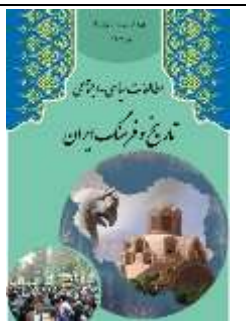
Journal Website

Article history:
Received 24 May 2026
Revised 24 October 2026
Accepted 31 October 2026
Initial Publication 07 November 2026
Final Publication 22 November 2026

Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History

Volume 5, Issue 3, pp 1-13



A Genealogy of Sonic Discourse in Iranian Vocal Music with an Emphasis on Gender within the Framework of Foucault's Theory of "Knowledge–Power–Regime of Truth" (From the Pahlavi Era to the Contemporary Period)

Ali. Tarighat[1*], Hassan. Bolkhari Ghehi[2], Mahsa. Khouyi[3]

[1] PhD Student in Art Research, Department of Art, Kish International Campus, University of Tehran, Tehran, Iran
[2] Professor, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, Central Campus, University of Tehran, Tehran, Iran
[3] Assistant Professor, Department of Music, Faculty of Art, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran

*** Corresponding author email address**: alitarighat.work@gmail.com

A r t i c l e I n f o

Article type:
Original Research

How to cite this article:
Tarighat, A., Bolkhari Ghehi, H., & Khouyi, M. (2026). A Genealogy of Sonic Discourse in Iranian Vocal Music with an Emphasis on Gender within the Framework of Foucault's Theory of "Knowledge–Power–Regime of Truth" (From the Pahlavi Era to the Contemporary Period). *Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History*, *5*(3), 1-13.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

A B S T R A C T

Vocal music, like poetry, is rooted in the inner creative disposition of human beings and has often been conceptualized as an aesthetic phenomenon independent of power relations. With the advent of modernity beginning in the Qajar period, the introduction of visual and auditory media into Iran during the Pahlavi era, and the macro-level policies of institutions responsible for music during the Islamic Republic period, it appears that music in Iran has been directly influenced by power-driven policies and has become an instrument for the production of social identity in accordance with dominant models of governance. The present study adopts a qualitative approach and, drawing on Foucauldian genealogy and the theoretical framework of "knowledge–power–regime of truth," with particular emphasis on the role of gender in Iranian vocal music, seeks to answer the following central question: Why have institutions of power separated the "gender of the singer" from the "gender of the singing voice," and what role has this disjunction played in shaping the identity of auditory culture in Iran? The findings indicate that Iranian vocal music, beyond its musical and artistic form, has been transformed under the influence of institutions of power into a gendered, dualistic discourse. In pursuit of their desired sonic function, institutions of power have disregarded gender, with the result that the authentic identity of Iran's auditory culture has not been formally recognized. The significance of this study lies in examining music through the analytical lens of power studies.

Keywords: *vocal music, genealogy, gender, modernity, institutions of power*

EXTENDED ABSTRACT

Iranian vocal music, like poetry, is deeply rooted in human expressive capacities and has historically functioned as one of the principal vehicles through which emotion, cultural memory, and collective identity are articulated. Within the system of traditional Iranian music, vocal performance occupies a central position and is closely connected to the modal organization of the dastgah system, as well as to poetic language, performance context, and the expressive capacities of the human voice. Vocal music is not reducible to written notation, because its constituent elements include poetic or verbal text, musical structure, performance space, and the embodied voice of the performer (Pourhosseini, 2005). Moreover, the concept of avaz in Iranian music refers both to particular modal branches and, in a broader sense, to a form of melodic vocal expression whose realization depends substantially on the interpretive and aesthetic capacities of the singer or instrumentalist (Setayeshgar, 2012). Despite this complexity, conventional historiographies of music have frequently treated vocal music primarily as an autonomous aesthetic phenomenon, relatively detached from social and political relations. Such a perspective, however, is insufficient for explaining the transformation of musical listening practices in modern Iran, particularly from the late Qajar period onward. The gradual expansion of Western musical influences, the emergence of new technologies of sound reproduction, the institutionalization of radio and television, and the establishment of governmental organizations responsible for cultural production contributed to the formation of new auditory patterns in Iranian society. These changes gradually distanced musical listening culture from some of its earlier cultural and artistic foundations and reoriented public taste toward newly institutionalized forms of musical consumption (Mirzaei & Shahroudi, 2023a, 2023b). From this perspective, auditory culture may be understood not merely as a passive accumulation of sounds but as a socially organized field in which repeated forms of listening, musical preference, and sonic legitimacy are shaped through cultural interaction, institutional intervention, and historical transformation. Accordingly, this study approaches Iranian vocal music not simply as an artistic form but as a discursive field in which power, gender, technology, and cultural identity intersect.

Previous studies of Iranian vocal music have largely concentrated on musical structure, modal organization, performance techniques, vocal ornamentation, improvisation, and the relationship between poetry and melody. A major strand of scholarship has examined the compatibility of Persian prosody with vocal phrasing, the structural relation between poetic meter and melody, and the role of vocal music in mediating the semantic and emotional dimensions of poetry. The relationship between poetry and vocal music has long been recognized as a defining feature of Iranian musical culture, particularly because vocal performance relies heavily on the interaction of linguistic meaning, rhythmic structure, melodic movement, and interpretive delivery (Dehlavi, 1998; Samim & Khezraei, 2005). Alongside this body of research, another group of studies has focused on music policy and the institutional regulation of music in contemporary Iran. Such studies demonstrate that music policymaking has not remained stable but has repeatedly been redefined according to changing ideological, administrative, and cultural priorities. Analyses of post-revolutionary cultural policy have emphasized institutional multiplicity, inconsistencies among decision-making bodies, and tensions between official policy and existing cultural practices within society (Eslami & Taji, 2019). Similarly, studies on policymaking in music have shown that cultural institutions play an active role in regulating production, circulation, legitimacy, and access to different forms of musical expression (Malekan & Moazen, 2015; Mirkhandan, 2015). Research on women and traditional music has also highlighted the importance of gender representation and the changing cultural

position of female performers, demonstrating that women's presence in music has been historically mediated through broader cultural norms and institutional expectations (Ghaffari-Nasab & Refahat, 2019). Nevertheless, a significant gap remains in the existing literature. Most previous studies have examined either musical form, cultural policy, gender representation, or historical development separately, whereas the present research seeks to bring these dimensions together through a Foucauldian genealogical analysis of the sonic field. In particular, it asks why institutions of power may separate the gender of the singer from the gendered meanings carried by the singing voice, and how this separation contributes to the formation of auditory and musical identity in Iran.

