

# התהוותו של שיר העם העברי : היבטי לשון וסגנון

יעל רשף

מבוא

יצירתו של קורפוס של שירי עם בעברית היתה אחד הרכיבים הבולטים בתהליך בנייתה של התרבות העברית החדשה בארץ ישראל. גבולותיו של קורפוס זה, שמקובל לכנותו במחקר ובקרב הציבור בכינויים כגון 'הזמר העברי', 'הזמר הכמו-עממי', 'שירי ארץ ישראל' ועוד, אינם קלים להגדרה אך הוא נתפש עד היום כסמל מובהק של הישראליות.<sup>1</sup> הקשרו הטיפוסי היה - ובמידה רבה עודנו - השירה בציבור, וההיכרות עמו היא חלק בלתי נפרד מן ההשתייכות לתרבות הישראלית ולמסגרות החינוך שלה, ובראשן גן הילדים, בית הספר ותנועות הנוער. הזמר החל להתפתח עם ראשית ההתיישבות בארץ ישראל בשלהי המאה ה-19, ועד תום תקופת היישוב נהנה ממעמד של בכורה במערכת התרבותית. על אף השינויים שחלו במוזיקה הפופולרית אחרי קום המדינה<sup>2</sup> נמשכה תקופת הזוהר שלו גם בשנות החמישים והשישים, אך בשנים שלאחר מכן איבד את מעמדו כסוגה המובילה בתחום זה.<sup>3</sup> עם עלייתם של הרוק, הפופ ובהמשך גם המוזיקה המזרחית<sup>4</sup> נותר הזמר מזוהה עם בני הדור המבוגר ועם חובבי ה'אנר, ואף שנותר רכיב פעיל במוזיקה הישראלית, נדחק במשך השנים לשולי המערכת המוזיקלית.

1 על הגדרתה של הסוגה ועל סוגיית המינוח הנוהג ביחס אליה ראו Motti Regev and Edwin Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, University of California Press, Berkeley, CA 2004, pp. 51-53; רקפת שפי, 'התפתחות הפואטיקה של הפזמונאות הישראלית בראשית שנות השבעים', בתוך: זיוה בן-פורת (עורכת), *ליריקה ולהיט, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1989*, עמ' 76-98; נתן שחר, 'השיר הארצישראלי: התהוותו, צמיחתו והתפתחותו בשנים 1882-1949', בתוך: זהר שביט (עורכת), *תולדות היישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה: בנייתה של תרבות עברית בארץ-ישראל, ג, האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים, ירושלים תשנ"ט*, עמ' 495-533.

2 ראו למשל נתן שחר, *שיר שיר עלה-נא: תולדות הזמר העברי*, מודן, בן שמן [תשס"ז], עמ' 144.

3 שפי (לעיל הערה 1), עמ' 89 ואילך.

4 Regev and Seroussi, *Popular Music*, pp. 137-235

התהוותו של שיר העם העברי: היבטי לשון וסגנון

התהוותו של הזמר היתה כרוכה בהתגבשותו כסוגה מובחנת, המתייחדת בסגנון אופייני משלה מבחינת תכניה, לחניה ותמליליה.<sup>5</sup> מאמר זה מתמקד בממד הלשוני של הזמר ובוחר את קווי ההיכר הסגנוניים שהתגבשו בו בתקופה המעצבת בהתפתחותו, מראשיתו ועד תום תקופת היישוב. לאחר סקירה כללית קצרה על טיבו של הזמר, על מעמדו בתרבות ועל קשרי הגומלין בינו לבין הלשון תיבחן התפתחותו הלשונית ויתואר תהליך הפיכתו לסוגה מובחנת ומגובשת מן הבחינה הסגנונית. בסיומו של הדיון יתוארו בקצרה תהליכי השחיקה שחלו במאפייניו הסגנוניים של הזמר עם תום תקופת היישוב.

הדיון בקווי הלשון האופייניים לזמר ילווה בדוגמאות טקסטואליות, רובן משירים המוכרים למרבית הציבור הישראלי עד היום. את מילות כל השירים הנזכרים במאמר אפשר למצוא באתרים כדוגמת 'זמרשת',<sup>6</sup> המוקדש לזמר העברי המוקדם, או 'שירונט',<sup>7</sup> המוקדש למוזיקה בכלל - ובדרך כלל ניתן למצוא באינטרנט ללא כל קושי גם גרסאות מוקלטות של השירים הללו. כאשר נצרך הדיון לשירים שאינם מן המוכרים והידועים בקורפוס הזמר צוין בהערות השוליים אתר האינטרנט שבו אפשר להאזין להקלטה של השיר. לעומת זאת שירים מוכרים נזכרים לפי שמם או לפי מילות השיר הראשוניות בלבד, בלא הפניה דומה.

## א. שיר העם ומקומו בתרבות העברית החדשה

התהוותם של שירי עם עבריים היתה אחד מגילויי הפיכתה של התרבות העברית ממערכת חסרה למערכת מלאה בד בבד עם הפיכתה של השפה מלשון התפילה והמורשת ללשון לאומית מודרנית.<sup>8</sup> במסגרת החיים היהודיים בגולה תפקדה העברית כמערכת לשונית חסרה בעלת רבדים של לשון עילית בלבד. העברית היתה לשון התפילה, לשון הלימוד והכתיבה ולשון קשר בין יהודים דוברי שפות שונות, ואילו בחיי היום-יום שימשו את היהודים שפות אחרות. השאיפה להפוך את העברית ללשון דיבור במסגרת התעוררותה של הלאומיות היהודית הכתיבה את תפקידה כלשון עיקרית ויחידה לדובריה. לצורך השגתה של מטרה זו לא היה די ביצירת ממד של דיבור, אלא צריך היה ליצור בעברית

5 ראו למשל הרצל שמואלי, הזמר הישראלי: עיונים בסגנונו, מבנהו ומילותיו, המרכז לתרבות ולחינוך, תל אביב 1971; Regev and Seroussi, *Popular Music*, pp. 49-89; יעל רשף, הזמר העברי בראשיתו: פרק בתולדות העברית החדשה, מוסד ביאליק, ירושלים תשס"ד.

6 <http://www.zemereshet.co.il>

7 <http://www.shiron.net>

8 על תהליך זה ראו למשל שלמה מורג, 'העברית החדשה בהתגבשותה: לשון באספקלריה של חברה', קתדרה, 56 (תש"ן), עמ' 70-92; בנימין הרשב, לשון בימי מהפכה: המהפכה היהודית המודרנית ותחיית הלשון העברית, כרמל, ירושלים תשס"ח.

מערכת תרבותית מלאה, הכוללת גם רבדים של תרבות עממית.<sup>9</sup> בין אלו תפס הזמר הכמו-עממי מקום מרכזי.

מעמדו של הזמר שיקף את התפיסה המקובלת בקרב בני התקופה כי קיומה של מסורת של זמר עממי היא תנאי הכרחי הן לעצם התפתחותו של אופי לאומי, הן ליכולתם של ההמונים לפתח קשר עמוק ללאום ולשפה כאחד.<sup>10</sup> מכיוון שכך, היצירה המכוונת של מסורת זמר כמו-עממי לא אפיינה את ההקשר העברי בלבד, אלא היתה חלק בלתי נפרד מתהליכי בניית הלאום שליוו את צמיחתן של תנועות לאומיות רבות בעולם במהלך המאות ה-19 וה-20.<sup>11</sup> ייחודו של ההקשר העברי היה בכך שאימוצה של העברית כלשון דיבור לא קדם להתפתחותה של מסורת הזמר, אלא התרחש בה בעת עמה. תפקידו של הזמר בעיצובם של החברה והתרבות היה אפוא משמעותי במיוחד.

חשיבותם של שירי העם העבריים בעולמם של חברי הקהילה הלשונית הצעירה משתקפת שוב ושוב בעדויות האצורות בספרי זיכרונות שכתבו אנשי היישוב העברי בראשית ימיו.<sup>12</sup> רבים מבני דור זה זוכרים בעל פה עד היום מאות רבות של שירים מתחילתם ועד סופם, ומחזיקים מחברות ופנקסים שבהם העתיקו בשקדנות את מילותיהם של שירים חדשים שלמדו בבית הספר או בתנועת הנוער. שירים אלה תרמו לליכודה של החברה הישראלית שהיתה חברת מהגרים. 'חומת הנכר בין איש הגח"ל לבין בן הארץ', קובעת הקדמה לשירון שיצא לאור מטעם צבא ההגנה לישראל סמוך להקמת המדינה, 'הובקעה לא אחת בעזרת הצליל, ללא אומר ודברים. במקום שם נאלמה השפה - קרבה ומקרבת הרנה את הלבבות'.<sup>13</sup> נוסף על כך סייע הזמר בהפצתה של העברית כלשון דיבור, שיקף את הווי החיים הארץ-ישראלי, תרם לביסוסה של האידיאולוגיה הלאומית ועוד. תפקידו אלו השפיעו על עיצוב מאפייניו מבחינת הלחן והתמליל כאחד.

מן הבחינה המוזיקלית התאפיינו רבדיו המוקדמים של הזמר - בדומה לפעילות המוזיקלית בארץ ישראל בכללותה - בחיפוש אחר 'צליל ארץ-ישראלי', אשר יעניק לו אופי ייחודי משלו. צליל זה, אשר נידון רבות במחקר,<sup>14</sup> נועד לשקף את המיזוג שנוצר ביישוב העברי החדש בין

9 יעקב שביט, 'הרובד התרבותי החסר ומילוי: בין "תרבות עממית רשמית" ל"תרבות עממית לא-רשמית" בתרבות העברית הלאומית בארץ-ישראל', בתוך: בנימין זאב קדר, *התרבות העממית: קובץ מחקרים*, מרכז זלמן שזר, ירושלים תשנ"ו, עמ' 327-345; זהר שביט, 'מבוא', בתוך: הנ"ל (עורכת), *תולדות היישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה*, עמ' 4-5; זהר ויעקב שביט, 'למלא את הארץ ספרים: ספרות מקורית לעומת ספרות מתורגמת בתהליך יצירתו של המרכז הספרותי בארץ-ישראל', *הספרות* 25 (1977), עמ' 45-68.

10 Joshua A. Fishman, *Language and Nationalism*, Newbury House Publishers, 1972, Rowley, MA 1972, pp. 50-52

11 Eric Hobsbawm and Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1992

12 ראו למשל מבחר הציטוטים שמביא שמואלי, *הזמר הישראלי*, עמ' 107-112.

13 שלמה קפלן (עורך), *שא-רן*, שרות התרבות של צבא הגנה לישראל, [תל אביב] 1949.

14 ראו למשל שמואלי, *הזמר הישראלי: Jehoash Hirshberg, Music in the Jewish Community of Palestine, 1880-1948*, Clarendon Press, Oxford 1995

המורשת היהודית לבין חויית החיים בארץ ישראל. הקשר חברתי ותרבותי זה השפיע גם על ההיבט הלשוני של הזמר והשתקף במרקמו.

בראשית ימיו הסתמך הזמר על השירה בת הזמן, אך במהלך העשורים הראשונים של המאה ה-20 הפך בהדרגה לסוגה עצמאית, בעלת קווי ייחוד משלה. אף שהצמדת לחן לטקסטים שיריים קיימים נותרה פרקטיקה מקובלת בתחום הזמר, תלותו בשירה נעלמה. מרבית התמלילים שעליהם הושטת החלו להיכתב מלכתחילה במטרה לשמש שירי עם מולחנים ומושרים, והתבססו על דפוסי כתיבה שהפכו מזוהים עמו.<sup>15</sup> תהליך זה, אשר הגיע לשיאו ברבע השני של המאה ה-20, הפך את הזמר לסוגה בעלת קווי ייחוד מובהקים המבדילים אותה מתחומי יצירה אחרים. קווי הייחוד הללו שיקפו בחלקם שקיעים שנותרו בזמר מן התקופה המוקדמת שבה היה עצם קיומו נסמך על השירה, ובחלקם שיקפו קווי סגנון שנתגבשו בו למן הפיכתו לסוגה עצמאית.

