

בעקבי הצאן – רועה וצאן בתמלילי שירי הזמר העבריים

מיכל סדן

בכתבה 'מאחורי הבידור... הצאן' שפורסמה בעיתון מעריב ביוני 1964, דווח על תכנית רדיו ששידור עזריה רפופורט בשם 'בעקבות הצאן'. התכנית הוקדשה לשירי רועים ועדרים ונמסר בה כי במרוצת השנים נכתבו 217 פזמונים ושירים שנושאייהם גדי וצאן, עזים ותיישים, רועים ורועות (מעריב 1964: 11). בשנים שבהן עוסק מאמר זה – מצמיחת הציונות עד ימי ראשיתה של מדינת ישראל – התגלה פער בין דמות הרועה העברי במציאות ובין שפע ייצוגיה בתוצרי התרבות העברית. פער זה נחשף כבר בספרות ההשכלה, נמשך בראשית ההתיישבות הציונית בארץ ישראל ונשמר גם בשנים הראשונות לקיומה של מדינת ישראל, כאשר העיסוק ברעיית צאן שינה את פניו. טענתי היא כי רעיית צאן משמשת רעיון ודימוי בעל משמעות עמוקה מימיו הקדומים של עם ישראל ועד ימינו אלה, וכי בדרך כלל גידול צאן ורעייתו שימשו דימוי אמנותי ואמצעי לביטוי כמיהה אוטופית ולא נתפסו כאפיק הגשמה (סדן 2007, 2011).

במאמר זה אני מבקשת לבחון את ההתייחסות לעיסוק ברעיית צאן ולדמותו של הרועה בשירי הזמר מן הסוג שכיניתי 'שירי רועים' שנכתבו בתקופה זו. בחרתי להתמקד בתמלילים מולחנים שנועדו לשירה בציבור. חלקם נכתבו כשירה אמנותית ולאחר מכן הולחנו, אך רובם נכתבו כתמליל שנועד מראש להתאמה ללחן. בחיפוש אחר הגדרה מתאימה מתוך מגוון רחב של הגדרות הנוגעות בסוגה תרבותית זו בחרתי במונח 'שירי זמר' (אדל ואחרים תש"ו: 5-25; זמורה-כהן 1968: 9-13; בן פורת 1989: 9-11; שחר 1989: 5-6, 33; הנ"ל תשס"ב: 125-126; הנ"ל 2006: 14; Hirshberg 1995: 152). איתרתי את התמלילים בקבצים של שירה עממית יהודית בגולה, בכתבי ספרות

* המאמר מבוסס על עיבוד לספר של עבודת דוקטור. תודתי נתונה למנחה עבודת הדוקטור אברהם שפירא. תודה גם לאליהו הכהן ולשי בורשטיין שהאירו את עיני בהערותיהם על הכתוב במאמר.

ההשכלה, בספרי שירת התחייה הציונית, בשירונים שיצאו בארץ ישראל ובגולה על ידי גופים שונים, במקראות חינוכיות בעיתוני ילדים ובעלוני בתי ספר.¹ מטרוני הן שתיים. האחת, לנסות להסביר באמצעות דיון בתמלילים של שירי הזמר את הפער שבין מרכזיות נושא רעיית הצאן בתוצרי התרבות העברית (לפחות עד שנותיה הראשונות של מדינת ישראל) ובין שוליותו במציאות החיים בארץ ישראל. השנייה, לדון במקומם הייחודי של שירי הרועים העבריים במערכת התרבותית העברית החדשה שצמחה בארץ ישראל.

התגבשות דמותם של הרועה והצאן בשירי הזמר העבריים

מרועה נדרשים כושר הנהגה, אומץ לב, אחריות לכל פרט בעדר, יכולת הסתגלות, יכולת עמידה בתנאים קשים ובסכנות, התמצאות בשטח ויכולת ניווט, תושייה, הגנה על העדר מפני תוקפים, יחסי גומלין עם רועים אחרים, חוש צדק (בחלוקת שטחי המרעה), הימנעות מחדירה לשטחים מעובדים ועוד. הרועה מגלם באורח חייו מושגים ורעיונות כמו: השגחה, מסירות, חמלה, הסתגלות, חירות, ילידיות ועוד. רעיית הצאן נשורה בדימויים פסטורליים ואידאליים. בעולמו של הרועה מהדהדים חזונו של הרמוניה, של שלום ושל אחווה (סדן 2011: 143).

הדים לנוכחותם של הרועה והצאן בשירת הקודש הקדומה יש בפרקי התנ"ך, ובמיוחד בפרקי תהלים ומגילת שיר השירים. דימויים מעולם הצאן והמרעה יש בפיוט ובשירת ימי הביניים, בין היתר בדימוי האלוהים לרועה צאן ועם ישראל לעדר. בפיוט 'ידידי רועי', שחיבר ר' ישראל נג'ארה בצפת במאה ה־16, קורא המחבר לאלוהים לשוב לרעות את עמו ולהרביצו בנאות דשא. הוא נסמך על ביטויים ועל שבירי פסוקים מהמקרא (תהלים כג) שיש בהם דימויים של אלוהים ושל עם ישראל הלקוחים מעולם הרועה והצאן.

בשירה העממית היהודית בגולה הופיע הרועה לרוב בהקשר לגדי, לעז או לכבש, המסמלים לעתים את עם ישראל (נוי 1999: 195; גפן 1986: 13, 16, 39, 41, 61). תנועת ההשכלה העברית ניסתה, בהשראת אוטופיות ותפיסות עולם שהתפתחו בתרבות המערבית, להביא לשינוי בדמותו ובאורח חייו של היהודי. בספרותה עברה דמות האדם האידאלי חילון ונעשתה ארצית. דמות הרועה בשירת ההשכלה העברית ביטאה כמיהה לדמות שונה מזו של היהודי הגלותי. דיוקנו של הרועה נוצר ממפגש בין מקורות השראה פנימיים, כמו הספרות היהודית הקנונית, ובין ספרות התקופה (האירופית והעברית). לדמות הרועה היו שתי פנים: היא המשיכה להיות דמות אלגורית רוחנית בהקשריה הדתיים המסורתיים, כמו דימוי אלוהים לרועה (בשירו של יל"ג, 'עדר ה'), ולצד זה היא הופיעה כרועה עברי קדום, ארצי ומציאותי, אשר יכול לשמש דגם ל'יהודי החדש' (כגון הרועים באהבת ציון מאת אברהם מאפו). אופן עיצובה של דמות הרועה ביטא את האידאליזציה של עבודת האדמה ורעיית צאן (הלקין תש"ם: 49). דוגמה מייצגת לגישה זו היא דמותו של הרועה בשירי הזמר שחברו לתאטרון היהודי. התמליל של 'שיר הרועים' בהצגה שולמית מאת אברהם גולדפאדן חובר ללחן יהודי עממי ותורגם לעברית בידי

1 הקורפוס המחקרי של עבודת הדוקטור כלל 146 'שירי רועים'. השירים הללו מוינו על פי שלושת היבטי המחקר: האתוס החלוצי (39 שירים), הכמיהה לשיבה לימות המקרא (32 שירים) וההתערות בארץ (75 שירים).

קדיש יהודה סילמן. בתמליל מוצגים הרועים כחיים עם הצאן בטבע, 'לא לנו חיי עיר / בתוך חומות קיר'. בעת הצורך הם מגנים על הצאן, 'ביער יארב / ארי או הדב / לנו חץ לרוב' (סילמן תרפ"ח: עא; נוי 1999: 24; 98-101: Singer 1961).

העיסוק ברעיית צאן היה חלק מתהליך גיבוש הזהות החדשה; הוא לא נועד להניע אנשים להיעשות רועי צאן. במרבית השירים דמות הרועה לא היתה הנושא המרכזי של היצירה אלא חלק מנושא רחב יותר ודימוי עזר בייצוגה של תפיסת אדם חדשה, שביטאה ניסיון לשינוי בתפיסת העולם ובמצב התודעת. דמותו סיפקה הזדמנות להסתמך על דגם מוכר ומוערך מן העבר, שחזרו אליו כדי לבטא את הרצון בשינוי. הרועה כשלעצמו לא ביטא שינוי בתפיסת העולם, אך ההקשר שהוא הוצג בו ביטא את הרצון ואת השאיפה ליצירת מציאות חדשה. בפועל היו רק ניסיונות מעטים לחזור אל העיסוק בעבודת האדמה וברעיית צאן בפולין וברוסיה בראשית המאה ה־19 (דינבורג תרצ"ט: 156-157 והערות 435-438; לבנה תשכ"ה: 15-29, 79-81, 121, 123-124, 401; לזין 1975: 187-256). במערכת התרבותית החלופית שהציעו סופרי ההשכלה ובמציאות החדשה שעיצבו ביצירותיהם התנתקה דמות הרועה מעיסוקה והיתה בעיקר לדגם, לסמל או למטפורה. הקישור המחודש של דמות הרועה אל מציאות ממשית (גם אם התקיימה בתקופת המקרא) יכול להעיד על חיפוש אחר דגם לגילום השינוי בתפיסת העולם הפונה אל דמותו של היהודי המקורי העברי הקדום בטרם השחיתו אותה פגמי הגלות. דמותו של הרועה עברה אמנם בשירת ההשכלה מדימוי מטפורי אל דימוי ריאלי יותר, אך בה בעת נשארה אמצעי ודימוי ספרותי אידאלי המבטא ערכים ואורח חיים אנושיים ומוסריים כמו רגישות לצדק חברתי, גבורה, דאגה לזולת, אומץ, אנושיות, דוגמה אישית, עבודת כפיים וחיים בטבע. החיבור המחודש לארץ ישראל נטווה בהדרגה מתוך הרעיון הכללי של חזרה לחיים בקרבה לטבע ולארץ התנ"ך. תיאורי הרועה ביטאו את החיבור המחודש לטבע כתנאי לשלילת אורח החיים הגלותי ולבניית 'האדם היהודי החדש'. דמות הרועה תפקדה כדימוי מתווך ומקשר בין קונוונציות תיאור הנוף האירופי (טופוס ה'מקום הנחמד' כחלק מהפסטורליות) ובין רועה הצאן, העשוי בתבנית האדם הרצוי על פי מקורות היהדות (סדן 2011: 27-30). דמותו של הרועה נשאה את 'תבנית המולדת המטוטלת', שהיא תמונת דמותה של ארץ ישראל האידאלית כפי שהשתמרה בזיכרון הקולקטיבי היהודי בשנות הגלות (נוי 1962: 20). ההיאחזות בקונוונציה הפסטורלית עשתה את דמות הרועה לייצוגית ולסטראוטיפית, אך גם שירתה את הצורך בגיבוש תבנית אוטופית חדשה המבוססת על יצירת רצף רעיוני ואמנותי בין העבר, להווה ולתמונת העתיד המתגבשת. ביטויי הכמיהה לארץ ישראל והשאיפה לחזור אליה ולהתערות בנופיה עלו כבר בשירי הזמר שנכתבו במעבר מתקופת ההשכלה לתקופת חיבת ציון. עבור מחדשי התרבות העברית היתה הפעילות המוזיקלית אחד מאפיקי התחייה של כוחות יצירה הגנוזים בעם היהודי מדורי דורות, והם ראו בה כלי עזר לקידום מטרות לאומיות וחברתיות. החידוש בשירי חיבת ציון היה בהדגשת הזיקה בין האדם למקום הגאוגרפי. הרועה הוצג בחלקם כמי שמגשים באורח חייו את ההתערות הנכספת בארץ ישראל. כזה הוא שירו של מרדכי צבי מאנה, 'שמש אביב' (1884-1886); כיום נהוג לשיר רק חלק מבתי השיר, אך בגרסתו המלאה מצוירת ארץ ישראל כמקום פסטורלי שבו 'קול חליל משפת הנחל - רועה ישקה עדר' (הכהן 1976: 12-15). רעיונות שלילת הגולה והחזרה לארץ ישראל נתפסו כתנאי הכרחי להתגבשות דמותו של האדם החדש כ'עברי חדש'

(סדן 2011: 10, 75-84). בתמלילי רבים משירי חיבת ציון בסוף המאה ה־19 הוצגה דמותו של רועה הצאן כמופת חינוכי לתלמידי מערכת החינוך העברי בגולה. ייתכן שההסבר לשכיחותה בשירים אלה הוא התאמתה לרעיון החזרה לארץ ישראל כחלק משלילת הגולה ומהצגתה את המהפך שעתיד להתרחש עם המעבר לארץ ישראל. בשיר הערש 'נומה פרח', שאת מילותיו כתב משורר חיבת ציון אפרים דב ליפשיץ (1868-1925), מבקשת האם מבנה שכשיגיע לארץ ישראל, 'תהיה מה שתהי, / אדע כי תנוח / כורם, יוגב, רועה, איכר - אך לא רועה רוח' (בן יהודה 1990: 13; הר־ציון).²

שירי הרועים היו חלק בלתי נפרד מפעילות הזמר בשנים הראשונות להתיישבות הציונית בארץ ישראל. פעילות זו נשענה על שירי זמר מיובאים הן מן המזרח - שירים שמקורם בעדות ישראל המזרחיות ושירים ומנגינות של ערביי הארץ, והן מאירופה - שירי עם שתורגמו לעברית בגולה או בארץ. מקור נוסף היו שירי זמר עבריים שנוצרו בגולה, לרוב לצורכי מערכת החינוך העברית. שירי הזמר והנגונים הראשונים הומרו אט־אט בשירים עבריים מקוריים, ומאמצע שנות העשרים גבר חלקם של שירי הזמר שחוברו בארץ ישראל. שירי זמר אלה שיקפו יצירה מקורית בכתיבת הטקסט והלחן ורצון להשתחרר מכבלי הגולה, ונתנו ביטוי למפגש עם נופי ארץ ישראל ועם תושביה הערבים ולמפגש בין יהודים מתפוצות ומעדות שונות. בהדרגה נוצר קנון של שירי זמר עבריים־ישראלים (גשורי תרצ"א, ב: 20-21; שמואלי 1971: 54, 59-60, 107-113; Hirshberg 1995: 147). יש הגורסים כי לטקסט ולתוכן חשיבות עליונה בשיר הזמר העברי. חלק מהמלחינים ניסו להדגיש את הקשר בין התמליל ללחן. נתן שחר טען כי קיימות שתי תבניות מלודיות ייחודיות לשיר הזמר העברי: תבנית הגמלים ותבנית החליל (שחר תשס"ב: 125-127, 139-158; ראו גם סטוצ'בסקי תש"ה: 62-72; שמואלי 1995: 7-13).

חיפוש אחר רכיבים מוזיקליים וטקסטואליים בעלי סגנון עברי ייחודי מופיע בדברי הגותם וביצירתם של העוסקים במוזיקה אמנותית ובשירי הזמר בכל התקופה הנדונה כאן. סגנון הוא יסוד מכוון ביצירת זהות תרבותית משותפת. הוא מתגבש בעזרת סמלים המתפקדים כסמלי זהות ודפוסי מסד המשותפים לבני אותה התרבות (אוכמני תשל"ז: 87-88; Kroeber 1963b: 14-15). המושג 'עבריות' עשוי היה לשמש בהקשר זה מושג מפתח בסגנון העברי המתחדש (סטוצ'בסקי תש"ג: 1-44; אלירם תשס"א: 18-30, 54-111; שחר 1994: 14-15; -; Hirshberg 1995: 262-265). יוצרי המוזיקה בארץ קיוו ששילוב נכון בין תוכן לטקסט וללחן יניב סגנון מוזיקלי ייחודי שישקף את השילוב בין מזרח למערב. אך מוקד הדיון שלהם בנושא היו ההיבטים המוזיקליים ולא התמלילים. הגישה הכללית למוזיקה ולזמר היתה מערבית־אירוצנטרית. השפעות המזרח החלו לחלחל ולתת את אותותיהן בהדרגה. המלחין אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' כינה את סגנון הכתיבה בהשפעה זו 'סגנון ים־תיכוני', וניסה לשלבו ביצירותיו (בוסקוביץ' 1953: 282-291, 294; בוסקוביץ' תשל"ז, א: 12; Hirshberg, 1995: 9, 241-255). מבקר האמנות דוד רוזוליו כתב בעיתון הארץ לאחר ביצוע הבכורה של יצירתו של בוסקוביץ',

2 השיר נדפס לראשונה בשנתון לוח אחיאסף בשנת תרנ"ג-תרנ"ד והושר בלפחות שבעה לחנים שונים (נמסר מפי אליהו הכהן בריאיון, 20.4.2010). השיר נדפס בשנת 1895 בראשון לציון בשירון העברי הראשון, שירי עם־ציון, שערך מנשה בן־צבי (מאירוביץ). עותק מקורי יחיד של השירון נמצא בידי של אליהו הכהן. שני לחניו של השיר מוצגים בספרה של נתיבה בן יהודה 1990.

