بازتوزیع محسوسات در اجرای دمام‌زنی آفریقایی‌تباران بوشهر

The Redistribution of the Sensible in Dammām Performance among Afro-descendants in Bushehr

نویسندگان:

۱.عباس نکیسا

کارشناس ارشد گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

Abbas.nakisa@ut.ac.ir

۲.بهزاد آقاجمالی (نویسنده مسئول)

استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

Behzad.jamali@ut.ac.ir

Authors:

1.Abbas Nakisa

Master in Theatre, Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

2. Behzad Aghajamali (corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

مقالهٔ حاضر برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول با عنوان «توزیع رویت‌پذیری در اجراهای فرهنگی شهر بوشهر بر پایهٔ آرای ژاک رانسیر» است که با راهنمایی نگارندهٔ دوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

This article is derived from the first author's master thesis, entitled "Distribution of the visible in cultural performances of Bushehr city, based on Jacques Ranciere's theories" under the supervision of the second author at University of Tehran

آماده انتشار هنرهای زیبا

Abstract

Dammām-playing is a form of cultural performance practiced in the port city of Bushehr in southern Iran. The dammām is a percussion instrument whose introduction to Iran has long been associated with Africans who were transported to the Persian Gulf as enslaved people. Historical sources indicate that, in its earliest stages, dammām-playing was performed primarily by these Black communities, while others assumed the role of spectators or participants accompanying the performance. Over time, however, the practice gradually spread beyond its original performers and became integrated into the broader cultural life of Bushehr. Today, it constitutes one of the city's most recognizable cultural performances and is performed mainly during Shi'i mourning ceremonies, while also appearing in funerals for respected community members.

Although dammām-playing occupies a significant place in the cultural identity of Bushehr, previous studies have largely focused on its musical characteristics, ritual functions, historical origins, or ethnographic description. The political and social

capacities of this performance, particularly in relation to its earliest Afro-descendant performers, have received comparatively little scholarly attention. This study therefore approaches dammām-playing not merely as a ritual or musical tradition but as a cultural performance capable of reshaping relations of visibility andparticipation.

Situated within the field of performance studies, the research employs a descriptive-analytical method based on historical and documentary sources. Its theoretical framework draws upon Jacques Rancière's concepts of the distribution of the sensible, the police order, political subjectivation, and his distinctive approach to history. For Rancière, the distribution of the sensible refers to the organization of perception that determines what may be seen, heard, and said, as well as who is recognized as capable of participating in a shared world. The police order is not simply a state institution but the social arrangement that assigns bodies their proper places, functions, and forms of visibility. Politics occurs when this perceptual order is interrupted and those who have no recognized share in it appear as speaking and acting subjects. His understanding of history likewise rejects linear narratives in favor of examining

singular moments in which marginalized individuals disrupt established social arrangements.

Using this framework, the article reconstructs the historical development of dammām-playing and examines its relationship with Afro-descendants, Black enslaved people, and the maritime culture of southern Iran. It analyzes the changing functions of dammām-playing in maritime labor, leisure, public performance, and religious rituals. Rather than treating these contexts merely as successive historical stages, the study considers them as distinct sites in which the social meaning of performance was continuously reconfigured.

The analysis demonstrates that the political significance of dammām-playing lies less in direct resistance than in its capacity to redistribute the sensible. During maritime labor, rhythmic performance organized collective work while simultaneously creating possibilities for collective expression. In moments of leisure, Afro-descendant performers temporarily suspended the exclusive logic of labor and transformed time into a space for music, gathering, and cultural expression. Public performances further enabled bodies ordinarily confined to invisibility to appear

before spectators as performers rather than merely as laborers or property. One oral narrative describing an enslaved performer known locally as Shanbolu, who attracted crowds while playing the dammām in a public space, illustrates this transformation. This oral narrative gains analytical significance when read alongside broader historical evidence concerning Afro-descendant musical practices in Bushehr.

The incorporation of dammām-playing into Shiʿi mourning rituals represents another important stage in this historical trajectory. By becoming embedded within religious practice, the performance secured its continuity across generations while preserving traces of Afro-descendant cultural presence within the collective memory of Bushehr. Rather than erasing its earlier history, this transformation enabled the performance to survive under new cultural conditions and continue functioning as a visible reminder of communities whose historical contributions have often been marginalized or forgotten.

The findings indicate that dammām-playing repeatedly enabled processes of political subjectivation in different historical contexts. Through performance, Afro-

descendant performers temporarily exceeded the positions assigned to them by the police order and appeared as visible cultural subjects. Their bodies became sites of artistic expression, emotional communication, and collective presence instead of remaining defined solely by labor or social subordination. While these moments did not permanently transform the existing social order, they nevertheless constituted temporary redistributions of the sensible in Rancière's sense by altering who could appear, be perceived, and participate within the shared social world.

Ultimately, this study argues that the historical importance of dammām-playing extends beyond its musical and ritual dimensions. Read through Rancière's philosophy, it demonstrates how cultural performance can produce temporary reconfigurations of visibility, create possibilities for political subjectivation, and preserve marginalized histories within cultural memory. Dammām-playing therefore provides a valuable case for understanding the relationship between performance, history, and the politics of visibility in modern Iran.

Key Words: Jacques Rancière; Distribution of the Sensible; Dammām; Bushehr; Slavery

چکیده

پژوهش حاضر در حوزه‌ی مطالعات اجرا و به روش توصیفی‌تحلیلی انجام شده است و هدف آن، بررسی ظرفیت‌های تاریخی اجرای فرهنگی دمام‌زنی آفریقایی‌تباران بوشهر در بازتوزیع محسوسات است. چارچوب نظری پژوهش بر آرای ژاک رانسیر درباره‌ی توزیع محسوسات و خوانش ویژه‌ی او از تاریخ استوار شده است. در این پژوهش، تاریخ ورود دمام و شکل‌گیری انواع اجرای دمام‌زنی در بندر بوشهر و پیوند این اجرا با حضور آفریقایی‌تباران، بردگان سیاه‌پوست و فرهنگ دریایی جنوب ایران مورد بررسی قرار می‌گیرد و روشن می‌شود که چگونه دمام‌زنی در قالب‌های متنوعی چون کار دریایی، اجراهای عمومی و آیین‌های مذهبی، امکان‌هایی برای رؤیت‌پذیر شدن فرودستان فراهم کرده است. پرسش اصلی پژوهش این است که آفریقایی‌تباران چگونه در پرتوی اجرای دمام‌زنی، از جایگاه‌های مقرر در نظم پلیسی فاصله گرفته و در صحنه‌ی اجتماع رؤیت‌پذیر شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اجرای دمام‌زنی در موقعیت‌های متفاوت، امکان ظهور سوژگی را به اجراگر داده است و اجراگر به‌میانجی این اجرا می‌تواند خود را از جایگاهی که نظم پلیسی برایش مقرر کرده بیرون بکشد. از سوی دیگر، اجرای دمام‌زنی با پیوند خوردن به آیین‌های مذهبی، حیاتش را حفظ کرده است تا بتواند به‌عنوان ردپایی از حضور و تاثیر آفریقایی‌تباران بر جامعه‌ی پیرامونی‌شان عمل کند.

واژه‌های کلیدی: ژاک رانسیر، توزیع محسوسات، دمام، بوشهر، برده‌داری

آماده انتشار هنرهای زیبا

۱-مقدمه

اجراهای فرهنگی[۱] در نظر میلتون سینگر[۲] عناصر بنیادی سازنده‌ی فرهنگ هستند. جامعه از نظر او می‌تواند به‌میانجی این رویدادها، فرهنگش را هم برای اعضای خود و هم برای دیگران به نمایش بگذارد. سپهر اجراهای فرهنگی تنها محدود به نمایش‌ها، کنسرت‌ها یا سخنرانی‌ها نمی‌شود. در تعریف سینگر از این رویدادها، مرزی که سنت فکری غرب میان امر زیبایی‌شناختی و امر مذهبی‌آیینی قائل است از بین می‌رود و تمام این امور زیر چتری واحد قرار می‌گیرند (سینگر، ۱۹۷۲، ۷۱). اریکا فیشرلیشته[۳] نیز در مطالعات تئاتر و اجرا، به تبع سینگرْ آیین‌های پرستش، درمان و خاک‌سپاری، جلسات عمومی محاکمه، رویدادهای سیاسی و ورزشی و همچنین همه‌ی انواع هنرهایی را که قابلیت اجراشدن دارند، زیر چتر اجراهای فرهنگی قرار می‌دهد (فیشرلیشته، ۲۰۱۴، ۱۶۳).

