

מרכז  
לויז קיפניס  
לספרות ילדים  
The Levin Kipnis Center  
for children's literature



עיונים  
בספרות ילדים  
7

תשנ"ח

שירי ערש

בן-עמי פיינגולד

עודד אסף

רמי בר-גורא

יעל נוב

מכללת לוינסקי לחינוך



## עיונים בספרות ילדים עורכת הסידרה: ד"ר מירי ברוך

### הופיעו בסידרה זו:

1. עיונים ביצירת לוי קיפניס
2. ההומור בספרות ילדים
3. לשון וסגנון בספרות ילדים
4. טפרות השואה לנוער
5. עלייה וקליטה בספרות ילדים
6. יהדות ספרד בספרות ילדים
7. שירי ערש

הביא לדפוס: שמואל סטמפלר  
הודפס במכללת לוינסקי

©

הוצאת מכללת לוינסקי לחינוך

תשנ"ה 1994

# עיונים בספרות ילדים 7

תשנ"ה

שירי ערש

מבוא

שירי הערש כזיאנר ספרותי

בן-עמי פיינגולד

שיר הערש העברי - דילמות סגנוניות

עוזד אסף

שיר הערש כאספקלריה לבעיות בהורות המוקדמת

רמי בר-גורא

שירת הערש של השואה כמסר חינוכי

יעל נוב

רשימה ביבליוגרפית  
הרצליה רז ויעל נוב

זיאנר שירי הערש, אולי יותר מכל זיאנר ספרותי אחר, שימש וממשיך לשמש נושא מחקר לפסיכולוגים, לחוקרי ספרות, לחוקרי פולקלור, למוסיקאים, להיסטוריונים ולחוקרי חינוך.

על מאפייני הזיאנר, על היבטיו האוניברסליים מחד גיסא והיבטיו הלוקאליים והלאומיים מאידך גיסא, נכתבו הן בארץ והן בעולם מחקרים חשובים ומרתקים, וגם כשנדמה שהכל כבר נאמר, עדיין שבים ועולים דברים חדשים שלא נחקרו ולא נאמרו עדיין.

במסגרת יום עיון, במרכז לזין קיפניס שבמכללת לוינסקי לחינוך, שהוקדש לזיאנר שירי הערש הושמעו חמש הרצאות מרתקות, שארבע מהן מופיעות בחוברת זו.

הדברים שהושמעו כאן, והרשימה הביבליוגרפית החשובה הנספחת לחוברת ישמשו כחומר עזר ונדבך נוסף על הדברים שכבר נאמרו, ולבטח עוד ייאמרו. אין ספק שחוברת זו תהא אבן דרך חשובה בחקר שירי הערש לעתיד.

מירי ברוך



## שיר הערש כז'אנר ספרותי

בן-עמי פיינגולד

שיר הערש הוא אחד הז'אנרים הפופולאריים בספרות העולם. הוא מקיף שירה קאנונית, מוסיקה, פולקלור, שירי-עם ושירי זמר וימיו כימי התרבות האנושית.<sup>1</sup> ניתן, לדעתי, להצביע על שלושה מודלים, או תת-ז'אנרים, המסתמנים בהיסטוריה של שיר הערש, אותם אכנה להלן: הסנטימנטאלי, האידיאי והאירוני. החלוקה היא מתודית, לא קטגורית. אין מדובר בשלושה סוגים שונים, אלא בהדגשים, בכיוונים, במגמות, המעמידים בכל מקרה לגופו יחסים מוגדרים, משתנים, בין המאפיינים הז'אנריים של המודלים השונים.

המודל הסנטימנטאלי הוא שיר הערש המסורתית, שהאם, ולעתים גם האב, שרים לבן או לבת, ה' Lullaby' או 'Wiegenlied', והוא בא להרגיע את התינוק (ואולי גם את האם המוטורדת והמודאגת), תוך שימוש בריתמוס מלודי, במצלול אונומטופאי ובחזרות מונוטוניות על צלילים אקספרסיביים, העשויים לעורר אווירה של חום ואינטימיות ... לו-לו ... לה-לה, Hush little baby וכיוצא ב.<sup>2</sup> מובן מאליו, שהמוסיקה הנכתבת לשירי-הערש, שרובם מולחנים (נושא המחייב דיון מקצועי נפרד מהיבט מוסיקולוגי), היא מרכיב דומיננטי באפיון הז'אנרי של שיר הערש הסנטימנטאלי ובאפקטיביות המעשית של תהליך ההרדמה של התינוק בעריסה. האם מרגיעה את תינוקה לא רק בנוכחותה האוהבת, אלא לעתים גם בסיועו של מלאך או 'שומר' הניצב בצד האם, או מעל לעריסה, ושומר על התינוק מכל רע.<sup>3</sup> דוגמא קלאסית, אופיינית, לשיר הערש הסנטימנטאלי הוא שיר הערש של ברהמס, מתוך 'קרח הפלאים של הנער':

עָרַב טוֹב לַיִל צַח,

בְּרָדִים מְבוֹרָךְ – –

עָרַב טוֹב לַיִל צַח,

יִשְׁמְרֶךָ הַמְּלָאךְ – –<sup>4</sup>

מוטיב אחד החוזר בשיר הערש הסנטימנטאלי הוא הציפייה לשובו של האב, דוגמת שיר הערש הידוע של 'היילפרין וי' אנגל 'נומי נומי ילדתי':

אָבא הֶלֶךְ לְעֵבֹדָה –

הֶלֶךְ הֶלֶךְ אָבא!

יָשׁוּב עִם צֵאת הַלְבָנָה –

יָבִיא לָךְ מִתְּנָה!...<sup>5</sup>

שיר הערש הסנטימנטאלי רווח בשירה העברית. הדוגמאות הן רבות, כגון "נומה, נומה, בן יקיר לי, / סער ממרום / אל עריסתך משיח / ורוקם חלוס".<sup>6</sup> או "הרדמי ילדה קטנטונת, / שם רומז כוכב / לך אני ארקום כתנת, / תכלת עם זהבי".<sup>7</sup> "נומי-נומי-נומי נים / מזמרים העננים. / וכוכב קטן ברם / מחיך לו / מחלוס".<sup>8</sup> "נומה ילד נומה בני, / את שנתך אשמר אני. / כוכבים מעל נמים, / שנת שלוח לך בן תמים"<sup>9</sup> ועוד.

המודל האידיאי קשור קשר פורמאלי ותימאטי עם שיר הערש הסנטימנטאלי מבחינת התבנית הארכיטיפית: אם-תינוק-עריסה-שיר, הוא שיר הערש כסיטואציה דיאלוגית. האם משוחחת, כביכול, עם התינוק ומעבירה אליו מורשת תרבותית, מודעות לגורל לאומי. מספרת לו על מצוקה חברתית או משפחתית ומנסה לעצב את הזהות העתידית שלו.<sup>10</sup> מובן מאליו שהסיטואציה הדיאלוגית היא מעצם טיבה אנטי-סנטימנטאלית ולעתים אבסורדית, שהרי המסרים שהאם מעבירה לילד אינם נקלטים, אינם מרגיעים ומרדימים, והשיר מכוון לקורא הנמען הבוגר, ולא דווקא לתינוק בעריסה. אולם, בכל זאת, נשמר לעתים גם בז'אנר זה האופי הסנטימנטאלי, מכוח הנוכחות של האם, הלחן המתנגן העוקף לעתים את התכנים הקונקרטיים של התמליל, והשימוש בקונבנציות התימאטיות והפורמאליות של המודל הסנטימנטאלי.

המודל האידיאי רווח בעיקר בתקופות של מאבק, או התעוררות חברתית או לאומית, וככל שהמציאות החברתית מעורעת יותר, בעידן של משבר, מצוקה, מלחמות, שואה, כן מחריף הניגוד בין הסיטואציה הסנטימנטאלית, הנאיבית והאידיאלית של שיר-הערש לבין המסר האידיאי, על רקע המציאות הריאלית. ושיר הערש התמים, לכאורה, מקבל מימד נוסף, טראגי או פאתטי, או שהוא ממלא תפקיד של שיר-מחאה והופך להיות אמצעי לביטוי המצוקות, החרדות והתקוות של הדור והתקופה. דווקא הזיקה לסיטואציה אם-תינוק-עריסה-שיר של שיר הערש הסנטימנטאלי היא זו שמחזקת את המסר האידיאי מכוח הניגוד בין הטון הסנטימנטאלי והשימוש בקונבנציות של שיר הערש המסורתי, כאשליה בדיונית של מציאות אידיאלית - לבין המציאות הריאלית, החוץ ספרותית האפורה והאכזרית.

דוגמא אחת, ידועה ומוכרת, עדיין במסורת של שיר הערש הסנטימנטאלי, הוא שיר-הערש הידוע של אי גולדפאדן 'צימוקים ושקדים' מתוך האופרטה 'שולמית',

שתורגם אמנם מיידיש, אבל השפיע השפעה רבה על שיר הערש העברי. גולדפאדן עיבד שיר-עם מסורתי על גדי לבן הנוסע ליריד ילסחור בצימוקים ושקדים ואילו יענקל'ה התינוק ילמד תורה, יכתוב ספרים, ויגדל כיהודי טוב ומאמין.<sup>11</sup> בשירו של גולדפאדן שרה "בת ציון שוממה" ב"בית המקדש באפילת פינה" (דמות המעניקה לשיר את האופי הלאומי הייצוגי) שיר-ערש לעוללה:

תחת ערשך, ישראל בני,  
צח וצחור עומד גדי.  
הגדי הזה נסע לירידים –  
זה גורלך יהי –  
צמוקים עם שקדים.  
נומה עוללי, נומה!

האם לא רק מרדימה את תינוקה. היא גם חוזה את עתידו, את "הגדולה העתידה" הצפויה לו.<sup>12</sup> כסוחר עשיר ומצליח, בנקאי, ואפילו מהנדס רכבות, אבל היא מבקשת ...

והיה פי תעשר, יקירי-לי,  
תזכור נא זכור זה שירי-לי,  
צמוקים עם שקדים!<sup>13</sup>

שירו של גולדפאדן, ובעיקר מוטיב הגדי והצימוקים והשקדים הניח יסוד לעשרות, אולי למאות, שירי ערש ביידיש ובעברית. היסוד האידיאי בשיר 'צימוקים ושקדים' הוא עדיין כללי, נאיבי, ומשתלב בטון הסנטימנטאלי, העממי, של השיר, אבל יש בו, בכל זאת, מסר ברור שהאם מעבירה, כביכול, לתינוקה, שלא לשכוח את הבית, המסורת, המשפחה ואת שיר הערש שהאיש הבוגר והמצליח שמע בילדותו מפי האם, שאינו רק שיר ערש אלא גם סמל של זהות, שרשים ושייכות למסורת לאומית ותרבותית.<sup>14</sup>

בשירה העברית, על רקע תקופת חיבת ציון, ומאוחר יותר בתקופת ההתיישבות והמאבק, נכתבים שירי ערש המבטאים את רוח התקופה ואת האידיאלים הלאומיים של הזור. האם בשיר 'שכב והרדם' מאת א' לובושיצקי, ממשורי חיבת ציון, שרה לבנה על גדולת ישראל בימי קדם בארצו ובעירו ירושלים, ועל גלות ותקות לגאולה, ומסיימת בהבטחה:



אֲזַיְעוּפוּ חִישׁ כְּבָרְקִים  
דֶּרֶךְ מְרֻחָבִים  
אֶל הָעִיר הַהִיא הַיִּפָּה  
שְׁגִרְשׁוּ מִשָּׁם;

וּבְרִצּוֹן הָאֵל יִבּוֹאוּ  
כָּלֶם אֶל הָעִיר...  
עֲתָה שָׁכַב וַיִּשָּׁן, בֶּן יִקְרִיר,  
שָׁמַע אֲדָבָר שִׁיר...<sup>15</sup>

אחד משירי הערש הידועים, הפופולאריים, ברוח חיבת ציון, הוא שירו של ש'  
טשרניחובסקי 'שיר ערש'<sup>16</sup> האם מרדימה את בנה, על פי הנוסח המקובל:

וְטָשׁוּ צִלְלִים, דָּם צַפְרִים,  
נוֹמָה, בְּנֵי אֶפְרוֹחִי! — —

ומבטיחה לו:

יֵאוֹר מִזְרַח, כְּנָפֵי רִנְנִים  
יִצְפְּצֻוּ וַיִּרְנְנוּ  
יִחֹר שִׁחַר, וּמִקְדָּם  
יַעַל גַּם שְׁמִשְׁנוּ.

היא מספרת לו על גורלו ... "עברי הנך, בני; אך זה הוא / אשרך גם אסונך", ועל  
עתידו: "נודד תהיה במלוא תבל", אבל אל תשכח את מולדתך ציון, ומבטיחה:  
"עוד שמשנו יעל -- לנו זאת הארץ תהיה! / גם אתה בבוניס".<sup>17</sup> שיר פופולארי  
וידוע אחר הוא 'שיר ערש' מאת ע' הרוסי, הפותח בנוסח הסנטימנטאלי  
המסורתי: אם-תינוק-עריסה-שומר:

שָׁכַב בְּנִי, שָׁכַב בְּמִנּוּחָה,  
אֶל נָא תִבְכֶּה מִרָה,  
עַל יָדָהּ יוֹשֶׁבֶת אִמָּה,  
שׁוֹמֵרֶת מִכָּל רֵעַ

במהלך השיר מספרת האם לבן על האב ש"ביום עבד, בלילה ישמור", על הגורן  
הבוערת בתל-יוסף והעשן העולה מבית-אלפא, אבל "אסור התיאש", "מחר  
נתחיל מחדש":

מָחֹר צָרִיךְ לִירוֹת הַמַּסָּד,  
 בֵּית לְבָנוּ יִבְנֶה הָאָב,  
 הַגְּנָה תִּגְדֵּל, תָּרִים הָיִד –  
 תִּצָּאוּ לְבָנֶיךָ אֶז יַחֲדִיו. 18

בתקופת הישוב והמאבק נכתבו, כאמור, שירי ערש רבים המשקפים את רוח התקופה. את התקוות, החרדות, על רקע ההתיישבות, הגנה וכו'. "ודור צעיר זה דור חדש / ארצו יגאל וחי" שר מי דפנא.<sup>19</sup> "ישן בני", שר יי כהן, "עוד סביב יהמו שונאים -- התקוה אתה והעתיד הוא לך".<sup>20</sup> וכן "גדל בעריסה קטן, / אל ילל שועל ותן, / רעמה של פצצה, / בן חלוץ וחלוצה".<sup>21</sup> ב-1940 כותב יי למדן את שירו "ליל מנוחה, לך בתי הקטנה". "אמרתי לספר לך על אופיר פלאית וברוכה" שר המשורר, "אך נתקעה האגדה בגרוני ... צל עיט קדמוני, יחשיך אדמת-יה וחיוכה ... עת אדם מכלובם דרוך קרא / לנחשיו: משטמה ואולת".<sup>22</sup> על רקע מלחמת השחרור כותב יי מהר "שיר ערש נגבי": "אבא שם חורש שדותינו", שרה האם, "נומה נומה בן". והבן שואל: ... "הן יחרש בשדות המשק, למה לו אקדח וסטן?" והאם משיבה: "אין חריש עמוק בלי נשק ... חשכה לא תפחידנו - נומה נומה בן ...".<sup>23</sup>

פרק חשוב ומרגש בתולדות שיר הערש הם אותם שירי ערש ביידיש שנכתבו בתקופת השואה בגיטאות ובמחנות, או על רקע השואה, המשקפים את המאורעות הנוראים של התקופה, דוגמת שירו של שמרל קצירגינסקי 'פונרי', אשר נכתב בגיטו וילנה:<sup>\*</sup>

שֶׁקֶט, שֶׁקֶט, בְּנִי, נַחְרִישָׁה,  
 כָּאן צוּמְחִים קְבָרִים,  
 הַשּׁוֹנְאִים אוֹתָם נִטְעוּ  
 פֶּה מַעֲבָרִים.  
 אֶל פּוֹנֵר דְּרָכִים יוֹבִילוּ  
 דָּרָךְ אֵין לַחֲזוֹר,  
 לְבִלִי שׁוֹב הֶלֶךְ לוֹ אָבֹא  
 וְעִמּוֹ הָאוֹר – –

ה'פונרי' הוא אתר ההשמדה הנורא של יהודי וילנה. כאן צומחים 'קברים'. אבא הלך לבלי שוב. ובכל זאת השיר מסתיים בתקוה:

\* וראה גם המאמר: יעל נוב, שירת הערש של השואה כמסר חינוכי, בחוברת זו.

עִם הַדְּרוֹר יָשׁוּב גַּם אֲבָא,

נוֹמָה, נוֹמָה, נוֹם. — —

כְּאֵילָן עוֹטָה צְמֶרֶת,

עוֹד יִזְכֶּה לְאוֹר

בְּבוֹא הַדְּרוֹר, בְּבוֹא הַדְּרוֹר. 24

מודל שלישי, עפ"י החלוקה המוצעת, הוא המודל האירוני. הכוונה לשיר ערש אשר לכאורה נכתב כשיר ערש מסורתי, בנוסח הסנטימנטאלי, אולם, למעשה, הוא מציג פארודיה קומית, או לחילופין, טראגית, על שיר הערש כאנטי-ז'אנר מובהק, כדי לשקף מציאות שבה שיר הערש בנוסח הסנטימנטאלי או האידיאלי הוא בלתי אפשרי. שירים אלה, בדרך כלל, אינם מולחנים. ואם הם מולחנים גם הלהן הוא חלק מהאופי האירוני או הפארודיסטי של הטקסט. כך, לדוגמא, כתב ר' אליעזר בישיר ערש:

אֶל בֵּיתֵנוּ הַשָּׁלוֹ

הַתִּגְנַב לֹו עֵטֶלֶף.

הוּא צִיץ וְהִתְעוֹפֵף,

נוֹמָה!

הַמְּנוֹרָה פְּתָבָה דוֹמָם

בְּחֵלוֹן רְבוּעַ דָּם.

הַסְּכִין גַּם הוּא נֹדָם,

נוֹמָה! — — 25

השיר אינו שיר ערש. זהו שיר על פחדים, חרדות, אימת, המשתמש בסמלים של מות וחושך, עטלף, דם, סכין, עץ נופל וכו'. הכותרת 'שיר ערש' משמשת כתחבולה אמנותית. היא מחריפה את האפקט האירוני על ידי העמדת ניגוד בין הנוסח הסנטימנטאלי של שיר הערש שאינו מתממש, לבין הטקסט האחר שלפנינו. דוגמא נוספת, שונה, היא 'שיר ערש' מאת נ' אלטרמן, שנכתב ב-1939. לאחת מתכניות ה'מטאטא', ערב מלחמת העולם השנייה:

נְמִים תְּפוּחַ וְגִרְעִין.

נוֹם גַּם אֶתָּה, הַנְּעֵר.

נְמִים אֶקְדוּחַ וְסִפִּין,

נְחוֹת פְּלוֹגוֹת—הַסְּעֵר.

עָצוּם עֵינַיִם, בֶּן תָּמִים.

גַּם כָּל הַפִּירִים נָמִים.

וְגַבְלָס גַּם וְגֵרִינֵג נָם.

וְלִילָה לִילָה בְּעוֹלָם...

שיר הערש של אלתרמן הוא סאטירה חריפה, בוטה, על גרמניה הנאצית ועל ממשלת המנדט, המפקירות ילד יהודי ביער. ילד המסמל גורל יהודי, ערב מלחמת העולם, ערב השואה. ולא במקרה מזכיר המשורר מוטיבים מתוך 'צימוקים ושקדים', המקשרים בין השיר לבין מסורת יהודית והמחזקים את האפקט הסאטירי והאירוני, מן הבחינה הטראגית, של שיר הערש:

אֶךְ תַּחַת עֵרֶשׁ בְּנֵי הָרֶךְ

גָּדִי עָמַד, לָבֵן וְצָח.

הַגָּדִי הִלֵּךְ לְקִנּוֹת חֶלֶב,

אֲבָל חֶפֶשׁ לְשׂוּא, לְשׂוּא,

הוּא לֹא מְצָא, לֹא שָׁם, לֹא פֹה,

כִּי אֵין חֶלֶב, יֵשׁ גֶּסֶטְפוֹ! — — 26

אלתרמן חוזר בהזדמנויות שונות אל מוטיב שיר הערש האירוני, בבלדה טראגית נוסח 'לילה לילה' ('אחד היה טרף -- שני מת בחרב, -- וזה שנותר, נומי נומי, את שמך לא זכר')<sup>27</sup> או בפארודיה קומית נוסח 'בחדר הבובות', כשהילדה שרה שיר ערש ל'דבי שן, דבי שן, כלב שן, שן שפן ...' וכך מלגלת הילדה בהומור מצליף על אבא ואמא, הדודים והדודות וכו'.<sup>28</sup> כן ניתן להזכיר בהקשר זה את 'שיר ערש 1957' מאת י' עמיחי ('בואי נרדם עכשיו -- אנחנו תמיד צריכים לעמוד על המיקוח -- בפרוזדורי הבית ...')<sup>29</sup> או 'במקום שיר ערש' מאת ד' אבידן ('ישן אדם, / ואם תקום. / יש יותר מדי / דם ביקום').<sup>30</sup> וכן את 'שיר ערש למקרים מיוחדים' מאת נ' שמר, שיש בו אמנם 'נומי נומי', אבל 'במשפחה המצב בלתי רגיל הוא', אין בית ואין אבא. האב נטש. משלם מזונות, אבל הילדה ... 'במהרה אותך נשים / בבן שמן או בהדסים'.<sup>31</sup>

בכל השירים האלה ורבים דוגמתם שיר הערש הוא כותרת בלבד המעמידה אנאלוגיות - בכל שיר ושיר מתוך טון ונקודת ראות שונה - בין שיר הערש הקאנוני, המסורתי, לבין מציאות שבה אין מקום לשירי ערש והסיטואציה המוכרת אם-תינוק-עריסה-שיר היא בלתי אפשרית.

