-tiyatrosu-cin-tiyatrolari-taniyalim-2

http://turkish.cri.cn/chinaabc/chapter19/chapter190103.htm

http://www.china.org.cn/china/xinhairevolution/201109/18/content_23441451.htm

http://www.chinaknowledge.de/History/Myth/personsfuxi.html

http://www.chinaknowledge.de/Literature/Novels/shuyiji.html

http://www.chinaopera.net/english/catalog.asp?tags=chou

http://www.chinesetimeschool.com/en-us/articles/lan-ling-wang/

https://baike.baidu.com/item/三国志/1057

https://baike.baidu.com/item/大武/10523465

https://baike.baidu.com/item/屈原/6109

https://baike.baidu.com/item/春秋三传

https://baike.baidu.com/item/阴阳/88401

https://cn.hujiang.com/new/p526012/

https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=691895&searchu=%E4%B8%89%E6%9C%88%E4%B8%8D%E7%9F%A5%E8%82%89%E5%91%B3&remap=gb

https://disco.teak.fi/asia/the-early-history-of-chinese-theatre/

https://emnelson.wordpress.com/2010/03/11/women-in-the-shang-and-zhou-dynasties-for-short-presentation-031110/

https://en.wikipedia.org/wiki/the_peony_pavilion

https://ent.sina.com.cn/m/c/2007-11-30/10031813745.shtml

https://frontrangebagua.com/2017/01/22/the-eight-animal-systems-of-yin-style-bagua/

https://hdl.handle.net/2144/37185

https://www.ancient-origins.net/history-famous-people/china-love-tang-xianzu-was-shakespeare-orient-008731

https://www.britannica.com/art/chinese-performing-arts#ref283397

https://www.chazidian.com/r_ci_ed08282067a5836a92e46abba21bf978/

https://www.juzimi.com/jianjiejieshao/6385

https://www.kunqu.org/emdt.html

http://www.pekingopera.de/cn.html

https://www.sohu.com/a/200769010_687846

https://www.tangdynastytimes.com/2009/01/kuchean-dancers-and-the-sogdian-whirl.html

https://www.writtenchinese.com/mei-lan-fang-king-peking-opera/

https://www.yumpu.com/tr/document/read/34379470/erciyes-universitesi-edebiyat-fakultesi-ades/159

https://www.zdic.net/hans/优孟

EKLER

EK-1



Tang Dönemi'ne ait kadın dansçı figürü.

(https://www.tangdynastytimes.com/2009/01/kuchean-dancers-and-the-sogdian-whirl.html)

EK-2



Han Hanedanlığı dönemine ait komik karakter figürü.

(Kaynak için bkz. J. Fu, **Chinese Theatre,** Cambridge University Press, 2012, s. 8.)

EK-3



Terracotta mezarlarında bulunan kadın dansçı ve oyuncu figürleri.

(https://disco.teak.fi/asia/the-early-history-of-chinese-theatre/)