یکی از انواع اجراهای فرهنگی، مراسم دمام‌زنی است که امروزه در بوشهر به شکل یک آیین در آمده است و در سوگ بزرگان، به‌ویژه بزرگان دینی رواج دارد. به‌گواه برخی منابع، این مراسم یکی از جذاب‌ترین و پرکشش‌ترین اجراهای فرهنگی شهر بوشهر است و افراد بسیاری را برای تماشا، گرد خود جمع می‌آورد. با این وجود، پژوهش‌های تحلیلی پیرامون این اجرا بسیار محدودند و قاطبه‌ی پژوهش‌ها به توصیفی کلی از این اجرای فرهنگی و تاریخش بسنده کرده‌اند یا به‌عنوان موضوعی حاشیه‌ای به آن پرداخته و معمولاً از بررسی مستقیم و اختصاصی آن سر باز زده‌اند. این موضوع در کنار جایگاه ویژه‌ای که این اجرای فرهنگی دارد، پرداختن تحلیلی به آن را حائز اهمیتی دوچندان می‌کند. منابعْ ریشه‌ی ورود این ساز به ایران را در رفت‌وآمد تجار بوشهری به آفریقا می‌دانند (احمدی ریشهری، ۱۳۸۰، ۴۲۷-۴۲۸). علاوه بر آن، اجرا و به‌کارگیری ساز نیز پیوستگی تاریخی تنگاتنگی با حضور بردگان آفریقایی در بوشهر دارد (شریفیان، ۱۳۸۳، ۱۰۱).

در میان روایات تاریخی مربوط به دمام‌زنی، نمونه‌هایی وجود دارد که امکان تحلیل این اجرا را در چارچوب نظریات ژاک رانسیر[۴] ممکن می‌کند.

پرسش این مقاله چنین است که آفریقایی‌تباران، از بردگان سیاه‌پوست تا نسل‌های بعدی نوازندگان دمام، چگونه به‌واسطه‌ی دمام‌زنی در توزیع محسوسات[۵] اخلال ایجاد کرده‌اند و این اجرا چه‌طور امکان بروز آن‌ها را در صحنه‌ی

اجتماع به‌مثابه‌ی سوژه فراهم کرد؟ برای پاسخ به این پرسش، از بنیان‌های نظری ژاک رانسیر در رابطه با سیاست،[۶] استتیک،[۷] توزیع محسوسات و نحوه‌ی مواجهه با خرده‌روایات تاریخی استفاده می‌شود.

این پژوهش ضمن مروری نقادانه بر پژوهش‌های پیشین و گردهم‌آوردن و بازخوانی روایات تاریخی از منابع مختلف کتابخانه‌ای، با بسط و گسترش ایده‌های رانسیر، اجرای فرهنگی دمام‌زنی را در بستر تاریخی‌اجتماعی شهر بوشهر تحلیل کرده و بررسی می‌کند که چگونه آفریقایی‌تباران به واسطه‌ی این اجرا مرزهای مشخص‌شده‌ی حسی‌شان را پشت‌سر گذاشته و در صحنه‌ی اجتماع، خارج از نقشی که نظم پلیسی برای‌شان مقرر کرده بود، ظاهر شدند.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

نگارنده به پژوهش‌هایی دست پیدا نکرد که دقیقاً روی موضوع مشابهی تمرکز کرده باشند و تحلیلی بر اجرای دمام‌زنی با تمرکز بر نخستین اجراگرانش به‌دست بدهند. از همین رو، مقالات و کتبی مورد بررسی قرار گرفت که به دو حوزه‌ی اصلی تقسیم می‌شدند.

۱-پژوهش‌های مربوط به تلفیق آرای رانسیر و حوزه‌ی مطالعات اجرا.

۲-پژوهش‌هایی که بر تاریخ آفریقایی‌تباران ایران و ابعاد اجتماعی حضور آنان تمرکز داشتند و به‌طور ویژه‌تر، به تاریخ آفریقایی‌تباران در بوشهر و فرهنگ این شهر می‌پرداختند.

در زمینه‌ی ایده‌های رانسیر، پیتر هالوارد(۲۰۰۶) در مقاله‌ای انتقادی با عنوان «به‌صحنه‌آوردن برابری»، اندیشه‌های فلسفی رانسیر را با جهان اجرا پیوند می‌زند. او مفهوم برابری فکری سوژه‌ها نزد رانسیر را بسط و گسترش می‌دهد و پیوند میان محسوسات رانسیر با اجرا و تئاتر را در رؤیت‌پذیری می‌داند. با این حال، هالوارد نسبت به شکل مواجهه‌ی رانسیر با گسست‌های ناپایدار تاریخی انتقاد می‌کند و این پرسش را به‌میان می‌کشد که آیا اساساً سیاستی که با وقفه‌های گذرا تعریف شده است، توانایی مقابله با قدرت‌های نهادی تثبیت‌شده را دارد یا خیر. این پژوهش علی‌رغم تقابلی که با نقد هالوارد بر تاریخ‌نگاری وقفه‌محور رانسیر دارد، از مفاهیم دیگری استفاده می‌کند که او در مقاله‌اش به آن‌ها پرداخته است و آن‌ها را در ساحتی عملی‌تر، یعنی ساحت فرهنگ شهر بوشهر بررسی می‌کند.

نیک فرایر[۹] و کالت کانروی(۲۰۲۱) در مجموعه‌مقالاتی که از نویسندگان مختلف گردآوری کرده‌اند، پیوندی میان ایده‌های رانسیر و جهان اجرا می‌زنند. از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به مقاله‌ی خروت‌نیبلینگ(۲۰۲۱) اشاره

کرد. او ضمن شرح این‌که توزیع محسوسات نزد رانسیر عمدتاً محدود به جنبه‌های دیداری، شنیداری و ادبی بوده، ظرفیت‌های بدن در برهم‌زدن توزیع محسوسات را عیان می‌کند. نکاتی که او در رابطه با نقش بدن در بازتوزیع محسوسات ذکر می‌کند، در این پژوهش نیز مهم و قابل اعتنا هستند.

در حوزه‌ی دوم و مربوط به تاریخ دمام، شریفیان (۱۳۸۳) پژوهشی گسترده با عنوان «اهل ماتم» در زمینه‌ی آیین‌های ماتم و سوگ در بوشهر دارد و در بخشی از پژوهشش، به بررسی ابعاد متفاوت ساز دمام، مراسم دمام‌زنی و ارتباط شهروندان با این ساز و مراسم می‌پردازد. او اشاراتی گذرا به ابعاد اجتماعی موارد موردپژوهشش می‌کند اما در نهایت، تعمق در ابعاد اجتماعی مسئله‌ی اصلی پژوهش او نیست.

سلطانی‌نیا (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «سیری بر موسیقی محلی بوشهر؛ دمام»، خصوصیات فیزیکی و تاریخی دمام را بررسی می‌کند و ضمن اشاره به جایگاه این اجرا در مراسم و مناسک گوناگون شهر بوشهر، ریشه‌های محتمل ظهور دمام‌زنی را بر می‌شمارد. اما این برشماری در حد معرفی باقی مانده و سویه‌های تحلیلی و نظری پیدا نمی‌کند.

بقولی‌زاده (۲۰۲۴) استدلال می‌کند که برده‌داری در ایران با نوعی رؤیت‌پذیری اجباری[۲] مشخص می‌شد. به‌این معنا که نخبگان و اشراف تمایل داشتند که بردگانشان را به نمایش عموم بگذارند و به‌واسطه‌ی ابراز مالکیت بر آن‌ها، تفاخر کنند. این رؤیت‌پذیری اجباری پس از الغای بردگی در دوران پهلوی نخست سویه‌ای برعکس به‌خود گرفت. این‌بار تمایل بر این بود که تاریخ برده‌داری و سیاه‌پوستان آفریقایی‌تبار ایرانی انکار و حذف شود. تمرکز بقولی‌زاده بر امر رؤیت‌پذیری و در عین‌حال، تمایزگذاری هوشمندانه‌ی او میان رؤیت‌پذیری اجباری و رؤیت‌پذیری سوژه‌مند، دستمایه‌ی خوبی برای پرداختن در پژوهش حاضر، به کمک دستگاه نظری رانسیر است.

۳-روش‌شناسی

روش این پژوهش توصیفی‌تحلیلی است و داده‌های آن از طریق مطالعه‌ی کتابخانه‌ای منابع تاریخی، پژوهش‌های مردم‌نگارانه و روایات شفاهی مستند گردآوری شده است.