היבדלותו של הזמר מן השירה שיקפה את התפקיד שנועד לו בקהילה הלשונית המתפתחת לשמש מעין ליטורגיקה חילונית. בתוקף תפקיד זה היה עליו לספק תחליף הולם למסורות ולהווי החיים היהודיים המסורתיים בתוך הקשר חברתי חדש, עברי ולאומי. תפקיד מעין ליטורגי זה עודד את התגבשותו של הזמר כסוגה בעלת אופי טקסטואלי שמרני. הזמר היה קשור קשר הדוק ללשון המורשת, והשינויים המקיפים שחלו בעברית בת הזמן כמעט לא ניכרו בו, והוא נותר סגור בפני השפעות המודרניזם ששלט בשירה העברית למן שנות העשרים של המאה ה-20 ואילך. מעמדו השולי של הזמר במערכת התרבותית והשתייכותו לרובד התרבות העממית<sup>16</sup> אפשרו לו לשמר דפוסי הבעה שהיו מקובלים בשירה הקנונית בתקופות קודמות ולהעדיף על פני דרכי הבעה החדשניות שנסללו בשירה בת הזמן.<sup>17</sup> דרכי הבעה אלו, שנפלטו מן השירה משום שנחשבו ארכאיות ושחוקות, הפכו לסימני היכר סגנוניים של הזמר ותרמו להתגבשותו כסוגה מובחנת במערכת התרבותית שהלכה ונוצרה ביישוב בשנים שבין ראשית ההתיישבות הלאומית בארץ ישראל לבין הקמת המדינה.<sup>18</sup>

תיאור מאפייניו הלשוניים של הזמר בשנים אלו מבוסס על בחינת מאות רבות של שירים שנכללו בשירונים שיצאו לאור במהלך תקופת היישוב, נרשמו בפנקסי שירים פרטיים שנשתמרו בידי אנשים שחיו בארץ בשנים אלו או הושרו במהלך ראיונות שערכתי עמם.<sup>19</sup> שירים אלו נבדלים זה מזה בהיקפם, במקורם ובקהל היעד שנועדו לו. אורכם נע בין מילים ספורות למספר רב של בתים. יש בהם מקור ותרגום, שירה מולחנת ושירי זמר, שירי ילדים ושירים לקהל הבוגר. הלחנים בחלקם מקוריים ובחלקם מבוססים על הצמדתו של לחן קיים לטקסט. למרות ההבדלים ביניהם זוהו כל השירים הללו בתודעתו של הציבור עם קורפוס הזמר ונועדו בראש

15 שחר (לעיל הערה 1).

16 הזמר היה למעשה אחד מרכיביה המרכזיים של 'התרבות העממית הרשמית' ביישוב, ראו שביט (לעיל הערה 9).

17 לדיון תאורטי בסוגיה זו ראו איתמר אבן־זהר, 'היחסים בין מערכות ראשוניות ומישניות ברב־מערכת של הספרות', **הספרות**, 17 (1974), עמ' 45-49.

18 לדיון בתהליכי התהוותה של מערכת תרבותית זו ראו איתמר אבן־זהר, 'הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ־ישראל, 1882-1948', **קתדרה**, טז (תש"ם), עמ' 165-189.

19 מצאי חלקי של השירים הללו מפורט אצל רשף, **הזמר העברי בראשיתו**, עמ' 269-290.

ובראשונה לביצוע אקטיבי בנסיבות חברתיות, ולא - כסוגים אחרים של שירים ושל יצירות מוזיקליות - להאזנה פאסיבית. ההקשר הרווח שהתקיימו בו 'היה מלכתחילה זה של 'מוזיקה עממית': הם בוצעו בהתכנסויות חברתיות ובאירועים פומביים, באופן שבו האבחנה בין 'מבצע' ל'מאזין' אינה קיימת, דפוס שהפך במשך השנים למה שמכונה שירה בציבור.<sup>20</sup>

בחינה שיטתית של השירים הללו<sup>21</sup> מעלה כי תפקידם המשותף מצא את ביטוי בקיומם של קווי דמיון ברורים במרקמם הלשוני. על אף ההבדלים המהותיים במקורם ובדרכי היצירה שלהם, מן הבחינה הלשונית רב בהם המשותף על המפריד. מקבץ קבוע למדי של תכונות מתחם את גבולותיו של הזמר, וניתן לחלקו לשלושה סוגים של תופעות: (1) קווי לשון שמקורם במורשת השירה העברית ערב תקופת התחייה; (2) תופעות של הגייה שמקורן במורשת ההגייה האשכנזית; (3) דפוסים סגנוניים שהתפתחו בזמר במהלך הרבע השני של המאה ה-20, על רקע התבססותה של העברית בקהילה הלשונית. צירופם יחדיו של המאפיינים הללו הוא שהעמיד את הזמר כסוגה לעצמה הנבדלת מתחומי יצירה אחרים.

## ב. ראשיתו של הזמר: מורשת שירת חיבת ציון

השימוש בשפה העברית לצורך יצירתם של שירים מולחנים לא היה מובן מאליו. במהלך הדורות שימשה העברית כלשון של תפילה וכתובה, אך לא היתה מסורת של שימוש בה בתחומי התרבות הפופולרית. על יוצרי שיר העם העברי היה לברוא יש מאין את דרכי ההבעה המתאימות לרובד זה של התרבות. בראשית ימיו של הזמר חוברו רק במקרים מעטים טקסטים חדשים שנועדו לשמש מלכתחילה בלויית לחן,<sup>22</sup> ובשל מספרם הקטן הם לא הותירו חותם של ממש על אופיו הלשוני. מרבית שירי העם העבריים נוצרו בתקופה זו באמצעות ניצול המצאי הקיים בשירה, שכלל טקסטים מוכרים מן המקורות העבריים או מן השירה הקנונית בת הזמן. להם הותאם לחן קיים של ניגון יהודי מסורתי או של שיר עם שהיה מוכר לבני התקופה מן התרבות האירופית שבה חיו.<sup>23</sup> המצע הלאומי שעליו נבט הצורך בקיומם של שירי עם בעברית השתקף באופיים של הטקסטים, וכפועל יוצא תפסה שירת חיבת ציון מקום מרכזי בעיצובו של הזמר בתקופה מוקדמת זו בהתפתחותו.

שירת חיבת ציון צמחה באירופה בשלהי המאה ה-19 כביטוי להתעוררותם של רגשות לאומיים בקרב היהודים. היא נחשבת לחטיבה נפרדת בתולדות השירה העברית, אשר מציינת את תקופת המעבר מתקופת ההשכלה לתקופת התחייה. צמיחתה הביאה לידי שינוי בדפוסי

20 מוטי רגב, 'בואו של הרוק: משמעות, התמודדות ומבנה בשדה המוסיקה הפופולרית בישראל', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 1990, עמ' 82.

21 ראו: רשף, הזמר העברי בראשיתו.

22 הידוע ביותר מבין השירים הללו הוא 'שיר עבודה' ('יה חי לי לי הה עמלי') שחיבר נח שפירא בזכרון יעקב בשנת 1895, הנחשב לשיר הארץ-ישראלי הראשון ואשר גרסתו המקורית בכתב ידו של המחבר נשתמרה עד היום. ראו הצילום באתר זמרשת: <http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=phrase&136> ייה חי.

23 שחר, שיר עולה-נא, עמ' 22-23; שחר (לעיל הערה 1), עמ' 496-497.

התהוותו של שיר העם העברי: היבטי לשון וסגנון

הכתיבה המקובלים בתחום השירה במכלול היבטיו של הטקסט, התוכניים והצורניים.<sup>24</sup> מבחינת תכניה תאמה שירה זו את הרוח הלאומית ושיקפה אותה, ומכאן תפקידה המרכזי בעיצובו של הזמר בראשית ימיו. רבים מן הטקסטים שחיברו משוררי חיבת ציון הפכו לשירים מוכרים וידועים ושימשו דוגמה לאפשרות ליצור בעברית שירים כמו־עממיים שאין בהם מן הגלותיות, אלא מיוצגת בהם השאיפה לכונן תרבות עברית לאומית בארץ ישראל. בין שירי חיבת ציון שרכשו מעמד מרכזי בזמר בולטים שירים כמו 'התקווה' ו'משמר הירדן' ('הלאה ירדן הלאה זול') של נפתלי הרץ אימבר, 'בשדמות בית לחם' של אבא קונסטנטין שפירא, 'אם אשכח' ('ציון תמתי, ציון חמדתי') של מנחם מנדל דוליצקי, 'משאת נפשי' ('שמש אביב נטה ימה') של מרדכי צבי מאנה, 'השושנה' ('על אם הדרך שמה מתגוללת') ו'שיבת ציון' ('מה זאת עיניי תראינה') של אליקום צונזר ועוד.<sup>25</sup> חלק מן השירים הללו נותרו מוכרים בתחומי הזמר לאורך שנים - מקצתם עד היום, ואילו אחרים זכו לפופולריות לזמן־מה ולאחר מכן נשכחו.

אף שמספרם של שירי חיבת ציון שנותרו חלק מקורפוס הזמר לאורך שנים איננו גדול, השפעתם על עיצובה של מסורת הכתיבה שהתפתחה בו היתה רבה. שירים אלו סיפקו לראשונה דוגמה לאפשרות לכתוב שירים לאומיים עממיים בעברית, ועל כן גם אלו מהם שנשכחו עם חלוף הזמן יצרו מודל לחיקוי והשפיעו על האופן שבו נכתבו טקסטים בהמשך התפתחותו של הזמר. בשל השתלבותם של שירי חיבת ציון בקורפוס השירים המולחנים ובשל המעמד המרכזי שרכשו בו כמה מן המאפיינים הלשוניים והסגנוניים שלהם היו לסימני היכר של סוגת הזמר והניחו את התשתית לנורמות הסגנוניות שעיצבו אותה גם בהמשך, משהפך לסוגה עצמאית. גילוייה של מורשת שירת חיבת ציון בתמלילי הזמר ניכרים בכמה תחומים. מבחינת העיצוב הטקסטואלי נטתה השירה של תקופה זו לקומפוזיציה פשוטנית. בדרך כלל התמקדה בנושא אחד שאיננו מתפתח, והקשר בין בתי השיר היה רופף בלבד.<sup>26</sup> עיצוב הסיטואציות נטה להכללות, בלא דגש על ייחודה של הסיטואציה ועל חד־פעמיותה, בניגוד גמור לנורמות הכתיבה שהחלו לאפיין את השירה העברית מתקופת התחייה ואילך. שירת חיבת ציון לא התמקדה בתיאור המוחשי והפרטי אלא בחוויה הכללית והמשותפת והכתיבה נטתה לתיאור מכליל, שאין בו ייצוג מובהק לאדם היחיד או למאורע הייחודי.<sup>27</sup>

עיצוב טקסטואלי כזה חלחל אל הזמר ואפיין אותו לפחות עד תום תקופת היישוב. מעטים מאוד הם שירי הזמר מתקופה זו שיש בהם התפתחות או רצף עלילתי, וברובם המכריע הם מושתתים על יחידות תחביריות קצרות המציגות תכנים כוללניים וסטריאוטיפיים, מבלי ליצור

24 על שירת חיבת ציון ראו בהרחבה הלל ברזל, *שירת חיבת ציון*, ספרית הפועלים, תל אביב תשמ"ח. לדיון במאפייניה של שירת חיבת ציון ולמבחן יצירות המשתייכות לחטיבה זו בתולדות השירה העברית ראו רות קרטון־בלום, *השירה העברית בתקופת חיבת ציון*, מוסד ביאליק, ירושלים תשכ"ט.

25 את מילות כל השירים הללו, וכן גרסאות מוקלטות שלהם, אפשר למצוא באתר 'זמרשת': (<http://www.zemereshet.co.il>).

