

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN DÖVLƏT MƏDƏNİYYƏT VƏ İNCƏSƏNƏT
UNİVERSİTETİ

AYDIN TALIBZADƏ

ŞƏRQ TEATRI TARİXİ

Ali məktəblər üçün dərslik

*Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin
18.02.2016-cı il tarixli qərarına əsasən
nəşr etdirilir.*

BAKİ – 2016

Elmi redaktor:

Niyazi Mehdi
fəlsəfə doktoru, professor

Rəyçilər:

M.Əlizadə
*sənətşünaslıq doktoru, professor əməkdar
incəsənət xadimi*

V.R.Qafarov
*sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMEA Memarlı və İncəsənət
İnstitutunun şöbə müdürü*

AYDIN TALIBZADƏ. “ŞƏRQ TEATRI TARİXİ”.
Bakı, “ADMİU”, 2016

A.Talibzadənin “Şərq teatri tarixi” dərsliyi Doğu ölkələrinin ənənəvi teatr formaları tarixinin, poetika və estetikasının sistemli bir şəkildə araşdırılmış versiyasını təqdim edir. Bu kitab həm dərslikdir, həm Şərq teatr sənətinə konseptual bir baxışdır, həm geniş spektrli bir tədqiqatdır, həm də oxunuşu calib, təsvirləri təsirləndirici elmi-kütləvi ədəbiyyatdır...

Dərslik Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin 18.02.2016-cı il tarixli qərarına əsasən daha geniş və daha mükəmməl variantda yenidən nəşr etdirilir.

İSBN 978-9952-8299-1-4

© ADMİU, 2016

ÖN SÖZ

Bu, mənim dərsliyimin ikinci, daha mükəmməl, daha əhatəli, daha dəqiq və daha maraqlı redaksiyasıdır. Əsər həcmcə bir qədər artıb, mən isə varıb məsələnin lap dərinliyinə getmişəm. Elə eləmişəm ki, hər bir fəsil, hər bir teatr formasının tarixi və estetikası tələbəni nurlanmaya doğru aparacaq bir kəşf xarakteri daşsın. Əlbəttə ki, bu redaksiyanı tələbələrimdən ötrü, tələbələrimin xətrinə eləmişəm: onların bilgiləri daha dolğun olsun deyə, bu işin əziyyətinə bir də qatlaşmışam. İstəmişəm onlar bu dərsliyi oxuyanda təkcə bilgi toplamaqla kifayətlənməsinlər, təzahürün özündən, tarixindən, dini-fəlsəfi, sosial-kulturoloji kontekstindən və obyektin təsvirindən, təhkiyənin axıcılığından həzz alsınlar.

Kitabımın bu başlanğıc bölümü, yəni müqəddiməsi dərslük və predmet barədə bəzi elmi düşüncələrdən, mülahizələrdən, izahat tipli, təsnifat səciyyəli qeydlərdən, qısa açıqlamalardan və lakonik təsvirlərdən ibarətdir. Onları şərtləndirən əsas səbəb budur ki, bizim Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin “Teatrşünaslıq” kafedrasında hazırlanmış **“ŞƏRQ TEATRI TARIXI”** dərsliyinin bütün dünya məstəbında bənzəri yoxdur. Dərslük tam orijinaldır və orijinal olduğu üçün də nümunəvidir: surəti heç bir örnəkdən götürülməyib. Hər halda mən beləsinə nə Azərbaycanın, nə Rusiyanın kitabxanalarında, nə də ki İnternet sitələrində, kitab portallarında rast gəlmişəm.

Düzdür, hələ 1929-cu ildə qonşu Rusiyanın Sankt-Peterburq, o zamanların Leninqrad, şəhərində şərqsünas A.M.Mervartın rəhbərliyi ilə “Şərq teatri” adı altında bir məqalələr toplusu çapdan çıxmışdı. Lakin bu kitab geniş oxucu kütləsinə ünvanlanıb Şərq teatrının ekzotik formaları ilə ümumi tanışlıq məqsədi güddüyündən dərslik xarakteri daşıyırdı və tədrisin tələblərinə birbaşa cavab vermirdi, hadisənin sosial kontekstinə aşırı diqqət ayırırdı.

1925-30-cu illər intervalında, adı çəkilən topludan əlavə, dünya çapında yetərinə məşhur şərqsünaslar *N.İ.Konrad, A.Y.Krimski, Y.E.Bertels, N.Y.Marr və R.A.Qalunovun* Şərq teatrının bu və ya digər təzahür formalarına həsr etdikləri monoqrafiya və ya məqalələri də işıq üzü görür. Bu araşdırmalarda, yaxud təqdimat səciyyəli yazılarda, təəssüf ki, tarixi, sosial-siyasi dəyərləndirmə və siyasi-ideoloji açıqlamalar birbaşa sənət təzahürünün təsvir və analizindən önə keçirdi. Onların tədqiqatlarının müstəqim obyektə heç vaxt teatr sənəti olmadığından bu alimlər həmin formalara yalnız öyrəndikləri xalqın mədəniyyətinin ekzotik gerçəkliyini təsdiqləyən bir element kimi yanaşmış və teatr formalarının tarixini, poetikasını, təbiətini, estetik hüsnünü sistemli şəkildə araşdırmağı qarşılarına məqsəd qoymamışlar. Bu tədqiqatçılar Şərqi teatr formalarını etnomədəniyyətin ayrılmaz bir hissəsi kimi qavramışlar, onlara konkret etiqadın tapınaq estetikasının kontekstində yanaşmışlar və düşünməmişlər ki, yazdıqları haçansa tədris prosesinə cəlb edilə bilər.

Belə olan şəraitdə, əlbəttə ki, dərslik barəsində düşünmək əbəs və mənasız bir xülyadır. Hərçənd XX əsr boyunca dünyanın müxtəlif mərkəzi şərqsünaslıq

məktəblərində mütəmadi şəkildə, şübhəsiz ki, yuxarıda adları çəkilən alimlərin verdikləri dolğun informasiyalara əsasən, ayrı-ayrı Doğu ölkələrinin məzmun və qayəcə fərqli, ekzotik teatr formalarını təsvirləyən, onların yaranma tarixini, estetik xüsusiyyətlərini təhlilə çəkən çoxsaylı monoqrafiyalar nəşr etdirilmişdir. Ancaq, təəssüf ki, bunların heç biri **“Şərq teatrı tarixi”** predmetini əhatələyəcək dərs vəsaiti qismində işlənilməmişdir.

Buna görə də mən tam teatrşünas və şərqşünas arxayınlığı və məsuliyyətilə bəyan edirəm ki, Şərq teatrı ilə bağlı bilgiləri, nəzəri fikirləri bir yerə toplamaq, onları tarixilik prinsipinə, zaman və məkan parametrlərinə uyğun bir tərzdə sistemləşdirmək baxımından universitetin “Teatrşünaslıq” kafedrasında görülməyən bu iş həm sənətşünaslıq, həm də şərqşünaslıq elminin koordinatlarında ilk təcrübədir, sınaq nümunəsidir və təbii ki, mümkün səhv və xətalardan uzaq deyil. Məhz Azərbaycan teatrşünaslığı bu mühüm elm və təhsil probleminin aradan qaldırılmasında, həlledilməsində birinci olmağa iddialıdır.

Çünki “Şərq teatrı tarixi” fənni “teatrşünaslıq” ixtisası üzrə bakalavr pilləsində aparılan tədrisin ayrılmaz, üzvi bir hissəsidir. Universitetin tədris sistemində bu predmet “Dünya teatrı tarixi” fənninin bərabərhüquqlu bölmələrindən biri olub ***mütləq kurs*** hesab edilir; yəni ***prerekvizit fənnlər*** siyahısına daxildir. Teatrşünasın (kinoşünasın, aktyorun, rejissorun, səhnə dizaynerinin) topladığı bilgilər panoramında və ya şəbəkəsində “Şərq teatrı tarixi” bakalavr tələbəyə yeni elmi-nəzəri, fəlsəfi-estetik məlumatlar verməklə yanaşı, həm də onun dünya görüşünün dəyişməsində, formalaşmasında və sistemləşməsində ciddi rol

oynayır. Təbii ki, bu prosesdə bir çox məsələlər “Şərq teatri tarixi”ni tədris edən müəllimin şəxsiyyətindən, onun natiqlik qabiliyyətindən, Şərq mədəniyyətinə bələdlilik dərəcəsiindən və tələbəni öz söylədiyinə inandırmaq bacarığından asılıdır.

Təkcə teatrşünaslıq şöbəsində təhsil alan gənc teatr yazarlarının yox, həm də universitetin aktyor və rejissor tələbələrindən də bu predmetə ehtiyacı var: belə ki, **“Şərq teatri tarixi”nin** köməyiylə onların sənət təssəvvürləri, sənət düşüncələri xeyli zənginləşir, fantaziyalarının hüdudları genişlənir, teatr bilgiləri keyfiyyətcə tamam yeni bir müstəviyə yüksəlir və haradasa kökündən başqalaşır. Odur ki, bu fənnin tədris saatları çərçivəsində oxunan hər bir mühazirə, mən bunu çoxillik müşahidələrimin nəticəsində deyirəm, tələbələr tərəfindən həvəslə, diqqətlə dinlənilir və asanlıqla, əl üstü qavranılır.

Şərq teatri dünya teatri mədəniyyətinin elə bir **möcüzəli, sirli və füsunkar hücrəsini** təşkil edir ki, burada, yəni **nağıl və gerçəkliyin sərhədində yerləşən səhnə məkanında**, tanrılar və iblislər, divlər və əcinələr, mələklər və şeytanlar, ruhlar və vəhşilər, kuklalar və kölgələr sadə insanlarla birgə gəzib dolanır, “kosmos” adlı bir tammın eyni hüquqa, eyni təbiətə və eyni uyusqanlıqğa malik zərrəcikləri kimi görünürlər.

Doğu məmləkətlərində teatrin təzahür formalarının hamısı ekzotikdir, alabəzəkdir, unikaldir, olağanüstüdür, bənzərsizdir, yalnız yeganə, tirajlanmayan nüsxədedir.

Avropatipili teatr hər yerdə mövcud ola bilir, Şərq teatrinin formaları isə yox. Şərq teatrinin hər bir forması yarandığı yerin təbiəti, adamları, bu adamların tanrıları,

inancıları, tapınaqları, adətləri, məişəti, mətbəxi, duyğusalılığı, estetik qavrayışı ilə bir-birinə geydirilmiş zəncir həlqələri qədər əlaqəlidir. Ol səbəbdən “Şərq teatrı tarixi” dərslisinin müəllifi onların bircəciyini belə nəzərdən qaçıрмаq istəmir və onları etnomədəniyyətlə bir müstəvidə araşdırmağı tərcih edir. Busa müəllif qarşısında həmməncə bir sıra ciddi problemlər törədir.

Həqiqətən, “Şərq teatrı tarixi” üzrə dərslilik hazırlamaq olduqca çətin və məsuliyyətli bir işdir. Nədən ki, tədqiqatçılar bu sahədə hələ bir çox məsələlərə aydınlıq gətirməyiblər; hələ indiyəcən Şərq teatırının təzahürlərini **“tarixiləşdirməyiblər”**, başqa sözlə, sistemli tarixi araşdırmanın obyektinə çevirməyiblər: ayrı-ayrılıqda hər bir formanın (hər bir forma öz-özlüyündə həm növüdür, həm janrdır) tarixi və estetikası öyrənilib: lakin bu tarix və estetika müəyyən cədvəl daxilində sistemləşdirilməyib.

Öncə, əlbəttə ki, “Şərq teatrı” anlamının nisbiliyi problemi ortaya çıxır. “Qərbi Avropa teatrı” dedikdə obyekt konkretliyi heç vaxt bir kimsədə şübhə doğurmur: burada söhbət Qərbi Avropa ölkələrinin eyni tipli, homogen təbiətli teatr sənətinin tarixindən gedir; nəzəriyyə ümumdur, estetika ümumdur, inkişaf dialektikası ümumdur. **“Şərq teatrı” anlamı isə ayrı-ayrı Doğu ölkələrinin tipoloji xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən əməllicə fərqlənən ənənəvi teatr formalarının məcmuyunda mövcuddur:** onlar arasında yalnız fəlsəfi-estetik müstəvidə paralellər aparmaq imkanı var. Belə ki, “Şərq teatrı” anlamının kontekstinə daxil olan ənənəvi janr və formaların teatr tipi müxtəlifdir. ***Hind Kathakali (və ya Kasakali) teatrı ilə yapon Noh teatrı tamamilə fərqli bədii mədəniyyətlərin***

hadisələrədir. Hindli ilə yapon bir-birindən necə seçilirsə, onların qapalı mədəniyyətlərinin yaratdığı teatr formaları da bir-birindən eləcə seçilir.

Kathakali və Noh tamaşalarının estetikası, üslubu, vizual hüsnü heç nə ilə bir-birinə oxşamır. Halbuki *ingilis, alman, fransız, italyan, rus teatrları həmişə dogma qardaşlar kimi “böyüyüblər”*. Əgər Qərbi Avropa teatrının tarixini müəyyən mərhələlərə ayırıb araşdırmaq mümkündürsə, və bu sistemləşdirmə, təsnifatın aparılması teatrşünaslıq elminin metodologiyasından irəli gəlsə, “Şərq teatri tarixi”nin öyrənilməsi üçün dövrləşdirmə prinsipinin konkret heç bir əhəmiyyəti yoxdur. Çünki Doğu məmləkətlərində teatrın ənənəvi təzahür formaları haradasa lokal qapalı mədəniyyətlərin iç qatlarında tam sərbəst şəkildə gəlişib ekzotik, yaraşlıq göbələklər kimi “pırtlamış” və öz təkrarolunmaz qanunları, gələnlərlə, dışarı təsirlərə, azacıq da olsa belə, ehtiyac duymadan yaşamışlar. Burada dövrləşdirmə yalnız formanın mövcudluq tarixinə əsasən aparıla bilər.

Mümkün ki, elə buna görə də Şərq mədəniyyəti çərçivəsində **TƏZAHÜR (FORMA) HƏMİŞƏ ÖZ TARİXİNDƏN ÜSTÜN VƏ ƏFZƏLDİR. Burada hadisənin estetikası hadisənin tarixindən öndədir. Məsələn bu ki, Şərq mədəniyyətinin hər bir təzahürü xaraktercə, mahiyyətə tarixi deyil, tarix dışındadır, bəşəri, kosmik olaydır, əbədiyyət ünvanlıdır, ritual, ayin səciyyəlidir, mistik dünya ilə ilişiklidir. Şərqdə teatr ayin variantıdır, əfsanə, mif vizuallığıdır!!!**

“**Şərq teatri**” anlamı, ilk növbədə, Doğu ölkələrinin ənənəvi teatr formalarının tarixi-sosial parametrlərini dey-

il, fəlsəfi-estetik və bədii-metodoloji prinsiplərini özündə qapsayan elmi-nəzəri və praktiki paradigmanın bildiricisi-dir. Bu terminlə **“Doğu ölkələrinin ənənəvi teatr formaları”** ifadəsi arasındakı mövcud mühüm fərqi aydın təsəvvür etmək lazımdır. İş bu ki, Şərq teatri heç vaxt ümumi, nəzəri-analitik qanunlara əsasən öyrənilməmişdir. Lakin “ənənəvi teatr formaları”nın tarixinə gəldikdə biz müəyyən sahmanlı tədqiqat prosesinin mövcudluq faktı ilə qarşılaşırıq. **Hindistanın, Çinin, Yaponiyanın və hətta Birmanın, Vyetnamın, Yava adalarının, Koreyanın** ənənəvi teatr formalarının tarixinin araşdırılması və elmi təsviri dünyanın bir sıra aparıcı şərqşünaslıq və teatrşünaslıq məktəbləri tərəfindən artıq başa çatdırılmış, tədqiqatların istiqaməti fəlsəfi-estetik prinsiplərə doğru yönəldilmişdir. Lakin Yaxın və Orta Şərq ölkələrinin teatr formalarının tarix və poetikasının tədqiqi, təəssüf ki, bu gün istənilən səviyyədə deyil. Ol səbəbdən “Şərq teatri” anlamı ilə bağlı “ortaq məxrəc” problemi çağdaş dövrümüzdə də aktualdır. Çünki yalnız bütün Doğu ölkələrinin ənənəvi teatr formalarının tarixi, estetik məziyyətləri, cizgiləri tam mənimsənildikdən sonra “Şərq teatri” termininə ümumi dəqiq təsnifat vermək mümkündür.

“Avropa teatri” dedikdə biz həmənəcə anlayırıq ki, söhbət tarixi hadisədən, teatr hadisəsindən gedir və bu hadisə Avropanın içində yaşanılıb və formatlaşdırılıb. Bu zaman bizim marağımızın hədəfi teatr hadisəsinin, tirajlanan teatr standartının, teatr formatının özüdür, Avropa isə yalnız fondur. Sən Avropanın bütün ölkələrini gəzə bilərsən: di gəl ki, bundan teatr formatı heç yerdə dəyişməyəcək.

Amma Şərqdə belə deyil: məmləkətdən məmləkətə teatr tamam fərqli-fərqli formatlarda, şəkillərdə züthur eləyir. “Şərq teatri” dedikdə biz söhbətin hansı teatr türündən, hansı standartdan getdiyini kəsdirə bilmirik və diqqətimizi öncə Şərqin özünə yönəldirik. Çünki ***Şərqdə teatr əvvəlcə dünyagörüşüdür, dini ayındır, meditasiya seansıdır və yalnız sonra teatrdır.*** Elə buna görə də “Avropa teatri” ifadəsində “teatr” termini “Avropa” anlayışını üstələyir. “Şərq teatri”nin təsnifində isə “Şərq” bir bildirici kimi teatri öz içində “əridir” və özünü teatr formatına salır, teatrlaşdırır.

Bu da heç səbəbsiz deyil. Şərq teatrının təzahür formaları ancaq avropalı düşüncəsində teatrdır, şərqli düşüncəsində yox. Şərq məmləkətlərinin hər birində teatr oyunları bir cür adlandırılır və bu mozaika “Şərq teatri” anlamının qapsadığı semantik çənbərə daxil olur.

“Şərq teatri” dünya teatr sənətinin tarixi və nəzəriyyəsi kontekstində 5 mühüm əlamətlə definisiya olunur, özünü tanıtdırır, xüsusiləşir:

- *maska (ya da absolyut grim, başqa sözlə, maska-grim);*
- *qəlibiçi üslublaşdırılmış ekspressiv jest;*
- *ənənəvi xalq instrumental musiqisi;*
- *reçitativ oxu və ya nəğmələşdirilmiş dialog;*
- *qüsursuz ideal rəqs.*

Şərq teatri üçün təsdiqlənmiş, təyin edilmiş, xüsusi seçilmiş məkan (stansionar tipli oyun yeri) yoxdur. Doğru ölkələrində teatr formalarının təzahürü üçün bu, heç də önəmli fakt deyil. ***ŞƏRQ TEATRINDA SƏHNƏ HƏMİŞƏ HƏR HANSI BİR MEYDANÇADIR.*** Hərçənd bu da danılmaz faktdır ki, hind klassik dramları (III-IV əsrlərdə), Yapon Noh və Kabuki teatrlarının tamaşaları (XVI-XVII əslər-

də), Pekin operası (XYIII-XIX əsrlərdə) stansionar tipli məxsusi teatr tikililərində oynanılmışdır. Məhz bu cəhət Şərq məmləkətlərinin ənənəvi teatr növlərində səhnənin dekorativ özgürlüyünü müəyyənləşdirir. Hərçənd istər Yaponiyada, istər Çində teatr stansionarı həmişə tapınacaq variantıdır.

Hələ ən qədim zamanlarda Şərq teatrının tanrıya bənzər mürsidləri cənub gecələrinin təbii boyalarında, aylı-ulduzlu mənzərələrində, lacivərd səmasında dekorativ effekt kəşf etmişlər. Çünki cənub gecələrinin boyalarında mistik bir ovqat var: bu ovqat hipnotik və suggestiv təsir gücünə malikdir. ***Şərq teatrının təzahür formaları bir çox hallarda mütləq teatrdır, universal teatrdır, aktyor teatridir rəqs və mahnı teatridir.*** Burada hər şey aktyor məharətindən, onun musiqi istedadından, ritm duyğusundan, plastikasının, emosional təbiətinin və iç dünyasının zənginliyindən asılıdır.

ŞƏRQ TEATRI İDEAL TƏRZDƏ İFA EDİLƏN, KANON ŞƏKLİNƏ DÜŞMÜŞ FİZİKİ HƏRƏKƏTLƏR VASİTƏSİLƏ BOŞ MƏKANDA YARADILAN VİZUAL POEZİYADIR. BU POEZİYA EYHAM-JEST, EYHAM-MİMİKANIN KÖMƏYİLƏ OYUN MEYDANÇASINDA "YAZILAN" OVQATLAR TOPLUSUNUN GERÇƏKLİYİDİR. Məsələ bu ki, çıraq və ya ləmpə işığında əfsanə söyləyən nagılçı, kölgə ya da kukla oyunu göstərən löbətəz həm mahir sənətkardır, həm rahibdir, həm şairdir, həm də filosof.

ŞƏRQİN TEATR SİSTEMİNDƏ AKTYOR TƏLXƏKLƏ KAHİN, LOTU İLƏ DƏRVIŞ, CADUGƏRLƏ PEYGƏMBƏR, DİLƏNÇİ İLƏ SULTAN ARASINDA ORTAQ BİR MÖVQE TUTUR!!!

Növbəti önəmli bir cizgi: Şərq teatr modelinin mərkəzində ***NAĞİLÇİ*** dayanır və digər teatr formaları onun mövcudluq çevrəmində fırlanır. ***DOĞU ÖLKƏLƏRİNDƏ TE-***

ATR NAĞILÇIDAN BAŞLAYIR!!! Nağılçı Şərq teatr mədəniyyətinin mərkəzidir. Burada nağılçı teatr kimi sosial bir institutun əvəzləyicisidir.

Nağılçı Şərq məmləkətlərində nağıl dünyasının tanrısıdır, söz sənətinin qüdrətilə nağılın bədii aləminin, onun zaman və məkanının yaradıcısıdır. Hind, çin, yapon, ərəb, fars, türk mədəniyyətlərində teatr formalarının təbiətini, hüsnünü, quruluşunu nağılçı sənəti müəyyənləşdirir. Müsəlman mədəniyyəti çərçivəsində isə nağılçı öz inkişafının ən yüksək zirvəsinə çatır və həyat bəxş etməyə qadir ***sözün*** materiallaşmış obrazına çevrilir: yəni öz yaradıcı fakturasında sakral sözü və bu sakral sözün daşıyıcılarını eyhamlaşdırır. Ona görə Yaxın və Orta Şərq ölkələrində ***söz*** insan həyatının, insan ömrünün meyarıdır. Löbətbaz, rövzəxan, hafiz, aşiq(x) nağılçının müxtəlif təzahür variantlarıdır.

Şərq teatrının özəlliyinin, poetikasının, gözəllik və kamillik prinsiplərinə əsaslanan mövcudluq xüsusiyyətlərinin, məna cövhərinin, estetikasının anlaşılmasına doğru yol şəhərin, tapınaqların, ibadətin, bazarın, məktubun, bağların mədəniyyət sistemində gerçəkləşmə məntiqindən keçir. Doğru məmləkətlərinin ənənəvi teatr formaları məkan və onun təşkili özünəməxsusluğu ilə sıx əlaqədardır. Bəlkə də elə bu səbəbdəndir ki, Şərq teatrının unikal plastikaya malik aktyoru öz batinindən gələn şövqün, ekstazın, yaşantının hesabına ***məkan içrə jest və mimikaların memarı kimi*** çıxış edir. Bu memarlıqda ***“ovqatlar musiqisi”*** öz təcəssümünü tapır. ***Şərq teatr formalarının gözəgörünməz, qeyri-rəsmi “müəllifi” mifologiyadır, dini təfəkkürdür, folklordur!!!*** Mən heç də təsadüfi

söyləmirəm ki, Şərq teatrının formaları şəbəkəsində zühur edən hər səhnəyə *yuxu timsalı* demək mümkündür. Odur ki, Şərq teatr sistemində məkan içrə görünən hər bir jest, mimika və rəftarın, eşidilən səsin, sədanın əsas təsir hədəfi insanın alt-şüurudur. Ona görə də “Şərq teatrı” anlamının çərçivəsinə nə daxildirsə, hamısı yuxunu, həddibülug, agahlıq yuxusunu xatırladır. **ŞƏRQ TEATRI COXÜZLÜ TANRI ŞIVAYA BƏNZƏR.** Onun hər üzünə, hər görkəminə bir dünyadurumu, bir ovqat həkk olunub.

Şərq məmləkətlərində tamaşa xarakterli təzahürlər hüdudsuzdur. Müsəlman aləmində isə iki nəfərin bir-birilə savaşıması da, qoç, dəvə döyüşü də, itlərin boğuşması da, qətl də, təziyə də tamaşadır. Odur ki, Şərq teatrının təyininə bir dəfə müəyyənlanmış konkret təriflə yanaşmaq, qısa bir cümlədə onun təsvirini verib mahiyyətini açmaq çətin məsələdir. Çünki Şərq teatrının hər bir təzahür formasının təkrarsız keyfiyyət özünəməxsusluğu var. Bu rəngarəngliyi, müxtəlifliyi, əsasən, iki əks qütbdə cəmləşdirib Şərq teatrının estetik xüsusiyyətləri barədə fikir yürütmək olar: bir tərəfdən təmtəraq, patetika, ifadə qabarıqlığı, mistik ovqat, coşğun hissiyat, suggestiv emotionallıq, ekstaz, çoxmənalı simvolar sistemi; digər tərəfdən isə primitiv naturalizm, şişirtmə, parodiya, imitasiya, şən karnaval əhvalı bir-birilə çuğlaşıb Şərq teatrının ümumi ponaramını yaradır. Dini ayin, mərasim, ritual, tapınacaq və bazar meydanlarından kənarda Şərq teatrı yoxdur.

Doğu ölkələrinin teatrını öyrənərkən, xüsusilə də bu barədə mükəmməl tarix dərslisi yazmağa cəhd göstərərkən, bir məsələni də öncədən aydınlaşdırmaq gərəkdir. Şərq teatrının inkişaf tarixi iki böyük mərhələyə ayrılır.

Birinci mərhələ Doğu məmləkətlərinin ənənəvi teatr formalarının, folklor teatrı formalarının, ekzotik, heyratəmiz teatr formalarının tarixidir ki, həcm və sanbalca digər mərhələdən qat-qat vacib, maraqlı və üstündür. Bu dövr qədim zamanlardan başlayıb XX əsrin astanasına kimi davam edir. Ancaq qurtarmır, haradasa “muzeyləşib” gözəl, qiymətli əşya kimi mənsub olduğu milli mədəniyyətin çərçivəsində maarifçi missiyasını yerinə yetirir, keçmiş atmosferini bir vaxtlar yaratdığı obrazlar sistemində yaşadır. İkinci mərhələ isə Şərq ölkələrində avropatıplı teatrın XIX yüzilliyin axırından üzü bəri inkişaf tarixidir ki, bütün yerlərdə ucdantutma standart, uyğun ssenarilər üzrə milli mədəniyyətlər şəbəkəsinə daxil olur.

Deməli, belə çıxır ki, hər bir Doğu məmləkətinin teatr tarixi ikicə müstəqil tarixdən ibarətdir: folklor mənşəli ənənəvi teatr formalarının, və bir də avropatıplı teatrın milli mədəniyyət şəbəkəsində təşəkkül və inkişaf tarixindən. Busa olduqca böyük, monoqrafik xarakterli bir materialdır. Odur ki, mən “Şərq teatrı tarixi” dərsləyinə ən vacib, ən maraqlı, dünya teatr mədəniyyətinin inkişafı üçün ən önəmli və aktual sayılacaq mövzuları toplamışam; bəzi temaları qısaldıb, ixtisar eləmişəm. Ancaq bir şərtlə: təki tələbənin Şərq teatrı ilə bağlı təsəvvür bütövlüyünə xələl gəlməsin.

Dərsləkdə Doğu ölkələrinin ənənəvi teatr formalarının tarixinə və poetikasına üstünlük verilib. Bu da heç bica deyil. Əvvəla, ona görə ki, Şərq teatrının ənənəvi təzahür formaları ekzotikdir, unikalıdır və bəşər mədəniyyəti tarixində təkrarsız hadisədir. Və ikincisi: bu predmeti tədris etdiyim uzun illər boyunca mən belə bir məsələni özüm

üçün konkretləşdirmişəm ki, tələbələr ənənəvi teatr formalarının tarixinə, poetikasına, onların təkrarsız estetik hüsnünə çox qısa zamanda vurğun olurlar və mühazirə mövzusuna həqiqi maraq göstərilir. Bu maraq təkcə öyrənmək həvəsindən irəli gəlmir. Təzəliyə, yeniliyə, orijinallığa və ekzotikliyə olan meyl də burada az rol oynamır.

“Şərq teatrı tarixi” dərslində Doğu ölkələrinin müasir teatr tarixi də qədərincə işıqlandırılır. Hərçənd burada bir problem xüsusilə vurğulanmalıdır: Şərq ölkələrinin XX əsr teatr tarixi bir tam şəkildə araşdırılıb yazılmamışdır. Bu tarixi yalnız ayrı-ayrı məqalələr, görkəmli sənətçilərin həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş monoqrafiyalar görükdür. Ona görə də Doğu məmləkətlərinin müasir teatr tarixi qısa həcmli, əksərən sırf informasiya xarakteri daşıyır və analitik mühakimələr dışındadır. Digər tərəfdən Şərq ölkələrində ekzotik teatr formaları sanki getdikcə zaman içində dayanıb muzeyləşirlər, müasir həyatla funksional əlaqələrini itirirlər, “sənət bazarı”ndan çıxırlar və çəvik şəkildə dəyişə bilən hər cür təsirlərə açıq Avropa teatrına “uduzurlar”.

Mütəxəsis qıtlığı, Şərq ölkələrinin çoxsaylı ənənəvi teatr formalarının, həmçinin XX əsr Doğu məmləkətlərinin çağdaş teatr tarixinin öyrənilməsi prosesində buraxılmış ağ məsələlər ucbatından Şərq teatrı tarixinin müasir mərhələsi dərsləyə nisbətən az yansımışdır.

Sonucda onu qeyd etmək istəyirəm ki, Doğu ölkələrinin teatr tarixinə dair Azərbaycan dilində olan ədəbiyyat minimaldır: bu material bir qayda olaraq ancaq **“Qobustan”** toplusunda dərc edilmiş bəsit, informativ tanışlıq məqalələrilə məhdudlaşır. Odur ki, dərsləyin müəllifi,

əsasən, əcnəbi dillərdə təqdim olunmuş müxtəlif materiallardan faydalanıb. Rus, ingilis, alman, ərəb, fars, türk dillərində mövcud məqalə, elmi məlumat, iri həcmli monoqrafiyalar dərsləri fundamental akademik bilgiler zəminində hazırlamaqdan ötrü müəllifə son dərəcə böyük yardım göstərib. Bu bilgiler dərslərə tərcümələr kimi yox, müəllifin təhlil süzgəcindən keçmiş elmi-nəzəri xülasələr, müqayisələrdən çıxarılmış nəticələr kimi daxil edilmişdir. Əlbəttə, mən bu dərslər üzərində çalışarkən Yaxın və Orta Şərq teatr formalarının poetikası ilə bağlı apardığım araşdırmaların informativ bloklarından da aktiv şəkildə bəhrələnmişəm. Ol səbəbdən də tam əminliklə demək mümkündür ki, **“ŞƏRQ TEATRI TARİXİ”** kitabı bir dərs vəsaiti kimi bizim universitetin tələbələrinə “Teatrşünaslıq” kafedrasının gözəl hədiyyəsidir.

Bu dərslərdə mən mərhum müəllimim **prof. MAHMUD ALLAHVERDİYEVİN** xatirəsini anmağı özümə şərəf və borc sayıram. Nədən ki, mənim üçün Şərq teatrına doğru gedən yol Mahmud müəllimin dərslərindən və onun “Azərbaycan xalq teatrı tarixi” kitabından, onun Şərq dünyasına, qədim Şərq mədəniyyətinə sevgisindən başlayır.

Mən Universitetimizin keçmiş rektoru **prof. Timuçin Əfəndiyevin** ünvanına xoş sözlər deməyi də özümə borc bilirəm: çünki vaxtilə “Şərq teatrı tarixi” ideyasını birinci məhz Timuçin müəllim bəyənib dəyərləndirdi, bu ideyanın bir proyekt kimi gerçəkləşdirilməsi prosesində o, mənə yardımçı oldu və bu fənnin tədris sisteminə daxil edilməsində mühüm rol oynadı.

İndisə “Şərq teatri tarixi” dərsliyinin yeni redaksiyasını və daha mükəmməl variantını bu qədər operativ bir şəkildə hazırlamağa məni həvəsləndirmiş Universitetimizin rektoru *prof. Fərəh xanım Əliyevaya* öz səmimi təşəkkürlərimi bildirmək istədim. Universitetdə təhsilin modernləşməsini hədəfləyən Fərəh xanımın təkidinin etkisi oldu ki, mən yeni nəşrini çoxdan planlaşdırdığım dərsliyin üzərində çalışmaları aktivləşdirdim. Nəticə etibarlı ilə dərslik daha da təkmilləşdi, biraz daha sanballı oldu və elmi tədqiqat fəvqünə yüksəldi.

Sonucda kafedramızın professor və müəllim heyətinə, laborant xanımlarına deyəcək sözüüm var: çox sağ olun ki, hər zaman məni dəstəklədiniz...

I FƏSİL

HİND TEATRI TARİXİ

1. “Natyashastra” risaləsi hind teatrının nəzəri və praktiki əsası kimi

Asiyanın ən qədim teatrı hind teatridir. Hind teatrı Tibetdən tutmuş İndoneziyaya qədər bütün Şərqi Asiya ölkələrinin teatr formalarının təşəkkülünə böyük təsir göstərmişdir. Hətta Çin və Yaponiyanın teatr sənətilə Hind teatrının estetik prinsipləri arasında bir sıra oxşar cəhətlər aşkarlamaq mümkündür.

Hind teatrının estetik prinsipləri müəyyən bir elm, müəyyən bir təlim kimi meydana gəlir. Hind xalqlarının ənənəvi teatr formalarının estetik prinsipləri, onların poetikasının başlıca cəhətləri dramatik sənət haqqında ən qədim sanskrit risaləsi sayılan *“Natyashastra”* toplusunda ifadə olunmuşdur. Özü də birinci dəfə olaraq ardıcıl surətdə, sahmanlı şəkildə. “Natyashastra” (“Dram haqqında oxu”, yəni “Dram haqqında kitab”) teatr sənəti barəsində risalədir, elmi-praktiki kitabədir, prinsiplər, qanunlar cədvəlidir, hindlilərin teatr sənətinin paradigmasıdır.

Bir çox nəşrlərdə “Natyashastra” *“Dram, musiqi və rəqs haqqında risalə”* kimi sanskrit dilindən tərcümə edilir. Lakin *“natya”* xüsusi bir termdir və dramın, musiqinin, rəqsin birligliyini, sintezini ehyamlaşdırır. Bu baxım-

dan “Natyaşastra”nın *“teatr sənəti barədə risalə”* şəklində sanskritcədən digər əcnəbi dillərə çevirmək daha məqsədəuyğundur.

Müəyyən dövrə qədər alimlər belə hesab edirdilər ki, bu risalə m.ö. IV-III yüzilliklərə aiddir. İndisə həmin risalənin bizim eramızın I və ya III-IV əsrinə mənsub olduğu güman edilir. Amma bütün tədqiqatçılar bir nöqtədə razılaşırlar ki, əsərin tərtibi prosesi m.ö. IV yüzildə başlayıb uzun bir müddətə sığışmışdır.

“Natyaşastra” risaləsinin böyük bir qismi nəzmlə yazılıb: bu mətnlər xaraktercə *puranalar* (mifoloji xalq hekayələri, qutsal bilgi mətnləri) tərzindədir. Söyləyirlər ki, “Natyaşastra”dan öncə bu tipli risalələr daha erkənlər də mövcud olub. Məsələ ondan ibarət ki, m.ö. IV yüzildən etibarən “nata” və “natasutralar” barəsində məlumatlar var. *“Nata”* sanskritcə aktyor deməkdir. *“Sutra”* isə dua, müqəddəs mətn kimi anlaşılr. Beləliklə, *“Natasutra”* risaləsinin adı aktyor sənətinə həsr olunmuş nəzəri, və eyni zamanda, qutsal, müqəddəs mətn qismində mənalandırılır. “Natyaşastra” teatrın təşəkkülü, özündə tamaşa rüşeymi daşıyan dini ayinlər, mərasimlər, teatr binalarının memarlığı, səhnə məkanının təşkili, teatrın imkanları və bədii vasitələri haqqında risalədir. Ayrı-ayrı fəsillər dram əsərinin yaradılmasına, şeir qoşmaq qaydalarına, musiqi sənəti (vokal, instrumental musiqi; musiqi nəzəriyyəsi) və xoreoqrafiya (rəqsin texnikası, pantomima sənəti) qanunlarına həsr edilib.

“Natyaşastra” ensiklopedik bilgilər toplanmış məlumat kitabəsidir. Risalə 36 fəsildən ibarətdir. Bu risalədə

bir tərəfdən səhnə mətninə verilən təfsirin, yozumun tam-
lıq, texniki təsnifatın dəqiqliyi gözlənilir, digər tərəfdən
teatrla bağlı bir çox informasiyalar mif və əfsanələrin kö-
məyi ilə işğlandırılır.

Hind klassik dramının (bu mövzuya dərslikdə ayrıca
bir fəsil həsr olunub) yaranması da “Natyashastra” dini
toplusunda əfsanə ilə, mifoloji təfəkkürlə əlaqələndirilir.
Risaləyə əsasən, hind tarixinin rəvayətvəri **QIZIL ƏSRİ**
sona çatdığı və Yerin, Göyün sakinlərinin mənəvi-əxlaqi
durumu pozulduğu, korlandığı zaman kiçik tanrılar baş
Allah Brəhmədən xahiş edirlər ki, hindusları əyləndirən və
öyrədən bir nəsnə fikirləşib yaratsın, onlara dəyərli bir
kitabə, qanunlar məcəlləsi göndərsin; elə bir kitabə ki, bu,
olsun hindlilərin “beşinci veda”sı: özü də həmin bu veda,
ilk dörd vedadan fərqli olaraq, bütün kastaların (kasta –
şəcərə, təmiz Cins) – varnaların (varna – keyfiyyət, rəng,
kateqoriya), o cümlədən şudraların, - toxunulmazlar
silkinin, - istifadəsinə verilsin. **Brəhmə** tanrıların xahişini
yerinə yetirərək “Natyashastra” risaləsini hind dramı
tarixini, nəzəri və praktiki mündəricəsi qismində ərsəyə
gətirdi. Brəhmə onun mövzusunu qədim hind rəvayət-
lərindən götürdü və “Riqveda” dini kitabəsindən deklama-
siya sənətini, “Samaveda” müqəddəs risaləsindən nəğmə
qoşmaq məharətini, “Yacurveda” dini məxəzindən mimi-
kaların köməyi ilə oyun qurmaq bacarığını, “Atharvaveda”
sakral mətnlərindən emosiyanı, duyğuları alıb “beşinci
veda”da cəmləşdirdi. Odur ki, “Natyashastra”ya həm də
“Natyaveda” deyirlər.

Əfsanəyə görə Brəhmə “Natyaveda”-nı tamamlayıb səma müdriki **Bharataya** göndərdi və ona tamaşalar hazırlamağı tapşırırdı. Hind ənənəsi bildirir ki, Brəhmənin yeni kitabəsi rəqs formasında ifa oluna bilərdi və bu ifa özündə 4 üslubu qapsayırdı: **ritorik üslub (bharati), patetik üslub (sattvati), energetik üslub (arabhati), incə üslub (kayşiki)**. Zətən, sonuncu qadınlarsız mümkün deyil.

Hindşünas tədqiqatçıların əksəriyyəti bu fikirdədir ki, “Natyashastra” risaləsinin müəllifi elə Bharatanın (veda müdriki **Bharata Muni** adlı birisinə aid edilir) özüdür. Hətta məlumdur ki, bu risalə müəyyən dövr müddətində **“Bharatiyanatyashastra”** adlandırılmışdır. Hər necə isə fakt bu ki, “Natyashastra” risaləsinin hind mədəniyyətində gəlişmə tarixi icrə səma müdriki Bharatanın rolu inkar edilməzdir və elə buna görə risalə həm də “Bharata shastra” adı ilə də tanınır. Deməli, “Natyashastra” artıq apriori sakral mənşəli bir məxəzdir; mifoloji şəcərəsi tanrılara, kosmik dünyaya bağlıdır.

Beləliklə, “Natyashastra” risaləsinə əlində dəstəvuz götürən müdrik Bharata öz yüz oğlu və apsarlarla, yəni səma pərilərilə birgə tanrılar və əcinə-asurların mübarizəsindən bəhs edən ilk tamaşanı hazırladı. Rəvayətə görə seyrçilər sırasında asurlar da varmış. Onlar gördüklərindən qəzəblənib caduya əl atmaq, aktyorların dilini dolaşdırmaq istəyibləmiş. Ancaq tanrı Brəhmə asurları bu niyyətdən yayındırıb və bəyan edib: **“Teatr bundan sonra həyatı olduğu kimi əks etdirəcək; yaxşını da canlandıracaq, pisi də; gah fəzilət duyğusu aşılacaq, gah əyləndirəcək”**. Bu, bütün dünya teatrının manifestidir!!! Avropa mədəniyyə-

tində kifayət qədər geniş yayılmış **“teatr güzgüdür” ideyasının kökü elə buradan gəlir!!!**

Səma müdriki Bharata sonradan tanrı Şivanın şücaətlərini öyən **“Təlatümlü okean”, “Amritanın becərilməsi”** və **“Tripuranın yandırılması”** dramlarını yazıb səhnələyir. Tamaşaya heyran qalmış Şiva aktyorlara, onun Parvati adlı arvadı isə aktrisalara rəqqaslıq sənətini öyrədirlər ki, Bharatanın quraşdırdığı oyun daha rəngarəng və daha əlvan çalarlı olsun.

Müəyyən müddətin tamamında **Bharata** tanrı **Brəhmənin** göstərişi və təhrikilə teatr sənətini, bu sənətin sir-lərini açıqlayan **“Natyaşastra”** risaləsini insanlara hədiyyə göndərdi. Bu əfsanə nə qədər fantastik olsa belə, teart sənətinin, dram sənətinin tarixilə bağlı bir məsələni çox dəqiq aydınlaşdırır: **hind teatrının, hind dramının mənşəyi veda ədəbiyyatında, hindlilərin kosmik dünya ilə ilişkili qədim mifoloji mətnlərində, onların ayin və mərasimlərindədir.**

Həqiqətən, m.ö. II-I minilliklərin müqəddəs kitabəsi **“Riqveda”** iki və ya daha artıq həmsöhbətin dialoqlarından ibarət 15 himnlə təqdim olunur. Sanskritoloq alimlər belə hesab edirlər ki, həmin dövrdə kahinlər tanrıların, ilahi və ya əfsanəvi personajların rollarını özlərinə götürüb bu dialoqları teatral şəkildə ifa edirmişlər. **Məğz etibarı ilə bu dialoqlar misteriya və ya ritual dramının növü olub.** Fikri başqa cür də ifadə etmək mümkündür: **“Riqveda” mətnləri sanskrit dramının arxaik modelidir.**

Bədii sintezin nəzəri cəhətdən qavranılması **“Natyaşastra”** risaləsində rasa konsepsiyası ilə bağlıdır. Öncə

onu deyək ki, bu, sırf dini bir termindir və hələ hələ Krişna müdriklərindən 2000 əvvəl də sanskrit dilində işlənirdi. “Vedanta-sutra” rasanı bu cür anladır: **“Həqqən ki, tanrı rasadır”**. XVI yüzildə ilahiyyatçı Rupa Qosvami rasaya belə tərif verdi ki, **“rasa sevgi və sədaqət məqamında ruhun tanrı ilə müəyyən qarşılıqlı münasibətidir”**.

Rasalar ali və aşağı rasalara bölünür. “Bhaqavadgita” əsərinin qəhrəmanı Arcun üç ali rasanı fərqləndirir. Qauda-vayşnavizm və ya qauda-vişnuizm (şivaizmin bir təzahürü) isə bu üçünə ikisini də qatıb 5 əsas rasadan danışır:

- *şanta* – neytral münasibətlər
- *dasya* – xidməti münasibətlər
- *sankhya* – dostluq münasibətləri
- *vatsalya* – valideyn münasibətləri
- *madhurya* – ər-arvad münasibətləri

Qauda-vişnuizm 7 əlavə yaxud aşağı rasa olduğunu da bildirir. “Natyashastra” isə teatr sənətinin nəzəri-praktiki əsası kimi 8 vacib duyğunu fərqləndirir və onların hər birinə bir rasanı uyğun bilir. Həmin rasalar bunlardır və 7 əlavə rasanı da özündə qapsayır:

- | | |
|----------------------------|---|
| • <i>məhəbbət (rati)</i> | - <i>sevgi rəsası, erotik rasa (şrinqara)</i> |
| • <i>şənlik (hasa)</i> | - <i>komik rasa (hasya)</i> |
| • <i>kədər (şoka)</i> | - <i>patetik rasa (karuna)</i> |
| • <i>qəzəb (krodha)</i> | - <i>vahimə rəsası (raudra)</i> |
| • <i>qorxu (bhayya)</i> | - <i>qorxaqlıq rəsası (bhayyanaka)</i> |
| • <i>nifrət (cuqupsa)</i> | - <i>rəddedicə rasa (bibhatsa)</i> |
| • <i>cəsarət (uthasa)</i> | - <i>qəhrəmanlıq rəsası (vira)</i> |
| • <i>təəcüb (vismayya)</i> | - <i>möcüzəli rasa (adbhuta)</i> |

“Natyashastra” bu hissləri daimi duyğular adlandırır; çünki onlar uzun müddətə insanın ovqatlar dünyasını, davranış və rəftarlarının qayəsini məngirləyə bilir. Lakin hind estetikası duyğuların başqa növünü də fərqləndirir.

Bunlar müvəqqəti, qısa müddətli hisslərdir: risalədə hesab edilir ki, belə duyumların sayı 33-dür.

“Natyashastra” yazır ki, rasa müxtəlif hisslərin qarışığından meydana gəlir. *RASA poetik duyğular, estetik yaşantılar və zövq haqqında təlimdir*. Hindlilərin ən qədim ədəbi məxəzləri sayılan vedalarda rasa sözündən suyu, südü, palma şirəsini və çiçəyi bildirmək üçün istifadə edilirdi. “Atharvaveda” mətnlərində bu mənalar çərçivəsinə “zövq” anlamı da daxildir. Risalədə buyurulur ki, hər bir dramaturji əsərdə müəyyən rasalar olmalıdır və oxucu, tamaşaçı, dinləyici bu rasalardan zövq alaraq müxtəlif yaşantılar keçirməlidir. X yüzilin filosofu Abhinavaqupta bəyan eləyirdi ki, yalnız fiziki obyekt təqlid oluna bilər, duyğusal qatın, ruhsal aləmin təqlidi mümkünsüzdür. Ona görə Abhinavaqupta deyirdi ki, ovcatın ifadəsi həyatı təqlidi yox, həyatın sənətə özünəxas transformasiyasıdır və bu, elə bir transformasiyadır ki, seyrçidə xüsusi estetik emosiya oyadır. Abhinavaquptanın fikrincə, *rasa estetik emosiyadır*.

RASA risaləyə görə hissin, duyğunun mənbəyidir. Seyrçi və aktyor, səhnə və tamaşaçı auditoriyası arasındakı emosional əlaqələr haqqında təlim hind estetik mədəniyyətində məhz rasalara əsasən işlənib hazırlanmışdır. Pyesdə və ya tamaşada bir neçə rasa ola bilər. Bu rasalar dramın müəllifi və aktyor-ifaçı tərəfindən yaradılır.

Rasanın seyrçini məngirləməsindən (“ələ keçirməsindən”) ötrü lazımdır ki, hissin coşdurucuları olsun. Mətn daxilində bu, sujetin hadisə və vəziyyətləridir. Tamaşaya baxarkən (və ya pyesi oxuyarkən) seyrçi təklif olunan şəraitin içinə düşür və bir növ rasanı “dadmaq”, onu duy-

maq məqamına yaxınlaşır. Amma bu, mürəkkəb psixoloji prosesin yalnız birinci mərhələsidir. Seyrçini tam şəkildə rasada “qərq eləmək” üçün başqa faktorlar da lazımdır. Hind estetikası burada ovqatın zahiri ifadəsini nəzərdə tutur. Ovqatın zahiri ifadəsi aktyor oyunudur, teatrın bədii-estetik imkanlarıdır. Bütün bunların son məqsədi beşinci Veda - “Natyashastra”da göstərildiyi kimi emosional səadətin son nöqtəsi sayılan *ANANDA* halına düşməkdir. Hərfi mənada ananda sanskritcə elə səadət, sevinc deməkdir. Hind mifologiyasında isə Ananda dharmalar mühafizəçisidir, Budda Şakyamununin üç tələbəsindən birincisidir.

Hind teatrında kədər - göz yaşları, köks ötürmələri, inilti, sevgi - qızgın baxışlarla, nəzakətli qucaqlaşmalarla bildirilir. Bu əsnada rus-sovet akademiki F.İ.Şerbatskoyun söylədiyi fikir son dərəcə maraqlıdır: “...hissi “dadmaq” hələ hissin özü demək deyil; rasa savad, mərifət əhlinə həmişə həzz verir; halbuki hisslərin özü qəmgin də ola bilər, mənfur da. Aristotel güman edirdi ki, sənətin məğzi təqlidin təbiətindədir, sənətin doğurduğu həzz isə təqlidə olan təbii meylin təmin edilməsi nəticəsində yaranır. Bu həzz hindlilərin rasa adlandırdıqları nəsnədir”.

Hind teatrında sənətlərin sintezi məsələsilə bağlı “*Natyashastra*”da diqqəti xüsusi çəkən bölümlərdən biri də hisslərin aktyor sənəti vasitəsilə ifadəsinə həsr olunub. Bu fəslə əsas götürən XIII yüzilin “*Abhinayya Darpana*” risaləsi aktyor sənətində ifadə vasitələrini dörd qrup üzrə cəmləşdirir: 1) *bədən, əllərin və ayaqların hərəkəti*; 2) *üzün mimikaları*; 3) *səs*; 4) *geyim, bəzəklər və s.*

- *Hind dramının qədim ənənəsinə əsasən aktyor sənətinin dörd aspekti mövcuddur: vaçika (nitq), angika (bədən hərəkətləri), aharya (kostyum və grim) və sattvika (psixi vəziyyətlər).*

Burada aktyorluq sənəti, natiqlik, rəqqaslıq, vokal bacarığı bir küll halında götürülür. Deməli, hind teatrında sənət növlərinin sintezi özünü ən yüksək səviyyədə biruzə verir. Rəngkarlıq nəzərəyyəs ilə bağlı III-IV əsrə aid edilən **“Şilpaşastra”** risalələri (hüpt sülalələrinin hakimiyyəti dövrü) göstərir ki, bütün sənət növlərinin üzvü şəkildə bir-birilə ilişkisi var. Bu baxımdan “Şilpaşastra” gözəl sənətləri müəyyən bir sahmanla düzənləyir və təklif etdiyi kazual (səbəb-nəticə) ardıcılığı obrazlı şəkildə, hekayət formasında təhlilə çəkib açıqlayır. Risalədə gözəl sənətlərin zəncirvari ardıcılığı prinsipini göstərməkdən ötrü bir hökmdarla müdrik bir adamın dialoqu təqdim edilir:

Hökmdar. Ey günahsız adam! Rica edirəm, mənə heykəltəraşlıq sənətini öyrət.

Müdrik. Rəngkarlıq qanunlarını bilməyən bir şəxs heykəltəraşlığı mənimsəyi bacarmaz.

Hökmdar. Onda rəhm elə, mənə rəngkarlığın sirlərinin açıqla.

Müdrik. Rəqqaslıq sənətinə bələd olmayan bir kimsə rəngkarlıq qanunlarından heç vaxt baş çıxarmaz.

Hökmdar. Mərhəmət göstər, mənə rəqqaslığın qaydalarından hali et.

Müdrik. Əgər instrumental musiqini mənimsəməsən, rəqqaslıq sənəti də sənə ram olmayacaq.

Hökmdar. Yalvarıram, mənə instrumental musiqinin qanunlarını öyrət.

Müdrik. Vokal sənətini bilməyəndə qədər instrumental musiqi qaranlıq bir aləm.

Hökmdar. Ey müdrik insan, əgər vokal sənəti bütün sənətlərin əvvəli və sonudursa, onda mənə bu sənətin sirlərindən agah elə.

Risalə belə hesab edir ki, vokal sənəti başlanğıcların başlanğıcıdır. Danılmaz bir həqiqətdir ki, hind xalqı yüksək dərəcədə inkişaf etmiş musiqi mədəniyyətinin sahibidir. Nəgmə hindlini təkcə doğum, toy, ölüm günləri deyil, onu səyahətlər, tarla işləri, bayramlar zamanı da müşayət edir. ***Musiqi hindlinin həyat ritmini müəyyən-ləşdirir.*** Hindistanda musiqinin yaranma tarixini m.ö. II

minilliyin dini kitabəsi **“Samaveda”** ilə əlaqələndirirlər. “Samaveda” avazla oxunan himn-ovsunlardan ibarətdir. “Natyashastra” risaləsinə əsaslanıb söyləmək mümkündür ki, hələ bu nəzəri-praktiki **sənət ensiklopediyasının** formalaşdığı zamanəyədək hindlilərin özünəməxsus və orijinal musiqi sistemi olmuşdur.

Hind ənənəvi musiqisi improviz zəminində yaranan musiqidir. Hindistanda hər hansı bir musiqi əsəri, istər vokal olsun, istərsə də instrumental, avazlı-ritmik qəliblərə söykənir. Hind musiqi mədəniyyətində bu avazlı-ritmik qəliblərə **RAQALAR** deyilir. İri həcmli musiqi kompozisiyası müəyyən bir raqanın nümunəsində qurulur. Dinləyicilərə güclü emosional təsir göstərmək məqsədini güdən raqaları hind musiqi mədəniyyətində “ovqat melodiyası” adlandırırlar. Hind vokalçısı və sazəndəsi müəyyən bir raqanı seçib onun üzərində musiqi kompozisiyası yaradır. Hər bir **raqa** isə müəyyən bir rasaya uyğundur. Bunun nəticəsində raqanın avazlı-ritmik quruluşu konkret ideya ilə, estetik məna ilə yüklənir, emosional ovqat daşıyıcısına çevrilir. **Vasanta** raqa yazın gəlişilə, **Kamala** raqa hindlilərdə müqəddəs sayılan nilufər çiçəyi ilə assosiasiya yaradır; **Şrinqara** raqa dinləyicinin qəlbində sevgi, **Karuna** raqa isə zəriflik oyatmaqdan ötrü ifa edilir.

Raqalar beş, altı və yeddi səsli olur. XIII əsrin **“Sangitaratnakara”** risaləsi 664 raqa barəsində məlumat verir: nəzəri cəhətdən onların sayı tükənməzdir, praktikada isə sonludur. Müasir Hindistanın cənubunda beşsəsli 72, altı-səsli 300 raqa hesablanır.

- *Deyilənə görə raqalar həm də möcüzə yaratmaq qüdrətinə malikdir. Buna görə hər bir raqa ona ayrılmış vaxt müddətində çalınmalıdır. Hindlilərin fikrincə, yanvar-fevral ayları*

rında səhər saat 6-da dinlənən **Sri** raqa xəstəlikləri adamdan uzaqlaşdırır və xoşbəxtlik gətirir; sentyabr-oktyabr aylarında səhər saat 5-də ifa edilən **Bhairava** raqa ürək-damar sisteminin fəaliyyətini yaxşılaşdırır. **Megh** raqa göydən yağış yağdırmaq, **Dipak** raqa alovu şölələndirmək iqtidarındadır.

“Ovqat melodiyası”na əgər raqa deyilsə, onda **TA-LA** hind musiqisinin “həyat cövhəri” adlandırılmalıdır. Hind musiqisi vahid səsliliyə əsaslanır, ona görə də musiqi vasitəsilə obrazın yaradılması prosesinə ritmin təsiri çox böyükdür. **Ənənəvi hind tamaşalarında nə bəstəkar, nə dirijor, nə baletmeyster, nə də səhnə tərtibatçısı iştirak edir.** Ənənə yüzillikdən yüzilliyə, ustaddan şagirdə musiqinin köməyi ilə obrazın necə yaradılmasının bədii prinsiplərini, müxtəlif emosional halların ifadə metodlarını vokal sənəti və instrumental musiqilə məşğul olanlardan ötrü həmişə qoruyub saxlayır. Tamaşalarda adətən **20** və ya **30** raqadan istifadə edilir. “**Körpəsini yatızdıran ana**” səhnəsi üçün **3** raqa seçilir: Karuna (zəriflik), Adbuta (sürpriz, qəfil sevinc) və Şrinqara (sevgi).

Səhnə obrazının müəllifi - xanəndə - improvizə qanunlarına əsaslanaraq öz qəhrəmanının vokal partiyasını yaradır. Orkestr həmin dəqiqə instrumental musiqini xanəndənin oxuduğuna kökləməyə çalışır. Tutaq ki, hər hansı bir səhnədə tamaşanın qəhrəmanı çoxdan gözlədiyi qələbənin sevincini yaşamalıdır. Belə səhnə üçün aktyor **Vira** - qəhrəmanlıq - rəsasını seçir. Öz-özlüyündə bu rəsaya uyğun raqanın ritmik xüsusiyyətləri orkestrə yaxşı məlumdur. Odur ki, qısa bir müddət ərzində vokalçı ilə sazəndələr arasında anlaşma əmələ gəlir. Demək olar ki, bu anlaşma ideal səviyyədədir. Sazəndələr xanəndəni təkcə böyük həssaslıqla dinləmirlər, həm də onun hər bir

hərəkətini diqqətlə izləyirlər. Çünki aktyor-xanəndə sazəndələrə əksərən əlinin, barmaqlarının, mimikalarının vasitəsilə melodiyanın istiqaməti, pauzalar, yeni ritmik zəminə keçid barədə işarələr verir. Beləliklə, “Şilpaşast-ra” risaləsində müxtəlif sənət növlərinin pilləvari düzümü bildirir ki, *qədim hindlilərin estetik fikri tarixində poetik söz musiqilə bir kontekstdə, səsin və sözün vahidliyi, birgə mövcudiyyəti kimi qavranılır.*

Bədii mətnin seyrçiyə vurğulu-ritmik üslubda çatdırılması hind teatr sənətinin ənənəsindəndir. Hind teatrında səhnədən aktyorun adi danışığı belə musiqilə çuğlaşmaşdır. Hind musiqili teatrında ən vacib söz, replika və ya fikirlər aktyor-xanəndə tərəfindən oxunduqdan sonra onlar sanki bir də sazəndələrin musiqi alətlərində, bu alətlərin spesifik “dil” sistemində təkrar olunur. Burada *ritm sözün, düşüncənin əvəzləyicisidir.* Hind aktyorları təsdiq edirlər ki, tamaşa zamanı belə pauzalar, yəni o vaxt ki, orkestrdə cəmləşmiş alətlər dilə gəlib öz lisanlarında “danışır”, onlara hava və su kimi lazımdır. Oyun müddətində belə fasilələr aktyorun yeni epizoda hazırlaşmaq imkanındır.

Hind teatrının milli özünəməxsus ifadə vasitələrini nəzərdən keçirərkən qeyd olunmalıdır ki, ritm səhnə fəaliyyətinin nəbzidir. Bir çox mətləbləri hind teatrının tamaşaçısı ritm vasitəsilə qavrayır: məsələn, ilin fəslini, personajların xarakterini, iştirakçının emosional ovqatını. Hind musiqili tamaşalarını müşayət edən orkestrin içində “mridanq” adlanan təbilin (nağaranın) yeri xüsusiyyətdir. Mridanq Hindistanın 8 müqəddəs musiqi alətindən biri sayılır.

“MRİDANQ” (*mridanqam, mrudanqam*) sanskritcə **“gildən düzəldilmiş”** deməkdir. “Mrid” gil və ya torpaq, “anq” isə bədən kimi anlaşılr. Bu onu bildirir ki, çox qədim zamanlarda mridanqların sağanığı dolçalar kimi gildən hazırlanarmış. Mridanq formaca küpü xatırladır. “Natyashastra”nın mətni bu barədə açıqlama verib söyləyir ki, sağanaq xüsusi daş tozu, düyü unu qatışdırılmış çay gildən olmalıdır; dəri kimi isə ölmüş inək və ya gamış dərisi tərcih edilir.

Hindistanda açıq səma altında göstərilən tamaşaların nə səhnə tərtibatı olurdu, nə də afişası. Bu baxımdan mridanqların gur səsi haradasa afişa funksiyası daşıyır, seyrçilərin tamaşaya cəlb olunmasına kömək edirdi. Mridanq tamaşada ritmik qəlibləri - **THORALARI** - müəyyən edən əsas alətdir. Rəqqas da, xanəndə də, sazəndə də bu thoraları öncə əzbər öyrənməli, sonradan öz şəxsi təcrübəsinə tətbiq eləməlidir. **Kathak** (kasak) rəqs üslubunun ritmik quruluşunu təcəssüm etdirən sillabik variantda diqqət yetirək:

Tha, Thooqa – Thaka, Thoonqa

Thaka Diqa Diqa Diqa Diqa Thoonqa –

Tha, Thooq – Thaka Thoonqa –

Thaka Diqa Diqa Diqa Diqa Thom

Thaka Thaka Diqa Diqa Thaka, Thaka, Qadi, Qina, Thome

Thaka Thaka Diqa Diqa Thaka Thaka Qadi Qadi Thome.

Növbəti variant **bharata-natyam** üslubundan ötrüdür:

Tha, Dhin -Thaka, Naka - Djani, Thaka, Dhim, Dhim

Thaka, Thaka – Digi, Digi, Thaka, Thari, Thom.

Thalanqu, Thaka, Dhimi – Thatinqana, Thom

Thalanqu, Thaka, Dhimi – Thatinqana, Thom

Thalanqu, Thaka Nini Namitgi - Nani

Hindistanda teatr orkestrinin tərkibi, yəni musiqiçilər heyəti, adətən, bir o qədər də böyük olmur. Bu orkestr üç növ alətin - ***zərb, nəfəs və simli alətlərin*** - üç qrupda cəmləşməsindən əmələ gəlir. Əgər Hindistanın cənubunda mridanq orkestrdə üstünlük təşkil edirsə, ölkənin şimalında pahvac və tabla aparıcı zərb alətinə çevrilir.

Pahvac mridanqın əkizidir. ***Tabla*** (ərəblərin “təbl” sözündəndir) isə hindlilərin ən kamil zərb aləti hesab etdikləri nağaradır: orkestrdə qoşa mridanqdan savayı ***maddalam*** və ***çenda*** adlanan təbillərdən də faydalanırlar.

Əgər hind orkestrində mridanq və pahvac kişi başlanğıcını təmsil edirsə, maddalam ikili təbiəti simvollaşdırır. Maddalam böyükdür, ona görə ağır təbil hesab olunur: tutkimilər fəsiləsinə aid çörək ağacından - cəkfrutdan - hazırlanır. O, həm Şiva-kişidir, həm Şakti-qadın; yəni bir üzü Şivadır, o biri üzü Parvati. Bu nağaranı boyundan asıb çalırlar və təbilçi hər əlinin 4 barmağını düyü unundan hazırlanmış sıyıqda gips kimi bərkidib musiqinin ritmini vurur.

Tabla isə orkestrin qadın nağarasıdır. Onu yerdə əyləşib, yuxayayan qismində ayaqlar arasında yerləşdirib ifa edirlər və kişi zərb alətləri kimi döyəcəlmirlər. Tablanı xəmir yoğuran kimi “yoğura-yoğura” dilləndirirlər, səsləri sanki quyudan çıxaran kimi çıxarırlar. Bu effekti almaqdan ötrü tabla ustası 10 barmağının hamısını düyü unundan hazırlanmış sıyığa batırır və sıyıq bərkiyəncən gözləyir.

Orkestrdə istifadə edilən digər nağara tipi ***çenda*** adlanır. Onu çiyindən asıb ayaq üstə çalırlar. ***Edakka*** isə balaca təbildir, formaca qum saatına oxşayır. Bu təbili qadın personajlar səhnəyə çıxarkən səsləndirirlər. Çünki ki-

şi çənda-kişidən fərqli olaraq edakka-qadının səsi yumşaq və şirindir. Bu nağara və dümbəklərin imkanları bəlkə də hüdudsuzdur. Təbiətdə elə bir səs yoxdur ki, hind zərb alətləri onu yamsılaya bilməsin.

Metal nimçələrə də hind teatr orkestrində kifayət qədər yer verilir. Bu metal nimçələr müxtəlif ölçüdədirlər: əsas növləri **kartal** və **məncirə** adları ilə tanınır. Onların arasında elələri də var ki, aktyor bu “nəlbəkiləri” paltarından asır və çubuğun ustufca zərbəsilə həmin metal nəlbəkiləri səsləndirir. Mümkündür ki, orkestrdə alətlərin sayı hətta **40**-a da çatsın. Bu yerli ənənələrdən aslıdır.

Hind milli musiqisinə çoxsəslilik yaddır, ona görə saydan asılı olmayaraq **xanəndələr həmişə unison oxuyurlar**. Lakin buna baxmayaraq hind ənənəvi teatrının vacib ifadə vəsitələrindən biri də **xor** hesab olunur. Xor hind teatrında nağılçının əvəzləyicisidir, özünəməxsus şərhçidir, seyrçilərin yaxın köməkçisidir. Sanki o, tamaşa zamanı aktyorlar tərəfindən saxlanılmış boş məsələləri doldurur, lazım olan, ehtiyac duyulan izahatı verir. Xor eyni vaxtda aktyorla həmsöhbət ola bilir, ona xəbərdar olmadığı məlumatları çatdırır.

Düzdür, ara-sıra hind tamaşalarında xoru antik teatrın ayrılmaz hissəsi sayılan xorla da müqayisə edirlər. Lakin Avropa ölkələrində bu cür milli teatr formasının bənzəri yoxdur. Bu bənzərsizliyin bir təzahürü də ondadır ki, hind ənənəvi teatrının bir çox təzahür formalarında eyni bir rol iki səhnə sənətçisinin yaradıcılığının nəticəsində təşəkkül tapır; yəni plastik parçaları bir aktyor göstərir, musiqidən və dialoqdan ibarət hissələrisə digər aktyor ifa edir. Daha doğrusu, mim-rəqqas öz tərəfmüqabilinin oyunu əsasında

(bəyan edilmiş mətn və musiqinin) qəhrəmanın plastik obrazını səhnə məkanına çıxardır. Bütün tamaşa boyu artıq bu ifaçı bir kəlmə də olsun danışmır, bir nəğmə belə oxumur. Bu zaman xor tamaşanın tam səlahiyyətli yarıdıcısı kimi qalan hər nə varsa, öz üzərinə götürür.

Hind teatrında xor, antik xordan fərqli olaraq, həmişə səhnədədir; səhnənin elə bir yerində ki, istər seyrçilər, istərsə də aktyorlar onları çox yaxşı müşahidə edə bilirlər. Səhnədə xor və orkestr əksərən eyni bir küncdə məskunlaşır. Əgər antik yunan teatrında xor kütləni, müəyyən bir zümərəni, qrupu təmsil edirsə, öz çıxışını öyüdlər üzərində qurursa, hadisənin, vəziyyətin mənəvi-əxlaqi nəticəsini söyləyirsə, burada xor daha çox aktyorun yöndaşdır, nağılçı şəxsiyyətinin, mövqeyinin ifadəçisidir.

Öz əcdadlarının sənət ənənələrinə sadıq hind teatrı musiqili teatrdır. Hind teatrında tamaşanın aparıcı qüvvəsi, sahmanlayıcı prinsipi musiqidir. Hind teatr mədəniyyətinin ən böyük nəliyyəti, uguru səs ilə jestin, söz ilə davranışın, mimikanın, pozanın ideal birligliyini, ideal harmoniyasını təcrübədə görükdürmək məharətidir. “*Natyashastra*” risaləsində əbəz deyilmir ki, ***“musiqi təbiətin ağacıdır, rəqs isə bu ağacın çiçəkləridir”***.

2. Hind rəqqaslıq sənəti

“Hindistanda musiqinin şəklini çəkirlər, musiqini də şəkillərə görə bəstələyirlər”.

Karl Hageman

Hind teatr sənəti hindlilərin inancları, dini mədəniyyətlərilə sıx surətdə əlaqədardır. Klassik **RƏQS** Hindistanda yoxanın formalarından biri kimi qavranılır, fiziki və mənəvi enerjinin sintezi sayılır. Hindistanın bütün rəqs formaları ilahi, transendental, kosmik dünyadan aldıkları enerji hesabına yaranmışdır. Hind klassik rəqqaslıq sənəti hinduizmin (rus dilli mənbələrdə induizm) müstəvisində formalaşmış əfsanə, əsatir, folklor nümunələri, ayin və mərasimlərə, mistik inanclara söykənir. Hind mədəniyyətinin bir musiqi kimi “bəstələdiyi” rəqslərin təbiətinə, həsnünə, gözəlliyinə, məzmun və qayəsinə varmaq, onların ideyasını, mahiyyətini dərk etməkdən ötrü, ilk növbədə, hinduizm dini təriqətinin cövhəri, mayası açıqlanmalı, şərh edilməli və mənimsənilməlidir.

Dünyada mövcud olan ən qədim dinlərdən biri hinduizmdir. Hinduizm bir termin kimi **1830-cu** ildə formalaşmış. Sanskritcə hinduizm ***sanatana dharma*** (əbədi din, əbədi qanun, əbədi yol) adlanır. M.ö. IV-III yüzilliklərdə Hindistanda bitki və heyvan kultu geniş yayılmışdı. Totemizm hind inanclarının aparıcı qolu idi. M.ö. II-I əsrlərdə Hindistana Xəzər sahilindən köçmüş gəlməş maldar tayfalar - arilər - burada vedizmi, yəni qədim kitabələrə əsaslanan bilgilər sistemini yaymağa başlayırlar. Təbii ki, yerli millətlərin, etnosların, etnik qrupların özlərinin də yüksək dini mədəniyyəti vardı. Bu səbəbdən də arilərin gətirdikləri

vedalar müəyyən dəyişikliklərə məruz qalır. *Vedizm* 4 müqəddəs kitabədən ibarətdir: “*Riqveda*”, “*Samaveda*”, “*Yacurveda*”, “*Atharvaveda*”. Hinduizmin *birinci* mərhələsi vedizmdir. M.ö. I yüzillikdə isə hinduizm öz inkişafının *ikinci* mərhələsinə daxil olur. Bu mərhələ “*brəhmənizm*” adlanır.

Hinduizm dünyanı belə izah edir: *1) Dünya hadisələrin və nəsnələrin təsadüfi birləşməsi deyil, müəyyən düzümü olan iyerarxik (pilləvari) tamdır, kosmosdur; 2) həyat ardıcıl davamı ilə yox, bəşəri özündə və özünü hər şeydə dərk etmək baxımından əbədi və hüduzsuzdur.*

Hinduizm 5 əsas inancla səciyyələnir:

- *dharma* - məənəvi-əxlaqi borc, etik öhdəliklər;
- *sansara* - ardıcıl gerçəkləşən doğum və ölüm silsiləsində ruhun heyvan, insan, tanrı bədənində təcəssümü;
- *karma* - doğum və ölümün növbələşməsi məntiqinin əməllərlə müəyyənləşdiyinə inam;
- *mokşa* - sansaradan xilasolma;
- *yoqa* - müxtəlif bədən və fikir təlimləri ilə karmanı təmizləmə.

Zatən, yoqa ilə məşğul olan insan tanrıya qovuşmağı hədəfləyir. Təsadüfdə deyil ki, sanskitədən “yoqa” sözü “əlaqə” kəlməsi ilə tərcümə edilir. Hinduizmdə məənəvi təmizlik, paklıq hindlinin əldə etdiyi ən böyük həyat nailiyyətidir. Ruhun ucalığına çatmaq üçün hinduizmdə nəfsi saxlamaq şərti də daxil olmaqla 8 metod göstərilir:

- *Yama* (təvbə);
- *Niyama* (yazılanlara əməl etmək);
- *Asana* (vacib bədən təlimi);
- *Pratyahara* (hissləri onların obyektindən yayındırmaq);
- *Dharana* (idrəkəin səfərbər edilməsi, meditasiya);
- *Dhavana* (seyr);
- *Samadci* (ekstaz vəziyyətində səfərbər olmaq, özünü ələ almaq)

Ümumilikdə, hinduizm dini bir sistem kimi dharma-
malardan impuls alıb intişar tapır. **DHARMA** qanunlar
məcəlləsidir və burada hər bir hindlinin həyatı üçün
labüd olan qaydalar toplanmışdır. Dharmaların yayılması,
hind toplumunda gəlişməsi mifoloji təfəkkür, folklor ənə-
nələri, xalq oyunları, inanc mənşəli vərdiş və şakərlərlə,
el-oba şənliklərilə bağlıdır.

Hinduizm 3 tanrı prinsipini gözləyir. Bu tanrılar **Brəh-
mə** (yaradıcı), **Vişnu** (Qoruyucu) və **Şivadır** (dağıdıcı).
Hindlilərin, yəni hinduizmə tapınanların özləri də üç qru-
pa bölünürlər: **şivaçılar, vişnuçular və şaktiçilər**. Vayşnə-
vizm, şivaizm və şaktizm eyni bir dinin üç niqabda tə-
zahüründən başqa bir şey deyil.

Sanskrit dilində **“veda”** sözü bilmək, müdriklik mənə-
lərində işlədilir. Həmin bu vedalarda yazıldığına görə
dünyanı Brəhmə yaratmışdır. Əgər veda ədəbiyyatını mö-
təbər mənə kimi götürsək, onda razılaşmalıyıq ki, dünya
hissolunmaz, duyulmaz sonsuz bir qaranlıq şəklində hələ
Brəhmədən öncə də mövcud idi. Sanki bu dünya dərin bir
yuxuya qərq olubmuş. Sonra özünəməxsus bir tanrı, mifo-
logiya burada Vişnunun adını çəkir, öz yaradıcı qüvvəsi-
nin enerjisi ilə qaranlıq qovub dağıdır. Beləliklə, hər şey
müəyyən forma alır, müəyyən əndazəyə düşür. Öncə hə-
min tanrının enerjisindən bəhrələnərək sular yaranır. Bu
sularda isə Vişnunu bədəninin qətrəsindən günəşin par-
laqlığına bərabər bir **qızıl yumurta** əmələ gəlir. Brəhmə
bu yumurtanın içində 3 il böyüyür, böyüyür, böyüyür və
sonra onu öz ağlının gücü ilə iki hissəyə bölür: yumurta-
nın üst qabığı Göy olur, alt qabığı - Yer. Brəhmə sonra-
dan ardıcıl surətdə atmosferi, ruhu, fikri, elementləri, efi-

ri, odu, torpagı, tanrıları, əbədi qurbanları, zamanı, planetləri, dənizləri, çayları, dağları, insanları, ehtirası, qəzəbi, sevinci, dili və yaşayışla bağlı digər nə varsa, onların hamsını xəlq eləyir.

Deməli, hinduizmdə ilk tanrı Brəhmədir. ***Brəhmə 4 üzlü (4 sima 4 vedanı rəmzləşdirir), 8 əlli, qırmızı saqqallı kişi*** kimi təsəvvür olunur. Təsvirlərdə göstərilir ki, onun əllərində müxtəlif predmetlər var. Bu 8 predmet ***vedalar, hökmranlıq əsası, müqəddəs Qanqdan doldurulmuş dolça, qurbanlıq qaşığı, mirvari boyunbağı, ox, soma içkisi süzölmüş parç və şanagüllədən*** ibarətdir. Brəhməni qoşqu arabasında ***qu quşu*** gəzdirir. Onun bir başını deyilənə görə tanrı Şiva yandırmışdır. Brəhmə yalnız hindlilərdə məbud, yəni tapınan, səcdə edilən sayılır və belə güman edirlər ki, onun şərəfinə cəmi 10 məbədgah ucaldılmışdır. Bəzi alimlərin fikrincə isə Brəhməyə Hindistanda ümumiyyətlə heç birçə məbəddə yoxdur. Çünki hindlilər Brəhməni zəif, gücsüz tanrı bilirlər və bu qırmızı saqqal müqəddəsi lazımı qədər sevmirlər, ona tapınmırlar.

Qayə və forma etibarı ilə dünyanın ən teatral panteonu Hindistandadır. Bu panteon hətta yunan panteonundan da teatraldır. Hindlilərin tanrıları isə yunan tanrılarına nisbətən daha çox aktyordurlar. Erkən hinduizmin panteonuna əsasən kişi tanrılar daxil idi. Yerli etnosların inanc və etiqadlarından isə bu panteona özünün ən müxtəlif təəcəssümlərində ana tanrı Şakti düşmüşdü. Şiva, Qaneşa, Krişna, Hanuman da arilərin tanrılarından deyildilər. Bu panteonda təxminən 3 minə yaxın tanrı vardı. Panteonun əsas tanrıları sırasında biz od allahı Aqni, savaş tanrısı İn-

dra, günəş allahı Surya, qüdrətli və qəzəbli tanrı Rudra və Şiva ilə rastlaşırıq.

Tanrı **Vişnu** panteonda günəş enerjisinin təmsilçisi kimi çıxış edir: Trimurti sayılan üç tanrıdan biridir. Vişnu dünyanı üç addımı ilə xilas edən tanrı-qəhrəmandır. Onun simvolu çakradır, tabaq formalı çevrədir, günəşin diskidir. Vişnu hər şeyə nüfuz edən deməkdir. “Bhavadgita” onu **Parabrəhmən** adlandırır. Ona **Hindracuna və ya Upendra**, yəni balaca Hindra da deyirlər. **Haruda** Vişnunu qoşqu arabasında gəzdirən quşdur. Krişna, Rama, Narayana onun təzahürləri, daima gözəl olan Lakşmisə arvadıdır. Rəmzlərindən biri **qara daşdır**. Vişnu o tanrıdır ki, üç addımı ilə Yer kürəsini adlayıb keçir və kosmik məkanı Hindranın döyüşü üçün hazırlayır. “3” rəqəmi onunun təbiətini simvollaşdırır.

Sanskrit dilində **Şiva** boz, civə rəngli deməkdir: adının mənası “mərhəmətli”, “xoşniyyət” kimi anlaşılar. Onun simvolu **linqamdır**, Yeri Göylə birləşdirən parlaq sütundur, fallik kultu eyhamlaşdırır. Bu, onu göstərir ki, Şivaya məhsuldarlıq tanrısı kimi tapınırlar. Çox zaman lotos pozasında təsvir olunur. Ağbədənlidir, boğazı göyümtüldür, təpəsində saçları toppuz kimi düyünlənir, çiyninə pələng və ya fil dərisi atsa da, taxtında pələng dərisi geyinib öyləşir: boğazından, başından, qol və ayaqlarından ilanlar bilərziklər kimi asılır.

Şivanın ikinci obraz-təzahürünə Natarac adı verilib. O, əbədi rəqqasdır. **Nata** rəqs, aktyor, rac isə sultan, qayda, imperator mənalarında anlaşılar. Beləliklə, tamamilə aydındır ki, dini rəvayətlər Şivanı “**rəqs sultanı**” kimi tanıdır, təqdim edir. Onun arvadı **Şakti**dir. Şakti mərasim

rəqslərinin himayədarıdır. *Sati və Parvati Şaktinin* başqa-başqa təzahürləridir. Mifologiya fil başlı Qaneşanı, bir də savaşı tanrısı Skandanı Şiva və Parvatinin oğlu kimi təqdim edir. *Qaneşa* gözəl sənətlər tanrısıdır. Şivanın simvolik daşı *ağdır*, Qaneşanın rəmzi daşı isə *qırmızıdır*.

Hindlilərin tanrılar panteonunda bu və ya digər allah, ya da hər hansı bir müdrik mütləq şəkildə estetik dünyası ilə əlaqədardır. Onların böyük əksəriyyətinin gözəl sənətlərlə ilişgisi var. Təsadüfi deyil ki, səma müdriki Bharatanın adı estetik məna daşıyan sözlərdən quraşdırılmışdır. Belə ki, *“bha”* hiss, *mimika* bildirən *“bhava”*, *“ra”* melodiyanı nişan verən *“raqa”*, *“ta”* isə ritmi işarələyən *“tala”* sözlərindən alınıb *“bharata”* kimi formalaşdırılmışdır. Bu, artıq apriori səma müdriki Bharatanı gözəl sənətlərin bilicisi kimi simvollaşdırır.

Burada Şiva və Vişnu kimi tanrılar zaman-zaman digər məbudlar Aqni, Varuna və Suryanı üstələyib ön mövqelərə keçirlər. Şiva və Vişnu isə kifayət qədər teatral tanrılardır. Bu teatrallığın başlıca əlaməti avatara konsepsiyasıdır. Aborijen tayfaların inanclarının, adət-ənənələrinin veda bilgilərilə qaynayıb qarışması nəticəsində yaraşqlı düzümə malik avatara konsepsiyası meydana çıxmışdır. Sanskrit dilində *“AVATARA”* nazil olmaq, züfur etməkdir.

“Bhaqavata-purana” (Krişna ilə bağlı mifoloji mətnlərin ən önəmlisi, ən qutsalı hesab edilir) risaləsi tanrı Vişnunun avataralarının, yəni yerdəki təzahürlərinin 22 olduğunu bildirir:

- *kurma* (tısbağa), *mateyya* (balıq), *varaha* (qaban), *nara-sinha* (insan-şir), müdrik və müqəddəs Narada, şahzadə-döyüşçü Rama, çoban-döyüşçü və hökmdar Krişna, xətib

Budda. Bir əlində gürz, digərində çakra, disk, o birində sədəf boru, sonuncuda isə şanagüllə tutmuş Vişnunun avatara-lardan başqa çeşidli sifətləri də var: Savayambu (öz-özünə var olan), Ananta (sonsuz, intəhasız), Hari (özünə bağlayan, özünə çəkən), Mukunta (xilaskar), Madhava (baldan yaranmış), Keşava (uzun saçlı), Narayana (varlıqların qaynağı və bərəkəti).

Bu cür cild dəyişmələr, metamorfozalar, başqalaşmalar, təbii ki, rəqsin, musiqinin inkişafında təkanverici rol oynayır. Rəqqaslıq isə hind panteonunun tanrıları tərəfindən sevilən və dəstəklənən bir sənət, bir əyləncə, bir kef, özünəməxsus **sakral bir bədən duasıdır**. Hind mifologiyasında kosmoqonik Yaranış da müqəddəs rəqslərlə əlaqədardır. Rəqqas tanrılar Şiva Nataracdır, onun arvadı tanrıça Kalidir (Şakti, Parvati, Uma, Durqa, Bhaqavati) və Vişnunun çoban-döyüşçü obrazında avatarası **Krişnadır** (tanrı Vişnu insanlar arasına bu qiyafədə gəlir). Şivanın rəqsinin qadın variantı Lasya adlanır ki, onu da Şiva birinci öz arvadı Parvatiyə öyrədir.

Tanrı Şivanın bütün rəqslərinin sakral, kosmik mənası var. Şivanın üç məşhur rəqsi kainat məshtablıdır. Şiva hind panteonunun ən qəzəbli, ən hiddətli və ən güclü tanrısıdır. Onun birinci rəqsi **“Tandava tamazik”** adlanır. “Tandava” mərdanə, enerjili, “tamazik” isə qəzəbli, intiqam hissilə coşan deməkdir. Rəqs zamanı Şivanın görkəmi zəhmli və gözlənilməzdir. Burada Şiva **10** əllidir, bədənində isə gürzələr sarınıb: “Şivanın üçüncü gözünün enerjisi bütün dünyanı lərzəyə gətirir. Onun təbəssümü göz qamaşdırır: ay və ulduzlarla bəzədilmiş saçlarından Qanq axıb yerə tökülür. Əllərində üçdişli çomaq, təbil və müqəddəs alov tutub”. Rəqs etdiyi vaxt Şivanın qarşısına nə çıxırsa, onu həmənecə uçurub dağıdır. Nataracın rəqs

məkanı simvolik, fantastik bir məkandır. Rəqs müddətində Şiva od içində yanır, daha doğrusu, alovla özünü təmizləyir. Onun dünyanı dağıtmağı da bu ideyaya xidmət edir. Çünki qədim hind risalələrində buyurulur ki, insan od və dağıntılarla təmizlənəndə arzuladığı azadlığa çatır. Başqa sözlə desək, hindlilər müqəddəs odla qüsl eləyirlər.

Şivanın ikinci rəqsi “*Nritya Sandhya*”, yəni “Axşam rəqsi” adlanır. Rəqs yoqa təbiətlidir. “*Şiva Prado Stotra*” rəvayətləri Hindranın möhtəşəm sarayında dəfələrlə gerçəkləşən və bütün tanrıların bəyəndiyi “Axşam rəqs”ini belə təsvirləyir:

- *Üç dünyanın anasını bahalı qaş-daşlarla bəzədilmiş qızıl səltəndədə əyləşdirib Şulapani (tanrı Şivanın adlarından biri - A.T.) Kaylasa dağının yüksək bir zirvəsində rəqs edir. Onun ətrafına tanrılar toplaşır. Hindra fleyta, Sarasvati tütək çalır, Brəhmə əlində kanon tutub. Lakşmi mahnı oxuyur, Vişnu mridaqları döyəcəyir və bütün tanrılar dövrə vurub ayaq üstə dayanırlar. Səma sazəndələri, pəri-rəqqasələr, tanrıların müqəddəs veda xanəndələri, tanrı-ilanlar, səma müdrikləri, allahlar və yarımallahların hamısı yığılıb gəliblər ki, üç aləmin məşvərətində səma musiqisini dinləyib səma rəqsinə tamaşa eləsinlər”.*

Kaylasa hindlilərin müqəddəs dağlarından hesab edilir və onun bir sıra adları mövcuddur. Onlardan biri “*Hanaparvani*”dir. Sanskritcədən bu ifadə “dağ nəğməsi” kimi tərcümə edilir. “Axşam rəqs”nin məqsədi Kaylasa dağının zirvəsində pozulmuş kosmik harmoniyanı bərpa etmək, öləri insanlara təmkin və sakitlik gətirmək, onların qəlbindən qüssəni, kədər və qüruru, təkəbbürü qovmaqdır.

