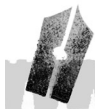


یک گونه‌ی تازه متولدشده‌ی موسیقی خیابانی در تهران*



هنرهای خیابانی، به‌طورکلی، پدیده‌های نوظهوری نیستند. ارائه‌ی هنر در فضای باز در همه‌ی دوران‌ها و در مکان‌های مختلف جغرافیایی وجود داشته است. با گسترش شهرنشینی و پیدایش مکان‌هایی مانند خیابان، ارائه‌ی هنر در این مکان‌ها نیز پیوسته با تغییراتی همراه بوده است. موسیقی خیابانی نیز پدیده‌ای است که جوامع شهری کم‌وبیش با آن روبرو شده‌اند. اگرچه می‌توان موسیقی خیابانی را یکی از اشکال هنر خیابانی دانست، ولی غالباً تعاریف هنرهای خیابانی موسیقی خیابانی را شامل نمی‌شود. در قرن حاضر، هنر خیابانی به هنرهای بصری و تجسمی در خیابان، مثل گرافیتی، چیدمان (اینستالیشن) خیابانی، هنر برچسب (استیکر آرت)، هنر پوستر خیابانی و غیره، اطلاق می‌شود. از این رو، برای رسیدن به نتیجه‌ی مطلوب در تعریف هنر خیابانی مرتبط با موضوع این پژوهش و متمایز کردن آن از هنرهای تجسمی، می‌بایست به دنبال تعاریفی از «اجرای خیابانی» بود. اجرای خیابانی (busking) به هر نوع اجرا در مکان‌های عمومی گفته می‌شود. اجراکنندگان خیابانی (buskers) فعالیت‌های متنوعی دارند؛ از استفاده‌ی خلاقانه از آلات موسیقی گرفته تا گروه‌های خیابانی شکل گرفته برای هدفی خاص، از رقص تا کمدی، و این اجراکنندگان غالباً مخاطبان خود

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده با عنوان «موسیقی خیابانی در تهران و انواع آن» است که در رشته‌ی موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی) دانشگاه تهران با راهنمایی دکتر ساسان فاطمی و دکتر مسعود کوثری به نگارش درآمده است.

را به‌عنوان شرکت‌کنندگان فعال درگیر می‌کنند (Lief 2008: 1). اما واژه‌ی باسکینگ بیشتر برای اجرای موسیقی خیابانی استفاده می‌شود. «بر اساس تعریف لغت‌نامه‌ی انگلیسی آکسفورد، باسگ اجرای موسیقی در خیابان به‌منظور دریافت پول از عابران است» (Simpson 2010: 3).

در منابع تاریخی کشورهای مختلف همواره اشاره‌هایی به اجراکنندگان موسیقی‌ای شده است که با اجرای خود در مکان‌های عمومی موجب سرگرمی دیگران شده‌اند. مرور منابع تاریخی ایران که شرحی از زندگی اجتماعی مردم ارائه می‌دهند، کمبود این منابع و اطلاعات از زمان پیش از اسلام و حتی پس از آن و تا دوره‌ی صفویه را آشکار می‌کند. سفرنامه‌نویسان خارجی دوره‌های تیموری و صفوی، چون کارری (۱۳۸۳)، تاورنیه (۱۳۸۳)، کلاویخو (۱۳۸۴)، برادران شرلی (۱۳۸۷)، آدم آلتاریوس (۱۳۶۳)، وارینگ (۱۳۶۹)، کروسنسکی (۱۳۶۹)، کتتارینی (۱۳۴۹)، باربارو (۱۳۸۱)، زنو (۱۳۸۱)، للو (۱۳۸۱) و دالساندی (۱۳۸۱) در سفرنامه‌های خود شرحی از معرکه‌گیران یا مطربان و مقلدان دوره‌گرد ننوخته و تنها مطربان را در مجالس شادی، به‌ویژه مراسم شاهان و درباریان، توصیف کرده‌اند. بی‌شک، نبود چنین توصیفاتی در سفرنامه‌های خارجی نمی‌تواند دلیلی قطعی بر عدم وجودشان باشد. بااین‌حال، شاردن که در زمان شاه‌عباس دوم و شاه سلیمان صفوی به ایران سفر کرده است می‌نویسد: «کمدین‌های اروپا غالباً در مکان‌های عمومی و هر جای پرجمعیت به هنرنمایی و رقص و آواز می‌پردازند، اما اهل طرب ایران چنین نمی‌کنند و به جایی که خوانده نشوند نمی‌روند» (شاردن ۱۳۷۲ ج ۳: ۹۸۰).

از دوره‌ی قاجار به بعد، درباره‌ی معرکه‌گیران و مطربان دوره‌گرد بسیار صحبت شده است. از این زمان می‌توان شاهد اطلاق واژه‌ی «لوطی» به مطربان و رقاصان و حیوان‌رقصان‌های دوره‌گرد بود؛ مطربان دوره‌گردی که با چرندگویی و ضربی‌خوانی و بعضاً رقصاندن حیواناتی مثل خرس و عتتر وسیله‌ی تفریح توده‌ی مردم را فراهم می‌کرده‌اند. این موسیقیدانان، از نظر موسیقایی، کم‌مهارت و، از لحاظ اجتماعی، از اعتبار اندکی برخوردار بوده و همواره به حاشیه رانده می‌شده‌اند (نک. فاطمی ۱۳۸۱؛ ۱۳۹۳). پس از مشروطیت و در دوره‌ی حکومت پهلوی، حضور لوطی-موسیقیدانان به تدریج کم‌رنگ می‌شود. بی‌شک، سیاست‌های حکومتی سال ۱۲۹۹، در ارتباط با ممنوعیت این دسته‌ها، در ناپدیدشدن آنها نقش به‌سزایی داشته است. با توجه به حکم دولتی در سال ۱۲۹۹ و در زمان دولت سیدضیاءالدین، مقرر شد نقالی، سخنوری، معرکه‌گیری، مسئله‌گویی، لوطی‌عتتری، حقه‌بازی، پرده‌شمایلی و خرس‌رقصانی قدغن اعلام شود (شهری ۱۳۸۳ ج ۱: ۲۶۶). فاطمی معتقد است که «ناپدید شدن لوطی‌ها نه‌تنها نتیجه‌ی غیرمستقیم تغییر در سبک زندگی جامعه‌ی شهری در دوران مدرن‌سازی، بلکه همچنین ناشی از اعمال سیاست‌های آگاهانه‌ی دولتی برای مقابله با ولگردی و ولگردها بود» (فاطمی ۱۳۹۳: ۱۲۴).

با وجود ممنوعیت‌های گفته‌شده در ایران در ارتباط با گروه‌های سرگرم‌کننده در اماکن عمومی، این گروه‌ها به حیات خود ادامه دادند؛ اگرچه حضور آنها در جامعه بیش‌ازپیش تقبیح می‌شد و

آنها بیش از گذشته به حاشیه رانده می‌شدند. پس از انقلاب اسلامی در ایران و اعمال سیاست‌های حکومتی مرتبط با منع موسیقی، به‌طور کلی، نوازندگان و خوانندگان دوره‌گرد، مخصوصاً در شهرهای بزرگ، دیگر هم‌چون گدایان دیده می‌شدند و نگاه جامعه به آنها نگاهی کاملاً ترحم‌آمیز و غالباً بدون توجه به عمل سرگرم‌کنندگی آنها بود. این دسته از نوازندگان و خوانندگان، با ظاهری که به متکدیان نزدیک است، هنوز در کوچه و خیابان‌های شهرها حضور دارند. در این میان و از اوایل دهه‌ی ۸۰ شمسی، به تدریج شکل دیگری از فرهنگ موسیقایی در خیابان‌ها حضور پیدا کرد که شاید نتوان آن را شکل تحول‌یافته‌ی فرهنگ لوطی‌ها دانست و به نظر می‌رسد بیشتر متأثر از فرهنگ غرب بوده باشد. از آن زمان، جوانانی خوش‌پوش، به‌صورت انفرادی یا گروهی، و با همراه داشتن سازها و تجهیزات که به نظر گران‌قیمت‌اند در خیابان‌ها به اجرای موسیقی‌هایی متنوع و متفاوت مشغول شده‌اند و، با وجود ممانعت‌های فراوان از سوی مراجع قانونی، بر کار خود اصرار ورزیده‌اند؛ تا جایی که طی چند سال اخیر نه‌تنها این پدیده گسترش قابل توجهی داشته، بلکه تا حدودی سبب تغییر نگاه منفی جامعه به آن شده است.

اجراکنندگان خیابانی، در گذشته و حال، ویژگی‌های مشترکی داشته و دارند: هیچ‌کدام مکان مشخصی برای نمایش هنر خود ندارند و به همین دلیل آنها را «دوره‌گرد» محسوب می‌کنند؛ اجرای آنها اجرایی بیرونی و در فضای باز است و برای آن برنامه‌ی پیش‌بینی‌شده یا دعوت قبلی ندارند، باوجوداین، همواره مورد استقبال توده‌ی مردم قرار می‌گیرند؛ ممکن است از هر وسیله‌ای، نه فقط موسیقی که رقص و نمایش، برای سرگرم‌کردن عموم مردم استفاده کنند؛ به‌لحاظ شغلی آزادند و تماشای اجرای آنها مقید به پرداخت پاداش و یا مبلغی مشخص نیست. بااین حال، شکل تازه‌متولدشده‌ی اجرای خیابانی به‌اندازه‌ای با نوع مشابه خود، که پیش از این وجود داشته است، متفاوت به نظر می‌رسد که می‌توان فرضیه‌ی جدادانستن این دو شکل متفاوت از یک پدیده را نزدیک به یقین دانست (نک. صمیم و اسپروز ۱۳۹۴: ۷۱-۷۳). هدف این نوشته از یک سو شناخت هر چه بیشتر گونه‌ی جدید موسیقی خیابانی در تهران و پی بردن به اهداف و انگیزه‌های اجراکنندگان خیابانی به شکل جدید و دلایل شکل‌گیری این پدیده در بستر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران است و از سوی دیگر یافتن چرایی تغییر نگاه اجتماعی به این پدیده، از نگاهی تحقیرآمیز به نگاهی تحسین‌آمیز، خواهد بود.

ویژگی‌های گونه‌ی تازه

پس از بررسی اولیه و دسته‌بندی نوازندگان خیابانی، این نکته روشن شد که جهت مطالعه‌ی گونه‌ی جدید موسیقی خیابانی در تهران می‌بایست پژوهش میدانی^۱ در بخش‌های مرفه‌نشین شهر تهران^۲

۱. کار میدانی بیشتر در مناطق ۱، ۲ و ۳ انجام شده است.

۲. براساس رتبه‌بندی به روش تحلیل پوششی داده‌ها، به ترتیب، مناطق ۱، ۳، ۶ و ۲ بالاترین سطح رفاه شهری را به

صورت گیرد، زیرا حضور این دسته از نوازندگان، با توجه به ظاهر آنها و سازها و تجهیزاتی که در اختیار داشتند، در این مناطق پررنگ‌تر بوده است. در تهران از همان ابتدای ظهور این پدیده تا به امروز، تنها نقاط مشخصی از شهر مورد توجه نوازندگان، به شکلی دائمی، قرار گرفته است. این مکان‌ها، که اغلب متعلق به مناطق ۱، ۲ و ۳ شهرداری هستند، عبارت‌اند از: خیابان ونک، خیابان ولیعصر بالاتر از میدان ونک، خیابان ولیعصر مقابل باغ فردوس، میدان تجریش، خیابان شریعتی مقابل ایستگاه متروی قلهک، شهرک غرب، خیابان گیشا، بولوار اباذر در غرب تهران و برخی مکان‌های موسوم به مناطق فرهنگی در مرکز شهر، مثل خیابان انقلاب و یا خیابان کریم‌خان زند. در بیشتر اوقات، هر یک از این مناطق، بر اساس نوعی توافق شفاهی، متعلق به گروه مشخصی است و طبیعتاً پیش‌کسوتان این عمل در تغییر مکان نوازندگی خود از آزادی عمل بیشتری برخوردارند. جوانان نوازنده بیشتر تمایل دارند در مناطق غربی، مرکزی و شمالی تهران به اجرا پردازند. اگرچه دلیل نبود اجرای زنده‌ی موسیقی خیابانی در مناطق جنوبی شهر تهران را می‌توان بافت سنتی این مناطق دانست، ولی فاصله‌ی این پدیده از مناطق شرقی شهر سؤال‌برانگیز است.

برای پیداکردن این موسیقیدان‌ها تنها رفتن به محل اجرای آنها در خیابان‌ها یا اماکن عمومی دیگر کافی نبود، چراکه آنها مقید به برنامه‌ی زمانی مشخصی برای اجرا در خیابان نیستند. پس هم‌زمان به جستجوی آنها در فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی نیز پرداختم. در یکی از شبکه‌های اجتماعی، کمپینی با عنوان «کمپین گسترش موسیقی خیابانی»^۳ وجود داشت و از این طریق توانستم با گروه‌های موسیقی و نوازندگان خیابانی بیشتری در ارتباط قرار گیرم که بعضی از آنها چندین سال به نوازندگی در خیابان مشغول بوده‌اند. اطلاعات به‌دست‌آمده برای این مقاله از طریق مصاحبه با آنها و حضور در محل اجرا و مشاهده بوده است.

