

حیات اجتماعی گونه متأخر موسیقی خیابانی به عنوان پدیده‌ای شهری در تهران: پژوهشی کیفی روی نوازندگان گونه‌ای نوظهور از موسیقی خیابانی با استفاده از استراری داستان زندگی

رضا صمیم^۱، محمدامین اسپروز^۲

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۲۹ تاریخ تایید: ۹۴/۲/۱

چکیده

موسیقی خیابانی پدیده‌ای شهری است. در این معنا برای فهم معنای آن به مثابه کنشی اجتماعی باید تولیدکنندگان آن موسیقی را در ارتباط با شهر به عنوان زمینه تولید آن کنش مورد بررسی قرار داد. در شهر تهران به عنوان شهری با ساختار فرهنگی آمیخته، گونه‌ی متفاوتی از این پدیده شکل گرفته است که با گونه قدیمی تر تفاوت‌هایی دارد. در این موسیقی خیابانی نوظهور علاوه بر آن که پدیده‌ای شهری است، هنری خیابانی در معنای مدرن نیز محسوب می‌شود. سازها و آواهایی نواخته می‌شود که تا پیش از آن سابقه نداشت و برای نواختن آن نیز به تخصص نیاز است. به نظر می‌رسد این برداشت که پیدایش این گونه‌ی نوظهور که ما در این مقاله از آن به گونه متأخر نوازندگی خیابانی یاد کرده‌ایم، نتیجه‌ی تحول گونه‌ی متقدم است. نیاز به بررسی عمیق‌تری دارد. این مقاله در جریان این بررسی عمیق که با توصیف شرایط وجودی این گونه آغاز شده و با تحلیل تأملی داده‌های ناشی از روایت داستان زندگی برخی نوازندگان خیابانی گونه متأخر پایان می‌یابد، سعی دارد به این سوال پاسخ گوید که آیا میان موسیقی و نوازندگی خیابانی گونه‌ی متقدم و گونه‌ی متأخر نسبتی وجود دارد؟ به عبارت دیگر، آیا گونه‌ی متأخر این پدیده، گونه‌ی تحول یافته‌ی نوازندگی خیابانی به شیوه‌ی گذشته است؟ نتایج تحقیق نشان می‌دهند این گونه تفاوت‌های عمیق و ماهوی با گونه متقدم دارد. سعی در منحصر به فرد بودگی، توجه به مخاطب و محتوای موسیقایی، تجربه‌ی حرفه‌ای در زمینه‌ی موسیقی و مقاومت در مقابل ترحم دیگران در گونه‌ی متأخر همگی نشانگر تفاوت‌های بنیادین میان این دو گونه از موسیقی و نوازندگی خیابانی در شهر تهران است.

واژگان کلیدی: موسیقی خیابانی، هنر شهری، حیات اجتماعی، تهران.

۱. استادیار جامعه‌شناسی پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی. reza.samim@iscs.ac.ir
۲. کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشکده هنر و معماری دانشگاه علم و فرهنگ. mortalityde@gmail.com

مقدمه و طرح مسئله

برای بررسی هر پدیده‌ی شهری ناگزیر باید به پیشینه‌ی آن شهر و خرده فرهنگ‌هایی که فضاهای شهری را معنادار می‌کنند پرداخت. شهر تهران با تاریخچه‌ای کم و بیش پیچیده و مبهم، امروز به بزرگترین شهر ایران تبدیل شده است. شهر تهران پیش از انتخاب شدن به عنوان پایتخت، جمعیت و امکاناتی ناچیز داشته و به همین دلیل فرآیند تبدیل شدن آن به یک کلان‌شهر با فضاهای شهری گوناگون و با جمعیتی چند میلیون نفری بسیار حائز اهمیت است. به نقل از اطلس تهران، جمعیت این شهر از سال ۱۳۰۰ هجری شمسی الی ۱۳۸۰ از حدود دویست هزار نفر به بیش از هفت میلیون نفر افزایش یافته است که اکثر این جمعیت را مهاجران تشکیل می‌دهند. پدیده‌ی مهاجرت گسترده از سراسر ایران به شهر تهران را می‌توان یکی از مهمترین دلایل گستردگی و عدم یکپارچگی فرهنگی این شهر دانست. چرا که این امر باعث کنار هم قرار گرفتن خرده فرهنگ‌های گوناگون شده است. تهران، امروزه محل برخورد فرهنگ‌های متفاوت است و در خود، اقشار مختلف اجتماعی را جای داده است. این تفاوت را در مناطق مختلف تهران می‌توان به وضوح مشاهده کرد (برای اطلاع بیشتر ر.ک به قاسمی و صمیم، ۱۳۸۷) حال آنکه در میان این تفاوت‌ها، پدیده‌هایی نیز یافت می‌شود که در شهر حیاتی سیال دارند و محدود به منطقه‌ای خاص نمی‌شوند و همچون پلی، ارتباط میان فرهنگ‌ها را برقرار می‌کنند. با گذر در خیابان‌های شهر تهران، در نواحی مختلف شهر شاهد پدیده‌ای خواهیم بود که نه تنها پیشینه‌ای بسیار کهن دارد، بلکه محدود به شهر تهران و یا کشور ایران نیست. نوازندگی خیابانی، در بسیاری از مناطق پر تردد شهر پدیده‌ای آشناست. فضای انتخابی این نوازندگان عموماً با میزان رفت و آمد مردم متناسب است؛ پارک‌ها، بازارچه‌ها، میادین و امروزه مترو، برخی از این فضاها هستند که به ندرت از حضور این نوازندگان خالی می‌مانند. نوازندگی خیابانی پدیده‌ای نیست که به چند دهه‌ی اخیر محدود شود. در بسیاری از دوره‌های پیشین، در متون تاریخی به حضور خنیاگران و نوازندگان دوره‌گرد اشاره شده است. پیشینه‌ی نوازندگان دوره‌گرد در ایران به دوران پیش از اسلام بر می‌گردد. در برخی متون تاریخی، از آن‌ها با نام گوسان یاد شده است. در این دوره نوازندگان دوره‌گرد بیشتر به سرودن موسیقی‌های اسطوره‌ای و مدح پادشاهان مشغول بودند و همین امر جایگاه آنان را به نقل‌کنندگان و حافظان تاریخ شفاهی ایران ارتقا داده است (مری بویس، ۱۳۶۹: ۷۵۷). برخی از این نوازندگان به دربار پادشاهان راه یافتند، اما بسیاری برای کسب درآمد، در میان مردم به نوازندگی مشغول شدند. در برخی از متون تاریخی اشاره شده که به دستور بهرام گور نوازندگانی از هند به ایران آمدند تا برای مردم به نوازندگی بپردازند. فردوسی در این باره

می‌گوید که بهرام گور به هر کدام از آنها گندم، گاو و خر داد تا کشاورزی کنند و برای توده‌ی مردم بدون دستمزد به نوازندگی بپردازند. ولی از آن‌جا که به کار کشاورزی علاقه‌ای نداشتند، بعد از مدتی گندم و گاو را خوردند و تنها خر برایشان ماند و بهرام پس از آن دستور داد که سازهایشان را بردارند و به دوره‌گردی بپردازند و برای مردم به رامشگری مشغول شوند و از این راه امرار معاش کنند. این نوازندگان در شاهنامه و چند بن‌مایه‌ی دیگر، لولی یا لوری نامیده شده‌اند (زرین کوب، ۱۳۵۳: ۴۷۴). پس از ورود اسلام به ایران در منابع اشاره‌ای به نوازندگان دوره‌گرد نشده است. در چند دهه‌ی گذشته در تهران، نوازندگی خیابانی شأنی همچون دست‌فروشی و تکدی‌گری داشته است (وزارت کار و امور اجتماعی؛ سازمان فنی و حرفه‌ای کشور، ۱۳۹۱: ۷). این نوازندگان عموماً به صورت دوره‌گرد و در بیشتر موارد به صورت انفرادی، در فضاهایی که امکان دست‌فروشی در آنجا وجود داشته باشد، دیده می‌شوند. آن‌ها معمولاً با سازهایی که بدون نیاز به آموزش طولانی مدت و تخصصی نیز قابل نواختن هستند (آکاردئون، تنبک، سرنا و دهل) به نواختن تنها یک یا چند آهنگ مشخص می‌پردازند که در بیشتر موارد با آواز همراه است. این امر معمولاً محدود به دو گونه موسیقی می‌شود: گونه‌ی اول موسیقی‌های مردم‌پسندی^۱ است که بیشتر شنیده شده (موسیقی فیلم‌های مردم‌پسند دوره‌های گذشته از این نمونه‌اند) و گونه‌ی دوم موسیقی‌های مردمی^۲ شهری‌ای است که در مناسبت‌های خاص همچون نوروز، نواخته می‌شود. این گونه‌های موسیقی هم برای نوازندگان مبتدی قابل نواختن است و هم برای مصرف‌کننده نوایی آشنا دارد.

در چند سال اخیر، با این‌که همچنان شاهد وجود نوازندگی خیابانی هستیم، در شهر تهران گونه‌ی متفاوتی از این پدیده‌ی شهری شکل گرفته است: موسیقی خیابانی‌ای که هم پدیده‌ای شهری است و هم هنری خیابانی^۳ در معنای مدرن محسوب می‌شود. سازهای مورد استفاده‌ی بسیاری از این نوازندگان با آن‌چه که پیشتر گفته شد متفاوت است. این سازها (از جمله تار، نی، گیتار، ویولون، ساکسفون و ...) برای نواختن نیاز به آموزش تخصصی دارد. در برخی موارد به جای تک‌نوازی، دو یا چند نوازی صورت می‌گیرد. در کنار گونه‌های مردم‌پسندی که هنوز موجود است (البته در بسیاری از موارد، محتوا و فرم این موسیقی مردم‌پسند نیز تغییر یافته است)، شاهد گونه‌های خاص‌تر موسیقی از جمله موسیقی سنتی ایران و موسیقی کلاسیک و جاز غربی^۴ نیز هستیم. این نوازندگان بیشتر به جای گشت‌زنی در خیابان‌ها در فضایی مشخص به اجرا می‌پردازند.