Şivanın üçüncü və ən məşhur rəqsi “**Ülviyyət rəqsi**”dir: bu rəqsi “Bərəkət, bağışlama, əta rəqsi” kimi də tanıtmək mümkündür. Bizi bu haqda “**Yoqa-sutra**” məlumatlandırır. Rəvayətə görə bir neçə hadisə “Ülviyyət rəqsi”ndən ötrü şərait, zəmin yaratmış, bu rəqsin plastik quruluşunu müəyyənləşdirmişdir:

- *Allahın qüdrətinə inanmaqdan imtina etmiş itaətsiz münzəvilər barəsində eşidən Şiva dilənçi görkəmi alıb onların yanına yollanır. Öncədən təhlükə duyan zahidlər iri bir tonqal qalayıb qurbanlar gətirməyə başlayırlar. Elə ki, Şiva tonqala yaxınlaşır, alov içindən bir pələng sıçrayıb bayıra tullanır və tanrının qarşısını kəsir. Şiva pələngi tutub dərisini boğazından çıxarır və onu öz çiynlərinə salır. Bu dəfə oddan qorxunc bir ilan peyda olur. Şiva gürzəni də boğub öldürür və çiçək hörüyü kimi boynundan asır. Münzəvilər öz məğlubiyyətlərilə razılaşırlar: ona görə də zahidlər alovdan çox böyük fiziki gücə malik qara cırtan-pəhləvanı, - *Maulıyakanı*, - tanrı ilə döyüşə çağırırlar. Lakin Şiva cırtan pəhləvana asanlıqla qalib gəlib onu sol ayağının altına alır və öz möcüzəli rəqsini ifa etməyə başlayır. Münzəvilər Şivanın qüdrətinə ram olurlar. Tanrı da onların günahlarından keçir və söz verir ki, bu rəqsi bir də Çidambaram yaxınlığındakı qızıl dağda adi insanlara göstərsin.*

Görünür, məhz bu səbəbdən sonralar Hindistanın Mədrəs ştatında yerləşən Çidambaramda Şiva Nataracın şərəfinə XIII əsr memarları tərəfindən məbəd ucaldılmışdır ki, bu məbədin də daş lövhəcikləri üzərində tanrı Şivanın rəqs pozaları sərgilənmişdir. “Ülviyyət rəqsi” zamanı Şiva bəşəriyyətin yaradıcısı obrazında çıxış edir. Rəqsi ifa edərkən Şiva ikili (dualistik) görkəmdədir: hermofraditdir. Onun bir üzü Şivanı, o biri üzü isə tanrıça Şaktini (Parvatini) bildirir; bir qulağında kişi, o birində isə qadın sığıması var. Bu obrazda Şiva dünyada canlı nə varsa,

onun mənbəyidir: rəqsi bütün hərəkətlərin başlanğıcıdır, nitqi kainatdakı bütün səslərin ifadəsidir. Öz rəqsilə Şiva yeni dünyanın yaradıcısı, müəlif qismində çıxış edir. O, şər və nadanlıq məhv edir, ayağının altında tapdalayır, insanları yalançı xülyalardan və emosiyalardan qurtarır.

Bundan başqa tanrıça Kali və Krişnanın rəqsləri də kosmik mənalıdır. Tanrıça **Kali** (*Durqa*) öz rəqsilə bildirir ki, əri Şiva ilə vahid bədəndə birləşib və şərə qarşı tükənməz güc əldə edib. Krişnanın birinci rəqsi "**Tandava**", ikincisi "**Nayaki-nayaki bhava**", yəni "Məşuqların duyğuları", üçüncüsü isə "**Maha rasa**", yəni "Qüdrətli rəqs" adlanır. İlk rəqsində tanrı Krişna qədim hind maldar tayfalarının müdafiəçisi olub davakar allah obrazında yüzbaşı ilan **Kalinda** ilə savaşı. Krişna kəndə, camaata ziyan vurmaq istəyən Kalindanı at kimi minib çapır, onun belində ifadəli bir rəqs göstərir və bununla da özünün şər və zorakılıq, pislilik və paxıllıq üzərindəki qələbəsinə simvollaşdırır. Çoban Krişnanın ikinci və üçüncü rəqslərisə insanın qəlbilə ilahi ruhun birləşməsini rəmzləşdirir, obrazlaşdırır. Burada qəşəng **Radhanın** Krişnaya olan sevgisindən, çoban qızların şən mahnı və rəqslərindən eyhamların, işarələrin dililə "danışır". Öz ərlərini Krişnanın çağırışı ilə atıb gəlmiş rəqqasə çoban qızlar insan ruhunun tanrıya qovuşmaq ideyasını simvolik şəkildə təcəssüm etdirirlər. Ancaq bu rəqslərin heç biri öz epik məshtabına, məzmun və qayəsinə, mənasına görə Şivanın sakral rəqslərilə eyni bir cərgədə dayana bilməz.

Odur ki, hind klassik rəqsinin əsasını Şiva **108** pozası təşkil edir ki, hind rəqqaslıq ənənəsi onları **KARANA** adlandırır. Qəribədir, hindusların dini ənənəsi bəyan eləyir

ki, Şivanın **108** adı və ayaması olub. “Natyashastra” risaləsinin estetik qanunlarına müvafiq hər karanada əl və ayaqların vəziyyəti daxil olmaq şərtilə rəqqasın bədəninin mövqeyi (pozası) dəqiq müəyyənləşdirilmişdir.

Çidambaram məbəbindən tapılmış həmin bu 108 daş lövhəcik indiyəcən saxlanılmışdır. Onların hər biri sənət nümunəsidir, heykəltəraşlıq incisidir. 108 karananın hər birinin öz adı var:

- *məsələn, “kari hasta” (fil xortumu), “katikçinna” (incə bel), “alata” (fırlanğıc), “harudap-luta” (haruda adlı qartalın uçuşu), “bharamara” (arı), “maya-auralita” (tovuz-quşu məlahəti), “harinapluta” (maral uçuşu), “nupura” (zəngli ayaq bilərziyi), və sairə.*

Hər bir karana başlanğıc pozisiyonundan (***sthan-qa***), yerisdən (***kari***) və jestlərdən (***nritta hasta***) ibarətdir. Hind rəqqaslıq məktəbi **6** başlanğıc pozisiyonunu, **32** davranış-yerişi, **27** jesti fərqləndirir. 2 karananın birgəliyi ***matrikanı*** əmələ gətirir. Bu, rəqsin hərəkət vahididir. 6 və ya 8 matrika bir ***anqaharadır*** (“***anqa***” bədən deməkdir, “***hara***” isə tanrının çoxsaylı adlarından biridir). Risalələr buyurur ki, **32** anhaqara mövcuddur. Hindistanda klassik rəqs “***lalita kala***” adlanır.

Hərflədən sözlər, sözlərdən ifadə və cümlələr yarandığı kimi rəqqas da karanaların köməyi ilə müxtəlif kombinasiyalar qurub rəqsin kompozisiya əsasını hazırlayır. Hind rəqqası karanalardan əlavə ***MUDRA*** və ***HASTA*** kimi ifadə sistemlərindən də bəhrələnir. Mudra əl barmaqlarının göstərdiyi fiqur-işarələrin cədvəlidir, siyahısıdır: bu cədvəldə barmağın hər vəziyyəti müəyyən məna bildiricisidir. Hasta isə jestlər sistemidir. Mudra sistemi hind esteti ***Nandikeşvaranın “Abhinayya Darpana”*** risaləsin-

də işlənib qruplaşdırılmışdır. Risalənin adını sanskritcədən Avropa dillərinə adətən “Jestlər güzgüsü” kimi çevirirlər. Müstəqil tərcümədə isə **“abhinayya”** “təqlid”, “yamsılama” deməkdir. “Mudra” sözü isə **“möhür”, “poza”, “jest”, “ifadə”, “növ”** kimi mənalandırılır.

Həqiqətən, mudra dünyanın çoxçeşidli hadisələrinin, obrazlarının kiçik insan əlinin barmaqlarında zühurudur, onların özünəməxsus möhürüdür. Mudraların köməyiylə rəqqas təkcə olayları, məkan, predmetləri, vəziyyətləri təsvir etməklə, işarələməklə kifayətlənmir; o, həmçinin emosiya və abstrakt anlamları belə bildirməyi bacarır. Mudralar jestlərin oynaq bir “dili”dir. Bu sistem özündə 500 anlam-simvolu ehtiva edir. Karanalarından hər birinin öz adı olduğu kimi hər mudra da bir ad daşıyır. Karanalar ilə mudraların fiqurativ münasibətindən yaranan kombinasiyalar ardıcılığı həm də personajın psixoloji yaşantılarını, ovqat və fikirlərini də ifadə etməyə qabildir. Məhz bu kombinasiyaların vasitəsilə seyrçi rəqs edən qəhrəmanın “monoloq” və “dialoglar”ını “oxuya” bilir. Yəni mudra və karanaların köməyiylə rəqs mətnə çevrilir, tekstləşir. Bunu başqa cür də demək mümkündür: mudra və karana dramaturji mətnə plastik görkəm verir.

Mudralar iki növə ayrılır. Həm bir əl üçün, həm də iki əl üçün olan mudralar mövcuddur.

- *Bir əlin mudraları bunlardır: pataka (qələbə, şir, günəş, racə, ay, dalğa, torpaq), tripataka (səma, okean, maral), ardhaçandra (ay, meditasiya, fil qulağı, güzgü, üz), kapitha (çiçək hörüyü, örtük salmaq, rəqs göstərmək), sarpasirsa (ilan, sıçradılmış su), hamsapaksa (addım, qadın), mṛqasirsa (alın, maral, inək), bana (siçan, altı rəqəmi, ox) bir əl üçün mövcud mudralara aiddir.*

- *İki əlin barmaqlarının kompozisiyasından yaranan mudralarsa bunlardır: pustpaputa (ehtiram, çiçək bağışlamaq, düyü, meyvə, su vermək), sankh (balıqqulağı, nəfəsli musiqi aləti), işvalinqam (tanrı Şiva, çıraq), pasa (düşmənçilik, ilgək, zəncir), kilaka (sevgililərin söhbəti), alapadma (açılmış şanagüllə).*

Hind rəqqaslıq sənətinin bədii ifadə vasitələri karana və mudralarla bitib tükənmir. Musiqi frazasına uyğun gələcək, onun konkret vizual görkəmi olacaq plastik səhnə obrazının yaradılmasında abhinayya sənətinin imkanları çox genişdir. Emosional vəzəyyətləri dəqiq bildirməkdən ötrü abhinayyanın misli bərabəri yoxdur. ***Abhinayya himcim (pantomimanın bir təzahür şəkli) sənətidir.*** Hindistanda himcim kəllənin, göz və qaşların, boynun müxtəlif hərəkətlərindən ibarətdir. Risalələr başın **24** vəziyyətini müəyyənləşdirir: ***sama*** - baş tərpənməkdir (qəzəb, hirs, biganəlik, razılıq əlamətidir); ***adhomuaka*** - baş qabağa əyilib (kədər, sevinc, həzz bildirir); ***alokita*** - çevrə boyunca başın hərəkətdə olması (yuxusuzluq, keflilik nişanəsidir); ***paravritta*** - baş hər hansı bir tərəfə azacıq əyilib (sevgi ovqatını, rahatlığı rəmzləşdirir) və s.

Abhinayyada gözün bəbək və qapaqları üçün 26 hərəkət qəlibi mövcuddur. ***Şrinqara*** baxışı (qaşlar yuxarı dərtilib, göz bəbəkləri bir küncdən başqa küncə sıçrayır) sevgini ifadə edir. ***Vira*** baxışı (ışıq saçan nəzərlər irəli diki-lib) qəhrəmanlıq bildirir. ***Şanta*** baxışı (bəbəklər astaca hərəkətdədir) meditasiya obrazıdır.

Qaşların təqdim olunan altı vəziyyətində emosiyalar üç-üç qruplaşdırılır: ***patita*** çatılmış qaşlardır, qəzəb, nifrət, inamsızlıq nümayiş etdirir. Qaşlardan biri hilal kimi əyiləndə bu şadyanılıq göstərən ***kunsitadır***. ***Resita*** zara-

fatyana yuxarı qaldırılmış qaşlara deyilir. Boyun hərəkətlərinin sayı isə dördüdür: *sundari*, *paravritta*, *prakamrita*, *tiraskina*. Deməli, hind teatrının estetik və texniki arsenalı son dərəcə mürəkkəb, mükəmməl və zəngindir.

Bütün bunların hamısı hadisələrin maksimal emosional dolğunluqla əks etdirilməsindən ötrüdür. Ritmik başlanğıc himcim səhnələri üçün də son dərəcə vacibdir. Rəqsdə olduğu kimi burada da aktyor musiqi qanunları əsasında davranır. Lakin belə hallarda musiqi səslənməyə də bilər. Aktyor rəqsin sirlərini gözəl bildiyi kimi abhinayya sənətinin də mahir ustası olmalıdır: o, göz-qaşla “danışmağı”, “oxumağı”, “rəqs etməyi” bilməlidir. Düzdür, himcimlə rəqqaslıq hər zaman bir-birilə ilişiklidir: onlar ayrılmaz bir tandemdədirlər. Ona görə də rəqqaslıq sənətilə abhinayya həmişə qoşadır, yanbayandır, birlikdədir. Rəqs özünün bütün təzahürlərində himcim sənətilə qol-boyun gəzir.

Beləliklə, biz gördük ki, hind ənənəvi teatrının səhnəsində musiqinin, poeziya və rəqsin sintezi özünü ən ali formada, ən yüksək səviyyədə büruzə verir. Risalələr əyani şəkildə göstərir ki, müxtəlif sənət növləri bir-birinə üzvi şəkildə qatışıb estetik hadisə yarada bilirlər. Bu sintezin təbiəti Avropa teatrının sintetikliyindən fərqlənir; ilk növbədə ona görə ki, bu sintez vahid, bölünməz bir tamın ifadəçisidir.

Şərqin ənənəvi teatr formalarına xas sintezin hüsnünü öyrənərkən bizə aydın olur ki, “rasa” konsepsiyası təkcə teatrın həndəvərində fırlanmır, boyakarlıq, heykəltəraşlıq, musiqi və memarlığın orbitinə də daxil olur. Boyakarlıqda hər bir rasa rənglə bildirilir: qəhvəyi rəng sevgi ra-

sasıdır, qara - qorxu, ağ - gülməli, boz - patetik, sarı - möcüzə. Bu son qısa haşiyənin məqsədi ondan ibarətdir ki, hind sənət nəzəriyyəsində, hind estetikasında zikr edilən sənət növlərinin pilləvari düzümü təcrübədə bir daha əyaniləşsin. VII yüzilin *“Vişnudharmattara”* adlı musiqi nəzəriyyəsilə bağlı risalədə də yeddi pilləli musiqi qammasının, yəni yeddi notun yeddi rənglə (qara, ağ, qəhvəyi, qırmızı, göy, yaşıl, sarı) bağlı olduğu bildirilir. Hind mədəniyyətində sənət növlərinin hamısı universal bir harmoniya vəziyyətində mövcuddurlar.

3. Kathakali teatrı

Bharata Natyam, Manipuri, Odissi, Kathak rəqsləri hind klassik rəqqaslıq sənətinin zirvəsidir. Bu rəqslər bir çox xüsusiyyətlərinə görə bir-birlərinə bənzəsələr də, onlar arasında müəyyən fərqli cəhətlər də mövcuddur. Manipuri, Odissi, Kathak vahid hind rəqqaslıq mədəniyyətinin ənənələrinə söykənsələr belə, onlar heç vaxt mənsub olmaduqları məmləkətlərin etnoqrafik əlamət və məziyyətlərini itirmirlər. Kathakali və ya Kasakali onlardan fərqlidir: *bu təmiz rəqs yox, rəqs üzərində qurulmuş tamaşadır.*

Bundan əlavə Kathakalının seçilən nişanələrindən biri də budur ki, teatrın tamaşaları folklor örnəklərinə, şifahi xalq yaradıcılığı ənənələrinə diskurs baxımından geniş yer verib qədim əfsanə və rəvayətlərə əsaslanır. *Çakiyar Kothu, Kudiattam, Krişnattam, Ramanattam* kimi teatralaşdırılmış sənət növləri Kathakali teatrının soykökün-

də iştirak ediblər. Bu, Kathakali teatrının birbaşa nağılçı sənətilə əlaqələndirir.

Kathakali vizuallaşdırılmış mifdir, nağıldır, əfsanədir.

Ya da:

Kathakali teatrallaşdırılmış mifdir.

Kathakali teatrının şəcərəsində **Kerala** ştatında tətbiq edilən Şərq əlbəyaxa döyüşlərinə də müəyyən bir hücrə mənsubdur. Çakiar Kothunu xüsusi bir kasta çakiarlar **Malabara** məbədlərində müqəddəs **puranalar** (qutsal mifoloji hekayətlər) və epik poemalar əsasında ifa edirdilər. Kerala ştatında yaranmış Kudiattam daha dramatik bir forma idi. Onun tamaşaları da Krişnattam kimi gecələr oynanırdı. Kathakali məhz onların ifadə formalarından faydalanaraq meydana gəlmişdir. Onun tamaşaları da təsadüfi deyil ki, gecələr nümayiş etdirilir.

Qədim hind rəvayət və əfsanələrinin, hindlilərin eposları “Mahabharata” və “Ramayana”nın taleləri çox qəribədir və öz-özlüyündə unikaldır, qutsal mətnlərə taydır. Mif, əfsanə, rəvayət, toplusu olan **“Mahabharata”** və **“Ramayana”** süjetləri hindlilərin dilinin əzbəridir. Məhz bu səbəbdən nağılçılıq sənəti Hindistanda həmişə güclü, çoxşaxəli və müxtəlif təzahürlü olmuşdur. Kəndbəkənd dolaşan nağılçılar, səyyahlar, rahib və zahidlər öz repertuarlarını əsasən bu qəhrəmanlıq eposları zəminində qururdular. Hindistanda onlara **“kathak”** deyirlər. Sanskrit dilindən “kathak” sözü hərfən nağılçı kimi tərcümə edilir. Kathakali teatri da bu ənənədən bəhrələnir. **“Katha”** nağıl, **“kali”**sə musiqili təfsir, şərh deməkdir.

Kathakali teatri uzun sürən mürekkəb inkişaf prosesi keçmişdir. Bu teatr öz çağdaş formasını hələ XVII əsrdə

qazanmışdı. Düzdür, XX əsrin əvvəllərində Kathakali teatrı öz acınacaqlı günlərini yaşayırdı; hətta iş o yerə gəlib çatmışdı ki, bu ənənəvi teatr formasının itirilməsi təhlükəsi yaranmışdı. 1930-cu ildə Hindistanın dahi şairi *Val-lathol Narayan Menon* bu teatrı, sözün həqiqi mənasında, xilas edir. Həmin il bu alicənab şəxs *Şoranurda* Kathakali sənətinin ənənələrini cavanlara öyrətmək üçün *“Kerala Kala Mandalam”* adlanan bir Mərkəz açdırır. Ora *Ravuni Menon* və *Kuncu Kurup* kimi sənətçilər uşaqlara təlim keçməyə dəvət olunurlar və beləliklə də Kathakali teatrının gözəl ənənələri qorunub saxlanılır.

Bütövlükdə, isə XVII yüzillik bu teatrın tarixində ən əlamətdar dövrdür. Məhz bu əsrdən başlayaraq teatrın tamaşaları müəlliflər {*Thampurana (1665-1743)*, *Kartikkeyya Tirunal (1724-1748)*, *İrayiman Thampi (1783-1863)*, *Svathi Tirunal (1813-1847)*} tərəfindən yazılmış pyeslər əsasında hazırlanmışdır. Bu məqamda qeyd edilməlidir ki, sanskritoloq alimlər *“kathakali”* sözünü Avropa dillərinə məhz pyes-nağıl kimi çevirirlər. Təbii ki, bu pyeslər veda ədəbiyyatı, sakral mətnlər, dini folklor müstəvisində yazılırdı. Hətta həmin əsərlərdə belə *“Natyashastra”* risaləsindən üzü bəri bəlli olan dram qayda-qanunlarına riayət edilirdi. Bütün veda ədəbiyyatında, eposlarda olduğu kimi burada da pyeslər nəzmlə yazılırdı.

Kathakali teatrında ədəbi material səhnə fəaliyyətinin inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirən əsas amildir. Bu material yaradılarkən birinci növbədə xanəndənin ifası nəzərdə tutulur. Təsədüfi deyil ki, Kathakali teatrında ədəbi material həmişə çoxsaylı poetik nəğmələrdən ibarətdir. Elə buna görədir ki, Kathakalinin dialoqundan iba-

rət parçaları *PADA* (*nəğmə*) adlandırılır. Bu padaların ünvanı, əlbəttə ki, xanəndədir. Ancaq gərək unudulmasın ki, pada həm də aktyor tərəfindən ifa ediləcək rəqsin ədəbi güzgüsüdür.

Kathakali tamaşalarının vacib elementlərindən biri orkestrdir. Bu tamaşalarda orkestr azsaylı olsa da, dramatik gərginliyə malik qəhrəmanlıq ovqatının bildiricisidir. Kathakali teatrında həmişə iki xanəndə və iki təbilçi olur. Xanəndələr ritmi saxlamaq üçün digər alətlərdə də çala bilirlər.

Kathakali teatrı aktyorlarının tamaşa boyu bir dəfə də olsun belə dodaqları tərpənmir. Səhnə obrazının yaradılmasında həmişə iki ifaçı iştirak edir: xanəndə və rəqqas. Xanəndənin ifa etdiyi nəğmənin mətni, onun səslənmə xarakteri rəqsin xoreoqrafik rəsmini, onun vizual görkəmini müəyyənləşdirir. “Natyashastra”nın təsiri altında formalaşmış Kathakali teatrında rəqsin olduqca zəngin ifadələri var. Lakin Kathakalidə “təmiz” rəqs heç də oxunulmuş nəğmənin məkanda çıxarılmış dəqiq surəti deyil. Rəqs, ilk növbədə, emosional dolğunluğa can atır. Kathakali rəqsləri öz gözəlliyi, plastikliyi, cəldliyi, yüngüllüyü və yumşaqlığı etibarilə nümunəvidir.

Kathakali teatrında fiziki treninqə - karaliyə - xüsusi diqqət yetirilir. *KARALI* aktyorların tərbiyəsi üçün olduqca vacibdir. Çünki bu tamaşalarda akrobatikadan, tullanışlardan, qrup şəklində ifa olunan hərbi rəqslərdən istifadə edilir.

Hindistanda mövcud olan ənənəvi teatr formalarından ən universalı Kathakalidir. *Kathakali total teatrdır*. Kathakali teatrı, əgər müasir teatrşünaslığın elmi dililə desək,

aktyor teatrıdır. Burada aktyorun yaradıcılığı dedikdə bədii ifadə vasitələrinin tam bir kompleksi nəzərdə tutulur. Kathakali teatrında aktyor həm *xanəndədir*, həm *rəqqasdır*, həm *akrobatdır*, həm *himcim ustasıdır*, həm də *dramatik sənətin bilicisidir*. Ortabab aktyora Kathakali teatrında yer yoxdur. Öz-özlüyündə “kathakali aktyoru” deyimi artıq sənətçi məharətinin yüksək pilləsinin simvoludur.

Belə sənətçi məharətinə nail olmaq üçün aktyor Kathakali teatr məktəbində **10-12** illik təlim kursu keçməlidir. Aktyor sənətinə yiyələnməkdən ötrü şagirdlər əsasən **10-12** yaşlarından məktəbə yığılırlar. Bəzi müəlliflər **5-7** yaş üzərində dayanırlar. Mümkündür ki, təlim prosesi bəzən 20 ilə yaxın bir müddəti əhatə eləsin.

Hindistanın Kerala ştatının Malabar vilayətində, o yerdə ki Kathakali (Kasakali) bir teatr forması kimi təşəkkül tapmışdı, aktyorlar ən ali kastalardan seçilirdi. Kathakali teatrının aktyorları həmişə **brəhmən** və **kşatri** kastalarına (varnalarına) mənsub olublar. Sanskrit ədəbiyyatından məlumdur ki, ari ləhcələrində danışan tayfaların hələ m.ö. 1500-1200 illərdə Hindistanda məskunlaşdığı zaman kastalar sistemi olub. Hindus toplumu insanları 4 zümərəyə ayırır:

- *Brəhmənlər* - *kahinlər, alimlər, zahidlər*
- *Kşatrillər* - *döyüşçülər, hökmdarlar, mülkədarlar*
- *Vayşilər* - *kəndlilər, fəhlələr, ustalar, tacirlər*
- *Şudralar* - *nökərlər, muzdurlar*

1931-ci ilin hesablamalarına görə Hindistanda 1300 kasta (qrup) vardı. Sonradan Hindistan hökuməti Mahatma Qandinin dövründə bu sistemi rəsmi olaraq aradan götürsə də, cəmiyyətdə hər şey bu yönmdə birmənalı qavranılmır. Brəhmənlər tanrı məbədgahlarının rahibləri,

kşatrilər isə hərbcı feodallar idilər. Adətən Kathakali truppaları böyük çox varlı mülkədarların himayəsində olur. Lakin bugünün özündə belə klassik sənət akademiyasında uşaqların aktyor sənətinə yiyələnməsi eynilə Kathakali məktəblərində tətbiq edilən “*qurukula*” sistemi üzrə aparılır və seçim yenə də kasta sistemi üzrə aparılır.

Qurukula iki sözdən ibarətdir: *quru* və *kula*. Quru ustad, kula isə şagird deməkdir. Bu çətin və asketik bir təlim sistemidir. Qurukula qaydalarına görə şagird aktyorluq sənətini tam mənimsəyəənə qədər ustadın yanında və hətta ustadın həyatı ilə yaşamalı, onun kölgəsinə çevrilməlidir. Qurukula sistemində aktyor yetişdirməyin əvvəlinci bazası və ümumi konteksti budur. Aktyor Kathakali teatrında məsuliyyət daşıyan birinci simadır. Çünki tamaşanın bütün ağırlığı onun çiyinlərinə düşür. Kathakali teatrında aktyor heç bir ənənədən kənara çıxıb bilməz. Burada aktyor yeniliyi, improviz nonsensdir, cəfəngiyatdır. Ona görə ki, hər hansı bir ənənə pozuntusu Kathakali teatrında aktyor səriştəsizliyi, aktyor bacarıqsızlığı deməkdir. Elə buna yol verməmək eçən də qurukula sistemi mövcuddur.

Qurukula sisteminin çətinliyi və asketlikliyi ondadır ki, burada təlim-məşq prosesi sübh tezdən (4.30-5.00) başlanıb axşam ala-qaranlığında qurtarır. Hər gün professional *massaj ustaları* uşaqların bədənini yaxşıca ovurlar. Əvvəlcə bədəniyə əzələləri yumşaltmaq üçün xüsusi yağ sürürlər. Bundan sonra masaj ayaqla aparılır. Rəqqas üzüqoylu döşəməyə uzanır və masaj ustası ayağı ilə onun bədəninin hər bir əzələsini, hər bir bəndini, sinirini ideal vəziyyətə gətirir. Aktyorun əlləri və ayaqları, ələlxüsus da ki barmaqları, əla masaj edilir. Bu sayaq massajdan

sonra aktyorun bədəni sanki muma dönür və o, öz bədəni-lə istədiyi kimi rəftar edə bilər, hər bir əzanı istədiyi kimi oynatmağı bacarar. Bu tövr massaj musson küləkləri zamanı, və bir də yağmur dönəmində aparılır. Qalan vaxtlarda erkən məşğələlər göz təmrinlərini və digər fiziki təlimləri özündə ehtiva edir. Səhər və axşam məşğələlərində uşaqlar bədən hərəkətlərini və xoreoqrafiyanı öyrənirlər: jestləri, davranışları, üz ifadələrini dəyişməyi, səhnə yerini mənimsəyirlər. Məşğələlər hər gün adətən **6-7** saat çəkir.

Kathakali teatrının səhnəsində aktyorun əsas pozası oturaq pozadır. Kənardan isə seyrçiyə elə görünə bilər ki, aktyor kətil üstündə əyləşmişdir. Ancaq bu, yanlış təsəvvürdür. Aktyorun altında heç bir kətil-filan yoxdur. Sadəcə bu, oyun üslubundan irəli gələn pozadır: dizlər yanlara geniş açılır, bel bükülür, kürək (sinə) azacıq önə verilir. Oturaq poza Kathakali aktyorunun bütün hərəkət və davranışlarının çıxış nöqtəsidir. Dizlər nadir hallarda birləşir. Bunun üçün rəqqas dik dayanmalıdır. O da yalnız hərəkətsiz dayanıb başqasını dinlərkən mümkündür.

Aktyorlar bədən elastikliyinə nail olduqdan sonra ağız, yanaq, boyun, qaş və çənəni məşq etdirirlər. Bu siyahıda gözlər, təbii ki, birincidir. Belə məşq aktyoru ideal mimika sahibinə çevirir. Rəqqas döşəmədə ***hatha-yoga-nın*** şanagüllə (***lotos***) pozasında əyləşib əllərini ya sinə-sində çarpazlayır, ya da dizlərinin üstünə qoyur. Sonra ağzını geniş açıb çənəsini sinəyə dayayır, gözlərini bəzəldir. Bu vaxt o, göz bəbəklərilə müxtəlif istiqamətlərdə fıqurlar cızır. Gözləri “işləyən” aktyorun başı və bədəni tərpənməz qalmalıdır. Bundan sonra nrittanı - təmiz rəqsi

- səhnədə sərbəst ifa etmək mümkünləşir. *NRİTTA* orqanik şəkildə oturaq pozadan doğan bir neçə rəqs fiqurundan və tullanışlardan ibarətdir. Öz-özlüyündə onları yadda saxlamaq çox çətindir. Lakin Kathakali rəqqası onların ən rəngarəng kombinasiyalarını ifa etməyi bacarmalıdır. Təməz rəqsin tamamlanmış fraqment-parçası isə **“KALA-SAM”** adlanır. Kalasamların ifa xüsusiyyəti epizodun ovqatından, nəğmənin ritmindən də asılıdır.

Kathakalının dili “danışan” jestlərin dilidir. Burada *DİALOQ* haradasa lalların söhbətini xatırladır. Jestlərin “dili” haqqında **“Hasta Lakşana Deyepika”** kitabında ətraflı məlumat verilir. Əsərdə **24** əsas hasta işlənib hazırlanmışdır. Hastaların dəqiq sayı heç vaxt dəqiq bəlli deyil. Bu **24** hasta özündə **500-800** mudranı ehtiva edir. Çünki bir çox mətləblərin bəyan edilməsi rəqqasın ustalığından və təsəvvür zənginliyindən çox asılıdır. ***Hasta şeirin məkan kompozisiyasıdır, onun vizual təsviridir, plastik formasıdır.***

Qurukula sistemində nəyəsə nail olmaqdan ötrü, ilk növbədə, gərək Ustada bənzəyəsən; ona bənzəmək üçünsə gərəkdir ki, həmişə bu mötəbər insanın yanında olasan, onun hərəkətlərini, rəftar özünəməxsusluğunu, vərdişlərini təkrarlayan. Təlim prosesi masaj və karalidən başqa musiqi, rəqs, ədəbiyyat və sənət tarixi dərslərindən də ibarətdir. Tədrisin sonunda isə artıq hər bir aktyor əsas repertuardan təqribən **15-20** pyes əzbər bilməlidir. Busa olduqca böyük göstəricidir.

Kathakali fərqli və bənzərsiz xüsusiyyətləri olan teatrdir. Birinci: ***Kathakali teatrında dekor yoxdur.*** İkinci: ***tamaşa axşamdan sübhə kimi, gün batandan gün çıxana***

qədər eni və uzunluğunu 4x4 metr olan taxta döşəmə üstündə açıq səma altında oynanılır. Bu tamaşaların 10 saata yaxın bir müddətdə tapınacaq həyətlərində göstərilməsi də mümkündür. Ola bilsin ki, səhnə torpağa basdırılmış dörd sütunla çərçivələnsin, sütunların üstü isə nazik parça yaxud palma yarpaqları ilə örtülsün. Səhnədə seyrçinin diqqətini yayındıracaq əlavə heç nə olmur. Tamaşa sanki qaranlıq üzərinə çəkilmiş tablodur, rəngli şəkildir. Üçüncü: **Kathakali teatrında dekor məhz cənub gecəsinin özüdür.**

Dördüncü: **Kathakali teatrında işıq da əhəmiyyətlidir: bütün səhnələr 10 litr yağ tutan iri bir çıraqla işıqlandırılır.** Çırağa yalnız zeytun yağı tökürlər ki, his eləməsin. Tamaşanın iştirakçılarını bu çırağın işığı sanki gecənin qaranlığı içində aşkarlayıb görüntüyə gətirir və seyrçiyə nişan verir. Cənub gecəsinin qaranlıq örtüyü üzərində işıq topasının görükdürdüyü qrim və kostyumların köməyi ilə yaradılmış əlvan səhnələr elə bil ki yuxu və fantastika sərhədindədir.

Beşinci: **dünyanın heç bir teatrında qrim və geyimlər bu qədər şux, parlaq və rəngarəng, ecazkar və möcüzəli deyil.**

Altıncı: **Kathakali teatrında hər bir personajın dəqiq müəyyən olunmuş kanonik qrimi var.**

Yeddinci: **bu teatrdə rekvizitdən də istifadə olunmur.** Səhnəyə həmişə bir kətil qoyulur: aktyor onunla istədiyi kimi davranmağa bilər. Kətildə əyləşib istirahət etmək, müəyyən səhnələrdə onun üstünə çıxmaq, bəzənsə bu kətildən səltənətin taxt-tacı kimi faydalanmaq mümkündür. Səkkizinci: **Kathakali aktyorları THERƏSİLƏ (SERƏSİLƏ) və ya arakəsmədən yeni personajlar**

səhnəyə çıxarkən yararlanırlar. Bu, gözlənilməzlik effektini tamaşada artırır. Həmişə iki səhnə xidmətçisi the-rassiları aktyorun qarşısına tutub onu müəyyən müddətə seyrçilərdən ötrü “məxfiləşdirir”; yəni tamaşaçı bilmir ki, ayaqlarını gördüyü rəqs edən personaj kimdir, bircə şişpa-paq Hanumandan savayı.

Doqquzuncu: **Kathakali teatrının personajları üç böyük amplua-tiplərə bölünür: sattva, racas, tamas.** Bu da heç boşuna deyil: belə ki, hindus fəlsəfəsində maddi dünya üç quna ilə təmsil edilir:

<i>Quna</i>	<i>Mənası</i>	<i>Rəngi</i>	<i>Elementi</i>	<i>Funksiyası</i>
• <i>Sattva</i> - mərhəmət qunası	-	<i>yaşıl</i>	- <i>intellekt</i>	- <i>izhar</i>
• <i>Racas</i> - ehtiras qunası	-	<i>qırmızı</i>	- <i>enerji</i>	- <i>fəaliyyət</i>
• <i>Tamas</i> - cəhalət qunası	-	<i>göy</i>	- <i>kütlə</i>	- <i>təmkin</i>

Sanskrit dilindən tərcümədə quna kəndir kimi mənalanır, daha geniş aspektdə isə keyfiyyət, xüsusiyyət kimi götürülür. Fəlsəfə deyir ki, qunaların bir-birilə əlaqəsi ləmpədəki alov, yağ və fitil arasındakı əlaqə ilə işarələnir. Zətən, elə Kathakali teatri da çırağın işığında zühurə gələn və bu qunaları obrazlaşdıran bir oyundur. Odur ki, teatrın personajları da üç qunanın səciyyəsinə uyğun davranırlar. Sattva maddi dünyanın saflıq, təmizlik, yaxşılıq, nur keyfiyyətidir. Racas maddi təbiətin ehtiras, fəaliyyət keyfiyyətidir. Tamas maddi dünyanın nadanlıq, tənbellik, divanəlik və qaranlıq durumudur.

Sattva tiplər alicənab, hünərli, xeyirxah, səxavətli, cəngavər hökmdar və tanrılardır. Qrim tipinə müvafiq tərzdə bu qəhrəmanlara “**yaşıl personajlar**” da deyirlər. Bu qrim-maskə “**PAÇHA**” (və ya **paçça**: tələbələrin rus və ingilisdilli mətnlərlə işləyərkən müəyyən çətinliyə düşüb diskomfort duymamasından ötrü mən terminlərin hər iki

lisanda mövcud variantlarını göstərməyi vacib sayıram) adlanır. Paçha *malayalam* dilində işlənən sözdür, yaşıl rəngi bildirir. *Bhima, Hindra, Krişna, Rama* mütəmadi surətdə paçha qrimində görünürlər. Onların dodaqları qalın al qırmızı, qaş və göz həndəvərlərisə tünd qara rəngə boyanır. Bu obrazları ifa edən aktyorların alınlarında paçhanın üstündən sarı rəng topacığının içində onların mənsub olduqları kastanın nişanı hökmən göstərilir. Bu, *na-man* adlanan xüsusi mürəkkəb dini işarədir. Sifətin qrimlənməsi başa çatdıqdan sonra aktyorun çənə sümükləri boyunca, bir qulaq düyməsindən o birinə qədər əl içi boyda düyü həlimi ilə əhəngdaşı qarışığından düzəldilmiş ağ rəngli *ÇUTTI* xəmir kimi yapışdırılır. Aktyor bu əməliyyatdan sonra bir saat gözləməlidir ki, çutti qurusun və möhkəmlənsin, vaxtsız qopub dfağılmasın.

Yalnız Şiva ilə Brəhmənin qriminin rəng əsası açıq narıncıdır. Bu qrimin adına *PAJUPPA* deyilir. Digər ələmətlərdə isə onlar paçhalarla eynidirlər.

Hər bir aktyorun qrimi papaqla tamamlanır. Kathakali teatrında pariklərdən qəti istifadə edilmir. Paçhalar və pajuppalar səhnəyə iri, təmtəraqlı, üçtəbəqəli, şahanə, *KE-ŞABHARAM KİRİTAM* adlanan, yüngül ağacdən hazırlanmış tacda çıxırlar. Bircə Krişnanın tacı bir qədər balaca olur. Ona da *MUTİ* deyirlər. Kiritamın üzərinə qırmızı keçə çəkilir, üstü tovuzquşu lələklərilə örtülür, muncuq, güzgü parçaları, metal qırıqları ilə süslənir. Bu tacların arxasına müqəddəslik haləsini bildirən, eynilə tac kimi süslənmiş bir disk də yapışdırırlar. Taclı qəhrəmanlar qulaqlarına bəzəkli sırğalar taxırlar. Paçhalar adətən ağ tu-man və qırmızı qaftan geyinirlər. Onların arasında tanrı

Krişna yenidən fərqlənir. Bu personajın qaftanı tünd göy rəngdə olur.

Racas tiplər antiqəhrəmandırlar. Ravana, Duryodxan, Kiçaka kimi personajlar onların sırasındadır. Bu qəhrəmanların qrimi **KATHİ** (*katti*) adlanır. Onların da qriminin rəng əsası yaşıldır: amma ağ motivlərlə ilmələnir. Racas tipinə mənsub personajların boğazı çəhrayı rəngə boyanır. Onların yaşıl qrimində qırmızı nöqtə və xəttlər də xarakterin neqativ cəhətlərini işarələyir. Qaşların üstündə sanki iki bıçaq tiyəsi “qanadlanır”: tiyələr qırmızı ilə haşiyələnib. Elə bu qırmızıya alınmış tiyələrə görə racas qrim tipi qriminə “kathi” deyirlər. Malayalam dilində bu söz bıçağı bildirir. Onların sonu yanaqlarında düymələnən qırmızı bığları isə ağ haşiyə içindədir. Racas tipinin qriminə görə burnun üstünə də qırmızı zolaqlar çəkilməlidir. Kathilər də başlarına şahanə kiritam qoyurlar. Bu personajların da çənə sümüklərində çuttilər var. Racas ampluasının əlamətləri alicənblıq, sədaqət, sevgi, ürəyiaçıqlığı da ehtiva edir.

Kathiləri paçhalardan fərqləndirən bir cəhət də racasların alın və burun uclarında **ÇUTTİPUVA** (*çuttipavvu və ya çuttiippo*) adlanan dəyirmi ağ kürəciklərin olmasıdır. Personajın mənfiliyini, xarakter naqisliyini bildirən çuttipuva liana (sarmaşıq növü) bitkisinin soğanından düzəldilir.

Bu personajlar geyim, papaq baxımından paçhaların güzgüvari əksidirlər. Kathi çox qürurlu, təkəbbürlü və aqressivdir: həm nəvazişli, həm də sərt olmağı bacarır. Onu asanlıqla özündən çıxarmaq mümkündür. Yarışmağı sevmir və bacarmır. Ancaq o, öz xəyalında belə, məşuqəsini gördümü, həmənəcə ipəyə dönəcək, yumşalacaq. Adətən, seyrçilər kathiləri çox sevirlər. Digər tərəfdən isə racas ti-

pini oynamaq aktyorlardan böyük sənətkarlıq tələb edir. Sevgili xanımlarının yanında bu qəhrəmanlar sanki göyərçin kimi quruldayırlar, öz düşmənlərilə qarşılaşanda isə əsl pələngə dönüb nərildəyirlər. Seyrçilər racas tiplərini axşam tamaşalarının bəzəyi sayırlar.

Böyük dağıdıcı qüdrətə malik olan səhnə personajlarının qrimi **THADİ** adlanır. Thadi saqqal deməkdir. Bu qrimin sahibləri **TAMAS** tipinə aid qəddar, zalım, əzazil, zülmkar personajlardır.

Tamaşada tamas tipi **ÇAVANDU THADİ və KARUT-TA THADİ** qrimi ilə təqdim olunur.

Çavandu thadi, yəni *qırmızı saqqal* personajlar vəhşi əcinə təbiətinə malik olub əclafılıqda ad çıxarıblar. Baka-sura və Duşasana onların ən bariz nümayəndələridir. Bu əcinələr əslində əvvəllər layiqli həyat sürmüş, lakin hər hansı bir günah üstündə cəza almış qəhrəmanlardır. Onların qriminin rəng əsası qara və qırmızıdır. Əgər qırmızı “Natyasastra” risaləsində məşumluq və fəcilik rəmzi kimi yozulursa, qara hiddət, hədə bildiricisi kimi qavranılır. Çavandu thadilərin üzlərinin aşağı nahiyyəsi tünd qırmızı rəngdə olur, dodaqlar, ağız içi, alın və gözlər ətrafı qara rəngə boyanır. Bu personajların da alın və burun uclarına çuttipuvalar sancılır, başlarına şahənə kiritam qoyulur. Qırmızı saqqallıların kiritamları digərlərindən böyük və ağırdır. Ona görə də iri sırğalar burada aktyorun köməyinə çatıb papağı müvazinətdə saxlayır. Çavandu thadilərin üzün yuxarı nahiyyəsini basıb biz kimi duran ağ bığları olur. Belə oyuncaq dovşan bığları onları multiplikasiya filmlərinin personajlarına oxşadır və qırmızı saqqallıların görkəminə bir məzəlilik gətirir. Təsadüfi deyil ki, Hindi-

standa ağ rəng komediya rəmzi sayılır. Tamas tipini görükdürən xarakterdə bu cizginin aşkarlanması onu tragi-komediya personajı kimi rəsm edir. Adətən thadiləri yalnız fiziki cəhətdən güclü kişiler oynayır. Çünki onun ağır tacını daşımaq və hər zaman coşğun emosional bir ovqatda rəqs etmək hər aktyorun işi deyil. Thadilər qüvvətli dirlər, ancaq savadsızdırlar, özlərindən razıdırlar, ağızları söyüşlə doludur. Qədim hind risalələri bu əcinələri oynayan aktyorlara üst dodaqlarının altına fil sümüyündən düzəldilmiş iri dişlər qoymağı məsləhət görür. Hal-hazırda bu məsləhətə əməl olunmur.

KARUTTA THADĪ, yəni *qarasaqqal* personajlar da iş-tirak edir. Bu personajlar primitiv, idarəolunmaz tiplərdir; ağ və qırmızı naxışlar vurulmuş qara qrimdə səhnəyə çıxırlar. Burnuna və alınına sancılmış çuttipuva dəyirmi kürəciyə yox, çiçəkləri sallanmış gülə oxşayır; onlar başlarına qara lələklərlə süslənmiş, iki yerdən çənbərə salınmış iri güldan formalı qara papaq qoyurlar. Karutta thadi **katalanı**, yəni ovçunu təmsil edir. Bəzən ovçu görkəmində səhnəyə çıxan Şiva - **kirata** - da bu qrimdə olur. Qorxu, fəlakət nişanəsi kimi təqdim edilən karutta thadilərin gözlərinin altındakı ağ zolaqla çərçivələnmiş qırmızı ayparalar, ağ-qırmızı rəngə çalan qaşlar onların xarakterik əlamətləridir.

VELUPPU THADĪ Kathakalının ağsaqqal personajlarının ümumiləşdirici təsnifat adıdır. Onlar komik situasiya və vəziyyətlərlə bağlı olan surətlərdir. Meymunlar *Bali* və *Suqriva* da son dərəcə diqqəti şəkən personajlar sayılırlar da, onlardan heç biri xalq içində “Ramayana” eposunun digər meymun qəhrəmanı sərkərdə **HANUMAN** qə-

dərincə sevilmir, əzizlənmir. Xeyirxah və sadıq məxluqlar-dostlar qismində tanınan bu qəhrəmanlar lazım gələrsə, igid Ramanın düşmənlərilə aqressiv bir tərzdə davranıb onları öldürməyi də bacarırlar.

- *Bu xüsusda istərdim ki, müəllifliyi ənənəvi olaraq Valmiki adlı qədim hind şairinə aid edilən “Ramayana” eposunun qısa süjetini danışım. Süjet burada, təbii ki, ədalətli və müdrik hökmdar, qüdrətli döyüşçü, xalqının düşmənlərinə qarşı amansız Ramanın həyatı ilə əlaqədardır. Ramanın atası Daşaratha öz hərəmlərindən biri hiyləgər Kaykeyanın təhrikilə oğlu Ramanı 14 illik sürgünə göndərir. Onun ardınca Ramanın arvadı Sita da, sadıq qardaşı Lakşman da cəngəlliyə yollanırlar. Ramanın cəngəllikdəki həyatı rakşaslarla, yəni əcinərlərlə daimi mübarizədə keçir. Rakşaslar sultanı Ravan bir gün Sitaya aşiq olur. Həm bunun ucbatından, həm də Rama tərəfindən sevgisi rədd edilmiş bacısının, - Şurpanakhanın, - intiqamını almaq məqsədilə qüdrətli rakşas Ravan Sitanı öz yaşıl səmavi atlarında rakşaslar səltənətinə qaçırır. Dərdli Rama bir yerdə qərar tuta bilmir, dünyanı dolaşır. Bu işdə ona meymunlar padşahı Suqri və meymun ordusunun sərkərdəsi Hanuman kömək edir. Məhz Hanuman Sitanı Lank adasında tapır. Eposun zirvə məqamı Rama ilə Ravanın döyüşüdür. Bu döyüşdən sonra qalib Rama öz məmləkətinin paytaxtına qayıdır.*

Odur ki, Hindistanda meymunları müqəddəs bilirlər və onları çox sevirlər. Haradasa demək olar ki, Hanuman “Ramayana” eposunun ikinci əsas qəhrəmanıdır. Lakin bu xeyirxah meymunlar Ramaya düşmən kəsilmiş rakşaslara qarşı yaman amansızdırlar. Elə buna görə də Hanumanın qrimində qara rəngə mühüm yer verilib. Meymunların qrim əsasını qara və qırmızı rəng təşkil edir: gözlərin həndəvəri, alın nahiyyəsi qaradır, ağız ətrafı qırmızı. Ancaq ağ nəbatı naxışlar hiddət, qorxu, hədə rəmzi olan bu rənglərə sakitlik, yumşaqıq gətirir. Hanumanın burnu-

nun üstündəki gavalı formalı yaşıl rəng ağ haşiyəyə alınıb; hər iki yanağında dəmir pul boyda qırmızı həlqələr çəkilib. Yaşıl rəng bildirir ki, Hanuman meşə sakinidir. Onun baş geyimi *VATTA MUTI* adlanır. Bu papaq haradasa latın amerikası xalqlarının milli papağı *sombreroya* bənzəyir; o fərqlə ki, meymunlar sultanının vattasının kənarları düppədüzdür, heç hayana qatlanmır və bu papağın kənarlarından parıltılı dəmir damcılar sallanır. Papağın yuxarı hissəsində isə modern gecə ləmpəsinin şarını xatırladan iri yumru kürə var; eləsən ətrafa işıq saçır. Hanumanın və digər meymunların kostyumları pambıq liflərdən hazırlanır.

Kari qadın ifritələrin qrimidir, “qara” mənasında anlaşılr. Onların geyimləri də qaradır. Bu *veşam* (paltar) rəqsaslar və əcinə xanımlar tərəfindən geyilir. Ravanın qəzəbli, zalım bacısı *Şurpanakha* və çağa Krişnanı öldürməyə çalışan *PUTANA* belə personajlar cərgəsindədir. Aktyorlar bu qadınları həmişə eybəcər bədən görkəmində rəsm edirlər. Cari düşmənlərini amansızcasına məhv edən qadın-ifritə tipidir, meşə sakinidir, yalnız yanaq və çənələrində qırmızı pulcuqlar var.

Qrim əsas paçha, kathi, thadi, kari olan qəhrəmanlardan başqa Kathakali teatrında ikinci dərəcəli personajlar da mövcuddur ki, onlar *MINAKKA (MINUKKA)* (sanskritcə “parlaq” mənasını verir) tipinə aid edilir. Bunlar qadınlar və müdriklərdir. Belə personajların adi üz rəngi, adi qrimi və realistik davranış tərzı olur: gözlərə sürmə çəkilir, qaşlara gözəl görkəm verilir. İfritəliyini dəyişmiş Rəqsas Maya Sundari (“gözəllik təəssüratı oyadan”) minakka kimi qrimlənir, ancaq dodaqlarının altında ifrit dişlərini

gizlətməyi unutmur. Aktyorlar rişiləri, brəhmənləri bildirmək üçün də minakkadan yararlanırlar. Onların da qrimini hindli zahidlərin saç düzümünü xatırladan və **“mukut”** adlanan papaq tamamlayır. Arabaçılar, qasidlər, səma musiqiçisi Narada, döyüşçü-brəhmən Paraşuram və Vişvamirta bu qrimdə səhnəyə adlayırlar.

- Kathakali teatrında bu yeddi əsas qrim tipindən savayı maraqlı daha bir neçəsi var:
- Nərəsimha tanrı Vişnunun insan-şir şəklində avatari: qrim açıq yaşıl üstündə ağ-qara ilə işlənir: gözlər həndəvəri narıncıya alınır, qaşlardan alına doğru kiçik ağ qanadlar qoyulur;
- Nirəm şikəst ifritədir, Şurpanakha kimi iridöşlüdür, burnu kəsikdir, üzü qana bulaşmışdır;
- təlxəklər əlvan qrimdədirlər.

Kathakali teatrında indiyə kimi **60** qrim növü aşkarlanmışdır. Haqqında danışdıqlarımızdan əlavə Kathakali tamaşalarında bu qrimlərin daha üç növündən geniş istifadə edilir: **çuvappu** (qırmızı) günəş və od təmsilçiləri üçündür, **teppu** (çəkilməmiş) quşlar və ilanlardan, **poymukham** (maska) heyvanlardan ötrüdür.

Kathakali teatrının əzsaylı maskaları ilə, adətən, qaban, maral, cüyür eyhamlaşdırılır.

Kathakali teatrında qrimlənmə cərrahiyyə ilə incəsənət arasında ortaqlıq bir mövqə tutur. Qrim xırdalanmış mineralardan, bitki və ağac şirəsindən və düyü unundan düzəldilir. Qatışığa kokos yağı da qatılır. Qrimlənməmişdən öncə ağac qabıqının şirəsilə masaj edirlər və qrimlənmə başlayır. Bu proses adətən **3-4** saat çəkir. Aktyor arxası döşəməyə həsir üstündə uzanır və onun üzünə usta və ya öz tərəfmüqabili əvvəlcə qara karandaşla qrimin sifət xəritəsini çəkir. Düyü unundan düzəldilmiş

pastaya limon şirəsi əlavə olunur və qrim üzə vurulur. Sonra düyü kağızından çuttilər kəsilir və çənəyə yapışdırılır.

Qrimlənmə mərasimindən öncə aktyor gözünün içinə hind badımcınının tumunu qoyur və bir-iki saata onun göz ağı qırmızı rəngə boyanır. Bu prosesdən sonra əgər aktyorun üzündə qrimlənməmiş bir yer qalırsa, o da onun bəbəkləridir. Göz ağının belə qırmızıya tutulması estetik mahiyyət kəsb edir. Lakin bu həm də bədənin hərarətini normal saxlamaqdan ötrüdür. Çünkü sifət tam qrimləndiyindən üzün dərisi tam nəfəs ala bilmir və ona görə bədənin hərarəti qalxır. Belə qrimlənmə bacarığı sənət əsəridir və onun nəticəsi haradasa cənubi afrikalıların ritualları üçün xarakterik maska və qrimləri xatırladır.

Qrimlənmə qurtardıqdan sonra aktyorlara onun kostyumunu geyindirirlər. Kathakali teatrında aktyorlar gen ətəkli tumanlar geyinib səhnəyə çıxırlar. Alicənab qəhrəmanlar açıq rəngli, məkrli personajlar isə qara və qırmızı rəngli tumanlarda olurlar. Tumanlar başdan geyilmir, bədənə dolandırılır; səbətə dolandırılan kimi dolandırılır ki, rəqsin ifasına, ayaqların becid hərəkətinə mane olmasın. Aktyorların hazırlığı başa papaq qoyulması ilə tamamlanır. Papaq başa lentlərlə bağlanır. Nədən ki, papağın yerini möhkəmlətdikdən sonra onu tərpətmək olmaz. Əsas personajlar üçün bitki liflərindən süni saçlar düzəldilir və aktyorun peysərinə papağın altından bəkidiilir. Geyimlər adətən sadə və ucuz parçadan tikilir. Lakin bəzəklərə çox diqqət yetirilir: onlar nazik taxtadan kəsilir, qırmızı keçəyə və qızılı folqaya tutulur, parıltılı daşlarla, muncuqlarla süslənir. Aktyorun zahiri görünüşü üçün sırğalar da vacib atributdur. Onlar iki cür olur: qədəh forma-

sında lotos motivlərində işlənmiş **KUNDALAM** tipi və balaca təkərciyi xatırladan **ÇEVİ-KUTTU** tipi, hansını ki, qu-laqların üstündən taxırlar. Aktyorlar bərbəzəkli **KOTALA-RAM** və ya **ÇANNA-VİRA** adlanan sinəbənd də geyinirlər, **TOVALLA** deyilən qızılı folqa üstündəki daşqaşı çiyinləri-nə, qol əzələsinə **VALA** deyilən iri çiyin billərziyi, biləyə isə zərif **KATAKAM** kimi bəlli bilərzik taxırlar. Aktyorla-rın sol əl barmaqlarında həmişə gümüşü dırnaqlar parıl-dayır, dizlərinə isə arxa tərəfdən zınqırovlar bağlanır. Bu dırnaqlar qatılaşdırılmış düyü unundan xüsusi qələblərə tökülərək hazırlanır və sonradan qısqaclar vasitəsilə bar-maqlara taxılır.

Kathakali aktyorlarının kostyumlarının ən xarakterik əlamətlətindən biri də onların boğazlarına dolayıb iki tə-rəfdən üç-üç sinə boyunca dizlərə qədər uzatdıqları şərf buğumlarıdır. Bu buğumların sonuna kiçik, girdə bir gü-zgü bağlanır. Lazım gəldikdə aktyor güzüyə baxıb qrimi-ni, üst-başını sahmana salır. Çünki o, səhnəni uzun müddət, bəlkə də haradasa **6-8** saat, tərk etmir. Bu şərf buğumları **UTTARİYA** adlanır. Kostyumlar bir qayda ola-raq ucuz materiallardan tikilir; bəzəklər taxtadan, quş lə-ləklərindən, metal və güzgü parçalarından hazırlanır.

Kathakali absolyut teatrdır, fiziki hərəkət, jest, rəqs, musiqiyə əsaslanan teatrdır, sənətin təsviri formasıdır. Ta-maşalar gecə oynanılır: burada final sübh çağı olacaq. Perso-najlar üçün göstərilən hadisələr müstəvisində zaman məhtu-diiyyəti yoxdur. Tamaşa gur bir səhnə ilə qurtaracaq. Təbil-lər bir-birinə qoşulacaq. Aparıcı xanəndə oxumaqda davam edərək əlindəki qısa qalın çubuqla **çenqalanı** - metal disk - döyəcləyəcək. İkinci xanəndə dəmir nimçələrlə (**ilattalam**)

becid bir ritm yaradacaq. Səhnə sanki cəşə gələcək. Eləsən fırtına qopacaq, qılınclar yuxarı qaldırılacaq, elə bil ki əlvən bir dəniz cəşəb dəsəcəq, xeyir şər üzərində qələbə çalacaq. Kathakali teatrının bir gecəlik sirli dünyasının şəkillərini günəş işığı sanki buxarlandırır uçuracaq. Təsadüfi deyil ki, bəzən elmi nəzəri ədəbiyyatda Kathakali tamaşalarını “*Mala-bar misteriyaları*” adlandırırlar.

4. Raslila tamaşaları

Hindistanda xalq teatr formaları çeşid-çeşiddir. Hindlilər arasında *ramlila*, *raslila*, *catralar*, *tamaşalar*, *nakalalar* çox geniş yayılmışdır. Bu baxım bucağından yanaşanda mütləq deyilməlidir ki, meydan tamaşaları cərgəsində raslilaların yeri xüsusi­dir. Bunun başlıca səbəbkarı hindlilərin sevimli tanrısı Krişna şərəfinə keçirilən bayramlardır.

Cavan Krişnanın igidliklərilə bağlı hörgülənmiş sujetlər *Raslila* (əslində: *RASA LILA*) adı altında Hindistanda məşhur olan teatr tamaşalarından ötrü də əsas müəyyənə­dici faktordur. Onun vətəni *Qanq* çayının qollarından ən irisi *Camna* çayı üzərində məskunlaşmış *Mathur* şəhəri və *Vrindavan* kəndidir. Anası *Devakidir*, dayısı əcinə *Kamsa*. Mathur Hindistanın müqəddəs şəhərlərindən biridir, zəvvarlıq diyarıdır. Tanrı Krişnanın cavanlığı barədə dolaşan əksər əfsanələr bu şəhərlə bağlıdır.

- Rəvayətə görə dayısı əcinə Kamsadan gizlədilən Krişna Mathur şəhərinin kənarında *Vrindavana* kəndinə gətirilir və onun bütün uşaqlığı burada keçir. Guya bir kahin əcinə Kamsaya deyib ki, onu öz doğma bacısı oğlu öldürəcəkdir. Əcinə Kamsanın Krişna ilə düşmənçiliyi də elə bundan sonra

*başlayır. Hind kəndliləri hələ indinin özünə qədər tanrı Krişnanın uşaqlıq sərgüzəştlərindən danışan nağıllara vəlehliliklə qulaq asırlar. M.ö. III əsrdə yaşamış yunan mütəfəkkiri Meqasfenin qeydlərinə görə hələ o zaman Krişna hindlilərin sevimli tanrılarından biri imiş. Bu qədim yunan tarixçisi Krişnanı Zevsin igid oğlu Herakla bənzədir. Bəzi dinşünaslar isə tanrı Krişnanı İsa peyğəmbərin ilk örnəyi sayır. Onlar söyləyirlər ki, Tövrat və İncil bu Dravit tanrısını sadəcə olaraq gəncləşdirmişdir. “**Dravit tanrısı**” güney Hindistanın ari olmayan yerli tanrısı deməkdir.*

Raslila tamaşaları adətən Krişnaya həsr olunmuş bayramlar zamanı oynanılırdı: elmi ədəbiyyatda ***Şimali Hindistanın xalq misteriyaları*** kimi təsnif edilir. Raslilaya ***Krişnalila*** da deyirlər. Krişnaya aid miflərdə söylənilir ki, çoban oğlan və qızların rəqslərini görüb, mahnılarını dinləyən Krişna onların sədaqətindən vəcdə gəlir və halaya qoşulur. Təsadüfi deyil ki, ***raslila məhz çoban oğlan və qızların halayı, xoru deməkdir***. Burada “rasa” nektar, şirə, şirin dad, ***“lila”*** isə oyun, rəqs, əyləncə kimi anlaşılr. Bu aspektdə rasa lilanın mənası “şirin oyun” və ya “sevgi rəqsi” kimi aydınlaşır. Raslilanın XVI əsrdə yaranması Bhakti (sans. “sədaqət”, “sədaqətli xidmət”) hərəkəti ilə bağlıdır. Tamaşalar tanrıya sitayişdən, kathak üslublu təmiz rəqsdən və liladan, yəni oyun bölümündən ibarətdir. Mahnılarda bhakti şairləri Surdasın, Haridasın brac dilində yazdığı şeirlərindən istifadə olunurdu.

Bu tamaşalar açıq meydanda göstərilirdi. Əksərən seyrçilər raslila zamanı ya ayaq üstə dayanır, ya da dövrə vurub ifaçılar ətrafında əyləşirlər. Raslila tamaşaları oynanılan meydanda həmişə xüsusi struktura malik səhnə qurulur. Düzünə qalsa, bu, səhnə deyil, taxt-tac formalı bir komadır. Bu koma-taxtın uzunluğu təqribən 3, enisə met-

rə yarımındır. Koma yaşıl yarpaqlarla örtülür, arxadan isə çit pərdə asılır. Ortadan hündürlüyü metrə yarım olan bir taxt düzəldilir, balış və parçalarla bəzədilir. Bir qədər aşağıdan isə üstünə parça çəkilməmiş pilləkən qurulur. Bu pilləkən taxta əyləşəcək aktyorlara kömək etmək məqsədini güdür. Digər tərəfdən bu pilləkəndən az nüfuza malik olan personajlar da oturacaq kimi istifadə edirlər. Komanın qarşısına iri xalça (əksərən palaz) sərilir və hadisələr bu döşənək üzərində oynanılır.

Dramın baş qəhrəmanı tanrı Krişna və onun qardaşı Balarama həmişə meydanda olurlar. Bir tərəfdən bu qəhrəmanlar dramın əsas personajlarıdır, digər tərəfdən isə bu rəslilə bir tamaşa kimi məhz onların şərafinə oynanılır. **Krişna və Balaramanın** daima tamaşa meydançasında gəzişmələri həm də onu bildirir ki, bu tamaşalar, hər şeydən əlavə, bir ayin qismində təsəvvür olunur. Koma-taxtın tamaşada öz funksiyası var. O, qorxulu ilan-əjdaha **Kalinda** üzərində qələbə çalıb Camna çayının dalğaları arasından peyda olduğu zaman bir qəhrəman kimi taxt üstünə çıxır. Qasid Naradanı dinləmək üçün də Krişna taxtdan yararlanır. Palazın sağ tərəfində sazəndələr əyləşir. Orkestr adətən yeddi nəfərdən ibarət olur. Bu orkestrin tərkibinə mridanq tipli təbillər, saz və kamançaya oxşar simli alətlər, metal nimçələr və balaca fisqarmoniya daxildir. Sonuncu alətin cəmi iki oktavası var: sol əllə tuluqdan alətə hava vurulur, sağ əllə sə melodiyə çalınır. Sazəndələr həmişə elə oturlar ki, üzləri aktyorlara tərəf olsunlar: əks təqdirdə müşayət aktyorların oyunu ilə uyuşmaz.

Krişna, Balarama və onların dostlarını yeniyetmələr ifa edir. Digər rollar böyüklərə tapşırılır. Rəslilə tamaşaların

da, Kathakalidə olduğu kimi, cəmi rollar kişilər tərəfindən oynanılır. Burada iştirak edən personajların geyimləri çox sadədir. Təbii ki, baş qəhrəmanların geyimləri daha zəngin və daha əlvandır. Raslila dramlarının bütün personajları meydana papaqda yox, çalmada çıxırlar. Krişna və Balaramanın papaqları isə bir növ dərviş kalansuvasını xatırladır. Kalansuvanın arxa hissəsinə müqəddəslərin haləsini nişan verən “taxta çevrə” bərkidilir. Krişna qırçınlı, uzun qara paltarda, Balarama isə ağ geyimdə olur: formaca paltarlar eynidir. Onların dostları, - çoban oğlan və qızlar, - adətən al-əlvən kostyumlar geyinirlər. Kamsa həmişə çalma qoyur, muncuqlarla bəzədilmiş zəngin qaftanda çıxış edir. Vasudevanın da paltarı Kamsanın geyiminə oxşayır. ***Vasudeva Krişnanın ögey atasıdır.*** Bu dramlarda xüsusi yeri olan personajlardan biri də ***Naradadır.*** O, tanrı qasididir, falçıdır. Raslila tamaşalarında bəzi personajlar saqqal və parikdən faydalanırlar. Alicənab personajların - Krişna, Balarama, Vasudeva və Devakinin - boyunlarında həmişə gül çələngi olur. ***Çoban oğlan və qızların şən halay - RASLILA - əcinə Kamsanın Vrindavanaya Krişnanı öldürməyə göndərdiyi rakşas Putananın Krişna tərəfindən öldürülməsi - bağlı sevinc izharıdır.***

Kathakali teatrında olduğu kimi Raslila tamaşalarında da şərtilik dərəcəsi çox yüksəkdir. 10 yaşlı oğlan uşağının asanlıqla böyük kişilərin ifa etdiyi obrazlar üzərində fiziki qələbə qazanması avropalı seyrçidə ironik münasibət əmələ gətirə bilər. Lakin hindli bu şərtiliyi əfsanənin gerçəkliyinə inanaraq tam sakit qəbul edir. Sujetin və hadisələrin görükdürülməsinin vizual şərtiliyinə baxmayaraq aktyorların ifa manerası raslila tamaşalarında çox gerçək-

çidir: yəni şərti rəqslər və real dialoq, münasibət. Raslila, həqiqətən, təmiz dramdır, meydan tamaşasıdır. Klassik hind dramları və catralar kimi raslila da nəsr və şeirdən qurulmuş dialoqlardan ibarətdir. Şeyrlər tamaşa zamanı oxunur, dialoqların danışq parçaları isə aktyorlar tərəfindən improviz edilir.

Bənqal catraları raslilanın daha sadə, musiqi dili baxımından daha cəlbedici variantıdır. Hind xalq teatrında satirik ruhlu oyunlara da yer var. **TAMAŞA (raslila tipində olan bir göstəri kimi) isə haradasa meydanın məzəli mahını teatrıdır.**

Beləliklə, **Kathakali teatri, ramlila, krişnalila (raslila), bhaqavata-mela, burrakatha, bhənd-cəşn, nautanka dramları, vidhi-attam** Hindistanda mövcud özəl teatr formalarıdır ki, ənənəvi teatr mədəniyyətinin bu məmləkətdə sonsuz dərəcədə zəngin olduğunu sübuta yetirir.

5. Hind klassik dramının qısa tarixi

Təbii ki, bu tarix “Natyashastra” risaləsilə sıx surətdə bağlıdır. Çünki hind dramının estetikası bu risalədən bəllidir. Pyes yazmağın yolları, qanunları da “Natyashastra”nın bölmələrində açıqlanır. Hərçənd risalə nəzəriyyə xislətlidir, poetikadır və deməli, mətnlərin mövcudluğu ondan ötrü vacib şərtidir. Bu da o anlama gəlir ki, Hind klassik dramının tarixi “Natyaveda”dan daha qədimdir.

Hind klassik dramının tarixi və mövcudluğu ilə ilişikli çoxlu qaranlıq məqamlar var. Bəllidir ki, hind klassik dramı Qupt sülaləsinin hakimiyyəti çağlarında, yəni IV-V

yüzlərdə öz zirvəsinə ucalır, IX-X əsrlərdə isə sanki heç olmamış kimi qeybə çəkilir, unudulur. Adətən, hind klassik və ya sanskrit dramından danışarkən ədəbiyyat yox, qədim dövrlərin və Orta əsrlərin canlı teatr ənənəsi nəzərdə tutulur. Bu haqda, yəni aktyorlar, tamaşalar barəsində məlumatlarsa təxminidir.

Sanskrit dramının genezisi epos və epik deklomasiyalarla, şimşək tanrısı **Hindranın** şərafinə düzənlənən mərasimlərlə, məhsuldarlıq müqəddəslərinə sitayişlə əlaqədardır.

- *Hindranın bayramında şəhər meydanına meşədən bir ağac gətirilirdi, meydanın mərkəzində yerləşdirilirdi və bəzədilirdi. Bir neçə gündən sonra ağacı aparıb çayda batırırdılar ki, onun bitkisəl böyümək gücü torpağa və suya siyarət eləsin, məhsuldarlığı artırsın. Yəqin ki tanrıların və asurların mübarizəsindən söz açan misteriyalar, komediya tamaşaları, güləşçilərin yarışı, kəndirbazların, musiqiçilərin çıxışı bu bayramın əyləndirici fakturasını təşkil edirdi.*

Bax, beləcə, misteriya ilə gülüşün, epik təhkliliyin qovşağında hind klassik dramı - teatrı formalaşırdı və bu zaman bədii mətnlə rəqs-pantomima bir araya gətirilirdi.

Eposun bədii qiraət nümunəsi kimi tamaşaçı qarşısında oxunması faktdır və bu fakt hətta “Ramayana”nın özündə belə qeyd olunur. Hindistanda eposu (dastanı) musiqili şəkildə ifa edən xanəndəyə, bizim dillə desək, aşığa, **SUTA** deyirlər. Hind klassik dramında onun vəzifələrini **SUTRADHARA** - baş aktyor və truppə müdiri - yerinə yetirir. Sanskrit dilindən sutradhara **“kələf sahibi”** kimi anlaşılr. Sutradhara seyrçiləri hadisələrin məğzindən həli edir, onlara aktyorları nişan verir, hadisələrin cərəyan edəcəyi yeri müəyyənləşdirir. “Suta” və “*sutradhara*” anlamları ilə yanaşı eposdan drama **“bharata”** və **“kūṣi-**

lava” terminləri də daxil edilib. Bharata “Mahabharata” (sanskritcə. “Mahabharatam”) qəhrəmanlarının nəsillik adıdır, **Kuşi və Lava** isə “Ramayana” eposundan tanınan iki məşhur nağılçını eyhamlaşdırır. “Nağılçı” sözünün sinonimi “Kuşilava” kəlməsini aktyor mənasında da işlədirlər. Beləliklə, çox sadə bir şəkildə aydınlaşır ki, hind dramı özünün hər bir təzahüründə epos, folklor, dini ədəbiyyat, başqa sözlə, qutsal mətn nümunələrindən asılıdır. Təsadüfi deyil ki, sanskrit dramaturqları **Bhavabhuti** və **Racşekhara** özlərini “Mahabharata” və “Ramayana” yaradıcılarının şagirdləri və davamçıları bilmişlər.

“Natyashastra” risaləsi ilk sanskrit pyesindən təqribən **I-II** əsr sonra meydana gəlmişdir. Bu, o deməkdir ki, “Natyashastra” artıq kamil sanskrit dramlarının təcrübəsi nəzərə alınaraq tərtib edilmişdir. Sanskrit pyesləri dini bayramlar zamanı ya məbədgahlarda, ya da sultan saraylarının xüsusi salonlarında oynanılmışdır. Dramları tez-tez ifa etməkdən ötrü açıq havada da spesifik otaqlar düzəldilər və tamaşalar göstərilirdi. Qədim hind dramaturqlarının **Bhavabhuti, Kalidasa, Şudraka, Bhasa, Harşa** və digər dramaturqların pyeslərində “Natyashastra” qanunları həmişə qorunub saxlanılmışdır. Daha başqa bir fakt da önəmlidir: **“Natyashastra”nın teatr binalarına, onların quruluşuna böyük bir diqqətlə yanaşması belə bir tarixi qənaətə gəlməyə imkan verir ki, sanskrit pyeslərinin ancaq məxsusi tikilmiş teatrlar üçün yazıldığı söylənilsin.**

Hind teatri heç nə ilə qədim yunan teatrlarını xatırlatmır. Burada teatr binaları ağacdən və ya kərpicdən tikilirdi, üstləri örtülürdü. Onlar düzbucaq və ya kvadrat formasında ola bilərdi. Lakin “Natyashastra” yalnız düzbucaqlı for-

manı teatr tamaşalarından ötrü yararlı sayır. Bu teatrın uzunluğu **32** dirsək (16 m), eni **16** dirsək (8 m) olmalıydı. İçəridən teatr iki yerə bölünürdü: seyrçi salonuna (*pre-qşaqrıha*) və səhnəyə (*ranqapıtha*), arxa səhnəyə (*ran-qasırşa*) və artist otağına (*nepaşaqrıha*).

Artist otağında aktyorlar qrimlənilir və boş məqamlarda istirahət edirlər. Arxa səhnə ön səhnədən bir qədər hündürdə yerləşirdi, sultan sarayının və ya varlı bir şəxsin evinin içəri otaqlarını bildirirdi. Bu məbədğah zalı da ola bilərdi. Ön səhnə hadisələrin açıq səma altında, - küçədə, meşədə, saray parkında, - baş verdiyini eyhamlaşdırırdı. Sol və sağ böyürlər də arxa səhnə kimi bir qədər hündürdə yerləşirdi və ön səhnədən sütunla ayrılırdı. Sanskrit dilində səhnənin bu böyürlərinə "*mattavarani*" deyilir. Hind teatrında ön pərdə olmur. Bunun əvəzinə ön və arxa səhnələr arasında pərdə asılır. "*Natyaşastra*" risaləsinə əsasən tamaşaya hazırlıq çox zaman pərdə arxasında aparılır. Aktyor otağının iki künc qapısı isə birbaşa arxa səhnəyə açılır. Düzgün olar ki, bunlar qapı yox, sadəcə yüngül çit pərdə asılmış tağnüma formalı keçid adlandırılısın.

Tamaşaçı salonunun da eni və uzunluğu səhnənin ölçüləri kimi **16** dirsəkdir. Burada oturacaqlar taxtadan olurdu, amfiteatr üslubunda düzülürdü; üstünə isə xalça-palaz döşənirdi. Salonun **4** küncündə müxtəlif rənglərdə sütunlar qoyulurdu: ağ və qırmızı sütunlar yuxarı kastaların, sarı və tünd göy aşağı kastaların əyləşdikləri yerləri nişan verirdi. Zalı tən ortası isə hökmdar və onun əyanlarından ötrü nəzərdə tutulurdu. Teatrda adətən **300-dən 500-ə** qədər yer olurdu. Bu teatrda dekorlardan istifadə edilməsi barədə heç bir məlumat yoxdur. Dekor burada aktyorun verbal

şəkildə təsvir etdiyi mənzərə ilə əvəzlənirdi. O, bu verbal təsvirə jest və mimikalarını da qoşurdu. Kiçik bir replika, məsələn, “bura məbədgahdır” kəlməsi kifayət idi ki, seyrçi hadisənin baş verdiyi məkanı bütün reallığı ilə təsəvvür eləsin. Aydın görünür ki, burada da şərtilik də-rəcəsi çox yüksəkdir.

Aktyorların oyun tərzı də tam mənası ilə şərtıdır. San-skrit teatrında səhnə fəalıyyətinin məqsədını görükdür-mək üçün mimika və jest əsas vasitə hesab edilirdi. Bu te-atrda işıqların söndürülməsi bir elə də vacib deyildi. Aktyorlar adı əl hərəkətlərilə qaranlığı bildirirdilər. Əgər aktyor ətəklərini çirmələyirdisə, bu, o demək idi ki, per-sonaj çayı keçir. Yox əgər özünü üzgüçüyə bənzədirdisə, aydın olurdu ki, suyun hövzəsi dəniz qədər dərin-dir. Jest və mimikanın köməylə dağlar, okean, sübh, gecə, dəniz, ay və ulduzlar da rəmzi şəkildə göstərilirdi.

Aktyorların geyim, qrim və saç düzümləri də pyesın mənasının aşkarlanmasında, xarakterlərin açılmasında böyük rol oynayırđı. “Natyashastra”ya görə zahidlər cırım-cındır və ya palıd qabığı rəngində paltar geyinməliydilər. Saray əyanlarının qırmızı gödəkçələri, tanrı və tanrıçala-rın, sultanların rəngbərəng qaftanları olmalıydı. Bulaşır paltar bildirirdi ki, onun sahibi ya divanədir, ya bədbəx-tdir, ya da yolçudur. Əcinələrin və depressiya keçirən adamların saçları çiyinlərinə tökülməliydı; nazirlərin, ka-hinlərin, rahiblərin başı hamar qırılmalıydı; sultanlar və tanrıların isə səliqəylə biçilmiş saqqalları olmalıydı. Münzəvi qızlar cəmi bir hörüklə kifayətlənməli, ərli qa-dınlar isə saçlarını burmalıydılar.

Qrimin rəngi xüsusi əhəmiyyətə malik idi. Brəhmənlər və kşatrilər **qırmızı**, vayşilər və şudralar **tünd göy** rəngli qrimdə olurdular. Bəzi tanrılara **ağ**, digərlərinə isə **sarı** rəngli qrim məsləhət görülürdü. Qrimin rəngi personajın peşəsini, nəslini və ovqatını eyhamlaşdırırdı.

“Natyashastra” risaləsinə istinadən teatrda tamaşa bayram ovqatı ifadə edən mərasimlə başlanırdı. Bu mərasimə **PURVARANQA** deyilirdi. Purvaranqanın birinci hissəsi pərdə arxasında bir ayin kimi keçirilirdi. Sonra purvaranqanın ikinci hissəsi başlanırdı. Təbil zərbələri altında musiqiçilər ön səhnəyə keçib əyləşirdilər. Tamaşanın musiqi kompozisiyasının ilk akkordları eşidilirdi. Elə bu vaxt sutradhara öz köməkçilərilə birgə ön səhnəyə addımlayırdı. Onun əlində gül dəstəsi olurdu: köməkçilərdən biri su dolu qızıl kuzə, o birisi isə carcara - Hindranın silah-bayrağını - gətirirdi. Sutradhara səhnədə bir neçə ritual addımını ilə gəzişib gülləri döşəmənin mərkəzinə səpələyirdi, sonra bu mərkəzin ətrafına fırlanırdı və mantra oxuya-oxuya carcaranın yüksəldilmə ayinini icra edirdi. Hindranın bayrağı tamaşanın gedişatını hər hansı bir maneə və əngəldən apriori hifz eləməliydi. Bununla da sutradhara və onun köməkçiləri, əslində, məkanı sakrallaşdırır, dünyanın ritual modelini qururdular, harada ki, Hindranın silah-bayrağı dünya ağacına çevrilirdi. Carcara Brəhmə, Şiva, Vişnu, Skanda kimi tanrılar tərəfindən qorunurdu.

Sonra səhnəyə əlində yenə gül dəməti tutmuş 4-cü aktyor çıxırdı: carcara, sutradhara və musiqiçilər şərəfinə müqəddəs **pucu** ayinini icra edirdi. Ayin bitincə sutradhara **NANDİ** adlanan şükranlıq duası (litaniya - təkrarlanan qısa cümlələrdən ibarət) oxuyub hökmdar, məmləkət,

brəhmən və inəklərin salamatlığını diləyirdi. Rəqqaslar və xor üzvləri səhnəni öz hərəkət və oxumaları ilə məbədə döndərirdilər. Bunun ardınca məkandan sakrallıq alınır, sutradhara Şivanın Tandava rəqsini eyhamlaşdıraraq fallik rəqs göstərirdi və qurduğu modeli Şivanı eyhamlaşdıraraq dağıtmağa başlayırdı. Sutradhara vəzifəsini bitirdikdən sonra baş köməkçisi *sthapaki* və digər aktyorla birlikdə Brəhmə, Vişnu (dünyanı okeandan yaradan tanrı) və cırtdan Viduşaki (asur) arasında tanrı qüdrətilə bağlı bir mükəliməni seyrçilərə xatırladırdı.

Yenidən rəqs başlanırdı və nəhayət ki, növbə pyesin *PRAROÇANA* deyilən məzmununa yetişirdi. Sanskrit dramaturgiyasında klassizm cərəyanında olduğu kimi zaman, məkan və hərəkət birləşməsi gözlənilmirdi. Burada hadisələr 10 aya da, 10 ilə də tamamlana bilərdi. Lakin “Natyashastra”ya görə bir pərdənin olayları mütləq 24 saata sığışmalıydı. Odur ki, dramaturqlar müəyyən vəziyyətlərdə zamanı süni sürətdə “sıxmaq” vasitələrinə əl atırdılar.

Qədim yunan teatr mədəniyyəti üçün Aristotelin “Poetika” əsəri nədirsə, “Natyashastra” risaləsi də hind teatr mədəniyyəti üçün elə odur. Hindlilərin bu mötəbər beşinci vedasında pyesdəki dramatik fəaliyyətin inkişafı 7 mərhələyə ayrılır:

- *Arambha* (başlanğıc);
- *Yatna* (güclənmə);
- *Pratyasha* (uğur qazanılmasına ümid);
- *Niyatapti* (irəliləmə);
- *Qarbha* (yaranış);
- *Vimarsha* (şübhə);
- *Nirvahana* (nəticə).

Hind sanskrit dramalarında bu bölgüyə uyğun şəkildə qəhrəmanlar da tiplər üzrə qruplaşdırılır. Məsələn, əsas

qəhrəman amplusı - *nayakanın* - dörd növü var və hindoloq-teatrşünas olmadan bunların hamısını bircə-bircə yadda saxlamaq çox çətindir.

Dram növü hind mədəniyyətində *NATYA və RUPAKA* sözlərilə bildirilir. “Natyashastra” 10 rupaka növünün təsnifatını verir. Bunlardan 5-i çoxpərdəli pyesləri təmsil edir:

- *NATAKA*
- *PRAKARANA*
- *SAMAVAKARA*
- *DİMA*
- *İHAMRİQA*

Dramın ən yüksək növü nataka hesab edilir. Burada pərdələrin sayı 5-10 arasındadır. Sanskrit dramaturgiyasının əsas uğurları bu dram növü ilə bağlıdır. Nataka mənaçə elə dram deməkdir və onun sujeti mütləq şəkildə ənənəvi olmalıdır. Dramın bu növündə öncül aparıcı rasalar qəhrəmanlıq və sevgi rasalarıdır. Amma elə sayılırdı ki, nataka növündə yazılmış pyesin ortasında qəmli rasa, axırında isə təcüb rasesi də işlədilə bilər. *Nataka yüksək ritorik üsluba üstünlük verən dram hesab olunur.* Bu növ həmşə musiqi, mahnı və rəqslərlə müşayət edilir.

Dramların prakarana adlanan növü haradasa nataka ilə eynidir. *Prakarana hadisə deməkdir.* Nataka qəhrəmanı kimi prakarana qəhrəmanının da xeyirxahlığı mütləqdir. Ona pyesdə brəhmən statusundan yüksək dərəcə verilmir, yəni bu qəhrəmanın tanrı və ya sultan olmaq ixtiyarı yoxdur. Prakaranada aparıcı rasa erotik rasadır.

Samavakara və dima növləri “Natyashastra” risaləsində dramların təsnifatı siyahısına yəqin ona görə düşmüşdür ki, səma müdriki Bharatanın yazdığı “Amritanın becəril-

məsi” və “Tripuranın yandırılması” adlı pyeslər bu növlərə daha çox uyğundur. ***Samavakaranın məzmunu tanrı və asurların mübarizəsini işıqlandırır.*** Burada qəhrəmanlıq rəsmi üstündür. Pyes üç pərdədən ibarət olmalı və personajların sayı 12-ni aşmamalıdır.

Dima da əfsanəyə söykənən dram tipidir, personajları tanrılar, yarım tanrılar və əcinələrdir. Qəzəb burada öncül rəsdir.

Dramın ihamriqa növündən, təəssüf ki, tarix nümunə saxlamamışdır. İhamriqa iki sözdən ibarətdir: ***iha və mriqa.*** “İha” izləmək, “mriqa” ceyran deməkdir. Bu dramda söhbət ilahi pəri uğrunda aparılan mübarizədən gedir. Ənənəyə görə ihamriqa 4 pərdə ilə məhdudlaşdırılmalıydı.

“Natyashastra”nın təsnifatına düşmüş qalan **5 növ** isə birpərdəli pyeslərdir:

- **BHANA** pyes-monoloqdur. Burada bir aktyor iştirak edir, özünün və başqalarının sevgi macəralarından danışır. Bhana üçün erotik rəsa əsasdır.
- **PRAHASANA** növünə aid edilən pyeslərdə komik rəsa üstündür. Onun qəhrəmanları nöqərlər, rahiblər, qulluqçılar, fırıldaqçılar və fahişələrdir. Bu növ dramlardan ötrü dava-dalaş, hay-küy, mübahisə xarakterikdir.
- **VITHI** haradasa bhana və prahasananın qarışığıdır, mövzusu məişətlə əlaqədardır, bir, iki və ya üç aktyor tərəfindən ifa olunur. Bu növün aparıcı rəsmi erotik rəsdir.
- **ANKI** (hər fən “şəkil”, “pərdə” deməkdir) sadə insanlardan danışan əfsanələrlə iştirakı pyesdir, iki və ya üç sənətçi tərəfindən oynanılır. Burada qüssə rəsmi rol böyükdür.
- **VYAYOQA** dramın son növüdür və əgər belə demək caizsə, qəhrəman tanrı haqqında təmtəraqlı boydur. Burada qadınlar iştirak etmirdilər. Ona görə vyayoqa erotik rəsadan uzaq qaçır, qəhrəmanlıq və qəzəb rəsalarını isə vacib bilir.

Bu böyük on növlə yanaşı müəlliflər *UPARUPAKA* adlanan daha 18 dram növünü xatırlayırlar. 18 uparupaka kiçik növlərdir: bu günə onlardan yalnız biri gəlib çatıb; *nataka*, yəni kiçik nataka. Qalan 17 növdən isə heç bir məlumat yoxdur.

Belə təsnifatdan sonra biz “Natyashastra” risaləsinə tam əminliklə dramın poetikası kimi qələmə verə bilərik.

6. Bhasa

Sanskrit dramının məşhur pyes yazarlarından biri də Bhasadır. Onu 13 pyesin müəllifi hesab edirlər. Əslində bu pyeslərin heç birində birbaşa **Bhasa** adına təsadüf olunmur. Lakin teatr sənətinin tədqiqatçıları şərti şəkildə “**trivandrum pyesləri**” adlandırılmış dram əsərlərini Bhasaya mənsub bilirlər.

Kalidasa “Malyavika və Aqanimitra” dramında Bhasanı öz dəhi sələfi kimi tanıtdırır. Belə ki, Bhasa dramın “Natyashastra” risaləsində göstərilən bütün növlərində özünü sınamışdır. Onların sırasında 1 pərdəli pyesdən tutmuş 7 pərdəli drama qədər istənilən növ əsərə rast gəlmək mümkündür. Bu pyeslərdən **6-sı**:

- “*Madhya vyayoga*” - “*Ortancıl qardaş haqqında vyayoga*”
- “*Duta Qhatothaça*” - “*Səfir Qhatothaça*”,
- “*Dutavakya*” - “*Səfirlik*”,
- “*Karnabhara*” - “*Karnanın aqibəti*”,
- “*Urubhanqa*” - “*Sınmış çanaq sümüyü*”,
- “*Pancharatra*” - “*Beş gecə*”

hindlilərin epik sərvəti “Mahabharata” sujetlərinə, **2-si**:

- “*Pratima nataka*” - “*Heykəl haqqında nataka*”
- “*Abhiseka nataka*” - “*Şahlıq haqqında nataka*”

isə məşhur “Ramayana” motivlərinə yazılmışdır. Bir dram:

- *“Balaçarita”* - *“Qaçan uşaq”*

Krişna haqqında mövcud əfsanədən bəhs edir. Digər

2-si:

- *“Yauqandharanın andı”*
- *“Xəyala dalmış Vasavadatta”*

folklor nümunələri zəminində yaranıb. Daha 2 dram isə:

- *“Avimaraka”*
- *“Çarudatta”*

tamam orijinal süjetlərdir.

