

טנא ירוק עם פת במלח?!

קריאה לאומית-פוליטית של השיר "האורח" מאת נעמי שמר¹*

מילות מפתח: נעמי שמר, האורח, הכול עובר חביבי, שירים לאומיים, שירים פוליטיים, הכנסת אורחים, קליטת עלייה, המשוררת הלאומית, ניתוח מוזיקולוגי, זמר עברי, טנא ירוק, פרח לבן, אם בשער יש אורח, שירי ארץ-ישראל, שירת רבים, הפזמונאית הלאומית.

תקציר

מאמר זה מציע קריאה לאומית חדשה, טקסטואלית ומוזיקלית, בשירה של נעמי שמר, "האורח" (1984). קריאה זו סותרת את התפיסה הרווחת – המזהה אותו כשיר ארץ-ישראלי תמים העוסק בהכנסת אורחים ובקליטת עלייה – ומתעמתת עימה, ומפרשת את "האורח" כשיר מחאה בעל מסרים פטריטיים, ציוניים ופוליטיים. פירוש ייחודי זה נובע מתוך הלשונות המוקשים ומעוררי התהיות שבמילותיו, לצד מצבי אי-תואם בינם לבין המוזיקה.

כמבוא לקריאה, המאמר סוקר את העשור הפוליטי בחייה הפרטיים של שמר, שקדם לפרסום השיר, תוך שימת לב לאופן שבו ביטאה את דעותיה הימניות וליחס השלילי שקיבלה מצד מתנגדיה. המאמר מעלה את ההשערה כי ויכוחיה הפוליטיים חלחלו לסאב-טקסט שבשיר ורמזים בו. וכך, האורח המתואר יכול להתפרש גם כאורח מטפורי פוליטי.

1 "תודתי נתונה לידידי היקר, פרופ' נחם אילן, על הערותיו והארותיו המחכימות, שסייעו בכתיבת המאמר.

בהתאם להצהרות שמר על הקפדתה בבחירת מילים מדויקות לשירה ועל מומחיותה בהתאמתן למנגינות, השיר מנותח בקריאה צמודה, דווקנית ומדוקדקת של מרכיבים אלו. הניתוח חושף רובדי עומק שונים של מסרים וסמלים, ומציע הבנות מוזיקליות אפשריות כביטוי לתוכן התמלילי. ניתוח השיר והקריאה הצמודה נסמכים על אמירות והתבטאויות של שמר בנושאים שונים, שבאו לידי ביטוי בחייה האישיים וביצירתה.

מבוא

בשני העשורים האחרונים מאז הלכה לעולמה נעמי שמר (1930–2004), חוקרים רבים מתחומי דעת שונים גילו עניין רב בחייה ובשירתה, וחשפו שכבות עומק סמויות ביצירתה. חוקרים מתחומי הספרות, הבלשנות, המקרא, המוזיקולוגיה וההיסטוריה הראו כיצד שימש כשרונה הלשוני והמוזיקלי כלי להבעת תפיסות מופשטות של זהותה האישית והציבורית.

חלקם עסקו בתיאור חייה האישיים ובאופן שבו קיבלו ביטוי אומנותי בשירה (גרנות, 2009; זעירא, 2017). אחרים ניסו להגדיר את סגנונה התמלילי, והצביעו על תרומתה הלשונית הרבה לזמר העברי (רשף, 2007; 2012; סוברן, 2012). יש שעמדו על בקיאותה הרבה במקורות היהודיים ועל האופן המיוחד שבו שיבצה אותם בשירה (הורוביץ, 2005; אוסטרובסקי, 2007; אלירם, 2007; זיגמן, 2009; בנימיני, 2010; דורי, 2018). מוזיקולוגים ניתחו את מאפייני לחניה ואת מידת התואם בינם לבין מילים שכתבה או שירי משוררים שהלחינה (ספורטה, 2005; לוי ומאיו־לוי, 2010; אלירם, 2012; ברט, 2012; זקוסקי, 2016; זיגמן, 2018; Weiss, 2007). חוקרים נוספים בחנו היבטים סוציולוגיים שונים בשירה, וכיצד עקרונות יהודיים וציוניים ביצירתה משקפים את המציאות הישראלית המורכבת (גבריאלי נורי, 2009; גוטין, 2012; Gadish, 2009). לצד מחקרים אלו פורסמו במרשתת עשרות כתבות וניתוחים על חייה ועל שירה, ואין כאן המקום לפרט את כולם.

מלבד הסקרנות הרבה ששמר מעוררת לאור תרומתה הרבה לתרבות הישראלית ולזמר העברי, שפע המחקרים נובע מכך שמיעטה לגלות את מקורות השראתה לשירה ואת כוונותיה בהם (אלהרר, 2013). לאורך השנים ניסו המאזינים, הקוראים והחוקרים לפענח את פשר שירה ולחלץ מהם משמעויות ראויות. כהמשך למגמה זאת, המאמר מציג ניתוח

מדוקדק של השיר "האורח", שאת מילותיו ולחנו חיברה שמר בשנת 1984, ללהקת "הכול עובר חביבי".

בחוברת **שיר של יום**, המלווה את התוכנית לשילוב זמר עברי בבתי הספר היסודיים, נכתב שהשיר "עוסק בערך 'הכנסת אורחים', ערך מרכזי במסורת היהודית", ומשוער ששמר חיברה אותו "כנראה עם הפנים לעולים החדשים שבאו ארצה בשנות השמונים, והוא מביא את תמצית הערך של 'הכנסת אורחים' לבאים להיות חלק מאיתנו" (אברון-הוכברג, 2017, 18). השערה זו מבוססת על כותרת השיר ("האורח") ועל תוכנו המילולי, ומן הסתם, גם על כך שהכנסת אורחים קיבלה ביטוי קודם בשיריה – "שלומית בונה סוכה" (1970), "אצלנו בחצר" (1979) ו"אנשים טובים" (1981). כמו כן, שמר התייחסה בחביבה מיוחדת לעולים מברית המועצות וניסתה לסייע בקליטתם, ואף אימצה משפחה כזו בתחילת שנות ה-90 (זעירא, 2017). וכך נתפס השיר "האורח" בעיני הציבור כשיר ארץ-ישראלי, המעלה על נס את מידת הכנסת האורחים ומחנך לקליטת עלייה.

עיון ביקורתי במילים ובמרכיבים המוזיקליים של השיר מטיל ספק בתפיסה זו. ראשית, הבית השלישי מכיל ביטויים קשים וחריפים כלפי האורח – שליבו פתי ושללא יחכים – והוא מושר ומנוגן בעוצמות חזקות מאוד שאינן מאפיינות את שאר הבתים. ביטויים אלו וביצוע אגרסיבי זה מערערים משהו על הכנסת האורחים האדיבה שהשיר אמור לייצג. שנית, בחוברת **שיר של יום** מבואר כי "הכנסת אורחים" מתבטאת בסיפוק כל צרכיו של האורח" (אברון-הוכברג, 2017, 18), בעוד הפזמון מציע לו ארבעה פריטים בלבד, שאינם בהכרח צרכיו העיקריים: טנא ירוק, פרח לבן, יין אדום ופת במלח. שלישית, בבית האחרון מסופר שהאורחים הלכו לביתם, ומאחר שביתם בחוץ-לארץ ומעבר לים, תמוה לפרש את השיר כקולט עלייה.²

מאמר זה בוחן מחדש פירושים אלו, ומציע פירוש חדש, שעשוי להלום יותר את תוכנו הטקסטואלי והמוזיקלי של השיר ואת קורותיה של שמר בתקופה שבה יצא לאור. הפירוש החדש מזהה את השיר כשיר מחאה לאומי, בעל מסרים פטריטיים ציוניים ויהודיים,

2 אומנם בשנת 1986 חיברה שמר מקאמה, כפעולת הזדהות אומנותית עם אסירת ציון, אידה נודל, וגם הקדישה לה את שירה "מה שלומך אחות" (ולך, 1987; הייטנר, 2015), אך הניסיון לקשור את נסיבות חיבור השיר "האורח" עם קליטת העלייה הרוסית נראה מאולץ. מה גם, ששערי ברית המועצות נפתחו לעלייה רק עם התפרקותה ב-1989, וכפי שציין יוסף פריאל (2017) בהתייחסותו לשיר "בלליקה" (טהרלב/אשרת, 1985), שלו משמעות דומה לעניין אסירי ציון.

המופנה כלפי מי שאינו מיישב את ארץ ישראל ואינו רואה חשיבות במפעל הציוני. זאת, מתוך קריאה דווקנית של מילות השיר ועיון במרכיביו המוזיקליים, לצד ניתוח יחסי המילים והמנגינה. המאמר מעלה את האפשרות שמבין שורות השיר משתקפים גם ויכוחיה הפוליטיים בתקופה שקדמה לפרסומו, וכי אולי למושג "אורח" שבשיר ישנה משמעות מטפורית.

התקופה הפוליטית של שמר (1973–1984)

שמר קיבלה חינוך חילוני ציוני בקבוצת כינרת. עם זאת, הייתה לה זיקה עמוקה למסורת ולמקרא, שספגה מהורי אימה שומרי המצוות, שגרו בסמוך אליה, ומשני מחנכיה, שושנה ועמינדב ישראלי, שחינכו לאהבת הארץ והתנ"ך, ולימדו תורה שבעל-פה ופירוש רש"י. כבר בצעירותה הבינה כי יש זיקה מהותית בין העם היהודי, התנ"ך וארץ ישראל, והיא אינה בת-התרה. כילדה הרגישה כאילו התנ"ך נכתב עליה ועל משפחתה, וכי המונח "שיבת ציון" הוא סיפור הוריה, שעלו מווילנה (ליבנה, 2000; גרנות, 2009; זעירא, 2017).

בראשית שנות ה-70 החלה להצהיר בפומבי על דעותיה הפוליטיות הימניות ועל תמיכתה הגלויה בתפיסת ארץ ישראל השלמה. מוטי זעירא, מחבר הביוגרפיה של שמר, תלה תפיסה זו בקשר ההדוק שלה למקורות היהודיים, וכך "הילדה מכנרת, שגדלה עם התנ"ך כחויית ילדות תשתיתית, מצאה בספר הספרים שותף נאמן למאבקה על ארץ ישראל ולהתנגחותה במוותרים עליה" (זעירא, 2017, 333). מהלך זה הביא לשלל ביקורות חריפות ומשפילות כלפיה, והיא חשה מותקפת מצד עמיתיה ומבקרי המוזיקה (שרגאי, 2013).

