

## إلياس صنبر، (خيرات الغائبين)، رواية قصيرة، باريس .

Elias Sanbar, Le Bien des absents, récit, Actes Sud, Paris.

سكانها وشارك فيها والد الكاتب- الراوية نفسه . قبل أن تفرغ من سكانها ، بدأت المدينة بالانطواء على نفسها فكأنها لا تريد أن تصدق ما ينتظرها . ثم كثرت عمليات الرحيل الليلية ، وكان السكان يعتقدون أنهم يهبون الرحيل طبعاً مؤقتة بأن يحملوا مفاتيح بيوتهم في جيوبهم . هي نفس المفاتيح التي يتوارثها الفلسطينيون في الشتات ، جيلاً عن جيل ، شهادة تملك ، وعلامة انتماء وعائدية .

كانت الأم وابناها وإحدى ابنتيها قد هاجروا قبل أيام إلى لبنان . وحدهما بقيا الأب وابنته البكر ، شقيقة المؤلف . كانت قد رفضت الرحيل ، على علمها بأن كل شيء آيل للزوال . زوال كان الأب بدأ يقرأ علاماته الأولى في رفض البريد ، القائم على تقليد بريطاني عريق وشديد الدقة ، استلام الرسائل . الشقاق يعمل عمله في وعي الفتاة : تحت أبها على اللحاق بالآخرين وتستنهضه للمغادرة ، مع أنها تتمنى في داخلها البقاء في المكان والامحاء وإياه .

غريب هو الفراغ ، قوة تستحيل الى دوامة عنيفة وصامته تدفع بالجموع الى مكان آخر مجهول ، إلى «هناك» غامض . وغريبة هي الرحلة الأخيرة تقوم بها الفتاة في أرجاء البيت ، بيتها الولادي ، توذعه حجرة حجرة ، والغياب يرافق خطواتها ويدمغ بثقله الساحق كل حجرة مجتازة وكل ركن معبور .

يصل الأب وابنته البكر ءساحة المدافع» ببيروت مع أولى خيوط الفجر ، تستقبلهما صيحات باعة الصحف ءحيفا سقطت البارحة ، حيفا سقطت البارحة . . . » كان الابن البكر قد رحل ، كما ذكرنا ،

في هذه الرواية القصيرة أو القصة الطويلة ، يعود الكاتب الفلسطيني إلياس صنبر الى طفولته الفلسطينية ، مرتقياً منها إلى سنوات النفي والنضال ، مسلحاً في استعادة هذا كله بأدوات المؤرخ والأديب والمناضل والسياسي المتمرس . فإذا بنا بإزاء كتاب وجيز ومكثف ينتمي الى الرواية والسيرة الذاتية والتحليل الاستعادي . وإذا بالقاريء الذي لا يعرف إلياس صنبر في حياته الشخصية بل عرفه مؤرخاً يخاطب العالم عبر صرامة المنهج ودقة المعلومات ورسالة التحليل ، معرفة قد تدفعه الى الخلط بينه وبين مؤرخ محترف يتطلع الى مأساة شعبه ومأساة العالم من وراء النوافذ الزجاجية لمختبر أو مكتب جيد التهوية ، نقول إذا به يتعرف هنا على مناضل خاض المغامرة الفدائية في الصميم وجابه الموت وأمعن التحديق بالخطر مراراً عديدة . وإذ يستعيد في كتابه هذا بعض هذه اللحظات المكتنفة بالتهديد ، فدائماً بتواضع أسر وليعرض معيش الآخرين للخطر لا معيشه هو ، سامحاً لنا بأن نلاحظ ، كأنما مارين وكما لو كان هو يريد الاعتذار ، حضوره في قلب المشهد المتفجر الذي يصفه لنا أو يستحضره .

الكتاب مشظي ، يتفرق في اتجاهات عديدة ويذهب من الطفولة المطرودة والمطاردة الى المهجر البيروتي المؤقت فالمنافي الكبرى ، ولكنه يظل ملموماً حول محور أساسي : محور الغياب المشع بحقيقة ثابتة والمعبأ بحضور ولا أكثر حضوراً .

تبدأ الحكاية في تلك اللحظة الملامى بالتهديد ، عشية سقوط حيفا في أعقاب مقاومة عتيده خاضها

قبيل سقوط المدينة. وُضع بين رجلين في المقاعد الخلفية لسيارة. كانت السيارة تمر بمناطق خاضعة لسيطرة عربية وأخرى قابعة تحت سيطرة يهودية. مع الاقتراب من مناطق السيطرة العربية يعتمر كل من الرجال طربوشاً. ومع الدنو من مناطق القوات اليهودية، يبرزون رشاشاتهم وينطلقون مسرعين. هكذا وصل الفتى لبنان وسط عباليه من الطرايبش والرشاشات. أمّا الابن الأصغر (المؤلف-الراوي) فكان قد رُحّل صحبة أمته وأخته الثانية، وكان له من العمر خمسة عشر شهراً. أصيب حال وصوله بالتهاب الأجناف. الطبيب الألماني الذي قام بفحصه يقول لأمه: «هي من قبل الطفل ردّة فعل على أملك أنت». المأساة تنغرس في الجسد باديء ذي بدء، يعرفها ويستبطنها قبل أن يتلقفها الوعي الصاحي أو الراشد ويجمعها بخيوط المأساة الكلية. هكذا تتشكل ولادة الوعي المتألم، الذي سرعان ما سيتحوّل الى وعي متمرد.

في تفاصيل صغيرة وكبيرة الدلالة كهذه، تتكثّف مأساة فرد، ومأساة شعب يرتبط هو به برباط الجرح الذي يحيل العلاقة الى ما هو أكبر من مجرد مواطنة عادية. ولقد أحسن الكاتب في نظرنا صنعا إذ أوجز كتابه (شعرية وجازة: عن هذا بالذات ينبغي أن نتحدّث)، ومحوره حول عدد من هذه التفاصيل العاملة كبؤر للتجربة ومفاصل أساسية لوعي لا هو بالفردى ولا هو بالجماعي، بل هو كلاهما معا: وعي مؤسس.

يمكن أن نتبّع عدداً من هذه التفاصيل ونأملها كما تأتي. واضعين دائماً نصب أعيننا دورانها، أي التفاصيل، حول هذا المركز الفارّ والراسخ في آن والذي يجتذب اليه كل شيء: فلسطين. حضوراً يتشوّقه الكاتب، بل هو مسكون به وإن كان يتعذّر عليه سكناه، يتشوّقه عبر سلسلة من الغيابات يريد

العالم جرّهما إليها، هو والوطن الأصلي. بالمضيّ الى أقصى الغياب يتجلى أكنف حضور ممكن. وهذا الكتاب هو أيضاً، وعلى شاكلته الخاصة، قصيدة هذا الغياب المحوّل حضوراً.

يستعيد الكاتب-الراوية شجارات الجدّ المتواصلة مع زوجته بصدد الأشجار في المنزل الولادي. كان أهمل ترميم المنزل وكرّس جل وقته للعناية بأشجاره. يردّد أسماءها باستمتاع عال، فتكرّر الأسماء تحت لسانه كحبات مسيحة سحرية. دفاعه الوحيد عن هذه العناية المفرطة حتّى لتقترب من العبادة هو رجوعه الدائم الى قصّة نوح والطوفان. فلئن حصل طوفان في العالم، فإن الأشجار وحدها ستنجو، لا لشيء إلا لأنّها تعجيد العوم، خلافاً للأحجار».

لسنوات، ستشكل بيروت ملاذاً آمناً للعائلة، وما يشبه وطناً ثانياً، وذلك لا سيّما وأنّ أمّ الكاتب هي نفسها لبنانية. إلا أنّ وعي الصغير، والشاب والمناضل فيما بعد، يظلّ متشبثاً بالخارطة الفعلية والسحرية لمدينته الأم، يتهجّأها عبر أحاديث ذويه ويحفظها شارعاً شارعاً. حتّى أنّه، عندما يعود لزيارتها بعد ما يقرب من خمسين سنة، سيهتدي الى داره متذكراً وصف أبيه للأماكن. أماكن صارت مألوفة لفرط ما زيرت (من الزيارة) في الروح.

أولّ ما يتذكّره الراوية من معيشه البيروتية هو المشاهد واللحظات المقضاة صحبة الأب. لحظات تلقينية. يأخذ الأب ابنه في نزهة عليهما أن يجتازا فيها صفين من ناحتي أحجار البناء. ءكل من اقترب من ناحتي الأحجار عرض نفسه لتلقّي شظايا الحجارة. فاحرص دائماً على إطباق العين الأكثر تعرّضاً للتهديد، هذه التي تحاذي صفّ ناحتي الأحجار. فيسير الأب وابنه وقد أغمض أحدهما عينه اليمنى والآخر العين اليسرى. صارا جسماً واحداً بعينين متكاملتين متكافلتين.

وهو يسرق الأثاث»، سيقول الأب في سورة غضب. ويصرّ الوالد على استعادة أثاث المطبخ (تصميم شتاينر) والجوارير التي حفظ فيها أوراق العائلة وشهادة ملكية المنزل الحيفاوي. ويعود الأثاث بالفعل، ومعه الأوراق التي صار لها قيمة طلاسّم أو تعاويد، يعود تحت هتاف الصبية: «الله معك! الله معك!»، به يُعلون من عزيمّة توفيق، الحمّال الكرديّ الذي كان يصعد بالأثاث ثلاثة طوابق.

من بيروت أيضاً، يسافر الأخ الأكبر بعد سنوات في بعثة دراسية إلى أمريكا. توديع على متن الباخرة يذكر الكاتب بمشاهد من فيلم «أمريكا، أمريكا» لإيليا كازان. وطوال عامي الدراسة ذينك، يظل للأخ الأكبر صحنه وشوكته وسكينه على مائدة الأسرة. تماماً كما كان الجدّ في حيفا يمنع الآخرين من احتلال المقعد المرصود لرفيقة وجار العمر أبي أدوارد. حتّى في غيابه، يظل الآخر الأليف يشغل مكانه، في طقوسية قائمة على الوفاء، وفاء صار عادة مرعية وعرفاً قائماً.

