

שפי, רקפת 1989. "התפתחות הפואטיקה של הפזמונאות הישראלית בראשית שנות השבעים". בתוך זיוה בן-פורת 1989, ליריקה ולהיט. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 76–98.

רקפת שפי

התפתחות הפואטיקה של הפזמונאות הישראלית בראשית שנות השבעים

מבוא

מאמר זה מוצע כראשי פרקים לדיון בצמיחת הפזמונאות העברית. מטרתו כפולה: לבחון כמה היפותזות כלליות על תהליכי ההתגבשות של הפזמונאות כמוסד בתרבות, ולעמוד על התנאים המיוחדים שקבעו את אופיה ואת התפתחותה במסגרת התרבות העברית בארץ ישראל. עקרונית, דיון כזה צריך להיעשות בשני צירים במקביל: במישור התופעות הטקסטואליות, ובמישור ההקשרים הסוציו-תרבותיים שלהן; אבל היות שהמצאים שבידי עדיין אינם מספיקים כדי לתת תמונה מפורטת וממצה של כל הגורמים האלה, אסתפק בהצגת התהליכים העיקריים כפי שהם מתבטאים באופנים של התמלילים ובמקורות לדגמיהם (ובמקרים רבים אפילו רק ברמיזה על השערות שטרם אוששו במחקר).

הבסיס התיאורטי לדיון בסוג זה של תהליכים מוצג בעבודתי "מיסוד וקאנוניות בדינאמיקה של התפתחות מערכות בתרבות" (שפי, 1985), וכן במאמרי "על הקאנוניזאציה בפזמונאות האמריקאית" בקובץ זה, והוא נשען על עבודות שונות בסמיוטיקה של התרבות, כגון של הפורמאליסטים הרוסיים והסמיוטיקאים הסובייטיים בני זמננו, ובייחוד על המושגים וההיפותזות של תיאוריית הרב-מערכת שפיתח בתחום זה איתמר אבן-זהר (אבן-זהר, 1978, 1984). במסגרת התיאורטית הזאת מוסברים תהליכי ההתפתחות מתוך ראיית ההקשר של היחסים שבין התרבות הקאנונית (הרשמית) לתרבות הלא-קאנונית. מושג המפתח בדיון הוא "קאנוניזאציה", מושג המציין אותו שלב בתהליך הצמיחה ה"טבעי" של מערכת, שבו היא מתקבלת בתרבות הרשמית. תהליך כזה עברה הפזמונאות האמריקאית המודרנית (ראה שפי, 1985): היא צמחה בתרבות הלא-קאנונית, מדפוס בידור שרווחו בפולקלור המקומי, והתפתחותה נעשתה בקורלאציה עם התגבשות תודעה חדשה של תרבות שוליים (תרבות ה"טיפש-עשרה"). רק בשנות השישים זכתה הפזמונאות להכרה בתרבות האמריקאית ונוצר בה קאנון משלה. לשם כך נדרשו שני תנאים: "גיבוי" מטעמה של אידיאולוגיה רשמית, ואינטראקציה עם מערכת קאנונית ותיקה (השירה). אם נקבל תיאור זה כמייצג מודל כללי של תהליך התפתחות "טבעי", יסתבר, שתהליך ההתפתחות של הפזמונאות העברית היה "חריג": בגלל מצבה הייחודי של התרבות העברית נוצרה הפזמונאות מלכתחילה כמערכת קאנונית, ו"נחסך" ממנה, כביכול, השלב הקריטי של הקאנוניזאציה. למעשה, המגעים עם הרובד הלא-קאנוני ובעיות של "התקבלות" בתרבות הרשמית לא נעשו לגורמים משמעותיים בהתפתחותה אלא בשלב מאוחר יותר.

אבל המקרה האמריקאי רלבאנטי מאוד לדיון בפזמונאות העברית לא רק בגלל הנוחות המתודולוגית שבהשוואת שני מקרים שונים של התגבשות מערכות מטיפוס דומה, אלא גם בגלל המקום הבולט שיש לפזמונאות האמריקאית במכלול התרבות המערבית המודרנית, ובייחוד בגלל השפעתה על הפזמונאות העברית. מאז שנות החמישים מקיימת התרבות העברית מגע מתדבק והולך עם התרבות האמריקאית, והדבר ניכר בכל התחומים. מקובל לראות בפזמונאות, יחד עם תחומים כמו קולנוע וטלביזיה (ויותר מכל תחום "אמנותי" [קאנוני] אחר, כגון ספרות, מוזיקה, תיאטרון או אמנויות פלאסטיות), את אחד ה"צינורות" העיקריים למעבר של מודלים אמריקאיים לתרבות העברית. מדובר לא ביסודות לשוניים בלבד, אלא כמידול טוטאלי של ההתנהגות התרבותית, המתבטא במערכות סמיוטיות שונות, כגון הופעה חיצונית, ג'סטות של דיבור ומאניירות וכדומה, החל בתדמית עצמית אישית וכלה בערכים חברתיים ותרבותיים כלליים.

עדות למקומה הבולט של הפזמונאות האמריקאית בתרבות הישראלית בת זמננו אפשר למצוא בכך, שחלק גדול מהפזמונים המשודרים כיום בארץ ונמכרים בה בתקליטים, אם לא חלק הארי שלהם, הם פזמונים זרים, מיובאים, שרובם המכריע הגיעו מבריטניה ומארצות-הברית. ממדיה של תופעה זו עולים לאין שיעור על כמות הטקסטים הזרים הנצרכים בארץ במקורם האנגלי בתחומי תרבות אחרים: אין להשוותה עם שיעור הקריאה של ספרות הכתובה אנגלית, ואפילו לא עם שיעור הצפייה בסרטים דוברי אנגלית, בעיקר אם נביא בחשבון שלרוב הסרטים האלה מצורף תרגום עברי. למעשה, אותו גוף של טקסטים, המוכר כ"פזמונאות" בתרבות הישראלית עצמה, כולל נתחים גדולים וחשובים של פזמונאות אנגלו-אמריקאית, ואלה ממלאים בו פונקציה מרכזית מאוד. עם זאת, זהו מצב חדש-יחסית בפזמונאות העברית, שעד לעשור או לשני העשורים האחרונים לא הוכרו בה התופעות האלה.