הסוויטה השמית, במרס 1946: 'בוסקוביץ הכיר את הבעיה שאי אפשר להמשיך בארץ זו ביצירות הבנויות לפי טהרת מושגי העולם המערבי: הנוף, סגנון החיים, הסביבה תובעים מפנה ותפישה יסודית אחרת. [...] הבעיה בה"א הידיעה היא מזיגה בין שני סגנונות, בעיה התובעת את פתרונה לא רק בשדה אמנות המוזיקה והציור וכו', כי אם בכל שדות החיים שלנו' (מצוטט אצל שילוח 1989: 13).

דרכי ההפצה העיקריות של שירי הזמר היו בשירונים, על גבי סדרות של גלויות דואר, בערבי שירה בציבור ובדפים מודפסים עם מילים של שירים שחולקו כשירונים, בלימוד שירים חדשים בבתי הספר, במופעים של להקות זמר, בחיבור ריקודי עם לפי הלחנים, בהקלטה על גבי תקליטים, ומשנת 1936 גם בהשמעה בשידורי רדיו (Hirshberg 1995: 147, 151-201). מרבית שירי הרועים נדפסו בשירונים, בעיקר במדורים 'שירי רועים וגז', שירי אהבה ומולדת' ו'שירי חגים, חודשים ועונות השנה'. שירי הרועים הרבים ביותר נדפסו בשירונים שראו אור בשנות הארבעים של המאה ה-20.³ בשבט תרצ"ט (1939) הוציאה לאור ועדת התרבות של הקיבוץ המאוחד סדרת שירונים בעריכתו של יהודה שרת. הסדרה נקראה ענות. שניים מן השירונים הוקדשו לשירי רועים. השירון השישי בסדרה הוקדש לשירי זמר שהם 'שירי רועים' לקול אחד והשירון השביעי כלל עיבודים של עשרה מהשירים לשירת מקהלה וכלי נגינה. בחיבורו ובעריכתו של שירון מספר שש בסדרה, לקח חלק גם מתתיהו שלם שכתב את ההקדמה. שלם ראה בחוברת אכסניה למרבית שירי הרועים שנתחברו בארץ עד אז. השירון ענות ו אויר בידי דוד אלף־אלקינד שהיה בעצמו רועה צאן בבית השיטה ובאיילת השחר (שרת תרצ"ט, ו, ז). בהקדמות לשירונים, פרי עטם של העורכים והמלקטים, הם מסבירים את שיקוליהם בבחירת השירים. ביטוי ראשוני ואותנטי לרעיונות הגלומים בשירי הרועים עולה בהקדמה של מתתיהו שלם לשירון ענות ו. על פי תפיסתו שירי הרועים הם שירים פשוטים ותמימים המבטאים את 'ניבו של העם', את עולמו של 'העברי החדש', את השיבה לטבע, לאדמה ולקרקע המולדת העברית. נושאי השירים כמו מציגים את רצף הקיום היהודי בויקתם לעם העברי הקדום. במנגינת השירים מהדהדים נוף הארץ, 'אור שמש ודממת הרים, הצעדה האיטית של הרועה, תנועת הצאן, פעם הזוגות, הד צלילים של חליל ערב' (שלם [וינר], הקדמה בתוך: שרת תרצ"ט, ו). מנשה רבינא, שערך שירונים רבים, הדגיש בהקדמות שכתב להם את תפקידם של שירי הרועים בעיצוב מאפייני הסגנון המוזיקלי העברי: 'גדי, כבשה וטלה הם מושגים חדשים בשבילנו. כאן, בארץ ישראל הכרנום כחלק מתרונן בחיי העמלים. בקשר איתם למדנו לדעת את החליל הרן והוא הדרך אותנו בסולמות החדשים הנובעים מההווי החדש ומהאווירה הארצישראלית' (רבינא תש"ד, א). שירי הרועים ביטאו הן את רצף הקיום היהודי הן את 'שינוי הערכין' שחל בעם בארץ ישראל. מה היה חלקם של שירים אלה בתהליך הבניית הזהות האישית והקולקטיבית העברית החדשה? ומה היה מקומם במערכת התרבותית הצומחת בארץ ישראל? אבן הבוחן המרכזית לכך היתה התבססותם במערכת והתקבלותם ברפרטואר המקומי של שירי הזמר. השימוש בקטגוריה נפרדת, 'שירי רועים וגז', בשירונים, יכולה לשקף תהליך כזה ולהעיד כי השירים התגבשו לסוגה עצמאית בתת־מערכת של שירי הזמר העבריים וברב־מערכת של התרבות העברית המתחדשת.

3 המיון מופיע אצל סדן 2007, בתוך: נספח 1 - התפלגויות, טבלאות 1, ז, 2.

בהקשר זה יש לשאול אם שירי הרועים היו בבואה של מציאות או אמצעי אמנותי לשם הצגת מציאות אוטופית-אידיאלית. דוגמה מייצגת לכך יכול לשמש סיפורם של שירי הרועים שנתחברו בגבעות שיח' אבריק.

התיישבות הרועים העבריים בשיח' אבריק נודעה באמצעות שירי הזמר שנתחברו במקום ובהשראתו יותר משנודעה בגין הצלחות בגידול צאן. שירי שיח' אבריק נולדו בעקבות עליית קבוצה מחברי 'חברה טרסק' לשיח' אבריק ב-1927. הם הצטרפו אל גרשון פליישר, שנותר שם לבדו כרועה אחראי עם עדר צאן, לאחר שקבוצתו התפזרה ועזבה את המקום. לחבורת רועים זו היה הווי מיוחד. חבריה נהגו לשיר בכל הזדמנות שירים שהתאימו להלך רוחם ולאווירת המקום ואף חיברו שירים בעצמם (סדן 2011: 40-41, 55; זעירא תשס"ט: עמ' 66-90). קשה לדעת אילו שירים נתחברו בקבוצת הרועים ומיהו מחברו של כל שיר (הלפרין 1981: 3-5; הנ"ל 1986: 335-354; הנ"ל 1989: 195-205).⁴ מחבר שירי הרועים הבולט באנשי החבורה היה משה זמירי (זמירי, ארכיון זמירי). המשורר אלכסנדר פן נהג לבקרם ובהשראת המקום כתב בשנים 1928-1931 שירי רועים ואת גרסאותיו לשירי הרועים שנוצרו במקום (הלפרין 1989: 190-193, 199, 335-354). השירים נודעו כ'שירי שיח' אבריק'. בשירון ענות ו הם מופיעים בגרסתם המקורית תחת הכותרת 'לקט שירים שהיו מושרים בפי חברי קבוצת הרועים בשיח' אבריק תרפ"ז-תרפ"ט, נרשמו מפי משה זמירי' (שרת תרצ"ט, 1). אחד השירים מופיע בשירון פעמיים בלחנים ובתמלילים שונים: פעם אחת בגרסת שירי קבוצת הרועים בשם 'על שקתות המים' (שרת תרצ"ט: כ; זמירי, ארכיון זמירי)⁵ ופעם שנייה כפזמון בגרסתו של אלכסנדר פן בשם 'שתו העדרים' (שרת תרצ"ט, ו; כז).

הרצון לחדש את החגים החקלאיים העבריים הקדומים ואת חג הגז, במיוחד בהתיישבות העובדת ובמערכת החינוך, יצר הזדמנות לשילוב שירי רועים וריקודי רועים בטקסים ובמסכתות החג. מתתיהו שלם טען כי 'החוט המקשר בין העם החוגג לעקרון החגיגי הוא הזמר וממנו המחול והתנועה' (שלם 1985: 57). לשירי הזמר היו תפקידים פונקציונליים וחברתיים במסכת החג והמועד הארץ-ישראלית. מסכת חג היא תלכיד של רכיבים כמו קריאה, נגינה, שירה, דקלום, תאטרון, מחול ותנועה. פעילות תרבותית זו היתה אמצעי ביטוי לחוויה המשותפת של הגשמת חלום, יצירת מולדת ודרך להקנות את מערכת הערכים הציונית במארג של דרכי ביטוי אמנותיות היוצרות התרחשות אמנותית טוטלית (שחר 1994: 42-55; יואלי 2002: 3).

מקרב יוצרי שירי הרועים ומסכתות החגים שגם עסקו בגידול צאן נודע בייחוד מתתיהו שלם. הוא עלה לארץ כחלוץ ב-1922, הגיע לקיבוץ בית אלפא וב-1940 עבר לרמת יוחנן, שם עסק ברעיית צאן ובד בבד חיבר שירי רועים. שני העיסוקים הללו היו קשורים לאהבתו לתנ"ך. הוא לא זכה להשכלה מוזיקלית, אך ניחן בכישרון טבעי לכתוב שירה ולמוזיקה. רבים משיריו הוקדשו לצאן, למרעה, לרועים ולנופי ארץ ישראל. שלם היה הראשון בזמר העברי שכתב מילים וגם לחן. במקביל לשירי הזמר כתב גם שירה אמנותית. שיריו האמנותיים קובצו ופורסמו בספר

4 חגית הלפרין טוענת כי איתרה שישה שירים ומנגינת ריקוד רועים שנוצרו בשיח' אבריק, אך עדיין חלוקות הדעות על זהות מחבריהם.

5 תיעוד של כתיבת השיר במהלך השקיית הצאן במרעה מצוי בעזבונו של משה זמירי במכון כ"ץ, אוניברסיטת תל אביב.

רועים בגלבוּע (1950) ולאחר מותו בספר **שירים אחרים** (1976). כמה משיריו שולבו במחזות ובמסכתות שחיבר, ובהם המחזה **נבל ואביגיל** (שלם 1979). ב'פינת הרועה' שהקים בקיבוּצו, רמת יוחנן, תיעד ושימר שירי רועים רבים (פרדקין תשמ"ו: 109-127; פליישר 1988: 27-28; שלם תש"י; הנ"ל 1976). מתתיהו שלם השפיע על דור שלם של מחברים של שירי רועים שבאו בעקבותיו, ובהם המלחין, נגן החלילים והזמר אליהו גמליאל, שהיה חניך בחברת הנוער בקיבוּץ רמת יוחנן, המלחין נחום היימן, והמלחין והתמלילן עמנואל זמיר, שהמשיך לכתוב שירי רועים עד למותו בטרם עת.

התמורות והגלגולים באפיוני דמותו של הרועה העברי

הדיון בתמורות ובגלגולים באפיוני דמותו של הרועה העברי והעיסוק ברעיית צאן בשירי הזמר מתמקד בשלושה היבטים מכווננים בתרבות העברית: האתוס החלוצי, הכמיהה לשיבה לימות המקרא, וההתערות בארץ (סדן 2007; הנ"ל 2011).

דימוי הרועה והצאן בשירי הזמר בזיקה לאתוס החלוצי

רעיון 'שינוי הערכין' היה אבן מסד באתוס החלוצי של המערכת התרבותית העברית המתחדשת (ברדיצ'בסקי תשמ"ד). החלוציות שאופיינה, בין היתר, בזניחת עולם הערכים היהודי המסורתי, בעלייה לארץ ישראל ובחזרה לעבודת כפיים יצרנית, ייחדה חלק מהעולים לארץ ישראל מימי העלייה השנייה, והרועה העברי עשוי היה לתפקד כאחד מהסמלים של האתוס החלוצי בארץ ישראל. אתוס הוא מערך של אמונות המנחות אדם או חברה ומעניקות לאותו האדם או החברה משמעות בעזרת סמלים מאחדים (גירץ 1990: 125-127; גרינולד תשס"ד). המוזיקאים וכותבי שירי הזמר שבין החלוצים, בפרט אנשי החינוך שבהם, האמינו בכוחה של המוזיקה לעצב את הדור החדש על פי הערכים של החברה החלוצית. עם מטרות החינוך המוזיקלי נמנו העמקת ערכי החלוציות וחיוזוק הקשר לאדמה, לעבודה, למולדת ולמעמד הפועלים (מרומ 1997: 46-20; שפרן 1996: 9-12, 32; עומר-חתולי 1938).

ב־1942 נערך בקיבוּץ גבעת השלושה הכינוס הראשון שהוקדש לשיר הזמר העברי. דבריו של יהויכין סטוצ'בסקי שם מעידים על מקומו ועל משמעותו של שיר הזמר באתוס החלוצי. סביר להניח שסטוצ'בסקי, שהיה מלחין, התייחס בדבריו להיבטים רעיוניים-מוזיקליים, אך אפשר להקיש מהם גם על תמלילי שירי הזמר: 'היהודי החדש שקם לתחייה בארצו משמש נושא של שירו העממי החדש [...] רבים מקווים ומצפים שדווקא בארץ יתחילו סוף סוף לצלצל צלילים חדשים, שירים חדשים בעלי צליל משלהם, שיורגש בהם האוויר הצח והחופשי שאנו נושמים כאן בחיינו המחודשים ולא יהיה בהם מהרית והאוויר המושחת של סמטאות הגטו' (סטוצ'בסקי תש"ה: 62, 67-68).

המעבר אל עיסוקים יצרניים בכלל ואל עיסוקים הקשורים אל עבודת האדמה והחיים בקרבה לטבע בפרט היה ממאפייניה של שלילת הגולה ושל היהודי החדש והעברי החדש. בשיר הכיסופים לציון 'שמש אביב' שכתב מרדכי צבי מאנה בגולה (לחן עממי) מתואר רועה

הצאן כאחד מהמאפיינים של ארץ ישראל, אך מובחן מהאיכר, 'שיר האיכר / בריא, רענן / נשמע מאפסיים'. בהצגת הרועה מודגשים נגינתו ודאגתו לעדר ולא אפיוניו הפיזיים: 'קול החליל משפת הנחל - / רועה יישק העדר' (הכהן 1976: 12-15). תכונותיו של העברי החדש היו עצמאות, פעלתנות, אומץ, גבורה, תקיפות, התמדה, רעננות, קומה גבוהה, מראה צעיר ושזוף, חוסן גופני וכשירות לעבודה פיזית, אהבת העבודה, יכולת התמודדות עם קשיים, קרבה לטבע ולאדמה, זקיפות קומה וכבוד עצמי, כנות, מוסריות, פשטות, צניעות, שלווה ואהבת ארץ ישראל (ברלוביץ תשמ"ג: 54-70; שביט 1984: 27-45; פלד תשס"ב: 19-30). רועה הצאן מופיע בתמלילי שירי הזמר שבשירונים כעברי חדש, לרוב תחת הכותרת 'שירי עבודה ומולדת'. אך ברבים מהשירים מודגשים דווקא הצדדים הרוחניים המלווים את עיסוקו (הנגינה בחליל) על פני המאמץ הפיזי והעבודה הקשה הכרוכים ברעיית הצאן. בשיר 'הזורעים בדמעה' מאת מתתיהו שלם מתוארים הברכה והעמל שמביא הגשם לעובד האדמה ולרועה. 'גם אתה, רועה הצאן / בחליל הך וירון. מרעה דשא, עשב־בר / בכל עמק על כל הר' (שפירא 1945: 87). בכך מעניק הרועה לגיטימציה למבט תמים ורך יותר מאשר המבט החלוצי הבוחן את המעשה הציוני באמצעות קריטריון ה'כיבוש' הנוקשה. הרועה מציג כמיהה אנושית אוניברסלית לחיים שלווים ורגילים שבהם משולבים רכיבים רוחניים. דמותו אינה שוללת את העבר הגלותי אלא חושפת את חוסר האפשרות לממש באורח חיים זה את הכמיהה לאורח חיים נורמלי אשר ישלב עיסוקים יצרניים עם עיסוקים רוחניים.

רעיית הצאן הוצגה כענף חקלאי יצרני ומעורר גאווה. הרועים הוצגו כגאים באורח חייהם וכשמחים בחלקם. חיים טרלובסקי כתב בשיר 'רועה אני': 'הולך וצועד מבטחים ומציג כף רגלי הבוטחת / [...] כי הקרקע שלי היא והשמש שלי' (ברנשטיין וגורביץ תש"א). ברוח דומה כתב יצחק קצנלסון: 'כר זה ביתי, חדרי / כסאי זה ההר / ומשפחתי עדרי [...] / מה לי עוד ומי לי?' (רוזובסקי 1929: 72).

ענף הצאן והרועה מוצגים בשירי הזמר כחלק מהמערך הכולל של ההתיישבות בארץ ישראל ושל הקמת משקים חקלאיים. בשיר הזמר 'כפרי' (מילים: שמואל בס, לחן: דניאל סמבורסקי) הרועה הוא חלק מ'פינת חיים עובדת / גרים בה איכרים / עובדי אדמת מולדת / רועי העדרים' (בס תש"ז: 19). הקונפליקט בין 'כיבוש השמירה' ובין 'כיבוש המרעה' תפס מקום נכבד בעולמו של הרועה העברי כבר בעת ייסוד ארגון 'בר גיורא' (1907). שם הודגשה התועלת הביטחונית שעשויה לצמוח מעבודתו של הרועה: בהלכו עם הצאן הוא לומד להכיר את הסביבה, בא במגע עם השכנים ויכול לספק מידע חשוב לביטחוננו של היישוב העברי (חבס תרצ"ה: 122-123). הצגת הרועה כעיסוק בעל חשיבות ביטחונית, הימצאותו בחזית השמירה ותפקודו כלוחם־מגן מוצגת במרבית שירי הזמר בצורה מרומזת בלבד, אם בכלל. הרועה כשומר המבצע תפקיד שיש בו שליחות לאומית מתואר בשיר הזמר 'הייתה ארצי לנאות ניכר' של מתתיהו שלם: 'דומם רועה על המשמר / הייתה ארצי לנאות ניכר'. הרועה הוא דמות אנונימית. אין לו מאפיינים סטריאוטיפיים של חלוץ או שומר. בשיר זה הוא מובחן מהערבי המאיים: 'רעד הצאן עם בוא הערב / בן־ערב אורב לטרף' (שרת תרצ"ט, ו: יד-טו).