1. popular music
2. folk music
3. street performance
4. jazz music

نوازندگی خیابانی، در بسیاری از جوامع به عنوان بخشی از موسیقی مردم‌پسند و به خصوص در شاخه‌ی هنرهای خیابانی مورد پژوهش قرار گرفته است. هدف این پژوهش‌ها بیشتر شناسایی جوانب مختلف این پدیده، حیات موسیقایی این نوازندگان (از جمله زندگی اجتماعی، آموزش، دلایل روی آوردن به نوازندگی خیابانی و ...) و تاثیرات این پدیده بر فضای شهری (واکنش مخاطب، زیبایی شناسی شهری و ...) بوده است. این پژوهش‌ها بیشتر به صورت پژوهش موردی و محدود به شهری مشخص انجام شده است. در ایران با توجه به تازگی موضوع (پیدایش موسیقی خیابانی به مثابه هنری شهری) تاکنون مطالب مکتوب محدود به چند مقاله در وبلاگ‌ها و بازنشر ویدیوهایی از این نوازندگان در شبکه‌های اجتماعی بوده است. با توجه به آنچه پیشتر ذکر شد، در شهر تهران شاهد دو گونه‌ی متفاوت از موسیقی خیابانی - از لحاظ شرایط وجودی، محتوا، سبک و ...- هستیم. در این پژوهش از گونه‌ی اول (نوازندگی خیابانی به مثابه امری صرفاً برای امرار معاش، آنچنان که در گذشته بوده است) با عنوان گونه‌ی متقدم و از گونه‌ی دوم (موسیقی به مثابه هنری شهری، امری که در چند سال اخیر شکل گرفته است) با عنوان گونه‌ی متأخر نام برده شده است. گونه‌ی متقدم نوازندگی خیابانی که از سالیان پیش موجود بوده است، همچنان به حیات خود به سیاق گذشته ادامه می‌دهد. گونه‌ی متأخر اما، مدت زمان کوتاهی از حیات آن می‌گذرد. با رویکردی تاریخی، شاید در نگاه اول بیشتر اینگونه برداشت شود که پدیده‌ی متأخر در راستای پدیده‌ی متقدم و تحت تاثیر آن شکل گرفته است. اما به نظر می‌رسد این برداشت که پیدایش گونه‌ی متأخر نوازندگی خیابانی در نتیجه‌ی تحول گونه‌ی متقدم است، نیاز به بررسی عمیق‌تر دارد. تفاوت‌های موجود میان این دو گونه از نوازندگی خیابانی، منجر به شکل‌گیری این سوال می‌شود که آیا میان موسیقی و نوازندگی خیابانی گونه‌ی متقدم و گونه‌ی متأخر نسبتی وجود دارد؟ به عبارت دیگر، آیا گونه‌ی متأخر این پدیده، گونه‌ی تحول یافته‌ی نوازندگی خیابانی به شیوه‌ی گذشته است؟ به منظور بررسی این موضوع پرداختن به حیات اجتماعی این گونه (گونه‌ی متأخر) می‌تواند راهگشا باشد. آنچه در این پژوهش حائز اهمیت است، شناخت، توصیف و تفسیر عمیق شرایط وجودی گونه‌ی متأخر موسیقی و نوازندگی خیابانی در شهر تهران است. در این پژوهش نخست با مراجعه به تعاریف موجود، چهارچوب دقیقی از مفاهیم مورد بحث ارائه شده و سپس از طریق داده‌های ناشی از مصاحبه‌ی عمیق با نمایندگان گونه‌ی متأخر نوازندگی خیابانی، حیات اجتماعی - موسیقایی نوازندگان خیابانی مورد بررسی قرار گرفته است.

چارچوب مفهومی

گونه^۱، چیستی و شرایط وجودی آن

گونه، مفهومی کلیدی در بررسی و پژوهش بسیاری از پدیده‌های هنری، جامعه‌شناختی، زبان‌شناختی، فلسفه و ... است. گونه‌شناسی^۲ در قرن اخیر خود به عنوان امری مستقل برای پژوهش شناخته شده است. واضح است که تعریف واحدی از گونه وجود ندارد، بسیاری در این رابطه (باختین^۳، ماکس وبر^۴، هوارد بکر^۵ و ...) نظریه‌هایی داده‌اند که در اینجا به آنچه منظور این پژوهش است خواهیم پرداخت. گونه، در اصل متشکل از افراد، اشیا و یا پدیده‌هایی است که براساس شباهت‌های موجود میان آنها دسته‌بندی شده‌اند. گونه‌شناسی نیز دسته‌بندی کردن مفهومی و چند وجهی پدیده‌هاست تا از این طریق مورد شناسایی و بررسی قرار گیرند. گونه‌شناسی کیفی، بر خلاف گونه‌شناسی کمی نیازی به آمار و ارقام نداشته و تنها از طریق مفهوم‌پردازی مشخص می‌شود. بدین معنی که برای دسته‌بندی پدیده‌ها باید تعریفی مشخص از گونه‌ها ارائه شود (بیلی، ۱۹۹۴: ۲-۶). لغت‌نامه‌ی وبستر^۶ گونه‌شناسی را اینگونه توصیف می‌کند؛ دسته‌بندی نظام‌مند اشیا و پدیده‌ها براساس شباهت‌های موجود برای بررسی تفاوت‌های میان گونه‌ها. برای بررسی گونه‌ها باید معیاری جهت تعیین مرز هر گونه مشخص کرد. ماکس وبر برای دستیابی به شیوه‌ای روش‌مند برای ارزیابی گونه‌ها، گونه‌ی آرمانی^۷ را بر می‌سازد؛ گونه‌ی آرمانی غایتی است واضح و قابل فهم که خود نشانگر واقعیت نیست بلکه به واسطه‌ی آن می‌توان به صورت عملی چهارچوب گونه را مشخص کرد (وبر، ۱۹۴۹: ۹۰). در کنار نظریه‌ی وبر، هوارد بکر مفهوم گونه‌ی برساخته^۸ را مطرح می‌کند که برای تبیین مختصات گونه، تکرارپذیری و حد وسط را معیار قرار می‌دهد. البته این دو مشخصه (گونه‌ی آرمانی و گونه‌ی برساخته) هر دو به عنوان معیاری برای پژوهش پیرامون گونه‌ها می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد (بیلی، ۱۹۹۴: ۱۰). مطالعات گونه‌های ادبی-هنری^۹ از شاخه‌های نظریه‌های انتقادی^{۱۰} است. تبیین چهارچوبی جامع برای گونه‌های ادبی-هنری^{۱۱} بسیار پیچیده‌تر است.

1. type, genre
2. typology
3. M. Bakhtin
4. Max Weber
5. Howard Becker
6. Merriam-Webster Dictionary
7. ideal-type
8. constructed type
9. genre studies
10. critical theory
11. genre

باختین در این باره می‌نویسد:

«گونه‌های قدیمی‌تر که سیر تکاملی خود را پشت سر گذاشته‌اند - مانند حماسه^۱ - به عنوان یک گونه‌ی هنری-ادبی ساختاری منسجم و نظام‌مند یافته‌اند، حال آنکه گونه‌های جدیدتر - مانند رمان^۲ - به دلیل پویایی و حیات مستمرشان فاقد ساختاری از پیش تعریف شده‌اند» (باختین، ۲۰۰۴: ۳).

در این پژوهش به مدد مبانی نظری موجود پیرامون گونه برساخته آنگونه که آمد گونه‌شناسی‌ای تفسیری از دو گونه متقدم و متأخر در نوازندگی خیابانی ارائه خواهد شد.

موسیقی و نوازندگی خیابانی به عنوان پدیده‌ای شهری

خیابان به عنوان بخشی از فضای عمومی^۳ شهری، محل بسیاری از کنش‌های اجتماعی است. فضاهای باز^۴ و عمومی از جمله خیابان و پیاده‌روها شریان‌های حیاتی یک شهر محسوب می‌شوند، که کارکردی فراتر از حمل و نقل شهروندان بر عهده دارند. خیابان‌ها و کاربرهای^۵ همه در امری اجتماعی مشارکت دارند (جیکوبز، ۱۹۶۱: ۲۹-۳۰). زندگی اجتماعی خیابان، عمومی نیز هست از این لحاظ که به گونه‌ای اجتماعی مردمی را کنار هم می‌آورد که یک دیگر را نمی‌شناسند ولی میزانی از ارتباط را میان آن‌ها به وجود می‌آورد، ارتباطی که هویت جمعی شهروندان را شکل می‌دهد (همان: ۵۵-۵۶). هنر خیابانی^۶ یا به عبارت دیگر هنر شهری^۷، تفاوت‌هایی ماهیتی با هنر در موزه‌ها، مجموعه‌ها و تالارها^۸ دارد. هنرهایی که به این مجموعه‌ها راه می‌یابند، عموماً از لحاظ تجاری، موفق ارزیابی شده‌اند، همچنین زمانی مشخص برای ارائه‌ی آنها وجود دارد؛ حال آنکه هنر شهری، با اینکه از تجارت بی‌نیاز نیست اما از این لحاظ ارزیابی نشده است و نیز می‌تواند حیات آن از لحظه‌ای (مانند اجراهای خیابانی^۹) تا سال‌ها (نقاشی خیابانی^{۱۰}) ادامه یابد. هنر خیابانی در راستای خواست فرد برای اثرگذاری بر محیط اطراف شکل گرفته است. این اثر می‌تواند بیرونی (تأثیر هنرمند بر فضا) و یا درونی (تأثیر هنرمند بر مخاطب) باشد (رامتسکی، ۱۹۷۶: ۶۵۳). موسیقی خیابانی یکی از گونه‌های هنر شهری است

1. epic
2. novel
3. public space
4. open space
5. users
6. street art
7. urban art
8. concert halls
9. street performance
10. graffiti

که در مسیر تاریخ از دوران باستان تا کنون حیات خود را حفظ کرده است. موسیقی خیابانی یکی از معدود هنرهای خیابانی است که از زمان‌های بسیار قدیم وجود داشته و محدود به دوره‌ی تاریخی خاصی نبوده است. پیش از دوره‌ی مدرن و پیدایش امکان ضبط و پخش صدا، موسیقی خیابانی یکی از معدود راه‌های شنیدن موسیقی برای عموم مردم بوده است (پراتو، ۱۹۸۴: ۱۵۴). در این پژوهش موسیقی خیابانی با کمک دو مفهوم یکی موسیقی به مثابه هنر و خیابان به مثابه فضایی اجتماعی تعریف شده است. نوازندگان این موسیقی نیز به عنوان شرکت‌کنندگان در فرآیند تولید و بازتولید موسیقی در فضاهای عمومی، به عنوان کنشگران اجتماعی مورد بررسی گرفته‌اند.