מכל זה עולות לפחות שתי שאלות שינחו אותי במאמר הזה:

- א. מה מקומו של מצב היחסים הזה בהתפתחותה של הפזמונאות הישראלית?
 - ב. מה אפשר ללמוד מהשוואת שני תהליכי ההתפתחות השונים (האמריקאי והישראלי) על עקרונות צמיחה והתגבשות של מערכות סמיוטיות חדשות?
- לאור השאלות האלה אנסה לבחון תופעות בפזמונאות הישראלית, לשחזר בקווים כלליים את תהליך התפתחותה, לברר את תפקידה של הפזמונאות האנגלו-אמריקאית כגורם בתהליך זה, ולהסביר במסגרת התיאוריה את אי-ההתאמות שבין שני התהליכים המקבילים. אנסה להראות שהפזמונאות הישראלית, בניגוד לפזמונאות האמריקאית, לא צמחה בראשיתה באופן "טבעי" בשולי התרבות הממוסדת, אלא נוצרה מלכתחילה במסגרת התרבות הרשמית. לפיכך, לפחות עד שלב מסוים, לא היה להתפתחותה קשר ישיר (של שיקוף וביטוי) לתמורות חברתיות ולתפיסות עולם שהתגבשו בשוליים התרבותיים. בנסיבות אלה היתה הזיקה בין הפזמונאות לשירה הדוקה ומחייבת כליכך, עד שהפכה, בגזרות מסוימות, לגורם דומיננטי בעיצוב התמלילים. מצב עניינים זה השתנה רק לאחר לפזמונאות הישראלית יכלה האחרונה למלא בהדרגה את הפונקציות התרבותיות החסרות האלה, ולתפוס בתרבות העברית מקום דומה לזה שתופסת הפזמונאות האנגלו-אמריקאית כ"מוסד" בתרבויות שהיא פועלת בהן.
- כל התופעות האלה מקבלות ביטוי שיקוף-יחסית בתופעות של הפזמונאות העברית

בראשית שנות השבעים. בתקופה זו התרחשו שינויים רבים כל-כך בתחום כתיבת הפזמונים (הן מבחינה פואטית והן מבחינת התפיסה המוסדית של התחום), עד שאפשר לראותה כ"צומת" שבו נפגשים כל צירי ההתפתחות העיקריים של הפזמונאות העברית המודרנית. במאמר זה אשתדל אפוא לסקור את התופעות העיקריות בפואטיקה של הפזמונאות עד לאותה תקופה, תופעות שחלקן כבר נעלמו וחלקן עוד התרחבו והתחזקו, למקם אותן זו ביחס לזו (מרכז-שוליים) ולהראות את תזוזה היחסים ביניהן בתקופת השינוי. הסקירה תיעשה בחתך סינכרוני, אבל ברור שאי אפשר להבין תופעות אלה כהלכה אלא בהקשר לתהליכים שקדמו להופעתן ולתהליכים שהן הובילו אליהם, ולפיכך ארמוז גם לתופעות פואטיות קודמות או מאוחרות יותר, לפי הצורך. תחילה אציג שלוש מגמות בולטות, שקבעו את התפתחות הפזמונאות העברית מבחינת "תדמיתה" ומבחינת האופן שבו התקבלה ותיפקדה בתרבות, ואחר כך אנסה להסביר את השינוי שבין המקרה הזה למקרה האמריקאי מבחינת התגבשות הפזמונאות ותפיסת מקומה כ"מוסד" בתרבות.

הפזמונאות כ"שירת-עם"

הנחתי היא, שהפזמונאות העברית נוצרה באופן "יזום" על-ידי התרבות הרשמית המתפתחת בארץ ישראל כתחליף לשירת-עם עברית ילידית. מראשיתה אפוא היא נועדה למלא פונקציה חסרה בתרבות העברית, שבגלל מצבה המיוחד - בגולה, וגם בארץ, בשלבים הראשונים - תפקדה כמערכת קאנונית בלבד. המודלים שנוצרו בה היו סינתזה של אלמנטים דמויי שירי-עם אוריינטאליים ("מקומיים"), שנמצאו ברפרטואר הקאנוני ועובדו דרך ה"פילטר" של דפוסים אירופיים (על תופעה זו בהלחנה ראה במאמרה של יהודית גלזמן, "חמישים שנות שיר", בקובץ זה). מובן שמודלים אלה ("שירי רועים", למשל) לא התקיימו כאלמנטים "חיים" בתרבות הישראלית החדשה, אלא נוצרו על-ידיה כמתוכנן, ברוח התפיסה הרומאנטית שחיפשה "פולקלור" עברי בעל צביון מקומי שורשי, ובמקרה זה אף יצרה אותו כמעט "יש מאין". (התיאור מתבסס על עקרונות יסוד שהציע אבן-זהר במחקריו על התפתחות הספרות והתרבות בישראל, ראה בעיקר אבן-זהר, 1980 ו-Even-Zohar, 1978). פזמונאות זו נכתבה אפוא בידי מלחינים (כגון אנגל, זעירא, אדמון: ראה אסף, 1984) ומשוררים (כגון ביאליק, שלונסקי, שנהר ורבים אחרים), ותוצריה הופקו והופצו מלכתחילה בכליו של המסד הרשמי. (למשל, מראשית השידורים העבריים ברדיו שודרו הפזמונים במסגרת תכניות המוזיקה, ונקראו אז "שירים ארצישראלים", "משירי הארץ", "שירים עבריים" וכדומה.) יתר על כן, כחלק של "הפולקלור היזום" היתה לפזמונאות זו אוריינטאציה אידיאולוגית-דידאקטית ברורה, והיא נתנה ביטוי לערכים מוסכמים בדבר דמות החברה הישראלית החדשה, בניית הארץ וכדומה, כגון ב"שירי העבודה" (וראה, למשל, "שיר הכביש" לאלתרמן, "שיר הנגב" לשלונסקי, "הזורעים בדמעה" לשלם, "עד אור הבוקר" לאשמן, ועוד). המגמה ה"חינוכית" בלטה בפזמונאות הזאת עד כדי כך, שהיא נקשרה גם עם יצירת שירי ילדים. פזמונים רבים אף כונסו בחוברות שירים לגנים ולבתי-ספר (וראה, למשל, גורלי וסמבורסקי, תש"ד). כן ידועה פעילותו החינוכית של יואל אנגל, שכבר בשנות העשרים הלחין גם "שירת ילדים" (ראה הירשברג, תש"ם).