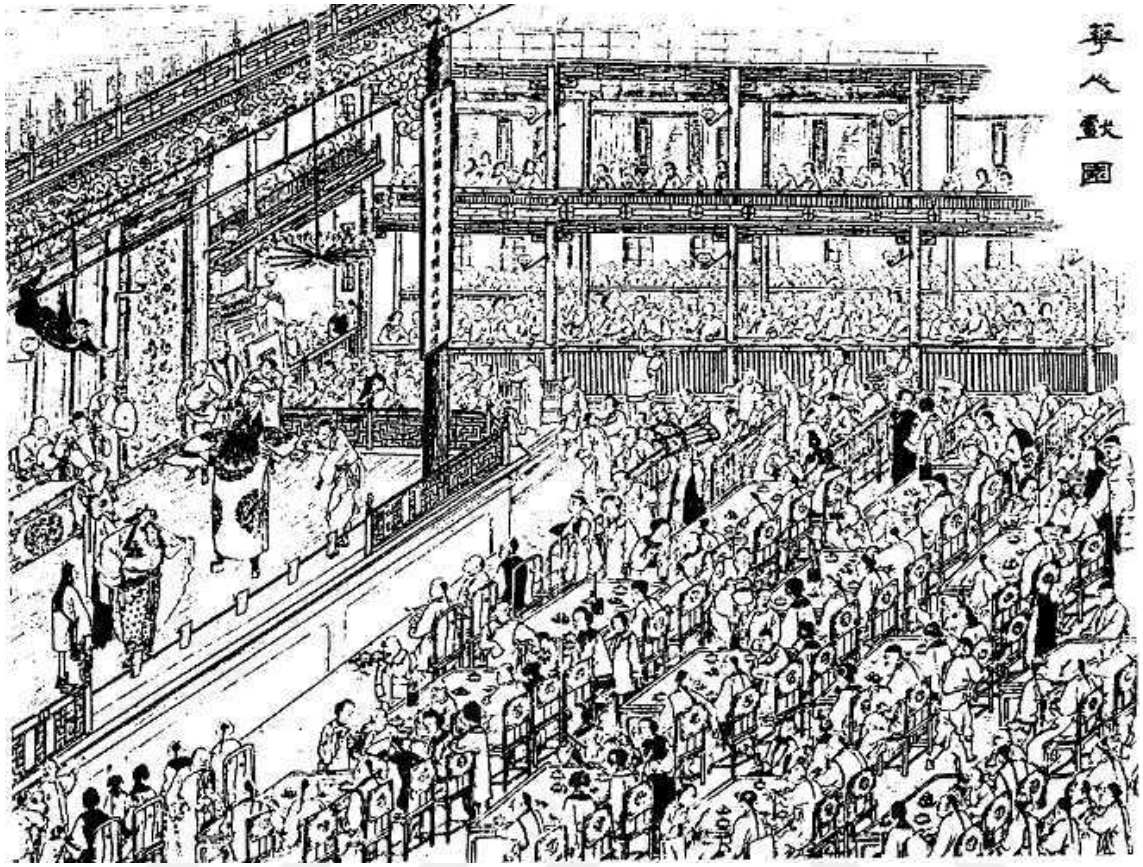
EK-4



Prens Lanling(兰陵王) tarafından giyildiği söylenen maske.

(http://www.chinesetimeschool.com/en-us/articles/lan-ling-wang/)

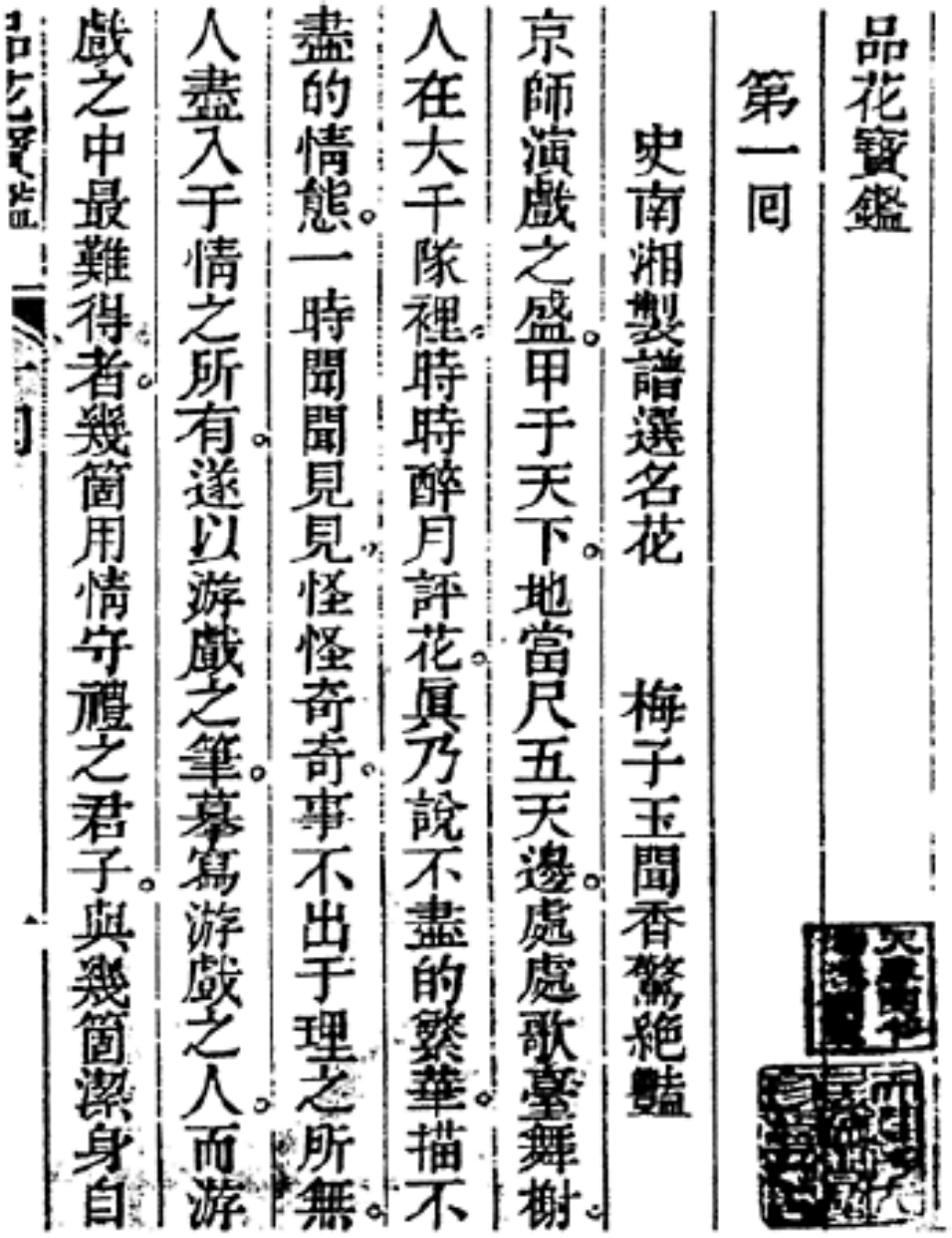
EK-5



Wu Youru (吴友如) tarafından 1880'lerde çizilmiş Çin Tiyatrosu.

(Kaynak için bkz. Wei, B., 2010, "Semicolonialism and Urban Space: Architectural Transformation of Chinese Theaters in Late Qing Shanghai, 1860S-1900s", The Chinese Historical Review, C.2, S.17, s.170.)

