

לשוננו לעם

עורך: משה פלורנטין

מתוך

כרך נו, תשס"ז



האקדמיה ללשון העברית
מוגן בזכויות יוצרים

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", "תְּרֶשֶׁת האיקליפטוס", "אנחנו שנינו מאותו הכפר" ו"שירו של אבא" (=אם בהר חצבת אבן)¹ – 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 בכתובת שירי עם.² 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 זהה 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.³ בסיומה של תקופה זו פנתה שמר לכיוונים אחרים והחלה לאמץ דפוסי יצירה אמנותיים יותר, שהשירים שנכתבו על פיהם נועדו להתקבל כשירה של ממש.⁴

השינוי באופי יצירתה של שמר משלהי שנות השישים ואילך השתקף בדפוסי ההתקבלות של שיריה. החל בספרה השני⁵ מועטים ההמנונים כדוגמת "לו יהי", "החגיגה נגמרת" ו"על כל אלה".⁶ מרבית השירים שיצרה שמר מתקופה זו ואילך לא השתלבו בפרטוראר 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 גאון⁷ וכן הלאה, ורק מעטים יודעים שנעמי שמר היא שחיברה אותם. בכך הם נבדלים משירה המוקדמים, המזוהים בראש ובראשונה עמה. מידת ההיכרות הנמוכה יותר עם שירה 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 בחייו", 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.⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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 שיוצרי 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 – מוזיקה 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 משו. 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).¹¹

בתקופת היישוב היה ייעודו של הזמר לספק מעין תחליף חילוני לממד הטקסי המצוי ביהדות המסורתית.¹² 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.¹³ "נומי נומי לְלִדְתִּי" 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 / רִיחַ רַב חֲרֻבֹנִיךְ הָרִתִּיךְ / אֲרֻשְׁתִּיךְ לִי בָדָם / שְׂאֲדָם וְנָדָם", מִמֶּמֶשׁ שִׁיר מוֹכֵר שֶׁל אֶלְכַסְנֵדֶר פֶּן אֶת הַסְגָנוֹן הַמוֹגֵבָה הָאוֹפִיִינִי 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 אֶסִּיף נְחֹג בְּשִׁירִי", "סֵלֹו סֵלֹו הַמִּסְלָה", "גִּזְזוּ גִזְ", "יִדָם שִׁירִי", "קוּמָה אָחָא סוּבָה [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 **יחגו**, **יסלול**, **יגוזו**) הן בשורשים שעצם הופעתם בבניין קל משתייכת לרובד לשון מוגבה וספרותי (כגון **יידום**, **ייסוב**).¹⁴ 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 "הַשְׁתַּמֵּשׁ בְּמִימָקָה / וְהַעֲף 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 תִתְפַּקֵּעַ¹⁵ או "זֶה אֲנִי אֶהוּבָךְ / בָּאתִי הֵנָּה לְרֹאוֹת אוֹתְךָ"¹⁶ 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 שכיה 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 בשירה המוקדמים של נעמי שמר בוזמר 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 החורזת. 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 מְנוּחָה לִיגֵעַ
וּמְרָגוּעַ לְעִמֶּל
לִלְחָה חֹר מִשְׁתַּבֵּעַ
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", העתידי להתפרסם בכרך היובל של "לשוננו".

בית זה מורכב משני צמדי שורות, שבתוך כל אחד מהם סדר החלקים מחייב. הצמידים עצמם, לעומת זאת, עומדים כל אחד בפני עצמו. לפיכך ניתן להחליפם זה בזה בלי שום קושי, ולו רצה היה אלתרמן 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:

שִׁמְחוּ נָא שִׁמְחוּ נָא וּפְרְקוּ הָעֵל
חַג לָנוּ וְשִׁמְחָה יוֹם לָנוּ גָדוֹל

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

מֵאֵין יִצְרְנוּ יֵשׁ
יָד זֹרֵעַ וְחוֹרֵשׁ
סָלַע נָצוּר אֵיתָן
מִים שֹׁפֵעַ רֵב נֵתָן
עֹז, עֲצָמָה נְכוֹחַ

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 אלתרמן:

בָּאנוּ בְּלִי כָל נֶכֶל
אָנוּ עֲנִי אֶתְמוֹל
לָנוּ הַגֹּרֶל מְסֹר
אֶת מִלְיוֹנֵי הַמָּחָר

