

DÖRT TEMEL TÜR ODAĞINDA GELENEKSEL ÇİN DRAMATİK EDEBİYATININ GELİŞİMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME: *NANXI, BEIZAJU, CHUANQI, DIFANGXI*

THE DEVELOPMENT OF TRADITIONAL CHINESE DRAMATIC LITERATURE: A STUDY OF FOUR MAJOR GENRES: NANXI, BEIZAJU, CHUANQI AND DIFANGXI

Ayşe ÖZTÜRK* 

¹ Öğr. Gör., Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Yabancı Diller Fakültesi, Çin Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türkiye 

Ö Z E T

Bu çalışma, geleneksel Çin dramatik edebiyatının oluşumunu ve gelişim süreçlerini tarihsel bir çerçevede betimleyici ve analitik bir yaklaşımla ele almaktadır. Çalışmanın amacı, geleneksel Çin dramatik edebiyatının tarihsel gelişimini, türler arası etkileşimlerini ve müzikle kurduğu yapısal bağı ortaya koyarak, bu edebiyatın bütüncül bir estetik ve sahneleme sistemi içinde nasıl şekillendiğini açıklamaktır. Çalışmada öncelikle, geleneksel Çin tiyatrosu/operasının (*xiqu*) başlangıcına ilişkin ritüellere dayanan kökeni ile Chu (MÖ 11.yy – MÖ 223), Han (MÖ 206- MS 220), Tang (618-907) ve Song (960-1279) dönemlerine ilişkin akademik görüşler değerlendirilerek tarihsel çerçeve sunulmuştur. Çalışmanın ana eksenini ise, *xiqu*'nün daha sistemli bir yapısal gelişim göstermeye başladığı Song ve Yuan (1271-1368) döneminden Qing (1644-1911) dönemine kadar uzanan süreci kapsamaktadır. Bu süreç üç temel aşama etrafında ele alınmıştır. İlk aşamada erken dönem Güney Operası *nanxi* ve Kuzey *zaju*'sü *beizaju* türleri, ikinci aşamada efsanevi/fantastik operalardan oluşan *chuanqi* türü, üçüncü aşamada ise yerel operalar evresi olan *difangxi* türü incelenmiştir. Böylece bu türlerin birbirinden beslenerek dönüşüm tarihsel ve dramatik yapılar olduğu gösterilmiştir. Çalışma ayrıca, *qupai* ve *banshi* gibi müzikal sistemlerin metin kuruluşunu ve sahneleme biçimini doğrudan belirlediğini vurgulayarak, geleneksel Çin dramatik edebiyatının ancak müzikle olan yapısal bağı içinde tam olarak kavranabileceğini savunmaktadır. Bu bağlamda, söz konusu edebiyatın müzikle olan ayrılmaz ilişkisi çalışmanın temel odak noktalarından birini oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel Çin dramatik edebiyatının yalnızca metinsel bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda müzikal yapılarla şekillenen ve sahneleme pratikleriyle birlikte daha bütüncül anlam kazanan bir yapı olarak değerlendirilmesi gerektiği ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çin Dramatik Edebiyatı, Nanxi, Beizaju, Chuanqi, Difangxi, Müzik-Edebiyat İlişkisi.

A B S T R A C T

This study examines the formation and development of traditional Chinese dramatic literature within a historical framework, adopting a descriptive and analytical approach. It aims to explain the evolution of this literary tradition into a cohesive aesthetic and performative system through an analysis of its historical development, intergeneric dynamics, and structural ties to music. The analysis opens with a review of major scholarly views on the origins of Chinese theatre, including ritual-based explanations as well as approaches centered on the Chu, Han, Tang, and Song periods, thus outlining the historical context of its emergence. The main focus, however, is the period from the Song-Yuan era—when *xiqu* began to develop a more systematic structure—through to the end of the Qing dynasty. This trajectory is discussed in three stages: the early phase represented by *nanxi* and *beizaju*, followed by *chuanqi*, and finally the phase of local operas known as *difangxi*. Rather than treating these forms as a simple chronological sequence, the study argues that they developed through processes of continuity, interaction, and transformation. In this context, *nanxi* and *beizaju* laid the groundwork for later developments, *chuanqi* further refined this tradition, and *difangxi* represents a new phase shaped by regional dialects and musical diversification. The study also highlights the role of musical systems such as *qupai* and *banshi* in shaping both the structure of the text and its performance. From this perspective, traditional Chinese dramatic literature cannot be fully understood apart from its structural relationship with music. The inseparable relationship between traditional Chinese dramatic literature and music thus emerges as a central concern, pointing to a form that gains its full meaning not only through textual composition but also through performance.

Keywords: Chinese Dramatic Literature, Nanxi, Beizaju, Chuanqi, Difangxi, Music-Literature Relationship.

* Sorumlu Yazar (Corresponding author): Ayşe Öztürk, ayse.ozturk@asbu.edu.tr.

Gönderilme Tarihi (Received): 25.04.2026, **Kabul Tarihi (Accepted):** 14.06.2026, **Yayın Tarihi (Published):** 26.06.2026.

Atıf Bilgisi (Citation Details): Öztürk, A. (2026). Dört Temel Tür Odağında Geleneksel Çin Dramatik Edebiyatının Gelişimi Üzerine Bir İnceleme: *Nanxi, Beizaju, Chuanqi, Difangxi*, *Doğu Dilleri Dergisi*, 11 (1), 77-87. <http://dx.doi.org/10.61134/audodilder.1937550>.



Dergimizde yayımlanan çalışmaların telif hakları yazarlarda olup, CC-BY-NC lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır. The copyright of the articles published in our journal remains with the authors, and the articles are published in open access under the CC BY-NC licence.

Giriş

Çince’de *xiqu* olarak adlandırılan geleneksel Çin tiyatrosu, dramatik ve müzikal öğeleri bütünleştiren bir sahne sanatları geleneğidir. Bu nedenle literatürde kimi zaman “geleneksel Çin tiyatrosu”, kimi zaman ise “Çin operası” olarak adlandırılmaktadır. Bu ikili kullanım, anlatının büyük ölçüde şarkı yoluyla kurulması ile sahneleme ve karakter temsiline dayalı dramatik yapının birlikte var olmasından kaynaklanır (Mackerras, 2016, s. 31).

Bu bağlamda, Çin tiyatrosunun ortaya çıkışına dair akademik tartışmalar çevresinde şekillenen beş farklı görüş bulunmaktadır; bu yaklaşımlar içinde en erken tarihlemeyi belirten ilk görüş, tiyatronun kökenini eski çağ ritüellerine kadar götürmekte ve şarkı ile dansın birleştiği törensel icraların daha o dönemde dramatik nitelikler taşıdığını ileri sürmektedir (Zhu, 2018, s. 22). Bu çerçevede Çin tiyatrosunun kökenlerine ilişkin izler, ilkel kabile topluluklarının atalara yönelik kurban ritüellerinde gözlemlenebilmekte; doğa tanrılarına, totemlere ve atalara tapınmayı yansıtmak amacıyla gerçekleştirilen kılık değiştirme ve taklide dayalı şarkılı-danslı gösteriler, bu ritüellerin yaygın unsurları arasında yer almakta ve bu tür toplu kurban ritüelleri, tiyatronun filizlenmeye başladığı en erken döneme işaret etmektedir (Liu-Liao, 2022, s. 71; Nutku, 1985, s. 27; Fu, 2014, s. 6). *Yueji*’de 《乐记》 [Müzik Kayıtları] müzik ve ritüellerin birbirini tamamlayan iki unsur olarak ele alınması, geleneksel Çin tiyatrosu unsurlarının kökenine de ışık tutmaktadır. Metne göre müzik insanın iç dünyasını ve duygularını şekillendirirken, ritüeller dışsal davranışları düzenleyerek toplumsal düzeni sağlamada etkili olur (Chiang, 2020, s. 11). Bu bağlamda ritüellerin sahneleme, beden dili ve biçimsel düzenlemeler içeren yapısı, onların dramatik bir nitelik kazanmasına zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla tiyatrodaki görülen biçimsel ve performatif unsurların, ritüel pratiklerinin estetik bir dönüşüm geçirmiş yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür. İlk dönem tiyatral unsurlara dair izler ayrıca *Shangshu* 《尚书》 [Belgeler Klasığı], *Zhouli* 《周礼》 [Zhou Ritüelleri] ve *Lüshi Chunqiu* 《吕氏春秋》 [Lü Buwei’in İlkbahar Sonbahar Kayıtları] gibi yazılı kaynaklarda da yer almaktadır. Örneğin Yao ve Shun dönemlerinde ilkel kabile üyelerinin genellikle tüyden ve hayvan derisinden oluşan kıyafetler giyerek kuş ya da başka hayvanların kılıfına büründüğü, bu şekilde gösteriler yaptığı; böylelikle kabilelerin totemlerinin de oluştuğu ifade edilmektedir (Akt.Liu-Liao, 2022, s. 71-72).