בפועל, הרועה לא זכה להכרה ולמעמד גבוה כפי שהיו לשומר ורבים העדיפו את השמירה על רעיית הצאן. ב'שיר השומרים' (מילים: עמנואל ליין [לנקובסקי], לחן: בנימין עומר־חתולי)

עדרי הצאן גולשים בשלווה לצלילי חליל הרועים כיוון שמעל המגדל ניצב שומר המשקיף ומגן עליו (למפל תש"ח). ב'שיר העמק' (מילים: נתן אלתרמן, לחן: דניאל סמבורסקי) 'ים הדגן מתנועע ושיר העדר מצלצל' בעוד ברקע 'קול זעקה עף גבוה משדות עמק יזרעאל / מי ירה ומי זה שם נפל / בין בית אלפא לנהלל' (ברונזפט ת"ש: 10). הרועה הוא חלק מהמערכת החלוצית, והוא יכול להשתלב עם עדרו בנוף הקדומים של עמק יזרעאל בזכות שומרים המחרפים את נפשם בעוד הוא רועה את הצאן. שירו של אברהם ברוידס 'בגליל' או 'עלי גבעה' (לחנים: מנשה רבינא, שרה לוי-תנאי, יואל ולבה ונחום נרדי, בתוך: שרת תרצ"ט, ו: לג-לה) זכה לתפוצה רבה הן במקראות החינוכיות והן בשירונים. הרועה הוא הדובר בשיר והוא מספר את סיפורו של החלוץ והלווחם יוסף טרומפלדור שגבורתו הקנתה לרועה את האפשרות לרעות את הצאן בשלווה בשדות הגליל ולנגן בחליל. מכאן שאף על פי שהרועה מוצג כחלק מהמערכת החלוצית דמותו אינה מושגבת אלא מוצגת כנסמכת על שגבם של אחרים. הרועה הוא מעין מסרן של אגדות הגליל וכמו מגלם רצף היסטורי מגיבורי העבר עד יוסף טרומפלדור - דמות מופת שבהשראת נפילתו בתל חי בי"א באדר תר"פ נכתב השיר. לעומת תיאור כוחו של יוסף טרומפלדור 'היה היה גיבור עתיק / צורים בקע, סלעים העתיק / בשיר חיים יצא לקרב / מול אספסוף גדול ורב' אין כל התייחסות למראהו ולתכונותיו הפיזיות של הרועה (שרת תרצ"ט, ו: לג-לה). לדמותו של החלוץ העברי בשירי הזמר נתלוותה התפתחות ריקודי העם בכלל וההורה בפרט. סביב ריקוד ההורה התגבש מתקופת העלייה השלישית קורפוס שירים המכונה 'זמרי ההורה'. מאפייני התוכן של תמליליהם לא היו שונים מאלה של שירי הזמר הכלליים: עבודה, התיישבות, בניין ותקומה. זמרי הורה שבהם מופיעים רועה וצאן היו חלק מגילומי רעיון עבודת האדמה (דובקין תשמ"ה: 4-12, 19, 21, 55).

היבט נוסף של 'שינוי הערכין' התבטא ביחס לבעלי חיים. החברה היהודית בגולה גילתה בבעלי חיים בעיקר עניין תועלתני. המטפל בבעלי החיים נתפס כפונה אל העולם הגשמי ונוטש את עולם הלמידה והרוחניות. עם זאת, חיות בית וחיות בר נמנו עם הנושאים של שירי העם היהודיים במזרח אירופה. בחלק מהשירים הם נשאו בתפקיד סמלי (סמל לעם היהודי וגורלו) או שימשו אמצעי ספרותי-דידקטי בפתגמים ובמשלים שבספרי הלימוד (שטיימן 2002: 193-178; שטאל 1981: 178). במעבר אל תרבות ההשכלה היה עולם החי נושא אוניברסלי שיש בו עניין בגלל ההשתחררות מהנושאים הטיפוסיים לעולם היהודי. החוויה של הקושר קשר עם בעלי חיים היא חוויה אישית וחילונית מיסודה. הקשר עם בעלי החיים והטיפול בהם עזר לילד לתפקד באופן חיובי בחברה ולהתפתח לאדם חדש, ליהודי חדש ולעברי חדש (שטיימן 2002: 5, 96-99, 159, 179). 'בני הצאן': טלה, גדי, עז, כבש, איל ועתוד זכו לשפע של ייצוגים. בשירו של חיים נחמן ביאליק, 'גדי גדי', מסופר על גדי שקנה אבא ביריד כדי שיהיה רע וידיד למספר וילוהו אותו בתהליך הכשרתו כ'תלמיד חכם'. הגדי מלווה אותו בכל מקום וישן תחת עריסתו. כשמגיע המועד ללמוד לקרוא הגדי משתתף בקריאה. יום אחד נעלם הגדי. האב מעודד את הילד ומבטיח שהגדי ישוב עמוס כל טוב. בחלק מהגרסאות קיימות שורות הנושאות אופי סימבולי שאפשר להעניק לו פרשנות משיחית: 'למועד ישוב הגדי / [...] צמוקים מלוא הדלי / יביא שי לך הגדי / גם ישיח נפלאות על הרים ועל גבעות / על שדות חמד, ארצות צבי / יספר לך הגדי' (זוהר ואביבי תרצ"ה: 145). שיר זה נדפס בכמה גרסאות במקראות ובעיתוני הילדים

במהלך השנים (אורבך, אורחי ויחיאלי תרצ"ה: 72-73; פכמן תרפ"ג: 49; ביאליק תרפ"ג: 12). ההרמוניה בין 'בני הצאן' לטבע שימשה דגם חינוכי לאורה חיים שהלם את ערכי תקופת התחייה העברית. בשיר זמר של יחיאל היילפרין, 'הכבשה', הילדים מחקים את אורח חייה של הכבשה. החיים בטבע כמו מעניקים להם כוח ושמחה ובהיותם בשדה הם יוצאים במחול, שוכבים על העשב ושותים ממימי הפלג הזכים (קוזובסקי ודודוביץ 1922: 45-46). בראשית הציונות הוטלו בשירי הרועים על בני הצאן שני תפקידים: (א) שימור המשמעות הגלותית המסורתית המקורית; (ב) ביטוי להוויית החיים הנכספת או האותנטית של המציאות החדשה המתהווה בארץ ישראל (סטוצ'בסקי [1958]: 52-58; גפן 1986: 12-13, 26-33, 38-39, 60-68). שני התפקידים משתקפים בתמורות שחלו בתמלילים של 'חד גדיא' ושל שירי הערש. שה, גדי ורועה חוזרים ומופיעים ביצירה העממית בכל התקופות כחלק מ'תמונת המולדת המטולטלת' שנשארו ושימרו היהודים לדורותיהם (נוי 1962: 20). באחדות מהגרסאות נחשפים רכיבי המעבר ממזמור מסורתי שמקורו בעבר הגלותי לשיר רועים עברי-ארץ-ישראלי חילוני. השינויים בתכנים ובתמלילים של מזמורי חד גדיא שנושאים הגדי והרועה משקפים את תהליכי החילון (סדן 2011: 133-134). 'חד גדיא' בגרסתו של ישראל דושמן הוא אחד מהשירים הארץ-ישראליים הצמודים לסיפור המסורתי, אך מספרים אותו בעברית. ב'חד גדיא' של לוי קיפניס, לעומת זאת, מוצג רעיון ההתערות במישורין: 'על גבע רם על ראש התל / חליל רועים שם מחלל / מזמור חדש לישראל' (צימרמן ויוגב 1999; ברונופט וסמבורסקי תש"ח: 61).

עם התבססות היישוב השתנה תפקידו של הגדי. כמיהות לגאולה שיוצגו בדמות הגדי בשירי הערש הומרו בדימוי ארצי, שהיה בשירי הרועים לאחד מסממני המציאות המתחדשת וההתערות בקרקע המולדת. שיר הערש העממי היהודי 'תחת ערש התינוק' היה נפוץ במזרח אירופה. רעיון דומה מופיע גם בשיר העם 'צימוקים ושקדים'. מוטיב הגדי או הגדיה שמתחת לעריסת התינוק התגלגל לשיר ערש נפוץ ולשירה האמנותית גם בתרבות העברית החדשה. גרסאות שונות של השיר הופיעו במקראות, בעיתוני הילדים, באיוריהם ובשירי הזמר. חלקן סימלו כמיהה לגאולה ותקווה לחידוש הימים כקדם בארץ האבות (גפן 1986; למפל [1954]: 2). בשירי הזמר מוצג הרועה כאנטי-גיבור לכאורה, אך למעשה מועצמות תכונותיו החיוביות: הרועה מצויד נוסף על חליל גם בכלב ובשוט, אך הוא נזקק להגנת כלבו מפני הזאבים כמו בשיר 'שירת הרועה' (יצחק קצנלסון): 'בואו זאבים אלף - כלבי יגבר אז. הב! הב! כלבי אוהב קרב' (רוזובסקי 1929: 72). ההרואיות של הרועה אינה תוצאה של חוסנו הגופני, שהודות לו הוא לוחם, שומר ומגן, אלא של מידותיו התרומיות: חכמתו, מסירותו, יושרו וצניעותו. בזכותן מתממשת זיקתו לבעלי חיים ובזכותן הוא גם מתמיד בעבודה היום-יומית ונעשה לדגם לאדם בעל ערכים ונורמות אידאליים. מידות אלה הן אחד מהמפתחות להבנת רצף הופעתו של הרועה בתרבות העברית. במרבית שירי הרועים מודגש הקשר האישי בין הרועה ל'בני הצאן'. מתתיהו שלם סיפר כי מילות השיר 'שה וגדי' נכתבו בעקבות אירוע שחוה בעת רעיית צאן בגלבו, כאשר שני גדיים שנעלמו נמצאו כשהם שותים מים ליד המעיין: 'עם צהריים למעיין / רצו לשותות מים'. את הלחן יצר בהשראת נעימה חסידיית שהכיר מבית אמו (שלם 1988; שרת תרצ"ט, ו: ח-ט). היחס האנושי והאוהב מתגלה בגילויי חיבה ואהבה אל בני הצאן. בשיר 'לי טלה קטן' (שרה גלזמן ויואל ולבה) המספר מגלה יחס רך ומלא רגש אל הטלה ואומר: 'אקחהו

/ על זרועי / פן ייעף / זה שובבי' (ברונזפט וסמבורסקי תש"ח: 79). החידוש בגילויי החיבה והחמלה כלפי בעלי חיים הוא בעצם הצגת האפשרות שבעל חיים, ובכלל זה בן צאן, ייקלע למצב רגשי כמו־אנושי כגון שכול, בדידות או חוסר אוניס. בני הצאן באחדים משירים אלה יכולים להתפרש כנושאי משמעויות סמליות בדומה ל'בני הצאן' בשיר העממי בגולה. הגוון האוטופי היוצר השגבה ואידאליזציה של חי הרועה והצאן שליט במרבית שירי הרועים. למרות זאת קיימים גם תמלילים בשירי הרועים המציגים מצבי סכנה או צורך בהשגחה ובטיפול. המציאות האידילית מתנפצת בדרך כלל ובאין מושיע מופקר בן הצאן לגורלו, תועה או נטרף. בשיר 'השה התועה' (מילים: מרים פולק, לחן: שרה לוי) השה אינו מוצא את אמו, 'וליל זך יורד, יורד / לשה הרך עונה ההד: מָה מָה מָה' (שרת תרצ"ט, ו: כו); 'השיר על גדות היאור' (שמואל נבון) מגיע לסיום טרגי כשהגדי נטרף 'זלגה עין הרועה / שכלתי הגדי!' (נבון 1978).

'הרועה העברי' והכמיהה לשיבה אל ימות המקרא

העבר המקראי נתפס כ'תור זהב קדום' בתרבות האירופית המודרנית ובתרבות העברית שצמחה בזיקה אליה מאז תקופת ההשכלה. כשהחלו מפעל התחייה הציוני וההתיישבות המחודשת בארץ ישראל בשלהי המאה ה־19 נדרש נרטיב חלופי לתרבות היהודית הגלותית. המקרא היה מקור השראה לביטויי השאיפה לחדש את ימי העם כקדם (כנעני 1976: 89; סימון תשנ"ט: 8; שפירא תשס"ו: 1-21; 70, 57; Manor 2001). תהליך ההבניה של דגמים חדשים המבוססים על דימויים ועל סמלים מהעבר להשגת מטרות אקטואליות היה 'שחזור היסטורי' (שביט 1984: 32-33), ואחת הדרכים לשחזור העבר המפואר היתה בחירת סמלים מתקופות קדומות וטעינתם מחדש במשמעויות רלוונטיות לתרבות העברית המתחדשת (Lotman 1990: 103-105). דמותו של הרועה העברי שימשה סמל לעבר שהוטען במשמעויות שענו על צורכיהם של חלוצי היישוב. בשירי רועים רבים יש מעין שחזור היסטורי ושזורים בהם רעיונות אוטופיים באופן אורגני בתוך ייצוגיה של המציאות. זוהי גישה שראתה באוטופיה אמצעי לתיקון המציאות ונשאה מסרים של שלווה, של ביטחון ושל תקווה (גורני 1994: 15-34).⁶ בשיר 'מזרה ישראל' (בלחנו של אמיתי נאמן) המבוסס על נבואת נחמה של הנביא ירמיהו (ירמיהו לא, 9), האל שפיזר את העם בגולה 'קבצנו ושמרנו כרועה עדרו' (קפלן, וילנסקי וטהרלב 1969: 19). שפת תמליל שנשענת על פסוק 'תנ"כי הטעינה את שיר הזמר באווירה קדמונית, מלאת עוצמה. החזרה לשימוש בשפת העם הקדום הדגישה את רעיון הרצף עם העבר המפואר שלא ניתק.

למערכת החינוך נודע תפקיד מרכזי בגיבושם של הרפרטואר ושל דפוסי הפעולה של השחזור ההיסטורי. לימודי התנ"ך חיברו בין העבר המיתולוגי של הלאום היהודי להווה. הם הותאמו להוראה בגני הילדים ובבתי הספר ועובדו לשירים, לדקלומים ולמחזות. עיסוקו של העם העברי הקדום ברעיית צאן הדהד בתמלילי השירים ובמחזות שחברו לרוב בידי

6 נקודת המוצא לגישה זו רואה באוטופיה כוח פועל, מחדש ובונה אשר עתיד להשפיע על החברה ומניח שהאידאל העתידי יתפתח מתוך החברה הקיימת. הראליום האוטופי בהיסטוריה הציונית מתייחס אל העתיד הקרוב ואל בעיות מציאותיות מיוחדות של העם היהודי.

מורים. ציון החגים החקלאיים העבריים הקדומים כחלק מהתכנית החינוכית יצר הזדמנות נוספת לשלב שירי זמר וריקודי רועים שמקור השראתם בתנ"ך (פירר תשמ"ה: 27-29; גשורי תרצ"א, א: 8). לדעתו של מאיר שמעון גשורי,

על המורים להוציא מהיכל התרבות העברי את ה'קִיבוץ גלויות' עם תערובת העמים שבקרבם ישבו ולהכניס במקומם את הזמרה הנותנת הבעה נאמנה לנשמת העם העברי ומחיה לפנינו את העבר הגדול והרחוק עם העתיד הקרוב [...] לטעת בקרבם במקום זה אהבה לזמרה הנובעת מזמרת ישראל הקדומה [...] למען יהיה ביכולתם לרשום נכון את מנגינות העם או את רעיונותיהם העצמיים שבאו להם מתוך השפעת אורא דארץ ישראל ולמען הקנות הדור הצעיר את זמרת ישראל וליצור במוסיקה אטמוספירה אורגינלית ולאומית [שם].