26 קרטון־בלום, *השירה העברית*, עמ' 25.

27 קרטון־בלום, שם, עמ' 27.

ביניהן רצף תוכני מחייב.<sup>28</sup> מבחינה זאת, יש דמיון רב בין שירת חיבת ציון לזמר של תקופת היישוב. 'שאו ציונה נס ודגל / דגל מחנה יהודה / מי ברכב מי ברגל / נעש נא לאגודה' כתב נח רוזנבלום בשנות השמונים של המאה ה-19, ובסגנון דומה כתב למשל אלכסנדר פן כחמישים שנה לאחר מכן 'הבו לבנים / אין פנאי (ל)עמוד אף רגע / בנו הבנאים / אל פחד ואל יגע'.<sup>29</sup> סגנון זה היה שונה לגמרי מן הסגנון שהשתמש בו בשירתו הלירית, וזאת לעומת מעמדו המרכזי בתחומי הזמר. רבים מתמלילי הזמר מתאפיינים בתחביר קטוע, בלא קשר רציף בין יחידה תחברית אחת למשניה ובין בתי השיר או בינם לבין הפזמון. מאפייני זה המשיך להיות נוכח בשירי הזמר שנים רבות לאחר שנפלט מן השירה, ורק בסופה של תקופת היישוב החלו לתפוס את מקומו חלופות אחרות.<sup>30</sup>

מבחינת דפוסי הלשון המשיכה שירת חיבת ציון להסתמך על הסגנון המקראי ששלט בשירה העברית בתקופה שקדמה לה, תקופת ההשכלה. עם זאת, היו גם הבדלים בדרכי ניצולו של החומר המקראי בין שתי תקופות אלו של השירה העברית. דוגמה לכך היא נטייתם של משוררי חיבת ציון להמיר את הציטוטים והשיבוצים המקראיים הגלויים שהיו נפוצים בשירת ההשכלה באסוציאציות מקראיות מובלעות יותר.<sup>31</sup> תופעה זו של הסתמכות על לשון המקרא הטביעה את חותמה גם על הזמר, והפכה לאחד הסממנים המובהקים של לשונו.<sup>32</sup> הצביון המקראי המופגן של הזמר נוצר באמצעות שילובם התכוף של קווי לשון שהיו מזוהים במובהק עם המקרא, החל בציטוטים מקראיים ובאוצר מילים מקראי וכלה במבנים תחביריים ודרכי תצורה שמקורן בדקדוק המקרא. תמיכה נוספת ליצירתו של הגוון המקראי סיפקה הימנעותם של מחברי הזמר מניצול קווי לשון שזוהו במובהק עם רבדים היסטוריים אחרים של העברית. הפתיחות שנוצרה בשירה העברית מתקופת התחייה ואילך כלפי רבדיה של העברית שלאחר המקרא, ובראשם לשון חז"ל, לא חדרה לסוגת הזמר, ומחוץ לתחומיו נותרו גם מאפייניו של הסגנון המודרניסטי ששלט בשירה העברית משנות העשרים ואילך, עת הפכו אנשי דור שלונסקי-אלתרמן לדמויות המובילות בשירה העברית בת הזמן.<sup>33</sup>

דבקותו של הזמר במקרא ראויה לציון מיוחד לנוכח המאמץ המודע של משוררי התחייה מביאליק ואילך להשתחרר מן התלות של קודמיהם בלשון המקראית. דור זה של משוררים עשה שימוש נרחב בלשון חז"ל. כפועל יוצא, בשירי העם של ביאליק שהשתלבו בקורפוס הזמר והפכו לשירים מושרים אמנם בולטת נוכחותם של קווי לשון מובהקים שמקורם בלשון חז"ל. כך למשל השורה 'החמה מראש האילנות נסתלקה' הפותחת את שירו 'שבת המלכה' מבוססת

28 יעל רשף, 'על תרומתה של נעמי שמר לעיצובו הלשוני של הזמר העברי', *לשונונו לעם*, נט (תשס"ז), עמ' 153-155.

29 גרסה מוקלטת של השיר ניתן למצוא באתר: [http://www.zemereshet.co.il/FlashPlayer/player.asp?version\\_id=3897](http://www.zemereshet.co.il/FlashPlayer/player.asp?version_id=3897)

30 רשף (לעיל הערה 28), עמ' 155-158.

31 קרטון-בלום, *השירה העברית*, עמ' 31.

32 רשף, *הזמר העברי בראשיתו*, עמ' 263-264.

33 רשף, שם, עמ' 123, 130, 212, 266.

על מונח הלכתי המציין את הזמן הקרוב לשקיעה;<sup>34</sup> המילים חמה ואלן מזוהות עם אוצר המילים החז"לי ובניין נתפעל שבו הציב ביאליק את צורת הפועל אופייני גם הוא ללשון חז"ל.<sup>35</sup> אלא שמלבד שירי העם של ביאליק מעטות הדוגמאות לנוכחותן של צורות מובהקות של לשון חז"ל בקורפוס הזמר מראשיתו ועד תום תקופת היישוב. לעומת המגוון העצום של צורות המזוהות עם המקרא וסגנונו המשולבות בתמלילי הזמר, כמעט אין למצוא בו מילים או קווי לשון השייכים במובהק לרבדיה של העברית שלאחר המקרא.<sup>36</sup>

צביונו המקראי של הזמר התבסס על העדפה עקיבה של קווי לשון המזוהים עם המקרא על פני שימושי לשון מקבילים, ניטראליים מן הבחינה הסגנונית.<sup>37</sup> העדיפות שניתנה ליסודות מקראיים מובהקים הובילה תכופות ליצירתם של טקסטים המתאפיינים בגודש רב של יסודות כאלה. דוגמה לכך היא השורה 'עלי באר חפרוה רועים / עדרי זרים יצמאו', מתוך שיר שחיבר עמנואל זמיר בשלהי שנות הארבעים.<sup>38</sup> עצם ההסתמכות על הפסוק מן המקרא 'באר חפרוה שרים' (במדבר, כא יח) די בה כדי לשוות לטקסט גוון מקראי, אך זמיר מעצים רושם זה באמצעות הכללתם של קווי לשון מקראיים נוספים בטקסט. השורה פותחת במילת היחס עלי, שהיא ייחודית ללשון המקרא ואף בה היא נדירה ופיוטית לעומת מקבילתה השגורה והניטרלית על.<sup>39</sup> רושם דומה יש להצבתה של צורת הפועל יצמאו בסיומה של השורה. הגוון המקראי המופגן של הצורה מתבסס לא רק על עצם השימוש בפועל משורש זה, אלא גם על הופעתו בצורת ההפסק יצמאו, שהיא מסימניו המובהקים של דקדוק המקרא, במקום בצורה הרגילה יצמאו.<sup>40</sup>

מן הראוי להטעים כי הכללתן של צורות בעלות גוון מקראי כה מובהק בטקסט מקורה בבחירה סגנונית ולא בהיעדר אפשרויות אחרות. אילו רצה הכותב יכול היה להמיר את הצורות עלי ויצמאו בצורות פשוטות יותר ובתוך כך גם לשמור על התבנית השירית. לדוגמה, הניסוח 'אל הבאר חפרוה רועים / עדרי זרים אז באו' משמר את החריזה ואת מספר ההברות הנדרש (אף שמבחינות אחרות הוא מוצלח פחות מן הניסוח המקורי).<sup>41</sup> העובדה שאפשר להעמיד ניסוחים חלופיים מעין אלה מראה כי אין לייחס לאילושי המשקל או החריזה את בחירתו של הכותב לממש בטקסט צורות מקראיות מובהקות, שבוודאי ניתן היה למצוא להם תחליפים ניטראליים מן הבחינה הסגנונית.

34 מונח זה, 'החמה בראש האילנות', מופיע גם בשירתו הקנונית של ביאליק, בשיר 'אמי זכרונה לברכה'.  
35 גדעון הנמן, תורת הצורות של לשון המשנה עליפי מסורת כתביד פרמה (דהירוס 138), אוניברסיטת תל אביב, תל אביב תש"ם, עמ' 208 ואילך.  
36 רשף, הזמר העברי בראשיתו, עמ' 131, 212.  
37 שם, עמ' 263-264.  
38 'באר בשדה'. לגרסה מוקלטת של השיר ראו למשל: [http://www.zemereshet.co.il/FlashPlayer/824~player.asp?version\\_id](http://www.zemereshet.co.il/FlashPlayer/824~player.asp?version_id)  
39 המילה על מופיעה במקרא למעלה מ-3,800 פעמים לעומת ארבע היקרויות בלבד של עלי.  
40 צורות הפסק משמשות לא רק במקרא, אלא גם במסורות המנוקדות של לשון חז"ל, ראו משה בראשר, 'צורות הקשר וצורות הפסק בלשון המשנה (על פי מסורת כתב-יד פארמה ב)', מחקרים בלשון, ד, ירושלים תש"ן, עמ' 51-100.  
41 וראו גם הדיון בהערה 43 להלן.



כאמור, הבחירה לכלול בטקסט יסודות מקראיים מובהקים איננה ייחודית לכותב זה, והיא משקפת מגמה האופיינית לכלל תמלילי הזמר, מקור ותרגום כאחד. לשורה שהובאה משירו של עמנואל זמיר ניתן להקביל, למשל, את השורה 'עולם ישן עדי היסוד נחרימה', מתוך תרגומו של אברהם שלונסקי לאינטרנציונל,<sup>42</sup> הכוללת מבחר דומה מאוד של תופעות לשון: עֲדִי היא בעלת גוון מקראי ופיוטי לעומת מקבילתה עד, וניכר כי נכללה בטקסט בשל צביונה הסגנוני ולא משיקולי המשקל;<sup>43</sup> נחרימה משלבת מימוש של צורת העתיד המוארך עם העדפה של החרים, המצוי במשמעות זו במקרא אך נעדר מרבדיה המאוחרים יותר של העברית, על פני החרים. היקפה הנרחב של הנטייה המקראית והשיטתיות בהחלטה ממשיכים באופן ישיר את הצביון המקראי של שירי חיבת ציון שעליהם הסתמך הזמר ברבדיו המוקדמים. זיקתו של הזמר לשירה העברית שקדמה לתקופת התחייה מתגלה באופן מובהק בדרכי ניצולן של צורות פועל מקראיות מלעיליות לצורכי החריזה. שיטת החריזה המוכרת מן השירה העברית המודרנית, המאפשרת ליצור הן חריזה מלעילית הן חריזה מלרעית, הפכה מקובלת בשירה העברית רק מתקופת התחייה, משירתו של ביאליק, ואילך.<sup>44</sup> קודם לתקופה זו ניתנה בשירה העדפה ברורה לחרוז המלעילי ועל המשוררים היה להסתמך בעיקר על הקטגוריות המלעיליות הקיימות בדקדוק העברי, שמספרן כידוע אינו גדול. העדפה זו הובילה לניצול יתר של הקטגוריות הללו, ובעקבות כך לגודש בייצוגן בשירה לעומת גילוייה האחרים של השפה.<sup>45</sup> בין דרכי התצורה שבאמצעותן מימשו המשוררים את המלעיליות הנדרשת היו צורות ההפסק וצורות העתיד והציווי המוארכות שהעמיד לרשותם דקדוק המקרא. רבות מן הצורות הללו הן מלעיליות ממילא (כמו יצמאו או נחרימה שנידונו לעיל). שילובן של שתי הקטגוריות מאפשר להפוך גם צורות מלרעיות למלעיליות (כדוגמת אֶלְכָה ההופכת לְאֶלְכָה כאשר היא מנוקדת כצורת הפסק). בשל מלעיליותן נוצלו קטגוריות צורניות אלו בתדירות גבוהה לצורך החריזה בידי משוררי ההשכלה וחיבת ציון. בנוסח המקורי של 'התקווה', למשל, חוזרות צורות ההפסק המלעיליות 'זָלוּ וַיִּפְלוּ',<sup>46</sup> באחד מנוסחיו של שירו של אליקום צונור 'המחרשה' חוזרות הצורות המוארכות המלעיליות אשכימה ותהימה,<sup>47</sup> וכיוצא בזה גם בטקסטים

42 לגרסה מוקלטת של השיר ראו למשל: [http://www.zemereshet.co.il/FlashPlayer/player.asp?version\\_id=3471](http://www.zemereshet.co.il/FlashPlayer/player.asp?version_id=3471)

43 למעשה, הצבתה של הצורה עדי במקום זה מחייבת את שלונסקי לערוך מניפולציות באופן הגייתה של המילה יסוד כדי לא לחרוג מאילוץ המשקל. בנוסח של שלונסקי חלוקת ההברות בצירוף עדי היסוד היא a-dey hay-sod, מתוך איפוס של השווא הנע. הצבתה של עד תמורתה היתה משמרת את הנעתו של השווא הנע, על פי כללי הדקדוק ודרכה של העברית המדוברת כאחד: ad ha-ye-sod. לא האילוץ המשקלי, אם כן, פעל כאן, אלא השיקול הסגנוני.

