

## יפה ברלוביץ

### משירת חיבת ציון לשירת מולדת : הזמר בעלייה הראשונה כמסד לזמר הישראלי

#### א. לטיבה של 'שירת חיבת ציון': משיר לזמר

עיון בכתביהם של אנשי העלייה הראשונה, שב ומורה לנו כי עלו לארץ ישראל כשבאמתחתם שלושה פריטים מובילים מארון הספרים הציוני דאז: ספר התנ"ך, **אהבת ציון** לאברהם מאפו ושירי 'חיבת ציון'.<sup>1</sup> יתרה מזו: שירים אלה, שהתחברו בעצם אותן שנים, לא רק דירבנו אותם לקום ולעשות מעשה, אלא היו גם לחלק בלתי נפרד מהחיים היישוביים בפעילות היומיומית שלהם (כפי שנראה בהמשך).<sup>2</sup> בדיון להלן נבקש לבדוק מה היא שירה זו, באיזו מידה היתה לשיר זמר, ואלה פונקציות היא מילאה לגביהם?

ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית תוחמת את גבולות התחברותה של "שירת חיבת ציון" בין השנים 1870 ל-1900,<sup>3</sup> שנים המתגלות כקריטיות בתולדותיהן של הקהילות היהודיות במזרח אירופה (התפרצויות אנטישמיות ופוגרומים מחד, העצמתה של מודעות לאומית מאידך, והתארגנות של גופים ספורדיים להגר לארץ ישראל ולהיבנות שם).<sup>4</sup> לפיכך לא בכדי נוצר כאן קורפוס ספרותי שנשאב ממצבים היסטוריים טראומטיים אלה,<sup>5</sup> ובו בעת גם מגיב עליהם בהבטים רפלקסיביים סותרים, חלקם מהפכניים לא-ציוניים שזעקו לפתרון חברתי פוזיטיביסטי ליהודי באשר הוא,<sup>6</sup> וחלקם ציוניים מעשיים שעניינם לא רק חיבת ציון אלא שיבה והיאחזות בציון. חרף דיכוטומיה זו, ממויינת היצירה ככללה תחת הכותרת "שירת חיבת ציון", ואילו אנו נעסוק אך ורק באותו קורפוס של שירה שעניינה ארץ ישראל ובזיקותיה אליה מציעה שני הלכי רוח פואטיים בעלי תימטיקה שונה

<sup>1</sup> ראו למשל על נחמה פוחצ'בסקי, מ' סמילנסקי "נפשי", **משפחת האדמה**, א, תל אביב 1943, עמ' 242; או על עצמו: כנ"ל, **כתבים**, א, תל אביב 1935, עמ' ז'.

<sup>2</sup> וראו עדות הסופר יהודה יערי שעלה לארץ עם שירו של אליקום צונזר 'השושנה'; ד"ר ברוך בן יהודה עם 'משאת נפשי' לא"צ מאנה. ורבים טובים עם 'התקווה' לנ"ה אימבר. אליהו הכהן, 'נאום תודה', **פרס הרצל**, הרצליה, 2005.

<sup>3</sup> שירת חיבת ציון מוגדרת כשלב מעבר בין 'ספרות ההשכלה' ל'ספרות התחייה'. וראו: ה' ברזל, **שירת חיבת ציון**, תל אביב, 1987;

ר' קרטון בלום, 'מבוא', **השירה העברית בתקופת חיבת ציון**, ירושלים, 1969, עמ' 9-19.

<sup>4</sup> וכן הלים ביטול הזכויות שניתנו ליהודים על ידי הצאר אלכסנדר השני (1855-1881) כדי לקרבם אל העם הרוסי (רוסיפיקציה). ראו ישראל קלויזנר, **בהתעורר עם**, ירושלים, 1962, עמ' 88-94.

<sup>5</sup> שמעון הלקין מכנה את השירה בעקבות הפוגרומים שירת 'ההלם', בתארו את המשוררים היהודים ההמונים מבגידת התנועות הליברליות: "המהלומה שניחתה על המשוררים מובנת: הם האמינו באדם, תלו תקוות בקידמה... ובאות פרעות... ואילו ברוסיה [הלא-יהודית] אין פוצה פה ומצפצף, [ובמחנה היהודי] יש מעין רפיון ידיים גדול". ש' הלקין, **פרקים בספרות ההשכלה וחיבת ציון**, ספר א, ירושלים, 1884, עמ' 256; ח"נ ביאליק מכנה אותה 'שירה דומעת', המקוננת על התפוררות העיירה היהודית והעקירה ממנה לערים הגדולות עקב מאורעות קשים אלה. כותב ביאליק לרבניציץ: "לא אנהת העם וגעגעועיו נשמעים בשיריהם, כי אם... ים דמעות, דמעות רותחות". ח"נ ביאליק, **אגרות ביאליק**, כרך א', תל אביב, 1938, עמ' סט.

<sup>6</sup> ראו שירים כמו של י"ל לוי (יהל"ל), יצחק קמינר או הבונדיסט בן נץ (ויצ'בסקי), המזדהים עם הרעיונות הסוציאליסטיים של סוף המאה ה-19, בהוקיעם את העוול הסוציאלי הנעשה לעם היהודי. ר' קרטון-בלום, הערה (3), שם, עמ' 19-20.

ובדיעבד פרוזודיה שונה: האחד-הלך רוח נוגה שעניינו כיסופים אל הארץ האהובה שעדיין היא בבחינת מקום נעלם;

והשני - הלך רוח נמרץ שפונה אל המוני בית ישראל לקום ולהתארגן לקראת השיבה הביתה. זאת ועוד: כיוון שבשירי מולדת עסקינן, דיוננו להלן יתמקד ב"שירת חיבת ציון" הן כזו המסמנת את ראשית השירה הלאומית בתפוצות ונדידתה מגולה למולדת, והן כשירה ששתלה והצמיחה את עצמה כאן מחדש כשיר זמר ארץ ישראלי וכבסיס ליצירה שירית מקומית חדשה.

### 1. שירי כיסופים

כיסופים לארץ ישראל הזינו את הספרות העברית לדורותיה, כתב ש' הלקין, בסקרו את ביטוייהם בספרות העממית, בספרות הדתית-הליטורגית, וכמובן בספרות היפה. הבולטת ביותר היא השירה העברית בספרד של ימי הביניים, ובראשה יהודה הלוי, כך שלא בכדי התפתח שיח פורה בין משוררי "חיבת ציון" לבין יהודה הלוי, אשר כמוהו כמותם, ציירו את מראותיה ונופיה בעיני רוחם, כשליבם במזרח והם בסוף מערב.<sup>7</sup> ואכן מה שמייחד את שירת הכיסופים בכל דור ודור, הוא העיסוק האובססיבי בויזואליות של ציון וירושלים, כאשר ההתייחסות הרגשית מוצאת את ביטוייה דרך מרכיבים נופיים וירטואליים. במילים אחרות, אם בשירת ספרד (המאה ה-11), הופיעה ציון אך ורק על פי "זכרי מקרא" שהעם נשא עימו "מארץ לארץ ומתקופה לתקופה",<sup>8</sup> בשירת חיבת ציון (המאה ה-19), תופעותיה של הארץ הנחלמת מתבססים בכל זאת על מקורות מידע קונקרטיים יותר: אם אלה שהצטברו עם התפתחות הטכנולוגיה דאז, ואם אלה שנשאבו מסיפורי מסעות, מפות, תמונות וכדומה.<sup>9</sup> "את ארץ שיר נחמדה/ ארץ פרי ופרחים/בנצח תולדה/את אביב נצחים", שר דוליציקי בפאתוס רומנטי משתפך, כשהארץ הרחוקה מצטיירת אצלו על פי דפוס טיפולוגי של אהובה יפהפיה;<sup>10</sup> לא כן ש"ל גורדון, המתרפק על מקום קונקרטי כמו החרמון, כשהוא פורשו בפרטים מקומיים כמו-אופייניים: "לצוארימו כוכבים יענקו/השיבה עלימו חופפת/... שם

<sup>7</sup> ראו מ"מ דוליציקי, 'י רבינוביץ, ש' מנדלקורן, 'ליב לנדא; ה' ברזל במחקרו לעיל, עוקב אחר השיח הגלוי והמרומז בין משוררי 'חיבת ציון' ליהודה הלוי, עד כי אפשר לדבר על 'מוטיב יהודה הלוי' בשירה זו. ה' ברזל, הערה (3), עמ' 102, 123; וראו מאמרי 'י ברלוביץ, "ראשיתה של הספרות העברית בארץ ישראל וזיקותיה לשירת ספרד", **ביקורת ופרשנות**, 32, רמת גן, 1998, עמ' 95-110.

<sup>8</sup> ש' הלקין, הערה (5), שם, עמ' 259-258.

<sup>9</sup> טובה כהן, **מהלום למציאות**, ארץ ישראל בספרות ההשכלה, רמת גן, 1982, עמ' 11-17.

<sup>10</sup> מ"מ דוליציקי, "אויטיך", ר' קרטון בלום, הערה (3), שם, עמ' 134-135.

ארזי זוקן, אלונים, תימורות...<sup>11</sup>. או יוסף הלוי המצייר סביבה כפרית דמוית מושבה: "בית קטון על ראש גבעה/תוך גן ירק ועצי פרי", "בפינה כלוב עוף צורח/בשער כלב עז נוצר/בחלון אור בהיר זורח".<sup>12</sup>

ואכן שירת הכיסופים נעה בין לאומיות מדומיינת לבין חיבת ציון מעשית, ומְכַנֶּה עצמה כשירה, החיה את ארץ ישראל - בו בעת - כפנטסיה וכמציאות, כאישי וכציבורי, כפרט וכלאום. בולט בעניין זה שירו של מ"צ מאנה, 'משאת נפשי' שהיה גם לשיר זמר פופולרי ביותר. שיר זה מדבר בקולו של המשורר חולה השחפת, שעל ערש דווי שוטח את געגועיו לארץ כפתרון ותקווה לחוליו, בשל אווירה ואקלימה המיטיב והמרפא; אקלים שיחזירוהו להיות איש בריא ואיתן העובד על אדמתו ("עלי שדות בר ופרי/אעבוד גם אנוכי"; "אשכח עצבי, תוגת נפשי", "חיי שקט/נגדי עוד יצהלו"). ואכן, גם אם מאנה עוסק אך ורק בעצמו ובמחלתו, מטאפורית הוא מייצג במצבו זה את חוליו האנוש של העם היהודי, שבאין לו מולדת הוא נתפס על ידי משפחת העמים - כרוח רפאים מהלך.<sup>13</sup> ואכן הקבלה זו בין ה"אני" כ"פרט" לבין ה"אני" כ"לאום", שבה ומודגשת לאורך כל השיר ובעיקר בשורה המסיימת: בה הוא מאחל לו ולְאַרְץ את תחייתם מחדש: "לו גם את גם אני יחדיו/ נשוב עוד לתחייה".<sup>14</sup>

כאן כדאי לשים לב, כי חרף האיחולים לתקומה משותפת בארץ ישראל, תוהה מאנה היכן שוכנת ארץ זו, כשהוא מגלה חוסר בטחון בקיומה: "איך איך אדמת קודש/רוחי לך הומייה". אלא שמאנה אינו היחיד התוהה לגבי ארץ ישראל כנוכחות ארצית-גיאוגרפית קיימת-לא-קיימת; מסתבר שתחייה זו מאכלסת שירים נוספים ב'שירת חיבת ציון', ולא כל שכן ב'שירת התחייה'. ללמדנו שחרף המודעות הציונית והתשוקה ל'חדש ימינו כקדם' בארץ זו, סימני השאלה למציאותה כאן ועכשיו - ממשיכים לחלחל בין סדקי השיר ומשאירים אותה שוב בחזקת כיסופים בלבד. כך ימשיך וישאל ח"נ ביאליק ב"מעבר לים, מעבר לים/ התדעו צפורים הדרך לשם"? ושאל טשרניחובסקי יחרה יחזיק אחריו ב"אומרים ישנה ארץ/ ארץ שכורת שמש/ איה אותה ארץ/?איפה אותה שמש"? כלומר, שירים אלה שהיו לשירי מולדת אהובים, הם למעשה שירי ספק לגביה.

## 2. שירי הקול קורא

בצד שירי הכיסופים הולך ומתחבר ז'אנר שירי קוטבי ומנוגד להם - שירי "הקול קורא". שירים אלה מתייצבים כתשובה חד משמעית המאשרת את קיומה של הארץ, כשהם פונים בתביעה להתנער מכל תחייה, ובנוסח של "קומו

<sup>11</sup> ש"ל גורדון, "ציון", שם, שם, עמ' 192-193; שיר זה נכתב לפני עלות של"ג לארץ (1897), בה שהה 4 שנים (1901), ירד וחזר אליה (1924).

<sup>12</sup> יוסף הלוי, שם, שם, עמ' 115; וראו גם ח"נ ביאליק בשיריו הראשונים ("אל הציפור", "אגרת קטנה", "בשדה"), המצטיירים כמו על פי מודל שירי הכיסופים לעיל, בהתרפקו על המתיישבים הראשונים בני העלייה הראשונה, כחלום דורות הזוי.

<sup>13</sup> י"ל פינסקר, **אוטואמנציפציה**, מגרמנית: ש' פרלמן, ירושלים, 1951.

<sup>14</sup> מ"צ מאנה, "משאת נפשי", הערה (3), שם, עמ' 145-148.

ונעלה", גם להתארגן ולצאת לדרך.<sup>15</sup> ואכן שירים אלה לא רק מאשרים את הקונקרטיזציה של הארץ אלא גם מלווים אותה בכתובות יעד ובמיפוי מסלולים. "ציונה ציונה, קדמה מזרחה" (1882), מכון גוטלובר את העולים כשהוא מציידם בסימני זהות לאומית-היסטורית ככלים לגילוי המקום: "שם ישראל גפן אושרך פרחה", "שם ערש ילדותך", "שם לעם היית", ובהמשך: "שריך ומלכיך שם קוברו", "שמה חייתך, פרייתך, שריתך". גוטלובר מפנה את ההכנות לעולים-הבנים, וכן גם לארץ-האם העומדת לקבלם: "מה תבכי בת עמי מה תשאי נהי/כי תשמע מסביב קול קורא: צאי", וכמותו יהל"ל, המעירה משנתה בת שנות אלפיים: "קומי נא אימי אֶת ציון אובדת/בניך ממרחק שבים אליך".

ואכן היציאה וההליכה ארצה אינה מצטיירת עוד כאותו המון נודד נוסח יוצאי מצריים. להפך. כאן ההתנהלות היא נוסח צבאות-השחרור של עמי אירופה לקראת לאומיותם החדשה ("אביב העמים"). במילים אחרות: שירי ה"קול הקורא", הם למעשה שירי לכת באמצעותם מצעידים משוררי "חיבת ציון" את העולים כגודדים היוצאים ללחום על ארצם ועל חרותם, והמוביל במשוררי "הקול הקורא" הוא נ"ה אימבר. כשבא המבקר שלום שטרייט להציג את אימבר, הוא מתאר אותו כמשורר חריג ונועז בתקופת מעבר זו, הממיר לא רק גלות במולדת אלא כינור בשופר ומקל נדודים בחרב: "תקעו קול תרועות ושברים/אות מלחמה לעמנו/להשיב לארצם נפזרים", קורא אימבר בשירו "השופר"; או "כינורי בשופר אמירה", "אריע – לא ארונה/לכו נא הגברים/שאו נס ציונה", בשירו "שופרות".<sup>16</sup> ואכן שירת ה"קול קורא" הולכת ומתעצמת אצל אימבר, כאשר בניגוד לשירי "חיבת ציון" הדקלאטיביים, נתחברו שיריו כמארשים צבאיים קצביים על מסמניהם הלאומיים (נס ודגל) ועל כליהם הקדומים (שופר וחרב): "כקול רעם משמיים/קול חוצב להבות", "חושו לארץ האבות... העמידו שם משמרות", "חרב לה' ולארצנו/בירדן שם משמרתנו" ("משמר הירדן"). זאת ועוד. שלא כמו השירה המקוננת והדומעת, שסיפרה את עצמה בגוף ראשון יחיד, פרצה שירתו של אימבר כשירת רבים, ושלא כמו שירי הכיסופים שהתנגנו בצלילי הכינור המייבב, שירי "קומו ונעלה" שלו - הוליכו בטוחות בקול תרועה וצהלה. "תקע בשופר גדול לחרותנו ושאו נא לקבץ גלויותינו" מבקש היהודי בתפילת ראש השנה, וכן גם שירת ה"קול קורא" של אימבר, שהיתה עכשיו כתפילה חדשה לשיבת ציון המודרנית.<sup>17</sup> לא בכדי קבע פ' לחובר כי עם אימבר, היתה השירה הציונית לשירה ציבורית.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> שירי 'קול קורא' מצטיירים כהקבלה למניפסטים של "קול קורא" שהתפרסמו על ידי אגודות חובבי ציון: "אחוות ציון", "זרובבל", "קבוץ נידחי ישראל" וכדומה - בהציגם את האג'נדה הרעיונית והמעשית שלהם.

<sup>16</sup> ש' שטרייט, "נפתלי הרץ אימבר", פני הספרות, מסות, ספר א', תל אביב, 1939, עמ' 143-153.

<sup>17</sup> וכך גם כתב נ"ה אימבר: "לספרות העברית לא היו משוררים כי אם מקוננים. אני חדלתי בשירי העבריים לבכות ולייבב... בכינו כבר יותר מיד. במקומה הכנסתי רוח של אהבה ויין", מבחר כתבי נ"ה אימבר, תל אביב, 1929, עמ' 33.

למותר לציין כי שירה "ציבורית" הכתיבה גם מבנה פרוזודי מסויים של השיר (שורות קצרות, קצביות סוחפת, בתים מרובעים), וכמו מאליה ביקשה את הרקתו משיר לזמר. על המנגינה שפרצה מהטקסטים של אימבר וכמו תבעה את ניגונה, כתב שטרייט (אודות "המנצח בנגינות במקהלות עם"): "ברוחו כי עז עבר חלף על פני הכוכשים,<sup>19</sup> וכאילו עיזק וסיקל לפניהם את הדרך בששון-שירתו, והיה מפלס להם את הנתיבה" ובהמשך: "המשורר של הביל"ויים שכיוון להם את תווי הנגינה לריתמוס מצעדיהם".<sup>20</sup> ואכן שירת הרבים של אימבר היתה מעצם התקבלותה לשירת מקהלה, כאשר רוב לחניה הותאמו והושאלו מלחנים עממיים פופולריים - סלאביים, גרמנים, יידישאים (כפי שנדון בהמשך). ועוד הערה: התחדשות פואטית נוספת, שהחלה בשני העשורים האחרונים במאה ה-19, וזרזה גם היא למלודיזציה של השיר הנקלמאטיבי - לשיר זמר, היא המהפכה הריתמית בשירה, שפורץ-הדרך שלה היה מ"צ מאנה.<sup>21</sup> כידוע, השירה העברית נהגה לשקול עד אז את יצירותיה, על פי "משקל הברות" (הסילאבי) – משקל מסורבל הנחתך על פי מספר מוסכם של הברות (על הרוב אחת עשרה) והחוזר בעקביות בכל שורה.<sup>22</sup> (ראו שירו של גוטלובר לעיל). פריצת הדרך היתה עם המעבר למודל הרתמי של השירה האירופית המודרנית – "המשקל הנגינתי" (הטוני), שהוא משקל של הדגשות ואי-הדגשות (הרמה-השפלה) בהקיפו חמישה מקצבים.<sup>23</sup> כאמור, מאנה הטעים בשירה שלו את המשקל הנגינתי, ולראשונה העמיד שירים בלשון צלילית וקצבית, והא ראייה "משאת נפשי" שזכה למספר לחנים, והיה לאחד משירי הזמר הדומיננטיים בתפוצות ובארץ.

### 3. האמנם זמר עם

"מחזיונות בת עמי" לאב"א קונסטנטין שפירא, נכתב כאשכול של פואמות קטנות וביניהן הפואמה "בשדמות בית לחם", שהיתה לשיר זמר בפי רבים. אבל כבר אמ פרסומו של "אשכול" זה, הוא זכה לשבחים מפי הסופר והמבקר דויד פרישמן, בצינו שיש בו פוטנציאל להיות שירת-עם, כיוון שהוא משדר לא רק מצע אידיאולוגי אלא גם רומנטיקה עברית חדשה: "מאמין אני באמונה שלמה כי שירים כאלה יירבו בתוכנו,<sup>24</sup> יהיו לשירי עם, והם יוכלו לעורר בלב העם את רוח הלאומיות האמיתית". פרישמן מתחקה כאן אחר תורותיהם של הוגים כמו גוטפריד הרדר וגיאורג האמאן שקידמו את הלאומיות הרומנטית הגרמנית בתבעם להתחבר אל השירה הקדומה ("הביטוי האמיתי

<sup>18</sup> לחובר מזהה בשירי אימבר השפעתו של משורר יהודי עממי בן גליציה, בנימין וולף עהרנקרנץ, שכתב יידיש ועברית, ובלט ביסודות אימפרוביזטוריים. בשירי אימבר ניכרים עקבות "מהשירה האימפרוביזציונית הזאת", שהיתה "גם היא ציבורית", כיוון "שנכתבה תמיד לשם הציבור, ולרוב גם בפניו, במעמדו ובחברתו". פ' לחובר, **תולדות הספרות העברית החדשה**, כרך ג', תל אביב, 1951, עמ' 67.

<sup>19</sup> אימבר כינה את המתיישבים הראשונים, ההולכים לפני המחנה "חלוצים". שטרייט מכנה אותם כאן "כוכשים".  
<sup>20</sup> ש' שטרייט, הערה (16), שם, עמ' 146.

<sup>21</sup> פ' לחובר וי' קלוזנר ייחסו מהפכה זו למ"צ מאנה, ואילו אחרים, כמו עוזי שביט - לביאליק. ראו ה' ברזל, הערה (8), עמ' 68-69.  
<sup>22</sup> במשקל זה שקלו משוררי ההשכלה, והיו למודל גם למשוררי חיבת ציון. שירו של גוטלובר, בעל המשקל הסילאבי, לא ניתן היה להלחנה, לא כן שיר בעל משקל טוני כמו "ציון תמתי" למ"מ דוליצקי, שאכן הולחן והושר.

