فصلنامه تحقیقات فرهنگی، دوره پنجم، شماره ٤، زمستان ١٣٩١، ص ص٧٣-٤٣

نظریه‌سازی برای موسیقی زیرزمینی ایران

مسعود کوثری[1]
محمدمهدی مولایی[2]
تاریخ دریافت:١٣٩١/٠١/٢٧
تاریخ پذیرش:١٣٩١/١٢/١١

چکیده

گونه‌های مختلف موسیقی زیرزمینی از جمله مسائل مهم عرصهٔ فرهنگ جوانان کشور در سال‌های اخیر بوده است. شناخت انتقادی این گونه‌های موسیقی، به مواجهه مناسب‌تر با این پدیده اجتماعی – فرهنگی کمک خواهد کرد. ازاین‌رو، این پژوهش به‌دنبال مطالعهٔ گونه موسیقی رپ ایرانی – فارسی با تأکید بر مسئله مردانگی است. بدین‌منظور موسیقی رپ فارسی در سال‌های ١٣٨٠ تا ١٣٩٠ تحلیل شده است. روش اصلی مورد استفاده در این پژوهش، نظریه زمینه‌محور[3] ساختارگرا است. ازاین‌رو، به‌جای استفاده از نظریه‌های موجود به‌عنوان چهارچوب نظری، پژوهشگران در پی تولید نظریهٔ خودبنیاد و بومی از دل داده‌های میدانی بوده‌اند. بدین‌منظور با استفاده از شیوهٔ نمونه‌گیری نظری، داده‌های لازم از منابع مختلف گردآوری شده‌اند. در گردآوری داده‌ها از تکنیک‌های متعددی مانند مصاحبه، مشاهده، مشاهدهٔ آنلاین و گردآوری اسناد و متون استفاده شده است. پس از این مرحله، همهٔ داده‌ها با استفاده از دستورالعمل‌های کدگذاری سه‌گانهٔ باز، محوری و انتخابی کدگذاری شده‌اند. در نهایت، از دل داده‌ها ٦٢ مفهوم و ١٦ مقوله استخراج شده و شکل‌های متکثر مردانگی در موسیقی رپ ایرانی – فارسی به‌عنوان مقولهٔ مرکزی مشخص شده‌اند. پس از آن، با استفاده از مدل پارادایمی، نظریهٔ خودبنیادِ برآمده از دل داده‌ها به‌صورت داستان و مدل تصویری ارائه شده است. در پایان نیز با پاسخ‌گویی به سؤالات هفت‌گانهٔ *استراس و کوربین* دربارهٔ تجربه در مطالعه، پژوهش مورد ارزیابی قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: فرهنگ جوانان، موسیقی مردم‌پسند، موسیقی زیرزمینی، موسیقی رپ، نظریه زمینه‌محور

---

١. دانشیار گروه ارتباطات دانشگاه تهران (نویسنده مسئول). mkousari@ut.ac.ir
٢. کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه دانشگاه تهران.
٣. در فارسی گراندد تئوری (Grounded Theory) به «نظریهٔ مبنایی»، «نظریه‌پردازی داده‌محور»، «تئوری زمینه‌ای» و «نظریهٔ زمینه مبنا» و چند مورد دیگر ترجمه شده و ترجمه‌ای مورد توافق در مورد این رویکرد وجود ندارد. در این مقاله از ترجمه «نظریه زمینه‌محور» استفاده می‌شود.

مقدمه و طرح مسئله

تولید، توزیع و انتشار موسیقی در ایران تابع ضوابط و قوانین پیچیده‌ای است که محدودیت‌هایی را برای برخی گونه‌های موسیقی ایجاد کرده است. بخشی از آنچه تحت عنوان موسیقی مردم‌پسند دسته‌بندی شده است، در ایران فاقد مجوزهای رسمی است و به‌شکل اصطلاحاً زیرزمینی تولید و توزیع می‌شود. این بخش از موسیقی مردم‌پسند، حجم قابل توجهی از جریان موسیقی کشور را تشکیل می‌دهد و به گفتهٔ یک مسئول فرهنگی بیش از ۸۰ درصد را در بر می‌گیرد.[۱] این آمار نشان‌دهندهٔ گسترش موسیقی مردم‌پسند غیررسمی در ایران است. می‌توان مدعی شد که موسیقی مردم‌پسند بدون مجوز، یکی از فراگیرترین رسانه‌ها در جامعهٔ امروز ایران است. در سال‌های اخیر، عواملی از قبیل آزادشدن و خانگی‌شدن موسیقی پاپ، رشد شهرنشینی، افزایش جمعیت جوان، گسترش ارتباط ایرانیان با جهان خارج و رشد رسانه‌های الکترونیک، در گسترش موسیقی مردم‌پسند در ایران نقش داشته‌اند (کوثری،۱۳۸۹). موسیقی مردم‌پسند زیرزمینی ایرانی در سبک‌ها و ژانرهایی مختلف عرضه می‌شود که رپ، پاپ و راک اصلی‌ترین آنها هستند. دراین‌میان، شاید بتوان موسیقی رپ را به‌سبب برخی ویژگی‌هایش زیرزمینی‌ترین سبک موسیقی در ایران دانست. این زیرزمینی‌بودن ابعاد و فرایندهای تولید و انتشار این موسیقی را در هاله‌ای از ابهام قرار داده است و ازاین‌رو است که انجام پژوهش‌هایی برای روشن‌شدن وضعیت آن ضروری است. شناخت انتقادی این‌گونه موسیقی به مواجهه مناسب‌تر با این پدیده اجتماعی–فرهنگی کمک خواهد کرد.

موسیقی رپ در ایران به‌عنوان گونه‌ای از موسیقی به‌شکل گسترده با تأخیری چند ده‌ساله نسبت به غرب مورد توجه جوانان و نوجوانان قرار گرفته است. از نخستین سال‌های ابتدایی دههٔ ۱۳۸۰ بود که موسیقی ایران شاهد ظهور قطعه‌های موسیقی جدیدی به سبک رپ بود. تحولات تکنولوژیک در شکل‌گیری این سبک جدید در ایران نقش داشته‌اند. جوانان و نوجوانان با کمک وسایل و امکاناتی که تکنولوژی‌های جدید ارتباطی در اختیارشان قرار داده بودند، ترانه‌های رپ تولید و منتشر می‌کردند. روند تولید و انتشار قطعه‌های رپ، برخلاف آنچه پیش از آن در مورد تولید و انتشار سایر قطعه‌های موسیقی در ایران وجود داشت، خارج از فرایندهای رسمی بوده است.

در موسیقی رپ ایرانی – فارسی، مضامین گسترده‌ای مورد توجه قرار گرفته‌اند که مباحث

۱. حمید شاه‌آبادی، معاون هنری وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، اردیبهشت‌ماه ۱۳۸۹، در دیدار وزیر و معاونان وزارت ارشاد با آیت‌الله امینی، با بیان اینکه ۸۰ درصد موسیقی‌ها به‌صورت زیرزمینی تولید می‌شوند، یادآور شد: «تنها ۲۰ درصد موسیقی‌ها از کانال وزارت ارشاد و پس از صدور مجوز منتشر می‌شوند» (وب‌گاه مدیانیوز، ۱۳۸۹).

جنسیتی از جمله مهم‌ترین آن‌هاست. صراحت و بی‌واسطگی موجود در موسیقی رپ ایرانی – فارسی آن را به یکی از مهم‌ترین عرصه‌های فرهنگ مردم‌پسند ایرانی برای پیگیری مباحث جنسیتی تبدیل کرده است. این پژوهش در پی مطالعهٔ مردانگی در موسیقی رپ ایرانی – فارسی است. روش اصلی مورد استفاده در این پژوهش، نظریه زمینه‌محور ساختارگرا است. ازاین‌رو، پژوهشگران به‌جای استفاده از نظریه‌های موجود به‌عنوان چهارچوب نظری، به‌دنبال تولید نظریه‌ای خودبنیاد و بومی از دل داده‌های میدانی برای توصیف مردانگی در موسیقی رپ ایرانی – فارسی بوده‌اند.

پژوهش در حوزه موسیقی مردم‌پسند و موسیقی رپ در ایران حوزه‌ای جدید است و پیش از این مطالعه‌ای جامع که نمایی کلی از موسیقی رپ در ایران ترسیم کند، انجام نشده است. از این‌روی، برای مطالعه مردانگی در موسیقی رپ ایرانی – فارسی، ناگزیر از مطالعه سایر ابعاد این موسیقی نیز بوده‌ایم و بدین‌جهت جنبه‌های مختلف این سبک مورد توجه قرار گرفته است. به‌عبارت‌دیگر، مطالعه مردانگی در رپ، در دل مطالعه فضای کلی این سبک موسیقی انجام شده است. در پایان پژوهش نیز نظریه زمینه‌محور برآمده از دل داده‌ها ضمن ارائه نمایی کلی از موسیقی رپ، مسئله مردانگی را مد نظر قرار داده است.

پیشینه پژوهش

موسیقی رپ، حداقل در شکل‌های اولیه آن، بخشی از خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ[1] بوده است. رپ و هیپ‌هاپ را نخستین‌بار جوانان افریقایی – امریکایی در دهۀ ۱۹۷۰ میلادی برای بیان اعتراضات سیاسی – اجتماعی خود به کار گرفتند. جست‌وجو درباره پژوهش‌های مرتبط در منابع انگلیسی با یافته‌های پرشماری همراه است.

نتایج پژوهش *پرکینسون* نشان داده است که در امریکا، ساختارهای ریتمیک موسیقی رپ توانسته است انرژی‌های فرهنگ زیرزمینی را رمزگذاری و به‌صورت ترانه ارائه کند. نواهای موسیقی رپ تجربه‌ها و فضاهایی را به گوش رسانده‌اند که در گفتمان طبقهٔ متوسط بیان نشده‌اند. رپ به نژادگرایی در بستر منازعات اروپایی‌تباران و افریقایی‌تباران و همچنین کنترل ایدئولوژی نئولیبرالیسم شکلی تازه بخشیده است (پرکینسون، ۲۰۰۵). در جامعهٔ امریکایی موسیقی رپ به بازتاب‌دهندهٔ ناراحتی‌ها و بی‌قراری‌های اجتماعی تبدیل شده است. این سبک موسیقی اما به

1. Hip hop

افریقایی‌تباران و امریکایی‌ها محدود نمانده است و در سایر نژادها و کشورها نیز گسترش پیدا کرده و به‌عنوان یکی از موسیقی‌های اصلی مورد توجه نوجوانان و جوانان مطرح شده است. رپ و هیپ‌هاپ به‌سرعت به پدیده‌هایی جهانی تبدیل شده‌اند و در کشورهای مختلف افریقا، آسیا، استرالیا، امریکا و اروپا در مباحث مربوط به هویت‌های جوانان، سیاست‌های زبانی، جریان‌های جهانی‌شدن و محلی‌شدن تأثیرگذار شده‌اند (الیم، ابراهیم و پنی‌کوک، ۲۰۰۸). این پیش‌زمینهٔ تاریخی باعث شده است ترانه‌های این سبک موسیقی مضامینی سیاسی – اجتماعی داشته باشند. از جمله موارد اصلی مورد توجه در موسیقی رپ جهانی، مضامین جنسیتی است (استفناس، ۲۰۰۳؛ هورسی، ۲۰۰٤؛ گوییلوری، ۲۰۰۵؛ ریچاردسون، ۲۰۰۷؛ سینگ‌سون، ۲۰۰۷؛ پمبرتون، ۲۰۰۸؛ هرناندز و همکاران، ۲۰۱۱). در بخشی از موسیقی رپ با به‌تصویرکشیدن چهره‌ای تنزل‌یافته از زنان و با تأکید بسیار بر سکس، آنان را ابزارهای جنسی تلقی می‌کنند. پژوهش‌های متعدد نشان داده‌اند که در موسیقی رپ، مضمون‌های زن‌ستیزانه (رادمن، ۲۰۰۲؛ آدامز، تری.، ۲۰۰٦؛ ویتزر، ۲۰۰۹) جایگاهی قابل توجه دارند. این در حالی است که برخی پژوهش‌های دیگر بر جنبه‌های غیرزن‌ستیزانه در رپ تأکید داشته‌اند (اسونی، ۲۰۰۷ و رادفورد، ۲۰۱۱).

در ایران، مطالعاتی اندک دربارهٔ موسیقی رپ انجام شده است، ضمن آنکه هیچ‌کدام از آنها، رابطهٔ این موسیقی و جنسیت را مورد توجه قرار نداده‌اند. دراین‌میان، سه پژوهش به‌طور مستقیم به موسیقی رپ پرداخته‌اند. اولین آنها پژوهش *فروغیان* (۱۳۸۹) در تحلیل پیام متن موسیقی رپ ایرانی با توجه به ملاک‌های اجتماعی – فرهنگی است. این پژوهش تنها متن ترانه‌های موسیقی رپ را مورد توجه قرار داده است و از مصاحبه‌های میدانی استفاده نکرده است. *شکوری* و *غلامزاده نطنزی* (۱۳۸۹) که بر اساس نظریهٔ منش و میدان *بوردیو* و با استفاده از روش پیمایشی و میدانی به مطالعهٔ رابطهٔ منش جوانان تهرانی و مصرف موسیقایی پرداخته‌اند، موسیقی رپ را تحت عنوان *گفتمان زیرزمینی رپ* مورد توجه قرار داده‌اند. موسیقی رپ در این مطالعه بخشی اندک از پژوهش را به خود اختصاص داده است و مسئله‌ای حاشیه‌ای است. *خادمی* (۱۳۸۸) نیز مجموعهٔ مشاهداتش از تعامل با اهالی موسیقی رپ برای ساخت فیلمی مستند و نتایج یک کار پیمایشی دربارهٔ مخاطبان موسیقی زیرزمینی در *تهران* را در قالب مقاله‌ای ارائه کرده است.

فراتر از موسیقی رپ، موسیقی زیرزمینی و موسیقی مردم‌پسند در چندین مقاله و پایان‌نامه مورد توجه قرار گرفته‌اند. سنجش گرایش به مصرف گونه‌های موسیقی مردم‌پسند و میزان پرخاشگری در میان دانشجویان، یکی از این نمونه پژوهش‌ها است. در این پژوهش انواع

موسیقی مردم‌پسند در سه مرحله، نخست به دو گونه کلی ایرانی و غربی، دوم به پنج گونه جزئی موسیقی مردم‌پسند و سوم به ۹ گونه جزئی‌تر تقسیم شده‌اند؛ سپس رابطه این انواع با پرخاشگری از طریق انجام پیمایش بین دانشجویان دانشکده‌های *دانشگاه اصفهان* به کمک پرسش‌نامه مورد توجه قرار گرفته است. بر اساس یافته‌ها مشخص شده است که میان گرایش به مصرف موسیقی مردم‌پسند و میزان پرخاشگری رابطه‌ای معنادار وجود دارد. «کمترین و بیشترین گرایش به مصرف گونه‌های موسیقایی مورد بررسی، به‌ترتیب متعلق به موسیقی مردم‌پسند ایرانی بعد از انقلاب و موسیقی مردم‌پسند غربی (رپ، راک و هوی متال) بود که دوستداران موسیقی اخیر دارای بیشترین اختلال پرخاشگری بودند» (صمیم و قاسمی، ۱۳۸۸).

در میان پژوهش‌های انجام‌شده در حوزه موسیقی مردم‌پسند در ایران، پیش از این نیز از روش نظریه زمینه‌محور استفاده شده است. محققان با هدف بررسی سیستم معانی ذهنی مصرف‌کنندگان موسیقی، از این روش استفاده کرده‌اند. در پژوهشی با مشارکت ۲۱ نفر از دانشجویان ساکن خوابگاه‌های *دانشگاه شیراز*، محققان از رویکرد کیفی نظریه زمینه‌ای و تکنیک جمع‌آوری اطلاعات مصاحبه عمیق بهره جسته‌اند. تحلیل داده‌های پژوهش و مدل پارادایمی ساخته‌شده نشان داده است که شرایط زمینه‌ای شامل بافت فضایی خوابگاه، زیرمجموعه تناسب زمانی – مکانی، اقتضای سنی و هویت جمعی است. دراین‌میان، مُدگرایی و روند بازار جهانی موسیقی نیز به‌عنوان شرایط مداخله‌گر تأثیرگذارند. از این پژوهش نتیجه‌گیری شده است که مشارکت‌کنندگان با قرارگرفتن در شرایط فوق، راهبردهای جایگزینی و گسترش موسیقی و افزایش ضریب غیبت ذهنی را اتخاذ می‌کنند. در نتیجهٔ به‌کارگیری این راهبردها، پیامد انگاره‌سازی برای مشارکت‌کنندگان مطرح می‌شود (ایمان، زنجری و اسکندری‌پور، ۱۳۸۹).

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد کیفی به دنبال پاسخ‌گویی به مسئله است. پژوهش کیفی، مجموعه‌ای از فنون تفسیری است که به دنبال توصیف، رمزگشایی، ترجمه و درک معانی و پدیده‌های محیط اجتماعی هستند (لیندلف، ۱۳۸۸: ۵۲). رویکرد کیفی، نگاه‌ها و مکتب‌های متفاوتی را شامل می‌شود که نظریه زمینه‌محور یکی از آنهاست (فلیک، ۱۳۸۸: ۲۷). در دو دههٔ اخیر سبک‌های نظریه زمینه‌محور متفاوتی معرفی شده‌اند، تا جایی که از آنها با عنوان خانوادهٔ نظریه زمینه‌محور یاد شده است (برایانت، ۲۰۰۷– بی). در نتیجهٔ توسعهٔ نظریه زمینه‌محور، می‌توان آن را فراتر از یک روش تحقیق، نوعی نگاه برای پژوهشگران دانست (گلیزر، ۱۹۹۹: ۸۳۷).

از جمله مهم‌ترین سبک‌های نظریه زمینه‌محور، نظریه زمینه‌محور ساختارگرا است. نظریه زمینه‌محور ساختارگرا بیشتر توسط *کتی چارمز* و *آنتونی برایانت* توسعه یافته است و در مقابل جنبه‌های پوزیتیویستی نظریه زمینه‌محور اولیه قرار می‌گیرد. این سبک تحت تأثیر رشد نظریه‌های ساختارگرایانه در علوم اجتماعی به‌وجود آمده است و در آن نگاهی ساختارگرایانه به کنشگران وجود دارد. در یک تقسیم‌بندی، سبک‌های کلاسیک و جدید نظریه زمینه‌محور در دو دستهٔ عینی‌گرا[1] و ساختارگرا تقسیم‌بندی شده‌اند (برایانت، ۲۰۰۷– اِی). این پژوهش در گروه نظریه زمینه‌محور ساختارگرا قرار می‌گیرد.

از نگاه *چارمز*، نظریه زمینه‌محور ساختارگرا دارای این ویژگی‌ها است:

- این فرض را در نظر دارد که آنچه ما واقعی می‌دانیم، پیچیده و مسئله‌دار است و تجزیه و تحلیل‌های ما تفسیری‌اند.
- به دنبال تعاریف متعدد از واقعیت است.
- توجه نزدیک به زبان و کنش دارد.
- چگونگی شکل‌گیری تجربه‌ها و ایفای نقش ساختارها را مطالعه و آزمون می‌کند (چارمز، ۲۰۰۸: ۲۱).

نظریه زمینه‌محور را تلاش برای یافتن نظریه‌ای دانسته‌اند که به‌طور استقرایی از مطالعهٔ پدیده‌ای به دست می‌آید و نمایانگر آن پدیده است. در روش نظریه زمینه‌محور، نظریه را باید کشف کرد و از طریق گردآوری منظم اطلاعات و تجزیه و تحلیل داده‌هایی که از آن پدیده برآمده است، آن را اثبات کرد (استراس و کوربین، ۱۳۸۷: ۲۲). به‌عبارت‌دیگر، در نظریه زمینه‌محور، تحقیق هرگز از یک نظریه مشخص شروع نمی‌شود که بعد به اثبات برسد، بلکه پژوهش از یک حوزه مطالعاتی آغاز می‌شود و نظریه از دل آن مطالعه بیرون می‌آید. تولید نظریه در نظریه زمینه‌محور بر اساس کار با داده‌ها صورت می‌گیرد. در واقع، از طریق دستورالعملی پژوهشگر (یا پژوهشگران) به دل میدان تحقیق می‌رو(ن)د و از دل داده‌ها نظریه‌ای را بیرون می‌کشند.

در نظریه زمینه‌محور، پس از مشخص‌شدن مسئله پژوهش و مرور ادبیات پیشین، نمونه‌گیری نخستین قدم برای ورود به میدان تحقیق است. برخلاف روش‌های کمّی که از شیوه‌های نمونه‌گیری احتمالی استفاده می‌کنند، روش‌های کیفی به سراغ شیوه‌های نمونه‌گیری کیفی[2] می‌روند که مشتمل بر انواعی متفاوت است (گولدینگ، ۲۰۰۲: ٦٧). در نظریه زمینه‌محور، از نمونه‌گیری نظری[3] استفاده می‌شود و نمونه‌ها در جهت هدف پژوهش انتخاب می‌شوند. در

1. Objectivist
2. Qualitative Sampling
3. Theoretical Sampling

این شیوه، تعداد نمونه‌ها از پیش مشخص نیست و افزودن به آنها تا مرحلهٔ رسیدن به اشباع نظری[1] ادامه پیدا می‌کند.

در روش نظریه زمینه‌محور، داده‌های گردآوری‌شده در سه مرحله کدگذاری می‌شوند. در طی این سه مرحله و با کدگذاری داده‌ها، به‌تدریج از دل کدها[2]، مفاهیم؛ از دل مفاهیم، مقوله‌ها[3]؛ و از دل مقوله‌ها، نظریه بیرون می‌آید (شکل ۱). کدگذاری باز[4]، کدگذاری محوری[5] و کدگذاری انتخابی[6] سه مرحلهٔ کدگذاری در نظریه زمینه‌محور هستند. در طی این فرایند، پژوهشگر باید اتفاقات و حاشیه‌های پیشرفت کار را در قالب یادداشت‌های یادآورنده[7] برای خود ثبت کند.

داده‌ها ← کدها ← مفاهیم ← مقوله‌ها ← نظریه

شکل ۱: روند تبدیل داده‌ها به نظریه در نظریه زمینه‌محور

در آخرین مرحله از کدگذاری، یعنی کدگذاری انتخابی، از میان مقوله‌ها، مقوله محوری انتخاب می‌شود و حول آن نظریه‌ای برآمده از دل تحقیق ارائه می‌شود. نظریهٔ به‌وجودآمده از دل داده‌ها، حول مقولهٔ محوری، به‌صورت مدل تصویری و داستان ارائه می‌شود. داستان، «روایتی توصیفی دربارهٔ پدیدهٔ اصلی تحقیق است» (استراس و کوربین، ۱۳۸۷: ۱۱۸). نظریهٔ برآمده از دل داده‌ها، علاوه بر ارائه به‌صورت یک داستان، در قالب مدل تصویری نیز ترسیم می‌شود. چنین کاری تنها از طریق دسته‌بندی مقوله‌ها ممکن خواهد بود. به‌منظور برقراری پیوند بین مقوله‌ها، از مدل پارادایمی پیشنهادیاستراس و *کوربین* استفاده می‌شود. این مدل پارادایمی، مقوله‌ها را در شش دسته یا جعبه مقوله جای می‌دهد. درصورتی که از مدل استفاده نشود، ممکن است نظریهٔ تولیدی فاقد دقت و پیچیدگی‌های لازم باشد (استراس و کوربین، ۱۳۸۷: ۱۰۰). این دسته‌ها عبارت‌اند از: شرایط علّی[8]، زمینه[9]، پدیده یا مقوله محوری[10]، شرایط مداخله‌گر[11]، راهبردها[12] و پیامدها[13].

1. Theory Saturation
2. Codes
3. Categories
4. Open Coding
5. Axial Coding
6. Selective Coding
7. Memo Writing
8. Causal Conditions
9. Context Conditions
10. Core Category
11. Intervening Conditions
12. Strategies
13. Consequences

داده‌های پژوهش

در فرایند نظریه زمینه‌محور، گردآوری داده‌ها و تجزیه و تحلیل آنها دو روند به‌هم‌پیوسته‌اند (همان، ۱۳۸۷: ۵۸). داده‌ها به شیوه‌های مختلف گردآوری می‌شوند و از طریق دستورالعمل‌های اجرایی، کدگذاری و تجزیه و تحلیل می‌شوند تا نظریه نهایی تولید شود. در این پژوهش نیز از طریق تکنیک‌های مختلف از جمله انواع مصاحبه، مشاهده و گردآوری اسناد و مدارک، داده‌های اولیه فراهم آمده‌اند. انتخاب و گردآوری داده‌ها به شیوه‌های مختلف با استفاده از نمونه‌گیری نظری و در جهت تکمیل نظریهٔ در حال شکل‌گیری صورت گرفته است. طی فرایند پژوهش، جمع‌آوری داده‌ها تا زمان رسیدن به اشباع نظری ادامه پیدا کرد. به‌عبارت‌دیگر، زمانی که فرایند چرخشی گردآوری، مرتب‌کردن و تجزیه و تحلیل داده‌ها و ارتقای نظریه با استفاده از آنها به حدی رسید که داده‌های جدید تغییری در نظریه تولیدشده ایجاد نکردند، اشباع نظری حاصل شده بود و بدین‌ترتیب، از گردآوری نمونه‌های جدید خودداری شد. داده‌های مورد استفاده در این پژوهش مطابق جدول (۱) در هفت دسته قرار می‌گیرند.

جدول ۱ - انواع داده‌های مورد استفاده در پژوهش

	نوع داده	تعداد
۱	مصاحبه‌های اختصاصی با عوامل رپ	۸
۲	گفت‌وگوهای مکتوب رسانه‌ای با عوامل رپ	۳٤
۳	فایل‌های تصویری گردآوری‌شده مربوط به رپ (برنامه‌های تلویزیونی و ویدیویی)	۱۵
٤	فایل‌های صوتی گردآوری‌شده مربوط به رپ (برنامه‌های رادیویی و پادکست‌ها)	۱۵
۵	قطعه‌های موسیقی و ویدیوکلیپ‌های رپ	۹۹
٦	سایر اسناد و متن‌ها (تحلیل‌ها، اخبار و گزارش‌ها)	۲۲
۷	یادداشت‌های یادآورنده از روند و مشاهدات حین تحقیق	۱٤

همان‌طور که جدول (۱) نشان می‌دهد، اولین شیوه گردآوری داده‌ها، مصاحبه با عوامل رپ بوده است. پیداکردن عوامل رپ و انجام گفت‌وگو با آنها از جمله سخت‌ترین مراحل پژوهش بود. دنیای رپ‌خوان‌ها، دنیایی پیچیده و ناپایدار است و ورود به آن با سختی‌های بسیار همراه است. نبود مکان مشخص برای مراجعه به این افراد؛ نبود امکان و مجرای تماس ثابت با آنها؛ برخوردهای پلیسی با رپ‌خوان‌ها و ترس برخی از آنها از تماس‌های ناشناس به‌منظور دوری از دردسر؛ بی‌اعتمادی به غریبه‌هایی که قصد انجام مصاحبه دارند، به‌سبب سوابق بدی که از برخورد با گزارشگران برای برخی از این افراد پیش آمده است؛ اقتضائات سنی و خلقیات

نوجوانانه و برخی مناسبات دنیای موسیقی رپ ایرانی باعث شده است پیدا کردن، جلب اعتماد، قرارگذاشتن و انجام مصاحبه با این افراد با دشواری همراه شود. علاوه‌براین، تعداد قابل‌توجهی از رپ‌خوان‌های مشهور در سال‌های اخیر ایران را ترک کرده‌اند و دسترسی به آنها نیز دشوار است. در نهایت، تنها امکان گفت‌وگوی حضوری با پنج نفر از عوامل رپ فراهم شد.

مسیر دیگر پیداکردن عوامل رپ، برقراری ارتباط اینترنتی بود. از طریق جست‌وجوی اینترنتی و مراجعه به وب‌سایت‌ها و وبلاگ‌های رپ‌خوان‌هایی که تصور می‌کردیم برای گفت‌وگو مناسب هستند، نشانی الکترونیک آنها را پیدا می‌کردیم. با رایانامه، توضیحات لازم و درخواست گفت‌وگو را ارسال می‌کردیم تا درصورت موافقت، یا قرار حضوری هماهنگ شود یا گفت‌وگوی اینترنتی شکل بگیرد. از حدود ۲۰ درخواست، تنها چهار مورد پاسخ داده شدند که در نهایت سه گفت‌وگو انجام شد.

جدول (۱) نشان می‌دهد حجم قابل توجهی داده به شیوه‌های متفاوت و از منابع مختلف گردآوری شده‌اند. ازاین‌رو، توضیح یا حتی ارائه فهرستی از آنها در اینجا میسر نیست. بنابراین، در قالب جدول (۲) تنها به ذکر مشخصات مصاحبه‌های اختصاصی می‌پردازیم که با عوامل رپ انجام شده‌اند.

جدول ۲: مشخصات عوامل رپ که با آنها مصاحبه شده است

	نام مصاحبه‌شونده	محل سکونت	نوع فعالیت	مکان مصاحبه
۱	شاهین نجفی	آلمان	خوانندهٔ رپ	از طریق ایمیل
۲	مجید ام.بی	تهران، محلهٔ اختیاریه	خوانندهٔ رپ گروه عودت	پارک کوچکی در محلهٔ اختیاریه
۳	آرین پیتون	تهران، محلهٔ اختیاریه	متن‌نویس و خوانندهٔ رپ گروه عودت	پارک کوچکی در محلهٔ اختیاریه
٤	پوریا فستر	تهران، محلهٔ صادقیه	آهنگ‌ساز رپ، خواننده رپ	قهوه‌خانه‌ای واقع در گاراژی در محلهٔ صادقیه
٥	صابر بیحد	اصفهان	خوانندهٔ رپ گروه ٤برج	از طریق ایمیل
٦	کیا مختاری	تهران، محلهٔ پونک	آهنگ‌ساز و کارشناس موسیقی	منزل و محل کار آهنگ‌ساز
۷	میلاد مفرد	تهران، محلهٔ امیرآباد	خوانندهٔ رپ	پارک لاله
۸	امین عجمی	انگلستان،لندن	آهنگ‌ساز، نوازنده و خوانندهٔ گروه عجم	از طریق ایمیل

یافته‌های اولیه (مفهوم‌ها و مقوله‌های استخراج‌شده از داده‌ها)

نتیجهٔ کدگذاری سه‌مرحله‌ای داده‌های گردآوری‌شده به‌شیوه‌های مختلف، استخراج ٦٢ مفهوم و ١٦ مقوله بود. مطابق فرایند روش‌شناختی که شرح داده شد، طی سه مرحلهٔ کدگذاری باز، کدگذاری محوری و کدگذاری انتخابی، نخست از دل تعدادِ زیادِ انواع داده‌های اولیه، کدهای مرتبط با موضوع مشخص شدند؛ سپس به‌شیوهٔ مقایسهٔ مداوم از دل چندین کد، یک مفهوم استخراج شد و به همین شیوه سایر کدها نیز به مفاهیم تبدیل شدند تا در نهایت ٦٢ مفهوم به دست آمد. در مرحلهٔ بعد، هر چند مفهوم در قالب یک مقوله قرار گرفتند تا ١٦ مقوله برای این پژوهش به دست آمده باشد.

از میان این ١٦ مقوله، یکی به‌عنوان مقولهٔ مرکزی ظاهر شد تا در کنار ١٥ مورد دیگر، اجزای نظریهٔ زمینه‌ای به‌دست‌آمده از پژوهش را تشکیل دهند. برای ارائهٔ نظریه از داستان و مدل تصویری استفاده شد. مقولهٔ مرکزی شناسایی‌شده در این پژوهش، شکل‌های متکثر مردانگی در موسیقی رپ فارسی – ایرانی است که بقیه مقوله‌ها در رابطهٔ با آن معنا پیدا می‌کنند. مقوله‌ها نیز برای ارائه در مدل تصویری در پنج دستهٔ زیر قرار گرفتند:

- زمینه (٣ مقوله)
- شرایط مداخله‌گر (٣ مقوله)
- شرایط علّی (٣ مقوله)
- راهبردها (٣ مقوله)
- پیامدها (٣ مقوله)

سه مقولهٔ «موانع حاکمیتی برای رسمی‌شدن موسیقی رپ در ایران»، «موانع فرهنگی – اجتماعی برای رسمی‌شدن موسیقی رپ در ایران» و «اقتضائات سنی نوجوانانِ عوامل موسیقی رپ» در دستهٔ مقوله‌های زمینه‌ای قرار گرفتند. «تحول دسترسی نوجوانان ایرانی به محتوای رسانه‌های جهانی»، «تحولات و روند جهانی موسیقی رپ» و «تحولات موسیقی رپ ایرانی» شکل‌دهندهٔ مقوله‌های شرایط مداخله‌گر بودند. در بخش مقوله‌های شرایط علّی نیز «تنوع تجربه‌های زیستهٔ عوامل رپ»، «روایی‌بودن سبک موسیقی رپ» و «اهمیت‌داشتنِ مسئلهٔ جنسیت در موسیقی رپ ایران» دسته‌بندی شدند.

مقوله‌های راهبردی نیز شامل «انتخاب رویکردهای متفاوت موسیقایی»، «استفاده از زبان به شکل‌های متفاوت» و «پیوستن به جریان‌های موسیقی متفاوت» بودند. در نهایت، بخش

مقوله‌های پیامدی نیز سه مورد «شکل‌گیری قضاوت‌های متفاوت دربارهٔ موسیقی رپ»، «اتخاذ سیاست‌های برخوردی متفاوت و متناقض از سوی دولتمردان» و «انتشار شکل‌های متفاوت رپ از کانال‌های رسانه‌ای متفاوت» را در بر گرفت.

مفاهیم تشکیل‌دهندهٔ این مقوله‌ها در جدول (۳) نشان داده شده است. در ادامه، به‌دلیل محدودیت در حجم مقاله، تنها دو مقوله و مفاهیم تشکیل‌دهندهٔ آنها شرح داده شده، نمونه‌هایی از کدهای مرتبط ارائه می‌شود.[۱]

جدول ۳- مفهوم‌ها و مقوله‌های استخراج‌شده از کدها

	مفهوم	مقوله	دسته
۱	محدودیت‌های قانونی برای فعالیت‌های موسیقایی در ایران	۱. موانع حاکمیتی رسمی‌شدن موسیقی رپ در ایران	زمینه
۲	سلایق شخصی مدیران فرهنگی دربارهٔ موسیقی رپ		
۳	برخوردهای انتظامی و پلیسی با عوامل رپ		
٤	سابقهٔ برخی مخالفت‌های مذهبی با موسیقی	۱. موانع فرهنگی -اجتماعی رسمی‌شدن موسیقی رپ در ایران	
٥	مخالفت نخبگان سایر سبک‌های موسیقی با رپ		
٦	نگاه منفی اغلب خانواده‌ها به موسیقی رپ		
۷	تفاوت‌های شرایط فرهنگی ایران با خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ غربی		
۸	رقابت‌های (کل کل‌ها) نوجوانانه	۱. اقتضائات سنی نوجوانانِ عوامل موسیقی رپ	
۹	هنجارشکنی‌های سنین نوجوانی (مصرف مواد و غیره)		
۱۰	علاقه و تلاش برای رسیدن به شهرت		
۱۱	اشنایی با محتوای فرهنگی جهانی از طریق رفت و آمد با خارج از کشور	۱. تحول دسترسی نوجوانان ایرانی به محتوای رسانه‌های جهانی	شرایط مداخله‌گر
۱۲	دسترسی به محتوای غیررسمی از طریق شبکه‌های ماهواره‌ای		
۱۳	دریافت و انتشار محتوای غیررسمی در بستر شبکهٔ اینترنت		
۱٤	خارج‌شدن انحصار رپ از افریقایی‌تبارها و طبقه‌های محروم	۱. تحولات و روند جهانی موسیقی رپ	
۱٥	شکل‌گیری نسخه‌های رپ بومی – محلی		
۱٦	پیشرفت تولید در موسیقی رپ ایرانی	۱. تحولات موسیقی رپ ایرانی	
۱۷	شکل‌گیری تجارت رپ در ایران		
۱۸	افزایش سن عوامل رپ همراه با سن موسیقی رپ در ایران		
۱۹	افزایش دامنه مخاطبان و عوامل رپ در ایران		

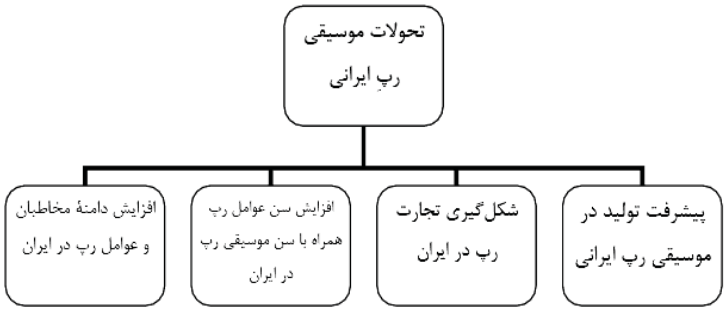
۱. شرح کامل ۱٤ مقوله دیگر همراه مفاهیم و کدهای مرتبط در پژوهش اصلی که برگرفته از پایان‌نامه دانشگاهی محمدمهدی مولایی است، در دسترس قرار دارد (مولایی، ۱۳۹۰).

۲۰	تنوع محل سکونت عوامل رپ	۱. تنوع تجربه‌های زیسته عوامل رپ	شرایط علّی
۲۱	تنوع شرایط خانوادگی عوامل رپ		
۲۲	تنوع شرایط اقتصادی زندگی عوامل رپ		
۲۳	تنوع گروه‌های اجتماعی عوامل رپ		
۲٤	وقوع اتفاقات خاص در زندگی شخصی عوامل رپ		
۲۵	امکان بیان مسائل مختلف در موسیقی رپ (آزادی بیان در رپ)	۱. روایتی‌بودن سبک موسیقی رپ	
۲٦	اهمیت متن (کلام) نسبت به صدا (موسیقی)		
۲۷	حذف ترانه‌سرا از روند تولید موسیقی (یکی‌شدن ترانه‌سرا و خواننده)		
۲۸	زبان ساده رپ و نزدیک‌بودن به زبان عامیانه مردم		
۲۹	سابقه زن‌ستیزی در خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ غربی	۱. اهمیت‌داشتن مسئلهٔ جنسیت در موسیقی رپ ایران	
۳۰	موانع حضور رپ‌خوان‌های زن در رپ ایرانی – فارسی		
۳۱	نابرابری‌ها و تفاوت‌های جنسیتی موجود در جامعه ایران		
۳۲	مردِ داف‌باز	۱. شکل‌های متکثر مردانگی در موسیقی رپ ایرانی – فارسی	مقولهٔ مرکزی
۳۳	مردِ زنده‌کنندهٔ اصالت		
۳٤	مردِ فرودستِ بامرام		
۳۵	مردِ فرادستِ لذت‌گرا		
۳٦	مردِ معترضِ تساوی‌طلب		
۳۷	مردِ عاشق متعارف		
۳۸	هجو مردِ متعارف سنتی		
۳۹	مردِ عصبانی از شکست عشقی		
٤۰	مردِ به دنبال پول و ثروت زن		
٤۱	مردِ مانع پیشرفت زن		
٤۲	مردِ نفرت‌انگیز		
٤۳	مردِ حزب‌اللهیِ ولایت‌مدار		
٤٤	مردِ اصلاحگرِ اجتماعی		
٤۵	مردِ فحاشِ کل‌کل‌کننده		

٤٦	تلفیق سبک‌های موسیقایی	۱. انتخاب رویکردهای متفاوت موسیقایی	راهبردها
٤٧	تلاش برای رسیدن به سبک موسیقی بومی		
٤٨	انتخاب زیرسبک‌های داخلی موسیقی رپ در ایران		
٤٩	استفاده از زبان متعارف	۱. استفاده از زبان به شکل‌های متفاوت	
٥٠	استفاده از زبان غیرمتعارف		
٥١	استفاده از زبان به‌شکل هوشمندانه		
٥٢	پیوستن به جریان موسیقی مردم‌پسند	۱. پیوستن به جریان‌های موسیقی متفاوت	
٥٣	پیوستن به جریان موسیقی زیرزمینی		
٥٤	تصور ضددین‌بودن و ضدجامعه‌بودن رپ	۱. شکل‌گیری قضاوت‌های متفاوت دربارهٔ موسیقی رپ	پیامدها
٥٥	تصور ضدزن‌بودن رپ		
٥٦	تصور اعتراضی‌بودن رپ		
٥٧	سیاست نامشخص دربارهٔ اعطای مجوز انتشار آلبوم	۱. مواجهه‌های متفاوت و متناقض از سوی دولتمردان	
٥٨	سیاست نامشخص دربارهٔ برگزاری کنسرت		
٥٩	سیاست نامشخص دربارهٔ پخش در رسانه‌های رسمی		
٦٠	انتشار شکل‌های مردم‌پسند در رسانه‌های سرگرمی‌محور	۱. انتشار شکل‌های متفاوت رپ از کانال‌های رسانه‌ای متفاوت	
٦١	انتشار شکل‌های زیرزمینی در رسانه‌های آلترناتیو		
٦٢	برجسته‌کردن شکل‌های هنجارشکن در رسانه‌های خارجی		

نمونه مقوله: تحولات موسیقی رپ ایرانی (مقولهٔ شمارهٔ ٦)

ششمین مقولهٔ به‌دست‌آمده از داده‌ها، «تحولات موسیقی رپ ایرانی» نام گرفته است. این مقوله از چهار مفهوم تشکیل شده است که عبارت‌اند از: پیشرفت تولید در موسیقی رپ ایرانی، شکل‌گیری تجارت رپ در ایران، افزایش سن عوامل رپ همراه با سن موسیقی رپ در ایران و افزایش دامنهٔ مخاطبان و عوامل رپ در ایران. این مقوله و مفاهیم شکل‌دهندهٔ آن در شکل (۲) ترسیم شده‌اند:



شکل ۲: مفاهیم تشکیل‌دهندهٔ مقولهٔ تحولات موسیقی رپ ایرانی

پیشرفتِ تولید در موسیقی رپ ایرانی

تولید موسیقی رپ، در آغاز ورود این سبک به ایران به‌شکلی بسیار ساده و ابتدایی صورت می‌گرفت. *پوریا فستر*، آهنگ‌ساز و خوانندهٔ رپ، در مصاحبه با ما موسیقی رپ ایرانی اولیه را این‌طور توصیف می‌کند:

از سال ۷۹–۸۰ شروع شد. بچه‌ها اون موقع در حد موزیک‌سازی نبودن؛ چون آهنگ‌ساز رپ نداشتیم. بچه‌هایی مثل *داکتر آرمان*، *شایان* و *سروش هیچکس* شروع به فعالیت کردن... اول، به‌صورت تقلید از کارهای اون‌وری شروع شد. اون موقع، برای کسی سبک مهم نبود. هنوز نه سبکی وجود داشت و نه استایل. یه چیز طوطی‌وار بود. یه نفر یه کار خارجی گوش می‌داد، موزیک اون رو از اینترنت دانلود می‌کرد، عین همون یه شعر می‌نوشت (مولایی، ۱۳۹۰).

بخش قابل‌توجهی از آثار اولیهٔ رپ فارسی، به کمک ابزارهای سادهٔ خانگی شامل یک میکروفون و چند نرم‌افزار مرتبط تولید شده‌اند. *حسین تهی* هم در مصاحبه با *مجله موسیقی باربد*، نخستین سال‌های فعالیتش را این‌طور توصیف می‌کند:

...یک استودیو خانگی با امکانات خیلی کم درست کردم. اولین کارهایم را در استودیوی خانگی‌ام ضبط کردم ولی بیشتر کارها را منتشر نکردم. علت آن هم حرفه‌ای‌نبودنشان بود (مجله موسیقی باربد، ۱۳۹۰).

این امکان به کمک نرم‌افزارهای کامپیوتری آهنگ‌سازی فراهم شده بود که در گذشته وجود نداشتند و تولید آنها تحولی در عرصهٔ موسیقی محسوب می‌شد. *کیا مختاری*، آهنگ‌ساز، در مصاحبه با ما درباره این موضوع توضیح می‌دهد:

نرم‌افزار و کامپیوتر که اومد، کار ساده‌تر شد. به‌اصطلاح دست آهنگ‌ساز یا به‌عبارتی تنظیم‌کننده بازتر شد. ولی ورود نرم‌افزار به موسیقی یه بدی داشت؛ اینکه هر کی از مامانش قهر کرد اومد آهنگ‌ساز و تنظیم‌کننده شد؛ چون دست بازتره. ما قبلاً می‌خواستیم یه کارو تنظیم کنیم با سینتی‌سایزر دستمون خیلی بسته بود (مولایی، ۱۳۹۰).

با گذشت زمان، به‌تدریج روند تولید موسیقی رپ در ایران از حالت آماتوری خارج شد و شکلی جدی‌تر به خود گرفت. *پوریا فستر* در مصاحبه با ما این پیشرفت را این‌طور توضیح می‌دهد:

کسایی که توی رپ بودن، به این فکر افتادن حالا اگه می‌خوایم موسیقی حرفه‌ای‌تر شه، باید آهنگ‌سازی کار کنیم. اومدن آهنگ‌سازایی رو پیدا کردن... اینا شروع کردن آهنگ‌سازی‌هاشون رو حرفه‌ای کردن. بعد از یه مدت، دیدن نمی‌شه فقط طوطی‌وار از روی سبک‌های اونها خوند؛ اومدن خیلی‌هاشون که می‌شناسمشون مث *بهرام*، مث *حسین ابلیس*، مث خود *سروش*، مث *یاس* گفتن ما فقط از اونا کپی نکنیم. دو تا چیز از رو اونا برداریم، حالا که سوادش رو داریم، دو تا چیز هم از خودمون بذاریم. یعنی دو تا استایل نو، دو تا رایم نو. استایل یعنی نوعِ خوندن، رایم یعنی خوابوندن کلمات روی موزیک رپ. اینا اومدن رایم‌ها و استایل‌های جدید رو ساختن (مولایی، ۱۳۹۰).

شکل‌گیری تجارت رپ در ایران

در کنار پیشرفت رپ فارسی از نظر کیفیت موسیقی و البته کلام، این سبک دچار تحولات دیگری نیز شد. رپ فارسی به‌تدریج با ورود سیل عظیم علاقه‌مندان به خواندن مواجه شد. حضور این افراد که بخشی از آنها از خانواده‌های با سرمایهٔ اقتصادی بالا بودند، رپ فارسی را به تجارتی جدید تبدیل کرد و فرصت‌هایی قابل توجه برای درآمدزایی در رپ به وجود آورد.

شکل‌هایی متفاوت برای کسب درآمد در رپ فارسی وجود دارد که به برخی از آنها اشاره می‌شود:

– نوشتن متن، آهنگ‌سازی، نظارت و تنظیم برای علاقه‌مندان به رپ‌خوانی

– دریافت حق فیت[1] (به معنای حق همراهی) از رپ‌خوان‌های گمنام توسط رپ‌خوان‌های مشهور

– برگزاری کنسرت‌های زیرزمینی در داخل کشور و کنسرت‌های رسمی خارج از کشور

– شرکت کردن در مجالس و مهمانی‌ها و رپ‌خوانی در آنها

1. feat

– دریافت هزینه برای قراردادن آهنگ‌های جدید در وب‌گاه‌های رپ

به این فهرست، موارد دیگری را نیز می‌توان افزود که در کنار یکدیگر تجارت رپ فارسی را تشکیل می‌دهند. اشاره به چند تجربهٔ عوامل رپ درباره این موضوع جالب است. *کیا مختاری*، آهنگ‌ساز، در مصاحبه با ما در این زمینه می‌گوید:

من تنظیم‌هایی که برای رپ داشتم، رپ‌خوان‌های نوپا بودن، یا در اصل بچه‌پولدارهایی بودن که می‌خواستن یه آهنگی رو به دوست‌دخترشون تقدیم کنن. یا به امید اینکه معروف بشن می‌اومدن کار می‌کردن. ولی اغلب اونا که با من کار کردن از نظر موسیقایی تعطیل بودن. یعنی طرف حتی موزیکم گوش نداده بود تا حالا... می‌گفت مثلاً عین فلان موزیک که فلانی خونده می‌خوام. نمی‌دونم *علی پیشتاز*، *حسن کچل* و اینا. من عین اون می‌خوام. من باید موسیقی اونو گوش می‌دادم، تا عین اونو بیام واسش بزنم. فقط ترانه‌سرا بیاد یه تکستی واسش بگه... برای من جنبه درآمدش بود که کار می‌کردم؛ برای اونا هم خوب دیگه، مثلاً تولد دوست‌دخترش بود که می‌خواست هدیه بده (مولایی، ۱۳۹۰).

آرین پیتون در مصاحبه با ما، هزینهٔ معمول تولید یک قطعهٔ سادهٔ رپ را این‌طور توضیح می‌دهد:

آهنگ‌سازی از ۳۰۰ به بالاست. تکست هم از ۵۰ هزار تومان شروع می‌شه... استودیو هم ارزون‌ترین جایی که وجود داره، ساعتی ۱۰ هزار تومانه. یه رکورد حداقل سه ساعت طول می‌کشه، تازه اگه بخوای سریع جمع و جور کنی. برای میکس و مستر، تنظیم صدا هم هزینه می‌خواد. سر سایت گذاشتن هم هزینه می‌خواد (مولایی، ۱۳۹۰).

وب‌گاه‌های رپ فارسی نیز بخش دیگری از این تجارت رپ هستند که البته نقشی کلیدی در این میان دارند. آنها برای انتشار آهنگ‌ها از رپ‌خوان‌ها به شکل‌های مختلف و در گزینه‌های مختلف هزینه‌هایی دریافت می‌کنند و به منبع درآمد قابل توجهی برای صاحبانشان تبدیل شده‌اند.

افزایش سن عوامل رپ همراه با سن موسیقی رپ در ایران

سن عوامل موسیقی رپ در ایران همراه با سن موسیقی رپ افزایش پیدا کرده است. ازآنجاکه این افزایش در دورهٔ سنّی مهمی اتفاق افتاده است و از نوجوانی به جوانی بوده است، دارای اهمیتی قابل‌توجه است و به پختگی نسبی در موسیقی رپ سال‌های اخیر منجر شده است. رپ‌خوان‌های سرشناس ایرانی در ابتدای جدی‌شدن جریان رپ در ایران، بین ۱۵ تا ۲۰ سال

سن داشتند ولی هم‌اکنون اغلب آنها ۲۵ تا ۳۰ ساله‌اند. این افزایش سنّی، قابل‌توجه است. اغلب آنها به تأثیرات این افزایش سن و «بزرگ شدن» در کارهایشان اشاره می‌کنند. برای نمونه چند مورد ذکر می‌شود.

یاس خوانندهٔ رپ درباره این موضوع به *وب‌گاه زیرزمین* می‌گوید:

البته من هم از قدیم یک تا دو تا رپ گنگستری خوانده‌ام. منظورم این است که من هم از آن اول به این شیوه رپ نمی‌خواندم. ولی سه سال است که مسیر واقعی خودم را پیدا کردم. گذشت زمان باعث می‌شود که همه مسیر واقعی خود را پیدا کنند (وب‌گاه زیرزمین، ۱۳۸٦).

سروش هیچکس نیز حسی مشابه را بیان می‌کند:

راستش چند سالی است که این طرز تفکر را پیدا کرده‌ام. چون وقتی من شروع کردم، بچه بودم و چیزی حالی‌ام نبود (می‌خندد). اوایل همین‌طوری سر کل‌کل و این داستان‌ها رو آوردم به رپ. ولی کمی که گذشت، بالاخره آدم وقتی سنش می‌رود بالاتر، عقلش بیش‌تر کار می‌کند (وب‌گاه دویچوله، ۱۳۹۰).

افزایش دامنهٔ مخاطبان و عوامل رپ در ایران

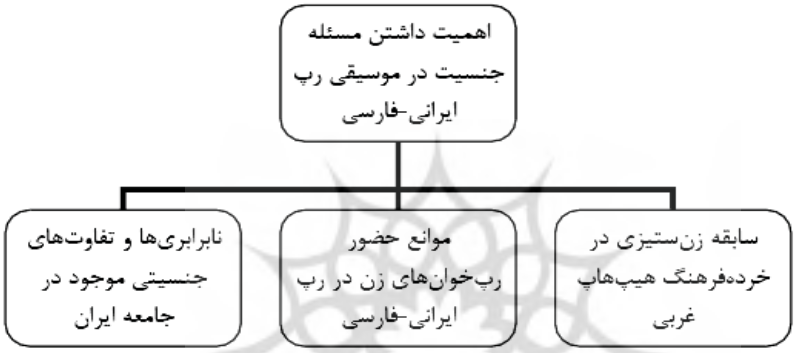
افزایش دامنهٔ مخاطبان و عوامل رپ در ایران هم از جمله دیگر تحولات موسیقی رپ ایرانی در سال‌های اخیر است. *پوریا فستر* در مصاحبه با ما، این تحول را چنین توصیف می‌کند:

اون زمانی که رپ شروع شد، همون سال ۷۹ و ۸۰، مخاطب خیلی کمی داشت. یعنی شاید حدود ۳۰۰ نفر تو کل ایران می‌دونستن چیه و گوش می‌دادن. ولی در حال حاضر می‌شه گفت جمعیت کسایی که دارن گوش می‌دن بالای ۱۰۰ هزار نفره توی ایران (مولایی، ۱۳۹۰).

افزایش دامنهٔ مخاطبان رپ فارسی باعث شده است شاخه‌ها و زیرسبک‌های زیادی در رپ به وجود بیاید که هرکدام شنوندگانی مخصوص خود دارند. حالا دیگر مخاطب رپ فارسی تنها نوجوانان نیستند. با گذشت چندین سال از ورود موسیقی رپ به ایران، این موسیقی اکنون حتی در بین اهالی ادبیات نیز هوادارانی پیدا کرده است. حضور در یکی از جلسات معروف شاعران و نویسندگان در تهران و مشاهدات پژوهشگر نشان داد بین بخشی از جریان موسیقی رپ و بخشی از جریان ترانه‌سرایان و شاعران کشور پیوندی برقراری شده است. در این جلسه، چندین نفر از شاعران معروف از یک خوانندهٔ رپ با احترام یاد کردند و جای او را خالی کردند. همچنین یکی از شاعران حاضر در جمع نیز خود خوانندهٔ رپ بود.

نمونه مقوله: اهمیت‌داشتن مسئلهٔ جنسیت در موسیقی رپ ایرانی - فارسی (مقولهٔ شمارهٔ ۹)

مقولهٔ بعدی که در دستهٔ شرایط علّی قرار می‌گیرد، اهمیت‌داشتن مسئله جنسیت در موسیقی رپ ایرانی - فارسی است. این مقوله خود از سه مفهوم تشکیل شده است که عبارت‌اند از: سابقه زن‌ستیزی در خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ غربی، موانع حضور رپ‌خوان‌های زن در رپ ایرانی - فارسی و نابرابری‌ها و تفاوت‌های جنسیتی موجود در جامعه ایران. این مقوله و مفاهیم شکل‌دهندهٔ آن در شکل (۳) مشخص شده‌اند:



شکل ۳: مفاهیم تشکیل‌دهندهٔ مقولهٔ اهمیت‌داشتن مسئله جنسیت در موسیقی رپ ایرانی - فارسی

سابقه زن‌ستیزی در خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ غربی

اهمیت‌داشتن مسئله جنسیت در موسیقی رپ ایرانی - فارسی به تولید قطعه‌های جنسیت‌محوری منجر شده است که با مردانگی و زنانگی در ارتباطند. از جمله مفاهیمی که شکل‌دهندهٔ این مقوله هستند می‌توان به «سابقهٔ زن‌ستیزی در خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ غربی» اشاره کرد. موسیقی رپ، سبکی است که در جهان، در ارتباط با مسئلهٔ جنسیت فهم می‌شود. بخشی از این مسئله به مبدأ شکل‌گیری رپ برمی‌گردد. موسیقی رپ از زمان شکل‌گیری در جامعهٔ افریقایی‌تباران تا زمان عمومی‌شدن، مضامینی مردمحور داشت و حاوی فحاشی‌ها و موارد ضدزن بود.

شاهین نجفی، رپ‌خوان، در مصاحبه با ما نقش زن در موسیقی امریکا را این‌طور توصیف می‌کند:

زن در هیپ‌هاپ امریکا حضور چشمگیر دارد؛ اما در نهایت چیزی در حد نمک است، چیزی در حد رنگ و بازی. تعیین‌کننده نیست. در حاشیه است. این غرب است با تمام آزادی‌های ظاهری‌اش... هیپ‌هاپ شکل اخته‌شدهٔ رپ افریقایی - امریکایی است. موسیقی

دیسکو و سکس و مواد و الکل است، اما در خدمت مافیاهای بزرگ و غول‌های رسانه‌ای، برای احمق‌ترکردن مردم...(مولایی، ۱۳۹۰)

این نگاه به زن در رپ غربی هرچند بر فضای هیپ‌هاپ امریکایی غلبه دارد، ولی تمام آن نیست. در غرب نیز جریانی معترض به این نگاه ابزاری به زن وجود دارد که او آن را این‌طور توصیف می‌کند:

اما هنوز رگه‌هایی از گذشته رپ نیز مانده است که دغدغه دارد؛ فهم اقتصادی دارد؛ مستقل است؛ استفادهٔ ابزاری از زن در جهان غرب را درک می‌کند و بر علیه آن است. مافیای فروش دختران و مواد مخدر و اسلحه را فاش می‌کند. نابرابری اجتماعی علیه مهاجران و پناهندگان که ناشی از سیاست‌های غلط دول غربی است را می‌فهمد و فریاد می‌کشد. این بخش همچون همتایان ایرانی خویش در اقلیت هستند (مولایی، ۱۳۹۰).

موانع حضور رپ‌خوان‌های زن در رپ ایرانی - فارسی

مجموعه‌ای از عوامل موجب شده‌اند تا فعالیت دختران در رپ ایران با دشواری‌های بیشتری نسبت به پسران همراه باشد. این کدها به‌صورت مفهوم «موانع حضور رپ‌خوان‌های زن در رپ ایرانی - فارسی» دسته‌بندی شدند. *سایه اسکای*، خوانندهٔ زن درباره این موضوع، این‌طور توضیح می‌دهد:

من خواننده دختر هستم و تا همین‌جای کار محدودیت‌های زیادی پیش رو دارم. استودیوها اول در را به روی من باز می‌کنند و از من می‌پرسند با چه پسری می‌خواهی فیت بدهی. وقتی می‌گویم من تنها خواهم خواند، یک نگاه به من و یک نگاه به در خروجی می‌اندازند و خیلی راحت دو ثانیه بعد من بیرون خواهم بود.

...هرجا که می‌رفتم، به در بسته می‌خوردم. اینجا دسترسی به استودیو چندان آسان نیست. استودیوها زیرزمینی هستند؛ هر جایی نمی‌توان پیگیرشان شد. باید آشنا داشته باشی؛ مخصوصاً اگر دختر باشی. باید مثلاً با یک پسر دیگر بروی توی استودیو تا قبولت کنند (وب‌گاه رادیو زمانه، ۱۳۸۸).

این مشکلات باعث شده است اغلب رپ‌خوان‌های دختر در ایران، پس از مدتی کوتاه یا فعالیتشان را متوقف کنند یا به خارج از کشور مهاجرت کنند. به نظر می‌رسد بعد از برخوردهای انتظامی با عوامل رپ فارسی در سال ۱۳۸٦، حضور دختران در استودیوها با موانع

بیشتری مواجه شده است. *احسان* یکی از استودیوداران که ضبط کارهای رپ در استودیوی او انجام می‌گرفته است، در مورد اتفاقات آن زمان توضیح می‌دهد و می‌گوید که آن موقع شرایطی برای ادامه فعالیتش گذاشته بوده‌اند:

هیچ مشکلی نبود، فقط به من تأکید کردن که برای رپ، رکورد از صدای خانوم نباید باشه (رادیو بی.بی.سی. فارسی، ۱۳۸٦).

باوجوداین، تعداد زیادی استودیوی غیرمجاز در ایران وجود دارد که همچنان برخی رپ‌خوان‌های دختر در آنها حضور پیدا می‌کنند. رپ‌خوان‌های دختری که در همراهی با پسرها در کارهای چندصدایی شرکت می‌کنند، اغلب در زمینهٔ حضور در استودیوها با مشکلات کمتری مواجه هستند. اما آنها حتی اگر مشکلی از نظر حضور در استودیو نداشته باشند، برخی موانع اجتماعی دیگر بر سر راهشان وجود دارد.

پانی، رپ‌خوان دختر ایرانی دیگری است که رابطه کارش با جنسیتش را این‌طور بیان می‌کند:

جامعه ما پذیرش رپ‌خوان‌های دختر را ندارد. درعین‌حال، به نظرم، چشم‌وهم‌چشمی هم کم‌تأثیر نیست؛ به‌خصوص پسرهای رپ‌خوان، به هیچ وجه تحمل حضور ما را ندارند. من بارها پیش آمده با این سؤال پسرها مواجه شده‌ام که تو با چه جرئتی در ترانه‌هایت از پسرها انتقاد کردی (وب‌گاه بی.بی.سی. فارسی، ۱۳۸۷).

فضای مردانهٔ حاکم بر جماعت‌های رپ باعث می‌شود گاهی دختران با ظاهری پسرانه در میان آنها حاضر شوند. به‌عنوان نمونه به بخشی از مشاهدات شخصی پژوهشگر از جمع رپ‌خوان‌ها در *پارک آب و آتش* اشاره می‌شود:

از دیگر نکات قابل توجه این جمع رپ، حضور یک دختر در میان آنها بود. دختر، کم‌سن‌وسال به‌نظر می‌رسید و ظاهری کاملاً پسرانه داشت؛ بلوز و شوار و کلاه پوشیده بود و از دور پسر به نظر می‌رسید. علاوه بر ظاهر و پوشش، او در رفتار و گفتارش نیز دنباله‌رو و شبیه پسرها بود (مولایی، ۱۳۹۰).

نابرابری‌ها و تفاوت‌های جنسیتی موجود در جامعه ایران

سبک رپ، منعکس‌کنندهٔ دغدغه‌های افراد یک جامعه است. رپ‌خوان‌ها دربارهٔ مسائل مختلف زندگی‌های شخصی‌شان و همچنین مسائل جامعه از دید خودشان می‌خوانند. طبیعی است وقتی وضعیت زنان یکی از موضوعات مطرح در جامعهٔ ایران باشد، در رپ نیز انعکاس

پیدا می‌کند. در ایران، بین زنان و مردان تفاوت‌گذاری‌های جنسیتی وجود دارد. بخشی از این تفاوت‌گذاری‌ها پیشینه‌ها و پشتوانه‌های قانونی و حقوقی دارند و بخشی دیگر فرهنگی و عرفی‌اند. این موارد که در گفته‌های تعدادی از رپ‌خوان‌های ایرانی وجود داشته و در قطعه‌های آنها منعکس شده است، تحت عنوان مفهوم «نابرابری‌ها و تفاوت‌های جنسیتی موجود در جامعه ایران» نام‌گذاری شده است.

نتیجه‌گیری: ارائهٔ نظریه زمینه‌ای از داده‌ها

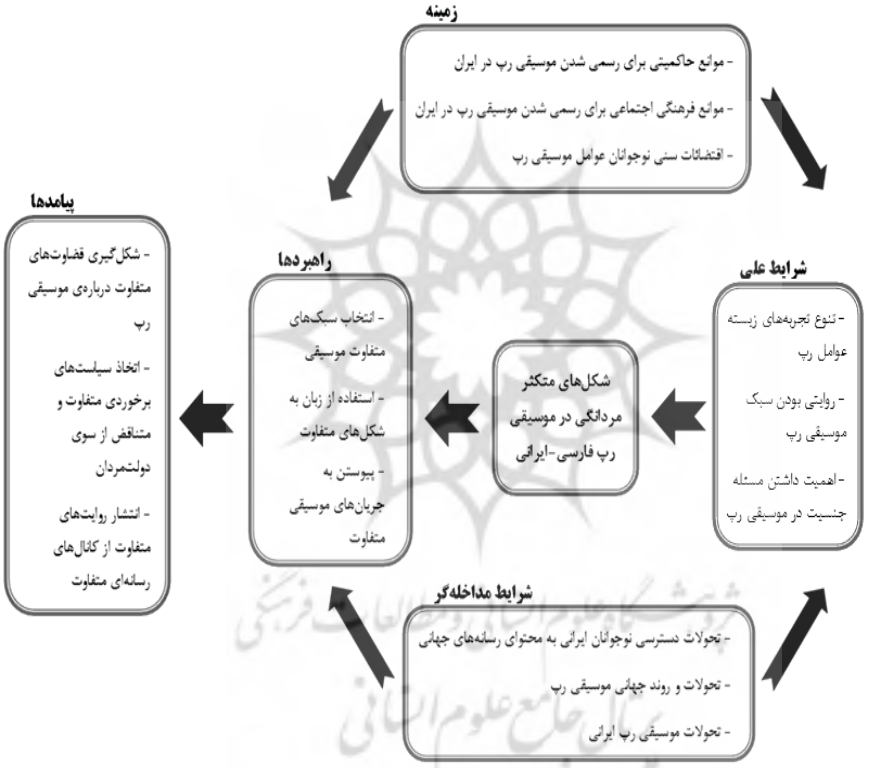
بر اساس مفهوم‌ها و مقوله‌های به‌دست‌آمده و از برقراری رابطهٔ بین آنها با محوریت مقولهٔ مرکزی می‌توان نظریهٔ زمینه‌محور به‌دست‌آمده از دل داده‌ها را ارائه کرد. این نظریه به دو صورت داستان و مدل تصویری (شکل ٤) ارائه می‌شود و نشان‌دهندهٔ روابط مقولات با یکدیگر است. روایت ارائه‌دهندهٔ این نظریه به شرح زیر است:

موسیقی رپ ایرانی – فارسی در بستری تولد و رشد پیدا کرد که موانع حاکمیتی و موانع فرهنگی – اجتماعی زیادی برای رسمی‌شدن آن وجود داشت. عوامل و طرف‌داران اصلی این موسیقی نوجوانان هستند و ازاین‌رو این سبک تحت تأثیر اقتضائات سنی آنان قرار دارد. دسترسی این نوجوانان به محتوای رسانه‌های جهانی در سال‌های اخیر، از طریق ابزارهایی مانند اینترنت و شبکه‌های ماهواره‌ای، گسترش پیدا کرده است. این فرایند، عاملی تأثیرگذار در روند مصرف و تولید موسیقی رپ بوده است. این سبک موسیقی در دهه‌های اخیر در جهان با تحولاتی همراه بوده و در عمر یک‌دهه‌ای خود در ایران نیز پیشرفت‌هایی قابل‌توجه داشته است.

مسئلهٔ جنسیت، هم در موسیقی رپ جهانی و هم در نسخهٔ ایرانی – فارسی آن اهمیت زیادی دارد. علاوه‌براین، رپ به‌دلیل خصلت روایتی‌بودن، امکان بیان تجربه‌ها و دغدغه‌های شخصی و اجتماعی را برای رپ‌خوان‌ها فراهم می‌کند. این دو عامل باعث شده‌اند رپ‌خوان‌های ایرانی که بسیار پرشمارند و تجربه‌های زیستهٔ متفاوتی دارند، شکل‌های متکثری از مردانگی را در قطعه‌های موسیقی خود تصویر کنند.

رپ‌خوان‌های نوجوان متناسب با دغدغه‌ها و اهدافی که دارند و شکل‌های متفاوت مردانگی که برگزیده‌اند، راهبردهایی متفاوت را در تولید آثارشان به کار می‌گیرند. آنها از سویی دست به تلفیق سبک‌های موسیقایی متفاوت می‌زنند و خودشان را در زیرسبک‌های متنوعی دسته‌بندی می‌کنند و ازسوی‌دیگر از زبان به شکل‌هایی متفاوت استفاده می‌کنند و خود را در یکی از جریان‌های موسیقی مردم‌پسند یا موسیقی زیرزمینی تعریف می‌کنند.

اتخاذ این راهبردهای متفاوت و تولید شکل‌های متکثر محتوایی در موسیقی رپ ایرانی – فارسی، پیامدهایی برای این سبک به دنبال داشته است. دولتمردان در زمینهٔ اعطای مجوز انتشار آلبوم، برگزاری کنسرت و پخش در رسانه‌های رسمی سیاست مشخصی دربارهٔ موسیقی رپ ندارند. در بین افراد و گروه‌های مختلف جامعه، قضاوت‌هایی متفاوت دربارهٔ این سبک شکل گرفته است و در نهایت، شکل‌های متفاوت این موسیقی از کانال‌های رسانه‌ای به شیوه‌های مختلف منتشر می‌شود.



شکل ٤: مدل تصویری نظریهٔ زمینه‌محور به‌دست‌آمده از دل داده‌ها دربارهٔ مردانگی در موسیقی رپ ایرانی – فارسی

ارزیابی نظریهٔ برآمده از داده‌ها

در پژوهش‌های کمّی از مفاهیم روایی و پایایی برای ارزیابی پژوهش‌ها استفاده می‌شود. باوجوداین، مفاهیم یادشده به آن شکل که در پژوهش کمّی استفاده می‌شوند، در پژوهش‌های کیفی خارج از پارادایم پوزیتیویستی معنایی ندارند. با گسترش پژوهش‌های کیفی در دهه‌های

اخیر، تحلیلگران و صاحب‌نظران حوزهٔ روش‌شناسی تلاش کرده‌اند از معیارهای مناسب با تحقیقات کیفی برای ارزیابی آنها استفاده کنند و ازاین‌رو به تعریف مفاهیم جدید روی آورده‌اند. پیشنهادهای ارائه‌شده در این خصوص فراوان است و می‌توان گفت هنوز هیچ اجماع علمی برای جایگزین‌های مناسب روایی و پایایی در کارهای کیفی حاصل نشده است.

استراس و کوربین دربارهٔ معیارهای ارزیابی نظریه زمینه‌محور سه جنبه مطرح کرده‌اند: نخست قضاوت دربارهٔ قابل اعتماد و قابل اعتبار بودن داده‌ها، دوم ارزیابی رضایت‌بخش بودن روند تحقیق و سوم قضاوت دربارهٔ مبنای تجربی یافته‌های تحقیق (استراس و کوربین، ۱۳۸۷: ۲۵۱). آنها هفت سؤال را به‌منزلهٔ معیارهایی دربارهٔ اساس تجربه در مطالعه مطرح می‌کنند که نحوه پاسخ‌گویی به آنها معیاری برای ارزیابی است و میزان تجربی‌بودن یافته‌ها را مشخص می‌کند. پژوهشگر از نگاه خود به سؤالات ارائه‌شده در این الگو پاسخ می‌دهد و قضاوت نهایی درباره کیفیت پژوهش را به دیگران می‌سپارد.

۱. آیا مفاهیم به وجود آمده‌اند (تولید شده‌اند؟)

پاسخ: در روند کار با داده‌ها و پس از کدگذاری‌ها، کدها یا نشانه‌های مرتبط از دل متون استخراج شده‌اند. از کنارهم‌گذاشتن کدهای مرتبط و مشابه و نسبت‌دادن واژه‌هایی انتزاعی، مفاهیم به وجود آمده‌اند و پس از آن نیز مقوله‌ها شکل گرفته‌اند.

۲. آیا مفاهیم به‌طور منظم (سیستماتیک) به یکدیگر مربوط‌اند؟

پاسخ: مفاهیم استخراج‌شده با یکدیگر در ارتباط بوده‌اند؛ ازاین‌رو، کنارهم‌گذاشتن آنها، مقوله‌ها را شکل داده است. ٦٢ مفهوم که خود ١٦ مقوله را شکل داده‌اند، اساس شکل‌گیری نظریهٔ زمینه‌ای شده‌اند.

۳. آیا ارتباط‌های (اتصالات) مفهومی زیادی وجود دارند؟ آیا مقولات، خوب گسترش یافته‌اند؟ و آیا غلظت مفهومی دارند؟

پاسخ: استفاده از پارادایم یا مدل الگویی کمک کرده است تا ارتباط‌هایی بین مفاهیم و مقوله‌ها برقرار شود و گسترش آنها شکل بگیرد. مجموعهٔ مقوله‌های استخراج‌شده از مفهوم‌ها در شش دستهٔ مقوله قرار گرفته‌اند. تلاش شده است مفاهیم و مقوله‌ها از غلظت مفهومی کافی برخوردار باشند و برای توصیف هرکدام نمونه کدهای مرتبط آورده شود.

٤. آیا تنوع زیادی درون نظریه تعبیه شده است؟

پاسخ: گردآوری داده‌ها از منابع متفاوت کمک کرده است تا تنوع در نظریه لحاظ شود.

حتی در نظریهٔ استخراج‌شده، «شکل‌های متکثر مردانگی» در مقولهٔ مرکزی قرار گرفته است. به‌عبارت‌دیگر، نظریه بر مبنای تنوع بنا شده است.

۵. آیا شرایط وسیع‌تری که روی پدیده مطالعه اثر می‌گذارد، در توضیحات منظور شده است؟

پاسخ: به‌منظور لحاظ‌کردن شرایط وسیع‌تر مؤثر بر روی پدیده، داده‌ها از منابع متنوعی گردآوری شده‌اند و تنها به مصاحبه با کنشگران اکتفا نشده است. مواردی که از طریق مصاحبه ممکن نبوده‌اند، با گردآوری اسناد و متون تهیه شده‌اند.

٦. آیا روند منظور شده است؟

پاسخ: برای منظورکردن روند در نظریه، از مدل پارادایمی کمک گرفته شده است. با استفاده از این مدل است که تغییر و حرکت در نظریه منظور شده و به‌شکل دوره‌هایی در طول زمان آورده شده است.

۷. آیا یافته‌های نظری معنی دارند و تا چه حدی؟

پاسخ: برای معنادارکردن یافته‌های پژوهش از مدل تصویری و داستان برای کنارهم‌گذاری و توصیف مقوله‌ها استفاده شده است. ارائه نظریه زمینه‌محور به این دو شکل، ارتباطی منسجم بین یافته‌ها برقرار کرده و مجموعهٔ آنها را معنادار می‌کند.

بحث و مقایسه با مطالعات پیشین

موسیقی رپ پس از حدود چهار دهه که از تولد آن در امریکا می‌گذرد، هم‌اکنون در سراسر نقاط دنیا طرف‌دارانی پیدا کرده است. در دهه‌های اخیر و با رشد سریع وسایل ارتباط جمعی در ابعاد جهانی، موسیقی رپ به‌عنوان بخشی از فرایند جهانی‌شدن وارد کشورها و جوامع با ویژگی‌های متفاوت شده و واکنش‌ها و اثراتی غیریکسان در پی داشته است. رپ، به‌عنوان بخشی از خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ، در برخی جوامع به نسخهٔ اولیهٔ افریقایی – امریکایی خود نزدیک مانده است و در برخی دیگر با تغییراتی قابل‌توجه همراه شده است.

محققانی در کشورهای مختلف، موسیقی رپ و خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ را در جوامع خود مورد توجه قرار داده‌اند. *لیبرادو* در *بولیوی* (۲۰۱۰)، *جولیانی* (۲۰۰٦) و *داسیلوا* (۲۰۰٦) در *برزیل*، *مارشال* در *جامائیکا* (۲۰۰۷)، *آرمسترانگ* در *ژاپن* (۲۰۰۳)، *دنیس* در *کلمبیا* (۲۰۰٦)، *لودکه* در *آلمان* (۲۰۰٦)، *سودرلند* در *مونتنگرو* (۲۰۰۸)، *ساودراکاسکو* در *تانزانیا* (۲۰۰٦)، *کاگلار* (۱۹۹۸) و *سولومان* (۲۰۰۹) در *ترکیه*، *کلارک* و *هیس‌کاپ* در *کانادا* (۲۰۰۹)، *هرسون*

در *سنگال* (۲۰۱۱) و *شونکان در نیجریه* (۲۰۱۱) دربارهٔ ویژگی‌های بومی هیپ‌هاپ و موسیقی رپ در این کشورها صحبت کرده‌اند و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن با رپ اولیه را برشمرده‌اند. برخی پژوهش‌های دیگر نیز بر جنبه‌های مشترک جهانی رپ و هیپ‌هاپ تأکید داشته‌اند (موتلی و هندرسون، ۲۰۰۸ و بروکس و کون‌روی، ۲۰۱۱).

شناسایی ویژگی‌های بومی رپ در ایران، موضوع پژوهش حاضر نبوده است، ولی برای رسیدن به پرسش‌های اصلی پژوهش، مفاهیم و مقولاتی از دل داده‌ها استخراج شده‌اند که تا حدی خصوصیات این سبک موسیقی در ایران را توصیف می‌کنند. ویژگی‌های رپ در ایران، از نظر موسیقایی، محتوایی و نسبت با خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ، نشان از شکل‌گیری نسخهٔ بومیِ رپِ ایرانی – فارسی دارند. این نسخهٔ ایرانی – فارسی‌شده از موسیقی رپ، از جهاتی متفاوت و از جهاتی مشابه آن چیزی است که در امریکا و سایر نقاط دنیا رپ و هیپ‌هاپ نامیده می‌شود.

متناسب با سؤالات و اهداف این پژوهش، می‌توان وجود شکل‌هایی متکثر از مردانگی را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های رپِ ایرانی – فارسی برشمرد. آنچنان‌که تحلیل داده‌ها به ما نشان می‌دهند، این شکل‌های مردانگی در ارتباط با زنانگی مواضعی متفاوت دارند. برخی از این شکل‌ها را می‌توان ضدزن دانست، بعضی زنان را نادیده می‌گیرند، برخی دیگر مدافع حقوق زن هستند و برخی دیگر در حوزه‌های نزاع غیرجنسیتی تعریف می‌شوند و اساساً نمی‌توان آنها را جنسیتی و در ارتباط با زنان تفسیر کرد. بنابراین، هرچند مردانگی در این موسیقی نقشی قابل‌توجه دارد، ولی برجسته‌بودن مردان و اهمیت مردانگی لزوماً در ضدیت با زنان و زنانگی قرار نمی‌گیرد.

نتایج اغلب مطالعات، وجود مفاهیم ضدزن را در موسیقی رپ امریکایی برجسته کرده‌اند. پژوهش‌ها دربارهٔ جنسیت در رپ امریکا، اغلب بر زنان متمرکز بوده‌اند و در آنها، کمتر به مردان توجه شده است. در میان کارهای انجام‌شده می‌توان به پایان‌نامه‌ای در *دانشگاه سودرتون*[1] اشاره کرد که با مد نظر قراردادن رپ‌خوان‌های مرد امریکایی از سال ۱۹۹۰ تا ۲۰۱۰، سه‌نوع هویت دگرجنس‌گرایانه[2] را شناسایی کرده است: مردِ مشتاق زن[3]، مردِ بیزار از زن[4] و مردِ هموفوب[5]. مشاهده می‌شود در تنها پژوهش یافت‌شده که با هدف شناسایی انواع مردانگی انجام شده است نیز نتایج نشان از گونه‌های محدود مردانگی در این موسیقی دارند.

1. Södertörn University College
2. Heterosexual
3. Womanizer
4. Misogynist
5. Homophob

درحالی‌که نتایج اغلب پژوهش‌ها بر غلبهٔ مفاهیم ضدزن در موسیقی رپ امریکایی تأکید دارند، کثرتِ شکل‌های مردانگی در موسیقی رپ ایرانی – فارسی می‌تواند به‌عنوان یکی از ویژگی‌های بومی این موسیقی تعریف شود. این ویژگی در کنار سایر خصوصیات موسیقایی و محتوایی، نسخهٔ بومی رپ ایرانی – فارسی را به وجود آورده است.

مشکلات و موانع پژوهش

در انجام پژوهش، برخی محدودیت‌ها، دشواری‌هایی ایجاد کردند که به مواردی از آنها اشاره می‌شود. برخی موانع و مشکلات، مربوط به ماهیت موضوع انتخاب‌شده بودند و برخی مشکلات عمومی حوزه پژوهش در ایران را بازتاب می‌دادند. رفع این موانع می‌تواند به انجام پژوهش‌های بهتر در آینده کمک کند. امید است با رفع این نوع موانع پژوهشگران بعدی در موارد مشابه با دشواری‌های کمتری روبه‌رو شوند.

۱. دسترسی به منابع علمی

دسترسی به قسمتی از منابع علمی مورد نیاز برای انجام پژوهش، اعم از برخی کتاب‌ها و مقالات به‌سختی امکان‌پذیر شد و بخشی دیگر نیز میسر نشد. به‌ویژه، در بخش روش‌شناسی مربوط به نظریه زمینه‌محور ساختارگرا که روشی ناشناخته در ایران است و دربارهٔ آن متنی به فارسی وجود ندارد، چندین مقاله و کتاب معرفی‌کننده اصلی این مبحث در کتابخانه و بانک‌های اطلاعاتی دیجیتال قابل‌دسترس دانشگاه و سایر کتابخانه‌های دانشگاهی ایران موجود نبود و در نهایت هم دسترسی به آنها ممکن نشد.

۲. فیلترشدن اینترنتی منابع مورد نیاز

بخش دیگری از منابع مورد نیاز برای پژوهش نیز از طریق اینترنت قابل دریافت بود، اما فیلترشدن گسترده مانع جدی دسترسی به آنها بود. اغلب محتوای مربوط به موسیقی رپ ایرانی – فارسی به‌دلیل غیرمجازبودن در ایران فیلتر شده است. همهٔ سایت‌ها و وبلاگ‌های مرتبط و همین‌طور شبکه‌های اجتماعی و فضاهای اشتراک صدا و ویدیو که منابع دریافت فایل‌ها و اطلاعات لازم بودند، به‌دلیل فیلترشدن غیرقابل‌دسترس شده‌اند. برای رفع این مشکل، به‌ناچار از فیلترشکن استفاده شد که دشواری‌ها و مخاطرات خاص خود را داشت و فرایند گردآوری داده‌ها را بسیار کند می‌کرد. شایسته است چنین دسترسی‌هایی برای انجام پژوهش‌های علمی امکان‌پذیر شود.

۳. تعامل با عوامل رپ

همان‌طور که در بخش‌های پیشین توضیح داده شد، تعامل با عوامل رپ از جمله دشوارترین بخش‌های پژوهش بود. این دشواری، زمان گردآوری داده‌ها و به سرانجام‌رساندن پژوهش را کمی طولانی کرد اما در نهایت با ایجاد تنوع در منابع گردآوری داده‌ها و واردشدن به مسیرهای جدید، نتیجه مطلوب حاصل شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

استراس، آنسلم و کوربین، جولیت (۱۳۸۷) **اصول روش تحقیق کیفی: نظریهٔ مبنایی، رویه‌ها و شیوه‌ها**، ترجمهٔ بیوک محمدی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ایمان، محمدتقی؛ زنجری، نسیبه؛ اسکندری‌پور، ابراهیم (۱۳۸۹) «کندوکاو سیستم معانی ذهنی مصرف‌کنندگان موسیقی»، **فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی**، دوره سوم، شماره ۱۲، صص ۸۵-۱۱۲.

خادمی، حسن (۱۳۸۸) «بررسی ویژگی‌های پدیدهٔ اجتماعی موسیقی رپ فارسی و میزان محبوبیت و عمومیت آن در ایران با تأکید بر جوانان و نوجوانان ۱۲ تا ۲۹ ساله شهر تهران»، **فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، سال پنجم، شماره ۱۶، صص ۲۵-۵۶.

رادیو بی.بی.سی. فارسی (۱۳۸۶) گفت‌وگوی برنامه روز هفتم با فلاکت، اسلیم، تتلو و قاف.

شاه‌آبادی، حمید (۱۳۸۹) گزارش در دیدار وزیر و معاونان وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با آیت‌الله امینی. برگرفته از

شکوری، علی؛ غلامزاده نطنزی، امیرحسین (۱۳۸۹) «منش و سبک مصرف موسیقی: مطالعه موردی جوانان شهر تهران»، **مجلهٔ جهانی رسانه**، نسخهٔ فارسی، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲.

صمیم، رضا؛ قاسمی، وحید (۱۳۸۸) «گرایش به مصرف گونه‌های موسیقی مردم‌پسند و میزان پرخاشگری در میان دانشجویان»، صص. ۲۴۳-۲۶۲، **فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی**، دوره دوم، شماره ۸.

فروغیان، فلورا (۱۳۸۹) **تحلیل پیام متن موسیقی رپ ایرانی با توجه به ملاک‌های اجتماعی - فرهنگی**، تهران: پایان‌نامهٔ دکتری رشتهٔ علوم ارتباطات، واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی.

فلیک، اووه (۱۳۸۷) **درآمدی بر تحقیق کیفی**، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

کوثری، مسعود (۱۳۸۹) «موسیقی زیرزمینی در ایران»، **فصلنامه جامعه‌شناسی هنر**، دوره ۱، شماره ۱.

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

مجله موسیقی باربد (۱۳۹۰) مصاحبه با حسین تهی، شماره ۳، صص ۱۴-۱۷، برگرفته از
http://www.barbadmagazine.com

مولایی، محمد مهدی (۱۳۹۰) **مردانگی در موسیقی رپ ایرانی-فارسی در دههٔ ۱۳۸۰**، تهران: پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ مطالعات فرهنگی و رسانه دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

وب‌گاه بی.بی.سی. فارسی (۱۳۸۷) گفت‌وگو با پانی، برگرفته از
http://www.bbc.co.uk/persian/arts/story/2007/10/071021_bs_pani.shtm

وب‌گاه رادیو زمانه (۱۳۸۸) مصاحبه با سایه اسکای برگرفته از
http://www.zamaaneh.com/degarbash/2009/11/post_14.html

وب‌گاه دویچوله (۱۳۹۰) گپی با هیچکس، پدر رپ ایران ، برگرفته از http://www.dw.de/ گپی-با-هیچکس-پدر-رپ-ایران1-15112118-a/

وب‌گاه زیرزمین (۱۳۸٦) مصاحبه با یاس، برگرفته از
http://zirzamin.se/?q=node/688
وب‌گاه مدیانیوز (۱۳۸۹) « معاون هنری وزارت ارشاد: موسیقی پاپ و راک از اساس ریشه‌های لهو و لهب دارد و قاطعانه با آنها برخورد می‌شود»، برگرفته از
http://www.medianews.ir/fa/2010/04/24/pop-rock-music.html

Adams M, Terri; Fuller, Douglas B. (2006) "The Words Have Changed but the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music", **Journal of Black Studies**, July 2006, vol. 36, no. 6, Pp 938-957.

Alim, H. Samy; Ibrahim, Awad; Pennycook, Alastair (2008) **Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language**, London: Routledge.

Alim, H. Samy; Lee, Jooyoung; Carris, Lauren Mason (2011) "Moving the Crowd, 'Crowding' the emcee: The Coproduction and Contestation of Black Normativity in Freestyle Rap Battles", **Discourse Society**, July 2011, vol. 22, no. 4, Pp 422-439.

Armstrong, Andrew Barton (2003) **Japanese Hip Hop in Kyoto, 2000-2002: localizing a Global Pop Culture Idiom**, USA: University of Hawaii at Mänoa, Master's Thesis.

Asonye, Adora (2006) **Misogyny and Myth: The Presence of Romantic Love in Hip Hop Culture**, Department of Sociology, Texas A&M University.

Brooks, Siobhan; Conroy, Thomas (2011) "Hip Hop Culture in a Global Context: Interdisciplinary and Cross-Categorical Investigation", **American Behavioral Scientist**, January 2011, vol. 55, no. 1, Pp 3-8.

Bryant, Antony; Charmaz, Kathy (2007-a) "Grounded Theory in Historical Perspective: An Epistemological Account", in Antony Bryant & Kathy Charmaz (ed.) **The Sage Handbook of Grounded Theory**, Sage Publications, Inc.

Bryant, Antony; Charmaz, Kathy (2007-b) "Grounded Theory Research: Methods and Practices", in Antony Bryant & Kathy Charmaz (ed.) **The Sage Handbook of Grounded Theory**, Sage Publications, Inc.

Caglar, Ayse S. (1998) "Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation: German-Turkish Rap and Turkish Pop in Berlin", **Cultural Dynamics**, November 1998, vol. 10, no. 3, Pp 243-261.

Charmaz, Kathy (2008) **What is Grounded Theory?** In: NCRM Research Methods Festival 2008.

Clarke, Sandra; Hiscock, Philip (2009) "Hip Hop in a Post-insular Community: Hybridity, Local Language, and Authenticity in an Online Newfoundland Rap Group", **Journal of English Linguistics**, September 2009, vol. 37, no. 3, Pp 241-261.

da Silva, Antonio Leandro (2006) **Rap music: Young People Narrative from the**

Suburb of Teresina, Master's Thesis, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brazil.

Dennis, Christopher Charles (2006) **Afro-Colombian Hip Hop: Globalization, Popular Music and Ethnic Identities**, Master's Thesis, The Ohio State University, USA.

Fitzpatrick, James (2005) **What's Beef Discourse Practices of Battling in Hip Hop Language**, Master's Thesis, North Carolina State University, USA.

Glasser, Barney G. (1999) "The Future of Grounded Theory", **Qualitative Health Research**, vol. 9, no. 6, Pp 836-845.

Goulding, Christina (2002) **Grounded Theory: A Practical Guide for Management, Business and Market Researchers**, Sage Publications.

Guillory, Nichole Ann (2005) **Schoolin' Women: Hip Hop Pedagogies of Black Women Rappers**, ph.D. in philosophy Thesis, Louisiana State University, USA.

Hernández, Diana; Weinstein, Hannah; Muñoz-Laboy, Miguel (2011), "Youth Perspectives on the Intersections of Violence, Gender and Hip Hop", **Youth & Society**, vol. 44, no. 4, Pp 587-608.

Herson, Ben (2011) "A Historical Analysis of Hip Hop's Influence in Dakar from 1984 - 2000", **American Behavioral Scientist**, January 2011, vol. 55, no. 1, Pp 24-35.

Horsey, Damie (2004) **Modern day Jezebels: Racialized Sexuality and the Images of Black Women in Contemporary Hip Hop Videos**, University of Missouri, USA.

Juliani de, Marilia Patelli (2006) **The Current Social Crisis and the Youth in the São Paulo Metropolitan Area: Unemployment, Violence and Hip Hop**, Master's Thesis, Universidade Estadual de Campinas, Brazil.

Lehmann, Hans (2010) **The Dynamics of International Information Systems: Anatomy of a Grounded Theory Investigation**, New Zealand: Springer.

Librado, David (2010) **An Instrument of Resistance: Rap Music and Hip Hop Culture in El Alto, Bolivia**, B.A. Thesis, University of Toronto at Scarborough, Canada.

Luedtke, Solveig (2006) **Globalization and Localization of Rap Music by the Example of American and German Rap Texts**, Universität Hannover, Germany.

Marshall, Wayne Glenn (2007) **Routes, Rap, Reggae: Hearing the Histories of Hip Hop and Reggae Together (Jamaica)**, Ph.D. Thesis, University of Wisconsin–Madison, USA.

Motley, Carol M.; Henderson, Geraldine Rosa (2008) "The Global Hip Hop Diaspora: Understanding the Culture", **Journal of Business Research**, vol. 61, Issue 3, March 2008, pp 243-253.

Pemberton, Jennifer M. (2008) **Now I Ain't Sayin' She's a Gold Digger: African American Femininities in Rap Music Lyrics**, ph.D. in philosophy Thesis, Department of Sociology, Florida State University, USA.

Perkinson W, James (2005) **Shamanism, Racism, and Hip Hop Culture: Essays on White Supremacy and Black Subversion**, Palgrave: Macmillan.

Radford, Crystal Joesell (2011) **In Defense of Rap Music: Not Just Beats, Rhymes, Sex, and Violence**, Master's Thesis, Ohio State University, USA.

Richardson, Elaine (2007) "She Was Workin Like Foreal: Critical Literacy and Discourse Practices of African American Females in the Age of Hip Hop", **Discourse Society**, vol. 18, no. 6, Pp 789-809.

Rudman A, Laurie; Lee, R Matthew (2002) "Implicit and Explicit Consequences of Exposure to Violent and Misogynous Rap Music", **Group Processes & Intergroup Relations**, vol. 5(2), Pp 133–150.

Saavedra Casco, José Arturo (2006) "The Language of the Young People", **Journal of Asian and African Studies**, June 2006, vol. 41, no. 3, Pp 229-248.

Shepherd, John; Wicke, Peter; Oliver, Paul; Laing, Dave; Horn, David (2003) **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Part 1: Performance and Production: Volume II**, London: Continuum.

Shonekan, Stephanie (2011) "Sharing Hip Hop Cultures: The Case of Nigerians and African Americans", **American Behavioral Scientist**, vol. 55, no. 1, Pp 9-23.

Singson, Brian A (2007) **They Said What About Women!?: An Ethnographic Content Analysis of Mainstream Rap and R&B Lyrics, 2002-2005**, Master's Thesis, University of Cincinnati, USA.

Söderlund, Sofia (2008) **Hip hop and Construction of Group Identity in a Stigmatized Area: A Field Study regarding Cultural Capital among Roma Youths in Konik, Montenegro**, B.A Thesis, Faculty of Human Sciences, Mid Sweden University, Sweden.

Solomon, Thomas (2009) "Berlin–Frankfurt–Istanbul: Turkish Hip Hop in Motion", **European Journal of Cultural Studies**, vol. 12, no. 3, Pp 305-327.

Stephens, Dionne Patricia (2003) **Influence of Female Sexual Scripts Depicted in Hip Hop on African American Young Adolescent Understanding of Sexuality**, Ph.D Thesis, University of Georgia, USA.

Weitzer, Ronald; Kubrin, E Charis (2009) "Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings", **Men and Masculinities**, vol. 12, no. 1, pp 12; 3.

پرتال جامع علوم انسانی