התפיסה הרואה בפזמונאות תחליף ל"שירת-עם" עודנה ניכרת בפזמוניה של נעמי שמר, שנכתבו בשנות השישים, ובייחוד בקובץ הראשון (שמר, 1967): פזמונים כמו "מחר" או "זהירות בונים" נותנים ביטוי קולקטיבי – בגוף ראשון רבים (אנחנו) – לאותן מוסכמות נושנות בדבר עתיד מבטיח, יצירה ובנייה של חיים טובים בארץ ישראל. הגוון "העממי-ממלכתי" של פזמוניה נוצר בעיקר במישור התמאטי, שיש בו "מסר" אידיאולוגי מפורש (ואמנם, גם פזמונים אלה שודרו בתכניות רדיו לבתי-הספר ולגני הילדים, והם נלמדים עד היום במוסדות אלה). בדרך כלל עוסקים פזמונים אלה בנושאים וב"חומרי עולם", שיש לראותם כמייצגים רשמיים של "ההווי הארצישראלי". בייחוד בולט בפזמוניה העיסוק בהווי החיילי ("קפה שחור", "החייל שלי חזר", "על כנפי הכסף", "חיילים יצאו לדרך", "מה אמרו הציפורים" ועוד), שנחשב לתופעה חברתית-תרבותית מרכזית בדרך המדינה. יש להניח שתופעה זו קשורה בעובדה, שבשנות השישים גיבשה הפזמונאות הישראלית את דמותה במסגרת הלהקות הצבאיות, כלומר, בחסות מחלקת התרבות הרשמית של המוסד שהיה אמור לייצג את ערכיה הרשמיים של החברה הישראלית החדשה, ואשר באותן שנים עדיין נהנה מיוקרה רבה. עיקרון פואטי מרכזי בתמלילים אלה היה "ריקון" חומרי מציאות קונקרטיים (קיבוץ, אהבת הטבע, תלאיבי, צבא וכדומה) מתוכם הספציפי. אלה מופיעים בפזמונים כאלמנטים ארכיטיפיים (חייל, גדוד, מדבר, נערה, עיר), והם רתומים לתמאטיקה כללית כליכך עד שלא ניתן לשייכם דווקא לרפרטואר ספציפי של מערכת זו או אחרת, למשל נאמנות ב"מה אמרו הציפורים" או חיזור ב"קפה שחור". (דוגמא מובהקת לכך הוא הפזמון "חורשת האקליפטוס": פרטים ביוגרפיים ספציפיים – ילדות על הירדן או תולדות ההתיישבות על הכנרת – נרתמים להדגמת הרעיון הכללי על חלופיות חיי האדם וההיסטוריה האנושית מול נצחיות הטבע.)

בפזמונים בודדים נעשתה גם שאילה מפורשת יותר ממה שמוזהה כנראה בתרבותנו עם רפרטואר שירת-העם האירופית, אבל לאו דווקא מז'אנר עממי ספציפי. אפילו בדוגמאות הבולטות ביותר של רמיזה לסטריאוטיפים מעין עממיים – כגון פזמונים "סרנאדה" או "שיר השוק" – אין למעשה מימוש של שום מודל מוגדר של "שיר-עם". בפזמון "אחרי השקיעה בשדה" אנו מוצאים חיילים ו"ילדה" בסיטואציה קונבנציונאלית, המוכרת משירי-עם, או מעין שירי-עם, רוסיים בעיקר: נערה ההולכת לבדה פוגשת בחייל רכוב ("מתפתל משעול הפרא", "על הדרך" ועוד), ואף נאספת על סוסו ("בדרך לתבור"), כשבמקרה זה ממלאים הטנקים את מקום הסוס הדוהר. אלא שבמקום הארוטיקה הבולטת שביסודות הדגם העממי, בפזמון שלפנינו משמשת אותה סיטואציה בסיס לפיתוח דיאלוג על אמונות וערכים מוסריים-לאומיים, כגון תדמית הצבא ההומאני, צבא של אזרחים, וכן הניגוד והקשר שבין המלחמה הכפויה לחיי שלוה ופיריון (שדה תירס וחיטה מול שדה קרב ותמרונים). כל אלה מוצגים בסופו של דבר במנותק מכל הקשר ספציפי, עד שהם יוצרים קלישאה תמאטית שווה לכל נפש: האהבה מתגברת על המלחמה.

