




A Critical Analysis of the Zar Ritual and its Representation in Contemporary Iranian Cinema through the Lens of Mary Douglas's Theory of the Ritual Body (Case Study: Nasser Taghvai's Documentary, *The Wind of Jinn*)

Fateme Mousavi , MSc. Student in Art Research, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, (Corresponding Author).

Email: mousavi.f@modares.ac.ir

Ali Asghar Fahimifar , Associate Professor of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Email: fahimifar@modares.ac.ir

Extended Abstract

The Zar ritual, one of the most enduring healing traditions in southern Iran, is deeply rooted in the spiritual and cultural heritage of Afro-Iranian communities along the Persian Gulf. Practiced as a response to psychological distress, trauma, and embodied imbalance, Zar relies on rhythmic music, trance-inducing dance, and communal participation to expel afflictive spirits and restore harmony. Beyond its therapeutic dimension, the ritual provides a culturally grounded space for negotiating marginalization, identity, and embodied expression—particularly for women, who frequently occupy central roles. In contemporary Iranian documentary cinema, Zar has been represented through different interpretive lenses, with Nasser Taghvai's *The Wind of Jinn* (1969) standing as the earliest and most influential cinematic exploration of this ritual.

This study applies Mary Douglas's theory of the ritual body to analyze how *The Wind of Jinn* represents Zar as a mechanism for confronting disorder, redefining symbolic boundaries, and reintegrating the afflicted individual into society. Douglas conceptualizes the body as a microcosm of the social order, where states of pollution signify disruptions in collective norms. Rituals, in her view, serve to realign bodily and social boundaries, re-establish equilibrium, and restore the "polluted" or "marginal" body to communal acceptance. In the context of Zar, possession is interpreted as a symbolic disturbance that unsettles both bodily integrity and social cohesion, while the ritual process functions as an instrument of purification and reintegration.

Methodologically, this research follows a descriptive-analytical approach, relying on documentary sources, anthropological studies, and a close reading of Taghvai's film. The analysis focuses on three interrelated dimensions: the structural logic of the Zar ritual, the cinematic strategies through which *The Wind of Jinn* constructs ritual meaning, and the sociocultural implications of representing a marginalized Afro-Iranian practice within the context of Ira-



nian modernity. This integrated framework offers insight into how Taghvai's documentary transcends simple ethnographic recording and participates in the interpretive reconstruction of embodiment, community, and identity.

The findings suggest that *The Wind of Jinn* frames Zar as a dynamic cultural system in which disorder is externalized as a possessing spirit—an intrusive “Other” whose presence destabilizes bodily and social order. Taghvai reinforces this symbolism through close-up shots of trembling bodies, rhythmic editing that mirrors trance states, and spatial compositions that evoke isolation and displacement. As the ritual unfolds, disorganized bodily movements gradually shift toward synchronized collective actions, visually embodying the transition from fragmentation to restored harmony. This progression aligns with Douglas's understanding of ritual as a mechanism that transforms the “out-of-place” body into a reintegrated social presence.

A central component of the study concerns the gendered dimensions of Zar. Women, often constrained within patriarchal social structures, assume prominent roles as spiritual mediators, healers, musicians, and expressive subjects. Through trance, vocalization, and dance, they articulate suppressed emotions and reclaim agency within a cultural space that legitimizes their embodied expression. Taghvai's emphasis on women's gestures, ritual authority, and relational dynamics underscores the extent to which Zar functions as both an emotional outlet and a site of social empowerment.

The film also highlights Zar's diasporic and racial origins. By foregrounding African-derived musical rhythms, linguistic traces, and ritual gestures, *The Wind of Jinn* situates Zar within a broader history of Afro-Iranian cultural continuity. This attention disrupts dominant narratives in Iranian cultural representation, drawing visibility to marginalized communities whose identities have been shaped by historical displacement and cultural blending. In this sense, the documentary not only records ritual practice but also affirms the plural and multiethnic fabric of Iranian society.

Ultimately, the study argues that Taghvai's documentary exemplifies how traditional rituals can be both preserved and reframed through cinematic representation. By employing Douglas's theoretical framework, the film reveals Zar as a site of cultural resistance, emotional catharsis, and communal reintegration. The documentary bridges tradition and modernity, showing that Zar remains a meaningful mechanism for processing trauma, negotiating identity, and sustaining cultural continuity in contemporary Iranian society. Through its immersive aesthetic strategies and anthropological sensitivity, *The Wind of Jinn* demonstrates how documentary cinema can illuminate the embodied and symbolic dimensions of rituals that continue to shape collective memory and social belonging.

Keywords: Contemporary Iranian Cinema, Mary Douglas, The Wind of Jinn, Zar Ritual, Nasser Taghvai, Marginalization





تحلیلی بر آیین زار و تجلی آن در سینمای معاصر ایران از منظر بدن آیینی از مری داگلاس (مطالعه موردی: مستند باد جن از ناصر تقوایی)

فاطمه موسوی^۱ ID، علی اصغر فهیمی فر^۲ ID

چکیده

آیین زار یکی از کهن‌ترین آیین‌های درمانی در جنوب ایران است که ریشه در باورهای فرهنگی و معنوی جوامع این منطقه، به‌ویژه جوامع آفریقایی‌تبار، دارد. این آیین با هدف بیرون راندن ارواح خبیثه از بدن افراد مبتلا به ناراحتی‌های روانی و جسمی، از طریق موسیقی، رقص و مراسم جمعی، به بازگرداندن تعادل معنوی کمک می‌کند. زار فضایی برای مواجهه با مسائل تروما، حاشیه‌نشینی و هویت، به‌ویژه برای زنان، فراهم می‌آورد. در سینمای معاصر ایران، این آیین در آثار مختلفی بازنمایی شده است که از جمله آن‌ها می‌توان به مستند «باد جن» (۱۳۴۸) به کارگردانی ناصر تقوایی اشاره کرد. این پژوهش با بهره‌گیری از نظریه بدن آیینی مری داگلاس که آیین‌ها را به‌عنوان ابزاری برای تنظیم نظم اجتماعی از طریق مدیریت بدن و مرزهای آن معرفی می‌کند، به تحلیل بازنمایی آیین زار در این مستند می‌پردازد. هدف این مطالعه، بررسی ساختار و معنای آیین زار، اهمیت فرهنگی و اجتماعی آن و شیوه بازنمایی آن در سینمای معاصر ایران است. روش تحقیق مبتنی بر تحلیل اسنادی، مشاهده دقیق فیلم و رویکرد توصیفی-تحلیلی است. یافته‌ها نشان می‌دهند که «باد جن» آیین زار را به‌عنوان یک سنت محلی و هم‌پن‌طور به‌عنوان یک ساختار نمادین و اجتماعی برای مدیریت بی‌نظمی، طرد و بازپیوستن به جامعه به تصویر می‌کشد. انتخاب‌های زیبایی‌شناختی فیلم، مانند روایت شاعرانه، تدوین ریتمیک، موسیقی سنتی و میزانشن نمادین، تجربه‌ای چندحسی را خلق می‌کند که بازتاب‌دهنده ماهیت تجسیدی آیین زار است. همچنین، این مستند با برجسته کردن نقش زنان به‌عنوان راهنمایان معنوی و سوژه‌های شفابخشی، به کنشگری زنان در بستری مردسالارانه اشاره دارد. درنهایت، این پژوهش استدلال می‌کند که «باد جن» نمونه‌ای برجسته از چگونگی حفظ و تحول آیین‌های سنتی از طریق بازنمایی سینمایی است. این فیلم، با پیوند سنت و مدرنیته، نشان می‌دهد که آیین زار همچنان به‌عنوان یک مکانیزم معنابخش در جامعه معاصر ایران عمل می‌کند.

واژگان کلیدی

آیین زار، سینمای معاصر ایران، باد جن، مری داگلاس، ناصر تقوایی، حاشیه‌نشینی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۰

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
mousavi.f@modares.ac.ir

۲. دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

fahimifar@modares.ac.ir

مقدمه

آیین‌ها همواره از مهم‌ترین سازوکارهای جوامع برای مواجهه با اضطراب‌ها و بحران‌های فردی و جمعی بوده‌اند. در جنوب ایران، آیین زار نه صرفاً به عنوان یک مناسک درمانی، به مثابه عرصه‌ای برای بازتعریف نقش بدن، تجربه‌رهایی و بازسازی نظم اجتماعی عمل می‌کند. این کارکرد دوگانه درمانی و فرهنگی آیین زار را به موضوعی درخور توجه برای مطالعه در حوزه‌های علوم اجتماعی و هنر بدل ساخته است. ریشه‌های کهن این آیین در باور به تأثیر ارواح خبیثه بر سلامت روان و جسم افراد، آن را به آیینی شفابخش مبدل کرده است که از طریق موسیقی، رقص، بدن‌مندی و اجرای جمعی، به تطهیر و شفای فرد یاری می‌رساند (ساعدی، ۱۳۴۵؛ Moghaddam, 2013). در دوران گذار جامعه ایرانی به مدرنیته، آیین‌های سنتی همچون زار هم در حیات روزمره تداوم یافته‌اند و هم در بازنمایی‌های فرهنگی و هنری نیز حضوری احیاگرانه پیدا کرده‌اند. فیلمسازان معاصر، از جمله ناصر تقوایی، آیین زار را بستری غنی برای واکاوی تنش‌های هویتی، روانی و اجتماعی تشخیص داده‌اند (Beeman, 2018; Hillmann, 2002; Vaziri, 2023). در این میان، مستند «باد جن» ساخته ناصر تقوایی در سال ۱۳۴۸ (۱۹۶۹ میلادی)، یکی از آثار کلیدی و جریان‌ساز در تاریخ سینمای مستند ایران به شمار می‌رود. این فیلم که در بندر لنگه فیلم‌برداری شده، با رویکردی مردم‌نگارانه و جسورانه به ثبت و نمایش آیین کهن زار در جنوب ایران می‌پردازد؛ مراسمی که برای درمان بیماری‌های ناشی از باور به تسخیر توسط نیروهای ماورایی برگزار می‌شود. تقوایی با نگاهی مشاهده‌گر و بدون قضاوت، جزئیات این پدیده فرهنگی، از موسیقی و حرکات آیینی تا حالات روانی شرکت‌کنندگان را به تصویر می‌کشد.