דעותיה הפוליטיות מצאו את דרכן אל שיריה לראשונה בשנת 1973, כשחיברה את השיר "הכריש", שבו מתואר סרדין קטן המוכן לוותר על כל גופו למען שלום עם כריש טורף ואכזרי, כמשל לממשלת ישראל המוכנה לוותר על שטחים מארצה לשכנותיה המוסלמיות. שמר סיפרה כי זמרים סירבו לבצע את השיר, והיא עצמה קראה אותו בבכורה פומבית רק בשנת 1975, כשהשתתפה במחאת המונים נגד הסדרי הביניים עם מצרים. כבר למוחרת, עת פתחה את עיתון הבוקר, ראתה מאמר שכותרתו "הכריש בלע את ירושלים של זהב" (נגיד, 1982, 14).

שמר תלתה את החלטתה לקרוא את השיר בפרהסיה בכך שלא יכלה להחריש מול הסיסמה "שטחים תמורת שלום", שנראתה בעיניה סותרת לחלוטין את החינוך הציוני שעליו גדלה

בכנרת. לדבריה, בעשר השנים שחלפו מאז שקראה את השיר לראשונה "זכתה" למטר גידופים מצד העיתונות. היא תיארה כיצד קודם פרסומו כינוה העיתונאים "משוררת", אך מאז פרסומו הורדה למדרגת "פזמונאית", אחר כך "חרזנית", ולבסוף כינוה "יצרנית של חרוזים רעים" (שם).

שמר הרגישה כי העולם החילוני של שנות ה-70 התנתק והתבדל מהציונות הערכית, ומצאה מכנה משותף חדש עם תנועת ההתנחלות של "גוש אמונים". היא החלה לתמוך בהתיישבות היהודית ביהודה ושומרון, וחיברה מקאמה מיוחדת לכבוד מתנחלי סבסטיה – "איש מוזר" – ובו שורה חוזרת: "ארץ ישראל שייכת לעם ישראל"³. כך הסבירה מה טיב קשריה עם הציונות הדתית: "גם המוטיב המרכזי בשירתי הוא בניית הארץ, וזה בדיוק מה שעושים המתנחלים באלון מורה. [...] איך אפשר לראות את ישוב ארץ-ישראל כעבירה פלילית? כי אם אין זה מוסרי להתנחל באלון מורה – אין לנו גם מה לעשות בכנרת! הארץ הזו ניתנה לנו אחרי הכל 'לעבדה ולשמרה', [...] רק לשמרה – זה אנטי ציוני" (שמר, 1975ב, 6).

שמר הייתה מעורבת מאוד בפעילות הפוליטית של "גוש אמונים" עד פינוי ימית בשנת 1982, שאותו חוותה בכאב רב, כאילו כל חזון ההתיישבות בארץ הקודש, שעליו חונכה, נעקר לנגד עיניה. השורה "אל נא תעקור נטוע" בשיר "על כל אלה" (1980), שחיברה כשנתיים קודם להתאלמנות אחותה, הייתה להמנון ההתנגדות לנסיגה מסיני. מגמה זו התאימה לרוחה, והיא הרגישה שבכך תרמה משהו לטובת המאבק (ולך, 1987; ליבנה, 2000).

באותה העת התראיינה שמר לסרטו של מוטי קירשנבאום, **בורות המים** (1981), שעסק בעניינים פוליטיים. בין היתר, הצטלמה מכסה את ראשה בשביס ושִׁמְחָה בחברת המתנחלים. במהלכו התרעמה על ביקורת שהופנתה בעבר כלפי שורות השיר "ירושלים של זהב", כאילו השתמעה מהן התעלמות מהערבים שגרו בעיר. בתגובה אמרה במילים נחרצות: "ארץ-ישראל כשהיא ריקה מיהודים, היא בשבילי שוממת וריקה" (קירשנבאום, 1981, חלק א). שמר טעתה לייחס ביקורת זו לעמוס עוז, שהשתתף גם הוא באותו הסרט (גולדנברג, 2013).

3 שמר (1975א): עמוד המתחיל באותיות נ.ב.

בעקבות הסרט פרסם דן עומר מאמר בעיתון **הארץ**, ובו האשים אותה ברדידות טקסטואלית, ופירש עשרות שירי עבר שלה כבעלי מסרים לאומניים קשים ביותר. הוא דימה את הפונקציה התרבותית של שירה להשראה שהעניקו האופרות של וגנר למנהיגי גרמניה הנאצית, וסיכם ששמר היא "התגלמות פרחי הרוע של התרבות אשר נוסדה בישראל" (עומר, 1982, 65).

שמר נפגעה מאוד מהמאמר ומהאופן שבו החלו מבקרי מוזיקה לפרש פוליטית את שירה הישנים מבלי שכיוונה לכך. היא ראתה זאת כרשעות, כהכרזת מלחמה בלתי-מוצדקת נגדה, וכחוסר יושרה (מליץ, 1986). לדוגמה, היא הזדעזעה לקרוא שאחד ממבקריה האשים אותה כי השורה "שם הרי גולן", הפותחת את השיר "כנרת" (1963), מבטאת את תאוותה לארץ ישראל השלמה. האבסורד הוא שאת מילותיו של שיר זה כתבה בכלל רחל בלובשטיין, 36 שנים לפני ששמר הלחינה אותו... (הלוי, 1982).⁴

לאחר פינוי ימית השתדלה שמר להימנע מוויכוחים פוליטיים והתחמקה משאלות מראיינים על נושאים אלו ועל תקופה מרה זו (ולך, 1987). לאחר שנתיים של שתקה פוליטית פרסם לפתע דן מירון מאמר שבו תקף את התכנים הטקסטואליים והמוזיקליים של שירה, ובמיוחד את הלחן הרדוד, לדידו, לשיר "פגישה לאין קץ", שהלחינה למילותיו של נתן אלתרמן (מירון, 1984). הביקורת פגעה בה מאוד, והיא הייתה משוכנעת כי מירון תקף אותה רק בגלל דעותיה הפוליטיות, ולא בגלל איכות הלחן (שרגאי, 2013).

שמר הסבירה שהתערבותה הפוליטית נבעה מאמונתה ביכולותיה לחולל שינוי חברתי ולגשר על מחלוקות בין השמאל לבין הימין. לאחר שפורסמו תוצאות בחירות 1984, ופתרון ממשלת אחדות נראה באופק, במסיבת סיום העונה של להקת "הכול עובר חביבי" חילקה שמר כפתורים נצמדים לבגד, שעליהם כתבה "עכשיו יחדיו", וכל המשתתפים ענדו אותם (ולך, 1987).

בעונה זו העניקה ללהקה, לכבוד חגיגת העשור לפעילותה של זו, שיר חדש שחיברה – "האורח". קיקי רוטשטיין, חבר הלהקה, סיפר שהם אהבו מאוד את השיר. לדבריו, מנגינת השיר טרם העיבוד נשמעה קצבית ובסגנון שירי עם, אך ירוסלב יעקובוביץ' עיבד אותו

4 מילות השיר "[כנרת](#)" באתר [פרויקט בן-יהודה](#).

באופן שונה, וגרסתו היא המוכרת כיום. שמר אהבה מאוד את העיבוד ואת התוצר הסופי (אהרונסון, 2004, 12).⁵

”האורח”⁶

(בית א)

אם בִּשְׁעַר יֵשׁ אֹרֶחַ
שְׂנַחַת מַעְבָּר יָם
מָה נֶצִיעַ לְאֹרֶחַ
בְּבוֹאוֹ מְשֶׁם?

(פזמון)

טָנָא יָרֵק
פָּרַח לָבֹן
יֵין אָדָם
פֶּת בְּמַלַּח
זֶה מָה שְׂיֵישׁ
שֵׁב אֶתְנוּ כָּאן

(בית ב)

שֵׁב אֶתְנוּ – זֶה הַבֵּית
תָּרִיס פְּתוּחַ לְמַדְבָּר
שֵׁב אֶתְנוּ כָּבֹן בֵּית
לֹא כְּהֶלֶךְ זָר

5 הכול עובד חביבי (1984). האורח. בתוך האלבום: **חביבי על הבמה**. אור יהודה: הד ארצי, שיר מס' 7.

הקלטת השיר זמינה להאזנה בקישור: https://youtu.be/LsjkI8D1zYQ?si=qWN0tVe0_nn7nir

6 שמר, נעמי (2003). **סימני דרך: 121 שירים נבחרים**. אור יהודה: כנרת, שיר מס' 58.

(פזמון)

טָנָא יִרְק...

(בית ג)

וְהַלֵּב הַזֶּה הִפְתִּי
שָׂאף פֶּעַם לֹא יִחְכְּמִים
שׁוּב נִדְלַק וְשׁוּב מִרִיעַ
אֶל הַמְּרַחֲקִים

(פזמון)

טָנָא יִרְק...

(בית ד)

הָאוֹרְחִים הוֹלְכִים הַבֵּיתָה
תִּרְיֵס פְּתוּחַ שׁוּב נִסְגָּר
הַשְּׁלִיחַן נְעוּר וָרִיק
זֶה מָה שֶׁנִּשְׁאַר

(פזמון)

טָנָא יִרְק
פָּרַח לָבֹן
יֵין אָדָם
פֶּת בְּמַלְחָה
זֶה מָה שֶׁיֵּשׁ
זֶה מָה שֶׁיֵּשׁ כָּאן

© כל הזכויות שמורות למחברת ולאקו"ם

ניתוח השיר: היבטים כלליים

השיר שייך לסוגת שירי הזמר והפזמונים. שירי סוגה זו מולחנים ומושרים, ומהווים עיקר הזמר הפופולרי. מקובל לראות סוגה זו כאומנותית ומקצועית פחות משירת המשוררים הלירית והספרותית. רוב שירי הזמר קצרים, וכתובים במבנה סטרופי פשוט של בית ופזמון חוזר. כדי להבדילם משירת המשוררים נוהגים לכתובם "פזמונים", ואת מחבריהם – "פזמונאים". מאחר שהמילה "פזמון" מייצגת גם את הבית החוזר בשירי זמר, אכנה את "האורח" במאמר זה באופן תמידי "שיר"⁷.

