تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۲/۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۴/۱

محمدرضا آزاده‌فر[۱]، رضا صمیم[۲]، یحیی حسین‌خانی[۳]

بررسی تغییرات گونه‌های موسیقی خیابانی در تهران از سال ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵

چکیده

موسیقی خیابانی در ایران، تاکنون از زوایای متفاوتی موردتوجه محققین حوزه‌های جامعه‌شناسی و موسیقی‌شناسی قرار گرفته است. بااین‌وجود هنوز بسیاری از جنبه‌های آن نیاز به مطالعه دارد. مطالعه‌ی پدیده‌ی موسیقی خیابانی، علاوه‌براین‌که می‌تواند مورداستفاده‌ی محققین موسیقی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و غیره قرار بگیرد، می‌تواند به کارگزاران فرهنگی کشور درزمینه‌ی سیاست‌گذاری‌های اجتماعی و فرهنگی کمک شایانی بکند. پژوهش حاضر به بررسی تغییروتحولات گونه‌های (ژانرهای) اجرایی موسیقی در خیابان‌های تهران، در طی پانزده سال منتهی به ۱۳۹۵ می‌پردازد. این پژوهش از نوع کیفی است که در آن از دو روش میدانی و اسنادی بهره‌برداری‌شده و داده‌های آن با بهره‌گیری از مطالعه‌ی میدانی در چند منطقه‌ی مختلف تهران با تکنیک مصاحبه و مشاهده‌ی غیرمشارکتی به دست آمده است. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد گونه‌های اجرایی موسیقی خیابانی در طی پانزده سال اخیر مردم‌پسندتر شده است. این یافته‌ها هم‌چنین مبین آن است که شمار نوازندگان محلی، سنتی و کولی‌ها نسبت به پانزده سال پیش در خیابان‌های تهران بسیار کم‌تر شده‌اند. بالا رفتن شمار نوازندگان برخی گونه‌های مردم‌پسند غربی که خارج از جریان اصلی موسیقی مردم‌پسند هستند نیز از دیگر تغییرات بوده است. تغییر محسوس دیگر، تغییر دیدگاه مردم نسبت به مقوله‌ی موسیقی خیابانی و نوازندگان خیابانی است.

واژگان کلیدی: موسیقی خیابانی در تهران، گونه‌های موسیقی خیابانی، موسیقی مردم‌پسند، هنر خیابانی.

[۱] استاد دانشکده موسیقی دانشگاه‌هنر تهران (مسئول مکاتبات)
E-mail: azadehfar@hotmail.com
[۲] استادیار موسسه مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت‌علوم، تحقیقات و فناوری
E-mail: reza.samim@iscs.ac.ir
[۳] کارشناس‌ارشد اتنوموزیکولوژی دانشکده موسیقی دانشگاه‌هنر تهران
E-mail: hoseinkhany@alumni.ut.ac.ir

۱- مقدمه و طرح مسأله

اجرای موسیقی در خیابان‌های تهران در سال‌های اخیر رشدی قابل‌توجه داشته است، به‌گونه‌ای که در گوشه‌وکنار این کلان‌شهر نوازندگانی را می‌بینیم که به‌صورت‌انفرادی، دونفره و یا گروهی مشغول اجرای موسیقی هستند. از نوازندگان آماتور گرفته تا نوازندگان ماهری که علاوه‌بر این‌که چندین سال سابقه‌ی نوازندگی دارند، چندسالی هم نوازندگی در خیابان‌های تهران را تجربه کرده‌اند. در بین آن‌ها گاهی گروه‌هایی را می‌بینیم که به‌طورمنظم هر روز برنامه اجرا می‌کنند و به‌نظر می‌رسد، فقط دغدغه‌ی اقتصادی آن‌ها را به خیابان نکشانده است و در کنار کسب درآمد و امرارمعاش، انگیزه‌های دیگری نیز دارند. شاید بیست سال پیش، به‌ندرت گروهی پنج یا شش‌نفره را می‌دیدیم که به‌صورت هماهنگ و با برنامه‌ریزی به اجرای موسیقی در خیابان بپردازند؛ به‌همین‌منوال گونه‌های اجرایی نیز در گذشته برخلاف امروز، به چندگونه عامیانه محدود می‌شد.

مشاهدات هم‌چنین نشان می‌دهد که امروزه تاحدزیادی، دیدگاه مخاطبین نسبت به نوازندگان خیابانی تغییر کرده است. شاید در گذشته اغلب مردم بیشتر به آن‌ها به دید متکدیانی نگاه می‌کردند که از روی اجبار، این راه را برای امرارمعاش برگزیده‌اند. ولی به‌نظر می‌رسد که امروزه بسیاری از مردم، تفاوت بین نوازندگان مختلفی که در خیابان‌ها موسیقی اجرا می‌کنند را درمی‌یابند و در ذهن خود کلاس کاری متفاوتی برای آن‌ها قایل هستند.

هدف ما در این پژوهش بررسی تغییرات اجرای موسیقی در خیابان‌های تهران، طی پانزده سال اخیر است. درواقع می‌توان گفت موسیقی خیابانی به‌صورت‌کنونی آن از اواخر دهه‌ی هفتاد رایج شده است و پیش‌ازاین تاریخ، بیشتر، نوازندگان دوره‌گرد به اجرای موسیقی در خیابان می‌پرداخته‌اند. براین‌اساس ما نیز مطالعه‌ی خود را بر پانزده سال اخیر (یعنی از حدود سال ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵) متمرکز کرده‌ایم. در تحقیقات پیشین تمرکز پژوهشگران بیشتر بر حوزه‌های شمال و شمال غرب تهران بوده است. در این پژوهش برای دستیابی به نگاهی فراگیرتر، مناطق دیگر تهران نیز مورد مطالعه و مداقه قرار گرفته است.

۱-۱- گونه

در این تحقیق بین دو واژه‌ی «گونه» و «نوع» تمایز قایل شده‌ایم و هرکدام مفهومی مشخص برای ما دارد. لازم به توضیح است که در زبان فارسی و محاورات عامه این دو واژه در بسیاری موارد معادل هم قرار گرفته و استفاده می‌شوند. در *لغت‌نامه‌ی دهخدا*، در مدخل «نوع»، مترادف‌های این واژه عبارت‌اند از: گونه، قسم، جور، نمط، روش، طرز، شیوه و نحو (دهخدا، ۱۳۸۹: مدخل نوع). ولی در ادبیات موسیقایی، به‌ویژه در سال‌های اخیر، این دو واژه کاربرد متفاوت و مشخصی برای اهل‌موسیقی یافته است. به‌این‌صورت که واژه‌ی نوع (Type)، عام‌تر از واژه‌ی گونه (Genre) است. در این پژوهش نیز ما برای دسته‌بندی عام و کلی موسیقی خیابانی از واژه‌ی نوع، و برای ژانرهای موسیقی خیابانی از واژه‌ی گونه استفاده کرده‌ایم.

۱-۲- موسیقی خیابانی

در زمینه‌ی چیستی موسیقی خیابانی و وجه ممیزه‌ی آن از موسیقی غیرخیابانی، تعاریف و تفاسیر متعدد و مختلفی ارایه شده و هر پژوهشگری با توجه به معیارهایی که برایش اهمیت بیشتری داشته تعریفی از این موسیقی را مطرح کرده است. رونالد آر. اسمیت در نقدی که برای فصلنامه‌ی «بازبینی موسیقی آمریکای لاتین»[1] نوشته است، به بررسی موسیقی‌هایی می‌پردازد که در دهه‌ی ۱۹۶۰ در خیابان‌ها و فضاهای باز

پاناما ضبط شده است. وی در این نوشتار به بررسی ساختاری و تاریخچه‌ای ژانرهای موسیقی کومبیا[۲]، تامبوریتو[۳] و مجورانا[۴]، که بیشتر به موسیقی فستیوالی و کارناوالی شباهت دارند تا موسیقی خیابانی، می‌پردازد (اسمیت، ۱۹۹۱: ۲۱۶) این بررسی‌ها خارج از موضوع این نوشته است، به‌هرحال طبقه‌بندی این ژانرها، ذیل موسیقی خیابانی قابل‌توجه است.

آیا صرف اجرای یک موسیقی در خیابان می‌تواند وجه ممیزه‌ی موسیقی خیابانی از موسیقی غیرخیابانی باشد. به‌عبارت‌دیگر آیا عنصر مکان وجه ممیزه‌ی موسیقی خیابانی از دیگر موسیقی‌هاست؟

پراتو (پراتو،۱۹۸۴: ۱۶۱) از اصطلاحات موسیقی رسمی در برابر موسیقی غیررسمی[۵]، و موسیقی فضاهای درونی در برابر موسیقی فضاهای بیرونی[۶] نام می‌برد. پراتو برای موسیقی فضاهای بیرونی سه کارکرد مناسبتی (جشنواره‌ای)، سرگرمی، و اطلاع‌رسانی را برمی‌شمارد. او موسیقی فستیوال‌ها و برنامه‌های مناسبتی و سیاسی یا مذهبی، که درجه‌ای از رسمی بودن در خود دارند را، متمایز از موسیقی غیررسمی فضاهای بیرونی می‌داند (پراتو،۱۹۸۴: ۱۵۱–۱۵۲). درواقع پراتو موسیقی‌های فستیوالی و موسیقی‌های خیابانی که هر دو در فضاهای بیرونی اجرا می‌شوند، را دو دسته‌ی جدا از هم تلقی می‌کند و بنابراین ازنظر او صرف محل اجرا وجه ممیزه‌ای نیست که بتوان برای تعریف موسیقی خیابانی به آن بسنده کرد. پراتو می‌نویسد شق اخیر، یعنی همان موسیقی خیابانی یا غیررسمی فضاهای بیرونی، بر آن است تا با محیط (بُعد مکان) یکی شود و به‌عنوان بخشی از محیط، و از طریق آنچه شفر گوش دادن غیرمتمرکز، و والتر بنجامین، درک همراه با حواس‌پرتی می‌نامد، درک و دریافت شود (پراتو،۱۹۸۴: ۱۵۱)

ازطرفی برخی نیز موسیقی خیابانی را ذیل هنر خیابانی که شامل هنرهایی مثل گرافیتی و یا پرفرمنس‌های خیابانی می‌شود، تعریف می‌کنند. در هنر خیابانی، هنرمند بر آن است تا مستقیماً وارد جامعه و ارتباط با مردم شود و با محیط شهری یکی شود.