Methodologically, the study adopts a qualitative and applied research design based on documentary and library-based analysis of scholarly articles, books, historical materials, and existing research related to Iranian vocal music, gender, cultural policy, and Foucauldian theory. Its principal analytical framework is Michel Foucault's genealogy, particularly his understanding of the interrelationship among knowledge, power, discourse, and regimes of truth. Genealogy is useful because it does not assume that cultural practices develop through a continuous or neutral historical progression; rather, it investigates the contingent conditions, institutional struggles, exclusions, and discursive mechanisms through which particular forms of knowledge and practice become normalized. Foucault's conception of power rejects the idea that power is concentrated exclusively in a sovereign or centralized institution. Instead, power circulates through social relations, discourses, institutions, categories, and practices, producing subjects and defining the boundaries of acceptable knowledge (Fattahi, 2008; Ghaderzadeh et al., 2012). From this perspective, knowledge and power cannot be understood separately, because knowledge is always embedded in relations of power, while power produces and organizes legitimate forms of knowledge (Bakhshayesh Ardestani, 2009). The notion of the regime of truth is especially significant for the present study because it refers to the systems through which societies distinguish legitimate from illegitimate statements, recognized from unrecognized knowledge, and acceptable from unacceptable forms of representation. Foucauldian genealogy therefore provides a means of examining how the sonic field is historically constituted and how certain voices, timbres, performance styles, and gendered modes of expression become audible, legitimate, or publicly permissible in particular historical periods (Akbari, 2014; Ghaderi, 2011; Ozdanlou, 2006). Applied to vocal music, this framework makes it possible to interpret the voice not as a purely natural or aesthetic phenomenon, but as a discursively organized and institutionally regulated object whose meanings are constantly reconstructed.

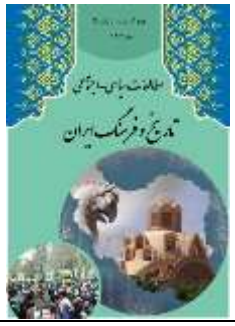
The analysis identifies the Pahlavi period as one distinct regime of truth centered on modernization, cultural transformation, and the reorganization of auditory experience. From the establishment of modern media institutions to the expansion of radio, television, gramophone recordings, and studio technologies, new mechanisms emerged for producing, reproducing, and distributing sound on a mass scale. These technologies detached the voice from the immediate body and performance setting, allowing vocal performances to circulate independently and repeatedly within public space. Such transformations facilitated the emergence of new listening habits and contributed to the expansion of hybrid forms that combined Iranian musical materials with Western orchestration, melody, and performance practices (Mirzaei & Shahroudi, 2023a). During this period, radio became one of the most influential institutions in the construction of public musical taste, and a substantial proportion of broadcast music was shaped by Western or Westernized forms (Abbasi, 2005). Consequently, institutional conceptions of "good" or "modern" music became increasingly associated with orchestral arrangements,

studio production, and modernized modes of performance. Gender was incorporated into this process through the reconfiguration of the female singing voice. Technologies of recording and broadcasting enabled women's voices to move from relatively restricted domestic or private spaces into a wider public sphere, but this increased visibility did not necessarily produce autonomous female subjectivity. Rather, female vocal identity was reconstructed within the ideological framework of modernization. The modern female singer became a cultural image through which notions of civility, progress, elegance, and modern femininity could be represented. At the same time, gendered stereotypes remained active, often associating women with care, emotional reassurance, domestic security, tenderness, and affective stability (Bahrami, 2007). The case examined in the study, "Shab Bud, Biaban Bud, Zemestan Bud," illustrates how an imported melodic framework, a male-authored textual structure, a female voice, studio technology, and national radio could be assembled into a new sonic object whose repeated circulation helped normalize a modern auditory identity.

The contemporary post-revolutionary period represents a different regime of truth in which sonic legitimacy becomes increasingly connected to religious, ideological, and ritual functions. In the years following the 1979 Revolution and during the Iran–Iraq War, official cultural institutions increasingly privileged forms of vocal expression linked to collective mourning, religious devotion, revolutionary memory, and ritual performance. Maddahi, or religious eulogy and lamentation, became one of the most visible and institutionally supported forms of vocal culture, and its circulation through radio, television, recorded media, and later the internet contributed to the formation of new public listening patterns. As competition among religious groups and performers expanded, maddahi increasingly incorporated diverse melodic resources and adapted its textual and musical forms to changing audience expectations (Zamani, 2022). In this context, the legitimacy of sound was redefined through religious and moral criteria, while certain forms of female public singing were placed outside officially sanctioned auditory boundaries. Music policymaking during this period also reflected broader normative distinctions between acceptable and unacceptable musical practices, particularly regarding forms believed to weaken religious commitment or encourage morally undesirable conduct (Malekan & Moazen, 2015). Gender therefore remained central, but its discursive organization changed. Whereas the earlier modernizing regime had publicly mobilized the female voice as part of a project of modern femininity, the contemporary regime frequently mobilized feminine affect without the physical presence of the female singer. In this process, male religious performers may adopt melodies historically associated with female popular singers, combine them with religious texts, and reproduce emotional qualities conventionally coded as feminine, such as lamentation, vulnerability, mourning, tenderness, and supplication. Such practices reveal a disjunction between the biological or social gender of the performer and the gendered affective identity of the voice. The resulting phenomenon can be understood as a form of discursive cross-coding in which male voices carry feminized emotional structures while remaining fully legitimate within a religiously sanctioned public sphere. This demonstrates how power does not simply suppress sound; it reorganizes, redistributes, recontextualizes, and legitimizes it according to the requirements of a particular regime of truth.