Bhasanın yaşadığı dövr III-IV əsrlər güman edilir. Lakin hər ehtimala qarşı elmi ədəbiyyat onun ömrünün yuxarı həddi kimi V yüzili götürür. Bu da təqribi bir rəqəmdir. Bəziləri Bhasanın həyat tarixçəsini m.ö II əsrlə miladın II əsri arasına sığışdırırlar; bəzilərisə hətta onu m.ö. V yüzilin dramaturqu sayırlar. Belə olduqda bir sual ortaya çıxır: bəs Aşvaqhoşa necə olsun? Hamı razılaşıb ki, o, hind dramaturgiyasının mənbəyində dayanan birisidir və ilk buddaçı şair-dramaturqdur və miladın I-II əsrlərində yaşayıb, amma bir sıra ünlü indus pyes yazarlarından onunla fərqlənib ki, Buddaya tapınıb. Onun “Buddhaçarita”, “Sundari və Nanda” poemaları, “Şaripurun buddaçılığa dönməsi” dramı yetərinə məşhurdur. Lakin mümkün ki, Aşvaqhoşa buddaçı olduğundan onun adı bir o qədər də sənət dünyasında yayımlanmayıb.

Hindoloqların fikrincə Bhasa “natyaşatra” qanunlarına bir elə də riayət etməyib, hətta onları pozub da: pyeslərində zorakılıq motivlərinə yol verib. Bhasanın həyat faktları ilə bağlı elmdə heç bir dəqiq tarixi məlumat olmayan əsərlərini mütəxəssislər məzmununa görə epik və lirik pyeslərə ayırırlar.

7. Kalidasa

Bhasa kimi Kalidasa barəsində də faktiki tarixi məlumat tapmaq çətindir. Lakin Kalidasanın həyat və yaradıcılığı ilə bağlı bir sıra əfsanələr mövcuddur ki, onun şəxsiyyətini müxtəlif yönlərdə tanıdır. Kalidasanın həyatı ilə ilişkili əfsanələrin yaranmasının əsl səbəbkarı dramaturqun adı olub: **KALİDASA**.

Kali yeraltı dünyanın qadın hökmdarı, qaraüzlü, qəzəbli ölüm tanrısının adıdır, **dasa** isə qul deməkdir. Rəvayətlərin birində söylənilir ki:

- *çobanlar kastasına mənsub kasıb bir ailədə kəfir bir oğlan uşağı böyüyürdü. Başqa bir əfsanəyə görə, bu hadisə brəhmənlər kastasında baş vermişdir. Uşaq pəltək, qaradərili, sərsəm bir oğlan idi. Onu xəstə bilib tədris üçün perspektivsiz sayan kahinlər cocuğu məktəbdən qovurlar. Çünki uşaq heç nəyə qadir deyildi və adi məsələləri belə yadda saxlamırdı. Odur ki, bütün dünyadan bezikmiş incik uşaq tanrıça Kalinin məbədinə təşrif buyurur. Oğlan gecəni məbədgahda keçirir və Kaliyə yalvarır ki, ya onun canını alsın, ya da ona ağıl, idrak, yaddaş versin. Kalinin balaca cocuğa yazığı gəlib onu öz himayəsinə götürəcəyini vəd edir. Bu şərtlə ki, o, Kaliyə sədaqətli qalıb daima ibadətdə bulunmalıdır. Kali həqiqətən möcüzə yaradır: həmin bu gecədən sonra oğlan mərifətli və sədaqətli bir bəndəyə dönür, gözəl görkəm alır. Uşağın valideynləri və kahinlər bu möcüzəni görüb ona **KALİDASA** adını verirlər.*

Bu əfsanənin başqa variantları da var. Amma onların hamısı birlikdə olduqca vacib bir mətləbi aydınlaşdırır: Kalidasa adlı və ya təxəllüslü bir dramaturq şivaizmin şaktiçi sektalarından birinin üzvi olub Şakti-Kaliyə tapınmışdır. Lakin bütün bu məlumatlar içində yalnız bircəciyi daha ağlabatan və həqiqətə uyardır. Bu fərziyyəyə əsasən Kalidasa hind hökmdarı **Çandraqupta II Vikramaditya**-

nın (380-413-cü illər) hakimiyyəti dövründə yaşamışdır. Bunu onunla əsaslandırırlar ki, Hupt imperiyası dövründə hind mədəniyyəti çiçəklənmə durumuna gəlir və Kalidasa məhz həmin mədəniyyətin təmsilçisi qismində qələmə verilir. Bir də onu söyləyirlər ki, Kalidasanın naməlum hamisi elə Çandraqupta II Vikramadityanın özüdür.

Düzdür, onun m.ö. VIII yüzilldə Günəş sülaləsi dönəmində yaşadığını da söyləyənlər tapılır. Çünki Kalidasanın “Raquhu nəslı” pyesi məhz bu sülalənin hakimiyyətinə həsr olunub. Digər tərəfdən xalq rəvayətləri Kalidasanın ömür sürdüyü dönəmi Malava hökmdarı Bhodja Paramaranın 1040-1090-cı illərdə sultanlıq çağları ilə bağlayır. “Malavika və Aqnimitra” dramının qəhrəmanı isə m.ö. 149-141-ci illər arasında hakimiyyətdə olmuş şah Aqnimirtadır. Belə bir əsəri Kalidasa müəyyən qədər sonralar yaza bilərdi. Odur ki, onun yaşam tarixinin aşağı həddi m.ö. II əsr, yuxarı həddi isə Ayhol yazılarının verdiyi məlumata istinadən miladın VI yüzili götürülür. 634-cü ilə mənsub bu yazılarda Kalidasadan hind poeziyasının klassiki kimi danışılır.

Kalidasanın m.ö I əsrə aid edilməsi də, zətən, mümkünsüzdür. Əgər belə olsaydı, gərək Kalidasa ilə **BHAVA-BUTİ** adlı yaşam tarixçəsi dəqiq bəlli (VIII əsr) dramaturqun pyesləri arasında bu qədər ruhsal-mənəvi və bədii-estetik yaxınlıq nəzərə çarpmamalıydı. Hər iki dramaturqun əsərləri onların oxşar zaman vibrasiyasında yaşadığını görükdür. Holland sanskritoloqu Körn astroloji məlumatlardan faydalanıb belə qənaətə gəlir ki, Kalidasa VI əsrin Varahamihir adlı hind münəcciminin müasiri olub. Hindşünaslar Fergüson da, Yakobi də Kalidasanın yunan

astroloji bilgilərindən itələnərək arxayınlıqla deyirlər ki, dahi hindlinin yaşam tarixi miladın IV-VI yüzillərin sərhədini aşmır.

Son zamanların tədqiqatçısı D.Ş.Upədhəyn, Kalidasa yaradıcılığının ən böyük tədqiqatçılarından biri, dramaturqun doğum və ölüm tarixlərini hətta dəqiq göstərməkdən çəkinmir. Bu araşdırmaçı Kalidasanın miladın 365-445-ci illər arasında yaşadığını sənədləşdirir.

Bütün bunların fəvqündə qismən dəqiq yalnız o məlumdur ki, Kalidasaya aid edilən 30 pyesdən ancaq 6-sında dramaturqun həqiqi müəllifliyi təsdiq olunur. Bunlar:

- “*Malavika və Aqnimitra*”
- “*Kişiliklə fəth edilmiş Urvaşi*”
- “*Şakuntala və üzük-ələmət*”
- “*Bulud-qasid*”
- “*Raḡhu nəsl*”
- “*Hər b tanrısının doğumu*”

əsərləridir. Ara-sıra

- “*İlin fəsl*”

pyesini də bu siyahıya əlavə edirlər.

Dünya mədəniyyəti tarixində Kalidasaya hind şeirinin *Himalayı* deyirdilər. Onun ən məşhur əsəri “Şakuntala”dır ki, müxtəlif ölkələrin səhnələrində dəfələrlə tamaşaya qoyulub. 1789-cu ildə Uilyam Cons tərəfindən ingiliscəyə tərcümə edilib və bununla da hind dramaturgiyası Avropa teatrını fəth etməyə başlayıb. 1914-cü ildə isə Moskva Kamera Teatrının bədii rəhbəri A.Y.Tahirov bu əsəri modern bir üslubda səhnələyir və teatr mühitində böyük uğur qazanır.

Hind ədəbiyyatı tarixində belə bir fikir dolaşır ki, sənətlərin ən gözəli dram, dramların ən gözəlisə “Şakuntala” pyesidir. Onun sujeti “Mahabharata”dan götürülüb.

7 pərdədən ibarətdir. Burada bir sevgi macərası nəql edilir. Birinci pərdədə:

- *Hastinapur (hastin fil, pur şəhər deməkdir) hökmdarı Duşyanta* ov ovlar, quş quşlar, arabaçısını məcbur eylər ki, atları bir cüyürün arxasınca sürüb orman dərinliyinə getsin: cüyürə çatar-çatmaz, oxunu atar-atmaz, önünə bir münzəvi çıxar və şaha deyər ki, sən oxun günahsızları dəlməsin, sitəm görmüşləri müdafiə eləsin. Duşyanta ceyranı ovlamaqdan vaz keçər, zahidsə hökmdara xeyir-dua verər. Yolda bir yasəmən bağçasında ağaclara su verən üç gənc qızla qarşılaşar. Onlardan birinə - nərgiz toxumlarından da narın olan Şakuntalaya - vurular. Sonra öyrənər ki, **Şakuntala** münzəvi **Kanvanın** götürülmə qızıdır. Və bu əsnada ona hökmdar Kosikanın (mif onu Vişvamitra kimi tanıdır) tarixçəsi danışılır. **Kosika** çox ünlü bir insanmış, abid imiş və istəyirmiş ki, ibadətlər yolu ilə, nəfsini güdmək yolu ilə öz batinini işıqlatsın, nurlandırsın, ideala çevrilsin. Bu zaman tanrılar görürlər ki, Kosika bu həvəslə, bu cəhdlə özünü təxminlədirsə, tez bir vaxtda onları keçəcək. Odur ki, tanrılar yubanmadan apsarların ən gözəli **Menakanı** Kosikanın yanına göndərirlər... və dünyaya Şakuntala gələr. Bununla da Duşyanta qızlarla xudafisləşər və öz eşqində divanə düşərgəsinə qayıdar.

İkinci pərdə:

- Duşyanta ilə onun təlxəyi **Madhavyanın** dialoqu ilə başlayar. Hökmdar öz iqamətgahına dönməlidir. Ancaq Şakuntaladan necə ayrılın? Bu zaman eşq tanrısı onun köməyinə çatar. Kanva getdiyindən orman Cin və şeytanlarla dolub. Ona görə də Duşyanta rahiblərin icazəsilə məbədgahda özünə xəlvəti yer bular.

Üçüncü:

- Artıq *Cinlər* Şakuntalanın və rahiblərin səyilə məğlub olub geriye çəkilirlər. Ancaq Şakuntala qəmginidir; çünki o da Duşyantaya aşıqdır. Əgər belədirsə, onların görüşməsinə heç bir maneə yoxdur. Kanva da evdə deyil; zəvvarlığa gedib. Duşyanta və Şakuntalanın bir olmasını sanki tanrılar istəyib. Onlar məbədgahda üzləşirlər. Hər şey xoşbəxt sonluğa doğru gedir. Budur, Şakuntala hamilədir. Hökmdar sevgilisində bir

üzük-möhür bağışlayıb ormanı tərk edər, Şakuntalanın arxasınca öz xidmətçilərini göndərəcəyini bildirər.

Dördüncü və digər pərdələr:

- Amma Duşyanta Kosikanın qızını unudar. Buna bais **Durvasa(s)** adlı bir münzəvinin bəd-duasıdır. Qəfil Kanvagilə qonaq gəlmiş müdrik Durvasa lazımi qonaqpərvərlik görmədiyindən Şakuntalanı qarğıyar. Qız bilərəkdən etməz bunu: sadəcə, sevgilisinin xəyalına daldığından Durvasa ilə nəzakətsiz davranar. Ona görə Durvasa öncə “Duşyanta səni əbədilik unudacaq” deyib Şakuntalanı qarğıyar. Sonra qızlar Durvasanı yumşaldılar və o, öz bəd-duasını dəyişər; indi də deyər ki, Duşyanta üzük-möhürü görməyincə Şakuntalanı xatırlamayacaq. Odur ki, Duşyanta Hastinapurda ixtişaşlara son qoymaq üçün Şakuntalanı xatırlamadan bu möcüzəli diyarı tələsik tərk edər. Uzun müddət sevgilisinin geri dönəcəyini gözləyən Şakuntala, nəhayət ki, beş yaşlı oğlunu özü ilə götürüb yola düzələr, gəlib Duşyantanın sarayına çıxar. Lakin o, çay qırağında uşağın üzünü yuyarkən barmağındakı üzüyü suya salıb itirər. Duşyanta arvadı **Hansapadikanın** gözəl səsinə dınləsə də, onun kefi nədənsə heç vaxt açılmaz. O, dalgın yaşar, Şakuntalanı tanımaz, oğlunu qəbul etmək istəməz. Buna baxmayaraq Şakuntalanı saray mətbəxinə işə götürər. Bir müddət aşpazxanada çalışan Şakuntala bir dəfə balıq təmizlərkən balığın qarnından öz üzüyünü tapar. Bununla da qəmli bir sevgi hekayəti şən bir ovqatla tamamlanar: Duşyantanın yaddaşı özünə qaydır; o, Şakuntalanı və oğlunu bağrına basıb qucaqlayar. Üzük müqəddəs bir ailənin yaranmasına səbəb olar.

Göründüyü kimi, Kalidasa pyesi dramın nataka növündə yazmışdır, amma burada ihamriqa növünün əlamətləri də var.

8. Rabindranat Taqorun musiqili teatri

XIX yüzil hind mədəniyyətinin ən böyük şəxsiyyəti Rabindranat Taqordur. Üzeyir bəy Hacıbəyli XX əsr Azərbaycan milli mədəniyyəti üçün kimdirsə, ***Rabindranat Taqor, benqalca Robindrnath Thakur (1861-1941)*** da hind mədəniyyəti üçün odur. Məhz Taqorun fəaliyyəti nəticəsində Avropa mədəniyyətilə hind mədəniyyəti arasında körpü salınır. Taqor hindistanın ən universal zəkası olub. O, həm bəstəkar, həm rəssam, həm yazıçı, həm dramaturq, həm də rejissor və aktyor idi. Qalın romanların, çoxsaylı şeirlərin və hekayələrin, pyeslərin, rəsm əsərlərinin müəllifi **Rabindranat Taqor hind musiqili teatrının yaradıcısıdır.**

Milli musiqi ənənələrində tərbiyə almış Taqorun **1878-1880-ci** illərdə Avropaya səfəri onun musiqi qavrayışının hüdudlarını xeyli genişləndirir. Əslində, yaxşı Avropa təhsili almaq üçün İngiltərəyə yollanan Taqor dinc qalmayıb İrlandiyanı da ziyarət edir. Xüsusilə irland xalqının folklor oxumalarına Taqor bayılır. Vətənə döndükdən sonra tez bir zamanda 1881-ci ilin fevralında dahi Rabindranat “Valmiki Dahisi” (**“Valmiki-protibha”**) adlı musiqili dramını səhnələyir və seyrçilərin ixtiyarına verir. Bu tarix başqa bir faktla da xarakterikdir: hind səhnəsində ilk qadın məhz **1881-ci il fevralın 26-sında** görünmüşdür. Həmin gün Taqorun 12 yaşlı qardaşı qızı onun tamaşasında tanrıça Sarasvati rolunda çıxış etmişdir.

“Valmiki dahisi” dramının sujeti ənənəvidir:

- Bilik və Sənət himayədarı tanrıça **Sarasvati** öz ilahi qüvvəsilə Valmikiyə şairlik dühası bəxş eləyir. Hec şübhəsiz ki, sujet xəttinə Taqorun şəxsi həyatının hadisələri də təsir göstərmişdir. Belə ki, Rabindranatın atası öz oğlunu vəkil sifətində gör-

mək istəyirdi. Taqor doğma atasının arzusu əleyhinə gedərək bütün ömrünü ədəbiyyata və sənətə həsr etmişdir. Təbii ki, burada “Valmiki dahisi”lə analogiya qaçılmazdır. Buna baxmayaraq “Valmiki dahisi”nin qəhrəmanı heç də tanrının fərqləndirdiyi adam deyildi: o, adi öləri insan idi. Bu əsərin sujeti əfsanə ilə reallığın sərhəddində qurulub. Valmikinin meşədə azmış qıza yazdığı gəlir. Ancaq onun dostları bu balaca qızçığazı tanrıça Kaliyə qurban gətirmək fikrindədirlər. Valmiki ikinci dəfə də qızın həyatını xilas edir. Bu zaman pyesə başqa bir motiv də daxil olur: qarşısı alınmış şəxsin yenicə törədilmiş günahla əvəzlənir. Ovçular ailə cütü yaratmış iki ağ quşu izləyirlər. Axırı ki onlardan biri oxunu atıb quşu öldürür. Amma qətl bununla bitmir: möcüzəli ox geriye qayıdıb ovçunun özünü məhv edir. Hər bir qətl bu həyatda cəzalanmalıdır. Böyük qüssə və şərəf nifrət hissi Valmikinə əsl şairə çevirir.

Əsər hind ənənəvi teatr formalarına uyğun şəkildə vokal partiyaları üzərində qurulmuşdur. Lakin Taqor burada yalnız bəstəkarlıqla kifayətlənməmişdir. O, pyesin musiqi kompozisiyasını hazırlayarkən bir aranjimançı kimi də çıxış etmişdir. Belə ki, Rabindranat Taqor Avropa xalqlarının melodiylarından da bəhrələnmiş, onları milli musiqi mədəniyyəti kontekstində yenidən işləyib səsləndirmişdir. Əlbəttə ki, Taqorun milli mədəniyyət şəbəkəsində inqilabi fəaliyyətinin məğzini təkcə Avropa mahnılarının aranjimanını təşkil etmir. Taqor səhnədə musiqi obrazının yaradılması prinsipini dəyişir. O, xanəndə-vokalçı üçün hind ənənəvi musiqisinin nəzərdə tutduğu improviz spektrini azaldıb minimuma endirir. Taqorun musiqili teatrında əsas məsələ müəllif fikrinin tamaşaçıya dəqiq çatdırılmasıdır.

Musiqili dram yaradıcılığını davam etdirən R.Taqor **1882-ci ildə** özünün növbəti “Faciəli ov” (*“Kalmri-qayya”*) pyesini sona yetirir. **1888-ci ildə üçüncü** “Təşəvvür oyunu” (*“Mayyar khela”*) adlı pyes meydana gə-

lir. Taqor bu musiqili dramını Kəlküttənin **“Şakti samiti”** kimi tanınan qadın klubunda səhnələyir.

Hİnd mədəniyyətində Rabindranat Taqorun maarifçilik fəaliyyətinin misli-bərabəri yoxdur. O, **1901-ci ildə Şantini-ke-ton** şəhərində bir eksperimental məktəb açır. Düz 20 ildən sonra bu məktəb **Vişvabharati** universitetinə çevrilir. Bura Hindistanın milli mədəniyyətlərinin öyrənilməsi və yayılması universitetidir. Universiteti eyni zamanda **aşram** da adlandırırlar. Aşram **müqəddəs ocaq** deməkdir, hind mədəniyyətinin müqəddəs ocağı. Hind rəqqaslıq sənətinin inkişafında da Taqorun xidmətləri böyükdür. Rəqs onun dramlarında müşayətçi statusu qazanır. Odur ki, Rabindranat Taqor daha çox Manipuri tipli yüngül rəqslərə, rəqslərin sintezinə üstünlük verərdi. Bir xoreoqraf kimi də Taqorun gördüyü işlər böyük tarixi və elmi-praktiki əhəmiyyət kəsb edir. 1910-cu ildə **“Gitancali”** adlı şeir külliyyatını nəşr elətdirən Taqor 1913-cü ildə Uilyam Yetsin və Əzra Paundun araçılığı ilə **Nobel mükafatına** layiq görülür və Asiyanın ilk ödüllənmiş ziyalıdır. Çoxsaylı şeirlər, roman və hekayələr müəllifi Taqor bir neçə dram əsərinin də müəllifidir: **“Qurbankəsmə”** (**“Visarcan”**, 1890) gənc birisinin həqiqət yolunda keçirdiyi əzablar haqqında boydur; **“Poçt”** (**“Daqhar”**, 1910) yeniyetmə oğlanın əziyyətlər tarixçəsidir; **“Qırmızı oleandr”** (**“Rakta-Karabi”**, 1925) sosial və siyasi etiraz dramıdır.

XX əsrdə Hindistanın avropatipli teatrı məhz Rabindranat Taqorun musiqili teatrından impuls alıb intişar edir. Və ya: Avropatipli teatr Hindistana Rabindranat Taqorun musiqili teatrı formasında gəlib təşəkkül tapır və bu teatr özündə hər iki mədəniyyətin leksik vahidlərini bir cədvəldə birləşdirməyə səy göstərir.

II FƏSİL

YAPON TEATRI TARİXİ

1.Yapon teatrı tarixinin dövrləri

Yapon teatrının tarixi, tanınmış dahi şərqşünas *Nikolay Konradın* fikrincə, mərhələ-mərhələ üç teatr janrı ilə əlaqədar olub öz xarakterini onların təbiətində, hüsnündə, xislətində eyniləşdirmiş, obrazlaşdırmışdır. Qədim *Nara (VIII-IX y.)* dövrü bu nisbi bölgüdən kənarda qalır.

- *NARA yaponcadan çevirəndə “hamarlamaq”, Koreya dilindən tərcümə edəndə “yer, ərazi deməkdir”*

Teatrşünaslar Yapon teatrının ənənəvi formalarının inkişaf tarixini *beş mərhələ* üzrə paylaşırlar. Belə ki, onların hər biri özünə uyğun teatr forması, teatr janrı ilə tarixiləşir.

I-ci dövr HƏYAN (IX-XII y.) adlanır, Nara çağlarından sonra başlayır, Tayro və Minomoto sülaləri arasındakı döyüşlərə son qoyulduğu zamandır, Yapon siyasi tarixinin mühüm mərhələsidir, zətən kübar olanların yaşayış tərzini, hakimiyyətini və mədəniyyətini özündə qapsayır.

- *Həyan sülh, əmin-amanlıq, sakitlik kimi anlaşılr.*

Qaqaku janrı bu tarixi zamanın törəməsidir. Milli rəqslərə köklənmiş musiqili tamaşalara Yaponiyada *QAKU* deyirdilər. Sonrakı əsrlərdə qaqaku artıq musiqi janrı kimi təşəkkül tapacaq. Bu məqamlarda ilkin teatr

formaları musiqi və rəqs müstəvisində gəlişirdi. Qaqaku yalnız kübar zadəganların zövqünü oxşaya bilərdi.

2-ci dövr KAMAKURA (XIII-XIV y.) kimi təsnif edilir:

· Kamakura-si dörd və ölüm anlamına gəlir. Şəhər adıdır, bünövrəsi 1192-ci ildə qoyulub.

Yaponiya (*yaponca bu ad Nippon-koku və ya Nihon-koku kimi tələffüz edilir və “ışıq mənbəyi” kimi mənalandır*) tarixində hakimiyyətin hərbiçilərlə əvəzləndiyi mərhələdir, feodalizmin təşəkkül çağlarıdır, zadəganların sosial pilləkəndən aşırılması məqamıdır. Bu əsrlərdə “tə-miz” teatr janrlarının bünövrəsi müəyyənləşib formalaşır, dramatik mətnlər sujetli pyeslər şəklinə düşür.

3-cü dövr MUROMATI və ya ASİKAQA adlanır, yapon feodalizminin ikinci həddi kimi qəbul olunur.

- Asikaqa Honsyu adasında şəhərdir; yapon şöğünlərinin ikinci sülaləsinin (1335-1573) adıdır. Muromati isə Asikaqa sülaləsinin hakimiyyəti deməkdir.

Bu mərhələ tarixin **XIV-XVI** yüzillərini əhatə edir. Tarix səhnəsində yeni tipli zadəganlar üzə çıxır. Bunlar XI-XII əsrlərdə Minamoto nəslinin nüfuz çağlarında bir zümrə kimi formalaşmağa başlamış samuraylardır. ***Samuraylar Noh teatr janrının qeyri-rəsmi müəllifləridir, bu janrın ideoloqlarıdır.*** Noh teatrının yaranması, təşəkkülü və inkişafı Muromati mərhələsinin zaman həddlərində gerçəkləşir.

4-cü dövr TOKUQAVA (XVII-XIX y.) mərhələsidir. yapon feodalizminin üçüncü həddidir, Yaponiyanın mədəni həyatında şəhərlilərin təşəbbüsünün və ümumi sosial “çəkisinin” artdığı bir vaxtdır.

- 1603-cü ildə Tokuqava iyeyasu tərəfindən əsas qoyulmuş hərbi-feodal hökuməti

Şəhər tacirlərə, baqqallara və sənətkarlara mənsubdur. Məhz **Kabuki** janrı da onların zövqünün təcəssümüdür. Noh janrı isə nüfuzdan düşməkdə olan samurayların dəbdəbəli, təmtəraqlı, mərasim xislətli ciddi əyləncəsidir.

5-ci dövr MEYCI (1868-1912) mərhələsidir, yapon teatr mədəniyyətinin formaları ilə Avropa teatr nümunələrinin paralel şəkildə, yan-yanası yaşadığı dövrdür.

- Yaponlar “meyci” sözünü proses mənasında işlədirlər.

Bu, yapon teatr tarixinin keçid və sintez mərhələsidir. Sanki zamanın bu kəsimində Avropa mədəniyyət örnəkləri ilə Yaponiyanın milli teatr gələnləri qarşılaşıb müxtəlif çeşidli, maraqlı formalar və teatr oyunları meydana gətirir, sənət hadisələri yaradır.

1912-ci ildən isə yaponiyanın siyasət və mədəniyyət tarixinin **TAYSYÖ (1912-1926)**, **SYOVA (1926-1989)**, **HENSEY (1989)** mərhələləri yaşanılır. Bu dövr artıq Yaponiyada avropatipli teatrın tarixini özündə qapsıyır. Zəttən, yaponlar U.Şekspiri və A.P.Çexovu çox sevdilər. XX əsrdə bütün Yaponiya şəhərlərinin teatr mədəniyyətində avropatipli teatrın dominantlığı özünü bariz hiss etdirir. Lakin hətta avropatipli teatra münasibətdə belə onlar öz yapon ənənələrindən əl çəkmirlər. XX əsrin 60-cı illərində isə hətta U.Şekspirin “Kral Lir” faciəsi Noh teatrının səhnəsinə adlayır və bu janr onu özünəməxsus bir şəkildə, əgər belə demək cəizsə, “aranjiman” edir.

Təbii ki, heç bir bölgü yapon teatr mədəniyyətinin bütövlüyünü və inkişaf mənzərəsini, inkişaf ahəngini parçalaya bilməz, qıra bilməz.

Yaponiyada Noh və Kabuki teatrlarına qədər **CUSİ** və ya **DZUSİ** (“cadugərlər” mənasında anlaşılr) adlanan ta-

maşalar geniş yayılmışdı. **Cusi bir növ xalq təbabətcisi-dir, ovsunçudur.** Haradasa onun Sibir şamanlarına da oxşarlığı var. Həyan mərhələsində bu cusilər Budda məbədlərinin xidmətçilərinə çevrilirlər. Onlar adətən tapınaqlara gələn zəvvarları əyləndirirdilər. Sonralar bu cadugərlər **Cusi-saruqaku** truppalarında birləşirlər. Bu məbədgah xidmətçilərinin tamaşalarına da “cusi-saruqaku” deyirdilər. Cusi-saruqakular Həyan dövrünün sonuna kimi yaşıyır və XIV yüzildə tamamilə yox olur.

Budda tapınağının qutsal xidmətçilərinin (aktyorlarının) oyunlarını tədricən sıxışdırmış tamaşalar **ENNEN-NOH-MAI** (“Uzun ömrün rəqsləri” kimi tərcümə edilir) adlanırdı. Artıq ennen-noh-mai tamaşa-rəqslərində Noh teatrı üçün xarakterik sayılan bütün elementlər - dialoq, xorun nəğməsi, mahnı və rəqs - kifayət qədər gəlişmişdi. **Nara** və **Kioto** şəhərlərində və onların yaxınlığında yerləşən **Kobucuki**, **Xoryuci** və **Hiyeçan** tapınaqlarında bu tamaşalar geniş məstəb almışdı.

Denqaku adlanan “əkinçilik tamaşaları” da vaxt etibarlı ilə ennen-noh-mai və cusi-saruqakulardan əvvəl təşəkkül tapmışdır. Orta əsrlərə mənsub “köy oyunları” üslublu rəqs-tamaşalardır.

- *yaponca “kənd oyunları”, “kənd musiqisi”, “çöl musiqisi” kimi anlaşılr. Yaponiyada düyüçülüyn genişlənməsi ilə əlaqəli ovsun ayini səciyyəsinə **taasobi** (“çöl oyunları”) hər tərəfə yayılır və düyü sahələrini qoruyan ruhu ovutmaq məqsədi daşıyır. Bunlar kostyumlu rəqsləri, keçiyayaqlarda gəzintini, kişi və qadının simvolik ciftləşməsinə özündə ehtiva edirdi. Həyan mərhələsinə yaxlaşiq **ta-matsuri** tamaşaları kənd təsərrüfatı ərazilərində xeyrə və şərə nəzarət etmək üçün oynanırdı. Sonradan bu ayin tipli tamaşalar sırf əyləncə xarakteri daşıyib peşəkar oyunçuların səlahiyyətinə keçəndə onlara **denqaku***

dedilər. Məsələn, Rusiya tədqiqatçı xanım Anarina hesab eləyir ki, denqaku ilk kütləvi şəhər tamaşalarıdır.

Nədən ki, sonralar denqaku torpaq və məhsuldarlıq bayramları ilə birbaşa əlaqəsini itirmiş və müstəqil teatr janrı kimi formalaşmışdır. Lakin tarix denqakuların təbiətini dəqiq müəyyənləşdirməyə imkan vermir. Bununla belə bir məsələ tam aydındır ki, yapon teatr mədəniyyəti bu teatr janrlarının intişar tapdığı müstəvidə qərarlaşır.

2. Noh teatrının yaranması və təşəkkülü

Noh teatrı (janrı) yapon teatr mədəniyyətinin tarixində bir qərindədir. Noh teatrı Sözü, Musiqi və Hərəkətin ideal birgəliyini nümayiş etdirən bir səhnə sənəti növüdür. Xanım Anarinanın dediyi kimi burada dram-mətn və dram-söz musiqi-ritm-küy-xışıltı ilə, rəqs-pantomima-jest-hərəkət-poza-pauza ilə, oxuma-reçitativ-qiraət-qışqırtı ilə mürəkkəb qatışıqdadır.

- *Yapon teatrşünasları ingiliscə nəşr elətdirdikləri tədqiqatlarında teatrın adını “Noh” kimi yazırlar. Bu sözün faktiki olaraq heç bir mənası yoxdur, sadəcə, ifadə özünəməxsusluğudur, vəssalam. Lakin Noh kəlməsini ustalıq, sənətkarlıq, istedad kimi yorumlayanlar da var. Rus yaponşünasları isə həmin sözü qoşa “o” hərfləylə, yəni “Noo” kimi tələffüz edirlər və qələmə alırlar. Dərslikdə mən yapon teatrşünaslarının yazdığını üstün tutdum.*

Bu teatrın yaranma tarixilə bağlı çoxlu əfsanələr mövcuddur. Belə deyirlər ki, **NOH** teatrının təşəkkülü **Ucume** (bəzi yapon ismlərinin yazılışında rusların faydalandığı “dz” diftonqunu dilimizdə “c” kimi işlətmək, fikrimcə, daha düzgün olar) adlı rəqs, sevinc, xoşbəxtlik və teatr ilahəsinin günəş allahı, sintoizmin qüdrətli ana tanrı-

sı *Amaterasu* şərəfinə aşırılmış çən üstündə, tonqallar işığında ifa etdiyi rəqlə ilişkilidir. Bu çoxvariantlı bir mifdir:

- Əsatinin rəvayət formatında deyilir ki, Günəş göy üzündə görünmədiyindən və kəndlilər gözlənilən açıq qarşısında ələcsiz qaldıqlarından Kasuqa məbədinin rahibəsi Ucumenin yanına xahişə gedirlər ki, o, bu işə əlac bulsun. Kahin qadın onlara söyləyir ki, Fuci dağının zirvəsinə qalxsınlar, orada bir çən aşırınsınlar, məşəl yandırınlar: onda Ucume gəlib Amaterasu üçün rəqs edib onu öz yerinə qaytarmağa çalışır. Elə belə də olur: Ucume 3 gün, 3 gecə məşəl işığında çən üstündə dayanmadan rəqs edir və 4-cü gün Amaterasunun ürəyi yumşalır və o, göy üzünə qayır. Mif isə başqa şey deyir: burada istinad yeri “Kociki” (“Qədim əməllər haqqında qeydlər”, VII y.) və “Nihongi” (“Yaponiya salnamələrinin davamı”, VII y.) tarixi-kulturoloji məxəzləridir. Amaterasu öz qardaşı Susanoodan inciyir və “Səməvi kaha”da gizlənir. Tanrılar qərara gəlirlər ki, onu mütləq çölə çıxarsınlar. Onda ilahə Ucume çevrilmiş çən üstündə rəqs edə-edə soyunmağa başlayır və öz böyük qarnını tanrılara göstərir. Bundan sonra o, əynindəki tumanı da aşağı sürüşdürür. Ucumenin gündəyməzini görəndə tanrılar bərkdən gülürlər və gülüş səsini bir partlayış kimi eşidən Amaterasu kahanı tərki edib gülümsəyər-gülümsəyər səməyə qalxır.

Xalq arasında da bu sayaq rəvayətlər geniş yayılıb. Qədim Yaponiyanın paytaxtı *Nara* şəhərində *Kasuqa* adlandırılan sintoizm məbədgahının önündə möhtəşəm bir şam ağacı ucalır. Rəvayət belə nəql eyləyir ki, güya gecələr kənd camaatı onun həndəvərinə yığılıb tonqal işığında gecə misteriyaları göstərərmiş. Ona görə də hesab olunur ki, Noh səhnəsinin arxa divarında çəkilmiş şam ağacı elə həmin şam ağacını bildirir. Divarın “*kaqami-ita*” (güzgülü daş) və qrim otağının “*kaqami-noh ma*” (güzgülü otaq) adlandırılması da bu teatrın günəş ayını ilə əlaqəsini vurğulayır.

Yapon Noh teatrının tarixində müstəsna rolu olan sənətçilərdən biri **Coami** (və ya S(dz)eami) bəyan edir ki, bu teatrın (janrın) yaranma prinsipləri Hindistan və Çindən götürülmüşdür. Mifologiya isə Noh teatrının üç mənbəyini aktuallaşdırır: **1) sintoizm; 2) buddizm; 3) Çin fəlsəfi təlimləri.**

Tarixən yapon Noh teatrının yaranması, təşəkkülü, formalaşması və inkişafı üç böyük mərhələyə sığır:

- **Kamakura (1192-1333) mərhələsi**
- **Muromati (1333-1573) mərhələsi**
- **Tokuqava (1573-1868) mərhələsi: Momoyama (1573-1614) və Edo (1603-1868)**

Birinci mərhələdə teatrın təşəkkül müstəvisi, estetik bünövrəsi müəyyənləşdirilir. İkinci mərhələ Noh teatrının yetkinlik çağıdır. Üçüncü mərhələ isə Noh teatrının inkişafında yeni meyllərin və estetik istiqamətlərin meydana gəlməsilə xarakterizə olunur: təzə himayədarlar Noh teatrını öz zövqlərinə uyğun tərzdə yaşatmağa həvəslənirlər. Əgər belə ifadə etmək mümkünsə, bu çağlar Noh teatrının inkişafında modernizm mərhələsidir.

Meyci (1868-1912) və Syova (1912-1945, 1945-1989), Hensey (1989) dövrlərisə artıq Noh teatri tarixində janrın böhranın dərinləşməsi və bu teatrın bir forma kimi muzeyləşməsi zamanıdır. Bu, Noh teatrının ümumi tarixinin çox qısa bir annotasiyasıdır.

Noh teatrının bir janr kimi təşəkkülü **XIII-XIV yüzilləri** əhatə edir. Yapon teatrşünasları söyləyirlər ki, Noh teatrının modelini **saruqaku-xosi** adı ilə tanınan səyyar himcim ustaları yaratmışlar. Güya ki, saruqakular tanrılارın zamanından mövcuddur, daha doğrusu, tanrıların oy-

unları elə saruqaku janrının təşəkkülü ilə üst-üstə düşür. **SARUQAKU “meymun rəqsi” deməkdir, XOSİ - “rahib”.** Yaponlar avropalıların belə tərcüməsilə razılaşırlar. Onlar deyirlər ki, birinci heroqlifin heç bir məna yükü yoxdur və **qaku** əlavə edilmiş bütün sözlər “buqaku”, “qaqaku”, “qakura” bütün vəziyyətlərdə Orta çağların teatr formalarını nişan verir. Saruqakular akrobatika, klonada, rəqs, gözbağlıca və sairədən ibarət tamaşalr idi. Amma ara-sıra saruqaku-xosidə çıxış edən aktyorlar fars səhnələri də oynayırdılar. Saruqakular üç növdə təqdim olunurdular: **te-saruqaku (həvəskarlar saruqakusu), nyobo-saruqaku (xanımlar saruqakusu), tiqo-saruqaku (mühiqlərin saruqakusu).**

Artıq XIV əsrin yarısına doğru Yaponiyada bir neçə saruqaku-noh Noh truppaları fəaliyyət göstərirdi. Onların içində ən məşhuru **Yusaki truppası** sayılırdı. Həmin bu truppaya **Kanyami Kiyösuqu (1333-1384)** rəhbərlik edirdi. Kanyami Yaponiyanın teatr mədəniyyəti tarixində bir reformator kimi tanınır. O, Noh teatrının tamaşalarını ədəbi-bədii mətnlər üzərində qurur və tam orijinal pyeslər müəllifi kimi çıxış edirdi. Ol səbəbdən yapon teatrşünasları arasında bu sayaq bir fikir gəzir ki, Noh teatri bir sənət hadisəsi kimi məhz Kanyaminin özündən başlayır. Yəni onun təşəkkül tarixində janrın əsərlərini aramaq bicaır.

Kanyami Noh dramının və yeni teatr estetikasının yaradıcısıdır. Onun fəaliyyəti dövründə saruqaku sözü noh ifadəsinin əvvəlində götürülür və bu addım truppının əməl ciddiliyi haqqındakı təəssüratı gücləndirir.

Birinci dəfə məhz Kanyaminin yaradıcılığı çağlarında teatr sənətinin aparıcı metodu kimi **MONOMANE** (təqlid)

təsdiqlənib. Kanyaminin yapon mədəniyyəti dünyasında kifayət qədər tanınan və sevilən bir şəxsiyyət olmasına baxmayaraq onun tərcümeyi-halı ilə bağlı məlumatlar həm azdır, həm də qırıq-qırıqdır. Bəllidir ki, o, **Yusaki-ca truppası** ilə köçəri həyat keçirib, sonradan isə **Yamato** əyalətinin **Kasuqa** məbədgahında xidmət etməyə başlayıb. Məhz bu dövrdə Kanyami Noh teatr estetikasının vacib prinsiplərindən birini kəşf edir. Bu prinsip **YUGEN** adlanır. Bu söz yapon dilində məxfi məna, məxfi mahiyyət, gözəgörünməyən cövher, gizli gözəllik deməkdir. Bundan əlavə Kanyami Noh leksiikonuna **HANA** (**“çiçək”**) anlayışını da aktyor oyununa heyranlığı bildirmək üçün daxil edir.

Yapon teatrşünaslarının gümanına görə **1367-68-ci illərdə** Kanyami saruqakuların strukturuna **kuse-noh mai** rəqslərini daxil edir. Bu rəqslər həmin dövrdə yaman bərk dəbdə imiş. Kanyamiyə qədər Noh dramları yeksnəq və sürəkli **kouta** ritmində oynanılib. Becid ritmli kuse-noh mai melodik rəqslərinin kouta ritmilə qaynayıb qarışması Noh tamaşalarına xüsusi bir rəvnəq, cazibədarlıq gətirib. Kanyaminin zamanında teatr rəngarəng bir həyat yaşayırdı: akyorların çoxusu tamaşalar üçün pyeslər yazırdılar, məbədlərin nəfinə, zahidlərin xeyrinə **KaCin-Noh** tamaşaları oynayırdılar. XIV əsrdə açıq səma altında göstərilən Noh oyunlarının seyrçiləri kəndlilər, xırda samuraylar və şəhərlilər idilər.

- *Getdikcə Noh tamaşalarının sədasi şögün Asiqaka Yesimitsuya (1358-1408) da çatır. 1374-cü ildə CİCOCİ tapınağının nəfinə “Okina” tamaşası göstərilir və seyrçilər arasında 16 yaşlı şögün də olur. Asikaqa Yesimitsu tamaşadan son dərəcə xoşhallanır: Kanyaminin oğlu Coami Motokiyo isə onu lap va-*

leh edir. Odur ki, Yesimitsu Yusaki-ca teatrını öz şəxsi himayəsinə götürür, gənc oğlanı da saraya gətirib yanında paj kimi saxlayır. 1378-ci ildə saray məmurunun apardığı bir qeydə əsasən Bu saray əhlini bir o qədər razı salmır. Çünki onlar saruqaku-no ifaçılarını oğru və dələduz hesab sanırdılar. Ancaq şögün aktyoru bir addım belə özündən kənara buraxmırdı. Ona görə saray camaatı ona dözüldülər və şögünün xoşuna gəlmək üçün Coamiyə hədiyyələr bağışlayırdılar.

Coami yapon teatr tarixinin bəlkə də bir nömrəli şəxsiyyətidir. Noh teatrında sənətkarlıq zirvəsi onun adı ilə bağlıdır. Kanyaminin oğlu **Coami Motokiyö (1363-1443)** öncələr atasının truppasında aktyor olub, 19 yaşından isə bu truppaya rəhbərlik edib, **1399-cu ildə** saruqaku-noh Noh tamaşalarında ən yaxşı aktyor sayılıb, **1408-ci ildə** 45 yaşında isə öz şöhrətinin zirvəsinə çatıb. Həmin ildəcə o, öz himayədarı şögün Yesimitsunu itirib və karyerasının qürub çağlarını yaşamağa başlayıb. Coaminin iki oğlu olub:

- ***Motomasa** səhnəni tərk etdikdən sonra erkən ölüb;*
- ***Motomasi** isə budda rahibliyini qəbul edib.*

Hətta Coamini sürgünə də yollayıblar, lakin tez də geri çağırıblar. Ömrünün son illərini Coami kürəkəni **Komparu Centikunun (1405-1470)** evində yaşayır bə bütün əlyazmalarını ona bağışlayır. Centiku çan ustadı İssyu Socyundan təsirlənmişdi və Coaminin ideyalarını buddaçılıq istiqamətində inkişaf etdirməyə çalışırdı. O, **ka-bu-issin** (“mahni-rəqs=mənbə birdir”) ideyasını irəli sürüb təsdiqləyirdi, Noh sənəti şairin və aktyorun ürəyindən zühur eləyir və hər tamaşa Baddanın təbiətini görükdürürə.. Bütün bunlara baxmayaraq onun son illəri haqqında heç bir tarixi məlumat qalmayıb. Ancaq Noh teatrının mifi söyləyir

ki, Coami Motokiyö öz atası Kanyami Kiyösüqunu yapon mədəniyyətində şöhrət etibarı ilə xeyli üstələyir.

Coami **24 risalədə** Noh teatrının estetik əsaslarını işləyib hazırlamışdır. Məhz onun yaradıcılığı sayəsində Noh teatri tamam yeni bir məcrada inkişaf etmişdir. Coaminin dövründə Noh dramlarının təbiətində dramatiklik azalır, rəvayətvərilik isə artır. Bu, gerçəkliyin fəlsəfi-poetik dərkilə və təbii ki, çan-buddizmin mövqelərinin estetik fikir koordinatlarında möhkəmlənməsilə bağlıdır. Elə buna görə də bir sıra yapon teatrşünasları düşünülər ki, Coami milli yapon dramaturgiyasının inkişafına əngəl törədib. Onlar Kanyaminin əsərlərini *gekiteki keyko*, yəni *dramatik üslubla* əlaqələndirirlər. Coamisi *mugen noteki keyko* üslubunda yazan müəlliflər cərgəsinə aid edilir. Yapon teatrşünaslarının fikrincə, mugen noteki keyko üslubu *illyuzor-bədii üslub* kimi anlaşılmalıdır.

Sonralar *Nobumitsu (1435-1516)*, *Naqatosi (1488-1541)* və *Cempo (1454-1520)* XV əsrdə, *Kito Siticyu (1585-1653)*, *Okubo Naqayasu (?-1613)* XVI-XVII yüzillərdə, *Umevaka Minoru*, *Miyata Syöiti*, *Komparu Hirosigi*, *Hosyo Kuro*, *Kongo Tadaiti* Meyci dövründə Noh teatrının aparıcı aktyorları olub bu janrın Yaponiyada inkişaf yönlərini müəyyənləşdirmişlər.

Yaponiyada teatr mədəniyyətinin inkişafı həmişə şöğünlərin, saray əyanlarının və hətta imperatorun özünün himayədarlığı və xeyriyəçiliyilə bağlı olmuşdur. 1408-ci ildə Noh teatri tarixində ilk dəfə impetör *Qo-Komatsu*, yəqin ki Yesimitsunun dəvətilə, Coaminin göstərdiyi tamaşaya baxmışdır. Bu da daymyö və şöğünlərin teatra marağını artırmışdır. Yesimitsu ömrünün sonunadək

Kanyami nəslinin himayədarlığından əl çəkməmişdir. Əgər imperator, daymyö və şögunların teatr sənətinə qarşı sevgisi və lütfkarlığı olmasaydı, tarix Noh teatrını gələcək üçün qoruyub saxlaya bilməzdi. 1618-ci ildən başlayaraq dövlət xüsusi fərmanla Noh truppalarının qismən maliyyələşməsinin təminatçısına çevrilir:

- *Belə ki, 1618-ci ildən etibarən hər bir **daymyö**, yəni yapon bəyi, knyazı, Noh teatrının aktyorlarının saxlanılması üçün bir **koku** (150 kq yaxın), yığılmış məhsulun hər on min kokusundan, ödəməyə məcbur edilmişdilər. 1866-cı ildə isə hökumət 226 aktyorun bütün xərclərini öz üzərinə götürmüşdü. Bu, Xosyo, Komparu, Konqo (köhnə Yusaki, Toxi, Sakato, Enmai məktəbləri sonradan belə adlandırıldı) məktəblilərinin yetirmələri idilər. Onlar 1226 feodal himayəsinə verilmişdilər və hər il təqribən 3493 koku pay alırdılar. Hər il şögunün özü 1580 xyö (hər xyö 70 kq həcmində nəzərdə tutulurdu) teatra diyi hədiyyə edirdi.*

Bundan başqa aktyorlar üçün pul müavinəti də ayrılmışdı. Elə varlı şəxslər də olurdu ki, onlar öz xoşuna, öz keflərinə Noh teatrına xeyriyyəçilik edirdilər. Aktyorlara dəyərli hədiyyələr bağışlamaq dəbi də Yaponiyada geniş yayılmışdı. Bir sözlə, dövlət ısrarla çalışırdı ki, aktyorların maddi vəziyyətini tənzimləsin. Bunun nəticəsi idi ki, aktyorlar çox tez bir zamanda böyük sərmayə toplayıb formal şəkildə samuraylar zümrəsinə mənsub olmaq hüququ qazanırdılar.

Lakin bu, heç nəyi dəyişmirdi. Aktyorlar əksərən samuraylardan dövlətli və savadlı olsalar da, sarayda onlarla adi nöqərlər kimi davranırdılar. İnsan ləyaqətinin bu dərəcədə itirilməsi Noh aktyorlarının məənəviyyatını pozurdu, onları əxlaqsız adamlara çevirirdi. Getdikcə Noh teatri üçün çətin zamanlar başlayırdı. Tam ciddiyyəti ilə məənə-

vi-əxlaqi dəyərlərin güdükçüsü kimi çıxış edən Tokuqava hökuməti saruqaku kostyumlarından, və bir də əlbəsələrdən savayı şəxsi əmlaka malik olmağı aktyorlara yasaq bildirdi. Aktyorlar öz nəsil peşələrini dəyişə də bilməzdilər. Onlar mütləq öz ailə ənənələrini qoruyub saxlamalı idilər.

Tokuqava hökumətinin Noh janrını saray teatrı elan etməsilə əlaqədar bu teatr avtomatik surətdə öz seyrçi kütləsindən məhrum oldu. Tokuqava şögunəti bilərəkdən Noh teatrının nəfəs borusunu qapadı, onu özünküləşdirdi, qəfəsə saldı. Bu həmin dövr idi ki, artıq **Bunraku və Kabuki** janrları camaat tərəfindən sevilib təqdir edilirdi. Lakin Noh teatrlarının tamaşaları bu dövrdə də ara-sıra aktyorların benefisi zamanı geniş seyrçi auditoriyasına hər halda göstərilirdi.

1615-1624-cü illərdən etibarən Noh teatrının pyesləri çap olunmağa başlayır. Maraqlısı budur ki, Noh dramları təkcə mütaliədən ötrü deyildi, onları həm də avazla oxumaq mümkün idi. **Utaibonların** ("Pyes üçün not" və ya "Avazlı oxu üçün kitab") - pyes partituralarının - nəşr etdirilməsi dramların bərkdən zümzümə olunmasına imkan verirdi. Odur ki, samuraylar və daymyölər tez-tez özlərini Noh teatrının aktyoru kimi sınayırdılar. Pyeslərin zümzümə edilməsindən onlar xüsusi zövq alırdılar. Hökumət tamaşalarda oynamağı daymyölərə qadağan etsə də, buna o qədər də ciddi yanaşmağı lazım bilməmişdi. Şögunlər, daymyölər, samuraylar bu partituraları alıb onların ifası ilə öz evlərində gizlincə məşğul olurdular.

Noh dramlarının nəşrinə Edo dövründə başlanmışdı. İlk əlyazmalar Coamiyə məxsusdur və onlar azsaylıdır. Ən erkən əlyazma isə **1427-ci** ilə aiddir və pyes "**Matsu-**

ra-noh Noh” adı ilə tanınır. Bu ilkin pyesdə dialoq yoxdur və o, romandan, risalədən heç nə ilə fərqlənmir. Utaibonların nəşri Noh pyeslərinin saxlanması işində mühüm rol oynamışdır. Noh pyeslərinin əksəriyyəti Edo dövrünün nəşrlərindən bizə gəlib çatıb. Bunlar **yüz dəftər** silsiləsinə aid pyeslərdir. Həmin dəftərlərin hər birində yalnız bir dram əsəri olurdu ki, onlar da **Genva (özündə 1615-1624-cü illəri qapsıyır)** dövrünün aprelində işıq üzü görüb. Yaponlar aprele **“ucuke”** deyirlər. Odur ki, **1620-ci ildə** çap edilmiş yüz dəftər silsiləsi **“Genva ucukibon”** adalanırdı. **“Koyetsubon” (1632)** adlı pyes toplusuna isə **89** dəftər yığılmışdı. Bu nəşr nəşirin - **Hanyami Koyetsubunun (1558-1637)** - adını daşıyır. Hər iki topla, təkcə məzmununa görə yox, həm də kalligrafik şriftinə görə nadir sənət nümunəsidir və artıq Yaponiyanın milli sərvəti sayılır.

Yapon tarixinin Edo dövrünün mərhələləri bir də onunla yadda qalandır ki, bu zamanlardan etibarən kyōgenlərin faktiki tarixi başlayır. **KYŌGEN fars tipli balaca pyeslərdir.** Saruqaku termini Noh sözündən ayrıldıqdan sonra kyōgenlər ortalığa çıxır: ciddi Noh pyesləri ilə komediya üslublu kyōgen intermediyaları tamaşalar zamanı müəyyən balans əmələ gətirirlər. Bu pyesləri tamaşa günü Noh dramları arasındakı fasilə zamanı oynayırdılar. Yaponcadan tərcümədə kyōgen “divanə sözlər” deməkdir. Adətən onlar gülməli səhnəciklərdən ibarət olurdu. O vaxtlar kyōgen üçün deyirdilər ki, kyōgen Noh janrının sadələşdirilmiş formasıdır.

1660-cı ildə “KYŌGENCİKLƏR” adlı ilk pyeslər toplusu çapdan buraxılmışdır. Bu pyesləri **50 kiçik səhnəcik** də adlandırmaq mümkündür. Həcm yığcamlığına baxmay-

araq yapon sənətçiləri onlarla həmişə böyük məsuliyyətlə davranmışlar. Əgər belə anlatmaq caizsə, **kyögen yapon milli zarafatının və yumorunun zirvəsidir**. Ona görə kobudluq və ləntəranilik kyögenlər üçün pis əlamət sayılırdı. Bunun başqa bir səbəbi də onda idi ki, hakim dairələrin nümayəndələri kyögen pyeslərini çox sevirdilər. Hətta XVII əsrdə kyögen aktyorları **Komparu Noh** teatr məktəbinin nəzdində **14 nəsillik şəcərəsi** olan öz məktəblərini yaradırlar. Edo dövründə Başqa kyögen məktəbləri (məsələn, **“Hacleylək”**) də formalaşır. Məhz bu məktəbdə kyögen janrının estetik kanonları işlənib hazırlanır. Lakin hər bir şəraitdə kyögen pyesləri Noh tamaşalarının köməkçisi, seyrçilərin isə qısamüddətli əyləncəsi olaraq qalacaq. Bu, qərinələrdən bəri belədir və belə də olacaq.

Köhnə əyyamlarda, daha doğrusu, XII əsrdə fars səciyyəli kiçik tamaşalar, yəni gülməli səhnəciklər, **ennen tamaşaları** zamanı göstərilərmiş. Kyögen aktyorları barədə Coaminin də qeydləri var. O, kyögen aktyorlarını əsl gülüş ustaları adlandırır. Lakin Coami bu aktyorlara bir xəbərdarlıq kimi yazır: “Kyögen aktyoru gülməli olmağı bacardığı halda sarsaq və şit rəftarı öz sənətinə buraxmamalıdır”. Köhnə əyyamlarda belə hesab edilirdi ki, hər dəfə tamaşa müddəti boyunca beş pyes - üç Noh dramı və iki kyögen - oynanılmalıdır. Lakin Edo dövrünün Muro-mati mərhələsi bu kyögenləri də öz üslubuna tabe elətdirdi, saray çərçivəsində onları sısqalaşdırdı və bu səhnəciklərdə yumor sanki donub qaldı.

3. Noh dramlarının quruluşu

Noh teatrının bütün mövcudluq tarixi boyunca yazılan pyeslərin sayı təqribən 3.000-ə çatar! Ancaq teatr XXI yüzildə yalnız 200-250 pyesdən faydalanır.

Noh dramının ənənəvi, klassik modeli **XVII-XVIII yüzillərdə** öz yetkin formasına çatmışdır. Muromati dövründəki Noh tamaşalarının mətnləri artıq yazılırdı və onlara **Noh-xon** deyilirdi, yəni “Noh kitabı”. Noh həm də ümumiləşdirici sözdür, tamaşanın bütün komponentlərinin birgəliyini bildirmək üçündür. Bu ifadə tamaşa mətlərinə də aid edilirdi. Belə ki, o zaman bədii mətnin tamaşadan kənarda mövcudluğu qəbul olunmurdu. XIX əsrin sonuncu rübündən başlayaraq Noh mətnləri **YÖKÖKÜ** adlandırılır. **Yökökü “nəğmə və melodiya” deməkdir.** Bu onu bildirir ki, səhnə üçün yazılmış mətn xüsusi tələffüz və ifa qaydası tələb edir. Ancaq müasir teatrşünaslıq yökökü əvəzinə “Noh pyesi” terminini işlətməyi üstün sayır.

Klassik Noh dramlarında iştirakçıların sayı minimaldır: 2 nəfərdən 5 nəfərə qədər və onlara birlikdə **YAKUŞA** deyilir. **SİTEKATA** adlanan aparıcı rollara site, kokata, ciutaikata (xor üzvləri) aiddir. Noh dramının əsas personajı, belə deyək də, əsərin qəhrəmanı **SİTE** (ingiliscə bu söz “şite” kimi yazılır. Bu məqamda bizim fikrimizcə rus mütəxəssisləri orijinala daha yaxındırlar) adlanır. Hərçənd siteyə amplua da söyləməyin yeri və məntiqi var. Amma müəllif bu teatrın tədqiqatçıları tərəfindən təsdiqlənmiş ənənəni heç də pozmaq istəmir. Site personajdır və bu sözün mənası “fəaliyyət adamı” kimi çözülmür. Bir dramda sitenin iki təzahürü ola bilər: **mayesite** (öndə fəa-

liyyət göstərmək) və *notisite* (sonda fəaliyyət göstərmək). Məsələn, “*Funa Benkey*” pyesində site əvvəlcə Sizuka adlı qadındır, axırda isə cəngavər Atsumorinin kabusudur.

Kokata (“yeniyetmə oğlan”) uşaq, şögün və ya imperator rolları üçün müəyyənləşmiş ampuadır. Noh teatrının estetik qanunları məsləhət görür ki, cocuqların, həmçinin şögün və imperatorların rollarını balaca oğlanlar ifa etsinlər.

İkinci dərəcəli rolları bildirmək üçün *san yaku* terminindən yararlanırlar ki, bu da üç rol deməkdir: bura vaki-kata, kyōgenkata, hayasikata (musiqiçilər) aid edilir.

Dramda ikinci dərəcəli əsas personaj (amplua) *vakidir*, söz mənaca “küncdəki”, “böyükdə dayanan” anlamalarına uyğun gəlir. Vaki elə bil tamaşaçıdır; o, küncdə dayanıb site ilə sorğu-sual aparmalı və sonradan səbr və ləyaqətlə, diqqətlə onun macərəsini dinləməlidir.

Adətən Noh dramlarında *cure* (“*yol yoldaşı*”), *sitecure* (“*qəhrəmanın müşayətçisi*”), *tomo* (“*dost*”), *vakicure* (“*vakinin müşayətçisi*”) kimi rollara (amplualara) da rast düşmək mümkündür.

Dramın yeganə vahid qəhrəmanı həmişə əfsanəvi, ya da mifik şəxsiyyətdir. O, tanrı, müdrik qoca, rəşadətli əskər, gözəl qadın, əcinə də ola bilər. Burada müəllifin məqsədi, bədii hədəfi qəhrəmanın taleyidir. Pyes qəhrəmanın taleyini bütövlükdə yox, yalnız fraqmentlər şəklində işıqlandırır. Bu fraqment adətən qəhrəmanın taleyinin ən əhəmiyyətli, ən dəhşətli və ən qərribə səhifəsidir. Özü də bu hadisə (fraqment) seyrçinin gözü qarşısında oynanılmaz, bir keçmiş kimi xatırlanır. *Tamaşaçılar isə bu zaman şahidi olurlar ki, qəhrəman öz həyatının son dərəcə mühüm epizodunu necə dərk edir.* Bu məqam pyesdə hər şeydən

vacibdir. Noh dramında *süjet həmişə fövqəladə vəziyyətdir və bu vəziyyət qəhrəmanın idrak “süzgəci”ndən keçirilib təqdim olunur*. Odur ki, Noh pyesləri başdan ayağa süjet-situasiyadır. Qərb dramaturgiyasından bizim alışdığımız hadisələr zənciri burada yoxdur.

- Əksərən pyesdə adı bilinməyən personaj vaki amplusında təqdim olunan obrazdır. Çox zaman vaki gözərgi rahibdir. O, yol gedərkən yerli adamlardan birinə (site personajına) rast olur və onunla söhbətləşməyə başlayır. Bir qədər söhbətləşdikdən sonra vaki anlayır ki, qarşısındakı şəxs tarixin keçmiş olaylarını gözəl bilir. Bunun səbəbini soruşduqda site cavab verir ki, o, həmin tarixi hadisədə iştirak etmiş qəhrəmanın ruhudur. Bunu bəyan edən kimi qəhrəman əlüstü gözdən itir. Gün batır və rahib dualar oxuyub, ayınlör yerinə yetirir. Gecə yaxınlaşanda qəhrəmanın ruhu təzədən peyda olur və öz keçmiş əziyyətlərindən, ağırılı yaşantılarından danışır. Sonucda isə site rahibdən xahiş edir ki, onun iztirablardan qurtarması üçün duaların sayını artırsın. Nəhayət, qəhrəman onun fövqəladə əzablarını simvollaşdıran bir rəqs ifa edir. Xorun ifasında səslənən son nəğmə isə budasayağı nurlanmaya çatmaq səadətinə həsr olunur.

Seyrçinin gözü qarşısında baş verən yeganə real hadisə site ilə vakinin görüşüdür.

Bundan əlavə Noh tamaşalarının əsas (sitekataya daxil) personajlarından biri də xordur: hətta xoru iştirakçıların siyahısına da daxil edirlər və buna adi hal kimi baxırlar. Yaponiyada xor ***CIUTAI*** adlanır. “**Ci**” burada bədii mətnin parçası kimi anlaşılır. “**Utai**” isə “nəğmə oxumaq” anlamındadır. Səhnədə xor epik başlanğıcın təmsilçisidir. Onun nəğmələri ümumi sentensiyalardan ibarətdir, qəhrəmanın daxili monoloqudur, sitenin fəaliyyətinin, əgər belə demək mümkünsə, izahat vərəqəsidir, təbiət lövhələrinin təsviridir. Dramda onun yeri və mətni son dərəcə önəmlidir.

Bundan başqa kyögenkata rolları da var ki, Noh dramalarının ***aikyogen*** (azəri türkcəsində “aralıq” sözünün bildirdiyi mənaya uyğundur) personajı məhz bura daxildir,

yəni **ai** kyögen ampluasından olan rollar xislətlidir. O, səhnəyə sitenin geyimini dəyişdiyi zaman çıxır və bu müddətdə dramın hadisəsini guya ki yerli sakinin diliylə sadə bir şəkildə nəql edir və ya pyesin qəhrəmanı ilə, ya da hadisə məkanı ilə bağlı əfsanəni seyrçilərə xatırladır. Ən qəribəsi və maraqlısı budur ki, **ai** üçün mətn heç vədə pyesdə yazılmır və onun yerinə təqribən bu məzmununda remarka verilir: *“Ai personajı səhnənin ortasına keçir, əyləşir və pyesi adi danışq dilində seyrçilərə söyləyir”*.

Noh dramlarında gözəgörünməz personajlardan biri də **təbiətdir**. Yaponlara görə yalnız təbiət obrazı insanın yaşantısını, iç dünyasını, batini fikirlərini eyhamlaşdırmaq, rəmzləşdirmək gücünə malikdir.

Təbiətin anbaan dəyişən hüsnündə varlığın cövhəri zühura gəlir. Bu, dünyaya Buddasayağı baxışın təcəssümüdür. Heç də təsadüfi deyil ki, tam formalaşdığı bir mərhələdə - **XIIY-XY yüzillərdə** - Noh teatrı Budda təriqətinin ideoloqu, təbliğatçısı kimi çıxış edirdi.

Noh pyeslərində təbiət həmişə qəhrəmanın ovqatının, duyğularının “şəkli”dir. Personajların zaman etibarı ilə qısa müddətə sığışan münasibəti Noh dramlarında açıq səma altında, təbiət qoynunda gerçəkləşir. Noh teatrında dekor olmadığından təbiətin, məkanın təsviri personajların dialoqunda verilir. Personajların söhbəti zamanı aydınlaşan mənzərə bir qayda olaraq simvoldur. Bu mənada adi axar çay insan taleyini, tale dəyişkənliyini, Ay isə sərgərdan həyatı bildirir. Şam ağacı həyat möhkəmliyinin, mər-dənəliyini, qocalıq alicənablığının rəmzidir.

Noh dramaturgiyasında məkan heç bir fəaliyyətin gerçəkləşdiyi coğrafi şəraiti dəqiqləşdirmir. Burada məkan

hadisələrin emosional atmosferini və dramın ideyasını açıqlamaq məqsədini güdür. *Məkan Noh dramında həmişə bəddi obrazdır.*

Zaman məsələsi də oxşar yolla həll olunur. Konkret tarixi zaman Noh pyeslərində heç vaxt göstərilmir və önəmli sayılmır. Əsas hadisənin hansı fəsildə baş verməsidir. Odur ki, zaman personajların söhbətindən aydınlaşır. Onların dialoqunda həmişə ilin müəyyən fəslinin əlamətləri söylənilir. Bu, tamaşanın duyğusal atmosferi üçün çox mühümdür. Noh pyeslərində və tamaşalarında keçmişlə indi arasında dəqiq sərhədlər mövcuddur. Lakin bununla belə onlar ayrılmazdır, vahiddir, bütövdür.

Noh dramlarının kompozisiyası da kanonikdir. Əvvəla, onu söyləyək ki, bu kompozisiyada əsas yeri monoloq tutur: dialoqun çəkisi ədəbi mətndə çox azdır. *Noh pyesləri monoloji xarakter daşıyır* və onlar dioloji dramatiklikdən məhrumdur. Bütün Noh dramlarının - yökökülərin - strukturu eynitiplidir və bu struktur Kanyaminin özü tərəfindən müəyyənləşdirilmişdir. Coamisé pyeslərin strukturunu *cyö-ha-kyü qo dan* şəklində qəlibləşdirmişdir. *cyö-ha-kyü* Noh dramlarının ritmidir. *Qodan* isə sujetin kompozisiya boyunca düzülmə prinsipidir: “*qo*” beş, “*dan*” isə *dəyişmə (mərtəbə, mərhələ)* deməkdir. Bütün Noh dramları ənənəvi olaraq bu kompozisiyada yazılır və bəstələnir:

- 1 - *vakinin gəlişi, onun özünü tamaşaçılara təqdim etməsi və fəaliyyət məkanına yönəlməsi;*
- 2 - *sitenin səhnədə peyda olması və lirik monoloqu;*
- 3 - *vakilə sitenin qarşılaşması və onların dialoqu;*
- 4 - *site ilə xorun monoloq-söhbəti: site öz tarixçəsininilkın variantını danışır;*
- 5 - *sitenin səhnəyə yeni görkəmdə qayıdışı və öz tarixçəsinin əsl həqiqətini nəql etməsi.*

Qodan prinsipi musiqinin ritmik strukturu ilə uyğunlaşdırılır. 1-ci dan pyesin ritmik baxımdan ən aram hissəsidir, *cyö* ritmindədir. 2, 3 və 4-cü danlar *ha* ritmində cərəyan edir. Məzmun etibarı ilə onlar daha dramatik və mürəkkəbdir. Bu danlar zamanı çox vaxt *kuse-noh mai* (balet-pantomima) rəqsləri ifa olunur. 5-ci dan *kyü* ritmindədir və dramın sürətlə oynanılan parçasıdır. Bu parçada adətən bir və ya iki rəqs kompozisiyası seyrçilərə göstərilir. Öz-özlüyündə pyesin hər hissəsi kiçik bir dandır: yaponlar belə parçalara “**syödan**” deyirlər. Syödan ilk növbədə melodiyanın təbiətinə işarədir və pyesdə onun dəyişəcəyini müjdələmək üçündür. Bir dramda kiçik danların sayı **40-a** yaxındır. Müəlliflər kiçik danlarla sərbəst şəkildə davranırlar və bu, pyesə müəyyən mənada orijinallıq gətirir: məsələn, pyesdəki birinci dan, yəni vakinin səhnəyə gəlişi (öz-özlüyündə kiçik bir epizod) özündə 4 kiçik dan - syödan - ehtiva edir:

- *siday* (*təşəbbüs*);
- *nanori* (*adın bəyan edilməsi*);
- *mitiyuki* (*vakinin yolu*);
- *şukicerifu* (*varidolma ilə bağlı mətn*).

Noh dramının cövhəri, enerji mərkəzi sitedir. Burada qəhrəmanla sujet elə bil bir-birinin içində “əriyib” itir. Sanki site sujetdir, sujetlə - site. Odur ki, sitenin xarakterindən asılı dramlar **5** istiqamət üzrə qruplaşdırılır:

- *sin* - *tanrı*
- *nan* - *kişi*
- *nyö* - *qadın*
- *kyö* - *divanə*
- *ki* - *əcinə*

haqqında yazılmış pyesləri eyhamlaşdıran adlardır. Bu dramlar yapon teatrşünasları tərəfindən ayrı cür də təsnif olunur:

- *kami-noh mono* (“ilahi pyeslər”)
- *syura-noh mono* (“döyüşçü ruhu haqqında pyes”)
- *katsuro-noh mono* (“parik üçün pyes”)
- *catsu-noh mono* (“digər pyeslər”)
- *kiri-noh mono* (“tamamlayıcı pyes”)

Tamaşa ərzində isə dramlar aşağıda göstərdiyimiz ardıcılıqla oynanılır və bu ardıcılığın özündə də cyö-ha-kyü ritmi mütləqdir:

- | | |
|-------------------------------------|------------|
| • <i>Tanrı barəsində pyes</i> | <i>cyö</i> |
| • <i>Döyüşçü ruhu haqqında pyes</i> | <i>cyö</i> |
| • <i>Parikdə oynanılan pyes</i> | <i>ha</i> |
| • <i>Digər pyeslər</i> | <i>ha</i> |
| • <i>Tamamlayıcı pyes.</i> | <i>kyü</i> |

Bu sruktur, demək olar ki, həmişə gözlənilir. Göstərilən pyeslər silsiləsi daxilində personajlar da, rəqslər də müxtəlifdir. Nadir hallarda, təntənəli günlərdə ibadət pyesi (ritual təmtərağı ilə aşlanmış) “**Okina**” oynanıla bilər. Noh repertuarının bu ən qədim əsəri əkinçilik ayınlarla bağlı magik rəqslərdən ibarətdir. “Okina” dramının heç bir sujet xətti yoxdur və cəmi üç personaj tərəfindən ifa olunur: Okina müqəddəs əcdaddır, **Sencay** əbədi gəncliyin, **Sambasyö** isə kişilik enerjisinin təmsilçisidir. Onların müxtəlif templərdə ifa etdikləri rəqslərin simvolik mənalara mövcud idi. Coami dövründə Sambasyönün tamaşasının sonundakı üç rəqsinin mənası **Budda təriqətinə** uyğun tərzdə yozulurdu. Guya ki, birinci rəqs Buddanın “**zühur bədəni**”ni, yəni **Budda-Hautamanı**, ikinci rəqs Buddanın “**fərəh bədəni**”ni (burada **Dayniti** sonsuz işığın Buddasıdır), üçüncü rəqs Buddanın “**kosmik bədəni**”ni ehyamlaşırdı.

Birinci silsiləyə aid pyeslər Noh teatrında azlıq təşkil edir. İkinci silsiləyə daxil olan pyeslərin sayı isə cəmi 16-

dır və onlardan düz 12-si Coamiyə məxsusdur. Bu dramların qəhrəmanları *Tayro və Minamoto* şəcərələrinə mənsub igid əfsanəvi sərkərdələrdir. Noh teatrının repertuarında xüsusi çəkiyə malik üçüncü silsilənin pyesləri qadın sevgisindən danışır. Bu sevgi müsbət işarəlidir və bir seyr ahənginə köklənib. Dördüncü silsilənin pyeslərində isə sevgi qadınları divanəliyə gətirib çıxarır. Bu dramların qəhrəmanı qadın da ola bilər, kinli, məkrli ruh da. Tamaşa proqramı tamamlayıcı pyeslə sonulanır. Adətən, sonuncu dramın əsas personajı fəvqəltəbii əcinə xislətli varlıqdır. Bir qayda olaraq onların yazılma tarixi XVI-XVII yüzilləri özündə qapsıyır.

Kyögen isə öz xarakteri və strukturu etibarlı ilə Avropa komediyalarına daha yaxındır: burada obrazlar və vəziyyətlər trafaretdir. Hər pyesdə kələkbaz nökr Tarokacya, kütbeyin ağa, məkrli arvad və maymaq ərin iştirakı labüddür. Kyögendə baş qəhrəman **site** antoqonisti olub **ado** adlanır. Siteyə bəzən “**omo**” da deyirlər. Bu pyeslər, əsasən, iki və ya dörd aktyor tərəfindən oynanılır; elə vaxt da olur ki, bir qrup aktyor kyögen tamaşalarında çıxış edir. Kyögenlər də Noh dramları kimi silsilə əmələ gətirir:

- | | |
|-------------------------|------------------------------------|
| 1 - vaki-kyögen | (tanrı haqqında) |
| 2 - daymyö-kyögen | (iri feodal haqqında) |
| 3 - syömyö-kyögen | (xırda feodal haqqında) |
| 4 - muko-kyögen | (arvad evində yaşayan ər haqqında) |
| 5 - onna-kyögen | (qadın haqqında) |
| 6 - oni-yamabusi-kyögen | (əcinə və münzəvi rahib haqqında) |
| 7 - catto-kyögen | (korlar və zahidlər haqqında) |
| 8 - syü-kyögen | (müxtəlif şeirlər haqqında) |

Kyögen yaponların milli gülüş mədəniyyətinin güzgüsüdür və bu statusda Noh tamaşalarına bir yaraşlıq, bir rəvnəq gətirir.

4. Noh tamaşaları: səhnənin quruluşu

Əsl Noh teatrı həqiqətdə necə olub, bunu demək çətinidir. Çünki hər bir dövr bu janrda öz teatrını yaratmışdır. Bu baxımdan biz yalnız Noh teatrının müasir variantından danışa bilərik.

Noh teatrının səhnəsi unikal bir sənət əsəridir. Bu səhnə məxsusi rənglənməmiş yapon çınarı *hinokidən* düzəldilir. Dördbucaqlı formasında tamaşaçı salonuna çıxan əsas səhnə meydançasının sahəsi 36 kv. metr olub **HASİKAQARI** adlanan eyvan-dəhliz-körpü vasitəsilə kor bucaq (100-105⁰) altında qrim otağına birləşir. Tamaşaçı salonu 300-500 miqdarında adam tutur. Seyrçilər səhnə planşetinin üç tərəfindən, - öndən, çəpəki və yandan, - əyləşirlər. Səhnə meydançası da, eyvan-dəhliz də, yəni səhnə kompleksi tam şəklində, dam örtüyü - paqoda - altında yerləşir. Bu dam örtüyü *hasira* adlanır.

Modern Noh janrına müasirlərimiz *Nohqaki-do* söylərlər. Aktyorlar bu teatrda *tabi* adlanan ağ corablarda çıxış edirlər. Səhnə planşeti 90 sm. salon döşəməsindən hündürdədir. Səhnə məkanının tamaşaçı salonuna daxil ön hissəsi, eyvan-dəhliz-körpünün qarşısı üç tərəfdən xırda qum qarışıq qənbər zolağı ilə örtülmüşdür ki, adına *si-rasu* deyilir. Bu mini-bağ yapon bağçılıq sənətinin kanonları üzrə sahmanlanır. Eyvan qarşısında üç cavan şam ağacı əkilir: lakin bu şümal ağaclar görüntünü örtmür. Əsas səhnə meydançası da, hasikaqari də paralel iki nazik şalbandan ibarət sürəhibəndlə əhatələnib. Ondan, əksərən, əcinələrlə bağlı pyeslərdə istifadə olunur. Aktyorlar

bu zaman sürəhibəndin üstünə üstünə çıxırlar, baxışlarını diqqətlə seyrçilərə zilləyir və müəyyən fasilə götürüb öz bədənlərinin bütün ağırlığı ilə döşəmənin üzərinə sıçrayırlar. Bu, siteni seyrçilərə əcinə kimi tanıdan siqnaldır.

Döşəmə də, *kaqami-ita* adlanan arxa divar da Noh teatrında qəhvəyi rəngin müxtəlif qatılıq nisbətlərində olur. Səhnəyə çıxmaq üçün iki yol var: *birinci yol* aktyoru *kaqami-noh ma* adlanan güzgülü otaqdan (ona “*yaşıl otaq*” da deyirlər) birbaşa eyvan-dəhlizə çıxan *maku-quti* yoludur. Bu zaman səhnə fəhləsi güzgülü otağı eyvan-dəhlizdən ayıran pərdəni uzun ağacla qaldırır. Pərdə beş rənglidir və ona, ya *age-maku* deyirlər. Age-makunun yanında balaca bir pəncərə olur ki, bu *monomi-mado* pəncərəsindən aktyorlar səhnəni görə bilər. Güzgülü otaqda aktyorlar geyinib maskalarını taxdıqdan sonra güzgü qarşısında müəyyən vaxt əyləşib diqqətlərini cəmləşdirirlər. Onların belə davranışı haradasa meditasiya məqamını xatırladır.

Bu otaqda həmçinin sazəndələr də öz çalğı alətlərini kökləyirlər: proses yaponca *sirabe* adlanır; ona görə ki, musiqiçilərin bu sonuncu məşqi seyrçiləri tamaşanın tezliklə başlanacağından agah edir, yəni zəng, siqnal funksiyasını yerinə yetirir.

Səhnəyə çıxmaq üçün *ikinci yol* əsas oyun meydançasının seyrçiyə münasibətdə sağ küncündə yerləşən alçaq qapıdır ki, onun da xüsusi adı var: *KİRİDO-QUTİ*. Bu qapı vasitəsilə koken (kyögen ampuhasından olan ai personajı ilə qarışdırmayın), yəni köməkçi personal (səhnə fəhləsi), sazəndələr və xor müğənniləri səhnəyə daxil olurlar. Və ki personajı da bəzən bu qapıdan gəlir. Kiridonun arxasından aktyorların qrim otaqlarının sahəsi başlayır. Bu sa-

həyə Noh teatrında **qakuya** deyilir. Onlar da öz növbəsində içəri həyətdən keçən örtülü dəhliz vasitəsilə güzgülü otağa bitişirlər. Beləliklə, möhtəşəm bir teatr kompleksi harmonik bütöv halına gəlir. Bu o deməkdir ki, Noh teatr kompleksi bir memarlıq “musiqisi”, bir memarlıq harmoniyası üçün gömdürülüb.

Səhnə iki yerə bölünür:

- **butay** - *seyrçi salonuna daxil ön səhnə (36 kv. m.)*
- **atoca** - *musiqiçi və kokenkataların məskunlaşdığı arxa səhnə.*

Ön və arxa səhnənin birləşdiyi xətt boyunca sazəndlər əyləşirlər; belə ki, səhnə divarı - **kaqami-ita** - ilə onların arasında yarım metrlik məsafə saxlanılır. Bu, səhnə məkanının genişliyi və dərinliyi təəssüratını daha da gücləndirir; fleytaçı (**fuyeca**) tamaşaçıya münasibətdə sağdan birincidir, sonra isə təbilçilər gəlir. Noh teatrında üç təbil növündən istifadə olunur:

- **kotsucumi**;
- **otsucumi** (*ya da okava*);
- **tayko**.

Orkestr üzvlərinin statik və ifadəli fiquru səhnədə sanki canlı pərdə əmələ gətirir. Bu rəmzi “pərdə”nin (təbil ustalarının) arxasında eyvan-dəhlizin səhnə ilə qovuşduğu xətt üstündə koken əyləşir. Tamaşada onların sayı iki də ola bilər. Onun əyləşdiyi yer Noh teatrında **kokenca** adlanır. Oyun daima onun nəzarətindədir. Kokenin məkanı arxa səhnədir, kaqami-ita divarının önü və oradan heç vaxt oyun zamanı istifadə edilmir. Kokendən bir qədər öndə, dəhliz-eyvanın arxa səhnəyə bitişdiyi yerdə **ai** amplasında çıxış edən aktyor əyləşir və teatrda bu yer **aica** adlanır.

Butayın ön xəttinin tən ortasından **kicahasi** adlanan 3-4 pilləli bir pilləkən seyrçi salonuna düşür. Bu pilləkən indi dekor xarakteri daşıyır: Orta əsrlərdə isə tamaşaçılar ondan yararlanıb öz hədiyyələrini sevimli aktyorlarına çatdırırdılar.

Səhnə planşetinin bütün nöqtələrinin öz adı və funksiyası var. Bəziləri haqqında mən artıq məlumat vermişəm. Eyvan-dəhlizdən keçərkən Noh aktyorları yalnız üç nöqtədə dura bilirlər. Bu nöqtələr **vakamatsu** - cavan şam ağacları- ilə işarələnir və:

- **ichi-noh-matsu** (birinci şam),
- **ni-noh-matsu** (ikinci şam),
- **san-noh-matsu** (üçüncü şam)

adlanır. Onlara həmçinin müvafiq olaraq **cösö**, **həsö** və **küsö** deyirlər. Şam ağaclarının boyu 1.2 m.-dən hündür olmur və onlar arxadan önə doğru balacalaşır ki, aktyor dəhlizdən gələrkən perspektiv və sürəklilik duyğusu yaransın. Eyvan-dəhliz, əsasən, sitenin səhnəyə gəlişi üçündür. Amma elə də olur ki, qəhrəman bu məsafəni tələsik, sürüşə-sürüşə keçir. Bu zaman site öz ilk sözünü səhnənin **nanorica** nöqtəsində söyləyir.

Sitebasira, **okocen** və **nanorica** nöqtələri səhnədə sanki üçbucaq əmələ gətirirlər. **Sitebasira sitenin dirəyidir**, eyvan-dəhlizin səhnəyə birləşdiyi yerdə durur. **Okocen** təbilçilərin önüdür, sitebasiraya paraleldir. **Nanorica** onların arasında, lakin bir qədər qabaqdadır. Bundan əlavə site səhnənin mərkəzində də dayanmaq imkanına malikdir. Bu nöqtə **sintyu**, yəni “düzgün orta” adlanır.

Metsukebasira seyrçiyə münasibətdə ön sol dirəkdir; diqqət dirəyidir. Səhnə önü isə “**syömen-saki**” sözü ilə bildirilir. Bu nöqtələr sitenin aktiv fəaliyyət məkanıdır.

Site sintyu nöqtəsində ya tərپənməz əyləşir, nəzərlərini (fikirlərini) *metsukebasiraya* yönəldir, ya da rəqs edir. Amma hər bir halda onun hərəkət trayektoriyasının əvvəli və sonu *nanoricadır*, yəni *adın bəyanedildiyi nöqtədir*.

Vaki də özünü nanorica nöqtəsində tamaşaçılara tanıtır, sonra keçib vakica nöqtəsində böyrü seyrçilərə sarı əyləşir. Bura vakibasira dirəyinin lap yaxınlığındadır. *Sitebasira, metsukebasira, vakibasira və fuebasira* səhnə damının dörd dirəyidir. Metsukebasira və vakibasira ön, sitebasira və fuebasira isə iki arxa dirəkdir. *Fuebasira fleytaçının dirəyi sayılır*. Bütün bunlar o deməkdir ki, aktyor səhnədə istədiyi kimi hərəkət edə bilməz.

Səhnə meydançasında 8-10 nəfərdən ibarət xorun yeri vakibasira ilə fuebasiranın arasında əbədilik müəyyənləşib. Bura *ciutai-ca* deyilir. Xor heç vədə özünün oturaq statik vəziyyətini və donuq mimikalarını dəyişmir. Noh teatrında xüsusi işıq effektlərindən də yararlanmırlar. Burada digər effektlər barəsində də çox düşünmürlər. Yalnız səhnənin döşəməsi altından boğazı getdikcə genişlənən gil qazançalar nərdivan formalı taxta duracaqların içində yerləşdirilib tamaşanın səs effektinə xidmət edir. Aktyorların fəaliyyətinin gerçəkləşdiyi əsas oyun meydançası belə qazançaların **7-si**, eyvan-dəhliz isə **3-ü** ilə təhciz olunub. Bu qazançalar əla rezonator rolunu oynayırlar. Tamaşa boyu bu rezonatorların xidməti nəticəsində səhnə sanki sehrli, mistik səslər evciyinə çevrilir. Sitenin əyninə geydiyi paltarın azacıq tərپənişi zamanı ayrılan səs belə tamaşanın musiqi partiturasının vacib hissəsi olur. Odur ki, hər hansı bir artıq hərəkət, jest, davranış tamaşanın səslər harmoniyasını pozmağa qabildir.

Noh teatrının səhnə quruluşunda qərinələrdən bəri heç nə dəyişmir. Necə ki bu forma Edo dövründə mövcud idi, indi də elədir. Bu teatrın əsas ənənə güdükçüləri sayılan aktyorlar da olduqca konservativdirlər. Belə ki, onlar hətta gur işıq saça bilən projektorların xidmətindən də imtina etdilər və yalnız birtəhər neon lampalarının teatrda mövcudluğu ilə razılaşıdılar. Bu da səbəbsiz deyil. Çünki Noh tamaşaları ta qədim zamanlardan gündüzlər gün işığında, gecələr isə tonqal məşəlində, alov şölələrinə oynanılmışdır. Ona görə də adama elə gəlir ki, dünyada bu səhnə məkanından daha mistik bir məkan bulmaq çətindir. Hərçənd bu məqamda hind Kathakali teatrı ilə Noh teatrı arasında müəyyən paralellər aparmaq mümkündür.

- *Bu teatrların ən qədimləri Yaponiya ərazisinin iki yerindədir. Onlardan biri İtsukusima adasının məbədgah səhnəsidir ki, 1568-ci ildə inşa edilib. Bu teatr dəniz sahilində hündür daş dayaq-lar üzərində qərarlaşıb. Odur ki, qabar-ma vaxtı su gəlib seyrçilərin ayağı altına çıxır və dənizin səsi tamaşanın musiqi partiturasına daxil olur. Bunula da təbiət sənətə maksimal dərəcədə yaxınlaşdırılır: dəniz Noh tamaşasının qeyri-rəsmi iştirakçısına və haradasa məxfi mənanın, mistikanın daşıyıcısına çevrilir. İkinci səhnə kompleksi Kioto şəhərində Nisi Honqanci məbə-dində 1595-ci ildə tikilib. Birinci səhnə daymyō Mori Motona-ri, ikincisi Toyotomi Hideyōsinin sərəncamı ilə ucaldılıb. Bu səhnələrdə indi də tamaşalar oynanılır. Hər il tapın-aqların ərazilərində tonqal işığı altında Noh tamaşaları ifa edilir ki, onlara da TAGİKİ-NOH deyilir.*

5. Noh teatrında geyimlər və əlbəsələr

Bir tərtibat sistemi kimi Noh teatrında dekorlardan istifadə edilmir.