۴-چارچوب نظری

۱-۴- نظم پلیسی و توزیع محسوسات

فلسفه‌ی سیاسی رانسیر، تعریفی تازه و رادیکال از مفهوم پلیس[۳]ارائه می‌دهد. او مفهوم پلیس را از کاربرد متعارفش که پیوندی با دستگاه سرکوب وابسته‌به‌دولت دارد جدا می‌کند. او این مفهوم را به ساحت نمادین می‌برد و پلیس را نه به‌مثابه‌ی نوعی نیروی خرد که به‌مثابه‌ی ساختاری در نظر می‌گیرد که هر شخص را به جایگاه و وظیفه‌ی مخصوص خودش پیوند می‌دهد؛ جایگاهی که مشخص می‌کند هر شخص چگونه در ساحت عمومی مشارکت داشته باشد. پلیس این کار را با اعمال محدودیت بر شیوه‌های ادراک انجام می‌دهد، با مشخص‌کردن این‌که چه چیزی مرئی و چه چیزی نامرئی است، چه چیزی شنیده می‌شود و چه چیزی شنیده نمی‌شود. رانسیر به این سازمان که به‌میانجی نظم پلیسی[۴]بر جامعه حاکم می‌شود، توزیع محسوسات می‌گوید.

«جوهر پلیس در نوعی تقسیم‌بندی محسوسات نهفته است که با فقدان خلأ و فقدان افزوده مشخص می‌شود. در اینجا جامعه از گروه‌هایی تشکیل شده است که گره خورده‌اند به شیوه‌های خاصی از انجام‌دادن، به مکان‌هایی که این فعالیت‌ها در آن انجام می‌شوند، و به شیوه‌های بودنی که با این فعالیت‌ها و این مکان‌ها متناظرند. در این انطباق میان کارکردها، مکان‌ها و شیوه‌های بودن، هیچ جایی برای خلأ وجود ندارد» (رانسیر، ۲۰۱۰، ۳۶).

به‌بیان دیگر، رانسیر از شکلی از اجتماع سخن می‌گوید که در آن هر شخص اجازه دارد در مکانی باشد که پلیس برای او مشخص کرده است. و شنیدنی‌ها و رؤیت‌پذیرها آن چیزی هستند که پلیس آن‌ها را شنیدنی و رؤیت‌پذیر می‌کند. در نتیجه حدود و سهم هر پدیده‌ای از محسوسات به‌دست پلیس مشخص شده است و در طرف مقابل، هیچ چیزی وجود ندارد که پلیس حدود حسی آن را مشخص نکرده باشد. از نمونه‌های بنیادین این توزیع محسوسات، صنعتگران در زمانه‌ی افلاطون[۵]اند. افلاطون استدلال می‌کند که صنعتگران جایی در سپهر عمومی و اشتراکی ندارند، چرا که زمانشان این اجازه را به آن‌ها نمی‌دهد. زمان آن‌ها تنها باید در محل کارشان سپری شود. این استدلال تنها به مشغله‌ی صنعتگران اشاره نمی‌کند، بلکه یک سلسله‌مراتب را آشکار می‌کند؛ سلسله‌مراتبی که در آن کارگران باید در مکان خصوصی کارشان باشند و از حضور در سپهر سیاسی اجتناب کنند یا به بیان دیگر در آن نامرئی باشند (رانسیر، ۲۰۰۴، ۷).

در این پژوهش، مفهوم نظم پلیسی برای فهم جایگاه تاریخی آفریقایی‌تباران و بردگان سیاه‌پوست در بوشهر به‌کار گرفته می‌شود و پس از احضار وضعیت تاریخی، روشن می‌شود که نظم پلیسی، آن‌ها را در چه جایگاهی تعریف می‌کرد. از این منظر، مسئله‌ی مقاله فقط حضور یا عدم حضور این گروه‌ها در جامعه نیست، بلکه چگونگی این حضور و نسبت آن با نظم پلیسی است.

۲-۴- سیاست به‌مثابه‌ی اختلال در نظم پلیسی

رانسیر اصطلاح سیاست را با کنشی در نظر می‌گیرد که مقابل نظم پلیسی عمل می‌کند و پیکربندی سهم‌ها و جایگاه‌ها را در هم می‌شکند. سیاست لزوماً شکل ویژه‌ای از اعمال قدرت یا مبارزه نیست و می‌تواند هر شکلی از کنش باشد که در توزیع محسوسات اختلال ایجاد کند. سیاست در خود یک پیش‌فرض کلیدی دارد و آن، برابری هر سوژه با سوژه‌های دیگر است. کنش سیاسی بدن را از جایگاهی که برای آن مشخص شده است جابه‌جا کرده و آن‌چه را که نباید دیده می‌شد، مرئی می‌سازد و آن‌چه که پیش‌تر تنها به‌شکل نوعی سروصدا[۱۶]شنیده می‌شد را به گفتاری قابل‌فهم بدل می‌کند (رانسیر، ۱۹۹۹، ۲۹-۳۰).

سیاست هنگامی رخ می‌دهد که دو فرآیند ناهمگون به هم برخورد کنند؛ یعنی برخورد فرآیند توزیع محسوسات به‌دست نظم پلیسی به فرآیند برابری‌خواهانه‌ی توزیع محسوسات. این دو فرآیند، دریافتی متناقض دارند از چیزهایی که باید دیده/شنیده شوند. تناقضی که پای اصطلاحی تحت عنوان ناهم‌رأیی[۱۷]را به میان می‌کشد.

سازوکار اصلی اختلال سیاسی ناهم‌رأیی است. رانسیر این مفهوم را نمایش شکافی در محسوسات تعریف می‌کند. ناهم‌رأیی حضور دو جهان در یک جهان است: جهان نظم پلیسی و جهانی که شمرده‌نشده‌ها را به‌شمار می‌آورند. در مثال موضع افلاطون نسبت به صنعت‌گران، افلاطون این را طبیعی می‌دانست که صنعت‌گران به‌خاطر مشغولیت‌هایشان، امکان مشارکت در سپهر عمومی را نداشته باشند. ناهم‌رأیی دقیقاً بالاآمدن وضعیتی است که این سلسله‌مراتب طبیعی‌انگاشته‌شده را بر هم می‌زند. ناهم‌رأیی جهانی را که در آن کارخانه یا محل کار مکانی خصوصی تلقی می‌شود را مقابل جهانی قرار می‌دهد که کارخانه در آن مکانی عمومی تلقی می‌شود. تا نهایتاً در شکافی که ایجاد می‌کند، برابری سوژه‌ها را به‌ظهور برساند (رانسیر، ۲۰۱۰، ۳۸).

بر همین اساس، دمام‌زنی بر اساس نظریات رانسیر تنها هنگامی واجد ظرفیت سیاسی دانسته می‌شود که بدن اجراگر را از جایگاه مقرر خود جدا کند و نسبت تازه‌ای میان او و فضای عمومی بسازد. بنابراین، هر نوع دیده‌شدن یا شنیده‌شدن اجراگر در این پژوهش سیاسی تلقی نمی‌شود و تنها آن صورت‌هایی از رؤیت‌پذیری اهمیت دارند که شکافی در نظم معمول دیدن و شنیدن ایجاد کنند.

۳-۴-استتیک، اجرا و به‌صحنه‌آوردن برابری سوژه‌ها

استتیک در نظر رانسیر ذاتاً مفهومی سیاسی است، چرا که شکلی از توزیع محسوسات در خود دارد. او در تبیین رژیم‌های هنری، سه رژیم تعریف می‌کند؛ رژیم اخلاقی هنر؛[۱۸]رژیم بازنمایانه‌ی هنر[۱۹]و رژیم استتیکی هنر.[۲۰]

رژیم اخلاقی پیوندخورده با نوع‌نگاهی است که افلاطون به هنر داشت و رژیم بازنمایانه، در تقابل با ایده‌های افلاطون به‌دست ارسطو[۱]صورت‌بندی شد.

رانسیر اما خود از رژیم استتیکی هنر سخن به میان می‌آورد. این رژیم از اصل بی‌تفاوتی سخن به میان می‌آورد و وضعیتی می‌سازد که در آن هر موضوعی به اندازه‌ی موضوعات دیگر شایسته‌ی پرداختن است (رانسیر، ۲۰۰۴، ۱۸) و مشخص می‌کند که هنر می‌تواند توسط هر کسی تولید شده و همچنین خطاب خود را متوجه هر کسی بکند (رانسیر، ۲۰۱۰، ۱۶۳).

این پژوهش نیز با استفاده از پیوندی که رانسیر میان رژیم استتیک، ادراک حسی و سیاست برقرار می‌کند، می‌کوشد صورت‌هایی از اجرا را کشف کند که ضمن آن، اجراگر از نقش تعیین‌شده‌اش خارج شده و شیوه‌هایی از سوژه‌شدن سیاسی را تجربه می‌کند.

