

## The Genealogy of Tak-Dast Music in Mazandaran: From Ritual Tradition to Popular Music\*

### Abstract

This study investigates the discursive transformations and power relations that have shaped the emergence and evolution of Tak-Dast music in Mazandaran, a region in northern Iran. Originally rooted in ritual contexts linked to local wrestling traditions, Tak-Dast has undergone a profound transformation into a form of digital popular music. The research seeks to examine how this shift reflects broader dynamics of social change, gender relations, and technological mediation. The central research question guiding this inquiry is: How can Michel Foucault's genealogical method be employed to analyze the historical processes of exclusion, legitimization, and reproduction of Tak-Dast music within socio-cultural and political structures? The study employs Foucault's genealogical approach, emphasizing historical discontinuities and the embeddedness of knowledge within power relations. To investigate the cultural life of Tak-Dast, the study integrates digital ethnography to examine how the genre is circulated, performed, and consumed on social media platforms. Data collection involved a diverse array of sources: 12 in-depth interviews with Tak-Dast performers, 17 archival interviews, 10 interviews with consumers of the genre, and 10 interviews with critics—amounting to 49 interviews in total. In addition, 15 field observations were conducted in wedding and ritual settings to document the live performance contexts of Tak-Dast. In the digital sphere, 20 recorded performance videos, 120 audiovisual clips, and 23 textual sources (e.g., media coverage, critical reviews, and analytical essays) were analyzed to trace the genre's discursive transformations. This methodological combination enabled a multi-layered analysis of Tak-Dast as a cultural and symbolic practice. The findings reveal three major patterns of transformation in the discourse surrounding Tak-Dast music: 1. Ritual to Popular Re-articulation: Tak-Dast, once confined to ritual wrestling ceremonies and male-dominated communal gatherings, has been decoupled from its original context and repositioned as a genre of urban entertainment and festive celebration; 2. Hybridization and Aesthetic Shifts: The genre has increasingly incorporated elements from Persian pop, rap, and regional musical traditions (e.g., Kurdish, Turkish), contributing to its aesthetic diversification and expanding its audience. While this hybridization enhances accessibility, it simultaneously raises discourse on authenticity and cultural dilution.

**Citation:** Aghabararnia Goudarzi, Jafar; Ghasemi, Zahra, & Amirmazaheri, Amirmasoud. (2026). The genealogy of Tak-Dast music in Mazandaran: From ritual tradition to popular music. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(2), 67-77. (in Persian)



© Authors retain the copyright and the full publishing.

Publisher: University of Tehran Press.

\*This article is derived from the first author's doctoral dissertation, entitled "A genealogy of the conflict between popular art and power, with an emphasis on Tak-Dast music", under the supervision of the second author and with consultation from the third author at Islamic Azad University.

Received: 04 Mar 2025

Received in revised form: 02 Apr 2025

Accepted: 22 Apr 2025

**Jafar Aghabararnia Goudarzi**<sup>1</sup> [iD](#)

Ph.D. Candidate of Cultural Sociology, Department of Social Sciences, Faculty of Communication Sciences and Media Studies, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail: jafar.Aghabararniagoudarzi@iau.ir

**Zahra Ghasemi**<sup>2</sup> [iD](#) (Corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Social Sciences, Faculty of Communication Sciences and Media Studies, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

E-mail: zah.Ghasemi@iauctb.ac.ir

**Amirmasoud Amirmazaheri**<sup>3</sup> [iD](#)

Associate Professor, Department of Sociology, Faculty of Communication Sciences and Media Studies, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

E-mail: a.amirmazaheri@iauctb.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.391248.616039>

3. Gendered Reframing and Digital Participation: Women's growing involvement—as dancers, performers, and content producers—has altered the gendered dynamics historically embedded in Tak-Dast. Their participation in digital platforms like Instagram and YouTube challenges masculine hegemony and enables alternative subjectivities to emerge.

These discursive changes are closely tied to shifts in power relations and identity politics in contemporary Mazandaran. The expansion of Tak-Dast into the digital realm not only provides new modes of visibility but also fosters a contested space where tradition is redefined and negotiated. Tak-Dast music exemplifies a complex cultural site where heritage, power, and innovation converge. Far from being a static folkloric artifact, it operates as a dynamic medium through whereby local communities express resistance, assert cultural identity, and engage with modernity. The study concludes that the transformations of Tak-Dast are indicative of broader socio-political and technological trends that reconfigure the meaning and function of local music traditions in Iran. Its genealogy thus serves as a lens to understand how cultural practices endure, adapt, and contest dominant narratives in rapidly changing contexts.

**Keywords:** gender discourse, genealogy, Mazandaran music, popular music, Tak-Dast music

## تبارشناسی موسیقی تک‌دست در مازندران: از سنت آیینی تا موسیقی مردم‌پسند\*

### چکیده

این پژوهش با هدف تحلیل فرایندهای فرهنگی، تاریخی و گفتمانی مؤثر بر شکل‌گیری و دگرگونی موسیقی تک‌دست در مازندران انجام شده است و می‌کوشد نشان دهد چگونه این موسیقی از یک سنت آیینی وابسته به کشتی‌های محلی و ساختاری مردانه، به گونه‌ای از موسیقی مردم‌پسند دیجیتال تبدیل شده است. روش پژوهش مبتنی بر راهبرد کیفی است که با تلفیق تبارشناسی فوکویی و قوم‌نگاری دیجیتال انجام شده و داده‌ها از طریق مصاحبه، مشاهده میدانی، تحلیل اسناد متنی و تصویری و بررسی بازنمایی‌های رسانه‌ای گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد نقطه عطف این دگرگونی، گسست از

چارچوب آیینی و بومی در پی ورود رسانه‌های ضبط و پخش و تشدید آن با گسترش فضاهای دیجیتال در دهه ۱۳۸۰ است؛ گسستی که به بازآرایی رابطه سنت، قدرت و مصرف فرهنگی انجامیده است. موسیقی تک‌دست در این فرایند، با تأثیرپذیری از فناوری، رسانه، مهاجرت و منطق بازار، به پدیده‌ای چندوجهی در حوزه موسیقی مردم‌پسند بدل شده و با تلفیق سبک‌های پاپ و عناصر غیربومی و نیز افزایش حضور زنان در اجرا و بازنمایی، معانی فرهنگی تازه‌ای یافته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد تک‌دست امروز عرصه‌ای برای بازنمایی سوژگی، مقاومت در برابر گفتمان‌های مسلط و مذاکره فرهنگی میان سنت و مدرنیته است که در بستر دیجیتال، هویت محلی را بازتعریف کرده و نظم‌های جنسیتی، نهادی و فرهنگی را به چالش می‌کشد.

واژه‌های کلیدی: تبارشناسی، تک‌دست، جنسیت، موسیقی مازندران، موسیقی مردم‌پسند

استناد: آقابارانیا گودرزی، جعفر؛ قاسمی، زهرا و امیر مظاهری، امیر مسعود (۱۴۰۵). تبارشناسی موسیقی تک‌دست در مازندران: از سنت آیینی تا موسیقی مردم‌پسند. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۲)، ۶۷-۷۷.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.



\* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «تبارشناسی تقابل هنر مردمی و قدرت، با تأکید بر موسیقی تک‌دست» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه آزاد اسلامی ارائه شده است.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۱۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۱۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۲/۰۲

جعفر آقابارانیا گودرزی<sup>۱</sup>: دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی، گروه علوم اجتماعی، دانشکده علوم ارتباطات و مطالعات رسانه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

E-mail: jafar.Aghabaramiagoudarzi@iau.ir

زهرا قاسمی<sup>۲</sup> (نویسنده مسئول): استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده علوم ارتباطات و مطالعات رسانه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

E-mail: zah.Ghasemi@iauctb.ac.ir

امیر مسعود امیر مظاهری<sup>۳</sup>: دانشیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده علوم ارتباطات و مطالعات رسانه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

E-mail: a.amirmazaheri@iauctb.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.391248.616039>

## مقاله

کاربران را در زمینه گفتمان جنسیت، هویت و قدرت تحلیل کنیم (Koz- inets, 2002).

گردآوری داده‌ها (جدول ۱) به صورت ترکیبی از منابع تاریخی، آرشیوهای رسانه‌ای، اسناد متنی، روایت‌های شفاهی، مصاحبه‌های اختصاصی و مشاهده‌های میدانی صورت گرفته است. در بخش آنلاین، داده‌ها شامل پرونده‌های تصویری، کلیپ‌های موسیقایی، محتوای شبکه‌های اجتماعی و واکنش‌های کاربران بوده است. برای تحلیل داده‌ها، از روش تحلیل گفتمان و تحلیل محتوا با رویکرد تبارشناسانه بهره گرفته شده است.

جدول ۱. انواع داده‌های مورد استفاده در این پژوهش

ردیف	نوع داده	تعداد	شماره مشارکت کنندگان
۱	مصاحبه‌های اختصاصی با عوامل تک‌دست	۱۲	مشارکت کننده ۱ تا ۱۲
۲	مصاحبه‌های آرشیوی با عوامل تک‌دست	۱۷	مشارکت کننده ۱۳ تا ۲۹
۳	مصاحبه با مصرف کنندگان موسیقی تک‌دست	۱۰	مشارکت کننده ۳۰ تا ۳۹
۴	مصاحبه با منتقدین موسیقی تک‌دست	۱۰	مشارکت کننده ۴۰ تا ۴۹
۵	پرونده‌های تصویری گردآوری شده مربوط به تک‌دست بر نامه‌های ویدیویی	۲۰	-
۶	قطعه‌های موسیقی و ویدیو کلیپ‌های تک‌دست	۱۲۰	-
۷	مشاهده حضوری تک‌دست در عروسی	۱۵	-
۸	سایر اسناد و متن‌ها (تحلیل‌ها اخبار و گزارش‌ها)	۲۳	-

## پیشینه پژوهش

در بررسی پیشینه پژوهش در این تحقیق، می‌توان دو حوزه متمایز را مدنظر قرار داد: نخست، پیشینه‌ای که به خود پدیده موسیقی و رقص تک‌دست در مازندران مربوط می‌شود و دوم، پیشینه‌ای که در حوزه موسیقی مردم‌پسند، به‌ویژه در بسترهای فرهنگی و دیجیتال، شکل گرفته است.