אבל הרושם ה"כמו עממי" של הפזמונים הללו הוגבל בדרך כלל לתחום של מבחר הנושאים והחומרים. לעומת זאת, בגלל הקשר החזק לתרבות הרשמית, לא היה לו זכר ברמות אחרות של הטקסט, ובייחוד בתחום הלשון. אדרבה, אילוצי התרבות הרשמית הכתיבו לתמלילים שורה של תופעות סגנוניות "כמו ספרותיות". אף-על-פי שבתקופה זו עדיין לא התעורר הצורך להציג את הפזמונים כ"שירים" (על כך ראה להלן), בכל זאת

במקרים רבים היתה לשון הפזמונים האלה כפופה לנורמות כלליות של מה שנתפס כ"לשון השירה" (אבל עדיין לא מתוך זיקה ישירה לתמורות מרחיקות הלכת שהתרחשו באותה תקופה בלשון השירה הקאנונית). כך הקפידה נעמי שמר בדרך כלל שתמליליה לא יחרגו מטיפוס מסוים של "לשון פיוטית", הן מבחינת רמת הסגנון שלהם (הרחוקה מלשון הדיבור, שלא לדבר על סלנג אותנטי או אפילו מחיקוי לסלנג, ומתנהגת פחות או יותר כלשון ספרות), והן מבחינת הקונבנציות הספרותיות שאפיינו אותם, כגון לשון פיגוראטיבית (ב"אל תשאלו אותי": "ציפור שירי השוכבה", "השתיקה שוטפת כנהר", או ב"ליל אמש": "ליבם עונה להם כהד", וכדומה). בעיקר מתבטא הדבר בחריזה, שבעיני התרבות עדיין נחשבה, כנראה, לגורם הכרחי בכתיבת "שירה עברית יפה": באחדים מתמליליה יש רמז לטכניקה של החריזה האלתרמנית, כמו החריזה ה"עשירה" שאינה חופפת את גבולות המלים ואינה מוגבלת לסופי השורות (ב"אהבת פועלי הבניין": "כשאת לוכשת את השמלה האדומה / אז בבניין לפתע צומחת עוד קומה", או ב"החייל שלי חזר": "נרגשת" / מפני ש-), "ואני עד חושך / אחכה לי פה ש-") וכדומה (וראה הרושבוסקי, 1971, 728-732). "לילה בחוף אכזיב" הוא דוגמה קיצונית (ויוצאת-דופן מאוד) להבלטת האופי ה"כמו ספרותי", בייחוד באמצעות תבניות המצלול, המשמשות במקרה זה עקרון ארגון ראשי המשווה לפזמון אופי של שיר כמעט סימבוליסטי. (אווירת המסתורין מושגת על-ידי שימוש מוגבר בצלילי "ש" ובמלים הקשורות בערפול, בחשכה ובאי-ודאות, ועל-ידי חזרה על שלוש מלים – "הרוח והחושך והמים" – כל פעם בסדר שונה.) אמנם זהו טקסט חריג בקובץ הפזמונים הנדון (1967), ואף-על-פי-כן הוא משקף מגמה שהלכה והתחזקה בפזמונאות העברית עד שנות השבעים, ככל שהדגמים הכמו עממיים הלכו ונעלמו ממנה.

נעמי שמר המשיכה אפוא בשנות השישים מסורת, שנוצרה החל מראשית הפזמונאות העברית ("ה"זיומה"), וכתבה פזמונאות "כמו עממית", שלא היתה קשורה לשום דגם ספציפי של שירת-עם, ובדרך כלל היתה כפופה לנורמות של "לשון השירה" (גם אם היו אלה נורמות מיושנות). אפשר לומר שהפונקציה ה"כמו עממית" נקשרה לסוג זה של פזמונים במשך תקופה ארוכה, כמעט בלי קשר לתופעות הקונקרטיות של הטקסטים, ולא נעלמה לחלוטין גם מאוחר יותר, כאשר נעמי שמר ויתרה לגמרי על היסודות המעין עממיים בתמליליה לטובת מודל כתיבה של שירה קאנונית עדכנית יותר (ועל כך בהמשך).

ראוי לציין, שבאותה תקופה היו לאופציה ה"עממית" בפזמונאות גם ביטויים אחרים, וחלקם היו נועזים יותר מבחינת הניסיון לממש רפרטואר "עממי" מסורתי או לחדש אותו. תופעות כאלה אפשר למצוא בפזמוניו של יורם טהרלב (טהרלב, 1981). אף-על-פי שכתבתו של טהרלב אינה אחידה, אפשר להצביע על כמה תופעות בולטות הנראות, כביכול, כניסיון להחיות רפרטואר ממשי של שירת-עם (או, נכון יותר, מה שהוכר בתרבות כשירת-עם שמקורה, כנראה, במזרח-אירופה), שאין לו נגיעה לשירה הקאנונית, ובמקרים אחדים גם ליצור דגם מקומי אלטרנאטיבי. למשל, הוא ניסה לחקות את אחת הצורות שהתקבלה בתרבות המודרנית כטיפוס המובהק ביותר של "שירה עממית" – ה"בלדה", וליתר דיוק "שיר החדשות", ששימש במקורו להפצת ידיעות אקטואליות או סיפורים היסטוריים (ראה [1936] 1976 Bogatyrev). טהרלב כתב שירי עלילה ארוכים ומפורטים לעתים בצורת מונולוג, על פרקים בתולדות היישוב ("יואל משה סלומון", "בלילה בחאן בחדרה"), על אירועים טראומטיים אקטואליים ("גבעת התחמושת"), על ענייני השעה או

רכילות ("הספר"), ואפילו עיכב סיפורים עממיים ("הסוס עם הכתם על המצח", וכן "עץ הכוכבים", המתורגם מיידיש). סוג אחר של שירת-עם שטהרלב ניסה לחקות היה ה"הימנון" ("שירי קבוצה" על בסיס מקצועי, מעמדי, אתני וכן הלאה). השירים שכתב ליחידות הקרביות חוברו במתכונת "שירת הלל" לאנשי החיל, שירה המתארת סטריאוטיפ של דמות – החייל הישראלי היפה והאמיץ – לדוב מנקודת מבטה של נערה מעריצה ("הוא פשוט שריונר", "המלח שלי הוא המלאך שלי", ואחרים).

