تبارشناسی موسیقی تَک‌دَست 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. تمرکز اصلی آن بر تبیین این مسئله است که چگونه یک سنت آیینی با ریشه در کشتی‌های محلی و ساختاری مردانه، به تدریج به فرم جدیدی از موسیقی مردم‌پسند دیجیتال تبدیل شده است. روش تحقیق کیفی بوده و با بهره‌گیری از تبارشناسی فوکویی و قوم‌نگاری دیجیتال، داده‌ها از طریق مصاحبه، مشاهده میدانی، تحلیل اسناد متنی و تصویری و بررسی بازنمایی‌های رسانه‌ای گردآوری شده‌اند.

یافته‌ها نشان می‌دهد که موسیقی تک‌دست از ساختار آیینی پیشین خود گسست یافته و تحت تأثیر فناوری، رسانه، مهاجرت و مصرف فرهنگی، به پدیده‌ای چندوجهی در حوزه موسیقی مردم‌پسند تبدیل شده است. حضور زنان در اجراها، تلفیق سبک‌های پاپ، عناصر موسیقی غیربومی و استقبال از آن در میان نسل‌های جدید، موجب تحول در معانی فرهنگی تک‌دست شده است.

نتایج پژوهش حاکی از آن است که تک‌دست عرصه‌ای برای بازنمایی سوژگی، مقاومت در برابر گفتمان‌های مسلط، و مذاکره فرهنگی میان سنت و مدرنیته است. این موسیقی اکنون در بستری دیجیتال بازتولید می‌شود، هویت محلی را بازتعریف می‌کند و به ابزاری برای چالش با نظم‌های جنسیتی، قومی و نهادی بدل شده است.

واژه‌های کلیدی: موسیقی تک‌دست، موسیقی مازندران ، تبارشناسی، گفتمان جنسیتی.

مقدمه

این پژوهش با هدف تحلیل تحولات گفتمانی و بازآرایی روابط قدرت در فرآیند شکل‌گیری و دگرگونی موسیقی تک‌دست در مازندران سامان یافته است. موسیقی تک‌دست در سال‌های اخیر (دهه ۱۳۸۰ تاکنون) به یکی از گونه‌های شاخص موسیقی مردم‌پسند مازندران بدل شده که در امتداد سیر تحولات آیینی، تکنولوژیک و رسانه‌ای، جایگاه جدیدی در شکل‌های فرهنگی مازندران یافته است. مسئله محوری تحقیق آن است که موسیقی تک‌دست، چگونه از زمینه‌ای آیینی و وابسته به کشتی‌های محلی، به ساختاری عامه‌پسند و دیجیتال تبدیل شده و این تحول چه نسبتی با گفتمان‌های قدرت، بازنمایی هویت و مقاومت فرهنگی دارد.

در راستای پاسخ به این مسئله، پژوهش در چارچوب رویکرد تبارشناسی میشل فوکو انجام شده است. تبارشناسی، همان‌گونه که در آثاری چون نیچه، تبارشناسی و تاریخ (فوکو، ۱۳۹۳)، مراقبت و تنبیه (فوکو، ۱۳۹۶) و نقد چیست؟ (فوکو، ۱۳۹۷) مطرح شده، روشی برای تحلیل گسست‌های تاریخی، طردها و صورت‌بندی‌های نوظهور قدرت است. در این چارچوب، موسیقی نه به‌عنوان پدیده‌ای صرفاً زیبایی‌شناختی، بلکه به‌مثابه سازوکار تولید دانش، بازنمایی قدرت و زمینه‌ای برای مقاومت سوژه‌ها تحلیل می‌شود. از این منظر، موسیقی تک‌دست به‌عنوان ابژه‌ای گفتمانی در کانون منازعات میان سنت، مدرنیته، جنسیت و رسانه‌های جدید قرار دارد.

