

## חורבות עזה, 1917: המלחמה הגדולה בשערי ארץ הקודש

דותן הלוי

המחלקה להיסטוריה, אוניברסיטת קולומביה

בליבנו פנימה אנו יודעים כמובן שהמבנים שמידותיהם מוגזמות כבר מטילים לפניהם את צל הריסתם הצפויה (וינפריד ג' זבאלד, אוסטרליץ).<sup>1</sup>

הטענה המרכזית במאמר זה היא כי חזית המזרח התיכון, ובכללה המערכה בארץ ישראל, סימלה עבור חיילים בריטים את האפשרות להחיות את האמונה ברעיון הקדמה שגווע בשדות הקרב של החזית המערבית. באמצעות טענה זו אני מבקש לקשור את המערכה על ארץ ישראל במלחמת העולם הראשונה עם המערכה באירופה. אף על פי שהקשר הזה נשמע טבעי בתוך מסגרת הניתוח של "המלחמה הגדולה", נראה כי לרוב ההיסטוריוגרפיה הקיימת ממעטת לעסוק בו. עד לפני זמן לא רב, היסטוריונים נטו לדבוק במספר מצומצם של דמויות, אירועים, אתרים ומתודולוגיות כדי להסביר את סיבותיה, מהלכיה ותוצאותיה של המערכה על ארץ ישראל. בתמצות גס: הגנרלים מן הצד הבריטי ומן הצד העות'מאני היו השחקנים הראשיים; התעמרות הממשל הצבאי העות'מאני באוכלוסיית הארץ, כיבוש הפרשים הבריטים את הארץ בדהרה, והמעמד הסמלי של כניסת הבריטים אל ירושלים היו הסצנות המוצגות המרכזיות; ומאחורי הקלעים – עתידה הפוליטי של הארץ נרקם בחדרי ההלבשה על ידי סייקס ופיקו, חוסיין ומקמהון, וכמובן על ידי לורד ארתור ג'יימס בלפור.

\* אני מודה מקרב לב לשני הקוראים האנונימיים, שבתגובות עשירות במיוחד הציעו שינויים מלמדים ומועילים. תודה גם לאיתן בר-יוסף על הסבלנות ועל העצה הטובה בשעת הכנת המאמר. כמו כן, תודתי העמוקה לנורית צפרייר, למאיר בר-אשר ולאייאס נאסר, שסייעו לי רבות בפענוח רבדיו השונים של הטקסט שבו עוסק החלק השלישי של המאמר.

1 מגרמנית יונתן ניראד, ירושלים: כתר, 2006, עמ' 18.

הנרטיבים האלה, המציגים את המלחמה כהתרחשות צבאית או דיפלומטית – פועלים של אנשים "גדולים" הניצבים בצמתים מכריעים – נסדקים בקצב הולך וגובר בשנים האחרונות. מתודולוגיות של היסטוריה חברתית ותרבותית מציבות שחקנים חדשים במרכז הבמה ההיסטורית, מתארות את זוויות המבט שלהם על המלחמה ומשחזרות את עולמם המנטלי באמצעות דיון בחוויות, בזהויות וברגשות.<sup>2</sup> ועדיין, נראה כי ההיסטוריוגרפיה הקיימת יוצאת לרוב מנקודת הנחה כי נכון להבין את המערכה בארץ ישראל (ובמזרח התיכון בכלל) במושגיה שלה, כמעט במנותק מהמלחמה האחרת שהתנהלה בחזית המערבית. המלחמה בארץ ישראל נתפסת כאטית ומיושנת יותר מצד אחד, אך סמלית והרואית יותר מצד שני. ניסוח חד ל"אחרות" של המלחמה בחזית המזרח התיכון ניתן למצוא בהבחנה שהציע לאחרונה ג'יי וינטר, שלפיה בחזית המזרחית לא התנהלה מלחמה טוטלית כמו זו שהתחוללה באירופה (Winter 2014, 4–14). לשיטתו, במזרח התיכון, בהיותו חלק מהחזית המזרחית, נלחמו במאה העשרים מלחמה השייכת למאה התשע-עשרה. זו הייתה מלחמה על יוקרה אימפריאלית ועל שאיפות פוליטיות מסורתיות, אשר הוצאה לפועל באמצעים קונוונציונליים, שלא לומר פרימיטיביים, בה בשעה שהמלחמה המתועשת על אדמת אירופה הצריכה גיוס מוחלט של המשאבים האנושיים והכלכליים, הביאה להרג ולהרס כמטרות בפני עצמן, והגיעה "קדימה בזמן" את תהליך התפרקותן של אימפריות. במילים אחרות, לא מקרה הוא שנרטיבים אשר הדגישו המשכיות היסטורית מנומנמת הסבירו עד לאחרונה את המערכה על ארץ ישראל. זירה זו אכן דורשת ארגון כלים "קלאסי" שכזה, שלא כמו הזירה האירופית.

טענה חריפה זו כמו מבקשת שיקראו עליה תיגר, ואמנם וינטר עצמו הוא הראשון שעשה זאת. הוא מסייג את הקביעות הגורפות שלו כאשר הוא נוגע ברצח העם הארמני: לשיטתו, רצח זה, בצורה יוצאת דופן, היווה במזרח התיכון "גשר בין הנורמות והפרקטיקות של המאה התשע-עשרה לאלו של המאה העשרים" (שם, 14). אפשר להוסיף ולסייג את טענתו של וינטר על היעדר ה"טוטליות" במלחמה בחזית המזרח התיכון אם חושבים על השעבוד הגורף של הכלכלה המצרית למאמץ המלחמתי הבריטי; על המצור המוחלט של בעלות הברית בים התיכון, שהביא למותם של מאות אלפים שגועו ברעב בהרלבנון; על עשרות אלפי ההרוגים בניסיון הפלישה לגליפולי; או על האפקט האקולוגי של בירוא היערות בכל רחבי סוריה הגדולה לשם הפקת פחם. האם אין אלה מעידים על "טוטליות" כלשהי גם במערכה במזרח התיכון? עם זאת, עיקר טענתו של וינטר על ההבדלים בין החזיתות אינו נוגע רק לממדי החורבן שהביאה המלחמה. לשיטתו, בחזית המערבית הרס והרג בממדים איומים נקשרו בקשר סיבתי אל המרוץ הבלתי מרוסן אל המודרנה, אל התיעוש ואל הטכנולוגיה. חורבותיה של אירופה אחרי מלחמת העולם הראשונה היו תוצר האמונה המוחלטת בקדמה והשאיפה לממש את ערכיה, ולבסוף גם התגלות פניה המפלצתיים. אותה תנועה קדימה בזמן ההיסטורי המיתה אימפריות והולידה מדינות לאום. בחזית המזרחית לעומת זאת, על פי וינטר, רוסנו כוחות ההרג וההרס על ידי מגבלות

הקדמה הטכנולוגית, ועל כן לא היו בטבעם "טוטליים" – שואפים אל מטרה מוחלטת, סופית, בלתי ניתנת להשגה. במאמר זה אני מבקש להציע כי ההפרדה של וינטר בין החזית המערבית למזרחית, יותר משהיא תוצר של השוואה קרה ממעוף הציפור של שני המקרים, היא שואבת מן הרושם העולה מעדויות של חיילים וקצינים מערביים על מקומן המנוגד של שתי החזיתות במרוץ אל הקדמה. חשיפתה של ההבניה הזאת היא גם הדרך לעמוד על הקשר בין חזית המזרח התיכון לחזית המערבית ולהבין אותן במסגרת אחת של המלחמה הגדולה.

חורבותיה של העיר עזה, שנכתשה על ידי התותחים הבריטיים, נחפרה ובוצרה על ידי החיילים העות'מאנים, הן אתר אידיאלי לבחון בו את ההבדלים המדומיינים והממשיים בין שתי החזיתות. עזה הייתה אחד מאתרי החורבן הבולטים במזרח התיכון במלחמה הגדולה והעלתה בזיכרונם של חיילים רבים את נופי ההרס של הערים החרות בצרפת ובבלגיה.<sup>3</sup> על כן, כאתר הרס מובהק, עזה של 1917 משמשת עבורי נקודת דמיון בין החזית המערבית למזרחית וחלון שדרכו אפשר לבחון קשרים בין השתיים. במרכז הדיון תעמוד הפרשנות שנתנו צופים בריטים להרס ולחורבות של עזה, ובעיקר לאלו של המסגד הגדול של העיר. דווקא באתר זה, בעל קווי דמיון בולטים לחזית המערבית, ביקשו הבריטים לקבע את ההפרדה בינם ובין יריביהם המוסלמים ובין החזית במזרח התיכון לחזית המערבית – באמצעות שימוש באמנות מקובלות על המזרח ועל אופיו. ברמה העמוקה ביותר, אבקש להראות כי ההשוואות האלה קיבעו את חזית המזרח התיכון, ובכללה חזית ארץ ישראל, כמקום הנכון לשקם את האמונה ברעיון הקדמה, שהושחת לבלי הכר בשדות הקטל באירופה, ולציירו מחדש כמוביל אלי מימוש ייעודו ורוחו של המערב. כפי שנראה, דווקא אותן דמויות שחוו את שתי החזיתות והניחו את המסד להבנין באופן שונה זה מזה הן האנשים שהיסטוריונים צריכים לחקור כמי שבגופם ממש חיברו את המזרח ואת המערב והפכו את המלחמה לאחת. מאמרי מדגל אפוא בין האחידות לנפרדות של החזית המזרחית והמערבית: ברמה ההיסטוריוגרפית אבקר את הקריאה של שתי החזיתות כנפרדות ואת תפיסתה של חזית ארץ ישראל כנבדלת על ידי מעקב אחרי דמויות ואירועים הקושרים את שתיהן יחד. לעומת זאת, ברמה ההיסטורית אעמוד על האופן שבו הפרשנות הבריטית להרס ולחורבות נשענת על הטענה בדבר השוני המהותי בין החזית המערבית למזרחית, או נכון יותר בין המערב למזרח, ומאששת אותה.

למאמר שלושה חלקים, החוזרים כל אחד בתורו אל המסגד הגדול של עזה, שחרב בהפגזה ארטילרית בריטית ב-1 במאי 1917. בניגוד לבתים ולמבני ציבור, שהריסתם היומיומית לא צוינה כלל ברשומות הצבא הבריטי מימי המלחמה, אירוע החרבת המסגד השאיר אחריו שובל עדויות המעיד על חוסר נחת מובהק בקרב הפיקוד הבריטי. החלק הראשון של המאמר יבקש להסביר את חוסר הנחת הזה על רקע החשש מהתפרצות של זעם מוסלמי, ולתאר את המניפולציה הסיבתית שבאמצעותה הצדיקו הבריטים, הן בזמן אמת והן במבט לאחור, את פעולת ההרס ומטרותיה. אטען כי ההפרדה של הבריטים בין פעולות ההרס שלהם ובין אלו

של הצבא העות'מאני סייעה להם להצדיק את החורבן שהמיטו על המסגד ועל העיר במסגרת שיח הממזג עליונות פיזית ועליונות ערכית על יריביהם. בחלק השני אעבור מהדיון בהרס אל סימניו, היינו החורבות. בעזרת ניתוח ציוריו של "האמן הרשמי" מטעמם של הבריטים, ג'יימס מקביי (McBey), אבקש להראות כיצד ההכרעה בין שתי מסורות אמנותיות בדבר תפקידן של חורבות בתרבות האנושית אפשרה למקביי לטשטש את האלימות שבהרס המסגד. מקביי בחר לצייר את המסגד על פי המסורת הרואה בחורבות דימוי שנועד להניע את המערב קדימה אל צמיחה והתפתחות, ודחה את המסורת הרואה בהן סמל לאשליה שעומדת בבסיס השאיפה הזאת לקדמה. כך, כמו קודמיו, הוא תרם להסרת האשמה על חורבן המסגד מעל כתפי הבריטים, ובאותו הזמן סייע בהחייאת האמונה ברעיון הקדמה. בחלק השלישי והמסיים של המאמר תיבחן הבנתם של הבריטים בשני החלקים הקודמים את ההרס ואת החורבות אל מול הבנתו של איש הספר העזתי עת'מאן מצטפא אל-טבאע. אל מול המבט הבריטי על המסגד החרב מלמעלה ומבחוץ, אנתח את מבטו של אל-טבאע על החורבות מלמטה ומבפנים, ואצביע על האלטרנטיבה שהוא מציע לדיכוטומיה שהציגו הדמויות הקודמות בין קדמה כאסון לקדמה כגאולה. קדמה בשבילו אינה היערמות של תלי חורבות זה על זה, וגם איננה אמונה עיוורת בהתגשמות הרוח בהיסטוריה. עמדת הביניים שהוא מוצא מאפשרת ואף דורשת סוכנות אנושית כדי להפוך את הקדמה לתהליך של בנייה. בניגוד לטענה של וינטר שבה פתחנו, אל-טבאע מיטיב לראות כי גם בחזית המזרחית אימפריות מתפרקות, ולא רק נבנות. האימפריה העות'מאנית, מגינתם של המוסלמים בארצות הערביות במשך 400 שנים, הלכה לבלי שוב, אך עבור אל-טבאע אין זו רגרסיה בזמן אלא הזדמנות להתקדמות.

### תיאום כוונות בדיעבד: הרס המסגד ויצירת ה"עליונות" הבריטית

ב־26 במרץ 1917 תקף חיל המשלוח המצרי של הצבא הבריטי את הצבא העות'מאני שהיה ערוך בעיר עזה ובסביבתה. זו הייתה ההתקפה הראשונה בסדרה של שלושה קרבות שבסיומם, בחודש נובמבר, הדפו לבסוף הבריטים את העות'מאנים מקו עזה-באר שבע צפונה, וכעבור כשנה הגיעו עד דמשק והביאו לקצן 400 שנה של שלטון עות'מאני במזרח התיכון. באפריל 1917 ניסו הבריטים לכבוש את עזה בפעם השנייה, אולם גם ניסיון זה לא עלה יפה, ובחודשים שלאחר מכן, עד הקרב השלישי והמכריע, עסק כל אחד מהצבאות בהתבצרות, בשינוי סדר הכוחות ובהתשה הדדית. אף על פי שזו הייתה תקופה ללא קרבות חזיתיים, הלחימה נמשכה למעשה כל העת. את תפקיד הרגלים והפרשים תפסו כעת תותחי הארטילריה, מטוסים וספינות המלחמה בים, שהפגזו את העיר וסביבתה ללא רחם. בשעה שאלה המיטו חורבן על העיר מלמעלה, החיילים העות'מאנים המבוצרים בעיר פירקו אותה מלמטה. הם עקרו קורות, דלתות, חלונות ועמודים מתוך בתי העיר כדי לבצר את שוחותיהם מפני ההפגזות הבריטיות. שני סוגי ההרס הללו – ההפגזה מלמעלה ופירוק העיר מלמטה – היו תוצר של מאפייני המלחמה המודרנית ושל הפער החד בין אמצעי התקיפה ובין יכולות המיגון. בעזה, שהייתה

לשדה קרב של מלחמת העולם הראשונה, ההרס היה גם תוצאת ההתקפה וגם תוצאת הניסיון להתמגן מפניה. אם כן, ימי המערכה הסטטית האלה היו גם ימי אסונה של העיר עזה, שהלכה וחרבה מיום ליום.

ב־2 במאי 1917 דיווח מפקד "הכוח המזרחי" לוטננט־גנרל פיליפ צ'טווד (Chetwode) למפקדו, הגנרל ארצ'בלד מאריי (Murray), שעמד בראש חיל המשלוח המצרי של הצבא הבריטי, על פגיעה מוצלחת שהתרחשה יום קודם לכן במסגד הגדול של עזה. תותחי הצבא הבריטי כבר ניסו להפיל את המסגד כמה פעמים ללא הועיל (Goodsall 1925, 30; Ballobar 2011, 153). אולם אף על פי שהפעם סוף סוף הצליחו, צ'טווד לא זכה על כך לשבחים. תחת זאת, הגנרל מאריי זעם:

הפקודות שניתנו [...] לאחר דיון מעמיק עם הנציב העליון (במצרים, רג'ינלד וינגייט), אסרו בכירור על הריסת המסגד הזה ללא בקשת אישור מוקדמת, והן היו ידועות למטה הכללי, לכוח המזרחי ולכל מפקדי הדיוויזיות. אילו עלה הצורך, מסיבות של דחיפות מיוחדת, לנקוט פעולה מיידית, [הפיקוד] היה כמובן [...] מוכן לקבל את החלטתך במלואה ולשאת באחריות לפעולה. אולם מאחר שאין נראית לעין סיבה לפעולה דחופה כזאת, אין אנו יכולים להבין זאת אלא כשיקול דעת שגוי, שיוכיל בעתיד לתוצאות מאוד לא רצויות.<sup>4</sup>

צ'טווד, אשר שימש גם מפקדן הישיר של סוללות הארטילריה בחזית עזה והיה האחראי בפועל לאש הארטילרית שהומטרה על העיר, ביקש להסביר בתגובה את השיקולים המבצעיים שעמדו לנגד עיניו בהפגזת המסגד:

אני מעוניין לציין במלוא הכבוד כי שאלת ההגנה על חיי אנשיי היא לעולם עניין של דחיפות מיוחדת; הרי ידוע לכל הכוח שהצריח של עזה משמש נקודת התצפית היחידה שמאפשרת מבט לעורף הקווים שלנו. הדבר כבר גבה קורבנות בנפש והיה עתיד לגבות עוד קורבנות בקצב גובר. היה בלתי אפשרי מבחינתי להלך בקרב הקצינים והאנשים שתחת פיקודי, בהיותם מודעים לחלוטין לכך שביכולתי להגן על חייהם ולעזור את עיני הארטילריה של האויב, אלמלא הייתי נוקט את האמצעים הדרושים כדי לעשות זאת.<sup>5</sup>

כפי שאפשר להבין מתגובתו של צ'טווד, מקו החזית הובן המסגד כלא יותר מיעד טקטי שיש להשמיד כדי לזכות בעליונות בשדה הקרב. זו הייתה לכאורה פעולה לגיטימית לנוכח קרב החפירות שהחיילים הבריטים היו נתונים בו בחודשים האחרונים. לעומת זאת, עבור הפיקוד הבכיר, ובוודאי עבור לשכת הנציב הבריטי העליון בקהיר, משמעויותיהן של פעולות הרס מהסוג הזה חרגו מהזירה הטקטית אל הזירה האסטרטגית ונגעו בחששות עמוקים מפני תגובה מוסלמית אפשרית.

Philip Chetwode to Arthur Linden-Bell, 3 May 1917, Imperial War Museum Archive (IWMA), 4

PWC/1/3/5

Philip Chetwode to Arthur Linden-Bell, 5 May 1917, ibid 5

הנציב הבריטי העליון במצרים, רג'ינלד וינגייט, פקד שלא לפגוע במסגד כדי להימנע מכל אירוע שעשוי לעורר התגייסות מוסלמית כללית מתוך היענות להכרזת הסולטאן העות'מאני לצאת במלחמת ג'יהאד כנגד מעצמות ההסכמה (6-7, Rogan 2016; 177-178, Wingate 1955). החלטה זו לא הייתה אקראית; ההתמודדות עם לוחמנות מוסלמית הייתה אחד הנושאים שהעסיקו את וינגייט כמי שהיה שנים רבות קצין צבאי בסודאן. הוא הגיע לסודאן לראשונה בשנת 1883, בעיצומם של אירועי מרד המהדי – המאבק המשיחי האסלאמי בסודאן נגד הכיבוש המצרי – והשתתף בשנים שלאחר מכן בפשיטות צבאיות רבות נגד צבא המהדי. בעקבות זאת הוא פיתח עניין מיוחד בתנועת המהדיה ובמנהיגיה, ובשנת 1891 הוא אף פרסם את אחד הספרים הראשונים בנושא. וינגייט נחשב לבעל ידע נרחב באסלאם ושליטה גבוהה בערבית, ולפיכך נתמנה לקצין המודיעין הראשי של הצבא המצרי, תפקיד שבמסגרתו השתתף בכיבוש הבריטי-מצרי מחדש של סודאן בשנת 1896. בשנת 1899 הוא אף מונה למושל הכללי של סודאן (Daly 1997, 13-52, 117-132). עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה, המלכוד שהציג אדוארד גיבון (Gibbon) עוד בשלהי המאה השמונה-עשרה – שלפיו ככל שהאימפריה גדלה כך היא נעשית שברירית יותר – נעשה ברור לווינגייט יותר מאי פעם. על סמך ניסיונו, הוא סבר כי במציאות שבה האימפריה הבריטית שולטת על אוכלוסייה מוסלמית אדירה ומתבססת על חילות של עובדי כפייה ועל חיילים מוסלמים, התקוממות פן-אסלאמית עשויה להביא לחורבן מוחלט של מאמץ המלחמה, ובהמשך לחורבנה של האימפריה כולה (180, Wingate 1955). עם זאת, בהיותו אימפריאליסט מושבע, הוא גם ראה בעיני רוחו המרה אפשרית של רגשות פן-אסלאמיים מאיום קיומי להזדמנות, במסגרת חזון שטיפחו קצינים על ציר הודו-מצרים להפוך את האימפריה הבריטית לאחר המלחמה לישות הפוליטית המוסלמית הגדולה והחזקה בעולם (Daly 1997, 269-270; Devji 2014, 258, 265). על כן, הוא פעל לקדם את ההתקשרות הבריטית עם השריף חוסיין ואת המרד הערבי במדבר כנגד העות'מאנים. האסטרטגיה הזאת ראתה חשיבות מיוחדת בהגנה על אתרים דתיים שנתפסו כמרכזיים בתודעת האחדות המוסלמית ובהבטחת רציפות העלייה לרגל עבור הנתינים המוסלמים של האימפריה. במסגרת גישה זו הבטיח למשל וינגייט, בתחילת המלחמה, בהיותו עדיין מושל סודאן, כי האימפריה הבריטית תימנע מלפגוע במוסדות ובסמלים דתיים מוסלמיים באשר הם (62-64, Slight 2015; 167-168, Wingate 1955). כאן אנו חוזרים אל המסגד הגדול בעזה, אשר היה בדיוק אתר כזה – מקום התפילה המרכזי של העיר, אך גם אחד הסמלים הדתיים העתיקים והחשובים של סוריה הגדולה באותו הזמן. על פי המסורת המוסלמית, הח'ליפה השני עמר אבן אל-ח'טאב ציווה על בנייתו של המסגד על בסיס מבנה הכנסייה הביזנטית ששכנה בעזה ערב הכיבוש הערבי של העיר בשנת 635. הוא נהרס ונבנה שוב ככנסייה בתקופה הצלבנית, הומר שוב למסגד על ידי הממלוכים, שופץ כמה פעמים על ידי העות'מאנים, וערב מלחמת העולם הראשונה היה מהמבנים המפוארים והמוכרים בסוריה הגדולה. סימן ההיכר המרכזי שלו היה הצריח המשושה והרחב שבלט למרחקים בשל גובהו וסגנונו הממלוכי המיוחד (אל-עארף 1943, 334-337). כ-3 במאי, מעט לאחר שנוף במפקד הסורר בחזית, העביר מארי את הידיעה על הפגזת המסגד

לווינגייט בקהיר. הלה, שכאמור כבר היה אז הנציב הבריטי העליון במצרים, הבין מיד את נפיצות המצב. חששותיו מהתקוממות דתית, וכן הפחד מהתפרצות התסכול העממי הגובר במצרים נוכח משא המלחמה המתמשך, הביאו אותו לנקוט עמדה החלטית בעניין (Daly 1997, 211; Wingate 1955, 277; 275). הוא הורה למאריי לגנוז מיד את הידיעה על חורבן המסגד: "ככל שידובר פחות בעניין כך הוא יישכח מהר יותר", כתב.<sup>6</sup> אולם למקרה שהידיעה על הרס המסגד תפשוט בקרב המוסלמים על אף שתיתקם של הבריטים, הוא הציע גם תגובה שתעמעם את תיאור האירועים.

וינגייט הסתמך על דיווח באותו היום ממטוסי "גיס התעופה המלכותי" שפעלו בחזית בהכוונת תותחי הארטילריה. אלה מסרו כי "מצבור תחמושת סמוך למסגד הגדול בעזה הופגז על ידי סוללה ארטילרית ונצפו חמש פגיעות ישירות". הם סיכמו את תוצאותיה של ההפגזה באמירה ש"התרחש פיצוץ גדול שבעקבותיו נגרם למרבה הצער נזק גדול למסגד".<sup>7</sup> לאור המידע שסיפקו המטוסים, וינגייט היה יכול להכריע בין הגרסאות האפשריות: האם חרב המסגד בעקבות הפצצה בריטית ישירה, כפי שנמסר לו ממאריי, או בעקבות התפוצצות תחמושת שהוטמנה בחסותו, כפי שדיווחו המטוסים? ואם תחמושת אכן התפוצצה, האם זו הייתה מטרתה הראשונית של ההפגזה או רק תוצר בלתי מתוכנן? הספק המבורך אשר להתרחשות המדויקת אפשר לווינגייט לנסח מחדש את האירוע באופן העמום ביותר, ולכן גם הנוח ביותר לבריטים. מעתה והלאה, הוא פקד, יש להזכיר בהתכתבויות רשמיות כי "מצבור תחמושת בתוך המסגד או לידו התפוצץ והזיק למבנה, וכי הפיצוץ הורגש למרחק גדול".<sup>8</sup> הוראה זו היא בעלת משמעות רבה להבנת האופן שבו עוצב הנרטיב הבריטי, ולאחר מכן גם הערכי, בדבר הרס המסגד בעזה. דבריו של וינגייט פתחו פתח להטלת האשמה של חורבן המסגד לא על הבריטים אלא על הצבא העות'מאני (ויועציו הגרמנים), אשר בחר להסתיר תחמושת במבנה הקדוש. ואכן, לכיוון זה התפתחו הדברים. גרסת האירועים כפי שהציג אותם וינגייט פורסמה ימים אחדים לאחר מכן בעיתונות הערבית במצרים ובחצי האי ערב, על בסיס דיווחים בריטיים. "ביום העשירי בחודש רג'ב", נכתב, "התפוצץ מחסן תחמושת שלהם ושל האויב, היינו העות'מאנים במסגד הגדול בעזה או בקרבתו. רעש גדול מאוד נשמע בעקבות הפיצוץ והוא הודגש למרחק רב. ישנו חשש שהפיצוץ מוטט את המסגד" (אל-קבלה 1917). גרסה זו קנתה לה שביתה בצבא הבריטי וסייעה לחיילים הבריטים, אשר נתקלו בחורבות המסגד לאחר כיבוש העיר, להצדיק – בזמן אמת ובדיעבד – את ההרס שלו. "שמענו כי התורכים הניחו תחמושת רבה בתוך המסגד ומסביבו. בכל מקום שהלכת הרגשת כי עיני התורכים צופות כך מראש הצריח", כתב בזיכרונותיו אחד מהם; "הצריח היה חייב ליפול והוא אכן נפל, התותחנים דאגו לכך. על פי עוצמת הפיצוץ שנשמע אחר צהריים אחד משם, נראה

Reginald Wingate to Archibald Murray, 3 May 1917, British National Archive (BNA), FO141/773 6

"Resume of Operations Middle East Brigade R.F.C for Week Ending May 3rd, 1917," BNA, AIR 7  
1/2286/209/75/24

Reginald Wingate to Archibald Murray (לעיל הערה 6). 8

כי התורכים אכן הסתירו שם הרבה תחמושת!" (More 1923, 29). אחרים שעתקו ביומניהם ובזיכרונותיהם את הנרטיב על האויב הציני וחסר התרבות, אשר לא בחל בהטמנת תחמושת בבית התפילה ובכך אילץ את הבריטים בעל כורחם להפגיו אותו: "המסגד הגדול [...] נפגע ונהרס בחלקו על ידי הפגזה בריטית, מעשה שהוחלט עליו רק לאחר שהוכח מעבר לכל ספק שהגרמנים השתמשו בו כמחסן של תחמושת [...] המדיניות הבריטית לכבד מקומות קדושים עבור המוסלמים, וגם רכוש רגיל, הוצאה לפעול ביתר שאת. הגרמנים, ביודעם זאת בלי ספק, חשבו שתחמושת שתוסתר במסגד תזכה להגנה מלאה" (Gullet 1922, 429). באותה הנימה, היו גם מי שבחרו להעלים כליל את חלקם של הבריטים בהחרבת המסגד: "המסגד ההרוס, שהיה בעבר כנסייה נוצרית אצילית, נהרס כמעט לגמרי, אבל לא על ידי התותחים שלנו", תיאר חייל אחר – ובכך קשר בין הברבריות של ההרס הנוכחי לבין הרס קודם (כלומר הפיכת הכנסייה ה"אצילית" למסגד): "התורכים השתמשו בו כמחסן תחמושת, באותו חוסר רגישות אופייני לאתרים קדושים של דתם שלהם. כשהם נטשו את העיר הם פוצצו את מצבורי הפגזים שהיו שם והותירו את המסגד חרב" (Preston 1921, 124–125).

עדויות החיילים, יש לומר, מסתייעות בעובדה שעם כיבוש העיר אכן נתגלתה תחמושת בתוך המסגד. אולם אין כל עדות לרעיון שהבריטים אכן ידעו על קיומה עד שהיא התפוצצה (או פוצצה). יותר משהתבססה על איזו ידיעה אובייקטיבית בדבר השתלשלות האירועים, התפתחות הנרטיב על האירוע תאמה את האופן שבו חשבו הבריטים על עצמם ועל יריביהם. לכן, הצדקת ההרס הבריטי, הנדרש והתבונה (הצורך להשמיד תחמושת), באמצעות השוואתו לנטייה העות'מאנית להרס שרירותי (הטמנת תחמושת במסגד), השתלבה באופן שבו הסבירו חיילים וקצינים בריטים את מראות החורבן גם בשאר חלקי העיר. אל מול ההפגזות הבריטיות, שנתפסו כמדויקות ונקודתיות, המאמץ העות'מאני להתמגן באמצעות חלקי עץ ומתכת שפורקו מבתי העיר מצויר כאחראי המרכזי להרס חסר ההבחנה בעזה הנטושה.<sup>9</sup> כך למשל הוסבר לרוג'ד סטורס עם ביקורו בעיר לאחר כיבושה: "עזה היא עיי חורבות והייתה כך עוד לפני שכבשנו אותה, התורכים הפשיטו את כל הגגות מהבתים כדי לכסות את החפירות שלהם" (Storrs 1937, 289). בזיכרונותיו של אחד החיילים התיישבה הפרקטיקה הזאת עם אופיו ה"מלוכלך" של הצבא העות'מאני. הוא וחבריו "נדהמו למראה ההזנחה הסניטרית המדהימה של התורכים, ויכולתם לשרוד ולהילחם בעקשנות בתנאים בלתי אפשריים לחיילים מערביים. העיר נפגעה קשה מהתותחים שלנו, אבל רוב ההרס, שהגיע כמעט לכל בניין, היה מעשי ידיהם של התורכים עצמם" (Gullet 1922, 429).

חיילים ואזרחים בזמן מלחמה, וכל שכן לאחריה, מספרים בדיות וחוזרים עליהן לא פעם. אך הספק בדבר אמינות הסיפורים האלה, כפי שהראה מרק בלוך כבר לפני כמה עשורים, אינו פוגם בחשיבות הרקע התודעתי להיווצרותם או בחשיבות המסרים העולים מהם (בלוך 2009, 65). הנרטיב המתוקן על אודות החרבת המסגד נולד, יש להזכיר, מהפחד הבריטי מפני נקמתה של הקנאות המוסלמית לאתרים מקודשים. באופן מעניין, בתהליך עיצוב הנרטיב החדש הזה הפכו



המוסלמים מקנאים לבתי התפילה שלהם למי שמוכנים להפקיר ולפוצץ אותם. כך גויסו להצדקת הרס המסגד האופנים השונים והמנוגדים שבהם הבינו הבריטים את המוסלמים, הן בתוככי האימפריה שלהם והן באימפריה היריבה. ציור האויב באופנים המשתנים האלה מהותי לטענתי, שאותה אחדד בהמשך: החשש מנקמה מוסלמית הרסנית בתגובה לפגיעה במסגד שאבה מחרדה אימפריאלית מושרשת שלפיה המרוץ קדימה אל התפשטות טריטוריאלית בלתי מרוסנת עלול להביא על האימפריה את סופה. שינוי הנרטיב באופן שאפשר להאשים את העות'מאנים במוסר לקוי שימש להשבת תחושת הייעוד של צמיחה אימפריאלית כציווי ערכי.

נקודה זו מתחדדת כאשר מבחינים כיצד הפרשנות הבריטית להרס בעזה רומזת על קשרים מעניינים בין עליונות המבט, עליונות הפעולה ועליונות מוסרית. עבור צ'טווד בחזית הקרב, הרס המסגד נועד לכתחילה לנקר את עיניו של האויב הצופה בו מהמגדל – "בכל מקום שהלכת הרגשת כי עיני התורכים צופות בך מראש הצריח", כפי שכתב אותו חייל בזיכרונותיו (More 1923, 29) – ולבטל את עליונות המבט שלו. במאמץ להפוך פעולה זו למוצדקת, וינגייט בתורו מבטל את נקודת המבט מהחזית, רק כדי לאמץ את מבטם של המטוסים שצופים בכל ההתרחשות ממעוף הציפור. המבט העילי של המטוסים מאפשר לווינגייט לצייר את הרס המסגד כפעולה מוצדקת ואלגנטית נגד מטרה לגיטימית.

שדה המאבק הוורטיקלי הזה מגויס גם כדי להסביר את ההרס שגרמו הבריטים בהשוואה לזה שגרמו העות'מאנים. בעוד הפגזים הבריטיים המוטלים מלמעלה מוצדקים וגורמים נזק מוגבל, ההרס העות'מאני מלמטה – אם בהטמנת תחמושת במסגד ואם בפירוק הידני של בתי העיר עזה – הוא האחראי האמתי לחורבן המסגד והעיר. כך, ההסטה בדעיכה של כוונות התותחים מכוונות השולטים בהם משרתת הן את ההתמודדות עם חשש קונקרטי מזעם מוסלמי והן את הניסיון להגן על דמותה המוסרית של האימפריה. כפי שהיטיבה להדגים ג'יין מורפילד בהקשרים אחרים, אייכולתה של האימפריה הבריטית להכיר בעוולות שבוצעו על ידה והתעקשותה הבלתי מתפשרת על דמותה הליברלית העידו יותר מכול על הפחד המוחשי בסוף המאה התשע-עשרה מדעיכתה הבלתי נמנעת (Morefield 2014, 7–8). על פי קו מחשבה זה, נוכל לומר כי המקרה של הרס המסגד פותח פתח להבנת התנערותם של הבריטים מחורבות מעשה ידיהם כבריחה מגורל הפיכתה של האימפריה הבריטית עצמה לחורבות. הממד הסמלי הזה של הריסות והרס במחשבה הבריטית יעמוד במרכז הדיון בחלק הבא.

### ג'יימס מקביי והעמיד בחורבות

הסטת האשמה על חורבן המסגד מהצבא הבריטי לצבא העות'מאני נעשתה גם בדרך אחרת, יצירתית יותר מהמניפולציה הנרטיבית. הסטה זו נעשתה ביד אמן, פשוטו כמשמעו, באמצעות הציורים שתיעדו את חורבות המסגד לאחר כיבוש העיר. כפי שראינו, מראה המסגד ההרוס היה מחזה שחיילים שהגיעו לעזה לאחר כיבוש הכירו היטב והרבו לתאר ברשומותיהם. ההפגזה והפיצוץ הרסו חלק מתקרת הקשתות הצלבנית של החלל המרכזי והותירו אותו מלא ערימות עפר ואבנים, ואילו הצריח שהתמוטט הותיר אחריו גדם אורכי משונן, שהתנוסס בקצה

רחובה הראשי של העיר (להלן דימוי 1). לצד הנרטיבים הבריטיים שתוארו, שני ציורים פרי מכחולו של "הצייר הרשמי" של חיל המשלוח המצרי, ג'יימס מקביי, מציגים פרשנות מעניינת במיוחד לחורבותיו של המסגד.



1 שרידי המסגד הגדול לאחר הפגזתו  
"Gaza, the Great Mosque from the East," Library of Congress Prints and  
Photographs Division, 14628-LC-M31

בואו של מקביי לעזה והפרשנות האמנותית שהעניק לחורבות המסגד קשורה לביוגרפיה האישית שלו ולז'אנר האמנותי שהשתייך אליו. מקביי היה בן למשפחה ממעמד נמוך בסקוטלנד, אשר בגיל 27 החליט להפוך את כישורו מילדות למקצוע ונעשה לאמן תחריט. בשנת 1912, כשכבר היה אמן מוכר, הוא נסע בעצת חברים ומורים לטיול במרוקו, שבדיעבד התברר כי שינה את חייו. מקביי הוקסם מהנופים הטבעיים והבנויים, מהדמויות שפגש ומההרפתקאות שחווה. ביומנו ובמכתביו תיאר כיצד סיפורי התנ"ך ואגדות אלף לילה ולילה קמו לתחייה לנגד עיניו. ציוריותו וצבעוניותו של המזרח הביאו אותו להניח לזמן מה את כלי החריטה ולהתנסות בצבעי מים. ניסיון זה עלה יפה, וסדרת הציורים שמקביי הביא אתו ממרוקו הוצגה בלונדון ערב מלחמת העולם הראשונה, והקנתה לו שם של אמן מן השורה הראשונה בבריטניה (Melville 1991, 12–13, 15–17).<sup>10</sup> במלחמה גויס מקביי ליחידת מדפיסים ושרטטים והוצב בצרפת. לצד עיסוקיו הצבאיים, מקביי מצא זמן להפיק סדרת תחריטים המתארת את בתי היציקה שנרתמו למאמץ המלחמתי, ואף להגיע לקו החזית ממש ולצייר את שדה הקרב בחזית הסום. במהלך 1916 התפרסמו ציורי המלחמה שלו בלונדון ובארצות הברית ועוררו הדים.<sup>11</sup> בדיעבד נראה כי מקביי סלל ביצירות מרשימות אלה את דרכו מהחזית המערבית אל החזית המזרחית. אולם כדי להבין במדויק איך הדבר אירע עלינו לזנוח את המסלול הביוגרפי של מקביי לכמה פסקאות ולתאר את ההקשר האמנותי שפעל בו.

מקביי לא היה הראשון שראה בנופים ובסיטואציות שיצרה המלחמה הגדולה אובייקטים ראויים לציור. כבר מימיה הראשונים של המלחמה החלו מתפרסמים באירופה ובארצות הברית ציורים של נופים משדות הקרב ומהערים ההרוסות בחזית.<sup>12</sup> יצירות קודרות אלו היו פרי עבודתם של אמנים שגויסו כלוחמים ליחידות קרביות ונעשו עד מהרה מוזהים כ"אמני המלחמה" – מייצגיה המובהקים של האימה בחזית (Malvern 2004, 6; Brandon 2007, 42). אמני המלחמה מצאו עניין מיוחד באתרי החורבן וההרס שיצרה המלחמה המודרנית. חורבות היו (ונותרו) אובייקטים מקובלים מאוד עבור ציירי נוף; מקביי עצמו זכה בפעם הראשונה להכרה ציבורית כשבהיותו ילד העלה על הדף איור של מבצר חרב סמוך לעיירת הולדתו בסקוטלנד וזכה במקום הראשון בתחרות ציורים מקומית (McBey 2010, 13). אולם המלחמה כמו הפיחה רוח חדשה באסתטיציזיה האמנותית של חורבות והריסות. האסתטיקה של ה"נשגב", שייחסה הנאורות (ואימצה הרומנטיקה) לאלומות שמעל כוחו של האדם, ובעיקר לאיתני הטבע, נמצאה כעת מחדש בדמות כוח ההשחתה הבלתי נתפס של הארטילריה.

<sup>10</sup> "The Etching of James McBey," *The Saturday Review*, 9 November 1918

<sup>11</sup> "A Few November Exhibitions," *The Art World* 3, 3 (December 1917), p. 234

<sup>12</sup> אמנות מלחמה הייתה כמובן ז'אנר מקובל עוד לפני מלחמת העולם הראשונה. עם זאת, השימוש הניכר באמנות כפרופגנדה וכחלק מהמאמץ המלחמתי העניק לאמני מלחמת העולם הראשונה חשיבות מיוחדת ולכן גם קטלג אותם כבעלי זהות ייחודית.

אולם אמני מלחמה כמו מקביי ירשו מהדרורות שקדמו להם לא רק את ה"ציוריות" של החורבה ואת נשגבותה, אלא גם את חשיבותה כדימוי אפוקליפטי, רעיון שהלך והתעצב במהלך המאה שקדמה למלחמה הגדולה (Hudgins 2016, 57–59). למן סוף המאה השמונה-עשרה, חורבות כדימוי אמנותי ואלגורי – אשר סימלו בתקופת הרנסנס והבארוק את חלוף הזמן ואת הוד העבר – נטענו במשמעות תרבותית חדשה, כסוג של נבואת זעם על גורלן הצפוי של אימפריות. זהו הממד הסימבולי-ציורי של החשש האימפריאלי שהוזכר לעיל. גיבון, למשל, תיאר כיצד הגה את ספרו שקיעתה ונפילתה של הקיסרות הרומית שעה שהוא יושב על חורבות רומא בגבעת הקפיטול. שרידים אלו, המעט שנותר מהאימפריה הרומית האדירה, עוררו אצלו את הרצון להבין את נפילתה של רומא, כדי למנוע גורל דומה מהאימפריה הבריטית, שמא גם מזו יישארו ביום מן הימים רק עיי חורבות (Matthews 1997, 17–18). קומט דה וולניי (De Volney), בהשראת חורבותיה של תרמור, ביקש להבין מה הביא לנפילתה של העיר שעמדה על תילה במשך מאות שנים, ובחיבורו החורבות מ-1791 הוא מעלה על נס את ערכיה החילוניים של המהפכה הצרפתית, ושולל את כלל דתות העולם, שאינן מביאות לדעתו אלא לשקיעה ולאבדון (App 2010, 455). ציירים במפנה המאה התשע-עשרה התחילו, באותה הרוח, לדמיין חורבות כמייצגות את העתיד האפל ולא רק את העבר המפואר. הרברט רוברט, שציוריו מ-1796 מתארים את הריסותיה העתידיות של הגלריה המרכזית במוזיאון הלובר בשעה שעוד הייתה בתהליכי בנייה, ומקבילו הבריטי, האדריכל ג'וזף גנדי, שעסק גם הוא בהחרבה דמיונית של בנק אנגליה שעל תכנונו היה מופקד ב-1830, הם דוגמאות ראשונות לסגנון הזה (Dubin 2010, 152–154; Viney 2014, 155–159). במהלך המאה התשע-עשרה דמיון העתיד בהריסות נעשה רווח יותר ויותר ואף הצמיח בספרות האנגלית את הז'אנר הבדיוני המנבא את קץ הציוויליזציה. דמותו של המאורי הניו-זילנדי כאבטיפוס של הפרא הקולוניאלי שעתיד לדור יום אחד בין חורבות המטרופולין הלונדוני היא סימבול מוכר של רעיונות אלה – כפי שעולה למשל מתחריטו הידוע של גוסטב דורה מ-1873 (Skilton 2004, 126–127; Cregan-Reid 2015, 3).

השימוש החדש שעשו אמנים והוגים אלה בחורבות ביטא רעיון קשה לעיכול: כפי שאנחנו עומדים היום ובוהים בחורבות האימפריות שקדמו לנו, בבוא היום יעמוד מישהו ויביט בחורבותינו שלנו. אלה לא היו דימויים מופשטים בלבד; כפי שראינו בחלק הקודם, בהקשר הבריטי הם העירו על חרדה אמתית משקיעתה האפשרית של האימפריה. חרדה זו הורגשה בקרב קצינים ופקידים גבוהים במהלך המאה התשע-עשרה, והיא הלכה והחריפה בשלושת העשורים שקדמו למלחמת העולם הראשונה. הביקורת הציבורית והפוליטית בעניין יכולות הצבא הבריטי ומוסריותו במלחמות הבורים, השאלה הבווערת של התנוונות הגזע האנגלוסקסי בעקבות ההחזקה המתמשכת בקולוניות, והתעצמותם של כוחות יריבים כמו ארצות הברית, רוסיה, ובעיקר גרמניה – כל אלה קיבלו ביטויים תרבותיים של תרחישי דעיכה אימפריאליים. החשש שבו עסקנו – מפני התקוממות פן-אסלאמית נגד הבריטים, שתסחף את המוסלמים תחת שלטון האימפריה ממזרים ועד הודו – לא היה מנותק אף הוא מהשיח הזה. ערב מלחמת העולם הראשונה, מקובל היה בחוגים פוליטיים להקביל את האימפריה הבריטית לאימפריה

הרומית אשר ה"ברברים" צובאים על שעריה.<sup>13</sup> קריאה כזאת מאפשרת להבין כי חורבות שבמהלך המאה התשע-עשרה שימשו אלגוריה תרבותית לחורבן אירופי-אימפריאלי אפשרי, הפכו שבועות מספר לאחר פרוץ המלחמה לביטוי של מציאות ממשית: קצה של הציוויליזציה האירופית כמו נראה באופק, נישא על כידוניהם של הגרמנים ה"הונים". אמנות המלחמה העלתה אל פני השטח את הביקורת שהתפתחה במהלך המאה התשע-עשרה כנגד ההבטחה הגלומה במרוץ אל הקדמה, וביטאה את מה שיהפוך לאחר המלחמה לכמעט-אמת מקובלת בדבר החורבות הממתינות בקצהו של אותו מרוץ (McClay 2014, 8–9) – מושאי מבטו של מה שנכיר בעתיד כמלאך ההיסטוריה של ולטר בנימין.

על רקע זה נקל להבין מדוע לצד תצוגה בגלריות בעורף, אמנות המלחמה – ובעיקר זו שעסקה באתרי חורבן – שימשה גם כלי תעמולתי חשוב. ייצוגים ויזואליים של קתדרלות הרוסות, ספריות שרופות וצריחי כנסיות ממוטטים בחזית המערבית שימשו בתעמולה הבריטית להשחרת פניו של האויב הגרמני ולהצגתו כחסר תרבות ומוסר וכמי שמבקש למעשה להביא כליה על הציוויליזציה האירופית כולה; וציורים מהחזית הוסיפו הילה מיוחדת לסיטואציות המתוארות באופן ששירת את המסר התעמולתי (Cohen 2013). דוגמאות טובות לכך יש בחוברות המאוררות החזית המערבית שהפיץ משרד התעמולה הבריטי, אשר כללו ציורי חורבות לרוב בין דפיהן. את כריכת החוברת הראשונה והשנייה, למשל, עיטרו דיוקנאות של "הבתולה הקורסת של אלברט".<sup>14</sup> זה היה פסלה של מריה אוחזת בישו התינוק, בראש הקתדרלה של העיר אלברט בחזית הסום, פסל אשר נפגע במהלך הקרבות מפגז ארטילריה ונותר מתנווד על כבל מתכת דק בין שמיים לארץ. הקתדרלה של אלברט והפסל הנפול בראשה היו מחזה מוכר עבור מאות אלפי החיילים שעברו דרך העיר אל חזית הסום. בזכות התעמולה הבריטית, הם נעשו גם לסמלים מוכרים בעורף הבריטי להרס שחוללה המלחמה בערי צרפת. אמונה רווחת גרסה כי הצבא שיפיל סופית את פסל הבתולה – ברמיזה לצבא הגרמני חסר העכבות – יהיה זה שיפסיד במערכה על הסום (Fussell 1975, 131–135). פוסטר תעמולה צרפתי קודר מזמן המלחמה אשר קרא להשמיע את "קולן של החורבות" (*La voix des ruines*) ביטא רעיון דומה שלפיו החורבות שנותרו לאחר מעשי ההרס של הגרמנים מסמלות את תביעת הנקמה מההורס.

המסרים שהעבירה התעמולה באירופה דרך ציורי חורבות המלחמה קיבלו אופי אחר במעבר לחזית ארץ ישראל. לאחר ניצחון בריטניה בקרב על רפיח ב-9 בינואר 1917, מיודענו ארציבלד מאריי – מפקד חיל המשלוח המצרי – הבין כי המערכה תימשך כנראה לעבר כיבוש הארץ וחשב כי מן הראוי שהיא תזכה לתיעוד אמנותי. הוא ביקש אפוא לשעתק את המודל בחזית המערבית, שבו משרד התעמולה הבריטי גייס ציירים מקצועיים וסיפח אותם אל יחידות השדה כדי שישמשו "אמנים רשמיים" של הצבא הבריטי (Harries and Harries 1983, 6–7). אמנים אלה, ובעיקר המפורסם שבהם, מורחד בון (Bone), הבטיחו זרם שוטף של

Darwin 1986, 30–31; Brendon 2010, 230–233; Morefield 2014, 8 13

*The Western Front: Drawings, I–II*, London: Authority of War Office from the Offices of Country Life, 14

ציורים מהחזית אשר בין היתר הזינו פרויקטים כמו חוברות החזית המערבית. על פי אותו עיקרון, מאריי ביקש ממשרד התעמולה הבריטי לקבל גם אל שורותיו "אמן רשמי". כאן אנחנו חוזרים אל ג'יימס מקביי, אשר כזכור כבר קנה לו שם כאמן תחריט וצבעי מים במזרח בזכות סדרות הציורים שצייר במרוקו, והתפרסם גם כ"אמן מלחמה" בזכות ציוריו הקודרים מהחזית הצרפתית. ההתלכדות של שני הכישורים הללו עשתה אותו למועמד האידיאלי למילוי התפקיד בחזית המזרח התיכון (Salman 1918, 9). מקביי נלקח אפוא מיחידתו בצרפת והתמנה לתפקיד "האמן הרשמי" של חיל המשלוח המצרי ב-21 באפריל 1917. כדוגמה לעבודות שהיה עליו ליצור הוא קיבל לידיו עותקים של החזית המערבית של בון, והוא הונחה "לצייר תמונות מלחמה משדות הקרב במצרים ובארץ ישראל הן למטרת תעמולה הן כתיעוד היסטורי עבור העתיד" (Harries and Harries 1983, 22–24). מקביי הגיע לפורט סעיד ביוני 1917, אולם הצטרף אל הכוחות הלוחמים בקו החזית ממש רק בספטמבר 1917, כחודש לפני הקרב האחרון על עזה. הוא נכנס אל העיר לאחר כיבושה ב-7 בנובמבר. יומיים לאחר מכן הוא צייר את המסגד ההרוס בשתי יצירות שונות. כמו ציוריו האחרים, עבודות אלו נשלחו עוד במהלך המלחמה אל מוזיאון המלחמה האימפריאלי בלונדון לשמש חלק ממכונת התעמולה הבריטית בחזית הבית.<sup>15</sup>

בהיותו אמן מלחמה שבא מהחזית המערבית, מקביי היה מודע לערכן של חורבות כאלמנט אמנותי בכלל, ולאפקט התעמולתי החשוב שהיה להן בתקופת המלחמה בפרט. עזה הייתה בוודאי תזכורת טובה לכך. כאמור, ממדי ההרס בעיר החרבה, כפי שהם מתגלים בצילומים ובעדויות כתובות מימיו הראשונים של הכיבוש הבריטי, היו דומים לאלו של ערי צרפת ובלגיה שעמדו בקו החזית. אולם בניגוד לחזית המערבית, שבה התעמולה הבריטית תאמה את תפקידם של הבריטים כמגיניה של אירופה ההולכת ונחרבת, במקרה של עזה היה קשה להתעלם מן העובדה החותכת שהבריטים היו התוקפנים הממיטים חורבן על יריביהם. בחלק הקודם ראינו כיצד ביקשו קצינים וחיילים בריטים להפוך את התפקידים ולהשליך את ההרסנות על יריביהם. מקביי היה יצירתי יותר: כלפי חורבות המלחמה במזרח הוא נקט גישה אמנותית שונה מזו שהנחתה את ציוריו, כמו את ציוריהם של יתר אמני המלחמה, במערב. אל מול האקספרסיוניזם של הרישומים הקודרים שהפיק בחזית המערבית – כמו סדרת הכבשנים של צרפת או גרסה שהפיק בעצמו ל"הבתולה הקורסת של אלברט" (להלן דימוי 2) – ציוריו מהמזרח התיכון הצטיינו בצבעוניות ובקלילות. במעבר מהחזית המערבית למזרחית שב מקביי להשתמש בצבעי מים, כמו מבקש לשחזר את חוויותיו במרוקו. התקדמות החיילים הבריטים בסני, הקרבות בחזית עזה, וכמובן הכניסה לירושלים – אלה תוארו בציוריו לא כפרקים במערכה מתישה ומדממת אלא כאירועים היסטוריים המשולבים אל תוך תפאורת נופיה של ארץ הקודש (Capet 2010, 92–93). כמו עבור מדינאים וקצינים רבים, גם בעיני מקביי לא הייתה הארץ עוד שדה קרב אקראי שנבחר משיקולים טקטיים, אלא אתר שכיבושו עמד כיעד בפני עצמו, חלק משרשרת מסעי מלחמה

James McBey, *Debris: A Street in Gaza*, chalk and watercolor on paper, 1917, Imperial War Museum 15

. ראו גם להלן דימוי 3. (IWM), art.IWM ART 1521

היסטוריים (Bar-Yosef 2005, 250). ברוח זו, גם חורבותיה של המלחמה הנוכחית יכלו להתפרש כעוד שכבה שנוספה על גבי חורבות עתיקות שנערמו בארץ מאז כיבושיו של יהושע בן נון, ותו לא. מקריאה ביומנו של מקביי, למשל, אין לדעת כלל שהעיר עזה נהרסה במלחמה. הוא איננו מבחין בשום דרך בין ההריסות (ruins) בעזה, שנגרמו לא מכבר מן המלחמה, ובין החורבות העתיקות (ruins) של נופי המזרח, שאחריהן תר בשיטוטיו ללא הרף בחיפוש אחר אובייקטים ציוריים. עזה ביומנו של מקביי היא עיר תנכ"ית עתיקה ונטושה, אשר חורבותיה ראויות לאזכור רק בהקשר של "ציור חורבות" (ruins drawing) – אותה מלאכה המעסיקה אותו כשהוא מבקר בחורבות הרומאיות בפלוסיום בסיני או בבעלבכ בלבנון. הוא גם מקפיד להקדיש למסגד החרב, כיאה לאמן מקצועי, "נייר אפור כהה של חורבות".<sup>16</sup>



2 ג'יימס מקביי, הבתולה הנוטה של אלברט

"Albert," etching and drypoint, 1917, The Cleveland Museum of Art, Bequest of James Parmelee 1940.868

התוצר של גישה זו הוא אכן מצג גנרי מאוד של חורבות המסגד (להלן דימוי 3). צבעי המים וסגנון הרישום מעניקים להן הוד של רומנטיקה המניחה לקונקרטיה המזעזעת והמידית של ההרס להיטשטש אל תוך מערבולת פסטלית רכה. שלא כמו ההקפדה על שקעי החלונות, זיוי האבן והמנח חסר החיים של הבתולה התלויה מראש הכנסייה של אלברט שצייר מקביי, פירמידת

האבן המעורפלת שנותרה מצריח המסגד ההרוס בעזה מתוארת בציור כמעט כמו מְשָׁאָר גיאולוגי ששויף ויופה על ידי עידנים של בליה טבעית. הדמיון בין ציור המסגד של עזה לחורבה גנרית אחרת פרי מכחולו – שרידי המנזר בחקל-דמא שבקרבת ירושלים (להלן דימוי 4) – מדגים אף הוא נקודה זו. השפה הציורית בשניהם כמעט זהה. קווי המתאר של החורבה מותווים ברישול, וחללים פעורים במבנה מעידים על ריקנותו. בצד, בשני המקרים, ניצבת דמותו הבודדה של חייל המביט בחורבה מלמטה; ועצם כלשהו בשמיים – מטוס או בלון תצפית בריטי – מביט בה מלמעלה, אולי מספר את הסיפור ה"נכון" על חורבנה. מקביי נשען כאן על מסורת ארוכת שנים, שבה חורבותיו של המזרח נתפסו כחלק מהטבע שלו, וכמשמרות עדות לפאר קדום אל מול הווה אנושי בתהליך של שקיעה. את התפיסה הזאת שימרו וטיפחו ארכיאולוגים, סופרים ואמנים, שבאמצעות ספרות מסעות, גלויות ותערוכות הציגו באירופה את נופה של ארץ הקודש, ובעיקר את שרידיהם של אתרי התנ"ך והברית החדשה החבויים בה. לשרידים חרבים אלה היה עבור הקהל האירופי תפקיד דתי חשוב באשרור התגשמותן של נבואות הזעם של הברית הישנה ובהוכחת נכונותם של כתיבי הקודש, בעידן שבו המדע המודרני וביקורת המקרא המעיטו עוד ועוד מחשיבותם.<sup>17</sup>



3 ג'יימס מקביי, המסגד החרב של עזה  
 "The Minaret, Gaza," ink and watercolor on paper, 1917, IWM, art.IWM ART 1678





4 ג'יימס מקביי, חורבות המנזר בחקל-דמא  
 "Near Aceldama," watercolor and ink on paper, 1917, IWM, art.IWM ART 1679

עם זאת, המסורת האוריינטליסטית איננה רק מקור השראה עבור מקביי; בציור חורבות המסגד של עזה הוא הגדיל לעשות והצעיד את האסתטיזציה של חורבות המזרח צעד אחד קדימה, בהחילו אותה על הריסות טריות מהמלחמה הנוכחית. במחי מכחול, מקביי מיישן את חורבות המסגד של עזה, שזה מקרוב הופגז, והופך אותן מפצעים טריים ל"עתיקות" – שכיות החמדה של הארץ. הריסות קונקרטיות שזה עתה נוצרו מתוך אלימות, מציע מקביי בציורו, יכולות להפוך בנקל לחורבות בעלות היסטוריות רומנטית מעורפלת. את היכולת הזאת של האמן להחליק בדמיונו וביצירתו את הריסות המלחמה היטיב לתאר האמן הרשמי של הצי הבריטי, דונלד מקסוול, שביקר בעזה זמן קצר אחרי מקביי ונקט גישה דומה ביצירותיו. בתיעוד חוויותיו בעזה ההרוסה ביומן המסע שפרסם, הוא מפגין חמקמקות ראויה לציון כשהוא מזכיר את תרומתן האפשרית של ההפצצות ליצירת החורבות, אבל ממחר לזנוח את הנקודה הזאת לטובת היאחזות בדימוי האוריינטליסטי של המזרח המפגר:

[גם] בימים כתיקונם מבני הבוץ האלה הם מקומות כל כך ממוטטים ומטים לנפול שקשה לומר אם הם [וכך מפני שה]הופצצו או שנעשו כאלה מתוך הזנחה. אם בבניין שנבנה מלבנים מיובשות בשמש רק נפער חור, קל מאוד להטליא אותו ונראה כי העניים [של עזה] גרים בבתים ההרוסים למחצה האלה עם העליבות הציורית שלהם, כאילו דבר לא קרה. כמו כל כך הרבה דברים במזרח, חלק מקירות הבוץ האלה נראים מרשימים ממרחק. הבניינים הציוריים לאורך הרכס שציירתי כ"חומותיה של עזה", למשל, עשויים להיות חומותיה הבעורות של עיר עתיקה. רק כשתתקרב ותמצא שהם למעשה תוצר של עבודת כפיים עלובה ורשלנית תבין עד כמה אור שמש בהיר שמרימן אל השמיים עשה למענם על דרך האידאליזציה (Maxwell 1920, 113–114).

אותה אידיאליזציה, שמקסוול מזכיר כאפקט טבעי של אור השמש, משמשת לו ולמקבלי כלי לדה-פוליטיזציה של החורבן. בעוד תיעוד מצויר או מצולם של חורבות בבלגיה ובצרפת שימש בתעמולה הבריטית כתב אישום נגד גרמניה, חורבותיה של עזה, שלהם הייתה אחראית הארטילריה הבריטית, מוצגות כחלק מאופייה הנופי של הארץ. למעשה, אם יש איש בהרס של אותן שכיות חמדה עתיקות – כך רומזת המסורת האמנותית האוריינטליסטית שממנה מקסוול ומקבלי שואבים – זהו דווקא המזרח עצמו, אשר באדישותו ובעצלותו לא השכיל לטפח את התרבויות המפוארות ששכנו בו בעבר, לרשת אותן ולהתקדם (Nochlin 1989, 38).

לכן, זה חייב להיות תפקידו של המערב.

אם כן, תיאורים של חורבות המזרח במסורת האוריינטליסטית קיבעו את עמדתו של המערב כ"מתקדם" מהמזרח על ציר הזמן ההיסטורי, באותו הזמן שבו חורבות מדומיינות וממשיות של ערי אירופה ביטאו את החשש משבריריותו של רעיון הקדמה, והטילו ספק בקיומה של עמדה ליניארית כזאת בזמן מלכתחילה. במעברו מהחזית המערבית לחזית המזרחית בחר מקבלי לשייך את עצמו לפרשנות הראשונה, ההגליאנית באופייה, הרואה בחורבות את נקודת המוצא של המערב במסעו אל הקדמה, ולהתנתק מהפרשנות השנייה, הבנימינית במובהק, שעבורה חורבות הן למעשה התוצר המתעתע והבלתי נמנע של הקדמה הזאת. דימויים אמנותיים של חורבות באירופה ביטאו במאה התשע-עשרה את הפחד מפני שקיעה אימפריאלית, אך דמיון המזרח כזרוע חורבות ייצר את התחושה של תחייה אימפריאלית, של שליחות ושל התחדשות. מקבלי, האמן האירופי הבקיא גם בתיאור נופי האוריינט, יכול היה לדלג בין שתי המסורות האמנותיות של ציור החורבות ובין המשמעויות השונות שיוחסו להן. את הניו-זילנדי, הבורי, בן התערובת, הגרמני ההוני או הפנאט המוסלמי המביטים על חורבותיה העתידיות של לונדון בדמיון הבריטי, החליף מקבלי בחייל הבריטי המביט בחורבותיו של המזרח. אולם בניגוד לקודמיו, המסמלים את חסרי התרבות המביאים בידיהם לחורבנה של ציוויליזציה נאורה, החייל הבריטי מגלם בגופו את הקדמה ומסמל שליחות דתית ותרבותית, בין שהוא ניצב מול חורבות עתיקות ובין שהוא ניצב מול אלו שהוא בעצמו יצר. כך הופכת פעולת תיעוד ההרס הבריטית מהסרת המסכה מעל האלימות המתועשת של המלחמה לחלק מישועת חורבותיה של ארץ הקודש; כך תובעים הבריטים בעלות על החורבה כיורשים ההיסטוריים המוסריים שלה בלי לשאת באחריות על החורבן. ההבדל בין שתי החזיתות מבוסס על הרעיון הזה: בחזית המערבית המתקדמת החורבות משחירות את פניה של הקדמה, ואילו בחזית המזרחית המפגרת חורבות וחורבן מפיחים בקדמה רוח חיים.

עם סיום המלחמה, הבריטים המשיכו לראות בעצמם את היורשים המיועדים של חורבות ארץ הקודש; אולם בפועל, אל חורבותיה של עזה חזרו בני הארץ המוסלמים אשר מזעמם חששו כל כך הקצינים הבריטים. האם אכן היה ממש בהנחה הבריטית בדבר הזעם המוסלמי? ומה היו חורבות המסגד בעבור בן הארץ? בשאלות הללו נדון כעת.

### ע'ת'מאן אל-טבאע והחזרה אל תל הנמלים

עוד בימי המלחמה עצמה, שמועות על ההרס שהושת על העיר עזה פשטו מפה לאוזן אל מעבר לחזית הצבאית והגיעו גם לאוזניו של ע'ת'מאן מצטפא אל-טבאע. לפני המלחמה היה אל-טבאע דרשן במסגד הגדול ומנהלה של ספריית המסגד – אוסף יוצא דופן בגודלו של מאות ספרים וכתבי יד שנאספו בעיר מאז המאה השלוש-עשרה (אל-מביצ' וכלאב 2013, 9). מאז פינויה של העיר מתושביה במרץ 1917 על ידי הצבא העות'מאני, ועד סיומה של המלחמה, אל-טבאע ופליטים אחרים השתכנו בעיר רמלה. על אף הלחימה הנמשכת, הוא הצליח באומץ רב להגיע פעמיים אל העיר כדי לנסות ולהציל משהו מספריו, שאותם השאיר מאחור בפינוי החפז. לימים שיבץ אל-טבאע את רשמיו מאותם ביקורים בעזה בחיבור אנציקלופדי על תולדות העיר שעליו עמל במשך שלושה עשורים, בין 1908 ל-1947. ארבעת הכרכים, תחת השם **אתחאף אל-אעזה פי תאריח' ע'זה** ("הענקת [פרקים] בהיסטוריה של עזה עבור האנשים היקרים"), יצאו לאור בפעם הראשונה בשנת 1991, כמעט יובל שנים לאחר מותו. עדותו של אל-טבאע היא המקור היחיד המוכר עד כה, המספר דרך עיניים לא צבאיות את אשר התחולל בעיר בזמן המלחמה. את תיאורו אופפת התחושה של אדם שנמצא במקום לא לו – מסגדים מופגזים בתותחים, בתי מגורים מפורקים על ידי חיילים, תחמושת מאוחסנת במחסן הספרים בעוד הספרים עצמם מתגוללים בזבל. זהו שדה מערכה, ואל-טבאע מסתובב בתוכו כזר וכשייך בעת ובעונה אחת. כדי להכניס מעט סדר בהתרחשות הכאוטית הזאת, אל-טבאע מפרש את שרואות עיניו על פי עולמו האסוציאטיבי והתרבותי. כמי שזכה לעבור את מסלול ההכשרה הקלאסי של מלומד מוסלמי, בין היתר במוסד אל-אזהר, וכבעל נטייה ואהבה לספרים ולספרות, הוא ממזג אל תוך תיאורו בתי שיר ומוטיבים מעולם הספרות הערבית והמוסלמית הקלאסית, וכך הוא קושר את עירו אל שורה ארוכה של ערים מוסלמיות היסטוריות שנכבשו על ידי זרים. על מנת לנסות ולהבין את חוויית מפגשו של אל-טבאע עם החורבן, אנסה בזהירות המתבקשת לחשוף את השכבות השונות של קטעים קצרים מתוך תיאוריו, ואת העולם התרבותי שאתו הוא מבקש להתדיין. כמו ההורסים, שבהם פגשנו בחלקים הקודמים, גם הנהרסים – כך מדגים אל-טבאע – יכולים להבין הרס וחורבות בהקשרים החורגים מן ההקשר המידי והמקומי. עם זאת, בניגוד לקודמיו, אשר פירשו את חורבות המסגד כמבט מלמעלה ומבחוץ כאובייקט העומד בפני עצמו, אל-טבאע חושב על המסגד החרב מלמטה ומבפנים. עבורו, החורבה איננה אלמנט עצמאי אלא דרך לתאר את מה שהוסר ואבד. כפי שנראה, נקודת המבט הזאת מאפשרת לדמיין לחורבה עתיד חדש ולמצוא מעין דרך אמצע בין הנתיבים השונים אל הקדמה.

כמחצית הדרך אל תוך תיאורו משלב אל-טבאע קסידה, פואמה מחורזת בעלת משקל

קבוע, ובה בתי השיר האלה:<sup>18</sup>

עמדו בשערי עזה ובכו את משכנותיה / שאו קינה על מסגדה שעל עמודיו חרב נותר  
 קמה ובערה בה אש בני עוולה / מן הפגזים שהשליכו עליה לאין מספר  
 החריבו התורכים כל אשר בה / נמחו חייה כמו ידם  
 שוקקת חיים הייתה, שוממה מאדם הפכה / כמו לא חי בה איש מעולם (אל-טבאע 1991, א, 316).

הקסידה הקצרה הזאת נפתחת בפנייה אל הקוראים לעמוד ולבכות בשערי עזה. פנייה זו מכוונת לכאורה לאנשי דורו של אל-טבאע וקוראת להם לקונן על חורבנה של העיר במלחמה – אולם היא טומנת בחובה יותר מהבעה של עצב גרידא. הניסוח של אל-טבאע נועד לפרוץ את גבולות האירוע הבודד הזה, ולתפוס מקום בקרב מאות שנים של היסטוריה ערבית שבהן העמידו משוררים את עצמם אל מול חורבות. הקריאה לקינה משחזרת את בית השיר "עמדו ונבכה את זכרה של אהובתי [...]..." מתוך שירו המפורסם של המשורר הג'אהלי בן המאה השישית אמרו אל-קיס, הפותח את שבעת שירי ה"מעלקאת" – בית השיר שנעשה לפתיחה הטיפולוגית של הקסידה הערבית. מאז שירו של אל-קיס, כל שיר במסורת הפואטית הערבית הקלאסית מתחיל בתיאור הגעתו של המשורר אל "המחנה הנטוש", המקום שבו חנה עד יום האתמול השבט של אהובתו. אל מול שרידיהם העזובים של אוהלי המחנה, יבין המשורר שאיחר את המועד ואת אהובתו לא יזכה לראות, וכל שנותר לו הוא לקונן על הריסותיו (Levin 2006).

אלא שבקטע השיר של אל-טבאע, שנכתב כ-1,300 שנה אחרי שירו של אל-קיס, מוטות האוהלים הפכו ברבות השנים לעמודיו של המסגד החרב, והאהובה איננה עוד רועת הצאן מהמחנה השכן אלא העיר – התשתית החברתית המוסלמית, שהייתה לאהובה שנעלמה. במעבר הזה מהעולם הנוודי הערבי אל העולם העירוני המוסלמי, החורבות וההרס – שהיו בעבר סמלים לגורלו הקודר והבלתי צפוי של האדם – נטענו במשמעות הדתית של האמונה באל אחד. אל-טבאע רומז לשכבת המשמעות הזאת של הטקסט כאשר הוא משייך אל המסגד החרב את התיאור "על עמודיו" (ד"י אל-עמד; בתרגום אחר: בעל העמודים). בתיאור זה מהדהד התיאור הקוראני את העיר הערבית האבודה – "ארם בעלת העמודים" (ארם ד'את אל-עמאד). על פי פרשני הקוראן, בעידן "הבערות" שקדם לאסלאם הוחרבה העיר ארם על ידי האל מיד בתום בנייתה כעונש למייסדה שהעמיד עצמו כשליט העולם וביקש להקים את גן העדן השמימי עלי אדמות (Glidden 1939, 14; Watt 1960). חורבותיה של ארם, כמו שרידיהם העתיקים של הפרעונים או של מלכי בבל, משמשים על פי המסורת המוסלמית סימן אזהרה לשליטים ומלכים שלא לקרוא תיגר על שלטון האל בעולם. אם כן, אל-טבאע קושר את עזה החרבה ואת מסגדה אל חורבות ועתיקות אשר נושאות משמעות דתית עבור המאמין המוסלמי, מסר אלוהי המזכיר לו את הגורל הצפוי למי שיסטה מדרך הישר. למשמעות הקשרית זו מכון בדבריו אל-טבאע גם כשהוא מכנה במקום אחר בטקסט את עירו החרבה "עיי חורבות" (ח'אויה עלא ערושהא) (אל-טבאע 1991, א, 315), ביטוי השמור בקוראן לערים שהאל בחר להשמיד,

למשל בפרשת "העלייה לרגל": "מה רבות הערים אשר השמדנו בעודן מחזיקות בעוולתן, ועתה הן עיי חורבות"<sup>19</sup>. ההקבלה למשמעות התרבותית שנוצקה אל דימויי החורבות באירופה של המאה התשע-עשרה מעניינת. בשני המקרים, חורבות אינן רק עבר מפואר אלא גם, ובעיקר, נבואת זעם כלפי העתיד. אלא שהפרשנות המוסלמית משאירה מקום לתיקון ולתקווה. אסון כמו חורבנה של עזה, רומז אל-טבאע לקוראיו דרך הדימויים הקוראניים, יכול היה לקרות רק על פי רצונו של האל על מנת ללמד לקח לבני האדם, ועל כן האמונה באל נקשרת בהמשך הטקסט לניסיון להתגבר על הכאב שבחורבן:

הו מרחם הברואים, הו ריבון עבדי האל / ומי שעליו משעני לכל סוגיה מונה  
 אלין בפניך על דברים שאיני יכול לשאת / כי כפול מאורך רוחי, סבלי נמתח  
 ביזה והרס וגירוש ומצוקה / בי פגעו מפגיעות הגוף  
 אסונות שכאלה אין שישווה להם / יצקו על הכול יגון ואומללות (אל-טבאע 1991, א, 316).

העיסוק של המשורר בהישענות על האל ובאורך הרוח, המסייעים לו לשאת את הפורענויות הניחתות עליו, שואב גם מתוך שירת הקינה (מרת'יה) המוסלמית. סוגה זו לא הייתה שמורה במסורת המוסלמית רק לבני אדם אלא אפיינה גם את הכתיבה על אודות ערים חרבות: הריסותיה של בצרה בעקבות מרד הזנג' (868-883), חורבותיה של קירואן שהושמדה על ידי שבטי בנו הלאל ופנו סלים (1057), וכמובן עריה של אל-אנדלוס שנכבשו זו אחר זו במאות השנים של הרקונקיסטה (718-1492) – כולן היו מושא לקינות משוררים לאורך ההיסטוריה המוסלמית. דור אחר דור הם הרחיבו את הסוגה השירית הזאת ואת טווח הרגשות הפואטיים שאפשר להביע כלפי שרידי מבנים (Pellat 1960). על רקע זה אפשר לזהות בנרטיב של אל-טבאע, כשכבת משמעות נוספת, את החורבן ההיסטורי הספציפי שאליו הוא מבקש להקביל את המקרה של עזה – חורבנה של בגדאד בידי המונגולים. אפשר ללמוד זאת לא רק מאזכורם המפורש של "האסונות שהמיטו המונגולים", כפי שנראה מיד, אלא גם מתשומת הלב של אל-טבאע מקדיש ליחסם של החיילים העות'מאנים אל ספרי הקודש בעיר:

הם [החיילים התורכים] שברו ואפילו עקרו את כמות הדרשנים של המסגדים ופיזרו את ספרי הקוראן ואת גיליונות כתבי היד שהיו בהם. מהספרים שמצאו בכתבי המלומדים והנכבדים של עזה לקחו מה שלקחו ומכרו אותם במחירים שאינם שווים את מחיר נשיאתם. כך הפכו עזה ותושביה מושא לקינה והושת עליהם אסון שטרם נראה כמותו [...] ראיתי דפים של ספרי קוראן ופרשנות, ספרי חדית' ואחרים מתגוללים בצדי הרכבים וגם כאלה הזרוקים בתוך הזבל. נזכרתי בנפילת אנדלוס, באסונות שהמיטו המונגולים ובמעשים הנוראים שעשו [...] (אל-טבאע 1991, א, 315).

19 הקוראן, "העלייה לרגל", פסוק 45. וראו גם "הפרה", פסוק 259; "המערה", פסוק 42 (בתרגום אורי רובין, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2005).

במוטיב הספרים האבודים, שחוזר כמה פעמים בטקסט וגם בחלקים אחרים של החיבור, מהדהד הגורל המוכר של בית הספרים העבאסי בבגדאד (בית אל-חכמה) עם הכיבוש המונגולי בשנת 1258. "בגדאד ספגה חורבן עצום", מתואר למשל בכרוניקה של אבן תע'ריברדי (1470), "וספריה, שהכילו מכל המדעים ואמניות העולם, נשרפו, נאמר כי הם [המונגולים] ערבבו עם טין ומים ובנו מהם גשר במקום להשתמש בלבנים" (אבן תע'ריברדי 1929, ז, 51).<sup>20</sup> יש להניח כי אל-טבאע הכיר משהו מתיאור זה או מתיאורים דומים, ונראה כי אלה לא רק עלו בזיכרונו נוכח מראות עירו ההרוסה, כפי שהוא מתאר, אלא אף עיצבו בפועל את האופן שבו הוא הבין את המציאות בעיר.

אם כן, לפי תיאורו של אל-טבאע מחוללי ההרס הם בעיקר החיילים העות'מאנים ולא הבריטים – אליהם הטקסט פוזל רק פעם אחת בביטוי האגבי "בני עוולה". ואולם, לא נראה כי התעמולה הבריטית הביאה אותו למחוק את הבריטים מהנרטיב על הרס העיר. אל-טבאע מתרכז בחיילים העות'מאנים בשל הבנתו את חורבנה של עזה כאירוע בעל היגיון היסטורי מוסלמי פנימי. העות'מאנים מצטיירים בעיניו ומצוירים על ידו כמו החיילים המונגולים הכופרים שפשטו על בגדאד, ומלחמתם בעיר היא התקפת הבערות והרשע אל מול הידע והאמונה שהעיר מייצגת. אפשר להבין את ההקבלה בין התורכים למונגולים ובין עזה לבגדאד על רקע העולם האינטלקטואלי של בני דורו של אל-טבאע, שצמחו אל תוך התחייה התרבותית הערבית (אל-נהצה') וספגו את רוח הרפורמיזם האסלאמי. שתי המסגרות התרבותיות האלה עיצבו את האקלים האינטלקטואלי הערבי של העשורים האחרונים של המאה התשע-עשרה ושל תחילת המאה העשרים. בשתיהן, חורבן בגדאד נתפס כקו שבר בהיסטוריה הערבית והמוסלמית, האירוע שסתם את הגולל על ההגות והיצירה התרבותית הערבית של ימי הח'ליפות העבאסית (Hunter 2009, 6; Snir 2013, 28–29). ההאשמה בקיפאון ההגות ובהתאבנות ההלכה המוסלמית, שרווחה בקרב רפורמיסטים אסלאמים כלפי השושלות התורכיות שמשלו בעולם האסלאם, בכללם גם המונגולים, מהדהדת בכתובתו של אל-טבאע. על אף הימצאותם של חיילים וקצינים ערבים רבים בצבא העות'מאני ובחזית עזה בפרט, הוא מאשים את ה"תורכים" בהחרבת העיר. "התנהגותם הנבזית ותוכניותיהם הלקויות, מדיניותם ההפכפכה והשחיתות שפשתה בהם", כתב אל-טבאע בסיכום דבריו, "הובילו אותם להפסד ולאבדות" (אל-טבאע 1991, א, 118). הקביעות של הרפורמיסטים האסלאמים שמהם שואב אל-טבאע אפשרו לאותו דור של הוגים לראות עצמו כמי שמחדש את היצירה המוסלמית התרבותית על ידי התנערות ממסורות זרות שהוכנסו אל עולם האסלאם על ידי שליטים לא ערבים. אם כן, באופן מעניין, חורבנה של עזה בעיני אל-טבאע הוא מעשה ידיהם של התורכים, אך בה בעת גם העונש שאלוהים הטיל עליהם בגין שרירות לבם בהובלתם את עולם האסלאם. גם את החלטתם לאחסן תחמושת במסגד או בסביבתו מבין אל-טבאע כחלק מתוכנית אלוהית, שאותה הוא מסביר בביטוי הקוראני "אלוהים גמר אומר לקיים את הדבר

20 לתיאורים אחרים ראו גם אבן ח'לדון 1903, ז 48; אבן תימיה 2000, ח, ספר 13, 93.

שאינן להשיבו".<sup>21</sup> האמונה הדתית שמגייס אל-טבאע להתמודדות עם החורבן מאפשרת לו אפוא לאמץ בר-זמנית כל אחת מהגישות שהוצגו קודם למשמעות פעולת ההרס והחורבות שהיא מותירה אחריה. כמו דימוייה של החורבה באירופה של המאה התשע-עשרה, וכפי שמבהירים האזכורים הקוראניים של ערים חרבות, גם עבור אל-טבאע שרידיהן של תרבויות עתיקות משמשים תמרור אזהרה עבור המביטים בהם; וכמו במסורת האוריינטליסטית, חורבן ממשי נועד לאפשר מעין התחלה מחדש וירושה של החרב.

אם כן, איזו פרשנות מציע אל-טבאע למשמעותן של החורבות ולציווי שלהן? מבט נוסף בביוגרפיה של אל-טבאע מעלה כי כמי שהביט בחורבות המסגד מבפנים והשלים בדמיונו את חלקיו ההרוסים, הוא ידע גם כיצד להוציא מן הכוח אל הפועל את ההתחלה מחדש שמצוות החורבות. הספרים שאל-טבאע מקונן עליהם הפכו להיות בשנים שלאחר המלחמה למרכז עיסוקו. המסגד הגדול נבנה מחדש על ידי המועצה המוסלמית העליונה של ממשלת המנדט בשנת 1926, אולם שיקום הספרייה של המסגד המשיך להיות הפרויקט האישי של אל-טבאע. עד מותו בשנת 1950, הוא קנה ואסף ספרים וכתבי יד מאוספים פרטיים ומספריות מוסלמיות ברחבי העולם עבור ספריית המסגד הגדול בעזה (אל-מביצ' וכלאב 2013, 42-52). האם ייתכן שתיאורו של אל-טבאע את החורבן במלחמה, בתי השיר ששיבץ והמסרים שאלהיהם רמוז נצבעו בזמן כתיבתם גם בצבעי המפעל הזה לשיקום ספריית המסגד? אם כן, הדבר מאפשר אולי סיכום ראוי לגישות שהוצגו במאמר זה כלפי הרס וחורבן.

טולסטוי המשיל את נטייתם של בני אדם לחזור אל עירם שנחרבה לנמלים החוזרות אל קן הנמלים לאחר שנהרס. הוא טען כי כשם שנמלים מזהות בחורבות הקן כוח חיות המצריך את מאמצן כדי להתממש, כך מבינים בני אדם את חורבות עירם ככנות שיקום, אם רק יפעלו לכך. מפעל שיקום הספרייה של אל-טבאע, כך נראה, מלמד על זיהוי אותה יכולת התחדשות שטמונה בחורבות. כך הוא מבין את המסר שהאל מעניק למאמינים כדי להתגבר על הכאב שטמון בחורבן. בתווך – בין הבנת החורבות כתוצאה הסופית והבלתי נמנעת של כל שאיפה אל הקדמה, ובין הבנתן כמה שמניע כל תנועה אל עבר הגשמת הרוח בהיסטוריה – אל-טבאע מכניס את הסוכנות האנושית, שיכולה ליצוק משמעות כזאת או אחרת לרעיון הקדמה ולקבוע באיזה תפקיד ישמשו החורבות. זו אותה סוכנות שאוספת את הספרים המפוזרים בין חורבות העיר ומקימה מהם את ספריית המסגד בשנים שלאחר מכן, אפילו תחת שלטון שכבר איננו מוסלמי. באופן אירוני, הנצחיות הזאת המתאפשרת למאמין באמצעות בחירתו, עונה בדיוק לחששם של הבריטים משקיעתם הבלתי נמנעת. בעוד אימפריות יקומו וייפלו, המאמין יישאר עומד. לפני מותו בשנת 1950, ראוי להזכיר, אל-טבאע כבר ראה לפניו שליטים אחרים. יורשיו בניהול ספריית המסגד ראו אף הם שליטים חדשים בשנים שלאחר מכן, ואף חוו את חורבנה של עירם כמה וכמה פעמים. את העדכון האחרון לקטלוג הספרייה של המסגד הגדול בעזה הם פרסמו בשנת 2016, קצת פחות ממאה שנה לאחר חורבנה.

21 הקוראן, "המלקוח", פסוק 42 (בתרגום רובין, לעיל הערה 19).

## ביבליוגרפיה

- אבן ח'לדון, עבר אל-רחמן בן מחמד, 1903. אל-מקדמה ללעלאמה אבן ח'לדון (ההקדמה של המלומד אבן ח'לדון), קהיר: מטבעת אל-תקדם.
- אבן תימיה, תקי אל-דין, 2000. מג'מוע אל-פתאוא (מאסף פסקי ההלכה), ביירות: דאר אל-כתב אל-עלמיה.
- אבן תע'ריברדי, יוסף, 1929. אל-נג'ום אל-זאהרה פי מלוח מצר ואל-קאהרה (הכוכבים הזוהרים בהיסטוריה של מלכי מצרים וקהיר), קהיר: דאר אל-כתב.
- אל-טבאע, עת'מאן מצטפא, 1991. אתחאף אל-אעזה פי תאריח' ע'זה (הענקת [פרקים] בהיסטוריה של עזה עבור האנשים היקרים), עזה: מכתבת אל-יאזג'י.
- אל-מביצ', סלים ערפאת, ומחמד ח'אלד כלאב, 2013. מכתבת אל-ג'אמע אל-עמרי במדינת ע'זה (ספריית מסגד עמר בעיר עזה), עמאן: ארוקה ללדראסאת ולנשר.
- אל-עארף, עארף, 1943. תאריח' ע'זה (ההיסטוריה של עזה), ירושלים: מטבעת דאר אל-איתאם.
- אל-קבלה, 1917. "מידאן פלסטין" ("חזית פלסטין"), אל-קבלה 30 רג'ב 1335 (22 במאי).
- בלוך, מארק, 2009. הרהורים של היסטוריון: מבחר כתבים, מצרפתית חיים ריינגוורץ, תל אביב: רסלינג.
- App, Urs, 2010. *The Birth of Orientalism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ballobar, Antonio de la Cierva Lewita, 2011. *Jerusalem in World War I: The Palestine Diary of a European Diplomat*, London: I. B. Tauris.
- Bar-Yosef, Eitan, 2005. *The Holy Land in English Culture 1799–1917: Palestine and the Question of Orientalism*, Oxford: Clarendon Press.
- Brandon, Laura, 2007. *Art and War*, London: I. B. Tauris.
- Brendon, Piers, 2010. *The Decline and Fall of the British Empire, 1781–1997*, New York: Vintage.
- Capet, Antoine, 2010. "View of Palestine in British Art in Wartime and Peacetime, 1914–1948," in Rory Miller (ed.), *Britain, Palestine and Empire: The Mandate Years*, London and New York: Routledge, pp. 85–100.
- Cohen, Deborah, 2013. "The War No Image Could Capture," *The Atlantic Monthly* (December), pp. 102–114.
- Coldicott, Rowlands, 1919. *London Men in Palestine*, London: Edward Arnold.
- Cregan-Reid, Vybarr, 2015. *Discovering Gilgamesh: Geology, Narrative and the Historical Sublime in Victorian Culture*, New York: Oxford University Press.
- Daly, Martin W., 1997. *The Sirdar: Sir Reginald Wingate and the British Empire in the Middle East*, Philadelphia: Amer Philosophical Society.
- Darwin, John G., 1986. "The Fear of Falling: British Politics and Imperial Decline since 1900," *Transactions of the Royal Historical Society* 36, pp. 27–43.
- Davis, John, 1996. *The Landscape of Belief: Encountering the Holy Land in Nineteenth-Century American Art and Culture*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.



- Devji, Faisal, 2014. "Islam and British Imperial Thought," in David Motadel (ed.), *Islam and the European Empires*, New York: Oxford University Press, pp. 254–268.
- Dubin, Nina L., 2010. *Futures & Ruins: Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Los Angeles: Getty Publications.
- Elliot, Walter R., 1920. *The Second Twentieth, Being the History of the 2/20th Bn., London Regiment*, Aldershot: Gale & Polden.
- Fawaz, Leila T., 2014. *A Land of Aching Hearts: The Middle East in the Great War*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Fussell, Paul, 1975. *The Great War and Modern Memory*, London: Oxford University Press.
- Glidden, Harold W., 1939. "Koranic Iram, Legendary and Historical," *American Schools of Oriental Research* 73, pp. 13–15.
- Goodsall, Robert H., 1925. *Palestine Memories: 1917, 1918, 1925*, Canterbury: Cross and Jackman.
- Gullet, Henry S., 1922. *Australian Imperial Force in Sinai and Palestine 1914–1918*, Sydney: Angus and Robertson.
- Harries, Susie, and Meirion Harries, 1983. *The War Artists: British Official War Art of the Twentieth Century*, London: Michael Joseph.
- Hudgins, Nicole, 2016. "Art and Death in French Photographs of Ruins, 1914–1918," *Historical Reflections/Réflexions Historiques* 42(3), pp. 51–70.
- Hunter, Shireen T., 2009. "Introduction," in idem (ed.), *Reformist Voices of Islam: Mediating Islam and Modernity*, New York: Armonk, pp. 3–32.
- Jacobson, Abigail, 2011. *From Empire to Empire: Jerusalem between Ottoman and British Rule*, Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.
- Lawford, E. A., 1924. "Opening of the New Hospital in Gaza," *The Mission Hospital* (June).
- Levin, Gabriel, 2006. "'Who Keened over the Bones of Dead Encampments': On the Hanging Odes of Arabia," *Parnassus: Poetry in Review* 29(1–2), pp. 6–27.
- Malvern, Sue, 2004. *Modern Art, Britain and the Great War*, New Haven: Yale University Press.
- Matthews, John, 1997. "Gibbon and the Later Roman Empire: Causes and Circumstances," in Rosamond McKitterick and Roland Quinault (eds.), *Edward Gibbon and Empire*, New York: Cambridge University Press, pp. 12–33.
- Maxwell, Donald, 1920. *The Last Crusade*, London: John Lane.
- Mazza, Roberto, 2013. *Jerusalem: From the Ottomans to the British*, London and New York: I. B. Tauris.
- McBey, James, 2010. *The Early Life of James McBey: An Autobiography, 1883–1911*, Edinburgh: Canongate Books.

- McClay, Wilfred M., 2014. "The Great War and the Future of Progress," *Hedgehog Review* 16(3), pp. 8–10.
- Melville, Jennifer, 1991. *James McBey's Morocco*, Glasgow: Collins.
- More, John, 1923. *With Allenby's Crusaders*, London: Heath Cranton.
- Morefield, Jeanne, 2014. *Empires without Imperialism: Anglo-American Decline and the Politics of Deflection*, New York: Oxford University Press.
- Nochlin, Linda, 1989. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York: Harper & Row.
- Pellat, Charles, 1960. "Marthiya," *Encyclopaedia of Islam Online (EI2)*, Brill.
- Preston, Richard M. P., 1921. *The Desert Mounted Corps: An Account of the Cavalry Operations in Palestine and Syria 1917–1918*, Boston: Houghton Mifflin.
- Rogan, Eugene, 2016. "Rival Jihads: Islam and the Great War in the Middle East, 1914–1918," *Journal of the British Academy* 4, pp. 1–20.
- Salman, Malcolm C., 1918. "Drawings by James McBey, Official Artist in Palestine," *The International Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Arts* 64.
- Schiffer, Reinhold, 1999. *Oriental Panorama: British Travelers in 19th Century Turkey*, Amsterdam and Atlanta, Ga.: Rodopi.
- Skilton, David, 2004. "Contemplating the Ruins of London: Macaulay's New Zealander and Others," *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London* 2(1).
- Slight, John, 2015. *The British Empire and the Hajj: 1865–1956*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Snir, Reuven, 2013. *Baghdad: City of Verse*, Cambridge: Harvard University Press.
- Storrs, Ronald, 1937. *Orientalisms*, London: Nicholson & Watson.
- Tamari, Salim, and Ihsan Salih Turjman, 2015. *Year of the Locust: A Soldier's Diary and the Erasure of Palestine's Ottoman Past*, Berkeley: University of California Press.
- Viney, William, 2014. *Waste: A Philosophy of Things*, New York: Bloomsbury Publishing.
- Watt, Montgomery, 1960. "Iram," *Encyclopaedia of Islam Online (EI2)*, Brill.
- Wingate, Ronald, 1955. *Wingate of the Sudan*, London: John Murray.
- Winter, Jay, 2014. "The Palestine Campaign within the Great War," in Eran Dolev, Yigal Sheffy and Haim Goren (eds.), *Palestine and World War I: Grand Strategy, Military Tactics and Culture in War*, London: I. B. Tauris, pp. 1–21.