44 ראו: בנציון בנשלום, 'קריאת דרוור לחרוז המונוסילאבי: על "בערוב היום" לח.נ. ביאליק', הספרות, א (תשכ"ח), עמ' 161-176.

45 ראו בהרחבה בנימין הרושבוסקי, 'השיטות הראשיות של החרוז העברי מן הפיוט ועד ימינו', הספרות, ב, 4 (1971), עמ' 743-744.

46 קרטון-בלום, השירה העברית, עמ' 126. שלא בהפסק מוטעמות צורות פועל אלו בהגיית מלרע: זָלוּ וַיִּפְלוּ.

47 קרטון-בלום, שם, עמ' 155.

אחרים. שימוש היתר בחרוזים מסוג זה בשירת ההשכלה וחיבת ציון הוביל לשחיקתם ולהתיישנותם, וכבר בדורו של ביאליק נחשבו לחרוזים נדושים ועל כן לא ראויים. המשוררים ביקשו אפוא לפנות לאפיקים אחרים בתחום החריזה.

בזמר לעומת זאת הפכה החריזה של צורות מן הקטגוריות המקראיות המלעיליות הללו נפוצה ושימושית מאוד, ומחברי התמלילים המשיכו לנצל אותן תכופות לצורך העמדתה של חריזה מלעילית.<sup>48</sup> פרקטיקה זו בולטת במיוחד בכתיבתו של אלטרמן, אשר כמעט לא כלל צורות אלו בשירתו הקנונית - אך הרבה להשתמש בהן לצורך חריזה בשירי הזמר שכתב, כדרכם של משוררי ההשכלה וחיבת ציון. לדוגמה, ב'שיר העבודה' ('כחול ים המים נאוה ירושלים') הוא חורז את הצורות עָבֹרִי - חֹזֵרִי וְנִגְנָה - רַגְנָה, ובשירי זמר אחרים שחיבר הוא מנצל לחריזה צורות כמו נחצובה,<sup>49</sup> נחזורה,<sup>50</sup> תכבושי,<sup>51</sup> אצאה<sup>52</sup> ועוד. תפוצתם של חרוזים מעין אלה מעמידה קו מבדיל ברור בין קורפוס שירי הזמר לקורפוסים שיריים אחרים בני הזמן, שבהם יצרו הכותבים חריזה מלעילית בדרכים אחרות.<sup>53</sup> בשירה פיתחו בני דורו של אלטרמן דרכי חריזה מודרניסטיות וחדשניות, שאפשרו להם ליצור צורות חדשות של חריזה ולהימנע מן החרוז השגור; בפזמוני בידור ואקטואליה שחיברו לבימה הקלה או לפרסום בעיתון ('הטור השביעי' של אלטרמן) הרבו להשתמש במילים לועזיות ובשמות פרטיים.<sup>54</sup> הזמר נותר הסוגה הספרותית היחידה שבה הוסיפו לשמש בהיקף נרחב צורות הפועל המקראיות המלעיליות לצורך פתרון אילוצי החריזה במהלך תקופת היישוב כולה, וגם לאחריה. כסוגה ספרותית שולית וטריוויאלית לא היה הזמר כפוף לאמות המידה האומנותיות והאסתטיות אשר נחשבו למחייבות בשירה הקנונית. דרכי החריזה של תקופות קודמות בשירה היו פתרון נוח וזמין לצורך יצירתם של טקסטים פשוטים וקליטים והלמו את אופיו יותר מאשר דפוסי החריזה המתוחכמים של השירה בת זמנו.

עם זאת אפשר להבחין גם בהבדלים באופן ניצולו של המצאי המקראי בזמר לעומת שירת חיבת ציון, שכן לא כל דרכי ההבעה המקראיות שהיו שגורות בכתיבתם של משוררי חיבת ציון נקלטו בזמר. הללו לא הגבילו עצמם לצורות המקראיות הנפוצות, אלא ניצלו ביצירתם את מצאי המילים המקראי המלא, כולל צורות שהיו נדירות ויוצאות דופן גם במקרא עצמו. לפיכך, ברובד המוקדם של הזמר שנשמך על שירתם ניתן למצוא דוגמות רבות לדרכי תצורה מקראיות

48 לדיון נרחב בעניין זה ראו יעל רשף, 'על השימוש בצורות פועל מקראיות בזמר העברי', לשוננו, סג (תש"ס-תשס"א), עמ' 116-121.

49 'שיר בוקר' (בהרים כבר השמש מלהטת).

50 'איזה פלא'.

51 'זמר הפלוגות'.

52 'ליל גליל' (כל הכפר שוקט רוגע).

53 על דפוסי החריזה בשירה המודרניסטית ראו הרושובסקי (לעיל הערה 45) עמ' 745-746; עוזי שביט, 'חרוז ומשמעות בשירת אלטרמן', בתוך: זיוה שמיר וצבי לוז (עורכים) הפואמה המודרניסטית ביצירת אלטרמן: מסות על 'שמחת עניים' ו'שירי מכות מצרים', אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן תשנ"א, עמ' 207-222.

54 על פזמון הבידור ראו יעל רשף, 'הזמר, הפזמון והעברית המדוברת: על השתלבותה של לשון הדיבור במזויקה הפופולרית של תקופת היישוב וראשית ימיה של המדינה', לשוננו, ע (תשס"ח), עמ' 513-532.

שאינן דרך המלך במקרא וכבר אז נחשבו צורות חריגות ומסומנות.<sup>55</sup> לדוגמה, בשירו של נפתלי הרץ אימבר 'משמר הירדן', שהיה פופולרי בראשית ימיו של הזמר אך נשכח בהמשך,<sup>56</sup> מופיעות הצורות 'לירדן אַתִּי ו' ו'פִּלְגוּ יִמְיִו', המשקפות כלל דקדוקי מקראי אוטורי. בדומה לכך, שיר של אליקום צונור בשם 'חיבת ציון', שהיה פופולרי מאוד בשעתו,<sup>57</sup> פותח במילים 'מה זאת עיני תראינה / כיונים תעופינה', ובהן הצורה המקראית הייחודית 'תעופינה' שאיננה מקובלת עוד בשפה.

בניגוד למשוררי חיבת ציון, מחברי הזמר של תקופת היישוב לא הסתמכו בדרך כלל על צורות מקראיות חריגות מעין אלה, אלא הסתפקו בדרכי התצורה המקראיות המוכרות והנפוצות ביותר: צורות ההפסק והצורות המוארכות שנוכרו לעיל, המקור המוחלט (למשל 'פלוגה, פָּבוּשׁ תַּכְבוּשִׁי' בשירו של אלתרמן 'זמר הפלוגות'), צורות בוי"ו ההיפוך (למשל 'שָׁם עייפתי וְאֵשׁ ב' בשירו של אהרן אשמן 'הי ציונוני הדרך') וכיוצא בזה.<sup>58</sup> נוכחותם של קווי לשון מקראיים נדירים והגבלה אצלם למישור המילוני, והם שיבצו בתמליליהם מילים מקראיות נדירות ולא מוכרות (כדוגמת הַחֲרִיבִים במשמעות הַחֲרִיב באינטרנציונל של שלונסקי שנוכר לעיל).<sup>59</sup> לעומת זאת במישור הדקדוקי נדחקו ייחודי הדקדוק ולא שולבו בתמלילי הזמר.

שירת חיבת ציון הורשה אם כן לזמר כמה מתכונותיה הבולטות: ארגון רופף וסטריאוטיפי של הטקסט, בלא ניסיון לשקף את המציאות או ליצור רצף עלילתי; הסתמכות על דרכי חריזה שמקורן בשירת חיבת ציון ואשר בשירה נחשבו כבר ארכאיות; שיבוץ תכוף של מילים וצורות דקדוקיות שהקנו לזמר צביון מקראי ברור ומודגש. עם זאת, מידת המקראיות שנשתלשלה אל הזמר מרבדיה הקודמים של השירה העברית היתה מוגבלת בהיקפה והתבססה על ניצולם של קווי הלשון המקראיים המוכרים ביותר, בלא להזדקק לצורות הנדירות והחריגות המצויות בדקדוק המקרא.

## ג. סוגיית ההגייה

הנתיבים הנבדלים שבהם התפתחו הזמר השירה מתבררים גם בתחום ההגייה. דרכו של הזמר בתחום זה מגלה קווי ייחוד מובהקים לעומת דרכה של השירה, ותהליכי ההסתגלות של שתי סוגות אלו לצמיחתה של העברית המדוברת ולמערכת ההגייה החדשה שנתגבשה בה היו שונים זה מזה. בראשית ימיו של הזמר נכתבה השירה העברית כולה בהתאם לכלליה של מסורת ההגייה האשכנזית של העברית. במסורת זו שלטה ההטעמה המלעילית, והלחנים הותאמו להגייתם של

55 רשף (לעיל הערה 48), עמ' 110-111.

56 למילות השיר ראו קרטון-בלום, *השירה העברית*, עמ' 124. לגרסה מוקלטת ראו באינטרנט באתר: <http://www.baruchliftman.co.il/Vocal-songs-Hebrew-Music.php>

57 למילות השיר ראו קרטון-בלום, *השירה העברית*, עמ' 162-164. לגרסה מוקלטת ראו באינטרנט באתר: <http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=34>

58 רשף (לעיל הערה 48), עמ' 109-110, 121-124.

59 לדוגמאות נוספות ראו רשף, *הזמר העברי בראשיתו*, עמ' 219-220.

