

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
ĀZIJAS STUDIJU NODAĻA

Četru galveno tēlu lomas Pekinas operā

BAKALaura DARBS

Autors: **Annija Sigai**

Stud.apl.nr.: **as15173**

Darba vadītāja: mag. hum. **Karīna Jermaka**

RĪGA
2018

SATURS

IEVADS	3
1. PEKINAS OPERAS TĒLU ATTĪSTĪBAS VĒSTURE	5
1.1. Lomu iedalījums un daudzveidība	5
2. ŠEN LOMU IEDALĪJUMS	7
2.1 Laošen	7
2.2 Hunšen.....	10
2.3 Vušen.....	10
2.4 Sjaošen	13
2.5 Šen aktieri.....	15
3. DZJIN LOMU IEDALĪJUMS	17
3.1 Džendzjin	18
3.2 Fudzjin.....	20
3.3 Vudzjin.....	21
3.4 Dzjin aktieri.....	21
3.5 Dzjin grims	23
4. ČOU LOMU IEDALĪJUMS	30
4.1 Čou aktieri.....	33
5. DAŅ LOMU IEDALĪJUMS	35
5.1 Cjinji.....	36
5.2 Huadaņ	37
5.3 Vudaņ	38
5.4 Daomadaņ	39
5.5 Laodaņ.....	40
5.6 Daņ aktieri.....	40
SECINĀJUMI.....	47
LITERATŪRAS SARAKSTS.....	48
KOPSAVILKUMS.....	52
SUMMARY	53

IEVADS

Bakalaura darbs „Četru galveno tēlu lomas Pekinas operā” ir veltīts Pekinas operas četriem galvenajiem tēliem: šen – vīrieša, daņ – sievietes, dzjin – apgleznotās sejas un čou – klauna tēliem. Kā viens no galvenajiem iemesliem, kāpēc autore izvēlējās rakstīt par šo tēmu ir interese par Ķīnas operas mākslu un šo tēlu atveides unikalitāte pasaules kultūras mantojuma kontekstā. Katras tautas kultūra ir unikāla un neatkārtojama. Opera ir nozīmīga cilvēku dzīves un kultūras sastāvdaļa ar sava laikmeta iezīmēm, kas balstās uz būtiskākajām tautas tradīcijām.

Šī bakalaura darba pētījuma objekts ir četri galvenie tēli Pekinas operā.

Ar šo darbu autore vēlas noskaidrot Pekinas operas tēlu rašanās vēsturi, galveno tēlu iezīmes, operas uzvedumu izpildi iestudējumos un katra tēla nozīmi Pekinas operas kontekstā.

Šajā bakalaura darbā tiks apskatīti Pekinas operas tēlu rašanās vēstures galvenie aspekti 200 gadu ilgā laika posmā no Pekinas operas rašanās 19. gadsimtā līdz pat mūsdienām. Uz skatuves notiekošais attēlo gan ikdienišķus, gan vēsturiskus notikumus. Skatītājam ir svarīgi izprast Pekinas operas pirmsākumus, operā izmantotos tēlus un attēlotos simbolus, lai pilnībā varētu baudīt aktieru sniegumu, kā arī saprast uz skatuves notiekošo.

Bakalaura darba pētījuma mērķis ir izpētīt lomu īpatnības un raksturīgās iezīmes, kā arī izpētīt slavenākos Pekinas operas aktierus.

Mērķa izpildei autore izvirzīja sekojošus darba uzdevumus:

1. Izpētīt Pekinas operas galveno tēlu lomu attīstību;
2. Analizēt Pekinas operas galvenos tēlus;
3. Veikt padziļinātu Pekinas operas tēlu izpēti;
4. Noskaidrot nozīmīgāko daņ, šen, dzjin un čou tēlu atveidotāju ieguldījumu operas attīstībā.

Darbs sastāv no piecām daļām. Pirmā daļa ir veltīta Pekinas operas tēlu vēsturiskajai attīstībai. Savukārt, otrā, trešā, ceturta un piektā bakalaura darba daļa ir veltīta Pekinas operas četriem galvenajiem tēliem, kur lasāms par četru galveno tēlu iedalījumu, raksturojumu un daudzveidību, kā arī par ietekmīgākajiem Pekinas operas aktieriem.

Bakalaura darbā pielietota vēsturiskā metode, biogrāfiskā metode un aprakstošā jeb monogrāfiskā metode, ar kuru palīdzību tiks apskatīti un iztirzāti

materiāli no dažādiem literatūras avotiem, kuros tiek pētīta un analizēta Pekinas operas vēsture un lomu attīstība.

Darbā tiek izmantota asociētās profesores Agitas Baltgalves sastādītā transkripcijas sistēma ķīniešu valodas vārdu atveidošanai latviešu valodā.

1. PEKINAS OPERAS TĒLU ATTĪSTĪBAS VĒSTURE

1.1 Lomu iedalījums un daudzveidība

Pekinas operai, Ķīniešu valodā saukta par dzjindzju 京剧, ir aptuveni 200 gadu ilga vēsture. Pirmās vēstures liecības par operas esamību Ķīnā atrodamas jau vēlā Džao 后赵 dinastijas laikā (319.–351. gads). Vēlāk lielu ievērību guva Kuņču 昆曲 opera, kura radās 14. Gadsimtā, Min 明 dinastijas valdīšanas laikā (1368.–1644. gads).¹ Mūsdienās pati pazīstamākā operas forma Ķīnā ir Pekinas opera vai dzjindzju, kas tulkojumā no ķīniešu valodas nozīmē galvaspilsētas teātris.² Ķīnā kopumā ir vairāk kā 360 zināmi operas žanri.³

Pekinas operas četri galvenie elementi ir - dziedāšana (čan) 唱, žesti un kustības (dzuo) 做, runas deklamēšana (nian) 念 un akrobātika (da) 打.⁴ Šo četrus elementus savienojums kopā veido kādu konkrētu tēla veidu.

Tēlu veidi un tipi, kas redzami uz Pekinas operas skatuves mūsdienās, ir mainījušies cauri gadsimtiem. Tie atspoguļo cilvēku raksturus, uzvedību un statusu sabiedrībā. Pēdējo 200 gadu laikā uz Pekinas operas skatuves ir kāpuši neskaitāmi tēli - imperatori, karaļi, muižnieki, augstmaņi, aristokrāti, zinātnieki, skolotāji, galma āksti, dažādu vecumu vīrieši un sievietes, it īpaši jāizceļ vecāki, dzīvē pieredzējuši vīrieši un mazi bērni. Juaņu 元朝 dinastijas valdīšanas laikā (1271. – 1368.gads) drāmai dzejas formā pievienoja tradicionālo mūzikas instrumentu skaņas. Šo vārdu un mūzikas skaņu apvienojumu nosauca par dzadzu 杂剧, un tas ieguva milzīgu popularitāti. Zaju uzvedumos bija trīs tēli – mo 末, daņ 旦 un dzjin 净, kuri vēlāk tika iedalīti žen mo, uai mo un čun mo; žen dan, uai dan, ča daņ; dzjin un fu dzjin. Vadošās lomas galvenokārt bija žen mo un žen daņ.⁵

¹ Xu Chengbei. (2012). Peking Opera (Introductions to Chinese Culture). Cambridge: Cambridge University Press. P. 14.-15.

² Bruno Nettl, Thomas Turino. (2015). Excursions in World Music, Sixth Edition. Abingdon: Routledge. P. 93.

³ 赵少华. (1999). Costumes of Peking opera. Oakland: University of California. P. 4.

⁴ Pang Laikwan. (2007). The distorting mirror: visual modernity in China. Honolulu: University of Hawaii Press. P. 140.

⁵ Wang Lin. (2016). Beijing opera. Beginnings. Beijing: China intercontinental press. P. 42.

Vēlā Min 明 (1368. – 1644. gads) dinastijas valdīšanas laikā un agrīnā Cjin (1644. – 1911. gads) dinastijas valdīšanas laikā, kad kuņču 昆曲 opera bija visplašāk pazīstamākais un izplatītākais operas paveids Ķīnas teritorijā, atšķirības starp galvenajiem skatuves tēliem tika sadalītas vēl smalkāk. Lomas iedalīja 12 kategorijās – laošen 老生, džēšen 正生 (kas ir vienlīdzīgā kategorijā ar sjao šen 小生), laouai 老外, mo 末, džē daņ 正旦, sjao daņ 小旦 (vienlīdzīgs ar guimeņ daņ 闺门旦), tie daņ 貼旦, lao daņ 老旦, da miaņ 大面 (vienlīdzīgs ar dzjin 净), ermiaņ 二面 (vienlīdzīgs ar fu dzjin 付净), san miaņ (vienlīdzīgs ar čou 丑 – klauna tēlu) un dza 杂.⁶

Mo bija nozīmīgākā vīrieša tēla loma, kas ir pielīdzināma mūsdienu Pekinas operas šen tēlam. Dzjin ir attiecināms uz vīrieša lomu Ķīnas operā, kura raksturīgākā iezīme ir apgleznota seja. Daņ loma tiek attiecināta uz sievietes tēlu Pekinas operā.⁷ „Tie” ir saīsināta forma vārdam tie daņ, kas attiecināma uz nenozīmīgām sieviešu lomām. Tās ir pazīstamas arī ar apzīmējumu er daņ. Piemēram, aktrise, kura attēlo Jin Jin Pekinas operas uzvedumā „Savedējs” ir tie daņ. Fu parasti attēlo tādas lomas kā rikšas zēns, staļļa zēns vai birokrātu biroja darbinieks.

Galvenās mūsdienu lomas Pekinas operā ir balstītas uz kuņču operas modeļa un tās iedala tā saucamajos hadaņ: šen 生 – vīrieša, daņ 旦 – sievietes, dzjin 净 – apgleznotās sejas un čou 丑 – klauna tēlos.⁸

⁶ Alexandra B. Bonds. (2008). Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture. Honolulu: University of Hawaii Press. P. 2.

⁷ Sharron Gu. (2011). A Cultural History of the Chinese Language. Jefferson: McFarland & Company. P. 195.

⁸ Nancy Guy. (2005). Peking opera and politics in Taiwan. Champaign: University of Illinois press. P. 169.

2. ŠEN

2.1. Šen lomu iedalījums

Šen (生) loma parasti ir galvenā loma uz Pekinas operas skatuves. Šen vienmēr ir vīrieša tēls, kas attēlo zinātniekus, valstsvīrus, ierēdņus, kareivīgus patriotus, uzticīgus vasaļus un līdzīgus nozīmīgus personāžus.⁹

Šīs lomas izcelsme tiek datēta jau 12. gadsimtā, Suņ 宋 dinastijas laikā (960.–1279.gads), kad radās Naņsji 南戏 opera.¹⁰ „Naņsji” opera tiešā tulkojumā nozīmē „Dienvidu teātris”, jo tā izcelsme ir meklējama Ķīnas dienvidu daļā – Vendžou 温州. Šajā laika periodā vīrieša tēlu uz skatuves dēvēja par Mo末. Laika gaitā šī tēla nosaukums ir vairāk kārt mainījies, un mūsdienās šo tēlu sauc par šen. Šis tēls tiek iedalīts četrās kategorijās –laošen 老生, vušen 武生, hunšen 红老 un sjao šen 小生,¹¹ kuras apskatīsim turpmākajās lappusēs.

2.2. Laošen

Ar vārdiem laošen 老生 visbiežāk tiek aprakstīts vecāks vīrs vai vīrietis pusmūža gados. Šo lomu mēdz dēvēt arī par dženshen 正生, kas nozīmē cienījami vīrieši, jo šie tēli tiek attēloti nopietni, mērķtiecīgi un cēli. Laošen tēlu sauc arī par

⁹ A. C. Scott. (1957). The Classical Theatre of China. Massachusetts: Courier Corporation. P. 66.

¹⁰ <https://www.britannica.com/art/nanxi> Sk. 2018. g 4. janvāris.

¹¹ Zhenggang Fei. (2007). China: Five Thousand Years of History & Civilization. City University of Hong Kong Press. P. 804.

sjušen 须生, jo visi šīs lomas atveidotāji nēsā bārdu.¹² Pekinā ir vairākas teātra skolas, kurās apmāca aktierus vecāka vīrieša lomai uz skatuves.

Laošen ir visbiežāk sastopamais Pekinas operas tēls.¹³ Šim tēlam, tā pat kā vecas sievietes tēlam laodaņ, uz sejas ir ļoti maz grima.¹⁴ Vārds „lao” 老, kas ķīniešu valodā nozīmē „vecs”, šajā nozīmē tiek attiecināts uz cilvēka vecumu. Laošen parasti ieņem kādu nozīmīgu amatu vai svarīgu lomu sabiedrībā. Šis vecākais vīrs visbiežāk attēlo imperatoru, zinātnieku, augstmani vai vienkārši kādu intelektuālu personāžu. Senajā Ķīnā vīrieša ārējo izskatu daiļoja gari mati un kupla bārda. Šāda iezīme vīriešiem bija raksturīga, jo tika uzskatīts, ja vecāki bērnam ir devuši šīs ārējās izskata iezīmes, tad tās ir jāciena un nekādā gadījumā tās nedrīkst likvidēt vai bojāt. Uz Pekinas operas skatuves laošen tēla atveidotāji nēsā mākslīgo bārdu vai ūsas, kuru sauc par žaņkou 髯口. Šī tēla bārdai tiek pievērsta liela uzmanība. Piemēram, ūsas ir redzamas tikai trīs krāsās – baltā, sirmā vai melnā krāsā. Bārda parasti ir sadalīta trīs daļās.¹⁵ Bārdas tika veidotas no degunradžu vai zirga sariem, smalkiem neilona pavedieniem vai dabīgiem cilvēku matiem. Mākslīgās bārdas kustināšana ir veids kā aktieri parāda sava tēla nostāju un noskaņojumu. Piemēram, glaudot bārdu, aktieris parāda, ka viņa tēls ir nesteidzīgs un bezrūpīgs. Ja aktieris bārdu vij, tas norāda uz to, ka tēls meditē, ja bārda tiek šūpota, tad tas norāda uz dusmām, niknumu un satraukumu. Savukārt, ja bārda tiek berzēta pirkstos, tad tēls izrāda prieku un lepnumu, bārdu purinot izrāda bailes, izbīli un vājumu, taču, ja bārda plīvo gaisā, tad aktieris paziņo par tēla īgnumu.¹⁶

Laošen tēls izmanto gaišu un neuzkrītošu grīmu, kustas graciozi, dzied un runā ar nepārveidotu balsi, savā dabiskajā tembrā. Dažādi laošen tēli pieprasa attiecīgu lomu izpildi un tērpus.¹⁷ Laošen iedala militārajās un civilajās lomās, taču atkarībā no tā, kas aktieriem jādara uz skatuves, tēlus iedala trīs veidos – dziedošais, tēlojošais un militārais laošen, kuri izrādes laikā demonstrē akrobātiku un dzied. Šāds tēlu iedalījums radās, jo ne visi aktieri bija labi akrobātikas triku izpildē. Piemēram,

¹² Yi Bian. (2007). The Cream of Chinese Culture. Peking Opera. Beijing: Foreign language press. P. 29.

¹³ Xu Chengbei. (2012). Peking Opera. Introductions to Chinese Culture. P. 52.

¹⁴ Peter Lovrick. (2011). Chinese Opera: Images and Stories. Vancouver: UBC Press. P. 35.

¹⁵ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. Beijing: Huang Shan Publishing House. P. 18.

¹⁶ Alexandra B. Bonds. (2008). Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture. P. 224.

¹⁷ Yi Bian. (2007). The Cream of Chinese Culture. Peking Opera. P. 31.

slavenais aktieris Taņ Sjiņpei (1847. – 1917.gads), kuram tiek piedēvēts tituls „Aktieru karalis”, mācēja gan izcili dziedāt, gan tēlot un izpildīt sarežģītus akrobātiskus priekšnesumus.¹⁸

Civilais laošen ir dalījums dziedošajam un dejojošajam tēlam. Dziedošais laošen parasti ieņēma augstāku statusu. Tas attēloja imperatorus, cienījamus un tikumīgus ministrus, uzticamus tiesu ierēdņus, skolotājus un zinātniekus. Aktieri izspēlēja tēla domas un jūtas ar intensīvu un izteiksmīgu dziedāšanu. Tēlojošais laošen parasti ieņēma zemāku stāvokli sabiedrībā. Tie attēloja pārdevējus, zemāk stāvošus ierēdņus un kalpus. Viņu izjūtas tika izteiktas ar sarežģītām, izjustām kustībām un garām izteiksmīgām runām. Civilā laošen lomas atveidotāji ir nopietni, cienījami cilvēki, tāpēc tie valkā formālu apģērbu. Viens no šiem formālajiem apģērbiem ir man 蟒 (šis vārds ķīniešu valodā nozīmē pitons). Tas ir halātam līdzīgs apmetnis ap kura vidukli vienmēr vijas nefrīta josta. Šī dārgakmeņu josta uzsver pasākuma svinīgumu. Ķīnas feodālajā sabiedrībā pūķa attēlojums vai raksts simbolizēja imperatoru, tāpēc šo mantiju bija atļauts vilkt tikai imperatoram. Man apmetnis ir darināts no zīda un izšūts ar zelta un sudraba diegiem un to caurvij vēl dažādu krāsu pavedieni.¹⁹ Ir gan sieviešu man, gan vīriešu man. Vīriešu apmetņiem ir raksturīgs pūķa motīvs. Daži ir izšūti ar izciliem, svinīgiem un krāsainiem apļveida mākoņiem, sauli, mēnesi un jūras viļņu rakstiem. Vīriešu man atšķiras saskaņā ar tēla sociālo statusu un raksturu. Piemēram, imperatori, karaļi un prinči valkā dzeltenas krāsas man. Tēli, kuru sociālais stāvoklis ir nedaudz zemāks par augtāko kārtu, tādi kā aristokrāti, ministri, priekšnieki, imperatora sūtņi un znoti valkāja sarkanus man.

Vulaošen 武老生 ir iedalāmi divās daļās - čankaošen, kas ir bruņotie karavīri un dzjaņ ji lao šen, kas ir karavīri ģērbusies kā strēlnieki.²⁰ Strēlnieku apģērba izcelsme ir radusies Cjin 清dinastijā (1644. – 1912. gads). Cilvēki šajā laika posmā, it īpaši Maņču 满族 cilvēki, bija izcili jātnieki un strēlnieki. Viņu drēbes kalpoja gan kā medību, gan arī kā ierēdņa mantija. Tā bija pieguļoša, jostas vietā izgreznota un ar atverēm gan priekšā, gan aizmugurē, zem vidukļa. Atveres apģērbā bija

¹⁸ Chengbei Xu. (2005). An Afternoon Tea of Beijing Opera Tidbits. San Francisco: Long River Press. P. 88.

