

ביטויי שיר השירים בתקופה של תמורות בשיר הישראלי ובתרבות הישראלית

(שנות ה־60 עד שנות ה־80)

מילות מפתח: זמר עברי, שיר השירים, מוזיקה מזרחית, סגנון הפופ/רוק

תקציר

למן הולדתו בסוף שנות ה־20 של המאה הקודמת עוצב הזמר העברי סביב תכנים ששיקפו את רוח הזמן והמקום, ובאו לידי ביטוי במסגרת מוזיקלית מגוונת – חלקה בעלת השפעות סלאביות, וחלקה חותרת לעבר סגנון מזרחי־מקומי. הסגנון, שכונה "ארץ ישראלי", שלט בתרבות הישראלית ללא עוררין עד לשנות ה־60, אז הפציעו סגנונות מוזיקליים חדשים בשמי המוזיקה הישראלית. שינויים חברתיים בעשור שלאחר מכן, שמקורם בעלייתה של התרבות הפופולרית ובהתחזקות קבוצות שוליים, הכשירו ביתר שאת את הקרקע לעלייתם של שני סגנונות מוזיקליים חדשים בולטים: סגנון המוזיקה המזרחית וסגנון הפופ/רוק.

במאמר זה אני מבקשת לבחון את יחסם של שני סגנונות אלו אל המסורת היהודית, כפי שהוא מתבטא בלחנים לפסוקים משיר השירים. פנייה אל שיר השירים כמקור טקסטואלי לשיר חושפת את הרצון לשמור על קשר עם העבר. מן העבודה עולה כי

המוזיקה המזרחית המשיכה לשמור על קשר הדוק עם המסורת, ושירים שנכתבו במסגרת פופולרית המשלבת אלמנטים מזרחיים מובהקים עסקו רבות בתכנים מן העולם היהודי-דתי. למרבה ההפתעה, גם שירים שנכתבו בסגנון הפופ/רוק, שהוא מרדני באופיו, המשיכו לשמור על זיקה למקור התנ"כי, וביטאו אותה דרך שפתם המוזיקלית. המסקנה היא כי למרות שינויים חברתיים ותרבותיים מרחיקי לכת בחברה הישראלית לא ננטשו העבר והמסורת, אלא קיבלו פנים חדשות המשולבות בסגנונות המרכזיים לתקופתם.

מבוא

במאמר זה אני מבקשת להראות כיצד תהליכים חברתיים באים לידי ביטוי במישור התרבותי באמצעות זרמים מוזיקליים המשקפים את הלך רוח התקופה. נקודת המוצא למאמר היא הטענה שמוזיקה של חברה היא חלק ממוצרי התרבות שלה. רכיבי התרבות – מוזיקה, ציור, ספרות, שירה, שפה, טקסים – מאפשרים לחברי קבוצה, בכללם לאומים, להחליף ביניהם משמעויות וליצור מכנה משותף פנימי, הנבדל מחברות אחרות. לפיכך, הסגנון המוזיקלי המרכזי של חברה מבטא את פניה ומשקף את אמונותיה.

בין שנות ה-60 לשנות ה-80 התרחשו בארץ ישראל שינויים חברתיים שבאו לידי ביטוי, בין השאר, ביחס כלפי העבר ההיסטורי וכלפי המסורת היהודית. השינויים הללו התבטאו ביצירת סגנונות מוזיקליים חדשים – מוזיקה מזרחית וסגנון הפופ/רוק, ששיקפו, כל אחד בדרכו, את ה"אני מאמין" החדש של התקופה. בעבודה זו ארצה להתבונן בשירים שהולחנו לפסוקי שיר השירים או שנכתבו בהשראת המגילה בסגנונות הללו, מתוך הנחה כי ככל שייכתבו שירים רבים יותר, כך תהיה הזיקה לעבר ולמסורת חזקה יותר. הדוגמאות המוזיקליות ישקפו את אופיו של כל סגנון, ויצביעו על מגמות חדשות בשיר הישראלי בתקופה האמורה. שיר השירים נבחר לעבודה זו משום שהוא נציג מיוחד של התנ"ך בזמר העברי. פסוקיו נעדרים התייחסות מפורשת לאל, וקריאתו על דרך הפשט מביעה סיפור אהבה על רקע נוף ארץ ישראלי בתקופת האביב. העובדה שגם ללא מחויבות דתית, עדיין ניתן היה להשתמש בפסוקיו ולשאוב ממנו השראה לשירים תוך שמירת זיקה למסורת, יכולה להסביר את נוכחותו הבולטת של שיר השירים בזמר העברי.

החל מלידתו של הזמר העברי בסוף שנות ה-20 לא הייתה שאלה ביחס למידת הקשר שלו עם התנ"ך, או ליתר דיוק – למידת הקשר של יוצריו עם התנ"ך. המלחינים, שחשו קשר עמוק לתנ"ך, חיברו את ספר הספרים לאידיאולוגיה שעמדה בבסיס כתיבתם המוזיקלית:

"שלושה מקורות עיקריים לצלילי", כתב עמנואל עמירן, "ניגוניו של אבי, דבר התנ"ך ונופה של הארץ (בדמיון ובמציאות)" (עמירן, שביבים ושביבים, 2). מתתיהו שלם קשר בין התנ"ך ונופיו לעבודתו כרועה צאן: "מלבד פסוקי התנ"ך ההולמים את הנושא הרצוי לי, הרי המלה והצליל באים כמעט תמיד בצמידות. הקשר הממשי שלי לעבודה בצאן הוליד על כן שירים רבים בנושא זה, מהם המזדמרים על פי לחן ומהם על פי מקרא בלבד" (שלם, 1976, 143). בדומה לו, העיד ידידיה אדמון שהיה שוקע לעתים בחלומות בהקיץ על כינורו של דוד (אדמון, 1980, 80). פסוקי התנ"ך שימשו בזמר העברי בתפקיד כפול: מצד אחד, חיזוק מעמדו של התנ"ך לעומת המדרש על-ידי התנערות מסממנים גלתיים וחזרה לעבר ההיסטורי המקראי המשותף; ומן הצד האחר, קשר לארץ ולנופיה, ותחייתה של עבודת האדמה ורעיית הצאן. כך עטפו סיפורי התנ"ך את דמיונם של המלחינים, שימשו מוקד השראה בכתיבתם המוזיקלית וקישרו בין העבר להווה.

עד לשנות ה-60 השתלבו פסוקי שיר השירים בנוכחות מרשימה בשדה השיר הישראלי, שעוצב בסגנון מערבי-סלאבי, עם חטיבת שירים דמויי-מזרח. לחנים רבים אופיינו בקלילות וב"דילוגים", או בסגנון מזרחי (דבקאי-מקצבי או אוריינטליסטי-מליסמטי). כתיבת שירי שיר השירים השתלבה באידיאלוגיה ארץ ישראלית של בניין הארץ ותחייתה, יחד עם חזרה למקורות קדומים (ברט, 2022).

בראשית שנות ה-60 החלו השפעות מוזיקליות חיצוניות לתת אותותיהן בזמר העברי. השפעה צרפתית נודעה בשיריהן של הלהקות הצבאיות ושל להקת התרנגולים, כמו גם אצל יוצרים דוגמת נעמי שמר ויוחנן זראי. מאוחר יותר באותו עשור התבטאו ניצני מוזיקת הרוק והפופ במצלול השירים, שכללו תופים וגיטרות חשמליות, ובאופני ההפקה שהפכו מורכבים ואלקטרוניים. אך נראה כי כל אלה פסחו בקלילות על שירי שיר השירים ולא הותירו בהם חותם. בעשור השישי של המאה ה-20 נכתבו כחמישה עשר שירים לפסוקי שיר השירים, רובם המכריע בסגנון ארץ ישראלי, בהובלתם של מלחיני הדור השני, בהם גיל אלדמע, נחום היימן, מוני אמריליו, אמיתי נאמן ואפי נצר. השירים סינקופטיים, מז'וריים, קצביים וקלילים: די אם נזכיר את "[עד שיפוח](#)" של גיל אלדמע ו"[מגדים](#)" של נחום היימן כדי לחוש בסגנון.¹ לצידם הולחנו ואלסים נעימים, כגון "[ליבבתיני](#)" של מוני אמריליו, "[כשושנה בין החוחים](#)" של ינון נאמן ו"[בואי תמה](#)" של אפי

1 כל השירים המוזכרים במאמר זמינים ומומלצים להאזנה באתר youtube ובאתר הספרייה הלאומית. כמו כן, במאמר התייחסתי רק לשירים שיש ברשותנו הקלטה שלהם, ולא לשירים שנרשמו בתווים בלבד.

