عاموس غولدبيرغ *

'الرواية اليهودية' في متحف ياد فاشيم العالمي للمحرقة **

المتحف في السياق

باتت ذكرى المحرقة، حسبما طُرح مؤخرًا، تتبوأ مكانة مفصلية في شكل جديد من أشكال الذاكرة الجمعية، التي جرى الاصطلاح على تسميتها بـ 'الذاكرة العالمية'.[1] ولا يرتبط هذا الشكل الجديد للذاكرة الجمعية، حسبما جرت عليه العادة، بفئة اجتماعية أو سياسية متماسكة، مثل 'الأمة' أو 'المجموعة العرقية'، وإنما يرتبط في المقام الأول بكيان جمعي أوسع بكثير، ويلفّه الغموض في الوقت نفسه: 'الغرب' وحتى ما يتخطى الحيز 'الأوروبي-الأطلسي' إلى حد ما. كما تتجلى هذه السيرورات وتكشف عن نفسها على المستوى المؤسسي. ومن الأمثلة على ذلك القرار (٧/٦٠) الذي صدر عن هيئة الأمم المتحدة في يوم ١ تشرين الثاني ٢٠٠٥، والذي ينص على إعلان يوم ٢٧ كانون الثاني يومًا دوليًا سنويًا لإحياء ذكرى ضحايا محرقة اليهود. ومن الأمثلة الأخرى التي ترد في هذا المقام التحالف الدولي لإحياء ذكرى محرقة اليهود - وهو كيان دولي قوي أُسِّس (تحت اسم مختلف) في العام ١٩٩٨. وجميع الدول الأعضاء في هذا التحالف، ويبلغ عددها ٣١ دولة، هي دول من أوروبا أو أميركا الشمالية، إلى جانب إسرائيل والأرجنتين.[2]

وقد أوجز دان دينر (Dan Diner) هذه السيرورة على وجه كبير من الدقة بقوله:

«مع اقتراب القرن العشرين من نهايته، يبدو أن المحرقة باتت تكتسب سمة أيقونة ماضٍ مرَّ عليه ردح طويل من الزمن الآن - شيء ما يشبه الحدث الرئيسي والنهائي في الزمن 'الذي نحيا فيه ...'»[3]

* محاضر في قسم تاريخ اليهود واليهودية المعاصرة في الجامعة العبريّة.

** هذا المقال صيغة موسعة لمقال سابق للباحث نشر في Journal of Genocide. Ucwaningo. 14,2 (June 2012) kk. 187-213.

جنود من الجيش الإسرائيلي يقفون عند مدخل متحف ياد فشيم.

وتبيّن الدراسات التي تتناول الظواهر العالمية أن المؤسسات القومية غالبًا ما تنسج علاقة متشابكة بين السياقات والمصالح العالمية وتمزجها مع سياقها ومصالحها المحلية بطرق شتى. ونحن ندرس متحف ياد فاشيم التاريخي، الذي دُشِّن في العام ٢٠٠٥ بعد ترميمه وتجديده ضمن هذا السياق، حيث نفترض بأنه متحف «عالمي-محلي»[٤] فالتغيير العالمي الذي طرأ على ذكرى المحرقة ومعنى «الذاكرة الجمعية» متشابك وممتزج، على نحو مميز للغاية في سياقه المحلي القومي الإسرائيلي.

متحف ياد فاشيم

أقيمَ متحف ياد فاشيم بموجب القانون الذي سنّته دولة إسرائيل في العام ١٩٥٣، مع أن تاريخ تأسيسه يعود إلى مطلع العقد الرابع من القرن الماضي.[٥] وقد خوّل هذا القانون مؤسسة ياد فاشيم بإنشاء موقع تذكاري لجمع الشهادات حول المحرقة وإجراء الأبحاث حولها ونشرها، واستخلاص العبر وتعلُّم الدروس منها، وتكريم «الصالحين بين الأمم» [أنصار الشعب اليهودي] الذين أنقذوا اليهود خلال تلك الحقبة. وكان المتحف، في مستهل عهده، عبارة عن مؤسسة ثانوية كانت تتنافس مع نُصب تذكارية قومية أخرى. ولكنه تحوّل، بصورة تدريجية، إلى النُصب التذكاري القومي المركزي في إسرائيل، كما أضحى أحد أهم المواقع الرمزية التي تحتضنها إسرائيل. ويحمل موقعه مغزى لا يمكن إغفاله في هذا الخصوص. فهو يقع في القدس الغربية على جبل هرتسل (الذي سُمي نسبة إلى ثيودور هرتسل، مؤسس الصهيونية السياسية الحديثة) - وهو 'جبل الذكرى' الذي يحظى بمكانة قومية في إسرائيل. كما يضم هذا الموقع، إلى جانب متحف ياد فاشيم، المقبرة العسكرية الوطنية، وقبر هرتسل والمدفن الرسمي لقادة الأمة العظماء.

افتُتح في متحف ياد فاشيم في مطلع حقبة الستينات من القرن الماضي، معرض تاريخي في غاية البساطة. وفي العام ١٩٧٣، أقيمَ معرض تاريخي شامل ودائم يتتبّع التسلسل الزمني لأحداث المحرقة، حيث جرى تحديثه وإضفاء التغييرات عليه مع مرور السنوات. ومع بروز الاهتمام العالمي بالمحرقة خلال العقدين الثامن والتاسع من القرن الماضي، تحول متحف ياد فاشيم كذلك إلى وجهة تحظى بشعبية واسعة ويؤمّها الزوار لأغراض السياحة بمختلف أنواعها - المحلية والخارجية، والتعليمية والسياحية على السواء . وحسبما يرد على الموقع الإلكتروني لبلدية القدس، كان المتحف ثاني أكثر المواقع شعبيةً بين السياح الذين قصدوا إسرائيل بعد حائط البراق. ومن الجدير بالذكر أنه يُتوقع من جميع الجنود في الجيش الإسرائيلي أن يزوروا متحف ياد فاشيم مرة واحدة على الأقل ضمن إطار البرامج التثقيفية العسكرية التي يرعاها الجيش. فضلًا عن ذلك، يشكّل متحف ياد فاشيم موقعًا يزوره عدد ليس بالقليل من الطلبة الإسرائيليين خلال مرحلة دراستهم في المدارس الثانوية.

وبات متحف ياد فاشيم، على مدى العقود المنصرمة، مؤسسة رئيسية ومؤثرة توظف المئات من العمال والمعلمين والمفكرين في دوائرها المختلفة، وتتعاون مع العديد من أكثر المؤسسات السياسية والثقافية نفوذًا على امتداد العالم. وبلغت الموازنة السنوية التي رُصدت للمتحف في العام ٢٠١٢ نحو ٤٥ مليون دولار (وما تزال موازنته في ازدياد منذ ذلك العام)،

وبات متحف ياد فاشيم، على مدى العقود المنصرمة، مؤسسة رئيسية ومؤثرة توظف المئات من العمال والمعلمين والمفكرين في دوائرها المختلفة، وتتعاون مع العديد من أكثر المؤسسات السياسية والثقافية نفوذاً على امتداد العالم. وبلغت الموازنة السنوية التي رُصدت للمتحف في العام ٢٠١٢ نحو ٤٥ مليون دولار (وما تزال موازنته في ازدياد منذ ذلك العام)، وقد نفّذ نشاطات وأعمال في ٥٥ بلدًا. وبناءً على ذلك، ارتقى المتحف بنفسه إلى مصاف النصب التذكارية العالمية، دون أن يفقد أهميته المحلية والقومية (التي تكتسي هالة القداسة).

وقد نفّذ نشاطات وأعمال في ٥٥ بلدًا.[٦] وبناءً على ذلك، ارتقى المتحف بنفسه إلى مصاف النصب التذكارية العالمية، دون أن يفقد أهميته المحلية والقومية (التي تكتسي هالة القداسة)، حيث يستضيف ملايين الزوار من جميع أنحاء المعمورة. وصار المتحف واحدًا من «مزارات» المحرقة الدولية التي يؤمّها الحجيج - جنبًا إلى جنب مع المتحف التذكاري للمحرقة بالولايات المتحدة في العاصمة واشنطن، والنصب التذكاري لقتلى اليهود في أوروبا ومعسكر أوشفتيس نفسه. وتشكل هذه 'المزارات' الأربعة مواقع ترتكز عليها الذاكرة الأخلاقية للمحرقة الجديدة، التي تُعَدّ محورًا أساسيًا من المحاور الحالية التي تشكل هوية الغرب. وبطريقة ما، تمثل هذه المزارات الخريطة الجغرافية-الثقافية التي تؤلف وعي المحرقة المذكور: أوروبا الغربية والشرقية، وأميركا الشمالية وإسرائيل. ولذلك، تحول متحف ياد فاشيم إلى مؤسسة ثقافية عالمية ودولية تحظى بقدر هائل من القوة والتأثير، بعد أن كان في بداية مشواره نصبًا تذكاريًا ('lieu de mémoire') محليًا، إن كان لنا أن نستخدم المصطلح المعروف الذي نحته بيير نورا (Pierre Nora). وبعبارة أخرى، يشكل المتحف عاملًا رئيسيًا في المضمار العالمي لذاكرة المحرقة في هذه الآونة.

وفي الوقت الذي سُجلت فيه هذه التغييرات، فمن الجلي أن استبدال المتحف التاريخي كان أمرًا لا مفر منه، ولا سيما بعد أن فتح المتحف التذكاري للمحرقة بالولايات المتحدة المهيب أبوابه في العام ١٩٩٣. وبناءً على ذلك، حلّ المتحف الجديد الذي بلغ مراتب متقدمة من الحداثة والتطور محل المعرض المتواضع الذي كان يتألف من الصور في جانب كبير منه وأقيمَ في مكانه. وقد شُيد هذا المتحف، الذي أقيم في العام ٢٠٠٥، ضمن إطار يقوم على إعادة تشكيل حرم مؤسسة ياد فاشيم برمته وتوسيعه وإعادة بنائه. ومن الأهمية بمكان ألا يغيب عن بالنا أن مؤسسة ياد فاشيم لا تقتصر على مجرد نصب تذكاري. فدوائرها المختلفة تضم مكتبة ممتازة، وأحد أكبر الأرشيفات الرقمية الحديثة حول المحرقة، والمدرسة الدولية لدراسات المحرقة، حيث يحضر عشرات الآلاف من المدرسين والطلبة من إسرائيل وخارجها للالتحاق ببرامج دراسية طويلة وقصيرة تقدمها هذه المدرسة حول المحرقة، ومركزًا فخمًا للأبحاث الأكاديمية، يضم مجلة أكاديمية مؤثرة تصدر باللغتين العبرية والإنكليزية، ودار نشر تابعة له.