יוצאי-דופן יותר הם תמלילים, שכנראה התכוונו ליצור אפקט של "שירת רחוב" ממש, כלומר של "שירת-עם" שצמחה, כביכול, באופן בלתי אמצעי מן התרבות הלא רשמית המקומית. אפקט כזה נוצר בפזמונים בודדים בעיקר באמצעות "הנמכה" ופאמיליאריזאציה של נושאים, המוחזקים נכסי צאן ברזל של התרבות הרשמית – כגון ערכים מוסריים או לאומיים – כלומר, בשיטה ההפוכה לשיטתה של נעמי שמר: בפזמון "משה" נעשה עיבוד של סיפור מתן-תורה התנ"כי, ההופך את המיתוס הדתי והלאומי ה"מקודש" לדיווח פרטני וטריביאלי, בעל אופי "רכילותי", ועושה פארודיזאציה של אקט הענקת הצווים המוסריים לפי מודל של משא-ומתן בנוסח השוק, שהערכים המנחים אותו הם מאטריאליזם, אינטרסאנטיות אישית והדוניזם (בהיפוך ל"נעשה ונשמע" שבמקור). דמות הנביא והאירוע הדרמאטי עוברים פארודיזאציה באמצעות המרת מרכיבי הסיטואציה ההיסטורית-סימבולית באלמנטים של "אנטי-תרבות" אקטואלית, שהתרבות הרשמית דוחה אותן (שתיינות, שוחד, עבריינות), ובעיקר באמצעות שימוש בסלנג ("אמרו כולם: עוזב שטויות /.../ דחילק מוישה, תוותר!"). חיקוי נאמן כזה ללשון לא תקינת, כפי שמקובל להניח שהיא נהוגה ב"תרבות הרחוב" הממשית – הן מבחינת פשטות הניסוח והן מבחינת אוצר המלים המצומצם והמבנים התחביריים ה"רופפים", המעבירים את כובד המשקל אל האינטונאציה – מופיע גם בפזמון אחר: ב"העולם כולו נגדנו" מנוסחת התחושה הקולקטיבית הלאומית ("היחיד הצודק מול אויביו הרבים") ניסוח מפורש ובוטה ב"לשון העם" ממש: "העולם כולו נגדנו / לא נורא – נתגבר / לא שמים בכלל עלינו / לא נורא – נתגבר".

אבל ככלל היתה זו תופעה צדדית בפזמונאות של אותה תקופה (שאפשר אולי לראותה כ"הבהובים אחרונים" של מסורת אחרת, בעיקר בפזמונאות של חיים חפר, ועל כך בהמשך). לשון "נקייה" (ואפילו "פיוטית") עדיין היתה אז נורמה מחייבת, ורוב פזמוני של יורם טהרלב, לא כל שכן של נעמי שמר, מקיימים אותה. אשר לדגמי הכתיבה ה"מעין עממיים", מסתבר שגם טהרלב לא הרחיק לכת בהפעלת הרפרטואר ה"עממי" עד כדי כך שיזדקק לאותם טיפוסים שיש בהם פרובוקאציה מוסרית או חברתית (כגון שירי שיכורים, סיפורים על יחסים אסורים, בגידה, רצח וכדומה), המצויים במאגר שירת-העם האירופית. טהרלב, ממש כמו נעמי שמר, השתדל להטעים דווקא את האספקט המסורתי-לאומי של "שירת-העם". יש להניח, כאמור, שהסיבות לכך נעוצות לא רק בשיקולים מקומיים בכתיבתם של טהרלב או שמר עצמם, אלא במסורת התפתחותה של הפזמונאות דמוית שירת-העם (ה"רשמית"), שקבעה את האופן שבו נקלט הרפרטואר הזה בתרבות הישראלית בשלבים מוקדמים יותר.

פזמונאות כ"שירה יפה"

מסתבר, שבגלל תנאי התפתחותה המיוחדים של הפזמונאות העברית – שהתגבשה מלכתחילה בתחום התרבות הקאנונית – היא לא תיפקדה בעצם כפולקלוד הישראלי (בעברית), שהלך והתפתח במשך הזמן, ולא היה לה מגע עם מערכות לא-קאנוניות. להפך: התפתחותה היתה מותנית מלכתחילה במגעיה עם מערכות קאנוניות אחרות, ובייחוד עם השירה העברית. קשר זה הוסיף להתקיים גם בשנות השישים והשבעים – לאחר שכבר התפתח בפזמונאות ממסד משלה, ויוצריה לא היו עוד בהכרח משודרים ומלחינים קאנוניים, אלא פזמונאים "מקצועיים" – ואפילו הלך והתהדק, עד שהפזמונאות (ברובד המרכזי שלה) זוהתה בתקופה זו עם "שירה משנית". עם זאת צריך לציין, שבמשך כל אותו זמן התקיימה בתרבות העברית גם מסורת של "פזמונאות בידור", שמבחינת המודלים שלה ומבחינת הממסד שבתוכו פעלה היתה מנותקת לגמרי הן מ"שירת-העם" והן מן "השירה" (ועל כך בהמשך). ואף-על-פי-כן נראה, שבגלל המערך האידיאולוגי בתרבות העברית, לא היתה לאותה "פזמונאות בידור" השפעה רבה על עיצוב תדמיתה של הפזמונאות המרכזית בשנות השישים והשבעים, ובדרך כלל נתפסה זו האחרונה – ובמידה הולכת וגוברת – כ"שוליים" של השירה הקאנונית.

מבחינת התמלילים אמורים הדברים בכך, שהיה עליהם להתאים לתכתיבים שנבעו מן התדמית הזאת: בתמליליהם של הפזמונאים המרכזיים באותה תקופה שלטה המגמה לכתוב במודלים פואטיים של משודרי הדור הקודם, ובעיקר של אלתרמן ושל לאה גולדברג. מודלים אלה עובדו באופן מפושטט-יחסית ו"שקוף", ומתוך ניסיון להתאימם במידת האפשר לתכתיבים של כתיבת פזמונים (בעיקר לאילוצי המבנה, המתאפייני בהופעת הבית החוזר). בדרך כלל היתה פה אפוא כתיבה אפיגונית במודלים שנדחו זה כבר ממרכז השירה הקאנונית עצמה, כמקובל בסוג זה של מגעים בין מערכות.