סוג אחר של שירים, שאמנם אינם מסווגים ומוגדרים כשירי ערש, הם שירים על שיר ערש. אלה הם שירים ליריים בעיקר, בהם מעלה המשורר, הדובר מתוך

זיכרון ונוסטאלגיה, מוטיבים מתוך שירי ערש ששמע בילדותו, ומנסה להבין מתוך פרספקטיבה של זמן את מקומו של שיר הערש בעיצוב הביוגרפיה הרוחנית שלו, ובכך מציג, למעשה, תפיסה ארס-פואטית, ולמעשה גם חברתית ופסיכולוגית, של שיר הערש כשיר המייצג עולם אידילי, 'גן עדן אבוד', על רקע מציאות חדשה מנוכרת או מאוימת. "אמא, אמא, רק אחד, / אחד הוא שיר הערש. / חיק הנוחם ומקלט / בו רק בו בלבד" שר י' אורלנד.<sup>32</sup> ובאותה רוח כותבת פ' ברגשטיין ... "שתלתם נינונים בני, אמי ואבי, / נינונים, מזמורים שכוחים --- שרשיהם בעורקי שלובים -- הנה אאזין שיר ערשי הרחוק, / הביע פי אם אלי בת".<sup>33</sup> א' שלונסקי מזכיר בשיר 'הגדי שחזר' את "הגדי שמשיר הערש" שהלך "לקראת צימוקים ושקדים" ולא שב. והנה הוא חוזר ... "מבוגר ועיף וסולח". שיבתו של הגדי היא הביטוי הסמלי, האישי, של פיוס, של שיבה, והוא שמעניק למשורר תחושה של זיקה ושייכות והמשך. "אני בזכותך" כותב המשורר ליגדי, "עוד לי שחוק ודמעה, / עוד שוכנים בי האב והנער."<sup>34</sup> "עדיין חיה את בלב - ולעדי" שר שי מלצר ל"פולין העדינה, דליציה המדינה" ...

עֲדִין עוֹמֵד בֵּית-אָבִי כְּעֵמֶד  
וְעֲרָשִׁי הַקְּטָנָה עֲשׂוּיָה עֵץ אֶלֶן –  
יֹשְׁבָה אַחֲוֵתִי, מִבִּיטָה בַחֲלוֹן  
וְשָׂרָה לְאַחִיָּה הַקֶּטָּה, הָאֶהוּבָה:  
מִתַּחַת לְעֵרֶשׁ עוֹמְדָה גְדִיָּה,  
אֲבִינוּ יֵצֵא וְהֵרַחֵיק בְּנִסְיָעָה –

ומה הוא יביא לנו, אבא השב?  
הוא יביא צמוקים ושקדים...<sup>35</sup>

אחד הגילויים המעניינים והקולעים ביותר להבנת שיר הערש כסמל ארכיטיפי של זהות ושייכות, וכיסוד דומיננטי בביוגרפיה של הילד המתבגר, הוא הפרק 'שיר ערש למרים' בספרו של הפסיכולוג תיאודור רייק 'האני המסתתרת' (1953), העוסק במגעים שבין פסיכואנליזה וספרות מהיבט אישי, אוטוביוגרפי. רייק מספר כיצד הגיע כפליט יהודי מגרמניה לארצות-הברית ב-1938. מלא חרדות וחוסר ביטחון אישי וכלכלי. עם בואו נולדה לו בת. ארוע המקשה עוד יותר על תהליך ההיקלטות שלו ומחרף את החרדות מפני העתיד. הוא קורא לה בשם מרים, על שם גיבורה של 'שיר ערש למרים' מאת הסופר היהודי-גרמני בער-הופמן שזכר מימי ילדותו, ובו הביטוי 'מרים, את חיי!' ('Miriam, mein Leben') כביטוי 'יהודי טיפוסי, כלשונו, הקשור בהווי, מסורת ומשפחה. שיר הערש שברקע, העולה מתוך

הזיכרון הביוגרפי, והשם מרים, מעניקים לו ביטחון, זיקה למסורת ולשרשים ויחיסוף בפני חרדות.<sup>36</sup> המחבר, כפסיכולוג, מציג, למעשה, בדרכו, תפיסה ארס-פואטית מובהקת של שיר הערש. לא רק כשיר סנטימנטאלי נוסח נומי-ילדתי וכו', או שיר ילדים נוסטאלגי, אלא שיר הערש כריטואל חברתי המבטא יחס של אדם לזמן, להיסטוריה ולתרבות. אותה סיטואציה שבה האם מרדימה את תינוקה עם שיר הערש, היא אפוא המפגש של אבות ובנים, אדם וחברה, עבר והווה, הווה ועתיד, והביטוי הספרותי של מיתוס וסמל של עם והיסטוריה. שיר הערש הוא תעודת זהות של דור ושל תקופה. שיר שבו היחיד, האומה והחברה מתלכדים לידי אחדות רוחנית ונפשית. לא במקרה נכתבו שירי ערש כה רבים בתקופת חיבת ציון, בספרות יידיש, ובדור ההתיישבות והמאבק, ולא במקרה כמעט שאין נכתבים כיום שירי ערש בנוסח המסורתי, הסנטימנטאלי או האידיאלי.

## הערות:

1. על מקורותיו של שיר הערש בעולם העתיק ראה, ג' אדאמס, 'בראשיתה של ספרות הילדים - שירי ערש ושירים דיאקטיים בשומר הקדומה', באמת ד, ג (אביב תשמ"ט), עמ' 11-17.
2. על המאפיינים הזיאנריים של שיר-הערש בהקשר הנידון עיין מ' ברוך, סוגיות וסוגים בשירת ילדים, משרד-הבטחון, תל אביב 1985, עמ' 15-18. ה' רז, 'שיר ערש כביטוי לאחדות העם' ב מחקרים בספרות ילדים בעריכת מ' ברוך, מ' פרוכטמן, אוצר המורה, תל-אביב 1984, עמ' 34-35.
3. עיין, מ' ברוך, שם, עמ' 16.
4. עי ברודסקי, הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר, הקיבוץ-המאוחד, תל אביב 1989, עמ' 240-241.
5. מובא אצל א' לנואל וג' אלדמע, שיר לאלף עריסות, הקיבוץ-המאוחד, תל אביב 1984, עמ' 14.
6. א' שלונסקי, 'שיר ערש', לנואל-אלדמע, שם, עמ' 22.
7. ש' חלפי, 'הרדמי ילדה קטנטנת', שם, עמ' 18.
8. ז' גלעד (זרובבל), 'שיר ערש' ב ד' זהבי, שלא יגמר לעולם, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1981, עמ' 96.

9. מי טבנקין, 'שיר ערש', ספר השירים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1957, עמ' 100.
10. עיין מי' ברוך, סוגיות וסוגים, שם, עמ' 15. מי' רגב, 'שיר ערש', הד הגן לו, ב (טבת תשלי"ג), עמ' 211. א' כהן, תמורות בספרות ילדים, 'אחי', תל-אביב 1988, עמ' 15-17.
11. על המקור היידי עיין R. Rubin, *Voices of the People: the Story of Yiddish Folksong*. The Jewish Publication Society of America, Philadelphia 1979, p. 31
12. על המונח 'גדולה עתידה' בשיר הערש ראה, ד' נוי, 'יבני יגלה למקום תורה: למוטיב הגדולה העתידה בשירי הערש היהודיים, דבר 28.9.1983.
13. עיין א' גולדפאדן, 'שולמית' (תרגום א' לרנר), ב שירים ומחזות, בעריכת ר' גולדברג, ספריית 'דורות' מוסד-ביאליק, ירושלים 1970, עמ' 140-141. נוסח מלא של שיר הערש ראה, 'שירי ערש ליענקל'ה, אנתולוגיה בעריכת ב. כץ וב' קופשטיין, (תרגום א' אופק), הוצאת שלום, ניו-יורק-תל-אביב 1983, עמ' 31.
14. מוטיב הגדי והצימוקים והשקדים מופיע, כאמור, בשירים רבים, וראה, לדוגמא כץ-קופשטיין-אופק, שם, עמ' 23, 35, 48, 51, 61, 76, 89, 115, 132, 143, 163, 165, ובמיוחד שירו של א' מאנגר 'יתומים' עמ' 167.
15. השירה העברית בתקופת חיבת-ציון בעריכת ר' קרטון-בלום, ספריית 'דורות', מוסד ביאליק, ירושלים 1969, עמ' 198-200.
16. השיר מושפע, כידוע, מ'שיר ערש קוזקי', מאת לרמונטוב (עברית: ד' שמעוני, לרמונטוב, כתבים נבחרים, מוסד ביאליק, ירושלים 1956, עמ' 71-73). על השפעה ועל גרסאות עבריות נוספות עיין ע' שביט, 'גלגוליו של שיר הערש - על שיר הערש הראשון של ש' טשרניחובסקי, מאזנים מא, 3-4 (אב-אלול תשלי"ה), עמ' 214-219.
17. כתבי ש' טשרניחובסקי, שירים, דביר, תל אביב תשכ"ח, עמ' יט-כ.
18. ע' הרוסי, שירים ופזמונות, הוצאת 'אנחנו', תל אביב תרצ"א, עמ' נו.
19. מי' דפנא, 'עם שחר עורה', לנואל-אלדמע, שיר לאלף עריסות, שם, עמ' 49.

20. יי כהן, 'שיר ערש', כתבי יי כהן, שירים, דביר, תל אביב תשי"ד, עמ' קטז.
21. שי טשרניחובסקי, שיר-ערש (1936), שירים, שם, עמ' קי.
22. יי למדון, כל שירי יי למדון, מוסד ביאליק, ירושלים 1973, עמ' 316-315.
23. יי מהר, 'שיר ערש נגבי', לנואל-אלדמע, שם, עמ' 58.
24. לנואל-אלדמע, בתרגום אי שלונסקי, שם, עמ' 118. וכן בתרגום אי אופק, כץ-קופשטיין, שירי ערש ליענקליזה, שם, עמ' 160. וכן ראה שם שירים נוספים על רקע השואה והחיים במחנות ובגיטאות, עמ' 169-131.
25. רי אליעז, שירים א, ספריית פועלים, תל אביב 1976, עמ' 113.
26. השיר נכתב לתכנית 'המטאטא' 'מופים וחוטאים' (7.2.1939), ראה ני אלטרמן, פזמונים ושירי-זמר א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1976, עמ' 125-124.
27. פזמונים ושירי-זמר ב, 1979, עמ' 137.
28. שם, עמ' 23-25. והשווה המוטיב 'דבי שן' בשירה של יי וולך 'הבובה של נוגול', תת ההכרה נפתחת כמו מניפה, מבחר שירים 1985-1963. הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1992, עמ' 73.
29. יי עמיחי, שירים 1962-1948, שוקן, תל-אביב-ירושלים 1962, עמ' 67-66.
30. די אבידן, משהו בשביל מישוהו, מבחר שירים 1964-1952, שוקן, תל-אביב-ירושלים 1964, עמ' 206.
31. ני שמר, הספר השני, לולב, תל אביב 1975, עמ' 20.
32. לנואל-אלדמע, שם, עמ' 92.
33. די זהבי, שלא יגמר לעולם, שם, עמ' 83-82.
34. אי שלונסקי, שירים ב, ספריית פועלים, תל אביב 1954, עמ' 203-201.
35. שי מלצר, אלף, דביר, תל אביב עמ' 10-9.
36. Th. Reik, 'Lullaby for Miriam', The secret Self - Psychoanalytic Experiences in Life and Literature. Farrar-Straus & Young, New York 1959, pp. 295-315.



## שיר הערש העברי - דילמות סגנוניות

עודד אסף

בהרצאה זו בכוונתי לדון בתחום מסוים של שירי ערש עבריים כ"מקרה", שעשוי לייצג תופעות כלליות יותר. ההרצאה תוליך לכמה סימני שאלה, ממש כשם שהחומרים שבהם היא מטפלת נוצרו, בתקופתם, תוך דילמות וסימני שאלה.

קבוצת שירי הערש, שבה אני דן, כוללת שירים שחוברו בארץ-ישראל, בעברית, על-ידי יוצרים יהודיים, שחיו כאן ופעלו בין ראשית שנות השלושים לסוף שנות החמישים, במסגרת זיאורית וסגנונית שקיבלה את התווית "הזמר העברי (ואח"כ: הישראלי)". מדובר, אם כך, בטקסטים ובלחנים שנוצרו והופצו בארץ כיצירה מקורית חדשה: לא שירים עממיים שאומצו מהמסורת היהודית ה"גלותית", כדוגמת "ניטשו צללים" או "שכב בני", אלא כאלה שנועדו להחליף את הפולקלור הישן ולבסס במקומו פולקלור מסוג חדש. בניגוד ל"אותנטיות" ול"אננימיות" המיוחסות לפולקלור היהודי המזרח-אירופי - כמו לכל מוסיקה עממית, המופצת ומתגלגלת מדור לדור וממקום למקום כמסורת שבעל-פה (גם אם אין הדבר כך, במקרים רבים) - הזמר העממי החדש בארץ-ישראל היה צריך להיווצר בידי כותבי טקסטים ומלחינים מוכרים, ולהגיע במהירות, יחסית, לכל שכבות הציבור באמצעים שחלקם ממוסדים: קבצים, שירונים, לימוד שירים בגנים, בבתי-הספר ובתנועות-הנוער, וערבי שירה מאורגנים. שיר הערש העברי החדש היה אמור למצוא את מקומו בתוך העשייה המוסיקאלית הזו.

זה, בדיוק, המקום לעשות את ההבחנה בין התחום העממי שבו אני דן - ובתוכו גם שירי הערש - לבין תחום הפיזמון הקל - "המוסיקה הפופולארית". בן-עמי פיינגולד, הזכיר את שירי הערש של אלתרמן ווילנסקי, משנות השלושים והארבעים. שירים אלה נכתבו במיוחד למופעי "רוויו" של תיאטרוני הבימה הקלה, כדוגמת "המטאטא" ו"לי-לה-לו", והושרו שם בפי זמרות מקצועיות כמו אסתר גמליאלית ושושנה דמארי. הם אינם שירי ערש ממש; הם לא נועדו לכך שהאם תשיר אותם ליד העריסה, אלא להופעה בפני ההורים, אחרי שישכיבו את בניהם, ילבשו בגדי-ערב וייצאו לבילוי. המטרות השונות מכתובות תכנים, חומרים ודרכי אירגון שונים - גם בטקסט וגם במוסיקה. אני מבקש לדון כאן רק באותם שירים, שנועדו באמת לשמש את האם ליד העריסה, כלומר, להשתרש בחברה החלוצית החדשה כמוסיקה עממית, שווה לכל נפש ומושרת בפי כל.

שירים אלה נוצרו, כמובן, על רקע אותם אידיאלים שהינחו את "הזמר הארצישראלי" ואת התרבות העברית החדשה בכללם. הבה נזכור, שמטרתה של ההתיישבות הציונית - לפחות מאז ימי העלייה השנייה, ולפחות ברוב מרכיביה - לא היתה רק קביעת מציאות גיאוגרפית ומדינית חדשה, אלא חתירה לצורות חדשות של אירגון חברתי-לשפת דיבור חדשה - או, מוטב לומר, מתחדשת - העברית, ודווקא בהגייה הספרדית; למינהגים חדשים; לחגים חדשים (ולכמה חגים חקלאיים עתיקים שיש לרעננם ולחדשם); ולביטוי אמנותי מסוג חדש, כולל מוסיקה. יש להדגיש שכל זה לא נוסח ולא מומש - ואכן, לא יכול היה להתנסח ולהתממש - בדרך ספונטאנית, נינוחה, בלתי מודעת, אלא דרש הכוונה. מצד שני, אין תהליכים כאלה מתרחשים כמיבצע מזויר, על-פי הוראות המונחתות מלמעלה. לפנינו תהליך מורכב ומפותל של הגדרת יעדים תרבותיים (אם תרצו: ניסוח חזון, אוטופיה), מיון, סינון, בחירה וצירוף של מרכיבי-תרבות, היוזן חוזר, פשרות, בדיקה מחדש והגדרות חדשות. אכן, היה כאן פן של ריכוזיות והכוונה, שהרי - כפי שמתאר זאת פרופ' אבן-זוהר<sup>1</sup> - "האידיאולוגיה שהיתה מעורבת במפעל זה הפכה את הסלקציה לעניין שהכרחי להכריע בו בהחלטות מפורשות. בבת-אחת היה צורך להשיג לפחות רכיבים בולטים אחדים של מערכת תחליפית, כלומר, מכלול של פונקציות חדשות (...)"

במוסיקה, כמו בשאר תחומי התרבות החדשה בארץ, לא היו הדגמים האידיאליים - או ה"אוטופיים" - שהוצבו ונבדקו - ולא יכלו להיות - שרירותיים. בעצם רעיון התחייה הלאומית היו מוטבעות קבלתם של מרכיבים תרבותיים קיימים במסורת היהודית, אך גם נפיסת חלק מהם כמרכיבים שיש "לקלף" מהם קליפות "גלותיות" מדי או "לא יהודיות", וחלק אחר - כזקוק לריענון ולפיתוח. השיבה לארץ-ישראל, לנופיה ולאקלימה המזרחיים, ולאורח-חיים "טבעי", האמור להחזיר את היהדות לסביבתה המקורית, נתפסו כתנאי הכרחי ואף כתמריץ להתעוררותה של "עבריות" עתיקה ורדומה. החזון המוסיקאלי החדש פנה לשני יעדים: האחד הוא עצם "כיבושו" של תחום השיר העממי. לא ייתכן, לפי החזון, שהמתיישב בארץ ימשיך לפזם לעצמו את השירים הרוסיים, האידיים או הפולניים הישנים, גם אם מולבשים עליהם טקסטים עבריים. הוא זקוק אפוא לחומר חדש. לפועל העברי דרושים שירי עבודה, לשומר - שירי שומרים, ולרועה הצאן - שירי רועים (בנוסח שמושפע, כמובן, מזימרתם של רועי הצאן הערבים ומנגינתם בחליל). לתהלוכות - הן אלה התקלאיות (חג העומר, ביכורים, חג הגז בקיבוץ), והן אלה העירוניות (מהמיפגנים הגדולים, הילדים זקוקים לשירי משחק, וגם האם העבריה אמורה לשיר לילדיה שירי ערש מסוג חדש. ובכן: תשתית חדשה ומקפת. היעד השני של אותו חזון מוסיקאלי

הוא גיבושו של סגנון מקורי חדש. תחום זה כבר נחקר היטב,<sup>2</sup> ואסתפק רק בשירטוט מאפייניו בקווים כלליים. הדגם האידיאלי שלו נשען, בעיקר, על שלושה מקורות: טעמי-המקרא האשכנזיים; יסודות מסוימים מן המסורות המוסיקאליות של יהודי המזרח (בעיקר יהדות תימן); ויסודות בודדים מתוך הפולקלור הערבי הארצישראלי. שלושת המקורות גם יחד נתפסו כרלוואנטיים וכ"נכונים" לתרבות המוסיקאלית העברית החדשה, משום מזרחיותם (וזה תופס בהחלט גם לגבי קריאת-התורה האשכנזית<sup>3</sup>) וטעם ה"ארכאי", ההולמים את המקום - ארץ-ישראל - ולא פחות מכך את המיתוס של המקום.

השתקפותו של האידיאל הסגנוני החדש ניכרת בלחניה של שיכבת המלחינים, שפעלה מאז שנות העשרים המאוחרות ועד אמצע (או סוף) שנות החמישים - ממש כשם שהלחנים עצמם תרמו לחידודו ולניסוחו של האידיאל. אנו מדברים כאן על יוצרים כמו ידידה אדמון, דויד זהבי, מרדכי זעירא, נחום נרדי, דניאל סמבורסקי, עמנואל עמירן, שלום פוסטולסקי, מתתיהו שלם ויהודה שרת, ותבדלי"א שרה לוי-תנאי. מובן שהדגם הסגנוני שאתאר כאן הוא הכללה; בחלק מן הלחנים ניתן למצוא את כל מרכיביו או את רובם; חלק אחר של הלחנים כולל רק מרכיבים ספורים של הדגם; וכמעט כל אחד מן המלחינים הנזכרים חיבר גם לחנים החורגים מן הדגם המוצג כאן, אף שדגם זה הוא שהועמד בראש ההירארכיה.\*

בתחום המרכיבים המלודיים אוכל לציין כאן:

א) נטייה בולטת של הדגם למודאליות - המנוגדת למערכת הסולמית המזוירית-מינורית; ב) נטייה נפוצה למיסגרות מצומצמות - האופייניות לסוגים רבים של מוסיקה עתיקה חוץ-אירופית - כמו טטראקורד (ראה דוגמת תווים מס' 1 בעמ' 30) או "מודוס חסר" (ראה: דוגמת תווים מס' 2); ג) מתחת לפני השטח של אותן מסגרות מודאליות - נטייה לתבניות מלודיות שאופיין פנטאטוני, בהשראת טעמי-המקרא האשכנזיים (ראה דוגמת תווים מס' 3); ד) ריבוי מרווחי פרימה, צעדים קטנים של סקונדות, ומדי פעם -קווארטות זכות, ומיעוט טרצות וקפיצות במרווחים גדולים או היעדרן המוחלט (ראה: שלוש דוגמאות התווים הקודמות, וכן דוגמא מס' 4); ה) כמשתמע מכל המאפיינים שהזכרו עד כה - ריחוקה המופנן של המלודיה הארצישראלית מן ההרמוניה המזוירית-מינורית,

\* מאלפת, למשל, אי-הנחת שהפגין יהודה שרת כלפי אחד הלחנים הפופולאריים ביותר שחיבר הוא עצמו: "ואולי לא היו הדברים מעולם" (המילים מאת רחל). לחן זה, הקרוב מאוד לדגם של מה שכונה "רומאנסי", בהשפעה רוסית, לא תאם את הדגם הארצישראלי ששרת שקד על טיפוחו ברוב יצירתו המוסיקאלית.

ולעתים - מכל הומופונייה מערבית (כלומר: מכל תפיסה של לחן שאליו "מוצמדים" אקורדים משולשים); נטייתה, ברוח מזרחית ומסורתית-יהודית, לחד-קוליות.

בתחום הקיצבי, אוכל לציין כאן את הדגם הארצישראלי כבחירה בין שתי אופציות עיקריות: (א) שירים ריקודיים, שמישקלם המוסיקאלי זוגי, תבניות המקצב שלהם פשוטות וסדירות, ולעתים בולטת בהם תבנית הסינקופה האופיינית; (ב) שירים קרובים לקנטילאציה עתיקה, שבהם יש נטייה לחילופי משקל (וכן למשקלים, בלתי-שכיחים), או למקצבים מורכבים ומשתנים, לרובאטו ולפרמאטות, ולפיסוק מוסיקאלי שאינו סימטרי (ראה: זוגמת תווים מס' 5).

