

فصلنامه موسیقی ما، شماره ۲۲

سال هشتم زمستان ۸۲

هه‌لپه‌رکی (رقص کردی)



۱. پیشینه

هه‌لپه‌رکی^۱ (halpaṛkē) از مصدر واژه‌ی «هه‌لپه‌رین» به معنای جست‌وخیز و جهیدن رو به بالا است و رقصیدن نیز معنا می‌دهد. این واژه از دو پاره‌ی «هه‌ل»، به معنای بالا و بلندی، و «په‌رین»، به معنای جهیدن، ترکیب شده است. از نظر لغوی هه‌لپه‌رکی مترادف با واژه‌ی رقص در زبان فارسی است، اما ممکن است این دو واژه از نظر مفهوم و ماهیت معنی یکسانی نداشته باشند، زیرا خاستگاه پیدایش رقص‌هایی که امروز در مناطق مرکزی ایران رایج است احتمالاً با هه‌لپه‌رکی و دیگر رقص‌های بومی نواحی ایران تفاوت دارد. نظریات مختلفی درباره‌ی پیدایش هه‌لپه‌رکی و جنبه‌های نمادین و رمزی حرکات آن ارائه شده است؛ از جمله می‌توان به جنبه‌ی نیایشی، حماسی و توصیفی که برگرفته از زندگی روزانه‌ی مردم، باورها و اعتقادات و مراسم مذهبی برای برکت و باروری زمین و اجابت دعا است اشاره کرد. اجرای هه‌لپه‌رکی هنگام درو، جمع‌آوری خرمن، مراسم سوگواری، وقوع بلاهای طبیعی و ذکر اهل تصوف، هنگام سماع، جنبه‌های پیش‌گفته را درباره‌ی پیدایش هه‌لپه‌رکی قوت می‌بخشد. گردش دایره‌وار در هه‌لپه‌رکی، اشاره‌ی دست‌ها به آسمان که نماد عروج و صعود و اتصال به مبدأ است، پای کوفتن بر زمین، ضرباهنگ (ریتم) و هماهنگی اجراکنندگان، می‌تواند از جمله رمزهای مستتر در هه‌لپه‌رکی به‌شمار آید. ریتم در باورهای باستانی موجب هماهنگی و موزونی عناصر ناخودآگاه و بی‌نظم وجود و توازن و هماهنگی آدم با کیهان است

(ستاری ۱۳۷۲: ۳۷). دایره در بسیاری از ادیان شرق رمزی مقدس است و تأثیرات جادویی بسیار کهن در این رمز نهفته است. دایره رمز چرخش است، اما نه صرفاً چرخش به معنای حرکت در دایره، بلکه به معنای تثبیت و تمرکز حول محوری [یگانه] است (ویلهم ۱۳۷۱: ۱۳۹). از دیدگاه روانشناسی، این چرخش، گردیدن به دور خویش در یک دایره است که در اثر آن تمامی جهات شخصیت به کار گرفته می‌شوند. بنابراین، حرکت دورانی دارای معنای اخلاقی فعال کردن همه‌ی نیروهای نور و ظلمت طبیعت آدمی نیز هست (همان: ۱۴۰). دایره در تفکر اسلام نیز نقش ویژه‌ای دارد. این شکل به انتزاعی‌ترین حد خود در مقایسه با شکل متداول آن تبدیل و تأویل می‌شود و بدین طریق هرگونه خصیصه‌ی جادویی و سحرانگیز را از آن می‌گیرد و، در مقابل، بدان بصیرت عقلانی نوینی، که می‌توان گفت واجد ظرافتی روحانی است، می‌بخشد (بورکهارت ۱۳۶۹: ۱۴۵). در هنرهای تجسمی طرح‌های هندسی در دایره جای می‌گیرند. در موسیقی قدیم ایران، دایره به عنوان زیر ساخت تألیف «لحن» از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. وجه تسمیه‌ی دایره به زیر ساخت‌های موسیقی قدیم ایران که مقام‌ها از آن اخذ شده‌اند از آن جهت است که از هر نغمه‌ای دایره‌ی نغمات آغاز شود سرانجام به همان نغمه ختم می‌شود. حلقه‌ی دایره وارِ سماع درویشان در تکایا ناشی از این تفکر است. گردش دایره وار و دیگر رمزهای پیش‌گفته، با نقش بنیادی آن‌ها در اجرا، نوعی آرزوی بازگشت زندگی به سرچشمه‌ی هستی و بازگشت به اصل خویش است. رقص‌های دسته‌جمعی و دایره وار از کهن‌ترین رقص‌های تمدن منطقه‌ی بین‌النهرین و ایران است و آثار به‌جای مانده از تمدن‌های باستانی در نقش و نگار سفالینه‌ها و اشیاء فلزی مؤید این نکته است.^۲ در این آثار، شیوه‌ی گره خوردن دست‌های اجراکنندگان به هم، و شکل دایره وار، شباهت بسیار با هله‌پهرکی امروز در مناطق مختلف کردستان دارد. امروز جنبه‌های آئینی و مذهبی و کارکرد اجتماعی هله‌پهرکی با تغییر شیوه‌ی زیست و ساختارهای اجتماعی فراموش شده است و تنها به مراسم عروسی و گردهم‌آیی‌ها محدود شده و در اجرای آن تنها خاطره‌ای قومی تداعی می‌گردد، اما نمادها و رمزها در حرکات هله‌پهرکی همچنان نهفته باقی مانده است.