۴-۴- تاریخ‌نگاری وقفه‌ها و گسست‌ها

رانسیر در شیوه‌ی تاریخ‌نگاری‌اش نیز رویکرد ویژه‌ای دارد. او تاریخ به‌مثابه‌ی روایتی پیوسته که به تکامل تاریخی منتج می‌شود را رد می‌کند. از این منظر، نگاه او شباهتی به ایده‌های والتر بنیامین[۲]درباره‌ی تاریخ دارد. بنیامین نیز در تزهای خود، روایت‌های مسلط تاریخی را مشروعیت‌بخش حاکمان می‌داند که همان فاتحان تاریخ‌اند (بنیامین، ۲۰۰۳). تمرکز رانسیر بر روی وقفه‌ها و تعلیق‌ها در مسیر زندگی عادی است. او تاریخ را هم‌چون مجموعه‌ای از گسست‌ها می‌فهمد که باید از منظر لحظه‌ی کنونی مورد پرسش قرار گیرند. این رویکرد باعث می‌شود که گم‌نامان و رویدادهای جزئی بر نام‌داران و رخدادهای بزرگ ارجحیت بیابند. رانسیر در پیوند با بنیامین این تلقی متعارف تکامل تاریخی را مشروعیت‌بخشی به دانشی نخبگانی می‌داند «که تعیین می‌کند چه چیزی مهم است و چه چیزی مهم نیست، چه چیزی می‌تواند تاریخ بشود و چه چیزی نه» (رانسیر، ۲۰۱۲، « Preface to the New English Edition»، پاراگراف دو).

اتکای این پژوهش بر گسست‌ها و وقفه‌های ثبت‌شده در روایت‌های شفاهی نیز در چارچوب همین نگاه به تاریخ فهم می‌شود. این خرده‌روایت‌ها امکان دیدن و ارزیابی بارقه‌هایی را فراهم می‌کنند که نظم پلیسی و توزیع محسوسات دچار دگرگونی می‌شوند.

۵-بحث

۵-۱- بوشهر، برده‌داری عصر قاجار و جایگاه بردگان در توزیع محسوسات

بوشهر شبه‌جزیره‌ای است بندری در حاشیه‌ی جنوبی ایران که به خلیج فارس متصل است. در منابع مختلف، مدارکی مبنی بر وجود حیات در نزدیکی شبه‌جزیره‌ی بوشهر در دوران باستان وجود دارد (حمیدی، ۱۳۸۰، ص. ۱۶۶). با وجود شواهدی از حیات باستانی در حوالی این نقطه، بوشهر در معنای بندری و شهری متاخر خود، عمدتاً محصول تحولات سه سده‌ی اخیر و مهاجرت گروه‌های گوناگون از نقاط دور و نزدیک است. تا حدود سال ۱۷۳۴ میلادی، بندر بوشهر در حکم دهکده‌ای کوچک با بندری کم‌رفت‌وآمد بود که صرفاً در مقیاس محلی شناخته شده بود. از همین مقطع به بعد بود که آهنگ رشد جایگاه سیاسی و اقتصادی‌اش شتاب گرفت و در نهایت در سده‌ی نوزدهم به‌زعم برخی منابع به مرتبه‌ی مهم‌ترین شهر بندری ایران رسید (فلور، ۱۳۸۷، ۹)

سابقه‌ی برده‌داری و تجارت برده در سواحل جنوبی ایران و حوزه‌ی خلیج فارس به پیش از قرن هجدهم بازمی‌گردد. اما در مورد بندر بوشهر، اهمیت این پدیده را باید به‌ویژه در پیوند با رشد اقتصادی و بندری و این شهر از سده‌ی هجدهم به بعد بررسی کرد. چرا که در قرون هجدهم و نوزدهم کمبود نیروی کار در بنادر و روستاهای ساحلی جنوب ایران باعث افزایش میزان تجارت برده و برده‌داری شد. بردگان عمدتاً از زنگبار و آفریقا آورده می‌شدند (مروتی، ۱۳۸۹). بوشهر بنا به برخی منابع، به عنوان یکی از بنادر واردکننده‌ی برده در منطقه‌ی خلیج فارس شناخته می‌شد. (ریکس و کلی، ۱۳۸۰، ۹۴) به عنوان مثال، در سال ۱۸۴۱ میلادی، حدود ۲۵۰۰ برده تنها در بوشهر به فروش رسیدند (دشتی‌نجار و اسدپور، ۱۴۰۲).

نقش بردگان در جامعه‌ی بوشهر معمولاً به عنوان خدمه‌ی خانگی و محافظ بود. در دوران قاجار، کار زنان و بردگان اغلب محدود به امور خانگی می‌شد و بردگان با عناوینی نظیر غلام و کنیز شناخته می‌شدند (یاحسینی، ۱۳۹۹).

علاوه‌برآن، نشانه‌هایی از حضور بردگان مناطق دریایی ایران در کارهایی جز کار خانگی نیز دیده می‌شود که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به کار در نخلستان و اشتغال به مشاغل دریایی چون کشتی‌رانی و صید مروارید اشاره کرد (میرزایی، ۲۰۱۷، ۱۲۳).

امروزه در رابطه با سیاق برده‌داری در ایران اختلافاتی وجود دارد. تا سال‌ها جریان اصلی روایات و تاریخ‌نگاری‌ها بر ایده‌ی برده‌داری ملایم اتکا داشتند. میرزایی(۲۰۱۷) به تمایزات عمده‌ی جایگاه اجتماعی و سبک‌زندگی برده‌های ایرانی در قیاس با برده‌های کشورهایی نظیر آمریکا اشاره می‌کند. او بر این باور است که وضعیت زندگی بردگان در ایران در قیاس با کشورهای آتلانتیکی بسیار بهتر بوده و روشهای بهره‌کشی از برده‌ها در ایران به اندازه‌ی آن کشورها ظالمانه و بی‌رحمانه نبوده. «بردگان در ایران همان چیزی را دارند که آمریکایی‌ها آن را خوش‌گذرانی می‌نامند: خوب خوراک داده می‌شوند، خوب پوشانده می‌شوند، مانند کودکان نازپرورده با آنان رفتار می‌شود، سبک‌ترین کارها به آنان سپرده می‌شود، و اغلب یا به ازدواج پسر محبوب خانواده درمی‌آیند، یا خود ارباب آنان را به‌عنوان صیغه یا هم‌بالین اختیار می‌کند» (ویلز، ۱۸۹۱، ۳۲۶)

اما پژوهش‌های متاخر به نتایج دیگری می‌رسند. دسوزا[۲۳](۱۴۰۱) در پژوهشی که بر دست‌نوشته‌های دوران قاجار داشته، عیان می‌کند که مهربانی اربابان نسبت به برده‌ها تنها تا موقعی بوده که برده فرامین را بی‌چشم‌داشت می‌پذیرفته. دسوزا روشن می‌کند که چگونه تخطی بردگان از نقش اجتماعی تعیین‌شده‌شان، یعنی خدمت‌رسانی به ارباب، عواقبی سخت به‌همراه داشته و بیرون‌زدن برده از فضای معین‌شده، عناوینی چون شورشی یا فراری را به او نسبت می‌داده است. «اغلب اوقات وقتی در محیط‌هایی خارج از خانه به خواجه‌ها اشاره می‌شود آن‌ها را افرادی مجرم، فراری و قربانی خشونت توصیف می‌کنند» (دسوزا، ۱۴۰۱).

پژوهش دسوزا، نشان می‌دهد که بردگان، به‌ویژه بردگان سیاه‌پوست، در جامعه‌ی اطرافشان نوعی دیگری محسوب می‌شده‌اند. پورطواف (۲۰۲۴) نیز با مطالعه‌ی وضعیت بردگان سیاه‌پوست و غیرسیاه‌پوست با دو نمونه‌ی موردی به‌خصوص در دربار قاجار، نوری بر این وضعیت می‌تاباند. او اشاره می‌کند که چگونه بردگان غیرسیاه‌پوست که عمدتاً از مناطقی چون قفقاز، آسیای مرکزی و مناطق شمال غربی به ایران آورده می‌شدند، به‌واسطه‌ی رنگ پوستشان وضعیت بهتری داشته‌اند. چرا که به قول او، حائز امکان پاک‌کردن ردپای خود به عنوان برده بوده‌اند (پورطواف، ۲۰۲۴).