هنر خیابانی یا به‌عبارت‌دیگر هنر شهری، تفاوت‌هایی ماهوی با هنر موزه‌ها، مجموعه‌ها و تالارها دارد. هنرهایی که به این مجموعه‌ها راه می‌یابند، عموماً ازلحاظ تجاری، موفق ارزیابی شده‌اند، هم‌چنین زمانی مشخص برای ارایه‌ی آن‌ها وجود دارد، حال‌آنکه هنر شهری، بااین‌که از تجارت بی‌نیاز نیست اما از این لحاظ ارزیابی نشده است و نیز می‌تواند حیات آن از لحظه‌ای (مانند اجراهای خیابانی)، تا سال‌ها 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 (اسپروز، ۱۳۹۴: ۱۱ و ۱۲).

«موسیقی خیابانی پدیده‌ای است حاصل تعامل مشترک نوازنده و محیط شهری که به‌واسطه‌ی اجرای زنده‌ی موسیقی در خیابان و برای مخاطبین نه از پیش انتخاب‌شده‌ی در حال گذر در خیابان به وجود می‌آید، این پدیده، زیرمجموعه‌ای از هنر اجرا به‌حساب می‌آید و قدمت زمانی آن شاید به‌اندازه‌ی قدمت خود موسیقی باشد» (آزاده‌فر و پنجعلی، ۱۳۹۴: ۷).

برخی سؤال‌هایی که ما در این مطالعه درپی پاسخی برای آن‌ها هستیم ازاین‌قرار هستند: آیا نوع و ژانر موسیقی اجرا شده در خیابان می‌تواند عاملی برای تفکیک این نوع موسیقی از دیگر موسیقی‌ها باشد؟ آیا مشخصه‌ای در نوازندگان موسیقی خیابانی وجود دارد که موسیقی آن‌ها را از دیگر موسیقی‌ها متمایز می‌کند؟ آیا هدف اجرای موسیقی خیابانی وجه تمایز این نوع موسیقی از دیگر انواع است؟ پاسخ به تمام این سؤالات می‌تواند بحث‌برانگیز باشد و هرکدام از این فاکتورها به‌تنهایی نمی‌توانند معیار مناسبی برای تفکیک موسیقی خیابانی از موسیقی‌های دیگر باشند. بنابراین برای تعریف و تحدید اصطلاح موسیقی خیابانی شاید منطقی‌ترین رویه، برشمردن ویژگی‌هایی باشد که در این پژوهش به‌واسطه‌ی آن‌ها موسیقی خیابانی را از دیگر موسیقی‌ها تمییز داده‌ایم:

- موسیقی‌ای که در فضاهای بیرونی اجرا می‌شود؛ مراد از فضاهای بیرونی، خیابان‌ها (برای نمونه حرکت نوازندگان دوره‌گرد در میان خودروهایی که پشت چراغ راهنمایی قرمز، یا به دلیل ترافیک سنگین متوقف شده‌اند)، پیاده‌روها (رایج‌ترین مکان برای اجرای نوازندگان ساکن)، پارک‌ها، پاساژها و لابی یا پارکینگ‌شان (برای نمونه پارکینگ پاساژ پروانه، در روزهای برگزاری جمعه‌بازار در پاساژ که محل تجمع افراد علاقه‌مند به صنایع‌دستی و کارهای هنری دست‌ساز است)، وسایل حمل‌ونقل عمومی (اتوبوس‌ها در ساعات خلوتی؛ به‌ویژه اتوبوس‌های تندرو)، جلوی ایستگاه‌های مترو و مناطق تفریحی و مراکز خرید (برای‌مثال ورودی بازار قدیمی و سنتی تهران) و غیره است.
- موسیقی‌ای که کارکرد جشنواره‌ای و مناسبتی ندارد؛ کارکردی نظیر اجرای موسیقی برای مناسبت‌های ملی نظیر دهه‌ی فجر، یا اعیاد مذهبی و ملی و یا اجرای موسیقی‌ای که فقط برای سرگرمی ازسوی شهرداری‌ها یا دیگر نهادها، (مانند مراسمی که توسط شهرداری با عنوان غنی‌سازی اوقات فراغت در فصل تابستان در پارک‌های تهران برگزار می‌شود)، یا برای تبلیغات تجاری در مراکز تجاری مانند پاساژها برگزار می‌شود. هم‌چنین این موسیقی ارتباطی با نهادهای رسمی ندارد. به‌طورکلی موسیقی خیابانی مدنظر این پژوهش سفارش‌دهنده‌ای ندارد.
- موسیقی خیابانی موسیقی‌ای است که هدف مجریان آن یا حداقل هدف اصلی ایشان از این کار کسب درآمد است.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

در ایران، پژوهش درزمینه‌ی هنر خیابانی به‌طورعام، و موسیقی خیابانی به‌طورخاص، سابقه‌ی چندانی ندارد. پژوهش‌هایی که در سال‌های اخیر به‌طورمستقیم به پدیده‌ی موسیقی خیابانی پرداخته‌اند، بیشتر پایان‌نامه‌های دانشگاهی هستند و نیز مقاله‌های مستخرج از آن‌ها. این پایان‌نامه‌ها بیشتر به مقوله‌ی تقسیم‌بندی انواع موسیقی خیابانی پرداخته‌اند.
پنجعلی (۱۳۹۲)، در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد خود براساس تجربه‌ی واقعی که از نوازندگی با گروه‌های موسیقی خیابانی داشته است، گزارشی از فرایند آفرینش و اجرای خیابانی و وجوه متفاوت آن ارایه داده است. درواقع این پایان‌نامه گزارش و تحلیلی است از اجراهای انفرادی و نیز همکاری وی با یک گروه و چند نوازنده در خیابان‌های تهران، طی تابستان سال ۱۳۹۲. وی افرادی که در خیابان به اجرای موسیقی می‌پردازند را در سه گروه دسته‌بندی کرده است. اول افرادی که اجرای موسیقی برای آن‌ها، فقط بهانه و ابزاری است برای تکدی‌گری. دوم نوازندگان دوره‌گردی که به اجرای کارگان موسیقی مناطق می‌پردازند و سوم نوازنده‌های خیابانی که به‌زعم ایشان، افرادی آموزش‌دیده هستند که انگیزه‌ی آن‌ها از اجرای خیابانی منحصر به کسب درآمد نمی‌شود. در قسمت بعد به گونه‌های مختلف موسیقی که در خیابان‌های تهران اجرا می‌شود پرداخته و آن را در شش گروه دسته‌بندی کرده است، که عبارت‌اند از: موسیقی مناطق، موسیقی ردیف دستگاهی ایرانی، موسیقی مردم‌پسند ایرانی، موسیقی مردم‌پسند، راک، جاز غیرایرانی، موسیقی تلفیقی و موسیقی شخصی نوازنده یا گروه نوازندگان.
اسپروز در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر که در دانشگاه علم و فرهنگ و به راهنمایی رضا صمیم نگاشته شده است، موسیقی خیابانی را ازلحاظ شرایط وجودی، محتوا، سبک و غیره به دو گونه [نوع] تقسیم کرده است. اول نوازندگی خیابانی به‌مثابه امری برای امرارمعاش، آن‌چنان‌که در گذشته بوده است و دوم موسیقی خیابانی به‌مثابه هنر، امری که در چند سال اخیر شکل گرفته است. وی دسته‌ی اول را گونه‌ی متقدم و دسته‌ی دوم را گونه‌ی متأخر نامیده است. در پایان نتیجه‌گیری شده است که دو گونه‌ی

متقدم و متأخر را نمی‌توان در تعاقب یکدیگر قلمداد کرد و شباهت بین آن‌ها به‌حدی نیست که بتوان حکم به نسبتی میان این دو گونه داد، یا به‌عبارت‌دیگر، گونه‌ی متأخر این پدیده، گونه‌ی تحول‌یافته‌ی نوازندگی خیابانی به شکل گذشته نیست و این دو در ماهیت با یکدیگر متفاوت هستند.
جعفری نیز در پایان‌نامه‌اش به راهنمایی ساسان فاطمی، به بیان کلیاتی درباره‌ی موسیقی خیابانی پرداخته و درنهایت به‌طور ضمنی همان تقسیم‌بندی صمیم و اسپروز را در مورد انواع موسیقی خیابانی، ارایه داده است.