شواهد پژوهشی پیشین نشان می‌دهد که موسیقی‌های مردم‌پسند همواره در معرض حذف یا کنترل از سوی نهادهای رسمی بوده‌اند. فاطمی (۱۳۹۲) بر این باور است که موسیقی غیررسمی در ایران در تقابل با گفتمان رسمی، محملی برای هویت‌یابی و ابراز مقاومت اجتماعی بوده است. آقابرارنیا گودرزی (۱۳۹۷) نیز به ساختارهای طردکننده موسیقی مردمی در حوزه رسمی اشاره دارد و نسبت آن را با بازنمایی نابرابر جنسیتی بررسی می‌کند. موسیقی تک‌دست، که منشأ آن در آیین‌های محلی و رقص‌های جمعی نهفته است، در دهه‌های اخیر به‌واسطه گسترش رسانه‌های دیجیتال، به سطحی از گردش فرهنگی و بازنمایی اجتماعی دست یافته که امکان مطالعه آن در قالب تبارشناسی را فراهم می‌سازد.

روش پژوهش حاضر، کیفی بوده و از تحلیل گفتمان تبارشناسانه به همراه قوم‌نگاری دیجیتال بهره گرفته است. در این روش، داده‌ها از طریق مشاهده میدانی، مصاحبه با اجراکنندگان و کاربران موسیقی تک‌دست، و تحلیل محتوای شبکه‌های اجتماعی گردآوری شده‌اند. تمرکز تحلیل بر بازشناسی فرایندهایی است که طی آن موسیقی تک‌دست، به‌رغم موقعیت حاشیه‌ای اولیه، به ابزاری برای بازتعریف سنت، سوژگی و قدرت در متن تحولات فرهنگی معاصر بدل شده است.

پیشینه پژوهش

در بررسی پیشینه پژوهش در این تحقیق، می‌توان دو حوزه‌ی متمایز را مد نظر 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 دهه‌های اخیر دستخوش تحولات گفتمانی و ساختاری عمده‌ای شده است. بر اساس مطالعات فاطمی (۱۳۸۱)، در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ موسیقی‌دانان محلی شروع به ساخت ترانه‌هایی با کلام مازندرانی کردند که متأثر از موسیقی پایتخت، موسیقی کلاسیک ایرانی و پاپ بودند. این ترانه‌ها با تنظیمات ارکسترال و استفاده از سازهای غربی چون گیتار الکتریک و سینتی‌سایزر وارد فضای جدیدی از موسیقی ترکیبی شدند. در دهه ۱۳۴۰، نهادهایی مانند خانه جوانان زمینه گسترش سبک‌های جوان‌پسند را فراهم کردند. به‌تدریج، با گسترش شهرنشینی و استفاده از نوار کاست در دهه ۱۳۵۰، موسیقی مازندران به سوی تجاری شدن سوق یافت و خوانندگان سنتی چون شرخون‌ها از صحنه خارج شدند.

ملک‌پور (۱۳۹۸) معتقد است این تغییرات، منجر به شکل‌گیری گونه‌ای از موسیقی موسوم به موسیقی «کوچه و بازاری» مازندرانی شد که گرته‌برداری از سبک لاله‌زاری در تهران بود. خوانندگانی مانند اکبرساده، جعفر دادیان 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 رشد بازار قاچاق نوارهای لس‌آنجلسی، نوعی دوقطبی فرهنگی در عرصه موسیقی شکل گرفت که موسیقی مردم‌پسند را بیشتر به عرصه زیرزمینی سوق داد (زیورعالم، ۱۴۰۰). 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 الکترونیک 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 (2023) در پژوهشی درباره موسیقی مهراگنات 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(2023) نیز در مطالعه‌ای پیرامون موسیقی ایبان در مالزی، بر نقش والدین و رسانه‌ها در انتقال موسیقی قومی تأکید داشته‌اند. کامارا (2020) با تمرکز بر سنگال، از مفهوم «اصطکاک فرهنگی» برای توصیف تعارض میان موسیقی مدرن و ارزش‌های سنتی بهره می‌برد و تورودسن (2020) 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، نه‌فقط 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.

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، ۱۳۹۶). 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[1] 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

(Delli Paoli & D’Auria, 2021 ؛Akturan, 2009). استفاده از قوم‌نگاری دیجیتال به ما این امکان را داد که فرآیند توزیع و مصرف موسیقی تک‌دست در شبکه‌های اجتماعی را ردیابی کرده و کنش‌های کاربران را در زمینه گفتمان جنسیت، هویت و قدرت تحلیل کنیم (Kozinets, 2002).