اهمیت «باد جن» که در ثبت یک سند انسان‌شناختی ارزشمند از یک آیین بومی است، در تأثیر آن بر نسل‌های بعدی مستندسازان و تثبیت جایگاه سینمای مستند به عنوان ابزاری برای کاوش عمیق در لایه‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه ایران نیز نهفته است. این اثر توانست بخشی از فرهنگ کمتر شناخته شده ایران را به شکلی هنرمندانه به مخاطبان گسترده معرفی کرده و به درک تنوع فرهنگی کشور کمک شایانی نماید (نفیسی، ۱۳۹۰).

در سطح نظری، این پژوهش با بهره‌گیری از نظریه «بدن آیینی» مری داگلاس، آیین زار را به مثابه کنشی فرهنگی بررسی می‌کند که در آن بدن نه ابژه‌ای منفعل، بلکه سوژه‌ای فعال در بازسازی نظم اجتماعی است. داگلاس آیین را سازوکاری برای مهار بی‌نظمی از طریق مدیریت بدن و بازگرداندن انسجام اجتماعی می‌داند (Douglas, 1966; Finn, 2020). از این منظر، مفاهیمی چون «بدن طردشده»، «پاکی و آلودگی» و «مرزهای نمادین» که در نظریه داگلاس محوری هستند، به ما کمک می‌کنند تا درک عمیق‌تری از فرآیند درمانی و اجتماعی آیین زار در «باد جن» به دست آوریم. به بیان دیگر، آیین زار ابزاری برای درمان و مجالی برای بازتعریف هویت فرهنگی و اجتماعی شرکت‌کنندگان

است. از این رو، بررسی بازنمایی آن در مستند باد جن فرصتی ارزشمند برای تحلیل رابطه میان بدن، فرهنگ و سینما فراهم می‌آورد.

بر این اساس، مسئله محوری پژوهش این است که آیین زار چگونه در سینمای مستند ایران بازنمایی می‌شود و این بازنمایی چه دلالت‌های فرهنگی، اجتماعی و نمادینی دارد؟ در پاسخ به این پرسش، فرضیه مقاله چنین است: بازنمایی آیین زار در مستند باد جن بر اساس نظریه بدن آیینی، ظرفیت این آیین را برای ایفای نقشی فراتر از یک سنت محلی نشان می‌دهد؛ نقشی که می‌تواند به مقاومت جمعی، بازتعریف هویت و گفت‌وگو با گفتمان‌های معاصر منجر شود. برای بررسی این فرضیه، پژوهش در پی پاسخ به سؤالات زیر است:

۱. آیین زار چگونه در سینمای مستند ایران بازنمایی شده است؟
۲. نظریه بدن آیینی چگونه می‌تواند تبیین‌کننده آیین زار باشد و چه مؤلفه‌هایی از این نظریه در تحلیل فیلم کاربردی است؟
۳. چه پیوندی میان ساختار آیین زار و بازنمایی آن در مستند باد جن وجود دارد؟

هدف پژوهش، تحلیل انتقادی بازنمایی آیین زار در مستند تقوایی با تکیه بر نظریه بدن آیینی است. این هدف در قالب بررسی فرهنگی-اجتماعی تلاقی آیین و سینما دنبال می‌شود و اهمیت آن در این است که علی‌رغم حضور پررنگ آیین‌های بومی در فرهنگ ایران، کمتر به طور جدی از منظر نظریه‌های انتقادی به بازنمایی آن‌ها پرداخته شده است. این مقاله می‌کوشد بخشی از این خلأ را پر کند و سهم آیین‌های بومی را در بازتاب حافظه جمعی و مقاومت فرهنگی آشکار سازد.

پیشینه پژوهش

مطالعات پیشین در مورد آیین زار و بازنمایی آن در رسانه‌ها، یک ادبیات پژوهشی چندوجهی را تشکیل می‌دهند. این پژوهش‌ها را می‌توان به سه بخش اصلی تقسیم کرد: بررسی‌های مردم‌نگارانه، چارچوب‌های نظری مرتبط با آیین و بدن و مطالعات سینمایی که به بازنمایی این آیین پرداخته‌اند. این تقسیم‌بندی به ما کمک می‌کند تا جایگاه پژوهش حاضر را در میان این مطالعات مشخص کنیم و خلأهای موجود در آن را بیابیم.

۱. مطالعات مردم‌نگارانه و انسان‌شناسی درباره آیین زار

آیین زار که ریشه در شرق آفریقا دارد، در طول تاریخ به جنوب ایران رسیده و با فرهنگ‌های محلی آمیخته شده است (Moghaddam, 2011). مطالعات متعددی به توصیف ساختار، معانی و کارکرد درمانی این آیین پرداخته‌اند. در ایران، اثر شاخص غلامحسین ساعدی، «اهل هوا» (۱۳۴۵)، نخستین توصیف قوم‌نگارانه و دقیق از آیین زار در جنوب ایران را ارائه می‌دهد و آن را از منظر روان‌کاوی و جامعه‌شناسی

تحلیل می‌کند. این کتاب، تأثیری شگرف بر شناخت آیین در جامعه علمی و فرهنگی ایران داشت و زمینه‌ساز پژوهش‌های بعدی شد. در ادامه، پژوهش‌هایی مانند راز زار (۱۳۹۳) و صباي مقدم (۲۰۰۹) به بررسی باورها و کارکردهای این آیین در سواحل جنوب ایران پرداخته‌اند. همچنین الشاهی (۱۳۸۷) با ترجمه مقاله‌ای درباره زار در میان شایقیه سودان، امکان مقایسه تطبیقی میان زار ایرانی و آفریقایی را فراهم می‌کند. از منظر تاریخی نیز برخی منابع مانند جوینی (۱۳۲۹) در تاریخ جهانگشای و پژوهش‌های مرتبط با اساطیر و فرهنگ ایران (یا حقی، ۱۳۶۹؛ عقیقی، ۱۳۷۴؛ معین، ۱۳۵۵) در تحلیل لایه‌های اعتقادی و پیوند آیین زار با میراث اسطوره‌ای نقش ایفا می‌کنند. همچنین در سطح جهانی، آثاری چون «رحم‌ها و ارواح بیگانه» از جان بادی (Boddy, 1989) و نوشته‌های ای. ام. لوئیس (Lewis, 1971) به بررسی آیین زار از منظر مردم‌نگاری و روان‌درمانی پرداخته‌اند و بر ابعاد جمعی و فرهنگی آن تأکید کرده‌اند. این پژوهش‌ها، آیین زار را فرآیندی برای بازتعریف هویت در مرز واقعیت و اسطوره می‌دانند (Edelstein, 2002).

۲. چارچوب‌های نظری مرتبط با آیین و بدن

تحلیل آیین‌ها از منظرهای نظری مختلفی صورت گرفته است. مری داگلاس در نظریه بدن آیینی خود (۱۹۶۶)، آیین را مکانیسمی برای بازگرداندن نظم اجتماعی از طریق تطهیر بدن‌های طردشده معرفی می‌کند. در این نگاه، بدن کنشگری فعال در فرآیند شفا از طریق خلسه و حرکت موزون است. این دیدگاه از نگاه‌های صرفاً روان‌درمانگرانه یا انسان‌شناختی صرف فراتر می‌رود و آیین را به عنوان یک سیستم نمادین برای حفظ انسجام جامعه تحلیل می‌کند. علاوه بر آن، نظریه آیین‌گذار^۱ ون جنپ و ترنر نیز به تحلیل زار کمک می‌کند؛ جایی که فرد از وضعیت بحرانی بیماری (جدایی) عبور کرده و به وضعیت پذیرفته شده در جامعه بازمی‌گردد (Turner, 1989; Beeman, 2015). آیین زار، هم‌چنین نمودی از «مرگ آیینی» و «باززایش روانی» است که در ساختارهایی چون زهدان آیینی یا فضای شفا دهنده جمعی جلوه می‌کند (Topper, 1987; Turner, 2010).

از سوی دیگر، پژوهش‌های مرتبط با فرهنگ و اساطیر ایران (کریستن‌سن، ۱۳۶۷؛ خدایی، ۱۳۸۸؛ مصاحب، ۲۰۰۶) با ارائه داده‌های تاریخی و نمادشناختی، زمینه‌ای برای درک بهتر ریشه‌های فرهنگی-اعتقادی آیین زار فراهم می‌کنند. مطالعات موسیقی‌شناسی نیز در این چارچوب اهمیت دارند؛ آثار محمدرضا درویشی (۱۳۸۰)، ۱۳۸۴) در *دایره‌المعارف سازهای نواحی ایران* و راهکانی (۱۳۷۷) در *تاریخ موسیقی ایران* به بررسی سازها و نغمه‌های مرتبط با آیین‌ها پرداخته و بُعد صوتی/حرکتی زار را برجسته می‌کنند. این منابع نشان می‌دهند که موسیقی و بدن آیینی، عناصر محوری در فرآیند شفا و تجربه جمعی آیین هستند.

۳. بازنمایی‌های سینمایی و هنری آیین زار

آیین زار در سینمای مستند ایران به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی-مذهبی برخاسته از جنوب، در پیوند با آیین‌های شفابخش، مناسبات انسان/طبیعت و شبکه‌ای از دلالت‌های فرهنگی، اجتماعی و نمادین بازنمایی شده است. این رویکرد را می‌توان تلاشی آگاهانه برای حفظ و بازگفت سنت‌ها در مواجهه با فرایندهای جهانی‌شدن و دگرگونی‌های رسانه‌ای دانست.

