

## הזמר, הפזמון והעברית המדוברת: על השתלבותה של לשון הדיבור במוזיקה הפופולרית של תקופת היישוב וראשית ימיה של המדינה

### מבוא

צמיחת העברית המדוברת והצורך להתאים את השפה העתיקה והספרותית למציאות החיים החדשה עוררו צרכים מעשיים ובצדם שאלות אידאולוגיות ותרבותיות. אחת השאלות הללו הייתה מעמדה של לשון הדיבור בתרבות העברית המתחדשת. קיומה של לשון דיבור הנבדלת במובהק מלשון המורשת היה מקור דאגה לרבים מן הפעילים בשדה התרבות, ובפרט לאלו מהם שחיו מחוץ לתחומי ארץ ישראל והכירו את תהליכי תחיית הדיבור רק ממרחק. "יש מקום לפחוד פן יפעל הדבור לרעה על הכתיבה, ונוסף גם הוא על מחריבי שפת ספרותנו להשפיע עליה קלקולים ושבושים למורת רוחה", כתב י"ח רבניצקי.<sup>1</sup> "אם באמת במשך הזמן תתקבל השפה הבזויה הזאת, המבולבלת והנלעגה, ותהיה לשפה חיה כפי אחינו באה"ק [=בארץ הקודש] אז מסופקני מאד אם יודעי השפה ואנשי הטעם ישמחו על 'התחיה' הזאת ויכירו טובה לבעליה על חסדם עם שפתנו", כתב מ"ל לילנבלום.<sup>2</sup>

חורבנו של המרכז הספרותי באירופה והפיכת ארץ ישראל למרכז התרבות העברית לא הובילו לשינוי מדי ביחס אל לשון הדיבור, והשתלבותם החלקית של יסודות מלשון הדיבור בכתיבה הספרותית הייתה כרוכה בתהליך הסתגלות אטי וממושך. מגמת התהליך – מדחייה בתחילה לקבלה מדורגת – הייתה משותפת למכלול גילוייה של התרבות, אך בפרטיו נבדלו גילויים אלה זה מזה. בהקשר זה מעמידה המוזיקה הפופולרית, המצויה מעצם טיבה על התפר שבין התרבות העלית לתרבות העממית, סוגיה מעניינת במיוחד.

בימינו קיימת זיקה מובנת מאליה בין המוזיקה הפופולרית לעברית המדוברת. ההסתמכות על לשון הדיבור בתמלילי השירים המולחנים נתפסת כאפשרות שאינה רק לגיטימית, אלא במידה רבה אפילו מועדפת. שירים רבים מושתתים במופגן על עברית רזה, נמוכה, לא נורמטיבית, בלא שבחירה זו תפגע ביוקרתם או תמנע מעורכים וממגישים להשמיעם באמצעי התקשורת. אלא שזיקה זו אל העברית

1. רבניצקי, תר"ן, עמ' 32.

2. לילנבלום, תרנ"ח, עמ' 132.

המדוברת התפתחה מאוחר יחסית: במשך שנים שלטה במוזיקה הפופולרית לשון שירית וגבוהה בעיקרה, ורק עם חדירתו של הרוק אל לב התרבות הישראלית משלהי שנות השישים ואילך חל מהפך במעמדה של לשון הדיבור בתחומיה.<sup>3</sup> לראשונה זכתה לשון הדיבור ללגיטימיות מלאה, ונוצר חיבור מלא ואמתי בינה ובין השיר המולחן. עד לתקופה זו הייתה ליסודות המזוהים במובהק עם לשון הדיבור תפוצה מוגבלת בשירים המולחנים. עצם האפשרות שיופיעו בטקסט ייחודה סוגות מסוימות בתוך מערכת המוזיקה הפופולרית, ואף בהן שולבו היסודות הללו בתוך לשון תשתית שירית בעיקרה. לעומת זאת במוזיקת הרוק הפכה מקובלת העמדתה של לשון הדיבור בתשתיתו של התמליל.

ההשתלבות המוגבלת של העברית המדוברת במוזיקה הפופולרית קודם למהפכת הרוק הושפעה הן מריבודה הפנימי של המוזיקה הפופולרית הן משינויים שחלו בהיערכותה במהלך הזמן. בעניין זה, כמו בתחומים אחרים, מעמיד המעבר מיישוב למדינה פרשת דרכים, ומפריד בין שתי תקופות נבדלות בתולדות המוזיקה הפופולרית: תקופת היישוב מזה וראשית ימיה של המדינה מזה.

### 1. תקופת היישוב

עד תום תקופת היישוב עמד במרכז מערכת המוזיקה הפופולרית הזמר הכמו-עממי הידוע היום בעיקר בשם "שירי ארץ ישראל".<sup>4</sup> הזמר, שנועד להעמיד מקבילה עברית לשירי העם של תרבויות אחרות, היה אחד ממרכיביה המרכזיים של התרבות העממית הרשמית, שנכללו בה גם ריקודי העם, המסכתות החגיגיות, טקסי החגים המחודשים ועוד.<sup>5</sup> בהבדל מן התרבות העממית האותנטית, הצומחת מלמטה בלי הכוונה, התרבות העממית הרשמית נוצרה כתוצאה ממאמץ ממוסד ומכוון. הצלחת התהליך התבטאה בכך שהזמר הפך חלק בלתי נפרד מעולמם התרבותי ומזהותם של אנשי היישוב, ונותר רכיב מרכזי בתרבות הישראלית גם היום, שנים לאחר שתמה תקופת הזוהר בתולדותיו.<sup>6</sup>

מבחינת תפוצתו ועומק ההיכרות עמו תפקד הזמר במפורש כסוגה עממית. מן הבחינה הלשונית, לעומת זאת, לא היה עממי באופיו. לשונו השתייכה במובהק לרבדיה הספרותיים של השפה, והייתה מופת לשימוש לשון נכון, עשיר, מוגבה,

3. רגב וסרוסי, 2004, עמ' 137 ואילך; שפי, 1989, עמ' 89-95.

4. על המינוח המציינ את הסוגה ראה רגב וסרוסי, 2004, עמ' 51-53. על דבריהם יש להוסיף שהמונח המוקדם השיר הארצישראלי נקבע כניגוד לשירי הגולה, ומשנות השישים ואילך משמש המונח שירי ארץ-ישראל כניגוד לקטגוריה של הרוק והפופ (גולדנברג, 2005, עמ' 7).

5. שביט, תשנ"ו.

6. רגב וסרוסי, 2004, עמ' 49 ואילך.

המשמר את הקשר האמיץ לרובדי הלשון הקודמים ושואב מלוא חופניים מן המקרא. לכיוונים שבהם התפתחה העברית בת הזמן לא ניתן בו ביטוי, ודרכי הבעה על-תקניות הועדפו בו בקביעות על פני מקבילותיהן הניטרליות שהשתגרו בדיבור ובכתיבה הלא ספרותית. לשונו הייתה עשירה בפריטים מילוניים נדירים ובקווי לשון שכבר נחשבו ארכאיים אפילו בספרות, וכתוצאה מכך התאפיינו תמליליו ברמת לשון גבוהה יחסית לא רק לעומת לשון היום-יום, אלא גם בתוך תחומיה של לשון התרבות.<sup>7</sup> שימוש לשון זה היה אחיד למדיי בקרב כלל הכותבים והטקסטים, בלא תלות של ממש במקורו של הטקסט או בתוכנו. רמת לשון גבוהה ועל-תקנית שלטה לא רק בשירים שעסקו בנושאים אידאולוגיים כמו אהבת המולדת או בניין הארץ – שבהם ההגבהה הסגנונית אולי מובנת מאליה – אלא גם בשירים שעסקו בחומרי מציאות נמוכים יותר, כמו הוויי מחנה הקיץ,<sup>8</sup> הוויי החיים של החלוצים הצעירים,<sup>9</sup> שירי משחק בגן הילדים<sup>10</sup> ועוד. כפועל יוצא נחסמה חדירתה של העברית המדוברת אל הסוגה המובילה במוזיקה הפופולרית של התקופה, ועיון בשירונים אינו מרמז על השינוי העצום שחל בעברית בתקופה מכרעת זו בתולדותיה. ייצוג מסוים לטיבה של לשון הדיבור ניתן בתקופה זו רק בסוגים שוליים יותר של שירים מולחנים, שלא נחשבו חלק מן הזמר הממוסד, ועל כן לא היו נתונים לעומס אידאולוגי דומה ולא היו כפופים למודלים הלשוניים המחמירים ששלטו בו. בין אלו מתבלטות שתי חטיבות של שירים פופולריים: פזמון הבידור שנכתב לכימה הקלה, ושירי רחוב שהופצו מפה לאוזן ושיקפו תרבות עממית של ממש.