<sup>23</sup> ראו משקלים טוניים, כמו ימבוס, טרוכיאוס, אמפיבראכוס ועוד. שירו של מאנה "משאת נפשי" - שקול על פי טרוכיאוס.  
<sup>24</sup> דויד פרישמן, "בשוק של הסופרים והספרים", תוהו ובוהו, ורשה, 1930, עמ' ק"ה.

הרגשי של רוח העם"), כי רק מתוך מודעות לרוחה של שירה זו, שהיא רוח האומה, ניתן להמשיך ולפתח גם בהווה את ייחודה כחברה כשפה וכתרבות.<sup>25</sup> גם פרישמן תובע ליישם את השירה העברית הקדומה ולעורר את רוח האומה ביצירה אמיתית ורגשית בת זמנו. לדבריו, יצירה זו אמורה לבטא את עצמה כשירת-עם שבתכניה ובניגוניה יהיה כדי להציל את העם מהתפוררות נפשית ופיזית כאחת. כלומר שיר הזמר הנדרש במסגרת שירת חיבת ציון - הוא למעשה עזרה ראשונה דחופה ומיידית לחוליו של העם. וכך הוא כותב שם: "אכן חציר העם. אם יאמר לי איש: יש לצוענים תקוה, אאמין. אני שמעתי את נגינותיהם בתוך הערבה הגדולה... ונפשי יצאה בנגנם... ואדע כי יש להם כליון נפש, ולכן יש להם תקווה. אם יאמר לי איש: הסרבים דלים וחלשים, והם יהיו לעם וגם אחרית תהיה להם, אאמין. אני שמעתי את שירי נשותיהם ובנותיהם על פני השדה... ואחוש עימהן גם אנוכי כי עם המה. ואולם כמה מן היהודים מרגישים את הצורך לשפוך את ליבם [בשיר]...? אין אני יודע על פני האדמה עם אשר קהו רגשותיו... כעם ישראל", "לא מן החוץ תחל הגאולה - מבפנים תחל; לא מן המוח - מן הלב".<sup>26</sup>

על כך גם משה שליט, שבמאמרו אודות הזמר העממי (1940), הוא כמו משיב לפרישמן, ומורה כיצד "משכילים" שנמנו אל "הזרם החזק" של "גלי התנועה הלאומית" בסוף המאה ה-19, לקחו חלק בחיבורם של שירי-עם עבריים.<sup>27</sup> כלומר, לא ציבור המוני בית ישראל יזם וייצר שירים אלה, אלא דווקא האיטיה המשכילית של חיבת ציון, שבמצב לאומי דחוק זה, דאגה לספק את השירה העממית המתבקשת. שליט אינו נוקב בשם של הכותבים, אבל השאלה בעינה עומדת: כיצד היתה שירת חיבת ציון לשירת-עם, כאשר היא נכתבה כשירה אינדיבידואליסטית בת זמנה, על ידי משוררים מוכרים ועל הרוב כביטוי אישי פרטי; כלומר, בניגוד לכל כלליה הפואטיים של השירה העממית. יתרה מזו, שירת חיבת ציון נכתבה כיצירה שהתקשתה לפנות אל המוני בית ישראל כצרכני שירה, וזאת בשל שתי נסיבות: א. לשון השיר לא היתה לשון ההמונים. העברית תיפקדה אז רק כלשון גבוהה, וגם אם היהודי-המצוי הכיר אותה כשפת התפילה, היה מתקשה להבינה בהקשרים ספרותיים מודרניים (שלא לדבר על נשים, שלא קיבלו כל חינוך עברי); ב. משוררי חיבת ציון לא כיוונו את שיריהם לאפשרויות מוסיקליות, לכן נטו להאריך בשורות ארוכות (המשקל הסילאבי לעיל) והירבו במספר בתי השיר; אך גם אלה שנתחברו על פי המשקל הנגיני, לא ניתנו לעיבוד מלודי-ריתמי מתאים. כך שעם כל הנהייה לשיר-זמר עממי, שירת חיבת ציון, מעיקרה, היקשתה בנידון.

<sup>25</sup> L.A. Willoughby, *The Romantic Movement in Germany*, N.Y., 1966, pp.2-3; וכן, Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*, Oxford, 1965, pp.67

<sup>26</sup> ד' פרישמן, "מן הספרות", כל כתבי, כרך ד', 1914, עמ' 51.

<sup>27</sup> משה שליט, "דברים אחדים על הזמר העממי", בתוך: מ' שליט (עורך), *אחד עשר שירי עם*, יפו, 1940, עמ' 2.

מאידיך, חרף קשיים לשוניים ופואטיים אלה, קורפוס מסויים מיצירותיה של חיבת ציון היה בכל זאת לשירת-עם,<sup>28</sup> ולא עוד שעד היום חוזרים ושרים אותו, גם אם יודעים את שמות מחבריהם, תקופת כתיבתם, וכיצד הפכו לשירי עם. בעניין זה כדאי להעלות על הפרק, ולו גם בקיצור, את הפולמוס שהקיף חוקרי פולקלור, שירה ומוסיקה, בדבר גבולות שיר-העם המסורתי, ופתיחתם להגדרות אלטרנטיביות חדשות (ראשית המאה ה-20 ואילך). גם בארץ, נשמעו דעות שונות בנידון, וכיניהן של אישים כמו יצחק אדל, יהויכין סטוצ'בסקי, שמשון מלצר ודב סדן.<sup>29</sup> אלה טענו בספרם המשותף (1946), שלא רק משורר אנונימי או גלגולי זמר מימים עברו - עושים אותו לשיר עם, אלא כל יצירה שירית בעלת מרכיבים עממיים טיפוסיים, כמו טקסט בהיר וגלוי, לשון פשוטה וכתיבה שווה לכל נפש. "מכאן", המשיכו וקבעו ש"שיר הדומה בכל לשיר עם, ואף נעשה לשיר עם, אין לשלול ממנו הגדרה ותואר של שיר עם, רק משום שמחברו הוא בן דור אחרון... וידוע בשמו".<sup>30</sup>

מרחיב ותורם בנידון, האתנומוסיקולוג ברוננו נטל, בהסבירו את המהפך משירת יחיד לשירת עם, לא רק כנסיון של משורר בן-הזמן להתחקות אחר מאפיינים פואטיים עממיים, אלא כפועל יוצא של תהליכים חברתיים תרבותיים, שמעורבים בהם נדידתם של שירים – מארץ לארץ או מתרבות לתרבות, ואפילו במסגרת של ההעתקה פנים קהיליתית (כמו ממעמד חברתי גבוה לנמוך, ולהפך). פרנץ מגנוס בוהם דוחה הצעה זו, בציינו כי רוב הציבור בן זמננו ניזון מתרבות מתוחכמת, כך ששירי עם אמיתיים פסו מן העולם, ורק שירים פסבדו-עממיים ממלאים את מקומם כיום. לעומתו, נותן פיליפ בארי סיכוי לשירת-היחיד העכשווית להפוך לשירת עם, כשהוא מכניס לדיון את המושג "שותפות של יצירה מחדש" ("communal re-creation"); כלומר, התוצר המקורי, הוא אכן פרי עטו של המשורר היחיד, אבל בו בעת אם קהל נשבה בקסמו של שיר, מרבה לזמר אותו, ומנכס אותו לעצמו עד כדי הרשאה לחולל בו שינויים, מדעת או שלא מדעת – עושה אותו בדיעבד לשותף בעיבודו מ"שיר" ל"שיר עם". במילים אחרות: התחברותו של קהל לשיר עד כדי החתמת אצבעותיו בו, הוא הקריטריון לייצורו של שיר-עם בן ימינו.<sup>31</sup>

למותר לציין כי דינאמיקה זו, נוסח נטל ובארי, הפעילה גם את שירי חיבת ציון ועשתה אותם לשירי עם. להלן נתחקה אחר התהליכים החברתיים התרבותיים שחוללו ייצור מתבקש זה, ובראש וראשונה דרכי עיבודם ("זיווגם" בלשונו של נתן שחר<sup>32</sup>), נדידתם ותפוצתם ברבים.

<sup>28</sup> אנהנו מעריכים את כמות מספרם על פי פרסומיהם בשירונים שהחלו להופיע בסוף המאה ה-19 בארץ ובתפוצות; ראו בהמשך.  
<sup>29</sup> י. אדל, י' סטוצ'בסקי, ש' מלצר, ד' שטוק (עורכים), **זמר עם**, קובץ לפולקלורה מוסיקלית יהודית, תל אביב, 1946, עמ' 7-8.  
<sup>30</sup> בקביעה נחרצת זו הם מתבססים על חוקר גרמני בשם יוהן מאיר שבדק את התנהגותו של השיר "האמנותי" בפי העם (1906), וקבע חד משמעית "כי כדרכו של העם בשירים של דורות ראשונים, דרכו בשירים של דורות אחרונים", שם, שם.  
<sup>31</sup> Bruno Nettl, **Folk Music in the United States**, Detroit, 1976, pp. 23-25.  
<sup>32</sup> הזיווג בין המלל ללחן; נתן שחר, **שיר שיר עלה נא**, תולדות הזמר העברי, בן שמן, 2006, עמ' 23

נקודת המוצא לעיבודם של שירי חיבת ציון לשירי זמר, היתה הדרישה הבלתי נלאית לסימני הכר לאומיים שייחדו את חברי חובבי ציון על תנועתם ועל אגודותיהם. בין הנסיונות ליצירת סימנים אלה (כמו דגלים, הימנונים, סמלים, חותמות וכדומה) - הודגש הייצור גם על שירי זמר עבריים – הן ככלי העצמה למודעות ציונית והן כגורם משייך ומשתף (בעיקר במעמדים טקסיים).<sup>33</sup> ואכן הדרישה והחסר החלו מדרבנים הפקתם של שירי זמר חדשים לבקרים כאשר שחר מתאר הפקה זו כיוזמת-שרשרת של חברים מהשורה: חבר מוצא שיר בעיתון עברי, מזמזמו על פי לחן זה או אחר, ממחר להביאו לפגישה השבועית של האגודה, והיה, אם נמצא ה"זיווג" טוב על דעת החברים – ה"זמר" החדש כבר נמסר הלאה לאגודות אחרות, ומשם למפגשים מרכזיים של וועידות, כינוסים, נשפים ציוניים, וכדומה.

אמצעים נוספים שניתבו דרך מהירה לתפוצה רבתי של שירי הזמר, היו גופי תרבות יהודיים עממיים, כמו חזנים, דרשנים ובדחנים למיניהם. מרים קצ'נסקי במאמרה אודות גופים יידישיסטיים שתמרו לקידום התעמולה ל"חיבת ציון" במרחב האימפריה הרוסית, מתעכבת על דמויות של בדחנים, כמו לייזר שיינמן, יעקב זיזמאר, דוד בדחן, וכמובן אליקום צונזר, שבהופעותיהם מול קהלים שונים בשמחות ובחגיגות - הטיפו לרעיון "חיבת ציון" מלווים עצמם בשירי זמר לאומיים (חלקם חיברו, חלקם התאימו מילים ללחנים).<sup>34</sup> ההופעות התנהלו על הרוב בידי (לרבות ההטפות למען ציון), אבל שירי הזמר שהושרו בידיש תורגמו גם לעברית, כמו "השושנה" ו"המחרשה" לאליקום צונזר.<sup>35</sup> שחר מזכיר גם קבוצות של חזנים (בעיקרם חובבי ציון) שבידיעתם ובקיאותם המוסיקלית, הצטרפו גם הם לחרושת הציונית-הפולקלוריסטית של הסבת שירי משוררים לשירת עם, והיו כתובת מקצועית גם לעורכי השירונים דאז.

כיצד פעל הרפרטואר של שירי ציון, מה כיוון את הבחירות המוסיקליות שלו, וכיצד עובדו והותאמו התמלילים באמצעות ה"סד" המוסיקלי, שאלהיה הכהן מתאר אותו כ"אונס קל".<sup>36</sup> לפי הכהן, הבחירות המוסיקליות הובילו בדרך כלל אל המלודיה הסלאבית (הרוסית או המולדאבית), שריגשה את היהודי במרחב המזרח אירופי, כשהדגש הוא על מלודיות אהובות ונפוצות, כשהכל, מנער עד זקן, מכירים אותן. בחירות אלה הוכיחו את עצמן כיעילות ואפקטיביות, והקלו על קליטת השירים שהופצו במהירות מפה לאוזן. דרך אגב, הדפסתם של שירים אלה

<sup>33</sup> לטיבן של אגודות חיבת ציון כתנועה לאומית מבזרת שחיה על מצבי רוח של גאות ושפל, ראו: י' ברלוביץ, "הנהגה קצרת ידיים", ספרות העלייה הראשונה כספרות מתיישבים ראשונים (עבודת דוקטור), רמת גן, תש"ם, עמ' 35-39.  
<sup>34</sup> מרים קצ'נסקי, "הדרשה בידיש בשרות תנועת חיבת ציון", לשוחה תרבות עם העלייה הראשונה, עיון בין תקופות, י' ברלוביץ, י' לנג, עורכים, תל אביב, 2010, עמ' 198-222.  
<sup>35</sup> שחר מציינ שרבים השתמשו גם בלחניו של גולדפדן לאופרטות היידישאיות הפופולריות שלו. נ' שחר, הערה (32), שם, עמ' 23.  
<sup>36</sup> אליהו הכהן, "שירת המושבות", עתמול, ינואר, 1978, גל' 3 (17), עמ' 19.



בשירונים, לא סייעו מבחינה מוסיקלית, כיוון שהיו ערוכים למסור רק את תמלילי השירים ולא את רישום התווים. אבל גם אם היו נערכים לרישום המנגינה, איש מקהל הצרכנים הנדון לא היה יודע לקראם,<sup>37</sup> לפיכך הפתרון בעניין זה מצא את תיקונו כאשר נהגו לציין בצד התמליל: "לשיר בניגון הידוע" ולנקוב בשמו הלוועזי, כך שכל אחד הבין באיזו מלודיה מדובר ולא התקשה ל"זווגה" למילים. יותר מזה, כיוון המלודיה היתה ידועה כל כך, היא גם סייעה ללמוד את התמליל, שהרי הציבור-השר לא היה בקי בעברית, ועל אחת כמה וכמה בתחביר מורכב כמו בשירת חיבת ציון. יוצא איפוא שדווקא המלודיה הזרה, אך הידועה והנעימה, כמו ריככה את השינון וממילא את קליטתו ותפוצתו. תחבולה נוספת שננקטה כדי להקל את קליטת הזמר המאולתר, היתה לתקן את התמליל בהתאם. כלומר, כאשר ה"זיווג" בין המלל והמנגינה לא עלה כראוי, והמלודיה התקשתה "להתלבש" על המערך המילולי הקיים, לא היססו להקציע את השיר, כלומר: להחסיר או להוסיף מילה, ואפילו לשנות סדרן של מילים ושורות. הדוגמה הבולטת היא שירו של אימבר "התקווה" שהבית השני: "עוד לא אבדה תקוותנו/התקווה הנושנה/לשוב לארץ אבותינו/לעיר בה דויד חנה", לא עלה יפה עם הצלילים המוצעים, כך שמנהל גמנסיה הרצליה דאז, ד"ר ברוך בן יהודה, הירשה לעצמו ל"שפץ" את הטקסט, ועל פיו ניסוחו החדש שרים את הבית השני של ההימנון: "עוד לא אבדה תקוותנו/התקווה בת שנות אלפיים/להיות עם חופשי בארצנו/ארץ ציון ירושלים".

"זיווג" לא מוצלח של טקסט/לחן עודד כאמור ליצירתיות מתקנת, ובין היתר לנסינות חוזרים של "הכפפה" מוסיקלית, שהניבה בסופו של דבר שתיים-שלוש מנגינות לאותו שיר. כך קרה לשירה של שרה שפירא "אל טל ואל מטר" שהושר בשתי גרסאות מוסיקליות ואילו "משאת נפשי" למאנה - בשלוש.<sup>38</sup>

תיקון מרחיק לכת יותר, אך נדרש לעיבוד השיר הדקלמטיבי לזמר-עם היה הקיצוץ באורכו. כפי שנזכר לעיל, שירת חיבת ציון נכתבה כמעין פואמות, דהיינו במספר רב של בתי-שיר (כמו "אוותיך" לדוליצקי - 18 בתים; "משיר ציון" ליהל"ל - 10 בתים; "שכב הרדם", שיר ערש ציוני ללובושיצקי - 12 בתים, וכדומה). אריכות זו כנצפה, היוותה מעמסת יתר על הקהל-השר וגם על עורכי השירונים. לכן, כפי שכותב שחר, במעבר מ"שיר" ל"זמר" הפחיתו בהדרגה במספר הבתים. כך שאם במהדורה הראשונה בשירון נדפסו כולם, עם כל מהדורה נוספת, קיצצו בבתים האחרונים, עד כי נותרו רק בית ראשון ושני, ועל פיהם נתקבעה גם המנגינה והיתה לשיר זמר.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> בשירון **כינור ציון** בעריכת א"מ לונץ (ירושלים, 1900), שגם זכה למהדורות רבות, הופיעו לראשונה תווים, כתובים מימין לשמאל.

<sup>38</sup> מספר התרגומים של אותו שיר לעברית, וממילא מספר הניסוחים, הורו על התקבלותו כפופולרי, ועם השנים גם לעממי. כך השיר הגרמני "שמירת הרהיין" שתרגמוהו מנדל שטרן, חיים אלישיב וד"ר פלר, ושימש מודל ל"משמר הירדן" לאימבר; וכן "המחרשה" לצונזר, שזכה לתרגומים רבים, אבל רק תרגומו של נח שפירא "במחרשתי" שבה את הלב, והתקבל.

<sup>39</sup> נ' שחר, הערה (32), שם, שם, עמ' 23. א' הכהן מספר שבהקליטו שירי זמר מפי זרובבל חביב, איש ראשון לציון, חביב שר גם שירים רבי-בתים, כשכל בית במנגינה אחרת (כפי שנהג להלחין איגלי בן המקום). א' הכהן, הערה (2), שם, שם.

לסיכום נאמר כך: מעורבות אינטנסיבית זו של חברי האגודות ביצירתה של חיבת ציון, במטרה לייצר שירי זמר עבריים, מצביעה וממחישה דינאמיקה של עשייה עממית.<sup>40</sup> כלומר, בצד אנשי מקצוע כמו חזנים, בדחנים, מוסיקאים, לקחו על עצמם חברים אנונימיים, לא פרופסיונאליים, לעבד בעצמם שירי משוררים, להתאים להם מנגינות ולהפיצם ברבים. מעורבות זו שיש בה מן השליחות ומן הדחף האידיאולוגי, מאשרת את הגדרתו של פיליפ בארי לעיל – ששיר-העם בן זמננו הוא שיר-יחיד שעבר ייצור-מחדש בשיתוף של היחד. ואכן, בתקופת חיבת ציון, כשהעם דרש את שירת הרבים, והמשוררים עדיין לא סיפקו לו צורך זה בכמות הנדרשת, הופקעה השירה מתחום היוצר הפרטי, והפכה לרכושו של כל אחד לזמרו ולעשות בו כבתוך שלו. האם היו משוררים שהתנגדו להפקעה זו? לא מצאנו הדים לכך. האקלים התרבותי מעיד רק על מאגר הולך ורב של שירי עם לאומיים, ציוניים, שהעם צורך אותו ללא שבעה, וממשיך להפיצו ולגלגלו הלאה.<sup>41</sup>

דינאמיקה עממית זו כוחה יפה גם לגבי הלחנים הלועזיים. ברוננו נטל טוען שגלגולו של לחן – מתרבות לתרבות או מקבוצה אתנית אחת לשנייה, אמור להשתנות לא רק ברמה של מקצב ומשקל (וכן הוספת או החסרת צלילים), אלא גם ברמה הקונצפטואלית-המוסיקלית שלו. בהדגמותיו הוא מציג לחן שנדד בארצות אירופה, ובכל ארץ הושר בווריאציה מוסיקלית שונה, או כדבריו "בכל מקום המנגינה אימצה לה מספר תכונות מסגנון המוסיקה המקומית", עד שנשמעה ככת המקום לכל דבר.<sup>42</sup> תופעה זו כוחה יפה לגבי המנגינות שהותאמו לשירי חיבת ציון: גם אם היו מנגינות סלאביות או גרמניות – הן הלכו והוטמעו עם הזמן בציבור הציוני, ואם בתפוצות הן נשמעו כמנגינות יהודיות, בארץ ישראל – היו למנגינות עבריות; ולראייה: הלחן של "משמר הירדן" – שנלקח משיר-עם גרמני, "חושו אחים חושו" (או "שיר הביל"ויים") – שמקורו שיר-נוער רוסי מהפכני,<sup>43</sup> ו"התקוה" – שיר-עם רומני.