در نهایت این دسته از پژوهشگران بر این واقعیت اذعان دارند که سیاق برده‌داری در ایران تفاوت‌های عمده‌ای با برده‌داری در غرب و آمریکا داشته. با این‌وجود نمی‌توانند آن را عاری از خشونت بدانند. به زعم بقولی‌زاده(۲۰۲۴)،

نمی‌توان به‌دلیل این‌که ایرانی‌ها بردگانشان را شلاق نمی‌زده‌اند یا مجبور نمی‌کرده‌اند که از آب‌خوری‌های جداگانه آب بنوشند، ماهیت سرکوبگرانه‌ی فعل برده‌داری را انکار کرد. (بقولی‌زاده، ۲۰۲۴ ، ۱۳۶)

اهمیت داده‌های مذکور برای این پژوهش در آن است که تصویری از چگونگی توزیع محسوسات در رابطه با بردگان به‌دست می‌دهد. برده‌ها مالکیتی بر بدن و زمانشان نداشته‌اند. بدن و زمان آن‌ها ابزاری بوده‌اند در دست مالکانشان که برای خدمت‌رسانی و کار مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. و عمده‌ی کار آن‌ها در خانه یا در دریا، دور از محیط اجتماعی تعریف می‌شده. این گزاره‌ها، سازمان نظم پلیسی مقرر بر برده‌ها را می‌ساخته؛ نظمی که بدن‌های آن‌ها را به مکان‌ها، کارکردها و شیوه‌های خاصی از دیده‌شدن یا دیده‌نشدن پیوند می‌زند.

این همه بدین معنا نیست که برده‌ها هیچ‌گونه حضور اجتماعی نداشته‌اند. از قضا در میان طبقه‌ی اشراف و نخبگان، میل شدیدی به رؤیت‌پذیرکردن برده‌ها وجود داشته. چرا که داشتن برده دست‌مایه‌ای برای تفاخر بوده. در نتیجه اسنادی از حضور برده‌ها در ساحت اجتماع دیده می‌شود. اما حضوری که تنها تاکیدی است بر بی‌اختیاری و کارکرد ابژکتیو آن‌ها (همان). این نکته از آن رو حائز اهمیت است که یادآور می‌شود لزوماً هر نوعی از رؤیت‌پذیری نمی‌تواند در دستگاه نظری رانسیر به‌مثابه‌ی اخلالگر نظم پلیسی خوانش شود. رؤیت‌پذیری آن هنگامی مصداقی از سیاست است که عیان‌کننده‌ی ناهم‌رأیی باشد؛ آن‌هنگام که نظم پلیسی نمی‌خواهد سوژه‌ای رؤیت‌پذیر باشد و سوژه در ناهم‌رأیی با این خواست، خود را ابراز کند. در مطالعه‌ی اجرای دمام‌زنی نیز نباید از این مهم غافل شد. چرا که چه بسا مصادیقی از اجرای دمام‌زنی وجود داشته باشد که مطابق میل ارباب، یا همان نظم پلیسی، و برای خوش‌آیند او انجام شود. این مصادیق گرچه مایه‌ی رؤیت‌پذیری بردگان در سطح جامعه می‌شوند، اما در نهایت امر نوعی رؤیت‌پذیری مشروعند و نمی‌توانند مصداقی از سیاست – به‌معنای رانسیری‌اش- باشند.

۲-۵- دمام در زمان فراغت؛ پس‌گرفتن زمان از منطق کار

امروزه کارکرد اصلی اجرای دمام‌زنی در مناسبات مذهبی مربوط به عزاداری شیعیان است. علاوه بر آن به صورت جزئی‌تر در انواع دیگر سوگ نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد، به طوری‌که «هرگاه فرد جوان یا صاحب‌نامی از دنیا رفته باشد، با سنج و دمام به مزار تازه‌درگذشته می‌روند.»(سلطانی‌نیا،۱۳۹۲) اما با عقب‌رفتن در زمان و غور در دورانی که این ساز هنوز وارد مراسم مذهبی نشده بود، به کارکردهای دیگری بر می‌خوریم. همان‌طور که پیشتر در مقدمه اشاره شد، ورود این ساز به بوشهر، با حضور آفریقاییان در این بندر پیوند خورده. منابع متعددی روی این نکته اتفاق‌نظر دارند که احتمالاً «اولین بار سازهای سنج و دمام از آفریقا به این منطقه آورده شده و در آغاز توسط خود آن‌ها [آفریقایی‌تبارها] در این منطقه نواخته می‌شده است.» (شریفیان، ۱۳۸۳، ۱۰۱)

سدیدالسلطنه‌ی بندرعباسی، سفرنامه‌نویس ایرانی در تایید این موضوع به این اشاره می‌کند که در سفرش سیاهانی را دیده که دمام می‌نواخته‌اند. (سدیدالسلطنه، ۱۳۷۱، ۳۵)

بسیاریْ کاربرد ابتدایی این ساز را معطوف به کار دریایی می‌دانند. در برخی از موارد هنگام به‌آب‌انداختن کشتی جهت اطلاع‌رسانی و جمع‌شدن مردم، دمام نواخته می‌شود. روی کشتی و هنگام کار نیز برای روحیه‌بخشی به کارکنان کشتی و همچنین برای ایجاد نظم در کارْ نواختن دمام کاربرد دارد (شریفیان،۱۳۸۳، ۱۰۲). این ساز همچنین در اجرای فرهنگی زار نیز کاربرد دارد، اما سندی از اجرای زار در خود بندر بوشهر یافت نشد و اسناد حاکی از رخ‌دادن اجرا در جزایر هستند (شریفیان، ۱۳۸۳، ۱۳۶).

این کاربردها به‌خودی خود نمی‌تواند مصداقی از بازتوزیع محسوسات باشد. چرا که در منطق کار و مشخصاً کار اجباری عمل می‌کنند. اما حضور ساز دمام آن لحظه‌ای مهم می‌شود که امکان برپاشدن اجرای دمام‌زنی، خارج از مناسبات کار را فراهم می‌کند.

احمدی ریشهری روایت شفاهی یک دریانورد را شاهد می‌آورد که به‌هنگام کارگری بر روی کشتی‌های هندی، سیاهان آفریقایی‌تباری را می‌دیده که به‌گاه فراغت دمام می‌زده‌اند و بعدْ قهوه و شیرینی می‌خورده‌اند. (احمدی ریشهری، ۱۳۸۰، ۴۲۸)

در این روایت، دمام‌زنی محور صحنه‌ای اجتماعی است که بدن‌های فرودست در ضمن آن از نسبت مستقیم با کار جدا می‌شوند. این نکته را می‌توان با رویکرد رانسیر در شب پرولترها(۲۰۱۲) پیوند داد. رانسیر به سراغ کارگران قرن نوزدهم فرانسه می‌رود؛ کارگرانی که به‌جای آنکه شب را صرف استراحت و آماده‌شدن برای کار فردا بکنند، زمانشان را به نوشتن، خواندن، خیال‌پردازی و گفتگو اختصاص می‌دهند. اهمیت این لحظات در آن نبود که ساختار مالکیت یا نظام کار را دگرگون می‌کرد. این لحظات وقفه‌هایی بود که نظم را مختل می‌ساخت و نشان می‌داد که کارگر فقط بدنی برای کارکردن نیست و می‌تواند بیندیشد، بنویسد، رویا ببیند و در مثال مورد بحثمان، یعنی دمام‌زنی کارگران کشتی، هنر تولید کند و به موسیقی و رقص بپردازد.

روایت احمدی ریشهری تنها روایتی نیست که امکان‌های مستتر در اجرای دمام‌زنی در فضاهای خصوصی را روشن می‌کند. استفاده‌ی آفریقایی‌تباران از اجراهای موسیقی در محافل خصوصی مثال‌های دیگری نیز دارد. آفریقایی‌تباران شب‌ها در محافل خصوصی گرد هم می‌آمدند و سنت‌های موسیقایی سرزمین خاستگاهشان را می‌نواخته‌اند و آواز می‌خوانده‌اند. این عمل برای آن‌ها مانند نوعی سازوکار دفاعی عمل می‌کرده است و موجب

می‌شده است تا اندوه‌ها و رنج‌های‌شان کاهش یافته و حس وحدت و هویت فرهنگی‌شان حفظ شود. (میرزایی، ۲۰۰۲)

بنابراین، یکی از نخستین ظرفیت‌های دمام در بازتوزیع محسوسات، همین امکان جابه‌جایی بدن از جایگاه کار به جایگاه اجراست. این جابه‌جایی نه به معنای رهایی کامل است و نه به معنای نابودی تمام و کمال نظم پلیسی. اما رانسیر نیز سیاست را همیشه در قالب دگرگونی‌های پایدار نمی‌فهمد. سیاست زمانی رخ می‌دهد که کسانی که سهمی از صحنه ندارند، توزیع محسوسات را بازآرایی کنند و نسبت میان دیدن، شنیدن و بودن را تغییر دهند. دمام‌زنی در فراغت دقیقاً چنین لحظه‌ای را ممکن می‌کند و بدن فرودست در آن برای لحظه‌ای از ابژه‌ی کار به مقام سوژه‌ی اجراگر تغییرجایگاه می‌دهد.

