

## על תרומתה של נעמי שמר לעיצובו הלשוני של הזמר העברי

### א. מבוא

בשנת 1967, כשני עשורים אחרי פרסום שירה הראשון, הוציאה נעמי שמר לאור את הספר "כל השירים", המסכם תקופה זו בפעילותה. הספר מורכב רובו ככולו משירים מוכרים, שזכו לתפוצה עצומה. מקצת השירים הכלולים בו – כגון "ירושלים של זהב", "מחר", "קרשת האיקליפטוס", "אנחנו שנינו מאותו הכפר" ו"שירו של אבא" (=אם בהר חצבת אבן)<sup>1</sup> – היו לאבני יסוד של ממש בתרבות הישראלית, וההיכרות עמם כה עמוקה עד כי רבים בציבור הישראלי יודעים אותם גם היום בעל פה מתחילתם ועד סופם. שירים אחרים, גם אם אינם ידועים בעל פה, מוכרים במידה שמאפשרת למרבית הציבור לשיר אותם בלא כל קושי בסיועו של טקסט כתוב. בין אלו ניתן למנות את "ולס להגנת הצומח", "אחרי השקיעה בשדה", "מטרייה בשניים", "מראשי המכתשים", "שיר השוק", "על כנפי הכסף" ושירים רבים אחרים. למעשה, מבין 42 השירים הכלולים בספר בודדים בלבד לא זכו להצלחה ואינם זכורים עוד היום.

ספר זה מסכם תקופה מובחנת בפעילותה של שמר, שבמהלכה ראתה את מהות יצירתה בכתיבת שירי עם.<sup>2</sup> פעילות זו הייתה המשך ישיר למסורת הזמר הכמו-עממי שהונחה בתקופת היישוב בידי כותבים ומלחינים רבים, בהם יעקב אורלנד, נתן אלתרמן, אברהם שלונסקי, לוי קיפניס, אביגדור המאירי, אהרן אשמן, שלמה בס, מרדכי זעירא, דוד זהבי, מתתיהו שלם, שרה לוי-טנאי, נחום נרדי, עמנואל עמירן וידידיה אדמון, שמטרתם הייתה לעצב קורפוס של שירי עם שיהלום את חוויית החיים בארץ ישראל וישלים רובד חסר בתרבות העברית

1. כדי לא לפגוע ברצף הקריאה, ובשל מידת ההיכרות הרבה עם שירה של שמר, נמנעתי מהפניות אל ספר זה. המעוניינים לא יתקשו למצוא בו את השירים הנזכרים במאמר. כדי להקל את זיהוי השירים הוספתי בסוגריים את השורה הפותחת כאשר אינה לשמו של השיר.

2. ר' רקפת שפי, "התפתחות הפואטיקה של הפזמונאות הישראלית בראשית שנות השבעים", ליריקה ולהיט, בעריכת זיוה בן-פורת, תל-אביב 1989, עמ' 79.

המתחדשת.<sup>3</sup> בסיומה של תקופה זו פנתה שמר לכיוונים אחרים והחלה לאמץ דפוסי יצירה אמנותיים יותר, שהשירים שנכתבו על פיהם נועדו להתקבל כשירה של ממש.<sup>4</sup>

השינוי באופי יצירתה של שמר משלהי שנות השישים ואילך השתקף בדפוסי ההתקבלות של שיריה. החל בספרה השני<sup>5</sup> מועטים ההמנונים כדוגמת "לו יהי", "החגיגה נגמרת" ו"על כל אלה".<sup>6</sup> מרבית השירים שיצרה שמר מתקופה זו ואילך לא השתלבו ברפרטואר השירה בציבור, והם מוכרים בעיקר מהאזנה להקלטה בקולו של מבצע מקצועי, ועל פי רוב גם מזוהים עמו: השיר "נועה" מזוהה עם אריק לביא, "אור" עם שושנה דמארי, "האורח" עם להקת "הכול עובר חביבי", "אין לי רגע דל" עם רבקה מיכאלי, "סימני דרך" עם יהורם גאון<sup>7</sup> וכן הלאה, ורק מעטים יודעים שנעמי שמר היא שחיברה אותם. בכך הם נבדלים משיריה המוקדמים, המזוהים בראש ובראשונה עמה. מידת ההיכרות הנמוכה יותר עם שיריה המאוחרים מתבטאת גם בכך שמרבית הציבור אינו מסוגל לבצע אותם בעצמו, בוודאי לא בלי סיועו של תמליל כתוב. הבדלים מהותיים אלה בין השירים המוקדמים למאוחרים מסמנים את עשרים השנים הראשונות לפעילותה של שמר כחטיבה נפרדת בכלל יצירתה.

תקופת יצירה ראשונה זו של שמר, שראשיתה בשלהי שנות הארבעים וסיומה בשלהי שנות השישים, חופפת חטיבת התפתחות מובחנת גם בתולדות הזמר המעבר מיישוב למדינה היה כרוך בשינויים בדפוסי היצירה וההפצה של הזמר וכן במעמדו במערכת המוזיקה הפופולרית. בתקופת היישוב הופץ הזמר בעיקר באמצעות שירונים ובמסגרות של שירה בציבור, ועם הקמת המדינה עבר מוקד היצירה בתחום אל הלהקות הצבאיות ומקבילותיהן האזרחיות, אשר הפיצו את

3. על התפתחותו של הזמר ר' למשל Motti Regev and Edwin Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, Berkeley and Los Angeles 2004, pp. 49–70.

4. ר' שפי (לעיל, הערה 2), שם; ור' גם דן מירון, "זמירות מארץ להד"ם: מקומה של נעמי שמר בחיינו", אם לא תהיה ירושלים: מסות על הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי, תל-אביב 1987, עמ' 175–206.

5. ואלו הספרים המסכמים את פעילותה: הספר השני של נעמי שמר, תל-אביב 1975; נעמי שמר, ספר גימל, תל-אביב 1982; נעמי שמר, ספר ארבע, תל-אביב 1995. ספרה האחרון (סימני דרך: 121 שירים נבחרים, אור-יהודה תשס"ג) שונה באופיו: מובא בו מבחר שירים מתקופות שונות ביצירתה, ובהם כמה שירים שלא נכללו בספריה הקודמים.