## ב. שירת העלייה הראשונה – ראשיתה של שירת מולדת

מהי המפה "המוסיקלית" בסוף המאה ה-19/התחלת ה-20 בארץ ישראל של העלייה הראשונה, או כשאלתו של אליהו הכהן "מה שרו תושבי ארץ ישראל היהודים... עם הקמת המושבות הראשונות?". הכהן, משרטט כאן מערך "זמרת" עשיר ומגוון, כשהוא מכנה אותו "שירת הפלגים", ללמדנו שכל פלג ביישוב הישן (תלוי עדה, דת, ארץ

<sup>40</sup> ראו גם: "עם עולם" למאנה, "יונה הומיה" ללעטריס, "הכוס" לפרוג, "געגועים" ו"שירת האסיר" לי"ל בורוכוביץ.  
<sup>41</sup> לפי אליהו הכהן נכתבו בתקופת חיבת ציון, במזרח אירופה, מאות שירים עבריים, ולכ-100 מהם התאימו מנגינות. אלא שחלקם הגדול נדד לאמריקה עם המהגרים היהודים, ולא נכנס לרפרטואר של המתיישבים הראשונים בארץ. אלה הכירו ושרו רק את המפורסמים שבהם. א' הכהן, "שירת המושבות", הערה (36), שם, שם, עמ' 18.  
<sup>42</sup> נטל עוסק כדוגמה בשיר צ'כי שבהיותו נלמד על ידי גרמנים, נשמע במשך הזמן כשיר גרמני לכל דבר. ברוננו נטל, הערה (31), עמ' 25.  
<sup>43</sup> מנשה מאירוביץ, הביל"וי, מספר כיצד נוכס השיר בחג הפסח הראשון לשהותם של חברי ביל"ו בארץ (1882). הם חגגוהו בביתו של פטרונם – י"מ פינס, ובין היתר שרו שיר רוסי זה הפותח במילים: "כולנו כאיש אחד נחיש/על אויבנו נתנפל נסתער/נגן על מולדתנו", וכדומה. הם שרו ובו בעת השתעשע פינס בתרגום השיר לעברית, והתאים אותו ללחן הרוסי. לימים כתב לו מילים מקוריות משלו, והשיר היה להמנון גדרה, המושבה של הביל"ויים, ומכאן גם שמו. מ' מאירוביץ, **מנחת ערב**, ראשון לציון, 1941, עמ' 101.

מוצא וכדומה), התכנס והתגדר בתוך ניגוניו שלו, כך שמעט מאוד ניגונים "פרצו את המעגל העדתי והיו לנחלת הכלל".<sup>44</sup> גם שירי המתיישבים הראשונים היוו לכאורה "פלג" בתוך המצאי הקיים, אם כי פלג זה לא התכנס בעצמו, ומלכתחילה חתר להעמיד כאן תרבות עברית חדשה סוחפת-כל, ובראש וראשונה שירי זמר ארץ ישראלים מקומיים, שתכניהם יתנו ביטוי ליישוביות הציונית של הכאן והעכשיו. אלא שהשאלה המתבקשת היא: האם תתכן יצירה ארץ ישראלית מיידית כבר מעצם הגישושים הראשונים? על כך עונה איתמר אבן זוהר בכותבו, ש"האידיאולוגיה הציונית ותת-האידיאולוגיות שלה", סיפקו אמנם "את העקרונות של הפעולה התרבותית", אבל באשר לפעולה עצמה – זו לא סופקה. לכן כדי להפעיל בכל זאת תרבות ראשונית בארץ ישראל של העלייה הראשונה "היה צריך... להמציא אותה".<sup>45</sup> גם היסטוריונים כמו ארנסט גלנר ובנדיקט אנדרסן, העוסקים בתופעותיה של הלאומיות המודרנית, מסבירים את התארגנותן של התרבויות הלאומיות, כתהליך של המצאה או מדומיינות. "לעיתים לוקחת הלאומיות תרבויות קיימות והופכת אותן ללאומיים", כותב גלנר. "לעיתים קרובות... מוחקת תרבויות קיימות", ו"לעיתים ממציאה אותם"<sup>46</sup>. גם בתקופת העלייה הראשונה, במתח האידיאולוגי שבין גולה למולדת – נשללו מחד גיסא התרבויות מארץ המוצא (שלילת הגולה) ונדחו מאידך גיסא - התרבויות הילידיות של ארץ היעד, בהתנשאות מערבית משכילית. ואף על פי כן, חרף מחיקת תרבויות אלה מכאן ומכאן, לא מצאו המתיישבים הראשונים עצמם משייטים בחלל ריק של תרבות, כיוון שפנו "לדמיין" (כפי שמלמד אותנו בנדיקט אנדרסן)<sup>47</sup> את שיוכם ושיתופם כ"לאום" באמצעות רכיבי תרבות מיידיים אלטרנטיביים. ואכן כבר מסוף המאה ה-19 הלכה ו"הומצאה" בקרב מתיישבי היישוב החדש ראשיתה של תרבות עברית לאומית, כשהיא מתארגנת ומתיישמת כפרקטיקות של "מסורות" חדשות (ולפי הובסבאום כ"אדפטציה" של חומרי עבר בהווה, ולהפך).<sup>48</sup> כך הומצאו סמלי האומה המודרניים לרבות טקסי חג ומועד ונוהגים כפריים,<sup>49</sup> וכך הומצאו שירי זמר עבריים "מקומיים" לרבות ראשיתה של תרבות ומסורת השירה הארץ ישראלית.

<sup>44</sup> א' הכהן מפרט את שירי היהודים האשכנזים, על הכוללים, החצרות, הכיתות והמחנות (החסידים והמתנגדים) בצד שירי עדות היהודים הספרדים והמזרחיים, בני תימן ובני בוכרה. א' הכהן, הערה (36), שם, שם.  
<sup>45</sup> א' אבן זוהר, 'הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ ישראל 1882-1948', קתדרה, חוב' 16, ירושלים, יולי 1980, עמ' 171.  
<sup>46</sup> א' גלנר, 'לאומים ולאומיות', תרגם ד' דאור, תל אביב, 1994, עמ' 73.  
<sup>47</sup> לפי אנדרסן, המצאת לאום אינה "זיוף" (כמו שטוען גלנר) אלא יצירתיות ("פעולת הדמיון"). כך שגם בקהילייה קטנה, אם כי לא כולם מכירים את כולם, הינם שותפים לאותם מערכות צפנים וסמלים שבאמצעותם הם משתייכים ומזדהים בלאומיותם כ"קהילייה מדומיינת".  
<sup>48</sup> ב' אנדרסן, 'קהיליות מדומיינות', הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תרגם ד' דאור, תל אביב, 1999, עמ' 36.  
<sup>49</sup> הובסבאום במערך התיאוריות של המצאת מסורות, מצביע על ה"אדפטציה" כטכניקה דו-סטריית בין חומרי העבר וההווה; דהיינו, שימוש ברכיבים קדומים ונטיעתם בהקשרים חדשניים מודרניים, ומאידך, הטענתן של מגמות עכשוויות מתקדמות בחומרים מסורתיים היסטוריים. ראו: E.Hobsbawm, "Introduction: Inventing Tradition", **The Invention of Tradition**. E.Hobsbawm, T.Ranger (eds.), Cambridge, 1983, pp.1-2

מה טיבה של מסורת הזמר שהומצאה כאן (כמו על פי החוקיות של הובסבאום), כאשר מנגינותיה ותכניה נשאבים ומתארגנים בחלל שבין תרבות-המוצא לתרבות-היעד, ויתרה מזו: כיצד שירי הזמר עזרו למתיישבים הראשונים ל"דמיין" את זהותם ושיוכם כאומה חדשה וכתרבות חדשה, כשהם מפוזרים ורחוקים אלה מאלה - במושבות יהודה, ושומרון, הגליל והגולן?<sup>50</sup>

כאן יש לחזור ולהזכיר כי גם אם תרבות הזמר הלכה והתפתחה בקונטקסט המקומי של העלייה הראשונה, שיר העם של חיבת ציון בגולה, עדיין היה לה כדגם מכונן הן מבחינה פואטית ומוסיקלית והן מבחינה חברתית וביצועית. כלומר המעבר לארציות יומיומית ריאליסטית של "מולדת" ו"עם", אמנם הכתיב תכנים חדשים ששיר-הזמר לא ידע קודם לכן; תכנים שמעתה והלאה יספרו אך ורק את הנרטיב של הארץ הזאת, על הבטיו הנפשיים-רגשיים וההגותיים-רעיוניים. יחד עם זאת המשיכו המתיישבים לזמר את שירי הכיסופים ולהתגעגע לציון (בעוד הם חיים ונושמים אותה), או הצעידו את חבריהם בשירי "קול קורא" לשוב אל האדמה-האם (בעוד הם מקימים כפרים ומושבות עליה). במילים אחרות, השירה ההולכת ותופסת את מקומה במרכז הבמה היא אכן שירת המולדת של הכאן והעכשיו, אלא שהיא מתמידה להכיל גם את רפרטואר שירי חיבת ציון כשיר ארץ ישראלי לכל דבר.

כל המעיין בעיתונות העברית הרואה אור בארץ ובחוץ לארץ (סוף המאה ה-19/התחלת ה-20), מתחיל למצוא בין דפיה – גם שירים של יושבי הארץ – משוררים ומשוררים-לעת-מצוא. מבין אלה ניתן להצביע על שלושה מהם, נ"ה אימבר, זאב יעבץ ונח שפירא (ברנ"ש), שתרומתם לתרבות הראשית ולשירי הזמר של העלייה הראשונה היא המסד לשירתנו כאן. כאן יש להקדים ולומר כי אימבר, יעבץ ושפירא לא עלו מלכתחילה אך ורק כדי להטעין את מצבריהם היצירתיים בחוויה הראשונית של ארץ מולדת. בהיותם פעילים בתנועת חיבת ציון ביקשו לקחת חלק מעשי גם כמנהיגים היוצאים לפני המחנה במטרה לקדם את המעמד ההיסטורי הבלתי יאומן של "בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחולמים", וגם כמתיישבים על האדמה לעבדה ולשמרה.

נפתלי הרץ אימבר הגיע לארץ כבר בסתו 1882. אמנם בנדודיו, יחידי וחסר כל, התעכב ברומניה ובתורכיה בהיאלצו לפרנס את עצמו,<sup>51</sup> אבל לכשהתוודע שם אל סר לורנס אוליפנט והוזמן על ידו לתגבר את העלייה

<sup>49</sup> הדגל הכחול לבן לצורותיו (ראשון לציון, נס ציונה), המגן דויד, סמלי המושבות, חותמות בולים וכדומה; נטיעת עצים בט"ו בשבט, עלייה על קברות המכבים בחנוכה, מדורות בשמחת תורה, וכמובן טקס ייסוד המושבה שהשתלב בתאריך של חג מסורתי (כמו טקס ייסוד ראשון לציון שחל בט"ו באב ושילב את חגיגות הייסוד עם החג המסורתי והיציאה אל הכרמים. ראו י' ברלוביץ "המושבה העברית: ראשיתה של תרבות ארץ ישראלית", **לשווח תרבות עם העלייה הראשונה**, הערה (34).

<sup>50</sup> מתוך כלל 55.000 היהודים שחיו בארץ (1904), מנה היישוב החדש כ-15.000 איש, ביניהם 5000 במושבות. מ' אליאב, **ארץ ישראל והתיישבותה במאה הי"ט**, ירושלים, 1978, עמ' 282; בתקופת העלייה הראשונה הוקמו 28 מושבות, חלקן נינטשו. ר' אהרנסון, "שליבים בהקמת מושבות העלייה הראשונה ובהתפתחותן", **ספר העלייה הראשונה**, מ' אליאב, עורך, כרך א', ירושלים, 1992, עמ' 83.

וההתיישבות היהודית בארץ, מיהר להצטרף ולשמש לו כמזכיר בביתו שבכרמל (דליית אל-כרמל).<sup>52</sup> מאידך, אימבר לא שקט על שמריו בבית המרווח, רחוק מקצבו השוקק של המפעל היישובי, ויצא עם אוליפנט ובלעדיו לעמוד מקרוב על החיים החדשים במושבות ובערים, וממילא להתערב ולהגיב עליהם (בשיריו וברשימותיו מענייני דיומא).<sup>53</sup> לא כן זאב יעבץ, שנודע כמלומד ואיש רוח, עוד לפני עלותו לארץ, והיה ממנהיגיה של 'חיבת ציון' הדתית. יעבץ הגיע עם משפחתו למושבה יהוד (1887) לרכוש נחלה, להיות לאיכר, ובו בעת להניח תשתית לחינוך העברי הלאומי כאן. יעבץ שלח ידו גם בכתיבת סיפורים ושירים מחיי מושבות והנופים הארץ ישראלים באשר הם, ערך כתבי עת ספרותיים-חברתיים (**הארץ**, **פרי הארץ**, **מירושלים**), וחיבר את ספרי המקראות הראשונים לתלמידי הארץ (**טל הילדות**, **מוריה**).<sup>54</sup>

אימבר חי בארץ כחמש שנים בלבד (1887-82), ורווי סערות ואכזבות יצא לאירופה, שם המשיך לנדוד ולונדון ולארצות הברית.<sup>55</sup> גם יעבץ נאלץ לעזוב את הארץ בשל תנאים כלכליים מחפירים, וזאת לאחר עשר שנות שהות (1887-1897), בהן תרם והעשיר את הקהילה המתפתחת. ואילו השלישי שבהם, נח שפירא, נשאר כאן על אף הטרגדיות הקשות שפקדוהו ודרדרוהו עד פת לחם. שפירא עלה לארץ עם הגל השני של התחדשות היישוב החדש (העלייה השנייה של העלייה הראשונה, 1890),<sup>56</sup> והצטרף לארגון פועלים שקם אז בראשון לציון: "אגודת אחים" (או "הסתדרות העשרות"). כאחראי לקבוצה של עשרה פועלים ("שר עשרה"), דאג להם לעבודה ולשכר הוגן, אבל גם לשירי עבודה ועמל שהושרו על ידם. למותר לציין כי בהיותו איש עבודה, אשר חי וכתב בסביבה של פועלים ועבורם, הוכתר כמשוררם של הפועלים וכמחברם של שירי העבודה הראשונים. להלן נבקש לעמוד מקרוב על טיבה של שירת העלייה הראשונה, ולמפות בה את שירי הזמר שלה כקורפוס מכוון. כמו כן נבדוק במה מתייחד אופייה המקומי, ובאיזו מידה הטביעה הארץ ישראלית החדשה חותם על העשייה הפרוזודית מחד, ועל חיבור/תיאום הלחנים המוסיקליים מאידך. הבדיקה תתמקד כאמור בייצוגיהם השירים של המשוררים לעיל: נ"ה אימבר בשירת המושבות שלו; ז' יעבץ - שירת הפרחים; ונ' שפירא - שירת העבודה.

## 1. שירת המושבות לנ"ה אימבר

---

<sup>51</sup> אימבר בזכרונותיו (**ג'ואיש סטאנדארד**, 1889-88) מספר כי עוד בנעוריו, בעקבות סכסוך עם קהילת החסידים בעירתו בגליציה, החליט לעזוב ולצאת לארץ ישראל; בשירו "ברקאי" הוא מתאר מסע יחפני זה "בכלוי סחבות ופשתים" ובפרנסות מבזות, ובלבד להגיע "לארץ פלישתים". ג' ירדני, "נ"ה אימבר", **העיתונות העברית בארץ ישראל בשנים 1863-1904**, תל אביב, 1969, עמ' 185-186.

<sup>52</sup> ראו גם: יעקב קבוקוב, **נפתלי הרץ אימבר 'בעל התקווה'**, לוד, 1991, עמ' 9.

<sup>53</sup> נקדימון רוגל, **תיק אימבר, בעקבות נפתלי הרץ אימבר בארץ ישראל – תחקיר**, ירושלים, 1997.

<sup>54</sup> ראו: י' ברלוביץ, "תולדות היישוב כאגדה (לכתיבתו של ז' יעבץ)", **ספרות העלייה הראשונה**, הערה (33), שם, עמ' 161-233.

<sup>55</sup> לפי נ' רוגל: נובמבר 1882–אוגוסט 1887, וכן לפי שירו "נדרי": "זה חמש שנים בפלשת אתגורר". נ' רוגל, הערה (53), שם, עמ' 15.

<sup>56</sup> ב-1890 הוציאה הממשלה הרוסית לראשונה, כתב-הרשאה ליהודים בגבולותיה - להוציא כספים ולהגר לארץ. בתקופה זו הוצפה הארץ בעולים, בכספי השקעות ובהצע גדול לעבודה. אלא שתקופת שגשוג זו ארכה זמן קצר (1890-1891), כאשר הממשל הטורקי הוציא צו איסור כניסה לארץ (אלא אם כן ברשיון מיוחד: "הפתקה האדומה"). איסור זה הביא לירידה גדולה ולעצירת התנופה.

"ואני, יער וטבע/כל בקעה וגבע/מדן ועד באר שבע/ברגלי עברתי". בשיר זה, כמו בכל השירים שנתחברו בארץ, מציג אימבר את עצמו כאברהם אבינו שברגליו עובר את מרחבי הארץ לאורכם ולרחבם כדי ללמדה ולנכסה לו, ולפיכך הוא הארץ: הוא הפאונה והפלורה שלה, והוא גבולות הגיאוגרפיה הפיזית והישוביית שלה מהצפון עד הדרום. ואכן קורפוס השירים הארץ ישראלים של אימבר מתקבל כתחנות במסע גדול להכרות עם הארץ, ובכך הוא מתחבר לאותו ז'אנר ספרותי שאיכלס את ספרות העלייה הראשונה כבר מעצם כתיבתה כאן – ספרות המסע.<sup>57</sup> במאמרי העוסק בהיווצרותו של ז'אנר ארץ ישראלית זה, תהיתי אחר מספרם הרב של סיפורי המסע דווקא בתקופה זו של התערות. שהרי לפי גודש כתיבתם ופרסומם מתקבל הרושם כי עיקר עניינם של המתיישבים הראשונים היה טיולים וסיורים. ולא היא. שהרי סיפור המסע דאז איננו אינדיקציה לתכיפות הסיורים כמו לתכיפות הכתיבה, כאשר הסקרנות העצומה להתוודע מיידית אל הארץ ולערוך הכרות עם הבית החדש – הניבה סיפורת ושירה מכל יציאה מזדמנת אל הדרכים.<sup>58</sup> גם שירי הארץ ישראלים של נ"ה אימבר הם פועל יוצא אל אותה סקרנות אל המקום, כאשר המקום אינו עומד רק בסימן של ביקור וסיור אלא גם כהתכתבות עם ההיסטוריה ועם האקטואליה כאחת.<sup>59</sup> ללמדנו שהמקום בשירתו הארץ ישראלית של אימבר נמסר משני עמדות סקירה: שירי מפה, בו הוא סוקר את הארץ כולה כמו ממעוף ציפור<sup>60</sup> ושירי מושבות, הן אותן שש מושבות שנוסדו **בתקופת שהותו** (1884-1878), ושאוודותן הוא שר ומספר את הביוגרפיה הבראשיתית שלהן.<sup>61</sup> ואכן, שירי המושבות של אימבר, מתאפיינים כמו רוב היצירה בעלייה הראשונה, כיצירה אינפורמטיבית – הרושמת את הזמן החזוני בזמן הארצי, כאשר הכותבים מציגים עצמם כ"היסטוריוגרפים" של הווה, המכינים חומר להיסטוריון של העתיד.<sup>62</sup> כך גם אימבר, כאשר הוא מתעד את המושבה כהיסטוריון של כאן ועכשיו, אבל בו בעת הוא גם מספר אותה כהיסטוריון של גאולה. להזכירנו, שנקודת המוצא לשליחותו של אימבר,<sup>63</sup> היא מילת הקוד "ברקאי", שלפי המילון השירי

<sup>57</sup> כל טיול או סיור בארץ, ולו רק ליום אחד, צויין כ"מסע" בשל הקשיים והסכנות בדרך. ראו "מסע יום אחד בארץ ישראל" לי ברזילי. סיפורי מסע נכתבו בעקבות יציאה לעבודה מחוץ למושבה (המדריך החקלאי ג"ל הורביץ); חיפוש לקניית אדמות (העסקן י"ל לבונטין), טיולי תלמידים, ביקורי משפחות וכדומה. ראו, י' ברלוביץ (עורכת), **אעברה נא בארץ**, מסעות אנשי העלייה הראשונה, תל אביב, 1992. לא בכדי מתוודה סמילנסקי בכתבו: "עזה היתה התשוקה לדעת את הארץ", כלומר, ההשתוקקות לטייל בארץ ולהכיר ולחוש אותה מקרוב היתה כמו בבחינת "לדעת אישה". מ' סמילנסקי, **בין כרמי יהודה** (רומן), תל אביב, תשי"ד, עמ' 83.

<sup>58</sup> סיורים אלה בין הערים והמושבות, מניבים כאמור קובץ שירים, שממשמע מעין מסע התוודעות אל המקומות הארץ ישראלית על נופיה ויושביה. נ"ה אימבר, **ספר ברקאי**, כולל שירים על ישראל ועל יישוב ארץ ישראל ועל המושבות, ירושלים, תרמ"ו (1886), מחברת א.

<sup>60</sup> ראו למשל שירו "מים ונהרות", בו הוא מצייר את הארץ כשפעה של מים זורמים, כשהוא מפרט כל נחל, נהר וים: "כגן ה' ניטה/מחלב נהרות וימים/תינג תשתה לרוויה". נ"ה אימבר, **כל שירי**, תל אביב, 1950, עמ' 63-64.

<sup>61</sup> נוסדו למעשה שבע מושבות, אבל אימבר כתב רק על שש מהן: ראשון לציון, ראש פינה, זכרון יעקב (1882), פתח תקוה (1878), 1883), עקרון (1883), גדרה (1884). ואילו על יסוד המעלה (1883) לא כתב, אם כי ביקר בה לא פעם.

<sup>62</sup> מ' סמילנסקי בכתביו, מציג אותם להיסטוריונים העתידיים, ואם לא הם – לדור הצעיר. וכך גם יעבץ, שלפיו, סיפורי המושבה שלו הם חומר אינפורמטיבי שהוכן על ידו לכתובת ההיסטוריה של הראשית. י' ברלוביץ, **ספרות העלייה הראשונה**, הערה (33), עמ' 111-112.