۳-۵- دمام در صحنه‌ی عمومی

دمام به‌مثابه‌ی جزئی فرهنگی از آفریقایی‌تبارانی که به بوشهر آمده بودند، در کنار حضور در محافل خصوصی، ردپاهایی از حضور در فضاهای عمومی نیز از خود به جای گذاشته. به‌طوری که سدیدالسلطنه از بردگان آزادشده‌ای نقل می‌کند که با دمام‌هایشان «در بیشتر اوقات به‌هوای خود گرد آمده و تغنی کنند» (سدیدالسلطنه، ۱۳۷۱، ۳۵). روایتی شفاهی وجود دارد که نسبت دمام‌زنی با صحنه‌ی عمومی و توانایی‌اش در بازتوزیع محسوسات را آشکارتر می‌کند. هرچند منبع اصلی نسبت به صحت و سقم این روایت احتیاط می‌کند، اما در کنار شواهدی که از پیوند دمام با حضور نوازندگان سیاه در عرصه‌های عمومی و سیر تاریخی طی‌شده به‌دست این ساز وجود دارد، این روایت به‌مثابه خرده‌روایتی قابل‌تأمل در امتداد یک زمینه‌ی تاریخی خوانده می‌شود. «در گذشته یکی از بردگان آفریقایی که به اجبار به بوشهر آورده شده بود، حوالی غروب در حوالی محله‌ی شنبدی کنونی در روزهایی خاص به‌یاد سرزمین و خانواده‌اش شروع به نواختن دمام می‌کرده. گفتنی است نام محلی این شخص در گویش عامیانه شنبلو بوده و مردم برای تماشای دمام‌زدن او در آن مکان جمع می‌شدند.» (دشتی نجار و اسدپور، ۱۴۰۲)

این صحنه مصداقی از ظرفیت اجرای دمام‌زنی در بازتوزیع محسوسات است. شنبلو برده‌ای است که در نظم پلیسی تعریف‌شده، عمدتاً نباید در مکانی جز محل کارش رؤیت‌پذیر باشد. نظم پلیسی در سپهر عمومی شهر سوژگی برای او قائل نیست و حضور او در سپهر عمومی نیز، مشروط به حضور ارباب و در راستای منافع اوست. رانسیر این عبارت معروف پلیس را یادآور می‌شود که «حرکت کنید، چیزی برای تماشا وجود ندارد» (رانسیر، ۲۰۱۰، ۳۷). در حالی که صحنه‌ی اجرای شنبلو، دقیقاً خلاف این دستور پلیس عمل می‌کند. اجرای او در وهله‌ی اول جمع‌ساز

است و شهروندان را گرد هم می‌آورد و در وهله‌ی بعد، چیزی را تماشایی می‌کند که نظم پلیسی شانی برای تماشایی‌بودنش قائل نیست.

این ویژگی‌ها همه از خصایل تئاترکراتیک امر اجرا بر می‌آیند؛ خصایلی که محوریت فلسفه‌ی رانسیر را تشکیل می‌دهند. هالوارد در تعریف خصایل تئاترکراسی هفت ویژگی تماشایی‌بودن، مصنوعی‌بودن، متکثربودن، اخلال‌گربودن، تصادفی‌بودن، بداهه‌پردازانه‌بودن و آستانه‌ای بودن را نام می‌برد. این خصایل است که سبب می‌شود یک کنش بتواند نظم‌پلیسی را دستخوش اخلال کند (هالوارد، ۲۰۰۶).

اجرای دمام‌زنی و بالاخص، روایاتی که از رخ‌دادن این اجرا در فضاهای عمومی به‌دست فرودستان وجود دارد، این خصایل را نیز درون خود دارند. دمام‌زنی سوژه‌ای فرضی مثل شنبلو تماشایی است. صدای ساز و شمایل اجرا، تماشاگران را به خود جمع می‌کند و بدین‌شکل، شنبلو به عنوان عضوی حاشیه‌ای از جامعه، رویت‌پذیر می‌شود. اجرای او اخلال‌گر است و در جایی تصادفی واقع می‌شود.

تاکید روایت شفاهی موردبحث بر احساسات شنبلو نیز قابل‌توجه است. چرا که شنبلو در این روایت احساساتی را تجربه و ابراز می‌کند که نظم پلیسی او را نسبت به انتشار و شهروندان را نسبت به دریافت آن‌ها منع کرده است. رنج برده و دلتنگی برای سرزمین مادری، احساساتی‌اند که در نظم پلیسی باید خاموش بمانند. اما اجرا به آن‌ها صورت و صدا می‌دهد. و البته، در کنار گواه سدیدالسلطنه و برخی دیگر از منابع، نشانه‌ای از ماهیت سوگوارانه‌ی این اجراست. ماهیتی که بعدها با باورهای مذهبی ساکنین بوشهر می‌آمیزد و باعث به‌وجودآمدن سنتی تازه می‌شود.

۴-۵- پیوند اجرای دمام‌زنی با مراسم مذهبی

کارکرد اصلی اجرای دمام‌زنی، امروزه در مراسم عزاداری شیعیان است. از این اجرا به عنوان فراخوانی برای جمع‌شدن شرکت‌کنندگان مراسم عزا استفاده می‌شود. بدین‌گونه که پیش از آغاز مراسم اصلی، اجرایی با سازهای سنج و دمام بوق، معمولاً در خیابان و بیرون از مسجد یا محل عزاداری انجام می‌شود. در این اجرا از چند دمام استفاده می‌شود. اجماع‌ساز است. و پس از جمع‌شدن شهروندان، دسته‌ی سنج‌ودمام آن‌ها را به داخل محل عزا هدایت می‌کند. یکی از قدیمی‌ترین اسنادی که از برگزاری مراسم دمام‌زنی ثبت شده، در روزنامه‌ی مظفری و مربوط به مراسم درگذشت مظفرالدین شاه قاجار است که در بوشهر برگزار شده. قدیمی‌ترین سند تصویری نیز مربوط به عصر قاجار است که دسته‌ی دمام‌زنی را نشان می‌دهد (تصویر ۱).

تصویر ۱. مراسم نخ و دمام و سینه‌زنی در دوران قاجار. در این تصویر بوق‌های شاخی و دمام‌ها قابل تشخیص هستند (شریفیان، ۱۳۸۳، بخش تصاویر).

این مراسم یکی از محبوب‌ترین اجراهای فرهنگی شهر بوشهر است و جذابیت فراوانی برای شهروندان دارد. به‌طوری که «مراسم سینه‌زنی بدون اجرای قطعه‌ی سنج و دمام معمولا با کمبود جمعیت و شرکت‌کننده روبرو می‌شود. اجرای این قطعه و جذابیت ریتم و صدای سازها، هر شنونده‌ای را بی‌اختیار به طرف خود می‌کشاند؛ به گونه‌ای که همگان برای دیدن نوازنده ها هجوم می‌آورند و آنچنان دور آن‌ها جمع می‌شوند و حلقه می‌زنند که امکان مشاهده‌ی نوازنده‌ها برای همه‌ی جمعیت، غیرممکن می‌گردد» (شریفیان، ۱۳۸۳، ۱۲۲).

در محلات قدیمی شهر، به‌ویژه محله‌ی بهبهانی‌ها که زیستگاه آفریقایی‌تبار بسیاری بوده، مرسوم آن بوده که نواختن این ساز را خود آن‌ها عهده‌دار باشند. روایات شفاهی و اسناد تصویری همه گواهی بر این واقعیت هستند. مستند اربعین به کارگردانی ناصر تقوایی که عزاداری اربعین بوشهر را به تصویر می‌کشد، در ابتدای فیلم اجرای دمام‌زنی محله‌ی بهبهانی‌ها را ثبت کرده است که نشانگری دیگر از این موضوع است (تصویر ۲-۳).

تصویر ۲. نمایی از هیئت عزاداران محله‌ی بهبهانی‌های بوشهر در مستند اربعین (تقوایی، ۱۳۴۹).

پژوهشگاه هنرهای زیبا

تصویر ۳. نمایی از هیئت عزاداران محله‌ی بهبهانی‌های بوشهر در مستند اربعین (تقوایی، ۱۳۴۹).

این انحصار به مرور زمان کم‌رنگ شد و امروزه دمام‌زنی به‌واسطه‌ی جذابیتش میان غیرآفریقایی‌تباران نیز رواج پیدا کرده است، اما نواختن دمام در محلات قدیمی شهر به‌شکل نسلی میان آفریقایی‌تباران حفظ شده و تا امروز نیز ادامه پیدا کرده. در انبار دمام‌های مسجد محله‌ی بهبهانی‌ها، این توالی نسلی در عکس‌هایی هویداست که از نوازندگان برجسته‌ی دمام در نسل‌های مختلف بر دیوار انبار نصب شده‌اند. (تصویر ۴).