6. הספר השני, שיר 6; ספר גימל, שירים 17, 2. בספר הרביעי של שמר כבר אין מצויים כלל שירים מסוג זה.

7. ספר גימל, שיר 12; ספר ארבע, שירים 1, 2, 43; ספר גימל, שיר 14.

שיריהן בהופעות בפני הציבור ובאמצעות הקלטות מסחריות.<sup>8</sup> שמר הרבתה לכתוב ללהקות הצבאיות והייתה מן היוצרים הבולטים שתרמו לעיצובה מחדש של מסורת הזמר. מרכזיותה בקרב היוצרים בני דורה אפשרה לה להשפיע על התוויית התפתחותו של הזמר בתקופה חשובה זו בתולדותיו.

תקופת הזוהר של מסורת הזמר, שנועדה לשקף את ערכיה המרכזיים של התנועה הלאומית היהודית ואת החוויה הייחודית של החיים בארץ ישראל, הגיעה לסיומה בשלהי שנות השישים, עת החלו לחדור אל התרבות הישראלית מוזיקת הרוק והפופ.<sup>9</sup> אף כי הזמר נותר אהוב על רבים, סוגות חדשות אלה תפסו את מקומו במרכז הבימה. מרב תשומת הלב הציבורית הופנתה אל כותבים ומבצעים כאריק איינשטיין, שלום חנוך ודני סנדרסון, שיצרו גרסה מקומית של הרוק והמירו את הכתיבה שבמרכזה החוויה הקולקטיבית בשירים המתמקדים בענייני היום-יום של הפרט.<sup>10</sup> שינוי מהותי זה בהיערכותה של המוזיקה הפופולרית הותיר את רישומו, כאמור, גם ביצירתה של שמר. אף כי לא השתלבה בתרבות הרוק, בשירים שיצרה מראשית שנות השבעים ואילך ניכר מעבר לדפוסי יצירה חדשים. השינוי שחל אצל שמר, מן הבולטים שביוצרי הזמר, היה אחד הסימנים לשינוי שחל במעמדה של מסורת הזמר בכללה בתרבות העברית.

## ב. טיב הלשון בשירי נעמי שמר

הערכת אופי בחירותיה הלשוניות של נעמי שמר מחייבת לבחון אותן הן על רקע רצף ההתפתחות של המוזיקה הפופולרית הן על רקע התפתחות השימוש בלשון בתרבות העברית בכלל. בראשית שנות החמישים חל מהפך של ממש בלשון השירה. משוררים כנתן זך ויהודה עמיחי – שהחלו את פעילותם במקביל לשמר – שברו את דפוסי הביטוי שהיו נהוגים בשירה עד לזמנם ושינו לחלוטין את פניה. הם זנחו במכוון את הלשון השירית המסוגנת שאפיינה את דור המשוררים שקדם להם, דור שלונסקי-אלתרמן, ופנו אל עבר לשון הדיבור הטבעית, היום-יומית. בתחום השירים המולחנים לא חל בתקופה זו מהפך דומה, ורק כעשרים שנה אחר כך, עם בואו של הרוק והמעבר אל העיסוק בחיי היום-יום של הפרט, התקרבו התמלילים גם ללשונו והחלו להתבסס על העברית המדוברת.

לעומת השינויים החדים הללו בלשון השירה משנות החמישים ואילך ובלשון השירים המולחנים מראשית שנות השבעים ואילך, מתבלטת מידת ההמשכיות בין דפוסי הכתיבה של שמר בתקופת יצירתה המוקדמת לדרכי הביטוי שהיו

8. ר' רגב וסרוסי (לעיל, הערה 3), עמ' 90-112.

9. ר' בהרחבה שם, עמ' 137-158.

10. ר' מוטי רגב, רוק – מוסיקה ותרבות, תל-אביב תשנ"ה, עמ' 144-145.

מקובלות בזמר עד זמנה: תמליליה אינם כתובים בעברית המדוברת, וכמו קודמיה ממשיכה גם היא להשתית את כתיבתה בעיקר על העברית הספרותית. ואולם המשכיות אין פירושה זהות, ובחינה מדוקדקת של התמלילים מגלה בהם שינוי, מתון אך משמעותי, לעומת תמלילי הזמר של תקופת היישוב: על אף מידת הספרותיות מסתמנים בבירור בכתיבתה של שמר מעבר לשימוש לשון עדכני וטבעי יותר מזה שאפיין את הזמר עד תום תקופת היישוב, התקרבות אל הלשון בת זמנה ויצירת מגע עמה. אף כי היא ממשיכה לנקוט כקודמיה לשון שירית, תקנית בעיקרה, הלשון בשיריה קליטה ומובנת היטב לשרים, שלא כלשון הזמר הכמו-עממי מתקופת היישוב, שצביונה ארכאי משהו. תכונה זו ניכרת במכלול תמליליה, גם אלו המנוסחים בלשון חגיגית ונמלצת, כגון "רכב אש" (=מראשי המכתשים) ו"כיבוי אורות" (=דרך רב הגדוד הלך אל המדבר).<sup>11</sup>

בתקופת היישוב היה ייעודו של הזמר לספק מעין תחליף חילוני לממד הטקסי המצוי ביהדות המסורתית.<sup>12</sup> שימוש הלשון בו היה חגיגי ומוגבה, התבסס בעיקרו על לשון המקורות, ובראשם המקרא, ונמנע מלשקף את ההתפתחות העצומה שחלה בתקופה זו בעברית החיה, הכתובה והמדוברת.<sup>13</sup> "נומי נומי לַדְתִּי" ו"עוֹגָה עוֹגָה עוֹגָה / בְּמַעַל נְחוּגָה" שרו בתקופה זו לילדים רכים, בלשון שנתקלו בה בשירים ובסיפורים בלבד. רמת לשון דומה הייתה טיפוסית גם לשירים שנועדו למבוגרים. "אֲדַמָּה אֲדַמָּה / רְחוּמָה עַד מוֹתִי / רוּחַ רַב תְּרַבּוֹנֵי הַרְתִּים / אֲרֻשְׁתֵּי לִי בְּדָם / שְׂאֵדָם וְנָדָם", מַמְמַש שִׁיר מוֹכֵר שֶׁל אֶלְכַסְנֵדֵר פֶּן אֶת הַסַּגְנוֹן הַמוֹגְבָה הָאוֹפִיִּי לַתְּקוּפָה.