### 1.1 שירי רחוב

חיותה של העברית בקרב אנשי היישוב נתגלתה בין השאר בכך שבצד הזמר הכמר-עממי הממוסד צמח בניהם קורפוס של שירי רחוב, שנפוצו בציבור מפה לאוזן, בלא הכוונה ממסדית, ולעתים קרובות כנגדה. אברהם שלונסקי, למשל, מספר על מחאותיה של גננת לנוכח נוסח אלטרנטיבי שנוצר בזמן מלחמת העולם השנייה לשיר מוכר לט"ו בשבט: "השקדייה פורחת / להיטלר יש קרחת / הוא עלה על החלון / ואכל כזה חרבון".<sup>11</sup> שירי הרחוב התבססו בחלקם על שירים מוכרים,

7. סוגיות אלו נידונו בהרחבה אצל רשף, תשס"ד.
8. כגון "במזרח זורח ורד / מטרת חוצרת / כל הקרת מתעוררת / אור" (נ' אלטרמן, "מחנה קיץ").
9. כגון "תה ואורז יש בסין / ארץ הנידחת / ובארצנו יש חמסין / וכל מיני קדחת / מה אכפת לא אכפת / בכפרים אלינה / יש לי פת אין לי פת / מה לי נפקא מינה" (א' שלונסקי, "תה ואורז יש בסין").
10. כגון "עוגה, עוגה, עוגה / במעגל נחוגה / נסתובבה כל היום / עד אשר נמצא מקום" (א' אשמן, "עוגה עוגה עוגה").
11. שלונסקי, 1960, עמ' 201.

ובחלקם האחר היו עצמאיים מן הזמר הממוסד הן בלחנם הן בתמלילים. כזהו למשל השיר "על גלגלים", המתועד בין היתר בסיפור משנת תרצ"ב (חלקי השיר מסומנים בטקסט בפזורה):

"מה תעשה בכסף שתצבור?"

"אסע... לשם..."

"לאן?"

"לתל-אביב, לפורים, לקרנבל... על החולות... מספרים כי בערבים החול רטוב וצונן וביום הוא לוחט", קרא, ועיניו התנוצצו לפתע. "שם שמחים... מבלים, ורקדים... על גלגלים, על גלגלים, על גלגלים", החל לשיר בקול רם. "וכשיהיה הרבה כסף, תהיה גם כלה... ואז... כותונת-לילה נפלה בפּייל ה... על גלגלים..."<sup>12</sup>

עדותו של סיפור זה מעניינת במיוחד, משום שבהמשך הסצנה כלולה התייחסות מפורשת למעמדם התרבותי של השירים הללו ולהבחנה הברורה שהתקיימה בתודעת הציבור בינם ובין הזמר הכמו-עממי הממוסד, שתאם את האידאולוגיה השלטת ונהנה מיוקרה ומלגיטימיות מלאה:

"הרי לפני זמן-מה היית שבע-רצון מחייך", העירה רוזה והסתכלה בפניו הגדולים.

"ובכל-זאת אסע אל העיר. בקרנבל אשמח, אבלה... ובכותונת יְשנה ילדונת... על גלגלים..."

"הלא תבוש לשיר שירים כאלה, שמשון?"

"מדוע?"

"מפני שאינם יפים. יכול אתה לשיר שירים עממיים, כעין... יש לי גן ובאר יש לי, ושאר שירים רגילים".

"והשיר הזה איננו עממי? שרים אותו בכל הארץ..."

"השיר הזה הוא המוני!" העירה רוזה בכובד-ראש ובנוזיפה קלה.

"נכון... גם הפעם צדקת, ובכל-זאת... על גלגלים..."<sup>13</sup>

שירי הרחוב נפוצו ביישוב בגרסאות שונות, שהשתנו ממקום למקום ומתקופה לתקופה,<sup>14</sup> ומעולם לא תועדו או נחקרו בשיטתיות. בשירונים שנוצרו והופצו

12. ש' שבבו, "שמשון בעונת הבציר", בתוך ברלוביץ, תשס"ג, עמ' 189.

13. שם, עמ' 189-190.

14. כך למשל מספקת נתיבה בן-יהודה גרסה שונה במקצת לשיר המצוטט בסיפורה של שבבו: "כותונת לילה / נפלה בפּיילה - על גלגלים, על גלגלים / מחר בבוקר / ביצים ביוקר - על גלגלים..." (בן-יהודה, 1990, עמ' 52).

במסגרות החינוך והתרבות הפורמליות והבלתי פורמליות של היישוב הייתה בלעדיות לזמר הכמו-עממי הממוסד, ואין בהם תיעוד לעצם קיומו של רובד של שירי רחוב, קל וחומר לתוכנם או לאופיים הלשוני. סלקצייה דומה מאפיינת את פנקסי השירים האישיים שנפוצו בקרב אנשי היישוב. בפנקסים הללו "נאספו בשקידה, כמו בולים וגליות, או הקדשות בספר זכרונות, מילות הפזמונים האהובים"<sup>15</sup>, ונרשם כל שיר חדש שהיה בעיני בעל הפנקס, כעדותה של בת הדור, "חשוב, ויפה, ושאי-אפשר יהיה בלעדיו"<sup>16</sup>. שירי הרחוב הבלתי ממוסדים לא נכללו בפנקסים הללו אם משום שהיו ממילא ידועים היטב, אם משום שלא נחשבו ראויים לתיעוד ושימור. שירים אלו הופצו לא פחות משירי הזמר הממוסדים בטיולים של בתי הספר, בקומזיצים ובפעילויות של תנועות הנוער, והשוני בהיקף התיעוד בינם ובין הזמר הממוסד מעיד גם הוא על היותם סוגה נבדלת בתודעתם של בני התקופה.

עדות ממרחק הזמן על צבינום של שירי הרחוב מספקת נתיבה בן-יהודה:

חוץ משפה "רחובית", או שפה "מלאה עם שגיאות", היו לשירי רחוב עוד אינדיקטורים: למשל – מלים בלועזית. למשל – ז'רגון, כלומר: אידיש. או למשל – הזלזול בהם, שהיה מותר, כי הרי אין להתייחס אליהם בכבוד כמו אל שיר רשמי. [...] כשאני חושבת עכשיו: מאיפה ידעתי בגיל ההוא מה מכובד ומה נלעג, בזוי, או מה מותר ומה אסור בשטח הזה, אני רואה מיד, בדמיון, את המבוגרים אומרים לי: "פה! אין זו עברית!", או "אחחחח! אין שרים כך!", או "מה איתך! עכשיו לשיר שיר כזה?"<sup>17</sup>

בדיקה טקסטואלית של שירים מחטיבה זו<sup>18</sup> מעלה, כי בצד שימושי לשון תקינים ואפילו על-תקינים (כגון "בקשני נא מאבי", "בל זקנים הוביל הוספתי", "אימתי נבוא לחוף", "לחננו את צוחקה"<sup>19</sup>) אכן מופיעים בהם שימושי לשון החורגים מגבולות המקובל בזמר הכמו-עממי הממוסד של התקופה ומשקפים עברית יום-יומית, לפרקים נמוכה או תת-תקנית. תיעוד למאפייני הגייה או דקדוק מצוי בהם רק במידה

15. אלמוג, תשנ"ז, עמ' 364. דיון ברקע התרבותי לתופעת פנקסי השירים האישיים מופיע שם, עמ' 363–364.

16. בן-יהודה, 1990, הקדמה (בלא מספור עמודים).

17. שם, עמ' 50.

18. בין המקורות שמהם נאסף מדגם השירים הקטן המצוי ברשותי מתבלט ספרה של נתיבה בן-יהודה (1990), המביא במרוכז שירים מחטיבה זו תחת מגוון כינויים ("שירים מהרחוב", "שירים גסים", "שירים שובבים"), וכן מובאים בו כמה שירים כאלה בחטיבת ה"שירים מהצבא הבריטי". התאריכים שבן-יהודה מספקת משקפים את הזמן שבו היא עצמה נתקלה בשירים, ולא דווקא את מועד הפצתם המקורי, והיא כוללת בקטגוריה זו גם כמה שירים שנוצרו במסגרת הזמר הכמו-עממי הממוסד ואשר מתועדים בשירונים (בפרט שירי ילדים).

19. כולם מתוך בן-יהודה, 1990, עמ' 158, 110, 160, 160.