השירים בהתאם להטעמה זו. כך למשל שירו המוכר והידוע של ביאליק 'שלוש רב שובך ציפורה נחמדת', נכתב בהתאם למערכת ההטעמות המלעילית של ההגייה האשכנזית, הולחן על פי הטעמה זו ומושר לפיה עד היום. גם שירים רבים אחרים שמקורם בתקופה מוקדמת זו בתולדות הזמר מושרים עד היום לפי ההטעמה האשכנזית, בהם למשל 'שחקי שחקי על החלומות', 'בשדמות בית לחם', 'התקווה', 'שאו ציונה נס ודגל', 'חושו אחים חושו', 'אנו נהיה הראשונים', ורבים אחרים. ההלחנה אפשרה לשמר את מערכת ההטעמות המקורית שבה חוברו השירים גם משנזנחה ההטעמה האשכנזית לטובת ההטעמה הספרדית בהגיית העברית המדוברת. נוכחותה של מערכת הטעמות שאינה נהוגה עוד בדיבור מבדילה את הזמר מקורפוסים שיריים אחרים בני התקופה שלא הולחנו, שכן גם אם נכתבו לפי כלליה של ההגייה האשכנזית, דוברי העברית כיום נוטים לקרואם על פי מערכת ההטעמות הנהוגה בלשון הדיבור. מטבע הדברים קריאה כזאת איננה משמרת את המשקל.<sup>60</sup>

היווצרותה של מערכת הגייה חדשה בעברית המדוברת, אשר שיקפה את מקום ההטעמה בהגייה הספרדית,<sup>61</sup> לא הביאה לשינוי מיידי בשירה. זניחתה של מערכת ההטעמות האשכנזית בשירה הייתה תהליך הדרגתי, שהיה מאוחר לעצם הפיכתה של העברית ללשון דיבור. בעברית המדוברת החלה להסתמן העדפה של ההטעמה הספרדית כבר בראשית המאה ה-20,<sup>62</sup> והתחרות בינה לבין ההטעמה האשכנזית הוכרעה סופית עוד קודם למלחמת העולם הראשונה. אם בראשית המאה עדיין התלבטו מורים ומדקדקים בין שתי מערכות ההגייה,<sup>63</sup> כבר יכלו חברי ועד הלשון להכריז בביטחון כי 'תחית השפה של משך שלשים שנה בא"י נוסדה על המבטא הספרדי [...] ומדן ועד באר שבע, או 'מקסטינה ועד ראש פנה' לפי הנוסח החדש, עולה באזנונו צלצול ההברה הספרדית'.<sup>64</sup>

כאמור, התפתחות זו לא חדרה אל השירה העברית מיד, ותהליך המרת ההטעמה האשכנזית במערכת ההגייה החדשה החל להתרחש בה רק בתקופה מאוחרת יותר. אמנם ניצנים ראשונים להתקרבות אל ההטעמה הספרדית התגלו בשירה כבר בתקופת חיבת ציון,<sup>65</sup> אצל מקצת ממשוררי התחייה<sup>66</sup> ובמידה מסוימת אף בקרב משוררים ומשוררות שפעלו בארץ ישראל במהלך שנות העשרים,<sup>67</sup> אבל ניסיונות אלו לא הובילו לשינוי באופן כתיבת השירה. עד שלהי שנות העשרים

60 ראו למשל הרשב, לשון בימי מהפכה, עמ' 179-180.

61 שם, עמ' 168 ואילך; יוסף עופר, 'ראשיתו של המבטא הישראלי', בתוך: אהרן ממן, שמואל פסברג ויוחנן ברויאר (עורכים), שערי לשון: מחקרים בלשון העברית, בארמית ובלשונות היהודים מוגשים למשה בר-אשר, ג: העברית החדשה ולשונות היהודים, מוסד ביאליק, ירושלים תשס"ח, עמ' 166-172.

62 ראו למשל דברי דוד ילין באספת היסוד של הסתדרות המורים שנערכה בזכרון יעקב בשנת תרס"ג, המובאים בתוך לקט תעודות לתולדות ועד הלשון והאקדמיה ללשון העברית, תר"ן-תש"ל, ולחידושי הדיבור העברי, האקדמיה ללשון עברית, ירושלים תש"ל, עמ' 161.

63 ראו למשל את דברי המשתתפים בדיון שנזכר בהערה הקודמת.

64 זכרונות ועד הלשון, מחברות א, ב, ג, מהדורה שנייה, [תרע"ג/תרפ"ט], עמ' 49.

65 קרטון בלום, השירה העברית, עמ' 33.

66 עוזי שביט, חבלי ניגון, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1988, עמ' 72-76.

67 ראו Miryam Segal, *A New Sound in Hebrew Poetry: Poetics, Politics, Accent*, Indiana University Press, Bloomington, IN 2010.

נותרה השירה מושתתת בעיקרה על ההטעמה האשכנזית. מסורת ספרותית זו היתה מושרשת היטב, ועצמתה מנעה מן המשוררים הצעירים שהגיעו לארץ ישראל במהלך הרבע הראשון של המאה מלאמץ בשירתם את דפוסי ההטעמה שהתקבלו בדיבור. אף שנחשפו למערכת ההטעמות שנהגה בעברית המדוברת, עדיין עמדה ראשית פעילותם היוצרת בסמנה של ההטעמה האשכנזית, כהמשך ישיר לדרכם של קודמיהם. הטמעתה של מערכת ההגייה החדשה החלה להופיע בשירתם לקראת שלהי שנות העשרים, ורק במהלך שנות השלושים הכריעה מערכת הגייה זו את דפוסי ההטעמה האשכנזיים והפכה לדומיננטית בכתיבת שירה.<sup>68</sup> לעומת לשון הדיבור התרחש אם כן תהליך חילוף ההגייה בשירה באיחור של כעשרים שנה ויותר.

מהלך ההתפתחות של הזמר בתחום זה היה שונה, ואפשר לזהות בו שתי מגמות מנוגדות. מצד אחד הזמר הקדים את השירה בחילוף ההגייה, ובשלהי שנות העשרים - כאשר החל להסתמן תהליך זה בשירה - כבר היתה ההטעמה הדקדוקית מבוססת בו זה מכבר. מצד אחר, המעבר אל ההטעמה הדקדוקית לא היה בו גורף ומקיף אלא חלקי בלבד. חותמה של ההטעמה האשכנזית המשיך להיות ניכר בו לאורך שנים, ועד היום ישנם שירים המושרים בהתאם לכלליה.

ההבדל בין הזמר לבין השירה בסוגיית ההגייה נעוץ בכמה גורמים. אחד הגורמים שהוקנתה להם חשיבות רבה הוא התפקיד הדידקטי שמילא הזמר בהפצת ידיעת העברית בקרב ציבור הדוברים הפוטנציאלי. על פי עדויות מפורשות המצויות בהקדמות לשירונים הזמר נועד לתמוך במטרותיה של התנועה הלאומית היהודית לא רק מן הבחינה התוכנית, אלא גם מן הבחינה הלשונית. 'יבוא נא [...] הקובץ הזה לעזרת הפצת שירה עממית [...] בכל מקום שהעברי נלחם לתחית לשונו הלאומית', כותב המחנך והמשורר קדיש יהודה סילמן בפתח קובץ של שירי עם שהוציא לאור בשלהי שנות העשרים, ומוסיף: 'ברבים משירי הספר הזה יוכל להשתמש גם המורה העברי, להרנין את לשוננו ולחבב אותה ואת ארצנו על בני הדור'.<sup>69</sup> אך לא רק עצם יכולתו של הזמר לסייע בהפצת השפה העברית הובא בחשבון, אלא גם את האפשרות לנצל לצורך הקניית עברית נכונה. 'בחברי את המנגינות התאמתיות אותן למבטא הספרדי המקבל בארץ. חושב אני כי ע"כ נתגלגלה הזכות לידי להעניק לבית הספר ולבית העברי שירים, אשר יועילו להפצת הזמרה ולהשרשת שפה צחה', כותב המלחין פואה גרינשפון.<sup>70</sup>

השיקול הדידקטי של הטמעת ההגייה הנכונה באמצעות הזמר עמד ברקע ניסיונותיהם של רבים מיוצרי, מלחינים ומשוררים כאחד, להשתחרר מכבלי ההטעמה האשכנזית ולהוציא מתחת ידם שירי זמר המציינים לכללי ההטעמה הדקדוקית. בכיוון זה פעלו מלחינים כמו חנינא קרצ'בסקי ואברהם צבי אידלזון כבר בראשית המאה ה-20, ובשנות העשרים הפך הניסיון לדבוק בהטעמה הדקדוקית לעיקרון בסיסי בעיצובו המוזיקלי של הזמר. התפתחות זו קשורה בפועל של המלחין היהודי הנודע יואל אנגל, אשר התיישב בארץ בשנת 1924 ועד מותו שלוש שנים

68 אליעזר כגן, 'עיון בפוניטיקה של שלונסקי', תרביץ, לד (תשכ"ה), עמ' 78-93; עוזי שביט, 'השיר הפרוע: קווים לסיגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים', תעודה, ה (תשמ"ו), עמ' 165-183.

69 קדיש יהודה סילמן, לכו נרננה: שבעים שירי-עם משירת הגולה וארץ-ישראל, ירושלים תרפ"ח, עמ' 1. 70 פואה גרינשפון, שירת הדור: מנגינות לבית הספר ולעם, תל אביב תרפ"ט, הקדמה (הדגשה שלי).

אחר כך יצר שירי זמר רבים שהושתתו כולם על ההטעמה הדקדוקית.<sup>71</sup> מתקופה זו ואילך שלטה ההטעמה הדקדוקית בתחום הזמר.

להטמעתה של מערכת ההטעמות החדשה בזמר תרמו מלחינים ומחברי תמלילים כאחד. כחלק ממגמה זו לא הסתפקו המלחינים בבחירת טקסטים שהתאימו מראש להטעמה הדקדוקית, אלא אף המירו במקרים רבים את ההטעמה האשכנזית שבה נכתבו הטקסטים במקורם בהטעמה הדקדוקית שבה הופצו כשירים מולחנים.<sup>72</sup> לדוגמה, שיר הילדים של ביאליק 'קן לציפור' איננו מושר על פי ההטעמה האשכנזית המלעילית שנכתב בה ('קן לציפור בין העצים') אלא על פי הטעמתן של המילים בעברית המדוברת, תוך 'מתיחת' המילים באמצעות הלחן על ידי הוספה של הברות דמה ('ק~ן לציפור~ר ב~ין העצים').<sup>73</sup> בדומה לכך, ברבים מגני הילדים מושר עד היום בחג הפסח שירו של קדיש יהודה סילמן 'משה בתיבה' תוך התאמת מרבית מילותיו להטעמה הדקדוקית ('דומם שטה תיבה קטנה~ה') אף שנכתב במקורו מראשיתו ועד סופו בהטעמת מלעיל ('דומם שטה תיבה קטנה'). בתחום התמליל ראויה לציין במיוחד פעילותו של לוי קיפניס, אשר חיבר משנת 1914 ואילך מאות רבות של שירי ילדים, כולם על פי ההטעמה הדקדוקית, ואף דאג לכך שיחובר להם לחן.<sup>74</sup> בזכות פעילות ענפה זו, בשלהי שנות העשרים של המאה ה-20, עת החל להתרחש חילוף ההגייה בכתיבת שירה, כבר היתה ההטעמה הדקדוקית מושרשת היטב בזמר.

גורם אחר שהקל את המעבר המוקדם יחסית אל ההגייה הדקדוקית בזמר היה מעמדו של הזמר כתחום יצירה שולי וטריוויאלי, שאיננו כפוף לאמות המידה האומנותיות המחייבות בשירה.<sup>75</sup> בתחום השירה היו הכותבים נתונים להשפעתה של המסורת הספרותית לא פחות מאשר לעברית בת הזמן, ועל כן התקשו להשתחרר מדפוסי הכתיבה המקובלים שהציבו קודמיהם. לעומת זאת הזמר היה תחום יצירה חדש, עממי במהותו, ועל כן כבול פחות מן הבחינה האומנותית.<sup>76</sup> בשל אופיו השולי והטריוויאלי, הושם פחות דגש על עיצובם של התכנים ועל טיבם של הממדים הצורניים של הטקסט. כך דרכי הבעה שלא היו משובחות או מתוחכמות דיין כדי להיחשב בגדר שירה יכלו להשתלב בתחומי הזמר. מכיוון שמעצם טיבו נועד הזמר להיות מושתת על טקסטים פשוטים וקליטים יותר מן המקובל בתחומי השירה, יכלו הכותבים לנסות את כוחם באופן חופשי למדיי בכתיבה על פי מערכת ההגייה החדשה - אף על פי שלא היו מורגלים בה.

71 על יואל אנגל ופעילותו ראו למשל שחר, שיר שיר עלה-נא, עמ' 93-96.

72 יעל רשף ונפתלי וגנר, "ליישר את הדורי המשקל": מהטעמה אשכנזית להטעמה דקדוקית בשירי ביאליק המולחנים לילדים, מחקרי ירושלים בספרות עברית, כב (תשס"ז) [ספרות ומרד], עמ' 371-406.