אחד הגילויים של מגמה זו להגבהה לשונית הוא נטייתם המובהקת של מחברי הזמר להעדיף דרכי הבעה ספרותיות, שאינן שגורות בלשון השימושית, על פני מקבילותיהן הניטרליות. דוגמה לכך היא שלטון המוחלט של צורות הפועל המיוחדות לגזרת הכפולים בתמלילים מתקופת היישוב: "חַג אֶסִּי נַחַג בְּשִׁיר", "סֵלוֹ סֵלוֹ הַמְּסֻלָּה", "גִּזּוֹ גִּזּוֹ", "יָדָם שִׁירִי", "קוּמָה אֶתָּא סוֹבָה [כך!] סֵב" וכדומה. לצורות החלופיות על דרך השלמים אין ייצוג בזמר, והצורות המיוחדות לגזרה משמשות בו בקביעות הן בשורשים שבהם הצורה על דרך השלמים נעשתה לדרך המלך (כגון יחוג, יסלול, יגוזז) הן בשורשים שעצם הופעתם בבניין קל משתייכת לרובד לשון מוגבה וספרותי (כגון יידום, ייסוב).<sup>14</sup> לשון הדיבור של התקופה באה לידי ביטוי מוגבל רק בסוגות שוליות כמו שירי רחוב או פזמוני בידור שנכתבו לבימה הקלה, ורק בהם ניתן למצוא שורות כמו "הַשְׂתִּמֶשׁ בְּמִימִיקָה / וְהֶעֱף לִי

11. ר' הדיון אצל מירון (לעיל, הערה 4), עמ' 175, 178.

12. ר' רגב וסרוסי (לעיל, הערה 3), עמ' 67.

13. ר' בהרחבה יעל רשף, הזמר העברי בראשיתו: פרק בתולדות העברית החדשה, ירושלים תשס"ד.

14. הפניות לדיון בתופעות לשון אחרות מסוג זה מופיעות שם, עמ' 264–265.

נְשִׁיקָה / כָּל עֲפֹלָה תִתְּפַקְעֵי<sup>15</sup> או "זָה אֲנִי אֶהוּבָךְ / בְּאֵתִי הִנֵּה לְרֵאוֹת אוֹתְךָ"<sup>16</sup>. לעומת זאת לא היה ללשון הדיבור מקום בשירי הזמר הממוסדים, הטבועים בחותם האידאולוגיה. אלו נכתבו בלשון גבוהה, ספרותית, ארכאית קמעה, ובעיקרם יכלו להיכתב גם בלא קיומה של העברית החיה ברקעם.

תמליליה של שמר עדכניים הרבה יותר בלשונם, ובניגוד לשירי הזמר מתקופת היישוב הם כבר אינם מתעלמים מן העברית החיה אלא צומחים מתוכה. אף כי אין הם מושתתים על הרובד הדבור שלה, כבר אין בהם רתיעה מן הפנייה אליו ושילובן של דרכי ביטוי שמקורן בדיבור שכיח בהם למדי: "איזה מזל" ("מטרייה בשניים"), "ענקי" ("הטיול הקטן"), "את שווה סימפוניה של שריקות" ("אהבת פועלי הבניין") וכדומה. התמלילים קשובים לכל רובדי העברית המוכרים לדובר המשכיל הממוצע, הן התקניים והעל-תקניים הן היום-יומיים יותר, ונותנים ביטוי לכולם באמצעות שילוב יסודות מתוכם בתוך תשתית של העברית הכתובה הספרותית והתקנית בת הזמן.

### ג. דפוסים תחביריים בשיריה המוקדמים של נעמי שמר ובזמר של תקופת היישוב

הרושם של זרימה, טבעיות וחיות שמעוררים תמליליה של נעמי שמר נובע במידה רבה מן הארגון התחבירי והטקסטואלי שלהם, הנבדל באופן מהותי מן הדפוסים התחביריים שהיו אופייניים לזמר בתקופתו הראשונה, קודם לתחילת פעילותה של שמר. תחביר הזמר של תקופת היישוב היה מקוטע למדי, וגבולותיה הטיפוסיים של היחידה התחבירית חפפו בו את גבולות השורה השירית או לכל היותר את גבולות היחידה החוזרת. יחידות תחביריות אלו נטו להיות אוטונומיות, בלא קשר מחייב ביניהן, ובמקרים רבים מאוד ניתן להחליף את מקומן בלי שתיפגע לכידותו של הטקסט. כך למשל כותב נתן אלתרמן בבית הראשון של "שיר העמק", מן השירים הידועים ביותר של תקופת היישוב:

בָּאָה מִנוּחָה לַיָּגַע  
וּמְרָגוּעַ לְעֵמֶל  
לְלִיָּה חֹרֵר מִשְׁתָּרַע  
עַל שְׂדוֹת עֵמֶק יִזְרְעֵאל

15. נתן אלתרמן, "היא והוא על הגג", פזמונים ושירי-זמר, הביאו לדפוס מנחם דורמן ורינה קלינוב, [תל-אביב] תשל"ז, עמ' 213-215.

16. שיר זה מובא אצל נתיבה בן-יהודה, אוטוביוגרפיה בשיר וזמר, ירושלים, 1990, עמ' 75. דיון מפורט בסוגיה זו מובא במאמרי "הזמר, הפזמון והעברית המדוברת: על השתלבותה של לשון הדיבור במוזיקה הפופולרית של תקופת היישוב וראשית ימיה של המדינה", העתיד להתפרסם בכרך היובל של "לשונו".