Çin tiyatrosunun başlangıcına dair ikinci görüş, kökeni Chu Devleti (楚国) dönemine dayandırmaktadır. Bazı araştırmacılar *Jiu Ge* 《九歌》 [Dokuz Şarkı] adlı eserde öykü, şarkı, oyun kişileri, kılık değişimi gibi tiyatroya özgü bazı temel unsurların varlığını tespit etmiş; bu bağlamda ilgili eserin *Donghuang Taiyi* 《东皇太一》 [Doğu Hükümdarı Taiyi] ve *Shan Gui* 《山鬼》 [Dağ Ruhü] gibi bölümlerinin birer tiyatro metni olarak değerlendirilebileceğini ileri sürmüşlerdir (Zhu, 2018, s. 22). Qu Yuan’ın (yaklaşık MÖ 340- MÖ 278) Chu Devleti’ne ait halk mitlerinden feyz alarak ve yerel kurban/ ritüel şarkılarının (祭歌) biçimsel özelliklerinden faydalanarak oluşturduğu bu lirik şiirler dizisi, üslup bakımından da son derece zarif ve estetik bir yapı sergiler (Chu, 2016, s.190). *Jiu Ge*’nin bazı ilgili bölümlerinin tiyatro metni olarak değerlendirilebileceği yaklaşımının dayanaklarından biri, *Jiu Ge*’daki şarkı sözlerinin diyalog biçiminde, yani *duiyanti* “对言体” olarak sunulmuş olmasıdır. Nitekim eserin *Xiang Jun* 《湘君》 başlıklı bölümünde yer alan şarkı sözleri, kıyıda duran Xiang Jun ile teknenin başında bulunan kadın karakter arasında karşılıklı bir düet şeklinde ilerlemektedir (Su, 1999, s.104).

Üçüncü görüşe göre Çin tiyatrosunun kökeni Han Hanedanı dönemine dayanmaktadır. Bu yaklaşıma göre, daha sonraki dönemlerde şekillenen tiyatro ölçütleri dikkate alındığında bile, *Baixi* (百戏) gösterileri kapsamında yer alan *Donghai Huang Gong* 《东海黄公》 [Doğu Denizi Bölgesinden Huang Gong], dramatik yapı ve temsil özellikleri açısından gelişkin bir tiyatro örneği olarak değerlendirilmektedir (Zhu, 2018, s. 22). Anlatı, Huang Gong’un gençliğinde büyü yoluyla kaplanları dize getirebildiğini; ancak yaşlılık ve aşırı alkol tüketimi nedeniyle bu yetisini kaybederek bir kaplan tarafından öldürüldüğünü konu edinmektedir. Bu eser ayrıca, hiciv unsurlar içeren *Jiaodixi* (角抵戏) türü bağlamında da ele alınmaktadır (Ji, 2009, s. 200-201).

Dördüncü görüş, Çin tiyatrosunun başlangıç noktasını Tang Hanedanı dönemine dayandırmaktadır. Bu doğrultuda Dunhuang mağaralarında bulunan *Bianwen* (变文) metinleri, bir tür sahneleme metinleri niteliği taşımaktadır (Zhu, 2018, s. 22). Tang Hanedanı dönemi, kültürel açıdan kaydedilen gelişmeler sebebiyle en parlak ve üretken evrelerden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu süreçte, yüz yılı aşkın bir zaman dilimi içerisinde *Gewuju* (歌舞剧), *Canjunxi* (参军戏) ve *Kuileixi* (傀儡戏) gibi sahneleme biçimleri oldukça yaygın hâle gelmiştir. Öyle ki, bu dönemde tiyatro faaliyetlerini konu alan eserler kaleme alınmış; ayrıca şiir

ve nesir türündeki metinlerde *xi* 戏, *ju* 剧, *xiju* 戏剧 gibi tiyatroya ilişkin kavramlara da sıkça rastlanmıştır (Ye, 2003, s. 23).

Beşinci görüş, Çin tiyatrosunun başlangıcını Song dönemine dayandırır. Bu yaklaşım özellikle Wang Guowei'in *Song Yuan Xiqu Shi* 《宋元戏曲史》 [Song Yuan Dönemleri Geleneksel Çin Operası Tarihi] adlı eseri çerçevesinde geliştirilmiştir (Zhu, 2018, s. 22). Bu görüşe göre Tang döneminde danslı şarkılı piyesler olan *Gewuju* ile burlesk gösteri olan komik skeçler *Huajiju* (滑稽剧) hâkimken, Song ve Jin dönemlerine gelindiğinde katıksız biçimiyle öykü temelli ve dramatik kurgusu belirgin oyunlar ortaya çıkmıştır. Bu nedenle gerçek manada tiyatronun Song dönemiyle ortaya çıktığının söylemek mümkündür (Wang, 2014, s. 89).

Uzun bir gelişim sürecinin ardından Çin tiyatrosu, 12. yy'da önemli bir dönüşüm evresine girmiştir. Song döneminde ortaya çıkan *zaju* (杂剧) bu noktada etkili olmuştur. Geniş anlamıyla Song dönemi *zaju* terimi, o dönemde çeşitli gösteri ve sahne sanatlarını içeren genel bir addır. Nitekim geçmişte insanların *baixi* (百戏) yerine *jiaodixi* 'yi (角抵戏) kullanmaları gibi, sonraki dönemlerde *zaju* terimi tüm performans sanatlarını kapsayacak şekilde kullanılmıştır. Dar anlamıyla Song dönemi *zaju* türü Tang dönemindeki *canjunxi* 'nin (参军戏) doğrudan devamı niteliğinde olup bu geleneği devralarak geliştiren bir tiyatro biçimini belirtmektedir (Ma-Xie vd. 2014, s. 5). Song döneminde ortaya çıkan *zaju* geleneğinden zamanla daha sistemli ve olgun iki yeni tür gelişmiştir: *Nanxi* (南戏) ve *Beizaju* (北杂剧) (Liu-Liao, 2022, s. 72). Bu iki türün ortaya çıkışı, Çin tiyatrosunun biçimlenme ve estetik bakımdan olgunlaşma sürecinde önemli bir aşamaya ulaştığını göstermektedir. Söz konusu türler hem sahneleme düzenleri hem de müzik yapıları bakımından önceki dönemlerden belirgin bir biçimde ayrılır. Şiir, şarkı ve dansın daha düzenli ve uyumlu bir yapı içinde bir araya getirilmesiyle, bütünlüklü bir olay örgüsüne dayanan daha gelişmiş dramatik yapılar kurulmuştur. Özellikle şarkı söyleme, sahne performansının başlıca anlatım araçlarından biri haline gelmiştir. Böylece geleneksel Çin tiyatrosu *xiqu* 'nün temel estetik ilkeleri de daha görünür bir nitelik kazanmıştır. Sahnede zaman ve mekân arasında serbest geçişlerin yapılabilmesi, performansın belirli bir yöntem ve biçimsel düzenleme çerçevesinde sunulması, varsayıma dayalı temsil anlayışı ve farklı gösteri unsurlarının bir arada kullanılması gibi özellikler, bu dönemin ayırt edici özellikleri arasında yer alır. Bu gelişmeler ışığında, geleneksel Çin tiyatrosunun kısa, yalın ve çoğu zaman güldürüye dayalı farslardan uzaklaşarak; daha kapsamlı, yapısal bütünlüğü güçlü ve şarkıyla ifade etmeyi odağına alan oyunlara yöneldiği görülmektedir (Liu-Liao, 2022, s. 73).