שרה חפרי־אפלל מצאה כי שירי הזמר קיימו שני סוגי שיח עם המקרא: הראשון, 'שיח ישיר', שמר על נאמנות לסיפור המקראי. השני היה 'שיח דרך סוכני תיווך' כמו חז"ל, שירת ימי הביניים והתפילה. בגישה זו תפקד שיר הזמר כחוליה נוספת בשרשרת הפרשנויות למקרא (חפרי־אפלל תשנ"ה: 13-26). באופן זה אפשר לבחון גם את דרכי השיח של שירי הרועים עם המקרא. הלחנים השונים שהולחנו למזמור 'אדוני רועי' שמקורו בפסוקים מספר תהלים פרק כג הם דוגמה לשיח ישיר עם התנ"ך שמקיים שיר הרועים, כמו בלחנו של פאול בן־חיים ועיבודו לשירת מקהלה (בן־חיים 2001 [1939]); תדהר, 1950 ד: -1753 המזמור זכה, בין היתר, ללחן של אלכסנדר אוריה בוסקוביץ, אשר ניסה ליצור ריתמוס ער וכמעט ריקודי, המעורר רושם של 'רועה' במרחב תוך שילוב מאפיינים של מוזיקה מזרחית עם צירופי צלילים הנגזרים מניגון טעמי המקרא (בוסקוביץ תשל"ז, ב: 14-15). דרך השיח השנייה והמרומזת מתגלית בשיר 'מה יפים הלילות בכנען' (מילים: יצחק קצנלסון, לחן: עממי) שבו ההתייחסות לעבר ההיסטורי עקיפה ומרומזת, כמו השורה 'אחי הלכו לרעות צאנם', אשר יכולה להתקשר לסיפור יוסף ואחיו (דפרון תשכ"ב: 2; רוזובסקי 1929: 28-29). מפסוקי התנ"ך המשולבים בשירי הרועים עולה דמותה של ארץ ישראל הקדומה כ'ארץ של רועים', לעתים במפורש ולעתים במרומז. השיר 'שמעו שמעו' מתוך המחזה נבל ואביגיל פונה אל שוכני האוהלים, הרועים, ומספר על 'עדרי הצאן לנבל הכרמלי' (דפרון תשכ"ב: 2). מתתיהו שלם אמר כי 'מלחינים נתנו חלקם במימוש פסוקי תנ"ך נופיים והלבישו אותם קצב וחדווה [...] התופעה שהנאחזים בארץ יצאו לתור אחרי הנופי־טבעי־עממי אשר במקרא הוא ספר הארץ והחיים' (שלם 1985: 55).

שירי הרועים ינקו מתפיסת ארץ ישראל כערש הזמרה וכמקור לצלילי הזמרה העברית והיה להם מקום נכבד במכלול שירי הזמר בנושאים תנ"כיים. בתמליליהם ובלחניהם יש הדים לניסיונות ליצור סגנון עברי עם זיקה אל העבר העברי הקדום (גשורי תרצ"א, ב; חפרי־אפלל תשנ"ה). בשיר הזמר 'פקדת הארץ' (תהלים סה, לחן מרדכי זעירא) לובשים כרי המרעה צאן 'ועמקים יעטפו בר / יתרועעו / אף ישירו' (ברונזפט ת"ש: 34). גשורי מציין את חשיבותה של המוזיקה בחיי העם העברי הקדום שחלקו עסק ברעיית צאן: 'רישומה ניכר בכל שדרות העם ובפעולותיו הרוחניות והחומריות וצליליה נשמעו למן הארמונות והיכלי חמד עד סוכות הכורמים ואוהלי הרועים' (גשורי תרצ"א, ב: 17). הוא ראה את משימתם של

יוצרי המוזיקה והזמר: 'לקשר את העתיד עם העבר ולהוציא את המוסיקה העברית מבית הקברות הארכיאולוגי ומידיים זרות ולהתאימה שוב לחיים העבריים החדשים הנוצרים בארץ ישראל ולעשותה לאומית ומעשית כמו שהייתה בימים מקדם' (שם: 19). השימוש בפסוקים מהמקרא כלשונם בתמלילי שירים שבהם הרועה מתואר כחלק מנוף הארץ, יצר איחוי סימבולי של הקשר בין טריטוריה לשפה. קשר זה ניתק בשנות הגלות הארוכות, אך התחדש והתחזק במפגש המחודש עם הרועה והצאן שהתנהלו בבטחה בכרי המרעה שבארץ ישראל. אחת הדרכים ליצירת התאמה בין העבר המוזיקלי העברי שמתגלה בין היתר במקרא ובין ההווה היתה שילוב פסוקי מקרא בשירי הזמר בהתאמה לנופיה של ארץ ישראל ולהוויית החיים שבה (הירשברג ושמואלי תשנ"ה: 120). אברהם צבי אידלזון פעל לאיסוף שרידי הנגינה והשירה העברית הקדומה ושחזורם. הוא ראה בהם אמצעי לחיזוק ההתעוררות הלאומית ולחיבור מחודש אל נוף הארץ. בכתביו הציג את רועה הצאן כחלק מנוף הקדומים המקראי הקם ומתחדש לנגד עיניו (בורשטיין תשס"ח: 120-122).

ישנם שירי זמר שבהם כותב התמליל שילב פסוקי מקרא עם מילים פשוטות המתחרזות בחריזה פשוטה, והמלחין הלחין לחן המבוסס על יסודות מוזיקליים קליטים והרמוניים ההולמים את הפשטות העממית של חיי הרועים העבריים הקדומים. השיר 'שומר מה מליל' (ישעיהו כא, 11, הלחין מתתיהו שלם) חובר כחלק ממחזה הרועים **נבל ואביגיל**. השיר בנוי כ'שירת מענה' שבה יחיד פונה אל הציבור בתפילה או בשירה והציבור עונה לו באותה דרך. השורה 'שומר מה מליל', המופיעה כשאלה של היחיד, חוזרת בכל אחד משלושת בתי השיר ארבע פעמים. הציבור עונה 'הו, נומה צאני נומה / מחר עם שחר - / הו קומה' (שלם 1978: 27). יסוד החזרתיות המילולית וההדגשה המוזיקלית משמשים להשגבה של דמות הרועה ושל רעיית הצאן. ברועה הצאן השתקפה דמותו המיתית של 'העברי הקדום' כפי שנטבעה בזיכרון הקולקטיבי היהודי. דיוקנו של זה (גם אם היה ברובו מדומיין) נשא תכונות נכספות שניטשטשו בשנות הגלות הארוכות (פונקנשטיין תשמ"ג: 13-20; Halbwachs 1992: 37-182).

רועה הצאן היה אחת מדמויות המופת הקדומות שהופעתן שוחזרה בשירי הזמר העבריים. ההידרשות לסיפורים ולדמויות מהעבר היתה בררנית, ויצרה השגבה ואידאליזציה של הדמויות הנבחרות. ההעדפה השתקפה בשכיחות הופעתן של הדמויות בשירי הזמר (סדן 2007: נספח 1.1). אחד הסיפורים שאוזכרו פעמים רבות באופן ישיר או מרומז בשירי הזמר הוא סיפור יעקב ורחל. המשוררת רחל בלובשטיין הזדהתה בשירה 'רחל' עם דמותה הארכיטיפית של רחל המקראית (לחן: יהודה שרת). ההזדהות הגיעה עד כדי התמוזגות המזמנת הגדרה עצמית מחודשת: 'הן דמה בדמי זורם / הן קולה בי רן' ויצרה רצף של שותפות גורל: 'כי שמורים ברגלי זיכרונות' (שרת, תרצ"ט, ו: מ). יעקב ורחל היו נושא גם לשירי זמר, קטעי מוסיקה ומחול בהצגות תאטרון. מחזות תנ"כים ובהם דיוקני רועים הוצגו הן במרכז המערכת התרבותית, בתאטראות הרשמיים, הן בפריפריה. ההצגה התנ"כית הראשונה שהוצגה בתאטרון אוהל היתה **יעקב ורחל** (1928) מאת המחזאי הרוסי קרשניניקו בתרגומו של אברהם שלונסקי (הלוי תשט"ו: 124-130; הנ"ל 1928). שלמה רוזובסקי הלחין את הליווי המוזיקלי להצגה. הוא חיפש מקורות ללחניו ודרכי ביטוי חדשות ופנה אל טעמי

המקרא ואל הנגינה הבדואית המזרחית. הוא כתב כי 'התנ"ך אינו רק אוצר השירה העברית אלא במידה ידועה גם ספר־זיכרון של הצליל המוסיקלי, הנגינה המסורתית שלנו בשעת קריאת התורה אשר הגיעה אלינו בנוסחאות שונות יכולה לשמש בסיס בשביל הקונצפציה המילולית מוסיקלית' (מצוטט אצל גורלי 1962: 328). ידידיה אדמון (גורוכוב) הלחין בשנת 1942 את הלחנים לשירי המחזה מיכל בת שאול מאת אהרן אשמן שהוצג בתאטרון הבימה. ביניהם היו השירים 'לוטש התער' ו'איל בן קרניים'. מחזהו של מתתיהו שלם, נבל ואביגיל, שחובר בשנות הארבעים, הוצג בקיבוצים רבים ובכנס אגודת הנוקדים. השחקנים היו חניכיו של שלם מקיבוץ רמת יוחנן. הוא הוצג בתאטרון חי ובתאטרון בובות. שירי הרועים שחוברו למחזה זה, כמו 'עז וכבש', נעשו לחלק מרפרטואר שירי הזמר העבריים ומושרים עד ימינו אלה, אף שהמחזה עצמו נשכח. לחלק משירי הרועים במחזה חיברה הרקדנית לאה ברגשטיין ריקודים. לאה היתה רועת צאן מאמצע שנות העשרים בקיבוץ בית אלפא ומשנות הארבעים בקיבוץ רמת יוחנן, ויצרה בצוותא עם מתתיהו שלם שירי זמר וריקודי רועים רבים. בזיכרונותיה סיפרה: 'הייתה איוו הרגשה של הקשר האמתי לעבר שלנו, שאבותינו היו גם כן בדואיים כאלו שגידלו צאן ואנחנו ממשיכים בזה. אנחנו גם כן מגדלים צאן ועם הצאן עולים על הגלבע או לעמק ומרחוק שומעים שירת הרועה והצאן' (ברגשטיין 1978: 83). חלק מהריקודים נמנה לימים עם ריקודי העם הישראליים (שלם

1988: 27-28, 30, 32; שלם וזמיר 1957; ברגשטיין 1983ג; ברגשטיין, 1983ב).

בחלק משירי הרועים מתמזגים סיפורי העבר עם ההווה. בשיר 'באר בשדה' (מילים ולחן עמנואל זמיר), מהדהד סיפור המאבק סביב הבארות שחפר יצחק (בראשית כו, 13-25). השיר יכול להתפרש גם כאלגוריה לסיפור חיי עם ישראל (המדומה לצאן) בארץ ישראל וגורלו עד לשיבה הצינונית לארץ: 'באר בשדה חפרו הרועים / עדרי זרים יעטרוה / נדדו הלכו בעקבי הרים / רועים אשר כרוה. / אה, אה, אה! נאות מדבר / אבלו דרכי הצאן' (חפרי־אפלל תשנ"ה: 79-80; שירים לכינוס הכ"ג, תשי"ג).

הכמיחה לשאוב מהעבר הקדום עשויה להסביר גם את העניין במוזיקה הערבית המקומית. שחקני תאטרון אוהל שהתעתדו לקחת חלק בהצגה יעקב ורחל (1928) נסעו למאהל בדואי על יד באר שבע כדי לעורר את דמיונם בבואם לגלם רועים מזמן המקרא (פ"י תרפ"ח: 11-10). בוסקוביץ טען כי הנגינה המזרחית, שהיא בעלת אופי גופני־חושני, נוגעת בתת־ההכרה הקולקטיבית של המלחין היהודי ובקרקע השמית של האומה העברית. הוא הוסיף למלחין העברי שליחות לאומית: לתקן את קטיעתו של הרצף ההיסטורי העברי ולחזור אל המוזיקה הגופנית־חושנית (בוסקוביץ 1953: 289-290). המוזיקה, השירים, הקולות והריקודים (כמו מחול הדבקה), שאפיינו את טקסי הרועים הערבים המקומיים, התפרשו כהיחייאת מסורות קדומות ונעשו דגם לשחזור העבר העברי המקראי ומקור הראה לשירי רועים. מתתיהו שלם שהה בקרב הבדואים והושפע מהמוזיקה שלהם עוד בטרם היותו רועה צאן ומחבר של שירי רועים. השחזור ההיסטורי מיוצג גם בשירתו האמנותית כמו בשירים 'הרועה העברי' ו'על סף בוקר נרדם' (פרדקין תשמ"ו: 114-115, 120-122, 125; שלם תשי"י: 46-47, 54-55).

מימי צמיחתה של ספרות ההשכלה העברית במהלך המאה ה־19 נעשתה מגילת שיר השירים מקור הראה לשחזור ההיסטורי ומעניין שופע למחבריהם של שירי זמר בכלל

ושירי רועים בפרט. רבים מהם שיבצו בין מילות שיריהם פסוקים שעניינם רועים וצאן או הלחינו את הפסוקים כלשונם. לדוגמה שירו של מתתיהו שלם 'שמוני', שהוא למעשה לחן לשיר השירים (א, 7), 'הגידה לי שאהבה נפשי איכה תרעה איכה תרביץ בצהרים [...] היפה בנשים צאי לך בעקבי הצאן ורעי את גדיותיך על משכנות הרועים'. ברגשטיין, שחיברה ריקוד לשירו 'שמוני', אמרה כי 'הריקוד צועד יחד עם השיר לתוך עולם התנ"ך' – "למשכנות הרועים" (ברגשטיין, 1983א).

הפנייה אל חגי הטבע המקראיים והניסיון לחדשם מאז העלייה השנייה היו ביטוי נוסף לשחזור ההיסטורי. חג הטבע כביטוי טקסי-פולחני שירת רעיונות כמו התחדשות לאומית, היאחזות בסמלים משותפים, התנתקות מהחג היהודי במתכונתו הדתית ויצירה ומיסוד של חגים חדשים. יזמי תרבות ואמנים רבים שחיו בעיר ובכפר הצטרפו אל אנשי החינוך בתכנון, בארגון ובביצוע טקסי החגים הללו, אשר כונו 'מסכתות' (סיטון 2000; יואלי 2002; Shavit and Sitton 2004). התנ"ך היה אחד ממקורות השראה ליוצרי המסכתות (שחר 1994: 56; אשל 1991: 87-91). גידול צאן הוצג בטקסי החגים בעיר ובכפר כאחד מענפי החקלאות המתחדשים: 'מן הכפר מוביל העירה / בן-רועים טלה וגדי' (מילים: שמואל בס, לחן: שרה לוי-תנאי) (יעקובסון 1948-1949: 59). בשירו של לוי קיפניס 'מקצות הארץ' מייצגת הרועה מ'קיבוץ איילת' את ההתיישבות הקיבוצית בהביאה גדי למנחת ביכורים: 'אני מאיילת / אשר בגליל / רועה אני / הנה החליל. / בחליל אחלל / דילדיל די! / ולחג הביכורים / הבאתי גדי'. באיורים המלווים שיר זה לבושים כל הילדים החוגגים לבוש ארץ-ישראלי חלוצי מלבד הילדה הרועה המופיעה בלבוש תנ"כי כרועה מחללת בחליל. צורת הצגה זו עשויה ללמד שרועה הצאן ייצג בתודעה הציבורית את תבנית העבר העברי הקדום בעוד עבודות חקלאיות אחרות ייצגו את החקלאות המודרנית (פלר תש"ח: 176-177).

המקרא היה מקור ההשראה גם לרעיון חידוש חג הגז. 'החג עתיק יומין הוא- וחידושו במשקנו החזירנו לימי התנ"ך', נכתב בעלון קיבוץ איילת השחר (איילת השחר, 1937). שירי הזמר שנכתבו לקראת חג הגז יכולים להתפרש כחלק מהניסיון 'להמציא מסורת' (Hobsbawm 1993).⁷ יוזמיו של חג הגז היו אנשי קיבוצים, ובעיקר רועי צאן. כך נעשו הרועים שותפים בתהליך בנייתה של המערכת התרבותית העברית החדשה בארץ ישראל. מתתיהו שלם פעל רבות לחידוש חג הגז ולביסוסו, וכמו חבריו ראה אותו כחג עממי ולא דתי, שאין לו מועד קבוע (שלם תשל"ט: 273-276; הנ"ל, תשמ"ד: 179-189; Shavit and Sitton 2004: 113). חג הגז לא היכה שורש בתרבות העברית (אולי כביטוי לחוסר ההצלחה בהתבססות של ענף הצאן בכלל), ועם זאת באוצר שירי הזמר העברי ישנם שירי רועים רבים שיועדו במקור למסכת חג הגז (שרת תרצ"ט, ו). בשירים אלה אפשר להבחין בין שירים לחג הגז שכתבו יוצרים שלא עסקו בגידול

7 מאפייני 'מסורת מומצאת' הם מערכת של מנהגים שנשלטים לרוב באופן גלוי על ידי חוקים מקובלים. הם בעלי אופי טקסי או סימבולי, ששואף להכיל בתוכו ערכים ונורמות התנהגות שיוצרים באופן אוטומטי המשכיות עם העבר, לרוב עם עבר היסטורי תואם. בתהליכי ההתפתחות של לאומיות מתרחש סיגול וגיוס של מרכיבים מסורתיים לצורך מימוש המטרות הלאומיות כמו שירי עם, מרכיבים מהמנונים דתיים, אימוץ חומרים ממורשת העבר לטקסים שיוצרים ולעתים אף מומצאים רציפות היסטורית כחלק מהמסורת המומצאת.