تصویر ٤. انبار دمام‌ها (کدام) در مسجد محله‌ی بهبهانی‌های بوشهر. تصویر نوازندگان شهیر دمام بر دیوار کدام آویخته شده (بقولی‌زاده، ۲۰۲۴، ۱۵۱).

بقولی‌زاده در پروژه‌اش روشن می‌کند که چگونه هم‌زمان با به‌قدرت‌رسیدن پهلوی، رضاشاه که سودای مدرن‌کردن ایران و تشکیل دولت‌ملتی متحد را به سر داشت، ابتدا برده‌داری را لغو کرده و پیروی آن، پروژه‌ی پنهان‌سازی تاریخ برده‌داری در ایران را آغاز کرد. پروژه‌ای که پس از او نیز ادامه پیدا کرد، به‌طوری که در بروشور جشنواره‌ی هنرهای آفریقایی که به‌دست ملکه‌ی ایران برگزار شد، تنها از عربستان به عنوان مکان تجارت برده نام برده شد (بقولی‌زاده، ۲۰۲۴، ۱۴-۱۵ و ***96-95***).

شایان توجه است که در دوران پهلوی نخست، اجرای دمام‌زنی برای مدت کوتاهی ممنوع نیز شد. البته دلیلی که برای این ممنوعیت اعلام شده، نزاع اهالی دو محله حین اجرای این مراسم بوده و با توجه به این‌که پس از نهضت

جنوب در ۱۳۲۴ هجری شمسی دوباره از سر گرفته شد، نمی‌توان با قطعیت آن را به پروژه‌ی دولت‌ملت‌سازی پهلوی ربط داد (شریفیان، ۱۳۸۳، ***127***).

در ابتدا می‌توان حل‌شدن این اجرای فرهنگی حاشیه‌ای در یک پروژه‌ی فرهنگی کلان‌تر، یعنی مراسم عزاداری شیعیان را نوعی جابه‌جایی محسوسات برداشت کرد. به‌این معنا که فرهنگی حاشیه‌ای توانسته با ناهم‌رأیی، خود را در نظم پلیسی تازه جای دهد. از لحظه‌ای که این جابه‌جایی حسی صورت می‌گیرد، دیگر مراسم دمام‌زنی به‌خودی خود و در لایه‌ی رویی نمی‌تواند در چارچوب نظری رانسیر، مصداق سیاست یا ناهم‌رأیی تعریف شود. چرا که حالا چیزی را در نظم پلیسی به‌هم نمی‌زند و خود بخشی از آن است.

اما در همین وضعیت نیز، دمام‌زنی در لایه‌ی عمیق‌تر خود درحال سیاست‌ورزی است. در وضعیتی که نظم پلیسی مایل به انکار و حذف تاریخ برده‌داری و کار اجباری آفریقایی‌تباران در ایران است، در وهله‌ی اول خود آفریقایی‌تباران و در وهله‌ی دوم، پیوندهای عمیق فرهنگی آن‌ها با دیگر اقوام ایرانی نباید دیده شوند. چرا که هر دوی این‌ها و بالاخص دومی، گواهی مستحکم از تاریخی است که آفریقایی‌تباران در ایران گذرانده‌اند. در چنین وضعیتی، این‌که اجرای سنج و دمام حیاتش را در قالب مراسمی مذهبی ادامه داده و نسل سیاهان نوازنده، ریتم یکتای دمام بوشهری را به فرزندان خود منتقل کرده‌اند، می‌تواند همچون شکلی از مقاومت محسوس در برابر حذف تاریخی آفریقایی‌تباران خوانده شود.

۶- نتیجه‌گیری

کوشش این پژوهش بر آن بود که با تمرکز بر اجرای دمام‌زنی در بندر بوشهر، نشان دهد که ابعاد این اجرای فرهنگی فراتر از سنتی صرفاً موسیقایی یا مذهبی است. این اجرا به واسطه‌ی پیوند تاریخی خود با آفریقایی‌تباران و بردگان سیاه‌پوست و استفاده‌شدن در بستر کار دریایی، فراغت، اجراهای جمعی و آیین‌های مذهبی، واجد ظرفیت‌هایی است که آن را به صحنه‌ای مهم برای تحلیل بازتوزیع محسوسات در معنای رانسیری‌اش بدل می‌کند. پرسش اصلی این مقاله چنین بود که آفریقایی‌تباران، از بردگان سیاه‌پوست تا نسل‌های بعدی نوازندگان دمام، چگونه به‌واسطه‌ی دمام‌زنی در توزیع محسوسات اخلال ایجاد کرده‌اند و این اجرا چه‌طور امکان بروز آن‌ها را در صحنه‌ی اجتماع به‌مثابه‌ی سوژه فراهم کرده است؟

بررسی زمینه‌ی تاریخی بوشهر نشان داد که بردگان سیاه‌پوست در نظم اجتماعی عصر قاجار، عمدتاً در جایگاه بدن‌هایی تحت تملک تعریف می‌شدند. آنان حتی هنگامی که در عرصه‌ی عمومی دیده می‌شدند، به عنوان ابژه‌ای برای تفاخر اربابانشان بودند. در نتیجه این پژوهش کوشید به‌دنبال مثال‌هایی از اجرای دمام‌زنی بگردد که در آن، رؤیت‌پذیری از جنس مالکانه نبوده و در همین راستا، به سه مصداق از اجرای دمام‌زنی و تاثیرات اجتماعی آن پرداخت.

دسته‌ی نخست، دمام‌زنی در زمان فراغت کار بر کشتی بود. پژوهش نشان داد که دمام می‌توانسته بدن فرودست را موقتاً از نسبت مستقیم با کار جدا کند و آن را به‌عنوان اجراگری تثبیت کند که تولیدکننده‌ی صدا، لذت و حضور جمعی است. این وضعیت در نسبت با خوانش رانسیر از شب‌های کارگران اهمیت پیدا می‌کند؛ چرا که در هر دو مورد، کارگر در لحظه‌ی فراغت از منطق کار جدا می‌شود و امکان بروز سوژگی‌اش فراهم می‌شود.

دسته‌ی دوم، دمام‌زنی در ساحت عمومی اجتماع را شامل می‌شد. در این سطح، موسیقی و اجرا به‌مثابه‌ی فرصت‌هایی برای بازآرایی موقت میدان محسوسات عمل می‌کردند. برده‌ای که در نظم پلیسی باید در جایگاه کار و خدمت باقی بماند، با ورود به فضای عمومی و اجرای دمام‌زنی، فضای عمومی را به صحنه‌ی اجرا و صدایش را به رخ‌دادی اجتماع‌ساز تبدیل می‌کند.

در نهایت، دسته‌ی سوم مربوط به تثبیت‌شدن اجرای دمام‌زنی به عنوان پیش‌آغاز مراسم مذهبی شهر بوشهر بود. پژوهش نشان داد که ورود دمام‌زنی به این مراسم وضعیتی ساده و یک‌لایه ندارد. در لایه‌ی آشکار، دمام در نظم آیینی و مذهبی شهر ادغام شده است. از این منظر می‌توان گفت اجرای حاشیه‌ای آفریقایی‌تباران در قالبی مشروع و پذیرفته‌شده بازصورت‌بندی شده است. اما در لایه‌ی عمیق‌تر، همین ادغام موجب حفظ حیات سنت دمام‌زنی شده است. این حفظ سنت در وضعیتی رخ داده که در برهه‌هایی از زمان، نظم پلیسی مایل به انکار تاریخ برده‌داری و حضور آفریقایی‌تباران در ایران بوده است و تلاش داشته است که ردپای حضور آن‌ها را حذف کند. تداوم نسلی نوازندگان دمام و باقی‌ماندن ساز و ریتم ویژه‌ی این اجرا، دمام‌زنی را به نوعی ردپای تاریخی بدل می‌کند؛ ردپایی که با حفظ حیات و تداومش، توزیع محسوسات مطلوب نظم پلیسی را دگرگون می‌کند و مانع انکار تاریخ آفریقایی‌تباران می‌شود.

جمع‌بندی این سه صورت از اجرای فرهنگی دمام‌زنی، نشان می‌دهد که این اجرا توانایی بالقوه‌ای در برپا کردن صحنه‌ای اخلال‌گر در فضای عمومی دارد و می‌تواند مصداقی از سیاست‌ورزی به‌واسطه‌ی اجرا، در معنای رانسیری‌اش باشد.