<sup>63</sup> אימבר טוען כי ברצונו להכות שורש ולהיות איש אדמה ("טוב למשך מחרשה/ממשוך בעט סופר"), אך אופיו הנוודי ממשיך להנדיד אותו ממקום למקום. הוא נפרד מאוליפנט בשל חילוקי דעות בענייני דת, וחי בירושלים, יפו וראשון לציון. אוליפנט אמנם המשיך לתמוך

שלו, מסמנת את "עמוד האש" המקדים ומבשר את בואה. לא בכדי מתייצב אימבר על פסגת הר המוריה כמכהן בקודש ("עליתי למרום מוריה/... בקול קראתי ברקאי"),<sup>64</sup> וזאת - הן כדי לקבל את פני הגאולה, והן כדי לאשר את ברית הבתרים הקדומה, שכאז גם עתה נצרבת באש ותמרות עשן ("שלהבת יה בלבבות/ כמוקד הצתי, הדלקתי/ ואחוזה עשרים מושבות/בברק ברקאי הברקתי"). במילים אחרות, אימבר מציג עצמו בשירי המסע שלו במושבות<sup>65</sup> לא רק כמשורר לאומי אלא גם כמנהיג היישוב, המציב יעדים לקידום. ואכן, היעדים המרכזיים שמציב אימבר לאנשי המושבות, הם שניים: כיבוש השממה וכיבוש הארץ ("מחרשה נודעת לבת שלומים/פה בארץ התמרים/אחות לחרב, יחד תאומים/הושר אז בזמרים").<sup>66</sup> כיבוש השממה, לדבריו, הוא ביזור תחומי המשק, כשעל כל מושבה להתמקד בתחום התמחות אחר בהתאם למיקומה הגיאוגרפי-האקלימי (זכרון יעקב - עדרי צאן וגידולי שדה, ראשון לציון - פיתוח הגפן ותעשיית היין,<sup>67</sup> ראש פינה החצובה בהר - מטעים ובוסתנים). עם זאת, אין הוא שר רק את המציאות האקטואלית המשקית אלא פורץ את גבולות הזמן אל מעגלים היסטוריים רחבים יותר. כך הוא חושף את זכרון יעקב אל בר כוכבא וצבאותיו; מטהר את עקרון הפלישתית ואת מקדשי בעל זבוב; ואילו את גדרה הוא קושר עם יבנה העתיקה הנצפית ממנה, ומייעדה למרכז של חכמה ולימוד. למותר לציין כי אזכורים היסטוריים אלה מטעינים את תכני השיר בסיסמתה של העלייה הראשונה "קִדְשׁ ימינו כקדם", כאשר בו בעת נחשף השיר לדינאמיקה הדו-סטריית של עבר והווה, חורבן וגאולה ("היא ארץ תלאובה/ ובמקום לפנים נחשים ... נהקו/... עתה זיתים וגפנים... דבקו").<sup>68</sup>

עם כיבוש השממה במחרשה ובמעדר, מועיד אימבר את המתיישבים גם לכיבוש הארץ, והפעם באמצעות כלי צבא ומלחמה. בשיר "מקווה ישראל", מזמין אימבר כל נער באשר הוא (בארץ ובחוץ לארץ), ללמוד בבית ספר זה, כיוון שיש בו כדי להעניק לו לא רק ידע מקצועי חקלאי אלא גם חינוך להעצמה לכוח ולגבורה ("תשאפו קרביכם רוח המכבים/רוח גבורה, ואמונה אומן"). העצמה זו נלמדת גם בשיר "משא שומרון", כאשר מתיישבי זכרון יעקב

ולדאוג להכשירו (שענות בחיפה, חקלאות במקווה ישראל), אבל אימבר שראה עצמו מנהיג רוחני, המטביע את חותמו בעשייה היישובית, העדיף להתגורר במרכז הארץ ולבוא במגע עם היישוב החדש. ראו: י' קבוקב, הערה (52), שם, עמ' 9-14; נ' רוגל, הערה (53), עמ' 76.  
<sup>64</sup> בשירי המושבות של אימבר, כל אקט חלוצי או יישובי מתבצע בד בבד עם קריאת ה"ברקאי" הפורצת מפי המתיישבים כאישור וחיוק: "הידד ברקאי", "קול ענות ברקאי", "אור החרות ברקאי", "קול השומר ברקאי"; וכן הפואמה "ברקאי", הערה (60), שם, עמ' 33-41.  
<sup>65</sup> כדאי להשוות שירי מסע אלה עם סיפורי המסע של מזכיר חובבי ציון ביפו, י' ברזילי, שהיה ראש ומנהיג באותם ימים ליישוב החדש.  
<sup>66</sup> "תמרים וזמרים", הערה (60), עמ' 651-66; אימבר משחק כאן בשמה הערבי של זכרון יעקב - זמרין (זמרים/זמרין), ללמדנו שנכתב טרם לקח אותה הברון תחת חסותו וקרא לה בשם אביו יעקב. מספר שמריהו אימבר, אחיו: כשאימבר בא לבקר בזכרון יעקב פגש באיכר אהרנסון ובנו (לימים איש ניל"י). מפגש זה הניב שיר בשם "דגל המרד של בר כוכבא" שהופץ רק בין אנשי זכרון יעקב. בשיר זה קם בר כוכבא מקברו בביתר ומוסר את חרבו לאב, ואת הדגל - לבן. הדים לשיר זה: "משא שומרון", הערה (60), שם, עמ' 140-146.  
<sup>67</sup> אימבר חיבר 3 שירים לראשון לציון: הראשון 'ראשון לציון - החלוצים' (1886) - 19 בתים; השני 'ראשון לציון' - שיר של דריכת היין בגת, ויש בו אלמנטים מובהקים לשיר זמר עם פזמון חוזר ("הידד, היידד, היידד"). השלישי (1884) עיבוד של הראשון, מספר על כיבוש ראשון לציון במזמרה, כאשר הפזמון הוא: "לחמנו נלחמנו ועוד נלחמה/בישע עליון ידנו רוממה". בשיר זמר זה - 3 בתים.  
ד' יודילוביץ, **ראשון לציון תרמ"ב-תש"א**, ראשון לציון, 1941, עמ' 528.  
<sup>68</sup> נ"ה אימבר, "ראשון לציון, החלוצים"; "ראשון לציון"; הערה (60), שם, עמ' 73-76; 77-78.

פוגשים את גדודי בר כוכבא הדוהרים מביתר, ומורים לחלוצי הישוב כי על ארץ יש ללחום. אלא שמימוש הכוח היישובי שמציע אימבר (בעקבות בר כוכבא), הוא אותו גוף צבאי המוצע על ידי "משמרות הירדן".<sup>69</sup>

שני שירים בשם "משמר הירדן" כתב אימבר ושהיו לשירי זמר בעלייה הראשונה. שניהם אינם עוסקים במושבה "משמר הירדן" (שנוסדה לאחר עוזבו את הארץ), אלא אודות תכנית אסטרטגית להגנה על גבולות הארץ: "עשו מקורות מעברות/ מקום נהר פלגיו יהמיו/תעמידו שם משמרות/חרב לה' ולארצנו/בירדן שם משמרתנו". שורות אלה הלקוחות מ"משמר הירדן" (הראשון), מספרות אודות בניית גשרים על הירדן והעמדת מוצבים צבאיים לאורכו; ואילו "משמר הירדן" (השני), מרחיב בנושא הקרבות עצמם, בהיכנסו להוראות תדרוך כיצד לחסל את העממים היושבים כאן, בדומה לכיבוש הארץ על ידי יהושע בן נון (אימבר מכנה את העממים בשמות מטאפוריים כמו "עובדי אשרים וחמנים", "גמלי קידר ודדנים", "אוהלי אדום ומדיינים", "בני לוט"). לפיכך הפנייה בשיר היא לא רק למשמרות הצבא אלא גם לירדן עצמו, שככוח טבע עצום ורב, עשוי לקחת חלק בלוחמה, ולהטביע עממים אלה במימיו, או לקברם בחולותיו. מכאן גם הפזמון החוזר בסוף כל בית, שעניינו להאיץ בירדן לבצע משימה זו, וזאת בווריאציות שונות על הבית הפותח: "הלאה ירדן הלאה זול/יהמו גליך/עלי גדוטיך שטוף וגול/חלאת ארצך".

כאמור השירים שחיבר אימבר בארץ, וביניהם שירי המושבות, היו לשירי זמר פופולריים בקרב היישוב החדש. כך המושבה ראשון לציון, שאימבר הקדיש לה מספר שירים,<sup>70</sup> והאחד מהם ("לחמנו לחמנו ועוד נלחמה") הולחן על ידי בן המקום, ליאון איגלי;<sup>71</sup> וכך גם שיר המושבה ראש פינה ("חיצבו חיצבו בהרים"), ששובץ למחזהו של לילנבלום "זרובבל" והולחן על ידי ד"ר אהרון מזי"א.<sup>72</sup> כן יש לציין את שתי הגרסאות של השיר "משמר הירדן", כשהגרסה השנייה ("הלאה ירדן הלאה זול") התקבלה "כשירן של מושבות הצפון"<sup>73</sup>, ואילו הגרסה הראשונה ("בקול רעם בשמים/קול חוצב להבות"), חדלו לשיר אותה עם השנים, אם כי בתקופת העלייה הראשונה נמנתה עם השירים המרכזיים.<sup>74</sup> שני שירי "הירדן" זכו למספר לחנים, ובמחזהו של לילנבלום הושרו לפי שני הלחנים: הלחן

<sup>69</sup> "שירים כאלה לא נמצא בשיריהם של משוררי חיבת ציון בגולה", ב"צ דינור, **ספר תולדות ההגנה**, ירושלים, 1954, עמ' 125. <sup>70</sup> הקשר המיוחד בין אימבר וראשון לציון נוצר בקיץ 1884, אז התגורר בה כ-3 חודשים (אפריל-יוני) מחלים ממחלה קשה. גם לאחר מכן הירבה לבקר, ולא פעם הביע את משאלתו לחיות במקום. ראו רשימתו: נ"ה אימבר, "ראשון לציון", **הבצלת**, תרמ"ד.

<sup>71</sup> שיר הזמר "ראשון לציון" אינו מוכר היום, אך מתועד אצל אליהו הכהן, מפי זרובבל חביב (לובמן) מבני המייסדים, הערה (2) לעיל. <sup>72</sup> המחזה נכתב יידיש ותורגם על ידי דויד ילין לעברית. הוצג במקומות שונים, אך ב-1903, עם הכניסה הראשונה בזכרון יעקב, שובצו בו לראשונה גם עשרה שירי זמר, ביניהם "חיצבו חיצבו בהרים". לפי נ' רוגל, ד"ר מזי"א הלחין את כל שירי אימבר שהושרו במחזה זה. נ' רוגל, **תיק אימבר**, הערה (53), שם, עמ' 110.

<sup>73</sup> נ' רוגל, שם, עמ' 109. <sup>74</sup> ראו תכנית המחזה, נ' שחר, הערה (32), שם, עמ' 35. בשירונים מופיעים שני השירים תחת שמות שונים: "משמר הירדן" ו"שיר הירדן". לפי נ' רוגל, יוסף הלוי, האשורולוג והמשורר שיפר וקיצץ את השיר "משמר הירדן" לצורך הלחן, בטענו כי לשונו של אימבר "זרה לחוקי הדקדוק". נ' רוגל, הערה (53), שם, עמ' 110.



שחיבר כאמור המלחין ליאון איגלי, והלחן שהושאל מהשיר הגרמני ("שמירת הריין").<sup>75</sup> הגרסה השנייה ("שיר הירדן") היתה אהובה כל כך עד שהוצעה כהימנון כלל ארצי, ולפי שמואל כהן, איש ראשון לציון, שימשה כהימנונם של צעירי המושבות, וכאשר ביקר בראשון לציון העסקן-המנהיג זאב טיומקין (1891) שאמור היה לשמש יו"ר חובבי ציון בארץ, קידמו את פניו בגרסה זו. מאוחר יותר, עם עלותו של המלחין א"צ אידלסון לארץ, גם הוא חיבר מנגינות לשני שירים אלה (1906). יוצא אפוא שסך כל שירי הזמר, פרי עטו של אימבר, שהושרו בתקופת העלייה הראשונה,<sup>76</sup> והיו ברובם לצאן ברזל של הזמר הישראלי, הם: "התקוה", "שיר הירדן", "משמר הירדן", "החלוצים", "חיצבו חיצבו בהרים", "שיר השופר", "קדימה".

## 2. שירת הפרחים לזאב יעבץ

המלומד זאב יעבץ הגיע לארץ (1887) והתיישב ביהוד במטרה לקנות אדמה ול'התאכר' בה.<sup>77</sup> עם זאת החל בתכנית עבודה לחינוכו ועיצובו של הנוער במושבות, אותה שלח גם לברון רוטשילד בבקשה להכרה וסיוע.<sup>78</sup> בתכנית זו הציב יעבץ מודל לבית ספר יסודי-כפרי, בה פרט את תכניות לימודים, יעדים חינוכיים, ופיתוחה של תרבות-ילד-עברי בתוך השיח התרבותי החדש. כן העמיד מתודולוגיה שנקראה על ידו "ידיעת הנטעים", ואשר באמצעותה חתר להקנות לדור הצעיר מודעות של מולדת מהי. וכך הוא כותב שם: "פה יש לזכור, כי בבית ספר של כפרים, טוב מראה עיניים מהלך נפש. ידיעת הנטעים לתולדותם ולמקומותם, צריכה להיות מקצוע גדול בתורת ערך הארץ... כי היא המדע הנאה המזומן לו מששת ימי בראשית. למען חבב הנטעים, נטעי הארץ... לשבוע מטובם ולהתענג על יופיים". כלומר, במטרה לעצב יהודי חדש בעל דיוקן לאומי-מקומי, יש לקרב את בני הנוער, שזה עתה התקבצו מגלויותיהם, אל טבעיה ונופיה של הארץ הזאת - על צבעיהם, ריחותיהם, ומראותיהם; קירבה שתקשר אותם אל הנוף ותזהה אותם באמצעותו.

<sup>75</sup> לפי הרוקח פייבל כהנוב בירושלים, השיר "משמר הירדן" נכתב בהזמנת יעקב הרצנשטיין מיפו, לצורך הדפסתו על עטיפת פנקס ניירות לגלילת טבק (סיגריות), שייבא מגרמניה. השיר של אימבר הושפע מהשיר הגרמני "שמירת הריין" (שיר לאומי מהמאה ה-19, שעסק במשמרות הלוחמים והמגינים על הריין), אך גם אמור היה להתחרות בו. נ' רוגל, הערה (53), שם, עמ' 76.

<sup>76</sup> שירים נוספים, שאינם שירי מושבות, ומצויינים כ"שירי זמר" בקובץ שיריו, הם: "מזמור שיר" (לרנן ברנן הידוע); "השופר" (לשיר בניגון הידוע); "ימים ונהרות" (מזמור שיר). רשימה זו נערכה רק על פי שירונים, עדויות וזכרונות, כך שיתכן שקיימים להנים נוספים שנתחברו או הותאמו לשיריו, במסגרת לוקאלית זו או אחרת, אך לא הגיעו לדעת הרבים. לא בכדי מדגיש א' הכהן, שלכל מושבה היה גם פרטואר שירים משלה, א' הכהן, הערה (36), שם, עמ' 19.

<sup>77</sup> יעבץ התיישב ביהוד, מושבה שנבנתה על ידי מתיישבי פתח תקוה, ויועדה להוות גם "קרית ספר", דהיינו, מרכז של מוסדות לימוד ופנימיות, לילדי ישראל מכל הארץ. ראו מאמרי: י' ברלוביץ, "יהוד וחכמיה", עתמול, כרך ט, גל' 5 (55), יוני 1984.

<sup>78</sup> תכנית העבודה ששלח לברון רוטשילד, התפרסמה לימים: ז' יעבץ, "על דבר החינוך לילדי האיכרים בארץ ישראל", כ"ד ניסן תרמ"ח (5.4.1888), הארץ, ספר לכל נפש ולכל בית ישראל (ז' יעבץ, עורך), חלק א', ירושלים 1891, עמ' 57-63.

הברון רוטשילד לא נענה לקדם את תכניתו של יעבץ, ופקידיו סרבו למכור לו נחלה ביהוד, כך שהוא נאלץ לנדוד לזכרון יעקב, שם קיבל משרת מנהל בבית הספר המקומי, אבל גם משם נעזב אחרי שנתיים.<sup>79</sup> עשר שנים ישב יעבץ בארץ (תחילה במושבות ואחר כך בירושלים, 1887-1897), ובין הקשיים הכלכליים, הנסיונות הבלתי נלאים לתקוע כאן יתד, והעיסוקים הלימודיים והמחקריים,<sup>80</sup> המשיך בפעילותו החינוכית, ובראש וראשונה ביישום תורת הנטעים שלו, כשהוא משלב אותה בספרי הלימוד אותם כתב וערך (מקראות לכיתות ראשונות; ספר לימוד בהיסטוריה של עם ישראל), בחידושים הלקסיקוגרפיים שלו (ביניהם תצורת ההקטנה, כמו: "כלבלב", "ירקרק"), וכן בכתיבתו (שירה ופרוזה) לבני נוער ומבוגרים ("דרך שלושת ימים", "מילקוט התייר", "שוט בארץ", "הדייר והתייר", "חרבות לאתים" וכדומה).

לפי כותרות הסיפורים לעיל, ניתן להבין שגם סיפוריו של יעבץ הם על הרוב סיפורי מסע; מסע לאורכה ולרוחבה של הארץ, כשהסוירים והטיולים הם כאמור אמצעים ליידע, ללמד ולקרב את הקוראים אל הנופים והמראות, העתיקים והחדשים. עם זאת חלק מובנה בתוך סיפורי המסע של יעבץ הוא מרכיב "הזמר". ואכן, שלא כמו "שירי המושבות" של אימבר, שנתחברו כרשמי תגובה לסיוריו הרבים כאן, שירי הזמר המופיעים אצל יעבץ - הם משלב בלתי נפרד מהעלילה עצמה, גיבוריה ומסריה. דרך אגב, שיר הזמר כמרכיב במסעות של העלייה הראשונה, אינו ייחודי ליעבץ, ומצוי ברוב סיפורי המסע שהתחברו אז. שהרי דרכי המסע המפרכים ואמצעי הנסיעה הפרימיטיביים, שהאריכו את זמן השהייה בדרכים, ממילא ייצרו את "זמן השיר", שהקל להעביר את השעות הארוכות והמייגעות באמצעות של שירה בצוותא.<sup>81</sup> כלומר חלק מתרבות-המסע בציון היוו גם שירי-ציון, אלא שסיפור המסע עוד הגדיל עשות, בדווחו אודות שירי זמר אלה, כמו: מה השירים שהושרו, כיצד שרו אותם (יחד, סולו או קאנון), מי היו השרים (תיירים, אנשי המקום, תלמידים וכדומה), שירים שיוחזו למסעות,<sup>82</sup> וכמובן ציטוטים מתוך זמר זה או אחר.<sup>83</sup> כך נוהג למשל סיפורו של יעבץ "חרבות לאתים" (1895), המקיף שני פרקים: סיפור מסע בסביבות ירושלים; וחיי תלמידים בבית הספר החקלאי מקוה ישראל. בפרק הראשון יורדת לה קבוצת נערים-מטיילים מירושלים למושב מוצא, ופרט לעובדה כי הם שרים "שירי ציון בכל הדרך", הם גם משוחחים ותוהים: מה זה

<sup>79</sup> ב-1890, המשיכה פקידות הברון להתעלל ביעבץ, ומינתה מעליו צעירה בת המקום שחזרה מלימודיה הפדגוגיים בפריז. יעבץ קם ועזב לירושלים, בה חי שבע שנים נוספות. ב-1897, בשל קשיי פרנסה, חזר עם המשפחה לפולין, ומשם למערב-אירופה בהתיישבו בלונדון.  
<sup>80</sup> **ספר עם ישראל ליעבץ ראה אור** ב-14 כרכים. היסטוריה קולוסאלית זו, פתחה ב"בראשית" וסיימה עם ראשית ההתיישבות הציונית בארץ ישראל, ובניסוחו "העידן השלישי" (1882). וכן ראו קובץ מהגותו ומחקריו: ב' קלאר (עורך), **ספר זאב יעבץ**, ירושלים, 1943.  
<sup>81</sup> בעלייה הראשונה, כל טיול, סיור או נסיעה של כמה שעות, הוגדרה כמסע, בשל הקשיים והסיכונים בדרכים. כך גם שם סיפורו של י' ברזילי "מסע יום אחד בארץ ישראל", כאשר הנסיעה התנהלה מיפו לפתח תקוה וחזרה. ראו י' ברלוביץ, "סיפורי מסעות בעלייה הראשונה - היווצרותו של ז'אנר ארצישראלי", **אעברה נא בארץ**, הערה (57), שם, 343-371.  
<sup>82</sup> ראו שירו של שנ"ה יונאס שעניינו מסע, ושאותו הירבו לשיר תלמידים בטיוליהם: "בגנים בגנים נטיילה/בציון בציון המעוטרת".  
<sup>83</sup> ראו למשל סיפור-מסע מירושלים ליריחו, המשובץ כולו בציטוטים מתוך שירי זמר כמו "משמר הירדן" לאימבר, "משאת נפשי" למאנה, "התקוה" לאימבר, "על פני מי הירדן" ללובושיצקי, וכדומה. דויד ילון, "לארץ הירדן", הערה (57), שם, שם, עמ' 237-281.