موسیقی مازندران در سده اخیر دستخوش تحولات گفتمانی و ساختاری مهمی شده است. بر اساس مطالعات فاطمی (۱۳۸۱)، از دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰، برخی موسیقی‌دانان محلی به تولید ترانه‌هایی با کلام مازندرانی روی آوردند که تحت تأثیر موسیقی پایتخت، موسیقی دستگاهی ایرانی و گونه‌های اولیه موسیقی مردم‌پسند قرار داشت. این ترانه‌ها عمدتاً با بهره‌گیری از سازهای رایج آن دوره، نظیر ویولن، آکاردئون و سازهای کوبه‌ای و با الگوگیری از تنظیم‌های ارکسترال، زمینه‌ساز گذار تدریجی موسیقی محلی مازندران از قالب‌های صرفاً آیینی به اشکال جدیدتر و شهری‌تر شدند. در دهه ۱۳۴۰، نهادهایی مانند خانه جوانان زمینه‌ساز گسترش سبک‌های مردم‌پسند را فراهم کردند. به تدریج، با گسترش شهرنشینی و استفاده از نوار کاست در دهه ۱۳۵۰، موسیقی مازندران به سوی تجاری شدن سوق یافت و خوانندگان سنتی چون «شیرخون‌ها» از صحنه خارج شدند.

ملک‌پور (۱۳۸۱) معتقد است این تغییرات، منجر به شکل‌گیری گونه‌ای از موسیقی موسوم به موسیقی «کوچه و بازاری» مازندرانی شد که گرتبه‌برداری از سبک لاله‌زاری در تهران بود. خوانندگانی مانند اکبرساده،

موسیقی تک‌دست در مازندران به‌عنوان یکی از اشکال موسیقی مردمی، ریشه در آیین‌های محلی، کشتی‌های سنتی و رقص‌های جمعی دارد و در حافظه فرهنگی این منطقه جایگاهی تثبیت شده یافته است. با این حال، بررسی تحولات موسیقی مازندران نشان می‌دهد که تک‌دست در دهه‌های اخیر، به‌ویژه از دهه ۱۳۸۰ تاکنون، از چارچوب آیینی پیشین فاصله گرفته و در بستر رسانه‌های دیجیتال و موسیقی مردم‌پسند بازتولید شده است (آقابرارنیا گودرزی، ۱۳۹۷). این دگرگونی هم‌زمان با گسترش شبکه‌های اجتماعی، تغییر الگوهای مصرف فرهنگی و بازنمایی‌های تازه از هویت محلی رخ داده و به شکل‌گیری معانی جدیدی پیرامون این موسیقی انجامیده است.

موسیقی مردم‌پسند در ایران عموماً در چارچوبی متفاوت از گفتمان رسمی و سیاست‌های فرهنگی شکل گرفته و بیش از آنکه در میدان نهادی تثبیت شود، در سطح مردمی و غیررسمی به گردش درآمده است؛ وضعیتی که آن را به بستری برای هویت‌یابی فرهنگی و بیان تجربه‌های اجتماعی متنوع تبدیل کرده است (فاطمی، ۱۳۹۲). موسیقی تک‌دست نیز در همین چارچوب قابل فهم است؛ موسیقی‌ای که با وجود قرار گرفتن در حاشیه میدان رسمی، در بستر فضای دیجیتال به گردش فرهنگی گسترده‌ای دست یافته و به عرصه‌ای برای بازتعریف سوژگی، مناسبات جنسیتی و روابط قدرت بدل شده است.

بر این اساس، مسئله اصلی این پژوهش آن است که موسیقی تک‌دست چگونه در فرایند تحولات تاریخی و رسانه‌ای معاصر، از یک سنت آیینی وابسته به کشتی‌های محلی به ساختاری عامه‌پسند و دیجیتال تبدیل شده و این دگرگونی چگونه در نسبت با گفتمان‌های قدرت و بازنمایی هویت محلی قابل فهم است. هدف پژوهش، تبیین این فرایند دگرگونی و واکاوی سازوکارهای گفتمانی مؤثر بر بازتعریف موسیقی تک‌دست در متن تحولات فرهنگی مازندران است.

## روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله کیفی و مبتنی بر رویکرد تبارشناسی میشل فوکو است. تبارشناسی به‌عنوان روشی گفتمانی، با تمرکز بر گسست‌های تاریخی، به تحلیل شرایط اجتماعی و فرهنگی‌ای می‌پردازد که در آن‌ها مفاهیم و پدیده‌ها شکل می‌گیرند، طرد می‌شوند یا مشروعیت می‌یابند (فوکو، ۱۳۹۳/۱۹۷۱؛ ۱۳۹۶/۱۹۷۵). در این مقاله، از تبارشناسی برای ردیابی سیر گفتمانی موسیقی تک‌دست در مازندران استفاده شده است؛ پدیده‌ای که در نقطه تلاقی هنر عامه‌پسند، مقاومت فرهنگی و روابط قدرت قرار می‌گیرد.

به‌منظور تحلیل دقیق‌تر تعامل موسیقی تک‌دست با گفتمان‌های فرهنگی در فضای دیجیتال، از روش قوم‌نگاری دیجیتال نیز بهره گرفته شده است. قوم‌نگاری دیجیتال، شکلی نوین از مردم‌نگاری است که با درک میدان‌های فرهنگی در فضاهای آنلاین، به مشاهده و تحلیل تعاملات کاربران، روایت‌های دیجیتال و بازنمایی‌های هویتی در رسانه‌های اجتماعی می‌پردازد (Akturan, 2009; Delli Paoli & D'Auria, 2021). استفاده از قوم‌نگاری دیجیتال به ما این امکان را داد که فرایند توزیع و مصرف موسیقی تک‌دست در شبکه‌های اجتماعی را ردیابی کرده و کنش‌های

جعفر دادبان و علی گلپور در این فضا فعالیت می‌کردند. در همین حال، برخی از هنرمندان دیگر با همراهی صدیقه ماهوتی و احمد بختیاری، با نگاهی جدی‌تر به سازبندی و اجرای موسیقی محلی پرداختند.

پس از انقلاب ۱۳۵۷، موسیقی مازندران تحت تأثیر گفتمان مذهبی و سیاسی به حاشیه رانده شد. اجراهای عمومی محدود، موسیقی مردانه‌تر و محتوای مذهبی‌تر شدند (آقابرارنیا گودرزی، ۱۳۹۷). بسیاری از هنرمندان به دلایل اجتماعی یا فقدان مجوز، فعالیت‌های خود را به فضاهای خصوصی یا غیررسمی منتقل کردند. در دهه ۱۳۶۰، با ممنوعیت دستگاه‌های ویدئویی و گسترش قاچاق نوارها و محصولات سمعی-بصری، نوعی دوگانگی/دوپارگی فرهنگی در مصرف رسانه‌های شکل گرفت (زیورعالم، ۱۴۰۰) که به تقویت گردش غیررسمی محتوا انجامید. در همین زمان، تلاش‌هایی از سوی روشنفکران موسیقی‌دان در مازندران برای پالایش موسیقی محلی از عناصر تجاری و بازگشت به اشکال سنتی آن صورت گرفت (فاطمی، ۱۳۸۱).

در ادامه این تحولات، موسیقی مازندرانی در دهه‌های اخیر با ورود به رسانه‌های دیجیتال، شبکه‌های اجتماعی و یوتیوب، شکل تازه‌ای یافت و فرم‌هایی چون موسیقی تک‌دست توانستند از مرزهای محلی فراتر روند. موسیقی تک‌دست که سابقه‌ای در آیین‌های کشتی سنتی مازندران دارد، در منطقه‌هایی چون کجور و نور به شکل رقصی مستقل در آمده است. این رقص، با حرکات موزون و ریتم‌های تند، ابتدا با ملودی‌هایی چون «کشتی مقوم» همراه بود (کرمانی و ملکی، ۱۳۷۴)؛ و امروزه با استفاده از سازهای الکترونیکی و تنظیمات مدرن، به پدیده‌ای مردمی و دیجیتال بدل شده است (آقابرارنیا گودرزی، ۱۳۹۴).

مطالعات تطبیقی در سایر زمینه‌های مردم‌پسند نیز چشم‌انداز مناسبی برای تحلیل این پدیده فراهم می‌آورند. غزال و تانتاوی (۲۰۲۳) در پژوهشی درباره موسیقی مهرآنگات در مصر نشان داده‌اند که این نوع موسیقی با بهره‌گیری از رسانه‌های اجتماعی، از چارچوب‌های نظارتی عبور کرده و جهانی شده است. تینگ و همکاران (۲۰۲۳) نیز در مطالعه‌ای پیرامون موسیقی ایبان در مالزی، بر نقش والدین و رسانه‌ها در انتقال موسیقی قومی تأکید داشته‌اند. کامارا (۲۰۱۹) با تمرکز بر سنگال، از مفهوم «اصطکاک فرهنگی» برای توصیف تعارض میان موسیقی مدرن و ارزش‌های سنتی بهره می‌برد و تورودسن (۲۰۲۰) نیز نقش موسیقی مردم‌پسند را در بازتعریف هویت سالمندان و مقاومت در برابر کلیشه‌های سنی بررسی کرده است.

در مجموع، پیشینه پژوهش در این حوزه نشان می‌دهد که موسیقی مردم‌پسند، به‌ویژه در بسترهایی مانند مازندران، نه فقط یک ابزار هنری، بلکه گفتمانی زنده در مواجهه با قدرت، سنت، تجدد و تکنولوژی است. موسیقی تک‌دست نیز در دل همین دگرگونی‌ها معنا یافته، بازآفرینی شده و به بستری برای بازنمایی هویت، مقاومت فرهنگی و تعامل با ساختارهای قدرت تبدیل شده است.

### مبانی نظری پژوهش

در نظریه فوکو، قدرت ساختاری ایستا یا متمرکز نیست، بلکه شبکه‌ای از روابط سیال است که در سطوح مختلف اجتماعی جریان دارد. قدرت در این دیدگاه نه از بالا به پایین، بلکه درون کنش‌های روزمره، نهادها، زبان و دانش تولید و اعمال می‌شود. این قدرت، در عین حال که می‌تواند محدودکننده باشد، مولد نیز هست و سوژه‌ها را نه صرفاً مطیع، بلکه درگیر

در ساز و کارهای بازتولید خویشتن می‌سازد.