מוגבלת, כגון מכשיפה, יימח שימה, אב־שלי, אבא'לה, בובלה, "אם ת'לא מבין", "מי זה דוֹרְאֵךְ על קברי?" "באתי הנה לראות אותך", "וכל העפר מושפך עליי", "תבלה אתי, מלח"<sup>20</sup> נפוצים יותר פריטים מתחום הלקסיקון שמקורם בסלנג או בשפות זרות, כגון "הוא נשאר כה מחורבן"<sup>21</sup>, "מצפצף אני עלייך", "אפשר להשתגע", "אני [...] יורק בסירה / הרוק שלי מבסוטה [!]", "בחצי גרוש אוקייה / ובקשיש עגבנייה", "הוי אנטיוכס! / קישמרן תוחס!"<sup>22</sup> ועוד. תפוצתו של הסלנג נרחבת במיוחד בגרסאות מאולתרות שנוצרו במקום מסוים על בסיסם של שירים מוכרים ושימשו בקבוצה חברתית מוגבלת, כגון בני הכיתה, משתתפי קורס כלשהו או חברי הקבוצה בתנועת הנוער.<sup>23</sup>

בחטיבת שירי הרחוב משוקעות עדויות לשימושי לשון שנהגו בעברית המדוברת של תקופת היישוב, אף כי היקפן מוגבל. המבחר החלקי והמקרי המצוי בידי, המשקף רק חלק קטן מאוד מן השירים שנופצו ביישוב, רומז כי עיקר תרומתה עשוי להיות בתיעודם של פריטי לשון מבודדים. במצב המחקר הנוכחי אין אפשרות לבחינה שיטתית של חטיבה זו ולמיצוי החומר הלשוני האצור בה.

## 1.2 פזמון הבידור

החטיבה העיקרית שניתן לבחון בה בשיטתיות את השתקפות העברית המדוברת במוזיקה הפופולרית של תקופת היישוב היא פזמוני הבידור שנכתבו לתיאטרון הסטירי, לבימה הקלה, לאירועי פורים וכיו"ב.<sup>24</sup> פזמון הבידור הובחן במובהק מן הזמר הכמורעממי הממוסד,<sup>25</sup> והוצג במגוון של במות.<sup>26</sup> מבין הכותבים הרבים שפעלו בתחום מתבלט במיוחד נתן אלתרמן, שהרבה לכתוב לבימה הקלה. דפוסי ההבעה שטבע הפכו מזוהים עם סוג זה של שירים והעמידו מסורת של כתיבה פזמונית שהשתלשלה מתקופת היישוב גם אל העשורים הראשונים שלאחר קום המדינה.<sup>27</sup> בהבדל מן הזמר, מטרתו המוצהרת של הפזמון הייתה לבדר ולשעשע, כדבריו המפורשים של אברהם שלונסקי באחד מפזמוניו:

בְּמִתְנוּ הֵן מְסוּרֵת לֵה וְחֹק / [...]

20. בן־יהודה, 1990, עמ' 54, 111, 161, 53, 145, 161, 75, 75, 160.
21. אלמוג, תשנ"ז, עמ' 350.
22. כולם מתוך בן־יהודה, 1990, עמ' 160 (ועוד מקומות), 111, 161, 53, 53.
23. כמה דוגמאות מצויות אצל בן־יהודה (שם, עמ' 162–165), ואצל אלמוג, תשנ"ז, ודוגמאות דומות להן מראשית שנות החמישים מצויות בפנקסי שירים אישיים שהגיעו לידיי.
24. התפתחות פזמון הבידור נידונה במפורט אצל רגב וסרוסי, 2004, פרק רביעי; רמות, 2005.
25. רגב וסרוסי, 2004, עמ' 71–72) מבחינים בין הסוגות באמצעות המינוח popular song לעומת folksong.
26. רגב וסרוסי, 2004, פרק רביעי; רמות, 2005.
27. רגב וסרוסי, 2004, עמ' 76; הלפרין, תשנ"ז, עמ' 21; שפי, 1989, עמ' 86–87.

חיוכים להעלות על שפתותיך  
 ולהכריחך-חך לצחוק  
 נכריחך – חה חה, חה חה  
 על כרחך – חה חה, חה חה  
 עד נצחיקך – חה חה, חה חה.<sup>28</sup>

לשם מטרה זו גויס לא רק תוכנם של הפזמונים, אלא גם צביונם הסגנוני. כדי להעניק לתמלילים את הפיקנטיות והאווירה הקלילה ההולמות את הבימה הקלה שובצה בהם שורה ארוכה של יסודות שלא היה מקובל להזדקק להם בלשון הכתובה, ועל כן עצם הופעתם היה בו כדי ליצור את האפקט הבידורי הנדרש. לעומת כובד הראש הסגנוני ששלט במרבית גילוייה של לשון התרבות, בפזמון הרשו לעצמם הכותבים להשתעשע עם השפה, להרחיב את תחומיה, ליצור שילובים מעניינים ומפתיעים ולהעמיד זה בצד זה יסודות שבדרך כלל אינם מופיעים יחד. בתוך מסגרת זו משתלבת גם פנייתם אל העברית המדוברת.

העברית המדוברת לא שימשה בפזמון הבידור כלשון התשתית של הטקסט, אלא כקישוט סגנוני, אשר שובץ בתוך לשון מסגרת עשירה ומסוגנת שביסודה הלשון השירית בת הזמן. לפיכך שכיח למצוא בפזמון את דרכי הניסוח המוכרות גם מן הזמר, כגון:

- עננים נוהרים עם הרוח / ינהרו, לא ישובו לעד (אלתרמן, תשל"ז, עמ' 101).
- מתגלגלת שמש ימה, / רוח ערב מנשב. / הה, אמור לי, למה, למה, / אהבה ישנה בלב? (שם, עמ' 11).

אלא שבהבדל מן הזמר לא היו דרכי הניסוח הללו בלעדיות בפזמון, ובצדן שובצו בו פריטי לשון שנועדו להעלות חיוך ולאפשר לטקסטים למלא את מטרתם הבידורית. פריטי לשון אלו נשאבו ממקורות שונים, שלשון הדיבור הייתה רק אחד מהם. הפנייה אל העברית המדוברת לא הייתה אפוא תופעה מבודדת או מטרה בפני עצמה בלשון הפזמון, אלא אמצעי אחד מני רבים ליצור את התמהיל הרצוי בין הלשון השירית המקובלת ובין אמצעי הבעה שלא היו חלק ממנה, ונחשבו במרבית ההקשרים בלתי הולמים את הלשון הכתובה. לפיכך, לשם הבנת מקומה של העברית המדוברת בפזמון הבידור יש לבחון את השימוש בה על רקע מכלול אמצעי הבעה שמילאו בפזמון פונקציה זו.

### 1.2.1 אמצעי הבעה בלשון הפזמון

המאפיין הסגנוני הבולט ביותר של פזמון הבידור היה הנוכחות המסיבית, המופגנת

28. הלפרין, תשנ"ז, עמ' 237.

כמעט, של מילים לועזיות. זו ייחודה את לשון הפזמון הן מן הזמר הן מן השירה הקנונית של תקופתו. נסיבה אופיינית במיוחד להופעתן של המילים הלועזיות הייתה סוף הטור השירי, שבו שימשו כפתרון זמין ונוח לקשיי החרוזה, בעיקר משום ההטעמה המלעילית הרווחת בהן. לדוגמה:<sup>29</sup>

- והנה מסכה דמוקרטית / ופרו־בריטית בלהט וחום / על אותה הצורה הסימפטית / הידועה לנו עוד משלשום (אלתרמן, תשל"ז, עמ' 63).
- בחורות ישנן, כובות, / עשויות לפי הסְרִיָה. / בעיניים בלי גבות, / הן יורות כארטילריה. / את יופיין וגבורתן / מבליטות הן בכל סְקטור, / כי חתן, חתן, חתן, / מחפשות הן בפרוז'קטור (שם, עמ' 37).

על אף הבולטות של נסיבת החרוזה לא הוגבלה תפוצת המילים הלועזיות בפזמון לנסיבה זו, אלא הפכה סוגל סגנוני של ממש של לשונו.<sup>30</sup> לעתים קרובות אף ניתן למצוא בפזמון הבידור גודש מופגן של מילים לועזיות, כגון:

- קונפֶרְנֶס של כמה יִרְדִים / וקצת ויץ עם בְּנֶקְבְּרִים – / אבל לא יותר מדדי (אלתרמן, תשל"ז, עמ' 112).
- עברה תקופת המְנוּאָטִים, / עברה תקופת הקְנוּלָרִים, / ויקוֹנְטִים, פְּרִינְצִים, בְּרִוְנְטִים, / שפם של אוֹנְטֶראוֹפִיָצִרים (שם, עמ' 51).