73 הסימן ~ מציינ מליסמה, כלומר שירה של הברת דמה המאפשרת לשיר כמה צלילים תמורת הברה אחת שבתמליל. לפירוט ראו המאמר הנזכר בהערה הקודמת.

74 על פועלו של קיפניס בתחום שירי הילדים ראו אליהו הכהן, '300 שירי זמר', עת-מול, יד, 4 (1989), עמ' 8-10.

75 לדיון בסוגיה זו ראו זיוה בן-פורת, 'הפזמון כבעיה וכמושא של חקר הספרות', בתוך הנ"ל (עורכת), ליריקה ולהיט, עמ' 9-23.

76 על ההבדל בהתנהגותם של תחומים ממוסדים לעומת תחומים חדשים במערכת התרבותית ראו אבן-זהר (לעיל הערה 18), עמ' 177.

מהלך זה בולט מאוד ביצירותיו של אברהם שלונסקי, שהיה מחלוצי המעבר להטעמה הדקדוקית בשירה. שלונסקי החל בחיבור פזמונים ושירי זמר על פי הטעמה זו כבר בראשית שנות העשרים של המאה ה-20, סמוך להגעתו לארץ ישראל, אך בשירתו הקנונית הוסיף ללכת בדרכה של המסורת הספרותית המקובלת ומימש את דפוסי ההטעמה האשכנזיים. רק בשלהי העשור, משרכש בזמר ניסיון ומיומנות בכתיבה על פי עקרונות ההגייה הנהוגים בדיבור, הנהיג אותם גם בשירתו ונח את ההטעמה האשכנזית שירש מקודמיו.<sup>77</sup> הזמר סיפק אם כן כר נרחב לניסיונות בתחום ההגייה ולמהלכים שמיימושם בשירה היה סבוך ומאתגר הרבה יותר.

גם קיומו של לחן הקל את המעבר למערכת ההטעמה החדשה בזמר, ובאמצעותו היטשטשו חריגות מן המשקל וההטעמה שהיו צורמות את האוזן בכל הקשר אחר. דברים אלו אמורים לא רק במקרים שבהם שינתה ההלחנה את המשקל שבו נכתב השיר, אלא גם במקרים שבהם כלל השיר המולחן מילים שהטעמתן חורגת מדפוסי ההטעמה המקובלים בשפה בכללותה בכל מסורות ההגייה שבהן היתה ידועה.

תופעה זו היתה נפוצה במיוחד בשירים שנוצרו בראשית ימיו של הזמר, עת התבסס על התאמתם של לחנים מוכרים לטקסטים קיימים. מאחר שמקומן של ההטעמות בלחנים הקיימים היה נתון, האילוצים שיצר הלחן היו עשויים להוביל להזזת ההטעמה ממקומה למקום שאין לו אפשרות קיום בשפה בכל הקשר אחר. דוגמה מוכרת במיוחד לתופעה זו היא הנוסח המושר של 'התקווה'. הנוסח המקורי שנכתב בידי נפתלי הרץ אימבר הוא כולו מלעילי ('כל עוד בלבב פנימה'), אך בנוסח המושר מוסטות ההטעמות המקוריות ממקומן על פי דרישות הלחן ('כ~ל'<sup>78</sup> עוד בלבב פנימה'), וכתוצאה מכך מופיעה הטעמת מלרע במילה האחרונה ברוב שורות הטקסט. לפיכך, בנוסח המושר ההטעמה היא מלרעית לא רק במילים הומיה וצופיה, השייכות בדקדוק העברי לקטגוריות מלרעיות, אלא גם במילים פנימה, קדימה, תקוותנו, אלפיים וירושלים, השייכות לקטגוריות מלעיליות. אופן הגייתן של המילים הללו בנוסח המושר של 'התקווה' סותר אם כן לא רק את כללי ההגייה האשכנזיים שלפיהם נכתב השיר במקורו, אלא גם אופן הגייתן בלשון הדיבור ועל פי כללי הדקדוק העברי. כללי הטעמה חריגים אלו מתאפשרים בשיר המושר - למעשה בלא שתורגש בהם חריגה - באמצעות הלחן. כאמור, תופעה זו רווחה בזמר בעיקר ברבדיו המוקדמים, וזיווגם של טקסט קיים ולחן קיים הוביל לעתים קרובות להיווצרות דפוסי הטעמה חריגים וייחודיים, שאין להם מקבילות בכל גילוייה האחרים של השפה.<sup>79</sup>

יכולתו של הלחן להעלים אי־סדירות משקלית ושינויים במקום ההטעמה הקלה מטבע הדברים גם את חדירתה של ההטעמה הדקדוקית אל השירים המולחנים. בשיר המולחן קל היה לסגל את מערכת הטעמות בשל נוכחותה של מערכת צלילית נוספת שמקורה במנגינה. הצמדת הלחן לטקסט הקלה את ההלחנה הקולחת של טקסטים שנכתבו במקורם על פי ההטעמה

77 חגית הלפרין, מעגבניה עד סימפוניה: השירה הקלה של אברהם שלונסקי ופארודיות על שירתו, מכון כץ לחקר הספרות העברית, תל אביב תשנ"ז, עמ' 17-18; Segal, *A New Sound*.

78 למשמעותו של הסימן ~ ראו הערה 73 לעיל.

79 רשף, הזמר העברי בראשיתו, עמ' 80-81. הסתת ההטעמה ממקומה בחסות הלחן מצויה גם בשירים שנכתבו על פי ההטעמה דקדוקית, אך היקפה של התופעה מצומצם בהרבה. ראו שם, עמ' 74-75.

הדקדוקית, ואפשרה כאמור גם לשנות את ההטעמה הדקדוקית בטקסטים שנכתבו (ולעתים אף הולחנו) במקורם על פי ההטעמה האשכנזית. נוהג זה של העתקת מקום ההטעמה באמצעות הלחן, אשר היה מקובל מאוד בקרב המלחינים בראשית ימיו של הזמר,<sup>80</sup> הרחיב את היקף ייצוגה של ההטעמה הדקדוקית בתחומי הזמר לעומת חלקה היחסי בכלל הטקסטים בני הזמן שנכתבו בחרוז ובמשקל. ההלחנה תרמה אם כן גם היא לתהליך חדירתה של ההטעמה הדקדוקית לזמר והצטרפה אל הגורמים שאפשרו לזמר להקדים את השירה באימוצה של מערכת ההגייה החדשה. מנגד, ההלחנה גם הקלה את השתמרותם של דפוסי ההטעמה האשכנזיים בזמר לאורך זמן. בניגוד לשירה, שבה הוביל תהליך חילוף ההגייה להתיישנות מהירה של הטקסטים שנכתבו על פי ההטעמה האשכנזית,<sup>81</sup> בתחום הזמר לא הוביל חילוף כזה בהכרח להתיישנותם של שירים מושרים שהושתתו על דפוסי ההטעמה האשכנזיים. רבים מהם השתמרו במשך שנים, מקצתם ממש עד ימינו אנו.

הלחן אפשר גם את קיומה של תופעה ייחודית, והיא חוסר הכרעה בין ההטעמה האשכנזית לדקדוקית בשירים שנוסחם המושר מושתת על עירוב שתי מערכות ההטעמה. דוגמה לכך היא שיר רוסי מוכר שתרגם אברהם שלונסקי, הפותח במילים 'עומדים אנו במשמרת', לכאורה על פי כללי ההטעמה האשכנזית,<sup>82</sup> אך ממשיך אחר כך על פי ההטעמה הדקדוקית - 'מעל ראשינו כוכבים'. לעומת זאת בשיר מתורגם אחר, 'סתיו מאפיל',<sup>83</sup> ההטעמה הדקדוקית ממומשת בשתי המילים הראשונות, אך מיד לאחר מכן עובר הטעם למלעילי ואף להברה הקודמת למלעיל ('סתיו מאפיל ציפורים נדמו / עירום היער שדות נתייטמו'). עירוב כזה אינו יכול להתקיים אלא בשיר המושר, שבו מחפה הלחן על חוסר העקיבות המשקלית. עירוב משקלי זה הביא גם הוא לשימור חיותה של ההטעמה האשכנזית בקורפוס השירים המושרים, ולו באופן חלקי.

אף שעם הזמן החלו לשלוט בקורפוס השירים המושרים כללי ההטעמה המקובלים בעברית המדוברת, נוכחותה החלקית של ההטעמה האשכנזית נותרה בו כתופעה של קבע. יתר על כן, עם חלוף הזמן נזקקו המלחינים פחות 'לתיקון' ההטעמה בטקסטים שנכתבו במקורם לפי דפוסי ההטעמה האשכנזיים, והחלו להלחין על פי הטעמתם המקורית. כך למשל, שירו של שאול טשרניחובסקי 'אומרים ישנה ארץ' כבר איננו מוכר היום בלחן הדקדוקי שחיבר לו בשעתו יואל

80 רשף ווגנר (לעיל הערה 72).

81 בנימין הרשב, שירת התחיה העברית: אנתולוגיה היסטורית-ביקורתית, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב תש"ס, הקדמה.

82 למעשה יש כאן רק מראית עין של אשכנזיות, ומוטב לפרש את ההטעמה המלעילית במילה עומדים כגילוי לתופעה של סוג אחר, דהיינו נסיגת הטעם אל הברה הקודמת כדי למנוע מפגש בין שתי הברות מוטעמות בגבול בין מילים ('עומדים אנו'). כלל זה, שיסודו בדקדוק המקרא, מומש כתפוח בשירה בתקופת המעבר מן ההגייה האשכנזית לספרדית, והוחל בהרחבה גם על קורפוס שירי הזמר. לדיון בסוגיה זו ראו כגן (לעיל הערה 68), עמ' 78-79, רשף, הזמר העברי בראשיתו, עמ' 76-78.

83 גרסה מוקלטת של שיר זה אפשר למצוא באתר: [http://www.zemereshet.co.il/FlashPlayer/player.asp?version\\_id=1544](http://www.zemereshet.co.il/FlashPlayer/player.asp?version_id=1544)



אנגל,<sup>84</sup> אלא בלחנה המלעילי המאוחר של נעמי שמר. שירו של ביאליק 'בשל תפוח' (התאבו דעת בשל מה אהבתי') מושר על פי ההטעמה המקורית בלחנו של שלמה ארצי, וכך גם שירים אחרים. בעבור דוברי העברית בני זמננו, הזמר הוא אחד ההקשרים היחידים שבהם הם עשויים לא רק להיתקל בשירידיה של ההגייה האשכנזית, אלא אף לממשם בעת ביצוע השירים. שימור נוכחותה החלקית של ההטעמה האשכנזית מתברר אם כן גם הוא כאחד מקווי הייחוד של הזמר בתרבות הישראלית. אף שמקורו של מאפיין זה ברבדיו המוקדמים של הזמר, מימוש ההטעמה האשכנזית עודנו נוכח ופעיל בזמר. לעומת זאת המעבר מן ההטעמה האשכנזית למערכת ההטעמות שנוצרה בעברית המדוברת מציין תקופה מוגדרת בתולדות הזמר, תקופה שהגיעה לסיימה באמצע שנות העשרים. תהליך זה ליווה את התבססותה של העברית כלשון דיבור, והיה לו חלק בהפיכתו של הזמר לסוגה עצמאית, לצד השירה, ולהתפתחותו כתחום יצירה נפרד, בעל צביון ייחודי משלו.

