

صورة الطُّبْرِيِّ فِي الدَّرَامَا التَّلْفِزِيُونِيَّةِ قراءة نقدية تحليلية للمسلسل التاريخي «الطُّبْرِيُّ»

◆ أ. د. طه حسن الهاشمي *

الملخص:

في موضوع الطُّبْرِيِّ والسِّينِمَاتوغرافي، جرى التثبيت أن العرض على شاشة السِّينِمَا والتلفزيون هو عرض سينماتوغرافي، بمعنى أنه عرض للصورة الفوتوغرافية المتحركة، وأن استعمال مصطلحات العرض البصري أو السَّمعي البصري أو غيره، يذهب إلى استعمال مصطلحات غير دقيقة؛ لأن الأصل في هذا العرض هو حركة [سينما] الصورة الفوتوغرافية [الفوتوغرافي] هو الصورة الفوتوغرافية، ولم تكن السِّينِمَا هي الفن السابع لأن هناك فنوناً سبقتها، بل إنها دخلت مجمع الفنون لأنها تمتلك وسيطاً تعبيرياً مستقلاً هو السِّينِمَاتوغرافي، أي الصورة الفوتوغرافية المتحركة، كما امتلكت الموسيقى وسيطها التعبيري المستقل الذي هو السلالم الموسيقية، والدَّرامَا وسيطها المستقل وهو الفعل العياني المجسّد تواء، والنَّحت وسيطه الكتلة والفراغ، وهكذا هناك فنون أساسية وتتفرع منها فنون فرعية، فالنَّحت يتفرع منه الفخار [السِّيراميك]، والموسيقى تتفرع منها الأغنية، والسِّينِمَا يتفرع منها التلفزيون. كان هذا مهماً لنا نقاش مسلسل الطُّبْرِيِّ كما ناقش بناء الفيلم السِّينِمائي؛ لأنهما يشغلان بالوسيط نفسه، وهذا قادنا لمناقشة العلاقة بين السِّينِمَا والتاريخ، وماهي الحدود التي يمكن أن نعالج فيها التاريخ سينمائياً؟ هل لأجل استخلاص الأمثلة لنساعد مجتمعاتنا على الاتعاظ والتحفيز للأفضل؟ أم لنعالج التاريخ لترويج إيديولوجيا معينة، لتثبيت رؤية ما ملحة لنا أنياً أم ذات مدى مستقبلي؟ وهل أن حقل التاريخ استقلت حقائقه أم لا يزال التأويل ممكناً؟ وما مدى هذا التأويل؟ وهل أن كل شيء يستحق التأويل؟

* باحث أكاديمي عراقي.

إنّ كثيراً من النّاتجات السّينماتوغرافية عُولجت ببحث إيديولوجي بقصد الإساءة إلى دين معيّن أو إيديولوجيا معيّنة أو شعب من الشّعوب. على أنّ مقدار الحرّيّة المطلوب في الاشتغال على الموضوعات التّاريخيّة أمر مُلح؛ كي يكون رأينا في التّاريخ مجسّداً على الشّاشة مستحقاً النقاش المنطقيّ، وتعرّض إلى كلّ اللّحظات الدّراميّة في الحدث المُعالج أو الشّخصيّة، وهي لحظات تصنع البناء الرّوائيّ والدّراميّ في الفيلم أو المسلسل.

إنّ في حياة الطّبريّ أكثر من منعرج دراميّ، ومنها بعض تأويلاته لنصوص القرآن الكريم، وتصديّه لمناقشة الفقهاء في كتاب مخصوص لهذا الغرض، والصّراع بينه وبين الحنابلة لاتهمه بالتشيع، عبر كتاباته عن الإمام علي بن أبي طالب والإمام الحسين (عليهما السلام) ومقتله، ممّا اضطره أن يكتب عن الخليفتين الرّاشدين أبي بكر الصّدّيق والفاروق عمر بن الخطّاب (رضي الله عنهما)، ليؤكّد أنّ الدّين الإسلاميّ السّمح الرّشيد هو مُلك كلّ حرٍّ ومُنفتح وعارف. كذلك علاقاته بالسلطة العبّاسيّة والطّولونيّة، وهل أنّه كان مثقّف السلّطة، أم كان مسلماً يريد حماية الإسلام والمسلمين في أوطانهم؟ كذلك تصديّه لإنشاء مذهب مستقلّ خاصّ به .

إنّ تحليل كلّ هذا، إضافة إلى مناقشة عيّنة البحث، التي هي المسلسل التّلفزيونيّ " الطّبري " بحلقاته الثّماني عشرة، على وفق الثّلاثيّ السّينمائيّ الجدليّ: اللّغة السّينمائيّة، والسّرد السّينمائيّ، والشّكل الفنّيّ، أكّداً معاً أنّ الموقف من مناقشة التّاريخ يمكن أن يكون أيضاً في استخدام لغة سينمائيّة عالية، وسرد سينمائيّ متمكّن، وشكل

فنّيّ يُيسر المتابعة. لذا ضمّ البحث مناقشةً للعصر التّاريخيّ للمسلسل عبر السّينماتوغرافيّ، من خلال الحكاية والشّخصيات والبناء الرّوائيّ والدّراميّ والبناء الفنّيّ.

نأمل أن نكون قد قلنا شيئاً مفيداً ونحن نتقدّم في بحثنا هذا لأوّل مرّة إلى مجلّة غير فنّيّة، بل مجلّة متخصصة بالتّراث، وهذا ما دعانا إلى شرح بعض المسائل البديهيّة التي ما كانت تُقال لو كُتب الموضوع في مطبوع سينمائيّ مثلاً. والله ولي التّوفيق.

الكلمات المفتاحيّة: الطّبريّ، مسلسل الطّبريّ، التّاريخ، الدّراما، السّينماتوغرافيّ، القرن الرّابع للهجرة .

تمهيد

من الصّعب جدّاً أن تكتب في مجلّة تراثيّة، في عدد خاصّ عن أحد أعلام التّاريخ العربيّ الإسلاميّ، مُتناوِلاً وجوده التّاريخيّ والدّراميّ، فهذا غير ما ألّفت الدّراسات التّراثيّة المتخصّصة، ولكن التّحليل النّقديّ لما يُعرض على الشّاشتين الصّغيرة والكبيرة يضعنا محمّلين بالردود على ما يُعرض، وهي ردود قد تحرّك السّاكن عند أعلامنا المختصّين لأنّ يُدلّوا بدلّوهم، كلّ حسب اختصاصه؛ كي يقدّموا زاداً معرفيّاً للجمهور، على غرار ما عمل أساتذتنا في تيسير علم النّحو للجمهور، حين أبدعوا المسلسل التّلفزيونيّ " أحلى الكلام " (١).

(١) «أحلى الكلام»: مسلسل تلفزيونيّ، سيناريو: شريف الرّاس، إخراج: عماد عبد الهادي. إنتاج: شركة بابل للإنتاج السّينمائيّ والتّلفزيونيّ، بغداد. ١٩٨٦.

إنّ مشكلة البحث التي برزت بشكل واضح، هي أنّ الغموض الذي اعترى المسلسل التلفزيوني، جاء بسبب أنّ التلفزيون، والسينما بالأخص، لا يستطيع أن يناقش الموضوعات التي اصطلح على كونها تسبّب حساسيةً للجمهور في الوطن العربيّ والعالم الإسلاميّ، وهي: الدين والسياسة والجنس. واليوم تحتوي وسائل التّواصل الاجتماعيّ على كلّ ما وضعت الرّقابات الحكوميّة عليه خطوطاً حمراً، إلا أنّ العرض السينمائيّ في دور السينما العربيّة والإسلاميّة لا يزال يخضع لرقابة تامّة. أمّا في التلفزيون، فإنّ القنوات الحكوميّة ملتزمة برقابة الحكومات، كما أنّ القنوات الوطنيّة، التي تبثّ في دول عربيّة وإسلاميّة، تنتهج نهج حكوماتها في موضوعي السياسة والدين في الأقلّ. وسبق أن أثار فيلما (المخرج يوسف شاهين) الموسومان بـ «المهاجر»^(٢) و «المصير»^(٣) ضجّة كبيرة، ولغطاً واستنكاراً شديدين من لدن الإسلامويين العرب، والمتقفين الإسلامويين، لاستنكار ما عدّوه تزييفاً لوقائع التاريخ، إلى درجة وصم ابن رشد بالتهتك والفسوق، وكذلك الخليفة، وأهل الأندلس. لا بل إنّ بعض المثقفين الإسلامويين في مصر أصدروا كتاباً خاصاً عن سيرة ابن رشد وفكره، وهو كتاب «ابن رشد وفلم المصير»، وهو من تأليف نخبة من الأكاديميين

(٢) «المهاجر»: سيناريو: يوسف شاهين ورفيق الصّبّان، إخراج: يوسف شاهين. إنتاج مصريّ فرنسيّ، ١٩٩٤.

(٣) «المصير»: سيناريو: يوسف شاهين وخالد يوسف، إخراج: يوسف شاهين. إنتاج شركة افلام مصر العالميّة، ١٩٩٧.