The study concludes that technologies of sound recording, reproduction, and dissemination have played a constitutive rather than merely technical role in the genealogy of Iranian vocal music. From gramophone records and radio broadcasting to contemporary digital studios and online media, sound technologies have enabled the voice to be detached from its original body, location, and performance

context and to be reinserted into new ideological, cultural, and institutional frameworks. This process has made it possible for vocal material to acquire meanings that are not necessarily identical to the social identity, gender, or original context of the performer. The comparison between the Pahlavi and contemporary periods shows that gendered vocal identity has repeatedly been reconstructed according to changing political and cultural priorities. In the earlier period, institutional modernization facilitated the public circulation of the female voice and incorporated it into a discourse of modern femininity, while in the contemporary period, public sonic legitimacy has increasingly favored religiously coded male performance capable of reproducing forms of affect historically associated with feminine lamentation and popular song. In both cases, the decisive issue is not simply who sings, but how institutions define the legitimate function of the voice. The genealogy of Iranian vocal music therefore reveals a persistent separation between the gender of the performer and the gendered cultural meaning of the sound. This separation allows institutions to appropriate specific sonic qualities while regulating the bodies from which such qualities are permitted to emerge. Consequently, auditory culture cannot be understood as a neutral reflection of artistic preference; it is a historically produced field in which technology, institutional power, gender, collective memory, and cultural legitimacy interact. Studying Iranian vocal music from this perspective thus means examining the mechanisms through which sound becomes embedded in cultural memory, transformed into an instrument of identity formation, and repeatedly redefined within competing regimes of truth.



مطالعات سیاسی–اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران

دوره ۵، شماره ۳، صفحه ۱۳-۱

وبسایت مجله

تاریخچه مقاله
دریافت شده در تاریخ ۳ خرداد ۱۴۰۵
اصلاح شده در تاریخ ۲ آبان ۱۴۰۵
پذیرفته شده در تاریخ ۹ آبان ۱۴۰۵
اولین انتشار در تاریخ ۱۶ آبان ۱۴۰۵
انتشار نهایی در تاریخ ۱ آذر ۱۴۰۵

تبارشناسی گفتمان صوتی در موسیقی آوازی ایران با تاکید بر جنسیت در چهارچوب نظریه «دانش–قدرت–رژیم حقیقت» فوکو (از پهلوی تا معاصر)

علی طریقت[۱*]، حسن بلخاری قهی[۲]، مهسا خویی[۳]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه تهران، تهران، ایران
۲. استاد، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، پردیس مرکزی دانشگاه تهران، تهران، ایران
۳. استادیار، گروه موسیقی، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

[*]ایمیل نویسنده مسئول: alitarighat.work@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله
پژوهشی اصیل

نحوه استناد به این مقاله:
طریقت، علی.، بلخاری قهی، حسن.، و خویی، مهسا. (۱۴۰۵). تبارشناسی گفتمان صوتی در موسیقی آوازی ایران با تاکید بر جنسیت در چهارچوب نظریه «دانش-قدرت-رژیم حقیقت» فوکو (از پهلوی تا معاصر). *مطالعات سیاسی-اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران*، ۵(۳)، ۱۳-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

چکیده

موسیقی آوازی، همانند شعر، در قریحه درونی انسان ریشه داشته و اغلب فارغ از مناسبات قدرت به عنوان پدیده‌ای زیبایی‌شناختی تعریف شده است. با آغاز عصر مدرنیته از دوران قاجار، ورود رسانه‌های دیداری و شنیداری به ایران در دوران پهلوی و سیاست‌های کلان نهادهای متولی موسیقی در دوران جمهوری اسلامی، به نظر می‌رسد موسیقی در ایران، به طور مستقیم تحت تاثیر سیاست‌های قدرت، به ابزاری برای تولید هویت در جامعه براساس الگوهای حاکمیت بدل شده است. پژوهش حاضر از نوع مطالعات کیفی بوده که با تکیه بر تبارشناسی فوکو و نظریه «دانش-قدرت-رژیم حقیقت» با تاکید بر نقش جنسیت در موسیقی آوازی ایران در پی پاسخ به این سوال اصلی است که چرا نهادهای قدرت، «جنسیت خواننده» را از «جنسیت آواز» جدا کرده و این گسست چه نقشی را در هویت فرهنگ شنیداری در ایران ایفا می‌کند؟ یافته‌ها نشان می‌دهد که موسیقی آوازی در ایران، فراتر از فرم موسیقایی و هنری آن، تحت تاثیر نهادهای قدرت، به گفتمانی دوگانه با جنسیت تبدیل شده و نهادهای قدرت در پی رسیدن به کارکرد صوتی موردنظر، جنسیت را نادیده گرفته و هویت واقعی فرهنگ شنیداری به رسمیت شناخته نشده است. ضرورت این پژوهش را می‌توان در بررسی موسیقی از دریچه مطالعات قدرت دانست.