دُشن متحف ياد فاشيم التاريخي الجديد للمحرقة في شهر آذار ٢٠٠٥. وكان اليومان اللذان كُرِّسا لإقامة احتفالات تدشينه من بين أكبر الأحداث الدبلوماسية والدولية التي شهدتها إسرائيل، فقد شارك في هذه الاحتفالات ما يربو على ٣٥ وفدًا، معظمها من أوروبا وأميركا الشمالية، كان على رأسها رؤساء دول أو شخصيات سياسية مرموقة.[٧] ويبدو أن العالم بأسره، أو 'العالم الغربي' على الأقل، اتفق في متحف ياد فاشيم على أمر حاسم ومعاصر - «عليك أن تتذكر المحرقة»، وذلك في تعبير فريد عن الإجماع الذي توصل إليه.

ويُعد المتحف نفسه إنجازًا بديعًا. فهو يقع ضمن مجمع ياد فاشيم التذكاري الضخم الذي أعيد بناؤه مجددًا، ويمتد على مساحة تبلغ ٤,٢٠٠ متر مربع.[٨] شُيد المبنى، الذي صممه المهندس المعماري موشيه سافدي الذي يحظى بشهرة عالمية، على مدى عقد كامل. وتتسم المعارض التي يضمها المتحف بطابع تاريخي (الاسم الرسمي المعتمد للمتحف هو 'متحف ياد فاشيم التاريخي للمحرقة'). تروي هذه المعارض قصة المحرقة في رواية تأخذ طابعًا متسلسلًا تقريبًا: حيث تُستهلّ هذه الرواية بألمانيا النازية في العقد الثالث من القرن الماضي، ثم تنتقل إلى اضطهاد اليهود على امتداد أوروبا حتى بلوغ «الحل النهائي»، والنهاية بتحرير حياة اليهود وإعادة تأهيلهم بعد أن وضعت الحرب أوزارها. ويكمن الهدف الرسمي الذي يسعى المتحف إلى تحقيقه في سرد قصة «الشوآه» (المحرقة) من

فمع أننا إذ نضع في اعتبارنا أن «وجهة النظر اليهودية' ليست شيئًا له جوهر أو معنى واحد، فإنه ينبغي طرح طائفة من الأسئلة في هذا المقام: ما الذي يعنيه تقديم «وجهة النظر التاريخية اليهودية» للمحرقة وفقًا للمتحف على أرض الواقع؟ وكيف يُصار إلى تأليف وجهة النظر هذه وبنائها؟ وما الذي تشمله، وما الذي تستبعده؟ ولماذا يبدي عدد كبير من الناس حول العالم اهتمامًا منقطع النظير بهذا الشكل من أشكال روايات المحرقة؟

«وجهة نظر يهودية» خالصة.

ونود أن نستهل مقالتنا النقدية هذه من هذا التأكيد. فمع أننا إذ نضع في اعتبارنا أن «وجهة النظر اليهودية' ليست شيئًا له جوهر أو معنى واحد، فإنه ينبغي طرح طائفة من الأسئلة في هذا المقام: ما الذي يعنيه تقديم «وجهة النظر التاريخية اليهودية» للمحرقة وفقًا للمتحف على أرض الواقع؟ وكيف يُصار إلى تأليف وجهة النظر هذه وبنائها؟ وما الذي تشمله، وما الذي تستبعده؟ ولماذا يبدي عدد كبير من الناس حول العالم اهتمامًا منقطع النظير بهذا الشكل من أشكال روايات المحرقة؟ وإن كان لنا أن نطرح هذا السؤال على نحو مختلف بعض الشيء: لماذا تصير مثل هذه الرواية الإسرائيلية اليهودية المحلية والقومية ملفتة للنظر وجذابة إلى هذا الحد على مستوى العالم؟

الرواية

مثلما يذكّرنا لويس بيكفورد (Louis Bickford) وإيمي سودارو (Amy Sodaro)، تميل المشاريع التذكارية التي أقيمت منذ الحرب العالمية الثانية إلى إيلاء تركيز أكبر على الفرد.[٩] وقد حوّل متحف ياد فاشيم هذا التوجه إلى واحد من مبادئه الرئيسية. يركز هذا المتحف تركيزًا كبيرًا على 'صوت الفرد' لدى الضحية، فهو يشمل مشغولات يدوية، وأعمالًا فنية، ووثائق أصلية والعديد من شهادات الناجين المسجلة في أفلام الفيديو، والتي تُعنى بإضفاء طابع فردي على الضحية وإعادة أنسنته. وترسم القاعتان الأوليان في المتحف هذه الصورة بجلاء.

وتخصَّص القاعة الأولى للعالم اليهودي في أوروبا قبل المحرقة، حيث يصوره معرض يضم أعمال فن الفيديو التي تتميز بقدر كبير من التطور وتثير العاطفة وتحركها. ويبدو أن هذا المعرض يعبّر عن المنطق الذي يقول إنه لا ينبغي للزائر أن يقابل اليهود بوصفهم ضحايا للإبادة الجماعية فحسب، بل بوصفهم أناسًا كانت لهم حياتهم وكان لهم تاريخهم قبل اندلاع الحرب. وهم ليسوا مجرد أعيان في تاريخ الإبادة الجماعية الذي شهدته ألمانيا، بل هم ذوات بحد أنفسهم. وبعد الاطلاع على هذه الأعمال التركيبية، يتعرف الزوار في معرض يحرك عاطفتهم ويجتاح مشاعرهم على مبدأ الفردانية الذي يقوم المتحف عليه. فعلى الجدار تعلَّق صورة كبيرة لمعسكر كلوغا (في إستونيا)، حيث التقطها السوفييت بعد تحريره مباشرة (أيلول ١٩٤٤). وتظهر في هذه الصورة الجثث وهي ملقاة على جذوع خشبية وفيما بينها، بانتظار حرقها. ويتحول جسم الإنسان هنا إلى مادة حرق جاهزة لاستعمالها. وهذه الصورة تبعث الصدمة في النفس. وفي حالات العرض، التي تشكل هذه الصورة خلفية لها، تُعرض رسائل ومشغولات يدوية كان الضحايا قد حملوها في جيوبهم إلى المعسكر. وبذلك، تُعاد أنسنة الضحية. ويشكّل العرض الذي ينفصم عن التسلسل الزمني الذي يسم المتحف نوعًا من بيانات 'فن الشعر' (ars poetica) في معروضات المتحف – فهو كله يتمحور حول الضحايا. ويعد هذا المعرض، حسبما تسعفني به الذاكرة، أحد أقوى المعارض وأكثرها شحنًا للعاطفة في المتحف برمته.

وتعد القاعة التالية القاعة الوحيدة التي تقدم سردًا تاريخيًا مقتضبًا قبل أن ينتقل الزائر إلى معرض الحقبة النازية، وهنا تبدأ الشكوك تحوم حول هذا الأمر في ذهني. فهذه القاعة الصغيرة تُمِدّ الزوار بالمعطيات الأساسية الوحيدة التي يُفترض بأنهم في حاجة إليها قبل أن ينتقلوا إلى الحقبة النازية نفسها. والقاعة صغيرة نسبيًا، وتكرَّس بكاملها تقريبًا لاستعراض موضوع واحد – معاداة السامية. وهنا لا يرد أي ذكر للحداثة، والقومية، والعنصرية، وعمليات الإبادة الجماعية السالفة، والكولونيالية والإمبريالية، وتطور الخطاب، وممارسات الإقصاء في العلوم، والتوتاليتارية، والفاشية، والحرب العالمية الأولى، وجمهورية فايمار، والمجتمع الجماهيري، والقومية الحديثة، والدولة القومية الحديثة وغيرها، حيث تُحذَف

وفي وسع المرء أن يرى هنا التناقض الذي يفسخ عرى الرواية مرة أخرى. لماذا يزداد الاضطهاد سوءًا؟ وكيف كانت القرارات المتصلة باليهود تتخذ؟ وكيف تتطور مرحلة إلى المرحلة التي تليها؟ وكيف جرى التغلب على جميع العقبات وتجاوزها؟ ولا يجد أي من هذه الأسئلة إجابة عنه في المتحف. فلا يرد ما يفسر هذا التصعيد، الذي يعرض في تسلسل طبيعي. ويتولد لدى الزائر انطباع بأن هذا الشر الهائل يؤدي عمله على نحو يتماشى مع منطق داخلي يفتقر إلى سياق خارجي.

بمجموعها. ومع ذلك، وبصرف النظر عن مدى الأهمية التي يوليها المرء لمعاداة السامية في فهم المحرقة، فمن الجلي أنها لا تستطيع بمفردها أن تقدم خلفية تاريخية وافية. ففي نهاية المطاف، لو كانت كراهية اليهود ظاهرة قديمة على الوجه الذي يقدمها المعرض بها، فلماذا وقعت المحرقة في منتصف القرن العشرين؟ ولذلك، تشوب الرواية فجوة تفسيرية من بدايتها.