להיות בן הארץ הזאת. כאן הם מתייחסים לגמרא הטוענת שלהכיר ארץ – זה לדעת להריח אותה, ומכאן מתגלגלת השיחה אל פרחי הארץ וכמו מובן מאליו הם פורצים בשיר שכולו פרחים ונטעים: "פרחים אלה מה רבו/מה נאו ומה זכו/מלב מי הוגו הורו/מיד מי צחו אורו?" וכו'.<sup>84</sup> בהמשך מספר הכתוב כי "הנערים שרו את השיר... וישנו וישלשו", כלומר, לפי יעבץ, שיר זה היה מוכר ואהוב באותם ימים, מאידך, לא נמצא בכל כתביו של יעבץ כל דיווח נוסף אודות שיר זה (המופיע כאן על כל בתי), וכן לא לגבי לחנו.<sup>85</sup>

פרקו השני של סיפור זה, מפגיש אותנו עם תלמידי בית הספר החקלאי, וביניהם התלמיד יהודה (שבפרק הראשון היה בין הנערים-המטיילים למוצא). יהודה בחר ללמוד חקלאות כיוון שהתעתד להיות איכר בישראל,<sup>86</sup> אבל בין לבין הוא גם מוצא זמן לטפח את אהבתו לפרחים, כשהוא מגדלם בחלקה קטנה משלו. אלא שלא פעם מוטרד יהודה מהפרחים, כיוון שאין הוא מכיר את שמותיהם בשפה העברית, ובאחד המכתבים הביתה הוא אף חולק עם אביו קושי זה, בכותבו: "הנני כותב לי ספר... ואוסף אל תוכו את תמצית כל הלימודים על דבר צמחי הארץ, אך לא ידעתי מה אעשה בשמות הצמחים, אשר אין ספק לי כי ימצא במשנה ובתלמוד, אך איככה אכירם? לו הורוני את תורת הנטעים בשפת ערב, כי עתה אולי העליתי על ספרי לפי שעה את השמות הערבים... אך עתה כי נלמד כל הדברים האלה צרפתי - מה אעשה? עוצה נא לי, אבי".<sup>87</sup>

למותר לציין כי מצוקתו של התלמיד יהודה היא ראי למצוקתו של יעבץ הסופר. כמו יהודה התלמיד, גם הוא נאלם דום למראה הפרחים והנטעים בארץ, וזאת הן בשל העדרה של עברית בוטנית עשירה ומגוונת, והן בשל קוצר ידו לזהות את הפרחים והצמחים על פי שמותיהם שבמקורות. חרף כל זאת מפרסם יעבץ סדרה של שירים שכולם עוסקים בפרחי הארץ, וחלקם ראו אור בספר-אלבום בשם **על שושנים**, בו הוא מצורף לכל שיר- פרח מיובש בהתאם.<sup>88</sup> אלא ששירים אלה אינם עונים על העדר השמות. נראה שיעבץ, גם אם הירבה לחדש ולתרגם, כאן אין הוא מעז להמציא שמות חדשים יש מאין<sup>89</sup> ופונה להעמיד להם חלופה באמצעות תחבולות שיריות עוקפות, כלומר

<sup>84</sup> זאב יעבץ, "חרבות לאתים" ג' ירדני (עורכת), **סל הענבים**, ירושלים, 1967, עמ' 64-67.  
<sup>85</sup> בסיפור מסע בשם "שוט בארץ", מתאר יעבץ קהל נוסעים ה"פוצחים ברינה" ושרים "בנועם ובהמון לב" שירי-שורה מתוך המקורות ("בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחולמים" וכו'). נראה שיעבץ לא מצא לנכון להתייחס ללחנים ולהסביר מהם, בהניחו כי הכל מכירים אותם ויודעים במה המדובר. כך בסיפור זה (ראו הסצנה בה הכל מעודדים ילד-נוסע לשיר שיר-ילדים בשם "משפט הכלב והחתול", שנכתב על ידי יעבץ) וכך גם בסיפורי האחרים. יוצא איפוא שסיפורי העלייה הראשונה אכן מוסרים לנו מידע רב אודות שירי הזמר בני אותה תקופה, אלא שזהו מסר חלקי של מלל בלבד, ואילו הלחן, שאין כלים להעבירו באמצעות הסיפור, נבלע ונשכח.  
<sup>86</sup> יהודה טוען, כמו על פי תורת הנטעים של יעבץ, שהפרח הוא מקור כלכלי רווחי ולא רק הנאה חושית אסתטית של יופי וריח, בעוד כל חבריו מגדלים בחלקותיהם ירקות, שלפי התפיסה הכלכלית המקובלת דאז (1895), רק הם בעלי ערך רווחי.  
<sup>87</sup> זאב יעבץ, חרבות לאתים, הערה (84), שם, עמ' 103.  
<sup>88</sup> זאב יעבץ, **על שושנים**, מירושלים לבניה שירי יידידות, ירושלים תר"נ- (189-); דו"ח על סוגי הפרחים המיובשים: שיחה עם פרופ' אבינועם דנין (מאי 1981).

<sup>89</sup> וכך משתמעת האפולוגטיקה של יעבץ ב"הקדמה", לגבי השימוש הגורף של המילה "פרח" לכל הפרחים בספרו: "באוצר הקטן הזה היו ניב שפתנו ותנובת אדמתנו לשפה אחת ולדברים אחדים – הפרח יתן קולו כשיר, והשיר יתן ריח ניחוח". שם, שם.

הוא מגדיר את הפרח לא בשמו אלא על פי סביבת גידולו.<sup>90</sup> כך אנו מתוודעים אל "פרח הר המוריה", "ציץ מדרך אפרתה", "פרח מי השילוח" וכדומה. עם זאת הוא עושה שימוש בכל שם פרח המופיע במקרא, בנסיון לזהותו ולמקם אותו באזורו, וראו שירים כמו "אני חבצלת השרון" או "נאום שושנת העמקים".

כאן כדאי להוסיף כי רוב שירי הפרחים (לרבות אלה המיובשים) לקוחים מסביבות ירושלים, הריה ואתריה, כך "פרח ירושלים" ופרח קבורת רחל", וכך "פרח הרי ציון" ו"פרח הר חברון". נראה שיעבץ, שרוב שנותיו עשה בירושלים, הכיר היטב את צמחייתה מטוליו ומסיריו שם. מאידך, הוא שר גם על "פרח הכרמל", "פרח עבר הירדן" ו"ארז הלבנון" - שנראה כי מסעותיו בארץ ובארצות השכנות הוליכו אותו גם אליהם.

האם שירים אלה זכו להלחנה? אין לדעת. אמנם אורכם הקצר ותכניהם הציוריים כמו מבקשים מנגינה שיהיה בה כדי לקרב את השירים אל הפרח, אבל כאמור, גם אם יעבץ מציג אותם כשירי זמר אין הוא מקפיד לציין את לחניהם. רק שיר אחד שלו, בשם "זמר לחמישה עשר בשבט לילדי ישראל" נודע לחנו אז, והוא התפשט גם בארץ וגם בחוץ לארץ. זמר זה הוא פועל יוצא ממפעלו החינוכי של יעבץ לעיל – כאשר יזם לחדש את מועד החמישה עשר בשבט ולעצבו כחג לאומי עבור בני הנעורים.

ראשיתו של "חג טבע" זה באותה תכנית עבודה (1888), בה הציע יעבץ לקבץ אותו בתכניות הלימודים של בית הספר הכפרי – הן כחג אביב, בו הכל יוצאים ומתחברים אל הטבע (במטרה לעורר את הנוער לאהבה את הצמחיה המקומית), והן כחג נטיעות, בו הטקס המרכזי הוא שתילת עצים (במטרה לקשרו ולהשרישו בכברת ארץ זו).<sup>91</sup>

אליהו הכהן, במאמרו "מתי התחילו לנטוע", מספר מפי תלמידתו של יעבץ (בלה אפלבוים-פסקל), כיצד יישם יעבץ את טקס ט"ו בשבט בפעם הראשונה בזכרון יעקב, עת היה מנהל בית הספר המקומי שם. היה זה בט"ו בשבט תר"ן (1890), כאשר יצא יחד עם תלמידיו ותלמידותיו לרחובה הראשי של המושבה, כל ילד החזיק בידו שתיל והנטיעות אכן נערכו ברחוב זה. כך נולדה מסורת חינוכית סמלית חדשה, כאשר זמן לא רב לאחר מכן, הלכה והתפשטה בכל בתי הספר במושבות ובערים, עד היום.<sup>92</sup>

כדאי להוסיף כי יעבץ הקדיש לחג זה גם סיפור בשם זה, בו הוא מקנה דרך העלילה והדמויות את הנוהגים והטקסים ש"המציא". בסיפור "ראש השנה לאילנות" (1892), חוגגת משפחת יזרעאלי, שזה מקרוב עלתה לארץ, את ט"ו

<sup>90</sup> והשוו עם שמות הפרחים בסיפוריה של חמדה בן יהודה: אוזן עכבר, פנינות, פעמוני הביצה, חנונים, תכולי הדגן, עין בקר, סגולים וקחוונים. ח' בן יהודה, "תחת השקד" (1903), סיפורי נשים בנות העלייה הראשונה, י' ברלוביץ (עורכת), תל אביב, 2001, עמ' 16.

<sup>91</sup> כידוע, במקורות, שימש מועד זה לתשלום מסים בלבד, דהיינו: מיסי מעשר מפרי העץ (מסכת ראש השנה, א, א). יעבץ תרגם את נושא המס על עצים - לחג העצים (חג האילנות, בלשוננו), בבקשו להעתיק את חג האביב האירופאי שתאריכו ב-1 למאי - לחג אביב יישובי בחודש פברואר: "לערוך בו במערכת ברב חן והדר את העצים.. והפרחים בכל אשר יעשו בארצות אירופה בראשון לחודש מאי".<sup>92</sup> ז' יעבץ, "זמר לחמישה עשר בשבט בארץ ישראל", ר' קרטון בלום, הערה (3), שם, עמ' 150-151; "אליהו הכהן, "מתי התחילו לנטוע", עתמול, גל' מס. 3 (5), שבט תשל"ו, ינואר 1976, עמ' 11-13.

בשבט במושבה יהוד (על יד פתח תקוה), בסדרה של טקסים שעניינם טבע ונוף. כך יוצאת עם בוקר המשפחה וילדיה לטייל בסביבת המושבה, אוכלת את ארוחותיה בסוכה מקושטת ענפי אילן ופרחים, מחליפה משלוחי מנות מפרי הארץ, וכמובן שרה וחוזרת ושרה את "זמר ט"ו בשבט", כשיר ידוע ומוכר.

מהו הלחן ששרו בני משפחת יזרעאלי במציאות הסיפור – אין לדעת. על כל פנים הלחן לזמר ט"ו בשבט, שמוכר היום, התחבר מאוחר יותר. זהו לחן מקורי פרי עטו של המלחין אברהם משה ברנשטיין, שחי בוילנה ושימש המנהל המוסיקלי של האגודה ההיסטורית-האתנוגרפית שם.<sup>93</sup> שיר זה התפרסם גם במקראות של בתי הספר העבריים (כמו **טל הילדות**), בשבועונים לילדים (**עולם קטן**) ובשירונים לנוער ולמבוגרים. ובאשר לתוכנו של זמר זה יש להעיר, כי חרף עיסוקו בראש השנה לאילנות, אין הוא שר על צמחים אלא על צפורים. שלושת בתי השיר מתארים את משק תנועותיהן של צפורים במעין ריתמוס עליז וצפוף של פעלים: "נעו באו עטו/זעו דאו שטו/ בכנפיהם ינפנו/ובפיהם יצפצפו/יריעו ירננו/יהגיו ינגנו/ונעימות יזמרו/האביב יבשרו" וכו' וכו'. למותר לציין כי פעולות מהירות וזריזות אלה, מתקבלות כמקבילות לדרך קפיצותיהם ודילוגיהם של ילדים, שביום אביב זה, מלאי תזזית ומרץ, הם פורצים החוצה להשתובב ולעלוץ. זאת ועוד. האינטראקציה בין הצפורים לילדים מובחנת כאן לא רק על דרך השיח הדינאמי של פעילות קצבית, אלא גם על דרך השיח הזמירי שכולו התרגשות של צפצוף וציוץ: "כנף רננים הזמיר/יתרון בראש אמיר/צפורים נאמנות/בראש השנה לאילנות/בנועם תשתפכנה/אותנו תברכנה". לכן, לא בכדי מסתיים השיר בהזדהות הצפורים והילדים, כשהילדים מעידים על כך: "כצפורים נפרחה/נשירה נשמחה/השדה נרוצה/במרחב נפוצה/לִיָּה נברך נברכה/שבעולמו ככה".<sup>94</sup>

### 3. שירת העבודה לנח שפירא (ברנ"ש)

בעיתון הירושלמי **הבצלת** (סיוון תר"ן), אנו קוראים רשימה קצרה אודות משלחת חובבי ציון ובראשה הרב שמואל מוהליבר, שעם חידוש העלייה לארץ (1890) באו לבדוק את הפוטנציאל היישובי למינוף החיים המשקיים והכלכליים כאן. עם ירדם מהאונייה (כ"ח אייר תר"ן) ירדו עימם קבוצה של בחורים-פועלים שפתחו עידן חדש במארג החברתי והתעסוקתי של מפת העלייה הראשונה. שהרי עד כה, רוב רובן של עליות חובבי ציון – היו עליות של משפחות שהקימו משקים משלהן והיו לאיכרים, והנה לראשונה מתארגנת גם עלייה של צעירים רווקים שכל עניינם הוא להיות פועלים שכירים, כפי שדווח בעיתונות: "גם אורחת צעירים לימים, במספר שלושה עשר... כולם בעלי תורה ויודעי לשון וספר, ופניהם מועדות ציונה לעבוד שדה וכרם בתור שכירי יום במושבות", ובהמשך: "והם

<sup>93</sup> ז' יעבץ, **ראש השנה לאילנות**, וורשה, 1892; נתן שחר, הערה (32), שם, עמ' 29; א' הכהן, שם, שם, עמ' 13.

<sup>94</sup> ז' יעבץ, **השירה העברית בתקופת חיבת ציון**, הערה (92), שם, שם.

בשיריהם שירי ציון בשפה עברית, אשר שרו בקול נעים וברגש גדול מאוד בכל הדרך, הזילו דמעות גיל ממקור עיניהם".<sup>95</sup>

בין צעירים אלה נמנה גם נח שפירא שהיה מפעילי חובבי ציון בעירו קישינוב שבבסרביה. שפירא, וחברו יצחק חיותמן, עבדו לראשונה כפועלים בכרמי ראשון לציון, אך בחלו במשטר הפקידות ובמערכת היחסים העכורה עם האיכרים,<sup>96</sup> ועברו להתגורר במושבה החדשה שזה עתה הוקמה רחובות (1891).<sup>97</sup> שם היו מייסדיה של אגודת פועלים חדשה ("הסתדרות העשרות") שחוללה צורת התארגנות מרחיקת לכת, שאמורה היתה לשנות את הסצנה היישובית ולהטביע חותם חדש של עשייה חקלאית וצבאית.<sup>98</sup> ואכן מאביב 1890 ועד שלהי העלייה הראשונה (1905), נמנה שפירא בין מנהיגי פועלי העלייה הראשונה, כשהוא ממשיך למצוא את פרנסתו כפועל נודד,<sup>99</sup> ובו בעת משמש מזכיר האגודה (שלא על מנת לקבל פרס), נאבק נגד ניצולם של הפועלים השכירים, מחפש פתרונות ל"שכלל" את מצבם, ומנסה בכל דרך לבלום את יאושם וירידתם מהארץ.<sup>100</sup> אבל עם זאת לא פסק שפירא מלעסוק ביצירה הספרותית והפובליציסטית שלו, כשהוא מעמיד קורפוס נכבד של שירי עבודה, אותם הוא מספק לפועלים לשעות העבודה ולשעות הפנאי.

בפעילות זו תרם שפירא לא רק לזכויות הפועל, העסקתו וסידורו, אלא לעיצוב דיוקנו של פועל עברי, ארץ ישראל חדש (בהתאם למודל המוצע בספר התקנות של האגודה, כאיש-עבודה מיומן וכבעל השכלה<sup>101</sup>). ואכן, בנדודיו ממושבה למושבה הוא משרת גם כפועל-מורה וגם כפועל-משורר (או כפי שכינהו קרסל, "טרובדור עממי")<sup>102</sup>, כאשר אחרי יום עבודה הוא מכנס קבוצות של פועלים לתרגל עימם את הלשון העברית, להשכילם בידע של תנ"כ, היסטוריה וספרות, וללמדם שירים מוכרים וחדשים (ובניהם שיריו שלו). שהרי כבר עם העלייה הראשונה, היה

<sup>95</sup> "סופר בחבצלת, תר"ן, גל' 31": משה ברסלבסקי, **פועלים וארגוניהם בעלייה הראשונה**, תל אביב, 1961, עמ' 95; בין השירים שהושרו שם היה גם של שפירא: "עולי ציון", על פי מנגינת "השיר 'ציון ציון' הידוע". שפירא מכנה אותו "השיר העממי הראשון שלי".  
<sup>96</sup> נח שפירא, "רשמי זכרונות לפני 37 שנים", **ידע עם**, כרך י"ב, חוב' 31-32, 1967, עמ' 97.  
<sup>97</sup> נח שפירא (1866-1931), נולד בקישינוב, היה תלמיד ישיבה שנתפס להשכלה (למד שפות, מדעים כלליים), עבד כמנהל חשבונות וכן שימש כמזכיר לעברית בסניף חובבי ציון בקישינוב, אותו יסד מאיר דיזנגוף. החל לכתוב שירים מגיל 15. נ' שפירא, "קיצור תולדותי עד בואי לארץ", בתוך: מנשה רבינא, **השיר יה חי לי, לי הה עמלי, ומחברו בר-נש הוא נח שפירא**, תל אביב, 1966, עמ' 42-44.  
<sup>98</sup> זכריה חיות (חיותמן), **עם יצחק חיותמן, מייסוד מתולה ותל אביב**, חיפה, 1968, עמ' 11-21.  
<sup>99</sup> אגודת הפועלים הראשונה בארץ נוסדה בראשון לציון ב-1887, אך התפרקה תחת משטר הברון.  
<sup>100</sup> שפירא נדד בין ראשון לציון, זכרון יעקב והדרה. חלה בקדחת קשה ועבר ליפו, ושוב חזר לזכרון יעקב. כן ארגן שביתות ומחאות נגד פיטורי פועלים ביקב בראשון לציון. עם עלייתם של פועלי העלייה השנייה (1904) נדחה על ידם ומארגוניהם, כמו כל פועלי העלייה הראשונה. לאחר מלחמת העולם הראשונה, בסיועו של ראש העירייה מאיר דיזנגוף חברו, קיבל דוכן למכירת לחם בשוק עלייה בתל אביב. ראו, י' ברלוביץ, "אוכלי עמי אכלו לחם, עיון ביצירתו של נ' שפירא", **עיתון 77**, שנה ט', מס' 69, אוק' 1985, עמ' 34-36.  
<sup>101</sup> משה ברסלבסקי, הערה (95), עמ' 173-174; כאן יש להבחין בין תפיסת העבודה של פועלי העלייה הראשונה שמגמתה היתה "להשתכלל" כלומר, לנסות ולהגיע גם לרכוש בסיסי של בית קטן ומשק עזר; לבין פועלי העלייה השנייה, שלפיהם יש להתמיד ולהמשיך כפרולטריון שיעדו מלחמת מעמדות והפיכת הפירמידה. י' ברלוביץ, הערה (99), שם, שם, עמ' 34.  
<sup>102</sup> על פי אייזנברג, ראש "הסתדרות העשרות": "את תקנות האגודה ושאר התעודות מסרנו לנח שפירא שנשאר מזכיר האגודה ביהודה והוא הוסיף לנהל אותה בצורות שונות ביקב ובמקומות אחרים עד שהגיעה העלייה השנייה, והקימה את תנועת העבודה", עבר הדני (עורך), **א"א אייזנברג, קורותיו, כתביו ותקופתו היישובית**, תל אביב, 1947, עמ' 53.  
<sup>102</sup> ג' קרסל, "יהדות ביסראביה", **הדואר**, שנה נ"ג, גל' א', ניו יורק, ז' חשוון, תשל"ד (1974), עמ' 3.

שיר-הזמר העברי לחלק בלתי נפרד מהויות העבודה וכתופעה טבעית ומובנת מאליה לכל פועל. ואכן רבים הדיווחים בעיתונות, בספרות, במימוארים וביומנים (בעיקר משנות ה-90 של המאה ה-19), בהם מופיעים פועלים בהקשר של תיאור שירתם וזמרתם. לוין אפשטיין, המדווח על ביקורו של הרב מזא"ה ברחובות, מתאר כיצד עמד על ראש גבעה קטנה, סוקר את המושבה, "ובראותו את קבוצות הפועלים השונות בכואם מן השדה... והם שרים שירי עבודה ארץ ישראלים – זלגו עיניו דמעות מרוב שמחה והתפעלות"; על פועלי רחובות מספר גם ז"ס (זאב סמילנסקי), בציירו אותם צועדים עם המעדרים על שכמיהם כמו בתהלוכה: "שירי ציון בפיהם" "כלי זמר מנגנים לפניהם", ו"לפעמים גם נפנפו בדגלים". כך ברחובות וכך גם בחדרה וזכרון יעקב, כאשר השירה מתעצמת לטקסיות מחייבת ממש גם עם העבודה וגם אחריה (בסעודות הערב ובימות השבת "היו... מרתחים" את המושבה "בזמירותיהם"), שלא לדבר על חגיגות יזמות של פועלים (כמו החיזיון המוסיקלי "עקדת יצחק" בחדרה, או מסכת הזמר "מעשה מרכבה" בזכרון יעקב).<sup>103</sup>

למותר לציין כי קורפוס שיריו של שפירא, עוסקים לא רק בהתחדשות העבודה העברית במושבות יהודה ושומרון, אלא גם בכל אותם אירועים של משברים ושבתות, כשהוא משמש פה לתלונתו ולזעקתו של הפועל השכיר. במילים אחרות, שירת העבודה של שפירא מציעה שני סוגי שיר: שירי מחאה וקינה, שרובם נמנו על שירי הדקלמאציה שלו; ושירי הודיה והלל, שהולחנו, עובדו והתקבלו כשירי זמר לכל דבר. להלן נרחיב את הדיון בשירי העבודה כשירי הודיה, כיוון שבעיקרם ניתן גם ביטוי רעיוני-קיומי במהפך מגולה למולדת.<sup>104</sup>

זכור, שירת העבודה היהודית בגלויות, עמדה תמיד בסימן של עגמומיות, השפלה ובושה, בעוד שירת העבודה בארץ ישראל, זקפה את קומתה מלכתחילה במעין הצהרה בוטחת וגאה. כדי לעמוד מקרוב על מהפכה זו של תכנים ולחנים, יש להתוודע אל שירת העם היהודית שנכתבה יידיש, ואשר על ברכיה גדלו נח שפירא ובני דורו באירופה של אמצע המאה ה-19. חוקרת הפולקלור רות רובין, בספרה **קולותיו של עם**, מציגה את תפיסת העבודה בשיר-העם היהודי – כצורת קיום טרגית: קיומיות של דלות משוועת, עבודה מפרכת, ומאמצים חסרי תוחלת, שאין בהם כדי לקדם את האדם-העובד אלא להשאירו במצב של לא-חיים ולא-מוות. במילים אחרות, הפועל היהודי כאדם עובד הוא אדם מקולל, כאשר עבודתו באה להדגיש את אומללותו, ניצולו ועלבונו. כמו למשל שיר של אם יהודיה, ענייה ופגועה, המבכה את בנה הנאלץ לשמש שוליה בבית מלאכה, במקום לשבת ב"חדר" וללמוד תורה. כאן

<sup>103</sup> תיאורים אלה מפי לוין-אפשטיין, ז"ס, ואחרים, ראו: מ' ברסלבסקי, הערה (95), שם, עמ' 107-108; על "מעשה מרכבה", ראו: א' סמסונוב, **זכרון יעקב, תרמ"ב-תש"ב**, זכרון יעקב, 1942, עמ' 242; כדאי לציין, כי גם פועלי הדפוס של עיתוני אליעזר בן יהודה, עבדו ושרו שירים עבריים, כדי ליצור סביבה עברית. ח' בן יהודה, **א' בן יהודה חייו ומפעלו**, ירושלים, 1990, עמ' 104.