Əlbəsələr də yalnız simvolik xarakter daşıyıb 4 növə ayrılır:

- *suyedoqu* - *səhnəyə çıxarılan ləvazimat*
- *tedoqu* - *əldə götürülən predmetlər*
- *kodoqu* - *uzun müddət saxlanılan predmetlər*
- *zukuru mono* - *birdəfəlik istifadə üçün predmetlər*

Noh teatrında əlbəsələrə, adətən, aktyorların özləri hazırlayır. Onlar çox yüngül, yığcam və sadə olur. Səhnə ləvazimatı hər tamaşa üçün məxsusi şəkildə düzəldilir. Aktyorlar səhnədə bu əlbəsələrdən yalnız ***predmetin işarəsi kimi fəydaalanırlar***. Məsələn:

- *olsun ki, səhnəyə nəfis və səliqəli şəkildə işlənmiş bir qayıq gövdəsi çıxarılsın. Mümkün ki, bu, bir-birinə paralel tərzdə uzadılmış ikicə taxta ilə bildirilsin. Site bu taxtaları yerə qoyub içində öyləşərsə, deməli, o, çayda qayıqla üzür. Əgər taxtadan kənarda ayrı adamlar da oturublarsa, bu qayıqdakı sərneşinlərin çoxluğunu nişan verir.*

Noh teatrında qaydadır, əlbəsələr tamaşa başlamamışdan öncə səhnənin bir küncünə, əksərən kokenlər dayandığı yerə (kokenca nöqtəsinə) yığılır. Noh teatrında pintlilik, diqqətsizlik mümkünsüz bir işdir. Burada döşəmə, geyimlər kirli ola bilməz. Hətta kostyumun azacıq qırışması belə yolverilməzdir. Gərçi sürətli, dinamik rəqslərdən sonra aktyorun əynindəki paltarı əzilərsə, və ya saç düzümü (pariki) azacıq pozularsa, koken həmənəcə tamaşanı dayandırır, sonra aktyora yaxınlaşır, ona lazım olan köməyi göstərir. Noh teatrında zənbil, süpürgə, qılınc, kahin əsası, oraq, dolça və digər predmetlərdən də istifadə edilir: bunların hamısı rada rekvizit - ***tedoqu*** - siyahısına aiddir.

Belələrindən biri, bəlkə də ən vacibi, **YELPİKDİR** ki, yaponlar ona **OQİ** deyir. Noh dramlarında və kyögenlərdə heç bir rol yelpiksiz keçinmir. Bu onunla bağlıdır ki, yelpik yapon milli kostyumunun ən önəmli əlavəsidir və onun ayrılmaz atributudur. Məlumdur ki, hələ **XI yüzil** Yaponiyasında belə bir adət olub: rahiblər və kübar qadınlar bir-birilərinə xüsusi hörmət nişanəsi olaraq yelpiklər göndəriblər. Orta çağlar Yaponiyasında estətlər öz şəirlərini yelpik üzərinə yazarmışlar.

Yapon milli mədəniyyətində yelpiklərin təntənəsi Noh teatrının bədii-estetik müstəvisindəki mövqeyilə sonuclanır. Burada yelpik mətndir, mənadır, bildiricidir, gözəllikdir. Noh teatrında yelpiklərin **üç növü** aktyorların istifadəsindədir:

- *utiva*
- *tükey*
- *sucimeori*

Birinci növ çimli personajların əllərində tutduqları dəyirmi, yığılmayan, qatlanmayan yelpikdir. Utiva səhnədə görünən əcinələrə də verilir. Lakin onların işlətdiyi utivaların dəyirmi hissəsi daha iri olur və lələklərdən hazırlanır.

Noh aktyorlarının ən çox yararlandıqları yelpik tükeydir: onu asanlıqla yığıb açmaq mümkündür; çünki kağızdan hazırlanır. Tükey yaponlar tərəfindən icad edilmiş yelpikdir. XIV-XVI əsrlərdə onlar bu yelpiklərdən bir zövq predmeti kimi bol-bol bəhrələnidilər. XII əsrdən etibarən rəqqaslar bu yelpiklərdən rəqs zamanı da faydalanmağa başlayırlar. Beləliklə, tükey Noh teatrının səhnəsinə də gəlib çıxır. Qara və açıq rəngli tükeylər 15 dildən ibarət olur. Bu rənglər bambuk ağacı üçün xarakterik rə-

nglərdir. ***Qara rəngli yelpiklərdən qadın və kişilər, açıq rənglilərdən isə rahib və qocalar istifadə edirlər.***

Hər bir dram əsəri əsasında hazırlanmış tamaşada konkret rəngi və rəsmi olan yelpiklər işlənir. Busa yelpiyi simvola, işarəyə, eyhama çevirir.

- *Nümunə üçün götürək qoca Okinanın yelpiyini. Burada uzunömürlülük, müdriklik və möhkəmlik rəmzi kimi həmişə çanaqlı bağa, hacıylək və şam ağacı təsvir olunur. Tanrı yelpikləri simurq quşunun və çiçəklərin rəsmilə bəzədilir. Qalib sərkərdəni tanımaqdan ötrü yelpik səthində şam ağacının budaqları arasından qalxan Günəş çəkilir. Dənizin coşmuş dalğaları üstündə görünən Günəşə məğlub sərkərdəni bildirir. Çiçəklər yüklənmiş araba şəkli təsvirlənən yelpik gözəl gənc qıza mənsubdur. Divanələrin yelpiyində heç vaxt qırmızı rəng olmur. Burada əksərən qızılı fonda payız gülləri verilir. Vəki personajının, əgər o, rahibdirsə, yelpiyində sərgərdan həyatın simvolu kimi buludlar əhatəsində Ay rəsm edilir.*

Kyögen yelpikləri üçünsə heç bir kanon yoxdur. ***Əslində kyögenlər Noh tamaşalarına məsxərə kimi düşünlüb və intermediya göstəriləri sayılır.*** Odur ki, onlar Noh qəhrəmanlarının yelpiklərindəki təsvirlərə gülür, lağ edirlər. Məsələn, əllərinə qızılı torpaq üstündə iri ağ turp şəkli olan yelpik götürüb siteni, və hətta ənənənin özünü belə məsxərəyə qoyurlar.

Noh teatrında üçüncü tip yelpik - **sucimeori** - məişət yelpiyidir: onunla maskasız aktyorlar, xor iştirakçıları səhnəyə çıxırlar. Sucimeori yelpiklərində təsvir daima eynidir. Noh teatrının **Kance** məktəbində yelpik üzərində füsunkar şəlalələr, **Hosyö** məktəbində isə beşdəbəqəli qıvrımsaç buludlar rəsm edilir. Kyögen personajlarının yelpikləri də məktəblərə görə fərqləndirilir: **Okura** məktəbi dumana bürünmüş cavan şam ağacları təsvirini, **İcumi** məktəbisə qar dənəciklərilə görükdürülən mənzərəni üstün sayır.

Yelpiklə davranmaq xüsusi sənətkarlıq və ustalıq tələb edir. Noh rəqsinin və pantomimasının vacib elementi yelpikdir. Yelpik səhnə hərəkətinin, səhnə davranışının, pozanın, jestin gözəlliyini, plastikliyini və mənasını estetik tərzdə vurğulamaq vasitəsidir. Necə ki yazıda müəyyən bir cümlənin əhəmiyyətini vurğulamaq üçün onun altından qırmızı xətt çəkilir, bax, eləcə də yelpik səhnədə aktyor davranışından, onun jestindən ötrü bu funksiyanı yerinə yetirir. Noh teatrının aktyoru yelpiyn köməyi ilə dünyanın, təbiətin şəklini canlandırmağa qadirdir. Kyögen aktyorunun əlində isə yelpik sake üçün fincan da ola bilər, soyuq silaha da çevrilər. *Noh teatrının səhnəsi kəpənək kimi gözəl yelpiklərin rəngarəng oyunlarının səltənətidir.*

Maska taxmış site personajının əynində olan kostyum da əsl sənət əsəridir. Noh teatrında geyimlər əlvan rəngli, bahalı parçalardan tikilir. Noh teatrında kostyumlar *syōcoku* adlanır və pariklər, papaqlar, *kizuke* deyilən əsas paltarlar, *uvaqi* kimi nişan verilən üst geyimləri, *komono* adıyla tanınan xırda əşyalar, yaxalıq eri, yağış örtüyü *kosi mino*, kəməər obi, sarğı *hatimaki*, parik bağı *kacura* daxildir.

Kostyum rəngləri içərisində ağ, qırmızı, qəhvəyi, sarı-qəhvəyi, qırmızı-qəhvəyi, tünd göy üstündür. *Ağ və qırmızıdan* alicənab rəng timsalında tanrıların, saray əyanlarının və gözəllərin kostyumlarında istifadə edilir. Rənglərin müxtəlif nisbəti qəhrəmanın xarakteri haqqında seyrçini əlavə olaraq məlumatlandırır. *Ağ kimono və qırmızı kəməər tanrını nişan verir:* o, təzə enerji və güc təəssüratı oyatmalıdır. Gözəl xanımların geydiyi kimonolarda qırmızı rəngin mövcudluğu mütləqdir. Qoca qadınların

geyimində isə qırmızı olmur. Kişi və qadın kostyumlarının elementləri bir-birindən fərqlənmir və hər dəfə onlardan faydalanıb yeni variasiyalar yaratmaq mümkündür.

- Məsələn, **työken** adlanan kostyum üstündə iri gül bəzəkləri çəkilmiş ipək parçadan hazırlanır, qızılı və gümüşü saplarla tikilir. Bu paltarda rəqqasə qadınlar çıxış edir. Belə kimono **okuti** adlanan ipək şalvar-tumanla geyildikdə rəqqasəni yox, hərbcini, döyüşçünü tanıtdırır. **Micuqoromo** (uzunqollu, xirqə görkəmli libas) deyilən ləbbadə-yapıncını həm kişilər, həm də qadınlar geyinir. **Bu, səyahət və iş paltarıdır.** Əgər micuqoromonu qadın geyinibsə və əlində bambuk ağacının budağını tutubsa, bu, yollarda sərgərdan gözən ruhi xəstədir. Əgər micuqoromo çiynlərdən yuxarı yığılıbsa, bu o deməkdir ki, personaj ciddi şəkildə işlə məşğuldur. Noh personajlarının geyimlərinin bildirdiyi simvolik mənalara həddindən artıq dərəcədə çoxdur.

Bu teatrda hətta adi yaxalılar belə işarədir. Latın V hərfi formasında olub şax dayanan əlvan yaxalıqlara yaponlar **eri** deyirlər. Alicənab personajlar həmişə ağ rəngli erilərdə olurlar. Şahzadə və tanrıların yaxalıqları da ağdır. Açıq mavi erini sərsəm qadınlar və vaki personajları daşıyır. Qəhvəyi rəngli yaxalıq rəhbər və qocalara məxsusdur. Göy eri qəzəbli tanrıların, hərbcilərin və əcinələrin geyimlərində olur.

Noh teatrında sitenin kostyumu həmişə öz rəvnəqilə seçilir. Bu personajı ifa edən aktyor **üst-üstə bir neçə kimono geyinir** və axırda ağır mahud parçadan hazırlanmış **paltar-ləbbadəni** çiynindən aşırır. Sitenin geyimi bir qayda olaraq bahalı, şax parçalardan bəşilir. Onun paltarının üzərində həmişə zərif saplarla kəpənək, susuki budaqları, böyük banan yarpaqları formasında tikmələr işlənir. Vaki personajlarının geyimi bir qədər sadədir, lakin gözəllik, zövq baxımından onlar heç də site paltarlarından geri qalmır. Nökərlərin

kostyumları adətən yaşıl, açıq və tünd yaşıl rəngdə olur. Müasir yapon Noh teatrında **94 kostyum növü** məlumdur. Bu kostyumlar aktyorların dəyərli sərvətidir: onlar nəsildən nəslə fəxr və qürur hissilə ötürülür. Çağdaş dövrümüzdə də onlar köhnə nümunələrə uyğun tərzdə tikilir.

Kanyami və Coami zamanında kostyumlar çox sadə olurdu. Sonradan isə onlar tədricən zadəganların, ruhanilərin və hərbiçilərin məişət geyimlərinə oxşamağa başladı. Bu, Noh teatrının kübarlaşması və kübar təbəqənin zövqünün mədəniyyətdə hakim mövqə tutması ilə bağlı idi. XV əsrdən isə zadəganlar arasında aktyorlara öz bahalı paltarlarını hədiyyə kimi vermək ənənəsi dəbə mindi. Noh teatrının muzey eksponatı kimi qoruyub indiyəcən saxlanılmış ən qədim kostyumları şögün və zadəganları işarələyən geyimlərdir. Kance məktəbində bir vaxtlar **şögün Yösimasanın** tamaşa zamanı əynindən çıxarıb aktyora bağışladığı **happi** (tünd yaşıl rəngli elegant jaket) müasir dövrümüzədək gəlib çatmışdır və ənənənin Ortaçağ yapon mədəniyyətində qədərincə gəlişdiyini görükdürür.

6. Noh teatrının maskaları

MASKA (yaponca *nomen və omote*) Noh teatrının energetik nüvəsidir. Təsadüfi deyil ki, bu teatrı bütün dünya mədəniyyəti **“maska teatrı”** kimi tanıyır. Noh teatrının maskaları **MASKA-AMPLUA** qismində təsnif olunur və **5** qrupa ayrılır:

- *qoca maskaları;*
- *kişi maskaları;*
- *qadın maskaları;*

- *tanrı, ruh, əcinə maskaları;*
- *xüsusi personajlar üçün maskalar.*

Bu gün Noh teatrında **86 adda maska** məlumdur. Hər aktyorun adətən bir neçə maskası olur. ***Pyes üçün seçdiyi maskadan asılı şəkildə aktyor öz personajının xarakterini bu və ya digər tərzdə yozub mənalandırır.*** Bu teatrda maska niqab xarakteri daşımır. O, qəhrəmanın məğzinin, mahiyyətinin, iç mənasının ifadəçisidir. Maska personajın əkizi deyil, həqiqətidir, həqiqi üzüdür, ***yugen*** deyilən məxfi ideyanı, mənanı, ruhun gizlinlərini əyaniləşdirən eyhamdır.

Noh maskalarını həmişə pariklə birgə taxırlar. Üç parik növü var:

- *katsura;*
- *tare;*
- *kasira.*

Katsura qadın maskaları üçündür, qısa parikdir, qu-laqların üstünü və boynu yaxalığa qədər örtür. **Tare** tanrı-ların geyindiği parikdir. Bu parikdə oynayan aktyorlar başlarına mütləq şlyapa və ya tac qoyurlar. **Kasira** pariki kürəyə və topuğa kimi uzanan saç düzümüdür. ***Qara kasi-ra kişilər, qırmızı əcinələr, ağ isə qocalardan ötrüdür.*** Parik enli, dekorativ, süsləmələrlə işlənmiş lent vasitəsilə qafaya bərkidilir.

Yapon mədəniyyətində bir sıra əşyalar kimi Noh mas-kaları da ecazkar, mistik qüvvənin daşıyıcısı sayılırlar. Bu da Yaponiyada özünəməxsus bir inanədir. Noh aktyoru heç vaxt yerə düşmüş teatr maskasının üstündən adlayıb keçməz. Bu teatrda maskalar müqəddəs bütlər qismində qorunub saxlanılır. Aktyorlar maskaya, maska ustasına, onun xatirəsinə daim böyük hörmət və ehtiramla yanaşır-

lar. Hətta Yaponiyada cansız taxta maskalara ad vermək dəbi də mövcud olmuşdur. Bu maskalar əksərən onları düzətmiş ustad sənətkarların şərəfinə adlandırılırdı. Məs., “**c(dz)o-onna**” qadın maskası onu kötükdən ovub çıxarmış Coami adlı ustanın ismilə bağlıdır.

Yaponiyada Edo dövrünədək tanınan maskalar - qədimi maskalar - ***hommen***, yəni həqiqi, adlandırılmışdır. Bundan sonra yaradılmış maskalara isə ***utsusi***, yəni surət maskalar deyirlər. Noh teatr maskalarının əsl fəxrediləsi bir tarixi var.

Həkkak (oyucu) peşəsi Yaponiyada yalnız **XVII yüzildə** meydana gəlmişdir. Noh maska tarixi bəyan eləyir ki, ilk maskalar guya ki tanrılar tərəfindən düzəldilib. Üstəlik hələ bunu da deyirlər ki, maskalar ***VI əsrdə yaşamış imperator Cyoqu Taysinin*** öz əlinin işidir. Bu, Noh maska tarixinin mifoloji mərhələsidir.

Amma fakt bundan ibarət ki, Noh teatrından öncə **YIII əsrdə** Yaponiyada öz çiçəklənmə çağlarını yaşayan **giqaku** (Budda məbədlərində oynanılan misteriya növü) sənətində də maskalardan istifadə edilmişdir. Hərçənd mütəxəssislər onları “təmiz” yapon maskaları bilmirlər. Hərçənd bütün bunları birbaşa şəkildə Noh maskaları ilə bağlamaq professional səriştəsizlikdir. Çünki maskalar heç Noh teatrının eksperimenti də deyil: onlar bu teatrın yaranış formasının ayrılmaz hissəsidir.

Yapon teatrşünaslığı X-XV yüzillərin Noh maska ustalarından **10** nəfərin adını dəqiq bilir: ***Nikko, Miroku, Yasya, Bunce, Tatsuyemon, Syakucuru, Himi, Eti, Kousi, Tokuvaka***. Tarix yalnız bu 10 ustanın hazırladıqları maskalar haqqında məlumatlıdır. Güman olunur ki, bu

dövr sənətkarları maskalara ölmüş şəxslərin üz cizgilərini həkk edirmişlər. Bu versiya daha çox rahib-usta Himinin adı ilə əlaqədardır. **XVI əsr** cəmi 6 həkkakın adını açıqlayır: **Coami, Syüinvaka, Tiqusa, Fukurai, Hurai və San-kobo**. XVII yüzildən etibarən isə sənətin bu sahəsində ixtisaslaşmış ailələr davamlı fəaliyyət göstərirlər. Bu istiqamətdə ən məşhur ad **Eticen ailəsinə** mənsubdur.

Maska düzəltmək Yaponiyada, təbii ki, xüsusi bir sənət hesab olunur. Bu sənət xırda detallarına qədər peşə ədəbiyyatında işıqlandırılır. Maskə yapon çınarı hinokidən ovulub çıxarılır. Çünki bu ağac olduqca yüngül və yumşaqdır: asanlıqla yonulur. **Hinoki** rəngləri də özünə yaxşı hopdurur. Maskə üçün ideal material yalnız **Kiso çayının vadisində bitən çınarlar** sayılır. Ağacdən girdin kəsildikdən sonra **10-12 il** müddətində aşılmalı lazımı vəziyyətə gətirilir. Əvvəlcə girdin **5-6 il** çayın yatağında su içində saxlanılır və bir o qədər də təbii üsulla qurudulur. Bununla ağac tam təmizlənilir və davamlı olur.

Öncə qurudulmuş girdindən dəyirmi dilim-təbəqələr mişarlanıb götürülür. Yonma bu girdin diliminin üstündə aparılır: **konasi**, yəni **“kobud yonma”** başlayır. Usta alnın, yanaqların, ağzın və buxağın yerlərini təqribi şəkildə müəyyənləşdirir, artıq hissələri balaca çəkiç və bıçaqla qoparıb götürür. Keçir əməliyyatın ikinci hissəsinə: buna **kocukuri**, yəni **“bütöv emal”** deyilir. Sonra o, qaşıqvari iskənə - maqarinomi - ilə maskanın içini qarpız kimi oyur. Axırda maska üz və arxa tərəfdən layiqincə hamarlanır, laklanır.

Növbəti mərhələ rənglənmə prosesidir. Birinci olaraq maskanın üzünə **15** qatdan ibarət rəng astarı çəkilir. Asta-

rın tərkibi dəniz balıqqulağlarından hazırlanır. Onun köməyilə ağaCin təbii rəng fonu itirilir. Bu astar əslində heç də rəng deyil, haradasa sııyq xəmir kimi bir şeydir və **qo-fun** adlanır. Qofunun hər üç qatından sonra maska sumbata kağızı ilə qasınıb hamarlanır.

Maska üçün rəng isə xırda dənəli təbaşirdən düzəldilir. Bu rəng maskaya beş dəfə vurulur. Rənglənmə ideal vəziyyətə gətirilib qurtararkən maska hisə tutulur ki, onun görkəmində bir qədimlik - **“kosyöku”** - peyda olsun.

Maskanı hisə verdikdən sonra ona üz cizgiləri çəkilir. Birinci olaraq qırmızı rənglə dodaqlar, qara sürmə ilə gözlər rənglənilir. Gözlərin rənglənməsində də qırmızı rəngdən istifadə edilir. Nəhayət, qaşlar qoyulur. İşin ən çətin və məsuliyyətli məqamı saçların maska üzərində çəkilməsidir. Bundan ötrü usta nəfəsini saxlayıb iri topalı fırça ilə saççı bir dəfəyə maskaya “oturtmalıdır”. Saçın kəm-kəsirləri axırdan-axıra nazik fırça ilə düzəldilir. Usta bu vaxt qara tuşdan faydalanır. Bu “əmaliyyat” yalnız kişi maskaları üçündür. Qadın maskalarına çəkilməmiş saç gərək olmur.

21.1x13.6x6.8 sm. ölçülərində (kişi maskaları bundan da kiçikdir) olan maskalar adi insan sifətini örtməyə bəs etmir. Bu da birbaşa şəkildə yaponların estetik mədəniyyətində qəbul olunmuş gözəllik parametrlərinə söykənir. Klassik gözəllik standartına görə kübar insanın cüssəli bədənində balaca qafa olmalıdır. Qadının hündür geniş alnı isə onun əsl-nəcabətinin bildiricisidir. Odur ki, yapon qadınları makiyaj zamanı öz həqiqi qaşlarını tərtəmiş yoxub onları alnın ən yuxarı hissəsindən çəkirdilər. Odur ki, Noh qadın maskalarında da qaşlar həmişə yuxarıdan qoyulurdu. Heç də əbəs deyil ki, bütün dünya **Noh teatrını**

yaponların milli tarixi dəblərinin və estetik ənənələrinin saxlanc yeri kimi dəyərləndirir.

Maska yalnız site personajından ötrüdür. Nadir hallarda cure rollarının ifaçıları da maska geyinirlər. Vaki də maska geyinmir: onun öz şəxsi üzü donuqlaşib, ifadəsizləşib maskaya çevrilməlidir. Xor üzvləri, koken və sazəndələrin üzvləri də heç bir emosiya görükdürməməlidir, yəni bir növ maska olmalıdır. ***Maska personajın daxili ovqatının aynasıdır:*** o, aktyora səhnə obrazını yaratmağa kömək edir. Ona görə də aktyor yüksək sənətçi peşəkarlığına yiyələnəməlidir ki, maskadan öz məqsədləri üçün istifadə edə bilsin. Noh aktyorundan ötrü ən çətin məsələ maskaya, əgər belə demək caizsə, can verməkdir, onu diriltməkdir. Qadın maskaları ilə davranmağın əngəli daha böyükdür. Bunun da başlıca səbəbi odur ki, qadın maskalarının üz cizgiləri, sifət ifadələri dəqiq, konkret heç nə bildirmir: onların üzündə həmişə qeyri-müəyyən ***“yarımifadə”*** var. Mümkün deyil ki, deyəsən, bu maska emosional gərginlik, yoxsa ruhi sakitlik ovqatını təcəssüm etdirir. Artıq burada hər şey aktyorun səriştəsindən, məharətindən, bacarıq və intuisiyasından asılıdır. Başın azacıq tərpənişi, işıq oynaşması maskanın ifadəsini həmənəcə dəyişdirir. Başı aşağı salanda maskanın üzü kölgələnir və elə təəssürat yaranır ki, bu, qəmli adamdır və ya düşüncəlidir. Aktyor başını dik tutduqda isə maska bütövlükdə işıqlanır və şadlıq, sevinc, xoşbəxtlik bildirir. ***Taciki-Noh***, yəni tonqal şölələrində oynanılan Noh tamaşaları, zamanında bu effektin bədii-emosional təsiri daha güclü olurdu.

Noh teatrında maska ilə davranmağın özü artıq bir ustalıqdır. Hər aktyor bunu asanlıqla əldə edə bilmir. Əv-

vəlcə ümumi qanunlar mənimsənilməlidir. Tamaşa zamanı eybəcər görünməməkdən ötrü aktyor sərt hərəkətlərə yol verməməlidir. Maska üzə kip oturmalıdır. Onu taxmamışdan öncə aktyorlar üzlərinə yumşaq kağıza bükülmüş çit parça yapışdırırlar. Bu parça təri, nəmişliyi özünə hopdurur. Sonra maska üzə iplər vasitəsilə tarım dartılıb bərkidilir. Əks təqdirdə aktyor heç nə görməyəcək. Çünki maskadakı göz dəlikləri çox yığcamdır. Maska geymiş aktyor yalnız son cərgələrdə əyləşmiş seyrçilər qrupunu görür. Ayaqlarının altına isə aktyor maskanın burun dəliklərindən baxır. Noh teatrında gənc aktyorlardan birinci bu tələb olunur ki, onlar səhnədə çaşıb kiməsə və ya nəyəsə toxunmasınlar. Noh teatrında aktyorun səhnə duyumu təqribən dünyanın korlar tərəfindən qavranılmasını xatırladır. Paradoksal haldır ki, kor personajların göz bəbəkləri üçün saxlanılan dəliklər daha böyükdür.

- *Maska Noh teatrında həm də aktyorun bir sənətçi kimi keçdiyi inkişaf yolunun göstəricisidir, eyhamıdır. Belə ki, 20 yaşınadək aktyorlar yalnız gənc döyüşçü və qızların rollarını oynaya bilərlər. 30 yaşından etibarən onlara tanrı, əcinə və ağılı itirmiş qadınların obrazları tapşırılır. 60 yaşından isə aktyorlara cavanlığında həddən ziyadə gözəl olmuş qadınların rollarını qoca maskasında təqdim etmək imkanı verilir. Ona görə Noh teatrında maska aktyor kamilliyinin nişanəsidir. Elə bu səbəbdən də 6 yaşlı uşağa birinci dəfə simvolik olaraq teatrın **Okina** adlanan ən qədim qoca maskasını geyindirilər: belə hesab edilir ki, bu, həmin çocuğun Noh dünyasına aldığı məhrəmlik vəsiqəsidir.*

Aktyorun maskaya münasibəti müqəddəsdir. Tamaşa-qabağı aktyor maskanın üstünə **düz və düyü səpir, özü isə sake içir**. Bu bir növ onun sənətçi **qüslüdür**. Yalnız bu ayindən sonra aktyor maskanı üzünə taxır və uzun müddət

sükut içində güzgüyə baxa-baxa dayanıb durur. Bu zaman aktyor sanki özü ilə, öz fərdiyyətilə “vidalaşır” və daxilən personajla eyniləşir. Odur ki, **NOH TEATRİNİN TAMAŞASI HƏR BİR VAXT İNSAN RUHUNUN MİSTERİYASIDIR.**

Kyögen maskaları isə çox azdır və onlar **4 əsas kateqoriyada** cəmləşir:

- *tanrılar;*
- *ruhlar;*
- *insanlar;*
- *heyvanlar.*

Əksərən “kyögen” deyilən fars səhnəcikləri maskasız ifa olunur.

Şişirtmə kyögen maskalarının xarakterik cizgisidir.

Hətta fiziki eybəcərlik və qəddarlıq belə kyögen maskalarının görünüşündə gülüş doğurur. Adətən, aktyor kyögen tamaşalarında qadınları göstərmək üçün maskadan faydalanmır. Yalnız ailəsində bədbəxt örlərin arvadları **oto** adlanan çirkin bir maska geyinirlər. Yastılanmış burun, donuz yanaqları, meymun alnı, sallanmış buxaq bu maskaları çox gülünc eləyir. **Oci**, yəni “Baba” maskası mənən pozğun qocaları lağa qoymaqdan ötrüdür.

7. Səhnə davranışı, rəqs və musiqi

Noh teatrında rolun rəsmi, rəqs, musiqi, nəğmə, danışq tərzə əvvəlcədən kanon-qəlib, partitura şəklində mövcuddur. Oyun texnikası Noh teatrında stilizə edilmiş rəqs-pantomima kimi başa düşülür. Səhnə davranışı bütövlükdə 250 sadə hərəkətlər toplusundan ibarət **kata** (forma, model) sisteminə əsaslanır. Noh teatrında aktyora, ilk növbədə, yeriməyi öyrədirlər. Bu xüsusi bir yerləşdir,

haradasa baletvaridir. Öncə daban döşəmə ilə sürüşdürülür, sonra pəncə səhnə planşetinə ya bərkdən çırpılır, ya da ehmalca, sakitcə qoyulur.

Noh teatrında hər bir hərəkətin simvolik mənası var. Məsələn:

- *siori* adlanan silsilə jestlər kədər və yaxud göz yaşları bildirir: bu zaman yelpik qatlamıb ağzı aşağı tuşlanır, sağ və sol (məktəbin əsnəsilə bağlı) ovuc astaca üzə yaxınlaşdırılıb gözlər fövqündə saxlanılır, baxışlarsa yerə dikilir. Noh teatrında qəm, qüssə, bədbin ovqat belə ifadə olunur. **Cuki-nohki** jestlər silsiləsi Ay seyrinə dayanmış bir yolçunu tanıtdırır. Bu zaman aktyor açıq yelpiyi sol çiyinə toxundurur, üzünü sağa çevirib çənəsini azacıq yuxarı qaldırır: güya ki, sağ çiyini üstündən səmaya baxır.

Səhnədə ara-sıra real, həyati jest və pozalar da görünür. Təzim, şəhadət jesti gerçəklikdə olduğu kimidir. Lakin onlar da öz ifa manerasına görə simvolik jestlərdən seçilmir. Səhnə döşəməsinə vurulan adi ayaq zərbəsi belə mətndən asılı şəkildə həm qəzəb, həm də sevinc təzahürü ola bilər. Noh teatrında rolun plastik rəsmi heç vədə obrazın xarakterilə bağlı olmur. **AKTYOR NOH TEATRİNİN OYUN MEYDANÇASINDA HƏMİŞƏ OVQATLAR MƏNZƏRƏSİNİ SƏRGİLƏYİR.** Burada konkretlik hər zaman maksimal ümumiləşdirmələr vasitəsilə ifadə edilir. Noh tamaşalarının bəzəyi sayılan rəqslərin əhəmiyyəti də bu baxımdan son dərəcə böyükdür.

Beş pyes silsiləsinin hər biri üçün müəyyən rəqslər şəbəkəsi mövcuddur. Birinci silsilənin rəqsləri bunlardır:

- **kami-noh mai** (cavan tanrı rəqsi);
- **sinno-cö-noh mai** (qoca görünən tanrının aram rəqsi);
- **tyu-noh mai** (səma pərisinin rəqsi);
- **xataraki** (qorxmaz və qəzəbli tanrının rəqs-pantomiması),
- **qaku** (ekzotik tanrının rəqsi);

- **sisi-mai** (şir rəqsi);
- **kaqura** (sintoist məbədinə oynanılan misteriya rəqsi).

İkinci silsilədə bir rəqs var:

- **kakeri.**

Qısa və enerjili bu rəqs-pantomima döyüşçünün ölüm məqamında və cəhənnəmdə çəkdiyi iztirabları görükdür.

Üçüncü silsilənin:

- **cö-noh mai**

rəqsi tamaşanın ən zərif və ən yavaş rəqsidir.

Dördüncü silsilədə rəqslər müxtəlifdir:

- **tyu-noh mai;**
- **kakeri;**
- **inori** (*ruhları və əcinələri ram edən qızgın rəqs*).

Beşinci silsilə pyeslərində:

- **kyü-noh mai**
- **sambyösi**

rəqsləri ifa edilir. Kyü-noh-mai heç bir xüsusi adı olmayan dinamik pantomima rəqsidir. Sambyösi isə coşqun rəqs sayılır. Bütün rəqslər içində ən mürəkkəbləri əcinələrə məxsusdur. Çünki onlar sürətli fırlanğıc hərəkətlərindən və hündür tullanışlardan ibarətdir. Ancaq hətta burada da statika (**pauza-poza**) və davranış təmkini rəqsin estetik gözəlliyinin vacib elementidir. Bu rəqslər zamanı aktyorun bir nömrəli məqsədi hadisənin misteriya atmosferini görükdürməkdir. Belə məqamlarda **aktyor sanki mediumun (falçı, baxıcı, ovsunçu)** trans, ekstaz yaşantıları içində bulunduğu kimi rəftar etməlidir. Yalnız bu cür vəziyyətdə yugenin bədii təcəssümü baş verə bilər.

Noh aktyoru tamaşa zamanı rəqs etdiyi məqamlarda insan bədəninin plastikliyini, onun çevikliyini, yüngüllüyünü, elastikliyini deyil, insan bədəninin ağırlıq və möhtəşəmliyini ön plana çəkir: hərəkətlər ya çox ləng,

ya da ildırım sürətilə yerinə yetirilir. Rəqsin hər bir tamamlanmış fraqmenti fiksə edilmiş statik poza ilə sonuculanır. Noh teatrında rəqs həmişə qəhrəmanın təbiətinə və dramın ümumi psixoloji qayəsinə görə seçilir.

Noh dramının səhnə təcəssümünün məqsədi mətni, sözü məkanda görükdürmək, onu musiqi obrazlarında səsləndirməkdir. **NOH TEATRI VOKAL SƏNƏTİDİR.** Burada **mətn danışılır, bir növ zümzümə edilir,** liturgiya kimi, özünəməxsus mərsiyə kimi oxunur. **Noh teatrında nəğmə ifaçılığı burunaltı mızıldamadır. Musiqi bu teatrda tamaşa ritminin partiturasıdır.** Nohqaku-do janrında musiqi heç də vokal partiyaları ilə qaynayıb qarışmır və oynanılan tamaşanın müşayətçisinə çevrilmir. Musiqinin məqsədi dramın mənəvi atmosferini aşkarlamaq, tamaşanın ritmini təşkil etməkdir. Bu teatrda pyesin mətnini dilə gətirmək üçün iki üsul vardır:

- *yövəgin* - *zəif oxuma*
- *syögin* - *güclü oxuma.*

İntonasiyanın xarakteri seyrçiyə personajın ovqatından xəbər verir. Noh teatrında aktyorun söz ifaçılığı səhnə danışığı yox, səhnə nitqidir. Bu nitqdə samitlər xüsusilə uzadılır, aktyor sözü sanki boğazında “qaynadıb” söyləyir. O, hətta ağzını geniş açıqda belə dişlərini göstərmir. Belə olduqda isə diksiya kökündən dəyişir.

Pyes musiqi baxımından da 40 kiçik parçaya (*syödan*) bölünür. Bədii əsərin musiqi strukturunun özgürlüyü orada istifadə edilən kiçik danların xarakter müxtəlifliyindən asılıdır. Bu danlardan yalnız qəbul olunmuş ardıcılıqla istifadə edilə bilər. Məsələn, *siday* (başlanğıc) vakinin səhnəyə gəlişinin müşayətçisidir. Bundan sonra *nanori* (adın

bəyan edildiyi nöqtə) məqamının musiqisi eşidilir. *İssey* qəhrəmanın səhnəyə gəlişinin melodiyasıdır.

Bütün danlar üç ritm tipinə sığışdırılır:

- *hira-nori* - *səlis oxuma*
- *tünori* - *orta oxuma*
- *onori* - *böyük oxuma*

Noh teatrında bütün tamaşa, prozaik hissələrdən başqa, musiqi sədaları altında oynanılır. Amma demək olmaz ki, Noh teatrında musiqi müşayətçi funksiyasını gerçəkləşdirir. Musiqi vokal partiyaları ilə vəhdət təşkil eləmir, lakin onlara zidd də getmir. Burada musiqi tam müstəqil şəkildə mövcuddur, tamaşanın və tamaşada oxunan mətnin yaraşığıdır, bəzəyidir.

Noh “orkestri” **hayasi** sözü ilə bildirilir: *hon butay* ilə *ato*-ca sərhədində əyləşir. Musiqiçilərə isə *hayasikata* deyilir. Bu “orkestr” uzunluğu **37.5 sm.** olan bir fleyta (*fue*) və üç təbildən ibarətdir. Fleyta (*nohkan* - *Noh fleytası*) bambuk ağacının müxtəlif növlərindən hazırlanır və qamışa bükülür: bu alət üç hissəlidir, geydirilmə prinsipi üzrə quraşdırılır. Beləliklə, bir fleytada üç bambuk ağacı təmsil olunur. Fleytada “*yeddi üstəgəl iki*” nisbətində dəliklər var.

Kotsucumi (*hündürlüyü 25, dimetri 15 sm.*) dayça, *otsucumi* və ya *okava* öküz dərisindən çəkilmiş təbillərdir. Onların sağanağı gilənar ağacından kəsilir. Kotsucumi sağ çiynin üstünə qoyulub çalınır. Otsucumi ondan bir qədər böyükdür və onun yeri sol budun üstündədir. Boğuq, küt səslər birinciyə, Cingiltili, gur səslər ikinciyyə məxsusdur: alətlərin hər ikisini qatlanıb-açılan kətillərdə əyləşibdilləndirirlər.

Taykonu (hündürlüyü 14, diametri 28 sm.) isə qoşanağara kimi *bati* adlanan *23 sm.-lik* çubuqlarla çalılırlar. Taykonun üzəri inək dərisindən çəkilir. Fleyta kimi taykonu da seyca pozasında əyləşib ifa edirlər.

Musiqiçilər öz alətlərinə görə belə adlanırlar:

- *fuekata*
- *kotsucimikata*
- *otsucumikata*
- *taykokata*

Noh teatrında “**ciutayi**” adlanan və tərkibinə, bayaq dediyimiz kimi, 8-10 nəfər adam daxil olan xor səhnədə iki cərgə ilə əyləşir. Onların hər birinin yanında bükülü yelpik olur. Nəğmə oxunuşundan öncə xor üzvləri yelpiklərini açıb yuxarı qaldırırlar: sonradan yelpiyi qatlayıb təzədən yerə qoyurlar. Musiqiçilərin və xor üzvlərinin üzü tamaşa boyu sanki maska kimidir, statikdir, ifadəsizdir. Noh teatrında hər bir pyesin səhnələnmə müddətinin 30 dəqiqədən 70 dəqiqəyədək uzanması mümkündür və bu, seyrçi tərəfindən adi hal kimi qavranılır. *Yapon mədəniyyətinin sehrli dünyası Noh teatrının səhnəsində güzgülənir.*

8. Noh teatrında aktyor tərbiyəsi

Bütün dediklərimizdən aydın olur ki, rolun səhnə rəsmi, nitqin, oxumaların xarakteri öncədən aktyora məlumdur və o, yalnız təklif edilən şərtlərin dəqiq icraçısıdır. Burada aktyorun əsas vəzifəsi yugeni bəliitmək, onu görümlü etməkdir. **Yugen məxfi mənadır, dramın daxili atmosferinin cövhəridir.** Noh teatrında ideya da emosional yaşantı vasitəsilə açıqlanır. Yugenin səhnə təcəssümü

üçün hər aktyorun öz bənzərsiz üslubu var. Bu bacarıq bir növ ruhsal improvizdir. Coami bunu *HANA*, yəni “çiçək” adlandırır. Bu əfsanəvi aktyorun “*Üslub çiçəyi haqqında rəvayət*” (üslubun cövhəri kimi başa düş!) risaləsi də aktyorun səhnədə yugeni təcəssüm etdirmək yollarını aşkarlamağa həsr olunmuşdur. “*ÇİÇƏK*” (cövhər) sənətkar məharətinin, ustad dəst-xəttinin simvolik terminoloji bildiricisidir. Bu elə bir haldır ki, yolu gedə-gedə məxfi mənanın tam dərkinə gəlib çıxırsan.

Coaminin teatr nəzəriyyəsi əsasında artıq XV yüzildə aktyor hazırlığından ötrü dəqiq sistem mövcud idi. Yaponiyada teatr məktəbləri “*MƏKTƏB-EVLƏR*” timsalında formalaşmışdı. Hər məktəb-evin ustadı, böyüyü, başçısı vardı və o, hər hansı bir konkret Noh truppasının oyun ənənələrini, repertuarını gənc nəsilərdən ötrü qoruyub saxlayan əcdad qismində qavranılırdı. Son zamanlara qədər Noh teatrında aktyorluğun sirləri, hər məktəbə xas təkrarsız xüsusiyyətlər varislik prinsipi üzrə nəsildən-nəslə ötürülüb. Aktyorluq yapon mədəniyyəti şəbəkəsində heç vədə peşə sayılmayıb; onu həmişə *həyat yolu, həyat tərzə kimi* anlaşıblar.

Gündoğan ölkəsində sənətkarlıq heç bir vaxt fərdin fiziki və mənəvi kamilliyindən kənarda təsəvvür edilməyib. Burada da aktyorun tərbiyə üsulu *USTAD-ŞAGİRD* prinsipinə söykənir. Şagird hər gün dəfələrlə ustadın göstədiyini təkrar etməlidir: o, haradasa Şərq əlbyaxa döyüşünü öyrənən idmançıya bənzəyir. Təlim prosesinin heç bir mərhələsində aktyordan rolun analizi, obrazın, xarakterin psixoloji təhlili tələb olunmur. Sənətçi gündəlik təkrarlar zamanı intuitiv şəkildə duymalıdır ki, ona konkret şəraitdə nə lazımdır: intellektdən faydalanmaq məsləhət görülmür.

Burada hər şeyin başlanğıcı duyumlar, yaşantılardır. Aktyor rolu öz körpəsitək içində böyütməlidir və onu sənət dünyasına bu vərəsəliklə gətirməlidir: rol aktyorun varisi olmalıdır. Coami bu haləti **KURAI** adlandırır: bu, hər şeydən öncə, ləyaqət bildiricisidir. ***Kurai zahirən aktyorun mütləq sükunət vəziyyətilə onun intensiv daxili həyatının birgəliyinin, vəhdətinin işarəsidir.***

Noh teatr məktəblərinin əsas məqsədi aktyora dünyanı intuitiv tərzdə qavramaq, dərk etmək bacarığını aşılamaqdır. Təlim-tərbiyə prosesində etik məsələlər də ön planda dayanır, həya, şərəf, qürur hissi olduqca üstün tutulur. Şagirdlər bu məktəblərdə asketik həyat tərzini keçirirlər və taleyin onlar üçün seçdiyi **AMPLUANI** ləyaqət duyğusu ilə qəbul etməyi öyrənirlər. Bu o deməkdir ki, Noh teatrının ənənəsinə görə vaxti personajlarını oynamış aktyorun ailəsində doğulmuş uşaq heç vaxt site kimi səhnəyə çıxa bilməz. Həqiqi ustad məharəti öz sənətinə daimi xidmət zamanı meydana gəlir. Noh aktyoru üçün ən pis cizgi özbaşnalıq və müştəbehlik sayılır. Dünya mədəniyyətində Noh teatrının tərbiyə sistemini **“aktyorluğun yoxası”** adlandırırlar. Ona görə də Coami yazırdı ki, insan həyatı sonlu, sənətkarlıq isə sonsuzdur. Məhz bu yöndən Noh aktyorunun sənətinə yanaşan Coami onun həyatını, yəni sənətçi ömrünü **7 dövrə** bölmə:

- 7 yaşından 12-13 yaşınadək;
- 12-13 yaşından 18-ə qədər;
- 18-dən 25 yaşınadək;
- 25-dən 35 yaşına kimi;
- 35 yaşından 45-ə qədər;
- 45-dən 50 yaşınadək;
- 50 yaşından ömrünün sonuna kimi.

Hər yaradıcılıq dövrünün öz məziyyətləri və xüsusiyyətləri var.

- İlk mərhələdə yeniyetmə aktyoru sərt proqram qanunlarına təbə etdirmək yaramaz: ona ustad tərəfindən heç bir təzyiq göstərilməməlidir. Bu vaxt gənc aktyora nəsihət verib “bu, yaxşıdır, busa pisdir” deməyinə dəyməz: onun sənətə həvəsi sənə bilər. Mərhələnin başlıca məqsədi şagirdə oyuna meyl və maraq oyatmaqdır.
- Aktyorun sistematik şəkildə tərbiyəsi ikinci mərhələnin çərçivələri ilə hədudlanır. Bu dövrdə aktyor oyun texnikasını mükəmməl mənimsəməlidir, düzgün səhnə davranışına, düzgün tələffüzə yiyələnmişdir, rəqs fiqurlarını olduğu kimi yerinə yetirməlidir.
- Növbəti mərhələ sınaq mərhələsidir. Bu həmin dövrdür ki, insan həddi-buluğ çağının fiziki naqisliklərini yaşayır. Səhnədə görünən belə aktyora seyrçilər adətən gülürlər. Və bunu sənətçilər normal hal hesab edir. Cavan aktyor bu nöqsanları aradan qaldırmaq üçün yorulmadan çalışmalıdır, sənətkarlığını cilalamalıdır. Əgər bu mərhələdə o özünə qalib gəlsə, deməli, böyük hünər sahibidir və sənət zirvələrinə ucalacaq.
- Sonrakı mərhələlər qələbələr və uğurlar dövrüdür. 25-35 yaşarası gənc aktyordan ötrü öz şəxsi sənətkarlıq məşəbabinin dərk edilməsi mərhələsidir. Bu zaman aktyor sanki uğurla sınağa çəkilir.
- Düzü, 34-35 yaş intevalında aktyor artıq sənətçi məharətinin zirvəsindədir. Bundan o yanısı fiziki yorğunluq dövrüdür.
- Belə ki, 40 yaşından sonra fiziki bədən enerjisi ilbəil tükənir. Lakin bu, heç də yaradıcılıq imkanlarının azalması demək deyil.
- 45 yaşından etibarən Noh sənətçisi öz varisini yetişdirmək bərədə fikirləşir. Noh aktyorunun ən ali missiyası bəlkə də elə budur.
- 50 yaşından yuxarı isə Noh aktyoru öz fiziki potensialı ucbatından repertuarın bir sıra pyeslərini “itirir”. Bu dövr **“dahi fəaliyyətsizlik”** dövrü kimi qiymətləndirilir. Qocalıq mərhələsində hər şeyi müdriklik və mənəvi enerjinin işığı həll edir. Odur ki, yapon teatrşünası Masuda Syöce Noh və kyögen sənətini **“MİSTİK QOCALARIN SƏNƏTİ”** adlandırır. Bu, həqiqətən

belədir. Çünki əsl sənət zirvəsi məhz qoca aktyorlara mənsubdur. İfa texnikası baxımından asan, emosional-psixoloji partiturası isə mürəkkəb rollar qoca aktyorların rollarıdır və bu müstəvidə onlara rəqib yoxdur.

9. Müasir Noh teatrı

Hal-hazırda Noh tamaşaları tez-tez oynanılır. Hər bazar günü yalnız Tokio şəhərində beş, ya da altı tamaşa yerli seyrçilərə və şəhər qonaqlarına göstərilir. İndi Noh teatr truppalarında ikinci dərəcəli rolların ifaçıları lap az qalıb: ona görə teatr belə aktyorlardan möhkəmcə yapışıb. Vaki və kyögen amplualarında çıxış edən aktyorlar müasir Noh teatrında qızıla bərabər tutulur. Qəribə bir paradoks formalaşıb: bir tərəfdən Noh truppalarının maddi vəziyyəti düzəlib, digər tərəfdən isə ikinci dərəcəli rolları ifa edəcək aktyorların sayı azalıb. Bunun ən başlıca səbəbi ondan ibarətdir ki, belə aktyorların yetişməsində aktyor şəcərəsi faktoru böyük əhəmiyyətə malikdir.

1980-ci ilə olan məlumata görə Noh Teatrları Assosiasiyası:

- *1052 sitekata*
- *66 vakikata*
- *94 kyögenkata*
- *51 fleytakata*
- *62 kotsucumikata*
- *49 otsucumikata*
- *38 taykokata*

hesablamışdı. Əlbəttə, bu göstərici Noh teatr ənənəsinin nə qədər mürəkkəb bir durumda olduğunu rəqəmi ifadələrlə aydınlaşdırır. Teatr tənqidçisi ***Maruoka Dayci***

belə bir fikirdədir ki, bu rəqəmlərdə janrın taleyi üçün böyük təhlükə gizlənib. Yəni bu gün Yaponiyada peşəkar aktyorların yetişdirilməsi teatr sənətinin mühüm problemi. Lakin bütün bunlarla bəhəm Yaponiyada Noh teatrı yaşayır və tamaşaları ilə seyrçiləri heyretləndirir.

1983-cü ilin sentyabrından, nəhayət ki, Yaponiya Dövlət Noh Teatrı - ***Kokiritsu Nohqaku-do*** - üçgünlük bayram tamaşası ilə öz rəsmi fəaliyyətinə başlayır. Bu gün əsas partiyaların ifaçıları - ***sitekatalar*** - yapon milli mədəniyyətində üstünlük təşkil edirlər. Son dövrlərdə də müxtəlif məktəblərdə maraqlı site ifaçıları meydana gəlmişdir ki, onlar arasında böyük rəqabət mövcuddur. İndi Yaponiyada ***Kance məktəbi əsasən Syöroku Səkinə, Siro Nomuro, Masakuni Asami, Kiyökacu Kance, Makio Umevaka, Tositeru Umevaka ilə təmsil olunur. Digər məktəblərin təmsilçilərisə nisbətən azdır: Hoso məktəbindən Siqo Matsumoto və İcume Mikava, Kito məktəbindən isə Sintaro Avayo və Akiyö Tomoyeda bir nümunə kimi göstərilə bilər.***

Axır zamanlarda Yaponiyada **Tagiki-Noh** tamaşaları yaman dəbə minib. Bu tamaşaları axşamlar tonqal işığında ifa edirlər. Belə bir forma sanki yenidən rituala qayıdışı ehyamlaşdırır. Lakin bununla belə çağdaş Noh teatrı öz ənənələrini qorumaqla yanaşı hərdən eksperimentlərdə bulunmaqdan da çəkinmir. Hələ 70-ci illərdə ***Kance Hisao***, Noh teatrının ən məşhur aktyorlarından biri, ***singeki*** teatrında, yəni Yaponiyanın avropatipli teatrında Noh janrının oyun üslubuna, estetikasına sadıqlığı qorumaq şərti ilə, 1971-ci ildə Sofoklun “Şah Edip”, 1974-cü ildə isə

yenə həmin müəllifin “Traxiyan qadınları” faciəsini səhnəyə gətirdi.

Avropalılar ilk dəfə Noh tamaşalarını ilk dəfə 1954-cü ildə Venesiya festivalında gördülər. 1979-cu ildə Tokioda “Dünyada Noh” adlı beynəlxalq simpozium keçirildi.

- 2001-ci ildə *YUNESKO Noh teatrını şifahi və qeyri-maddi mədəni irsin şədevri elan etdi.*

2006-cı ilin məumatına görə müasir Yaponiyanın teatr sənəti şəbəkəsində 70-ə yaxın Noh teatrı və Noh səhnəsi var. XIX əsrin sonundan etibarən bu teatrın səhnəsinə bir aktyor statusunda qadınlar da gəlməyə başlayır. İndi onlar teatr truppalarında mövqelərini xeyli möhkəmlədilər. Noh teatr sənətinin usta biliciləri deyirlər ki, bu teatr haqqında sistemli fikirləşmək mümkün deyil. Ona görə hər hansı bir sistem daşlaşmış bir nəsnənin ifadəçisidir. Noh teatrı isə həmişə axtarışdadır, inkişafdadır.

10. Kabuki teatrının yaranması və təşəkkülü

XVI əsrin sonu XVII yüzilliyin əvvəlləri yapon mədəniyyəti tarixində **KABUKİ** janrının (teatrının) təşəkkül tapıb formalaşdığı dövrdür. Tarix sintoist məbədi **İcume Taysyö** tapınağının **OKUNİ** adlı rəqqasəsini Kabuki teatrının əfsanəvi banisi sayır. Bu qadın 1603-cü ildə məbədgah divarlarını tərk edib **Kioto** küçələrində cəsarətlə erotik qayəli rəqslər göstərməkdən çəkinməmişdi. Tezliklə onun şöhrəti çoxsaylı rəqqasə truppalarının meydana gəlməsini şərtləndirmişdi. Qadınlar bu cazibədar xanıma bənzəmək istəyirdilər. Deyilənə görə **Okuni** bəzən öz çıxışlarını daha da maraqlı etməkdən ötrü səhnədə kişi qiy-

afəsində də görükərmiş. Beləliklə, *Okuninin* Kioto məhəllələrində ifa etdiyi rəqslərin sorağı qısa zaman kəsi-mində *Edo, Senday, Kanacava* kimi şəhərlərdə də eşidi-lir. Sonucda məhz gözəl qadınlardan ibarət rəqqasə trup-paları Yaponiyada Kabuki janrının yaranması üçün zəmin hazırlayır, məhz onların xalq mahnı və rəqslərindən ibarət konsert tipli nömrələri mütəmadi şəkildə dramatik səhnələrin nümayişilə müşayət olunur. Bu minvalla Ya-poniyada ilk Kabuki tamaşası oynanılır. Yaponlar bu teat-rı *onna-kabuki* yəni *qadın Kabukisi* adlandırmağa baş-layırlar. Amma çox çəkmir ki, Tokugava hökuməti şəhər-lərdə həddini aşmış əxlaqsızlıq ucbatından **1629-cu ildə** “*onna-kabuki*”ni qadağan edir.

Lakin buna baxmayaraq az bir zaman içində onna-ka-buki *vakasyu-kabukilə* əvəzlənir. *Vakasyu-kabuki* yeniy-etmə oğlan uşaqlarının Kabukisi idi. Tokugava hökuməti eyni səbəb üzündən **1652-ci ildə** vakasyu-kabuki truppalarını da qapadır. Bu vaxt artıq yetkin, püxtə kişilərin Ka-bukisi tarix meydanına adlayır. Yaponlar kişi Kabukisini *yaro-kabuki* adlandırır. Təəssüf ki, bu şəkildə də Tokuga-va hökuməti Kabukini qəbul etmir və **1656-cı ildə** yaro-kabukini də fərmanla bağlatdırır. Ancaq hər necə isə ya-pon teatr mədəniyyəti məhz bu Kabuki teatr formasına görə dünyada tanınır.

Öncə, hələ təşəkkül tapdığı ilk çağlarda, Yaponiyada *kabuki* sözü orijinallığa, qeyri-adiliyə meyl edən mənə-sində işlənirdi. O zaman ki, *Okuni* əlvən, cazibəli geyim-də səhnəyə adladı və gözlənilməz, açıq-saçıq erotik hərə-kətlərlə rəqs elədi, xalq bunu *Kabuki* rəqsi adlandırdı. So-

nralar bu sözü Çin heroqliflərilə yazmağa başladılar. Bu, sözün bildirdiyi mənaları daha da konkretləşdirdi.

- *Çin heroqliflərilə yazılan kabuki sözü bu sayaq anlaşılır: ka - mahnı, bu - ənənvi yapon rəqsi, ki - aktyor məharəti, aktyor texnikası deməkdir.*

Bəzən Kabuki teatrına Yaponiyada **omonim** də deyirlər. **Omonim** mənaca rəqs edib mahnı oxuyan yüngül əxlaqlı qadınları bildirir.

Kabuki stilizə olunmuş jestlər, cilalanmış davranışlar, mimikalar, kanonik qrimlər teatrıdır.

Kabuki janrının ilkin inkişaf mərhələsi onun toplumda bəyənilməsi mənası "*ilkin sevinc*" kimi anlaşılan **Genroku** (1688-1704) dövrünə təsadüf edir. XVIII əsr isə Kabuki teatrının toplum içrə gözdən düşdüyü, bəyənilmədiyi bir dönmədir. XIX yüzildən etibarən Kabuki teatrının yeni dirçəliş zamanı yetişir.

Bu janrın bütün təbiəti coşqun hisslərdən, emosiyalardan yığılıb. Kabuki teatri üçün forma kamilliyi, dəqiqlik, suggestivlik, vizual gözəllik və hərtərəfli harmoniya ən xarakterik cizgidir. Kabuki səhnəsində oynanılmaq üçün yazılan pyeslər, ilk növbədə, emosional keçidlərin füsunkarlığı və cazibədarlığı ilə fərqlənir. Bu teatrdə, daha dürüst olar, desəm, Kabuki tamaşalarında pauza böyük yer tutur. Haradasa **PAUZA** yapon əlbəyaxa döyüşlərində eşidilən **KİAY** çıxırtısına bənzəyir, oxşar psixofizioloji funksiya daşıyır. Teatrdə pauza, döyüş sənətində isə kiay gözəlliyin fizioloji dərkinin ifadə prinsipidir. Kabuki tamaşalarında pauza ilə gözəlliyin mənası və mənənin gözəlliyi bildirilir.

Müəyyən dövrün memarlıq nümunəsi kimi Kabuki teatrının görkəmində əsas gözüçəkən dekorativ obyekt ya-

ponların **yaqura** adlandırdıqları gümbəzdır. Bu gümbəz-y-aqura öz forması etibarı ilə sünbül dərzinı xatırladı və hər hansı bir məkan içərisində Kabuki teatrının embleminə, işarəsinə, simvoluna çevrilir.

- *Tokuqava hökumətinin (1603-1867) hakimiyyəti dövründə bu yaqura-gümbəzlər teatrın rəsmi dövlət strukturlarından icazəsi olduğuna dəlalət edən başlıca sənəd-faktor idi.*

Kabuki teatrının memarlığı yerli ənənələrin təcəssümü kimi meydana çıxmışdır. Əsrlər boyu Kabuki teatr binalarının inşasında heç bir dəyişiklik baş verməmişdir. İndi də Kabuki teatrlarının binası yalnız ağacdən, özü də yapon çinarından, bir dənə də olsun mısır və daşdan istifadə edilmədən, tikilir. Nədən ki, **s(ş)intoizm** ağacdən savayı digər tikinti materiallarını öz müqəddəs tapınalarından ötrü məqbul saymır. Ağac emalında yapon sənətkarları bütün dünyada birincidirlər və elə ona görə də oyma naxışlarla işlənmiş Kabuki teatrının üz divarları əsl sənət əsərləridir. Bina, sözün bugünkü mənasında, Kabuki teatrının yarandığı ilkin çağlarda yox idi. Çünki səhnə həmişə üç tərəfdən açıq qalırdı. Sonradan bu səhnə binanın içinə daxil edilir və Yaponiyada zahirən Avropanın “italyan qutuları”na bənzəyən Kabuki teatrları görünməyə başlayır.

Kabuki teatrının üz divarlarında digər gözəgəlimli obyekt fasad boyunca uzununa asılmış “bayraq”lardır ki, yaponlar onlara **nobori** deyirlər.

- *Bu “nobori”ləri (ipək-şal parça topalarını) Kabuki teatrının pərəstişkarları, himayədarları öz sevimli aktyolarına göndərərədilər. Onların üzərində isə həmin aktyorun ad və soyadını iri heroqliflərlə yazardılar. Beləliklə, parça bayraqa çevrilərdi. İndi belə bayraqlara bir o qədər də fikir verilmir. Lakin pərəstişkar və himayədarlar yenə də aktyorla-*

ra bahalı, layiqli hədiyyələr, parçalar göndərməkdə davam edirlər. Bu hədiyyələr heç vaxt aktyorun şəxsi əmlakı olmur. Onları daima teatrın girəcəyindən bəzək kimi asırlar; təbii ki, aktyoru və onun himayədarını şərəfləndirməkdən ötrü.

1920-ci ilə kimi Kabuki teatrları ənənəvi çay evləri ilə əhatə olunardı. Bu evlər teatrın işçi personalını isti xörək və içkilərlə təmin edər, istirahət guşəsi funksiyasını yerinə yetirərdi. Çay evləri sanki Kabuki teatr kompleksini orqanik şəkildə tamamlayırdı.

Kabuki teatrının içində isə üstün mövqe ənənəvi **üç rəngli** pərdəyə məxsusdur. Yaponlar bu pərdəyə **“coşiki-maku”** deyirlər. Pərdə şaquli istiqamətdə düzülmüş qara, yaşıl və kərpici rəng zolaqlarından ibarətdir. Tokugava nəslinin hakimiyyəti müddətində Yaponiyada üç əsas rəsmi teatr fəaliyyət göstərirdi. Üç teatrın hamısı Edo şəhərində yerləşirdi. Yapon teatr sənətçilərinə yaxşı məlumdur ki, **Nakamura-ca, İçimura-ca və Morita-ca** adlanan bu teatrların hər birinin müəyyən bir rəngə malik pərdəsi olub. Truppalər birləşərkən qərara alınıb ki, hər teatrın pərdəsinin rəngi vahid teatrın ümumi pərdəsində təmsil edilsin. Bunun nəticəsidir ki, Kabuki teatrının pərdəsi üç rəngə boyanıb. Üç rəngli pərdə artıq Kabuki teatrının simvoludur, rəmzidir; haradan asılsa, Kabuki teatrını nişan verir.

Pərdə arxasından həmişə səhnə quraşdırıcılarının hay-küyü və çəkiclərin səsi eşidilir. Pərdənin qaldırılacağı an yaxınlaşarkən tamaşanı idarə edən **kyögen-sakuşa**, əgər düzgün bədii tərcüməni saxlasaq, dramaturq, əslində isə quruluş hissə müdiri və ya səhnə meneceri, aktyorların yanından keçib əlində gəzdirdiyi uzununa yarıdan bölünmüş dördkünc kərpici xatırladan şümal taxta parçalarını sintoist ayinlərində olduğu kimi bir-birinə vu-

rub taqqıldadır. Bu, bir növ ilk zəngin işarəsidir. Kabuki teatrında kyögen-sakuşanın faydalandığı bu taxta parçalarını **“hyoşi-gi”** və ya **“ki”** adlandırırlar. Taqqıltını ikinci dəfə eşidən aktyorlar bilirlər ki, artıq bütün xırda işləri qurtarıb kulislərdə hazır dayanmaq vaxtıdır. Kyögen-sakuşanın signalını seyrçilər də aydınca eşidirlər. Bu, onları diqqətli olmağa, tamaşaya köklənməyə çağırır. Hərçənd ki, bəzi xüsusi hallarda, məsələn, təntənəli açılış mərasimlərində və ya yeni pyesin təqdimi zamanı səhnə coşiki-makudan əlavə ağır qalın pərdə ilə örtülür. Bu, qısa bir müddət çəkir. Ənənəvi pyeslərin oynanıldığı digər halların hamısında zərif üç rəngli pərdə həmişə öz yerini tutur. Coşiki-maku yüngül və nazik parçadan tikildiyindən işıq sayrışmaları zamanı səhnə arxası ara-sıra görünür və bu, seyrçiləri heç nədən coşdurur, vəcdə gətirir, onların maraq duyğusunu qıcıqlandırır.

11. Kabuki teatrının səhnəsi

Kabuki teatrının təşəkkül prosesi Kioto məhəllələrindən başlasa da, bu teatr yeni bir oyun janrı kimi Osaka şəhərində meydana gəlmişdir. Onun səhnəsi Noh teatrının səhnəsi kimi unikal olmasa da, bir sıra nadir, bənzərsiz əlamətlərə malikdir. Bunlardan biri hanamiçidir. **HANA-MİÇİ** yapon dilində **“çiçək cıgırı”** deməkdir. Əsas səhnə ilə 90 dərəcəlik bucaq altında bitişiyi olan hanamiçinin eni təqribən bir metrə yaxındır. Bu yol seyrçilər arasından keçib düz foyeyə qədər uzanır. ***Hanamiçidə tamaşaların ən gərgin məqamları güzgülənir.*** Onun bir ucu coşiki-

maku ilə, digər ucu isə qalın foye pərdəsilə tamamlanır. Noh dramlarından təbdil edilmiş pyes və “taxta qapı” səhnələrində hanamiçidən yararlanmırlar. Foye və ya hanamiçi pərdəsi böyük həlqələrdən asılır. Pərdəni kənara çəkəndə bu həlqələrin səsi bütün tamaşaçı salonuna yayılır. Bu səs personajın tezliklə hamanaçı yolunda görünəcəyinə işarədir. Hanamiçi yolu seyrçilərə maksimal şəkildə yaxınlaşmaq və gurultulu uğur qazanmaq şansıdır. Bir çox aktyorlar bu şansdan qədərincə bəhərlənirlər.

Hanamiçi cığırının hər iki kənarına sıra ilə düzülmüş işıqlar da aktyorun gəlişilə bağlı yandırılır. Bu, təbii ki, hanamiçi cıgırı ilə addımlayan aktyorun yerisinə bir röv-nəq, təmtəraq, effekt gətirir. Foye və ya hanamiçi pərdəsinin arxası həmişə iri bədənnüma güzgülərlə bəzədilir. Aktyorlar seyrçilər arasında görünməmişdən öncə son dəfə bu aynalar qarşısında güzgülənir və əgər ehtiyac varsa, qrimlərini, üst-başlarını düzəldirlər. Teatrın bu hissəsi hərdəsa Noh teatrında hasiqakarının sonunda yerləşən güzgülü və ya “yaşıl otağa” oxşayır. Bundan əlavə hasika-qarilə hanamiçi arasında da həm bənzər, həm də fərqli cizgilər, keyfiyyətlər aşkarlamaq mümkündür. Hanamiçi cıgırı ilə gedən aktyoru seyrçi çox yaxından görür və hətta əlini uzadıb öz sevimli aktyoruna toxundura bilir.

- *Kabuki teatrının möcüzəsi hanamiçidir, hanamiçi cıgırının seyrçilərə verdiyi maksimal yaxınlıq, maksimal təmas imkanıdır. Hanamiçi aktyorla tamaşaçı arasında son dərəcə intim ünsiyyət zolağıdır.*

Onun üzərində davranan aktyor həqiqətən tamaşaçıya yüksək emosional təsir göstərir. Bu zaman öz istəkli aktyorlarının oyunundan aldıkları həzzi seyrçilər belə ifadələrlə biruzə verirlər: “*Sən Yaponiyanın günəşisən*”,

“Bax, bayaqdan biz elə bunu gözləyirdik”, “Yaponiyada ən dahi aktyor elə sənsən” və s.

Hanamiçi əsas səhnəyə münasibətdə tez-tez yol, küçə, çay kimi topoqrafik bölgələrin bildircisinə çevrilir. Çiçək cığırına daxil olarkən və ya oranı tərk edərkən Kabuki aktyoru həmişə *şiçi-san* adlanan pauza götürür. Bu pauzanın hanamiçidə yeri *yeddi-üç* pozisyonudur. *Aktyor seyrçilərin arxasından (yəni foyedən) gələrkən yolun onda yeddisində, səhnədən çıxarkən isə hanamiçinin onda üçündə dayanır.* Bu nöqtədə aktyorun jestləri, pozaları və nitqi xüsusilə təsirli, suggestiv, emosional olur.

Elə buradaca fəvqəl təbiətə malik xarakterlərin qəfil-dən, möcüzəli bir tərzdə araya gəlməsindən ötrü lift işlədilir. Kabuki teatrında bu lift *kiri-ana* adlanır. Bəzi Kabuki tamaşalarında eyni vaxtda iki hanamiçidən istifadə edilir. Tamaşaçı salonunun sağ böyründən keçən ikinci çiçək cığırına *ryō-hanamiçi* deyilir.

Dünya mədəniyyəti tarixində ilk dəfə məhz Kabuki teatrında hərlənən səhnə **XVIII əsrdə** aktyorların istifadəsinə verilir. XIX əsrdə görkəmli teatr xadimi XII Morita Kanya Kabuki teatrının binasını Avropa teatr tipinə uyğun restavراسiya elətdirir, teatrdan yaqura götürülür, salon isə qaz fənərləri ilə təmin olunur. Tamaşanın ən gərgin məqamları burada vaxt olur. Sürətli davranış və ya döyüşün ardıcılığı illyuziyasını yaratmaq üçün hərlənən səhnənin imkanları hədudsuzdur. “İtalyan qutusu” çərçivəsində Kabuki səhnəsinin digər gözəçarpan xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, səhnə planşeti üzərində həmişə piştağlar qurulur və bu piştağların üstündə, adətən, sazəndlər və xor üzvləri məskunlaşırlar.

12. Kabuki teatrında oyun texnikası

Kabuki repertuarının klassik pyesləri bu sənətin uzun tarixi boyunca teatrda oyun üslubunu, aktyorun səhnədə mövcudluq şərtlərini, oyun qəliblərini müəyyənləşdirmişdir. Hazırda Kabuki teatrda üç tip tamaşalar mövcuddur:

- **ciday-mono** - *Senqoku dövrünün tarixi pyesləri*
- **seva-mono** - *Senqoku dövrünün adi xalq tamaşaları*
- **sasaqoto-mono** - *dram-rəqs tamaşaları*

Senqoku-ciday Yaponiyada oxuyan əyalətlər dövrü kimi təsnif olunur; XV əsrin ortalarında başlayıb XVII yüzilin əvvəllərində bitir. Məhz bu tamaşa tipləri də oyun qəliblərinin formalaşmasında həlledici rol oynamışdır.

Oyun qəliblərinin məqsədi xarakterin dəruni psixoloji ovqatını, duyumlarını düzgün ifadə etməkdir. Konkret rollar və pyeslər üçün işlənib hazırlanmış spesifik formalar - katalar - aktyor nəsillərində bir ənənə kimi atadan oğula keçmişdir. Bu katalar təkcə davranış və nitq qəliblərindən ibarət deyil; bura eyni zamanda geyim, qrim, musiqi müşayiəti, səs effektləri, bir neçə sujet və səhnələr də daxildir. Bu kataların müəllifləri keçmişin ustad Kabuki aktyorları olublar. Onların sırasında ən məşhuru **Kikiqoro** ənənəsidir ki, bu ənənə indi də müasir aktyorlar **Şoroku, Kancaburo, Bayko və VIII Kikiqoro** tərəfindən davam etdirilir. Nəsildən-nəslə hər bir aktyorun fərdi xüsusiyyətlərindən asılı şəkildə bu oyun qəlibləri cilalanmış, yüksək stilizə dərəcəsinə çatmışdır. Məsələn, **VI Kikiqoro (1885-1949)** Kabuki teatrının tarixinə iki yeniliyin müəllifi kimi düşür. Onu yaponlar **bütün dövrlərin ən dahi aktyoru** sayırlar. Birincisi: Kikiqoro öz bədəninin köklüyünə və boyunun qısalığına baxmayaraq səhnədə

çox cazibədar görünməyi bacarmışdı; ikincisi: o, tamaşalarda dramatik effektin çəkisini artırmış və belə səhnələri seyrçi üçün sadələşdirmiş, daha anlaşıqlı etmişdi.

I Kiçiyemon (1886-1954) Kabuki teatrının digər dahi novator aktyorudur. Teatr tarixi hesab edir ki, bugünkü Kabuki teatrının müəllifləri I Kiçiyemon və VI Kikiqorodur.

Kabuki də aktyor teatridir. Burada ənənəvi olaraq “ulduzlar sistemi” mövcuddur və truppada bütün işlərə ***zaço*** çağırılan baş aktyor rəhbərlik edir. Teatrda oyun üslubunu da zaço müəyyənləşdirir. Və nəinki oyun üslubunu. Zaço rol bölgüsü aparır, geyimə, qrimə, dekorlara, sazəndələrə nəzarət etmək hüququnu özündə saxlayır.

Şərq teatr mədəniyyətində oyun şərtiliyi Kabuki teatrında öz mövcud zirvələrindən birini yaşayır. Burada Qərb teatrında olduğu kimi naturalistik realizm uğrunda mübarizə yoxdur. Kabuki teatrında ***seva kyögen*** deyilən ev pyeslərinin detallarına böyük diqqət yetirilir, mümkün realizmin konkret hüdudları müəyyənləşdirilir, səslərin və davranışın formal gözəlliyi ön plana çəkilir. ***“Araqoto”*** adlandırılmış pyeslər üçün bu, çox vacibdir. Araqoto mətnləri Bunraku kukla teatrlarından təbdil edilmiş “maruhon” adlı mono pyeslər əsasında tərtiblənin.

Kabuki janrı Osaka və Edo şəhərlərində 2 müxtəlif formada inkişaf etmişdir. Bu formalar ***vaqato və araqoto*** adı altında tanınır. Yumşaq, elastik formaya malik vaqato Osaka sakinlərinin mülayim təbiətini bədii obrazlarda sərgiləyirdi. Vaqato tacir Kabukisi idi. Yaponiyada araqotoya ***hərbi, yaxud qaba və ya sərt Kabuki*** də deyirlər. Bu, Kabukinin son dərəcə ekspressiv, stilizə edilmiş formasıdır.

Əgər ədəbi dildə “*araqoto*” sözünün tərcüməsini ax-tarsaq, bu vaxt ona *coşqun maddə* deməliyik. Araqoto üslubu Kenroku dövründə *I İçikava Dancuro (1660-1704)* tərəfindən yaradılmışdır. Sonradan bu üslubu onun oğlu *II Dancuro* təkmilləşdirmişdir. Araqoto tam mənası ilə *Kanto* camaatının ruhunun ifadəçisi olmuşdur. Bu pyeslərin qəhrəmanları mərd samuraylardır. Aktyorlar böyük cəhdlə bu güclü kişilərin rollarını oynamaqdan ötrü çalışırlar. Hərçənd bu samuray obrazlarını yaratmaq olduqca çətindir. Çünki bu yekəpər, əzələli, qoçaq döyüşçülər məğz etibarını ilə səhnədə beş-altı yaşlı oğlan uşaqlarını xatırlatmalıdırlar. Guya ki, savaş meydanında qan tökən bu qəhrəmanların əslində heç bir günahı yoxdur. Bu, həmin obrazların işıqlı ruhudur və bir qayda olaraq seyrçilərə xoş təsir bağışlayır.

Araqoto üslubunda, başqa cür desək, araqoto Kabuki növündə iki texniki oyun tərzini xüsusilə cəlbədidir:

- *miye* - *şisirdilmiş qəzəb ifadəçisi olan donuq poza*;
- *roppo* - *altı göstərişdən ibarət cəlalı davranışlar qəlibi*.

Miye tipləri sırasında ən ekspressivi *Genroku miyedir*:

- *Bu pozada qollar dirsəkdən qatlanıb sinəyə sıxılır, sol ayaq dizdən bükülür, baş barmağı dik tutulmuş sağ ayaq isə qabağa uzadılır. Bu zaman sağ ayaq ilə çənənin istiqaməti üst-üstə düşməlidir. Qadın və qəşəng kişi rollarının ifaçıları miye pozasından faydalanmasalar da, gözəl, plastik quruluşlu pozalar onlar üçün də önəmlidir.*

Kabuki teatrında “*danmari*” adlandırılan kiçik bir tamaşa parçası miye pozalarının sintezindən ibarətdir.

- *Danmari* sanki miyenin bütün ekspressiv imkanlarını aşkarlamaqdan ötrüdür: Bir neçə nəfər qaranlıq zülmət içində bir yerə toplaşır. Onlardan hər biri qəfil hücumdan ehtiyatlanıb miye pozası alır. Işıq yanan kimi bəlli olur ki, bu qoçaq döyüşçülərin hamısı eyni bir miye pozasında “quruyub qalıblar”.

Roppo aktyorun səhnəyə çıxış formasıdır. Qol-qıç hərəkətləri, üz ifadələri, vokal partiyaları və əlbəttə ki, miye onun elementləri içərisinə daxildir. Bu qəlib hanamiçi yolunun qəlibidir və **şiçi-san** pozisiyonunda ifa olunur.

Kabiki teatrında bütün səhnə fəaliyyəti tamaşaçının gözü qarşısında baş verir. Hətta iki aktyor səhnədə dayanıb söhbətləşərkən belə bir-birilərinə yox, tamaşaçı saloonuna baxırlar, yəni, heç bir məqamda aktyor seyrçilərə arxasını çevirmir. Bu, Yaponiyada böyük bir ədəbsizlik sayılır. Və yaxud, hər hansı bir predmeti aktyorlar bir-birinə ötürməmişdən öncə həmin əşyanı sanki tamaşaçı saloonuna doğru uzadıb onu seyrçilərə göstərirlər. Aktyor səhnəni tərk edərkən belə mütləq tamaşaçılara tərəf üç addım atır və yalnız bundan sonra çıxıb gedir. Seyrçilərə sonsuz hörmət yapon teatr mədəniyyətinin bəlkə də bir-nömrəli qanunudur.

Araqoto üslubundan fərqlənən vaqato öz başlanğıcını **Kansay** vilayətindən götürür. Vaqato üslubu yaraşıqlı gənc oğlanların, əksərən zəngin tacir övladlarının, **geysalara** (təhsil görmüş, poeziyadan, sənətdən söhbət apara bilən rəsmi fahişələrə) olan məhəbbətindən bəhs edir. Belə tipli situasiyalar adətən sevgililərin intiharı ilə qurtarsa da, yəni melodramatik ovqata köklənsə də, kişi rollarının güclü komik elementlərə malik olması ilə seçilir. Sevgi səhnələri də Kabuki teatrında başqa hisslərin ifadəsi kimi yüksək cilaya məruz qalmışdır:

- *Ehtirashı sevgi səhnələrində erotik aspekt əlin düz üstünə və ya çiyinə qoyulması, əksər hallarda isə, iki sevgilinin bir-birinin əlini bərk-bərk sıxıb baxışlarını uzun müddət bir-birinə zilləməsilə bildirilir. Lakin seyrçilər üçün bu sadə jestlər kifayətdir ki, onlar erotik səhnələrdə cılganmış davranış və*

*poza qəliblərindən olmasın həzz aparsınlar. Ağlamaq və gül-
mək də Kabuki teatrının səhnəsində stilizə edilmiş ifadələr-
lə öz həllini tapır. Qadınların ağlamağı Kabuki teatrında,
adətən, kimononun qolunun əl yaylığı kimi dişlərin arasında
tutulub sıxılması, başın əsdirilməsi və müəyyən ölçüyə salın-
mış boğaz çıxıntıları ilə eyhamlaşdırılır. Kişilər belə mə-
qamlarda üzlərini yelpik və ya paltarın qolu ilə örtürlər: on-
lar acı fəryadları obrazlı şəkildə görükdürmək üçün əllərilə
ağzılarını qapayırlar. Gülüş çox vaxt dialoqu xatırladır və
rolun xarakterilə uyğunlaşdırılır.*

Maruhon pyeslərinin poetik dialoqları aktyorlar və **gi-
dayu** (nağılçı) arasında bölünüb seyrçilərə maraqlı varia-
siyalarda təqdim edilir. Ümumiyyətlə, bu epizodlarda ya-
ponların Bunraku kukla teatrının Kabukiyə güclü təsiri
duyulmaqdadır.

13. Kabuki teatrında qadın rolları

Qadın rolları Kabuki teatrında **onna-qata** və ya **oyama**
adlandırılır. Kabuki qadınlar tərəfindən yarandığı və so-
nralar qadağan edildiyi üçün kişilər qadın rollarını ifa etmək
məcburiyyətində qalmışlar. Kabuki aktyorlarının yüksək oy-
un texnikası nəticəsində bu sahədə böyük uğurları var.

Kabuki teatrında rollar beş əsas kateqoriyaya ayrılır:

- kişilər
- qadınlar
- qocalar
- uşaqlar
- təlxəklər

Hər bir aktyor müəyyən bir rolda ixtisaslaşır; ancaq
sonralar onun oyun texnikası, oyun vərdişləri cəlləndiqcə
bu aktyor başqa kateqoriyadan olan rolları da ifa etmək

hüququ qazanır. Yəni Noh teatrında mövcud sərt qaydalar burada işləmir. Kabuki teatrının tarixində elə aktyor adları var ki, onlar yalnız qadın rolları ilə bağlıdır. Bunların sırasında ən məşhuru *Utayemon* sayılır. Qadın rollarını oynamaq üçün mövcud davranış və danışiq qəlibləri uzun illər boyunca formalaşmışdır.

Təbii ki, kişi bədəninin kəskin konturlu möhkəm quruluşu incə və zərif qadın bədənindən fərqlidir. Ona görə də qadının davranış tərzini səhnədə görükdürmək kişidən ötrü çox çətindir. Lakin Kabuki teatrında coşqun emosionalılıqla, hissiyatla əlaqədar səhnələrin, yaponlar buna *iroke* deyirlər, səviyyəsi elə bir yüksək həddə çatır ki, onlara hətta real həyatda belə təsadüf etmək mümkün olmur. Yəni Kabuki aktyorları qadın personajlarını qadınların özlərindən də təsirli oynamağa qabildirlər. Bundan əlavə, qadın obrazlarının yaşının oyun texnikasına heç bir dəxli yoxdur. Onların surətini yaradarkən başlıca məqsəd zərif, incə və gözəl görünməkdir.

Üç məşhur şahzadə xanımın - *Yayeqaki, Toki və Yuki-nin* - rollarını ifa etmək kişi sənətçilərdən ötrü xüsusi çətinlik törədir. Əgər Noh və kyögen pyeslərində mürəkkəb obrazlar yalnız kamil, ustad sənətçilərə tapşırılsa, Kabuki teatrında bu ənənə gözlənilmir. Belə rollar Kabuki teatrında aktyor üçün bir sənət imtahanıdır. Çox vaxt gənc aktyorlar müəyyən yaş həddinə çatanaqara vermədən bu rollarda məşq edirlər. Qadın personajları kişilərə münasibətdə Kabuki teatrının bədii estetik müstəvisində ikinci mövqedə dayanır. Lakin yaddan çıxarmaq lazım deyil ki, Kabuki teatri qadın rəqslərindən “pərvazlanıb” formalaşmışdır. Odur ki, Kabuki tamaşalarında qadın rəqslərinin çəkisi xüsusiədir. Ancaq hökmən qeyd olunmalıdır ki, Ka-

buki teatrında qadın personajları bir növ kişilərin qüdrətini, əzəmətini, onların alicənablığını vurğulamaqdan ötrüdür.

Tokuqava hökumətinin yaratdığı repressiv cəmiyyət qadına məhz belə münasibət bəsləyirdi. Lakin Kabuki tamaşalarındakı rəqs parçalarında qadın rollarını oynayan aktyorlar əlçatmaz bir yüksəkliyə varırlar. Rəqs texnikası **şosaqoto** adlanır. Bu texnika üç tip elementlərdən ibarətdir:

- ***MAI** yavaşidilmiş fırlanğıc hərəkətlər toplusudur.*
- ***ODORI** tullanıqlar və canlı, hərəkətlər rəqsidir.*
- ***FURİ** isə yalnız jestlərin oyunu ilə hüdudlanır.*

Bütöv rəqs parçasının strukturu:

- ***oki,***
- ***de,***
- ***monoqotari,***
- ***kudoki,***
- ***odorici,***
- ***çiraşi***

kompozisiyalarının vəhdətində əmələ gəlir. Səhnədəki xoreoqrafik quruluşlar mütləq şəkildə mahnı ilə müşayiət olunur. Xarakterdəki dəyişmələr sürətli rəqs vasitəsilə bildirilir ki, ona da ***bukkayeri*** deyilir. Lakin bununla belə qadın rollarının ifaçıları kişi personajlarını oynayan aktyorlar qədər şöhrət qazanmırlar. Tokuşava dövrünün sosial-siyasi konteksti Kabuki teatrını məcbur edirdi ki, qadını fahişə kimi səhnəyə gətirsin. Fahişə taleyi isə həmişə aCinacaqlıdır. Ona görə də Kabuki janrında qadın rəqsləri zərif və qüssəlidir: çünki onlar bədbəxt qadınların yaşantı və emosiyalarından danışır. Digər tərəfdən Kabuki teatrının tarixi üçün bir fakt da önəmlidir ki, burada sevgi səhnələri, onlara ***iro-moyo*** deyilir, yüksək patetik vüsətlə ifa edilir. Sevgi səhnələrindən ən adisi ***miçiyuki*** adlanan səyahət epizodlarıdır.

14. Kabuki teatrında geyim tərz

Kostyumlar, sözün əsl mənasında, Kabuki teatrının yaraşığıdır. Geyimlər Kabuki teatrında təmiz ipək parçadan tikilir və hər bir kostyumun dəyəri 3.000 dollar civarındadır. Kabuki teatrının dərziləri yüksək peşəkar olub bu işi varislik ənənəsilə davam etdirirlər. Geyimdə görünən rənglər vasitəsilə seyrçi tamaşanın qəhrəmanlarını tanıyır, onların xarakteri haqqında məlumat alır. Şahzadə xanımlar qırmızı kimono geyinir, saçlarına yelpiyəbənzər gümüşü muncuqlarla bəzədilmiş sancaq taxırlar. Bu şahzadə xanımlara, eyni zamanda, *şibire hime*, yəni “donuq şahzadə”lər də deyirlər. Nədən ki, onlar səhnə vaxtlarının çox hissəsini oturaq pozada keçirirlər. Bu qadınların yalnız əl barmaqlarının ucu kimononun altından görünür. Şahzadə xanımların rollarını oynayarkən sağ qol sinənin qarşısında saxlanılır, sol qol isə çiynilər səviyyəsinə qaldırılıb sanki qanada çevrilir. Odur ki, bu qadınların rollarını yaratmaq aktyorlar üçün xüsusi çətinlik törədir.

Kişi nöqərlərin paltarları ağ rəngdə olur. Onlar dizlərinə qədər uzanan yüngül nazik ləbbadə, buna *hanten* deyilir, geyinir, öz salamları və zarafatları ilə fərqlənirlər. Ciddi, güclü kişi rollarının ifaçıları geniş şalvarda və enli çiynili, qatlanmayan *kami-şimo* adlı qaftanda səhnəyə çıxırlar. Bu vaxt rənglər fərdi xarakterə uyğun seçilir. Baş kişi rollarını oynayan Kabuki aktyorlarına *taçikata* deyilir. Teatr seyrçiləri arasında qəşəng gənc oğlan rollarını, təlxəkləri, məkrli personajları ifa edən aktyorlar ardıcıl olaraq *nimaim*, *sanmaim* və *akattsure* adlandırılır. Əcayib personajların əcayib də geyimi olur. Bəzən onlar ölçü-

ləri nəhəng kostyumlarda səhnəyə çıxırlar. Kabuki teatrında yaşıl paltarlı insan formasında təzahür etmiş siçovulun ruhu da əcayib personajlardan sayılır.

Kostyumları Kabuki teatrının tamaşasına gəlmiş seyrçilərin gözü qabağındaca asanlıqla və tez bir müddətdə dəyişmək mümkündür. Tamaşa gedə-gedə, aktyor rəqs edə-edə səhnə nökrəri onun bir libasını başqası ilə əvəz edə bilir. Bu, iki formada baş verir: birini *bukkayeri*, digərini *hikinuki* adlandırırlar. Bukkayeri kostyumun elə aktyorun əynindəcə tərs üzünə çevrilməsidir. Hikinuki üst geyim bağlarının dartılmasından sonra aktyorun libasının tamam dəyişməsidir.

Akrobatik hərəkətləri icra edən qruplar vəziyyətdən asılı şəkildə ya qara, ya qırmızı, ya sarı, ya da gümüşü rəngli paltarlar geyinirlər. Şəhər əhli boz rəngə üstünlük verir; onların kimonolarında arxa tərəfdən kürək ortasında iri ağ daraq şəkli olur. Sinə və qolların üstündə də daraq şəkli əks etdirilir.