در این میان، مستند «باد جن» (۱۳۴۸) ناصر تقوایی نقطه عطفی کلیدی است: یکی از نخستین نمونه‌های قوم‌نگاری تصویری در ایران که با تکیه بر تکنیک‌هایی مانند دوربین روی دست و کادربندی‌های نزدیک، مواجهه‌ای عاطفی و بدنی با آیین را ممکن می‌سازد. عبداللهیان و همکاران (۱۳۹۴: ۲۱۰-۲۱۲). با تحلیل محتوای کیفی فیلم نشان می‌دهند «باد جن» کارکردهای اجتماعی زار را از خلال تقابل‌های دوتایی (خیر/شر، خودی/غیری) صورت‌بندی کرده و آن را چونان سندی قوم‌نگارانه برای انتقال واقعیت آیین به نسل‌های جدید تثبیت می‌کند. پژوهش‌هایی چون نقد صائمی بر مستند /ربعین تقوایی نیز اهمیت سبک قوم‌نگاری او را برجسته کرده‌اند و نشان داده‌اند که تقوایی از مرز ثبت صرف فراتر رفته و تجربه‌ای زیباشناسانه و انسان‌گرایانه می‌آفریند (صائمی، ۱۴۰۳). با وجود اهمیت این فیلم، بخش عمده‌ای از نقدها و پژوهش‌های آکادمیک موجود بیش از هر چیز بر ابعاد فرمی و تاریخی آثار تقوایی تمرکز کرده‌اند؛ برای نمونه، نوشته‌های پراکنده در مجله فیلم یا کتاب‌های تاریخ/نقد سینمای مستند ایران غالباً «باد جن» را به‌منزله نمونه‌ای شاخص از قوم‌نگاری تصویری می‌خوانند، اما کمتر آن را ذیل نظریه‌های بدن و آیین واکاوی کرده‌اند. به بیان دیگر، پیوند تحلیلی صورت/محتوا با مفهوم «بدن آیینی» هنوز به‌قدر کافی بسط نیافته است.

در کنار این خلأ نظری، بازنمایی آیین زار در سینمای ایران با موانع ساختاری نیز مواجه بوده است: از محدودیت‌های ممیزی و کمبود منابع تا فشارهای تولید که می‌تواند به تقلیل پیچیدگی‌های اجتماعی-فرهنگی بینجامد؛ و گاه به ارائه تصویری ناقص یا ساده‌ساز منجر شود. با این همه سینمای مستند ایران توانسته از این تنگناها عبور کند و چشم‌اندازهایی معتبر برای فهم فرهنگ محلی و تجربه زیسته پیش بگذارد.

در مجموع، علی‌رغم غنای مطالعات مردم‌نگارانه و برخی تلاش‌های سینمایی، هنوز تحلیل میان‌رشته‌ای متمرکز بر «بدن آیینی» و سازوکار بازادغام/پاک‌سازی در بازنمایی زار «باد جن» اندک است. پژوهش حاضر با تکیه بر این ادبیات و رویکرد تلفیقی انسان‌شناسی آیین، نظریه بدن و تحلیل فیلم، در پی پرکردن همین شکاف و بازخوانی نسبت بدن، آیین، شفا و بازنمایی فرهنگی در این اثر کلیدی است.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده است. داده‌ها از طریق روش‌های اسنادی (مطالعه متون نظری و پژوهش‌های پیشین)، مشاهده دقیق فیلم و تحلیل محتوای بصری و روایی مستند «باد جن» (ناصر تقوایی، ۱۳۴۸) گردآوری شده‌اند. رویکرد توصیفی-تحلیلی در اینجا به معنای بررسی توأمان ساختار، فرم و محتوای اثر سینمایی با بهره‌گیری از مفاهیم نظری مری داگلاس درباره بدن آیینی است.

در مرحله اول، داده‌های نظری با بررسی کتاب‌ها، مقالات علمی و متون قوم‌نگارانه مرتبط با آیین زار، نظریه بدن آیینی و مطالعات سینمایی گردآوری شدند. سپس، با تماشای چندباره مستند «باد جن» و یادداشت برداری دقیق از موقعیت‌های آیینی، حرکات بدنی، عناصر صوتی و تصویری و نحوه بازنمایی بدن و آیین، داده‌های فیلم به صورت کیفی استخراج شد.

تحلیل محتوای فیلم به شیوه‌ای مضمون‌محور انجام گرفته است؛ بدین معنا که مفاهیم کلیدی مانند «بدن آیینی»، «تطهیر»، «بی‌نظمی/نظم اجتماعی» و «حاشیه‌نشینی» در فیلم شناسایی و با مفاهیم نظری تطبیق داده شده‌اند. این تحلیل در پی آن است که رابطه بین بازنمایی آیین زار در سینما و عملکرد آیینی آن در متن اجتماعی و فرهنگی ایران بررسی شود. در نهایت، تلفیق داده‌های نظری و مشاهده‌ای در چارچوب مفاهیم مری داگلاس، زمینه‌ای برای تفسیر آیین زار به مثابه کنشی نمادین و بدن‌مند در دل نظام فرهنگی-اجتماعی معاصر فراهم کرده است.

چارچوب نظری پژوهش

نظریه پردازی درباره «بدن آیینی»^۱ در آثار مری داگلاس، چارچوب تحلیلی این پژوهش را تشکیل می‌دهد. داگلاس، انسان‌شناس فرهنگی برجسته، در اثر کلاسیک خود پاک‌ی و خطر^۲ (۱۹۶۶) نشان می‌دهد که مفاهیم «پاکی» و «آلودگی» نه صرفاً بهداشتی یا زیستی که ابزارهایی برای سازماندهی اجتماعی هستند. به زعم او، مناسک با تعیین مرز میان آنچه «پذیرفتنی» و آنچه «ناپه‌نجان» است، بدن را به عرصه‌ای برای بازتاب نظم اجتماعی بدل می‌سازند (Douglas, 1966: 35). عبداللہیان و همکاران (۱۳۹۴، ۲۰۷-۲۰۸) با سنتز نظریه داگلاس و لوی اشتراوس، بر نقش آیین‌ها در رفع تناقضات بشری تأکید کرده‌اند و نشان می‌دهند که آیین زار با ایجاد وحدت در عمل و تجربه (مانند موسیقی و رقص جمعی)، تناقضاتی مانند بیماری-سلامتی و فرد-جمع را حل می‌کند و بدن را به عنوان نمادی از نظم اجتماعی بازسازی می‌نماید.

در کتاب نمادهای طبیعی^۳ (۲۰۰۲) داگلاس نظریه خود درباره «بدن آیینی» را بسط

1. Ritual body
2. Purity and danger
3. Natural Symbols

می‌دهد و بدن انسان را «مدلی کوچک از جامعه» معرفی می‌کند (Douglas, 2002: 93)؛ یعنی هرگونه اختلال در بدن، نمادی از تهدیدی برای نظم اجتماعی محسوب می‌شود. در این نگاه، آیین‌ها همچون مکانیسم‌های بازگرداندن نظم عمل می‌کنند: بدن‌هایی که به واسطه بیماری، نجاست یا تسخیر به حاشیه رانده شده‌اند، از طریق مناسک تطهیر، امکان بازادغام در جامعه را می‌یابند (Finn, 2020). از دل این نظریه می‌توان سه مؤلفه کلیدی استخراج کرد:

۱. بدن به مثابه نماد جامعه؛ بدن فرد تسخیرشده یا بیمار، بازتابی از بحران یا گسست اجتماعی است؛

۲. مناسک به مثابه ابزار بازگرداندن نظم؛ آیین‌ها فرآیندی نمادین‌اند که از طریق آن، «بدن پردشده» به «بدن بازپذیرفته‌شده» تبدیل می‌شود؛
۳. پاکی و آلودگی به مثابه مرزهای هنجاری؛ آیین‌ها با عبور دادن فرد از وضعیت «آلوده» به «پاک»، هم اضطراب جمعی را مهار می‌کنند و هم مرزهای هویت اجتماعی را بازتعریف می‌کنند.

مفهوم «حاشیه‌نشینی» در این پژوهش، فراتر از معنای جغرافیایی آن، به یک وضعیت اجتماعی، فرهنگی و نمادین اشاره دارد. در چارچوب نظریه مری داگلاس، فردی که توسط یک روح بیگانه تسخیر می‌شود یا به بیماری «زار» مبتلا می‌گردد، از نظم هنجاری جامعه خارج شده و به یک «بدن پردشده» تبدیل می‌شود. این وضعیت، نوعی حاشیه‌نشینی نمادین است که فرد را از دایره امن و پذیرفته‌شده اجتماع جدا می‌سازد. از این منظر، آیین زار که درمانی جسمانی محسوب می‌شود، یک فرآیند بازادغام اجتماعی نیز است که فرد حاشیه‌نشین را به متن جامعه بازمی‌گرداند. مستند «باد جن» نیز با تمرکز بر این آیین، زندگی و باورهای گروهی را به تصویر می‌کشد که از جریان اصلی جامعه رسمی فاصله گرفته‌اند و بدین ترتیب، «حاشیه‌نشینی» را به عنوان یک وضعیت بومی و هویتی بازنمایی می‌کند.

این مؤلفه‌ها امکان تحلیل آیین زار را فراهم می‌کنند. در زار، فرد بیمار یا «تسخیرشده» همان بدن پردشده است که نظم عادی را برهم زده است. داگلاس در بحث «پاکی» و «آلودگی» یادآور می‌شود که آنچه جامعه «نجس» یا «آلوده» تلقی می‌کند، بازتابی از اضطراب‌های جمعی و تلاشی برای حفظ نظم اجتماعی است (Douglas, 1966). در آیین زار، فرد تسخیرشده به دلیل حضور «جن» به منزله بدنی آلوده در نظر گرفته می‌شود؛ بدنی که هم تهدیدی برای سلامت فردی است و هم اختلالی در انسجام جمعی. آیین زار در این چارچوب، کارکردی نمادین می‌یابد: فرایندی برای پاکسازی و بازگرداندن خلوص تا فرد پردشده دیگر تهدیدی برای نظم اجتماعی محسوب نشود. به تعبیر داگلاس، هرگاه فردی از هنجارهای اجتماعی منحرف شود خواه از طریق بیماری، تسخیر یا دیگر اشکال «اختلال» جامعه او را به شکلی نمادین یا واقعی طرد می‌کند و بدن او در مقام «بدن پردشده» ظاهر می‌شود (Douglas, 1966).