נצר. גם הכלים המלווים לא חורגים מהמסגרת המסורתית של גיטרות וחלילים, או הרכב תזמורתי – בייחוד בשירים שנכתבו לפסטיבל הזמר והפזמון. מחצית מהשירים נכתבו עבור הפסטיבל, שהקריין ממלכתיות ושליטה בזרם המרכזי של תרבות המוזיקה הישראלית באותם ימים.

השינוי החל בראשית שנות ה־70. התחזקות התרבות הפופולרית אל מול התרבות הלאומית הרשמית ערערה את יציבותה של זו הרשמית, ויצרה מתח בין השתיים. כתוצאה מכך התייצבו המוזיקה הפופולרית וסגנון הרוק מול שירי ארץ ישראל וקראו תיגר על ההגמוניה השלטת. אפילו הלהקות הצבאיות, המייצגות הרשמיות של התרבות הלאומית זה כשני עשורים, אימצו את הקודים של מוזיקת הפופ/רוק ושינו את סגנון המוזיקלי. בה בעת הובילה התחזקותן של קבוצות שוליים ליצירת סגנון הזמר המזרחי, המשלב מוזיקה פופולרית עם מאפיינים מוזיקליים מזרחיים. שני הסגנונות המוזיקליים היו חדשים בנוף הארץ ישראלי, וסימלו את רוחות השינוי הראשונות בהגמוניה המוזיקלית מזה כארבעה עשורים.

עם היחלשות הלאומיות התרופפה גם הזיקה לתנ"ך כמורה דרך וכמקור השראה, ונוכחותו בשירי הזמר השתנתה ופחתה.² לצד השירים התנ"כיים שייצגו את נופי הארץ ובניינה נכתבו שירים נועזים וחצופים ("משה משה", "יחזקאל"), ושירים שייצגו את הדמויות התנ"כיות באור אנושי ומכמיר לב ("הגר", "קינת יעקב"). בשנות ה־80 נעלמו מן הנוף לחנים לפסוקי שיר השירים, וכל שנותר מן המגילה הוא שיבוצי ביטויים שנשתגרו על הלשון, מהם יצרו הכותבים שירי אהבה. תופעה זו מעידה על השינוי שחל ביחס למסורת: ממקור יניקה, שהחיבור אליו יוצר קשרים רחבים אל העבר ההיסטורי וההווה הארץ ישראלי, למקור השראה פולקלורי, מוסכמה של ביטויי תרבותי. לפיכך, ראשית בחינת השירים בעבודה זו מתוארכת לשנות ה־60 – התקופה שבה החלו שינויים מוזיקליים לערער על העליונות של שירי ארץ ישראל, ואילו סיומה של התקופה בשנות ה־80, כאשר הסגנון המזרחי וסגנון הפופ/רוק התמקמו כזרם המרכזי בסגנון המוזיקלי הישראלי. אולם יש לזכור כי למרות העובדה שמספר שירי שיר השירים פחת, הרי שלא היה עשור שלא

2 אוריאל סימון מייחס זאת היחלשות הממד הפרשני: "ככול שקהתה תחושת הנס שבתקומה וככול שנחלשה גאוות הייחוד הלאומי, כך הלך והעמיק הפער שבין ההווה ה־ראלי לבין העבר המיתולוגי. הפער הזה הפקיע את תוקפו של המדרש הלאומי, שכן נתברר שכבר אין בכוחו למתוח גשר מעל לתהום הפעורה בין החיים לבין הספר. ובאין כלי פרשני להתחבר אל התנ"ך, נתערער מעמדו כמקור של השראה והכוונה. קסמו של המקרא פג" (סימון, 2002, 34).

נכתבו בו כלל שירים בהשראת שיר השירים, ועובדה זו לבדה יש בה כדי להעיד על מרכזיותה של המגילה בתרבות הישראלית.

שירים בסגנון מזרחי

עד קום המדינה, ובשנים הראשונות אחרי הקמתה, היה הרוב היהודי בארץ אשכנזי. חלוצי העליות הראשונות, שהגיעו אל הארץ והפריחו את השממה, יצרו תרבות עברית המבוססת על מטענים סלאביים-אירופיים שהביאו עימם. לצד המשכיות המסורת המוזיקלית המערבית פעלה קבוצת מלחינים ליצירת זמר עברי חדש, המושתת על אלמנטים מוזיקליים ערביים דוגמת התנוודות בין-צילית, מודאליות, מנעד צר וקפיצות "דבקאיות" (שמואלי, 1971; גולדנברג, 2004; ברט, 2014; בורשטין, 2022; Burstyn, 1999; Smoira-Roll, 1963).³ השילובים הללו נעשו כמובן במסגרת מתאימה לאוזן המערבית, כתוספת של "צבע מזרחי" לשיר המערבי. במבט לאחור, שירים דוגמת "[שיר הגמל](#)" ו"[שדמתי](#)" של ידידיה אדמון, "[מי ברכב](#)" של עמנואל עמירן ו"[למולדת](#)" של מרדכי זעירא יצרו סוגה מובחנת בשיר הארץ ישראלי, ביטוי לאידיאולוגיה של שלילת הגולה מחד גיסא, ושל יצירת זמר עברי מקורי, מאידך גיסא.

ההילה שדבקה בשירים הפסיאודו-מזרחיים בשנות היישוב הלכה ודעכה בסוף שנות ה-50. היפתחות לסגנונות מוזיקליים חדשים, מוזיקה לריקודים, שנסונים צרפתיים ולאחר מכן הפופ/רוק, היטו את כף המאזניים התרבותית. כשהגיעו ארצה עולי ארצות המזרח בעליות ההמוניות של שנות ה-50, לא מצאו ניסיונות לשיתוף או לשילוב כפי שנעשו בעבר, אלא להיפך – ניכור והיבדלות. המוזיקה של עדות המזרח נשמעה זרה ולא מפותחת לאוזניים המערביות, ולכן נשארה סגורה בד' אמותיה, ונשמעה רק באירועים משפחתיים וחברתיים: "חפלות", חתונות ובתי קפה מקומיים. כל עוד הוגבלה המוזיקה המזרחית לביצוע במסגרות ביתיות ולא מקצועיות, היא שימרה את הממד העממי הנחות המגולם בה, וחזקה את ההבחנה הברורה בין המוזיקה המערבית, שנחשבה "גבוהה" ו"מפותחת",

3 אף במוזיקה האמנותית אנו עדים למגמת שילוב אלמנטים מזרחיים וכאלה שנחשבו ישראליים "מקוריים". מחלוצי המלחינים שפעלו לשילוב זה ביצירותיהם הם אלכסנדר-אוריה בוסקוביץ', פאול בן-חיים, עדן פרטוש ומרדכי סתר (שילוח, 1953).

לבין המוזיקה המזרחית, שנחשבה "מונוטונית" ו"פרימיטיבית" (פרלסון, 2006, 64, 88; ארפנהיימר, 2011, 378).

אם כן, עד לאמצע שנות ה-70 לא היה למוזיקה של יוצאי עדות המזרח ביטוי ציבורי מובהק, לבד ממשבצת השידור ברדיו בערבית ובאירועים מקומיים של יוצאי עדות המזרח. לעומתה, הסגנון הדומיננטי בתרבות כונה "ארץ ישראלי", והופץ בשיריהן של הלהקות הצבאיות, בפסטיבלי הזמר ועל-ידי זמרים מן האליטה האשכנזית.

במחצית השנייה של שנות ה-70 חל מפנה. במישור הלאומי הורגשה רווחה כלכלית לאחר מלחמת ששת הימים, והיא אפשרה ליותר אנשים לצרוך מוזיקה ולהיפתח לתרבויות נוספות. לפריחה הכלכלית הייתה השפעה על הטמעת מוזיקת הפופ/רוק שהחלה לחלחל בעשור הקודם, והגיעה לביטוייה הרשמי בראשית שנות ה-70 (אלאור ורגב, 2017). עלייתה של מפלגת הליכוד לשלטון ב-1977 חיזקה את ביטחונם של יוצאי עדות המזרח ואת הלגיטימציה שלהם להשמיע את קולם. מעל לכול, כך נדמה, בני הדור השני לעולי ארצות המזרח, הילדים שגדלו לתוך המציאות הארץ ישראלית של הלהקות הצבאיות לצד שירי אום כולתום, יצרו סגנון מזרחי חדש (Halper et al., 1989). כפועל יוצא, המוזיקה המזרחית שהתעצבה בשנות ה-70 הייתה שם כולל לתערובת של אלמנטים מוזיקליים ללא שיוך עדתי מוגדר, עם הישענות על מקורות יווניים, טורקיים, ערביים, תימניים, ואף על סגנון הבלדות הרגשניות של פסטיבל סן רמו באיטליה.