Keysey adlanan əxlaqsız qadınlar ecazkar kostyumlar geyinirlər. Onların parikləri, saç düzümləri çox böyükdür və saçlarına çoxsaylı uzun sancaqlar taxarlar. Bu, onların ictimai-sosial vəziyyətlərini, əxlaqını güzgüləyir.

Kabuki teatrında parik və qrimlərdən geniş istifadə edilir. Bu teatrın tamaşalarının ən məşhur və ən ekspressiv qrimi *kumadori* adlanır və zolaqların üzə çəkilməsi deməkdir. Bu, təkcə qrim deyil, həm də qimlənmək metodudur. Kumadori araqoto növündə yararlı qrim sayılır. Elə güman edilir ki, bu qrimi yapon sənətçiləri Pekin operasından əxz etmişlər. Yapon teatrşünaslarının bəziləri isə elə düşünür ki, aktyor *II Dancuro* öz bağında bitən pion

gülünün çiçəkləməsinə baxıb və kumadori qrimini araqoto üslubu üçün tapıb. Yaponiyada pion gül-kəşi hesab olunur.

Rəng baxımından kumadori üç böyük qrupa ayrılır: bu qruplar qara, göy, tünd qırmızı xəttlərin ağardılmış sifət üzərində çəkilməş kompozisiyasından meydana gəlir. Qrimdə *qırmızı cəsarət, sədaqət, düzlük, qara sehr və ilahilik, göy şəhər, qəzəb və şeytani qüvvələri bildirir*. Bütövlükdə, **KUMADORİ** hirs, nifrət, döyüşkənlik, kin rəmzidir. Qrimi üzə vurmamışdan öncə aktyorun saçları ipək parça ilə yuxarı yığılır və aktyor ruşula bənzər sıyıq boğazına və üzünə sürtür, sonra dodaqlarını və göz həndəvərini rəngləyir, əllərini, ayaqlarını və peysərini də həmin sıyıqla ağardır və nəhayət, parikini, alt və üst kimonolarını geyinir, obi adlanan kəmərinə taxır. Fudukoma və kumadori qrimindən səhnədə heyvanları göstərmək üçün də istifadə olunur.

Başqa qrimlər Kabuki teatrında, adətən, öz sadəliyi ilə seçilir. Onnaqata rollarının qrimi də sadədir, amma çox effektivdir: kəşi aktyor elə qrimləyir ki, onu, həqiqətən, qadından ayırmaq olmur. Aktyora parik geyindirməmişdən öncə alnın və sifətin qırıqları metsure adlanan üslubla dartılır, sonra üz, peysər, əl və ayaqlar ruşula bənzər sıyıq və ya düyü pudrası ilə tam ağardılır, qaşlar, qulaqlar, göz qapaqları və yanaqlar qırmızı, yaşıl, və qaranın açıq çalarları ilə boyanır. Hətta aktyorlar bəzi səhnələr üçün dillərini belə ənləyə sürtdülər ki, qırmızının parlaqlığını əldə etsinlər. Bir sıra aktyorlar isə gözlərinin içini də ənləklə qırmızıya boyayırdılar ki, bu da onların bədənində qurğusunun artmasına və sonucda onun dünyasını dəyişməsinə gətirib çıxarırdı.

15. Musiqi

Kabuki teatrında musiqi 350 ildən bəri təkmilləşib müəyyən qəlibə düşmüşdür. Orkestr Kabuki səhnəsinin aşağı hissəsində ryō-hanamiçi cığırının sonunda sandıq formalı bir taxtın üstündə qərarlaşır. Bura yaponlar *geza* deyir. Səmisən ustası ilə *gidayu* (nağılçı) daima bir yerdə əyləşirlər. Gidayu təkcə nağılçı deyil, həm də xannədedir. Yeganə səmisən ifaçısı səhnəni tərk edib yenidən öz yerinə qayıda bilər. Tamaşa çox zaman bu alətin müşayətilə oynanılır. Əbəs demirlər ki, *səmisən tamaşanın rejissorudur*. “Səmisən” sözü üç simin səs çalarları kimi semantikləşir: alət haradasa tar, saz, dombra və elektron gitərinin ortaq bir variantıdır: şlalə gurluğunda çox təmiz səsi var.

- *Səmisenin sağanağı və qolu qırmızı ağacdən düzəldilir, korpusuna it və ya pişik dərisi çəkirlər. İpək simləri səsləndirmək üçün gərəkli mizrabı ya bağa qınından, ya fil sümüyündən, ya da camış buynuzundan üçbucaq formasında hazırlayırlar.*

Kabuki orkestri azsaylıdır və o, xor iştirakçıları ilə birgə piştağların üstündə məskunlaşır. Bu orkestrin çaldığı musiqilər üç yerə ayrılır: səmisenin köməyilə zühur edən *aikata*, yəni fon musiqisi; səmisenin müşayətilə oxunan *utalar*, yəni mahnılar; və zərb alətlərinin çıxardığı səslər. Musiqi alətləri tamaşada hər hansı bir ovqatı yaratmaq imkanına malikdir. Geza sazəndələri təkcə səhnədə baş verən hadisələri, seyrçilərə görünən personajları müşayət etmirlər: onlar müəyyən ayinin icraçılarıdır. Odur ki, Kabuki tamaşası kontekstində musiqiçilərin özləri də ustalıq nümayiş etdirib bir performans sərgiləyirlər.

İçiban deyilən böyük bir təbil məxsusi ritmik zərbələrə səhər alverinin başlandığını bildirir. Bu təbillə eyni zamanda *çakuyo* ritmik qəlibi vurulur. Beləliklə, xəbər verilir ki, truppə rəhbərləri qrim otağına daxil olur və ikinci vaxtdır. Teatrda gündəlik fəaliyyətin coşduğu bir məqamda *icidaşi* ritmik qəlibi çalınır. Oxşar, lakin həcmə daha artıq təbilin vasitəsilə dağların, çayların, yağışın, dənizin, qar və ildırımın ritm və səs qəlibləri müəyyənləşdirilir. Dəniz və qarın bir neçə səs variasiyaları mövcuddur. Araqoto üslubunda ruhların səhnəyə gəlişini də təbil müşayət edir. Əksərən bu xüsusda təbilə ney də qoşulur. Müxtəlif ölçülü və müxtəlif formalı təbillər, fleytalar, *kokyu* (təqribən kamança kimi) adlanan violançellə birlikdə tamaşanın musiqi tərtibatını bitginləşdirir.

Meriyasu adlandırılan mahnılar sevgi səhnələrində ifa edilir; ola da bilsin ki, bu mahnılar personaj məktub yazarkən və ya öz saçlarını düzəldərkən, darayarkən eşidilsin. Bu qısa mahnılar yeddi hecadan ibarət olub şahzadə xanımların səhnəyə gəlişi zamanı da çalınır. Onlara *tada-uta* və ya *kan-uta* deyilir. Təbii ki, Kabuki teatrında hər şey gözəl olmalıdır. Hətta qətl, ölüm, cəng səhnələri belə. Bu sayaq səhnələr adətən budda məbədlərində istifadə edilən kiçik dəf və zənglərin səs ilə müşayət olunur. Mümkündür ki, səmisenin və ya təbilin adicə səsi dialoqa, rəftara yeni məna çalarları gətirsin. Sazəndələr səhnəyə həmişə seyrçilərin gözü qabağında çıxıb əyləşirlər. Sazəndələrə yaponlar *cikata* deyirlər.

Kabuki teatrının dekorlarına *o-doqu*, yəni iri mebel, əlbəslərəsə *ko-doqu*, yəni xırda mebel deyilir. İri mebel özündə otaqları, həyətləri, küçələri ehtiva edir. Qılınclar,

dəsmallar, çətirlər isə xırda mebel kompleksinə aiddir. Tülkülər, itlər, quş və pərvanələr oyuncaqlar və ya kuklalar qismində səhnəyə çıxarılıb səhnə fəhlələri tərəfindən idarə edilir. Bütün bunlar Kabuki teatrının qəribə sənət dünyasının əlamətləridir.

16. Müasir Kabuki dünyası

1965-ci ildə Kabuki teatrı öz mövcudluq tarixində ilk dəfə Qərbi Avropaya qastrol səfərinə gedir. Bu qastrollar zamanı **Kancaburo Nakamura**, **Bayko Onoye** Berlin, Paris, Lissabon kimi şəhərlərdə **“Sədaqət xəzinəsi”**, **“Alicənablıq”** tamaşalarını göstərirlər. Həmin ildəcə Kabuki səhnəsinin son dərəcə ünlü bir aktyoru **IX Dancuro İtikava** vəfat edir. Bu cavan istedadlı şəxsin itirilməsi Kabuki teatrı üçün ağır zərbə olur, lakin sənətin inkişafına əngəl törətmir.

1966-cı ildə **Kokuritsu Göki-ce** adlanan Yaponiya Dövlət Teatrı açılır ki, onun da məqsədi teatrın bu ənənəvi milli formasını qoruyub saxlamaqdır. Stansionar fəaliyyəti, Kabuki ənənəsinin bütün gözəlliyi, möhtəşəmliyi ilə görünməsinə şərait yaradır. Məhz Kabuki teatrından ötrü hökumət tərəfindən yaradılmış maddi baza bu teatra imkan verdi ki, Yaponiyada 1973-cü ilin neft böhranının törətdiyi problemlərə tablasın. Lakin bu neft böhranı teatrın gələcək mövcudluğunu şübhə altına almışdı. Bu zaman artıq **İtikava**, **Mitsuqoro Bando**, **Kanya Morito** kimi aktyorlar həyatdan köçmüşdülər. Ancaq **Utayemon Nakamura**, **Kancaburo Nakamura**, **Kotsiro Matsumoto**, **Söroku Onoye** kimi sənətçilər kabukisevərləri heyratə gətirirdi. **Kabuki-ca**

və *Kokuritsu Göki-ce* teatrları ilə yanaşı Tokioda bu dövrdə yeni Kabuki teatrları açılırdı. Onların sırasında *Simbasi embuce* teatrları xüsusilə seçilirdi. Bundan əlavə Kabuki tamaşaları Kioto şəhərində *Minami-ca*, Osakada *Sinkabuki-ca* və *Naka-ca*, Naqoyada *Misono-ca* və *Tüniti Göki-ce* teatrlarında göstərilirdi. Lakin bu, o demək deyildi ki, Kabuki teatrları ilə əlaqədar hər şey yaxşıdır. Nədən ki, teatrların nisbi say çoxluğuna baxmayaraq il ərzində Yaponiyanın bütün Kabuki səhnələrində cəmi onca seriya tamaşa nümayişi gerçəkləşmişdi. Və bu tendensiya hələ də azalmaqda davam edirdi. Ölkədə teatrın qastrol səfərlərini yalnız dövlət nəzarətdə saxlayırdı. Yerli təşkilatlar və kompaniyalar bu işdən kənarlaşdırıldığına görə Kabuki tamaşalarının nümayişi əsasən mərkəzdə cəmləşmişdi.

60-cı illərdən etibarən Yaponiyada kabukisevərlər hərəkatı başlayır, 70-ci illərdə isə bu hərəkat xüsusi vüsət alır. 1971-ci ildən isə Dövlət teatrları öz nəzdində kabuki sənətinin araşdırılması üzrə bir kabinet açır. Kabuki pərəstişkarları üçün burada təşkil olunmuş mühazirələr həmişə aktyorların fərdi ifaları ilə müşayiət olunur. 70-ci illərdə Kabuki səhnələrində yaradıcı axtarışların konfliktli iki nəslə çatdığı edirdi. *Utayemon, Kancaburo, Kosiro, Bayko, Söroku (Şoroku)* sənətdə köhnə üslubun təmsilçiləri hesab olunurdular. Həmin bu dövrdə *onna-qata* rollarının ifaçısı kimi formalaşan **Tamasaburo** klassik kanonlardan uzaqlaşaraq aktyor şəxsiyyətini ön plana çəkirdi. Gənc və orta yaş nəslinə mənsub aktyorlar arasında *Kiçiyemon Nakamura, Tomicüro Nakamuro* və *VII Kikiqoro Onoye* 70-ci illərdə xüsusilə seçilirdilər. Lakin Tamasaburo təkcə Kabuki ənənəsi çərçivəsində qalmayıb özünü başqa

janrlar da da sınaıyrdı. O, Ledi Makbet, Dezdemona və digər Avropa teatrının repertuarından olan rollarda da böyük sənətçi məharəti görükdürürdü.

Çağdaş Kabuki teatrının müasir ənənələrindən biri də odur ki, son 40 il ərzində hər teatr mövsümü bir aktyora və ya kabuki sənətinin tarixi şəxsiyyətinə həsr olunur: bu zaman teatr dünyası sanki həmin sənətçinin yaradıcılığı ilə “nəfəs alıb” yaşayır. Mövsüm ərzində müəyyən aylarda, təbii ki buna ehtiyac duyulanda, tamaşalar ayrı-ayrı cavan istedadlı aktyorlara səhnə adı verilməsi münasibətilə məhz onların yaradıcılığını güzgüləyirdi. Həmin aylarda bu cavan sənətçiləri kabukisevərlərə yaxından tanımaq üçün səhnədə yalnız onların məharətini aşkarlayan əsərlər oynanırdı.

Müasir Yaponiyada yerli əhalinin ən çox arzuladığı ənənəvi teatr növü Kabukidir. Dövrün maraqlı məqamı ondan ibarətdir ki, Kabuki yenidən onna-Kabuki olmaq üçün çabalar yapır. Syöva dövründə, yəni 1945-vi ildən sonra İtikava Kabuki-ca adı ilə xalis qadın truppası formalaşdırılır. 2003-cü ildə isə Okuniya heykəl ucaldılır:

- *2005-ci ildə isə YUNESKO Kabukini “Bəşəriyyətin şifahi və qeyri-maddi irsinin şedevrlərinin üçüncü bəyannaməsi”nə daxil edib.*

17. Yapon kölgə teatrı

Yapon kölgə teatrı az tədqiq olunduğundan dünya xalqları arasında Noh və Kabuki teatrları kimi tanınmır. Rus dilli ədəbiyyatda bu mövzuda yeganə məqalə 1936-cı ildə yazılmış, sonradan isə kitabın ayrıca bir fəslə kimi dərc etdirilmişdir.

Kölgə teatrı yaponların müasir teatr leksikonunda **kage-sibay** adlanır. **Kage** kölgə, **sibay** teatr deməkdir. Lakin uzun müddət Yaponiyada kölgə teatrı adı altında tamam ayrı təzahürlər anlaşılmışdır. Məsələn:

- Yaponiyada **“kage-e”** (kölgəli şəkillər), **“yubi-ningyö”** (barmaq kuklaları) qismində tamaşalar kölgə teatrı sanılmışdır. Bütövlükdə, kölgə teatrı barədə olan təsəvvürlər Yaponiyanın özündə belə konkret deyil. Burada **Kavabiraki** çay bayramları zamanı gecə qaranlığında oynanılan tamaşalara da **“kage-sibay”** adı verilmişdi. Bu tamaşalar qayıqlarda ifa olunurdu. Məxsusi bu tamaşalardan ötrü qayığın içində kiçik bir evcik hazırlanırdı və buna **“yakate-bune”** deyilirdi. Evcik-səhnədə heç kim görünmürdü, iştirakçıların yalnız səsi eşidilirdi. Ona görə bu teatrı **“kage-sibay”**, yəni **“qeybdən səs”** adlandırırdılar: sözün başqa mənası **“kölgə teatrı”** kimi anlaşılr. Yaponlar buna həmçinin **“görünməz teatr”** da deyirlər.

Yapon kölgə teatrının nə vaxt yarandığını söyləmək çətindir. Bu haqda ilkin məlumatlar XVII yüzilə təsadüf edir. Yaponların **Kiyusoran** ensiklopediyasında **kage-ningyö**, yəni **“kölgə kuklalar”** barəsindəki qeydlər bu tarixin təqribən haradasa **1661-80-cı illərdən** başladığını bildirir. Kölgə teatrının ən erkən forması haqqında 1850-ci ildə dərc edilmiş **Bukonempyo** adlı xronoloji məlumatlar kitabında danışılır. Bu formanı Yaponiyada **kage-no tavamure** adlandırırdılar. Kage-no tavamure **“kölgələrlə əyləncə”** deməkdir. Bu teatrın fiqurları hərəkətsizdir, daha doğrusu, kölgələr daim statik vəziyyətdədir.

- Kage-no tavamure kölgə oyununda fiqurlar qara kağızdan kəsilirdi və bambuk ağacından ox formasında düzəldilmiş çubuğun ucuna geydirilirdi. İki fiqur çarpaz şəkildə bir çubuğa oturdulurdu. Fiqurlardan biri əfsanəfi personaj **sitedoci’ni**, o birisi şeytanın kölgəsini təmsil edirdi. Beləliklə, bu teatrda iki fiqurun köməyiylə insanın şeytana dönməsi rəvayəti danışılırdı.

*Bunun üçün kuklaçı əlindəki çubuğu sadəcə olaraq çevirməliydi. Sonralar bu fiqurları hərəkətə gətirməkdən ötrü kuklaçılar yeni vasitələr axtarıb tapırlar. Müsbət nəticə əldə etmək məqsədilə kuklaçı ikinci bambuk çubuğunu da işə salırdı. Çubuqlardan birinin uzunluğu **18.5 sm.**, eni (qalınlığı) **0.4 sm.** olub gövdəyə, o birinin uzunluğu isə **22.5 sm.**, qalınlığı isə **1.5 sm.** olub papiros kağızı ilə üç tərəfdən kuklaların əlinə bərkidilirdi. Adətən kuklaçı sol əlilə kuklanın gövdəsinə bərkidilmiş tərəpməz çubuğu tuturdu, sağ əlindəki çubuqla isə kuklanın əlini işlədirdi. Tamaşa boyunca kuklaçı həm də öz personajının əfsanəsini uydurur və onun adından danışdırdı.*

Yapon kölgə teatrının ən maraqlı və icra texnikası baxımından mürəkkəb forması **yubi-ningyō** hesab edilir. Belə söyləyirlər ki, bu kölgə teatrının yaradıcısı Honsyu əyalətindən olan Yösida Harunoske adlı bir kuklaçıdır. **Yubi** barmaq, **ningyō** isə kukla deməkdir. Bu teatrın tamaşaları öz orijinallığı və çətin başa gələn icra texnikası ilə seçilir. Bir neçə personajın iştirakı, dekorlar, səhnə, daha doğrusu, ekran-pərdə effektləri və ədəbi mətnin mövcudluğu göstərir ki, yubi-ningyō yapon teatr mədəniyyətinin təkrarsız hadisəsidir.

Bütün kölgə teatrlarında olduğu kimi burada da səhnəni ekran-pərdə əvəzləyir. Ekran bir qayda olaraq xüsusi qalın tutqun kağızdan hazırlanır. Bu cür kağız növünə Yaponiyada **mino-kami** deyirlər. Ekran **135 sm.** uzunluğu, **84 sm.** hündürlüyü və **2.3 mm.** qalınlığı olan, üzdən qara, arxadan qırmızı rənglənmiş taxta çərçivənin içində iplərlə tarıma çəkilir. Tamaşa vaxtı ekran ətrafına qara parça salınır. Bu, sanki ekranın haşiyəsi olur və döşəməyə qədər gedib çatır: məqsədi çömələrək tamaşa göstərən kuklaçını gizlətməkdir.

Ekranın arxasında əvvəllər çıraq, sonralar isə elektrik lampası yerləşdirilirdi. Pərdənin daxili tərəfindən **87 sm.** uzunluğu, **2 sm.** qalınlığı olan nazik taxta haşiyələr çərçivəyə bərkidilirdi. Onların üzərində dekorlar, dialoqlarda fəal iştirak etməyən fiqurlar məskunlaşdırılırdı. Çox vaxt dekorlar karton və ya qalın bambuk kağızlarından düzəldilirdi. Əvvəllər bu dekorları ekran arxasındakı xətkəş formalı haşiyələrə yapışdırardılar; sonradan onları kiçik mixlərlə bərkitməyə başladılar. Dekorları tez-tez təbii materiallardan hazırlayırdılar və buna görə də onlar rəngli olurdu. Bu xüsusda digər səhnə (ekran) effektlərini də qeyd etmək lazımdır. Əgər pyesdə yağış və ya qar yağdığı göstərilirdisə, bu zaman kuklaçı ekranın yuxarisından bir “zivə” çəkirdi və bu ipdən şaquli istiqamətdə aşağı saçaq-saçaq saplar buraxılırdı. Qar yağdığını bildirmək istəyəndə isə kuklaçı bu saplara xırda pambıq kürəcikləri asırdı. Seyrçilərə köləgənin ruh olduğunu xatırlatmaq üçünsə kuklaçı çubuq çəkib tüstünü ağzına doldururdu və ekrana tərəf üfürürdü: bununla da sirli bir ovqat yaratdığını düşünürdü.

Yubi-ningyö tamaşaları zamanı xüsusi magik atmosferin meydana gəlməsini şərtləndirən vasitələrdən biri də təbildir. Təbil ən emosional məqamların müjdəçisidir. Yeksənəq aram zərbələr tamaşanın başlanğıcına işarədir. Tez-tez təkrarlanan möhkəm zərbələr isə tufanı və ya atəş açıldığını bildirir. Bu məqamda kölgə teatrı *kaqura* adı ilə tanınan məbədğah tamaşalarını xatırladır. Sakit, növbə ilə bir-birini əvəzləyən zərbələr isə dənizin səsini eyniləşdirir.

Bu teatrın kuklaları təkcə kağızdan düzəldilmir, onlara parçadan kostyum, ipək iplərdən hörülmüş parik də geydirilir. Kuklaları hazırlamaqdan ötrü sıxlığı çox olan boz və qara rəngli kağızdan faydalanırlar. Gövdə, ayaqlar və əllər boz, kəllə isə mütləq şəkildə qara rəngə boyanır. Baş, gövdə və ayaqlar ayrı-ayrı hissələrdən ibarət olur. Ayaqlar sonradan gövdəyə bərkidilir. Baş və əllər də yalnız tamaşa müddətinə gövdəyə birləşdirilir. Samuray kuklaların ayaqları dizdən bir qədər aşağı *hakama* adlanan şalvar-tumanda gizlədilir. Onların ayaqları bu qayədə ikiyə bölünür və birbirinə karton düyməciklə, sapla birləşdirilir. Qadınların ayağı uzun kimono içində görünmədiyindən onların hərəkəti də ekranda çox inandırıcı alınır. Kişi personajların dabanlarına *15 sm.* uzunluğunda taxta çubuqcuq da taxılırdı, onların sonuna isə iki balaca oymaq formasında kisəcik tikilirdi. Bu çubuqcuq və kisəciyin köməyi ilə kuklaçı oynatdığı kuklanın-fiqurun-kölgənin ekran yerişini göstərirdi. Beləliklə, kölgə kuklaçının sol əlinin baş və şəhadət barmaqlarının köməyi ilə yeriməyə başlayırdı. Gövdəni kuklaçı sağ əlində tuturdu. Baş barmaq kəlləni, şəhadət barmağı kölgənin sol əlini, çeçələ barmaq isə kukla-kölgənin sağ əlini idarə edirdi. Faktiki surətdə kukla sağ və sol əl barmaqlarının 3+2 prinsipilə idarə olunurdu: *cəmi beş barmaq vasitəsilə kukla* hərəkətə gətirilirdi. Mahir kuklaçının əlində kölgə son dərəcə fəal, mütəhərrik olur və olduqca canlı görünür. Qadın və ya ikinci plan personajları ilə davranarkən kuklaçı yalnız sağ əlini işlədir. Elə vaxtlar olur ki, kuklaçı sağ əl ilə kuklanın davranışını tənzimləyir, sol əliləşə gəmi təsvirini görüntüyə gətirir. Bu o deməkdir ki, qəhrəman gəmidə səyahətə çıxıb.

Bir qayda olaraq kölgə-kuklalar ekrana yan böyürlərdən gətirilir. Personajın işi bitdikdə kuklaçı kölgənin başını barmağından çıxarıb kənara tullayır, qolları sərbəst buraxır və öz barmaqlarını seyrçiyə göstərir. Bu sonluq tamaşaçılar üçün həmişə əsl həzz mənbəyi sayılır. Kuklaçı heç vaxt seyrçilərə görünmür və pərdə arxasında gizlənir.

Həç bir şübhə yoxdur ki, Yösida Harunoske yubi-ningyö kölgə teatrını Bunraku və Kabuki teatrlarının təsiri ilə yaratmışdır. Yaponiyanın böyük kukla ustası ***Kondo Kinnoske hələ 18 yaşında olarkən 1885-ci ildə*** Harunoskenin göstərdiyi yubi-ningyö tamaşalarına baxmışdır.

18. Ningyö Coruri və ya Bunraku kukla teatri

Bunraku tamaşalarında da *Kabuki*-də olduğu kimi gidayu və səmisenin rolu böyükdür. Ondan başlayım ki, Bunraku Yaponiyada həm də *ningyö cöruri* adı ilə tanınır. Əvvəlcə fərqləndirim: *coruri* No teatri, Kabuki teatri kimi janrdır, *Bunraku* - tamaşa. Qərinələr ötüşüncə onların ikisi də qoşalaşıb eyni mənada işlənmişdir, eyni bir mədəniyyət hadisəsini bildirmişdir. Halbuki ningyö coruri anlayışı təqribən yarım əsrlik bir müddətə Bunraku anlayışını qabaqlayır. Yaponiyada:

- *ningyö* - kukla;
- *cöruri* - səmisen müşayətilə nəğmə kimi oxunan nağıl

mənasını verir. *Coruri*-nin bir janr qismində genezisi “Hayke monoqotari” (“Tayra nəslinin hekayətləri”) eposunun yapon udunun sədaları altında danışılan nağıllardan başlayır. Lakin bu əhvalatlar şəhər camaatını ilgiləndirmirdi, təsirləndirmirdi. Odur ki, tezliklə bu hekayətlər

dinləyiciləri çox etkiləndirən romantik ssevgi macəralarından ibarət **“CORURI ADLI QIZ BARƏSİNDƏ 12 TARIXÇƏ”** ilə əvəzlənir. Janrın da, teatrın da adı elə bu qızçıgazın adıyla bağlıdır. Erkən Orta çağlarda Yaponiyada kukla teatrı *makoto* (doğruculuq, həqiqilik) metoduna söykənərək fəaliyyət göstərirdi. XVII əsrdə şair Matsuo Basyonun ortaya atdığı **“*fuqa no makoto*”** (“gözəlliyin həqiqiliyi”) prinsipi kukla teatrının estetik fundamentində möhtəşəm innovasiya kimi qarşılanmışdı.

Kukla tamaşalarının xalq cövrü əənələri ilə üzvi vəhdəti XVI yüzilin sonu XVII əsrin əvvəllərində müğənni Takemoto Gidayunun pyes yazarı Tikamatsu Moncaemon ilə işbirliyi nəticəsində gerçəkləşir: **“*Səma torları adasında sevgililərin intiharı*”** tamaşası **1703-cü ildə** elə bir uğur qazanır ki, bütün ölkə boyu sui-qəsdçilərin sayı çoxalır və Tokuçava şөгünəti pyesin oynanılmasını yasaqlayır.

Coruri kukla teatrı yapon incəsənətinin aparıcı qanununa - əənəçiliyə - tabe olurdu: bu əənəçiliyi Fucivara Teyka (1162-1241) *hondakori*, yəni başlanğıcda olan nəğmənin ardınca getmək, onu izləmək, ona sadıq qalmaq kimi müəyyənləşdirirdi, Matsuo Basyo isə bu anlayışı **“*fueki-ryuko*”nun** (sabit və dəyişkən) daşdığı mənə ilə zənginləşdirirdi.

Yapon kuklalarının ilk adı **“*kuqutsu*”** olub. Güman edilir ki, bu ad qədim Yaponiyada ağac mənasını verən **“*kuku*”** sözündən düzəldilmədir. Yapon kuklası mərasim kökənlidir və onu ayin icrası zamanı kahin hərəkətə gətirirdi ki, bu kahinə də yaponlart *miko* deyirdilər. Sonradan bu adamları *xotokemavasi*, yəni **Budda məbədinin kuklaları** adlandırmağa başladılar.

Bunraku sözünün toplumda təsdiqlənməsi isə birbaşa *ningyö-cöruri* tamaşalarının quruluşçusu və təşkilatçısı ***Uemura Bunrakuken'in*** (1737-1810) adı ilə bağlıdır. Bu ad XVIII əsrdə, Bunrakunun çiçəkləndiyi bir zamanda, dillər əzbəri olur və 1872-ci ildə ***Osaka*** şəhərində Bunraku teatrı açılır və binanın lövhəsində bu sözlər yazılır: *“Hökumətdən icazəli Bunraku teatrı”*.

Kukla teatrlarının binası özündə Sinto və Budda məbədlərinin ənənəsini yaşadır. Artıq XVIII əsrdə Kioto, Osaka məhəllələrində balaca daimi kukla teatrlarına rast gəlmək olardı: onlara ***“koya”*** deyilirdi. Bu teatrlar səhnəyə və seyrçi salonuna ayrılırdı. Salon bambuk maclara bərkidilmiş sələlərlə çəpərlənirdi. Saman çəpər, salonda və səhnədə əkilmiş bitki və çiçəklər teatrı təbiətin bir parçası kimi mənalandırırdı. Zaman keçdikcə seyrçi salonu və səhnə taxta divarlarla əhatələnir, teatrın üstü qoşaçaqlı damla örtülür. Teatra daxil olmaq üçün dar bir keçid vardı ki, onun da üstünə teatrın emblemi təsvirlənmiş ağ materiya çəkilirdi. Zala çıxmamışdan öncə tamaşaçılar yaşıl qazondan keçməliydilər. Təsadüfi deyil ki, teatr Yaponiyada ***“sibay”*** adlandırılır. Sibay qazonda yerləşmək, yaşıllıqda məskunlaşmaq deməkdir. Seyrçilər həsir üstündə arakəsmələrə bölünmüş parterdə, kübarlar isə lojalarda əyləşirdilər. Sonradan səhnə də arakəsmələrə ayrıldı və XVIII yüzilin axırlarında artıq bizim müasirlərə bəlli formasını aldı. Bu səhnə tipi 3 arakəsmədən ibarətdir:

- *san-no tesuri* - qara rəngli birinci arakəsmə ***“coşiki maku”*** pərdəsinin qarşısında ön səhnə boyunca uzanır; adətən isti-fadəsiz qalır. Kuklaçılar burada yalnız mitiyuki, yəni sevgili-

lərin səyahəti səhnələrini oynayrlar, bir də kabusları, ruhları göstərirlər;

- ***nî-no tesuri*** - səhnənin ikinci plandadır;
- ***iti-no tesuri*** - səhnənin dərinliyindədir.

İkinci və üçüncü arakəsmələr xaricində qalan boş məkan əsas səhnədir. Əsas səhnədə olmaq evdən kənarda olmaq anlamına gəlir və bura ***“funacuka”*** adlanır. Kuklaçılar ***“otosi”*** deyilən keçidlərdən faydalanıb səhnədə sərbəst hərəkət edirlər.

1743-cü ildə Osaka şəhərində *Takemotoca*’nın teatrında hazırlanmış coruri kuklaları seyrçini heyran edir. Bu coruri kuklaları Bunraku tamaşalarının kuklaları üçün bir növ estetik standartı müəyyənləşdirir. Onlara “adamboyu kuklalar” dedikdə, bu, biraz mübaliğəli səslənə bilər. Çünki, əslində, bu kuklalar bir adamın yarısı və ya üçdə ikisi boyda taxtadan düzbucaqlı formasında düzəldilir. Nisbətən kiçik kuklalar ***tsume*** adlanır ki, onlar ikinci dərəcəli personajları (xidmətçilər, nöqərlər, yoldan ötənlər) ehyamlaşdırırlar. Bu kuklalar öz estetik kodunu yapon mədəniyyətinin cövhərindən götürərək gerçəkliklə təxəyyülün, varla yoxun sərhədində mövcudiyyət tapırlar. Bu kuklalar çox inandırıcıdırlar: onlara baxıb gülürsən, kədərlənirsən, ağlayırsan.

Bunraku teatrında kuklaçı-aktyor aşkardadır; daha doğrusu, kuklanı idarəetmə sistemi açıqdır, yəni seyrçidən gizlənməyib kuklanı oynadır. Yox, bu, düz ifadə deyil, o, kuklanı idarə etmir, oynatmır; o, səhnədə kukla olub yaşayır. Ona görə *Bunraku*’da səhnədə kukla həmişə kuklaçının bədən və ruhunun davamıdır.

Kuklanın üzərində həmişə çoxsaylı iplər olur və onlar başa, əllərə, arabir də ayaqlara bağlanır. Çünki səhnədə

ancaq kişi-kuklalar ayaqlıdır. Qadın ayaqlarını isə həmişə kimono örtür. Adətən, kuklanın səhnədə yerişi onun paltarının tərpədilməsi, qırıqların yığılıb açılması ilə bildirilir.

Kukla tamaşa öncəsi yığılır. Onu yığmaq bir elə də çətin deyil: nədən ki, kuklanın gövdəsi həmişə matriks-çərçivədir. Ona görə bunraku teatrında kukla düzəldilmir; yığılır. Burada kukla elə bil ki asılıqandan sallanır. Çərçivə paltar altında gizlədilir və çərçivəyə baş, əllər və ayaqlar taxılır (geydirilir, bərkidilir, calanır).

Bunraku teatrının effekti, canı, usta bacarığının cövhəri kukla qafasıdır. Bu kuklalarda qafa idealcasına hərəkətlidir. Bu qafalar dil çıxarıb, göz vurub, dodaqlarını tərpətib, qaşlarını və bəbəklərini oynada bilirlər. Bunraku da kuklaçı mümkünsüzü də mümkünləşdirməyi bacarır: əgər yerdən qılncı alıb kənara tullamaq lazımdırsa, kuklaçı əlini kuklanın geydiyi paltarın qolundan salıb öz əlini kukla əli əvəzinə işlədir.

Kukla heykəltəraşlıq, boyakarlıq və tətbiqi sənətin sintezini özündə əks etdirir. Onun geyimi, silahı (xəncər) və saç düzümlü həmişə idealı sərgiləyir. Coruri kuklasının görkəmi üçün plastika, rəng və dekorativ başlanğıcın vəhdəti çox önəmlidir.

Bunraku teatrında kuklalar *sanni-cukay* metodu ilə idarə olunur və bir kukla üç nəfər tərəfindən tərəfindən oynadılır:

- *omo-cukay* - baş kuklaçı kuklanın qafasını və sağ əlini;
- *hidari-cukay* - kuklanın sol əlini;
- *asi-cukay* - kuklanın ayaqlarını

idarə edir. Peşədə təzə olanlar öyrənməyi kuklanın ayaqlarını idarə etməkdən başlayırlar. Kukla səhnədə elə yeriməlidir ki, tam şəkildə seyrçidə caqlı insan təəssüratı

yaratsın. Kiçik kuklaçılar özlərini *omo-cukay*'ın parçaları kimi duymalıdır. Köhnə əyyamlarda kuklaçı hazırlığına Ustad 10 il vaxt sərf eləyirdi. Tamaşa zamanı yalnız omocukay görünür və onun dəbdəbəli, yaraşqlı geyimi olur. Digər kuklaçılarsa başlıqlı qara cübbə geyinirlər. Tamaşanın ilk iki dəqiqəsindən sonra seyrçilər artıq *omo-cukay*'a da fikir vermirlər: çünki yalnız kuklanı izləyirlər.

Tamaşa gidayunun nağılı, səmisən və təbil-nağaralarım yaratdığı musiqi kompozisiyasının müşayətilə çox təsirli olur. Ənənə Bunrakuda belə bir qayda yaradıb ki, baş kuklaçının, qidayunun və səmisən ustadının birgə götürülən yaşı 200-ü keçməlidir. Hər halda Bunraku bacardığı qədər bu ənənəni gözləməyə çalışır.

İndisə Bunraku kukla teatrının müasir dövrdə qısa tarixi aqibəti:

- *1956-cı ildə Bunraku teatri üçün təzə bina inşa edilir və bu binada klassik kukla oyunlarının yeni texnologiyaların köməyilə göstərilməsi üçün şərait yaradılır. Həmin teatr indi də fəaliyyətdədir və ona **Asahi-ca** deyilir.*
- *1962-ci ildə Bunraku kukla teatrlarının qastrolları başlayır.*
- *1963-cü ildə Yaponiyanın Maarif Nazirliyinin nəzdində mədəni dəyərlərin mühafizəsi üzrə Komitə və digər təşkilatlar, o cümlədən Osaka bələdiyyəsi və **En-eyç-key** teleradio şirkəti **Bunraku Teatrlar Assosiasiyasını** yaratdılar və onun fondunu 37.5 milyon iyen həcmində müəyyənləşdirdilər. Bu tarixçədən etibarən Assosasiya ildə üç kərə Tokionun **Mitsukosi Göki-ce** teatrında bunraku tamaşaları oynanılmasını təşkil edirdi.*
- *1966-cı ildən **Kokuritsu Göki-ce Dövlət Teatri** fəaliyyətə başladıqdan sonra onun 593 seyrçiyə hesablanmış kiçik səhnəsi bunraku truppasına verildi ki, onlar ildə dörd dəfə (hər dəfə 15 gün sürəCində olmaq şərtilə) öz tamaşalarını ənənəvi teatr formalarının xiridarlarına göstərsinlər. Bundan*

savayı *Bunraku* tamaşaları *Osakanın Asahi-ca* teatrının səhnəsində də ildə dörd kərə ifa olunur.

- **1972-ci ildən etibarən** *Bunraku* sənətinin aparıcı aktyorları artıq öz şagirdlərini yetişdirməklə məşğuldurlar. Lakin buna baxmayaraq həqiqi səmisen ustalarının sayı tədricən azalmaqdadır.
- **1984-cü ildə** isə Yaponiyada məxsusi *Bunraku* Dövlət Teatrının açılış mərasimi təşkil edilir. Bu teatr rəsmi olaraq **Kokuritsu Bunraku Gōki-ce** adlanır. Teatrın salonuna cəmi 731 seyrçi sığışır. Burada ildə dörd dəfə tamaşalar nümayişi keçirilir və hər nümayişin davam müddəti **17 gündən 20 günədək** çəkir.
- **1984-cü ildə Kokuritsu Bunraku Gōki-ze** teatrı **139 milyon** iyen məbləğində maliyyə yardımı almışdı. Teatrın truppası Amerika Birləşmiş Ştatlarına və Avropa ölkələrinə tez-tez qastrol səfərlərinə çıxır.
- **1987-ci ildə Bunraku Dövlət teatrının** truppası görə **85 nəfərdən** ibarət idi. Teatrın yaradıcı heyətində **27** gidayu (nağılçı-qiraətçi aktyor), **18** səmisen ustası (sazəndə), **40** kuklaçı vardı. Truppada aktyorların orta yaş həddi **42-dir**.
- **1987-ci ilin məlumatına əsasən** *Bunraku* teatrının beş kuklaçısı “Dövlətin sərvəti” fəxri adını daşıyır.
- **2003-cü ilin oktyabrında** *Bunraku* kukla teatrı **YUNESKO** tərəfindən **bəşəriyyətin şifahi və qeyri-maddi irsinin şəvərləri siyahısına daxil** edilib.

III FƏSİL

ÇİN TEATRI TARİXİ

1.Çin ənənəvi teatr formalarının təşəkkül tarixi

Dünya teatr tarixinin unikal, heyvətəmiz hadisələrindən biri Pekin operasıdır. Onu Kathakali, Noh və Kabuki teatrları ilə yanaşı teatr möcüzələri siyahısına aid etmək mümkündür. Lakin Qərb mütəxəssisləri yazanda ki, Pekin operası XVIII əsrdə yaranıb, xəyata yol verirlər. Pekin operası bir əsrin ərsəyə gətirdiyi sənət asbidəsi deyil, yüzilliklər boyunca Çin mədəniyyətinin teatr ənənələri cövhərini görükdürən bir hadisədir; elə bir hadisə ki, onun formatında ənənə həmişə diridir və özünü həmənəcə tanıtdırır. Pekin operasını anlamaq, onun gözəlliyinə məftun olmaq üçün isə biz gərək bu ənənəni öyrənəsən.

Çində ənənəvi teatr formalarının inkişaf tarixi demək olar ki, Çin dövlətçiliyinin siyasi formalarının tarixi qəddərdir. Çin teatrının ən görkəmli tədqiqatçılarından biri yapon ***Suci Takeo*** Çin teatrları tarixini **5 dövrə** bölür. Bu, nisbi bölgü olsa da, Çin ənənəvi teatr formalarının tarixini tam əhatələyir və XX-XXI əsrləri - avropatıplı teatrın Çinə gəlişi dövrünü - bölgü dıışında saxlayır:

- *Ən qədim dövr* - *uzaq keçmişdən başlayaraq ta m.ö. V əsrədək;*
- *Qədim dövr* - *m.ö. III yüzildən bizim eranın VI əsrinə kimi;*
- *Orta dövr* - *II imperiya dövründən XI yüzilə qədər;*

- *Yeni dövr* - XII əsrdən təxminən XIX yüzillik kimi;
- *Ən yeni dövr* - XIX əsrin II yarısından 1911-ci il inqilabına qədər.

Razılaşaq ki, köhnədir: çünki XX əsrin əvvəllərində aparılmış tədqiqatlara əsaslanır. Amma düzdür və bundan dəqiqi yoxdur. Nədən ki, müəyyən bir istiqamət seçmək və tarixi mərhələlərin sərhədləri barədə aydınlıq əldə etməkdən ötrü son dərəcə vacibdir. Hər halda daha yaxşı olardı ki, Çin teatrı tarixi bütün teatr formalarının xüsusiyyətləri nəzərə alınmaqla dörd mərhələyə ayrılınsın: **birinci mərhələ** uzaq keçmişdən monqol işğalına qədər uzanıb gedir; **ikinci mərhələ** monqol epoxasından XVI yüzillik kimi olan zaman məsafəni əhatə edir; **üçüncü mərhələ** XVI-XIX əsrlər məsafəsinə sığışır; **dördüncü mərhələ** realist teatrla Çində klassik teatr formalarının mübarizəsindən başlayıb üzü bizim çağdaş zəmanəyə istiqamətlənir. Artıq bu bölgüdə ölkənin siyasi tarixi yox, teatr formalarının inkişafı üçün xarakterik tarixi mərhələlər ön plana çəkilir.

Çində klassik teatr formaları əksərən şeirlə, əlavə monoloq və dialoqlarla yazılmış opera kimi səciyyələndirilir. Əslində isə **bu, opera yox, çin musiqili dramıdır**. Sinologiya Çin teatrinin yaranma tarixini, daha doğrusu, Çin teatrinin mənbəyini iki istiqamətdə araşdırır. Bəziləri elə güman edirlər ki, Çin teatrı birbaşa şəkildə əcdadları anma ayinləri ilə əlaqədardır. Digər qrup alimlərsə bu fikirdədirlər ki, Çin teatrinin mənbəyini şaman ayin və rəqslərində, kütləvi nigahqurma mərasimlərində axtarmaq lazımdır.

Çin teatrinin ən qədim dövrü ayrı-ayrı teatral elementlərin qruplaşdırılması bitkin kompozisiyalar əmələ gətirdiyi dövrdür. Bu, Çin teatrı tarixində **saray teatrinin** mövcud-

luq mərhələsidir. Şübhəsiz ki, qədim Çinin tarixən məruz qaldığı dəyişikliklər bu məmləkətin ənənəvi formalarının təşəkkül və inkişafına da öz təsirini göstərmişdir.

Öncə qədim Çin kiçik xanlıqlardan ibarət idi. Sonradan bu xanlıqlar *Sin və Xan* dövründə *I İmperiya* şəklində birləşib vahid dövlət oldu, müəyyən müddət yaşadı və dağıldı. Bir azdan *Tan və Sun* dövründə yeni *II İmperiya* yarandı. Təəssüf ki, onun da ömrü uzun sürmədi. II İmperiyanı savaşı qovğaları bürüdü. Çin tarixindən iqtibas edilmiş bu qısa anons bir daha təsdiqləyir ki, teatr yalnız siyasi və iqtisadi sakitlik məqamlarında inkişaf edə bilər. Lakin teatr tarixindən bunun tam əksi olan nümunələr də bəllidir. Məsələn bu ki, Çin saray teatrının inkişaf prosesi hər iki İmperiyanın süqutundan sonra dayanır. Halbuki geniş miqyasda götürsək, saray daxilində baş verən proseslər saray teatrı üçün sahiblərin dəyişdirilməsindən başqa bir şey deyildi.

Çin teatrının təşəkkülünün bu dövründə əsasən üç ifadəli fiqur nəzərə çarpır: *taxək, xanəndə və sazəndə*. Sarayda qadın rəqqasə və xanəndələrinə də böyük rəğbət bəslənilirdi. Ancaq teatr sənəti inkişaf etdikcə qadın elementi teatrdan sıxışdırılıb çıxardılır. Getdikcə rəqs və nəğmələrin növbələşməsi prinsipi üzrə qurulmuş pyes tipli mətnlər meydana gəlir və onlar *hərbi "U"* və *vətəndaş "Ven"* pyeslərinə ayrılır. Çin teatrı tarixi bu dövrdə *"aktyor və repertuar"* amillərini aktuallaşdırır.

M.ö. III yüzildə I İmperiyanın yarandığı dövrdə hökmdar *Şi-xuan* öz hegemonluğu çağlarında guya ki, *"A-fan-qun"* adlı saray tikdirir və bütün aktyorları həmin saraya toplayır. Lakin tarixdə aktyor adlarından başqa bu

dövrün teatrına aid heç bir fakt qalmayıb. Düzdür, **“ban-cı”** melodiyaları da bu tarixi mərhələnin yadigarıdır. Qısa nəticə şəklində onu qeyd etmək lazımdır ki, ***I İmperiya dövrünün teatrı primitiv davranış qəliblərinin şeir dilinə tabe etdirilmiş musiqi, vokal sənətilə birgəliyi üstündə təzahür edir.***

Xan dövrünün aktyorları artıq bədii mətnlərdə verilən tarixçələri dramatikləşdirməyə başlayırlar. **“Xuan-min-çan”** adlı bir truppenin təşkili də bu tarixi mərhələnin bəhrəsidir. Bu dövrlə ilişkili belə bir məlumat da var ki, güya **Vey** knyazlığından olan **Soa-soa** adlı bir feodal pyesləri ifa etməkdən ötrü səhnə düzəltməyə çalışmış. Ancaq həmin səhnənin sözün müasir mənasına nə dərəcədə uyğun olduğunu söyləmək çətindir. Yadda saxlanılacaq faktlardan biri də budur ki, **aktyorlar Xan dövründə ilk dəfə üzlərinə pudra sürüblər** və Çin teatr mütəxəssisləri güman edirlər ki, qəhrəman qadın rolları, başqa sözlə, **dan** ampulası məhz bu əsnədən sonra formalaşmış. Xan dövrünün sonundan etibarən rollar müəyyən qayda üzrə sistemləşdirilir və qruplaşdırılır. Tarix Xan mərhələsindən həm də ilk dəfə taxta maska geymiş iki aktyorun - **Sao-Minda və Lan-lin-vanın** - adlarını qoruyub saxlayıb. İndi həmin maskalardan mənfi personajları göstərmək üçün istifadə edilir.

M.ö. IV yüzili - II İmperiyanın hər vəchlə mədəniyyətə qayğı ilə yanaşdığı çağlar - Çində **saray teatrının çiçəklənməsi** dövrüdür. **Tan imperatoru Syuən-cun** bu zaman **“Armud bağı”** adlanan bir musiqi akademiyası yaradır. Akademiya ilə paralel şəkildə gənc rəqqasələrin **“Bahar həyəti”** adlı məktəbi də fəaliyyətə başlayır.

X əsr artıq həqiqi *klassik Çin teatr* formalarının təşəkil tapdığı ərəfədirərəfədir. Aktyor *Xuan Fən-çonun* XVIII yüzildə teatr sənəti haqqında yazdığı *“Nurlanmış ruhun aynası”* risaləsində söylənilir ki, Çin teatrının yaranmasının təkanverici qüvvəsi Xan dövrünün *Çen Pin* adlı bir əyanının taxtadan kəsdiyi fiqurlar olmuşdur. Sən demə, Çen Pin bu adam boyu fiqurları şəhəri düşməndən qorumaq üçün düzəldibmiş. Bu tapıntı şəhər camaatına o qədər xoş gəlir ki, onlar Çen Pinin əməlini yamsılamağa başlayırlar və taxta fiqurları *MARİONETKA* adlandırırlar. Yenə bu risalədə bəyan edilir ki, Tan imperatoru *Min-xuan* balaca uşaqları alicənab ailələrdən yığib bu cocuqlara “Armud bağı”nda *yan si* deyilən pyes mətnlərini öyrədir. Elə bu vaxtlar *5 və ya 8 nəfərlik daimi truppaları olan ca-cüy* teatrları meydana çıxır və Çin teatri üçün olduqca vacib sayılan rolların tiplər üzrə təsnifatı prosesi başlayır

*Ca-cüy*lər, əslində, teatr yox, musiqili dram janrıdır, pyes növüdür.

- Bu yüzilin sonunda ölkənin şimalında 80 xacədən ibarət *“Duman melodiyaları”* truppası kimi tanınan xüsusi bir məktəb fəaliyyət göstərirdi. Belə bir məktəbin bənzəri Çinin cənubunda *“Göy örtüklər”* truppası adı altında yaradılmışdı. Çində şimal və cənub məktəbləri həmişə teatr döbinə hakim olmaq üstündə yarışblar, mübarizə aparıblar. Odur ki, onların arasında fərqli cəhətlər mövcud idi. XI əsrdə Çində cənub məktəblərinin üslubu aparıcı mövqə tuturdu.

Çinin monqollar tərəfindən işğalından öncə *Çjao-de-lin* adlı bir kimsə *“Kəpənək çiçəyə çevrilir”* pyes-melodiyasını yazıb bəstələyir. Məhz bu çağlarda *Si-syan* *“Qərb fligeli”* adlı bir pyes ərsəyə gətirir. Lakin tezliklə bu dram əsəri fleyta üçün gözəl melodiyalar partiturasına

çevrilir. Çin estrada janrının yaranması da elə bu vaxtlara təsadüf edir. Beləliklə, əsl Çin teatrının yaranmasının həzirləşmə dövrü başa çatır.

Monqol basqınından sonra isə formalaşmağa başlayan Çin teatr mədəniyyətində şimal dialektinə və şimal üslubuna üstünlük verilirdi. 1330-cu ildə teatr sənətində şimal dili rəsmiləşdirilir. Şimal üslubunun təmsilçisi olan **ca-cüylər** təkcə qəhrəmanlıq deyil, həm də fantastik mövzularda yazılırdı. Tarixi məlumatlara əsasən bu pyeslər çərçivələnmiş, yəni səhnə formatına salınmış məkanda oynanırdı, aktyorlar oxuyub rəqs edirdilər, sazəndələr isə dışarıda, lakin səhnənin lap yaxınlığında, əyləşib tütək və ud çalırdılar. Monqolların təkidinə baxmayaraq cənub pyesləri sıxışdırılıb aradan çıxarılmır. Cənub üslubunu həmişə formaların xəlqiliyi, mövzuların lirik və romantik xarakteri fərqləndirirdi. Pərdələrin sayı müəyyən deyildi və nəğmə ifasında duet və triolardan istifadə edilməsinə qadağa qoyulmurdu.

Monqol dövrü artıq həqiqi **MƏTN TEATRI** yaradır. Bu mətnlər sistemini təşkil edən pyeslərə **yuən-ben** adı verilmişdi.

Göründüyü kimi Çin klassik dramı XIII-XIV yüzillərdə əsas etibarlı ilə iki janr, iki üslubla təqdim olunur: **ca-cüy və yuən-ben**.

- **Ca-cüy** “*qatışıq tamaşa*” deməkdir.
- **Yuən-ben** isə “*xanyuənlər üçün poetik-dramatik mətnlər*” kimi çözülmür.
- **Xanyuən** “*artel*”, “*truppa*”, “*sex*” sözlərinin mənasına yaxındır: *sazəndələrin, peşəkar diləncilərin, əyləncə məhəllələri sakinlərinin, aktyorların işgüzarlıq prinsipi üzrə təşkili*ni bildirən anlamdır.

Yuən-bendə ca-cüydən fərqli olaraq dialoqların həcmi musiqi parçalarının miqdarını üstələyir. Buna baxmayaraq hər iki janr, hər iki üslub öz keçmişinə, öz arxaikasına sadıqdır. İş bu ki, hər iki janrın xarakterini, səciyyəsinə nağılçı teatrının formaları müəyyənləşdirir. Hətta ***Sun*** dövründə belə musiqi nağılçı sənətinin inkişafından ötrü vacib əlamət sayılırdı. Bu tarixi mərhələnin məşhur janrlarından biri ***qucitsı***, təsadüfi deyil ki, ***“təbil zərbələri altında nağıl”*** adlanırdı.

2. Ca-cüy dramlarının kompozisiyası

Çin sənətçiləri hələ X əsrdə pyesdəki personajları onların səciyyələrinə görə təsnif etməyə başlamışlar. İlk primitiv təsnifat belədir və obrazları şərti olaraq 8 kateqoriyaya ayırır:

- | | | |
|-------------------------|---|--------------------------------------|
| <i>si-tou</i> | - | <i>baş qəhrəman;</i> |
| <i>in-si</i> | - | <i>səhnə önündə dayanan aktyor;</i> |
| <i>çsı-czin</i> | - | <i>mənfi tipli qəhrəman;</i> |
| <i>fu-mu</i> | - | <i>ikinci qəhrəman;</i> |
| <i>çjuan-dan</i> | - | <i>qadın qəhrəman;</i> |
| <i>mo-ni</i> | - | <i>şər qüvvə;</i> |
| <i>qulao</i> | - | <i>ağsaqqal qoca;</i> |
| <i>ba</i> | - | <i>bayraqlarla davranan hərbiçi.</i> |

Ca-cüy dramlarında isə bu təsnifat daha mükəmməl və zəngindir. Çin teatr mədəniyyətinin qanunlarına əsasən ca-cüy dramları **4** pərdəyə bölünür. Lakin fakt bu ki, Çində bir dram əsərini bir neçə ***ca-cüy*** pyesi əmələ gətirir. Yuən ca-cüyləri həmişə kanonik qanunlar üzrə yazılır: təkcə ədəbi materiala deyil, həm də musiqi meyarlarına sökənir. Bu dramlarda pərdə, hissə, məclis anlamında ***çje***

sözü işlədilir. Hər **çje** çərçivəsində həm pyes müəllifləri, həm də seyrçilər üçün başlıca maraq obyekt **bədiî mətn yox, poetik ariyalar**dır. Yüən dramlarında bu poetik ariyalara **cüy** deyilir. Ca-cüylərdə əsas 4 amplua var:

- **mo** - ciddi kişi personajı, adətən müsbət qəhrəman;
- **dan** - hər hansı bir qadın rolu;
- **czin** - komik kişi rolu;
- **çou** - təlxək

Öz-özlüyündə bu amplualar da subamplualara bölünür. **Monun** subampluaları:

- **çjenmo** - əsas oxuyan personaj, yaşı, ictimai mövqeyi önəmsizdir;
- **vaymo** - çjenmo ilə eyni xarakterdir, amma nəğmə oxumur;
- **fumo** - xırda kişi rolu;
- **erme** - epizodik kişi rolu;
- **çunmo** - proloqda çıxış edən birinci dərəcəli personaj;
- **syaomo** - gənc oğlan;

Dan ampluasının subampluaları:

- **çjendan** - əsas oxuyan qadın personaj;
- **loadan** - yaxşı ağbirçək qadın;
- **çadan** - zirək qadın, adətən komik personaj;
- **tedan** - ciddi qadın rolu;
- **veydan** - təkəbbürlü qadın obrazı;
- **syaodan** - ərlik qız;
- **danlay** - qızçıqaz.

Çou ampluasının subampluaları olmur.

Amplua və subamplualar personajların yaşını, peşəsini aydınlaşdırmağa, onların pyesdə yerini müəyyənləşdirməyə imkan verir. O məqamda ki, amplua verilmir, bu rolları **caban** kateqoriysından olan aktyorlar, müasir dillə desək, statistlər, ifa edir. Əgər Avropa dramaturgiyasının bir çox klassik əsərlərində nəsr və nəzm qarşılıqlı surətdə bir-birini əvəzləyirsə, **ca-cüy dramlarında dialoqlar ariyalarla növbələşir**.

Qərb dramaturgiyası nümunələrində hər bir replika sujetin inkişafının şərtlərindən biri sayılır. Burada isə məsələ bir qədər başqa cürdür. Təbii ki, ca-cüy dramlarında dialoq, ədəbi-bədii mətn pyesin özülüdür, onun əsasıdır, ariyalar isə bu mətnə verilən rəngbərəng şəkillərdir. Yalnız dialoqların və ariyaların sintetik vəhfətində dramatik mətnin tam mövcudluğu mümkündür. İşdi, əgər bu pyeslərdən ariyalar götürülərsə, dialoqlar bəsit və quru görünər. *Ariyalar bu pyeslərin poetik bölümləridir, yarışıqlı bəzəkləridir.* Seyrçilər əksərən tamaşalara baxmaqdan daha çox bu ariyaları dinləməyi üstün tuturlar.

XVI yüzilin ortaları cənub üslubu kontekstində yeni növ pyeslərin meydana gəlməsilə müşayət olunur. Bu pyeslərə *kün-süy* deyilirdi. Onların adını *Kunşan* dağı şərafinə oxunan *kun* melodiyları müəyyənləşdirmişdi. *Kün-süy dramları* melodiyların ritmik quruluşuna, alətlərin tərkibinə, sujetlərin lirizminə və fantastikliyinə görə seçilir. Biz desək ki, *“kün-süy dramlarını məhz elə Min dövrü yaratmışdır”* səhv etmərik. Belə ki, XVI əsrin sonuna yaxın monqolların hakimiyyəti süqut edir və yeni *Min sülaləsi* məmləkətin paytaxtını *Nankin* şəhərinə keçirməklə cənub üslubunu aktivləşdirir. Kün-süy dramları elə bu aktivliyin birbaşa nəticəsidir. Ona görə də bu zaman aktyor oyunu yetərincə cilalanır, təkmilləşir və səhnə fəaliyyətindən ötrü mühüm *8 amplua* konkretləşir:

- *şen* - qəhrəman;
- *dan* - qəhrəman qadın;
- *çou* - təlxək;
- *czin* - mənfi qəhrəman;
- *vay* - sadədil, sadəlövh bir kimsə;
- *mo* - ikinci dərəcəli personaj;
- *tedan* - hərbi rəqqasə;
- *fu-czin* - mənfi xarakterli ikinci qəhrəman.

Bu ampluaların ətraflı təsnifatı və analizi **“Nurlanmış ruhun aynası”** risaləsində verilir:

- *“Amplua rolun keyfiyyətlərini özündə ehtiva eliyir. **Şen** baş roldur; bütün pyeslər onunla başlayır, onunla da qurtarır. Odur ki, bu amplua şen adlanır.*
- ***Dan** sübh çağını bildirir. **Kişi qadını oynayarkən yaxşı ifa zamanı bilinməz ki, o, kişidir, yoxsa qadın.** Belə ki, aktyor ban-çjuan kimi qrimlənib geyinməyə sübh tezdən başladığından bu ampluaya “dan” deyilir.*
- *Amplua **çou** “çou” sözünün bildiriyi mənalara aşkarlayır. Çou çirkin, eybəcər və əbləh deməkdir. Beləliklə, bu amplua zalım, qaniacı adamlara aiddir. Bu rolları ifa edən aktyor tez-tez əl-qol atır, bol-bol zaraflaşır, təlxəklik vəsi-tələrindən bəhrələnir. Ona görə də bu ampluaya “çou” deyirlər.*
- ***“Czin”** sözü sakit, hərəkətsiz deməkdir. Amplua da elə bu sözün mənasına uyğundur.*
- ***Vay** rollarının ifaçıları baş qəhrəmanın ailəsi üçün alicənab özgələri oynayırlar. Bu səbəbdən də onlar elə “vay” adlanır, yəni “özgəsi”, “kənar adam”.*
- ***Laodan** rollarına analar, qaynanalar, dayələr aiddir: bu, qoca qadınların ampluasıdır.*
- *Səhnə fəaliyyətini aparan kimsə **mo** adlanır. Tamaşanı əvvəldən axıra qədər o, idarə edir, bütün aktyorlar barəsində məlumat verir, süjeti danışır. Mo **“tamamlanma”**, **“son”** deməkdir.*
- ***Syaosen** baş qəhrəmanın ya oğlu, ya da qardaşı oğlu rolunda çıxış edir. Ola da bilər ki, bu cavan şen sınaqmış xeyirxah dost və ya şən avara kimi də pyesdə çıxış etsin.*
- ***Syaodan** rollarının ifaçısı xadimləri, müğənniləri və ya mənfur qadınları oynayır.*
- ***Tedan** **“ikinci dərəcəli dan”** deməkdir”.*

Bu bölgü və səciyyələr klassik Çin teatrının ədəbi-bədii cövhərini, onun estetik mayasını müəyyənləşdirir. XVIII yüzilin ortalarına yavuş kün-süy janrı getdikcə ölə-

ziyir. *Er-xuan* və *sipi* pyesləri yeni musiqi janrları ilə birgə kün-süyü ikinci plana sıxışdırırlar. Bütün bunlar sonucda bir araya gətirilib *Czin-si* adı altında paytaxt pyesləri kimi tanıtılır. XVIII əsrin ortalarında və sonunda kün-süy janrının əsas mərkəzləri *Yançjou* və *Pekin* şəhərləri olduğundan “*er-xuan*” və “*sipi*” də burada inkişaf edir. Məhz bu üç janr Avropada *Pekin operası* kimi tarixləşmiş Pekin musiqili dramını təmsil edir.

3. Çində aktyor sənəti

XVIII yüzilin sonu XIX əsrin əvvəllərində yaşamış Çin aktyoru *Xuan Fən-ço* öz “*Nurlanmış ruhun aynası*” risaləsində kün-süy teatrının parametrlərinə söykənərək aktyor sənətinin ümdə prinsiplərini sərgiləmişdir. Çin teatrında ənənə hər bir amplya üçün müəyyən yerləş tərz, jest, mimika, qrim, kostyum müəyyənləşdirmişdir. Xuan Fən-çonun aktyor sənətilə bağlı bütün fəlsəfi süsləmələrinə baxmayaraq Çində aktyorların vəziyyəti, sosial şəraiti, yaşayışı heç vədə yaxşı olmayıb. *Bu məmləkətdə aktyorları həmişə bərbərə tay tutublar*. Uzun qərinələr boyunca aktorlar təhsil ocaqlarında dövlət imtahanlarına buraxılmayıblar. Aktyor nəslinin yalnız üçüncü nəsindən olan vərəsə varislik hüququ qazanırdı. Hələ indinin özündə də Çində aktyorlara yuxarıdan aşağı baxırlar. Çin səhnəsində işləyən aktyorlar ya professional teatr məktəbini bitirmiş şəxslər, ya bu sənətin sirlərini atalarından öyrənmiş oğullar, ya da bu peşəyə özləri yiyələnmiş həvəskarlar olurlar. Sonuncular daha böyük nüfuza malikdirlər; çünki teatrdan əlavə də gəlir yerləri var: elə buna görə də onlar *pyaoyu* adını qazanmışlar.

Çində teatr məktəbləri və aktyor tərbiyəsi sistemi də tədqiqatçıların xüsusi diqqət obyektidir. Bəlkə də elə bu məktəblər aktyorların cəmiyyət içrə özgələşməsinə, yadlaşmasına şərait yaratmışdır. Burada teatr məktəbləri internat tiplidir və ora yalnız toplumda tanınmış, hörmətli şəxslərin birbaşa zəmanətilə 7-dən 15 yaşına qədər olan uşaqları qəbul edirlər. Zəmanət alındıqdan sonra uşağın valideynləri və ya qəyyumları ilə kontrakt imzalanır və bu kontraktla bütün şərtlər göstərilir. Belə ki, məktəb maksimal həddə qədər uşağın hüquqlarını məhdudlaşdırır. Bu, haradasa hərbi tərbiyənin analoqudur. Əgər uşaq təsadüfən darıxıb valideynlərinin yanına qaçsa, bu zaman zəmanət vermiş varlı şəxs külli miqdarda cərimə ödəməlidir.

Məktəblərdə hər şey sərt qayda-qanunlara tabedir. Şagirdlər bu məktəblərdə asketik həyat tərzini keçirirlər: qonaq getmək, hətta tərbiyəçilərlə gəzintiyə çıxdıqları vaxt bir-birlərilə danışmaq belə onlara yasaqdır: əvəzinə də onlar hər gün tamaşaya baxırlar və oyun üslubunu mənimsəməyə çalışırlar. Sərt qayda-qanun çərçivəsinə salınmış gündəlik həyatda şagirdin, böyük mənada, boş vaxtı yoxdur: o gün ərzində xanəndəlik, deklamasiya, pantomima, gimnastika, ritmika və səs tellərinin möhkəmlənməsinə yönəlik təlimlərlə məşğul olur. Pekində qış mövsümündə şagirdlər hər gün səhər, daha doğrusu, səhər alə-qaranlığında səf-səf düzülüb şəhərin divarlarına doğru gedirlər və orada üzü divara dayanıb vokal sənəti üzrə məşq edirlər. Uşağın hansı amplituda ixtisaslaşacağı müəllimlər tərəfindən şagird məktəbə qəbul edilərkən müəyyənləşdirilir. Ənənəyə görə uşaqlar məktəbə götürülərkən onlara təxəllüs verilir və hər yeni kursda bu tə-

xəllüslər dəyişdirilir. Ona görə də hansı şagirdin hansı kursda oxuduğu çox asanlıqla onun adından bilinir.

- *Məsələn, I kurs üçün əsas təxəllüs “si”dir. **Si sevinc deməkdir.** Təlalım, Yan-si-lin.*
- *II kursdan ötrü **lyən** təxəllüsü xarakterikdir. **Bu sözün mənası “vahidlik”, “birgəlik” kimi çözülür.** Nümunə üçün Xelyən-çou.*
- *III kursun tələbəsi **fu** təxəllüsünü daşıyır. **“Fu” sözü “zənginlik”, “dövlət” bildirir.** Məsələn Şen-fu-quy. Məktəbi qurtarmağa yaxın tələbələr tamaşada artıq çıxış etməyə başlayırlar.*

Çin teatrının uzun müddət qadın aktrisaları olmayıb və bütün rollar kişilər tərəfindən oynanıb. Hətta Mey Lanfan və Şan Syaoyun kimi aktyorlar qadın rollarının ifaçılığı üzrə xüsusi dəst-xətt, üslub yaradıblar. Lakin əsrin əvvəllərindən etibarən Çində qadın truppaları meydana gəlir. Burada isə əksinə, kişi rollarının ifası qadınlara tapşırılır. XX yüzilin I rübündən Çində qarışıq truppalar görünməyə başlayır. Çində kişi truppalarına **Syan-ban**, qadın truppalarına **Kun-ban**, qarışıq truppalara **Cza-ban** deyilir. 4-cü kateqoriya uşaq truppalarıdır. Bütün kateqoriyalardan olan truppaların repertuarı, demək olar ki, hər yerdə eynidir. Aktyorların səhnə fəaliyyətinin ömrü müxtəlifdir. Lakin elə Çin aktyorları var ki, onlar 85 yaşında da səhnəni tərk etmirlər. Ancaq Çində aktyor tərbiyəsi sisteminin də öz qüsurlu cəhətləri möcuddur. Belə ki, çox vaxt aktyorların məktəb qurtarmasına baxmayaraq onların əksəriyyəti ömürlük savadsız qalır. Mümkündür ki, aktyor heç səhnədən söylədiyi mətnin mənasına varmasın, onu anlamasın. Çində aktyorlar müəyyən bir zümrədə, kastada birləşirlər. Onlar qapalı həyat tərzini keçirirlər və bu həyatın öz qanunları, yasaqları, qadağaları olur. Çin aktyorunun teatrda ya-

şayışı müxtəlif inanclarla, şakər və vərdislərle doludur: burada hər bir ifadə, əlamət bir cür semantikləşir və aktyorun sənət həyatı ilə əlaqələndirilir.

*Çin tearında hər bir rolun öz davranış tərzı mövcuddur. Pozalar və jestlər bu davranış qəliblərinə görə müəyyənləşdirilir. Çin sənət nəzəriyyəsi həqiqi oyun tərzı üçün “8 psixoloji kateqoriya” və “4 əsas emosiya”nı mühüm sayır. “Psixoloji kateqoriya” ifadəsi Avropa sənət nəzəriyyəsinin qondarmasıdır. “Nurlanmış ruhun aynası” risaləsinin müəllifi aktyor Xuan Fən-ço bunları **ba sin**, yəni “8 qiyafə” adlandırır: bunu “8 psixoloji portret” kimi də anlamaq mümkündür. “4 emosional vəziyyət” isə “**sincuən**”dır. “**Sin**” çin dilində “fiqur”, “forma”, “qiyafə”, “görmək” deməkdir: bu da “4 yaşantı” və “4 ovqat” kimi yozula bilər.*

“8 qiyafə” aktyorun səhnə davranışının əsas modellərini təqdim edir. Bu tiplərin hamısı görməyə belə təsnif olunur:

- **alicənab** - səmballıdır, baxışları dikdir, səsi pəsdəndir, sinədən gəlir, yerisi ağayanadır;
- **zəngin** - özündənrazıdır, sevinc bildirən gözləri həmişə gülmür, barmaqlarını tez-tez şaqıldadır, səsi yumşaqdır;
- **kasıb** - çaşqındır, baxışları donuqdur, yeriyəndə boynunu əyir, burnunun altı daima yaşdır;
- **alçaq** - əladır, hər şeyə kəc baxır, becid yerisi var, çiyinlərini çox vaxt boynuna qısır;
- **axmaq** - iyrəncdir, ağzı açıq, gözləri bərəlidir, hey başını tərəpədir;
- **dəli** - qəzəblidir, qışqırır və gülmür, qarışıq məntiqsiz hərəkətlər edir, gözləri ifadəsizdir;
- **xəstə** - görünür ki, bezikib, cana doyub: yaşarmış gözləri var, çətin nəfəs alır, bədəni əsir.
- **kefli** - görməyə yorğundur, gözləri bulaşıqdır, ayaqları sözüə baxmır, bədəni torba kimidir.

Dörd emosional vəziyyətsə bunlardır:

- **Sevinc** - başını tərpedir, üzü gülür, gözləri geniş açılır, səsi saqraq və Cingiltilidir ;
- **Qəzəb** - baxışları kinlidir, ayaqlarını yerə döyür, sinəsi qabağa verilib, səsi kəldir;
- **Kədər** - gözləri nəm, burnu yığış, üzü donuq, səsi qəmlidir;
- **Qorxu** - ağzı açıq, üzü qırmızıdır, qorxudan səksənir, səsi batıb.

Bu konkretləşdirmələrin hamısı uzun əsrlərdən qalma ənənələrin nəticəsidir və XVIII əsrdə qəlib şəklinə salınıb.

Çin teatrında texniki personal həmişə səhnədədir və aktyorlara lazım olan məqamdaca onların köməyinə yetişir. Texniki personal səhnədə çıxış edən aktyorlara hətta çay da gətirə bilər; seyirçilərsə sanki bunu görməzlər. Çünki onların fikri bir qayda olaraq yalnız iştirakçılarda, səhnə fəaliyyətində cəmlənir.

Çin teatrı rəngarəng kostyumlar tearıdır. Burada kostyum və rəng personajın psixoloji səciyyəsidir, onun ovqatının simvolik ifadəsidir. Çin teatrında hər bir rəngin öz rəmzi mənalara var. Qırmızı sevinc, ağ kədər, hüzn, qara ləyaqətli, alicənab həyat tərzini, sarı imperator nəslinə yaxud Budda təriqətinə mənsubluğu, mavi təmizlik və sadəliyi, yaşıl dayə və xidmətçiləri, çəhrayı yüngül ağıl və yüngül əxlaqlı adamı bildirir. Rənglərin kompozisiyası qəhrəmanın psixoloji portretidir.

Əgər söz qrimdən düşərsə, bu zaman deməliyik ki, Çin teatrında qrimlər yapon Kabuki teatrında olduğundan da əlvanlıdır. Çində hər qrimə bir kitab həsr olunmuşdur və onlar əsasən məxfi saxlanılır. Ancaq məlumdur ki, Çində **50-60-a yaxın** qrim növü var. Üzə qrimin simmetrik və assimetrik tərzdə vurulması da müəyyən məna kəsb edir. Assimetrik qaydada sifətə yaxılmış qrim

mənfi, simmetrik qrim isə müsbət personajı bildirir. “Şen”, “dan” və “çou” üçün qrimlər nisbətən sadədir. “Çou” qrimindən ötrü gözlər ətrafında ağ kəpənək formasının çəkilməsi mütləqdir. “Czin” rollarının qrimində rənglər müxtəlifliyindən daha çox istifadə olunur və mürəkkəb kompozisiya yaradılır. “Czin” personajları üçün qara, ağ qırmızı əsas, qızılı, gümüşü, badımcanı, yaşıl, sarı və göy isə əlavə rənglər hesab olunur. Adətən, qrimdə ağ və qara rənglərin kompozisiyası personajı müsbət kontekstdə tanıtdırır; elə ki, ağ fona qara cizgilər, yaxud qırmızı üstündə ağ ləkələr göründü, obrazın səciyyəsi mənfiləşir.

Bu şərtilik dekorlara və əlbəşələrə də aiddir.

- *Çin teatrında şərtilik səhnə məkanında yerləşən adi masanı və ya kətli qalaya, dağa çevirməyə qabildir.*
- *Yumrulmuş qırmızı yaylıq “**kəsilmiş baş**” deməkdir.*
- *Üzə salınmış qırmızı yaylıqsa ölümü bildirir.*
- *Bahıqlar çəkilmiş bayraq səhnədə çay axdığını göstərir.*
- *Lazım gələrsə, səhnəyə “məbədgah”, “meşə” sözləri yazılmış lövhələr də çıxarılır.*

Hər hansı bir personajın səciyyəsi də tipik atributlarla əyaniləşdirilir.

- *Əlində qamçı tutmuş personajı hamı atda təsəvvür edir.*
- *Yelpik obrazın hiyləgərliyini simvollaşdırır.*
- *At quyruğundan hazırlanmış milçəkqovan zahidi və ya əcayib məxluq nişan verir.*
- *Papağında turac lələyi olan personajsa barbardır.*

Aktyorların səhnə davranışı da bu qayda ilə sahmanlanır. Əllərin baş üstündə silkələdilməsi qorxunu, başın çiyinlər içinə salınıb qolların əsdirilməsi qəzəbi rəmzləşdirir.

Çin teatrının ekzotik nişanələri sırasında parik, saqqal, bığ və qaşlar böyük əhəmiyyət daşıyır. Saqqallar bir qayda olaraq Tibet kəllərinin quyruqlarından hazırlanır. Çin

teatrında 40 saqqal növü bəllidir və onlar əsasən beş rəngdə olur: *qara, ağ, sarı, qırmızı və bənövşəyi*. Çin teatrında dekorların primitivliyinə baxmayaraq kostyumlar həmişə çox zəngin və dəbdəbəli olub. Bütün dünya antikvarları onları son dərəcə yüksək qiymətləndirirlər. Kostyumlar adətən bahalı parçalardan - atlas və ipəkdən - tikilir. Parçaların rənglərində qırmızıya, yaşıla, sarıya, ağ və qaraya üstünlük verilir.

Çin teatrında hər bir xırda detalın, istər kostyumun, istər qrimin, istərsə də əlbəsinin öz konkret və daimi yeri var. Hər bir teatrdə əşyalar beş zənbilə yığılıb toplanır:

- *1-ci və 2-ci zənbil - 59 cüt kostyum, yəni geyim dəsti*
- *3-cü zənbil - cəmi 141 ədəddən ibarət saqqal, bıç və parik*
- *4-cü zənbil - 48 ədəd fərqli paltar, baş geyimləri və kəmərlər*
- *5-ci zənbil - 317 ədəd çoxçeşidli silah.*

Tamaşaçı salonu və səhnə Çində *tsən-təy* adlanır. Kulislərə, yəni səhnə ciblərinə *hou-təy* deyilir. Zal adətən *600-dən 2.000-ə* qədər seyrçi tutur. Pekində və Şanxayda isə belə teatrların həcmi *3.000* adama yaxındır. Kişilərlə qadınlar Çində bir-birlərindən ayrı əyləşirlər. *Sol tərəf kişilərin, sağ - qadınların*. Tamaşa müddətində teatrın qonaqları üçün aramsız şəkildə çay, meyvə, şirniyyat, isti-isti buğlanan ağ dəsmallar daşınır. Bu, tamaşanın oynanmasına və qavranılmasına heç bir maneə törətmir. Çünki Avropada və Çində seyrçinin gördüyünə və eşitdiyinə verdiyi reaksiya başqa-başqadır. Hətta Çində tamaşa vaxtı seyrçilər bir-birilə astaca danışmaq hüququna da malikdirlər. Süjeti izləmək çinli seyrçilərdən ötrü bir o qədər də önəmli deyil. Belə ki, çinli seyrçilər avropalılara nisbətən daha hazırlıqlı tamaşaçılardır. Onlar süjeti və

hər bir aktyorun oyun imkanlarını gözəl bilirlər və yalnız ayrı-ayrı məqamları seyr etmək üçün tamaşaya gəlirlər. Çində hər bir təzə aktyoru teatra götürərkən onu özünə-məxsus sınaq imtahanından keçirirlər. Ara vermədən üç gün müddətində o, tamaşaçılar qarşısında çıxış etməlidir. Əgər seyrçilər bu aktyoru qəbul etməsələr, truppə onunla iş müqaviləsi bağlamayacaq. Səhnə arxasında aktyorların qrim otaqları, dekor və əlbəsələr yerləşir. Teatrın xidmətçi personalı böyükdür və hər bir adamın vəzifəsi dəqiq, konkret surətdə müəyyənləşdirilib. Səhnə arxasında aktyorlardan və onların gizirindən savayı truppə, qrim, əlbəsə müdirləri, bərbərlər, çayçılar, yaradıcı şəxslərin evlərinə xəbər aparan çaparlar məskunlaşır. Çində aktyorların oyununa böyük tələbkərliklə yanaşırlar. Hər bir Çin qəzetində teatr yeniliklərinə və teatr tənqidinə ayrılmış səhifələr, köşələr var. Jurnallarda da Çinin teatr həyatı yetərinə işıqlandırılır.

Burada tamaşalar gündüz və axşam oynanılır. Gündüz tamaşaları səhər saat *11-dən 19-a kimi*, axşam tamaşaları isə *19-dan düz saat 24 qədər* davam edir. Bir tamaşa ərzində *7-8*, bəzən isə *12 pyes* səhnələnir. Hər pyesin davam müddəti *40-45 dəqiqədir*. Elə pyeslər də var ki, onlar bütöv *4 saata* hesablanıb. Klassik repertuardan olan pyeslər isə, mümkün ki, günlərlə teatrın səhnəsində ifa edilsin. Ümumilikdə isə klassik repertuarda *1.000-dən artıq* pyes var. Bunlardan təqribən *400-500-ü* səhnədə oynanılan pyeslər siyahısına aiddir və yalnız *150-si* mütəmadi şəkildə repertuarda görünür. Adətən pyeslərin adları *2, 3, 4 sözdən* ibarət olur. Sözlərin sayına görə janrları müəyyənləşdirmək mümkündür. *Kün-süy janrı iki, er-*

xuan və sipi üç, Qoa-siyən 4 sözlə bildirilir. Repertuarın bütün pyesləri üç qrupa bölünür:

- tarixi pyeslər,
- fantastik pyeslər,
- psixoloji pyeslər.

Çində tamaşaların qonqla başlaması qaydadır. Əvvəlcə maska geymiş bir aktyor səhnə önünə gəlib məhsuldarlıq tanrısına dua edir, onun şəninə şeirlər oxuyur. Bundan sonra birinci pyes oynanılır. İlk pyeslər adətən zəif olur və onları ortabab aktyorlar ifa edirlər. Çində, mümkün ki, seyrçilər tamaşaçı salonunu haradasa bir neçə saata doldursunlar. Bu, normal haldır. Çünki orada hər bir seyrçi öz sevimli aktyoruna baxmağa, zövq aldığı bədii mətni dinləməyə gəlir. Hər aktyorun tamaşada cəmi bir rol oynaması qanundur və müstəsna hallara yol verilmir. Sonuncu pyesdən sonra iki oğlan uşağı səhnəyə çıxıb baş əyir və tamaşanın qurtardığını bildirirlər. Şimal və cənub üslubları arasında ən geniş yayılmış tamaşalar *“Adamsız şəhərin hiyləgərliyi”*, *“Tut bağlarında atılmış oğul”*, *“İlin altıncı ayı qar”*, *“Qəzəbli pələngin kəndi”*, *“Qızıl dağın məbədgahı”*, *“Dəmir əjdəhanın dağı”*, *“Balaca çoban şagirdi”*, *“Şao-xua-şan dağı”*nı götürmək olar. Birinci üç pyesdə qəhrəman adı vətəndaşdır. Digər üç pyes hərbi mövzudadır. Axırındakı iki pyes isə məişət mövzusunda. Bundan əlavə *“Məşhur həkimin təşrif buyurması”*, *“Yeni il”*, *“Əlində çıraq tutmuş kor”* kimi komediyalar da çinlilərin sevdiyi pyeslər silsiləsindəndir.

Çin klassik teatrının repertuarı da son dərəcə rəngarəngdir. Lakin bu rəngarənglik içində ikicə pyes ultra klassik pyeslər sanılır: *“Ud”* və *“Qərb fligeli”*. Onları yalnız Çin teatrının elitesi oxuyur.

Və nəhayət, Çin teatrında orkestr **8 musiqi alətilə** təmsil edilir. Bunlar ***Çin kanonudur, tütəkdir, aypara şəkilli simli musiqi alətidir, digər simli çalğı alətləridir, bambuk çubuqlardır, neydir, fleyta və təbildir.*** Çin teatrında hər bir ritm simvolik bildiricidir və aktyor ariyaları ifa edərkən sənətin elə yüksək bir zirvəsinə ucalmalıdır ki, burada obrazın emosional ovqatının cövhərini görükdürməyi bacarsın.

4. Pekin Operası

Zatən, bu fəslin bölümlərində Pekin operasının cövhərini və fakturasını təşkil edən gərəkli inqridiyentlərin böyük əksəriyyəti səciyyələndirildi. Onların hamısı birbirinə qarışıb çin ənənəvi mədəniyyətində Pekin operasının doğuluşunu şərtləndirib.

Pekin operası XVIII əsrin sonunda Çin ənənəvi teatrının bütün özəl xüsusiyyətlərini qəlib cilasında qəbul eləyərək təşəkkül mərhələsinə qədəm qoyur və yalnız XIX yüzilin ortasında tam şəkildə işlənib formalaşır. Bir tarixçəyə əsasən **1790-cı ildə** imperator Tsyənlun 80 illiyini qeyd edirmiş. Bu münasibətlə saraya Ənhoydan 4 ***huəy-dyao*** opera truppası - Sançin, Sisi, Çuntay, Heçun truppaları - təşrif buyurur. Deyilənə görə aktyorların oyunu-oxusu imperatora o qədər xoş təsir bağışlayır ki, o, bu truppaların sarayda qalıb öz sənətlərini inkişaf etdirməsi üçün əmr verir.

Həmin dövrdən ta bugünə qədər Pekin operasının mərkəzi şəhərləri, təbii ki, Pekin və Şanqhaydır; harada ki, cücüy, kün-süy və digər opera məktəbləri bir araya gəlib bu-

gün bizim tanıdığımız keyfiyyətə çox mükəmməl Pekin operasını yaradırlar. Çinlilər ona *jinqju* deyirlər.

Pekin operasının səhnəsi bir o qədər də böyük deyil. Dekorlar çox sadə və adidir. Xarakterlər isə Pekin operasında belə müəyyənləşdirilir:

- *şen* - *kişi rolları*
- *dan* - *qadın rolları*
- *çou* - *komediya tipləri*
- *czin* - *maskaları dəyişən qəhrəman*

Bu xarakterlər bölgüsü Pekin operasının bütün məktəbləri üçün qanunidir: amma amplualar dəyişə bilər. Şen xarakterinin ampluaları bunlardır:

- *gənc qəhrəman*
- *yaşlı adam*
- *sərkərdə*

Dan xarakterinin ampluaları:

- *tsinyi* - *orta yaşlı cavan qadın*
- *huadan* - *gənc qadın*
- *laodan* - *qoca qadın*
- *daomadan* - *döyüşkən qadın*
- *udan* - *döyüşçü qəhrəman*

Czin müxtəlif maskalardan istifadə edə bilər ki, bu da onun çoxsaylı amplualarından xəbər verir. Komediya ampluaları isə alimlərə və hərbcilərə ayrılır.

Pekin operasında qrimlər (Çin dilində: *liənpu*) daha mükəmməl və konkretidir: hər ampluanın da öz qrimi var. Qrim həmişə personaj haqqında informasiya daşıyıcısıdır. Öncə qrimlərin rəng əsası “danışır”. Məsələn, *czin* qriminin rəngləri seyrçiyə bunları deyir:

- *qırmızı üz qoçaq, düzlük və sədaqət bildirir;*
- *qırmızı-badımcanı ədəbli və kübar personajların rəngidir;*
- *qara cəsur, igid və təmənnəsiz insanın üz rəngidir;*

- *yaşıl tərs, impulsiv tez-tez özünü itirən adamları nişan verir.*
- *ağ hünərli canilərin üz rəngidir; həm də xarakterin bütün mənfəi keyfiyyətlərinin (məkr, ikiüzlülük və xəyanət kimi) bildircisidir.*

Komik personajların öz qrim tipi olur: bu qrimdə burun və burun ətrafına girdə ağ ləkələr vurulur ki, bu da həpənd, ancaq gizlin adamı eyhamlaşdırır. **Çoular** təlxək-akrobatlardır: bu ağ ləkələrə onların qrimində də rast gəlmək mümkündür; çouların bicliyini və hazırcavablığını bildirir.