کلیدواژگان: *موسیقی آوازی، تبارشناسی، جنسیت، مدرنیته، نهاد قدرت*

مقدمه

به‌طور کلی، هنر آواز و به دنبال آن موسیقی آوازی، همانند شعر، ریشه در قریحه درونی و فطری انسان داشته و انسان از طریق ادای اصوات به شکل آوازی، احساسات خود را بروز می‌دهد. آواز در ردیف موسیقی سنتی ایرانی، زیرمجموعه‌ای از دستگاه‌های موسیقی ایرانی بوده و شامل پنج آواز می‌شود که چهار آواز با نام‌های ابوعطا، دشتی، افشاری و بیات ترک در دستگاه شور و آواز بیات اصفهان در دستگاه همایون است. آواز در معنای عام، همان سرود، آهنگ و نغمه موزونی است که با زیر و بمی معین از گلوی انسان یا از نواختن سیم انواع سازها تولید می‌شود. وزن خاصی نداشته و اجرای آن به ذوق خواننده و یا نوازنده بستگی دارد. (Setayeshgar, 2012) موسیقی آوازی نوشتاری نبوده، اما عناصر تشکیل‌دهنده آن را می‌توان از یکدیگر تفکیک نمود که شامل: شعر یا متن، موسیقی، فضای اجرا و صدای انسان است. (Pourhosseini, 2005) موسیقی آوازی اغلب در تاریخ‌نگاری هنر، فارغ از مناسبات قدرت، به‌عنوان پدیده‌ای زیبایی‌شناختی تعریف شده است. از طرفی، فرهنگ مجموعه‌ای از ارزش‌ها، باورها و رفتارهای اجتماعی در جامعه بوده و تعاملات اجتماعی مردم جامعه را شکل می‌دهد که از اقسام آن می‌توان به فرهنگ شنیداری اشاره کرد. به عبارتی، «فرهنگ شنیداری به هر آنچه که در پیوند با حس شنوایی و شامل تکرار صوت یا اصوات خوشایند یا ناخوشایند در یک جامعه باشد، اطلاق می‌شود.» (Mirzaei & Shahroudi, 2023b) و فرهنگ شنیداری موسیقی نیز به‌عنوان زیرشاخه‌ای از فرهنگ شنیداری جامعه، به موسیقی ارائه‌شده در جامعه گفته می‌شود که لزوماً برگرفته‌شده از ریشه‌های فرهنگی آن نبوده و در اثر تکامل و تبادل فرهنگی میان اقوام در طی تاریخ تغییراتی در آن اتفاق افتاده است که به نظر می‌رسد با ورود به دوران مدرنیته، به‌خصوص از دوران ناصری در ایران، فرهنگ شنیداری موسیقی، تحت تأثیر موسیقی غرب قرار گرفته و به مرور زمان به آن گرایش یافته است. (Mirzaei & Shahroudi, 2023a) هم‌زمان با موج تجددگرایی و مدرنیته و ظهور رسانه‌های دیداری و شنیداری در دوره پهلوی و همچنین سیاست‌گذاری‌های کلان فرهنگی در عرصه موسیقی در دوران جمهوری اسلامی، به نظر می‌رسد که موسیقی در ایران به‌طور مستقیم تحت تأثیر سیاست‌های قدرت در حوزه موسیقی قرار داشته و به‌طور کلی شاید بتوان گفت که رسانه‌های رسمی نظام قدرت اعم از رادیو، تلویزیون و سایر نهادهای متولی موسیقی از دوران قاجار تا به امروز، سعی در تبدیل موسیقی به ابزاری برای تولید هویت در جامعه براساس الگوهای حاکمیت و قدرت داشته‌اند، در حالی که صدا و موسیقی در هر جامعه با داشتن خاستگاه فرهنگی می‌تواند بازتاب‌دهنده هویت ملی و فرهنگی جامعه باشد. این پژوهش با تکیه بر آراء میشل فوکو از منظر تبارشناسی و نظریه «دانش-قدرت-رژیم حقیقت» و تأکید بر جنسیت در اجرای موسیقی آوازی در ایران در پی پاسخ به این سؤال اصلی است که چرا نهادهای قدرت، «جنسیت خواننده» را از «جنسیت آواز» جدا می‌کنند؟ و این گسست چه نقشی را در هویت فرهنگ شنیداری و موسیقایی در ایران ایفا می‌کند؟

پیشینه تحقیق

با بررسی پژوهش‌های مرتبط با موضوع حاضر، به نظر می‌رسد تاکنون پژوهش‌های متعددی در حوزه موسیقی آوازی ایران با موضوعاتی در زمینه ساختار موسیقایی و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی آواز در ایران و همچنین شیوه اجرای آوازها صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به کتاب سرگذشت موسیقی ایران نوشته روح‌الله خالقی (۱۳۳۳) اشاره کرد. خالقی در این کتاب، آواز را یکی از مهم‌ترین ابزارهای بیان موسیقی دستگاهی در ایران معرفی کرده و با بررسی تاریخ تحول موسیقی در ایران، به جایگاه آواز در دستگاه‌های موسیقی اشاره می‌کند. محمدتقی مسعودیه نیز در پژوهش‌هایی با موضوع موسیقی‌شناسی قومی، ویژگی‌های ساختاری موسیقی ایرانی و موسیقی قومی را مورد بررسی قرار داده و با تحلیل ردیف موسیقی ایرانی در مطالعات خود به اهمیت اجرای بداهه در موسیقی آوازی ایرانی اشاره کرده است. داریوش صفوت و نلی کارن (۱۳۴۵) در کتاب موسیقی ملی ایران، که تحت نظارت شورای بین‌الملل و موسیقی یونسکو در پاریس به چاپ رسیده است، به نقش

استاد-شاگردی در انتقال ردیف موسیقی ایرانی و فنون آوازی اشاره کرده و آواز ایرانی را علاوه بر دارا بودن الگوهای ملودیک، نظامی فرهنگی و آموزشی می‌داند که به شکل شفاهی انتقال می‌یابد. همچنین هرمز فرهت (۱۹۹۰م.) در کتاب مفهوم دستگاه در موسیقی ایرانی، منتشرشده در دانشگاه کمبریج، به تحلیل ساختار دستگاه‌های موسیقی ایرانی و رابطه آن‌ها با اجرای آواز پرداخته است. در پژوهش‌های معاصر با موضوع آواز ایرانی نیز، بیشتر به جنبه‌های تحلیلی و اجرای آواز از جمله تکنیک‌های تحریر در آواز، رابطه میان شعر و آواز و نقش آن در انتقال احساسات، توجه شده است. پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه نشان می‌دهد که آواز ایرانی علاوه بر ساختار موسیقایی و استفاده از ردیف و دستگاه‌ها، با ادبیات و سنت‌های فرهنگی در پیوند است. پژوهش‌ها در حوزه سیاست‌گذاری موسیقی در ایران دوران معاصر، به‌ویژه پس از انقلاب اسلامی، بیشتر در حوزه مطالعات جامعه‌شناسی هنر و سیاست‌های فرهنگی بوده و موسیقی به‌عنوان حوزه‌ای فرهنگی و اجتماعی که به‌طور مستقیم تحت تأثیر قوانین و نهادهای دولتی قرار دارد، مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این حوزه، روح‌الله اسلامی و سکینه تاجی (۱۳۹۸) در مقاله با عنوان «آسیب‌شناسی سیاستگذاری موسیقی در جمهوری اسلامی ایران» در نشریه سیاستگذاری عمومی، بر تعارض‌ها و کاستی‌های سیاستگذاری موسیقی در ایران تمرکز کرده و تعدد نهادهای تصمیم‌گیرنده در حوزه موسیقی و وجود فاصله میان نهاد رسمی و واقعیت فرهنگی موجود در جامعه را از جمله آسیب‌های آن دانسته‌اند. از سویی، سید حمید میرخندان (۱۳۹۴) در مقاله «مقدمه‌ای بر سیاستگذاری در موسیقی» در نشریه دین و سیاست فرهنگی نیز ضمن بررسی نقش و جایگاه نهادهای رسمی در امر موسیقی و شناسایی کاستی‌های موجود، راهکارهایی را برای جبران نقاط ضعف موجود ارائه می‌دهد. به‌طور کلی، پژوهش‌ها در این حوزه نشان می‌دهد که سیاست فرهنگی در حوزه موسیقی در ایران، ثابت نبوده و در طول زمان بارها براساس تصمیم‌گیری نهادهای موجود بازتعریف شده است. مطالعات در حوزه پیوند شعر و موسیقی نیز عمدتاً بر سه محور اصلی استوار است که شامل: تحلیل ساختاری وزن عروضی شعر و انطباق آن با ریتم و ملودی، مطالعه رابطه میان شعر و موسیقی از منظر تاریخی و نظری و بررسی نقش موسیقی آوازی در بیان معنا و احساس شعر. حسینعلی ملاح (۱۳۶۷) در کتاب با عنوان پیوند شعر و موسیقی، به چگونگی انطباق شعر با موسیقی آوازی پرداخته و بر ضرورت رعایت اصول پیوند میان شعر و موسیقی از طریق شناخت دقیق متن شعر، ساختار هجایی و ویژگی‌های موسیقایی، تأکید می‌کند. قابل ذکر است که در این باب، حسین دهلوی (۱۳۷۷) در مقاله «موسیقی: پیوند شعر و موسیقی آوازی» در نشریه هنر و همچنین در کتابی با عنوان پیوند شعر و موسیقی آوازی در انتشارات ماهور (۱۳۷۹)، نیز به مفاهیمی مشابه کتاب ملاح اشاره کرده است. رضا صمیم و بابک خضرایی (۱۳۸۴) نیز در مقاله با عنوان «نگاهی به پیوند شعر عروضی و موسیقی آوازی ایران» در نشریه معارف، با تحلیل نمونه‌هایی از موسیقی آوازی در دستگاه‌های موسیقی ایرانی و نمونه‌هایی از خوانش اشعار حافظ در دستگاه ماهور، به مطالعه پیوند میان شعر عروضی و موسیقی غیرموزون در ایران پرداخته‌اند. با بررسی پژوهش‌های موجود به نظر می‌رسد تمرکز اصلی در اکثر مطالعات، بر مسئله انطباق صحیح وزن عروضی شعر و ملودی بوده است و به معنا و تجربه ادراکی مخاطب از شعر و موسیقی، توجهی نشده است.