Bu aşamadan sonra *xiqu* 'nün daha sistemli bir yapısal gelişim gösterdiği görülür. Qing Hanedanı'nın sonuna kadar uzanan bu gelişim çizgisi, üç temel eksen etrafında şekillenmiştir. İlk aşamayı erken dönem *nanxi* ve *beizaju* temsil ederken, bunu ikinci aşamada *chuanqi*, üçüncü aşamada ise *difangxi* izlemiştir.

1. Erken Dönem: Nanxi (南戏) ve Beizaju (北杂剧) Evresi

Nanxi ya da Güney Operası, 12. yy'ın başlarında Güney Song Hanedanı'nın ilk dönemlerinde, Zhejiang eyaletinin Wenzhou şehri dolaylarında ortaya çıkmış bir türdür. *Nanxi* temsilleri, halk gelenekleriyle iç içe geçmiş, eski adetlerin sürdürülerek yaşatıldığı ve yaygınlaştırıldığı, tanrılara şükran (酬神) ifade etme amacına yönelik törensel gösterilerin temel aracı haline gelmiştir. Bu opera türü, yerel halk tarafından ilgiyle karşılanmış olup, kökenini büyük ölçüde köylerde gerçekleştirilen atalara yönelik ritüel ve törensel uygulamalardan alır. Dolayısıyla *nanxi*, sadece bir sahne sanatı değil, ritüel pratiklerle iç içe gelişen bir performans biçimi olmuştur. Öyle ki, her ne kadar şehirlerde de sahnelenmiş olsa, asıl yaygınlığı ve işlevi kırsal alanlarda, özellikle törensel bağlamlarda ortaya çıkar (Tian, 2012, s. 1). *Nanxi* türü Jiangnan bölgesinde Song ve Yuan döneminden Ming ve Qing dönemine değin etkili olmuştur. Bu süreç dahilinde halk arasında ilgi gören çeşitli oyunlar ortaya konmuştur. Günümüzde bu tür ile ilgili en yaygın bilinen eserler *Zhao Zhennü Cai Erlang* 《赵贞女蔡二郎》 [İffetli Bayan Zhao ve Cai Ailesinin İkinci Oğlu], *Wang Kui* 《王魁》 [Wang Kui], *Wang Huan* 《王焕》 [Wang Huan], *Lechang Fenjing* 《乐昌分镜》 [Lechang'ın Bölünmüş Aynası], *Zhang Xie Zhuangyuan* 《张协状元》 [Saray Sınavı Birincisi Zhang Xie] gibi operalardır (Liu-Liao 2022, s.73).

Nanxi, Yuan ve Ming Hanedanı dönemine ait aydınların kaleme aldığı inceleme metinlerinde *xiwen* (戏文) “oyun metni” olarak da adlandırılmıştır. Bunun yanı sıra kimi kaynaklarda da *nanqu xiwen* (南曲戏文) “güney ezgileriyle temellenen oyun metni” ve *nan xiwen* (南戏文) “güney oyun metni” gibi adlandırmalara da rastlanır. Bu adlandırmalara, büyük olasılıkla, güney tiyatrosunu kuzey tiyatrosundan ayırt etme ihtiyacıyla “nan” ya da “nanqu” eklemeleri yapılmış; ancak süreç dahilinde kısaltılıp “nanxi” biçimini almıştır (Akt. Mei, 2002, s. 37).

Nanxi, halk arasında ilgi görmesine rağmen etki alanı bakımından sınırlı kalmıştır. Oyun repertuarının çok geniş olmaması ve eserlerin büyük ölçüde konuşma dilinde, halk ağzına yakın bir üslupla kaleme alınmış olması, bu türün edebî açıdan daha incelikli bir yapı kazanmasını zorlaştırmıştır. Bu nedenle *nanxi*, dönemin seçkin çevreleri tarafından çoğu zaman düşük düzeyli bir sanat biçimi olarak görülmüş; bu yaklaşım da onun sonraki süreçlerde gelişimini sınırlayan etkenlerin başında gelmiştir (Liu-Liao, 2022, s. 73).

Çoğu tarihsel kaynak, Çin tiyatrosunu genel hatlarıyla iki ana gelenek çerçevesinde ele alır. Bunlardan biri *zaju* olarak adlandırılan kuzey geleneği, diğeri ise *nanxi* ile onun gelişmiş devamını niteliğinde olan *chuanqi*’den (kelime anlamıyla “olağanüstü hikâyelerin aktarımı”) oluşan güney geleneğidir (Sieber-Llamas, 2022, s. 6).

Geleneksel Çin tiyatrosunda kuzey geleneği *zaju* türüyle birlikte anılır. *Zaju* (杂剧) ya da diğer bir adıyla *zaxi* (杂戏) (“çeşitli oyunlar” ya da “varyete oyunu”) terim olarak kullanımı Tang Hanedanı’na kadar uzanır. Bu oyun terimi soytarı gösterilerini, şarkılı danslı oyunları, akrobasi gibi dağınık tarzdaki eğlence gösterileri (散乐) bir arada toplayan bir kapsama işaret eder. Ayrıca saray müzisyenleri tarafından vurmali ve üflemeli çalgılar eşliğinde icra edilir. Song ve Jin Hanedanı dönemindeki *zaju* ise daha çok komedi ağırlıklı bir gösteri türünü ifade eder. Bu oyunlar başlıca komik tipler olan *fujing* (副净) ve *fumo* (副末) rolleri üzerine kuruludur. Bu iki tipler genellikle birlikte ortaya çıkar ve doğaçlamaya dayalı nükteleri ve alaycı üsluplarıyla mizah yaparlar. Bu tür, şarkı söyleme, konuşma ve karşılıklı diyalog unsurlarını içeren bir performanstır. Yuan Hanedanı dönemi *zaju*’sü bünyesinde kuzey melodilerini (北曲) icra ettiği için *Beizaju* (北杂剧) olarak da anılır (Feng, 2004, s. 877). *Beizaju*’nın (北杂剧) ortaya çıkışı tarihsel açıdan 13.yy’a uzanır. Bu tür, Kuzey Çin’de, özellikle Pekin çevresi ve Çin’in merkezi düzlük havzasında şekillenmiştir (Liu-Liao, 2022, s. 73). *Beizaju*’nun özellikleri arasında oyun metinlerinin yapısının “dört perde ve bir ara sahneden oluşan yapı” (四折加一楔子) şeklinde olması yer alır. Bu yapı kuzey müziğine ait dört farklı melodi dizisinin icrası (宫调) ve bir ara sahneden oluşur. Tüm oyun boyunca şarkıları tek bir oyuncu seslendirir. Her perdede bu şarkılar, ya baş erkek rolü *zhengmo* (正末) ya da baş kadın rolü *zhengdan* (正旦) tarafından seslendirilir. Oyunun dramatik çatışmasının gelişim aşamaları giriş, gelişme, kırılma noktası ve sonuç (起承转合) şeklinde ilerler. Ara sahne ise (楔子) ya bir prolog gibi oyunun hemen öncesinde ya da perdeler arasındaki geçiş sağlamak için iki sahne arasındaki bölümü ifade eder (Mackerras, 1990, s. 45; Feng, 2004, s. 877; Wang, 2014, s.133).

Yuan dönemi *zaju* metinlerinde şarkı, konuşma, dans, jest, kostüm ve rol düzeni birbirini tamamlayan unsurlar hâlinde kullanılmış; böylece edebî yapı ile sahne pratiği arasında önemli bir bütünlük kurulmuştur. Özellikle *zhengmo* (正末) ve *zhengdan* (正旦) merkezli söyleyiş düzeni, oyunun dramatik yönünü tek bir başrolün seslendirdiği şarkılar etrafında yoğunlaştırırken, yardımcı roller olay örgüsünün ilerlemesinde etkili olmuştur. Yuan dönemine ait fresklerde de *zaju*’nın gelişmiş bir sahne estetiğine sahip olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan *Beizaju*, önceki sözlü anlatı, müzik ve gösteri geleneklerinden devraldığı unsurları daha düzenli bir dramatik yapı içinde birleştirmiş; Yuan dönemi Çin geleneksel tiyatrosunun biçimsel olgunlaşması sürecinde önemli bir aşamayı işaret etmiştir (Liu, 2013, s. 45-47).