پیشینه‌ی تحقیق

مرور آثار گذشته از این رو حائز اهمیت است که با رویکردی انتقادی، کاستی‌های موجود در حوزه‌ی پژوهش مورد شناسایی قرار می‌گیرد. علاوه بر این با بررسی شیوه، محتوا، نتیجه و ... این پژوهش‌ها می‌توان به دانشی جامع در زمینه‌ی آنچه که تا کنون مورد پژوهش قرار گرفته است، دست یافت. قضاوت در مورد گزینش آثار بیشتر از طریق قرابت مفهومی و یا روش‌شناختی^۱ انجام می‌شود (کوپر، ۱۹۹۸: ۱۲۰). در ایران با اینکه اکثر آثار موجود در مورد موسیقی و نوازندگی خیابانی به گزارش‌های مجلات و وبلاگ‌ها خلاصه می‌شود و فاقد اعتبار علمی است، پژوهش‌هایی در زمینه‌ی هنر شهری انجام گرفته است. از جمله، نمایش خیابانی (محسنی، ۱۳۸۶) که این هنر را در بستر خیابان به عنوان فضایی اجتماعی، پیوند دهنده‌ی فرهنگ‌های موجود معرفی می‌کند. همچنین دو پژوهش در زمینه‌ی گرافیتی، که پژوهش اول (کوثری، ۱۳۸۹) این هنر را به مثابه گونه‌ای هنر اعتراضی از طرف خرده فرهنگ‌های مطرود، معرفی می‌کند و پژوهش بعدی (طاهری‌کیا و رضایی، ۱۳۹۲)، با پرداختن به ماهیت دوگانه‌ی این هنر و بیانگری آن در فضاهای مجازی، از طریق مصاحبه‌ی عمیق با کنشگران این عرصه، آن را به مثابه گونه‌ای مقاومت توصیف می‌کند. پژوهش در زمینه‌ی نوازندگی و موسیقی خیابانی در کشورهای غربی سابقه‌ای طولانی‌تر دارد. در این پژوهش‌ها با انتخاب موردی یک شهر یا منطقه، به بررسی ماهیت این پدیده پرداخته شده است. پژوهش «نوازندگان خیابانی در پورتو آلگره: پژوهشی بر مبنای داستان‌های زندگی»^۲ (گومز، ۲۰۰۰)، علاوه بر پرداختن به موسیقی خیابانی، با استفاده از استراتژی جمع‌آوری داستان زندگی، حیات اجتماعی و مسئله‌ی آموزش این نوازندگان در شهر پورتو آلگره را مورد بررسی قرار می‌دهد. در پژوهشی دیگر در زمینه‌ی موسیقی خیابانی (پراتو، ۱۹۸۴)، پیوندی میان رشته‌ای مابین جامعه‌شناسی و موسیقی‌شناسی^۳

1. methodological

2. the street Musicians of porto alegre – a study based on life stories

3. musicology

برقرار می‌شود و از طریق مشاهده، گونه‌های موجود مورد بررسی قرار می‌گیرند. در این پژوهش تلاش آن است که به مدد بررسی گونه‌شناسانه ابتدا خصوصیات دو گونه متقدم و متأخر بررسی شده و سپس با استفاده از داده‌هایی که با استراتژی داستان زندگی از مصاحبه عمیق با نوازندگان گونه متأخر بدست آمده تفسیری از حیات اجتماعی متفاوت گونه متأخر موسیقی خیابانی در تهران ارائه شود.

روش

تحقیق حاضر با پیروی از الگوی کلی تحقیقات کیفی^۱ به شیوه‌ی گزارش تأملی^۲ نگارش یافته است. داستان زندگی^۳ به عنوان استراتژی این پژوهش انتخاب شده است. راهکار جمع‌آوری داده‌ها^۴، مجموعه‌ای از تکنیک‌های مصاحبه و ثبت مشاهدات (عکسبرداری، یادداشت وقایع و مشاهدات، ضبط مصاحبه‌ها) است. برای تحلیل داده‌ها از روش تحلیل تأملی^۵ استفاده شده است. داده‌های کیفی، ابتدا از طریق ثبت مشاهدات، عکس و فیلم‌برداری جمع‌آوری شد. سپس با پیروی از الگوی داستان زندگی، پنج نفر^۶ به عنوان نماینده‌ی گونه‌ی متأخر برای مصاحبه انتخاب شدند. در این میان یک نوازنده‌ی گیتار سبک پاپ^۷، یک نوازنده‌ی گیتار سبک فلامنکو^۸، یک نوازنده‌ی فلوت سبک کلاسیک (دو نوازی با گیتار) و یک نوازنده‌ی زن که سه‌تار را به همراه یک نوازنده‌ی اودو^۹ (دو نوازی) می‌نواخت به عنوان تولیدکنندگان

1. qualitative research

تقسیم‌بندی روش‌شناختی تحقیق کیفی در اینجا برگرفته از نظر دنزین و لینکلن است: پژوهش کیفی، بررسی چند وجهی پدیده‌هاست در جایگاه طبیعی‌شان و معنی بخشیدن و تفسیر این پدیده‌ها بر حسب معناهایی که مردم به آنها داده‌اند (دنزین و لینکلن، ۲۰۰۵: ۳-۷).

2. reflexive reporting

3. life story

داستان زندگی (که به آن تاریخ شفاهی نیز گفته می‌شود)، استراتژی‌ای برای تحقیق‌های کیفی است که در آن از طریق مصاحبه‌ی عمیق داده‌های دست اول از تجربه‌کنندگان یک پدیده جمع‌آوری شده و سپس مورد تحلیل قرار می‌گیرد (جینسیک، ۲۰۱۰: ۵).

4. data gathering strategy

۵. در روش تحلیل تأملی، داده‌ها پیش از تحقیق وجود ندارند، بدین معنی که روند تحلیل داده‌ها گاه به صورت همزمان با جمع‌آوری آنها صورت می‌پذیرد. این روش معمولاً برای موضوعاتی پویا که همچنان در جریان هستند استفاده می‌شود (تس، ۱۹۹۰: ۲۶).

۶. در شیوه‌ی داستان زندگی، تعیین تعداد مصاحبه‌شوندگان پیش از انجام مصاحبه‌ها غیرضروری و گاه غیر ممکن است، تعداد مصاحبه‌ها باید متناسب با داده‌های مورد نیاز برای بررسی پدیده انتخاب شود (ریچی، ۲۰۰۳: ۴۹).

7. pop music

8. flamenco

9. udu

اودو سازی آفریقایی است که در فارسی به آن کوزه نیز می‌گویند.

سبک موسیقی تلفیقی^۱ انتخاب شدند. پس از آوانگاری^۲ مصاحبه‌ها، داده‌های جمع‌آوری شده با استفاده از روش تحلیل تأملی مورد تحلیل قرار گرفتند.

جدول شماره ۱: مشخصات مصاحبه‌شوندگان

ردیف	نام	جنسیت	قومیت	سن	تحصیلات	ساز	سبک موسیقی	سابقه‌ی نوازندگی خیابانی
۱	آرمان	مرد	تهران	۳۵	دیپلم	گیتار	پاپ	۱۱ سال
۲	امیر	مرد	سمنان	۲۹	لیسانس حسابداری	گیتار	فلامنکو	۴ سال
۳	علی	مرد	اهواز	۳۴	لیسانس کارگردانی	سازهای بادی	کلاسیک	۱۰ سال
۴	نازنین	زن	رشت	۲۳	دانشجوی انسان‌شناسی	سه‌تار	تلفیقی	۳ سال
۵	یدی	مرد	تهران	۲۴	دانشجوی انسان‌شناسی	سازهای کوبه‌ای	تلفیقی	۴ سال

یافته‌ها

الف) تفسیر خصوصیات گونه‌های متقدم و متأخر

با توجه به آنچه پیشتر، در بخش جمع‌بندی گونه‌ها ذکر شد، در پژوهش حاضر در شناسایی و توصیف خصوصیات گونه‌ها وام‌دار نظریه‌ی بکر^۳ و مک‌کینی^۴ در زمینه‌ی گونه‌ی برساخته بوده‌ایم. همانطور که آمد گونه‌ی برساخته خود نیز، در راستای نظریه‌ی وبر، نوعی گونه‌ی آرمانی است که در شیوه‌ی تبیین مولفه‌ها متفاوت گشته است. با توجه به موارد ذکر شده و با تمرکز بر روش‌شناسی گونه‌ی برساخته، با استفاده از تجربه و مشاهده، در ادامه، به تبیین مختصات گونه‌های مورد نظر در این پژوهش پرداخته خواهد شد:

گونه‌ی متقدم

- مولفه‌های نوازندگان:

- (۱) ظاهر نامرتب، لباس‌های پاره
- (۲) دوره‌گردی و حرکت (در صورتی که ساز قابل حمل باشد)
- (۳) القای حس ترحم در مخاطب از طریق نمایش معلولیت و یا توسل به تکدی‌گری

1. fusion
2. transcription
3. Becker
4. Mc Kinney

(درخواست پول)

- مولفه‌های موسیقی:

- (۱) موسیقی مردم‌پسند و محلی (عموما ترانه‌هایی آشنا)
- (۲) تکرار یک (یا تعداد بسیار کمی) آهنگ
- (۳) انتخاب سازهای مشخص که بدون تخصص نیز قابل نواختن است (آکاردئون، سرنا، دهل، سنتور، نیلیک)