آنچه به‌عنوان اولین ویژگی این دسته از موسیقیدانان خیابانی می‌توان عنوان کرد مربوط به سن نوازندگان است. اکثر قریب به اتفاق این نوازندگان جوانانی مجردند که در دهه‌ی ۶۰ شمسی^۴ متولد شده‌اند. تعدادی از آنها که اکنون کمی بیش از سی سال دارند اجرای خیابانی را از حدود ده سال پیش آغاز کرده‌اند. پارامتر دوم قابل‌ذکر جنسیت نوازندگان است. اگرچه بیشتر نوازندگان این دسته را مردان جوان تشکیل می‌دهند، اما در سال‌های اخیر شاهد نوازندگی دختران جوان در خیابان‌ها،

خود اختصاص داده‌اند (محمدزاده اصل ۱۳۸۹: ۱۰۳).

۳. این کمپین، که مدیر آن، در صحبت مجازی‌ای که با او داشتم، تمایل به معرفی خود نداشت، در طی تنها چند روز، به شکلی کم‌نظیر، نزدیک به ۲۸۰۰۰ نفر از کاربران شبکه‌ی اجتماعی فیس‌بوک را جذب کرده بود. پس از حدود یک ماه، این صفحه به‌دلایل نامعلوم غیرفعال شد.

۴. بیشترین میزان زاد و ولد و رشد جمعیت در ایران مربوط به سال‌های ۵۵ تا ۷۰ شمسی بوده است که به آن «انفجار نوزادان ایران» اطلاق می‌شود (نک. سازمان ثبت احوال کشور ۱۳۸۹ و کنعانی ۱۳۹۰). این پدیده در امریکا بعد از جنگ جهانی دوم، بین سال‌های ۴۶ تا ۶۴ میلادی، با عنوان بومی بوم (baby boom) شناخته شده است و مردم‌شناسان موسیقی و جامعه‌شناسان به‌وجودآمدن خرده‌فرهنگ‌ها را مرتبط با این پدیده دانسته‌اند (نک. Shuker 1998).

چه به شکل فردی و چه در قالب گروه‌های موسیقی، نیز بوده‌ایم. علل حضور کم‌رنگ دختران نوازنده در خیابان خود پژوهشی مستقل طلب می‌کند.

ویژگی دیگر مربوط به خاستگاه اجتماعی این موسیقیدانان است. با اینکه بسیاری از این نوازندگان — اعم از دختر و پسر — به نوازندگی در مناطق مرفه‌نشین می‌پردازند، خود ساکن مناطق پایین‌تر شهری از لحاظ جغرافیایی هستند. بیشتر این جوانان از طبقه‌ی متوسط اجتماعی بوده تعداد کمی از آنها به خانواده‌های مرفه تعلق دارند. تقریباً تمامی این نوازندگان در خانواده‌هایی فرهنگ‌دوست رشد کرده و والدین‌شان مشوق آنها در یادگیری موسیقی بوده‌اند. با وجود این، اکثر خانواده‌ها در مورد نوازندگی خیابانی با فرزندان خود هم‌عقیده نبوده‌اند.^۵ تمامی نوازندگانی که مصاحبه‌هایی با آنها داشته‌ام دارای تحصیلات دانشگاهی از فوق‌دیپلم تا فوق‌لیسانس هستند و تحصیلات برخی از آنها در زمینه‌ی موسیقی است. نکته‌ی حائز اهمیت آن است که این نوازندگان موسیقی را، در گونه‌های مختلف، به شکل جدی و مستمر فراگرفته‌اند و حتی برخی از آنها هم‌اکنون از هنرجویان استادان به‌نام موسیقی‌اند و تنها به یادگیری ساز تخصصی خود بسنده نکرده مباحث دیگر موسیقی، نظیر سلفژ و تربیت شنوایی، مبانی موسیقی و غیره، را دنبال می‌کنند. برخی از آنها به کار آهنگسازی در سبک‌های مختلف نیز می‌پردازند. اکثر نوازندگانی که مورد مطالعه قرار گرفته‌اند موسیقی را تنها زمینه‌ی کاری خود معرفی کردند و به‌غیر از نوازندگی در خیابان به مشاغلی چون تدریس موسیقی و آهنگسازی می‌پردازند.

مصاحبه با اولین نوازندگان موسیقی خیابانی، در قالب نوظهور آن، نشان داد که ایده‌ی نوازندگی خیابانی به این شکل از حدود اوایل دهه‌ی ۸۰ با مشاهده‌ی سبک نوازندگی خیابانی کشورهای غربی، از یک سو، و تمایل به مستقل شدن آنها، به‌خصوص از نظر مالی، علاقه به موسیقی و اشتیاق به تجربه‌کردن، از سوی دیگر، شکل گرفته است. جوانانی که به شکل گروهی در محیط‌های بسته به نوازندگی مشغول بودند با ایده‌ی بیشتر آشناکردن مردم با ژانرها (گونه‌ها)ی مختلف موسیقی و ارائه‌ی هنر خود به‌شکل زنده و آزادانه در مقابل عموم مردم کم‌کم به خیابان‌ها آمدند. این جوانان به تدریج به هم پیوستند و گروه‌هایی صرفاً برای نوازندگی در خیابان تشکیل دادند، ولی بعضی از آنها هنوز هم به‌تنهایی به نوازندگی مشغول‌اند.

اما مهم‌ترین ویژگی اجرای خیابانی که سبب شده نوازندگان و خوانندگان جوان، خواه انفرادی خواه گروهی، و نیز مخاطبان آنها، تدریجاً، از آن استقبال کنند آزادی است. موسیقی خیابانی از جنبه‌های مختلف معرف «آزادی» است. این عدم وابستگی از جهات گوناگون بیان‌کردنی است:

— آزادبودن موسیقیدانان و نوازندگان و خوانندگان خیابانی از لحاظ شغلی مستقل هستند و برای ارائه‌ی موسیقی خود هیچ‌گونه وابستگی‌ای به شرکت‌های تهیه‌کنندگی یا امثال آن

۵. چند نفر از این نوازندگان فرزندان خانواده‌هایی به‌نام و مشهورند.

ندارند. همچنین آنها در انتخاب مکان یا زمان اجرای خود آزادند و چارچوب یا شرایط ثابت شده‌ای ندارند. آنها در انتخاب پوشش خود نیز مقید نیستند. از سوی دیگر، نوازندگان و خوانندگان خیابانی در هر سطحی از مهارت موسیقایی که باشند می‌توانند به اجرای زنده پردازند.

- آزادبودن مخاطب: تماشای اجرای موسیقی خیابانی، برخلاف موسیقی در فضاهای بسته، مشروط به پرداخت وجه مشخصی نیست. مخاطبان این نوع اجرا پای‌بند به پوشیدن لباسی متناسب با فضای اجرا نیستند. همچنین آنها در انتخاب مکان تماشای خود آزادند و هر زمان که مایل باشند می‌توانند فضای اجرا را ترک کنند یا به آن وارد شوند.

- آزادبودن محتوا و مجرای ارتباطی میان موسیقیدان و مخاطب: در اجرای موسیقی خیابانی، موسیقیدان از این مجرای ارتباطی، یعنی خیابان، به نحوی عینی و آزادانه استفاده می‌کند تا موسیقی و ترانه‌ی دلخواه خود را، بدون وجود عاملی بازدارنده،^۶ به گوش مخاطب برساند. از این رو می‌توان «خودرسانش‌گری»^۷ را از ویژگی‌های اجرای خیابانی دانست. از سوی دیگر، مخاطب نیز در انتخاب موسیقی آزاد است. اگرچه در رسانه‌های دیگر هنری ظاهراً اجباری برای مخاطب در پذیرش محصول هنری وجود ندارد، اما به نظر می‌رسد خودرسانش‌گری مسیری آزادتر در اختیار مخاطبان قرار می‌دهد. از این رو ارتباط میان موسیقیدان و تماشاگر ارتباطی کاملاً مستقیم، بی‌واسطه و دوسویه است.

همان‌طور که گفته شد، آزادبودن در خلق یا انتخاب موسیقی و کلام ترانه‌های اجراشده توسط اجراکنندگان خیابانی نیز دیده می‌شود. موسیقی خیابانی موسیقی‌ای «خودانگیز» است و تابع چهارچوب و ضوابط مشخصی نیست و می‌تواند بر اساس سازبندی گروه و علائق نوازندگان یا مخاطبان متغیر باشد. با وجود این، می‌توان اجراکنندگان خیابانی تهران را از منظر موسیقایی به سه گروه تقسیم کرد. اول آنهایی که فقط قطعات ساخته‌شده توسط دیگران را اجرا می‌کنند (به اصطلاح کاور می‌کنند)،^۸ دوم آنهایی که تنها قطعاتی را که خود ساخته‌اند می‌نوازند و سوم گروه‌های اجراکننده‌ای که هم قطعات کاورشده و هم آهنگسازی‌شده‌ی خود را اجرا می‌کنند. اجرای موسیقی کلاسیک، پاپ، جاز، جیپسی‌جاز، بلوز و راک به شکل گروهی و موسیقی پاپ و کلاسیک ایرانی و مُدکِ ایرانی بیشتر به شکل انفرادی مشاهده شده است. این نوازندگان، به‌خصوص گروه‌هایی که به سبک جاز و بلوز می‌پردازند، بداهه‌نوازی را نیز در اجراهای خود در نظر می‌گیرند. نکته‌ی قابل توجه در برخی از این گروه‌ها تجربه‌ی ترکیب صدای سازهای ایرانی و غربی است. تعدادی از گروه‌های مورد مطالعه، بر این مبنای موسیقی موسوم به تلفیقی را پایه‌ی کار خود قرار داده‌اند. می‌توان

۶. منظور برخی هنجارهای عرفی یا سیاسی در ارتباط با ممنوعیت بعضی موسیقی‌ها یا ترانه‌هاست.

۷. اولین بار این اصطلاح را از م. م. (یکی از نوازندگان سرشناس خیابانی) شنیدم.

۸. اکثر این قطعات آنهایی هستند که به دلایل مختلف «موسیقی غیرمجاز» نامیده می‌شوند.

گفت این گروه‌ها به دنبال تجربه کردن و شکستن مرزهای میان گونه‌های موسیقایی هستند. موسیقی این گروه‌ها، به‌طور کلی، از آنجا که حیات خود را از تعامل مستقیم با مردم به دست آورده و آن را با همین تعامل حفظ می‌کند، با توجه به دیدگاه برخی پژوهشگران، در هرگونه و به هر شکلی اجرا شود می‌تواند در ظرف «موسیقی مردم‌پسند» (popular music) جای گیرد.^۹

در گروه‌های موسیقی در خیابان، با هر نوع سازبندی‌ای، همواره یک ساز مُدیک، یک ساز هارمونیک و یک ساز کوبه‌ای وجود دارد. سازهایی مثل فلوت، هارمونیکا، ترمپت، ساکسُفُن، آکُردئن، مُدیکا، شُلدر سیتی سائزر، تار، سه‌تار، سنتور، کمانچه، انواع گیتار و انواع سازهای کوبه‌ای ایرانی یا غیر ایرانی و حتی بعضاً سازهایی مانند هارپ و درام نیز در خیابان‌ها دیده می‌شوند. از میان سازهای نام‌برده، سازهای کوبه‌ای مخاطبان بیشتری را متوجه گروه نوازنده در خیابان می‌کنند. بعضی گروه‌های خیابانی، با هدف افزایش شدت صدا در خیابان‌های شلوغ و پررفت‌وآمد، به‌منظور جلب توجه بیشتر، از میکُفُن و آمپلی فایر نیز استفاده می‌کنند.

در تهران، نوازندگان به دو صورت به اجرای خیابانی می‌پردازند:

- اجرای دایره‌ای: در این نوع اجرا تماشاگران به‌گونه‌ای دایره‌مانند در اطراف اجراکننده یا اجراکنندگان قرار می‌گیرند. این شکل از اجرا معمولاً در پیاده‌روهای عریض یا مکان‌هایی که قابلیت تجمع تعداد زیادی از تماشاگران را دارد صورت می‌گیرد. آغاز و پایان این نوع اجرا مشخص است، به‌طوری‌که نوازندگان و خوانندگان خیابانی غالباً پس از پایان قطعات اجراشده‌ی خود مورد تشویق مخاطبان قرار می‌گیرند.

- اجرای خطی: در این شکل از اجرا نوازنده یا نوازندگان به‌صورت خطی و اغلب در پیاده‌روهای نه‌چندان عریض به اجرا می‌پردازند. در این حالت، تماشاگران بیشتر در رفت‌وآمد بوده تنها برای لحظات کوتاهی در مقابل اجراکنندگان مکث می‌کنند. به همین سبب، آغاز و پایان این نوع اجرا چندان مشخص نیست.