תמליליו של אהוד מנור מסוף שנות השישים (מנור והירש, תש"ל) מדגימים היטב את התופעה. למשל, בפזמון "הבתים שנגמרו ליד הים" לא קשה לזהות מרכיבים האופייניים לשירת אלתרמן: הטקסט עמוס בפיגורות לשוניות, הבונות סידרה של "תמונות" עצמאיות: כל התמונות מבוססות על האנשה של גורמים בנוף העירוני (חוף הים בעיר, בערב חורף); המטאפורה חורגת מתחום הביטוי המקומי הבודד ויוצרת סיטואציה מורכבת של שתי דמויות כפעולה (השכבה לישון והירדמות), והתמונות רודפות זו את זו, לכאורה, בלי שיתקשרו לסיטואציה שלמה ומובחנת, שתארגן את ה"עולם" שבטקסט. אבל בעוד אצל אלתרמן נובע הדבר מאופיין המורכב של המטאפורות (המבוססות על צורות מגוונות של שבירת קישורים דמויי מציאות וקישורים לשוניים), וכן מן הדגש שיש בשירתו על העושר הלשוני ועל המוזיקאליות של הלשון (מה שמאפשר קישורים ככמה רמות של הטקסט בעת ובעונה אחת, ובכך מכביד על בניית רפרנט רצוף ומגודר), אצל מנור כפופות התמונות לסגמנטאציה פורמאלית של בתי-השיר. יתר על כן, אמנם גם בפזמון אין התמונות יוצרות רציפות סיטואציונית כרמה המטאפורית (הירח שותה חלב, מנסר תריס, טובע בים), אך יחד עם זאת, ברמת הסיטואציה הריאלית (ה"נוף"), חומרי העולם מתקשרים היטב, באופן שהסיטואציה קלה לזיהוי גם אם אינה מובחנת. בכל בית מתרכזות המטאפורות סביב גורם אחד ויחיד (הלילה, הירח, הגשם), וגם עקרון המטאפורה הוא אחד – רובן ככולן מבוססות

על האנשה בלבד, שהיא תחבולה כמעט אלמנטארית לשבירת קישורים דמויי מציאות, מפני שהיא ממירה אלמנטים מן ה"עולם" במושגים אנושיים. בכך היא מבטיחה קלות-יחסית בזיהוי הסיטואציה ובו בזמן מזמינה הזדהות רגשית. במסגרת הארגון הריאלית, שיש בה תיאור נוף בעלמא, נשמרת אפוא רמת קישוריות סבירה, אפילו אוטומאטית, המפצה על חולשת התיבנות במישור המטאפורי.

התחבולה האלתרמנית גלויה אפוא לעין, ועם זאת היא מופקעת מרוב הפונקציות שיש לה במקור: כאן היא מקבלת מעמד של "קונבנציה שירית" כמעט "ריקה", שתכליתה לסמן את הטקסט כ"שיר" ("שירה טובה") יותר מאשר ליצור מורכבות טקסטואלית, ובלו שיהיה לה קשר עם עקרונות ארגון אחרים, שבפואטיקה האלתרמנית הם הכרחיים, כגון חריזה עשירה וריתמוס לא סכמאטי, הנוצר מהמתח שבין תבניות המשקל, התחביר והמצלול. מנור מקפיד על חריזה אלמנטארית בסופי השורות, חריזה שאיננה מקיימת יחסים עם רמות אחרות של הטקסט, ועל סטרוקטורות ריתמיות ותחביריות קבועות: בכל בית שני מופיעים משפטים בעלי מבנה אחיד של נושא, נשוא (פועל) ומושא, כאשר בשורה השנייה בכל בית חוזר הסגמנט "הבתים שנגמרו ליד הים". יש פה גם פזמון חוזר, המעניק לטקסט לא רק מבנה סטרופי קונבנציונאלי של "פזמון", אלא גם ארגון מוצק יותר במנחים של סיטואציית מסגרת שגורה (יחסי דובר-נמענת). הסכמאטיזאציה שבהפעלת כל הקונבנציות השיריות מצביעה על הפרדה, הנעשית במקרה זה (כמו בהרבה מקרים אחרים) בין דגם הכתיבה של השיר הקאנוני לבין הפונקציות שלו בטקסט הספציפי: זיקתו של התמליל שלפנינו לשירת אלתרמן היא בבחינת "אמצעי עזר", מקור להנחיות יסוד ליצירת "שיר", בלי שתכתוב לו עקרונות ארגון לפי המודל הפואטי המקורי. במאמר מוסגר יש להדגיש, שמדובר בזיקה לשירתו הקאנונית של אלתרמן, לא לפזמוניו.

לסוג זה של הכרעות פואטיות יש דוגמאות רבות בפזמוני אותה תקופה, חלקן אפילו קיצוניות יותר. למשל, בפזמוניה של רחל שפירא (ראה אלברשטיין, 1979) נראה שנעשה ניסיון לטשטש עד כמה שאפשר את סימני ההיכר של מה שנחשב "פזמון" (אם נגית שיש סטריאוטיפי כזה) אפילו מבחינת הקונבנציות הגראפיות שלו, עד שנוצר הרושם שהטקסטים נועדו להתקבל גם כ"שירים" ממש, עליפי אותן פרוצדורות של קליטה ואותם קני-מידה של שיפוט טעם. רחל שפירא העדיפה את הדגם של שירת לאה גולדברג. למשל, הפזמון "אדבר איתך" מתרכז בסיטואציה פיגוראטיבית אחת – שעניינה הדמות הנשית (הדוברת), המבטאת כאב מתוך קבלת-דין על אהבה בלתי ממומשת (רגליה היחפות נשרטות בקוצי רוחו הקודרת של אהובה) – השואבת את עולם הדימויים והמטאפורות מן הטבע והנוף (וראה גם "כמו צמח ברי"). בטקסט זה אין אפילו פזמון תווך (סימן היכר פורמאלי ראשון במעלה של "פזמון"), ובמקומו מופיעים רק סגמנטים בעלי סטרוקטורה חוזרת בסופי השורות ("אדבר איתך", "אשאר איתך", וכן הלאה).