122) مستند باد جن این وضعیت را به روشنی تصویر می‌کند: فرد تسخیر شده به طور موقت از جمع جدا می‌شود و بدن او به مثابه بدنی مطرود به نمایش درمی‌آید؛ اما با اجرای آیین، ساختاری برای ورود مجدد او به جامعه فراهم می‌شود؛ موسیقی، رقص و اعمال آیینی به مثابه فرآیند تطهیر عمل می‌کنند و در نهایت، بازیگری فرد در جمع، معادل بازیابی انسجام اجتماعی است. روندی که در نهایت به بازسازی هارمونی اجتماعی می‌انجامد. از همین رو، بازنمایی زار در مستند باد جن را می‌توان بازآفرینی فرآیند بازگشت بدن به جامعه و مواجهه فرهنگ با بحران‌های درونی‌اش دانست. از منظر دیگر در نظریه بدن داگلاس، به ویژه مفهوم «بدن اجتماعی»، مراسم زار را می‌توان راهی برای بازگرداندن تعادل و هماهنگی در جامعه دانست. داگلاس معتقد است که بدن نمادی از نظم اجتماعی است و آیین‌هایی مانند زار به برقراری مجدد این قواعد در هنگام اختلال، بیماری یا تسخیر کمک می‌کنند (Meijing, 2022). در این زمینه، «بدن طرد شده» به فردی اطلاق می‌شود که تصور می‌شود تسخیر شده و به طور موقت از بدن اجتماعی طرد می‌شود تا زمانی که مراسم انجام شده و ارواح آرام شوند. به این ترتیب، آیین زار در باد جن را می‌توان ابزاری برای ادغام مجدد بدن طرد شده در بدن اجتماعی و نیز بازگرداندن بهزیستی فردی و اجتماعی درک کرد. این آیین، همان‌گونه که فیلم تقوایی نشان می‌دهد، هم بدن اجراگران و شرکت‌کنندگان را رمزگشایی می‌کند و هم افراد طرد شده و حاشیه‌ای را در جامعه مورد بازخوانی قرار می‌دهد.

یافته‌های پژوهش

بازنمایی زار در سینمای معاصر ایران: نقاط تلاقی آیین و فیلم

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بازنمایی آیین زار در سینمای معاصر ایران، به ویژه در فیلم‌هایی چون باد جن، تلاقی سنت‌های بومی با زبان سینما را برجسته می‌سازد. این بازنمایی جنبه‌ای صرفاً تزئینی و بصری ندارد، بلکه بستری برای پرداختن به روایت‌های فرهنگی و تنش‌های اجتماعی فراهم می‌آورد. آیین زار با ریشه‌های عرفانی و شفابخش خود، به عنوان منبعی روایی و نمادین، حضوری پررنگ در برخی آثار داشته است. برای مثال، سکانس زار در باشو، غریبه کوچک پیوندی احساسی با سفر قهرمان برقرار می‌کند و به اصالت فرهنگی روایت عمق می‌بخشد (Lorenzi, 2024). در باد جن، ترکیب تکنیک‌های مستند و داستانی امکان پرداختن به وجوه اجتماعی و درونی آیین زار را فراهم کرده و زیبایی‌شناسی شاعرانه‌ای پدید آورده است که تجربه زیسته شخصیت‌ها را بازتاب می‌دهد (Beeman, 2015). ناصر تقوایی پیش از ساخت باد جن، در مستند/ربیعین نیز نشان داده بود که چگونه می‌توان مناسک جمعی و آیینی را با زبان سینمایی بازنمایی کرد. در آن فیلم، او با حذف توضیحات مستقیم و اتکا به تصویر، صدا و حرکت جمعی، نوعی قوم‌نگاری شاعرانه ارائه می‌دهد که مخاطب را در

دل تجربه آیینی قرار می‌دهد (صائمی، ۱۴۰۳). همین شیوه در باد جن ادامه می‌یابد و تقوایی بار دیگر با بهره‌گیری از دوربین سیال، کادربندی‌های نزدیک و تمرکز بر بدن‌ها، آیین را از یک گزارش خشک مستند فراتر می‌برد و به تجربه‌ای زیسته و حسی بدل می‌سازد. این تداوم سبکی نشان می‌دهد که برای تقوایی، مناسک محلی موضوعی برای ثبت قوم‌نگارانه و بستری برای جست‌وجوی فرم‌های تازه در روایت سینمایی است. از جنبه‌های هنری و فنی، «باد جن» دارای یک سبک روایی متمایز است که توسط شاعر مشهور مدرن احمد شاملو روایت می‌شود؛ امری که لایه‌ای شاعرانه به بازنمایی بصری آیین زار می‌افزاید (Stoupa, 2016). این مستند مهارت تقوایی در فیلم‌برداری را برای تأکید بر بدن مندی و شدت عاطفی اجراکنندگان به نمایش می‌گذارد و درک بیننده را از بدن آیینی به عنوان جایگاهی برای بیان فرهنگی، بیشتر می‌کند. این فیلم با بهره‌گیری از تصاویر و حرکات زنده، توانایی تقوایی را در نمایش عبارات فیزیکی و پویایی تعاملات انسانی نشان می‌دهد. این ویژگی با سبک سینمایی گسترده‌تر او که با قدردانی عمیق از حرکت و ژست شناخته می‌شود همسواست؛ سبکی که در دیگر آثار تحسین‌شده‌اش مانند «ناخدا خورشید» (۱۳۶۶) و «آرامش در حضور دیگران» (۱۳۴۹) نیز مشهود است. سینمای تقوایی، با بهره‌گیری از فرم‌های مستندسازانه و نمادگرایانه، علاوه بر آیین زار، کلیت فرهنگ جنوب ایران را در تنش میان سنت و مدرنیته بازنمایی می‌کند. در این میان، سمبولیسم نقشی کلیدی دارد. عناصری همچون لباس‌های آیینی، رنگ‌های نمادین (سفید، سبز، طلایی) و نمادهای قومی در باد جن، نشان‌دهنده پیوند آیین با حافظه فرهنگی و هویت جمعی‌اند (FILMCENASIA, 2011; Mianji, 2016). تجربه جمعی با احساسی قوی از همبستگی و پیوند در میان «مردم باد» مشخص می‌شود، زیرا این آیین در فضایی مقدس که برای افزایش تعامل عاطفی و معنوی همه افراد درگیر طراحی شده است، آشکار می‌شود (Bonta, 2010). بدن در این آیین، به‌ویژه برای زنان، ابزاری برای بیان هیجانات و مقاومت است؛ جایی که رقص، آراستن و به‌کارگیری عطر و بخور، جنبه‌هایی از پالایش و باززایش نمادین را القا می‌کند. حضور فعال بدن در این مناسک در سینمای مستند نیز بازتاب یافته است. زنان با مشارکت در رقص‌های آیینی، هم نقش درمان‌پذیر و هم عامل درمان را ایفا می‌کنند و بدن آیینی در این بستر به مکان بازنمایی شکاف‌های اجتماعی و ترمیم آن‌ها بدل می‌شود. این زیبایی‌شناسی بدنی، هم بُعدی فردی دارد و هم کارکردی اجتماعی و در فرم سینمایی باد جن به خوبی آشکار شده است. همچنین موسیقی و صدا نقشی محوری در بازنمایی آیین زار در سینمای ایران دارند. آوازها و نواهای آیینی، به فیلم عمق احساسی می‌بخشند و آن را در بافت فرهنگی ریشه‌دار می‌کنند. در باد جن، استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای و الهام‌گیری از آیین‌های واقعی، مرز میان مستند و داستان را محو کرده و تجربه‌ای اصیل و زیسته خلق کرده است (Vaziri, 2018). بدین‌سان، ترکیب موسیقی، اجرا و واقع‌گرایی بصری، بازنمایی زار را در سینما به فرآیندی هم‌زمان

زیباشناسانه، مستندگرایانه و آیینی بدل کرده است. آیین زار با مراحل القا، خلسه و بازگشت، الگویی آیینی از دگرگونی فردی ارائه می‌دهد که در فرم سینمایی نیز بازتاب یافته است. در باد جن، تجربه بدن‌مند افراد و دگردیسی تدریجی آن‌ها با زبان سینما تلفیق می‌شود و روایت آیینی را به سطحی فراتر از بازنمایی صرف می‌برد. این تلاقی میان عمل آیینی و فرم سینمایی، امکان مواجهه‌ای چندلایه با هویت و حافظه فرهنگی را فراهم می‌آورد که مرزهای جغرافیایی و تاریخی را درمی‌نوردد. در همین راستا، مضمون فقدان و غیبت نیز در مستند تقوایی برجسته می‌شود؛ فقدانی که می‌تواند به عنوان استعاره‌ای از بی‌قراری فرهنگی و معنوی در جوامع حاشیه‌ای تفسیر شود (Ingram, 2023). الصیاد، آیین زار خود پاسخی به فقدان آرامش و از دست دادن کنترل بر بدن و ذهن است و فیلم، تأثیر عاطفی این بحران و تلاش جمعی برای بازگرداندن تعادل را به نمایش می‌گذارد. آثاری همچون کار تقوایی یا وزیری نشان می‌دهند که چگونه سینمای ایران با برجسته‌کردن تولیدات دهه‌های پس از انقلاب، روایت‌های پیچیده‌ای پیرامون حاشیه‌نشینی، نژاد و هویت بازآفرینی کرده و بدین ترتیب بازنمایی فرهنگ‌های پردشده را به گفت‌وگویی اجتماعی و سیاسی بدل می‌کند (محمدی مهر و بیچرانلو، ۱۳۹۳). این بازنمایی‌ها مستلزم درک ابعاد اجرایی آیین هستند؛ عناصری مانند موسیقی، آواز و خلسه که واکنش‌های عاطفی برمی‌انگیزند و با تجربه سینمایی هم‌پوشانی دارند. تقوایی با تلفیق این عناصر، میان آیین و تصویر سینمایی پیوندی زنده برقرار می‌کند (Ahrabi, 2023; Moghaddam, 2013). چنین بازنمایی که تجربه زیسته را منعکس می‌کند، امکان تحلیل انتقادی گفتمان‌هایی همچون نژاد، جنسیت و استعمار را نیز فراهم می‌آورد. از همین منظر، آیین زار بستری برای بازنمایی تاریخ فرودست و مقاومت فرهنگی در جنوب ایران به شمار می‌رود و سینما به فضایی برای بازاندیشی درباره روایت‌های پردشده بدل می‌شود.