من سنوات النضال، يكتفي الكاتب بتقديم «بورترية» وتجارب معدودة، لكنّها مشعة بخصوصية وفراة متناهيتين. إنّها أنوذجية بالمعنى المزدوج للمفردة: لا تُضاهى، وفي الأوان نفسه تلخص سواها وعليه تشهد. وإذا بفراة البلاد أو الشعب أو القضية نابعة من تجاور فرادات شخصية تصنع بتلاحمها وتفاعلها فراة الجميع. لا فراة تجريدية إذن، ولا عمومية نظرية أو استعراضية، بل تداخل عجيب لمصائر عجيبة. ملاقة الفدائيين صحبة المخرج المعروف جان-لوك غودار الذي جاء ليضع عنهم فيلمه «حتى النصر». كان صنبر يومها بصدد إكمال دراسته الجامعية بباريس، ومنها ذهب إلى عمّان لمساعدة المخرج. يشهد لدى وصوله إلى الفندق مناظرة حامية الوطيس بين طالب فلسطيني جاء هو

كما يشهد الصغير في بيروت مواكب الدفن بطقوسيتها الزائدة: عربات تتلوها عربات، و«الأطفال المستأجرون» (صغار دور الأيتام) يحملون أكاليل الزهر وراء الجنّازة. أبهة مفرطة سيقابل فيما بعد بينها وبين البساطة العارية لمواكب دفن الفدائيين القتلى الذين سيساهم هو في تشييعهم. وفي قرية «صوفر» اللبنانية، حيث تمضي العائلة عطل الصيف، يهيم الصبيّ بالغناء الايطالي لساندرو وفرقة. هناك أيضاً يشهد معاناة فرجينى، الفتاة التي تعمل عند العائلة والتي تمحض فريد الأطرش حباً افلاطونياً. تثير فرجينى الفضيحة في القرية المحافظة مرتين. مرّة عندما تسمح لمصوّر القرية بتصويرها وبيدها سيجارة. ومرّة أخرى عندما تدع رماد سيجارتها يسقط من على الشرفة على رأس ساكنة الطابق الأرضي، السيدة نحّاس، المعروفة بتطيرها وهوسها بالنظافة.

لكنّ جرح البلاد الأصلية يظلّ يسكن مسرى الطفولة ومسرى الصبا، ويبعث بإشارات الخفية أو الصارخة في أكثر من موقف ومناسبة. فراق المدرسة يميزون لكنة الصبيّ الفلسطينيّ ويغمزون منها، فيتقن اللكنة البيروتية في أسبوع واحد، ومنذ ذلك الحين سيكون له لكنتان أو لهجتان، واحدة بيروتية للمدرسة، وأخرى فلسطينية للفاهم العائليّ. ثنائية لغوية داخل لسان بذاته. إنشطار تتأسس عليه ذاكرة وإليه يحتكم وعي في نشوء. جرح لسانين، حيثما يتحدّث الكاتب عبد الكبير الخطيبي، في ظروف أخرى وتحت سموات أخرى، عن عشق اللسانين.

ثمّ إنّ أسقف الجليل يزور العائلة ويخبر الأب (الذي كان عضواً فاعلاً في لجنة الانقاذ الوطنيّ) في حيفا) بأنّ أثار العائلة صار في مكتبته في الأسقفية. «إجتاز الحدود ليناكدي بهذا. اليهود سرقوا أرضنا



منه إلى سوريا في مسافة أبعد. رسالة من الأرض أم ثمار رمزية للصدقة؟»، يتساءل صنبر. للوصول سالماً خارج فلسطين، كان يجب اللوذ بفلسطين. وقد كلف الشاب صنبر، الذي جاء متطوعاً للقتال ولم يُسمح له به (كانت المحاولة ميثوساً من جدواها ذلك اليوم)، كلف بالسهر على شاستري في أحد المستشفيات. فقامت بين الاثنين صداقة متينة. بعد ذلك بسنوات، يُكلف صنبر بحمل رسالة عاجلة إلى قائد مجموعة متمترسة في خط نيران الشياح - برج البراجنة» ومتعرضة إلى قصف مستمر من لدن الكتائب. هناك سيكتشف أن قائد المجموعة هو شاستري نفسه، الذي سيعانقه ويسرد له حكاية لوديه بفلسطين للوصول إلى سوريا ذلك اليوم. ولقد روى له كيف رجع في مسيرته تلك بحثاً عن الماء إلى ذاكرته الفلاحية، فراح يسجل أنماط النبات في المكان وتدرجات الرياح وتعاقب النهار والليل. وشاستري هو نفسه من سيأتي راكضاً ليحيي المؤلف في تونس بعد سنوات ويحدد له موعداً ريثما يقابل «الختيار» في مكتبه في حمام الأنف». لن يعود شاستري من هناك، فبعد ساعة من ذلك تعرضت المكاتب لقصف قامت به طائرات اسرائيلية اخترقت الأجواء التونسية. وسط الأنقاض، وبين ضحايا عديدين، سيعثرون على رجل مشوه الوجه حتى لم يمكن التعرف عليه. كان ينقص في يديه اليمنى ثلاث أصابع: العلامة الفارقة لشاستري.

أو هذا الصبي المقاتل ابن اثنتي عشرة سنة، الذي جاء من تل الزعتر قبل سقوطه بساعات، ليقابل أبا جهاد في أحد الأديرة. أبو جهاد: الحمد لله على السلامة! «الصبي»: لا سلامة ولا هم يحزنون! لدي سؤال واحد أرجو أن تجيب عليه. المسافة الفاصلة بين تل الزعتر وهذا الدير هي نفسها المسافة الفاصلة بين هذا الدير وتل الزعتر. فلماذا أفلحت أنا في

التقطيع الذي يتلاءم وإيقاع تنفسك الخاص وليس بمقتضى القواعد. «ولقد ترك جينيه في أسير عاشق» وصفاً لمكتبة صنبر الشخصية التي احترقت في بيروت. «جميع الكتب بقيت واقفة على رفوفها، ثم سقطت رماداً على الأرض ما إن دخل هو وصدّم جسده هواء الغرفة. وعلى هذا السرير الناعم [من الرماد] بقي فتجان من الصيني محفوظاً بعناية. من يغمز لمن؟».

علامات خفية كهذه، غمزات مستترة ولكنها توجز المصير أو الصيرورة بروعة، هي ما يترصده صنبر أيضاً في حيوات أصدقائه ورفاقه وميتاتهم. «أبو الأديب» مثلاً، القائد الفدائي الذي كان ذات يوم متمدداً للقراءة في ظل شجرة في أحد المخيمات الفدائية، وإذا به يسمع بمناضل آخر يحمل اسمه الحركي نفسه. تطلع إلى الجريدة التي بيديه فرأها وهي تحمل خبر رحيل رئيس وزراء الهند يومذاك: شاستري لال بهادور. فاختار شاستري» منذ ذلك الحين اسماً حركياً جديداً له. وسينجو شاستري هذا من أكثر من كمين ويخرج هو ورجاله سالمين من أكثر من حصار. في ١٩٧٢، كان مكلفاً باقتياد مجموعته إلى سوريا، فاضطلع بذلك وهو جريح. كانت نقطة الماء الوحيدة قرب المكان الذي كانوا فيه متعرضة لقصف مستمر. ومع ذلك فقد أمّتها زاحفاً وشرب من مائها الموحل وملاً قربه لرفاقه. أربع مرّات يحاصره الظمّ من جرّاء جرحه الناغر في منتصف المسافة الموصلة للرفاق (كانوا على مسافة ساعات من المشي)، فيشرب محتوى القربة ويعود ليملاً بالماء من جديد، ثم يواصل السير ليشرب محتواها فيعود ليملاً وهكذا دواليك. حتى جاء رفاقه إليه بأنفسهم وقد أربكهم غيباه. وليصل برجاله إلى سوريا، كان عليه في إحدى اللحظات أن يتخفى من الدوريات الاسرائيلية ويتسلل إلى تراب فلسطين ليعاود الخروج

الوصول إليك ولم تفلح أنت في الوصول إليّ؟  
أجبتني» .

أو جواد، القائد الفدائيّ الذي يواصل أمام المؤلّف حلاقة ذقنه بمنتهى الهدوء فيما يسمع المدياع وهو يبيث أخباراً عن تقدّم الدبابات المعادية في اتجاه موقعه هو . سبق أن توقّف جينيه طويلاً أمام حرص الفدائيّين على الذهاب أنيقين إلى ما قد يكون هو النصر أو الموت . هذه مسرحة للوجود وجمالية للخاطر لن نقدر أن نفيها حقها في هذه السطور . وقد يكون في الأمر تمرين للأعصاب متواصل ، لأنّ تطويع الخارج المناويء يبدأ بترويض الداخل المتجاذب ، إذ الانسان إنسان ، بين التردد والاندفاع . وسيسقط جواد بعد سنوات في أحد القتالات ببيروت . وسيتمّ دفنه تحت وابل من صليات الرشاشات جعل محفل المشيعين يتناقص بصورة مأساوية ، حتّى لم يعد وراء الجنازة سوى حفنة من رفاق الميت ، بينهم المؤلّف . هؤلاء أصروا ، عن وفاء ورومانسيّة قتالية ، أن يهدوا الراحل دفناً يليق به في مقبرة الشهداء . إن أكبر لعنة تحيق بإنسان في عرف اليونان القديمة ، لعنة كانت تشكل هاجس عوليس الأساسي ، هو أن يدفن المرء في قبر غُفل وأن يُوسد تراب أرض مجهولة . قبل أن تكون الشهادة شهادة على وجود الميت ، هي برهان على وفاء الأحياء .