تحلیل فوکویی قدرت، بر اساس رویکردی موسوم به تبارشناسی استوار است. تبارشناسی روشی برای بررسی تاریخی مفاهیم، نهادها و پدیده‌ها در بستر شرایط مادی، گفتمانی و اجتماعی است.

او بر این باور است که باید به جای جست‌وجوی خاستگاه‌های متافیزیکی، به بررسی نیروهایی پرداخت که مفاهیم را در بستر تاریخی شکل می‌دهند. این رویکرد، امکان تحلیل گسست‌ها و دگرگونی‌هایی را فراهم می‌کند که در طول زمان، مفاهیم بنیادینی همچون دیوانگی، مجازات یا جنسیت را متحول ساخته‌اند (فوکو، ۱۳۹۳/۱۹۷۱، ۱۴۴).

قدرت در نگاه فوکو با نظارت، انضباط و اعمال کنترل بر بدن‌ها و ذهن‌ها همراه است. این قدرت با جایگزینی تنبیه‌های فیزیکی با مکانیسم‌های نظارتی، از شیوه‌های آشکار مجازات به ساز و کارهای پنهان مراقبت و کنترل عبور کرده است؛ به گونه‌ای که خود سوژه‌ها نیز به بخشی از نظام کنترل بدل می‌شوند (فوکو، ۱۳۹۶/۱۹۷۵، ۳۴).

در تداوم همین رویکرد، فوکو به گفتمان‌هایی می‌پردازد که در حوزه جنسیت و بدن عمل می‌کنند. او نشان می‌دهد که برخلاف تلقی رایج از سرکوب جنسی در جوامع مدرن، در واقع از قرن هفدهم به بعد، حجم گسترده‌ای از تولید گفتمان پیرامون جنسیت صورت گرفته است. این گفتمان‌ها به‌ویژه در قالب نهادهای پزشکی، آموزشی و روان‌شناختی، در تعریف و کنترل جنسیت نقش مهمی ایفا کرده‌اند (فوکو، ۱۳۸۸/۱۹۷۶: ۲۴). فوکو تأکید می‌کند که نقد نه صرفاً گفت‌وگویی نظری، بلکه فرآیندی است برای شناسایی ریشه‌های تاریخی قدرت و آثار آن در سطوح مختلف حیات انسانی؛ به‌ویژه در جایی که قدرت طبیعی، بدیهی یا غیرقابل مشاهده می‌نماید (فوکو، ۱۳۹۷/۱۹۷۸، ۸۵).

این ساختار نظری به ما امکان می‌دهد تا به جای تحلیل صوری یا زیبایی‌شناختی موسیقی، به بررسی روابط قدرت در بطن آن بپردازیم. در پژوهش حاضر، موسیقی تک‌دست به مثابه پدیده‌ای گفتمانی، در تعامل با مناسبات قدرت، نهادهای رسمی، جنسیت و مقاومت فرهنگی تحلیل می‌شود. تبارشناسی موسیقی تک‌دست ما را قادر می‌سازد تا فرایندهای تاریخی طرد، مشروعیت‌بخشی و بازتولید آن را در بستر گفتمان‌های رسمی و غیررسمی موسیقی در ایران معاصر بازشناسایی کنیم.

### تبارشناسی موسیقی تک‌دست

تحلیل تبارشناختی موسیقی تک‌دست با بهره‌گیری از مفاهیم محوری گفتمان فوکویی، نشان می‌دهد که این پدیده فرهنگی نه حاصل یک سیر پیوسته تاریخی بلکه نتیجه گسست‌ها، بازآرایی‌های گفتمانی و شکل‌گیری‌های نوین قدرت و دانش است. موسیقی تک‌دست، به‌مثابه یکی از گونه‌های موسیقی پاپ مازندرانی که از اواخر دهه ۱۳۸۰ شکل گرفته است، واجد دلالت‌های گفتمانی متعددی است که در طول تحولات اجتماعی، فناورانه و فرهنگی در بستر مازندران شکل گرفته‌اند.

نخستین مرحله در تبارشناسی این موسیقی، بررسی صورت‌بندی‌های اولیه آن در بستر موسیقی‌های مردم‌پسند و آیینی است. در دوره‌ای پیش از گسترش رسانه‌ها و شیوه‌های نوین ضبط و بازنمایی موسیقی، موسیقی مازندران عمدتاً در فضاهای آیینی چون کشتی لوجو و جشن‌های سنتی به کار می‌رفت. سازهای بومی همچون لُله‌وا، سرنا و نقاره حامل نوعی دانش موسیقایی محلی بودند که در پیوند با بدن آیینی و مناسبات پهلوانی،

مفهوم «سوزگی» نیز در اینجا اهمیت دارد. هنرمندان محلی با پذیرش عناصر نوین و تعامل با گفتمان‌های جهانی، سوزگی خود را بازتعریف کرده‌اند. سوزه موسیقایی دیگر صرفاً تابع سنت نیست، بلکه میان سنت، رسانه و بازار در نوسان است. مصاحبه‌ها حاکی از آن‌اند که: «بعضی‌ها از خواننده‌ها و آهنگسازها الآن فقط قصدشون این هست که موسیقی تک‌دست رو با موسیقی پاپ فارسی به‌ویژه با ریتم خلیجی تلفیق کنند» (مشارکت‌کننده ۷). این تلفیق، نه تنها بازنمایی گفتمان مدرن موسیقی است، بلکه نشانگر چگونگی شکل‌گیری سوزه‌هایی است که در دل قدرت، مقاومت و بازتعریف می‌کنند.

افزون بر این، نقش رسانه‌های اجتماعی به‌عنوان ابزارهای نوین قدرت/دانش در بازتولید موسیقی تک‌دست قابل توجه است. فضای مجازی بستری برای گردش گفتمان موسیقی، بازنمایی هویت مازندرانی و ایجاد شبکه‌های ارتباطی فراهم آورده است. «مازندرانی‌های زیادی در تهران و خارج از ایران زندگی می‌کنند و از این دل‌تنگی، محتوای مرتبط با فرهنگ مازندرانی را به اشتراک می‌گذارند» (مشارکت‌کننده ۴۹، بلاگر موسیقی، ۱۴۰۳). این داده‌ها نشان می‌دهد که گفتمان موسیقی از طریق فناوری دیجیتال، با عبور از مرزهای جغرافیایی و فرهنگی خود را در سطحی جهانی بازتعریف کرده است.

موسیقی تک‌دست را می‌توان نمایانگر گفتمانی از تعامل قدرت، دانش، سوزگی و مقاومت دانست؛ گفتمانی که از طریق ناپیوستگی‌های تاریخی، ابزارهای فناوریانه و تعامل با رسانه‌ها، شکل گرفته و بازتولید می‌شود. این موسیقی نه یک استمرار تاریخی بلکه محصولی از گسست‌ها، بازآرایی‌ها و چرخش‌های گفتمانی است که در دل جامعه‌ای در حال تغییر، صدای جدیدی برای بازنمایی هویت و مقاومت فرهنگی خلق کرده است.

### دروم؛ بازنمایی بدن، آیین و مدرنیته

دروم یارقص تک‌دست که در سال‌های اخیر به‌عنوان یکی از نمادهای فرهنگی مازندران شناخته می‌شود، تجسمی از پیوند میان سنت و مدرنیته در زیست فرهنگی ایران معاصر است. در مصاحبه با یکی از نوازندگان ساز کیبورد که از نزدیک مراحل تغییرات موسیقی و رقص تک‌دست را مشاهده کرده است چنین می‌گوید:

این رقص‌ها مربوط به منطقه نور و چمستان است و از زمانی که ارگ یاماها تحت عنوان عربی در سال ۱۳۶۴ باب شد در بخشی از جشن‌ها و عروسی‌های منطقه نور و چمستان فراگیر شد جوانان به‌صورت خیلی محدود حرکت کشتی را بر روی این موسیقی اجرا می‌کردند و این تغییرات با ارگ مدل یاماها ۱۰۰۰ تا الآنکه یاماها ۵۰۰۰ دارم ادامه پیدا کرده است. ما در سال ۱۳۶۸ نوار کاست ضبط می‌کردیم. موسیقی ما بیشتر با دست راست بر روی کیبورد اجرا می‌شد و دست چپ کمتر کاربرد داشت ما بیشتر به‌عنوان نوازنده چون گوشی کار کردیم و هر چیزی را بشنویم می‌زنیم ما بدون هیچ تمرینی بهیچ می‌تونیم برنامه اجرا کنیم. افکت‌های صدای سنتور، نی، ویلن، سنتور، زنبوری و بندری خیلی پرکاربرد است خواننده می‌خواند و من می‌زنم. اولش صفر گلردی بود که این حرکت تک‌دست را باب کرد. خواننده‌های تأثیرگذار اولیه تک‌دست جهانبخش کرد، قدرت رزاقی، مجتبی‌توکلی، گت آقا حسینی بودند. نوازنده‌های تأثیرگذار کیبورد هم خودم عارف عابدی، روزبه کرد در نوشهر رحمت احمدی در چمستان بودند. اجرای موسیقی ما در

تولید و مصرف می‌شدند. در این دوره، دانش موسیقایی با نظم اجتماعی محلی همپوشانی داشت و در چارچوبی خاص از «بدن» و «قدرت آیینی» بازتولید می‌شد (آقابراریا گودرزی، ۱۳۹۷؛ عالمی، ۱۳۹۸؛ فاطمی، ۱۳۸۱). با آغاز پخش موسیقی از رادیو و ورود سازهایی چون ویولن، تار و سنتور، نوعی جابجایی در رابطه قدرت و دانش موسیقایی رخ داد. صدای رسمی از طریق رادیو و استودیوهای ضبط، سازها و سبک‌هایی را مشروع ساخت که در گفتمان پیشین محلی جایگاهی نداشتند. بدین ترتیب، آنچه فوکو «دانش مشروع» می‌نامد، در قالب موسیقی رادیویی بازتولید شد و سازه‌های بومی را به حاشیه راند. این فرآیند را می‌توان به‌مثابه نخستین گسست در تبار موسیقی تک‌دست در نظر گرفت، گسستی که از طریق «ابزارهای دانش» (تفسیر رسانه‌های رسمی) اعمال قدرت کرد.