۳- چهارچوب نظری

در ایران با تغییر دولت‌ها، اگرچه سیاست‌ها و خط‌مشی کلی نظام در بسیاری از حوزه‌ها ممکن است ثابت مانده و تغییرات چندانی در آن‌ها ایجاد نشود ولی در حوزه‌ی فرهنگ قضیه قدری متفاوت بوده است. مثلاً در دوره‌ای، کشور فضای بسته‌تری را ازنظر فرهنگی به‌طورعام، و موسیقایی به‌طورخاص تجربه کرده و در دوره‌ای دیگر این فضا قدری بازتر شده و همین امر باعث ظهور و بروز اَشکال متفاوتی از موسیقی شده و زمینه برای به وجود آمدن تغییرات در فضای موسیقی کشور مهیا شده است. در دهه‌ی اول انقلاب و تا پایان جنگ، موسیقی به‌طورعام و موسیقی مردم‌پسند به‌طورخاص با محدودیت‌های شدیدی روبه‌رو بود و «تنها در دهه‌ی دوم انقلاب است که با تغییر فضای فرهنگی کشور، اشکالی از موسیقی مردم‌پسند به منصه ظهور می‌رسد» (کوثری، ۱۳۸۷: ۱۵۲). در دهه‌ی دوم انقلاب که مصادف است با ریاست‌جمهوری هاشمی رفسنجانی، با شکل‌گیری نسبی طبقه‌ی متوسط و نیاز جوانان به موسیقی و نیز وجود تقاضا برای ایجاد تنوع در فضای موسیقایی کشور، زمینه برای ورود انبوه سازهایی مانند کیبرد فراهم می‌شود. کوثری می‌نویسد:

> از دهه‌ی ۱۳۷۰ به این‌سو پیشرفت‌های تکنولوژیک به تغییر در تولید موسیقی پاپ و تا حدودی همگانی شدن آن کمک بسیاری کرد. ورود کیبردهای خانگی۷ به بازار ایران زمینه‌ی مساعدی را برای تکان خوردن موسیقی متوقف‌شده‌ی پاپ فراهم آورد. با پیشرفت این دستگاه‌ها و آمدن کیبردهای نیمه‌حرفه‌ای و سپس حرفه‌ای پس از سال ۱۳۷۵ تولید و اجرای موسیقی پاپ سهولت بیشتری یافت. [...] اتفاق جالبی که با ورود سازهای کوچک غیرحرفه‌ای و خانگی افتاد، این بود که تمایل مردم را نسبت به نوع موسیقی عوض کرد. موسیقی پاپ که جایگاه خود را در رسانه‌ی جمعی از دست داده بود، در کوچک‌ترین و بنیادی‌ترین واحد اجتماعی، یعنی خانواده‌ها شکل گرفت. ساز کیبرد به‌یک‌باره مُد روز شد و پدرها و مادرها با اشتیاق فراوان با خرید یک ساز خانگی، فرزندان را به فراگیری موسیقی دعوت می‌کردند (کوثری، ۱۳۸۷: ۱۵۴-۱۵۶).

بااین‌وجود هنوز فضای فرهنگی چندان باب میل جوانان نیست، تا این‌که با روی کار آمدن محمدرضا خاتمی در سال ۱۳۷۶ و تغییراتی که در سیاست‌های فرهنگی ایجاد کرد، کشور درزمینه‌ی فرهنگ، از برخی جهات فضای جدیدی را تجربه می‌کند. برخی از ژانرهای موسیقی مانند راک که برای فعالیت، محدودیت داشتند، مجوز فعالیت و انتشار آلبوم می‌گیرند. «به‌عنوان‌مثال اثری که در دهه‌ی ۸۰ شمسی با کمترین مشکل مجوز انتشار یافته است، به‌ندرت می‌توان گفت که در یک دهه‌ی قبل می‌توانست مجوز بگیرد» (آزاده‌فر، ۱۳۹۰: ۳۱۵). کنسرت‌های موسیقی رونق می‌گیرد و موسیقی پاپ به‌عنوان صنعتی پول‌ساز در موسیقی کشور، مطرح می‌شود و استفاده از سازها در موسیقی پاپ، تنوع پیدا می‌کند. کوثری دراین‌زمینه می‌نویسد:

> اگر تا پیش‌ازاین کیبرد نقش محوری در ساختن و اجرای موسیقی پاپ داشت، ازاین‌به‌بعد سازهایی چون گیتار و ویلن به میدان آمدند و گروه‌هایی به نسبت کامل از نوازندگان سازهای

> پاپ تشکیل شد. تقاضا برای یادگیری گیتار و دیگر سازهای الکتریکی گسترش چشمگیر یافت. [...] گیتار به ساز مد روز تبدیل شد و سبکی که با ذائقه‌ی موسیقایی شنوندگان ایرانی تناسب بیشتری داشت و ازدیگرسو یادگیری آن تاحدودی ساده‌تر از گیتار کلاسیک می‌نمود، گیتار آکوستیک به سبک فلامنکو بود. با استقبال از گیتار فلامنکو زمینه برای واردات گیتار الکتریک نیز فراهم شد و به این طریق موسیقی راک نیز مطرح شد» (کوثری، ۱۳۸۷: ۱۵۸).

در این دوره است که به‌مرور اجرای موسیقی به‌صورت جدید و مدل غربی آن در خیابان مطرح شده و شکل به‌نسبت جدیدی از موسیقی خیابانی ظهور پیدا می‌کند و مردم که تابه‌حال در خیابان‌ها بیشتر شاهد سازهای محلی دوره‌گران بودند، سازهایی مانند گیتار آکوستیک، گیتار الکتریک و غیره را هم مشاهده می‌کنند. نتایج پژوهش حاضر واقعیات زیادی را در این زمینه روشن می‌کند. یکی از نوازندگان گیتار الکتریک موضوع مصاحبه ما در این پژوهش که بیش از ده سال در خیابان‌های تهران ساز زده است دراین‌زمینه می‌گوید: «آن اوایل چیزی که توجه مردم را جلب می‌کرد و برای آن‌ها بسیار تازگی داشت ساز ما بود، چراکه خیلی‌ها تابه‌حال این ساز را از نزدیک ندیده بودند» (مصاحبه شماره ۲). تقریباً از اوایل دهه‌ی ۸۰ که مقارن است با دوره‌ی دوم ریاست‌جمهوری خاتمی، اجرای موسیقی در خیابان به شکل کنونی آن در خیابان‌ها رایج می‌شود. «مصاحبه با م.م. و نوازندگان دیگر نسل اولی نشان داد که ایده‌ی نوازندگی خیابانی به این شکل از حدود اوایل دهه‌ی ۸۰ با مشاهده‌ی سبک نوازندگی خیابانی کشورهای غربی ازیک‌سو و تمایل به مستقل شدن آن‌ها، به‌خصوص ازنظر مالی، علاقه به موسیقی و اشتیاق به تجربه کردن ازسوی‌دیگر شکل گرفته است» (جعفری، ۱۳۹۴: ۳۱). درمجموع می‌توان گفت که شکل جدید اجرای موسیقی خیابانی در اوایل دهه‌ی ۸۰ شکل گرفته است و نوازندگان این نوع از موسیقی خیابانی همواره به‌دنبال کسب هویتی متمایز از نوازندگان خیابانی نسل قدیم بوده‌اند.

۳-۱- مسأله‌ی تغییرات

تغییرات در موسیقی از مواردی است که همواره موردتوجه محققین بوده است. در رابطه با مسأله‌ی تغییرات و چگونگی بررسی آن نظرات مختلفی وجود دارد. ازنظر جان بلکینگ «مطالعه درباره‌ی تغییرات موسیقایی باید روی خود موسیقی متمرکز شود» (نقل از فاطمی، ۱۳۸۱: ۸۱). بلکینگ موسیقی را سازمان‌دهی اصوات بر بنیان الگوهای پذیرفته‌شده در یک جامعه تعریف می‌کند و خلق موسیقی را رفتاری انسانی تلقی می‌کند. او می‌گوید اصطلاحاتی مانند موسیقی هنری، موسیقی فولکلور و موسیقی پاپ می‌توانند بسیار گمراه‌کننده باشند به‌دلیل آنکه بیشتر بر تکنیک اجرا تکیه دارند تا فرایند آفرینش اثر. اگر از چنین اصطلاحاتی هم بخواهیم استفاده کنیم باید به‌گونه‌ای باشد که فرایند آفرینش آثار را براساس تجربیات انسانی فرد در جامعه توصیف کند تا هرچیز دیگر. براین‌مبنا می‌توانیم بگوییم یک جامعه‌ی محلی آفریقایی موسیقی هنری دارد، حتی اگر موسیقی هنری آن‌ها ازنظر سادگی شبیه به آن موسیقی باشد که در جامعه‌ی صنعتی غرب موسیقی فولکلور نامیده می‌شود. در این معنا فولکلور بودن یا هنری بودن به نسبت جایگاهی که آن موسیقی در جامعه‌ی موردبررسی دارد، توصیف می‌شود (بلاکیم،۱۹۶۹: ۳۴). وی معتقد است که «بسیاری از تحلیل‌هایی که تحت‌عنوان تغییرات موسیقایی صورت می‌گیرند، درواقع چیزی وَرای تحلیل تغییرات اجتماعی و واریاسیون‌های جزیی در استایل موسیقایی نیستند» (بلاکیم، ۱۹۷۷:۲). بلکینگ می‌گوید «تغییرات موسیقایی و فرهنگی، معلول برخورد فرهنگ‌ها، جنبش‌های مردمی یا تغییرات تکنولوژیک در وسایل و شیوه‌های تولید نیستند، بلکه نتیجه‌ی تصمیمات افراد درباره‌ی موسیقی و ساخت موسیقی یا درباره‌ی اعمال اجتماعی و فرهنگی بر پایه‌ی تجربیات

موسیقایی و زندگی اجتماعی آن‌ها و برداشت‌های آن‌ها از این موارد در زمینه‌های اجتماعی گوناگون‌اند» (بلاکیم، ۱۹۸۶: ۳. نقل از فاطمی، ۱۳۸۱: ۸۱).
نتل تغییرات را در سطوح مختلفی شامل: زندگی موسیقایی، تئوری موسیقی، آهنگسازی و اجرای موسیقایی بررسی می‌کند. وی که به‌ویژه متوجه تغییرات ناشی از ارتباط فرهنگ‌های غیرغربی با فرهنگ غربی است، یازده پیامد ممکن برای این‌گونه برخورد فرهنگی را برمی‌شمارد که سه مورد آن‌ها از همه مهم‌ترند: تلفیق[۸]، غرب‌گرایی[۹] و تجددگرایی[۱۰] (فاطمی، ۱۳۸۱: ۸۲).
درواقع جان بلکینگ نقش فرد را در فرایند تغییرات موسیقایی از مسایلی چون برخورد فرهنگی و تغییروتحولات اجتماعی مهم‌تر می‌داند. سعی ما نیز در این پژوهش این بوده است که تغییرات موسیقایی و تغییرات فراموسیقایی را موردتوجه و بررسی قرار دهیم.