۲. انواع هله‌پهرکی

اصطلاح «نه‌زم»، که همان «نظم» در زبان فارسی است، برای نامیدن انواع مختلف هله‌پهرکی به کار می‌رود و در ارتباط با موسیقی هله‌پهرکی معادل با متر و دور ریتمیک (دور ایقاعی) است. رایج‌ترین نظم‌های هله‌پهرکی در استان کردستان عبارتند از: گه‌ریان (gaṛyan)، پشت پا، فتاح‌پاشایی، له‌بلان (lablān)، خانه‌ومیری (xānawmiri) یا خان‌امیری، سقزی (saqezi)، خانانه، سی‌جار (sējār)، شه‌لان (šalān)، زنگی، چه‌پی (čapi)، سی‌پی‌ئی (sēpēi)، قره (qīra)، راسته (rāsta)، گه‌ران (garan)، هه‌وشار (hawšār)، روینه (rōyna)، دوده‌سماله (dudasmala) و کرماشانی (krmāšani).

در هر منطقه از استان کردستان، تعدادی از این نظم‌ها رایج هستند که در هر اجرای هلهپهرکی به ترتیب خاص به نمایش درمی‌آیند. در شهرستان سنندج، نظم‌های گه‌ریان، پشت‌پا، فتاح، له‌بلان، خانه‌ومیری، سی‌جار، شه‌لان، زنگی و چه‌پی معمولاً اجرا می‌شوند.

نظم‌های گه‌ریان، چه‌پی و دو‌ده‌سماله در منطقه‌ی لیلاخ (منطقه‌ای واقع در شمال و شمال شرقی سنندج) رایج است. نظم‌های منطقه‌ی دیواندره گه‌ریان، چه‌پی و خانانه هستند. در مریوان، نظم‌های سی‌پی‌ئی، قره، راسته و روینه وجود دارد که بدون ساز و تنها با آواز و دست زدن و گاهی با ساز شمشال همراهی می‌شود. روینه در هورامان با نام گهران اجرا می‌شود. در هورامان نیز، نظم‌های گهران، چه‌پی، راسه و سی‌جار رایج است.^۳ نظم‌های سقزی و چه‌پی متعلق به شهرستان سقزند. و بالأخره نظم هه‌وشار مختص به منطقه و نام ایلی در شمال و شمال شرقی شهرستان سقز است. نظم‌هایی که در مناطق مختلف کردستان مشترک هستند با کمی اختلاف در تمپو (تندی یا کندی) و یا در حرکات از همدیگر متمایز می‌شوند. این تمایز در نحوه‌ی حرکت و استفاده از دستمال که در دست نفر اول هلهپهرکی (چوپیکیش *çöpikêş*) قرار دارد^۴، دز شیوه‌ی گره خوردن دست‌ها به هم، در حرکات روبه‌جلو یا به سمت پشت، در شیوه‌ی حرکت پاها و کوبیدن آن‌ها به زمین دیده می‌شود. در بعضی مناطق، هلهپهرکی با همراهی سازهای ضربی و ملودیک و در بعضی از مناطق بدون ساز و تنها با آواز، به همراهی دست زدن (چه‌پله *çapla*) توسط خواننده یا خوانندگان، اجرا می‌شود. اگرچه نظم‌هایی که ذکر شد هر یک متعلق به منطقه‌ای هستند، اما در دیگر مناطق نیز معمولاً اجرا می‌شوند.