نوازندگان خیابانی به اجراهای گروهی راغب‌ترند، چراکه اجرای خیابانی با تعداد نوازندگان بیشتر، از یک سو، سبب بیشتر جذب شدن مخاطب شده، از سوی دیگر، سبب بالا رفتن مهارت نوازندگان در اجرا می‌شود. با توجه به اینکه اجرای گروهی درآمدزایی کمتری برای هریک از نوازندگان دارد، این ترجیح نشان می‌دهد که انگیزه‌ی نوازندگان خیابانی همواره لزوماً اقتصادی نیست. اگرچه گروه‌های موسیقی خیابانی هسته‌ای ثابت دارند، یعنی دو یا سه نفر از نوازندگان

۹. فاطمی (۱۳۹۲: ۸۷)، در توضیح عقیده‌ی جان بلکینگ در این زمینه، می‌نویسد: «آنچه را که از نظر موسیقایی دوست‌داشتنی است دوست می‌داریم، چه موسیقی شنیده‌شده اوورتوری از بتهوون باشد چه یک تصنیف خیابانی. [...] موسیقی‌ای که بیشترین ارزش را از نظر بیشترین تعداد افراد دارد موسیقی پایپور است [...] این با یکی از تعاریف فرهنگ لاروس از واژه‌ی populaire نیز تطبیق می‌کند: «چیزی که همه، بیشترین تعداد افراد، آن را می‌شناسند و دوست دارند.»



شکل ۱. نمونه‌هایی از اجرای دایره‌ای در تهران (عکس سمت چپ، گروه «زرد یواش» توسط مؤلف گرفته شده است و عکس سمت راست، گروه concert in the street، از شبکه‌ی اجتماعی فیس‌بوک برداشته شده است).



شکل ۲. نمونه‌هایی از اجرای خطی در تهران (سمت چپ، گروه کاتوره و سمت راست گروه catdog، هر دو از مؤلف).

همواره در گروهی معین می‌نوازند، ولی همه‌ی اجراکنندگان خیابانی متعلق به یک گروه ثابت نیستند و به‌شکلی سیال در گروه‌های مختلف با نوازندگانی متفاوت همکاری می‌کنند و این نشان‌دهنده‌ی نوعی آزادی در اجرا است. در هر صورت، پس از پایان یک روز، میزان درآمد به‌صورت مساوی بین اعضای گروه در همان روز تقسیم می‌شود.

علل پیدایش شکل نوظهور موسیقی خیابانی

یکی از اساسی‌ترین پرسش‌هایی که در پژوهش حاضر به‌شکلی ضمنی درباره‌ی این پدیده وجود دارد چرایی و چگونگی تشکیل و تداوم آن است. پس از کاوش، شناخت و معرفی گونه‌ی تازه شکل‌گرفته‌ی پدیده‌ی موسیقی خیابانی، می‌بایست سؤال اصلی این پژوهش، یعنی دلایل شکل‌گیری این پدیده، با توجه به مغایرت آن با ارزش‌های سیاسی و اجتماعی، و چرایی تحول تدریجی نگاه اجتماعی به آن مورد مطالعه و تحلیل قرار گیرد که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. موسیقیدانان خیابانی تهران، که هرکدام از نظر مهارت در نوازندگی یا خوانندگی متفاوت

هستند، اهداف مختلفی را برای اجراهای فضای باز خود بیان کرده‌اند. تعداد معدودی از آنها نبود فرصت‌های کافی برای اجرا در سالن‌های کنسرت و درآمدزایی را دلیل اصلی این کار می‌دانند. گروهی دیگر، پیش از درآمدزایی، تمرین بیشتر هنگام اجرا در خیابان، بالا بردن اعتمادبه‌نفس برای اجرای عمومی، رفع نیازهای درونی موسیقیدان و ایجاد حال خوب در مردم و آشنا کردن آنها با سازها و گونه‌های مختلف موسیقی را عللی برای اجرای خیابانی می‌دانستند. با وجود اینکه تمامی این دلایل می‌تواند قابل قبول باشد، ولی می‌توان از خود سؤال کرد که آیا دلایل صراحتاً گفته‌شده از سوی این موسیقیدانان تا این اندازه قوی هست که، با وجود مشکلات بسیار و ممنوعیت‌هایی که برای همگی آنها به وجود آمده است و می‌آید، باز هم بر این عمل اصرار ورزند.

به احتمال قوی نیازها و یا باورهای دیگری به شکل ضمنی در ایجاد و گسترش این پدیده نقش داشته‌اند. برای تحلیل داده‌های حاصل از مصاحبه‌ها و مشاهده‌ها و رسیدن به پاسخی مطلوب برای پرسش طرح‌شده، به نظر می‌رسد تنها پی‌بردن به انگیزه‌ها و اهداف اجراکنندگان خیابانی، آنچه صراحتاً در مصاحبه‌ها گفته‌اند، بدون در نظر گرفتن شرایط و واقعیات اجتماعی ناممکن خواهد بود و بالعکس. در این بخش، با تعمق بر روابط و مناسباتی (خواه از سوی کنشگر و خواه از سوی ساختار مورد بررسی) که می‌تواند عوامل شکل‌گیری پدیده‌ی موسیقی خیابانی در تهران باشند و با در نظر گرفتن شرایط سیاسی-اجتماعی ایران و هنجارهای فرهنگی سیاسی و عرفی موجود، دلایل گرایش جوانان به این پدیده را بررسی می‌کنیم. به نظر می‌رسد در این مسیر می‌توان از نظریه‌ی عام کنش اجتماعی که از سوی بوردیو مطرح شده است و به‌خوبی عاملان اجتماعی و ساختارهای موجود را به هم پیوند می‌دهد در تحلیل موضوع موسیقی خیابانی، به‌عنوان ابزاری جامعه‌شناختی، بهره برد. بوردیو، برای به نتیجه‌رساندن تلفیق دو رویکرد عینیت‌گرا و ذهنیت‌گرا، مجموعه‌ای از مفاهیم را وضع می‌کند که در قالب اصطلاحاتی چون عادت‌واره (habitus)، سرمایه (capital) و میدان (field) طرح می‌شود. عادت‌واره «ساختار ذهنی یا شناختی‌ای است که مردم از طریق آن به جهان اجتماعی می‌پردازند» (ریتزر ۱۳۹۲: ۲۷۴). در واقع، عادت‌واره «را می‌توان مجموعه‌ای از گرایش‌ها تعریف کرد. شاکله‌های ماندگار و اکتسابی و قابل جابه‌جایی که از طریقشان ادراک، داوری و عمل می‌کنیم» (رامین ۱۳۹۲: ۶۰۷). بنابراین، عادت‌واره‌ی هر فرد منحصر به شخص اوست و طی یک دوره‌ی زندگی فرد و وابسته به بستری مشخص و زمانی معین از تاریخ کسب می‌شود. «آرزو و پیش‌بینی ما، احساس ما از اینکه چه چیز معقول یا غیرمعقول، محتمل یا غیرمحتمل است، باورهای ما درباره‌ی روش‌های درست و منطقی انجام کنش‌های آشکار، همگی برای بوردیو نه فطری و نه طبیعی هستند، بلکه با عادت‌واره‌ی ما شکل گرفته‌اند» (می‌تن ۱۳۹۳: ۱۱۶). به اعتقاد او، عادت‌واره نوعی «ساختار ساخته‌شده و سازنده» است؛ چراکه از یک سو به‌واسطه‌ی وضعیت گذشته و حال فرد، مثل خانواده و تجربیات او، ساخته شده است و از سوی دیگر شکل‌دهنده‌ی کنش‌های حال و آینده‌ی او نیز هست (همان: ۱۰۵). به بیان دیگر، عادت‌واره به همان اندازه که از

ساختار اجتماعی تأثیر می‌پذیرد بر آن اثرگذار خواهد بود. به عقیده‌ی بوردیو، عادت‌واره همچون سرمایه‌ی نهادینه‌شده و درونی‌شده برای عاملان اجتماعی عمل می‌کند که، نه به تنهایی، بلکه در رابطه با میدان موجب شکل‌گیری کنشی اجتماعی می‌شود.

از سوی دیگر، بوردیو نقش عاملی دیگر را نیز در ایجاد یک کنش اجتماعی مؤثر می‌داند و آن سرمایه است. بوردیو از چهار نوع سرمایه یاد می‌کند: (۱) سرمایه‌ی اقتصادی: انواع دارایی مالی و مادی، (۲) سرمایه‌ی فرهنگی: خصوصیات تربیتی، آموزشی و کالاهای مهارت‌های فرهنگی، (۳) سرمایه‌ی اجتماعی: مانند عضویت در گروه‌های اجتماعی، (۴) سرمایه‌ی نمادین: مثل آوازه و شهرت (پرستش ۱۳۹۳: ۸۵). برخورداران از سرمایه‌های گوناگون ذائقه و سلیقه‌ای خاص در آنها شکل می‌دهد که در عادت‌واره‌ی آنها نمود می‌یابد و این عادت‌واره، در تطابق یا تعارض با میدانی مشخص، یک کنش اجتماعی را سبب می‌شود. همچنین افراد با عادت‌واره‌های مخصوص به خود، با هدف تولید هر چه بیشتر سرمایه (هرکدام از انواع چهارگانه‌ی آن)، در میدان با یکدیگر به رقابت می‌پردازند. بنابراین، «سرمایه هم روند و هم محصول یک میدان است» (تامسون ۱۳۹۳: ۱۲۹). در این میان، تعریف و توضیح میدان از نقطه‌نظر بوردیو بیش از هر چیز مهم به نظر می‌رسد. از نظر بوردیو، میدان شبکه‌ای از روابط میان موقعیت‌های عینی درون آن است. این روابط جدا از آگاهی و اراده‌ی فردی وجود دارد. بوردیو میدان را زمینه‌ی کشاکش افراد می‌داند که جایگاه‌هایی را درون میدان‌ها اشغال می‌کنند و قصد اداره یا بهبود جایگاه کنونی خود را دارند (ریترز ۱۳۹۲: ۲۷۷-۲۷۸). «حوزه‌های گوناگون زندگی، هنر، علم، دین، اقتصاد، سیاست و جز اینها عوالم صغیری را با ضوابط، قواعد و گونه‌های قدرت خود تشکیل می‌دهند که بوردیو آنها را میدان‌ها می‌نامد» (رامین ۱۳۹۲: ۶۰۹). درک عمیق‌تر مفهوم میدان زمانی حاصل می‌شود که فضای اجتماعی با پیوند میان افراد و میدان تشریح شود. بعضی پژوهشگران در این زمینه میدان بوردیو را با میدان‌های فیزیکی، مثل میدان الکتریکی، میدان مغناطیسی و یا میدان نیروهای مکانیکی، مشابه می‌دانند. افراد همچون ذراتی تحت تأثیر برآیند نیروهای وارد بر آنها از سوی میدان هستند. باین‌حال، خصوصیات خود ذرات تعیین‌کننده‌ی مقدار و جهت نیروهای وارد بر آنهاست؛ به این معنی که نه خصوصیات ذرات به تنهایی و نه قدرت میدان صرفاً کنشی ایجاد نمی‌کند. بوردیو معتقد است: «چنین نیست که افراد ذراتی مطیع نیروهای مکانیکی باشند و تحت الزامات خاصی رفتار خاصی از خود نشان دهند. حتی چنین نیست که آنها افرادی آگاه و دانا به کنش خود و دارای درک عمیق از حقایق پیرامون خود باشند. [این ذرات] عاملانی دانا و فعال و برخوردار از تصورات و باورهایی [هستند] که محصول جامعه است و ترکیب این دو استراتژی کنش را تشکیل می‌دهد» (تامسون ۱۳۹۳: ۱۳۵). با این تعبیر، ویژگی‌های افراد (عادت‌واره) در یک میدان و جایگاه و موقعیت آنها در میدان، با توجه به خصوصیات مختص آن میدان، تعیین‌کننده‌ی رفتار خواهد بود. افراد در میدان‌های مختلف عملکردهای متفاوتی دارند، ولی همگی به دنبال کسب قدرت از طریق به‌دست‌آوردن سرمایه‌های

بیشتر، به خصوص سرمایه‌ی اقتصادی و فرهنگی، برای متمایز ساختن خود از دیگران اند (نک. ریتزر ۱۳۹۲، رامین ۱۳۹۲، پرستش ۱۳۹۳، کراسلی ۱۳۹۳).

ارتباط عادت‌واره و میدان ارتباطی دوسویه است، چنانکه تغییر در یکی ضرورتاً به تغییر دیگری می‌انجامد. پویایی عادت‌واره و میدان نیز قابل انکار نیست؛ چراکه پدیده‌های انسانی همواره در حال تغییر و تحول هستند. در این صورت، با ثبات نسبی عادت‌واره و میدان، این دو در سازگاری با هم قرار دارند و هر فرد مانند «ماهی در آب» است؛ به این معنی که عادت‌واره‌ی فرد با منطق میدان هماهنگ است. در شرایط دیگر و در مقاطع بحرانی، عادت‌واره باید به تغییرات اساسی میدان پاسخ گوید، اما تحول در عادت‌واره واکنشی زمان‌بر است؛ چراکه تمایلات و عادت‌واره به سرعتی که میدان تغییر می‌کند عوض نخواهد شد. اگر چنین شود، عادت‌واره‌ی جایگزین به وجود می‌آید، اما اگر تغییر در عادت‌واره صورت نگیرد و یا به‌کندی صورت گیرد، گسستی میان عادت‌واره و میدان شکل می‌گیرد که بورديو آن را «ناسازی» (hysteresis) می‌نامد. در اثر ناسازی یا سکون عادت‌واره است که افراد تفاوت زیادی با آنچه با آن انطباق داشته‌اند را درک می‌کنند و همین امر موجب بروز واکنش‌های منفی از سوی آنها می‌شود. به این دلیل که در چنین شرایطی فرد، هم چون «ماهی خارج از آب»، احساس بیگانگی و ناهماهنگی با محیط اطراف خود می‌کند (می‌تن ۱۳۹۳: ۱۱۵ و هاردی ۱۳۹۳: ۲۰۶).