"האורח" כתוב במבנה סטרופי פשוט, שבו ארבעה בתים בעלי לחן זהה לתמליל משתנה, ופזמון החוזר במילים ובלחן. בתום כל אחד משלושת הבתים הראשונים מושר פזמון כפול (חוזר פעמיים), ולאחר הבית האחרון מושר הפזמון חמש פעמים ברציפות, עד חתימתו ב"זה מה שיש כאן". שורות הבתים קצרות מאוד, ומכילות כל אחת מהן ארבע מילים לכל היותר, במשקל טרוכאי, כלומר, זוג הברות, כשהראשונה בהן מודגשת.⁸ הפזמון מכיל שש שורות קצרות עוד יותר, רובן בעלות זוג מילים בלבד, ובמשקל מעורב: חלקן דקטילי בן שלוש הברות, כשהראשונה מודגשת (א-ג, ה), וחלקן שוב בטרוכאי (ד, ו).⁹

המילים "נציע" ו"איתנו" מושרות בגוף ראשון רבים, ומלמדות על מבע קולקטיבי; שמא לכן מופה השיר תחת קטגוריית "שירת רבים" בתוכן העניינים של ספרה האחרון (שמר, 2003).¹⁰ משלב השיר בינוני, וכתוב בשפה מדוברת, קלה וברורה. שזורים בו המילה המקראית "טנא" (דברים כו, ב) והביטוי התנ"כי היחידאי "נָעוּר וְיָק" (נחמיה ה, יג). יש מטפורות למילה "לב" בבית השלישי: "הלב הפתי / שאף פעם לא יחכים", ו"שוב נדלק ושוב מריע", ושימוש בכ"ף הדמיון בבית השני במילים "כבן בית" ו"כהלך זר". רק השורות הזוגיות בבתים חורזות (ב, ד), ובפזמון החריזה מורגשת פחות: המילה "לבן" (שורה ב) מתחרזת עם "כאן" (שורה ו), והמילים "ירוק" ו"אדום" (שורות א, ג) דומות בתנועות בלבד.

7 להגדרת שירי זמר ופזמונים, ראו: סרוסי ורגב, 2013, 80, 153, 156; פריאל, 2018, 190–191; מנור, 2021, 9.

8 במשקל זוגי "טרוכאי" רצף של הברה ראשונה מותאמת (מודגשת) והברה שנייה בלתי-מותאמת (רפה), כלהלן: "אם בְּשַׁעַר יֵשׁ אוֹרֶךְ / שְׁנַחַת מִעֲבָר יָם".

9 במשקל משולש "דקטילי" רצף של הברה ראשונה מותאמת (מודגשת) ושתי הברות בלתי-מותאמות (רפות), כלהלן: "טִנָּא יָרֵק [X X] / פָּרַח לָבָן [X X]".

10 שמר הגדירה קטגוריית "שירת רבים" לשירים המיועדים לשירה משותפת עם הקהל. ראו: נתיב, 1981, 17.

(א) משפט מוזיקלי ראשון (תיבות 1-4):

(ב) משפט מוזיקלי שני (תיבות 5-8):

(ג) מוטיב מלודי של שניים (שורה א) ומקדימים (שורה ב):

(ד) מוטיב ריתמי (שורות א-ב):

(ה) אי-תואם קל בין המשקל המוזיקלי למשקל הטרוכאיי:

דגשי המשקל המוזיקלי	חזק	חלש	חזק	חלש	חזק	חלש	חזק	חלש	חזק	חלש	חזק	חלש	חזק	חלש	חזק	חלש
אם	X		ב	X		ש	X		ע	X		ר	X		י	X
אם		X	ב		X	ש		X		ע		ר		X	י	

איור 1 המוטיבים והמשפטים המוזיקליים בחלקי הבית והתאמתם לטקסט

היבטים מוזיקליים

כרוב לחני שמר, גם "האורח" מולחן בסולם מינורי (דו מינור על-פי הביצוע), ובמשקל זוגי פשוט בן ארבעה רבעים.¹¹ הלחן תואם למילים ביחס סילאבי לכל אורכו, כלומר, צליל אחד לכל הברה. הסילאביות והמשקל הזוגי מקילים על המאזין לעקוב אחר מהלך השיר, ומאפיינים שירי זמר.

11 ראו: זקוסקי, 2016, 40, 42.

לחן הבית מורכב משני משפטים זוגיים, דומים וסימטריים, בני ארבע תיבות כל אחד (ראו: איור 1א-ב). המשפט הראשון מקביל לשורות א-ב בתמליל, והמשפט השני מקביל לשורות ג-ד. המשפטים בנויים משני מוטיבים מרכזיים: מלודי וריתמי. המוטיב המלודי מורכב משני חלקים (ראו: איור 1ג). בחלקו הראשון (שורה א), צלילים שכנים רבים (LN ו-DN) הסובבים את המדרגה החמישית, סול¹², ובחלקו השני (שורה ב), רצף צלילים מקדימים (anticipations) בירידה סולמית עד העצירה על המדרגה השנייה, רה.¹³

המוטיב הריתמי בנוי מרצף סינקופות, היינו, רוב צלילי המנגינה מוזזים ומושרים דווקא על הפעמות החלשות במקום על החזקות (ראו: איור 1ד). כתוצאה מכך קיים אי-תואם מסוים ברמת התאמת-העל בין רגלי המשקל הטרוכאי בקריאה הטבעית של הטקסט לבין הלחן המושר עם הפעמות המוזיקליות החלשות (ראו: איור 1ה). רצף סינקופטי כזה אינו שכיח בלחניה של שמר, והוא מעניק למנגינה אופי מיוחד, המתאים יותר למקצבים לטיניים, דוגמת סמבה ברזילאית (Samba) ובוסה נובה (Bossa).¹⁴

לחן הפזמון קונטרסטי לבית, ונחלק לשניים: שלוש התיבות הראשונות לעומת הארבע האחרונות (ראו: איור 2א-ב בהתאמה). בשלוש התיבות הראשונות המשפטים המוזיקליים קצרים, בהתאם לשורות המלל של הפזמון (א-ג), ואחרי כל אחד מהם ישנה הפסקה. שלוש התיבות זהות, והכיוונית המלודית של כל אחת מהן עולה, בניגוד לירידה שאפיינה את מנגינת הבית. המוטיב הריתמי הסינקופטי בטל, למעט סינקופה אחת המופיעה בצליל האחרון של כל תיבה (מי במול). סינקופה זו נגרמת כתוצאה מהמשקל השירתי הדקטילי בין שלוש ההברות, המושר במשקל מוזיקלי זוגי בן ארבעה רבעים.

בתיבה הרביעית של הפזמון חל המפנה הבולט. כיוונית המנגינה שְׁבָה לירידה סולמית, וארבעת הצלילים מושרים עם ארבע הפעמות החזקות ללא סינקופות כלל, בתואם מושלם בין המשקל המוזיקלי הזוגי לבין המשקל הטרוכאי הזוגי של הטקסט ("פת במלח"). בתיבה החמישית ישנה חזרה למשקל הדקטילי ולמקצב התיבות הקודמות ("זה מה שיש"). עם החזרה למשקל שירתי טרוכאי בשורה ו ("שב איתנו כאן"), חוזר המוטיב הריתמי הסינקופטי במלואו בתיבה השישית. עד תיבה זו המלודיה הורכבה מצעדים בלבד (מרווחי פרימות וסקונדות) ומנעד המנגינה היה קטן מאוד. לראשונה מושרות קפיצות מלודיות של קווינטות זְפוּת (רה-סול), המגדילות את מנעד המנגינה לאוקטבה (סול-סול).

12 הצליל פה מהווה שֵׁכָן תחתון לסול (LN), והצלילים פה ולה במול הם כשכן כפול שלו (DN).

13 בשיח המוזיקולוגי נהוגה ההבחנה בין מִדְרָגָה לדרגה. מדרגה מציינת גובה צליל בודד בסולם, בעוד דרגה מציינת אקורד הנבנה על מדרגה זו.

14 ראו לדוגמה: זקוסקי, 2016, 149-154.

(א)

Cm: i

(ב)

Cm: i

איור 2 המאפיינים המוזיקליים של הפזמון

מרכיבי העיבוד והביצוע

אל מאפייני העיבוד והביצוע יש להתייחס כאל חלק אורגני בחבילת השיר הכוללת. רוב חלקי השיר מבוצעים בעוצמה שקטה ונעימה, וסגנון עיבודו מעין רוק רך. התופים עדינים, ומהירות נגינתם בחצי קצב (half tempo). כך, כל שתי תיבות נשמעות כאחת, וטמפו השיר נינוח. גיטרת הבאס מנגנת בעדינות בהתאם לתופים.

נוסף על כלי הקצב, כלי פריטה מלווים את השיר לכל אורכו בפירוקי אקורדים של הרמוניה דיאטונית פשוטה. כלי מיתר משלימים את המצלול באמצעות קולות נגיניים, ומדי פעם מצטרפים כלים מלודיים שונים לגיוון ולחיבור בין החלקים. וכך העיבוד דינמי ועשיר, מתפתח ומעניין.

שיא העיבוד מגיע כמצופה בחתך הזהב, כלומר, מהמעבר שלפני הבית השלישי ועד סוף הפזמון שאחריו. בחלק זה עוצמת הנגינה של התופים, הבאס וכלי המיתר גוברת, והעיבוד הופך לרוק רועש. גם הזמרים שרים ברגיסטר גבוה יותר ובעוצמות חזקות. העיבוד השקט והנעים חוזר בסוף הפזמון השלישי באופן פתאומי, ונשאר כך עד סוף השיר. חמשת הפזמונים האחרונים משמשים מעין קודה (coda) ארוכה, ובסיומם דוהה (fade out) העיבוד באיטיות.

מי הוא "האורח"?

כהקדמה לקריאה הצמודה של השיר ולהשוואה בין הפירוש החדש המוצע לבין הפירוש המקובל, אציין כי שמר נהגה לומר שמומחיותה המקצועית הייתה התאמת מילים למנגינות, בבחינת הערך המוסף שמעניקים אלו לאלו, והגדירה תחום זה כ"מילומסיקה"¹⁵. פעמים רבות נולדו מילות שיריה (לפחות בחלקן) עם המנגינות, ולא תמיד אפשר לזהות מה קדם למה. לחניה אינם מנותקים מהמילים, והזיקה ביניהם מהותית להבנת השיר. לפי סם וייס (Weiss, 2007), לחני שיריה מעניקים את הפרשנות הנכונה של הטקסט, ומשקלם שווה ערך בעיניו למשמעות שמוסיף פירוש רש"י למקרא.

יתרה מזו, שמר הרגישה שהתפיסה המזלזלת בסוגת הפזמונאות עשתה עוול לאיכות יצירתה, ואף חיפשה לעצמה כינוי הולם יותר מאשר "פזמונאית". לדבריה, בהגיעה לחבר שיר חדש היא ייחסה חשיבות לדיוק במילים, בחרה אותן בחרדת קודש, והתאמצה שעות ארוכות להכין טיוטות ותיקונים רבים כדי להשיג שלמות בכל מילה (ולך, 1987; שמר, 1975). לפיכך, הפירוש המוצע צמוד לדבריה אלו, במטרה לנסות ולהסביר דקויות בטקסט ולמצוא קשרים אפשריים בין התוכן המילולי למרכיבים המוזיקליים.