בית זה מורכב משני צמדי שורות, שבתוך כל אחד מהם סדר החלקים מחייב. הצמדים עצמם, לעומת זאת, עומדים כל אחד בפני עצמו. לפיכך ניתן להחליפם זה בזה בלי שום קושי, ולו רצה היה אלטרמן יכול לפתוח בלילה החיזור וממנו לעבור למנוחתו של היגע בלא שייפגם תוכנו של השיר כלל ועיקר. בדומה לכך אין כל מניעה להפוך את סדרן של שתי השורות הראשונות בשיר שכתב מתתיהו שלם בשנות השלושים:

שְׁמָחוּ נָא שְׁמָחוּ נָא וּפְרְקוּ הָעֵל  
חַג לָנוּ וְשְׁמַחָה יוֹם לָנוּ גְדוֹל

גם בהמשך השיר לא נוצר קשר ממשי או מחייב בין השורות, ומרביתן עומדות כל אחת בפני עצמה:

מֵאֵין יִצְרְנוּ יֵשׁ  
יָד זֹרֵעַ וְחוֹרֵשׁ  
סָלַע וְצוּר אֵיתָן  
מִיֵּם שְׁפַע רַב נִתָּן  
עֵז, עֲצָמָה וְכוּחַ

שתי הדוגמאות הללו טיפוסיות לדפוסים התחביריים ששלטו בזמר בתקופת היישוב. במרבית התמלילים ניתן להעמיד את היחידות התחביריות גם בסדר אחר מזה שקבע המחבר בלא שתתלווה לדבר פגיעה מהותית בתוכן השיר. אם החלפה שכזו מנועה, מקור המניעה בדרך כלל אינו בתוכן אלא בצורה, כלומר במשקל ובחריזה.

היחידות הגדולות יותר המרכיבות את שירי הזמר בתקופת היישוב נוטות גם הן להיות חופשיות זו מזו, וכמותן גם הפזמון, ועל פי רוב לא נוצר בין בתי השיר רצף נרטיבי. דוגמה אופיינית היא השיר "הורה מדורה", גם הוא מאת אלטרמן:

בָּאנוּ בְּלִי כָל נֶכֶל  
אָנוּ עֲנֵי אֶתְמוֹל  
לָנוּ הַגּוֹרֵל מָסָר  
אֶת מִילְיוֹנֵי הַמָּחָר  
  
הוֹרָה עָלַי עָלַי  
אֵשׁ הַדְּלִיקִי בְּלִילִי  
טְהוֹרָה רַבַּת אוֹרָה  
הוֹרָה מְדוֹרָה

בשל נטייה זו לקיטוע תוכני, נדיר למצוא בשירים מתקופת היישוב התפתחות או רצף עלילתי. גם כאשר הם מספרים סיפור, על פי רוב אין הוא רצוף אלא מורכב תמונות תמונות שיש ביניהן פערים. כך למשל מתאר מתתיהו שלם בשירו "שה וגדי" יום אחד בחייהם של בני הצאן: הוא פותח בתחילתו של היום ("שָׁה וְגָדִי גָדִי וְשָׁה / יַחְדָּו יָצְאוּ אֶל הַשָּׂדֶה") ומסיים בסופו ("הַבֵּיתָה עוֹד מְעַט שָׁבִים / הִנֵּה בָּא הָעֶרְבִי"), אך בין שתי נקודות הזמן הללו אין הוא שוטח בצורה מסודרת את מה שעבר על השניים אלא מתמקד בכמה סצנות נפרדות: הריצה אל המעיין לשתות מים ("עִם צְהָרִים לְמַעַן / רָצוּ לְשִׁתוֹת מַיִם"), מראָם של גיבורי השיר ("אֶחָד לָבָן שֶׁנִּי שָׁחַרְחַר / עִם תְּלַתְלֵי אֲזֵנָיִם"), הפסקת הצהריים של הרועים ("יָשְׁבוּ לְאַרְצָה הָרֹעִים / רָגַע קֵט לְנוֹחִי"), רגע של משחק אחר הצהריים לפני השיבה הביתה ("אוּצוּ רֹצוּ שׁוֹבְבִים / הַשְּׂמַחָה כֶּן תִּרְבִּי"). בין האירועים הללו אין קשר הכרחי, ואין מניעה תוכנית שיוצבו בסדר אחר. אפילו בשירים המתבססים על מאורעות אמתיים סקירת השתלשלות העניינים נוטה להיות מקוטעת ורווית פערים. דוגמה טיפוסית היא "שיר החמישה" שכתב ש' שלום, המתאר בתמונות מבודדות, בלא קישור תחבירי ביניהן, את התקרית שעל שם הרוגיה קרוי קיבוץ מעלה החמישה:

חֲמִשָּׁה יָצְאוּ מוֹלְדָת לְבָנוֹת  
 חֲמִשָּׁה  
 בְּבֵית עֲזָבוֹ אִם וְאַחֹת  
 תִּינוֹק וְאַשָּׁה  
 פְּטִישִׁים הִלְמוּ בְּהָרִים וְהִלְמוּ  
 פְּטִישִׁים  
 חֲמִשָּׁה שָׁם עָמְדוּ סִלְלוּ וְחִלְמוּ  
 מְסֻלּוֹת וּכְבִישִׁים  
 יָרִיוֹת פִּלְחוּ אֶת הַבְּקָר פְּתָאוֹם  
 יָרִיוֹת  
 פְּטִישִׁים בְּגִדִם בְּנִפְשָׁם הִמְתָּם  
 נָפְלוּ חֲמֵשׁ הַגְּיוֹת  
 וְקָמוּ

כאמור, נטייה זו לקיטוע אופיינית לכלל שירי הזמר של תקופת היישוב. כמעט לעולם אין בהם רצף עלילתי ברור, ורק לעתים רחוקות יש בין היחידות המרכיבות אותם קשר תחבירי מחייב. לעומת זאת, לכתיבתה של נעמי שמר בראשית דרכה טיפוסיים המבנה התחבירי השלם והרצף הנרטיבי, ורבים משיריה מספרים

17. זה הנוסח בספרו של מתתיהו שלם "זמרים" (ספרייה מוסיקלית ע"ש נסימוב, 186, תל-אביב 1969, עמ' 63), אך נוסח מקובל יותר הוא "השמחה כה תרב".