<sup>104</sup> בקורפוס שיריו של שפירא, מצויים גם שירי זמר לילדים שנתחברו בחלקם על פי בקשתה של מורה שעבדה עימו; וכן שירי הומור וסטירה, מקוריים ומתורגמים, שהוזמנו ונתחברו על ידו לאירועים אקטואליים, ובכך תרמו מקור צנוע נוסף לפרנסתו.

משתמעת עבודת-הכפיים לא רק כנחיתות כלכלית אלא גם כנחיתות רוחנית תרבותית, וממילא חברתית מעמדית: שהרי התלמיד-חכם וכלי-הקודש מוצבים כמו מובן מאליו בראש הסולם היוקרתי, ואילו בעלי המלאכה ועובדי הכפיים - מודחקים לתחתיו. לפיכך, לא בכדי מצטייר שיר העבודה היהודי (במזרח-אירופה של טרום התנועות הפופוליסטיות), כשיר פאטאליסטי פסימי, שכל כולו בא לכאוב את היהודי-הפועל: בדידותו, עוניו וחוסר המוצא להתנער מגורלו זה (הפאטאליזם בשירי הנשים עוד הולך ומתעצם כשהפועלת מערכת גם מוטיבים של אהבה וגעגועים, בדמיינה את הגבר כגואל שיבוא להושיעה מעבדותה-עבודתה).<sup>105</sup>

לאור שירה מקוננת זו, ניתן להבין עד כמה מהפכנית היתה שירת העבודה בעלייה הראשונה, כשמתחזות יאוש ואובדן זינקה לגבהים של תחייה לאומית ואישית, שמחת חיים שכולה עבודה, ולא כל שכן למהפך חברתי מעמדי - בו ניצב עכשיו הפועל בראש הסולם, כשהוא מוצג משכמו ומעלה כ"נבחר" העם וכ"בורא" אותו מחדש.<sup>106</sup> זאת ועוד. שירי העבודה של נח שפירא משתמעים לא רק כשירי הלל לאדם העובד, אלא גם כשירים אינפורמטיביים, הבאים לספר לנו חווית-עבודה בארץ ישראל מהי, לרבות תנאיה, כליה, מכונותיה, צורות פעילותה, וההקשר הנופי והסביבתי שלה. כלומר, גם במסגרת זו של זמר, ביקש שפירא למסור דיווח מלא ומפורט אודותיה, ללמדנו שהסקרנות לגבי העבודה במושבות החדשות, הקיפה לא רק את היישוב העירוני בארץ, אלא בעיקר את הקהילה היהודית בתפוצות, ולא כל שכן את חברי האגודות של חובבי ציון.

ואכן באותם ימים נגדשה העיתונות הארץ ישראלית בשפע סקירות, השקפות, דיווחים ורשמים אודות ההתיישבות המתחדשת, כשהיא פונה ומייעדת אותם לשני ציבורים: לציבור המקומי הארץ ישראלי, בבחינת מידע פנימי הבא לעודד את המתיישבים החדשים בהיאבקם ובהיאחזם באדמה זו; וליהודי התפוצות באשר הם, בבחינת הסברה ותעמולה להגביר את האהבה לציון ולהצטרף למפעל החלוצי (אם בעלייה של ממש, ואם בתמיכה כספית או מורלית). גם שירתו של שפירא מתפקדת בהתאם למדיניות לעיל, כאשר דיווחיה - הם לא רק בבחינת רשמים של צופה מבחוץ, אלא תיאורים אותנטיים של פועל המדווח על עבודתו מתוך התנסות אישית, כשהזיעה נוטפת והגוף רוטט ממאמץ ומחום. לא בכדי חותם שפירא על שירי הזמר שלו "אחד הפועלים במושבות" (או "אחד הפועלים

---

<sup>105</sup> Ruth Rubin, **Voices of a People**, The Story of the Yiddish Folksong, N.Y., 1963, pp. 285-295  
שירי עבודה שענינם מחאה חברתית ואמירות חתרניות מהפכניות - מתחילים כאמור במזרח אירופה רק משנות ה-80 של המאה ה-19, וכן בשירי ההגירה היהודית לאמריקה, ביניהם שירי סדנאות-היזע של משוררים-חייטים-גהצנים, כמו מוריס רוזנפלד ודויד אדלשטט.  
<sup>106</sup> בשנות ה-20 מציג אברהם שלונסקי את הפועל העברי במטאפוריקה זו, כאשר הוא מובל עם שחר על ידי אמו "אלי עמל", לבוש "כתונת פסים לתפארת" (כמו יוסף, הנבחר בין אחיו), ומוצג כבורא: "נבבוראים בנך אברהם" (א' שלונסקי, "עמל", כל שירי, כרך ב', תל אביב, 2002, עמ' 15). גם שפירא, ברדתו מהאנייה, שר את הקשר המפרה בן-אם לגבי ציון. ראו שירו לעיל, הערה (97).



בארץ ישראל"), שהרי עבורו "העבודה" ו"השיר" אחוזים ושלובים יחדו.<sup>107</sup> ואכן, שפירא כפועל הקלאי, מטעין את מאגר השירים הארץ ישראליים בשירי זמר שעניינם מגוון העבודות החקלאיות שהתבצעו אז, ובראש וראשונה: החריש, הבציר והקציר. למשל, האינפורמטציה המתקבלת בשיר "החריש" (חורף 1893), פורשת פנורמה מרחבת של בוקר, בה איכרי המושבה, זקנים ונערים כאחד, פזורים בין התלמים, הולכים איש איש אחר מחרשתו: "יחרשו בבקרים/על כל העברים.../זה פולח בוקע/וזה זרע זורע.../ואך ליבו יודע/מאין זר שומע/את תפילת ליבתו". שיר "החריש" סורק את נופי השדות ואת תנועת העובדים תוך דממה דקה המשדרת את דאגת "הזורעים בדמעה". לא כן השיר "בקציר", כאן הדממה מתחלפת ברעש המרנין של "כרינה יקצורו": "קול ענות בשדה ברעש יריע/ כקול רעם בגלגל על פני רקיע/הקול קול יעקב בעבודה... " (אביב 1895). הכתוב נכנס לפרטי פרטים, כשהוא מתאר טיבם של כלי העבודה (החרמש בניגוד למגל), מהירות הקצירה בחרמש, והכמויות הגדולות הנקצרות ונאספות ("דום גאוות הקמה להשפיל הכניע/להניף החרמש המבריק, המגיה"). מאידך, מירב המידע הנרשם ומצטבר כאן, הוא דווקא בשירי הבציר. נראה ששפירא שחי בזכרון יעקב מספר שנים, והכיר את עבודות הכרם במשך כל השנה, שר ומספר עליהן מהבטים שונים: "שיר המרכבה" (1898), על המאבק במיגור המגיפה שפשתה בענבים (פילוקסרה); שיר "הנוטר" (1897), על השומר הסובב בלילות, מבריח מבין הכרמים בעלי חיים (אם לא גם הולכים על שתיים); וכמובן שיר "הבציר" (1897), שבו הוא מעביר סדרה של קולות וצבעים: מעצם איסוף הענבים בכרם, דרך העברתם ודריכתם ביקב ועד לחגיגות הבציר והיין – כשהכל חוברים יחד למידע מהימן ומרתק, שלא לדבר על המוסיקליות והקצביות של הטקסט.<sup>108</sup>

מידע עולז זה מספר את עצמו, חרף תנאי העבודה המתישים משחר עד חצות, כשכולו מתפעם מהגוף היהודי הבריא והעובד, מהתנועה הבלתי פוסקת המדהירה את הבוצרים, ומתחושת ההודייה הממלאת כל לב. לא בכדי פורץ שפירא מידי פעם בשירת הלל, כשהוא פונה להודות לכל גורם בשטח, ובראש וראשונה לאותו כוח עליון שחולל את הלא יאומן: "נודה לך אלוהי ציון, כולנו.../על שהחייטנו וקיימתנו/לגמור את עבודתנו זאת היום" ("מעשה מרכבה"), או "בשירה נא קדמו פני אל המושיע/תודה ושבה לו לבכם יביע/על הטוב והברכה עליכם השפיע"

<sup>107</sup> שפירא כאמור שימש בארגון הפועלים ברחובות "שר עשרה", כלומר, היה אחרי על תא בן עשרה פועלים, עובד עימם אך גם דואג להשיג עבודה עבורם, מנהל משא ומתן עם המעביד, אחראי על העבודה כלפיו וכלפיהם, ומארגן את הליכתם בטקסיות של לבוש אחד ושירה משותפת.

<sup>108</sup> ראו הקולות: רעש המכונות, ההמולה האנושית, שירת הפועלים, הגיוס המוגבר של ידיים עובדות לרבות בני המשפחה כולם; ואילו בלילה: רחשי טעינת הענבים המתבצעת רק מחצות אל תוך הלילה, העברתם ליקב בצינת הלילה, שקילתם והורקתם ל"אפרכסת" וכדומה. ובאשר לצבעים: אלה מתחלפים ומתגוונים בכל שעות היום, ולא כל שכן מיום ללילה.

"(בקציר)". במילים אחרות, שיריו של נח שפירא מתארגנים למעין שירה חדשה שכולה פרקי תהילים: פרקים המעלים על נס את "העבודה" כערך לאומי-חברתי וכהלך-רוח מוסרי-רליגינזי של התרוממות-נפש יומיומית.<sup>109</sup> מכאן אין תימה ששירו של שפירא: "יה חי לי יה עמלי" (ובשמו הרשמי "שיר העבודה", 1895), היה להימנון האדם העובד בארץ ישראל, כשהוא חוצה מפלגות, אידיאולוגיות ופוליטיקות. שהרי מתחילתו ועד סופו, הוא שיר הודייה בשבח העבודה ("הריעו שירו בקול תודה"), כך שאם יש בו עשרה בתים - כל בית בא לציין הבט אחר של עבודה התורם ומעשיר את חיינו מהדרגה הבסיסית החיונית של "לחם לאכול ובגד ללבוש", דרך העצמה גופנית ("לגוף תוסיף עוצמה וכוח"), ומנטאלית ("לראש לשד ומוח") - ועד לכינוס "נפש ההמון" - יחידים כרבים - ללאום אחד ("כי לכל העם היא הנשמה").<sup>110</sup>

"שיר עבודה" זה, נכתב גם הוא בזכרון יעקב בעת הקציר, ומלכתחילה היה לשיר זמר כמו רוב שיריו של שפירא. מנשה רבינא שהקדיש לו מחקר בפני עצמו, דן בעיקר בעיבודים השונים של הלחן, וזאת בעקבות קביעתו של שפירא כי הוא "חיקוי לשיר הערבי על העבודה".<sup>111</sup> ואכן, כמו חוקרים אחרים גם רבינא ניסה להתחקות אחר מזרחיותה של המנגינה, כשהוא מזהה אותה על פי הפזמון "יה חי לי יה עמלי".<sup>112</sup> לפי רבינא מקורו של פזמון זה בשיר הערבי "יא עמי לי, יא חלי לי", שפרושו "הוי דודי, הוי ידידי",<sup>113</sup> ואילו אליהו הכהן במחקר מאוחר יותר, מתקן וקובע כי על סמך השוואת נוסחאות - היה זה הפזמון "יא חלאלי, יא מאל"י" שאיכלס שירי זמר רבים בציבור הערבי בארץ (גם בזמנו של נח שפירא). לפי הכהן, נהגו לשלב פזמון זה באילתורי שירים בעת חגיגות וטקסים, כאשר הזמר הסולן, היה פותח וחורז כאימפרוביזציה, בעיקר על שירי אהבה, והחבורה סביב היתה מריעה לו בבית החוזר "יא חלאלי, יא מאל"י" (מערבית: "מותרת לי, רכושי שלי").<sup>114</sup> נראה ששפירא שמע שיר זה מפי פועלים ערביים בזכרון יעקב, וכיוון שלא ידע ערבית, נשמעה לו המילה "יא מאל"י" - כ"עמלי", וזו דירבנה אותו לכתוב שיר נוסף על עבודה, והפעם על פי לחן ערבי זה. כאן יש להוסיף ולציין את היותו של שפירא קשוב לצלילים המקומיים האוריינטליים, ואת פתיחותו לכלל הציבורים הארץ ישראליים ולגילוייהם הרב תרבותיים (שלא כמו

<sup>109</sup> יש לשים לב (לפי תאריכי השירים) כי אלה התחברו בעצם עונות העבודה בשדה ובכרם. לגבי "שיר העבודה" מוצע תיארוך מדויק: "נרשם בעיפרון על השדה בשעת העבודה, ה' אייר תרנ"ה, זכרון יעקב". נראה שההתרגשות ביקשה את ביטוייה המיידים עם העבודה עצמה.<sup>110</sup> יפה ברלוביץ, "יה חי לילי יה עמלי" - משורה בערבית לשיר העבודה הפופולרי ביותר ביישוב, "חידושים", מדע ודעת, חורף תשס"ט, גל' 4, עמ' 56-59.

<sup>111</sup> לפי רבינא, מלחינים ומעבדים יהודים באירופה מצאו לנכון לעבד לחן זה לקצבים ולביצועים מוסיקליים שונים, כמו עיבודו לשיר צבאי בשירון הגדודים העבריים (1918), או עיבודו לסולו, מקהלה בארבעה קולות ופסנתר - על ידי המלחין היהודי-הפולני ליון ליוב (ורשה, 1916). מנשה רבינא, הערה (96), שם, עמ' 5-15.

<sup>112</sup> רבינא כמוסיקאי קבע כי ציון המלודיה כמזרחית (על פי שפירא) עוררה תמיהה, כי אין במהלך הצלילים כל רמז למזרחיות. מ' רבינא, שם, עמ' 10, וכן עמ' 21-22, עמ' 29.

<sup>113</sup> לפי אפרים דוידזון בספרו שחוק פינו, הלחן של שיר העבודה הוא פארודיה על השיר הערבי לעיל. מ' רבינא, שם, עמ' 29.

<sup>114</sup> מתוך צרופה ששלח לי אליהו הכהן (14 ביוני 2008), ובה קטעים מתוך תחקיר שניהל על השיר, ואשר טרם פורסם. תודתי הרבה לאליהו הכהן על מידע זה.

אימבר ששר את המושבות ולא חי בהן, או יעבץ ששר פרחים ונטעים ולא תמיד ידע את שמם). ואכן שפירא שב ומייצג כאן את עיקרון "חדש ימינו כקדם" שדגלו בו מתיישבי העלייה הראשונה; עיקרון שקרא להטעין בחיים היישוביים המודרניים - מודלים ארץ ישראלים קדומים, גם באמצעות האדם הילידי הערבי – איש הסביבה הזאת, שהכתיבה לו ממנהגיה ואורחותיה, כפי שהכתיבה לאבות האומה.<sup>115</sup> במילים אחרות, למידת היליד הערבי הייתה דרך נוספת ללמוד את הסביבה, להתחבר אל האבות ואף לקבל דרישת שלום מדפוסי תרבותם הקדומה. כלומר, כששפירא היה קשוב לצלילי הלחנים הערביים, נטה להניח שאלה הם ניגונים מקומיים-אותנטיים שהדהדו מקדמת דנא בקולותיה המוסיקליים של הארץ. מאידך, אין הוא פונה להעתיקם כמות שהם אלא מעבדם לאוזן מערבית. מי שעבד לחן זה, וכן לחנים נוספים לשיריו של שפירא, היה חברו המוסיקאי-הפועל חיים מילמן, שבאותם ימים עבד גם הוא בזכרון יעקב,<sup>116</sup> והלחין ועיבד חלק גדול מהשירים שכתב שפירא באותה תקופה וכן בתקופות מאוחרות יותר. כאן כדאי לחזור ולהדגיש, כי שפירא בניגוד לנ"ה אימבר ולזאב יעבץ כיוון את כתיבתו מראש - לשירי זמר. כלומר, אם אימבר ויעבץ, פנו לחבר שירים שיתאימו לשירת מקהלה (כמו "התקוה" ו"משמר הירדן" לאימבר, או "זמר ט"ו בשבט" ליעבץ), נח שפירא, הועיד מראש את מילות שיריו לפעילות זמרתית בלבד, כשהוא טורח למצוא נגינות תואמות. מאידך, לא פעם, המנגינה הקדימה אצלו אף את המילים, כמו למשל, "לרחובות שיר מזמור" (שיר זמר שהתחבר לכבוד חתונת הפועלים הראשונה שם), שאת לחנו הוא שאל משירו הידוע של אברהם גולדפדן ("פאלקר פייערל"), והתאים לו מילים; או "שירת הים" (זמר שיועד "למטיילים בסירת דוגה", כדבריו, ואשר מילותיו הותאמו ל"לחן השיר הרוסי המתחיל בקריאת 'היי אוחניים)').<sup>117</sup> שלא לדבר על הפעילות הפורה עם המלחין חיים מילמן, שהותירה אחריה מאגר של דפי תווים, כפי שהעיד על כך שפירא: "לכל שירי זמרה אלה, שאין תחתם הודעה על דבר הלחן, חיבר בזמנם לחנים הפועל המוזיקאי הכנר, מר חיים מילמן, שעבד איתי יחד שנים רבות בזכרון יעקב. בזמן המלחמה (הראשונה י"ב), נאבדו ממני התווים, והמחבר מתגורר עכשיו בקהיר, ואם נמצאות אצלו העתקות מתווי הלחנים האלה וישלחם לי – אפשר שאדפיס במחברת מיוחדת".<sup>118</sup>

<sup>115</sup> על חיפוש העבריות דרך הערבויות בעלייה הראשונה, ראו; י' ברלוביץ, "העם האחר, השאלה הערבית", **להמציא ארץ להמציא עם**, תל אביב, 1996, עמ' 117-119.  
<sup>116</sup> חיים מילמן (1873-1945), עלה לארץ 1890, היה מוזיקאי וכנר. עבד כפועל, ועם הקמת גמנסיה הרצלית (1906) שימש בה כמורה למוסיקה. לפני מלחמת העולם הראשונה ירד למצריים, התגורר בקהיר ולפי בנו אבנר, שימש שם כפרופסור למוזיקה והדריך נגינה בבתי רוזנים, והא ראייה ההלוויה המפוארת שערכו לו שם. הגב' לאה ברנס, בתו של מילמן הוסיפה כי אביה היה בידידות עם שפירא שהירבה לבקר בביתם בתל אביב, ויחד חיברו שירים רבים. מנשה רבינא, הערה (96), שם, עמ' 17-18.  
<sup>117</sup> מ' רבינא, שם, עמ' 28; רק לעיתים מזומנות נוקב שפירא בשמו המפורש של הלחן, בדרך כלל הוא מציין באופן כללי "מושר בלחן ההוא", וכאמור הכל ידעו במה דברים אמורים.  
<sup>118</sup> נ' שפירא, "הקדמה", **קובץ שירים בכתב יד**, 1929, **הספרייה המרכזית למוסיקה, ארכיון ע"ש מ' רבינא**, R1.10.5.3.2

כאמור, שפירא ייעד את שיריו לשמש כשירי זמר, ולפיכך גם הכין וכיוון את התמלילים כך - שיהיו פשוטים ושווים לכל נפש. שהרי רוב הפועלים לא ידעו עברית, וכמורה לעברית חיבר טקסטים ברורים, שהיו גם קלים וקליטים מלשון השיר הגבוהה פרי עטם של אימבר או יעבץ. וכפי שהציע מילים בהירות ונגישות, כך הציע מבנים פרוסודיים תואמים (משקל, בית, חרוז), בלי כל אותו סרבול כבד וארכני שהיה מדרכה של שירת חיבת ציון. יוצא איפוא שאם אימבר הציג עצמו כ'משורר' ויעבץ כ'משורר לעת מצוא', שפירא הוא למעשה 'פזמונאי', או בלשון אותם ימים "פייטן עממי" (ראו דניאל פרסקי). תפקיד זה משתלב גם עם הבחירה שלו בשם העט "ברנ"ש", שמצהירה על אנונימיות כמו כל משורר עם.<sup>119</sup>

ואכן רבים משיריו, ובעיקר "שיר העבודה", התפרסמו על הרוב כשירי עממיים, כאשר אף הכינוי "ברנ"ש" נמחק ממנו.<sup>120</sup> אל ההבט העממי בשירתו של שפירא מתייחס כאמור דניאל פרסקי, בהדגישו את ייחודו גם בלשון העממית שלו. לפי פרסקי לכתוב שירים עבריים-עממיים בתקופה שעדיין העברית לא היתה מדוברת, היה עניין בלתי אפשרי; ובכל זאת ליהטט בה שפירא בתחבולות לשוניות כאלה, עד שנדמתה לטבעית ושוטפת. בין היתר מורה פרסקי כיצד "ביודעים או בלא יודעים הכניס ברנ"ש... במזמוריו... מילים עבריות, החיות בדיבור היידי (צרה, גוף, שכל, מוח, עושר, הצלחה, ברכה, לחם, בגד, נשמה ועוד)", ובכך שיווה לשיר הזמר העברי שלו מהעממיות היידיית הלשונית והפרוסודית (משקלים קצביים, חרוזים קלים, בתי שיר מרובעים, פזמון חוזר בן שורה, ושורות קצרות ומהירות נגן) - ומכאן הצלחתו. פרסקי מפנה את תשומת הלב גם אל תרגומו, כמו תרגום שיר "המחרשה" לאליקום צונזר שנכתב יידיש. מתרגמים רבים ניסו לתרגם שיר זה לעברית, ורק עם תרגומו הקליט של שפירא ("במחרשתי כל הוני ירשתי"), התקבל השיר בפי רבים, וגם היה להמנונה של המושבה מזכרת בתיה.<sup>121</sup>

ואכן, שירי הזמר של שפירא ותרגומו, הם שהניחו את המסד לשירי הזמר העברי בעלייה ראשונה; שירי זמר בעברית-מדוברת וכמו-טבעית – בסביבה של עברית לא-מדוברת ולא-טבעית. וכך כותב ישראל חנני בנידון:

"שיריו... לא נועדו מתחילת בריאתם לדפוס אלא לתצרוכת הציבור נוצרו. רובי שיריו נפוצו בציבור ונשורו על ידו זמן רב לפני שראו אור הדפוס".<sup>122</sup> כלומר, שירי הזמר של שפירא, הם שירי עם מעיקרם, שנלמדו מפה לאוזן, וכל

<sup>119</sup> דניאל פרסקי, "לזכר בר-נש", הדואר, שנה כ"ו, גל"כ כ"ד, ניו יורק, כ"ח ניסן, תש"ז, עמ' 580; נ"ש ראשי תיבות של נח שפירא.  
<sup>120</sup> במכתב למערכת, בעקבות פטירתו נ' שפירא, סיפר א' איתאל, כיצד פגש בשפירא ביפו והתיידד עימו (1907). כאשר פיזם את שיר העבודה שאלו שפירא מי חיבר את השיר, ולא ידע. נאנה שפירא ואמר: "אין מזל לישראל. השיר יה חי לילי עמלי – עמלי הוא, אנוכי חיברתיו ומייחסים אותו לאנשים אחרים ואת שמי אין מזכירים כלל". א' איתאל, "דבר בשם אומר", דבר, 18 ינו', 1931, עמ' 3.  
<sup>121</sup> ד' פרסקי, הערה (119), שם, עמ' 581-580.  
<sup>122</sup> ישראל חנני, "ברנ"ש, קווים לדמותו של פועל משורר מתקופת העלייה הראשונה", הפועל הצעיר, תל אביב, 7 אוק', 1959, עמ' 20.