در دهه ۱۳۵۰، استودیوهای محلی نظیر «استودیو آبی» و «سنگام» میدان جدیدی برای بازآفرینی موسیقی محلی فراهم کردند. این میدان، در سطح گفتمانی، فضایی بینابینی میان قدرت رسمی و صدای مردمی بود. موسیقی پاپ مازندرانی در این مرحله با ترکیب عناصر موسیقی عامه‌پسند و محلی شکل گرفت و این دوره سرآغاز تغییر در هویت سنتی موسیقی مازندرانی بود (عالمی، ۱۳۹۸). این ترکیب یا به‌زبان فوکو، «دستکاری گفتمان» از طریق ورود دانش نوظهور موسیقی پاپ، هویتی ترکیبی را در ساحت موسیقی خلق کرد که دیگر نه کاملاً بومی و نه کاملاً شهری بود.

با وقوع انقلاب اسلامی، قدرت رسمی از طریق گفتمان مذهبی و محدودیت‌های فرهنگی، نوعی «کنترل گفتمان» را بر موسیقی اعمال کرد. با وجود این، موسیقی سنتی مازندرانی با احیای آثار قدیمی به حیات خود ادامه داد، اما موسیقی مردم‌پسند به حاشیه رانده شد. این حاشیه، همان‌طور که فوکو تأکید دارد، مکانی برای مقاومت است؛ زیرا گفتمان‌ها در حاشیه‌ها بازتعریف می‌شوند. به همین دلیل، موسیقی مردم‌پسند مازندرانی، اگرچه رسمی نبود، اما در فضاهای خصوصی و جشن‌ها استمرار و بازتولید شد.

در اواخر دهه ۱۳۷۰ با گسترش تکنولوژی‌های صوتی و تصویری (مانند لوح فشرده)، فضای مقاومت علیه گفتمان رسمی قدرت گسترش یافت. خوانندگانی چون عباس ماندگار، صفر گلردی، وحید حیدری و دیگران، با استفاده از این امکانات، اشکالی تازه از گفتمان موسیقایی را تولید کردند. در این مرحله، شاهد گسترش گفتمانی موسیقی تک‌دست از طریق فناوری هستیم. این موسیقی در دهه ۱۳۸۰ به‌طور رسمی در قالب موسیقی پاپ مازندرانی بازتولید شد. مصاحبه‌ها نیز گویای این تحول هستند: «نخستین شکل‌های موسیقی تک‌دست در اوایل دهه‌ی ۱۳۸۰ ظاهر شد» (مشارکت‌کننده ۳، اجراکننده موسیقی، ۱۴۰۲). یکی از مفاهیم کلیدی در تحلیل تبارشناختی این موسیقی، «ناپیوستگی تاریخی» است. موسیقی تک‌دست با بهره‌گیری از ابزارهای دیجیتال و ساختارهای الکترونیک از بدنه تاریخی خود گسست یافته است. «موسیقی تک‌دست در حال تغییر است و برخی از اجراها از ملودی‌های ترکی، افغانی، خلیجی و کردی استفاده می‌کنند» (مشارکت‌کننده ۴۳، منتقد موسیقی، ۱۴۰۳). این نقل‌قول گویای آن است که گفتمان موسیقی تک‌دست به‌سوی هیبریدی شدن حرکت کرده و گفتمان اصالت، دچار شکاف شده است. این اتفاق، نشان‌دهنده تغییر در رابطه میان دانش و قدرت است، چراکه دیگر سنت محلی تعیین‌کننده نیست بلکه گفتمان مصرف‌محور و رسانه‌ای نقش ایفا می‌کند.

رقص «دورون» یا «دروم» امروزی، نوعی سماع پهلوانی با پیشینه‌ای هم‌زمان با کشتی‌های باستانی مازندران است. این رقص آیینی بیشتر در مناطق غربی مازندران، به‌ویژه نور، کجور و کلارستاق رایج بوده است. در گذشته، مسابقات کشتی بخش جدایی‌ناپذیر آیین‌ها و جشن‌های محلی، از جمله نوروز و عروسی‌ها بود. پهلوانان با حرکات موزون و چرخش بر زمین، ابتدا به ستایش خداوند می‌پرداختند و سپس با رجز خوانی و حرکات‌های نمایشی، حریف خود را فرامی‌خواندند. همچنین این حرکات در پایان فصل برداشت محصولات کشاورزی، به‌منظور شکرگزارای دسته‌جمعی، اجرا می‌شد (clip\_mazani, 2024).

به این دلیل که کشتی گیله‌مردی و لوچو به‌عنوان نزدیک‌ترین شکل تاریخی به تک دست خود ریشه در الگوها مناطق دیگر ایران دارند و به‌عنوان ورزشی با قدمتی طولانی معرفی شده است که ریشه‌ی آن به پیش از حمله‌ی مغول بازمی‌گردد (ملک‌محمدی، ۱۳۶۴). این ورزش که در ابتدا کارکرد دفاعی و پهلوانی داشت، به‌مرور زمان در آیین‌های اجتماعی و مذهبی ادغام شد. «پهلوان ابتدا وارد میدان کشتی می‌شد و با دست راست خاک را لمس کرده، آن را می‌بوسید و بر پیشانی می‌مالید» (دانای علمی، ۱۳۸۵، ۲۳)؛ که نشان‌دهنده‌ی ارتباط نزدیک میان کشتی و ارزش‌های معنوی است. رقص تک‌دست نیز به‌عنوان شکلی از حرکات نمایشی که از آیین‌های کشتی نشئت گرفته، شناخته می‌شود. این تحول بیانگر حرکت از یک کارکرد ورزشی به یک پدیده‌ی آیینی و نمایشی است.

در شکل‌گیری ابژه‌ها، سه مفهوم کلیدی در این گفتمان‌ها قابل شناسایی است. نخست، پهلوان که به‌عنوان شخصیت محوری کشتی، نماینده‌ی قدرت جسمانی و اخلاقی بوده است. مقدسی در توصیف جایگاه اجتماعی پهلوان می‌نویسد: «پس از پایان بازار زنان و مردان به جایگاه کشتی گرفتن رون، داور در آنجا نشسته تنابی به دست گرفته هر کس پیروز شود یک گره به آن می‌بندد» (مقدسی، ۳۷۵، ۱۳۸۵، ۵۴۴).

دومین ابژه، رقص تک‌دست است که به‌عنوان ابزاری برای نمایش مهارت بدنی کشتی‌گیران تلقی می‌شود: «پهلوان درحالی‌که دو دست خود را به هوا می‌برد، پاهایش را به‌صورت شکسته بالا می‌آورد و روی دو پایش می‌جهد» (دانای علمی، ۱۳۹۶، ۸۶). سومین ابژه، موسیقی است که به حفظ ریتم و انسجام مراسم کمک می‌کند. در مقایسه با مدهای موسیقی دستگاهی، جهانگیری معتقد است که ملودی کشتی مقوم در مد درآمد افشاری و بخش‌هایی از عراق افشاری قرار دارد و با سازهای سرنا و دهل اجرا می‌شود؛ نکته‌ای که جایگاه موسیقی را در ساختار آیینی کشتی برجسته می‌سازد (جهانگیری، ۱۳۶۷، ۹۱).

قواعد گفتمانی حاکم بر کشتی گیله‌مردی و رقص تک‌دست در چندین محور شکل گرفته است. نخست، قاعده‌ی آیینی که شامل ادای احترام به قبله و حرم امام رضا<sup>۱</sup> است؛ به‌گونه‌ای که «کشتی‌گیران با تعظیم در چهار جهت میدان به قبله و حرم امام رضا<sup>۲</sup> احترام می‌گذارند». دوم، قاعده‌ی مردانگی که اجرای رقص تک‌دست را به‌عنوان آیینی مردانه تعریف می‌کند. دانای علمی (۱۳۹۶) بیان می‌کند که «مردان هیچ‌گاه به خود اجازه‌ی اجرای رقص سما را نمی‌دهند، زیرا در این مناطق این رقص زنانه محسوب می‌شود». سوم، قاعده‌ی اقتصادی که شامل جمع‌آوری دوران به‌عنوان نوعی ارزیابی ارزش‌های پهلوانی است؛ «برنده‌ی کشتی، دوران (هدایا و پول) را از تماشاگران جمع‌آوری می‌کند» (رحمتی و عباس‌زاده، ۱۳۹۴، ۱۴).

جشن‌ها تا دهه ۱۳۸۰ با محدودیت همراه بود و همیشه که مأمورها می‌آمدند مجبور بودیم پنهان شویم. کارهای اولیه ما برای طبیعت و عاشقانه بود و کم‌کم بگپیرویزن‌های جدید شروع شد. تفاوت دروم و تک دست این است که، تک‌دست آرام‌تر است و یکی در میان دست می‌زنند و دروم از لحاظ سرعت سریع‌تر است. بخش‌هایی از تک‌دست برای ناز دادن است (مدح گفتن). هدف ما از ضبط ویدئو در سال‌های بعد برای رفتن به مجالس بوده است. (مشارکت‌کننده ۶، اجراکننده موسیقی تک‌دست، ۱۴۰۲)

این رقص که در اواخر دهه ۱۳۸۰ هجری شمسی به‌طور گسترده‌تری در میان مردان نور، چمستان و کجور در غرب مازندران رواج یافت، ابتدا بخشی از آیین‌های پهلوانی و مناسک کشتی محلی بود. بر اساس گزارش آقابرارنیا گودرزی (۱۳۹۴)، رقص تک‌دست و دروم با الهام از حرکات کشتی‌های سنتی و همراهی موسیقی مناطق غرب مازندران اجرا می‌شد و بازتابی از بدن‌مندی قدرت، جوانمردی و آیین‌های پیشین بود.

با گذشت زمان و تغییر در بایگانی فرهنگی این رقص، دروم از چارچوب آیینی خود فاصله گرفته و به عرصه‌ای مستقل برای جشن‌ها و عروسی‌ها تبدیل شده است. حرکات ریتمیک و موزون آنکه در گذشته با موسیقی سازی و موقعیتی برای کشتی همراه بود، اکنون با ملودی‌های جدید و ابزارهایی نظیر سینتی‌سایزر تلفیق شده‌اند. محمد کجوری در اثری تحت «دروم» در سال ۱۴۰۳، این رقص را بازتاب داده است:

سبک دروم جهانیه ای لال صحبت [...]