گردآوری داده‌ها به‌صورت ترکیبی از منابع تاریخی، آرشیوهای رسانه‌ای، اسناد متنی، روایت‌های شفاهی، مصاحبه‌های اختصاصی و مشاهده‌های میدانی صورت گرفته است. در بخش آنلاین، داده‌ها شامل فایل‌های 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 داده های مورد استفاده در این پژوهش

ردیف	نوع داده	تعداد	شماره مشارکت کنندگان
۱	مصاحبه‌های اختصاصی با عوامل تکدست	۱۲	مشارکت‌کننده ۱ تا ۱۲
۲	مصاحبه های آرشیوی با عوامل تکدست	۱۷	مشارکت‌کننده ۱۳ تا ۲۹
۳	مصاحبه با مصرف کنندگان موسیقی تکدست	۱۰	مشارکت‌کننده ۳۰ تا ۳۹
۴	مصاحبه با منتقدین موسیقی تک دست	۱۰	مشارکت‌کننده ۴۰ تا ۴۹
۵	فایلهای تصویری گردآوری شده مربوط به تک دست برنامه های ویدیویی	۲۰	—
۶	قطعه های موسیقی و ویدیو کلیپ های تک دست	۱۲۰	—
۷	مشاهده حضوری تک دست در عروسی	۱۵	—
۸	سایر اسناد و متنها (تحلیل‌ها اخبار و گزارش‌ها)	۲۳	—

آماده انتشار هنرهای زیبا

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، درعین‌حال که می‌تواند محدودکننده باشد، مولد نیز هست و سوژه‌ها را نه صرفاً مطیع، بلکه درگیر در سازوکارهای 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 به‌جای 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، 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 سازوکارهای پنهان مراقبت و کنترل عبور کرده است؛ به‌گونه‌ای که خود سوژه‌ها نیز به بخشی از نظام کنترل بدل می‌شوند (فوکو، ۱۳۹۶، 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، 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 غیرقابل‌مشاهده می‌نماید (فوکو، ۱۳۹۷، ۸۵).

این ساختار نظری به ما امکان می‌دهد تا به‌جای تحلیل صوری یا زیبایی‌شناختی موسیقی، به بررسی روابط قدرت در بطن آن بپردازیم. در پژوهش حاضر، موسیقی تک‌دست به‌مثابه 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. تا پیش از تأسیس رادیو ساری در سال ۱۳۴۹، موسیقی محلی مازندران عمدتاً در فضاهای آیینی چون کشتی لوچو و جشن‌های سنتی به‌کار می‌رفت. ابزارهایی مانند سرنا، نقاره، دهل، کمانچه و دوتار حامل نوعی دانش موسیقایی بومی بودند که در تعامل با نظم محلی، بدنی، و آیینی 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 (آقابرارنیا 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. بدین‌ترتیب، آنچه فوکو «دانش مشروع» می‌نامد، در قالب موسیقی رادیویی بازتولید شد و سازهای 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» (نظیر رسانه‌های رسمی) اعمال قدرت کرد.

در دهه ۱۳۵۰، استودیوهای محلی نظیر «استودیو اِبی» 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 مازندران 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 گفتار » 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، مکان مهمی 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، صفرگلردی، 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 به سوی 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.

مفهوم «سوژگی» نیز در اینجا اهمیت دارد. هنرمندان محلی با پذیرش عناصر نوین و تعامل با گفتمان‌های جهانی، سوژگی خود را بازتعریف کرده‌اند. سوژه موسیقایی دیگر صرفاً تابع سنت نیست، بلکه میان سنت، رسانه و بازار در نوسان است. مصاحبه‌ها حاکی از آنند که: «*بعضی‌ها از خواننده‌ها و آهنگسازها الان فقط قصدشون این هست که موسیقی تک‌دست رو با موسیقی پاپ فارسی به ویژه با ریتم خلیجی تلفیق کنند» مشارکت کننده ۷.* این تلفیق، نه‌تنها بازنمایی گفتمان مدرن موسیقی است، بلکه نشانگر چگونگی شکل‌گیری سوژه‌هایی 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، سوژگی و مقاومت دانست؛ گفتمانی که از طریق ناپیوستگی‌های تاریخی، ابزارهای فناورانه، 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 یا رقص تک دست ، 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 ورقص تک دست را مشاهده کرده است چنین می‌گوید:

> *«این رقص‌ها مربوط به منطقه نور و چمستان است و از زمانی که اُرگ یاماها تحت عنوان عربی در سال ۱۳۶۴ باب شد در بخشی از جشن‌ها و عروسی های منطقه نور و چمستان فراگیر شد جوانان به صورت خیلی محدود حرکت کشتی را بر روی این موسیقی اجرا می کردند و واین تغییرات با ارگ مدل یاماها ۱۰۰۰ تا الان که یاماها ۵۰۰۰ دارم ادامه پیدا کرده است. ما در سال ۱۳۶۸ نوار کاست ضبط می کردیم . موسیقی ما بیشتر با دست راست بر روی کیبورد اجرا می شد و دست چپ کمتر کاربرد داشت ما بیشتر به عنوان نوازنده چون گوشی کار کردیم و هر چیزی را بشنویم می زنیم ما بدون هیچ تمرینی یهویی میتونیم برنامه اجرا کنیم. افکت های صدای سنتور، نی، ویلن، سنتور، زنبوری و بندری خیلی پرکاربرد است خواننده می خواند و من میزنم. اولش صفر گلردی بود که این حرکت تک دست را باب کرد. خواننده‌های تاثیر گزار اولیه تک دست جهانبخش کرد، قدرت رزاقی، مجتبی توکلی، گت آقا حسینی بودند. نوازنده های تاثیر گزار کیبورد هم خودم عارف*

عابدی، روزبه کرد در نوشهر رحمت احمدی در چمستان بودند. اجرای موسیقی ما در جشن ها تا دهه ۱۳۸۰ با محدودیت همراه بود و همیشه که مامورها می‌آمدند مجبور بودیم پنهان شویم. کارهای اولیه ما برای طبیعت و عاشقانه بود و کم کم بگیر و بزن های جدید شروع شد. تفاوت دروم و تک دست این است که، تک دست آرام تر است و یکی در میان دست می زنند و دروم از لحاظ سرعت سریع تر است. بخش هایی از تک دست 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 کجوردر غرب مازندران رواج یافت، ابتدا بخشی از آیین‌های پهلوانی و مناسک کشتی محلی بود. براساس 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 آن که 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:

«سَبک دروم جهانیه ای لال صِحبَت [...]
دروم بَخار ۱۸۰ تی چرخش دا
براره قربون
کلاسه قربون
تِنی دروم جنجالیه وسط میدون
لَنگَر هاده مرد وَچه 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 کُشتی‌گری» نیز داده می‌شد. این ملودی در مراسم عروسی و هنگام کشتی محلی ـ که در برخی نقاط با نام‌های

آماده انتشار هنرهای زیبا

«تک‌تیشت» یا «چک‌تیش» شناخته می‌شود ـ اجرا می‌گردید. 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»[۲] با اجرای ملودی‌ای به نام «دورون» ـ که با ریتمی تندتر نسبت به آغاز کشتی نواخته می‌شد ـ 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 یزدان یزدانی نیز این رقص را ادامه‌ای از حرکات «کشتی نوری» می‌داند (آقابرارنیا گودرزی، ۱۳۹۴، ۳۳).

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 رجزخوانی و حرکت‌های نمایشی، حریف خود را فرامی‌خواندند. همچنین این حرکات در پایان فصل برداشت محصولات کشاورزی، به‌منظور شکرگزاری دسته‌جمعی، اجرا می‌شد (clip_mazani, 2024).

به این دلیل که کشتی گیله‌مردی و لوچو به عنوان 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 هرکس پیروز شود یک گره به آن می‌بندد*»(مقدسی، ۱۳۸۵، ۵۴۶).

دومین ابژه، رقص تک‌دست است که به‌عنوان ابزاری برای نمایش مهارت بدنی کشتی‌گیران تلقی می‌شود: *«پهلوان در حالی که دو دست خود را به هوا می‌برد، پاهایش را به صورت 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 (ع) است؛ به‌گونه‌ای که «کشتی‌گیران با تعظیم در چهار جهت میدان به قبله و حرم امام رضا (ع) 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).*

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 آن که 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 مصاحبه شوندگان؛ «برای گوش دادن اینا رو موبایل آدم قانع نمی‌کنه، باید بره رو اسپیکر... باندای بزرگتر... صداش 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 مردم پسند 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 «دُرون» در بستر آیینی، زبانی و فرهنگی