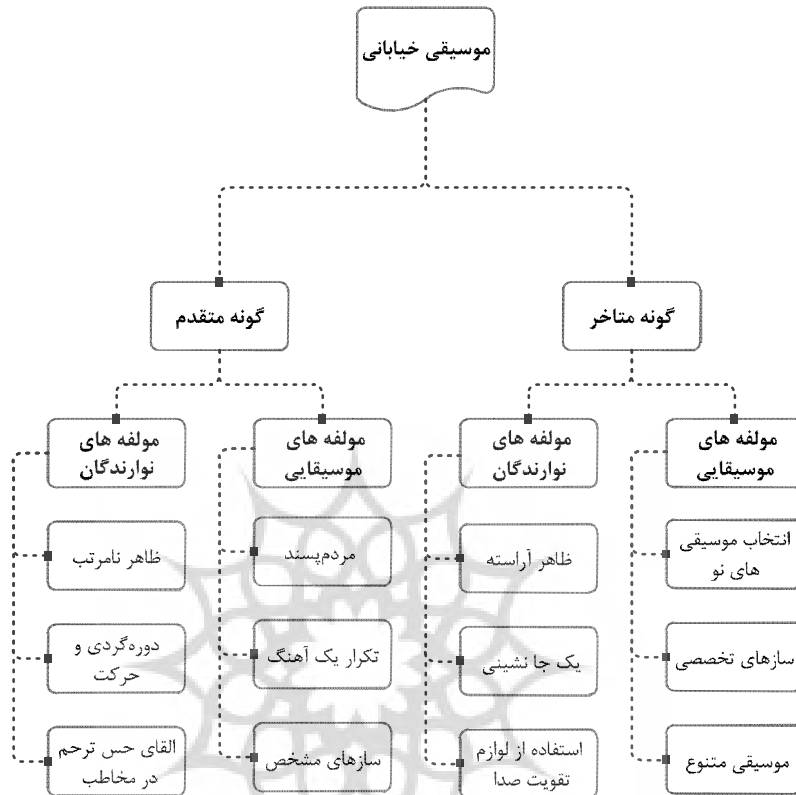
گونه‌ی متأخر

- مولفه‌های نوازندگان:

- (۱) ظاهر آراسته، لباس‌های مرتب
- (۲) یک جا نشینی در طول مدت اجرا
- (۳) استفاده از لوازم تقویت صدا برای بهتر شنیده شدن موسیقی

- مولفه‌های موسیقی:

- (۱) انتخاب موسیقی و سبک‌های موسیقایی که کمتر شنیده شده است.
- (۲) حضور سازهایی که نیاز به تخصص دارند (گیتار، سازهای بومی کشورهای مختلف، فلوت و...)
- (۳) اجرای تعداد قابل توجهی از قطعه‌ی موسیقایی و گاه آهنگسازی شده توسط خود نوازنده



نمودار شماره ۱: خصوصیات گونه‌های متقدم و متأخر موسیقی خیابانی

ب) تحلیل تاملی نتایج مصاحبه با نوازندگان خیابانی گونه‌های متأخر

موسیقی خیابانی، صدایی است که در فضای شلوغ و نامرتب شهری، ادغام می‌شود و از هر چند رهگذر، یک نفر شاید مخاطب آن قرار گیرد. در دوره‌ی معاصر که موسیقی بیشتر در فضاهای خصوصی شنیده می‌شود، این نوازندگان، موسیقی زنده را به فضای خیابان وارد می‌کنند. به عبارت دیگر موسیقی خیابانی، می‌تواند عهده‌دار زیباسازی شهری باشد، این را نازنین در مصاحبه‌ی شماره‌ی ۴ و ۵ اینگونه بیان می‌کند:

«من واقعا اصلا صدای شهر رو دوست ندارم، همیشه هم هندزفیری تو گوشمه اگر تنها باشم. خیلی سر صدا زیاده و اینکه تو یه لحظه از آدمهایی که... درگیر زندگی روزمره‌اند، حالا شادند، خوشحالن، هر چی دارن بی‌توجه رد می‌شن ولی یه صدایی هست که می‌تونه توجه‌شون رو جلب کنه... اینکه آدمها گوش می‌دن، تو یه لحظه می‌تونن آدمها رو درگیر یه

چیز روزمره کنی، که شاید در عین حال بتونه یه لبخندی رو لبشون بیاره، واسه من خیلی ارزشمند.»

علی مصاحبه شونده شماره‌ی سه نیز به این موضوع اینگونه می‌پردازد:

«زیبایی کار ما اینه که، تو این، سرصداها و شلوغی‌های روزمره‌ی مردم، علی‌الخصوص شلوغی‌های ذهنی‌شون، اون هم توی تهران، توی این شهر پر سرصدا و پر هیاهو، اونوقت بتونی رهگذری را میخ‌کوب کنی.»

اما این نگاه نمی‌تواند بیانگر تمامی دلایلی باشد، که نوازندگان گونه‌ی متأخر را به نوازندگی در خیابان سوق داده است. برای بررسی این موضوع و با آگاهی به اینکه بسیاری از تحلیل‌هایی که در ادامه خواهد آمد، با توجه به اهمیت روایت در داستان زندگی، روایت این نوازندگان خود نیز به عنوان بخشی از تحلیل مورد توجه است، به بررسی و تفسیر عمیق این روایت‌ها پرداخته خواهد شد.

نوازندگی خیابانی خود به عنوان یک مسئله، دغدغه‌ی برخی از مصاحبه‌شوندگان فعال در این عرصه بوده‌است. در مصاحبه‌ی شماره‌ی یک، به ساختن آهنگی با مضمون نوازندگی خیابانی اشاره می‌شود. علی، مصاحبه‌شونده‌ی شماره‌ی سه، با توجه به تحصیلش در زمینه‌ی کارگردانی، فیلمی مستند از زندگی نوازندگان خیابانی تهیه کرده است. نازنین در آخرین مصاحبه نیز به نوشتن مقاله‌ای کلاسی در زمینه‌ی نوازندگی خیابانی در راستای رشته‌ی تحصیلی‌اش، اشاره می‌کند. این موضوع بودگی نوازندگی خیابانی، می‌تواند تلاشی در یافتن هویت در فضایی باشد که تاکنون حیاتی سیال و ناشناخته داشته است. گونه‌ی متأخر موسیقی و نوازندگی خیابانی، با فاصله گرفتن از گونه‌ی متقدم آن، باید راهی در برساخت هویت بیابد، همین مسئله توجه کنشگران این عرصه را به خود جلب کرده است.

یکی از موارد مشترکی که در مصاحبه‌های گونه‌ی متأخر به آن اشاره شد، توصیف نوازندگان گونه‌ی متقدم از جانب تولیدکنندگان موسیقی خیابانی گونه‌ی متأخر بود. مصاحبه‌شونده شماره‌ی یک در رابطه با شروع کارش به عنوان نوازنده‌ی خیابانی به این موضوع اینگونه می‌پردازد: «خوب تا اون موقع، ضرب تو خیابون این کولیا می‌زدن، غربتیا معمولا می‌اومدن، مثلاً، ضرب می‌زدن، آکاردئون می‌زدن، ولی کسی تو خیابون گیتار نمی‌زد تا به اون روز.»

در ادامه همچنین می‌گوید: «نوازنده‌ی خیابونی داشتیم ولی گیتاریست خیابونی نداشتیم، نوازنده‌های خیابونی بودن، ضرب می‌زدن، ضرب و تمپو می‌زدن جلوی ماشینای مردم پول می‌گرفتن ولی به این صورت نبود.» او در جای دیگر در رابطه با برخورد مخاطب با آن‌ها مجدداً به این موضوع اشاره می‌کند: «پارو پیش خودش می‌گه این که از این کولی‌ها نیست بیاد جلوی منو بگیره که پول بده، نشسته یه گوشه داره می‌خونه، سی‌دی هاشم گذاشته،

سی‌دی هاشم داره می‌فروشه.» در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه نیز به این موضوع اینگونه اشاره می‌شود: «اون زمان اگر یادتون باشه، نوازنده‌ی خیابونی یعنی کسایی که، یک سری کولی‌هایی که... همیشه دیدگاه من این بود که، نوازندگی خیابونی یعنی همین، کسی که آکاردئون می‌زنه و یکی هم کنارش مثلا یه تنبکی بزنه، یا گه گاهی یه ویولنی هم باشه. همه اینو می‌دونستند به عنوان نوازنده‌ی خیابونی.» در مصاحبه‌ی شماره‌ی ۴ و ۵، مصاحبه‌شونده‌ی مرد به منظور بیان تفاوت کاری یکی از همکارانش، او را این‌چنین متمایز می‌کند: «موزیکی که می‌زنه، فرق داشته با این موزیکی که، قبلاها می‌شنیدی که مثلا یه نابینا مثلا، داره آکاردئون می‌زنه مثلا، سلطان قلبها و این‌ها.» او همچنین در اشاره به آرمانش از نوازندگی خیابانی به این موضوع باز می‌گردد: «دیگران موسیقی رو بشنون، موسیقی درست رو بشنون، نه موسیقی حالا، اون حالت تکدی‌گری باشه که می‌گم، یه کسی بیاد یه موزیک افتضاحی بزنه و... توی اتوبوس‌ها و این‌ها [مکث] و با ظاهری خیلی بد، لباس پاره بیوشه، نمی‌دونم، کله‌ی کچل و یعنی دقیقا حالتی باشه که رقت انگیزه.»

این اشاره‌ها به گونه‌ی متقدم بسیار حائز اهمیت است؛ در اولین نگاه، این اشاره‌ها می‌تواند نشانه‌ی آگاهی این نوازندگان از هویت متمایزشان با گروه دیگر باشد. به عبارت دیگر، این نوازندگان با ایجاد نوعی فاصله‌گذاری میان خود و دیگری (گونه‌ی متقدم) به ارائه‌ی توصیفی از هویت اجتماعی‌شان به عنوان نوازندگان خیابانی می‌پردازند. در حقیقت، آنها خود قائل به وجود تمایزی میان دو گونه از نوازندگی خیابانی هستند و با آگاهی به این تمایز، سعی در برساخت هویتی تازه برای خود دارند.