دروم بخار ۱۸۰ تی چرخش دا

براره قریون

کلاسه قریون

تنی دروم جنجالیه وسط میدون

لنگر هاده مرد وچه وسط میدون (کجوری، ۱۴۰۳)

حرکات نمایشی دروم و تک دست بیانگر گرایش جمعی و ابعاد جدید این رقص به‌عنوان نمادی از هویت فرهنگی و مشارکت اجتماعی در مازندران را آشکار می‌کند. رقص دروم، در مسیر تحول خود، گسستی فرهنگی و معنایی را تجربه کرده است. در گذشته، دروم نمادی از نظم آیینی و قدرت مردانه بود، اما امروزه به فضایی برای بازنمایی هویت‌های نوظهور تبدیل شده است.

در منطقه کجور (شهرستان نوشهر)، به ملودی «کشتی مقوم» عنوان «آهنگ کشتی‌گری» نیز داده می‌شود. این ملودی در مراسم عروسی و هنگام کشتی محلی - که در برخی نقاط با نام‌های «تک‌تیش» یا «چک‌تیش» شناخته می‌شود - اجرا می‌گردد. بر پایه حرکات نمایشی این کشتی، در سال‌های اخیر نوعی رقص به نام «رقص تک‌دست» یا «رقص نوری» در مناطق کجور و نور شکل گرفته است. پس از پیروزی یکی از کشتی‌گیران، سازنچی<sup>۳</sup> با اجرای ملودی‌ای به نام «دورون» - که با ریتمی تندتر نسبت به آغاز کشتی نواخته می‌شد - فضا را برای رقص عمومی مردان فراهم می‌کرد. «دورون» همچنین در بخش‌هایی از مراسم عروسی، به‌ویژه هنگام اعلام هدایای نقدی و غیرنقدی به خانواده داماد نیز اجرا می‌شده است. افراد سالخورده در نور و کجور از رواج این حرکات در گذشته خبر داده‌اند و یزدانی نیز این رقص را ادامه‌ای از حرکات «کشتی نوری» می‌داند (آقابرارنیا گودرزی، ۱۳۹۴، ۳۳).

روابط قدرت و دانش در این آیین‌ها به سه جنبه قابل تحلیل است. نخست، مشروعیت فرهنگی و اجتماعی که با ثبت کشتی گیله‌مردی به‌عنوان میراث معنوی ایران در سال ۱۳۹۰ (عباسی دوگل‌سرا، ۱۳۹۷). محقق شده است. دوم، دانش محلی و انتقال آنکه از طریق نسل‌ها منتقل شده و بخشی از نظام آموزشی غیررسمی جامعه را تشکیل می‌دهد. مطابق پژوهش سلطانی «فن کشتی از طریق آموزش در مراسم‌های محلی به نسل‌های بعد منتقل شده است» (سلطانی لرگانی، ۱۳۸۷، ۲۸۰). سوم، رسانه‌های مدرن که ابزارهایی مانند بلندگو و سینتی‌سایزر را جایگزین اجرای زنده موسیقی کرده‌اند که این موضوع تغییری در انتقال دانش آیینی ایجاد کرده است. به نقل از یکی از مصاحبه‌شوندگان؛ «برای گوش دادن اینا رو موبایل آدم قانع نمی‌کنه، باید بره رو اسپیکر... بانای بزرگتر... صدش بیشتر باشه» (مشارکت‌کننده ۳۳، مصرف‌کننده موسیقی، ۱۴۰۳)

در طول زمان، این آیین‌ها دچار گسست‌ها و تغییرات گفتمانی شده‌اند. نخست، گسست در فرم و اجرا که با تغییر کارکرد از نمایش‌های پهلوانی به مراسم‌های جشن همراه بوده است. ثابت‌زاده (۱۳۸۳) بیان می‌کند که این ورزش‌ها ابتدا اهداف نظامی داشتند اما امروزه بیشتر جنبه‌ی نمایشی یافته‌اند. دوم، گسست موسیقایی که از سازهای سنتی به موسیقی مردم‌پسند و الکترونیکی تبدیل شده و یکی از مهم‌ترین تغییرات فرهنگی در این آیین است.

این ورزش‌ها از کارکردهای پهلوانی به نمایش‌های آیینی تبدیل شده‌اند و از شکل‌های سنتی به اشکال مدرن سوق یافته‌اند. تعامل میان سنت و مدرنیته، حضور رسانه‌های مدرن و تغییرات اجتماعی، مسیر جدیدی را برای این آیین‌ها رقم زده است.

**تبارشناسی واژه‌ی «درون» در بستر آیینی، زبانی و فرهنگی**

واژه‌ی «درون» در بستر آیین‌های کشتی بومی مازندران و گیلان حضوری ماندگار دارد؛ حضوری که نه از آگاهی صریح، بلکه از حافظه‌ای فرهنگی و تاریخی نشأت می‌گیرد. این واژه که در موقعیت‌های خاص به‌عنوان پیشکش یا هدیه به کار می‌رود، حامل لایه‌هایی از معناست که به سنت‌های دینی، آیینی و زیست‌جهان فرهنگی پیشینیان مربوط می‌شود. بدون آنکه این پیوندها لزوماً برای کاربران امروزی آشکار باشد، «درون» همچنان در کنش‌های جمعی حضور دارد و ردپایی از گذشته‌های دور را در خود نگه می‌دارد.

نخستین ابژه در این گفتمان، خود واژه‌ی «درون» است؛ نه به‌عنوان یک واژه صرف، بلکه به‌مثابه‌ی سازه‌ای زبانی که حامل حافظه‌ی فرهنگی و تاریخی است. این واژه در کاربرد محلی‌اش به معنای «هدیه» یا «پیشکش» در مراسم کشتی به کار می‌رود، اما تحلیل تبارشناسانه نشان می‌دهد که خاستگاه آن در واژه‌ی «دَرَنْ» در سنت زرتشتی ریشه دارد؛ واژه‌ای که به معنای نذر، سهم مقدس، یا نان آیینی است که در آیین یسنا و یشت‌درون‌ها تقدیم ایزدان می‌شد (Boyce & Kotwal, 1971; Choksy, 1995).

در این زمینه، «درون» ابژه‌ای می‌شود که دو جهان را به هم پیوند می‌دهد: جهان مینوی - از طریق نذر و تقدیم به ایزدان - و جهان زمینی - از طریق پیشکش به پهلوانان پیروز. این پیوند، نمود واضحی از «ناخودآگاه گفتمانی» است؛ یعنی فرهنگی که بدون آگاهی مستقیم، عناصر پیشین خود را بازتولید می‌کند. به‌ویژه وقتی کاربران یا مردم بومی، از ریشه‌ی واژه اطلاعی ندارند، اما همچنان معنا و کارکرد آن را حفظ می‌کنند.

قواعد گفتمانی که این ابژه را شکل داده‌اند، در سه محور قابل تحلیل‌اند:

۱. قاعده‌ی تقدس و آیین: همان‌گونه که در سنت زرتشتی، نذر باید در محیطی پاک و مقدس و با فرمول‌های خاص (نی‌رنگ) اجرا شود، در آیین‌های کشتی نیز زمین کشتی، آداب ورود و نحوه‌ی پیشکش، نشانه‌هایی از همان تقدس آیینی دارد (Dastur Jamaspji, 1918)؛
۲. قاعده‌ی بخشش و عدالت آیینی: در سنت زرتشتی، درون به‌عنوان سهمی مقدس بین شرکت‌کنندگان توزیع می‌شد و نوعی عدالت آیینی را بازنمایی می‌کرد. در کشتی نیز، پهلوان پیروز نه تنها جسم، بلکه منش برتر را نشان می‌دهد و پیشکش به او تأییدی بر شایستگی‌اش است (Jamasp-Asa, 1985)؛
۳. قاعده‌ی فراموشی و بازتولید فرهنگی: با وجود از بین رفتن آگاهی مستقیم از معنای اصلی، گفتمان همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد و از دل سنتی که به‌ظاهر تغییر یافته، عناصر دیرین را به شیوه‌ای نو بازمی‌آفریند (Sanjana, 1894; Kotwal & Boyce, 1980).

در سطح دوم تحلیل، سوژگی در معنای فوکویی، در نسبت انسان با قدرت و آیین‌ها شکل می‌گیرد. در مورد درون، این سوژه می‌تواند:

۱. پهلوانی باشد که در میانه‌ی میدان، با اجرای آیین کشتی، خود را در ساختار قدرت سنتی تعریف می‌کند؛
۲. یا موبدی باشد که با اجرای یشت‌درون، نقش رابط میان زمین و آسمان را ایفا می‌کند؛
۳. حتی شخص مشارکت‌کننده در کشتی محلی که ندانسته اما مؤثر، آیینی بارشده‌ی زرتشتی را بازآفرینی می‌کند.

«درون» نقطه‌ی تلاقی گفتمان‌های دینی، بدنی، آیینی و فرهنگی است که در طول زمان، در حافظه‌ی فرهنگی بازمانده‌اند. این واژه نمودی از آن چیزی است که فوکو آن را «تداوم در گسست» می‌نامد؛ عنصری از گذشته که در صورت‌هایی نو و بدون تداوم آشکار تاریخی، به حیات گفتمانی خود ادامه می‌دهد.

**بازنمایی آیین پهلوانی در فضای دیجیتال**

گزارش ارائه‌شده به تحلیل نظرات کاربران درباره رقص دروم که در میدان کشتی محلی اجرا می‌شود (clip\_mazani, 2024)، نشان‌دهنده‌ی تلاقی عناصر تاریخی، فرهنگی و اجتماعی است که در طول زمان به شکل‌گیری گفتمان‌های متعددی پیرامون این آیین منجر شده‌اند.