۳-۲- گونه

در این تحقیق برای مشخص کردن گونه‌های مختلف موسیقایی از تقسیم‌بندی صمیم و فاطمی دراین‌زمینه بهره برده‌ایم. ایشان گونه‌های موسیقی را در شش دسته‌ی کلی طبقه‌بندی کرده و بر مبنای این گونه‌های کلی، ۱۹ گونه‌ی جزیی‌تر استخراج کرده‌اند. گونه‌های کلی عبارت‌اند از، موسیقی کلاسیک ایرانی، موسیقی کلاسیک غربی، موسیقی مردم‌پسند ایرانی، موسیقی مردم‌پسند غربی، موسیقی مردمی و موسیقی ملل (صمیم و فاطمی، ۱۳۸۶: ۱۳۰). ما در این تحقیق به دسته‌بندی ایشان، گونه‌ای تحت‌عنوان «موسیقی تلفیقی» اضافه کرده‌ایم. موسیقی تلفیقی، عبارت از گونه‌ای است که بر هیچ‌کدام از شش گونه‌ی مذکور منطبق نیست و درواقع تلفیقی از گونه‌های مختلف است. به‌عنوان‌مثال موسیقی نوازنده‌ی دوره‌گردی که با ساز سه‌تار، و با شیوه و تکنیک‌های نوازندگی دوتار یا تنبور، یک ملودی محلی را با شعری فارسی در مدح ائمه اجرا می‌کند، در گروه موسیقی تلفیقی دسته‌بندی شده است.

۴- روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع تحقیقات کیفی است. در این تحقیق از دو روش میدانی و اسنادی بهره برده‌ایم. در تحقیقات پیشین تمرکز پژوهشگران بیشتر بر حوزه‌های شمال و شمال غرب تهران بوده است، در این پژوهش برای دستیابی به نگاهی فراگیرتر، مناطق دیگر نیز مورد مطالعه و مداقه قرار گرفته است. برای این امر شهر تهران را براساس شاخصه‌های فرهنگی و اقتصادی به پنج قسمت شمال، جنوب، شرق، غرب و مرکز تقسیم کرده‌ایم. سپس از هر قسمت به روش انتخاب سهمیه‌ای[۱۱] یک محله به‌عنوان نمونه انتخاب شده است. پس‌ازآن در محله‌ی انتخاب‌شده، به روش پیمایش، و مشاهده از طریق گشت‌زنی مداوم در یک بازه زمانی معین، اجراکنندگان موسیقی خیابانی شناسایی و اطلاعات مربوط به آنان ثبت شده است. انتخاب هر محله بر اساس پتانسیل آن محله برای اجرای خیابانی، انتخاب شده است. مهم‌ترین عواملی که پتانسیل یک منطقه را برای اجرای موسیقی خیابانی بالا می‌برد، عبارت‌اند از: پر رفت‌وآمد بودن، تجاری بودن، مرفه بودن، مجاورت با مرکز خرید یا مرکز فرهنگی. شایان‌ذکر است که برای انتخاب و پیمایش هر محله، حدود محله‌ها براساس مرزبندی‌های شهرداری صورت نگرفته و انتخاب محدوده‌ی محله بیشتر براساس خصوصیات فرهنگی مردم صورت گرفته است؛ چراکه شهرداری طبق فاکتورهای غیرمتناسب با فرهنگ، این مرزبندی را انجام داده است. این حوزه‌های پنج‌گانه عبارت‌اند از: حوزه‌ی مطالعاتی مرکز تهران، که محدوده‌ای از غرب به خیابان جمال‌زاده، از شرق به خیابان ولیعصر، از

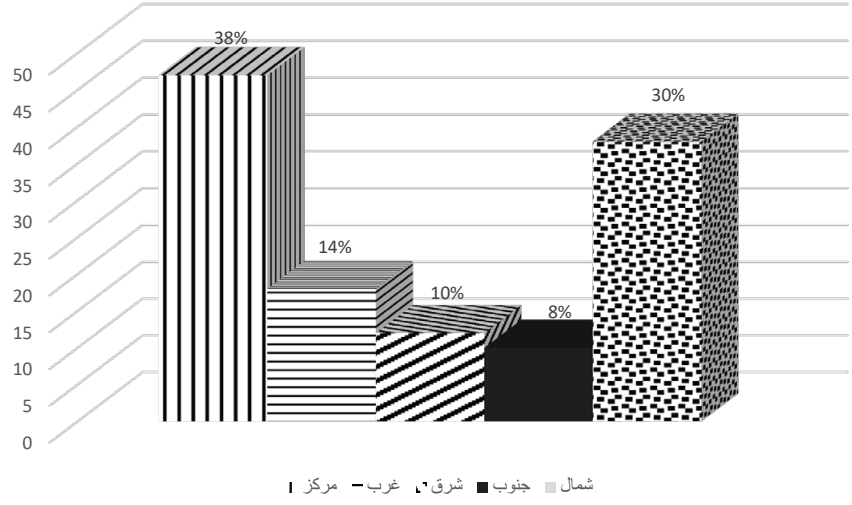
شمال به خیابان فاطمی و از جنوب به خیابان جمهوری را شامل می‌شود. حوزه‌ی مطالعاتی شمال تهران، که حوالی میدان‌قدس و میدان‌تجریش و خیابان‌ولیعصر (حدفاصل بین میدان‌تجریش تا باغ‌فردوس) را شامل می‌شود. حوزه‌ی مطالعاتی شرق تهران، محدوده‌ی حوالی میدان هفت‌حوض، که از شمال به خیابان رسالت، از جنوب به خیابان شهید ثانی، از شرق به خیابان مدائن و از غرب به خیابان سمنگان محدود است. حوزه‌ی مطالعاتی غرب تهران، شهرک‌اکباتان است. بازارچه‌ها و مراکز خرید فازهای یک، دو و سه و حوالی ایستگاه متروی شهرک‌اکباتان، محل‌هایی بوده‌اند که مورد توجه و مطالعه قرار گرفته است. حوزه‌ی مطالعاتی جنوب تهران نیز، محله‌ی نازی‌آباد است. لازم‌به‌توضیح است که در محله‌ی نازی‌آباد دو خیابان اصلی وجود دارد که هردو مشتمل بر مراکز تجاری و خرید است. خیابان بابایی (مدائن سابق)، که حدفاصل میدان‌مدائن و خیابان‌رجایی است، و بورس پوشاک زنانه و مردانه است و خیابان مشهدی (پارس سابق) که بورس موبایل و لباس عروس است. این دو خیابان به‌موازات هم قرار دارند و شلوغ‌ترین و پررفت‌وآمدترین جای محله‌اند. لازم‌به‌ذکر است مشاهدات و گشت‌زنی‌ها، فقط محدود به این محلات پنج‌گانه نبوده است و برای به‌دست آوردن دیدی جامع و کلی درباره‌ی اجرای موسیقی در خیابان‌های تهران، مناطقی که اجرای موسیقی در آن‌ها رواج دارد هم، از مشاهده و نظر دور نمانده است. در این پژوهش برای جمع‌آوری اطلاعات از تکنیک مشاهده‌ی غیرمشارکتی[۱۲] بهره برده‌ایم. درواقع کار میدانی این تحقیق بر مشاهده استوار است. سوای این‌که از این طریق اطلاعات و آمار نوازندگان و خوانندگان خیابانی جمع‌آوری شده است، مشاهده برای ما از دو جنبه‌ی مهم حایزاهمیت بوده است. اول این‌که از برخورد مستقیم و مستمر نگارنده با پدیده‌ی اجرای موسیقی در خیابان و مجریان این امر، طی زمانی حدود یک سال (تیرماه ۱۳۹۴ تا تیرماه ۱۳۹۵)، دیدی مناسب جهت تحلیل این امر به‌دست آید، و دیگر این‌که از طریق این مشاهدات، موارد مناسب برای انجام مصاحبه، شناسایی و انتخاب شوند.

در این تحقیق، تلاش شده است که از طریق مصاحبه با نوازندگانی از ژانرهای مختلف، که سابقه‌ی نوازندگی متفاوتی (از یک تا پانزده سال) در اجرای موسیقی خیابانی دارند، به سؤال پژوهش پاسخ بگوییم. چهار نفر از افرادی که به‌عنوان مطلع و نوازنده با آن‌ها مصاحبه‌ی عمیق انجام شده است، سابقه‌ی نوازندگی بین ۸ تا ۲۰ سال در خیابان‌های تهران داشته‌اند که مصاحبه با این افراد اطلاعات ذی‌قیمتی از شرایط نوازندگی در خیابان‌های تهران در ۲۰ سال اخیر، به‌دست داده است. در کنار مصاحبه با افراد باسابقه و قدیمی، مصاحبه با افرادی که سابقه‌ی کمتری دارند و نسل جدید نوازندگان خیابانی محسوب می‌شوند، برای ما حایز اهمیت است و می‌تواند راهگشا باشد. در پژوهش حاضر از روش مصاحبه‌ی قوم‌نگارانه[۱۳] استفاده شده است. با توجه به نیازها و اهداف پژوهش و براساس مشاهدات نگارنده، افرادی برای مصاحبه‌ی عمیق انتخاب شده‌اند. سعی شده است شیوه‌ی مصاحبه به‌گونه‌ای باشد که روند مصاحبه حالت پرسش‌وپاسخ به خود نگیرد، تا هم مصاحبه‌شونده مشارکتی فعال در مصاحبه داشته و هم در محیطی دوستانه و راحت حتی‌الامکان اطلاعات واقعی و درست به‌دست آید. سپس مصاحبه‌ی ضبط‌شده، آوانگاری شده و اطلاعات موردنیاز از آن استخراج و مورد تحلیل قرار گرفته است. لازم به‌توضیح است که به دلیل محدودیت فضای مقاله متن کامل مصاحبه‌ها آورده نشده و فقط در بخش یافته‌ها و تحلیل، نکات موردنیاز و کلیدی مصاحبه‌ها ذکر شده است.

۵- یافته‌ها و تحلیل

یافته‌های این پژوهش شامل اطلاعات به‌دست‌آمده از طریق مشاهده و نیز داده‌های حاصل از مصاحبه‌های عمیق است. مشاهدات این پژوهش شامل ۱۲۵ مورد بوده است که به‌ترتیب، مشاهدات مربوط به حوزه‌های

مرکز، شمال، غرب، شرق و جنوب تهران ۴۷، ۳۸، ۱۸، ۱۲ و ۱۰ مورد بوده است. (لازم‌به‌ذکر است که ریز اطلاعات مربوط به این ۱۲۵ مورد در نسخه کامل این پژوهش که در قالب پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده‌ی سوم که با راهنمایی و مشاوره‌ی نگارندگان اول و دوم در دانشگاه هنر تحت‌عنوان «بررسی تحولات گونه‌های موسیقی خیابانی در تهران طی دهه‌های ۸۰ تا ۹۰» انجام شده است، موجود است و به دلیل محدودیت حجم مقاله، از درج آن‌ها در این‌جا خودداری شده است.) همان‌گونه که در نمودار شماره ۱ مشاهده می‌شود، بیشترین فراوانی نوازندگان در حوزه‌ی مرکز و کمترین در حوزه‌ی جنوب بوده است. گفتنی است اطلاعاتی که در مورد مشاهدات ثبت شده است عبارت‌اند از، سازبندی اعم از تک‌نوازی، دونوازی یا گروه‌نوازی، جنس اعم از زن یا مرد، سن، نوع ساز، گونه‌ی اجرایی، مکان اجرا، وضعیت اجرا اعم از ساکن یا دوره‌گرد، وجود یا ناموجودی سیستم صوتی و میزان متوسط درآمد برحسب هر ساعت. با توجه به نیازها و اهداف پژوهش و براساس مشاهدات نگارندگان، افرادی برای مصاحبه‌ی عمیق انتخاب شده‌اند که مشخصات آن‌ها در جدول ۱ ارایه شده است. در جدول مذکور، برای گونه‌های «موسیقی مردم‌پسند ایرانی» و «موسیقی مردم‌پسند غربی»، به‌ترتیب از واژه‌های مخفف‌شده‌ی «ایرانی» و «غربی»، و برای گونه‌های «موسیقی کلاسیک ایرانی» و «موسیقی کلاسیک غربی»، به‌ترتیب از واژه‌های «سنتی» و «کلاسیک»، استفاده شده است.



نمودار شماره ۱: مشاهدات به تفکیک حوزه‌های مطالعاتی پنج‌گانه

جدول شماره ۱: مشخصات مصاحبه‌شوندگان

ردیف	جنس	سن	اهلیت	تحصیلات	ساز	گونه‌ی اجرایی	سابقه‌ی نوازندگی	سابقه‌ی نوازندگی خیابانی	توضیحات
۱	مرد	۵۰	بلوچستان	–	ویلن و سرنا	ایرانی و محلی	۴۰ سال	۲۰ سال	دوره‌گرد
۲	مرد	۳۶	تهران	کارشناسی	گیتار الکتریک	غربی	۱۵ سال	۱۰ سال	بلوز. دانشجوی انصرافی موسیقی
۳	مرد	۴۵	گرگان	–	ویلن	ایرانی	۳۰ سال	۱۵ سال	دوره‌گرد
۴	مرد	۳۵	لرستان	دیپلم	سنتور	سنتی و ایرانی	۲۰ سال	۸ سال	
۵	مرد	۲۵	تهران	کارشناسی	گیتار الکتریک	غربی	۷ سال	۲ سال	راک آلترناتیو
۶	زن	۲۱	خراسان	کارشناسی	کمانچه	سنتی	۴ سال	۱ سال	
۷	مرد	۳۰	مازندران	کارشناسی	گیتار	ایرانی	۱۰ سال	۱ سال	مدتی دانشجوی موسیقی بوده است
۸	مرد	۳۰	تهران	کارشناسی	گیتار	کلاسیک و غربی	۱۰ سال	۱ سال	دانشجوی موسیقی

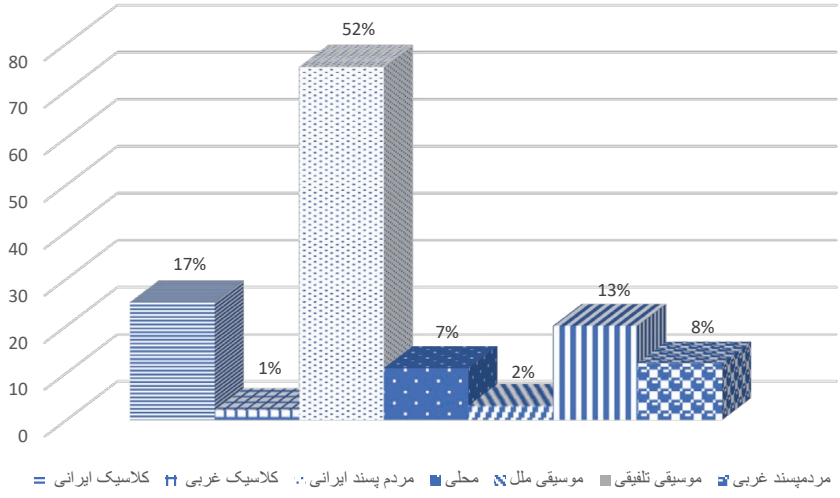
طبق یافته‌های پژوهش گونه‌های اجرایی در تهران به ترتیب فراوانی‌شان عبارت بودند از مردم‌پسند ایرانی، کلاسیک ایرانی، تلفیقی، مردم‌پسند غربی، محلی، ملل و کلاسیک غربی. همان‌طور که انتظار می‌رفت، موسیقی مردم‌پسند ایرانی بیشترین مخاطب و بالطبع بیشترین نوازنده را دارد. موسیقی ملل و کلاسیک غربی هم فراوانی بسیار اندکی دارند. به‌طورکلی می‌توان گفت که موسیقی‌ای که در خیابان اجرا می‌شود باید مردم‌پسند باشد تا بتواند به حیات خود ادامه دهد. اکثر نوازندگان خیابانی در ایران برای کسب درآمد و امرارمعاش به خیابان آمده‌اند. بنابراین ناگزیرند قطعاتی اجرا کنند که موردپسند مردم واقع شود. در مصاحبه‌هایی که توسط نگارنده و نیز (اسپروز، ۱۳۹۳) انجام شده است، مصاحبه‌شوندگان دلیل ورودشان به این کار را مسأله‌ی مالی عنوان کرده‌اند و تنها یک نوازنده (مصاحبه شماره ۵) که راک آلترناتیو اجرا می‌کرد، یکی از دلایل مهمش را شناساندن موسیقی به مردم می‌دانست. «تو ایران هیشکی نیست که برای هدف‌های دیگه اومده باشه تو این کار. همه واسه درآمدش دارن می‌آن. به‌نظر من هرکسی هم که می‌گه نه من واسه هدفای دیگه دارم میام و سال‌ها داره این کارُ می‌کنه، دروغ می‌گه. ممکنه یه‌بار، دوبار سه‌بار، طرف بیاد همین‌جوری ساز بزنه ولی وقتی مداوم داره میاد، میاد که پول دربیاره» (مصاحبه شماره ۲).

به‌طورکلی مردم برای پرداخت پول به نوازندگان خیابانی دو دلیل عمده دارند، یا حداقل این دو دلیل مهم‌ترین محرک‌ها برای پرداخت پول توسط آنان است. یکی از سر دلسوزی و ترحم و یا حمایت از نوازنده‌ی خیابانی و مسایلی ازاین‌دست؛ دیگر به دلیل موردپسند واقع شدن موسیقی در حال اجرا و ترغیب شدن برای پرداخت پول. نوع اول بیشتر در مورد پرداخت پول به نوازندگان دوره‌گرد صدق می‌کند. ولی در مورد نوازندگان ساکن، به‌ویژه نوازندگان نسل جدید، فضایی رقابتی به وجود آمده است و هرچه موسیقی‌ای که اجرا می‌شود بیشتر موردپسند مردم واقع شود، درآمد بیشتری نیز کسب خواهد شد. این مقوله باعث شده است که نوازندگان خیابانی، فارغ از گونه‌ی اجرایی‌شان و این‌که چه سازی می‌نوازند، ناگزیر این مسأله را مدنظر داشته باشند و خواه‌ناخواه موسیقی‌شان مردم‌پسند شود؛ چنان‌که، نوازندگان کلاسیک ایرانی یا کلاسیک غربی هم در خیابان قطعاتی را اجرا می‌کنند که درصد بیشتری از مخاطبین به

آن اقبال نشان بدهند. نوازنده‌ی گیتار کلاسیک که به دلیل جلب رضایت مردم، باوجود میل باطنی‌اش، در خیابان موسیقی پاپ اجرا می‌کند می‌گوید:

> *«من آرزوم آینه که پول داشته باشم، یه خونه داشته باشم، بشینم فقط کلاسیک کار کنم. آرزوم آینه که واقعاً بشینم موسیقی رو با دیدگاه معنوی بهش نگاه کنم، نه از دیدگاه پول فقط. مثلاً از موسیقی پاپ، حقیقتاً زیاد خوشم نمیاد. نیگا کن الان ناخُنام همه شکسته. [قبل از مصاحبه اشاره کرده بود که چون در خیابان، برای اخذ شدت صدای بیشتر از ساز، مجبور است محکم به سیم‌ها زخمه بزند، ناخن‌هایش آسیب می‌بیند] اصلاً موسیقی پاپ ارضام نمی‌کنه. مجبورم، فعلاً برا پول مجبورم پاپ بخونم» (مصاحبه شماره ۷).*

درواقع امروزه بسیاری از مخاطبین مانند سابق تنها از سر دلسوزی به نوازندگان پول پرداخت نمی‌کنند و ترجیح می‌دهند به نوازنده‌ای که موسیقی موردپسندشان را اجرا می‌کند، پول بپردازند. ازطرفی با توجه به افزایش به‌نسبت چشمگیر تعداد نوازندگان خیابانی نسبت به گذشته، برای جلب مخاطب و راضی نگاه داشتن آن، فضایی رقابتی نیز به‌وجود آمده است. بنابراین یکی از مهم‌ترین تغییراتی که در گونه‌های اجرایی در پانزده سال اخیر روی داده، مقوله‌ی فراهم آوردن پاسخ برای نیاز ذائقه‌ی شنوندگان بوده است.



نمودار شماره ۲: فراوانی گونه‌های اجرایی در حوزه‌های مطالعاتی پنج‌گانه

نکته‌ای که مصاحبه‌شوندگان هم بارها به آن اشاره می‌کردند این است که در گذشته، بیشتر نوازنده‌های محلی و کولی‌ها بودند که در خیابان موسیقی اجرا می‌کردند. درواقع درحال‌حاضر گونه‌های محلی و کلاسیک ایرانی چندان حیات ندارند. هرچند طبق مشاهدات، ۱۷ درصد نوازندگان خیابانی کلاسیک ایرانی اجرا می‌کرده‌اند، ولی اول این‌که موسیقی‌ای که اجرا می‌کرده‌اند، موسیقی کلاسیک مردم‌پسند شده بوده است دیگر این‌که بیشتر این نوازندگان در کنار موسیقی کلاسیک، برای ازدست ندادن مخاطب مجبورند موسیقی مردم‌پسند هم اجرا کنند. مصاحبه‌شونده شماره ۱ که نوازنده‌ی محلی و اهل سیستان است، می‌گوید: «دیگه محلی زیاد اجرا نمی‌کنیم، خریدار نداره، بیشتر آهنگای فردینُ می‌زنیم». مصاحبه‌شونده‌ی شماره ۳ هم که اهل گرگان و نوازنده‌ی محلی است می‌گوید: «الان دیگه بیشتر کوچه‌بازاری اجرا می‌کنم، محلی دیگه خواهان نداره».

تغییر محسوس دیگری که در سال‌های اخیر روی داده، شناخت مردم نسبت به موسیقی خیابانی و نیز تغییر دیدگاهشان نسبت به این مقوله است. نوازنده گیتار الکتریک می‌گوید:

«نسل جدید تشخیص می‌دن که مثلاً چه موزیکی داری اجرا می‌کنی، این چیزا بهتر شده، قبلنا مثلاً هیچی نمی‌دونستن. الان نوع موزیک گوش کردنشون هم عوض شده. جوونای الان بلوز و راک رو بهتر می‌شناسن تا جوونای ده سال پیش دوازده سال پیش. این‌جور آدما کم هم نیستند، اکثریت خُب پاپ گوش می‌کنن ولی کم هم نیستن کسانی که مثلاً جَز گوش کنن، بلوز گوش کنن. نوازنده بیشتر شده. نسبت به مثلاً ده سال پیش نوازنده‌ی سازایی مثل گیتار الکتریک و اینا خیلی بیشتر شده، اون‌موقع که ما می‌زدیم کسی نبود [منظورش حدود ده سال پیش است]، دو تا سه تا بند[۱۴] بیشتر نبود تو خیابون، الان مثلاً کلی بند داریم» (مصاحبه شماره ۲).

با ظهور نوازندگان نسل جدید و هویتی که برای خود کسب کرده‌اند، بسیاری از مردم دیدگاهشان را نسبت به موسیقی خیابانی تغییر داده‌اند. هرچند که هم‌چنان دیدگاه غالب این است که این نوازندگان از روی ناچاری و وجود نداشتن شغل مناسب در جامعه و نیز نبودن مکان مناسب برای ارایه‌ی هنرشان، به خیابان روی آورده‌اند، ولی حداقل بین نوازندگان نسل جدید و دوره‌گردهایی که در گذشته به چشم متکدی به آن‌ها نگاه می‌کردند، تفاوت قایل شده و برای آن‌ها کلاس کاری و جایگاه متفاوتی قایل هستند. درواقع نسبت به گذشته، تمییز دادن نوازندگان خیابانی از کسانی که به‌قصد تکدی‌گری سازی در دست می‌گیرند، برای مخاطبین بسیار سهل‌تر شده است و مردم بین این دو گروه تفاوت قایل می‌شوند. تقریباً اکثریت‌قریب‌به‌اتفاق نوازندگان خیابانی از برخورد مردم درحال‌حاضر راضی هستند. فقط برخی از آن‌ها از سلیقه‌ی شنیداری مردم، که به‌زعم آنان به‌شدت پاپیولار شده گله دارند. برخلاف گذشته در حال حاضر مردم به نوازندگان دوره‌گرد و کسانی که به‌صورت مستقیم درخواست پول می‌کنند و یا با ایجاد حس ترحم در مخاطب، سعی در ترغیب وی به پرداخت پول دارند، کمتر اقبال نشان می‌دهند. به‌طوری‌که نوازندگان محلی نسبت به پانزده سال پیش بسیار کم‌تر شده‌اند و اگر نوازنده‌های محلی‌ای هم در خیابان‌ها هستند، بیشتر قطعات مردم‌پسند ایرانی و ترانه‌های مشهور را با ساز محلی اجرا می‌کنند. چنانچه نوازنده‌ی محلی گرگانی هم از کم شدن درآمدش نسبت به گذشته می‌گوید (مصاحبه شماره ۳). به‌نظر می‌رسد کم شدن نسبی درآمد نوازندگان دوره‌گرد نسبت به گذشته، به دلیل پیدا شدن رقیب جدیدی به نام نوازندگان خیابانی نسل جدید باشد. بسیاری از مردم به نوازندگان نسل جدید که کلاس کاری متفاوتی نسبت به دوره‌گردها دارند، اقبال بیشتری نشان می‌دهند. نوازنده‌ای که سازش گیتار است و مدتی دانشجوی موسیقی بوده در مورد دلیل پرداخت پول توسط مردم می‌گوید:

«خُب از آهنگ خوشش میاد. من بارها شده مثلاً بی‌حال بودم یا یه آهنگ رو درست اجرا نکردم، دیدم اصلاً پولی نمی‌دن. هروقت سرحال بودم و کارو خوب خوندم یا خوب اجرا کردم، طرف پول داده. درواقع ۷۰ درصد مردم به‌خاطر این‌که از کار خوششون میاد، پول می‌دن، ۲۰ درصد مردم هم بخه‌اطر حمایت از نوازنده‌های خیابانی پول می‌دن و ۱۰ درصد هم شاید از روی دلسوزی باشه. هرچی بیشتر به خودت حالت مظلومیت بگیری و بخوای مثلاً پولُ گدایی کنی، مردم هم کمتر پول می‌دن. ولی هرچی اون پرستیژ و کلاسی نوازنده و موسیقیدانُ داشته باشی، مردم بیشتر بهت پول می‌دن. اگه ده سال پیش طرف می‌اومد تو خیابون و فقط گیتارُ درمی‌آورد، مردم بهش پول می‌دادن، چون تازگی داشت اون‌موقع. ولی الان دیگه رقابتی شده. یعنی هرچی کارت رو بهتر اجرا کنی، مردم بیشتر استقبال می‌کنن» (مصاحبه شماره ۷).

به‌طورکلی فضای حاکم بر موسیقی در خیابان جدا از فضای حاکم بر جریان کلی موسیقی در کشور نیست. نوازنده‌ی دوره‌گرد ویلن که اهل‌گرگان است به دلیل نبود کار در شهرش به تهران آمده و در خیابان ساز

می‌زند. وی که از درآمدش از موسیقی خیابانی چندان راضی نیست، ورود سینتی‌سایزر به عروسی‌ها را علت بیکار شدنش در شهرستان می‌داند. «الان دیگه ما را زیاد عروسی نمی‌بَرن، قبلاً بیشتر بود. پدرم که کلاً زندگی‌ش از عروسی‌ها می‌چرخید. الان هم پیدا می‌شه ولی خیلی کم. اگر عروسی پیدا بشه اون بهتره. خیابون هم خوبه ولی خُب عروسی بهتره» (مصاحبه شماره ۳).

تغییر دیگری که نسبت به گذشته صورت گرفته است نوع برخورد مأمورین با نوازندگان خیابانی است. هرچند درمجموع بیشتر نوازندگان خیابانی از اجرا در خیابان احساس امنیت نمی‌کنند و هرلحظه ممکن است دلایل ناخواسته آن‌ها را از ادامه‌ی کار باز دارد؛ دلایلی مثل مأمورین شهرداری، نیروی انتظامی، نیروهای تندروی بسیجی، مردم عادی که گاهی به خاطر اعتقادشان به حرمت داشتن موسیقی، شاکی آن‌ها می‌شوند و غیره، بااین‌همه درحال‌حاضر برخورد با نوازندگان خیابانی نسبت به سال‌های گذشته بسیار کم‌تر و خفیف‌تر شده است. نوازنده‌ی گیتار الکتریک که موسیقی بلوز اجرا می‌کند، دراین‌باره می‌گوید:

> *«اون‌موقع تو خیابون چون محدودیت بیشتر بود، نمی‌شد گیتار رو مثلاً با آمپلی‌فایر بیاری و صدای زیاد تولید بکنی. درحدی که مثلاً تا یک متر شنیده بشه کافی بود. بعدشم، گیر می‌دادن دیگه. پلیس خیلی بیشتر گیر می‌داد. شهرداری جُدا گیر می‌داد، پلیس جُدا گیر می‌داد. الانم یه تایم‌هایی که مثلاً طرح دارن، گیر می‌دن، ولی دیگه مثل قدیم نیست. از سال ۹۲ و ۹۳ به‌بعد یه‌کم آزادتر شده» (مصاحبه شماره ۲).*

نوازنده‌ی سنتور که از برخورد نیروی‌انتظامی راضی است، معتقد است که اگر مشکل خاصی نداشته باشی، و سرت به کار خودت باشد، «آسته بیای، آسته بری»، نیروی‌انتظامی برخوردی نمی‌کند. در کل از شهرداری هم ابراز رضایت می‌کند و می‌گوید حتی یک بار یک مأمور شهرداری تشویقش هم کرده است. فقط چندبار مأمورین شهرداری سازش را گرفته‌اند و دوباره پس داده‌اند. درباره‌ی برخورد نیروهای امنیتی و تندرو می‌گوید «بنده خداها هیچ‌کار ندارن، سرباز مربازا و اینا، اصلاً... اوایل گیر می‌دادن. [ساز را] می‌گرفتن می‌بردن. الان نه» (مصاحبه شماره ۴).

اصولاً دستگاه‌هایی که با نوازندگان خیابانی برخورد می‌کنند، عبارت‌اند از شهرداری، نیروی‌انتظامی و نیروهای‌اطلاعاتی و امنیتی. طبق گفته‌ی بیشتر نوازندگان، اگر مواردی مانند سدمعبر، تجمع مردم و وجود شاکی خصوصی در میان نباشد، معمولاً برخوردی با نوازندگان صورت نمی‌گیرد. درواقع برخوردهای قهری با آنان نیز بیشتر توسط نیروهای شهرداری انجام می‌گیرد و نیروهای انتظامی و اطلاعاتی به‌ندرت با نوازندگان خیابانی برخورد می‌کنند، مگر در موارد معدودی که شخصی شاکی آن‌ها شود یا مسأله‌ی امنیتی در میان باشد. درحالی‌که در گذشته حتی ممکن بود نوازنده‌ای بازداشت نیز بشود.

> *«اون‌موقع [سال ۱۳۸۵] اصلاً دیده نمی‌شد تو خیابون کسی بیاد ساز بزنه، گیتار بزنه. بیشتر مشکلشون با این ساز [گیتار] بود. ی چندباری هم گرفتن ما رو اون اوایل. محوطه‌ی ونک و اون‌طرفا، کلانتری که تو اون منطقه هست، همه‌شون تعهد گرفته بودن از ما. تعهد گرفته بودن که دیگه تو خیابون ساز نزنیم. ولی خُب هیچ قانونی نبود که بازداشت طولانی یا جریمه بکنن ما رو. الانم قانونی در این زمینه ندارن. ولی خُب اذیت می‌کردن. مثلاً یه شب نگه می‌داشتن بازداشتگاه و فردا‌ش می‌فرستادن دادسرا. بعد فردا که می‌رفتیم قاضی می‌گفت که خُب هیچ حکمی نیست من براتون بدم، برید سازاتونو تحویل بگیرید» (مصاحبه شماره ۲)*

طبق مشاهدات تنها ۶ درصد از نوازندگان خیابانی زن، و بقیه مرد بودند. هرچند درمجموع نوازندگان زن در خیابان، در مقایسه با مردان، انگشت‌شمارند و هنوز هم حضور نوازنده‌ی زن در خیابان برای مردم تازگی دارد و مانند حضور نوازندگان مرد در خیابان به امری عادی تبدیل نشده است و بسیاری از

رهگذران به‌صرف زن بودن یک نوازنده و فارغ از اینکه چه و چگونه می‌نوازد از وی استقبال کرده و به وی پول پرداخت می‌کنند، ولی مثلاً در مقام مقایسه با دهه‌ی ۱۳۸۰ حضور زنان در خیابان، تغییر مهمی محسوب می‌شود و از تغییر فضای اجتماعی و فرهنگی جامعه حکایت می‌کند. نوازنده‌ی خانمی که در خیابان کمانچه می‌نوازد از برخورد مردم راضی است و همه‌روزه با افرادی برخورد می‌کند که تشویقش می‌کنند، سلام می‌کنند، خوش‌وبش می‌کنند، و به تعبی خودش به‌نوعی همدردی می‌کنند. معتقد است فقط عده‌ی کمی از مردم موسیقی می‌فهمند و می‌توانند اجرای خوب از بد را تشخیص بدهند و دلیل اصلی پول دادن به شخص خودش را، دختر بودنش می‌داند، درحالی‌که به‌زعم خودش اصلاً خوب ساز نمی‌زند. وی درباره‌ی برخورد مردم می‌گوید: «هر روز دو سه نفر فقط می‌آن می‌گن آفرین چقد خوبه که این کار رو می‌کنی. فکر می‌کنن که این هنر رو باید ازش حمایت کنن، واسه همین احساس‌مسؤولیت می‌کنن، احساس می‌کنن باید حمایت کنن و این حمایتشونه. چون خیلیا می‌آن این حرفو می‌زنن بهم که ما از شما حمایت می‌کنیم و این حرفا» (مصاحبه شماره ۶).

نسبت به گذشته، دقت و توجه مخاطب به کیفیت اجرا، اهمیت بیشتری برای نوازندگان خیابانی دارد. به‌عنوان‌مثال وقتی متوجه می‌شوند که فردی ایستاده و با دقت به اجرایشان گوش می‌دهد و حتی پولی هم پرداخت نکند، از توجه او بسیار خرسند می‌شوند و انرژی می‌گیرند.

> *«مردم از موسیقی خیابونی خیلی استقبال می‌کنن، من واقعاً خوشحالم که مردم آن‌قدر بافرهنگی داریم. شهرستان به اون‌صورت این‌جوری نیست. البته چرا شهرستان هم هست ولی خیلی کمه. مثلاً پدر خود من این کار رو به دید تکدی‌گری بهش نگاه می‌کنه. هنوز دیدگاهشون به اون صورت باز نشده. تو شهرستان ده درصد یا بیست درصد مردم فکرشون بازه و می‌فهمن این کار رو ولی تو تهران ۹۰ درصد مردم می‌فهمن، استقبال می‌کنن و حتی گاهی مبلغ پولی رو که می‌ندازن برا ما، عذرخواهی می‌کنن که این کمه و هنر مبلغش بیشتر از این چیزاس. همین اخلاقای مردم تا حالا به من امید داده که من ادامه بدم. ولی اگه تا حالا پولش فقط بود من ادامه نمی‌دادم. من بارها شده طرف اومده گل آورده برا من، مثلاً یه دسته گل می‌ذاره و می‌گه که با پول نمی‌شه کار شما را جبران کرد» (مصاحبه شماره ۷).*

بیشتر نوازندگان خیابانی در حین اجرا، به‌دقت اطراف را زیرنظر دارند. درواقع در میان نسل جدیدی که پا به عرصه‌ی اجرای موسیقی خیابانی گذارده‌اند، تعداد افرادی که برای کیفیت اجرایشان، هم‌سنگ کسب درآمد اهمیت قایل‌اند، بیشتر شده است. به‌عنوان‌مثال سه نفر از مصاحبه‌شوندگان دارای تحصیلات آکادمیک در موسیقی بوده‌اند و سوای کار موسیقی خیابانی به آموزش موسیقی در آموزشگاه‌های موسیقی و یا تولید آلبوم و غیره نیز اشتغال دارند.

درمجموع هرچند که هنوز هم بسیاری از نوازندگان خیابانی، باوجودی که خود به نوازندگی در خیابان اشتغال دارند، این کار را دارای جایگاه اجتماعی پایینی دانسته و دلیلشان برای انجام این کار را عدنداشتن شغل مناسب در جامعه می‌دانند _ این‌که برخی نوازندگان خیابانی، به‌ویژه نوازندگان نسل جدید اجازه‌ی عکس‌برداری نمی‌دهند یا در محله‌ی خودشان که ممکن است رهگذران ایشان را بشناسند، ساز نمی‌زنند و یا با گذاشتن عینک و کلاه سعی می‌کنند که شناخته نشوند و مسایلی ازاین‌دست، از همین طرزفکر ناشی می‌شود؛ به‌طوری‌که بیشتر مصاحبه‌شوندگان نیز اظهار داشته‌اند که اگر از طریق دیگری معیشتشان تأمین شود، این کار را ادامه نخواهند داد- بااین‌وجود تلاش این نوازندگان برای کسب هویت جدید و معرفی کارشان به‌عنوان یک صنف، باعث تغییر دیدگاه و نوع برخورد جامعه با ایشان شده است.

۶- نتیجه‌گیری

طبق مشاهدات نگارندگان و نیز مصاحبه‌هایی که با نوازندگان موسیقی خیابانی انجام شد، تغییراتی که در ۱۵ سال اخیر در موسیقی خیابانی روی داده است را می‌توان در دو زمینه‌ی تغییرات موسیقایی و تغییرات فراموسیقایی دانست:

الف. تغییرات موسیقایی

مهم‌ترین تغییری که درزمینه‌ی موسیقایی رخ داده است مردم‌پسندتر شدن گونه‌های اجرایی است. کم شدن نوازندگان محلی، بیشتر شدن نوازندگان برخی گونه‌های مردم‌پسند غربی که خارج از جریان اصلی موسیقی مردم‌پسند(Main Stream) هستند (سبک‌هایی مانند بلوز و راک آلترناتیو)، تنوع بیشتر سازها نسبت به گذشته و ورود سازهایی مانند ساکسوفون، کلارینت، گیتار الکتریک و غیره، تشکیل گروه‌های چندنفره و اجرای گروهی در خیابان از تغییرات موسیقایی به‌وجود آمده هستند.

ب. تغییرات فراموسیقایی

درزمینه‌ی فراموسیقایی دو تغییر عمده صورت گرفته است؛ یکی بالا رفتن سطح آگاهی و شناخت نسبی مردم و تغییر دیدگاهشان نسبت به مقوله‌ی موسیقی خیابانی و نوازندگان خیابانی؛ به‌گونه‌ای که مثلاً بین نوازندگان نسل جدید و دوره‌گردهایی که در گذشته به چشم متکدی به آن‌ها نگاه می‌کردند، تفاوت قایل شده و برای آن‌ها کلاس کاری و جایگاه متفاوتی قایل هستند؛ دیگر نوع برخورد مأمورین با نوازندگان خیابانی است. آزادی عمل نوازندگان خیابانی نسبت به گذشته بسیار بیشتر شده تا جایی در برخی موارد حتی گروه‌های پنج یا شش‌نفره هم به اجرای موسیقی در خیابان می‌پردازند و اگر مواردی مانند سدمعبر، تجمع مردم و وجود شاکی خصوصی در میان نباشد، معمولاً برخوردی با نوازندگان صورت نمی‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Latin American Music Review/ Revista de Musica Latinoamericana
2. Cumbia
3. Tamborito
4. Mejorana
5. Formal and Informal music
6. Indoor and Outdoor music
7. Home Keyboard
8. Syncretism
9. Occidentalisation
10. Modernisation

۱۱. نمونه‌گیری سهمیه‌ای (Quota Sampling) روشی از نمونه‌گیری غیراحتمالی است که در آن برای هریک از طبقات با زیرگروه‌های جامعه موردمطالعه سهمیه‌ای در نظر گرفته می‌شود. روش انتخاب به‌صورت غیراحتمالی و از بین افراد در واحدهای در دسترس است، اما متناسب با تعداد هریک از طبقات با گروه‌های تشکیل‌دهنده جامعه آماری (منصورفر، ۱۳۸۵: ۳۱۴ و ۳۱۵) و (واس، ۱۳۸۶: ۸۴ و ۸۵).