آماده انتشار هنرهای زیبا

Cultural Performances[۱]

Milton Singer[۲]

Erika Fischer-Lichte[۳]

Jacques Racière[۴]

Distribution of the Sensible[۵]

Politics[۶]

Aesthetics[۷]

Peter Hallward[۸]

Nic Fryer[۹]

Colette Conroy[۱۰]

Liesbeth Groot Nibbelink[۱۱]

Forced Visibility[۱۲]

Police[1]

Police Order[1]

Plato[1]

Noise[1]

Dissensus[1]

Ethical Regime[1]

Representative Regime[1]

Aesthetic Regime[2]

Aristotle[2]

Walter Benjamin[2]

Wendy DeSouza[2]

آماده انتشار هنرهای زیبا

۷- منابع

- احمدی‌ریشهری، عبدالحسین. (۱۳۸۰). *سنگستان: بوشهر قدیم و ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی آن* (جلد ۲). نوید شیراز.
- تقوایی، ناصر. (کارگردان). (۱۳۴۹). اربعین [فیلم مستند]. سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران.
- حمیدی، سید جعفر. (۱۳۸۰). *فرهنگنامه‌ی بوشهر*. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- دشتی‌نجار، عباس.، و اسدپور، حمید. (۱۴۰۲). *بازخوانی سنت عزاداری در بوشهر و اصول از یاد رفته*. در *دهمین کنفرانس بین‌المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن*.
- دسوزا، وندی. (۱۴۰۱). نژاد، برده‌داری و فضای خانه در وقایع‌نامه‌های اواخر دورهٔ قاجار (زهرا عاطف‌مهر، مترجم) *پژوهش در تاریخ*، ۱۲ (۱)، ۱۴۹-۱۸۶.
- ریکس، توماس ام.، و کلی، جان بارت. (۱۳۸۰). *اعراب و تجارت برده در دریای پارس* (حسن زنگنه، مترجم). نوید شیراز.
- سدیدالسلطنه کبابی، محمدعلی‌خان. (۱۳۷۱). *سرزمین‌های شمالی پیرامون خلیج فارس و دریای عمان در صد سال پیش: مغاص اللئالی و منار اللیالی* (ا. اقتداری، تصحیح و تحشیه). جهان معاصر.
- سلطانی‌نیا، اشرف. (۱۳۹۲). سیری بر موسیقی محلی بوشهر؛ دمام. *فرهنگ مردم ایران*، (۳۴)، ۱۳۱-۱۴۴.
- شریفیان، محسن. (۱۳۸۳). *اهل ماتم: آواها و آیین سوگواری در بوشهر*. دیرین.
- فلور، و. (۱۳۸۷). *ظهور و سقوط بوشهر* (حسن زنگنه، مترجم). طلوع دانش.
- مروتی، زهرا. (۱۳۸۹، پاییز). منع تجارت برده در خلیج فارس عصر ناصری. *رشد آموزش تاریخ*، ۱۹ (۱)، ۳۸-۴۳.
- یاحسینی، سید قاسم. (۱۳۹۹). سدیدالسلطنه و مطالعات زنان بوشهر در عصر قاجار. *پژواک زنان در تاریخ*، ۱ (۲)، ۱۴۳-۱۶۱.

- Ahmadi-Rishehri, A. (2001). *Sangestan: Old Bushehr and its cultural and social characteristics* (Vol. 2) [*Sangestan: Bushehr-e qadim va vizhegiha-ye farhangi va ejtema'i-ye an*]. Navid Shiraz. (In Persian)
- Baghoolizadeh, B. (2024). *The color black: Enslavement and erasure in Iran*. Duke University Press. https://doi.org/10.2307/jj.11895559
- Benjamin, W. (2003). On the concept of history. In H. Eiland & M. W. Jennings (Eds.), *Walter Benjamin: Selected writings: Volume 4, 1938–1940* (E. Jephcott et al., Trans., pp. 389–400). Belknap Press of Harvard University Press. (Original work written 1940)
- Dashti-Najjar, A., & Asadpour, H. (2023). Reconsidering the mourning tradition in Bushehr and its forgotten principles [*Bazkhani-ye sonnate azadari dar Bushehr va osul-e az yad rafteh*]. In *The 10th International Conference on Language, Literature, History and Civilization*. (In Persian)
- DeSouza, W. (2022). Race, slavery, and the space of the home in the chronicles of the late Qajar period [*Nezhad, bardehdari va faza-ye khaneh dar vaqaye'namehha-ye avakher-e dowreh-ye Qajar*] (Z. Atef-Mehr, Trans.). *Research in History, 12*(1), 149–186. (In Persian)
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (M. Arjomand, Trans.; M. Arjomand & R. Mosse, Eds.). Routledge. (Original work published 2009) https://doi.org/10.4324/9780203068731
- Floor, W. (2008). *The rise and fall of Bushehr* [*Zohur va soqut-e Bushehr*] (H. Zanganeh, Trans.). Tolou-e Danesh. (In Persian)
- Fryer, N., & Conroy, C. (Eds.). (2021). *Rancière and performance*. Rowman & Littlefield International.
- Groot Nibbelink, L. (2021). Soft shivers, sweaty politics: Dramaturgy, politics of perception and the pensive body. In N. Fryer & C. Conroy (Eds.), *Rancière and performance* (pp. 39–56). Rowman & Littlefield International.
- Hallward, P. (2006). Staging equality: On Rancière's theatrocracy. *New Left Review, 37*, 109–129. https://doi.org/10.64590/pdy
- Hamidi, S. J. (2001). *Encyclopedia of Bushehr* [*Farhangnameh-ye Bushehr*]. Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)

- Morovati, Z. (2010, Autumn). The prohibition of the slave trade in the Persian Gulf during the Naseri period [*Man'-e tejarat-e bardeh dar Khalij-e Fars-e 'asr-e Naseri*]. *Roshd-e Amuzesh-e Tarikh, 19*(1), 38–43. (In Persian)
- Mirzai, B. A. (2002). African presence in Iran: Identity and its reconstruction in the 19th and 20th centuries. *Outre-mers, 89*(336–337), 229–246. https://doi.org/10.3406/outre.2002.3991
- Mirzai, B. A. (2017). *A history of slavery and emancipation in Iran, 1800–1929*. University of Texas Press. https://doi.org/10.1017/S0041977X19000909
- Pourtavaf, L. (2024). Gulistan in black and white: The racial and gendered legacies of slavery in nineteenth-century Qajar Iran. *The American Historical Review, 129*(2), 395–428. https://doi.org/10.1093/ahr/rhae152
- Rancière, J. (1999). *Disagreement: Politics and philosophy* (J. Rose, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1995)
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible* (G. Rockhill, Ed. & Trans.). Continuum. (Original work published 2000)
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On politics and aesthetics* (S. Corcoran, Ed. & Trans.). Continuum.
- Rancière, J. (2012). *Proletarian nights: The workers' dream in nineteenth-century France* (J. Drury, Trans.; D. Reid, Intro.). Verso. (Original work published 1981)
- Ricks, T. M., & Kelly, J. B. (2001). *Arabs and the slave trade in the Persian Sea* [*A'rāb va tejarat-e bardeh dar Darya-ye Pars*] (H. Zanganeh, Trans.). Navid Shiraz. (In Persian)
- Sadid al-Saltaneh Kababi, M. A. K. (1992). *The northern lands around the Persian Gulf and the Sea of Oman one hundred years ago: Maghas al-La'ali va Manar al-Layali* [*Sarzaminha-ye shomali-ye piramun-e Khalij-e Fars va Darya-ye Oman dar sad sal pish: Maghas al-La'ali va Manar al-Layali*] (A. Eqtedari, Ed. & Annot.). Jahan-e Moaser. (In Persian)
- Sharifian, M. (2004). *The people of mourning: Sounds and mourning rituals in Bushehr* [*Ahl-e matam: Avaha va ayin-e sugvari dar Bushehr*]. Dirin. (In Persian)
- Singer, M. (1972). *When a great tradition modernizes: An anthropological approach to Indian civilization*. Praeger Publishers.

- Soltani-Nia, A. (2013). A survey of Bushehr local music: Dammam [*Seyri bar musiqi-ye mahalli-ye Bushehr; dammam*]. *Farhang-e Mardom-e Iran, 34*, 131–144. (In Persian)
- Taghvai, N. (Director). (1970). *Arba'in* [Documentary film]. National Iranian Radio and Television. (In Persian)
- Wills, C. J. (1891). *In the land of the lion and sun; or, Modern Persia: Being experiences of life in Persia from 1866 to 1881*. Ward, Lock.
- Yahosseini, S. Q. (2020). Sadid al-Saltaneh and women's studies of Bushehr in the Qajar period [*Sadid al-Saltaneh va motale'at-e zanan-e Bushehr dar 'asr-e Qajar*]. *Pajvak-e Zanan dar Tarikh, 1*(2), 143–161. (In Persian)

آماده انتشار هنرهای زیبا