ولا نقصد بعبارة 'فجوة تفسيرية' أن نقول إن رواية المتحف تفتقر إلى تفسير، وإنما نعنى أن تفسيرها منحاز إلى حد كبير منذ البداية، وهو يُعد تفسيرًا تشويهيًا بسبب ذلك. ومما لا شك فيه أن معاداة السامية تمثل سياقًا ضروريًا لا غنى عنه لفهم المحرقة، ولكن بالنظر إلى أن جميع المؤرخين وغيرهم من المفكرين يتفقون، وبصرف النظر عن توجههم التأريخي، على أن معاداة السامية لا تشكل السياق التفسيري الوحيد، بل ولن تستطيع أن تشكّله. وفي الوقت الذي يعتقد فيه بعض المؤرخين بأن معاداة السامية تعد أهم سياق تفسيري وبينما يميل آخرون إلى التقليل من أهميتها، يتفق الجميع على أنه لا يمكن عزلها عن إجراءات أخرى، لم يكن لمعاداة السامية أن تكتسب مغزاها التاريخي دونها. وفضلًا عن ذلك، فلو لم يفسر المؤرخون هذه الأحداث التاريخية وحتى الشخصية التي تتسم بقدر أكبر بكثير من البساطة على هذا النحو الذي لا يزيد على تقديم سبب وحيد، فكيف يمكن تفسير هذا الحدث التي اتسم بالتعقيد والتطرف وامتد على مدى فترة طويلة وشمل أوروبا عن بكرة أبيها على هذا النحو التبسيطي؟ ولذلك، يعد هذا التفسير اختزاليًا، بل وتشويهيًا، لأنه يقدم للزائر في مطلع القرن الواحد والعشرين سياقًا تاريخيًا وحيدًا لا ثاني له ويعزل المحرقة بكليتها عن التاريخ الأوروبي الحديث، ولا سيما بالنظر إلى الجهد الهائل الذي يُبذل في سياق الأبحاث التاريخية والذي يقدم فهمًا تاريخيًا دقيقًا ومركبًا لهذه الأحداث.

وبناءً على ما تقدم، يكرّس المتحف برمته تقريبًا للحقبة النازية، ١٩٣٣-١٩٤٥، ويتّبع تسلسلًا زمنيًا تاريخيًا في وجه من الوجوه. ويرسم المتحف تصاعد السياسات النازية المعادية لليهود واصطباغها بصبغة راديكالية، منذ صدور أول مرسوم معادٍ لليهود في ألمانيا النازية، مرورًا باضطهاد اليهود في أوروبا المحتلة، وإنشاء الغيتوهات، وأعمال القتل الجماعي التي ارتكبتها قوات المهمات (الأينزاتسغروبن) في الاتحاد السوفييتي، ومعسكرات الموت ومسيرات الموت. وتمتزج ضمن هذه الرواية التي تتكشف فصولها واحدًا بعد الآخر العديد من مظاهر حياة اليهود الفردية والجماعية والمقاومة بأشكالها المختلفة، حيث تصور الحياة الداخلية لليهود في مواقع رئيسية، من قبيل ألمانيا، وغيتوهات وارسو ووودج ومعسكر تريزنشتات.

وفي وسع المرء أن يرى هنا التناقض الذي يفسخ عرى الرواية مرة أخرى. لماذا يزداد الاضطهاد سوءًا؟ وكيف كانت القرارات المتصلة باليهود تُتخذ؟ وكيف تتطور مرحلة إلى المرحلة التي تليها؟ وكيف جرى التغلب على جميع العقبات وتجاوزها؟ ولا يجد أي من هذه الأسئلة إجابة عنه في المتحف. فلا يرد ما يفسر هذا التصعيد، الذي يعرض في تسلسل طبيعي. ويتولد لدى الزائر انطباع بأن هذا الشر الهائل يؤدي عمله على نحو يتماشى مع منطق داخلي يفتقر إلى سياق خارجي.

ومن المؤكد أننا ندرك أن معرض المتحف لا يمثل كتابًا من كتب التاريخ، ولكن هناك شيء ما مختلف تمام الاختلاف: ما نوع القصة التي ينقلها المتحف للزائر؟ تتمثل الإجابة التي يقدم المعرض في متحف ياد فاشيم إجابة باتّة وجازمة لها، ولا يدّخر جهدًا في جعل الزائر يقر بها، بأن الطريق إلى 'الحل النهائي' لم يكن معقدًا البتة. فهو يصور هذا الطريق على أنه جرى تحديده واتخاذ قرار بشأنه في مرحلة جدّ مبكرة، على الرغم من أن المتحف لا ينبس ببنت شفة عن ذلك.

ويمكن إيراد عدد لا يحصى من الأمثلة التي تؤيد هذه الرؤية النقدية. فعلى سبيل المثال، يُعرض مقطع من فيلم يتضمن الخطاب المشين الذي ألقاه هتلر في شهر كانون الثاني ١٩٣٩، وذلك في نهاية القاعة المخصصة لليهود في ألمانيا النازية

يشكل إقصاء أي إشارة جدية إلى الجناة على هذا النحو سياسة ملفتة من سياسات القيّمين على المتحف. وبالنظر إلى أن الفرضية، التي يبدو أن الراوي الخفي في المتحف والمخاطَب المتخيَّل الذي لا يحظى بالمعرفة يتبادلانها ويتشاركانها، تقوم على أن المحرقة تمثل حدثًا غير مسبوق إن لم يكن فريدًا، فمن البديهي أنها فرضية لا تتناسب مع المنطق. إن هذا السؤال سؤال تاريخي جسيم ينطوي على تبعات كارثية، وهذا هو السبب الذي يحدو بنا إلى تشييد مثل هذا المتحف وزيارته وتكريمه من أجل تخليد ذكرى هذا الحدث. وتستدعي هذه الفرضية تفسيرًا، ورغبة في الفهم: كيف حصل ذلك؟ وعلى وجه التحديد، يتحاشى المتحف هذا السؤال تحاشيًا تامًا.

(١٩٣٣-١٩٣٩)، قبل أن ينتقل الزائر إلى المعرض البولندي مباشرة. ولا مناص للزائر من مشاهدة هذا المقطع، الذي يعيد المرة تلو المرة كلمات هتلر: 'لو نجح اليهود الذين يتحكمون في أموال العالم ... في إغراق الأمم في حرب عالمية أخرى، فالنتيجة لن تكون انتصار اليهود، وإنما استئصال شأفة العرق اليهودي في أوروبا!' وينبغي للزائر العادي أن يخلص إلى نتيجة مفادها أن الطريق إلى أوشفيتس كان قد سبق تعبيده في شهر كانون الثاني ١٩٣٩، وذلك بما يخالف جميع الأدلة التاريخية ويتنافى مع الإجماع القائم بين المؤرخين كافة.[١٠] ومن الشواهد الأخرى العرض الذي يتناول غيتو وودج، حيث يرد اقتباس من الأمر الذي أصدره فريدريك أوبلهور (Friedrich Übelhör) (حاكم مقاطعة كاليش-وودج) في شهر كانون الأول ١٩٣٩ بشأن إغلاق الغيتو في موضع بارز: 'إن إنشاء الغيتو ليس سوى تدبير مؤقت ... ويجب أن يكمن الهدف النهائي في أي من الأحوال في استئصال بؤرة الطاعون هذه.' ومرة أخرى، ينقاد الزائر العادي الذي يفتقر إلى المعرفة التاريخية، في هذا المقام، إلى استنتاج مفاده أن الخطة كانت قد أُعدت للتو من أجل إنفاذ 'الحل النهائي' ('الهدف النهائي')، ولكن جرى تأخيرها في حين أن ما كان يدور في ذهن أوبلهور عندما قال ذلك كان يتمثل في طرد اليهود من وورثيغو - وهي المنطقة البولندية التي جرى ضمها إلى الرايخ.

ومن جهة أخرى، فإن غياب أي إشارة إلى الخطة التي استهدفت طرد اليهود من أوروبا إلى جزيرة مدغشقر (والتي تُعرف بـ'خطة مدغشقر')، والتي درسها النازيون بصورة جدية في فصليْ الربيع والصيف من العام ١٩٤٠، مثلًا، تؤيد نفس الرواية التقريرية التي تتألف من مستوى واحد لا ثاني له.[١١] وليس هذا سوى مثال واحد من طائفة ممتدة لا حصر لها من الشواهد. ولذلك، يبدو أن المتحف يستبعد عن قصد أي بيانات من شأنها تشويش الزائر وإرباكه أو التلميح إلى أن القضايا التي يطرحها معقدة أكثر قليلًا. فهو يصور صورة إجمالية ويسرد رواية مبسطة، تقوم على التشويه بسبب ذلك أيضًا.

وفضلًا عن ذلك، لا يتعامل المتحف مع أي من الجناة أو مع من وقف موقف المتفرج بجدية.[١٢] وعلى وجه التأكيد، تتوزع في أروقة المتحف بعض الصناديق السوداء المغلقة، التي تضم في داخلها وخارجها شيئًا من التفاصيل الجافة والأساسية التي تركها الجناة. وتظهر هذه النصوص حالما يفتح الزائر تلك الصناديق. وهذا يلمّح إلى أن الجناة كانوا أيضًا أناسا لهم سيرتهم. غير أن هذا الأمر سخيف في الواقع - ولا معنى له تقريبًا من ناحية الانطباع التاريخي. فهو لا يستطيع، وليس في وسعه، أن يغني عن الحاجة التاريخية والأخلاقية للتلميح على الأقل إلى الأسئلة التاريخية والنفسية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية الملتهبة التي تتناول الجناة، ناهيك عن مواجهتها بطريقة أو بأخرى. فلا يجري التصدي لأي من الأسئلة المتصلة بالإجراءات التي أفضت إلى 'الحل النهائي' والمحرقة و/أو أتاحت الوصول إليهما في المتحف - لا على مستوى السياسة ولا على مستوى الفرد. وتغيب قصة الأبطال الرئيسيين في هذا الحدث التاريخي - الفاعلين - غيابًا كاملًا. ولا يكمن هذا الإقصاء في التحريف فحسب، بل في مناهضة التمثيل. وحيث أن المتحف يمثل الأفعال دون الفاعلين، وحيث أنه بالتالي يرقى بالحدث إلى مرتبة الخرافة، وإن كان يرقى به عن غير قصد منه، فهو يصور الحدث منفصمًا ومعزولًا عن 'مسبباته' وعن الأبعاد التي ينطوي عليها 'أثره' في دنيا الواقع، وعن الحيز الإنساني القائم على الاستدلال والتفسير. فالأحداث حقيقة 'مسلَّم بها'، حيث تُظهر جانبًا من الحقيقة الأزلية المتصلة بالعالم - بمعنى ما يحدد معنى الخرافة. وتفتقر المحرقة حسب طريقة عرضها

حائط الناجين من المحرقة.