ההזדקקות המרובה ללועזית לא נבעה דווקא מצורכי התוכן, אלא ניכר שמקורה בגורמים סגנוניים. בעיקר בולט הדבר בבחירה לשלב בפזמון הבידור תמורת מילים וביטויים עבריים את מקבילותיהם בשפות אחרות, ובראשן האנגלית, היידיש והערבית:

- זה מעניין אותי באופן פרינציפיוני / באיזה חן כבודו לוקח את המוֹנִי [money=] (שם, עמ' 33–34).<sup>31</sup>
- אבל מוח לו יש: הָאט אַ קוֹפ (שם, עמ' 272).
- מה שלומי? שלומי, חֲבִיבִי, ככה־ככה. / חֲצִי חֲצִי, פִּפְטִי־פִּפְטִי, נוס־אָ־נוס (שם, עמ' 116).
- אם יתקרב אלינו המלצר הִינְקִי, / אל נא תקרא לי הִנְיָ, אלא קרא לי הִנְקִי, / ותתפטר מיד מתסביכים וְסֶפֶק / אָנְד אִי אָם טְלִינְג יו, מִי דִיר, סִיאִז עֶלֶא־פִיפֶק... (שם, עמ' 185).

29. קשיי החרוזה המלעילית בעברית ומגוון הפתרונות שנמצאו להם בסוגות שונות נידונים בהרחבה בידי הרושובסקי, 1971; רשף, תשס"ד, עמ' 118–119; שביט, תשנ"א.

30. תהליך זה דומה לתהליך שחל בצורת הזוגי, כפי שהראה טורי, תשנ"ג.

31. רק לעתים נדירות מופיעים בפזמון יסודות אנגליים בכתבים המקורי, כגון "I'm very sorry, sir, חבל על הכוחות" (אלתרמן, תשל"ז, עמ' 75).



- אבל בעצם, עם השֵנֶס ובלי השֵנֶס, / הרי הם קְלִיקֶס<sup>32</sup> גדולים פֶּר־אָפֶסְלֶנֶס (שם, עמ' 53).

השימוש הנרחב והמגוון במילים הזרות והשאלות אינו תלוי כותב, ודוגמאות דומות לאלו שהובאו מאלתרמזן מצויות גם אצל אחרים. אצל שלונסקי למשל נרשמו צורות כגון רקלמה ורקורדים,<sup>33</sup> גרוטסקה, פרוצסים ובלופותיים,<sup>34</sup> סְרוּזִי (=רציני), לוזונג (=פתרון), בְּיוּרוּ (=משרד), דְּקֶרֶט,<sup>35</sup> חֶלֶס ולפֶסְרֶדק,<sup>36</sup> קנובל, שְלֶפִינִיק והאק־אִינ־טשאיניק<sup>37</sup> ועוד. נוסף על כך פזמוני יסודות שצורתם ארמית, כגון ספרותא או שטותא.<sup>38</sup>

תכונה אופיינית אחרת של לשון הפזמון הייתה המקום שניתן בו ליצירתיות לשונית ולמשחקי מילים. היצירתיות הלשונית לא הוגבלה בדרכי ביטוייה, והכותבים יצרו צורות חדשות, שאינן מקובלות בשימוש הלשון הרגיל, על יסוד אמצעים לשוניים שונים ומגוונים – מילים עבריות, מילים שאלות ואף שמות פרטיים. לדוגמה:

- גברת ספקטור מתאנגללת. / היא לא גברת. היא כבר – מיס. / כי חולה היא, האומללת, / באנגלינה ספקטוריס (אלתרמזן, תשל"ז, עמ' 65).
- היה בארץ שלומיאל, / מין ביש גדא, לא כלומיאל (שם, עמ' 180).
- הה, מנואטים, / מנואטים. / האנחות, הווידויים, הֶטֶט־א־טֶטֶטים! / הבחורֶטים / הברֶונֶטים / עם פוקֶטים (שם, עמ' 52).
- היו פילי־ענק – הם הממותים. / אבל אנחנו פילפילים קטנים. / פיל־גמדים כאלה – פיליפוטים. / הופענו לפניכם מארץ פוט, / לשיר לכם ביחד איזה סונגו / ... / לילות שמחה וזמר ויגֶונֶגו / ... / פלקטים וכרוזים ומְגֶפֶונֶגו (שם, עמ' 103–105).
- והנה, רבותי, יש גם עֶט־לי, / יש גם אֶט־לי קטן, זהו שמו. / אבל מה שכותב הוא כעת לי, / הוא כותב על עצמו, על עצמו (שם, עמ' 83–84).

גם היצירתיות הלשונית ומשחקי המילים אינם ייחודיים לאלתרמזן, אלא אופייניים לכתיבה הפזמונית בכללותה. שלונסקי למשל יוצר צורות כמו אהבטונומיה,<sup>39</sup> משחק

32. מן היידיש קְאֶליקֶע 'בעל מוס'.

33. הלפרין, תשנ"ז, עמ' 193.

34. שם, עמ' 194.

35. שם, עמ' 216, 196, 207, 223.

36. שם, עמ' 228, האחת מן הערבית והשנייה מן היידיש לאַפֶסֶרדֶאק 'לבוש קרוע'.

37. שם, עמ' 232, על פי היידיש קנאַבל 'שום', שאַלאַפֶיי 'הולך בטל' והאַק אַ טשייניק 'מקשקש בקומקום, מדבר הבלים'.

38. שם, עמ' 196.

39. הלפרין, תשנ"ז, עמ' 221.

עם הקשרים האפשריים בין ציון, ליקביד-ציון ואינטרפרט-ציון,<sup>40</sup> ועל בסיס השם תל-אביב יוצר את תל-הביב,<sup>41</sup> את תל-א-ויזיה, תל-א-גרף, תל-א-פון<sup>42</sup> ועוד. אל תחומי היצירתיות הלשונית והרחבת גבולות השפה ניתן לשייך גם את החריגות המכוונות מדרכי הנטייה של מילים עבריות. אלו מתבטאות למשל בהצבת צורות נסמך תמורת נפרד ובשימוש בצורות נטייה וזוגי לא שגרתיות:<sup>43</sup>

- יש מדורה אי-שם בדאונינג-סטריט, / פוליטיקה אנגלית שם מתבשלת. / ומול זו המדורה המסתורית / יושבת בצילינדרים הממשלת (אלתרמן, תשל"ז, עמ' 106).
- לכן ישנו בי חשק רב, על זה הרקע / כן שאיפה כזאת מזורת ומשונה (שם, עמ' 35).
- גם לך יש מתחרים פה – / כי בכל המוסדות / גולמות לא חסרים פה (שם, עמ' 172).
- וידפדף המלאך דפדופיים (שם, עמ' 156).

כל היסודות הללו מילאו תפקיד חשוב בעיצובו הסגנוני של הפזמון. לעומת הנטייה להצטמצם בגבולותיהן של לשון המקורות, הלשון הנורמטיבית והמסורת הספרותית שאפיינה את מרבית גילוייה של לשון התרבות בת הזמן, בפזמון הבידור ניצלו הכותבים את מכלול המשאבים הלשוניים שהעמידה לרשותם השפה. השילוב המכוון שיצרו בין לשון המסגרת השירית ובין אלמנטים מפתיעים ולא צפויים ייחד את הפזמון והקנה לו את הצביון הסגנוני הקליל והמשעשע ההולם את מטרותיו הבידוריות. הפנייה אל העברית המדוברת הייתה רק אחד מגילוייה של מגמה כוללת זו.

1.2.2 אופן שילובם של יסודות מן העברית המדוברת בפזמון הבידור ייצוגה של העברית המדוברת בפזמון הבידור היה מתוחכם ורבי-ממדי, בשונה מן האופן המוגבל שבו שימשה בגילויים אחרים של לשון התרבות. ככלל התבססה הלשון הכתובה והספרותית של התקופה על דפוסי כתיבה שנטבעו קודם להפיכת העברית ללשון מדוברת, וגילתה מידה רבה של סגירות כלפי לשון הדיבור. פער זה לא נעלם עם צמיחת דור הסופרים הראשון שהעברית הייתה לשונו הילידית,<sup>44</sup> וגם כאשר ניסו לתת ביטוי ללשונם היום-יומית של גיבוריהם נטו להתמקד במישור המילוני וכמעט לא נתנו דעתם למאפייני דקדוק, תחביר ושיח של העברית

40. שם, עמ' 218.