در بررسی شکل‌گیری گفتمان‌ها، سه رویکرد عمده در میان کاربران شناسایی شده است. نخست، گفتمان هویت و اصالت که رقص دروم را به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی مازندران معرفی می‌کند. در این زمینه، عباراتی همچون «مازندران مهد پهلوانان» و «زنده‌باد کشتی ایران» به‌عنوان نشانه‌هایی از تأکید بر اهمیت این رقص در حفظ هویت فرهنگی به کار رفته‌اند. دوم، گفتمان زیبایی‌شناسی که در آن دو دیدگاه متضاد مطرح است؛ برخی کاربران حرکات رقص را تحسین کرده و آن را سرشار از هماهنگی و اصالت می‌دانند، در حالی که برخی دیگر آن را فاقد انسجام حرکتی توصیف کرده و از اصطلاحاتی چون «جفتک پراکنی» برای تمسخر آن استفاده می‌کنند. این شکاف، تقابل سنت و مدرنیته را در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی نشان می‌دهد. سوم، گفتمان جنسیتی که رقص دروم را تجلی مردانگی و قدرت فیزیکی قلمداد می‌کند. بسیاری از کاربران به مخالفت با ورود زنان به این حوزه پرداخته‌اند و آن را به‌عنوان تهدیدی برای سنت‌های گذشته

روابط قدرت و دانش در این آیین‌ها به سه جنبه قابل تحلیل است. نخست، مشروعیت فرهنگی و اجتماعی که با ثبت کشتی گیله‌مردی به‌عنوان میراث معنوی ایران در سال ۱۳۹۰ (عباسی دوگل‌سرا، ۱۳۹۷). محقق شده است. دوم، دانش محلی و انتقال آنکه از طریق نسل‌ها منتقل شده و بخشی از نظام آموزشی غیررسمی جامعه را تشکیل می‌دهد. مطابق پژوهش سلطانی «فن کشتی از طریق آموزش در مراسم‌های محلی به نسل‌های بعد منتقل شده است» (سلطانی لرگانی، ۱۳۸۷، ۲۸۰). سوم، رسانه‌های مدرن که ابزارهایی مانند بلندگو و سینتی‌سایزر را جایگزین اجرای زنده موسیقی کرده‌اند که این موضوع تغییری در انتقال دانش آیینی ایجاد کرده است. به نقل از یکی از مصاحبه‌شوندگان؛ «برای گوش دادن اینا رو موبایل آدم قانع نمی‌کنه، باید بره رو اسپیکر... بانای بزرگتر... صدش بیشتر باشه» (مشارکت‌کننده ۳۳، مصرف‌کننده موسیقی، ۱۴۰۳)

در طول زمان، این آیین‌ها دچار گسست‌ها و تغییرات گفتمانی شده‌اند. نخست، گسست در فرم و اجرا که با تغییر کارکرد از نمایش‌های پهلوانی به مراسم‌های جشن همراه بوده است. ثابت‌زاده (۱۳۸۳) بیان می‌کند که این ورزش‌ها ابتدا اهداف نظامی داشتند اما امروزه بیشتر جنبه‌ی نمایشی یافته‌اند. دوم، گسست موسیقایی که از سازهای سنتی به موسیقی مردم‌پسند و الکترونیکی تبدیل شده و یکی از مهم‌ترین تغییرات فرهنگی در این آیین است.

این ورزش‌ها از کارکردهای پهلوانی به نمایش‌های آیینی تبدیل شده‌اند و از شکل‌های سنتی به اشکال مدرن سوق یافته‌اند. تعامل میان سنت و مدرنیته، حضور رسانه‌های مدرن و تغییرات اجتماعی، مسیر جدیدی را برای این آیین‌ها رقم زده است.

**تبارشناسی واژه‌ی «درون» در بستر آیینی، زبانی و فرهنگی**

واژه‌ی «درون» در بستر آیین‌های کشتی بومی مازندران و گیلان حضوری ماندگار دارد؛ حضوری که نه از آگاهی صریح، بلکه از حافظه‌ای فرهنگی و تاریخی نشأت می‌گیرد. این واژه که در موقعیت‌های خاص به‌عنوان پیشکش یا هدیه به کار می‌رود، حامل لایه‌هایی از معناست که به سنت‌های دینی، آیینی و زیست‌جهان فرهنگی پیشینیان مربوط می‌شود. بدون آنکه این پیوندها لزوماً برای کاربران امروزی آشکار باشد، «درون» همچنان در کنش‌های جمعی حضور دارد و ردپایی از گذشته‌های دور را در خود نگه می‌دارد.

نخستین ابژه در این گفتمان، خود واژه‌ی «درون» است؛ نه به‌عنوان یک واژه صرف، بلکه به‌مثابه‌ی سازه‌ای زبانی که حامل حافظه‌ی فرهنگی و تاریخی است. این واژه در کاربرد محلی‌اش به معنای «هدیه» یا «پیشکش» در مراسم کشتی به کار می‌رود، اما تحلیل تبارشناسانه نشان می‌دهد که خاستگاه آن در واژه‌ی «دَرَنْ» در سنت زرتشتی ریشه دارد؛ واژه‌ای که به معنای نذر، سهم مقدس، یا نان آیینی است که در آیین یسنا و یشت‌درون‌ها تقدیم ایزدان می‌شد (Boyce & Kotwal, 1971; Choksy, 1995).

در این زمینه، «درون» ابژه‌ای می‌شود که دو جهان را به هم پیوند می‌دهد: جهان مینوی - از طریق نذر و تقدیم به ایزدان - و جهان زمینی - از طریق پیشکش به پهلوانان پیروز. این پیوند، نمود واضحی از «ناخودآگاه گفتمانی» است؛ یعنی فرهنگی که بدون آگاهی مستقیم، عناصر پیشین خود را بازتولید می‌کند. به‌ویژه وقتی کاربران یا مردم بومی، از ریشه‌ی واژه اطلاعی ندارند، اما همچنان معنا و کارکرد آن را حفظ می‌کنند.

معرفی کرده‌اند که این امر بازتابی از مقاومت در برابر تغییرات اجتماعی و بازتعریف نقش‌های جنسیتی است.

شکل‌گیری ابژه‌ها در این گفتمان‌ها بر سه محور اساسی متمرکز است. اولین ابژه، پهلوان است که در نگاه کاربران به‌عنوان نماد قدرت، جوانمردی و احترام تلقی می‌شود. عباراتی نظیر «جانم فدای پهلوانان» نشان‌دهنده جایگاه ویژه‌ی این مفهوم در بایگانی فرهنگی مازندران است. دومین ابژه، رقص دروم است که در این گفتمان، نه تنها به‌عنوان مجموعه‌ای از حرکات موزون بلکه به‌مثابه‌ی آیینی با بار معنایی اجتماعی و نمادین در نظر گرفته می‌شود. این رقص، بدن را به‌عنوان ابزاری برای نمایش قدرت در میدان تعریف می‌کند. سومین ابژه، منتقدان و تمسخرکنندگان هستند که با به چالش کشیدن این آیین، در موقعیت «دیگری» قرار می‌گیرند و گفتمان هویتی با طرد آن‌ها، مشروعیت خود را باز تولید می‌کند.

قواعد گفتمانی در گفتمان دروم را می‌توان در سه محور شناسایی کرد. نخست، قاعده‌ی احترام که این آیین را به‌عنوان بخشی از سنت دیرینه، مورد تکریم قرار داده و هرگونه تمسخر را بی‌احترامی به اصالت فرهنگی قلمداد می‌کند. دوم، قاعده‌ی مقاومت در برابر تغییر که کاربران را به حفظ شکل رقص در قالب حرکات سنتی و لباس‌های محلی ترغیب می‌کند و مقاومت در برابر مدرنیته را به‌عنوان ضرورتی فرهنگی قلمداد می‌کند. سوم، قاعده‌ی تعامل فرهنگی که بیانگر پذیرش این آیین از سوی سایر اقوام ایرانی است. نظرات بسیاری حاکی از همبستگی ملی اقوام ایرانی و ارج نهادن به این آیین به‌عنوان میراثی مشترک است.

در تحلیل روابط قدرت و دانش در گفتمان رقص دروم، سه محور برجسته شده است. نخست، قدرت فرهنگی مازندران که در قالب نظرات کاربران مشهود است و تأکید بر این دارد که این آیین به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی این منطقه باید برای نسل‌های آینده حفظ شود. دوم، دانش آیینی و سنتی که در برخی نظرات به اهمیت آگاهی از فلسفه و پیشینه‌ی رقص پرداخته شده و از آن به‌عنوان فراتر از یک سرگرمی یاد شده است. سوم، قدرت رسانه‌های اجتماعی که بستری برای نمایش و مشروعیت‌بخشی به این آیین فراهم کرده است.

در بررسی گسست‌ها و تغییرات، چندین تغییر عمده در رقص دروم شناسایی شده است. نخست، گسست در فرم اجرا که کاربران آن را به‌عنوان فاصله گرفتن اجرای امروزی از فرم سنتی معرفی کرده‌اند. بسیاری از نظرات نشان‌دهنده نارضایتی از تغییرات جدید در شیوه‌ی اجرای این رقص است. دوم، گسست میان نسل‌ها که نشان می‌دهد نسل جدید ارتباط کمتری با شکل سنتی این آیین دارد و سبک‌های جدید اجرا جایگزین سنت‌های دیرینه شده‌اند. سوم، تغییر کارکرد اجتماعی که نشان می‌دهد دروم از یک آیین مرتبط با کشتی، به فعالیتی نمایشی و هنری در جشن‌ها و عروسی‌ها تغییر کارکرد داده است.

### بازنمایی گفتمانی زنان در رقص تک‌دست

ورود زنان به این عرصه، تغییری اساسی در قواعد گفتمانی این رقص ایجاد کرده است. آن‌ها که روزگاری غایب بودند، اکنون با حضور خود مرزهای جنسیتی را به چالش کشیده و به بازتعریف نقش‌های اجتماعی پرداخته‌اند - بر اساس پژوهش آقابرارنیا گودرزی (۱۳۹۷) اجرای موسیقی مازندران تحت گفتمان مردانه‌شدن موسیقی قرار گرفته و زنان فرصت کمتری در اجرای موسیقی یافته‌اند.

دختران نوری این فریب‌ها ممکنه که طرفدار اینا باشن... تو کامنت‌ها میخونین... واکنش دختران چیه مثلاً، بعضی میان میگن که چه آهنگ بدی میخونه، بعضی میگن خیلی قشنگ خوندین، بعضیا مثلاً حتی با اون آهنگه برای خودشون کلیپ می‌سازن و اونایی که این آهنگ رو خوندن استوری می‌کنن. (مشارکت‌کننده ۳۴، مصرف‌کننده موسیقی، ۱۴۰۳)

رقص تک‌دست، اکنون در بستر رسانه‌های اجتماعی نظیر یوتیوب و اینستاگرام به صحنه‌ای برای بازنمایی اجتماعی و هویتی بدل شده است. بررسی نظرات کاربران یوتیوب (shomal\_music, 2022) درباره‌ی اجرای این رقص توسط دختران با موهای بلند، فرصت مناسبی برای تحلیل گفتمانی این پدیده فراهم می‌آورد.