Çində qrim və maskaların tarixi Sun (960-1279) dövründən başlayır. İlk qrim əlamətləri bu dövr sərdabələrinin freskalarından tapılır. Min sülaləsinin hakimiyyəti (1368-1644) çağlarında qrim xeyli inkişaf edir, rənglər əlvanlaşır, naxışlar mürəkkəbləşir və müxtəlifləşir. Çin mütəxəssislərinin fikrincə, qrimin meydana gəlməsi üç aspektdə güman edilir:

- *birinci - ovçular vəhşiləri qorxutmaq məqsədilə üzlərini rəngləyirdilər. Guya sonradan quldurlar da tanınmaz qalmaq üçün bu üsuldan bəhrələnilər. Teatr da bunu öz tamaşaları üçün münasib bilib;*
- *ikinci - qrimin peyda olması maska ilə ilişiklidir. Şimali Çsi sülaləsinin hakimiyyəti (479-507) dönəmində Van Lanlin adlı bacarıqlı bir sərkərdə yaşayır. Ancaq çox simalı və qəşəng olur. Odur, sərkərdə özünə qorxunc bir maska düəldirir və döyüşlərə onunla gedir. Həqiqətən də, sərkərdə bundan sonra daha böyük uğurlar qazanıb şöhrətlənir. Deyirlər ki, Çin tetrinin qrimi bu maskaya bənzəmək istəyinin gerçəkliyidir;*
- *üçüncü - ənənəvi teatrda qrimin peyda olması onunla şərtlənir ki, meydanda göstərilən tamaşalar zamanı seyrçilərin sayı çox olurdu və aktyorların üzünü, üz ifadələrini görmək çətinləşirdi. Elə bu əngəli qismən aradan qaldırmaq səbəbilə qrim kəşf olunub.*

Çinlilər maskaya *miənju* deyirlər və faktiki surətdə bu mədəniyyətdə maska ilə qrim bir-birilə çox yaxın qohumdurlar. Maskaların Çində mövcudluq tarixçəsi 3500 ilə sığışır. Belə söylənir ki, bu məmləkətin maskaları *Şan və Çjou* sülalərinin hakimiyyət çağlarında meydana gəlmişdir. Maskalar həmişə çin şamançılığının elementləri kimi qavranılıb. Toy, dəfn və digər ayinlərin keçirilməsində maskanın taxılması vacib şərtlərdən biri sayılıb.

Çində maskalar ağacdən hazırlanır: maska ya üzə taxılır, ya da sifəti qapamaq məqsədi ilə qafaya qazan kimi geydirilir. Onları bir neçə kateqoriyaya ayırmaq mümkündür:

- *rəqqas-ovsunçu maskaları*: qurbankəsmə mərasimlərində şərruhları qovmaq, tanrılara sitayiş etmək üçün;
- *bayram-maskaları*: dualar oxumaq üçün;
- *çağa maskaları*: təzə anadan olmuş körpələrin müdafiəsi üçün;
- *hifzedici maskalar*: evləri qorumaq üçün;
- *teatr maskaları*: qəhrəmanın səhnə obrazını yaratmaq üçün.
- *cadugərlik maskaları*: keçmiş və gələcəkdən xəbər vermək üçün.

Bu ecəzkar maskalar çeşidindən aktyorlar istifadə edə bilirlər: amma iş bu ki, qrimlərin möhtəşəmliyi ucbatından onlara tez-tez müraciət etməyə imkan qalmır.

Pekin operasının orkestrində həmişə 20-yə yaxın musiqiçi olur və onlar Çin ənənəvi musiqi alətlərindən yararlanırlar.

Pekin operasında kostyumlar da bir ayrı dəstgahdır və bunları öyrənmək yalnız mütəxəssis işidir. Çin teatrı barəsində ümumən danışılan zaman bu məsələyə qismən toxunulmuşdu. İndisə Pekin operası ilə ilişikli bəzi xırdalıqlara diqqət yetirməyinə dəyər.

Pekin operasının kostyumları aktyorların spontan improvizlərinin nəticəsidir və tarixən hakimiyyətdə olmuş müxtəlif Çin sülalərinin, monqolların, mancurların geyim dəblərindən alınma cizgiləri özündə birləşdirir. Hətta burada Hindistandan, Kiçik Asiyadan gəlmə təsirlərdən də müəyyən əlamətlər görünür.

Pekin operasında müxtəlif ampluaların geyindiği 5 əsas kostyum tipi var:

- *man* - məhkəmə xalası: ali geyim tipi, yalnız vəzifəli şəxslər üçün;
- *pi* - formal geyimlər, statusca 1-cidən aşağıdır, onu məhkəmədən kənarda geyinirlər;
- *kao* - dəbilqə, yalnız generallar üçün; statusca üçüncüdür;
- *cyue czi* - qeyri-rəsmi xalat: bütün amplualar üçün
- *i* - bütün digər geyimlər.

Öz biçiminə görə kostyumlar 4 kateqoriyada birləşir:

- *Uzun kostyumlar* - çiyindən dabana qədər
- *Gödək kostyumlar* - qaftan və tuman, yaxud qaftan və şalvar
- *Xüsusi kostyumlar*
- *Ayrıca geyim hissələri* - bürüncək, jilet, kəmər və çəkmə.

Burada qaftan, sari, ləbbadə, döşlük, xırqə, çuxa bəzəli geyimlərlə bol-bol rastlaşmaq mümkündür. İpək kostyumların saysız variasiyaları mövcuddur. Modifikasiya olunmuş kostyum artıq **haylyən** kimi təsnif edilir. Kişi və qadın geyimlərində kəskin fərqlər nəzərə çarpmır: əsas fərqləndirici əlamətlər aksesuarlardır. Qadın kostyumları hətta danışqda belə bir **nyü** kəlməsi ilə bildirilir. **Nyüman** - qadın xalatıdır: bir növü düzqollu və ətəklidir; digər növü kənarlardan büzülüb, qolludur, ətəklidir, manjetlidir. **Kao**, başqa sözlə, dəbilqə, çox teatral geyimdir: personajı sinədən və kürəkdən sanki ikili önlük formasında qoruyur. **Hunçjuan** zərli-zibalı saray geyimidir: geo-

metrik ülgülü kostyumdur: çoxlu önlükləri olur, qolları biləkdən uzundur, qat-qatdır və hər qat bir rəngdədir: *çəhrayı, göy, ağ. Kayçan* qeyri-rəsmi geyimdir: hərbiçilər və vəzifə adamları onu öz mənzillərində geyinirdilər. Xacənin geyimi də *man* üçün tikilmiş geyimə oxşayır sinə dekoltesinə görə. Amma xacə həmişə büzməli ətək geyinir və bu ətək mütləq saçaqlı olur.

Çou müxtəlif rəngli xalat-çuxalar geyinə bilər: ancaq onun qolunun manjetləri həmişə ağ olur: papağında həmişə meymunu xatırladan qulaqlar görünür.

Dan açıq rəngli paltarlarda olur: şux qırmızı, firuzəyi, çəhrayı. Onların aksesuarları parıldayır, bəzəkləri göz qamaşdırır. Danlar formaca yelpiyi xatırladan tacabənzər, qaş-daşdan bərq vuran baş geyimində olurlar.

Czin qara, boz, qırmızı, ağ və hətta sarı saqqallar taxır, çox gözəgəlimli libasda səhnəyə çıxır, üstündə az qala bütün rənglər olur. Onun üzərindəki rəng və ornamentlər Yer və Göyün, Qaaranlıq və Işıqın növbələşməsini simvollaşdırır.

Şen adətən, qolları və sinəsi ornamentlə bəzədilmiş ağ xalat geyinir və adamda əlüstü xeyirxahlıq və alicənablıq duyğusu oyadır.

Pekin operası səhnə kostyumunun dəbdəbəsinə və bayram-parad formasında mövcuddur. Səhnə həmişə bayram ovqatı, bayram təntənəsi içindədir; büsata, şənliyə, əyləncəyə köklənib. Burada səhnə nitqi söz və ifadələrin falset oxuma üstündə gur orkestr səslənməsinə qarışmış modulyasiyalrı kimi təzahür eləyir. Pekin operası özünün bütün tamaşalarında gözoşayan oyundur.

Çin musiqili dramının aktyoru milli aktyor sənətinin əsasını təşkil edən “4 bacarığa” yiyələnməli və “4 üsul” bilməlidir. “4 bacarıq” bunlardır:

- *xanəndəlik*
- *deklamasiya*
- *başqalaşma*
- *pantomima*

“4 üsul”u isə bu sayaq qruplaşdırırlar:

- *əllərin oyunu*
- *gözlərin oyunu*
- *gövdənin oyunu*
- *ayaqların oyunu*

Çin mədəniyyətinin allyuziya və eyhamlarla danışmaq, daxili yaşantını gizlətmək, onu yalnız işarələmək xüsusiyyəti Pekin operasına da yansımışdır.

Pekin operası əsrarəngiz, olağanüstü kostyumları, baş geyimləri, ipək şərflərilə tanınan təkrarsız bir teatrdır. Pekin operası fantastik maska və qrimlərin papaqların teatridir. Pekin operası dram sənətinin musiqilə, sirkin kun-fu ilə, akrobatikanın rəqslə, müğənni mətninin jest-bildiricilərlə, rəqətiyin ariyalarla birləşməsində zühura gələn qeyri-adi performanslar teatridir.

IV FƏSİL

İNDONEZİYA TEATRI

1. Bali teatrının tarixi və poetikası

“Şərq teatri tarixi” fənninin tədris proqramı şəbəkəsinə daxil edilmiş qədim teatr formalarına malik ölkələrdən biri də *İndoneziyadır*. Başqa Doğu məmləkətlərilə müqayisədə Bali və Yava adalarının teatri zaman etibarını ilə bir qədər gec gəlişib və özünü dünyaya gec tanıdıb. Hərçənd bununla belə İndoneziyada mövcud teatr formalarının özəlliyi, unikalılığı, təkrarsızlığı heç kimdə şübhə oyatmır. Lakin bu formaların tarix və poetikasını araşdırdıqca məlum olur ki, İndoneziya mədəniyyəti çərçivəsində induizmin, buddaçılığın və islamın ənənələri aktivcəsinə, gözlənilməz tərzdə bir-birinə qatışib, simbioz əmələ gətirib və çox maraqlı sənət təzahürlərinin meydana çıxmasını şərtləndirib. Məsələn bu ki, İndoneziya camaatı hindlilərin, moğolların, çinlilərin və hətta iranlıların mədəniyyət gələnlərini mənimsəyərək onları ustacasına öz aborigen ənənələrilə sintez etməyi bacarıb. Yava və Bali adalarının teatr tipləri də bu möcüzəli sintezin müstəvisində peyda olur.

Amma fakt bu ki, *Nusantara* (Yava-sanskrit sözüdür, “Uzaq adalar”, “Arxipelaq”, “Ada-ölkə” kimi mənalanır. Ortaçağ İndoneziya ədəbiyyatında Yava adaları, həmçinin bu dövlətə tabe başqa ərazilər, belə adlandırılırdı. Müasir dövrdə bəzən “Nusantara” ter-

mini İndoneziya və Malayziyanı bildirən söz qismində də işlənir) tarixinin qədim dövrü qonşu Hindistan və Çinin qədim tarixinin son dövrü ilə üst-üstə düşür. Yəni Nusantara adalarının tarixi də yetərincə qədimdir.

- “*Ramayana*” eposunda “yeddi krallıqla bəzədilmiş” **Yavadvina** adası, qızıl ada - **Suvarnavina** adası - haqqında bir məlumat keçir. söz açılır. Buddaçı catakalarda (“Buddanın əvvəlki doğuluşları (cāti) haqqında povest” kimi tərcümə edilir və onun həm insan, həm də heyvan formasında dünyaya gəlişindən danışan hekayətlərdən ibarətdir) **Qızıl Torpaqla (Suvanabhumi)** bağlı qeyd olunur ki, bu adaya aparan yol çətin və təhlükəlidir. Nusantaraaya aid toponimlərə Kalidasanın əsərlərində və qədim tamil (tamil dili bu gün də Hindistanın 22 rəsmi dilindən biri olub, 2300 illik ədəbi tarixə malikdir) poemalarında da rast gəlinir. Regionu əhatə edən adalar qədim hindlilər tərəfindən ümumi şəkildə **Dvipantara** (Nusantaranın sinonimi) adlandırılırdı. Sözsüz ki, bütün bunlar Nusantaranın Hindistanla mədəni əlaqələrinin olduğunu göstərir.

İndoneziyanın dövlətçiliyi və mədəniyyəti birbaşa hindlilərin, onların dini əqidələrinin, fəlsəfəsinin, bədii zövqlərinin təsirlə formalaşmış. Onların dünyagörüşünə hinduizmin və buddaçılığın etkisi çox böyük olub. Düzdür, Nusantarada görükcən hinduizm və buddaçılıq yerli inancların, tapınacaq ayinlərinin hesabına, təbii ki, müəyyən dəyişikliklərə uğrayırdı, özəlləşirdi. İndoneziya üçün səciyyəvi memarlıq da, musiqi də, teatr da, əgər belə demək caizsə, hind mədəniyyətinin genetik kodunu daşıyır.

İndoneziya 170 ada dövlətidir. Bu adalar siyahısında yalnız 5-i dünya üzrə məşhurdur: **Bali (Bəəli)**, **Yava (Jəvə)**, **Kalimantan (Kəliməntən)**, **Sumatra** və **Sulavesi**. Bali və Yava isə məhz öz ənənəvi teatr formalarına görə bütün aləmə səs salıblar.

İndoneziyanın özündə, yəni camaat arasında Baliyə “1000 tanrı adası” da deyirlər. Və əbəs yerə yox: bura miflər, əfsanələr diyarıdır. Gələnəksəl Bali teatrının kökləri də Bali miflərində, bu adada yaşayan insanların mifoloji təfəkküründədir. Məsələ bu ki, Bali həm qapalı mədəniyyət tipi sərgiləyir, həm də qonşu mədəniyyətlərin elementlərini aktiv şəkildə mənimsəyib özünküləşdirir. Burada yerli inanclar, hinduizm, buddaçılıq, islam elementləri bir-birinə qarışb Bali adasına xas bir şəkildə mədəniyyətə yansıyır. Bali mifologiyasının obraz və mifləri istər, qədim, istərsə də müasir Bali rəngkarlığında, taxta heykəltaraşlığında, Vayanq teatrının kukla təsvirlərində, milli musiqidə öz əksini tapmışdır.

Bali mifologiyası dünya mənzərəsini bu strukturda təqdim edir: kainat üç qatlıdır - yeraltı (aşağı), yerüstü (orta) və səmavi (yuxarı) dünyadan ibarətdir. Yerüstü dünya isə mərkəz və 4 cəhət üzrə xətlənir. Burada mərkəzin təmsilçisi tanrıların yaşadığı 1.106.000 km. (Aya qədər məsafədən üç dəfə çox) hündürlüyündə olan ***Qununq Anunq*** dağıdır ki, onu da Olimpın bir variantı kimi yozmaq mümkündür.

Bali mifologiyasında yuxarı, səmavi ruhsal başlanğıc, işıq, Şimal və Şərq, sağ tərəf ***Kaca*** obrazı ilə ehyamlaşdırılır. O, kişi kimi təsəvvür olunur, ***Kelod*** - qadın kimi. Kelod aşağının, qaranlığın, kobud cismani başlanğıcın, torpağın, Qərb və Cənubun rəmzi qismində anlaşılır. Kaca ilə Kelod ***luh-muvahi***, yəni ər-arvad sayılır, in-yan başlanğıclarının Bali variantını ortaya qoyur. Bali panteonu da çoxsaylı tanrılar məskənidir. Baş tanrı ***Sanq Hyang Tunqqal*** (“*ilkin tək tanrı*”) hesab edilir: onun ikinci adı

Tintyadır. Bütün digər tanrı-demiurqların şəcərəsi Tunq-qaldan gəlir. **Semar** (*Bali Tvaleni, yaxud Hyanq İsmayya - yer başlanğıcı*) və **Batara Quru** (*Şiva Balidə, əsasən, bu adla tanınır - səmavi başlanğıc*) sanki hind dini ənənələri kontestində **Kaca və Kelod** münasibətlərini təkrarlayır.

- **“Çaturyoqa”** risaləsində Bali adası, ali tanrılar, ulu əcdadların mənşəyi haqqında deyilir ki, övvəlcə boşluq olub; yer və göy olmayıb. Dünyəvi ilan **Antaboha** meditasiya yolu ilə tısbığa **Bedavanqı** zühura gətirir. Onun üzərində iki ilan uzanıb. İlanlar bir-birinə dolaşaraq dünyanın təməlini təşkil edirlər: ki, təməlin üzərinə isə qabarıq formalı daş qapaq (**“qara daş” - olsun ki, İşva-linqam**) qoyulub. Bu daşın altında nə günəş, nə də ay var - bura **Batara Kala** və onun qadın aspekti **Setesuyyaranın** hökmranlıq etdiyi, böyük ilan (boha) **Basukinin** yaşadığı aşağı dünyadır. **Batara Kala** ana torpağı yaradır (**İbu Pertivi**). Yerin üstündən sular axır, yüksəklikdə isə səmavi tanrıların hökmranlıq etdiyi çoxqatlı göylər uzanır. Bali mifologiyası üçün demonik çevrənin, teratomorf (qədim yunancadan tərcümədə: morfoloji anomaliya yəni struktur xətası. Mifologiya bu xətanı bədhəybət, eybəcər kimi təsnif edir) obrazların geniş yayılması xasdır. Buna nümunə irəlidə nəzərdən keçirəcəyimiz **Çalonnaranq** misteriyalarıdır.

Bax, bu kosmik dualizm bir-birinə qarşı dayanmış iki əksliyin vəhdəti və mübarizəsi kimi bütün Bali mədəniyyətinin mahiyyətinə və fakturasına yansır.

Balidə rəqs, teatr və musiqi, sadəcə, tamaşa deyil: bu, bir ruhsal performansdır, sanki kahin ayin-göstərisidir. Rəqs, musiqi, onların teatral birgəliyi dinin tərkib hissəsi kimi yalnız bir məqsəddə - tanrıların rəğbətini qazanmağa, yaxud əcdadların ruhuyla danışmağa xidmət edir və zətən elə bunun üçün də yaradılıblar. Balidə incəsənət ritualla qapı bir qonşudur: bu da, təbii ki, ada camaatının balans

və harmoniyanı hər şeydən üstün tutduğunu əyani surətdə isbatlayır.

Çağdaş dövrümüzdə Bali teatri artıq öz ilkin dini-mistik məzmunundan çıxıb və daha çox estetik mahiyyət kəsb edir. Əgər Bali adasının sakinləri üçün bu teatr, ilk növbədə, əcdadların ənənəsinin daşıyıcısıdırsa, əcdadların kultuna güzgü tutursa, dünya üçün Bali teatri özünəməxsus və əxz ediləcək məqamlarla bol mədəniyyət hadisəsi kimi qavranılır (*bəlkə də Artonun "əlinin yüngüllüyündən"*).

Balidə bayram ovqatlı hər növ tamaşanı - ev tapınaqlarında keçirilən adi mərasimlərdən ta ümumada əhəmiyyətli şənliklərə kimi - **ramay** (ramai) adlandırırlar. Teatr tamaşalarının iştirakçıları zərif və kobud qəhrəmanlara ayrılırlar. Aktyorları bədən quruluşlarına görə seçirlər - yaraşıqlı və ucaboylu aktyor şahzadəni, çirkin və qısaboylu isə nökrə, yaxud döyüşçünü ifa edir.

Bali dilində incəsənəti bildirən termin yoxdur. İşlənən **seni** sözü İndoneziya mənşəlidir. Bali camaatı sənət-kara **tukanq** (bacarıq yiyəsi) deyirlər. Müğənni, musiqiçi, yaxud rəqqas isə **pragina** (nəyisə gözəl yerinə yetirən, dünyanı bəzəyən) adlandırırlar. Ənənə aktyorlara əmək haqqı ödəməyi yasaq bilir: axı dini ayində iştiraka görə pul almazlar (*müasir dövrdə turistlərə təqdim olunan, az qala, mütləq mədəni proqramlara daxil olan məşhur "Devdan şou" (Bali Nusa Dua Theatre) tipli teatr layihələri, sözsüz ki, artıq başqa prinsiplərlə işləyir*). Tamaşa özü də çox vaxt xüsusi səhnə qurğusu tələb etmirdi: bura kiminsə evinin qarşısı, yaxud məbədin frontal hissəsi də ola bilərdi. Oyunun nə zaman göstəriləcəyi də son dövrlə-

rədək dəqiq məlum olmurdu: bir qayda olaraq aktyorlar toplaşib əyinlərini dəyişəndən sonra tamaşa seyri mümkünləşirdi.

Adətən tamaşalar, cənən Hindistanda olduğu kimi, axşam doqquzda başlayırdı: əgər quruluş gərgin dramatik mövzunu əhatə edirdisə, tamaşa səhərə kimi davam edə bilərdi. Seyrçi də göstəriləcək tamaşaya uyğun tərzdə geyinməli idi: əgər bu, sadəcə kütləvi tamaşadırsa, adi təmiz paltar da yarayar; əgər tamaşa dini ritualdan ibarətdirsə, tamaşaçı *saronqda* (bir sıra Cənub-Şərqi Asiya və Okeaniya ölkələrində kişilərdə bel, qadınlarda sinə nahiyyəsində sarıdan çit parçadan *sari* tipli geyim növü) gəlməlidir; əgər bu, ciddiliyi ilə seçilən mürəkkəb dini ayındırsə, kənar şəxslər ümumiyyətlə tamaşaya buraxılmır.

Balidə hesab edirlər ki, hər şey üç hissəyə bölünə bilər: *Utama* - ən yüksək (*baş*), *madya* - orta, *nista* isə aşağı (*ayaqlar*) hissədir. Tamaşada başqalarından daha hündür yerdə *əyləşməmək* çox vacibdir. Həmçinin daha yaxşı görmək üçün məbədin divarlarına, yaxud pilləkənə çıxmaq da qadağandır:

- *bəzən turistlər belə edir, bu, isə yerlilər tərəfindən hörmətsizlik kimi qəbul olunur. Tamaşa zamanı tamaşa göstərilən məkanda gəzmək və aktyorların qarşısında durmaq olmaz. Və əlbəttə, tamaşaya əlində pivə şüşəsi çimərlik geyimində gəlmək yasaqdır.*

Bali aktyoru, yaxud musiqiçisi *taksu* (bəzən “*taksu*”nu tanrı “*iltifat*”, yaxud “*xarizma*” kimi yozurlarsa da, bu anlayışın digər dillərə dəqiq tərcüməsi mövcud deyil) deyilən *ilahi vergiyə* sahib olmalıdır ki, o, həm ilahi, həm də insanlardan ibarət auditoriyanı heyretləndirə bilsin. *O*, rasa kimi bir şeydir, nəsnənin cövhərini işarələyir. *Taksu* vali-

deyndən övlada, ustaddan şagirdə ötürülə bilər, ancaq o, ifa texnikasından fərqlənir və bu cür ötürülən bilgiyin sənət vərdişləriylə heç bir ümumi cəhəti yoxdur. Mürəkkəb hərəkətləri qüsursuz yerinə yetirən aktyorlar var ki, onlara **taksu**, yəni nurlanma çatışır. Yaxud əksinə.

- *Hətta tamaşada taxılan maskalarda da **taksu** olmalıdır, ya da bütöv bir orkestrdə. Amma o da qeyd olunmalıdır ki, **taksu** daimi deyil. Aktyor bir tamaşada yaxşı çıxış etdiyi halda, digərində öz bacarığını tam göstərməyə də bilər. Buna görə də, tamaşadan öncə lazımi ovqata köklənmək çox vacibdir. Bunun üçün aktyorlar dualar oxuyub tanrılardan ruh yüksəkliyi, seyrçiyə təsir etmək qüdrəti diləyirlər. Diləyin yerinə yetməsi üçünsə görək **Pura Dalem** (“Ölülər məbədi”) tapınağına gedəsən. Məhz burada **Baronqun** (yeraltı dünya hakimi) maskası saxlanılır və ölüləri yandırمامışdan öncə, ruhları Baronqla görüşsün deyər, bura gətirirlər. Sənət adamları üçün də Pura Dalem xüsusi əhəmiyyət kəsb edir: aktyor, musiqçi və rəqqaslar da uğurdan ötrü uğurlu məhz bu tapınağın tanrılarına müraciət etməlidirlər.*

Taksunun yaranması üçün **bəyü** - enerji, **sabdu** - daxili səs və **idep** - fikir arasında tarazlıq olmalıdır. Kukla teatrının aktyoru, ya da rəqqasın enerjisi olmasa, o, hərəkət edə bilməz; ona daxili səs lazımdır ki, rolunu düzgün ifa etsin; həmçinin onun fikirləri də aydın olmalıdır. Son zamanlar taksudan məhrum aktyorların sayı get-gedə çoxalır: səbəblərdən biri kimi, aktyorların müasir dövrdə qazanc haqqında daha çox düşünərək tanrılara az müraciət etmələri göstərilir.

“Balidə rəqs, teatr və musiqi” kitabının “İki dünya arasında: iman və seyr” başlıqlı bölməsində yazılır: **“Bali camaatı üçün görünən və görünməyən dünyalar eyni dərəcədə əhəmiyyətli, onlar bir dünyadan digərinə çox rahatlıqla adlaya bilirlər”**. Doğrudan da, bu məqam

Bali teatrının istənilən tamaşasında öz əksini tapır: rəqqas əcdadların dünyasından auditoriyanın yerləşdiyi dünyaya keçir; kuklaçı əcdadları kağız kuklaların kölgələri qismində yerə qaytarır; *hətta adi motosikletçi signalla suyun ruhundan körpünü keçmək üçün icazə alanda bir anlıq görünməyən dünyaya düşmüş olur*. İki dünya arasındakı sərhəd şəffafdır, qeyri-müəyyəndir.

Mərasim və tamaşaların ayrılmaz parçası İndoneziya orkestridir, hansı ki, **qəmelanq** (ingilislər “**qəmilan**” kimi **tələffüz edirlər**) adlanır və bütün adalar üçün universal sayılır. Qəmelanq “**döyəcləmək**”, “**zərbə endirmək**” kimi mənalanır. Orkestr müxtəlif növ zərb:

- *qəmbanq* - ksilofon;
- *qender, saron, slentem* - metallofon;
- *bonanqlar* - yer qonqları;
- *qendanqlar* - təbillər;
- *müxtəlif növ asma qonqlar*;

bəzi simli:

- *keçapi* - kanon tipli;
- *selempunq* - ud tipli;
- *rəbab* - kamança tipli;

və nəfəs:

- *sulinq* - fleyta

alətlərindən ibarətdir. Bununla yanaşı qəmelanq həm də musiqi müşayiəti növüdür.

Mərasimlərdə istifadə olunan əsas əşyalar:

- **keris** (asimetrik tiyəli milli xəncərdir - İndoneziya mişlərində sakral gücə malik obyekt hesab olunur, tiyəsindəki naxışlardan, dəstəyində ovulmuş fiqurlardan asılı olaraq, sahibinə uğur gətirdiyinə inanılır; kerisi heç bir gərək olmadan qınından çıxarmaq və ucunu kiməsə yönəltmək pis əlamət sayılır; kerislərlə ayın rəqsləri zamanı ifaçılar xəncərin ucuyla yerə toxunurdular ki, negativ təsiri aradan qaldırsınlar),
- **maska**,
- **qəmelanq**

elə sanılır ki, fəvqəltəbii qüvvəyə malik ola bilərlər. Bali-də inanırlar ki, ruhlar məişət əşyaları, hətta insan bədə-nində məskunlaşmağa qabildir. Yağışlar mövsümünün əv-vəlində, noyabr-dekabr aylarında şər qüvvələr xüsusilə güclü olur: həmin vaxt xəstələrin say artımı bununla əla-qələndirilir. Qara magiyadan faydalanan cəduqərlər insanı ovsuna salmağı bacarırlar. Ona görə də, bir sıra dini ayin-lər, onların ardınca da tamaşalar şər qüvvələri qovaraq dünyada tarazlığı bərpa etmək məqsədini güdür.

Tamaşa zamanı aktyor özünü bütövlükdə qəhrəmanla eyniləşdirir; bunun əksi o deməkdir ki, tamaşa alınmayıb. Bu işdə aktyora xüsusi dualar və mantralar, qoruyucu hə-mayillər kömək edir. ***İki dünya arasında yerdəyişmənin ən sadə və əmin yolu pərdədir.*** Aktyor səhnəyə çıxan kimi, tamaşa dünyasına, keçmişə düşür və tamamilə ifa etdiyi personaja çevrilir. Səhnədən gedərkən o, yenidən özü olur. ***Pərdə iki dünya arasında azmamaq üçün nəza-rətedici vasitədir, ötürücüdür.*** Tamaşa zamanı trans, dini ayində olduğu kimi, tipik hal sayılır. Seyrçi əsl dünya ilə əlaqəsini itirir, aşırı emosionallıqdan çıldırır, özünü başqa bir aləmin adamı duyur: onlara dini inancların təsiri həd-dən artıq güclüdür. Sonra zavallıya özünə gəlməyə, fani dünyaya qayıtmağa region üçün ənənəvi dinlərə mənsub rahib, yaxud digər tamaşa iştirakçıları yardım edirlər. *Trans - mərasim-tamaşanın uğurla başa çatdığının əla-mətidir.*

Mərasimlər və onlarla bağlı tamaşalar öz məqsədləri-nə görə 5 kateqoriyada təsnif edilir:

- ***Deva yadnya*** - tanrılar üçün;
- ***Bhuta yadnya*** - xaos yarada bilən təbiət ruhları üçün;
- ***Manusia yadnya*** - inisiyasiya mərasimləri üçün;

- *Pitra yadnya* - dəfn mərasimləri üçün;
- *Rsi yandya* - ruhanilərin paklaşma mərasimləri üçün.

Bəzi tamaşalar yalnız müəyyən rituallar vaxtı, digərləri isə istənilən mərasimlərdə adi əyləncə qismində göstərilə bilər.

2.Bali teatri: miflər və tamaşalar

Bali teatri hər şeydən öncə rəqsin və musiqinin ayrılmaz, bölünməz dini-mistik birgəliyində zübur edir. Bu nə deməkdir? Məsələ bu ki, əgər qədim Yunanıstanda teatr sənəti janr təsnifatına uğrayırsa, İndoneziyada bu, baş vermir, mistik-dini ritual teatri özündən kənara buraxmır, onu xüsusiləşməyə qoymur.

- Hələ A. M. Mervartın (alman mənşəli Rusiya etnoqrafı, şərqşünası, ilk rusiyalı dravidoloq) redaktorluğu ilə çıxan “Şərq teatri” kitabında bizim diqqətimiz bu məsələyə yönəldilir. İki “mədəni çevrənin” - hind-malay və çin-yapon - teatrları əhatə edən tədqiqat işində oxuyuruq: “Teatr inkişafının ən ali formalarını götürdükdə belə, görürük ki, burada müasir teatrlarımız üçün xarakterik olan müxtəlif teatr janrlarına - dram, opera və baletə - ayrılma baş verməyib. Şərq teatrının tamaşalarında söz, musiqi və rəqs - özü də rəqs dedikdə, hər cür ritmik bədən hərəkətlərinin məcmusu nəzərdə tutulur - həmahəng bir tam şəkildə birləşir. Demək olar ki, şərq teatri musiqi və bədən hərəkətləri üzərində qurulur. Musiqi, özəlliklə də ritm bu ölkələrin teatr sənətinin həyat cəvhəridir. Musiqi və bədən hərəkətlərinin ilkin yer tutması, sözü ikincidərəcəli edərək, onu birinci iki əsas elementə tabe edir”.

Bunu isbatlamaq üçün heç uzağa getmək lazım deyil. Trunyan kəndi ilə əlaqələndirilən **Berutuk** rəqsi söylənənlərə ilk əyani misal ola bilər. **Berutuk** hər zaman həm tamaşa, həm mərasim, həm də ayin kimi təsnif edilmək şansı

sını özündə saxlayır. Trunyan **pelelingihinin** (*pelelingih - hər hansı bir tanrının şərəfinə inşa edilmiş səcdəgah*) üzərindəki yazıda deyilir ki, kəndin başlıca tapınağının inşası X yüzilə təsadüf edir. Lakin kəndin bu məbəddən qat-qat öncələr mövcud olmasına dair fikirlər də mövcuddur.

Berutuk rəqsi subay kişilər tərəfindən məbəddə icra olunan sakral ayin xarakteri daşıyır. Rəqsin ifaçıları tamasaya qədər bir növ qüsl prosesindən keçirlər: onlar tapınaqda gecələyir, rahibin köməyi ilə tamaşa üçün dualar öyrənirlər. Tamaşa zamanı bu dualar **Bethara Berutukun** çağrılmasını təmin etməlidir. Burada hələ aşkar hind təsiri görünür: rəqs mahiyyətcə daha çox əcdadlara sitayişə yönəlikdir. Belə ki, Berutuk rəqsi **Bali Aqanın, yəni “dağ əhli” adlandırılan yerli sakinlərin** (*adaya böyük axınla sonradan gəlmiş hindliləri (Bali Hindu) yerlilərdən fərqləndirmək məqsədi güdür*) Balinin digər bölgələrindən Şərqi Baliyə köç edərək burada məskunlaşması haqqında əfsanəni canlandırır.

Bu rəqs musiqisiz rəqsdir. İştirakçılar üzlərinə maska taxırlar, boyun və bel ətrafına isə quru banan yarpaqlarının liflərini elə sancırlar ki, ağac-kol formasında gombul bədhəybətə oxşayırlar. Maskalardan biri Noh teatrının ağ qadın maskasını xatırladır: amma qalın qaşlıdır, kifir ağızlıdır, eybəcərdir. Digər maskalar isə bir növ Afrika maskalarına bənzəyir: qara-qəhvəyi rəngdədirlər, gözləri pırtlaşıqdır.

Tamaşa gedə-gedə seyrçilər banan liflərindən qoparmağa cəhd göstərirlər: çünki sonra onlardan qoruyucu həmayil kimi də yararlanmaq mümkündür. **Tamaşa Berutuk kral və kraliçasının Trunyan quşlarının “rəqsindən”**

ilhamlanaraq ifa etdikləri nigah rəqsinin nümayşindən ibarətdir: kral kraliçanı ələ keçirənədək rəqs davam edir, kraliçanın təslim olması isə həm ayrılıqda kralın nəsil artımını, həm də bütövlükdə Trunyanın məhsuldarlığını təmin edəcək məqam kimi dəyərləndirilir. Yalnız bundan sonra həmin gənc iştirsakçılar evlənə bilərdilər. Tamaşa rəqqasların müqəddəs **Batur** gölündə çimməyi ilə sona yetir. Tamaşanın davam etmə müddəti hər dəfə müxtəlifdir. Bundan əlavə, tamaşa iştirakçıları məxsusi şəkildə rəqslə məşğul olurlar. Burada əsas dualardır; məşq prosesi də elə duaların mənimsənilməsi prosesidir. Belə ki, iştirakçıların bədəni **Bethara Berutuk** üçün müvəqqəti “sığınacaq” rolunu oynamalıdır: **Ratu Pansering Caqat**. Yəni tamaşa bir bütövcə kimi diqqəti rəqqasların texniki hazırlığına deyil, ayini icra edə bilmək bacarığına, ayinin cazibəsinə yönəldir. Berutuk rəqsinin məqsədi gerçək və irreal dünyalar arasında balansın, harmoniyanın yaradılmasıdır; əfsanəvi keçmişin tarixiləşdirilməsidir; məhsuldarlıq ayininin icrasındadır; ruhla insan arasındakı təmasın tənzimlənməsidir.

Bali rəqs-tamaşalarının tədqiqinə cəlb ediləsi vacib ikinci rəqs **Recanq**dır. Berutukdan fərqli olaraq, Recanq bütün Balidə yayılıb və yalnız qadınlar tərəfindən ifa olunur. Bu rəqsdə ayin balansı bir qədər aşağıdır: çünki rəqs rəqqasələrin bədənində ruhların daxil olmasını hədəfləmir. Hətta bu halda belə, Recanq insanların əyləncəsi üçün göstərilir, yəni ayin kontekstindən kənarda “yaşamır”. Tanrı və ruhların şərəfinə icra edilən bu rəqs-tamaşalar cəmiyyətin rifahının yaxşılaşması düşüncəsinin gerçəkliyi kimi çözülmür. **Recanq rəqsi** tanrıları və ruhları əyləndir-

mək, məzələndirmək məqsədini güdür. Bali camaatının təsəvvürünə görə, Reçanqın ifası zamanı səmavi varlıqlar guya rəqsin təşkil olunduğu tapınağın **pelingihinə** enirlər. **Tenqanan və Asakda** rəqqasələr mütləq ərə getməmiş qızlar olmalıydı, digər yerlərdə isə məbədə daxil ola bilən hər bir qadın tamaşada iştirak edə bilərdi. Hər kəndin öz Reçanq üslubu olsa da, bu rəqs bütün adada müqəddəs sayılır və pul müqabilində turistlərə göstərilir.

- *Qadın məbədə daxil olaraq içəridə dövrə vurur, sonra yavaş-yavaş tanrıların mərasimi izlədiyi yer saydığı səcdəgaha (pelingihə) yaxınlaşır. Rəqqasələr ən yaxşı paltarlarını geyinir, saçlarını ətirli sarıkök rəngli güllərlə sərpüş formasında bəzəyirlər. Onları sadə, eyni zamanda da, nəfisliyi ilə seçilən həzin qəmelanq musiqisi müşayiət edir. Bəzi bölgələrdə müqəddəs **selondinq**, yaxud **qonq gede** qəmelanqlarından faydalanırlar. Bu cür qəmelanqı olmayan yerlərdə adi qəmelanqdan yararlanırlar. Reçanq Balinin ən qədim rəqslərindən biridir. Bu rəqsdə hərəkətlər də musiqi kimi asta, sadə və sərrast olub, Bali rəqsinin bir sıra müasir formalarının böyük hissəsini təşkil edən dinamiklik və dramatikliklə kontrast yaradır. Yenə də, nə hərəkətlərdə, nə də musiqidə texniki baxımdan çətin heç nə yoxdur və yenə də iştirakçıların öyrənməsini təmin edəcək formal təlimat sistemi mövcud deyil. Potensial rəqqasələr, sadəcə, tapınaq həyatında rəqs edən qız və qadınları müşahidə etməklə öyrənirlər. Burada da vacib olan virtuoz ifa deyil, **Reçanqın** özünün təntənəli təqdimatıdır: əslində, bu duaya ekvivalent sayılacaq bir rəqsdir.*

Beləliklə, **həm Reçanqda, həm də Berutukda** rəqsin təmtəraqlı mərasim aspekti estetik tərəfdən daha vacibdir: etiqad ilkin, texniki göstəricilər ikincidirəcəlidir. Bu iki rəqs Balinin ən müqəddəs rəqslərindəndir və onlar Bali həyatının “demokratik idarə üsulu” və ya turist axını kimi amillərindən asılı olmayaraq, mövcudluğunu qoruya bilib, məbədə xas sakral mahiyyətini saxlamağı bacarıb.

Bu gün Bali teatr sənətinin formalarına aid edilən bir sıra tamaşa növləri nə zamansa rəqs kimi yaranmışdır. XVII-XIX əsrlərdə saray rəqsləri kimi peyda olan bu formalar həmçinin dini mərasimlərin də ayrılmaz hissəsi kimi çıxış edirdi. Bu məqamı müəyyənləşdirən cəhət tamaşaların daşdığı ümumi kontekst və harada ifa olunması idi. Əgər tamaşa tapınaqda oynanılırdısa, insanlardan əlavə, ilahi varlıqların da göstərilənləri izləməsi nəzərdə tutulurdu. **Legonq** rəqsi özündə müxtəlif səhnə sənəti ənənələrinin elementlərini birləşdirirdi. XX əsrin əvvəlində yaranmış **kebyar** (*Bali qəmelanq musiqisinin janrı olan “kebyar”ın hərfi tərcüməsi “çiçəklənmə prosesi” mənasını verir*) musiqi üslubu ilə hindöncəki ayin rəqsləri (*məxsusən, Sanqyanq Dedari*) və **Hind-Yava** ənənələrinin (Qəmbuh) sintezi **legonqun** bənzərsiliyinin dəlalətidir.

Bu rəqs-tamaşalar üçün dramatik əsas kimi **Ləsim** sərgüzəştləri götürülür. Bu, Şərqi Yava şahzadəsi **Pənc** haqqında mövcud hekayələr silsiləsinin başqa versiyasıdır. İrəlidə Yava teatri haqqında danışacağıq və bu əhvalatların Yavada da Vayanq tipli tamaşa formalarında dramatik əsas rolunu oynadığının şahidi olacağıq. Balinin özündə isə “**Pənc əhvalatları**” **Qəmbuh və Legonqdan** əlavə, Arca (müasir dövrdə populyarlığını saxlamaqda olan klassik Bali rəqs-operasıdır; adətən, qadınların ifa etdiyi Arca tamaşalarına böyük marağın səbəblərindən biri kimi burada zadəgan obrazları ilə yanaşı, sadə adamların həyatının əks olunması göstərilir; maraqlıdır ki, bu gün Arca tamaşalarında istənilən dövrün və mədəniyyətin məhsulu olan mətn dramaturji əsas kimi götürülə bilər - hadisələri Şimali Balinin **Kalianget** krallığında baş verən

zavallı, kimsəsiz *Cayaprananın* gülsatan Layonsari (Lay-on - “ölü bədən”, Sari isə “gözəl ətir” mənalarını verir) ilə məhəbbətindən bəhs edən süjetlərlə paralel “Şah Edip”ə də müraciət edilir. Bununla da Balinin ənənəvi teatr formaları ilə dünya ədəbiyyatı nümunələrini bir araya gətirən repertuarın zənginliyi təmin olunur.

Mədəniyyətlərin inteqrasiya prosesi İndoneziyada artıq XVI əsrdən aşkar şəkildə izlənilir: bu proses yerli mədəniyyətdə həmişə yeni hadisələrə imza atır. Nümunə kimi üç məşhur rəqs-dramın adını çəkmək olar: *Qəmbuh, Vayanq Vonq və Çalonaranq*.

Qəmbuh Balinin ən qədim rəqs-dram formalarından biri olub, ənənəvi Bali irsinin təmsilçisi kimi qəbul edilir. Bali teatrı üzrə mütəxəssis *Vayanq Dibiya* yazır ki, Qəmbuh Yava ilə Bali arasındakı qarşılıqlı mədəni faydalanmanın ruhsal-mənəvi nümunəsi olub musiqi və rəqs baxımından Balinin qədim teatr formalarına deyil, Hind-Yava ənənələrinə söykənir. XVII əsrdə yaranmış *Vayanq Vonq* Qəmbuhla Vayanq Kulit elementlərinin birləşməsindən meydana gəldiyi halda, XIX əsrin “məhsulu” *Çalonaranq Qəmbuh (paqambuhan)*, *Legonq (paleqonqan)* və *Baronq (babaronqan)* rəqslərinin daha sonrakı dövr elementlərinin sintez nəticəsidir.

Balinin ənənəvi teatr formalarının araşdırıcıları *Leon Rubin və Nyoman Sedanının* birgə yazdıqları “*Bali tamaşası*” adlı tədqiqatdan itələnərək bu adaya xas ənənəvi rəqs və tamaşa növlərini bu sayaq təsnif etmək mümkündür:

Müqəddəs tamaşalar

- **Berutuk** — yalnız Trunyan kəndində mərasim rəqsidir;
- **Sanqhyanq** — Kintamani bölgəsinin tamaşasıdır, iştirakçıların *trans* halına düşməsi ilə müşayiət olunur;
- **Bəris Gede** — kişilərin ifa etdiyi döyüş ruhlu rəqs **Odalan** məbədmərasimlərindən sayılır;
- **Recanq** — bir qrup qadınların ifasında mərasim rəqs;
- **Vayanq Lemah** — “gündüz kuklaları” kimi tərcümə olunan bu tamaşa müqəddəs məzmun verilmiş Vayanq Kulit növlərindədir; tamaşada kölgə yaradacaq “ekran” yoxdur və o, insanlardan daha çox, ilahi auditoriya üçün nəzərdə tutulur;
- **Topenq Paceqan** — maskalı ifağının monotamaşası;
- **Mendet** — rəqqas (yalnız kişilər) cütlüklərin mərasim rəqs;
- **Gəbor** — bu rəqs isə qadın cütlüklər tərəfindən ifa olunur və Mendetin qadın ekvivalenti sayılır.

Yarımmüqəddəs tamaşalar

- **Qəmbuh** — klassik rəqs-dram.
- **Vayanq Kulit** — qədim kölgə-kukla tamaşaları.
- **Vayanq Vonq** — mənaca “insan-kuklalar” kimi anlaşılar, mövzu “Ramayana”dan götürülür və maskalarla ifa edilir.
- **Baronq Ket** — kəndi qoruyaraq oradakı şər ruhları qovan mifik məxluqun göstərdiyi rəqs-tamaşadır; burada iki nəfər rəqqas iri maska və xüsusi kostyum geyinərək Çindəki şir rəqsini xatırladan hərəkətlərdən ibarət oyun təqdim edirlər.

Dünyəvi tamaşalar

- **Leqonq** — üç gənc rəqqasənin oynadığı tamaşa.
- **Arca** — rəqs-dram, harada ki, personajlar dialoqları həm də xanəndə kimi oxuyurlar. Qadınlarla kişilərin birgə çıxış etdiyi tamaşadır: hadisələr xüsusi şeir forması **tembanq maça-patla** verilir.
- **Kebyar** — siyasi yönümlü rəqs-tamaşalardır; kişilər və qadınlar birgə iştirak edir.
- **Parva** — Qəmbuh və Vayanq Kulit etkisindən XIX əsrin sonlarında formalaşmış, reçitativ və nəğmələrlə strukturlaşan tamaşa: “**Mahabharata**” süjetləri əsasında oynanılır.

- **Prembon** — Odalan mərasimlərinin tərkib hissəsi kimi qəbul edilən bu tamaşa 1940-cı illərdə yaranıb və özündə *Topenq*, *Arca* və *Qəmbuh* kimi formaların elementlərini birləşdirir.
- **Canger** — *Qərb teatr ənənələrinin* (səhnə, kostyum, jest baxımından) təsirini daha çox yansıdan bu tamaşalarda **Bəris**, **Kebyar** və **Leqonq** elementlərindən də istifadə olunur.
- **Topenq Pança** — XIX əsrdə **Topenq Paceqanın** əsasında yaranmış maska teatrının formasıdır; sonralar sakral mahiyyətindən tamamilə məhrum olub. Bir qəhrəmanlı *Paceqan* formasından fərqli olaraq, burada beş maska vardır və xarakterlər komik elementlərlə zənginləşdirilmişdir.
- **Çakapunq** — əsasında kişi xoru duran bu tamaşalar **Qəmbuh**, **Kebyar** və **Topenqə** aid olan bir sıra hərəkətləri yumoristik tərzdə təqdim etməsi ilə yadda qalır. **Karanqasem** bölgəsində daha çox yayılan **çakapunq** bəzən “sosial tamaşa” kimi də dəyərləndirilir.
- **Coqed** — XIX əsrin axırı üçün əlamətdar müxtəlif variantları olan rəqsdir; bəlkə də *Balinin* ən məşhur sosial tamaşalarından biridir. Adətən, işvəli-nazlı rəqs nümayiş etdirən rəqqasə tamaşaçılardan bir nəfəri seçib onu oyuna cəlb edir. *Leqonqla* əlaqəsi sezilən bu rəqslərin bəzən daha ciddi mövzulara müraciət edən formalarına da rast gəlinir.
- **Keçak** — turistlərin də çox xoşladığı bu tamaşa dairə boyu əyləşən böyük kişi xorunun özündə **“Ramayana”** motivlərinə söykənən isticar mahnı və rəqsindən ibarətdir.

Sözsüz ki, bu cür bölgü şərtidir. Çünki adıçəkilən teatr janrı və formaları bir-birinə o qədər sirayət edib ki, hər hansı təsnifat zamanı qruplaşdırmanın məhz hansı meyarlar zəminində aparılmasını xüsusi olaraq vurğulamaq ehtiyacı yaranır. Ancaq “Bali tamaşası” kitabında təqdim olunan bu siyahı Bali teatr ənənələri ilə tanışlıq baxımından daha əlverişli olub, kifayət qədər əhatəlidir. Eyni zamanda, o, gələcək tədqiqatlar üçün, sanki mövzu seçiminə dəvət rolunu oynaya bilər.

• *Qəmbuh*

Qəmbuhun X əsrdə Şərqi Yava krallarının saray əyləncəsi kimi təşəkkül tapdığı söylənilir. Bali kralı Udayanının Kadirili (Şərqi-Yavada dövlət) şahzadə xanım Şri Gunapriya Dharmaputra ilə izdivacı Bali ilə Şərqi-Yavanın vahid dövlət şəklində birləşməsilə nəticələndi. Bali tarixini əks etdirən lontarlardan (qədimdə Cənubi Asiyanın bir sıra bölgələrində kağızı əvəz edən material; “palma yarpağında yazılmış manuskript” kimi tanınan *lontarlar* müqəddəs mətnlərin köçürülməsi üçün bu gün də İndoneziya ərazisində istifadə olunmaqdadır) biri “*Çandra Senqkala*” (1007) kral Udayanın sarayında Qəmbuh tamaşalarının göstərilməsi üçün *bale* adlanan xüsusi üstüörtülü səhnə quraşdırıldığı barədə məlumat verir. Bu gün Balidə mövcud olan bütün saray komplekslərində *bale pa Qəmbuhan* adlanan səhnələr möcuddur. Qəmbuh qısa şəkildə başqa iki lontarda da xatırlanır. “*Babad Dalem*” (1455) lontarında Amad Mohammad haqqında hekayənin təməlinə əsaslanaraq danışılır. Bu tamaşa *Macapahit imperiyası* Balini işğal etdikdən sonra Bali kralı təyin olunan Yava şahzadəsi Şri Dalem Smara Kepakisanın maliyyə dəstəyi ilə hazırlanmışdı. “*Panitetalaninq Qəmbuh*” (1812) lontarı isə *gianyarlı* müəllimlər *Sabda və Qoya*, həmçinin *blahbatuhlu Vayan Batubulanın* adlarını XIX yüzillikdə “*Qəmbuhun qızıl əsri*”nin böyük sənətkarları qismində hallandırır. İstənilən halda, Qəmbuhun qədim rəqs-dram olması haqqında yazılı mənbələr danışsa da, bugünkü tamaşaların X əsrdəki tamaşalarla nə dərəcədə eynilik təşkil etməsi məsələsi açıq qalır.

Qədim ritual formalarının hələ də qalmasına baxmayaraq, dəyişən siyasi və mədəni mühit fonunda Bali kral ailələrinin estetik zövqünü oxşamaq məqsədi ilə incəsənət yeni formalar təklif etməyə başlayır. Bu yeni yaranan formalardan biri də **Qəmbuh** (*qədim Bali sözü olub, “qarışıq”, “birləşdirmək” kimi tərcümə olunur*) adlanan rəqs-dramlar oldu ki, Balidə sonradan yaranacaq bütün tamaşaların əsasını məhz onun təşkil etdiyini söyləyə bilərik. Balidə Qəmbuh tamaşalarının populyarlaşması Macapahit sülaləsinin zəiflədiyi dövrə təsadüf edir. Bu tamaşalar süqut etməkdə olan dövlətin ənənələrinin qorunmasını hədəfləyirdi. Həmçinin Qəmbuh Bali teatr mədəniyyətinə yeni tamaşa dili gətirdi ki, **Topenq maska və Arca opera** tamaşalarında onun elementləri görünməkdədir. Bali zadəganlarının himayədarlığı ilə Qəmbuh öz inkişafının ən yüksək səviyyəsinə çatır. Sonrakı dövrlərdə Holland qəsbkarları ilə mübarizə hakim dairələrin bütövlükdə incəsənətə, o cümlədən də, Qəmbuha marağını zəiflədir. Saray tamaşaları kimi meydana gəlmiş bir sıra başqa formaların getdiyi yolu təkrarlayan Qəmbuh da tamamilə yox olmaq üçün məbədlərdə sığınacaq tapır.

Qəmbuh tamaşalarında göstərilən əhvalatlar dörd əsas mənbədən qaynaqlanır: öz itmiş sevgilisi Çandra Kirananı axtaran Şərqi-Yava şahzadəsi haqqında hekayələri əhatə edən **Pənc silsiləsi** (*Yavada Pənc Vişnunun təzahürlərindən biri sayılır*); Pənc silsiləsinin Bali versiyası **Malat** (*burada qəhrəman Bali sahillərində gəmi qəzasına uğradıqdan sonra Bali kralının qızı ilə evlənir*); **Ranqqa Lave** - Lave Ranqqanın Xəyyam Vuruk (*1350-1389-cu illərdə Macapahit dövlətinin racasanaqara titullu başçısı*) əley-

hinə mübarizəsindən bəhs edən tarixi oçerk; **Amad Mo-hammad**, artıq islamaşmış Yavada Məhəmmədin həyatından bəhs edən hekayələr.

Sonuncu adı çəkilən süjetə bu gün çox nadir hallarda müraciət olunur. Bununla belə, bu əhvalatlar Bali teatr sənətində islam təsirinin göstəriciləri kimi çıxış edir. Bu üç tamaşa nümunəsi - **Qəmbuh, Vayanq Vonq və Çalona-ranq** - bir növ, bugünün müasir ənənələrini formalaşdırmaqda olan klassik Bali teatr sənətinin inkişaf mexanizmini sərgiləyir.

Qəmbuhu da qəmellanqsız təsəvvür etmək mümkün deyil. Qəmbuh qəmellanq (Bu sözün ən düzgün transkripsiyası rus şairi K.D.Balmontun şeirindədir) tamaşanı müşayiət edən 17 musiqiçidən ibarət olur. Bura digər alətlərlə yanaşı yalnız Qəmbuh tamaşalarında istifadə olunan kenyr, kaqsi və qumanah da daxildir. Bəzi mütəxəssislər bu gün ənənə qoruyucusu kimi çıxış edən Qəmbuhun digər formalardan daha az maraq doğurmasının səbəbi kimi bu tamaşalarda rəqs və musiqinin kifayət qədər mürəkkəb olmasını göstərir. Digər səbəb dialoqların *kavi* (*sanskritcədən tərcümədə “şair” mənasını verir; Yava, Bali və Lombok adalarının ədəbi dili olub, çoxsaylı sanskrit sözləri ilə zənginləşdirilmiş qədim yava dilinin əsasında formalaşmış*) dilində aparılmasıdır. Tamaşanın *manis* (*hərfi tərcüməsi: şirin*) və *keras* (*hərfi tərcüməsi: kobud*) qruplarına ayrılan alicənab personajları kavi dilində danışır və onların dedikləri tamaşaçılar üçün müasir Bali dilinə tərcümə olunur. Həm də Qəmbuhda, Vayanq tipli tamaşalardan fərqli, komik elementlər yoxdur və o, tamaşaçılara münasibətdə daha tələbkardır.

Bütün bunlarla birgə Qəmbuh miks tamaşa-rəqsdir. Onu haradasa Kathalali teatrının Bali modifikasiyası kimi də görmək və Qəmbuhu daha bəsit variant saymaq mümkündür. Burada hətta yapon teatr mədəniyyətinin təsirindən də söz salmaq olar. Bütün bunlarla birlikdə Qəmbuh məhz Balinin mədəni mühitinin yüksək cilaya məruz qoyduğu özünəxas ənənəvi teatr formasıdır.

• **Çalonaranq**

Balidə **Ranqdanın** (*Çalon Aranq Ranqdanın digər adıdır*) Baronqla mübarizəsini canlandıran tamaşalar, yəni **Çalonaranq** göstəriləri Bali mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsidir. Bütövlükdə Bali mədəniyyətində Ranqda (əcinnə, rakşas tipi) vacib rol oynayır. Bali mifologiyasının Yava ilə sıx əlaqəsi bu dəfə Ranqdanın Yava mənşəli olmasına dair versiyalarda öz təsdiqini tapır. Ranqda ənənəvi Bali mifologiyasında əcinnə leaqların (*leaqlar Bali mifologiyasına görə, hamilə qadınları taparaq onların bətnindəki körpənin, yaxud da dünyaya yeni gəlmiş uşaqların qanını sovuran kanniballardır və daxili orqanları görünən uçan baş kimi təsvir olunurlar*) kraliçası sayılır və ifritələr ordusu ilə birlikdə işıqlı qüvvələrin hökmdarı Baronqla arasıkəsilməz müharibələr aparır. **Ranqda adətən uzun dilli və iti caynaqlı, pırpız saçları olan yarımçılpaq qarı kimi təsvir edilir.** Bu əcinnənin mənşəyinə dair tədqiqatçılar müxtəlif fikirlər söyləyirlər. Bəziləri **Ranqdanın** varlığını hinduizmlə bağlayaraq, onun **yerli Kali** (hindlilərin dağıdıcı və qoruyucu qara ilahəsi) olduğu qənaətindədirlər. Belə ki, çoxları tərəfindən şər qüvvələri təmsil et-

diyi düşünülmən Ranqda Balinin bəzi bölgələrində həm də qoruyucu qüvvəyə malik obraz kimi çıxış edir və bu əcin-nənin rəmzi rənglərindən olan ağ, qara və qırmızının Ka-liyə də xas olduğu vurğulanır. Digər tədqiqatçılar isə Ran-qdanı (tərcüməsi “dul qadın” mənasını verir) konkret şəx-sin - X-XI əsrlər arasında yaşamış əslən yavalı olan Bali kraliçası ***Mahendradattanın*** (əsl adı Qunapriya Dharmapatni) - adıyla bağlamağa çalışırlar. Yavanın mərkəzi və şərq hissələrində yerləşən ***Mataram*** dövlətinin kralı Dharmodayana bacısı Qunapriya Dharmapatnini cadugər-likdə suçlayaraq adadan sürgün edir. Əfsanəyə görə, bu-nun əvəzində o, adanı taun xəstəliyinə yoluxdurur.

Bəzən bu məsələdə ifrata da varırlar: misal üçün, Ranqda rolunun ifaçısı bütün ifritələri toplayıb öz gücləri-ni nümayiş etdirməyə çağırdığı tamaşadan sonra ***Baronq və Ranqda*** arasındakı mübarizədə kimin qalib gəlməsi (aktyor, yaxud ifritələrin qalibiyyəti ay ərzində gerçək olaraq kimin sağ qalıb-qalmamasıyla həll olunur) haqqın-da qorxulu əhvalatlar danışılır.

Çalónaranqda kostyumlar, xüsusilə, ***Baronq və Ran-qdanın*** geyimləri çox əlvandır: dəbdəbəli qızılı taclar, qırmızı rəngin üstünlüyü və girdə qara gözləri olan mas-kalar seyrçiyə həmənəcə təsir göstərir. Qarasaqqal ***Baronq və Ranqda*** bu geyimlərdə əcayib-qərayib meşə adamını xatırladırlar. ***Çalóranqın da bir üzü Kathakalidir, o biri üzü - Pekin operası.***

3. Yava adasının kölgə və kukla oyunları

*Baxarkən Vayanqa ağlayır kimsə,
qəlbində qüssə.*

*Hərçənd bilir ki, oyundur hər şey:
iztirab yalandır, təsvirlər - dəri.*

Mpu Kanvo (XI əsr)

Mənim sərbəst tərcüməmdə təqdim edilən bu şeir kölgə teatrının oyun prinsipini və onun fəlsəfəsini konkret bir şəkildə aydınlaşdırır. Təbii ki, Malay arxipelaqı və Malakka yarımadası üçün səciyyəvi teatr ənənələrində oxşarlıq aşkardır və göz önündədir: süjetlər, formalar bu və ya digər kombinasiyada hər yerdə təkrarlanır. Bu süjetləri, öz növbəsində, yerli animizm və hinduizm ənənələri formalaşdırıb. Konkret olaraq Yava teatrına gəldikdə isə vəziyyət bir qədər dəyişir. Nədən ki, burada islamın, islam mədəniyyətinin təsiri və gələnləri başqa Nusantara adalarına nisbətən daha qabarıq ifadə olunub və teatr sənətinə də əməllicə yansıyıb. Kölgə və kukla oyunlarına islam etkisi sufi görkəmində, sufilərin dünya qavrayışının vasitəsilə gerçəkləşib.

Orta əsrlərin Malayziya sufisi və şairi Həməzə Fansuri şeyx İbn Ərəbidən, ərəb şairi İbn əl-Fəriddən təkilənərək Allahın insanları idarəetmə prinsipinin kölgə teatrında görüntüyə gəldiyini söyləyir. İbn əl-Fərid deyirdi ki, kölgə teatrının pərdəsi təzahürlər dünyasının eynidir, burada əskərlər addımlayır, gəmilər üzür, gəmidə əyləşmiş balıqçı tor atıb balıq gözləyir, meşənin dərinliyində isə şir öz şikarını parçalayır. Həməzə Fansurinin tələbələri yazırdılar ki, kölgə teatrı dünyadır, dalanq isə - Tanrı, Yaradan. Əbd əl-Cəmal isə əlavə edirdi: “Bu varlıq ki var, dalanqa

bənzər; araverməz, elə hey tamaşalar göstərər üzən gəmidə”. Əfsanəyə görə ilk dəfə Sunan Kalicaqa sufi təbliğatından ötrü vayanqdan faydalanıb. Kalicaqaya görə işıqlandırılmış ekran dünya simvoludur, kuklalar Allahın yaratdığı çoxsaylı məxluqları, banan-gövdə yer səthini, kölgələri görükdürən ləmpə günəşi, qəmelanq-orkestr (**gəmilanq-orkestr**) isə bəşərin harmoniyasını eynəmləşdirir.

Belə bir rus yazar-səyahətçisi var: özü də qadındır, soyadı da Sumlenova. Görünür ki, türk-tatar mənşəli bir kimsədir. Bax, həmin bu qadın “Sampagita adası” adlı bir kitabın müəllifidir. Yasəmən gülünə Filippində sampagita, İndoneziyada isə melati deyirlər; yasəmən ada əhalisinin ən müqəddəs və ən əziz günlərini bəzəyən çiçəkdir. Sumlenova Yava adasında olarkən özündə belə qeyd aparır: *“Vayanq — həm kukladır, həm teatrdır, həm tamaşadır, bundan əlavə, o, həm də əcdadların kölgəsidir. Bir vaxtlar bu tamaşalar əyləncə yox, müdafiə, kömək məqsədi ilə müraciət olunan ruhlarla ünsiyyət ayini idi”*. Vayanq kəlməsi həm də “pyes” sözünü əvəzləyir. Yavada elə bir tamaşa yoxdur ki, *“vayanq”* onun adının tərkib hissəsinə çevrilməsin.

Vayanq tipli tamaşaları növlərini bu sayaq təsnif etmək mümkündür:

- *Vayanq-kulit — kölgə teatri;*
- *Vayanq-qolek (Vayanq-Menak) — həcmli taxta kuklalar teatri;*
- *Vayanq-topenq — maska teatri;*
- *Vayanq-oranq (Vayanq-Vonq) — dramatik teatri;*
- *Vayanq-lemah;*
- *Vayanq-keruçil — kiçik fiqurlar teatri;*
- *Vayanq-klitik — nazik taxtadan kəsilmiş yastı kuklalar teatri: “klitik ” kuklalar işlədilərkən eşidilən səsdır;*

- *Vayanq-beber* — şəcərə rəsmləri kimi düşünülmüş şəkillər teatrı;
- *Vayanq-şadət* — *İslam dinini və estetikasını təbliğ edən tamaşalar*;
- *Vayanq-vahyu* — 1960-cı illərdə Yava yezuitlərinin İncilin kuklalar vasitəsilə təbliği məqsədilə yaradılan Vayanq forması

Vayanq sözü Yava mənşəli olub “kölgə” mənasını verir. Ancaq müasir İndoneziyanın gündəlik lüğətində bu söz kukla və ya birbaşa kukla teatrı mənalarda işlənməkdədir. *Vayanq-kulit* (“kulit” ifadəsi kuklaların dəridən hazırlandığını bildirir) haqqında məlumatlar artıq eramızın X-XI əsrlərindən başlayaraq Yava mətnlərində müntəzəm şəkildə yad edilir (hərçənd İndoneziyada bu teatrın yaşını 3000 illik bir tarixlə ölçürlər).

Belə hesab olunur ki, müasir teatrın cizgiləri (kuklaların şərti forması, yeni Yava dilində mətnlər və s.) XVI əsrdə Yavanın şimal sahillərində, islamlaşdırılmış ticari və siyasi mərkəzlərdə formalaşır və müsəlmanlığın yayılması ilə bütün Yava tərəfindən mənimsənilirdi (İslam XIII əsrdən Yavaya sirayət etməyə başlayır; XVI əsrdə o, Yava hökmdarlarının rəsmi dininə çevrilir və Yava əhalisinin böyük hissəsi islamlaşdırılır). Müasir dövrdə Yavada Vayanq purvo tamaşalarının üç əsas üslubunu fərqləndirirlər:

- *Surakarta üslubu* — *Mərkəzi Yava*;
- *Cokyakarta üslubu* — *Mərkəzi Yavanın cənubu*;
- *Pasisir üslubu* — *Yavanın şimal sahili*.

Daha nəfis *Surakarta* üslubu etalon sayılır.

Çox güman ki, sözügedən teatrın “kölgə” sözü ilə ilişkisi yalnız ekrandakı obrazların canlandırılma texnikası ilə əlaqədar deyil. Vayanq tamaşalarının yaranma tarixini bir sıra tədqiqatçılar ölülər kultu ilə bağlayırlar və söyləy-

irlər ki, Yava teatrı ölmüş əcdadlara səcdə qılmaq məqsədilə təşkil olunan ayinlərdən yaranıb. Yavada belə hesab olunur ki, dünyasını dəyişmiş insanlar sehrli qüvvə əldə edib bu qüvvənin köməyi ilə sağ qalmış qohumlarına himayədarlıq göstərə bilirlər. Odur ki, ölmüş insanların ruhunu çağırmaq üçün xüsusi fiqurlar hazırlanırdı və güman edilirdi ki, o dünyadan gəlmiş ruhlar bu fiqurlarda özlərinə sığınacaq tapacaqlar. Bəlkə də ilk dövrlərdə təsadüfi proyeksiyanın nəticəsi kimi peyda olan bu ideya əcdadların fiqurlarını ekranda əks etdirən kölgə teatrının əsasını qoyub.

Bu məqam əyani şəkildə sübut eləyir ki, *vayanq-kulit spiritik seansla əyləncə elementlərini özündə qapsayır*.

Əvvəllər, adətən, ailə başçısı müxtəlif dualar oxumaqla, düyü və digər məhsullardan ibarət sovqatlar hazırlamaqla (bəxşiş vasitəsilə ruhları ünsiyyət üçün “yola gətirməyə” çalışırdılar) ruhların çağırılmasını - kölgə kimi şəkilləndirilməsini - öz üzərinə götürürdü. Sonralar bu ənənəyə yerli şaman və kahinlər sahibləndilər.

Vayanqın müqəddəs ayin anlayışından uzaqlaşaraq daha çox estetik məzmun daşıyan tamaşaya çevrilməsi *dalanq* peşəsinin meydana çıxması ilə sonuçlandı. Ancaq dalanq haqqında belə bir ifadəni işlətmək heç də o qədər düzgün deyil. Çünki yavalılart vayanqa şəriət kimi, dalanqa isə haradasa imam kimi, peyğəmbər kimi yanaşırlar və söyləyirlər ki, vayanq şəriətdən daha qədimdir, dalanq isə hər şeyi biləndir. Dalanq bəzi cizgilərinə görə, funksiyasına görə müqəddəs ozan fiqurunu xatırladır. Dədə Qorqut paralelini qurmağa imkan verir.

İndoneziyada dalanq hörmətli və kifayət qədər gəlirli iş sayılır. Dalanq sənəti uzun illər atadan oğula, müəllim-dən şagirdə, nəsil-dən-nəsilə ötürülərək yaşadılıb. Hətta çağdaş zamanədə bu, bir çox insanlar üçün, sadəcə, hobbiyə çevrilib. Ona görə də, bu gün istər, din xadimi, istər kuklaçı usta (Yavada dəri fiqurları kəsən ustaya *penatah* deyirlər), istər, elmi işçi, istərsə də, bir başqası dalanq ola bilər. Beləliklə, kölgələri tamaşaçılar üçün məhz bu *“sehrbaz insan”* canlandırır. *Dalanq* həm tamaşanın rejissoru, həm qəmellanqın dirijoru, həm kuklaçı (İndoneziyada kuklanı idarə etmək texnikası *sabetan* adlanır), həm də nağılçı vəzifələrini icra edir.

Kölgə teatrının tamaşaları axşam saat 8-9 arası başlayır və səhərə kimi oynanılır: bu müddət ərzində dalanq yerini tərk etmir. Mənbələr göstərir ki, *Malakka* yarımadasında təşkil olunan Vayanq-kulitdə dalanq döşəməsi yerdən təxminən *90 cm.* yuxarıda yerləşən köşkdə əyləşir. Adətən, tamaşanın göstərildiyi tikili kvadrat şəklində olur və hər tərəfin uzunluğu 6 m. götürülür. Kölgələr ağ parçadan ibarət ekranın üzərində göstərilir. Seyrçilər ekranın kölgələr görünən tərəfində əyləşir.

Yavada isə tamaşanın nümayiş olunduğu məkanın quruluşunda bəzi fərqlər var. Burada dalanq üçün nəzərdə tutulmuş xüsusi köşk qurulmur. İki ağır taxta dirək aşağıdan və yuxarıdan tirlərlə birləşərək çərçivə yaradır. Çərçivəyə *kelir* adlanan, insan hündürlüyündə və bir neçə metr eni olan kağız ekran bərkidilir. Ekran enli qırmızı qumaşla haşiyələnir. Düz ekranın yanına təzəcə kəsilmiş banan ağacının gövdəsi qoyulur. Banan ağacının oduncağı elastik olduğuna görə, kukla milləri ora sancılır. Adətən,

tamaşa zamanı iki belə gövdə-girdin lazım olur. Ekranı daha yaxın birinci gövdə-girdin 7-8 m. uzunluğundadır və alicənab personaj fiqurlarının sancılmasından ötrüdür. İkinci isə cəmi 2 metrdir.

Düz bu ağac-gövdələrin önündə *dalanq* əyləşir, onun arxasında isə **22-23 ifaçıdan** və **44-ə qədər** musiqi alətin-dən istifadə oluna bilən *qəmellanq* yerləşir. Fiqurlar ekranın hər iki tərəfindən sıra ilə düzülür. Bir qayda olaraq dalanqdan sağ tərəfdə alicənab, sol tərəfdə isə zalım qəhrəmanların fiqurları yer alır. Yavalılar sağ cərgəni *Vayanq tengen*, sol cərgəni isə *Vayanq kivo* adlandırırlar.

Bu gün tamaşanın göstərilədiyi məkan, əsasən, elektrik lampaları vasitəsilə işıqlandırılır. Qabaqlar isə bunun üçün hindqozu yağıyla doldurulmuş və *blençonq* adlanan çiraqlardan istifadə olunurdu. Lampa mütləq bürüncdən düzəldilməliydi və mistik *Qaruda* quşunun (*Yariinsan-yarıqartal görkəmli bu varlıq İndoneziyada günəş enerjisinin simvolu sayılır və milli rəmzlərdən biri kimi ölkə gerbinin üzərinə həkk olunub*) formasını daşımalıydı.

Yavada kişilər və qadınlar tamaşaya ekranın hər iki tərəfində əyləşib tamaşa edə bilərlər. Mənbələr Yavada qadınların ekranın kölgə görünən tərəfində, kişilərin isə dalanq və qəmellanqın arxasında əyləşdiklərini göstərir. İstənilən halda, tədqiqatçılar bu bölgünü İslamın təsiri ilə əlaqələndirirlər. Bununla belə, hesab olunur ki, *Vayanq kulit* məhz kölgə teatrı olduğundan, tamaşaçılar dalanqı və fiqurların özünə deyil, məhz kölgələrə tamaşa etməlidirlər. Bu fikrin xeyrinə o fakt da danışır ki, *Bali və Lombok adalarında (Malakka yarımadasında olduğu kimi)* tamaşaçılar məhz kölgələrin oyununa baxırlar. Müasir

dövrdə Yavada seyrçi qarşısında ciddi heç bir şərt qoyulmur: o, özü hayanda əyləşəcəyinə qərar verir; hətta tamaşanın gedişatı zamanı istədiyi vaxt hər iki tərəfə də baş çəkə bilər.

Vayanq-kulitdə ekran bilavasitə səhnə funksiyasını yerinə yetirir və bu səhnədə tamaşanın əvvəlini, sonunu, yaxud intermediyaya keçidi bildirən pərdə yoxdur. Pərdə rolunu burada *qununqan* və ya *kayon* yerinə yetirir. Bəziləri *qununqanı* həyat ağacının rəmzi kimi qəbul edir, digərləri onu müqəddəs *Meru dağının (bax yuxarıda: Qununq Aqunq)* növbəti təzahürü sayır. Yarpaq formasında kəsilmiş və zərif şəbəkəvari işləmələrlə bəzədilmiş bu detal seyrçilərin tamaşa başlamamışdan öncə ekranda gördükləri ilk mənzərəyə olur. Tamaşa başladıqda isə dalanq *qununqanı* götürür və hekayətinə başlayır. Bəzən tamaşanın gedişatı zamanı qununqandan dağ, ağac, alov və s. bildirmək üçün dekor qismində də istifadə olunur. Sonda dalanq yenə də ekranın önünə qununqanı yerləşdirir və bununla da tamaşanın qurtardığını bildirir.

İşıqlandırma dalanq və ekran arasında yuxarıdan asılmış lampa ilə gerçəkləşir. Beləliklə də, işıq ekrana dalanq və musiqiçilərin deyil, yalnız fiqurların kölgəsini salır. İndoneziya kölgə teatrının fiqurları aşılانmış kəl dərisindən hazırlanır. Bu cür dəri lövhəciyin (təsvirin) qalınlığı təqribən 0,3 cm. olur. Fiqurlar müxtəlif ölçüdə tor əlcək kimi dəridən kəsilir: qadın fiqurları kişi fiqurlarından kiçik, nəhəng və tanrıların fiqurları isə digər qəhrəmanların fiqurlarından daha iri olur. Onların hündürlüyü 30-35 və 50-60 cm. arası dəyişir. Bütün fiqurların qafası profildə görüntü-

lənir. Sifət quruluşuna görə *fiqurlar alicənab və qəddar, xeyirxah və zalım olmaqla 2 qrupa* ayrılır:

- *Alicənab personaj fiqurlarının burnu tamamilə düz olur və alnın davamı kimi uzanır, gözləri bir qədər çəpinə yerləşib qıyıq olur, baş geyimi və saç düzümü hündür, bədəni isə enlikürək və incəbelli təsvirlənir. Alicənab cəngavərlər (kşatrilər) və kral ailəsinin nümayəndələrinin bədəni qədd-qamətli, boynu və qolları uzun, sifətləri və bədənləri qızıl, yaxud ağ rəngdə, igid döyüşçülərdə isə qara rəngdə olur. Yumulu qısılmış dodaqlar iti ağlın göstəricisi sayılır.*
- *Qəddar qəhrəmanlar qrupunun fiqurlarında burun alın xəttindən yana yayınır, yumru dəbərmiş gözlər çox zaman qırmızı rəngdə, saçlar dağınıq olur. Onların ağzında bəzən iri köpək dişi görünür, bədən quruluşları isə kobud təsvir edilir: bel hissəsi enli, çiyinlərsə heç yoxdur. Məkrli və qəddar personajların (misal üçün, Ravananın) sifəti qırmızı rəngdədir, dodaqları isə gülümsünərək dişlərini ağıdır, onların ayaqları qısa və kök olur. Qorxaq qəhrəmanların sifəti yaşıl rəngə boyanır.*

Bu iki qrup xarakterə müvafiq başqa cür də təsnif olunur:

- *alus* - *incə kuklalar*;
- *kasar* - *kobud kuklalar*.

Fiqurların qolları bədəndən ayrı şəkildə hazırlanır və sonra həcənə vasitəsilə ona birləşdirilir (*bəzən knyazları bildirən fiqurların qolları bədənə qızıl məftillə pərçimlənir*). Beləliklə, onlar istər, çiyin, istərsə də, dir-səkdən rahat hərəkətə gətirilir. Fiqurların ovuclarına isə həcənə ilə ağac, yaxud kəl buynuzundan düzəldilmiş *çempuritlər* (*çubuqlar*) bərkidilir.

Hər bir fiqur yenə də ağac və ya kəl buynuzundan hazırlanmış qapitlə quraşdırılır və idarə edilir. Quraşdırma özünəməxsusdur. Qapit 17,5-35,5 cm. uzunluğunda olur və yuxarıya doğru haçalanaraq dəri fiquru hər iki tərəfdən

onurğa sütunu kimi əhatə edir. Bu iki ayrılmış “qol” fiqurdan keçən dəlik vasitəsilə bir-birinə birləşdirilir və bununla onu iki yandan da möhkəm sıxmış olur. Bu “qollar” dəri təsviri ayaqlarından başlayaraq saçlarına qədər saxlayır və idarə edir. Fiqurun qiymətindən asılı şəkildə o, bütünlüklə zərif kəsmə naxışlarla bəzədilə bilər: buna görə də, o, tor əlcəyi xatırladır. Bundan əlavə, fiqurlar əlvan boyalarla rənglənilib qızıl suyuna çəkilir.

Qeyd etdiyimiz kimi, dalanq həm nağılıdır, həm də qəhrəmanların səsinə imitasiya edən aktyor (personajın səsi ilə danışmaq məharəti *amqovaçono* adlanır). Adətən, Vayanq-kulit üçün öz imzası ilə pyes yazan dramaturqlar mövcud olmayıb: mətni, əksərən, nağılçı özü uydurub.

Buna baxmayaraq, dalanqın ixtiyarında həmişə çoxlu sayda *pakem*lər olur ki, onlar da göstəriləcək tamaşanın ümumi süjet xəttini müəyyənləşdirən sxem və ya mətnlərdir. Düzdür, bəzən dalanqlar gələcək tamaşanın qəhrəmanlarının işlədəcəkləri hər bir sözü əvvəlcədən yazıb hazır pyes şəklində saxlayırlar - bu nümunələrə *lakon* (sözün kökü “*laku*” əməl, hərəkət mənalarını verir) deyilir. Mervart yazır ki, lakonlar başqa dalanqların əlinə keçdikdə, onlardan müəllif pyes kimi istifadə olunmur; sadəcə, *lakon* gələcəkdə süjetinə müraciət ediləcək pakemə çevrilirlər. Nəzərə alsaq ki, bir tamaşa 9 saat durmadan davam edə bilər, bütöv tamaşanın dialoqlarını yazmaq və yadda saxlamaq o qədər də asan deyil. Mətnlərin yazılması maqnitofon və digər yazı daşıyıcıları yaranandan sonra nisbətən asanlaşsa da, lakon, əslində, pyesdən daha çox hazır tamaşanı bildirən söz kimi işlədilir.

Kölgə teatrında göstərilən tamaşaların məzmununa gəldikdə, onları, adətən, iki qrupa ayırırlar: **Vayanq-purvo və Vayanq-gedoq. Vayanq-purvo** (“purvo” sözü “qədim” mənasını verir) dini-sakral məzmununda olub bəzən Avropa teatrındakı misteriyalarla müqayisə olunur. Qədimi Vayanq tamaşaları əhalinin ictimai həyatındakı hansısa vacib hadisələrlə bağlı olub xüsusi günlərdə nümayiş olunurdu. Tamaşadan öncə qurban gətirilməli, məbəd ziyarət edilməli, dualar oxunmalı, tamaşanın oynanılacağı məkanda buxur yandırılmalıydı. Vayanq-purvo tamaşaları öz mövzusunu İndoneziyanın hinduizmdən əvvəlki kosmoqonik dünyagörüşünü əks etdirən süjetlərdən, məşhur **“Ramayana”** və **“Mahabharata”** eposlarından götürür. İ.N.Solomonik Vayanq-purvonun dramaturji əsasını sistemləşdirməyə cəhd göstərən holland filoloqu Y.Katsa istinadən yazır ki, tamaşada iştirak edən qəhrəmanların tərkibinə görə, lakonlar aşağıdakı qruplara bölünür:

- *Qəhrəmanları qədim Yava və hindus panteonunun tanrıları olan **animistik** silsilə;*
- *Qədim Yava ədəbiyyatına əsaslanan və Minəlli Arcunonun güdrətli nəhənglər çarı Dosomuko ilə mübarizəsinə həsr olunmuş **Arcuno Sosrobau** silsiləsi;*
- ***“Ramayana”** süjetlərinə əsaslanan **Romo** (Ramanın Yava deyilişi) silsiləsi;*
- ***“Mahabharata”** ilə bağlı süjetlərin yer aldığı **Pandovo** (məşhur hind eposundakı Pandav qardaşları Yavada “**Pandovo**” kimi tələffüz olunur) silsiləsi.*

Yavalılar belə hesab edir ki, **Pandovo haqqında silsilədə yer alan Arcunonun nəvəsi Pariksit** tarixi Yava çarlarının əcdadıdır. Əslində, bu dörd qrupun hər birində Yava çarlarının əcdadlarının ilahi başlanğıcınla əlaqəsi vurğulanır və görülməlidir.

Vayanq tamaşalarının süjetinə nəzər saldıqda bir maraqlı tendensiyanın da şahidi oluruq. Süjetindən asılı olmayaraq, hər bir silsilədə ekrana dörd nəfər nökərdən ibarət qrup çıxır: **Semar** və onun oğulları **Petruk**, **Qarenq** və **Baqonq**. Bəzi lakonlar Baqonqu Semarın oğlu yox, “öz kölgəsindən yaranan” dostu kimi təqdim edirlər. Yavalılar bu dördlüyü ümumi şəkildə **punokavan** adlandırırlar. Punokavanın mənşəyinə dair yalnız onu demək olar ki, onun hind eposlarına heç bir aidiyyəti yoxdur. Semar qədim Yava və Balidə hələ hinduizmdən öncə mövcud olmuş tanrıdır və görünür, hind ekspansiyası öz möhtəşəm tanrılar panteonu ilə yerli tanrını unutmura bilməyərək, xalqın sevimlisi olan nökər obrazı şəklində “hifz edib”.

Vayanq-kulit tamaşalarının ikinci inkişaf istiqaməti kimi müəyyənləşdirdiyimiz **Vayanq-gedoq** tamaşaları isə macəra-qəhrəmanlıq xarakterli olub Yava tarixinə aid süjetlərə əsaslanır. Bu tamaşalarda da yuxarıda Qəmbuhdan danışarkən adını çəkdiyimiz **Pənci** silsiləsinə müraciət edilir. Fərziyyələrə görə, Pənci ümumiləşdirilmiş obrazdır və onun genealogiyasında heç bir tarixi şəxsiyyətlə “qohumluq” axtarılmamalıdır. Bütövlükdə, **gedoq** sözünün tərcüməsi at saxlanılan **tövlə** mənasını verir. **Pənci** haqqında silsilənin bəzi variantlarında Pənci müvəqqəti olaraq mehtər kimi təsvir olunur. Onun adının özündə də **“at”** sözü ilə səsləşmə tapmaq mümkündür. Hər halda, tarix göstərir ki, dövr dəyişdikcə və **Vayanqın** yeni formaları yarandıqca köhnə süjetlərə yeni mövzular da əlavə olunur. **Vayanq-gedoq** tipli tamaşaların repertuarı buna aşkar sübutdur.

Vayanq tipli tamaşaların inkişaf yoluna nəzər saldıqda, görürük ki, sonrakı dövrlərdə **Vayanq-klitik** (və ya *Vayanq-keruçil*) teatrı peyda olur. Əslində, Vayanq-kulit kuklalarının görkəmini məqamlarla təkrarlayan Vayanq-klitik fiqurlarına keçid bəzən dəri fiqurlarının kifayət qədər baha başa gəlməsi ilə də izah edilir. Vayanq-keruçil kuklalarının hazırlanmasında, dəri qollar saxlanılmaqla, əsas material qismində taxtadan faydalanırlar. ***Vayanq-klitik Vayanq-kulitlə Vayanq-topenq arasında ortaq bir formadır. Vayanq-klitikin kölgə-marionetləri miks fiqurlardır.*** Fiqurlar yenə də əvvəlkiyə rənglənir, amma burada artıq dəri üstündə olan naxış işləmələr gözə dəymir. Məzmun etibarilə, ***Vayanq-klitik*** tamaşaları tarixi və qəhrəmanlıq-macəra xarakterli mövzulara müraciət edir. Burada da ***Vayanq-gedoq*** tipli tamaşalarda göstərilən süjetlər təkrarlanır və İslam tarixi ilə bağlı süjetlərə daha çox yer ayrılmağa başlanır (***Vayanq-klitik tamaşalarının repertuarında möhkəm yer tutmuş mövzulardan biri də peyğəmbərin əmisi Əmir Həmzə ilə bağlı əhvalatlardır.***).

Elmi ədəbiyyat Vayanq-klitik teatrını Vayanq-kulitin sonrakı inkişaf mərhələsi kimi tanıtdırır: belə ki, kölgə siluetə, siluet dəri və taxtadan düzəldilmiş yastı marionet kuklaya, dəri marionet kukla isə mükəmməlləşərək dəyirmi taxta kuklaya çevrilir.

Dəyirmi taxta kuklalar artıq ***Vayanq-qolek*** marionetləridir. Onlar həcmli, taxtadan hazırlanır. Əvvəlki yastı ***Vayanq-klitik*** kuklalarından fərqli olaraq, qolek kuklalarının qafası da tərpənir. ***Vayanq-qolek*** kuklaları ***batik*** (İndoneziya dilindən tərcümədə ***“mum damcısı”*** mənasını verir) üsulu ilə boyanmış parçadan tikilən saronqlarda

olurlar. Ona görə də bu teatrın tamaşalarında rənglər daha mühüm əhəmiyyət kəsb etməyə başlayır. Mütəxəssislər çox zaman *Vayanq-kuliti Vayanq-klitiklə*, onların hər ikisini *Vayanq-qoleklə* qarışdırırlar, xüsusilə də rənglər məsələsinə gəldikdə. Düzdür, hər üç teatr rənglərdən faydalanır, lakin *Vayanq-qolekdə saronq* geyinmiş kuklalar üçün bu, bir az daha önəmlidir.

Kuklaların rənglənməsində 5 boyadan istifadə edilir: ağ, sarı, göy, qırmızı və qara, eyni zamanda, bura, ayrıca olaraq, qızılı rəng də əlavə olunur; hər bir detal və hər bir rəng rəmzi xarakter daşıyır. Bu 5 rəngi bir-biri ilə qarışdırıb yeni rənglər ad almaq və onlar yararlanmaq da mümkündür. Maraqlıdır ki, tədqiqatçılar arasında ağ rəngdən başqa bütün digər rənglərin simvolizə etdiyi məna yozumunda fikir ayrılıqları var:

- *Rəng - xarakter, temperament,*
- *Rəng - ovqat, psixiki vəziyyət,*
- *Rəng - mənəvi keyfiyyətlər*

göstəricisidir. Vayanq qəhrəmanları rəngli kuklalar dəsti ilə təqdim olunur və onlar fərqli istiqamətlərdə semantikləşir. Personaj müxtəlif tamaşalarda və hətta eyni tamaşanın müxtəlif hissələrində fərqli kuklalarla göstərilə bilər. Odur ki, rənglərə çoxsaylı fərqlər ucbatından konkret yozum vermək mümkünsüzləşir. Ancaq bir yüngülləşdirici məqam mövcuddur: rəng həmişə silueti, başqa cür desək, kukla üçün səciyyəvi üz ifadəsinin mənasını təkrarlayır.