توصیفی که این نوازندگان از گونه‌ی متقدم ارائه می‌دهند، خود می‌تواند نشانه‌ای از مقاومت در برابر کلیشه‌ای شدن باشد. در توصیف آنها از موسیقی خیابانی متقدم واژه‌هایی همچون «کولی، تکدی‌گری، ظاهر بد، موسیقی افتضاح» جلب توجه می‌کند. در این دسته از نوازندگان، ارائه‌ی متضادی از این واژه‌ها به منظور برساخت ماهیت خود راهگشای این مقاومت است؛ در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه، مصاحبه‌شونده به نقل از یکی از شاگردانش - که به نوازندگی خیابانی روی آورده است - درباره‌ی او، اینگونه می‌گوید: «یه بار تو تجربیش رد می‌شدم دیدم یه جوونی خیلی تر و تمیز و آراسته و فلان و این‌ها، خیلی قشنگ و ایساده داره ساز می‌زنه، هیچ کس هم بهش فکر نمی‌کنه که گداست و فلان و این‌ها، گفتم خوب چرا من این کارو نکنم.» این بدین معناست که، با ارائه‌ی تعریفی متضاد از آنچه که در گونه‌ی متقدم موجود است و با مقاومت در مقابل آن، الگویی تازه از خود و هویت اجتماعی نوازندگی‌شان عرضه می‌کنند.

در راستای مشاهدات انجام شده، توجه به پوشش و ظاهر، یکی از مشخصه‌های بارز این دسته از نوازندگان است. نوع پوشش در تمامی موارد مشاهده شده با روند معمول پوشش جوانان

طبقه‌ی متوسط هماهنگ بود. در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه، مصاحبه‌شونده به طور مستقیم به اهمیت حفظ ظاهر اینگونه اشاره می‌کند: « سعی کردم، حتی اگر توان مالی‌اش را نداشتم، بهترین لباس‌ها رو بخرم، برای کارم، که مردم متوجه بشن این کسی که داره الان ساز می‌زنه تو خیابون، یک آدم نیازمند نیست، داره هنرش را عرضه می‌کنه.» او در جای دیگر، در راستای توصیه به دیگر نوازندگان خیابانی می‌گوید: « شکل و فرم کارو بهشون می‌گفتم، می‌گفتم همیشه به خودتون احترام بذارید. حتی نوازنده‌هایی که روی زمین می‌شینند را می‌گم که، [مکث] با تاکید حتی نوازنده‌های سنتی را که مجبورند روی زمین بشینند، می‌گفتم یه جوری کارتان را بکنید که نشینید رو زمین، وقتی می‌شینید رو زمین، مردم از بالا به شما نگاه می‌کنند، شما سرتون از مردم پایین نیست.» در مصاحبه‌ی ۴ و ۵ نیز، مصاحبه‌شونده‌ی مرد به این موضوع اشاره می‌کند: « ما مثلا خوشتیپ هم می‌رفتیم، بهادر هم خودش آدم خوشتیپی بود، من هم، ... کلا دوست دارم که خوشتیپ باشم... خوشتیپ می‌رفتیم و کلاه می‌داشتیم.» مسئله‌ی توجه به ظاهر از سه لحاظ حائز اهمیت است؛

(۱) توجه به آراستگی ظاهری، خود به عنوان نوعی ابراز هویت متمایز با گونه‌ی متقدم است. ظاهر متفاوت با گونه‌ی متقدم وسیله‌ای در بیان این موضوع است که، این نوازندگان سعی در تبیین جایگاه خود میان مخاطب دارند؛ در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه این موضوع به طور مستقیم اشاره شده است: « نمی‌تونم برم تو خیابون فریاد بزنم بگم، آی مردم، من علی فروجی هستم، این افکارمه، این ایده‌هامه، این راهمه، این نگرشمه.» به عبارت دیگر، وضعیت ظاهری تبدیل به ابزاری برای بیان هویت شده است. این امر تا آنجا پیش می‌رود که گاه، در کنار هنر موسیقی، شاهد گونه‌ای از هنر اجرا^۱ نیز هستیم. شیوه‌ی ایستادن، بستن چشم‌ها هنگام نوازندگی، استفاده از سازهایی که برای مخاطب کمتر شناخته شده است، همگی گواه این موضوع است. در مصاحبه‌ی شماره‌ی ۴ و ۵، مصاحبه‌شونده‌ی مرد به این موضوع اشاره می‌کند: « حالا یه اتفاق جدید افتاده بود... مردم بیشتر خوششون می‌اومد. بعد من که این رو دیدم خیلی بیشتر خوشم اومد، گفتم یواش یواش یه سازهایی رو بیارم که مردم باهش آشنا شن، خیلی نمی‌شناسنش، که کوزه‌ی دوقلو بردم بعدش، دسرکتن بردم که اونو دیگه اصلا نمی‌شناختن، اصلا هیچکی تقریبا نمی‌شناخت.» او در جای دیگر در مورد گروه نوازی با دوستانش اینگونه می‌گوید: « گروهمون اصلا یه پرفورمنس خیلی جالبی داشتش، یه دختر که سه‌تار می‌زنه، یه پسر مو بلند شبیه سرخ پوست‌ها که تار می‌زنه، یکی که مثلا اودو داره می‌زنه.»

(۲) عامل دیگر در این توجه به ظاهر، تلاش برای فردی شدن است؛ در تمامی موارد مشاهده

شده‌ی گونه‌ی متأخر، نوعی مقاومت در مقابل کلیشه‌ای شدن وجود دارد. این نوازندگان با استفاده از شیوه‌های متفاوت سعی در ابراز نوعی منحصر به فرد بودن را دارند. ظاهر آنها با توجه به مطابقت با طبقه‌ی متوسط، همچنان دارای نوعی خاص بودگی است. استفاده از عینک آفتابی، آستین‌های بالا زده، لباس‌های رنگی و ... همچنین، این خاص بودگی در انتخاب ساز نیز مشخص است، همانطور که پیشتر اشاره شد، انتخاب ساز برای این نوازندگان، صرفاً ماهیتی موسیقایی ندارد، بلکه باید در راستای جلب توجه و بیان هویت نیز کاربرد داشته باشد. سبک موسیقی انتخابی این نوازندگان نیز، عموماً منحصر به فرد است.

(۳) یکی دیگر از عواملی که می‌تواند امر توجه به ظاهر را برجسته کند، بیزاری این نوازندگان از ترحم است. به منظور بررسی دقیق‌تر این عامل، در ادامه به این موضوع پرداخته خواهد شد. در راستای این هویت‌یابی منحصر به فرد، بیزاری از ترحم، امری است که بارها در مصاحبه‌ها قابل استنباط است؛ در مصاحبه‌ی شماره‌ی ۴ و ۵، مصاحبه‌شونده‌ی زن، به موضوع ترحم اینگونه اشاره می‌کند: «چون دختر بودم، برخورد‌ها خیلی متفاوت بود، معمولاً ترحم می‌دیدم از آدم‌ها. مثلاً پیش اومده بود، چه می‌دونم، یه کسی بیاد بهم بگه، آگه واسه درس خوندم پول می‌خوای، مثلاً ما ماهی انقدر بهت می‌دیم، نه اینطوری نیست. یا چه می‌دونم، یه کسی می‌اومد یه تراول چک می‌داد، این پنجاه تومن رو بگیر دیگه امروز باشو برو. به خاطر همین، این‌ها می‌من رو خجالت زده‌تر می‌کرد و انقدر هم رو نداشتم که حالا توضیح بدم، نه داستان اینطوری نیست.» مصاحبه‌شونده‌ی مرد نیز بارها در حین و پس از مصاحبه به خاطره‌ای اشاره می‌کند که فردی به او صد تومان پول داده است و آنرا سخت‌ترین تجربه‌ی کاری‌اش می‌داند. او در رابطه با انتشار عکس نوازندگان خیابانی در فضاهای مجازی و نظرات ترحم‌انگیز مردم اینگونه می‌گوید: «یه دختره‌ایه که گیتار زد تو خیابون. کامنت‌هایی که پای این نوشته بودن [مکث] اصلاً خیلی ناراحت کننده بود [هر دو به تلخی می‌خندند] یکی نوشته بود، نسل ما به کجا می‌ره که دختران ما، مثلاً، در گوشه‌ی خیابان به این فلاکت و بدبختی می‌افتند.» البته این بیزاری از ترحم، گاه تبدیل به نوعی مقاومت در مقابل جهل مخاطب از کاری که این نوازندگان می‌کنند رخ می‌نماید؛ یکی از بارزترین اشاره‌ها در مصاحبه‌ی شماره‌ی دو مشخص می‌شود، او می‌گوید: «الان مثلاً بابا می‌آد، اصلاً نمی‌فهمه که من دارم کار می‌کنم، گدایی نمی‌کنم. مثلاً یه دوپیست تومنی می‌ده به من. دوپیست تومنی! ولی خوب می‌گی شاید واقعا شعورش نمی‌رسه دیگه، منظوری نداره. بهش هم نگیم می‌شه عقده‌ای برا خودمون، متوجه‌ای؟ می‌خوای دوپیست تومنی بدی، بنداز صندوق صدقات.» در اینجا، نشان می‌دهد که بر خلاف تکدی‌گری، عامل اقتصادی، تنها عامل تاثیرگذار نیست؛ این نوازندگان ترحم را بر نمی‌تابند و در مقابل آن مقاومت می‌کنند. اما دلیل اینکه چرا باید ترحم دیگران، تا این حد مورد توجه این نوازندگان قرار گیرد، را باید در

اهمیت نظر مخاطب برای این نوازندگان جستجو کرد. البته بررسی مخاطب در این پژوهش مورد نظر نبوده است، بلکه رویکرد این نوازندگان به نظر مخاطبانشان مورد توجه است، که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