EK-6



品花寶鑑

第一回

史南湘製譜選名花　梅子玉聞香驚絕豔

京師演戲之盛甲于天下地當尺五天邊處處歌臺舞榭人在大千隊裡時時醉月評花眞乃說不盡的繁華描不盡的情態一時聞聞見見怪怪奇奇事不出于理之所無人盡入于情之所有遂以游戲之筆摹寫游戲之人而游戲之中最難得者幾箇用情守禮之君子與幾箇潔身自

Chen Sen, Pinhua Baojian(品花寶鑑): İlk bölümün ilk sayfası

(Kaynak için bkz. C. Wu, Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China, Routledge Press, 2004, s. 15.)

EK-7



(http://img55.ddimg.cn/99999990000920785.jpg)

(http://p1.img.cctvpic.com/photoworkspace/contentimg/2016/10/23/20161023232758414 04.jpg)

Mei Lanfang

EK-8



(Kaynak için bkz. Banu, G., Wiswell, E. L., & Gibson, J. V. Mei Lanfang: A Case Sgains
the occidental Stage, Asian Theatre Journal, 1986, *3*(2), s.154.)





(Kaynak için bkz. Martin, C, Brecht, Feminism and Chinese theatre, *TDR/The Drama Review*, 1999, *43*(4), s. 79-80.)

EK-9



Dan rolüne hazırlık yapan bir erkek oyuncu.

(http://en.people.cn/90782/7627274.html)

Mei Lanfang

EK-10



Pekin Operası'nda Makyaj

(http://img5.imgtn.bdimg.com/it/u=3395804833,598257508&fm=26&gp=0.jpg)

EK- 11



Jing Rolü



Sheng Rolü



Dan Rolü



Chou Rolü

Pekin Operası'nda Roller

(https://www.mybeijingchina.com/travel-guide/beijing-opera/opera-roles.htm)

EK- 12



(http://img.bbs.cntv.cn/data/attachment/forum/201710/29/205705vnxj26y6668kf9i8.jpg)



(http://img.bbs.cntv.cn/attachments/month_1301/20130131_35888e8c6207e8968e19nfnn0hn7NmHb.jpg.thumb.jpg)

Pekin Operası'nda Kostümler

EK-13



(https://citydeskshakespeare400chicago.wordpress.com/2016/10/11/shanghai-jingju-theatre-company-the-revenge-of-prince-zi-dan/)



(http://www.chinaopera.net/english/Chinese-Opera-Pictures/Peking-Opera-Farewell-My-Concubine-5.html)

Pekin Operası'nda Sahne

EK-14



“Elveda Cariyem” isimli oyundan Cariye Yu Ji ve Chu Lordu Xiang Yu.

(https://www.hollywoodreporter.com/news/china-presents-first-beijing-opera-708403)



Cariye Yu Ji, Xiang Yu’nun kılıcıyla intihar eder.

(https://zolimacitymag.com/events/experimental-chinese-opera-series-farewell-my-concubine/)

EK-15



Mei Lanfang'ın sahne aldığı Feng Huan Chao (凤还 巢) isimli oyuna ait Pekin Operası broşürü

(Kaynak için bkz. Wu, Z., (2016)**, Audience Participation in Traditional Chinese Theatre,** Doctoral Dissertation, Stony Brook University, s. 18.)

EK-16



要求觀衆合作的幾點：

1. 為了愛護孩童的健康，請勿攜帶嬰孩入場，滿一·二公尺的兒童入場，請照章購票。
2. 為了保持公共衛生及肅靜的清晰，請不要在場內吸烟和吃有響聲及有皮殼的食物，請勿隨地吐痰。
3. 為了能夠使觀衆精細的體會劇中的主題思想，請不要無原則鼓掌，保持安靜。
4. 看劇要守時間。遲到早退，不但自己看不到全劇，還要影響別人。
5. 買票、進場、退場，請依次排列，避免擁擠。
6. 請愛護書報及其他一切設備。
7. 歡迎愛護本台的觀衆，向本台提供意見和建議，本台設置觀衆意見箱，請把意見寫在紙上投入箱內，並希請寫明姓名住址，以便答覆。
8. 瞭閱說明書，幫助觀衆理解演員劇情，並供許參考。希望觀衆愛護人民財產，取閱時儘量節約，避免浪費。

Mei Lanfang'ın sahne aldığı Feng Huan Chao (凤还 巢) isimli oyuna ait Pekin Operası broşürü

(Kaynak için bkz. Wu, Z., (2016)**, Audience Participation in Traditional Chinese Theatre,** Doctoral Dissertation, Stony Brook University, s. 18.)

EK-17



Ünlü Amerikalı aktör Charlie Chaplin ve Mei Lanfang

(https://www.scmp.com/news/china/article/1939509/pictures-mei-dynasty-remembered-opera-star-mei-baojiu-dies)

EK-18



Mei Lanfang'ın Pekin Operası *dan* karakteri için kendi geliştirdiği el hareketleri

(https://ent.sina.com.cn/m/c/2007-11-30/10031813745.shtml)

EK-19

《霸王别姬》

【第一场】

(四汉军、曹参、英布、孔熙、陈贺、彭越、王陵、周勃、樊哙、陈平引韩信同上。)

韩信（引子）运筹帷幄，统雄师，一片丹心将汉扶;九里山前十埋伏，决胜策，神出鬼没。

（念）登台拜帅掌兵符，胸中智谋胜孙吴。准备一战灭西楚，山河万里壮宏图。

（白）本帅，韩信。奉主之命，统领人马，共灭西楚。想我军自出褒中以来，五年之 间，与项王亲临七十余战;劳师动众，千辛万苦。今项王势孤力弱，胜败就在 此一举。 陈平听令。

陈平（白）在。

韩信（白）带领人马，断项王归路，不得有误。

陈平（白）得令。

(陈平下。)

韩信（白）樊哙听令。

樊哙（白）在。

韩信（白）执掌军中大纛旗，不得有误。

樊哙（白）得令。

韩信（白）众将官。

众人（同白）啊。

韩信（白）兵发九里山。

众人（同白）得令。

（〖小泣颜回〗。众人同下。）

【第二场】

（〖大开门〗。四御林军、四小太监、二大太监引项羽同上。）

项羽（粉蝶儿）大英雄盖世无敌，灭嬴秦复楚地争战华夷。

（念）嬴秦无道动戎机，吞并六国又分离。项刘鸿沟曾割地，汉占东来楚霸西。

（白）孤，霸王项羽。孤与刘邦鸿沟割地，讲和罢兵，送回太公、吕氏;不想他反覆 背盟，又来寻战。孤命探马前去打探，未见回报。

项伯（内白）走哇!

(项伯上。)

项伯（西皮摇板）左车背汉来降顺，把本奏与圣明君。

（白）臣，项伯见驾，大王千岁!

项羽（白）平身。

项伯 （白）千千岁!

项羽 （白）上殿有何本奏?

项伯（白）启大王:今有赵国谋臣李左车背汉来降，求臣引见，现在殿外候.旨。

项羽（白）哦!孤此时正少谋士，李左车来降，孤之幸也。只恐他是诈降。 宣他上殿，待孤用言语探其真假。

项伯 （白）遵旨。大王有旨:李左车上殿。

李左车(内白）领旨。

(李左车上。)

李左车（念）大胆闯虎穴，引龙入沙滩。

（白）难臣李左车见驾，大王千岁!

项羽（白）平身。

李左车（白）千千岁!

项羽（白）李左车。

李左车（白）大王。

项羽（白）闻你在齐为韩信做幕客，如今忽然背彼来降，莫非行诈?

李左车（白）啊，大王。臣前辅赵之时，赵王不用臣言，反命陈馀与韩信交战，被韩信斩陈 馀 于水。臣无栖身之处，遂投韩信账下。那韩信受封齐王以后，致生骄傲之心， 凡有策划，皆自断。在帐下者，言不听，计不从，逃去者十之八九。今闻大 王将与刘邦交战，愿投麾下，以效犬马之劳。焉敢行诈!

项羽（白）哼!两国交兵之际，诈降甚多;你今此来，定是探孤虚实!

李左车（白）啊，大王此言差矣。想臣乃一谋士，不能披坚执锐，冲锋破敌，不过随在左右，与大王策划耳;听与不听，尽在大王。楚营虚实，韩信时有探报，不待臣诈 降而后知之。大王若是见疑，是臣误投其主，为不明也；飘荡无依，为不智也。 莫若死在大王之前，以明心迹。

(李左车欲碰死。)

项羽（白）且慢!

（笑）哈哈哈.....

（白）孤乃相戏耳。久闻广武先生英名，当时欲往赵国约来，为孤划策;今日果然实 心归孤，孤当朝夕与先生商讨破汉之计。

李左车（白）大王留臣，臣当为陛下效死。

项羽（白）真乃社稷之臣也。

虞子期、周兰（内同白）走哇!

(虞子期、周兰同上。)

(虞子期（西皮散板）会稽人马离吴郡，

周兰（西皮散板）抗拒王命是周殷。

虞子期、周兰（同白）臣等见驾，大王千岁!

项羽（白）二卿平身。

虞子期、周兰（白）千千岁!

项羽（白）有何本奏?

周兰（白）臣等奈命去往舒六两地调取周殷，怎奈周殷抗拒王命。请大王定夺。

项羽（白）啊!大胆周殷 抗拒孤命，孤誓先灭此贼，然后破汉。

项伯（白）且慢!臣启大王:想那周殷乃癣疥之疾，刘邦乃心腹大患。还请大王三思。

项羽（白）容孤思之。

(钟离昧上。)

钟离昧（白）启奏大王:韩信贴下榜文，辱骂大王；细作抄来，大王请看。

项羽（白）呈上来，待孤观看:

（念）“倡议会诸侯，先将无道收。人心咸背楚，天意属炎刘。” 指日亡垓下，临时丧沛楼。剑光生烈焰，馘斩项王头。

（白）哇呀呀.....

（西皮散板）咬定牙关骂韩信，

（白）众卿，替孤传旨:即日兴兵破汉。

周兰（白）且慢!臣启大王:那韩信恐陛下按兵不动，故尔出此狂言，以激大王之怒。大 王若是出兵，必中韩信诱兵之计。大王三思。

项羽（白）卿家，想孤纵横天下，未尝一日受辱;今被匹夫辱骂，若按兵不动，岂不被诸 侯耻笑!

虞子期（白）臣启大王:汉兵势众，又兼韩信多谋，依臣之见，只可深沟高垒，暂不出兵；候彼军疲乏，陛下以逸待劳，鼓兵而西，一战可胜。使韩信无以用其谋，张良 无以决其策;荥阳、成皋唾手可得也。

项羽（白）这个.....

李左车（白）啊，大王，如不亲征，汉兵必攻彭城，倘不能守，则大王无家可归矣。莫若领 兵亲征，胜则汉兵可破，不胜则可退归彭城。此乃进可以战，退可以守之策。 大王舍此良谋，而欲株守，不亦误乎!

项羽（白）嗯!先生之言，甚合孤意。

虞子期（白）还请大王三思!

项羽(白）孤心已定，不必多奏。正是:

（念）今得先生必制胜，

众人（同念）即日兴兵破汉军。

【第三场】

(〖西皮小开门〗。八宫女持符节、掌引虞姬同上。)

虞姬（引子）明灭蟾光，金风里，鼓角凄凉。

（念）忆自从征入战场，不知历尽几星霜。何年得遂还乡愿，兵气销为日月光。

（白）妾身，西楚霸王账下虞姬。生长深闺，幼娴书剑;自从随定大王，东征西战， 艰难辛苦，不知何日方得太平也!

(虞子期上。)

虞子期（念)忙将军情事，报与娘娘知。

（白）臣，虞子期见驾，娘娘千岁!

虞姬(白）平身。

虞子期（白）千千岁!

虞姬（白）进宫何事?

虞子期（白）这.....耳目甚众。

虞姬（白）尔等回避。

八宫女（同白）是。

(八宫女自两边分下。)

虞姬（白）有何机密大事?

虞子期（白）臣启娘娘:今有刘邦、韩信等，统领大兵前来讨战;我军众寡不敌，正宜深沟 高垒，以逸待劳，奈大王听信降臣李左车之言，传旨明日发兵，只恐大王此去 中了他人之计。

虞姬（白）那群臣何不谏阻?

虞子期（白）群臣屡谏不听。

虞姬（白）这便怎么处?

虞子期（白）欲请娘娘再劝大王，千万不可出兵。

虞姬（白）如此，卿家暂退。大王回宫时节，待我相劝一番就是。

虞子期（白）多谢娘娘。

(虞子期下。（八宫女暗同上。）

虞姬（西皮散板）大王爷他本是刚强成性，

时常里忠言语就不肯纳听。

怕的是西楚地被人吞并，

辜负了十数载英勇威名。

项羽　（西皮散板）　今得了李左车楚国之幸，

到后宫与妃子议论出兵。

虞姬（白）啊!大王!

项羽（白）妃子!

虞姬（白）妾妃接驾，大王千岁!

项羽（白）妃子平身。

虞姬（白）千千岁!

项羽（白）赐座。

虞姬（白）谢座。

项羽（白）可恼哇可恼!

虞姬（白）大王，今日回宫，为何这等着恼?

项羽（白）妃子哪里知道，今有刘邦会合诸侯兴兵前来，与孤争战;又散出许多揭帖，毁 谤孤王。你道恼是不恼!

虞姬（白）想那刘邦反复无常，韩信奸诈。大王就该深沟高垒，等候救兵。不然恐寡不敌众，反中他人之计。

项羽（白）孤此番出兵，定要生擒韩信，灭却刘邦，方消 孤家心头之恨哪！

虞姬（白）用兵之道，贵在知已知彼;若以一时气愤，不能自制，恐汉兵势众，韩信多谋， 终非大王之福。依臣妾之见，只宜坚守，不可轻动。大王三思！

项羽（白）妃子之言虽是有理，孤若不出兵，岂不被诸侯耻笑于我！

虞姬（白）大丈夫能屈能伸方为俊杰，又怕何人耻笑哇！

项羽（白）哎——呀!孤此番出兵，若不灭汉，誓不回程。妃子不要多奏了。

虞姬（白）王心已定，妾妃不敢多言。如此，何日发兵?

项羽（白）明日发兵。妃子随孤同行。

虞姬（白）领旨。愿大王此去，旗开得胜，马到成功。后宫备酒，与大王同饮。

【第四场】

(四楚军、四御林军、李左车、虞姬、女车夫、马童、项羽同上。)

项羽（念）天下无敌将，英名谁敢当。

众将（白）参见大王。

项羽（白）人马可齐?

众将（白）俱已齐备。

项羽（白）起兵前往。

众将（同白）起兵前往。

众人（同白）啊。

(朱奴儿牌。众兵将、虞姬、众人同下。项羽趟马，马童所执纛旗被风吹折。)

马童（白）狂风刮断纛旗。

项羽（白）哎呀!

（西皮散板）霎时一阵狂风扰，折断纛旗为哪条？乌骓声嘶连咆哮，

（马嘶。项羽诧异地勒马。）

项羽（西皮散板）遍体抖战声嘶号。

（白）人马撤回!

(众人同返回，同上。)

众人（同白）大王为何将人马撤回?

项羽（白）孤方出兵，狂风折断纛旗，战马声嘶，却是为何?

周兰（白）臣启大王:旗折马吼，于军不利，大王三思。，

(项羽不以为然。)

项羽（白）唉!纣以甲子而亡，武王以甲子而兴;何验于彼而不验于此!想这旗折马吼， 与行军何干?

虞姬（白）妾启大王:周卿乃是大王效忠之臣，所言不可不听。今日出兵，必须从谏纳忠， 实为万幸。

项羽（白）这个.....

李左车（白）啊，大王，千万不可退兵。臣闻汉军缺粮，大王大兵一临，彼将不战自乱，大 王不可失此机会。

项羽（白）嗯!先生之言甚合孤意，替孤传旨:大队人马往沛郡进发。

众人（同白）啊 ！

【第五场】

(〖风入松〗。四楚军、四御林军、钟离昧、虞子期、周兰、项伯、虞姬、女车夫、马童、项羽同上，众人 停止前进。)

项羽（白）为何不行?

众人（同白）来到沛郡。

项羽（白）安营扎寨。

(众人同走圆场。探子上。)

探子（白）报:韩信在九里山操演人马，兵精粮足。特来报知。

项羽（白）再探。

探子（白）得令。

(探子下。)

项羽（白）啊?探马报道:韩信兵精粮足;李左车言道:汉军缺粮。他今此来，莫非有诈!

虞姬（白）唤李左车一问。

项羽（白）李左车进帐。

项伯（白）李左车，李左车!

臣启大王:李左车不见了。

项羽（白）好贼!

(西皮散板）左车此来行奸巧，

(白）项伯!

(西皮散板）误荐之罪怎能逃!

(白）唗!大胆项伯，不审李左车来历，即行引荐;误孤大事，皆汝之罪也。

项伯（白）臣启大王:李左车前来诈降，臣误荐其人，实臣之罪;还请大王宽恕。

项羽（白）哼!暂恕一时，以观后效。

项伯（白）谢大王。

项羽（白）嘿!悔不听众将与妃子之言，误中那贼奸计!

虞姬（白）妾言不足置意，望大王奋勇出战，速定鸿基，妾妃与有荣幸。

项羽（白）妃子后帐歇息。

虞姬（白）遵命。

(虞姬下。)

项羽（白）众将官。

众人（同白）啊。

项羽（白）随孤追赶。

(众人同走圆场。四汉军、曹参、英布、孔熙、陈贺、彭越、王陵、周勃、樊哙、刘邦同上。会阵。)

刘邦（白）项羽请了。

项羽（白）刘邦!前者固陵之败，免汝一死;五年之间未尝与你亲自交锋，今日倒要见个 高下。

刘邦（白）项羽!孤与你斗智不斗勇，今日一战，管教你全军覆灭。

项羽（白）一派胡言。看枪!

(樊哙架住项羽。四汉军、刘邦，四楚军、四御林军、四楚将自两边分下。八汉将与项羽起打，汉将佯败同 下。)

项羽（白）追!

(四楚军、四御林军、四楚将同上，过场，同追下。项羽追下。)

【第六场】

（四汉军、八汉将、李左车、刘邦同上。急进入山口，同下。）（四楚军、四御林军、四楚将、项羽同上。）

项羽（白）且住!看前面一带山口，那刘邦必入山而逃。众将官。

众人（同白）啊。

项羽（白）随孤追赶。

项伯（白）且慢，不要中了那贼诱兵之计。

项羽（白）哦!

（西皮散板）被他一言来提醒，恐中奸计诱我行。传令退兵休前进。

众人（同白）啊。

（众人退兵，反下。李左车暗上山顶。）

李左车（白）大王请转!

（项羽勒马回头。）

李左车（白）大王!

（西皮散板）我有一言对王云。

（白）大王!汉室当兴，楚国当灭。大王已入牢笼，何不趁此归降!为臣愿做引见之 人。大王三思。

项羽（白）答话者何人?

李左车（白）李左车在此。

项羽（白）匹夫!引诱孤家兴兵至此，恨不得将你碎尸万段，方消孤家心头之恨。

李左车（白）你敢进山?

项羽（白）众将官。

众人（内同白）啊。

项羽（白）追呀!

(李左车下。项羽追下。四楚军、四御林军、钟离昧、项伯、虞姬、女车夫、虞子期同上，过场，同追下。)

【第七场】

韩信（内西皮导板）九里山前旌旗飘，

(四汉军、樊哙执大纛旗、韩信同上。)

韩信（西皮流水板）十面埋伏立功劳。 下得马来登山道，

(韩信下马，众人同上山。)

韩信（西皮摇板）站立山头把令旗摇。

(将军令牌。八汉将执旗同上，布阵。李左车引项羽同上，入阵，李左车下，项羽追下。八汉将同随下。)

韩信（西皮散板）李左车引项王已入阵道， 众诸侯齐奋勇争立功劳；只杀得血成河尸如山倒，灭西楚擒项王就在今朝。

项羽（内西皮导板）越杀越勇心暴躁，

(项羽上，八汉将同追上，包围项羽。)

项羽（西皮散板）汉军人马似水潮。 不见周兰接应到，

(钟离昧、周兰同上。)

周兰（西皮散板）搭救大王出笼牢。

(钟离昧救项羽下，周兰被刺死，八汉将同下。)

韩信（西皮散板）三军带马回营道，

(韩信、四汉军、樊哙同下山。四汉军、樊哙同下。)

韩信（西皮散板）再定楚歌计一条。

(韩信下。)

【第八场】

(八宫女引虞姬同上。)

虞姬（西皮摇板）自从我随大王东征西战， 受风霜与劳碌年复年年。 恨只恨无道秦把生灵涂炭， 只害得众百姓困苦颠连。

(四御林军、二大太监引项羽同上。)

项羽（西皮散板）枪挑了汉营中数员上将， 纵英勇怎提防十面的埋藏。 传将令休出兵各归营帐，

二太监（同白）大王驾到。

(四御林军、二大太监自两边分下。虞姬迎入项羽。)

虞姬（白）啊，大王!

项羽（西皮散板）此一番连累你多受惊慌。

虞姬（白）啊，大王，今日出战，胜负如何?

项羽（白）唉!枪挑汉营数员上将。怎奈敌众我寡，难以取胜。此乃天亡我楚。唉!非战 之罪也!

虞姬（白）兵家胜负，乃是常情，何足挂意。备得有酒，与大王对饮几杯，以消烦闷。

项羽（白）有劳妃子!

虞姬（白）看酒!

项羽（西皮原板）今日里败阵归心神不定，

虞姬（西皮原板）劝大王休愁闷且放宽心。

项羽（西皮原板）怎奈他十面敌如何接应！

虞姬（西皮原板）且忍耐守阵地等候救兵。

项羽（西皮原板）没奈何饮琼浆消愁解闷。

虞姬（白）大王！（西皮摇板）自古道兵胜负乃是常情。

(项羽伸欠。)

项羽（白）嗯！

虞姬（白）大王身体乏了，帐内歇息片刻如何?

项羽（白）妃子你要警醒了。

虞姬（白）遵命。你等退下。

八宫女（同白）是。

(项羽入帐，八宫女自两边分下。〖起初更鼓〗。虞姬持灯出帐巡视，进帐。四更夫自两边分上，巡更，自 两边分下。〖起二更鼓〗。)

虞姬（白）看大王醉卧帐中，我不免去到帐外闲步一回！

（南梆子）看大王在帐中和衣睡稳，

我这里出帐外且散愁情。

轻移步走向前荒郊站定，

猛抬头见碧落月色清明。

（白）看，云敛晴空，冰轮乍涌，好一派清秋光景。众楚兵（内同白）苦哇！

虞姬（白）月色虽好，只是四野俱是悲愁之声，令人可惨!只因秦王无道，兵戈四起，涂 炭生灵;使那些无罪黎民，远别爹娘，抛妻弃子，怎的教人不恨！

正是:

（念）千古英雄争何事，赢得沙场战骨寒。

（〖起三更鼓〗。四更夫巡更同上。）

更夫甲（白）伙计们，你们听见了没有?

众更夫（同白）听见甚么?

更夫甲（白）四面敌军所唱的歌声，跟咱们家乡的腔调儿一个味儿，这是怎么回子事呀!

众更夫（同白）是啊!不明白是怎么回子事呀!

更夫甲（白）我明白啦，这必是刘邦占了楚地了，招来的兵都是咱们的乡亲;所以，他们唱 的都是咱们家乡的腔调儿，你们说是不是?

更夫乙（白）是。这可怎么好哇!

更夫丙（白）不碍，咱们大王爷有主意。

更夫丁（白）得啦，大王爷有甚么主意!天天除了饮酒以外，一点主意也没有。

更夫甲（白）是啊，你说的不错。咱们大王忠言逆耳，目不识人;信用李左车，引狼入室， 中了人家诱兵之计;这会儿被困垓下，天天盼着楚兵来救。可是，刘邦又得了 楚地，后援断绝了，这可怎么好!

更夫乙（白）要依我看，咱们大家一散，各奔他乡得啦。

更夫甲（白）唉，别胡说!咱们大王爷的军令最严厉，万一有个差错，那可了不得，还是巡 更要紧!

众更夫（同白）走着，走着!

（〖起四更鼓〗。众更夫同下。）

虞姬（白）哎呀且住!适听众兵丁谈论，只因救兵不到，大家均有离散之心哎呀，大王 啊大王!只恐大势去矣!

（南梆子）适听得众兵丁闲谈议论，

口声声露出那离散之心。

汉兵（内同唱）田园将芜胡不归，千里从军为了谁!

虞姬（白）哎呀，且住!怎么敌人寨内竟有楚国歌声，这是什么缘故?

啊，大王醒来，大王醒来!

(项羽出帐，惊。)

项羽（白）啊?

虞姬（白）妾妃在此。

项羽（白）妃子，何事惊慌?

虞姬（白）适才正在营外闲步，忽听敌人寨内，竟有楚国歌声。不知是何缘故!

项羽（白）啊?有这等事!

虞姬（白）正是。

项羽（白）待孤听来。

虞姬（白）大王请。

汉兵（内同唱）沙场壮士轻生死，

十年征战几人回!

项羽（白）哇呀呀..... 妃子!四面尽是楚国歌声，莫非刘邦已得楚不成?

虞姬（白）不必惊慌，差人四面打探明白，再做计较。 项羽（白）言之有理。

近侍哪里?

(二太监同上。)

二太监（同白）参见大王，有何吩咐?

项羽（白）四面尽是楚国歌声，吩咐下去，速探回报。

二太监（同白）领旨。

(二太监同下。)

项羽（白）嘿!孤想此事定有跷蹊。

虞姬（白）且待近侍一报。

(二太监同上。)

二太监（同白）启禀大王:敌营之中，确是楚国歌声，特来报知。

项羽（白）详细打探，再来回报。

二太监（白）领旨。

(二太监同下。)

项羽（白）妃子!敌军多是楚人，定是刘邦已得楚地;孤大势去矣!

虞姬（白）此时逐鹿中原，群雄并起;偶遭不利，也属常情。稍捱时日，等候江东救兵到 来，那时再与敌人交战，正不知鹿死谁手!

项羽（白）妃子啊，你哪里知道!前者，各路英雄各自为战，孤家可以扑灭一处，再占一 处。如今，各路人马，一齐并力来攻;这垓下兵少粮尽，万不能守;八千子弟 兵虽然猛勇刚强，怎奈俱已散尽;孤此番出兵与那贼交战，胜败难定。哎呀， 妃子啊!看此情形，就是你我分别之日了!

(二大太监暗分上。)

项羽（西皮散板）十数载恩情爱相亲相依， 眼见得孤与你就要分离。

(马嘶。)

项羽（白）啊，此乃孤的乌骓声嘶。近侍过来。将乌骓牵了上来。

太监（白）有。

(太监牵马。)

项羽（白）乌骓呀乌骓!想你跟随孤家，东征西讨，百战百胜。今日被困垓下，就是你..... 咳!也无用武之地了!

（西皮散板）乌骓它竟知大势去矣，

因此上在帐下咆哮声嘶！

（二大太监牵马，自两边分下。）

虞姬（白）啊大王，好在垓下之地，高岗绝岩，不易攻入，候得机会，再图破围求救，也 还不迟呀！

项羽（白）唉！

（虞姬强作笑容。）

虞姬（白）哦，备得有酒，再与大王多饮几杯！

项羽（白）如此，酒来！

虞姬（白）大王请。

（〖吹打〗。项羽、虞姬同入座。）

虞姬（白）大王请！

（〖急三枪〗。项羽、虞姬同饮酒。项羽掷杯。）

项羽（白）咳！想俺项羽呵！

（唱）力拔山兮气盖世，

时不利兮骓不逝；

骓不逝兮可奈何，

虞兮虞兮奈若何！

虞姬（白）大王慷慨悲歌，使人泪下。待妾妃歌舞一回，聊以解忧如何？

项羽（白）唉！有劳妃子！

虞姬（白）如此，妾妃出丑了！

（项羽凝视虞姬。虞姬强作镇定，避开项羽目光，取剑起舞。）

虞姬（西皮二六板）劝君王饮酒听虞歌，

解君忧闷舞婆娑。

嬴秦无道把江山破，

英雄四路起干戈。

自古常言不欺我，

成败兴亡一刹那。

宽心饮酒宝帐坐！

（〖夜深沉〗。虞姬舞剑。）

项羽（苦笑）啊哈哈.....

（二大太监同上。）

二太监（同白）启奏大王:敌军人马分四路来攻。

项羽（白）吩咐众将分头迎敌，不得有误。

二太监（同白）领旨。

（二大太监同下。）

项羽（白）妃子啊!敌兵四路来攻，快快随孤杀出重围。

虞姬（白）哎呀，大王啊!此番出兵，倘有不利，且退往江东，再图 后举。愿以大王腰间宝剑，自刎君前，免得挂念妾身哪!

项羽（白）这个.....妃子你.....不可寻此短见。

虞姬（白）唉!大王啊!

（唱）汉兵已略地， 四面楚歌声。 君王意气尽， 贱妾何聊生!

项羽（白）哇呀呀.....

（内喊声。虞姬惊，向项羽索剑，项羽不予。）

项羽（白）使不得，使不得，不可行此短见!

虞姬（白）大王，汉兵他.....杀进来了！

项羽（白）待孤看来。

（虞姬趁势拔出项羽佩剑。）

虞姬（白）罢！

（虞姬自刎死。四御林军暗同上。）

项羽（白）哎呀！带马！

（四御林军、项羽同下。）

【第九场】

（八汉将同上，过场，同下。）

项羽（内西皮导板）苦战数日饥难忍，

（项羽上，一汉将追上，项羽一枪刺死汉将。）

项羽（西皮散板）乌骓水草未沾唇。

（白）且住!后有追兵，前是大江，这便如何是好！

闵子期（内白）开船呵！

（闵子期穿渔装、摇船上。）

闵子期（西皮摇板）帐中领了元帅命，

江边埋伏走一程。

（白）参见大王。追兵已到，速速上船。

项羽（白）孤家杀得大败，有何脸面去见江东父老。将孤的战马送过江去，任它而行。

（项羽放马，闵子期接马，马跳入江中。闵子期暗下。）

项羽（白）哎呀！

项羽（白）哎呀！

（西皮散板）马知恋主好烈性，

愧煞忘恩负义人。

（吕马童上。）

吕马童（白）参见大王。

项羽（白）吕将军来得正好，刘邦有赏格在先，得孤首级者，赏赐千金。孤将首级割下， 将军请功受赏去罢。

吕马童（白）末将不敢。

项羽（白）哎呀！

（西皮散板）八千子弟俱散尽， 乌江有渡孤不行。 怎见江东父老等！

（白）罢！

（西皮散板）不如一死了残生。

（项羽自刎死。众汉将、刘邦同上。）