סיפור שיש לו התחלה, אמצע וסוף. למשל השיר "חרשת האיקליפטוס" פותח בזוג צעיר המקים את ביתו ומזדקן, ומסיים בבני הדור הבא המקימים את ביתם אחרי המלחמה:

כְּשֶׁאֲמָא בָּאָה הִנֵּה לָפָה וְצִעֲרָה  
אִז אָבָא עַל גְּבֻעָה בְּנָה לָהּ בֵּית  
חֻלְפוֹ הָאֲבִיבִים חֲצִי מֵאָה עֲבָרָה  
וְתִלְתָּלִים הִפְכוּ שִׁיבָה בֵּינָתִים

אָבָל עַל גְּדוּת יַרְדֵּן כְּמוֹ מְאוּמָה לֹא קָרָה  
אוֹתָהּ הַדּוּמִיָּה וְגַם אוֹתָהּ הַתְּפֹאוּרָה  
חֲרֶשֶׁת הָאִיקְלִיפְטוֹס, הַגֶּשֶׁר, הַסִּירָה  
וְרֵיחַ הַמְּלוּחַ עַל הַמַּיִם

מֵעֶבֶר לַיַּרְדֵּן רָעְמוּ הַתּוֹתִחִים  
וְהַשְּׁלוֹם חִזַּר בְּסוֹף הַקִּיץ  
וְכָל הַתִּינוּקוֹת הָיוּ לְאֲנָשִׁים  
וְשׁוּב עַל הַגְּבֻעָה הַקִּימוּ בֵּית

אָבָל עַל גְּדוּת יַרְדֵּן וְגו'

על אף פערי הזמן הגדולים שיש בשיר זה, החולף בשני בתים על פני שנות דור, אין אפשרות לשנות בו את סדר האירועים. יש בו בהחלט מוקדם ומאוחר, והחלפת מקומותיהן של היחידות התחביריות תפגע בלכידותו התוכנית. מילות הקישור הפזורות בשיר ("ו", "אז", "אבל") מספקות תמיכה תחבירית פורמלית ללכידות תוכנית זו. סדר אירועים מחייב, כולו או לפחות חלקו, מצוי גם ברבים משיריה האחרים של שמר מתקופה זו, כגון "אחרי השקיעה בשדה", "אנחנו שנינו מאותו הכפר", "חיילים יצאו לדרך", "הטיול הקטן" (=לטיול יצאנו כלנית מצאנו), "הטיול הגדול" (=יצאנו בבוקר אלול לצעוד ארבעים קילומטר). יתר על כן, שיריה מציגים לפנינו את האירועים שהם מספרים עליהם כמו בסרט קולנוע, ולא כמו בתמונות אלבום קפואות. לצורך הבנת סיפור המעשה אין צורך בהשלמת פערים, שכן השתלשלות הדברים מפורטת במפורש בתמליל עצמו.

דוגמה מובהקת לנטייתו של שמר לספר סיפור יש בשיר "ארבעה אחים", המפתח את אזכורם של החכם, התם, הרשע וזה שאינו יודע לשאול מן ההגדה של פסח לכלל סיפור עלילה קצר:

בְּיוֹם בְּהִיר וְנִהְדָּר  
לְצֹאוֹ מִתּוֹךְ הַהַגְדָּה  
חֲכָם וְתָם, רָשָׁע גְּדוֹל  
וְזֶה שֶׁלֹּא יָדַע לְשֹׂאֵל

בהמשך השיר נזכרת בקצרה בת הזוג המתאימה שמצא כל אחד מן האחים, וסיומו מספק הצדקה להיעדרו של פיתוח עלילתי נוסף:

לָאן הוֹבִילוּ הַדְּרָכִים?  
הֵיכָן אַרְבַּעַת הָאָחִים?  
בְּשִׁיר שְׁלֵנוּ יְדִידִי  
אֶסוּר לְשָׂאֵל יוֹתֵר מִדִּי

מידה רבה של לכידות מאפיינת גם את אותם התמלילים של שמר שאין בהם סיפור מעשה והקשר התחבירי והתוכני בין היחידות המרכיבות אותם רופף יותר. בחטיבה המוקדמת של יצירתה יש היגיון רב במבנה הפנימי של התמלילים, לעתים קרובות משום שהיחידות התחביריות אינן נעצרות בסופה של השורה השירית אלא משתרעות על פני הבית כולו, כלומר משפטים רבים אורכם כאורך הבית השלם. לדוגמה:

מָחָר אוֹלֵי נְפִלְיָהּ בְּסִפְיוֹנוֹת / מְחוּף אֵילַת עַד חוּף שְׁנָהב / וְעַל הַמְשֻׁחָתוֹת הַיְשָׁנוֹת /  
יְטַעֲינוּ תְּפוּחֵי זָהָב

בְּבֵית חֲלוֹמוֹתַי אֶשֶׁר בְּרֹאשׁ גְּבֻעָה / תִּנּוֹר גְּדוֹל אֲבָנָה וְאֵשׁ תְּמִיד תִּבְעַר / וְחֲלוֹנוֹת שְׂבָעָה  
וְאַרְבַּע גְּבוּהָה / בְּבֵית חֲלוֹמוֹתַי אֶשֶׁר בְּרֹאשׁ גְּבֻעָה

אִם בָּהָר חֲצַבְתָּ אֶבֶן / לְהַקִּים בְּנֵן חֲדָשׁ / לֹא לְשׂוֹא אָחִי חֲצַבְתָּ / לְבָנֵנוּ חֲדָשׁ / כִּי מִן  
הָאֲבָנִים הָאֵלֶּה / יִבְנֶה מִקְדָּשׁ

גם כאשר גבולות היחידות התחביריות צרים מגבולות הבית, סדרן אינו שרירותי אלא הן יוצרות רצף מחייב: "מָחָר כְּשֶׁהֲצַבָּא יִפְשֹׁט מִדְּיו / לְבָנוּ יַעֲבֹר לְדָם / אַחַר כָּל אִישׁ יִבְנֶה בְּשֵׂתֵי יְדָיו / אֶת מֶה שֶׁהוּא חָלֵם הַיּוֹם".