۳. نقش اجتماعی هلهپهرکی

همچنان‌که قبلاً توضیح داده شد، هلهپهرکی امروز نقش آئینی و اجتماعی خود را از دست داده است، ولی تا چند دهه‌ی پیش، نظم‌ها به مراسم و شرایط متفاوت تعلق داشته‌اند. در مراسم شادی، نظم‌های چه‌پی (با دو گونه‌ی زنانه و مردانه)، سقزی، خانانه، گه‌ریان و فتاح اجرا می‌شده است. نظم هه‌وشار برای رقص سرخرمن و به هنگام جمع‌آوری محصول برگزار می‌شده است. گهران، در هورامان، هنگام شروع گردهم‌آیی‌ها جهت دعوت از مردم برای حضور در مراسم اجرا می‌شده است.

۴. ویژگی ملودی‌ها

ملودی‌هایی که در هلهپهرکی اجرا می‌شوند همگی آوازی هستند و به مجموعه‌ی عظیم گورانی‌های کردی متعلق هستند. این ملودی‌ها در همراهی با نظم‌های متنوع هلهپهرکی می‌توانند به شکل آوازی و با دست زدن و یا سازی و بدون آواز اجرا شوند. آنچه که در این ملودی‌ها نقش مهم در همراهی با هلهپهرکی دارد وزن (متر و ریتم) آن‌ها است. در یک نظم واحد، ملودی‌های زیادی معمولاً اجرا می‌شوند که، علاوه بر ایجاد تنوع در موسیقی، در اجرای هلهپهرکی نیز شور ویژه‌ای ایجاد می‌کنند. نقش موسیقی در هلهپهرکی ایجاد فضای لازم برای هماهنگی در حرکات اجراکنندگان و