השר אותם – יש ששינה או הוסיף כבתוך שלו. עם זאת, היה זה המורה לעברית אריה לייב הורביץ ממזכרת בתיה, שדאג ליידע את הקהל לגבי משורר נחבא זה, כאשר העתיק וניקד את שיריו ושלח אותם לכתבי עת שונים. היה זה

ב-1897 (שבע שנים אחרי עלותו של שפירא ארצה), כאשר התפרסם לראשונה שיר שלו – בשנתון **לוח ארץ**

**ישראל**, בעריכת א"מ לונץ,<sup>123</sup> וכן ראו אור שיריו (ומאמריו) – **בהמגיד**, **השקפה**, **הצבי**, **חבצלת והחרות**,

ובעיתונות יידיש בארה"ב. לסיכום ניתן לומר: שקביעתו של פרישמן לעיל, שהיהודי יהיה לעם רק כשהיה לו

שירי-עם משלו, מצאה את מימושה כבר בארץ ישראל של העלייה הראשונה, עם שירי הזמר של אימבר, יעבץ

וכמובן שפירא.

### ג. העלייה הראשונה כמכוננת תרבות הזמר הישראלי

#### 1. החיים המוסיקליים בעלייה הראשונה

"בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחולמים", שרו אנשי העלייה הראשונה את פרק קכ"ו בתהילים (הוצע גם הוא

כהימנון פוטנציאלי), משננים שוב ושוב את "אז ימלא שחוק פינו ולשונונו רינה"; ללמדנו, שחרף מציאות מייסרת

של תנאי מחסור, עם-ארץ עויין, שלטון טורקי מסואב, ופטרוניזציה של פקידות הברון – "לשונונו רינה" היה

לצו קטגורי של התחייה הלאומית ולאתוס ארץ ישראלי עקרונני.<sup>124</sup> ישראל חנני במאמרו, מדבר על אנשי ה"אף על

פי כן" שבעלייה הראשונה. ואכן גם שירי הזמר תיפקדו אז בבחינת "אף על פי כן",<sup>125</sup> ועשרות היומנים,

המימארים, וסיפורי המסע מעידים על כך:<sup>126</sup> שירי זמר במעמדים של חג (זה המסורתי וזה שהתחדש בעלייה

הראשונה, כמו ט"ו בשבט, ט"ו באב, או חג ייסוד המושבה);<sup>127</sup> במעמדים אקטואליים שהועצמו למעין טקסים (כמו

חרישת תלם ראשון, חפירת באר ומציאת מים, בניית בית חדש, קבלת פני שומרים אחרי גרוש שודדים מהשדות,

ואפילו יציאה לקראת עגלה שהתאחרה);<sup>128</sup> בכל התכנסות ציבורית שפתחה וסיימה בשיר (אסיפת ועד המושבה,

<sup>123</sup> א"מ לונץ היה נוהג לציין "נשלח אלינו על ידי האדון א"ל הורביץ" או בראשי תיבות של שמו – אל"ה. .

<sup>124</sup> ראו מאמרו של אליהו הכהן, על הניגוד בין תנאי חייהם של המתישבים והפועלים לבין תוכן שיריהם; א' הכהן, "הוי המקוננים, הוי המתאוננים", מרדכי נאור (עורך), **העלייה השנייה 1903-1914**, ירושלים, 1985, עמ' 213-218.

<sup>125</sup> י' חנני, "יהושע ברזילי העסקן והסופר", **הפועל הצעיר**, כרך 33, גל' 50, 21 לאוגוסט 1962; כנ"ל, גל' 51, 4 בספטמבר, עמ' 27.

<sup>126</sup> שירי המולדת בעלייה הראשונה, וכן בתקופת היישוב, הם שירים כפריים ולא אורבניים, אם כי מחבריהם הם משוררים ומוסיקאים

אורבניים שסיפקו לא פעם את שירי הזמר הכפריים (בצד משוררים ומוסיקאים כפריים).

<sup>127</sup> ראו על חגיגות ט"ו באב בראשון לציון בסיפורים כמו: ז' יעבץ "ט"ו באב בארץ ישראל", **לוח אחיאסף**, ורשה, 1903, עמ' 67-90;

ש' רפאלוביץ, "חמישה עשר באב", גליה ירדני (עורכת), **סל הענבים**, ירושלים, 1967, עמ' 106-114. וכן חגיגות פורים בגדרה, שם

נהגו להקיף את המושבה בתהלוכה של ריקוד, שירה ונגינה. ז' יעבץ, "דרך שלושת ימים", **המזרח**, קרקא, 1903, עמ' 51-63; וכן ראו,

נתן שחר, "שיר לכל אירוע ומעשה" (חיים המלווים בשירה: על השירים בארץ ישראל מ-1880), הערה (32), עמ' 31-36.

<sup>128</sup> בראש פינה, יצאו לראשונה "חרשו ובכו ושרו גם יחד" מ' סמילנסקי, **פרקים בתולדות היישוב**, כרך א', תל אביב, 1939, עמ' 34;

לפי ח' חיסין, לאחר גירוש רועים בדווים מהשדות, היתה כל המושבה יוצאת לקבל את השומרים בשירה. מ' ברסלבסקי, הערה (95), שם,

עמ' 140; ראו גם צ' הוכברג על העלייה בשיר על אדמות רחובות, ו' בלקינד על העלייה בשיר לנס ציונה, שם, עמ' 156.

הופעה בבית העם, קבלת פנים של אורחים נכבדים); וכמובן בכל אקט של עבודה ומלאכה<sup>129</sup>. גם תלמידי בתי הספר הירבו לשיר, וזאת לא רק בשיעורי זמרה אלא גם בשיעורי עברית, כאשר שירי הזמר שימשו כתירגול דקדוקי-לקסיקוגרפי של עברית בעברית.<sup>130</sup> לא בכדי מצא לנכון איש ציבור כמו מנשה מאירוביץ (שהיה אגרונום במקצועו), לתרום מזמנו ולערוך שירון ראשון (1896), כשהוא פונה לכל הקהילה ("אחי ואחיותי, זקנים וילדים, גדולים וקטנים"), במטרה לדרבנה ולעודדה לשיר בכל מקום ובכל עת, וכדבריו בהקדמה לקובץ: "נשירה את שירי ציון אשר לנו" "אם בשדותינו, אם בכרמינו", "בעבדנו... בגנים, בלקטנו את פרי יגיענו", "ובשעשוע ובמשחק", אבל גם "ברגעי שמחה וברגעי תוגה", "וקל קל על ליבנו והיינו עליזים כולנו".

על פי מאירוביץ, שיר הזמר הוא לא רק ביטוי לפרץ שמחה או הודייה, אלא הוא בראש וראשונה אמצעי אפקטיבי לאפק ולשלוט בהלכי הרוח הקשים של בדידות, פחדים, ספקות, ואכזבות ("וקל קל על ליבנו"). לכן שיר הזמר, לפיו, הוא פונקציה פסיכולוגית תיראפיסטית, שיש בכוחה להקל, לתגבר ולאמץ את הנפש הן למתיישבים והן לילדיהם ("נרגיל נא את ילדינו בשירי ציון... טוב לכולנו").<sup>131</sup> ואכן, היוזמה להוציא לאור שירונים כבר בעלייה הראשונה,<sup>132</sup> מורה עד כמה נחשב היה שיר הזמר בעיני המנהיגות דאז, לרבות סוכני התרבות והמורים לתחומיהם, כשהזמר משמש לשינון מסרי השיר (שהם מסריה של האג'דה הציונית), ולא כל שכן מילותיו, מבטאיו והגייתו (בעיקר אצל אלה שמעולם לא קיבלו חינוך עברי, וביניהם נשים). מאידך יש הטוענים, כמו אליהו הכהן, שהשירונים לא נועדו לקהל השר (שרובו ככולו ידע בעל פה את המילים), אלא כתיעוד היסטורי חברתי של שירי התקופה.

כך או כך, הכוונתם של המורים, היוצרים וסוכני התרבות לעודד את שירת הרבים, ממילא קידמה והזניקה אותה גם לרמה מוסיקלית גבוהה של ארגון וביצוע. שהרי השאיפה לחיי תרבות במושבות שכוחות-אל אלה - הניבה כמו מאליה – גם מקהלות חובבים (בן יהודה קרא להן "תזמורת", מלשון זמר).<sup>133</sup> ואכן כבר ב-1883, שנה לאחר ייסוד המושבה, נערכה בראשון לציון חגיגת יובל המאה למשה מונטיפיורי, ולפי חיים חיסין: "מקהלה של איכרים שרה בקצב שירים עבריים מובחרים"; התארגנות מוסיקלית דומה קרתה גם בזכרון יעקב – כאשר בחנוכת בית

<sup>129</sup> הרצל שמואלי במיונו למעלה מ-800 שירי זמר לפי נושאים, מורה שחטיבת שירי עבודה היתה שווה במספרה לחטיבת השירים בעלי תוכן כללי. ה' שמואלי, **הזמר הישראלי**, עיונים בסגנונו, מבנה ומילותיו, תל אביב, 1971, עמ' 59.

<sup>130</sup> ראו מורים שערכו שירונים, כתבו שירים ושירי זמר לילדים, ובאמצעותם גם הפעילו ותרגלו את שעוריהם בעברית: יצחק אפשטיין, שמחה וילקומיץ, נח פינס, יהודה גרוזובסקי, זאב יעבץ, אהרון ליבושיצקי, שנ"ה יונאס, ש"ל גורדון ועוד (על כך במאמר נפרד).

<sup>131</sup> מנשה מאירוביץ, "הקדמה לשירי עם ציון", **מנחת ערב**, חוב' ב', ראשון לציון, 1941, עמ' 20.

<sup>132</sup> ראו גם השירון של אברהם משה לונץ, **כינור ציון**, מבחר שירי ציון בשפת עבר מימי כתבי המקדש ועד ימינו, וורשה 1900, שהתפרסם לכבוד הקונגרס הרביעי שהתכנס אותה שנה בלונדון, ויצא לאור במהדורות רבות.

<sup>133</sup> חוה לביא במחקרה אודות המקהלה בארץ ישראל מהעלייה הראשונה, מורה על ההשפעות האירופאיות שהביאו עימן המתיישבים, וביניהן שירת המקהלה שהיתה פופולרית ביותר במאה ה-19, ואשר מלחינים (כמו ה"ג ניגלי) דיברו אז על החינוך למקהלה כחינוך ללאומיות. חוה לביא, **המקהלה בארץ ישראל מתקופת העלייה הראשונה עד קום המדינה**, עבודת מ.א., תל אביב, 1980, עמ' 1-3.

הכנסת (1886) "מקהלת המשוררים פתחה בזמרה ושירה... ואחרי שישבו כולם החל הטקס בשירת המקהלה.

בשירים גרמניים ועבריים".<sup>134</sup> למותר לציין כי הפעלתן של מקהלות (לבוגרים ולנערים)<sup>135</sup>, נעשתה על ידי

הכוחות המוסיקליים בני המקום: בראשון לציון היה זה המלחין ליאון איגלי ובזכרון יעקב - הכנר והמלחין חיים

מילמן. גם בראש פינה קמה מקהלה על ידי מורי בית הספר, שהיו יודעי נגן ושיר: שמחה וילקומיץ איש העלייה

הראשונה וברוך בן יהודה איש העלייה השנייה.

המפתיע ביותר הוא הקמתה של תזמורת בת שלושים איש בראשון לציון. לפי ברוך בן יהודה, פקידי הברון הקימו

תזמורות במושבות חסותו ראש פינה וזכרון יעקב, ואילו התזמורת בראשון לציון הוקמה ביוזמתם של המתיישבים

עצמם. היה זה ב-1895 כאשר א"מ פריימן שעמד בראש ועד המושבה, פנה לבוריס אוסובייצקי, היינן המקצועי

שביקב (היה גם בעל ידע מוסיקלי רב), להקים תזמורת עברית. אוסובייצקי, שהיה פעיל בחיי התרבות במקום,

נענה לבקשה והקים תזמורת של כלי נשיפה: נקנו חצוצרות, קלרינטים, חלילים ותופים; נבחרו מתיישבים בעלי

פוטנציאל מוסיקלי; ואוסובייצקי לימד והדריך אותם.<sup>136</sup> כבר מלכתחילה - שמה של התזמורת הלך לפניה, היא

הוזמנה על ידי הממשלה הטורקית לנגן באירועי חג ומועד ביפו ובירושלים, וכן בידרה את המתיישבים

במושבות.<sup>137</sup> בראשון לציון היתה לגורם דומיננטי בחיי החברה והתרבות, כשליוותה אירועים ציבוריים, נשפים

בבית העם, ואף חתונות.<sup>138</sup> במלאת שנה לתזמורת (1896), נערכה חגיגה ברוב עם, ומנשה מאירוביץ, אחד

הנגנים, העניק לאוסובייצקי מתנה: מקל מנצחים עשוי "שן פיל עטור פרחי שושן", ובברכתו הדגיש את "הפלא":

כיצד אחרי יום עבודה מתיש, הקפידו המנצח והנגנים להיפגש ולערוך חזרות: "והנה פלא, את המנוחה הרוחנית

אחרי עבודתנו היומית המפרכת... אתה יצרת לנו", "את כולנו הלהבת... ותעש את כולנו לאמני נגינה וזמרה",

"מלובשים אנו... בגדי חג... ואצבעותינו פורטות... כאילו אינן מכוסות יבלות מהמעדר והאֵת".<sup>139</sup>

<sup>134</sup> חוה לביא, שם, שם, עמ' 8.

<sup>135</sup> מצויים תמלילים של שירים שנתחברו או עובדו למקהלות נערים, כמו "שירת התולעה" (להלוי) ו"עוד ארצנו לא אבדה" (לשל"ג)

(1886): ארכיון ראשון לציון, ח4, תיק 1.

<sup>136</sup> ד' יודילוביץ (עורך), "התזמורת", "בוריס אוסובייצקי", ראשון לציון תרמ"ב-תש"א, ראשון לציון, 1941, עמ' 314-315,

482-483. אוסובייצקי ניהל את התזמורת למעלה מ-15 שנה (1895-1911). כלי הנשיפה וההקשה נרכשו בתרומות האיכרים וגם הברון.

מידי פעם השתתפו בתזמורת גם כנרים. יהואש הירשברג, "התפתחות הגופים המבצעים במוסיקה", ז' שביט (עורכת), **תולדות היישוב**

**יהודי בארץ ישראל מאז העלייה הראשונה**, בנייתה של תרבות עברית בארץ ישראל, חלק א, ירושלים, 1999, עמ' 263-269.

<sup>137</sup> ראו רשמים נפעמים מהתזמורת של שנה יונאס (1896), **בהצבי תרנו**, ושל ליאו מוצקין (1898), אלכס ביין (עורך), **ספר מוצקין**,

ירושלים, 1939, עמ' 39-40. על פי יודילוביץ - היתה זו התזמורת הראשונה במושבות.

<sup>138</sup> כל"ג בעומר ובט"ו באב, היו יוצאים מתיישבי ראשון לציון לחולות לערוך פיקניקים, והתזמורת הנעימה להם בנגינותיה. לפי הכהן,

ייעד ד"ר אהרון מזי"א (רופא המושבה, הלחין כמה משירי אימבר), את בית העם בהיווסדו (1898) גם לארכיון של הזמר העברי. אליהו

הכהן, "שימור המורשת הצלילית", נאום בטקס קבלת פרס על מפעל חיים, **הפורום לשימור הזכרון האודיוויזואלי**, ירושלים, 2009.

<sup>139</sup> על הפעילות של תזמורת ראשון לציון בעלייה הראשונה, ראו תוכנייה של התזמורת, כמו הפרוגרם לערבי "המוזיק" שיערכו "בחג

האורים" בבית העם, כ"ה וכ"ז כסלו, 1900 (ארכיון ראשון לציון, ח4, תיק 1, מסמך 2); באותו תיק ניתן למצוא גם "זכרון דברים

מאסיפת הועד" (28 באפריל 1912), אודות כלים שבורים שיש לתקן (כמו 2 קלארינעט), וכן תלונה על נערים שמנגנים בחצות ומפריעים

את שנתם של התושבים. כל כלי הנגינה במושבה היו רכוש התזמורת, והיה צריך להחזירם ל"בית הקיאסק".

פרוייקט מוסיקלי נוסף, שהופעל ובוצע חרף הקשיים בכוח אדם ובטכנולוגיה, היו ההפקות התיאטרליות שהוסיפו עליהן מוסיקה ושירי זמר במטרה לתת להן אופי קל ועליז יותר (נוסח התיאטרון היידי).<sup>140</sup> שמואל כהן מספר על העלאת המחזה **זרובבל** ל"ל לילנבלום, שהוזכר לעיל. ההופעה הראשונה התקיימה בירושלים (סוכות, 1889), ובו שובצו עשרה שירים מוכרים שהותאמו פחות או יותר לתוכן המחזה:<sup>141</sup> חלקם מהרפרטואר של שירי ציון ("חושו אחים חושו", "חצבו חצבו הרים"), וחלקם שירי-שורה (על הרוב פסוקים מהתנ"ך: "אלוהים אל דמי לך", "כלול בהדרו"). הצגה זו זכתה לתהודה רבה, והוצגה בבכתי ספר ובכתי עם, על ידי פועלים ובני נוער. גם החיזיון היידי "עקדת יצחק" שהועלה בחדרה על ידי הפועל לסקובסקי ששימח את הלבבות, ואף חזר והוצג בזכרון יעקב וביפו (לסקובסקי לימד את חבריו הפועלים את הטקסטים והמנגינות מהזכרון, וביימם - ככל שנחה עליו רוחו).<sup>142</sup> עם זאת יש לזכור כי באותן שנים, התנהלה מתקפה חריפה של החוגים החרדיים על אנשי היישוב החדש, בהתנגדותם להעלות על במות הארץ מחזות, ובעיקר מחזות עם שירה וריקודים. החוגים החרדיים ניסו לפגוע ולבטל כל אירוע תיאטרלי כזה (גם באמצעות הממשל הטורקי).<sup>143</sup> כאשר בראש מסע ההחרמה עומד י"מ פינס, ממנהיגי חובבי ציון לשעבר, שראה עתה בכל ביטוי של תיאטרון ומחול – אקט של "מנהגים יווניים אליילים" שיש בהם כדי לטמא את הארץ הקדושה נוסח "עגל המחולות".<sup>144</sup>

## 2. שירי העלייה הראשונה כמסד לשירי הזמר הישראלי

בארץ ישראל של העלייה הראשונה הלך והתפתח קורפוס ראשון של שירים עבריים, שענה על הצורך הנכסף לייצר כאן סביבת-חיים מוסיקלית בעלת ייחודיות ארץ ישראלית ותרבות זמר משלה. לסיכום דיוננו "משירת חיבת ציון לשירת מולדת", נבקש לבדוק: באיזו מידה כוננה העלייה הראשונה את תרבות הזמר הארץ ישראלי, והאם ניתן לאבחן כבר ב"ילדותה" של האומה קווים ספציפיים לדיוקנו של זמר זה - כלאום, כהיסטוריה וכתרבות? המלחין מיכאיל גלינקא, שנחשב לאבי המוסיקה הלאומית הרוסית, טען כי העם הוא שיוצר את המוסיקה שלו, והמלחינים - רק מעבדים אותה.<sup>145</sup> אבחנה זו כוחה יפה גם לגבי שירי הזמר של העלייה הראשונה. שהרי מי ש"יצר", ודחף ל"ייצר" שירים אלה – היו המתיישבים הראשונים דאז. אמנם המשוררים והמלחינים ניסחו שירים

<sup>140</sup> ביפו הוקמה ב-1904 אגודה בשם "כינור ציון", לקידום הפעילות המוסיקלית בקרב יהודי יפו, נווה צדק ונווה שלום.

<sup>141</sup> נ' שחר, הערה (32), שם, עמ' 35.

<sup>142</sup> בידיש הוצגו בעיקר מחזות מוזיקליים מן הרפרטואר היידישאי, כמו מחזותיו של אברהם גולדפדן ובעיקר "שולמית" (יפו, 1894).

<sup>143</sup> ז"ס, "חדרה לפני יובל שנים", עבר הדני (עורך), **חדרה העובדת**, ליובולה תרנ"א-תש"א, שבט תש"א, עמ' 19.

<sup>144</sup> כך למשל, ההצגה "זרובבל" לילנבלום, שהיתה אמורה להיערך בפסח 1895, ברחובות, אך בשל הלשנה של הציבור החרדי כי זוהי הצגה פוליטית חתרנית, שלח הממשל הטורקי ביפו חיילים לבטלה. מי שיצא במלחמת-נגד היה בן יהודה, שהטיף לחיי בידור ול"שמחת חיים פשוטה" גם באמצעות אמנויות הבמה. ג' ירדני, "משוש חיים", **העיתונות העברית בארץ ישראל**, ירושלים, 1969, עמ' 264-266.

<sup>144</sup> מלחמת הלשונות בין היידיש לעברית, פרצה ב-1914, לא כן בסוף המאה ה-19/התחלת ה-20, היידיש היתה שפת הדיבור (אם כי הכל למדו עברית והטיפו לדיבור עברי). כך גם לגבי הזמר. בצד הרפרטואר של הזמר העברי, הירבו המתיישבים והפועלים לשיר ביידיש.

<sup>145</sup> יצחק אדל, **השיר הארץ ישראלי**, הרצאה בכינוס הראשון לשיר הארץ ישראלי, תל אביב, 1946, עמ' 29.



אלה במלל ובניגון, אבל אנשי היישוב החדש – איכרים ופועלים, בכפר ובעיר – הם שהטביעו בהם אותם מרכיבים אימננטיים שהיו עם השנים למאפייניהם הטיפוסיים.<sup>146</sup> כלומר, זמר עברי ראשון זה, גם אם פשט צורה ולבש צורה, ובמשך השנים התפתח לכיוונים שונים, מאפיינים אלה היו למסד העקרוני שלו, כשעימם הוא ממשיך לנהל את שיגו ושיחו עם הסביבה המשתנה. להלן נבקש לזהות מהו מסד זה - הן במאפייניו התימאטיים-המלודיים והן במאפייניו הביצועיים-החברתיים.

1. המאפיין התימאטי העקרוני בשירת הזמר של העלייה הראשונה הוא העיסוק הבלעדי בחומריה של הארץ הזאת, שהרי השיבה לארץ ישראל היתה גם השיבה לשורר ולזמר אותה כמקום קונקרטי. כלומר, הלכה ונוצרה כאן חטיבה טקסטואלית של שירי מקום, שנבדלה מ"שירי ציון" לא רק תימטית אלא גם ערכית ומשמעותית, בהיותם עכשו "שירי מולדת".<sup>147</sup> ואכן "שירי מולדת" החלו מזוהים ומסומנים כז'אנר בפני עצמו, כשרק מושאי התכנים משתנים מתקופה לתקופה. בעלייה ראשונה שירי המולדת הם שירי היכרות עם הארץ החדשה, כאשר כל עלייה ועלייה תורמת שירי היאחזות משלה, לרבות "תקופת היישוב" ו"המדינה בדרך" – בה הולכת ומתרחבת היריעה, כששירי המולדת מקיפים ומזמרים את הארץ ככלל וכפרט (מבני יישוב חדשים, אדם חדש בהקשרים נוספים, אירועי התיישבות ובטחון, היוםיום הציוני של יחיד וחברה, וכדומה).

עם מלחמת השחרור והעלייה הגדולה, הדיאלוג עם הארץ מציע עכשיו שירי זמר בעלי מנעד לאומי-חברתי מורכב יותר, כשהמושג "מולדת" הולך ומאבד את בכורתו ומפנה את מקומו ל"מדינה" (שירי מלחמה, שכול ואובדן; וכמובן שירי הישראליות החדשה על מגוון פניה, עיסוקיה ותרבותיה). אלא שחרף צמצום ה"מולדת" בשימוש המילוני שלנו, שירי הזמר לא פוסקים מלספר אותה על ההבטים הייחודיים והטיפוסיים שלה. הרצל שמואלי טען כי שירי מולדת הם למעשה כל שיר שעניינו החיים שלנו כאן.<sup>148</sup> כלומר, שיר זמר העוסק בנו ובישראליות שלנו – הוא שיר "מולדת", גם בגלגוליו המאוחרים. יוצא איפוא שברפרטואר של העשורים האחרונים (סוף המאה ה-20/ התחלת ה-21), אכן ניתן להצביע על גלגולו המאוחר של ז'אנר זה, וזאת - לא רק בשירי זמר כמו "ירושלים של זהב" או "אל נא תעקור נטוע" (נ' שמר), אלא גם "אין לי ארץ אחרת" (מנור/אלאל), "משיח לא בא" (ש' חנוך), "אני הולך לבכות לך" (א' גפן), "איזו מדינה" (לוזון/רועה), או אפילו "סתם יום של חול" (גמזו/ישראל).

<sup>146</sup> על הסמביוזה בין היוצר היחיד לבין העם כיוצר: "שיר העם הוא איפוא אותו השיר... כאילו אנו חיברנוהו, או מכל מקום, כאילו עשויים היינו לחברו לו רק ניסינו או יכולנו", ומאידך "שיר העם... הוא שיר אשר בו משתקפת בבואת היוצר באספקלריית הכלל", מיכל זמורה כהן, "שיר עם ישראלי - כיצד", **20 שנה במוסיקה הישראלית**, תל אביב, 1968, עמ' 10.

<sup>147</sup> המילה "מולדת" "כמושג שלם" הוצע לראשונה על ידי שפירא, כשפירק את הצירוף "ארץ מולדת", ושר על "מולדת נעימה": "שירה חדשה", **לוח ארץ ישראל**, ירושלים תרנ"ז. ד' פרסקי, הערה (119), שם, עמ' 582; בניגוד לקביעתו של נ' שחר, הערה (32), עמ' 28.

<sup>148</sup> הרצל שמואלי, הערה (129), שם, עמ' 59-60.

2. ובאשר למאפיין המוסיקלי העקרוני: בניגוד ל"תימאטי" שעניינו תמיד המקום הארץ ישראלי ותכניו, מגלה המאפיין המוסיקלי יתר פתיחות לגבי המלוודיה, ובעיקר לזו ההרמונית, הקליטה והשווה לכל נפש. מיכל זמורה כהן, במאמר משנות ה-50, ציינה: ככל שגברה חשיבות ההכרה "להיות עם", כך גברה חשיבות **שיר הזמר** "להיות של כל העם" ובביצועו - בפי כל אחד ואחת ממנו.<sup>149</sup> ואכן קנה המידה האולטימטיבי לבחירת המלוודיות לשירי העלייה הראשונה, היה היותן פשוטות ונגישות: גם אלה שנתחברו על ידי יוצרים ארץ ישראליים (איגלי, מילמן), וגם אלה שהושאלו עבורם ממקורות אירופאיים (אוקראינים, סלאבים, רומנים, גרמנים). בחירה מכוונת זו הקלה כאמור לא רק מבחינה מילולית (כשההרמוניה הפשוטה סייעה לניכוס המילים בעברית, חיתוך הברותיהן, ולא כל שכן זכירתן); אלא גם מבחינה צורנית: כאשר המבנה המוסיקלי בעל התבניות הסדירות, החזרה עליהן, והמקצבים הקלילים – תורגם ונחווה גם באמצעות הגוף כשיר הליכה וכשיר ריקוד.<sup>150</sup> במילים אחרות, הביטוי הסוציו-מוסיקלי של שירי הזמר בעלייה הראשונה (וממילא בתקופת היישוב), נועד מלכתחילה לשיר (ולרקוד) - על ידי הרבים, למען הרבים, ועם הרבים, ונראה שדווקא בעשורים האחרונים עניין זה שב וחוזר, עם הביקוש הרב למועדוני זמר.<sup>151</sup> האם הדגשת הדור את ה"אינדיבידואליזם" כתפיסת עולם בלעדית, והייצור המוסיקלי של שירי "אני" ו"עצמי" - על דרך התחברות דיסוננטית א-קומיניקטיבית – הם שעוררו את הנהירה למועדונים אלה; נהירה שמבקשת לחזור אל הצוותא ואל אותה שירת-רבים של הרמוניה מלוודית שכל אחד יכול לזמרה (מה שמרשל מק'לוהן מכנה "Art Form").<sup>152</sup> כלומר, אם בעליות הראשונות "לשיר בצוותא" היתה פונקציה יומימית במסגרת הפרקטיקה הקיימת (ולאחר מכן, פועל יוצא של כל התכנסות מזדמנת) - היום לשיר בצוותא, הוא אקט בידורי-אמנותי שיש לרכשו כמו כל מופע. דהיינו, על הקהל להתאים עצמו ללוח זמנים, לשלם במיטב כספו, ולהשתלב במערך בימתי מאורגן (מילים מוקרנות, ליווי מוסיקלי ומנחה), כדי לשחזר מחדש אותה חוויה טבעית-ספונטנית של לשיר ביחד את אותם שירי מולדת ישנים וחדשים.

3. מאפיין בסיסי נוסף שהתבקש משירי העלייה הראשונה, וממילא משירי המולדת לדורותיהם – הוא אותו הלך רוח אופטימי וצוהל, המוכתב על ידי הסולם המז'ורי. חוקרת שיר העם היהודי, רות רובין, מבדילה בין שיר זמר

<sup>149</sup> "יהיה שיר העם אותו השיר שביצעו ניתן באחת לכל דיכפין, בלי שיהא נאלץ לרכוש לעצמו תחילה אמנות ביצור השיר", מ' זמורה כהן, הערה (146), שם, שם.  
<sup>150</sup> לפי ה' שמואלי רבים מן הלחנים בתקופת היישוב היו בעלי "אופי ריקודי" המצוי ב"תבניות מקצב מגובשות החוזרות תדיר", וב"משקל זוגי שהפך למשקל שולט". לדעתו אין זה מקרה, כיוון שהקשר של השיר עם המחול ועם הווי העבודה "נתן כאן את אותותיו": "הרוקדים שרו והשרים רקדו". ה' שמואלי, הערה (129), שם, שם, עמ' 107.  
<sup>151</sup> יש לציין בהקשר גם את תופעת המועדונים הרבים לריקודי-עם; את שפע הריקודים הישראליים הנוצרים בד בבד עם נעיומיהם של שירי הזמר החדשים; שלא לדבר על הפסטיבלים למיניהם ובראש וראשונה – כרמיאל. ראו למשל: צבי פרידבר, **הבה נצא במחולות: לקורות ריקודי העם בישראל**, תל אביב, 1994.

<sup>152</sup> Marshall McLuhan, "Introduction to the Second Edition", **Understanding Media**, N.Y., 1964, p. xi

ציוני לבין שיר עם יהודי, בהציגה את המוסיקה של השיר הציוני כמוסיקה מז'ורית "עם רוח חדשה וקצב חדש", אותה שרו החלוצים הציוניים "כמו משילים מעצמם את הטון היבבני הישן [המינורי], ומאמצים להם נימה של בטחון". כלומר, בין אם השירה היתה שמחה או עצובה, תמיד התייצב מאחריה הרצון הנחוש להגשים חלום-דורות ולשיר אותו בעוצמה ובהשתוקקות.<sup>153</sup> גם חוקר המוסיקה יצחק אדל, שטען כי "ההיסטוריה הפנימית של העם שוכנת בתוך שירתו", התעכב על הניגוד הפונקציונאלי-המוסיקלי שהלך והתחדד עם המעבר מ"גולה" ל"מולדת", וממילא בין השיר הגלותי לבין הזמר הארץ ישראלי. לפי אדל, השיר הארץ ישראלי אמנם ינק "ממקור הכוחות המוסיקליים הלאומיים" שנשתמרו בשיר הגלותי ובשירה הדתית, אלא שבשיר הגלותי כוחות אלה התגלו "במצב סטאטי", ואילו בשיר הארץ ישראלי הם "מופיעים בצורה דינאמית", ו"נוטים להתרחבות [טונאלית] ולהתגבשות מתמדת". אדל המתחקה אחר התנהגותם המשתנה של טונים דומיננטיים ומובילים בקונסטרוקציה של השיר הארץ ישראלי, אף מסכם בצינו: "ש"רגש הבטחון" המצטבר בשיר הארץ ישראלי, אכן מנער ומרחיק ממנו את הסולם היידי-הפריגי (הסולם היהודי האופייני בתפוצותיו).<sup>154</sup> קביעה זו עולה בקנה אחד עם סקירתה ההיסטורית של מיכל זמורה כהן, אודות מעורבותם של ראשוני המלחינים היהודים האירופאים, בנסיונותיהם להעמיד מוסיקה ארץ ישראלית טיפוסית, וביניהם המלחין יואל אנגל. לפי זמורה-כהן, אנגל ביקש לייצר זמר ארץ ישראלי מובחן ומובדל בפני עצמו, כבר מעצם בואו הנה (1924), לכן הציב במרכזו את הסולם המז'ורי – סולם "שהיה מאז ומתמיד זר לרוח היהודית" ואילו כאן "התחיל להופיע בשימוש מזהיר", כש"מנגינות ההורה" מסמיקות "מהתלהבות" ומ"עוצמה".<sup>155</sup>

מאידך, תפיסת השיר הישראלי כשואף אל המז'ור, הולך ומצטייר כלא מדויק, הן מפרספקטיבה של זמן והן ממצאיו של המחקר, כמו זה של טלילה אלירם בספרה החדשני אודות שיר הזמר הארץ ישראלי לדורותיו.<sup>156</sup> אלירם מתחקה אחר המידתיות של המז'ור והמינור במשך עשרות שנים, ומראה - כיצד דווקא המינור היה למאפיין הדומיננטי, או כדבריה של נעמי שמר: "כל מה שהוא מינור הוא שלנו".<sup>157</sup> כלומר, אם מתקופת העלייה הראשונה

<sup>153</sup> רות רובין, הערה (105), שם, עמ' 378, עמ' 382-383; י' חנני מתאר את השיר הארץ ישראלי כמו מתחרה עם שיר העם היהודי, וממחיש זאת לגבי נח שפירא: "ביטל ברנ"ש את השיר היהודי העממי ויצא להתחרות בו". י' חנני, הערה (122), שם, עמ' 25.

<sup>154</sup> יצחק אדל מתמקד במשתני התנהגותם של "הטון השביעי", "הטון המוביל", ו"הפלגליות", כפועל יוצא של "האנרגיה המוסיקלית הפסיכית" של היהודי – במעבר מהיותה כלואה ומתגוננת במשך מאות שנות גולה - אל פרץ חיים פרימיטיבי בארץ ישראל של חלוציות פשוטה ושמחה. מכאן התארגנותה בקונסטרוקציה מוסיקלית, כשהפרימיטיביות הופכת "לבנין מוצק יותר", והאלמנטים היוצרים את צורת השיר, הם: "הרחבת הטון השביעי", "סולמות בעלי שבעה טונים" ו"סובדומיננטיות (פלגליות) בולטת... באופן ריאלי וגם באופן פוטנציאלי". י' אדל, הערה (145), שם, עמ' 3-30.

<sup>155</sup> Michal Smoira-Roll, *Folk Song in Israel, An Analysis Attempted*, Tel Aviv, 1963, pp.14-18; כדאי לציין שכל העוסקים וחוקרים את שיר הזמר הארץ ישראלי בראשית שנות המדינה – בודקים אותו כשיר-עם ועל פי המתודות של שיר-עם.

<sup>156</sup> טלילה אלירם, **בוא, שיר עברי, שירי ארץ ישראל: היבטים מוזיקליים וחברתיים**, חיפה, 2006.

<sup>157</sup> לפי אלירם התפלגות שירי הזמר הארץ ישראליים לכל תקופותיהם, היא: מז'ור- 10% ומינור - 86.5%. שם, שם, עמ' 65-67.

ואילך, התבקשה המוסיקה הלאומית לבטא עצמה על דרך המזור, הנהייה הנפשית של "היחד" הישראלי ("האנרגיה המוסיקלית הפסיכית", כמינוחו של אדל), פנתה ממנה אל דרך המינור.<sup>158</sup> אלירם מאששת "נהייה" זו - בעקבות סקר שאלונים וראיונות שערכה עם מומחים ויוצרים בתחום הזמר הישראלי - בהסבירה בין היתר את השפעת המלוס הרוסי שהזין את הזמר העברי מראשית היישוב, דרך שירי תנועות הנוער, הפלמ"ח והמחתרות, ועד דורות של מלחינים ישראליים - אם ילידי מזרח אירופה (סשה ארגוב, וילנסקי) ואם ילידי הארץ (נעמי שמר, שייקה פייקוב, יאיר רוזנבלום). יתרה מזו: מלחינים אלה ייצרו במשך השנים קורפוס מרכזי כל כך, של שיג ושיח עם המלוס הרוסי, עד שנתפס כמו היה מורשת. "אי אפשר היה להשתחרר מהמורשת הרוסית", העיר י' הירשברג (1994), "והשירים הרוסיים ממשיכים עד היום".

4. למותר לציין כי השפעת מורשת זו<sup>159</sup> מובילה כמו מובן מאליו אל כלל רב-התרבותיות המוסיקלית הקיימת אצלנו, שכמו "מעכבת" את החתירה למלוס ישראלי טיפוסי משלנו. להזכירנו, שאם שירי המולדת התאפיינו מלכתחילה בטקסט חד משמעי של עבריות (לשון, מסרים, ערכים, היסטוריה), הטקסט המוסיקלי התאפיין מלכתחילה באקלקטיקה של ניגונים וצלילים שהושאלו, הושפעו ונוכסו ממערב ומזרח. כך בתקופת העלייה הראשונה, וכך בימינו. בעלייה הראשונה ניסו המתיישבים (בני אירופה) לנכס להם מן המוסיקה המיובאת, אבל גם מן המוסיקה המקומית הילידית: אם פרי הזמר של בני היישוב הישן (יוצאי ספרד, תימן ובוכרה), ואם פרי ניגוניהם של בני המקום הערביים והבדווים - בהאמינם כי בכך מקבצים הם את שירת הגלויות לאחת, ומתחברים למסורת השירה הקדומה נוסח האבות.<sup>160</sup> בדרך זו המשיכו גם המלחינים העבריים בתקופת היישוב ובראשית המדינה (כמו נחום נרדי, ידידיה אדמון, עמנואל זמיר), אך רק עם העלייה הגדולה ממדינות ערב, ובעיקר עם הלוח הרוח הפולראליסטי של העשורים האחרונים - עלה וסחף הלחן המזרחי (או הים תיכוני) את הזמר הישראלי, והיה לחלק בלתי נפרד ממנו (כאשר גם לחנים מערביים של שירי מולדת 'קלסיים', זוכים לעיבודים מעניינים על פי המקצב המזרחי וסולמותיו). כלומר, השימוש בניגונים מתרבויות שונות, מראשית העליות, המשיך להעסיק כל השנים את הזמר הישראלי ואת התעשייה המקומית שלו - הן כארץ הגירה, והן כארץ הפתוחה להשפעות ולהתקבלויות

<sup>158</sup> אלירם מוסיפה ומראה כי "הנטייה למינוריות קיימת גם כיום, ויתרה מכך, היא אפילו גוברת על ציר הזמן". שם, שם, עמ' 66.  
<sup>159</sup> יהואש הרשברג, "בין זמר העם למוסיקה אמנותית בתקופת היישוב" (הרצאה 1994), ט' אלירם, שם, שם, עמ' 29.  
<sup>160</sup> הנטייה להלך רוח מזרחי בזמר הארץ ישראלי (מראשית היישוב ואילך), היא לא תוצאה של "אוריינטציה מזרחית", שפופולרית גם במערב, אלא "חתירה תת-הכרתית לשוב אל המקורות שלנו - אל המזרח, ערש הולדתנו". מ' זמורה רול, הערה (155), עמ' 59.

מהחוק; <sup>161</sup> כך ש"קיבוץ גלויות" מלודי זה הוא בדיעבד סימן ההכר של שיר הזמר שלה, ומאפיין ישראלי מוסיקלי בפני עצמו. <sup>162</sup>

לסיכום נאמר כך: הולדתו של זמר עברי בארץ ישראל ושירי המולדת שנוצקו בו כמסד ראשוני ועקרוני, היו לחלק בלתי נפרד מתעודת הזהות שלו לדורותיו. מאז, במשך למעלה ממאה ועשרים שנה, פרץ השיר לכל כיוון של ז'אנר, תמליל, מוסיקה וביצוע, כאשר סימני ההכר, שהושתתו והותוו בילדות הלאומית שלו, היו לתווי איפיון מייחדים ומאבחנים, ולכדי רצף קוהרנטי מאז ועד היום. ואכן רצף זה, חרף הסדקים והשסעים החברתיים והפוליטיים, ממשיך לשיר את ישראליותו, ולזמר את "היחד" שלו - הן כמולדת ומדינה, והן כהיסטוריה ואקטואליה.

---

<sup>161</sup> על הזמר התימני בתקופת העלייה הראשונה, מספר יעבץ ב"דרך שלושת ימים", שם יוצאים תלמידי מקווה ישראל בחופשת פורים, ביניהם יצחק התימני, לטייל במושבות יהודה, ובגדרה - מוצא יצחק פח, עליו הוא מתופף ושר מניגוני יהדות תימן; ניתן להניח שבין הלחנים שחיבר חיים מילמן, היו שירים נוספים עם השפעה מוסיקלית מזרחית (פרט ל"שיר העבודה"), אלא שספר התווים, כאמור, אבד. <sup>162</sup> יהואש הירשברג, "מוסיקה וחברה" (1981), ט' אלירם, הערה (156), שם, שם.