התלות במודלים השיריים הפכה אפוא לגורם דומינאנטי בכתיבת הפזמונים באותה תקופה. הדבר התבטא גם בכך, שהפזמונאות התאימה את עצמה לחילופי הנורמות שהתרחשו במרכז השירה הקאנונית, גם אם באיחור רב, כמקובל בפעילות "משנית": עלייתו של דור זך ועמיחי בשירה התחילה לתת אותותיה בפזמונאות של שנות השבעים. על כך אפשר ללמוד מן השינויים שחלו בפואטיקה של נעמי שמר (שמר, 1975). אף-על-פי שמבחינת התמאטיקה (הלאומית-דידאקטית) אין בפזמוניה המאוחרים שינויים של ממש,

מכל שאר הבחינות נכתבו לפחות חלקם על-פי עקרונות פואטיים של שירת דור זך ועמיחי (אשר דחקו זה כבר את הפואטיקה המודרניסטית-סימבוליסטית ממרכז השירה). שינוי זה לא היה מיוחד לתמליליה של נעמי שמר; מדובר בשינוי כולל במערכת, שהיה כרוך גם בשינויי מודלים בהלחנה (בתקופה זו החלו להלחין גם שירים של זך ועמיחי עצמם, ועל כך להלן), והוא התבטא מאוחר יותר גם בכתיבתם של פזמונים אחרים, כגון בתמלילים שכתב אהוד מנור ללחנים של מתי כספי ("להשתנות תמיד"), או בתמליליו של שלמה ארצי ("דרכים"). אבל אצל נעמי שמר בלטה תופעה זו באופן מיוחד, בגלל המעבר הדרסטי שעשתה מדגם כתיבה אחד למשנהו: בתמליליה המאוחרים נחלש מעמדן של התבניות הפרוזודיות והשתנו הדגשים בעיצוב הלשון הפיגוראטיבית. למשל, במקום הדימוי הקונבנציונאלי יש עכשיו שבירה של אידיומים (בייחוד ב"שכחי מעוז", וכן ב"לשיר זה כמו להיות ירדן", שם נעשית קונקרטיזאציה של הדימוי השחוק: השירה והחיים, הנמשלים לנהר זורם, הופכים לאלמנטים גיאוגרפיים ממש – נהר הירדן או ים המוות – אבל בו בזמן מופעלת גם הסמליות המקובלת של ההיאספות אל ים המוות). התמליל של "בכל שנה בסתו גיורא" מדגים באופן בולט שודה ארוכה של תופעות, המצביעות על מגמה כזאת: הסגמנט המקוטע, הפותח את הטקסט בפונקציה של כותרת השיר – קונבנציה המקובלת בשירה הפוסט-מודרניסטית; הנושא – אירוע ביוגרפי ספציפי, שיש לו סימון מפורש (בעיקר באמצעות הקדשת הפזמון לגיבור); הטון האישי של הדובר, הפנייה אל הנמען בשמו, איזכור הפרטים הביוגרפיים, למשל אלה הלקוחים מביוגרפיה של דמות ספציפית אחרת, המתקשרת אליו באנאלוגיה ("טוביה מגדל אירוסים שחורים ונדירים") – כל אלה תופעות שאינן מתיישבות עם הפואטיקה הקודמת של נעמי שמר.

אלא שגם בתופעות פואטיות אלה אין כדי לטשטש לחלוטין את המבנה והסגמנטאציה המקובלים במודל הסטריאוטיפי של הפזמון; להפך, בדרך כלל הן משוככות היטב בתוך המודל הזה, ולעתים אפילו מחזקות את תכונותיו הקונבנציונאליות: החזרה על אותם סגמנטים, שבשירת זך היא מותאמת לעקרון המינימאליזם והאיפוק, מנוצלת כאן ליצירת מעין "פזמון חוזר" ("כל שנה בסתו / כל שנה בסתו"). אמנם בפזמון זה מוותרת שמר על הבית המרובע ועל סדירות מושלמת של חריזה, אך נשמרות בו סכמה ריתמית וחריזה פשוטה (גם אם חלקית), לא בתוך השורות אלא רק בסופן. האימאז' שנבנה כאן ("הרוח המטרפת בגני / עורפת את מיטב השושנים"), והמצלול המבליט אותו (רוח-מטרפת-עורפת), אינם מכבידים על מובנות הטקסט מפני שאין הם מציעים אפשרות ארגון אחרת של אותם חומרים (תופעות מקבילות אצל זך – במסגרת עיקרון פואטי מרכזי בשירתו – מובילות לערעור של אפשרות הארגון הראשונה), אלא נשארים בבחינת "קישוטים סגנוניים" מקומיים. הוא הדין בפירוק הצירופים הכבולים – תחבולה העשויה להוביל לפיתוח שונה של הרפרנט שהביטוי מייצג. כאן היא מופיעה כמו לתפארת המליצה בלבד: למעשה, החרו "אני שואלת את נפשי מתי איתכם לשכון אבוא / ונח ליבי ממכאובי", הבנוי על יסוד הביטוי המקראי "שאל את נפשו למות", איננו מעשיר את טווח המשמעויות שנוצרות ממנו, מעבר למשמעותו האידיומאטית, אף-על-פי שהפועל "שואלת" נתפס מבחינה תחבירית גם בהוראתו השגורה יותר, כלומר כשאלה ולא רק כמשאלה; שתי אפשרויות הקריאה בונות משמעות אחת: הרצון למות.