Beizaju’nın önemli özelliklerinden biri, Song ve Jin dönemlerinde yaygın olan *zhugongdiao* (诸宫调) potpuri/ şarkılı anlatı geleneğiyle kurduğu yakından ilişkidir. Farklı makam ve ezgi dizilerine ait parçaların bir araya getirilmesiyle ve uzun öykülerin anlatımı yoluyla icra edilen bu gelenek, Yuan dönemi *zaju*’nın hem müzikal hem de edebî yapısının oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmiştir. Bu durum, *Beizaju*’de metin ile müzik arasındaki ilişkinin yalnızca eşlik eden bir unsur değil, dramatik yapıyı kuran temel bileşenlerden biri olduğunu gösterir (Liu, 2013, s. 45).

Beizaju, kısa süre içinde hızlı gelişim göstermiştir. Yaklaşık bir yüzyıllık süreç içinde, bu alanda çok sayıda yazar ve eser ortaya çıkmıştır. Bugün bu türde, Yuan Hanedanı dönemine ait yaklaşık yüz kadar yazarın adı ile bine yakın eseri bilinebilmektedir. Yuan dönemi *zaju* türünde en çok öne çıkan yazarlar Guan Hanqing (yaklaşık 1225-1302), Wang Shifu (1250-1337?), Ma Zhiyuan (yaklaşık 1250-1321), Bai Pu (1226-1306) ve Zheng Guangzu (yaklaşık 1260-1320) dur. Dönemin oyun yazarları arasında olan bu isimler, *zaju* türünde doruk noktası olarak anılan eserler vermiştir. *Zaju* başlangıçta Kuzey Çin’de yaygın bir türken, Yuan Hanedanı’nın askerî ve siyasî gücünün hızla artmasıyla birlikte Güney Çin’e de ulaşmış ve zamanla Çin’in farklı bölgelerine yayılmıştır. Böylece Çin coğrafyası genelinde güçlü bir temsil alanı kazanan *zaju*, özellikle güneydoğu kesiminde yaygın olan *nanxi* geleneği üzerinde belirgin bir baskı oluşturmuştur (Liu-Liao, 2022, s. 73).

Bu değişim süreci içinde *nanxi* türü bütünüyle ortadan kalkmamış; aksine, *zaju*’nun öne çıkan özelliklerini kendi yapısı içinde uyarlayarak yeni ve özgün bir görünüm kazanmıştır. Bu yeni temsil biçimiyle *nanxi* tekrar

ilgi görmeye başlamıştır. Bu süreçte edebiyat çevrelerinin de desteğiyle kapsamlı Yuan dönemi *zaju* eserleri adapte edilmiştir. 14. yy'ın ortalarında, Yuan Hanedanı'nın son evresine denk düşen bu dönemde, *nanxi* türünde çok sayıda önemli eser kaleme alınmıştır. Bu çerçevede yaklaşık olarak iki yüz oyun ve operadan söz etmek mümkündür (Liu-Liao, 2022, s. 74). Aralarında özellikle dört eser, türün en önde gelen örnekleri arasında sayılır. Bu dört eser *Jing Liu Bai Sha* “荆刘拜杀” ismiyle anılır. Bu isim ilgili dört büyük eserin Çince adlarındaki ilk imlerinin yan yana getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu eserler sırasıyla şunlardır: *Jingchai Ji* 《荆钗记》 [Saç Tokasının Hikayesi], *Liu Zhiyuan Bai Tu Ji* 《刘知远白兔记》 [Liu Zhiyuan ve Beyaz Tavşan Hikayesi], *Baiyue Ting Ji* 《拜月亭记》 [Ay'a Tapınma Köşkünün Hikayesi], *Sha Gou Ji* 《杀狗记》 [Bir Köpeğinin Öldürülmesinin Hikayesi]. Aynı dönemde Gao Ming (yaklaşık 1305-1370) tarafından kaleme alınan *Pipa Ji* 《琵琶记》 [Pipa Çalgısının Hikayesi], *nanxi* türünün klasik eserlerinden biri olarak kabul edilmekte ve türün gelişiminde önemli bir gelişim noktası olarak değerlendirilmektedir (Liu-Liao, 2022, s. 74; Wang, 2014, s. 169-170). Ünlü Çin geleneksel tiyatro tarihi araştırmacısı Wang Guowei'in, belirttiği gibi Yuan Hanedanı dönemi kuzey ve güney operaları estetik değer açısından aynı ölçüde mükemmeliyet gösterir. Wang Guowei¹ bu durumu şöyle açıklar:

Yuan dönemi güney operasının (*nanxi*) harikuladeliği tek bir kelimeyle şu şekilde özetlenebilir doğallık. Biraz daha ayrıntısına inerek, tek bir estetik kavramla karşılaşırsanız o da *yijing* (意境). Bu sebeple Yuan dönemi kuzey ve güney operaları bir şekliyle estetik değer açısından benzerdir. Sadece, kuzey operalarının (*beizaju*) daha hüznü, kahramanca, güçlü, yoğun bir dramatik anlatımı varken, güney operalarının daha duru, zarif, sarmal bir anlatısı vardır. Bunun dışında aralarında hemen hemen fark yok gibidir. Farklılıklar esasen yerel geleneklerden ve müzikal yapının biçimsel özelliklerinden kaynaklanır. Yuan dönemi operanın sanatsal başarıları açısından ele alındığında ise bu iki tür arasında ayrım gözetilmez (Wang, 2014, s.170).

Tarihsel bağlamda, özellikle 15.yy'dan itibaren, Ming Hanedanı döneminde *nanxi* yeni bir dönüşüm geçirerek *chuanqi* (传奇) formuna evrilmiştir. Buna karşın, *zaju* türü giderek gerilemiş ve zamanla etkisini yitirdiği bir sürece girmiştir (Liu, Liao 2022, s. 74). Ming döneminde öne çıkan *chuanqi* türünün öncülü *nanxi* olmuştur. Gao Ming (1305-1370)'in *Pipa Ji* 《琵琶记》 [Pipa Çalgısının Hikayesi], adlı eseri, *nanxi*'den *chuanqi*'ye geçişi temsil eden tipik bir yapıt olarak kabul edilir (Bei-Liu, 2025, s. 9).

2. İkinci Dönem: *Chuanqi* (传奇) Evresi

Chuanqi terimi, Çin edebiyatı ve sahne sanatları tarihinde farklı dönemlerde farklı anlam katmanları kazanarak kullanılagelmiş bir kavramdır. Tang Hanedanı döneminde bu terim, daha çok olağanüstü ve fantastik temalar içeren kısa romanları adlandırmada kullanılırken, Song Hanedanı döneminde hem baladlarla hem de *zaju* geleneğiyle ilişkili bir bağlamda yer almış; bu süreçte ayrıca fantastik hikâyeleri konu alan opera türünü ifade eden yeni bir anlam kazanmıştır. Ming Hanedanı döneminde ise kavram, çok sayıda sahne bölümlerinden oluşan uzun, efsanevi ve fantastik içerikli operaları tanımlamak için kullanılan bir terim hâline dönüşmüştür (Fu 2021, s. 80; Kang 2020, s. 686).

15. yy'dan 18. yy'a uzanan süreçte, geleneksel Çin tiyatrosu ve operası içinde *chuanqi* başlıca temsil biçimi olarak öne çıkmıştır. *Nanxi* geleneğinden doğup gelişen bu tür, zamanla *zaju*'nün sahip olduğu öncü konumu devralmış ve dönemin en etkili opera formuna dönüşmüştür. Çin geleneksel tiyatro ve opera tarihine bakıldığında, *chuanqi*'nin ortaya çıkışı, *zaju*'den sonra ulaşılan yeni bir sanatsal doruk noktası olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde çok sayıda *chuanqi* yazarı yetişmiş, eser sayısı binlerle ifade edilen son derece geniş bir repertuar ortaya konmuştur. Söz konusu eserler, sayıları, metinsel hacimleri, gördükleri ilgi ve elde ettikleri başarı bakımından önceki dönemleri aşan bir düzeye erişmiştir (Liu-Liao, 2022, s. 74). Özellikle Ming Hanedanı Wanli (万历) döneminden itibaren *chuanqi* üretiminde doruk noktasına gelirken, bu türü temsil eden en önemli örnekler de yine bu aşamada ortaya konmuştur. Bu bağlamda Tang Xianzu'nun *Linchuan Si Meng* “临川四梦” adıyla da anılan dörtlemesi bu türün en seçkin örnekleri arasında ifade edilir.