41. שם, עמ' 198.

42. שם, עמ' 211.

43. עניין צורות הזוגי נידון בהרחבה אצל טורי, תשנ"ג.

44. אבן-זהר, תש"ם.

המדוברת.<sup>45</sup> בפזמון הבידור, לעומת זאת, ניתן ייצוג למגוון של תופעות מכל מישורי הלשון.

מן הבחינה המילונית שובץ בפזמוני הבידור של תקופת היישוב מגוון גדול של מילים, ביטויים ומשמעויות שמקורם בלשון הדיבור. להלן רשימה חלקית מתמליליו של אלתרמן:<sup>46</sup> חבר'ה (27), בלבול מוח (213), קונץ (146), נודניק (25), חמור (24), חמודי (38), חפ'י (117), מג'ונג'ן (220), מצוברח (146), מקסים (27), נפלא (27), נהדר (23), מזופת (246), מחורבן (220), לאהוב נורא (221), כלבתא (221), יאללה (155), גוואלד (81), פוי (33), לבלות (105), לזרוק מילה (127), לבלבל את הראש (25), לעוף/להעיף החוצה (278), להעיף נשיקה (215), לתקוע עיניים (37), לתת מכות (218), להרביץ קרנבל (214), לעשות צרות (216), אין לי חשק (15), לא אכפת לי (15),<sup>47</sup> לא נעים (99), אין לי כוח (17), זה נכנס לי מפה ויוצא לי משם (26), ישר לעניין (79), יש בו משהו (86), אחת ושתיים (= 'מהר'; 90),<sup>48</sup> מלפפון חמוץ (= 'זועף, קודר'; 90), לטרטר (= 'לנדנד'; 26),<sup>49</sup> להתפקע (= 'לקנא'; 215).<sup>50</sup> עושר זה עומד בניגוד בולט למספרם הקטן של פריטים מילוניים מעין אלה בשירתו הקנונית של אלתרמן או בשירי הזמר שחיבר. מבחר דומה של פריטים לקסיקליים שמקורם בלשון הדיבור מצוי גם בפזמוניו של שלונסקי, כגון מחורבן ויחביבי,<sup>51</sup> קנצ'ים, לסחוב (= 'לגנוב'), לך לעזאזל, זיפתי, לבלבל את המוח,<sup>52</sup> ועוד.

תופעה מעניינת העולה מן העיון ביסודות הדיבוריים המתועדים בפזמון הבידור היא, שמרביתם פעילים בעברית המדוברת עד היום. פריטי לשון כמו קלווסה (= 'דלעת', ובהשאלה 'גי'נג'י')<sup>53</sup> או דג מלוח (= 'עניבה'),<sup>54</sup> שנפוצו בסלנג של תקופת היישוב אך נפלטו מן השפה במהלך הזמן, נדירים מאוד בטקסטים, והרוב המכריע של היסודות הדיבוריים הכלולים בהם נותרו שימושיים בעברית עד ימינו. אך עיקר ייחודו של הפזמון הוא, כאמור, בייצוג שניתן בו למישורי הלשון האחרים, מן הפונולוגיה ועד תחביר השיח.

התחום הפונטי עשיר מאוד בתופעות שרקען לשון הדיבור, בהבדל משמעוטי

45. בן-שחר, תשנ"ג; שקד, תשמ"ז.

46. בסגוריים מצוין מספר העמוד שבו הופיע היסוד בתוך אלתרמן, תשל"ז. לכל יסוד הובא מראה מקום אחד בלבד, גם אם הוא שב ומופיע בטקסטים.

47. אף שמוצאה של אכפת בלשון המקורות, בימינו יש לה גוון דיבורי.

48. במילונים (אבן-שושן ורב-מילים) מופיע ביטוי זה בלא וי' החיבור (אחת שתיים).

49. "אם אשתי מתחילה בלשונה לגלגל / ... / מטרטרת היא לי גם כיום גם בליל".

50. "כל עפולה תתפקע".

51. הלפרין, תשנ"ז, עמ' 215.

52. שם, עמ' 193, 195, 204, 221, 228.

53. "יש לו ראש גדול של קלווסה", אלתרמן, תשל"ז, עמ' 37.

54. "יש לי דג מלוח וקרחת", שם, עמ' 213.

מן המצוי בסוגות אחרות.<sup>55</sup> התופעות השכיחות ביותר הן הטעמות מלעיל לא נורמטיביות והשמטת הגייים, כמקובל בדיבור חופשי לא מושגח, כגון:

- כיום אחרת היא המודה. / כן, גם לדוד וגם לדודה (אלתרמן, תשל"ז, עמ' 52).

- אם תנשוך את בובה בתיה / שני שדים יבואו, שניים (שם, עמ' 23).
- הצרה היא רק שהמלאך אי-פעם / כנראה, תפס ת'חצי הקטן (שם, עמ' 117).

לפרקים תופעות ההגייה המופיעות בפזמונים אינן אותנטיות אלא מלאכותיות, כדוגמת השמטה של הגייים בנסיבות שאינן תואמות את דרכה של לשון הדיבור:

- הם רואים 'ת' חותנתי ואומרים: "לעזאזל" (שם, עמ' 25).
- 'תמול התחילו אליי הגובים להתגלגל (שם, עמ' 26).
- זה 'לימלך, זה לא סתם (שם, עמ' 254).

אף כי התופעות הפונטיות המשובצות בפזמון משרתות לעתים קרובות את הממד הפרוזודי, נראה שהשיקול העיקרי להופעתן בו היה סגנוני. על רקע חריגותו בלשון התרבות בכללותה היה החיקוי הפונטי מאופיין מאוד מן הבחינה הסגנונית, ויכול היה להעניק לטקסט צביון דיבורי מובהק. מבחינה זו לא היה הבדל בין שימושי לשון אותנטיים לשימושי לשון מלאכותיים, שאינם מצויים כצורתם בעברית המדוברת, ושניהם יצרו בפזמון אפקט סגנוני דומה.<sup>56</sup> החיקוי הפונטי נוצל לעתים בפזמון הבידור גם לצורך אפיון דמויות. לפרקים שימש לצורך ייצוג של דרכי הגייה שמקורן בעדה מסוימת, כדוגמת bale'batim המלעילי של האשכנזים או חיקוי אופן הגייתם של התימנים:

- יש בחורים אצלנו, כן, פרולֶטְרִיִּיטִים / אך מעניין רק להציץ בבוקר אור / איך הם עצמם נהפכים לבעל־יבתיים (אלתרמן, תשל"ז, עמ' 34).
- רק סעדיה נחום מתימן / מגרד לו לאט בזקן, / ואומר: מה זה פה, בחיי? / אם רוצים בֶּוֹרֶךְ השם, יא, יש פנאי (שם, עמ' 79).

בדומה לכך מופיעות בפי תימנים גם צורות כמו תימוני, סדק (=צדק), שכנוזים, רוסים (=רוצים) או בוליטיקה (שם, עמ' 217–219).

תפקיד נוסף של החיקוי הפונטי היה עיצוב אינדיבידואלי של דמויות המתייחדות באופן דיבורן. לדוגמה:

- ודיבר הוא בצ'דיק ושיין / והיה מסֶפֶר הֶגֶה ככה: / הוי חֶברִיא, הֶפֶרֶד הוא

55. שאלת הייצוג שניתן לתופעות של הגייה שמקורן בלשון הדיבור בטקסטים כתובים נידונה בידי רשף, תשס"ד, עמ' 107–108, וראה ההפניות המופיעות שם; בן-שחר, תשנ"א.

56. עניין זה נידון בהרחבה אצל בן-שחר, תשנ"א.

פרד / ז'והי מין מכונה לתפארת. / ז'ה הולך בלי גלגל ושרשרת / רק מכוח עצ'מו, ז'את אומרת (שם, עמ' 272).

- יש אצלנו בגודונו / בחורון כזה ידוע [...] מתלבט בין שין לשינים. / לא-אוהב הוא וישקי-שודה, / רק ליקר של אפלישינים (שם, עמ' 264).