אף הפזמון החוזר משתלב לעתים קרובות כחלק בלתי נפרד מהרצף התחבירי, ויש קישור ברור בינו לבין בתי השיר. לדוגמה, בשיר "חֲרֶשֶׁת הַאִיקְלִיפְטוֹס" שהובא לעיל פותח הפזמון החוזר במילית **אבל**, העושה אותו לחלק מן הרצף. בדומה לכך בשיר "מחר" פותח הפזמון במילים "כָּל זֶה אֵינִי מְשַׁל וְלֹא חֲלוֹם", והכינוי הרומז קושר את הפזמון אל הבית שקדם לו בקשר הדוק ומחייב. לעתים הקישור בין הפזמון לבית אינו בראש הפזמון אלא בסיומו של הבית, למשל בשיר "כיבוי אורות":

דָּרָד רַב הַגְּדוּד הַלָּד  
אֶל הַמְדָּבָר  
עַל תְּהוֹם שְׁבִילוֹ פָּסַח  
וְגַם עָבַר  
דָּרָד אֵין קֶצֶה לוֹ  
עַד מְרֹאשׁ הַסְּלַע  
קוֹל הַחֲצוּצוֹת קָרָא

לִיל בָּא אֶל הַמִּדְבָּר  
 מִמְדוּרוֹת עֵשׂוֹן עוֹלָה  
 וְצִלִּיל תַּפִּים נְדָם, נְדָם  
 עַל עֲרָבוֹת נֶצַח יָרַח  
 וּפְנֵי כַּדָּם

השיר בנוי בצורה כזו שהפזמון מביא את תוכן קריאת החצוצרות, והשורה "קול החצוצרות קרא (/יקרא)" הבאה בסיומו של כל אחד מן הבתים מאפשרת מעבר חלק אל הפזמון.

דרך ארגון אחרת מצויה בשיר "חיילים יצאו לדרך". שיר זה נפתח בפזמון החוזר, ובראש הבית הראשון מופיעה מילית קישור היוצרת ביניהם רצף תחבירי ותוכני:

חִיָּלִים יֵצְאוּ לְדֶרֶךְ  
 לְמַסָּע רִגְלֵי גְדוֹל  
 הַתְּקַדְמוֹ בְּלֵי פִיק בְּרֶךְ  
 וּבְשִׁיר הַרִימוֹ קוֹל

אֵךְ לְפִתַּע כְּשֶׁפָּרְקוּ תַרְמִיל מִשְׁכָּם  
 הַתְּבַרֵר פִּי שְׁכַחוּ לְקַחַת לֶחֶם

מבנה דומה חוזר בכל בתי השיר. כל אחד מהם מציג פריט ששכחו החיילים לקחת עמם ומבהיר כיצד פתרו את הקושי: הלחם הוחלף בפיתה, המים הוחלפו בגשם, הגפרור הוחלף באבן צור, וגם לשכחת הזמר נמצא פתרון. לעומת התחביר המקוטע, השירי במובהק, שאפיין את הזמר של תקופת היישוב מציגה אפוא נעמי שמר בחטיבה המוקדמת של יצירתה תחביר טבעי וזורם, שלמעט החריזה והחלוקה לשורות אין הבדל מהותי בינו לבין התחביר הטיפוסי ללשון הפרוזה.

#### ד. מקומם של דפוסים התחביר של נעמי שמר במוזיקה הפופולרית בכללותה

הדפוסים התחביריים המאפיינים את כתיבתה של נעמי שמר אינם יונקים ממסורת זמר העם של תקופת היישוב, אלא ממשיכים את דפוסים הכתיבה שאפיינו סוגה קרובה לו, פזמון הבידור.<sup>18</sup> להבדיל משירי הזמר, שהנסיבות הטיפוסיות של ביצועם היו השירה בציבור, פזמון הבידור נועד להצגה על הבימה וכלל סצנות מוגדרות שניתן להמחזיזן. כפועל יוצא נפוצו בו דפוסים תחביריים

18. על פזמון הבידור של תקופת היישוב ר' רגב וסרוסי (לעיל, הערה 3), עמ' 71–89.

מקושרים ונרטיביים הרבה יותר. הבדל זה בין הזמר לפזמון בולט במיוחד אצל כותבים שפעלו בשני התחומים, כמו נתן אלתרמן. דיי להשוות את הקיטוע התחבירי המאפיין את שירי הזמר שלו שהובאו לעיל לדפוסי ארגון הטקסט בשיר שכתב לכוכבת תאטרון "לי-לה-לו" שושנה דמארי בראשית שנות הארבעים:<sup>19</sup>

הַעֲרָב בָּא שְׁקִיעָה בְּהַר יוֹקְדָת  
 אֲנִי חוֹלְמַת וְרוֹאוֹת עֵינַי  
 הַגְּזִיָּה נֶעְרָה קִטְנָה יוֹרְדָת  
 וּבִאֵשׁ פְּלִיאוֹת לוֹהֵט הַגִּיָּא  
 אֶת הַפְּרָחִים לְצֹרֹר הִיא תִּלְקֹט לָהּ  
 וּבִשְׂבִילִים הַמִּתְכַּסִּים בְּטַל  
 אֶל אִמָּא הִיא נִחְפְּזָת וְקוֹרֵאת לָהּ  
 הַבִּיטִי מַה הַבֵּאתִי לָךְ בְּשֵׁל  
 פְּלִיאוֹת אֲדַמְדָּמוֹת אֲדַמְדָּמוֹת  
 פְּלִיאוֹת מְטֻלּוֹת חֲנִיּוֹת וְגוֹי

שלא כמו בתמלילים שנוצרו מלכתחילה כשירי זמר, כאן הקשרים התוכניים והלשוניים בין חלקי הטקסט אינם מאפשרים שינוי בסדר השורות והמשפטים בלי שינוי במשמעות. אף הפזמון, המביא את תוכן דברי הנערה, מקושר היטב אל הבית שקדם לו, בדומה לדפוסים שמצאנו בכתיבתה של שמר.