צאן לבין שירים פרי עטם של מגדלי צאן שחוו את חוויית הגז. הגורמים שהשפיעו על תמלילי שיריהם ועל לחניהם של היוצרים שהיו מקורבים לענף הצאן היו קולות הצאן, קפיצות הטלאים והגדיים, רעש מספרי הגז ואווירת החג, לדוגמה השיר 'ציק צק' שחיבר יוסף הלד מקיבוץ בית אלפא לחג הגז הראשון שנחוג בארץ (שלם תשכ"ז: 53; הנ"ל 1988: 22, 27-28). שלם סיפר כי חיבר את השיר 'שישו ושמחו' בחג הגז הראשון (1931-1932) בהשראת הגוזז הערבי מהכפר השכן והפתיע את הנוכחים במסיבת סיום הגז אותה שנה כששר את השיר. לאה ברגשטיין האזינה לשירתו והחלה לרקוד ולהרקיד את כולם לצלילי השיר (שלם [חש"ד]). היא חיברה את הריקוד 'עזו וכבש' למילותיו וללחנו של שלם כחלק ממסכת חג הגז שעיצבו שניהם ברמת יוחנן (גורן 1983: 38-40, 55-60). בשירי חג הגז התגלו כמה פנים של החג. השירים לחג הגז פרי עטו של שלם שופעים שמחה וגיל. בשיר 'התבשר רועה חביב' מתמלאים הרועה והעדר רון כיוון שהגיע זמן הגז, והשיר 'יום הגז' מספר על דיצה, רינה, גיל, ריקוד ונגינה בשעת הגז (שרת תרצ"ט, ו; הימן 2005). לעומת זאת, בשיר 'לגוזזים תנו' שנכתב להצגה מיכל בת שאול מאת אשמן מהדהד טקס קמאי-פרימיטיבי שיש בו אווירה יצרית וכוחנית. ההדגש מוסט אל חדותם של סכיני הגז וסיפוק צורכי הגוזזים: 'לוטש התער עד היות ברק [...] לוטש התער המורה צוחצח, צוחצח [...] לוטש התער אין כמוהו חד / לגוזזים תנו יין מלוא הכד' (קפלן 1949: 203).

הרועה העברי וההתערות בארץ ישראל

ההתיישבות שיקפה את המעבר מתפיסה סמלית ורוחנית של ארץ ישראל לתפיסה ארצית שלה. החלוצים בוני הארץ ומעצבי התרבות העברית החדשה עמלו להגשים את חזונותיהם (שקד תשמ"ג: 121-123). המוזיקאים - הן מי שעסקו במוזיקה אמנותית והן יוצרי 'שירי הזמר' - חיפשו אחר צלילים, מילים וקולות שיבטאו את נופי הארץ, את אקלימה ואת הוויית החיים בה. מנשה רבינא כתב בהקדמה לשירון כי 'צלילים חדשים בקעו סביבנו: צלילים נעימים, רעננים, שקופים כשמי הארץ הבהירים. שלווה מזמן לא ידענוה מרחפת על המנגינות החדשות [...] הרועה קולטם במרעה, הדייג מקשיב להם עם שחר' (רבינא תש"ד, ב: 3).

רועים ועדריהם ומראות נוף שבהם רועים עדרי כבשים היו רכיב שכיח ומשמעותי במפגש המחודש עם הארץ. היוצרים בכל תחומי התרבות נדרשו לדמות הרועה ולתיאורי 'נוף הרועים' כאמצעי לבניית מאגר נושאים ודגמים חדשים של חיים בטבע, של עמל כפיים, של התערות בנופי ארץ ישראל, של מקומיות ושל ילידיות. הרצון להתערות במקום ולהידמות לילידים נעשה יסוד מכוון בהגשמת הרעיון הציוני מזמני העליות הראשונות לארץ ישראל (ברלוביץ תשנ"ז: 15-19; צמח 1950: 26-33). משמעות המונחים 'ילידיות' ו'מקומיות' השתנתה עם התבססות היישוב והתפתחותו ועם הצטרפות הדורות החדשים של ילידי הארץ. מאפייני ההווה הארץ-ישראלית היו טבעיים יותר לילידי הארץ והם 'תרגמו' אותם לצלילים חדשים. בשירי הזמר שנכתבו מסוף שנות השלושים ובשנות הארבעים הומר החיבור הרוחני אל ארץ ישראל כמקום סמלי בחיבור ישיר ואינטימי אל מקום וסביבה מוחשיים וארציים (רבינא תש"ג: 3; Gradenwitz 1959: 18).

זיהויי ארץ ישראל כמקום פסטורלי ניזונו מראייתה כאידאל לאומי רוחני מצד אחד, וכמקום

פיזי וממשי שיש להגשים בו את השאיפות הלאומיות מצד אחר (גרש 2002: 44-45; בן ציון תרפ"ט). הפסטורלה העברית התייחדה מן הפסטורלות האירופיות במאפיינים הדתיים. לדעת בוסקוביץ, 'הרוח המפעמת בה, יותר משהיא קרובה לרוח הפסטוראלית הידועה לנו מאירופה קרובה היא לרוחו של פרק תהילים' (בוסקוביץ 1953: 285-287).

המוזיקאים קיוו שבשילוב נכון בין תוכן לטקסט וללחן יצליחו ליצור סגנון מוזיקלי ייחודי שישקף את המציאות החדשה המתהווה בארץ ישראל. ההיבטים השונים של ההתערות כפי שבאו לידי ביטוי בשירי הרועים נעשו מפתח להגדרה עצמית אינדיווידואלית וליצירת זהות תרבותית קולקטיבית שונה וחדשה. אפשר לטעון שבתרבות העברית החדשה התגבשה תבנית תיאורית, מעין קונוונציה, שצאן ורועה נעשו בה למייצגי תבנית נוף המולדת. דיוקן הרועה העברי ביטא את השתלבותו של 'העברי החדש' בסביבתו הפיזית (אלמוג 1997: 253). מתתיהו שלם טען כי 'רק בארץ [...] עלו שוב שירי נוף כתוצאה ריאליסטית מהווייתם של מתיישבים וחולמים' (שלם 1985: 55).

צאן ורועים הוצגו כחלק מיפי הטבע. רובם אופיינו בכרי מרעה רחבים ושופעים עשב, מקור מים צלולים וקרים ועצים שבצלם ישבו הרועים. באחדים משירי הזמר המתארים את שלוות חיי הרועים שולט היסוד הסטטי. בשירים אלה התנועה אטית ועל פי רוב כמעט אינה מורגשת. התחושה הפיזית כמו מתלכדת עם תחושה נפשית. בשירים אחרים מוחשת תנועה שמבטאת נהייה אל נאות הרועים שבהם תימצא השלווה הפסטורלית, לדוגמה השיר 'שאנו' שנמנה עם השירים שנתחברו בשיר 'אבריק (שחר תשס"ב; שרת תרצ"ט, ו: טז). הדרך שבה המילה 'שאנו' נהגית ונשמעת והחזרה עליה פעמים רבות מדגישים את ההתקדמות והתנועה.

הכמיהה לרוגע פסטורלי מתגלה בשגרת עבודתו של הרועה הנמשכת שעות רבות, למן מראות הפלא של הבוקר בעת היציאה למרעה בבוקר ועד לשיבה אל מקום מחסה בטוח לעת ערב. השלווה הפסטורלית היורדת עם ערב מוצגת בתמליל השיר 'ערב אל מול הגלעד', שהקדישה המשוררת לאה גולדברג לילדי קיבוץ אפיקים (הולחן לימים בידי מיקי גבריאלוב): 'זו השעה המרגיעה / בה נרדמים הילדים. / ישוב טלה אל חיק האם / ישכב בדיר וירדם / והכבשה תישק אותו / והיא תקרא אותו בשם' (גולדברג וגוטמן תשט"ז).

לצד טקסטים המציגים פסטורליות פורסמו שירים המבטאים את הניגוד שבין הכמיהה לחיי שלווה בחיק הטבע ובין איומים מסוגים שונים שהטבע מזמן. הרועים חוששים, בין היתר, מקשיי מזג האוויר. משה זמירי, מרועי שיר 'אבריק, סיפר ברשימותיו כיצד רעיית הצאן במזג אוויר סוער הפכה לשיר רועים פסטורלי.

כאילו לחם עם הרוח כעם אחד ענק שבא לגזול קולות חלושים אלה של טלאים נולדים ויוכל לו [...] עתה שומע הוא להם בהנאה [...] מה ומזה-ממה, הוא שר את שירת הרועה לא יותר מאשר !מ-ה-אואח, מה - שירת הרועה / שירה, שירה לי / שירת הרועה מ - ה / מה מהמה / וחוזר וגובר ועולה: / אואח, מה - שירת הרועה / שירו, שירו, שיר, שירו / שירת הרועה - מה מה, מה, מה (זמירי, ארכיון זמירי: 6).

המלנכוליה נתפסה כחלק בלתי נפרד מהפסטורליות (Radden 2000: 3-51; Gifford 1999: 49). בשיר של רפאל קלצ'קין, 'ערב בגליל' (לחנים: דוד זהבי ופועה גרינשפון), מהדהדים סודות מלנכוליים רבים: חושך, צל קודר, בדידות, ערפל, קדרות, יללת שועל, בהלה, אפלה ו'רק

צליל חליל אחר ההמולה'. בשירו של לוי בן אמת, 'לבי עוגב נדם' (לחן: שמואל פסטולסקי), משתלבת דמות הרועה באווירה הכללית של המלנכוליה ונעשית חלק מעולם הדימויים של היוצר בהעלאת תחושת החידלון ודום הצלילים (ברונזפט ת"ש: 35, 36).

בשירי הזמר מייצג הרועה את מי שמוצא סיפוק וטעם באורח חיים שמאפייניו פשטות, צניעות והסתפקות במועט. בשירו של נוח פינס מימי העלייה השנייה, 'שיר נער רועה' (לחן: ניסן כהן-מלמד), שח הרועה: 'אין עשיר כמוני הרועה הדל' (כהן-מלמד תש"ז: 12).⁸ רועה הצאן מוצג כאדון הסביבה והנוף, ועם זאת מעורה בסביבה, שואב ממנה את עוצמתו ומתמזג עמה. בשירו של אברהם ברוידס, 'משירי הרועים' (לחן: דניאל סמבורסקי), צועד הרועה כאדון 'ומחלל בשבילים ורוקדים לשירו סלעים ואילן, כבש ואיל' (סמבורסקי ת"ש: 10). בשיר 'העדר' מאת אליהו מאיר קרוגמן (מילים ולחן) 'שוכב בשדה / עם עדרי הרועה', הוא מחלל בחלילו וכמו מתאחד עם עדרו ועם הנוף (קרוגמן 1944: 46).

ישנם שירי רועים שנוצרת בהם זהות בין המשורר לרועה, הפונה אל הצאן ומערב במילות השיר ביטויים הן מעולם השירה הן מעולם רעיית הצאן. הרועה כמשורר ממוזג באישיותו ארציות ורוחניות. בסיטואציה הפסטורלית מתאפשר האיזון הנכון בין שתי המהויות. ישנם שירי זמר שהתחושה השלטת בהם היא של תפיסת 'רגע בחיים'. הטקסטים בשירים אלה מבטאים זיקה בלתי אמצעית ואינטימית בין הרועה לטבע. תיאור תיעודי זה אופייני ל'שירי שיח' אבריק' בגרסתו של משה זמירי. ברשימותיו, שנכתבו בעת רעיית הצאן, מסופר על תהליך היווצרותם של ארבעה שירים, שלדבריו נוצרו מאליהם:

הטלאים ורוקדים בשתי עיניו, הם נכנסו לתוכו ורוקדים [...] הוא קולט רו, לחש ונגינה [...] שומע הוא קול תוף ומצלתיים גם קול חליל, והחליל חלילו זה שאצבעותיו פורטות עליו עתה [...] במצלתיים ובתופים / מזו קול נערים / ולעינינו בהרים / עדרים על עדרים / הא הא, הא - הו! [...] יודע הוא כי שיר זה לא שלו הוא. הטלאים למדהו, עוד מעט יבוא וילמד את כולם בחליל בתוף ובמצלתיים [זמירי, ארכיון זמירי: 9].

החירות האישית המאפיינת את הפסטורליות של חיי הרועים מוצגת גם כרקע המפרה ממדים רוחניים בעולמם, בין השאר באמצעות נגינתם בחליל. החליל וצליליו נתפסו כרכיבים מרכזיים בתמונה הפסטורלית הכללית וגם בתרבות הארץ-ישראלית בגילומיה האמנותיים. את החליל ואת השפעת מנגינתו על המאזין לו תיארה לאה גולדברג בשירה 'החליל' (לחן: דוד זהבי): 'וקולו כמו קול של הלב [...] כשכשוך הפלגים [...] מנגינת החליל למרבץ עדרים [...] הוא יעיר את הדמי' (אבישר 2003: 109). הדימוי הפסטורלי המקובל של הנגינה בחליל כמו התאחד בתמלילי שירי הרועים הארץ-ישראליים עם אופי אוריינטלי מזרחי בהשראת רועי הצאן הערבים ונגינתם בחליל הרועים. זיקות אלה מתגלמות גם בלחנים של שירי הזמר. נתן שחר הגדיר את 'תבנית החליל' כתבנית מלודית ייחודית שהתפתחה בשירי הזמר בארץ ישראל (שחר תשס"ב: 130-128, 148-158). בשירים אלה ישנם רכיבים מוזיקליים של תנועה גלית, סלסול, צליל וקישוטי צליל. הברות המילוי 'לי, לי, לי' מופיעות בשכיחות בצורה נמשכת (סקונדה) ולא בקפיצות

8 בידי אליהו הכהן הקלטה של השיר בלחן קדום יותר מפיו של שמעון ויינשטיין איש סג'רה. נמסר בשיחה עם אליהו הכהן, 20.4.2010.

מוזיקליות (טרצה וקוורטה). מרבית השירים כתובים במודוסים מינוריים. בשיר 'רועה מחלל' (מילים: יחיאל הלפרין, לחן: יואל אנגל) הרועה מספר על נגינתו בחליל: 'בקר, בקר בחליל / אחלל: לי-לי-לי-לי! / זרחה חמה מן ההרים / לילי, לילי, לילי, לילי!' (ברונזופט, ת"ש: 44). מרבית כותבי השירים ראו ברועה המחלל בחליל חלק מתמונת נוף ארץ-ישראלית אופיינית. נגינת החליל מוצגת כהד לרגשותיו של הרועה בשירו של מתתיהו שלם (מילים ולחן) 'שירת החליל', המספר על רועה שמפסיק את נגינתו לאות אבל על מות כבשה. הרועה מקונן, החליל מתייפח והצליל עצוב (שם: 19).

אחד מביטויי הפסטורליות בייצוגים של רועה וצאן הוא תנועה וריקוד בטבע. למחוות של ריקוד המביעות שמחה בעת השהות בחיק הטבע ישנה מסורת אמנותית-תרבותית ארוכה. ביצירות שנוצרו בתרבות העברית החדשה הם עשויים להעיד על התערותו של הרועה בארץ: התנהלות בנופיה בביטחון מתוך הכרתם והסתגלות לתנאי האקלים. בשיר הזמר 'עדרים' (מילים: אמיל הלוי, לחן: שלמה ויספיש), בגרסה של השיר המכונה 'במצלתיים ובתופים', מוצג הריקוד כחלק מאורח חייהם של הרועים החלוצים: 'עלה ונעפילה / הריקוד העול פורק / העפלנו הגלילה / נעלה לשייך אברייק' (דפרון תשכ"ב: 2). מחול הדבקה הערבי השפיע גם הוא על שירי הרועים, על ריקודי העם העבריים בכלל ועל ריקודי הרועים בפרט (בהתרחקות 1979: 29-24; Kaschl 2003: 1, 19-24, 36-70).

הזיקה לחיי הכפר היא אחת מדרכי החיבור המחודש אל הטבע, ולראיה - שם נולדת הזמרה הטבעית והילידית. מעמדו של הכפר עלה עם התבססות ההתיישבות החקלאית, הקיבוצים והמושבים. שירו של שמואל בס, 'כפרי' (לחן: דניאל סמבורסקי), נכתב מנקודת המבט של בן הכפר. מילותיו ותוכנו מביעים אהבה למקום. הצאן והרועה הם חלק בלתי נפרד מחיי הכפר ומהחינוך שמקבלים בני המקום: 'פינת חיים עובדת / גרים בה איכרים / עובדי אדמת מולדת / רועי העדרים / הבן בה רועה עדר / ומנכש חרול' (פלר תש"ג: 137).