המפתח לפירוש הלאומי החדש טמון בבית השלישי. בבית זה התבטאה שמר במילים קשות כלפי האורח: "והלב הזה הפתי / שאף פעם לא יחכים" (שורות א–ב). נראה כי מילים אלו מביעות טרוניה כלשהי, אכזבה או ייאוש, ואינן ראויות להיאמר לאורח. גם מהבחינה הביצועית בית זה שונה משאר בתי השיר: עוצמת הנגינה חזקה מאוד, רועשת ואינטנסיבית, והשירה חזקה וברגיסטר גבוה בהתאם. השילוב בין הטקסט הטעון לביצוע האגרסיבי מלמד שמשהו צורם בקשר בין שמר לאורח.

הבחירה של שמר במילים קשות אלו מוסברת מייד – האורח "שוב נדלק ושוב מריע / אל המרחקים" (שורות ג–ד). כלומר, לא די שאורח השיר גר בחוץ-לארץ, מעבר לים, הוא גם מחובר לשם במחשבתו השכלית. בהנחה שהאורח יהודי (כפי שיתברר מניתוח המילים המדוקדק בהמשך), מבחינת שמר יש שתי "מגרעות" באורח: האחת, המגורים בחוץ-לארץ, והאחרת, החיבור השכלי לשם. "מגרעות" אלו נוגדות לחלוטין את האידיאולוגיה הציונית שעליה חונכה. ולכן, בית זה הוא התשתית החיונית לקריאה הלאומית המחודשת של השיר.

15 שם, 28–29; שמר 1994, 8.

הקריאה הלאומית המדוקדקת תראה כיצד באמצעות שיר זמר "תמים", העוסק בהכנסת אורחים כביכול, מצאה שמר דרך למחות נגד מי שאינו מיישב את הארץ ואינו שותף למפעל הציוני. אולי זו גם הסיבה שקראה לשיר "האורח" בה"א הידיעה. אומנם השיר נפתח בתיאור אורח מקרי, בלתי־צפוי וסתמי, הנותר אנונימי וחסר זהות עד סוף השיר, אך לא בזה העניין. נראה כי סוג האורח בשיר ספציפי וידוע, והוא האיש המרוחק מתחושת הלאומיות והמנותק מעקרונות התנועה הציונית.

הבית השלישי הוא גם הגרעין להתבוננות הפוליטית החבויה בין השיטין. כלומר, מלבד אורח קונקרטי, כהגדרתו הרגילה, שהגיע לביקור מחוץ־לארץ ונוכחותו ניכרת כבר בשמיעה (או בקריאה) ראשונה, יש אורח מטפורי: בן המקום, ישראלי תושב הארץ, שתפיסת עולמו שונה מזו של שמר, והוא כזר אליה, מנוכר ומנותק מדעותיה. כיוון שהצהירה על דעותיה הפוליטיות הימניות בעשור שקדם לפרסום השיר (ונגררה לוויכוחים פוליטיים בעקבות זאת), אורח מטפורי יכול להיות בעצם כל מי שאינו שותף לתפיסה שלה.

אם בשער יש אורח

שמר פתחה את השיר במילים "אם בשער יש אורח / שנחת מעבר ים" (שורות א–ב). אכן, פֶּשֶׁט השיר עוסק בהכנסת אורח שהגיע מחוץ־לארץ. שמר, בזריזותה, שאלה מייד: "מה נציע לאורח / בבואו משם?" (שורות ג–ד). כך, כאילו ביקשה להתייעץ עם המאזינים (או עם בני־ביתה) על האופן הראוי לארח אותו בארץ על רקע זרותו. עדיין לא נחשפו פרטים כלשהם לגביו. ייתכן שמנהגיו שונים ומאכליו אחרים, ואולי גם שפתו משונה. משום כך, יש לנסות ולעשות מאמצים לקרבו ולגרום לו להרגיש כבן־בית.

ה"שער" מייצג לא רק שער פרטי של מארח כפשוטו (כמו שער ביתה של שמר). הוא מייצג גם שער ציבורי, מטפורי, של עיר או של מדינה. באופן הזה, השיר מקבל צביון אישי ולאומי יחד כבר מראשיתו. מלבד זאת, ייתכן שהשער בא גם במשמעותו המקראית כמקום המשפט.¹⁶ בהתאם לפירוש הלאומי המוצע במאמר זה, השיר בא ללמד את המאזינים את אשר עליהם לעשות כשֶׁתִּקְרָה לפנייהם הזדמנות לשפט, להטיף או להוכיח אורח בלתי־ציוני כזה על מעשיו ודעותיו. הסממן הראשון להיותו בלתי־ציוני הוא סממן גלוי: מקום

16 ראו: קדרי, 2006, 1129, הוראה 2.

מגוריו הפיזי בחוץ־לארץ, ככל הנראה באחת ממדינות המערב, כיוון "שנחת מעבר ים" (שורה ב).¹⁷

לפי פירוש זה, מאחורי השאלה "מה נציע לאורח" מסתתרת כוונה אחרת. זו שאלה מנחה, בטרם תדגים שמר את הפעולות שיש לנקוט כדי לעורר את האורח לעזוב את הגולה ולקבוע את ביתו בישראל. השורה מושרת בגוף ראשון רבים, לא רק כי בהרכב המבצע ארבעה זמרים, אלא בעיקר כדי לאגד את שמר עם שירת הרבים של הקהל, ולייצג יחד את האידיאל הקולקטיבי "הראוי", הציוני והלאומי.

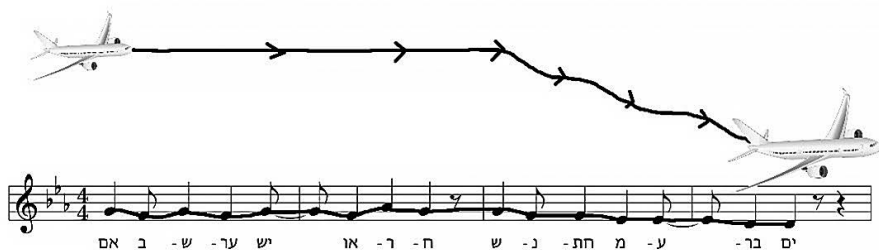
שמר חתמה את הבית הראשון במילים "בבואו משם". דומה שנכון יותר היה לכתוב: "מה נציע לאורח / בבואו לכאן", ולא "בבואו משם", שכן המילה "לכאן" מסמנת את היעד, המטרה ותכלית האירוח. גם מבחינה לשונית מתאים יותר הפועל יצ"א, והכתיבה "בצאתו משם", שהרי משם יצא ולכאן בא.¹⁸ יתרה מזו, שורה זו היא כְּפֶל מבואר של שורה ב ("שנחת מעבר ים"), וברור שאם האורח נחת מעבר הים, ודאי הגיע "משם" ואינו מקומי.

מצד אחד, ייתכן שמדובר בבחירה שגויה של שמר. מצד אחר לאור הצהרותיה על דייקנותה במילות שירה, אולי ניסתה להדגיש את זרותו הרבה של האורח כמחייבת התייחסות מיוחדת כלפיו כיוון שבא מרחוק. לכן חזרה על אותו הרעיון במילים שונות. לדידי, דווקא בשורה זו, עם כל המוזרות שבה, חבוי מסר עמוק הרבה יותר. בהתאם לפירוש הלאומי, מילים אלה מדויקות ומתכתבות היטב עם הטענות המוצגות בבית השלישי. הן מלמדות על עיקר הטענה נגד האורח: לא רק שאינו גר בארץ, אלא שראשו עודנו "שם", בְּנֶכֶר, בלי זיקה שורשית לכאן. כך, בכוונה או שלא בכוונה, במודע או שלא במודע, נרמזות שתי ה"מגרעות" של האורח כבר בתחילת השיר.

הרעיונות הטקסטואליים מובעים גם בלחן. הפועל "נחת" מלמד שהאורח טס במטוס; ושמה זו הסיבה שבהקדמת השיר מושמעת דגימת קול של מטוס ממריא. כאמור, הכיווניות המלודית סובבת סביב המדרגה החמישית (סול) דרך צלילים שכנים למשך שתי תיבות, ואז יורדת בהדרגה אל המדרגה השנייה (רה). כיווניות זו יוצרת ציור מילים (word painting) של טיסת מטוס בשמיים עד נחיתתו על הקרקע (ראו: איור 3).¹⁹

17 כבר במילים אלו מוטלת בספק ההתייחסות לעולי ברית המועצות. אומנם רוסיה שייכת לתרבות המערב, אך גיאוגרפית היא שוכנת מזרחית לישראל, ללא ים גדול המפריד בין השתיים.

18 כך הצירוף בפסוקי תנ"ך רבים, ראו לדוגמה: בראשית י, יד; דברים ה, טו; יהושע ו, כב; שופטים כא, כד. 19 "ציור מילים" – טכניקה קומפוזיטורית לייצג את הטקסט בצלילים.



איור 3 ציור מילים של טיסה ונחיתת מטוס

כאמור, המוטיב הריתמי הסינקופטי, היוצר אי־תואם קל בין הפעמות המוזיקליות לרגלי המשקל הטרוכאי של הטקסט, מאפיין בדרך כלל מקצבים לטיניים. אך מלבד אי־תואם זה, המקצב הלטיני מושר גם בחוסר תואם לסגנון העיבודי, שאינו עיבוד לטיני אלא רוק רך ועדין.²⁰ לפי יוסי ספורטה, לחניה של שמר מאופיינים ב"פחות סינקופות לעומת השיר הישראלי" (ספורטה, 2005, 150), כך שריבוי הסינקופות בלחן זה יוצא דופן ברפרטואר שיריה.

לדברי שמר, הסינקופות בלחניה הן תוצאה של השפעה זרה ממוזיקת הרוק, וכך אמרה: "כל הסינקופות שהביאה אלינו תרבות הרוק, שלא הייתי פעם מעזה להכניס לשיר, מקצבים כאלה [...] להזיז דגשים, שזה אצלינו עיקר תרבות הרוק. [...] אני] לומדת סינקופות חדשות, ואפשרויות ריתמיות חדשות, אני לומדת כי זה עובר לי על־יד האוזן, כל הדברים החדשים, והילדים שלי מביאים הביתה את השירים החדשים, והרדיו מנגן את השירים החדשים, ואני מכירה אותם" (שמר, 1994, 7–8).

קשה לקבוע בוודאות אם המוטיב הסינקופטי מבוסס על רעיון פילוסופי הקשור לדברים אלו, או שנבע מאינטואיציה מוזיקלית בלבד ביחסי המילים והמנגינה. בכל אופן, השוואה בינם לבין התוכן המילולי של השיר מעלה את ההשערה שאולי המקצב ש"יובא" מארצות

20 המוטיב הריתמי הסינקופטי זהה למוטיב בשיר "תות" שחיברה שמר למשה בקר, ועדי רנרט עיבדו בסגנון לטיני־קריבי תואם. בקר, משה (1987). **הפצים אישיים**, סי. בי. אס., שיר מס' 5. השיר זמין להאזנה בקישור: <https://youtu.be/twKSixSro00?si=Vry23Ydrb-R1Q8p3>

לטיניות רחוקות או מתרבות הרוק הזרה מהווה סוג של משל מוזיקלי לזרות המאפיינת את האורח. אם השערה זו נכונה, הרי שזרות האורח זכתה לאפיון מוזיקלי מושלם, הן מבחינת ציור המילים המלודי ("שנחת מעבר ים") והן מבחינת הסינקופה הריתמית ("בבואו משם"). אפילו אם השערה זו מוגזמת ומשוללת כוונה אמיתית מצד שמר, בכל זאת היא תומכת יפה בטענת היעדר הכפילות של שורות ב וד.

טנא ירוק ופרח לבן

שמר מנתה בפזמון ארבעה פריטים שלדעתה יש להציע לאורח: טנא ירוק, פרח לבן, יין אדום ופת במלח (שורות א-ד). קבלת הפריטים כפשוטם מלמדת על אירוח צנוע מאוד, אפילו דל. אברהם זיגמן הסביר כי "המשוררת מציעה לאורח מזון מינימלי, אבל לבד מהתנאים הגשמיים המצומצמים – הלב רחב ופתוח" (זיגמן, 2009, 132).

השורה הבאה, "זה מה שיש" (שורה ה), נראית כהתנצלות של שמר על המעט שהיה לה להציע. לפי הפירוש המקובל, שאלת הבית הקודם, "מה נציע לאורח", מקבלת אינטונציית מסכנות וקושי. למרות זאת, שמר הייתה מוכנה לחלוק בלב שלם את המעט שהיה לה. אולי הרעיון העומד מאחורי המינימליזם בא להביע דווקא אידיאל של סגפנות ופשטות מבחירה. כלומר, החומריות אינה העיקר, אלא השיח האנושי-חברתי המונע בדלק אידיאולוגי. כך, הזמינה אותו "שב איתנו כאן" (שורה ו) למרות המעט, ובזכות המעט.

אולם פשט פריטים אלו מעלה תהיות רבות. מדוע בחרה שמר דווקא בהם? האם הם צורכי האירוח ההכרחיים? האם לא קודמות לחלקם מיטה מוצעת ומקלחת חמה? איזו תועלת יש לאורח בטנא ובפרח? מה פשר הפריטים הסותרים: מחד גיסא – יין אדום, הנחשב משקה מכובד ועשיר, שמח ורומנטי, ומאידך גיסא – פת במלח, הידועה כמאכל עניים ואבלים? ובכלל, האם אירוח דל וצנוע כזה הוא האירוח הראוי לאדם שבא מדרך ארוכה, כל שכן, כשהמטרה היא לגרום לו לרצות להישאר?²¹

21 השווה בין אירוח תמוה זה לבין האירוח הראוי המוזכר בשירם של יורם טהרלב ושער לוי, "צל ומי באר" (1985), שנכתב בתקופה דומה. לדוגמה, במילות הפזמון כתב טהרלב: "מי שרעב ימצא אצלנו פת של לחם", ולא פת במלח כעני ואבל; וכן "מי שעיף ימצא פה צל ומי באר", למנוחה ומרגוע, ולרוות את צימאונו במים, ולא בין אדם למותרות והנאה. גם עוזי חיטמן, כשהכניס אורחים בשירו הלאומי, "כאן" (1991), ערך על שולחנו: "פת של לחם", וגם "פרח רענן" כפרח הלבן של שמר. ראו: מילות השיר "צל ומי באר" ו"כאן" באתר שירונט.

קשה לחשוב שרשימת הפריטים אקראית ומבטאת חפצי נוי ומאכלים בסתמא. לפי הקריאה הלאומית, השאלה "מה נציע לאורח" מלמדת על תכנון ועצה, וסביר להניח שלפריטים אלו השפעה וקשר לטענות המושמעות בבית השלישי. לדעתי, יש להבין את ארבעת הפריטים הללו שלא כפשוטם. הם סמלים ורמזים למסורת היהודית, שנועדו לחבר את האורח לארץ, ליהדות ולציונות. המפתח לתובנה זו הוא הצירוף "יין אדום" ו"פת במלח", שכן הם הסמל המוכר ביותר לטקס הקידוש הפותח כל סעודת שבת וחג. וכך, לא רק שאינם סותרים זה את זה, אלא אדרבה, מהווים סמל חזק מאוד למסורת, ואחריהם באה לרוב סעודה עשירה.²²

כמו כן, "טנא" היא מילה מקראית, והקשרה המיידי הוא חג השבועות. הטנא הירוק עשוי לרמז לטנא מלא הירק וביכורי פרי האדמה שהצטוו אבותינו להעלות לבית המקדש (דברים כו, ב). יתרה מזו, מצוות הביכורים תלויה בשיבה בארץ ומחנכת להכרת הטוב עבורה. אם כן, יכול להיות שהטנא בשיר מסמל את הקשר בין עם ישראל לתנ"ך ולארץ.

הפרח הלבן מאתגר יותר. ייתכן שגם הוא רומז במובן מסוים לחג השבועות, שהרי נוהגים לקשט את הבתים ואת בתי הכנסת בפרחים ריחניים ובעשבי נוי. הצבע הלבן מזוהה גם עם מאכלי החלב שנהוג לאכול בחג, ועם הזפות החגיגית. אבל בניגוד לשלושת הסמלים האחרים, פרח לבן אינו סממן מובהק של חג דתי-מסורתי, וההסבר הזה אינו משכנע מספיק.

הפרח יכול לסמל את הטבע ואת עבודת החקלאות הקיבוצית. רעיון זה מתחבר לחג השבועות, ואל ההשערה שאולי הפרח והטנא מסמלים את תהלוכות הביכורים של התנועה הקיבוצית. מצד אחד, השערה זו מתקבלת על הדעת, ומאפיינת את הציונות החילונית שלאורה גדלה שמר. מנגד, היא מערערת את המשמעות הדתית של היין והפת, ומשאירה אותם כסמל בלבד.

אם יש אמת בפירושים אלו, הרי שארבעת הסמלים מסכמים את תפיסת עולמה הלאומית של שמר. יש בהם מהתנ"ך והיהדות, וגם מהציונות וההתיישבות. בנסיבות אלה, מילותיה "זה מה שיש" אינן מתנצלות. הן טעונות משמעות חיובית המלמדת על שפע, גאווה וברכה על היותה חלק מעם ישראל, אשר שב לציון וגאל את ארצו. מסיבה טובה זו זימנה את

22 על חוויית הקידוש הזכורה היטב לשמר מילדותה בקיבוץ בבית סבה וסבתה הדתיים, ראו: גרנות, 2009.

האורח לקבוע את מושבו בארץ, באומרה: "שב איתנו כאן". ואכן, בדבריה המפורשים קישרה שמר ללא סמלים, משלים ומליצות בין היהדות, הציונות והארץ, באלו המילים:

הסיבה היחידה שבגללה הגענו לחבל ארץ זה היא שאנחנו יהודים. אין סיבה אחרת. ומי שאינו סבור כך, אין לו מה לעשות פה. [...] הגענו לפה כי במשך כל השנים הפנינו פנינו אל הר הבית ותלינו מזוזות בכל מקום בעולם, הנחנו תפילין, אכלנו מצות ואמרנו 'לשנה הבאה בירושלים'. כל הדברים האלה הם שהובילו אותנו לפה, וזה נקרא יהדות. מי שרוצה להתנער מכך זו בעייתו.²³

המרכיבים המוזיקליים של הפזמון קונטרסטיים אל מאפייני הבית. בהנחה שההשערה כי לחן הבית מייצג את האורח נכונה, הרי שקונטרסיות הפזמון נובעת לא רק משיקולים אסתטיים, אלא גם מעצם היותו מבטא את צד המארחים ואת עולמה של שמר, השונה בתכלית מזה של האורח. הפזמון מתחיל מצליל הטוניקה היציב, דו (ראו: איור 2א לעיל). זו הפעם הראשונה שמדרגת הטוניקה מופיעה בלחן השיר ומתקבל תואם בין מדרגת הטוניקה ודרגתה ההרמונית. הכיוונית המלודית בשלוש התיבות הראשונות של הפזמון עולה מדו עד מי במול, בניגוד לקו המתאר היורד של לחן הבית. המוטיב הסינקופטי בטל, והסינקופה מופיעה כדגש ארעי בסוף כל תיבה, עד שבתיבה הרביעית היא בטלה לחלוטין.

מהתיבה החמישית מתחילה מגמת ירידה, הנגזרת מכיוונית לחן הבית, אך שונה ממנה במהותה (ראו: איור 2ב לעיל). היא מגיעה עד הטוניקה אל קדנצה אותנטית מושלמת (טוניקה במלודיה ובהרמוניה), ולא לחצי קדנצה, כמו בלחן הבית. אומנם הירידה מסתיימת שוב במוטיב הריתמי הסינקופטי, אך לא באמצעות צלילים שכנים שאינם מעלים ואינם מורידים, ולא דרך צלילים מקדימים סתמיים, אלא בשילוב שתי קפיצות משמעותיות של קווינטות זכות (רה-סול), ואחריהן מתבקשת תנועה אל הטוניקה במילה "כאן".

תריס פתוח למדבר

גם הבית השני מכיל מבעים טקסטואליים מוקשים. הוא נפתח במילים "שב איתנו – זה הבית", ומוזר לומר לאורח "זה הבית", בה"א הידיעה, שהרי הוא זמני בו, וביתו האמיתי

23 קופר, רבקה (2004, 2 ביולי). היא נולדה בשדה. **הצופה**, מוסף השבוע, 6, בתוך: אלירם, 2007, 118–119.

נמצא מעבר לים. בשורה ג הקפידה שמר לכתוב כראוי: "שב איתנו כבן בית", בכ"ף הדמיון. גם מילות שורה ב, "תריס פתוח למדבר", מוקשות: מה אמור לבטא המדבר, ומדוע בחרה בת כנרת מכל נופי הארץ להראות לאורח דווקא מקום שממה ושימון, במקום את הכנרת, את עמק המעינות, את ירושלים או את תל אביב, שבהן גרה?

לפי הקריאה הלאומית, הפנייה לאורח במילים "זה הבית" בה"א הידיעה אינה טעות, ויש לה שני תפקידים. האחד, לגלות למאזינים שהאורח יהודי וכי ארץ ישראל היא ביתו האמיתי. האחר, לעורר גם את האורח להבין זאת. לכן, גם אם הוא מתארח בביתה לפי שעה, ראוי שיעתיק את מקום מגוריו לארץ בדרך קבע ולא יהיה עוד אורח בה. נראה שמילים אלו הובילו לקישור השיר עם קליטת עלייה. שמר בהחלט רצתה שהאורח יעלה ארצה, והפצירה בו פעמיים בבית זה "שב איתנו" (שורות א, ג). אבל, כמבואר בסוף השיר, האורח הלך לביתו, ולא עלה לארץ.

שמר חשפה בפניו "תריס פתוח למדבר" (שורה ב). בהקשר של הפירוש המקובל, ייתכן שהמדבר מתאים לאידיאל הפשוט, הצנוע והסגפני, שאינו מתרברב. בדומה לארבעת הפריטים הצנועים של הפזמון, כך גם ביתה מיוצג במקום נידח, רחוק מהפאר וההדר. המדבר עשוי להוות גם סמל ללבנט ולכל מה שמנוגד לארצות המערב שמהן הגיע האורח. כל שכן, המדבר יכול להיות משל לארץ ישראל השוממה קודם לתקופת ההתיישבות.

אבל, עיון בניקוד המילה "לְמִדְבָּר" מלמד שהאות למ"ד מנוקדת בפתח (ולא בשווא נע), והמ"ם שאחריה מודגשת. ניקוד זה תואם לכללי אותיות השימוש כל"ב שלפני ה"א הידיעה. היינו, התריס הפתוח אינו פונה לְמִדְבָּר אקראי, אלא למדבר ידוע. המדבר הידוע לכל עם ישראל הוא מדבר סיני. לפי הסבר זה, ועלפי הקריאה הלאומית, כיוון שהאורח טרם הפנים את משמעות יהדותו, אולי רמזה לו שמר שעליו ללמוד את תולדות עם ישראל מייסודן. וכך, האורח צריך לפתוח את שלבי "תריס החלון" המשקיף אל התהוות העם היהודי, להשכיל על המקום שבו היה ישראל לעם, שבו עוצבה זהותו ונכְתְּה בריתו עם אלוהיו – במדבר סיני. זיהוי המדבר כמדבר סיני תואם למשמעות התנ"כית-יהודית של הסמלים המופיעים בפזמון, וגם לחג השבועות הנחשב חג מתן תורה.

התייחסות נוספת אפשרית למדבר סיני היא כאל מקום זמני וכהכנה לקראת הכניסה לארץ ישראל. גם אפשרות זאת מתאימה לרעיון הקודם. נמצא שהמדבר הוא סממן נוסף שנועד להזכיר לאורח כי מקומו הטבעי פה. כיוון שתהליך למידה והפנמה כזה אורך זמן, הציעה לו שמר לעת עתה, "שב איתנו כבן בית" (שורה ג), בכ"ף הדמיון. בחלוף הזמן לא רגיש עוד "כהלך זר" (שורה ד).

גם בחייה האישיים ראתה עצמה שמר שליחה ומחנכת לנושאים אלו, ובהזדמנויות שונות פתחה בשיחות מוסר עם צעירים שנקלעו לדרכה. כך מעיד לדוגמה רוני קובן, עיתונאי צעיר באותם הימים, שראיין אותה בביתה כשנתיים לפני פטירתה:

תוך דקות ספורות נעמי שמר הצליחה לעשות את מה שאף מורה להיסטוריה לא גרם לי במאות שעות לימוד. היא חיברה אותי לעברית, לארץ ההיא, הבתולית והיפה, שתמיד הייתה נראית לי כמו פנטזיה מטורללת של הדור הישן. ישבתי מולה בשעת המסע האור קולי הספונטני שארגנה לי ופתאום הבנתי שאני יושב מול ארץ ישראל הישנה והטובה בכבודה ובעצמה [...] אחרי שסיימנו את הטיול הקצר 70 שנה אחורה, היא לקחה אותי יד ביד למסע קצת יותר רציני אל גיבורי התנ"ך. כשסיפרה לי על רחל או על יחזקאל בן בוזי היה נדמה לי שהיא הכירה אותם אישית. [...] אחר כך, כשדיברה על הפסוקים הקדושים שהיא נוהגת לקרוא על קברי הוריה, הגענו לשלב הצמרמורת. (קובן, 2004, 16)

הלב הזה הפתי

כאמור, עוצמת הנגינה מתחזקת באופן קיצוני בבית השלישי ובפזמון אחריו. העיבוד משנה פניו לרוק אגרסיבי, והגברים שרים בעוצמה חזקה וברגיסטר גבוה. שינוי זה מערער את טיב היחסים שהיה עד כה בין שמר לאורח, ורומז כנראה על עימות סוער ביניהם. שמר גינתה את לב האורח בביטויים חריפים: "והלב הזה הפתי / שאף פעם לא יחכים" (שורות א-ב), אולי בתקווה שסערת הרגש שלה תחולל בו שינוי. בית זה מהווה את שיא השיר, ומוכיח כי "ערך הכנסת אורחים" אינו הנושא העיקרי כאן, אלא הטענות המובאות בבית זה בהקשר הלאומי.

מתברר כי הסמלים שמנתה קודם לכן לא הותירו רושם רב על האורח ולא שינו מדעותיו כהוא זה. האכזבה של שמר מאטימות ליבו באה לידי ביטוי בדברי התוכחה: "והלב הזה הפתי / שאף פעם לא יחכים". נראה כי שתי תלונות היו לשמר: רגשית ושכלית. הרגשית, שליבו הפתי נמשך אחר שגרת חייו בחוץ-לארץ ואחר חבריו ומכריו שם. השכלית, שהאורח אטם ליבו מלהבין את משמעות הסמלים ומלהשכיל להתחבר אל זהותו היהודית.

השימוש בצירוף "אף פעם" מצביע על ייאוש, ומלמד שלאורח כזה אין תקנה, כי בעקביות הוא "שוב נדלק ושוב מריע / אל המרחקים" (שורות ג-ד). מילים אלו מעניקות לתריס

הפתוח "לְמִדְבָּר" שתי משמעויות הפוכות מהמסר החיובי של מדבר סיני. האחת, שְׁבָחִי האורח לארץ הַנֶּכֶד מזכירים את חטאי בני ישראל במדבר, ששיבחו את ארץ מצרים הרעה במקום את הארץ המובטחת. האחרת, שהאורח אינו מבין שישבתו בגולה היא כארץ גזירה, כפי שארבעים שנות הנדודים וההתעכבות במדבר באו כעונש על חטא המרגלים שהוציאו דיבת הארץ.²⁴

העימות מובע היטב גם בְּהִיבט האומנותי. עד כה התאימה שמר את סופי שורות א, ג, בבתים הקודמים באמצעות חזרה על אותה המילה. בבית זה אין כלל חרוז ודמיון בין השורות האי־זוגיות, ואין מצלול דומה בין המילים "הפתי" ו"מריע". מבחינה ביצועית, נראה כי הנתק בינה לבין האורח בא לידי ביטוי בתיבה בת שני רבעים, החוצצת בין שורות ב, ג (ראו: איור 4).



איור 4 תיבה בת שני רבעים חוצצת בין שורות ב, ג בבית השלישי

הוויכוח גולש אל הפזמון השלישי, שבו גם שלומית אהרון, סולנית הלהקה, שרה בחוזקה ובאוקטבה גבוהה. לאחר המילים "טנא ירוק" ו"פרח לבן" יש הפסקה מוזיקלית בת תיבה, ובה תגובת נגד של כלי הקצב: הבאס עולה בהרמוניה רוקיסטית מהמדרגה השישית (VI) דרך השביעית הטבעית (VII) אל הטוניקה, ומדגיש סינקופות בתמיכת התופים (ראו: איור 5).²⁵ סינקופות אלו תואמות לרוח העימות, מבלטות ומחזקות את עוצמת הוויכוח.



איור 5 תוספת תיבה לאחר המילים "טנא ירוק" ו"פרח לבן" בפזמון השלישי ועלייה סינקופטית ורוקיסטית בבאס

24 ראו לדוגמה: שמות טז, ג; במדבר יא, ה; יג, לב; יד, ג-טז; טז, ג; כ, ה; כא, ה.
25 ראו: אלן (Allan, 1995).

כשפזמון רועש זה חוזר בפעם השנייה, המילים "זה מה שיש" מושרות באוניסון ריתמי (מקצב אחיד), עם כלי הקצב כהבעת שיא ההתלהמות. אחריהן משתרר שקט פתאומי, כשקט שאחרי הסערה. רק הזמרים שרים את השורה "שב איתנו כאן" באקפלה (קול בלבד), במנעד הנמוך והרגוע, כביטוי לכך ששמר נשארה לבדה, שהרי עכשיו "האורחים הולכים הביתה". מן הסתם, קשה להאמין שיימצא אורח שיישאר אדיש וימשיך להתארח מול מילים קשות שכאלו.

כאן המקום להזכיר שהשיר פורסם לאחר העשור הפוליטי מרובה הוויכוחים והעימותים הקשים של שמר עם מכריה. יש לשער שלא מן הנמנע כי תחושות התסכול והאכזבה שליוו אותה חלחלו אל שיר זה, במיוחד אם נתייחס להבנתו בהיבט הלאומי. בזהירות רבה אומר שאולי הבית השלישי והפזמון אחריו הם בבואה של המציאות שחוותה. סמך לדעה זו יש בשימוש הכפול במילה "שוב" בשורה השלישית של בית ג, הרומז שהוויכוח המתואר בשיר אינו חד-פעמי ולא מקרי, אלא חוזר ונשנה.

התביעה נגד אטימות הלב של האורח כלפי משמעות יהדותו וחשיבות יישוב הארץ נכונה גם לאלו שהתנגדו לדעותיה הימניות. כאן מתעוררת השאלה אם האורח שבשיר הוא בהכרח אותו זר שנחת מחוץ-לארץ כפשוטו, או שמא מדובר (גם) באורח מטפורי. במילים אחרות, אף על פי ששמר לא כתבה זאת במפורש במילות השיר, אולי האורח מייצג בעצם ישראלים תושבי הארץ שהתווכחו עימה אידיאולוגית, וביקרו את שיריה בשל כך. אחרי הכול, תפיסת עולמם הלאומית והפוליטית לא שונה בהרבה מזו של האורח הקונקרטי המתואר בבית השלישי.

האורחים הולכים הביתה

הבית האחרון נפתח במילים "האורחים הולכים הביתה", המצהירות באופן ודאי וסופי שהשיר אינו עוסק בקליטת עלייה. הביצוע חוזר אל סגנונו הראשוני, הנוגה והשקט. שמר סגרה את התריס שפתחה למדבר, ניערה את השולחן והסירה את החפצים שהונחו עליו (לפי שורות ב-ג).

הסיום במילים "וזה מה שנשאר", ואחריו החזרה לפירוט ארבעת פריטי הפזמון, יכולים ללמד שההזמנה של שמר לקבל אורחים תקפה. גם אם לא הצליחה לשכנע את האורח הזה להישאר בחברתה או להישאר בארץ, אולי האורח הבא יסכים ויתרצה. מנגד, אפשר לפרש

סיום זה בכך שהאורח לא נהנה כלל מהפריטים שהציעה – שהרי הטנא הירוק, הפרח הלבן, היין האדום והפת במלח עומדים בעינם. הבנה זו מתאימה יותר לתוצאות של ויכוח.

ייתכן שהמעבר ללשון רבים אינו משמעותי ("אורחים" במקום "אורח"), ועשוי לנבוע מכך שבתחילת השיר התייחסה שמר לאורח עיקרי, וכעת כללה את כל הנלווים אליו (כמו אב משפחה שהגיע להתארח עם בניו). לאור הקשר הפוליטי החוץ-מוזיקלי שקדם לפרסום השיר, ייתכן שלשון הרבים משקפת גם היא את הוויכוחים, ותומכת בהשערה שהשיר עוסק בכמה מקרי ויכוח, ולא באחד בלבד. לראיה, המילה "שוב" חוזרת ונשנית גם בבית זה: "תריס פתוח שוב נסגר" (שורה ב).

לפי הפירוש הלאומי, התריס ההיסטורי שביקשה שמר לפתוח אל הַעֲבָר היהודי-ציוני "שוב נסגר" מחוסר ראיות. "השולחן" המטפורי, שעליו פרשה את ארבעת הסמלים התנ"כיים-יהודיים של תשתית הציונות, מָעַד, ועכשיו הוא "זָעוּר וְרֵיק" (שורה ג). ייתכן שבחירתה בִּיטוּי זה מספר נחמיה (ה, יג) אינה מקרית, והוא כתמצית טענותיה, שכן ספר זה חותם את התנ"ך, ותקופתו ימי שיבת ציון. נראה שיש בו כדי לבטא את הרהוריה האישיים על אודות מהות התנועה הציונית-החילונית, שהצדיקה את גאולת הארץ על בסיס התנ"ך אך זנחה את החלק הדתי שבו. וכך אמרה:

הדת היא הרבה מדי חשובה כדי להפקיר אותה בידי הדתיים. [...] להוציא את הדת מהדתיות, לשתול את היהדות במאה שלנו [...] נראה משימה בלתי אפשרית. [...] אבל גם בעיניי, גם יהדות חילונית זה בלתי אפשרי, זה חסר שחר. המילים נושכות את עצמן בתוך הצירוף הזה. זה כמו 'שלג שחור'. [...] ועובדה, אנחנו שלג שחור. הקיום הפָּרוּם שלנו, המלא סתירות, החילוני, הציונות החילונית שלנו היא בכל זאת אפשרות זמנית לקיום. אבל הסתירה היא קיימת, [...] ונצטרך לנסח יהדות חדשה. לא חילונית, אחרת. (שמר, 1991, שעה חמישית).

אם הפירוש שהוצע לארבעת סמלי הפזמון נכון, הרי שהסתירה מובנת מאליה: בעוד היין האדום והפת במלח מסמלים את טקסי הדת, הטנא הירוק והפרח הלבן מסמלים את התנועה הקיבוצית שהתנכרה לה. ביהדות החילונית, יין אדום ופת במלח הם לא יותר מסמלים בעלמא, חסרי המטען המסורתי העומד מאחוריהם, ולכן אינם יכולים להוות אסמכתא לאחיזה בארץ הקודש. אם הטנא והפרח אכן מרמזים לחג השבועות הקיבוצי, יש כאן התמקדות בחולין ובטפל במקום במרכזיות של הר סיני, וברדידות במקום ברוחניות. במילים אחרות, שמר רצתה להתבסס על המקורות הדתיים ולהישאר בפועל ברובד הרדוד. אין פלא שהאורח יכול לנער "ראיות" כאלה ולהשאירן חסרות בסיס.

שמר סיכמה את הבית הרביעי במילים "זה מה שנשאר" מתוך אמונה בצדקת דרכה, אפילו שבמציאות הרגישה בסתירה. מילים אלו מובילות אל קודה ארוכה שבה ארבעת הסמלים חוזרים חמש פעמים בחמשת הפזמונים האחרונים. השורה "זה מה שיש" חוזרת פעמיים בפזמון האחרון, אך בדילוג המילים "שב איתנו", ומסתיימת ישירות במילה "כאן".

בחזרה המרובה על הסמלים יש נחמה עצמית. גם אם האורח לא הסכים עם שמר ולא נשאר בארץ, היא עשתה כמיטב יכולתה לנסות ולהשריש בו את הערכים שעליהם חונכה. משפט הסיום, "זה מה שיש כאן", הוא מסר אחרון למאזינים, ואולי גם רמיזה קטנה לאורחים המטפוריים, שסמלים אלו הם אקסיומה קיומית, ורק ההכרה בהם היא הזכות לישיבת עם ישראל בארצו. דהייט (fade out) עוצמת העיבוד מניחה למאזינים לשקוע בהרהורים אחרונים על הנאמר בו, ולנסות להבין מי הוא האורח, והאם הם בצד המארחים או בצד המתארחים.

סיכום

מאמר זה בחן מחדש את פרשנות הכנסת האורחים וקליטת העלייה המקובלת לשיר "האורח" מאת נעמי שמר, והציע פרשנות לאומית חדשה. פרשנות זו נבעה מתוך מילות הטרוניה הקשות הנשמעות נגד ההתכחשות ללאומיות מצד האורח בבית השלישי, בשילוב הביצוע המוזיקלי החרף בו. הפרשנות החדשה דחתה את ערך הכנסת האורחים לשוליים, והאירה את עיקר השיר כמחאה נגד יהודים החיים בחוץ-לארץ ואינם רואים חשיבות ביישוב ארץ ישראל ובמפעל הציוני.

מילות השיר נותחו בקריאה צמודה ודווקנית בניסיון לדלות משמעויות ראויות לפתרון מְּעָעִים מוקשים ולתיאום המוזיקלי. פריטי הפזמון זוהו כסמלים תנ"כיים, יהודיים וציוניים, והמדבר המוזכר בבית השני זוהה כרומז בעיקר למדבר סיני. הפריטים נראו כסיכום תפיסתה הלאומית של שמר והם הכרחיים להבנת שורש העימות המוצג בלב הניתוח. כמו כן, הועלו השערות לגבי הייצוג המוזיקלי של האורח ושל שמר במרכיבי הלחן והביצוע, וביחסי הבית והפזמון.

המאמר התבסס גם על העשור הפוליטי הסוער בחייה של שמר, שקדם לפרסום השיר, שבו הביעה את דעותיה הימניות בפומבי וספגה מהלומות בשל כך. אפשר שמהלומות אלו משתקפות בעימות המובע בשיר. מתוך כך התגלה פוטנציאל לעיסוק באורח מטפורי,

היינו, ישראלי תושב הארץ שאינו שותף לתפיסתה הפוליטית-ציונית של שמר. פוטנציאל זה מתכתב עם דברי גדיש (2009, Gadish), שאף על פי שהבין את האירוח הצנוע בשיר כפשוטו, הסכים שהמילה "בית" הנזכרת בו משמשת מטפורה לְבית לאומי, ונועדה "לחלוק אותו עם כל אותם זרים שיאזינו לשיר"²⁶.

הסברה כי חייה הפוליטיים של שמר משתקפים בשיר שונה בתכלית מהפירושים הפוליטיים לשיריה בראשית שנות ה־80. הפירושים ההם נעשו בדיעבד, על שירים שחוברו טרם הצהרה פוליטית כלשהי מצידה, במטרה להכפיש את שמר. לעומת זאת, הסברה המוצגת במאמר זה אפשרית מלכתחילה, לאור המטען הרגשי הגלוי שנשאה שנים רבות קודם פרסום השיר. זיהוי הצד הפוליטי לא נולד בכוונת מכוון, אלא נבע מתוך עיון במילים ומביסוסן על אירועים חוץ־מוזיקליים קודמים.

אפשר להציע לשיר פירושים נוספים. יוסף פריאל (2024) פירש את השיר כעוסק באירועים שהתרחשו בחיי שמר באמצע שנות ה־60 (כ־15 שנים קודם פרסומו), וכמתאר את תקוותיה הרומנטיות להינשא שנית לאחר גירושה. לדבריו, בעוד שמר ראתה בַאורח דמות פוטנציאלית לבחיר ליבה החדש, הוא בא אל ביתה רק כדי לסעוד וללכת. לפי פרשנות זו, "הלב הפתי" של בית ג אינו מיוחס לאורח, אלא ללב השבור והמאוכזב שלה.²⁷

ניתן להרחיק לכת גם בפרשנות הלאומית והפוליטית, ולחשוב שהמשפט "זה מה שיש כאן" מבטא פטרונות כלפי הבאים מרחוק, כחלק מהעימות. כך, על האורח להסתפק ב"מה שיש כאן", ולהשיל מעליו את המטען התרבותי והדעות הרחוקות שהביא "בבואו משם", בדומה למדיניות כור ההיתוך של הצבר הישראלי החדש. בהנחה שהביטוי "נעור וריק" מופיע במשמעותו המקורית כבנחמיה, ייתכן שאותו "מארח פוליטי" גם מנער חוצנו מהאורחים המטפוריים בשאט נפש. פירוש כזה מעניק לכוותרת "האורח" משמעות צינית.

26 גדיש (2009, Gadish). תרגום המחבר.

27 גם פירוש זה נבע מזיהוי הקשיים שבבית ג. אף שהפירוש יכול להסתדר נקודתית עם שורות הבית "והלב הזה הפתי / שאף פעם לא יחכים" (כמביע את לב שמר שנפתה בקלות אחר אהבה ולא למד לקח מ"אורחים" מאכזבים קודמים), עדיין הוא מעלה ספקות לגבי שורות אחרות. לדוגמה, מה יהיה אם כך פירוש השורה המתארת את לב שמר ה"מריע אל המרחקים" בהמשך בית ג? איך תתאים לשון הרבים המובאת בשיר ("מה נציע", "שב איתנו") לארוחה זוגית רומנטית? מה אמור להביע התריס הפתוח למדבר לפי פירוש זה? בפרט, תמוה לחשוב ששמר קיוותה לְפִתּוֹחַ קשר נישואין עם גבר שחי בחוץ לארץ, וכל שכן הביצוע המוזיקלי הדרמטי והמוגזם למדי כדי לתאר סערת רגשות בגלל אורח מקרי מחוץ לארץ, שלא חפץ בקשר זוגי מחייב עם תושבת הארץ. מוזר גם לחשוב ששמר חיברה את השיר על אירועי עבר שחוותה עשור וחצי קודם לכן, ושלא היה להם קשר להווה חייה.

מעניין יהיה גם להשוות בין שיר זה לבין שירי אירוח אחרים. לדוגמה, השיר "בארץ אהבתי" (גולדברג, 1951) עוסק בספק אורח ספק עולה לרגל, או שמא במטפורות לרגשות האישיים של המשוררת. השיר "צל ומי באר" (טהרלב/לוי, 1985) עוסק באירוח הולם ובשער שלעולם לא ייסגר.²⁸ השיר "בסך הכול אורח" (חיטמן, 1989) מדמה את הפזמונאי לאורח מטפורי בעולם הזה, שפזמוניו הנשארים אחריו הם ניצחונות האישי על המוות. נעמי שמר, הפזמונאית הלאומית, ודאי הזדהתה עם מסר כזה.

רשימת קרדיטים

"איש מוזר" – מילים: נעמי שמר

"כאן" – מילים ולחן: עוזי חיטמן

"על כל אלה" – מילים ולחן: נעמי שמר

"צל ומי באר" – מילים: יורם טהרלב, לחן: שער לוי

© כל הזכויות שמורות למחברים ולאקו"ם

רשימת המקורות

אברון-הוכברג, רננה (2017). האורח. בתוך אריאל אביב (עורך). **שיר של יום: מבחר שירים מתוך הפסקול היהודי-ישראלי**. ירושלים: משרד החינוך, 18.

אהרונסון, עמית (2004, 2 ביולי). להיפרד בשיר: נעמי שמר 1930–2004 השירים והזכרונות. **מעריב**. אוסטרובסקי, רחל (2007). "זר פרחי שדה עם קוץ אחד או שניים": על שירי הזמר של נעמי שמר. **לשוננו לעם** נו (ג), 107–117.

אלהרר, דודו (2013, 28 ביוני). [בין השלומית ליחזקאל בן בוזי: על כמה משיריה של נעמי שמר](#). **עונג שבת**.

28 ראו: הערת שוליים 20.

אלירם, טלילה (2007). "שירו של אבא": ארון הספרים היהודי של נעמי שמר. **לשוננו לעם** נו (ג), 118-130.

אלירם, טלילה (2012). מוטיב האור בשירת נעמי שמר. **בקורת ופרשנות** 44, 291-300.
בנימיני, יפה (2010). מחשבות לפסח תשס"ו – לאן הובילו הדרכים את "נוטשי" ההגדה? **ציד"ה לדרך** 7-8.

ברט, אפרת (2012). שירי רחל וכוכבים בחוץ: פרזודיה ומשקל מוסיקלי בלחניה של נעמי שמר. **בקורת ופרשנות** 44, 255-270.

גבריאלי נורי, דליה (2009). "אמנות מיליטריסטית" ו"מיליטריזם מנכס": המקרה של "ירושלים של זהב". **פוליטיקה** 19, 41-60.

גוטוין, דניאל (2012). "החלוציות הבורגנית": תרבות פופולרית והאתוס של "מעמד הביניים המימסדי" – שירי נעמי שמר, 1956-1967. **ישראל** 20, 21-80.

גולדנברג, יוסי (2013, 20 ביוני). [הפולמוס על "ירושלים של זהב": תשובה לאורי הייטנר בעקבות גילויים חדשים. חדשות בן עזר](#) 849.

גרנות, משה (2009). **הנערה מכנרת: פרקים מחייה של נעמי שמר**. קריית גת: דני ספרים.
דורי, ניצה (2018). היבטים אינטרטקסטואליים בשירי החגים של נעמי שמר. **מסכת** יד, 249-266.
הורוביץ, טליה (2005). מסע בעקבות נעמי שמר והתנ"ך. **שאנן** י, 161-196.

הייטנר, אורי (2015, 24 בנובמבר). [פינתי השבועית ברדיו: מה שלומך אחות. הבלוג של אורי הייטנר](#).

הלוי, דוד (1982). על כל אלה. **מוניטין**, 27, 84. [חסר תאריך. בתוך: קטעי עיתונות בארכיון נעמי שמר, 1980-1987, סדרה G, הספרייה הלאומית ירושלים].

ולך, עליזה (1987, 20 בפברואר). נעמי שמר, התחדשות. **דבר** [?], 5-6. [בתוך: קטעי עיתונות בארכיון נעמי שמר, 1980-1987, סדרה G, הספרייה הלאומית ירושלים].

זיגמן, אברהם (2009). **מדרש נעמי: נעמי שמר – המקורות היהודיים בשירתה**. ירושלים: יד יצחק בן-צבי.

זיגמן, תמר (2018). ישראלקלאסי?: קלאסיקה ישראלית וישראליות בנוסח קלאסי בשיריה של נעמי שמר. חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור". האוניברסיטה העברית בירושלים.

זעירא, מוטי (2017). **על הדבש ועל העוקץ: נעמי שמר, סיפור חיים**. בן שמן: כתר ספרים.

זקוסקי, שגיא (2016). ה"חפצים האישיים" של נעמי שמר: המרחב המוזיקלי הפרטי בפזמוניה של "המשוררת הלאומית". חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור". אוניברסיטת בר-אילן.

ליבנה, נרי (2000, 31 במרץ). תמלוגים, מילים ולחן. **הארץ**, מוסף הארץ, 22-27.

לוי, רון, ומאיר-לוי, מלי (2010). לשיר זה כמו להיות ירדן (ג. שמר). בתוך **שירים. לדעת לאהוב: הסברים וניתוחים של שירים עבריים נבחרים**. חיפה: פרדס, 105–111.

מירון, דן (1984). זמירות מארץ להד"ם: מקומה של נעמי שמר בחינוך. **אגרא** 1, 173–206.

מליץ, ג'רי (1986, יולי). על הדבש ועל האגרול. **מוניטין**, 56.

מנור, גלי (2021). **"רק מילה בעברית": שירי אהוד מנור בין ה"אני" ל"אנחנו"**. תל אביב: מכון מופ"ת.

נגיד, חיים (1982). להתחיל מבראשית. **מעריב**, השעות הקטנות, 12–14. [חסר תאריך. בתוך: קטעי עיתונות בארכיון נעמי שמר, 1980–1987, סדרה G, הספרייה הלאומית ירושלים].

נתיב, טלי (1981, 9 באוקטובר). לשיר זה כמו להיות. **דבר**, דבר השבוע, 17.

סוברן, תמר (2012). פזמון, לשון ותודעה: משלבים ודפוסי לשון בפזמון הישראלי. **בקורת ופרשנות** 44, 157–199.

ספורטה, יוסי (2005). אפיון סגנון מוזיקלי (הזמר הישראלי) באמצעות עקרונות קוגניטיביים תוך שימוש בכלים חישוביים. חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור". אוניברסיטת בר-אילן.

סרוסי, אדוין, ורגב, מוטי (2013). **מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

עומר, דן (1982, 26 באפריל). אגדת נעמי. **הארץ**, 64–65.

פריאל, יוסף (2017). שירת התנ"ך של יורם טהרלב. **מחקרי גבעה** (ד), 169–201.

פריאל, יוסף (2018). הארץ הטובה, ההר הטוב ואלהיו בשירי יורם טהרלב. **מחקרי גבעה** (ה), 189–208.

פריאל, יוסף (2024, 20 בנובמבר). [ריאיון שערך בני טיטלבוים](#). **כאן מורשת**, שיר בפרשה – האורח – הכל עובר חביבי.

קדרי, מנחם-צבי (2006). **מילון העברית המקראית: אוצר לשון המקרא מאל"ף ועד תי"ו**. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן.

קובן, רוני (2004, 2 ביולי). נומי נעמי. **מעריב**, בתוך להיפרד בשיר, 16–17.

קירשנבאום, מוטי (1981). **בורות המים**. רשות השידור, הטלוויזיה הישראלית.

רשף, יעל (2007). על תרומתה של נעמי שמר לעיצובו הלשוני של הזמר העברי. **לשונו לעם** נו (ג), 149–163.

רשף, יעל (2012). שמרנות או חדשנות? עיון מחודש בשירי הזמר המוקדמים של נעמי שמר. **בקורת ופרשנות** 44, 271–289.

שמר, נעמי (1975א). **הספר השני**. תל אביב: לולב.

שמר, נעמי (1975ב, 19 בדצמבר). ריאיון שערך דודו אורן. **להיטון**, החולמת הלוחמת, 7–6, 35.

שמר, נעמי (1991). ריאיון שערך רבקה מיכאלי. **קול ישראל**, לחם האוהבים, שעה חמישית.

שמר, נעמי (1994, 16 במרץ). ריאיון שערך טלילה אלירם. [בתוך: מכתבים אל נעמי שמר בארכיון נעמי שמר, תת-סדרה D-1, פריט מספר 0033].

שמר, נעמי (2003). **סימני דרך: 121 שירים נבחרים**. אור יהודה: כנרת.

שרגאי, נדב (2013, 21 ביוני). [כך התנכלו לנעמי שמר – בגלל דעותיה](#). **ישראל היום**.

Allan, Moore (1995).-The so called "Flattened Seventh" in Rock. *Popular Music* 14(2), 185–201.

Gadish, Michael (2009) Jewish-Israeli identity in Naomi Shemer's songs. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* 58, 41–85.

Weiss, Sam (2007). Ha-Derekh arukah: The songs of Naomi Shemer. *Journal of Synagogue Music* 32, 122–141.



ד"ר שגיא זקוסקי, החוג להוראת המוזיקה במכללת גבעת וושינגטון, החוג לספרות במכללה האקדמית חמדת, הפקולטה לחינוך ומנהיגות במכללה האקדמית אחוה.

דוא"ל: dr.sagie.consb7@gmail.com