¹⁹ Zhang Wenzhou. (2010). Costumes of Peking Opera. Beijing: China Intercontinental Press. P. 24.

²⁰ Li Ruru. (2010). The Soul of Beijing Opera. Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World. Hong Kong: Hong Kong university press. P. 305.

nepieciešamas, lai atvieglotu kustības un būtu vieglāk izpildīt priekšnesumus. Termins kaoba laošen ir attiecināms uz bruņotiem vecākiem vīriem, kuri nes sev līdzī ieročus un ir cīņas mākslas speciālisti. To nosaukums kaoba laošen radies, jo tie velkā kao 靠 bruņas, kurām uz muguras ir piestiprināti četri nelieli karodziņi.²¹

Vārds gundzja 工架 attiecas uz operas aktieru kustībām, kas tiek veiktas uz skatuves. Katrai Pekinas operas lomu kategorijai ir savi primārie gaitas, kustību un stājas noteikumi. Šos noteikumus sauc par dzjadzi 架子. Laošen tēla izpildes noteikumi ir savādāki, nekā tie ir vulaošen tēliem. Tos nekādā gadījumā nedrīkst sajaukt. Vulaošen aktieriem uz skatuves ir jābūt ar taisniem pleciem, iztaisnotu muguru, kaujiniecisku stāju un spēcīgām, drosmīgām kustībām. Laošen tēla skatuviskās iezīmes ir pretējas. Tās ir pieskaitāms pie skolotāju lomām. Laošen aktiera ķermenim ir jābūt ne pārāk stabilam un enerģiskam, taču atbrīvotam un graciozam.²²

2.3. Hunšen

Hunšen 红老 ir īpaša loma zem šen kategorijas. Šī loma ir laošen (vecāka vīrieša) paveids, kuras raksturīgākā iezīme ir sarkans grims, kas simbolizē tēla impulsīvumu un dedzību.²³ Šie pāris tēli bija, piemēram, tādi kā Guaņ Dzju 关羽 (160. – 220. gads) un Džao Kuaņdzjiņ 赵匡胤 (927.– 976. gads). Šīs lomas nereti attēloja aktieri kuri specializējās jing tēlu attēlošanai, tāpēc šī loma bija plaši pazīstama kā hundzjin – vīrieša tēls ar sarkani krāsotu seju. Pēcāk šīs lomas atveidei izvēlējās aktierus kuri specializējās laošen atveidei, kā arī vušen aktierus, tāpēc šis tēls tiek saukts par hunšen, nevis par dzjin.

Hunšen aktieriem ir vairāki nosacījumi, lai tie varētu attēlot šo lomu. Tiem ir jābūt apveltītiem ar melodisku balsi un labām prasmēm cīņas mākslā. Viņu kustības un stāja uz skatuves ir atšķirīgas no tiem kuri attēlo cīnītāju lomas – vušen, jo tiem ir nepieciešama speciāla apmācība, kas ir citādāka nekā cīnītāju lomas attēlotājiem.

²¹ Elizabeth Wichmann. (1983). They Sing Theatre: The Aural Performance of Beijing Opera. Ann Arbor: University Microfilms International. P. 36.

²² Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 35.

²³ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. Beijing: China intercontinental press. P. 18.

Viens no slavenākajiem un atzītākajiem hongsheng aktieriem ir slavenais Pekinas operas aktieris Van Huņšou 王鴻壽(1850. – 1925. gads). Viņš īpaši izcēlās ar Haņ 漢dinastijas (206. p.m.ē. - 220. gads) imperatora Guan Ju tēla atveidi. Slavenākās izrādes kurās Van Huņšou uzstājās ir „Huaron pārbrauktuve” un „Guan Ju appludina 7 armijas” (水淹七軍). Šajās izrādēs ir vislabāk prezentētas šī tēla prasmes.

2.4. Vušen

Vušen 武生 karavīru tēli ir norūdīti, drosmīgi ģenerāļi un meža pārziņi. Vušen tēls iedalās divās daļās – vušen, kurš nēsā bruņas (čankao vušen) un vušen kurš bruņu vietā velk bikses un jaku (duaņda vušen). Čankao vušen aktieri attēlo varonīgus un galantus ģenerāļus, kuri nēsā ieročus un cīnās kara laukā. Šī tēla apģērbs ir bruņu veste, zābaki ar biezām zolēm un bruņu cepure.²⁴ Uz Pekinas operas skatuves ir redzami četri galvas rotu veidi – ķiveres vai bruņu cepures, kroņi, cepures un lakatiņi. Katras galvassegas materiāls un stils norāda uz dažādām identitātēm, sociālo statusu un vecumu. Tēli, kuri velkā ķiveres norāda uz to, ka tie ir ģenerāļi, kuri karalaukā aizsargā ar bruņu cepuri savu galvu. Bruņu cepures parasti ir iekšpusē cietas, taču no ārpusē dekorētas ar vilnu. Vušen pie sāniem vienmēr būs kāds ierocis ar garu kātu. Visbiežāk tas ir zobens.²⁵

Šim tēlam ir jāprot ne tikai cīņas mākslas, bet arī jāspēj kustēties un stāvēt eleganti. Stalta stāja norāda uz to, ka tēls ir elegants un galants ģenerālis. Lai gan Vušen lomā dziedāšana un runāšana nav galvenais tēla elements, aktieriem tas viss ir jāprot ar izcilību. Vislielāko atpazīstamību kā vušen aktieris ir ieguvis Jan Sjaolou (1877. – 1938.gads). Viņš bija izcils bruņotā karavīra attēlotājs.

Duaņda vušen 短打武生 tēli ir pārsvarā varoņi – vīrieši bruņinieki, un vīrieši, kuri nēsā īsu zobenu, vai arī noziedznieki un vietējie lielbnieki. Tie ceļo naktīs un uzglūn cilvēkiem, vai kāpj uz jumtiem vai mūriem, tāpēc tie velkā ērtāku apģērbu – bikses un jaku. To ieroči ir īsāki nekā čankao vušen, parasti tie ir nelieli zobeni vai dunči. Šis tēls pieprot cīņas mākslu, akrobātiku un ātrās kustības. Pekinas operas aktieru jaka un bikses ir cieši pieguļošas, taču pietiekami ērtas, lai varētu

²⁴ A. C. Scott. (1970). Traditional Chinese Plays, Volume 1. University of Wisconsin Press. P. 16.

²⁵ Lim S.K. (2013). Origins of Chinese Opera. Singapore: Asiapac Books Pte Ltd. P. 65. - 66.

izpildīt dažādus akrobātiskus priekšnesumus. Jakas un bikses iedala divos veidos – kuai un bao.²⁶

Vēl viens nozīmīgs apģērba gabals, ko velkā ģenerāļi uz Pekinas operas skatuves ir kaičan. Kaičan ir vienkāršs mētelis vai apmetnis. To velkā dzjin un šen ģenerāļi, militārie stratēģi vai kancleri. Tas ir man mēteļa un sjuedzi apģērba sajaukums. Kaičan var būt tērps ko velk svinību laikā vai arī ikdienas apģērbs. Tēli, kuri izmanto kaičan, parasti velk karavīru apģērbu zem šī apmetņa.²⁷ Visbiežāk tās ir strēlnieku drānas – pieguļošas īsas jakas un īsas bikses. Mētelis parasti ir atvērts tik tālu, lai varētu redzēt militārās drēbes zem tā. Šis žests parāda drošsirdību, varonību un uzsver saspringto atmosfēru, parādot kāda tā būtu uz īsta kaujas lauka. Aktieris var noņemt apmetni pēc vajadzības un tas parasti tiek darīts pirms došanās kaujā.

Čankao vušen un duaņa vušen ir divi galvenie vušen tēli, taču ne vienīgie. Vušen aktieri attēlo arī garus un dievības. Piemēram, vušen aktieris attēlo pērtiķu karali Suņ Vukun 孙悟空 izrādē „Postījums debesīs” (大闹天宫).

Ķīnas ziemeļos vušen tēlu aktierus pārstāvēja Jan skola, kuru dibināja Jan Sjaolou. Bet ietekmīgākā opermākslas skola Ķīnas dienvidos bija Gai skola, kuru izveidoja Gai Dzjaotian.

Jan Juelou (1832.-1872. gads) dēls Jan Sjao (1878.- 1939. gads) bija slavens vušen lomas atveidotājs. Jan Sjao sāka trenēties skatuves mākslā jau no mazotnes. Ar operu viņš tika iepazīstināts pateicoties viņa audzītēvam Taņ Sjiņpei 谭鑫培 un citiem Pekinas operas māksliniekiem pirms viņš pats kļuva par Ju Dzjušen 豫剧生 mācekli. Ju Dzjušen bija slavens sjaošen lomas atveidotājs. Jan opermākslas meistarību pilnveidoja līdz izcilībai un vēlāk kļuva par nozīmīgu vušen aktieri. 29 gadu vecumā Jan Sjao tika uzņemts Šen Pin Šu, jeb uzstāšanās mākslas pārvaldē. Uzstājoties karaliskajā galmā, Jan ieguva imperatores Cisji simpātijas. Viņa laikā Jan, Mei Lanfaņ un Ju Šujeņ tika dēvēti par Pekinas operas „trīs tikumīgajiem meistariem”. Jan bija pazīstams kā pirmais militārā vīrieša attēlošanas meistars. Mantojot tēva meistarību, pārņemot citu Pekinas operas vušen aktieru prasmes un

²⁶ Yi Bian. (2007). The Cream of Chinese Culture. Peking Opera. P. 52.

²⁷ Alexandra B. Bonds. (2008). Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture. P. 145.

iedvesmojoties no visiem pārējiem Pekinas operas tēlu atveidotājiem, viņš pakāpeniski dibināja pats savu pavisam īpatnēju Jan skolu.²⁸

Slavenākā dzjindzju 京剧 kareivja attēlotāja dēls un Pekinas operas aktieris Gai Dzjaotieņ 盖叫天 (1888. – 1971. gads) bija slavens kā lielisks duaņda vušen aktieris.²⁹ Viņš bija ļoti cītīgs vīrietis, līdz pat sirmam vecumam nepārtrauca trenēties. Gan vasaras svelmē, gan ziemas salā viņš nodarbojās ar sevis pilnveidošanu. Pat 70 gadu vecumā viņš joprojām varēja uzvest kūleni lecot no galda un piezemēties uz zemes bez jebkādas skaņas, demonstrējot savu iespaidīgo pieredzi akrobātikā. Viņš dzima ar vārdu Džan Jindzdzjie. Pekinas operas aktiermākslu apguva agrā vecumā. Gai savu skatuvisko debiju panāca jau 13 gadu vecumā uz Šanhajas operas skatuves tādejādi, iegūstot labu reputāciju. Šajā laika periodā slavenākais veca vīrieša lomas atveidotājs bija Tan Sjiņpei, kura skatuves vārds bija Sjao Dzjaotieņ. Džan Dzjindzjie būdams jauns un pašpārliecināts, izveidoja savu skatuves vārdu – Gai Dzjaotieņ, kas tiešā tulkojumā nozīmē „apsteigt Dzjaotieņ”. Viņa uzstāšanās patiesi bija iespaidīgas un izcilas. Īsā laikā viņš ieguva slavu gan Handžou, gan ārpus pilsētas robežām tuvējos reģionos, kā arī tika nodēvēts kā pats labākais cīņas mākslas tēla aktieris Ķīnas dienvidos. Viņš priecēja cilvēkus ar iespaidīgiem cīņas mākslas elementiem un skatītāji bija īpašā sajūsmā, kad Gai pirmais no visiem vu aktieriem demonstrēja četrdesmit apļveida lēcienus (sjuandzi) pēc kārtas. Viņš savas kustības iedvesmojās no dažādiem dzīvniekiem, lai uz skatuves viņa gaita būtu interesanta un plūstoša.³⁰ Gai Dzjaotieņ pārņēma Li Čuņlai dienvidniecisko stilu un ik dienu mācījās no citiem opermākslas meistariem. Kad viņš savas prasmes uzskatīja par pietiekošām, viņš dibināja pats savu opermākslas skolu Ķīnas dienvidos, kuru nosauca savā pieņemtajā vārdā – Gai skola. Pati atšķirīgākā lieta, kas ir saistīta ar Gai skolu, bija tas, ka cīņas mākslas tēlu atveidotājiem bija jāveic cīņas ar akrobātiskiem elementiem. Tas bija elpu aizraujoši un izklaidējoši, jo uzstāšanās laikā aktieri demonstrēja dažādus sarežģītus cīņas mākslas elementus. Gai izcēlās arī ar izstumtā karavīra Vu Sun tēla

²⁸ Xu Chengbei. (2005). *An Afternoon Tea of Beijing Opera Tidbits*. Cultural China series. Long River Press. P. 118.

²⁹ Li Ruru. (2010). *Soul of Beijing Opera. The Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. P. 219.

³⁰ Laikwan Pang. (2007). *The Distorting Mirror. Visual Modernity in China*. University of Hawaii Press. P. 194.

attēlošanu Pekinas operas izrādē „Purva varoņi”. Pēc šīs veiksmīgās aktierspēles, vairākums dienvidu teātru vušen aktieru ņem piemēru no Gai stila.³¹

5.5. Sjaošen

Ar nosaukumu sjaošen 小生 Pekinas operā tiek apzīmēts jauns puisis vai vīrietis, kas vēl nav sasniedzis 30 gadu vecumu. Tā seju nekad nerotā ūsas, bārda vai vaigubārda (taču ir izņēmumi, kā, piemēram, Kuan Džun uzvedumā „Dzelzs priekšvara romantika”, kur sjaošen tēlam pie sejas ir piestiprinātas trīs melnas pušķu ūsas - saņ, kad tas ierodas mājās pēc 10 gadiem. Saņ ūsas šajā gadījumā simbolizē ilgu prombūtni.)³² Šis tēls ir gludi skūts un izskatīgs jauneklis ar elegantām un pieklājīgām manierēm. Pati īpatnējākā sjaošen iezīme ir tā runas un dziedāšanas kombinācija dažādos toņos, tā sauktajā īstajā un neīstajā (falseto) balss tembrā. Neīstā balss ir asa un spalga, lai attēlotu jauna puīša runas stilu un atšķirtu to no vecāka gadu gājuma tēliem. Aktieris Ju Dženfei 俞振飞 (1902. – 1993. gads) specializējās sjaošen lomai un bija pazīstams ar savu inteliģento grāciju uz skatuves. Viens no sjaošen tēla paveidiem ir Cjunšen. Cjunšen ir neveiksmīgi un nabadzīgi skolotāji un zinātnieki. Šiem tēliem raksturīgs ir fugudzji – laimes mantija. Tas ir vienkāršs Pekinas operas kostīms. Tas, būtība ir tas pats, kas džedzi (sjuedzi) – halāts, kas ar auklām sasiens sārņā. Halātam ir vairāki ielāpi. Tie ir dažādās krāsās un visbiežāk no zīda. Šādu ietērpu velkā nabadzīgi un ar depresiju mākti tēli. Tērpu sauc par laimes mantiju tāpēc, ka galu galā liktenis šiem tēliem atnesīs veiksmi un parādīs ceļu ārā no šīs nelabvēlīgās situācijas.³³ Tā kā aktieriem ir jābūt izcili trenētai falseto balsij, labi sjaošen attēlotāji, kuriem piemīt visas nepieciešamās šī tēla īpašības ir ļoti maz.

Sjaošen tiek iedalīts divās kategorijās. Civilie sjaošen un militārie sjaošen. Civilie sjaošen iedalās četrās apakš kategorijās – sjaošen kuri valkā galvassegas, sjaošen kuriem ir vēdeklīši, sjaošen kuri greznojas ar fazānu spalvām un nabadzīgie sjaošen. Tēli, kuriem ir vēdeklīši, tie jātur rokās neatkarīgi no sezonas, jo tikai tā viņus var atšķirt no citiem sjaošen. Šī civilā sjaošen āriene ir pievilcīga un ģērbta veņšendzjiņ un sjuedzi, tāpēc šos tēlus nereti apzīmē arī kā sjuedzišen. Šīs lomas

³¹ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 37.

³² Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 20.

³³ Wing Chung Ng. (2015). The Rise of Cantonese Opera. Champaign: University of Illinois Press. P. 79.

atveidotāji parasti apvienojas ar daudzcjuer kādās romantiskās izrādēs. Spilgti piemēri, kur uz skatuves sadarbojas sjuedzišien un danjuer ir Lieņ Šaņbo izrādē „Tauriņu mīlnieki” un Džan Šen izrādē „Rietumu kambari”.

Sjaošen, kuram ir fazānu spalvas, izdekorē cepures ar 5 – 7 garām fazāna spalvām. Tēls, kurš ir rotājies ar fazānu spalvām, visnotaļ nav nabadzīgs, tas visbiežāk ir kāds, kas nāk no dižciltīgas ģimenes, ģenerālis, marķīzs vai princis.³⁴ Tas ir pievilcīgs, neparasts un labi audzināts cilvēks ar labām manierēm. Fazāna spalvas nenorāda tikai uz to, ka sjaošen velkā ekskluzīvu apģērbu un ka tie ir neparasti cilvēki, bet arī uz to, ka tiem ir gan militārās, gan civilās prasmes un tie bauda īpašu statusu sabiedrībā. Šie sjaošen ir ļoti labi aktieri, tiem ir eleganta stāja un tie izpilda krāšņas dejas. Aktieriem jābūt labā fiziskā formā, citādāk nav iespējams izpildīt ne dejas, bet jo īpaši kungfu, kur tiek demonstrēta sarežģīta un daudzpusīga tehnika.