در بازتاب‌های کاربران در فضای مجازی در مورد رقص دختران، سه گفتمان اصلی قابل شناسایی است:

۱) گفتمان تحسین و ستایش: این گفتمان نمایانگر تأکید بر زیبایی هنری، مهارت و شادابی رقص است. نظراتی مانند «ماشالله به هنر دخترای ایران» و «رقص پا عالی» نشان‌دهنده ارزش‌هایی است که به زیبایی و مهارت اهمیت می‌دهند.

۲) گفتمان نقد و انکار: این گفتمان، با تکیه بر قواعد سنتی و جنسیتی، رقص تک‌دست را برای زنان نامناسب قلمداد کرده و گاه آن را به حرکات اغراق‌آمیز یا مسخره تشبیه کرده است. نمونه‌هایی مانند «رقصه‌ی رجال و عنیفه‌ی ما تلیق بالستات» بازتابی از مقاومت در برابر تغییرات فرهنگی است.

۳) گفتمان هویت‌سازی محلی: برخی کاربران، این رقص را به‌عنوان نماد هویت فرهنگی مازندران و بخشی از میراث محلی معرفی کرده‌اند. نظراتی چون «پرچم مازندرانی‌ها همیشه بالاست» نمایانگر بازتولید هویت فرهنگی از خلال اجراهای مدرن است.

ابژه‌های گفتمانی اصلی در این تحلیل عبارت‌اند از:

۱) رقص تک‌دست: به‌عنوان نمادی از هنر محلی، در گفتمان کاربران، بازتاب‌دهنده ارتباط سنت و مدرنیته است؛

۲) موهای بلند دختران: به‌عنوان عنصری زیبایی‌شناسانه، جایگاه ویژه‌ای در گفتمان تحسین و نقد یافته است.

قواعد گفتمانی نیز بر محورهای زیبایی‌شناسی و جنسیتی شکل گرفته‌اند. برای نمونه، قواعد زیبایی‌شناسی بر هماهنگی حرکات و ظواهر تأکید دارد، در حالی که قواعد جنسیتی، رقص را عرصه‌ای مردانه تصور می‌کنند.

یکی از نقاط محوری در این تحلیل، گسست میان سنت و مدرنیته است. اگرچه این رقص ریشه در آیین‌های محلی دارد، اما در بازنمایی‌های مدرن، از چارچوب‌های آیینی فراتر رفته و به عرصه‌ای برای نمایش فردیت و هویت بدل شده است. تغییر در موسیقی همراه، از ملودی‌های سنتی کشتی به سازهای مدرن مانند سینتی‌سایزر، نیز بیانگر این تحول است.

تحلیل تبارشناسانه رقص تک‌دست، تصویری از روابط قدرت، دانش و گفتمان‌های اجتماعی ارائه می‌دهد. از یک سو، این رقص نمادی از مقاومت در برابر ساختارهای جنسیتی و سنتی است و از سوی دیگر، بستری برای بازتولید هویت فرهنگی فراهم می‌آورد. تضادها و تنش‌های موجود در گفتمان کاربران یوتیوب، نمایانگر چالش‌های عمیق‌تری در جامعه‌ی معاصر ایران است که در آن، سنت و مدرنیته در هم می‌آمیزند و هویتی چندلایه را شکل می‌دهند.

که در آن، موسیقی تک‌دست از طریق شبکه‌های اجتماعی و ابزارهای نوین ضبط و پخش، بار دیگر در سطح اجتماعی و فرهنگی باز تولید شد. مشارکت کاربران در فضاهای مجازی، تفسیرهای متفاوت از معنا و کارکرد موسیقی و ظهور سبک‌های ترکیبی، گویای آن است که این پدیده به ابزاری برای بازنمایی هویت و عاملیت اجتماعی تبدیل شده است. این موسیقی، در تجربه روزمره نسل‌های مختلف - از نوجوانان تا کاربران شبکه‌های اجتماعی - به گونه‌ای متفاوت معنا می‌شود.

موسیقی تک‌دست، برخلاف جایگاه اولیه‌اش به عنوان یک آیین مردانه و محلی، در حال حاضر بستری برای بازتعریف نقش‌های جنسیتی است. حضور زنان در تولید، مصرف و بازنمایی این موسیقی، چه از طریق رقص و اجرا، چه در قالب بازخوردها و خلق محتوای مرتبط در فضای مجازی، نمونه‌ای از بازسازی سوژگی در گفتمان موسیقی مردم‌پسند مازندران است. این تحولات، هم‌زمان حامل مقاومت در برابر الگوهای پیشین و گشودن فضا برای هویت‌های نو ظهور هستند.

در پاسخ به سؤال محوری پژوهش، می‌توان نتیجه گرفت که این پدیده، در نظام‌های دانشی مختلف (اعم از آیینی، رسانه‌ای، دیجیتال) شکل گرفته و دگرگون شده است. در این میان، آنچه باعث بقا و تحول آن شده، همانا پیوند آن با ساختارهای قدرت در شکل‌های مختلف، از رسانه گرفته تا زبان، بدن و سوژه فرهنگی است.

موسیقی تک‌دست به عنوان ابژه‌ای فرهنگی، در تعامل میان نیروهای حفظ سنت و نوآوری، ساختارهای رسمی و مقاومت‌های غیررسمی و هویت محلی و بازنمایی‌های جهانی قرار دارد. این موسیقی به یک ابزار ارتباطی برای گروه‌های مختلف بدل شده است تا از طریق آن، تجربه زیسته، هویت فرهنگی و خواست‌های اجتماعی خود را بیان کنند.

این پدیده، فرصتی برای بررسی چگونگی پویایی فرهنگی در بستر جهانی‌شده‌ای است که رسانه‌های اجتماعی در بازتعریف هویت‌ها و نقش‌های اجتماعی نقش ایفا می‌کنند. این تغییرات که در ادامه روند مدرن‌سازی رقص دروم رخ داده، نشان‌دهنده تحول در مفاهیمی چون قدرت، مردانگی و آیین است. آنچه روزگاری محدود به مناسک پهلوانی و نیایشی بود، اکنون بستری برای بازنمایی نقش‌های اجتماعی و جنسیتی جدید است. مشارکت زنان، اگرچه گامی به سوی برابری اجتماعی است، اما همچنان با مقاومت‌هایی از سوی گروه‌های محافظه کار روبه‌رو است.

### نتیجه‌گیری

موسیقی تک‌دست نه محصول یک سیر تاریخی یکنواخت، بلکه حاصل گسست‌های گفتمانی، دگرگونی در نظم‌های دانشی و بازتعریف مداوم قدرت و هویت در بستر تحولات فرهنگی معاصر مازندران است. این موسیقی که در ابتدا بخشی از آیین‌های پهلوانی و مناسک کشتی‌های محلی به شمار می‌رفت، در طول زمان، به واسطه دخالت نهادهای رسمی، تغییر در رسانه‌های صوتی و تصویری و تحول در زمینه‌های اجتماعی، وارد چرخه‌ای از بازآفرینی و بازتفسیر شده است.

یافته‌ها بیانگر آن‌اند که موسیقی تک‌دست، با گسست از فرم آیینی خود، در دوره‌های مختلف با سازوکارهای قدرت، اعم از رسانه‌ای، فرهنگی و نهادی، در تعامل بوده است. ورود رسانه‌های دولتی همچون رادیو و سپس گسترش استودیوهای بومی در دهه ۱۳۵۰، اولین مرحله از بازآرایی این گفتمان بوده است. در مرحله بعد، با اعمال محدودیت‌های فرهنگی پس از انقلاب، این موسیقی به حاشیه رانده شد؛ اما همان‌طور که داده‌های تحقیق نشان می‌دهند، در فضاهای خصوصی و غیررسمی به حیات خود ادامه داد. این روند، با ظهور رسانه‌های دیجیتال در دهه ۱۳۸۰، وارد مرحله‌ای نو شد

### پی‌نوشت‌ها

#### 1. Digital Ethnography.

۲. در منطقه‌ی کجور سازِ نچی عنوانی است که به نوازندگان سرنا اطلاق می‌شود.

### فهرست منابع

- Abbasi Duglesra, A. R. (2018). *Developing a strategic plan for extending Gilah Mani sports in Mazandaran and Guilan Province* [Tadvin-e barnamerizi-ye rahbordi-ye tose-e-ye varzesh-e koshti-ye Gileh-Mardi dar ostan-haye Mazandaran va Gilan] [Master's thesis, Kasra Institute of Higher Education]. Electronic Dissertations and Theses Kasra Institute of Higher Education (ETDs). (in Persian)
- Aērpatastān and Nīrangastān* (1915). (S. E. Bulsara, Trans.). British India Press. (Original work published ca. 6th century)
- Aghabararnia Goudarzi, J. (2015). *A study on the music of Kojour district in Mazandaran* [Barrasi-ye Musighi-ye manteqe-ye Kojour-e ostan-e Mazandaran] [Master's thesis, Iran University of Art]. Electronic Dissertations and Theses Iran University of Art (ETDs). (in Persian)
- Aghabararnia Goudarzi, J. (2018). *Sociological study of musical taste (judgment of taste of music performers in Mazandaran)* [Qezavat-haye zoghi-ye musighi: Barrasi-ye ejrakonnandegan-e musighi-ye Mazandaran] [Master's thesis, Sabz Amol Institute of Higher Education]. Electronic Dissertations and Theses Sabz Amol Institute of Higher Education (ETDs). (in Persian)
- Akturan, U. (2009). A review of cyber ethnographic research: A research technique to analyze virtual consumer communities. *Boğaziçi Journal*, 23(1-2), 1-18. <http://www.ajindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423873603.pdf>
- Alami, M. E. (2019). *Songs of the 1950s in Mazandaran* [Taraneh-haye dah-e panjah-e Mazandaran]. Nashr-e Not. (in Persian)
- Boyce, M., & Kotwal, F. M. (1971). Zoroastrian bāj and drōn. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 34, 56-73.
- Camara, S. (2019). Youssou N'dour: I Bring What I Love (2008) as a window into the frictions between Islam and popular music in Senegal. *Journal of African Cultural Studies*, 32(3), 286-301. <https://doi.org/10.1080/13696815.2019.1664897>
- Choksy, J. K. (1995). Drōn. *Encyclopaedia Iranica*, 7(5), 554-555. <https://www.iranicaonline.org/articles/dron/>
- clip\_mazani. (2024, April 10). *Raghs-e dorun* [Instagram reel]. Instagram. [https://www.instagram.com/reels/C5lX\\_G9l3jS/](https://www.instagram.com/reels/C5lX_G9l3jS/)
- Danayi Elmi, J. (2006). Music in the Mehr ritual and the role of instruments in Guilan and Mazandaran wrestling (Part 2) [Musighi dar a'in-e Mehr va naghsh-e sazha dar koshti-haye Guilan va Mazandaran (2)]. *Magham-e Musighayi*, (31), 138-146. <https://en-sani.ir/fa/article/6723> (in Persian)
- Danayi Elmi, J. (2017). *Music, work and life in western Mazandaran (Old Tonekabon)* [Musighi-ye kar va zendegi dar gharb-e Mazandaran (Tonekabon-e ghadim)]. *Soureh Mehr Publications*. (in Persian)