با دانستن این تعاریف، می‌توان موضوع مورد پژوهش را تحلیل و بررسی کرد. در ابتدا، بررسی میدان‌های مرتبط با موضوع ضروری به نظر می‌رسد. بورديو میدان سیاسی را میدان قدرت می‌داند، چراکه میدان‌های دیگر همچون میدان‌های ادبی، هنری، ورزشی، علمی و غیره اغلب تابع و تحت تسلط میدان سیاسی هستند. پس دانستن ایده‌ها و اهداف میدان سیاسی ایران و تحولات آن، تا حدودی، الزامی است، زیرا، از یک‌سو، میدان سیاسی ایران در طول سه یا چهار دهه‌ی گذشته تغییرات اساسی‌ای را تجربه کرده و، از سوی دیگر، اجراکنندگان خیابانی، همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد، اکثراً متولدین دهه‌ی شصت شمسی هستند. بنابراین، این نوازندگان و خوانندگان خیابانی، که بازیگران اصلی در پژوهش حال حاضرند، در فضای سیاسی متفاوتی با آنچه والدین آنها تجربه کرده‌اند پرورش یافته‌اند و از آنجا که، به‌گفته‌ی بورديو، عادت‌واره‌ی افراد و سرمایه‌ی آنها از کودکی در خانواده‌ی آنها شکل می‌گیرد، مطالعه‌ی اجمالی میدان هنری موسیقی، با توجه به باورها و اندیشه‌های مطلوب در بستر سیاسی، لازم است.

با پیروزی انقلاب اسلامی ایران در سال ۵۷ تغییرات عمده‌ای در تمامی زمینه‌ها حاصل شد. به گفته‌ی شهابی، با پیروزی انقلاب اسلامی ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی نسبت به آنچه پیش از این وجود داشت کاملاً دگرگون شد. ارزش‌های رایج در جامعه متحول شدند و جای خود را به ارزش‌های اسلامی نظام تازه تأسیس دادند؛ ارزش‌هایی که می‌توان گفت با ارزش‌های اجتماعی- فرهنگی کشورهای غربی مغایرت کامل داشت (Shahabi 2006: 114). در این میان،

میدان‌های هنری، به‌خصوص میدان هنری موسیقی، نیز شاهد این تحولات بوده است. از این پس میدان هنری موسیقی، که قطب‌های قدرتی نظیر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان صداوسیما، وزارت علوم و نیز شرکت‌های تهیه‌کنندگی را شامل می‌شد، می‌بایست تابع باورها و اهداف میدان قدرت (میدان سیاسی) باشد. از جمله‌ی این باورها و اندیشه‌ها در این زمینه، که به‌وضوح با ارزش‌های مسلط پیش از انقلاب مخالف بود، می‌توان به ممنوعیت اجرا و انتشار بسیاری از گونه‌های موسیقی، به‌ویژه گونه‌های موسیقی مردم‌پسند غربی، ممنوعیت صدای بانوان، ممنوعیت نمایش سازها در تلویزیون و به‌طورکلی کم‌اهمیت‌دانستن موسیقی اشاره کرد.

پس از انقلاب، بسیاری از جوانان ایرانی آن زمان و نسل بعد با برنامه‌های اسلامی‌شده‌ی نظام در جامعه هم‌رنگ شدند. این گروه از جوانان خود را با شرایط تطبیق دادند و هیچ‌گونه فعالیتی مبنی بر عدم انطباق با شرایط موجود از سوی آنها انجام نگرفت. هویت آنها، ارزش‌ها، عقاید، گرایش‌ها و سبک زندگی آنها با عناصر فرهنگی، به عقیده‌ی بردیو، میدان قدرت، به‌طور هم‌سو شکل گرفت. از سوی دیگر، برخی از جوانان، مخصوصاً از طبقات بالا و متوسط اجتماعی، تعاریف مخصوص به‌خود در باره‌ی زندگی خوب و به‌هنجار با گرایش به فرهنگ غربی و مصرف‌گرایی لذت‌جویانه داشته‌اند (ibid.). زمانی که، برای این پژوهش، به کار میدانی مشغول بودم، در وهله‌ی اول شناخت این نوازندگان از این جنبه برابم اهمیت داشت که آنها از نظر اجتماعی به چه جایگاهی تعلق دارند و عقاید و گرایش‌های آنها چیست. در بررسی‌ها و پیگیری‌های ابتدایی به‌وضوح برخورد محترمانه و رفتار حاکی از ادب این جوانان مشخص بود. همه‌ی آنها افرادی تحصیل‌کرده بودند و زمانی که با آنها به بحث نشستم، نظرات آنها اغلب نمایانگر مطالعات آنها و تفکر آزادشان، در بستر اجتماعی و فرهنگی ایران، در ارتباط با مسائل گوناگون بود. وقتی به مصاحبه با آنها و مطالعه‌ی گفتگوهای آنها پرداختم، ذائقه و تمایلات آنها را، به‌خصوص در زمینه‌ی موسیقی، مرتبط با سرمایه‌های آنها یافتم که اغلب از خانواده‌های خود کسب کرده بودند. م. م.، در مصاحبه‌ای که با او داشتم، می‌گفت:

مادرم آدم خاصی. من بچه بودم، مادرم ظرف می‌شُست و پینک فلوید گوش می‌کرد. بابام گونی‌گونی برای مادرم کتاب دست‌دوم می‌خرید و نوار کاست. من بین این آدم‌ها بزرگ شدم که توی نداری سعی می‌کردن خوب پرورش مون بدن، خوب تربیت مون کنن. از بچگی سعی کردن، با وجود نداری، بذارن یک سری کلاس‌ها و یک سری پارادکس‌ها رو ببینیم.

پ. ا. نیز، با اشاره به پیش‌زمینه‌ی فرهنگی خانواده‌ی خود، می‌گفت: «پدرم از نوازنده‌های قدیمی زمان انوشیروان روحانی و نوازنده‌ی پیانوست. از بچگی توی خانواده‌ای بزرگ شدم که همه تو کار موسیقی‌اند.» همچنین ع. ا. موسیقی سنتی ایران را یکی از علایق اصلی پدرش برمی‌شمرد: «پدرم عشق موسیقی سنتی داشت و عاشق تار بود، ولی تایمی نداشت که براش بذاره. پدرم آرزوهاش و در من می‌دید.» پ. م. نیز علاقه‌ی خود به موسیقی را این‌گونه بیان می‌کرد: «در

خانواده‌ای موسیقی‌دوست و نوازنده بزرگ شدم که هم پدر و مادرم به موسیقی علاقه داشتند و هم برادرم گیتار می‌زد. مادرم همیشه ام‌کلثوم گوش می‌کرد.»

اگرچه تمامی افراد نام‌برده و یا اکثر نوازندگان دیگری که با آنها مصاحبه کرده‌ام خانواده‌هایی با شرایط اقتصادی مشابه و برابر نداشتند، اما بیشتر خانواده‌ها در داشتن ذائقه‌ای یکسان — علاقه‌ی بسیار به موسیقی — مشترک بوده‌اند. همین موضوع می‌تواند روشن‌کننده‌ی این مطلب باشد که بسیاری از خانواده‌های نوازندگان خیابانی سرمایه‌های فرهنگی را در مقایسه با سرمایه‌های اقتصادی در اولویت می‌دانستند. ا. ح.، نوازنده‌ی ساکسوفن در خیابان، باور ارجح دانستن کسب سرمایه‌ی فرهنگی‌ای نظیر استفاده از کلاس موسیقی در قیاس با شرایط اقتصادی خانواده‌اش را این‌گونه بیان می‌کرد:

ساز رو در مدرسه‌ی هنر و ادبیات شروع کردم. یکی- دو سال اول ساز نداشتم. هفته‌ای دوبار [با یکی از اعضای خانواده] می‌رفتم از انبار مدرسه ساز می‌گرفتم و درس جلسه‌ی پیش و تمرین می‌کردم. بعد از تموم‌شدن کلاس‌م، مدتی درس جدیدو تمرین می‌کردم. بعد سازو تحویل می‌دادم تا جلسه‌ی بعد.

علاقه‌ی اکثر خانواده‌های اجراکنندگان خیابانی به کسب سرمایه‌ی فرهنگی، که بدون شک در شکل‌گیری گرایش‌ها و تمایلات آنها مؤثر بوده است، تنها به کلاس‌های موسیقی محدود نیست، بلکه این خانواده‌ها فرزندان خود را در زمینه‌های فرهنگی دیگر، همچون تئاتر و نمایش، هنرهای تجسمی و شعر و ترانه و کتاب‌خوانی نیز تشویق کرده‌اند؛ به‌شکلی که، از میان مصاحبه‌شوندگان، هشت نفر دانشجوی و یا فارغ‌التحصیل رشته‌های مختلف هنری بوده‌اند و تقریباً تمامی آنها دست‌کم در یک زمینه‌ی فرهنگی دیگر، به‌غیراز موسیقی، فعال بودند. پ. م. می‌گفت: «از بچگی موسیقی دوست داشتم. رفتم دنبال ملدیکا و بعد تئاتر و پیکرتراشی و نقاشی و ادبیات و ترانه‌سرایی و آخر هم گیتار. بزرگ‌ترین هدف خودم یادگیری هر هفت هنر بوده که فقط تا الان دنبال معماری نرفتم.» از میان افرادی که با آنها صحبت کردم عده‌ی معدودی، به دلایلی چون نبود شرایط اقتصادی مناسب خانواده و یا گرایش‌های متعصبانه‌ی سنتی- مذهبی خانواده که با موسیقی مخالفت می‌کرده یا آن را کم‌اهمیت می‌دانسته است، موسیقی را به‌صورت خودآموز فراگرفته بودند. در گفتگویی که با ه. ف. داشتم، او این موضوع را چنین بیان می‌کرد: «از بچگی علاقه‌ی زیادی به ترانه داشتم. از شش- هفت‌سالگی، بالای ۲۰۰ ترانه از خواننده‌هامون حفظ بودم و دقیقاً درست اجرا می‌کردم. ولی تو خانواده‌ای بزرگ شدم که به موسیقی گوش می‌دادن، اما براشون آن‌چنان اهمیت نداشت.» هم‌چنین ا. ر. دلیل آموختن موسیقی به شکل خودآموز را مخالفت خانواده‌ی خود با این هنر می‌دانست. به گفته‌ی ا. ر.، آشنایی او با موسیقی راک و علاقه‌ی او به این گونه‌ی موسیقی از طریق دوستانش در مدرسه بوده است. م. ر.، نوازنده‌ی درام، نیز خودآموزبودن خود را این‌گونه بیان

می‌کرد: «نوازندگی‌رو از بچگی شروع کردم و علاقه‌ی زیادی به سروصدا داشتم. اول هم با تنبک شروع کردم، اما هیچ کلاسی نرفتم و خیلی خودجوش و شخصی، از طریق شنیدن و گوش دادن، موسیقی‌رو یاد گرفتم. برادرم ساز می‌زد، اما در خانواده‌ام چندان حمایتی از من و پیگیری موسیقی نمی‌شد. این محدودیت‌ها کنجکاویم و بیشتر کرد و کمک کرد که استمرار بیشتری داشته باشم.»

از بررسی صفحه‌های مجازی اجراکنندگان خیابانی و جستجوی علاقه‌مندی‌های آنها در زمینه‌ی موسیقی، هم‌چنین سازها و موسیقی‌ای که اجرا می‌کنند و نیز مصاحبه با آنها، مشخص شد تمامی اجراکنندگان خیابانی به گونه‌های موسیقی غربی (کلاسیک و مردم‌پسند) گرایش بیشتری دارند. ع.ا، نوازنده‌ی تار یکی از گروه‌های موسیقی خیابانی که اجرای موسیقی موسوم به تلفیقی را ترجیح می‌دهند، در این باره می‌گفت: «از هفت سالگی به درخواست پدرم تار زدم، ولی موسیقی سنتی تو کتم نمی‌رفت. آخرش خودم رفتم گیتار الکتریک خریدم.» هم‌چنین م. ب. در دوره‌ی نوجوانی با برادرهایش موسیقی راک گوش می‌کرده و به یادگیری ساز گیتار علاقه‌مند بوده، اما به دلیل هزینه‌های بالای آن نتوانسته نوازنده‌ی گیتار شود و به سه‌تار روی آورده است. دوستش، ش.ا، که همراه با او در خیابان موسیقی موسوم به تلفیقی اجرا می‌کند، در این باره می‌گفت: «سه‌تارنواختن م. ب. طوریه که همه متعجب هستند چطور این صدا رو ایجاد می‌کنه. با سه‌تار بلوز، کانتری یا راک می‌زنه و این یعنی یک کار تلفیقی.» ا. ر. نیز، در پاسخ به این پرسش که گروه شما چه گونه‌ای از موسیقی را اجرا می‌کند، می‌گفت: «اگر بنخواهیم یک اسم کلی روش بگذاریم باید بگم راک. اینکه این سبک و انتخاب کردیم به این دلیل بوده که این سبک رو بیشتر از سبک‌های دیگه می‌پسندیم.» هم‌چنین پ. م. می‌گفت: «من موسیقی جَز و بلوز و راک رو خیلی دوست دارم. خیلی موسیقی سنتی رو نمی‌فهمم. اگرچه موسیقی سنتی ایرانی خیلی غنیه و دستگاه‌های متعدد داره، ولی من واقعاً عقلم به این نوع موسیقی نمی‌رسه.» م. و. نیز تمایل خود را به گونه‌های موسیقی این‌گونه بیان می‌کرد: «عاشق موسیقی سنتی عثمانی هستم و جَز و بلوز رو هم خیلی دوست دارم. برای همینه که سازهای انتخابیم کلارینت و ساکسفون که پایه‌ی اصلی موسیقی جَز و بلوز به حساب میان.»