المصريين، منهم (محمّد عمارة وجلال المبروك وعبد الوهاب المسيري). وهم ينعون على فقهاء المسلمين تحريم الموسيقى والصّورة؛ لأنّهم بذلك تركوا الآخر يُثقّف الجماهير بكامل الحرّيّة بما يُريد، ودليلهم ما عدّوه تشويهاً لحقائق حياة ابن رشد التّاريخيّة في فيلم «المصير». لا بل إنّ هذا الكتاب ربط بين ما بعد الحداثة وفلم المصير، فيقول (عبد الوهاب المسيري): إنّ ما بعد الحداثة تحاول «تفكيك الذاكرة التّاريخيّة لإنهاء التّاريخ، فلا يبقى من الإنسان إلاّ جهازه العصبيّ وعدده وجسده، وتصبح الحقيقة المطلقة الوحيدة هي الجسد»^(٤). ووصلت المسألة إلى حدّ اتّهام (يوسف شاهين) بأنّه يحتقر الجماهير باسم التّنوير.

لهذه الأسباب الشّائكة كانت مشكلة البحث هي: إلى أيّ مدى تستطيع السينما توغّر في استلهام التّاريخ أحداثاً وشخصياتٍ وحقباً تاريخيّة وأماكن؟ وهل نستلهم التّاريخ كعبء أم كحافز؟ هل معالجة التّاريخ في الفيلم أو الدّراما التّلفزيونيّة لمناقشة قضايا راهنة ونقوم باسقاط الماضي على الحاضر؟ أم أنّ الذّهاب للتّاريخ لدوافع إيديولوجيّة محدّدة؟ بكلّ هذه الأسباب مجتمعةً كانت مشكلة البحث قد تحدّدت.

إنّ التّحدّيات العديدة التي تُجابه وجودنا كهويّة عربيّة إسلاميّة، وكوجود، وتعرّضنا إلى تجاوزات لم تحدث إلاّ لشعوب معدودة، ومنها أمّتنا العربيّة الإسلاميّة، مثل الغزو العسكريّ

(٤). «ابن رشد وفلم المصير»، جلال المبروك وآخرون: ٣٦.

يجري الإخبار عنها بعد وقوعها. أمّا الشّعر الدّراميّ فيجري الإخبار عنه الآن، بمعنى يجري إيصاله حال وقوعه، عبر التّجسيد العيانيّ للفعل الإنسانيّ. إنّ الفعل يجري مجسّداً عبر الشّخصيّات والأمكنة والزّمان الحقيقيّ، لذا فإنّ الدّراما هي فعل يجري الآن. والكتاب يمكن تسميته فنّ الانتاج الشّعريّ، وإذا ما كانت هذه الحقيقة مهمّة، فما الذي يميّز الشّعر عن التّاريخ، حيث أنّ الاثنين يتصدّيان لتقديم أحداث في الزّمان والمكان؟ يعقد (أرسطو) مقارنةً ملموسةً بينهما، فهو يقول: «إنّ مهمّة الشّاعر ليست رواية ما حدث فعلاً، بل ما يمكن أن يقع؛ على أن يخضع هذا الممكن إمّا لقاعدة الاحتمال، أو قاعدة الحتميّة. إذ ليس في التّأليف نظماً أو نثرًا يفترق الشّاعر عن المؤرّخ. فأعمال هيروديت كان يمكن أن تُصاغ نثرًا- ومع ذلك- كانت ستظلّ ضرباً من التّاريخ، سواء كانت منظومةً أو منثورةً، بيد أنّ الفرق الحقيقيّ يكمن في أنّ أحدهما يروي ما وقع، والآخر ما يمكن أن يقع. وعلى هذا يكون الشّعر أكثر فلسفةً من التّاريخ، وأعلى قيمةً منه؛ لأنّ الشّعر عندئذ يميل إلى التّعبير عن الحقيقة الكلّيّة أو العامّة، بينما يميل التّاريخ إلى التّعبير عن الحقيقة الخاصّة أو الفرديّة»^(٥).

وحين يكتب الطّبري عن مقتل الحسين (ع) كشخصيّة، وكحدث من أحداث سنة ٦١ للهجرة، فهو يهتمّ بالحقائق الواقعيّة الخاصّة الفرديّة

(٥) «فنّ الشّعر»، أرسطو، (ترجمة وتقديم: إبراهيم حمادة): ص ١١٤.

والحروب الأهليّة وتعسّف الدّول الكبرى في اتّخاذ سياسات مجحفة ضدّ شعوبنا، جعلت من هذه الورقة تكتسب أهمّيّة لوضع إمكانات وسيط تعبيريّ، وهو السّينماتوغرافي، تحت أنظار المهتمّين؛ لأنّ العصر هو عصر الصّورة التي نغفل أحياناً عن دورها في التّأثير، وقيادة الشّعوب، وتزييف إرادتها. وكان اختيار مسلسل الطّبريّ التّلفزيونيّ تحصيل حاصلٍ للعدد الخاصّ من مجلّة (المورد) الغراء للاحتفال بالطّبريّ، العلامة المؤرّخ المفسّر الفقيه.

بقيت هنالك مصطلحات خاصّة بالوسيط السّينماتوغرافي سأشرحها في مواقعها، عدا مصطلح «السّينماتوغرافي: الذي يعني الصّورة الفوتوغرافيّة المتحرّكة، والتي هي وسيط السّينما والتّلفزيون؛ لأنّ كلمة سينما لوحدها تعني الحركة في اللّغة اليونانيّة. وحين ترد كلمة السّينماتوغرافي فإنّ المعنى هو السّينما والتّلفزيون، واختصاراً سأقول الفيلم والدّراما التّلفزيونيّة في موضعيهما.

١- السّينما والتّاريخ

إنّ أوّل تنظير جماليّ وفلسفيّ للفنّ جاء عبر كتاب (أرسطو) «فنّ الشّعر»، وهو كتاب يُنظر فيه للأدب، حيث أنّ الأدب في زمن أرسطو كان يُكتب شعراً، فإذا كان فناً سرديّاً مثل الملحمة فوسيطه الشّعر السّرديّ، وإذا كان دراما فوسيطه هو الشّعر الدّراميّ، والشّعر هو الشّعر. كما هو واضح.

إنّ الشّعر السّرديّ مُعبّرٌ عنه بالملحمة التي تُروى بعد وقوعها، وهذا هو حال الفنّ الرّوائيّ الذي تطوّرت إليه الملحمة. بمعنى أنّ كلّ السّرود

والمحدودة، أمّا (عبد الرحمن الشّرقاوي) حين كتب مسرحيّته «الحسين ثائرًا» سنة ١٩٦٨، ومسرحيّة «ثار الله» سنة ١٩٦٩، فهو نقل إطارًا عامًّا للواقعة المعروفة، وأعاد صياغة رواية عنها تمدّد حادثة وقعت في العاشر من محرّم قبل حوالي ألف وأربعمئة عام، وجعل منها روايةً على المسرح تخلّد الفداء والموت من أجل الحقّ والخير، فحين يقول الحسين في المسرحيّة:

فإنّا سأذبح من جديد

وأظّل أقتل من جديد

وأظّل أقتل ألف قتلة

سأظّل أقتل كلّما سكت الغيور

وكلّما أغفى الصّبور

سأظّل أقتل كلّما رُغمت أنوفٌ في المذلة^(٦)

من هنا نرى أنّ المؤرّخ قد لا يكون لديه هذا النصّ بالتّمام والكمال، فيضطرّ إلى أن يبحث عن إسناد له عبر ما يتوفّر عنده من مراجع مكتوبة، أو نقلًا عمّا يسمّى العنعنات، فلان عن فلان عن فلان، ممّا حتمّ ظهور علمٍ يُسمّى علم الرّجال ومستوى مصداقيّتهم. الشّاعر والفنّان لا يحتاجان إلى هذا، فلديهم نظامهم النصّي، فلو كان فيلم أو مسلسل تلفزيوني أو مسرحيّة أو رواية أو شعر إلخ... فإنّ الفنّان أو الأديب يشتغل على نظامه من مطلع القصيدة، أو حسن التخلّص، والختام، أو يبدأ من الفكرة الأساسيّة ويضعها في الوضعيّة الأساسيّة التي يريدونها من رسم (٦) «الحسين ثائرًا»، عبد الرحمن الشّرقاوي. (نسخة إلكترونيّة).

الشّخصيّات، والزّمان، والمكان، والحبكة التي هي أن تنتظم الأحداث برابطة سببيّة في الزّمان على وفق ما يقول (أرسطو) «من خلال قاعدتي الاحتمال والحتميّة، فهو يهتمّ بالربط المحكّم بين كلّ حدث وآخر، على أساس سببيّ، أي علاقات الممكن والضروريّ، خاضعة لتحكمان العقل الذي يُعالج المسائل علاجًا مفهومًا واضحًا. أمّا المؤرّخ فليس مُطالبًا- في رأي أرسطو- بتلك العلاقات والتحكّات، وإنّما كلّ همّه هو تسجيل الحقائق الخاصّة بالترتيب نفسه الذي وقعت فيه»^(٧).

إنّ هذا النّظام الذي يلجأ إليه الفنّان هو أن يربط الوقائع على غير ما جرت في الحياة، هناك تتابع سببيّ متّصل بين الأحداث، كلّ حدث يقود إلى ما يليه، وحذف الأزمنة الميتة التي لا تنتظم. والمترجى من الفنّ هو اللذة الجماليّة، أمّا المعرفة والمنفعة والعبرة، فهي أشياء لاحقة. فأهميّة العمل الفنّي تأتي من خلال لفت انتباه المتلقّي بوسائل التّشويق والإثارة وبلاغة اللّغة وبلاغة اللّغة السينمائيّة أو الخطوط والألوان في الرّسم الخ... يقول الفيلسوف الألمانيّ والمنظر (ليسنغ): «إنّ الكاتب [كمثال] يعرض لنا أحداثًا تتطوّر في أزمان معيّنة، ومقدّمة بأسلوب كتابيّ شائق، يُضفي على الموضوع أهميّة إضافيّة، ويوجّه اهتمام القارئ إليها»^(٨).

إنّ الاشتغال على التّاريخ في الأعمال

(٧) «فنّ الشعر»: ١٧.

(٨) «الدراما السينمائيّة»، سيمون فرايلش، (ترجمة: غازي منافخي): ٦.

السِّينِماتوغرافي قد اتَّخذ مساراتٍ متعدِّدةً، فمنها ما استلهم التَّاريخَ كموضوعٍ جماليٍّ، فالذَّهاب إلى عصر النَّهضة فيه ما يُغري الفنَّان أن يُظهر بذخَ ذاك العصر من حيث معمار المكان وفخامته، وأزياءه، ويُدْهِش المتلقِّي بكلفة الإنتاج وضخامته، كما في أفلام الحروب التَّاريخيَّة في روما واليونان، وتصميم المعارك الحربيَّة بمعماريَّة تستلهم لغة السِّينما من حيث استخدام اللَّقطة الواسعة العامَّة التي هي سحر السِّينما، وإنَّ من السِّينمائيِّين مَنْ استلهم الموضوع التَّاريخيَّ للإثارة التي رافقته، كما في فيلم «تيتانك»^(٩)، حيث أثار غرقُ الباخرة تلك وجدانَ النَّاس منذ غرقها في أوائل القرن الماضي إلى اليوم. أو تذهب السِّينما إلى التَّاريخ لتُلقى الضَّوء على شخصيَّة إشكاليَّة أثارَت كثيرًا من الاهتمام في تاريخ الفلسفة ونظريَّة الأدب والفنِّ، هي شخصيَّة الفيلسوف (نيتشه) عبر فيلم «عندما بكى نيتشه»^(١٠). أو أن تتَّجه السِّينما لعملٍ روائيٍّ شهير وتحوِّله إلى الشَّاشتين الصَّغيرة والكبيرة، كما جرى مع رواية «الحرب والسَّلم» للرَّوائيِّ الرُّوسِيِّ (ليو تولستوي)، كما قد تتَّجه السِّينما إلى موضوعاتٍ سياسيَّة تاريخيَّة لإلقاء الضَّوء على طبيعة المجتمع السياسيَّة أو الاجتماعيَّة في عصر من العصور، كأن يُناقش الفيلم وضع الفنَّان في أسبانيا إبَّان سيطرة محاكم التفتيش، كما في فلم

(٩) «تيتانك»، سيناريو وإخراج: جيمس كامرون، أمريكا، ١٩٩٧.

(١٠) «عندما بكى نيتشه»، سيناريو وإخراج: بنجاس بيرى، أمريكا، ٢٠٠٧.

«غويا»^(١١)، وكذلك فيلم «المهمَّة»^(١٢) الذي يتحدَّث عن استعمار الأسبان والبرتغاليِّين شعوبَ أمريكا الجنوبيَّة واستعبادهم. وكثير من موضوعات التَّاريخ نَحَتْ منحنى إيديولوجيًّا واجتماعيًّا يُمجِّد تفوُّق الرِّجل الأبيض، انظر إلى معظم أفلام الغرب الأمريكيِّ، وكيف يُعامل الهنود الحمر ويُدبِّحون. أمَّا عن التَّصديِّ لموضوعات الشَّرْق، وقصص «ألف ليلة و ليلة» فإنَّ المعالجات الغربيَّة لها رسَّخت صورة الشَّرقيِّ القذر، الشَّهوانيِّ، وبلاط الحريم والشَّراهة، وحتَّى لو فرضنا أنَّ هذا موجود، فإنَّك ستجد في روما وأثينا ما هو أكبر منه. لكنَّ القضيَّة الإيديولوجيَّة تبقى هي السَّائدة في التَّعامل مع التَّاريخ، مثل الأفلام ذات الطَّابع الصَّهيونيِّ، التي حاولت بشدَّة تشويه الوجود العربيِّ ككلِّ، والفلسطينيِّ على وجهٍ خاصِّ، كذلك الأفلام التي تعرَّضت للإسلام ووسمته بالإرهاب.

إنَّها تساؤلات مهمَّة جدًّا تلك التي تبحث عن الذي صنع العمل الفنِّي في السِّينما والتلفزيون- السِّينماتوغرافي- هل هو مؤلِّف مستقل؟ أم جهة إنتاج شهيرة؟ أم منظمَّة لها غايات مُحدَّدة؟ أم أنَّ هناك توجَّهًا عالميًّا، كأن يكون توجَّه رأسماليٍّ أو اشتراكيٍّ مثلاً؟ أم هو نظام سياسيٍّ لدولة ما؟ ومن جانبٍ آخر فإنَّ الفنَّان يمكن أن يصنع نتاجًا فنِّيًّا كاملاً عن حقبة زمنيَّة من دون وجود حدث تاريخيٍّ حقيقيٍّ، بل هي تصوِّرات عن

(١١) «غويا»، سيناريو: جان كلود كاريير وميلوش فورمان، إخراج: ميلوش فورمان، أسبانيا، ٢٠٠٦.

(١٢) «المهمَّة»، سيناريو: روبرت بولت، إخراج: رولاند جوفي، أمريكا، ١٩٨٦.

أحداث فيها شبه بعيد عمّا في الفيلم أو الرواية أو الحكاية الشعبيّة وغيرها، كما رأينا في فيلم «روبين هود أمير اللصوص»^(١٣) و(روبين هود) شخصيّة شعبيّة أسطوريّة إنكليزيّة تُعدّ من قصص الفتيان، وهي مليئة بالمغامرات والفكاهة. الذي حدث أنّ نسخة سنة ١٩٩١ أُضيف لها فارس عربيّ مسلم، والعجيب أنّ هذا الفارس ظهر بشكل إيجابيّ. وعلى هذا فإنّ السينما يمكن أن تصنع عملاً فنيّاً يبدو تاريخياً ولكنّه لا ينتمي للتاريخ، وهذا اللاّ انتماء له مسوّغات بريئة وأخرى ليست كذلك، ففي فيلم «محمّد رسول الله»^(١٤)، نرى من معجزات الرسول (ص) ما لم يذكره مصنّف تاريخيّ يُعتدّ به.

من جهة أخرى نتساءل أيّ من كتب التاريخ لا يأتيها الباطل من أمامها أو من خلفها؟ من الطبيعي أن يكون هناك حدّ أدنى من الاتفاق. ولكن ترجح الرواية التاريخيّة يُعطي فرصةً حتّى للمؤرّخين اللاحقين أن يجتهدوا في رواياتهم، ناهيك عن أنّ قراءة النصوص التاريخيّة لا تؤخذ كما هي، فهل أنّ المؤرّخ آنذاك كانت له حرّيّة نقل الوقائع كما هي؟ وعلى هذا فإنّ العقل النقديّ والتأويلات حاضرة تماماً في الاتّكاء على الحقيقة التاريخيّة أو عدمها، ويقول عبد العزيز الدوّري: «إنّنا بحاجة لأن نفهم سبب

(١٣) «روبين هود أمير اللصوص»، سيناريو: بين دنشام، جون واتسون، أمريكا، ١٩٩١.

(١٤) «محمّد رسول الله»، سيناريو: حامد أمجد وآخرون، إخراج: مجيد مجيدي، إيران، ٢٠١٥.

نشأة الكتابة التاريخيّة عند العرب؛ لنرى دوافع كتابة التاريخ، واتجاهات المؤرّخين، وآراءهم التاريخيّة، وأسلوبهم في تمحيص الروايات وفي الكتابة، ونظرتهم إلى أهميّة التاريخ ودوره في الحياة الثقافيّة والعامّة. ويهمّنا أن نرى عوامل الوضع والارتباك في الكتابة التاريخيّة، من أثر التيارات السياسيّة والحزبيّة، إلى دور القصص فيها، إلى دور الشعبيّة، إلى المؤثّرات الدينيّة، وأن نرى أثر التّطوّرات العامّة في تطوّر الكتابة التاريخيّة. وبدون دراسة هذه النواحي يتعدّر علينا أن نفهم قيمة الموادّ التاريخيّة المتيسّرة لدينا»^(١٥)، وعليه فليس الأخذ من المؤرّخين كافياً وحده، إذ لم نعرف طبيعة الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة والدينيّة وغيرها في عصر تدوين المؤرّخ لتاريخه. وتزداد المهمّة صعوبةً بالغة إذا أتينا لمؤلّفات الطّبريّ، الذي عاش في عصر تاريخيّ ملتهب، فالخلافة العبّاسيّة خلافة اسميّة، والدولة بأيدي أمراء الأتراك وجنودهم، والأقاليم تتمرد، فهذه مصرٌ فيها الدولة الطولونيّة، والبصرة فيها الزنج الذين أصابوا الدولة بالشّلل ووصل نفوذهم إلى الأحواز، وهذا (ابن الليث) يلعب لعبته في أرجاء خراسان، والخليفة يصل إلى الدّرجة التي يشترك في الفساد المُستشري، فلا همّ له غير اللّهُو والمُجون، والبيت العبّاسيّ منقسم على نفسه، فالخليفة (المُعتمد) في شقاقٍ دائمٍ مع أخيه (المُوفّق). والفقهاء مختلفون.. وكان الطّبريّ في

(١٥) «نشأة علم التاريخ عند العرب»، د. عبد العزيز

بصري محكوم بالزمن النفسي حتى ذروة الفيلم. إن هذا الإيقاع والدلالة الكاملة للفيلم هي التي تبرز المعنى الكلي.

أن ترد مصطلحات «السينماتوغرافي والمسلسل التلفزيوني» مسألة شرحناها، ولكن «الفيلم» أصبح مقابلاً «لمسلسل تلفزيوني»، وإذا عدنا للفيلسوف (أرسطو) سنراه وهو يتحدث عن التراجيديا، ويؤكد فيما يؤكد على أن العمل الفني يجب أن يكون له طول معين، فلا هو بالقصير فيكون غير مُشبع، ولا هو بالطويل فيسقط من الذاكرة. ويقول إنه يجب أن يُستوعب بجلسة واحدة. من هنا اعتُبر أن المسلسل لا ينطبق عليه ما قاله (أرسطو) عن الطول؛ لأنه من غير المعقول أن ترى مسلسلاً بعشرين أو ثلاثين حلقة بجلسة واحدة. لذا فإن الفيلم هو النوع الفني في السينماتوغرافي. بقي لنا أن نقول: هل صحيح أن نسميها دراما تلفزيونية؟ والحقيقة أن كل شيء مُسجل ثم يُعرض فهو سرديّ أولاً، ودراميّ ثانياً تجوّزاً. في حين أن الدراما على خشبة المسرح هي دراما أولاً، وسرد بالدرجة الثانية.

وإذا انتقلنا إلى بلاغة العرض السينمائي، فإننا نقول إن السينما كلّها فنّ كنائيّ من حيث أنها تعرض الواقع أو تحايثه بالمحاكاة أو الرمز أو التعريض أو الإشارة، وهذه هي فنون الكناية. وتتوسل السينما بالإيجاز؛ لأنه لا يمكن نسخ الواقع نسخاً تاماً، وحتى نكون غير مصطنعين فعلياً أن نعرف الوسيط التعبيري الذي لدينا عبر الكاميرا، التي هي آلة تسجيل صريحة جداً، فتعرض كلّ ما تلتقطه كما هو. إن كلّ صورة على

هذا العصر شخصيّة زهية وملتزمة وعفيفة، أراد أن يقدم للشعب ديناً قوياً صحيحاً يجعل الأمة كالبنين المرصوص، فأثار بذلك سُخط مُتشددي الحنابلة عليه، واتهموه بالرّفص، وهو أكبر من أن يحصر نفسه في مذهب أو فئة أو حزب.

إن عصر الطبري عصر حالك السواد لكل هذه الاضطرابات، من هنا فنحن نحتاج إلى تمحيص شديد ونحن نقرأ هذا التاريخ؛ كي نُقرّر أي اتجاه نسلك، لو أردنا أن نجعل من الطبري شخصيّة نسلم عليها الضوء سينماتوغرافياً.

٢- السرد والدراما واللغة السينمائية:

ابتداءً لنقل إن المُتلقي الذي لا يعرف دقائق اللغة السينمائية سيفوته كثير من الدلالات والمعاني مما يرى ويسمع من العرض السينمائي، لذا يجب أن نضع بعين الاعتبار أن اللغة السينمائية لغة مُعجّمة، فحجم اللقطة محسوب، وكذلك زمنها ومضمونها، فإذا كان هذا في اللقطة فكيف بك في المشهد الذي قد يكون لقطة واحدة أو أكثر، في فيلم «أسطورة ١٩٠٠»^(١٦) يصل أحد المشاهد إلى ٥٦ لقطة، ومن ثم فإنّ اللقطة إيقاعها الذي يرتبط بإيقاع اللقطة اللاحقة، ومن ثمّ المشهد ككل، وعلاقة المشاهد ببعضها تولّد لنا إيقاع الفيلم كلّ، والإيقاع ليس الحركة، وإنما وقع اللقطات على روح المشاهد وذهنه، من حيث تعلّقه بالشاشة حتى النهاية، فالفيلم في الأخير هو سيل

(١٦) «أسطورة ١٩٠٠»، سيناريو وإخراج: جوزيبي تورناتور، إيطاليا، ١٩٩٨.

الشاشة تعني أكثر مما تُظهر، لذا فإنها تُوحى بالأشياء عبر تجاوز نقلها الحرفي عبر ترتيب الصور واختيارها من كتلة الواقع، واصطفائها لهذه الصور في لحظة تُثير الإرهاف العقلي والنفسي لدى المُتلقي. انظر إلى نظارة عمر المختار حين تسقط بعد إعدامه، إننا- في الواقع- لا نرى هذا بهذه الدقة، ولكن ترتيب الصورة مع ما قبلها وما بعدها يمنح هذا الإيحاء: بأن عمر المختار لن يموت، وأن حياة نضالية أخرى ستتمو، وهذا هو الإيجاز بلا حُطَب أو جعجعة. ومبحث الإيجاز مبحث مُمتع يحتاج مساحةً ليس هذا مكانها. حتى نعرف كيف نقرأ فيلمًا أو مسلسلًا، فعلينا أن نعرف كيف هو نظام السينما لنرى الكِنَايات والاستعارات والإيجازات والإيحاءات. إنَّ ما يجعل ما يُعرض على المُشاهد معقولًا هو السيناريو، أي الفيلم على الورق، ففيه الفكرة الأساسية، والحكاية، والشخصيات، والزَّمان، والمكان، والفعل الدرامي الصَّاعد، والذروة أو الذُّرى، ثمَّ الحلّ. وسنرى في تحليل عَيِّنة البحث كيف استلهم التاريخ قصَّة (محمَّد بن جرير الطُّبري).

تحليل مسلسل الطُّبري:

- مسلسل الطُّبري.
- إخراج: مجدي أبو عميرة.
- سيناريو: طه شلبي وعبد الرَّحيم إبراهيم.
- بطولة: عزَّت العلايلي وسُميَّة الألفي وأمينة رزق وآخرون.
- إنتاج سنة ١٩٨٦.
- مصر، التِّلْفزيون المصري.
- يعرض المسلسل قصَّة حياة العالم الإسلامي

الفقيه (محمَّد بن جرير الطُّبري) منذ نشأته في طبرستان وطلبه العلم فيها، ثمَّ رحلته في البلاد الإسلاميَّة لاستكمال تحصيله في خراسان والعراق ومصر، ثمَّ عودته واستقراره في بغداد فقيهاً ومعلِّماً حتى وفاته سنة ٣١٠ للهجرة، ودفنه في بيته ببغداد.

والمسلسل يمرُّ مرورًا سريعًا على فتوته في بلاده، وإقامته القصيرة في مصر، ورجوعه إلى بغداد زمن الخليفة المُعتمد وأخيه، واحتدام النَّزاعات في دولة بني العبَّاس، إلى ظهور الزَّنج في البصرة وتهديدهم الأحواز، إلى النَّزاعات في أقاليم الدَّولة العبَّاسيَّة، وأشهرها استقلال ابن طولون في مصر، ناهيك عن انغمار الخليفة في اللُّهو، وتكالب أمراء الأتراك وجنْدُهم على السُّلطة، وتعرُّسهم مع الخلفاء بالعزل والإهانة، وتكريسهم أموال الدَّولة للإثراء الخاصِّ، وتجنيد المرتزقة للإمعان في محاصرة الخلفاء والنَّاس، وفرض الضَّرائب الثقيلة على كلِّ مَنْ لديه مال أو يُشكَّ أن لديه مالًا، أو مصادرة الأموال بلا وجه شرعيٍّ، وكم من مرَّة صُودر الخلفاء والوزراء والأعيان. ناهيك عن الشُّحن الطَّائفي المُستشري. وواحدة من أسباب رجم بيت (الطُّبري) بالحجارة اتهام أصحاب أحد المذاهب له بالتشيع، ويبدو أن هذا ممَّا يُحرج كاتب المسلسل؛ لأنَّه يتحرَّج أن يُناقش الأمور الدِّينيَّة والمذهبيَّة على العلن.

اعتقد كاتب المسلسل أن إدخال قصَّة حبِّ في الحكاية ممَّا يجعله شائقًا، والحقُّ أنَّه لم يُوفق بهذا؛ لأنَّ (الطُّبري) من أولئك الذين تزوجوا العلوم الدِّينيَّة، وله رأي وطريقة كادت أن تكون

إنَّ إصرار المسلسل على الثَّبرة الدِّينية المعتدلة ضدَّ التَّعصُّب، جعله يحذف من المسلسل كلَّ ما له علاقة بتاريخ علي وبنيه، وكأنَّ الإمام علي (ع) وآل أبي طالب وقف شيعيِّ، ولو تطرَّق المسلسل لهذه التَّفاصيل بقدر من الموضوعية، لحسم جدلاً لا يزال يدور حتَّى اليوم، ولفتح الباب أمام مسلسلات أخرى تأخذ هذا الدَّور التَّنويريِّ. ولكنَّ عصر السَّادات، وامتداده، هو عصر المفاجآت، في تقوية جهة ضدَّ أخرى، الإخوان ضدَّ الناصريِّين، والسُّلطة ضدَّ الإخوان، وكلَّ مرحلة لها فرسانها، والمسلسل هذا يبدو وكأنَّه رسالة موجَّهة لجماعة الإخوان المسلمين والتنَّظيمات الإسلاميَّة المتطرِّفة. ولم نفهم لليوم معنى هذه التَّسميات التي لا تليق بالإنسان ولا تحترم عقله مثل «الرَّوافض والنَّواصب».

كان زمن الطَّبريِّ زمن الجدل والحجاج بين المذاهب الفقهيَّة والكلاميَّة، مثل المعتزلة والخوارج والشَّيعة والجَهَميَّة، إزاء مذهب الدَّولة الذي يتلوَّن بحسب قوَّة مذهبٍ من المذاهب، فأحياناً حنبليِّ أو شافعيِّ أو حنفيِّ، لكنَّ الطَّبريِّ «لم يُبالِ بهم، فصدع مُبيِّناً الحقَّ، مُقتصداً في الرَّدِّ عليهم ومناظرتهم في كتبه، فالتفسير مليء بالمُحاجة لهم والمخاصمة بطرقهم العقليَّة ومسائلهم الكلاميَّة»^(١٩). لم نجد في المسلسل مناقشةً لحُجج الخصوم حتَّى نعرف حيويَّة عصر (الطَّبريِّ)، وأوَّل شروط البناء السينماتوغرافي هو الصِّراع إذا أردنا استدعاء التَّاريخ لمناقشة الحاضر

(١٩) المصدر نفسه: مقدِّمة المحقِّق: ١/٣٩.

مذهباً. الأمانة للنَّظام الفنِّي كانت تفرض على مُبدعي المسلسل قراءة كلِّ ما يتعلَّق بشخصيَّة خطيرة مثل (الطَّبريِّ)، والمصادر مُتيسِّرة من جهة نصوص الفقيه نفسه، أو المقدِّمات الوافية التي كتبها المحقِّقون، ومنهم قامات كبيرة مشهود لها بالاجتهاد البحثيِّ والعلميِّ، أمثال (محمد أبو الفضل إبراهيم) والمجتهدَيْن الأخوين (محمود محمد شاكر، وأحمد محمد شاكر).

إنَّ في حياة (الطَّبريِّ) من الثَّراء ما كان له أن يجعل المسلسل زاداً فكرياً يُعتدُّ به، مثل ذاكرته الشعريَّة، بحيث سألوه مرَّة عن شعر (الطَّرماح بن حكيم) الشَّاعر الخارجيِّ، فأسمعهم كلَّ ديوانه عن ظهر قلب. «كان كالقارئ الذي لا يعرف إلا القرآن، وكالمحدِّث الذي لا يعرف إلا الحديث، وكالفقيه الذي لا يعرف إلا الفقه، وكالنحويِّ الذي لا يعرف إلا النحو، وكالحاسب الذي لا يعرف إلا الحساب»^(١٧). إنَّ هذه الحوادث تُغني الشَّخصيَّة والعصر، لا أن يبدو الطَّبريِّ في المسلسل مُحتمداً يبشِّر بالدين وكأنَّه في بلد كفرٍ لا مسلمين، ومن الأمور المهمَّة أنَّه كان يعمل على أن يكون له مذهب فقهيِّ مستقلَّ يتحاشى فيه أيُّ ضيقٍ أفقٍ في مذاهبٍ أخذت من العصر المضطرب التي هي فيه التَّعصُّب وقمع التَّفكير الحرِّ، «ولم يلبث أن أدَّى به البحثُ والاجتهادُ إلى اختيار مذهب انفرد فيه»^(١٨).

(١٧) «تاريخ الرِّسل والملوك»، الطَّبريِّ، (بتحقيق: محمد

أبو الفضل إبراهيم): مقدِّمة المحقِّق: ١/١٠.

(١٨) المصدر نفسه: مقدِّمة المحقِّق: ١/١١.

فعلينا أن نكون في مستوى المناقشة، لا أن نهرب منها. والمشكلة هنا أن المسلسل استدعى التاريخ إيديولوجياً دون أن تتوفر له الأدوات اللازمة، وكأنما الإيديولوجيا هي إلقاء الحُطَب والعِظَات، أنت تريد أن تقدّم التاريخ لتُضيء الحاضر، والمسلسل اسمه (الطَّبْرِي) لكننا انشغلنا بخليفة لاه، وأوامره المستمرة بأن يذهب إلى المغنّين للهو. لم يحسم المسلسل كثيراً من الأمور على مستوى الفعل والحدث والموقف الدرامي والشخصيات والفكرة الأساسية.

تكمّن قيمة الإبداع الفنّي في الخيال الخلاق، إنك لا تتحرّج من رسم الشخصية أو وضع الحوار أو استخدام الشكل الذي تسرد فيه، أو السرد السينمائي الذي يعتمد على اللغة السينمائية والشكل، فهذا الثلاثي برابطة جدلية لا تنفصل. هل كان العمل وهو يذهب للتاريخ يُفسّر أم يحكّم أم يستعرض؟ إن العمل الفنّي ليس بحثاً تاريخياً. انظر لفلم «الحرب والسلم» (٢٠) السوفيتي - آنذاك - هو يأخذ واقعة تاريخية لكنه يتصرّف في الفسحة المتروكة له، إن الفكرة الأساسية هي انتصار الشعب الروسي على غزو (نابليون بونابرت) لبلادهم، ولكن التفاصيل كانت من حق - السينارست - المخرج، مثل الخطّ الدرامي والذرى ورسم الشخصيات، كانت المعركة مع المحتلّ في خلفيّة الصورة تتبادل معها المواقع وتُلقى بظلالها على الشخصيات والأحداث، (٢٠) «الحرب والسلم»، سيناريو وإخراج: بونداتشوك، السّينما السّوفيتيّة، ١٩٦٦.

لذا كان فيلماً عظيماً. يمكن لنا أن نناقش مسلسل الطَّبْرِي على وفق الآتي:

أولاً: الفكرة الأساسية.

ثانياً: الشخصيات.

ثالثاً: الأحداث.

رابعاً: البناء الفنّي.

الفكرة الأساسية:

إنّ الفكرة الأساسية للمسلسل: هي كيف يمكن لرجل مؤمن وفقه مستقل لا ينتمي لمذهب أو فئة أو فرقة أن يكون قوياً ومؤثراً فكرياً في الأصدقاء والخصوم.

والمسلسل لم يجعل الفكرة تأتي للمتلقّي عفويةً، بل كانت المعلومات تُلقى بتصنّع واضح تُخبرك مباشرةً، بينما الحوار المحكّم هو الذي يقول كلّ شيء دون أن يُشعرك أنّه قال. واعتمد المسلسل على الكلام لينتقل بالحدث، لا أن يجعل الانتقال سلساً غير محسوس. فمثلاً الطفل الطَّبْرِي يقول لمربيته: سأذهب لأؤدّن في الجامع. فتقول المريّة: عمرك ثماني سنوات وتؤدّن؟ ولا نكتشف من الحوار هذا فقط، بل نكتشف أنّه ختم القرآن، فلننصّر أنّ هذه المحادثة تجري بينهما باسترخاء ولما يؤدّن الصّبح بعد.

الشخصيات:

لقد كانت الشخصيات الرّئيسة هي:

الطَّبْرِي: الذي لم يكن مُقنعاً في بناء الشخصية، فهو يتظاهر باللطف مع من يُحيطه، ولكنّ نبرته الخطابية، تجعله يبدو عُصابياً. وعلى أساس أنّه من طبرستان، وهي بلاد معتدلة المناخ، وأنّه نشأ

وسط أرضه الزراعيّة، وقرينتهم التي توفّر لهم عيشًا لائقًا، فإنّه يُحبّ الزهور التي تحيطه، ولكنّ رقة الزهور لا تُؤثّر فيه لأنّ يبتسم أو يُحبّ أو يتزوّج. وكانّ الدين الذي اعتنقه رهينة.

وهذا ماجعل خطاب الشّخصيّة مُشابهًا للذين أنجز المسلسل للردّ عليهم، فهو متعصّب على نحو من الأنحاء. والمسلسل منذ البداية يُظهر الطّبريّ، أمّا زمانه فيقول الرّاوي من خارج الصّورة:

«شدّ محمّد بن جرير الطّبريّ الرّحالَ طلبًا للعلم في بلدان كثيرة، يروي ويحدّث، حتّى أصبح إمام عصره وفريد زمانه، واستحقّ اللّقب الذي أطلقه عليه معاصروه: الجامع لأشتات العلوم».

من هذا ترى أنّ المسلسل صادر على المطلوب، كيف لنا أن نعرف أنّه الجامع لأشتات العلوم ونحن لم نره يُفصح عن علمه إلّا بما نعرفه كأناس عاديّين من الإسلام.

مُنية النّفوس: وهي ابنة الوزير عُبيد الله بن الفتح بن خاقان، الذي استوزر هو وأبوه للخلفاء العبّاسيّين. وهذه مشكلتها فريدة من نوعها، فابنة الوزير تترك عباد الله كلّهم ولا تعشق إلّا هذا الفقيه الذي أنقذها وهي في الطّريق من سامراء المضطربة إلى بغداد، لنقل إنّّه إعجاب، ولكن أن يستمرّ طيلة المسلسل بلا قبول من الطّبريّ فهذه مبالغة وأيّ مبالغة. إنّ وجود مُنية النّفوس مُوظّف لأنّ يُطري جوّ المسلسل الكالِح دون طائل. ومن ثمّ كان وجودها زائدًا هي وخادمتها كتمان، وهما تخطّطان للوصول إلى الطّبريّ بلا طائل، ومن دون أن يستجدّ في الحدث أو القصة الفرعيّة- قصة الحبّ- أيّ جديد، فهي تكرر لالتهاء الطّبريّ

بحياته وانشغالاته العلميّة، وتكرار لحماس الأميرة وخادمتها غير المجدي.

بوران: وهي جارية والد الطّبريّ، ومربيّة ولده التي تتبّعه إلى بغداد لتخدمه بعد وفاة والده. ولم يكن دورها إلّا لتفسير وقائع حياة الطّبريّ ومراحل تقدّمه في العلم، وتحسّرها على أنّ الطّبريّ يرفض صلة الحكّام ويصرّ على أن يعيش زاهدًا. فهي راوية داخل المسلسل كما أنّ لدينا راوية خارجة. وبقي دورها زائدًا كما هي الأدوار النسائيّة في المسلسل، مثل زوجة الوزير أو مُنية النّفوس وخادمتها.

الأحداث: لم يكن هناك حدث رئيس غير متابعة شخصيّة الطّبريّ، فلم نتابع مشاكل الخلافة أو المرتزقة الأتراك، ولا رأينا صراعاتٍ علميّة أو مذهبيّة. أمّا ثورة الزّنج، وهي أخطر ما واجه الخلافة العبّاسيّة في وقت مبكّر، شأنها شأن القرامطة، فلم نر منها إلّا ما حاول المسلسل ان يُقنعنا بأنّ الزّنج أشرار، وأنّ كبيرهم هو الشّريّر، وأنّ أتباعه سفلة ومجرمون. وكان ممكّنًا أن يعرض لنا المسلسل كيف استغلّ صاحب الزّنج العاملين في السّباخ في البصرة، ووجّههم لتمرد لم يُبق ولم يذّر، كان يمكن أن تُناقش هذه المسألة برويّة انتصارًا للإسلام وللفقراء، لا أن يُصوّر أنّ تهديد الخلافة العبّاسيّة قام به ثلّة من المجرمين. كما أنّ تصرفات الخليفة وأخيه وابن أخيه بدت غير واضحة. فالخليفة مُستكَب الإرادة، ولا يعرف متى يسجنه التّرك، أو يُسملوا عينيه، أو يُنحوّنه. وأخو الخليفة لا تعرف هل هو في البصرة أم ببغداد، وماذا يريد فعلاً، وهو الذي أقسم لأخيه

على دور المثقف في درء الفتنة عن الدولة، ولكننا لا نراه يقوم بهذا الدور كما يجب، وكأنما أراد المسلسل أن يخاطب المثقف المعاصر في مصر لا غير. إن الحدث في غالب الأحيان يُوصف لا يجري فعلاً. وإذا جرى الحدث فهو فقير إنتاجياً. معارك مُضحكة بعشرة جنود يتبارزون بطريقة مصطنعة، ثم يقول لنا أحدهم: انكسر الجيش العباسي.

لقد انتهى المسلسل من حيث بدأ، لم تكن الشخصيات مُقنعة، ولا الحوادث تجري فعلاً، والإدارة الفنية اشغلت بممكن فقير. إن التصدي لإنتاج مسلسل كبير عن شخصية كبيرة أو فترة تاريخية تُحيل للحاضر، يجب أن تكون بمستوى ما يواجه الأمة من تحديات، ولا أريد مناقشة كيف أن السينما والتلفزيون الأمريكي يسيطران على العقول في كل العالم.

البناء الفني:

يعتمد البناء الفني للمسلسل التلفزيوني على ثلاثي جدلي يلتحم بشكل متداخل، وهذا الثلاثي الجدلي هو: اللغة السينمائية، والسرد السينمائي، والشكل الفني. وهي مُلتحمة بشكل تام، ولكننا نفصل بينها لأغراض التحليل.

اللغة السينمائية- التي هي: الصورة، والدور الخلاق لآلة التصوير، والانتقالات، والمونتاج، والزمان، والمكان، والاستعارة والكناية، والإيجاز، والديكورات (البني)، والأزياء، والمكياج، والصوت، والإضاءة، وعمق الميدان- هي الوسيط التعبيري الذي يوصل لنا الحكاية وشكلها.

إن كل هذه العناصر هي معجم لغة السينما،

أنه غير طامع بشيء، وحتى أنه قبل بتنحيته من ولاية العهد. ثم ما قصّة ولدي الخليفة الهاربي والملاحقين من الأتراك، أحدهما يُلقى القبض عليه والآخر يهرب من بين أيدي الترك، وهو نفر مجرد من أي أتباع أو سلاح. ونأتي إلى الطبري الذي يدخل على الخليفة أنى يشاء، ويُغليظ عليه بالقول ناصحاً ومهدداً. ويقول الطبري ناعياً عليه انفلات الأمور: «حضارة لم نشهد لها مثيلاً، وأخشى أن تذهب بها الفتن». هل رأينا حضارة فعلاً؟

أما المتربصون من الزنج، فهم يدخلون الدور والقصور ودواوين الدولة بلا حسيب ولا رقيب. والخليفة ليست لديه معلومة عن دولته، وبدلاً من أن نرى حدثاً، نرى مناقشة إذاعية بين الخليفة ووزيره حين يُخبره أن ابن زيد دخل الكوفة وعزل الوالي المعين بأمر الخليفة، يسأل الخليفة سؤالا بدا غيباً: وأنت ماذا فعلت؟ وكأن ما يجري يجري في دولة مجاورة وليس في أهم ولايات الدولة العباسية. وحين يحاول الوزير ثني الخليفة عن السهر والغناء، يُجيب الخليفة: أنا أفعل ذاك حتى لا أجب انتباه الأتراك. وإذا كنا نتوافق مع كلام الخليفة، فهل رأينا فعلاً منه يُغضب الأتراك؟

والمسلسل يقص علينا موت الشافعي من خلال ضرب المتعصبين له. ويقول الطبري: إنني أرى في الأفق تعصباً وتشدداً، وإنني سأصنّف مُصنفاً أبحث فيه الاختلاف بين الفقهاء، وأعلق عليه برأيي. هذا هو الحل، فلم نر صراعاً محسوساً. والمسلسل كله يريد أن يبحث التعصب والتشدد الذي طبع حياة الإسلاميين في مصر زمن إنتاج المسلسل. وأكثر الأمور أهمية هو إصرار الطبري

والانتباه والتأويل لدى المتلقي.

إن الصورة تسرد بقوة الاستخدام الخلاق لآلة التصوير، عبر حركاتها المعروفة: حركة المتابعة «dolly» التي تتحرك فيها إلى الأمام أو الخلف أو الأعلى أو الأسفل، والحركة الدائرية للكاميرا على محورها، وهي ثابتة وتسمى بانوراما «panorama»، وهي تستطيع أن تصوّر بزواوية ٣٦٠ درجة، ومن ثم حركة الرافعة «crane». وكل من هذه الحركات لها وظيفة سردية هي جزء من السرد السينمائي، فهي تُصاحب الشخص أو السيارة وهي تتقدم، كذلك تُعطي الوهم بالحركة لشيء ثابت، فإذا اندفعت آلة التصوير إلى الأمام نحو شيء ثابت، تُعطيك الإحساس بأن الثابت يتحرك. وتستطيع آلة التصوير أن تُقدم وصفاً دقيقاً للمكان الذي تتحرك فيه، كما أن آلة التصوير تستطيع ربط العلاقات المكانية بين الشخصيات، فحين نجد أحدهم مرتعباً، ثم تنسحب الكاميرا لتُظهر لنا جرواً صغيراً يُحدق في الشخص. كذلك حين تتحرك آلة التصوير إلى أمام لتصوّر لنا مسدساً على مائدة الطعام، فإنها تؤكد على الدور الهام له في الحكاية إذا استُخدم في جريمة قتل. أو أن آلة التصوير تحل محل الشخصية، فتتقدم للأمام لترينا ما تراه الشخصية، وحين تبتعد آلة التصوير للخلف- في معظم نهايات الأفلام- فإنها تُعطينا الشعور بانتهاء الحدث أو الحكاية، كتلك اللقطة المبهرة في فلم «الحرب والسلام»، حين تبتعد آلة التصوير عن البطل المستلقي على ظهره، وهو يُنازع بعد خسارة الجيوش الروسية معركة مع نابليون، فتكون الآلة بدلاً من البطل، وهي

وبقدر وضوحها فإنها بالغة التعقيد حين تكون بليغة. فمثلاً إن المبدأ الذي يحكم غاية التصوير والمونتاج هو أن يُوافق حركة الانتباه الطبيعية للعين، لأنها- من الناحية الفسيولوجية- لها طاقة معينة للانتباه، ولا تعود بعدها قادرة على الاستمرار بالمتابعة. لذا فإن العرض السينمائي له وقت محدد بساعتين تقريباً. بمعنى آخر، إن الذي يتحكم بالمشاهدة هو التصوير الجيد. وبما أن إنتاجية الفيلم تستدعي وجود أماكن كثيرة، ولا يمكن التنقل بالأجهزة السينمائية والمعدات الكثيرة والثقيلة الوزن، فإن المنتجين يصوّرون كل ما يتعلّق بمكان معين، ما يعود من مشاهد لهذا المكان، حتى لو لم تكن المشاهد متسلسلة زمنياً، فمثلاً ينشأ البطل في بيت ببغداد، ويُهاجر إلى سوريا، ومن ثم إلى البرازيل، ثم يعود إلى بيته، فالبدائية كانت البيت والنهاية البيت، فمن منظور إنتاجي يُصوّر كل ما يتعلّق في البيت في وقت واحد برغم اختلاف الزمان، ويتولّى المونتاج القيام بعمليتين في آن واحد، هما: التقطيع، وهو وضع المواد المصوّرة بالتسلسل، وحذف اللقطات غير الصالحة. وتركيب الفيلم من حيث زمن اللقطات، في حال كان أطول أو أقصر من اللزوم، فيقصّرها أو يُطيلها بما لا يخلّ بإيقاع المشهد أو الحدث. فالصورة هنا لا تحتل التأويل، إن ما يحتمل التأويل هو المعنى والدلالة، فالصورة السينمائية لها تعبير أوحده، فشجرة السينما ليست أي شجرة، إنها شجرة تفاح أو نخلة أو شجرة دُفلى. والصورة لها دور دالّ، فهي تُضمّر أكثر ممّا تُظهر، والمبدع السينمائي هو من يُعلي من جدوة

سبق.. هل هو بناء تقليديّ؛ بداية ووسط ونهاية... أو هل الفلم يعتمد على التدايعات، أم على قصص متعدّدة منفصلة تشترك بالهدف؟ أو هل أنّ الكادر [اللّقطة] المقسوم هو الشّكل الذي يستوعب السّرد واللّغة؟^(٢١)، إذن لم يكون الشّكل بهذه الصّورة أو تلك؟ هل هناك دلالة ما لاستخدام هذا الشّكل بعينه؟ أو أنّ الشّكل يكون بتسييد أحد عناصر اللّغة أو السّرد، كأنّ تسود خصوصيّة المونتاج بين أربع قصص كلّ تجري في حقبة زمنيّة، كما رأينا في فيلم «السّاعات»^(٢٢)، حيث تجري القصة الأولى سنة ١٩٢٤، وهي عن الكاتبة الإنكليزيّة (فرجينيا وولف) وينتهي هذا الجزء بانتحار الكاتبة، والجزء الثّاني مع قصة امرأة اسمها (لورا براون) تعيش في سنة ١٩٥١ وتتصدّع حياتها العائليّة لإحساسها بالغربة والإحباط النّفسيّ من علاقتها العائليّة؛ لرهاقة أحاسيسها. ولأنّها مدمنة على قراءة (فرجينيا وولف)، وبالأخصّ روايتها «السّيدة دالواي»؛ فإنّها تترك ابنتها وابنها وزوجها، وتهرب إلى مكان مجهول. والثّالثة (كلاريسا فوغان) التي تعيش في سنة ٢٠٠١ مديرة أعمال بطل القصة الرّابعة (ريتشارد براون)، وهو كاتب مُصاب بمرض عُضال يسمّى (كلاريسا) السّيدة دولاوي. وصلة القصة الثّالثة

(٢١) «الثّلاثيّ السّينمائيّ الجدليّ والوحدة الفنّيّة»، د. طه حسن الهاشمي، بحث مقدّم إلى المؤتمر العلميّ العربيّ الأوّل، أكاديميّة الفنون بالقاهرة، ص: ٨.

(٢٢) «السّاعات» سيناريو: ستيفن دالري وديفيد هير، إخراج: ستيفن دالري، أمريكا، ٢٠٠٢.

تصوّر السّماء المترامية، وصوت البطل من خلف الصّورة يقول ما معناه: «كلّ شيء خواءٌ وقبضٌ ريح، ولن يبقى سواك أيّتها السّماء العظيمة». نستطيع أن نقول المزيد عن حركات الكاميرا بوصفها أحد عناصر اللّغة السّينمائيّة، ونحدّث عن حجوم اللّقطات، ولعلّنا نسترجع إلى ذاكرتنا سحر اللّقطة القريبة حين يكون الوجه الإنسانيّ بحجم الشّاشة- اليوم لا نتردّد بمقارنة شاشة التّلفاز بشاشة السّينما بعد التطوّرات التّقنيّة المتسارعة- هذا الوجه الذي يتكلّم حتّى بصمته. كذلك فإنّنا نحسب للغة السّينمائيّة الانتقالات بين لقطة وأخرى عبر نماذجها الرّئيسة، وهي: القطع الصّريح، والتّراكب بين لقطتين، أي مزج لقطتين إحداهما فوق الأخرى، تبدأ الأولى بالاختفاء والثّانية تحلّ معها شيئاً فشيئاً، وكأنّك تقول مضي وقت طويل. أو يخفت ضوء الشّاشة حتّى الإظلام التّام، وتبدأ اللّقطة اللاحقة تُضيء شيئاً فشيئاً، دليلاً على مرور وقت قصير. وحين تقوم آلة التّصوير بتصوير شخص من زاوية منخفضة فإنّه يظهر لنا مُهيماً، أمّا إذا صوّرته من زاوية مرتفعة فإنّها بذلك تُقرّم الشّخصيّة. نلاحظ هنا كيف يلتحم السّرد باللّغة السّينمائيّة.

وبما أنّنا نحكي حكاية، فإنّ لدينا شكلاً لهذه الحكاية، كأنّ نُكرّر بعض اللّقطات، أو نبدأ من نهاية الحكاية إلى بدايتها، أو نبدأ من الوسط ثمّ نرجع للأمام أو للخلف، ذلك أنّ الشّكل «هو الكيفيّة التي انتظم فيها السّرد واللّغة السّينمائيّة كي يقول ما يريدان، كيف انسكب السّرد واللّغة لإنتاج بناء فيلميّ [فنيّ] يمكن أن يستوعب ما

والرابعة بالقصتين السابقتين، تكمن في أنّ الكاتب هو ابن الزوجة الهاربة. وحتى يقول لنا المونتاج أنّ القصة مترابطة، كان ينتقل بين القصص المتداخلة بلقطة لزهور أو باقة زهور أو متجر زهور، صحيح أنّ المونتاج لم يأت بالزهور من العدم، وأنها جزء من بناء الحدث، ولكن السيناريو تعمّد أن يكتب بشكل مونتاجي؛ كي ينتبه المتلقّي أنّه انتقل بين القصص. والشكل ذو الدلالة يعطي معنى مضافاً للمعنى الذي تنطوي عليه الحكاية. من هذا نرى كيف يمكن أن يتلاحم الشكل، واللغة السينمائية، والسرد السينمائي، بحيث لا انفكك لأحدهم عن الآخر.

إنّ هذه المقدمة ضرورة لا بدّ منها كي نتكلّم الآن على البناء الفنيّ لمسلسل الطبريّ بهذه النقاط:

١- إنّ البناء الفنيّ للمسلسل كان بناءً تقليدياً من حيث السرد الأفقيّ، وفي مرّات قليلة نرجع إلى الوراثة بتقنيّة الـ «flash back»، وهو رجوع ليس ذا أهميّة؛ لأنّنا سبق أن رأينا أثناء سير الحكاية.

٢- كانت اللغة السينمائية فقيرة جدّاً في المسلسل، على صعيد بناء المشهد أو على مستوى تكوين اللقطة، بحيث إنّك وأنت في الحلقة العاشرة تشعر وكأنّك لا تزال في الحلقة الأولى، فاللقطات متشابهة، وكلّها تشتغل على مستوى النّظر من خلال آلة التصوير الثابتة، وطيلة الوقت يظهر لنا الشّخص وكأنّهم في ندوة تلفزيونيّة، وكلّ منهم لديه حوار يقوله ثمّ يمضي. ولم يُوظّف المسلسلُ تقنيّة الانتقالات، وهي عبارة عن علامات التّرقيم في العرض السينمائيّ، التي تعطي إيعاز النّقطة والفارزة والفارزة المنقوطة وغيرها من العلامات،

كي نستوعب النّص، ولا يتعبنا السّماع المستمرّ للحوارات الطويلة وكأنّنا في تمثيلية إذاعيّة. وهذا ممّا رسّخ الانطباع السّلبّي بأنّ شخصيات المسلسل هذه، المتحمّسة في الخطب، غير مقتنعة بما تقوله.

وأسوا ما في المسلسل مشاهد الرقص، ومشاهد المعارك التي تبدو وكأنّها تجري في واحة صحراوية فقيرة. فالملابس يظهر عتقها الواضح، بل إنّها تبدو في أحيان كثيرة مضحكة، والإشارة إلى ملابس الجند العبّاسيّ وجند صاحب الرّنج.

في البناء الروائيّ والدّراميّ:

أول ما يثير الانتباه في المسلسل أنّ الحكاية مُفكّكة، والطبريّ الفقيه ورجل العلم يُقجم نفسه- بلا مسوّغ- في سياسة الدولة، من دون أن يقبل منصباً ملائماً لمؤهلاته ليشارك في المسؤوليّة، وليكيّل النّصائح للحاكم، ومن دون يبتعد لأنّه غير مساهم في الأمر. ولذا فنحن نستغرب جرأته على الوقوف في مصرّ مع أحمد بن طولون، الوالي الذي استقلّ بمصرّ دولة له، وكيّل النّصائح له وللخليفة ولأخي الخليفة. وتصرفه وكأنّ لديه مهمّة يتابعها، لا بل تصديّه لدور لا أظنّ أنّه تبلور في القرن الثالث للهجرة، ألا وهو دور المثقّف في الحفاظ على السّلطة حتّى لا تعصف بها الفتن، فلقد وقف لأكثر من مرّة يفصل دور المثقّف لا الفقيه. ويبدو أنّ المسلسل يُسقط الماضي على الحاضر؛ ليستنهض دوراً للمثقّف المصريّ في الوقوف ضدّ الحركات الإسلاميّة التي ازدادت منذ اغتيال السّادات سنة ١٩٨١.

إنّ الطبريّ كبناء لشخصيّة رئيسة تقود

مسلسلاً طوله حوالي اثنتي عشرة ساعة، ليس فيه من الدراما ما يجعله مُهمناً كل هذه الساعات. حسن أنه رجل دين وله انشغالاته، وهذه التي نريدها، لكنّها لم تظهر، كالقول إنّ الحنابلة قد رموا داره بالحجارة، كما تذكر المصادر التاريخية، حتّى أنّ القائد التركيّ جلب قوّة كبيرة من الجند ليحموا داره. أليس هذا أمراً شائئاً إذا ظهر على الشاشة؟

إنّ أصدقاء الطبري ما وجدوا في المسلسل إلاّ لكي يسألوه حتّى يحكي ما بجعبته، وكأنّهم ليسوا بشخصيات مؤثّرة في الكيان الفقهيّ لذلك العصر. وتنقل لنا كتب التاريخ أنّ الطبري لم يُقلّد مذهباً من المذاهب؛ لأنّه أنشأ مذهبه الخاصّ. ولو كان له أتباع كما الشافعي وابن حنبل ومالك وأبي حنيفة النعمان، لانتشر مذهبه. وهذه قضية في الغاية من الأهميّة لو عالجه المسلسل، ولكن كما يقال إنّ هذه الفكرة وحدها يعملها مسلسلاً من يقترحها، والتّقد هو حول ما رأينا وليس كما نريد.

من الشخصيات الأخرى في المسلسل الواجب مناقشتها، تلك العائلة العجيبة، عائلة الوزير (عبيد الله بن الفتح بن خاقان)، ابنته وزوجته والخادمة. فالوزير ابن الوزير الذي تربّى مع الخلفاء والوزراء في مرحلة مضطربة من العصر العبّاسي، كان يذوب خجلاً إزاء الخليفة وأخيه ووليّ عهده، كما هو إزاء الطبري الذي يكاد ينهره لأنّه خصّص بيتاً له، أو أرسل له حلّة أو طعاماً. أمّا ابنته (مُنْية النّفس) فهي تجد نفسها تذوب وجداً وغراماً بالطبري من دون تمهيد، ومن دون إشارة منه تدلّ على أنّه يهتمّ بهذا الجانب من العلاقات الاجتماعيّة، فهو ليس بالإنسان الاجتماعيّ الذي يُجيد الحديث بغير القضايا الجادّة الذي تشغله،

فننتقل خلال عشر حلقات ونحن نُصغي ونرى ما تُكابده (مُنْية النّفس) من عشقٍ لآخر الرجال الذين يمكن أن يعشقوا، هذا ما قاله لنا المسلسل، ولم نحكم نحن على الطبري. أمّا أمّها فلا تظهر لنا إلاّ كي تملأ الفراغ، فما دام هناك ابنة فلا بدّ من أمّ لها. أمّا الخادمة (كتمان) فهي مهووسة بالطبري كهوس سيّدها، تتسقط أخباره وتبلغها إيّاها، وكأنّ على رأسها الطير. والخليفة هو الآخر لا تتضح شخصيته للمشاهد، فقد انتهى المسلسل ولم نعرف هل هو ماجن ويقضي وقته باللّهو، أم أنّه حاكم سويّ. فما من فرصة إلاّ واستدعى فيها الرّاقصات والمغنين، لكنّه أيضاً مهموم بالفتن التي تعصف بالدولة.

فإذا كان الامر هكذا: شخصيات غير مقنعة، وأحداث مبهمّة، وليس ثمة مدارج متصاعدة تجعل الفعل يصل الذروة، فهل بإمكاننا أن نتحدّث عن بناء فنّي؟

إنّ الحديث عن مسلسل تاريخيّ مثل مسلسل الطبري، يقودنا للحديث عن استجلاب التّاريخ لنناقش أحداثاً راهنة، ولكنّ هذا الاستجلاب لم يكن بمستوى فيلم (الرّسالة)^(٢٣) و(عمر المختار)^(٢٤) اللذين اعتمدا التّاريخ كعبرة وحافز، وإذا كانت فيهما إيديولوجيا فقد جاءت مدمجة في البناء الفنّي لهما.

وفي ختام هذا البحث نقول: إنّ التّاريخ لا يُستجلب فقط لكونه عبرة أو حافزاً، أو مهما كانت طريقة معالجة التّاريخ، وينبغي أن يكون

(٢٣) «الرّسالة»، سيناريو: هاري كريج وعبد الحميد جودة السّحار وآخرون، إخراج: مصطفى العقّاد، إنتاج مصطفى العقّاد، ١٩٧٦.

(٢٤) «عمر المختار»، سيناريو: هاري كريج، إخراج: مصطفى العقّاد، شركة فالكون، ١٩٨١.

قائمة بأعمال السينماتوغرافي المتناولة والمستشهد بها:

- «أحلى الكلام»: مسلسل تلفزيوني، سيناريو: شريف الرّاس، إخراج: عماد عبد الهادي. إنتاج: شركة بابل للإنتاج السينمائي والتلفزيوني، بغداد. ١٩٨٦.
- «أسطورة ١٩٠٠»، سيناريو وإخراج: جوزيبي تورناتور، إيطاليا، ١٩٩٨.
- «تيتانك»، سيناريو وإخراج: جيمس كامرون، أمريكا، ١٩٩٧.
- «الحرب والسلم»، سيناريو وإخراج: بونداتشوك السينما السوفيتية، ١٩٦٦.
- «الرسالة»، سيناريو: هاري كريج وعبد الحميد جودة السحّار وآخرون، إخراج: مصطفى العقّاد، إنتاج مصطفى العقّاد، ١٩٧٦.
- «روبن هود أمير اللصوص»، سيناريو: بين دنشام، جون واتسون، أمريكا، ١٩٩١.
- «الساعات» سيناريو: ستيفن دالدري وديفيد هير، إخراج: ستيفن دالدري، أمريكا، ٢٠٠٢.
- «الطبري»، مسلسل تلفزيوني، سيناريو: طه شلبي وعبد الرّحيم إبراهيم، إخراج: مجدي أبو عميرة، بطولة: عزّت العلايلي وسميّة الألفي وأمينة رزق وآخرون، إنتاج: التلفزيون المصري، ١٩٨٦.
- «عمر المختار»، سيناريو: هاري كريج، إخراج: مصطفى العقّاد، شركة فالكون، ١٩٨١.
- «عندما بكى نيتشه»، سيناريو وإخراج: بنجاس بييري، أمريكا، ٢٠٠٧.
- «غويا»، سيناريو: جان كلود كاريير وميلوش فورمان، إخراج: ميلوش فورمان، أسبانيا، ٢٠٠٦.
- «محمد رسول الله»، سيناريو: حامد أمجد وآخرون، إخراج: مجيد مجيدي، إيران، ٢٠١٥.
- «المصير»: سيناريو: يوسف شاهين وخالد يوسف، إخراج: يوسف شاهين. إنتاج شركة افلام مصر العالمية، ١٩٩٧.
- «المهاجر»: سيناريو: يوسف شاهين ورفيق الصّبّان، إخراج: يوسف شاهين. إنتاج مصري فرنسي، ١٩٩٤.
- «المهمّة»، سيناريو: روبرت بولت، إخراج: رولاند جوفي، أمريكا، ١٩٨٦.

معلوماً أنّ العمل الفنّي إنّما يستهدف متلقياً عليه أن يتابع ويلتذّ بما رأى. أليس الفنّ لذّة؟ إنّ الفنّ ليس امتحاناً عسيراً للخيبات والانتكاسات، وإنّما هو كما يقال تطهير للوجدان والعقل؛ كي يتقوى الإنسان ويستطيع أن يتواصل. ونختتم بما قاله (عزّة العلايلي) - بطل مسلسل «الطبري» في حوار صحفي - عن عمله هذا: «الأعمال التّاريخية للأسف تقدّم بأسلوب جافّ، حيث تنفصل الشّخصيات التّاريخية عن الإنسانيّة»^(٢٥).

قائمة المصادر والمراجع:

- «ابن رشد وفلم المصير»، جلال المبروك وآخرون، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ١٩٩٩ م.
- «تاريخ الرّسل والملوك» (ج ١)، الطبري، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٩٨ م.
- «الثلاثي السينمائي الجدلي والوحدة الفنيّة» د. طه حسن الهاشمي، بحث مقدّم إلى المؤتمر العلمي العربيّ الأوّل، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- «الحسين نائراً»، عبد الرّحمن الشّرقاوي، مكتبة الشّروق، القاهرة (ب ت). (نسخة إلكترونية).
- «الدّراما السينمائيّة»، سيمون فرايلش، ترجمة: غازي منافخي، المؤسسة العامّة للسينما، دمشق، ٢٠١٩ م.
- «عزّت العلايلي: سينما المقاولات إلى زوال»، مقابلة صحفية أجراها زكريا أبو حرام، مجلّة (الحوادث) الصّادرة عن مؤسّسة الحوادث للصحافة والنّشر، بيروت، ع ١٨٦١، الجمعة ٣ تموز ١٩٩٢: ص ٥٤-٥٥.
- «فنّ الشّعور»، أرسطو، ترجمة وتقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الإنجلو الأمريكيّة، القاهرة، ١٩٧٧ م.
- «نشأة علم التّاريخ عند العرب»، د. عبد العزيز الدّوري، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ٢٠٠٧ م.
- (٢٥) «عزّت العلايلي: سينما المقاولات إلى زوال»، مقابلة صحفية أجراها زكريا أبو حرام، مجلّة (الحوادث)، ١٩٩٢: ص ٥٥.