Cjunšen tēli ir nabadzīgi mācekļi vai skolotāji, kuriem ir zems statuss sabiedrībā. Tie velkā gaofandzjiņ un mantijas ar ielāpiem, kas norāda uz nabadzību. To galvenā iezīme ir dziedāšana, ritoša gaita un izteikts uzsvars uz teikumu un vārdu formulējumu. Vaņ Minfan uzvedumā „Lienšien krogs” ir tipisks piemērs.³⁵

Vusjaošen ir iedalāmi divās apakš kategorijās – čankao un duaņa. Čankao sjaošen ir gados jauni militārie virsnieki vai ģenerāļi kas koncentrējas uz kungfu iemaņām. Vusjaošen atšķiras no vušen ar to ka tie izceļ savu naivumu, agresivitāti un augstprātību. Duaņa vusjaošen attēlotāji velkā īsu apģērbu un tiem ir gandrīz tādas pašas īpašības kā duaņa vušen, taču tiem ir vienāda stāja, dziesmas un kodekss kā sjaošen. Vusjaošen vairāk koncentrējas uz tēlošanu nekā dziedāšanu.

Vavašen 娃娃生 aktieri attēlo jaunus pušus. Aktieriem nav obligāti jābūt gados jauniem, taču tiem ir jāspēj attēlot bērnus. Tie uz operas skatuves ataino bērnišķīgo nevainību. Vavašen uz sejas ir vienkāršs grims un mugurā vienkāršas drānas.³⁶ Tiem uz galvas ir zēnu parūkas un čadzji – apģērbs ko valkāja tējas ceremonijas laikā – īss, zils kokvilnas halāts, kas ir sasiensams sēnā. Čadzji ir ļoti blāvās krāsās un necils pēc dizaina, jo tas bija oficiantu, mežcirtēju, zvejnieku un arī

³⁴ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 27.

³⁵ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 23.

³⁶ Yi Bian. (2005/2007). The Cream of Chinese Culture. Peking Opera. Beijing: Foreign Languages Press. P. 54.

bērnu apģērbs.³⁷ Atšķirībā no sjaošen, vavašen aktieri dzied un runā ar savām dabas dotajām balsīm nepārveidojot to, taču šis balsis atšķiras no laošen aktieriem. To dziedāšanas tehnika ir īpaša jo tā apvieno šendaņ tehnikas. Ir svarīgi uzsvērt un izrādīt tēla naivumu un jauneklīgumu. Par cik ir grūtības atrast šādus aktierus, nereti šīs lomas attēlo smalkas sievietes.³⁸

Bērnu šen lomas parasti attēlo jauni puīši. To balsis netiek pārveidotas, un viņi dzied savā dabīgajā tembrā, kas ļoti saskanīgi iederas starp citiem jauniem Pekinas operas tēlu atveidotājiem. Šo lomu ir ļauts attēlot arī sievietei, taču viņai ir jābūt ar smalku miesas būvi un spalgu balsi.

5.6. Šen aktieri

Starp visiem slavenajiem sjaošen aktieriem Pekinas operas pirmsākumos, pats veiksmīgākais bija Sju Sjaosjan, kurš bija pazīstams kā pirmais jauna vīrieša attēlotājs uz Dzijndzju skatuves. Sju bija izskatīgs jauniešs, viņa balss bija skaidra, skaļa un spēcīga. Ar šādu komplektāciju viņš varēja tēlot gandrīz visas sjaošen lomas. Sju bija lietpratējs gan dziedāšanā, gan tēlotājmākslā. No visām izrādēm, kurās viņš tēloja, pati izcilākā bija „Vu karaliste”, kur viņš attēloja virspavēlnieku Džou Ju. Pateicoties izcilajam sniegunam, viņš ieguva reputāciju kā „Džou Ju ir dzīvs”. Topošie sjaošen aktieri turpmāk izmantoja Sju Sjaosjan kā piemēru un sekoja Sju tēlošanas stilam.

Galvenās sjaošen aktiermākslas skolas bija Čen Dzjisjeņ izveidotā Čen skola, Je Šenlan izveidotā Je skola, Dzjan Miaosjan izveidotā Dzjan skola un Dzjiņ Džunren izveidotā Dzjiņ aktiermākslas skola.

Čen Dzjisjeņ 程繼先 (1874. – 1944. gads) bija pats veiksmīgākais un slavenākais sjaošen aktieris pēc Cjin dinastijas krišanas. Čen Dzjisjeņ Iedvesmojoties no vectētiņa Čen Čangen pievērsās opermākslai un sāka atveidot laošen tēlus, taču vēlāk, pateicoties Van Lensjeņ, viņš iejutās sjaošen tēla lomā. Čen spēja attēlot gan civilos, gan cīņas mākslas šen tēlus.³⁹ Viņa ietekme ir manāma uz mūsdienu sjaošen aktieriem. Čen aktiermāksla tika raksturota kā izsmalcināta un eleganta. Lomās, kurās

³⁷ A. C. Scott. (1972). *Traditional Chinese Plays, Volume 2*. Madison: University of Wisconsin Press. P.47.

³⁸ Du Chang Sheng. (2010). *Guidance to Chinese Classical Opera*. China Academy of Arts Press. P. 103.

³⁹ Tan Ye. (2008). *Historical Dictionary of Chinese Theater*. Beijing: Scarecrow Press. P. 47.

bija jādemonstrē cīņas māksla, Čen nebija ne tikai kareivīgs, bet bija arī pamācošs, un lomās, kur nebija jādemonstrē cīņas māksla, viņš bija graciozs, brīvs un mierīgs.⁴⁰

Je Šenlan 叶盛兰 (1914. – 1978. gads) bija Čen Dzjisjeņ viens no spīdošākajiem mācekļiem. Je jauna vīrieša lomu Čen skolā spēlēja ar pilnu atdevi. Viņa balss bija skanīga un maiga. Je asimilēja vairākus operas dziedāšanas stilus no dažādām aktiermākslas skolām, tādejādi iegūstot sev raksturīgu, ļoti unikālu dziedājumu. Sasniedzot pusmūžu, viņš izveidoja pats savu sjaošen uzstāšanās stilu un dibināja pašu ietekmīgāko operas mākslas skolu, kurā apmācīja jaunos sjaošen mācekļus.⁴¹

Dzjan Miaosjan 姜妙香 (1890. —1972. gads) sākotnēji attēloja sievietes lomu daļā līdz sāka tēlot jauna vīrieša lomas. Laikā, kad viņš sadarbojās ar Mei Laņfaņ, Dzjan bija eklektisks un inovatīvs. Viņš attīstīja savu vokālu līdz varēja atdarināt sjaošen vokālās iezīmes un pēcāk izveidoja Dzjan opermākslas skolu.⁴²

Cjin dinastijas Maņču karaliskās ģimenes pēctecis Džjiņ Džunren bija liels Pekinas operas fans. Pēcāk viņš pats kļuva par profesionālu aktieri un sadarbojās ar daudzām izcilām operas personībām. Viņš spēja tēlot gan sievietes, gan vīriešu lomas. Džjiņ ātri mācījās skatoties kā uzstājas citi profesionāļi un īsā laikā kļuva par operas mākslas lietpratēju. Ju kļuva par slavenu sjaošen lomu pārstāvi Republikāņu periodā (1911. – 1949.gads).⁴³

3. DZJIN

3.1. Džjin lomu iedalījums

Džjin (净) ir romantisks un uzspīlēts Pekinas operas tēls. Šo lomu attēlotāji parasti ir jautri, mundri, godīgi, galanti un bezbailīgi vai arī nodevīgi, neuzticami un cietsirdīgi. Džjin tēla sejas grims izskatās nekārtīgs, taču 净 ķīniešu valodā nozīmē –

⁴⁰ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 32

⁴¹ Turpat. 33. lpp

⁴² 33. lpp

⁴³ 33. lpp

tīrs.⁴⁴ Pēc daudzu vēsturnieku uzskatiem, tas varētu būt skaidrojams ar to, ka vārds dzjin ir radies no kļūdaini uzrakstīta ķīniešu hieroglifa, kas pēc skaņas ir līdzīgs 净. Sun un Juaņ dinastijās dzjindžuan tulkojumā nozīmēja sejas grimis. Tas ir konsekvents ar dzjin apgleznoto seju. Dzjin tēlam var būt pārdabiskas fiziskas vai mentālas spējas, vai arī pats dzjin tēls var būt pārdabiska būtne.⁴⁵

Pekinas operā dzjin tēls ir saukts arī par hualieņ (画脸), jo dzjin tēlam ir apgleznota seja. Īpaša nozīme tiek piešķirta sejas apgleznojuma krāsai. Tēla seju var rotāt visas iespējamās varavīksnes krāsas. Sejas krāsojums un krāsu kombinācijas norāda uz tēla raksturu un attiecīgo uzvedību, kā arī profesionālo nodarbošanos. Jing attiecas uz visa vecuma vīriešiem, sākot no bērniem līdz pat sirmgalvjiem. „Apgleznātās sejas” personības ir vissarežģītākās un daudzveidīgākās. Šie tēli var būt jebkura vecuma, tie var būt gan labsirdīgi, gan ļauni, gan imperatori, gan arī vienkārši ļaudis. Lai arī kāds būtu „apgleznātās sejas” raksturs, šie tēli pārsvarā koncentrējās uz ciņas mākslu, nevis ierēdņu lomām. Var teikt, ka jing ir rupja loma, jo visas maigās un laipnās vīriešu lomas attēlo laošen.⁴⁶

Hualieņ parasti valkā *maņ* (kuplu) bārdu vai arī *dza* (nepilnīgu) bārdu. *Maņ* iekļauj melnu *maņ*, *can maņ* (sirna kupla bārda) un baltu bārdu - *bai maņ*. *Dza* bārda ir īpaša veida bārda, kas atsedz muti un ir lietota tikai dzjadzihua tēla atveidei, kuram tradicionāli ir sliktas rakstura īpašības. *Dza* bārda ir iedalāma melnā *dza*, sarkanā *dza*, violetā *dza*. Bārda un ūsas parasti ir kuplas un nav sadalītas trīs atsevišķās daļās. Hualieņ kostīmi ietver izšūtas mantijas, ģenerāļu halātus, vienkāršas drēbes, ieroču nesēju drēbes, garīdznieku mantijas, pieguļošas drēbes un arī īsus kostīmus un mēteļus ar uzpleciem. Lai aktieris izskatītos lielāks, tam jāvelkā kurpes ar platformas zolēm.⁴⁷

Dzjin ir nozīmīga loma Pekinas operā, taču neskatoties uz stingro lomu klasifikāciju, dažas apakš-lomas ir iespējams savā starpā mainīt. Ikkatra loma pakāpeniski tiek pielabota un pielāgota pēc katra slavena aktiera uzskatiem, kas šo konkrēto lomu attēlo. Daži izcili aktieri ir tik prasmīgi, ka spēj attēlot gan tuncūi, gan dzjadzi un nav piesaistīti nevienai konkrētai Pekinas operas jing tēlu kategorijai vai

⁴⁴ Lim S.K. (2013). *Origins of Chinese Opera*. P. 72.

⁴⁵ Elizabeth Wichmann. (1991). *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*. P. 10.

⁴⁶ Li Lijun. (2016). *Masters on Masterpieces of Chinese Opera*. P 32.

⁴⁷ Corinne H. Dale. (2004). *Chinese Aesthetics and Literature: A Reader*. New York: The State University of New York Press. P. 137.

lomai. Bao Džen 包拯 (999.-1062. gads) ir viens no zināmākajiem Pekinas operas dzjin tēliem. Bao ir taisnīgs ierēdnis, kas parādās daudzās lugās un joprojām tiek uzskatīts kā taisnīguma simbols 冏īnā.⁴⁸

Dzadzju teātrī, kas bija Pekinas operas rašanās pamatā, Juan dinastijā, mūsdienu dzjin tēla nosaukums bija mieņ 面. Tas tulkojumā nozīmē “seja”. Mieņ tēlu dzadzju teātrī iedalīja divās kategorijās – damieņ un ermieņ, savukārt, dzjin tēls tiek iedalīts trīs kategorijās – džendzjin, fudzjin un vudzjin, bet tos tuvāk apskatīsim nākošajās lappusēs.

3.2. Džendzjin

Džendzjin 正净 loma atbilst damieņ 大面 lomai vecajās ķīniešu operās, - tādās kā dzadzju, kas tiek sauktas arī par dahualieņ 大画脸(dahualieņ tulk. *lielā apgleznotā seja*). Lomu atveidotāji valkā baltu *man* (kuplu bārdu) vai melnu *man*. Kājās tiem ir zābaki ar biezu platformas zoli, mugurā izšūtas mantijas, ģenerāļu halāti, parastas drēbes vai pieguļošs apģērbs. Džendzjin lomu atveidotāji uz skatuves ir nopietni, daudz dzied un mēdz šņaukāties un sprauslāt, kad ir nikni, tā vietā, lai teiktu „*vajaja*”, kas pauž neapmierinātību, un ko pārsvarā izmanto tikai dzjadzihua. „*Vajaja*” izsauzienam ir velkamas paralēles ar skaņu, ko rada kaķis vai suns ēšanas laikā. Šī čāpstināšana ir saukta arī par huši, ar ko sarunvalodā saprot „aizsargāt ēdienu”.⁴⁹

Džendzjin tēlam tiek likts uzsvars uz dziedāšanu, tāpēc visiem, kuri vēlas atveidot šo lomu, ir jābūt izcili trenētai balsij. Lai gan džendzjin daudz dzied, tā dziedājums atšķiras no klasiskā cjinji, kas, savukārt, attiecas uz sieviešu tēliem, kuriem ir atļauts dziedāt, kamēr to rokas ir balsfītas uz vēdera, to apskaujot. Dahualieņ tēli ir pazīstami ar savu īpatnējo dziedāšanu, taču nereti tiem uz skatuves ir arī deklamējoši jārunā un jātēlo. Tā kā dahualieņ ir vīriešu attēlota loma, viņu sauc par cjinji hualieņ, pat ja viņš nedemonstrē darbības ar mantijas piedurknēm, kā to dara citi dzjin tēli. Dahualieņ ir jābūt vīrišķīgam un tā runas deklamēšanai, stājai un ekspresijai ir jābūt izteiksmīgai, jo tā vislabāk definē šo tēlu. Tā pat dahualian jāprot skaisti dziedāt, jo dahualieņ dzied vairāk nekā dzjadzihua, taču tēlo mazāk.

⁴⁸ Xu Chengbei (2003). Cultural China Series. Peking Opera. P. 15.

⁴⁹ Elizabeth Wichmann. (1991). Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera. P. 222.

Džendzjin ir divas apakš-kategorijas – tunčui 铜锤 (tulk. *bronzas āmurs*) un heitou 黑头 (tulk. *melnā galva*).⁵⁰ Gan heitou, gan tunčui ir jābūt izcilām vokālajām spējām, taču to nozīmīgākā atšķirība ir tāda, ka viena no lomām velkā melnas ūsas un seja ir krāsota melnā krāsā, bet otras lomas atveidotāja seja var būt krāsota dažādās krāsās un tas velkā baltas man ūsas.⁵¹

Tunčui hualieņ pārsvārā valkā baltu *maņ* bārdu un savu tēla nosaukumu ir ieguvis pateicoties senai ķīniešu leģendai, kura vēsta, ka Min 明 (1368. –1644. gads) dinastijas ģenerālis Sju Da ieguldīja milzīgu darbu dinastijas attīstībā, tāpēc Min dinastijas imperators Džu Hunvu uzdāvināja viņam lielu bronzas āmuru *tunčui*, lai brīdinātu neapdomīgus imperatorus un glaimojošus ministrus. Sju Da mazdēls Sju Jeņdžao kļuva par tēlu teātra uzvedumos, un viņš bieži vien turēja rokās lielus āmurus, kas atgādināja viņa vectētiņa āmuru. Uzvedumā „Pūķa un fēniksa tornī” Sju Jeņdžao attēlotājiem nozīmīgs elements ir dziedāšana, aktierim turot rokās āmuru, kas aptīts ar sarkanu zīda audumu. Tā kā daudzos uzvedumos attēlo šo leģendu par Xu Da un Sju Jeņdžao, šī loma vēlāk tika nosaukta par tunčui hualieņ. Pat ja lomas atveidotājs rokās netur bronzas āmuru, taču atdarina Sju Jeņdžao dziedājuma īpatnības, šo lomu arī var nosaukt par tunčui hualieņ.⁵²

Agrīnā periodā tunčui hualieņ attēlotāji - tādi kā He Gušan - bija raksturojami ar skaļām, tīrām un skaidrām balsīm. Mu Fenšan, kurš agrāk bija operas fans, bet vēlāk pats kļuva par aktieri, izveidoja jaunu dziedāšanas stilu, kura galvenā iezīme bija nazālas skaņas, kuras skanēja interesanti un pakāpeniski ieguva popularitāti. Pat ja He Gušan nebija apmierināts ar šādu jaunu skanējumu, viņš nevarēja apturēt šīs tendences izplatīšanos.⁵³

Otrajam džendzjin apakš-kategorijas tēlam – heitou – raksturīga melna sejas krāsa melna un melna *man* bārda. Līdzīgi kā tunčui, heitou ieguva savu nosaukumu no Bao Gun, kas ir nozīmīga loma daudzos uzvedumos. Pakāpeniski hualieņ, kas valkāja melnas ūsas un uzsvēra dziedāšanas prasmes tika nosaukts par heitou.

⁵⁰ Corinne H. Dale. (2004). *Chinese Aesthetics and Literature: A Reader*. New York: The State University of New York Press. P. 137.

⁵¹ 涂沛. (2002). *京剧常识手册*. 北京: 中国戏剧出版社. P. 173.

⁵² Li Lijun. (2016). *Masters on Masterpieces of Chinese Opera*. P. 35.

⁵³ Turpat. 35. lpp.