چهارچوب نظری و روش‌شناسی

پژوهش حاضر به شیوه کیفی و از نوع پژوهش‌های کاربردی بوده و اطلاعات از طریق مطالعه مقالات، مستندات موجود و کتاب‌های مرتبط، به‌صورت کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. روش و رویکرد این پژوهش برمبنای «تبارشناسی» (GENEALOGY) میشل فوکو استوار است. فوکو در آثار متأخرش به کمک این مفهوم به بررسی رابطه میان قدرت، دانش و حقیقت پرداخته است. وی از این طریق خصلت قدرت‌محور میان گفتمان‌های حاکم را بسط داده (Ozdanlou, 2006) و سعی در نشان دادن حاکمیت انسان‌ها بر خود و دیگران از طریق برپا کردن رژیم‌های حقیقت دارد. براین اساس، او هیچ رابطه قدرتی را خارج از حوزه دانش ندانسته و هیچ دانشی را نیز خارج از روابط قدرت نمی‌داند. از نظر او در درون یک گفتمان، قدرت و دانش با یکدیگر یگانه بوده و از طریق رژیم حقیقت بر ما تحمیل می‌شوند. (Bakhshayesh

(Ardestani, 2009) رژیم حقیقت نیز نگرشی کلی و جهانی و مستقل از نگرش جوامع مختلف بوده که قدرت و جامعه به سوی آن سوق داده می‌شود. (Ghaderi, 2011) در حقیقت، هسته اصلی تبارشناسی را می‌توان در روابط متقابل میان قدرت و نظام‌های حقیقت یافت. (Akbari, 2014) تبارشناسی در حوزه موسیقی آوازی، به ما این امکان را می‌دهد تا متوجه شویم که چگونه «صدا» در دوره‌های تاریخی تحت تأثیر رژیم‌های حقیقت، هر بار از نو خلق و بازتعریف شده و مسیری تازه یافته است.

موسیقی آوازی و رژیم حقیقت

در اغلب مطالعات هنر و موسیقی‌شناسی، موسیقی آوازی به مثابه پدیده‌ای زیبایی‌شناختی مورد مطالعه قرار گرفته است، به‌گونه‌ای که فارغ از هرگونه مناسبات اجتماعی و سیاسی، به‌عنوان امری طبیعی و بی‌طرف، به آن پرداخته شده است. با این حال، رویکرد تبارشناسانه میشل فوکو این امکان را فراهم می‌کند تا بتوانیم با خوانشی متفاوت موسیقی آوازی را مورد بررسی و واکاوی قرار دهیم. خوانشی که در آن صدا برساخته‌ای گفتمانی تلقی می‌شود. از این منظر، آنچه در هر دوره به‌عنوان صدای مطلوب، مشروع و یا قابل شنیدن در عرصه عمومی مورد پذیرش قرار می‌گیرد، باید در چهارچوب «رژیم‌های حقیقت» شکل گیرد. رژیم‌هایی که حدود گفتار، شنیدار و بازنمایی را از طریق شبکه‌ای از روابط قدرت تعیین می‌کنند. بر طبق نظریه میشل فوکو، «رژیم حقیقت» در هر جامعه، روابط میان قدرت و دانش در آن جامعه را بیان می‌کند. (Ghaderzadeh et al., 2012) و هر جامعه‌ای رژیم خاص خود را داشته و حقیقت خارج از قدرت نیست. در نتیجه، حقیقت محصول مناسبات قدرت و دانش بوده که سبب شکل‌گیری چهارچوب‌های فهم، باور و پذیرش اجتماعی می‌شود. به اعتقاد فوکو، روابط قدرت در همه انواع ارتباطات جامعه به شکلی درونی وجود دارد، بنابراین روابط انسانی را باید براساس روابط قدرت مورد واکاوی و تفسیر قرار داد. (Ghaderzadeh et al., 2012) از آنجایی که موسیقی در ایران به‌طور مستقیم تحت تأثیر سیاستگذاری نهادهای گوناگون شکل و جهت می‌گیرد، بر این اساس می‌توان گفت صدا و موسیقی آوازی، یک امر خنثی و طبیعی نبوده، بلکه حاصل یک رژیم حقیقت است که در آن نهادهای قدرت، تعیین‌کننده جنسیت و کیفیت صدا هستند. نهادها همان قراردادهای ابداع‌شده توسط انسان بوده که سبب ساختارمند شدن کنش‌های انسانی می‌شوند. (Eslami & Taji, 2019) در ادامه، موسیقی آوازی در عصر پهلوی و عصر معاصر به‌عنوان دو رژیم حقیقت متفاوت از یکدیگر، مورد واکاوی قرار گرفته شده است:

الف) رژیم حقیقت در عصر پهلوی (حقیقت مدرن‌سازی)

از دوره پهلوی اول تا انقلاب سال ۵۷ با شکل‌گیری مراکز تولید و ارائه موسیقی، ظهور رسانه‌های دیداری و شنیداری همچون رادیو و تلویزیون، به‌تدریج الگوهای شنیداری جدیدی در جامعه ایرانی شکل گرفت که از الگوهای سنتی گذشته فاصله گرفته و زمینه برای شکل‌گیری و توسعه گونه‌ای از موسیقی که از تلفیق موسیقی ایرانی و غربی بود، فراهم آمد و بدین ترتیب با روی کار آمدن جریان‌های مرتبط با تجددگرایی در سطح جامعه، تأثیرپذیری از الگوهای غربی افزایش یافته و سبب تغییر در شیوه‌های تولید و عرضه آثار موسیقایی شد و به‌تدریج این تحولات فرهنگی در دوره پهلوی دوم با تأسیس مراکزی با هدف حفظ و اشاعه موسیقی به شکل آشکارتری نمود یافت. (Mirzaei & Shahroudi, 2023a) در این دوران بخش اصلی موسیقی در رادیو، از موسیقی غربی شکل گرفته بود. (Abbasi, 2005) بنابراین موسیقی خوب همان موسیقی ارکسترال و غربی‌شده، محسوب می‌شد که جایگزین موسیقی سنتی و آوازهای قدیمی شده بود. به این ترتیب، به‌تدریج شیوه ظاهر شدن خوانندگان زن نیز تحت تأثیر مدرنیته تغییر کرد و با اهداف تجدد همسو شد، به‌طوری که خوانندگان زن با ظاهری نوین و خواندن ملودی‌های اقتباسی از غرب، «حقیقت زن ایرانی متمدن» را بازنمایی می‌کردند.

ب) رژیم حقیقت در عصر معاصر (حقیقت قدسی/سیاسی)

در سال‌های پس از انقلاب سال ۵۷ و سال‌های دفاع مقدس تا دوران معاصر، شکل دیگری از موسیقی آوازی مورد توجه نهادهای قدرت قرار گرفت. به‌گونه‌ای که موسیقی آوازی به شکل مداحی در خدمت مذهب قرار گرفته و بدین ترتیب مداحی‌هایی در پیوند با مرثیه برای واقعه عاشورا، مسائل مربوط به جنگ و انقلاب، توسط رسانه‌های ملی همچون رادیو و تلویزیون و اینترنت متداول شد و به‌تدریج با رشد روزافزون مداحی و رقابت هیئت‌ها با یکدیگر، انواع متنوعی از متون مداحی تحت تأثیر نیازهای سیاسی و فرهنگی نسل جدید شکل گرفت. (Zamani, 2022) در نتیجه، در این دوره به نظر می‌رسد که صدا و موسیقی آوازی به شکل رسمی در خدمت سوگ جمعی و مداحی قرار دارد. در مقابل، در این دوره، آواز زنان در موقعیت‌های عمومی خارج از حدود مشروعیت شنیداری تعریف شد و در نتیجه برخی از اشکال بیان آوایی زنانه از عرصه‌های عمومی کنار گذاشته و هم‌زمان موسیقی آوازی مرتبط با سوگواری و مناسک و آیین‌های مذهبی از مشروعیت بیشتری برخوردار شد. در حقیقت، در این دوره، آن دسته از ترانه‌ها، موسیقی‌های آوازی و نوازندگی که فرد را از یاد خدا دور کرده و سبب تضعیف ایمان وی شده، به‌طوری که در برخورد با گناه بی‌پروا رفتار کند، حرام و ناپسند شمرده می‌شود. (Malekan & Moazen, 2015)

موسیقی آوازی و کلیشه‌های جنسیتی

مفهوم «جنسیت» که یکی از مفاهیم فرهنگی نمود یافته در موسیقی آوازی به شمار می‌رود، به‌عنوان یکی از محورهای اصلی در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته است و چگونگی بازنمایی زنان در این هنر می‌تواند بازتابی از نگرش‌های فرهنگی جامعه باشد. «جنسیت» مفهومی است که به جای تمرکز بر تفاوت‌های زیستی میان زنان و مردان، بر ابعاد اجتماعی و فرهنگی این تفاوت‌ها تأکید می‌کند. در حقیقت، «جنسیت» به مجموعه‌ای از نقش‌های اجتماعی، جایگاه‌های فرهنگی و تقسیم کار در بین زنان و مردان در اجتماع دلالت دارد، به‌طوری که هویت فردی و اجتماعی افراد در بستری از این ساختارهای جنسیتی معنا می‌یابد. (Ghaffari-Nasab & Refahat, 2019) همان‌طور که قبل‌تر اشاره شد، از منظر میشل فوکو، قدرت از طریق دانش‌ها، گفتمان‌ها و هنجارهای اجتماعی در جامعه و در تمامی سطوح آن جریان می‌یابد، نهادهای قدرت از طریق تولید و بازتولید نظام‌های معنایی به تعریف آنچه «طبیعی» و «عادی» تلقی می‌شود، پرداخته و این‌گونه سوژه‌های اجتماعی را شکل می‌دهند. به عبارت دیگر، افراد در درون شبکه‌ای از روابط قدرت و دانش و گفتمان‌ها هویت یافته و خود را بازمی‌شناسند. (Ghaderzadeh et al., 2012) بدین ترتیب، «کلیشه‌های جنسیتی»، یکی از سازوکارهای گفتمانی در این فرآیند به شمار می‌آیند که از طریق آن‌ها هنجارهای مرتبط با زنانگی یا مردانگی تولید و بازتولید می‌شوند. در حقیقت، «کلیشه‌های جنسیتی» به مجموعه‌ای از نگرش‌ها و تصورات تعمیم‌یافته درباره رفتارها و ویژگی‌های زنان و مردان اشاره دارد که در طول زمان، از سوی نهادهای اجتماعی و فرهنگی و رسانه‌ای بدون تغییر، تولید و یا بازتولید می‌شوند. (Bahrami, 2007) از این منظر، کلیشه‌های جنسیتی را می‌توان از سازوکارهای قدرت دانست که از طریق تولید الگوهای خاص زنانگی و مردانگی، سبب مشروعیت بخشیدن به روابط قدرت می‌شوند.