עושר בתופעות שרקען לשון הדיבור נרשם גם בתחום התחביר – הן תחביר המשפט והצירוף הן תחביר השיח. תופעה נפוצה היא הופעתה של איזה, שרכשה במקצת תפקידיה בעברית החדשה גוון דיבורי מובהק על אף מוצאה הקלאסי ותפוצתה בספרות תקופת התחייה:<sup>57</sup>

- היא קנתה איזה כובע דומה לקומקום (שם, עמ' 49).
- איזה אורחים, איזו שמחה (שם, עמ' 90–91).
- אוי, איזה חיים, אַ לְעֵבֶן, אַ לְיָף (שם, עמ' 238).

תופעה נפוצה אחרת היא חריגות מן הנורמה בעניין ההצרכה, כגון:

- אוי, לו בחור הייתי, זה אסון היה לי – / אני הייתי משתגעת אחריי (שם, עמ' 45).
- וזה ליפסטיק, המַרְקָה היא "דְּנָדִי". / הוא טרי ומחזיק כמו שד (שם, עמ' 84).<sup>58</sup>

כמו בתחום הלקסיקון גם בעניין ההצרכה שולטים בפזמון בעיקר שימושי לשון שהתמסרו בדיבור, ונדירה מאוד הגלישה אל תחום שיבושי הלשון, כדוגמת "לאשתי מכירה יש, קוראים אותה סטלה" (שם, עמ' 49). בתחום תחביר המשפט והשיח עשיר הפזמון בסמני שיח ובדגמי משפט ייחודיים הטיפוסיים ללשון הדיבור. אלו נפוצים במיוחד בקטעי הדיבור הישיר המשולבים בטקסטים, אך אינם מוגבלים לנסיבה זו:

- לחיות פה, לחיות פה – זה המעניין פה (שם, עמ' 238).
- נפט זה הון ובסיסים (שם, עמ' 164).
- אומרים אישים פוליטיקאים: / נו, מה זה מדינה עברית? (שם, עמ' 88).
- להיות שלך לנצח? בטח! למה לא? (שם, עמ' 108).
- בחיי, אף פעם לא ראיתי / בלבול מוח שכזה (שם, עמ' 213).
- ועונה אני: יופי... חכו בפרוזודור... (שם, עמ' 27).

57. דוגמאות להיקרותה בלשון הדיבור של התקופה מובאות למשל אצל מירקין (מורג), תש"ז, עמ' 327; יזרעאל, 2006, עמ' 67.

58. בלשון התקנית מחזיק הוא פועל יוצא, המצריך מושא. שימושו כאן הוא במובהק דיבורי.

- פשוט קצת בגדיים, בלי כל קישוט (שם, עמ' 157).
- עֶפֶס כולם פה הפוכים (שם, עמ' 99).

מצויות בפזמון גם דוגמאות לעיצובן של שיחות שלמות המשקפות את התחביר הטיפוסי ללשון הדיבור, המושתתת על מבעים קצרים, מקוטעים ולא שלמים:

אם לסלון נכנסת פתע / אשה יפה... אבל ממש, / המפלצות זוקפות לִרְנָטָה /  
 ולוחשות כמו נחש: / – אומרים שהיא יפה. – יפה היא? / – בעצם שום  
 דבר. כך סתם, / די נחמדה. – מה? נחמדה היא? / – לא, אין בה כלום... אף  
 כי אמנם... (שם, עמ' 86).

תופעות מורפולוגיות שרקען לשון הדיבור מיוצגות בפזמון הבידור בהיקף קטן יותר, אך גם הן מוצאות בו ביטוי מסוים. התופעה המובהקת ביותר מתחום המורפולוגיה היא היקרותם של צורני הקטנה, עבריים ושאלים כאחד, כגון: אבא'לה, חביב'לה, בחורון, הגרלונת (שם, עמ' 23, 222, 264, 83). כמו בתופעות אחרות, גם כאן ישנן דוגמאות לגודש מכוון של צורות בטקסט אחד, כגון:

- אני אבנה לך פה צריפונצ'יק עם גגונצ'יק, / ועם חלונצ'יק ווילונצ'יק עם פום-פום (שם, עמ' 139).

תפוצת התופעות שמקורן בעברית המדוברת, וכן מגוון סוגיהן, מעידים על מידה לא מבוטלת של מיומנות בשילובה של לשון הדיבור בטקסטים כתובים. לעומת לשון הפרוזה, שבה הצטמצמה השאיבה מלשון הדיבור בעיקר לתחום המילוני,<sup>59</sup> בפזמון הבידור היא התפרשה על כל מישורי הלשון. עיצובה של לשון הדיבור אינו פשוטי, אלא מעיד על מודעות למגוון מאפייניה, וניכר שהעירוב הסגנוני שנוצר בפזמון היה בפירוש עירוב מכוון. נראה, שמטרתו של עירוב זה הייתה לשרת את האפקט הבידורי שלשמו נכתבו הפזמונים.

ניתן לתלות הבהל זה בין לשון הפזמון ללשון הפרוזה בתפיסתו של הפזמון כתחום יצירה קליל ובלתי מחייב, שהותיר בשל כך לכותבים חופש פעולה גדול מזה שהיה נתון להם בתחומי כתיבה ממוסדים ורציניים יותר. לא מן הנמנע שפעל בעניין זה גם מעמדו של הפזמון כסוגה חדשה, אשר בהיעדר תקדים במורשת הספרותית לא הייתה כבולה לדפוסי הבעה שהשתגרו והתמסדו.<sup>60</sup> העברית המדוברת שימשה בסוגה זו – בצדם של משאבים אחרים כדוגמת הלוועזית או היצירתיות הלשונית – כתבלין שנועד לשרת את אופיו ההומוריסטי והסטירי.

59. בן-שחר, תשנ"ג.

60. מנגנונים אלה נידונים בהרחבה אצל אבן-זהר, תש"ם.

## 2. ראשית ימיה של המדינה

ההבחנה שהתקיימה בתקופת היישוב בין פזמון הבידור לזמר הכמו-עממי החלה להיטשטש בשלהי שנות הארבעים, ובראשית ימיה של המדינה התאחדו שתי החטיבות הנבדלות הללו לכלל חטיבה אחת.<sup>61</sup> תחילת התהליך הייתה באימוצם של שירי הפלמ"ח בידי חניכי תנועות הנוער ובהפיכתם "למין המנונים לאומיים [ש]הושרו בהתלהבות רבה בכל הזדמנות חגיגית".<sup>62</sup> שירים אלו – שחוברו ברובם בידי חיים חפר – נכתבו במקורם ללהקות הפלמ"ח על פי מסורת פזמון הבידור האלתרמני,<sup>63</sup> אך בניגוד לקודמיהם לא נותרו מזוהים עם הבמה הקלה אלא היו לשירי זמר המושרים בצוותא. תפקידם החדש כשירי זמר האפיל על מוצאם כפזמוני בידור, והשתלב בתהליכי השינוי המקיפים שעיצבו את דמותו של הזמר עם תום תקופת היישוב.

הקמת המדינה יצרה טלטלה במערכת התרבותית, ובכלל זה בהיערכותו של הזמר. בעקבות הרחבתם של שידורי הרדיו והתפתחותה של תעשיית התקליטים החלו הקלטות מסחריות לתפוס את מקומם של השירונים ושל ההפצה מפה לאוזן, ולהקות צבאיות ומקבילותיהן האזרחיות הפכו אפיק עיקרי בהפצתם של שירים חדשים. בעקבות זאת החלו להיטשטש הגבולות בין פזמון הבידור, שעיקר צריכתו היא בהאזנה פסיבית, לבין הזמר הכמו-עממי, שעיקר קיומו הוא בשירתו האקטיבית בנסיבות חברתיות.

טשטוש ההבחנות בין הזמר לפזמון לווה בשינוי צביונם הלשוני של השירים המולחנים. אף כי מסורת הכתיבה בלשון גבוהה ועשירה, שהייתה משותפת לזמר ולפזמון, נותרה דומיננטית גם בעשורים הראשונים למדינה, היא השילה מעליה מקצת מן הארכאיות ומהגבחה היתר שאפיינה את הזמר של תקופת היישוב. משלהי שנות הארבעים הלכו תמלילי השירים המולחנים והצטמצמו בגבולות הלשון הספרותית המקובלת, ומיעטו לחרוג אל מעבר לגבולות ניסיונו הלשוני של דובר העברית המשכיל הממוצע. לתקופה זו טיפוסיות שורות כגון "רוח במשעול ייחומה / עץ בודד משיר את עלעליו"<sup>64</sup> או "עם הנץ כוכב נצאה אל הליל / מרחבים חובק מדבר קדמון",<sup>65</sup> שאוצר המילים בהן ספרותי אך מוכר, והחריגות מדקדוק העברית בת הזמן מוגבלות בהן לצורות שהתמסדו בלשון השירה והספרות.<sup>66</sup>

61. בעניין זה יש לחלוק לדעתי על רגב וסרוסי (2004, עמ' 74), המאחרים את האיחוד לשלהי שנות השישים.