¹ Wang Guowei (1877-1927), tiyatroya dair dağınık hâlde bulunan antik kayıtları ilk kez sistemli ve eleştirel yöntemle bir araya getirip kronolojik bir düzene oturtmuş ve Çin tiyatrosu araştırmaları için tarihsel bir çerçeve sunmuştur. Bu yönüyle yalnızca alanın ilk kapsamlı incelemesini ortaya koymakla kalmamış; aynı zamanda Çin bağlamında tiyatro tarih yazımının temellerini atarak Çin tiyatrosunun kapsamı, niteliği ve kanonik sınırları üzerine kuramsal bir tartışma zemini de oluşturmuştur. Bu sebeple, kaleme aldığı *Song Yuan Xiqu Shi* 《宋元戏曲史》 [Song Yuan Dönemleri Geleneksel Çin Operası Tarihi] adlı eseri geleneksel Çin tiyatro tarihi araştırmaları açısından önemli bir başvuru kaynağıdır. Wang Guowei'in çalışmalarının, Çin tiyatro tarihi araştırmaları bakımından önemi hakkında bkz. (Llamas, 2010, s. 165-201).

Bu dörtleme şu oyunlardan oluşur: *Mudan Ting* 《牡丹亭》 [Şakayık Köşkü], *Zichai Ji* 《紫钗记》 [Mor Saç İğnesinin Hikayesi], *Handan Ji* 《邯郸记》 [Handan Şehri Rüyası], *Nanke Ji* 《南柯记》 [Nanke Rüyası - Güneydeki Dalın Altındaki Rüya] dır. Bu dört oyunda olay örgüsünün merkezinde rüya motifi olması sebebiyle, bu eserler topluca “dört rüya” (四梦) olarak da anılır. “Dört rüya” olarak anılan bu eserlerin ortaya çıkışı, Ming-Qing dönemi tiyatrosunda, özellikle de *chuanqi* geleneğinde yeni bir evrenin başlangıcını işaret etmiştir (Ye, 2016, s.225).

Chuanqi türü opera müziğinin biçimsel olarak kurallı bir yapıya kavuşması, bunun yanı sıra belirli estetik ve teknik normlara bağlanması, esas olarak dört unsur üzerinden gerçekleşir: makam sistemi (宫调), ezgi kalıpları (曲牌), bu ezgi kalıplarının belirli bir sırayla birbirine bağlanmasıyla oluşan diziler (联套) ve ritim, uyak düzeni (韵律). Bu unsurlar yalnızca müzikal yapının teknik bileşenleri olmayıp, aynı zamanda dramatik anlatının kurgulanmasını da doğrudan belirleyen öğelerdir. Tam da bu dört unsur çerçevesinde meydana gelen değişimler güney operasıyla arasında türsel farklılık oluşturur (Guo, 2004, s.88).

Chuanqi türündeki gelişim ivmesi Qing Hanedanı Kangxi (康熙) dönemine kadar etkili olmaya devam etmiştir. Her ne kadar eser sayısında artış devam etmiş olsa da, üretim giderek sahne pratiğinden uzaklaşmış ve metin odaklı bir yönelim belirmiştir. Bu süreçte Qing döneminde de *chuanqi* türünde önemli eserler ortaya konmuştur. Bunlar arasında Hong Sheng’in *Changsheng Dian* 《长生殿》 [Ebedî Yaşam Sarayı] ve Kong Shangren’in *Taohua Shan* 《桃花扇》 [Şeftali Çiçeği Yelpazesi] eserleri ön plana çıkmıştır. Söz konusu bu iki yazar Qing dönemi *chuanqi* türünün önemli temsilcileri olarak görülmüş; bu nedenle Çin tiyatro edebiyatı tarihinde *Nan Hong Bei Kong* “南洪北孔”² ifadesiyle anılmışlardır. *Chuanqi* türünde eserlerin ortaya çıkışıyla birlikte, Çin opera metninin temel yapısı ve estetik özellikleri bir aşama daha olgunluk kazanmıştır. Bu gelişme, sonraki üç yüzyıl boyunca Çin operasının sahne üzerindeki dönüşüm ve gelişim çizgisinin ana hatlarını da büyük ölçüde şekillendirmiştir. Ayrıca bu süreçte opera teorisinin gelişimine zemin hazırlayan kuramsal eserler de kaleme alınmıştır (Liu, Liao 2022, s. 74-75).

3. Üçüncü Dönem: Yerel Operalar *Difangxi* Evresi

18.yy’da, Qing Hanedanı’nın Qianlong dönemi sonrasında, *chuanqi* evresinden *difangxi* olarak adlandırılan yerel operalar evresine doğru bir yönelim yaşanmıştır. *Difangxi*’nin farklı bölgelerde yaygınlaşması ve bu bölgelerde konuşulan lehçelerdeki çeşitlilikten dolayı, farklı vokal teknikleri ve opera tonları belirmiştir. Özellikle sahne kantatlarının icrasında belirginleşen bu farklılıklar yerel operaları birbirinden ayıran önemli bir unsur olmuştur; tüm bu farklılıklarıyla gelişip şekillenen yerel operalar *difangxi* türü altında tanımlanmıştır. (Liu-Liao, 2022, s.75-76; Mair-Bender, 2011, s.280).

Çin geleneksel operasının olgunlaşma sürecine girdiği dönemde, bu sanat formları ortaya çıktıkları coğrafi bölgelerin kültürel ve müzikal özelliklerini yansıttıkları görülmektedir. Nitekim güneydoğu kıyı kuşağında doğan *nanxi* türünde kullanılan melodik yapı, bu bölgeye özgü olması nedeniyle *nanqu* (南曲) [güney ezgileri] olarak isimlendirilmiştir. Buna karşın, kuzey orta ovası kuşağında gelişen *zaju* türünün müzikal sistemi ise *beiqu* (北曲) [kuzey ezgileri] şeklinde tanımlanmıştır. Her iki tür de başlangıç aşamasında yerel operalar kategorisinde değerlendirilebilecek nitelikteyken, zamanla gelişim göstererek ulusal ölçekte bilinirlik kazanmış ve Çin genelinde tanınan sahne sanatları formlarına dönüşmüşlerdir (Liu- Liao, 2022, s. 76).