Laolieņ 老臉 (tulk. *vecā seja*) lomas senāk tika iekļautas zem džendzjin kategorijas. Laolieņ lomas attiecas uz veciem vīriem, uz kuru aktieru sejām ir nepieciešamas sejas ādas izmaiņas, piemēram, iezīmēt krunkas. Laolieņ no tunčui atšķiras ar grimu. Laolieņ sejas krāsojums ir sadalīts sešās desmitdaļās 六分臉 un tas joprojām specializējas dziedāšanā.⁵⁴

3.3. Fudzjin

Fudzjin 副净 attiecas uz dzjadziu hualieņ, īsumā saukts arī par dzjadzihua vai arī par erhualieņ. dzadzihua koncentrējas uz tēlošanas mākslu, ekspresiju uz izteismīgu runas veidu. Šī loma ir līdzīga huašen, kas ir daļa no daņ lomas. Tā iekļauj plašu tēlu spektru – no zinātniekiem līdz pat militāriem ģenerāļiem visās vecumu kategorijās. Aktieriem visbiežāk uz sejas ir za ūsas un tie velkā ļoti dažādus tērpus, piemēram, izšūtas mantijas, ģenerāļu halātus, vienkāršus apģērbus, bruņotus halātus un arī priesteru drānas. Tā kā, šī loma ir daudzveidīga, aktieri runā dažādos dialektos un koncentrējas vairāk uz detaļām, nekā tunčui. Dzjadzihua dzied un izteismīgi runā stingrā un veiklā ritmā. Lai gan dzjadzihua neuzsver dziedāšanas prasmes, aktieriem, ir jāprot dziedāt. Dzjadzihua raksturīga iezīme ir gracioza stāja. Šis tēls apvieno spēku ar maigumu. Senatnē dzjadzihua bija jāmacās uzstāšanās māksla un stāja no daņdzjuer. dzjadzihua ir ne tikai drosmīgs, bet arī humoristisks, aktīvs uz skatuves un izliekas, ka ir dumjš, lai gūtu labumu no citiem. Daži dzjadzihua aktieri ir prasmīgi dungotāji. Tipiski piemēri iekļauj Džen Fei uzvedumā „Trīs karaļvalstis”, Li Kui uzvedumā „Purva ārzonas” un Niu Gao uzvedumā „Niu Gao precības”.⁵⁵

Dzjadzihua iekļauj arī prasmīgus tēlus ar baltu sejas grimu, kurus sauc arī par dzjeņbailieņ un to reprezentē Cao Cao 曹操 tēls. Dzjeņbailieņ uz sejas ir iezīmētas grumbas un uzacis. Aktieri parasti velk izšūtas mantijas un apmetņus, taču daži tēli nēsā arī pieguļošu apģērbu. Dzjeņbailieņ uz skatuves ir nopietni un nosvērti tēli, kuri veic maz darbību un savu veiklību un nežēlību parāda ar roku kustībām un sejas

⁵⁴ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 35.

⁵⁵ Yuming Luo. (2011). A Concise History of Chinese Literature. Leiden: Brill Publishers. P. 850

ekspresiju. Šī tēla skatuves sniegums ir citādāks nekā dzjadzihua, jo tas uz skatuves nav tik aktīvs.⁵⁶

Uz skatuves ir arī ir redzams vēl viens dzjadzihua paveids – erhualieņ. Galvenās tēla iezīmes ir humors. Tas nēsā tādas pašas drēbes kā Dzjadzihua, taču runā un uzstājas līdzīgi kā klauns – čou. Šim tēlam ir maz lomu.

3.4. Vudzjin

Vuhualieņ līdzinās vušen, abi šie tēli cīnās veikli un drošsirdīgi. Tāpēc vudzjin dažās izrādēs var aizvietot vušen, piemēram, izrādē „Leopards” un izrādē „Jeņjan torņi”. Vudzjin 武净 sevī iekļauj divas kategorijas - vuhualieņ (vuerhua) un šuaida hualieņ. Šie wujing tēli specializējas cīņas mākslā. Wuhualian tēli ir pozitīvi. Pekinas operā cīņas veic čankao un duaņa. Senatnē, slavenie vudzjin aktieri, tādi kā - Cjeņ Dzziņfu lika vienlīdzīgu uzsvāru gan uz stāju, gan uz cīņas mākslu. Mūsdienīgajā operā tēli koncentrējās uz cīņu.⁵⁷

Šuaida hualieņ pārsvarā attiecas uz ļaundariem. Ķīniešu valodā šuaida ir tulkojams kā ‘tiek uzvarēts’. Salīdzinot ar vuhualieņ, šuaidada hualieņ ir nepieciešamas cīkstēšanās prasmes, un tas cīnoties, bieži tiek nogāzts uz zemes.⁵⁸

Šuaida hualieņ attēlotāji nav vadošie aktieri uz skatuves. Aktieri, kuri varonīgi uzveic šuaida hualieņ visbiežāk ir pozitīvi galvenās lomas atveidotāji. Vuhualieņ tēls parādās tikai uzvedumos, kuros ir iekļauts militārais motīvs, savukārt, šuaida hualieņ ir redzams arī pilsoniskos uzvedumos, jo šis tēls bieži tiek pazemots.

3.5. Dzjin aktieri

Nozīmīgākās skolas, kurās apmācīja „apgleznotās sejas” aktierus, bija Hao opermākslas skola, kuru dibināja Hao Šoučeņ, Hou opermākslas skola kuru dibināja Hou Sji Rui, Dzjiņ opermākslas skola kuru dibināja Dzjiņ Šaošaņ un Cjiu opermākslas skola kuru dibināja Cjiu Šenžun. Hao Šoučeņ, Dzjiņ Šaošaņ un Hou Sji Rui tiek kopumā dēvēti par trīs lieliskajiem “apgleznotās sejas” lomu aktieriem.

⁵⁶ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 36.

⁵⁷ Turpat. 38. lpp.

⁵⁸ 38. lpp.

Hao Šoučeņ 郝壽臣 (1886. – 1961. gads), īstajā vārdā Vaņtun, izcēlās ar to, ka viņš kombinēja Dzjiņ Šaošaņ stila dziedāšanu ar Huan Runfu 黃潤甫 (1845. – 1916. gads) aktiermākslas stilu. Dzjiņ Sjiušaņ un Huang Runfu abi bija slaveni operas aktieri). Ar šādiem balss dotumiem un tēlotājmākslu Hao attīstīja īpatnēju balss tembru un tēlošanas stilu, ko viņš vēlāk nosauca par Hao stilu. Šāda kombinācija bija piemērota, lai dziedātu un attēlotu „apgleznotās sejas” lomu uzvedumā „Bronzas āmurs”.⁵⁹ Pēc vairākām veiksmīgi uzvestām lomām, Hao izveidoja skolu, kuru nosauca par godu sev – Hao. Hao uzstāšanās stilu var raksturot ar diviem vārdiem – elpa un svars. Viņa dziedāšanas tembrs un deklamēšana bija zema un emocionāla. Kustības, mīmika un žesti bija enerģiski un strauji. Vēl viens Hao sasniegums bija sejas grima inovācija, ko viņš veica pēc savas saprašanas un iepriekšējās pieredzes. Rezultātā, Hao skolas aktieru sejas gleznojumi ir īpaši iespaidīgi. Viņa skolas sejas apgleznošanas tehnika spēcīgi ietekmēja Pekinas operas grima attīstību.⁶⁰

Hou Sji Rui 侯喜瑞 (1892. – 1983. gads) savu skatuves karjeru uzsāka agrā vecumā. Pamatus Pekinas operas mākslā Hou ieguva Sji Lieņčen operas skolā, kur viņš apguva „apgleznotās sejas” tēla aktiermākslas prasmes no operas meistariem Siao Čanhua un Haņ Lecjin. Pēc tam, kad viņš pameta Sji Lieņčen operas skolu, viņš kļuva par Huan Runfu mācekli. Asimilējot šo trīs operas aktieru meistarību, Hou pats kļuva par vienu no lieliskajiem „apgleznotās sejas” lomas atveidotājiem. Savā aktiermākslā viņš licis uzsvaru uz formālu skaistumu. Viņa cīņas mākslas prasmes bija izveicīgas, spēcīgas un pēc viņa kustībām uzreiz bija saprotams, ka viņš ir lietpratējs. Hou dziedāšana un runas deklamēšana tika raksturota kā ritmiska un enerģiska. Sejas grims un viss iepriekš minētais bija viņa veiksmes ceļš uz savas skolas izveidi, kuru viņš nosauca par Hou skolu.

Dzjiņ Sjiušaņ 金秀山 (1855. – 1915. gads) dēls Dzjiņ Šaošaņ 金少山 (1890. - 1948. gads) apguva „apgleznotās sejas” tēla aktiermākslu no sava tēva. Dzjiņ mācījās operas pamatus jau no mazotnes un mazajam Dzjiņ vienmēr bija jāņem piemērs no tēva, skatoties kā viņš dēla priekšā uzstājas. Tēvs nebija vienīgais, kurš Dzjin pasniedza mācību stundas. Dzjiņ instrukcijas deva arī meistars He Guišaņ 何桂山

⁵⁹ Li Ruru. (2010). *The Soul of Beijing Opera. Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong: Hong Kong university press. P. 158.

⁶⁰ Mo Liyun. (2011). *Beijing Opera*. P. 58.

(1846.—1917. gads.) Būdams apdāvināts, Dzjiņ tika norīkots par „Bronzas āmura” uzveduma dzjin aktieri. Viņš uzstāšanās laikā kombinēja fudzjin un vudzjin tēlotājmākslas elementus. Dzjiņ ieguva labu reputāciju un, operas aprindās viņu dēvēja par „aktiermākslas ģēniju”. Viņš izveidoja pirmo opermākslas skolu, kurā tika apvienoti daudzi skatuves elementi, piemēram, dziedāšana, runas deklamēšana, dejošana, cīņas māksla un īpaša sejas apgleznošanas tehnika. Šo skolu nosauca par Dzjiņ skolu.⁶¹

Cjiu Šenzun 裘盛戎 (1915. – 1971. gads) bija ietekmīgākais dzjin aktieris 20. Gadsimtā. Viņa atpazīstamākā loma ir tiesnesis Bao uzvedumā „Tiesnesis Bao un viņa svaine”.⁶² Cjiu jau no agra vecuma operas mākslu apguva no sava tēva, kurš bija „apgleznotās sejas” tēla aktieris. Kad Cjiu sasniedza nepieciešamo vecumu, viņš sāka skolas gaitas operas skolā, kur viņam aktiermākslu pasniedza dažādi veiksmīgi jing aktieri un skolotāji. Skolotāju vidū bija tādi meistari kā Sjao Čanhua (1878. –1967. gads), Je Fuhai 吕福海, Van Lieņpin 王连平 (1898. – 1929. gads), Sui Šenveņ un daudzi citi. Cjiu bija ārkārtīgi uzcītīgs, apveltīts ar skanīgu balsi un viņu pazina kā labāko „apgleznotās sejas” aktieri operas skolā uzreiz aiz Dzjiņ Sjiušaņ. Viņš ne tikai gāja tādu izcilu dzjin aktieru pēdās kā Cjiu Guisjeņ 裘桂仙 (1878. –1933. gads), Dzjiņ Šaosjeņ, Hao Šoučen un Hou Sjrui, bet arī apguva „vēcāka vīrieša” 老生 dziedāšanas stilu un aktiermākslu. Ar tādiem balsis dotumiem, precīzo, ļoti ritmisko gaitu un žestiem, Cjiu pacēla vokāla un tēlošanas mākslas prasmes jaunā līmenī, kas ļāva viņam izveidot Cjiu aktiermākslas skolu. Cjiu skolai ir daudz sasniegumu Pekinas operas kontekstā un tā ir ietekmējusi neskaitāmus dzjindzju aktierus. Visā Cjiu skolas pastāvēšanas vēsturē operas aprindās ir bijis teiciens: „No katriem desmit „apgleznotās sejas” aktieriem, deviņi nāk no Cjiu skolas.”⁶³

3.6. Dzjin grimis

Ķīniešu operas sejas grimis ir īpašs dekoratīvās kosmētikas pielietošanas veids ar tradicionāli raksturīgiem elementiem. Operas aktieri uz sejām krāso plašu klāstu ar dažādām krāsām un rakstiem. Krāsu bāze parasti ir dekoratīvā kosmētika vai senāk

⁶¹ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 59.

⁶² Xu Chengbei. (2012). Peking Opera. Introductions to Chinese Culture. P. 103.

⁶³ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 59.

tika izmantotas arī ūdenskrāsas. Katrai dzjin vēsturiskajai figūrai vai personībai Pekinas operā ir savs īpašs sejas raksta tips un krāsa - to sauc par sejas grīmu.⁶⁴

Pekinas operā ir divu kategoriju sejas grīms. Pirmā kategorija ir klasisks, viegls grīms, ko uz sejas klāj šen un daņ tēlu aktieri. To sauc par skaistuma paspēcinošu grīmu, vienkāršu vai tūru grīmu. Otra kategorija ir „apgleznotās sejas” un klauna grīms. Tas ir komplicēts un klāts biežā kārtā. Spilgtās krāsas vienmēr izceļ sarežģītos rakstus.⁶⁵

Sejas grīms, kas atgādina masku, ir veidots no formas, krāsas un kāda noteikta raksta. Cilvēkiem, kuriem ir labas zināšanas par Pekina operu, pēc aktieru grīma spēj pateikt vai tēls ir ļaundaris vai varonis, dumjš vai gudrs, jauks vai riebiņgs. Izveidot grīmu, kas atgādina masku, definētu ar simboliem un pārspīlējumu, ir māksla.⁶⁶

Sejas apgleznošanai dzjindzju ir vēsture daudzu gadu garumā un tā galvenokārt tiek pielietota uz dzjin un čou tēliem. Dzjin sejas grīma pirmsākumi ir meklējami vēl pirms Ķīnas operas izveides. Ķīnas Ziemeļu un Dienvidu dinastijas南北朝 (420. – 589. gads), Sui 隋 (581. –618. gads) un Tan 唐 (618. – 907. gads) dinastijas deju priekšnesumu laikā dejojājiem bija sejas grīms, kas atgādina mūsdienu Pekinas operas grīmu. Tas tiek uzskatīts par Pekinas operas dekoratīvās kosmētikas pirmsākumu. Saskaņā ar Tan dinastijas vēsturi, dzjin sejas grīms nāk no Ziemeļu Cji dinastijas 北齊朝 (550. – 577. gads). Ziemeļu Cji dinastijas karalis Laņlin bija atslogojots literatūrā, kā pieredzējis militārajās lietās, izskatīgs un elegants. Viņš vienmēr cīnījās ar saviem pretiniekiem, kamēr viņa seju aizklāja maska. Leģenda vēsta, ka karalis Laņlin sevi uzskatīja par tik pievilcīgu, ka pēc viņa domām pretinieki no viņa nebijās, tāpēc karalis valkāja atbaidošu masku (代面daimien), lai pretinieki būtu iebiedēti.⁶⁷ Reiz Dzjinjun viņš ar nesavtīgu drosmi spēkojās ar ienaidnieku. Pēc šī notikuma cilvēki sāka veidot horeogrāfijas un uzvest šo kauju kā deju un attēloja viņa sejas mīmiku, kad viņš cīnījās ar pretinieku. Tas mūsdienās ir labi pazīstams un populārs stāsts par Ziemeļu Cji dinastijas pārstāvjiem, kuri iestudēja karaļa Laņlin kauju kā deju ar maskām uz sejas.

⁶⁴ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 155.

⁶⁵ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 87.

⁶⁶ Turpat. 88. lpp.

⁶⁷ Kathleen Kuiper. (2010). The Culture of China. The Rosen Publishing Group. P. 258.

Teiciens, ka grims ir attīstījies no sejas maskām, atspoguļo tikai vienu aspektu. Grima metode, ka krāsa tiek uzgleznota tieši uz sejas, varētu būt otrs aspekts Pekinas operas grima attīstībā. „Legēnda par sarkano laternu” un citu slavenu Pekinas operas uzvedumu scenāriju autoram Ven Ouhun 翁偶虹(1909. – 1994. gads)⁶⁸ ir pavisam vienkāršs izskaidrojums kā maska attīstījās līdz grimam: „Ķīniešu operas grims ir radies no seno laiku totēmiem un maskām, ko valkāja burvji un raganas upurēšanās rituālu laikā Pavasara un Rudens periodā 春秋时代 (771. – 476. gads p.m.ē.), kas rezultātā izveidojās par Daimieņ 代面 masku Haņ 汉 un Tan dinastijās, tā tālāk attīstījās par *tumieņ* (apgleznota maska) Sun un Juaņ dinastijās. Visbeidzot *tumieņ* izveidojās par sejas grimu teātros Min un Cjin dinastijās”.⁶⁹

Pēc operas noformēšanās, grims un maskas tiek lietotas pamīšus. Kā spilgtu piemēru var minēt Guidžou 贵州 reģiona ‘Di opera’, Aņhui 安徽 reģiona ‘Nuo opera’ un Tibetas 西藏 reģiona operu, kur katrs operas tēls valkāja masku, neatkarīgi no tā vai tas ir šen, daņ, dzjin vai čou. Katram uzvedumam bija nepieciešams sagatavot vismaz desmit maskas. Bijuši gadījumi, kad priekšnesuma uzvešanai vajadzīgas vairāk nekā simts maskas. Vairākumā no gadījumiem kuņču operā spoki un nemirstīgie arī valkāja masku.⁷⁰

Ir viegli izsekot Ķīnas operu grima progresīvo attīstību, jo tas veidojas no vienkārša uz sarežģītu.

No tradicionālas maskas uz *tumieņ*, un tad uz sejas grimu – tāds ir Pekinas operas ceļš līdz mūsdienās zināmajam dzjin un čou tēlu sejas apgleznojumam.

Sejas apgleznojuma krāsa ir atkarīga no tēla personības, rakstura un temperamenta. Pekinas operas tēlu sejas grims var būt melnā, zilā, zelta, pelēkā, zaļā, gaiši zaļā, okera, eļļaini baltā, sārtā, violetā, sarkanā, tumši sarkanā, sudraba, baltā vai dzeltenā krāsā.

Sarkans grims attēlo drosmi, uzticību, godīgumu, taisnīgumu. Zināmākie tēli, kas pārstāv sarkanu sejas grimu ir Guaņ Ju, Dzjan Vei, Jin Kaošu, Čan Jučuņ. Melns grims attēlo spēcīgus, drosmīgus, pārgalvīgus, spītīgus un skarbus tēlus, piemēram,

⁶⁸ Xiaomei Chen. (2002). Acting the Right Part: Political Theater and Popular Drama in Contemporary China. Honolulu: University of Hawaii Press. P. 135.

⁶⁹ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 157.