62. אלמוג, תשנ"ז, עמ' 366.

63. שקד, תשמ"ז, עמ' 475.

64. מתוך "הקרב האחרון", חפר, 1949, עמ' 92.

65. שם.

66. דיון נרחב בעניין זה מופיע אצל רשף, תשס"ז.

ההתקרבות אל הלשון בת הזמן באה לידי ביטוי גם בחזירתם של יסודות שרמת הסגנון שלהם נמוכה יותר אל תמלילי השירים. לעומת מאפיינים אחרים של הפזמון האלתרמני שנותרו בלא המשך – ובראשם שפע המילים הלועזיות והיצירתיות הלשונית – הלגיטימיות שהעניק לעברית המדוברת הטביעה בפירוש את חותמה על המוזיקה הפופולרית. בתמליליהם של חפר ושל הבאים אחריו הפכה העברית המדוברת משאב לשוני לגיטימי, בהבדל בולט מהיעדרה המוחלט בזמר הכמו-עממי של תקופת היישוב.

בשירים מראשיתה של התקופה מתבלט משקלם של שימושי לשון שהיו טיפוסיים לאנשי הפלמ"ח, קהל היעד המקורי של השירים. מרובה בהם המינוח הצבאי, כגון מחלקה (92),<sup>67</sup> גדוד (97), סליק (61), סליקר (61), פלמח'ניק (89), מס'מם (40), סטן (42), טרי-אינץ' (42), מחסנית (44), פָּרֶן (44), דוידקה (44), ליל הורדה (90) וזָקס (90), ומרובים בהם גם היסודות שמקורם בערבית, כגון מעלש (23), ג'מעא (24), דחילק (55), פינג'אן (33), צ'יזבאת (34), נגלה (35), מבסוטה (36), בטיח (36). מלבדם משולבים בטקסטים יסודות מן הסלנג הכללי, כמו פיגורה (24), בלוף (34), זבנג (44), נורא עצוב (42), משגע (43), חרבוך (53), להתחיל (עם מישהו; 44), חבֵּרָה (34), לסחוב (= 'לגנוב'; 89), לכיף ולהתכיף (49), ועוד.

בתמליליו של חפר מתבלט בעיקר הרכיב הלקסיקלי, משום שההמשכיות בין פזמון הבידור האלתרמני לשירים המולחנים של ראשית ימי המדינה לא הייתה מלאה; לעומת העושר והתחכום בדרכי ייצוגה של העברית המדוברת אצל אלתרמן, אצל הבאים אחריו הצטמצמה נוכחותה בראש ובראשונה למישור המילוני. כבר בשירי הפלמ"ח של חפר נקרים רק לעתים רחוקות מאפיינים תחביריים של לשון הדיבור, כמו סמני שיח או דגמי משפט דיבוריים במובהק, כגון "אח, זה היה חלום" (40), "תן לנהוג קצת, בחיך" (50) או "העיקר בגי'פ זה ספיד" (50). עיקר נוכחותה של העברית המדוברת מתבטא אצלו בשיבוץ יסודות מילוניים דיבוריים בתוך תמלילים שתשתיתם ספרותית במהותה.

השירים שנכתבו מהקמת המדינה ואילך הן ללהקות הצבאיות הן להרכבים אזרחיים כדוגמת בצל ירוק, התרנגולים, החמציצים ועוד מציגים ברובם מתכונת דומה: יסודות שמקורם בעברית המדוברת משובצים בהם באופן דליל למדי בתוך טקסטים המושתתים ביסודם על לשון ספרותית במהותה. דוגמה טיפוסית היא שירו של חפר "יש לי אהוב בסיירת חרוב", שנכתב ללהקת פיקוד המרכז.<sup>68</sup> בשיר זה משולבות שורות המשקפות את לשון הדיבור – כמו "אח, איזה בחור נהדר, בחיך" או "הוא אמר / שמאה אחוז יש לו חופש מחר" – בצד שורות שלשונן

67. בסוגריים מצוין מספר העמוד שבו הופיעה המילה בתוך חפר, 1949.

68. ברק, הלר ושילוני, תשמ"ג, עמ' 29.



ספרותית – כמו "חוצה הוא מדבר וגם מים / ועט על אויביו משמים". למידת הספרותיות של התמליל תורמים גם משחקי מילים ורמיזות טקסטואליות כגון "לבי במזרח כשהוא במארב" או "מרוב אהבת־ציון / תפס בהחלט אשמים בשומרון". גם בתמלילים שכתב חפר בתקופה זו להרכבים אזרחיים משולבים יסודות דיבוריים רק באופן דליל למדי, כגון:

- רואים כי לאֶרֶס יש כבר אָרֶס (התרנגולים; חפר, חש"ד, עמ' 16).
- ואם גם נמזמזו אחרת / זה לא נורא זה לא נורא (התרנגולים; שם, עמ' 20).
- אח, איזה יום יפה (שלישיית גשר הירקון; שם, עמ' 126).
- והים הוא משגע (שם).
- יש בחיפה חתיכה (רביעיית מועדון התיאטרון; חפר, תשמ"א, עמ' 100).
- שתהיה מבסוטה עד הגג (בצל ירוק; שם, עמ' 91).
- ואללה, זאת ממול פצצה (רביעיית מועדון התיאטרון; שם, עמ' 95).

תמונה דומה מתגלה גם אצל יוצרים אחרים שכתבו ללהקות צבאיות ואזרחיות שפעלו בין ראשית שנות החמישים למחצית שנות השבעים:<sup>69</sup> יסודות דיבוריים עשויים להיקרות בתמלילים, אבל תפוצתם נמוכה והם אינם מכתיבים את צביונם הסגנוני הכולל של השירים, אלא משולבים בתוך תשתית של עברית תקנית, במידת מה אפילו ספרותית.

חריג בולט בתקופה זו הוא "שיר השכונה" הידוע, שכתב חפר ללהקת התרנגולים.<sup>70</sup> שיר זה מושתת כולו על העברית המדוברת, וגדוש יסודות דיבוריים מכל תחומי הלשון, כדוגמת חבר'ה, חבר'ה; נתקע להם מכות; עשר גרוש; איך שהם חטפו לפני חודשיים / שמע זאת הייתה יופי של פצצה; אי, זה היה משגע; לא רוצים בנות מחורבנות; כל היום היא מצוברחת; מסוכבת את התחת; לכולן חסר קצת מוח / וכולן מפונדרקות; היא אמרה לו: בוא כבר, צוציק / תקבל זריקה בטוסיק; לאדון קוראים פה מר / ולאישה גיבֶרֶת; לא רוצים לישון, רוצים להשתגע / לכו למשטרה לְגִישׁ תלונה ועוד. אך דווקא חריגותו של שיר זה מבליטה את הביטוי המוגבל שהיה לעברית המדוברת במוזיקה הפופולרית של שנות החמישים והשישים. ייצוגה מצומצם ביחס לא רק לעומת הביטוי הרב־ממדי שניתן לה בפזמון הבידור האלתרמני, אלא גם לעומת עושר היסודות הלקסיקליים ששיבץ חפר עצמו בשירי הפלמ"ח שכתב בראשית דרכו.

בעשורים הראשונים למדינה כבר קיימת הייתה היכולת ליצור טקסטים המושתתים על העברית המדוברת, אך הכותבים בתחום המוזיקה הפופולרית בחרו שלא לממשה

69. מבחר דוגמאות ניתן למצוא למשל בין השירים המקובצים אצל ברק, הלר ושילוני, תשמ"ג.

70. חפר, חש"ד, עמ' 22.

אלא לעתים נדירות. מסורת הכתיבה בעברית תקנית, גבוהה וספרותית נותרה דומיננטית, ואפשרה ללשון הדיבור לחלחל רק בצורה מוגבלת אל התמלילים. רק עם הזעזוע הכולל שחל במוזיקה הפופולרית עם צמיחת הרוק הישראלי פרצה העברית הבלתי מושגחת אל מרכז הבמה. המרתם של דפוסי הכתיבה שהתפתחו לאטם בתחומי התרבות המקומית בדפוסי כתיבה מיובאים, שצמחו במקורם בתחומיה של תרבות אחרת, הובילה משנות השבעים ואילך לשינוי מהותי בצביונה הלשוני של המוזיקה הפופולרית – שינוי שנותר בתוקפו עד היום.