۱۲. در مشاهده غیرمشارکتی (Non-Participant Observation) مشاهده‌گر از مداخله در میدان اجتناب، و فقط جریان وقایع را دنبال می‌کند و به‌منظور اجتناب از تاثیرگذاری بر رویدادهای موردمشاهده از آن‌ها فاصله می‌گیرد (فلیک، ۱۳۸۷: ۲۴۰ و ۲۴۱).

۱۳. مصاحبه قوم‌نگارانه، مجموعه‌ای از گفت‌وگوهای دوستانه است که محقق به‌تدریج عناصر جدیدی وارد آن می‌کند تا به

فرد صاحب اطلاعات کمک کند به‌مثابه یک منبع اطلاعاتی به آن‌ها پاسخ دهد. این مصاحبه هرچند شامل گفت‌وگوی دوستانه است اما عواملی چند آن را از گفت‌وگوهای دوستانه متمایز می‌کند (فلیک، ۱۳۸۷: ۱۸۴ و ۱۸۵).

14. Band

فهرست منابع

- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۰). *اقتصاد موسیقی: فرایند تولید، بازاریابی و فروش محصولات*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- آزاده فر، محمدرضا و پنجعلی پورسنگری، محمدرسول (۱۳۹۴). *آفرینش و اجرای موسیقی در خیابان‌های شهر تهران*، ارایه‌شده در خانه‌ی هنرمندان ایران، تهران.
- اسپروز، محمدامین (۱۳۹۳). *حیات اجتماعی و موسیقایی نوازندگان خیابانی در شهر تهران*، پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ.
- استریناتی، دومینیک (۱۳۸۸). *نظریه‌های فرهنگ‌عامه*، ترجمه ثریا پاک‌نظر، چاپ پنجم، تهران: گام نو.
- پنجعلی پورسنگری، محمدرسول (۱۳۹۲). *سرچشمه‌های آفرینش و اجرای موسیقی در خیابان‌های شهر تهران*، پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی‌ارشد آهنگسازی، دانشگاه هنر تهران.
- جعفری هرندی، مینا (۱۳۹۴). *موسیقی خیابانی در تهران و انواع آن*، پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی‌ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- خادمی، حسن (۱۳۸۸). «بررسی ویژگی‌های اجتماعی پدیده اجتماعی رپ فارسی و میزان محبوبیت و عمومیت آن در ایران با تأکید بر جوانان و نوجوانان ۱۲ تا ۲۹ ساله شهر تهران»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره (۱۶) صفحه‌های ۲۵-۵۶.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۹). *لغت‌نامه دهخدا*، روایت ششم، لوح فشرده، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- صمیم، رضا و فاطمی، ساسان (۱۳۸۶). «پژوهشی جامعه‌شناسی در باب مصرف موسیقایی در بین افرادی با پایگاه‌های اجتماعی متفاوت (مطالعه موردی تهران)»، *هنرهای زیبا*، شماره (۳۲)، صفحه‌های ۱۲۷-۱۳۵.
- صمیم، رضا و اسپروز، محمدامین (۱۳۹۴). «حیات اجتماعی گونه متأخر موسیقی خیابانی به‌عنوان پدیده‌ای شهری در تهران: پژوهش کیفی روی نوازندگان گونه‌ای نوظهور از موسیقی خیابانی با استفاده از استراتژی داستان زندگی»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره (۳۸)، صفحه‌های ۶۳-۸۷
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۱). *موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران: مسأله‌ی تغییرات*، تهران: موسسه فرهنگی هنری ماهور.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۲). *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران*، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری ماهور.
- فرزین، احمد علی (۱۳۸۵). «خنیاگران و سرودگویان دوره‌گرد»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شماره(۱۸۲)، صفحه‌های ۱۱۳-۱۳۲.
- فلیک، اووه. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحقیق کیفی*، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نی.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۱). «گرافیتی بهمنزله‌ی هنر اعتراض»، *جامعه شناسی هنر و ادبیات*، شماره (۱) صفحه‌های ۶۵-۱۲۲.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۷). *درآمدی بر موسیقی مردم‌پسند*، تهران: دفتر پژوهش‌های رادیویی.
- منصورفر، کریم (۱۳۸۵). *روش‌های آماری*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- واس، دی. ای. د (۱۳۸۶). *پیمایش در تحقیقات اجتماعی*، ترجمه هوشنگ نایبی، چاپ هشتم، تهران: نی.

- Blacking, John (1969) *The Value of Music in Human Experience*. Yearbook for Traditional Music 1:33–71.
- Blacking, John(1977). *Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change*, in YIFMC.
- Blacking, John (1986). *Identifying Processes of Musical Change*, in the World of Music, 28/2.

- Goodhart, A. M (1935). *Street Musicians*: New York: The Musical Times, Vol. 76, No. 1103, P.61.
- Prato, Paolo (1984). *Music in the Streets: The Example of Music in Washington Square Park in New York City*, In: Popular Music, Vol.4, January 1984, USA: Cambridge University.
- Smith, Ronald.R (1991). *Latin American Music Review/Revista de Musica Latinoamericana,* University of Texas Press, Autumn–Winter, pp 216–220.

مصاحبه‌ها

- مصاحبه‌ی شماره‌ی ۱ (۱۳۹۴). گفت‌وگوی نگارنده با نوازنده‌ی دوره‌گرد ویلن، تهران.
- مصاحبه‌ی شماره‌ی ۲ (۱۳۹۵). گفت‌وگوی نگارنده با نوازنده‌ی گیتارالکتریک، تهران.
- مصاحبه‌ی شماره‌ی ۳ (۱۳۹۵). گفت‌وگوی نگارنده با نوازنده‌ی دوره‌گرد ویلن، تهران.
- مصاحبه‌ی شماره‌ی ۴ (۱۳۹۴). گفت‌وگوی نگارنده با نوازنده‌ی سنتور، تهران.
- مصاحبه‌ی شماره‌ی ۵ (۱۳۹۴). گفت‌وگوی نگارنده با نوازنده‌ی گیتارالکتریک، تهران.
- مصاحبه‌ی شماره‌ی ۶ (۱۳۹۴). گفت‌وگوی نگارنده با نوازنده‌ی کمانچه، تهران.
- مصاحبه‌ی شماره‌ی ۷ (۱۳۹۴). گفت‌وگوی نگارنده با نوازنده‌ی گیتار، تهران.
- مصاحبه‌ی شماره‌ی ۸ (۱۳۹۴). گفت‌وگوی نگارنده با نوازنده‌ی گیتار، تهران.

Received: 2018/04/22
Accepted: 2018/06/23

A Survey on Street Music Genres in Tehran from 2001 to 2016

Mohammad Reza Azadehfar, Prof., University of Art, Tehran.
Reza Samim, Assistance Prof., Institute for Social and Cultural Studies .
Yahya Hosseinkhani, MA in Ethnomusicology University of Art, Tehran.

Abstract

The purpose of this study is to examine changes in musical performances in streets of Tehran focusing on styles and genres over the past fifteen years. In this study, we investigated genres in the streets, and analyzed changes and main causes of such changes. This article is part of a major project conducted by the authors during 2014 and 2016 in Tehran. We drew a map of the large city of Tehran in four main parts according to people's economic standings. The areas included west, north, east and the center. We did not include the south because there are little or no street music activities in that area.

Although we benefited from the existing literatures, the observation and interviews with musicians were the main methods of gathering data in this study. In this qualitative research, we utilized field study and documentary study methods that are selected to be in line with the key question of the study. To collect data, we used techniques of non–cooperative observation and ethnographical interviews.

In examinations of observations and interviews we could drew a picture of changes in street music of Tehran in period of last 15 years. The outcome revealed several interesting findings. Our studies showed that one of the most considerable changes in performance genres. It means that street music genres shifted from folk music toward popular music over the last fifteen years is. In other words, our records show that traditional and folk music and Gypsy music were the most performed music in streets of Tehran prior to 2001. Since that time, we face decline of folk and traditional performances every year. The tempo of this change raises every year as we approach toward 2016.

Another change took place on settled and moving performers in street of Tehran. Today performers usually settle in particular places and do not move from one place to another. Traditional and folk musicians and Gypsies, however, do not stay in one place and usually play on the move. Staying in one place has some advantages and disadvantages for musicians and their audiences. The main advantage is that performing and walking at the same time exhaust performers a lot and on working day for moving performers is a very devastating day. The other advantage of settling in one place is that the supporters and fans have chance of listening to their favourite musicians at regular bases. The main disadvantage of settling street performances is losing the chance of being heard by further people in various places. The other disadvantage is that in cases that street guards in particular places can easily arrest musicians because of engaging the path and pedestrian roads; while moving musician can scape in such situations.

Another significant change that has occurred in the recent years is that people's viewpoint has changed toward street music and street performers. In other words, street musicians today enjoy a higher social places compare to 15 years ago. Increasing the number women musicians in streets of Tehran is another significant change in the life of street music in Tehran today.

Keywords: street music, street musicians in Tehran, popular music, street music genres.