همچنین آیین زار در سینمای ایران به استعاره‌ای برای تجربه‌های روانی و معنوی بدل شده است. فیلمسازان با بهره‌گیری از آن، مبارزات فردی و اجتماعی شخصیت‌ها را بازتاب می‌دهند و پیوندی میان معنویت و سلامت روان برقرار می‌کنند. در باد جن، آمیزه‌ای از رئالیسم و روایت شاعرانه به مخاطب امکان می‌دهد تا تجربه سوژه‌های حاشیه‌ای را درک کند؛ کسانی که میان فشارهای اجتماعی و بحران‌های هویتی در نوسان‌اند (Vaziri, 2018). چنین روایتی در عین بومی بودن، ابعاد جهان‌شمول انسانی را برجسته می‌کند و مخاطب را به بازاندیشی درباره هویت، سنت و بدن در بافت اجتماعی مدرن ایران فرامی‌خواند. بازنمایی زار در سینمای ایران حتی فراتر از مرزهای ملی مورد توجه قرار گرفته و از سوی منتقدان و فیلمسازان بین‌المللی به عنوان الگویی فرهنگی برای روایت‌پردازی نوین در سینمای جهانی ارزیابی شده است (Lorenzi, 2024; Vaziri, 2018).

ابعاد فراملی آیین نیز در فیلم‌ها انعکاس یافته است. ارواح شرکت‌کننده اغلب با هویت‌های قومی و زبانی متنوع پیوند می‌خورند و بدین ترتیب هم‌زیستی و تعامل فرهنگی را برجسته می‌کنند. حضور ملوانان، مهاجران و اتباع کشورهای مختلف در این مناسک، بر ارتباطات بین فرهنگی و انسجام اجتماعی در بستر حاشیه‌ای جنوب ایران تأکید دارد (Moghaddam, 2013). در زمینه جنسیت نیز مشارکت زنان در این آیین پیامدهای قابل توجهی برای بازتعریف نقش‌های اجتماعی دارد. آن‌ها اغلب نقش درمانگر را بر عهده می‌گیرند؛ نقشی که موقعیتشان را در خانواده ارتقا می‌دهد و به آنان فرصتی برای کناره‌گیری موقت از وظایف روزمره می‌دهد. این تغییر در نقش‌ها می‌تواند پیامدهایی اقتصادی و اجتماعی داشته باشد و به عاملیت زنان در جوامع سنتی مردسالار مشروعیت بخشد (Moghaddam, 2013). از سوی دیگر، طی مطالعات قوم‌نگارانه روشن شده است که افراد مورد حمله زار عمدتاً زنان هستند؛ گروهی که خود از منظر اجتماعی، حاشیه‌ای و تهدیدآمیز تلقی شده و نیازمند کنترل بیرونی دانسته می‌شوند.

با وجود انتقاداتی که از سوی طب مدرن یا جریان‌های مذهبی نسبت به شیوه‌های درمانی آیینی وارد می‌شود، آیین زار همچنان در جوامع مسلمان رواج دارد و برای بسیاری، پاسخی فرهنگی به مسائل روحی و روانی است (Ahrabi, 2023). توانایی درمانگران در پیوند دوباره فرد با قلمروهای معنوی و اجتماعی، اهمیت رویکرد فرهنگی به سلامت روان را برجسته می‌سازد؛ به‌ویژه در جوامعی که دسترسی به خدمات مدرن بهداشتی محدود است (Beasley et al. 2022; Shadiev et al., 2021). در این میان، جامعه آفریقایی-ایرانی با شرکت فعال در آیین زار توانسته است هویت فرهنگی خود را پاس دارد. نسل‌های جدید نیز با پیوند دادن آیین‌های سنتی به فرم‌های نوین، مانند هنر دیجیتال، بازآفرینی خلاقانه‌ای از این میراث ارائه می‌کنند. این روند تداوم آیین را تضمین می‌کند و همچنین تاب‌آوری و پویایی فرهنگ آفریقایی-ایرانی را در بستر معاصر آشکار می‌سازد (Vaziri, 2023).

بحث و تحلیل نظری: چشم‌انداز بدن آیینی در مستند «باد جن»

«باد جن» یک مستند ۲۲ دقیقه‌ای به کارگردانی ناصر تقوایی در سال ۱۳۴۸، اثر قوم‌نگاری ارزشمند است که سنت زار رایج در بندرلنگه در جنوب ایران را به تصویر می‌کشد که رقص و آواز محلی را به‌عنوان بخشی از مراسم زار، با هدف جن‌گیری از افراد تسخیرشده، به تصویر می‌کشد. این مستند با نمایش رقص و آواز محلی، سفری به جنوب و رنج‌های آن، سرشار از لالایی‌های جنوبی است. با جادوی تقوایی، حال و هوای جنوبی و حضور زار در سرتاسر فیلم، حس می‌شود. فیلم، پروسه یارگیری و انتخاب بیمار برای برگزاری مجلس جن‌گیری را، در تلفیقی با شات‌هایی از مخروبه‌های جنوب، نشان می‌دهد. سینماتوگرافی مستند می‌خواهد بیان دارد که این مکان‌ها، تسخیرشده هستند؛ مکان‌هایی برای پناه و اسکان زار.

مستند «باد جن» ناصر تقوایی، فراتر از یک ثبت ساده از آیین زار، به مثابه یک تحلیل بصری و نمادین از نظریه بدن آیینی مری داگلاس عمل می‌کند. این فیلم به ما امکان می‌دهد تا سه مؤلفه کلیدی نظریه داگلاس را در عمل مشاهده کنیم و نشان می‌دهد که چگونه تقوایی با تمرکز بر بدن فرد تسخیرشده، مناسک درمانی و ارتباطات جمعی، لایه‌های پیچیده فرهنگی و اجتماعی را به تصویر می‌کشد.

۱. بدن به مثابه نماد جامعه: از «آلودگی» تا «نظم»

نظریه مری داگلاس بر این اصل استوار است که بدن انسان، «مدلی کوچک از جامعه» است و هرگونه اختلال در آن نمادی از تهدید برای نظم اجتماعی محسوب می‌شود (کریگان، ۱۳۹۴). مستند «باد جن» این مفهوم را به صورت بصری و ملموس بازنمایی می‌کند. در این فیلم، بدن افراد تسخیرشده به وضوح به عنوان «بدن طردشده» یا نمادی از آشفتگی اجتماعی به تصویر کشیده می‌شود. تقوایی در سکانس‌های ابتدایی، به جای توضیحات کلامی، از تصاویر برای انتقال این مفهوم استفاده می‌کند؛ چهره‌های خسته و مضطرب، بدن‌های لرزان و حرکات بی‌نظم بیماران، نمایانگر وضعیت «آلودگی» یا خارج شدن از هنجارهای جامعه است. این بدن‌ها که گویی از نظر جسمی بیمار هستند، در اصل نمایانگر گسستی در نظم اجتماعی هستند. از همین روست که ساعدی نیز در پژوهش‌های خود بر این نکته تأکید می‌کند که آیین زار بیشتر در میان جوامع حاشیه‌ای و فرودست رایج است (ساعدی، ۱۳۴۵). فیلمساز با تمرکز بر این تصاویر، این پیام را منتقل می‌کند که فرد بیمار، نمادی از مشکلات حل‌نشده در جامعه‌ای است که در مرز سنت و مدرنیته قرار دارد و نیاز به «بازگرداندن نظم» دارد. این دیدگاه با توجه به اعتقادات رایج در میان جوامع آفریقایی تبار جنوب ایران مبنی بر آسیب‌پذیری بیشتر بدن در برابر ارواح (Limbert, 2006)، برجسته‌تر می‌شود. بدن در این دیدگاه به مثابه دروازه‌ای باز برای ورود «باد»ها (جن‌ها) در نظر گرفته می‌شود (حسن‌زاده، ۱۳۹۰). که این مفهوم با تحلیل داگلاس از «آلودگی» به عنوان نمادی از بی‌نظمی اجتماعی همخوانی دارد. این احساس از بیماری روحی، در مرزهای بدنی و کوشش در ایجاد امنیت بدنی به صورتی نمادین بیان می‌شود؛ مانند زمانی که دختر بچه‌ای از پیرزن بیگانه و ناشناسی چیزی می‌گیرد و «دهان» در عمل خوردن به صورت دروازه وجود فرد بیمار نمادپردازی می‌شود. در این حالت، ایجاد شبکه‌ای امن از روابط اجتماعی با خانواده‌ای معنوی که در آن افراد با هم پیوندی شبیه خانواده می‌یابند، به فرد احساس آرامش و امنیت می‌بخشد. در اینجا «بدن» محمل اصلی احساس ترس از تنهایی و غربت تلقی می‌شود. تهدیدهای خارجی از طریق ارتباط با شبکه‌ای از بدن‌های هنجاری شده و بدن‌هایی دیگر که اسیر فرمان ماما یا بابای زار می‌شوند (زار، جن و...)، از میان برداشته می‌شود. به این دلیل است که شکستن هنجارها و قواعد اجتماعی، آغاز مصیبت تلقی می‌شود؛ حتی اشتباه گرفتن «دیگری» (تهدیدکننده‌ای چون جن) که ممکن است بیمار او را با فردی آشنا اشتباه بگیرد (حسن‌زاده، ۱۳۹۰).

بدین ترتیب، آنچه در باد جن به نمایش درمی آید نه تنها روایت یک بیماری فردی که بازنمایی تنش‌های اجتماعی گسترده‌تر است؛ بدن بیمار به صحنه‌ای برای ظهور اضطراب‌های جمعی بدل می‌شود. در چارچوب نظری داگلاس، آیین زار به منزله مکانیسمی نمادین برای مواجهه با «اختلال» عمل می‌کند و از طریق بازگرداندن بدن آلوده به وضعیت پاکی، در واقع تلاش می‌کند نظم اجتماعی از دست رفته را احیا کند. به این ترتیب، فیلم تقوایی را می‌توان نه تنها سندی قوم‌نگارانه که تحلیلی بصری از پیوند میان بدن، آلودگی و بازسازی نظم اجتماعی دانست.

به ویژه در «باد جن»، جزئیات تصویری نقش مهمی در فهم نظریه بدن آیینی دارند. صحنه‌های ابتدایی در اتاقی خشتی و کوچک با دیوارهایی پوشیده از نقاشی‌های اسطوره‌ای و علائم آیینی، فضایی آکنده از رمز و راز می‌آفرینند که به مثابه مکانی برای تجسد «دیگری» یا جن عمل می‌کند. در همین فضا، زنان با ماسک‌های ویژه و سازهای کوبه‌ای، ریتمی جادویی می‌آفرینند که تدریجاً مخاطب را وارد حال و هوای خلسه می‌کند. کات‌های سینمایی از مردی در دام خلسه، به در و پنجره‌های مخروبه‌ای که گویی محل اسکان جن هستند، استعاره‌ای روشن از گرفتاری مرد به زار است. این کات‌های مکان‌مند، استعاره‌ای روشن از مکان‌های حاشیه‌ای و مطرود جامعه است؛ جاهایی که خود به سکونت‌گاه نیروهای اخلاک‌گر بدل شده‌اند. از منظر حرکتی و اجرایی، مرد زار زده زیر پارچه سفید، به صورت نیم خیز و نشسته، از سمت زمین به بالا ارتفاع می‌گیرد و دوباره به سمت زمین برمی‌گردد، با کمری خمیده و سری به سمت زمین؛ این بیماری تصویری عینی از بدن آلوده و تلاش او برای بازگشت به نظم اجتماعی ارائه می‌دهد. صدای شاملو در پس زمینه می‌گوید زار ریشه‌ای آفریقایی و نیروی شفادهنگی ایرانی دارد. جن‌زدگان در این فضا به تدریج و یکی یکی افشا می‌شوند و با شروع به رقص و حرکات خلسه‌وار، تعداد پارچه‌های سفید نیز بیشتر می‌شود. افزایش تدریجی تعداد پارچه‌های سفید بر پیکر بیماران دیگر، نماد تکثیر بدن‌های طرد شده و هم‌زمان امکان بازپذیری جمعی آنان است. این تصاویر، در پیوند با تحلیل داگلاس، نشان می‌دهند که مناسک زار نه تنها درباره شفای فردی که درباره بازتعریف مرزهای اجتماعی و هویتی از طریق بازگرداندن بدن‌های حاشیه‌نشین به مرکز جامعه است.

۲. مناسک به مثابه ابزار بازگرداندن نظم

قلب تحلیل فیلم، نمایش آیین زار به عنوان فرآیندی تدریجی برای بازگرداندن نظم است. باد جن گام به گام نشان می‌دهد که چگونه بدن آشفته، از وضعیت «بی‌نظمی» و طردشدگی، به بدن هماهنگ و پذیرفته شده در اجتماع بدل می‌شود. در چارچوب نظری داگلاس، این مناسک کارکردی نمادین دارند: بازگرداندن بدن آلوده به وضعیت «پاکی» و از سرگیری انسجام اجتماعی (کریگان، ۱۳۹۴).

در این میان، موسیقی نقشی کلیدی ایفا می‌کند. ریتم‌های ابتدایی، شکسته و ناهماهنگ‌اند؛ نوعی پژواک آلودگی و بی‌نظمی که جن بر بدن بیمار تحمیل کرده است؛

اما با پیشروی مراسم، این ریتم‌ها به تدریج ساختاری منظم و تکرارشونده می‌یابند؛ ضرب‌آهنگی که نمادی از کنترل بر «جن» و آغاز بازگشت به نظم اجتماعی است. این روند در حرکات بدنی نیز انعکاس می‌یابد. لرزش‌ها، پرش‌ها و حرکات بی‌قرار بیمار در ابتدا نشانه‌ای از آشوب درونی و بی‌ثباتی‌اند؛ اما کم‌کم این حرکات در بستر جمع، به رقصی آیینی و هماهنگ بدل می‌شوند. لحظه‌ای که بیمار حرکات خود را با گروه هم‌نوا می‌سازد، درواقع نماد «بازپذیری» او در شبکه اجتماعی است؛ همان چیزی که بادی (Boddy, 1989). آن را بازتولید بصری انسجام اجتماعی از طریق بدن می‌داند. نمادهای تطهیر و پاکی نیز این فرایند را تقویت می‌کنند. دود کردن کندر یا پوشاندن بدن با بوهای آیینی، به صورت بصری و حسی نشانه خروج آلودگی و احیای خلوص تلقی می‌شوند. این اعمال که فرد را از شر «دیگری» ای به نام جن می‌رهانند، درواقع مرزهای هنجاری جامعه را نیز دوباره تثبیت می‌کنند.

بنابراین، مناسک زار حول محور تقابل «خود» و «دیگری» سامان یافته‌اند. «دیگری» در قالب جن، منشأ طغیان‌ها و آشفتگی‌هاست و شکستن قواعد اجتماعی را رقم می‌زند و بدن فرد را از حالت عادی خارج می‌کند. این ارواح که نه تنها بر بدن بیمار سوار می‌شوند و آن بدن را از آن خود می‌سازند، بلکه احساسات و عواطف او را دچار بی‌نظمی می‌کنند (El-Aswad, 2002). در این حالت، آن‌گونه که ساعدی در ایران نیز متوجه آن شده بود، بیشتر جوامع حاشیه‌ای یا فرودست و گروه‌های اجتماعی مرتبط با آنان (گروه‌های حاشیه‌ای) گرفتار مشکل زار می‌شوند (سعدی، ۱۳۴۵). با اجرای آیین، این دیگری رام و مهار می‌شود و بدن بیمار که موقتاً به حاشیه رانده شده بود، بار دیگر در «بدن اجتماعی» ادغام می‌گردد. از این منظر، آیین زار علاوه بر درمانی فردی، سازوکاری نمادین برای حفاظت از کل جامعه در برابر تهدیدات^۱ است.

۳. پاکی و آلودگی به مثابه مرزهای هنجاری

تقوایی در باد جن با دقتی شاعرانه، نشان می‌دهد که آیین زار مکانیسمی اجتماعی برای تعیین و تثبیت مرزهای هنجاری است. در این میان، نقش «ماما» و «بابا زار» محوری است. آنان به مثابه نگهبانان نظم، مرز میان آنچه «پذیرفتنی» و آنچه «نابهنجار» است را مشخص می‌کنند. همان‌طور که داگلاس یادآور می‌شود، جامعه همواره بدن‌هایی را که دچار آلودگی، بیماری یا انحراف‌اند به حاشیه می‌راند و تنها از طریق آیین است که امکان بازگشت آن‌ها به بدن اجتماعی فراهم می‌شود (Douglas, 1966). در اینجا، ماما و بابا زار در مقام تجسد اقتدار جمعی عمل می‌کنند؛ کسانی که با قدرت معنوی و دانش آیینی‌شان، بدن آلوده را پاک می‌کنند و مرزهای نمادین جامعه را بازتعریف می‌نمایند.

واژگان «ماما» و «بابا» نیز نشانگر چیزی فراتر از نقش درمانگر فردی‌اند: آن‌ها به نوعی پدر و مادر معنوی جامعه بدل می‌شوند و شبکه‌ای از خویشاوندی نمادین

می‌سازند. همان‌طور که در روایت شفاهی آمده است: «بچه‌های میدان همه بچه‌های ماما فاطمه‌اند» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰). این خویشاوندی آیینی، بدن بیمار را از موقعیت حاشیه‌ای بیرون می‌کشد و او را دوباره در شبکه‌ای از روابط هنجاری شده جای می‌دهد. فیلم این فرایند را به همراه ماما زار، به خوبی با نمادهای بصری به تصویر می‌کشد. حلقه شرکت‌کنندگان که دایره‌وار به دور فرد بیمار می‌نشینند، نمادی قدرتمند از انسجام جمعی است. این دایره، فضای امنی می‌سازد که فرد طردشده را از «حاشیه» به «مرکز» بازمی‌آورد. در این قاب، داگلاس به زبان سینما ترجمه می‌شود: جامعه‌ای که از طریق مناسک، توانایی بازآفرینی و بازپذیری اعضای خود را دارد. از همین رو، آیین زار در باد جن بیش از یک آیین درمانی است. این مراسم، همان‌طور که لوییس (Lewis, 1971) نشان داده، رویدادی جمعی است که با موسیقی، رقص و مشارکت، انسجام اجتماعی و هویت فرهنگی را تقویت می‌کند. تقوایی با برجسته کردن این جنبه‌ها، آیین را به مثابه ساختاری می‌نمایاند که هم «بدن فردی» را شفا می‌دهد و هم «بدن اجتماعی» را بازتولید می‌کند.

نقد و دریافت

مستند باد جن در سنت سینمای قوم‌نگارانه قرار می‌گیرد که با استفاده از تکنیک‌هایی چون دوربین روی دست و کادربندی کلوزآپ، تجربه زیسته سوژه‌ها را به گونه‌ای ملموس بازنمایی می‌کند (Beeman, 2015). تقوایی با تمرکز بر مناسک آیینی، از بازنمایی صرف فراتر می‌رود و لایه‌های فرهنگی و اجتماعی آیین زار را برجسته می‌سازد. فیلم، هم‌زمان هم سندی مردم‌نگارانه است و هم تأملی شاعرانه بر آیین‌های حاشیه‌نشین. منتقدان تأکید کرده‌اند که باد جن تنش میان بازنمایی و انتزاع را به خوبی هدایت می‌کند و به مخاطب امکان می‌دهد آیین زار را به مثابه موضوع پژوهش و از همه مهم‌تر به مثابه کنشی زنده و پرمعنا تجربه کند (Gupta, 2025). از منظر سبک‌شناختی، فیلم بخشی از گفتمانی وسیع‌تر در باب نمایش فرهنگ‌های حاشیه‌ای در بستر رسانه است و در پی آن است که شکاف میان باور، اجرا و تفسیر اجتماعی را به تصویر بکشد.

درعین حال، برخی پژوهشگران هشدار داده‌اند که نمایش آیین‌هایی چون زار، حتی با نیت همدلانه، ممکن است به دام «عجیب‌نمایی» یا ساده‌سازی بیافتد؛ جایی که پیچیدگی‌های تاریخی و فرهنگی آیین در پس جذابیت بصری محو می‌شوند (Vaziri, 2023). چالش اصلی در اینجاست که فیلمساز چگونه تجربه زیسته را به تصویر درآورد، بی آن‌که آن را تقلیل دهد یا از بستر انتقادی جدا سازد. پاسخ مخاطبان نیز متنوع بوده است؛ برخی زیبایی‌شناسی احساسی فیلم را ستوده‌اند، در حالی که برخی دیگر به پایان‌بندی باز آن انتقاد کرده‌اند و آن را به مثابه گشودگی بر تنش حل‌نشده سنت و مدرنیته تلقی کرده‌اند (Kenyon, 2015; Larsen, 2004). به این ترتیب، باد جن به مثابه مطالعه‌ای موردی، پتانسیل و محدودیت‌های بازنمایی فرهنگ در سینمای مردم‌نگارانه را آشکار می‌سازد.

بنابراین، «باد جن» در گفتگوی مداوم درباره نقش فیلم مردم‌نگاری در بازنمایی شیوه‌های فرهنگی قرار می‌گیرد. از آنجاکه فیلمسازی مردم‌نگاری همچنان در حال تکامل است، کار تقوایی به عنوان یک مطالعه موردی اغناکننده برای بررسی چگونگی مذاکره فیلمسازان معاصر در مورد مسئولیت‌های بازنمایی، اخلاق تصویرگری فرهنگی و پتانسیل فیلم برای برانگیختن درک عمیق‌تر از آیین‌های پیچیده عمل می‌کند (Gup- ta, 2025). این مستند هم امکانات و هم مشکلات ذاتی در تصویربرداری از عبارات فرهنگی حاشیه‌نشین در رسانه‌های تصویری را مورد بررسی قرار می‌دهد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، با تحلیل آیین زار در مستند «باد جن» از منظر نظریه «بدن آیینی» مری داگلاس، آشکار ساخت که این آیین فراتر از یک مناسک صرفاً درمانی، به عنوان سازوکاری نمادین برای بازگرداندن نظم اجتماعی عمل می‌کند. در این چارچوب، بدن پردر شده بیمار نمادی از آشفتگی و به حاشیه‌رانده‌شدگی در جامعه است که از طریق مناسک جمعی به وضعیت «پذیرش» بازگردانده می‌شود.

مستند تقوایی با تمرکز بر چهره‌های مضطرب، حرکات بی‌نظم و سکانس‌های بصری خلاقانه، نشان می‌دهد که اختلال در بدن فرد تسخیر شده بازتابی از یک گسست در نظم اجتماعی است. فیلم به روشنی تأکید می‌کند که بازسازی این نظم از طریق ابزارهای نمادین صورت می‌گیرد: موسیقی و ضرب‌آهنگ‌ها که از هرچ و مرج به هماهنگی می‌رسند، رقص و حرکات جمعی که لرزش‌های فردی را به شکلی آیینی و همسو درمی‌آورند و حلقه شرکت‌کنندگان که فضایی امن برای بازپذیری فرد فراهم می‌سازد. در این روند، نقش «ماما» و «بابا زار» به مثابه نگهبانان مرزهای هنجاری جامعه برجسته است. افزون بر این، تحلیل آیین زار نشان می‌دهد که این مناسک علاوه بر کارکرد درمانی، کارکردی اجتماعی-هویت‌دارند. به ویژه زنان و گروه‌های حاشیه‌نشین از خلال مشارکت در این آیین، امکان می‌یابند بدن‌های پردر شده خود را در نظم جمعی بازتعریف کنند. بدین ترتیب، آیین زار بستری برای بازتولید هویت فرهنگی و مقاومت در برابر پردرشدگی فراهم می‌آورد و از سطح درمان فردی فراتر می‌رود.

در مجموع، این پژوهش نشان می‌دهد که مستند «باد جن» نه تنها یک سند قوم‌نگارانه، بلکه مطالعه‌ای موردی برای فهم نظریه‌های بدن‌مندی و آیین‌گرایی است. با این حال، تحلیل حاضر پرسش‌هایی را درباره مسئولیت اخلاقی فیلمساز در بازنمایی آیین‌های محلی و خطر «عجیب‌نمایی» آن‌ها مطرح می‌کند؛ مسائلی که می‌تواند موضوع پژوهش‌های آتی باشد. این مقاله در نهایت بر ظرفیت سینمای مستند برای عبور از ثبت صرف واقعیت و ایفای نقشی انتقادی در بازتفسیر پدیده‌های فرهنگی تأکید می‌کند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مأخذ

- الشاهی، احمد (۱۳۸۷). زار در میان شایقیه شمال سودان، ترجمه مهرداد وحدتی، انسان‌شناسی و فرهنگ. <http://anthropology.ir/node/3340>
- جوینی، عطا ملک (۱۳۲۹). تاریخ جهانگشای جوینی، به کوشش محمد فزونی، لیدن. حسن‌زاده، علیرضا (۱۳۸۱). افسانه زندگان، تهران: نشر باز و بقعه.
- حسن‌زاده، علیرضا (۱۳۸۷). آیین و رستاخیز خاطره، در خاطرات مردم‌شناسان ایران، تهران: پژوهشکده مردم‌شناسی و نشر افکار.
- حسن‌زاده، علیرضا (۱۳۹۰). گفتگو با حلقه زار و تحلیل مردم‌شناختی آن، مجله تاریخ پزشکی - علمی پژوهشی، ۳(۶)، ۱۳-۴۱. <https://doi.org/10.22037/mhj.v3i6.10229>
- خدایی، محبوبه (۱۳۸۸). خلاصه درس‌ها و مجموعه تست‌های آزمون کارشناسی ارشد رشته فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران، تهران: پازینه.
- داگلاس، مری (۲۰۱۴). پاکی و خطر: تحلیل ناپاکی و تابو، ترجمه لیلا اردبیلی، تهران: نشر لوگوس.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۸۴). دائرةالمعارف سازه‌های ایران (جلد دوم: پوست‌صداها و خودصداها) (نواحی ایران)، تهران: ماهور.
- راعی، پیمان (۱۳۹۳). راز زار (پژوهشی بر باورها و آیین‌های اهل هوا در جنوب ایران)، مطالعات خلیج فارس، ۱ (۳)، ۱۲۱-۱۲۴.
- راهکانی، روح انگیز (۱۳۷۷). تاریخ موسیقی ایران، تهران: پیشرو.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۵). اهل هوا. تهران: انتشارات موسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی.
- صبای مقدم، ماریا (۱۳۸۸). نگاهی به اعتقادات و مراسم زار در میان ساکنان سواحل جنوب غربی ایران، نجوای فرهنگ، شماره ۱۱، ص. ۲۳-۳۰.
- صائمی، رضا (۱۴۰۳). قوم‌نگاری از مناسک محرم: یادداشت درباره مستند اربعین اثر ناصر تقوایی، هم‌میهن آنلاین. قوم‌نگاری از مناسک محرم.
- عبداللهیان، حمید؛ آقایی، عاطفه و معصومه شفعتی (۱۳۹۴). بازنمایی مراسم «اهل هوا» در فیلم مستند «باد جن»، مطالعات جامعه‌شناختی، (۲) ۳۲، ۲۰۳-۲۳۳.
- عفیفی، رحیم (۱۳۷۴). اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی، تهران: توس.
- کریگان، کیت (۱۳۹۴). کتاب جامعه‌شناسی بدن: نظریه‌های مدرن، پست‌مدرن و پس‌اساختارگرایانه، ترجمه محسن ناصری‌راد، تهران: نقش‌ونگار.
- کریستن سن، آرتور (۱۳۶۷). ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، تهران: امیرکبیر.
- محمدی مهر، غلامرضا و عبدالله بیچرانلو (۱۳۹۳). بازنمایی فرهنگ ایران در فیلم‌های ایرانی تحسین شده در جشنواره‌های بین‌المللی، مطالعات فرهنگ و ارتباطات، ۱۵، ۱۵۵-۱۷۶.
- DOI: 10.22059/jsr.2017.61043
- معین، محمد (۱۳۵۵). مزدیسنا و ادب پارسی، جلد اول، چاپ سوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- مصاحب، غلامحسین (۲۰۰۶). دائرةالمعارف فارسی (دائرةالمعارف مصاحب)، تهران: امیرکبیر.
- نفیسی، حمید (۱۳۹۰). تاریخ اجتماعی سینمای ایران، ترجمه محمد شهبان، تهران: مینوی خرد.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: سروش.
- Abdollahian, H., Aghaei, A., & Shafati, M. (2015). Baznamayi-ye Marasem-e Ahl-e Hava dar Film-e Mostanad-e Bad-e Jinn [Representation of the "People of the Wind" Ritual in the Documentary "The Wind of Jinn"]. *Sociological Studies*, 32(2), 203-233. [in Persian]