מרכיב האהבה משתלב כביטוי פסטורלי וכהגשמה של חיים ארציים בריאים. האהבה הארצית מתמזגת עם חיי עמל ושניהם יחד מציגים אופציה של חיים אנושיים נורמליים. חיים אלה הם אחד מרכיבי שלילת הגלות ומציעים אלטרנטיבה לתפיסה הגלותית המצדדת בהתמסרות לאהבה הרוחנית - אהבת האל - ובהתרחקות מעבודת כפיים. העיסוק ברעיית הצאן מותיר זמן למחשבות ולהרהורים על אהבה. בשיר 'שתו העדרים' (מילים: אלכסנדר פן, לחן: נחום נרדי) אומר הרועה: 'אני ארעה צאני עם חום היום / והשרב גם הוא לא יפחידני / כי יש לי פנאי לשבת ולחלום / על היפה אשר אוהב הנני' (שירים לכינוס הכ"ג תשי"ג: כז). מקום השקיית העדרים מוצג בשירים שונים כמקום מפגש לאוהבים. השיר 'על הרים' נקרא במקור 'אל העין' (מילים: אוריאל אופק, לחן: יוסף הדר) ומסופר בו ש'אל העין רד הנער / שציפה לבוא רועה / ושמעו גבעות ויער / זמר לבואה'. בשיר 'העלמה על העין' (מילים: אמיל הלוי, לחן: נחום נרדי) העלמה המגיעה לשאוב מים מהבאר פוגשת בעלם ומתבקשת לצנן את לבו הבוהר 'על לב עלם בוהר, דולק שפכי כד' (ניסימוב 1947: 19; דפרון תשכ"ב: 4). ההתבודדות בטבע בעת רעיית הצאן מזמנת מפגשי אוהבים כמו בשיר 'רועה ורועה' (שלם, מילים ולחן) 'אי שם הרחק בין ההרים / רועה ורועה לבין עדרים' (שלם 1979: 90). האהבה לרועת הצאן עושה את האהובה האידיאלית הקדומה דגם לאהובה העכשווית. האהובה בשירי הרועים מכונה לא פעם רחל, וכך נוצרת זהות

משולשת: האהובה רחל, הכבשים (רחלות) ורחל המקראית. כמו בשיר עתיק מבריטן שבצרפת בתרגומו של יוסף אחאי, 'הרועה', המספר קורא לאהובתו 'בואי בואי נא רחל' בהזמינו אותה לפינה נסתרת (קפלן 1942: שיר 2).

הכמיהה למזרח היה מוטיב חוזר ונשנה בכתביהם של אבות הציונות ובספרות יהודית בשלהי המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20. לרעיון השיבה למזרח היו פנים רבות ושלוחות והוא ניזון משלושה מקורות: הראשון היה רומנטי באופיו ושורשיו היו נטועים בגישה אוריינטליסטית אירופית, השני התבסס על הטענה בדבר טבעם המזרחי של היהודים והשלישי עלה מראיית הפלאח והרועה הערבים כשרידים של היהודים הקדומים. היו שסברו כי האופי המזרחי נובע ישירות מאקלימה ומנופיה של הארץ (שביט תשנ"ח: 395-397, 409-412; הירשפלד 1988: 11-12).

המזרחיות נתפסה כאחד האמצעים ליצירת זהות עצמית חדשה. מסוף המאה ה-19 נתנו יוצרים, חוקרים והוגים בתחום המוזיקה את דעתם על השורשים המזרחיים של המוזיקה היהודית ועל הדרך והסגנון המתאימים לביטוי ההתערות המוזיקלית המחודשת במזרח. ארץ ישראל נתפסה כסביבה פיזית אידאלית למפגש בין מוזיקה מזרחית למערבית (אידלזון תרפ"ד: 1-6; רבינא תש"ג: 35-40; זמורה 1962: 37-38; Hirshberg 1995: 187-194, 256-260). אחת ההשערות היתה כי במוזיקה העממית של הערבים תושבי ארץ ישראל, שנמסרה בעל פה מדור לדור, נשתמרו השפעותיה של המוזיקה העברית הקדומה (כהן 1990: 17). לטענתו של אמנון שילוח 'מזרח' היה בדרך כלל מושג רופף במובנו ובמהותו (שילוח 1989: 5).

רעייית צאן לא היתה חלק מהוויית החיים של עדות ישראל. בשירי הזמר שסקרתי לא מצאתי קשר בין מוצא עדתי לרעייית צאן. הפנייה אל עדות ישראל המזרחיות כמקור השראה היתה עקיפה ונבעה מהניסיונות להמשיך ולפתח את תודעת המזרח באמצעות השימוש ביסוד המלוודי העברי-מזרחי הקדום, שהתבסס על התפילה וטעמי המקרא (ברויאר 1962; גשורי תרצ"א, א).⁹ בשירי זמר שמקור תמליליהם בפסוקי המקרא שנתקשרו אל דמות הרועה אפשר לזהות השפעות של מוזיקת העדות המזרחיות. למשל, הלחן של פאול בן-חיים למזמור תהלים כג, 'אדוני רועי', מתבסס על מנגינה יהודית עממית פרסית (בן-חיים 2001 [1939]).

מעקב אחר תהליכי ההסתגלות שעברו יוצרי שירי הזמר (כיוצרים בתחומי תרבות אחרים) מלמד שהמפגש עם המזרח היכה רבים מהם בהלם תרבותי. אלה שעברו את משבר ההסתגלות פיתחו תגובות ייחודיות, והן השתקפו ביצירותיהם בשילוב הנחותיהם לגבי המזרח (שילוח 1989; צפירה 1978). היו שעיצבו את ארץ ישראל כארץ מזרחית נשגבת ברוח האוריינטליזם הרומנטי והיו שתיעדו את חייהם היום-יומיים ואת מגעיהם עם ילידי הארץ (הירשפלד 1988). הפנייה למזרח והניסיונות לשלב בין מזרח למערב בשירי הזמר ניכרת בתוכן השירים ובסגנון המוזיקלי. היו שחוו את המפגש עם המוזיקה והמחול המזרחיים בכלל, ועם אלה של הרועים הערבים-

9 'השאלה הייתה נגינתו של איזה קובץ יהודי-גלותי קרובה יותר למקור העברי [...] בנגינת התימנים נמצאים יסודות רבים המשותפים לה ולנגינת האשכנזים בפולין. מכאן ראייה על עתיקות שני מיני הנגינות של האשכנזים ושל התימנים [...] מותר להחליט שהיסודות המשותפים שבנגינות האשכנזים והתימנים מוצאם מזמן קדום, כלומר, שהם שרידי הנגינה העברית העתיקה שלפני החורבן, ומהם יכולים אנו לעמוד במידה ידועה על עצם מהות הנגינה העברית הקדומה' (גשורי תרצ"א, א: 4-7).

בדואים בפרט, באופן ישיר ואוטנטי, והיו שנדרשו למפגש זה בעקיפין. היחס לרועה הערבי היה דו־ערכי. הוא נשען על חיוב דיוקן הרועה הערבי המקומי, ובה בעת על תפיסתו כ'אחר', ששלילת אורח חייו מסייעת בהגדרת דרך ההתערות הרצויה (שפירא תשנ"ח: 122-154).

מתיתו שלם סיפר על חוויית המפגש עם המזרח ועם השירים הערביים: 'המפגש עם הארץ הביא אל החיפוש'. 'באנו אל המזרח, עלינו להתקרב אל המזרח, ללכת אל סביבה שוממה [...] הייתה זו טלטלה חווייתית גדולה - המפגש עם המזרח, עם הנוף הפראי, עם הלחנים ששמעתי' (אצל בהט 1975: 52, 55). הנוף המזרחי נתפס כנוף אידאלי, אך המפגש אתו הציג את הצד הנחשל שלו ועורר התנגדות והתרחקות (גולדנברג תשס"ד: 133-134).

הפנייה למזרח או הניסיונות לשלב מזרח עם מערב בשירי הזמר היו מוזיקליים ותוכניים־טקסטואליים. שירי הרועים היו מצע נוח והולם לביטוי שאיפת ההסתגלות לסביבה המזרחית. בביצוע השירים שולבו לעתים כלי נגינה מזרחיים שהוסיפו לתחושת האוטנטייות. המלחין אלכסנדר אוריה בוסקוביץ חיפש סגנון מוזיקלי שיבטא את הנוף המזרחי היס־תיכוני. בהתבסס על המונחים שהשתמש בהם בעת חיפושיו אחר 'סגנון יס־תיכוני', אפשר לומר שאל שירי הרועים חלחלה בעיקר השפעת ה'נוף האקוסטי' המזרחי: נגינת הרועים בחליל, פעיות הצאן, צלצולי הפעמונים וקריאות הרועים בהובילם ובכנסם את העדר. אלה נשמעו באותה עת בכל רחבי הארץ. ההשפעה על התמלילים של שיר הזמר היתה קטנה יותר. אל תיאורי ה'נוף האופטי' הארץ־ישראלי המזרחי הטיפוסי של 'ארץ של רועים' צורפו רכיבים מתוך ה'נוף האקלימי' - האור החזק, השרב והציפייה לגשם. כפר ערבי ועדרי צאן הרועים בשדות לא היו הביטויים היחידים להתערות בארץ בתמלילים של שירי הרועים. משמעותיות לא פחות היו ההסתגלות לתנאי החיים בה וההבניה של צורת החיים החדשה - ההתיישבות הכפרית. מכאן שהפנייה למזרח לא שיקפה ברבים מתמלילי שירי הרועים את חיי היישוב העברי אשר התגבשו בזיקה למקורות אירופיים (גולדנברג תשס"ד: 134). בניסיונות להגשים את רעיון החזרה לעיסוק ברעיית צאן התברר די מהר כי אורח החיים של הרועים הבדואים ודרך גידול הצאן שלהם אינם מתאימים לאורח החיים של המתישבים העבריים ולשאיפותיהם הכלכליות. הפתרונות החלופיים שהוצעו היו כפרי רועים־שומרים או שילוב ענף הצאן כאחד מענפי המשק החקלאי (סדן 2011: 38-43). המפגש עם ה'נוף החברתי' החדש - חוויית חייהם של הרועים הערבים - סייע בתהליך ההגדרה המחודשת של הזהות האישית והקולקטיבית, אך הם לא נעשו מודל לחיקוי (בוסקוביץ 1953: 13, 282-283, 294).

הדים לגישה הרומנטית למזרח אפשר למצוא בשירי הרועים שנושאים הוא הבאר וההווי המתורקם סביבה. לבאר נודעה משמעות במזרח הן כמקור מים חיים הן כמקום מפגש. היא נתפסה כאחד האתרים המייצגים של האזורים הכפריים במזרח ושל נאות הרועים. הרועים מגיעים אל הבאר להשקות את הצאן ולנוח ושם הם נפגשים, כפי שמתאר השיר 'על יד העין' (שרת תרצ"ט, ו: כ). הבאר היא גם מקום המפגש הלגיטימי עם העלמות הבאות לשאוב מים. כיוון שהיא מקום ציבורי מפגשי אוהבים על ידה מחייבים איפוק המגביר את המתח המיני ואת החושניות. אלה מתחזקים בעזרת שימוש בדימויים נשיים ומיניים, למשל באר וכד, כמו בשירו של עמנואל זמיר (מילים ולחן) 'ערב שח', המזמין את הבת החומקת מעדרי לבבו של המשורר למלא את הכד (עפרת 2004; סמט 2010; מוסינזון תש"ט: 60).

מרכזיותם של הרועה והצאן בתמלילי שירי הזמר לעומת שוליותם במציאות

נושא רעיית הצאן הלך ותפס מקום משמעותי בתמלילים של שירי הזמר העבריים שנכתבו מתחילת ההתיישבות בארץ ועד שנותיה הראשונות של מדינת ישראל במקביל לאי־ההצלחה להפוך את העיסוק ברעיית צאן לעיסוק נפוץ (סדן 2011: 32-46). ייתכן שהסבר לכך מצוי במניעים החבויים בעולמות התוכן של שירי הזמר עצמם. עמידה על מניעים אלה עשויה לחשוף את המהות ואת המבנה של מערך המושגים אשר כוננו את המערכת התרבותית העברית שהתפתחה בארץ ישראל.

הרועה העברי החדש ניחן במידות טרומיות שנתפסו כיסודות מכוננים של הקיום האנושי והתרבותי: מסירות, חמלה, אחריות, מנהיגות ועוד. מידות אלה לא היו חדשות ועלו כבר במקורות היהודיים הקדומים. הן המשיכו להתקיים בהקשרן הקדום ובמשמעותן המקורית ובה בעת בלבוש של דמות חדשה המקיימת דר־שיח עם מקורותיה (סדן 2011: 143). בהנחה ששירי הזמר משקפים תבניות מושגים המונחים במסד ההווה העברית־יהודית־ישראלית, אפשר לומר כי בתמלילי השירים נמתח חוט מקשר בין העם העברי הקדום לעם ישראל השב לארצו ומכונן בה חיי חירות ועצמאות. הדימויים מעולם המרעה והצאן תפקדו בשירים רבים כאמצעי טקסטואלי ספרותי־אמנותי שתפקידו היה לטוות את החוט המקשר באמצעות מסרים גלויים וכאלה החבויים בטקסט (המילולי והצלילי). המסרים העיקריים היו: רציפות, מוסריות, חירות, ילידות, שלום ואחוה. מסרים אלה מקרבים את התמלילים של שירי הרועים אל קבוצה מובחנת בזמר העברי ששי בורשטיין הציע לכנותה 'שירי שורשים'. בשירים אלה נחשפת הנטייה לחידוש העבר ומתקיימת זיקה אל האבות הקדמונים ואל אידאלים קדמוניים (אטוויזם). לדעת בורשטיין היוצרים של 'שירי השורשים' שאפו להתרחק ולהתבדל משירים המאופיינים במלל ציוני־חלוצי מתלהב ומתלהם שלחניהם מתבססים על דגם מלודי־הרמוני הקלוק מהשיר הסלווי־הרוסי (בורשטיין תשס"ח: 114). דמות הרועה בתמלילי שירי הזמר היא דמות קיימת שאין צורך בהמצאתה (היא אינה שוללת את המורשת אלא מאפשרת להמשיך אותה מהמקום שבו נקטעה בראשית הגלות ולהתאים אותה למציאות). הרציפות בדמות הרועה מתאימה לאפיון נוסף של 'שירי השורשים', והוא ההוכחה הסמויה הקיימת בהם כי מחד גיסא המורשת הקדם־גלותית לא אבדה והיא ממשיכה לאשש את היסודות הלאומיים מן העבר, ומאידך גיסא היא משמשת מצע לקידום מטרות לאומיות חדשות באמצעות יצירה חדשה (שם: 117). בקבוצה זו מתגלמת 'תודעת הרצף', כלומר מודעות לקיומם של דימויים ושל סמלים במורשת התרבותית והידרשות אליהם ולמושגי היסוד המוכלים בהם בעתות של שינויים ותמורות (מוקאז'ובסקי תשמ"ד: 21; גירץ 1990: 236; שביט תש"ם: 27).

דמות הרועה חושפת זרמי תודעה תת־קרקעיים המכירים בעבר ונוטים ליצור רצף בינו ובין ההווה והעתיד. במצב תודעתי זה מתאפשר קיום בו־זמני של רכיבים נבחרים מהעבר עם כאלה המדגישים התחדשות ושינוי. התפקיד שמילא הרועה העברי כדימוי וכסמל המאשש ומכונן את 'תודעת הרצף' בתמלילי שירי הזמר נגזר מדמותו כפי שהיא עולה מרצף הופעותיו במקורות היהודיים, מן הקדומים שבהם ועד תוצרי התרבות העברית החדשה. תפקוד זה אינו מותנה במידת ההגשמה בפועל של רעיון הרועה העברי. המקום המרכזי של תודעת הרצף המוכלת

בדמותו של רועה הצאן תואם את הטענה המועלית במאמר של יוסף גולדנברג על השתקפות שלילת הגולה בזמר העברי. לטענתו, ההצהרה על שלילת הגולה חזקה ממימושה בפועל, במיוחד בתמלילי הזמר העברי (גולדנברג תשס"ד: 142-141). מול היבטים המתפרשים כשלילת הגולה עולה בתמלילים של שירי הזמר המושג 'עבריות'. מושג זה מגדיר תכנים וסגנון ומתפקד כדפוס מסד ל'סגנון העברי' המתחדש. בתהליך התגבשותו של ה'סגנון העברי' שימש הרועה מצד אחד דגם קדום ואב־טיפוס לסגנון החדש ומצד אחר – אחד מסמלי הזהות. דרכי התגלמות המושג 'עבריות' בדיוקנו של רועה הצאן העברי עושים אותו לאחד מדימויי המסד של ה'סגנון העברי' (סדן 2011: 10-11, 52, 147).

הרחבת המשמעויות המסורתיות הגלומות ברועה העברי והסטת ההדגשים של התכנים ושל הרעיונות המוכלים בדמותו לכיוונים המתאימים לרוח התקופה ניכרות בשלושה רכיבים של התחייה הציונות שנבחנו: האתוס החלוצי, השחזור ההיסטורי וההתערות בארץ ישראל. כך שגם כאשר הגשמת הרעיונות והכיסופים לא צלחה בפועל בתמלילי השירים (ובלחניהם) הוא, הרועה, התבסס כדימוי מתאים ורלוונטי.