واژه‌ی «دُرون» 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 به‌کار 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، «دُرون» همچنان در کنش‌های جمعی حضور دارد و ردپایی از گذشته‌های دور را در خود نگه می‌دارد.
نخستین ابژه در این گفتمان، خود واژه‌ی «دُرون» 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 به‌کار می‌رود، اما تحلیل تبارشناسانه نشان می‌دهد که خاستگاه آن در واژه‌ی «دَرَنْن» در سنت زرتشتی ریشه دارد؛ واژه‌ای که به معنای نذر، سهم مقدس، یا نان آیینی است که در آیین یسنا و یَشت‌دَرون‌ها تقدیم ایزدان می‌شد (Boyce & Kotwal, 1971; Choksy, 1995).
در این زمینه، «درون» ابژه‌ای می‌شود که دو جهان را به‌هم پیوند می‌دهد: جهان مینوی ـ از طریق نذر و تقدیم به ایزدان ـ و جهان زمینی ـ 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 نه‌تنها 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 & Boyd, 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 یَشت‌درون، نقش رابط میان زمین و آسمان را ایفا می‌کند؛
۳) و حتی شخص مشارکت‌کننده در کشتی محلی، که ندانسته اما مؤثر، آیینی با ریشه‌ی 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 «زنده باد 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، درحالی‌که برخی دیگر آن را فاقد انسجام حرکتی توصیف کرده و از اصطلاحاتی چون «جفتک‌پراکنی» 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 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» نشان‌دهنده‌ی جایگاه ویژه‌ی این مفهوم در بایگانی فرهنگی مازندران است. دومین ابژه، رقص دروم است که در این گفتمان، نه‌تنها 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 بازتولید 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 نشان‌دهنده‌ی 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- براساس پژوهش آقابرارنیاگودرزی (۱۳۹۷) اجرای موسیقی مازندران تحت گفتمان مردانه‌شدن موسیقی قرار گرفته و زنان فرصت کمتری در اجرای موسیقی یافته‌اند .

> *«دخترا توی این فن پیچ ها ممکنه که طرفدار اینا باشن... تو کامنت ها میخونین... واکنش دخترا چیه مثلا، 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 واینستاگرام 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 «رقصهٔ رجال وعنیفهٔ 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.

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 محافظه‌کار 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 مچون 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 که در آن، موسیقی تک‌دست از طریق شبکه‌های اجتماعی و ابزارهای نوین ضبط و پخش، بار دیگر در سطح اجتماعی و فرهنگی بازتولید 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 ـ از نوجوانان تا کاربران شبکه‌های اجتماعی ـ به‌گونه‌ای متفاوت معنا می‌شود.

موسیقی تک‌دست، برخلاف جایگاه اولیه‌اش به‌عنوان 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 نوظهور هستند.

در پاسخ به سؤال محوری تحقیق، 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 به‌عنوان 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.

فهرست منابع

آقابرارنیا گودرزی، جعفر (۱۳۹۴). بررسی موسیقی منطقه کجور استان مازندران [پایان‌نامه کارشناسی ارشد]. دانشگاه هنر ایران، تهران.

آقابرارنیا گودرزی، جعفر (۱۳۹۷). قضاوت‌های ذوقی موسیقی: بررسی اجراکنندگان موسیقی مازندران [پایان‌نامه کارشناسی ارشد]. مؤسسه آموزش عالی سبز آمل، آمل.

جهانگیری، علی‌اصغر (۱۳۶۷) کندلوس تهران: مؤسسه فرهنگی جهانگیری.

حجاریان، محسن (۱۳۹۵) مردم‌شناسی و موسیقی (گزیده مقالات ۱۸۸۸–۱۹۹۵) تهران: کارنامه.

زیورعالم، احسان (۱۴۰۰، ۲۵ آبان) داستان ویدئو روزنامه فرهیختگان.
https://farhikhtegandaily.com/news/63727/داستان-ویدئو .

سلطانی لرگانی، محمود (۱۳۸۷) کجور: تاریخ، فرهنگ و جغرافیای منطقه کجور مازندران تهران: آرون.

دانای علمی، جهانگیر (۱۳۸۵) موسیقی در آیین مهر و نقش سازها در کشتی‌های گیلان و مازندران (۲) مقام موسیقایی، (۳۱)، اسفند ۱۳۸۴ – فروردین ۱۳۸۵.