⁷⁰ Turpat. 157. lpp.

tādus kā Bao Džen, Džan Fei, Li Kui, Niu Gao, Jao Cji, Jao Gan, Sjan Ju. Dzeltena krāsa simbolizē mežonīgu, brutālu, bet inteligentu tēlu. Dzeltena grima tēlus pārstāv Juveņ Čendu un Diaņ Vei. Zils grims pārstāv taisnīgu, spītīgu un varonīgu operas tēlu, piemēram, Dou Erduņ, Ma Vu un Ni Žun.⁷¹ Tēli, kuru seja ir klāta ar baltu grimu, vienmēr ir negatīvi skatuves personāži. Baltā seja, kas ir nokrāsota ar guašu, uzsver tēla ļaunumu, niknumu, gudrību, veiklību, aizdomīgumu un sazvērnieciskumu. Tipisks piemērs ir Cao Cao 曹操 (216. – 15. p.m.ē.). Bez Cao Cao bija arī citi nodevīgi un vēsturiski tautā nīsti baltās sejas personāži. Tie bija – Dun Džuo, Cjiņ Kuai, Džao Gao, Jeņ Sun, Dzja Sun, Mao Jeņšou, Gao Cjiu, Lu Cji un Jan Guodžun. Savukārt, personāži, kuru seja ir krāsota ar baltu eļļas krāsu, mēdz būt ļaundari, tādi kā Gao Den uzvedumā „Saulainā muiža”. Šie tēli var nebūt arī ļauni, bet pārāk augstprātīgi un stūrgalvīgi. Nereti to rīcība noved līdz letālām sekām, piemēram, Ma Su uzvedumā „Tukšās pilsētas maldinājums”.⁷² Ja tēla grims bija zelta vai sudraba krāsā, tad tas bija kas svēts, pārdabisks, kā, piemēram, Sidhārta Gautama, dēmons, gars u.t.t. Pelēkā krāsā apgleznota seja norāda uz nelieti, kas ir vecāka gadu gājuma. Sārti krāsota seja ir raksturīga rotaļīgam, humoristiskam un pozitīvam personāžam. Tumši sarkanu grimu izmanto, lai izceltu tēla uzticību, jo ar šādu grimu uz skatuves kāpj laika pārbaudīti, lojāli karavīru tipāži. Tēli, kuru seju rotā violets grims ir gudri, drosmīgi un neatlaidīgi. Zaļš grims pārstāv tēlus, kuri ir drosmīgi, kašķīgi, bruņnieciski, taisnīgi, taču viegli sadusmojami, ar sliktu temperamentu. Šie tēli var būt arī attēloti kā rēgi.⁷³

Dzjin aktieri uzklāj uz sejas grimu īpašā un precīzā tehnikā. Ir trīs dekoratīvās kosmētikas uzklāšanas veidi. Pirmā ir berzēšanas tehnika, otrā ir izsmērēšana tehnika un trešā ir zīmēšanas tehnika.

Ja tiek izmantota berzēšanas tehnika, tad no sākuma krāsa ar pirkstiem tiek izsmērēta pa seju kā pamats. Pēc tam ar otiņu tiek iezīmētas uzacis un izcelts vis nepieciešamais.

Izsmērēšanas tehnikai ir nepieciešama otiņa, ar kuru visu seju vai pusi no sejas noklāj ar baltu pūderi, kas skatītājiem norāda uz to, ka tēls nevēlas atklāt savu īsto seju. Šī veida maskai līdzīgais sejas grims ir redzams gadījumos, kad personāžam ir

⁷¹ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 164.

⁷² Turpat. 162. lpp.

⁷³ Li Ruru. (2010). The Soul of Beijing Opera. Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World. P. 158.

nepieciešams maldināt skatītājus vai maskēties. Šo tehniku sauc arī par nopūderēto seju.⁷⁴

Ja sejas grimam tiek izmantota zīmēšanas tehnika, tad grima mākslinieks izmanto otiņu, ar kuru tas uz sejas uzzīmē kāda noteikta veida krāsainu rakstu un tad, esošajam rakstam neskartajās vietās, pievieno dažādas krāsas laukumus. Šai teknikai ir tieksme pārspīlēt ar krāsu un rakstu daudzveidību. Daži mākslinieki sejas apgleznojumu papildina ar zelta vai sudraba plankumiem, lai paspilgtinātu tēlu un iegūtu žilbinošu efektu.⁷⁵

Dzjin tēla rakstura īpašības paspilgtina ne tikai sejas apgleznojuma krāsa, bet arī izmantotais raksts. Raksts, kas redzams uz konkrētā aktiera sejas, savienojumā ar krāsu un citām smalkām, bet nozīmīgām detaļām, bez vārdiem pasaka skatītājam visu nepieciešamo par uz skatuves esošo personāžu. Zinošs operas skatītājs pēc aktiera skatuviskā tēla var spriest par tā identitāti, statusu sabiedrībā, raksturu, nodomiem un godīgumu. Ikkatrai uzzīmētajai detaļai uz sejas ir sava nozīme. Uz sejas var tikt uzgleznotas parastas uzacis, sikspārņa formas uzacis, budistu svastikas formas uzacis, taureņa formas uzacis, uzacis, kas pēc formas atgādina rungu, uzacis liela punkta formā, uz leju vērsta pusmēness formas uzacis, pīles olas formas uzacis, vecāka gadu gājuma cilvēka uzacis, uguns liesmas formas uzacis, bumbiera vai ķirbja formas uzacis, uzacis, kas atgādina kausu, vienā līnijā saaugušas uzacis, dievlūdžēja formas uzacis, nevienādas uzacis, zīdtārpiņa formas uzacis, zigzaga formas uzacis, zobena formas uzacis, trīsstūrveida uzacis, ļaundara uzacis, pūpola lapas formas uzacis un plēsēja ilkņa formas uzacis.⁷⁶

Arī acu apvidum ir dažādu formu grims, piemēram, acis kas līdzinās putna acīm, vecāka gadu gājuma cilvēka acis, acu kosmētika, kas ir pupiņas formā, lielas nelieša acis, priecīgas acis, fēniksa acis, tā pat iespējams apļveida acu apgleznojums. Tēla pierai tiek pievērsta liela uzmanība, jo tai ir dažādas formas uz tās ir vērojami dažādi raksti sikspārņa, uguns, zelta monētas, zelta un tīģera raksts, zili zaļas krāsas piere, astoņu trigrammu piere, labas veiksmes raksta piere, ķirbja vai bumbiera formas piere, izkropļota piere, mēness formas piere, persika formas piere, jauktu rakstu un sarkana piere.⁷⁷

⁷⁴ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 91.

⁷⁵ Turpat. 91. lpp.

⁷⁶ Alexandra B. Bonds. (2008). Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture. P. 214.

⁷⁷ <https://www.tijoss.com/52nd%20volume%20TIJOSS/CHINESE%20OPERA%20MASK.pdf>

Grimā ir iedalīti septiņu veidu degunu tipi – parasts, līks, pilnīgs, smejošs, garš, īss, kā arī ļaundara deguns. Arī mutēm ir īpašs grima iedalījums – putna mute, greiza mute, nievājoša mute, uguns pūtēja mute, zelta stieņa mute, tīģera mute, ūdens kastaņu mute un bārdaina mute.

Taču pats galvenais ir sejas apgleznošanas rakstu kopējais iedalījums. Šie raksti iedalās – pilnā sejas grimā, trīs laukumu grimā, krusta grimā, stieņa grimā, sešdesmit procentu grimā, asimetriskā grimā, gleznotajā grimā, daudzveidīgā grimā, nemirstīgā grimā, mūka grimā un einuha grimā.⁷⁸

Pilnas sejas grimā dominē tikai viena krāsa, bet uzacis, acis, deguns un pārējie sejas panti ir iezīmēti ar smalku līniju.

Trīs laukumu sejas grimā deguns un acu apvidus ir iezīmēti tā, ka šīs līnijas iedala seju trīs laukumos – pierē un vaigi. Sejas apakšdaļa ir sadalīta divos laukumos ar bārdas vai ūsu palīdzību. Dzjin tēlam ar šādu grimu ir biezas vertikālā virzienā vērsta uzacis un acu līnija. Šo sejas apgleznojumu var iedalīt četrās apakš kategorijās – parastā, smailā, apgleznotā un veca vīra trīs laukumu grimā.⁷⁹

Krusta grims ir izveidojies no trīs laukumu grima. Vertikāla svītra tiek novilkta no pieres matu līnijas līdz deguna galam, kas sadala seju divās daļās, bet elements, kas veido krustu, ir tumši iezīmētās acis. Krusta grims ir iedalāms divos veidos – rakstainā un senā.

Stieņa grimam virs un zem acīm tiek zīmēti raksti, kas iezīmējās no acs kaktiņa līdz pat ausij. Šis raksts ieguvis nosaukumu pateicoties tam, ka līdzinās abstrakti uzzīmētam zelta stienim. Šis grims iedalās trīs apakš kategorijās – parastā, apgrieztā un komplicētā. Pekinas operas tēliem, kuriem uz sejas ir uzgleznots šāds grims, parasti nāk no zemākā slāņa sabiedrībā. Tēla raksturs kombinē drosmi un glāvēvumu.⁸⁰

Sešdesmit procentu grimā dominējošā krāsa ir sarukusi šaurā svītriņā pieres vidū, bet sejas apakšdaļā izpletusies pa visu seju, rezultātā aizņemot sešdesmit procentus no visas sejas, tādejādi arī iegūstot šādu grima nosaukumu. Par cik sešdesmit procentu grims, ir tikai vecāka gadu gājuma tēliem, to sauc arī par vecu cilvēku grimu.

⁷⁸ <https://www.tijoss.com/52nd%20volume%20TIJOSS/CHINESE%20OPERA%20MASK.pdf>

⁷⁹ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P.93

⁸⁰ Turpat. 94. lpp.

Asimetriskā stila grims pats par sevi vēsta grima raksturu. Tas sastāv no nevienādām strukturām un dažādu krāsu sajaukumiem. Skatītājiem šis tēls mēdz radīt greizu un maldinošu iespaidu.

Gleznotais grims parasti rotā mītisku tēlu sejas dažādās operās, kur tiek attēloti vēsturiski, reliģiski vai mitoloģiski notikumi. Grims nav modelēts pēc kāda reāli pastāvoša tēla līdzības, bet gan iedomātiem tēliem, piemēram, dēmoniem, nemirstīgajiem un briesmoņiem. Ir svarīgi, lai skatītāji pēc grima vien nekavējoties var precīzi noteikt, kāda veida nemirstīgais vai briesmonis atrodas uz skatuves. Pats tipiskākais un pazīstamākais tēls, kam uz sejas uzzīmēts gleznotais grims ir Suņ Vukun 孙悟空uzvedumā ar tādu pašu nosaukumu - „Pērtiķu karalis”.

Daudzveidīgais sejas grims ir izveidojies no trīs laukumu grima apakškategorijas ar tādu pašu nosaukumu. Ar šo grimu aktierim uz vaigiem esošais krāsas laukums ir mazāks nekā trīs laukumu grimā un dažādās palīgkrāsas ir vairāk izceltas nekā pamatkrāsas. Šis daudzveidīgais sejas grims ir daudz sarežģītāks nekā trīs laukumu grims, jo tajā ir spilgtas krāsas, atšķirīgi raksti un dažāda lieluma un platuma līnijas.⁸¹

Nemirstīgā grims ir attīstījies no pilnā sejas grima un trīs laukuma grima. Tas guvis iedvesmu no budistu statujām un to divām simboliskajām krāsām – zelta un sudraba. Ja aktiera sejas pamattonis nav zelta vai sudraba, tad šajos toņos tiek izcelta kāda konkrēta detaļa uz sejas, lai uzsvērtu tēla majestātiskumu un dievišķību.⁸²

Mūka grims ir viens no daudziem grimmiem, kas radies, iedvesmojoties no trīs laukumu sejas gleznojumiem. Tēliem, kuriem ir šāds grims, uz pieres ir uzzīmēta kāda relikvija vai attēloti deviņi iededzināti punkti.

Einuha sejas gleznojums arī ir viens no trīs laukumu grima paveidiem. Šajā grimā uzsvars ir likts uz einuha rakstura iezīmēm. Šāda veida grims Pekinas operā ir specifiski tikai einuhiem, kuri manipulē ar varu. Tiek izmantotas tikai divas krāsas – sarkana un balta.⁸³

⁸¹ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 96.

⁸² Turpat. 97. lpp.

⁸³ Turpat. 98. lpp.

4. ČOU

„Opera nevar pastāvēt, ja tajā nav klauns.”⁸⁴

Ķīniešu teiciens

Vārds čou 丑 no ķīniešu valodas ir tulkojams kā klauns, taču dažreiz tas tiek attiecināts uz vārdu neglīts.⁸⁵ Tomēr jānorāda, ka ne vienmēr Ķīnas kultūrā klauns ir uzskatīts par muļķi. Ķīnā šis tēls ir kas nozīmīgāks, nekā pēc rietumu ideoloģijas uzskatīts āksts.⁸⁶ Pat ja tēls uz skatuves uzvedas komiski un liekas uzticams, tam var būt slikti nodomi.⁸⁷

Čou loma sākotnēji bija iedalīta pie nenozīmīgajām lomām Yuan operās, taču, laikam ejot, šo lomu skatītāji atzinīgi novērtēja un tā strauji attīstījās sava komiskuma un muļķīguma dēļ. Šīs lomas rašanās pirmsākumi ir meklējami senā pagātnē, kad klauna tēls izklaidēja cilvēkus gan galmā, gan arī folkloras teātra uzvedumos.⁸⁸

Pekinas operā čou lomu nevar salīdzināt ar klauna lomām rietumu valstīs. Rietumu valstīs šīm lomām uz skatuves ir tendence būt mazsvarīgām, tur klauns tiek asociēts ar cirku, sarkanu degunu, muļķīgu kostīmu un kustībām, taču Pekinas operā, klauna loma ir unikāla.⁸⁹ Čou loma ir uzskatāma par vienu no četrām vadošajām operas lomām un deviņi no desmit uzvedumiem nav iespējami bez čou tēla līdzdalības.

Čou ir īpašs. Pirmkārt, klauna lomas atveidotāji var uzvesties nepiespiesti aizkulisēs. Tiem nav nekādu ierobežojumu, kuri attiektos uz gulēšanu, kustēšanos vai

⁸⁴梁敏玲(2007). Colorful China. 五洲传播出版社. P. 33.

⁸⁵ Ashley Thorpe. The role of the chou ("clown") in traditional Chinese drama: comedy, criticism, and cosmology on the Chinese stage. Edwin Mellen Press. 2007. P. 4.

⁸⁶ A. C. Scott. (1957). The Classical Theatre of China. Courier Corporation. P. 76.

⁸⁷ Colin Mackerras. (1990). Chinese drama: a historical survey. Beijing: New World Press. P. 224.

⁸⁸ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 40.

⁸⁹ Li Ruru. (2010). The Soul of Beijing Opera. Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World. P. 189.

sēdēšanu (citiem operas tēlu aktieriem ir noteiktas uzvedības normas, kādas jāievēro aizkulisēs). Otrkārt, čou koordinē strīdus, nesaprašanās un mēģina visas nesaskaņas novērst. Čou arī vada diskusijas un pieņem lēmumus gan privātos, gan publiskos jautājumos. Visbeidzot, čou ir ļauts runāt neierobežotā manierē un viņš var veikt jebkādas darbības ar saviem kolēģiem (protams, verbāla vai fiziska aizskaršana un privātās dzīves kritizēšana nav atļauta).

Čou aktieri valkā speciālu apģērbu, kas ir raksturīgs tikai čou lomas atveidotājiem. Čaņ mao – balta vilnas filca cepure ar uzlocītu malu un bārkstīm. Niu čien tsuan – šī čou kostīma detaļa ir replicēta no vecu sievu ģērbšanās stila, kas bijis populārs līdz pat 1911. gada revolūcijai. Niu ir matu lenta, kas sašaurinās pakauša daļā, ir dekorēta ar ziedu un met komisku cilpu pieres daļā. Klaunam un galvas nav parūka, bet gan smalki pavedieni, kas izskatās pēc plāniem matiem.⁹⁰ Matiem gan nav nozīmīga loma klauna izskatā, jo tā galva lielāko izrādes daļu ir apsegta ar kādu no galvassegām.

Čou attēlotājiem pārsvarā uz sejas ir grims, kas pilnībā nenosedz seju. Tipiski, tiem uz sejas ir tofu vai dateles formas sārts vai balts pleķis, kas atgādina rajū. Leģenda vēsta, ka imperatoram Tan Sjuančzun 唐玄宗 (685. – 762. gads) patika attēlot klauna tēlu. Uzstāšanās laikā viņš savas sejas vidusdaļu ietonēja baltā krāsā, lai slēptu savu identitāti. Laika gaitā tas izveidojās par pupiņas formas grimu, kas mūsdienās raksturīgs klauna tēliem.⁹¹

Čou dēvē arī par sjaohualieņ un saņhualieņ. Čou tēlā iekļaujas gan jauni un veci, gan vīrieši un sievietes, gan arī dažādu profesiju pārstāvji. Tiem uz sejas ir ūsas (daži čou ūsas nevalkā, piemēram, caipo/ caidaņ). Ūsām ir dažādi dizaini. Nereti, tās ir komiskas un nav salīdzināmas ar kuplajām ūsām, kādas nēsā citi vīriešu lomu attēlotāji. Daži no galvenajiem dizainiem ir bazi ūsas, kuras pēc formas atgādina ķīniešu ciparu astoņi – bā 八. Jidzi ūsas, kuras pēc formas atgādina horizontālu līniju vai ķīniešu ciparu viens – jī 一. Ertiao ūsas līdzinās apgrieztam ķīniešu skaitlim astoņi. Diaota ir ūsu pavediens, ko piestiprina zem badzi ūsām. Sisji atgādina vaigu bārdi un wucuo ūsas ir atsevišķs pavediens ko piestiprina pie diaoda ūsām katrā sānā. Čou san jan ūsas ir sadalītas trīs garās un šaurās daļās, tās ir līdzīgas šen saņ dzan ūsām, taču šīs nav tik kuplas. Šādas ūsas tiek vilktas, kad klaunam ir jāattēlo kāds

⁹⁰ A. C. Scott. (1957). The Classical Theatre of China. P. 162.