צמיחתה של המוזיקה המזרחית בתוך התרבות הישראלית-אשכנזית גרמה לכך שהמוזיקה המזרחית תתאים לאוזניים המערביות, אך תכיל בתוכה אלמנטים מובחנים שיסמנו אותה כאחרת. ואולם למרות השילוב בין מזרח ומערב, העומד בבסיסה של המוזיקה המזרחית הישראלית, עד סוף שנות ה-70 היא לא קיבלה הכרה ראויה מצד הממסד ומקובעי המדיניות ברדיו ובטלוויזיה, וחלף עוד עשור עד שהגיעה לרשימת ההשמעה הרשמית של תחנות הרדיו. מעבר לסגנון המוזיקלי, שהמשיך להיות זר לאוזני עורכי תוכניות השידורים, איכות ההקלטות ואופי שיווקן הרחיקו את השירים ממרכזי ההפצה העיקריים (אקשוטי, 1995). מוטי רגב מכנה זאת "עילגות ארגונית": "מוזיקת הקסטות", כפי שכונתה בפי כול, נשמעה באיכות נמוכה כתוצאה מטכנולוגיית הסלילים; היא הופצה בדוכנים ובחנויות ולא על-ידי חברות התקליטים הגדולות; ודרך ארגונה שידר כולו עממיות וחוסר הבנה של המערכת הרהוטה, שהיו לה קודים ותרבות משלה (רגב, 1997, 125–129). יתר על כן, נושאי השירים כמו קיבעו את העממיות המושתתת בבסיס המוזיקה המזרחית, וייעדו אותה לשכבות נמוכות. תכנים הקשורים במשפחה, דת, כדורגל וכדומה מיצבו את השירים בדרגה נמוכה,

והיו ביטוי נוסף ל"עילגות" הסגנון (Halper et al., 1989). דפוס אופייני זה תאם לסגנונו הממוסחר של הזמר המזרחי ולשאיפה של יוצריו לייצר "להיטים".

מסורתיות ושיר השירים

נסיבות חברתיות היסטוריות הובילו לכך שההבדל בין יהדות המזרח ליהדות אשכנז התבטא לא רק בהעדפות תרבותיות, אסתטיות ומנטליות, אלא גם בתפיסה הדתית. אפילו חלוצי העלייה השנייה והשלישית, שגדלו בבתים דתיים (ולא חופשיים או מתבוללים), נטשו בארץ את שמירת המצוות כהלכתן, ועברו לקיים אורח חיים חילוני המבוסס על עבודת כפיים ועל שיתוף חברתי, תוך הדגשת "שליטת הגלות". הדבקות של יוצאי עדות המזרח בדת ובמסורת גרמה לפיכך לחיץ נוסף בין האשכנזים למזרחים. יחסם המתון של עולי עדות המזרח למסורת הדתית, המאפשר את קיומה של אמונה דתית ללא מחויבות גורפת למצוות הדת, הוביל להגדרה שתלווה אותם עד ימינו – "מסורתיים". הגדרה זו, המנוגדת בכול לדיכטומיה הברורה שיצר הממסד הרבני האשכנזי בתגובה לתהליכי החילון באירופה, מאפשרת לבני עדות המזרח להמשיך לשמור אמונים למסגרת הקהילתית-דתית, למנהגים ולמסורות בעלי אופי דתי. המסורתיות, לדברי נסים ליאון, מזוהה כל כך עם המזרחיות, עד שהפכה לשם נרדף לה (ליאון, 2009, 130). נטייתם של בני עדות המזרח, במיוחד התימנים, לשיר שירים בזיקה למסורת, כגון פיוטים ופסוקי התנ"ך, חיזקה בעיני האשכנזי את המשוואה המקשרת בין הדת למזרחי (פרלסון, 2006, 14), ובכך קיבעה את עממיות הסגנון וחיזקה את הסטריאוטיפ הרווח של המוזיקה המזרחית. נוסף על כך, הסביבה המסורתית-דתית העניקה לזמרים המזרחים "חותמת כשרות" יהודית, וכך פטרה אותם, לכאורה, מתגית ה"ערביות" שדבקה בהם (שנהב, 2003, 112–116).

זהות משותפת בין מזרחיות ומסורתיות משתקפת בבהירות בפסטיבל הזמר המזרחי. בניגוד לפסטיבל הזמר והפזמון, שנחשב מייצגו של הזרם המרכזי בתרבות הישראלית, פסטיבל הזמר המזרחי שיקף תנועת שוליים שהלכה והתעצמה עם השנים. שירים כגון "לכה דודי" ששרה אופירה גלוסקא, "יעקב התמים" ששר משה הלל ו"לקראת שבת" ששר יגאל בשן, שאבו את מקורם מן המסורת היהודית: תנ"ך, שבת ותפילות. מעבר לכך, חלק ניכר של השירים המסורתיים בפסטיבל הזמר המזרחי נכתבו והולחנו על-ידי יוצרים אשכנזים, שראו בקשר למסורת את אחד הסממנים המזהים למזרחיות. את החפיפה בין מזרחיות ומסורתיות מסכם יוסי חרסונסקי בביקורתו על הפסטיבל האחד-עשר, משנת 1980: "ג'אז-דיסקו-פופ תימני מלווה את ביצועו של אבנר גדסי ל'מנגן ושר', השיר שזכה

במקום השני. המלים (מ. בן שאול) **אינן חוזרות אמנם אל המקורות, אבל יש בין השורות כמה טעמים מזרחיים** (חרסונסקי, 1980, ההדגשה שלי).⁴

פסטיבל הזמר המזרחי, ששמו הרשמי "למנצח שיר מזמור" – פסטיבל הזמר והפזמון בסגנון עדות המזרח⁵, התקיים שלוש עשרה פעמים בשנות ה-70 ובראשית שנות ה-80. הוא נתן במה לזמרים וליוצרים מזרחים, ואפשר להם להיכנס למשבצת שידור פופולרית ולהתפרסם בתפוצה רחבה.⁶ יחד עם זאת, כבר מתחילת דרכו שאפו יוצרי הפסטיבל להפוך אותו, עד כמה שניתן, ל"ישראלי", ולהתרחק ממיתוג ה"מזרחי" (פירסט, 1999, 105). כך יצא שמרבית השירים ענו לבסוף על ההגדרה של מוזיקה מערבית פופולרית, עם נגיעות מזרחיות על-ידי המבצע או התזמורת. עוד ראוי לציין כי לא רק יוצרים מזרחים פעלו בפסטיבל, והיו שנים שבהן מספרם של המלחינים מארצות המערב עלה על זה של אלו מארצות המזרח. בדומה לכך, גם המבצעים לא היו בהכרח בני עדות המזרח, והיו כאלה שבאותה שנה שרו בפסטיבל הזמר המזרחי ובפסטיבל הזמר והפזמון. על הניהול המוזיקלי והניצוח היו אחראים מוזיקאים מהשורה הראשונה, כולם אשכנזים: משה וילנסקי, יצחק גרציאני, אריה לבנון, לסלו רוט, שמעון כהן וננסי ברנדס. במובן מסוים הייתה זו תשובתו של יוסף בן-ישראל, מייסד הפסטיבל, לתעשיית "מוזיקת הקסטות": סוף-סוף מוזיקה מזרחית בעלת תזמור עשיר ואיכות ביצוע גבוהה.

על-פי אמנון שילוח ואריק כהן, השירים שנשמעו בפסטיבל הזמר המזרחי שייכים לסגנון "פסיאודו-עדותי": מוזיקה המלאה בסטריאוטיפים מוזיקליים מזרחיים, אולם שאיפתה האמיתית היא להידמות לשירים הפופולריים, הנדרשים בשוק (שילוח וכהן, 1982). היוצרים המזרחים, לא כל שכן קובעי הטון הארץ ישראלי-אשכנזי, ידעו בבירור כי כדי להשתלב בשידורי ההשמעה המרכזיים ולהגיע לתפוצה רחבה עליהם להתרחק מן המוזיקה הערבית האותנטית, ולהתקרב למה שנחשב מערבי וישראלי. הידיעה הזו מקבלת אשור רב-עוצמה בדבריו של שייקה פייקוב, מלחין השיר הזוכה בפסטיבל הזמר המזרחי

4 באלבומה של עפרה חזה "שיר השירים בשעשועים" משנת 1977 ניתן לראות אישוש לקישור זה שבין מזרחיות ומסורתיות: האלבום הוקדש כולו לשירי שיר השירים, והוא נכתב ומושר על ידי יוצרים תימנים.