نمایی از هه‌لپه‌رکی

۵. آوانویسی‌ها

دوزله: محمد بهمنی
ضرب: عبدالله نبی‌اللهی
اصل: سوم کوچک بم‌تر

۱

گه‌ریان

دای گه‌ریان گه‌ریان

3+2+2
♩ = 116 8

دوزله: محمد بهمنی
ضرب: عبدالله نبی‌اللهی
اصل: چهارم درست بم‌تر

۲
گه‌ریان

خان‌فاتیبه

$\text{♩} = 116 \frac{3+2+2}{8}$

دوزله: محمد بهمنی
ضرب: عبدالله نبی‌اللهی
اصل: سوم کوچک بم‌تر

۳
فہ‌تاج‌پاشایی

$\text{♩} = 120 \frac{2}{4}$

هه لیه رکی (رقص کردی) ♦ ۶۳

دوزله: محمد بهمنی
ضرب: عبدالله نبی اللہی
اصل: سوم کوچک بم تر

۴
لہ بلان

♩ = 120 $\frac{2}{4}$



دوزله: محمد بهمنی
ضرب: عبدالله نبی اللہی
اصل: سوم کوچک بم تر

۵
خانہ ومیری

♩ = 100 $\frac{2}{4}$



۶
زنگی

دوزله: محمد بهمنی
ضرب: عبدالله نبی‌اللهی
اصل: برابر

$\text{♩} = 176 \frac{2}{4}$

۷
کرماشانی

دوزله: محمد بهمنی
ضرب: عبدالله نبی‌اللهی
اصل: سوم کوچک بم‌تر

$\text{♩} = 112 \frac{2}{4}$

۸

سنی جار

دوزله: محمد بهمنی
ضرب: عبدالله نبی اللہی
اصل: سوم بزرگ بم تر

$\text{♩} = 82-96 \frac{9}{8}$

۹

شہلان

سرنا: عبدالله شریعتی
دھل: برات نورانی
اصل: چہارم زیر تر

$\text{♩} = 84 \frac{6}{8}$

۱۰

چہ پی

دوزله: محمد بهمنی
ضرب: عبدالله نبی اللہی
اصل: چہارم درست بم تر

$\text{♩} = 116 \frac{2}{4}$

۱۱

سَقزِی (۱)

دوزله: محمد بهمنی
ضرب: عبدالله نبی‌اللهی
اصل: سوم کوچک بم‌تر

امینت‌نایان

The musical score for 'Saqzi (1)' is written on three staves. The top staff shows a melody line in a 6/8 time signature with a tempo marking of quarter note = 116. The middle and bottom staves contain a complex rhythmic accompaniment using various symbols such as 'x', 'y', and 'z' to represent different rhythmic patterns. The piece is titled 'امینت‌نایان'.

۱۲

سَقزِی (۲)

دوزله: محمد بهمنی
ضرب: عبدالله نبی‌اللهی
اصل: سوم کوچک بم‌تر

The musical score for 'Saqzi (2)' is written on three staves. The top staff shows a melody line in a 6/8 time signature with a tempo marking of quarter note = 116. The middle and bottom staves contain a complex rhythmic accompaniment using various symbols such as 'x', 'y', and 'z' to represent different rhythmic patterns. The piece is titled 'سَقزِی (۲)'.

یادداشت‌ها

۱. برای اطلاع از نوشتار زبان کردی، نک. حاج‌امینی (۱۳۸۱ الف).
۲. برای اطلاع بیشتر نک. ذکاء (۱۳۵۷).
۳. برای اطلاع بیشتر نک. حاج‌امینی (۱۳۸۱ ب: ۲۰ و ۲۱).
۴. به نفر انتهای صف اجراکنندگان «گاوانی» gāwāni می‌گویند.
۵. دور ریتمیک عبارت است از طرح پر یودی ترکیبات ریتمی که روند ملودی الزاماً بر آن استوار است و طول زمانی آن نیز مساوی بوده و ضرب‌های قوی و ضعیف در جاهای معین آن اجرا می‌شوند. در موسیقی قدیم ایران به آن ادوار ایقاعی گفته‌اند.

کتابنامه

- بورکهارت، تیتوس
۱۳۶۹ هنر مقدس (اصول و روش‌ها). ترجمه‌ی جلال ستاری. تهران: سروش.
- حاج‌امینی، بهمن
الف ۱۳۸۱ «چهار آواز در موسیقی کردستان»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور. شماره‌ی ۱۷: ۵۷-۸۰.
ب ۱۳۸۱ موسیقی کردهای هورامان (آوانویسی و تجزیه و تحلیل). تهران: ماهور.
- ذکاء، یحیی
۱۳۵۷ تاریخ رقص در ایران. هنر و مردم. شماره‌های ۱۹۲-۱۹۳.
- ستاری، جلال
۱۳۷۲ مدخلی بر رمزشناسی عرفانی. تهران: نشر مرکز.
- ویلهم، ریچارد
۱۳۷۱ راز گل زرین. ترجمه‌ی پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس.

منبع صوتی آوانویسی‌ها (به‌جز آوانویسی شماره‌ی ۱۰)

- اردلان، حمیدرضا و لطفی، مهدی
۱۳۷۵ موسیقی نواحی ایران: موسیقی کردستان (مجموعه‌ی نوار کاست). تهران: انجمن موسیقی ایران.

دکتر حاج امینی: فارغ‌التحصیل با رتبه ممتاز از رشته هنر از دانشگاه تهران -
محقق موسیقی کردستان و مؤلف کتاب موسیقی کردی هورامان (۱۳۸۱) -
معالاج در خصوص فرهنگ ما هر چه جای رسیده است.