האם הצליח הפרויקט הגדול הזה, "הזמר העברי" החדש, להשיג את היעדים שהציב לעצמו? השאלה מתקשרת לשאלה אחרת, רחבה וכוללת יותר: האם הצליח אחד הרעיונות המרכזיים של הישוב החלוצי - בנייתה של תרבות עברית-מקורית-מקומית מסוג חדש - להשיג את יעדיו? אפשר, כמובן, לגשת לשאלת המוסיקה מתוך ההקשר הכולל שלה. "הזמר העברי" ייבחן, למשל, לא רק כזימור וכסגנון אלא גם כמכלול של פונקציות חברתיות ותרבותיות, ושל פעילויות וקשרים - כתת-מערכת במערכת גדולה יותר. בניגוד לשירי-ה"מסכת", שירי-החג או המנוני המחתרות והבריגאדה, אינני בטוח ששיר הערש העברי יכול להיבדק כתת-תת-מערכת כשלעצמה, בין השאר משום שאין לנו עליו, כנראה, די נתונים "חוץ-מוסיקאליים". ואין זה מקרה: בניגוד לסוגים הנזכרים, שיר-הערש - מזווית הראייה החברתית - צדדי ומצטנע יותר; הוא אישי ואינטימי בהקשר שבו הוא חי באמת. אלא שהחיסרון-לכאורה עשוי להיות, לדעתי, גם יתרון עבורנו: דווקא משום ששיר הערש קרוב יותר לרשות הפרט, הוא עשוי לשמש כ"מקרה מבחן" מעניין לזימור העברי, למידת הצלחתו להקיף ולהעמיק.

אבהיר מעט את טענתי: תיארתי קודם את אחד מיעדיו החשובים של השיר העברי המקורי כ"כיבוש" כל מה שצריך לתפקד כמוסיקה עממית. אך אין לנתק את מימד הרוחב ממימד העומק. העם - כך לפי החזון - אמור להפנים את היצירה המוסיקאלית החדשה; היא חייבת להיות לשפת-האם המוסיקאלית, הבלעדית, שלו. אינני משתמש במונח זה במקרה. אם אצטט עדות אחת מני רבות - מאמר מאת בנימין עומר ("חתול"), אחד המוסיקאים ומורי המוסיקה הפעילים והבולטים ביותר בתנועות הקיבוציות בתקופת היישוב - הרי הוא מתמקד בדיוק בשאלה זו של "שפת אם" מוסיקאלית: "כל כובד הומרתה (של השאלה)

נופל על המוסיקאי העברי ועל המורה העברי למוסיקה . . . במערכה אחת עם סוללי הכבישים, מייבשי הביצות, בוני המשק ומקימי התרבות העברית במולדת".<sup>4</sup> "בשטח הלשון" - טוען המחבר - "ידענו לעשות מעשה מהפכני",<sup>5</sup> ולכן, עם כל המאבק הנטוש, עדיין, "לא יעלה על דעתו של איש לפרנס בינתיים את הילדים בלשון אחרת".<sup>6</sup> אבל בתחום המוסיקה המצב גרוע, שכן לא זו בלבד ש"יכל שיר בעל טקסט עברי - כשיר עברי ייחשבי",<sup>7</sup> אלא ש"השיר העממי של ארץ גלותנו נעוץ בנשמתנו" הרבה יותר עמוק מלשון הגלות שלנו".<sup>8</sup> מחבר המאמר מודה, שתהליך בנייתה של התשתית המקומית החדשה יהיה איטי - "אך הוא לא יבוא מאליו"<sup>9</sup>; יש כאן משימה, ועוד יותר מכך: מאבק, על ביסוסה של "שפת אם" מוסיקאלית, 'באמצעות "השיר של המטפלת לפעוטות ושל הגננת לילדי הגן, פזמון האם לתינוקה"<sup>10</sup> ועוד ועוד, שהרי כל אלה "הם החוקקים את מוטיבי-היסוד השוקעים במעמקי הנפש וקובעים מה אופי יהא לחווייתו המוסיקאלית של האדם עד סוף ימיו".<sup>11</sup> ובכן, אם אנו מתכוונים לשאול היום, באיזו מידה הושג היעד הוא - לרוחב ולעומק - אזי שיר הערש יכול לשמש אותנו כ-"נייר לקמוס".

אינני מתיימר לפרוס כאן נתונים וממצאים על תפוצתם ואופני שירתם של שירי הערש בארץ-ישראל בימי הישוב, יש גם לזכור, כי במידה שהדברים נחקרו והוצגו, הם נחקרו והוצגו במבט לאחור, ולא בתקופת הישוב עצמה. אגב, חסרונם של מחקרים סוציו-תרבותיים ב"זמן אמיתי" הוא אחת החוליות החלשות והמכאיבות בהיכרותנו עם התקופה ההיא בכללה. אני נאחז אפוא באותו סוג של עדות, המשמש רבים וטובים: פירסום "קאנוני". מדובר, במקרה שלנו, בקובץ מיוחד (ויפהפה בעיצובו הגראפי) שיצא לאור בשנות הארבעים: "לילה טוב - מחרוזת שירי ערש".<sup>12</sup> והנה, אחת העובדות הבולטות כבר מקריאה ראשונה שלו היא, שאין הוא מהסס לערב שירים שלחניהם מקוריים, פרי עטם של מלחינים-כאדל, אדמון, סמבורסקי ועמירן, שירים שסגנונם מערב-אירופי לחלוטין, כמו "בובתי" (מילים: מרים ילן-שטקליס; לחן: ארנה ביאל), ושירים שלחנם יהודי מזרח-אירופי (תחת הציון: "מנגינה עממית"). בין אלה האחרונים - "שכב בני" המפורסם (ראה דוגמת תווים מס' 6), "בת קטנטונת" עם מילים מאת לאה גולדברג, ו"נום בני", עם מילים מאת שמשון מלצר. מאפייניהם הסגנוניים הבסיסיים של לחנים אלה שונים לחלוטין מאלה שייחסנו כאן לדגם הארצישראלי המקורי, ואין ספק שרבים מקוראי הספר ומאלה שזימרו אז את השירים ה"גלותיים" הללו - הכירו אותם גם עם הטקסט המקורי, הלא-עברי, שלהם. להופעתם של כל שירי הערש יחד, באותו ספר, ואפילו בלא החלוקה לפרקים כגון "משירי הארץ" ו"משירי הגולה" (חלוקה נפוצה מאוד בשירונים של

הימים ההם) יש ככל הנראה מספר הסברים, וניתן לקבל את כולם גם יחד או צירוף של אחדים מהם: א) כולם היו מושרים, במידה שווה, פחות או יותר, בישוב, והספר רק רצה "לצלם" את השטח; ב) לא כל פעילות פומבית בתחום "הזמר העברי" היתה כרוכה במאבק למען סגנון אחד מסוים; ג) מה שהתקבל באי-סובלנות בז'אנרים אחרים, יכול היה להתקבל בסובלנות דווקא בז'אנר המיוחד של שירי ערש; ד) עורך הספר בחר שירים לפי טעמו האישי.

אין לי הסבר אחד, חד-משמעי, אבל אני מרשה לעצמי לראות בספר הנדון עדות מסוימת לרגישות ולבעייתיות המיוחדות את שיר הערש.

מה המיוחד בו, ולמה? תיארתי אותו קודם כאישי וכאינטימי ביותר: האם ובנה, לבדם. ייתכן שז'אנר זה נתון לטילטולים, לעיצוב-מחדש, ולהכוונה מבחוץ פחות מכל הז'אנרים הכרוכים בהווי חברתי, המונח. הרי שיר הערש הוא באמת הקרוב ביותר ל"ישפת אם" (על כל משמעויותיו של מונח זה). יש בו, כנראה, "תבניות עומק" שגם פרויקט רציני ויסודי כמו זה של "הזמר העברי" החדש יתקשה לזעזע את שורשיהן. אני חייב לציין, שגם המחקר המוסיקולוגי והאתנו-מוסיקולוגי עדיין אינו מתיימר להכיר ולהגדיר את כל השורשים הללו. אנסה לתאר כאן, בקווים כלליים, שני שורשים אפשריים. לאחד מהם ניתן לקרוא "אוניברסאלי". בה במידה שמוסיקולוגים רבים נוטים להסכים על-כך שבכל הז'אנרים המוסיקאליים, הסגנונות והתקופות, קיימים גורמים בסיסיים המעוררים תגובות נפשיות וגופניות מסוימות, ולפענח אותם, כך גם רבים אחרים מתווכחים עם הטענה הזו.<sup>13</sup> פירסומים רבים העוסקים בשירי ערש בישראל - ולא מן ההיבט המוסיקאלי שלהם, אלא מן ההיבט הטקסטואלי - אינם מהססים להצביע על "גורמים אוניברסאליים", האופייניים לשיר הערש באשר הוא, ואף הכרחיים לו, אם כי אינם "קוראים לילד בשמו". מתוך ההקדמה לקובץ הגדול "שיר לאלף עריסות"<sup>13</sup> - ניסיון נוסף, מאוחר יותר, לרכז יחד את כל שירי הערש המוכרים בארץ בקובץ "קאנוני" - אני מצטט את הפיסקה הבאה: "מערכת הצלילים בשיר יוצרת מונוטוניות שהיא תנאי להרדמה... והמבנה המוסיקאלי של שאלה עולה ותשובה יורדת גורם לדינאמיקה ולזרימה - תנאי לשיר ערש. חוקים אלה מופיעים בכל המוטיבים"<sup>14</sup>. ארשה לעצמי לחדד

\*\* יש שפע פירסומים העוסקים בכך, ולצורך הדין הנוכחי אוכל להפנות את הקורא לספרה של פרי דליה כהן (תשמ"ו), עמ' 175-202.

את הנאמר כאן ולצייד אותו במינוח מוסיקאלי. ב"מונוטוניות" הכוונה היא, כנראה, לחזרתו של תא מלודי פשוט, יחסית, במנעד מצומצם, ועם מרווחים צפופים (ריבוי סקונדות, למשל, והימנעות מקפיצות), תוך תנועה סביב צליל מרכזי, או מספר קטן של צלילים מרכזיים. המוסיקאי רשאי לדבר, בהקשר זה, על אי-מורכבות, או על פשטות, ברמת-המיקרו וברמת המאקרו של המלודיה. באשר ל"שאלה עולה ותשובה יורדת", הרי זה תיאור נכון לסוגים רבים מדי, ולסגנונות רבים מדי במוסיקה; כשלעצמי, הייתי מעדיף לדבר, בהקשר של שיר הערש, על "פיצוי מיידי", המופיע באופן צפוי ובקביעות, על כל מתח שעלול להיווצר במלודיה בעקבות קפיצה (מרווח גדול), או בעקבות האצה ריתמית או בעקבות עלייה בעוצמה. בסיכומי של חשבון, מותר לדבר על המלודיה האופיינית לשיר הערש כעל מלודיה שהפשטות, הסדירות והרגיעה - בכל הפאראמטרים ובכל הרמות שלה - רבות מן המורכבות, מגורם-ההפתעה ומגורמי המתח. בניסוח אחר אפשר לטעון שהמורכבות, ההפתעה והמתח מופיעים במוסיקה של שירי הערש גם במינון קטן מאוד, או נעדרים ממנה בכלל. זה מובן, אם נסכים שהמסר המוסיקאלי ששיר הערש אמור להעביר לילד (ולעתים, לאם עצמה) הוא זה של רוגע, יציבות, ביטחון, ואם נסכים שקיימים גורמים מוסיקאליים "אוניברסאליים" האחראים על מסר כזה.

הייתי רוצה להפנות את הקוראים לפירסום אחד לפחות, חדש, יחסית, העוסק בשאלות אלה: מחקר מאת אוניק, טרהאב, טריינור ושלנברג (מטעם האוניברסיטה של טורונטו, קנאדה),<sup>15</sup> על מימצאיו ומסקנותיו הנוגעים למבנים מלודיים האופייניים במיוחד לשירי ערש בתרבויות שונות, ומזוהים ככאלה. אחד האתגרים המנטסחים בפירסום זה, הוא האפשרות שללחן השכיח של שיר הערש, המתואר כ-"ID (infant-directed) music" יש תכונות בסיסיות האופייניות גם ל-"ID (infant-directed) speech". אולי קיימים מספר סממנים שרוב הנשאלים, בלי קשר למוצאם, ישייכו ל"דיבור לילדים" וגם ל"זימרה לילדים" (ויש להדגיש: דיבור ושירה מפי מבוגר כלפי הילדים, לא דיבור ושירה של ילדים). על כל פנים, רוב הנשאלים במחקר, שהתבקשו להבחין, ללא ידע מוקדם, בין שירי ערש מוקלטים ממקומות שונים לבין שירים אחרים שאינם שירי ערש - ידעו לעשות זאת, גם על-סמך המוסיקה, אחרי ש"סוננו" ממנה המילים. אחת ההנמקות הבלטות ביותר להבחנה היתה פשטות, והחוקרים מסיקים ש"כמה מתכונותיהם הסטרוקטוראליות של המלודיה, כגון המנעד, הקונטור וגודל המרווחים, תורמות למה שנתפס כפשטות, ומספקות אפוא מפתח לזיהויים של שירי ערש".<sup>16</sup>

אין בכוונתי להוסיף ולהרחיב בעניין זה, אלא רק להזגיש כי מה שנתפס כלחן "מתאים" לשיר ערש - הן אצל המאזינים והן אצל המלחינים - עשוי להיות קבוע, אולי "מקובע" (ושמא "מוטבע"?), ולגלות "התנגדות" כזו או אחרת לשינויים סגנוניים. אבל הזכרתי קודם שורשים עמוקים אחרים, ששינויי סגנון, או עיצוב סגנון חדש, עשויים להיתקל בהם, ואלה הם משקעים תרבותיים: תבניות מוסיקאליות טיפוסיות שהאדם גדל איתן מינקותו, בסביבתו הקרובה. כאן בוודאי יש ללחניהם של שירי הערש חשיבות, והצדק עם בנימין עומר. המשקעים הללו נבנים, במקרה זה, על הגורמים ה"אוניברסאליים", נותנים להם "פירוש" כזה או אחר. בתרבות אחת זה יכול להתבטא דווקא במרווח קווינטה, ובתרבות אחרת, בהתאם למקובל בה, ייתכן שזה יהיה ברבע-טון כלשהו, אבל בשני המקרים זו תהיה תרומה לאותו מסר ולאותה תחושה. ובכן, נזכור שרוב רובו של היישוב החלוצי הפעיל, ובוודאי האליטה התרבותית שלו - כולל המלחינים - באו כשהם רוויים במשקעים מן המוסיקה היהודית המזרח-אירופית, ואף המזרח-אירופית הלא-יהודית. ה"זמר" החדש היה אמור למחוק, או, לפחות, לצמצם עד למינימום, את נוכחותם של המשקעים הללו. לשיר הערש החדש היה, לפיכך, אתגר כפול: להתמודד עם כל מה שהוא, כנראה, "אוניברסאלי", אך בו בזמן לעקוף או לבטל את המשקעים המוסיקאליים שנלוו אליו בשירי הערש של הגלות (ושל אירופה בכלל): מהלכים מלודיים והרמוניים אופייניים, למשל.

אולי אין זה מיותר להזגיש, שבכל ז'אנר ותת-ז'אנר מוסיקאליים, בכל סגנון מוסיקאלי ובכל שיר ויצירה ניתן למצוא, כנראה, את פעולתם של "גורמים אוניברסאליים" מסוימים ושל משקעים תרבותיים כאלה ואחרים. שירי הערש אינם מקרה חריג, כמובן; ייתכן רק, שבתהליך מרוכז ומכוון של שינוי סגנון ועיצוב סגנון חדש - כדוגמת ההתהליך המתגלה בתרבות המוסיקאלית של ארץ-ישראל בתקופת היישוב - מותר לנו לראות בשירי הערש תחום בעייתי ורגיש במיוחד, ולכן מעניין במיוחד. כפי שאמרתי קודם, אני מציע לבדוק את שיר הערש העברי המקורי כ"מקרה מבחן" אפשרי להצלחתו של "הזמר העברי" המקורי, בכללו, בהשגת יעדיו.

הזכרתי את "כיבוש" תחום השיר העממי, מבחינת ההיקף ומבחינת העומק, כאחד היעדים המוצהרים הללו. לא ברור לי אם המחקר, עד היום, מסוגל לספק לנו תשובות ברורות לשאלה, האם היתה הצלחה. מתוך ידע, עדויות שונות בעל-פה ובכתב והתרשמויות שונות, נדמה לי שלא אטעה אם אטען שההצלחה היתה חלקית, מוגבלת למגזרים ספציפיים של החברה היישובית" ולרבדים ספציפיים של פעילותה המוסיקאלית. אנו יודעים, שמספר השירים המקוריים שחוברו



והופצו בדפוס עולה בהרבה על מספר השירים שנכנסו לרפרטואר השירה העממית ושרדו בו לאורך זמן. שירים רבים, פרי עטו של דור המלחינים הוותיק, לא בוצעו אלא בהזדמנות חד-פעמית ונותרו אחר כך על הנייר בלבד. למותר לציין שלחלקם איכות מוסיקאלית גבוהה, אך לא זה הגורם הקובע.<sup>17</sup> לעומת זאת, אנו מכירים, ואף שרים עד היום, שפע שירים שהושרו בתקופת ה"יישוב" ושאינם כלולים באותה מסגרת של "זמר עברי". שירים רוסיים, אידיים או פולניים, שחלקם מתורגמים לעברית (ולעתים בידי משוררים או פזמונאים מוכרים, ולעתים בידי חרזנים "עממיים" באמת), וחלקם אינם מתורגמים אלא, פשוט, מותאמים לטקסט עברי חדש. אלה הם, למשל, שירי השתפכות-הנפש ליד המדורה, בתנועות הנוער ובמחתרות, שרובם (מ"צלצל קתרוס בעצב", דרך "קטיושה" ועד "רותי") שאולים מן הפיזמון הבידורי ומעולם הקולנוע הסובייטיים (ובטעות סווגו פעמים רבות כ"שירי עם רוסיים"). כל בדיקה, ולו גם השטחית ביותר, תגלה שסגנונם המוסיקאלי של השירים האלה - בכל מרכיב מן המרכיבים שפירטתי קודם - מנוגד לחלוטין לזה של "הזמר העברי" המקורי. ואכן, מנקודת ראותה של האליטה המוסיקאלית הרישמית, מדובר כאן בחומר "תת-תקני": שירים שאינם ביטוי אותנטי ונכון של התרבות החדשה, והם אף פוגעים בה; שירים שלא יודפסו בשירונים הרשמיים לבתי הספר, ולא יבוצעו בשום אירוע וחגיגה שאופיים "ייצוגי". היתה כאן מלחמה (והמאמר של "חתולני", שממנו ציטטתי קודם, הוא עדות אחת מני רבות עליה); הייתי קורא לה: מלחמה על נפשו, על אוזנו ועל מיתרי-קולו של היהודי החדש בארץ-ישראל.

וכאמור, היתה זו מלחמה ללא מנצחים. הסתמן דו-קיום בלתי רשמי בין שתי המסגרות המוסיקאליות - ה"תקנית" וה"תת-תקנית". אחד הגורמים המכריעים, לדעתי, בדו-קיום זה, היתה העובדה ש"הזמר העברי" המקורי ויתר מלכתחילה - אף שהמילה "ויתור" אולי אינה מדויקת, שהרי ספק אם הדברים נעשו תמיד במודע - על תכנים ועל תת-ז'אנרים מסוימים, שפעילות ספונטאנית ו"נורמאלית" של מוסיקה עממית אינה יכולה להתקיים בלעדיהם. אצטט את בן-עמי פיינגולד בכינוס זה, ואזכיר את הסנטימנטאליות ואת האירוניה. הבה נבחן את הגרעין הקשה של "הזמר העברי", פרי עטם של אדמון, עמירן, שלם ועמיתיהם: האם יש בו טקסטים שהמסר שלהם סנטימנטאלי או אירוני? זאת ועוד: מה מספרם של השירים, במסגרת זו, שהמסר שלהם אישי ואינטימי באמת (שלא לדבר על אירוטיקה)? לא קשה לגלות שהמספר בטל-בשישים, ואצל רוב המלחינים הבולטים - אין בכלל טקסטים כאלה.<sup>18</sup> "הזמר העברי" המקורי הקדיש את עצמו בראש ובראשונה לשירי נוף וטבע, או לשירי חג וטקס, או לשירים העוסקים בהווי קולקטיבי (משירי-רועים וקוצרים דרך שירי שומרים,

ועד לשירי-לכת), או לשירים המקשרים את ההווה עם הטקסט והמיתוס התנ"כיים. בחלק גדול מן השירים אין "אני" ואין "אני ואת", אלא "אנחנו", ולעתים ה"אני" הוא, בעצם, סטריאוטיפ, חלק מייצג של ה"אנחנו". כמה משירי האהבה היפים ביותר שהלחינו אדמון או עמירן (ובשנות החמישים כמה מממשיכיהם, כגון עמנואל זמיר) אינם אישיים באמת, אלא מרחיקים את עדותם לשיר-השירים. ובכן, כל הטווח הגדול שבין היומיומי-הפרואי לסנטימנטאלי, בין האירוניה לבין "שיר הנונסוס" - נשאר פתוח ללחנים "תת-תקניים".

וכאן, בדיוק, נכנס שיר הערש שוב לתמונה שלנו. דווקא עליו - עם היותו זיאר מיוחד שהמסר שלו חייב להיות אינטימי (ואף, לפעמים, סנטימנטאלי, ואולי אירוני), ושהטקסט שלו אינו יכול להיות "מוגבה" וחגיגי מדי, אלא, להיפך - פשוט ו"מתיילד", דווקא עליו אין "הזמר העברי" החדש מוותר. אחת הסיבות היא, כמובן, זו שגם מרצים אחרים הבליטו אותה כאן: הטקסט של שיר הערש עשוי להיות - ולו גם באופן מצומצם ומרומז - ביטוי למאורעות לאומיים ולמאווים לאומיים. באשר למוסיקה, כפי שראינו עוד קודם, אפשר היה לראות בשיר הערש העברי ערוץ נוסף להשרשתה של "שפת אם" צלילית חדשה. מן ההיבט הזה, ניתן לראות בהלחנתם של שירי ערש חלק מהתגייסותם הכוללת של מלחיני "הזמר העברי" ליצירתם של שירי ילדים חדשים ושל שירים למען ילדים. כל קובץ מוסמך, של כל אחד ממלחיני דור המייסדים, כולל גם פרק מיוחד של שירי ילדים, ובתוכו (אף כי אין זה מוצדק לחלוטין לשייך אותם לפרק כזה) שירי ערש.

וכיוון שהיצגתי את שיר הערש העברי המקורי כ"מקרה מבחן", אצטרך שוב לשאול: האם הוא הצליח להשיג את היעד שנקבע לו? ראשית, האם הוא "כבש" במלואו את תחום שירי הערש ביישוב? הספר שהיצגתי כאן, משנות הארבעים, מלמד אותנו שלא, ועדויות רבות תורמות גם הן לחיזוק ההרגשה, ששירי הערש הנפוצים ביותר לא היו דווקא אלה החדשים והמקוריים. אינני בטוח שעומדים לרשותנו מימצאיו של מחקר מוסמך אך, האם נטעה אם נראה בשיר כמו "נומי, נומי ילדתי" - שיואל אנגל הלחין (עם מילים עבריות של יחיאל היילפרין) בסגנון יהודי מזרח-אירופי טיפוסי (ראה דוגמת תווים מס' 7), עוד בתקופה שלפני צמיחתו של הסגנון הארצישראלי החדש, וב"שכב בני", שלחנו וסגנונו המוסיקאלי גם הם שייכים לעולם היהודי הישן, מודלים פופולאריים במיוחד בתקופת ה"יישוב"? כדאי לתת על כך את הדעת, ואולי לתעד, למיין ולמדוד מה שניתן, עדיין, לתיעוד, למיון ולמדידה.

על פני השטח, לפחות, נראה ש"נומי נומי" הפך ממש לסמל ולמעין "כרטיס ביקור" של שיר הערש הישראלי עד היום, וייתכן שהוא אף זכה לעיבודים ולהקלטות יותר מכל שיר ערש אחר בארץ. "שכב בני", לעומת זאת, נותר כאחד מסמליה של תקופת המאורעות, ועדות מה לכך אפשר למצוא בעובדה, ששיר זה זכה להופיע באחת הסדרות הראשונות של תקליטים משירי ארץ-ישראל: אותה סידרה שהקליט יוסף שפינדל באנגליה, בשנות השלושים. אגב, אם מותר לנו לראות בתקליטים אלה מבחר המייצג, באופן כלשהו, את השירים הנפוצים ב"יישוב" של אז, הרי אנו נתקלים שוב בדו-קיום הסגנוני, הבלתי-רשמי: שפינדל הקליט, זה בצד זה, שירים מתורגמים או מאומצים (כמו "את ארץ מולדת") ושירים מן הזמר המקורי (כמו "כינרת" של מרדכי זעירא). על כל פנים, "שכב בני" - שלחנו שאול - הוא שיר הערש היחיד בסידרת הקלטות זו.

מה תרם לפופולאריות של השירים הללו, דווקא, ובמיוחד להישרדותו המרשימה של "נומי נומי"? כמו במקרים רבים דומים, קשה לנו לתת הסבר משכנע אחד, אך אני תוהה אם אין למשקעים המסורתיים, היהודיים-מזרח-אירופיים, חלק נכבד בכך. מובן, שגורמים טיפוסיים לשיר-ערש בכלל - גורמים "אוניברסאליים" - מצויים ב"נומי נומי" במינון גבוה: הטקסט בשורות החוזרות, המבליט תבנית צלילית מצומצמת במקצב סדיר ("נומי ... נומי ... נים"), הטקסט בבית הראשון - שהוא המושר, בעיקר עד היום - המדגיש דווקא את התנועה "אה" לכל אורכו (וכן חוזר על מילים כמו "אבא" ו"הלך"); המנעד המצומצם בחלקו הגדול של הלחן; החזרה הפשוטה על תבניות מלודיות-ריתמיות פשוטות-כשלעצמן (במבחר מצומצם של מרווחים ומשכי זמן); הנטייה ל"פיצוי" מידי ופשוט על כל עלייה זמנית - מתונה מאוד כשלעצמה (לא יותר ממרווח קוינטה והרבה קווארטות) - "בעקומה המלודית". כל זה באשר לתכונות העושות את "נומי נומי" ל"נכון". אך הבה נשים לב לקירבתו הרבה לשירי ערש אידיים, ולסגנון היהודי מזרח-אירופי בכלל: המסגרת מודאלית, אמנם, אך האירגון המלודי הפנימי נוטה להתמקד סביב ארבעה צלילים מרכזיים: **רה, פה, סול, לת**. ברובד ה"מיקרו" קל לזהות מוטיבים טיפוסיים מאוד לניגון ולתפילה היהודים המזרח-אירופיים ואף לטעמי-המקרא נוסח אשכנז: לדוגמה, המוטיב **רה-לה-סול**, והמוטיב המשלים, או ה"עונה" לו, **רה-סול-פה** (והסיומת, הטיפוסית לא-פחות, **זו-פה-מי-במול**, המוליכה שוב לצליל המרכזי, רה). צריך לציין גם את צמיזתו הבולטת של הלחן - הן זה של "נומי נומי" והן זה של "שכב בני" - להרמוניה מינורית, אופיינית אף היא למסורת המזרח-אירופית. בסיכומו של דבר, מרכיביהם המוסיקאליים של שני שירי הערש הפופולאריים האלה מקרבים אותם לרבים מאותם שירי השתפכות-הנפש ה"תת-תקניים", שהזכרו קודם.

האמנם דווקא מרכיב זה של "חמימות נוסטאלגית" לבית אבא (ולשיריה של אמא), היה משקע תרבותי - "כוח התנגדות" - ששיר הערש החדש בארץ-ישראל נאלץ להתמודד עמו ואולי לא הצליח: לזכותם של שירי הערש החדשים, שנוצרו בשנות השלושים והארבעים ע"י מלחינים טובים מאוד, ייאמר שאת הגורמים ה"אוניברסאליים" של שירי הערש הם אינם דוחים על הסף, גם אם כמה מהם עלולים להתנגש עם מה שמאפיין לחנים אחרים שלהם. שירי ערש כמו "אורי הקטן", שהלחין אדמון (ראה דוגמת תווים מס' 8) או "ילד רך", שהלחין עמירן (ראה דוגמת תווים מס' 9) אינם מבליטים מורכבות של מלודיה, מקצב ומשקל, ובוודאי לא מאפיינים מזרחיים: הם ממלאים את זרישותיו של שיר ערש פשוט. אבל מעניין הפיתרון שמצאו שני המלחינים לבעיית המודוס. הם לא נטו בשום אופן לוותר לנוסטאלגיה ול"ידידישקייט", אך לא יכלו, מצד שני, להקצין את המאפיינים המזרחיים, שכה אתבו, בשירי ערש (ובכן, משקע תרבותי כ"כוח התנגדות" סגנוני!); לכן הגיעו למעין פשרה מכובדת, שיש לה לגיטימציה גם ב"זמר העברי" המקורי וגם במסורות אירופיות מסוימות: פנטאטוניות. אלא שפנטאטוניות זו אינה מאותו סוג המאפיין, לעתים, את הניגון היהודי המזרח-אירופי (המובלע בלחנים רבים בארץ-ישראל). היא עשויה להיות "מיזורית", ולא "מינורית" (בתחילת שירו של עמירן: **מי-במול כמרכז**, ומעליו **פה-סול-סי-במול**; בשירו של אדמון: **פה כמרכז**, וסביבו **זו, רה וסול**), ואף ישירה יותר (ממש בנוסח שהילדים מזהים כ"סיני"). אבל, בכל מקרה, המלודיה נוטה יותר לפירוש חד-קולי מאשר ל"הירמון" מקובל. לפנינו פתרון של ריחוק-קירבה למסגרות מודאליות המשוייכות למערב, למזרח ולמסורות יהודיות. דרך פנטאטונית מיוחדת זו מאפיינת, אגב, גם שירי ילדים רבים באותו דור (ביניהם אלה של סמבורסקי, רבינא או שרה לוי-תנאי), ויהיה מעניין לבדוק אותה לרוחבה ולעומקה, בהזדמנות אחרת, דווקא משום שאין היא שכיחה כלל בשירים שנכתבו עבור הקהל המבוגר.

מעניין, אמרתי; אך לא נראה לי ששירים אלה הפכו באמת לנתלת הכלל. ושוב אני תוהה אם אי-הצלחתם (היחסית או המוחלטת) לא נבעה, במידה רבה, מכך שהם החמירו מאוד כלפי המשקעים וההרגלים המזרח-אירופאים וקימצו בהם. אולי בזיאורים אחרים - מוחצנים, פומביים, קולקטיביים יותר במסר שלהם - לא נדרשו המשקעים וההרגלים בהכרח, אך דווקא כאן, בזיאור אינטימי כל-כך, היו קריטיים. הקהל רצה אותם. ואולי גם הפיתרון הפנטאטוני המיוחד, שמצאנו בכמה מן הלחנים, נשמע דחוק מדי? אני מעדיף להשאיר כאן סימני-שאלה, כי יש מקום לבירור נוסף ומעמיק יותר. סימני-השאלה מוצבים, מצד אחד, על התופעה החשובה והמרתקת של "הזמר העברי" החדש: במה הצליח, לטווח ארוך, ובמה

נכשל, והאם אפשר שדווקא מקרים מיוחדים כמו שיר הערש מצביעים על חוליותיו החלשות ועל המגבלות שהיו טבועות בו מלכתחילה? ומצד שני - מזווית ראייה כללית הרבה יותר - נדמה לי שכדאי לשאול שוב ושוב מהם הקשרים הגלויים והסמויים בין מילים ולחן; מהם המסרים שבמוסיקה-כשלעצמה, ומהם הגורמים העמוקים ביותר המכוונים אותם; כיצד כל זה עשוי לבוא לידי ביטוי כשמתגבש, באורח מרוכז, מואץ ומוצהר, דגם סגנוני מוסיקאלי חדש; מהם "כוחות ההתנגדות" להצבתו ול"דחיפתו" של דגם באופן כזה, והאם ניתן להגיע למדידה מדויקת של "מקדמי התנגדות"? לאור כל מה שכבר ידוע לנו על "הזמר העברי" המקורי, על שנות-הפריחה שלו, על שקיעתו, ועל מקומו הבעייתי במוסיקה הישראלית של ימינו, ייתכן שהוא, בכלל, עשוי לשמש כ"מקרה מבחן" לתרבות הארצישראלית-החלוצית: מה שרצתה להיות, מה שהיתה, מה שהינה, ומה שהיה והינו "כוח התנגדות" (כמבנה-עומק פסיכו-תרבותי) כלפיה.

## הערות

1. אבן זוהר (1980), עמ' 173.
2. ראה: רבינא (1942); שמואלי (1971); Cohen & Kats (1977).
3. ראה: אידלסון (תרפ"ד), עמ' 1-6.
4. חתולי, (1944) עמ' 22.
5. שם, שם.
6. שם, עמ' 23.
7. שם, שם.
8. שם, שם.
9. שם, שם.
10. שם, שם.
11. שם, שם.
12. למפל (בלא תאריך).
13. לנואל ואלדמע (ער.) (תשמ"ד).
14. שם, עמ' 9.
15. Unyk, Trehub, Trainor and Schellenberg (1992).
16. שם, עמ' 22.

17. שאלות מסוג זה שאני מעלה כאן, כגון: מה משפיע על היקלטותו או על דחייתו של שיר-עם ישראלי, ומהן השפעות הגומלין שבין השיר המופץ בדפוס לבין השיר המושר בפי כל - ראה גם אצל יהודית כהן (1980).

18. ראה, למשל, שמואלי (1971) עמ' 54-60.

## ביבליוגרפיה

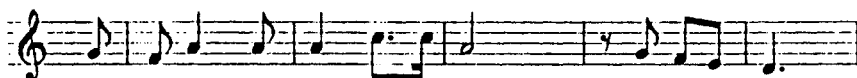
- Cohen, Dalia & Ruth Katz, **The Israeli Folk Song: A Methodological Example of Computer Analysis of Monophonic Music**. Yuval Monograph Series, VI, The Magnes Press, The Hebrew University, Jerusalem, 1977.
- Unyk, Anna M, Sandra E. Trehub, Laurel J. Trainor & E. Glenn Schellenberg, **Lullabies and Simplicity: A cross-cultural Perspective**, *Psychology of Music*, Vol. 20, no. 1, 1992, pp. 15-27.
- אבן-זוהר, איתמר, הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ-ישראל 1882-1948, **יקתזרה**, גליון 16, יולי 1980, עמ' 165-189.
- אידלסון, אברהם צבי, **תולדות הנגינה העברית**, כרך ראשון, הוצ' דביר, ברלין תרפ"ד.
- חתולי, ב. (בנימין עומר), **החינוך המוסיקאלי בחברת הילדים**, אופקים - לחינוך ולתרבות, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1944, חוב' ב', עמ' 20-23.
- כהן, דליה, **מזרח ומערב במוסיקה**, הוצ' ספרים ע"ש מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים תשמ"ו.
- כהן, יהודית, **שירי עמנואל עמיתן**, תצליל, קובץ 20, כרך י"א, תשי"מ-1980, עמ' 95-96.
- למפל, מ. (ער.) **לילה טוב (מחרוזת שירי ערש)**. ספרי צבר, ת"א (בלא תאריך).
- לנואל, אסתר וגיל אלדמע (ער.), **שיר לאלף עריסות**, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תשמ"ד.
- רבינא, מנשה, **השירים לעם בארץ-ישראל**, המוסד למוסיקה בעם והמרכז לתרבות, ת"א 1942.
- שמואלי, הרצל, **הזמר הישראלי**, המרכז לתרבות ולחינוך, ת"א 1971.

## שיר הערש העברי - דוגמאות תווים

דוגמא מס' 1 - י. שרת: רחל



דוגמא מס' 2 - ע. עמידן: אל המעיין



דוגמא מס' 3 - ד. סמבורסקי: שיר העמק



דוגמא מס' 4 - מ. שלם: שמחו נא



דוגמא מס' 5 - י. אדמון: ומשה הכה על צור



דוגמא מס' 6 - שכב בני (מילים: ע. הרוסי)



דוגמא מס' 7 - י. אנגל: נומי נומי



דוגמא מס' 8 - י. אדמון: אורי הקטן





דוגמא מס' 9 - ע. עמידן: ילד רך



# שיר הערש כאספקלריה לבעיות בהורות המוקדמת\*

רמי בר-גיורא

באחת משעות הטיפול, נפתח לפני פרק חשוב במאבק בין החושך והאור בשעת הערב ליד ערישת התינוק. הפציינטית, אם צעירה לשניים אמרה: "מרוב רוגז שאיננו נרדם לא יכולתי אפילו לשיר לו שיר ערשי". והיא מצטטת בקול רועד: "היש כעוללי, היש כגוזלי, הלוואי וכאור פניו יאיר כן מזלי"<sup>1</sup> - ומוסיפה: "איזה מזלי, איזה גוזלי". היא ממשיכה במרירות ובכאב: "כל-כך הרבה שינאה וכעס שאי-אפשר לשלוט על הידיים ועל הקול. ולכי תרדמי תינוק עם מילים מתוקות של שיר ערשי". בין-רגע היא נזכרת בדוגמאות של מילים קשות מתוך שירי ערש בשפת ילדותה והיא מתרגמת לי. לומר את האמת, לא האמנתי שהטקסט אותנטי. חשבתי בלבי "זהו מעשה כשל, יש כאן דיסטורציה. לפני גם אתגר טיפולי וגם הרפתקאה טקסטואלית". התחלתי לקרוא בשירי ערש וגיליתי עולם מרתק שאני רוצה לחלק איתכם. אי אפשר לתפוס את שיר הערש כהלכה, אלא מנקודת המוצא של מצוקת ההורות, והיא תהיה ענייני הראשון. בתפיסה הרווחת בחברה, ויכולה להיות מודגמת היטב ע"י ציורים ופסלים של אם וילד וכן ע"י שירים ובכללם שירי ערש, ההורות נתפסת בראש ובראשונה כזיקה מובהקת של אהבה, התמסרות, נתינה ומיטיבות, של רגשות חיוביים ואושר. אבל אין ההורות עשויה רק מן החומר הזה ואחת מבעיות היסוד שלה היא שאלת ההתמודדות עם העוינות והתוקפנות ההורית כלפי הילדים.

במאמרו המפורסם על הנרציסיזם משנת 1914, כתב זיגמונד פרויד את הדברים הבאים, שתרגמתי מאנגלית לעברית עם מעט השמטות: "אם נתבונן ביחסם של הורים אוהבים לילדיהם, יהיה עלינו להכיר בתחייתו ובהקמתו מחדש של הנרציסיזם שלהם שהוכרחו לנטשו לפני ימים רבים. וכך, כפויים הם ההורים ליחס לילד תכונות של שלימות - ללא אישורה של ההסתכלות המפוכחת וגם צריכים הם להתעלם מחולשותיו, וכך אף להתכחש למיניותו של הילד. (אשר לילד) לא עוד ירעו לו מחלה ומוות, לא עוד ויתור על עונג והגבלה של רצונותיו.

\* . בעקבות הרצאה שהוגשה לחברה הפסיכואנליטית בישראל ירושלים, 1985.

לזכרו של פרופ' אלעזר אילן שידע ואהב פסיכואנליזה ושירה גם יחד.

פורסם לראשונה ב"שיחות" כתב-עת ישראלי לפסיכותרפיה, כרך 1 חוב' מס' 1, אוגוסט 1986.

חוקי הטבע והחברה יתוקנו לכבודו ובשנית יהיה הילד למרכז הבריאה, "יהוד מלכותו התינוק" כפי שאנו עצמנו דימינו לעצמנו בשכבר הימים ... האהבה ההורית שכה נוגעת ללב וביסודה היא כה ילדותית איננה אחרת מאשר הנרציסיוז ההורי שנולד מחדש אך מסגיר את טיבו הקודם גם כשהוא מתגלגל באהבת ההורה לילדו"<sup>2</sup>. פרויד מטיל אפוא ספק מסוים באידיאליזציה של אהבת ההורים, אבל לא חרג מעבר לשאלת האהבה ההורית. ובאמת, הוא התעניין באדיפוס הבן הרבה יותר ממה שהתעניין בליוס ויוקסטטה הוריו, אשר בעצם חרצו את גורל בנם למוות הרחק מחיקם. אין לשער שפרויד לא ידע את שני הנוסחים המפורסמים של האודיפודיה. עפ"י הנוסח הקיקלי, קולל ליוס ע"י אבי הנער כריסיפוס, אחרי שבנו נחטף והובא לתבי ע"י ליוס ושם לא יכול לשאת את חרפתו ושלה יד בנפשו. הפגיעה של ליוס ההורה באדיפוס הבן היתה אפוא גור דין אכזרי על משאלה מינית ראויה לעונש של ההורה שהתגשמה. עפ"י הנוסח הדלפי, רצה ליוס בבן זכר, אבל בפנותו לאל הדלפי נענה כי אם הוא רוצה לשלוט, אל לו לרצות בבן, שכן אם ייוולד לו בן - יירצח.<sup>3</sup> לפנינו אם כן שני פרוטוטיפים של בעיות הורות: תפיסת הילד כפרי חטא ותפיסת הילד כאיום על הקריירה של ההורה. בין כה ובין כה הילד נתפס ע"י ההורה כמזכרת עוון, כמיטרד, כאיום ולא כאובייקט של אהבה בלבד. נראה, על כן, כי אע"פ שפרויד התעניין בילד דרך הפריזמה של המבוגר שגדל מן הילד, נתקפחה אצלו ההתבוננות בילד דרך הפריזמה של המבוגר המגדל את הילד וכך נדחתה הפסיכולוגיה של ההורות כמה עשרות שנים מפני הפסיכולוגיה של הילדות.

אבל נדחה מעט את הסופיסטיקציה הקלינית ונתבונן בבעיה, ראשית כל מנקודת המבט של ההגינה הנפשית, וזו אומרת לנו כי החוויה ההורית - ליד צדדיה החיוביים והמפריים, רוויה גם בפגיעה אגואיסטית רבה ומכאיבה. ויניקוט,<sup>4</sup> טבע את המושג Primary maternal preoccupation, דהיינו התמכרות אימהית ראשונית שעניינה התגייסות אינטנסיבית של אמפטיה ואיכפתיות המכוונת לתינוק, מעין מונומניה בריאה ומחויבת הנסיבות. הרי זה מעין מענק לידה פסיכולוגי המתגבר את האם בדיוק בזמן הנחוץ כהליך נגד עייפות, אפיסת כוחות ונטייה להתנגדות למי שגרם להן - דהיינו לתינוק. ובאמת, הלא הלידה היא מעין אבן סימון בדרך ההורות בין שני פרקי דרך קשים: פרק-דרך אחד - ההריון, שהוא מבחינה מסוימת הסלמה של שינויי מערכות פיזיקאליים, פיזיולוגיים ופסיכולוגיים המביאים לעייפות ולהפרה של שיווי מישקל קודם שמורגלים בו ולפיכך כל פגיעה בו היא איום על הרווחה, או בלשון יום-יום "הרעה בתנאי העבודה". פרק-דרך שני בהורות, המתחיל עם הלידה, ואשר עבור ראשיתו נטבע בהצלחה הביטוי "הריון מחוץ לרחם", גם הוא יוצר מרותקות

ועילות יום-יומיות לעייפות כתוצאה מהתווספות המאמץ של ההנקה, ההאכלה והטיפול וחוסר התיאום הבסיסי בין מחזורי עירות ושינה של האם ושל תינוקה. ולזה יש להוסיף התעוררות קשיים נפשיים שכיחים ואופייניים לצד אושר ההורות. מנקודת המבט של ההגינה הנפשית יש כאן גם תוספת של קשיים חדשים וגם הפחתה ביכולת ההתמודדות איתם בגלל הצטברות כרונית של עייפות. זהו בקירוב מצב העניינים הידוע בשם "תשישות קרב", המוחרף ומוכפל כידוע ע"י הגורמים המסורתיים של רמת הבשלות של האישיות, מציאותם של גורמי סיוע ועזרה, חריפות הלחצים ופתאומיות הופעתם וכמובן ההיסטוריה האישית של האדם החשוף לקושי. אין פלא שויניקוט שאל את עצמו איזה פיתרונות מכין הטבע למשבר האפשרי של האימהות ולתביעות הקשות שההורות מטילה מיד עם הלידה; כפי שהטבע דואג להכין חלב-אם שהוא הפתרון התזונתי המובחר לתינוק, כך אף קיים אצל האדם, כמו אצל בעלי החיים, גיוס מוגבר של התמכרות לתינוק התובעני שכל עול גידולו מוטל על המגדל אותו. אי אפשר אפוא להבין נכון את ההורות מבלי לשאול את השאלות כיצד מתמודדים ההורים עם הקשיים הנובעים מגידול הילדים. קשיים אלה נרמזו מעט בניסוחו הכללי של פרויד ב"על הפסיכואנליזה, חמש הרצאות"<sup>5</sup>: "הרגשות המתעוררים ביחסים אלה שבין הורים וילדיהם ובסמיכות לכך ביחסים שבין האחים הם לא רק חיוביים ואוהבים כי אם גם שליליים ועויינים". ב"פסיכולוגיה של ההמון והאנליזה של האני"<sup>6</sup>, הוא כותב: "הפסיכואנליזה יצאה ללמדנו, כי כמעט כל יחס אינטימי בין שני אנשים הנמשך זמן רב יותר - נישואין, ידידות, יחסי הורים וילדים - בכל יחס כזה מתהווה משקע של ריגשי מאיסה (אברסיה) ועוינות, אשר רק משום ההזדקקה נמצאת תפיסתם מתחמקת". ובהערות שוליים הוא מוסיף: "יש אולי יוצא יחיד מכלל זה והוא יחסה של האם לבנה; יחס כזה מבוסס על נרציוס, אין תחרות מפריעה אותו לימים והוא נמצא מאושש כנקודת מוצא לבחירת-מושא מינית". וכאן נחזור אל הסופיסטיקציה הקלינית כדי להעלות ולו רק באורח קטלוגי כמה מהקונפליקטים הנפשיים האופייניים להורות. כולם אופייניים ורווחים מאוד והם עשויים להוסיף, כמובן, מעמסה וקושי על ההתמודדות של הורה. נקרא לדוגמא בשורותיו התמציתיות של דהולד שכל משפט שלו הוא נושא להרצאה בפני עצמה: "היות המבוגר להירה מסמל משבר התפתחותי נוסף בחיי המבוגרות, ומזין צורות חדשות של הסתגלות וחוויות ולעתים אירגון מחדש של צורות ורמות תיפקוד. שינויים נדרשים במעמד המריטלי, החברתי, הכלכלי ובסיגנון החיים האישי. למעלה מזה - התפקיד של ההורה מעורר אסוציאציות אינטרפסיכיות הקשורות לילדותו של ההורה ולהוריו. למשל חוסר הישע של הילד הרך עשוי להפעיל אצל ההורה פחדי תוקפנות. סיפוק צורכי הילד עשוי להפעיל רגשות קינאה בהורים שצורכיהם לא סופקו היטב

בילדותם שלהם; הורים יכולים להפוך ולחזור עוד ועוד על מה שהתנסו בו כילדים. הורים עשויים להזדהות באופן לא מודע עם ילדיהם וליהנות הנאה יתירה מן הסיפוקים שהם עצמם לא נהנו מהם כילדים. הורים עשויים לתפוס את הילד כאיום ולחוות תחרותיות בקשר אליו; סדר הלידה, מינו של הילד, מראהו החיצוני, תכונותיו וכשרונותיו עשויים לקרב משמעויות מיוחדות אצל ההורה הקשורות בעברו שלו וכו'. אלה רק כמה דוגמאות של סוגי קונפליקט אשר מופעלים בהורה עם לידת הילד.

ככל שרבה עוצמתם של שרידי הפסיכופתולוגיה שבהורה, כך יגדל הסיכוי להפרעה מודעת או בלתי מודעת ביחסו לילד, וככל שמועטה עוצמתה של הפסיכופתולוגיה האישית, כך יגדל הסיכוי שהתפקיד ימלא ביעילות ובהתאמה לצרכים ההתפתחותיים של הילד. במהלך התפתחותו עשוי הילד לעורר מיני קונפליקטים וצורך בשידוד מערכות (ריאורגניזציה) אצל המבוגר עפ"י יכולת ההתמודדות של ההורה וע"פ דרכי ההתהדדות (רוורברציה) בין בעיות הילד ובעיות ההורה.<sup>7</sup> כל אלה מטלות נפשיות קשות שכל הורה מתמודד עימן, אם ברב ואם במעט, אם בהצלחה הניקנית במחיר כשלונות בלתי נמנעים ואם בתבוסה הגוררת מעגל קסמים שלילי והתרבות אכזבה, כעס ואיבה כנגד הילד הנתפס כגורם להם. תבוסה כזאת אנו רואים בתיסמונת של הילד המוכה, שם האיבה והדחייה כלפי התינוק מכריעות את הכף וכן אף בדוגמאות של נטישה מלאה או חלקית, התאכזרות או מניעת טיפול.

בספריהם של ליאון שלף "דורות" מזה ומזה, על שינאת המבוגרים לבני נוער<sup>8</sup> ושל לויז דה מוס על "ההיסטוריה של הילדות"<sup>9</sup>, מובאות דוגמאות היסטוריות רבות, מהן אפשר ללמוד כי התאכזרות הורים לילדים, התאכזרות שהיום יביאו בגללה אנשים למשפט, היתה חזיון נפרץ באירופה ואין פוצה פה ומצפצף; האיבה לילד היתה מותרת ומקובלת ותרמה את חלקה המר לכל שאר אויבי הילדות הקטלניים: מגיפות, מחלות מידבקות, רעב, הפקרה לקור, עבודה גופנית ועוד. אבל, טיבעו של ההורה לא השתנה באותה מהירות בה השתנו התפיסות החברתיות והמשפטיות בנוגע להגנת הילד ולהבטחת שלומו, ועדיין קיים ושריר אותו עקרון שניסח פרויד ב"יצרים וגורלות יצרים": "כשהאובייקט הוא מקור לתחושת צער (דהיינו היפוכו של העונג), יש מגמה השואפת להגדיל את הרוחק בינו ובין האני ... אנו חשים בדחייה. ואנו שונאים אותו. שינאה זו עלולה אחרי כן להתגבר עד כדי נטייה לתקוף אותו, עד כדי כוונה להשמידו"<sup>10</sup>. אתם אומרים בוודאי בלבכם, ובצדק, כי אם נכונים כל הדברים האלה, נחוצה מידה רבה ועצומה של אהבה, סובלנות לכאב ולאכזבה, המעטה בערך הקושי ומציאת

סיפוק עצום בצדדים הטובים של הילד כדי להכריע את הכף לצד החיוב, שאם לא כן כיצד שרדנו וחיינו עד הלום? כותב דוד גוטמן משיקגו: "ניתן לומר כי הרציונל האבולוציוני לנרציסיזם עניינו פחות בשימור העצמי ויותר בשימור הקשר ההורי - ילדי שהוא חיוני לשימור המין לא פחות משהו חיוני לשימורו של היחיד"<sup>11</sup>. הפסיכולוגיה של ההורות נתפסת פה כגורם משפיע בפסיכולוגיה של היחיד, וזאת התפתחות מרחיקת לכת לנוכח קביעתו השונה, אולי ההפוכה, של פרויד ב-1914, כי הנרציסיזם של האדם הוא הקובע את זיקתו הגרנדיוזית לילדו. גם גוטמן וגם ויניקוט הניחו כי שני תהליכים רבי עוצמה נידרשים על מנת להטות את כף ההורות שלא תהיה נוטה לצד האיבה בלבד. ויניקוט, כאמור, הניח את קיומה של ההתמכרות האימהית הראשונית, שהיא מהופכת לנטיית האיבה הטיבעית, וגוטמן שיער כי הנרציסיזם רב-העוצמה נועד לפאר ולרומם את התינוק הקטן שכה מייגע ופוגע בהורים המותשים וכך, בעזרת הנרציסיזם, הם חשים יותר בחוויה משכרת ורבת עוצמה, ופחות בעייפות, אכזבה ודחייה.

כ-25 שנים עברו בין הופעת מאמריהם של ויניקוט (1956) וגוטמן (1980). כ-15 שנה לפני פרסום מאמרו של ויניקוט, כתב קרל מנינגר, את ספרו "אהבה כנגד שנאה". מנינגר מפתח את הרעיון הבסיסי כי דיכוי האישה מביא לפורקן מחולק של התוקפנות שלה בין הגברים והילדים שבחיה. בהיותו משוכנע כי "פחדי האדם העיקריים אינם מפני עוצמתו של העולם אלא מפני הרוע של יצרי התוקפנות שבתוך האדם עצמו" הוא מצביע על "הפשעים המבוצעים בבלי-דעת ע"י אימהות כנגד ילדיהן" והוא מונה בין השאר "אי עקביות, אינומים, התנגדות לפעילויות הילד מפני שהן טורדות את המבוגר, או מפני שהן מעוררות את הפחדים הניוירוטיים שלו, הפרת הבטחות, קטטות על עניינים טריביאליים, כפיית חרדות האם על הילד ... נטישת הילד, שיחודו, אמירת שקרים לילד. והגדול בפשעים כולם הוא השרשה של פילוסופיית חיים צבועה ובלתי ישרה"<sup>12</sup>. וכך, בהביאו סיפור מן החיים, על בן שרצח את אימו, מנינגר טוען כביכול: חזרה התוקפנות לאכסניה שלה. מנינגר לא טעה באבחון רגיש של קשרים קורלטיביים ובמובן מסוים סיבתיים, אבל בנוגע לשאלת האחריות, הלך עפ"י רוח התקופה שלו, שניתן לאפיינה בעזרת המושג "האם הסכיזופרנוגנית", שהעמיס את כל המחויבות לגורל הבריאות הנפשית של האדם על כתפי אימו. תפיסה זו של אחריות בלעדית של האם על גורל ילדה, הוסיפה, כמובן, קושי על קושי ועול על עול. בנידון זה היה קשה פי כמה גורלה של אם ב-1950 מגורל הסבתא של אימה.

אנה פרויד כתבה ב-1954: "אכזבה ותיסכולים הם בלתי נמנעים ביחסי אם-ילד ... הטלת האשמה בהיווצרות הניוירוזה האינפנטילית על חסרונותיה של האם

בראשית חיי ילדה איננה אלא הכללה מטעה וקלה מדי. עלינו לחתור, ביתר שאת ועמקות, לחקר היווצרותה של הנוירוזה"<sup>13</sup>. האם, שמנינגר כתב ב-1942 על פשעיה, קיבלה עתה ריהביליטציה מסוימת, אבל כדי לקבל הבנה מלאה היתה זקוקה לויניקוט שתרים תרומה רבתי, מקורית ואישית מאוד, להבנת האימהות מתוך חזירה מיוחדת במינה לעולם של ראשית החיים, כפי שהוא נחוה ע"י התינוק וע"י אימו.

במאמרו המפורסם על "שינאה בהעברה הנגדית" כותב ויניקוט (תרגום שלי ובהשמטות קלות); "אנו יודעים על אהבת האם ומעריכים את קיומה ואת עוצמתה, אביא כמה נ"מוקים להתהוותה של שינאת האם את תינוקה, גם אם הוא בן (וכאן רומז ויניקוט להערתו של פרויד מ-1921 ר.ב.ג.). התינוק הוא סכנה לגופה בהריון ובלידה. התינוק הוא הפרעה בחייה הפרטיים, אתגר ומכשול לעיסוקיה הנבחרים ... התינוק מכאיב לדדיה ... הוא אכזרי, איננו יודע רחם, נוהג בה כבשיפחה חרופה, משרתת ללא שכר ... עליה לאהוב אותו, כולל הפרשותיו, בכל מחיר ולמן הרגע הראשון ... אסור לה להיות חרדה כשתחזיקו בידיה. התינוק איננו תופס כלל מה היא עושה ומקריבה עבורו, ובמיוחד - אין הוא מניח לה לשנוא. הוא חשדן, מסרב לעתים לקבל את האוכל הטוב שלה וגורם לה לפקפק בעצמה". הוא ממשיך לפתח את רעיונו וכותב: "על האם להיות מסוגלת לשאת את שינאתה לתינוק מבלי שתוכל לעשות עימה דבר. היא איננה יכולה לבטא אותה כלפיו. אם איננה יכולה לחוות שינאה, בשל פחדה מפני מה שהיא מסוגלת לעשות לו - עליה להישען על המזוכיזם, וחושב אני שמכאן נובעת התיאוריה המסולפת של מזוכיזם טיבעי באישה" (זאת הערה נוספת וחשובה על תרומת פסיכולוגית-ההורות לעיצוב הפסיכולוגיה של המבוגר ר.ב.ג.). "המיוחד במינו באימהות, היא היכולת להיות כה נפגעת על-ידי תינוקה ולשנוא כל-כך מבלי לנקום בו, וכן היכולת לצפות לתגמולים אשר יבואו, או לא יבואו, באחד מהימים. אולי היא נעזרת בכמה שירי ערש שתוכל לשיר להנאת תינוקה שלאושרו אינו מבין את מילותיהן?

"נדנד נדנד על העץ נדנד"

תישוב לה הרוח העריסה תתנדנד

ישבר הענף העריסה תיפול

מטה יפלו התינוק והכל".

אין זה שיר ערש סנטימנטאלי. הסנטימנטאליות היא חסרת ערך להורים מפני שיש בה הכחשה של השינאה: סנטימנטאליות באם, אין בה כל טוב מנקודת

מבטו של התינוק. ספק הוא בעיני, אם במהלך גדילתו, יכול הילד לשאת את מלוא שינאתו בסביבה סנטימנטאלית. הוא זקוק לשינאה על מנת לשנוא<sup>14</sup>.

ערכנו אפוא מסע קצר על כמה מקווי המיתאר הראשיים בתחום הפסיכולוגיה של ההורות, אך לפני שנפנה לבדיקה בלתי סנטימנטאלית של שיר הערש והפסיכולוגיה שלו, נבדוק את פרשת הערב, קו התפר בין היום ללילה, בין העירות לשינה. בסיפורו הקצר והמפורסם של צ'יכוב "רוצה לישון", מוצגת בצורה תמציתית ומאלפת ההתגוששות הלילית ליד ערש התינוק בין יצרי שימור הקיום והאגואיזם הביולוגי, המתבטאים בעייפות פיזית הצועקת לשינה ולמנוחה, ובין החובה לעמוד לרשות התינוק עפ"י צרכיו שלו. מאלפת ביותר בחירת גיבורת הסיפור: אין היא האם, אלא ילדה בת שלוש-עשרה, אומנת לתינוק מאונס ולא על-פי בחירתה, אשר נתלשה בעצמה בטרם עת מבית אימה. עוד לא קיבלה דיה וכבר נדרשת לתת. באופן כזה, עוקף צ'יכוב את הקונפליקט הקשה שבין שינאה רצחנית לתינוק מתיש ובין האימהות ואף-על-פי-כן הוא מציגו היטב. ולהלן קטעים מן הסיפור, בתרגומו של שנהר:

"לילה. וארקה האומנת, ילדה כבת שלוש-עשרה, מנענעת את העריסה בה שוכב התינוק, ומנהמת בחשאי: 'נומה, נומה, נומה ניס, זמר קל לך אנעים' ... התינוק בוכה. כבר מזמן נצטרד ונתיגע, אף-על-פי-כן הוא מוסיף ומצעק ואין לדעת אימתי יירגע. וארקה רוצה לישון. עיניה נעצמות, ראשה נמשך כלפי מטה, הצוואר נכאב. אין היא יכולה להניע ריסייה או שפתיה, ונדמה לה כי פניה נצטמקו ... 'נומה, נומה, נומה ניס', מנהמת היא, 'זיזיסייה לך אטעים' ... בתנור מנסר הצרצור. בחדר הסמוך, מעבר לדלת, מנחרים בעל הבית והשוליה שלו ... העריסה חורקת כמצירה, וארקה עצמה מנהמת - וכל אלה מתמזגים לנדנודה של מוסיקה לילית, המתוקה כל-כך לאוזן שעה שאת עולה על משכבך. ואילו עתה מוסיקה זו אינה אלא מקניטה, מעיקה, שכן היא נוסכת תנומה, ולישון אסור: אם תירדם וארקה חס ושלום אזי ילקו אותה נותני לחמה". וארקה חסרת השינה הוזה בהקיץ ונזכרת במות אביה שחרץ את גורלה להימסר כמשרתת-ואומנת. בתוך כך עוברות שעות הלילה - היא מוכה ע"י בעל הבית וע"י אישתו שקמה להיניק את התינוק ומחזירה אותו להשנתה, התינוק איננו חדל לבכות כל הלילה, בתוך כך עולה השחר וארקה מתחילה יום עבודה מפרך שבסופו עדיין אין לה מנוחה - יש אורחים, עליה להביא יי"ש, דג מלוח - האורחים מסתלקים והתינוק שוב בוכה. זה לה לילה נוסף ללא רגע של מנוחה. שוב היא ליד התינוק: "נומה נומה, נומה ניס", מנהמת היא, "זמר קל לך אנעים" ... והתינוק פועה ומתייגע מרוב בכייה. רק זאת אינה מבינה: מהו אותו כוח המרתק את ידיה ורגליה, מעיק עליה ומשבית את חייה? היא מסתכלת על סביבותיה, מחפשת את הכוח כדי ליפטר ממנו,



ואינה מוצאת. היא מתעייפת מאוד, מצמצמת כוחותיה ועיניה, מציצה למעלה אל כתם האור הקורץ קריצות, מקשיבה אל הקול הפועה ומוצאת את האויב המשבית את חייה. אויב זה הוא - התינוק. היא צוחקת. תמיהה היא: דבר פעוט כזה כיצד נתעלם ממנה עד כה? דומה, כתם האור, הצללים והצרצור אף הם צוחקים ומיתמהים. דמיונה של וארקה מיתעתע. היא קמה מעל השרפרף, מחייכת בהרווחה, ובלא לעפעף בעיניה היא עוברת בחדר אילך ואילך. נעימה ומדגדגת המחשבה כי עוד מעט ותיפטר מן התינוק, המרתק אותה בידיה ורגליה ... להרוג את התינוק, ואחר כך - לישון, לישון, לישון ... וארקה צוחקת, קורצת בעיניה ומאיימת באצבע על אור המנורה. מתגנבת אל העריסה וגוחנת אל התינוק. לאחר שחינקה אותו היא מזדרזת ושוכבת על הריצפה, שוחקת מרוב שימחה על כי ניתן לה להרדם, וכעבור רגע כבר היא ישינה שינה עזה כמוות<sup>15</sup>. זמנו של הסיפור הוא המעבר שבין העירות לשינה. זהו זמן מועד לפורענות מפני שאיננו מתואם בין התינוק ובין הדמות המטפלת בו, מפני שבזמן הזה נאגרת כל עייפות היום ובו מיחלת האם למנוחתה, או לזמן פנוי לעיסוקי רווחה אחרים שאין התינוק במרכזם ועל פי הרוב לא למנוחה ולא לרווחה, אלא להשלמה של שאר חובות הבית והמשפחה. כדברי שיר ערש מן האוסף של לורקה:

”נומה נא ילדי נומה, כי רבה רבה המלאכה,  
לכבס את בגדיך לך הטליאם כהלכה”<sup>16</sup>.

מובן כי עייפות ומותשות אינן בנות ברית טובות לסבלנות ולשיקולים טובים, וכי שעת הערב, על סף השינה, היא נקודת מוקד לקונפליקט של איבה ואהבה. השינה עצמה, ככל שהיא רצויה ומיוחלת יש בה מימד מפחיד. היא קשורה לפי טיבעה לא רק במנוחה טובה ובצדדים רגרסיביים נעימים, אלא גם באיבוד הדרגתי של השליטה והפיקוח, היא קשורה בחושך ובטשטוש הגבולות. יש בה אפוא כמאמר חז”ל בירושלמי ברכות דף ד’ ע”ב “שינה אחת מששים למיתה”, וכך נוסח ברכת השחר הראשונה “מודה אני לפניך מלך חי וקיים שהחזרת בי נשמתיי”. יש אפוא מימד כפול בעיניים הנעצמות. אם לא תעצמנה עיני הילד בזמן, עשויה תוקפנות האם להתעורר או להתחזק, ואם תעצמנה, יש לצד תשעה קבין של רווחה, קב אחד של חרדה, שיבין אותו היטב מי שנחרד בלילה למיטת התינוק, לרחשיו ולנשימתו.

נוכל לשאול אפוא מהם האמצעים שהתרבות נתנה בידי אימהות על מנת להתגבר על הקטע המשברי הזה של היממה על סף השינה. ניזכר ראשית כל בדמותו של איש החול. איש החול הוא דמות אגדית, הנקראת לעזרת שנת הילד

הבוששת לבוא: הוא זורה בעדינות גרגרי חול זהובים, אשר מפניהם נעצמות העיניים, ובעל העיניים הקטנות מפליג לעולם החלומות הטובים. שיר אמריקאי מתוך מבקש: Mr. Sandman send me a dream ובמבט ראשון, מר סנדמן שייך למישפחת הפיות הטובות. אם תבקשו תמצאו בדוחק איזשהו קשר אפשרי בין תחושת הדקירות הקלות שחשים לפעמים בעיניים בזמן עייפות רבה, ובין רעיון החול הניזרה בעיניים; במחשבה שנייה, הרעיון תוקפני וקשה: לזרות חול בעיניים הוא מעשה אכזרי, המביא לעצימת עיניים כפויה ומכאיבה, כפי שאפשר לראות באי אלו סרטי אלימות, ולפעמים באופן נטורליסטי בקיץ על שפת הים בקטטות נימרצות של ילדים. אם כך, פירושו של השימוש באיש החול: "ישן מיד בנועם שאם לא כן אכעס ואכאיב אעניש." א.ת.א. הופמן בסיפורו המפורסם "איש החול", מפתח באופן פנטסטי - אך נאמן לאמת הנפשית - את הרעיון של דמות רעה ורצחנית השואפת לעקור עיני ילדים, והוא ממיט שואה ומוות על גיבור הסיפור<sup>17</sup>. איש החול, שמקצתו מיטיבה ומקרבת את השינה הטובה, ומרביתו מטילה אימה, הוא הנגיב של שיר הערש. ובאמת, מה עולה על דעתנו כשאומרים שיר ערש? גיתה כותב דרך עטו של וורטר הצעיר כך: "אינני מבקש עוד לקבל ... עידוד, הלהבה: הן תוסס לב זה מעצמו למדי, שיר ערש נחוץ לי ואותו מצאתי בשפע, בהומרוס שלי. לעתים כה קרובות אשכך את דמי הרוגש, למען ישקוט, כי לב כלבבי, מטולטל ומסוער מעודך לא ראיתי". שיר הערש פירושו אפוא מה שיביא מנוחה ורוגע, מעין pacifier, וכך קוראים באנגלית למוצץ הניתן בפי התינוקות להרגיעם ולהשקטים בפרט לקראת השינה.

שיי עגנון, בסיפור מוקדם "בארה של מרים", שהתפרסם ב"הפועל הצעיר" ב-1.7.1909, כותב: "אומנם רוב דבריה של אימו לא היו אולי די מובנים אז לפי שנות הילד, ברם קולה היה כל כך רך ועצוב והיה מזלף כשמן הטוב בעצמותיו וריחו שלא פג אפילו בימי עוניו היה מעדן אותו עכשיו". וכך רבים זוכרים את שיר הערש.

מה סודו של שיר הערש שהוא מצליח לזלף כשמן הטוב בעצמות, שריחו הטוב לא פג מילדות עד זיקנה, שהוא מוקד לגעגועים אוקיאניים? חוברים בו יחד כמה יסודות המכפילים כפל - מיטיבות: ראשית, אין הוא מיועד להולכים כמו שיר הלכת ואף לא ליושבים בהרצאה או בקונצרט: מיועד הוא לשוכבים, מכורבלים בערש טובה או בידי אמא, והרי זו התחלה משובחת. שנית, הוא מושמע במיטב קולה של הדמות המיטיבה ולפעמים מתוך קירבה עד כדי כך שרטט הנשימה נשמע עם השיר. שלישית, עומדת לרשות שיר הערש מיטב המוסיקה, ואין מי שאיננו זוכר באהבה שיר ערש זה או אחר, ולמוסיקולוגים מלאכה נאה לנתח את

סגולותיה הנעימות של מנגינת שיר הערש שהיא בעלת איפיון לעצמה. ורביעית, אלה המילים הטובות האורגות בחוטי כסף של קרני ירח טוב את מיטב ההבטחות - צימוקים, שקדים, מתנות, אהבה, חלומות מתוקים, הבטחת שמירה וקירבה. אבל, אם נעיין מקרוב נמצא בשירי הערש גם סיגים אחרים. במבט ראשון הם נראים צורמים, הרי זה לנו אתגר להבנה.

בשיר ערש ישן-נושן של אפרים דב ליפשיץ "נומה פרח בני מחמדי ערשך כי אניע"<sup>18</sup>, משירי הערש הראשונים שנכתבו בעברית, בתקופת ההשכלה, שטות להן על הגלים השלווים והמרגיעים של הלחן העממי המפורסם מילים המעוררות תימהון. אחרי "נומה" פרח בני מחמדי ערשך כי אניע", אנו שומעים "מחייך העתידיים שיחות לך אביע", ועתה מופיעים 12 בתים ובהם: "ראשית אגיד לך מחמדי עיברי כי הינך" ואח"כ "בן עם מורדף בלתי - חשך אומלל אין כמוהו" - ואח"כ מוביל השיר לארץ-ישראל אשר "שמה תהיה מה שתהי - כורס, יוגב, רועה, אכר, אך לא רועה-רוח". תוכלו לומר: אין לך שעה שאיננה יפה להורים יהודיים ללמד את הילד דבר חשוב אפילו בשעת הרדמו, וגם אם איננו מבין את השיעור ההסטוריוסופי בחרוזים - אין להחמיץ הזדמנות דיסקטית. בכל זאת אין הדבר מסתבר כל-כך בקלות, כיצד דווקא בשעת ההרדמה מרצים בפני הילד על הגורל היהודי המר, הרי זה כאילו שרנו לו: "הינך אדם, סופך מיתה ועד כי שם תגיע פחד וחלום אימים לבבך יניע". גם אם הדברים האלה נכונים - אין זו השעה המתאימה כשהוא על סף השינה להודיעו אותם. ובאמת מעידים שני הבתים האחרונים של שיר הערש הזה כי המבוגר הדיסקטי נסוג מן הקתדרה אל העריסה עם תחושה אפולוגטית של מי שהוזמן ללטרף ותפס את עצמו שורט בצפורניים: "עוד לי רבות בני מחמדי עתה לך הביע, אך יראתי כי מנוחתך עתה רק אפריע, טרם תדע עמל דאגה תערב לך התנומה, רב לי הגד לך עתידות - נומה נומה נומה". כיוצא בזה שיר ערש מפורסם של טשרניחובסקי: "נטשו צללים דום ציפורים-נומה בני אפרוחי". מעטים מאתנו זוכרים לאן מגיע השיר במהירות מן הצללים, הציפורים והאפרוח הנם. "עיברי הינך בני, אך זהו אושרך גם אסונך" ואח"כ "גבר תהיה, יד אכזרים תהיה בך אפרוחי", כך כתב טשרניחובסקי ב-1896 ו-40 שנה אח"כ בשיר ערש אחר הוא מרדים את הילד, הפעם ילד ארצישראלי, בעזרת השורות הבאות, עתה כבר בהברה ספרדית: "ילד ילד לי ניתן חיבלתיו אל קול התן, ילידיתיו אל קול פצצה בן חלוץ וחלוצה, נומה נומה נום נומה נום" ואח"כ: "שה חולה, פרוץ הלול ומישמרת על הגבול ודלה עוד הקבוצה גדל מהר בן חלוצה, נומה נומה נום, נומה נומה נום".

כמה מסקנות אפשר להוציא כבר עתה ממה שראינו. הראשונה: אעי"פ ששיר

הערש הוא שיר מעשי המכוון להרגיע את הילד ולהנעים לו את המעבר לשינה, אין בו מילים ורעיונות נעימים ומטיבים בלבד; השנייה: שיר הערש איננו פיידוצנטרי ומכוון אך ורק כנגד צורכי הילד. יש בו לא מעט מרחשי הלב של המבוגר; והשלישית: אפשר למצוא בשיר הערש גם מילים ותכנים בעלי אופי קשה, תוקפני ומריר. יחד עם זה אני מבקש להזכירכם את הפער שבוודאי חשתם בו, בין התכנים מעוררי השאלה שבשיר הערש ובין הנעימות של המנגינה ובוודאי של הסיטואציה. נבחן עתה את שיר הערש המפורסם של עמנואל הרוסי "שכב בני, שכב במנוחה". גם כאן על גלי מנגינה עממית ניפלאה ובצד מילות-ערש מיטיבות, נוכל למצוא לקח דידקטי: "אסור אסור להתעצל", "אסור אסור להתייאש" ואף בשורות איוב המתאימות יותר לשידור בחדשות מאשר לשיר ערש: "בוערת הגורן בתל-יוסף וגם מבית אלפא עולה עשן". אבל אין דומות המילים הקשות למנגינה הנעימה המובילה אותן. לורקה הבחין בזה יפה כשכתב על שירי הערש של עמו "מילות השיר יש והן שטות כנגד השינה, הן מעלות ריגושים והמנגינה - מרדימה"<sup>16</sup>.

עכשיו, כשעמדנו על טיבו המיוחד של שיר הערש היכול גם להכיל תכנים מפחידים, תוקפנים, קשים ומרים ויחד עם זה להפיג את עוקצם ע"י המירקם הכללי המיטיב והנעים שלו, אנו יכולים לתור בארץ שירי הערש ובצד נומי נוס, שן תישן ואיי - לי - לו - לי וגדי צחור וירח טוב, אותם אנו זוכרים היטב - נעיין בצד האחר שלהם; אנו רשאים להניח כי שיר הערש מבטא גם את מצוקת ההורה - שהכרנו אותה והכרנו בה, והוא מסייע לו בקונפליקט ובאמביוולנטיות שבין עייפות, קוצר רוח, כעס ואיבה, ובין הבהלה מהם והרצון להיות מיטיב וטוב. הנה שיר ערש אידי מפורסם של מרדכי גבירטיג בתרגומו של משה סחר. בשיר זה תלונת האם וכעסה מרוככים מאד<sup>18</sup>:

#### יענקלה

נומה בני עצום את העיניים  
 הו נומה נומה יענקלה שלי  
 הילד שצמחו לו השיניים  
 אינו נרדם בלי אי לו לי לו לי

הילד שצמחו לו השיניים  
 ועוד מעט לחדר יתקבל  
 הילד שילמד חומש ורשיי  
 עדין פה בוכה ומיילל

הילד שילמד חומש ורש"י  
האבא מתלהב: "יהיה גאון"  
הילד שיגדל בחור בן חיל  
אינו מניח רגע קט לישון

הילד שיגדל בחור בן חיל  
וחיל יעשה בעסקיו  
הילד שיהיה חתן עם תואר  
עדיין פה מרטיב, את מכנסיו

הו נומה חתני שלי בינתיים  
אתה עושה צרות ולא נרדם  
אימך תזיל דמעות רבות כמים  
עד שתגדל, תהיה לבן-אדם.

מבעד לתלונה המרוככת, שקופה המישאלה שיענקלה יגדל כבר, שפירושה גם להתפטר מתלאות הגידול שלו. כעין זה שיר ערש צרפתי, תמים כאחיו האידי, "דודומינטה", ובתרגום חופשי לעברית:

"נומי חמודה לי נומי קטנטנה לי  
נומי נומי נומי בגיל עשרים תקומי  
עברו עשרים שנה ורותי התחתנה!"

האם השרה שיר ערש זה קיצרת-רוח מן האם השרה את שיר הערש הקודם, וחסרה את ההדרגה היפה של גדילת הילד, ואולי יש כאן רמז דק מן הדק - תתחתני, תהיי לאם ויעלה לך בחלקך מה שיש לי עתה עימך. בשיר ערש אידי אחר של ברוך שפיר בתרגומו של שמשון מלצר<sup>19</sup> המרירות צועדת צעד קדימה: "תחת גג, שם עריסה, מתנוודד שם עכביש, את כל חיותי מצץ לי, את הדלות הוריש". מול תחושת ההתרוקנות וההתרוששות ההורית שהשיר הזה קושר עם העריסה לא יפלא ששיר אחר לוקח נקם ושילם מן הילד: שיר ערש אידי אחר מספר לצלילי מנגינה נעימה: "נומה בני מחמדי עצום עיניך ובריא תקום. אתה מתפנק בוכה ולא רוצה לישון ומכאיב לאמך, רק לשיר ולנענע את עריסתך אתה מבקש". כך מופיע השיר באנתולוגיה מודרנית של שירי-עם אידיים<sup>20</sup>. בעזרתו של מאיר נוי, חוקר שיר-העם היהודי, נפגשתי עם כמה גירסאות ישנות של המשך השיר הזה שהיו כפי הנראה כל-כך קשות לעורך האנתולוגיה עד-שחשבן לבלתי

אפשריות והשמיטן. וכך הוא ההמשך: "הזקנים והזקנות יושבים בחוץ עם חרבות, ולחרבות - חודים ארוכים, ילד שהם מוצאים אותו בוכה יחטפוהו ויזרקוהו לתוך הברא", וכיוצא בזה גירסאות נוספות. השמטה או שיכחה של בתים תוקפניים כאלה בשירי ערש דומה להשמטה של בתים דידקטיים בשירי ערש אחרים - זו גם זו רואות בשיר הערש מיקדש מעט של אהבה ולכן רואות את מה שצורם את האהבה בבחינת צלם בהיכל. והנה מצב עניינים זה עצמו הוא העומד במרכז חווית שיר הערש מבחינת ההורה המשתמש בו ומבקש להכריע את רחשי הלב הנתפסים כרעים ולהביסם בעזרת רחשי הלב החמים והטובים. אלא שהפיתרון האחד, של השמטה, הכחשה, סופרסיה, הוא נמוך יותר מהפיתרון השני של הכלה בתוך מירקם שיש בו מקום לזה גם לזה.

לורקה, שאסף שירי ערש ספרדיים עממיים, חש היטב בצד האחר של שירי ערש שליקט במסירות וכתב: "על עצבותם הנוקבת של שירי הערש שלנו, שלהם המנגינות העצובות ביותר והמילים המיואשות ביותר, אשר צריכות להמתיק את שנתם של הפעוטות, אבל מועדות לחבל ברגישותם. דווקא לשנת הילד ייחודה ספרד את השיר המתבוסס בדמו. כיצד זה, דווקא לשיר הערש חדר המר? על אף אהבתן לילדיהן אין הנשים יכולות שלא לשיר על אכזבתן מן החיים. את השירים האלה חיברו הנשים העניות שהילד למעמסה עליהן, מעין צלב כבד מנשוא". והוא מדגים מתוך האוסף שלו: "תינוק זה שאני נושאת על צוארי - פרי אהבה הינו ושמו ויטוריו. אל מלא רחמים המצא לי חבל ולא אשא עוד ויטוריו על צוארי". ובשיר ערש אחר: "שם הרחק בקצה הרחוב חג לו עיט על הקן. אומרים כי בא לקחת את הגוזל המסכן"<sup>21</sup>. דווקא שירי ערש קשים אלה של אימהות שמצוקתן קשה מנשוא, מראים את הקווים הקשים הניגלים לעתים בהורות ומובעים גם בשיר הערש ונוכל לנסחם כך: בן מוות מי שיפגע בי גם אם בני הוא - בת-מוות מי שתפגע בבנה - עייפתי עד מוות מן הטלטולים הקשים האלה - כה קשה לעתים להיות טוב.

לסיום אני מבקש להביא בפניכם שיר ערש תמים ופשוט של ריבה בויארסקיה<sup>22</sup> בתרגומו של אוריאל אופק (שתרגם אנתולוגיה עשירה של שירי ערש אידיים) שיכול להציג יפה את התרכבותם של הגורמים התוקפניים בתוך החומר המיטיב של שירי הערש ובעיקר - את המישאלה להשיג שוב שליטה והרמוניה למרות התוקפנות:

סבתה'לה מורטה נוצות  
פוץ, נוצות ועוד

כר יהיה ליוסלה  
של אריג ורוד

נומה, בני,  
נומה, בני,  
נומה במנוחה.  
רוח ארובה תניע,  
אבא אנשים מסייע ...  
אי-לי לו-לי-לי,  
נומה מחמלי.

אבא עם העגלה,  
אבא עוד רחוק.  
סוס קטן יביא לך:  
"יוסקה, דהר כחוק!"

אבא על העגלה  
עם דב-בר הגביר  
נומה, יוסלה שלי  
דעם גביר זאל זיין פאר דיר ...

אבא עם העגלה  
ממהר לשוב.  
הוא רוצה את יוסלה  
לחבק-בק שוב ...

אבא, בא בעגלה,  
הדלת כבר פתוחה ...  
נעלים - זוג נפלא -  
הוא הביא לך.

היסוד התוקפני ניסתר במריטת הנוצות; ולא אימא היא המודרטת, אלא אימא אחרת, ולא עוד אלא סבתה'ילה, והמריטה - לשם כר נוצות רך לילד, אך אפשר לומר כי זו דוגמא נאה לריכוך התוקפנות. ואח"כ המוטיב השכיח כל-כך בשירי ערש: אבא איננו כאן - אבא עסוק בפרנסה "אבא הלך לעבודה יחזור עם צאת

הלבנה יביא לך מתנה"; מוטיב זה עם שהוא מבטא לפעמים את המציאות הוא מכיל גם את המישאלה כי הגורם השומר והמגן שמוטלת עליו ההגנה מפני פורענות ישוב וינסוך ביטחון אם כי אין הוא כרגע כאן ועכשיו; זאת גם קריאה של האם להגנה מפני הכעס היכול לתקוף את הילד אם יכריע את המאזן שיכול להיות רופף כל-כך על סף השינה. על הסיכון של הפגיעה בילד המעורר אשמה יש להביא, או על כל פנים להבטיח, מתנה; לפעמים מוצאים בשיר הערש במקום הבטחת מתנה - התנצלות לקראת סוף השיר שיש לה כנראה סיבה דומה. באורח דומה אפשר להבין את נוכחותם של אירועי מילחמה, סכנה ופתד בשיר הערש כהשתקפות של הסכנה הפנימית של התוקפנות היוצרת פחד פנימי ודורשת מאבק ומילחמה פנימיים כנגדה. נראה אפוא כי שירי הערש מאפשרים דהטוקסיקציה של התוקפנות והאיבה ההורית באמצעות מתכונת תרבותית מוכנה המעמידה לשרות ההורות בגיל הרך הזדמנות מצוינת לרקונסיליאציה (מפגש של פיוס) של רגשות אמביוולנטיים וקונפליקטואליים שהיו יכולים לסכן את הרגשת העצמי של ההורה ואת מהלך ההרדמה של הילד. אם כי שירי הערש אינם נחשבים לגולת הכותרת של אמנות השירה והמוסיקה, הם מייצגים היטב את תרומתו של הפיתרון האמנותי לחיי הנפש של האדם, סוגיה שפרופ' פנחס נוי חקר והאיר את עינינו בהבנתה<sup>23</sup>.

במאמרו מ-1979 על "יצירתה של הצורה באמנות, גישה של פסיכולוגית האני ליצירתיות" הוא כותב: "פיתרונו של האמן היוצר הוא בדיוק היפוכו הדינמי של הפיתרון הנוירוטי. נירוזה היא מאמץ לשמר סדר ושיווי מישקל פנימיים העולה במחיר מניעת ביטויה החופשי של המישאלה המסוכנת, דורש פיצול וכדברי קרנברג "החזקה פעילה במערכות הזדהות בעלות כיוונים הפוכים כך שתהיינה ניפרדות זו מזו".

בניגוד לפיתרון הנוירוטי מצביע נוי על "המאמץ הבלתי נילאה של האמן היוצר למצוא את הצורה המושלמת. זהו חלק מן המאמצים המארגנים של האני שלו לתפוס מתכונת שתאפשר לו לארגן חלקים של עצמו לסדר מושלם ולאחד את הניגודים שבתוכו לתבנית אינטגרטיבית". כך האמן וכך האדם, כך השיר שלדברי הופר<sup>24</sup> "הוא מתרחש בנקודת ההצטלבות שם ניפגשים הניגודים הדינמיים הכלולים בקוסמוס של ההיגד השירי והם עולים במקהלה או מתוזמרים גם יחד" - וכך שיר הערש.



## ספרות:

1. "היש כעוללי היש כגוזלי" ... שירי ילדים ח.ג. ביאליק
2. Freud, S., St. Ed.,: XIV, 1914.
3. שתי הוורסיות של האוידיפודיה עפ"י נתן שפיגל, תולדות הטרגדיה היונית, פרסומי הר הצופים, תשמ"ב.
4. Winnicott D.W. 1955, Primary Maternal Preoccupation. In: **Collected Papers**, 1958.
5. Freud, S., St. Ed.,: XI, 1909.
6. Freud, S. St. Ed.,: XVIII, 1921.
7. Dewald, P.A., Adult Phases of the Life Cycle. in: Greenspan Pollock (eds.), **The Course of Life**. VI. III, 1980.
8. Sheleff. L., **Generations Apart, Adult Hostility to Youth**. McGraw Hill, 1981.
9. De Mause (ed.) **The History of Childhood**. Harper Torchbooks, 1974.
10. Freud, S., St. Ed.,: XIV, 1915.
11. Gutmann, D.L., Psychoanalysis and Aging: A Developmental View. in: Greenspan Pollock (eds.) **The Course of life**. VI. III, 1980.
12. Menninger, K., **Love against hate**. Hartcourt, 1942.
13. Freud, A., **Problems of Infantile Neurosis**. P.S.C.: IX. 1954.
14. Winnicott, D.W.. Hate in the Countertransference. in: **Collected Papers**. 1958.
15. אנטון ציכוב, רוצה לישון. מתוך: הערבה ועוד ספורים. עברית: שנהר. ספרית פועלים, 1959.
16. פרדריקו, גארסיה, לורקה, שירי הערש הספרדיים. אופקים, כרך י', 1956.

17. א.ת.א, הופמן, איש החול. בתרגומה של נילי מירסקי. בתוך: קדירת הזהב וסיפורים אחרים. ספרי סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983.
18. "נומה פרח בני מחמדי" ... אנתולוגיה: שיר לאלף עריסות. בעריכת אסתר לנואל וגיל אלדמע, הקיבוץ המאוחד, תשמ"ד.
19. "נומה בני מחמדי עצום עיניך" ... באנתולוגיה לשירי עם ביידיש, בעריכת וינקובצקי, קובנר ולייכטר, פרסומי הר הצופים, תשמ"ג.
20. "הזקנים והזקנות יושבים בחוץ עם חרבות" ... אנתולוגיה של גינצבורג - מרק, 1901 תרגום לעברית של מאיר נוי.
21. פרדריקו, גארסיה, לורקה, שם.
22. "סבתה'לה מורטה נוצות ..." אנתולוגיה שירי ערש ליענקלה. בעריכת בנימין כץ וברכה קופשטיין, תרגום לעברית: אוריאל אפק, שלום, 1983.
23. Noy, P. From Creation in Art: An Ego Psychological Approach to Creativity. P.Q., 1979.
24. הציטוט מהופר 1965, מובא במאמרו של נוי.

## שירת הערש של השואה כמסר חינוכי

יעל נוב

הצירוף המצמרר של שני המושגים "שירת ערש" ו"שואה" מדגיש כי הדיון שלפנינו עוסק בשירה שלא מעלמא הדין: בשירה של "פלנטה אחרת", המנסה לתאר אירועים, שהם מעבר ליכולת השגתו של אדם, והמבקשת להעביר תחושות ותגובות שאין בכוחן של מילים לבטא.

צירוף מצמרר זה ייתכן והוא מעורר פליאה: האמנם שרו בתקופת השואה? והאמנם היו בין השירים שירי ערש?

הכותרת מעידה כי שרו, וכי שרו גם שירי ערש. אבל יותר מזה: מחקר היצירה הספרותית של התקופה מציין, כי אחת התופעות הבולטות בה היא ההיקף העצום של השירה שנכתבה בה. חוקר ספרות השואה שיינטוך (1978) מדגיש את ייחודה של התופעה, כשהוא מציין כי בשום תקופה בהיסטוריה היהודית לא נכתב במשך שנים ספורות, כה הרבה, ועל ידי קשת מגוונת ורחבה כל-כך של מחברים, מגוון כה גדול של צורות ספרותיות.<sup>1</sup>

אמנם, קו שבר מפריד תקופה זו מכל מה שהכיר הנסיון האנושי. אולם, למרות קו השבר, ולמרות חריגותם המוחלטת של אירועי התקופה - אין לראות שירה זו כמנותקת מן המורשת הספרותית ומעולם הערכים שקדמו לתקופתה: שרשיה מעוגנים בתשתית עולם הרוח של העיירה היהודית במזרח אירופה ובמסורת השירה העממית שלה. ואכן, בדיקתם של שירי הערש, שהם ז'אנר ספרותי שמקורו בשירה העממית, מגלה, כי מבחינות רבות - ולא רק בשפה האידית שבה נכתבו - מהווים שירי הערש של השואה המשך לשירה האידית העממית והם נושאים דפוסים שטבעה שירה זו.

כאן עלי לסטות סטייה קלה: כשאני מדברת על שירת הערש האידית העממית כוונתי לשירה שנתחברה בקהילות היהודים במזרח אירופה, הועברה בעל-פה מדור לדור ויש בה פנייה ישירה אל הילד להירדם. לשירה זו מוטיבים אופייניים (גדי, צימוקים ושקדים, אב נעדר, הערצת הילד) ואחד הקוים הבולטים בה הוא הקו החינוכי-דידקטי: היא מעבירה מסרים, היא מתווה עתיד והיא מבקשת לשמר את עולם הערכים של החברה הדתית מסורתית שממנו צמחה, כשהיא

מציבה בפני הילד שלוש מטרות המופיעות בברכה היהודית של טכס ברית המילה ופדיון הבן: תורה, חופה ומעשים טובים.

אמרתי: אחד הקוים הבולטים בה הוא הקו החינוכי-דידקטי. והרי עצם הסיטואציה שבה מתבצעת שירת הערש הוא מעין ביטוי סמלי - מעין מטפורה חיה - של התהליך החינוכי: מצד אחד יש בה מבוגר, המייצג עולם ערכים בעל מסרים ומטרות, ומצד שני מצוי בה ילד הנתון להשפעה ולעיצוב באמצעותם, וחווית המפגש החינוכי מועצמת בה כאשר המסר המילולי משולב בדרכי ביטוי לא מילוליות (לחן על מרכיביו השונים, עירסול, קירבה גופנית).

מתכונת זו של פנייה ישירה של המבוגר אל הצעיר חסר הניסיון היא בעלת משמעות מיוחדת בשירת הערש של השואה: העובדה, כי רבים ממחבריה ידעו או חששו שלא יאריכו ימים, מעניקה לשירים אופי של צוואה רוחנית: של מסר שניסה היהודי להעביר בשעה של מצוקה קיומית.

מהי הצוואה שהותיר אחריו היהודי? מהו המסר שניסה להעביר באמצעות העדות האמנותית שעוצבה על סף המוות והפכה להיות כלי חינוכי?

השירים שאני מתייחסת אליהם הם כולם שירים שנתחברו בתקופת השואה עצמה, בגיטאות, במחנות וביערות שבהם חיו ונרצחו יהודים, והם מהווים, לכן, עדות על חיי הנפש ועל עולם הרוח של תקופתם. משום האיסור להחזיק חומר כתוב ומשום שהעוסקים בפעילות תרבותית היו נתונים בסכנה מיוחדת, נלמדו השירים והופצו בעל פה. וכמו בשירה העממית - היחיד שימש פה לציבור והיצירה היתה כלי ביטוי להמונים שהזדהו אתה. השירים נלקטו מארכיון יד-ושם בירושלים,<sup>2</sup> מכתב העת "מן החורבן האחרון", שהיה "כתב עת לדברי ימי החיים היהודיים בעת המשטר הנאצי"<sup>3</sup> ומאסופות שירה מן המחנות והגיטאות, שהחלו לצאת מיד עם תום המלחמה.<sup>4</sup>

שירי הערש של תקופת השואה מנהלים דו-שיח כפול עם המציאות: מצד אחד הם שירי שואה: עדות ותעודה של נידונים למוות. מצד שני הם שירי גבורה: גבורת הרוח המוצאת בשעה של יאוש ומשבר תעצומות נפש להביע תקווה ואמונה.

כשיר שואה - כמו שאר היצירה השירית של התקופה - היה גם יעודו של שיר הערש להשאיר זכר וסימן, בשל סיכויו להאריך ימים יותר ממחברו, והוא מבטא

אותו רצון, שמצא ביטוי בכתובות ששרדו על קירות מחנות המוות ועל קירות בתי כנסת, שנכתבו על ידי ההולכים למות ברגעיהם האחרונים. כשיר שואה מהווה שיר הערש גם אמצעי של "אדברה וירווח ליי" והוא מבטא את צורך האדם לשחרר את עצמו בסיפור ובמתן עדות. ומעיד פרימו לוי בספרו "Survival in Auschwitz":

הצורך לספר את סיפורנו ל"שאר", להביא את "השאר" להשתתפות בו, לבש עבורנו, לפני השחרור ואחריו, את האופי של דחף מיידתי ואלים במידה כזו שהתחרה בשאר צרכינו הבסיסיים. הספר נכתב כדי לספק צורך זה: בראש ובראשונה ומעל הכל, לפיכך, כשחרור פנימי (עמ' 5; התרגום שלי).<sup>5</sup>

כשיר גבורה - מבטא שיר הערש את הצורך להנחיל לצעיר עולם ערכים שבו - על אף המצוקה וייסורי הקיום - אין האמונה מתערערת והיא מעניקה כוח לשאת את הסבל ולקוות לגאולה. לפיכך, עם היותו מסמך מתעד של הזוועות והחורבן, כתב אשמה נגד הצורך וזכר להמוני היהודים שנספו - שיר הערש הוא קול קורא החושף את עוצמת הנפש המבקשת לא להיכנע ומאמינה כי "יום יבוא".

שיר הערש כשיר שואה מכיל עדות כפולה: זו הנוקבת באופן מפורש בשמות אנשים, מקומות או אירועים המסגירים זמן ומקום, וזו המוסרת רוח של תקופה ואין בה סימנים מזהים. המשטר הנאצי אסר להשמיע עדות מפורשת ולהזכיר את הרוצחים ואת מעשי הזוועה והאכזריות שלהם. וכותב קצירגינסקי, משורר גיטו וילנה, שכינס ואסף את שירי הספר האידי "שירת גיטו וילנה" בשנת 1947 וערך, בעבודה משותפת עם לייוויק את שירי הקובץ האידי "שירים מן הגיטאות והמחנות" (1948): "... לעתים רחוקות בלבד תמצאו את המילה 'גרמני' בשירים. אבל אתם תכירוהו, את הרוצח, בין השיטין בכל שורה. יוצאים מן הכלל הם רק השירים ששרו בהחבא (ההדגשה שלי י.ג.) כי מי שאצלו נמצאו מילים של שיר או שהיה נתפס שר - היה נידון למוות בעינויים מיוחדים."

אולי בשל הנסיבות האינטימיות אשר להן יועד שיר הערש, נסיבות שהן כמעט "שירה בהחבא", כניסוחו של קצירגינסקי, מכילים דווקא שירי הערש מילים מפורשות המשמשות עדות ברורה לנוראות התקופה.

שיר הערש "לך ילדי לישון" ("גיי מיין קינד שלאפן") של המחבר האלמוני מגיטו ביאליסטוק, נוקב בשמו של פריץ פרידל, מפקד המחלקה לעניינים יהודיים בגסטפו של ביאליסטוק ובשמו של מחנה ההשמדה אושוויץ. "הגיעה העת לישון", שרה האם לבנה, בשיר שבו לפתע נפתחת הדלת ופרידל נכנס כשבפיו

בשורה: "בוקר טוב 'פארשייטע יודן' / בפי פקודות חדשות: / אתם נשלחים לאושוויץ / שם תהפכו לתלי חרבות". (פופס [1962] עמ' 99. התרגום שלי<sup>6</sup>).

הגרמני מופיע בשיר ערש של פ. בינעצקי "לחיל הצבא האדום" ("צום רויטארמייער") כמי שבא בלילה ולקח את אבי המשפחה התלוי עתה על עץ: "גרמני בלילה בא / את אביו לקח / תלוי האב על עץ..." (אוונדזער געזאנג [1947] עמ' 133).

זקיף מופיע בשיר הערש של האלמוני מגיטו אשמאן "שמע, ילדי, רוחות ינהמו" ("הער, מיין קינד, ווי ווינטן צ'רומען"). השיר פונה אל הילד בבקשה להירדם: "עצום עינד וישן", ומשתיק אותו לבל ישמע הזקיף את קולו ויירה: "שמע ילדי, אסור לבכות פה / כאן זקיף יישוב / ויירה, עת כי ידמה לו / שמי הולך ברחוב" (קאפלאן [1947] חוב. 4 עמ' 84. תרגום: בנימין טנא).<sup>7</sup>

הפיחד מוצג בשיר הערש של דיסקאנט מגיטו קובנה "קדוש מעונה קטן שלי" ("מיין קליינער מארטירער") כמי שדרדר את העולם לתהום. השיר משמש עדות לגזירת האיסור על הלידות ומופיעים בו ביטויים שהיו חלק משפת סתרים שהתפתחה בגיטו. שמות מיוחדים ניתנו לילדים שנולדו בגיטו על אף האיסור על הלידות, ליהודים בעלי תפקידים מיוחדים, לחברי המשטרה היהודית, ליהודים עניים שהחליפו תמורת כסף יהודים עשירים בעבודה קשה, ועוד. כל אלה מופיעים בשירו של דיסקאנט.

הטלאי הצהוב מופיע בשירה של אם אלמונית "ישני, ילדתי, ילדתי יקירתי" ("שלאף מיין קינד, מיין טייער קינד") שבו שרה אם רחוקה לילדתה הגדלה בבתי זרים: "את לחייך המתוקות / נושק אב זר / ואמך ברוב מכאוב / נושאת עליה טלאי צהוב" (פעדער [1946] עמ' 30).

עדות על תאי הגאזים מופיעה באחת מגירסאות השיר "ישן ילדי, ישן שוב במנוחה" ("שלאף, מיין קינד, שלאף ווידער רואיק איין") שבו, בצד הפנייה אל הילד להירדם, מספרת האם על מותו של האב בחנק בתאי הגאזים: "אבא לא ישוב עוד, / אותו מאתנו לקחו / על פני רחובות סחבורו / בתאי גאזים חנקוהו / ישן, ילדי, ישן שוב במנוחה". (מלאטק-גאטליב [1983] עמ' 92).

שמות מקומות מופיעים בשירי הערש כשהם מגלים זועות ואימה: אושוויץ, כפי שכבר הוזכר, מוזכר כמקום חיסול סופי בשירו של האלמוני "לך, ילדי, לישון".

הגיטו וגם הצורט (מערכת מצודות שהקיפה את קובנה, אליה הובלו הנידונים למוות) מופיעים בשירו של אלמוני מגיטו קובנה: "ישן, בני הקטן ("שלאף מייך זון מייך קליינער"). בפורט השביעי והתשיעי הוצאו להורג רוב יהודי קובנה בידי גרמנים וליטאים וגם יהודים ממערב אירופה הובאו אליו ונורו בו: "לכן אתה בגיטו / אביך הוא בפורט" שר השיר (קצירגינסקי-לייוויק [1948] עמ' 100).

פונר - מקום שבו נרצחו עשרות אלפים מופיע בשירו של קצירגינסקי "שקט שקט" ("שטילער שטילער") כמקום אשר אליו "דרכים יובילי" אך "דרך אין לחזור". למילותיו של קצירגינסקי הותאם לחן שזכה בתחרות בגיטו וילנה, ונתחבר על ידי ילד בן 11, אלכסנדר וולקוביסקי (היום - תמיר). השיר תורגם לעברית בידי שלונסקי והוא מושר גם היום כששלובים בו זה בזה הפנייה "נומה וישן" עם התיאור "כאן צומחים קברים"<sup>8</sup>.

התיאורים המעורטלים מכל נסיון להסתיר את המציאות הקשה מן הילד, מהווים המשך לאותו חלק בשירת הערש האידית העממית אשר הכיל אימה ואכזריות ואשר התייחס אל הילד כאל מבוגר המתחלק עם סבל אימו השרה ועם מצוקותיה. שכן, שירת הערש - היהודית והאוניברסלית - נעה כמטוטלת בין הקטבים נועם-אימה, רוך-אכזריות, אהבה-שנאה, בטחון-מצוקה.

ואולם לא רק בגילויי האימה ממשיכה שירת הערש של השואה את מסורת השירה העממית. תחושת ההמשכיות היא גם תוצאת הופעתם של מוטיבים מסורתיים בשירה זו, אלא שאופן הופעתם בה מבטא "ליקוי מאורות" - מהפכה בסדר העולם: המוטיב ה"שליילי" - היעדרות האב - שהוא, כפי שכבר צוין, אחד השכיחים בשירת הערש העממית - מקבל חיזוק חיובי ואילו המוטיבים ה"חיוביים" - צימוקים, שקדים, גדי, הערצת הילד - נשללים או משנים פנים.

מוטיב היעדרות האב נעשה בעל משמעות אקטואלית בשירת השואה והוא הבולט במוטיבים המסורתיים בשירה זו. ההיעדרות קשורה באי-ודאות של מקום: "שמע, ילדי, רוחות ינהמו / עצום עינך וישן. / את אביך הם לקחו / לא אדע לאין" (קאפלאן [1947] חוב. 4 עמ'. תרגום: בנימין טנא).<sup>9</sup>  
באי-ודאות של זמן: "אני מצפה כבר ימים ושבעות / הוא עדיין איננו" (פופס [1962] עמ' 99).

בעיניים ובסורים: בשירה של לאה רודניצקי "נמות צפרים על העץ" ("דרעמלען פייגל אויף די צווייגן") סוקל האב באבנים וקול בכיו מהדהד על פני שדות. בשיר הערש של סעמיאטיצקי ("ויג ליד") קשורה היעדרות האב במכות שהוכה. בשיר

הערש של האלמוני מגיטו קובנה "ישן בני הקטן" ("שלאף מיין קינד מיין קליינער") פירושה של היעדרות האב - מוות ודאי, משום שהוא נמצא ב"פורט" - מקום הוצאתם להורג של יהודי הגיטו. בשיר של האלמוני מגיטו וילנה "ישן ילדך, ישן במנוחה" ("שלאף מיין קינד, שלאף אין דאר רואיקייט") נלקח האב ונגרר ברחובות אל המקום שבו "הוכתם השלג באדום". בנוסח אחר של אותו שיר נלקח האב אל תאי הגאזים שבהם נחנק ובשירו של בינעצקי "לחיל הצבא האדום" ("צום רויטארמייער") הוא תלוי על עץ.

לעומת הדגשתו של המוטיב ה"שליילי" של היעדרות האב, נשללים המוטיבים ה"חיוביים" - הצימוקים, השקדים והגדי שהיו סמל לשירת הערש האידית העממית: סמל להעדפת עולם הרוח על עולם החומר, סמל למשאלה ללמוד תורה. בשירת הערש של השואה מבטאים מוטיבים אלה עולם שהשתבשו סדריו: אין צימוקים, אין שקדים ואת מקום הגדי תופסים זאבים. "לא צימוקים ולא שקדים" הוא גם שם שיר הערש שכתב ישעיהו שפיגל, משורר גיטו לודז', אחרי מות בתו אווה. שיר ערש זה, כמו שיר ערש נוסף שכתב - "עצמי עיניך הקטנות" - הושמעו לראשונה בפתיחת בית התרבות בגיטו, אולם נאסר להשמיעם יותר, משום שבטאו באופן מפורש את הזוועות.

מוטיב נוסף, הערצת הילד, שהיה גם זה חלק בלתי נפרד משירת הערש העממית, משנה פנים בשירת הערש של השואה והופך לביטוי של געגועים וחרדה. דומה שדווקא בפנייה אל הילד מתגלה כיצד העולם כולו מרוכז בחיים ומוות. הקשר עתיר הרגש שבין אם לילדה הופך בשירי השואה לגעגועים, לסבל הפרידה, לכאב הניתוק ולזוועת השכול ואלה באים לביטוי בשירת הערש באמצעות פנייה אל ילד נוכח ובאמצעות פנייה אל ילד שאיננו.

הפנייה אל ילד נוכח - אשר בשירי הערש היא בקשה להירדם - מהווה אנטיתזה למוראות המציאות החיצונית. היא נסיון למצוא מפלט מן הזוועות - אך בו בזמן גם אמצעי להדגשתן. פנייתו של שפיגל "עצמי עיניך הקטנות" מחדדת את תחושת האימה, החורבן והפחד המתעוררים בהמשך: "החבילה ביד / הבית אפר עד ... / ללא כל בגדים / גרשונו מבתים / גרשונו לשדות / באופל ליל" (תרגום: א. אופק).<sup>10</sup> הפנייה "אייליע ליליע ליו" הפותחת את שירו של בינעצקי "לחיל הצבא האדום" מדגישה את הפער שבין הרצון להרדים ובין תמונת הבלהות המתגלה בו: האב תלוי על עץ, האם נפחה נפשה לקול מצהלות שיכורים והיא שוכבת ערומה בשלג ובכפור, האחות הקטנה מוטלת בעריסה בעינים מזוגגות וקול בכיה נדם.



שירה של לאה רודניצקי מגיטו וילנה "נמות צפרים על העץ" נכתב לאחר הרג 4000 יהודים בפוגר בחמישה באפריל 1943. כפי שמעיד קצירגינסקי [1947], מן הטבח נשארה בחיים ילדה בת שלוש אשר שני הוריה נספו ולה הקדישה המחברת את שירה.

מתכונת הפנייה הישירה אל הילד מעמידה לרשות המשוררת אמצעי רב-עוצמה לתיאור האימה ("ואמך שלך, אוי אמא / הנה לא תחזור") כשהיא משולבת במילות הארבעה "אי-לי-לו-לי לוי" (תרגום: אוריאל אופק).<sup>11</sup>

גם הרעב - מוטיב חוזר בתימטיקה של התקופה - בולט על רקע הפנייה לילד להירדם, כמו בשיר הערש "שמע ילדי רוחות ינהמו" המתעד משימה בלתי אפשרית של הרדמת ילד רעב: "אין לו כף מרק בבית / לחם אין קמצוץ / וקרועות הן נעליך, / נום, ילדי רצוץ" (תרגום: בנימין טנא).<sup>12</sup>

פנייה זו אל הילד הנוכח מעצימה, כאמור, את מוראות המציאות החיצונית. הפנייה אל הילד שאיננו מתעדת יותר מכל את המציאות הנפשית של השר. כאן הופכת המתכונת המסורתית של שיר הערש את משימת ההרדמה לפניות רוויות שברון לב, בהן:

פנייה לילד רחוק אשר הופרד מהוריו מתוך תקווה שינצל, וצמיחתה במציאות שבה מסרו הורים את ילדיהם לזרים על מנת להגביר את סיכוייהם להשאר בחיים: "אי-שם אנשים טובים / יגדלוך בשקט / ואמך בעבודה / שבורה היא ונכפפת." (פעדר [1946] עמ' 30).

פנייה לילד מת שאחת הנוראות מסוגה היא פנייתו של אב לבנו שאת אפרו מפזרת הרוח בשירו של שענקער "ישן ילדי" ("שלאף מיין קינד"): "הרוח הזועפת / היא לא תתן לנום. / מהר היא מפזרת אותך בכל היקום" (תרגום: בנימין טנא).<sup>13</sup>

וכביטוי מטפורי לקטיעתם של חיים - פנייה לילד שלא נולד בשירה של חוה ראזענפארב "שיר ערש" (וויג ליד) שנכתב בסוף קיץ 1944. השיר כולו הוא ביטוי לחלום שנקטע. הרצונות אינם ממומשים. התקוות מנוסחות בשליה. לעומתם - השכול האימה והקדרות מנוסחים בחיוב. המשפט הפותח: "אמש גוועתי ומתי / ואותך לא ילדתי / בני" (ראזענפארב [1948] עמ' 42; תרגום אוריאל אופק).<sup>14</sup>

ואולם, עם זאת, על אף העובדה שמרבית שירי הערש הם ביטוי של שואה, חלק

מן השירים הוא ביטוי של גבורה: גבורת הרוח המוצאת תעצומות נפש לשיר את מילות ה"אני מאמין" שהיו, כפי שמעידה אסופת קצירגינסקי-לייוויק [1948], מקובלות כשיר גיטו בוורשה.<sup>15</sup> הגבורה לשמור על צלם אנוש, שבאה לביטוי בקיומם של חיי רוח ויצירה, גם במצבים הקשים ביותר, ולמרות ההגבלות וההשפלות. גבורה זו מוצאת ביטוי בגילויי האמונה והביטחון שהיו תשובת הנגד לנסיונות לדכא את הנפש לפני השמדת הגוף. באושוויץ, טוען Fackenheim [1970], לא ניתנה ליהודי בריחה בין מוות לשמד, כמו בתקופות אחרות של גזירות בהיסטוריה היהודית. באושוויץ, טוען המחבר, נגזר הדין מראש. הבריחה שנתרה ליהודי היתה רק בין אמונה ליאוש, והמאבק על אמונה ותקווה היה חלק מעולם הערכים שבו ניסה היהודי לדבוק ואשר אותו ביקש להנחיל לנשארם אחריו.

העדויות על חיי תרבות ויצירה ספרותית על סף הכליון (אש [תשל"ג]), ברמן [1969], גלמן [תשמ"ה], להד [תשמ"ה], נוי [תשמ"ה], ניגער [1948], עק [1960], שיינטוך [1978]) מהוות המשך למסורת היהודית של הערצת חיי הרוח והן משמשות ביטוי להתקוממות נגד נסיונות ההשתלטות של המשטר הנאצי על נפשו של האדם. וכותבת רחל אורבך [1985] במבוא לספרה "צוואות וורשה":

לא אחת כתבתי כי פריחתם של תרבות ואמנות ופיתוחם של תכנים רוחניים תופסים את המקום השני לאחר תנועת ההתנגדות היהודית בסולם הערכים של הגיטו. כעת אני בטוחה שתנועת התרבות ותנועת ההתנגדות אינן שני דברים שונים - אלא בפשטות, הם שני צדיה של אותה תופעה עצמה. (עמ' 22-23. ההדגשה שלי. ג.נ.)<sup>16</sup>

יונס טורקוב, מראשי השחקנים והבמאים של התיאטרון היהודי בפולין, מספר בעדותו שבארכיון יד-ושם על פתיחתם והפעלתם של מוסדות התרבות ורשת החינוך בגיטו ורשה. עבודת החינוך והתרבות שימשה, לדבריו, חומת מגן והיא נועדה לעודד את יצר הקיום ואת רצון החיים. "הגרמני רצה קודם כל לחסל אותנו מבחינה נפשית. לא ידענו שנלך להשמדה", מספר טורקוב. "ידענו כי צפויים לנו חיים קשים והחלטנו להכניס בהם שמחה, אומץ ותקווה. כדי לא לתת לעצמנו להדרדר ... שרנו ... שרנו הרבה מאד שירי תקווה".<sup>17</sup>

רצון החיים אשר ליבה את האמונה כי הדרור יגיע, כמו התקווה והביטחון, מובעים בכשליש משירי הערש שנבדקו. אלה מיחלים לגאולה אישית, לגאולה יהודית ולגאולה עולמית. הגאולה האישית היא גאולת איחוד המשפחה מחדש. "ביוויג ליד" - שיר הערש של האם האלמונית מאסופת פעדער - באה הגאולה

לביטוי בהתרגשות הפגישה המחודשת של האם עם ילדה שנמסרה לזרים: "אז, מאחרי הדלת, ילדתי / בחשאי אדפוק" (פעדער [1946] עמ' 30).

הגאולה היהודית היא תקומתו של העם בארצו והצגתה היא ביטוי מעורר השתאות של יצר החיים העז הפורץ אל מעבר למציאות הבלהות, בשירו של דיסקאנט "קדוש מעונה קטן שלי". שיר זה, המזכיר את הפיהרר, את גזירות האיסור על הלידות, את המונחים שצמחו בתוך הגיטו ושמשו שפת סתרים ליושביה, את המציאות כהדרדרות לתהום - שיר זה מדבר מפורשות על הגשמת תכנית בזל, על שינוי שמה של פלסטינה לארץ ישראל, על פלוגות חלוץ ועל יעוד חדש לילד: "חלוץ נאמן זתהיה / ישן, ילדי, ישן" (קצירג'נסקי-ליוויק [1948] עמ' 102).

מבחינת תוכנו מהווה השיר המשך לשירת חיבת ציון, אשר ביטאה את הערגה והגעגועים לציון כמפלט ממצוקות הגולה. תחושת ההזדהות הלאומית מודגשת בו על-ידי שבע חזרות של "אונדזער" (שלנו) ו"מיר" (אנחנו) והיא הופכת את התגשמות החלום האישי לחלק מגאולת העם כולו. אך גם מבחינה מוסיקאלית משמש השיר המשך לשירת חיבת-ציון משום שמילותיו הותאמו ללחנו של שיר הערש הנפוץ של חיבת-ציון "נומה פרח" לא.ד. ליפשיץ.

תופעה זו, של התאמת מילים חדשות ללחנים שהיו פופולריים בציבור היהודי, היתה שכיחה בתקופת השואה והיא נבעה מן הצורך המעשי להקל על קליטתם של שירים חדשים ולאפשר את התפשטותם בתנאים שבהם חל איסור על יצירה יהודית. אולם לתופעה זו היו השלכות נוספות:

בתהליך מקביל לפעולתה של האלוזיה הספרותית העלה הלחן המוכר, במפגשו עם הטקסט החדש, אסוציאציות שמקורן בגירסתו המקורית של השיר. הללו העניקו למילים החדשות משמעויות שלא נמצאו בהן עצמן או שהן הדגישו - באמצעות קשרים אל הטקסט המקורי - משמעויות קיימות.

שיר הערש של ליפשיץ "נומה פרח" היה אחד משירי הערש הפופולריים ביותר בתקופת חיבת ציון. מתיאור של רדיפות ומצוקות שהיו מנת חלקו של העם היהודי בעבר, והן ממשיכות ללוותו בהווה, עובר השיר אל הבעת תקווה ואמונה בעתיד: "קות, קוה, כי עוד תזרח / שמש צדקה לנו" (בית 7). הוא מציג את ארץ ישראל כמוקד כיסופיו של היהודי ומביע שאיפה לחיי עבודה יצרנית, הד לרעיונות הפרודוקטיביזציה שליוו את התנועה הציונית המתעוררת.

התפתחות דומה מגלה שירו של דיסקאנט: כבר בשורתו הראשונה הוא חושף את אימת המציאות כשהוא פונה אל הילד כ"קדוש מעונה קטן שלי". חמשת בתיו הראשונים משלבים מילות הרדמה בתיאור פרטי הזוועות. לעומת זה, מחציתו השנייה של השיר מורה על מהפך: היא בעלת אוריינטציה עתידית מובהקת. היא נושאת בשורה של תקווה ("יבואו, אבל, ימים טובים יותר") והדגש בתיאור הגאולה מושם בה על האספקט הלאומי. על רקע המציאות שבה נכתב השיר מהווה חזון העתיד המצויר בו ביטוי מופלא של פריצה מתוך המצוקה, ועוז הנפש המתגלה בהבעת תקוות הגאולה מוצא ביטוי סמלי בפנייה אל הילד ההופכת מ"קדוש מעונה קטן" בבית הראשון ל"חלוץ נאמן" בבית האחרון.

במפגשו של הלחן המוכר - המזוהה עם שירו של ליפשיץ - עם מילות השיר שנכתב בגיטו קובנה, מועברת לשיר החדש בתהליך של "אלוזיה מוסיקאלית" מעוצמתן של מילות השיר המקורי ומתחזקת בו תקוות הגאולה והשאיפה לחיים חדשים.

תופעה נוספת המדגישה את המסר החינוכי של שירי הערש מתגלה במהלך השוואתם של השירים לשירים בני התקופה שאינם שירי ערש. ברבים מן השירים שאינם שירי ערש נקשרת הגאולה לבקשת נקמה. קריאות נקם מופיעות גם בכתובות שהשאירו ההולכים למוות בשעתם האחרונה<sup>18</sup> והן מופיעות גם בשירים שנכתבו אחרי השחרור.<sup>19</sup> בשירי הנקמה ניתן ביטוי לאמונה במפלתו של המשטר הנאצי, כי - כפי שמדגיש עק [1960] - האוכלוסים היהודיים האמינו כי היטלר נפול יפול ואמונה זו חיזקה את הלב ועודדה את הרוח. חלק משירי התקופה מביע אמונה זו במרומז. חלק אחר של השירים מביע את האמונה במפלתו של הצורר במילים מפורשות, תוך הזכרת שמות ידועים.

על רקע זה של ריבוי שירים מן הז'אנרים האחרים הקוראים לנקמה והמביעים בגלוי שמחה על מפלת המשטר הנאצי בולטת העובדה, כי שירי הערש אינם מדברים על מפלת הצורר ואינם קוראים לנקמה. כשהם מתייחסים אל העתיד - הדגש מושם בהם על גאולתם של אלה המצפים ליום הדרור. תופעה זו של הימנעות מביטויי נקמה בשירי הערש מקבילה לתופעה נוספת המייחדת את שירי הערש משירי יתר הז'אנרים ומתבטאת בהימנעות מביטויי התרסה ומגילויי מחאה בפנייה אל האלוהים. השאלה שאותה הגדיר Fackenheim [1970] בקביעה "אלוהים, עולם וישראל נמצאים בקונפליקט טוטלי כשהם נפגשים באושוויץ" (עמ' 90) - שאלת "הסתר הפנים" - אינה מתעוררת בשירי הערש. אם בשירי הז'אנרים האחרים נשמעת הקריאה: "אלוהים שלי - אתה רואה זאת ומחריש? /

אלוהים שלי - אתה יודע ומחריש" (פרגר [1954] עמי רי"ז), ואם בשירי הזיאנרים האחרים נשאלת השאלה - איך נוהג העולם כמנהגו לנוכח ילדים נידונים למוות, הרי שבשירי הערש לא נמצא התרסה. שירי הערש אינם מביעים מחאה. הקריאה הנשמעת בהם היא קריאה לעזרה ולרחמים ויש בהם גילויי אמונה באלוהים.

בשיר הערש "ישן ילדי" ("שלאף מיין קינד") מאסופת פעדער מביעה האם האלמונית אמונה בכוחו הגדול וביכולתו של האל הטוב (!) כשהיא מבטאת את התקווה כי יקוצרו יסוריה ותזכה לראות שוב את ילדתה. שירו של שפיגל "לא צימוקים לא שקדים", שכבר הוזכר, קורא "אלוהים רחם ועזור" ומביע ביטחון בשובו של האב. "הוא עוד בודאי ישוב / אותך לראות בני האהוב / אתה כתרי היחידי / לו-לי לו ילדי".

גם שירו של קצירגינסקי "פונר" נושא בשורה דומה: הבשורה כי "עם הדרור ישוב גם אבא", המגלה כי יש לראות את שיר הערש כעדות לשתי הפנים של התגובה היהודית: לצער - אך גם לעוז הנפש. לכאב - אך גם לגבורה. למספד - אך גם לנחמה.

כפי שכבר הודגש - בעצם הבחירה בזיאנר שירת הערש מוטלת על המבוגר השר לצעיר חסר הנסיון חובה הינוכית. בשירת הערש של השואה נתפסת חובה זו כצורך להנחיל לצעיר עולם ערכים שבו - על אף המצוקה וייסורי הקיום - אין האמונה מתערערת והיא מעניקה כוח לשאת את הסבל ולקוות לגאולה. ואמנם, כפי שמגלה נוי [תשמ"ה], השירים שהוסיפו לחיות גם אחרי השואה: במחנות העקורים, במחנות הגירוש בקפריסין ובארץ ישראל היו אותם שירים שנשאו מסר של תקווה ואמונה. שירים שנשאו את הבשורה המובעת בשורה האחרונה בשירו של קצירגינסקי "פונר" - גיא ההריגה: "עוד תזכה לאור בבוא הדרור".

## הערות

1. שיינטוך [1978] מציין כי ניתן להראות, על פי סיכום ביניים שערך, כי שירים נכתבו בלפחות 40 מקומות שונים בגיטאות, מחנות ויערות. כמו כן מציין המחבר כי נכתבו שירה, פרוזה, מחזות, מסות, רפורטזיות ספרותיות, מחקרים במדעי היהדות, תרגומים למיניהם ויומנים.
2. החומר הוצא על פי: Guide to Unpublished Materials of the Holocaust Period.  
(מדריך לחומר ארכיוני בתולדות השואה) כרכים ג-ה' המוקדשים לגנוי יד

ושם: כרך ג' בעריכת יהודה באואר (ירושלים: תשלי"ה), כרך ד' בעריכת יהודה באואר, אהרון וויס ושמואל קרקובסקי (ירושלים: תשל"ז) וכרך ה' בעריכת יהודה באואר, אהרון וויס ושמואל קרקובסקי (ירושלים: תשל"ט).

3. וראה קאפלאן [1946, 1947].
4. וראה אונדזער געזאנג [1947], מלאטק-גאטליב [1983], פופס [1962], פעדער [1946], פרגר [1954], קאפלאן [1946-1947], קצירגינסקי [1947], קצירגינסקי-לייוויק [1948], ראזענפארב [1948].
5. וראה Primo Levi, Survival in Auschwitz (New York: Collier Books 1987)
6. בכל מקום שלא מצוין במפורש שם המתרגם, התרגום הוא שלי.
7. התרגום בתוך: פרגר [1954] עמ' קכ"ג.
8. התרגום שם, עמ' צ"ה.
9. התרגום שם, עמ' קכ"ג.
10. השיר מופיע בתוך קצירגינסקי-לייוויק [1948] עמ' 92. התרגום - עפ"י כץ-קופשטיין [1983] עמ' 164.
11. השיר מופיע בתוך קצירגינסקי [1947] 3. התרגום - עפ"י כץ-קופשטיין [1983] עמ' 162.
12. השיר מופיע בתוך קאפלאן [1947] חוברת 4 עמ' 84. התרגום - עפ"י פרגר [1954] עמ' קכ"ג.
13. השיר מופיע בתוך קצירגינסקי-לייוויק [1948] עמ' 236. התרגום - עפ"י פרגר [1954] עמ' קע"ג.
14. התרגום - עפ"י כץ-קופשטיין [1983] עמ' 163.
15. וראה קצירגינסקי-לייוויק [1948] עמ' 314.
16. רחל אורירבך, מי שהיתה מעורה בעבודת הארכיון המחתרתי החשאי בגיטו ורשה ("עונג שבת") מיסודו של עמנואל רינגלבלום, ומי שניהלה מאבק ממושך ועקשני בדבר אירגון חפירות להוצאת הארכיון מתחת לחורבות הגיטו, ניהלה יומן ובו תוארו המאורעות הטרגיים. על יומן זה אומר י. קרמיש בהקדמתו לספרה כי הוא מהווה "עדות נאמנה על החיוניות והדינמיות העצומות של יהודי גיטו ורשה ועל רצונם הבלתי מעורער להחזיק מעמד ולשרוד" (עמ' 7).

17. סימנה של עדות טורקוב בארכיון יד ושם 03/4156.
18. ועיין גולן [1976] עמ' 175, ניגער [1948] עמ' 371, עמ' 681.
19. וראה למשל שירה של ריקלע גלעזאר מגיטו וילנה שנכתב בימים הראשונים לאחר שחרור וילנה ובו קוראת המחברת: "דמי בי רותח ובוער - / לנקום - וכמה שיותר" (קצירגינסקי-לייוויק [1948] עמ' 356).

## ביבליוגרפיה

אוירבך [1985]  
אוירבך, רחל. צוואות ורשה. תל-אביב: מורשת, בית עדות ע"ש מ. אנילביץ, ספרית פועלים.

אונדזער געזאנג [1947]  
אונדזער געזאנג. ורשה. צענטראל-קאמיטעט פון די יידן אין פוילן.

אש [תשל"ג]  
אש, שאול. "קידוש החיים בתוך החורבן". עיונים בחקר השואה ויהדות זמננו, 252-238. ירושלים: המכון ליהדות זמננו, האוניברסיטה העברית, יד ושם ומכון לאו בק.

ברמן [1969]  
ברמן, אדולף אברהם. "שירה מן התהום", בתוך דפים לחקר השואה והמרד, סדרה שניה מאסף א' 298-289. בעריכת צבי שטר ושלמה זרך. לוחמי הגיטאות: הקיבוץ המאוחד.

גולן [1976]  
גולן, שמאי. השואה - פרקי עדות וספרות. תל-אביב: יד ושם בהוצאת ספרית פועלים.

גלמן [תשמ"ה]  
גלמן, יעקב. "גלגולי השיר העממי בגיטאות ובמחנות", בתוך פרקי עיון [תשמ"ה], 80-53.

כץ-קופשטיין [1983]  
כץ, בנימין וקופשטיין, ברכה. עורכים. אוריאל אופק, מתרגם. שירי ערש ליענקלה. ניו-יורק/תל-אביב: שלום.

להד [תשמ"ה]  
להד, עזרא. "פעילות בימתית בגיטאות ובמחנות" בתוך פרקי עיון [תשמ"ה] 81-87.

מלאטק-גאטליב [1983]  
מלאטק, חנה זגאטליב, מלכה, עורכות. מיר זיינען דא. ניו-יורק: בילדונגס  
קאמיטעט פון ארבעטער רינג.

נוי [תשמ"ה]  
נוי, דב. "על חקר הפולקלור היהודי של תקופת השואה", בתוך פרקי עיון  
[תשמ"ה], 93-108.

ניגער [1948]  
ניגער, ש. קידוש השם. ניו-יורק: ציקא ביכער.

עק [1960]  
עק, נתן. התועים בדרכי המות. ירושלים: יד ושם.

פופס [1962]  
פופס, רוטע. עורכת. דאס ליד פון געטא. וורשע: פארלאג "יידיש-בוך".

פעדער [1946]  
פעדער, זאמי, מלקט: קאצעט און געטא לידער. בערגען-בעלזען: צענטראלן  
יידישען קאמיטעט אין בערגען-בעלזען.

פרגר [1954]  
פרגר, משה, מלקט. מן המצר קראתי. ירושלים: מוסד הרב-קוק.

פרקי עיון [תשמ"ה]  
פרקי עיון: היצירה הספרותית ביידיש ובעברית בגיטו, בעריכת עזרא להד, יחיאל  
שיינטוך וצבי שגר. לוחמי הגיטאות.

קאפלאן [1946, 1947]  
קאפלאן, ישראל, עורך. פון לעצטן חורבן. מינכן: צענטראלער היסטארישער  
קאמיסיע ביים צענטראל קאמיטעט פון די באפרייטע יידן אין דער אמריקאנער  
זאנע. חוברת 3: אוקטובר-נובמבר 1946. חוברת 4: מרץ 1947.

קצירגניסקי [1947]  
קעטשערגניסקי, ש., מלקט. דאס געזאנג פון ווילנער גיטא. פארבאנד פון די  
ווילנער אין פראנקרייך.

קצירגניסקי-לייוויק [1948]  
קעטשערגניסקי, ש., מלקט ולייוויק, ח., עורך. לידער פון די געטאס און לאגערן.  
ניו-יורק: ציקא ביכער.



ראזענפארב [1948]  
ראזענפארב, חוה. געטא און אנדערע לידער. מאנטרעאל: ה. הערשמאן.

שיינטוך [1978]  
שיינטוך, יחיאל. ספרות יידיש ועברית תחת שלטון הנאצים במזרח אירופה.  
דיסרטציע. ירושלים: האוניברסיטה העברית.

Fackenheim [1970]

Fackenheim, E. *God's Presence in History*. New-York: University Press.

# שירי ערש - רשימה ביבליוגרפית של מאמרים ומחקרים

(הכינו: הרצליה רז ויעל נוב)

- אגסי, א. "שיר ערש עירקיי", *חזע עם*, 1969 (עמ' 61-63).
- "שיר ערשי", *חזע עם*, תשכ"ו (תשרי).
- "שירת סינדרלה", *אפיקים*, (מאי) 1977.
- אדאמס, ג. "בראשיתה של ספרות הילדים, הטיעון לזכות שומר", תרגום: הדס י. וש. הראל, "באמת?!?" 3 (מאי) 1989.
- אופק, א. *עולם צעיר* (על כותבי שירי ערש בראשית היישוב) (מסדה 1970).
- אמיתי, מ. "צמוקים ושקדים לגולדפדן באופרה שולמית", *חז גדיא וגדי* (מנורה 1974)
- באואר, יהודי *נורדיסטאן* (ירושלים: המכון לאתנולוגיה ולפולקלור, תש"ן).
- בר-ניורא, ר. "שיר הערש כאספקלריה לבעיות בהורות המוקדמת", "שיחות" (אוגוסט) 1986: 63-71.
- ברוך, מ. "שירי הערש מפולקלור לספרות ילדים", *עיונים בספרות ילדים* 2, מרכז לזין קיפניס 1987.
- *סוגיות וסוגים בשירת ילדים* (משרד הבטחון ההוצאה לאור, האוניברסיטה המשודרת, 1989).
- *ילד אז ילד עכשיו* (תל-אביב, ספרית פועלים 1991).
- גרינאלד, מ. "שיר ערש בלאדינו", *חזע עם*, כרך ב', תשי"ד.
- גמזו, י. "רק בעיניהם של ילדים ומשוררים", *דבר* 17.9.79.
- גפן, מ. *מתחת לעריסה עומדת גדיה* (בנתיב הזמר היהודי, מסות ומחקרים) (ספרית פועלים 1986).
- דרון א. *ניתוח המשדר "העז והגדי"* (המרכז לטלויזיה לימודית 1975).
- הרוסי, ע. "הערות לשירי ערשי", *חז הגן* (תשרי) תשל"ה.

- חובב, לאה, "שיר ערש לילד זר", מעריב 11.1.85.
- יסודות בשירת הילדים בראי יצירתה של לאה גולדברג (כרטא 1986: מעמ' 83 והלאה).
- כהן, אדיר. תמורות בספרות ילדים (חיפה 1988).
- כרמי, ד. "שירי ערש יהודיים", משא 2.9.77.
- לורקה, פ.ג. "שירי הערש הספרדיים, תרגום: משה דרורי, אופקים (נובמבר) 1956.
- מעוז, ב. "שירי הערש של היהודים הספרדיים מתורכיה ומארצות הבלקן", מחקר ירושלים בפולקלור היהודי, כרכים ה', ו', תשמ"ד.
- נוי, דב. יום עיון לנושא "אשה" בפולקלור, בסמינר הקיבוצים, 24.11.83.
- "בני יגלה למקום תורה (למוטיב הגדילה בשירי-ערש), דב' 28.9.83.
- "דאס יידישע וויגליד", יקיש, קייט (ינואר) תשי"מ.
- נוי, מ. "שירי עם יהודיים מגליציה", המרכז לחקר הפולקלור (חלק ב') 1976.
- סדן, ד. "הלבנה תשמור: לדרכו של ביאליק בשירי העם", כנסת, ספר עשירי, נט-סג (דביר תשי"ז).
- "זמר עם", בתוך: אבני בוחן (מחברות לספרות תשי"א: 363-386).
- "מוטיב הגדי והעריסה", מחניים נ"ג: 124-130.
- "מוטיב הגדי והעריסה", קדע עם, י"א (תשרי) תשכ"ו.
- פוקודה, א. "שירי הערש בעולמנו", חד הגן, מרץ 1958.
- "שירי הערש", חד הגן, מאי 1958.
- קרטון-בלום, רות. השירה העברית בתקופת חיבת-ציון (מבוא) (ספרית "דורות" 1969).
- רות, מרים. "אורות בחשיכה", ספרות ילדים ונער (ספטמבר) 1984.
- רבי, י. "חידת שיר הערש היהודי", על המשמר 7.9.77.
- רגב, מנחם. "שירי ערש", חד הגן (ינואר) 1973: 211-220.
- רז, ה. "שירי ערש", חד הגן (תמוז) תשל"ד: 439-447.
- "תשובה לעמנואל הרוסי", חד הגן (אי) תשל"ה.

- "בעקבות הספר 'אוטער יאנקעלעס וויגעלע' ", **הד הנ (תמוז) תשל"ד**.
- "איך להזמין תלמידים לנושא השואה באמצעות שירי ערש", **ספרות ילדים ונע" (ינואר) 1981**.
- "שירי הערש כביטוי לאחדות העם", **מתקרים בספרות ילדים (אוצר המורה) 1984**.
- שביט, עוזי. "גלגולו של שיר ערש", **מאזנים כרך מ"א, ד-ה', תשל"ה (על שירו הראשון של שאול טשרניחובסקי)**.
- Brand, Manny. "Lullabies That Awaken Musicality In Infants", **Music Educators Journal 71/7 (March 1985): 29-31**.
- Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore. S.V. "Lullaby" by Theresa Brakeley.**
- Khayyat, Shimon L. "Lullabies of Iraqi Jews", **Folklore 89 (1978): 13-22**.
- Lind, John & Hardgrove Carol, "Lullabies", **Children Today 7/4 (1978): 7-10, 36**.
- McDowell, Margaret B. "Folk Lullabies: Songs of Anger, Love and Fear", **Women's Studies 5/2 (1977): 205-218**.
- Metzger, Eva. "The Lullaby Yiddish Folk Song", **Jewish Social Studies 46/3-4 (1984): 253-262**.
- Tucker, Nicholas. "Lullabies", **History Today 34 (1984): 40-46**.
- "Lullabies and Child Care: A Historical Perspective", In **Opening Texts, Psychoanalysis and the Culture of the Child (Psychiatry And Humanities Vol. 8): 17-27**. ed. Joseph H. Smith & William Kerrigan. Washington: Forum On Psychiatry & the Humanities of the Washington School of Psychiatry.