همان‌طور که گفته شد ساختارهای فرهنگی-اجتماعی ایران با وقوع انقلاب اسلامی دستخوش نوعی شتاب تاریخی شد. به عقیده‌ی بردیو، تغییر در یک میدان قدرت، که اغلب با میدان سیاسی تطابق دارد، باعث تغییر در میدان‌های دیگر، همچون میدان هنری، نیز می‌شود. از سوی دیگر، تغییر در عادت‌واره هیچ‌گاه با همان شتابی که میدان ممکن است متحول شود صورت نمی‌پذیرد. به‌زعم او، در این صورت، ممکن است بعضی افراد عادت‌واره‌ی جایگزین را به‌تدریج برگزینند و گروهی دیگر، بر اثر سکون عادت‌واره، دچار ناسازی با میدان شوند. به‌این ترتیب، پس از انقلاب، با اعمال محدودیت‌ها و چهارچوب‌های معینی که از سوی نظام بر میدان هنری در زمینه‌ی موسیقی صورت گرفت، و با توجه به گرایش‌ها و ذائقه‌ی اجراکنندگان خیابانی، وجود نوعی تضاد و تعارض میان عادت‌واره‌ی آنها و میدان مورد مطالعه به‌روشنی محسوس است. این عدم تطابق و ناسازی

میان انتخاب سازها و گونه‌های موسیقی که توسط نوازندگان خیابانی اجرا می‌شود با جریان‌های مورد تأیید سیاست‌های فرهنگی نظام در زمینه‌ی موسیقی، درحالی‌که این جریان‌ها در چنین بستری به‌خودی‌خود اهمیت چندانی ندارند، به‌وضوح مشخص است. این تعارض می‌تواند دلیل شکل‌گیری کنش‌های مقاومتی هم‌چون ایجاد مسیرهای جدید و ناسازگار با اندیشه‌های مسلط از سوی نظام فعلی در زمینه‌ی موسیقی توسط برخی موسیقیدان‌های جوان را آشکار سازد.

تا اینجا پدیده‌ی موسیقی خیابانی حاصل این ناسازی دانسته شد، ولی چرایی به‌وجود آمدن این پدیده هنوز مشخصاً بیان نشده است. به بیان دیگر، جوانانی که موسیقی را عاملی وحدت‌بخش در میان خود یافته‌اند — درحالی‌که موسیقی با محدودیت‌هایی مواجه است — چرا مسیرهای دیگری نظیر موسیقی زیرزمینی را برای اهداف خود مناسب ندیدند و تصمیم گرفتند در خیابان‌ها موسیقی را به شکلی زنده اجرا کنند؟ در ابتدا پاسخ به این سؤال برای من ساده به نظر می‌رسید: این مسیر می‌تواند به‌راحتی مسائل اقتصادی اجراکنندگان خیابانی را حل کند. آنها جوانانی هستند که اگرچه در خانواده‌هایی با سطح درآمد مناسب پرورش یافته‌اند، ولی بی‌شک نیاز به داشتن استقلال اقتصادی را در خود احساس می‌کنند. چنانکه پ. ا. و ن. ع. و ا. ح. مشخصاً به آن اشاره کردند. اما در مصاحبه با اجراکنندگان خیابانی، متوجه شدم که اگرچه درآمدزایی انگیزه‌ی اولیه‌ی شکل‌گیری این پدیده را ایجاد کرده است، اما به‌مرور زمان دلایلی فراتر از موضوعات اقتصادی سبب اصرار و پافشاری آنها می‌شود. م. م. (یکی از اولین نوازندگان خیابانی تهران) مسائل اقتصادی را عامل ابتدایی و اصلی برای نوازندگی در خیابان می‌دانست، اما معتقد بود که بعدها از اهمیت این عامل کاسته می‌شود:

من مجبور شدم این کارو بکنم، قبل از اینکه به شعور این برسم که این کار چیه و چه کاری می‌تونه بکنه. من تبلیغ و آموزشی نداشتم که این کار خوبه و انجامش بدم. همه چی به‌ضدش بود که این کار بده. اینکه چی شد که من رفتم [دنبال این کار] به خاطر اجبار مالی ام بود. من پیانیستی بودم که داشتم تو خونه تمرین می‌کردم. شرایط خانوادگیم جوری بود که باید پول در می‌آوردم. بعد از انجام کارهای مختلف، دیدم که نمی‌تونم کاری انجام بدم و تخصصی ندارم، نمی‌توم پول هم در نیارم و نمی‌تونم پیانو هم تمرین نکنم. این شد که با یه گارد بسیار بالا و یه کلاه پایین (برای شناخته‌نشدن) رفتم تو شهرک غرب و شروع کردم آکوردن زدن. بعد از یک سال، جنبه‌های دیگه‌ای از این کار برام روشن شد که حالمو خوب کرد. پس بهترین دوستم که اون زمان حالش بد بودرو تشویق کردم که توی خیابون ساز بزنه.

ن. ع. تغییر اولویت ذهنی خود را برای نوازندگی خیابانی به این شکل شرح می‌داد:

دلیل اینکه این‌قدر تیم من تغییر کرد این بود که من رو یک وجه دیگه‌ی این موضوع پافشاری می‌کردم. ما خوب پول در می‌آوردیم. اولین بار ما فقط بیست دقیقه ساز زدیم و پول دو تا ساندویچ مون در اومد. شب‌های بعد که رفتیم تو خیابون دیدیم نه فقط پول ساندویچ که پول

سیگار و تاکسی‌مون هم در اومد. دوباره رفتیم و دیدیم که، چه خوب، می‌تونیم پس‌انداز هم بکنیم. قطعاً اون زمان مسئله‌ی مالی برامون پررنگ بود. من پنج سال پیش داشتم از این راه ماهی یک میلیون در می‌آوردم. ولی من مدام درباره‌ی این مسئله با بچه‌ها به مشکل برمی‌خوردم که آیا ما داریم می‌ریم تو خیابون که فقط پول در بیاریم؟ بعد از یک مدت، انجام‌دادن این کار برای من دلایل دیگه‌ای داشت.

۱. ر. این موضوع را این‌گونه بیان می‌کرد: «الان من خودم توی بحران مالی‌ام، ولی اگر به‌هیچ‌وجه به پول هم احتیاج نداشتم، ممکن بود چهار روز نرم توی خیابون ساز بزنم، ولی قطعاً دو روزو می‌رفتم.» م. م.، که در حال حاضر خود را از نظر اقتصادی در شرایط بهتری نسبت به زمانی که نوازندگی در خیابان را شروع کرده بود می‌دانست و حتی به شکلی در مسیر جریان اصلی موسیقی نیز قرار گرفته بود، می‌گفت: «من اون زمان مشکل اقتصادی داشتم، ولی به این کار [نوازندگی در خیابان] هم اعتیاد داشتم. اصلاً آگه تو خیابون نمی‌زدی، حالم بد می‌شد [...] من یه چیزی توی ذهنم داشتم و دارم که یا این قضیه‌رو [جا انداختن پدیده‌ی موسیقی خیابانی در ایران] به آخرش می‌رسونم یا مثلاً هرچی شد؛ برم زندان یا بمیرم. هرچی بشه مهم نیست برام.» ه. ف. دلیل پافشاری خود در این زمینه را این‌گونه توضیح می‌داد: «نمیشه منکر این شد که مسئله‌ی مالی برامون مهمه. کارهای دیگه‌ای هم می‌کنیم. خیلی هم به‌مون پیشنهاد شده که بریم جاهای مختلف ساز بزنیم، ولی ما از این کار لذت می‌بریم. ما تو خیابون ساززدن دوست داریم.» ب. ت.، در پاسخ به این سؤال که آیا برای همیشه در خیابان ساز خواهید زد، می‌گفت: «ما قصد داریم گروه بزرگی بشیم و حتی خارج از کشور کنسرت برگزار کنیم. البته در این صورت باز هم دوست داریم تو خیابون اجرا کنیم. ما در هر موقعیتی باز هم به‌عنوان گروه موسیقی خیابانی از خودمون نام می‌بریم.» این نقل‌قول‌ها و گفته‌هایی با مضامین مشابه به من نشان داد که اگرچه علاقه‌ی شدید به موسیقی و مشکلات اقتصادی و مسائل دیگر می‌توانند دلایلی موجه برای پیدایش این مسیر باشند، اما بدون شک دلایل قانع‌کننده‌ای برای پافشاری این جوانان نیستند. مداومت در این راه و اصرار و سماجت آنها در نسبت‌دادن عنوان «خیابانی» به خود و موسیقی خود انگیزه‌ای برای تأمل درباره‌ی این موضوع بود که شاید جوانان نوازنده، قصد دارند برای خود هویتی جدید و متفاوت بسازند و این مسیر آنها را در رسیدن به این هدف یاری می‌کند.

کلمه‌ی معادل هویت در زبان انگلیسی، یعنی «identity»، بر اساس فرهنگ لغت آکسفورد، ریشه‌ای لاتین دارد (identitas) که از واژه‌ی «idem»، به معنی «همانندی» یا «یکسانی» گرفته شده است و، بر این اساس، دو معنی را در برمی‌گیرد: یکی همانندی دو چیز و دوم تمایز بر اساس ثبات یا تداوم در زمان. به بیان دیگر، هویت دربرگیرنده‌ی دو مفهوم در مقایسه‌ی دو چیز است: شباهت و تفاوت (Jenkins 2008: 16-17). هویت‌داشتن یعنی همسانی، ولی از دو جنبه‌ی متفاوت: همانند

دیگران بودن در گروه خود و همانند خود بودن در گذر زمان. از سوی دیگر، شباهت و همانندی سبب ایجاد تمایز و تفاوت با دیگران می‌شود (Hekman 2013: 5). فردی یا اجتماعی بودن هویت موضوع بحث بسیاری از نظریه‌پردازان بوده است. برخی روان‌شناسان اجتماعی و جامعه‌شناسان، با وجود پذیرش این موضوع که هویت معمولاً در نگرش‌ها و احساسات فردی نمود می‌یابد، بستر شکل‌گیری آن را زندگی جمعی می‌دانند. جرج هربرت مید، پرچم‌دار نظریه‌ی هویت اجتماعی، معتقد است «هر فرد هویت یا خویشتن خود را از طریق سازمان‌دهی نگرش‌های فردی دیگران در قالب نگرش‌های سازمان‌یافته‌ی اجتماعی یا گروهی شکل می‌دهد. به بیان دیگر، تصویری که فرد از خود می‌سازد و احساسی که نسبت به خود پیدا می‌کند بازتاب نگرشی است که دیگران نسبت به او دارند» (گل محمدی ۱۳۸۳: ۲۲۳). جنکینز (۱۳۹۱: ۴۴) معتقد است هویت اجتماعی دستاوردی عملی، یعنی یک فرآیند، است. قالب‌های شخصی و قالب‌های اجتماعی همگی ساختگی‌اند (Holland et al 1998: 270). در واقع، هویت‌ها مفاهیم کلیدی‌ای هستند که مردم از طریق آن به آنچه در پیرامون آنها در جریان است اهمیت می‌دهند. هویت می‌تواند تعیین‌کننده‌ی انگیزه‌های اجتماعی باشد. در حقیقت، هویت‌ها شالوده‌های مهمی در ارتباط با فعالیت‌های جدید، دنیای جدید و یا راه‌های تازه‌ای برای بودن هستند که مردم آنها را خلق می‌کنند (ibid: 5). به بیان بارکر (۱۳۹۱: ۳۹۵)، ایده‌ای که هویت را شکل‌پذیر می‌داند بر مباحث ضد ذات‌گرایی مبتنی است که بر اساس آن هویت‌ها نیز، همچون واژگان، دارای هیچ ویژگی ذاتی یا جهان‌شمولی نیستند و بیشتر از آنکه پیدا شوند ساخته می‌شوند. هویت از طریق ابزارهایی مانند مکان و زمان ساخته می‌شود. در واقع «زمان و مکان، به‌عنوان منابع ساخته‌شدنِ هویت در صحنه‌ی اجتماع، اهمیت کانونی دارند» (جنکینز ۱۳۹۱: ۴۶).