- Afifi, R. (1995). *Asatir va Farhang-e Iran dar Neveshteh-ha-ye Pahlavi* [Myths and Culture of Iran in Pahlavi Texts]. Tehran: Toos. **[in Persian]**
- Ahrabi, S. (2023). Exploring Iranian cinema: From classics to contemporary film. *Orienttrips*.
- Al-Shahi, A. (2008). Zar dar Miyan-e Shayghiyeh-ye Shomal-e Sudan [Zar among the Shayghiya of Northern Sudan] (M. Vahdati, Trans.). *Anthropology and Culture*. Retrieved from <http://anthropology.ir/node/3340> **[in Persian]**
- An Anthropological Lens on Zar Rituals in S. Iran. (2011). *FILMCENASIA: REVIEWS ON FILMS ABOUT CENTRAL ASIA*.
- Beasley, E., Wallace, R., Coetzer, A., Nel, L., & Pieracci, E. (2022). Roles of traditional medicine and traditional healers for rabies prevention and potential impacts on post-exposure prophylaxis: A literature review. *PLoS Neglected Tropical Diseases*, 16(1), e0010057.
- Beeman, W. O. (2015). The Zar in the Persian Gulf: Performative dimensions. *Anthropology of the Contemporary Middle East and Central Eurasia*, 3(1), 1-12.
- Beeman, W. O. (2018). *Anthropology of the Middle East*, Vol. 13(1), 69-81. doi:10.3167/ame.2018.130106.
- Boddy, J. (1989). *Wombs and alien spirits: Women, men, and the Zar cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press.
- Bonta, B. (2010). *Nubian Zar Ceremony Is Changing*. Peaceful Societies.
- Cregan, K. (2006). *The sociology of the body: Mapping the abstraction of embodiment*. London: SAGE Publications **[In Persian]**
- Christensen, A. (1988). *Iran dar Zaman-e Sasanian* [Iran during the Sassanian Era] (R. Yasemi, Trans.). Tehran: Amir Kabir. **[in Persian]**
- Darvishi, M. R. (2005). *Da'erat-ol-Ma'aref-e Sazha-ye Iran* (Vol. 2: Poost-Seda-ha va Khod-Seda-ha-ye Navahi-ye Iran) [Encyclopedia of Iranian Instruments (Vol. 2: Membranophones and Idiophones of Iranian Regions)]. Tehran: Mahoor. **[in Persian]**
- Douglas, M. (1966). *Purity and danger: An analysis of the concepts of pollution and taboo*. Routledge & Kegan Paul.
- Douglas, M. (2002). *Natural Symbols* (2nd ed.). Taylor and Francis.
- Edelstein, M. (2002). Lost Tribes and Coffee Ceremonies. *Journal of Refugee Studies*.
- El-Aswad, E. S. (2002). Religion and Folk Cosmology: Scenarios of the Visible and Invisible in Ritual. *Greenwood Publishing Group*, 125-126.
- Finn, D. (2020). *Social Structures. Moral Agency within Social Structures and Culture*.
- Gupta, S. (2025). How Camera Angles Influence Emotions. *Yaabot*. <https://yaabot.com/28305/cinematography-and-psychology-how-the-camera-decides-what-we-feel/>
- Hassan Zadeh, A. (2002). *Afsaneh-ye Zendegan* [The Legend of the Living]. Tehran: Nashr Baz va Bogheh. **[in Persian]**
- Hassan Zadeh, A. (2008). *Ayin va Rastakhiz-e Khatereh, dar Khatereh-ye Mardomshenasi-ye Iran* [Ritual and the Resurrection of Memory, in the Memories of Iranian Anthropologists] (Zh. Moshiri, Ed.). Tehran: Research Institute of Anthropology and Afkar Publishing. **[in Persian]**
- Hassan Zadeh, A. (2011). *Goftogu ba Halqeh-ye Zar va Tahlil-e Mardomshenakhti-ye An* [Dialogue with the Zar Circle and Its Anthropological Analysis]. *Quarterly of Medical History*. **[in Persian]**
- Hillmann, M. (2002). *Translating Modernist Persian Fiction into Iranian Feature Films*. International Iranian Film Conference. Lincoln Center, New York City.

- Lorenzi, D. (2024). Iranian Cinema: Inspiring Global Film Narratives. *surfiran mag*.
- Ingram, I. (2023). Cultural and Spiritual Loss in Native Title. *Australian Journal of Law and Religion*.
- Jinn and Wish-Granting: Myth or Reality?. (2024). *Soul*.
- Juvayni, A. A. A. M. (1958). *The history of the world-conqueror* (J. A. Boyle, Trans.). Manchester: Manchester University Press. (Original work published 1260). doi: 10.2307/25202208 [In Persian]
- Kenyon, S. (2015). *Spirits and slaves in central Sudan: The Red Winds of Sennar*. New York: Palgrave Macmillan.
- Khodaei, M. (2009). *Kholaseh Dars-ha va Majmooeh Test-ha-ye Azmoon-e Karshenasi Arshad Reshteh-ye Farhang va Zabanhaye Bastani-ye Iran* [Summary of Lessons and Test Collections for the Master's Exam in the Field of Ancient Iranian Culture and Languages]. Tehran: Pazineh. [in Persian]
- Larsen, K. (2004). Multiculturalism through Spirit Possession. *International Institute for the Study of Islam in the Modern World (ISIM)-Newsletter*, 14, 14-15.
- Lewis, I. M. (1971). *Ecstatic religion: An anthropological study of spirit possession and shamanism*. Penguin Books.
- Limbert, M. (2006). Women, Gender and Spirit Possession. In S. Joseph & A. Nagmabadi (Eds.), *Encyclopedia of Women and Islamic Cultures: Family, Body, Sexuality and Health* (pp. 425-426). The Netherlands: Brill.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton University Press.
- Meijing, C. (2022). On the Psychological Healing Effect of Mourning Ceremony on the Bereaved. *Psychology of China*.
- Mianji, F., & Semnani, Y. (2016, January 8). Zar Spirit Possession in Iran and African Countries: Group Distress Culture Bound Syndrome or Cultural Concept of Distress. Document presented at Tehran University of Medical Sciences, Psychiatry and Psychology Research Center, Tehran, Iran.
- Moghaddam, M. S. (2011). *Africans in Iran: Zar Ritual and African Cultural Influence*.
- Moghaddam, M. S. (2013). *African Diaspora in Iran: Zar Ritual and African Cultural Influence*. ASA 2013 Annual Meeting Paper. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2237256>
- Moghaddam, M. S. (2009). *Negahi be Eteghadat va Marasem-e Zar dar Miyan-e Sakenan-e Savahel-e Jonoub-e Gharbi-ye Iran* [A Look at the Beliefs and Rituals of Zar among the Inhabitants of the Southwestern Coasts of Iran]. *Najva-ye Farhang*, 11(4), 23-30. [in Persian]
- Mohammadi Mehr, G., & Bicharanlou, A. (2014). *Baznamayi-ye Farhang-e Iran dar Film-haye Irani-ye Tahsin Shodeh dar Jashnvareh-ha-ye Beynolmelali* [Representation of Iranian Culture in Iranian Films Praised at International Festivals]. *Cultural and Communication Studies*, 15, 155-176. [in Persian]
- Moein, M. (1976). *Farhang-e Farsi* [Persian Dictionary]. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
- Mosahab, G. (2006). *Da'erat-ol-Ma'aref-e Farsi (Da'erat-ol-Ma'aref-e Mosahab)* [Persian Encyclopedia (Mosahab Encyclopedia)]. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
- Naficy, H. (2011). *Tarikh-e Ejtemaei-ye Sinema-ye Iran* [A Social History of Iranian Cinema] (M. Shahba, Trans.). Tehran: Minouye Kherad. [in Persian]
- Raei, P. (2014). *Raz-e Zar (Pazhooheshi bar Bavara va Ayin-ha-ye Ahl-e Hava dar Jonoub-e Iran)* [The Secret of Zar (A Study on the Beliefs and Rituals of the People of the Wind in Southern Iran)]. *Persian Gulf Studies*, 1(3), 121-124. [in Persian]

- Rahkani, R. (1998). *Tarikh-e Musiqi-ye Iran [The History of Iranian Music]*. Tehran: Pishro. **[in Persian]**
- Sa'edi, G. (1966). *Ahl-e Hava [The People of the Wind]*. Tehran: Institute for Social Studies and Research. **[in Persian]**
- Saemi, R. (2024). *Qomnegari az Marasem-e Moharram: Yaddasht darbareh Mostanad-e Arbacen Asar-e Naser Taqvaei [Ethnography of Muharram Rituals: Notes on the Documentary "Arbacen" by Naser Taqvaei]*. Ham-Mihan Online. **[in Persian]**
- Shadiev, R., Wang, X., & Huang, Y.-M. (2021). Cross-cultural learning in virtual reality environment: facilitating cross-cultural understanding, trait emotional intelligence, and sense of presence. *Educational Technology Research and Development*, 69.
- Stoupa, E.-P. (2016). *Zār: spirit possession or ritual healing?*. Cemmis.
- Taghvaie, N. (1969). *The Jinn's Wind (Documentary)*.
- Topper, M. D. (1987). The Traditional Navajo Medicine Man: Therapist, Counselor and Community Leader. *Journal of Psychoanalytic Anthropology*, 10, 217-249.
- Turner, E. (2010). *Experiencing Ritual: A New Interpretation of African Healing*. University of Pennsylvania Press.
- Turner, V. W. (1989). From Shamans to Healer: the Survival of an Inupiaq Eskimo Skill. *Anthropology*, 31, 3-24.
- Van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. Routledge and Kegan Paul.
- Vaziri, P. (2018). Pneumatics of blackness: Nāṣir Taqvā'ī's Bād-i Jin and modernity's anthropological drive. *Persian Literature and Modernity: Production and Reception*.
- Vaziri, P. (2023). *Racial Blackness and Indian Ocean Slavery: Iran's Cinematic Archive*. University of Minnesota Press.
- Yahaghi, M. J. (1990). *Farhang-e Asatir va Dastanvareha dar Adabiyat-e Farsi [Dictionary of Myths and Legends in Persian Literature]*. Tehran: Soroush. **[in Persian]**
- Yaseen, M., Rauf, A., & Anwar, A. (2022). The Representation of Socio-cultural Aspects in Atta Shad's Poem "Shepank/Shepherd" and "Dil Greet O Shap Naret/ Heart Weeps and Night Moans".
- Al-Sayyad, M. Y. (2021). The Transformation of "Zār" from a Therapeutic Ritual into a Musical Performance by Mazaher Ensemble. *Journal of Music Arts*, 2021. **[in Arabic]**



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.