في المتحف إلى أبعادها الدنيوية في عالم الواقع. كما تفتقر إلى منهج تاريخي في جانب لا يستهان به منها.

ويشكل إقصاء أي إشارة جدية إلى الجناة على هذا النحو سياسة ملفتة من سياسات القيِّمين على المتحف. وبالنظر إلى أن الفرضية، التي يبدو أن الراوي الخفي في المتحف والمخاطَب المتخيَّل الذي لا يحظى بالمعرفة يتبادلانها ويتشاركانها، تقوم على أن المحرقة تمثل حدثًا غير مسبوق إن لم يكن فريدًا، فمن البديهي أنها فرضية لا تتناسب مع المنطق. إن هذا السؤال سؤال تاريخي جسيم ينطوي على تبعات كارثية، وهذا هو السبب الذي يحدو بنا إلى تشييد مثل هذا المتحف وزيارته وتكريمه من أجل تخليد ذكرى هذا الحدث. وتستدعي هذه الفرضية تفسيرًا، ورغبة في الفهم: كيف حصل ذلك؟ وعلى وجه التحديد، يتحاشى المتحف هذا السؤال تحاشيًا تامًا. ولذلك، ففي وسع المرء أن يخلص إلى أن المتحف لا يعجز عن سد هذه الثغرات فحسب، بل إن روايته المكثفة والخطية، وربما الثيولوجية، والتقريرية التي تحظى بحجية كبيرة بالتأكيد تحول دون ثوران هذه الثغرات في الواقع.

التعاطف والسلطة

ما من شك في أن هندسة المتحف تعزز هذه التجربة المهيمنة التي لا تقدم التفسيرات. ففي الواقع، يقع المتحف ضمن مجمع تذكاري ضخم يبدو أن مبدأ هندسيًا رئيسيًا واحدًا يطغى عليه: العظمة. فكل شيء يفرض نفسه كما هو الحال في أشكال الهندسة المعمارية المتسلطة، حيث يتوقع من المرء أن يذعن لسلطة أسمى وينقاد لها. وفي هذا الإطار، يرحب قوس تذكاري (‘جدار الناجين’) بالزائر في ساحة إمبراطورية. و‘مركز الزيارات’ – الذي يقع على مدخل حرم المتحف – مصمم على شكل معبد روماني مبني من مقاطع خرسانية عارية.

وفي هذا المضمار ‘التسلطي’، يحتوي المتحف على ممر وحيد وطويل جدًا يسلكه الزوار، ويمرون عبره في منحنيات ومنعطفات. ولا يستطيع الزائر إلا أن يخرج من نقطة وحيدة في منتصف هذا الممر في المتحف، ولا يستطيع أن يتخطى أيًا من معارضه تقريبًا ما لم يكن يريد الخروج من المتحف نفسه. والمعارض نفسها ملآى بالصور ومقاطع أفلام الفيديو والمشغولات اليدوية واللوحات التفسيرية التي تعرض ‘طموحهم في تقديم المحرقة بكل حذافيرها، وإنتاج تفسير مقتضب ونهائي للكارثة، إن كان لنا أن نقتبس من النقد الذي تسوقه كسينيا بولوويكتوفا (Ksenia Polouektova) حول المتحف التذكاري للمحرقة بالولايات المتحدة في واشنطن.[١٣]

ويتألف تصميم المتحف نفسه من ‘هيكل مثلث الشكل يشبه الموشور، ويخترق الجبل من جهة وينفُذ منه من الجهة الأخرى، ونهايتاه تقومان على دعامات بارزة قائمة في الفضاء المفتوح’.[١٤] ويدخل الزائر المتحف من خلال جسر ينتهي به إلى حافة الهوة. وعندما يدخل المرء المتحف، فإنه ينفصل عن دنيا الواقع وعالم اليوم بكل ما في الكلمة من معنى. وليس المنطق الذي يفعل فعله هنا هو المنطق الذي يفعل فعله هناك. فعلى المرء أن يقطع جسرًا وأن يغوص إلى باطن الأرض حيث الرواية أمر مسلّم به، وعليه ألا يرى طبيعتها التي تبعث الاضطراب في النفس. فليس هناك سوى الزائر الذي توجَّه الدعوة إليه لكي يواجه المحرقة.

ومن ثم فقد يفترض المرء بأن العقد المبرم بين الراوي الذي يسرد رواية المتحف والمخاطَب المتخيَّل (الزائر) الذي يوجه ذلك الراوي روايته إليه يقوم في أساسه على الرواية التسلطية التي لا تتوخى التفسير – وهي رغبة متبادلة ومفترضة في الإحجام عن الفهم. وينبغي للزائر المتخيل ألا يتوقع، مثلما لا يُتوقع منه، أن يتلقى المعلومات التي تتصدى ‘للأسباب’ التي تقف وراء الأحداث

وفي وسع المرء أن يذكُر أيضًا الواقع الذي يقول إن جميع الشهادات المعروضة في أفلام الفيديو ترد باللغة العبرية، باستثناء ثلاثة منها. وهذا يولّد الانطباع بأن العبرية هي اللغة اليهودية الوحيدة التي تحدّث الضحايا والناجون بها، في حين لم ينطق بالعبرية سوى شريحة لا تكاد تذكر من اليهود في أوروبا خلال حقبة المحرقة. وكان عدد ليس بالقليل من هؤلاء، ولا سيما أولئك الذين ينحدرون من أوروبا الشرقية، يتحدثون اليديشية وغيرها من اللغات أيضًا. ولذلك، يجسّد التركيز على اللغة العبرية وإبرازها صهينة لـ'وجهة النظر اليهودية'

والكيفية التي وقعت فيها – لكي يسد أكبر قدر ممكن من الثغرات التاريخية. بل إن هذا 'العقد' لن يسمح له بالإحساس بغضاضة من أي تناقض. وبعبارة أخرى، لا يحضر الزائر إلى المتحف ليقف حتى على فهم مجتزأ ومعنى قاصر للتاريخ، بل يحضر إليه لكي يختبر شيئًا آخر. وهذا 'الشيء الآخر' منفصم عن المعنى القائم في دنيا الواقع، وهو يرقى بفعل الوسائل التي ذكرناها للتو إلى مرتبة خرافة تكتسب هالة القداسة وتبلغ حالة من التسلط.

ويسرد المتحف، حسبما يرد على موقعه الإلكتروني، 'قصة المحرقة من وجهة نظر يهودية فريدة، حيث يركّز فيها على التجارب التي خاضها الضحايا الأفراد من خلال المشغولات اليدوية الأصلية والشهادات التي يدلي بها الناجون ومقتنياتهم الشخصية'.[١٥] وهذا يعني أن المهمة الرئيسية المنوطة بالمتحف تكمن في رواية قصة تاريخية من خلال الإدلاء بشهادة الضحية، أو الإدلاء بشهادة الضحية اليهودية الذي يشكل البطل الرئيسي والوحيد في رواية الكارثة، إن كان لنا أن نتوخى قدرًا أكبر من الدقة. ولا مندوحة أن الإدلاء بشهادة الضحية وامتلاك القدرة على الشعور بالتعاطف مع قصته يُعد واجبًا أخلاقيًا حتميًا لا يستهان به.

ومع ذلك، لا تعارض 'أصوات الأفراد' في فردانيتها الرواية التاريخية المرجعية التي تسردها النسخة العامة التي يوردها متحف ياد فاشيم على الإطلاق، حيث يرد تمثيلها في رواية المتحف وتصميمه المادي. فقد اختيرت تلك الأصوات بعناية فائقة وفي جانب كبير منها لكي تؤيد الرواية الإجمالية أو تصورها أو تستعرضها باستفاضة وإسهاب. وهي لا تتعارض إلا في حالات نادرة مع التناقض القائم أو تقوضه أو تنقضه أو حتى تفضحه، كما هو الحال في العادة مع 'أصوات الأفراد'. فهذه الأصوات تخضع بصورة تامة تقريبًا للرواية التاريخية العامة التي تتسم بقدر كبير من الجمود. وهي لا تقوم على الحوار حسب المفهوم الذي يسوقه باختين (Bakhtin) لهذا المصطلح،[١٦] وتفقد طابعها الفرداني نتيجة لذلك.

وفي وسع المرء أن يذكُر أيضًا الواقع الذي يقول إن جميع

"مركز الزيارات" في ياد فشيم.

الشهادات المعروضة في أفلام الفيديو ترد باللغة العبرية، باستثناء ثلاثة منها. وهذا يولّد الانطباع بأن العبرية هي اللغة اليهودية الوحيدة التي تحدّث الضحايا والناجون بها، في حين لم ينطق بالعبرية سوى شريحة لا تكاد تذكر من اليهود في أوروبا خلال حقبة المحرقة. وكان عدد ليس بالقليل من هؤلاء، ولا سيما أولئك الذين ينحدرون من أوروبا الشرقية، يتحدثون اليديشية وغيرها من اللغات أيضًا. ولذلك، يجسّد التركيز على اللغة العبرية وإبرازها صهينة لـ'وجهة النظر اليهودية' التي تقصي اللغات المحكية الأخرى ووجهات النظر المغايرة (باستثناء اليديشية التي تظهر في هذا الموضع أو ذاك من المتحف، مع أنها لا تظهر في أفلام الفيديو).

وللمرء أن يتساءل كذلك عن صورة الحياة اليهودية التي تصورها المعروضات وإلى أي حد كان المتحف يتحلى بالقدر الكافي من الشجاعة التي تيسر له حتى أن يلمّح إلى الجوانب الأقل تعاطفًا من واقع اليهود خلال حقبة المحرقة، من قبيل استشراء الفساد، والافتقار إلى التضامن والتكافل، والمتعاونين اليهود، والتوتر الهائل الذي ساد المجتمع اليهودي، والنقد الداخلي الراديكالي الذي

ربما يعد تذكُّر المحرقة محورًا رئيسيًا من محاور هوية الضحية الإسرائيلية الحالية، حيث فرضت هذه الهوية نفسها باعتبارها أداة دبلوماسية على قدر هائل من القوة والفائدة في تأمين الدعم الدولي في الصراع الإسرائيلي-العربي وفي الإبقاء على الاحتلال جاثمًا على أرض فلسطين. وتعمل طريقة الاستدلال هذه على الصعيدين الداخلي والخارجي باعتبارها تيسر نظامًا فعالًا للتبرير

طال قيادة اليهود وشرطتهم، والانهيار الأخلاقي، وفقدان الحس بالعيب وخلاف ذلك، مما يتواتر ذكره بكثافة في الكتابات اليهودية المعاصرة. وتكمن الإجابة في أن لا شيء من المعروضات تقريبًا يلمح إلى هذه المسائل التي تبالغ الكتابات التي لم تزل تنشر منذ عهد المحرقة في التركيز عليها وتتناولها بالنقاش والتمحيص. فهذه الجوانب مقصية ومستبعدة من أجل بناء صورة تمجد حياة اليهود إبان حقبة المحرقة وتضفي عليها طابعًا بطوليًا. وإلى حد ما، يمكن للمرء أن يتفهم ذلك في متحف وطني، بيد أنه من الصعوبة بمكان اعتبار ذلك المتحف 'تاريخيًا'. ومع ذلك، فمن شأن هذه الصورة أن تيسر للزائر أن يشهد للضحية وأن يتماهى معها. ولكن إذا كانت الشهادة تعني بطريقة أو بأخرى التماهي مع الضحية في ذات الوقت الذي تفضي فيه إلى التخلي عن مواجهة صحة الوقائع التاريخية المتصلة بحياة اليهود في أيام المحرقة بأي طريقة كانت، وعلى الوجه الذي بيّناه أعلاه بالذات، أو المنطق أو الاستنتاج المغاير بشأن الأحداث على النحو الذي جرى على يد النازيين (كما لو كان المرء لا يستطيع أن يؤدي هذين الأمرين معًا)، فلنا أن نقول إننا نخوض - حسب توصيف فرويد - في مجال الملنخوليا، وليس في مضمار التأبين والحداد.

ونحن نستخدم مصطلح الملنخوليا في معناه الضيق حسبما عبّر عنه إريك سانتر (Eric Santner)،[١٧] على هدي من المقالة المشهورة التي وضعها فرويد في العام ١٩١٩ بعنوان 'الحداد والملنخوليا'.[١٨] وتستند هذه الذكرى السوداوية إلى عمليات التماهي النرجسية - مع الضحية - والتي تسعى إلى حذف أي 'غيرية'[١٩] من الرواية وإقصائها منها، ووضع حد لهذا التماهي. وبهذا المعنى، تُعد 'الرواية اليهودية' التي يسردها متحف ياد فاشيم رواية مستقلة وقائمة بذاتها ومنغلقة على أي 'غيرية' في السيرورة التأريخية، التي تضفي قدرًا أكبر من التعقيد على القصة، وتصبح بالتالي - حسب الفرضية التي نسوقها - رواية تلفها الخرافة. فحسبما بيّنا أعلاه، تقصي هذه الرواية جانبًا لا يستهان به من التجربة التي

المتحف والجسر الذي يقود إلى مدخله.

خاضها اليهود وكل آخر غير يهودي منها؛ فليس فيها خلفية ولا سياق غير يهودي، ولا عمليات إبادة جماعية سالفة أو قتل جماعي سبقها، ولا عنصرية، ولا مستعمرات، ولا جناة، ولا متفرجين وقفوا مكتوفي الأيدي تقريبًا. وفي الواقع، فليس هناك ضحايا غير يهود خلال حقبة المحرقة كذلك.

كما يتفهم المرء، وعلى الرغم من نرجسية هذا الفهم وإشكاليته، الأسباب التي تدفع جماعة الضحايا الذين يعانون من صدمة تاريخية جماعية، من قبيل المحرقة، إلى التماهي مع رواية سوداوية، بحيث يتخلون عن أي محاولة لإدراج وجهات نظر أخرى، حتى لو كان ذلك على نحو محدود. وفضلًا عن ذلك، تعد هذه الرواية منطقية تمامًا في السياق الإسرائيلي. فحسبما أكدت عليه إيديث زيرتال (Idith Zertal)،[٢٠] ربما يعد تذكُّر المحرقة محورًا رئيسيًا من محاور هوية الضحية الإسرائيلية الحالية، حيث فرضت هذه الهوية نفسها باعتبارها أداة دبلوماسية على قدر هائل من القوة والفائدة في تأمين الدعم الدولي في الصراع الإسرائيلي-العربي وفي الإبقاء على الاحتلال جاثمًا على أرض فلسطين. وتعمل طريقة الاستدلال هذه على الصعيدين الداخلي والخارجي باعتبارها تيسر

يتمحور أحد الأسئلة التي ينبغي طرحها في السؤال التالي: لماذا وُجهت الدعوة إلى تركيا، التي ارتكبت (من خلال كيانها السياسي السابق الذي تمثل في الدولة العثمانية) إبادة جماعية وما تفتأ ترفض الاعتراف بها، إلى المشاركة في الاحتفالات، بينما لم يُدعَ إليها أي من الشعوب الأرمينية أو الرواندية أو جماعات الروما أو السنتي أو الشعب الكمبودي أو غيره من الشعوب التي وقعت ضحية للإبادة العرقية، ناهيك عن التحدث فيها؟ ويمكننا توسيع نطاق هذا السؤال بحيث نسأل فيه السؤال التالي: لماذا لم تخلَّد ذكرى أي إبادة جماعية أخرى أو تُذكَر على الأقل (دون أن تتبوأ موقع الصدارة) في المتحف نفسه مثلما حصل في مركز كيغالي للإبادة الجماعية في رواندا مثلًا؟

نظامًا فعالًا للتبرير (ولا يعني هذا، بالطبع، أن ذكرى المحرقة في إسرائيل لا تزيد على ذلك. فمن المؤكد أنها يجب ألا تقتصر على البعد السياسي دون غيره).

ولكن يبدو أن هذا التوجه في اختبار ذاكرة المحرقة من خلال 'التماهي مع الضحية (اليهودية)' بصورة حصرية وشاملة تقريبًا يشكل ظاهرة ثقافية أوسع بكثير وتميل إلى الهيمنة على الكثير من التمثيلات الرئيسية التي تتناول المحرقة – من قبيل معرض برلين التذكاري، أو موقع بيرغين-بيسلين الذي دُشن مؤخرًا، أو حتى كتاب سول فريدلاندر (Saul Friedländer) حول المحرقة والذي يتألف من جزأين. فهذه الشواهد بمجموعها تستند وبصورة مكثفة إلى 'صوت الضحية' باعتباره وجهة نظر أو وجهة النظر المعرفية المركزية بشأن تاريخ المحرقة وذكراها. كما أن جميع هذه الأمثلة 'تتلاعب' فيمن تخاطبهم في المقام الأول، وبصفة حصرية في بعض الأحيان، لكي يجربوا التماهي المكثف مع الضحايا.

ولذلك، يكمن السؤال الذي يثور في هذا المقام في: لماذا؟ لماذا يميل غير اليهود، بوصفهم جزءًا من البيئة الأخلاقية والثقافية، كذلك إلى التماهي بهذه الدرجة الكبيرة للغاية مع رواية تولي هذا التركيز القوي على تأثير التعاطف مع الضحايا اليهود؟ وبعبارة أخرى، لماذا ترتبط النسخة القومية (وربما الشوفينية) الإسرائيلية لـ'الرواية اليهودية' ترابطًا وثيقًا مع رواية المحرقة العالمية التي يُزعم أنها كونية، مع أن كلتا النسختين ترتكزان على وجهة نظر الضحايا اليهود؟ ما من شك في أن الإجابة عن هذه الأسئلة معقدة ومتعددة المستويات وترتبط، جزئيًا على الأقل، بالتوجهات الثقافية العالمية التي تتسم بنطاق أوسع بكثير. وسوف نحاول أن ننظر في أحد هذه التوجهات على سبيل الإيجاز.

ونود أن نركز على المستوى السياسي – بالنظر إلى أن المحرقة تضطلع بدور سياسي جد بارز حسبما بيّنا ذلك بوضوح فيما ذكرناه من أن حفل تدشين متحف ياد فاشيم كان في الواقع عبارة عن حدث سياسي أكثر منه حدثًا ثقافيًا أو تثقيفيًا. ولك أن تنظر هنا في الخطاب الذي ألقاه أحد المتحدثين – وهو وزير العدل التركي جميل تشيشيك (حيث ألقى هذا الخطاب قبل اندلاع الأزمة الراهنة بين إسرائيل وتركيا): فقد يكون هذا الخطاب مفيدًا في هذا المقام لأن المرء لا يتوقع أن تركيا تشعر بأنها ملزَمة باعتماد خطاب المحرقة وذكراها. فلا علاقة لتركيا بالمحرقة، ولكنها كانت مع ذلك، وبصفتها دولة كانت تطرق أبواب أوروبا في الوقت الذي أُلقي فيه الخطاب، لا تألو جهدًا في تبنّي الخطاب السياسي الأخلاقي الذي تتبناه أوروبا. وهذا ما قاله الوزير التركي:

> إن ياد فاشيم ليس مكانًا للحداد فحسب، بل هو مكان للإنسانية. فنحن نتذكر هنا دروس التاريخ لهدف. يكمن هذا الهدف في أن الدروس المستفادة يجب أن تُمرَّر من جيل إلى الجيل الذي يعقبه، وينبغي لنا أن نفهم، جميعًا، أنه لا يجوز لنا أن نسمح بأن تقع الإبادة الجماعية بأي شكل مرة أخرى على الإطلاق. علينا أن نتعلم درسنا من المحرقة. ولا ينبغي السماح باحتقار أي دين أو شعب أو نزع الصفة الإنسانية عنه. إن الإبادة الجماعية، والتطهير العرقي، والعنصرية، ومعاداة السامية، وكراهية الإسلام، وكراهية المسيحية وكراهية الأجانب كلها شرور معروفة على مدى التاريخ، غير أنها معاصرة مع ذلك، وعلينا أن نتشارك مسؤولية رسمية في محاربتها.[٢١]

ومن الجدير بالذكر أن تشيشيك، وهو أحد أكثر القوميين الأتراك المتحمسين الذين ينكرون الإبادة العرقية التي وقعت بحق الأرمن، وبعد شهر فقط من إلقائه هذا الخطاب، اتهم جامعة البوسفور بأنها 'طعنت الشعب التركي في ظهره بسبب

مؤتمر نظمته حول 'الأرمن العثمانيين' وعبّر عن ندمه على التنازل عن الحقوق التي تخوله رفع قضية أمام المحكمة في هذا الشأن.[٢٢] ولذلك، يتمحور أحد الأسئلة التي ينبغي طرحها في السؤال التالي: لماذا وُجهت الدعوة إلى تركيا، التي ارتكبت (من خلال كيانها السياسي السابق الذي تمثل في الدولة العثمانية) إبادة جماعية وما تفتأ ترفض الاعتراف بها، إلى المشاركة في الاحتفالات، بينما لم يُدعَ إليها أي من الشعوب الأرمينية أو الرواندية أو جماعات الروما أو السنتي أو الشعب الكمبودي أو غيره من الشعوب التي وقعت ضحية للإبادة العرقية، ناهيك عن التحدث فيها؟ ويمكننا توسيع نطاق هذا السؤال بحيث نسأل فيه السؤال التالي: لماذا لم تخلَّد ذكرى أي إبادة جماعية أخرى أو تُذكَر على الأقل (دون أن تتبوأ موقع الصدارة) في المتحف نفسه مثلما حصل في مركز كيغالي للإبادة الجماعية في رواندا مثلًا؟ فمن الطبيعي أن هذا المركز يضع نصب عينيه على الإبادة الجماعية التي ارتكبت في رواندا خلال العام ١٩٩٤. ومع ذلك، ودون أن نبخس هذا التركيز المحلي حقه، فإن المركز المذكور يخصص قاعة وحديقة لتخليد ذكرى عمليات إبادة جماعية أخرى، بما فيها 'الشوآه' (محرقة اليهود)، كبادرة أخلاقية منه.

ولكن ليس هذا السؤال الرئيسي الذي نطرحه. بل يتعلق سؤالنا ببنية خطاب المحرقة الذي يتبناه متحف ياد فاشيم وروايته ووظيفتهما، واللتان تتيحان لتركيا، أو حتى تجبرانها، على الاشتراك فيهما لكي يتسنى اعتبارها عضوًا من أعضاء العالم المتحضر. من الواضح أن المرء يستطيع أن يضع يده على خطاب مزدوج هنا. فبالنسبة للأتراك، يشكل الاعتراف بالإبادة الجماعية التي طالت اليهود وسيلة لنسيان إبادة جماعية أخرى – وهي تلك التي تورطوا فيها هم أنفسهم. فها هم يقفون في ياد فاشيم يشجبون المحرقة وكل عمليات الإبادة الجماعية، ويعارضون وجوه الكراهية كافة، وبالتالي يثبتون أنهم ينتمون إلى أسرة الأمم المتحضرة. وفي معنى من المعاني، فهم يبدون الاستعداد لتأبين الضحية اليهودية والحداد عليها، بينما يتحاشون – أو بتعبير أصح يسعون إلى تجنُّب – الحداد على الضحايا الأرمن وتحمُّل أي مسؤولية عن إبادتهم. وفي ياد فاشيم، يستطيع الأتراك أن يتبنوا خطابًا إنسانيًا ليبراليًا من خلال الشهادة لليهود، في الوقت الذي يتفادون فيه، وعلى نحو يقترب من إثارة السخرية، تورُّطهم الفعلي في إبادة جماعية، وهو تورط يناقض هذا الخطاب نفسه. وفي هذا المعنى، يحمل الخطاب الذي ألقاه تشيشيك نفس المنطق الذي تحمله 'ذاكرة الشاشة' التي يوظفها التحليل النفسي[٢٣] – حيث يتذكر الأتراك شيئًا ما لكي ينسوا شيئًا آخر. وعلى وجه الخصوص، يثبت هذا الأمر منطق الميلودراما الذي تطرقنا إلى ذِكره آنفًا.

ويستذكر الفيلسوف الألماني ثيودور أدورنو (Theodor W. Adorno) في معرض حديثه عن آن فرانك امرأة ألمانية ردت بقولها إن الواجب كان يقضي إنقاذ هذه الفتاة على الأقل، مما يشير ضمنيًا إلى أن الآخرين كان من الممكن أن يلقوا الهلاك والفناء.[٢٤] وهذه هي أخطر النتائج التي تفرزها الميلودراما. فحسبما ورد على لسان الناقد الأدبي الإسرائيلي يتسحاك لاؤور، يركز هذا النوع الأدبي على تعاسة الفرد أو الأسرة، لأنه 'لا ينبس ببنت شفة عن المعاناة الأكبر التي تهيمن على كل ما يحيط بنا أكثر مما يذكره من الدموع الذي يتسبب في ذرفها. إنه يتشكل من نوع من التماهي الذي لا يطلب أي صنيع أخلاقي حقيقي'.[٢٥] وفي وجه من الوجوه، تصبح الذاكرة المعاصرة للمحرقة مطواعة لهذا النوع من التماهي، حيث تميل إلى إجبار المرء على التماهي مع الضحية اليهودية في الحالات التي لا يعود اليهود فيها – سواء أكانوا جماعات أم أفرادًا في العديد من الحالات – ضحايا للتاريخ، وإنما وسطاء تاريخيين أضحوا يكتسبون صفة شرعية الآن، وينتظمون ضمن أطر سياسية مزدهرة ومؤثرة (مثل دولة إسرائيل والمنظمات اليهودية المختلفة)، وإلى حجب التعارض في حالات كثيرة مع الضحايا الذين يتكبدون المعاناة في هذه الآونة، والذين تتناقض قضاياهم العادلة في معظم الأحوال مع الاعتبارات السياسية التي تثير السخرية ويفتقرون إلى القوة وعلى نحو نسبي في الساحة الدولية (مثلما كان عليه اليهود خلال العقدين الثالث والرابع من القرن الماضي عندما كانوا في حاجة حقيقية إلى هذا التعاطف) – مثل اللاجئين الذين يسعون للحصول على مأوى لهم في أوروبا أو الفلسطينيين الذين يقبعون تحت نير الاحتلال الإسرائيلي.

وما من شك في أنه ينبغي فهم هذا المنطق ضمن إطار 'المنطق الساخر'، الذي يعد شائعًا إلى حد الابتذال في سياسة التبرير المعاصرة.[٢٦] فقد وظفت دولة إسرائيل، حسبما ذكرنا فيما تقدم من هذه المقالة، ذكرى المحرقة على مدى عقود لكي تدحض أي انتقاد يوجَّه إليها بسبب نكبة العام ١٩٤٨ أو حرمان الفلسطينيين من حقوق الإنسان الجماعية والفردية الواجبة لهم وحقوقهم السياسية بصورة جسيمة.[٢٧] (ولا بد لنا من أن نشدد مرة أخرى: لا يعني هذا، بالطبع، أن ذكرى المحرقة في إسرائيل تفتقر إلى الأصالة التي تبعث الصدمة في النفس، وأنه لا يمكن إلا اختزالها في التلاعب السياسي). وما من شك في ألمانيا وأوروبا والولايات المتحدة تتبع هذا المنطق مع إسرائيل في سياق السياسة التي تعتمدها في الشرق الأوسط.[٢٨] ولكن ربما ينطوي هذا الأمر على أكثر من ذلك. ربما يرمز إلى شيء أكثر عمومية وجوهرانية؟

نود أن نقترح بأن الواجب الذي يملي على المرء أن يتماهى مع الضحايا اليهود، وهو ما يعرضه متحف ياد فاشيم بقوة قلّ نظيرها، ربما تضطلع بدور في تحويل المحرقة إلى رواية مطمئنة تخفي وراءها الجانب المظلم للحداثة والغرب. فعوضًا عن تأريخ الأحداث الصادمة ومواجهة تلك العناصر الكارثية التي ينطوي عليها التاريخ الحديث وبالتالي الحداثة، والتي شكلت السياقات التي وقعت المحرقة فيها، وعوضًا عن وضع هذه الأحداث في سياقها الصحيح، تحتكم هذه الرواية المطمئنة إلى مسار سهل يقوم على تطهير سوداوي قد يبلغ درجة المهابة، حيث يتجسد من خلال التماهي مع القدر المريع الذي أصاب الضحايا في الماضي.

رواية مطمئنة؟

يفترض المؤرخ تشارلز مايير (Charles Maier) بأن روايتين رئيسيتين تهيمنان على مخيال الغرب في فهم الحداثة – وكلتاهما تضعان الكارثة في موقع الصدارة منهما.[٢٩] وتتمثل الرواية الأولى في 'الرواية الديمقراطية' التي ترتبط بالمحرقة بصورة رئيسية. فهنا يُنظر إلى المحرقة باعتبارها بروز قوى بربرية سعت إلى إملاء السياق الثيولوجي الذي يتبناه الغرب تجاه الحداثة، أي تجاه وجود يتسم بقدر أكبر من الليبرالية والديمقراطية. وكان النازيون هم من ارتكبوا هذه الفظائع، وطالما تمسكنا بقيمنا الديمقراطية وعززنا مجتمعنا المدني، في ذات الوقت الذي نعمل فيه على توخي الاعتدال في التوجهات الأيديولوجية الراديكالية، ففي وسعنا أن نحمي أنفسنا من الانزلاق إلى مهوى الإجرام، وأن نرسخ بالتالي هويتنا بصفتنا 'الأخيار'، وحملة لواء الديمقراطية والحرية. ومن المفارقة أن هذه واحدة من الروايات المطمئنة.

وترتبط الرواية الثانية بكارثة أخرى: التجربة الكولونيالية وما بعد الكولونيالية. فحسبما تراه هذه الرواية، تجسد الكولونيالية 'الجانب المظلم والقاتل' الذي تنطوي عليه حضارتنا الغربية الحديثة. ولم تتوانَ الرواية ما بعد الكولونيالية عن توجيه الانتقاد للمجتمعات الغربية وأنظمتها الديمقراطية الليبرالية بسبب مشاركتها الفعلية والبنيوية المتواصلة في أعمال الهيمنة والعنصرية والعنف المفرط والإجرام.

ونود أن نقترح بأن الواجب الذي يملي على المرء أن يتماهى مع الضحايا اليهود، وهو ما يعرضه متحف ياد فاشيم بقوة قلّ نظيرها، ربما تضطلع بدور في تحويل المحرقة إلى رواية مطمئنة تخفي وراءها الجانب المظلم للحداثة والغرب. فعوضًا عن تأريخ الأحداث الصادمة ومواجهة تلك العناصر الكارثية التي ينطوي عليها التاريخ الحديث وبالتالي الحداثة، والتي شكلت السياقات التي وقعت المحرقة فيها، وعوضًا عن وضع هذه الأحداث في سياقها الصحيح، تحتكم هذه الرواية المطمئنة إلى مسار سهل يقوم على تطهير سوداوي قد يبلغ درجة المهابة، حيث يتجسد من خلال التماهي مع القدر المريع الذي أصاب الضحايا في الماضي. وحسب التعبير الذي يسوقه روس بوول (Ross Poole) بصراحة لا مواربة فيها: 'على الرغم من أننا نشعر بالرعب من الصور، فنحن نستطيع أن نهدئ أنفسنا بالرضا السري الذي نستمده من إحساسنا بطيبة الأخلاق في أنفسنا عند اعترافنا بذلك الرعب. ومن شأن تعميم صنوف الرعب التي واكبت المحرقة أن تتحول بكل يسر وسهولة إلى أخلاق رخيصة'.[٣٠]

وقد نغالي إلى حد أن نقترح معه أنه من اليسير أن يتماهى المرء مع الضحية اليهودية حيث يوجد عدد غير ذي بال في أوروبا اليوم بالمقارنة مع وجودهم فيها عشية الحرب العالمية الثانية، وحيث لم يعد اليهود، مثلما قلنا من قبل – سواء أكانوا جماعات أم أفرادًا في أحيان كثيرة – ضحايا للتاريخ وإنما وسطاء تاريخيين وفردانيين يتمتعون بالاستقلال الكامل والسيادة التامة. وللمرء كذلك أن يشكك فيما إذا كان له أن يواصل النظر إلى اليهود بصفتهم 'أغيارًا' بعد الآن فيما يتصل بأوروبا (الغربية)، بالنظر إلى أنهم يرتبطون بـ'التراث اليهودي-المسيحي' على نحو متزايد، وذلك في جانب معتبر من خطاب النخبة السائد على الأقل. فاليهود يُنظر إليهم باضطراد على أنهم جزء من 'نحن' الجمعية الغربية، ولم يعد ينظر إليهم باعتبارهم 'الآخر' الذي يصعب التماهي معه. وربما يساعد هذا 'التماهي غير المستحق' مع الضحية اليهودية، إن كان لنا أن نقتبس المصطلح الذي يضعه دومينيك لاكابرا (Dominick LaCapra)،[٣١] في إسكات التعاطف مع الضحايا الذين يقاسون المعاناة في هذه الآونة أو تحجيمه، مثلما ذكرنا للتو – وهو تعاطف يستدعي القوة الأخلاقية والسياسية ومشاركة عالمية على قدر أكبر بكثير من الشجاعة والتعقيد.

وإذا كانت الفرضية التي نطرحها صحيحة، ففي وسع القارئ أن يشعر هنا بالتماثل القائم بين رواية الضحايا

وفضلًا عما تقدم، تفعل هذه 'الآلية التي تنطوي على كبش فداء يمكن التضحية به' فعلها في المتحف نفسه، بصورة ضمنية وعلى مستوى بنيوي (مع أنها لا تؤدي ذلك في مضمونها)، وذلك من خلال العلاقات الإقصائية مع أي 'غيرية' لما يفترض المتحف أنها 'رواية يهودية'. وبذلك، يكرر المتحف ومن حيث لا يدري هذا المنطق الإقصائي الذي يضحي بالآخر في نفسه. وكل غيرية تقابل التأريخ وتتدخل في هذه الرواية المنغلقة والقائمة بذاتها (وللمرء أن يقول إنها نرجسية أو حتى شوفينية) يجري تحجيمها بصورة جذرية أو استئصالها من جذورها.

والرواية الغربية. فلأسباب مختلفة تمام الاختلاف، ترغب كلا الروايتين في تأطير المحرقة ضمن خطاب يهودي يمنح الأفضلية الحصرية لمعاداة السامية على العنصرية أو أي سياق تاريخي آخر (مثلما ذكرنا آنفًا)، والضحايا اليهود على الجماعات الأخرى التي وقعت ضحية للنازية أو غيرها من التجارب السياسية الأوروبية. ولكن يتعين على المرء أن يتوخى الحذر الشديد عندما ينظر في أشكال التماهي هذه لأنها، وحسبما يحذرنا لاكابرا: 'قد تبقى ضمن آلية تنطوي على كبش فداء يمكن التضحية به، حيث يتحول ضحية الماضي إلى الشخصية المخلَّصة في الحاضر والتي يتماهى المرء معها'.[٣٢]

وفضلًا عما تقدم، تفعل هذه 'الآلية التي تنطوي على كبش فداء يمكن التضحية به' فعلها في المتحف نفسه، بصورة ضمنية وعلى مستوى بنيوي (مع أنها لا تؤدي ذلك في مضمونها)، وذلك من خلال العلاقات الإقصائية مع أي 'غيرية' لما يفترض المتحف أنها 'رواية يهودية'. وبذلك، يكرر المتحف ومن حيث لا يدري هذا المنطق الإقصائي الذي يضحي بالآخر في نفسه. وكل غيرية تقابل التأريخ وتتدخل في هذه الرواية المنغلقة والقائمة بذاتها (وللمرء أن يقول إنها نرجسية أو حتى شوفينية) يجري تحجيمها بصورة جذرية أو استئصالها من جذورها. وتكمن النتيجة التي تترتب على ذلك في رواية خرافية حول الضحايا، حيث لا يمكن اختراقها عن طريق التاريخ، مع أنها تدعو إلى التماهي أو حتى تطالب به. ويُعرض الدرس التاريخي الذي يمليه هذا التماهي في القاعة الأخيرة من قاعات المتحف، والتي تخصَّص للمرحلة التي تلت المحرقة. فلا شيء يُذكَر تقريبًا عن الناجين الذين هاجروا إلى بلدان مثل الولايات المتحدة أو كندا أو أستراليا أو أميركا الجنوبية. ولا شيء يذكر عن معظمهم، أولئك الذين قرروا أو أُجبروا على البقاء في أوروبا خلال السنوات الأولى التي أعقبت انتهاء الحرب (باستثناء أنهم لم يزالوا مضطهدين، مثلما حصل في مذبحة كيلسي التي ارتُكبت في العام ١٩٤٦)، ولكن يرد الكثير والكثير حول

المنظر الذي يشاهده الزوّار من الشرفة الواقعة في طرف المتحف.

هجرتهم إلى فلسطين وإقامة دولة إسرائيل.

وترقى خلاصة الرواية التي يعرضها المتحف بهذا المنطق إلى ذروته وأوجه. فمعروضات المتحف تبلغ نهايتها عند شرفة جميلة يطلّ منها الناظرون، حيث شُيدت كما لو كانت تطفو في الهواء على حافة الهوة وتشاهَد منها المناظر الجميلة التي تزخر بها التلال اليهودية المزهرة. وتُسترجع القصة بجميع فصولها مع هذا المنظر الطبيعي والصهيوني الذي يبعث البهجة في النفس ويطغى عليه الجمال، ويستطيع الزائر أن يتنفس الصعداء بعد أن يبلغ هذه النقطة التي تُنفِّس عما يعتمل في نفسه – حيث يشكر ربه على أن هذه الدراما الميتافيزيقية تنتهي إلى نهاية سعيدة. ويطمئن الزائر مرة أخرى، وبطريقة تشبه إلى حد بعيد ما يسميه سول فريدلاندر التوليفة السامية بين الفن الرخيص والموت – بالضبط، الفن الرخيص والموت الذي يشكل، حسب التعريف الذي يراه، التوليفة المدهشة التي تجمع الفظائع الراديكالية مع الصور الكهنوتية المهدئة.[٣٣] وتتحول التجربة الصادمة للغاية والتي تستحضرها المعروضات

التي تُنتزع من سياقها أساسًا إلى تجربة راقية تفتقر إلى أي أفكار حقيقية لها صلة بالحياة على أرض الواقع من النواحي التاريخية أو السياسية أو الأخلاقية. وهذا ما يطلق عليه بعض المنظّرين مسمى الرواية الخلاصية: حيث تسعى إلى الخلاص من الغيرية الصادمة والكارثية في القصة من خلال كبتها في نهايتها الراقية والسعيدة.

ويكمل العرض حلقاته كاملةً عندما يستأصل كل شكل من أشكال الغيرية من الرواية 'التاريخية' التي يرويها المتحف – فليس هناك من سياق (ما خلا خلفية مجتزأة عن الحرب العالمية الثانية)، وليس هناك من أصول تاريخية (ما عدا معاداة السامية)، وليس هناك من جناة حقيقيين من البشر، وليس هناك من ضحايا وقعوا تحت تأثير الصدمات، وليس هناك من حياة في الشتات تقريبًا بعد أن وضعت الحرب أوزارها، وليس هناك من ضحايا يهود تقريبًا. وما نضع أيدينا عليه هو بمثابة دراما خرافية تُستهل بمعاداة السامية، وتتبعها كارثة مهولة يتكفل بالتخلص منها المشهد الصهيوني الذي نُزعت منه ماديته وبات يكتسب معنى رمزيًا أو ربما مجازيًا. وفي هذا المقام، يشدد نشيد 'هتكفاه'، وهو النشيد الوطني الإسرائيلي، الذي يسمعه الزائر في بداية العرض وفي آخره، على هذه النهاية وعلى نحو أقوى كذلك.

لا تركز هذه المقالة النقدية على النهاية الصهيونية التي يبلغها المتحف، بل هي موجهة للنظر في النهاية المُحكمة التي تصل رواية المتحف إليها، كما تركز – حسب التعليق الذي يورده الفيلسوف الإسرائيلي عادي عوفير في سياق يختلف اختلافًا طفيفًا عن هذا السياق – على القداسة المنزوعة من هذه التجربة المبهجة، وربما الجليلة، التي يتّحد فيها الإنسان والتاريخ والمشهد الطبيعي، بحيث يؤسس هوية متخيَّلة تنعم بالاستقرار في ذات الوقت الذي تُضطهد فيه أي غيرية قد تزعزع استقرارها وتقصيها منها – من الداخل ومن الخارج في آنٍ معًا.[٣٤] وإن كان هناك أي مشكلة أخلاقية تحولت إلى مشكلة ملحّة على نحو يفوق غيرها بعد المحرقة، فهي بالتحديد مسألة 'الآخر' والوعي بالآليات الثقافية والسياسية والنفسية التي نعتمدها في الالتفاف على هذه المشكلة أو قمعها أو تفاديها، والتي تفضي إلى اندلاع أعمال العنف المفرط في نهاية المطاف، أو حسب التعبير الذي يسوقه فريدلاندر الذي يعيد صياغة ما يقوله ليوتارد (Lyotard): 'إن السعي إلى بلوغ الكلية والإجماع هو، وفقًا لوجهة نظر ليوتارد، الأساس نفسه الذي يقوم عليه المشروع الفاشي'.[٣٥]

ترجمه عن الإنكليزية: ياسين السيد

الهوامش

1 Daniel Levy and Natan Sznaider, *The Holocaust and memory in the global age* (Philadelphia: Temple University Press, 2006); Jeffrey C. Alexander, 'On the social construction of moral universalist The "Holocaust" from mass murder to trauma drama', *European Journal of Social Theory*, Vol. 5, No. 1, (2002), pp. 5-86. See also Tony Judt, *Postwar: a history of Europe since 1945*, (New York: Penguin Books 2005).

2 https://www.holocaustremembrance.com/

3 Dan Diner, 'The destruction of narrativity: the Holocaust in historical discourse', in Moishe Postone and Eric Santner (eds.), *Catastrophe and meaning: the Holocaust and the twentieth century* (Chicago: University of Chicago Press 2003), p. 67.

4 Roland Robertson, 'Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity', in Mike Featherstone, Scott Lash, and Roland Robertson (eds.), *Global modernities* (London: Sage, 1995), pp. 25-44.

5 للاستزادة حول التاريخ المبكر لمتحف ياد فاشيم، انظر:
Roni Stauber, *The Holocaust in Israeli public debate in the 1950s: ideology and* memory (London and Portland: Vallentine Mitchell, 2007); Tom Segev, *The seventh million: the Israelis and the Holocaust* (New York: Hill and Wang, 1997); Boaz Cohen, *Israeli Holocaust research: birth and evolution* (London: Routledge, 2011).

6 'From overseas visitors, a growing demand to study the Holocaust, *New York Times*, 14 February 2012.

7 يمكن الاطلاع على تقرير مطول حول هذا الاحتفال، بما فيه من الصور، على الموقع الرسمي لوزارة الخارجية الإسرائيلية:
http//:www.mfa.gov.il/mfa/aboutisrael/history/holocaust/pages/inauguration20%of20%new20%holocaust20%history20%museum20%at20%yad20%vashem-2013%mar.2005-aspx
(آخر مشاهدة في يوم 14 شباط 2012).

8 جميع هذه البيانات مقتبسة من الموقع الإلكتروني لمتحف ياد فاشيم:
www.yadvashem.org.il

9 Louis Bickford and Amy Sodaro, 'Remembering yesterday to protect tomorrow: the internationalization of a new commemorative paradigm', in Yifat Gutman, Adam Brown and Amy Sodaro, *Remembering and the Future*, (Hampshire: Pilgrave Macmillan, 2010), pp. 72-78.

10 انظر، مثلًا،
Ian Kershaw, 'Hitler's prophecy and the "Final Solution"', in Moshe Zimmermann (eds.), *On Germans and Jews under the Nazi regime* (Jerusalem: Hebrew University Magnes Press, 2006), pp. 49-66.
وتصور هذه المقالة، التي تنظر إلى الخطاب المذكور على أنه محطة لها أهميتها على الطريق نحو 'الحل النهائي'، جميع التعقيدات التي انطوى عليها، والتي تتجنب مماهاته مع قرار قطعي وخطة باتة على نحو الانطباع الذي يثيره المتحف.

11 ما يزال الادعاء الذي نسوقه في محله حتى لو سلمنا بالتحليل الذي يقول فيه ماغنوس بيركتين (Magnus Brechtken) إن هذه السياسة كانت في أصلها تقوم على الإبادة الجماعية من بدايتها حتى نهايتها. انظر:
Magnus Brechtken, *Madagaskar für die Juden: anisemitsche Idee und politische Praxis* (Munich: Oldenbourg, 1997).

12 يضم المتحف قسمًا مخصصًا للصالحين الذين أنقذوا اليهود. ولكن لا يذكر شيء عن الوضع المعقد الذي عاشته الشعوب المحتلة خلال الحرب، بحيث يمكن معه المساعدة في فهم مختلف القرارات التي اتخذها من وقف موقف المتفرج- بما فيها القرارات التي صدرت عن أولئك الصالحين الذين قرروا مساعدة اليهود.

13 Ksenia Polouektova, 'Holocaust, representation, memory: notes on the USHMM, Washington, D.C.', *Jewish Studies at the CEU* 5 (2005-2007), p. 128.

14 http://www1.yadvashem.org/yv/en/museum/architecture.asp?CSRT=1434878364311078672

15 http://www1.yadvashem.org/yv/en/museum/overview.asp?CSRT=1434878364311078672

16 Mikhail Bakhtin, *The dialogical imagination: four essays* (Austin: University of Texas Press, 1982)

17 Eric L. Santner, *Stranded objects: mourning ,memory, and film in postwar Germany*) Ithaca :Cornell University Press.(1990 ,

18 Sigmund Freud [1919] (1984), 'Mourning and melancholia', in *The Pelican Freud Library*, Vol. 11 (London: Pelican Books, 1984), pp. 251-268.

19 نعني بـ'الغيرية' هنا أي عنصر يمكن دمجه بسهولة ضمن مخطط أو بنية مفاهيمية أو معرفية.

20 Idith Zertal, *Israel's Holocaust and the politics of nationhood* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

21 http://www1.yadvashem.org/yv/en/about/events/pdf/museum_opening/turkey.pdf?CSRT=1434878364311078672.

22 كما قال في هذا الخصوص: 'تعد الجامعات مؤسسات مستقلة وقائمة بذاتها، ولكن هذا لا يعني في أي مكان في العالم أن تتحلل من مسؤولياتها'. انظر Hürriyet Daily News, 25 May 2005.

23 Sigmund Freud, 'Screen memories'. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*) London :The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis ,(1953 ,Vol .III :pp.299-322 .

24 Theodor W. Adorno, 'Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit', in *Eingriffe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968), pp. 143-144.

25 Yitzhak Laor, 'Description of the development of a genre for Mass Consumption: The English Melodrama during the Early 19th Century' (MA thesis, Tel-Aviv University, 1983 [Hebrew]).

انظر أيضًا المقالة الجميلة التي كتبها بعنوان:
'Rose's Silence', *Ha'aretz*, 15 August 2008.

26 انظر:
Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, trans. Michael Eldred (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

27 انظر، على وجه الخصوص،
Zertal, *Israel's Holocaust and the Politics of Nationhood*.

28 انظر، أيضًا،
Moshe Zuckermann, *Zweierlei Holocaust: der Holocaust in den politischen Kulturen Israels und Deutschlands*) Göttingen :Wallstein ;(1998 ,Frank Stern ,*Whitewashing of the yellow badge* (Oxford: Pergamon, 1992). For a very interesting perspective on this, see Gilbert Achcar, *The Arabs and the Holocaust:ý the Arab-Israeli war of narratives* (New York: Metropolitan Books, 2010

29 Charles S. Maier, 'Consigning the twentieth century to history: alternative narratives for the modern era', *American Historical Review*, Vol. 165, No. 3, 2000, pp. 807-831.

30 Poole, "Misremembering the Holocaust', p. 38

31 LaCapra talks about 'unearned spiritual uplifting' and 'unearned judiciousness' in the representation of trauma: LaCapra, *Writing history, writing trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001), ch. 1.

32 LaCapra, *Writing History*, p. 123.

33 Saul Friedländer, *Reflections of Nazism: an essay on kitsch and death* (New York: Harper and Row, 1984).

34 Adi Ophir, *Avodat HaHove* (Tel-Aviv: HaKibutz HaMeuchad 2001 [Hebrew]).

35 Friedländer, 'Introduction', in Friedländer, *Probing the Limits of Representation*, p. 5.