⁹¹ Lim S.K. (2013). Origins of Chinese Opera. P. 76.

niecīgs ierēdnis, vai arī kad jāattēlo intelekta trūkumu. Su hsi dzan ūsas sastāv no smailām ūsām, kas piestiprinātas virs mutes un abos ūsu galos ir piestiprināts garāks ūsu pavediens. Šādas ūsas izmanto sargi, cietuma uzraugi un līdzīga amata veicēji. Vu tsui dzan ūsu stils apvieno ūsas, kas karājas pāri mutei, kuplu spalvu kušķi katrā sejas pusē un imperatora stila ūsas, kuras ir uzkārtas uz stieples, lai aktierim runājot, tās varētu kustēties līdzī mutes mīmikai. Ūsas var būt melnas, baltas vai pelēkas un šādas ūsas velkā ierēdņi. Erh tiao ir saboztas ūsas, kas ūsu galos ir satītas virzienā uz augšu. Šīs ūsas rotā vučou lomas atveidotājus un tās var būt melnas, baltas vai sarkanā krāsā.⁹²

Pekinas operas pirmsākumos dzjin un čou loms pildīja vienas un tās pašas funkcijas, taču skatuves mākslai attīstoties, tās atdalījās.⁹³ Mūsdienās klauna lomas iedala divās daļās. Veņ 文 un vu 武. Veņ attēlo ierēdņu lomas, bet vu attēlo militārās lomas. Ierēdņa lomas šajā kontekstā nozīmē, ka jāizpilda mazāk akrobātiski triki un uzsvars tiek likts uz dziedāšanu. Viena daļa čou ir humoristiski, atjautīgi un smieklīgi, taču otra daļa ir nejauki, veikli un nikni. Čou visbiežāk komunicē Pekinas vai citu reģionu dialektos. Čou lomas turpmāk tiek iedalītas vēl trīs apakš kategorijās – veņčou, vučou un caipo/caidaņ.⁹⁴

Veņčou tēli ir klauni bez cīņas mākslas iemaņām. Šim tēlam var būt visdažādākās rakstura iezīmes-, gan labas, gan ļaunas. Veņčou tiek iedalīti apakš-kategorijās, no gurām galvenās ir klauns ar jostu, klauns ar četrstūrainu cepuri, klauns ar vienkāršu mētelī, tējas klauns un vecs klauns.⁹⁵

Vučou, saukti arī par kaikoutiao, klauniem piemīt izcilas runas spējas un prasme lēkt.⁹⁶ Tie velkā filca galvassegas, pieguļošas drānas, kā arī badzi un ertiao ūsas. Kaikoutiao specializējas lēkšanā, krišanā un dziedāšanā. Viņiem ir jākustas ātri un jābūt īpaši labām kungfu prasmēm. Vučou dzied Pekinas dialektā, skaļi, skaidri un veikli. Uz skatuves šis tēls tiek parādīts kā pievilcīgs un atjautīgs. Nozīmīgas tēla īpašības ir arī uzticība un dāsnums. Spilgti piemēri ir Li Linhua no uzveduma „Saņčakou”, Ši Cjeņ no uzveduma „Bruņas” un Džu Guadzu izrādē „Dzelzs Važas”.

⁹² A. C. Scott. (1957). The Classical Theatre of China. P. 171.

⁹³ Peter Lovrick. (2011). Chinese Opera: Images and Stories. P. 37.

⁹⁴ Irene Wen-Ling Chen. (1982). Comic acting: an examination of its origins, training methods, and practice in Peking Opera. P. 48.

⁹⁵ Tan Ye. (2008). Historical Dictionary of Chinese Theater. Scarecrow Press. P. 51.

⁹⁶ Yi Bian. (2007). The Cream of Chinese Culture. Peking Opera. P. 96.

Caipo un caidaņ 彩旦 – abas šīs lomas ir sieviešu lomas, taču tās atšķiras vecuma ziņā. Caipo tēli parasti ir ap piecdesmit gadiem vecas sievietes, kamēr caidaņ ir jaunas meitenes, kas nāk no ierēdņu ģimenēm. Lai gan caipo un caidaņ ir sievietes, tās dzied savā dabīgajā tembrā un savā dziedājumā izmanto Pekinas dialektu. Kā piemērus var minēt, savedēju izrādē „Pacelt nefrīta rokassprādzi”, Ča Po uzvedumā „Dzelzs Priekškara Romantika” un Van Po izrādē „Vu Sun nogalina savu svaini”.

Ja veņčou un vučou lomu atveidotājiem ir raksturīgs balts pupas vai tofu formas plankums sejas vidū, tad sievietēm grims ir vienkāršs. Sievietes seja ir ar grimu padarīta sārta, uzacis ir iezīmētas melnas, un nereti deniņu apvidū ir redzami iezīmēti plankumi ar ziedi pret galvassāpēm.⁹⁷

Viena no raksturīgākajām klauna skatuves tēla iezīmēm daudzus uzvedumos ir pundura gaita. Tas ir gaitas veids, kurā aktieris staigā ieliecies ceļos, tādejādi attēlojot cilvēku ar augšanas traucējumiem. Ir divu veidu pundura gaita. Viena jātēlo tikai nepieciešamības gadījumā, lai izceltu kādu notikumu, bet otru ir jātēlo visu uzveduma laiku, bez ceļu un muguras iztaisnošanas ejot, skrienot, sēžot un guļot uz zemes. Šādu gaitu visbiežāk attēlo cilvēki ar invaliditāti vai arī paši punduri. Pundura gaita ir neatņemama klauna tēla prasme uz operas skatuves. Čou aktieriem ar pundura gaitu ir ne tikai jātēlo ar saliektiem ceļiem un muguru, bet arī šādā pozīcijā jāveic dažādi cīņas mākslas elementi, piemēram, salto un kūleņi.⁹⁸

4.1 Čou aktieri

No visiem Pekinas operas klauna tēla aktieriem vēlīnajā Cji dinastijā Liu Gaņsaņ 刘赶三 (1817. – 1894. gads) ir pats atpazīstamākais. Viņš ir dzimis uz audzis Tieņdzjiņ un pazīstams ar asprātīgu un humoristisku raksturu. Cjin dinastijas mākslinieka Šeņ Žunpu glezna „trīspadsmi lieliskie operas mākslinieki Tundži un Guansju gados” ataino gados vecu lauku sievieti, kuras lomā bija iejuties Liu Gaņsaņ. Gleznā bija attēloti arī tādi slaveni Pekinas operas aktieri kā Čen Čangen un Taņ Sjiņpei. Liu šādu pagodinājumu izbaudīja. Liu pirms kļuva par profesionāli, ilgu laiku bija Pekinas operas amatieris. Viņa īstais vārds ir Liu Baošaņ, taču viņu kolēģi sāka saukt par Gaņsaņ. Gaņsaņ nozīmē – steigā būt uz trīs uzvedumiem. Šāda uzvārda maiņa notika, jo Liu vienlaicīgi uzstājās trīs trupās. Laikam ejot, viņš iesauku Gaņsaņ

⁹⁷ Peter Lovrick. (2011). Chinese Opera: Images and Stories. P. 37.

⁹⁸ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 65.

pieņēma kā savu oficiālo skatuves vārdu. Liu spēja ne tikai skaidri deklamēt runu ar savu skaļo balsi vai sniegt spilgtu māksliniecisko tēlojumu, bet arī dziedot improvizēt pēc sižeta vajadzībām, lai izsmietu lielmaņus un kritizētu pastāvošos neliešus. Liu daudz ieguldīja klauna lomas attīstībā, it īpaši dziedāšanā. Dziedāšanas vietā klauna lomas sāka deklamēt runas. Lomas, kuras Liu attēloja, ieguva lielu piekrišanu skatītāju vidū.⁹⁹

⁹⁹ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 67.

5. DAN

5.1. Daņ lomu iedalījums

Vārds daņ 旦 apzīmē sievietes tēlu Pekinas operā. Pekinas operas pirmsākumos daņ lomas drīkstēja tēlot tikai vīrieši, bet pašas sievietes uz skatuves sāka parādīties vien 19. gadsimta beigās.¹⁰⁰ Vienīgās sieviešu lomas kuras neietilpst daņ kategorijā ir caipo un caidaņ. Tās ir jau iepriekš aprakstītās sieviešu klauna lomas - čoudaņ丑旦. Daņ ir viena no pirmajām lomām, kas izveidojās zaju teātrī Yuan dinastijā. Ir vairāki izskaidrojumi, kāpēc sievietes lomas sauc par daņ. Viens no izskaidrojumiem ir tāds, ka sievietes, kuras pelnīja iztiku ar dziedāšanu, Sun dinastijā sauca par daņ. Šis vārds vēlāk tika adaptēts Juaņ dinastijas dzadzju teātra sievietes tēlam.

Agrāk daņ tēls operas pasaulē arī bija saukts pa džāņ. Daži operas vēsturnieki apgalvo, ka džāņ ir daļa no *tie*, un *tie* ir tēla veids vecajās Ķīnas operās un Kuncju 崑曲 operā. Tā kā vairākums no trupas sastāvā esošajiem cilvēkiem bija neizglītoti, kāds ierakstīja *tie* zem džāņ kategorijas. Citi saka, ka vārds daņ neskan labi ķīniešu valodā, tāpēc ticis pārveidots uz džāņ. Ir ļoti daudz versiju par to, kāpēc mūsdienās sievietes tēlu sauc par daņ, nevis kā citādāk. Mācekļiem vienīgā vēlme ir mācīties no labiem operas meistariem un vairākumam no tiem neinteresē operas vēsture un terminu izzināšana. Tas ir viens no iemesliem, kāpēc daudzi vēsturiski operas termini ir nesaprotami un grūti tulkojami.¹⁰¹

Daņ tēls tiek iedalīts piecās kategorijās – Cjinji 青衣, huadaņ 花旦, daomadaņ 刀马旦, vudaņ 武旦 un laodaņ 老旦. Šīs kategorijas pārstāv dažāda vecuma, sabiedrības statusa, temperamenta, identitātes un rakstura sievietes. Tēla tips un raksturojums var mainīties katrā uzvedumā, un arī aktieris var mainīt lomas. Pekinas

¹⁰⁰ Kuritz Paul. (1988). The Making of Theatre History. New Jersey: Prentice Hall. P. 91

¹⁰¹ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 25.

opera nav iespējams ierobežot un ielikt stingros rāmjos, tāpēc ir grūti uzturēt vienotu standartu.

5.2. Cjinji

Pirms Pekinas opera ieguva tādu veidolu, kādu mēs to pazīstam mūsdienās, cjinji 青衣 tēls nebija sastopams starp Pekinas operas personāžiem. Šo tēlu Kunqu operā sauca džendaņ. Arī Pekinas operas pirmsākumos cjinji bija zināms kā džendaņ un nebija iedalīts nevienā kategorijā. Bet sieviešu tēli, kuriem bija sūra dzīve, uz skatuves pakāpeniski pieauga. Šiem tēliem, galvenokārt, mati bija ievēdoti copē un no nekārtīgā matu tīstokļa spraucās ārā matu šķipsnas, uz sejas bija gandrīz nemanāms, viegls grims un mugurā melns tērps. Laika gaitā cjinji izveidojās par tēlu daņ kategorijā, sauktu arī par cjinšandzi vai šandzi, kas ķīniešu valodā nozīmē „melns kostīms”. Taņ Sjiņpei bija izcils dziedātājs ar maigu balsi un Čen Čangen viņu sauca par „šandzi balsi”, kas nozīmēja, ka viņa balss tembram trūka spēcīgums, kas nepieciešams laošen tēliem, bet bija pietiekami maigs, lai dziedātu qingyi repertuāru. Čen Čangen arī izteica šādu spriedumu, lai iedrošinātu Taņ izvēlēties viņa balss dotumiem atbilstošu tembru un pievērsties cjinji tēlam.¹⁰²

Cjinji personāži parasti ir vecumā no 18 – 50 gadiem. Tās ir labas sievas, mīlošas mātes un labi audzinātas sievietes, kas var būt gan precētas, gan arī neprecētas un bez pēcnācējiem. Cjinji uz skatuves sadarbojas ar dženšen un ir vadošā aktrise. Starp cjinji, kuras, velkā melnu tērpu, un ir nabadzīgas, var būt arī imperatores ar fēniksa kroņiem galvā un izšūtām mantijām mugurā.¹⁰³

Cjinji koncentrējās uz runas deklamēšanu un dziedāšanu. Labiem aktieriem ir maigas balsis, ar skaidru un jauku tembru, taču balss nedrīkst būt pārāk liega un ar dziedājumu ir nepieciešams parādīt tēla stingro nostāju. Šie tēli uz skatuves ir eleganti un nosvērti. Tikai retos gadījumos tie demonstrē aktiermākslu, jo aktieru galvenais skatuviskais uzdevums ir sniegt priekšstatu par to, kas notiek uz skatuves ar dziedājumu. Veclaicīgais cjinji tēls vienu roku tur uz vēdera un otru roku brīvi gar

¹⁰² Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 26.

¹⁰³ Turpat. 26. lpp.

sāniem. Rokas šādā pozīcijā stāv visu priekšnesuma laiku. Senatnē aktieri, kas šādi tēloja, sauca par *baodudzidaņ*, kas tulkojumā no ķīniešu valodas nozīmē – daņ, kas ar roku piesedz vēderu.¹⁰⁴ Van Čuņ operas uzvedumā „Dod viņas dēlam mācību” un Dzjan Cjiulieņ uzvedumā „Čuņfa un Cjiulieņlieņ romantika” tēlo baodudzidaņ. Cjinji sākotnēji dziedot, nedrīkstēja skatītājiem rādīt zobus. Lūpām vienmēr bija jāaizsedz zobi un mute nedrīkst būt atvērta. Ja mute bija atvērta, tad tas bija tikai nepieciešamības gadījumā, taču ir grūti dziedāt ar gandrīz aizvērtu muti un sakļautām lūpām. Slavenais daņdzjuer Van Jaocjin 王瑤卿 (1881.–1954. gads) vēlīnā Cjin dinastijas laikā un agrīnā Ķīnas Republikas laikā izmainīja cjinji nozīmi uz skatuves, ļaujot tēlam, dziedot un deklamējot runu atvērt muti. Rezultātā dziedājums kļuva ausīm tīkamāks un maigāks. Van Jaocjin arī ieviesa jauninājumus tēla kostīmos, kas arī daļēji izveidoja jaunu Pekinas operas tēlu – huašaņ, kuram izveides pamatā bija ņemts cjinji pamats.¹⁰⁵

Huašaņ valkā krāsainus apģērbus, taču šis tēls ir kas daudz vairāk nekā spilgti kostīmi. Huašaņ ir cjinji un huadaņ kombinācija, kas nozīmē to, ka tēls ir gan elegants, gan aktīvs. Uzsvars tiek likts un runas deklamēšanu, dziedāšanu un tēlotājmākslu, nevis kā pirmatnējam cjinji tēlam, kurš visu priekšnesuma laiku gandrīz nekustīgi dziedāja, un tēloja tikai nepieciešamības gadījumā. Huašaņ tēls iekļauj daudz sarežģītākus tēlotājmākslas elementus un tā skatuviskā stāja ir nosvērtāka. Kā piemēru var minēt Ju Dzji uzvedumā „Ar dievu mana konkubīne” un Impērisko konkubīni Jan uzvedumā „Iereibusī skaistule”. Van Jaocjin iebilda pret trenēšanos uz kāpšļiem. Viņa veiksmē balstījās uz spēju savienot inovāciju ar Pekinas operas tradicionālo mantojumu. Pirms Van arī citi slaveni daņdzjuer kā Ši Sajofu, Ju Dzijuņ un Čeņ Delieņ centās ievest operā jaunas dvesmas, taču bez ievērojamiem panākumiem. Van veiksmē ir skaidrojama ar to, ka viņš spēra soli tālāk un padarīja jauninājumus saprotamus visiem.¹⁰⁶

5.3. Huadaņ

Hua (ziedu) daņ 花旦 tēls sevī iekļauj krāsainus kostīmus, daudzveidīgus runas deklamēšanas stilus un dažādas skatuviskas ķermeņa pozas. Aktieriem mugurā

¹⁰⁴ 26. lpp.

¹⁰⁵ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 27

¹⁰⁶ Turpat. 28. lpp.

lielākoties ir mēteļi, šorti vai īsas bikses un tie runā Pekinas dialektā. Viņu aktiermākslu var raksturot kā veiklu un gudru. Huadaņ personāži pārsvarā ir jaunas meitenes, kas ir aktīvas, dzīvespriecīgas, naivas un draudzīgas.¹⁰⁷ Huadaņ tēls iedalās piecās kategorijās – guimeņaņ, vaņsjaodaņ, poladaņ, cišadaņ un sjaodaņ.

Guimeņaņ ir jaunas, neprecētas meitenes, kas ir ieguvušas labu izglītību un nāk no turīgām ģimenēm. Šis tēls vairāk fokusējas uz runas deklamēšanu un tēlotājmākslu, nekā uz dziedāšanu. Aktieri uz skatuves uzvedas naivi un nevainīgi. To gaita ir pielīdzināma dejošanai – liega un rotaļīga. Labs guimeņaņ piemērs ir Suņ Judzjao uzvedumā „Pacelt nefrīta rokassprādzi”.

Vaņsjaodaņ ir laba humora izjūta un tam patīk jokot. Redzot šo tēlu, uzreiz pamanāms ir rotaļīgums un nenopietnība. Vaņsjaodaņ personāžs pieder vienkāršajai tautai, tam patīk tenkot un pievērst sev uzmanību. Vaņsjaodaņ velkā auduma mēteļus un nereti uz skatuves apvienojas ar čoudzjuer tēlu. Tas koncentrējas uz runas deklamēšanu un tēlotājmākslu. Runā tiek izmantots Pekinas dialekts. Skatuves tēls ir maigs un nepiespiests, to kājas ir lokanas, un dziedājums rit raiti, kamēr aktieris uz skatuves dejo. Džou Lamei uzvedumā „Saplēst miltu trauku” ir spilgts vaņsjaodaņ piemērs.¹⁰⁸

Poladaņ tēlam ir raksturīgi skarbi vārdi un nelaipns raksturs. Tas ir neprognozējams un var sarīkot kautiņus vai nepatīkšanas, kad vien to vēlas. Aktieris koncentrējās uz tēlotājmākslu, runas deklamēšanu un cīņas mākslu. Poladaņ ir jābūt izcilam cīņas mākslā, taču tas atšķiras no vudaņ tēla. Poladaņ tēla piemērs ir Jeņ Sjidzjao uzvedumā „Nogalināt Jeņ Sjidzjao”.

Cišidaņ ir atriebīgas slepkavas tips Kuņču operā. Pekinas operā ir arī atriebēji, kuri ir pozitīvi tēli un tos attēlo cjinji. Taču cišidaņ Pekinas operā attiecas uz ļaundariem, kuri tiek nogalināti, piemēram, kā Paņ Dzjiņlieņ uzvedumā „Vu Dun nogalina savu svaini”. Čišidaņ prot arī kungu cīņas mākslu un spēj notēlot ciešanas, ja gūst ievainojumu.