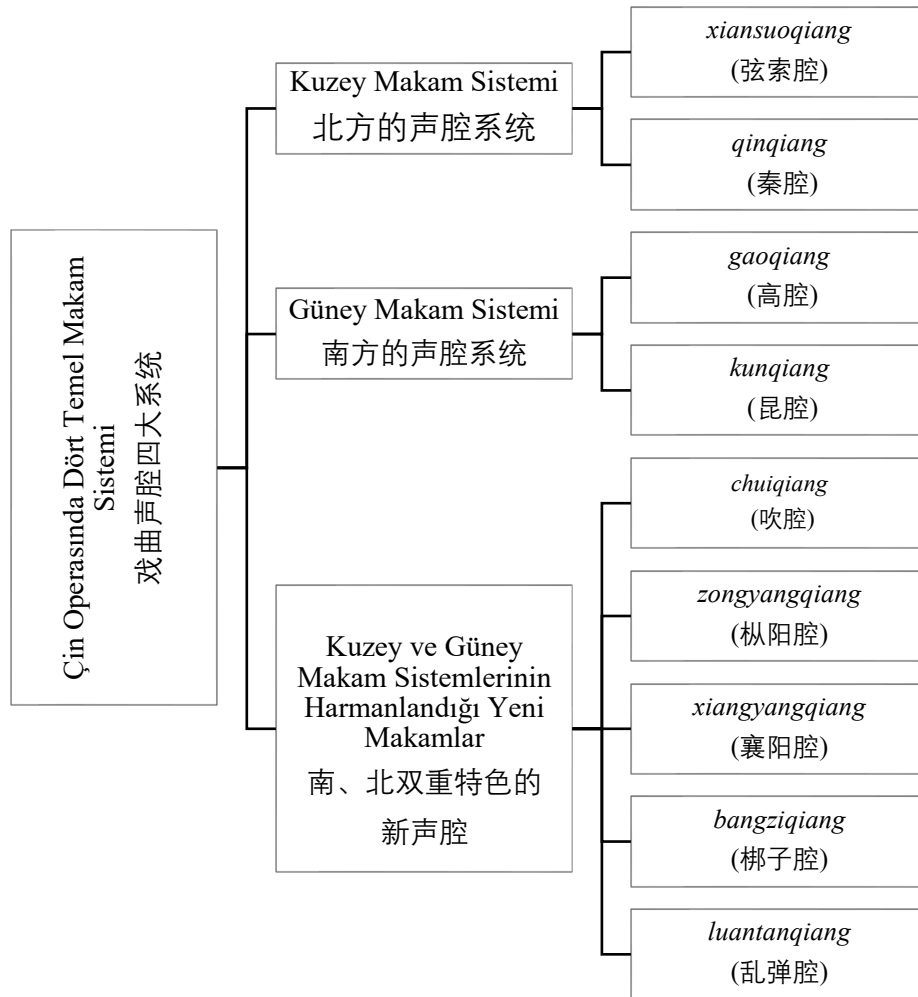
Çin operasının müziksel temeli, iki ana yapısal sistem üzerinden anlaşılır: *qupai* (曲牌) ve *banshi* (板式) sistemleri. *Qupai* temelli yapılarda, önceden bestelenmiş ve belirli biçimsel kurallara sahip melodik kalıplar repertuarı kullanılır; bu kalıplar seçilip bir araya getirilerek aryalar oluşturulur ve metin, bu hazır melodik şemalara uyarlanır. Bu yaklaşımın en tipik örneği *Kunqu* (昆曲) Operası’dır. Her melodinin kendine özgü bir ifade şekli ve duygu bağlamında bir yoğunluğu söz konusudur. Bu sebeple her bir ezgi kalıbı hem yapısal hem de ifade açısından önceden tanımlanmıştır. Buna karşılık *banshi* sistemi, sınırlı sayıda temel melodik malzemenin ritmik ve metrik dönüşümler yoluyla çeşitlendirilmesine dayanır. *Ban*, metrik döngünün güçlü vuruşunu işaretlemek için kullanılan bir tahta vurmalı çalgıdır ve zamanla “ritim”, “ölçü” anlamını kazanmıştır. *Shi* ise “tür” anlamına gelir; dolayısıyla *banshi* “ritmik türler” ya da bir başka ifadeyle “metrik kalıplar” olarak anlaşılabilir. Tempo ve ölçü değişimleri sayesinde aynı melodik yapı farklı dramatik durumlara uyarlanır; yavaş tempolarda melodik süslemeler artarken hızlı tempolarda yapı sadeleşir. Bu sistemin en belirgin örneği

² Bu tanımlamayla Qing dönemi tiyatrosunun iki önemli oyun yazarı olan Hong Sheng ve Kong Shangren kastedilmektedir. *Nan Hong Bei Kong* “南洪北孔” ifadesi, *chuanqi* türünde güneyde Hong Sheng’in, kuzeyde ise Kong Shangren’in en önde gelen temsilcileri olarak anıldığını gösteren kalıplaşmış bir söylemdir.

Jingju Pekin Operası'dır. Bu yapıda özellikle *xipi* (西皮) ve *erhuang* (二黄) gibi ana melodik tiplerin farklı *banshi* kalıpları içinde dönüştürülmesiyle zengin bir ifade alanı oluşturulur. Bu iki yaklaşım birlikte değerlendirildiğinde, biri sabit melodik modeller üzerinden ilerleyen, diğeri ise dönüşüm ve varyasyon üzerine kurulu olan iki farklı müzikal yaklaşımın, Çin operasının çeşitliliğini ve sürekliliğini belirlediği görülür (Repetto, 2025, s.100-101).

15. yy'dan sonra *nanxi* hem biçimsel hem de icraya yönelik dikkat çekici bir dönüşüm evresine girmiştir. Bu süreçte çok sayıda yeni vokal teknik, melodik ton ve makam ortaya çıkmıştır. Söz konusu çeşitlilik, *nanxi*'nin farklı bölgelere yayılması sırasında, temas ettiği yerel lehçelerin ses özelliklerini ve icra pratiklerini bünyesine dahil etmesinin bir sonucu olarak yorumlanmalıdır. Bu bağlamda, birbirinden ayrılan opera üslupları arasında *Yuyao qiang* (余姚腔), *Haiyan qiang* (海盐腔), *Yiyang qiang* (弋阳腔) ve *Kunshan qiang* (昆山腔) gibi farklı nağmeler ve makamlar öne çıkmaktadır. Ming Hanedanı Wanli döneminden sonra, Kuzey Çin'in farklı bölgelerinde, yerel halk ezgilerinden hareketle yeni opera vokal tonları şekillenmeye başlamıştır. Bu tarihsel evrede, Çin geleneksel operasının müzikal yapılanmasını belirleyen dört temel makam sisteminin ön plana çıktığı fark edilmektedir. Söz konusu sistemler, *xiansuoqiang* (弦索腔), *qinqiang* (秦腔), *kunqiang* (昆腔) ve *gaoqiang* (高腔) olarak tanımlanmaktadır (Liu-Liao, 2022, s.76; Repetto, 2025, s.102).

Bu söz konusu sistemler şu şekilde kategorize edilmektedir:



Şekil-1 Çin Operasında Dört Temel Makam Sistemi 戏曲声腔四大系统

Liu-Liao (2022) ve Repetto (2025) çalışmalarındaki bilgiler birleştirilerek yazar tarafından oluşturulmuştur. Ortaya çıktıkları coğrafi bölge ve içerdikleri lehçe özellikleri esas alındığında *gaoqiang* (高腔) ve *kunqiang* (昆腔) güney vokal sistemi içinde, *xiansuoqiang* (弦索腔) ve *qinqiang* (秦腔) ise kuzey vokal sistemi içinde değerlendirilmektedir. Kuzey ve güney bölgeleri ekseninde şekillenen bu iki temel vokal yapı, Yangtze Nehri havzasında temas ettiklerinde, karşılıklı bir etkileşim ve kaynaşma sürecine girmişlerdir. Söz konusu etkileşim sayesinde her iki geleneğin operatik tonal özelliklerini, ezgisel yapılarını bünyesinde

harmanlayan yeni makam sistemlerinin oluşumunu da mümkün kılmıştır. Bu çerçevede *chuiqiang* (吹腔), *zongyangqiang* (枞阳腔), *xiangyangqiang* (襄阳腔), *bangziqiang* (梆子腔), *luanqiang* (乱弹腔) söz konusu etkileşimin sonucu olarak belirmiş opera makamları arasında yer almıştır (Liu- Liao, 2022, s. 76). Bunun yanı sıra, çeşitli bölgelerde halk müziği ve yerel dans gelenekleri temelinde gelişen yeni opera biçimleri de belirmiştir. *Huaguxi* (花鼓戏), *huadengxi* (花灯戏), *yanggexi* (秧歌戏), *dengxi* (灯戏), *caichaxi* (采茶戏), *caidiaoqi* (彩调戏) gibi yerel opera türleri bu doğrultuda şekillenen belli başlı türler olarak öne çıkmaktadır. Öte yandan, çeşitli bölgelerde halk hikâyesi anlatıcılığına dayanan; ancak anlatıyı müzik ve şarkı öğeleriyle birleştirerek sahneleyen performans biçimleri de gelişmiştir. Bunlar arasında *daoqingxi* (道情戏), *tanhuangxi* (滩簧戏), *quzixi* (曲子戏) gibi türler öne çıkmıştır. Sonuç olarak, Çin yerel operasının 19. yy'ın sonlarına gelindiğinde ülke genelinde yaygınlık kazanan yaklaşık üç yüz farklı türü bulunmaktadır (Liu, Liao 2022, s. 76). Qing Hanedanı döneminde gelişen yerel operalar içinde en etkili müzikal yapı, *xipi* (西皮) ve *erhuang* (二黄) ana melodik tiplerine dayanan *pihuangqiang* (皮黄腔) makamıdır. Bu makam zamanla ülke çapında yaygınlaşarak birçok opera türünün müzikal temelini oluşturmuş; Pekin'de gelişen kolu ise *Jingju* (京剧) Pekin Operası adıyla anılmış ve Çin sahne sanatlarının en etkili biçimlerinden biri haline gelmiştir (Ceng, 2006, s. 231-232; Özerdim, 1971, s.129-130).