#### ד. אופיו של הזמר משנות העשרים ואילך: שמרנות לשונית והגבהה סגנונית

התבססותו של הזמר כסוגה עצמאית היה אחד מגילוייו של תהליך מקיף יותר, שבו הלכו ונצרו בתחומיה של העברית הבחנות בין רבדים סגנוניים שונים ובין משלבי לשון נבדלים ככל שהלך והתבסס השימוש בה כלשון יום-יומית. לשון הדיבור פיתחה מאפיינים ייחודיים משלה,<sup>85</sup> ואף הלשון הכתובה הלכה והשילה מעליה רכיבים שמקורם ברבדיה ההיסטוריים של העברית והחל להתהוות בה גיוון סגנוני ומשלבי שהותאם לנסיבות כתיבתו של הטקסט, לתוכנו ולמטרותיו.<sup>86</sup> הזמר - שמשנות העשרים של המאה ה-20 ואילך עבר תהליכי מיסוד מקיפים<sup>87</sup> - היה גם הוא חלק ממגמה זו. לעומת התקופה המוקדמת בהתהוותו, שהתאפיינה בתלות מוחלטת בשירה, משלב זה ואילך ניכרת בבירור התייצבותו כסוגה עצמאית, בעלת קווי ייחוד ברורים המבדילים אותה ממנה.

84 כמה מן הגרסאות המוקלטות של לחן זה אפשר למצוא באתר: <http://www.zemereshet.co.il/#version?song.asp?id=334&phrase=ארץ>.

מעניין לציין כי ההטעמה הדקדוקית שבה הלחין אנגל את השיר נתממשה בהקלטות המוקדמות (ראו ההקלטות מפי יוסף גולנד, אפרים די-זהב, אברהם וילקומירסקי), וכך הוא מושר גם בפי רבים מוותיקי היישוב אשר עדיין זוכרים לחן זה. לעומת זאת בהקלטה המופיעה באתר זה שנערכה לא מכבר בוצע גם לחנו של אנגל בהטעמה מלעילית (ראו ביצועה של נגה אשד משנת 2008), דבר המעיד אף הוא על מגמת ההתרחקות מן השאיפה שרווחה בזמר ברבדיו המוקדמים לנסות להרחיקו מן ההטעמה האשכנזית ולהשתיתו על ההטעמה הדקדוקית.

85 יעל רשף, 'איך דיברו עברית? מאפיינים לשוניים של העברית המדוברת בעשורים הראשונים לקיומה', בתוך: שלמה יזרעאל (עורך), מכונת הדיבור בתור מורה שפוט: פה מדברים עברית: קולות עבריים מגרמניה הנאצית כצוהר ללשון החיה ולחיי הארץ בתקופת המנדט הבריטי, הוצאת אוניברסיטת תל אביב, תל אביב תשע"ב, עמ' 188-211.

86 ראו: ענת הלמן ויעל רשף, "קול העיר העברית לתושביה": מודעות עירוניות בתל-אביב המנדטורית, ישראל, 11 (2007), עמ' 61-89.

87 שחר (לעיל הערה 1), עמ' 505-506.

במקביל לתהליך התבססותו של הזמר כסוגה עצמאית חלו גם תמורות מרחיקות לכת בתחום השירה העברית. במהלך שנות העשרים החל דור חדש של משוררים מודרניסטיים, דור שלונסקי-אלתרמן, לתפוס את מקומו של דור התחייה במערכת הספרותית.<sup>88</sup> חילופי דורות אלה הובילו לשינוי מהותי בכל היבטיה של השירה העברית, אולם בזמר היה רישומם מזערי. התכחוס הלשוני, הסגנוני והתוכני של השירה המודרניסטית, לא הלם את מעמדו של הזמר כסוגה עממית במהותה. מורשת שירת חיבת ציון נותרה רכיב מרכזי בעיצובו, ונוצר בידול של ממש בינו לבין השירה בת הזמן. הזמר התאפיין בלשון שמרנית, נמלצת וארכאית, ומשום שמילא תפקיד של ליטורגיקה חילונית במערכת התרבותית המתגבשת והולכת לא חדרו אליו קווי לשון חדשים שהתהוו בעברית בעקבות הפיכתה ללשון יום-יומית. התבססותו של הזמר על רבדיה הספרותיים של השפה תאמה את תפקידו המעין-ליטורגי ויצרה בו אחדות סגנונית רבה.

שלוש מגמות בולטות התוו את עיצובו הלשוני של הזמר משנות העשרים של המאה ה-20 ואילך: (1) נטייה ברורה להעדיף שימושי לשון גבוהים, נמלצים ומסומנים מן הבחינה הסגנונית על פני תחליפיהם הנטראליים; (2) הימנעות מקווי לשון המזוהים במובהק עם העברית בת הזמן, ובמיוחד עם רבדיה הדבורים והתת-תקניים; (3) הסתמכות נרחבת על רבדיה הקלאסיים של העברית, ובראשם המקרא, לא רק מן הבחינה המילונית והדקדוקית אלא גם באמצעות גודש של ביטויים, ציטוטים ורמיזות לפסוקים מן המקרא אשר שולבו בתמלילי השירים.<sup>89</sup> שלוש המגמות הללו חופפות זו את זו במידה מסוימת, אך אין ביניהן זהות.

אמנם היעדרה של לשון יום-יומית והכללתם של קווי לשון בעלי צביון קלאסי כרוכים שניהם ממילא בהגבהה סגנונית, אולם העדפתה של לשון גבוהה התוותה את בחירותיהם הלשונית של מחברי הזמר גם באותם המקרים שבהם עמדו לרשותם אמצעי לשון חלופיים בגבולות הלשון התקנית של זמנם. גם במקרים שבהם לא היה הבדל מהותי בין צורות מתחרות מבחינת מעמדן ההיסטורי או מידת התקניות שלהן, ניכרת בזמר העדפה שיטתית של קווי לשון המזוהים עם רבדיה הסגנוניים הגבוהים והספרותיים של השפה על פני מקבילותיהן השגורות והסטנדרטיות.

דוגמה מאלפת להעדפה זו מספקות צורות הפועל מגזרת הכפולים. בדקדוק העברי קיימות שתי דרכים להטות פעלים המשתייכים לגזרה זו בבניין קל. אפשרות אחת היא להטותם על דרך השלמים (ל' ח ג ו ג, ל' ג ז ו ז, ל' ס ב ו ב וכיו"ב), ואפשרות אחרת היא לממשם באמצעות דרך תצורה מיוחדת לגזרה (ל' ח ג, ל' ג ז, ל' ס ב וכיו"ב). אף על פי ששתי האפשרויות נחשבות דקדוקיות ותקניות, הצורות המיוחדות לגזרה נתפסות כגבוהות יותר מן הבחינה הסגנונית מן הצורות הנוטות על דרך השלמים. הבדל סגנוני זה בין שתי מערכות הצורות איננו מוגבל ללשון ימינו בלבד, אלא נוצר בעברית החדשה כבר בשלב מוקדם בהתפתחותה והיה בגדר עובדה קיימת בתקופה התגבשותו של הזמר.<sup>90</sup>

88 ראו למשל שביט (לעיל הערה 68).

89 על מרקמו הלשוני של הזמר בתקופת היישוב ראו בהרחבה רשף, *הזמר העברי בראשיתו*; Yael Reshef, 'Creating a Popular Culture: The Linguistic Model in the Hebrew Folksong', *Revue des Études Juives* 163, 1-2 (2004), pp. 49-69

90 על סוגיית המידע הקיים על טיבה של העברית החדשה בראשית ימיה ראו יעל רשף, 'העברית המדוברת בתקופת התהוותה: סוגיית מקורות המידע', בתוך: שלמה יזרעאל (עורך), *מכונת הדיבור בתור מורה שפות: פה מדברים עברית*, עמ' 163-187.

בזמר מסתמנת הכרעה ברורה בין שתי דרכי התצורה, ויש בו העדפה ברורה ועקבית לצורות הייחודיות לגורה: 'גוזו גז',<sup>91</sup> 'סובו במחול',<sup>92</sup> 'סולו סולו המסילה',<sup>93</sup> 'בחליל הך וירון',<sup>94</sup> 'אדמה נחוג חגך'<sup>95</sup> ועוד.<sup>96</sup> מימושן של הצורות הללו איננו נגזר בהכרח מן המצאי המקראי. אף כי מקצתן מצויות במקרא (כדוגמת 'סלו סלו המסילה' הלקוח כצורתו מישעיהו, נז יד), אחרות מצויות בו רק בגופים או בזמנים אחרים. במקרה של 'סובו במחול', ניקודה של הצורה על פי הכללים המקראיים היא סבו,<sup>97</sup> אך רבים מן השרים הוגים את הצורה סובו, בלא דגש.<sup>98</sup> העדפתן של הצורות הנוטות על דרך גזרה זו איננה נעוצה, אם כן, בשיקולים דקדוקיים או טקסטואליים אלא מקורה בבירור בשיקולים סגנוניים.

הנטייה להעדיף צורות בעלות רמת סגנון גבוהה על פני מקבילות הקיימות להן בתחומה של העברית התקנית מתגלה בכלל שירי הזמר מתקופת היישוב במספר רב של קווי לשון. כך למשל המילה אנו נפוצה יותר מהמילה אנחנו;<sup>99</sup> אך נפוצה בו יותר מאבל;<sup>100</sup> כינוי הרמז שכיח בו לפני שם העצם ('זה היום ניטע ונשתול')<sup>101</sup> יותר מאחריו ('מה גדול היום הזה')<sup>102</sup>; כינויי קניין חבורים וסמיכות חבורה רווחים בו יותר מן השימוש במילית של<sup>103</sup> וכן הלאה. היקפה של מגמה זו מלמד כי אין מדובר בתופעה מקרית, אלא במאפיין קבוע של התרחקות מן הלשון בת הזמן מתוך העדפה של צורות המשתייכות במובהק למשלב סגנוני גבוה על פני מקבילותיהן השגורות ברבדיה התקניים של העברית הכתובה והמדוברת.<sup>104</sup> תמיכה למגמה זו מספק גם

- 91 'גוזו גז' מאת שרה לוי-טנאי ('לכבשה זמרו נא זמר'), ראו מילים וגרסאות מוקלטות באתר: <http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=591&artist=103>
- 92 'פזמון הגז' מאת מתתיהו שלם ('עז וכבש כבר נגוזו'), ראו באתר: <http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=593&phrase> = עז וכבש כבר.
- 93 'החלוצים' מאת ישראל דושמן ('החלוצים ביד חרוצים סולו סולו המסילה'), ראו באתר: <http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=664&phrase> = החלוצים.
- 94 'הזורעים בדמעה' מאת מתתיהו שלם ('הנה גשם גשם בא'), ראו באתר: <http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=745&phrase> = הזורעים בדמעה.
- 95 'אדמה, עבודה' מאת ש' שלום ('ממרומים ברכה יורדת'). השיר מוכר בכמה לחנים שונים, ראו באתר 'זמרשת': <http://www.zemereshet.co.il/songs.asp>.
- 96 רשף, הזמר העברי בראשיתו, עמ' 141-143.
- 97 וכך היא אכן מופיעה במקרא בשלושה מקומות, שמואל א, כב יז, תהילים, מח יג, יהושע, ו ז.
- 98 בשירים מאוחרים יותר השתרשה חריגה זו מהדקדוק המקראי. דוגמה מוכרת במיוחד מופיעה בשיר 'הורה ממטרה' ('רן קילוח בצינור') המוכר בביצועים שונים כשפזמונו החוזר מושר 'סובי סובי ממטרה' (כך למשל בביצועם של דודו זכאי <http://www.youtube.com/watch?v=bUD69xbIHTU>, שושנה דמארי <http://www.youtube.com/watch?v=Uynu-o97w6s>, אבי טולדנו <http://www.shiron.net/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=30&wrkid=3633>).
- 99 רשף, הזמר העברי בראשיתו, עמ' 162-164.
- 100 שם, עמ' 194.
- 101 'שיר השתיל' מאת יצחק שנהר ('גם בעיר וגם בכפר ילד קום ישכים').
- 102 'שורו הביטו וראו' מאת זלמן חן. על התופעה בכללותה ראו רשף, הזמר העברי בראשיתו, עמ' 165-167.
- 103 שם, עמ' 170-172, 176-180.
- 104 להרחבה בעניין זה ראו רשף (לעיל הערה 85).