התמלילים של שירי הרועים היו רכיב משמעותי גם בעיצובה של 'תבנית נוף המולדת'. בשירי זמר רבים קיים שימוש בסכמות תיאוריות של נוף אידאלי ואוטופי הנראה בעיני רוחם של יוצרי השירים. כבר בשנות הגלות נתעצבו בדיוקן הרועה ממדים רוחניים. הופעתו כחלק מתיאורים מדומיינים של נוף ארץ ישראל בספרות ההשכלה היתה בבואה של הכמיהה לקשר בלתי אמצעי עם הטבע כאחד מביטויי שלילת אורח החיים הגלותי. לאחר מכן, בתוצרי התרבות שליוו את מסכת ההגשמה הציונית היה דיוקן הרועה אחד מסמלי הנוף המרכזיים של ארץ ישראל ושל הוויית החיים הארץ־ישראלית המזרחית, והוצג כדגם להסתגלות לתנאי המחיה בה. הרועה העברי הכיל בדיוקנו גם ערכים של ילידיות מזרחית מקומית. השתקפותם של ערכים אלה בדמות הרועים הערבים והבדואים היתה חוט מקשר בין המורשת העברית ובין הדגמים החדשים שהתגבשו בתרבות העברית החדשה. עם ההתיישבות המחודשת בארץ ישראל נתקלה דמותם האוטופית של הרועה ושל ארץ הרועים בתמונת הנוף הארץ־ישראלית המציאותית ותנאי המחיה העלובים של רועי הצאן הערבים עם מעמדם הנחות. אך הפער בין החזון למציאות לא נתן את אותותיו בתמלילי שירי הזמר. אלה המשיכו לצייר תמונת מציאות נכספת ודבקו בתפיסות מסורתיות של ארץ ישראל ונופיה. במכלול תיאורי ההתערות בארץ דיוקן זה הוא דגם תיאורי־אוטופי של נוף ארץ ישראל ושל הוויית החיים בה כארץ של רועים. הניסיונות לגשר על הפער בין קיומו הארצי של הרועה לבין ייצוגו בתוצר התרבות כדמות אידאלית, אוטופית, ביססו את הצגת דמותו כתואמת את דגם העברי החדש והוסיפו אל תפקודיו בתודעת הרצף את הממד העתידי. כיוון שהיה דגם אפשרי לעברי החדש או אמצעי עזר בבנייתו, נעשה הרועה חלק בלתי נפרד מהנרטיב העברי החלופי שהלך וצמח עם התבססותה של ההתיישבות הציונית בארץ ישראל (סדן 2011: 144, 146-147).

הצגת הרועה במקורות הקנוניים כדמות מוכרת ובעלת מעמד חיובי, הפועלת במרחב ובזמן המרוחקים מהקיום היהודי בגלות, אפשרה התמודדות עם מציאות חדשה תוך שינוי מתון והדרגתי בדפוסי החשיבה ובמערך הערכי לשם יצירת רצף בין העבר להווה ולא בדרך מהפכנית השוללת קשר לעבר. דיוקנו עורר את תודעת האנשים לקראת השינוי. ההקשרים הנלווים אל

דמותו יצרו מיזוג בין מבט נוסטלגי אל העבר ובין כמיהה אוטופית. בדרך זו הם יצרו תודעת רצף שבאמצעותה נשמרו ערכים מהמורשת ומהמסורת, ונתפסו כדגם של המשכיות המותאם לצורכי ההווה.

דמותו של הרועה סייעה לביסוס דמותו של העברי החדש וליצירת זהות תרבותית משותפת. שפע הייצוגים של הרועה בתמלילים של שירי הזמר מעיד על תפקודו כסמל זהות מחדש וכדגם של הסגנון העברי החדש. בכל אלה הוא שימש אבטיפוס שבעזרתו הוגדרה זהותו של העברי החדש במונחים אסתטיים סגנוניים, אך לא היה חלק מהזהות החדשה עצמה. דיוקן הרועה היה דימוי יסוד אשר סיפק את הצורך בסמלי זהות לאומיים ובדימויי תפקידים ועיסוקים בחברת היישוב המתהווה. הוא היה דגם מדומיין לרבים מאנשי החברה היישובית. הופעתו בנרטיב העברי המתחדש התבססה בחלקה על גישה אוטופית שראתה ברועה את האדם האידיאלי של אחרית הימים. כתוצאה מכך נוסח החלום הציוני המשותף כשהוא משתקף מבעד לדמותו של הרועה העברי במונחים ובייצוגים ארציים מקומיים, המבטאים שלמות נכספת השייכת לעתיד אוטופי ומבטאים את הכמיהה לשלום ושלווה המלווה את עם ישראל לדורותיו.

הדרך שבה התמלילים של שירי הרועים נעשו לחלק מהרפרטואר הקנוני של שירי הזמר העברי מעידה על תפקידם בהבניית הזהות העברית החדשה. שירי הרועים היו מתחילה חלק מהמערכת הקנונית, כיוון שהמוזיקה והזמר נוצרו ביוזמתם ובעידודם של מנהיגי החברה ושל מעצבי התרבות כדי לקדם את המטרות הלאומיות והחברתיות. השכיחות הגבוהה של הופעת שירי הרועים בשירונים (כמנגנון הפצה ושימור של הרפרטואר הקנוני) עשויה להעיד על המקום שתפסו בתהליך הבניית הזהות העברית החדשה ויצירת התרבות כתרבות חלופית הנשענת על מסורת קיימת או מומצאת. השימוש בשירונים בקטגוריה נפרדת של 'שירי רועים וגז', יכולה לשקף תהליך שבו שירים אלה התגבשו לז'אנר ותפקדו כמערכת משנית בתוך תת-המערכת של שירי הזמר העבריים בתרבות העברית המתחדשת.

לנוכח ההצלחה הדלה בהגשמת רעיון הרועה העברי במציאות, אפשר לסכם כי תפקודו של הרועה העברי כאמצעי אמנותי היה אחת הדרכים לגשר על הפער שלווה את צמיחתה של התרבות העברית החדשה מראשיתה: הפער בין מציאות ראלית למציאות אוטופית-אידיאלית.

רשימת מקורות

- אוכמני, עזריאל, תשל"ז. תכנים וצורות, לקסיקון מונחים ספרותיים, ב, ספרית הפועלים, תל אביב.
 אידלזון, אברהם צבי, תרפ"ד. תולדות הנגינה העברית, דביר, ברלין.
 איילת השחר, 1937. 'חג הגז', יומן איילת השחר, 47, 24.4.1937.
 אלירם, טלילה, תשס"א. 'לאפיונים המוסיקלי והחברתי של "שירי ארץ ישראל"', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן.
 אלמוג, עוז, 1997. הצבר: דיוקן, עם עובד, תל אביב.
 אשל, רות, 1991. לרקוד עם החלום, ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל, 1920-1964, ספרית פועלים והספריה למחול בישראל, תל אביב.
 בהט, אבנר, 1975. 'ואין שואל מי חיברם', מושג, 6, עמ' 52, 55.
 בהט-רצון, נעמי, 1979. 'הדבקה - מחול מסורתי של אחדות ופוקן', מחול בישראל, אפריל, עמ' 24-29.

בעקבי הצאן – רועה וצאן בתמלילי שירי הזמר העבריים

- בוסקוביץ, אלכסנדר אוריה, 1953. 'בעיות המוזיקה המקורית בישראל', אורלוגין, 9, עמ' 281-294.
בוסקוביץ, אלכסנדר אוריה, תשל"ז, א. 'המדינה בת עשר והמוסיקה שלה', עיונים במוסיקה, יא, עמ' 12-14.
- בוסקוביץ, אלכסנדר אוריה, תשל"ז, ב. 'תהלים פרק כג: ה' רועי, לקול אלט ולתזמורת', עיונים במוסיקה, יא, עמ' 14-15.
- בורשטיין, שי, תשס"ח. "שירה חדשה עתיקה": מורשת אברהם צבי אידלזון וזמרי "שורשים", קתדרה, 128, עמ' 113-144.
- בן יהודה, נתיבה, 1990. אוטוביוגרפיה בשיר וזמר, כתר, ירושלים.
- בן פורת, זיוה, 1989. 'הפזמון כבעיה וכמושא של חקר הספרות', בתוך: הנ"ל (עורכת), ליריקה ולהיט, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 9-11.
- ברגשטיין, לאה, 1978. עדות: ריאיון עם לאה ברגשטיין, אפריל 1978 (מראיינת: תאיר זבולון). ארכיון העבודה, המרכז לתיעוד בעל פה, הספריה למחול, תיק 1.3.123.2, עמ' 83.
- ברגשטיין, לאה, 1983א. 'על הריקוד "שמוני"', ברמה, 687, 17.5.1983, רמת יוחנן.
- ברגשטיין, לאה, 1983ב. 'על הריקוד "שמעו שמעו"', ברמה, 688, 7.6.1983, רמת יוחנן.
- ברגשטיין, לאה, 1983ג. 'ריקוד הרועים', ברמה, 689, 1.7.1983, רמת יוחנן.
- ברדיצ'בסקי, מיכה יוסף, תשמ"ד. 'סתירה ובניין, זקנה ובחורות (תרנ"ט)', בתוך: עמנואל בן גריון (עורך), ילקוט מיכה יוסף ברדיצ'בסקי (בן גריון), קרן ישראל מץ, ניו יורק ותל אביב, עמ' 263-266.
- ברויאר, מרדכי, 1968. 'בעיית התהוותה של המוסיקה הליטורגית בישראל', בתוך: מיכל זמורה (עורכת), יסודות מזרחיים ומערביים במוסיקה בישראל: דיוני כנס קומפוזיטורים, מוסיקולוגים, מבצעים, מבקרים ומורי מוסיקה שהתקיים בבית דניאל בזכרון יעקב בימים 15, 16, 17 באפריל 1962, המכון למוסיקה ישראלית, תל אביב.
- ברלוביץ, יפה, תשמ"ג. 'מודל "היהודי החדש" בספרות העלייה הראשונה: הצעה לאנתרופולוגיה ציונית', עלי שיח, 17-18, עמ' 54-70.
- ברלוביץ, יפה, תשנ"ז. 'להמציא ארץ להמציא עם: ספרות העלייה הראשונה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב. גולדנברג, יוסף, תשס"ד. 'השתקפותה של שלילת הגולה בזמר העברי', קתדרה, 111, עמ' 129-148.
- גורלי, משה, 1962. צלילים מספרים, יבנה, תל אביב.
- גורן, יורם, 1983. שדות לבשו מחול: על לאה ברגשטיין ותרומתה לחג ולמחול הישראלי, מכון הווי ומועד, רמת יוחנן.
- גורני, יוסף, 1994. 'הריאליזם האוטופי בציונות', בתוך: ד' כרם (עורך), מגוון דעות והשקפות בתרבות ישראל, האגף לחינוך התיישבותי במשרד החינוך, התרבות והספורט, ירושלים, עמ' 15-34.
- גירץ, קליפורד, 1990. פרשנות של תרבויות (תרגום יהואש מייזלר), כתר, ירושלים.
- גפן, מנשה, 1986. מתחת לעריסה עומדת גדיה (בנתיבי הזמר היהודי): מסות ומחקרים, ספרית פועלים, תל אביב.
- גרש, שרית, 2002. 'חינוך באמצעות חגים: ערכים ציוניים בטקסטים ספרותיים שהופיעו במקראות ועיתוני ילדים בשנים 1930-1948', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- גשורי, מאיר שמעון, תרצ"א, א. 'הזמרה והחינוך', בתוך: הנ"ל (עורך), רננים: מאמרים על המוסיקה העברית, הלל וזמרה, ירושלים, עמ' 3-8.
- גשורי, מאיר שמעון, תרצ"א, ב. 'להיות או לחדול: לשאלת עתידה של הנגינה העברית', בתוך: הנ"ל (עורך), רננים: מאמרים על המוסיקה העברית, הלל וזמרה, ירושלים, עמ' 17-19.
- דובקין, גילה, תשמ"ה. 'זמרי ההורה: מקורותיהם, תולדותיהם ומקומם בכלל הזמר הישראלי', עבודת

- מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- דינבורג, בן ציון, תרצ"ט. מבשרי הציונות, א, מוסד ביאליק, ירושלים.
- הימן, נחום, 2005 (עורך). שדמתי: אילקה רווה שר, חוברת מלווה לתקליטור, העמותה למורשת הזמר העברי, תל אביב.
- הירשברג, יהואש והרצל שמואלי, תשנ"ה. אלכסנדר אוריה בוסקוביץ: חייו, יצירתו והגותו, כרמל ירושלים.
- הירשפלד, אריאל, 1988. 'קדימה, על תפיסת המזרח בתרבות הישראלית', בתוך: יגאל צלמונה ותמר מנור־פרידמן (עורכים), קדימה: המזרח באמנות ישראל (קטלוג 404), מוזיאון ישראל, ירושלים, עמ' 11-32.
- הכהן, אליהו, 1976. 'על השיר "משאת נפשי"', עיונים במוסיקה, יא-יב, עמ' 12-15.
- הלוי, משה, 1928. 'להצגת יעקב ורחל ב"אוהל"', דבר, 19.1.1928.
- הלוי, משה, תשט"ו. 'דרכי עלי בימות, מסדה, תל אביב.
- הלפרין, חגית, 1981. 'שירי "שייך אברייק"', עתימול, ו(6), עמ' 3-5.
- הלפרין, חגית, 1986. 'יסודות סטאטיים ודינאמיים ביצירת אלכסנדר פן וגלגוליהם', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- הלפרין, חגית, 1989. 'שלכת כוכבים: אלכסנדר פן, חייו ויצירתו עד 1940, פפירוס, תל אביב.
- הלקין, שמעון, תש"ם. מוסכמות ומשברים בספרותנו, מוסד ביאליק, ירושלים.
- הרציון, נחומי. 'נומה פרח'. מתוך: אתר העמותה למורשת הזמר העברי http://www.nostalgia.org.il/amuta/freemp3/Sleep_Flower.html (אוחזר ב־31.3.2010).
- זמורה, מיכל, 1962. 'יסודות אזורים במוסיקה האמנותית בישראל', בתוך: הנ"ל (עורכת), יסודות מזרחיים ומערביים במוסיקה בישראל: דיוני כנס קומפוזיטורים, מוסיקולוגים, מבצעים, מבקרים ומורי מוסיקה שהתקיים בבית דניאל בזיכרון יעקב בימים 15, 16, 17 באפריל שנת 1962, המכון למוסיקה ישראלית, תל אביב, עמ' 37-38.
- זמורה כהן, מיכל, 1968. 'שיר עם ישראלי: כיצד?', בתוך: בנימין ברעם ואחרים (עורכים), 20 שנה במוסיקה הישראלית: קובץ מאמרים וראיונות, המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, תל אביב, עמ' 9-13.
- זמירי, משה, 'במצלתיים ובתופים: רשימות על שירי שייך אברייק', תיק 2:10, [ללא תאריך]. ארכיון זמירי, מכון כ"ץ, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- זעירא, מנשה, תשס"ט. 'מ"חברה טראסק" לקבוצת רועים: לתולדותיה של קבוצת הרועים בשייך אברייק 1927-1928', קתדרה, 131, עמ' 65-90.
- חבס, ברכה, תרצ"ה (עורכת). לגליל העליון, המרכז לנוער של הסתדרות העובדים בא"י, תל אביב.
- חפרי־אפלל, שרה, תשנ"ה. 'שיר הזמר הישראלי משוחח עם המקרא', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- יואלי, נעמי, 2002. 'המסכת כתיאטרון חג ציוני', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- כהן, יהודה, 1990. נעימי זמירות ישראל: מוסיקה ומוסיקאים בישראל, עם עובד, תל אביב.
- כנעני, דוד, 1976. העלייה השנייה העובדת ויחסה לדת ולמסורת, המכון לחקר עבודה וחיבה, תל אביב.
- לבנה, צבי, תשכ"ה. 'הקלאים היהודיים בערבות רוסיה, ספרית פועלים, מרחביה.
- לוי־תנאי, שרה, תשי"ג. בזמר ובמחול, אורים, תל אביב.
- לוי, מרדכי, 1975. ערכי חברה וכלכלה באידיאולוגיה של תקופת ההשכלה, מוסד ביאליק, ירושלים.
- מוקאז'ובסקי, יאן, תשמ"ד. פונקציה, נורמה וערך אסתטיים כעבודות חברתיות (תרגמה נירה צפריר),

- הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
מעריב, 1964. 'מאחורי הבידור ו...הצאן', מעריב, 1.6.1964, עמ' 11.
מרום, שולמית, 1997. 'הפעילות המוסיקלית של ההסתדרות כמקדמת אידיאולוגיה חברתית', עבודת
מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
נוי, דב, 1962. 'פולקלור העדות בישראל', בתוך: מיכל זמורה (עורכת), יסודות מזרחיים ומערביים
במוסיקה בישראל, דיוני כנס קומפוזיטורים, מוסיקולוגים, מבצעים, מבקרים ומורי מוסיקה
שהתקיים בבית דניאל בזיכרון יעקב בימים 15, 16, 17 באפריל שנת 1962, המכון למוסיקה
ישראלית, תל אביב, עמ' 18-22.
נוי, מאיר, 1999. מעיני הזמר: השפעות לחנים יהודיים ממזרח אירופה על הזמר העברי, הארכיון
למוסיקה, בית הספרים הלאומי, ירושלים.
סדן, מיכל, 2007. "הרועה העברי": גלגולו של דימוי וסמל מספרות ההשכלה לתרבות העברית החדשה
בארץ ישראל, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
סדן, מיכל, 2011. הרועה העברי: גלגולם של דימוי וסמל מספרות ההשכלה לתרבות העברית בארץ
ישראל, יד יצחק בן-צבי, ירושלים.
סטוצ'בסקי, יהויכין, 1958. פולקלור מוסיקאלי של יהודי מזרח אירופה (ספריה מוסיקלית, 109), המרכז
לתרבות ולחינוך, תל אביב.
סטוצ'בסקי, יהויכין, תש"ג. '25 קונצ'רטים למוסיקה יהודית', במה, א, עמ' 1-44.
סטוצ'בסקי, יהויכין, תש"ה. מוסיקה יהודית: מהותה והתפתחותה, מרדכי נוימן, תל אביב.
סיטון, שושנה, 2000. 'חינוך ותרבות בגיל הרך ביישוב: בנייתה של תרבות ילדים חדשה', זמנים 72,
עמ' 44-45.
סימון, אוריאל, תשנ"ט. מעמד המקרא בחברה הישראלית: ממדרש לאומי לפשט קיומי (יריעות, א),
ארנה הס, ירושלים.
סמט, אלחנן, תשס"ד. 'פרשת ויצא, יעקב ורחל: המפגש ליד הבאר', אתר כתב העת דעת. <http://www.daat.ac.il/daat/Tanach/samet2/2-2.htm> (אוחזר ב־13.4.2010).
עומר-חטולי, בנימין, 1938. 'על מטרות חינוכנו המוסיקלי: הרצאת פתיחה לבירור בועדת המוסד במשמר
העמק', ארכיון קיבוץ מרחביה, מכל 3.2.1, תיק 4.
עפרת, גדעון, 2004. 'כד הארוס וכד האפר', בתוך: הנ"ל, בהקשר מקומי, הקיבוץ המאוחד, בני ברק,
עמ' 252-258.
פ"י, תרפ"ח. "יעקב ורחל" בהצגת האוהל, בתוך: תיק מילא"ה, תיאטרון ואמנות, עמ' 10-11.
פונקנשטיין, עמוס, תשנ"ג. תדמית ותודעה היסטורית ביהדות ובסביבתה התרבותית, עם עובד, תל
אביב.
פירר, רות, תשמ"ה. סוכנים של החינוך הציוני, ספרית פועלים, תל אביב.
פלד, רינה, תשס"ב. 'האדם החדש' של המהפכה הציונית: השומר הצעיר ושורשיו האירופיים, עם עובד,
תל אביב.
פליישר, ציפי, 1988. 'ענקי הקיבוץ בזמר העברי: מתתיהו שלם, דוד זהבי, יהודה שרת', מוסיקה, 12,
עמ' 27-28.
פרדקין, דפנה, תשמ"ו. 'מקורות ליצירתו של מתתיהו שלם', עלי שיח, 23, עמ' 109-127.
צמח, שלמה, 1950. 'ראשית', בתוך: הנ"ל, עבודה ואדמה, ראובן מס, ירושלים, עמ' 26-33.
צפירה, ברכה, 1978. קולות רבים: אצילותה של השתייכות מחייבת, מסדה, רמת גן.
רבינא, מנושה, תש"ג. 'על השירים לעם בארץ-ישראל', במה, א, עמ' 35-40.

- שביט, יעקב, תש"ם. 'מעמדה של התרבות בתהליך יצירתה של חברה לאומית בארץ ישראל: עמדות יסוד ומושגי יסוד', קתדרה, 16, עמ' 9-30.
- שביט, יעקב, 1984. מעברי עד כנעני: פרקים בתולדות האידיאולוגיה והאוטופיה של 'התחייה העברית' מציונות רדיקאלית לאנטי-ציונות, דומינו אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- שביט, יעקב, תשנ"ח. "תכונות הארץ" בספרות היהודית של המאה ה-19 וה-20: גלגולה המודרני של "תורת האקלימים" ושימושה', בתוך: אביעזר רביצקי (עורך), ארץ ישראל בהגות היהודית בעת החדשה, יד יצחק בן-צבי, ירושלים, עמ' 395-412.
- שחר, נתן, 1989. 'השיר הארץ ישראלי בשנים 1920-1950, היבטים סוצימוסיקליים ומוסיקליים', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- שחר, נתן, 1994. השיר הארץ ישראלי וקרן קיימת לישראל, המכון לחקר תולדות קרן קיימת לישראל, ירושלים.
- שחר, נתן, תשס"ב. 'מראות וצלילים בזמר העברי', מפתח, 4, עמ' 125-161.
- שחר, נתן, 2006. שיר שיר עליינא: תולדות הזמר העברי, מודן, בן שמן.
- שטאל, אברהם, 1981. 'כיצד חינו את האשכנזים לאהוב טבע וטילים', עיונים בחינוך, 31, עמ' 61-76.
- שטיימן, יהודית, 2002. 'עיצוב דמותו של הילד העברי החדש כחלק מתכנון תרבות בארץ ישראל בראשית המאה ה-20', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- שילוח, אמנון, תש"ן. 'ולפאתי מזרח קדימה: לבחינת דרכי שילוב יסודות מזרחיים במוסיקה הישראלית, משגב ירושלים, המכון לחקר מורשת ספרד והמזרח, ירושלים.
- שלם, מתתיהו [חש"ד]. 'שירי הגז הראשונים', טיוטה, תיק מתתיהו שלם א, 1, ארכיון קיבוץ רמת יוחנן.
- שלם, מתתיהו, תש"ז. 'רועים בגלבו, הנוקד, עין חרוד.
- שלם, מתתיהו, תשכ"ז. 'שירי הגז הראשונים', תצליל, ז, עמ' 53.
- שלם, מתתיהו, 1976. שירים אחרים, רמת יוחנן.
- שלם, מתתיהו, תשל"ט. 'א' זבולון וד' מייזל (עורכים), הרועה וחגו, רמת יוחנן.
- שלם, מתתיהו, תשמ"ד. 'חג הגז', בתוך: הנ"ל, החג ביישוב הקיבוצי, ברית התנועה הקיבוצית, רמת יוחנן, עמ' 179-189.
- שלם, מתתיהו, 1988. שירים וספורים לילדים, המכון להווי ומועד, רמת יוחנן.
- שלם, מתתיהו, 1985. 'הזמר הישראלי (מתוך דברים בסימפוזיון)', שדמות, 17, עמ' 57.
- שלם, מתתיהו ודניאל זמיר, 1957 (עורכים). הרועה העברי, אגודת הנוקדים, מרחביה.
- שמואלי, הרצל, 1971. הזמר הישראלי: עיונים בסגנונו, מבנהו ומילותיו, הספריה למוסיקה, תל אביב.
- שמואלי, הרצל, 1995. 'מילה-צליל: הרהורים על הקשר ביניהם', בתוך: יוחנן רון (עורך), חוברת מידע, הארכיון למוסיקה ישראלית תיעוד ומחקר, החוג למוסיקולוגיה, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב, עמ' 7-13.
- שפירא, אניטה, תשנ"ח. 'דור בארץ', בתוך: הנ"ל, יהודים ישנים יהודים חדשים, עם עובד, תל אביב, עמ' 122-154.
- שפירא, אניטה, תשס"ו. 'התנ"ך והזהות הישראלית, מאגנס, ירושלים.
- שפרן, אוכמא, 1996. 'רפרטואר של שירים לילדים ביישובים בעמק יזרעאל בין שנות העשרים והארבעים: השתקפות של מגמות אידיאולוגיות מנוגדות', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- שקד, גרשון, תשמ"ג. 'ספרות עם פינה משלה', קתדרה, 28, עמ' 121-123.
- תדהר, דוד, 1950. 'פאול בן-חיים', בתוך: הנ"ל, אנציקלופדיה לחלוצי הישוב ובוניו, ד, ספרית ראשונים, תל אביב, עמ' 1752-1753.

- Gifford, Terry, 1999. *Pastoral*, Routledge, London and New York.
- Gradenwitz, Peter, 1959. Music and Musicians in Israel, Israel Music Pub., Tel Aviv.
- Halbwachs, Maurice, 1992. *On Collective Memory*, University of Chicago Press, Chicago.
- Hirshberg, Jehoash, 1995. *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948*, Clarendon Press, Oxford.
- Hobsbawm, Eric J., 1992. 'Introduction: Inventing Tradition', in: Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kaschl, Elke, 2003. *Dance and Authenticity in Israel and Palestine*, Brill, Leiden and Boston.
- Kroeber, Alfred Louis, 1963a. *An Anthropologist Look At History*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Kroeber, Alfred Louis, 1963b. *Style and Civilizations*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Lotman, Iurii Mikhailovich, 1990. *Universe of the Mind*, I.B Tauris and Co., London and New York.
- Manor, Daliya, 2001. 'Biblical Zionism in Bezalel Art', *Israel Studies*, 6(1), pp. 55-75.
- Radden, Jennifer, 2000 (ed.). *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. Oxford University Press, Oxford.
- Shavit, Jacob and Soshana Sitton, 2004. *Staging and Stages in Modern Jewish Palestine*, Wayne University Press, Detroit.
- Seiger, Marvin Leon, 1961. *A History of the Yiddish Theatre in New York City to 1892*, University Microfilms International, Ann Arbor, MI.

שירונים, מקראות ומחזות

- אבישר, עודד, 2003. שירון לכל כיס, משרד הביטחון, תל אביב.
- אדל, יצחק ואחרים, תש"ו (עורכים). זמר עם: קובץ לפולקלורה מוסיקלית יהודית, תל אביב.
- אוירבך, פסח, מרדכי אזרחי ויחיאל יחיאלי, תרצ"ה. כרמנו: ספר קריאה לשנת הלימודים השנייה, א, דביר, תל אביב.
- אידלזון, אברהם צבי, תרפ"ב. ספר השירים, קובץ ראשון, מהדורה שנייה בתוספות, ברלין.
- ביאליק, חיים נחמן, תרפ"ג. 'גדי גדי', אלומות, ב (5), עמ' 12.
- בן-חיים, פאול, 2001 [1939]. ה' רועי: לאלט (או בריטון) ולתזמורת כלי קשת (1939), המכון המוסיקה ישראלית, תל אביב.
- בן ציון, שמחה, תרפ"ט. 'על הכיוון', בתוך: הנ"ל, עמי: ספר חינוך ומקרא לבית הספר ולבית האב, דרגה ג, ספר שני, דביר, תל אביב.
- בס, שמואל, תש"ו. ארץ לנו קטנה, מ' ניומן, תל אביב.
- ברונזפט, משה, ת"ש (עורך). 125 שירים לזמרה בציבור ולמקהלה, עבר, ירושלים.
- ברונזפט, משה ודניאל סמבורסקי, תש"ח (עורכים). ספר שירים ומנגינות לגני הילדים ולבתי הספר, קריית ספר, ירושלים.
- ברנשטיין, יעקב ויצחק גורביץ, תש"א (עורכים). בעקבי הצאן: פרקי קריאה לכתות הבינוניות, המרכז

לחינוך וארגון עובדי המרכז לחינוך, תל אביב.
 גולדברג, לאה ונחום גוטמן, תשט"ז. 'ערב אל מול הגלעד', דבר לילדים, 16, שער הגיליון.
 גרינולד, איתמר, תשס"ד. 'מיתוס ואמת היסטורית: האם אפשר לנפץ מיתוסים?', בתוך: משה אידל
 ואיתמר גרינולד (עורכים), המיתוס ביהדות, מרכז זלמן שז"ר לתולדות ישראל, ירושלים, עמ'
 52-15.

דפרון, תשכ"ב. דפרון: כנס הנוקדים הל"ב, י"ב כסליו תשכ"ב, רמת יוחנן.
 זהר, צ' וב' אביביוולילבר, תרצ"ה. ספר הילד, בסביבה, לשנת הלימודים השלישית, חינוך חדש, ורשה.
 יעקובסון, משה, 1948-1949 (עורך). שירון לבית הספר, כפר הילדים מאיר שפיה.
 כהן-מלמד, ניסן, תש"ז. רינת: שירים לגן, לביה"ס ולעם, ב, הוצאת המחבר, תל אביב.
 למפל, מקס, תש"ח (עורך). שירה בציבור בכנוסי ביה"ס התיכון בירושלים, ביה"ס התיכון, ירושלים.
 למפל, מקס [1954] (עורך). לילה טוב: מחרוזת שירי ערש, ספרי צבר, תל אביב.
 מוסינון, משה, תש"ט (עורך). הבה נשירה, תנועת הנוער העובד, תל אביב.
 נבון, שמואל, 1978. ארצה עלינו: שירים (ספריה למוסיקה על שם ניסימוב, 251), ההסתדרות הכללית
 של העובדים העברים, תל אביב.
 ניסימוב, נסים, 1947. שירי עבודה ומולדת, ב (ספריה מוסיקלית, 17), ההסתדרות, מפעלי תרבות וחינוך,
 תל אביב.

סילמן, קדיש יהודה, תרפ"ח (עורך). לכו נרננה: קובץ שירי עם, ארכיון לחינוך יהודי, ירושלים ותל אביב.
 סמבורסקי, דניאל, ת"ש. אנחנו שרים: קובץ שירים לבית הספר, הסתדרות המורים בארץ ישראל, הוועדה
 המרכזית לתרבות, תל אביב.

פיכמן, יעקב, תרפ"ג. שבילים: ספר ראשון לאחר אלף בית, מוריה ודביר, ירושלים וברלין.
 פלר, יצחק, תרצ"ד. נתיבות: ספר ללימוד הלשון, לשנת הלימודים השלישית, חלק ראשון, השכלה לעם,
 תל אביב.

פלר, יצחק, תש"ג. נתיבות: ספר ללימוד הלשון, לשנת הלימודים הרביעית, השכלה לעם, תל אביב.
 פלר, יצחק, תש"ח. נתיבות: ספר ללימוד הלשון לשנת הלימודים השנייה (מהדורה תשיעית), קרית ספר,
 ירושלים, עמ' 176-177.

צימרמן, בארי ובנימין יוגב, 1999. חד גדיא וגדיא, מכון החגים, בית השיטה.
 קוזובסקי, אברהם ואברהם דוידוביץ, 1922 (עורכים). נגינות: ספר שירים בשביל גן הילדים והמחלקות
 הנמוכות של בית הספר העברי העממי, אחיאסף, ורשה.

קפלן, צבי, 1942. נעימות, בנו בלן, ירושלים.
 קפלן, שלמה, 1949 (עורך). שאירן, ענף הסברה והשכלה במטכ"ל אכ"א, תל אביב.
 קפלן, שלמה, משה וילנסקי ויורם טהרלב, 1969 (עורכים). באלפי ידיים: שירון לחייל (ספריה מוסיקלית,
 203), מפעלי תרבות וחינוך, תל אביב.

קרוגמן, אליהו מאיר, 1944. זמרה לנוער ולעם, הוצאה עצמית, עפולה.
 רבינא, מנשה, תש"ג (עורך). שירים לעם, א, המוסד למוסיקה בע"מ, המרכז לתרבות של הסתדרות
 העובדים, תל אביב.

רבינא, מנשה, תש"ד, א (עורך). שירים לילדים, ב, המוסד למוסיקה בע"מ, המרכז לתרבות של הסתדרות
 העובדים, תל אביב.

רבינא, מנשה, תש"ד, ב (עורך). שנים עשר שירים לעם בשביל זמרה בצבור, ג, המוסד למוסיקה בע"מ,
 המרכז לתרבות של הסתדרות העובדים, תל אביב.

רוזובסקי, שלמה, 1929 (עורך). מזמרת הארץ: קובץ זמירות ארצישראליות עם תווי נגינה, הועד הפועל

בעקבי הצאן – רועה וצאן בתמלילי שירי הזמר העבריים

לברית העולמית של הנוער העברי, ורשה.

שירים לכינוס הנוקדים הכ"ג, תשי"ג. תיקי אגודת הנוקדים, ארכיון מכון הווי ומועד, רמת יוחנן.
שלם (וינר), מתתיהו [חש"ד]. תכנית ומקורות למסכת חג הגז, המרכז לתרבות, ההסתדרות הכללית של
העובדים במדינת ישראל, תל אביב.

שלם, מתתיהו, 1979. נבל ואביגיל: מחזה רועים בשלש מערכות, רמת יוחנן.
שפירא, ישעיהו, 1945 (עורך). שירי עבודה ומולדת: לחג חצייהיובל של ההסתדרות, ההסתדרות הכללית
של העובדים בארץ ישראל, המרכז לתרבות, תל אביב.
שרת, יהודה, תרצ"ט. ענות א-ז, קיבוץ יגור.