במהלך תקופת היישוב היו זמר העם ופזמון הבידור סוגות נבדלות. אמנם הגבולות ביניהם היטשטשו במקצת במהלך הזמן בשל מעבר של שירים מתחום אחד למשנהו, אך מעבר זה לא היה חופשי: שירים שהושתתו על דפוסי ההבעה הטיפוסיים לפזמון הבידור לא הפכו לשירי זמר, ורק אותם השירים שמלכתחילה היו קרובים בסגנונם לדפוסי ההבעה הטיפוסיים לזמר היו עשויים להשתלב לאחר הפצתם ברפרטואר השירים המושרים בציבור. רק בתקופה מאוחרת יותר, משנשברה אחידותו הסגנונית של הזמר וניטשטשו ההבחנות בינו לבין פזמון הבידור, התגווון אופיו וכמה מפזמוני הבידור המובהקים של אלתרמן הפכו לשירים מושרים.<sup>20</sup>

את הגישור בין פזמון הבידור לבין הזמר יצרו שירים שכתב חיים חפר לצ'יזבטרון וללהקות הפלמ"ח האחרות. שירים אלו נכתבו מעצם טיבם במסורת פזמון הבידור, אך עם הפצתם אומצו בתנועות הנוער והפכו לשירים מושרים

19. על "המטאטא" ו"לי-לה-לו" ותרומתם למוזיקה הפופולרית ר' שם, עמ' 76-79.  
 20. למשל השיר "כלניות" משתייך היום לרפרטואר השירים המושרים בציבור, אף כי אלתרמן ייעד אותו במקורו לבימה הקלה.

בציבור. הם החלו להיתפס כשירים המובהקים של תקופת מלחמת העצמאות ורכשו כמעט מיד מעמד מרכזי בתחומי הזמר.

מן הבחינה התחברית ניכרים בשירים הללו דפוסים דומים לאלו המאפיינים את כתיבתם של אלתרמן הפזמונאי ושל נעמי שמר: טיפוסיות להם החפיפה בין הבית השירי לבין היחידה התחברית וההמשכיות בין בתי השיר ובינם לבין הפזמון. כך למשל הבית הראשון בשיר "שושנה" מספר סיפור במשפט ארוך אחד:

הָיָה יָם סוּעָר, הַתֵּיָן תָּרַק,  
תָּרְטוּם הַסְּפִינָה כְּמַעַט וְנִשְׁחַק  
אֵךְ יוֹסֵקָה עַל כָּל הָעֵנָן הַתְּגַבֵּר –  
וְזָמַר עָלֶיזוּ כֹה זָמַר

הפזמון החוזר מספק, כצפוי, את תוכנו של הזמר העליון שזימר יוסקה.<sup>21</sup> שירים רבים אחרים, כמו "הפינג'אן", "הפרוטה והירח", "ציפ", "ציזבאת" ו"היו זמנים",<sup>22</sup> מציגים תמונה דומה ומסרטטים את מסלולי חדירתם של דפוסים תחביריים אלו אל תחומי הזמר.

כתיבתה של נעמי שמר לא הייתה אפוא מנותקת ממה שקדם לה, אלא שהיא המשכה את דרכם של אלתרמן הפזמונאי וההולכים בעקבותיו ולא את דרכם של אלתרמן מחבר שירי העם והכותבים האחרים שפעלו בתקופת היישוב בתחום הזמר העממי. בשל מרכזיותה של שמר בקרב היוצרים שפעלו בשנות החמישים והשישים תרמו דפוסים הכתיבה שאימצה לשינוי שחל באופיו הלשוני של הזמר בעקבות המעבר מיישוב למדינה.

תקופה זו בתולדות הזמר הגיעה לסיומה, כאמור, עם התבססותה של מוזיקת הרוק בלב התרבות הישראלית החל בשנות השבעים המוקדמות. תהליך זה הביא עמו מהפך בהיערכותה של המוזיקה הפופולרית ובדפוסים הכתיבה הנוהגים בה, שהתבטא בכל ממדיו של השיר המולחן – תמליל, לחן, עיבוד, ביצוע ועוד. מהפך זה השתקף גם בארגון התחבירי של התמלילים: מוזיקת הרוק התאפיינה בנסיגה מן התחביר המקושר והנרטיבי ששלט בכתיבה הפזמונית שקדמה לה לטובת מבנים תחביריים קצרים, שאינם מקושרים באופן הדוק זה לזה. כך למשל שר אריק איינשטיין בתחילת שנות השבעים:

אֲנִי וְאַתָּה נִשְׁנָה אֶת הָעוֹלָם  
אֲנִי וְאַתָּה אֵז גְּבֹאוּ כְּבֹר כָּלֵם  
אֲמָרוּ אֶת זֶה קִדְם לִפְנֵי  
זֶה לֹא מְשֻׁנָּה  
אֲנִי וְאַתָּה נִשְׁנָה אֶת הָעוֹלָם

21. לטקסט המלא ר' חיים חפר (פינר), תחמושת קלה: פזמורים, מרחביה 1949, עמ' 23–24.

22. ר' שם, עמ' 33–35, 36–37, 43–45, 60–62, 75–76.

ואולם אף שהיחידות התחביריות הקצרות, הקיטוע והיעדר הקשר התחבירי בין יחידה ליחידה עשויים להזכיר את הדפוסים התחביריים ששלטו בזמר של תקופת היישוב, יש ביניהם הבדל מהותי: בעוד שבתקופה המוקדמת בתולדות הזמר היה הקיטוע סממן של לשון שירית ופיוטית, במוזיקת הרוק הוא שיקף בצורה מסוגנת את התחביר המקוטע, המושתת על יחידות קטנות, האופייני ללשון הדיבור היום-יומית.<sup>23</sup>

בחינת החטיבה המוקדמת של שירי נעמי שמר בהקשריה התרבותיים הרחבים מסמנת אותה אפוא כחוליה מגשרת בין העברית המוגבהת של זמר העם בתקופת היישוב לבין העברית הנמוכה, היום-יומית, שהשתלטה על תחום המוזיקה הפופולרית עם צמיחתו של הרוק הישראלי. בדומה לשימוש הלשון האופייני לזמר בדור שקדם לה, לשונה של שמר שייכת בבירור לרובד לשון התרבות. אולם בניגוד לקודמיה, היא כבר כותבת עברית שעל אף היותה תקינה, ובמידת מה אפילו ספרותית, אין נתק בינה לבין לשונו הטבעית של קהל היעד. אחד האמצעים שאפשרו לה במהלך שנות החמישים והשישים לקרב את לשון הזמר אל לשונם הטבעית של נמעניו בלי להרחיקו מרבדיה הספרותיים של העברית בת הזמן הוא התחביר הזורם, הפשוט והמובן שכתבה בו את תמליליה.