الف) کلیشه‌های جنسیتی در عصر پهلوی

از آنجایی که در طول تاریخ، همواره زنان به‌عنوان یکی از موضوعات مهم در عرصه‌های هنری مطرح بوده‌اند، بازنمایی آنان در آثار هنری در ادوار تاریخی مختلف، متناسب با نگرش و ارزش‌های فرهنگی در هر دوره تغییر کرده و دستخوش تحولات گوناگونی شده است. در دوران پهلوی و هم‌زمان با ورود به دوران مدرنیته در عرصه موسیقی آوازی و ورود رادیو، گرامافون و استفاده از تکنولوژی ضبط صدا در استودیوها، کلیشه‌های جنسیتی از سوی نهادهای قدرت به شکل تازه‌ای تولید و بازتولید شد. در نتیجه، صدا و به دنبال آن موسیقی آوازی تحت تأثیر این تکنولوژی‌ها از بدن جدا شدند و نهادهای متولی قدرت این امکان را یافتند که صدای زنانه را از داخل اندرونی به فضای عمومی منتقل کنند. بدین ترتیب، زنان روضه‌خوان و آوازخوان در اندرونی در عهد قاجار، این‌بار به زنان مدرنی تبدیل شدند که می‌توانستند در فضای

عمومی آواز بخوانند. اما هم‌زمان براساس معیارهای نهادهای قدرت، این زنان نباید به سوژه مستقلی تبدیل می‌شدند. بلکه تنها می‌بایست براساس همان معیارهای تعیین‌شده هویت صوتی جدیدی پیدا می‌کردند. بدین ترتیب، در این دوره، در موسیقی آوازی، رژیم حقیقت با ساختن کلیشه‌های مختلف جنسیتی نظیر الگوی «زن تیمارگر» به دنبال ساختن الگوی زنی بود که در ظاهر مدرن بوده و در باطن همچنان حافظ امنیت خانوادگی، منشأ آرامش و پناه‌دهنده باشد.

تحلیل یک نمونه موردی:

به‌عنوان نمونه برای این کلیشه جنسیتی زنانه می‌توان به آهنگ «شب بود، بیابان بود، زمستان بود» اشاره کرد. این آهنگ با ترانه‌سرایی "ناصر رستگارنژاد" با اقتباس از یک ترانه آرژانتینی (نام ترانه mi baraco peregrino) ساخته شد و با صدای "فرحدخت عباس خاقانی با نام هنری پوران" در استودیو ضبط و در رادیو ملی ایران پخش شد. در این نمونه، نهادهای قدرت، توانستند ترانه را با متن مردانه و صدایی زنانه در استودیو ضبط کرده و سپس با پخش آن از سوی رادیوی ملی به آن اعتبار ببخشند و سپس همین ترانه به کمک تکنولوژی گرامافون و ضبط صوت، بارها و بارها در ذهن توده مردم تکرار شد. و بدین ترتیب، با اقتباس از یک آهنگ آرژانتینی، گوش مخاطب به هویت مدرن جدیدی عادت کرد.

ب) کلیشه‌های جنسیتی در دوران معاصر

در دوران معاصر، ملودی‌های فرنگی و تکنولوژی‌های ضبط به جای آنکه در خدمت تجدد و مدرنیته قرار گیرند، این‌بار در خدمت سیاست سوگ قرار گرفته و در ترانه‌ها زن به‌عنوان مظهری از مظلومیت مطلق و رنج بی‌پایان معرفی شد. در نتیجه، کلیشه‌های جنسیتی تازه‌ای از سوی نهادهای متولی قدرت برای ساخت رژیم حقیقت تازه در جامعه شکل گرفت. به‌عنوان نمونه، قدرت برای استفاده از ضعف و رنج زنانه کلیشه جنسیتی «زن رنجور و مویه‌گر» را شکل می‌دهد. به این ترتیب، این‌بار آواز توسط مردان و در قالب مداحی برای سوگواری و با اقتباس از آهنگ‌هایی با متن زنانه و به کمک مویه و تضرع و با حذف صدای زنانه هویتی تازه پیدا کرد. گویی در یک مبدل‌پوشی گفتمانی، مرد مداح با خواندن ملودی‌هایی از خوانندگان زن پاپ لس‌آنجلسی همراه با متن‌های مذهبی، سعی در برانگیختگی احساسات جمعی و عاطفه زنانه دارد. در نتیجه، مرد مداح در نقش «زن سوگوار» توده مردم را به یک تخلیه روحی و هیجانی سازماندهی‌شده، می‌رساند. بدین ترتیب، نهادهای قدرت از طریق صدا و مداحی و سیاست سوگ، به‌طور مستقیم بر عواطف جمعیت حکمرانی می‌کنند. در این دوره نیز همانند دوره پهلوی از مکانیسم برداشتن ملودی‌های پاپ و استفاده از متن و کلام جدید بر طبق سیاست‌های نهادهای قدرت استفاده شد، با این تفاوت که در عصر معاصر به جای ساختن «زن مدرن» این‌بار «مداحی نوین» به‌ویژه از دهه ۸۰ به بعد، با کپی‌برداری از موسیقی پاپ، شکل گرفت.

تحلیل یک نمونه موردی:

به‌عنوان نمونه برای این کلیشه جنسیتی مردانه می‌توان به مداحی‌های سال‌های اخیر اشاره کرد، از جمله ترانه «سلام من به تو یار قدیمی» که توسط "سعید حدادیان" به‌عنوان مداح در مراسم مذهبی برای ائمه خوانده شده است. حال آنکه این ترانه را "اردلان سرافراز" در دوران پهلوی با نام «ساقی» سرود، "فرید زلاند" آهنگسازی آن را برعهده داشت و توسط "معصومه دده‌بالا با نام هنری هایده"، خوانده شده است. این‌بار نهادهای قدرت با کپی‌برداری از ترانه‌ای ماندگار در ذهن مخاطبان به‌عنوان ترانه‌ای نوستالژیک آن را از حنجره‌ای مردانه و در مراسم مذهبی و به کمک رسانه‌های جمعی اعم از رادیو، تلویزیون و اینترنت پخش نمودند تا از این طریق احساسات جمعی و عاطفه‌ای زنانه در مخاطبان برانگیخته شود.

نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در تاریخ موسیقی آوازی ایران، فناوری بازتولید و ضبط صدا، نقشی فراتر از ابزارهای صرفاً فنی ایفا کرده و سبب شکل‌گیری گفتمان‌های صوتی شده است. بر طبق تبارشناسی فوکو، فناوری ثبت و بازپخش صدا از گرامافون و نوارهای صوتی تا استودیوهای دیجیتال دوران معاصر، در بازنمایی و بازتفسیر صدا تحت تأثیر نهادهای قدرت، نقشی اساسی را ایفا کرده‌اند. به‌طوری که به کمک این فناوری‌ها این امکان فراهم می‌شود تا صدا از بستر اولیه تولید آن جدا شده و مستقل از بدن، هویت و زمینه اجرایی خود، در قالب‌های جدیدی بازتولید و عرضه شود. بنابراین صدا فراتر از فرم موسیقایی و هنری آن، تحت تأثیر نهادهای قدرت، به گفتمانی دوگانه با جنسیت تبدیل شده و نهادهای قدرت همواره در پی رسیدن به کارکرد صوتی موردنظر، جنسیت را نادیده گرفته‌اند و در نتیجه، برای حفظ توازن قدرت، هویت واقعی فرهنگ شنیداری و موسیقایی، به رسمیت شناخته نشده است. بررسی نمونه‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد که این قابلیت فنی در ضبط و بازتولید صدا براساس رژیم‌های حقیقت چه در دوران پهلوی با هدف مدرنیته و استفاده از صدای زنانه و چه در دوران معاصر به‌عنوان امری قدسی، در قالب مداحی و سوگ، استفاده از صدای مردانه در قالب اشعار زنانه، امکان تغییر، ترکیب و یا بازمعناپردازی، محتوای صوتی را فراهم می‌آورد. به‌گونه‌ای که صدا در فرآیندهای رسانه‌ای و فرهنگی، معانی و کارکردهای تازه‌ای یافته و به شکل روایت‌های آیینی، ملی و رسمی بازتولید و بازنمایی شده است. در نتیجه، آنچه امروز به‌عنوان موسیقی نوستالژیک، آواهای آیینی و یا حافظه جمعی شناخته می‌شود، در بسیاری از موارد حاصل بازآفرینی و بازتولید در بستر رسانه‌ای و فرهنگی توسط نهادهای قدرت است. بنابراین، به نظر می‌رسد مطالعه موسیقی آوازی در حقیقت مطالعه و بررسی سازوکارها و گفتمانی صوتی است که از طریق آن‌ها صدا به بخشی از حافظه فرهنگی و هویت جمعی تبدیل می‌شود.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

شفافیت داده‌ها

داده‌ها و مآخذ پژوهش حاضر در صورت درخواست از نویسنده مسئول و ضمن رعایت اصول کپی رایت ارسال خواهد شد.

حامی مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

References

Abbasi, H. (2005). Radio Music during the Pahlavi Regime. *Radio Monthly*(26), 43-48.

Akbari, Y. (2014). Foucault's Archaeology and Genealogy: A Transition from Conventional Historiography. *New History*, *4*(7), 24-50.

Bahrami, F. (2007). Determining the Effectiveness of a Gender Stereotypes Training Workshop on Changing Gender Stereotypes among Women and Men in Isfahan. *Women's Studies*, *5*(1), 93-106.

Bakhshayesh Ardestani, A. (2009). Foucault and the Theory of Knowledge, Power, and the Regime of Truth. *Daneshnameh (Science and Research Branch)*(3), 43-52.

Dehlavi, H. (1998). Music: The Connection between Poetry and Vocal Music. *Honar*(36), 139-158.

Eslami, R., & Taji, S. (2019). Pathology of Music Policymaking in the Islamic Republic of Iran. *Public policy*, *5*(4), 261-279.

Fattahi, S. M. (2008). Discourse of Power in Michel Foucault's Thought. *Daneshnameh (Science and Research Branch)*(4), 65-73.

Ghaderi, Z. (2011). Critique of the Philosophical Discourse of Modernity: Subject, Truth, and Power in Michel Foucault's Thought. *Fundamental Western Studies*, *2*(2), 127-179.

Ghaderzadeh, H., Nouri, H., & Naeimi, A. (2012). Reconceptualizing the Concept of Power in Foucault's Thought. *Fundamental Western Studies*, *3*(2), 107-127.

Ghaffari-Nasab, E., & Refahat, F. (2019). How the Status of Women in Iranian Traditional Music Was Represented in the 1980s. *Woman in Culture and Art*, *11*(3), 325-344.

Malekan, M., & Moazen, K. (2015). Music Policymaking in the Islamic Republic of Iran. *Media*(99), 45-68.

Mirkhandan, S. H. (2015). An Introduction to Policymaking in Music. *Religion and Cultural Policy*, *2*(4), 71-104.

Mirzaei, R., & Shahroudi, F. (2023a). Causes of the Disconnection of Musical Listening Culture from Cultural and Artistic Authenticities in Iran. *Sociology of Culture and Art*, *5*(2), 133-148.

Mirzaei, R., & Shahroudi, F. (2023b). A Qualitative Study of the Distancing of Iran's Musical Listening Culture from Its Authentic Roots during the Second Pahlavi Period. *Sociology of Culture and Art*, *5*(4), 142-155.

Ozdanlou, H. (2006). Michel Foucault: Thinker of the Unthought. *Political-Economic Information*(223-224), 52-65.

Pourhosseini, M. (2005). Singing in Iran. *Farhang va Ahang*(8), 48-53.

Samim, R., & Khezraei, B. (2005). A Look at the Relationship between Quantitative Poetry and Iranian Vocal Music. *Maaref*(63), 80-86.

Setayeshgar, M. (2012). *Dictionary of Iranian Music* (3 ed., Vol. 1). Ettela'at Publications.

Zamani, M. M. (2022). Pop Maddahi and Competition over the Audience. *Specialized Scientific Quarterly of Ritual Studies 'A'*(3), 114-123.