https://majs.journals.ekb.eg
2023; Dec (12):89:110.
Doi: 8.24394 /JAH.2023 MJAS-2305-1144
ISSN: 2735-430X (Print); ISSN: 2735-4318 (Online)

الزار في الصورة السينمائية والتلفزيونية المصرية

زينب محمد محمود مصطفى حبيب

[1] مدرس بقسم الديكور- كلية الفنون الجميلة - جامعة المنصورة.

Email address: zeinab.m.habib@gmail.com

To cite this article:
Zeinb Habib, Journal of Arts & Humanities.
Vol. 12, 2023, pp. 89-110. Doi: 8.24394/ JAH.2023 MJAS-2305-1144
Received:04,05, 2023; **Accepted**: 11, 06, 2023**; published**: Dec 2023

الملخص:

يتناول هذا البحث دراسة تاريخية لطقس الزار وكذلك دراسة مفهوم كلمة الزار لغويًا وفنيًا وأبعاده الشعبية وعلاقته بالإنسان المصري، ومتى دخل إلى مصر وكيف تناوله المصريون وكذلك عرض بعض مشاهد من طقس الزار تشرح الصورة الفنية فيه من حيث الديكور والأزياء ومكملاتهم والماكياج وشكل الآلات الموسيقية المّستخدمة وتتمحور مشكلة البحث في عدة تساؤلات حول نشأة هذا الطقس في مصر وكيف تم ترجمته فنيًا سواء تشكيليًا أو كصورة بصرية على الشاشة سواء شاشة السينما المصرية أو شاشة التلفزيون المصرى وهل تم نقل طقس الزار على الشاشة بصورة فنية دقيقة من حيث الديكور والأزياء اللذان يحملان دقة شديدة فى طقس الزار الواقعي أم تم التلخيص والاختصار على الشاشة مع عرض نماذج من أفلام ومسلسلات مصرية تم عرض الزار فيها كجزء من سياقها الدرامي وإلى أى مدى ظهر بصورة فنية مكتملة فى هذه النماذج ومتى كان مّحكم التعبير عنه مع الإضاءة ومتى كان نقل ركيك، وجاءت أهمية البحث في محاولة إيجاد إجابات لتلك التساؤلات مع تبيان التسلسل التاريخي والمعنى الفلسفي والدرامي للزار وتفاصيله التشكيلية، ويهدف البحث إلى إلقاء الضوء على إلى أى مدى اجتهد المخرج المصرى في نقل صورة الزار إلى المّشاهد في الكادر السينمائي وفي الكادر التلفزيوني، وذلك من خلال تتبع المنهج التاريخي الوصفي التحليلي حيث تقصى الخط التاريخي للزار ولترجمته في الصورة السينمائية والتلفزيونية المصرية مع الوصف والتحليل لعدة نماذج درامية وأثر ذلك على إقناع المُشاهد وإدخاله في أجواء الزار على الشاشة وتوصلت الباحثة لعدة نتائج أهمها التركيز على مدى تطور نقل صورة الزار وكذلك نقل سينوجرافيا الزار إلى الشاشة المصرية، مع ذكر عدة توصيات منها التركيز على مصداقية وحرفية استغلال الخصائص الشعبية المصرية فى الصورة السينمائية والتلفزيونية لإعطائهم المزيد من الخصوصية المصرية السحرية فى الدراما.

الكلمات الدالة:

الزار – الديكور فى الزار – الأزياء فى الزار – الأكسسوار فى الزار – الزار فى السينما.

المقدمة:

ارتبط وعي الإنسان منذ القِدم بالماورائيات وبالقوى الخفية عنه، وقد انشغل باله على مر التاريخ بالإحاطة بتلك القوى ومحاولة التعرف عليها والتعامل معها إما طمعًا من خلال استرضاءها أو إما رهبًة أو خوفًا من بطشها، وقد أسقط الإنسان العديد من مشاكله النفسية والإجتماعية على تلك القوى الخفية بإعتبارها محرك أساسي فى حياته أيًا كان مسماها الذي يختلف من ثقافة إلى أخرى مثل جن أو شياطين أو أرواح شريرة وهائمة.

وأخذ الإنسان في الابتكار في عمل طقوس مختلفة ومتعددة حول العالم لذلك الهدف، ومجال البحث هنا عن أحد تلك الطقوس والتي تنتشر في القارة الأفريقية التي ننتمي إليها تحت عدة

مسميات مثل الفودو ومنها ما دخل إلينا فى مصر وهو الزار، وهنا يمكن الإشارة إلى:

تساؤلات البحث:

- ما هو الزار ومتى نشأ وأين؟
- متى دخل الزار إلى مصر؟ وكيف أثر على الصورة التشكيلية المصرية؟
- كيف أثر الزار على الصورة السينمائية والتلفزيونية المصرية؟
- هل تطورت الصورة البصرية للزار في الدراما المصرية؟

مشكلة البحث:

بعد معرفة الزار وما يحويه من تفاصيل بصرية تختلف بحسب الهدف من القيام به ومع الحركات المنادية بالتنوير ضد الجهل وضد الخزعبلات انحصرت تلك الطقوس وبالتالى تفاصيلها البصرية وكذلك الفرق المؤدية فى الزار مع قلة التوثيق البصري لتلك الطقوس وهذا قد يحدث اضطرابًا لدى مصمم الديكور والأزياء عندما يُطلب منه أن يصمم مشهدًا للزار بمشتملاته وتفاصيله سواء لفيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني، ودائمًا ما تكون التفاصيل البصرية مهمة لمساعدة المُشاهد فى الإندماج مع الأحداث الدرامية.

أهداف البحث:

- دراسة مدى دقة نقل العناصر المرئية للزار إلى المُشاهد.
- وصف وتحليل مشاهد سينمائية وتلفزيونية نعرف من خلالها مدى تطور الصورة ومدى حرفية استخدام عناصر الزار في نقل الأجواء إلى المشاهد سواء كان في قاعة السينما أو أمام شاشة التلفزيون من خلال عناصر الصورة.

أهمية البحث:

- **علميًا:** دراسة العناصر البصرية لطقس الزار من حيث الديكور والأزياء ومكملاتهم والأكسسوار والماكياج وكذلك الاستخدام الدرامي للإضاءة.
- **عمليًا:** عند دراسة تلك العناصر يمكننا تطويرها وتوظيفها فى الصورة السينمائية والتليفزيونية المصرية.
- **محليًا:** بتطويع العناصر البصرية داخل المشهد السينمائي والتلفزيوني يمكننا إثراء الأعمال الدرامية المصرية عند الحديث عن أحد الطقوس التى انتشرت فى مجتمعنا المحلى والتعبير عن معتقداته سابقًا وحاليًا مما يعطى الدراما خصوصية ثقافية مصرية خالصة.

فروض البحث:

- نقل عناصر الزار إلى الصورة السينمائية والتلفزيونة قد يشكل فارق لدى المتلقى إذا كان النقل دقيق يساعده فى الإندماج مع أجواء المشهد
- تطور الصورة التلفزيونة المصرية فى العقد الأخير أثر بصورة شديدة على تحقيق نسب أعلى من المشاهدات.

حدود البحث:

- **الحدود الزمانية:** من القرن التاسع عشر بداية دخول الزار إلى مصر حتى الوقت الحالي وفي الأفلام من سبعينات القرن العشرين إلى الأن والمسلسلات من النصف الثاني من العقد الثاني في القرن الواحد والعشرين.
- **الحدود المكانية:** مصر.

منهج البحث:

المنهج الوصفي التحليلي: وصف العناصر البصرية للزار وكذلك وصف وتحليل تلك العناصر من خلال الأفلام والمسلسلات المصرية التي تناولت موضوع الزار ضمن سياقها الدرامي.

• معنى كلمة الزار لغويًا:

"لفظ زار بما يعنيه من طقوس لفظ أمهري معناه عند الأحباش شر ينزل بإنسان ما ولا معنى لهذة الكلمة في اللغة العربية" ،ويوجد رأى يقول" لا نعرف بالتحقيق أصل اشتقاق كلمة زار أهى من زارا وهى بلدة في شمال إيران أم أن زار هى إحدى قرى بلاد العرب شرق اليمامة. والغالب أنها من الزيارة يعنون بها قدوم الأسياد في الحَضرة." ، وجاء في المعجم الوسيط تعريف الزار بأنه "حفلة راقصة تقام لطرد الأرواح الخبيثة التي تمس أجسام بعض الناس في زعمهم" ، ويذهب بعض الباحثين إلى أن "أصل كلمة زار عربي وتعنى زائر النحس وهذه المجموعة من أشباه الطقوس الشعبية تعمل على طرد العفاريت التي تتقمص بعض الناس، ولذلك فالزار يقوم عند معتقديه بوظيفة علاجية، ويبدو أن المعتقدات الشائعة في طرد عفاريت الزار وجنهُ قد انتقلت من الحبشة إلى العالم الإسلامي، والراجح أن الطقوس المتصلة بالزار في مصر قد انتقلت إليها في القرن التاسع عشر، ويعللون ذلك بأن إسمها الأمهرى زار وفي صفاتها الخاصة بطرد العفاريت واستحضارها دليل واضح عند الباحثين على أن أصلها من بلاد الحبشة الشمالية."

• **معنى كلمة الزار اصطلاحًا:**

أما كلمة زار كفعل فمصطلح يطلق على "حفل ذي مقومات خاصة يستهدف طرد الأرواح أو استرضاءها ويتم ذلك من خلال تقديم الأضاحي والقرابين وأداء بعض الرقصات ذات الإيقاع الساخن السريع." وكذلك "عندما يصف مجتمع الزار بأن هذه السيدة منزارة أو أن هذا الرجل منزار فهم يقصدون أن هذه السيدة ممسوسة من الجن وكذلك الرجل، وعندما يصف مجتمع الزار بأن سيدة ما عليها زار فالمعنى المقصود أن هذه السيدة عليها أسياد أما في حالة تعرض أو فى حالة وفاق مع الجن وكذلك كلمة مريوحة معناها أن ريح الجن قد مست السيدة ومذكرها مريوح."

• **الزار فى مصر:**

دونت الحملة الفرنسية كل شئ في مصر في كتاب يسمى وصف مصر، لم تترك شيئا فيها من عاداتها وتقاليدها الإجتماعية إلا وصفته بدقة ومع ذلك لم يرد في هذا الكتاب ذِكر الزار إطلاقًا مما يجعلنا نميل إلى أن هذه الظاهرة لم تكن موجودة في بداية القرن التاسع عشر، ونجد رأيا يقول أن الزار "كان موجودا في مصر منذ الفتح العثماني وربما قبله بكثير إلا الأسم نفسه فإنه لم يظهر في هذا العهد أو بعده حتى القرن التاسع عشر، إذ لا شك أن ظاهرة التلبس قديمة وموجودة في مصر شأنها شأن سائر البلاد وربما كانت موجودة قبل الفتح العثماني بكثير ومنذ وقت بعيد يمتد إلى عصور موغلة فى القدم." وهو مجموعة من الطقوس الشعبية لها رقصات خاصة وعبارات خاصة تصاحبها دقات معينة صاخبة على الدفوف وإطلاق البخور.

ولقد ساعد عصر انتشار عادة الزار في مصر والسودان فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين "الانغلاق الكبير للمرأة في تلك الحقبة مما شجع مجتمع المرأة على استحداث وسيلة للتجمع وممارسة نوع من الخروج على المألوف، والتصرف بحرية ماجنة- إن صح التعبير- رغم أنف المجتمع والرجال وكذلك محاولة ساذجة للسيطرة على الرجل المزواج (وهي عادة كانت منتشرة فى تلك الفترة) بالسحر والشعوذة والأعمال التى تربطه بالمكان."

• **الشخصيات الرئيسية فى الزار:**

وتوجد عدة شخصيات رئيسية فى الزار سواء من البشر أو من الجن حسب معتقد فاعل الزار فى العموم، فمن البشر الشخصيات الرئيسية هم الكودية والعروسة والأوديا والعازفين من النساء والرجال، أما الكودية فهو لفظ يطلق على "الشيخة السودانية أما المصرية فيطلق عليها شيخة أو ريسة وكلمة كودية لفظة أمهرية من كوجيك أو كوجاك ومعناها الطبَالة." وهذا لغويًا أما اصطلاحًا "هى الوسيط بين عالم الجن وعالم البشر أى الترجمانة وينطبق هذا أيضا على دور الشيخة المصرية حيث أن دورها هو الوساطة بين العالم المرئي والعالم الغير مرئي، والكودية تشرف على الجوقة السودانية فقط على حين أن الشيخة المصرية تشرف على الزار كله بفرقه الثلاث "الصعيدي والسودانى وأبو الغيط" وللشيخة صفات محددة ومهام لا يقوم بها غيرها فنجد أنه "لا تستطيع أى إنسانة أن تعمل شيخة زار بناء على رغبتها- ورغم أن الوراثة الصفة الغالبة في هذا العمل، إلا أنه يجب أن يتوفر للشيخة مقومات لعملها، أهم هذه المقومات هى أن يكون قد وقع لها حادث مس أو اتصال والاتصال هنا يكون عن طريق الجان الذى يعقد معها العهد والذى يتضمن شروطًا لا يمكن خرقها أو تجاوزها كإباحة السر."

وتمر الشيخة بمراحل طويلة من التمرين والتدريب والتعليم لتصل إلى هذا المقام الرفيع، ولابد أن تظهر مواهبها في تشخيص الأمراض ومعرفتها التفصيلية لعالم الجان، كما يجب أن تتقن كافة أنواع العلاجات سواء المادية كالأعشاب والعطارة عموما أو العلاجات الروحية مصل إبطال الأعمال وعمل الطلاسم والتعاويذ والأحجبة وحفظ مئات الرقى لكل مرحلة في عملها وفي كل مناسبة، وتقوم الشيخة قبل أن تنصب شيخة بالعمل في مئات الزارات لعشرات السنين، ويندر أن نجد شيخة دون سن الأربعين، كما لابد أن تكون عملت تحت إشراف العديد من شيخات الزار، "وبعد أن تتألق سمعتها ويذيع صيتها، يقام لها حفل زار ليس كمثله زار ويفوق الزارات العادية التى تقام للأخريات وهو زار ربط حزام وهو لا يقل أهمية في نظر الشيخة عن تاج الملكة إليزابيث ثم تجلس الشيخة بملابسها البيضاء التى تفوح منها رائحة المسك والعنبر." ومن الشيخات المصريات المتبقيات في العصر الحالى هم الحاجة مديحة أم سامح ومعاونتها الحاجة أم حسن، وقد ظهروا في بعض المسلسلات والأفلام التى سيأتى ذكرها لاحقًا.

ونجد أن الشيخات والكوديات حين يتفاخرن بأنفسهن يقلن أنهن من بيت متين وأنهن بنات بخور والمقصود بالتعبير الأول أنهن من بيت له تاريخ وقد ورثن الزار عن السلف كما أن المقصود

التعبير الثانى أنهن ولدن وتربين في ظل بيت لم ينقطع فيه البخور، أبدا ونحن نعرف أن البخور جزء أساس فى طقس الزار.

شكل (1) الحاجة مديحة.

شكل (2) الحاجة أم حسن

أما عن العروسة فهى صاحبة الزار التى يقام الزار لإجلها سواء اعتقادًا منها بأنها ممسوسة – كما يدعون – أو للترويح عن النفس من خلال الرقص مع صديقاتها على الإيقاعات الصاخبة، أما عن الأوديا "ربما تكون كلمة أمهرية مهاجرة مع الزار، فهى قريبة صوتيًا من كلمة كوديا وشخصية الأوديا قد تكون فتاة مسترجلة أو فتى مخنثًا ودور الأوديا فى الزار هو دور الخدمة فإذا كانت فتاة، تقوم بإعداد الشاى وحمل صينية البخور للشيخة أثناء عملية التبخير كما تعد الفحم وتقوم باشعال النار فيه لتسخيم العدة – آلات الإيقاع."

أما عن الجن فى الزار فيطلق عليهم "الأسياد ومفردها سيد وهي من السيادة ولا يستخدمون كلمة أرواح فالروح من وجه نظرهم روح الأقرباء والأصدقاء الذين ماتوا ويزورونهم في المنام، كما أنهم لا يستخدمون كلمة عفريت وينفرون منها رغم أنها مذكورة فى القرآن الكريم فالعفريت هو الذى يظهر عند مقتل الأنسان وهو عفريت الشخص الذى مات والذى يحوم حول مكان مقتله ولا يستخدمون كلمة مارد أو مردة فهذه الكلمة لا تستخدم إلا في القَصص الشعبي ولكنهم يستخدمون كلمة شيطان. والجن من وجهة نظرهم يعيشون مثلنا في عالم غير مرئي مرتب ومنظم على غرار عالمنا فهم يأكلون ويشربون ويتزاوجون وينجبون أطفالا غير أن أعمارهم أطول منا بكثير ولهم القدرة على أذى الانسان أو تقديم المساعدة إليه ويجب أن يعمل الإنسان على استرضاء الجان و ينفذ طلباتهم ويعمل على عدم مخالفة أوامرهم وإلا سببوا أذى للإنسان الذى لا يمتثل لأوامرهم." ويوجد أسماء جن أكثر شهرة فى عالم الزار مثل ياوره وروكش – وقد تم ذكرهم فى مشاهد الزار فى كل من فيلم دقة زار ومسلسل الكبريت الأحمر سيتم ذكرهم تفصيليًا فى الصفحات التالية – وجادو والخواجة النصراني والست الكبيرة ماما وسليلة ولكل منهم أزياء مختلفة لصاحبة الزار – سيتم ذكر ذلك لاحقًا- وطقوس خاصة تختلف بين كل منهم.

• طقوس إعداد مكان الزار:

يتم الاتفاق على إقامة الزار وتكون الخطوة الثانية هى قيام الشيخة ومساعديها بتعيين المكان "حجرة أو قاعة" يشترط فيها أن تكون واسعة مثل مساحة فوق السطوح أو سرادق أمام المنزل، لتفى بحاجات العرض مثل استقبال الضيوف الذين قد يجلسون على الأرض أو على مقاعد، مع ضرورة وجود مساحة لإقامة الكرسي والبوفيه – سيتم شرحهم لاحقًا بالتفصيل- مع وجود مساحة تصلح حلبة للتفقير، يتحلق حولها جمهور الزار وكذلك مكان العازفين بالآلات الخاصة بهم ثم مسحها جيدًا فالجان سوف يأتى في هذا المكان ويتجسد فيه سواء من الملوك أو الخدام ويتم تبخيره وقراءة بعض الرقى في جنباته وفرشها بالسجاد أو الحصير ووضع الشِلت بجوار الحائط وتزيين الجدران بأعلام مكتوب عليها عبارات دينية واختيار المكان جزء من الترتيبات التى تحفظها الشيخة عن ظهر قلب.

• فرق الزار:

الفرقة الصعيدي:

يطلق عليها المصري ويطلق على الفرقة الجوقة أو العدة الصعيدي وهي من السيدات، وهذا هو سبب تسمية الفرقة بالصعيدي، فلا وجود للرجال بينهم والفرقة تتكون من خمس أو ست سيدات يحملن الآلات الإيقاعية وتكون أحداهن المنشدة، والريسة هى التى تقود الفرقة وتضبط عملها من الناحية الفنية ولا تستخدم هذه الفرقة أيًا من الآلات الإيقاعية من أربعة مزاهر " من الجلد والخشب فقط" وطبلة الدُهلة□، ومن أشهر دقات هذه

الجوقة دقة الصباح، مامات، ماما السلطان، ماما العجبان، رومي نجدي، شيدر، أبو دَنفة.

فرقة السوداني:

يطلق عليها الطمبورة: نسبة إلى الألة الموسيقية الأساسية لهذه الفرقة أو الخيط نسبة إلى خيط آلة الطمبورة أو فرقة البرابرة نسبة إلى سواد الفرقة التى أما تكون من أصل سوداني أو من أصل نوبي وتتكون الفرقة من خمسة آلة الطمبورة ويطلق على عازفها اسم السنجق ثم 2 منجور ويطلق على لاعب المنجور إسم سِترى و2 طبلة سوداني ثم لاعب مراكش أو شخاليل، وهى غالبا ما تكون مصنوعة من علبة بيروسول فارغة تحتوى على بعض الحصى تحدث صوتًا مؤثرًا في أثناء دق الزار وغالبًا ما يلعب رجل المنجور بالمراكش في يده اليمنى.

شكل (3) عاز الطمبورة.

شكل (4) المنجور

وهي تضم رجالًا ونساء عكس الصعيدي وأبو الغيط وغالبا ما تقوم السيدات بالعزف على الطبل السوداني بإستخدام راحة اليد اليسرى وخرطوم قصير أو قطعة من الجلد في اليد اليمنى. ومن أهم أدوار هذه الفرقة وأهم دقتها ياوره، روكش، الدير، الست البيرة، السلطان، جادو، سليلة.

فرقة أبو الغيط:

يطلق عليها الغيطانية وهى تنتسب إلى سيدي أبو الغيط بشبين القناطر محافظة القليوبية وهو ولي من أولياء الله الصاحين ويقال أن له بلدة بإسمه نظرًا لوجود مقام له هناك، وتقع هذه البلدة بجوار باسوس ناحية شبر الخيمة، ومعظم أدوار هذه الفرقة في مدح الرسول وفي ذكر المشايخ والأولياء وطلب العون والمدد، وتتكون الفرقة من الغاب أو الصفارة وطبلة كبيرة دهُلة ست حانات ونقرزان ثم الطورة ولاعب التنورة وحامل المبخرة ويكون عددهم أثناعشر أو أقل وفقًا لحالة الزبونة من الناحية الأقتصادية ومن أشهر أدوار هذه الفرقة، الصلوات، السيدي البدوي، عبدالسلام يالخالى، السيدة زينب.

شكل (5) فرقة أبو الغيط

- **الملابس فى الزار:**

تلعب الملابس فى الزار دورا أساسيا، بل لا يمكن إقامة زار بدون ملابس خاصة فهى عنصر من عناصر عرض الزار ترتبط بالمعتقد وبإخراج الطقس على نحو مرض للجان، وتتعدد الملابس فى الزار، فلكل جن ملابسه الخاصة وإكسسواره الخاص، فضلًا عن ملابس فرق الزار والحبايب والضيوف وهى ملابس الحياة العادية الإحتفالية أي التى يرتدونها وهم ذاهبون في مناسبات الفرح فيغلب عليها طابع البهجة أما ملابس الشغيلة، وهم أعضاء فرق الزار الثلاث فتختلف باختلاف كل فرقة فالفرقة لصعيدي رغم أنها ليس لها ملابس معينة إلا أنها ترتدي دائما الملابس السوداء، أما الفرقة السودانى فملابسها الثوب السودانى وهذه الفرقة حريصة على ارتداء هذه الملابس ربما لتأكيدها هويتها السودانية والرجال يرتدون جلاليب عادية. وأهم ملابس هذه الفرقة هى ملابس الزفة السوداني حيث تتقدم العروسة هذه الزفة وأمامها رجلان من السود يضع كل منهما على وسطه منجورًا وفى يد كل منهما شخليلة وخلفهما ثلاثة أفريقي أو ريش – كما يقولون – فتاتان ورجل شبه عاريًا يرتدون ريشًا ملونًا وعلى صدرهم عدد من العقود – سنرى مثال ذلك بتصرف في فيلم التعويذة- أما الرجل فهو يضع على رأسه تاجًا مذهبًا وعلى الكتفين وقبضتي اليد والركبتين قطع مذهبة ونحن نطلق على العقود والقطع المذهبة والتاج إكسسوارات الملابس، أما فرقة أبو الغيط فلها ملابسها الخاصة والمحددة والتى يحرصون على ارتدائها فى الزارات الرسمية وأول من يتقدم فى هذه الفرقة هو لاعب التنورة الذى يتقدم زفة العروسة وهو يرتدي جلابية بيضاء ويضع فى وسطه تنورة خضراء اللون وقد تكون متعددة الألوان وفى يده طورة " صاجات" ويدور حول نفسه إلى أن يرفع التنورة ويقفل الزفة ونرى

بعضهم شعورهم مسدلة يرتدون الملابس البيضاء والطرابيش الخضراء والسبوت الخضراء التى توضع على صدرهم وهى قريبة من الصديري البسيط والعادي في شكله ومن أهم اكسسوارات الملابس في هذه الفرقة الأعلام المكتوب عليها عبارات دينية وهى بيضاء أيضًا ومكتوب عليها بالأخضر وهذا اللون يرتبط بسيدي أبو الغيط الذى يتبعونه فلكل ولي ولكل طريقة لون معين.

والعروسة أي المريضة لها ملابس عديدة، ففي "بداية الزار ترتدي جلابية بيضاء وهى الجلابية الأساسية لها، والتى تلطخ ببعض الدم بعد الذبيحة كما أنها تزف بهذه الجلابية على الفرقة الصعيدي وتفقر على الفتوحات التى تبدؤها الفرقة الصعيدي وعندما تزف على الفرقة السوداني ترتدي جلبابًا لبنى اللون، وعندما تزف على فرقة أبو الغيط ترتدي جلابية خضراء تعبيرًا وتمهيدًا للصلح مع الجان والتزامًا بتقاليد أبو الغيط في لون الملابس."

نجد أنه توجد ملابس للجن التى تصورها الخيال الشعبي رغم الإدعاء بأن هذه الملابس من طلبات الجن وليست من طلبات المعتقدات في الزار، ويزدحم الزار بعدد هائل من الجن ولكل منهم طلباته الخاصة وشروطه التى لا يمكن تجاهلها سواء في البوفيه، في االذبائح أو الملابس.

وفي فرقة الصعيدي نجد دقة رومي نجدي تحتاج إلى عباءة وجلابية وكوفية وأبو دنفة جلابية صعيدي ولاسة ولبدة وماما سلطان جلابية بيضاء وطرحة بيضاء، وفي الفرقة السوداني ياورة جلابية سكري، طربوش بالقصب ويافا على صدره حمراء مشغولة بالقصب وفي يده منشة أو عصا أو سيجارة أو زجاجة كولونيا يرشها على نساء الزار وروكش جن طفلة لم تتعد الست سنوات، ترتدي فستانًا بمبى اللون وطرحة لونها بمبى ومعها عروستها أو علبة ملبس توزعه على مدعوي الزار، وفي الدير وهو الخواجة النصراني القس ملابسه التقليدية عباءة مصلبة يافا على صده مصلبة برنيطة مصلبة وفي يده صليب كبير نسبيا يشهره بين الحين والأخر فى وجه المدعوين، والست الكبيرة جلباب أبيض وأسفلها ملاءة بيضاء وفوقها ملاءة سوداء والسلطان برنس أحمر أما جادو وهو الذى يسكن الحمامات " والمراحيض" فملابسه بُرنس من الخيش يغطي رأسه وجسده، ومن إكسسواراته التى يمسكها في يده الجردل والمقشة وعندما تتلبس العروسة بهذا الجن فهى ترتدي هذه الملابس وتجلس على الأرض وهى تنظفها ثم تظل تدق بيدها على الأرض مع موسيقى الدقة.

ومن أهم ملحقات الملابس التى تحتاج إليه العروسة في الزار عموما الطرح فأثناء التفقير تضع العروسة على رأسها طرحة تغطي وجهها بالكامل، والهدف من وضع الطرحة هو مساعدة العروسة على الإندماج والتركيز وفصلها عن المدعوين حتى توفق مع الجن وتنول المراد، ولا يشترط لون معين للطرحة وإن كان يفضل دائمًا اللون الأسود لقدرته على عزل الضوء والإيحاء بالجو.

من الناحية الدرامية نلاحظ أن ملابس الزار تنقل معلومات عن شخصية الجن وعمره وكذلك مركزه الإجتماعي والمالى.

وإذا أخذنا ملابس الجن ياوره نجدها تصويرًا للخيال الشعبي عن هذا الجن فهو بك وباشا ومن خلال طربوشه وأليافه بالقصب المذهب ينعكس وضعه الاجتماعي والاقتصادي فالقصب هنا رمز للذهب والطربوش رمز للباشوات فيما مضى بالإضافة إلى جلابيته الحرير وفقا لأصول الزار ومنشته وعصاه اللتين تعتبران لمسة عظيمة في شخصيته.

فى حين نجد العكس في جادو الذي يسكن الحمامات فملابسه من الخيش قطعة واحدة على شكل بُرنس ومعه جردل ومقشة، بل إن ذبائح جادو في الزار لا تتعدى أرنبًا أسود واللون هنا له دلالته فهو يدل على ظلمة الحمامات خصوصًا الشعبية التى يصورها الخيال الشعبى بما يناسب حياته اليومية.

- **الديكور وملحقاته فى الزار:**

الجسم الأساسي لإكسسوارات الزار هو الكرسي، والكرسي هو مائدة مستديرة عليها صينية مغطاه بوشاح ويوضع عليها الفول السوداني والفيشار والحمص والبلح والحنة كما يوضع طبق به مصاغ العروسة ثم يشد القماش من حواف المائدة إلى أعلى على شكل فانوس، ويعرف هذا بإسم غطاء الكرسي، ثم يوضع على فوهة الغطاء عروسة لعبة أو خبز وزبادى حسب نوع الجن المقام له الزار، ونصب الكرسي يتم بمعرفة الشيخة ومساعديها، فهى التى تعرف كيفية نصبه، فيجب أن يكون ذلك تحت إشرافها، فالكرسى هو المكان الذى يلتف حوله الجن، أى هو مركز تجمع الجن، وهو من ناحية أخرى الشاهد بين الجن وبين جمهور الحضور على ما سوف يحدث من عقد وصلح في الزار،

وجمهور الزار يعتقد أن الجن يزور الكرسى ويشاهد الحفل وهو يعامل في الزار كأنه مقام للجن، ويقدم الكرسي بهذا رموزًا طقسية سحرية لا يمكن الإستغناء عنها فى طقس الزار.ومن الرموز الطقسية أيضا الشموع التى تحيط الكرسى، فهناك شمعة الجان المقام له الزار فإن كان ياورة تكون الشمعة حمراء مُذهَبَة وإن كان الخواجة تكون الشمعة بيضاء مُصَلَبة ومع هذه الشمعة الأساسية لابد من وجود شمعة جمعية تجمع عددًا من الألوان رمزًا للجن جميعًا، وشمعة بيضاء سادة رمزًا للست الكبيرة وللصلح وصفاء النفوس الذى سوف يحدث بين عالم الجن وعالم البشر مثلًا في الجان من ناحية وفي العروسة وأسرتها من الناحية الأخرى ويعتبر الشمع جزءًا من الإضاءة إلا أن الزار لا يعتمد على الإضاءة وإنما على الإنارة بمفهومها العام – والشمع هنا عنصر من عناصر الطقس حيث يسهم في إضفاء جو من المهابة والغموض على الجن. أما البوفيه هو مائدة مستطيلة يوضع في ركن من أركان المكان عليه مفرش نظيف وعليه طلبات السيد المقام له الزار فإذا كان الدير مثلا نجد على المائدة أنواعا متعددة من الجبن والزيتون وزجاجات البيرة فهذه طلبات الدير وتعلق على الجدار عند البوفيه صور السيدة العذراء والسيد المسيح وماري جرجس بالإضافة إلى الصلبان والشمع الأبيض المصلب وإذا كان ياوره يكون من الفواكهة والجاتوهات.

• الأكسسوار فى الزار:

ويأتى بعد ذلك بعض الاكسسوارات مثل الخلاخيل والخواتم والعقود والمسابح والصلبان والأساور سواء أكانت من الذهب أو الفضة والسيوف والخناجر أهمية فى الزار حيث تقوم العروسة في رقصة أمير الحج مثلًا بالتفقير وفي يدها سيف تلوح به فى الهواء كانها تقاتل وكذلك المباخر فهناك عدد من المباخر المختلفة الاحجام تستخدمها الشيخة فى طقوس التبخير.

• الذبائح فى الزار:

"تقدم الذبائح بعد تبخيرها، واحيانًا تفقر العروسة معها ولا تشرب العروسة من دم الذبيحة كان هذا يحدث في الماضي ولا يحدث الآن، بل يكتفى فقط بوضع نقطة دم على جبين العروسة وأحيانا يلطخ جلبابها الأبيض بالدم وهو ما يعرف فى الزار بعملية التزفير.”، وإن "ذبح الضحية ثم تقطيعها إلى أجزاء، يرمز إلى الجزاء الذي سوف يحل بالشخص الذى يخون العهد أو من يحنث فى اليمين، فمصير هذا الشخص كمصير الحيوان، وهو القتل ومن المؤكد أن هذا التفسير يبدو أنه التفسير الصحيح للشعائر التى تتبعها بعض الشعوب."

• الزار فى الفن التشكيلي:

الزار موضوع ثرى وملهم لذلك نجد العديد من الفنانين قد استخدموه كمصدر إلهام للوحاتهم الفنية وهنا للإعطاء المثال لا حصر لوحة الزار للفنان صبرى منصور وللفنان طه القرنى

شكل (6) وشكل (7) لوحات الفنان طه قرني عن الزار من معرضه بجاليري بيكاسو 2018 تظهر فيهم العروسة، وتباين الالوان والبخور والدفوف.

شكل (8) لوحة الفنان صبري منصور عن الزار عام 1964 تظهر بها العروسة بالملابس البيضاء وكذلك العازفين من فرقة أبو الغيط ذو الملابس المميزة الستبق وصفهاو كذلك الشعر المسدل والدفوف.

• الزار فى الأعمال السينمائية المصرية:

زخرت السينما المصرية بالعديد من الأفلام التى تناولت شتى مناحي الحياة فى المجتمع المصري بمختلف طبقاته وتنوعه الثقافى ومن أحد أوجه المجتمع المصري الجانب المحفوف بالغموض مثل حياة الزار ومريديه وفى تلك النقطة تطرح الباحثة بعض أمثلة من الافلام المصرية التى تناولت الزار ضمن سياقها الدرامي لتحليل عناصر الزار فيها وهل ظهرت بدقة

ونقلت الروح الصحيحة للزار أم لا من حيث المكان والديكور والأزياء ومكملاتهم والاكسسوار والماكياج إلى آخره.

• فيلم الإختيار: 1971م

فيلم مصري ألف روايته الروائي نجيب محفوظ وكتب نصه السينمائي وأخرجه المخرج المصري يوسف شاهين وقصته تدور حول الشيزوفرانيا (مرض انفصام الشخصية) حيث تكتشف الشرطة في بداية الفيلم جثة مجهولة الهوية، والتي سرعان ما يحددون هويتها لشخص اسمه محمود، وتحوم شكوك رجلي المباحث المكلفين بالقضية حول سيد شقيق محمود بأنه القاتل. والذي يظهر بأنه مع عشيقته بهية كمحمود ومع زوجته شريفة كسيد.

شكل (9) بوستر فيلم الاختيار

وفى الفيلم نجد مشهدا للزار أبدع فيه يوسف شاهين من حيث دقة نقل بعض التفاصيل وطبعا اختيار زوايا التصوير، وبعض التفاصيل خضعت للرؤية الاخراجية له، فمثلا نجد فى المشهد أنه مكان الزار ضيق جدا على غير المطلوب من مكان الزار وكذلك وجود العديد من الرجال المتفرجين وهذا لا يحدث فى الزار كذلك عدم وجود سيدات مع العروسة فى حلقة التفقير وهذا ايضا غير معتاد فى الزار.

شكل (10) ، (11) لقطات من الفيلم لمشهد الزار

فى شكل (10) نجد اللقطة توضح العروسة صاحبة الزار بملابسها البيضاء وشعرها المنسدل ولا يوجد الطرحة التى تكاد تكون اساسية للعروسة كما ذكرنا سابقًا وغالبا جاءت هكذا لتبيان تعبيرات وجهها مع تواجد كثيف للرجال من غير العازفين وهى فى حالة التفقير، وفى الشكل (11) لقطة توضح يد كودية الزار ممسكة بالدف وكذلك ظهور كرسي الزار بتفاصيله ومكملاته كالشموع البيضاء.

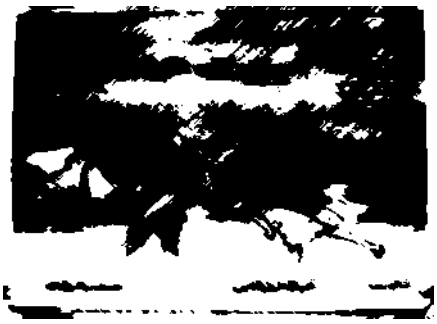
شكل (12)، شكل (13)، شكل (14) لقطات من الفيلم لمشهد الزار

فى شكل (12) نرى الذبيحة هنا وهي ديك – كما أوضحنا سابقًا إن كل سيد من الأسياد وله ذبيحة مخصوصة كما اعتقادهم- ونجد الذبيحة فى النسبة الذهبية فى الكادر، وفى شكل نرى ذبح القربان أو الذبيحة على صدر العروسة وهى ما تسمى بعملية

التزفير، شكل (14) يوضح دم الذبيحة على وجه العروسة مع تعبيرها الصارخ.

• **فيلم بيت من رمال: 1972م**

الفيلم من تأليف وإخراج سعد عرفه تدور أحداثه حول الشاب عصام ذو السبعة عشر عامًا الذي يقع فى حب فتاة تصغره بعام واحد ويطلبها للزواج ويرفض والده ووالد الفتاة لصغر سنهم ويذهبان للمأذون فيرفض زواجهما لنفس السبب فيتزوجان ويعرف المأذون بذلك فيأتى لهما بالشرطة وتهرب الفتاة للبحر وتموت فيه غرقًا.



شكل (15) بوستر فيلم بيت من رمال

وفى الفيلم نجد مشهد للزار تقوم به الأم مريم فخر الدين بدور عروسة الزار ويبدأ بالتفقير مباشرة في حلقة دائرية وكرسي الزار في المنتصف والعروسة بجلباب ملون مزكرش على غير المعتاد من الجلباب الأبيض مع طرحة بيضاء ترتديها الأم ونجد ضاربات الدفوف وصاحب الناى ولا يشتمل المشهد على ذبيحة أو التزفير ورجال الزار بجلباب فقط مشهد يفتقر إلى الكثير من عناصر الزار البصرية ولا نرى فيه اى استخدام درامى للإضاءة إلا استخدام اللونين الأحمر والأخضر في الإضاءة لكنه لم يضفي على المشهد أجواء الزار وكذلك لم يتم استخدام زوايا الكاميرا بطريقة تنقل شعور الزار كما سنرى فى بعض الأمثلة التى سنتعرض لها لاحقًا لكن هنا المشهد مجرد حدث الزار فقط.

شكل (16) ، شكل (17) ، مشاهد من فيلم بيت من رمال.

فى شكل (16) نرى ضاربة الدف وهى من ذوى البشرة السمرا، وفى شكل (17) نرى عازف الناى والذى يوحى أكثر أنه من فرقة أبو الغيط، أما بوسى هى تتفرج على أمها عروسة الزار وهى ترتدي قميص نوم أبيض للدلالة على برائتها وتعجبها مما تفعله أمها ونرىفى المشهد استخدام اللإضاءة الملونة وبعض الظلال لتوحى بأجواء الزار

شكل (18) لقطة من مشهد الزار فى فيلم بيت من رمال.

فى هذه اللقطة نرى المكان المخصص للزار بوضوح، فهو ساحة كبيرة واسعة تتحمل وجود عدد كبير من الناس بها وكذلك ماسحة للقيام بحركات الزار، ويتوسط المكان كرسي الزار السابق شرح وصفه مع ملحقاته من شموع ودوران العروسة ومن معها عكس عقارب الساحة حول كرسي الزار، ومن المشهد لا نعرف ما هى الفرقة القائمة بالزار إلا بالتخمين انها من الفرقة الصعيدي لوجود نساء عديدات بها لكن لم يتعمد المخرج إظهار فرقة بعينها من خلال العناصر المرئية فى المشهد.

• **فيلم الرجل الأخر: 1973م**

الزوجان عادل وسلوى يعيشان حياة هادئة، تحدث بعض الأعطال فى المطبخ فيأتى السباك ليقوم بإصلاح هذه الأعطال وفى تلك الأثناء يشتهى الزوجة ويقوم باغتصابها بعد أن خارت قواها فى مقاومته ومنذ ذلك الحين يحدث شرخ فى علاقة الزوجين وتدور فكرة الفيلم حول مفهوم الشرف.

شكل (19) بوستر فيلم الرجل الأخر

وفى الفيلم نجد مشهد فيه البطل وزوجته فى عشاء فى مكان به بعض الفقرات الراقصة ومن ضمنها فقرة رقصة الزار وفيها تقوم فيه الممثلة عايدة رياض بدور عروسة الزار بملابس بعيدة تماما عن جلباب عروسة الزار واكسسواراتها وتقوم بالتفقير على مسرح أمام المتفرجين ومن خلفها عدد من الرجال بالدفوف يبدو من ملابسهم وكأنهم من ضمن فرقة أبو الغيط بس الصديري الذى يرتديه الرجال فوق الجلباب ومن خلفهم ستارة المسرح وتأتى سيدة تبخر الراقصة – عروس الزار – فى حركة دائرية حولها وتنتهى الرقصة بوقوع الراقصة على المسرح من شدة التأثر بالموسيقى الزار.

شكل (20)، شكل (21)، شكل(22) مشاهد من فيلم الرجل الأخر

فى شكل (20) نرى عارضة رقصة الزار -كما قيلت نصًا فى الفيلم – وهى تقوم بدور عروسة الزار واللقطة توضح تفاصيل زيها وكذلك ستارة المسرح من خلفها هى والفرقة، وفى الشكل (21) نرى أعضاء الفرقة الضاربين بالدفوف ويظهر فيها الصديري فوق الجلابية ويقفون صفا خلف الراقصة وليس فى دائرة كما يحدث فى طقوس الزار نفسه، وأيضًا فى الشكل (22) حيث تتواجد من تقوم بدور كودية الزار فى الفقرة الراقصة فقد اقتصر دورها على الدوران مرة واحدة حول الراقصة بالمبخرة ليس إلا.ونرى بذلك أن المخرج قد وصّل مراده بأنها مجرد رقصة تحاكي الزار فى أحد المشاهد خصوصا وانه كمشهد لم يكن له بعد درامي كزار فى حد ذاته كما كان فى المثالين السابقين.

• فيلم الشك يا حبيبي: 1979م

رباب "شادية" زوجة رجل الأعمال عبد الرحيم"يحيى شاهين" وهى طبيبة أمراض نساء وتوليد يعكر صفو حياتهما فضول بهيجة أخت زوجها "سناء جميل" وعدم إنجابهما .

شكل (23) بوستر فيلم الشك يا حبيبي

بسبب عقم الزوج، ولكن تدعى الزوجة أن العقم لديها وتصبح حاملا بعد ذلك فيشك فيها زوجها ويطلقها ليعلم بعد ذلك إمكانية حدوث الحمل واه ليس عقيم كليا وتسافر رباب إلى الخارج وتتعرف على رجل آخر "محمود ياسين" وتتوالى الأحداث حتى تنتهي بزواجهما.

نجد فى الفيلم مشهد الزار أساس قوامه هو رغبة أخت الزوج بهيجة فى عمل الزار لزوجة أخيها لكى تنجب، فهنا نجد الزار له سبب درامي داخل الفيلم ويبدأ المشهد بإنتظار بهيجة لرباب لكى تأتى إلى منزلها وتكون قد قامت بتحضر مراسم الزار وقد جهزت مكان بشقتها لأداء الطقوس، وفى هذا الفيلم نجد بعض التفاصيل التى لم تتواجد فى الأمثلة السابقة مثل وجود الرجل الذى يرتدى المنجور – السابق شرحه فى متن البحث – كذلك غطاء رأسه وما به من ريش وكذلك باقى أعضاء الفرقة من رجال أبو الغيط بالجلابيب الخضراء والغطاء الرأس الاخضر مع الصديري الأحمر كما فى الشكل (24) وشكل (25) و نجد كرسي الزار المزين بالشموع البيضاء وضاربات الدفوف من السيدات أما عن رباب "عروسة الزار" لا ترتدى الجلباب الأبيض بل ترتدى ملابس يومية عادية جدا لانها جاءت من عملها إلى بيت أخت زوجها وهى لا تعلم بقيامها بالزار وكذلك عدم اقتناعها اساسا بالزار وهروبها منهم فى المشهد، ولا يوجد اى استخدام درامي للإضاءة أو حتى زوايا الكاميرا، مجرد تصوير بزاوية كاميرا ثابتة توثق الدوران حول كرسي الزار فقط.

شكل (24)، شكل(25)، مشاهد من فيلم الشك يا حبيبي.

• فيلم وكالة البلح: 1982م

تعيش نعمة الله (نادية الجندي) في سوق وكالة البلح لبيع البضائع وقطع الغيار المستعملة. تزوجت نعمة الله أكثر من تاجر ولا تتورع عن إيذاء وقتل من ينافسها. يصل عبد الله (محمود ياسين) إلى الوكالة في محاولة للبحث عن عمل، ويلتحق بخدمة نعمة الله، التي تعجب به وتتزوجه وتجعله سيد الوكالة. يتولى عبد الله إدارة شئون الوكالة مما يثير غضب «عبدون» (محمود عبد العزيز) زوج نعمة الله السابق الذي يقوم بخدمتها بعد إفلاسه. يكتشف عبد الله حقيقة نعمة الله وجرائمها فيتركها. ويتعرف على ميرفت (سمية الألفي) ويتزجها ويؤسس وكالة خاصة به وتحاول نعمة الله استعادة عبد الله لكنه يرفض فتنتقم منه وتحرض أعوانها على سرقة بضاعة عبد الله. يوهما عبد الله بعودته إليها ويستدرجها حتى تعترف بجرائمها وهو يسجل حديثها. تصل الشرطة ويتم القبض على نعمة الله. يمسك عبدون ببلطة-فأس ليقتل بها عبد الله انتقاما منه، لكن نعمة الله تفتديه وتلقى مصرعها أمام الجميع.

شكل (26)بوستر فيلم وكالة البلح .

شكل(27)، شكل(28) لقطات من مشهد الزار فى فيلم وكالة البلح

شكل(29)، شكل(30) لقطات من مشهد الزار فى فيلم وكالة البلح

نجد فى شكل (27) لقطة من الفيلم توضح الزار الذى قامت به نعمة الله لاستعادة عبدالله والخلفية الموسيقية لدقة ياوره وهو ما لا يتناسب مع هدف نعمة الله من الزار وتظهر فى اللقطة كودية الزار "الشيخة ميمونة" ترتدي الجلباب الأبيض وتضع حجاب الرأس وكذلك العديد من عقود الزينة ومعها عروسة الزار نعمة الله بالجلباب الأبيض المعروف للعروسة – وياورة يتم له ارتداء جلباب سكرى بمواصفات مختلة عن تلك التى فى المشهد – وقد تم تزفيرها بدم الذبيحة بالفعل وهو ما لم يرد فى المشهد فقد اختصر المخرج تلك التفصيلة فلا نرى الذبيحة أو طقس الذبح كما كان فى فيلم الأختيار فيه أيضا نرى ملابس فرقة أبو الغيط ونرى هنا شعورهم الطويلة المنسدلة والتى لم يتم تصويرها بدقة فى كثير من الأفلام أو المسلسلات، وفى شكل (28) نرى كرسي الزار وقد تم تزيينه بالشموع البيضاء ولكن غطاء الكرسي قماش لبنى هو ليس اللون المعتمد لدقة ياورة حيث يكون الكرسي له باللونين الأحمر والابيض، فيبدو أن المخرج جاء بدقة ياورة فقد لتكملة المشهد وليس على اساس بمعرفة الفرق بين الدقات

موسيقيا والهدف منها – كما سنرى فى مثال الكبريت الأحمر الذى امتاز بدقة مذهلة – أما فى شكل (29) نرى المبخرة فى يد أحد مساعدات كودية الزار للتأكيد على التبخير والذى لا نجد صداه كدخان داخل المشهد كى يضفى كثيرا من أجواء الزار فهى مجرد مبخرة فقط، وفى شكل (30) نرى البطلة نعمة الله فى وضع التقفير النهائي قبل الانهيار على الأرض مع الصريخ بإسم عبدالله ويحاوطها رجال فرقة أبو الغيط بملابسهم المميزة مع الدفوف، وكل المشهد يعتمد على حركة الممثلين ولا يوجد استخدام درامي للاضاءة لمساعدة المتفرج الدخول الى هذا العالم وكذلك زوايا الكاميرا مجرد زوايا ثابتة نقل الحدث لا إلا وهو ما سنجد خلافه فى أمثلة لاحقة.

• فيلم الهلفوت: 1984م

عرفة مشاوير يعمل حمالًا فى منطقة فقيرة، يعاني من الكبت إلى أن يتزوج من وردة ويقضى معها كل وقته لكنه يقع فى ورطة لا يحسد عليها عند انتحاله لشخصية المعلم عسران وتتوالى الأحداث.

شكل (31) بوستر فيلم الهلفوت

ونجد فى الفيلم أن طقوس الزار هنا ليست قائمة كزار لسيدة معينة أو لجن معين، ولكنها مجرد طقوس للتنفيس عن السيدات بالرغم من أن الجوقة تغنى دقة ياورة ولكن هنا نجد الزار لا يوجد به أى إشارة بصرية أخرى له، ويتضح فى المشهد أن الزار هنا تقوم عليه سيدة فى منزلها لتجمع النساء مع الرجال وفى المشهد نرى تركيز على الأفعال المخلة التى تتم بين الرجال والنساء فى هذا التجمع.

شكل(32)، شكل(33) لقطات من مشهد الزار من فيلم الهلفوت

شكل(34)، شكل(35) لقطات من مشهد الزار من فيلم الهلفوت

فى شكل (32) نجد الستزفير،لتى تقوم على الزار وفرقة الزار والبخور يظهر فى المشهد وكذلك ضاربات الدفوف وفى الشكل (33) يظهر كرسي الزار المغطى بالقماش الأخضر والذى لا يتماشى مع دقة ياورة الموودة فى المشهد فنفهم إن المشهد لا يمت لياورة كطقس بصلة أو وارد يكون أى لون لكرسي الزار لانه ليس زار فى السياق الدرامي فى الفيلم ولكن مجرد نشاط دعارة مقنع بالزار، وفى شكل (34) نرى السيدات وهن يدورن حول كرسي الزار مع التقفير طبعا لا يوجد عروسة واحدة مقام لها الزار ولا يوجد تزفير ولكن نرى فى المشهد أثر التبخير كدخان واضح فى المشهد والإضاءة صفراء مغبرة لتوحى بالأجواء، أما فى شكل (35) نرى نزول الرجال مع النساء فى ساحة الزار تمهيدا لأخذ كل رجل لسيدة فى غرفة منفصلة تظهر فى باقى المشهد فى الفيلم، لا يوجد استخدام درامي لزوايا الكاميرا فكلها زوايا عادية وحركة كاميرا عادية.

• فيلم الإنس والجن: 1985م

تدور أحداث الفيلم حول الدكتورة فاطمة العائدة من أمريكا والتى سافرت بعد موت خطيبها واحساسها بالذنب حول موته فى حادث، وتتعرض لعدة مواقف مع شخص غريب الأطوار ليتضح مع الأحداث أنه جن عاشق لها وتبدأ الأحداث فى

التصاعد مع عدم اقتناعها بذلك ومع إصرار أمها على السعى فى طريق الشعوذة للتخلص من ذلك الجنى ومع محاولات زميلها الذى يحبها لمساعدتها إلى أن نصل إلى التخلص منه.

شكل (36) بوستر فيلم الإنس والجن

وفى هذا الفيلم نجد أداء طقوس الزار فى مكان فسيح بمعرفة الشيخ أدريس الذي ذهبت له الدكتورة فاطمة مع والدتها، فهنا الزار بهدف التخلص من الجن العاشق على خلاف بعض الأمثلة السابق ذكرها إن كان فقرة راقصة فى كازينو أو لجلب حبيب أو رغبة فى الإنجاب أو ستار لنشاط دعارة.

شكل(37)،شكل(38) لقطات من مشهد الزار فى فيلم الإنس والجن

شكل(39) شكل(40) لقطات من مشهد الزار فى فيلم الإنس والجن

شكل(41) لقطة من مشهد الزار فى فيلم الإنس والجن

فى شكل(37) لقطة علوية لمكان الزار كله وهو ساحة فسيحة يتوسطها كرسي الزار والبخور والفرقة القائمو بالزار بحضور الوالدة والشيخ بإضاءة توحى بالموقف والأجواء، شكل(38) لقطة مقربة لكرسي الزار الذى نجد في غطاءه اللونين الأحمر والأبيض ويزينه صينية الورد والعروسة "دكتورة فاطمة" المقام لها الزار ترتدى الجلباب الأصفر والأقرب للظن أنهم أخذوا كثير من سمات دقة ياورة وبدلا من الجلباب السكرى جلباب أصفر رغم أنه سماعيا فى المشهد مجرد دق طبول وبدون ذكر دقة ياورة نفسها فربما أردوا لإيضاح أنه زار لجن عاشق فقط وليس الجن ياوره خصوصا انهم اسموه فى الفيلم خبّاص، شكل(39) الكودية بالجلباب الأبيض المعتاد وذات بشرة سمراء زمعها المساعدات السيدات ومنهم واحدة ترتدى صديري أبو الغيط الخاص بالرجال فقط ونحدهم مجتمعين على طقس الذبح لديك، شكل(40) طقس التزفير كما تم ذكره سابقا مع ازدياد دخان البخور مما يدخل المشاهد فى أجواء الزار أكثر وأكثر، شكل(41) استمرار دق الدفوف مع الدوران حول كرسي الزار مع التفقير وصولا لحالة الإغماء لعروسة الزار ونرى فى تلك اللقطة إضاءة توحى بالحدث فعلا مع استخدام التباين بين الألوان وبعضها وكذلك الإضاءة ليكون كرسي الزار ومن حوله هم نقطة جذب عين المشاهد.

- **فيلم دقة زار:1986م**

قصة الفيلم عن كودية زار دجالة وهى توحيدة تدعي على معزوزة أنها محرم عليها الزواج من عالم الأنس حتى تضمن بقاءها في العمل لديها، لذلك ترفض معزوزة الزواج من مسعود، تكتشف أنصاف أن مخدومتها توحيدة قتلت الكودية مرجانة وسرقت مصاغها بالاشتراك مع (أبو الريش)، يقرر أبو الريش الزواج من معزوزة وتدعي لها توحيدة أنه الجن سلطان. تثور أنصاف فهي على علاقة به، ينجح مسعود في إقناع معزوزة بتخاريف توحيدة ويتفقان على الزواج.

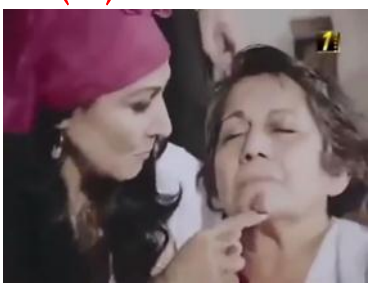
شكل(42) بوستر فيلم دقة زار

هذا الفيلم قائم بالكامل على فكرة الزار وكودية الزار وما تفعله من دجل وشعوذة واستغلال الضحايا والنصب عليهم، فالزار هنا ليس مجرد مشهد فى الفيلم بل هو النواة الأساسية لفكرة الفيلم كله واختيار الاسم موفق جدا دقة زار.

شكل(43)، شكل(44) لقطات من مشهد الزار فى فيلم دقة زار

شكل(45)، شكل(46) لقطات من مشهد الزار فى فيلم دقة زار

فى شكل (43) نجد الحاجة مديحة-سبق ذكرها فى أول البحث- فى شبابها وقد استعان بها المخرج أحمد ياسين هنا كضاربة دف ولكن تأثير معرفتها بالتفاصيل يظهر جليًا فى كل مشاهد الزار وورائها فى هذا الشكل الممثل بأزياء فرقة أبو الغيط الجلباب الأبيض والصديري الأخضر وفى لقطة ثانية خلال المشهد يضرب بالصاجات أثناء تفقير العروسة، شكل(44) يوضح الكودية وهى تلف وراء المريضة وقد ارتدت الطربوش الأحمر المقصب وكذلك اليافا الحمراء المقصبة فنعرف على الفور أنه زار للجن ياورة من مجرد الصورة- بالرغم من عدم وجود تفاصيل أخرى مكملة للزى مثل المنشة وزجاجة الكولونيا والسيجارة ولكن كل تلك التفاصيل تظهر فى أمثلة قادمة فى البحث- أما فى المشاهدة فبالفعل هى دقة ياورة وأدوار ياوره - كما اوضحت الباحثة سابقا- وفى شكل(45) نجد لقطة كاملة واجهة لحلبة الزار وفيها بوضوح كرسي الزار بالغطاء المظبوط أيضا لياوره وكذلك البوفيه -كما تم توضيحه سابقا- وهو لم يكن موجودا فى أيا من الأمثلة السابقة تماما ونجد عليه المأكولات الخاصة بياوره من فواكهة وجاتوهات وكذلك الشموع الحمراء – أكثر فيلم وجدت فيه الباحثة دقة كبيرة فى التفاصيل من حيث الديكور والأكسسوار والأزياء ومكملاتها- أما فى شكل(46) فجد جعلها المخرج لقطة علوية وكأن الجن يراهم من فوق وهم يدورون حول مقامه ففيها معنى فلسفى عميق وليس مجرد تصوير مشاهد وهذا يعطى مصداقية ووقع أكبر للمُشاهد وكذلك استخدام الدوران العكسي للكاميرا مما يعطى المشاهد الاحساس بالدوار وكل تلك التفاصيل نقلت اجواء الزار بشدة على الشاشة وكذلك الموسيقى ودخان البخور من خلال مباخر كبيرة موجودة ضمن الديكور.



شكل(47)، شكل(48)، شكل(49) لقطات من شمهد الزار فى فيلم دقة زار

فى شكل(47) نجد المريضة بعد أن انهارت بعد التفقير ويظهر هن ابوضوح اليافا الحمراء كمكملات للزى وجزء من المبخرة الضخمة كقطع فى الكادر وتمسك بها الكودية-سهير البابلي- والأوديا -أمل إبراهيم- لتقل بعدها الكودية الطير يا نبوية، وفى شكل(48) نرى الطير مذبوحًا بالفعل فى طبق غارق فى الدماء على غير طرح بعض المخرجين بإظهار الطائر أثناء ذبحه -كما جاء فى أمثلة سابقة- ليتتابع المشهد ونصل لشكل(49) عند تزفير الكودية للمريضة بدماء الذبيحة كاسترضاء وعهدا مع الجن كما فى اعتقادهم، ترى الباحثة ان مثال فيلم دقة زار هو الأدق من بين الأفلام التى طرحت فكرة الزار من حيث المضمون والشكل من خلال مشاهد الفيلم مجتمعة.

- **فيلم التعويذة: 1987م**

شكل(50) بوستر فيلم التعويذة

تدور قصة الفيلم حول محمود العائد من الخارج مع زوجته وابنه ليعيشوا مع أمه واختيه فى بيت والده القديم الشبه متهالك والذى يعرض عليهم أحد المشترين شراءه بأى ثمن وتعويضهم عنه بشقة أفضل فى مكان أرقى ولكن البطل يرفض فكرة بيع منزل أبوه فيبدأ المشترى فى ازعاجهم بالاعمال السحرية لكى ينبذوا المنزل ويتركوه والضغط على الزوجة كهدف للاعمال الشيطانية لكى تضغط على زوجها بترك هذا المنزل وما فيه من أحداث غرائبية مثيرة للقلق والخوف وتتوالى الأحداث.

شكل(51)، شكل (52) لقطات من مشهد الزار فى فيلم التعويذة

شكل(53)، شكل(54) لقطات من مشهد الزار فى فيلم التعويذة

شكل(55)، شكل(56) لقطات من مشهد الزار فى فيلم التعويذة

شكل(57)، شكل(58) لقطات من مشهد الزار فى فيلم التعويذة

شكل(59)، شكل(60) لقطات من مشهد الزار فى فيلم التعويذة

فى هذا الفيلم نجد رؤية إخراجية مختلفة أظهارها براعة الديكور والأزياء والأكسسوار، فقد اعتمد المخرج على الإضاءة والتباين فيها مع التكوينات فى الكادرات وحركة الكاميرا واختلاف زوايا اللقطات بصورة جيدة جدا أظهرت الموضوع بتفاصيله ونقلت الأجواء بحرفية فمثلا فى شكل(51) يظهر بجل من فرقة أبو الغيط بالجلباب الأبيض والصاجات والصديري الأحمر وزاوية تصويره زاوية سفليه لإظهاره بصورة مضخمة فهو من جاء لعقد عهد الصلح مع الأسياد كذلك الإضاءة فكل مكان حوله ظلام إلا هو كنقطة ضوء وكأنه نقطة الأمل لدى البطلة وظلاله المرتميه خلفه على الجدران توحى بأجواء الزار وغموضه، فى شكل(52) يظهر كرسي الزار بالغطاء الخاص به وكذلك المبخرة والشموع، فى شكل (53) نرى أحد رجال الفرقة السودانى بالمنجور حول وسطه وكذلك الريش فوق رأسه والأعقاد الكثيرة حول عنقه والشخاليل فى يده، فنفهم من تنوع رجال الفرق انها تبدو وكأنها فرقة مصرية بها من رجالات كل الفرق، فى شكل (54) نرى نفس الرجل مع تكوين جميل من المخرج بإدماج الريش من رأسه مع الدخان المتصاعد من المبخرة فوق كرسي الزار ، فى شكل (55) نرى كودية الزار وهى تضع الذبيحة على رأس البطلة ولا يوجد لون أبيض سوى البطلة والذبيحة وكأنهما ضحيتان متماثلتان لكل ما يحدث وباقى المشهد يغرق فى الظلام – بالتأكيد مع موسيقى الزار المصاحبة له وقع فى نفس المتفرج – أما فى شكل (56) نرى ذبح الذبيحة وهم يلتفون حول كرسي الزار ونرى الكرسي بالمبخرة فى النسبة الذهبية من الكادر فهو مقام الجن المراد عقد الصلح معه وهنا لإبراز أهميته فى المشهد، فى شكل (57) يعود المخرج للزاوية السفيلة لتصوير البطلة وهى فى حالة رعب شديد وصدمة بعد تزفيرها بدم الذبيحة وأيضا كل ما حولها ظلام ليدل على موقفها عموما من كل ما يحدث فهى فى حالة من الصدمة والرعب بمفردها فى ظلام وغموض وعدم فهم لما يحدث لها من أحداث متتابعة فى الفيلم، شكل (58) مازالت تدور البطلة فى دوائر رغم كل ماح يحدث معاها بنفس الصدمة مع إظهار أحد نساء الفرقة تدفعها نحو الأستمرار فى الدوران، شكل (59) يأتى خطيب أخت البطل ليجد ما يحدث وهو ظابط فيتخذ اللزم ونرى فى اللقطة تحديد رجل المنجور بين شمعتان فهذا هو عالمه الذى يتواجد فيه ويكون له فيه قيمة بكل مكملات الزى الواضحة للشخصية، شكل (60) بعد انتهاء الزار وتواجد البطلة وهى تبكى من كل ما يحدث ووجها ممتلئ بالدماء وكذلك إختيار لون تنجيد الكنبة التى تجلس عليها بالأحمر مما جعل اللقطة تمتاز بالهارموني فهى لقطة سينمائية مؤثرة.

•الزار فى الأعمال التلفزيونية المصرية:

نجد الكثير من المسلسلات المصرية التى تناولت الجن والخرافة والأعمال السحرية وطقوس الزار إما كنواة أساسية للمسلسل أو كمشهد عابر من خلال الأحداث وهو ما تواجد فى التلفزيون المصري تزامنا مع ثمانينات القرن العشرون ومنها على سبيل

المثال مسلسل فى قافلة الزمان 1984م مرورا بالتسعينات مثل مسلسل التوأم 1997م وصولا إلى القرن العشرون والعقد الأول منه مثل مسلسل الحاج متولى 2001م ومسلسل الناس فى كفر عسكر 2003م ومسلسل العار 2010م وكل تلك الأمثلة كانت طقوس الزار فيها مجرد مشهد ضمن الأحداث مثل أمراة تريد الأنجاب أأو أمرأة تريد أن تجعل زوجها لا يتزوج عليها وكل تلك الأمور وكل تلك الأمثلة بالمشاهدة والتحليل جاءت ركيكة فى الصورة البصرية فيها وكلها تفتقر إلى الدقة فى طرح تفاصيل الديكور والأزياء والأكسسوار والشخصيات بمكملاتها فرأت الباحثة التركيز على النصف الثانى من العقد الثانى من القرن الواحد والعشرون وهم مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى 2017م ومسلسل جمال الحريم 2020م لما فيهم من تفاصيل متقنة وتصوير عالى الجودة وأساس الحبكة الدرامية فيهم تقوم على مسألة التلبس والمس من الجن وهكذا أمور فبالتالى الزار فيهم جزء أساسي من النسيج الدرامى وكذلك وجدت الباحثة أنه فى الأمثلة المذكورة تم الاستعانة بأعضاء فرقة مزاهر – فرق زار أصلية تم ذكرها فى ضمن سياق البحث سابقا – من الرجال والنساء فى الغناء والرقص ويجوز يكون هذا سبب الإتقان فى التفاصيل فى الأمثلة المذكورة

•مسلسل الكبريت الأحمر"الكارما" – الجزء الثانى: 2017م

معتز ضابط الشرطة يواجه العديد من المشكلات المتلاحقة ويتداخل فى الأحداث كلام عن الجن والشعوذة، فى الجزء الثانى تتوفى زوجته بطريقة غامضة وتتوالى الأحداث ويتزوج من سندس التى تعتقد أن ابنتها ممسوسة ويأخذ الجدل جانب كبير من تفكيرها وينخرط معتز فى تلك الموضوعات حتى تتكشف الحقائق بوجود مؤامرة عليه من عدة أطراف بإقناعه أن الجن خطف زوجته الأولى ويتضح أن كل ذلك خطة للإنتقام من أبيه من خلاله.

شكل(60) بوستر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

فى هذا المسلسل تم تصوير طقس الزار لأثنين من الجان الأكثر شهرة فى هذا العالم وهو ريكوش وياورة، أما ريكوش أو روكشي أو ريكوشا وكلها اسماء لنفس الشخصية فهى عمرها وفقا للمعتقد الشعبى ست سنوات وهى لا تكبر فى السن وعندما تحل فى جسد المريضة تتكلم المريضة بصوت أطفال وملابسها فستان بمبى ولها لعب أطفال ودائما تحمل عروسة لعبة وتبين كل تلك التفاصيل الكلمات المصاحبة لدقتها وذبيحتها فرخة بيضاء، أما عن ياوره هو أشهر جن فى الزار كما ذكرنا سابقا وهو يتلبس عشرات النساء فهو زير نساء ويطلق عليه ملك العشاق وهو باشا وبيه عند جماعة الزار وتتكون ملابسه من جلباب سكرى اللون ويافا حمراء مشغولة بألياق القصب وكذلك طربوشأحمر مشغول بالقصب واكسسوارارته منشة وسيجارة وزجاجة كولونيا وبوفيه فواكه وجاتوه أما ذبيحته فهى حمام أحمر، فى الحلقة الحادية عشر نجد طقوس زار لريكوش حيث تعانى ابنه سندس من مرض التوحد وتعتقد أمها بجهلها أنها ممسوسة من ريكوش، وقد نقل المخرج د.عصام الشماع تفاصيل دقة ريكوش بدقة بالغة كما سنرى لاحقا.

شكل(62)، شكل(63) لقطات من مشهد زار ريكوش، الحلقة الحادية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

شكل (64)، شكل(65) لقطات من مشهد زار ريكوش، الحلقة الحادية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

شكل(66)، شكل(67) لقطات من مشهد زار ريكوش، الحلقة الحادية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

فى شكل(62) لقطة علوية لمكان الزار ويظهر فيه كرسي الزار والغطاء بالألوان الأحمر واللبنى والأبيض وكذلك الشموع البيضاء وأعضاء فرقة الزار مع إضاءة صفرا توحى بأجواء الزار جدا، فى شكل (63) عروسة الزار بنت سندس المريضة بالتوحد وقد ألبسوها فستان أحمر "ريكوش بمبى اللون" - ولكن هنا المخرج أراد ذلك لظهور جنيه تطاد البطل دائما تلبس اللون الأحمر- ونرى الحجاب متدلى من طرحتها وكذلك إمساكها بعروسة صغيرة مثل ملابس ريكوش،شكل (64) أحد رجال فرقة الزار مسدل الشعر ليظهر أنها فرقة مصري بها رجال أبو الغيط ورجال من الفرقة السودانى وسيدات من الفرقة الصعيدي، فى شكل(65) نرى كودية الزار "الست محاسن" من خلف أقمشة غطاء كرسي الزار وكأن من يرى المشهد هو جان الزار وهى هنا ريكوش وهم يطوفون حول مقامها، فى شكل(66) أكد المخرج على اللقطات القريبة جدا close up shot وأظهر تفاصيل العروسة لتتماهى مع عروسة ريكوش جنية الزار وذلك عند ذكر يا شايلة العروسة يا ريكوشا فى الموسيقى المصاحبة للمشهد فقد ربطت المشهد بصريا وسماعيا للمشاهد،فى شكل(67) لقطة قريبة أيضا لألات الإيقاع فى الزار فهنا نجد الطبلة والطنبورة حاضرتان بقوة

شكل(68)، شكل(69) لقطات من مشهد زار ريكوش الحلقة الحادية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

شكل(70، شكل(71) لقطات من مشهد زار ريكوش الحلقة الحادية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

شكل(72)، شكل(73) لقطات من زار ريكوش الحلقة الحادية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

فى شكل(68) نجد لقطة قريبة لرجل الرق وكذلك شكل(69) رجل المنجور وكأن المخرج أراد توثيق كل تلك التفاصيل الدقيقة وكذلك شكل(70) المبخرة والشمعة الحمراء، وشكل(71) الذبيحة لدجاجة البيضاء وتجهيزها للذبح كما فى شكل(72) تفصيلة السكين على رقبة الدجاجة بلقطة مقربة وبعدها تزفير عروسة الزار ونرى ذلك فى شكل(73) دماء الذبيحة على يد عروسة الزار الطفلة الصغيرة بنت سندس، ونرى فى تلك الحلقة والحلقة الثانية عشر أن أفراد فرقة الزار فى المسلسل هم أعضاء

فرقة مزاهر جميعهم ويمكن أنه بسبب تواجدهم خرجت كل التفاصيل مدروسة ودقيقة جدا فليسوا فقطممثلين فى المشاهد ولكن جميعهم كانوا أعضاء فرق زار حقيقي قبل تجميعهم فى فرقة مزاهر للغناء التراثى، وكذلك دقة الأغاني بالأدوار الموثقة عن فلكلور الزار المصرى.

أما فى الحلقة الثانية عشر فنجد مشهد الزار للجن ياوره والتى تعتقد صديقة سندس أنه يمسها وهى صفية – رباب ممتاز-ونجد أيضا دقة شديدة فى تفاصيل نقل زار ياوره وتزامن المشاهد مع الأدوار المُغناه واعتماد اللقطات القريبة

شكل(74)، شكل(75) لقطات من مشهد زار ياوره الحلقة الثانية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

شكل(76)، شكل(77) لقطات من مشهد زار ياوره الحلقة الثانية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

شكل(78)، شكل(79) لقطات من مشهد زار ياوره الحلقة الثانية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

شكل(80)، شكل(81) لقطات من مشهد زار ياوره الحلقة الثانية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

نجد فى شكل(74) عروسة زار ياوره وهى صفية صديقة سندس وفيه نرى صفية وقد ارتدت الجلابية السكرى واليافا الحمراء والطربوش الحمر وتمسك فى يدها زجاجة الكولونيا وتشرب السيجارة كما هو المتداول عن ملابس زار ياوره وفى نفس اللقطة يظهر كرسي الزار بالوشح الأحمر والشمعة الحمراء وبجانبها الكودية محاسن وبيدها المبخرة، فى شكل(75) وقد بدأت صفية فى رش الكولونيا على معازيم الزار مع كلمات يا ابو الراويح الحلوة يا بيه من كلمات دقة ياوره، شكل(76) أحد سيدات فرقة مزاهر وهى تغنى دقة ياوره، شكل(77) لقطة قريبة جدا على الشمعة الحمراء المشهورة لدقة ياوره، شكل(78) الملبس والسودانى حول كرسي زار ياوره، شكل(79) شكل بوفيه ياوره بالفواكه والجاتوه وفى نفس اللقطة تزامن بين الصورة وذكر البوفيه فى كلمات دقة ياروه، فى شكل(80) نرى بوضوح أحد أفراد فرقة مزاهر وهو يعزف الطمبورة، فى شكل(81) لقطة مقربة للطربوش فوق رأس صفية تزامنا مع كلمات دقة الزار ده لابسه طربوشه ده ياوره خايل عليه يا بيه.

شكل(82)، شكل(83) لقطات من مشهد زار ياوره الحلقة الثانية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

شكل(84)، شكل(85) لقطات من مشهد زار ياوره الحلقة الثانية عشر مسلسل الكبريت الأحمر الجزء الثانى

فى شكل(82) لقطة علوية للزار تزامنا مع ده عاشق الصبايا ده ياوره تأكيدا على فهم المخرج تماما لكلمات الدقة وتعبيره عنها بكل ما لديه من أدوات إخراجية، شكل(83) رجل المنجور مع ارتفاع صوت المنجور فى الموسيقى المصاحبة، شكل(84) بداية انهيار صفية عروسة الزار، شكل(85) ارتفاع الموسيقى المصاحبة مع تفقير صفية المتزايد للتزايد الأجواء حدة وتوتر لتنهار فى النهاية مع عدم وجود لقطة لذبيحة ياوره، وإجمالا فيعد هذا المسلسل أكثر ما تم طرحه دِقة بصرية وموسيقية.

• مسلسل جمال الحريم: 2020م

تتورط مذيعة عقلانية فى عالم من الدجل والشعوذة عندما تحاول مساعدة صديقتها فى التخلص من أوهامها بأنها ممسوسة من جن ما، وتنزلق قدماها فى هذا العالم الغامض وتدور أحداث المسلسل بين الحاضر والماضي ليتضح لنا أن جدها كان ولى من أولاء الصالحين والذى يزورها فى أحلامها لكى يرشدها مع تشابك الخطوط الدرامية بأسرة أخرى ربها متورط فى فتح المقابر الأثرية للاتجار فى الاثار مع استخدام الدجل والشعوذة للوصول إلى تلك المقابر وتتوالى الأحداث.

شكل(86) بوستر مسلسل جمال الحريم

شكل(87)، شكل(88) لقطات من مشهد الزار مسلسل جمال الحريم

شكل(89)، شكل(90) لقطات من مشهد الزار مسلسل جمال الحريم

فى شكل(87) نجد ساحة الزار وهى فى مكان ذهبت إليه خصيصا البطلة نور وفيه كرسي الزار بوشاح أخضر لأبا العجائب والراية الخضراء فى الخلفية وكل رجال الدقة من الرجال فالأغلب أنهم أبو الغيط، فى شكل(88) تدخل البطلة لكودية الزار وهنا يتم تعريفها على عروسة الزار ومشكلتها، ونرى فى شكل(89) وشكل(90) بداية الطقوس بتبخير عروسة الزار مع ذكر الإدعية والأوراد من كودية الزار وهى الست فاطمة أم حسن وقد تم ذكرها سابقا

شكل(91)، شكل(92) لقطات من مشهد الزار مسلسل جمال الحريم

فى شكل(91) تعرف الست فاطمة أم حسن الزار بأنه مجرد طقس والشافى هو الله وكلام من هذا القبيل، فى شكل(92) بداية الدوران حول كرسي الزار بلا استخدام اى مؤثرات موسيقية تدخل المشاهد فى الأجواء أو استخدام إضاءة مختلفة أو حتى استخدام زوايا مختلفة للتصوير أما فى شكل(93) رجال الدفوف يقفون فى هدوء وشكل(94) بداية دوران البطلة حول كرسي الزار أيضا بلا اى مؤثرات تدخل المشاهد فى أجواء الزار.

شكل(93)، شكل(94) لقطات من مشهد الزار مسلسل جمال الحريم

شكل(95)، شكل(96) لقطات من مشهد الزار مسلسل جمال الحريم

شكل(95)تبدأ البطلة فى الأنهيار دون تفقير أو تزفير أو اى شئ ليظهر بعد ذلك فى اللقطة التالية شكل(96) أبا العجائب الجن المتلبس بها وراء الستارة تزامنا مع الإنشاد بيا أبا العجائب العربي، وينتهى المشهد بصراخ البطلة وذهابها من مكان الزار.

فى هذا المسلسل لم يتم استخدام ديكور وأزياء واكسسوارات الزار بالشكل الذى يدخل المشاهد إلى أجواء الزار أو حتى نقل الذعر أو الرعب له حتى مع الأستعانة بأحد كوديات الزار الاصليات الست أم حسن.

نستخلص من هذا البحث أن الزار كطقس لم يكن وليد الثقافة المصرية الأصلية، ولكنه جاء مهاجرا واصبح بعد ذلك جزء من الهوية الثقافية المصرية ذو خصوصية مصرية بمرور الأعوام، وأن الاستعانة بأشكال الهوية المصرية البصرية يثرى الصورة البصرية سواء المرئية التشكيلية او البصرية على الشاشة السينمائية أو التلفزيونية ويعطى خصوصية مصرية للعمل الفنى المطروح، وكلما تم الأبحار فى التفاصيل ظهرت النتائج أفضل.

•النتائج:

-تواجد الزار بكثرة فى الأفلام المصرية حتى ثمانينات القرن العشرون وبعد ذلك اختفى تماما من السينما، وبدأ عصره فى التلفزيون.

-بتطور الصورة التلفزيونية تطورت ترجمة كافة العناصر البصرية مثل الديكور والأزياء

-الاستعانة بأعضاء فرقة مزاهر – اعضاء سابقين فى فرق الزار- أثرى الصورة البصرية على الشاشة التلفزيونية مما أعطاها مصداقية أكبر خصوصا مع الاستخدام الجيد للتفاصيل من المخرج مع رؤيته الإخراجية بالأخص فى مسلسل الكبريت الأحمر للمخرج عصام الشماع.

•التوصيات:

-الإغراق فى المحلية يوصل إلى العالمية جملة صحيحة ويمكن اتخاذها مظلة لأعمال فنية مصرية عديدة.

-الاهتمام بالجوانب الفلكلورية المصرية وادخالها فى نسيج الدراما يعطى ثراء درامي فنى وبصرى ذو خصوصية وابداعية فى آن واحد.

•المراجع:

-فاطمة المصري(1975)، الزار دراسة نفسية وانثروبولوجية، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

-عبد الرحمن إسماعيل(2000)، طب الركة المطبعة البهية، الجزء الأول، الطبعة الأولى.

-المعجم الوسيط(1960) ، مجمع اللغة العربية، الجزء الأول، مطبعة مصر.

-محمد شفيق غربال(1965)، الموسوعة العربية الميسرة، دار القلم زمؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة 1965م.

-محمد الجوهرى(1980) علم الفولكلور الجزء الثاني دراسة المعتقدات الشعبية – دار المعارف الطبعة الأولى

-عادل العليمي(2005) – الزار ومسرح الطقوس – مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .

-عبد الرحمن نور الدين(1990) – العلم والسحر – دار الهلال- الطبعة الأولى.

-جيمس فريزر الفولكلور(1972) فى العهد القديم ترجمة د.نبيلة إبراهيم ج1 – الهيئة المصرية العامة للكتاب .

-Website:

https://elcinema.com/work/1010236/gallery/124187533

https://www.youtube.com/watch?v=BoBCW86imOQ

Abstract:

This research thoroughly explores a highly important old study on the history of the Zar while examining these exorcist rituals from linguistic, artistic, and folkloric dimensions and their impact on Egyptians' mindset. It traces when Egypt first witnessed these types of rituals and how Egyptians responded at the time. The research also conjures up some fascinating scenes in which the Zar rituals were performed to highlight the artistic side in terms of the decorations, costumes, accessories, makeup, and the musical instruments used. In addition, the research brings up vexed questions about the origins of the Egyptian zar, and how it was artistically interpreted whether through paintings, or through movies and TV series. It investigates if the Egyptian zar rituals were precisely pictured in terms of the decorations and the costumes, which can play key role in portraying a more realistic Zar. Or these scenes we saw in movies and TV series were not realistic enough and many details were either summed up or omitted. For this, the research will showcase some examples of Egyptian movies and TV series with some Zar scenes to explore to what extent these rituals were precisely interpreted, taking into the consideration the lighting as a key picturing factor as well. As such, this research tries to find answers while providing a chronological order as well as philosophical and dramatic interpretations for the Zar and its artistic surroundings. Moreover, the research aims to highlight the Egyptian movie and series makers' endeavors to give precise portrayals of the zar ritual, assessing the cinematic or TV framing in the process. For this, the researcher decides to adopt a historic, descriptive, and analytical methodology to trace the origins of Zar and the Egyptian movie and series makers' Zar interpretations, describing and analyzing some movies and TV series whether they successively provided the audience with a live realistic experience about such rituals or not. Therefore, the researcher has had some results, most notably focusing on the development of portraying the Zar rituals and the Egyptian Zar cinematography. The researcher has also come up with some recommendations.

Among those recommendations, she urged more focus on the credibility and the professionalism of depicting the Egyptian folklores in cinematography and TV shows in order to eventually provide a more magical privacy for the Egyptian artworks.