بر اساس آنچه گفته شد، هویت اجتماعی به‌معنای خاص و متمایز بودن، ثابت و پایدار ماندن و به جمع تعلق‌داشتن است. از این رو، مکان یکی از مهم‌ترین عواملی است که این نیازهای هویتی را تأمین می‌کند، چراکه، پیش از هرچیز، مکان مرزپذیر و قابل‌تحدید است و همین ویژگی مکان سبب می‌شود افراد با نسبت‌دادن خود به مکانی مشخص نیاز به متمایز بودن از دیگران را، که یکی از پارامترهای هویت‌سازی است، تأمین کنند. از سوی دیگر، مکان دارای ثبات است و به همین سبب نیاز افراد به تداوم‌داشتن و پایداری را از طریق تأمین مرجع‌هایی ثابت و پایدار فراهم می‌آورد. مرزپذیری و ثبات مکان سبب می‌شود تا افراد، به‌واسطه‌ی قرارگرفتن در مکان، احساس همبستگی و انسجام اجتماعی کنند و این سومین نیاز برای هویت‌سازی افراد است (گل محمدی ۱۳۸۳: ۲۳۰-۲۳۱). از سوی دیگر زمان یکی دیگر از عوامل هویت‌ساز است. چنانکه پیش از این نیز گفته شد، تداوم یکی از عناصر اصلی هویت است. فرد زمانی می‌تواند مدعی داشتن یک هویت باشد که از تداوم آن اطمینان حاصل کند. هویت بر تداوم استوار است و تداوم هم در قالب زمان معنا می‌یابد. تداوم اجتماعی نیازمند فرض کردن یک گذشته‌ی معنادار است. گذشته از لحاظ فردی

«خاطره» است و به‌طور جمععی «تاریخ». پس بدون شک، زمان بر اساس ایجادِ حسِ تداوم در افرادِ هویت‌سازی می‌کند (جنکینز ۱۳۹۱: ۴۷).

پیش‌تر درباره‌ی اصرار جوانانِ نوازنده به اجرا در خیابان گفته شد. در مشاهدات خود همواره، به‌روشنی، انگیزه‌ی این جوانان را برای اجرا در خیابان دیده‌ام؛ به‌گونه‌ای که، با وجود بعضی مشکلات مثل حمل‌ونقل سازها و مجهزکردنِ خود به وسایل موردنیاز، تذکر و ممانعت همیشگی از سوی برخی مراجع، سرما یا گرمای شدید و مسائل دیگر، اشتیاق برای نوازندگی و خوانندگی خیابانی در چهره‌ی آنها به‌وضوح مشهود بود. در مصاحبه با اجراکنندگان خیابانی، هریک دلایل متفاوتی را درباره‌ی انگیزه‌های مفراط خود بیان می‌کردند. ا. ر. یکی از دلایل سماجت خود را به این شکل بیان می‌کرد: «واقعیتش اینه که وقتی آدم و از یه کاری منع می‌کنن که دلیلی برای منعش وجود نداره من دوست دارم بشکنمش. من خوشم میاد. به‌خاطر همین، اصرار دارم تو خیابون ساز بزَنم.» ش. ا. خیابان را مسیری آزاد برای ارائه‌ی هنر خود می‌دانست: «اوایل دو کمپانی به ما زنگ زدند که باهاشون قرارداد بندیم، ولی ما قبول نکردیم. من برای موسیقی وقت می‌ذارم و نمی‌خوام زیر دست کسی باشیم. من و م. چون سال‌هاست ساز می‌زنیم، از قیدوبندها خسته‌ایم. نمی‌تونیم این‌طوری کار کنیم. وقتی مثلاً من شعر می‌نویسم و برای گرفتن مجوز به ارشاد می‌رم و به من میگن به‌جای فلان کلمه باید یک کلمه‌ی دیگه استفاده کنی، می‌گم پس شما شاعر این شعر هستین نه من.» ن. ع. انگیزه‌ی شدید خود برای اجرای موسیقی مردم‌پسند غربی با ترانه‌هایی به زبان انگلیسی در خیابان را این‌گونه شرح می‌داد: «ما یک کلمه فارسی نمی‌خوندیم. چون موسیقی مردم‌پسند ایرانی بده و برامون جذاب نیست. موسیقی‌ای می‌زدیم و می‌خوندیم که بشه ازش دفاع کرد. ولی نکته اینجا بود که همیشه باید یک فصل مشترکی بین سلیقه‌ی خودمون و مردم تو خیابون پیدا می‌کردیم. چون می‌خواستیم با موسیقی مون اونارو وادار به فکرکردن کنیم و اصلاً هدف مون این شده بود.» م. م. که از اولین نوازندگان خیابانی تهران، به شکل جدید، بوده است احساس مفیدبودن، ایجاد حالِ خوب در مردم و نمایش برخی تضادها را دلیل پافشاری خود می‌دانست و می‌گفت:

اوایل که شروع کردم، فهمیدم این کار داره روانم رو درمان می‌کنه، احساس مفیدبودن رو داره بهم میده؛ طوری که به‌جای این‌که یک پیانیست تنهایی باشم که باید منتظر شم بیست سال دیگه به ویرتوئوزیته برسم، داشتم حداقل توانایی خودم رو می‌دیدم [...] بعد از دو سال، دیدم که واقعاً داریم تأثیر می‌ذاریم روی اطرافیان. از اوایل سال ۹۰، کم‌کم تعداد نوازنده‌های خیابونی زیاد شد و من دیدم که ما داریم خطو گم می‌کنیم. خیلی ناراحت بودم، ولی از طرفی به‌خاطر هدف خوشحال بودم. چون شما عکس یه سازو هم بدون نوازنده بزنین رو یه لوله‌ی گاز تأثیر داره رو مردم، چه برسه یه آدم وایسه و ساز بزنه.

همچنین پ. م. موسیقی خیابانی را مسیری برای انتقال پیام به مردم تعریف می‌کرد: «من روی

سازدن تو خیابون اصرار دارم، چون فکر می‌کنم باعث میشه حال خوبی به مردم داده بشه و از این راه می‌تونم پیام‌هایی رو انتقال بدم.» پ.ا. و ه.ف. نیز به دلیل آشناکردن مردم با گونه‌های موسیقی جدید بر این موضوع اصرار داشتند.

مشاهده و مصاحبه با اجراکنندگان خیابانی نشان داد هر یک از آنها، علی‌رغم داشتن دلایل مختلف در ایجاد انگیزه و پافشاری خود، خیابان را همچون ابزاری برای رسیدن به هدف خود می‌دانند و قرارگرفتن در این مسیر بیش از هر چیز برای آنها سازنده‌ی معانی جدید است تا از این طریق احساس متفاوتی از بودن، آزادی و مسئولیت را تجربه کنند. به نظر می‌رسد این جوانان موسیقی را به‌عنوان تنها وسیله برای ایجاد یک هویت جدید انتخاب نکرده‌اند. آنچه ویژگی مشترک این نوازندگان است و درعین حال آنها را از دیگر موسیقیدانان جدا می‌کند مکانی مثل «خیابان» است. برای این نوازندگان خیابان جایی است که از طریق آن، در هر درجه از مهارت موسیقایی و یا متمایل به هر سبکی از موسیقی که باشند، می‌توانند مسیری جدید برای معرفی خود ایجاد کنند و از این راه در مقابل مخاطبان خود احساس مسئولیت کرده حس مفیدبودن را در خود پرورش دهند. اما عامل دیگری که می‌تواند علت پافشاری آنها به حساب آید نیز به ساخت هویتی جدید مرتبط است. همان‌طور که گفته شد، این مداومت در قالب زمان صورت می‌گیرد و زمان نیز ابزاری برای هویت‌سازی است. آنها به هیچ شکل و تحت هیچ عنوانی حاضر نیستند اجرا در خیابان را رها کرده و به هویت تازه‌شکل‌گرفته‌ی خود خدشه‌ای وارد کنند. بنابراین، می‌توان گفت اجراکنندگان خیابانی، با بهره‌گیری از دو ابزار هویت‌سازی، یعنی مکان و زمان، هویتی جدید برای خود به وجود آورده‌اند. بی‌تردید، مداومت در عملی همچون اجرای موسیقی در مکانی مانند خیابان می‌تواند همانند سمبل‌ها یا نمادهایی عینی به ایجاد شباهت‌هایی میان اجراکنندگان خیابانی جوان و نتیجتاً به هویت‌سازی آنها کمک کند. آنتونی کوهن معتقد است «نمادها احساسی از تعلق مشترک [به چیزی را] برمی‌انگیزند» (جنکینز ۱۳۹۱: ۱۷۸) و هویت در همه حال به‌طور نمادین ساخته می‌شود (همان: ۱۹۳). از سوی دیگر، فضای شهری نیز با حضور این نوازندگان چهره‌ی جدیدی یافته و معانی جدیدی در شهر بازتولید می‌شود؛ موضوعی که می‌تواند زمینه‌ی پژوهش‌های مطالعات شهری قرار گیرد (نک. بارکر ۱۳۹۱: ۶۲۵-۶۷۴). به این ترتیب، ارتباط میان اجراکنندگان و خیابان نوعی تعامل دوسویه بین کنشگر و مکان است؛ اجراکنندگان از طریق مکانی چون خیابان هویت جدیدی می‌یابند و خیابان نیز در قالب فضایی شهری از طریق این عمل، یعنی نوازندگی خیابانی، معانی جدیدی را بازتولید می‌کند.

همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، هویت‌ها شالوده‌هایی خلق شده و ساخته شده‌اند. افراد همواره و به‌طور آگاهانه مترصد به‌دست آوردن جایگاهی هستند تا با موفقیت هویت‌های اجتماعی خاصی به دست آورند. به اعتقاد جنکینز، هویت‌ها تنها به شکل فردی یا صرفاً به‌طور اجتماعی ساخته نمی‌شوند. جنکینز، با تکیه بر نظرات پژوهشگران پیش از خود، چون کولی و مید، معتقد است

«فهمی از "خود" به‌عنوان ترکیبی جاری، و در عمل هم‌زمان، از تعریف خود (درونی) و تعاریف خود که دیگران عرضه می‌کنند (برونی) حاصل می‌شود» (جنکینز ۱۳۹۱: ۳۵). درواقع فرآیند ساخت هویت با دیالکتیکی درونی-برونی به دست می‌آید. جنکینز می‌نویسد:

این‌که شخص بر هویت خود تأکید کند کافی نیست. اشخاصی که با آنها سروکار داریم نیز باید آن هویت را معتبر بدانند (یا ندانند). هویت اجتماعی هرگز امری یک‌جانبه نیست. [...] گرچه مردم بر پیام‌هایی که راجع به خودشان برای دیگران می‌فرستند (تا حدودی) کنترل دارند، اما همه‌ی ما از این لحاظ که نمی‌توانیم از دریافت یا تفسیر صحیح آنها مطمئن شویم یا اینکه به‌طورقطع از اینکه پیام‌ها اصلاً دریافت و تفسیر می‌شوند اطمینان حاصل کنیم در وضع نامساعدی به سر می‌بریم. (همان: ۳۷)

این‌گونه هویت‌سازی در نظریه‌ی رفتارِ نمایشی اروین گافمن به‌روشنی مشهود است. گافمن روال و مناسک زندگی روزمره را همانند یک بازی می‌داند و تعامل را به‌مثابه‌ی اجرای نمایش در نظر می‌گیرد. درواقع، به باور او، کنشگران نقش‌آفرینانی هستند که می‌خواهند برداشت معینی از خود ارائه دهند (جنکینز ۱۳۹۱: ۱۱۷). در این صورت، کنشگران امیدوارند که برداشت از خودی که به مخاطب ارائه می‌شود به‌اندازه‌ی کافی نیرومند باشد تا مخاطب آنها را به‌گونه‌ای تعریف کند که کنشگران می‌خواهند (ریترز ۱۳۹۲: ۲۱۸). از سوی دیگر، نقش‌آفرینان می‌خواهند در نظر دیگران معتبر جلوه کنند. آنها مایل‌اند یا نیاز دارند که از خود تأثیر مساعدی به‌جای بگذارند (جنکینز ۱۳۹۱: ۱۲۳). به‌این ترتیب، گافمن از جلوی صحنه و پشت‌صحنه صحبت می‌کند. به‌زعم او، جلوی صحنه «آن بخش از اجرای نمایش است که به‌طورکلی به‌صورتی نسبتاً ثابت و عمومی اجرا می‌شود تا موقعیت را برای کسانی که اجرای نمایش را مشاهده می‌کنند تعریف کند» و پشت‌صحنه «جایی است که واقعیت‌های جلوی صحنه پوشانده می‌شوند یا انواع گوناگون کنش‌های غیررسمی ممکن است رخ دهند.» در قالب جلوی صحنه، گافمن میان محیط (setting) و نمای شخصی (personal front) تفاوت قائل می‌شود. محیط «آن صحنه‌ی فیزیکی است که اگر قرار است کنشگران درگیر اجرای نقش شوند، می‌بایست به‌صورت عادی وجود داشته باشد» و نمای شخصی «بیانگر آن اقلام از تجهیزات است که مخاطب آنها را همراه با اجراکنندگان می‌داند و از آنها انتظار دارد این تجهیزات را در محیط با خود داشته باشند.» گافمن استدلال می‌کند که جلوی صحنه‌ها ممکن است انتخاب یا ایجاد شوند (ریترز ۱۳۹۲: ۲۱۹-۲۲۰ و ۲۲۴).