بعد اقتسام تركّة الشهيد ، ستمثّل حصّة صنبر في صورتين للفقيد . تصوّره إحداهما جالساً بين مجموعة من الشيناميين ، كان أرسل ليتدرّب على أيديهم . الثانية تصوّر المجموعة نفسها بدون جواد . كان مكانه بقي فارغاً بينهم . لا بدّ أن يكون هو نهض لتصويرهم ، فلم يتزحزح الآخرون وبقي مكانه على المصطبة شاغراً . كان صديقي قد ترك لي صورة عن الموت . مكان شاعر على مصطبة في غابة . من يغمز لمن؟ ، كان جينيه سيقول .

علامات أخرى ، بعضها طريف ، والآخر موجه ، والكل شديد الدلالة ، يتلقّفها الكاتب- الراوية في تضاعيف تبهه وعلى هدي من رحلته الهائمة (بمعنى الهيام العاشق والتهيه المنفي) حول هذا المركز الفارّ والدائم الحضور الذي هو فلسطين . هذه النظرة الحاقدة مثلاً ، التي يلاقيها ويميّزها في مكانين مختلفين وبفاصل سنوات عديدة . كان ذات يوم عائداً من قبرص إلى بيروت ، في قارب صغير ، حاملاً لأبي جهاد رسالة هامة تضمّن دراسة لتصميم الطائرات الحربية (طائرات حربية وفلسطين لا مكان لديها لإيواء مقاتليها) . يعترضهم قارب اسرائيليّ ويجبرهم على إيقاف المحرك . يتفرّسهم قائد الدورية الاسرائيلية واحداً واحداً بالبحر الحقد . لكنهم يدينون بنجاتهم لسفينية وصلت المكان في اللحظة نفسها ، فأثر الاسرائيليّ أن يتجه إليها (طمعاً بطريفة أكبر؟) . بعد سنوات ، وفيما كان يرأس وفداً للتفاوض حول الحقّ بالعودة ، يتلقّف صنبر النظرة الحاقدة نفسها يُطلقها في اتجاهه أحد المفاوضين الاسرائيليين . إنّه الشخص نفسه الذي كان رآه في حادث القارب ، سبقته نظره دالّة عليه . في كتابه العين الحية ، وفيما يحلّل مسرح كورنيّ ، يتحدث الناقد جان ستاروبنسكي عن عفاظة تحولت إلى نظرة . لكن ربّما كان كامل نضال شعب فلسطين يتمحور هو الآخر حول النظر : شعب مخفيّ بلا عدالة عن أنظار العالم يُجبر العالم على النظر إليه وينال بثمر نضحياته غير المتناهية حقاً بالمرئية صار لا يطاله الشكّ .

أو عندما تشاء الصدفة أن يذهب الكاتب ليُحاضر في جامعة بريستون في أثناء التهيئة لحرب الخليج . يرى على شاشة التلفاز الممثل شارلتون هستون وهو يطالب بـ «استئصال» العراق ، وكان هذا هو الشعار المرفوع يومذاك (eradicate) ، وفي الكلمة لعب سمح على تناغم بداية المفردة والنطق الأمريكيّ لاسم

العراق). لكن عندما يسأله صحفيّ يساريّ أن يحدّد موقع العراق على الخارطة، يقول له، بعد الاحتجاج على انعدام النزاهة في السؤال»، إنّه يقع في مكان ما بين أفغانستان ومنغوليا! في الوقت نفسه، كان سودهارلم يهتفون: «نحن وراء المقاتلين»، طامحين إلى غسل ذكرى هزائمهم في مستنقعات الرزّ الفيتناميّة. لكن الذاكرة الأصليّة تأتي هنا أيضاً لتذكّر بأنّها تظلّ تسكن المكان. فالمؤلّف يتبه في غابة خرج يتنزّه فيها. وإذا به يسمع صخباً يتناهى إليه من بعيد. يذهب إلى موقع الصخب، فيرى رجلاً جالساً وحيداً في وسط الغابة يضرب على طبول هنود حمر. الهنود الحمر أنفسهم الذين كان صنبر قد ذهب ذات يوم للبحث عن صورهم في بيروت بطلب ملحّ من عرفات. وجد الصور أخيراً في سينما «روكسي» وسينما «الميتروبول»، بين بقايا إعلانات أفلام رعاة البقر. علّق عرفات الاعلانات على جدران مكتبه يوم استقبال وفدًا من مجلس الشيوخ الأمريكيّ ليُفهم أعضائه أنّ الفلسطينيين لن يسمحوا بإبادتهم كالهنود الحمر.

عندما شرع المؤلّف بتعليم التاريخ في الجامعات وفي المخيمات الفدائيّة، دأب على أن يسأل الحاضرين أن يكلموه عن ماضيهم العائليّ. حكايات النزوح هذه الملتقطة من أفواه من عاشوها أو عاشها آباؤهم، وحكايات أخرى كانت تأتي عبر المذياع الجوّال الذي كان هو يمضي ليالي كاملة في الاستماع إليه، والذي بفضلها كانت شظايا فلسطين الهائمة حول نفسها وحول العالم تعيد الارتباط ببعضها البعض (نحن بخير، طمّنونا على أحوالكم...)، أضف إليها حكايات الأسرة غير المنقطعة ووصف الوالدين المهووس لأدنى تفاصيل المنطقة مسقط الرأس، هذا كله أنشأ لدى المؤلّف ذاكرة للمكان وأحل المكان في قلب كيانه. هكذا

بعثت عندما قرّر أن يزور مدينته وبيته بمعونة جواز سفره الفرنسيّ في كانون الأوّل من ١٩٩٥، فسيتعرّف على بيته بلا عسر: «مغمض العينين أعرف طريق بيتي»، كتب الشاعر الإسبانيّ الراحل خوسيه-آنخل بالنته. كان المؤلّف أرجأ مشروع الزيارة هذا مراراً عديدة. كان في مقدوره أن يقوم به كمراسل صحفيّ، مع عرفات أو قبله أو بعده. لكنّه لم يفعل. ولقد كاد حلم العودة أن يتحقّق على متن «سفينة العودة» التي كان يجب أن تنطلق من شواطئ اليونان تحديداً لإسرائيل في شباط ١٩٨٨ لو لم يفجر السفينة رجال-ضفادع إسرائيليون (في صفحات عديدة، يصف الكاتب ظروف التهيئة لهذه الرحلة المحبطة والقلق الذي صحب ذلك في عدد من فنادق أثينا). عاد المؤلّف أخيراً لزيارة مدينته الأم وحيداً. عاد وهو يداعب خاطره كلام لأوكتافيو باث: «عمّ يبحث المسافر العائد إلى بلاده؟ عن موضع ولادته أم عن موضع موته؟ ربّما كان يبحث عن مصيره». لكنّه ما إن يطأ عتبة داره حتّى يكشف أنّ كلام باث كان في غير معناه. يبحث المسافر العائد عن الأصوات. الأصوات التي يكتشف أنّها كانت هي الأخرى تنتظره وقد سكنت المكان وصارت ذاكرة للحجر ووشوشة للأرض. صوت أبيه الذي يتلقّفه ما إن يدلف إلى الدار، يصف له القرى المحيطة بحيفا ويسمّيها له. يسرد له الأحداث ويستحضر ولادته وشروعه بالمشي: «تعلمت المشي بسرعة، يقول له. حاولوا نفس بيتنا، فنهضت أنت مرتعباً من دويّ التفجير الذي أسقط زجاج النوافذ، وما كان لك سوى سبعة أشهر». يومذاك، لم يعبأ الوالد بالتفجير، بل التفت إلى زوجته وهتف بها: «إسم الله! اسم الله! أنظري، إنّه يمشي...»

عندما فتحت الباب السيّدة الفلسطينيّة التي تسكن الآن الدار التي صارت مسجّلة ضمن أملاك

الغائبين» (والتي سمّاها الكاتب، بتوظيف دالّ للكلمات: «خيرات الغائبين»)، هتفت به: «أنت من يُرسل لنا كل هؤلاء الناس؟». ذلك أنّه كان يطلب من جميع من يزور المدينة من أصدقائه الفرنسيين أن يصوّرُوا له داره. تهمّسات أولى قبل الرجوع الحقيقي؟

لم يُطل العائد المكث في بيته، مع أنّ الوقت لم يكن ينقصه ولا شيء كان يدعو للخروج بهذه السرعة. لقد احتضن كل شيء وسجّل أدنى تفصيل، بالنظرة الفاحصة التي لا تحتاج إلى التمهّل لأنّها مسكونة بالمكان بدءاً. لقد رأى وتذكر مكان الجد في الحديقة، حيث كان يستقبل صديقه أبا أدوارد. رأى وتذكر منزل العم الملاصق لداره هو، ذلك العم الذي كان يشير من نافذته ويقول للزائرين: «هذا هو بيت إلياس». العم نفسه الذي بعث ذات يوم للمؤلف برسالة مسجّلة بالفيديو (عندما اقترحت الصديقة الزائرة تصويره، سألتها أن تمهله حتى يغيّر ملابسه ويتأق. تلصّصت عليه فرأته في إحدى زوايا حجرته يغيّر ملابسه وهو يبكي). رأى وتذكر علوّ سقف الحجرات في بيته وتناهى إليه صوت أبيه: «هذا هو أوّل ما تلاحظ عندما تدخل إلى المنزل». رأى العائد وتذكر كل شيء، إلاّ حجرة واحدة كان ابن الساكنة الحاليّة أو صد عليها، ففيها أدوات عمله.

فيما بعد، سيصوّر أحد الأصدقاء داخل الحجرة، فيرى فيها المؤلّف عبور تريبهاً كبيراً كتب تحته: «إلياس صنبر، ولد وتوفي في حيفا، ١٨٧٨ - ١٩٣٢». لا يعرف هو سميّاً له في العائلة، ولا أفراد أسرته الأحياء ليتذكروه. لكن المؤلّف، الذي صار خبيراً بعلامات الخفاء وغمزات الذاكرة وألغازها المنعشة، كتب في خاتمة وصفه لهذه الزيارة: «لم أسأل أين اشترى طوني - ابن الساكنة الحاليّة - هذه الصورة. لكنني بتّ أعرف أنّ اسمي كان، في اليوم الذي عدت فيه لزيارة منزلي، موجوداً في بيتي. كان مكتوباً في حجرة موصدة».

هكذا أقام الكاتب روايته على عدد من اللحظات المؤسّسة لوعيه والمكوّنة لذاكرته. بوجازتها اعتنى عن الكثير من التفاصيل. ثمّة بالفعل عدد من اللحظات المفصليّة التي تكثف سرّ تجربة وتلخص مداها. كلّ ما يقبع بين لحظتين مؤسّستين هو فراغ محشوّ بالتهمّس، باللامعنى أو بالانتظار. بالقبض على هذه اللحظات المواراة بالمعنى تطلق التجربة عصارتها ويتأسّس الوجود أو المصير ككلية ناطقة. من هنا تفرض الوجازة أحياناً نفسها كحلّ أخلاقيّ وفي الأوان نفسه كمفتاح فنيّ. المقطعية أسلوب. إنّها كتابة. حكاية بالغة الدلالة لا سيّما وأنّها متشظية.

- إيتل عدنان ، ءقصائد الزيزفون» ،

ترجمها عن الانجليزية فايز ملص ، دار النهار ، بيروت .

النسوة/ اللواتي أحبين بجنون أكثر مما أحبّ / عانين  
النبذ والعري/ أكثر مما عانى/ وحُسن في جحيم  
العقم» .

ثمّة كمال للمرأة ، انغلاق - مشع - على حقيقتها  
الخاصة يجعل الشاعرة تصرّح : ءكل امرأة عذراء الى  
الأبد» .

ثم إنّ القصيدة الطويلة الأولى بالخصوص مكتنفة  
بظل امرأة راحلة يجعلها ، أي القصيدة ، مسكونة  
بنبرة رثائية حتى في المقاطع غير المكرّسة لرثائها :  
ءعصفور واحد شقّ الهواء/ مخلفاً وراءه أترا/ أشدّ  
بياضاً من الموت» . فإذا ما بلغنا المقاطع الرثائية ،  
وجدنا صداقة هي أكبر من التماهي وأكثر يقينية من  
أن تسقط في أشراك البكاء : ءخشب نعشك/ أتى  
من اليونان والمكسيك/ وحدي مشيت وراءه/  
مستمدّة من المورفين/ قوّة خارقة/ ومانحة لون  
عينيك/ لليل الذي/ وعدتك به» . وهذه الألفة نفسها  
مستعادة عبر وساطة الطبيعة ، وأكثر ما يلفح الوجدان  
هو بقاء علاقتنا مع الطبيعة مجردة - فجأة - من وساطة  
الوعي الآخر الذي كان يقيم الأصرة ويرتأ الفتوق :  
ءكانت عيناها تحملان الشمس/ الى حافة سريري/  
وتستنزلان المطر/ إنني أتحدّث عن أمي . . .»

أحياناً ، تأتي لمسات خفية أو لطائف من الحياة  
الشخصية لتستحضر العلاقة في سوء تفاهمها الذي  
يتبطّن المحبة : ءقال أمي أن الجوّ صاف/ واختارت  
يوم عيد لتعاقبني/ على ذنوب لم ارتكبتها/ لهذا  
أخذت أعاشر كبار الملائكة والنمل/ وطفلاً في  
السابعة ، سرعان ما مات دون أن يترك أثراً . . .»  
العلاقة ، المشار إليها ، بالطبيعة ، معيشة دائماً

بترجمة تتسم بالسلاسة والوضوح ، نقف هنا على  
أربع قصائد طويلة للشاعرة إيتل عدنان . تحمل  
القصائد على التوالي عناوين ءزيزفونة والثانية» وء  
الزيزفون والبروق» وءممشى الزيزفون» ، وأخيراً  
ءتجليات السفر» المؤلفة من سبع وعشرين قطعة تحمل  
كل منها عنواناً .

ءتحمل الوردية في داخلها البستان» ، كتب جلال  
الدين الرومي . وكل واحدة من هذه القصائد هي في  
الواقع سلسلة من الشظايا أو الشذرات الشعرية  
ينهض أغلبها بثقل قصيدة لوحده . والمصدر النباتي  
للعناوين يظل خداعاً إلى حدّ ما . فلا تشكل هذه  
القصائد تقریظاً محضاً للطبيعة . ولا هي تصوّر  
جولات ذات متوحّدة في مشهد طبيعي . بل الأشجار  
مأخوذة في الغالب شاهداً على تجليات ذات  
منكسرة ، لأنّها ذات شاعرة ، تحل أواصر العالم  
وتجمعها من جديد .

أغلب الفقرات لها طبيعة سردية . لكنّه سرد  
تمويهّي هو الآخر . إنّ عنصراً إضافياً ، في آخر الفقرة  
أغلب الأحيان ، يأتي ليشوّس المجموع ويلقيه أو  
يدفعه في منقلب آخر غير متوقّع : ءذات مساء/ في  
ءراقينا»/ في ساحتها العامة/ كان الناس يتهامسون/  
وكان غياب السيّارات/ مثيراً للدهشة/ بينما رجال  
الشرطة/ يطلقون النار/ ويخطئون أهدافهم/ وكانت  
السحب/ عالقة على شفاها كالزبد» .

ثمّة في هذه القصائد انحياز واضح للمرأة . للمرأة  
العاشقة تحديداً . هذه التي تجد في هيامها سبب  
وجودها وكذلك باعث انقذافها في عدم متقبّل : ءفي  
تراتبيل ءالقيامة»/ سأضع مكان المسيح/ أولئك

موازية، ناشئة من الأبحار في الهلاس والنوم والحلم: «أفكرُ بامرأة/ كانت القطارات/ تصفر في دماغها». «وَتَسَعُ الغُرفُ ثمَّ تُضيقُ/ متيحةً للأُنهار أن تجري/ في الليل/ دون أن تفقد لونها». وفي إحدى الصفحات يتعالى، وحده، هذا النداء إلى شاعرٍ أناشيد المالدور، «هذا الذي كان وجه أحد أناشيدته للبحر المحيط (أحييك أيها الأوقيانوس الشيخ!)»: «النحدة/ يا لوتريامون/ تعال لننقل المحيط إلى مكان آخر».

تشدنا إلى هذه الشاعرة، في الختام، هذه الوقفة المرتعبة أمام البُرد، برد الداخل. كتبت وهي تستحضر نيتشه: «البُرد أكبر قُتلة العقل». يشدنا إليها هذا التمجيد الدائم لحَيوية الرغبة: «أيتها الرغبات التي/ تتقدم كالبيارق». وهذه الدعوة إلى حياة متجددة انطلاقاً من موت أول مقبول: «كي نصل إلى المكسيك/ علينا أن نموت/ في هذه الجهة من الحدود/ لننبعث في الجهة المقابلة/ في وسط الغابة».

ك.ج

هذه المقطعية يتضح أثرها أكثر في تجليات السفر. لمسات خفيفة، رقشات تذكر بشعرية الهايكو الياباني: «عجلى، برفقة من أحب/ أمضي/ إلى الليل». القطعة التاسعة بيضاء، مكتفية بعنوانها: «أصبحت الكلمات أفقي». وفي القطعة الحادية عشرة نقرأ هذا التعريف الموجه والفريد: «العرب واحات نخيل مستباحة».

إنها قطع تتسلل إلى عوالم ثانية، إضافية أو

## ١ - إيتالو كالفينو، لماذا نقرأ الكلاسيكيات، لندن

Italo Calvino, Why Read The Classics? Vintage Classics, London, 2000

## ٢ - هارولد بلوم، كيف نقرأ ولماذا، لندن

Harold Bloom, How to Read and Why, Fourth Estate, London, 2000

بحيث يعود إليه المرء ليقراه، أو يعيد تمثل مقاطع معينة منه، مرة بعد مرة. وعلى الرغم من أن كالفينو يتوسع في تعريف الكلاسيكيات استناداً إلى حصيلة قرائية امتدت من الخمسينات وحتى النصف الأول من الثمانينات، إلا أن عدداً كبيراً من الكلاسيكيات

يقوم إيتالو كالفينو بتقديم أربعة عشر تعريفاً لـ «العمل الكلاسيكي» في مقالة له بعنوان لماذا نقرأ الكلاسيكيات؟، نشرها عام ١٩٨١، وهو يشرح في مقالته الأسباب التي تدعو المرء إلى الاحتفال بعمل أدبي معين، وعده كلاسيكياً لا يمكن الاستغناء عنه

وعلى الرغم من أن كالفينو لم يقم هو نفسه بجمع هذه المقالات وترتيبها، إذ ظهر الكتاب بالاطيالية لأول مرة عام ١٩٩١، أي بعد وفاته بحوالي ست سنوات، إلا أن المقالة الأولى «لماذا نقرأ الكلاسيكيات؟» التي تعد بمثابة مقدمة للكتاب، تفسر ما يعنيه الكاتب الإيطالي بـ «العمل الكلاسيكي». ويمكننا أن نفهم من التعاريف التي يصكها كالفينو لـ «العمل الكلاسيكي» تغير المفهوم الذي استند إليه النقد الغربي في تمييز الأعمال الكلاسيكية من غير الكلاسيكية، واهتزاز نظرية الأنواع الغربية وتأثير التلمل المعرفي الحاصل داخل الأسوار الجامعية الغربية، والتحول في طبيعة ما يدرس من أعمال أدبية في المقررات، على تعريف «العمل الكلاسيكي». سوف أعرض فيما يلي لعدد من التعاريف الأساسية التي يقدمها كالفينو لـ «العمل الكلاسيكي» لتوضيح النقلة التي تحدثها نظرة الكاتب الإيطالي إلى الأعمال الأدبية، بالمعنى الواسع غير المحدود للكلمة، في سياق الثقافة الغربية في نهايات القرن العشرين.

يبدأ كالفينو تعريفه الأول لـ «العمل الكلاسيكي» متفكهاً مرحاً محاولاً التقاط الجوهر غير التاريخي في الأعمال الكبيرة: «الكلاسيكيات هي تلك الكتب التي عادة ما تسمع الناس يقولون إنهم يعيدون قراءتها. . . ولا تسمعهم يقولون إنهم يقرأونها. . .» (لماذا نقرأ الكلاسيكيات؟، ص: ٣) أما التعريف الثاني فيقول إن «الكلاسيكيات هي تلك الكتب التي تمثل خبرة أثيرة لمن قرأوها وأحبوها. . .» (المصدر نفسه، ص: ٤)

ومن الواضح أن التعريفين السابقين يستندان إلى الخبرة العامة والدارج من الكلام حول مفهوم «العمل الكلاسيكي» الذي يدرس في المدارس والجامعات. ويظهر على الدوام في طبعات جديدة محققاً ومعاداً

الغربية الأساسية سيحتفل بها كتابه الأخير، الذي ظهر مترجماً إلى الإنجليزية في العنوان نفسه الذي اتخذته مقالته الشهيرة «لماذا نقرأ الكلاسيكيات؟»، ففي الكتاب الذي جمعه زوجته بعد وفاته نصادف إحتفاءً بأعمال شعرية وروائية وقصصية وكتب فلسفية وعلمية، بعضها يعود إلى زمان الإغريق والبعض الآخر ينتسب إلى الزمان الحاضر، جلها من نتاج العقل الغربي لكن القليل منها هو نتاج الشرق وابن سحره ودهشته، وهكذا يقرأ كالفينو أوديسة هوميروس، و«مسخ الكائنات» لأوفيد، و«التاريخ الطبيعي» لبليني، و«الأميرات السبع» للشاعر الفارسي نظامي، و«كتاب الطبيعة» لغاليليو، و«روبينسون كروزو» لدانيل ديفو، و«كانديد» لفولتير، وروايات لستندال وبلزاك وتشارلز ديكنز وفلوبير وتولستوي ومارك توين وهنري جيمس وجوزيف كونراد وباسترناك وإرنست همنجواي وسيزار بافيسي، وقصصاً وأشعاراً لخورخي لويس بورخيس وروبرت لويس ستيفنسون وأوجينيو مونتالي وفرانسيس بونج.

تدل اختيارات كالفينو، التي لا شك أنها تأثرت بتبدل اهتماماته القرائية وطبيعة المناير التي كان يشارك في الكتابة لها على مدار ثلاثين عاماً تقريبا، على تغير معنى «العمل الكلاسيكي» والتحول الجذري في عمليات التصنيف وأشكال النظر إلى ما هو أصيل وأساسي، أي إلى ما يضيف إلى الثقافة الغربية ويعدّل طابعها المعرفي وصيغها الجمالية، ولا شك أن كاتباً مثل كالفينو، تحول في رواياته وقصصه من الواقعية الجديدة إلى الحدائنة وما بعدها، تأثر في طبيعة نظرتة إلى الأعمال الكلاسيكية بالهزات المعرفية، الفلسفية والأدبية والنقدية، التي إجتاحت أوروبا وأمريكا في نهاية الخمسينات التي شهدت إنجازة لأعماله الروائية والقصصية الأولى.

النظر فيه من قبل أساتذة متخصصين وأكاديميين ، سحرهم هذا العمل بحيث أنفقوا عمرهم على قراءته وتدرسه والتعليق عليه ، وتأليف كتب تساعد على فهمه وتقريبه إلى قراء من أعمار ومشارب مختلفة .

التعريف الثالث يقول إن الكلاسيكيات هي الكتب التي تمارس تأثيراً معيناً علينا حين تنطبع في مخيلتنا بصورة لا تمحى ، وعندها تختبئ في طبقات ذاكرتنا على صورة لا وعي فردي أو جمعي .

«المصدر السابق، ص : ٤) أما التعريف الرابع فيرى أن العمل الكلاسيكي هو الكتاب الذي يقدم لنا في كل قراءة جديدة له إحساساً بالاكشاف كما لو أننا نقرأه لأول مرة .» (ص : ٥) التعريف الخامس يقول إن : العمل الكلاسيكي هو الكتاب الذي يعطينا ، حتى ونحن نقرأه لأول مرة ، إحساساً بأننا قرأناه من قبل .» (المصدر السابق ، ص : ٥) لكن كالفينو يصوغ التعريف السابق بصورة أفضل عندما يقول : العمل الكلاسيكي هو الكتاب الذي لا يستنفد ، على الإطلاق ، ما يقوله للقراء .» (ص : ٥)

تختزن التعاريف الستة السابقة نظرة عامة دارجة للكلاسيكيات بوصفها منجزات كبرى لا تستنفد معانيها مهما تكررت القراءة واختلف القراء وتقلب السنوات والعصور ؛ وهي بالطبع نظرة غير تاريخية لا تفسح حيزاً لتاريخية الأعمال الكلاسيكية ورغبة البشر في تكريس أعمال بعينها ، وتجريدها من زمنيته والتعامل معها بوصفها نصوصاً عابرة للزمان ومتخطية للمكان .

لكن كالفينو ، وهو الماركسي السابق في أيام الشباب ، سرعان ما يخطو في تعاريفه إلى أرض التأويل التاريخي ليربط ما بين الكلاسيكيات وما تحمله من تأويلات السابقين وما يعلّقُ بها جراء عبورها في الزمان ، يقول التعريف السابع : العمل الكلاسيكي هي تلك الكتب التي تصل إلينا حاملة

هالة من التأويلات السابقة ، ساحبة خلفها ما تركته من آثار في ثقافة أو أكثر من الثقافات (أو ربما في اللغات والعادات فقط) التي مرت بها .» (المصدر السابق، ص : ٥) ويطور كالفينو التعريف السابق بطريقة تبين تأثير تحولات النظرية الأدبية المعاصرة ورؤيتها للأعمال الكلاسيكية ، حيث نقع على استخدامه لأول مرة في مقالته مصطلح «الخطاب» وانتباهه ، لأول مرة أيضاً ، إلى دور النقد في صياغة مفهوم العمل الكلاسيكي وتكريس حضوره بوصفه كذلك : العمل الكلاسيكي هو ذلك الذي يُولد على الدوام سحابة من الخطاب النقدي ، لكنه يستطيع في كل مرة أن يبدد ذرات ذلك الخطاب من حوله .» (ص : ٦)

لكن كالفينو يعود في تعاريفه التالية إلى الانغماس في رؤيته غير التاريخية لمسيرة الأعمال الكلاسيكية . ففي التعريف التاسع يقول : العمل الكلاسيكي هي الكتب التي كلما ظننا أننا نعرفها ، من خلال ما نسمعه عنها من الآخرين ، خالفت توقعاتنا وتبدت لنا حين نقرأها أكثر أصالة وجدة .» (المصدر السابق ، ص : ٦) أما في التعريف العاشر فإن الكاتب الإيطالي يعادل بين الكتاب ومعرفة الكون : العمل الكلاسيكي هو التعبير الذي نطلقه على أي كتاب يمثل الكون بأكمله ، الكتاب الذي يعادل في وجوده الطلسمات السحرية القديمة .» (ص : ٦) لكننا ننتقل في التعريف الحادي عشر إلى ربط العمل الكلاسيكي بالقراء ونظراتهم إلى أنفسهم : العمل الكلاسيكي الذي نقرأه هو الكتاب الذي لا نستطيع إلا أن تبدي إنحيازك له ، الكتاب الذي يساعدك في تعريف نفسك بالاتفاق معه أو على الضد منه .» (ص : ٧)

ينتقل كالفينو تالياً إلى تعريف العمل الكلاسيكي بالقياس إلى علاقة الكلاسيكيات الجديدة بالكلاسيكيات السابقة عليها ، وهو ما يفسر اختياراته

للنصوص التي قرأها على مدار حياته الفكرية والثقافية، ونجد بعضها منشوراً في هذا الكتاب.

يقول التعريف الثاني عشر: «العمل الكلاسيكي هو ذلك الذي يأتي قبل الكلاسيكيات الأخرى؛ لكن أولئك الذين يكونون قد قرأوا كلاسيكيات أخرى يستطيعون أن يميزوا في الحال موضعه في شجرة نسب الأعمال الكلاسيكية» (المصدر السابق، ص: ٧) أما التعريفان الأخيران، اللذان يوسعان حدود التعريف السابق، فهما ينتسبان إلى ما شاع في النقد المعاصر من بحث عن سلسلة النصوص، ونظرية التناص، وتأثير الأعمال الكلاسيكية بصورة غير منظورة في ما ينتج من نصوص جديدة، والقول بأن الكاتب لا يصدر في كتابته من الواقع بل من النصوص التي تناسل من بعضها بعضاً عابرة حدود الجغرافية والزمان. يشير كالفينو في تعريفه الثالث عشر إلى أن «العمل الكلاسيكي هو ذلك الذي يحول ضجة الحاضر إلى مجرد همهمة غير مسموعة لا يتحقق العمل الكلاسيكي إلا بحضورها.» (ص: ٨) أما التعريف الرابع عشر والأخير فهو توسيع لسابقه: «العمل الكلاسيكي هو ذلك الذي يبقى حاضراً بضحججه في الخلفية حتى لو كان الراهن، الذي لا يتساوق معه على الإطلاق، قادراً على كبح أثره.» (ص: ٨)

على الرغم من كون بلوم واحداً مما كان يسمى في السبعينات «عصابة جامعة بيل» أو «نقاد جامعة بيل»، إذ أنه حرر عام ١٩٧٩ كتاب «التفكيك والنقد» الذي شارك فيه جاك دريدا وهيليس ميلر وجيفري هارتمان، إلا أنه يتحصن في السنوات الأخيرة في قلعة النقاد التقليديين الذين يعيدون القراءة النقدية إلى التأمل الانطباعي الذي يستند إلى الخبرة القرائية واتساع دائرة المعرفة والثقافة الرفيعة التي لا شك أن بلوم يتمتع بها جميعاً، إضافة إلى نفاذ النظرة والحس المعرفي القادر على الغور في ثنايا

تلخص التعاريف السابقة، التي قدمها إيتالو كالفينو «العمل الكلاسيكي»، السياقات التعليمية والمعرفية التي تكون ضمنها مفهوم الكلاسيكيات في الثقافة الغربية؛ ويمكن أن نغامر فنقول إنها تقترب من تحديد شروط حضور الأعمال الكلاسيكية في أكثر من ثقافة، ومن ضمنها الثقافة العربية - الإسلامية، رغم أن هذا التصور بحاجة إلى بحث ودراسة معمقة تستدعيها طبيعة التحولات الثقافية وتغير معنى الأدب في الثقافات البشرية كل على حدة.

على الرغم من كون بلوم واحداً مما كان يسمى في السبعينات «عصابة جامعة بيل» أو «نقاد جامعة بيل»، إذ أنه حرر عام ١٩٧٩ كتاب «التفكيك والنقد» الذي شارك فيه جاك دريدا وهيليس ميلر وجيفري هارتمان، إلا أنه يتحصن في السنوات الأخيرة في قلعة النقاد التقليديين الذين يعيدون القراءة النقدية إلى التأمل الانطباعي الذي يستند إلى الخبرة القرائية واتساع دائرة المعرفة والثقافة الرفيعة التي لا شك أن بلوم يتمتع بها جميعاً، إضافة إلى نفاذ النظرة والحس المعرفي القادر على الغور في ثنايا

النصوص . ولعل هذا التغيير في موقفه النقدي ، وانزلاق تحليله للنصوص إلى نوع من تفضيل الحدس على القراءة ، هو ما يجعله يعد عمل شكسبير الشعري والمسرحي مركز إشعاع جمالي ومعرفي على الثقافة الغربية برمتها . إنه يصرح بذلك قائلاً إن شكسبير يحررنا من عدد من الأشباح التي هيئ للقاء أنها حاضرة بقوة بفعل النظرية الأدبية المعاصرة ، ومن ضمن هذه الأشباح ، كما يقول هارولد بلوم : موت المؤلف ، والتشديد على كون الذات الانسانية موضوعاً متوهماً ، والقول بأن الشخصيات الأدبية والدرامية هي مجرد علامات على الصفحة البيضاء ، والإيمان القاطع بأن اللغة هي التي تفكر لنا . (المصدر السابق ، ص : ٢٨) .

يشن بلوم هجوماً ضمنياً على تيارات النظرية الأدبية الغربية ، التي شكل عمله النقدي جزءاً لا يتجزأ من إنجازاتها خلال عقد السبعينات والثمانينات في القرن السابق . وهو يشدد الى أن وظيفة النقد الادبي تجريبية ، عملية ، أكثر من كونها نظرية» (ص : ١٩) . ثم إنه يطور حجته قائلاً إنه إذا كانت للنقد وظيفة في الوقت الحاضر فعليه أن يتوجه للقارئ المتوحد ، الذي يقرأ لنفسه» (ص : ٢٣) ، ويواصل حديثه معلناً : «لا أخلاقيات للقراءة» (ص : ٢٤) .

تنعكس هذه التصورات التي تتصل بعملية القراءة نفسها ومن ثم بوظيفة النقد وعمل الناقد ، على طبيعة اختيارات هارولد بلوم ، وعلى الأعمال التي يرشحها للقراءة : ففي القصة القصيرة يختار إيفان تورجينيف وأنطون تشيخوف وغي . دي . موباسان وايرنست همنجواي وفلانري أو كونور وفلاديمير نابوكوف ،

وخورخي لويس بورخيس ، وتوماسو لاندولفي وائتالو كالفينو . أما في الشعر فيختار : هاوسمان ووليام بليك وتينسون ووالث ويتمان واميلي ديكنسون وروبرت بروانغ واميلي برونتي وشكسبير وجون ميلتون ووليام وورد سوورث وكوليردج ، وشيللي وكيثس . فيما يختار من بين الروائيين : سيرفانتيس وستندال وجين اوستن وتشارلز ديكنز وفودور دوستويفسكي وهنري جيمس وهيرمان ميلفيل ووليام فوكنر وتوماس مان وناثانييل ويست وتوماس بينشون وكورماك ماكارثي وراف اليسون وتوني موريسون . لكنه يحصر اختياراته في المسرح بـ«هاملت» لشكسبير و«هيدا غابلر» لهنريك ابسن و«أهمية أن تكون جاداً» لأوسكار وايلد .

من الواضح من اختيارات بلوم أنه يحاول تكوين مجموعاته الخاصة من الكلاسيكيات الغربية الحديثة والمعاصرة مشيحاً البصر عن الزمان الإغريقي ، لأنه أحد الداعين في كتب سابقة له إلى التخلص من الإرث الاغريقي في الثقافة الغربية ، والنظر إلى الثقافة الغربية الحديثة بوصفها نتاج العهدين القديم والجديد (ولنضع في الحسبان أن بلوم من أصل يهودي ألماني ، وهو ذو نزعة سياسية محافظة تلتقي ، كما يقول في حوار معه جرى منذ سنوات ، مع حزب حيروت الاسرائيلي) . وتؤثر هذه النزعة السياسية ، وكذلك دعوته إلى الانفكاك من أسر المرجعية الإغريقية ، على طبيعة نظره إلى الكلاسيكيات الغربية التي لا تتضمن في حالة بلوم أي أثر إغريقي عتيق . وعلى الرغم من أن بلوم غير معني في كتابه «كيف نقرأ ولماذا؟» بتعريف العمل الكلاسيكي إلا أن تأملاته حول كيفية القراءة وغاياتها ، وسياحتها في أرض النصوص التي شرح لنا جمالياتها وعلاقتها بشخصيات شكسبير وعبريته العابرة لحدود الأنواع والعصور والجغرافيا ، تعيدنا الى النظرة المتغيرة لمعنى العمل الكلاسيكي في

## الشغف بالكتب ، ديل سالواك (محرر) ، لندن

Dale salwak (Editor), A Passion for Books, Macmillan, London, 1999.

والكتاب والمهتمين بتكنولوجيا المعلومات إلى الصحافة والجامعات والمتخصصين في فهرسة الكتب . ولا يمر يوم إلا وتتساءل الصحافة عن مصير الكتاب المطبوع وإمكانية استمرار هذا الوسيط بوصفه شكلاً لتوصيل المعرفة ، اهتز عرشه بدخول العالم حقبة تكنولوجيا المعلومات والأقراص المدمجة والإنترنت ، بحيث يكون بمقدورنا بضغطة واحدة على لائحة المفاتيح الموصولة بشاشة الحاسوب وشبكة الانترنت ، أن نستحضر ملفات كثيرة محتشدة بالمعلومات والمواد التي تتعلق بموضوع بحثنا .

ورغم كل ما نسمعه عن تراجع مكانة الكتاب المطبوع ، وقرب حلول الوسائط التكنولوجية الجديدة محله ، فإن المطابع ما زالت تقذف كل يوم ، وبمعظم اللغات التي يستخدمها البشر ، عدداً لا يحصى من العناوين الجديدة وكذلك من الطباعات الجديدة للعناوين القديمة . وهذا يعني أن الكتاب المطبوع لا يزال هو الشكل السائد من أشكال تقديم المعرفة والابداعات الإنسانية ، إذ أن الواحد منا لا يستطيع أن يتجول ، طوال نهاره وليله ، وهو يحمل حاسوباً موصولاً بشبكة الإنترنت ؛ كما أن العلاقة الحميمة التي تربط القارئ بالكتاب المطبوع تقف عقبة حقيقية في وجه التهام التكنولوجيا لهذه الصيغة الورقية من صيغ نقل المعرفة .

دار نشر ماكميلان البريطانية أصدرت قبل فترة وجيزة كتاباً حرره ديل سالواك (أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة كاليفورنيا الجنوبية) تحت عنوان «الشغف بالكتب» شارك فيه سبعة عشر كاتباً وكاتبة ينتمون إلى أمزجة وأجيال وتخصصات مختلفة ،

الثقافة الغربية في نهايات القرن الماضي . إن بلوم ، مثله مثل كالفينو ، ينتخب «كلاسيكياته» متأثراً بالتحويلات التي جرت ضمن أسوار المؤسسة الأكاديمية الغربية وفي السياقات التعليمية المختلفة ، ومن هنا اختياره لتوني موريسون بوصفها كاتبة سوداء من الولايات المتحدة ، وكذلك حديثه عن توماس بينشون الذي يعد واحداً من روائي ما بعد الحداثة في أمريكا .

لقد تغيرت النظرة إلى الأعمال ، التي تدرج في إطار الكلاسيكيات ، بتأثير النظرية الأدبية المعاصرة رغم الغضب الذي يصبه هارولد بلوم على النظرية ومنطلقاتها والأفكار التي تروج لها . ولعل هذا التغيير يعيدنا إلى الفهم التاريخي لاندراج الكلاسيكيات في المقررات التعليمية ، حيث تزيح بعض الأعمال الأدبية الجديدة أعمالاً سابقة لها من مكانها الأثير ، وتحل محلها بتأثير الفضاءات السياسية والاجتماعية وعلاقات الأعراف بعضها ببعض في الزمان المعاصر .

يحتل موضوع القراءة والوسط الذي يستخدمه الكلام المقروء ، الورق المطبوع أو الأقراص المدمجة أو شاشة الحاسوب أو المادة التي نتلقاها من الإنترنت أو الشريط المسجل المسموع ، اهتماماً متزايداً هذه الأيام في الصحافة والإعلام والمؤسسات الأكاديمية . وقد انتقل النقاش حول دور الكتاب الورقي ، ومصيره كوسيط أساسي من وسائط القراءة ظل يتربع على عرشه منذ اختراع المطبعة ، من أوساط الناشرين

لكن ما يجمعهم هو علاقة العشق التي ربطتهم بالكتب ، وهم يصفون على مدار صفحات الكتاب رحلة كل منهم مع الكتب وتفضيلهم صيغة الكتاب الورقية على شاشة الحاسوب التي لا توفر لهم المتعة نفسها التي يوفرها الكتاب المطبوع . ومن بين المشاركين عازفة بيانو وأستاذة ونقاد أدب وروائيون وعاملون في حقل النشر ، وممثلون ومحررون لمطبوعات أدبية وجامعية . لكنهم جميعاً يحاولون الإجابة على سؤال شكل كتاب المستقبل .

يقتبس محرر الكتاب كلام الروائية الأمريكية يودورا ويلتي التي تقول في كتابها «عديايات كاتبة» : «لا أستطيع أن أتذكر لحظة في حياتي لم أكن فيها مشغوفة بالكتب ؛ بها وبأغلفتها وشكل كعوبها وبالورق الذي طبعت عليه ، وبرائحتها وثقلها بين ذراعي ، بإحساسي بها وأنا أضمها . » وتؤشر هذه العبارة المقتبسة على وجهة الكتاب وغايته التي يصبو الي التشديد عليها وإقناع القارئ بصحتها ، خصوصاً أن معظم المشاركين في الكتاب يؤكدون على أفضلية الكتاب المطبوع في العصر الإلكتروني ، متناسين أنهم يتحدثون عن خياراتهم ولا يتحدثون عن خيارات الأجيال الجديدة ، التي قد تجد في شاشة الحاسوب والأشرطة المسجلة وسيطاً أفضل وأكثر راحة ومتعة من الكتاب المطبوع . ويدل على هذا الخيار أن الكثير من دور النشر والمجلات والصحف في العالم قد أصبحت توفر نسخاً إلكترونية لما تنشره من صحف ومجلات وكتب ، وذلك كي تتمكن من توسيع دائرة قرائها الذين تناقصوا في عصر تكنولوجيا المعلومات . ولولا شعور دور النشر بتهديد الوسائط الجديدة للقراءة لما كانت في الحقيقة أقدمت على الاستثمار في حقل الوسائط القرائية الجديدة .

يتساءل لورنس ليرنر (وهو شاعر وروائي وناقد بريطاني) في مقالته ، التي يضعها الكتاب ، عن

إمكانية وجود أدب بدون كتب . وهو في معرض إجابته على السؤال يذكر عدداً من الحكايات الرمزية عن كتب غيرت حياة شخصيات واقعية وخيالية ، وقادت بعض هذه الشخصيات إلى التمسك بالعيش والنجاة من الجنون . الحكاية المدهشة التي يوردها ليرنر تلخص علاقة سجين سياسي بكتاب ، ففي زنزانتة الانفرادية كان السجن يقضي وقته وهو يستمع إلى أصوات بعيدة تبلغه خافتة عبر المر ، وقد كانت تفرحه من حين لآخر صيحات الاحتجاج أو التضامن من الزنانات المجاورة لزنزانتة ، فيما كانت أفكاره هي شريكه الفعلي الذي يشاطره وحشة الزنانة . وتحت وطأة الوحدة التي كادت تدفعه إلى حافة الجنون رجا السجن إدارة السجن أن تبعث له بعض الكتب . وفي يوم من الأيام أحضروا له ثلاثة كتب : الأول كان مكتوباً بلغة لا يستطيع قراءتها ، والثاني كان مجلداً يضم خطباً لرئيس جمهورية بلده الذي أودعه السجن ، أما الثالث فكان «السيرة الذاتية» للفيلسوف البريطاني جون ستيورات ميل . ويقول السجن أنه حاول تعلم بعض قواعد اللغة التي كتب بها الكتاب الأول ففشل ، كما كتب ملاحظات فاحشة تسخر من خطب رئيس جمهوريته ، لكن سيرة ميل الذاتية هي التي استأثرت باهتمامه إلى درجة أنه حفظ مقاطع طويلة كاملة من السيرة ؛ وقد كانت سيرة الفيلسوف الإنجليزي ، كما يروي الكاتب عن السجن السياسي ، هي التي أيقنت على عقله ومنعته من الانجراف إلى عالم الجنون تحت ضغط الوحدة والعزلة .

على ضوء هذه الحكاية يسأل ليرنر نفسه فيما إذا كانت إدارة السجن ستوفر لسجنائها في المستقبل شاشة حاسوب وأقراصاً مدمجة واتصالاً مع الإنترنت ، لكي يتمتعوا بقراءة ما يرغبون في قراءته وهم مقيمون في زننازينهم الانفرادية . ويقصد

الكاتب من هذا التساؤل الساخر أن ينبه إلى خصوصية العلاقة بالكتاب المطبوع وقدرة القارئ على التواصل مع الكلمات في أوضاع لا توفرها الصيغ الإلكترونية للكتب . وهو الأمر الذي يشدد عليه جيمس شابيرو (أستاذ الأدبين الإنجليزي والمقارن في جامعة كولومبيا) حين يتحدث عن وفاة المكتبة الشخصية» ليقول إن حلول الوسائط التكنولوجية الحديثة محل الكتاب المطبوع في المستقبل سوف يجعلنا نفقد الكثير من المتعة ، ومن ضمن ذلك الإحساس بالتواصل مع الأجيال السابقة التي تناقلت أيديها الكتب فيما بينها ، ومتعة شراء الكتب ، واللقاء المثير مع بعض الكتب التي غيرت تفكيرنا وأحدثت إنقلاباً في حياتنا .

لكن تهديد الوسائط التكنولوجية الحديثة ، الخاصة بنقل المعلومات ، لصيغة الكتاب المطبوع تظل حقيقية وملموسة في زماننا ، ونحن نسمع يوماً عن رغبة وزارات التربية والتعليم في العالم والمؤسسات

الأكاديمية في استبدال الكتاب المطبوع بالأقراص المغنطة وكذلك الأقراص المدمجة . ولا شك أن الرغبة في التوفير وتقليص الميزانيات التعليمية ، التي تتعرض على الدوام للتقليص ، قد تقنع الكثير من إدارات الجامعات والمؤسسات التعليمية بالحد من شراء الكتب والمراجع المطبوعة وتوفير نسخ الكترونية من هذه المراجع ، بحيث يتمكن الطالب من استخدام شاشة الحاسوب والحصول على المعلومات اللازمة عن طريق الإنترنت بديلاً عن الكتب المرجعية المقررة والموسوعات المطبوعة . وهو ما سيجعل الحديث عن اختفاء الكتاب الأكاديمي «وعموت المكتبة الشخصية» أمرين محتملين في عصر يفضل المعلومات على المعرفة التي تتطلب التحليل والتأويل والرأي الشخصي للمؤلف .

فخري صالح  
عمان

## نورمان فنكلشتاين ، صناعة الهولو كوست ، نيويورك ٢٠٠٠

Norman Finkelstien, The Holocaust Industry,

Verso, London-New York 2000, 150 p.

ضحية في الواقع ، ونجحت في تصوير أكثر الجماعات الإثنية في الولايات المتحدة نجاحا وثناء (أي اليهود) باعتبارها ضحية ، أيضا . والهدف في الحالتين رفع الممارسة السياسية لإحدهما أو كليهما فوق النقد ، وتبرير ما يرتكبانه من أفعال . لم يكن الوضع ، دائما ، على هذا النحو - كما يلاحظ فنكلشتاين - ففي الفترة بين ١٩٤٥ - ١٩٦٧ ، لم يحتل موضوع الهولو كوست أهمية تذكر في حياة اليهود الأميركيين ، كما اتسم موقفهم من إسرائيل بالحدس . والسبب :

كانت مصلحتهم الأساسية هي التقرب من النخبة الأميركية الحاكمة ، والدفاع عن الولايات المتحدة في الحرب الباردة . وبما أن ألمانيا الفيدرالية أصبحت حليفا قويا ضد الاتحاد السوفياتي في تلك الحرب ، وجد اليهود الأميركيون أن استرجاع ما حدث في الحرب العالمية الثانية قد يلحق الضرر بالسياسة الأميركية .

من ناحية أخرى ، كان الحديث عن جرائم النازية من السمات المميزة لخطاب اليساريين في الحرب الباردة ، وهي سمة حرّضت زعماء المنظمات اليهودية في الولايات المتحدة على التقرب من الدوائر اليمينية ، ومحاوله النأي بأنفسهم عن الجماعات اليسارية كي لا يتهموا

تحوّل الهولو كوست في العقود الثلاثة الماضية إلى صناعة تخدم أغراض الحاضر وسياسته أكثر من حرصها على فهم الماضي واستنباط دروسه . تلك هي الخلاصة الأساسية لكتاب نورمان فنكلشتاين «صناعة الهولو كوست : تأملات في استغلال معاناة اليهود» . وينبغي التذكير أن هذا الموضوع يدخل في باب المحظورات التي تودي بصاحبها إلى التهلكة بتهمة العداة للسامية .

ويبدو أن فنكلشتاين ، الأستاذ في جامعة مدينة نيويورك ، يستطيع النجاة من هذه التهمة لسببين : أولا ، بحكم يهوديته ، وثانيا لأن أبويه من الناجين من غيتو وارسو في الحرب العالمية الثانية . وهي مؤهلات تسقط عنه في الولايات المتحدة تهمة كراهية اليهود ، لكنها لا تعفيه من تهمة العداة لإسرائيل .

يُميّز فنكلشتاين في هذا الكتاب الصغير الحجم (١٥٠ صفحة من القطع الصغير) بين الهولو كوست النازي كحادثة تاريخية ، وبين أيديولوجيا الهولو كوست التي حوّلت ما جرى إلى مصدر للإبتزاز السياسي في يد اليهود الأميركيين والإسرائيليين . فقد نجحت تلك الأيديولوجيا في إيهام العالم أن إحدى القوى العسكرية الكبرى في عالم اليوم (أي إسرائيل)

بالانحياز إلى الروس .

يعتقد فنكلشتاين أن كل ما سبق يدخل في باب الكلام الفارغ ، فالصمت لم يحدث لأسباب نفسية بل لأسباب تتعلق بالمصلحة والإفصاح ، أيضا ، لم يحدث بحكم الشعور بالخطر الداهم ، بل عبّر عن مصالح سياسية واقعية لا تربطها بالعوامل النفسية صلات يمكن التحقق من صحتها او جديتها بصورة علمية .

وفي هذا الصدد ، يشير فنكلشتاين إلى حقيقة أن اليهود في فلسطين تعرّضوا في عام ١٩٤٨ لخطر يبلغ أضعاف ما جابهوه في حرب عام ١٩٦٧ ، وقد كان من الحري باليهود الأميركيين التعبير عن مشاعر الخوف عندما كان الخطر أكثر واقعية . من ناحية أخرى ، يرى أن الكلام عن بروز مسألة الهوية والذاكرة بلا معنى في الواقع ، فالجماعات الإثنية التي بدأت بالبحث عن الذاكرة والهوية ، كجزء من الصراع الثقافي في المجتمع الأميركي ، هي الجماعات الإثنية الأكثر فقرا وتعرضا للاستغلال والتمييز ، بينما كان اليهود وما زالوا أكثر الجماعات نجاحا ، وأقلها مدعاة للشكوى .

يلاحظ فنكلشتاين ، أيضا ، أن صناعة الهولوكوست تقوم على فكرتين مركزيتين ، لم يجز الحديث عنهما في الفترة بين ١٩٤٥-١٩٦٧ ، وهما التفرد ( أي رفض مقارنة ما أصاب اليهود بما أصاب الآخرين في كل زمان ومكان ) ولا عقلانية اللاسامية ( أي النظر إلى كراهية اليهود كمرض يصيب جميع الناس من

أخيرا ، لم تكن إسرائيل ذات أولوية في حياة وسياسة اليهود الأميركيين لأن إسرائيل لم تكن طرفا مؤثرا في الاستراتيجية الأميركية ، أو جزءا من المصالح الحيوية الحاسمة للمولايات المتحدة . لكن الوضع تغير بعد حرب عام ١٩٦٧ ، بفعل الانتصار العسكري الذي حققه الإسرائيليون ، ولفت أنظار الأميركيين . فمنذ ارتقاء العلاقة الاستراتيجية بين الدولة الأميركية وإسرائيل بعد تلك الحرب ، أصبح موقف اليهود أكثر قربا من الثانية .

يورد فنكلشتاين الأسباب المذكورة أعلاه في رده على محاولة منظري الهولوكوست تفسير غيابه عن الخطاب الثقافي والسياسي لليهود الأميركيين في الفترة المذكورة ، وظهوره المفاجئ والمؤثر في النصف الثاني من الستينات . يقول المنظرون :

صمت اليهود لأن الصدمة كانت قوية ، وكانوا يحتاجون فترة من الوقت لتضميد جراحهم ، واستعادة القدرة على الكلام . ويقول بعضهم : بدأ اليهود الكلام عن الهولوكوست عندما أصبحت سياسة الهوية والذاكرة جزءا من الخطاب الثقافي في الولايات المتحدة في الستينات ، وأخيرا تقول جماعة أخرى أن تعرّض إسرائيل لخطر الفناء في حرب ١٩٦٧ أيقظ في قلوب وعقول اليهود الأميركيين مشاعر الخوف من الهولوكوست مرّة أخرى .

يرد فنلكشتاين على النقطتين السابقتين بالقول: إذا افترضنا أن العالم على هذا القدر من كراهية اليهود، فعلا، ومنذ الأزل، فمن المنطقي أن ينقرض اليهود منذ زمن بعيد، ومن المنطقي على الأقل - إذا صححت تلك الفرضية ولو بصورة جزئية فقط - ألا يكونوا من بين أكثر الجماعات الإثنية نجاحا وقوة ونفوذاً، كما هم الآن.

يوجد خلف تلك المفاهيم أدب يشمل مختلف أنواع التعبير، لكنه لا يخلو من التناقض، أو التزييف - كما يقول فنلكشتاين - ثمة كاتب بولندي يدعى بوزينسكي نشر كتاباً بعنوان «العصفور المصبوغ» ليتحوّل في وقت قصير إلى إحدى الأدبيات الكلاسيكية عن الهولوكوست، وتجري ترجمته إلى عديد من اللغات. يدور الكتاب حول التجربة الشخصية للمؤلف في زمن الحرب العالمية الثانية، والاحتلال النازي لبولندا. لكن تحريات أجريت في هذا الشأن برهنت أن بوزينسكي المذكور ليس يهودياً أولاً، ولم يكن في بولندا بل عاش الفترة المذكورة مع عائلته في سويسرا، ثانياً.

تخلّص الناشرون، الذين أطنبوا في الإشادة بالكتاب، من المشكلة بتحويله من باب «السيرة الشخصية غير الروائية» إلى باب «الروايات» باعتبار أن ما عبّر عنه يدخل في باب الخيال. وقد أصر أشخاص مثل إيلي فايزل على الدفاع عن الكتاب وصاحبه بعد الفضيحة بالقول أن عدم عيش التجربة نفسها لا يعني عدم صلاحية التعبير

غير اليهود في كل الأزمنة والعصور، واعتبار الهولوكوست ذروة المرض، الذي لا يقبل التفسير بطريقة عقلانية).

يقول فنلكشتاين أن التركيز على هاتين النقطتين يصدر في الواقع عن مفاهيم وثيقة الصلة باليهودية والصهيونية في آن. فاليهودية التي ترى في اليهود خصوصية لا توجد في غيرهم تحرص على تمييز معاناتهم عن معاناة الآخرين. الهولوكوست فريد ليس لأنه شهد مذابح، بل لأن اليهود كانوا الضحايا.

وفي هذا الصدد يتكلم عن إيلي فايزل، اليهودي الفرنسي الحائز على جائزة نوبل، الذي يتقاضى ٢٥ ألف دولار عن المحاضرة الواحدة، ليقول لجمهور الحاضرين في الولايات المتحدة إن الهولوكوست مسألة لا يمكن فهمها أو التعبير عنها إلا بالصمت، فلا توجد لغة تصلح للكلام عنه، ولا توجد مفاهيم تستطيع تفسيره، ولا يمكن مقارنته بشيء آخر.

النقطة الثانية هي اللاعقلانية، وهي مستمدة كما يقول فنلكشتاين من الميراث المفهومي الصهيوني، الذي يرى في عداة غير اليهود لليهود ظاهرة أبدية، وبالتالي يرر وجود دولة تخصهم، ويحرم الآخرين من حق انتقادهم. وغالبا ما يجري استخدام النقطتين كنوع من رأس المال المعنوي لتفسير الصراع الفلسطيني والعربي - الإسرائيلي كاستمرار لظاهرة العداة اللاعقلانية من جانب غير اليهود.

الواحدة للمرافعة في قضايا التعويضات . وبشير إلى أن الألمان دفعوا ما يصل إلى ٦٠ مليار دولار منذ بداية التعويضات في مطلع الخمسينات حتى الآن .

وفي هذا الجانب ، أيضا ، يشير فنكلشتاين إلى الحملة التي شنتها كبرى المنظمات اليهودية في الولايات المتحدة ضد المصارف السويسرية للحصول على أموال أودعها اليهود في تلك البنوك قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية . تحالفت المنظمات اليهودية الكبرى في تلك الحملة ، مع أجهزة الإعلام ، والسلطات القضائية والمصرفية الأمريكية لتمكين من إرغام السويسريين على الخضوع لمطالبها .

تلك هي السمات الأساسية لكتاب فنكلشتاين ، الذي سبق له نشر كتاب بعنوان «الحقيقة والخيال في الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي» تعرض بسببه لنقد عنيف من الأوساط الصهيونية في الولايات المتحدة وإسرائيل .

حسن خضر

عنها . ورغم ذلك اضطرت دور النشر إلى سحب الكتاب من التداول في نهاية الأمر .

ولعل أكثر فصول كتاب فنكلشتاين إثارة ما يتصل منها بموضوع التعويضات للناجين من الهولوكوست التي أصبحت - حسب قوله - صناعة تدر ملايين الدولارات على أصحابها . فبعد الحرب العالمية الثانية بلغ عدد الناجين من معسكرات النازي حوالي مائة ألف ، لكن عدد المسجلين في قوائم مختلفة ، وتحت عناوين مختلفة للحصول على تعويضات في الوقت الحاضر يبلغ حوالي المليون .

ويقول ، في هذا الصدد ، من المنطقي أن يكون ربع الناجين فقط من الهولوكوست على قيد الحياة في الوقت الحاضر ، لكن آلاف الأشخاص الذين لم يدخلوا معسكرات الإعتقال أو العمل القسري ، وكانوا في أماكن أخرى من أوروبا أصبحوا ينظرون إلى أنفسهم ، ويُعاملون باعتبارهم من ضحايا الهولوكوست ، ويحصلون على تعويضات مالية .

ورغم ذلك ، لا تصل التعويضات إلى مستحقيها في حالات كثيرة . وهنا يستشهد فنكلشتاين بما حدث مع أمه التي عاشت لمدة ست سنوات في معسكر للاعتقال . فقد حصلت على ثلاثة آلاف وخمسمائة دولار ، بينما ذهب القسم الأكبر من أموال التعويضات إلى المؤسسات اليهودية ، وإلى جيوب كبار المحامين اليهود الذين يتقاضى الواحد منهم ٣٥٠ دولارا عن الساعة