- Dastur Jamaspji, K. (1917). On the symbolism of the darun. In *Dastur Hoshang Memorial Volume* (pp. 201–205). Bombay.
- Delli Paoli, A., & D'Auria, V. (2021). Digital ethnography: A systematic literature review. *Italian Sociological Review*, 11(4S), 243–267. <https://doi.org/10.13136/isr.v11i4S.434>
- Fatemi, S. (2002). *The music and musical life of Mâzandarân: The issue of changes* [Musighi va zendegi-ye musighayi-ye Mazandaran: Mas'ale-ye taghirat]. *Mahoor*. (in Persian)
- Fatemi, S. (2013). *The emergence of popular music in Iran: Reflections on classical, folk, popular concepts* [Peydayesh-e Musighi-ye mardom-pasand dar Iran] *Mahoor*. (in Persian)
- Foucault, M. (2009). *The will to knowledge* [Eradeh be danestan] (N. Sorkhush & A. Jahandideh, Trans.). *Nashr-e Ney*. (Original work published 1976) (in Persian)
- Foucault, M. (2014). *The philosophy of theatre* [Teatr-e falsafeh] (N. Sorkhush & A. Jahandideh, Trans.). *Nashr-e Ney*. (Original works published 1970s) (in Persian)
- Foucault, M. (2017). *Discipline and punish: The birth of the prison* [Moraghebat va tanbih] (N. Sorkhush & A. Jahandideh, Trans.). *Nashr-e Ney*. (Original work published 1975) (in Persian)
- Foucault, M. (2018). *What is critique? and the care of the self* [Naghd chist? va parvaresh-e khod] (N. Sorkhush & A. Jahandideh, Trans.). *Nashr-e Ney*. (Original work published 1978) (in Persian)
- Ghazal, A., & Tantawi, P. (2023). Reshaping popular music culture via digital technologies: The case of mahraganat in Egypt. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 54(1), 107–128. <https://doi.org/10.2307/48709932>
- Hajarian, M. (2016). *Anthropology and music (selected articles 1888–1995)* [Mardom-shenasi va musighi]. *Karnameh*. (in Persian)
- Jahangiri, A. A. (1988). *Kandelus* [Kandelus]. *Jahangiri Cultural Institute*. (in Persian)
- Jamasp-Asa, K. M. (1985). On the drōn in Zoroastrianism. *Acta Iranica*, 24, 335–356.
- Kermani, S., & Maleki, A. (1995). Mazandaran music [Musighi-ye Mazandaran] [Audio recording, disc 1, part B]. *Iranian Music Association*. (in Persian)
- Kojouri, M. (2024). Dānlood – Ahang-e Mohammad Kojouri Dorum [Mazandarani song Dorum] [Audio track]. *Faza Music*. <https://fazamusic.com/track/دانلود-آهنگ-محمد-کجوری-دروم-آه-خوادینی>
- Kozinets, R. V. (2002). The field behind the screen: Using netnography for marketing research in online communities. *Journal of Marketing Research*, 39(1), 61–72. <https://doi.org/10.1509/jmkr.39.1.61.18935>
- Malek-Mohammadi, G. H. (1985). *Traditional, indigenous and local sports* [Varzesh-haye sonnati, bomi va mahalli]. National Olympic Committee Publications. (in Persian)
- Malekpour, A. (2019). *Interview on Mazandarani pop music* [Musighi-ye pop-e Mazandarani] (J. Aghabararnia Goudarzi, Interviewer) [Unpublished interview]. Archive of J. Aghabararnia Goudarzi. (in Persian)
- Moghaddasi, A. M. A. (2006). *The best divisions for knowledge of the regions* [Ahsan al-taghasim fi ma'rifat al-aghalim] (A. Monzavi, Trans.). *Komesh*. (Original work published 10th century) (in Persian)
- Rahmati, M. M., & Abbaszadeh, M. (2015). Rural sport capacity, local development and social participation (Case study: Gileh-Mardi wrestling). *Journal of Local Development (Rural-Urban)*, 7(1), 59–78. <https://doi.org/10.22059/jrd.2015.58434>
- shomal\_music. (2022). *Raghs-e Mazandarani Tina* [YouTube video]. <https://www.youtube.com/shorts/REAGYzhFruk>
- Soltani Largani, M. (2008). *Kojour: History, culture and geography of the Kojour region* [Kojour: Tarikh, farhang va joghrafiya-ye manteghe-ye Kojour-e Mazandaran]. Arvan. (in Persian)
- Thoroddsen, A. E. (2020). Review of Aging and popular music in Europe by A. Gardner & R. Jennings. *Acta Sociologica*, 63(4), 457–458.
- Ting, S.-H., Ajan Alvin, Y., & Jerome, C. (2023). Blame it on my parents! Parental heritage influence on Iban popular music consumption and ethnic identity among Iban youths in Malaysia. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 49(3), 663–681. <https://doi.org/10.29333/ejecs/1512>
- Zivarealam, E. (2021, November 16). The story of video [Dastan-e video]. *Farhikhtegan Daily*. <https://farhikhtegandaily.com/news/63727/داستان-ویدئو> (in Persian)
- آقابرانیا گودرزی، جعفر (۱۳۹۴). بررسی موسیقی منطقه کجور استان مازندران [پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران]. پایان نامه ها و رساله های الکترونیکی دانشگاه هنر ایران.
- آقابرانیا گودرزی، جعفر (۱۳۹۷). قضاوت های ذوقی موسیقی: بررسی اجرا کنندگان موسیقی مازندران [پایان نامه کارشناسی ارشد، مؤسسه آموزش عالی سبز]. پایان نامه ها و رساله های الکترونیکی مؤسسه آموزش عالی سبز.
- جهانگیری، علی اصغر (۱۳۶۷). کندلوس: مؤسسه فرهنگی جهانگیری. حجازیان، محسن (۱۳۹۵). مردم شناسی و موسیقی (گزیده مقالات ۱۸۸۸–۱۹۹۵). کارنامه.
- دانای علمی، جهانگیر (۱۳۸۵). موسیقی در آیین مهر و نقش سازها در کشتی های گیلان و مازندران (۲). مقام موسیقایی، (۳۱)، ۱۳۸–۱۴۶. <https://ensani.ir/fa/article/6723>
- دانای علمی، جهانگیر (۱۳۹۶). موسیقی، کار و زندگی در غرب مازندران (تنکابین قدیم). سوره مهر.
- رحمتی، محمد مهدی و عباسزاده، مرتضی (۱۳۹۴). توانمندی های ورزش روستایی، توسعه محلی و مشارکت اجتماعی (مورد مطالعه: کشتی گیله مردی). توسعه محلی (روستایی- شهری)، (۱۷)، ۵۹–۷۸. <https://doi.org/10.22059/jrd.2015.58434>
- زیور عالم، احسان (۱۴۰۰، آبان ۲۵). داستان ویدئو. روزنامه فرهیختگان. <https://farhikhtegandaily.com/news/63727/داستان-ویدئو>
- سلطانی لرگانی، محمود (۱۳۸۷). کجور: تاریخ، فرهنگ و جغرافیای منطقه کجور مازندران. آرون.
- عالمی، محمد ابراهیم (۱۳۹۸). ترانه های دهه پنجاه مازندران. نشر نت.
- عباسی دو گل سزا، علیرضا رضا (۱۳۹۷). تدوین برنامه راهبردی توسعه ورزش کشتی گیله مردی در استان های مازندران و گیلان [پایان نامه کارشناسی ارشد، مؤسسه آموزش عالی کسری]. پایان نامه ها و رساله های الکترونیکی مؤسسه آموزش عالی کسری.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۱). موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران: مسئله تغییرات. ماهور.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۲). پیدایش موسیقی مردم پسند در ایران: تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی و مردم پسند. ماهور.
- فوکو، میشل (۱۳۸۸). اراده به دانستن (نیکو سرخوش و افشین جهان دیده، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۶)
- فوکو، میشل (۱۳۹۳). تئاتر فلسفه: گزیده ای از درس گفتارهای کوتاه، نوشت ها، گفت و گوها و... (نیکو سرخوش و افشین جهان دیده، مترجم). نشر نی. (چاپ آثار اصلی دهه ۱۹۷۰)
- فوکو، میشل (۱۳۹۶). مراقبت و تنبیه: تولد زمان (نیکو سرخوش و افشین جهان دیده، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۵)
- فوکو، میشل (۱۳۹۷). نقد چیست؟ و پرورش خود (نیکو سرخوش و افشین جهان دیده، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۸)

کجوری، محمد (۱۴۰۳). آهنگ دروم [قطعه موسیقی]. فضا موزیک.  
 دانلود-آهنگ-محمد-کجوری-دروم-آهنگ- <https://fazamusic.com/track/>  
 /خوادینی  
 کرمانی، شاهرخ و ملکی، احمد (۱۳۷۴). موسیقی مازندران [نوار صوتی شماره یک،  
 قسمت «ب»]. انجمن موسیقی ایران.

مقدسی، ابوعبدالله محمد بن احمد (۱۳۸۵). احسن‌التقاسیم فی معرفه‌الاقالیم. انتشارات  
 کومش.  
 ملک‌پور، احمد (۱۳۹۸). مصاحبه در مورد موسیقی پاپ مازندرانی [آرشیو جعفر  
 آقابارنیاگودرزی].  
 ملک‌محمدی، غلامحسین (۱۳۶۴). ورزش‌های سنتی، بومی و محلی. انتشارات کمیته  
 ملی المپیک.