اهمیت به نظر مخاطب، به خصوص در قالب ترحم، شاید گاه به گونه‌ای دوسویه در خود این نوازندگان نیز وجود داشته است؛ آگاهی از حضور نگاهی ترحم‌گونه، حداقل در ابتدای کار نوازندگی‌شان، منجر به پیدایش حس شرم شده است. در روند مشاهده‌ها، مصاحبه‌شونده‌ی شماره‌ی دو در طول نوازندگی از کلاه و ماسک استفاده می‌کرد و هنگامی که از او اجازه‌ی فیلم‌برداری گرفته شد، تاکید داشت تا صورتش در فیلم مشخص نباشد. او در بخشی از مصاحبه و در اشاره به شروع کار می‌گوید: «اون اوایل آره، چون احساس می‌کردم کسی هم نمی‌شناسم». در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه نیز آمده است: «من تا الان با اینکه اینهمه سر سن اجرا کردم، نمی‌تونم بگم که می‌تونه مثل روزهای اول اجرای خیابونی باشه، واقعا خیلی سخته [با تاکید بیشتر] خیلی سخته. که شما مثلا، مردم تو اون شلوغی همه دارن می‌رن و میان، شما می‌ری، یه گوشه وایمیسی، سازتو بر می‌داری و می‌زنی. اولین نتی که اجرا می‌کنی، توجه همه رو به خودت جلب می‌کنی.» مصاحبه‌شونده‌ی زن به طور مستقیم به موضوع شرم اشاره می‌کند: «خیلی برام سخت بود اون اوایل، خیلی خجالت می‌کشیدم... اون اوایل خیلی به سختی، مثلا می‌گم، سعی می‌کردم دیده نشم، کلاه می‌ذاشتم و جاهای خیلی خلوتی هم می‌رفتم.» به عبارت دیگر، ترحم برخی از مخاطب‌ها باعث ایجاد گونه‌ای مقاومت در این نوازندگان شده است، تا در طول زمان بر احساس شرم خویش غلبه کنند.



عکس شماره ۱: نوازنده‌ی گیتار، مصاحبه‌شونده شماره ۲

این مقاومت گاه به مقاومت در مقابل خانواده و سنت نیز می‌انجامد. علی، مصاحبه‌شونده‌ی شماره‌ی سه، می‌گوید: «یه قشر خاصی از مردم هنوز جا نیافتاده واسشون داستان موسیقی. من حتی پدر و مادر خودم رو مثال می‌زنم... پدر و مادر خودم هم هنوز واسشون موسیقی، به عنوان، [مکت] حتی یه جاهایی خجالت می‌کشند که اصلا بگن که، مثلا پسر مون خب، استاد موسیقیه... دیدگاه‌شون اینه که موسیقی، خب، یه چیز خیلی بدیه. [مکت] و متاسفانه، یکی دو دهه‌ی پیش، خیلی از پدر مادر هامون هم همین دیدگاه رو داشتن و هنوز که هنوزه همین مسئله هست.» او پس از اتمام مصاحبه، اشاره می‌کند که برادرش خطاط و نقاش است و نگاه خانواده، به خطاطی بسیار متفاوت از نگاهشان به موسیقی بوده است. ادی در مصاحبه‌اش نیز به مسئله اینگونه اشاره می‌کند: «اولش... مثلا خیلی نگران این بودم، که حداقل مثلا، خانواده‌ام بفهمن. یا اینکه مثلا همش فکر می‌کردم، ای وای این مثلا یکی از دوست‌های مادرم می‌تونه باشه و بره به مادرم بگه... من الان به این فکر دارم می‌کنم که احتمالا می‌دونن ولی نمی‌خوان که باور کنن. شاید به خاطر اینکه، شاید یه قبچی داره براشون که، ای وای پسر ما، خوب مثلا، داره ساز می‌زنه توی خیابون. خوب فکر می‌کنم این خیلی شاید براشون سنگین باشه.»

ترحم، تنها موردی از توجه مخاطب نیست که در نظر این نوازندگان اهمیت دارد. در مصاحبه‌ی شماره‌ی یک، ارزش توجه مخاطب در این اشاره مشخص می‌شود: «از بغلم رد می‌شی، حداقل یه تشکر بکن، پول نده، حداقل می‌آی رد می‌شی یه مرسی بهم بگو... خیلی‌ها هستن پول نمی‌اندازند اصلا، ولی می‌آن یه تشکر گرم از من می‌کنند، یه انرژی مثبت به من می‌دن.» در مصاحبه‌ی شماره‌ی ۴ و ۵، مصاحبه‌شونده‌ی زن در این رابطه مثالی می‌زند: «یه دسته دیگه از آدم‌ها که همیشه خیلی برام قابل احترام بودن؛ آدمایی هستن که واقعا دارن با بی‌تفاوتی رد می‌شن، مثلا هندزفیری تو گوششونه، می‌رسن به من، هندزفیری رو از گوششون در می‌آرن. این دیگه نهایت احترامه که تو داری موسیقی مورد علاقه‌ات رو گوش می‌دی، شاید اصلا از سه تار متنفر باشی، ولی می‌خوای گوش بدی، ببینی من چی، چه سازی می‌زنم. آدم‌هایی که توجه می‌کنند...». این بدین معنی است که این نوازندگان، همانند بسیاری از دیگر هنرمندان، دیده و شنیده شدن توسط مخاطب را از ارکان ارائه‌ی هنرشان می‌دانند. به عبارت دیگر، دیده و شنیده شدن برای آنها از این لحاظ حائز اهمیت است که می‌دانند هنری برای عرضه کردن دارند. در همین رابطه، در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه آمده است: «آدم یه هنری را یاد می‌گیره که به عرضه بذاره، یه نقاش، نقاشی می‌کشه که، یعنی اگر هیچ بیننده‌ای برای یه نقاش وجود نداشته باشه، هیچ لذتی از کارش نمی‌بره. نمی‌دونم، برای یه شاعر، برای یه فیلم‌ساز، اگر مخاطب نداشته باشیم، ما مردیم.»

در راستای این شنیده شدن، در تمامی موارد از گونه‌ی متأخر موسیقی خیابانی، استفاده از وسایل تقویت صدا نظیر میکروفن و بلندگو مشاهده شد. اهمیت شنیده شدن و توجه مخاطبان، رابطه‌ای دو جانبه میان مخاطب و نوازنده ایجاد می‌کند. در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه آمده است: «ولی الان نمی‌تونم یه شنونده رو اینطوری نگه داری ابا ارائه‌ی موسیقی کلیشه‌ای، مگر اینکه کارت خاص باشه، کارت خاص باشه، زیبا باشه، تنظیم خوبی داشته باشه، اونوقته که می‌تونم شنونده رو نگه داری و از کارت لذت ببره و حالا طبیعتاً لذت ببره، لذت خودش رو به هر شکلی که هست بیان می‌کنه، اعلام می‌کنه که چقدر این کارتو دوست داشته.» این رابطه‌ی دو جانبه، گاه روند خاص بودگی را نقض می‌کند. به عبارت دیگر در کنار تمام مقاومت‌های این گروه از نوازندگان در مقابل قالب‌مند شدن، به منظور جلب نظر مخاطبان، ناگزیر باید موسیقی خود را با نظر مخاطب هماهنگ کنند.

در همین راستا، هنگامی که در مصاحبه‌ی شماره‌ی دو، از تعداد و دلیل قطعه‌هایی که برای اجرا در خیابان انتخاب می‌شود، پرسیده شد، پاسخ چنین بود: «من کلاً، یه بیست سی تا آهنگ انتخاب کردم، همش اونا رو می‌زنم، تست شو پس داده، چون جواب داده فقط اونا رو می‌زنم... [یعنی] مردم خوششون اومده.» او در جای دیگر می‌گوید: «شاید اون چیزی که این می‌خواد یه موسیقی خیلی پیچیده‌ای باشه که اصلاً کسی درکش نکنه، خب، واسه کسی هم که چیزی از موسیقی نمی‌دونه، شما یه چیز پیچیده بزنی، به جای اینکه خوشش بیاد، بدتر حالش به هم می‌خوره... من سعی کردم همه را راضی نگه دارم.» در پاسخ به سوالی مشابه، در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه به این موضوع اینگونه اشاره می‌شود: «یه سری هاشون کارهای خودم هست، یه سری از کارهای خودم قابل اجرا نیست تو خیابون، خوب خیلی فرق می‌کنه کارهایی که تنظیم می‌شه... وقتی داریم موسیقی خیابونی اجرا می‌کنیم، یعنی مخاطب‌هات، مخاطب عامند. خوب، مخاطب خاص نداری که بگی من برم، فلان قطعه‌ی راک رو بزنی، نه اصلاً برم فلانمکو بزنی، نمی‌دونم جز بزنی. حتی اون جزهایی قابل اجرا هستند تو خیابون که، واقعاً مردمی باشند، دوست داشته باشن مردم.» مصاحبه‌شونده‌ی زن در مصاحبه‌ی شماره‌ی ۴ و ۵ نیز در پاسخ به اینکه، تحصیل در رشته‌ی انسان‌شناسی چه تاثیری بر کارش داشته است، می‌گوید: «این مردمی کردن هر مدل هنری واقعاً برام خیلی ارزشمند این کل تاثیری بود که از رشته‌ام گرفتم.»

مردمی ساختن موسیقی، شیوه‌ای است که این نوازندگان به منظور جلب مخاطب گاه به صورت خود خواسته و گاه شاید به اجبار انتخاب می‌کنند، در مصاحبه‌ی شماره‌ی دو نارضایتی این نوازنده از این روند مشخص می‌شود: «یه قطعه‌ای که کلی روش زحمت کشیده، هم سازندش، هم منی که دارم می‌زنمش، مثلاً هر کسی بخواد اون را بزنی، هفت هشت سال باید عمرش را

بگذاره تا بتونه اونو اجرا کنه، اونو می‌زنی کسی نمی‌فهمه، خوشش نمی‌آد، ولی مثلاً یه [مکث] گل گلدون که می‌زنی، همه می‌گن: آ! چی می‌زنه. یعنی این از هر چی فحشه برای من بدتره، نمی‌فهمند این موسیقی چقدر با ارزش‌تر از اونه.» از آنجا که خود این نوازنده موسیقی‌ای که مثال زد را اجرا نمی‌کند، این برداشت می‌شود که این نوازندگان برای مردمی ساختن موسیقی، برای خودشان حدی را قائلند که از آن نمی‌گذرند. همچنین، این مردمی‌سازی نباید منجر به این برداشت شود که این نوازندگان تجربه‌ای حرفه‌ای از موسیقی و نوازندگی نداشته‌اند.