Sjaodaņ, kas tiek saukta par tiedaņ, ir jaunas meitenes, kuras ir prasmīgas gan pilsoņu, gan cīņas lomās. Šī ir atbalsta loma vadošajiem aktieriem. Sjaodaņ parasti ir paverdzinātas un nāk no zemākā sabiedrības slāņa. Piemēram, Jin Er uzvedumā „Pincui kalns”.

¹⁰⁷ 霍建瀛.(1997). Art of China's Peking opera. 今日中国出版社. P. 38

¹⁰⁸ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 28

Visas iepriekšminētās lomas var attēlot džengun huadaņ, bet kopumā šie tēli iekļaujas huadaņ kategorijā.¹⁰⁹

5.4. Vudaņ

Pekinas operā vudaņ 武旦 ir sievišķīgs tēls, kas pielieto cīņas mākslu. Šim tēlam parasti uz skatuves ir galvenā loma.¹¹⁰ Aktieri velkā šortus vai īsas bikses, īsas un pieguļošas drēbes, kas nedrīkst būt pārlietu smagas, jo loma fokusējās uz kungfu demonstrējumiem. Vudaņ sejas grims ir tāds pats kā cjinji, bet vudaņ nav argērbis ar platām piedurknēm, lai aktierim būtu vieglāk kustēties.¹¹¹ Svarīga vudaņ iezīme ir arī runas deklamēšana un dziedāšana, taču uz to netiek likts liels uzsvars. Ķīnas operas pirmsākumā vudaņ bija nepieciešams pārvietoties uz koka kājām. Šie kāpšļi simulēja sievietes kājas, kuras pēc senas ķīniešu modes bija saītas, lai izskatītos smalkākas.¹¹² Taču modei mainoties, koka kāpšļus vairāk neizmantoja. Vudaņ no daomadaņ atšķiras ar to, ka vudaņ velkā bruņas un bruņotus kostīmus. Ja nepieciešams, vudaņ var cīnīties ne tikai drosmīgi, bet arī nežēlīgi. Suņ Ernian uzvedumā „Vu Sun cīnījās Suņ Ernian krogā” un Jan Paifen uzvedumā „Uzvarēt Dzjao Dzaņ” ir tipiski vudaņ piemēri.

5.5. Daomadaņ

Daomadaņ 刀马旦 (tulk. *ieroču un zirgu sieviete*)¹¹³ ir militārie ierēdņi, kuri ir pieredzējuši jātnieki un specializējas ieroču izmantošanā. Šīs lomas veidols tika izveidots pateicoties Ju Džuaner (Ju Jucjin). Viņš bija slavens vudaņ aktieris Tundži un Guansju imperatora periodā, Cjin dinastijā. Šī loma koncentrējas uz runas deklamēšanu, tēlotājmākslu un cīņas mākslu. Pirmkārt, aktieriem jābūt izciliem kungfu cīņas mākslā, otrkārt, tiem jāprot būt stabiliem un gracioziem uz skatuves un jādemonstrē lindzi kungfu. Senāk Kuņcju operā daomadaņ tēliem bija jāstaigā ar kāpšļiem, piemēram, Mu Guijin uzvedumā „Muke ciemats”. Dažos specifiskos

¹⁰⁹ Turpat. 29. lpp.

¹¹⁰ Gregory Arthur Lloyd. (2000). *The Two-storied Teahouse: Art and Politics in Lao She's Plays*. University of California, Berkeley. P. 53.

¹¹¹ Peter Lovrick. (2011). *Chinese Opera: Images and Stories*. P. 34

¹¹² Li Ruru (2010). *The Soul of Beijing Opera. Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. P. 189.

¹¹³ Peter Lovrick. (2011). *Chinese Opera: Images and Stories*. P. 34

gadījumos daomadaņ apvieno vudaņ un huašaņ lomas. Šādā tēlu apvienošanas gadījumā tas tēlo un cīnās, kā huašaņ, un dzied vai deklamē runu kā vudaņ. Lomas veiksmīgai izpildei ir nepieciešami gan civilā, gan arī cīņas mākslas prasmes. Daomadaņ tiek uzskatīta kā vudaņ apakš-kategorija.¹¹⁴

5.6. Laodaņ

Pekinas operā laodaņ 老旦 ir dziedošas sievietes tēls, kas ir vecākas par piecdesmit gadiem.¹¹⁵ Vairums laodaņ ir pozitīvi un turīgi personāži. To apģērbs ir krāšņs un visbiežāk šiem tēliem mugurā ir izšūti apmetņi un mantijas. Taču ne visi tēli ir materiāli nodrošināti un daži ir spiesti nēsāt trūcīgu apģērbu, kas visbiežāk ir violetā krāsā. Laodaņ aktieri dzied savā balss tembrā. Dziedājums ir augsts un spēcīgs. Labi laodaņ aktieri ir retums. Ir bijuši gadījumi, kad kādu konkrētu lomu spēj notēlot tikai viens aktieris. Laodaņ, kas koncentrējās uz dziedājumu, ir līdzīgs aņgun laošen, piemēram, Še Taidzjuņ uzvedumā „Jan ģimenes ģenerāļi” un „Karaļa mantija”.

Ir vēl viens laodaņ tips, kas liek uzsvaru uz aktiermākslu un šāds tēls ir līdzīgs šuaipai laošen, kas nodarbojas ar kungfu, piemēram, Li Kui māte uzvedumā „Li Kui apciemo savu māti” un He Ši uzvedumā „Cjinfen paviljons”. Laodaņ aktieri mēdz vilkt arī bruņas, piemēram, uzvedumā „Šķēpu romantika”. Senatnē laodaņ un laošen uzvedumos varēja viens otru aizvietot, taču mūsdienās tas vairs nav nepieciešams.¹¹⁶

1.1. Daņ aktieri

Gan Ҡīnā, gan ārpus tās robežām ir vairākas sieviešu lomu aktiermākslas skolas. No visām skolām visplašāk pazīstamākās ir Mei Laņfan, Šan Sjaojuņ, Čen Jeņcju un Sjuņ Huišen izveidotās skolas.

¹¹⁴ 國立東華大學.(2003).東華漢學.國立東華大學中國語文學系.

¹¹⁵ 霍建瀛.(1997). Art of China's Peking opera. 今日中国出版社. P. 55.

¹¹⁶ Li Lijun. (2016). Masters on Masterpieces of Chinese Opera. P. 30

Šan Sjaojun 尚小云 (1900. – 1976. gads) dzimis Hebei provincē un divas reizes mūža laikā ievēlēts par vienu no „četriem lieliskajiem daņ”.¹¹⁷ jau agrā vecumā trenējās operas skolā un 14 gadu vecumā kļuva par vislabāko jauno aktieri. Viņš reiz bijis Sun Yiyun māceklis un mācījies arī no Van Jaocjin. Rezultātā viņš bija izcils dziedātājs. Pateicoties viņa enerģiskajam dziedātājam, Šan ieguva iesauku ‘dzelzs rīkle’. Viņš spēja attēlot gan civilās, gan cīņas mākslas lomas. Dziedāšana, tēlošana un runas deklamēšana vienmēr uz skatītājiem atstāja entuziastisku un dedzīgu iespaidu. Viņa izveidotajai Šan skolai un tās unikālajam stilam bija daudz mācekļu un sekotāju.¹¹⁸

Shang veiksmīgi izveidoja dažādus tēlus, piemēram, varones, sabiedrības dāmas un drosmīgas sievietes. Viņa slavenākie uzvedumi ar šiem tēliem ir „Princese Šuanjan” un „Lian Hunju”. Loma, kas padarīja viņu par vienu no četriem lieliskajiem daņ bija Prakriti loma uzvedumā „Madāma Matanga”.¹¹⁹

Sjun Huišen 荀慧生 (1900. – 1968. gads) dzima ar vārdu Bingchao, taču 1925. gadā nomainīja to uz Sjun Huišen.¹²⁰ Viņš sākotnēji mācījās Hebei bandzi operā, taču vēlāk, 19 gadu vecumā, viņš pārgāja uz Pekinas operas skolu. Viņš pārsvarā attēloja spilgtu un sparīgu sieviešu lomas un kopumā koncentrējās tikai uz daņ. Vēlāk Sjun integrēja bandzi operas sieviešu tēla tēlotājmākslu ar Pekinas operas tēliem. Tādejādi izveidojot sev raksturīgu jaunu unikālu stilu un savā vārdā nosauktu operas skolu. Sjun Huišen vokāls bija ievērojams ar maigu skanējumu un harizmu. Deklamējot runu Sjun ieturēja labu ritmu un viņa tembris bija melodisks. Sjun varēja aprakstīt piecos vārdos – daiļš, koķets, naivs, jauks un trausls. Šīs īpašības vislabāk bija vērojamas viņa izcilajā uzvedumā „Dāmu gleznotājs”, ar ko viņš ieguva vietu starp četriem lieliskajiem daņ.¹²¹

Čeņ Jeņcju 程砚秋 (1904. – 1958. gads) bija Pekinas vietējais iedzīvotājs. Viņš iemācījās attēlot zilā kleitā tērpto daņ lomu agrā vecumā. Aktiermākslas paraugdemonstrējumus viņam sniedza slaveni Pekinas operas meistari, piemēram,

¹¹⁷白海燕. (2018). 中西音乐史简编. 成都: 西南財經大學出版社. P. 60

¹¹⁸ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 49.

¹¹⁹ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 50.

¹²⁰武宜三.(2018). 精英是怎样被毁灭的?: 1949年以来各界精英死难实录. 五七学社出版公司. P. 266.

¹²¹ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 50

Mei Lanfan. Čeņ attīstīja zemu dziedāšanas tembru un maigu skanējumu. Viņa neparastajam stilam bija panākumi, kas vēlāk viņam ļāva izveidot savu opermākslas skolu, kuru viņš nosauca savā vārdā.¹²²

Džan Džjuņciju 张君秋 (1920. – 1997. gads), īstajā vārdā – Ten Dzjamin, mūsdienās zināms kā viens no „četri slavenie jaunie daņ” (四小名旦).¹²³ Viņš dzima trūcīgā ģimenē un jaunībā viņš kopā ar māti ceļoja trupā un uzstājās. Vēlāk viņam radās iespēja kļūt par slavena daņ meistara mācekli. Kad Džan sasniedza izcilību, viņš saņēma precīzas aktiermākslas instrukcijas no tādiem dižiem meistariem kā Mei Lanfan, Šan Sjaojuņ, Jeņ Laņciju un Džu Guifan. Reti kuram jaunam Pekinas operas aktierim ir bijusi iespēja mācīties no četriem lieliskajiem daņ aktieriem. Liekot lietā apgūtās iemaņas, Džan kļuva vēl slavenāks un iegūtās zināšanas izmantoja. Viņa balss bija raksturojama kā jauka, maiga, koķeta, trausla un plūstoša, kas vīrietim bija retums. Cilvēkus pārsteidza ne tikai viņa balss, bet arī skatuviskās prasmes un grims. Džan izveidoja daudzus vokālos stilus, pamatojoties uz zināšanām, ko viņš ieguva Mei Lanfan skolā. Iedvesmojoties no viņa meistariem, Džan izveidoja aktiermākslas skolu – Džan skolu.¹²⁴

Mei Lanfan 梅兰芳 (1894 – 1961), kura vecāku dotais vārds bija Lan un pieklājīgā uzruna – Vaņhua, bija dzimis Pekinā, bet viņa senču mājas bija Dziansu provinces pilsētā Taidžou. Viņš bija dzimis mākslinieku ģimenē un viņa ģimenes locekļiem bija ciešas saiknes ar Pekinas operu. Viņa vectēvs Mei Cjoalin 梅巧玲 (1842 – 1881. gads) bija slavens Pekinas operas daņ lomas aktieris, trupas „Četras laimes” līderis un dalībnieks „13 brīnumi par Tundži un Guansju valdniekiem”, kas bija atsauce uz 13 pašiem slavenākajiem Pekinas operas un kuņciju atveidotājiem, kuriem bija pilnīgs apģērbs un sejas gleznojums.¹²⁵ Mei Lanfan tēvs Mei Džufen (1872.-1898. gads) bija pazīstams dzjūdzju aktieris un arī Mei onkulis bija saistīts ar skatuves mākslu. Ģimenes atpazīstamības iespaidā, Mei arī izrādīja interesi par teātra

¹²² Turpat. 51. lpp.

¹²³ 季進.(2015). 夏志清夏濟安書信集 (卷一 : 1947-1950). 香港: 香港中文大學出版社.P. 20.

¹²⁴ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. P. 51.

¹²⁵ Yuan Jing. (2006). Traditional Opera in Beijing. Beijing: China Pictorial Publishing House. P. 61

mākslas apgūšanu. Neilgi pēc tam, kad jaunais Mei izdomāja savu dzīvi saistīt ar teātra mākslu, nomira viņa tēvs.¹²⁶

Viņa ceļš uz lielo operas skatuvi sākās astoņu gadu vecumā. Sākotnēji viņš mācījās cjingji (sievietes lomu, kas atspoguļo uzticamu sievu un mājsaimnieci) lomas un arī huadaņ lomas. Mei pirmo reizi kā aktieris uz skatuves kāpa desmit gadu vecumā, kad attēloja sievietes lomu uzvedumā „Feju princeses precības”, Guanhe teātrī, Pekinā. 1908. gadā viņš pievienojās Sji Lieņ Čen Operas kompānijai, kur pēcāk viņš apguva lomas, kurās bija jādemonstrē cīņas māksla un kuņcju. Viņa karjeras turpmākajai attīstībai bija nodrošināts stabils pamats. Pēc vectēva, mātes un citu radnieku iedrošināšanas, mazā Mei karjera sāka uzplaukt, turpinot mākslinieciskās ģimenes tradīciju. Pēc Cjin dinastijas sabrukuma, kad rietumu un austrumu kultūras Ķīnā sāka saplūst, Mei veiksmīgi iepazīna grupu ar vienlīdzīgi domājošiem, inovatīviem vīriešiem, kas ļāva viņam veiksmīgi virzīt savu karjeru augšup. Šo vīriešu grupā bija dramaturgs un Pekinas operas teorētiķis Cji Rušan, kurš jaunajam aktierim ļoti palīdzēja.¹²⁷

1913. gadā Mei Laņfan pirmo reizi iestudēja operas uzvedumus Šanhajā, kuros viņš pats uzstājās arī kā aktieris. Viņš uzstājās tādās izrādēs, kā „Krāsaino ēku romantika”, „Pieklājīgais Ju Tan Čun” un „Mu ciema cietoksnis”. Viņa aktiermāksla Dienvidķīnā izraisīja sensāciju. Viņš ieguva tik lielu popularitāti, ka pat izveidojās ar viņu saistīti teicieni, kā, piemēram, „Labai sievai būtu jābūt, kā Mei Laņfan un labam dēlam būtu jābūt kā Žou Sjinfan”.¹²⁸

1915. gadā Mei iestudēja virkni ar jauniem uzvedumiem. Pēc atgriešanās Pekinā, viņš iestudēja jaunu lugu ar modernizētiem kostīmiem, kuru sauca – „Zādzība ļaunuma udeņos”. Pēc veiksmīgas pirmizrādes, viņš sāka trenēties sievietes lomai vēl dažās lugās – „Kundze Čan E lido uz mēnesi”, „Čun Sjan izjauc pētījumu” un „Daiju aprok ziedus”.¹²⁹

1916. gadā Mei trešo reizi devās uz Šanhaju, lai uzstātos Šanhajas publikas priekšā. Viņš Šanhajā aizvadīja 45 dienas, uzstājoties katru dienu.¹³⁰ 1918. gadā, kad

¹²⁶袁静. (2006). 在北京看戏. The Charm of Beijing. 中国画报出版社. P. 61.

¹²⁷ Fu Jin. (2010). Chinese Theater. Happiness and Sorrows on the Stage. China Intercontinental Press. P. 120.

¹²⁸ Turpat. 120. lpp.

¹²⁹ Xu Chengbei. (2012). Peking Opera (Introductions to Chinese Culture). Cambridge University Press. P. 80.

¹³⁰ A.C. Scott. (1971). Mei Lan-fang: The Life and Times of a Peking Actor. Hong Kong: Hong Kong University Press. P. 74.

viņa karjera bija pašā plaukumā, viņš pilnībā pārvācās uz dzīvi Šanhajā, kur Mei uzstājās Tieņčan teātrī.

Mei uzņēma Šanhajas moderno drāmu, jaunā stila skatuvi, apgaismojumu, grimu un kostīmus, tādā veidā viņš pārveidoja dažāda tipa daņ tēlus, veica izmaiņas dziedājumā, dejošanā, mūzikā un kostīmos. Viņš izveidoja skolu, kuru nosauca savā vārdā – Mei.¹³¹

Mei bija jauka, rezonējoša balss. Šāda balss ir ļoti reta parādība vīriešu balss tembram. Mei ne tikai pārveidoja tradicionālās melodijas, bet arī komponēja jaunu un nedzirdētu mūziku. Pateicoties viņa tradicionālās mūzikas pārveidojumiem, viņa iepriekš nedzirdētās ārijas guva lielu popularitāti. Šādi viņš arī pierādīja to, ka spēj dziedāt dažādos stilos un tēlot dažādās lomās. Viņa dikcija bija ritmiska un vokāli tīra. Jo augstākā tonī Mei dziedāja, jo jaukāka un patīkamāka kļuva viņa balss. Viņš ar balsi spēja izteikt visa veida emocijas – prieku, dusmas, uztraukumu, skumjas un izbīli – tas viss bija perfekti saklausāms viņa dziedājumā. Mei arī veidoja horeogrāfiju dažādiem deju uzvedumiem. Tēlojot savas lomas, Mei vienmēr iekļāva arī deju kustības, rezultātā izveidojot baudāmu tēlojumu ar graciozām un skaistām kustībām. Lomās, kurās viņam bija jādemonstrē cīņas māksla, viņš cīņas elementus apvienoja ar deju, kā rezultātā izskatījās it kā viņš dejotu, nevis cīnītos. 1919. gadā pēc Impēriskā Tokijas teātra uzaicinājuma, Mei Lanfan devās uz Japānu.¹³² Tā bija pirmā reize, kad Pekinas opera tika uzvesta ārpus Ķīnas robežām.