Eyni obrazın fərqli rəng təqdimatında çıxış edə bilməsi bariz şəkildə *Arcunanın* timsalında görünür. Bütövlükdə, orta hesabla 200-dən çox personajı olan qədimi Vayanq tamaşalarında *(bəzən bir tamaşada 60-70 qəhrəman iştirak*

edir) bir qəhrəman 3 müxtəlif yaş dövründə fərqli kuklalarla təqdim oluna bilər. Vayanq tamaşalarında *Arcunanın gənclik çağı* üçün qızılı sifət və qızılı bədən xarakterikdir (*yeri gəlmişkən, onun gənclik çağlarını görükdürən qəhrəmanın adı da fərqlidir - Arcuna bu zaman Pamadi adıyla tanınır*); *Arcunanın yetkinlik dövrü* qara sifət və qızılı bədənli kukla ilə görükdürülür (*adı Arcuna olaraq qalır*); və *zahid Arcuna* kuklasının bədənini və qollarını isə qara rəngdə olur (*yaşlı Arcuna Mintoroqo adı ilə təqdim olunur*). Sonucda, *Vayanq-klitikdə* repertuar necə idisə, *Vayanq-qolekdə* də elə o cürdür.

Vayanq tamaşaları yalnız kuklalarla məhdudlaşmır. Səhnədə bilavasitə aktyorların çıxış etdikləri *Vayanq tipli tamaşalar* da oynanılır və onlar iki növə bölünür: maskalı aktyor teatri və sadəcə, aktyor teatri, yəni maskasız teatr.

Vayanq-topenq maska teatri haradasa balet sənətilə pantomima arasında mövqelənir. Aktyorlar maskanın sifəti yaxşı oturması üçün onun iç tərəfində quraşdırılan qarmağı ağızlarında saxladığılarından danışa bilmirlər. Burada da kölgə teatrının repertuarı ifa olunur, lazımi mətni isə yenə də *dalanq* səsləndirir. Maskasız aktyor teatri *Vayanq-vonq* (və ya *Vayanq-oranq*) öz başlanğıcını Cokyatartanın ilk sultanı *I Hamenqkubuvono* dövründən götürür. 1760-cı ildə burada aktyorlarla oynanılan ilk Vayanq-vonq tamaşası reallaşır. Bu tamaşada artıq aktyorlar özləri dialoq aparır, dalanq isə qəmellanqı idarə edir. İndoneziyada uzun müddət belə hesab olunurdu ki, Vayanq tamaşalarının kuklalar deyil, insanlar tərəfindən ifası tanrıların qəzəbinə səbəb ola bilər. 1954-cü ildən Mərkəzi Yavada

Prambanan məbəəd kompleksində “Ramayana”nın adını daşıyan Vayanq-vonq festivalı keçirilir.

Ancaq Vayanqın İndoneziya xalqlarının həyatında bu gün də tutduğu vacib yeri təsis edilən festivallar yox, xalqın ona münasibəti müəyyənləşdirir. Bu gün İndoneziyanın ən məşhur dalanqlarından olan 65 yaşlı Ki Manteb Sudarsono (1948-?) söyləyirdi ki, ***yavalılar üçün Vayanq görüb hiss edilməsi mümkün fəlsəfədir.*** O əmin idi ki:

- *“Vayanqın qocaldığını və müasir dünyada ona yer olmadığını deyənlər sadəcə onun dilini anlamırlar. Tamaşalar, doğrudan da, kavi dilində gedir, ona görə də, yad adama onları başa düşmək asan olmur. Bu dili çox vaxt heç gənc yavalılar da bilmir. İndi bəzən tamaşalar müasir Yava, İndoneziya və ingilis dillərində də gedir. Amma kavi dilində göstərilən orijinal tamaşalar zamanı yaranan duyğular tam fərqlidir”.*

İndoneziyanın fasilə vermədən göstərilən tamaşa rekorduna (24 saat 28 dəqiqə) imza atan, bu zaman yalnız su içib siqaret çəkməklə kifayətlənən və dünyasını dəyişəndə belə, Vayanq kuklları ilə birgə basdırılmağını vəsiyyəət edən Ki Manteb deyirdi: *“Axı, Vayanq mənim həyatımdır: mən onun vasitəsilə özümü ifadə edirəm, düşünürəm, dua edir və hətta siyasətlə məşğul oluram”.*

- ***2003-cü ilin 7 noyabr tarixində Vayanq-kulit YUNESKO tərəfindən bəşəriyyətin şifahi və qeyri-maddi irsinin şəvrləri siyahısına daxil edilib.***

VI FƏSİL

İRAN TEATRI

1. İran teatrının təşəkkülü və nağılçı

Qafqazda və Orta Asiya torpaqlarında arxeoloji qazıntılar zamanı tapılmış artefaktlar sübut edir ki, bu ərazilərdə, təbii ki, İran da daxil olmaqla, *200-400 min il bundan öncə* də yaşayış mövcud olmuşdur. Harada ki, müəyyən bir toplumun yaşayış məskəni var, deməli, orada həmin toplumun teatri da var. Bu isə onu göstərir ki, İranda, Qafqazda, Orta Asiyada hələ çox keçmiş zamanlardan etibarən teatr sənətinin təzahür formaları dinamik bir inkişaf prosesi içində bulunmuşlar.

Hələ *Şumer dönəmindən* mixi yazısı formatında bir dini faciə saxlanılmışdır ki, onun da süjetində qədim Şumer tanrısı *Baalın* ölüb-dirilməsi hadisəsindən danışılır. Sonradan bu hadisə Baalın özü ilə bərabər *Babil* mədəniyyətinə keçir. Bu süjet əsasında Şumerdə iki hissəli dini tamaşalar oynanırdı: birinci hissə tanrı Baalın sərgüzəşt və iztirablarından bəhs edirdi; ikinci hissə isə Baalın dirilməsini görürdü. Bu zaman məbəd divarındankı xüsusi yarıqdan Baalın qəbri üstünə işıq salınırdı və bu işıq onun əhyasını eyhamlaşdırırdı. O zaman ki, tapınaqda bu səhnələr oynanırdı, Babil küçələrində bayram düzəldib mərasimlər keçirirdilər və bu olay *nisan* ayında - qri-

qorian təqvimilə mart-aprel aylarında - gerçəkləşirdi. Öz məzmunu və atributları baxımından bu teatrallaşdırılmış mərasim, əlbəttə ki, *Novruz bayramını* xatırladır. Sonradan bu tamaşa qədim İrana köçür, lakin burada Baal günəş tanrısı *Mitra* ilə əvəzlənir.

Bəzi mütəxəssislər söyləyirlər ki, *“Dünya camı”* anlayışı iranlıların teatr sənətilə sıx bağlıdır və optik təsəvvürün inanılmaz təkamülündən xəbər verir. Belə ki, *“Dünya camı”* elə magik bir predmet idi ki, onu fırlatdıqca üzərində müxtəlif təsvirlərin kölgələri görünürdü. İspan tarixçisi Kuenka güman eləyir ki, İranda Lekonamanis sənəti, yəni camın üzərində kölgələri göstərmək sənəti teatr tamaşası kimi mövcud olmuşdu. Ola da bilsin ki, bu elə əfsanədə adı çəkilən *“Cam-i Cəməşid”*dir ki, göydən dopdolu şərabla enmişdi yerə və ona baxıb istədiyin torpaqları, istədiyin adamı görmək olardı.

Bu bir daha göstərir ki, qədim dövrlərdən etibarən İran mədəniyyəti öz teatrallığı və təmtərağı ilə fərqlənib. Hətta tarixdən belə bir fakt da məlumdur ki, *Makedoniyalı İskəndər m.ö. 334-331 illərdə Əhəmənilər dövlətini* süquta uğratdıqdan sonra *Persopol şəhərində* tamaşaya baxmışdır. Lakin təəssüf ki, bu tamaşanın xarakteri, xüsusiyyətləri barəsində bizim heç bir məlumatımız yoxdur. Hərçənd ki, məhz *Əhəmənilər dövründə Bisütun yazıları, Təxti-Cəməşid abidələri, Avesta hekayətləri* qədim İran mədəniyyətinin incilərinə çevrilmişdir. Aydın məsələdir ki, zərdüştlük, onun dini kitabəsi *“Avesta”* mətnlərinin dili, poetik quruluşu, pafosu əski zamanlarda İran ərazisində jest, poza və davranışlara ciddi təsir göstərmişdir. Avesta hekayətləri, zərdüşt kahinlərinin oxuduqları sakral

mətnlər, dualar, keçirdikləri ayinlər İranda nağılcılıq sənətinin inkişafına təkan verən ilk elementlər kimi qiymətləndirilə bilər.

Yaxın və Orta Şərq ölkələrinin ənənəvi teatr formalarının estetikası və poetikası arasında son dərəcə böyük oxşarlıq mövcuddur. Sanki onların hamısının kökü, mənsəyi, cövhəri birdir. Həqiqətən, İran qissəxanı ilə türk məddahı və ərəb hakkavatisi elə bil ki, bir-birilərinin güzgüvari əksidirlər. Bu müstəvidən baxanda aydınlaşır ki, mövləvi qardaşlığına mənsub dərvişlərin Türkiyədə teatral tərzdə icra edilən zikrləri fars mədəniyyəti üçün də xarakterik olub. Türklərin Qaragöz kölgə teatrı Misir “Xəyal əz-zill” kölgə teatrının kiçik qardaşıdır. Fars kukla oyunlarının təbiətini istər, Qaragöz kölgə teatrında, istərsə də, bir sıra qonşu xalqların meydan tamaşalarında aşkarlamaq mümkündür. Təziyələr və onların kontekstində oynanılan şəbih tamaşaları islam dünyasının bütün şöməmləkətlərindən ötrü xarakterik bir mədəniyyət hadisəsidir. Yeni dərsləyin bu bölmələrində Yaxın və Orta Şərq ölkələrinin mədəniyyəti üçün teatrın universal sayıla biləcək təzahür formalarının tarixi və poetikası çözüləcək. Əlbəttə ki, Yaxın və Orta Şərq ölkələrində teatrın təzahür formaları arasındakı oxşarlığı şərtləndirən ən güclü faktorlardan biri islam olmuşdur. Doğrudan da, adamda hərdən elə təəssürat yaranır ki, islam dünyasının hər yerində teatrın tarixi eynidir, təzahür formaları identikdir.

Orta əsrlərdə nağılcılıq sənətinin gəlişməsindən ötrü məhz İran mədəniyyəti civarlarında daha münbit şərait yaranır. Bu, bir neçə mühüm faktorla əlaqədardır. Öncəsi İran məmləkətinin artıq Orta çağların başlanğıc məqamın-

da asanlıqla islamiləşməsidir. İslam isə öz strukturuna görə Muhəmməd peyğəmbərin monoloqları kimi tərtiblənməmişdir. ***Bu mənada islam mədəniyyəti monoloqlar mədəniyyətidir.*** Nağılcının teatri isə islam dünyasının sözbə, kitaba, Kəbəyə söykənən konsentrik modelinin təkrarındır. Odur ki, müsəlman aləmində nağılcı sənətinin məxsusi inkişafı tamamilə qanunauyğun haldır. Yaxın və Orta Şərqi teatr mədəniyyətinin ***əsas funksional elementi nağılcıdır.***

İranda isə nağılcı müxtəlifliyi hər hansı bir islam məmləkətilə müqayisədə daha artıqdır. ***Naqqal, abdal, şahnaməxan, qissəxan, əfsanəxan*** İranda mövcud olmuş nağılcıların növləridir. Fars mədəniyyəti şəbəkəsində nağılcı sənətinin inkişafını stimullaşdıran başlıca səbəblərdən biri də, heç şübhəsiz ki, Şərqi klassik poeziyasının öndəri ***Firdousinin “Şahnamə”*** əsəri sayılmalıdır. Təsədüfi deyil ki, İranın nağılcılar sistemində onun yaratdığı 60 min beytlik monumental bir əsərdən az sonra xüsusi “şahnaməxan”lar peyda olurlar. Fars mədəniyyətində “Şahnamə” sujetini nəql edən, danışan oxuyan nağılcılara ***şahnaməxanlar*** deyilir. ***Naqqal*** sözü fars dilindən tərcümədə elə nağıl söyləyən, nəqlədən kimi mənalandırılır. ***Qissəxan*** “Şahnamə”dən ayrı-ayrı hissələri danışan nağılcıdır. Hekayətlər, rəvayətlər söyləyən nağılcıya İranda ***əfsanəxan*** adı verilib.

İran nağılcılarını əsasən iki tip üzrə qruplaşdırmaq olar: ***meydan və qəlyanaltı nağılcıları***. Onların arasında, nəql etmə üslubunda, manerasında bir sıra oxşar və fərqli cəhətlər mövcuddur. Bu fərqləri aktuallaşdıran ilkin şərt nağılcıların öz çıxışları üçün seçdikləri məkanların stuku-

rudur. Təbii ki, bazar meydanı ilə qəlyanaltı öz strukturu-
na və atmosferinə görə eyni tipli məkanlar deyil. Açıq sə-
ma altında danışmaq, nitq söyləmək, fikri bəyan etmək,
başqasının diqqətini özündə saxlamaq, əlbəttə ki, bunları
qapalı bir məkanda icra etməkdən fərqlidir.

Bazar meydanında nağılçıların çıxışının qayəsini al-
ver, ticarət müəyyənləşdirir. Nağılçılar çalışırlar ki, həmi-
şə gur alver gedən yerə yaxın olsunlar. Alıcıların diqqətini
cəlb etməkdən ötrü də nağılçı ən yaxşı vasitələrdən biri-
dir. Təsadüfi deyil ki, Orta çağlarda tacirlər, alverçilər ba-
zar meydanlarında öz dükanlarının, mallarının yanında ha-
radasa nağılçı prototipi olan *münadilər* saxlardılar. Bu
münadilər aktyor kimi cildədən cildə girib müxtəlif quşla-
rın, heyvanların səsini yamsılaya bilərdilər. Onlar satılan,
bazara çıxarılan malın yanında durub reklamçı funksiyası-
nı yerinə yetirirdilər. Bunun üçün münadilər ilk növbədə
yüksək səs registrinə malik olmalı idilər. Çünki açıq ha-
vada danışib fikri dürüst çatdırmaq yüksək natiqlik məha-
rəti tələb edirdi. Əgər bazar meydanlarında əhvalat danı-
şan nağılçı öz yaradıcılığında tam sərbəst idisə, qəlyanal-
tıda o, sahibkarla imzaladığı sazişin şərtlərindən asılı
olurdu. Hərdən elə alına bilərdi ki, bir nağılçı bir qəlyan-
altıda bir həftə, bir ay və ya beş ay işləsin. Bu zaman sa-
hibkar nağılçıdan müştəriləri qəlyanaltıya və ya qəhvəxa-
naya toplayan vasitə kimi bəhrələniirdi. Onda nağılçı da
məcburiyyət qarşısında qalıb öz repertuarını bütünlükdə
tələbata uyğunlaşdırırdı. Ancaq bu məqamda qəti şəkildə
vurğulanmalıdır ki, Yaxın və Orta Şərq məmləkətlərinin
türk, ərəb, fars, yəhudi sakinləri həmişə nağıllara məftun

olub gəziblər. Bu adamlar nağıla qulaq asmağı özlərinin bir nömrəli əyləncəsi biliblər.

Şərqin müsəlman dünyasında dəfələrlə eşitdiyi nağılı bir daha nağılçının ifasında dinləmək heç kimdən ötrü problem deyildi: nağıl heç vaxt heç kimi bezdirmirdi. Çünki insan psixologiyasının gözəl biliciləri olan nağılçılar öz sənətlərinin sehrilə dinləyiciləri bir növ caduya, hipnoza salırdılar. İlk növbədə ona görə ki, nağılçı və seyrçi münasibətləri canlı əlaqələr, aktiv enerji mübadiləsi üzərində qurulurdu. Tarixdən faktlar məlumdur ki, bəzən dinləyicilər nağılçını süjetin faciəvi, qəmli finalını dəyişməyə vadar edirdilər. O da mahir bir improvizator kimi bundan heç çətinlik çəkmirdi. Nədən ki, nağılçı sənəti özünün hər bir təzahüründə improvizə söykənir. Nağılçılar islam dünyasının, zamanələrinin ən istedadlı aktyorları olublar. Şərq aləmində onlar deklomasiya və vokal sənətinin əsl peşəkar ustadları sayılıblar. Nağılçılardan natiqlik məharəti də, yamsılamaq, təqlid etmək bacarığı da daima yüksək qiymətləndirilib.

Bazar meydanlarında çıxış edən nağılçılar əksərən seansı ayaq üstə aparırdılar; qəlyanaltılarda və ya qəhvəxanalarda onlar qarşılarına rəhil qoyub ya yerdə, ya da palazla örtülmüş taxt (sandıq) üzərində məskunlaşırdılar. Lakin bu nağılçılar seans boyunca istədikləri hərəkəti edə bilərdilər; onların davranışı, rəftarı heç nə ilə məhdudlaşdırılmırdı. Bəzən qissəxanlar da bazar içrə yerə palaz sərib, üstünə taxt qoyub oturur və nağılı bu kürsüdən danışırldılar. Ancaq bu, nadir hallarda olurdu. Çünki bazar meydanlarında özünə yer bulmuş nağılçılar, adətən, çomaqdan, süpürgədən və baş yaylığından istifadə edirdilər:

süpürgədən at və musiqi aləti, çomaqdan silah qismində yararlanırdılar. Baş yaylığı isə haqqında söhbət gedən personajın peşəsini göstərməkdən ötrü idi. Qəlyanaltı nağılçıları isə belə vasitələrə əl atmırdılar. Onlar üçün səs, ritmika, təlqin daha böyük önəm kəsb edirdi. ***Yaxın və Orta Şərq məmləkətlərinin teatr dünyasında nağılçı özünü monotamaşaların virtouz ifaçısı kimi tanıdır.***

2. İran misteriya teatri: təziyə və şəbihlər

Hələ indiyə qədər elmdə təziyə və şəbihlərin konkret tarixi müəyyənləşdirilməmişdir: rəylər, fərziyyələr, gümanlar müxtəlifdir. Bəziləri zaman etibarını ilə bu tarixi V əsrə, bəziləri XVI yüzillə, bəzilərisə XIX əsrə aparıb çıxarırlar. Fransız Kont de Qobine söyləyir ki, şəbih tamaşalarının tarixi heç bir əsrdən də artıq deyil. Və bu barədə hər səyyahın, hər tədqiqatçının öz təkzibedilməz həqiqəti var. Lakin bütün bu dolaşıqlıqların mənə bir ümumi səbəbi mövcuddur: müsəlman dünyasına müxtəlif vaxtlarda gəlmiş diplomatlar, tacirlər, səyyahlar təziyyə və şəbihləri daim təhdəyişik salıb onları bir-birilə qarışdırmışlar. Məsələn bu ki, təziyyələr və şəbih tamaşaları bir-birindən fərqlidir və hərəsinin öz müstəqil təşəkkül tarixi olub.

Təziyə ərəb sözüdür, “*ağı*”, “*yas*”, “*hüzn*”, “*ağlamaq*” mənalarında işlədilir. *Şəbih* də ərəb dilindən alınmış bir anlayışdır. Lakin bu söz canlı fars dili dövriyyəsinə daha çox işlənir və “*oxşar*”, “*oxşayan*”, “*bənzər*” mənalarında başa düşülür. Hər iki sözün semioloji təhlili təziyə və şəbih kimi sosial, dini və mədəni hadisələrin tarixi mənşəyini işıqlandırır. Təziyələr və şəbih tamaşaları

islam dünyasında şiə məmləkətlərinin teatr mədəniyyətinin ən universal təzahürlərindən sayılır. Orta əsrlərdən üzü bəri təziyələr və şəbihlər nəinki bir sıra Misir, Suriya, Səudiyyə Ərəbistanı, İraq, İran, Azərbaycan, Türkiyə kimi müsəlman ölkələrində, həmçinin İrəvanda, Gürcüstanda da keçirilmişdir. Bir çox müsəlman bölgələrində **əzadari** mərasiminin yayılması təkcə ərəb istilasından yox, həm də islamın fars variantının nüfuzu və təsiri ilə əlaqələndirilir. Belə ki, elmi dairələrdə heç kəs təziyə və şəbihlərin təşəkkülündə İranın - ən qüdrətli şiə məmləkətinin - müstəsna rolunu inkar etmir. Halbuki hər şey uzaq **VII əsrdən** isti ərəb yaylasından başlayır. Təziyələr bir-başına şəkildə şiələrin üçüncü imamı **əl-Hüseyn ibn Əli Əbu Abdullah əş-Şəhidin** adı, **Kərbəla** çölündəki şücaəti və şəhidliyi ilə bağlıdır. İmam Hüseyn Mədinədə doğulub, Muhəmməd peyğəmbərin qızı **Fətimə ilə Əli ibn Əbu Talibin** oğludur. Şiələrin ikinci imamı **əl-Həsən ibn Əli Əbu Muhəmməd əl-Mitlağ** öldürüldükdən sonra imam Hüseyn **669-cu ildə Kufədən Mədinəyə** dönür və **ələvilərin** başçısı olur. Ancaq o, uzun müddət siyasi səhnədə görünmür, heç bir koordinal qərarı və ya addımı ilə fərqlənmir.

680-cı ildə xəlifə Müaviyyənin ölümü ilə əlaqədar İraqda əməvilər əleyhinə siyasi çıxışlar güclənir. Bu zaman Kufə şiələri özlərinin üçüncü imamları kimi qəbul etdikləri **Həzrət Hüseyni** yeni xəlifə **Yezid ibn Müaviyyəyə** qarşı üsyana başçı olmaqdan ötrü geri çağırırlar. İmam Hüseyn öz əmisi oğlu **Müslim ibn Aqili** üsyanı təşkil etmək üçün öncədən Kufəyə göndərir. Minlərlə Kufə sakini imam Hüseynə biət etdiyini bildirdiyindən Müslim

sevinib bu haqda imam Hüseyini məktubla məlumatlandırır. Lakin kufəlilərin üsyanı hələ qızıışmamış yatızdırılır, Müslim ibn Aqil tutulub **680-cı ilin sentyabrında** qətlə yetirilir. Həzrət Hüseyini bundan xəbərdar eləyə bilmirlər. Çünki o, **Məkkəni** tərk edib kiçik bir dəstə ilə Kufəyə tərəf yollanmışdı. Ağır faciəvi məlumatlar imam Hüseyinə yolun yarısında çatır. Lakin şiə müqəddəsi qorxub geri qayıtmır.

Elə bu vaxt Kufənin təzə hakimi **Ubaydullah ibn Ziyad Hicazdan** İraqa gedən yolların üstünə döyüşçü dəstələri düzürür. Məhz onlardan biri imam Hüseyinin Kufəyə yolunu kəsir. Nəəlac qalan şiə imamı öz **72 (40 piyada, 32 atlı: başqa versiyada 200 nəfərdən söhbət gedir)** nəfərlik dəstəsilə Ninəva çölündə məskunlaşır. Bir neşə gündən sonra **Ömər ibn Səədin** komandanlığı altında **4.000** əskərdən ibarət ordu **Ninəvaya** yaxınlaşır.

680-cı ilin 10 oktyabrında əl-Hüseyn ibn Əli Əbu Abdullah əl-Müctəba (seçilmiş, bəyənilmiş deməkdir) öz dəstəsilə düşmən alaylarının qarşısına çıxır. Öncə xəlifə ordusunun heç bir əskəri Muhəmməd peyğəmbərin nəvəsinə hücum etmək istəmir. Nəhayət ki, kindilərdən biri, rəvayətə görə **Malik ibn Nusayr**, qılıncını çəkib şiə imamına zərbə endirir. Bu, ordu üçün müdhiş bir signal olur. Hamı imamın kiçik dəstəsinin üstünə şığıyıb müqəddəs ailənin qohum-əqrəbasını, dostlarını qılıncdan keçirir. Ölənlərin başları əməvi xəlifələrinin paytaxtı Dəməşq şəhərinə göndərilir. Vaxt ötüşəcək və bir yaddaş olaraq Ninəva adlı mənhus ərəb çölünün üstündə Kərbəla şəhəri salınacaq.

Şiələrin təziyələri, ağı mərasimləri, misteriyaları öz mövzularını bu hadisədən götürür. **680-cı il (hicri tarixinin 61-ci ili) oktyabr ayının 10-u** şiəlik tarixinin bəlkə də ən əlamətdar, ən mühüm günüdür. **Muharram** ayı şiə məmləkətlərində hüzn, kədər, yas ayıdır. Şiə ənənələrinə görə ilk yas, ağı mərasimləri, hüzn, əza məclisləri imamın ölümündən sonra keçirilməyə başlanmışdır. Tarix söyləyir ki, təziyələrin əsas şiə mərasiminə çevrilməsində “peşmanlanmışlar” adlandırılan **ət-təvvabun** hərəkətinin böyük rolu olmuşdur. Əməvilər **hicri tarixinin 61-ci ilində** Kufədə hərbi vəziyyət ləğv edildikdən sonra yaradılmış bu təşkilatı **“yüzllərlə şiənin gizli ittifaqı”** adlandırırdılar.

Orta çağların tanınmış tarixçisi **əl-Yəqubiyyə** görə kufəlilər Mədinəyə yönələn imam qohumlarını acı fəryadlarla, ağılarla qarşılayırlar. Geriyə dönərkən **“müqəddəs ailə”nin** yaxınları öz gözətçilərindən xahiş edib Ninə çölündə imamın ölümünün 40-cı günü ağı mərasımı qururlar. Əməvilərin hakimiyyəti dövründə şiə imamlarının evlərində bəyan edilmədən, rəsmiləşdirilmədən hər il təziyələr saxlanılırdı: Mədinə şəhərində əməvilər buna göz yummuşdular. Təziyələr şiələr üçün həm də hakimiyyətdə olanlara qarşı özünəməxsus bir etiraz aksiyası idi.

Erkən Abbasilər siyasi məqsədlər güdərək hakimiyyətə gəlmək ümidilə şiələri, onların təziyələrini, xüsusilə də İran camaatı arasında, dəstəkləyirdilər və farslara təziyəni leqallaşdıracaqlarına söz verirdilər. Lakin onlar hakimiyyətə gəldikdən sonra hər şey dəyişdi: **əl-Mütəvəkkil (847-861)** zamanında hətta imam Hüseynin qəbri belə dağıldı. Bu hadisə **850-ci ildə** baş verir.

Çünki əl-Mütəvəkkilin, Abbasi xəlifəsinin, şiələri və onların imamlarını görməyə gözü yoxdu.

Şiə hökmdarları isə təziyələrin geniş yayılmasına həmişə şərait yaradıblar. İraqda *Buidlərin* zamanında təziyələr rəsmiləşdirilir. **963-cü ildə Bağdad şəhərində** birinci təziyə keçirilir. Bu ənənə Suriyada *Həmdəmilər*, Misirdə *Fatimilər*, İranda və Azərbaycanda *Səfəvilər* dönəmində daha da möhkəmlənir. İlk çağlarda yas mərasimləri “müqəddəs ailə” üzvlərinin, daha doğrusu, qohumlarının evlərində saxlanırdı. IX əsrdən etibarən imam Hüseynin fəlakətini bəlağətli şəkildə danışan ağıcılar peşəkarcasına bu işlə məşğul olmağa başladılar: *rövzəxanlar, nouhə-xanlar, mərsiyəxanlar* meydana gəldi. X yüzilin əvvəllərində isə *Bağdad, Hələb və Qahirə* şəhərlərində təziyələr keçirmək üçün *Hüseyniyyə* adlanan binalar tikilir. Təziyələr əvvəlcə hörmətli şiələrin evlərində başlayıb *Hüseyniyyələrdə* davam etdirilərdi və bu zaman poetik-teatral formada imam Hüseynin öz dəstəsilə Mədinədən İraqadək çəkdiyi əzablar güzgülənərdi. ***Bu, təziyələrin təşəkkül tarixidir. Onların dini mədəniyyət faktına çevrilməsi yalnız IX əsrdə mümkünləşir.*** Şəbihlər isə daha çox İran mədəniyyətilə ilə, fars mədəni ənənəsilə ilişiklidir: onların da təşəkkülü və formalaşması XVI əsrə, Səfəvilərin hakimiyyəti illərinə təsadüf edir.

Təziyələrə və şəbih tamaşalarına hazırlıq şiə məmləkətlərində artıq *muharram ayının 1-dən* başlanır. Muharramın ***10-u aşuradır***, imam Hüseynin qətlə yetirildiyi gündür. Bu günü səhər tezdən məscidin müəzzini bəyan edir. Aşura şiə tarixinin ən ağır günüdür. Məhz aşurada imam Hüseynin qətlə bütün şiələr tərəfindən sanki bir daha

yaşanılacaq. Şiə bu günü müqəddəs faciəvi gün bilib əvvəlcədən aşuraya tədarük görür. Aşurada şiə ölkələrində ictimai-sosial, iqtisadi həyat dayanır: dükənlər, idarələr işləmir, heç kəsə məişət xidməti göstərilmir. Bu müddətdə yalnız hamamlar açıq qalır. Aşura günü çimmək müsəlman dünyasında səvaba yazılır. Bundan əlavə həmin gün hamamlardan *sinəvuranlar, zəncirvuranlar, xəncərvuranlar* da faydalana bilirlər. Onların yaralarının sağlması üçün bu, vacibdir. Aşura gününə şiələr buğda, qarğıdalı, mərçi, noxud, ağ və qırmızı lobyalardan hədik bişirir, doşab, yağ və undan halva çalırlar: çalışırlar ki, çörək yeməsinlər, halva və hədiklə keçəsinlər. Bu gün halva, hədik, şərbət, su, çay, qənd paylamaq şiələrdə adətdir.

Şiə məmləkətlərində təziyə məscid qapılarından şəhərə çıxır. *Təziyə şəhər üçün düşünülmüş kütləvi tamaşadır, canlı prosesdir: küçə nümayişi ilə küçə teatrı arasında mövqelənir.* Əzadlar kütləsinin ön cərgələrində birinci olaraq *ələm* (beş barmaqdan ibarət əl simvolu) və *qara bayraq* aparılır. Quranın ayə və surələri də qismən plakatlar və transparantlar kimi tuğlara (tuğları gəzdirənləri *tuğdar* deyə çağırırdılar) sancılmış şəkildə öndə sıralanır. Bu kütləvi mərasimdə, ona Azərbaycanda *əza qafiləsi* deyirlər, əsas yeri *rövzəxanlar, mərsiyəxanlar və nouhəxanlar tuturlar*. Onlar təkcə Kərbəla hadisələrini nəql edib, danışib mərsiyə və nouhələr oxumurlar, eyni zamanda mərasimin tempo-ritmini, hərəkət dinamikasını müəyyənləşdirirlər. Mərasim içrə *rövzəxan* və onun müşayətçilərinin ardınca *sinəvuranlar, zəncirvuranlar, xəncərvuranlar, daşdöyənlər* (səngzənlər) cərgələnir. Bunlara *əlviiyyə* də deyilir.

Növbəti hücrə, yer imam Hüseynin, onun dəstə üzvlərinin (*72 nəfər tərəfdara **imamhəng** deyilirdi*) şəbihlərə, yəni Hüseynin əshabələrini təqlid edənlərə məxsusdur. Müaviyyənin, Yezidin, Şümrün şəbihləri də bu arada görürük. Mümkündür ki, əza qafiləsində Kərbəla hadisələrindən bəzi epizodlar (məs; “**Əliəkbərin şəhidiyi**”) primitiv-realistik tərzdə oynanılsın, döyüş səhnələri göstərilsin. Lakin bu şəbihləri eyni mövzuda oynanılan tamaşalarla qarışdırmaq lazım deyil: onlar təziyə prosesinin şəbihləridir; mərasimdə Kərbəla çölündəki hadisələri göstərirlər, döyüşləri yamsılayırlar.

Çox vaxt heç kim şiə təfəkkürünə görə mənfi qəhrəmanların şəbihini çıxarmaq istəmir. Bu zaman onun fiquru uyuqla əvəzlənir. Döyüşçülər arasında Kərbəla iştirakçılarının atlı şəbihlərinə də rast gəlmək mümkündür. Bu dəstələrdən sonra balaca ağ atlar, ağ dəvələr gətirilirdi və onların üstündə üzü arxaya oğlan uşaqları əyləşdirilirdi. Mərasim kontekstində çılpaq uşaqlar saflıq, təmizlik, məsumluq rəmzləri kimi qavranılırdı. Vizual təəssüratı gücləndirmək üçün onların sifətlərini, əllərini, ayaqlarını azacıq qana bulayırdılar, atların sağrısına ağ göyərçinlər qondururdular. Lap axırda isə bir arabada yavaş-yavaş Allahın şiri irəliləyirdi. Bu şir parçadan tikilmiş nataraz bir kukla idi, kuklaçı tərəfindən içəridən primitiv bir tərzdə idarə olunurdu; mütəmadi şəkildə bu şir saman ovucayıb başına tökürdü: yəni ki mən **Əsədullah**, Allahın aslanı olub imam Hüseyni Kərbəla fəlakətindən xilas edə bilmədim. Şəhər küçələrilə addımlalayan bu izdihamın tən ortasında isə Kərbəla şəhidlərinin üstünə parıltılı ipək çəkilmiş şəhid tabutlarını görmək olardı. Buna əza qafiləsi

içrə **Qəbri-Hüseyn** də deyilir. Belə ki, imam Hüseynin tabutu ilə yanaşı xərək içində onun zərxcara parçalarla bəzədilmiş *qəbri (sərdabəsi)* də gəzdirilir. Çünki imamın qəbri abbasilərin nümayəndəsi **əl-Mütəvəkkil** tərəfindən dağıdılmışdı və bu işə tarixində dərin hüznə səbəb olmuşdu. Çiyinlərdə aparılan bir neçə tabut təziyə izdihamının son dərəcə təsirli fraqmentinə çevrilirdi. Bunu Təbriz miniatür məktəbinin nümunələrində də görmək mümkündür ki, aşura günü imamın və digər şəhidlərin tabutlarını şəhərin qapılarından necə çıxarırlar. Hər şəhər, hər kənd bu əza qafiləsinə öz improvizini, öz versiyasını qatırdı.

Mərasim şəhidlərin dəfni və məscid qarşısında gecəyə yavuş gerçəkləşən **şam-i qəriban**, yəni “qəriblər axşamı” deyilən kütləvi sinəvurma, ağlama və xor oxumaları səhnəsilə tamamlanırdı. Bununla da işə məmləkətinə təqribən iki ay (muharram və səfər) müddətində emosional bir qayədə yaşanılaçaq təziyələr qədəm qoyurdu. Təziyə fasilə vermədən 40 gün davam edəcək və bu 40 gün ərzində müxtəlif yerlərdə şəbih tamaşaları oynanılaçaq.

- *İran tədqiqatçısı Mənəli Vəfadarinin təziyə məsələsində xülasəsi: İranda müxtəlif növ ənənəvi xalq dramalarının ən mükəmməl **təziyədir**. Təziyə dini və mifik qəhrəmanların şəhidliyini əks etdirir. Bu dini teatrın əsas xətti xeyirlə şəər, doğru ilə yanlış arasındakı mübarizədən ibarət olub, İslamın təbliği xarakteri daşıyır. Məhz buna görə, Avropada bir sıra teatr mütəxəssisləri, o cümlədən, polşalı rejissor Yeji Qotovski, hesab edirlər ki, misteriya tipli tamaşalar bir növ sadə və təmiz teatrdır.*

İranda təziyə və şəbihlərin başqa məmləkətlərdən fərqli geniş vüsət alması faktını bir sıra alimlər mitraizmlə, tanrı Mitranın (Mehr) izzatlarından danışan əfsanələrin misteriya şəklində təqdimi ilə, Siyavuşyn dəfn məra-

simi ilə bağlayırlar. Taşkənt yaxınlığında yerləşən Pənc-kənt şəhərindən tapılmış m.ö.-nin I minilliyinə mənsub divar rəsmlərində Siyavuşa ağı deyən, sinələrinə döyən qadınlar təsvirlənib. Oxşar səhnə ilə Ə.Firdousinin “Şahnamə”sində də qarşılaşmaq mümkündür. Aydın hiss olunur ki, bu, sadəcə dəfn deyil, məhz, hüzn, təziyə prosesidir.

Şəbih tamaşaları isə sanki təziyə prosesindən qopmuş, muharram və səfər ayının 40 matəm günü boyunca səpələnmiş və bir bütövcə halına gətirilmiş fragmentləridir. Təziyə yalnız bir günün kütləvi mərasim tamaşasıdır. Şəbih tamaşaları isə matəm dövrü müddətində mütəmadi oynanılan misteriyalar, səhnədə göstərilən xalq dramlarıdır.

Şəbih tamaşalarının mövzusu, sujeti Kərbəla hadisələrindən və ya həzrət Əlinin həyatından götürülmüş pyeslər əsasında düzənlənir. Müsəlman dünyasının bu dini dramları Ninəva çölündə şəhid düşmüş şiə qəhrəmanlarının iztirablarından, əzab-əziyyətlərindən, şücaətindən, sədaqətindən bəhs edən rövzələrə söykənirdi, xeyri güclü, əzəmətli, özündən arxayın və mənəvi qələbəsi təmin olunmuş görükdürmək məqsədini güdürdü. İslam mədəniyyəti şəbəkəsində rövzələrin sayı-hesabı yoxdur. Müsəlman Şərqinin müxtəlif dövrlərdə yaşamış mütəfəkkirləri, alimləri, tarixçiləri və şairləri külli miqdarda **rövzələr (rouzələr)** yazmışlar. Avropada şəbihləri **“pəşşn pley”** adlandıraraq onları “ehtiraslı pyeslər” kimi qələmə verirlər. Tarixi XVI əsrdən üzü bəri hesablanan bu epik başlanğıca tabe dramların qəhrəmanlarını üç qrupda cəmləşdirirlər:

- ***suyuşirin personajlar*** - imam Hüseyn və onun tərəfdarları, qohumları bu kateqoriyaya aiddir;

- **qanıtaçı personajlar** - *Yezid ibn Müaviyə, Şümr, Ömər ibn Səəd, Malik ibn Nusayr bu sıraya daxildir;*
- **tərəddüd edən personajlar** - *ibn Hürri kimi fikrini dəyişib əməlindən pəşman olan personajlar.*

Avropada dini dramlar əsasən üç məcmuə ilə təqdim edilən toplularda görə tanınır. Bunalardan birincisi Fətəli şah Qacara mənsub **“Məcmuyeyi-cəngi şəhadət”** adı ilə məşhurlaşmış topludur ki, **33 məclisdən** ibarətdir. Məclislərin bəzisi **A.Kudesko, Şarl Virolld və Anri Jenere** tərəfindən tərcümə edilmişdir. Şiələrin çox sevdiyi **“Əli-əkberin şəhidliyi”** məclisi bu məcmuəyə aiddir. İkinci məcmuəni Bağdadın alman konsulu **Vilhelm Litten** dərc etdirmişdir. Üçüncü məcmuəni toplayıb ingiliscə çapa hazırlamış adam polkovnik ser **Riçard Pelli** olmuşdur. Bu toplular vasitəsilə **“Həzrət Abbasın ölümü”, “İbn Hürri təərəddüdü”, “Müslüm balaları”, “Qasım otağı”** kimi şəbih dramları Avropada işıq üzü görmüşdür.

Şəbih tamaşaları xüsusi təkyələrdə - iri çadırlarda - oynanırdı. Təkyə farscadan **“dayaq”, “böyük çadır”, “dərviş sığınacağı”** anlamlarında tərcümə edilir. Tamaşaların xərcini təkyədarlar ödəyirdilər. Şiə camaatı hələ muharram ayından öncə bu şəbihlərə hazırlıq işi aparardı. Bu hazırlıq prosesinin əsas yükü həmişə şəbihgərdanın boynuna düşürdü. **Şəbihgərdan** şəbihi təşkil edən adama, şəbih rejissoruna deyilir. Təziyələr yaxınlaşarkən şəbihgərdan qapı-qapı gəzib şəhidlərin və onların qatillərinin şəbihlərini müəyyənləşdirirdi, matəm mərasimində qrup-qrup xorda iştirak edəcək (vəgirlik eləyəcək, nəqarəti təkrarlayacaq) şəxsləri, onların dəstə başçılarını seçirdi. Yezidin, Şümrün şəbihlərini tapmaq həmişə xüsusi çətinlik törədirdi. Çünki heç kim şiələrin sevimli imamının qatili-

ni oynamaq istəmirdi. Ona görə də şəbihgərdan bu aktyorları əsirlərin, kafirlərin içindən bəyənib götürürdü. İmamın qatillərinin şəbihini çıxarmaq həyat üçün təhlükəli bir iş idi. Məsələ bu ki, cuşa gəlmiş şiə seyrçiləri şəbihi Yezidin və ya Şümrün özü bilib onu asanlıqla öldürə bilərdilər.

Təkyələrin qurulub bəzədilməsinə də şəbihgərdan nəzarət edirdi. İranda təkyələr bir qayda olaraq yaraşıqla düzəldilirdi. Bunun səbəbi də odur ki, tacirlər, məmurlar, varlı şəxslər sanki öyünüb, bir-birilə bəhsə girib təkyələri daha çox rəvnəqləndirməyə çalışırdılar. Nəticə etibarlı ilə təkyələr bahalı xalçalarla, Kəşmir şalları ilə, zərif çini və qızıl qablarla bəzədilirdi.

Təkyələr adətən düzbucaqlı formasında olurdu. Onların ən böyüyü şəhərin mərkəzi bölgəsində qurulurdu. Belə təkyələr **3-4 min** seyrçi tuturdu. Təkyələrin böyründəcə **səkkuxanalar** (*su evləri*) və **tağnümalar** (*qrim otaqları*) yerləşdirilirdi. Səkkuxanalarda camaata su, şərbət paylanırdı. Tağnümalar isə aktyorların geyim otaqları idi. Tamaşadan öncə təkyənin içində iri bir **piştəğ** (*taxt*) qurulurdu, böyründə isə minbər. Minbər rovdəxanın çıxışı üçün nəzərdə tutulurdu. Bu piştəğ, onun üzərində qoyulmuş xurma ağacının budaqları Kərbəla çölünü, bir vedrə su isə Fərat çayını bildirirdi. Şəbihlər bu piştəğin üstündə çıxış edirdilər. Onlar əksərən rol mətnini öyrənmirdilər və birbaşa şəbihgərdanın göstərişlərindən asılı olurdular. Hətta şəbihgərdan səhnədə gəzib əlindəki ağaclarla onlara necə rəftar edəcəklərini göstərirdi, nə söyləyəcəklərini deyirdi. Şəbihlər rollarını tamamladıqdan sonra səhnəni tərk etmirdilər;

aşağı öyləşib adi seyrçiyə çevrilir və hadisələrə, sözlərə, nidalara mömin şüə kimi reaksiya verirdilər.

Şəbih tamaşaları rəmz və işarələrlə bol bədii-mifoloji tamaşalardır. Bu tamaşalarda hər bir rəng özünəməxsus bir şəkildə semantikləşir. Lakin ümumi tendensiya belədir:

- **yaşıl** - müdrik və işıqlı adamları, əsasən də, *İmam Hüseyni, onun ailəsini, dost və tərəfdarlarını* rənziləşdirir.
- **ağ** - *şəhid olmaq istəyənlərə işarədir: ağ geyib müharibəyə getmək kəfənini götürüb döyüşə getmək kimi yozulur. Ağ rəng kəfəni eyhamlaşdırır. Düşmən onların öldürdüyü an bu adamların şəhid paltarlarında əlüstü qırmızı qan ləkələri əmələ gəlir.*
- **Qırmızı** - *əşgiyə, yəni mənfi xarakterli personajlar, başqa sözlə, düşmən qrupun rəngidir. Bəzən qırmızı İmam Hüseyni göstərərək şəhidliyə işarə edir.*
- **Sarı** - *münaqişədə neytral qalanları bildirir. Onlar da Hürri kimi hansı qoşunun haqsız olduğuna qərar verə bilmir. Əvvəl Yezidin qoşununda peyda olan Hürri, imam Hüseynlə danışdıqdan sonra fikrini dəyişir və müqəddəsin dəstəsinə keçir.*
- **Narıncı və bənövşəyi** - *əşgiyə başçılarını, yaxud şər qüvvələri tanıdır: bütövlükdə isti rənglər məxsusi əşgiyə qrupu, ya da Yezid qoşununun nümayəndələri üçündür.*
- **Qara** - *mətam rəngidir.*

Lakin rənglər bölgədən-bölgəyə, dövrdən-dövrə fərqli şəkildə dəyişdirilə də bilərdi: rənglərin simvolikası hökm və estetik qayda kimi qavranılmırdı. Şəbihlərdə geyim və əlbəsələr də rəmzi məna kəsb edirdilər. Rənglər personajın ovqat və davranışını, səciyyəsinə bildirirdi. Misal üçün, xeyirxah qüvvələr düşərgəsi yaşıl, şər qüvvələr düşərgəsi isə qırmızı rəngdə olurdu. Qara at şəri, ağ at xeyri təmsil edirdi.

Şəbihlərdə həmçinin müxtəlif əşyalar da rəmziləşir:

- **Yaşıl bayraq** İmam Hüseynin əshabələrini bildirir. **Qırmızı bayraq** Yezidin qoşununu göstərir. **Qara bayraqsa** matəm simvoludur,
- **su çəni** - Fərat çayını, **palma budağı** və ya **palma** əvəzinə digər cavan ağac - ağaclığı bildirir. **Gəzdirilən palma** İmam Hüseynin qəbrinin rəmzidir.
- **başə tökülmüş kiçik saman dəstəsi** matəmi göstərir,
- **ağ göyərçin** tamaşaçını məktub və ya hansısa xəbərin alınması haqqında məlumatlandırır,
- **uzun ağ geyim** (qəbir geyimi - kəfən) ölümün yaxınlaşmasını bildirmək və təhlükəni elan etmək üçün geyilir.
- **su stəkanı** suyun olmamasını göstərir.
- **qırmızı ləkələr** qana işarədir.
- **çətir** - mələkləri, xüsusilə də cənnətdən gəlmiş **Cəbrayılı** bildirir.
- **şəffaf şüşəli eynəklər** dərin duyma bacarığı və xeyirxahlığı, **tünd şüşəlilərsə** şəri və pis xarakterləri göstərir.
- **qamış** hər hansı bir təcrübə və məsləhəti əks etdirir,
- **üzərində atlı olmayan ağ at** İmam Hüseynin atı Zül-cənahı və onun ziyəsinin sücaətinə eyham vurur,
- **qırmızı rəngə boyanmış beşik** İmam Hüseynin şəhid olmuş südəmər körpəsi Əli Əskəri simvollaşdırmaq, həmçinin onun məsumluğunu göstərərək şəfqət hissi yaratmaq üçün istifadə olunur;
- **xərəkədə əyləşmiş qadın** müqəvvası əsirləri bildirir;
- **çəkmələr** səfər gözlənildiyinə işarədir;
- **kəsilmiş dəmir ya taxta qollar** Həzrət Abbasi (İmam Hüseynin qardaşını) göstərir;
- **qılınc şəkilli bayraq** İmam Hüseyn ordusunun simvoludur və bu bayraq onların yeganə döyüş silahı kimi qavranılır.
- **dəvə səhra həyatını, quraqlıq və qafiləni** bildirir.
- **Şir (kukla)** İmam Hüseynin şəhidliyindən sonra dayanmadan ağlayıb kosmik məşətblı hüznü eynəmləşdirir.

Və bütün bunlardan əlavə, konkretliyə gəldikdə deməliyik ki, **suyuşirin qəhrəmanların** şəbihləri ağ qaftan,

yaşıl ya qırmızı əba geyinirdilər, başlarına yaşıl çalma qoyurdular; çiynlərində isə qızılı tikmələr olurdu. Döyüş səhnələrində onlar qılınc bağlayırdılar, yumşaq dəridən hazırlanmış ağ uzunboğaz çəkmə geyinirdilər. Evdə, qohumlarının yanında isə bu qəhrəmanlar sadə başmaqlarda (*nəleynlərdə*) gəzirdilər. ***Qaniacı personajların*** şəbihlərinin əynində isə qara rəng üstünlük təşkil edirdi. Qadınların şəbihləri də qara çarşablarda olurdular. ***Tərəddüd edən*** (*və ya peşmanlamış*) personajların geyimlərində ağ və qırmızı rənglərin kombinasiyasından yararlanırdılar.

Mələklər cübbə geyinirdilər, başlarına isə tac qoyurdular.

İmam Hüseynin şəbihi mütləq yaraşıqlı ortaboylu adam olmalıydı və qılıncının dəstəyi boyda saqqal saxlamalıydı.

Həzrət Abbasın şəbihi isə mütləq ucaboy, enlikürək şüələr arasından seçilməliydi.

Tamaşaların əsas personajlarına həm də ***“daimi personajlar”*** deyirdilər.

Şəbih tamaşaları başlanmamışdan öncə təkyədə rövzəxanlar, mərsiyəxanlar, nouhəxanlar çıxış edirdilər, bir növ seyrçi auditoriyasını tamaşadan öncə coşdururdular, onları melodramatik ovqata kökləyirdilər. Bu tamaşalarda hər bir ifadə, hər bir replika, hər bir nida ağlamaqla, şivənlə, acı fəryadlarla qarşılanırdı. Ancaq seyrçilər bilirdilər ki, ağlamaq da, göz yaşları da sonsuz olmur. Odur ki, seyrçilər təkyələrə gələndə özlərilə şüşə və ya mis flakonlarda gözlərini islatmaq üçün su gətirirdilər. Bu fakt ondan məlum ki, hər dəfə təkyələr yığışdırılanda xalçaların üstündən yüzlərlə belə flakonlar tapılırmış.

Şəbih tamaşalarında qadınlar iştirak etmirdilər: seyrçi olmağa isə onların tam haqqı çatırdı. Ona görə də kişilər qadın personajların şəbihi kimi səhnəyə çıxırdılar. Zeynəb, Fatimə və Səkinənin şəbihləri yaraşqlı yaşıl paltarlar geyinirdilər, əsir edildikdə isə köhnə libaslara bürünürdülər. Şəbihlərdə bütün rolları kişilər oynayırdılar: hətta qadın rolları gözəl səsə malik yeniyetmə oğlanlar tərəfindən ifa edilirdi. Onlar, əsasən, heç bir qrimdən faydalanmırdılar, çadrada yaxud qara duvaqda səhnəyə çıxırdılar. Tədrisən qadınlar da, XX əsrin əvvəllərindən, şəbih tamaşalarında, iştirak etməyə başladılar. Lakin kişilərin qadın rollarını ifa etdiyi müddətdə, qadınlar müstəqil şəkildə özləri şəbih tamaşaları hazırlamağa cəhd göstərirdilər ki, burada da bütün kişi rollarını qadınlar oynayır və yalnız kişilərin iştirakına qadağa qoyulmuş məclislərdə göstərilirdi.

Şəbihlər tamaşa zamanı hisdən, mazutdan, təbii qandan bəhrələnidilər: saçlarının ağardığını göstərmək istədikdə adi undan yararlanırdılar; kəsik başdan qan axdığını bildirmək üçün isə yenidən saqqalanmış heyvanın ətindən istifadə edirdilər. Çox zaman aktyorlar boğazlarında və ya kökslərində bağırısağa doldurulmuş qan gizlədirdilər. Döyüş səhnələrində azacıq zərbədən bağırısaq deşilib partlayır, bayıra natural qan fışqırırdı. Bu cür effektlər seyrçini rıqqətə gətirməkdən ötrü idi.

Kiminsə çevrilərək səhnə ətrafı boyu gəzişməsi vaxtın keçməsinə və səfərə işarə edirdi. Dodaqlara yaxınlaşdırılmış barmaq təəccübü, ayaqları sürümək hirsini bildirir. Ayağı yerə çırpmaq döyüş meydanında mübarizəyə çağırışdır. İrəliyə getmək çağırışı üçün istiqaməti tuşlamaq kifayətdir. Bir əlin qulağa yaxınlaşdırılması səhnənin dəyi-

şilməsinə, musiqinin başlaması və ya dayandırılmasına işarədir. Orta və şəhadət barmaqlarını gözüne tutub baxmaq İmamın gələcək hadisələri öncədən xəbər vermək bacarığını eyhamlaşdırır .

Təziyə və şəbihlərin vacib elementlərindən biri də musiqidir. Əsas alət nağaradır, dəfdir, ancaq digər alətlər də istifadə olunur: təbil, şeypur, ney kərənay, klarnet və s. Təbii ki, bəzi alətlər msüasir dünyamızdan şəbihlərə transformasiya edilir. Hər bir alət səhnədə konkret atmosferin yaradılmasına xidmət edir.

Şəbih tamaşaları təziyə müddətində hər gün məmləkətin, şəhərin, kəndin hər bir məhəlləsində, hər bir meydanında təkrar-təkrar oynanırdı və hər bir vaxt istənilən miqdarda seyrçi toplayırdı. Bundan əlavə kiçik təkyələri asanlıqla söküb yenidən quraşdırmaq imkanı vardı. Odur ki, şəbihgərdan bir tamaşanı asanlıqla şəhərin müxtəlif yerlərində göstərə bilərdi. Məlumdur ki, müəyyən çağlarda Kərbəla mövzusunda imamın düşmənlərilə (Yezidlə, Şümlə) bağlı məzhəkəli şəbihlər də ifa edilirdi.

Hec bir şübhə doğurmur ki, müsəlman dünyasında şəbih tamaşalarının mərkəzi regionu İran olmuşdur. **“Şəbih çıxarmaq”** dəbini şiə aləminə İran diqtə etmişdir. Hərçənd ki, bu tamaşalar böyük uğurla ərəb ölkələrində də, Türkiyədə də, Azərbaycanda da oynanılmışdır. Şəbihgərdana ərəb ölkələrində **“muinilbakə”** və ya **“muyinbuka”**, yəni “göz yaşı axıtmağa kömək edən adam” deyilir. Bu siyahıda biz Türkiyənin adını çəksək də, qeyd etməliyik ki, təziyələr və şəbihlər osmanlı türklərinin mədəniyyəti üçün o qədər də xarakterik sayılmır. Hər halda primitiv naturalizm və kobud simvolizm sərhədində ifa olunan şə-

bih tamaşaları müsəlman mədəniyyətinin son dərəcə əlamətdar mədəni hadisəsidir.

Müasir İranda şəbih tamaşaları çadırlarda yox, daha çox açıq səma altında, şəhər meydanlarında, kəndlərdə oynanılır. Bu cür tamaşaların əsasında itaət və var olmanın müqavimət və məhvə qarşı mübarizəsindən danışan əhvalat, xeyirlə şərlər, haqla nahaqq arasındakı döyüş durur. Şəbihlər ən qədim İran tamaşalarından biri kimi çoxlu simvollarla zəngindir. Şəbihlərdə aktyor və tamaşaçılar arasında məsafənin olması, yabançılaşma, şərtliliklə naturalizmin sintezi əsas xüsusiyyətlərləndir.

Təziyə müddətində şəbih tamaşalarına yığılan mütəşəkkil kütlə xalqın zülmə qarşı birləşə bilmək qabiliyyətini göstərir. Minlərlə göz yaşı tökən insan yay günəşinin istisində, qışın soyuğunda pambıq xalçanın üstündə saatlarla sakitcə oturaraq İmam Hüseyn və onun əshabələrinə həsr olunmuş təmsilata qulaq asır, matəm saxlayırlar. Açıq havada, yaxud kənd meydanında göstərilən şəbihlər 2 saatdan 4 saata qədər davam edə bilər. Vaxtilə bu pyeslərin *müəllifləri naməlum şairlər yaxud mərsiyəxanlar olublar. İndi Rəfiyə Qəzvini ("Həmlə Heydəri"nin müəllifi) və İbn Həsəm Kaşğayi ("Xavarannamə"nin müəllifi)* məhz bu cür mərsiyə poetikasına köklənmiş pyes yazarlarından sayılırlar.

Beləliklə də, təziyələr insanlar üçün ictimai-siyasi təşviqata yanaşmanın başqa bir yolu sayıla bilər.

Təziyələr və şəbihlərin izahlı söz lüğəti
(*E.Aslanovun kitabı əsasında*):

- *Aşuraxana* - aşura zamanı şəbih tamaşası üçün hazırlanan müvəqqəti tikili və ya hazırlanan saray anbar. Bu münasibətlə

binanın bütün divar və taxtaları üzərində Quran mətnləri yazılmış qara parçalarla örtülür, hər yerə ələm və tuğlar sancılır.

- **Büraq və ya Buraq** - Şəbih tamaşası ərəfəsində əzadların xərəkdə gəzdirib nümayiş etdirdiyi qadın başlı, at bədənli əfsanəvi bir minik heyvanının müqəvvası. Mühəmməd peyğəmbərin merac zamanı mindiyi xüsusi at.
- **Vəfati-Səkinə** - Şəbih tamaşası. Burada əsasən Dəməşq şəhərinə gətirilmiş Qasımın nişanlısı, imam Hüseyin qızı Səkinənin ölümü təsvir edilirdi.
- **Qasım // Qasim** - Adın mənası “bədbəxt” anlamına gəlir. Şəbihlərdə imam Hüseyin qardaşı oğlunu təmsil edən personaj. “Qüasım Həsən oğlunun şəhadəti” tamaşasında o, düşmənlər ilə savaştan öncə matəm şəraitində toy edir, nişanlısı Səkinə ilə həcləgah adlı qara bir çadıra keçirdi. Sonra döyüşə yollanır və orada şəhid olurdu.
- **Qasım otağı** - Əza qafiləsində xərək üstündə gəzdirilib şəəbih tamaşasının oyun meydançasında yerləşən bir toy çadırı modeli.
- Onun içində başsız, qanlı bir müqəvva əyləşdirilir, ətrafında şamlar yandırılır, otaq özü isə gəlin otağı kimi bəzədilirdi.
- **Qafilə** - Aşura günü məscid qapılarından başlanan izdihamlı matəm yürüşünü təşkil edən iştirakçılar dəstəsi.
- **Qafiləsalar** - Əza qafiləsində ayrı-ayrı dəstələrə başçılıq edən şəxs. Ona Azərbaycanda “dəstəbaşı” deyirdilər.
- **Qəbri-Hüseyn** - Əza qafiləsində üzərində sərdabə şəkilli qurğu olan bir xərək. İmamın qəbrini təmsil edən bu qurğu daş-qaş, ipək parçalarla bəzədilir, üzərinə zərli çalma, qılnc-qalxan, ox-kaman, uzunboğaz çəkmə və s. əşyalar düzülürdü.
- **Qətl** - “Həzrət imam Hüseyin şəhadəti” və ya “Eydi-qətl” tamaşası.
- **Əzadar** - səyyar əza qafiləsində iştirak edən hər bir şəxs.
- **Ələm** - Əhli-beyti bildirən simvol: əza qafiləsində yumşaq metaldan əl formasında düzəldilmiş simvol kimi gəzdirilir.
- **Ələmdar** - ələmi daşıyan şəxs.
- **Əli** - Şəbih tamaşalarının qəhrəmanlarından biri, ilk şiə imamı. Ona “Şahimərdan”, “Əli Mürtəza” kimi də müraciət edirlər.

- **Əliəkbərin otağı** - İmam Hüseynin on səkkiz yaşlı böyük oğlu matəmini təsvirləyən səhnə. Demək olar ki, “Qasım otağı”nın təkrarıdır. Xərək üzərində gözdirilən bu qurğunun ardınca Əliəkbərin anasının şəbihi addımlayırdı.
- **Əşkal** - Şəbihlərdə oyun meydançasını bəzəyən, əza qafiləsində isə əllərdə gözdirilən plakatlara verilən ad.
- **Zinpuş** - Əza qafiləsində həm ayrıca, həm də at üzərində gözdirilib İmam Hüseynin atı Zülcənahın çulunu təsvir edən, qan rənginə boyanmış əşya.
- **Zülfıqar // Zülfüqar** - Əlinin ikiəgziz qılınCının adıdır. Şəbihlərdə adətən divardan asılırdı.
- **Zülcənah** - İmam Hüseynin atının adı, “qoşaqanad” deməkdir. Əza qafiləsində at zinpuşla yəhərlənir, sağrısına 88 ox “sancılır”, atın başı tovuz və ya dəvə quşu lələkləri ilə bəzədilir, üstünə qana bulaşmış ağ göyərçinlər qondurulurdu.
- **İmamhəng** - imamın tərəfdarları, əşhabələr.
- **Yezid** - şəbih personajı, ərəb xəlifəsi. Tamaşa zamanı başında şəbküləh və ya zəngin şal, yaxud yaşıl çalma, əynində isə sarı xələt və ya da qara ləkəli qırmızı geyim olurdu.
- **Küffar qoşunu** - dinsizlər qoşunu. Şəbihlərdə onlar qırmızı geyindirildilər, qara atlara minmirdilər, nizələrin ucuna insan başlarını bildirən nəsnələrə və ya iri limon taxırdılar.
- **Səllə** - Əza qafiləsində tuğ və ələmlə yanaşı aparılan bayraq növü.
- **Həşiyə-sütun və ya kətəbə** - Üstündə Quran yazısı olan basma naxışlı pərdələr.
- **Üqab** - Həzrət Abbasın mindiyi atın adı, “qartal” deməkdir. Əza qafiləsində atın belinə əlləri kəsilmiş bir müqəvvə oturdulur, ətrafında isə qara köynəkli uşaqlar mərsiyə oxuyurlar.
- **Xeyməgah** - Əza qafiləsində İmam Hüseyn tərəfdarları üçün ayrılmış bir neçə çadırdan ibarət yerə verilən ad.
- **Təndirəcuzə** - Əza qafiləsində xərək üstə gözdirilib içəridən işıqlandırılan bir təndir modeli. Rəvayətə görə Şümr imamin kəsilmiş başını övvəl təndirdə gizlədibmiş. Lakin arvadı təndirdən nur çıxdığını görüb onu açır və mətləb fəş olunur.

3. İranda kukla tamaşaları

XV əsrin ilahiyyatçısı **Hüseyn Kaşifi** öz risaləsində (*indi bu risalə London muzeyində saxlanılır*) kukla teatrını öz dini düşüncələrinin izahından ötrü bir model kimi götürmüşdü. O, yazırdı ki, iki nəfər, biri xeymənin içində əyləşmək şərti ilə kukla tamaşası göstərirdilər. Polyak A.Oleari də Şamaxıda xanın hüsurunda rus skomoroxlarının göstərdiyi vertep üslubuna oxşar üslubda tamaşaya baxdığını gündəliyində qeyd edirdi. Yalnız ingilis U.Ouzli 1812-ci ildə gördüyü kukla teatrının paravanası - xeyməsi - barədə söz salır, onun quruluşundan danışır. Məhz U.Ouzli Qərb ədəbiyyatında ilk dəfə İran kukla teatrının qəhrəmanı kimi Keçəl Pəhləvanın adını çəkir.

Keçəl Pəhləvan tamaşası zamanı, U.Ouzlinin dediyinə istinadən, iki nəfər - kuklaçının özü və yardımçısı - təqribən 1 m. hündürlüyü olan dördkünnc taxta karkasın üstünə yaşıl parçadan örtük çəkilrlər. Sonra kuklaçı keçib xeymənin içində əyləşir və əlcək kuklaları oynadır. Bu zaman xeymənin böyründə dayanmış yardımçı kuklalarla dialoqa girir və hadisələri nəql edir.

U.Ouzli bu tamaşanın İran mədəniyyətinə mənsubluğuna əmin olsa belə, yenə söyləyir ki, tamaşanın seyrçiləri və kuklların özləri türk dilinin hansısa ləhcəsində danışrdılar. Bu tamaşada:

- *Keçəl Pəhləvan elə ki öz evinin pəncərəsindən gənc bir qızı görürdü, həmənə ona vurulurdu. Ancaq dostu ona deyirdi ki, evlənməyi unutsun; nədən ki, bu, Keçələ bədbəxtlik, qəm-kədər gətirər. O səbəbdən ki, qız divlərin bacısıdır. Ancaq Pəhləvvan dostunun məsləhətinə qulaq asmır və bu zaman buynuzlu, bədheybət div Keçəlin qarşısına çıxır. Pəhlə-*

van qorxur: amma sonucda divin üstünə cumur. Onlar birbirini o ki var, döyürlər. Axırı Keçəl divi öldürür. Bu zaman kuklaçı div kuklasının iri başını paravananın fasadından asır. Sonra Pəhləvan qızın qırmızı, ağ, qara, sarı, təkbuyuz, xal-xal div qardaşlarını da qətlə yetirir və onların da qorxunc qafaları paravananın fasadında görüntülənir. Döyüşləri qələbə ilə bitirən kimi Keçəl qıza sahiblənmək istəyir. Yenə dostu mane olur və ona qaydaları gözləməyi məsləhət bilir. Elə bu məqamdaca qazı və molla peyda olurlar, Keçəl Pəhləvanla qızın kəbinini kəsirlər. Toy çalınır, rəqqasələr və musiqiçilər görünür və Keçəl öz aşib-daşan ehtirasını meydan estetikasına xas bir şəkildə göstərə-göstərə xeymənin üstündən düşüb gedir.

Fars mədəniyyətində kukla tamaşalarının növləri çeşid-çeşid olub. **“Xeymeyi şəb-bazi”**, **“Çaderxəyal”**, **Keçəl Pəhləvan** XVI əsdən üzü bəri İranda məşhurdur. Düzdür, bu tarixi XII yüzilə aparıb bağlayanlar da mövcuddur. Nizami Gəncəvinin əsərlərində əyləncədən danışılan zaman kuklalar və ya kukla oyunu barəsində mütləq nələrsə söylənilir. Böyük mənada isə fars kukla teatrı bütün dünyada **Keçəl Pəhləvan** adı ilə tanınır. Lakin Keçəl Pəhləvan teatr deyil, kukla oyunu növü deyil, xüsusi janr deyil, farsların **PƏNC** kukla teatrının tamaşasıdır. Bir sıra alimlər bu fikrədirlər ki, Keçəl Pəhləvan türk **Qaragözünün** fars variantıdır, onun doğma qardaşıdır. Bəzi tədqiqatçılar “Keçəl Pəhləvan”la Qaragözün oyun texnikasını səhvən, “Xeymeyi şəb-bazi” adına aldanaraq, eyniləşdirirlər. Halbuki Qaragöz kölgə teatrıdır, Keçəl Pəhləvan” isə Pənc teatrının əlcək kuklaları. Çox qəribədir ki, U.Ouzli də Keçəli ingilis kukla oyunlarının qəhrəmanı Pançla tutuşdurur.

Keçəl Pəhləvantamaşası tütək, dəf və nağara ilə müşayiət olunurdu. Tamaşada çoxsaylı personajların kuklalarından istifadə edilirdi. Burada kuklaların maksimal

miqdarı heç vədə konkretləşdirilmirdi: hər şey kuklaçının fərasətindən, hünərindən və improviz bacarığından asılı idi. Ancaq Keçəl Pəhləvankukla tamaşasında kuklaların minimal sayı 5 personajdan az olmamalıdır. Bu, bütün tamaşalar üçün mütləqdir. Həmin personajlar bunlardır: **Keçəl Pəhləvan, Şeytan, Rüstəm, Axund və Zən**. Bəzən süjetə görə şeytan div və ya əjdəha ilə əvəzlənir, Axund da - Molla ilə. **Pənc** kukla teatrının əsas personajlar:

- **Keçəl Pəhləvan** fars folklorunun dazbaş nəhəngidir, atletdir, güclüdür, hiyləgərdir, fırldaqçıdır, dələduzudur, arvadbazdır. Xarakter, bədii mündəricə etibarlı ilə Keçəl Pəhləvan türk Qaragözünün eynidir. Ona “Kəl Pəhləvan” da deyilir. Müsəlman kimi geyinir, ağıllıdır, amma savadsızdır. Amma buna baxmayaraq şair olub şeir yazmağı da var. Di gəl ki, çox ikiüzlüdür.
- **Şeytan** ara qarışdırən bir kimsədir, kukla tamaşasının diskursu çərçivəsində adamları bir-birilə salıqdır, gülünc vəziyyətlərin yaranmasına bais olur. **Rüstəm** “Şahnamə”dən tanınan Rüstəm-zal adlı qəhrəmanın adaşındır, haradasa onun komediya variantıdır, Keçəlin dostudur. “Pənc” kukla teatrının Rüstəmi Şərq Don Juanıdır: ucdantutma bütün qadınlar ona məftundur. Burada türk Qaragözünün keyfiyyətləri elə bil ki Keçəl Pəhləvanla Rüstəm arasında paylaşdırılır.
- **Axund** Pənc teatrının Həsən xoca və ya Məhəmməd xoca adıyla çıxış edən personajıdır, ruhaniliyin nümayəndəsidir. O, həpənd, küt, sadələvh bir adamdır. Həsən xocanı hamı dolayır: arvadı ilə qızı isə onun başına oyun açıb axırda Axundu evdən qovurlar. Düzdür, Axund xeyrixahdır, amma köməksizdir. Bundan əlavə onun bir bağışlanmaz eybi də var: Axund fasiləsiz-filansız içməyi xoşlayır. Fars tədqiqatçıları söyləyirlər ki, Keçəl Pəhləvanda farsların bütün aktiv, fəal keyfiyyətləri, Axundda isə bütün passiv keyfiyyətləri toplanıb.
- **Zən** “Pənc” kukla teatrının beşinci mütləq personajıdır. Fars dilində “zən” qadın deməkdir. Adətən, müxtəlif rəngli çarşablarda görünür.

İranın digər şəhərləri Tehran, Şiraz və Təbrizdə də nəfis kuklalar düzəldirdilər. Bu kuklalar olduqca mütəhərrik idi. Bu kuklaların boyu 40-50 sm. oludu: onların qarın nahiyəsində dəlik yeri saxlanılırdı və kuklaçı bu dəliyə uzun çubuq taxıb kuklanı xeymə üstündə hərəkətə gətirirdi. Çubuqlar vasitəsilə bu kuklaların çənəsini, əl və ayaqlarını tərpətmək imkanı da vardı. Bu kuklaları İranda “*Şah Səlim*” adlandırırdılar.

Çaderxəyal kimi kukla (ipli kuklalar) teatrı da, *Fanusxəyal* kimi kölgə teatrı da İran teatr mədəniyyətinin ənənəvi formalarının təmsilçiləridir.

Öz quruluşu etibarlı ilə *Fanusxəyal* maraqlı bir kölgə oyunudur. *Fanus* farsca “*fəhər*”, “*ləmpə*” kimi anlaşılr. Kuklaçı əlinə bir lampa götürüb onun fitilinin hərəkəti oturmağına fiqurlar sancırdı. Oturacaq hərələndikcə fiqurlar bir-birini əvəzləyirdi və ekranda kölgələr anbaan dəyişirdi. Bu növbələşməni kuklaçı məharətlə danışdığı nağılla uyğunlaşdırıb tamaşa yaradırdı.

Farsların kukla teatrı ilə bilavasitə bağlı tamaşa növü *Təqlid* adlanır. Doğrudur, bir çox səyyahların fikrinə görə farslar elə bir xalqdır ki, hər gördüklərinə - küçə savaşına, qoç döyüşünə, it boğuşdurmasına - *TAMAŞA* deyirlər. Bu sırada “Təqlid”in yeri xüsusi. Çünki tədqiqatçılar belə güman edirlər ki, “Təqlid” kukla tamaşasının fasiləsində göstərilən divertimentdən yaranıb, sonradan isə şəhər meydanlarına adlayıb. “Təqlid” kiçik komediya səhnələrindən, sirk, estrada nömrələrindən ibarət yüngül xarakterli tamaşa olub: meydan aktyorlarının repertuarında özünə yer alıb. Bu meydan oyununu ol səbəbdən kukla teatrina bağlayırlar ki, “Təqlid”in əsas qəhrəmanlarının, baş

təlxəklərinin adları Keçəl Pəhləvan və Rüstəmdir. “Təqlid” tamaşaları gündüzlər, özü də bir qayda kimi bayramlarda, ifa edilirdi. Keçəl Pəhləvan və Rüstəm burada daha çox sirk klounlarını xatırladırdılar: onlardan biri üzünü ağ unla, o biri isə hislə qrimləyirdi. Hər iki personajın vəziyyəti xırda-xırda epizodlarda ona-buna lağ etmək, onu-bunu ələ salmaq idi. Bu, ilk növbədə, Keçəl Pəhləvan tamaşasının beş mütləq personajına ünvanlanırdı.

VII FƏSİL

TÜRK TEATRI

1. Türkiyədə ənənəvi teatr formaları: və Qaragöz kölgə театrı

Orta əsrlər türk dünyasının tamaşa tipli oyunları çeşid-
çəşiddir. Türk aləmində nağılçılar, kuklaçılar, xəyalçılar,
rəqqaslar həmişə seyrçilərin böyük rəğbətini qazanmışlar.
Lakin onların sırasında *məddah* adı ilə tanınan nağılçıların
yeri xüsusiyyətdir. Tədqiqatçılar arasında “*ənənəvi türk teat-
rı*” deyildikdə öncə məddah və qaragözçü xatırlanır. Os-
manlı türklərinin teatr sənətinin inkişafına sufilik də güclü
təsir göstərmişdir. Mövləvi dərvişlərinin səma məclisləri
Türkiyədə teatrın təzahür formalarından ən ilgilisi, ən
suggestividir. Bu zikrləri türklərin dini misteriya театrı ki-
mi də yozmaq mümkündür.

Müasir türklər qədim ənənələrə malik mədəniyyətin
varisidirlər. Osmanlı türklərinin *Qaragöz* kölgə театrı və
Orta oyunu buna misaldır. *Orta oyunu Qaragözün mey-
dan variantıdır*. Ona *meydan oyunu* da, *zühur qolu* da
deyirlər. XVIII əsrin ilk yarısında çox məşhur olub. XX
yüzildə isə tarix müstəvisindən silinib gedib.

Qaragöz kölgə teatrındakı *Qaragöz - Həcivət* dueti bura-
da *Pişekar və Kavuklu* kimi təkrarlanır. *Kavuk* qədim baş
geyimidir: ortasında 8-10 sm.-lik boru formasında taxta par-
çası olurdu ki, ona da çalma sarınır. Bax, həmin bu taxta par-

çasına kavuk deyilirdi. Pişekar isə fars dilindən tərcümədə “işləri idarə edən”, “şatırçı köməkçisi” anlamaqlarına gəlir. Zurna və nağara Orta oyununun əsas müşayətçi musiqi alətləri idi. Bu meydan göstərilərinin mövzusu, sujetləri, personajları Qaragöz kölgə teatrından götürülmə olurdu.

Türkiyədə meydan aktyorlarına *şəbədəbaz*, *hoqqabaz*, *gözbağlıca göstərənlərə isə əfsunkar*, *sehrbaz* deyirdilər. Türkiyədə *köşəklər*, *tavşanlar*, *çurçunabaz*, *çengilər* və sairələrdən ibarət rəqqas truppaları da dəstəklənirdi. Orta çağlar Türkiyəsində *savaş (qala və dəniz oyunları) meydan oyunları* da özünə geniş yer almışdı. Yalnız XIX əsrin sonundan etibarən Avropa teatr mədəniyyəti türk sənət dəyərlərinin şəbəkəsinə daxil olur.

Lakin bütün dünyada ənənəvi türk teatrı Qaragöz kölgə oyunu ilə özünə hörmət qazanır. Kölgə teatrı müsəlman aləminin fenomenal hadisəsi kimi təsnif olunur.

Belə hesab edilir ki, kölgə teatrı Çin mədəniyyətinin təzahürlərindən biridir. Bu fikri başqa cür də ifadə etmək mümkündür: teatr aləmində kölgə teatrının vətəni Çin sayılır. Bir Çin əfsanəsində söylənilir ki:

- *bir gün Vu adlı Çin imperatorunun qadını qəfildən xəstələnib ölür. İmperator çox qüssələnir, həyəcanlanır, dərdə düşür. Qəmli əhvalatdan xəbər tutan Şau Vey isminə sadə bir çinli deyir ki, “mən imperatorun dərdinə əlac edəmə, imperatora ağ pərdə üzərində onun qadınının xəyalını göstərəm”. Şau Vey saraya gəlib hökmdar hüsurunda pərdə asmağı tələb edir, sonra isə onun arxasına keçir, başmağını olinə götürüb imperatorun arvadının nazik səsilə danışmağa başlayır. Şau Vey pərdənin arxasında şam yandırdığından kölgə ekranda aydın əks olunmuşdu. Bu kölgənin canlı adam kimi dindiğini, oynadığını görən imperator gülümsünür, qüssəsi dağılır və ruh düşkünlüyünün məngənəsindən (depressiyadan) qurtulur.*

Digər bir fərziyyəyə görə isə kölgə teatrının vətəni Hindistandır. Lakin bütün dünya kölgə teatrını əsasən **Çin kölgələri** kimi tanıyıb. Farslar kölgə teatrına **Səyəyi çini**, yəni **“Çinlinin kölgəsi”** deyirlər. Bir güman da var ki, kölgə teatrı öncə IV-V yüzillərdə Yava adalarında bərqərar olmuşdur. Təbii ki, bu mövzu ilə bağlı bir çox gümanlar heç bir tənqidə tablamır.

Müsəlman ölkələrində kölgə oyunu **xəyal əz-zill** (**“xəyalın kölgəsi”**), **zill əl-xəyal** (**“təsəvvürün kölgəsi”**), **xəyal əl-sitarə** (**“təsəvvür ekranı”**) adlandırılıb. IX yüzildən etibarən **İbn Həzm (994-1064)**, **imam əl-Qəzəli (1058-1111)**, **Muhi əd-din Ərabi (1165-1240)**, **İbn Ul-faris (1182-1235)** və digər ilahiyyatçılar, sufilər öz əsərlərində təsəvvür pərdəsini dünyaya, xəyalçı-kuklaçını tanrıya, təsvirlərisə yer üzünün canlı məxluqlarına bənzətmişlər. Türkiyədə inanmışlar ki, **Qaragöz teatrının** pərdəsi nəsihət ekranıdır. Bu xüsusda **Qaragöz** artıq sosial hadisəyə çevrilir. Kölgə oyunundan öncə ekran qarşısında oxunan **“pərdə qəzəli”** tam mənası ilə təsəvvüfün mistik ruhundadır, ezoterikaya, batiniliyə bağlıdır. XII əsrin ortalarından **Səlahəddin Əyyubinin (1175-1193)** sarayında kukla və kölgə tamaşaları göstərilmişdir. Bu haqda **əl-Qüzuli (?-1412)** özünün **“Mətali əl-Büdürr fi mənazil əl Sürür”** adlı əsərində söz açır. Sufiliyin görkəmli nümayəndəsi İbn Ərabi **“Fütuhət əl-Məkkiiyə”** risaləsinə təsəvvüfün nə olduğunu izah edərkən bədii bir obraz, eyham kimi kölgə teatrından bəhrələnir. Təsəvvüf kölgə teatrını Allah - insan münasibətlərinin modeli kimi yozur. Bəzi teatr araşdırıcıları belə fikirləşirlər ki, kölgə oyunları min il bundan öncə Hindistanın cənub-qərbindən Avro-

paya köçəri qaraçı tayfaları tərəfindən gətirilmişdir. Həmin mütəxəsislər ona əsaslanırlar ki, kölgə teatrının şişman əzələli, böyük papağı olan baş qəhrəmanı Qaragöz görkəmcə qaraçıya bənzəyir. Bu güman ciddi sayılmasa da, hər halda kölgə teatrının islam mədəniyyətinə məhz X-XII əsrlərdə yayılmasının tarixi faktdır. Başqa tədqiqatçılar bu fərziyyəyə az qala sərsəm fantaziya kimi yanaşıb onu quru boşboğazlıq adlandırmışlar.

Türkiyədə isə kölgə teatrı ***Sultan Səlim Yavuzun (1467-1520)*** Misiri fəthindən, yəni ***1517-ci ildən sonra*** təşəkkül tapır. Misirdə kölgə oyunu üç əsr bundan əvvəl bəlli olmuşdur. Mütəxəsislər bu variant üzərində dayanırlar ki, ərəb tacirləri kölgə oyununu Yava adalarında görüb bəyənmiş və Misirə gətirmişlər. Sonucda tarix bunu söyləyir ki, kölgələrin haradan olmasına baxmayaraq Türkiyədə kölgə teatrina XVI yüzildən öncə təsadüf edilmir.

Bununla belə Qaragöz kölgə teatrının Türkiyədə meydana gəlmə tarixçəsi müxtəlif çoxsaylı rəvayətlərlə müşayiət olunur. Onların məqsədi Qaragöz kölgə teatrını sırf Türkiyə civarlarında meydana gəlmiş mədəni hadisə qismində təqdim etmək, Qaragözün tarixini milliləşdirməkdir. Bunlardan ən məşhurunda kölgə teatrının əsas personajları Qaragöz və Həcivətin tarixi şəxsiyyət olduğu iddia edilir:

- *Rəvayətə görə dəmirçi Qaragöz öz bənnə dostu Həcivətlə birgə osmanlıların ilk paytaxtı Bursa şəhərində sultan **Orxan Qazi (1281-1362)**, osmanlı padşahlarının ikincisi, üçün tikilən məscidin inşasında çalışırlarmış. Çox tənəbəl və şəbədəbaz olan bu iki kimsə günlərini zaraflatla keçirərmiş. Onlar başqa işçiləri də söhbətlərinə cəlb edər, maraqlı lətifələr söylər və deyib-güllüb öylənərmişlər. Beləliklə, məscidin tikintisi Qaragöz və Həcivətin sayəsində xeyli ləngiyir. Orxan Qazi bunu eşidib, guya ki, qəzəblənir və onların hər ikisinin asıl-*

*masına əmr verir. Çox çəkmir ki, sultan öz əməlindən pəşman olur. Sən demə, Qaragöz və Həcivət vaxtilə Orxan Qazinin sarayında uğurla təlxəklik edib və onun sevimlilərinə çevriliblərmiş. Hadisələrin belə gedişatı sultanı sarsıdır və o, qüssədən xəstəliyə düşür. Bu zaman Şeyx Küştəri adlı bir sufi osmanlı sultanını sağaldacağını boynuna götürür. Onu saraya gətirirlər. **Şeyx Küştəri** öz çalmasını pərdəyə çevirir, başmaqlarının altından kukla düzəldir və bir şam yandırıb pərdənin arxasına keçir, başlayır Qaragöz və Həcivətin səsi ilə məzəli əhvalatlar danışmağa. Orxan Qazi bundan hədsiz dərəcədə zövq alır, Şeyx Küştərinin işindən xoşhallanır, gülümsünür və sağalır. Odur ki, bu fərziyyənin tərəfdarları Bursanı Qaragöz kölgə teatrının ilk yaranma məskəni bilirlər. Hətta Bursada Həcivətlə Qaragözün güman edilən məzarları da var.*

XVII yüzildən gəlişməyə başlayan Qaragöz sənəti XVIII əsrdə öz inkişafının parlaq bir dönəmini yaşayır. Osmanlı İmperiyasının paytaxtı İstanbulda xalqı sevimli göstərisinə çevrilən Qaragöz sonradan Boqarıstan, Rumıniya, Yunanıstan, Əlcəzair, Tunis kimi ölkələrə də yayılır və həmin məmləkətlərin xəyalçıları tərəfindən yerli etnosların dillərində oynanılmağa başlayır.

2. Qaragöz kölgə oyununun texnikası, kompozisiyası və personajları

Qaragöz kölgə teatrının tamaşaları ağ pərdə arxasında oynanılır. Adətən bu pərdənin ölçüləri 1x1.20 m hüdudlarında olur. Pərdə əksərən batist və ya yunla ipək qarışığından toxunulmuş xüsusi parçadan hazırlanır. Qaragözcülər bu pərdəni *AYNA* adlandırırlar. Pərdəni 4 barmaq qalınlığında piltəsi olub zeytun yağı ilə işlədilən ləmpə və ya iri gövdəli şamla işıqlandırirlər. Qaragöz teatrının pərdəsi üzərində

görünən şəkillərə xəyalçılar **TƏSVİR** deyirlər. Təsvirlər bir qayda olaraq **35-40 sm.** ölçülərində xüsusi dəridən kəsilir. Yumşaq və elastik olduğundan dəvə dərisinə üstünlük verilir. Camış və ya inək dərisindən qaragözçülər az-az faydalanırlar. Əvvəlcə dəri təmizlənir, aşılır, sonra isə mixçalarla tarıma çəkilir və şəffaflaşana qədər qurudulur. Təsvirlər məhz belə dəridən düzəldilir. Onlar dəridən kəsildikdən sonra arxa tərəfdən çox böyük ustalıqla və nəfis şəkildə rənglənir. Dəri o dərəcədə zərif olur ki, işıq dəridən süzülüb axır və pərdə üzərində rəngli şəkilləri görükdürür. Təsvirlərin boynunda, qolunda xüsusi dəliklər açılır ki, xəyalçı bu dəliklərdən təsvirləri hərəkətə gətirmək üçün yararlanır. Təsvirlər uzunluğu **60 sm.**, bir ucu latın **Y** hərfi formasında saxlanılmış çubuq vasitəsilə pərdəyə yaxınlaşdırılır və oynadılır. Qaragözçülər buna **xəyal ağacı** deyirlər.

Türklər kölgə tamaşalarını idarə edən kuklaçını **qaragözçü** və ya **xəyalçı** adlandırırlar. Təsvirləri oynadan, onları danışdıran, səsləndirən və bütövlükdə əhvalatı nəql edən sənətçi **qaragözçüdür**. Hərçənd kölgə tamaşalarında **xəyalçı** həmişə öz köməkçisi ilə birgə işləyir. Qaragözçülər öz köməkçilərinə **yardak** deyib çağırırlar. Oyun zamanı yardak qaragözçüyə bir-bir təsvirləri verir, dəf çalır, təqlidlərin mahnısını oxuyur. Qaragöz kölgə teatrında dekorlar yoxdur, lakin müəyyən predmetlərdən (onları əlbə-sə də adlandırmaq düzgün sayılmaz) hər halda istifadə edilir. Qaragöz kölgə teatrında dekorları əvəz edən bu predmetlər hətta bəzən dil açıb danışa da bilir. Tamaşalar adətən ney və dəflə müşayət olunur. Pərdə üzərində hər kölgənin öz məxsusi yeri var. Tamaşaçıya münasibətdə Qaragöz sağda, Həcivət isə solda dayanır. Güya ki, bu on-

ların evidir. Qaragöz kölgə teatrının tamaşaları həmişə improviz, nağıl və fantaziya toplusudur.

Qaragöz tamaşası 4 hissədən ibarət bir kölgə oyunudur. Xəyalçılar bunlara **Giriş** (*proloq*), **Muhavere** (**Söyleşi**, *yəni dialoq, söhbət*), **Fəsil** (*məclis, iş*) və **Bitiş** (*final*) deyirlər. Oyundan öncə pərdə üzərində dekor xarakterli predmetlərin kölgəsi görünür. Çiçəklərlə dolu saxsı güldən, ağac, fəvvarəli çarhovuz, tovuz quşu, qəlyan bu siyahıda birinci yerləri tutur. Nə vaxt ki, tütək şən bir musiqi ifa edir, predmetlər ekrandan götürülür və göstərinin Giriş bölümü oynanılır.