دانای علمی، جهانگیر (۱۳۹۶) موسیقی کار و زندگی در غرب مازندران.

رحمتی، محمدمهدی و عباس‌زاده، مرتضی (۱۳۹۴) توانمندی‌های ورزش روستایی، توسعهٔ محلی و مشارکت اجتماعی (مورد مطالعه: کشتی گیله‌مردی) توسعه محلی (روستایی–شهری)، ۷(۱)، ۵۹–۷۸. https://doi.org/10.22059/jrd.2015.58434 .

عالمی، محمدابراهیم (۱۳۹۸) ترانه‌های دهه پنجاه مازندران ساری: نشر نت.

عباسی دوگلسرا، علیرضا (۱۳۹۷) تدوین برنامه راهبردی توسعه ورزش کشتی گیله‌مردی در استان مازندران و گیلان.
فاطمی، ساسان (۱۳۸۱) موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران: مسئله‌ی تغییرات تهران: ماهور.
فاطمی، ساسان (۱۳۹۲) پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران: تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند تهران: ماهور.
فوکو، میشل (۱۳۸۸). اراده به دانستن. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. تهران: نشر نی.
فوکو، میشل (۱۳۹۳). تئاتر فلسفه: گزیده‌ای از درس‌گفتارهای کوتاه، نوشت‌ها، گفت‌وگوها و.... ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. تهران: نشر نی.
فوکو، میشل (۱۳۹۶). مراقبت و تنبیه: تولد زندان. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. تهران: نشر نی.
فوکو، میشل (۱۳۹۷). نقد چیست؟ و پرورش خود. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. تهران: نشر نی.
کرمانی، شاهرخ و ملکی، احمد (۱۳۷۴) موسیقی مازندران [نوار صوتی شماره یک، قسمت «ب»] به کوشش جهانگیر نصری اشرفی. تهران: انجمن موسیقی ایران.
کجوری، محمد (۱۴۰۳) آهنگ مازنی دروم فضا موزیک/https://fazamusic.com/artist .محمد–کجوری.
مقدسی، ابوعبدالله محمد بن احمد (۱۳۸۵) احسن‌التقاسیم فی معرفه‌الاقالیم. ترجمه علینقی منزوی. سمنان: انتشارات کومش.
ملک‌پور، احمد (۱۳۹۸) مصاحبه در مورد موسیقی پاپ مازندرانی [آرشیو جعفر آقابرارنیا گودرزی].
ملک‌محمدی، غلامحسین (۱۳۶۴) ورزش‌های سنتی، بومی و محلی تهران: انتشارات کمیته ملی المپیک.

Aerpatastan and Nirangastan, translated by Shapurji Edalji Bulsara. (1915). *Aērpatastān and Nīrangastān*. Bombay.
Akturan, U. (2009). A review of cyber ethnographic research: A research technique to analyze virtual consumer communities. *Boğaziçi Journal*, *23*(1–2), 1–18.
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.

آماده انتشار هنرهای زیبا

clip_mazani. (2024, April 10). *رقص دورون [Dance of Dorun]* [Instagram Reels]. Retrieved from https://www.instagram.com/clip_mazani/

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

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

Jamasp-Asa, K. J. (1918). On the symbolism of the darun. In *The Dastur Hoshang Memorial Volume* (pp. 201–205). Bombay.

Jamasp-Asa, K. M. (1985). On the *Drôn* in Zoroastrianism. *Acta Iranica*, *24*, 335–356.

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

Sanjana, P. (1894). *Nirangistan*. Bombay: [Manuscript no. HJ].

shomal_music. (2022). *رقص مازندرانی تینا — اتا دلبر دارمه مثل کوتر دتر بمیرم [Raghs-e Mazandarani Tina]* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/shorts/REA6YzhFruk

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

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, 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 Rearticulation:**
   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 debates on authenticity and cultural dilution.
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

which 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: Tak-Dast music, Mazandaran music, genealogy, gender discourse
.

آماده انتشار هنرهای زیبا

---

[۱] Digital Ethnography

[۲] در منطقه ی کجور سازِنچی عنوانی است که به نوازندگان سرنا اطلاق می شود.