5 בשנת 1982 שונה שמו ל"דרור" – למנצח שיר מזמור, על שם דרורה חובב (בן אבי), ממקימי הפסטיבל ותומכיו.

6 בתחילת דרכו שובץ הפסטיבל על-ידי בכירי רשות השידור למשבצת לוח השידורים בערבית, שנראתה להם הולמת לאופיו של הפסטיבל. רק לחץ ציבורי גרם להזאתו של שידור הפסטיבל ללוח השידורים בעברית, אך בחלקים בני עשרים דקות כל אחד, לאורך כמה ימים (פירסט, 1999, 105–106).

השני: "בפסטיבל הבא יוסף [בן-ישראל] ביקש שוב שאלחין שיר. אמרתי לו: 'אני פולני, אתה רוצה שהמזרחים יכעסו עלי שאני לוקח להם את הזכייה? זה שלהם, לא שלנו, הישראלים'" (פטימר, 2018, ההדגשה שלי).

יש לזכור כי שיר השירים אינו זר לבן עדות המזרח. בקרב יהודי המזרח נהוג לקרוא מדי ערב שבת, לפני קבלת שבת. יהודי אשכנז, לעומתם, נוהגים לקרוא את מגילת שיר השירים רק בחג הפסח. האינטימיות הקרובה שנוצרת עם החזרה על אותם פסוקים מדי שבוע מובילה לקשר טבעי עם מילות המגילה ולתחושה מוכרת של בית. לפיכך, מראשית הופעתו של פסטיבל הזמר המזרחי בתחילת שנות ה-70 נכתבו עשרה שירי שיר השירים בסגנון מזרחי, מרביתם עונים להגדרת השיר המזרחי הפופולרי – סגנון פופ/רוק עם סממנים מזהים למזרחיות.⁷ גם הבחירה בפסוקים "עוֹרֵי צֶפֶן וּבֹאֵי תִימָן" ו"שְׁחוּרָה אֲנִי וְנֶאֱרָה" בארבעה מן השירים אינה מותירה מקום לספק בדבר המיקום הגיאוגרפי וגון העור של הדמויות. בחינה מקרוב של הפרמטרים המוזיקליים המאפיינים את השירים תאפשר לנו לראות מהם אותם סממנים מזהים למזרחיות, וכיצד הם משפיעים על עיצובו של השיר.

אלתור

השירה הערבית מבוססת על מערכת מודאלית של המקאמאת, המאופיינת באלתוריות ובחופשיות קצבית. אחת הצורות הידועות לשירה חופשית מבחינה קצבית היא המוואל, שבו יכולים הזמר או הזמרת להדגים את יכולותיהם הקוליות על-ידי קווים ארוכים של מליסמות. המלודיה המליסמטית נוטה לטשטש את הגבולות בין יחידות פואטיות, ולרוב היא מצביעה על סיומי פראזות או על תחילתן (כהן וכץ, 1999). על-פי כהן וכץ, מספר המליסמות בשירים הערביים גבוה פי חמישה ממספרן בשיר הישראלי, ובמוזיקה הערבית אין כלל שירים סילביים (שבהם לכל הברה צליל יחיד). מכאן שהמליסמה מהווה פרמטר מוזיקלי מובחן עבור המאזין הישראלי/מערבי, ולכן נמצא אותה במובהק בשירים בסגנון

7 נזכיר שיר נוסף בסגנון מזרחי שהושמע בפסטיבל היחיד לשירי תנ"ך משנת 1971. השיר נקרא "אהבה יש אומרים", למילותיו של יוסי גמזו ובלחנו של אלון בן ציון, והוא נכתב ברוח שיר השירים: "יונתי בחגווי הסלע/ אין כסלע הקר של ליבך". עליזה עזיקרי, זמרת השיר המזוהה עם הסגנון היווני והמזרחי, הייתה הסולנית.

מזרחי. בפסטיבל הזמר המזרחי נוכל לראות כמה שירי שיר השירים כאלה: השיר "[עורי צפון](#)" (לחן דליה כהן), בעיבודו של אלברט פיאמנטה, נפתח במעין מוואל חצי-חופשי; בשיר "[עורי צפון](#)" (לחן רמי בר-ניב), בעיבודו של אילן מוכיח, יש מוואל ארוך ומליסמטי ביותר על המילה "אמאן" הערבית; וגם בשיר "[שחורה אני](#)" (לחן גרי גרנד), בעיבודו של מרטין מוסקוביץ', שימי תבורי מאריך במילים "שחורה אני" על רקע נגינת קאנון. זרותו של המוואל המליסמטי לסגנון המערבי משרתת במקרה זה את כוונת המעבדים ליצור שיר מערבי עם מסמנים מזרחיים. נוסף על המוואל, בשירים רבים נוטים הזמרים לסלסל או להוסיף הברות כמו "ת-נ-נ-ני", כך למשל ב"[שיר השירים בשעשועים](#)".

קצב

בתחום הקצב אנו רואים מגוון רחב של אפשרויות ביטוי מזרחיות. בראש ובראשונה, הדרך לבטא חריגה מתבנית קצבית מערבית היא לכתוב שיר במשקל שאינו מרובע או משולש. השיר "[עורי צפון](#)", בלחנו של רמי בר-ניב, כתוב במשקל 6/4; "[אהבה עתיקה](#)" של נאוה גפן – במשקל 7/8; ו"[עורי צפון](#)" של חיים חובב – במשקל 5/4.

זאת ועוד, מימי הביניים נתגבשו במוזיקה הערבית תבניות ליווי הבנויות על חילופים בין הקשות קלות וכבדות על התוף, בליווי של שתקים. התבניות הללו, המכונות "איכאעאת", רבות ומגוונות, מקצתן מורכבות וארוכות מאוד. השירים בסגנון המזרחי אימצו את תבניות הליווי הללו כסממן נוסף של מזרחיות, ונוכל למצוא שתיים מהן בשירים שלהלן: "[שחורה אני](#)" ו"[שיר השירים בשעשועים](#)" (בצלאל אלוני ובנימין עציוני) מלווים בתבנית "מלפוף", ואילו "[אהבה עזה](#)" (שרה שובל ועמי שביט) מלווה בתבנית "מקסום". כבר מתחילת דרכו של השיר הישראלי היוותה תבנית ה"מקסום" סמן למזרחיות: משה וילנסקי "ניכס" אותה לשיריו התימניים, כמו למשל "בכרם תימן", "זכריה בן עזרא", "גדליה רבע איש", "מרבד הקסמים" ועוד.



איקעאט "מלפור"



"אהבה עזה": ליווי פותח בתבנית "מקסום"

סולם

הדרך היחידה שבה יכול המלחין המערבי להמחיש סולמיות מזרחית היא על-ידי שימוש במרווחים שאינם שייכים למערכת המז'ור-מינור, אך אפשריים לנגינה בכלים מערביים. כזו היא הסקונדה המוגדלת, שמקאם חג'אז הוא המאפיין המובהק שלה; כמותה גם הנמכה ביאתית בסיומי פראזות מוזיקליות. הימנעות מצליל מוביל היא אסטרטגיה נושנה שמלחיני הזמר המוקדם נקטו כדי להתחבר לשורשים מזרחיים מן הצד האחד, ולשורשים טרום-גלותיים מן הצד האחר. כך קישר מנשה רבינא בין המודוסים העתיקים למקאמאת הערבי: "טבעי הדבר שאנו בארץ ישראל נאחזנו בסולמות העתיקים כבעוגן הצלה בשביל שירתנו. למפנה העצום בחיינו דרושים אמצעי ביטוי חדשים: שפה חדשה, הברה חדשה וצלילים חדשים. וכשם שבשפה פנינו אל העבר ההיסטורי כן נפקחה אוזנו גם במוזיקה לשמוע את צלילי המזרח כקרובים לליבנו וכמסוגלים לבטא את המתרחש בקרבנו פנימה" (רבינא, 1942, 5).

השירים הבאים עושים שימוש במרווחים מזרחיים להדגשת הסגנון: השיר "[עורי צפון](#)", בלחנה של דליה כהן, כתוב בסולמיות חג'אזית, ובדומה לו פותח השיר "[אהבה עתיקה](#)" של נאוה גפן בסולם חג'אז ומתנווד בין הטוניקה לדרגה השנייה המונמכת. השיר "[עורי צפון](#)" של רמי בר-ניב מבוסס על הנמכה ביאתית במרכזים טונאליים שונים, וזה של חיים חובב משלב מענים קצרים של התזמורת בהנמכה ביאתית.

תזמור

כל העיבודים נכתבו על ידי מעבדים אשכנזים שאפיינו את הסגנון המזרחי בעזרת כלי נגינה ומקצב. התזמורים מהווים חלק בלתי־נפרד מאופיו של השיר, וברובם דומיננטים כלי קשת, כלי נשיפה ממתכת, גיטרות ותופים. בשירים "עורי צפון" בעיבוד אלברט פיאמנטה, "אהבה עתיקה" בעיבוד שרה שהם, ו"שחורה אני" בעיבוד מרטין מוסקוביץ', מקבל הקאנון קטע סולני, המזכיר במהותו את התקסים האלתורי במוזיקה הערבית. פיאמנטה אף "השחיל" לשירו "עורי צפון" חלק יווני במקצב אופייני ובטמפו מתגבר. השירים "שחורה אני" ו"שיר השירים בשעשועים" לעומתם, בולטים במקצביות של מערכת התופים, אך הכלים המלווים את השירה בקונטרפונקט עדין הם חלילים וכלי קשת. כל העיבודים נעים בין ליווי הרמוני מערבי המעניק תמיכה מתמשכת למלודיה, ומקטעים של הכפלות בתזמורת ובמקהלה.

השירים שלעיל משרטטים תמונה ברורה של השיר המזרחי: מאופיין בקשר למסורת, עשיר בסלסולים ובסקונדות מוגדלות, ובעל מקצב אופייני. עם סיומו של הפסטיבל, בראשית שנות ה־80, דעכה הפופולריות של שירי שיר השירים בסגנון המזרחי. היחיד ששמר על הגחלת היה חיים משה, שבראשית הקריירה המוזיקלית שלו שר בעיקר שירים בסגנון תימני, בהם גם כאלה שנקשרים למקורות. שיריו "אהבת חיי" ו"שובי אלי", מהמחצית הראשונה של שנות ה־80, הם שירי אהבה בסגנון שיר השירים (למשל "עת דודים היא לנו, עת דודים אהובה"; "עם זריחה אצא ואבקש את שאהבה נפשי"), והם מאגדים בתוכם מקצביות תימנית, כלים מזרחיים (ואלקטרוניים דמויי־מזרחיים), הנמכות ביאתיות ושירה גרונית ומאנפפת. היה זה בתחילת פריצת הדרך של משה, רגע לפני שפנה אל המיינסטרים של הפופ הישראלי. סיפורו של משה מאפיין אולי את סיפורה של המוזיקה המזרחית בכלל: בתחילת דרכה שמרה אמונים למקורותיה, אך בחלוף הזמן התקרבה יותר ויותר אל המוזיקה הפופולרית. על־פי אדווין סרוסי ומוטי רגב, במהלך שנות ה־80 צמחו שני סגנונות מקבילים למוזיקה המזרחית: האחד חותר לקרבה עם הסגנון הארץ ישראלי, כך למשל בשיריו של חיים משה; והאחר משמר את הזהות המוזיקלית המזרחית בטקסט ובמוזיקה תוך עמידה על ישראליותה, כפי שנמצא בשיריו של אביהו מדינה (סרוסי ורגב, 2013). בשנות ה־80 המאוחרות, ובחלוף שנות המהפכה הגדולות של המוזיקה הישראלית והפופולרית, הלך והטשטש הגבול בין השתיים, ופסוקי התנ"ך בכלל, ושיר השירים בפרט, לא היו יותר חטיבה משמעותית בסגנון השיר המזרחי.

שירים בסגנון פופ/רוק

הקשר הבולט בין מזרחיות ומסורתיות הוביל ליצירה שנבעה בטבעיות מתוך המקורות ומן המסורת היהודית. לא כן הדבר כשמדובר ביוצרים בסגנון הפופ/רוק. כפי שראינו, עד שנות ה־60 כונה הסגנון המוזיקלי הרווח בארץ "שירי ארץ ישראל", והיה חלק מתרבות הלאום המגויסת, שהחלה את דרכה עוד בשנות היישוב. בבסיס האידיאולוגיה המוזיקלית עמד הרצון ליצור מוזיקה חדשה ברוח הזמן והמקום, דהיינו, מוזיקה המנוגדת לרוח הגלותית מחד גיסא, ושואבת השראה מעממיות מקומית, מאידך גיסא. היחלשות תרבות הלאום לצד התגברותה של רווחה כלכלית ואפשרות הפצה בשידורי רדיו בשנות ה־60 המאוחרות, גרמו לתזוזה לגיטימית לעבר המוזיקה הפופולרית. על־פי מוטי רגב, תרבות פופולרית פירושה "מכלול של מוצרים תרבותיים וצורות אמנותיות הנקשרים לתרבות כתעשייה, לעתירות בטכנולוגיה ולתפוצה רבת עותקים (כולל שידור)" (רגב, 2007, 281). בהקשר המוזיקלי מדובר על מוזיקה שמופקת בעזרת אמצעי הקלטה אלקטרוניים, משוכפלת בעותקים רבים, ומופצת בכלי התקשורת (רדיו, ומאוחר יותר טלוויזיה ואינטרנט). המוזיקה הפופולרית לא התקבלה בעין יפה בעיני הממסד, שראה בה איום מוסרי על ערכי החלוציות – הגשמה, שיתוף והסתפקות במועט. מקצבי הריקודים הלטיניים ומוזיקת הג'אז שהחלו להישמע במועדונים, בבתי הקפה ובתיאטראות בשנות ה־40 היו איום של ממש על התרבות הציונית, וסימלו עבודה התפרקות והתפרקות. סירובה של ועדה בין־משרדית להופעת להקת הביטלס בארץ בשנת 1964 היא דוגמה אחת לאופן שמעצבי התרבות הלאומית ראו את התרבות הפופולרית המתהווה (ריקודים סלונים, להקות קצב, תרבות מזרחית) כ"תרבות משנה", המנוגדת ל"תרבות הגבוהה" (היילברונר, 2004, 260). אולם בין שנות ה־60 לאמצע שנות ה־70 לא ניתן היה לעצור את השטף, והממסד החל לאמץ את המוזיקה הפופולרית באופן סלקטיבי. שופרה של המוזיקה הפופולרית המגויסת היו הלהקות הצבאיות, שאימצו את סגנון המוזיקה העולמית, אך שילבו אותו בעולם תוכן ישראלי: נופי הארץ, הווי חילי ורעות לוחמים (רגב, 2007, 282). נוסף על כך, תחנת השידור גלי צה"ל, בהיותה חלק מההגמוניה, תרמה להפצתו של סגנון הפופ/רוק העולמי, ולהפיכתו למערכת תרבותית עולה (מאוטנר, 2000).

השינוי הסגנוני במוזיקה שחל בשנות ה־70 הוביל גם לשינוי בתוכנם של השירים. חטיבה מובהקת בשירי ארץ ישראל הוותיקים נשענה על פסוקי התנ"ך ועל תיאורי טבע פסטורליים (שמואלי, 1971; רשף, 2014). השיבה לארץ לאחר שנות גלות ארוכות עוררה בכותבי השירים חיבור עמוק למקורות הקדומים הטרומ־גלותיים, בראשם ספר הספרים,

שייצג בסיפוריו את תולדות העם היהודי ואת נופי הארץ. גם טקסטים שעסקו בגמלים, ברעיית צאן ואלה המכונים שירי "הו-הו", נפוצו בארץ וסימלו את המציאות החלוצית (אלדמע, 1998). השינוי ההדרגתי שחל בסולם הערכים בציבור הישראלי, שתחילתו בסוף שנות ה-50 וביטויו הראשוני המובהק בשנות ה-70, הסיט את המוקד התוכני לעבר האישי, והרחיקו מן הלאומי. תמלילנים כגון יעקב רוטבליט, שלום חנוך, יהונתן גפן ומאיר אריאל כתבו בשפה דיבורית יותר מבעבר, רלוונטית לצעירים, אישית ואף אירונית (אלמוג, 2004, 666-672). לפיכך מובן מדוע שיר השירים, שהשתלב בטבעיות בזמר העברי המוקדם, לא היה מזוהה עם סגנון הרוק.

מוזיקת הפופ/רוק הישראלית הושפעה מזרם מוזיקלי שהפציע בשנות ה-60 בבריטניה ובארצות הברית, אשר מאפייניו העיקריים היו מרדנות ואנטי-ממסדיות, כלים אלקטרוניים ועבודת אולפן, יוצרים שהם גם מבצעים, ותעשייה שלמה שמטרתה רווח כספי. הגורמים לפריחת אידיאולוגיית הרוק בשנים הללו היו צמיחה כלכלית לאחר מלחמת ששת הימים ותרבות הנגד האנטי-מלחמתית (סרוסי ורגב, 2013, 177-242). עם זאת, "לידתו" של הרוק הישראלי מתוארכת לסביבות שנת 1970, עם יציאתם של שלושת אלבומיו של אריק איינשטיין: "פוזי", "שבול" ו"בדשא אצל אביגדור". שיתופי הפעולה של איינשטיין עם להקת הצ'רצ'ילים, עם שלום חנוך ועם מיקי גבריאלוב, הולידו צליל חדש ורענן, קליל ומשוחרר, שבישר את תחילתו של עידן חדש. "שיר מספר שמונה" מתוך האלבום "בדשא אצל אביגדור" מחבר בין המסורת לסגנון הרוק דרך הסטריאוטיפ הנודע של דמות המזרחי, כאשר איינשטיין שר את מילות שיר השירים "יונתי תמתי חמדתי" במבטא תימני בולט ובליווי גיטרה חשמלית מסלסלת. למרות זאת, כוונתו של מיקי גבריאלוב המלחין הייתה שונה כמתברר: "אף על פי שיצא מזה משהו די תימני, המקור שלי הוא טורקי יווני. פתאום התחברתי בפעם הראשונה לשורשים מהבית שלי עם המקצב והסגנון הזה של סלסולים, אקורדים של מבנה ערבי והחיבור עם סאונד מערבי. המילים נכתבו אחרי שכתבתי את המוזיקה, על ידי יענקלה רוטבליט. הוא כיוון כנראה, בגלל המקצב והאסוציאציה עם 'הצעד התימני', למקורות - לשיר השירים" (גבריאלוב, 2011). השלישייה גבריאלוב-רוטבליט-איינשטיין יצרה חיבור ראשוני בין מוזיקת רוק, מקצביות מזרחית - בהקשר זה תימנית - והמסורת היהודית. לדעתו של מוטי רגב, זהו ניסיון ראשוני ליצור פופ-רוק בגוון אוריינטלי, אשר הקדים את זמנו. מברשיו היו הלהקות התימניות צלילי העוד וצלילי הכרם (אלאור ורגב, 2017, 328-329). עם זאת, חלפו שנים רבות עד אשר להקות רוק כמו שפתיים וטיפקס הפכו את החיבור בין שני הסגנונות לכרטיס הביקור הרשמי שלהן.

שילוב סגנוני מכיוון אחר הופיע באותה שנה בשירו של אריה לבנון "הנך יפה", בסגנון ואלס-ג'אז, המלווה בקטעי קישוטים של כלי נשיפה ממתכת. השיר פותח במלודיה בחליל סולו, ואחריה נכנסים תופים וסקסופון בקטע ריף קצר לאורך הבית הראשון. ההרמוניות הג'אזיות מופיעות גם בליווי וגם בשירתם של צמד רעים, ובין החזרות על הפזמון מבליחים הסקסופונים עם צליל בלוזי מונמך. סגנון הג'אז, שהחל את דרכו בארץ באמצע שנות ה-30 עם מוזיקאי העלייה החמישית מגרמניה, היה כבר נוכח וממוסד בארץ בשנות ה-70 (שגיא-קרן, 2014). סולם הבלוז, הקצביות והאלתור, האופייניים לג'אז, לקוחים מעולמות תוכן רחוקים מאוד מהשיר הישראלי, אך עצם השילוב של שיר השירים עם מצלול הג'אז מאחד את הסגנון הבינלאומי עם רכיבים מסורתיים, ובאמצעות סינרגיה זו יוצר מוזיקה מקומית חדשה. יבוא של רכיבים זרים (ג'אז) לתוך ההווה המקומית (שיר השירים) היה חלק מיצירתה של המוזיקה הפופולרית הישראלית.

בסוף שנות ה-70 התרחשו בארץ שני אירועים שיש בהם כדי להעיד על התמורה שעבר סגנון המוזיקה הארץ ישראלית: הפסקת פעילותן של הלהקות הצבאיות בשנת 1979, וביטולו של פסטיבל הזמר והפזמון בשנת 1980. שני האירועים של הזמר הישראלי היפה והשורשי איבדו מחיוניותם, והפכו בסופו של דבר למיותרים. פתיחת רשת ג בשנת 1976 כערוץ מוזיקה פופולרית נוסף לגלי צה"ל הגבירה את החשיפה למוזיקת הפופ/רוק, ועזרה לה לקנות שביטה בקרב הקהל הרחב (אלמוג, 2004, 672).

שתי דוגמאות מובהקות וכמעט יחידות לשיר השירים בסגנון הרוק מצויות בהפרש של כעשור זו מזו. הראשונה היא "אקומה נא", בלחנו של מרדכי המר, מפסטיבל הזמר והפזמון של שנת 1978. מיטב מאפייני הרוק נמצאים בשיר זה: קצביות בסגנון דיסקו, גיטרה בס בתבנית דומיננטית, ונוסחה הרמונית פשוטה. על הבמה עמדו ארבעה זמרים שכבר היו ידועים בסצנת הפופ/רוק: מוטי דיכנה, דפנה ארמוני, חני אלקיים ודודו זר. מכל הבחינות הללו השיר דומה לשאר השירים שנשמעו בתחרות בשנה זו, כגון "סלאם עליכום", "ולנטינו", וכמובן "אבניבי". אלא שבה בעת, הטקסט התנ"כי פונה אל העבר, אל המקורות, כמו היה הוא שיר משנות ה-40 ולא ייצוג מודרני לתרבות הנגד. השיר השני, שירת הברבור של שירי שיר השירים בסגנון הרוק, נכתב בשנת 1987 לפסטיבל הזמר הישראלי בערד. יואל לרנר (הזכור מהופעתו כחייל בשיר "שומר החומות") שר את "היפה בנשים" חמוש בסינטיסייזר כתף, בסגנון רוק מובהק. לרנר שר על אהבה נכזבת בערבוב סגנוני של ישן וחדש: "מדי לילה זכרונות טורפים את שנתי/ איך היה זה לפגוש כך פתאום ביפה בנשים/ הו כמה יפה, עיניה יונים, היפה בנשים". השיר נפתח בריף פנטטוני במרווחי קוורטות

במקצב רוק מנוקד. הגוון הקולי המחוספס מעט וההרכב המלווה של גיטרות ותופים נטועים עמוק בסגנון הרוק. עם זאת, מילותיו של שיר השירים מעצימות את הממד הסיפורי של השיר, והשפה הקמאית משרתת את הרעיון של אגדה עתיקה על אהבה נכזבת ("קול מפרש נשמע מאי שם/ עם אחר הפליגה לים/ הגלים פצחו בזמר והפליאו מזמור/ אך אני ידעתי שלא תחזור"). שני השירים הללו יכולים להעיד על תופעה רחבה יותר במוזיקת הרוק הישראלי, שהחלה עם לידתו: הגשה של תכנים מקומיים במעטפת של רוק עולמי. מספר מאפיינים בולטים בתהליך השינוי הסגנוני לעבר מוזיקת הרוק: מעבר לכלים חשמליים, ובעיקר התגבשותו של גון גיטרות ותופים; פעולה של יוצרים רב-תחומיים (כותבים, מלחינים, מבצעים); עבודת אולפן נרחבת וכתובת תכנים אישיים וחברתיים מובהקים. כל אלה יצרו מכנה משותף של הפופ/רוק הישראלי עם הפופ/רוק העולמי, ואולם עמד ביניהם הבדל: תכניו של הפופ/רוק הישראלי פחות מרדניים, פחות זועמים, ומשולבים בהם הקשרים ארץ ישראלים מקומיים. אצל אריק איינשטיין היו אלה למשל "הבלדה על יואל משה סלומון", "ארץ ישראל" ו"השריקה של התנועה"; בהקשר הנוכחי אלו הם שירים מן המקורות. כמו כן, המסר הכללי של פריקת עול, נהנתנות ומיניות נעדר מן הפופ/רוק הישראלי בראשית דרכו. העובדה שרוב היוצרים היו בוגרי להקות צבאיות ריכזה את המובהקות הסגנונית של הרוק, והטמיעה בו גם תכונות סגנוניות של "שירי ארץ ישראל". לדבריו של מוטי רגב, זהו ביטוי לתופעה אוניברסלית, שבה כמהו אוהדי הרוק להיות חלק מן הסצנה העולמית, אך בד בבד לא הסכימו לוותר על סממנים של תרבות מקומית (רגב, 1999, 251–253).

כפועל יוצא, למרות השינוי הסגנוני לצליל מחוספס, למקצביות דומיננטית ולמשמעויות אנטי-ממסדיות, המסורת הישנה המשיכה כל העת להיות חלק ממרכיבי הזהות של הסגנונות החדשים. עוצמתה פחתה, משמעותה השתנתה – אך היא הייתה שם. יותר מכך, מקומו של שיר השירים כשיר "ממלכתי" וכנציג לאומי נשמר גם בסוף שנות ה־70 ובתחילת שנות ה־80, כל עוד המשיכו יוצריו לייעד אותו לפסטיבלי הזמר השונים (פסטיבל הזמר והפזמון, פסטיבל הזמר המזרחי ופסטיבל הזמר החסידי). עם זאת, רק לקראת סוף ביסוסו של סגנון הרוק נראה שאמנים שהם יוצרים מבצעים פנו אל שיר השירים כמקור לשיריהם – שם טוב לוי בשירו "הנך יפה", ומאיר אריאל ב"שיר גנוב" וב"הולך איתך הלילה".

בסופו של דבר, התהליך שעבר על שירי שיר השירים בסגנון הפופ/רוק הוא צמצום, אך לא העלמות. שילובו של שיר השירים בסגנון מוזיקלי שמשדר חדשנות ומרדנות יצר סגנון ארץ ישראלי מקומי שעונה על הצורך לחוש שייכות לרציפות ההיסטורית, אך בה בעת להיות חלק ממגמות תרבותיות עולמיות עכשוויות.

סיכום

בשנות היישוב ובעשורים הראשונים להקמת המדינה הייתה החברה הישראלית עסוקה בבניית זהותה התרבותית כחברת מהגרים. העיסוק האינטנסיבי בעיצוב דמותן של הספרות והתיאטרון, הציור והפיסול, המוזיקה והריקוד, הוביל להתנסות פנימה בחיפוש אחר הקול המקורי בכל אחד מענפי התרבות הישראלית. דפוסים תרבותיים מיובאים היו שייכים לעבר, למסורת הגלותית, ונדחו במחי יד על-ידי מעצבי התרבות הלאומית, שחתרו לשיקוף ההווה תוך זיקה לעבר הטרומ־גלותי. שינויים ראשונים בתפיסת עולם זו החלו לעלות על פני השטח בשנות ה־60, עם פתיחות לרעיונות יצירתיים ולתרבות הנגד בארצות הברית, לצד תחושת קוצר־רוח כלפי האידיאולוגיה הלאומית. התרבות הישראלית הלכה והתקרבה אל התרבות הפופולרית, שכבר לא נתפסה כ"מוקצה מחמת מיאוס", אלא כביטוי עכשווי ומעודכן למציאות. בעוד התרבות הלאומית הלכה ונחלשה, תרבויות תת־לאומיות הלכו והתחזקו, תוך חתירה לרב־תרבותיות ותביעה לייצוג הולם בכל תחומי האומנות: תסיסה פנימית הובילה לצמיחתה של המזרחיות, ופעפוע חיצוני הוביל ליצירתו של סגנון הפופ/רוק. שתי תנועות חברתיות־מוזיקליות אלה הקפידו להצהיר על סגנון כמבטא ישראלי, כחלק מתרבות הלאום המשתנה. ההון התרבותי הוגדר מחדש, וגילם בתוכו את הפתיחות לרעיונות חיצוניים ולעליית האינדיבידואליזם. בסיכומו של התהליך הפכו קבוצות השוליים הללו לדומיננטיות, ולמעצבות הסגנון המוזיקלי הישראלי החדש. למרות השינוי שחל במעמדן, קבוצות השוליים המתחזקות לא התעלמו ממאפייניה של תרבות הלאום השוקעת, שהייתה חלק מהגדרתן. לפיכך, שירי שיר השירים המשיכו להיכתב, גם כאשר נדמה היה שהתשתית האידיאולוגית לכתבתם הולכת ונמוגה.

השינוי הסגנוני שעבר על שירי שיר השירים התבטא במספר מישורים: ראשית, המאפיינים המוזיקליים השתנו והתפתחו. אל השירים הסינקופטיים, הקלילים והמזוריים, נוספו בשנות ה־70 שירים בסגנון מזרחי, הכולל סקונדות מוגדלות, סלסולים, מעבר בין חלק איטי למהיר, וכלי נגינה בעלי מצלול אופייני. סגנון הרוק, מצידו, הביא עימו כלי נגינה

אלקטרוניים ומסרים מרדניים. שנית, הסגנון הארץ ישראלי השתנה לסגנון פופולרי, שהתבטא במקצב ובתזמור, ואפילו בדרך הופעתם של הזמרים ובהפקתם הקולית. גם השירים בסגנון המזרחי-לכאורה נותרו במסגרת של מוזיקה פופולרית עם סממנים מזרחיים. בעקבות שינויים בתפיסת הלאומיות, וממרחק שנות דור מהחלוצים הראשונים שהגיעו לארץ, נזנח בשנות ה-80 הביטוי של שיר השירים כמייצג נוף ארץ ישראלי, ובמקומו הפך שיר השירים שם נרדף לשירי אהבה. לאורך כל שנותיו של השיר הישראלי ועד היום, השתמשו כותבי השירים במאגר הביטויים מתוך שיר השירים כגון "דודי", "ונתי", "על משכבי בלילות", "חולת אהבה", "מים רבים לא יוכלו לכבות את האהבה" וכיוצא באלו. תיאורי החיבה והאהבה נעשו מטבעות לשון שגורים בשפה העברית, שמעליהם הילת קמאיות, ולכן נתחבבו על כותבי השירים. כך, שיר השירים שימש מקור השראה לכתבת שירי אהבה, ומשוררים בכל הדורות יצרו מפסוקיו שירים המשלבים ישן וחדש: "טל מהר גלעד אביא לך אחותי כלה" ("שיר כלולות", נסים אלוני), או "אהבה עזה כמוות לי אחות הראי כיצד/ גן נעול אך יש מפתח הבי לי מיד" ("אהבה עזה", שרה שובל). פסוקי המגילה המולחנים היו ונשארו מגוונים ביותר: החל מפתחת המגילה – "שיר השירים אָשֶׁר לְשִׁלְמָה", דרך שירי אביב וטבע ("אֶל גִּנַּת אֶגְדֹז", "הדודאים נָתְנוּ רִיחַם", "כִּי הִנֵּה הַסְּתִיּוֹ עֶבֶר"), שירים מפי הנעיה ("שְׁחֹרָה אֲנִי וְנֹאֵה", "עַל מִשְׁפְּבֵי בְּלִילֹת", "מִי יִתְנַהֵךְ כָּאֵחַ לִי"), ושירי אהבה וחיבה ("יִשְׁקֵנִי מִנְּשִׁיקוֹת פִּיהוּ", "לְבַבְתִּנִּי אֲחֹתִי כָּלָה", "כְּשׁוֹשְׁנָה בֵּין הַחוֹחִים", וכמובן "הִנֵּךְ יָפָה רְעִיתִי" בארבעה שירים שונים).

שיר השירים, כמייצג מסורת יהודית קדומה, ליווה את הזמר העברי-ישראלי לאורך כל שנותיו. בתחילת דרכו הוא ביטא את הקשר לארץ ולנופיה ואת החזרה לרגבי האדמה מתקופת התנ"ך. עד לשנות ה-70 השתלב שיר השירים כחלק מהקנון התרבותי של שירי ארץ ישראל, שסימל ישראליות ציונית, אשכנזית ואידיאליסטית. במהלך שנות ה-70, כשהחל הרוק הישראלי לבסס את מעמדו עם אריק איינשטיין, שלום חנוך, להקת כוורת וחבריהם, המשיך שיר השירים לשמור אמונים לסגנון הישראלי הישן, אך הרחיב שורותיו גם למוזיקה המזרחית הפופולרית. במיוחד בלטה נוכחותו בפסטיבל הזמר השונים, שבהם ניכרת נוכחותו הבולטת של שיר השירים בהשוואה למקורות תנ"כיים אחרים. רק בסוף שנות ה-70 חיברו יוצרי המוזיקה בין הטקסט של שיר השירים לסגנון המוזיקלי של הפופ/רוק. החיבור הזה מעיד, יותר מכול, על כך שהמורשת התרבותית לא נעלמה, והיא ממשיכה להיות נוכחת בחיינו למרות תהפוכות ושינויים. התחזקות המגמה האינדיבידואליסטית בשנות האלפיים אפשרה ליוצרים לחבר בין רגשות אישיים ורוחניים למילותיו העתיקות של שיר השירים, וליצוק בהן משמעות מחודשת בהתייחס לנוף הארץ ישראלי ולסיפור

האהבה. העובדה שהמגילה התנ"כית לא נשכחה מלב, והמשיכה להיות נוכחת בשירי הזמר, מעידה על תפקידם החשוב של פסוקי שיר השירים כגשר בין המסורת הישנה לזו החדשה, ומאפשרת לנו להמשיך ולשמוע את פסוקי המגילה עד ימינו.

ביבליוגרפיה

אדמון, ידידיה (1980). פרקי חיים (אוטוביוגרפיה). **תצליל: למחקר המוזיקה ולביבליוגרפיה י"א**, 86-79.

אופנהיימר, יוחאי (2011). עוד חוזר הניגון בעורקים: מוזיקה וזהות יהודית-ערבית. **פעמים: פרקי עיון במורשת ישראל במזרח** 125-127, 377-407.

אלאור, תמר, ומוטי רגב (2017). כינונו של סגנון ישראלי, 1967-1973. בתוך עופר שיף, ואביבה חלמיש (עורכים). **עיונים בתקומת ישראל**, סדרת נושא: **ישראל 1967-1977: המשכיות ומפנה**. שדה בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 308-333.

אלדמע, גיל (1998). שירי ה"הו-הו" – פרק בתולדות הזמר העברי. **מוזיקה: מגאזין על צלילים ועל אנשים** 12, 42-46.

אלמוג, עוז (1997). **הצבר - דיוקן**. תל אביב: עם עובד.

אלמוג, עוז (2004). **פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית**. חיפה: אוניברסיטת חיפה. אקשוטי, אבי (1995). הפזמונאות המזרחית במדינת ישראל, 1970-1995. חיבור לשם קבלת תואר מוסמך. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב.

בורשטיין, שי (2022). **הזרעים בונה בדמעה יקצרו: ניב "שורשים" בזמר העברי 1930-1960**. ירושלים: מוסד ביאליק.

ברט, אפרת (2014). מפגשם של מלחיני הזמר העברי המוקדם עם המזרח. בתוך מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ, וטוביה פרילינג (עורכים). **עיונים בתקומת ישראל**, סדרת נושא: **מוזיקה בישראל**. שדה בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 326-434.

ברט, אפרת (2022). שיר השירים בזמר העברי המוקדם. **קתדרה: לתולדות ארץ ישראל ויישובה** 182, 71-90.

גבריאילוב, מיקי (2011, 9 בנובמבר). מאחורי השירים: מיקי גבריאילוב חוזר לקלאסיקות של "בדשא אצל אביגדור". ריאיון שנערך על ידי עידן חגואל. **הארץ**.

גולדנברג, יוסף (2004). השתקפותה של שלילת הגולה בזמר העברי. **קתדרה: לתולדות ארץ ישראל ויישובה** 111, 129-148.

היילברונר, עודד (2004). מי מפחד מתרבות פופולרית? השימוש והניצול לרעה של מהלך תרבות במערב ובישראל. **אלפיים: כתב עת בינתחומי לעיון, הגות וספרות** 27, 235–265.

חרסונסקי, יוסי (1980, 9 בדצמבר). אירו-מזרחון. **מעריב**.

כהן, דליה, ורות כץ (1999). המליסמה: פראמטר מוזיקלי המאפיין עדות מזרחיות בארץ, יהודיות ולא יהודיות. **פעמים: פרקי עיון במורשת ישראל במזרח** 77, 90–114.

ליאון, נסים (2009). המסורתיות המזרחית כהד לקיום היהודי בעולם האסלאם. **אקדמות: כתב עת של לומדי "בית מורשה"** 23, 129–146.

מאוטנר, מנחם (2000). גלי צה"ל או ההאחדה של הרוק והמוות. **פלילים** ט, 11–51.

סימון, אוריאל (2002). מעמד המקרא בחברה הישראלית – ממדרש לאומי לפשט קיומי. בתוך הנ"ל. **בקש שלום ורדפהו: שאלות השעה באור המקרא, המקרא באור שאלות השעה**. תל אביב: משכל, 23–46.

סרוסי, אדוין, ומוטי רגב (2013). **מוזיקה פופולרית ותרבות בישראל**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

עמירן, עמנואל (ללא תאריך). **שביבים ושבבים**. ארכיון עמנואל עמירן.

פטימר, דודי (2018, 9 ביוני). הסלסול הגואל: פסטיבל הזמר המזרחי שבר את ההגמוניה האשכנזית. **מעריב**.

פירסט, שפרה (1999). פסטיבלי המוזיקה הפופולרית כראי של תמורות בחברה הישראלית. חיבור לשם קבלת תואר מוסמך. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן.

פרלסון, ענבל (2006). **שמחה גדולה הלילה: מוזיקה יהודית-ערבית וזהות מזרחית**. תל אביב: רסלינג.

רבינא, מנשה (1942). **השירים לעם בארץ ישראל**. תל אביב: המרכז למוזיקה בעם והמרכז לתרבות.

רגב, מוטי (1997). רהוט או עילג: מיומנות ארגונית ובולטות תרבותית בתעשיית המוזיקה בישראל. **תאוריה וביקורת** 10, 115–132.

רגב, מוטי (1999). סוף עונת התפוזים. **תאוריה וביקורת** 12–13, 251–258.

רגב, מוטי (2007). תרבות פופולרית. בתוך ירמיהו יובל (עורך). **זמן יהודי חדש** 3. ירושלים: למדא ומכון שפינוזה, 281–284.

רשף, יעל (2014). התהוותו של שיר העם העברי: היבטי לשון וסגנון. בתוך מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ, וטוביה פרילינג (עורכים). **עיונים בתקומת ישראל**, סדרת נושא: **מוזיקה בישראל**. שדה בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 410–431.

שגיא־קרן, אלונה (2014). השתרשות הג'אז בישראל. בתוך מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ, וטוביה פרילינג (עורכים). **עיונים בתקומת ישראל**, סדרת נושא: **מוזיקה בישראל**. שדה בוקר: מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, 187–136.

שילוח, אמנון (1953). משאל על המוזיקה הישראלית. **משא: במה לספרות, אמנות וביקורת** 9 (44), 6–9.

שילוח, אמנון, ואריק כהן (1982). דינאמיקת השינוי במוזיקה של עדות המזרח בישראל. **פעמים: פרקי עיון במורשת ישראל במזרח** 12, 3–25.

שלם, מתתיהו (1976). זכרונות. **ידע־עם: במה לפולקלור יהודי י"ח** (43–44), 143–142.

שמואלי, הרצל (1971). **הזמר הישראלי: עיונים בסגנונו, מבנהו ומילותיו**. תל אביב: המרכז לתרבות ולחינוך.

שנהב, יהודה (2003). **היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות**. תל אביב: עם עובד.

Burstyn, Shai (1999). Inventing musical tradition: The case of the Hebrew (folk) song. *Assaph: Orbis Musicae* 13, 127–136.

Halper, Jeff, Edwin Seroussi, & Pamela Squires-Kidron (1989). Musica mizrahit: Ethnicity and class culture in Israel. *Popular Music* 8(2), 131–141.

Smoira-Roll, Michal (1963). *Folk song in Israel: An analysis attempted*. Tel Aviv: Israel Music Institute.



ד"ר אפרת ברט, מרצה במכללת דוד ילין.

דוא"ל: efratbarth@dyellin.ac.il