1921. gadā Mei kopā ar labi pazīstamo operas kritiķi Cji Rušan (1877 – 1962) sacerēja vienu no mūsdienās pazīstamāko Mei Lanfan uzvedumu – „Atvadas no konkubīnes” (霸王别姬), kas vēlāk kļuva par vienu no pazīstamākajiem uzvedumiem Pekinas operā.¹³³

1922. gadā Mei kļuva par Čen Hua operas galvu. Aizņemoties elementus no senām tradicionālām gleznām un statujām, Mei ievieš kreatīvas inovācijas grimā, galvassegās, un tēlu kostīmos, viņš izmaina arī muzikālo instrumentu pielietojumu. Kopumā savus spēkus viņš ieguldīja Pekinas operas dziedājumos, deklamēšanā, tēlošanā, cīņas akrobātikā, sejas mīmikā, mūzikā, kostīmos, grimā un skatuves

¹³¹ Mo Liyun. (2011). Beijing Opera. Beijing: Huang Shan Publishing House. P. 49.

¹³² Xu Chengbei. (2012). Peking Opera (Introductions to Chinese Culture). Cambridge University Press. P. 82.

¹³³ Stephen Owen. (2010). The Cambridge History of Chinese Literature: From 1375. Cambridge University Press. P. 485.

mākslā. Pēc vairāku skatītāju un Japānas lūguma, Mei 1924. gadā otrreiz ieradās Japānā, lai uzstātos.¹³⁴

1927. gadā publiskā vērtējumā, kas tika publicēts Pekinas avīzē Šunťien 順天時報, Mei tika nosaukts kā viens no četriem lieliskajiem daņ aktieriem, kopā ar pārējiem trīs daņ aktieriem Čen Jancju, Šan Sjaojun, Sun Huišen.¹³⁵ Pēc „18. septembra” incidenta, kas iezīmēja Japāņu iebrukumu ziemeļaustrumu Ķīnā, Mei sludināja patriotismu, iestudējot divus uzvedumus un uzstājoties Šanhajā.

1930. gada pavasarī Mei devās uz Amerikas Savienotajām Valstīm un uzstājās Ņujorkā, Čikāgā, Sanfrancisko un Losandželosā. Šajā laika periodā viņam pasniedza goda doktora grādu literatūrā Pomponas universitātē un Dienvidu Kalifornijas universitātē.¹³⁶

1935. gadā viņš uzveda operas uzvedumus Eiropā kopā ar savu operas kompāniju un izzināja ārzemju teātra mākslu. Starp Pekinas operas māksliniekiem, kopā uz skatuves uzstājās arī ārzemju aktieri.¹³⁷

1950. gadā, pēc pāris pavadītiem gadiem Šanhajā, Mei pārvācās atpakaļ uz Pekinu, kur turpināja iestudēt uzvedumus un trenēt topošos Pekinas operas aktierus. Otrā pasaules kara laikā, kad Japāna okupēja daļu no Ķīnas, Mei uzaudzēja bārdu un dzīvoja noslēgtu dzīvi un atteicās uzstāties. Šajā periodā Mei devās uz Šanhaju un Honkongu un tur pelnīja naudu pārdodot sevis gleznotās gleznas, tādejādi savas dzīves laikā ne mirkli neatkāpjoties no radīšanas un mākslas. Pēc Otrā pasaules kara, viņš atsāka darboties Pekinas operā. Lai gan viņa balss vairs nebija tik trenēta un skanīga, viņš bija iemantojis vietu ķīniešu sabiedrības sirdīs un viņam bija liels atbalstītāju pulks. Šajā laikā viņš arī sāka apdomāt un dokumentēt savus 40 pavadītos gadus Pekinas operā. Pēcāk viņa dokumentācijas tika apkopotas trīs sējumu autobiogrāfijā ar nosaukumu – „Četrdesmit gadi Mei Laņfan skatuves dzīvē”.¹³⁸

1956. gadā Mei veica savu trešo vizīti uz Japānu,¹³⁹ lai nostabilizētu Ķīnas – Japānas attiecības.¹⁴⁰

¹³⁴ A. C. Scott. (1957). *The Classical Theatre of China*. Crows Nest: Allen & Unwin. P. 85.

¹³⁵ 梅紹武.(1997). 梅蘭芳. 北京: 北京出版社. P.100

¹³⁶ Xu Chengbei. (2012). *Peking Opera (Introductions to Chinese Culture)*. Cambridge University Press. P. 84.

¹³⁷ Xu Chengbei. (2012). *Peking Opera (Introductions to Chinese Culture)*. Cambridge University Press. P. 84.

¹³⁸ Turpat. 84. lpp.

¹³⁹ A. C. Scott. (1957). *The Classical Theatre of China*. Crows Nest: Allen & Unwin. P. 86.

Šis lieliskais Pekinas operas meistars, kurš iedeva jaunu dzirksti operas tēlojumam gan mājās, gan ārzemēs, nebija nedz ekstravagants, nedz augstprātīgs. Viņš bija pavisam godbijīgs un vienkāršs savā būtībā.

Mei katru dienu pavadīja, uzturot sevi fiziskā formā un trenēja savas skatuvei nepieciešamās prasmes. Kad pēc anti - Japānas kara viņš atkal parādījās uz skatuves, cilvēki bija sajūsmā un nebeidza aplaudēt, sakot: „Mei Lanfan ir 50 gadus vecs un nav uzstājies uz operas skatuves astoņus garus gadus, bet viņa prasmes ir tikpat izcilas kā vienmēr.”¹⁴¹

66 gadu vecumā, viņa prasmes attēlot daņ tēlu joprojām bija iespaidīgas. Tas ir ļoti netipiski Pekinas operas skatuves māksliniekam šādā vecumā būt tik graciozām un tik lieliskā formā. Pēc Mei nāves 1959. gadā, viņš aiz sevis atstāja 9 bērnus. No viņa deviņiem bērniem, Pekinas Operas biznesā divi ieņēma nozīmīgas lomas: viņa meitai Mei Baodzjue bija 45 gadu ilga karjera kā operas izpildītājai, galvenokārt spēlējot vīriešu lomas, savukārt, viņa dēls Mei Baodzjue aizgājis tēva pēdās un izskolojās par daņ aktieri, spēlējot tādus klasiskus operas uzvedumus, kā "Atvadas no manas konkubīnes".¹⁴²

Pateicoties Mei tūrēm uz Japānu, Padomju Savienību un Ameriku, cilvēkiem šajās un arī citās pasaules valstīs bija iespēja iepazīties ar Pekinas operu un Ķīnas kultūru kopumā. Mei ieguva slavu ne tikai kā izcils daņ aktieris, bet arī dēļ sava milzīgā ieguldījuma Pekinas operā.

¹⁴⁰ Min Tian. (2012). Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced. Berlin: Springer Science+Business Media LLC. P. 55

¹⁴¹ Yuan Jing. (2006). Traditional Opera in Beijing. Beijing: China Pictorial Publishing House. P. 64.

¹⁴² Robert C. Provine. (2017). The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia: China, Japan, and Korea. Abingdon: Routledge. P. 395.

SECINĀJUMI

Pekinas operas skatuves māksla ir viennozīmīgi unikāla pasaules kultūras mantojuma kontekstā ar savu krāšņumu, ekspresiju un sarežģītību. Izpētot operas pirmsākumus un attīstību Ķīnā, ir skaidrs, ka uz Pekinas operas skatuves notiekošais nav nejaušību kopums. Katra tēla kustība, acu skatiens, izvēlēta krāsa apģērbā, galvassega, grims, dziedājums un tēlojums ir rūpīgi izvēlēts elementu kopums, kas veido kādu konkrētu tēlu. Svarīgākais ir detaļās. Pat nelielas atšķirības tērpā, dziedājumā vai aktiermākslā var norādīt uz pavisam citu tēlu, tāpēc operas baudītājam ir jāspēj atšķirt tēlu galvenās iezīmes un arī jāizprot smalkākās detaļas, lai spētu pilnībā baudīt uzvedumu. Tērps, grims, krāsas un kustības arī rada priekšstatu par noteikto laika periodu un norises vietu.

Apskatot Pekinas operas aktieru skatuviskās prasības, pēc rietumu izpratnes, vārds „opera” neatbilst tam, kas notiek uz Pekinas operas skatuves, jo dziedāšana mijas ar runas deklamēšanu un monologiem. Šo mākslas formu var definēt kā teātri. Arī ķīniešu valodas nosaukums 京剧, norāda uz to, ka šo mākslas formu var definēt kā teātri.

Uz operas skatuves tiek attēloti dažādi vēsturiski notikumi un galvenajās lomās mēdz būt mītiski varoņi un vēsturiski nozīmīgi personāži.

Darba izstrādes laikā autore secina, ka nozīmīga loma tēlu attīstībā ir ne tikai vēsturiskiem notikumiem, bet arī aktieriem. Pekinas operas aktieriem ir tendence tēlu izmainīt un piešķirt tam daļu no sevis. Tas vērojams pēc kāda konkrēta aktiera opermākslas skolas izveides. Skolu audzēkņi nereti piekopj konkrētā aktiera stilu. Ir arī aktieri, kuri ne tikai ieguldīja darbu Pekinas operas aktiermākslā, bet arī nesa Pekinas operas vārdu pasaulē, kā, piemēram, Mei Lanfan, kurš bija pirmais aktieris, kas ar savu operas trupu uzstājās ārpus Ķīnas robežām. Mei ieguldījumam bija liela nozīme daļā tēla attīstībai, taču Mei arī ceļoja un ar savu aktiermākslu un priekšnesumiem priecēja skatītājus citviet pasaulē. Ceļojumi uz Japānu un Amerikas Savienotajām Valstīm bija īpaši nozīmīgi Pekinas operas atpazīstamībai. Pateicoties Mei, pasaule mūsdienās zina par Pekinas operas eksistenci.

Pekinas opera joprojām ir aktuāla arī mūsdienās, un tās galvenie tēli turpina mainīties līdzī laīkam.

IZMANTOTĀS LITERATŪRAS SARAKSTS

Zinātniskie pētījumi

1. Bonds Alexandra B. Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture. Honolulu: University of Hawaii Press, 2008.
2. Chen Wen-Ling Irene. Comic acting: an examination of its origins, training methods, and practice in Peking Opera. Madison: University of Wisconsin, 1982.
3. Dale H. Corinne. Chinese Aesthetics and Literature: A Reader. New York: The State University of New York Press, 2004.
4. Du Chang Sheng. Guidance to Chinese Classical Opera. Hangzhou: China Academy of Arts Press, 2010.
5. Fu Jin. Chinese Theater. Happiness and Sorrows on the Stage. China Intercontinental Press, 2010.
6. Guy Nancy. Peking opera and politics in Taiwan. Champaign: University of Illinois press, 2005.
7. Li Ruru. Soul of Beijing Opera, The: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World. Hong Kong university press, 2010.

8. Lovrick Peter. *Chinese Opera: Images and Stories*. Vancouver: UBC Press, 2011.
9. Mackerras Colin. *Chinese Theater. From It's Orgins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii, 1983.
10. Mackerras Colin. *Peking Opera (Images of Asia)*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
11. Min Tian. *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced*. Berlin: Springer Science+Business Media LLC, 2012.
12. Nettl Bruno, Turino Thomas. *Excursions in World Music, Sixth Edition*. Abingdon: Routledge, 2015.
13. Owen Stephen. *The Cambridge History of Chinese Literature: From 1375*. Cambridge University Press, 2010.
14. Pang Laikwan. *The distorting mirror: visual modernity in China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2007.
15. Provine Robert C. *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia: China, Japan, and Korea*. Abingdon: Routledge, 2017.
16. Scott A. C. *Mei Lan-fang: The Life and Times of a Peking Actor*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1971.
17. Scott A. C. *Traditional Chinese Plays, Volume 2*. Madison: University of Wisconsin Press, 1972.
18. Scott. A. C. *The Classical Theatre of China*. Crows Nest: Allen & Unwin, 1957.
19. Tan Ye. *Historical Dictionary of Chinese Theater*. Lanham: Scarecrow Press, 2008.
20. Thorpe Ashley. *The role of the chou ("clown") in traditional Chinese drama: comedy, criticism, and cosmology on the Chinese stage*. New York: Edwin Mellen Press, 2007.
21. Wang Lin. *Beijing opera. Beginnings*. Beijing: China intercontinental press, 2016.
22. Wichmann Elizabeth. *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.
23. Wichmann Elizabeth. *They Sing Theatre: The Aural Performance of Beijing Opera*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1983.
24. Wing Chung Ng. *The Rise of Cantonese Opera*. Champaign: University of Illinois Press, 2015.

25. Xiaomei Chen. *Acting the Right Part: Political Theater and Popular Drama in Contemporary China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2002.
26. Xu Chengbei. *An Afternoon Tea of Beijing Opera Tidbits*. Cultural China series. San Francisco: Long River Press, 2005.
27. Xu Chengbei. *Peking Opera*. Cultural China Series. Beijing, China Intercontinental Press, 2003.
28. Xu Chengbei. *Peking Opera. Introductions to Chinese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
29. Yuming Luo. *A Concise History of Chinese Literature*. Leiden: Brill Publishers, 2011.
30. 赵少华. *Costumes of Peking opera*. Oakland: University of California, 1999.
31. 白海燕. *中西音乐史简编*. 成都: 西南财经大学出版社, 2018.
32. 季进. *夏志清夏济安书信集 (卷一: 1947-1950)*. 香港: 香港中文大学出版社, 2015.
33. 梁敏玲. *Colorful China*. 北京: 五洲传播出版社, 2007.

Sekundārā literatūra un uzziņu literatūra

1. Gu Sharron. *A Cultural History of the Chinese Language*. Jefferson: McFarland & Company, 2011.
2. Kuiper Kathleen. *The Culture of China*. New York: The Rosen Publishing Group, 2010.
3. Kuritz Paul. *The Making of Theatre History*. New Jersey: Prentice Hall, 1988.
4. Li Lijun. *Masters on Masterpieces of Chinese Opera*. Beijing: China intercontinental press, 2016.
5. Lim S.K. *Origins of Chinese Opera*. Singapore: Asiapac Books Pte Ltd, 2013.
6. Mackerras Colin. *Chinese drama: a historical survey*. Beijing: New World Press, 1990.
7. Mo Liyun. *Beijing Opera*. Beijing: Huang Shan Publishing House, 2011.
8. Tan Ye. *Historical Dictionary of Chinese Theater*. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

9. Wang Lin. Beijing opera. Beginnings. Beijing: China intercontinental press, 2016
10. Yi Bian. The Cream of Chinese Culture. Peking Opera. Foreign language press, 2007.
11. Yuan Jing. Traditional Opera in Beijing. Beijing: China Pictorial Publishing House, 2006.
12. Zhang Wenzhou. Costumes of Peking Opera. China Intercontinental Press, 2010.
13. 霍建瀛. Art of China's Peking opera. 今日中国出版社, 1997.
14. 袁静. 在北京看戏. The Charm of Beijing. 中国画报出版社, 2006.
15. 梅紹武. 梅蘭芳. 北京: 北京出版社, 1997.
16. 武宜三. 精英是怎样被毁灭的? : 1949年以来各界精英死难实录. 五七学社出版公司, 2018.
17. 涂沛. 京剧常识手册. 北京: 中国戏剧出版社, 2002.

Interneta avoti

1. <https://www.britannica.com/art/nanxi> (sk. 04.01.2018.)
2. <https://www.tijoss.com/52nd%20volume%20TIJOSS/CHINESE%20OPERA%20MASK.pdf> (sk. 06.01.2018.)

KOPSAVILKUMS

Šī bakalaura darba nosaukums ir „Četru galveno tēlu lomas Pekinas operā”. Tas ir veltīts Pekinas operas četriem galvenajiem tēliem un to vēsturiskajai attīstībai, kā arī nozīmīgākajiem operas aktieriem, kas attēlojuši šos tēlus.

Darba mērķis ir izpētīt četru galveno tēlu lomas Pekinas operā un aktieru ieguldījumu tēlu vēsturiskajā attīstībā. Apskatot šo tēmu, bakalaura darba galvenie jautājumi ir: Kā izveidojās Pekinas operas četru galveno tēlu lomas? Kā vēsturiski šīs lomas ir mainījušās? Kas ietekmējis tēlu izveidi, lai tie iegūtu veidolu, tādu kādu mēs zinām mūsdienās? Kuri ir nozīmīgākie Pekinas operas aktieri, kas ieguldījuši darbu Pekinas operas tēlu attīstībā?

Darba gaitā tiks noskaidrotas galveno tēlu rakstura, izskata, tēlotājmākslas un dziedāšanas svarīgākās iezīmes. Uzmanība tiks pievērsta arī slavenāko aktieru ieguldījumam tēlu attīstībā.

Darbs sastāv no četrām daļām, kurās atsevišķi tiek apskatīti šen, dzjin, čou un daņ tēli, kā arī sīkāk tiek izpētīti nozīmīgi Pekinas operas aktieri.

Darbs sastāv no 47. lpp.

Atslēgas vārdi: Ķīna, opera, tēli, vēsture, analīze.

SUMMARY

The title of this bachelor's thesis is „Four Roles of the Main Characters in Peking Opera”. It is dedicated to the four main characters of Peking Opera and their historical development, as well as the most significant actors who had performed the roles of one of the four characters.

The aim of this thesis is to research the main four roles in Peking Opera and the most influential Peking Opera actor contribution to the role historical development. The main questions of this bachelor thesis is: How did the four main roles of Peking opera develop? How have these roles historically changed? What influenced the creation of the characters to get the shape as we know today? Who are the main actors in Peking Opera who have contributed the most to the development of the Peking Opera?

During the development of thesis, author clarified the main features of the character, appearance, visual arts and singing of the four main roles.

Thesis consists of four parts: which individually will examine the roles of sheng, jing, chou and dan, as well as more detailed exploration of the Peking Opera most significant actors.

Thesis consists of 47 pages.

Keywords: China, opera, roles, history, analysis.

Dokumentārā lapa

Bakalaura darbs „Četru galveno tēlu lomas Pekinas operā” izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka darbs ir veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autore: Annija Sigai

(datums, paraksts)

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītāja: pasniedzēja maģ. hum. Karīna Jermaka

Darbs iesniegts Āzijas studiju nodaļā:

Metodiķe:

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

Komisijas sekretāre: