

ראפ, רגאיי ו"המשוטטים": טעמים מוזיקליים ומיקום חברתי בקרב צעירים יוצאי אתיופיה בישראל

דוד רטנר*

תקציר. המאמר עוסק בתופעה שתועדה ונדונה בהרחבה מאז אמצע שנות התשעים: ההעדפה של בני נוער יוצאי אתיופיה בישראל למוזיקה שחורה בכלל ולסגנון הראפ בפרט. בבסיסו של המאמר 40 ראיונות עומק (חלקם קבוצתיים) עם צעירים בני 16-18, שנערכו בשנים 2007-2009 בשלושה יישובים במרכז הארץ. מתוך שימוש בגישה התיאורטית והאמפירית של פייר בורדייה וממשיכיו ובמושג "הון תת-תרבותי" שהציעה שרה ת'ורנטון, מוצגות כאן שלוש קטגוריות של טעמים בקרב צעירים יוצאי אתיופיה בישראל של זמננו: חובבי הראפ, חובבי הרגאיי/דאנסהול ו"המשוטטים". מהמאמר עולה כי הממשיכיים לשלוש הקטגוריות נבדלים לא רק בטעמים המוזיקלי אלא גם בדפוסי התחברות עם בני גילם, בתפיסות באשר לאופי החברה שהם חיים בה ובאשר ליחסים בין כלל החברה ובין קהילת יוצאי אתיופיה, וכן בתפיסותיהם ובאמונותיהם בדבר אפשרויות למוביליות בחברה הישראלית.

מבוא

כל מי שזכה להיות נוכח במפגש בין בני נוער שפוגשים זה את זה לראשונה, או לכל הפחות השתתף במפגש כזה בניעוריו, מכיר את השאלה הנפוצה והנפיצה שעולה במפגשים כאלה: "איזו מוזיקה את/ה שומע/ת?" או בגרסה המקוצרת: "מה את/ה שומע/ת?" כששאלה זו נורקת לחלל האוויר, ברור לשני הצדדים כי מה שמונח כאן על הכף הוא הרבה יותר מסתם החלפת מידע על טעמים מוזיקליים. התשובה וחילופי הדברים שיבואו בעקבותיה יעידו במידה רבה על השתייכות אתנית או מעמדית, על זיקה חברתית במרחב הגיאוגרפי הרלוונטי לנוכחים (למשל בעיר המגורים או בשכונה), על השתייכות אפשרית לתת-תרבות מוזיקלית כלשהי ועוד. על פי התשובה תיבחן בכובד ראש השאלה אם יש בסיס להמשך הקשר בין הצדדים: שני הצדדים יבחנו את היתרונות והחסרונות החברתיים שבהתחברות לבן השיח.

ברור גם שלהעדפות מוזיקליות של בני נוער השלכות החורגות אל מעבר להתמקמות היחסית וליחסי הכוח בינם ובין חבריהם; בסגנונות מוזיקליים ובהעדפות מוזיקליות תמימים ונייטרליים-לכאורה משוקעים תהליכים חברתיים שמשמעותם חורגת בהרבה אל מעבר לגבולותיו של הסגנון המוזיקלי או טעמו של הפרט. בישראל, לדוגמה, מאז השנים המעצבות של החברה הישראלית – לפני הקמת המדינה ב-48' וגם לאחר מכן – ביקשו האליטות הפוליטיות להשתמש במוזיקה פופולרית כבאמצעי לכינון זהות לאומית חדשה: הצבר,

* עמית מחקר במרכז ללימודים בינלאומיים ואזוריים ע"ש ס' דניאל אברהם, אוניברסיטת תל אביב המאמר מבוסס על עבודת הדוקטור שלי. תודתי העמוקה למנחים שלי, ד"ר שרית הלמן ופרופ' אורי רם מאוניברסיטת בן-גוריון בנגב, על התמיכה ועל ההשראה.

היהודי החדש, החף מהדימויים השליליים שאפיינו לכאורה את היהודים בגלות. את זאת עשו באמצעות פיתוח של סגנון מוזיקלי שכונה "שירי ארץ ישראל" (Regev & Seroussi, 2004). כעבור זמן, הייבוא והאימוץ של סגנון הרוק סימל את הניסיון של דור חדש לצאת נגד ההסתגרות, המגויסות והאנכרוניזם שסימלו שירי ארץ ישראל והלהקות הצבאיות (רגב, 1997, 2003). לעומת זאת, הסגנון המכונה "מוזיקה מזרחית" התפתח באזורי המגורים של היהודים יוצאי מדינות ערב והפך לסמל של מאבקם לקבלה ולהכרה בחברה הישראלית. סגנון זה, שבמשך כשני עשורים זכה להתעלמות ולזלזול מצד אמצעי התקשורת וחברות המוזיקה הממוסדות, החל בשנות התשעים לקבל הכרה. אגב כך, אמנים המשתייכים לסגנון ויתרו חלקית על ה"קצוות החדים", כפי שמכנה זאת קפלן (2011) – סלסולים, מקצב לא-סימטרי ומילים בערבית. הם עוטפים את שיריהם בהפקות פופ ורוק עדכניות ובסופו של דבר משתלבים היטב בתוך הפרקטיקות האידיאולוגיות הלאומיות (Saada-Ophir, 2006). בשנות התשעים לערך החלה החשיבות החברתית של הטעמים המוזיקליים לבוא לידי ביטוי גם בדיבור ובכתיבה על הקהילה יוצאת אתיופיה בישראל. עיתונאים ואנשי אקדמיה החלו לשאול מדוע בני נוער יוצאי אתיופיה מעדיפים מוזיקה שחורה ובפרט ראפ, מדוע אינם מאזינים למה שהוגדר "מוזיקה ישראלית" ועל מה מעידה העדפה זו. חלק ניכר מהכתיבה על התופעה לווה במה שאפשר לכנות "פאניקה מוסרית" (Cohen, 1972). התופעה תויגה כפתולוגיה, כמעידה על בעיה בקרב הצעירים יוצאי אתיופיה ובקהילה כולה. ההזדהות עם המוזיקה השחורה והסממנים החיצוניים שהצעירים מאמצים תוארו כמעידים על אימוץ זהות לא-אותנטית, כמאפיינים שליליים המקושרים למשבר זהות, לניתוק ממערכת החינוך ולנטייה לעבריינות. המוזיקה השחורה, על מסריה, נתפסה כמעודדת תופעות אלו. עדויות לגישה זו אפשר למצוא בשיח העיתונאי, והיא עולה אף בשיח של הממסד החינוכי, למשל בדוח שהוכן עבור משרד החינוך: "[צעירים יוצאי אתיופיה] נוטים לאמץ את תרבות הרגאיי והראפ כמחאה על האפלייה והדחייה ביחסה של החברה הישראלית כלפיהם. [...] המרכיב הישראלי בזהותם בעייתי ביותר. [...] רבים מהם אומרים שלא יתגייסו לצה"ל בגלל שאינם מרגישים עצמם ישראלים" (פישביין, 1998, עמ' 24). גם בשיח האקדמי היא נזכרת, למשל בעבודתו של אדלשטיין (2000), שטען כי "המסורתי כבר אינו רלוונטי ואילו החדש עדיין דוחה. [...] [הזדהות עם מוזיקה שחורה פירושה] הפניית עורף לשתי התרבויות והזדהות עם תרבות שחורה, לא יהודית ולא ישראלית, המהווה חממה לנוער במצוקה ובסיכון" (שם, עמ' 186). גישה אחרת ביקשה להסביר את התופעה כאקט מחאה, שהוא תולדה של קיפוח מתמשך ושל גזענות של החברה הישראלית כלפי יוצאי אתיופיה. המייצג המובהק של גישה זו הוא אורי בן אליעזר, שגרס כי הזיקה למוזיקת הראפ התפתחה בעקבות אירועים מרכזיים וטראומטיים בקורותיה של הקהילה בישראל, כגון הדרישה לעבור גיור לחומרה, פרשת תרומות הדם וההסללה לחינוך במסלולי לימוד פחות נחשבים בבתי הספר (בן אליעזר, 2008; Ben-Eliezer, 2004).

1 שלא במפתיע, עבור כותבים אלו "מוזיקה ישראלית" לא זוהתה עם "מוזיקה מזרחית", למשל, ולא עם סגנונות מוזיקליים של קבוצות אחרות בחברה הישראלית כגון פלסטינים אזרחי ישראל או חרדים. במונח "מוזיקה ישראלית" התכוונו הכותבים ל"שירי ארץ ישראל" או לגלגול מאוחר יותר של סגנון זה – רוק ופופ ישראלי.

בעבודה זו אני מבקש לטעון כי שתי הגישות הללו לוקות בחסר בניסיון לנתח את התופעה שעל הפרק. הראשונה ממהרת להגדיר מהי הזהות הנכונה ומהו הטעם המוזיקלי הנכון שאמורים לרכוש צעירים יוצאי אתיופיה. גם אם מתעלמים מן המוסרנות ומהסובלנות התרבותית המוגבלת שלה, קשה לתמוך בגישה תיאורטית הגורסת כי קיימת זהות מרכזית נכונה וכי סטייה ממנה היא פתולוגיה, לנוכח תהליכי הגלובליזציה התרבותית ולנוכח העובדה כי קיימות תרבויות נוער רבות אחרות וטעמים מוזיקליים מגוונים שאינם מתויגים כפתולוגיים. הגישה השנייה שיפוטית פחות כלפי צעירים יוצאי אתיופיה ובאופן כללי מעניינת יותר, אולם גם היא מבוססת על הנחה אפריורית בעייתית שלפיה מוזיקת הראפ היא מוזיקה של מחאה פוליטית, כשלמעשה הראפ הוא תרבות מוזיקלית מגוונת המייצגת שורה ארוכה של השקפות ותפיסות אסתטיות ופוליטיות, לאו דווקא כאלה שאפשר להגדירן "מחאה" (Quinn, 2005). אולם הבעיה העיקרית בשתי הגישות הללו גם יחד היא שאינן מתבססות דיין על נתונים אמפיריים, ובפרט על תיעוד תפיסות, עמדות ומחשבות רלוונטיות של הצעירים עצמם. במקום זאת נראה כי שתי הגישות מתבססות על תפיסות מוקדמות בדבר מהותה של מוזיקת הראפ ובדבר המסרים שהיא מעבירה, וכן בדבר האופנים שבהם הצעירים מאזינים לה ומפרשים אותה.

בהקשר זה חשוב להזכיר את חיבורה של מלכה שבתאי "בין רגאיי לראפ: אתגר ההשתייכות של נוער יוצא אתיופיה בישראל", אשר ביקש למלא את החסר והתבסס על ראיונות עומק עם צעירים יוצאי אתיופיה (שבתאי, 2001). הגם שלא מיהרה לשפוט את ההעדפות המוזיקליות של בני הנוער כפי שעשו כותבים אחרים, ועל אף העובדה שנתנה מקום נרחב למחשבות, לתפיסות ולשאפיות של בני הנוער ולתפקיד שהמוזיקה ממלאת בחייהם, בסופו של דבר גם עבודה זו התייחסה אל התופעה כאל תופעה בעייתית המעידה על התרחקות או על ניכור וגרסה כי הדבר מעיד על התרחקותם של בני נוער יוצאי אתיופיה מזהות ישראלית ועל התקרבות לזהות זרה, ברוח גישת הפתולוגיה שהוזכרה כאן.

העבודה הנוכחית מבקשת להשלים את החסר האמפירי בהתבסס על ראיונות עומק עם צעירים יוצאי אתיופיה. בראיונות נעשה ניסיון להתעמק בהעדפותיהם של הצעירים הלכה למעשה ולזהות בהן ניואנסים, מעבר לכותרות כלליות כגון "ראפ" או "רגאיי". החלק הארי של העבודה עוסק בשתי סוגיות הקשורות זו לזו: העדפותיהם המוזיקליות של בני נוער יוצאי אתיופיה הלכה למעשה, והמשמעויות שהצעירים עצמם מעניקים להעדפות אלו.

נוסף על כך אני מבקש לטעון כי לעומת שתי הגישות הפרשניות שהצגתי קודם, גישה מתאימה יותר להבנת ההעדפות המוזיקליות של צעירים יוצאי אתיופיה היא גישת ה"Black Atlantic", פרי עבודתם של פול גילרוי, סטיוארט הול ואחרים. לפי גישה זו, מוזיקת ההיפ-הופ משקפת את הזיכרון ההיסטורי של הפזורה השחורה הטרנס-לאומית ואף מכוננת אותה כגוף אחד (Gilroy, 1993). באמצעות מוזיקת ההיפ-הופ ומוזיקה שחורה בכלל, צעירים יוצאי אתיופיה בישראל מבקשים להיחלץ מהתחושה של היותם מיעוט שחור בחברה לבנה ולהתחבר למקורות היצירתיות, ההצלחה וגם ההתנגדות של הפזורה השחורה הטרנס-אטלנטית.

תחילה, כאמור, אבקש להתייחס אל טעמים מוזיקליים של צעירים יוצאי אתיופיה הלכה למעשה. נקודת המוצא של העבודה היא הגישה התיאורטית והמחקרית של פייר בורדייה וממשיכי דרכו, שהתמקדו בקשר בין טעמים – וביניהם טעמים מוזיקליים – למבנה חברתי ומעמדי. על פי גישה זו, הטעמים של פרטים במוצרים כגון מזון, ביגוד ומוזיקה מעידים על

הבדלים מעמדיים בין הפרטים, וגם משעתקים הבדלים אלו ומבנים אותם מחדש (Bourdieu, 1984). המושגים המרכזיים מתוך עבודתו של בורדייה שישמשו בעבודה זו הם "היבדלות" (distinction) ו"הון תרבותי". בספרו *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (1984) בורדייה מסביר מדוע טעמיו של אדם הם עניין חברתי – הם נרכשים במהלך תהליך הסוציאליזציה, ובפרט במערכת החינוך הפורמלית – וכיצד הם משמשים לסימון המעמד החברתי שהפרט משתייך אליו. בעבודתו על צרפת של שנות השישים והשבעים הבחין בורדייה בין שלוש קבוצות של טעמים: "טעם לגיטימי" המאפיין את המעמדות הגבוהים, "טעם פופולרי" המאפיין את מעמד העובדים ו"טעם ביניים" המאפיין את מעמד הביניים. בניגוד לתפיסה הליברלית, הרואה בטעמיו של אדם דבר אינדיבידואלי, לפי גישתו של בורדייה אדם איננו יכול לבחור באיזו קבוצה של טעמים לאחוז, אלא הוא לומד (או מותנה) לאחוז בקבוצה מוגדרת של טעמים במהלך תהליך החיברות. משעה שאדם מחזיק בטעם מסוים, טעם זה חוזר ומשעתק את מעמדו החברתי. חשובה לא פחות מהאחידה בטעם מסוים היא מידת הטבעיות שבה האדם מפגין את טעמו זה. לפי בורדייה, במהלך תהליך החיברות פרטים המשתייכים למעמדות הגבוהים אינם לומדים רק להעריך את הטעם הלגיטימי ולצרוך אותו אלא גם להפגין את הטעם במעין טבע שני. הדבר מגביל מאוד את היכולת להחליף מערכת של טעמים ולרכוש אחרת תחתיה. דוגמה לכך אפשר לראות בלעג של המעמד הגבוה כלפי "נובורישים" המנסים להפגין טעם גבוה.

מעבודותיו של בורדייה מצטיירת תמונה של חפיפה בין מעמדות ובין טעמים, של יחס כמעט חד-חד-ערכי ביניהם. אולם מחקריהם האמפיריים של פטרסון ועמיתיו (Peterson & Kern, 1996) הראו תמונה שונה ולפיה יותר משההבדל בין המעמדות תלוי בסוגי התרבות הספציפיים שהם צורכים, הוא נעוץ בטווח הצריכה של תרבות. המעמדות הגבוהים צורכים תוצרים תרבותיים המשתייכים לטווח רחב של סגנונות, ויאזינו למשל למוזיקה מז'אנרים רבים ומגוונים; לעומת זאת, מעמדות נמוכים יחזיקו בטווח מוגבל מאוד של טעמים תרבותיים ועל פי רוב יאזינו למוזיקה מז'אנר אחד בלבד.² פטרסון ועמיתיו כינו שני סוגי טעמים אלו "אומניבורים", אוכלי-כול, ו"יוניבורים", האוכלים דבר אחד בלבד.

מושג נוסף שישמש בעבודה זו הוא "הון תרבותי". לפי בורדייה, הון תרבותי הוא אחת משלוש צורות ההון העיקריות המשמשות בחברה שלנו, לצד הון כלכלי (הנכסים החומריים שבידי הפרט) והון חברתי (הרשתות החברתיות שהפרט משתייך אליהן). ההון התרבותי הוא הטעמים הנרכשים באמצעות תהליכי חיברות וחינוך, אשר מסייעים ביצירת מעמדו החברתי של הפרט ובשימורו של מעמד זה (Thornton, 1996). לפי בורדייה, טעם במוזיקה, כמו טעמים אחרים באוכל ובאמנות, משמש פרטים להפגנת ההשתייכות המעמדית שלהם (Bourdieu, 1984).

ערכו של ההון התרבותי שבידי הפרט נעוץ באפשרות ההמרה של ההון: היכולת להמיר צורה אחת של הון בצורה אחרת. באופן עקרוני, טוען בורדייה, הון כלכלי עומד בשורשן של כל צורות ההון האחרות (Bourdieu, 1986). אדם או קבוצה ייחשבו אפוא לבעלי הון תרבותי רב אם יש

2 יש לציין כי ליזארדו וסקיילס (Lizardo & Skiles, 2014) טוענים כי גם בורדייה, בעבודתו הקלאסית *Distinctions*, זיהה את הנטייה של קהלים מהמעמדות הגבוהים לגלות עניין בסגולותיהם האמנותיות של תוצרים תרבותיים מטווח רחב ולהעריכן, ולטענתם התיאוריה של בורדייה קרובה לתיאוריית האומניבוריות של פטרסון וקרן.

ביכולתם להמיר את טעמיהם באופן כלשהו ובשלב כלשהו ולהופכם להון כלכלי או להון סימבולי אחר, למשל הון חברתי, שאותו אפשר יהיה להמיר אחר כך להון כלכלי. לנוכח שחזורו של המבנה המעמדי גם במישור הסימבולי של הטעמים, חוקרים מאסכולת בירמינגהם הבריטית ביקשו להראות כיצד צעירים מבקשים לאתגר את המבנה החברתי ההיררכי של הטעמים, להשתחרר ממנו באמצעים סגנוניים וליצור מה שכונה "תתי-תרבות". עבודה בולטת במסורת מחקרית זו הייתה עבודתו של דיק הבידג' (2008) "תת-תרבות פאנק: משמעותו של סגנון". בעבודה זו הראה הבידג' כיצד קבוצות מוחלשות מתמירות את משמעותם של סימנים תרבותיים מוכרים ובכך חותרות תחת המבנה התרבותי ההיררכי המתקיים בחברה. חברי אסכולת בירמינגהם הבחינו באופן דיכוטומי בין מבנה הטעמים ההיררכי והדכאני בחברה הרחבה ובין המרחב האוטונומי, הפתוח והחופשי מכפייה שמייצרים חברי התת-תרבות בפעילותם החתרנית. לעומתם, חוקרים כמו פריט' (Frith, 1998) ות'ורנטון (Thornton, 1996) הראו כי גם בתוך תתי-התרבויות מתרחשים תהליכים של היבדלות ונוצרות היררכיות. ת'ורנטון טבעה את המושג החשוב "הון תת-תרבותי". מושג זה מאפשר לנתח את הדרכים שבהן פרטים בתוך תת-תרבות נתונה, לרוב צעירים, נאבקים אף הם על הגדרת ההון התת-תרבותי הנכון, על מיצובם כמי שמחזיקים בכמות הנכבדת ביותר של הון תת-תרבותי זה, ועל שרשטוט גבולות חדים וברורים בינם ובין מי שאינו משתייך לתת-התרבות. הון תת-תרבותי שכזה יכול להתבטא, למשל, בטעם מוזיקלי הנתפס כמשוכלל ומדויק, בלבוש, בצורת דיבור וכיוצא באלה. לפי ת'ורנטון, גם הון תת-תרבותי כזה עשוי להיות בר המרה להון חברתי (למשל בקרב קבוצת בני הגיל) ואפילו להון כלכלי.

אם לתרגם את המושגים התיאורטיים הללו לענייננו, הצעירים יוצאי אתיופיה, בהיותם חלק מקהילתם, הם חלק מהמבנה החברתי הריבוני של החברה הישראלית. אף הם מחזיקים בטעמים, מוזיקליים ואחרים, הממקמים אותם בתוך מבנה זה. הם עשויים לנסות ולאמץ טעמים שימצבו אותם כבעלי הון תרבותי רב ככל האפשר, במה שבורדייה מכנה "אסטרטגיה של אורתודוקסיה" או "אסטרטגיה של שימור" (בורדייה, 2005; Bourdieu, 1984). לחלופין, הם עשויים לנסות להבחין את עצמם מהטעמים המוזיקליים הנפוצים בחברה הישראלית או הנתפסים בה כדומיננטיים ולאמץ טעמים אחרים כאקט של התנגדות, במה שבורדייה מכנה "אסטרטגיה של הטרודוקסיה" או "אסטרטגיה של מינות" (שם). כמו כן, אפשר לשער כי סביב הטעמים המוזיקליים שצעירים יוצאי אתיופיה מאמצים מתקיימים מאבקים באשר להגדרות של הון תת-תרבותי נכון, וכי פרטים מנסים להאדיר את ההון התת-תרבותי שברשותם.

בעבודה זו אני מבקש לבדוק מהן ההעדפות המוזיקליות של צעירים יוצאי אתיופיה הלכה למעשה: אילו סגנונות ואילו אמנים הם מעדיפים ומדוע, ואילו סגנונות מוזיקליים הם מעדיפים פחות, ומדוע. עוד אני בוחן היכן העדפותיהם המוזיקליות ממקמות אותם בתוך היררכיית הטעמים המוזיקליים בחברה הישראלית וכיצד משליכים טעמיהם על מיקומם היחסי בתוך המבנה החברתי. כדי לנסות להשיב על שאלות אלו אשתמש בעדויות של צעירים יוצאי אתיופיה בדבר סגנונות מוזיקליים ומוזיקאים אהובים עליהם, וגם כאלה שאינם אהובים. את הראיונות עמם ערכתי בשלוש ערים בישראל בשנים 2007–2009.

אולם כדי להכיר את מפת הטעמים שלהם חשוב תחילה להכיר מעט את רפרטואר הסגנונות הזמין להם, ובמידה רבה לבני גילם שאינם יוצאי אתיופיה. את הסגנונות האלה אפרט כעת.

• מוזיקת פופ/רוק ישראלית. סגנון זה החל להתפתח בשנות השבעים בתגובה לניסיון של

דור המייסדים בישראל להמציא תרבות עברית ילידית, ובכללה מוזיקה עברית, ככלי אידיאולוגי בשירותו של הפרויקט הלאומי-ציוני. כתגובת נגד החלו בשנות השבעים מוזיקאים ישראלים לאמץ סגנונות מוזיקליים שהפכו פופולריים במערב מאז שנות השישים, ובעיקר את סגנון הרוק (Regev & Seroussi, 2004).

- מוזיקה מזרחית. סגנון מוזיקלי שהוא חלק מרכזי ברפרטואר התרבותי ובוהות המזרחית שפיתחו בשנות השבעים והשמונים בני הדור השני והשלישי למהגרים מארצות ערב. סגנון זה מתואר כהיברידי בין מקורות אחדים – מוזיקה ערבית, כלי נגינה האופייניים למוזיקת רוק, בלדות איטלקיות סנטימנטליות, צלילים יווניים ומוזיקה טורקית. לפי רגב וסרוסי (שם), בשנות התשעים החל סגנון זה לצאת מהשוליים של העשייה התרבותית ולקבל הכרה בורם המרכזי של המדינה ובקרב מובילי תרבות בישראל, ואף להתמודד על עמדת הבכורה בכל הקשור להגדרה "מוזיקה ישראלית לאומית".

- מוזיקת ראפ (היפ-הופ). סגנון המאופיין בדיבור קצבי על רקע קטע מוזיקלי המשלב קצב ומלודיה. האמנים המבצעים הם הראפר (ה-MC), המדבר באופן קצבי, והדיג'יי (DJ) המנגן את המוזיקה הקצבית ומשתמש לשם כך בפטיפונים ובמכשירים אלקטרוניים שונים. במשך ארבעת העשורים לקיומו צבר סגנון זה פופולריות רבה בארצות הברית וגם מחוץ לה. הוא התפצל לכמה סגנונות משנה הנבדלים זה מזה באופי המקצב, בצורת ההגשה ובנושאים שבהם עוסקים השירים. אציג אחדים מסגנונות המשנה המוכרים גם לצעירים יוצאי אתיופיה בישראל:

- גאנגסטא ראפ (Gangsta Rap). סגנון העוסק בתכנים של פשע, סחר בסמים וסחר בנשים, לרוב תוך האדרת סגנון החיים האלים והחומרני של גורמים עבריינים מהגטאות השחורים בערים הגדולות של ארצות הברית. מאז שנות התשעים זהו סגנון-המשנה המושמע ביותר בתחנות הרדיו, המוקרן ביותר בערוצי המוזיקה והמצליח ביותר מבחינה מסחרית. הז'אנר זכה לביקורת ציבורית רבה בשל הדימויים האלימים המאפיינים אותו, אולם היו גם מי ששיבחו אותו על חשיפת החוליים החברתיים בקהילות האורבניות השחורות בארצות הברית (Dyson, 1996) ואחרים שהצביעו על הקשר התוכני והצורני בין האלימות של הגנגסטא-ראפר ובין דימויים קודמים של אלימות כלכלית בחברה האמריקאית הנתפסים באופן חיובי ואף זוכים לרומנטיזציה: דמות מחפש הזהב, האקדוחן, מבריה המשקאות או איש המאפייה (Riley, 2005).

- Conscious/Political Rap. סגנון העוסק בתכנים של תודעה שחורה וביקורת חברתית. סגנון זה היה סגנון הראפ הפופולרי ביותר בשנות השמונים, עם הצלחתם של הרכבים כמו Public Enemy, אך מאז הועם זוהרו ואמנים המשתייכים אליו כמעט שאינם זוכים להשמעות בתחנות הרדיו ובערוצי המוזיקה הטלוויזיוניים. סגנון זה רלוונטי לענייננו מכיוון שחלקה הראשון של הקריירה הקצרה אך הסוערת של טופאק שאקור, הראפר הפופולרי ביותר בקרב צעירים יוצאי אתיופיה בישראל, משתייך לסגנון זה. חלק משיריו של טופאק, המוכרים היטב לנערים רבים יוצאי אתיופיה, עסק בביקורתיות בסוגיות כגון גזענות, עוני, מעמדן של נשים עניות שחורות ושימוש בסמים.

- **מוזיקת רוק.** מבחינה היסטורית זהו הסגנון המוביל, המרכזי והמשפיע בתולדות המוזיקה הפופולרית. תחילתו בתקופת השפע הכלכלי של שנות החמישים והוא עבר לגולים אחדים, החל ברוקנרול של שנות החמישים, דרך החיבור לתרבות הנגד של שנות השישים והשבעים וטעינתו ב"חלומות בוהמיניים" על ידי ג'ון לנון ובוב דילן (Frith & Horne, 1987), וכלה בפאנק ובפאנק-רוק של שנות השמונים והתשעים. לפי רגב (1997), הקודים העיקריים של סגנון הרוק הם עליצות פורקת עול ולצדה מרדנות וזעם. כלי הנגינה המרכזי בסגנון זה הוא הגיטרה החשמלית. מאפיין נוסף הוא קולו הצרוד או הצורמני של הסולן.
- **רגאיי.** סגנון מוזיקלי שהתפתח בשנות השישים בג'מייקה בקרב נגנים שהושפעו מסגנון הרית'ם אנד בלוז האמריקאי ומסגנון הסקא הג'מייקני. הסגנון מתאפיין במקצב 4/4 המנוגן באטיות ובסינקופציה של הקצב. מתוך סגנון זה התפתחו כמה סגנונות משנה שזכו לפופולריות רבה גם מחוץ לגבולות ג'מייקה. אציג כאן שניים מבין הידועים ביניהם, המוכרים גם לצעירים יוצאי אתיופיה בישראל:
 - **רוטס רגאיי (Roots Reggae).** סגנון זה מתאפיין במנגינות ובמקצבי רגאיי ובטקסטים העוסקים בעוני, בגזענות, בחזרה לאפריקה ובדת הראסטפארי. הסגנון זכה לפופולריות כלל-עולמית מרשימה, בעיקר בזכות יצירותיו של בוב מארלי, אך גם של אמנים אחרים שפעלו במחצית השנייה של שנות השבעים. כיום קיימים ברחבי העולם הרכבים ואמנים רבים היוצרים בסגנון זה או מושפעים ממנו. דווקא בג'מייקה עצמה החל הסגנון הזה לאבד פופולריות בשנות השמונים, אז פינה את מרכז הבמה לסגנון הדאנסהול, הקצבי יותר.
 - **דאנסהול.** סגנון שהתפתח בשנות השבעים והשמונים מתוך סגנון הרגאיי והוא מתבסס על מלודיות ועל מקצבים בסיסיים דומים לאלה של הרגאיי, אך בקצב מהיר הרבה יותר. אמני הדאנסהול משלבים שירה בסגנון הרגאיי עם דיבור בקצב מהיר המכונה "DJing" או "toasting". סגנון מוזיקלי זה נועד להתנגן במסיבות ריקודים (ומכאן שמו), ובתחילת דרכו התאפיין בטקסטים שעסקו בעיקר במסיבות וביחסי מין ותובלו בניבולי פה רבים. כעבור זמן התפתח סגנון משנה נוסף ששילב את הנושאים של רוטס רגאיי עם מקצבי הדאנסהול והוא מכונה "conscious dancehall". רבים מהאמנים המשתייכים לסגנון זה משתמשים בסימבוליקה של אמונת הראסטפארי – דגלים שצבעיהם אדום, צהוב וירוק, לבוש המזכיר כוהני דת אתיופיים ותמונות של הקיסר היילה סלאסי.
- **מוזיקה אתיופית.** ב"מוזיקה אתיופית" כוונתי לאותם סגנונות מוזיקליים שמאזינים להם צעירים יוצאי אתיופיה ובעיקר הוריהם, מעל גבי דיסקים, תקליטורי DVD וקלטות וידאו ובאמצעות שידורי הטלוויזיה האתיופית הנקלטים בישראל. סגנונות אלו נחלקים לשני סגנונות משנה עיקריים הרלוונטיים לקהילה יוצאת אתיופיה בישראל:
 - **מוזיקה אתיופית מסורתית.** מוזיקה המנוגנת באמצעות כלים מסורתיים כגון המְסִינְקו (כלי חד-מיתרי שמנגנים בו באמצעות קשת), הקְרָאר (נבל בעל שישה מיתרים), הוּשִינְט (חליל עשוי מקנה של במבוק) והקֶאבָּארו (תופים). האדם המנגן את המוזיקה ומלווה אותה בשירה מתקרא אַזְמֵרי (מילולית: זמר), ובאופן מסורתי זהו אמן נודד, בסגנון הגְרוּט המערב-אפריקאי או הבאָרְד האירופאי. מוזיקה אתיופית מסורתית

מנוגנת באירועים משפחתיים וקהילתיים של בני הקהילה האתיופית בישראל. במהלך הראיונות הנערים כינו אותה "מוזיקה אתיופית של פעם" או "המוזיקה של ההורים". בשנות השישים והשבעים, שכונו "תור הזהב של המוזיקה האתיופית", זכו סגנונות אלו לעיבודים מודרניים (2005, Francis Falceto, An interview with).

• מוזיקת פופ אתיופית (אתיו-פופ). לאחר תקופת שפל ביצירה המוזיקלית באתיופיה, שחלה בשנות שלטונו של מנגיסטו היילה מאריים (1975-1991), החל להתפתח סגנון מוזיקלי פופולרי חדש. הסגנון החדש הושפע מאוד מסגנון הפופ המערבי כפועל יוצא מההגירה ההמונית מאתיופיה למדינות המערב, וגם כתוצאה מהשימוש בטכניקות נגינה והקלטת חדשות, ובכלל זה השימוש בסניטיזציה כתחליף לכלי נגינה אחרים. בשנים האחרונות החלו אמני הפופ האתיופיים לשלב ביצירתם אלמנטים מסגנונות מוזיקליים אחרים, כגון רגאיי (למשל אצל היוצר טדי אפרו³), דאנסהול והיפ-הופ. דיסקים והקלטות DVD של אמנים אלו נמכרים גם בישראל, משודרים בערוץ האתיופי בטלוויזיה בכבלים ובלווין ומוכרים היטב לקהל הישראלי יוצא אתיופיה.

• מוזיקה אלקטרונית (טרנס, טכנו והאוס). סגנונות שהתפתחו בשנות השמונים והתשעים בעיקר באירופה אך גם בארצות הברית. הם מבוססים על מקטעים קצרים של קצב בסיסי מהיר במיוחד, המנוגנים ברציפות ובאופן חזרתי ("ב'לופים") לאורך פרקי זמן ארוכים, לרוב תוך שינויים קלים בלבד במקצב הבסיסי. לפרקים, קטעי הטרנס או ההאוס ("טראקים") מעוטרים בקטעים מוזיקליים קצרים. סגנונות אלה פופולריים בעיקר במועדונים ובמסיבות ריקודים ("רייבים") ולאורך השנים קיבלו סטטוס של תרבות נגד, גם בקרב צעירים הקושרים בהם את זהותם וגם בקרב כותבים מהאקדמיה (Thornton, 1996). לדוגמה, מסיבת הטרנס-טכנו ההמונית הנערכת מדי שנה בברלין, ה"Love Parade", תוארה כמייצגת תביעה לבעלות מחודשת על המרחב הציבורי (Bennett, 2000).

שיטת המחקר: מחקר פנומנולוגי בקרב צעירים יוצאי אתיופיה בישראל

בניסיון להשיב על שאלות המחקר השתמשתי במתודה של ראיונות עומק מובנים-למחצה עם צעירים יוצאי אתיופיה. ביקשתי לאסוף מידע גם באשר לשאלות המחקר העובדתיות יותר – סגנונות המוזיקה המועדפים עליהם יותר ופחות – וגם באשר לפרשנות שהם מעניקים לטעמים שלהם והקישור שלהם להיבטים שונים של חייהם.

מבחינה מתודולוגית העבודה נעשתה לפי מסורת המחקר הפנומנולוגית-הרמנויטית. גישה זו מבקשת תחילה לתאר ולנתח את מהותה של תופעה נתונה (במקרה זה: העדפות מוזיקליות) אצל

3 טדי אפרו, או בשמו האמיתי תאודורוס קסאהון, הוא כיום, כנראה, אמן האתיו-פופ הידוע והפופולרי ביותר. הוא התחיל את דרכו כזמר מצליח מסחרית בראשית שנות האלפיים ואחר כך הפך לסמל למאבק נגד משטרו של מלס זנאווי. לאחר שהוציא כמה שירים המבקרים במרומז את מצב זכויות האדם באתיופיה הואשם בנהיגה בשכרות ובהריגת הולך רגל, נעצר ונכלא. משפטו נמשך שנים אחדות ותומכיו טענו שמדובר בעלילה. בשנת 2009 שוחרר טדי אפרו, והאירוע צוין בקרב אתיופים ברחבי העולם.

המרואיינים, ואחר כך להציע פרשנות לתפיסות הפרטים באשר למשמעות התופעה (Strauss & Corbin, 1990; Van Manen, 1990). נוסף על כך, בעקבות כותבים בולטים בתחום המחקר הפנומנולוגי (כגון Giorgi, 1994; Moustakas, 1994) ביקשתי לתת קדימות לעולמם של המרואיינים ולתכנים שמעסיקים אותם (Finlay, 2009). כן ביקשתי להגיע להתבוננות רעננה (Moustakas, 1994) על תופעת ההאזנה למוזיקה, ובפרט מוזיקה שחורה, אצל נערים יוצאי אתיופיה, התבוננות החורגת מהמסגור המקובל של התופעה כביטוי של ניכור או לחלופין כביטוי של מחאה. היתרון של הגישה הפנומנולוגית-הרמנויטית במחקר זה הוא בסיועה להעמקת ההבנה של המשמעויות שהמרואיינים עצמם מציעים לטעמים המוזיקליים שלהם, באופן החורג מהמידע הנומינלי בדבר הטעמים. יתר על כן, גישה זו מסייעת ללמוד על הקשרים מרכזיים נוספים בחוויות החיים של המרואיינים ובקשרי הגומלין בינם ובין הטעמים המוזיקליים שלהם. מתווה הראיונות עסק בשלוש סוגיות עיקריות – סגנונות מוזיקליים מועדפים יותר ופחות מתוך הרפרטואר הזמין והרלוונטי להם; התעמקות במשמעויות הגלומות מבחינתם בסגנונות (או באמנים, או בשירים) החביבים עליהם; נושאים ואירועים משמעותיים בחייהם של המרואיינים והקשרים בינם ובין המוזיקה. הראיונות התקיימו בשלושה יישובים באזור המרכז והדרום, אחד מהם לחוף הים התיכון והשניים האחרים בשפלת החוף. לשם גיוס מרואיינים בגילים המתאימים (16–18) נעזרתי בעובדי נוער במתנ"סים מקומיים, שהכרתי קודם לכן. כדי לגייס מרואיינים נוספים שהייתי בשעות אחר הצהריים בשכונות המגורים הרלוונטיות ופניתי ישירות למרואיינים פוטנציאליים. לפעמים, לבקשת המרואיינים, הראיונות נערכו בזוגות או בשלושות. בסופו של דבר כלל גוף הראיונות 23 ראיונות עומק יחידניים ועוד 5 תמלילים של ראיונות קבוצתיים שהשתתפו בהם 17 מרואיינים. בסך הכול השתתפו בכלל הראיונות 40 מרואיינים.

ראפ, רגאיי והמשוטטים: העדפות מוזיקליות בקרב צעירים יוצאי אתיופיה

מטבע הדברים, השאלה הראשונה שהצגתי למרואיינים הייתה מה טעמיהם המוזיקליים, לאילו סגנונות הם מאזינים ולאילו לא. לכאורה מתבקש בשלב זה למפות את הטעמים המוזיקליים של הצעירים. אולם ברצוני להתחיל דווקא בנקודת מוצא אחרת, והיא עמדותיהם כלפי שני סגנונות מוזיקליים. הראשון תואר בספרות לא פעם כסגנון דומיננטי מאוד ואף הגמוני, סגנון שהאליטה הפוליטית ביקשה להנחילו להמונים כאמצעי לבינוי האומה – שירי ארץ ישראל (רגב, 1997). הסגנון השני ירש משירי ארץ ישראל את עמדת הבכורה, וזהו הפופ/רוק הישראלי. סימן מובהק למעמד ההגמוני של תרבות מוזיקלית זו הוא העובדה שעיתונאים, עורכים מוזיקליים וגם הציבור הרחב מכנים אותה "מוזיקה ישראלית", ומכאן שהיא מייצגת של הישראליות (סעדה-אופיר, 2001). זאת לעומת תרבויות מוזיקליות אחרות הקיימות בחברה הישראלית, הנתפסות כסקטוראליות, כגון המוזיקה המזרחית (אם כי כאמור יש הטוענים שמאז שנות התשעים היא הולכת והופכת אלטרנטיבה משמעותית להגדרה "מוזיקה ישראלית"; Regev & Seroussi, 2004), או שכלל אינן נתפסות כמשתייכות לקולקטיב הישראלי (כגון המוזיקה הערבית-פלסטינית).

לפי ממצאים אמפיריים שהציגו יפתחאל וצפדיה (2001), תרבות הפופ/רוק הישראלית, בהיותה חלק מרפרטואר תרבותי כולל, מיוצרת אמנם על ידי הקבוצה הדומיננטית האשכנזית הממוקמת במרכז הפוליטי, הכלכלי והגיאוגרפי של ישראל אולם היא נצרכת גם בקרב התושבים המזרחיים שבפריפריה. בדרך זו הם מנסים להתחבר באופן סימבולי-תרבותי עם המרכז של החברה הישראלית,

דהיינו מנסים לרכוש ולהפגין את הטעם המוזיקלי הנכון המשמש מסמן של ההון התרבותי הנכון. במהלך הראיונות ביקשתי אף אני לגעת בסוגיה זו: האם גם עבור צעירים יוצאי אתיופיה מוזיקת פופ/רוק ישראלית משמשת נקודת התייחסות מרכזית? האם גם הם תופסים אותה כניצבת בראש ההיררכיה המוזיקלית והתרבותית בישראל? ואם כן – האם גם הם רואים בצריכתה של תרבות זו ניסיון להתקרב אל מרכז החברה הישראלית, כפי שעושים המזרחים בפריפריות (שם), ומפגינים בכך "אורתודוקסיה", כפי שקבע בורדייה? או האם הם מעדיפים לצרוך תרבויות מוזיקליות אחרות דווקא, אולי כמהלך אנטי-הגמוני (או "הטרודוקסיה", כדברי בורדייה)?

השאלה הבסיסית שהמרוויינים נשאלו בהקשר זה הייתה "מהי 'מוזיקה ישראלית' בשבילך?" חלקם התקשו לענות על שאלה זו והשתתקו או גמגמו בחפזם מענה. אף לא אחד מהמרוויינים ציין ספונטנית אמנים או שירים המשתייכים לתרבות הפופ/רוק הישראלי. לדוגמה, מנחם, אשר בעת שנערך הריאיון היה בן 16 והיה מרווייין רהוט במיוחד, השתתק כשנשאל מהי מוזיקה ישראלית. לנוכח שתיקתו הצגתי בפניו כמה שמות של יוצרים בולטים ומייצגים כדי לנסות וללמוד בכל זאת את יחסו לתרבות מוזיקלית זו, שכותבים שונים מגדירים אותה "הגמונית":

מראיין: אני אשאל אותך נגיד על זמרים כמו שלמה ארצי, אביב גפן, יהודית רביץ. אתה יכול להתחבר לזה?

מנחם: ממש לא.

מראיין: למה?

מנחם: לא יודע. לא שמעתי אף פעם. לא חיפשתי את זה. פה, בשירים של ההיפ-הופ, אתה חשוף לזה. אתה רואה MTV, נגיד אתה פותח MTV Base, אז אתה לא תראה שיר של אביב גפן או משהו כזה. אתה מבין, אתה מוצא את זה בקלות.

מאפיין בולט של הגמוניה הוא האופן שבו התרבות של המעמד השולט נתפסת כמובן מאליו, כנקודת התייחסות העיקרית המגדירה מה לגיטימי, טוב, נכון ויפה, שלפיה הכול נשפט ונמדד (Blair, 2004). והנה, עבור מנחם נראה שזה כלל איננו המצב. מוזיקת הפופ/רוק הישראלית רחוקה מלהיות בעיניו המובן מאליו והוא תופס אותה כמשהו רחוק, מעורפל ואפילו אקזוטי; משהו שצריך "להיחשף אליו" כדי להכירו, משל הייתה זו מוזיקה שבטית ממדינה רחוקה, ולא תרבות מוזיקלית שאמורה להיות במעמד הגמוני בחברה שהוא חי בה. אין כאן קבלה והפנמה של התרבות המוגדרת כהגמונית, אף לא להט של התנגדות ומחאה, אלא רק ריחוק וחוסר עניין. המובן מאליו, ברירת המחדל התרבותית של מנחם, הוא ערוץ MTV Base המשדר מוזיקת ראפ/היפ-הופ בכל שעות היממה.⁴ בהמשך הדברים נראה כי זוהי התרבות המוזיקלית המשמעותית עבור מרבית המרוויינים יוצאי אתיופיה.

דבריו של מנחם, ודבריהם של מרוויינים אחרים שהפגינו גם הם עמדות דומות כלפי ז'אנר הפופ/רוק הישראלי, מראים כי בשדה הטעמים המוזיקליים אין למעשה תרבות או סגנון מוזיקלי דומיננטיים במיוחד. זהו מצב פוסטמודרני של תרבות של צורות שוליים הסובבות מרכז שהתמוטט (Mitchell, 1996), מרחב מוזיקלי שבו אפשר לבחור בין סגנונות שונים, אם באמצעות לחיצה על שלט הטלוויזיה ואם באמצעות הורדת שירים למכשיר ה-MP3 או לטלפון הסלולרי. במרחב זה,

4 בין תקופת איסוף החומרים ובין כתיבת שורות אלו נסגר ערוץ MTV Base, אך אפשר לראות קליפים רבים של מוזיקה שחורה בערוצים שהחליפו אותו, ובפרט MTV Dance.

מוזיקת הפופ/רוק הישראלית היא בסך הכול סגנון אחד, שאינו בולט או מעניין במיוחד, מתוך שלל הסגנונות הקיימים.

אולם העובדה שהנערים יוצאי אתיופיה אינם מזהים את סגנון הפופ/רוק הישראלי כסגנון הגמוני, או לפחות דומיננטי, אין פירושה בהכרח כי בשדה הטעמים המוזיקליים אין כלל טעמים הנתפסים כהגמוניים או לפחות כדומיננטיים יותר מאחרים. כששאלתי את יוסף מהי מוזיקה ישראלית בעיניו, הוא ענה: "מוזיקה ישראלית? וואלה, לא יודע. אין לי מושג איך להגדיר לך את זה... אני חושב [ש] מוזיקה ישראלית זה מזרחי". תשובות דומות על שאלה זו נתנו גם מרואיינים אחרים. הזיהוי האינסטינקטיבי של מוזיקה ישראלית עם הסגנון המכונה "מוזיקה מזרחית" מעלה את האפשרות שעבור נערים יוצאי אתיופיה התרבות המוזיקלית המזרחית היא זאת שנמצאת בעמדה דומיננטית, והיא שמגדירה עבורם את הישראליות הדומיננטית. אם להשתמש במושגים בורדיאניים, שדה הטעמים המוזיקליים בחברה הישראלית נתפס אצלם כמתאפיין בדומיננטיות של הסגנון המזרחי דווקא, וייתכן שבעיניהם העדפה של סגנון זה עשויה להצביע על כך שהמחזיק בו הוא בעל הון תרבותי רב.

תפיסה זו עשויה אולי להפתיע, בייחוד משום שבספרות מוצג הז'אנר המזרחי כז'אנר מוזיקלי שמוצב כשולי על ידי תעשיית המוזיקה ההגמונית היהודית-אשכנזית (הנתפסת כ"ישראלית"). אולם מניתוח המיזוב החברתי וחוויות החיים של צעירים יוצאי אתיופיה עולה ההשערה שהמוזיקה ה"מזרחית" (ואולי גם היבטים אחרים של התרבות ה"מזרחית") אכן משמשת עבורם נקודת התייחסות מרכזית ודומיננטית. לא יהא זה מרחיק לכת לשער כי תפיסת הדומיננטיות של ה"מזרחים" (קרי, בני דור שני ושלישי של יהודים יוצאי מדינות ערב) בשדה התרבות עומדת בזיקה למה שנתפס כדומיננטיות שלהם במישורים נוספים, חברתיים וכלכליים. הם בעלי הבתים הפרטיים והדירות היוקרתיות השוכנות בסמוך לבתי השיכונים של המשפחות האתיופיות, והם גם בעלי הדירות השכורות שבהן מתגוררים רבים מיוצאי אתיופיה; הם נבחרים הציבור ברשויות המקומיות, הם המעסיקים והמנהלים במקומות העבודה של הצעירים ושל הוריהם, והם הרבנים בבתי הכנסת; הם מאמני הכדורגל בקבוצות המקומיות, והם שכניהם, המצליחים מהם, על ספסל הלימודים; הם עורכי התכניות ברדיו האזורי המתנגן בחנויות המכולת ובמספרות השכונתיות, ואשר חלק גדול מהרפרטואר שלו הוא מוזיקה מזרחית. כמושגים בורדיאניים, המזרחים הם בעלי ההון הכלכלי והחברתי ביישובים ובשכונות שבהם מתגוררים יוצאי אתיופיה, והם אלה שבכוחם לקבוע מהו ההון התרבותי הנכון, המתבטא גם בשדה של הטעמים המוזיקליים. במציאות היישובים שבהם ערכתי את הראיונות, ההון התרבותי ה"מזרחי", ובכללו המוזיקה המזרחית, נתפסים כדומיננטיים וככאלה שיש לקחת בחשבון בכל אסטרטגיה זהותית.

התפיסה הזאת שהציגו הנערים באשר לדומיננטיות של המוזיקה המזרחית ושל הקבוצה המזרחית בחברה הישראלית תשמם נקודת ייחוס חשובה בהמשך הדיון כאן. ואולם בשלב זה טרם ניתן מענה על שאלת המחקר הבסיסית: מתוך מגוון הסגנונות המוזיקליים שתיארת לעיל, מהם הטעמים המוזיקליים של הנערים יוצאי אתיופיה?

כדי להציג את הממצאים בחרתי לחלק את המרואיינים לשלוש קטגוריות שעליהן עמדת במהלך המחקר. הקטגוריות מוגדרות לפי הטעם המוזיקלי אך מתאפיינות גם לפי מאפיינים נוספים של חיי המרואיינים ושל החברה שהם חיים ופועלים בה. כיניתי את הקטגוריות "ראפ/מילים", "רגאיי/קצב" ו"המשוטטים". יש לציין שהקטגוריות אינן מוציאות זו את זו. כעת

אתאר אותן ואמחיש כל אחת מהן באמצעות תיאורי מקרה קצרים של מרואיינים המשתייכים אליהן ובאמצעות ציטוטים מדבריהם במהלך הראיונות.

ראפ/מילים

קטגוריה זו בלטה במיוחד במהלך הראיונות. חבריה היו בין המרואיינים הוורבליים והקולניים ביותר, והפגינו לא פעם תפיסות ופרשנויות מרתקות של החברה שהם חיים בה. צעירים אלו העדיפו באופן מובהק את סגנון הראפ. הם ציינו כי הם מאזינים כמעט אך ורק לסגנון זה, כי הם שואבים ממנו השראה וכי הם חשים שהוא משקף באופן המדויק ביותר את חוויות חייהם. גישתם כלפי סגנונות אחרים הייתה מסויגת יותר ונעה בין אדישות או הנאה חלקית בהאזנה מזדמנת ובין איבה של ממש.

ליעד הוא ללא ספק אחד הבולטים מבין המרואיינים. בעת הראיון היה בן 16 ושמו נישא גם בפי מרואיינים אחרים שהזכירו אותו כדמות בולטת ומוכרת היטב. עיקר פרסומו המקומי של ליעד בשלב זה נבע מכך שכתב מילים לשירי ראפ וחלם להפוך לראפר בארצות הברית ולהופיע ב-MTV. כמתחייב מהמציב הייחודי שלו בשכונה, ליעד אימץ לעצמו אמני ראפ חביבים החורגים מהרפרטואר הפופולרי הכולל אמנים כטופאק, 50 סנט ודה גיים. האמן החביב עליו הוא דווקא נאס, ראפר ותיק שהצלחתו המסחרית בינונית אך הוא נחשב איכותי ומוערך בקרב המבקרים. כשביקשתי מליעד לתת דוגמאות לזמרים שהוא אוהב, ענה: "אני אוהב את נאס. כאילו, נאס כותב כאילו ערכים, מסר. אני אוהב את טופאק, כאילו, טופאק הוא גם באותו עניין, אבל נאס לא שר על הביט, הוא מדבר".

כבר בתשובתו זו אפשר לזהות הבחנה בינארית מרכזית בתפיסת העולם שלו: ההבחנה שבין מילים ומסר לבין מוזיקה וקצב. בתפיסה הסוסריאנית, הבחנות בינאריות הן בסיסה של השפה (Culler, 1997), ובהרחבה – הן הבסיס של שיח ושל תרבות.⁵ במקרה שלנו, ההבחנה בין מילים לקצב היא בסיסה של השיח ושל הדקדוק הפנימי של נערים המשתייכים לקטגוריית הראפ. אף על פי שליעד אוהב גם את הצד המוזיקלי של הראפ (שהוא מכנה בידענות "ביט"), ניכר כי המילים של שירי הראפ הן המשמעותיות עבורו, והוא מתעמק במילות השירים שהוא מאזין להם ומשקיע בהן מחשבה. ההבחנה בין מילים לקצב משמשת את ליעד גם כדי להבחין את עצמו מצעירים אחרים, והוא אומר: "[צעירים אחרים ממוצא אתיופי] שומעים רגאיי שכיף לשמוע. לא איכפת להם מילים, העיקר שאתה אוהב את זה מבחינה מוזיקלית, שזה מקפיץ". אפשר לזהות כאן את עבודת ההיבדלות שליעד מבצע. הוא מבחין בינו ובין הדומים לו לבין מי שמעדיפים את מוזיקת הרגאיי, הנמנים עם הקטגוריה השנייה שתואר כאן בהמשך. כפי שאפשר לראות, הסגנון המוזיקלי משמש את ליעד לא רק לסימון גבולות סגנוניים בין קטגוריות או קבוצות שונות של נערים אלא גם לסימון ערכים, תפיסות עולם וסדר יום.

נראה כי מה שמייצג את ההון התת-תרבותי הרב בקבוצה זו הוא שליטה מרבית ב'אנר הראפ: היכרות עם ראפרים, יכולת להרחיב ולספר על מעשיהם וקורותיהם, היכרות קרובה עם מילות השירים והיכולת להבין לעומק את המשמעויות הגלומות בהן. לא פעם, במהלך ביקורי בשכונות שבהן ערכתי את הראיונות, מצאתי נערים ישובים על מדרכות, ספסלים

5 דרידה מרחיב את הטענה באומרו כי הבחנות בינאריות עומדות בבסיס ההגות והתרבות המערבית, וכי בכל זוג מרכזי שכזה מתקיימת "היררכיה אלימה" (Derrida, 1981, p. 41).

ומדרגות ומשוחחים ביניהם על חייהם, פועלם ומעלליהם של אמני ראפ או על מילות השירים שלהם. נראה בעליל שהיכרות קרובה ככל האפשר עם הביוגרפיות של האמנים, עם מילות השירים ועם הקליפים משמשת אמצעי לרכישת הערכתם של חברים, ולהפך – שליטה לא מספקת בחומר או אמירות המעידות על בורות הן עילה ללעג.

מאפיין מרכזי נוסף של קטגוריה זו הוא העיסוק הביקורתי במבנה החברתי של המרחב. התרשמתי כי נערים המשתייכים לקטגוריה זו העסיקו עצמם רבות בסוגיות של מקום בחברה הישראלית, בחוויה של להיות שחורים בחברה לבנה ובמה שהם כינו "גזענות", דהיינו יחס מפלה ליוצאי אתיופיה. פעמים רבות עסקו בכך גם מילות השירים של האמנים החביבים עליהם (בפרט של טופאק שאקור), הביוגרפיות שלהם והדימויים העולים מתוך הקליפים. בתוך כך עלו בראיונות לא פעם התייחסויות למי שנתפסו בעיני המרואיינים כקבוצה הדומיננטית ביישובי המגורים שלהם ובחברה הישראלית – המזרחים. בעיני מנגיסטו, למשל, המזרחים הם בעלי הכוח והשררה בעירו ואף במדינה כולה:

מנגיסטו: אם יש עדה שאני לא אוהב במדינה זה תכלס המרוקאים.

מראיין: למה זה?

מנגיסטו: הם גזענים חבל לך על הזמן.

מראיין: מה אתה חושב שהם אומרים עליך או חושבים עליך?

מנגיסטו: לא רק עליי, על כל אתיופי... מסתלבטים עליו, צוחקים עליו, אני יודע... לא חסר. תאמין לי, לא חסר. [שתיקה] זה שהם, יש להם יותר כוח במדינה הזאת, זה נכון. אתה מבין? זה שיש להם כוח במדינה הזאת, אין מה לעשות, זה נכון. זה מדינה שלהם, תכלס.

האיבה שמביע מנגיסטו כלפי המזרחים, הקבוצה הנתפסת כדומיננטית, מתבטאת גם באיבה כלפי הסגנון המוזיקלי שנתפס כמייצג אותם – המוזיקה המזרחית. כך מגיב יצחק, בן 16 שמשתייך אף הוא לקטגוריית "ראפ/מילים", כאשר הוא נשאל לדעתו על מוזיקה מזרחית:

מראיין: מה זה עושה לך כשאתה שומע מוזיקה מזרחית?

יצחק: לא יודע, זה כאילו נשמע כאילו ערבי בוכה.

מראיין: ערבי בוכה?

יצחק: כן. [שר במה שנשמע כמו חיקוי של זמר מזרחי, תוך הפגנת רגש מוגזם] "פתאום היא

עזבה אותי"... עזבה אותך, מה... מה אתה בוכה עכשיו? אני לא אוהב לשמוע את זה.

מעניין במיוחד השימוש של יצחק בצמד המילים "ערבי בוכה" לתיאור המוזיקה המזרחית. בתיאור זה אפשר לראות ניסיון סימבולי להכפיף ואף להשפיל את המוזיקה המזרחית פעמיים: הן ככפופות לאומית ("ערבי") והן במה שאפשר לפרשו ככפופות מגדרית ("בוכה"). נראה כי הניסיון של יצחק, ושל נערים אחרים המשתייכים לקבוצת הראפ/מילים, להציג את המוזיקה המזרחית כנלעגת הוא ניסיון התנגדות סימבולי למי שהם תופסים כבני הקבוצה החזקה והדומיננטית במקומות מגוריהם – המזרחים.

רגאיי/קצב

ככל שערכתי עוד ראיונות גיליתי שההבחנה הבינארית שעשו מרואיינים חובבי הראפ והמילים בין ראפ/מילים ובין רגאיי/קצב לא הייתה פרי דמיונם בלבד. במהלך הראיונות החלו להתגלות מרואיינים

שמעדיפים את סגנון הרגאי, או ליתר דיוק את הצאצא המהיר והמקפיץ של הרגאי, הדאנסהול. לעומת אוהבי הראפ והמילים, חובבי הרגאי התאפיינו במהלך הראיונות בגישה מוחצנת פחות וורבאלית פחות, והראיונות איתם היו קצרים יותר ורוויים בשתיקות. למעשה, נדרש זמן בטרם החלה הקטגוריה הזאת להפציע מתוך הראיונות כקטגוריה ייחודית ונבדלת: בתחילה פשוט סיווגתי אותם כראיונות מוצלחים פחות. לקח זמן לגלות גם כי ראיונות העומק שערכתי עם חלק מחברי קבוצת ה"ראפ/מילים", ראיונות שהיו ארוכים ועמוסים בשאלות מאתגרות, אינם מתאימים כל כך לנערים מקטגוריה זו.

אלישע, בן 17, הוא אחד המרואיינים הבולטים בין חובבי הרגאי. לבד מהיותו תלמיד במגמת מכונאות, אלישע עבד בסופי שבוע כדי-ג'יי במסיבות ובמועדונים בתל אביב. אין ספק שעבור אלישע, העניין המרכזי במוזיקה הוא הקצב:

מראיין: איזו מוזיקה אתה אוהב?

אלישע: עכשיו אני אוהב את הדאנסהול. הייתי אוהב את הרגאי, אני אוהב רגאי וגם דאנסהול. עכשיו בעיקרון אני שומע גם, הכול אני שומע, אבל בעיקרון אני מעדיף במועדונים דאנסהול.

מראיין: מה אתה אוהב בדאנסהול?

אלישע: [זה] הקצב הכי טוב. [...] זה קצב מקפיץ.

אצל אלישע חיי הלילה הם פרנסה של ממש, אולם עבור נערים אחרים המשתייכים לקבוצה זו חיי הלילה, המסיבות והמועדונים הם היבט חשוב בלוח הזמנים השבועי. בדרך כלל מתאפיינים נערים אלו בהופעה מוקפדת שעשויה לכלול מכנסי ג'ינס חדשים, חולצות טי שעליהן הדפסים נוצצים, עגילים באוזניים וכובעים אפנתיים. מבחינת הציר מילים-קצב, הנערים מקבוצה זו אינם מרבים לעסוק בטקסטים של המוזיקה החביבה עליהם, ולו מהטעם הפשוט שאין באפשרותם לפענח את הפטואה (patois) הג'מייקנית השוצפת מפייהם של אמני הדאנסהול, קל וחומר את הספרדית הפורטוריקנית המתגלגלת על לשונם של אמני הרגאייטון (אחיו הלטיני של הדאנסהול). עם זאת, נראה כי העניין המועט שלהם במילות השירים משקף את תפיסתם כי עיקר טעמו המוזיקלי של הפרט נמדד על פי אמת המידה של הקצב (והמלודיה) ולפי השאלה אם הוא מתאים לריקודים או נשמע טוב באוזניות.

נראה שבקטגוריה זו ההון התת-תרבותי אינו קשור בהיכרות קרובה עם הביוגרפיות של האמנים או בהיכרות קרובה עם המילים של השירים. עד כמה שיכולתי להתרשם (ואין ספק שראיונות העומק לא היו האמצעי האופטימלי לכך), הון תת-תרבותי בקבוצה זו קשור ללבוש אופנתי ומוקפד, לתספורות אופנתיות, ליכולות ריקוד, לנוכחות במסיבות ה"שוות" ואולי גם להצלחה עם נערות. במובן זה, נראה כי קטגוריה זו של צעירים יוצאי אתיופיה מזכירה את קטגוריית ה"בליינים" שעליה כתבה מלכה שבתאי (2001).⁶

אך הנערים מקטגוריה זו עסקו במידה מסוימת גם בתכנים המיוצגים בשירי הדאנסהול והרגאי המועדפים עליהם. דוגמה מעניינת לכך עלתה במהלך הריאיון עם אלישע. כשנשאל על מה שרים

6 אם כי אני חולק על טענתה של שבתאי כי "קטגוריית הבליינים" היא הדרגה הגבוהה ביותר של הזדהות עם המוזיקה מכיוון שהיא משלבת טעם מוזיקלי, אידיאולוגיה וסגנון חיים" (שם, עמ' 58). אינני סבור כי ההזדהות של נערים מקטגוריית הראפ עם המוזיקה השחורה פחותה משל אלו המשתייכים לקטגוריית הרגאי - ה"בליינים" לפי הקטגוריזציה של שבתאי.

האמנים של הדאנסהול, ענה: "אני לא ממש יודע. זה באפריקאית". תשובתו יכולה להשתמע כאמירה שולית הנובעת מחוסר ידע, אולם לדעתי היא משקפת תהליך של דימיון היסטורי וגיאוגרפי הנפוץ בקרב נערים יוצאי אתיופיה. במסגרת התהליך הזה ג'מייקה נקשרת עם אפריקה, עם אתיופיה, ובסופו של דבר עם הנערים יוצאי אתיופיה עצמם, לכדי מרחב זהותי מדומיין אחד. אף שכאמור צעירים מקבוצה זו אינם מתעניינים בטקסטים של שירי הדאנסהול ואין ביכולתם כלל לפענח אותם, הם צורכים דימויים וטקסטים ויזואליים הניבטים אליהם מתוך הקליפים של אמני הדאנסהול, המלאים בקישורים אל המשולש אפריקה-ג'מייקה-אתיופיה.

אנסה לבסס טענה זו מתוך סיפורו של מרואיין נוסף המעדיף את סגנון הרגאיי: אבי בן ה-17.5. במהלך הריאיון עמו התברר כי אבי אוהב רגאיי על כל סוגיו. הוא אמנם מעדיף את סגנון הדאנסהול (שהוא קורא לו "רגאיי של היום"), אך מאזין גם ל-Roots Reggae ובעיקר לשיריו של בוב מארלי. אבי גילה עניין עמוק בסימבוליקה הראסטפארית-אפריקאית-אתיופית שמבליחה בשירי הרגאיי ובדימויים המופיעים בקליפים של אמנים מסגנון זה: שיער הדרדלוקס ("ראסטות") של הזמרים, תמונות של הקיסר היילה סלאסי המופיעות בקליפים ואזכורים של אתיופיה. מעבר לכך, נראה כי הסימבוליקה הזאת אפשרה גם את פתיחתו של ערוץ תקשורת בינו ובין הוריו:

מראיין: מה ההורים שלך חושבים על המוזיקה שאתה שומע?

אבי: כל ההורים פה לא אוהבים ראפ. כי הם חושבים שאנחנו מושפעים מזה. אבל רגאיי זה לא ככה. הם גם לא מבינים את המילים... אבל שאלתי את ההורים שלי אם יש ג'מייקנים באתיופיה, כי שמעתי בשירים על הקיסר, איך קוראים לו... היילה סלאסי, וכל הסיפור הזה שאתיופיה זה ארץ הקודש של ג'מייקה וכל זה.

מראיין: אז רצית לברר...

אבי: כן, רציתי לדעת אם יש ג'מייקנים באתיופיה. גם ראיתי קליפ של טדי⁷, שהוא שר ולידו יש כאלה ג'מייקנים עם ראסטות...

מראיין: אז מה הם אמרו?

אבי: הם אמרו שכן, שיש שם כמה מג'מייקה.

מראיין: נראה לי שהקליפ הזה צולם בשאשאמני, בדרום אתיופיה.

אבי: וואלה? אני באמת לא ידעתי אם צילמו את זה באתיופיה או בג'מייקה. ונכון, גם בשיר הוא אומר "שאשאמני"...

כאמור, טענתי היא שהעניין של הנערים בסימבוליקה העוטפת את שירי הרגאיי הוא חלק מפעולת דימיון: הם מדמיינים מרחב גיאוגרפי ואולי גם פוליטי או היסטורי, המורכב מישויות כגון ג'מייקה, אתיופיה ואפריקה. מרחב זה מתאפיין בדימויים, בצבעים ובקולות ייחודיים. אני מבקש לטעון כי באמצעות פעולת דימיון זו הנערים מנסים לתקן באופן סימבולי את הניתוק שנוצר בינם ובין עברם באתיופיה. אלא שאת החיבור הם מבקשים לעשות באופן המתאים להם, ומתחברים גם אל דימויי העוצמה, התקווה, הביטחון העצמי וכושר ההתמדה הניבטים אליהם מהקליפים, מהתמונות ומהשירה של האמנים הג'מייקנים.

יש לציין כי בהשוואה למשתייכים לקטגוריית הראפ, חברי קטגוריית הרגאיי עסקו פחות מהם

7 "טדי" הוא טדי אפרו. הקליפ המדובר הוא שירו "Bob Marley" אשר צולם בשאשאמני, אתיופיה, שם מתגוררת קבוצה נכבדת של ראסטפארים מג'מייקה וממקומות אחרים בעולם.

בסוגיות של ביקורת חברתית, ששו פחות מהם לדבר על יחסים עם קבוצות חברתיות אחרות בישראל ונטו פחות מהם לעסוק בסוגיית הגזענות בחברה הישראלית.

המשוטטים

הצגתי שתי קטגוריות מרכזיות הרווחות בקרב נערים יוצאי אתיופיה – קטגוריית הראפ/מילים וקטגוריית הרגאיי/קצב. הנערים המשתייכים לאחת משתי הקטגוריות האלה נראו כמי שבחרו סגנון מוזיקלי מועדף להזדהות עמו, אולם אט אט החלו להצטבר ראיונות עם נערים אשר נראה היה כי בחרו שלא להזדהות באופן קטגורי עם סגנון מוזיקלי מסוים. הם הציגו את עצמם כמי ש"שומעים הכול", כמי שמוכנים להתנסות במגוון סגנונות. במהלך הראיונות עלו גם מאפיינים נוספים של קטגוריה זו, כגון נטייה ליצור קשרים וחברויות גם מחוץ לחברת הנערים יוצאי אתיופיה, נכונות להתנסות בדפוסים של בילוי שעות הפנאי החורגים מאלו הנהוגים בקרב חבריהם יוצאי אתיופיה ועוד. בחרתי לכנות קבוצה זו "המשוטטים" בעקבות זיגמונט באומן (Baumann, 1996), שתיאר את ה"משוטט" כאחד הארכיטיפים של הזהות בעידן הפוסטמודרני, אדם המסרב להתחייב לזהות מוגדרת ורואה בשיטוט את המהות.

נציגה הבולט של הקטגוריה הזאת הוא מלקמו, שהיה בן 18 בעת הריאיון עמו. מלקמו כונה בפי חבריו "באייטאוואר", "המוזור" באמהרית. במהלך הריאיון הוא התגלה כמרואיין מעניין מאוד ובעל זווית ראייה ייחודית. תובנותיו של מלקמו וגם צחוקו המתגלגל המשיכו ללוות אותי עוד זמן רב לאחר הריאיון. כך הוא הציג את עצמו:

מלקמו: הם קוראים לי "המוזור". [מגחך]

מראיין: למה הם קוראים לך "המוזור"?

מלקמו: כי אני תמיד מסתכל על הצד החיובי. תמיד הם אומרים לי: מה, אתה שחור אתה? אתה לבן!...

מראיין: מה, כי יש לך חברים לבנים?

מלקמו: כי אני מסתדר עם לבנים, [...] כי הם רואים אותי עם החברים שלי לפעמים כשהם [באים ב]שישי-שבת, כי הם לא כל השבוע פה. הם [אומרים] "אה, המזור". הם רואים אותי עם לבנים, כי אני חי עם לבנים, פחות או יותר... וזה הבעיה של הנוער האתיופי, הוא מקובע מדי. הוא לא עם ראש פתוח, הוא לא מנסה לפתוח אופקים כאילו. אתה מבין? יש להם כאילו אשכרה עץ עם שורש אחד. זה לא עץ עם שורשים.

מלקמו מתאר את עצמו כמי שנתפס כמוזר בעיני חבריו, אחד ששובר מוסכמות. כפי הנראה, בעבודת הגבולות היומיומית (Lamont & Molnar, 2002) שהנערים עוסקים בה – אם בתוך קבוצת בני גילם יוצאי אתיופיה ואם בזו הנעשית מול החברה הישראלית בכללה – מלקמו מקשה על כינון גבולות ברורים ובעיקר על הגבול המשמעותי ביותר בעיני הנערים: שחור לעומת לבן, או אתיופי לעומת נץ' ("לבן" באמהרית, כינוי שכיח למי שאינו ממוצא אתיופי). בהמשך הריאיון תיאר מלקמו כיצד ה"מוזרות" שלו באה לידי ביטוי: בניגוד לנערים אחרים שיש להם "שורש אחד", מלקמו עצמו שולח שורשים (או ענפים) לכיוונים סגנוניים וזהותיים שונים. הוא אוהב, למשל, להאזין לראפ צרפתי ולמוזיקת רוק, וניסה את כוחו בגלישת גלים – דפוס בילוי נדיר מאוד בקרב חבריו יוצאי אתיופיה.

נוסף על טעמיו המוזיקליים ועל דפוסי בילוי שעות הפנאי, נראה כי מלקמו משלב את התמה של ה"מוזרות" גם בנרטיב הביוגרפי שלו. הוא מספר כיצד הנטייה להתחבר לאנשים מקבוצות שונות והסקרנות כלפי תרבויות אחרות היא נטייה שקיימת במשפחתו:

סבא שלי היה מדבר בכמה שפות. היה אומר לי משפטים בערבית, בצרפתית, גרמנית, רוסית... הוא היה יודע שמונה שפות. סבא שלי היה אדם סקרן, כאילו [אהב] ללמוד. והיה לו קליטה לשפות [...], היית אומר לו פעם ראשונה נגיד "תגיד מילה ברוסית", אז כאילו... הפה שלו היה אומר את זה בדיוק, כאילו כמו איזה רוסי, בלי מבטא, בלי כלום. [...] אז עכשיו למשל יש לי חברים צרפתיים, אז הם מתפלאים מזה שאני מבטא את המילים [נכון]. אז אימא שלי תמיד אומרת לי "למדת מילה חדשה", [...] "אז קיבלת את המוח של סבא שלך". (צוחק)

תובל-משיח וספקטור-מרזל (2010) מציינות כי אחת הפונקציות המרכזיות של הנרטיב הביוגרפי היא כינון הזהות וביטוי הזהות של היחיד; הסיפורים שהאדם מספר על עצמו, לעצמו או לאחרים, מאפשרים לחבר בין רכיבי זהות שונים ובין חוויות שונות, לעתים מנוגדות וסותרות, לכדי תחושה קוהרנטית של זהות (Polkinghorne, 1988). כאן אנחנו רואים כיצד מלקמו משתמש באלמנטים מתוך הסיפור המשפחתי (או יוצר אותם) כאמצעי לגבש זהות משלו, שבתוכה ה"מוזרות" מקבלת מקום ולגיטימציה.

ייתכן שמלקמו מאמץ ייחוס משפחתי זה גם כאמצעי ליצור לעצמו לגיטימציה להחזיק בפוזיציה זהותית, שהוא ודאי נדרש לשלם מחיר עבורה. ואכן, נראה כי הוא נדרש לשלם מחיר חברתי כלשהו על פתיחותו הרבה. נוסף על הכינוי שדבק בו ועל הקנטות נוספות שהוא סופג ככל הנראה, חבריו של מלקמו מאלצים אותו לעמת את הבחירות שלו עם מיקומו המעמדי והאתני:

תמיד החברים שלי אומרים – [החברים] האתיופים – "הם [הלבנים] לא אכפת להם, להם יש הכול, לא חסר להם שום דבר, יש להם כסף, בטח שהם נהנים מהחיים". אני אומר: אבל אם אתה מסתכל על החיים בצד השלילי, תמיד אתה תהיה בחרא. אם אתה לא לא תנסה לצאת ממנו, אתה תמיד תהיה שם. אם אתה תגיד "אני זה, אני זה" – אתה לא תצליח לצאת בחיים. אם אתה לא דוחף את עצמך, אף אחד לא ידחוף אותך.

כפי שאפשר לראות, מלקמו לא נשאר חייב, ומול הטענות המגיעות בעיקר מנערים השייכים לקטגוריית הראפ הוא מציג תפיסת עולם מגובשת: בעיניו השוטטות, או ה"מוזרות", היא בחירה. זו העמדה שהוא בוחר להיות בה, ונראה כי הוא מוכן לשלם את המחיר הכרוך בכך. נקודת עניין נוספת בדבריו של מלקמו היא העובדה כי הוא רואה בעמדה הייחודית שבחר בה – עמדת המשוטט – אמצעי טנטטיבי לפריצת המעגל המובן מאליו שהוא משתייך אליו, אמצעי שעשוי לסייע לפרט להתקדם וליצור לעצמו מוביליות חברתית.

עד כה תוארו שלוש קטגוריות זהות הנסובות סביב טעמים מוזיקליים. בתחילת הפרק הוזכרו שני היבטים בולטים של הטעמים המוזיקליים המאפיינים את מרבית בני הנוער שראיינתי, בכל הקטגוריות: חוסר הרלוונטיות לכאורה של מוזיקת פופ/רוק ישראלית עבורם, ותגובות אמוציונליות ניכרות כלפי מוזיקה מזרחית, לפעמים עד כדי איבה של ממש. כדי להשלים את מיקומו הטעמים אתאר כעת בקצרה תגובות אופייניות של המרואיינים

לשלושה סגנונות מוזיקליים שתיארתי בתחילת הפרק. לגבי שלושתם היו התגובות של בני הנוער משלוש הקבוצות דומות למדי:

- **מוזיקת רוק.** מרבית הנערים הביעו כלפי סגנון זה סלידה, שהתחרתה בעוצמתה בתגובות כלפי המוזיקה המזרחית. שלושה אלמנטים מרכזיים הוזכרו כמאפיינים שליליים של סגנון זה: קולות הסולנים, ההתנהגות הפרועה בעת השירה והשימוש בגיטרה חשמלית. לתחושת הסלידה הגורפת אפשר להציע שני הסברים מתחרים, ואולי משלימים. סיבה אחת היא כי הקודים של מוזיקת הרוק, המתוארים אצל רגב (1997) כ"עליצות פורקת עול" ו"הטרדה", עשויים אולי להיות מאומצים בקרב בני נוער המשתייכים לחברת השפע ומבקשים להפנות עורף לשמרנות של הוריהם; אולם הם מתאימים פחות לבני נוער שמשפחותיהם טרם זכו ליהנות ממנעמי השפע. נראה כי דמותו של הראפר או הגנגסטא-ראפר הקשוח, הנאבק בנחישות ובאגרסיביות מול חסמים חברתיים ומשיג עושר חומרי, קוסמת להם הרבה יותר מדמותו של הרוקר, הפורק את עולה של חברת השפע ומסרב לקחת בה חלק.

הסיבה השנייה, שעלתה בכמה מהראיונות, היא זיהוי מוזיקת הרוק כ"מוזיקה של לבנים". באמצעות הסלידה ממוזיקת הרוק מביעים הצעירים את ניכורם כלפי החברה הלבנה, שאינה מקבלת אותם.

- **מוזיקה אתיופית.** סגנון זה עורר על פי רוב תגובות של חיבה, הזדהות מסוימת ונוסטלגיה. באף לא אחד מהראיונות עלתה תגובה של התנגדות; הדבר בולט על רקע אידיאולוגיית המרד כלפי דור ההורים המאפיינת את סגנון הרוק. בכמה מהראיונות עלו אמירות בדבר חוסר הרלוונטיות של סגנון מוזיקלי זה לחיים ולחוויות של בני הנוער ומשפחותיהם בישראל.

לצד זאת, מעניין היה להיווכח ביחס האוהד למוזיקה אתיופית בת זמננו, בעיקר כזאת המשלבת אלמנטים של ראפ או רגאי. יש מי שחושש מ"אובדן השורשים האתיופיים" של הנערים יוצאי אתיופיה (למשל: אדלשטיין, 2000; הורנשטיין ואלמוג, 2009); להבנתי, החיבור הסימבולי לאתיופיה שריר וקיים, לפחות בפן המוזיקלי שלו, אלא שבפעולת הדימיון של הנערים הוא עובר דרך קינגסטון שבג'מייקה או דרך ברוקלין שבארצות הברית.

- **מוזיקה אלקטרונית.** כותבים שונים ייחסו לסגנונות אלו משמעויות של חדשנות, התנגדות וחתרנות, אך בעיני בני נוער יוצאי אתיופיה מדובר בסך הכול בסגנון חביב שאפשר לשלבו במהלך מסיבת ריקודים. נראה כי סגנון זה נתפס כנחות בהשוואה למוזיקה השחורה, בעיקר בעיני נערים המשתייכים לקטגוריית הראפ, המדגישים את חשיבותן של המילים.

בפרק זה הצעתי מיפוי וניתוח של הטעמים של בני נוער יוצאי אתיופיה. כעת, בפרק הדיון, אדון באופן שבו יש להבין טעמים מוזיקליים, ובפרט את שלוש הקטגוריות שתוארו כאן. אנסה לבחון גם אם טעמים אלו טומנים בחובם השלכות כלשהן באשר לחייהם של צעירים יוצאי אתיופיה בישראל ובאשר למיקומם בחברה הישראלית.

סיכום ודיון

החלק הארי של עבודה זו עסק בטעמים דומיננטיים ומשמעותיים עבור הנערים. זיהיתי שלוש קטגוריות של טעמים: ראפ/מילים, רגאיי/קצב והמשוטטים. מהי המשמעות של טעמים מובחנים אלו, אם מבקשים למקם אותם בתוך שדה הסגנונות המוזיקליים והטעמים המוזיקליים בחברה הישראלית? וכיצד אפשר להמשיג את הבדלי הטעם בין נערים המעדיפים ראפ לאלו המעדיפים רגאיי?

לפי הגישה הקלאסית של בורדייה, הקושרת טעמים למבנה המעמדי, טעמים אלו הם טעמים "שוליים" המסמלים את מעמד הנחות והשולי של צעירים יוצאי אתיופיה בחברה הישראלית ומסייעים בשעתוק. זוהי המסקנה הבלתי נמנעת, לדעתי, אם מיישמים על טעמים אלו ניתוח כגון זה שעשו כץ-גרו ושביט (1998) לטעמים המוזיקליים בישראל. טענה דומה מעלה גם בן-אליעזר, הטוען כי הבחירה של בני הנוער יוצאי אתיופיה במוזיקת הראפ עושה להם שירות דוב ומסייעת בשעתוק מיקומם החברתי הנחות (בן אליעזר, 2008).

ברי גם כי בראייה רחבה של שדה הטעמים בחברה הישראלית כמכלול, להבחנות בין רגאיי לראפ אין כל משמעות, קל וחומר לניואנסים כגון דאנסהול לעומת רוטס רגאיי. אף לא אחד מהטעמים הללו יש בו כדי להצביע על היות המחזיק בו בעל הון תרבותי רב מרעהו, בין השאר משום שאי אפשר להמיר את ההון התרבותי הזה בחברה הרחבה. במערכת החינוך, לדוגמה, אפשר להניח שגם הנער חובב הרגאיי וגם ידידו חובב הראפ ייתפסו כבעלי טעם המאפיין הון תרבותי דל, וטעמם זה ודאי שלא יוכל לעבור המרה ליחס טוב יותר מצד המורים, הידוע כמרכיב חשוב בהישגים לימודיים, על ההשלכות הריבודיות שלהם.

אולם להבחנה בין רגאיי לראפ יש בכל זאת משמעות, שאם לא כן לא היו הנערים מתאמצים כל כך לכוון ולתחזק את ההבדלים בין הקטגוריות. כדי לעמוד על ההבדלים הללו אפשר להיעזר במושג שהציעה ת'ורנטון, "הון תת-תרבותי". באמצעות המושג הזה היא מתארת כיצד בני נוער מאמצים סגנונות וארטיפקטים הנגזרים מהם – לבוש, תסרוקות וכמובן טעם מוזיקלי – כאמצעי לקידום ה"hipness" (בתרגום חופשי: "קוליות" או "מגניבות") שלהם, שהיא סממן לכמות ההון שיש ברשותם בהשוואה לבני גילם. אך אין מדובר כאן בהון התרבותי רב החשיבות של בורדייה אלא בהון תת-תרבותי (Thornton, 1996), הון רלוונטי ולפעמים גם בר-המרה בתוך קבוצת בני הגיל או בתוך תת-התרבות הספציפית שאליה משתייכים בני הנוער. לפי ת'ורנטון, במקרים מסוימים הון תת-תרבותי ניתן להמרה להון כלכלי של ממש, למשל כאשר האוחזים בו יכולים לקבל תפקידים הקשורים בתרבות המועדונים ובסגנון המוזיקלי שהם משויכים אליו ולעבוד כדיג'ייז במועדונים, כמארגנים ומקדמים של מסיבות וכדומה. דוגמה לכך ראינו בסיפורו של אלישע, המתפרנס מעבודה הקשורה לטעמו המוזיקלי כדיג'ייז במועדון.

על פי התיאוריה הבורדיאנית, הון אמור לפעול בתוך שדה המתאפיין במידה של אוטונומיה ובקימו של הון ייחודי לו הניתן להמרה לצורות הון אחרות, ובייחוד להון כלכלי (Jensen, 2006). ואולם כאשר בוחנים את חברת בני הגיל של צעירים יוצאי אתיופיה קשה לדבר על "שדה", משום שלפחות במבט-על קשה לזהות שם הון ייחודי, וודאי לא כזה הניתן להמרה להון כלכלי משמעותי. כאן עשויים להועיל המושגים שהציע ינסן (Jensen, 2006), "שדה בהתהוות", "שדה טנטטיבי" או "שדה עוברי", משום שהם מאפשרים להמשיג ולהבין את הפעולה של ההון התת-תרבותי ואת המאמצים הרבים שמשקיעים הצעירים בהשגתו, גם

בהיעדרו של שדה ממוסד ומובחן.

ואכן, בהתבסס על היכרות מסוימת עם עולם המסיבות והבילויים של צעירים יוצאי אתיופיה אפשר בהחלט לדבר על שדה בהתהוות שבו נראה כי אכן קיימת אפשרות של המרה להון כלכלי. הכוונה היא למועדונים, אתרי אינטרנט המיועדים לצעירים יוצאי אתיופיה, בתי מלון המקדישים סופי שבוע לצעירים יוצאי אתיופיה, כתבי עת בהפקה עצמית (לעת עתה) ועוד. כל אלו טומנים בחובם פוטנציאל כלכלי, שאפשר לשער שרק ילך ויתרחב בשנים הבאות. יתרה מזאת, אפשר לשער שלפעמים ההון הזה ניתן להמרה לטובין שיש ביכולתה של חברת בני גילם להציע להם, גם אם אין מדובר בהמרה להון כלכלי של ממש, למשל קבלה חברתית או הצלחה בקרב בנות גילם.

בניגוד למשתייכים לשתי הקטגוריות ראפ/מילים ורגאיי/קצב, נערים המשתייכים לקטגוריית המשוטטים תיארו עצמם כמי ש"שומעים הכול", כבעלי טעם מוזיקלי מגוון. בכך נראה היה כי הם משרטטים קו גבול בינם ובין חבריהם יוצאי אתיופיה המגדירים עצמם במידה רבה על פי העדפה לסגנון מוזיקלי מסוים (ראפ או רגאיי). ייתכן שבהקשר זה אפשר להשתמש בהבחנתו של פטרסון (Peterson, 1992) בין "אומניבורים" ל"יוניבורים", הבחנה שברייסון המשיכה ופיתחה (Bryson, 1996). מה שעשוי להיות מעניין בהקשר שלנו הוא הטענה שטעם מוזיקלי מגוון הפך להיות מסמן מובחן של הון תרבותי (שברייסון מכנה "הון רב-תרבותי"; שם). אמנם קשה להשליך ממחקרו של פטרסון, שנערך על המעמדות הגבוהים בארצות הברית, על נערים יוצאי אתיופיה בישראל המשתייכים ברובם למעמד כלכלי נמוך או בינוני-נמוך; אבל לדעתי אפשר לשער שהבחירה בעמדה של "משוטטים" עשויה להיות קשורה לניסיון סימבולי לחצות את הגבולות המעמדיים והאתניים ולהתמקם אחרת באזורי המגורים שלהם ואולי בחברה הישראלית בכלל. זאת ועוד, ייתכן שאימוץ הטעם המגוון מאפשר לנערים אלו להרחיב את ההון החברתי שברשותם, כלומר להכיר צעירים נוספים בני גילם משכונות אחרות ומרקעים מגוונים, היכרויות אשר בהמשך חיינם עשויות להיות בעלות אפשרות המרה.

אם מקבלים את ההנחה שגיבוש טעמים בכלל וגיבוש טעמים מוזיקליים בפרט קשור בצבירת הון, מעניין לנתח את מסלול צבירת ההון החברתי-תרבותי (ואולי גם הכלכלי) שבחרו נערים המשתייכים לקטגוריה זו. הם לא בחרו במסלול שהמסד מכוון אותם אליו, מסלול של אימוץ התרבות ה"נכונה" והטעם ה"נכון" (כלומר האזנה ל"שירי ארץ ישראל" או לגלגול המאוחר שלהם – פופ/רוק ישראלי). תחת זאת הם בוחרים בטעמים אחרים, לא דווקא כאלה המייצגים את המרכז או את המעמדות הגבוהים של החברה הישראלית: ראפ צרפתי, מוזיקת מטאל (המאפיינת את הטעם המוזיקלי של נערים יוצאי ברית המועצות לשעבר) ומוזיקה מזרחית. העדפות אלו עשויים לרמז על מה שבאבא (Bhabha, 1996) ואחרים מכנים "זהות היברידי" או "זהות פוסטקולוניאלית", זהויות שלכאורה יש בהן כדי לחתור תחת כל ניסיון לקבע פרטים בזהויות נתונות מראש ומוכתבות מלמעלה (בין שמדובר בזהויות מגדריות, אתניות, לאומיות או דתיות).

המושג "משוטטים" מזכיר כמובן את השימוש שעשה זיגמונט באומן (Baumann, 1996) במושג זה (the stroller), שאותו שאל מעבודתו של וולטר בנימין. לפי באומן, המשוטט הוא אחד מארבעת הארכיטיפים המרכזיים של הזהות בעידן הפוסטמודרני (לצד הנווד, התייר והשחקן). בניגוד לעולה הרגל, הארכיטיפ המרכזי של העידן המודרני, שחרש וסלל לעצמו

את מסלול חייו ואת זהותו, המשוטט מסרב להתחייב למסלול חיים מובנה ולזהות מוגדרת אלא רואה בעצם השיטוט את המהות. לטענתו של באומן, המשוטט מסרב לגבש זהות אחידה והמשכית ורואה בחיים סדרה של אפיזודות שאינן קשורות זו בזו. אני סבור שאפשר למצוא אצל נערים מקטגוריה זו מאפיינים של ארכיטיפ המשוטט של באומן; אולם לדעתי, השוטטות אצלם מוגבלת בסופו של דבר גם בזמן – שכן ספק אם הפרקטיקה תישמר מעבר לשנות הנעורים – וגם במרחב, שכן ספק אם בעתיד "ישוטטו" נערים אלו הרחק אל מעבר לגבולות יישובי המגורים שלהם. זאת בשל מגבלות מבניות נוקשות למדי הנובעות מההקשר הכלכלי-מעמדי של חייהם ושל חי קהילתם.

בניתוח הבורדאני של הטעמים המוזיקליים של יוצאי אתיופיה, לפי שלוש קטגוריות הטעמים שזיהיתי ותיארתי, מגולמים חידושים אחדים בהשוואה לספרות המחקר שנכתבה עד כה בנושא זה. ראשית, עד כה התמקדה הספרות באפיון ה"פתולוגיה" המאפיינת את הטעמים המוזיקליים של צעירים יוצאי אתיופיה (למשל אדלשטיין, 2000; שבתאי, 2001). העבודה הנוכחית מדגישה דווקא את המגוון, החיות והדינמיות שבטעמים המוזיקליים של הצעירים. כמו צעירים אחרים בישראל ובעולם, צעירים יוצאי אתיופיה משתמשים בטעמים מוזיקליים כדי לשרטט גבולות בין קבוצות ותתי-קבוצות שונות, לצבור הון תרבותי והון תת-תרבותי וכדומה.

כמו כן, בניתוח שהצעתי כאן יש כדי לחלץ את הדיון בסוגיית הטעמים המוזיקליים של צעירים בכלל ושל צעירים יוצאי אתיופיה בפרט מן האחיזה של גישות "תרבות הנגד" וה"מחאה הסימבולית", בהשראת אסכולת בירמינגהם, שנראה כי מאפיינת כותבים אחרים שעסקו בסוגיה. אין בכך כדי לומר כי ניתוח המזהה אלמנטים של ביקורת חברתית או מחאה בטעמים המוזיקליים הוא שגוי; כפי שראינו לעיל, אלמנטים אלו אכן מתקיימים, בפרט בקרב צעירים ששייכותי לקטגוריית הראפ/מילים. אך קריאה קרובה של הטעמים המוזיקליים, ואף של השיח של הצעירים על אודות הטעמים האלה, מלמדת כי מדובר רק בהיבט אחד מתוך מגוון רחב של טעמים, משמעויות וזהויות.

חידוש נוסף שעולה מהניתוח כאן, לדעתי, הוא השלכותיה של הקטגוריזציה המשולשת שהצעתי על הבנת הקהילה יוצאת אתיופיה בישראל, השלכות החורגות מהטעם המוזיקלי בלבד. מעניין יהיה לבחון לעומק קשרי גומלין בין הזהויות שתיארתי ובין היבטים אחרים של חי הצעירים בהווה ובהמשך חייהם – בלימודים וברכישת השכלה, בקשרים חברתיים, בניעות ועוד.

במהלך המחקר לא התעמקתי בשורשים החברתיים ולא בהשלכות הריבודיות והאחרות של הקטגוריזציה שהצעתי, מכיוון שהקטגוריות האלה החלו להתגבש רק בשלב של ניתוח הממצאים. עם זאת, ברצוני להציע כמה תובנות אינטואיטיביות וטנטטיביות שעשויות לשמש כהשערות במחקרי המשך.

ככלל, נראה היה כי צעירים המשתייכים לקטגוריית המשוטט מגיעים ממשפחות מבוססות מעט יותר. על פי רוב צעירים אלו אינם לומדים בפנימיות אלא נשארים להתגורר וללמוד ביישובי המקור שלהם, שם גדולה יותר יכולתם להיחשף לקבוצות נוספות של בני נוער מלבד יוצאי אתיופיה. כפועל יוצא מנקודת המוצא המעט עדיפה שלהם, אני סבור כי נערים המשתייכים לקטגוריה זו יהיו אלו שיפגינו את המוביליות החברתית הרבה ביותר מבין שלוש הקטגוריות, ובפרט כאשר מדובר במסלולים הקלאסיים של מוביליות חברתית כגון

רכישת השכלה גבוהה או עבודה בסטטוס בינוני-גבוה.

שתי הקטגוריות האחרות, ראפ/מילים ורגאיי/קצב, כוללות בעיקר צעירים ממשפחות מבוססות פחות מהמשתייכים לקטגוריית המשוטטים. את הבחירה בין טעם של ראפ לטעם של רגאיי אני מתקשה להסביר בכלים סוציולוגיים, ונראה כי ההבחנה היא יותר בנטיית ובמבנה האישיות של פרטים. בראיונות שערכתי חשתי כי נערים מקטגוריית הראפ התאפיינו בנטייה רבה יותר להרהור ולניתוח וברגישות רבה יותר, במיוחד לגילויים של מה שהם כינו "גזענות", דהיינו יחס שלילי על בסיס צבע עור. פעמים רבות הם גם נטו לפסימיות רבה יותר וסברו כי החברה הישראלית נוקשה וסגורה מאוד וכי אפשרויות המוביליות עבורם, כ"שחורים" וכמוחלשים מבחינה חברתית-כלכלית, הן מוגבלות ואפילו בלתי קיימות. אפשר לשער כי צעירים מקבוצה זו יגלו פחות גמישות וכושר הסתגלות ולפיכך גם מוביליות חברתית פחותה, אך ייתכן מאוד שמתוכם יצמחו בעתיד גם מובילי דעה, אינטלקטואלים ומנהיגים פוליטיים. הנערים מקטגוריית הרגאיי, כך התרשמתי, התאפיינו בגישה פחות מהוררת וביקורתית ויותר פרגמטית. נראה היה כי הם אינם מרבים להרהר בטעמים המוזיקליים, במבנה החברתי ובקשר ביניהם אלא חיים את טווח האפשרויות הקיים, חיים את כלכלת הטעמים ומנסים להפיק ממנה את המירב. בדרך כלל חשתי כי הם גם אלו שינסו להגדיל את ההון התרבותי (או התת-תרבותי) שברשותם ולהמיר אותו להון תרבותי, למשל בעבודה כדיג'ייז או כמקדמים של מסיבות. לתחושי (ואדגיש שוב כי זוהי השערה טנטטיבית בלבד), חברי קטגוריה זו יפגינו מוביליות חברתית רבה ביותר ברבות השנים, בהשוואה לחבריהם חובבי הראפ, אם כי פחותה מזו של חברי קטגוריית המשוטטים.

אלו הן כמובן השערות ראשוניות וזהירות מאוד. לדעתי, מחקר המשך הבוחן את המקורות החברתיים של קטגוריות אלו ואת המשמעויות שלהן מבחינת מוביליות, מסלולי חיים ואף ריבוד בהמשך החיים עשוי לתרום לספרות העוסקת בקשר בין טעמים מוזיקליים ובין מיקום חברתי ואפשרויות למוביליות חברתית בקרב צעירים, ובעיקר בקרב צעירים המשתייכים לקבוצות מוחלשות.⁸

ולבסוף, תרומה נוספת של העבודה הנוכחית היא שעל אף התמקדותה בהבדלים בין קטגוריות שונות ובין טעמים שונים, מעניין לא פחות להסתכל דווקא על המשותף לצעירים משלוש הקטגוריות. בחינה של המשותף בטעמיהם המוזיקליים מגלה שלמעשה כל הצעירים שראיינתי חולקים העדפה ברורה למדי לתרבות המוזיקלית הרחבה המכונה "מוזיקה שחורה", בין שמדובר בראפ, ברגאיי או בסגנונות אחרים כגון דאנסהול או אר אנ' בי. גם צעירים המשתייכים לקטגוריית המשוטטים, שטענו כי הם "שומעים הכול" ופתוחים למגוון מרחב של סגנונות, אמרו במרבית המקרים כי בסופו של דבר הסגנון המועדף עליהם משתייך ל"מוזיקה שחורה". לטענתי מדובר בתופעה רבת משמעות, אם מבקשים להבין לעומק את התהליכים העוברים על צעירים יוצאי אתיופיה בישראל בתקופתנו. אני סבור שמקורה של ההעדפה המוזיקלית הזאת הוא בראש ובראשונה בחוויית הנראות והסימון של צעירים יוצאי אתיופיה כ"שחורים" במסגרות שונות ובחיי היומיום בחברה הישראלית (ענתבי-ימיני, 2010; Ahmed, 2000).

8 מחקר כזה עשוי, כמובן, גם לבחון מחדש את שלוש הקטגוריות שהצעתי כאן, להציע אחרות או לשכלל את הנוכחיות.

לנוכח הנראות והסימון של יוצאי אתיופיה בישראל כ"שחורים", צעירים יוצאי אתיופיה מבקשים לקחת סימון או תיוג זה ולמלא אותו בתכנים הרלוונטיים, היצירתיים והאסרטיביים ביותר שנגישים להם, כלומר מוזיקה שחורה ובמיוחד תרבות ההיפ-הופ. טענתי היא שבאמצעות החיבור הסימבולי לתרבות זו הם מבקשים ליצור לעצמם זיקה ראשונית ואינטואיטיבית לתרבות של הפזורה השחורה, שגילרוי כינה אותה "the Black Atlantic" (Gilroy, 1993); באמצעות ההזדהות עם המוזיקה השחורה, על סגנונותיה השונים, מבקשים צעירים יוצאי אתיופיה בישראל לצאת מתחושת הבידוד כמיעוט קטן ו"שחור" בחברה הישראלית ה"לבנה"; לפרוק, ולו למשך שלוש הדקות של השיר, את המשא הכבד של היות מיעוט קטן, לצאת מחוויית הבדידות והשוליות ולהתחבר לאוכלוסייה גדולה וגאה שגילתה תושייה ויצירתיות יוצאות דופן במישור הפוליטי, התרבותי והכלכלי. לנוכח הקשיים המבניים העומדים בפניהם בחברה הישראלית, בהיותם קבוצה מוחלשת ו"שחורה", הם מבקשים לשאוב השראה ממי שבמשך מאות שנים התמודדו, ועודם מתמודדים, עם דיכוי קשה ביותר על בסיס גזעי ויכולו לו – הפזורה השחורה הטרנס-אטלנטית. בעניין זה אני מרחיב במקום אחר (רטנר, 2013).

מקורות

- אדלשטיין, א' (2000). דפוסי עבריינות וסטייה חברתית בקרב בני נוער יוצאי אתיופיה בישראל. חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- בורדייה, פ' (2005). על כמה מתכונות השדה. בתוך שאלות בסוציולוגיה (עמ' 113–120). תל אביב: רסלינג.
- בן אליעזר, א' (2008). כושי סמבו, בילי-בילי-במבו: כיצד יהודי הופך שחור בארץ המובטחת. בתוך 'י' יונה ו' שנהב (עורכים), גזענות בישראל (עמ' 130–160). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- הבידג', ד' (2008). תת-תרבות פאנק: משמעותו של סגנון. תל אביב: רסלינג.
- הורנשטיין, ש' ואלמוג, ע' (2009). דפוסי חוק, משפט ועבריינות בקרב אוכלוסיית יוצאי אתיופיה. אנשים. אוהר ב-25 ביוני 2015.
- יפתחאל, א' וצפדיה, א' (2001). מדיניות וזהות בערי הפיתוח: השפעת התיכנון והפיתוח על יוצאי צפון אפריקה, 1952–1998. באר שבע: מרכז הנגב לפיתוח אזורי.
- כץ-גרו, ט' ושביט, י' (1998). סגנון חיים ומעמדות בישראל. סוציולוגיה ישראלית, א(1), 91–114.
- סעדה-אופיר, ג' (2001). בין ישראליות למזרחיות: הכלאות מוסיקליות מן העיר שדרות. סוציולוגיה ישראלית, ג(2), 253–276.
- ענתבי-ימיני, ל' (2010). בשולי הנראות: עולים אתיופים בישראל. בתוך ע' לומסקי-פדר ות' רפפורט (עורכות), נראות בהגידה (עמ' 43–68). ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד.
- פישביין, י' (1998). נערים בין תרבויות: מרכז מידע לנוער יוצא אתיופיה. ירושלים: אגודה ישראלית למען יוצאי אתיופיה.
- קפלן, ד' (2011). ניתוח ניאו-מוסדי של עליית מוזיקה מזרחית "לייט" ברדיו הישראלי בשנים 1995–2010. סוציולוגיה ישראלית, יג(1), 135–159.
- רגב, מ' (1997). רהוט או עילג: מיומנות ארגונית ובולטות תרבותית בתעשיית המוזיקה בישראל. תיאוריה וביקורת, 10, 115–132.

- (2003). ייחודיות וקישוריות תרבותית במודרניות המאוחרת: המקרה של המוזיקה הפופולארית. תיאוריה וביקורת, 23, 115–140.
- רטנר, ד' (2013). מוזיקה שחורה ותהליכי הבניית זהות בקרב נערים יוצאי אתיופיה בישראל. חיבור לשם קבלת התואר דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.
- שבתאי, מ' (2001). בין רגאיי לראפ: אתגר ההשתייכות של נוער יוצא אתיופיה בישראל. תל אביב: צ'ריקובר.
- תובל-משיח, ר' וספקטור-מרזל, ג' (2010). מבוא: מחקר נרטיבי – הגדרות והקשרים. בתוך ר' תובל-משיח וג' ספקטור-מרזל (עורכות), מחקר נרטיבי: תיאוריה, יצירה ופרשנות (עמ' 7–42). ירושלים: מאגנס ומופ"ת.
- Ahmed, S. (2000). *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*. London: Routledge.
- An interview with Francis Falceto — Ethiopia: Empire and revolution (2005). *Afropop*.
- Bauman, Z. (1996). From pilgrim to tourist, Or a short history of identity. In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 1—17). London: Sage.
- Ben-Eliezer, U. (2004). Becoming a black Jew: Cultural racism and anti-racism in contemporary Israel. *Social Identities*, 10(2), 245—267.
- Bennet, A. (2000). *Popular music and youth culture: Music identity and place*. New York: St. Martin's Press.
- Bhabha, H. K. (1996). Cultures in between: Questions of cultural identity. In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 53—60). London: Sage.
- Blair, M. E. (2004). Commercialization of the Rap music youth subculture. In F. Murray & M. A. Neal (Eds.), *That's the joint: The Hip-Hop studies reader* (pp. 497—504). New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1986). The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241—258). New York: Greenwood Press.
- Bryson, B. (1996). "Anything but heavy metal": Symbolic exclusion and musical dislikes. *American Sociological Review*, 61(5), 884—899.
- Cohen, S. (1972). *Folk devils and moral panics*. London: MacGibbon and Kee.
- Culler, J (1997). *Literary theory: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Derrida, J. (1981). *Positions*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Dyson, M. E. (1996). *Between God and gangsta rap: Bearing witness to black culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Finlay, L. (2009). Debating phenomenological research methods. *Phenomenology*

- & *Practice*, 3(1), 6—25.
- Frith, S. (1998). *Performing rites: On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, S. & Horne, H. (1987). *Art into pop*. London: Methuen Young Books.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press & Verso.
- Giorgi, A. (1994). A phenomenological perspective on certain qualitative research methods. *Journal of Phenomenological Psychology*, 25(2), 190—220.
- Jensen, S. Q. (2006). Rethinking subcultural capital. *Young*, 14(3), 257—276
- Lamont, M., & Molnar, V. (2002). The study of boundaries across the social sciences. *Annual Review of Sociology*, 28, 167—195.
- Lizardo, O. & Skiles, S. (forthcoming). After omnivorism: Is Bourdieu still relevant? In L. Hanquinet & M. Savage (Eds.), *Handbook of the Sociology of Art and Culture*. London: Routledge.
- Mitchell, T. (1996). *Popular music and Local Identity: Rock, pop and rap in Europe and Oceania*. London: Leicester University Press.
- Moustakas, C. (1994). *Phenomenological research methods*. Thousand Oaks: Sage.
- Peterson, R. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21, 243—258.
- Peterson, A. R. & Kern, M. R. (1996). Changing highbrow taste: from snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61, 900—907.
- Polkinghorne, D. (1988). *Narrative knowing and the human sciences*. Albany: State University of New York Press.
- Quinn, E. (2005). *Nuthin' but a "G" Thang: The culture and commerce of gangsta rap*. New York: Columbia University Press.
- Regev, M. & Seroussi, E. (2004). *Popular music and national culture in Israel*. California: Berkley.
- Riley, A. (2005). The rebirth of tragedy out of the spirit of Hip Hop: A cultural sociology of gangsta rap music. *Journal of Youth Studies*, 8(3), 297—311.
- Saada-Ophir, G. (2006) Borderland pop: Arab jewish musicians and the politics of performance. *Cultural Anthropology*, 21(2), 205—233.
- Strauss, A. & Corbin, J. (1990). *Basics of qualitative research: Grounded theory procedures and techniques*. Newbury Park: Sage.
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Van Manen, M. (1990). *Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy*. London, Ontario: Althouse