با این تعابیر، ویژگی‌های پنهان‌شده در نمادهای مشترک میان اجراکنندگان خیابانی تا حدودی روشن‌تر می‌شود. اجرای زنده‌ی موسیقی در خیابان معانی مشترکی برای نقش‌آفرینان آن در بردارد و آنها از طریق این معانی خود را متعلق به گروهی متمایز و معتبر می‌دانند. تمایل و اشتیاق جوانان نوازنده به داشتن عنوان «خیابانی» — عنوانی که پیش از این ناپسند و حقیر شمرده می‌شد — مبین

همین مطلب است که آنها می‌خواهند برداشت پسندیده، بااهمیت، ارزشمند و آبرومندانه‌ای از خود به دیگری ارائه دهند و بر آن اصرار می‌ورزند. زمانی که برای آشنانشدن با اجراکنندگان خیابانی با آنها تماس می‌گرفتم و موضوع پژوهش را با آنها در میان می‌گذاشتم، اکثراً بافتخار خیابانی بودن خود را تأیید و آمادگی خود را برای همکاری اعلام می‌کردند. این اشتیاق، به‌وضوح، در صفحات مجازی آنها در شبکه‌های اجتماعی با عنوان گروه‌های موسیقی خیابانی مشهود است. اگرچه هیچ‌گاه این علاقه و رغبت در داشتن یا ساختن نقشی معتبر از طرف اجراکنندگان خیابانی صراحتاً ابراز نشد، ولی، با توجه به نشانه‌های موجود، این تمایل غیرقابل‌انکار است. اما آیا اشتیاق و اصرار آنها در معرفی خود به شکلی متفاوت نتیجه‌بخش بوده است؟ و اگر پاسخ مثبت است چگونه؟

کیوان، نوازنده‌ی ۳۱ ساله‌ی موسیقی خیابانی، در این باره می‌گوید: «می‌خواهیم به مردم نزدیک‌تر باشیم. به نظرم این اصل و فلسفه‌ی موسیقی خیابانی است. شاید خیلی از نوازنده‌ها و گروه‌ها بتوانند مجوز بگیرند، اما دیگر به‌راحتی نمی‌توانند در میان مردم حاضر شوند و ساز بزنند.»^{۱۰} پ. م. موضوع را این‌گونه توضیح می‌داد: «من خودم به این کار و ساززدن تو خیابون افتخار می‌کنم. به خاطر اینکه با مردم چهره‌به‌چهره میشی. روی استیج و بالاتر از مردم نیستیم و هم‌سطح و هم‌اندازه‌ایم.» ع. ح. دلیل انتخاب این مسیر را در ارتباط قرارگرفتن به‌شکل مستقیم با مخاطب بیان می‌کرد. ا. ر. می‌گفت: «کلیت این قضیه که چه چیزی جذابیت داره من فکر می‌کنم شخصیه. برای من بدون واسطه ارتباط داشتن با مردم اهمیت داره. یعنی من یک چیزی بزنم و از همین فاصله‌ی نزدیک یکی به من بگه خوب بود یا بد بود.» حمید نیز علت لذت‌بردن از ساززدن در خیابان را چنین توصیف می‌کرد: «ما از این کار لذت می‌بریم، چون مردم لذت می‌برن. همین باعث میشه به این کار ادامه بدیم و برامون ارزشمند باشه.» بنا بر این گفته‌ها و نظرات مشابه اجراکنندگان خیابانی دیگر، می‌توان لذت دیده‌شدن و جلوه‌نمایی را تعبیری متفاوت از اهمیت اجرای زنده در خیابان دانست. به بیان دیگر، برای این جوانان، خیابان مترادف حضور مردم است. ا. ر. در این باره می‌گفت: «خیلی از مردمی که تو خیابون می‌ایستن و ما رو نگاه می‌کنن جنبه‌ی اعتراضی این قضیه براشون مهمه. یعنی وقتی ما ساز سخت‌تر می‌بریم تو خیابون، جمعیت بیشتری جمع میشه، چون مردم میگن اینا از پلیسا ترسیدن یا خودشون درام آوردن تو خیابون یا گیتار الکتریک آوردن و معلومه که این نوازنده‌ی خوبیه، ولی داره تو خیابون این کارو می‌کنه. یا اینکه میگن اینا گدا نیستن. پس برای مردم جالب میشه.» پ. م. درباره‌ی حضور مردم می‌گفت: «من همه‌جا ساز زدم؛ تو قطار، تو تاکسی، روی پل، تو خیابون. بخشی از این کار همون تأییدگرفتن از مخاطب و دیده‌شدنه.» در مشاهده‌های میدانی خود از اجرای زنده‌ی گروه‌های موسیقی خیابانی و گفتگوهای غیررسمی‌ای که با مردم، و در واقع موافقان این پدیده، داشتم و نیز در نظرات نوشته‌شده توسط مردم درباره‌ی این موضوع در

۱۰. گرفته‌شده از خبرگزاری جمهوری اسلامی ایران (ایرنا) (کد خبر: ۸۱۴۹۲۲۰۱- بهمن ۹۳).

فضای مجازی، معلوم شد که جوانان نوازنده و خواننده‌ی خیابانی در ارائه‌ی برداشتی از خود — آن‌گونه که انتظار داشته‌اند — تا حدودی موفق بوده‌اند.

زمانی که این گروه‌ها شروع به نوازندگی در خیابان می‌کردند، مردم کمابیش با خوشحالی و به‌سرعت اطراف آنها جمع می‌شدند و بعضاً تلفنی آشنایان خود را از آن اجرا مطلع می‌کردند. هنگامی که به‌صورت غیررسمی با آنها صحبت می‌کردم، غالباً نظرات مشابهی داشتند: با توجه به پوشش نوازندگان و سازها و تجهیزات، آنها را همچون متکدیان نمی‌دیدند، به‌خاطر شجاعت‌شان آنها را تحسین می‌کردند و در بیشتر مواقع از نظر هنری و موسیقایی ارزشی بیش از آنچه بودند برایشان قائل می‌شدند.

موسیقی خیابانی سبب ایجاد حال خوب در مخاطبانش می‌شود؛ هدفی که به‌صراحت از سوی اجراکنندگان خیابانی بیان می‌شد. از یک سو، اجرای موسیقی در خیابان برای مخاطبان جنبه‌ی سرگرمی دارد و، از سوی دیگر، هنگامی که از اجرای موسیقی خیابانی صحبت می‌کنیم، نمی‌توان شرایطی که این عمل به‌گونه‌ای موقتی برای مخاطبان ایجاد می‌کند را نادیده گرفت. غالباً به دلیل تنگناهای فرهنگی ایجادشده توسط مراجع قانونی برای تماشاگران، در برخورد با این پدیده، نوعی امنیت و خشنودی حاصل از احساس یگانگی، هماهنگی و تعلق به گروهی که ارزش‌های فرهنگی مشابهی دارد به دست می‌آید؛ ارزش‌هایی که اگرچه در فرهنگ عرفی وجود دارد، با سیاست‌های فرهنگی رسمی در تعارض است. در چنین شرایطی، موسیقی خیابانی عاملی وحدت‌بخش و انسجام‌دهنده به شمار می‌آید. این احساس همبستگی باعث تقویت نوعی شجاعت و جرأت در نوازندگان و مخاطبان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که (بر اساس آنچه در کار میدانی مشاهده کردم)، در بسیاری مواقع، تماشاگران، به حمایت از اجراکنندگان، صراحتاً اعتراض خود را به بازخوردهای انتظامی بیان می‌کنند و به مقابله با آن می‌پردازند. حال می‌توان نتیجه گرفت که در شرایط کنونی اجتماعی، به دلیل اعمال محدودیت‌های فرهنگی، به‌ویژه در ارتباط با موسیقی، جنبه‌ی تفریحی و نیز ایجاد همبستگی موقت در جمع موافقان این پدیده که هر دو سبب تنش‌زدایی اجتماعی می‌شوند، می‌توانند عوامل ایجاد «حال خوب» در تماشاگران و مخاطبان باشند. از طرف دیگر، به دلیل آنکه مخاطبان عام کمتر در معرض مقوله‌ای فرهنگی هم‌چون موسیقی قرار می‌گیرند، توانایی قضاوتی صحیح در مورد شایستگی و قابلیت موسیقایی اجراکنندگان خیابانی در آنها به‌ندرت دیده می‌شود و یا اصلاً دیده نمی‌شود. از این رو، عموماً بی‌درنگ هرآنچه به موسیقی مربوط می‌شود را با فرهنگی فرهیخته و والا مرتبط می‌دانند؛ هرچند این اجراها با معیارهای هنری سازگاری بسیار اندکی داشته باشند. اجرای خیابانی را می‌توان، درضمن، نوعی تابوشکنی اجتماعی دانست که سبب پررنگ شدن برخی تعارض‌ها و تضادها در ارزش‌های فرهنگی عرفی، به‌خصوص در میان نسل جوان، با ارزش‌های فرهنگی سیاسی مسلط می‌شود.

به نظر می‌رسد تمامی عوامل گفته‌شده، یعنی ایجاد حال خوب در مردم، نبود قدرت قضاوت

صحیح از سوی مخاطب و نمایش تعارضات فرهنگی گفته شده توسط اجراکنندگان خیابانی، که در گذشته به دلیل تفاوت بستر فرهنگی-اجتماعی به این شکل دیده نمی‌شد، سبب می‌شود تا اجراکنندگان خیابانی هم‌چون قهرمانانی در مقابل جامعه جلوه کنند که با در دست داشتن سلاحی فرهنگی قصد مقابله با تنگناهای فرهنگی-اجتماعی امروزه را دارند. شاید همین امر موجب متحول شدن نگاه اجتماعی به مقوله‌ی موسیقی خیابانی، از یک نگاه ارزش‌گذارانه‌ی کاملاً منفی به نگاهی مثبت و با نگرشی قهرمان‌باورانه، باشد.

از این نقطه نظر، تأثیر حضور مردم از دو جنبه قابل بررسی است. اول آنکه، از یک سو، به دلایل گفته شده، نگاه مردم به آنها نگاهی قهرمانان‌باورانه است. دوم آن‌که مردم تلویحاً از قدرتی برخوردارند که سبب تسهیل در تأیید اعتباری می‌شود که اجراکنندگان خیابانی از انجام این عمل انتظار دارند به آنها داده شود. به عقیده‌ی جنکینز، نهادینه شدن هویت، علاوه بر تعامل شناخت خود به شکل درونی و برونی، در صورتی رخ می‌دهد که از میان دیگران در حال شناخت و تعریف مرجع اقتداری در میان باشد. به بیان دیگر، این مهم است که، از میان تعاریف دیگران از خود، تعریف چه کسی به کرسی می‌نشیند. جنکینز می‌نویسد: «به‌اجمال بگویم: قدرت» (جنکینز ۱۳۹۱: ۳۹). این قدرت به صورت عینی نیز در موضوع موسیقی خیابانی مشهود بود. برخوردهای انتظامی، هنگامی که جمعیت زیادی اطراف اجراکنندگان جمع می‌شد، با تعویق صورت می‌گرفت و یا اصلاً نمی‌گرفت. در بعضی موارد که برخوردها در حضور مردم صورت می‌گرفت، با اعتراض شدید مردم همراه بود. از این رو، به راحتی نقش حمایتگر مردم قابل مشاهده بود.

بنابراین، اجراکنندگان خیابانی، با انتخاب مکانی مانند خیابان و ساخت محیطی جدید در آن (به اصطلاح گافمن) و با بهره‌گیری از تجهیزات و آلات موسیقی، که گافمن آنها را «نمای شخصی» می‌نامد، نقشی متفاوت برای خود ایجاد می‌کنند و از این طریق مخاطب را وادار می‌کنند تا به آنها به گونه‌ای متمایز بنگرد و، به این ترتیب و به دلایل گفته شده، در نظر دیگران به نحوی متفاوت معتبر جلوه می‌کنند؛ اگرچه ممکن است در پشت صحنه هویتهای فردی، اجتماعی و حرفه‌ای گوناگون و بعضاً ناهمگونی داشته باشند. برای مثال، در مصاحبه‌های خود با نوازگانی مواجه شدم که، هم‌زمان با اجرای خیابانی، در سالن‌های معتبر اجراهای رسمی نیز داشتند و یا افرادی که، هم‌زمان با فعالیت خیابانی، اجرای موسیقی در مجالس شادمانی را نیز بر عهده می‌گرفتند. یکی از آنها، بر اساس عقاید خود، چهارچوب‌های مشخص و مقیدی برای زندگی خود تعریف می‌کرد و دیگری ۱۴ سال گرفتار اعتیاد بود. به این ترتیب، جوانان نوازنده یا خواننده، به وسیله‌ی نمادهای مشترکی میان خود، تعریفی متفاوت از خود عرضه می‌کنند که این تعریف به آسانی از سوی مرجعی قدرتمند چون مردم، به نحوی موجه و معتبر، پذیرفته شده و هویتی جدید برای آنها ایجاد می‌کند. در واقع، این هویت همچون مسیری میان‌بُر، در حصول سرمایه‌ی نمادین، مثل شهرت، و سرمایه‌ی اقتصادی به آنها کمک می‌کند و سبب تمایز آنها می‌شود.