Girişdə Həcivət öncə bir mahnı oxuyur. Sonra **“hay hakk”** deyib bir pərdə qəzəli söyləyir. Pərdə qəzəlində adətən dünyanın faniliyindən, insan ömrünün ötəriliyindən, adamların mahiyyətə, cövhərə varə bilməyib görkəmə, formaya aldanmasından danışılır. Qəzəldən sonra o, Allaha, hökmdara dua edib uca tanrıdan xahiş edir ki, bu gün ona başa düşən, diqqətli, qanacaqlı tamaşaçılar göndərsin. Elə bu zaman pərdənin sağ tərəfindən Qaragöz qəfil bir tərzdə yumbalanıb ekrana sıçrayır. Mayallaq aşarkən Qaragöz papağını itirir. Seyrçilər onun keçəlini görüb gülüşürlər. Qaragöz bundan acıqlanır və hirsələnib rastına çıxan Həcivəti döyür. Həcivət qaçır, Qaragözsə tək qalır. Onun acığı soyuyan kimi Həcivət qayıdır.

Məhz bu andan da onlar arasında dialoq başlayır. Bu, artıq **Muhavere**dir. Geniş kontekstdə götürdükdə bu söhbətin kölgə tamaşasının süjetinə heç bir dəxli yoxdur. Söyleşi zamanı Qaragöz Həcivətlə yalnız söz güləşdirir, savadlı bir adam olan Həcivətin bütün dediklərini tərsinə yozur, onu lağa qoyur, tənqə gətirir. Son tədqiqatlar Mu-

haverelərin sayının 60-a yaxın olduğunu göstərir. Muhavərenin davam müddəti heç vaxt konkret müəyyənləşdirilmir: çünki bu, həmişə qaragözçünün fərdi improvizləri və sənətçi bacarığı ilə bağlıdır. XVIII yüzilin türk səyyahı Evliya Çələbinin verdiyi məlumata görə Muhavərə çox zaman bütün tamaşanı əvəz edə bilərdi. Hətta belə bir fakt da var ki, keçən əsrin xəyalçısı Həsənzadə soyadlı birisi axşamdan səhərəcən düz 15 saat Muhavərə oynamış, yalnız Qaragözlə Həcivəti səsləndirmişdir.

Tamaşa isə əslində **Fəsildən** başlayır. Burada artıq kölgələr arasında münasibətlər şəbəkəsi yaranır və inkişaf etdirilir. Qaragöz teatrının tamaşaları məhz Fəslin xarakterinə uyğun şəkildə adlandırılır.

Bitiş, yəni final zamanı Qaragöz və Həcivət yenidən pərdə üzərində görünürlər. Qaragöz Həcivəti təzədən döyür, Həcivətsə “sən pərdəni yandırdın, gedim ağamıza xəbər verim” deyib ekrandan çəkilir. Qaragöz isə “sabah axşam, Həcivət, gör sənin başına nə oyun açacağam” sözlərilə biçarə Həcivəti hədələyərək işıq altından çıxır.

Qaragöz kölgə teatrının öz xüsusi repertuarı var və onu iki hissəyə, iki qrupa ayırmaq mümkündür:

- *qarı-qədim oyunlar, yəni klassik pyeslər; onlara aiddir:*
- *nev-icad oyunlar, yəni müasir pyeslər.*

Birincilərə aiddir: “*Abdal Bekçi*”, “*Baxça*”, “*Çeşmə*”, “*Qayıq*”, “*Meyxanə*”, “*Qanlı Nigar*”, “*Fərhad və Şirin*”, “*Böyük evlənmə*”, “*Hamam*”, “*Tahir və Zöhrə*”.

Nev-icad oyunlar dağarcığına isə “*Baqqal*”, “*Xəncərli Həşim*”, “*Əsli və Kərəm*”, “*Leyli və Məcnun*”, “*Aşıqlıq*” kimi pyeslər daxildir. Bu pyeslərin mövzuları həmişə gündəlik məişətlə bağlıdır. Qaragöz kölgə teatrında ən qəmli süjetlər belə özünün komediya variantında zühura

gəlidir. “Fərhad və Şirin” buna gözəl misal ola bilər. Hətta ölümün özü belə kölgə teatrında gülüş hədəfidir.

“Qaragöz” teatrının tədqiqatçıları, əsasən də, C.Cəkob bu kölgə oyununun personajlarını 4 qrupda cəmləşdirirlər:

- *Əsl personajlar - Qaragöz, Həcivət, Duzsuz Dəli Bəkir, Beberuhi, Çələbi;*
- *Dialekt personajları - Əcəm, Yəhudi, Ağ ərəb, Zənci ərəb, Kürt, Erməni, Rumlu, Zeybək, Kayserili, Karadenizli, Kastomonlu;*
- *Xəstə personajlar - Tiryəki, Kəkəmə, Sərxoş, Dəli;*
- *Uşaqlar və qadınlar - Zənnlər, Qaragözün oğlu, Həcivətin oğlu.*

Qaragöz kölgə teatrında hər bir personajın konkret bədii səciyyəsi mövcuddur. Bu səciyyələr heç vaxt dəyişmir və şablon xarakteri daşıyır:

- *Qaragöz kölgə oyunlarının baş qəhrəmanıdır, yumru üzü, qara gözləri var, başı dazdır; xalq arasından çıxmış sadə, kobud, amma sözü, əməli düz, olduğu kimi görünən bir adamdır: dialektlə danışır, Həcivət, Çələbi, Tiryəki kimi savadlı şəxslərə gülür, onları lağa qoyur, hər yerə burnunu soxur, bütün hadisələrin iştirakçısı olur. Qaragözün məşhur papağı “ışkırlak” adlanır. Qaragöz də Keçəl Pəhləvan kimi şorgözün, arvad-bazın birisidir. Əksərən o, tamaşanın qadın personajlarını özünə asanlıqla məftun edir.*
- *Həcivət Qaragözün tam əksidir, elm adamıdır, mərifət və nəzakət sahibidir, sivri, qıvrım saqqalı var, hər hərəkətini öncədən ölçüb-biçən bir tipdir, hər kəsin xarakterinə uyğunlaşıb ona görə danışır.*
- *Çələbi kukla teatrının klassik personajıdır, kübar ailənin cocuğudur, oxumuş, müdrik bir kimsədir. Babasından qalma mirasla dolanar, şıq geyinməyi, şeir oxumağı, gözəl danışmağı sevər.*

- **Tiryəki** bütün ömrünü tiryək çəkməklə keçirib söhbətin ən şirin yerində yatan bit tipdir. İş-gücü heç yoxdur, kef düşkündür, kofe, tütün, nargilə gördükdə bayılır.
- **Beberuhi** məhəllə abdalıdır, nə istəsə sata bilər: al-verçi kimi bir şeydir; tez-tez danışır, hər işi qışqırığa, bağırtya gətirib ağlar. “Altı kulaç” (barmaqlar arasındakə məsafə) adı ilə də tanınır.
- **Duzsuz Dəli Bəkir** qabadayıdır, kobud, igid, özündən-razı bir tipdir. Çox dalaşır, fiziki gücü tükənməzdir.
- **Zən və ya zənnələr** kölgə teatrının qadın personajlarıdır; daha doğrusu, onlara verilən ənənəvi addır.
- **Əcəm** ya farsdır, ya azərbaycanlı: dövlətlidir, əylənməyi sevər və onu əyləndirənə çoxlu pul paylar. Əhdi-ətiq alverçisidir: ayrıca tacirliklə də məşğul ola bilər.
- **Kürt** türkcə kürd anlamına gəlir, ya hamballıq eləyir, ya da güdükçülük; türk dilində pis danışır.
- **Rumeli personajı** əksərən “Hüsmen Ağə” kimi tanınır, mühacirdir, pəhləvahlığı özünə peşə bilir, Trakiya şivəsilə danışır.
- **Kastomonlu** Türkiyənin əyalətinin təmsilçisidir, cüssəlidir, “Hümmət dayı” və ya “Hümmət Ağə” kimi təqdim edilir. Həmişə əlində balta gəzir, girəvə düşən andaca odun yarmağa başlayır, pərtöv danışandır.
- **Yəhudi** inadçılın birisidir, alverçi xisləti var. Köhnə-kürüş şeyləri yığar, onun-bunun pullarını xırdalamaqla məşğul olar.
- **Ərəb** həm ağ, həm də qara rəngdə görüntüyə gələ bilər: adətən ya uşaq olur, ya da qul. Bir qayda olaraq xına, kofə və püstə satır.
- **Karadənizli** olmaq Türkiyədə elə **Laz** olmaq deməkdir. Laz haradasa Türkiyə ləzgisi kimi bir şeydir. Onun əlində hər zaman kamança olur, çox danışır, bərkdən

danışır və qarşısındakına söhbət eləməyə aman verməz. Tez sinirlənir, tez də sakitləşir.

- **Kayserili** əksərən qolunda yumurta səbətiylə gəzir. Baqqaldır, dialekt personajıdır.
- **Arnavut** albandır, qabadayılıq etməyi planlayır, hirs-lənib özündən çıxır, amma sonucda rahatlanıb oturur, boza hazırlayar, güdükçülük yapar, bağbanlıq eləyər.

Bütövlükdə bu sıranı çox uzatmaq mümkündür, nədən ki, hər xəyalçı bu oyuna zaman-zaman özünün kəşf etdiyi personajları gətirib.

Ənənəvi olaraq Qaragöz kölgə teatrının tamaşası şərq musiqisi və yaxud göbək rəqsilə bitir. Bu tamaşalar hələ XX yüzilin əvvəllərində çayxanalarda, kənd meydanlarında, varlı evlərində göstərilirdi. Lakin 1923-cü ildə **Mustafa Kamal Atatürk** Qaragöz teatrını Türkiyədə rəsmi fərmanla qadağan eləyir. Bu qərar kölgə oyunlarının Türkiyədə inkişafına nöqtə qoyur və Qaragözü muzey eksponatına çevirir. İndi Qaragöz təsvirlərindən ibarət zəngin bir kolleksiya İstanbulun **Topqapı** muzeyində saxlanılır. XX əsrin tanınmış xəyalçısı **Xəyali Torun Çələbi** son yüzilin ikinci yarısında Qaragöz teatrının tamaşalarının yalnız sünnət toylarında oynanıldığını xəbər verir. Türkiyədə zorxana oyunları, sirk sənəti, kukla tamaşaları da geniş yayılmışdı. Osmanlı türkləri ipli kuklalardan, qol-korçak oyuqlardan, div kuklalarından tamaşa göstərmək üçün yararlanmışlar. Lakin bunlardan heç biri dünya mədəniyyəti müstəvisində Qaragöz kölgə teatri kimi tanınmamışdır. Odur ki:

- *2009-cu ildə Qaragöz YUNESKO tərəfindən bəşəriyyətin şifahi və qeyri-maddi irsinin şedevrləri siyahısına daxil edilmişdir.*

4. Sufilik və teatr: mövləvi zikrlərində teatr elementləri

“Təsəvvüf intellekt və nəfəsə nəzarətdir”.

Əbu Bəkr əş-Şibli

Fırfıra, mövləvi şeyxlərinin təbircə isə, dönən dərvişlərin səma məclisləri Ortacağ müsəlman mədəniyyətinin möcüzə ilə sərhədləşən, heyərlə seyr edilən min bir nağıl gecəsindən biridir, bircəsidir. Səma məclislərinin *Konya* (Türkiyə) şəhərində *XIII yüzildən üzü bəri* düzənlənməsinə baxmayaraq bu hadisə bütün islam dünyasına mənsubdur və ərəb, fars, türk mədəniyyətlərinin qəribə bir sintezini sərgiləyir. Dərvişlər müsəlman aləminin ən ifadəli, ən aktiv, ən kosmopolit gəzərgi fiqurlarıdır. İslam ölkələrinin inkişafı tarixi üçün dərvişlərin intellektual, əməli və psixofiziki çabalarının önəmi son dərəcə böyük olub. Onların Yaxın və Orta Şərq mədəniyyəti şəbəkəsindəki qaydasız, dağınıq maarifçi, mənəvi-əxlaqi, kulturoloji, duyğusal və ruhsal fəaliyyətinin cövhəri səma məclislərində konkret məkani obrazlarda, plastik formalarda güzgülənir. Bəzi şərqşünaslar, xüsusilə Qərb tədqiqatçıları *fırfıra* dərvişlərin səma məclislərini *“ayin rəqsi”*, *“spiritik konsert”*, *“mistik balet”* adlandırmaqla Şərq mədəniyyətinin bu fenomenal təzahürünə Avropa incəsənəti tarixində adekvat forma bulmağa çalışmışlar. Özü də məsələnin izahı, şərhilə bağlı onların seçdikləri metodoloji aparat, problemə yanaşma yönü bu mütəxəssislərin elmi definisiyalarına tam bəraət qazandırır. Lakin, əfsus ki, bu müəyyənləşdirmələrin, təyirlərin hamısı birtərəflidir və səma məclislərinin hüsnünü, təbiə-

tini, poeziyaya çevrilmiş plastikasının yaraşığını, cazibəsini ifadə etməyə qabil deyil. Ona görə Ortaçağ müsəlman mədəniyyətinin bu hadisəsini *dönən dərvişlərin səma məclisləri* adlandırmaq daha məqsədəyönlüdür. Hərçənd türklərin özü bunu “*səma törəni*”, *yəni səma mərasimi, səma ayini, səma ritualı* qismində qavrayırlar. Şübhəsiz, şərti şəkildə qəbul ediləsi bir təyin. Amma razılaşaq ki, hər həftə təkrarlanan lokal bir olaydan mərasim, ritual olur. Digər tərəfdən isə “ayın”, “mərasim” “ritual” kimi sözlərin qapsadığı mənalardan sosial-ictimai məkana bir-başə qapılar açılır. Mövləvi zikrlərininsə toplumsal dünya ilə ilişkisi çox az. Bu zikrlər fərdlə tanrı arasında gerçəkləşən ünsiyyət qatlarının, bir növ, bədii-vizual obrazıdır. Bəs səma törəninə məclis demək nə qədər caiz? Bunun üstünlüyü nədə? Və niyə məhz məclis? Çünki **məclis**:

- *müsəlman mədəniyyətində mütəhərrik çərçivə funksiyası daşıyib hər hansı bir mövzuda keçirilən hər hansı bir söhbəti “qucmağa”, əhatələməyə, sahmanlamağa qadirdir. Məclis özünəməxsus kanonik, tənzimləyici, teatral formadır və bir çərçivə, haşiyə olmaq etibarı ilə sakral və urvatsız dünyalar arasında ötürücü missiyasını yerinə yetirir.*

Məhz Ortaçağ Şərq mədəniyyəti üçün xarakterik olan belə teatral formaların daxilində tamaşa cizgilərilə cümləşmiş dərviş mərasimlərinin kompozisiya elementləri aşkarlanıb üzə çıxır. Bütün sufi qardaşlıqlarına xas dərviş zikrlərində güclü bir teatrallıq, mistika ilə qatışıq oyun elementləri var. Ancaq onların heç birinin kompozisiyası səma məclislərilə müqayisəyə gəlməz.

İndi görək *səma* nə deməkdir? Bir sıra şərqşünaslar dərvişlərin çoxsaylı hərlənmələrdən ibarət rəqsinə, daha doğrusu, onların zikrlərinə “*səma*” deyirlər. Başqaları isə

bu sözü zikrin icrası vaxtı çalınan musiqilə ilişikli hesab edirlər. Belə ki, *“səma”* sözü ərəbcə *“qulaq asmaq”*, *“müqəddəs mətni dinləmək”* mənalarında anlaşılır. Hər iki müəyyənləşdirmədə məntiqə və həqiqətə uyarlıq tapmaq mümkündür. Lakin *“səma”* haqqında Mövlanənin fikri belədir: *“Səma öz varlığıyla mübarizədir, quşların qan tökmədən apardığı vuruşdur, döyüşdür; ruhun uçuşudur... Səma sirrdir.”*

Göründüyü kimi burada bir qeyri-müəyyənlik var. Odur ki, səmanı mövləvi məclislərinin hər hansı bir kompozisiya elementilə əlaqələndirmək düzgün deyil. Amma həqiqət bu ki, *SƏMA* aşkar ilə müəmmmanın, varla yoxun, ölərilə əbədinin, gerçəkliklə virtuallığın mediatorudur; ötürücüdür, insandan Allaha doğru olan yoldur ki, bir tək səslə keçilir. Mövləvi qardaşlığının kollektiv zikrlərində də səma insanın ruhi vəziyyətinin bildiricisidir. Ona görə səma öz cismindən ayrılıb ərşə qovuşana qədər, vəsl məqamına yetişənə qədər uzanan *virtual kamilləşmə yoludur, insan ruhunun uçuşudur*. Bu səbəbdən də məclisin yalnız bütöv kompozisiyasını *SƏMA* adlandırmaq düzgündür.

Səma mövləvi dərvişinin meracıdır. Səma bir ayağı ilə Şəriət üzərində dayanıb o biri ayağı ilə Təriqətin kamillik vadilərindən dönə-dönə Həqiqətə can atan dərvişin ruh “nərdivanı”dır. “Səmaya girdinmi, iki dünyadan da çıxıb gedirsən...” Mövlanə deyir bunu...

Beləliklə, dönən dərvişlər məclisində səma məqsəd və vasitə birgəliyini ifadə edir. Fırfıra dərvişlərin səma məclisləri, ilk növbədə, XIII əsrin dahi sufisi *Mövlanə Cəlaləddin Ruminin Amalı, Eşqi və bütün ömrü boyu aradığı Həqiqətlə bağlıdır*.

Mövləvi qardaşlığının zikrləri, yəni səma məclisləri hər həftənin cümə axşamından cüməyə keçən gecə musiqi sədaları altında gerçəkləşərdi. ***Eşq dönən dərvişlərin səma məclislərinin təbiəti, ideyası, fəlsəfəsidir.*** Bu, *vəhdət əlvücudun* harmonik birgəliyi ilə cümləşmiş, varlığın hər bir təzahürünə doğru yönəlmiş platonik, *İlahi Eşqdır*. Bunun təsdiqini Cəlaləddin Ruminin öz deyimlərində də tapmaq mümkündür: ***“Torpaq eşqlə fələklərə yüksəlir. Həzrət Musanın tanrı ilə danışdığı Tur dağı eşqlə rəqsə gəlir”.***

Lakin qeyd etmək lazımdır ki, hələ ***Rumiyədək*** bəşəri eşq ideyası müsəlman mədəniyyətinin atmosferində dolayırdı. Ortaçağ islam mədəniyyətinin ən nurlu simalarından biri *Fərid əd-Din Əttar* söyləyirdi ki, ***“eşq dərvişlərin əlində cənnətin açarıdır”.*** İstər ərəb şairəsi *Rəbiyyənin* mistik poeziyasında, istərsə də böyük mütəəvviflər *Əbdülqədir Gilani, Seyid Əhməd Rūfainin* şəxsiyyətləri ilə bağlı hekayətlərdə *EŞQ* bir ideya kimi aparıcı mövqə tutur. Təbii ki, hekayətləri tarixi fakt qismində qəbul etmək düzgün olmadığı kimi onlardakı həqiqətdən də qaçmaq mümkün deyil. Xüsusilə, Şərq aləmində. Niyə? Çünki:

- *müsəlman dünyasında nəql etmə zamanı tarixi faktla nağıl arasındakı fərq minimuma endirilir: hekayət tarixi fakt, olmuş hadisə kimi, tarixi fakt isə hekayət kimi söylənilir. Məhz bəzi tədqiqatçılar da fırlanmış hərəkətlərdən ibarət zikrləri Mövlanə ətrafında cəmlənmiş çoxsaylı rəvayətlərlə, onun **Şəms əd-Din Təbrizilə** olan əfsanəvi münasibətlərlə bağlayırlar. Digər şərqşünaslarsa dönən dərvişlərin səma məclislərilə qədim Misir kahinlərinin uyğun tərzli mistik rəqsləri arasında genetik əlaqə görürlər. Əlbəttə, müxtəlif hekayətlər, bən-zətmələrlə ilişkili poetik və maraqlı yozumlar cəlbedicidir, lakin müəyyən nəticələr çıxarmaq üçün yetərinə elmi deyil.*

Dönən dərvişlərin səma məclisləri sufilərin tarixən fiksə edilmiş psixofizioloji davranış və rəftarlarının vahid estetik sistemdə düzümlənməsidir, batini olanın silsilə hərəkətlər şəklində məkana köçürülməsi, vizuallaşmasıdır. Səma məclislərinin bütöv kompozisiyası və ayrıca götürülmüş hər bir struktur elementi bunu təsdiq edir.

Çünki bütün sufilər salik olub yola çıxırlar, süluk, yəni səyahət eləyirlər; başqa sözlə, şəriətdən keçib təriqətə (anlayış IX əsrə məsubdur) adlayırlar. 12 sufi qardaşlığının hər birinə aid təriqət *yeddi pilləlidir*, yəni *yeddi* məqam-dayanacaqdan ibarətdir ki, müxtəlif variasiyalarda təzahür edə bilər:

- *birinci tövbədir;*
- *ikinci vərədir, yəni ehtiyatkarlıqdır, halal və haramın bir-birindən fərqləndirilməsidir;*
- *üçüncü məqama zöhd deyilir, ilk ikisinin məntiqi davamıdır;*
- *dördüncü fəqrdir: sufilər fəqri öz fəxrləri bilirlər.*
- *beşinci səbr məqamıdır: fəqr səbr etməyi öyrədir;*
- *Altıncı məqam təvəkkül məqamıdır: burada şəxsi iradə artıq sıfır enir və hər şeyin tək bir səbəbkarı kimi Allah götürülür. Səbr təvəkkülə gətirib çıxarır.*
- *Yeddinci məqam isə rida, yəni itaət adlanır: fəna/bəqa itaət maksimumudur...*

Səmaxanaya (səma məclislərinin keçirildiyi otaq) daxil olmamışdan öncə dərvişlər dəstəmaz alırlar. Sonra mövləvi qardaşlığında qəbul edilmiş tərzdə geyinirlər. Onların geyim tərzinə Şəms Təbrizinin ölümü ilə bağlı Mövlanənin uzun müddət əynindən çıxarmadığı hüzn paltarlarının güclü təsiri olmuşdur.

TƏNNURƏ (sözün mənası bədənin nuru kimi anlaşılar) dərvişlərin dümağ rəngli, iki hissədən ibarət alt paltarıdır. Onun zəng formalı aşağı hissəsi, daha doğrusu, geniş tu-

man **DƏSTƏGÜL** adlanır. Tənnurənin yuxarısı haradasa canlılığı xatırladır. Onu sol tərəfdən tumana bərkidirlər, sağdan isə açıq qoyurlar. Tənnurənin belə biçimi hərlənmə zamanı dərvişlərin aldıkları pozanın quruluşuna xələl gətirməməkdən ötrüdür. Ağ rəngli tənnurə həm də dərvişlərin kəfənə büründüyünü bildirir. Fırfıra dərvişlər bəllərinə **əlif-lam** formasında dörd barmaq enində bir qurşaq da bağlayırlar. Bu, **“lə ilahə illəllah”** (*“Allahdan başqa məbud yoxdur”*) kəlməsinin qrafik görünüşünün parçaya yansdırılmasıdır.

Tənnurənin üstündən dərvişlər qara rəngli **xirqə** (*Ortaçağ miniatürlərində xirqənin rəngi yaşıl verilir*) geyinirlər. Xirqə dərvişlərin qəbrinə işarədir. Onların başlarına qoyduqları konusvari tünd qəhvəyi rəngli papaqsa **sikkə** adlanır, bütöv keçədən kəsilir və bitkin formaya salınır. Mövləvilər onu öz qəbirlərinə başdaşı bilirlər. Avropalı üçün silindir, konus şəkilli papaq kimi görünən sikkə əslində **“Ya Həzrət Mövlənə”** kəlməsinin kalliqrafik quruluşunun keçə papaqda inikasıdır. Xirqə, tənnurə, dəstəgül, altdan geyilən çaxçur və papağın çəkisi birlikdə eləyir 12 kiloqram ki, bu da öz-özlüyündə həm 12 sufi qardaşlığına, həm də 12 bürcə bir işarə kimi yozula bilər.

Fırfıra dərvişlərin simvolik geyim tərzini hansı mənalara ifadə edir? Sufilikdə **fəna** (yoxluq, ölüm, heçləşmək) təriqətin sonuncu dayanacağı, özünü təkmilləşdirməyin, mənəvi kamilliyin zirvəsi hesab olunur. Mövlənənin bilgisinə görə **fəna** son deyildir, başlanğıcdır, **“şəb-ə ərus”dur**, toy gecəsidir, tanrı ilə vəsl gecəsidir, əbədiyyət astanasıdır. İnsanı vəslə yetirənsə eşqdır. Ona görə dərvişlərin geyimi cismani ölümü, dünyaya qarşı biganəliyi,

səma isə fəna məqamından sonra eşqlə cuşa gələn ruhun uçuşunu, İstəkli ilə vəslini, bəqanı, yəni əbədililiyi simvollaşdırır. Mövlanə deyir ki, toy gecəsində biz öz fərq nişanələrimizi itirib, “mən”liyimizdən azad olub Allah nişanələrini güzgü kimi özümüzdə qəbul edərik, əks etdirərik. ***Sevgi olmasa, “şəb-e ərus” mümkünsüz.*** İnsan sevmək və sevilmək üçün yaradılıb. Hərçənd Cəlaləddin Rumi anladır ki, ***bütün eşqlər ilahi eşqə yalnız bir körpü...***

Onda bəs **dönmək** nəməmə? Mövləvi bilgisinə görə dünyada hər şey, canlı və cansız dönməkdədir. Maddəni təşkil edən atomlar daim dönər; Yer kürəsi həm öz oxu, həm də Günəş ətrafında dönüb də fırlanar; damarlardakı qan dönməklə hərəkətini davam etdirər, insana həyat verir. Belə ki, dönmək kainatın yaranış qanunu...

Mövləvi qardaşlığının səma məclisləri dəqiq və səliqə ilə işlənmiş struktura malikdir. ***Bu struktur səma məclislərində Sözlün, Rəqsin və Musiqinin harmonik vəhdətini təmin edir.***

Səma məclisi ***9 parça-fraqment (birincidə 4, ikincidə 5), ekspozisiya və final daxil olmaqla, 2 bölümdən*** ibarətdir:

Dərvişlər səmazənbaşının (“*rəqs ustası*”) rəhbərliyi ilə səmavi sədalar otağına daxil olurlar. ***Bu, ekspozisiyadır, səma məclisinin 1-ci fragmentidir.***

Şeyx, səma məclislərində ən hörmətli şəxs, ***səmazənlərin*** (*rəqqas dərvişlərin*) arxasınca gəlir. Dərvişər bir-birinə başla təzim edib, bir-birini qafanın fırlanğıc hərəkətlərilə “*salamlayıb*” cərgəyə düzülürlər. Şeyx, səmazənbaşı, ***Axçı Dədə*** (“*aşpaz dədə*”, yəni *səma məclislərində iştirak etmək üçün dərvişləri “bişirən”, hazırlayan, onları müxtə-*

lif sınaq mərhələlərindən keçirən şəxs) ağ sikkə qoyduqlarına görə digər dərvişlərdən fərqlənilir. Dərvişlər aram yerislə qırmızı rəngə boyanmış qoç dərisinə yaxınlaşırlar. Bu, Günəşin simvoludur ki, ona da farsca **“Şəms”** deyilir. **“Təbriz”** sözü də Günəşi bildirir. Deməli, səmazənlərin Günəşin simvoluna təzimi sufilikdə işıq ayını, Mövləvilərdə isə **Şəms əd-Din Təbrizi**yə ehtiram hissilə bağlıdır.

Dərvişlər hərəkətin ahəstə ritmini saxlamaq şərtilə öz yerlərinə keçib dairə boyunca əyləşirlər. Hafiz, Quranı əzbər söyləyən şəxs, **“Fatihə”** surəsini və **“Rast”** muğamı üstündə dini musiqi formasında bəstələnmiş **“Nət-i Şərif”i** (sözləri Ruminindir) oxuyur. **Bu, birinci bölümün ikinci fragmentidir**: məqsədi Muhəmməd Mustafaı, onu xəlq eləmiş Allahı və digər tanrı peyğəmbərlərini öyməkdir.

“Nət-i Şərif” tamamlanan kimi **təqsim**, yəni ney improvi başlayır. Dərvişlər bu zaman diz üstündə oturub **“tənhalar sirdaşı”** neyin səsini dinləyir və gözlərini qapayıb yerlərində ahəstə yırgalanırlar. Bu, **birinci bölümün üçüncü fragmentidir**: hər şeyə can verən ilahi nəfəsin təmsilçisidir. Nəfəssiz bütün canlılar cansızlığa məhkum.

Neyin naləsi qurtaran andaca dərvişlər cəld bir hərəkətlə əllərini yerə vurub qiyamət gününə və qıl körpüyə çatdıqlarını bildirirlər. Onlar ayağa qalxıb şeyxin ardınca saat əqrəbinin əksi istiqamətində dairə perimetri boyunca gəzişirlər. **Birinci bölümün dördüncü fragmenti** başlanır. 56/4 ritmik qəlibi gözlənilmək şərtilə mövləvi musiqisinin **“pişrou”** və ya **“peşrev”** adlanan giriş hissəsi çalınır. Bu zaman dərvişlər başlarını çevrə cizmaq şərtilə yavaşca hər-lədə-hər-lədə bir-birini salamlayırlar. Beləliklə, **Sirr** bir

dərvişdən digərinə ötürülür, səma məclisinin strukturu olur. Qafanın çevrə boyunca hərəkət etdirilməsi, əslində, “salamlamaq” yox, sufisayağı zikrdir. **Zikr anmaq, yada salmaq, xatırlamaq deməkdir** və təlqin formulu sayılan “**lə ilahə illəllah**”dan ibarətdir. Bu, dil üçün olan zikrdir. Dil ağızda dönür və Allahı anır. Sufilik islamın ezoterik aspekti olduğu üçün burada eyhamla danışmaq, mənanı işarə xarakteri daşıyan bədii obrazla ifadə etmək daha güclüdür. **Sufilikdə zikr passiv meditasiyanın aktiv qarşılıdır.** **Passiv meditasiya fikirdir, aktiv meditasiya - zikr.**

Mövləvilərsə deyir ki, Allahı təkcə dildə yox, qafa, əl-lər və ayaqlar vasitəsilə də anmaq mümkündür. Dərvişlərin dönməsi elə mövləvi zikrləri toplusunun şəklidir. Zikr zamanı qafa sanki çevrə sərhədi üzrə hərhlədir. *Qafa qarın nahiyyəsi istiqamətindən hərəkətə gətirildikdə “lə” kəlməsi, yuxarıya doğru qaldırıldıqda “ilahə” sözü, sol çiyinə sarı aparıldıqda isə “illə” deyilir.* Sonuncu “İlah” kəlməsini qafanın ürəyə doğru endirilməsi bildirir. Bu zikr türkcə “dörd vuruş”, fars dilində isə “dörd zərbə” adlandırılır və dərvişlərin səma məclislərində dünyanın bütün əksliklərinin, dörd yönünün eşqlə coşan ruhun ekstatik atmosferində birləşib vəhdətə gəlməsinə işarə edir. Mövlanənin “**biz birləşdirmək üçün gəldik, ayırmaq üçün yox**” deymi də bu fikri təsdiqləyir. Sufisayağı zikr şəriətə əsaslanan improvizdir. Elə improvizdir ki, sonradan kanonik formaya çevrilib dərvişlərin səma məclislərinin kompozisiyasının başlıca konstruktiv elementi kimi özünü büruzə verir. Təsadüfi deyildir ki, ingilis tədqiqatçısı **İra Fredlənder** dərvişlərin dairə boyu zikrini “**canlı mandala**” (buddizmə bağlı mişlərdə dünya modeli) adlandırır.

Səma məclislərinin bu fraqmentinə, yəni birinci bölmün dördüncü hissəsinə ***Mukabele***, dərvişlərin dairə perimetrlə gəzişməsinə isə ***“halqa”*** deyilir. Bu gəzişmə üç dəfə təkrar olunur və Ruminin böyük oğlunun şərəfinə ***“Dövr-i Sultan Vələd”*** və ya ***“Dövr-i Kəbir”*** adlanır. Burada halqa planetlərin sonsuz kəhkəşanda cızdığı əbədi hərəkət yolunun, əbədi dönüşünün simvoludur, dünyada mövcud olan şəkil və surətlərin bir-birinə salamıdır.

Halqa üç dəfə təkrarlandıqdan sonra şeyx öz yerinə keçir. Buradan səmazənlər və musiqiçilər aydın görünür. Dərvişlər çevikcəsinə xirqələri əyinlərindən çıxarıb öpür və yerə atırlar. Axçı Dədə və səmazənbaşı bu xirqələri yığıb bir kənara qoyurlar. Tək bir tənnurədə qalmış dərvişlər əllərini çarpazlaşdırıb çiyinlərindən tuturlar və Şeyxin hüzuruna addımlayırlar. Sənədə çarpazlanmış qollar ***“əlif-lam”***dır, ***“lə ilahə illəllah”***ın kalliqrafik işarəsidir. Bu zaman səmazənbaşı Şeyxin əlindən öpüb onun beş addımlığında dayanır və buradan rəqsə rəhbərlik edir. Digər dərvişlər də onun kimi davranıb öz yerlərinə keçirlər.

Beləliklə, ***dördüncü hissə-fraqment və bütövlükdə, birinci bölüm*** qurtarır. Xanəgah sükutu səmavi sədalar otağında bir anlığa bərqərar olur. Rəqs ustasının və ya Şeyxin ağ başmağının xirqə ətəyinin altından görünməsi ***dörd salamdan*** ibarət və finaldan ibarət ***ikinci bölümün*** başlanması üçün şərti siqnaldır.

İkinci bölüm ***dörd salam və finaldan*** ibarətdir. Bu dörd salam səma məclisində həm də ***dörd vuruş*** deməkdir, öz-özünə vuruş deməkdir ki, onun da mütləq izahını vermək gərəkdir.

Dönən dərvişlərin gizli saxladıkları bir bilgi, bir cümlə, bir sirr var ki, onun da müəllifi Mövlanədir. Ərəbcə bu sirr, başqa sözlə desək, mövləvi parolu belə səslənir: **“UD-RUB ƏL-KƏLBƏ VA YATA’ƏDDABU ƏL-FAHDU”**. Tərcümədə mənası budur: **“Köpəyi vuranda aslan ədəb öyrənir”**. Düzdür, ərəbcədən çevirəndə “vurmaq” məsdərinin yerinə “tənbeh etmək” məsdəri işlədilsə, cümlə Azərbaycan türkcəsində daha bədii alınar. Amma “vurmaq” məsdəri mövləvilərin kollektiv zikrlərinin kontekstinə, mövləvi davranışının semantik çənbərinə tam uyğundur və mənanın dəqiqliyini yüzdə yüz təmin edir.

Belə ki, *“Köpəyi vuranda aslan ədəb öyrənir”* cümləsi mövləvilərin fəlsəfi paradigmasında başqa bir mənanı da özündə şifrələmək plastikasına yiyələnir və ezoterik parola çevrilir. Ərəbcə *“kəlbun”* it, köpək deməkdir, *“fahdun”* - aslan. Lakin *“kəlbun”* sözünü *“ğaf”*la yazanda *“ğalbun”* kimi oxunur və *“köpək”* dönüb *“qəlb, ürək”* olur...

“Fahdun” sözünü isə *“fahidun”* şəklində təqdim edəndə *“aslan”*ı yox, diqqətsiz, səhlənkarı bildirir. Bu zaman cümlənin mənası bütövlükdə dəyişir: **“Qəlbi vuranda (“qəlbi vurmaq” sufi təmrinidir) diqqətsiz ədəb öyrənir”**. Əgər qəlb vurulursa, çırpılırsa, döyülürsə, bu, nəyə görə, kimə görə baş verir? Diqqətsiz kimdir, yoxsa nədir? Qəlbi (ürəyi) də vurmaq olarmı? Diqqətsiz idraktır, diqqətsiz həm də *“mən”*dir: çünki görüntülərə aldanıb, özü ilə aşırı məşğul olub mahiyyətə varmaya bilir. Qəlb köpək kimi qaçır, işləyir, şüur isə yuxarıda dayanıb bir aslan qismində hər şeyi izləyir, müşahidə eləyir, hər şeyə göz qoyur: amma olur ki, hərdən diqqəti yayınır, mürgüləyə bilir.

Səmə zamanı isə gərəkdir ki, diqqət Ondan yayınmasın. Diqqət Ondan yayınmasın deyə, gərəkdir ki, hər şeyi tərk eləyəsən, beynin, duyğuların, qavrayışın heç nə ilə məşğul olmasın. Ona görə Mövlanə səmə üçün **“dörd vuruş” və ya “dörd zərbə”** prinsipini aktuallaşdırır. Bu “dörd vuruş” və ya “dörd zərbə” haradasa səmanın cövhəridir. Çünki Mövlanə deyir ki, səmə öz-özünə döyüşdür, öz-özünə müharibə-mübarizə kimi bir şeydir, elə bir müharibədir ki, orada qan axıdılmır, heç kim də yara almır. Dörd zərbə dərvəşi meditasiona yönləndirir, Ona doğru, Allaha doğru yönləndirir, Həqiqətə doğru yönləndirir. Bu dörd zərbə ayırır və ayıldır ki, təzədən **“vəhdət əl-vücuda”** da birləşəsən.

Bu dörd salam, dörd vuruş Nəqşibəndiyyə qardaşlığının fəlsəfi paradigmasında insan mövcudluğunun dörd mənəvi əxlaqi prinsipinə uyğundur: **tərki-dünya, tərki-üqba, tərki-mən, tərki-tərk.**

- *Qəlbə dəyən birinci zərbə “tərki-dünya” əmridir; yəni dünyadan qurtul, fani dünyanın müvəqqəti yaraşığına, aldadıcı dadlarına uyma, heç nəyə bağlanma; bağlanma ki, heç nə sənə deyil, hər şey keçib gedir.*
- *Qəlbə dəyən ikinci zərbə diqqətsiz “tərki-üqba” bilgisinə tərəf istiqamətləndirir. Üqba axirəti, o biri dünyanı eyhamlaşdıran bir sözdür. Bu da o deməkdir ki, axirət gününün xofundan azad ol: xofdan azad olanda, bütün nəfslər, istəklər, bağlar öz-özünə bir-bir çürüyüb tökülür. Dərviş təvəkkül ideyasının son həddinə çatır burada: bu dünya da, o dünya da Allahdandır. O dünya da, bu dünya da nəfs üçün bir tələdir, əbədi aldanışın iki şəkli, Mütləq həqiqətə doğru yolun, kamillik yolunun bir sınağıdır, təriqətin sınağıdır. Sən bu dünyanı buraxıb o dünya üçün yaşayanda nəfsini Axirətə salırsan, Axirət üçün yaşayırsan, Axirəti “fiks ideya” qismində özünə məqsəd götürürsən. Ona görə də*

“tərki-üqba” kamillik yolçuluğunda çox önəmli bir məqamdır. Axirət tərki qorxu tərkidir.

- *Tərki-dünya, tərki-üqba gerçəkləşdisə, yerdə daha nə qaldı? Əlbəttə ki, tərki-mən. Çünki “Mən”in özü bir dünyadır; hətta bir dünya mərkəzidir ki, nəfsin, iradənin üzərində əyləşir və hər şey onun ətrafında fırlanır. Nəfs isə həmişə “mən”lə birgədir: onlar bir-birindən ayrılmazlar. Nəfs “mən”dəndir, “mən” - nəfsdən. Dünyanın gözəlliyinə aşıq olub dünyadan ikiəlli yapışan “mən”in nəfsidir. Ona görə də üçüncü zərbə, üçüncü vuruş “tərki-mən” ideyasını diqqətsizə xatırladır. “Mən”dən qurtulanda bütün fərq nişanələri itir, nəfs ölür, hər cür asılılıq sıfıra enir və bu sıfır artıq Onun güzgülü olur.*
- *“Tərki-tərk” hər bir tərkin əhəmiyyətsizlik və nisbilik bildiricisidir; tərki tərgitmək ki, burada dərviş səmanın son məqsədinə çatır və Allaha qovuşur, heçlik içində itib-batır: fəna tərk edilmir; çünki fənada bəqasan, yəni əbədisən, yəni hər şey Allahdır: içəri də, dışarı da, fəna da, bəqa da, dünya da, Axirət də, “mən” də və onların tərki də. Allahın tərki mümkünsüz: tərk burda tükənir. Mövləvi dərvişlərinin səma məclislərində bu həm də dörd salamdır, elə bir salam ki, onların gerçəkləşdiyi məqamda mövləvi sirri bir dərvişdən digərinə ötürülür. Dünyalardan dünyalara salam körpüdür: hər bir salamda tərk var, hər bir tərkdə - salam!*

Birinci salamnın mənası. *Tərki-dünya:* insan bilgisizliklə həqiqətin aydınlığına çatır, Allahı və özünün Ona bir qul olduğunu anlayır və bu dünyadan qurtulmaq üçün dönür. Bu vaxt *dü-yek* ritmində **“Dövri Rəvan”** adı verilmiş melodik musiqi çalınır. Dərvişlər aramla dönüb fırlanmağa başlayırlar. Fırlanma məqamında sinə, ürək nəhiyyəsi göylərə paralel olmalıdır. Ona görə də qollar yana açılır, baş isə çiynə doğru 250-lik bucaq yaradacaq qədər əyilir. Təqribən Yer oxunun əyriliyi də bu qədərdir - 230. Səmazənin azacıq yuxarı tuşlanmış açıq sağ əli Allahın,

göylərin mərhəmətini, xeyr-duasını, barəkəsini sanki ovuc içinə toplayır. Sol əlin döşəməyə perpendikulyar olan barmaqları isə bu xeyir-duanı aşağı dünyaya ötürür. Belə pozada dərvişlərin bədəni sakral və urvatsız dünyalar arasında mediator rolunu ifa edir. Fırfıra dərvişlərin səma zamanı hərəkətlərinin quruluşu sufilikdə ayaq zikrinə uyardır. Ayaq zikri mövləvilərdə batində xatırlanan **“İsmi Cəlal”**ın (tanrının adı) zahirdə, məkanda yaradılan konfiqurasiyasıdır. Bu zikr sağdan sola doğru yerinə yetirilir. Səmazən sol ayağını geri çəkib təzədən sola dönür və beləliklə, səmaxana boyu fırlana-fırlana gəzişir.

Zikr vəcdin astanasıdır, vəcdə çatmağın yoludur. *Sufilikdə hal dərvişin Allah Eşqilə əlaqədar anı, ötəri ovqat yaşantılarıdır.* Bu yaşantıları adlaya-adlaya, haldan hala düşə-düşə dərviş ruhun aliliyinə buluşur. **Hal** məqamdan fərqli salikin cəhdindən asılı olmayan bir şeydir və Allah mərhəmətidir, Allah lütfüdür. **“Hal”** deyilən ovqat yaşantıları təqribən bu sayaq təsnif olunur:

- Kürb - qəm, kədər, qüssə, qayğı, yaxınlıq: elə bir haldır ki, Allahın yaxınlığında dayanıb sanki onun baxışlarını üzərində hiss eləyirsən;
- Məhəbbət - Allaha qarşı hərarətli sevgi dalğası;
- Xof - Allah qarşısında öz borcunu azacıq da olsa yerinə yetirə bilməmək qorxusu;

Səma isə vəcdin zirvəsidir, vəcdə gəlib bayılmaq, özünü unudub İstəklinin vüsəlinə yetişməkdir.

İkinci salamın mənası. Tərki-üqba: bu salam zamanı dərviş Allahın yaratdıqlarında təzahür edən ilahi özəmətin müşahidəsinə qapılır, Allahın böyüklüyünə və qüdrətinə heyran olub heyranlıqla daha çevikcəsinə dönür və axirət dünyasını da tərk edir. Zikr gücləndikcə dərvişlərin

fırlanma sürəti də artır. Melodiyaların ritmik strukturu ardıcıl olaraq dəyişir, *dü-yek 9/8* ölçüsündə ifa olunan “*Evfer*”lə əvəzlənir.

Salamdan salama keçid *küdü*m (*türk zərb aləti*) səsiylə müşayət edilir və bu səs dərvişin ruh “nərdivan”ında mərtəbədən mərtəbəyə yüksəlişini və Allahın “*KUN*” (*OL*) əmrini simvollaşdırır.

Üçüncü salamın mənası. Tərki-mən: bu salam bildirir ki, artıq heyranlıq duyğusu eşqə çevrilmişdir; yəni bu məqam vüsəl məqamıdır, sevgidə yox olmaq, öz nişanələrini itirmək, Sevgilinin nişanələrini qəbul etmək məqamıdır. Burada dərvişlərin fırlanma tempi özünün ən yüksək nöqtəsinə çatır. Odur ki, musiqi kompozisiyası iki hissəyə ayrılır: öncə sazəndələr *24/8* ritmik qəlibinin ölçülərini gözləyirlər. Dərvişlər ara vermədən dönürlər. *6/8* ritmik qəlibində ifa edilən becid “*Yürük səmai*” eşidiləndə üçüncü salamın ikinci hissəsi başlayır. Dönmələr sürətlənir və tezləşir. Səmazənlər indi dairə boyunca düzülüb aramsız şəkildə hərlənən iri, ağ *fırfıraları* xatırladırlar. Dərvişlərin tənnurələri bu zaman hava ilə dolub şişir və ağ yelkənlərə bənzəyir. Elə yelkənlərə bənzəyir ki, sanki bu dəqiqə hərlənib-hərlənib səmaya qalxacaqdır. Səmaxanada bir-birilə kəsişən kiçik və böyük dairələr əmələ gəlir. Kənardan baxdıqda sanki maddi əsas olmayan, səmavi təsvirə malik tablo alınır. Dərvişlər dayanmadan fırlanırlar, *Y.E.Bertelsin* bənzətməsinə görə;

- *saatın kiçik əqrəbi kimi fırlanırlar; fırlanırlar ki, mənzil başına tez çatsınlar: həmin mənzilə ki, orada zaman və məkan duyğusu itir, gerçəklik və təxəyyül, yuxu və həyat arasındakı sərhəd aradan götürülür, əbədiyyətlə an bir-birinə bərabər tutulur, insan tanrı kimiləməyə olur. Get-*

dikcə dərvişlərin fırlanma sürəti o qədər artır ki, hərəkətlə statika arasındakı zəhəri fərq sanki yoxa çıxır. Elə bil ki, hərələnən dərvişin pozası əbədiyyətin yeganə və təkrarlunmaz fotosəklidir.

Bu fotosəklə sanki qalaktikanın spiralvari forması və dünya burulğanı yansıyır. Üçüncü salamin sonuna yaxın **10/8** ritmik qəlibində səslənən *Axsaq səmai* çalınır və dönmələr getdikcə yavaşır.

Dördüncü salamin mənası. *Tərki-tərk:* bu salam səmazənlərin mənəvi yolçuluğunun, meracının tamamlanmışlığını, dərvişlərin əbədiyyətə dönüşünü bildirir. Dördüncü salamda yaşanan bu halətə sufilikdə *“fənafillah”*, buddizmdə isə *“nirvana”* deyirlər. Yenidən **Evfer** çalınır. **8/6 ritmik** ölçülü musiqi parçası zamanı ekstaza düşənlər indi bütün fikirlərini bətinlərində cəmləşdirirlər. Elə təəssürat yaranır ki, güya dərvişlər yerin cazibəsindən qurtulub qaranlıq fəza içində ağ tənürələrilə fırlanırlar. Instrumental musiqi qurtarıqdan sonra *təqsim* bir daha səmaxana fəzasına hakim kəsilir.

Bu, artıq səma məclisinin doqquzuncu fraqmentidir. Finaldır. Hafız avazla Qurandan parçalar söyləyir. İndi Şeyxin növbəsidir. O, **Hu** kəlməsi ilə bitən **Gülbəng** adlı dini duanı oxuduqdan sonra rəqs ustası ilə bəhəm səmaxanının ortasında fırlanmağa başlayır. Instrumental musiqi öncə *pişrou*, sonra isə *Yürük səmaidən* hissələr səsləndirir. Burada Şeyx Günəşi, səmazənbaşı isə Ayı simvollaşdırır. Beləliklə, səma məclislərinin kompozisiyasında fəza cislərinin hərəkətinin canlı şəklə alınır. Günəşlə Ay, gecə ilə gündüz Şeyxlə səmazənbaşının təmsalında yerlərini növbə ilə bir-birilərinə verib fırlanırlar. Ətraf sakitlikdir. Yalnız **Allah** sözünün qısaldılmış əvəzləyicisi olan

Hu... nidasının sürəkli pıçıltısı eşidilir. Dərvişlər gerçək varlığa laqeydlik bildirən üz ifadəsilə səmaxananı bir-bir tərk edirlər. İndi onlar tamam başqa bir dünyaya mənsubdurlar. **BU DÜNYA MÜTLƏQ GÖZƏLLİK VƏ İLAHİ KAMİLLİK DÜNYASIDIR.** Bir azdan *Huva (Odur) və Hu (O)* pıçıltıları da eşidilməz olur. Əbədi sükut səmaxananın yeganə sahibinə çevrilir. Finalda hafızın səsi yenidən eşidilir və o, *“Fatihə”* surəsini oxumaqla səma məclisinin sona yetdiyini bəyan edir.

Dönən dərvişləri müşaiyət edən musiqiçilər dəstəsi də mövləvi geyimində olurlar. Bu qrupun əsas aparıcı aləti Mövlanənin *“tənhalar sirdaşı”* adlandırdığı neydir. Dəstdə neylərdən əlavə rübab, küdüm, qaval da mühüm yer tutur.

Göründüyü kimi səma məclislərinin kompozisiyası çox sadədir və adi, aramsız hərlənmələrdən ibarətdir. Ancaq elə ilk baxışdan sadə və adi təsir bağışlayan bu hərəkətləri yerinə yetirmək üçün dərvişlər Axçı Dədənin rəhbərliyi altında uzun sürən asketik təlim-məşq prosesi keçirdilər. Hər şey xanəgahda mühibin 3 günlük təcridindən, aclığından, saçının qırxdırılmasından, hamamlanmasından və çillə tənnurəsi geyinməsindən başlayırdı. Bu, ondan ötrü idi ki, dərvişlər mənəvi təmizliyə, saflığa çatırlar və fırlanğıc hərəkətlərin ideal icrasına nail olsunlar.

Dərvişlər Mövləvi xanəgahında əvvəlinci 3 gündən əlavə **1001** gün müddətinə sığışan sınağa çəkildilər. Bu sınaq *çillə* adlanırdı. 1001 günlük çillə **25x40 üstəgəl 1 prinsipi** üzrə qurulurdu. Mühiblər 25 dəfə 40 gün ərzində müxtəlif sahələrdə fiziki əməklə məşğul olmalı, dilənməli və dini biliklərini artırıb, zikr praktikasını mənimsəmə-

liytilər. Bunun üçün Dədələr “mıx və qamış”dan istifadə edirdilər. Dördkünc bir taxta parçası götürülürdü, onun mərkəzinə və kənarlarına mıxlar çalışırdı. Hər mübtədinin belə bir taxtası olurdu. Mübtədi taxtanın üstünə çıxırdı. “Dirək” adlanan sol ayağının baş və ikinci barmağı ilə mıxı tuturdu və “təkər” adlanan sağ ayağı ilə özünə təkən verib mıx ətrafında sola döndürdü. Əgər davranış partiturasını mübtədi pozurdusa, mıxlar onun ayağına batırdı. Mıxların sivri ucu məxsusi hamarlandığından zədə mübtədini bir elə də incitmirdi. Zikr zamanı düzgün icra edilməyən hərəkətə görə mübtədi yüngləcə qamış zərbəsilə cəzalandırılırdı. Axırncı bir gün isə səmaxanada düzəldilən imtahana verilirdi. Bu zaman mübtədi taxta parçasına yaxınlaşırdı, sol dirsəyi sol dizinə toxunmaq şərtilə dizi üzə əyləşirdi, əyilib taxtanı və mıxı öpürdü, bir çimdik duz götürüb mıxı duzla bərk-bərk silirdi, taxtanın üstünə addımlayırdı, sol ayağının barmaqları ilə mıxı tuturdu, sağ ayağını sol ayağının üstündən aşırırdı, başını sola çevirib bir “Eyvallah” deyirdi. Əgər Dədələr sınağı məqbul sayırdılarsa, mübtədi səmazən olurdu.

Dönən dərvişlərin səma məclisləri *Ortaçağ müsəlman mədəniyyətinin virtual merac teatrıdır*, simvolik teatrıdır, şərti teatrıdır. Hələ XIII əsrdə Rumi yazırdı: *“İbadət formaya, səslə ifadəyə və fiziki gerçəkliyə malikdir. Nə ki sözlə əlaqəlidir, onun fiziki ekvivalenti mövcuddur: hər bir fikrə müəyyən əməl uyğun gəlir”*. Biomehanika qanunlarına əsaslanan bu zikr teatrının, vəcd teatrının sadə kompozisiyası çərçivəsində poeziya, musiqi, rəqs, natiqlik sənəti, hətta kalliqrafiya belə vahid bir inkişaf xətti ətrafında yüksək gözəllik və ölçü duyğusu ilə

sintez olunur. Vahid inkişaf xəttinin, konkret məqsədin, teatral obrazlılığın, dəqiq ritmik strukturun, güclü sintezin mövcudluğu səma məclislərini teatr tamaşaları ilə qohumlaşdırır. Şərq teatrının aparıcı prinsiplərinə söykənən mistik-dini pafoslu səma məclislərinin struktur elementlərində, onların ard-arda düzülmə münasibətlərində Orta əsrlər müsəlman mədəniyyəti üçün xarakterik dünya modelinin, sufi kosmoqoniyasının qrafik sxemini görmək mümkündür. Bu məclislərin dini təfəkkürlə sıx əlaqəsinə baxmayaraq onlar Orta yüzillərin demokratik xarakterli mədəniyyət hadisəsi olub əsas etibarı ilə şəhər əhalisinin, sənətkar təbəqəsinin ovqatını əks etdirmişdir. Hətta Mövlanənin vaxtında səmaxanalarda qadın zikrləri də keçirilmişdir. Əksər hallarda səma məclisləri bollu yemək-içməklə də müşayət olunmuşdur.

- *2005-ci ildə mövləvi dərvişlərinin səma məclisi, rəqs-zikrləri YUNESKO tərəfindən bəşəriyyətin şifahi və qeyri-maddi irsinin şedevrləri siyahısına daxil edilib.*

VII FƏSİL

ƏRƏB TEATRI

1. Ərəb ölkələrində misteriya teatri və “Xəyal əz-zill” kölgə oyunu

Ərəb ənənəvi teatrının təzahür formalarının əksəriyyəti fars və türk ənənəvi teatrının formaları ilə bir çox hallarda identikdir. Fərq yalnız adlar müxtəlifliyində və onların tələffüzündədir. Nağılcılara, şəbih tamaşalarına, kukla və kölgə oyunlarına istər, Misirdə, istər, Livanda, istərsə də, Suriyada rast gəlmək mümkündür. Bir çox Şərqi ölkələrində olduğu kimi ərəb dünyasında da avropatip teatrın tarixi XIX yüzildən başlayır. Ona görə də bu fəsildə yalnız ərəb dünyası üçün səciyyəvi teatr hadisələrindən söhbət açılacaq.

Misir mədəniyyətinin ən qədim dövrü m.ö. XXXII-XIV yüzillər məsafəsində gəlişir ki, Misir ehtimamlarının inşası da məhz bu mərhələnin mədəni artefaktıdır. Onların özünü misteriya göstəriləri kimi tanıdan teatri da elə bu dönəmin məhsuludur. Qədim Misir ədəbiyyatında “Ehram mətnləti”, öyüdnəmə və himnlərdən savayı müəyyən dram əsərləri də mövcud idi ki, onların əsasında misteriya tamaşaları hazırlanırdı. Təbii ki, bu misteriya tamaşalarının mətnləri qədim Misir miflərinə söykənirdi.

Mühüm teatrallaşdırılmış göstərilər Osirislə əlaqədar misteriyalar idi. Bu misteriyalarda Osirisin başına gətirilmiş faciəvi olay işıqlandırılırdı.

- **MİF.** *Osiris Misir panteonunda ölümlər səltənətinin hökmdarıdır, təbiət qüvvələrini idarə edən tanrıdır. Qədim filosofların dediklərinə görə Osiris Ra, Şu, Heba kimi tanrılardan sonra dördüncüdür: Yer tanrısı Heba ilə səma ilahəsi Nutun oğludur. Onun bacısı ilə izdivacından tanrı Hor dünyaya gəlir. Öz şahlığı zamanın Osiris hanniballığı qadağan etdi, insanları cahillikdən qurtardı, onlara əkinçiliyi öyrətdi: cəmaat torpağı əkib becərdi, üzüm yetişdirdi, çaxır düzəldi, buğda biçdi, un elədi, çörək bişirdi. Məhz Osirisin sayəsində insanlar mis, qızıl əldə etmək, xəstələri sağaltmaq, evlər tikib şəhərlər salmaq üsulundan xəbərdar oldular. Osirisin qardaşı Set bundan paxıllandı, onun varidatına yiyələnmək idarəsi ilə alışdı. Hiyləgər Set bir gün qonaqlığa özü ilə bərabər bahalı daş-qaşlarla bəzədilmiş qızıl bir sarkofaq gətirib dedi ki, bu sarkofaq kimin boy, əndam ölçülərinə uyğun gəlsə, o adama hədiyyə ediləcək. Sarkofaq öncədən Osirisin ölçülərinə uyğun düzəldilmişdi. Ona görə Osiris sarkofaq-tabutun içinə uzanan kimi Set onun qapağını cəld bağlayıb ağzını qurğuşunladı: Osirisi tabut qarışıq Nil çayına tulladılar.*
- **MİSTERİYA.** *Misirlilər Osirisi o qədər sevirtilər ki, onun həyatının misteriyalarından tamaşalar qurmağa başladılar. Osirisin doğumundan ölümünə kimi bütün məqamları qədim misirlilər teatral göstərilərə çevirdilər. Onlar nəinki Osirislə, həm də İside ilə, Horla bağlı əhvalatları da misteriya qismində təqdim etməyə alışdılar.*

Sonradan tarixin mürəkkəb dolanbaclarında kahinlərin və hətta fironların oynadıqları misteriya tamaşaları harasa yox olub gedir və bu baxımdan Misirin teatr tarixində islam dövrünədək sanki bir boşluq yaşanır. Misirin **Xəyal əz-zill** kölgə teatrı türk Qaragözündən dörd əsr öncə, hərədasə XII yüzildə dünyaya gəlmişdir. Səlahəddin Əyyu-

binin hakimiyyəti zamanında formalaşmış bu kölgə oyununu Qaragözün böyük qardaşı hesab eləyirlər. Quruluş və texnika baxımından hər iki teatr arasında, demək olar ki, fərq yoxdur. Hərçənd birbaşa *Xəyal əz-zill* kölgə teatrının mövcudluq tarixilə bağlı arxiv materialları Qaragözə nisbətən daha mötəbərdir. İş bu ki, 1909-cu ildə alman tədqiqatçısı **Paul Kale** Misirin **Mekuale** kəndində *Xəyal əz-zill* teatrının 500 il yaşı olan təsvirlərini və *“İskəndəriyyə mayakı”* adlı tamaşanın mətnini tapmışdır. Təsvirlərin bəzilərinin üstündə görünən məmlük turğalarına (gerblərinə) dərilərdəki hisin tərkibinə əsaslanan Paul Kale onların tarixini təqribən **1350-ci illə** müəyyənləşdirmişdi. Belə ki, İskəndəriyyə mayakı yenə də təqribən **1326-1349-cu** illər arasında dağıdılmışdır. Məşhur islam tarixçisi *İbn Batuta* isə bu mayakı **1326-cı** ildə gördüyünü bildirir. **1349-cu** ildə isə İskəndəriyyə mayakı artıq sınıq-salxaq bir xarabaya çevrilmişdi. Bu fakt Xəyal əz-zill kölgə oyunun tarixinə bir konkretlik, elmi dəqiqlik gətirir.

Xəyal əz-zill kölgə teatrının ən erkən mətnləri Misirdə *göz həkimi kimi çalışmış Muhəmməd ibn Daniala (1248-1311)* mənsubdur. Bu dəlil də Xəyal əz-zillin qədimliyinin sübutudur. Pyeslər XX əsrə əlyazma şəklində gəlib çatmışdır. Muhəmməd ibn Danialın *“Təsəvvür oyununu”, “Məhəbbətin qurbanı”, “Əcib və Qərib”* adlı pyeslərinin teatr tarixi üçün qiyməti yoxdur. Bu ədəbi-bədii mətnlərdə məmlük sultanı Bəybarsın hakimiyyəti vaxtında Misirdə hökm sürən adət-ənənələr, şakərlər, xalqın gündəlik məişəti öz əksini tapır. Bu pyeslərdən ən maraqlısı *“Əcib və Qərib”dir*. Vahid fabula xətti ətrafında düzənlənməmiş bu pyesdə Misir bazarının gündəlik həya-

tından səhnələr təsvirlənir. Burada personajlar əsl bazar tipləridir. Pyes Allaha müraciətlə başlayır, monoloqlar və dialoqların əksəriyyəti şeirlə, bəzilərisə qafiyəli nəslrlə yazılıb. Bəlkə də İraqda doğulub Misirdə yaşadığına görədir ki, Muhəmməd ibn Danialın sevimli qəhrəmanı *Qərribdir*. Bu personaj zarafətçil, kələkbaz bir avara tipidir. Ancaq onun monoloqundan bəlli olur ki, bu adam mey-munlara, ayılara rəqs öyrədib, təlim görmüş itlərlə tamaşalar göstərüb, zənbilində ilanlar daşıyıb, xoruz döyüşləri təşkil eləyib. *Qərrib* bütün bunlarla yanaşı fəlsəfədən, dindən, hüquqdan, poeziyadan da cəsəretlə danışır. Muhəmməd ibn Danial əbəs deməyib ki, onun pyesləri *“küçə üçün yox, maariflənməkdən ötrü”* yazılıb.

Qərribin də bir suyu *Qaragözə* oxşayan həmsöhbəti və tərəfmüqabili var: adı *Əcibdir*. *Əcib* adi insanlara bənzəməz: onun bütün həyatı lağdır. Məsələn, Əcib duanı bu sözlərlə başlayır: *“Allah Allahı saxlasın ki, bu çaxırı qəmküsarlar üçün yaradıb”*. O, hətta utanmadan seyrçilərə var-dövlət qazanmaq xatirinə dilənməyi öyrədir, onları yava-yava işlərə səsləyir. Yəni Muhəmməd ibn Danialın pyesləri ərəb məişətinin Orta əsrlərdə mövcud potensial güzgülərindən, meydan oyunlarının balaca, miniatür ensiklopediyalarından biridir.

Misirdə XIII yüzilə məxsus digər pyes mətnləri də tapılıb. Müəlliflərin çoxusu anonimdir. Onların arasında yalnız **Muhəmməd əş-Şeyxin** adı aşkarlanıb. Muhəmməd əş-Şeyx **13** əsərin müəllifidir. Lakin təəssüf ki, bu pyeslər hələ də teatrşünaslar tərəfindən araşdırılıb elm aləminə daxil edilməyib. Kölgə teatrının tamaşalarına Misrə yürüşü zamanı *Bonapart Napoleon* qadağa qoyub və bu-

nunla da ölkənin mədəniyyət tarixinin vacib bir səhifəsini qapadıb. *1843-cü ildə də “Qaraquz” kölgə teatrı Əlcə-zairdə fransızlar tərəfindən yasaqlanıb.*

2. “Araqoz” kukla teatrı

Bəzi teatr tarixi tədqiqatçılarının fikri belədir ki, ərəb ölkələrində kukla teatrının təşəkkülü və inkişafı türk Qaraqöz kölgə teatrı ilə bağlı olmuşdur. Ancaq bu, tamamilə yanlış və səhv fikirdir. Çünki Qaraqöz teatrı Türkiyədə bir mədəniyyət hadisəsinə çevrilməmişdən öncə də ərəb məmləkətlərində *Karakuz, Araqoz, Karkus* adlı personajlar kölgə və kukla tamaşalarının repertuarındakı mətnlərin qəhrəmanları olmuşlar. Bir çox araşdırıcılar güman edirlər ki, ərəb kukla teatrı haradasa XIV-XV əsrlərə yavuşq formalaşmışdır. Əslində isə ərəb kukla teatrına farsların Keçəl Pəhləvan adlı kukla tamaşası böyük təsir göstərmişdir. Ərəb variantında bu oyunların personajları sırasında Keçəl Pəhləvanla yanaşı onun növəri, pampaq və əzizavara *Mətrəkə*, talesiz musiqi müəllimi erməni *Qarabədə*, molla *doktor Süleymana* və başqalarına rast gəlmək mümkündür. Deməli, birmənalı şəkildə ərəb kukla teatrı farsların son dərəcə məşhur *Pənc* kukla teatrının poetikasından, estetik qayəsindən bəhrələnmişdir.

XVI əsrdə Misir civarlarında *Araqoz* kukla teatrı da geniş yayılır. Maraqlısı budur ki, “Araqoz” *əlcək kuklları* teatrıdır. Burada kuklaçı əlcək kimi kuklanı əlinə *“geyinir”* və onu pərdənin yuxarısında oynadır. Belə kuklalara türk aləmində *“kol-korçak kuklalar”* deyiblər. Tə-

bii ki, “Araqoz” kukla teatri baş qəhrəmanın adını daşıyır. Tamaşa zamanı axmaq *Habil*, müftəxor, başqasından fırladaqla, hədə ilə pul qoparan *əs-Safiq*, hiyləgər və dələduz *əl-Müdəllis*, çirkin, ciyiltili bir səs sahibi xanəndə *əl-Müğənni*, küpəgirən qarı *əl-Mərə-əs-Sənta* Araqozun daimi müşayətçiləri, onun tərəfmüqabilləridir.

Kukla teatrının hansı bölgədə meydana gəlib intişar tapmasından asılı olmayaraq bu teatrın qədim adət-ənənələrlə, ritual və ayinlərlə əlaqəsi çoxsaylı tədqiqatçılar tərəfindən həmişə vurğulanıb. Bu hal daha qabarıq bir formada *Liviya və Mərakeşin* kukla teatrları üçün xarakterikdir. Təsədüfi deyil ki, Mərakeşdəki kukla tamaşaları “*qara kontinent*”in bayram şənliklərinin ayrılmaz bir hissəsidir.

Ərəb məmləkətlərində kukla teatrının qədim bir növü də “*sənduq əl-əcayib*” adı ilə tanınır. *Sənduq əl-əcayib* ərəbcə “*möcüzələr sandığı (və ya yeşiyi)*” kimi anlaşılr. Bu tamaşalar tək bir aktyor tərəfindən ifa olunurdu. O, özündə nağılçı və kuklaçı keyfiyyətlərini ehtiva edirdi. Bu aktyor-nağılçı-kuklaçı əlinə bir yeşik, bir kətil, bir də qatlanan altlıq götürüb küçəbəküçə dolaşırdı. Nədən ki, *Sənduq əl-əcayibin* tamaşası yalnız bir seyrçi üçün nəzərdə tutulmuşdu. Əgər aktyorla seyrçi ödəniş haqqı barədə ümumi bir razılığa gəlirdilərsə, tamaşa göstərilirdi. *Sənduq əl-əcayibin* oyun texnikası sadədən də sadə idi. Əvvəlcə seyrçiyə təklif olunurdu ki, kətilə əyləşsin. Sonra yeşik (sandıq) altlığın üstünə qoyulub tamaşaçının gözləri bərabərinə gətirilirdi. Bu zaman seyrçinin başına qara bir örtük salınırdı. Sanki kimsə qədim fotoaparata şəkil çəkirdi. Seyrçi bu vaxt gözlərini yeşiyin böyürlərində açılmış ikicə dəliyə yaxınlaşdırırdı: aktyorsa şəkilləri hərəkə-

tə gətirib tələb olunan süjeti danışdı. Seyrçinin tamaşa üçün ödədiyi pulun cüziliyi səbəbindən *Sənduq əl-əcayib* xalq arasında böyük uğur və sevgi qazanmışdı.

Ərəb ölkələrində meydan tamaşalarının ən parlaq nümunəsi ***“fəsl müdhik”****lərdir*. Misirdə *fəsl müdhik* janrı ***“gülməli oyunlar”*** kimi tanınır. “Fəsl müdhik” meydanda ifa edilən komediya tamaşasıdır, farsdır, improvizdir. Ərəb teatr tədqiqatçıları *fəsl müdhik* tamaşalarının mətnlərini əsl dramaturgiya nümunələri hesab edirlər. Söylənilir ki, bu janr kənd yerlərində yaranmış və yalnız sonradan şəhər meydanlarında, qəlyanaltılarda, qəhvəxanalarda yaşamaq hüququ qazanmışdır. *Fəsl müdhik* tamaşalarının ifaçıları səyyar aktyorlar idilər. Onlara ərəb ölkələrində ***“mühəbbizin”****lər* deyilirdi. İraqda *fəsl müdhik* janrında olan tamaşaları ***əl-əxbar*** adlandırırdılar.

3. Ərəb ölkələrində avropatipli dramaturgiya və teatrın təşəkkülü

XIX əsrin 40-cı illərərindən etibarən Avropanın opera və dram teatri aktyorlarının ərəb ölkələrinə qastrol səfərləri başlanır. Lakin Suriyada uğur qazanmayan İtaliya opera sənətçiləri Misirə yollanırlar və burada öz layiqli qiymətlərini alırlar. Çünki Misirdə mədəni həyat bu zaman Suriyaya nisbətən daha zəngin idi. Ancaq müasir ərəb teatrının təşəkkülündə əsas rol fransız maarifçiliyi, onun etik və estetik mündəricəsi oynamışdır. Təbii ki, teatr sənətinin təşəkkülü üçün vacib komponentlərdən biri dramaturgiyadır.

Ərəb dramaturgiyası isə, ilk növbədə, əslən Livandan olub Beyrut şəhərində böyümüş **Marun ən-Nəqqaşın (1817-1855)** adı ilə bağlıdır. Tacir ailəsində doğulmuş **Marun ən-Nəqqaş 1846-cı ildə** Misirin ticarət və mədəniyyət mərkəzi **İskəndəriyyə** şəhərində kommersiya işlərilə məşğul olduğu zaman fransız və italyan truppalarının fəaliyyətilə maraqlanır. Yəqin ki o, elə bu zaman **Molyer və Qoldoninin** komediyaları ilə tanış olur. Fransa və İtaliya kimi Avropa ölkələrinə səfərindən sonra isə **Marun ən-Nəqqaş** özünün ilk komediyasını yazır və onu öz evində səhnələyir. Əlbəttə ki, Marun ən-Nəqqaşın dramaturgiyası quru yerdə yaranmamışdı. Bu dramaturgiyaya ərəb teatrının ənənəvi formalarının güclü təsiri vardı. Onun birinci pyesi **“əl-Bəhil”** adlanırdı. **“Bəhil”** sözü ərəbcədən **“xəsis”** kimi tərcümə edilir. Amma ki, bu komediya Molyerin məşhur **“Xəsis”** pyesinin motivləri əsasında yazılmışdı və burada yeganə orijinallıq ondan ibarət idi ki, hadisələr Beyrut şəhərinə köçürülmüşdü. Bu baxımdan ən-Nəqqaşın komediyalarını yalnız **təbdil kimi** qiymətləndirmək mümkündür. Bir rejissor kimisə **Marun ən-Nəqqaş** **“lirik opera”** hazırlamışdı: tamaşada ərəb musiqisilə bəhəm fransız melodiyaları da eşidilirdi. Burada qadın rollarını kişilər və oğlanlar ifa edirdilər.

- **1850-ci ildə Marun ən-Nəqqaş “Əhlikef Əbu əl-Həsən və Harun ər-Rəşid”** adlı ikinci pyesini yazır. Bu da komediya-
dır: süjet **“Bir saatlıq xəlifə”** nağılının motivlərinə söykənir. **Əhlikef Əbu əl-Həsən** sadə bir adamdır. Bir gün o, **Harun ər-Rəşidin** fərmanı ilə bir saatlıq xəlifə təyin edilir; sonra isə heç cür öz köhnə qiyafəsinə, köhnə həyat tərzinə dönmə bilmir. **“Lirik opera”** kimi səhnələnmiş bu tamaşa da Marun ən-Nəqqaşın evində oynanılıb. Beyrutun savadlı sakinləri tərəfindən bəyənilmişdi, alqışlanmışdı. **“əl-Həsud”**, yəni

“Paxıl” adlı pyes onun üçüncü əsəridir. Bu pyesdə də J.B.Molyer komediyalarının təsiri aşkar duyulur. Ancaq təəssüf ki, Marun ən-Nəqqaş dünyasını erkən dəyişir.

38 yaşında vəfat etmiş ən-Nəqqaşdan sonra Livan və Suriyanın teatr həyatı səngisə də, öləzimir. **1869-cu** ildə ən-Nəqqaşın üç pyesi *“Livanın sidr ağacı”* adı ilə Beyrutda bir toplu şəklində nəşr etdirilir. Nəsrənilərin açdıqları məktəblərdə isə qədim ərəb tarixindən götürülmüş mövzular əsasında tamaşalar göstərilir. Artıq 1866-1869-cu illərdə *“Muhit əl-Muhit”* adı altında *Butrus əl-Bustaninin* izahlı sözlər lüğəti çap olunanda burada *“teatr”, “səhnə”* terminləri *“məsrəh”* sözü ilə əvəzlənmişdi. *əl-Bustani* məsrəhi *“oyunlar və rəqslər yeri”* kimi şərh edirdi. XIX əsrin ikinci yarısından etibarən isə ərəblərin öz milli teatr terminologiyası formalaşır. Dram *“rəvayə təmsil”, “rəvayə təşxis”, pərdə “fəsl”, səhnə “mənşər”* sözlərilə bildirilir.

Butrus əl-Bustaninin “Çar Davud” adlı pyesi onun ölümündən sonra **1906-cı** ildə nəsrəni məktəblərində tamaşaya qoyulur. **1876-cı** ildə isə ərəb ədəbiyyatı tarixində *Xəlil əl-Yazıcı* tərəfindən *“Mərdlik və sədaqət”* adlı ilk faciə qələmə alınır. Faciə Kornel və Rasin pyeslərinin üslubundadır, şeirlə yazılıb və **1700** sətirdən ibarətdir. Bu faciə **1878-ci** ildə Beyrutda səhnələnib, **1884-cü** ildə çap olunub və **1902-ci** ildə Qahirədə səhnələnib. *Xəlil əl-Yazıcının* ikinci pyesi *“Qeys və Leyli”dir (1878)*. Bundan əlavə *Nəcib əl-Xəttat (1867-1899)*, *Səədallah əl-Bustani, Süleyman əl-Bustani, İbrahim əl-Əhdab (1826-1891)* kimi ədəbiyyatçılar da dramaturgiya ilə məşğul olmuşlar.

Məlumdur ki, XIX əsrin 30-cü illərində fransız aktyorları Misirdə tamaşalar oynamışlar. **1858-ci** ildə isə bir italyalı xeyriyyəçinin hesabına İskəndəriyyə şəhərin-

də teatr binası tikilmişdir. 29 sentyabr **1853**-cü ildə isə Əlcəzairin Port-Səid meydanında fransız hökumətinin təşəbbüsü ilə gözəl bir teatr binasının açılışı olmuşdur. Bu teatrda ***Sara Bernar, Koklen, Qabriel Rejan*** kimi aktyorlar çıxış edib böyük uğur qazanmışlar. Beləliklə, XIX yüzilin ortalarına doğru ərəb milli teatrı, yerli kadrların hesabına, təbii ki, Avropa sənətçilərinin təsiri ilə tam formalaşmaq üzrə idi. Busa artıq ərəb dünyasında ayrıca götürülmüş hər bir ərəb ölkəsinin milli teatr tarixi deməkdir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT ***(rus dilində)***

1. Анарина Г.Н. Японский театр Но. – М.: Наука, 1984. – 212 с.
2. Бабкина М.П., Потабенко С.И. Народный театр Индии. – М.: Наука, 1965. – 164 с.
3. Бартольд В.В. Сочинения: в 9 т. / Вступ. Ст. А.Е.Крымского. – М.: Наука, 1963-1976. – Т 2. ч. 1: Общие работы по истории Кавказа и Восточной Европы. – 1020 с.
4. Бертельс Е.Э. Персидский театр. – Л.: Академия, 1924.
5. Бертельс Е.Э. Избранные труды: Суфизм и суфийская литература. – М.: Наука, 1965. – 522 с.
6. Бонгард-Левин М.Г. Древнеиндийская цивилизация: философия, наука, религия. – М.: Наука, 1980.
7. Брагинский В.И. Хамза Фансури. – М.: Наука, 1988. – 432 с.
8. Восточный театр. – Л.: Академия, 1929.
9. Галунов Р.А. Пахлаван Кечал - персидский театр Петрушки // Иран: т.2. – Л., 1928. – С. 28-32.
10. Галунов Р.А. Хеймейи шеб-бази // Иран: т.3. – Л., 1928. – С.49-56.
11. Глускина А.Е. Заметки о японской литературе и театре. - М.: Наука, 1979. – 296 с.
12. Гринцер П.А. Бхаса. - М.: Наука, 1979.
13. Домото Масаки. Театры но и кёген в наши дни // Театр. - 1987. - № 1. - С.125-127.
14. Кисараги С. Кукольный театр Бунраку в наши дни // Там же, С.133-137.
15. Конрад Н.И. Избранные труды в 3-х тт. / Т. 3: Литература и театр. – М., 1974-1978.
16. Котовская М.П. Синтез искусств: зрелищные искусства Индии. – М.: Наука, 1982. – 252 с.
17. Крыжицкий К: Экзотический театр: Ява, Индо-Китай, Турция, Персия, Корея. – Л.: Академия, 1927. – 77 с.

18. Кужель Ю.Л. Театр Нингё Дзёрури в эпоху городской культуры Японии XVII-XVIII вв.: дисс... на соиск.доктора искусствоведения. – М., 2004. – 24 с.
19. Ризаева А.С. Театральное искусство Египта: жизнь художественной традиции: автореф.дис... на соиск. канд. искусствоведения. – М., 1984. – 26 с.
20. Ритмы радости: традиции индийских классических танцев. – Индия, 1987.
21. Серова С.А. Китайский театр и традиционное китайское искусство: XVI- XVII вв. – М.: Наука, 1990. – 286 с.
22. Серова С.А. «Зеркало просветленного духа» Хуан Фан-чо. – М.: Наука, 1979. – 196 с.
23. Соломоник И.Н. Поэтика выразительных средств Ваянг Пурво: автореф.дис... канд. искусствоведения. – М., 1979. – 22 с.
24. Соломоник И.Н. Традиционный театр кукол Востока: основные виды театра плоских изображений. – М.: Искусство, 1983. – 184 с.
25. Сорокин В.А. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. – М.: Наука, 1979. – 328 с.
26. Суворова А.А. У истоков новоиндийской драмы. – М.: Наука, 1985. – 240 с.
27. Сумленова Е.Б. Острова сампагиты. – М.: Мысль, 1985. – 144 с.
28. Путинцева Т.А. Тысяча и один год арабского театра. – М.: Наука, 1977. – 312 с.
29. Талыбзаде А.А. Театр и театральность в культуре ислама. – Баку: Сабах, 2006. – 312 с.
30. Чэн Линь-Жуй. Пекинская драма. – Пекин: Изд.-тво литературы на иностранных языках, 1959. – 24 с.
31. Фаузи Фахми Ахмед. Становление народных форм современного египетского театра: автореф.дис... на соиск. канд. искусствоведения. – М., 1975. – 24 с.
32. Юренева В. Мои записки о китайском театре. – М.: ТЕАКИНО-ПЕЧАТЬ, 1928. – 38 с.

(ingilis dilində)

33. Boris Daussa-Pastor. Practical approach to Kathakali training. – Barcelona, 2008.
34. Maruoka D., Yjshikoshi T. Noh. – Japan: Hoikusha Publishing Ltd., 1982.
35. Toita Y., Yoshida Ch. Kabuki. – Japan: Hoikusha Publishing Ltd., 1982.
36. Schimmel A. The simbolical language of Moulana Jalal ad-Din Rumi // Studies in İslam. – London: 1969. - № 1. – P. 26-40.

(digər əcnəbi dillərdə)

37. And M. Osmanlı şenliklerinde Türk sanatları. – Ankara: Kültür ve Turizm, 1962. – 266 s.
38. And M. Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukle, Karagöz, Orta oyunu. – Ankara: Bilgi yayınevi, 1969. – 350 s.
39. Анд М. 100 soruda Türk Tiyatrosu tarihi. – İstanbul, Gerçek yayınevi, 1970. – 350 s.
40. Анд М. Dünyada və bizde kölgə oyunu: – Ankara, İş Bankası Kültür yayınları, 1977. – 446 s.
41. Baltaçioğlu İ.Ş. Karagöz: texniki estetiği. – İstanbul: Kültür basımevi, 1942. – 104 s.
42. Kudret C. Karagöz. – Ankara: Bilgi yayınevi, 1968. – 410 s.
43. Memet F. Tiyatro tarihi. – İstanbul: Varlık yayınevi, 1960. – 345 s.
44. Nuzhet G.S. Türk temaşası: Meddah, Karagöz, Orta oyunu. – İstanbul: İnkilab yayınevi, 1924. – 159 s.
45. Sevin N. Türk kölgə oyunu. – İstanbul: Gayret yayınevi, 1968. – 70 s.
46. Türkmen N. Orta oyunu. – İstanbul: Eğitim yayınevi, 1971. – 32 s.
47. Sapoylo E.B. Karagözün tarihi. – İstanbul: Türkiye yayınevi, 1925. – 138 s.
48. Yakob (George). Türklerde Karagöz / Çevireni O.S.Gökyay. – İstanbul: Burhaneddin yayınevi, 1938. – 36 s.

49. Ritter H. Karagös: türkische schattenspiele. - Viesbaden: Morgenlandische Yez, 1953.
50. Ətayi Cənnəti. Bonyade nomayeş dər İran. - Tehran: Səfi Əlişah, 1977. - farsca.

(azəri türkcəsində)

51. Allahverdiyev M.Q. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. - B: Maarif, 1978.
52. Aslanov E.M. El-oba oyunu xalq tamaşası: izahlı söz kitabı. - B: İşıq, 1984.
53. Rzayev F.M. Nizami Gəncəvi və teatr. – Bakı, Elm, 2008. – S. 28,73, 104, 105.

İnternet-resurslar

- a. Индийский классический танец.
<http://dinara.maxbb.ru/topic116.html>
- b.Kathakali dance drama in Kerala.
<https://www.youtube.com/watch?v=cHt4bzq1uOM>
- c.Kathakali facial expressions.
<https://www.youtube.com/watch?v=etTwPabjdVs>
- d. Театр Катхакали. <http://artsofindia.tripod.com/rdevi9.htm>
- e. Лидова Н.Р. Натяшаstra и происхождение древнеиндийской драмы
<http://cheloveknauka.com/natyashastra-i-proishozhdenie-drevneindiyskoy-dramy>
- f.Алиханова Ю.М. Классический театр Индии
<http://www.philology.ru/literature4/alikhanova-76.htm>
- g.Пригрезившаяся Васавадатта
http://briefly.ru/bhasa/prigrezivshajasja_vasavadatta/
- h.Японсий театр Но
<https://www.youtube.com/watch?v=y0qifackwwg>
- x. Kabuki Theatre<https://www.youtube.com/watch?v=67-bgSFJiKc>
- i. Pekinskaya opera <https://www.youtube.com/watch?v=V-2f5aTQ56c>
- j. Pekinskaya opera
<https://www.youtube.com/watch?v=bK40boWOZGk>

k. Balines Gambuh dram and dance.

<https://www.youtube.com/watch?v=3R6xzOIvKcw>

q. Живые тени Ваянг-пурво

<http://www.muzcentrum.ru/news/2012/10/9563->

l. Соломоник И.Н. Традиционный театр Востока.

<http://istoriyateatra.ru/books/item/f00/s00/z00000011/>

m. Куклы в Иране <http://www.teatr->

[kukolsm.ru/information/news_124.html](http://www.teatr-kukolsm.ru/information/news_124.html)

MÜNDƏRİCAT

ÖN SÖZ.....	3
--------------------	----------

I FƏSİL

<i>HİND TEATRI TARİXİ.....</i>	18
---------------------------------------	-----------

1. “Natyashastra” risaləsi Hind teatrının nəzəri və praktiki əsası kimi	18
2. Hind rəqqaslıq sənəti	34
3. Kathakali teatrı	48
4. Raslila tamaşaları	67
5. Hind klassik dramının qısa tarixi	71
6. Bhasa	80
7. Kalidasa	82
8. Rabindranat Taqorun musiqili teatrı	87

II FƏSİL

<i>YAPON TEATRI TARİXİ.....</i>	90
--	-----------

1. Yapon teatrının tarix dövrləri	90
2. Noh teatrının yaranması və təşəkkülü	94
3. Noh dramlarının quruluşu	105
4. Noh tamaşaları: səhnənin quruluşu	113
5. Noh teatrında geyimlər və əlbəmələr	119
6. Noh teatrının maskaları	124
7. Səhnə davranışı, rəqs, musiqi	131
8. Noh teatrında aktyor tərbiyəsi	136
9. Müasir Noh teatrı	140
10. Kabuki teatrının yaranması və təşəkkülü	142
11. Kabuki teatrının səhnəsi	147
12. Kabuki teatrında oyun texnikaları	150
13. Kabuki teatrında qadın rolları	154
14. Kabuki teatrında geyim tərzləri	157
15. Musiqi	160
16. Müasir Kabuki dünyası	162
17. Yapon kölgə teatrı	164
18. Ningyö Coruri və ya Bunraku kukla teatrı	169

III FƏSİL

ÇİN TEATRI TARİXİ..... 176

1. Çində teatr formalarının tarixi dövrləri 176
2. Ca-cüy dramlarının kompozisiyası 182
3. Çində aktyor sənəti 186
4. Pekin Operası 195

IV FƏSİL

İNDONEZİYA TEATRI..... 202

1. Bali teatrının tarixi və poetikası 202
2. Bali teatrı: miflər və tamaşalar 211
3. Yava adasının kölgə və kukla oyunları 224

V FƏSİL

İRAN TEATRI..... 239

1. İranda teatrın təşəkkülü və nağılçı 239
2. İranda təziyələr və şəbih tamaşaları 245
3. İranda kukla tamaşaları 264

VI FƏSİL

TÜRK TEATRI..... 269

1. Türkiyədə ənənəvi teatr formaları və Qaragöz kölgə teatrı 269
2. Qaragöz kölgə oyununun texnikası, kompozisiyası və personajları 273
3. Sufilik və teatr: mövləvi zikrlərində teatr elementləri 280

VII FƏSİL

ƏRƏB TEATRI 299

1. Misirin misteriya teatrı və Xəyal əz-zill kölgə oyunu 299
2. Araqoz kukla teatrı 303
3. Ərəb ölkələrində avropatipli teatrın təşəkkül tarixi 305

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT..... 309

AYDIN TALIBZADƏ

ŞƏRQ TEATRI TARİXİ

Ali məktəblər üçün dərslik

Çapa imzalanıb: 14.04.2016.
Ofset çap üsulu. Formatı 60x84 1/16.
Fiziki həcmi 19,75 ç.v. Sayı 200

ADMİU-nun mətbəəsində çap olunmuşdur.
Unvan: Bakı ş., Zərdabi 39a
Tel (+994 12) 434 50 04