بسیاری از نوازندگان گونه‌ی متأخر در زمینه‌ی موسیقی آموزش دیده‌اند. در کنار آموزش‌های خصوصی، مصاحبه‌شونده‌ی شماره‌ی دو به تحصیل دانشگاهی در رشته‌ی موسیقی اشاره می‌کند که بعدها آنرا ناتمام گذاشته است و یا مصاحبه‌شونده‌ی مرد در مصاحبه‌ی شماره‌ی ۴ و ۵، تئوری موسیقی را در هنرستان فرا گرفته است. یادگیری این نوازندگان به این دوره‌ها محدود نمی‌شود. بدلیل توجه به مخاطب و سعی در منحصر به فرد بودگی، خیابان برای این نوازندگان خود به مثابه فضایی به منظور کسب تجربه است. هر عملی در خیابان رابطه‌ای اجتماعی است و این نوازندگان به این امر کاملاً واقفند. «واقعا با آدم‌های جالب و جور و جور و آشنا شدم تو این قضیه. چون واقعا می‌شنوه، کلامت را می‌شنوه، می‌آد جلو، آقا سلام. سلام. شروع یه ارتباط^۱.» همچنین آگاهی به این امر که برای جلب مخاطب نیاز به بهتر شدن هست، در مصاحبه‌ی شماره‌ی ۴ و ۵ اینگونه مورد اشاره قرار می‌گیرد: «مصاحبه‌شونده‌ی مرد: بسته به ذائقه‌شون، بسته به اون چیزی که می‌شنون پول می‌دن. بعد اینجا متوجه شدم، نه، پس بایستی واقعا یه کاری کردش، اگه بخوایم موزیک بزنیم توی خیابون، باید موزیک درست و حسابی‌ای بزنیم، یه چیزی بزنیم که خوب باشه، نه اینکه صرفاً برای پول باشه...» مصاحبه‌شونده‌ی زن، در بخشی دیگر از مصاحبه: «برنامه‌ام اینه که همیشه ساز زدنم رو تقویت کنم و موقعی پیام تو خیابون که جدای از جنسیتم و جدای اینکه ساز من رو آدم‌ها شاید نمی‌شناسن اگر بری یه سرزمین دیگه، واقعا بتونم خوب ساز بزنم.» فضای خیابان، علاوه بر ایجاد آگاهی از مخاطبان، خود به عنوان فضایی به منظور تمرین نیز مورد توجه است. در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه آمده است: «یک سوم از روزم راه، اگر یک سوم به خواب می‌گذره، یک سوم دیگرش را من دارم ساز می‌زنم... ولی خوب، چون همینه، همون اجرای خیابونی ما، که تقریباً روزی یک ساعت و نیم اینطوری‌ها طول می‌کشه، اون خودش یه تمرین بزرگه.» این بدین معنی است که امر نوازندگی خود مورد توجه این کنشگران است، در غیر این صورت، نوازندگی بدون توجه به محتوا نمی‌تواند به عنوان گونه‌ای تمرین مورد توجه قرار گیرد.

۱. برگرفته از مصاحبه‌ی شماره‌ی سه.

علاوه بر آموزش دیدگی این نوازندگان، بسیاری از آنها به کار حرفه‌ای از جمله آهنگ‌سازی و تدریس موسیقی نیز مشغولند. در بخش‌های بسیاری از مصاحبه‌ها به این امر اشاره می‌شود. مصاحبه‌شونده‌ی شماره‌ی یک، تا کنون دو آلبوم غیر رسمی منتشر کرده است، که در محل نوازندگی‌اش آنها را می‌فروشد. در مصاحبه‌ی شماره‌ی دو، امیر به سابقه‌اش در تدریس موسیقی و آهنگ‌سازی اشاره می‌کند. علی، مصاحبه‌شونده‌ی شماره‌ی سه، نیز با همکاری دوستش در حال تنظیم آلبومی است و در طول مصاحبه بارها به سابقه‌اش در تدریس موسیقی اشاره می‌کند. ادی، در مصاحبه‌ی شماره‌ی ۴ و ۵ نیز، به تجربه‌اش در آهنگ‌سازی می‌پردازد. تمامی این اشاره‌ها، نشانگر این موضوع است که، این نوازندگان، کم و بیش، با فضای تولید و عرضه‌ی موسیقی به عنوان هنر، در ارتباط بوده‌اند. به عبارت دیگر و بدون انکار اهمیت اقتصادی این کار، ماهیت موسیقایی نوازندگی خیابانی مورد توجه‌شان است.

رویکرد این نوازندگان به گونه‌ای بدبینانه در رابطه با اجراهای رسمی (برگزاری کنسرت) رخ می‌نماید. در سه مصاحبه‌ی اول به سابقه‌ی برگزاری کنسرت (خیریه، رسمی، جنگ و ...) اشاره می‌شود و همواره داشتن فضای رسمی به منظور اجرا مورد توجه این نوازندگان است. حال آنکه محدودیت در این زمینه خود باعث ایجاد نگاهی دوسویه به اجراهای رسمی شده است. از یک سو محدودیت فضا و شرایط اجرای رسمی را برای این نوازندگان دشوار می‌نماید و از سوی دیگر، رویکرد این نوازندگان به اجراهای رسمی همراه با گونه‌ای بدبینی است. در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه، می‌توان این محدودیت را دریافت: «کار ما همینه، ما یا باید بشینیم، هر چهار پنج سالی یک بار شاید یه کنسرتی بریم اجرا بکنیم، یا بشینیم دوستانه برای هم ساز بزنیم، یا اینکه نه، این کارو بکنیم [نوازندگی خیابانی]. که این، کنسرت روزانه است واسه من.» در مصاحبه‌ی شماره‌ی یک نیز به تلاش‌های ناموفق به منظور اجرای رسمی اشاره شده است، که خود حاکی از این محدودیت‌ها است. در سوی دیگر در هر دو مصاحبه‌ی یک و سه، تنها با ادبیاتی متفاوت نگاهی بدبینانه به اجراهای رسمی شده است. علی در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه می‌گوید: «وقتی می‌دیدم ردیف‌های جلو مال یه سری آدم‌های خاصه، ردیف‌های وسط آدم‌های سطح متوسطتر، عقب و بالکن برای آدم‌های خیلی دورتر، از لحاظ سطح اجتماعی، و اینکه، استاد هر آهنگی را می‌زد، همه بلند می‌شدند، تشویق می‌کردند و تعظیم می‌کردند، گفتم من دیگه، پامو رو هیچ سنی نمی‌ذارم.»

در تمامی مصاحبه‌های انجام شده، هیچ یک از این نوازندگان اهمیت بعد اقتصادی این کار را انکار نکردند. برعکس، تمامی آنها دلیل شروع کار خود را به گونه‌ای با نیاز اقتصادی همسو می‌دیدند. نکته‌ی قابل توجه اینجاست که پس از مدتی این نیاز اقتصادی برطرف شد، اما آنها همچنان در این عرصه باقی ماندند. ادی در مصاحبه‌ی شماره‌ی ۴ و ۵ در این رابطه می‌گوید:

«بحث پول دیگه تموم شد واسه‌ی من. تقریباً، یه ساله، [مکث] فکر می‌کنم یک ساله که اصلاً دیگه نیاز مالی ندارم، [می‌خندد] حالا نه اینکه اصلاً یه بورژوا باشم. نه. ولی تقریباً اصلاً نیاز مالی ندارم دیگه. حداقل به پول ساز زدن تو خیابون دیگه نیاز ندارم.» اگر دلیل این امر در درون متن روایت‌ها مورد واکاوی قرار گیرد، علاقه به این کار اصلی‌ترین گزینه است، تا جایی که در برخی از مصاحبه‌ها از واژه‌ی اعتیاد برای توصیف نوازندگی خیابانی استفاده شده است. در توضیح دلیل وجود علاقه به نوازندگی خیابانی، علی در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه می‌گوید: «با اینکه، یه زمانی حتی، دفتر سینمایی هم داشتم، استودیو هم داشتم، خیلی شرایط زندگی بسیار عالی‌ای داشتم، مثل همین الان، می‌اومدم، ماشینم را پارک می‌کردم، می‌رفتم سازم را می‌زدم. چون واقعا خالی می‌شدم. خالی می‌شدم و علی‌الخصوص، [مکث] ماه‌ها یه موجود اجتماعی هستیم؛ انسان‌ها واقعا نیاز دارند به ارتباطاتشون. این ارتباطات هر چی بیشتر شد، یه زمانی، انقدر بیشتر شد و زیادتر شد که، اعتیاد برای من به وجود آورد.»

از دیگر مواردی که در این تحلیل باید به آن پرداخته شود، انتخاب فضای اجرا برای این نوازندگان است؛ طبیعی است که نوازندگان گونه‌ی متقدم و متأخر، همواره فضاهایی را به منظور نوازندگی انتخاب می‌کنند که تردد مردم در آن بیشتر باشد. در تمامی مصاحبه‌ها و با تایید از طریق مشاهده، این موضوع برداشت می‌شود که نوازندگان گونه‌ی متأخر، یک فضای مشخص را انتخاب کرده و همواره در همان فضا به نوازندگی می‌پردازند. همچنین، در فضایی که انتخاب می‌کنند، به حرکت در حین نوازندگی نمی‌پردازند. با توجه به آنچه پیشتر گفته شد، این می‌تواند به دلیل اهمیتی باشد که این نوازندگان به دیده و شنیده شدن می‌دهند. همچنین، با حضور مستمر در یک فضا، هویتی مشخص به آن فضا می‌بخشند و از آن هویت می‌یابند.