### 3. סיכום

הפיכת העברית מלשון עילית של תרבות למערכת לשונית מלאה, הכוללת מגוון של רבדים ומשלים, הייתה כרוכה בתהליך הסתגלות ממושך, ותחום המוזיקה הפופולרית משרטט בעניין זה מסלול משל עצמו. מסלול זה דומה בכיוונו הכללי לתהליכים שהתרחשו בגילוייה האחרים של לשון התרבות, אך פרטיו שונים.

בתקופת היישוב התבלט פזמון הבידור – להבדיל מן הזמר הכמו-עממי – כאחד מגילוייה הראשונים של התרבות שבהם ניתנה מידת מה של לגיטימיות לעברית המדוברת. דרכי מימושה בפזמון מעידות על מידת מיומנות לא מבוטלת: ייצוגה אמנם מוגבל בהיקפו, אך מתוחכם ואפקטיבי, ומעיד על מודעות לרב-ממדיות של ההבדל בין לשון הדיבור ללשון הכתובה.

מגמה זו לא נמשכה בעשורים הראשונים למדינה, אלא נבלמה. אמנם, הלגיטימיות החלקית שניתנה לעברית המדוברת בפזמון הבידור אפשרה לה לחלחל גם אל תחומי הזמר בעקבות טשטוש הגבולות בינו לבין הפזמון, אך עומק ביטויה בטקסטים הצטמצם. לעומת עושר התופעות המתגלה בדפוסי הכתיבה הפזמוניים שיצק אתרמן, אצל ממשיכיו עיקר ביטויה של העברית המדוברת היה במישור הלקסיקלי, ופחות בתחומי הלשון האחרים. עם זאת, נוכחותה של לשון הדיבור במערכת התרבותית דווקא התעצמה, משום שלא הוגבלה עוד – ככתקופת היישוב – לסוגות ספציפיות, שוליות יחסית, בתחומי המוזיקה הפופולרית, אלא הפכה בראשית ימיה של המדינה משאב לגיטימי וזמין גם בתחומי היצירה המגויסים, ובראשם הכתיבה ללהקות הצבאיות.

למרות התפתחות זו לא הפכה ההסתמכות על העברית המדוברת מובנת מאליה, והיא הפכה ללשון התשתית של השירים המושרים רק בעקבות המהפך שהתלווה לצמיחתו של הרוק הישראלי משלהי שנות השישים ואילך. השתלבותה של העברית המדוברת במוזיקה הפופולרית אינה משרטטת, אם כן, תהליך מדורג ששלבו ממשיכים זה את זה באופן לינארי, אלא משקפת את פיצולה של המוזיקה הפופולרית לז'נרים נבדלים, שגם אם השיקו זה לזה בנקודות מסוימות, כל אחד מהם משרטט מסלול התפתחות משל עצמו.

## הקיצורים הביבליוגרפיים

- אבן-זהר, תש"ם = א' אבן-זהר, "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בא"י, 1882-1948", קתדרה טז (תמוז תש"ם), עמ' 165-189  
אלמוג, תשנ"ז = ע' אלמוג, הצבר: דיוקן, תל-אביב תשנ"ז  
אלתרמן, תשל"ז = נ' אלתרמן, פזמונים ושירי זמר, הביאו לדפוס מ' דורמן ור' קלינוב, תל-אביב תשל"ז  
בן-יהודה, 1990 = נ' בן-יהודה, אוטוביוגרפיה בשיר וזמר, ירושלים 1990  
בן-שחר, תשנ"א = ר' בן-שחר, "לשאלת העיצוב הפונטי של לשון הדיבור בספרות העברית החדשה", שי לחיים רבין, בעריכת מ' גושן-גוטשטיין, ש' מורג וש' קוגוט, ירושלים תשנ"א, עמ' 25-54  
בן-שחר, תשנ"ג = ר' בן-שחר, "היחס בין לשון דיבור ללשון כתב בסיפורת הישראלית של שנות השמונים", העברית שפה חיה, בעריכת ע' אורנן, ר' בן-שחר וג' טורי, חיפה תשנ"ג, עמ' 163-174  
ברלוביץ, תשס"ג = שאני אדמה ואדם: סיפורי נשים עד קום המדינה, בעריכת י' ברלוביץ, ישראל תשס"ג  
ברק, הלר ושילוני, תשמ"ג = חיילים יצאו לדרך: 101 שירי להקות צבאיות, בעריכת ד' ברק, ד' הלר וא' שילוני, תל-אביב תשמ"ג  
גולדנברג, 2005 = י' גולדנברג, "מוזיקה קלאסית והזמר העברי לדורותיו", *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online* 4 (2005) [http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad05/he.html]  
הלפרין, תשנ"ז = ח' הלפרין, מעגבניה עד סימפונייה: השירה הקלה של אברהם שלונסקי, תל-אביב תשנ"ז  
הרושובסקי, 1971 = ב' הרושובסקי, "השיטות הראשיות של החרוז העברי מן הפיוט ועד ימינו", הספרות ב, 4 (1971), עמ' 259-270  
חפר, 1949 = ח' חפר (פיינר), תחמושת קלה: פזמורים, [תל-אביב] 1949  
חפר, חש"ד = ח' חפר, תרנגולים על גשר הירקון, תל-אביב [חש"ד]  
חפר, תשמ"א = ח' חפר, ספר הפזמונים של חיים חפר, ירושלים תשמ"א  
טורי, תשנ"ג = ג' טורי, "עלייתה ונפילתה של צורת הזוגי בלשון הספרות העברית החדשה", העברית שפה חיה, בעריכת ע' אורנן, ר' בן-שחר וג' טורי, חיפה תשנ"ג, עמ' 101-118  
יזרעאל, 2006 = ש' יזרעאל, "מכונת הדיבור בתור מורה שפות: פה מדברים עברית: על לימוד עברית בגרמניה הנאצית ועל העברית המדוברת בארץ ישראל בשנות השלושים", זמנים 93 (חורף 2006), עמ' 56-69  
לילנבלום, תרנ"ח = מ"ל לילנבלום, "להרחבת השפה", השלח ג (ברלין תרנ"ח), עמ' 125-132

מירקין (מורג), תש"ז = ש' מירקין, "על שיבושי-הלשון ודרכי עקירתם", החנוך כ (תש"ז), עמ' 325-345 (נוסח מתוקן נדפס מחדש בתוך ש' מורג, עיונים בעברית לדורותיה, בעריכת מ' בר-אשר, י' ברויאר וא' ממן, ירושלים תשס"ד, עמ' 177-205)

רבניצקי, תר"ן = י"ח רבניצקי, "שפה ברורה ונעימה!", כוורת: קובץ ספרותי, אודסה תר"ן, עמ' 27-32

רגב וסרוסי, M. Regev and E. Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, Berkeley – Los Angeles 2004

רמות, 2005 = נ' רמות, "ראיון עם 'ליילה-לר' – בימה לרבינו בארץ ישראל", *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online* 4 (2005) [<http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad05/he.html>]

רשף, תשס"ד = י' רשף, הזמר העברי בראשיתו: פרק בתולדות העברית החדשה, ירושלים תשס"ד

רשף, תשס"ז = י' רשף, "על תרומתה של נעמי שמר לעיצובו הלשוני של הזמר העברי", לשוננו לעם נו (תשס"ז), עמ' 149-163

שביט, תשנ"א = ע' שביט, "חרוז ומשמעות בשירת אלתרמן", הפואמה המודרניסטית ביצירת אלתרמן, בעריכת ז' שמיר וצ' לוז, תל-אביב תשנ"א, עמ' 207-222

שביט, תשנ"ו = י' שביט, "הרובד התרבותי החסר ומילוי: בין 'תרבות עממית רשמית' ל'תרבות עממית לא-רשמית' בתרבות העברית הלאומית בארץ-ישראל", התרבות העממית, בעריכת ב"ז קדר, ירושלים תשנ"ו, עמ' 327-345

שלונסקי, 1960 = א' שלונסקי, ילקוט אשל, תל-אביב 1960

שפי, 1989 = ר' שפי, "התפתחות הפואטיקה של הפזמונאות הישראלית בראשית שנות השבעים", ליריקה ולהיט, בעריכת ז' בן-פורת, תל-אביב 1989, עמ' 76-98

שקד, תשמ"ז = ג' שקד, "סגנונה של הסיפורת בשנות ה-40 וה-50: מן היד אל הפה – הסיכוי והתבדותו", מחקרים בלשון ב-ג (תשמ"ז), עמ' 473-489