نتیجه‌گیری

اجرای نمایش و موسیقی در ایران به شکل غیررسمی و در مکان‌های عمومی با هدف سرگرم کردن مردم از دیرباز وجود داشته است. اگرچه تا دوره‌ی قاجار اطلاعات چندانی از اجراکنندگان دوره‌گرد در دست نیست، ولی می‌توان حدس زد که، با توجه به برخی نیازهای جامعه، این اجراکنندگان پیش از این دوران نیز حضور داشته‌اند و لوطی‌های زمان قاجار به بعد ادامه‌دهنده‌ی راه نسل‌های پیشین خود بوده‌اند. اجراکنندگان دوره‌گرد پیشین و اجراکنندگان خیابانی امروز، در همه‌ی دوران‌ها و در مکان‌های جغرافیایی مختلف، ویژگی‌های مشترکی داشته‌اند که سبب می‌شود همگی آنها را، علی‌رغم تفاوت‌هایی که در بسترهای اجتماعی- فرهنگی زمان‌ها و مکان‌های متفاوت با یکدیگر داشته‌اند، تا حدودی یکسان بشناسیم. در ایران، از قاجاریه تا اواسط قرن چهاردهم هجری شمسی، لوطی‌های دوره‌گرد، چه از نظر اجتماعی و چه از نظر موسیقایی، به علل متفاوت، در جایگاهی نازل بوده و پست شمرده می‌شدند. با وجود تحقیر آشکاری که همواره نسبت به اجراکنندگان دوره‌گرد در بستر اجتماعی ایران وجود داشته است و نیز علی‌رغم محدودیت‌های حاصل از چارچوب‌های مشخص و مقید جمهوری اسلامی در ارتباط با موسیقی، به‌خصوص بعضی از انواع موسیقی مردم‌پسند، از دهه‌ی هشتاد هجری شمسی، شکل جدیدی از اجرای موسیقی در خیابان‌ها و مکان‌های عمومی برخی از شهرهای بزرگ توسط جوانان به وجود آمد که پیش از این در کشورهای دیگر، به‌خصوص کشورهای اروپایی و امریکا، وجود داشت. آنچه به‌وضوح آنها را از اجراکنندگان دوره‌گردی که تا پیش از این در خیابان‌ها دیده می‌شدند جدا می‌کند پوشش آنها، سازه‌های شان و مهارت موسیقایی آنها است. به‌این ترتیب، نسل جدیدی از اجراکنندگان خیابانی در پایتخت شکل گرفته است که با وجود داشتن ویژگی‌های یکسان با نسل پیشین خود، ماهیتی متفاوت را به منصفی ظهور رسانده است. اگرچه لوطی‌های نوازنده و حیوان‌رقصان‌های دوره‌گرد از نیمه‌ی قرن هجری شمسی حاضر کمتر توانستند بقای خود را حفظ کنند، اما همچنان می‌توان آثاری از حیات پیشین آنها را در جامعه مشاهده کرد. بنابراین، اجراکنندگان موسیقی در خیابان‌های تهران را می‌توان به دو دسته‌ی مجزا تقسیم کرد: یکی نوازندگان دوره‌گرد با ظاهر و پوششی که یادآور متکدیان است و اغلب سازی با خود همراه دارند که قادر نیستند به‌خوبی آن را بنوازند و دیگری نوازندگان و خوانندگان جوان با پوششی مرتب و موردپذیرش عرف، سازها و تجهیزات نامعمول و البته مهارت اجرایی نسبتاً بالا.

جوانان موسیقیدان در خیابان‌های تهران با انگیزه‌های متفاوت در خیابان‌ها موسیقی اجرا می‌کنند. درآمدزایی، علاقه‌ی افراطی به موسیقی، آزاد بودن، مفید بودن، بالابردن مهارت اجرایی، آگاه کردن مردم و آشنا کردن آنها با انواع موسیقی و ایجاد «حال خوب» در مردم علل صراحتاً گفته‌شده از سوی جوانان اجراکننده برای اجراهای خیابانی به شکل جدید است. با وجود تنوع و گوناگونی در اهداف ذکرشده، همگی اجراکنندگان خیابانی مدرن در یک ویژگی مشترک هستند و آن پافشاری بر انجام

این عمل، با وجود مشکلات آن و بازخوردهای انتظامی، و خشنودی ضمنی از نسبت دادن عنوان «خیابانی» به آنهاست. اگرچه دوره‌گرد (خیابانی) بودن تا پیش از یک دهه‌ی گذشته صفتی پست و قبیح به حساب می‌آمد، اما اکنون این جوانان با این عنوان، قصد ایجاد، ابقا و کسب هویتی جدید و البته معتبر در میان عامه‌ی مردم را دارند.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی و تغییر الگوهای فرهنگی و ایجاد تنگناهایی به‌خصوص در زمینه‌ی موسیقی برای ممانعت از اشاعه و ترویج برخی از انواع موسیقی، مثل بیشتر گونه‌های موسیقی مردم‌پسند غربی، تضادها و تعارض‌هایی میان ذائقه‌ی موسیقایی برخی از جوانان که در خانواده‌هایی با فرهنگی ناهمگون با ساختار سیاسی و فرهنگی مسلط رشد یافته بودند به وجود آمد. بدیهی است جوانان نام‌برده پیوسته به دنبال ایجاد مسیرهای جدیدی هستند تا بتوانند مطابق با علایق و گرایش‌های خود عمل کنند. بنابراین، نوازندگی در خیابان می‌تواند مسیری نمادین برای آنها به وجود آورد تا از طریق آن، علاوه بر دستیابی به اهداف گفته‌شده، لذت دیده‌شدن و نهایتاً هویتی جدید را نیز کسب کنند. هویت جدید برای آنها، از یک سو، نمایانگر ناسازی با ساختارهای موجود و مقاومت آشکار در برابر محدودیت‌هاست و، از سوی دیگر، مسیری آزاد برای رسیدن به هر آن چیزی است که انتظار دارند. موسیقی خیابانی بازی‌ای برای جلب توجه است. نقش آفرینان این بازی به این وسیله قصد تأکید بر هویت تازه‌شکل‌گرفته‌ی خود را دارند و قادرند از این راه مخاطبان خود را وادار کنند تا هویت‌شان را تأیید کنند. مخاطبان این‌گونه اجرا نیز آنها را همچون موسیقیدانان متبحر و جوانان مبارز و مقاومی می‌بینند که شجاعانه محدودیت‌ها را کنار زده و به مقابله با آنها پرداخته‌اند. بنابراین، اجراکنندگان خیابانی جوان در معرفی نقش خود و نهادینه‌کردن آن از طریق تأیید مردم موفق بوده‌اند. از این رو، با سماجت و پافشاری آنها، به تدریج، داشتن عنوان «خیابانی» نه تنها ناپسند شناخته نمی‌شود، بلکه صفتی برای معتبر ساختن این گروه‌ها در میان عامه‌ی مردم به حساب می‌آید.

مراجع

- اولثاریوس، آدام
۱۳۶۳ سفرنامه‌ی آدام الثاریوس: بخش ایران، ترجمه‌ی احمد بهپور، تهران: ابتکار.
- باربارو، جوزا
۱۳۸۱ سفرنامه‌های ونیزیان در ایران، ترجمه‌ی منوچهر امیری، تهران: خوارزمی.
- بارکر، کریس
۱۳۹۱ مطالعات فرهنگی (نظریه و عملکرد)، ترجمه‌ی مهدی فرجی، نفیسه حمیدی، تهران: پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

پاتینجر، هنری

۱۳۸۴ سفرنامه‌ی پاتینجر، ترجمه‌ی شاهپور گودرزی، تهران: دهخدا.

پرستش، شهرام

۱۳۹۳ روایت نابودی ناب (تحلیل بوردیوی بوف کور در میدان ادبی ایران)، تهران: ثالث.

تامسون، پاتریشیا

۱۳۹۳ «فیلد»، مفاهیم کلیدی پیر بوردیو، گردآوری: مایکل گرنفل، ترجمه‌ی محمدمهدی لیبی، تهران: افکار: ۱۲۶-۱۴۵.

تاورنیه، ژان باتیست

۱۳۸۳ سفرنامه‌ی تاورنیه، ترجمه‌ی حمید شیرانی، تهران: نیلوفر.

جملی کاری، جووانی فرانچسکو

۱۳۸۳ سفرنامه‌ی کاری، ترجمه‌ی عباس نخجوانی و عبدالعلی کارنگ، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

جنکینز، ریچارد

۱۳۹۱ هویت اجتماعی، ترجمه‌ی تورج یاراحمدی، تهران: پردیس دانش.

دالساندی، ونچنتو

۱۳۸۱ سفرنامه‌های ونیزیان در ایران، ترجمه‌ی منوچهر امیری، تهران: خوارزمی.

رامین، علی

۱۳۹۲ «پی‌یر بوردیو و جامعه‌شناسی هنر»، مبانی جامعه‌شناسی هنر، ترجمه و تألیف علی رامین، تهران: نی: ۵۹۵-۶۲۴.

ریتزر، جرج

۱۳۹۲ نظریه‌ی جامعه‌شناسی معاصر و ریشه‌های کلاسیک آن، ترجمه‌ی خلیل میرزایی و علی بقایی سرابی، تهران: جامعه‌شناسان.

زنو، کاترینو

۱۳۸۱ سفرنامه‌های ونیزیان در ایران، ترجمه‌ی منوچهر امیری، تهران: خوارزمی.

شاردن، ژان

۱۳۷۲ سفرنامه‌ی شاردن، ترجمه‌ی اقبال یغمایی، تهران: توس.

شرلی، آنتونی

۱۳۸۷ سفرنامه‌ی برادران شرلی، به کوشش علی دهباشی، ترجمه‌ی آوانس، تهران: نگاه.

شهری‌باف، جعفر

۱۳۸۳ طهران قدیم، تهران: معین.

صمیم، رضا و محمدمامین اسپروز

۱۳۹۴ «حیات اجتماعی گونه‌ی متأخر موسیقی خیابانی به عنوان پدیده‌ای شهری در تهران: پژوهشی کیفی روی نوازندگان گونه‌ای نوظهور از موسیقی خیابانی با استفاده از استراتژی داستان زندگی»، فصلنامه‌ی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره‌ی ۳۷: ۶۳-۸۷.

فاطمی، ساسان

۱۳۹۲ پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران، تهران: ماهور.

۱۳۹۳ جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی، تهران: ماهور.

کراسلی، نیک

۱۳۹۳ «طبقه‌ی اجتماعی»، مفاهیم کلیدی پیر بردیو، گردآوری: مایکل گرنفل، ترجمه‌ی محمدمهدی لیبی، تهران: افکار: ۱۵۱-۱۶۷.

کروسینسکی، یوداش تادیوش

۱۳۶۹ ده سفرنامه، ترجمه‌ی مهرباب امیری، تهران: وحید.

کنتارینی، آمبروجو

۱۳۴۹ سفرنامه‌ی آمبرسیو کنتارینی، ترجمه‌ی قدرت‌الله روشنی، تهران: امیرکبیر.

کنعانی، محمدامین و سید جواد حسینی

۱۳۹۰ «انفجار سالمندان و نیازهای بهداشتی: داشته‌ها و بایسته‌های ایران تا سال ۱۴۳۰»، همایش تحلیل روندهای جمعیتی کشور، مرکز آمار ایران.

گل‌محمدی، احمدی

۱۳۸۳ جهانی شدن، فرهنگ، هویت، تهران: نی.

گونسالس دو کلاویخو، روی

۱۳۸۴ سفرنامه‌ی کلاویخو، ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

للو، آنجو

۱۳۸۱ سفرنامه‌های ونیزیان در ایران، ترجمه‌ی منوچهر امیری، تهران: خوارزمی.

محمدزاده اصل، نازی و دیگران

۱۳۸۹ «رتبه‌بندی شاخص‌های رفاه شهری مناطق مختلف شهر تهران»، مجله پژوهش و برنامه ریزی شهری، شماره ۱: ۸۵-۱۰۶.

می‌تن، کارل

۱۳۹۳ «هابیتوس»، مفاهیم کلیدی پیر بردیو، گردآوری: مایکل گرنفل، ترجمه‌ی محمدمهدی لیبی، تهران: افکار: ۱۰۳-۱۲۵.

وارینگ، ادوارد اسکات

۱۳۶۹ ده سفرنامه، ترجمه‌ی مهرباب امیری، تهران: وحید.

واردی، چریل

۱۳۹۳ «هیستریسیس»، مفاهیم کلیدی پیر بردیو، گردآوری: مایکل گرنفل، ترجمه‌ی محمدمهدی لیبی، تهران: افکار: ۲۰۵-۲۲۸.

Hekman, Susan

2013 "Identity Crises: Identity, Identity Politics and Beyond", in *Feminism, Identity and Difference*, edited by Susan Hekman, Oxon and New York: Routledge.

Holland, Dorothy et al.

1998 *Identity and Agency in Cultural Worlds*, London: Harvard University Press.

Jenkins, Richard

2008 *Social Identity*, Oxon and New York: Routledge.

Lief, Aram Parrish

2008 “Musician Who Busk: Identity, Career, and Community in New Orleans Street Performance”, a Thesis for the Degree of Master of Science in Urban Studies, University of New Orleans.

Shahabi, Mahmood

2006 “Youth Subcultures in Post-Revolutionary Iran”, in *Global Youth?: Hybrid Identities, Plural Worlds*, edited by Pam Nilan and Carles Feixa, Oxon and New York: Routledge.

Shuker, Roy

1998 *Key Concepts in Popular Music*, London: Routledge.

Simpson, Paul

2010 “Ecologies of Street Performance: Bodies, Affects, Politics”, a Dissertation for the Degree of PhD in the Faculty of Social Sciences and Law and the School of Geographical Sciences, University of Bristol.