Sonuç

Bu çalışma, geleneksel Çin dramatik edebiyatının tarihsel gelişimini, türler arası süreklilik ve dönüşüm ilişkileri ile müziksel yapıların belirleyici rolü çerçevesinde ele almıştır. Çin tiyatrosunun kökenine ilişkin farklı yaklaşımların değerlendirilmesiyle başlayan inceleme, Song-Yuan döneminden Qing Hanedanı'nın sonuna kadar uzanan süreçte *nanxi*, *beizaju*, *chuanqi* ve *difangxi* türlerinin birbirleriyle kurdukları tarihsel ve yapısal ilişkileri ortaya koymuştur. Bu doğrultuda, söz konusu türlerin yalnızca birbirini izleyen aşamalar olmadığı; aksine belirli estetik, dramatik ve müziksel unsurların süreklilik içinde yeniden düzenlenmesiyle şekillenen bir gelişim çizgisi oluşturduğu anlaşılmıştır. Özellikle bölgesel farklılıkların, lehçe çeşitliliğinin ve müzikal sistemlerin dönüşümünün, bu türlerin biçimlenmesinde ve yaygınlaşmasında belirleyici olduğu görülmektedir. Bu nedenle geleneksel Çin operası, tarihsel süreç içinde dönüşüm ve etkileşim yoluyla şekillenen devingen bir yapı olarak değerlendirilmelidir.

Geleneksel Çin operası, melodik kalıpların (örneğin *qupai* ya da *banshi* yapıları) önceden belirlenmiş olması ve metinlerin bu kalıplara göre şekillendirilmesi nedeniyle, dramatik edebiyat ile müziğin ayrılmaz biçimde iç içe geçtiği bir performatif sanat olarak değerlendirilmelidir. Bu çalışmada ele alınan dört temel dramatik edebiyat türü, her ne kadar metinsel ve tematik özellikleriyle sınıflandırılrsa da bu metinlerin sahnede varlık kazanma biçimi doğrudan müzikal altyapı tarafından belirlenir. Dolayısıyla söz konusu türleri yalnızca edebî kategoriler olarak almak, onların sahne pratiğindeki işlevini eksik bırakır. Metinlerin belirli melodik kalıplara yerleştirilerek icra edilmesi, müziği yalnızca eşlik eden bir unsur olmaktan çıkarıp, anlam üretiminin kurucu bir bileşeni hâline getirir. Bu nedenle geleneksel Çin tiyatrosunda dramatik edebiyat ile müzik arasında tek yönlü bir ilişki değil, karşılıklı belirleyiciliğe dayanan çift yönlü bir ilişki söz konusudur; metinler müzikal sistemlere uyarlanırken, bu sistemler de dramatik içeriğin ifade olanaklarını biçimlendirir. Bu bağlamda dramatik edebiyat kavramı, geleneksel Çin operası özelinde ancak müzikal bağlamı içinde düşünüldüğünde tam anlamıyla kavranabilir.

Bu karşılıklı ilişkinin en somut biçimde gözlemlendiği alanlardan biri, *qupai* sistemine dayanan yapılarıdır. Önceden bestelenmiş bir repertuarın varlığı, metnin serbest bir biçimde kurulmasını değil, belirli melodik ve dilsel kalıplara uyarlanmasını zorunlu kılar. Her bir ezginin sabit dize sayısı, hece düzeni ve tonlama yapısının yanı sıra belirli bir ifade değeriyle ilişkilendirilmiş olması, dramatik içeriğin doğrudan müzikal çerçevede biçimlenmesine yol açar. Bu nedenle yeni bir *arya* oluşturulurken, öncelikle ifade edilmek istenen duyguya uygun ezgiler seçilmekte, ardından metin bu ezgilerin yapısal ve işlevsel özelliklerine göre düzenlenmektedir. Böylece edebî üretim süreci, bağımsız bir metin yazımından ziyade, müzikal sistemle uyumlu bir yeniden kurma pratiği olarak belirir; dramatik edebiyat da bu bağlamda yalnızca anlatı düzeyinde değil, müzikal yapıların içinde ve onlara bağlı olarak anlam kazanan bir ifade alanına dönüşür.

Sonuç olarak, geleneksel Çin tiyatrosunun tarihsel gelişimi, çoğu kaynakta vurgulandığı üzere kuzey ve güney olmak üzere iki ana hat üzerinden ilerlemiş; ancak bu ayrım, katı bir ikilikten ziyade karşılıklı etkileşim ve dönüşüm ilişkileri doğrultusunda anlam kazanmıştır. Song döneminde geniş kapsamlı ve esnek bir kavram olan *zaju* geleneği, zamanla daha sistemli biçimlere evrilerek güneyde *nanxi*, kuzeyde ise *beizaju* türlerinin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Dar anlamda *nanxi*, Tang dönemi *canjunxi* geleneğinin devamı niteliğinde olup köylerdeki ritüel uygulamalardan beslenmiş ve zamanla törensel bir işlev de kazanmıştır. Bu

gelenek içinde gelişen *chuanqi*, efsanevi ve fantastik anlatılar aracılığıyla dramatik yapıyı daha gelişkin bir estetik düzeye taşıırken, yerel lehçeler ve müzikal çeşitlenmelerle şekillenen *difangxi* ise bu birikimin bölgesel ölçekte üretildiği bir evreyi temsil etmiştir. Öte yandan kuzey geleneğinin daha yoğun ve kahramanca olan dramatik yapısı ile güney geleneğinin daha akışkan ve katmanlı anlatımı arasındaki farklılıklar, geleneksel Çin tiyatrosunun estetik çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Bu çerçevede, söz konusu türler arasındaki süreklilik ve dönüşüm ilişkileri, geleneksel Çin dramatik edebiyatının çok katmanlı, devingen ve bütüncül yapısını görünür kılmaktadır.

Extended Abstract

This study examines the formation and development of traditional Chinese dramatic literature through four major genres: *nanxi*, *beizaju*, *chuanqi* and *difangxi*. It approaches these genres not merely as literary classifications, but as parts of a wider theatrical tradition in which text, music, performance and regional cultural practices are intertwined. The main focus of the study is to explain how this literature developed into a coherent aesthetic and performative system shaped by continuity, interaction, and transformation. The study adopts a descriptive and analytical approach. It first considers scholarly views on the origins of Chinese theatre. These views relate the emergence of theatrical expression to ancient ritual practices and to the Chu, Han, Tang, and Song periods. The ritual-based view is important because it suggests that early forms of performance were closely connected with communal ceremonies, ancestor worship, sacrifice, song, dance and performative enactment. Therefore, the formal and performative elements seen in theatre can be understood as aesthetic transformations of ritual practices. Traces of these early theatrical elements can also be found in written sources such as *Shangshu* [Book of Documents], *Zhouli* [Rites of Zhou] and *Lüshi Chunqiu* [Master Lü's Spring and Autumn Annals]. The study then turns to the period in which *xiqu* began to gain a more systematic structure. The main focus is the development from the Song-Yuan period to the end of the Qing dynasty. This development is discussed in three stages. The first stage is represented by *nanxi* and *beizaju*. *Nanxi*, or Southern Opera, emerged in the Wenzhou region during the early Southern Song period and was related to local customs, rituals, and popular practices. Although it had close ties with everyday language and local audiences, this popular character caused it to be regarded by some elite circles as less refined. *Beizaju*, by contrast, developed in North China and reached a highly organized form during the Yuan dynasty. Its structure, based on four acts and a wedge scene, northern melodies, and the central singing role of *zhengmo* or *zhengdan* gave a distinctive dramatic and musical identity. However, the study does not treat *nanxi* and *beizaju* as completely separate traditions. Their relationship reveals an essential pattern of mutual influence. Yuan *zaju* influenced Southern drama through its more mature dramatic organization, while *nanxi* transformed these elements in accordance with its own musical and performative conditions. Thus, the northern and southern traditions entered into a process of exchange that prepared the ground for later developments. The second stage is the rise of *chuanqi*. The term *chuanqi* had different meanings in Chinese literary history, referring first to extraordinary tales and later to long dramatic works with legendary or fantastic content. From the fifteenth to eighteenth century, *chuanqi* became one of the dominant forms of traditional Chinese theatre. It developed from the *nanxi* tradition, but expanded it through longer plots, elaborate scene structures, refined literary language, and complex musical forms. The works of Tang Xianzu, especially the group known as Linchuan Si Meng, as well as later Qing-period works by Hong Sheng and Kong Shangren, demonstrate the maturity of this form. *Chuanqi* also shows that dramatic writing in Chinese theatre was shaped by musical principles such as modes, tune patterns, linked suites, rhythm, and rhyme. The third stage is the rise of *difangxi*, or local opera. Especially from the Qianlong period of the Qing dynasty, regional dialects, local musical idioms and diverse vocal techniques became important. As opera spread across regions, it absorbed local languages, melodies and folk performance practices. This process led to the formation of numerous local opera forms and vocal systems, including *gaoqiang*, *kunqiang*, *qinqiang* and *xiansuoqiang*. Later, the *pihuangqiang* system, based on *xipi* and *erhuang* melodies, became especially influential and contributed to the formation of *Jingju*, or Peking Opera. One of the main conclusions of this study is that music cannot be regarded as an external accompaniment to traditional Chinese dramatic literature. Rather, musical systems such as *qupai* and *banshi* function as structural principles that directly shape textual composition, rhythm, emotional expression, vocal delivery, and theatrical expression. In this respect, the dramatic text in *xiqu* acquires its full meaning only within a musical and performative framework. *Nanxi*, *beizaju*, *chuanqi*, and *difangxi* should therefore be understood not as isolated or merely successive genres, but as interrelated stages within a dynamic historical process through which traditional Chinese dramatic literature developed into a multilayered aesthetic form. The study further demonstrates that theatrical meaning in *xiqu* emerges from the continuous interaction between written text, melodic structure, vocal performance, movement, and staging. Thus, traditional Chinese dramatic literature should be evaluated as an integrated artistic system in which literature, music, and performance are inseparably connected.

ETİK BEYAN BİLGİLERİ (ETHICS):

*This study was conducted in accordance with scientific and ethical principles, and all sources used have been properly acknowledged in the references. Artificial intelligence-based tools were used only to a limited extent for language and expression editing. The scientific content of the study and full academic responsibility for it rest entirely with the author(s).

*Bu çalışma, bilimsel ve etik ilkelere uygun olarak hazırlanmış, yararlanılan tüm kaynaklar kaynakçada belirtilmiştir. Yapay zekâ tabanlı araçlardan yalnızca sınırlı ölçüde dil ve ifade düzenlemesi amacıyla yararlanılmış olup, çalışmanın bilimsel içeriği ve tüm akademik sorumluluğu yazar(lar)a aittir.

KAYNAKÇA

- Bei, C.- Liu, Z.Y. (2025). 戏语: 图解中国戏曲 Xiyu: Tujie Zhongguo Xiqu. Beijing: 电子工业出版社 Dianzi Gongye Chubanshe.
- Ceng, Y.Y. (2006). “皮黄腔系考述”. 台大中文学报 Pihuang Qiangxi Kaoshu. Taida Zhongwen Xuebao, (25), 199-238.
- Chu, B.J. (2016). 中国文学史纲: 先秦秦汉文学. Zhongguo Wenxue Shigang: Xianqin Qin-Han Wenxue Beijing: Peking University Press.
- Feng, J.Y. (2004). 中国艺术百科全书 Zhongguo Yishu Baike Cidian. Beijing: 商务印书馆出版 Shangwu Yinshuguan Chuban.
- Fu, J. (2021). 中国戏剧史 Zhongguo Xiju Shi: A History of Chinese Theater. Beijing: Peking University Press.
- Guo, Y.D. (2004). 明清传奇戏曲文体研究 Ming-Qing Chuanqi Xiqu Wenti Yanjiu. Beijing: 商务印书馆 Shangwu Yinshuguan.
- Ji, W. (2009). 汉代乐舞百戏概论 Han Dai Yuewu Baixi Gailun. Beijing: 中国文联出版社 Zhongguo Wenlian Chubanshe.
- Kang, Y.M. (2020). “从唐小说「传奇」到明戏曲「传奇」——一个同名移转文学史现象的观照 Cong Tang Xiaoshuo “Chuanqi” Dao Ming Xiqu “Chuanqi”—Yi Ge Tongming Yizhuan Wenxueshi Xianxiang de Guanzhao: From Tang Fiction to Ming Opera: An Observation on the Transformation of the Term Chuanqi in the History of Literature”. 清华学报 Qinghua Xuebao, (50:4), 657-695.
- Liu, Y.J.- Liao, B. (2022). 中外戏剧史 Zhongwai Xijushi. Guilin: Guangxi Normal University Press.
- Liu, W.F. (2013). 中国戏曲史 Zhongguo Xiqushi: History of Chinese Traditional Theatre. Beijing: 三联书店 Sanlian Shudian.
- Llomas, R. (2010). “Wang Guowei and the Establishment of Chinese Drama in the Modern Canon of Classical Literature”. T'oung Pao, Second Series, (96), 165-201.
- Ma, W.Q.- Xie, Y.J.- Song, B. (2014). 中国戏曲史 Zhongguo Xiqushi. Beijing: Culture and Art Publishing House.
- Mackerras, C. (1990). Chinese Drama: A Historical Survey. Beijing: New World Press.
- Mackerras, C. (2016). “Traditional Chinese Theatre” içinde Routledge Handbook of Asian Theatre (Ed. Liu, S.). New York: Routledge.
- Mair, V.H.- Bender, M. (2011). The Columbia Anthology of Chinese Folk and Popular Literature. New York: Columbia University Press.
- Mei, S. (2002). “Exploring the Historical Development of Nanxi, Southern Theatre”. CHINOPERL: Journal of Chinese Oral and Performing Literature, (24:1), 35-65.
- Nutku, Ö. (1985). Dünya Tiyatrosu Tarihi 1: Başlangıcından 19. Yüzyıla Kadar. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özertim, M.N. (1971). “Çin Tiyatrosu Tarihsel Gelişmesi ve Özelliği”. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, (2:2), 119-154.
- Repetto, R.C. (2025). “Preliminary Thoughts on Mode from Chinese Musical Practices” içinde Rethinking Musical Mode (Ed. Weiss, S.- Nikzat, B.). Düren: Shaker Verlag.
- Sieber, P. - Llomas, R. (2022). How to Read Chinese Drama: A Guided Antology. New York: Columbia University Press.
- Su, Z.H. (1999). “闻一多和《九歌》研究”. 北京大学学报 (哲学社会科学版) Wen Yiduo He Jiu Ge Yanjiu. Beijing Daxue Xuebao (Zhaxue Shehui Kexueban) Journal of Peking University (Philosophy and Social Sciences)(06), 101-106.

- Tian, Z.Y.C. (2012). 古典南戏研究: 乡村、宗族、市场之中的剧本变异 Gudian Nanxi Yanjiu: Xiangcun, Zongzu, Shichang Zhi Zhong De Juben Bianyi Studies on Traditional Chinese Southern Style Drama: Textual Variation Between Countryside, Clan Hall and Marketplace. Beijing: 中国社会科学出版社 Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe.
- Unal Chiang, G. (2020). Çin Klasîği “Müzik Kayıtları”na Göre Antik Çin’de Müziğin Toplumsal Fonksiyonu. Tarih Araştırmaları Dergisi, (36:68), 1-22.
- Wang, G.W. (2014). 宋元戏曲史 Song-Yuan Xiqu Shi. Shanghai: 上海三联书店 Shanghai Sanlian Shudian.
- Ye, C.H. (2003). 中国戏剧学史稿 Zhongguo Xijuxue Shigao. Beijing: 中国戏剧出版社 Zhongguo Xiju Chubanshe.
- Ye, C.H. (2016). 汤显祖与“临川四梦” Tang Xianzu Yu “Lin Chuan Si Meng”. Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai Guji Chubanshe.
- Zhu, H.F. (2018). 中国戏曲剧种研究 Zhongguo Xiqu Juzhong Yanjiu: A Study on the Genre of Traditional Chinese Operas. Beijing: 人民文学出版社 Renmin Wenxue Chubanshe.