העדרו של כל ייצוג בזמר לרבדיה התת־תקניים של העברית בת הזמן ולשימושי לשון המזוהים במובהק עם לשון הדיבור, גם אם אינם נחשבים משובשים או תת־תקניים.<sup>105</sup> כתוצאה מן המגמות הללו ניתן בזמר ייצוג נכבד לרבדיה הספרותיים והפיוטיים של העברית, ובראשם לשון המקרא, ואילו תהליכי השינוי המהירים שחלו בעברית עם הפיכתה ללשון דיבור לא באו בו לידי ביטוי. למעט מקרים בודדים, לשון התמלילים שנוצרו בתקופת היישוב בתחום הזמר איננה משקפת את מוצאם הארץ־ישראלי או את התקופה שבה נכתבו, ואין הבדל מהותי בינה לבין דפוסי הלשון שעמדו לרשותם של כותבי העברית עוד קודם להפיכתה ללשון דיבור. עממיותו של הזמר באה לידי ביטוי בתפוצתו הנרחבת בקרב אנשי היישוב ובתפקיד המרכזי שמילא בתרבות העברית המתחדשת, אך מן הבחינה הלשונית לא היה הזמר סוגה עממית, אלא ענף מובחן בתחומיה של הלשון הספרותית.

ייחודו הלשוני והסגנוני של הזמר ניכר במיוחד אצל יוצרים שהיו פעילים גם בתחומי יצירה קרובים. בין אלו בולטים במיוחד אברהם שלונסקי ונתן אלתרמן, שהיו מוכרים בעיקר כמשוררים מובילים, אך הרבו לכתוב גם שירי זמר ופזמוני בידור שנועדו למופעי התיאטרון המסחרי הקל ('המטאטא', 'כל הרוחות' ו'לי-לה-לו').<sup>106</sup> בין שלושת תחומים אלה של יצירתם מתגלים הבדלים לשוניים מובהקים. בניגוד לדרכי הלשון שנקטו בשירתם, בשירי הזמר שלהם בולטת הלשון הארכאית, ובמיוחד ההסתמכות המרובה על לשון המקרא. הם הרבו לשבץ בהם ציטוטים מן המקרא, אוצר מילים מקראי ודרכי תצורה מקראיות, שהיו נהוגים בשירה בתקופות קודמות אך לא בשירה בת הזמן. לעומת פזמוני הבידור שחיברו לבימה הקלה בולט היעדרם מן הזמר של יסודות תת־תקניים, בייחוד השימוש במילים לועזיות וקווי לשון שמקורם בעברית המדוברת - אשר נוכחותם היתה מסימניה המובהקים של לשון הפזמון.<sup>107</sup> הסגנון הקליל שנוצר הודות לשילובם של יסודות דיבוריים, לועזיים ותת־תקניים, שירת היטב את מטרותיו הבידוריות של הפזמון, אך לא הלם את הזמר עמוס האידיאולוגיה. שורות כגון 'רינה - אל תסלסל לי סרנד ה' או 'אני מאמא ל'ה שמעתי / לגברים, בתי / אסור להאמין'<sup>108</sup> כוללות יסודות לשוניים שהיו שכיחים בתקופת היישוב בסוגת הפזמון הבידור אשר נועד להצגה בבימה הקלה, אך לא היה להם ייצוג בזמר או בשירה.

ההקפדה על רמת לשון גבוהה, הנטייה להרבות בשימושי לשון בעלי גוון מקראי מובהק וההימנעות מכל קו לשון בעל צביון מודרני או תת־תקני - כל אלה יצרו בזמר של תקופת היישוב סגנון כתיבה אחיד, אשר התממש בו בעקביות רבה. סגנון זה הבדיל את הזמר מסוגות ספרותיות קרובות, במיוחד השירה ופזמון הבידור, ותחם את גבולותיו של קורפוס השירים הכמו־עממיים. שירים שסגנון זה התממש בהם עשויים היו למצוא את דרכם לשירונים ולהתקבל אל קורפוס השירים המושרים גם אם נוצרו במקורם כשירה או כפזמון בידור, אך שירים שחרגו ממנו נותרו

105 רשף, הזמר העברי בראשיתו, עמ' 264-265.

106 לאנתולוגיות של פזמוניהם ראו חגית הלפרין, מעגבניה עד סימפוזינה; נתן אלתרמן, פזמונים ושירי-זמר, א, תל אביב 1976, ב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1979.

107 ראו בהרחבה רשף (לעיל הערה 54).

108 נתן אלתרמן, פזמונים ושירי-זמר, א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1976, עמ' 54.

מחוץ לתחומי הזמר. ממחצית שנות העשרים ועד לשלהי תקופת היישוב, שלט סגנון זה בזמר בלא עוררין, והפך אותו לסוגה נבדלת, אשר התאפיינה מן הבחינה הלשונית בקווי ייחוד משלה.

## ה. שחיקת מאפיינייה הייחודיים של מסורת הזמר

המסורת הסגנונית שהתגבשה בזמר בתקופת היישוב הוסיפה להשפיע על דרכי הכתיבה של שירי זמר לפחות עד שלהי שנות השישים.<sup>109</sup> ברבים מן השירים שנכתבו בשנות החמישים והשישים הוסיפה לשמש לשון שמרנית, המתאפיינת בהגבהה סגנונית ובהסתמכות נרחבת על המקרא, דבר שיצר מידה רבה של המשכיות בין מסורת הזמר כפי שהתגבשה בתקופת היישוב לבין דפוסי פעילותם של בני דור חדש שהחל לפעול בתחום זה בתקופת המעבר מיישוב למדינה. אך לצד ההמשכיות החלה להסתמן משלהי שנות הארבעים ואילך גם התרופפות מסוימת באחידותה של מסורת הזמר, והשפעה מסוימת של לשון הדיבור החלה להיות ניכרת בו. ההדרה המוחלטת של יסודות שמקורם בלשון הדיבור ששלטה בזמר של תקופת היישוב החלה להיטשטש, ונוכחותם של קווי לשון מעין אלה בטקסטים לא מנעה עוד את התקבלותם לקורפוס שירי ארץ ישראל.<sup>110</sup>

תהליך זה, אשר הוביל לטשטוש הגבולות בין הזמר לבין פזמון הבידור, ראשיתו בשירי הפלמ"ח של חיים חפר. שיריו של חפר חוברו במקורם ללהקת הצ'יזבטרון כפזמוני בידור ונועדו להאזנה פסיבית, אך עד מהרה אומצו בידי אנשי הפלמ"ח והחלו לשמש בפיהם באופן אקטיבי כשירים מושרים. כדרכו של פזמון הבידור באותם הימים התאפיינו תמליליהם בשילוב של סממנים של לשון גבוהה וסלנג פלמ"חי. דוגמה לכך הוא 'שיר הפינג'אן' הידוע, שבו מופיעים שימושי לשון ספרותיים בעליל, כמו 'האש לקיסם תִּלְחַשׁ / אָךְ מוּ כֵּה פנינו באש' לצד מילות סלנג כדוגמת 'עוד נִגְלֶה נצחית של פינג'אן'.<sup>111</sup> בתקופת היישוב היה עירוב סגנוני מעין זה מוגבל לבימה הקלה בלבד ושירים שבהם הופיע לא השתלבו בקורפוס הזמר. בניגוד לכך, שירי הפלמ"ח החלו להיות מושרים בנסיבות חברתיות, למשל מסביב למדורה, והפכו עד מהרה לרכיב מרכזי בקורפוס השירה בציבור. כך ניתנה לראשונה לגיטימיות לנוכחותם של יסודות מן העברית המדוברת בקורפוס הזמר.

לאחר קום המדינה התחזקה מגמה זו של טשטוש מאפיינייה הייחודיים של מסורת הזמר הכמור עממי בשל השינוי באופני ההפצה והצריכה של המוזיקה הקלה. הפצתם של שירים חדשים כבר לא נעשתה באמצעות שירונים ומדריכי שירה בציבור, אלא באמצעות שידורי הרדיו, הלהקות הצבאיות ולהקות אזרחיות שצמחו מתוכן, כדוגמת בצל ירוק, התרנגולים, שלישיית גשר הירקון ועוד.<sup>112</sup> המוזיקה הפופולרית חדלה להסתמך על יצירותיהם של משוררים, ודור חדש של כותבים כדוגמת נעמי שמר, אהוד מנור, יאיר רוזנבלום, יורם טהרלב ואחרים, שלא היו

Regev and Seroussi, *Popular Music*, pp. 58-59 109

רשף (לעיל הערה 54), עמ' 527 ואילך. 110

רשף, שם, עמ' 527-528. 111

שחר, שיר עלה-נא, עמ' 144 ואילך. 112

התהוותו של שיר העם העברי: היבטי לשון וסגנון

משוררים אלא פעלו בתחומי הפזמון והזמר בלבד, החלו לעצב את דמותה. רקעם הילידי של הכותבים הללו ושאיפתם לכתוב שירים שנועדו לביצוע של להקות, הובילו בדרך הטבע לשינוי בדפוסי היצירה השולטים בתחום המוזיקה הפופולרית.<sup>113</sup> תהליך זה לא היה מוגבל לתחום המוזיקה הפופולרית, ותהליכים של ביזור והנמכה סגנונית חלו בהדרגה בשנים שלאחר קום המדינה בכל גילוייה של המערכת התרבותית. כחלק ממגמה כוללת זו נשתנו גם פניו של הזמר והחל להיטשטש הצביון הסגנוני הייחודי שהתגבש בו ברבדיו המוקדמים.<sup>114</sup> שינוי חל גם במעמדו של הזמר בתוך המערכת התרבותית, ובהדרגה החל לרדת מגדולתו. מסורת הזמר שנוצרה בתקופת היישוב לא יכלה לשמר את בכורתה לנוכח תהליכי השינוי שחלו בחברה הישראלית אחרי קום המדינה, והפכה לאחד הרכיבים במערכת המוזיקה הפופולרית שהפכה מרובדת ומגוונת יותר מכפי שהיתה בתקופת היישוב. בשלהי שנות השישים הגיעה תקופת הזוהר של מסורת זו בתרבות הישראלית לסיומה,<sup>115</sup> ועם חדירתו של הרוק אל התרבות הישראלית,<sup>116</sup> הפך הזמר לסוגה שולית למדי בתרבות הישראלית, אף שנוותר אהוב על רבים עד ימינו אנו.

על אף השינוי המפליג במעמדו של הזמר, המסורת הסגנונית שנוצרה בו בראשית ימיו לא נעלמה כליל מן המערכת התרבותית. רבים משירי הזמר המוקדמים עודם מושרים בפי הציבור עד היום, והם משמרים את חיותה של מסורת הזמר כרכיב פעיל - גם אם לא עוד מרכזי כבראשית ימיה - במערכת התרבותית. זאת ועוד, לצד פריחתם של סגנונות כתיבה אחרים, המשקפים את השפעתן של תרבות המערב ותרבות המזרח על המוזיקה הפופולרית בישראל, ממשיכים להיכתב גם בימינו שירים חדשים המבוססים על מסורת שירי ארץ ישראל.<sup>117</sup> נוכחותם הפעילה של שירי הזמר בעולמם של דוברי העברית מבטיחה את המשך חשיפתם, ולו במידת מה, לרובדי לשון גבוהים של השפה, ותורמת לשימור הזיקה של עולמם הלשוני של דוברים בני זמננו למורשת הדורות הקודמים.

113 רשף (לעיל הערה 54), עמ' 528-530.

114 על סוגיה זו ראו למשל רשף (לעיל הערה 28).

115 Regev and Seroussi, *Popular Music*, pp. 58-59

116 רגב, 'בואו של הרוק'.

117 על עיצוב קורפוס שירי ארץ ישראל בימינו ראו: טלילה אלירם, בוא, שיר עברי: שירי ארץ ישראל: היבטים מוזיקליים וחברתיים, אוניברסיטת חיפה, חיפה תשס"ו.