#### ה. דפוסים תחביריים ביצירתה המאוחרת של נעמי שמר

כאמור, נעמי שמר לא לקחה חלק במהפך הגורף שחל באופייה הלשוני של המוזיקה הפופולרית עם צמיחתו של הרוק הישראלי, אך כתיבתה לא הייתה חסינה בפני הטלטלה העזה ששינתה בתקופה זו את פני המוזיקה הפופולרית.<sup>24</sup> כבר בספרה השני, שיצא לאור באמצע שנות השבעים, מסתמן שינוי מהותי בדפוס הכתיבה שלה, אף כי כיוונו שונה לחלוטין מזה של מוזיקת הרוק. כחלק מדעיכתו של שיר העם כסוגה המובילה בתרבות הישראלית עברה גם שמר מכתבת שירי עם לכתיבה אמנותית יותר, ותמליליה נעשו נרטיביים פחות והחלו להתאפיין במידה רבה של קיטוע הן מן הבחינה התוכנית הן מן הבחינה התחבירית. אף כי סיפור המעשה והיחידות התחביריות המשתרעות על פני בית אחד או יותר עדיין באים לידי ביטוי במקצת השירים – "בהיאחזות הנחל

23. על מאפיין זה של לשון הדיבור ר' למשל Wallace Chafe, "Writing in the Perspective of Speaking", *Studying Writing: Linguistic Approaches*, ed. Charles R. Cooper and Sidney Greenbaum, Beverly Hills 1985, pp. 12–39.

בפרט עמ' 14–17, 25–27.

24. על השינויים שחלו בתקופה זו בכתיבתה של שמר ר' מירון (לעיל, הערה 4).

בסיניי, "כיצד שוברים חמסין"<sup>25</sup> וכמה שירים אחרים – כבר בספרה השני אין הם עוד בגדר דפוס הכתיבה השולט. בצדס מתחילים להופיע גם טקסטים חסרי נרטיב, המורכבים מיחידות תחביריות קצרות שאין ביניהן קשר מחייב. לדוגמה, שירה הידוע "יש לי יום חג" (=כשתיאלם תרועת הפסטיבלים),<sup>26</sup> שנעשה במהלך הזמן לחלק מרפרטואר השירה בציבור, כולל את השורות האלה:

הַלְלוּיָהּ בְּגִלְלַת דְּבָרִים כְּאֵלֶּה  
הַלְלוּיָהּ אֲנִי עֲדִינוּ שֶׁר  
הַלְלוּיָהּ יוֹם יוֹם וְאֵיזָה פֶּלֶא  
הַלְלוּיָהּ לַחַג שְׁלֵא נִגְמַר

בניגוד לשירה המוקדמים, כאן סדר השורות איננו מחייב ואין מניעה תוכנית להחליפן זו בזו. יתרה מזו, בשירים מתקופה זו ואילך קשר תחבירי פורמלי בין חלקי הטקסט כבר אינו מבטיח רצף לוגי כבשירה המוקדמים. למשל שני חלקי הבית הראשון בשיר "לו יהי" לכאורה מקושרים באמצעות וי"ו החיבור, אך המדובר בקישור פורמלי בלבד שאין מאחוריו קשר תוכני בין האמירות:

עוֹד יֵשׁ מִפְּרֶשׁ לְבֹן בְּאֶפֶק  
מוֹל עֵנָן שְׁחֹר כְּבֶד  
כֹּל שֶׁנִּבְקֶשׁ לוֹ יְהִי  
וְאִם בְּחִלּוֹנוֹת הָעָרֵב  
אוֹר נְרוֹת הַחַג רוֹעֵד  
כֹּל שֶׁנִּבְקֶשׁ לוֹ יְהִי<sup>27</sup>

מן הספר השני ואילך הרצף הנרטיבי הפשוט של השירים המוקדמים הולך ונעלם לטובתן של תמונות מטפוריות, מעורפלות, רוויות פערים. טיפוסיות לתקופה זו שורות כמו "אוֹר הַיָּרֵחַ עַל הַיָּם / לַיְלָה לְבֹן בְּשָׂדוֹת בֵּית לְחָם / תֵּן מִיָּלֵל בְּקוֹל נֶשֶׁבֶר / אָנָּה פָּנָה עֲדָרִי לְלֶכֶת" או "מַעֲזוֹ צוֹר יִשׁוּעָתִי / לֶךְ נֶאֱהָ לְשִׁבְתִּי / הַיָּחֵק הַיָּחֵק לֵיד בֵּיתִי / הַפְּרָדְסִים נִתְּנֵנוּ רֵיחַ / אֲבוֹא בְּמִנְהָרוֹת וּבְמִצְדוֹת וּבְמִעָרוֹת / וּבְנִקְרוֹת צוּרִים וּבְמַחְלוֹת עֶפֶר / אֵי שֶׁם בְּלֵב הַלְיָלָה דְרוֹף וְחִרְשִׁי / צוּפָה בִּי מִבְּקֶשׁ נִפְשִׁי"<sup>28</sup> שורות מעין אלה אינן מנסות עוד לספר סיפור אלא נועדו בראש ובראשונה ליצור אווירה. לפיכך הדפוסים התחביריים שעליהם הן מושתתות שונים לחלוטין מאלו שהנחו את שמר בתקופת יצירתה המוקדמת.

25. הספר השני, שירים 2, 34.

26. שם, שיר 12.

27. שם, שיר 6.

28. שם, שירים 9, 3.

התפנית שחלה בארגון התחבירי האופייני לתמליליה של שמר במעבר מן הספר הראשון לספר השני היא רק אחד הגילויים של השינוי העמוק שחל בדפוסי הכתיבה שלה במהלך תקופה זו. מעמדן המוסכם של שלהי שנות השישים כסוף תקופת הזוהר של הזמר העברי<sup>29</sup> משתקף אפוא גם בכתיבתה של נעמי שמר, מן המרכזיים ביוצריה.

29. רגב וסרוסי (לעיל, הערה 3), עמ' 58-59; וכן ר' הציטוט מדברי אריאל הירשפלד שהם מביאים בעניין זה בעמ' 69.