رفتار این نوازندگان، پس از اتمام مصاحبه‌ها بسیار دوستانه‌تر بود، همچنین با توجه به عدم تمایل برخی از نوازندگان گونه‌ی متأخر به انجام مصاحبه با بیان این دلیل که نمی‌خواهند مورد توجه نهادها قرار گیرند، به نظر می‌رسد گونه‌ای مقاومت در مقابل این نهادها وجود دارد. علی در مصاحبه‌ی شماره‌ی سه با اشاره به این موضوع، ابراز می‌دارد که تا زمانی که آنها در فضای خودشان که شناخته شده‌اند باقی بمانند و تجمع مردمی ایجاد نشود، مشکلی با این نهادها نخواهند داشت. این رفتار محافظه‌کارانه، در میان آنها قوانین نانوشته‌ای از جمله عدم نوازندگی در ایام سوگواری را پدید آورده است. علاوه بر این، در اشاره‌هایی که در بخش‌هایی از مصاحبه‌ها و به خصوص پس از اتمام آن صورت گرفت، اینطور به نظر می‌رسد که شبکه‌ای غیررسمی میان این نوازندگان موجود است.

با کنار هم قرار دادن توجه به امر موسیقایی (به مثابه هنر) و مخاطب (به مثابه امر اجتماعی)،

این نوازندگان همواره در حیات سیالی که شهر در دوره‌ی مدرن پیدا کرده است، در حال تجربه کردن هستند. مقاومت با سنت، نهادها، کلیشه‌ای شدن و ... شاید توصیف کاملی از این هنر نباشد، اما آنچه مسلم است این است که بخش عمده‌ای از هویت این گونه در گرو این مقاومت‌ها است و این نشان دهنده تفاوت عمیق این گونه با خصوصیات گونه متقدم نوازندگی خیابانی است.

بحث و نتیجه‌گیری

در این بخش، با توجه به تحلیل‌های انجام گرفته و به منظور جمع‌بندی بحث، به پرسش‌های مطرح شده در این پژوهش پاسخ داده‌ایم. بدین منظور، ابتدا باید به پرسش اصلی این پژوهش پرداخته شود: « آیا گونه‌ی متأخر نوازندگی خیابانی، گونه‌ی تحول یافته‌ی نوازندگی خیابانی به شیوه‌ی گذشته است؟ »

در راستای پاسخگویی به این پرسش، ابتدا باید به این موضوع اشاره شود که خود نوازندگان گونه‌ی متأخر، در زمان شروع کارشان نیز، مولفه‌های همین گونه را داشته‌اند و در طول زمان تغییر ماهوی در نوازندگی‌شان روی نداده است. در مصاحبه‌ی آخر، مصاحبه شونده‌ی مرد پس از مدتی اشتغال به نوازندگی خیابانی و در راستای مشورت با استادش در زمینه‌ی شروع کار تناثر خیابانی، از نظر او که می‌گوید: « شما اولش که موسیقی خیابونی رو شروع کردید، احتمالاً در وصف علی خوندن و [گونه‌ی متقدم]، همچین کارهایی شروع کردید [کار تناثر خیابانی را نیز شروع کنید]»، برآشفته می‌شود. به عبارت دیگر خود این نوازندگان روند تحولی میان گونه‌ها را طی نکرده‌اند. اما این دلیل برای استنباط مجزا بودن این دو گونه از یکدیگر کافی نیست.

در روند تحلیل داده‌ها به مواردی اشاره شد که می‌تواند راهگشای یافتن پاسخی به این پرسش باشد. آگاهی این نوازندگان از هویت مجزا با گونه‌ی متقدم، سعی در منحصر به فرد بودگی، توجه به مخاطب و محتوای موسیقایی، تجربه‌ی حرفه‌ای در زمینه‌ی موسیقی و مقاومت در مقابل ترحم دیگران در گونه‌ی متأخر همگی نشانگر تفاوت‌های بنیادین میان این دو گونه از موسیقی و نوازندگی خیابانی است. البته وجود نقاط مشترک میان این دو گونه را نباید نادیده گرفت؛ اهمیت درآمد اقتصادی به عنوان مثال از این دست شباهت‌ها است. البته در همین مورد نیز تفاوت رویکرد قابل مشاهده است، نوازندگان گونه‌ی متقدم با سعی در ارتقای کمی مخاطبان، سعی در افزایش درآمد دارند (حرکت و پذیرفتن پول خرد) حال آنکه نوازندگان گونه‌ی متأخر با توجه به ذائقه‌ی مخاطبان و ارتقای کیفی کارشان در این مسیر قدم می‌گذارند. از دیگر نقاط مشترک می‌تواند مقاومت با نهادها باشد، زیرا در صورت برخورد با موسیقی

خیابانی، فرقی نخواهد کرد که آنها چه ویژگی‌هایی دارند. این شباهت‌ها به حدی نیست که بتوان حکم بر حضور نسبی میان این دو گونه داد. آنچه مشخص است، با توجه به داده‌های جمع‌آوری شده، این دو گونه، ماهیتاً با یکدیگر متفاوتند. در پاسخ به پرسش دیگر این تحقیق که: «گونه‌ی متأخر چه تفاوت‌های وجودی با گونه‌ی متقدم نوازندگی خیابانی دارد؟»، همانطور که پیشتر اشاره شد، مقاومت نوازندگان گونه‌ی متأخر در مقابل قالب‌مندشدگی‌ای که در گونه‌ی متقدم رخ می‌نماید، خود ریشه‌ی تفاوت‌هایی است که میان این دو گونه وجود دارد. به عبارت دیگر، این تفاوت بنیادی خود می‌تواند منشأ منحصر به فرد بودگی (از نظر موسیقایی و ظاهری) در گونه‌ی متأخر باشد. در آخر باید به این امر توجه داشت که، با اینکه این دو گونه از موسیقی و نوازندگی خیابانی با یکدیگر همسو نبوده‌اند، همیشه این احتمال وجود دارد که در آینده، تلاش‌های گونه‌ی متأخر این نوازندگان در مقاومت با قالب‌های گونه‌ی متقدم، خود تبدیل به قالبی برای این گونه شود و در مرور زمان، شباهت‌های این دو گونه بیشتر شوند.

منابع

- بویس، مری (۱۳۶۹) «گوسان‌های پارتی و سنت خنیاگری در ایران»، ترجمه مهری شرفی، چیسنا، اسفند ۱۳۶۸، فروردین ۱۳۶۹، شماره ۶۶ و ۶۷، صص ۷۵۶-۷۸۰.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۳) نه شرقی نه غربی انسانی، تهران: امیرکبیر.
- طاهری کیا، حامد؛ رضایی، محمد (۱۳۹۲) «گرافیتی ایرانی: مقاومت و خود - بیانگری از طریق دیوارهای شهری»، *مجله جامعه‌شناسی ایران*، دوره چهاردهم، شماره ۱، صص ۹۸-۱۲۷.
- قاسمی، وحید و صمیم، رضا (۱۳۸۷) «مطالعه‌ای پیرامون رابطه قشربندی اجتماعی و مصرف فرهنگی با استفاده از داده‌هایی در زمینه مصرف موسیقایی در شهر تهران»، *مجله جامعه‌شناسی ایران*، دوره نهم، شماره ۱ و ۲، صص ۸۰-۱۰۱.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۹) «گرافیتی به منزله هنر اعتراض»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، شماره اول، صص ۶۵-۱۰۲.
- گال، مریدیت؛ بورگ، والتر؛ گال، جویس (۱۳۹۱) روش‌های تحقیق کمی و کیفی در علوم تربیتی و روان‌شناسی، ترجمه احمد رضا نصر و دیگران، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- محسنی، محمدرضا (۱۳۸۶) «نمایش خیابانی؛ رویکردها، دغدغه‌ها و راهبردها»، *پژوهش زبان‌های خارجی*، شماره اول، صص ۶۵-۱۰۲.
- وزارت کار و امور اجتماعی؛ سازمان فنی و حرفه‌ای کشور (۱۳۹۱) «نقش آموزش‌های مهارتی فنی و حرفه‌ای در کاهش آسیب‌های اجتماعی (تکدی گری)»، تابستان ۱۳۹۱، *برگرفته از تارنمای رسمی سازمان فنی و حرفه‌ای*، تاریخ دسترسی مهر ۱۳۹۳: http://svr.irantvto.ir/uploads/130_605_Takadigari.pdf
- Bailey, K. D. (1994). *Typologies and Taxonomies: An Introduction to Classification Techniques*, Thousand Oaks, CA: Sage.
- Bakhtin, M. M. (2004). *Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel*, In: *Dialogic Imagination: Four Essays*, Texas: University of Texas Press.
- Cooper, H. M. (1998). *Synthesizing Research: A Guide for Literature Reviews, Applied Social Research Methods Series*, Thousand Oaks: Sage Publications.
- Denzin, N. K. and Lincoln, Y. S. (ed 2005). *The Sage Handbook of Qualitative Research (Third Edition)*, Thousand Oaks: Sage Publications.
- Gomes, C. H. S. (2000). "The Street Musicians of Porto Alegre – a Study Based on Life Stories", In: *International Journal of Music Education*, Vol.35, pp. 24-28.
- Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*, NY: Random House.
- Janesick, V. J. (2010). *Oral History for the Qualitative Researcher*, New York: The Guilford Press.
- Prato, P. (1984). "Music in the Streets: The Example of Music in Washington Square Park in New York City", *Popular Music*, Vol.4, pp 102-155.
- Ritchie, D. A. (2003). *Doing Oral History: A Practical Guide* (Second Ed.), New York: Oxford University Press.
- Romotsky, J. and Romotsky S.R. (1976). "L.A. Human Scale: Street Art of Los

Angeles", *The Journal of Popular Culture*, Vol. X, pp. 102-155.

Tesch, R.(1990). *Qualitative Research: Analysis Types and Software Tools*, UK: Routledge Falmer.

Weber, M.(1949). *The Methodology of Social Sciences*, Illinois: The Free Press.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی