جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۳، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

مصرف موسیقی رپ به‌مثابهٔ خرده‌فرهنگ معارض (مورد مطالعه: دانش‌آموزان دبیرستان‌های شهر همدان)

امیرحسین شریفی[۱]، جمال محمدی[۲]

چکیده

مصرف موسیقی رپ در میان نوجوانان و جوانان پدیدهٔ رایجی است که بخش زیادی از اوقات فراغت آن‌ها را به خود اختصاص داده و جزء اصلی برسازندهٔ سبک زندگی خرده‌فرهنگی آن‌ها است. پژوهش حاضر می‌کوشد شیوه‌های مصرف خرده‌فرهنگی این پدیده را در میان دانش‌آموزان دبیرستان شهر همدان به شیوه‌ای کیفی مطالعه کند. نمونه‌ها به شیوه‌ای هدفمند انتخاب شده‌اند و با آن‌ها مصاحبهٔ عمیق نیمه‌ساخت‌یافته انجام شده است. تحلیل مضمونی داده‌های حاصل از مصاحبه‌ها بیانگر آن است که شیوه‌های مصرف خرده‌فرهنگی موسیقی رپ در میان دانش‌آموزان دبیرستان را می‌توان ذیل شش مضمون محوری دسته‌بندی کرد: ۱. ابراز عواطف و هیجان‌زدگی؛ ۲. برقراری ارتباط؛ ۳. بازنمایی خود؛ ۴. تفنن و سرگرمی، ۵. محدودیت‌گریزی و رؤیاپردازی؛ ۶. پس‌زدن دیگری بزرگ. سه مضمون اول دلالت بر آن دارند که دانش‌آموزان، این ژانر موسیقایی را در خدمت دستیابی به نوعی رهایی ایجابی مصرف می‌کنند و می‌کوشند با مصرف این سبک موسیقی، معناها و امکان‌هایی در زندگی شخصی و عمومی خود بیافرینند، اما سه مضمون دوم ناظر به نوعی رهایی سلبی هستند؛ به‌معنای رهایی از قیود، الزام‌ها و موانعی که فضاهای نمادین موجود بر حیات روزمرهٔ آن‌ها تحمیل می‌کند. مصرف موسیقی در اینجا دستمایه‌ای برای گریز، مقاومت و طفره‌روی است. می‌توان گفت که مصرف موسیقی رپ در میان دانش‌آموزان، فعالیت روزمره‌ای است که از ناهمگونی و شکاف بین جهان رؤیایی و جهان واقعی زندگی آن‌ها تغذیه می‌کند.

واژه‌های کلیدی: خرده‌فرهنگ، دانش‌آموزان، رهایی، مصرف، موسیقی رپ، مقاومت.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۹

[۱]. کارشناسی ارشد گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه کردستان، سنندج، amirsharifi1818@gmail.com

[۲]. دانشیار گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه کردستان، سنندج، (نویسندهٔ مسئول)، j.mohammadi@uok.ac.ir

طرح مسئله

فرهنگ عامه‌پسند[1] به‌مثابهٔ قلمرو منازعه بر سر معنا و هویت، «هم شامل نوعی فرهنگ توده‌ای حامل ایدئولوژی طبقات فرادست و هم زایندهٔ فرهنگ‌های معارض خودجوش است» (شوکر[2]، ۱۳۸۴: ۱۷). موسیقی رپ به‌عنوان بخشی از این فرهنگ، در هردو وجه فوق، کارکرد معناسازی و هویت‌بخشی دارد. هم ابزار فریب و کنترل و هم دستمایهٔ مقاومت و اعتراض است. این موسیقی که در دههٔ ۱۹۸۰ از بطن موسیقی سیاهان آمریکا زاده شد، از همان ابتدا دستمایهٔ هنری فرودستان برای بسط اعتراضات خیابانی شامل اعتراض به شکاف‌های طبقاتی، نابرابری‌های سیاسی و اجتماعی، و زدایل اخلاقی بود. مؤلفه‌های این موسیقی نیز (کاربرد واژه‌های عامیانه و کوچه‌بازاری، انعکاس زندگی آدم‌های معمولی و اجتناب از پیچیدگی در کلام و در موسیقی) همواره همنوا و همسو با این کارکرد اعتراضی بوده‌اند. «این موسیقی در زمرهٔ اصلی‌ترین نمونه‌های محصولات فرهنگی عامه‌پسند است که به‌طورکلی در فضای فرهنگی مدرنیتهٔ متأخر نقشی انکارناپذیر در معناسازی، هویت‌بخشی و مقاومت دارند و به عمده‌ترین قلمرو منازعه بین گروه‌های مسلط و فرودست بدل شده‌اند» (لیندلف[3]، ۱۳۸۸: ۹۹). در مدرنیتهٔ متأخر که اصلی‌ترین مشخصهٔ آن، تمایززدایی و برگشت‌پذیری است، به شکلی فزاینده شاهد محوشدن مرزهای میان ژانرها، التقاطی‌شدن سبک‌های زندگی و همچنین تمایززدایی الگوهای مصرف فرهنگی هستیم. از این‌رو «سلیقهٔ فرهنگی افراد دیگر لزوماً رابطه‌ای معنادار با متغیر طبقه ندارد و التقاطی‌شدن الگوهای مصرف است که رواج پیدا می‌کند» (لش، ۱۳۸۴: ۵۱–۵۷).

موسیقی رپ در ایران که به رپ فارسی مشهور است، نخستین بار در اواخر دههٔ ۱۳۷۰ شمسی به‌صورت زیرزمینی متولد شد. این نوع موسیقی به‌لحاظ فرم، مبتنی بر تکنیک‌های غربی و به‌لحاظ محتوا، حاوی اعتراض به مسائل و مصائب ویژهٔ جامعهٔ ایران است. اولین آلبوم رسمی رپ فارسی را شاهکار بینش‌پژوه با مجوز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با عنوان اسکناس منتشر کرد و در ادامه، گروه‌های دیگری نظیر هیچکس، *زدبازی*، *یاس* و... وارد عرصه شدند و با گسترش فضای مجازی تعداد این گروه‌ها و خوانندگان روزبه‌روز بیشتر شد و تا حدود زیادی از

[1]. popular culture
[2]. Shuker
[3]. Lindlof

شکل زیرزمینی خارج شد (غضنفری و بابازاده، ۱۳۸۷: ۴۵). این موسیقی به‌سرعت مخاطبان و مصرف‌کنندگانش را به‌ویژه در میان نسل جوان پیدا کرد. ضدیت آن با قواعد و نرم‌های فرهنگی مسلط سبب شد که رشد و رواج آن نامحسوس باشد و مصرف این نوع موسیقی، در برابر ژانرهای موسیقایی مشروع حالتی مقاومتی نامریی پیدا کند. موسیقی رپ فارسی مانند رپ جهانی، به‌لحاظ سرشت و فرم‌بخشی برگرفته از همان فرهنگ عامه‌پسند است که از دههٔ ۱۹۶۰ در صورت‌بندی اجتماعی–فرهنگی معاصر سیطره یافته و در زمرهٔ عمده‌ترین منابع فراهم‌کنندهٔ محصولات مصرفی انبوه خلق قرار گرفته است. «در این صورت‌بندی که مشخصهٔ آن، گسترش رسانه‌های همگانی و انشقاق زیست‌جهان‌های اجتماعی و ظهور گفتمان‌های مصرفی است، شاهد فروپاشی آن چیزی بوده‌ایم که در اصطلاح اجماع ارتدکس نامیده می‌شود» (کسل، ۱۳۸۳: ۱۳). فروپاشی این اجماع به ظهور نوعی فرهنگ مصرفی عامه‌پسند انجامیده که تولید و عرضهٔ محصولات انبوه به مصرف‌کنندگان گوناگون اساسی‌ترین دستورکار آن است. موسیقی رپ در مقام، یکی از پرمخاطب‌ترین محصولات این فرهنگ مصرفی، بسته به شیوهٔ قرائت یا مصرف آن از جانب مخاطبان کارکردهای متفاوتی دارد که یکی از آن‌ها فرهنگ معارض[1] در برابر فرهنگ رسمی و مسلط جامعه است. به‌بیان‌دیگر، «موسیقی رپ غالب اوقات ابزار مقاومت فرودستان و از بدو پیدایش در نیویورک دههٔ ۱۹۷۰، مأمنی برای اعتراض به فرهنگ مسلط بوده است» (کوثری و مولایی، ۱۳۹۱: ۹۳). این موسیقی کارکرد اعتراضی‌اش را به‌دلیل عامه‌پسندبودنش به انجام می‌رساند و به همان معنا، بخشی از فرهنگ عامه‌پسند است که رمان‌های عامه‌پسند، سریال‌های تلویزیونی و ژورنالیسم زرد بخش‌هایی از این فرهنگ هستند. در ایران که فرهنگ رسمی و مشروع سیطرهٔ تام دارد، مصرف این موسیقی عملاً در زیرمیدانی نامشروع و غیررسمی اتفاق می‌افتد که در آن، هویت‌ها و معانی ورای دسترسی گفتمانی فرهنگ مسلط، به طرزی نامریی شکل می‌گیرند.

نوجوانان در ایران کنونی به یمن رشد و گسترش شبکه‌های اجتماعی و فناوری‌های رسانه‌ای، دسترسی فزاینده‌ای به این ژانر موسیقایی پیدا کرده‌اند. به‌طور خاص، گوشی‌های هوشمند موجب تسهیل بی‌سابقهٔ دسترسی آن‌ها به این نوع موسیقی شده است. مشاهدات مستقیم و تجارب زیستهٔ محققان گویای آن است که افرادی مانند دانش‌آموزان دبیرستان، در

[1]. oppositional culture

بخش اعظم اوقات فراغت و حتی اوقات تحصیلی‌شان، در حال مصرف تولیدات این ژانر موسیقایی هستند و این مصرف در زمرهٔ اصلی‌ترین کردارهای روزمرهٔ آن‌ها قرار دارد. بدین‌ترتیب، پژوهش درصدد واکاوی این مسئله است که نوجوانان با مصرف موسیقی رپ، چه معناها، لذت‌ها و گریزگاه‌هایی خارج از قواعد و رمزگان فرهنگی حاکم برای خود جست‌وجو می‌کنند. اگر در این واکاوی روشن شود که نوجوانان با مصرف این موسیقی سعی در طفره‌روی، سرپیچی و مقاومت علیه رمزگان فرهنگی مشروع و مسلط دارند، آنگاه باید مسئله را در سطح دیگری بررسی کرد؛ مبنی بر اینکه نمودهای هنجاری و رفتاری مصرف موسیقی رپ در زندگی روزمرهٔ واقعی نوجوانان چه تعامل/تقابلی با آن بخش از رفتارها و کردارهای آن‌ها پیدا می‌کند که به‌پیروی از فرهنگ مشروع و مسلط انجام می‌دهند. به عبارت دیگر، مسئلهٔ اصلی پژوهش در این سطح آن است که هویت نوجوانان چگونه در میدان منازعهٔ بین فرهنگ مشروع و خرده‌فرهنگ معارض موسیقی رپ برساخته می‌شود.

رویکرد نظری

مضمون محوری رویکرد نظری پژوهش، شیوه‌های مصرف موسیقی است که مخاطبان به‌کار می‌برند؛ به این معنا که افراد چگونه از مصرف موسیقی برای خلق تجارب شخصی و فردی خویش استفاده می‌کنند. از این حیث، در مفهوم‌پردازی موسیقی به‌مثابهٔ پدیده‌ای اجتماعی، در اینجا دو برههٔ تولید و اجرای موسیقی چندان محوریت ندارند. در این رویکرد نظری، مصرف موسیقی واسطه‌ای برای خلق معنا، برساخت هویت و کسب لذت است؛ بالاخص در آن دسته مطالعات اتنوگرافیک که بر تفسیر عمیق روابط بین مصرف، فضا، جنسیت و مقاومت متمرکز می‌شوند، گامی فراتر برداشته شده و این مسئله که چگونه گروه‌های فرودست از موسیقی برای بیان اعتراضات و مقاومت‌های خویش سود جسته‌اند، برجسته شده است. از این حیث، پشتوانهٔ نظری پژوهش، همان بنیان نظری است که پشتوانهٔ نظری پژوهش‌های موسوم به اتنوگرافی مقاومت است. درواقع تلاش برای «نوشتن دربارهٔ مردم، و مشاهده و تفسیر باورها و اعمال گروه‌های اجتماعی از راه برقراری ارتباط متقابل با آن‌ها و فهم تلاش‌های آن‌ها برای تغییر وضعیت موجود به یاری هنر» است (گرازیان، ۲۰۰۴: ۱۹۷). در اینجا مصرف موسیقی هم وسیله‌ای برای درک وضعیت افراد و هم ابزار مقاومت آن‌ها در برابر سلطهٔ فرهنگ رسمی است.

بارزترین نمونهٔ کاربست این رویکرد نظری را پل ویلیس[1] در *فرهنگ مشترک*[2] به انجام رسانده است. او در این اثر، به بررسی معانی و اعمالی می‌پردازد که جوانان هنگام مصرف موسیقی عامه‌پسند خلق می‌کنند. وی در مصاحبه‌هایی که با مصرف‌کنندگان این نوع موسیقی انجام داد به این نتیجه رسید که موسیقی یکی از اصلی‌ترین منابع آفرینش معنا است و مصرف‌کنندگان به‌طور دائم سبک‌های اجرا و آهنگ‌های دلخواهشان را با شیوه‌ای گزینشی تفسیر می‌کنند. براساس یافته‌های وی «گوش‌دادن به موسیقی به مدد فعالیت‌هایی چون ضبط در خانه و خلق یک منظر–صدای شخصی درون ذهن فرد، فرصت‌هایی برای رشد آگاهی سیاسی، تغذیهٔ روانی و درک عمیق تجربه‌های زندگی فراهم کرده است» (ویلیس، ۱۹۹۰: ۶۴). در نمونهٔ دیگری از کاربست این رویکرد نظری، تقریباً نتایج مشابهی به‌دست آمده است. تیا دنورا[3] (۱۹۹۹: ۲۰۰۰) در تلاش برای ارائهٔ یک چارچوب تحلیلی راهگشا برای فهم مسئلهٔ انواع شیوه‌هایی موسیقی که جوانان مصرف می‌کنند، به این نتیجه رسید که موسیقی نقش نوعی فناوری خود[4] و منبعی برای مدیریت زندگی روزمره ایفا می‌کند. دنورا از طریق انجام مصاحبه‌های باز و کار میدانی اتنوگرافیک در جاهایی مانند کلاس‌های آیروبیک و فروشگاه‌های لباس، به بررسی این مسئله پرداخت که مصرف‌کنندگان چگونه استفاده از موسیقی را به خدمت مدیریت و تنظیم کارهای عادی زندگی روزمرهٔ خود درمی‌آورند. مطابق یافته‌های او، «مصرف موسیقی چه در اتاق خواب چه در محل کار، فواید شخصی بسیاری دارد؛ فراهم‌کنندهٔ آمادگی روانی برای کار روزانه، افزایش‌دهندهٔ میزان تمرکز به هنگام انجام وظایف مهم، برطرف‌کنندهٔ استرس و تقویت‌کنندهٔ حافظه برای به یادآوری لحظات رمانتیک» (دنورا، ۱۹۹۹: ۳۶). دنورا به‌ویژه بر رابطهٔ بین موسیقی و بدن تأکید می‌کند و معتقد است «در فضاهایی مثل سالن‌های آیروبیک، موسیقی پس‌زمینه نیست، بلکه موتور محرکه است. ابزاری است که عملاً ریتم، مرحله‌بندی و سیر پیشروی کار را از آغاز تا پایان تعیین می‌کند» (همان: ۳۶). هم ویلیس و هم دنورا بر نقش موسیقی نه‌فقط در معناسازی و هویت‌بخشی، بلکه به‌عنوان ابزاری برای مقاومت علیه قواعد فرهنگی مسلط تأکید می‌کنند.

---

1. Paul Willis
2. *common culture*
3. Tia DE Nora
4. technology of the self

در چارچوب همین رویکرد نظری، راب درو[1] (۲۰۰۱) در مطالعهٔ میدانی که دربارهٔ بارهای رقص و پارتی انجام داد، نشان می‌دهد که افراد چگونه از بدن‌هایشان به شیوه‌ای موسیقایی، به‌منظور ابراز وجود و نمایش عمومی خود استفاده می‌کنند. «در این بارها، خوانندگان آماتور از طریق اجراهای ظریفی که به قصد تقلیدکردن، آراستن یا دست‌انداختن کارهای هنرمندان مشهور ارائه می‌شوند، موسیقی را به شیوه‌ای کاملاً بدنی، از طریق کاربرد حالت‌های چهره و سبک‌های اغراق‌آمیز رقص و آواهای تصنعی تجربه می‌کنند» (درو، ۲۰۰۱: ۸). گوتری پی. رمزی[2] همین مسئله را به شکلی بسیار انتقادی‌تر مطالعه کرده است. او در *موسیقی نژادی*[3] (۲۰۰۳) مقوله‌ای به نام «خاطرات مردم‌نگار»[4] ابداع می‌کند و با استناد به تجربیات زیستهٔ دوران کودکی‌اش در شیکاگو (در مقام یک غریبه یا یک آمریکایی آفریقایی‌تبار و نیز با استناد به تجربیاتش به‌عنوان یک پیانیست حرفه‌ای)، این مقوله را تشریح می‌کند. او همچنین با اعضای خانوادهٔ خود و خانوادهٔ همسرش مصاحبه‌هایی درخصوص تجارب و خاطراتشان به‌عنوان مهاجر انجام می‌دهد و همهٔ این‌ها را به هم پیوند می‌زند تا این مقوله را روشن سازد. هدف او از ابداع و ایضاح این واژه و بازخوانی همهٔ این تجربیات، بیان رابطهٔ بین موسیقی و خاطره است تا بدین طریق تبیین کند که چگونه غریبه‌ها، حاشیه‌ای‌ها و فرودستان از طریق موسیقی صدای خود را به گوش فرهنگ مسلط می‌رسانند (رمزی، ۲۰۰۳). همچنین سنت مطالعهٔ «مصرف موسیقی به‌مثابهٔ ابزار تأمل در نفس و مقاومت» را استیسی هولمن جونز[5] (۲۰۰۲) به طرز درخشانی در تحقیقاتش پی گرفته است. او در تحقیقی میدانی که حکم نوعی تأمل در نفس دارد، مشاهدات میدانی و مصاحبه با یک خوانندهٔ کاباره را با تجربیات خود از کار با آلات موسیقایی و گوش‌دادن به آهنگ‌های مشهور ترکیب می‌کند تا تحلیلی اتنوگرافیک دربارهٔ موسیقی و میل به‌دست دهد. او کارش را این‌گونه توصیف می‌کند: «این یک قصه، یک خود–اتنوگرافی، یک تحلیل، یک بحث، یک کنایه، نوعی اجرای موسیقایی، یک آلبوم بریدهٔ جراید و نوعی نامهٔ عاشقانه است» (جونز، ۲۰۰۳: ۷۳۹). مطالعهٔ او تأکیدی بر سرشت تفسیری و انتقادی کار اتنوگرافیک در حوزهٔ

---

1. Rob Drew
2. Guthrie P. Ramsey
3. *Race Music*
4. ethnographer memoir
5. Stacy Holman Jones

جامعه‌شناسی موسیقی است. «این سنت تحقیقاتی راجع به موسیقی که آن را به‌مثابهٔ امر اجتماعی مطالعه می‌کند و سراپا از اتنوگرافی انتقادی تغذیه می‌نماید واجد چند ویژگی است: الف) از بازنمایی غیرمنصفانهٔ گروه‌های فرودست اجتناب می‌کند؛ ب) ادعای کاذب دسترسی به عینیت توسط محققان را ندارد و ج) بر جایگاه نابرابر محققان و سوژه‌های مورد مطالعه خط بطلان می‌کشد» (گرازیان، ۲۰۰۴: ۲۰۳).

مضمون نظری مشترک در تحقیقات درو، رمزی و جونز، مصرف موسیقی به‌عنوان منبع معنابخش/هویت‌بخش و ابزار مقاومت است؛ ابزاری که گروه‌های فرودست از آن برای آفرینش جهان زندگی مطلوب خویش و مقاومت علیه هنجارها و الزامات فرهنگ مسلط استفاده می‌کنند. درواقع در اینجا فرهنگ عامه‌پسند، قلمرو مبارزه و اعتراض است؛ همان محصولاتی که بنا است برای ادغام و کنترل فرودستان به آن‌ها خورانده شود، به مستمسک اصلی ابراز وجود آن‌ها بدل می‌شود.

در ایران دربارهٔ موسیقی رپ به‌عنوان امری اجتماعی تحقیقاتی انجام شده است که البته پراکنده‌اند و لزوماً در چارچوب سنت نظری-پژوهشی خاصی نیستند؛ برای مثال، صمیم و طاهری‌کیا (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان *بصری‌شدن رپ فارسی در فضای مجازی: مطالعهٔ موردی فضای اینستاگرام*، به بررسی موسیقی رپ فارسی خارج از محدوده‌های موسیقیایی آن پرداخته‌اند. روش مورد استفادهٔ آن‌ها کیفی است و نمونهٔ تحقیق را صفحات اینستاگرام رپرها، مخاطبان و همچنین صفحات عمومی رپ فارسی تشکیل می‌دهد. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد تصویری که رپ فارسی در ساختار اینستاگرام بازنشر کرده است، سبب شده تا رپ فارسی بتواند برای خود تاریخ‌سازی کند و با تولید خبر و چرخش اطلاعات، به موضوعی برای فکر و بحث‌کردن تبدیل شود. همچنین کیا (۱۳۹۵) در پژوهش تبیین فرایند سوژگی مخاطب رپ فارسی در فضای مجازی، فرایند شکل‌گیری مخاطب رپ فارسی را با درنظرگرفتن حضور او در فضای مجازی مطالعه کرده است. جامعهٔ آماری این تحقیق را هفت رپر ایرانی و یک گردانندهٔ صفحات عمومی مجازی تشکیل می‌دهد. روش تحقیق، کیفی و از نوع نظریه، زمینه‌ای است. عمده‌ترین مقولاتی که محقق در نتیجهٔ نهایی به آن‌ها رسیده است، عبارت‌اند از: ۱. مخاطب به‌مثابهٔ سوژهٔ آگاه؛ ۲. مخاطب به‌عنوان سوژهٔ قضاوت کننده؛ ۳. مخاطب به‌مثابهٔ سوژهٔ تکثیرکننده؛ ۴. مشروعیت‌بخش و سازندهٔ جامعه. تحقیقات دیگری که با موضوع موسیقی رپ

انجام شده است، نیز بر روایت‌ها و پیام‌های موجود در این موسیقی متمرکز شده‌اند که از آن جمله‌اند: ۱. اکبری و همکاران (۱۳۹۴)، *تحلیل محتوای گفتمان رایج موسیقی سنتی و موسیقی رپ*؛ ۲. راودراد و فائقی (۱۳۹۴)، *بازنمایی معضلات اجتماعی جامعه در موسیقی رپ اجتماعی ایرانی، مطالعهٔ موردی: متن آهنگ‌های یاس*؛ ۳. کوثری و مولایی (۱۳۹۱ الف)، *گونه‌شناسی گفتمان‌های موسیقی رپ ایرانی- فارسی*؛ ۴. کوثری و مولایی (۱۳۹۱ ب)، *روایت‌های مردانگی در موسیقی رپ و چالش مردانگی هژمونیک*.

روش پژوهش

فهم منازعهٔ بین خرده‌فرهنگ معارض و فرهنگ مسلط، جز به مدد روش‌شناسی کیفی، با جهت‌گیری انتقادی امکان‌پذیر نیست. اتنوگرافی انتقادی با کاوش در لایه‌های زندگی روزمرهٔ فرودستان، درصدد تحلیل سویه‌های نزاع‌آلود تجارب، رنج‌ها و لذت‌های زیستهٔ آن‌ها برمی‌آید و مقاومت‌های ظریف و کنش‌های نامریی معطوف به رهایی از جانب آن‌ها را می‌کاود (مدیسون، ۱۳۹۷: ۹).

۱. میدان مطالعه

میدان مطالعهٔ تحقیق، شهر همدان و نمونه‌های موردمطالعه، دانش‌آموزان پسر دبیرستان‌های این شهر هستند که مصرف موسیقی رپ بخشی از کنش‌ها و اوقات روزمرهٔ آن‌ها را به خود اختصاص می‌دهد. مشاهدات مستقیم و تجارب زیستهٔ نگارنده بیانگر آن است که مصرف این نوع موسیقی در میان دانش‌آموزان امری رایج و تحلیل شیوه‌های مصرف این موسیقی در میان آن‌ها گامی اساسی برای فهم بافتار زندگی روزمره و مفصل‌بندی هویت آن‌ها است. نمونه‌ها به شیوهٔ نمونه‌گیری گلوله‌برفی انتخاب شده و مصاحبه‌ها تا نقطهٔ اشباع نظری ادامه داشته‌اند.

جدول ۱. ویژگی‌های زمینه‌ای مصاحبه‌شوندگان

ردیف	مصاحبه‌شوندگان	سن	سال تحصیلی	رشته تحصیلی
۱	A	۱۵	اول	تجربی
۲	B	۱۶	دوم	انسانی
۳	C	۱۵	اول	ریاضی

ادامه جدول ۱. ویژگی‌های زمینه‌ای مصاحبه‌شوندگان

ردیف	مصاحبه‌شوندگان	سن	سال تحصیلی	رشته تحصیلی
۴	D	۱۷	سوم	انسانی
۵	E	۱۸	سوم	ریاضی
۶	F	۱۶	دوم	تجربی
۷	G	۱۷	سوم	تجربی
۸	H	۱۸	سوم	انسانی
۹	I	۱۵	اول	ریاضی
۱۰	J	۱۵	اول	تجربی
۱۱	K	۱۷	دوم	انسانی
۱۲	L	۱۶	اول	ریاضی
۱۳	M	۱۸	سوم	ریاضی
۱۴	N	۱۸	سوم	تجربی
۱۵	O	۱۸	سوم	انسانی
۱۶	P	۱۶	دوم	انسانی
۱۷	Q	۱۷	دوم	تجربی
۱۸	R	۱۷	دوم	انسانی
۱۹	S	۱۸	سوم	ریاضی
۲۰	T	۱۶	اول	تجربی
۲۱	U	۱۸	سوم	انسانی
۲۲	V	۱۷	سوم	ریاضی
۲۳	W	۱۵	اول	تجربی

۲. گردآوری و تحلیل داده‌ها

برای گردآوری داده‌ها، از مصاحبه‌های عمیق نیمه‌ساخت‌یافته و برای تحلیل یافته‌ها، از تحلیل مضمونی استفاده شد. متناسب با الگوی پنج‌مرحله‌ای کاراسپیکن، در مرحلهٔ اول، تکنیک‌های مصاحبهٔ عمیق، مشاهدهٔ مستقیم و مشاهدهٔ مشارکتی به‌کار رفت (تجربهٔ زیستهٔ نگارنده). در مرحلهٔ دوم، داده‌ها به‌صورتی مقدماتی بازتنظیم، تدوین و دسته‌بندی و سپس داده‌های مستخرج

از مصاحبه‌ها پرورانده و در مرحلهٔ سوم، داده‌های مبین روابط ساختاری، با اتکا به مبانی نظری استخراج و توصیف و درنهایت قواعد و الزامات ساختاری مؤثر بر مصرف موسیقی تحلیل و تفسیر شد. جزئیات و فرایند انجام تحلیل مضمونی در جدول ۲ آمده است. اعتبار داده‌ها، با استفاده از راهبرد چندضلعی‌سازی[1] ارزیابی شده است. چندضلعی‌سازی به‌معنای اتفاق‌نظر درخصوص یک یافتهٔ خاص با توسل به ترکیب‌بندی انواع روش‌ها، نظریه‌ها و داده‌ها است (محمدپور، ۱۳۸۹). از طرفی، در نمونهٔ مورد مطالعه، پژوهشگران، متعهد به رعایت شرط حداکثر تنوع و تفاوت هستند تا پژوهش به‌لحاظ محتوایی از غنای بیشتری برخوردار شود.

جدول ۲. فرایند گام‌به‌گام تحلیل مضمونی

مرحله	گام	اقدام
۱. تجزیه و توصیف متن	۱. آشناشدن با متن	– مکتوب‌کردن داده‌ها – مطالعهٔ اولیه و مطالعهٔ مجدد داده‌ها – نوشتن ایده‌های اولیه
	۲. ایجاد کدهای اولیه و کدگذاری	– پیشنهاد چارچوب کدگذاری و تهیهٔ قالب مضامین – تفکیک متن به بخش‌های کوچک‌تر – کدگذاری ویژگی‌های جالب داده‌ها
	۳. جست‌وجو و شناخت مضامین	– تطبیق کدها با قالب مضامین – استخراج مضامین از بخش‌های کدگذاری‌شدهٔ متن – پالایش و بازبینی مضامین
۲. تشریح و تفسیر متن	۴. ترسیم شبکهٔ مضامین	– کنترل همخوانی مضامین با کدهای مستخرج – مرتب‌کردن مضامین – انتخاب مضامین پایه، سازمان‌دهنده و فراگیر – بررسی نقشه‌های مضامین – اصلاح و تأیید شبکه‌های مضامین
	۵. تحلیل شبکه مضامین	– تعریف و نام‌گذاری مضامین – توصیف و توضیح شبکه مضامین

[1]. triangulation

ادامه جدول ۲. فرایند گام‌به‌گام تحلیل مضمونی

مرحله	گام	اقدام
۳. ترکیب و ادغام متن	۶. تدوین گزارش	- تلخیص شبکهٔ مضامین - استخراج نمونه‌های جالب داده‌ها - مرتبط‌کردن نتایج تحلیل با سؤالات و مبانی نظری - نوشتن گزارش علمی نتایج

تحلیل یافته‌ها

هم‌زمان با شکل‌گیری جامعهٔ مصرفی، «خرده‌فرهنگ‌ها غالباً بر محور سبک‌های زندگی مصرفی، سلیقه‌ها، تجربه‌ها و کردارهای روزمره شکل گرفته‌اند» (الوسوی، ۲۰۱۶: ۲۴۵) و تلاش آن‌ها برای ابراز وجود و مقاومت در برابر فرهنگ مسلط، غالباً به شکل‌گیری انواع شیوه‌های زندگی جایگزین منجر شده است که «بر انتخاب‌ها/پسندهای فردی و جمعی در حوزهٔ جهان‌بینی، سبک زندگی، علایق موسیقایی و باورهای ایدئولوژیک فرد مبتنی‌اند» (همان: ۲۴۴). موسیقی یکی از اصلی‌ترین اجزای برسازندهٔ خرده‌هنگ است و همان رابطهٔ بین خرده‌فرهنگ و فرهنگ مسلط، میان خرده‌فرهنگ موسیقایی و جریان غالب موسیقی نیز وجود دارد. تفاوت این دو نوع موسیقی لاجرم آن‌ها را در مقابل هم می‌نهد: موسیقی خرده‌فرهنگی[1] متضمن مؤلفه‌هایی نظیر شور و عطش، آشوب، ناعقلانیت، شیفتگی، نیروی غریزی، پیش‌بینی‌ناپذیری، هنر و خلاقیت است، اما موسیقی جریان غالب، واجد نظم، امر معمولی، روزمرگی، آسایش، امنیت، انفعال، عقلانیت، منطق و خرد است. «برخی خرده‌فرهنگ‌های موسیقایی مانند پانک، هوی‌متال، گرانج و رپ مدرسه‌ای قدیمی[2]، نقشی کلیدی در خلق تجربه‌های مصرفی غیرمعمول، خارق‌العاده و متحول‌کننده داشته‌اند و انواع گریزهای خرده‌فرهنگی[3] را دامن زده‌اند» (همان: ۲۴۵).

نقطهٔ مقابل موسیقی رپ در ایران هم به‌لحاظ فرم و تکنیک و هم به‌لحاظ شیوه‌های مصرف، آن نوع موسیقی است که دستگاه‌ها و رسانه‌های رسمی تولید و ترویج می‌کنند. از این‌رو وقتی مصرف آن در میان هر گروه یا قشر رواج می‌یابد، ناگزیر به شکل‌گیری نوعی

[1]. subcultural music
[2]. old-school rap
[3]. subcultural escapades

خرده‌فرهنگ معارض کمک می‌کند. تحلیل مضمونی مصاحبه‌ها، به استنتاج شش مضمون محوری انجامیده است که اگر آن‌ها را روی یک پیوستار قرار دهیم، حکایت از مصرف خرده‌فرهنگی و مقاومتی این نوع موسیقی در میان دانش‌آموزان دبیرستان دارد. سرآغاز این مصاحبه‌ها طرح پرسش‌هایی کلی بوده است که تقریباً در سایر پژوهش‌های مشابه نیز نقطهٔ شروع بوده‌اند؛ برای مثال، «دانش‌آموزان در زندگی روزمرهٔ شخصی خود چه آهنگ‌هایی گوش می‌دهند؟ عامه‌پسند یا غیرعامه‌پسند؟ داخلی یا خارجی؟ اگر عامه‌پسند گوش می‌دهند، بیشتر کدام نوع؟ آن‌ها شناخت خود از موسیقی را از چه منابعی کسب کرده‌اند؟ اعضای خانواده، همکلاسی‌ها، دوستان، رسانه‌ها یا کلاس‌های خصوصی؟» (هو، ۲۰۱۶: ۱۴۶). شش مضمون اصلی استنتاج‌شده به‌ترتیب زیر هستند:

۱. موسیقی رپ در خدمت ابراز عواطف و هیجان‌زدگی

رواج گستردهٔ موسیقی رپ به‌عنوان جذاب‌ترین فعالیت فراغتی در میان نوجوانان (لانزدیل و نورث[1]، ۲۰۱۱)، غالباً در خدمت اجرای چهار کارکرد است: «لذت‌جویی، کاهش تنش، جامعه‌پذیری و احساس تعلق به یک خرده‌فرهنگ» (پاپینزاک[2] و همکاران، ۲۰۱۵: ۱۱۲۰). در ایران، بازار مصرف موسیقی رپ غالباً مبتنی بر دانلود غیرقانونی است و همین امر سبب می‌شود مصرف‌کنندگان کشش عجیبی به آن‌ها داشته باشند و بخش اعظم عواطف و هیجان‌های خود را از این طریق تخلیه کنند:

> *من با این موسیقی حال می‌کنم. خیلی وقتا که گوش می‌دم، هم‌زمان می‌رقصم. هر وقت هم زیاد ناراحت باشم، می‌رم گوش می‌دم تا بی‌خیال دنیا بشم (مصاحبه‌شوندهٔ R).*

این‌گونه اظهارات، بر ارتباط بین مصرف موسیقی رپ با بهزیستی روانی فرد دلالت دارند؛ آن‌طور که خود مصرف‌کننده آن را معنا می‌کند. اگر این گزاره را مبنا قرار دهیم که به‌طورکلی «مصرف موسیقی به میانجی متغیرهایی مثل برقراری رابطه، تغییر عواطف، تغییرات شناختی و غوطه‌ورشدن عاطفی به بهزیستی روانی پیوند می‌خورد» (همان: ۱۱۱۹)، آنگاه می‌توان دریافت که نوجوانان به چه معنایی از مصرف موسیقی برای بیان عواطف و هیجان‌ها بهره می‌گیرند.

---

[1]. Lonsdale & North
[2]. Papinczak

در زندگی همه‌ش خبرای بد و حوادث تلخ به گوش آدم می‌رسه، ولی جاهایی باید به زور هم شده خودتو تخلیه کنی و به اون ور بزنی. این‌جوری نباشه، واقعاً نمی‌شه ادامه داد (مصاحبه‌کنندهٔ S).

ذیل این مضمون عمده می‌توان خرده‌مضمون‌هایی نظیر «تغییر عواطف»، «حواس‌پرتی» و «تغییر سطح برانگیختگی» را گنجاند؛ بدین معنا که مصرف موسیقی رپ در میان دانش‌آموزان غالباً به ایجاد دگرگونی در احوال عاطفی آن‌ها، سبب منحرف‌شدن حواس آن‌ها به امور غیرجدی و درنهایت موجب تحریک و برانگیخته‌شدن شور و شوق و سرزندگی در آن‌ها می‌شود.

۲. مصرف موسیقی رپ برای تفنن و سرگرمی

از جمله مضامین عمدهٔ قابل‌استنتاج از اظهارات دانش‌آموزان، مصرف موسیقی رپ برای تفنن و سرگرمی است. این نوع مصرف، به خصلت توده‌ای‌بودن و عامه‌پسندبودن این ژانر برمی‌گردد. از آنجا که «مشخصهٔ اصلی موسیقی عامه‌پسند، از منظر تفکر انتقادی، استانداردیزه‌بودن، اتکا بر عنصر تکرار، و تشویق همرنگی و همسانی است، توده‌ها به این نوع موسیقی علاقهٔ وافری دارند. به‌علاوه، خود این موسیقی هم اغلب در فرمی نامکتوب و صرفاً صوتی توزیع می‌شود و محصول اقتصاد پولی سرمایه‌داری است؛ یعنی جایی که موسیقی به کالا بدل می‌شود» (کاکریل و لیو، ۲۰۱۳: ۲۶۳).

همه‌ش که نمی‌شه شجریان و ناظری گوش داد. گاهی باید خودتو گول بزنی و به دیوونگی بزنی. تو هر شبانه‌روز حداقل باید یکی دو ساعت خودتو با چیزایی سرگرم کنی. خلاصه باید خوش بود (مصاحبه‌کنندهٔ G).

براساس تحقیقات، «موسیقی، بعد از ورزش دومین راهبرد رایج در میان جوانان برای تنظیم احوال شخصی است» (پاپینزاک و همکاران، ۲۰۱۵: ۱۱۲۰). جوانی که وجودش آکنده از شور و هیجان و انگیزه است، گاهی ناگزیر باید خود را به چیزهایی سرگرم کند که او را از امور جدی، عمیق و سنگین زندگی دور می‌سازند. این امر بالاخص در جوامعی که سنگینی فضاهای نمادین برای کنشگران گاهی تحمل‌ناپذیر می‌شود، بسیار کارکرد دارد. درست است که گره‌خوردن این نوع موسیقی به صنعت سرگرمی محصول سرمایه‌داری متأخر و صنعت فرهنگ‌سازی است، اما در جوامعی که فضاهای اجتماعی و تعامل‌های نمادین دچار جمود و انسداد می‌شوند، افراد

ناگزیر فرایند «خود–بازآفرینی»[1] و «خود–ابداعی»[2] را در انزوا و تنهایی پی می‌گیرند و اوقات تنهایی خود را با مصرف کالاهای سرگرم‌کننده پر می‌کنند:

تو خونه، تو مدرسه و جاهای دیگر خیلی وقتا تنها هستم. یا تو شبکه‌های مجازی دور می‌زنم یا هدفونو می‌ذارم تو گوشمو آهنگ‌های دلخواهمو گوش می‌دم. واقعاً لذت می‌برم (مصاحبه‌کنندهٔ e).

۳. بازنمایی خود از طریق مصرف موسیقی

پژوهش‌های جامعه‌شناختی نشان می‌دهند که «مصرف موسیقی در میان نوجوانان گاهی اوقات وسیله‌ای است برای تصرف و ازآن‌خودکردن فضا، چه در اماکن عمومی و چه در خانه» (بنت، ۲۰۰۰: ۷۳)؛ برای نمونه «زمانی که نوجوانان گوش‌دادن به ژانری موسیقایی را برای حفظ فاصلهٔ خود از سایر اعضای خانواده استفاده می‌کنند، آن را در همین راستا به‌کار گرفته‌اند» (فریث[3]، ۲۰۰۷: ۲۰۰). درواقع مصرف موسیقی در اینجا وسیله‌ای برای بازنمایی خویشتن است و «افراد دقیقاً زمانی موسیقی را به‌منظور بازنمایی خود در تعامل‌های اجتماعی مصرف می‌کنند که معنای آن موسیقی با ایماژی که آن‌ها دوست دارند از خویشتن ارائه کنند، متجانس و همسو باشد» (لارسن[4] و همکاران، ۲۰۰۹: ۱۶). این مضمونی است که از اظهارات طیف وسیعی از دانش‌آموزان می‌توان استنتاج کرد:

احساس می‌کنم آهنگایی که گوش می‌دم، حرف دل خودمه. دوست دارم دیگران بدونن چی دارم گوش می‌دم و حرف دلم چیه. تو خیلی از این آهنگا دردا و غمای من واقعاً بیان شده. من زیاد از آهنگ‌های خارجی خوشم نمیاد؛ بیشتر از آهنگایی که داخل تولید می‌شن، خوشم میاد. اینا با روح و روانم سازگاری بیشتری دارن (مصاحبه‌شوندهٔ d).

این‌گونه تلقی‌ها بیانگر آن‌اند که در مصرف نمادین موسیقی، رابطه‌ای بین خودفهمی مصرف‌کنندگان و ویژگی‌های موسیقی و موقعیت مصرف وجود دارد. واقعیت این است که «مصرف‌کنندگان گاهی با انتخاب نوع موسیقی، دست به انتخاب بخش یا بخش‌هایی از سبک

---

1. self – recreation
2. self – invention
3. Frith
4. Larsen

زندگی خود زده‌اند. اینجاست که موسیقی به یکی از اصلی‌ترین مکانیسم‌های همذات‌پنداری با خویش و با گروه بدل می‌شود» (نیوتال، ۲۰۰۹). به‌بیان‌دیگر، ژانری موسیقایی مانند «موسیقی عامه‌پسند، اگرچه واجد مؤلفه‌ها و سویه‌های تجاری است، ارتباط ارگانیکی با دینامیسم نهفته در خرده‌فرهنگ‌ها و سبک‌های زندگی مختلف دارد» (کاکریل و لئو، ۲۰۱۳: ۲۶۳):

آهنگایی که من گوش می‌دم، خیلی از دانش‌آموزان دیگه هم گوش می‌دن. گاهی تو مدرسه می‌شینیم و دربارهٔ این آهنگ‌ها کلی با هم حرف می‌زنیم. خیلی‌وقتا به این نتیجه می‌رسم که ما دانش‌آموزا تو انتخاب آهنگا مثل هم عمل می‌کنیم (مصاحبه‌شوندهٔ a).

٤. رپ وسیله‌ای برای برقراری ارتباط

«موسیقی عامه‌پسند یکی از اصلی‌ترین محصولات مورد استفاده جهت گذران اوقات فراغت و نیز از جمله پایه‌ای‌ترین اجزای لاینفک زندگی روزمرهٔ بخش اعظم مردم در مدرنیتهٔ متأخر است» (بنت، ۲۰۰۱: ۱). در همین راستا، محققان بر نقش کلیدی موسیقی عامه‌پسند در ایجاد، تقویت و حفظ روابط اجتماعی با دوستان و اعضای خانواده تأکید کرده‌اند. درواقع «بسیاری از ژانرهای موسیقی، تسهیل‌گر تعامل مثبت و سازنده، روابط اجتماعی مسالمت‌آمیز و احساس همذات‌پنداری با دیگران است» (پاپینزاک و همکاران، ۲۰۱۵: ۱۱۲۲).

دوستای زیادی بین همکلاسیا و هم‌مدرسه‌ایا دارم. به‌دلیل اینکه طرفدار یکی دو تا خواننده هستیم، با هم دوست شدیم. خیلی جاها هم واقعاً احساسامون به هم نزدیکه. آهنگ‌ها و ترانه‌ها رو به هم معرفی می‌کنیم و با هم ردوبدل می‌کنیم. احساس می‌کنیم خیلی به هم نزدیکیم (مصاحبه‌شوندهٔ L).

در همین خصوص، برخی روانشناسان اجتماعی در تأیید نقش کلیدی مصرف موسیقی در برساخت هویت اظهار داشته‌اند که «نوجوانان براساس سلایق موسیقایی دربارهٔ ویژگی‌های شخصیتی یکدیگر قضاوت می‌کنند» (نورث و هارگریوز[1]، ۱۹۹۹: ۷۸). از آنجا که پایهٔ اصلی برقراری هر نوع رابطه میان افراد، قضاوت اولیهٔ آن‌ها دربارهٔ همدیگر است، همسویی در سلایق موسیقایی می‌تواند به قضاوتی مطلوب و به برقراری رابطه بینجامد. دانش‌آموزان از طریق به‌اشتراک‌گذاشتن موسیقی در تلگرام و اینستاگرام و واتساپ راهی برای بیان و انتقال عواطف

[1]. North & Hargreaves

خود به «دیگری مهم» پیدا می‌کنند. عمل به‌اشتراک‌گذاشتن، مستلزم و بیانگر رابطهٔ صمیمی با طرف مقابل است. این کار درواقع راهی برای انتقال و بیان احوالات شخصیت به‌ویژه احوالات منفی، مانند ملال و اندوه است:

گاهی اولین سیگنال‌ها، برای ایجاد یا ادامهٔ رابطه با فرستادن یه آهنگ‌ها زده می‌شه. کافیه لایک کنه یا خوشش بیاد تا رابطه برقرار بشه. گاهی تو یه گروه تلگرامی یا تو پیج اینستا یه آهنگ می‌ذاری. اونایی که لایک می‌کنن، کم‌کم باهاشون می‌شه جرقهٔ ارتباطو زد (مصاحبه‌شوندهٔ t).

بنابراین، نه‌فقط مصرف موسیقی عامه‌پسند وسیله‌ای برای ایجاد، تداوم و تحکیم تعامل‌های اجتماعی است، بلکه اساساً «هر نوع تلاش برای بازنمایی خود، رابطه‌ای تنگاتنگ با درک و برداشت فرد از سلایق موسیقایی دیگران دارد» (لارسن و همکاران، ۲۰۰۹: ۱۷).

۵. محدودیت‌گریزی و رؤیاپردازی از طریق مصرف موسیقی رپ

موسیقی مانند هر فرم فرهنگی دیگر، یک نیروی اجتماعی، سیاسی و نوعی برساخت اجتماعی است و «در مقام برساختی اجتماعی–فرهنگی دائماً تولید و بازتولید می‌شود، تحول می‌یابد و میدان مناقشه و منازعه است. درست به همین دلیل، ارزش آن به‌لحاظ تاریخی و فرهنگی نسبی است، نه مطلق. به‌علاوه، کردارها و فعالیت‌های موسیقایی نقشی کلیدی در برساخت و بازتولید نظم اجتماعی دارند» (لارسن و همکاران، ۲۰۰۹: ۱۷). این پیوند ارگانیک فرم فرهنگی موسیقی با ساختار اجتماعی موجب می‌شود که مصرف‌کنندگان بتوانند از آن برای بازتولید وضع موجود یا مقاومت در برابر آن استفاده کنند. در جوامعی که فرهنگ مسلط فضاها و مجاری اعتراض و انتقاد را مسدود می‌کند، جوانان از موسیقی رپ به‌عنوان گریزگاهی برای فرار از این انسداد استفاده می‌کنند:

تو جامعهٔ ما هیچ تفریح و تفننی نیست. واقعاً ما تفریح نمی‌کنیم. کجا یه کم شادی کنیم یا خوش باشیم؟ حداقل گوش‌دادن به موسیقی به ما کمک می‌کنه یک دنیای خیالی برای خودمون بسازیمو کمی از این فضا فرار کنیم. من خودم هر وقت اعصابم خورد می‌شه یا احساس خفگی می‌کنم، می‌رم تو عالم موسیقی (مصاحبه‌شوندهٔ c).

در اینجا عملاً مصرف یک کالای عامه‌پسند، دستمایه‌ای برای گریز از الزام‌ها و محدودیت‌های ساختاری جامعه است. درست است که «فرهنگ مصرفی قلمرو رشد و رونق لذت‌جویی، فردگرایی و تجمل‌گرایی است» (نگوین و همکاران، ۲۰۱۸: ۱)، اما مصرف‌کنندگان گاه همین سازوکارها را ابزار مقاومت علیه انسداد ساختاری قرار می‌دهند. دو نهاد خانواده و مدرسه که دانش‌آموزان بیشترین اوقات خویش را در آن‌ها سپری می‌کنند، به‌لحاظ ایدئولوژیک، بیشترین قرابت و همگونی را با گفتمان مسلط دارند. به همین دلیل دانش‌آموزان بیشتر از هر قشر دیگری برای پذیرش هنجارها و رمزگان فرهنگی مسلط فراخوانده می‌شوند. از دید آن‌ها، مصرف موسیقی رپ درواقع ترکی در این فضای یکدست روزمره می‌اندازد و گریزگاهی برای پرورش احساس و هیجان و رؤیا آماده می‌سازد.

٦. پس‌زدن دیگری بزرگ به‌یاری موسیقی

به باور برخی محققان، موسیقی عامه‌پسند غالباً بازنماگر تجربیات زندگی گروه‌های به‌حاشیه‌رفته، اقلیت‌ها و جوانان طبقهٔ کارگر است (هبدیج، ۱۹۸۷؛ گیلروی و بیکر، ۱۹۹۱؛ کلنر، ۲۰۰۲). از این دید، «گونه‌های مختلف این نوع موسیقی را باید به‌مثابهٔ پدیده‌های فرهنگی مرتبط با معادلهٔ سلطه و مقاومت مورد مطالعه قرار داد» (کاکریل و لئو، ۲۰۱۳: ۲۶۴). تحقیقات نشان می‌دهد که بخش اعظم موسیقی عامه‌پسند از همان آغاز از بطن تجربیات گروه‌های حاشیه‌ای مانند متن زندگی سیاهان آمریکایی نشئت گرفت (هبدیج، ۱۹۸۷). تحلیل مصاحبه‌های انجام‌شده گویای آن است که مصرف موسیقی رپ برای دانش‌آموزان، بعضاً حکم پس‌زدن سیطرهٔ فرهنگ رسمی دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت را دارد.

> *من زیاد از آهنگایی که تو تلویزیون و رادیو پخش می‌شه، خوشم نمیاد. واقعاً بیشتر جوونا از نصیحت و موعظه خسته شدن. حداقل این چیزایی که به انتخاب خودمون گوش می‌دیم، بیشتر با احوال ما همخونی داره. خیلی از چیزایی که به خوردمون می‌دن، مناسب نسل ما نیست (مصاحبه‌شوندهٔ h).*

ذیل این مضمون می‌توان خرده‌مضامین دیگری نیز گنجاند که از اظهارات دانش‌آموزان قابل‌استنتاج هستند؛ برای مثال، می‌توان به خرده‌مضمون تقویت تمرکز اشاره کرد. دانش‌آموزان به گونه‌های موسیقایی علاقه دارند که گوش‌دادن آن‌ها نیازمند تمرکز زیادی نباشد. از آنجا که

موسیقی رپ بیشتر به پراکندگی حواس، گریز از جدیت، مقاومت در برابر فضاهای نمادین سنگین و نادیده‌گرفتن تلخی‌های روزمره کمک می‌کند، بیشتر، مطلوب دانش‌آموزان واقع می‌شود. همچنین می‌توان به خرده‌مضمون برانگیختن حافظه به‌منظور یادآوری تجارب گذشته اشاره کرد. این کارکرد را بیشتر موسیقی جدی و کلاسیک انجام می‌دهد و علاقهٔ دانش‌آموزان به موسیقی رپ که چنین کارکردی ندارد، نشان از تغییری بنیادین، هم در مفصل‌بندی هویتی و هم در بافتار زندگی روزمرهٔ جوان ایرانی دارد:

خیلی حوصله می‌خواد این آهنگای سنگینو گوش بدی. من حتی حوصلهٔ خواننده‌های لس‌آنجلسی هم ندارم؛ چه برسه به کلاسیک‌ها. یه ذهن آروم و عمیق می‌خواد که این زندگی اونو از ما گرفته (مصاحبه‌شوندهٔ i).

درواقع موسیقی می‌تواند به ایجاد تغییرات شناختی در سوبژکتیویتهٔ مصرف‌کننده کمک کند و نقشی اساسی در تغییر شناخت‌های منفی، تقویت تفکر منطقی و تشویق خلاقیت داشته باشد. این نوع مصرف موسیقی، برای رسیدن به سطح مطلوب تحریک‌شناختی در میان دانش‌آموزان چندان قابل‌مشاهده نبود. اگر موسیقی رپ، هارمونی بیشتری با ذهن و روان آن‌ها دارد، بدین سبب است که آن‌ها از تمام مقولات جدی و عمیق و سنگینی که فرهنگ مسلط به‌طور دائم عرضه می‌کند، گریزان‌اند. مصاحبه‌ها نشان می‌دهد که آن‌ها حتی چندان اعتنایی به این مقوله ندارند که «پیام‌ها و محتویات مندرج در متن ترانه‌ها می‌توانند راه‌حل‌هایی برای حل مسائل ارائه دهند یا مقوی تفکرات نوین برای مواجهه با موقعیت‌های جدید باشند» (پاپینزاک و همکاران، ۲۰۱۵: ۱۱۲۰). از این‌رو با مصرف موسیقی رپ، از کلیت زندگی روزمره و فضای فرهنگی حاکم بر آن می‌گریزند و رمزگان و قواعد فرهنگ مسلط را پس می‌زنند.

جدول ۳. مضامین و مقولات دربارهٔ مصرف موسیقی در میان دانش‌آموزان

خرده‌مضامین همخوان	مضامین محوری	مضمون اصلی	مضمون هسته‌ای
فرورفتن در حس و حال، حرکات جسمانی، لذت روانی و تجربه‌کردن شور	ابراز عواطف و هیجان‌زدگی	رهایی ایجابی	سویهٔ رهایی‌بخش مصرف موسیقی
به‌اشتراک‌گذاشتن آهنگ‌ها، جلب همدلی دیگری، تجربهٔ مشترک هیجان و همذات‌پنداری	برقراری ارتباط		

ادامه جدول ۳. مضامین و مقولات دربارهٔ مصرف موسیقی در میان دانش‌آموزان

خرده‌مضامین همخوان	مضامین محوری	مضمون اصلی	مضمون هسته‌ای
نمایش سبک زندگی، نمایش سلیقه، ادعای کلاس و پرستیژ و پیروی از مد	بازنمایی خود		
بازیگوشی، بی‌خیالی، پرکردن اوقات فراغت و عادات روزمره	تفنن و سرگرمی	رهایی سلبی	
فرار از واقعیت، دورزدن محدودیت‌ها، نادیده‌گرفتن قواعد و مقابله با فضاهای سنگین و جدی	محدودیت‌گریزی و رؤیاپردازی		
مقاومت علیه رمزگان فرهنگی مسلط، گریز از هنجارها و معناهای رسمی، طفره‌رفتن از قواعد انضباطی و نهادی	پس‌زدن دیگری بزرگ		

بحث و نتیجه‌گیری

مصرف موسیقی رپ، بخشی از اوقات فراغت و سبک زندگی دانش‌آموزان دبیرستان است. این مسئله که مصرف این موسیقی چگونه با سازوکارهای هویت‌یابی، معناسازی و تجارب زیستهٔ این دانش‌آموزان پیوند می‌خورد و در کجای مفصل‌بندی هویتی آن‌ها قرار می‌گیرد، دغدغهٔ اصلی این مطالعهٔ کیفی از منظری انتقادی بوده است. عمده‌ترین نتیجهٔ این تحلیل کیفی، کارکرد رهایی‌بخشی موسیقی رپ در زندگی روزمرهٔ دانش‌آموزان است که این کارکرد شامل رهایی سلبی و رهایی ایجابی می‌شود؛ بدین‌معنا که آن‌ها از یک محصول فرهنگی عامه‌پسند، هم برای گریز از قواعد الزام‌آور فضاهای نمادین موجود (رسمی و غیررسمی) استفاده می‌کنند و هم از آن به‌عنوان نوعی منبع معناسازی و هویت‌یابی و ابراز وجود بهره می‌گیرند. زندگی روزمرهٔ دانش‌آموزان چه در محیط مدرسه و خانواده، و چه در فضاهای همگانی، قلمرو منازعهٔ دو فرهنگ است: ۱. فرهنگ عامه‌پسند جهانی که از طرق ارتباطی گسترده (شبکه‌های اجتماعی و کانال‌های ماهواره‌ای و اینترنت و...) به این قلمرو رسوخ می‌کند؛ ۲. فرهنگ رسمی هژمونیک که از مجرای دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت (مدرسه، رسانه‌های دولتی، خانواده، عرف‌های سنتی و امثالهم) بر این قلمرو تحمیل می‌شود. هردو فرهنگ به انحای مختلف در تعیین مفصل‌بندی سوبژکتیوته دانش‌آموزان می‌کوشند. آن‌گونه که تحلیل تماتیک مصاحبه‌ها نشان می‌دهد، مصرف

موسیقی رپ به‌عنوان یکی از محصولات فرهنگ عامه‌پسند، گاه وسیله‌ای برای مقاومت علیه قواعد و رمزگان فرهنگ هژمونیک است. این امر نشان از آن دارد که رهایی منتج‌شده از مصرف این موسیقی، نه رهایی در معنایی ناب و ایدئال، بلکه گریز از سیطرهٔ یک فرهنگ و پناه‌گرفتن در دامن فرهنگی دیگر است. به‌بیان‌دیگر، دانش‌آموزان که از تن‌دادن به قواعد رسمی و انضباطی فرهنگ هژمونیک گریزانند، ناگزیر تسلیم رمزگان و قواعد فرهنگ عامه‌پسند می‌شوند. در نزاعی که بین فرهنگ هژمونیک و فرهنگ عامه‌پسند در جریان است، جدیت و صلبیت اولی، دانش‌آموزان را به‌سوی سبکی و سطحی‌بودن دومی سوق می‌دهد.

اما موسیقی رپ کارکرد ایجابی هم دارد و دانش‌آموزان می‌کوشند با مصرف آن، معناها و ارتباط‌ها و لذت‌ها و خویشتن‌هایی برای خود بیافرینند. آن‌ها از طریق مصرف این موسیقی، سلایق، سبک‌ها و مدهای مطلوب خود را به دیگران معرفی می‌کنند و وجه مطلوب‌بودنشان را به دیگری بزرگ (جامعه) می‌نمایانند. گویی دانش‌آموزان فرایند معناسازی و هویت‌یابی را در پناه کم‌مایه‌ترین محصولات فرهنگی آسان‌تر پی می‌گیرند، نه اینکه زیر سیطرهٔ تولیدات فرهنگی غنی و جدی قرار دهند که هژمونی و جامعه ارائه می‌کند. این‌گونه است که دستگاه‌های هژمونیک ناگزیر خود دست به تولید موسیقی رپ از نوعی بومی می‌زنند و جوان ایرانی را فرامی‌خوانند به سبکی بومی و با مصرف موسیقی محلی هویت‌یابی و معناسازی کند. بدین‌ترتیب، زندگی روزمرهٔ دانش‌آموزان بیش از پیش در معرض نفوذ موسیقی رپ و دیگر تولیدات فرهنگی عامه‌پسند قرار می‌گیرد. امروزه فرهنگ هژمونیک در ایران در بسیاری جهات، خود دست‌اندرکار تولید عامه‌پسندترین محصولات فرهنگی است.

بنابراین، سویهٔ رهایی‌بخش مصرف موسیقی رپ که هردو وجه ایجابی و سلبی را شامل می‌شود، به‌هیچ‌وجه به رهایی دانش‌آموزان از سیطرهٔ فرهنگ هژمونیک نمی‌انجامد؛ چرا که فرهنگ هژمونیک اکنون می‌کوشد رمزگان مسلط خود را در متن عامه‌پسندترین محصولات به آن‌ها ارائه کند. دانش‌آموزان درست در لحظه‌ای که با توسل به مصرف موسیقی رپ از قواعد و الزام‌ها و رمزگان فرهنگ هژمونیک می‌گریزند و جهانی متفاوت با معناها و تعامل‌های دیگر، برای خود بنا می‌کنند. آن‌ها در میدانی کنشگری می‌کنند که بسیاری از قواعد آن را فرهنگ عامه‌پسند تبلیغ‌شده به‌وسیلهٔ هژمونی تعیین کرده است. نتیجه اینکه مصرف موسیقی رپ اگرچه

کنشی معطوف به رهایی سلبی و ایجابی است، اما مصرف‌کننده شاید نمی‌داند که با مصرف این محصول فرهنگی عامه‌پسند ،چندان هم که باید، نتوانسته است از زیر سیطرهٔ قواعد حاکم بر زندگی روزمرهٔ خود بگریزد.

منابع

۱. آزاده‌فر، محمدرضا و نوری، مهرداد (۱۳۸۹). تحلیل نحوهٔ برخورد و ارزش‌گذاری موسیقی راک از دیدگاه مخاطبان: مطالعهٔ موردی شنوندگان ایران و ترکیه. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۲(۲)، ۱۸۵–۲۱۱.

۲. اکبری، زهرا؛ شاه‌منصوری، بیتا و میراسماعلی، بی‌بی‌سادات (۱۳۹۴). تحلیل محتوای گفتمان رایج موسیقی سنتی و موسیقی رپ. *مطالعات رسانه‌ای، ۱۰*(۳۰)، ۶۳–۶۹.

۳. راودراد، اعظم و فائقی، سحر (۱۳۹۴). بازنمایی معضلات اجتماعی جامعه در موسیقی رپ اجتماعی ایرانی: مطالعهٔ موردی متن آهنگ‌های یاس. *مطالعات فرهنگ و ارتباطات. ۶*(۳۱)، ۳۹–۶۲.

۴. صمیم، رضا و طاهری‌کیا، حامد (۱۳۹۷). بصری‌شدن رپ فارسی در فضای مجازی (مطالعهٔ موردی فضای اینستاگرام). *مطالعات رسانه‌های نوین*، ۴(۱۳)، ۱۰۷–۱۴۴.

۵. شوکر، روی (۱۳۸۴). *شناخت موسیقی مردم‌پسند*. ترجمهٔ محسن الهامیان. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی و هنری ماهور.

۶. قاسمی، وحید و میرزایی، آیت (۱۳۸۵). جوانان و هنجارهای رسمی و غیررسمی موسیقی پاپ. *نامهٔ علوم اجتماعی*، ۲۸، ۹۸–۱۲۲.

۷. کیا، حامد (۱۳۹۵). تبیین فرایند سوژگی مخاطب رپ فارسی در فضای مجازی. *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۲(۴۵)، ۱۲۹–۱۴۷.

۸. کوثری، مسعود و مولایی، محمدمهدی (۱۳۹۱الف). گونه‌شناسی گفتمان‌های موسیقی رپ ایرانی. *مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۸*(۲۹)، ۹۱–۱۱۶.

۹. ـــــــــــــــــــــــــ (۱۳۹۱ب). «روایت‌های مردانگی در موسیقی رپ و چالش مردانگی هژمونیک». *جامعه‌شناسی ایران، ۱۳*(۴)، ۱۷۷–۱۵۱.

۱۰. لیندلف، تامس و تیلور، برایان (۱۳۸۸). *روش‌های تحقیق کیفی در علوم ارتباطات*. ترجمهٔ عبدالله گیویان. تهران: همشهری.

۱۱. ودادهیر، ابوعلی و همکاران (۱۳۹۰). جوانان و موسیقی پاپ. *مسائل اجتماعی ایران*. ۲(۱)، ۱۶۷–۱۹۳.

۱۲. لش، اسکات (۱۳۸۹). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: نشر مرکز.

13. Atkinson, M. (2014). The civilizing of resistance: straightedge tattooing. *Deviant Behavior*, *24*(3), 197-220.
14. Bennett, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. London: Macmillan.
15. Bennet, T (2001) *Cultures of popular music*. Open University Press. Buckingham.

16. Blackman, S. (2007). Youth subcultural theory: a critical engagement with the concept, its origins and politics, from the Chicago school to postmodernism. *Journal of Youth Studies*, 8 (1), 1-20.
17. Clarke, J. et al. (1976). Subcultures, cultures and class, Pp. 9-79 in *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, edited by Stuart Hall and Tony Jefferson, London, UK: Hutchinson.
18. Cockrill, A., & Liu, Y. (2013). Western popular music consumption by highly involved Chinese music fans. *Journal of Retailing and Consumer Services*, *20*(3), 263-271.
19. De Certeau, M. (1980). On the Oppositional Practice of Everyday Life. Translated by Jameson F. & Lovitt C. *Social Text*, 3, 3-43.
20. DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27(1), 31-56.
21. Drew, R. (2001). *Karaoke nights: An ethnographic rhapsody*. Rowman Altamira.
22. Gilroy, P., & Baker, JR. H.A., (1991) *There ain't no black in the union jack: the cultural politics of race and nation*. University of Chicago Press.
23. Frith, S. 2007. Taking Popular Music Seriously: Selected Essays. Aldershot: Ashgate.
24. Grazian, D. (2004). Opportunities for ethnography in the sociology of music. *Poetics*, *32*(3-4), 197-210.
25. Hebdige, D. (1987). *Cutn'mix: Culture, identity and Caribbean music*. Routledge.
26. Ho, W. C. (2016). Students' experiences with popular music: the case of Beijing, China. *Asia Pacific Journal of Education*, *36*(1), 145-164.
27. Jafari, A. (2007). Two tales of a city: exploratory study of cultural consumption among Iranian Youth. *Iranian Studies*, *40*(3), 366-383.
28. Jones, S. H. (2002). Emotional space: Performing the resistive possibilities of torch singing. *Qualitative Inquiry*, *8*(6), 738-759.
29. Larsen, G., Lawson, R., & Todd, S. (2009). The consumption of music as self-representation in social interaction. *Australasian Marketing Journal (AMJ)*, *17*(1), 16-26.
30. Lonsdale, A. J., & A. C. North. (2011). Why do We Listen to Music? A Uses and Gratifications Analysis. British Journal of Psychology 102: 108–134.
31. McRobbie, A. (1994). *Postmodernism and Popular Culture.* London: Routledge.
32. Martinez, T. A. (1997). Popular culture as oppositional culture: Rap as Resistance. *Sociological Perspectives*, *40*(2), 265-286.
33. Nguyen, N. N., Özçaglar-Toulouse, N., & Kjeldgaard, D. (2018). Toward an understanding of young consumers' daily consumption practices in post-Doi Moi Vietnam. *Journal of Business Research*, *86*, 490-500.
34. North Adrian, C., and David J. Hargreaves. (1999). Music and Adolescent Identity. *Music Education Research* 1 (1): 75–92.
35. Nuttall, P., Arnold, S., Carless, L., Crockford, L., Finnamore, K., Frazier, R., & Hill, A. (2011). Understanding music consumption through a tribal lens. *Journal of Retailing and Consumer Services*, *18*(2), 152-159.
36. Papinczak, Z. E., Dingle, G. A., Stoyanov, S. R., Hides, L., & Zelenko, O. (2015). Young people's uses of music for well-being. *Journal of Youth Studies*, *18*(9), 1119-1134.
37. Peterson, R. A., & Simkus, A. (1992). Seven how musical tastes mark occupational status groups. *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality*, *152*.
38. Ramsey, G. P. (2003). *Race music: Black cultures from bebop to hip-hop* (Vol. 7). Univ of California Press.
39. Storry, M., & Childs, P. (Eds.). (2016). *British cultural identities*. Taylor & Francis.
40. Ulusoy, E. (2016). Subcultural escapades via music consumption: Identity transformations and extraordinary experiences in Dionysian music subcultures. *Journal of Business Research*, *69*(1), 244-254.
41. Willis, P. E. (1990). *Common culture*. Milton Keynes: Open University Press.