הוֹרָה עָלֵי עָלֵי
אֵשׁ הַדְּלִיקִי בְּלִילִי
טְהוֹרָה רַבַּת אוֹרָה
הוֹרָה מְדוּרָה

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 ("שה וגדי וגדי גדי ושה / יחדיו יצאו אל השדה") ומסיים בסופו ("הפיתה עוד מעט שבים / הנה בא הערב"), אך בין שתי נקודות הזמן הללו אין הוא שוטח בצורה מסודרת את מה שעבר על השניים אלא מתמקד בכמה סצנות נפרדות: הריצה אל המעיין לשדות מים ("עם צהרים למען / רצו לשדות מים"), מראם של גיבורי השיר ("אחד לבן שני שחרחר / עם תלתלי אוננים"), הפסקת הצהריים של הרועים ("ישבו לארץ הרועים / רגע קט לנוח"), רגע של משחק אחר הצהריים לפני השיבה הביתה ("אוצו רוצו שובבים / השמחה פן תרב").¹⁷ 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:

חמשה יצאו מולדת לבנות
חמשה
בבית עזבו אם ואחות
תינוק ואשה
פטישים הלמו בהרים והלמו
פטישים
חמשה שם עמדו סללו והלמו
מסלות וכבישים
יריות פלחו את הבקר פתאום
יריות
פטישים בידם בנפשו המתם
נפלו חמש הגויות
וקמו

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, 1969, עמ' 63), אך נוסח מקובל יותר הוא "השמחה פה תרב".

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

כְּשֶׁאֶמָּא בָּאָה הִנֵּה יָפָה וְצִיָּרָה
אִזְ אָבָא עַל גִּבֵּעָה בְּנָה לָהּ בֵּית
חֲלָפוּ הָאֲבִיבִים חֲצִי מֵאָה עֶבְרָה
וְתִלְתָּלִים הִפְכוּ שִׁיבָה בֵּינְתָם

אָבֵל עַל גְּדוֹת יִרְדֵּן כְּמוֹ מְאוּמָה לֹא קָרָה
אוֹתָהּ הַדּוּמִיָּה וְגַם אוֹתָהּ הִתְפָּאוּרָה
חֲרֻשֶׁת הָאִיִּסְלִיפְטוֹס, הַגֶּשֶׁר, הַסִּיָּרָה
וְרֵיחַ הַפְּלוֹחַ עַל הַמִּים

מַעֲבָר לִירְדֵּן רָעְמוּ הַתּוֹתָחִים
וְהַשְּׁלוֹם חָזַר בְּסוֹף הַשָּׁנָה
וְכָל הַתִּינוּקוֹת הָיוּ לְאִנְשִׁים
וְשׁוּב עַל הַגִּבֵּעָה הַקִּימוּ בֵּית

אָבֵל עַל גְּדוֹת יִרְדֵּן 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
יָצְאוּ מִתּוֹךְ הַהֲגָדָה
חֶכֶם וְתָם, רָשָׁע גָּדוֹל
וְזֶה שֶׁלֹּא יָדַע לְשֹׂאֵל

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

לֹאן הוֹבִּילוּ הַדְּרָכִים?
הֵיכֵן אַרְבַּעַת הָאֲחִים?
בְּשִׁיר שְׁלָנוּ יְדִידִי
אֶסוּר לְשָׁאֵל 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:

מִחֵר אוֹלֵי נְפִלְיָה בְּסִפְיָנוֹת / מִחוּף אֵילַת עֵד חוּף שְׁנֵהָב / וְעַל הַמְּשֻׁחָתוֹת הַיְּשָׁנוֹת /
נִטְעִינוּ תְּפוּחֵי זֶהָב

בְּבֵית חֲלוֹמוֹתַי אֶשֶׁר בְּרֹאשׁ גְּבֵעָה / תִּנּוֹר גָּדוֹל אֲבֵנָה וְאֵשׁ תְּמִיד תִּבְעֵר / וְחֲלוֹנוֹת שְׂבָעָה
וְאַרְבָּעָה גְּבוּהָה / בְּבֵית חֲלוֹמוֹתַי אֶשֶׁר בְּרֹאשׁ גְּבֵעָה

אִם בְּהֵרַח צִבְּבֶת אֶבֶן / לְהִקְסִים בְּנֵי חֵדֶשׁ / לֹא לְשֹׂא אֲחֵי צִבְּבֶת / לְבִנְיָן חֵדֶשׁ / כִּי מִן
הָאֲבָנִים הָאֵלֶּה / יִבְנֶה מִקְדָּשׁ

גם כאשר גבולות היחידות התחביריות צרים מגבולות הבית, סדרן אינו שרירותי אלא הן יוצרות רצף מחייב: "מִחֵר כְּשֶׁהֲצָבֵא יִפְשֹׁט מִדִּי / לִבְנוּ יַעֲבֹר לְדָם / אַחֵר כָּל אִישׁ יִבְנֶה בְּשֵׁתִי יָדִיו / אֶת מֶה שֶׁהוּא חֵלֶם הַיּוֹם". אף הפזמון החוזר משתלב לעתים קרובות כחלק בלתי נפרד מהרצף התחבירי, ויש קישור ברור בינו לבין בתי השיר. לדוגמה, בשיר "חרשת האיקליפטוס" שהובא לעיל פותח הפזמון החוזר במילית **אבל**, העושה אותו לחלק מן הרצף. בדומה לכך בשיר "מחר" פותח הפזמון במילים "כָּל זֶה אֵינוֹ מְשָׁל 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 "כיבויו אורות":

דָּרָךְ רַב הַגִּידִיד הַלֵּךְ
אֶל הַמִּדְבָּר
עַל תְּהוֹם שְׂבִילוֹ פֶסֶח
וְגַם עֵבֶר
דָּרָךְ אֵין קֶצֶה לוֹ
עַד מְרֹאשׁ הַסֵּלַע
קוֹל הַחֲצוֹצְרוֹת קָרָא

לִיל בָּא אֶל הַמִּדְבָּר
מִמְדֻרוֹת עֶשֶׂן עוֹלָה
וְצִלִּיל תַּפִּים נָדָם, נָדָם
עַל עֲרֵבוֹת נֶצֶת יָרַח
וּפְנֵי נָדָם

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:

חִיִּלִּים יֵצְאוּ לְדֶרֶךְ
לְמַסַּע רִגְלֵי גָדוֹל
הַתְּקַדְּמוֹ בְּלִי פִיק בְּרֶדֶךְ
וּבְשִׁיר הָרִימוּ קוֹל

אֵךְ לְפֶתַע כְּשֶׁפָּרְקוּ תִרְמִיל מִשְׁכָּם
הַתְּבַרְבֵּר כִּי שִׁכְחוּ 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 דפוסי 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 דפוסי הכתיבה שאפיינו סוגה קרובה לו, פזמון הבידור.¹⁸ להבדיל משירי הזמר, שהנסיבות הטיפוסיות של ביצועם היו השירה בציבור, פזמון הבידור נועד להצגה על הבימה וכלל סצנות מוגדרות שניתן להמחيزן. 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 לדפוס ארגון הטקסט בשיר שכתב לכוכבת תאטרון "לי-לה-לו" שושנה דמארי בראשית שנות הארבעים:¹⁹

הַעֲרֵב בָּא שְׂקִיעָה בְּהָר יוֹקֶדֶת
אֲנִי חוֹלְמֶת וְרוֹאוֹת עֵינֵי
הַגִּיָּאָה נֶעְרָה קִטְנָה יוֹרֶדֶת
וּבֹאֵשׁ פְּלִנְיֹת לוֹהֵט הַגִּיָּא
אֶת הַפְּרָחִים לְצִרּוֹר הִיא תִּלְקֹט לָהּ
וּבִשְׂבִילִים הַמִּתְכַּסִּים בָּטֵל
אֶל אֲמָא הִיא נִחְפָּזֶת וְקוֹרֶאת לָהּ
הַבִּיטִי מֶה הִבֵּאתִי לָךְ בָּסֵל
פְּלִנְיֹת אֲדַמְדְּמוֹת אֲדַמְנִיֹּת
פְּלִנְיֹת מְטַלְלוֹת חֲנִיֹּת 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 דפוסים ההבעה הטיפוסיים לפזמון הבידור לא הפכו לשירי זמר, ורק אותם השירים שמלכתחילה היו קרובים בסגנונם לדפוסים 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, התגוון אופיו וכמה מפזמוני הבידור המובהקים של אלתרמן הפכו לשירים מושרים.²⁰

את הגישור בין פזמון הבידור לבין הזמר יצרו שירים שכתב חיים חפר לציזבוטרון 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 התחבירית ניכרים בשירים הללו דפוסים דומים לאלו המאפיינים את כתיבתם של אלתרמן הפזמונאי ושל נעמי שמר: טיפוסיזיות להם החפיפה בין הבית השירי לבין היחידה התחבירית וההמשכיות בין בתי השיר ובינם לבין הפזמון. כך למשל הבית הראשון בשיר "שושנה" מספר סיפור במשפט ארוך אחד:

הָיָה יָם סוֹעַר, הִתְרַן חֶרֶק,
חָרְטוּם הִסְפִּינָה כְּמַעַט וְנִשְׁחַק
אֶד יוֹסֶקָה עַל כָּל הָעֵינָן הַתְּגַבֵּר –
וְזָמַר עָלָיו כֹּה זָמַר

הפזמון החוזר מספק, כצפוי, את תוכנו של הזמר העליון שזימר יוסקה.²¹ שירים רבים אחרים, כמו "הפינג'אן", "הפרוטה והירח", "ציפ", "ציזבאת" ו"היו זמנים",²² 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 המשיכה 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 דפוסי הכתיבה שאימצה לשינוי שחל באופיו הלשוני של הזמר בעקבות המעבר מיישוב למדינה.

תקופה זו בתולדות הזמר הגיעה לסיימה, כאמור, עם התבססותה של מוזיקת הרוק בלב התרבות הישראלית החל בשנות השבעים המוקדמות. תהליך זה הביא עמו מהפך בהיערכותה של המוזיקה הפופולרית ובדפוסי 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 אֲזִי יָבוֹאוּ כָּבֶד כָּלָם
אֶמְרוּ אֶת זֶה קֵדָם לִפְנֵי
זֶה לֹא מִשְׁנָה
אֲנִי וְאַתָּה נִשְׁנָה אֶת הָעוֹלָם

21. לטקסט המלא ר' חיים חפר (פיינר), 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.²³

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.²⁴ כבר בספרה השני, שיצא לאור באמצע שנות השבעים, מסתמן שינוי מהותי בדפוסים הכתיבה שלה, אף כי כיוונו שונה לחלוטין מזה של מוזיקת הרוק. כחלק מדעיכתו של שיר העם כסוגה המובילה בתרבות הישראלית עברה גם שמר מכתיבת 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 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"²⁵ 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),²⁶ שנעשה במהלך הזמן לחלק מרפרטואר השירה בציבור, כולל את השורות האלה:

הַלְלוּיָהּ בְּגִלְל דְּבָרִים קְאָלָה
הַלְלוּיָהּ אֲנִי עֲדֹן שָׁר
הַלְלוּיָהּ יוֹם יוֹם וְאִיזָה 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 לָבוּ בְּאַפֶּק
מוֹל עֵנָן שָׁחַר כָּבֵד
כָּל שְׁנִבְקֶשׁ לוֹ יְהִי
וְאִם בְּחִלּוֹנוֹת הָעָרֵב
אוֹר יֵרֹת הַחַג רוֹעֵד
כָּל שְׁנִבְקֶשׁ לוֹ יְהִי²⁷

מן הספר השני ואילך הרצף הנרטיבי הפשוט של השירים המוקדמים הולך ונעלם לטובתן של תמונות מטפוריות, מעורפלות, רוויות פערס. טיפוסיות לתקופה זו שורות כמו "אוֹר הַיָּרֵחַ עַל הָהָר / לִילָה לָבוּ בְּשָׁדוֹת בֵּית לָחֶם / תֵּן מִיֵּל בְּקוֹל נִשְׁבֵּר / אֲנִי פָנָה עֲדֵרִי לְלֶקֶת" או "מַעֲזָ צוֹר יִשְׁוַעְתִּי / לָד נָאָה לְשִׁבְחִי / הַרְחֵק הַרְחֵק לֵיד בֵּיתִי / הַפְּרִידִסִּים נִתְּנוּ רֵיחַ / אֲבֹא בְּמִנְהָרוֹת וּבְמַעְרֹת / וּבְנִקְרוֹת צוֹרִים וּבְמַחְלוֹת עֶפֶר / אֵי שָׁם בָּלַב הַלִּילָה דְּרוֹד וְחֲרִישִׁי / צוּפָה בִּי מִבְּקֶשׁ נִפְשִׁי"²⁸ שורות מעין אלה אינן מנסות עוד לספר סיפור אלא נועדו בראש ובראשונה ליצור אווירה. לפיכך הדפוסים התחביריים שעליהם הן מושתתות שונים לחלוטין מאלו שהנחנו 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 העברי²⁹ 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.