אין ספק אפוא, שפזמונים אלה נכתבו לא רק לפי מודל פואטי חדש, אלא גם מתוך תפיסה

אחרת של מעמד הפזמון. את פזמוניה המוקדמים כתבה שמר כתחליף לשירת-עם, אף-על-פי שגם אז הקפידה לא לחרוג מנורמות בסיסיות של "לשון שירה". לעומת זאת, פזמוניה המאוחרים כווננו להתקבל כ"שירה" ממש (ומבחינה זו אין תפיסתה שונה מזו של אהוד מנור או של רחל שפירא, אם כי המודלים הפואטיים שלהם שונים).

אבל יש עדות מובהקת יותר לתלות החזקה שפיתחה הפזמונאות (כמוסד) בשירה. כוונתי לתופעה של הלחנת שירי משוררים קאנוניים, שהלכה ותפסה מקום מרכזי במערכת, כמקביל להשתלטות הדגמים שלהם על הכתיבה הפזמונאית (ובתקופה זו הדברים אמורים בעיקר בשירת אלתרמן ולאה גולדברג). לא זו בלבד שרבים מהפזמונים נכתבו עתה לפי מודלים קאנוניים, אלא שעצם המושג "פזמונאות" התרחב, כביכול, והחל לכלול גם טקסטים שיריים, שלא נכתבו כפזמונים (כנתינתם, או לאחר שעברו עיבוד כלשהו; וראה לעניין זה את מאמרה של זיוה בן-פורת, "שיר ופזמון בשירת נתן יונתן"). תופעה זו הלכה והתחזקה, ובתקופה מסוימת התקבלה כמובנת מאליה עד כדי כך שאפשר היה להלחין גם שירים של משוררים מרכזיים בשירה הקאנונית בת הזמן. אם בשלבים מוקדמים יותר הולחנו טקסטים, שבזמן הלחנתם כבר לא ייצגו את הזרם המרכזי בשירה, או שמלכתחילה נחשבו "שירה שולית" (כמו שירי רחל, ומאוחר יותר שירי נתן יונתן), הנה מאז שנות השבעים מולחנים גם שירים רבים של בני הדור השני והשלישי במודרניזם העברי, ובתוכם שירים המוחזקים "קשים" להלחנה – טקסטים לא שקולים המצטיינים בלשון "עמוסה", שאי אפשר לעמוד על מורכבותה בשמיעה חטופה – שירה של יונה וולך, למשל. אמנם אין להוציא מכלל אפשרות שאחת הסיבות להתפתחות זו היתה השתנות הנורמות בתחום הלחנת הפזמונים (בהשפעת פזמונאות הרוק'נ'רול האנגלו-אמריקאית), שבגללה נוצר צורך גם בסוג אחר של תמלילים (וראה לעניין זה את מאמרה של יהודית גלוזמן "חמישים שנות שיר", ובעיקר את דיונה בלחני של מתי כספי), אבל מובן שאין לראות בכך הסבר מלא, מפני שצורך זה, כשלעצמו, יכול היה להוביל גם ל"פתרונות" אחרים. צריך לזכור ששאילה של טקסטים ממערכת למערכת מותנית באילוצים מוסדיים, עד שפעמים רבות אין היא אפשרית כלל. במקרה זה, אין ספק שהיא מבטאת תלות חזקה מאוד של מערכת אחת בשנייה, כמעט עד כדי "טשטוש הגבולות" ביניהן.

הפזמונאות כ"בידור"

המגמות העיקריות שתוארו עד כה קבעו את התפתחות המודלים המרכזיים בפזמונאות העברית עד שנות השבעים ואת תדמיתה כתחליף ל"שירת-עם" מזה וכ"שירה משנית" (או "קלה") מזה. כמקביל לאלה התקיימה בתרבות העברית גם מסורת אחרת של פזמונאות, שהיתה קשורה ל"עולם הבידור" כפולקלור העידוני של אותם ימים ושאהב, כנראה, מן המסורת האירופית של "התרבות הפופולארית" (למשל, מסורת השירה והנגינה בבתי-הקפה, בקאבארטים או בתיאטראות ה"קלים"). פזמונאות זו היתה פעילות לא-קאנונית, שמתבע הדברים לא היה לעשייתה מגע ישיר עם השירה העברית, ולפיכך לא היתה כפופה לתכתיבים הפואטיים ששלטו בשלב מאוחר יותר בגוש המרכזי של הפזמונאות. תרבות הבידור הזאת נעשתה בדרך כלל מחוץ להקשר אידיאולוגי ברור, והיתה תלויה כמעט

לחלוטין בצרכים ובנסיבות המשתנים של עולם הבידור. במצב זה ברור, שחלקה בעיצוב המודלים המרכזיים של הפזמונאות העברית עד סוף שנות השישים היה שולי מאוד, ולא היה ביכולתה לשנות את הנורמות החזקות שהתגבשו בהם.

מעמד חריג מבחינה זו היה למודל הפזמון האלתרמני, שרישומו עדיין ניכר בעיצוב חלקים של הפזמונאות המרכזית בשנות השישים (וראה להלן); והראיה: גם תמליליו של אלתרמן עצמו זכו במכתב לאחור להתעניינותה של התרבות הרשמית, ולאחר מותו אף נאספו ופורסמו כחלק של עבודתו הספרותית (אלתרמן, תשל"ז, תשל"ט). אלתרמן יצר מודל של פזמונאות קאבארט, שהותאמה לתיאטראות הסאטיריים של שנות השלושים והארבעים ("המטאטא", "ליילה-לו"). במסגרת זו התגבשה אצל אלתרמן פואטיקה, שהיתה מובחנת באופן ברור מן הפואטיקה שלו בשירה (וראה מאמרו של הרי גולומב, "הניגון והשיח"), או בצורות כתיבה אחרות שעסק בהן, לרבות פזמונים דמויי שירת-עם. הבדלים אלה מעידים על תפיסה ברורה של תפקיד "הפזמון" ומעמדו בתרבות, תפיסה שהיתה שונה מזו של הפזמונאים המרכזיים של שנות השישים. אמנם אין ספק, שאלמנטים רבים הנוכחים בפזמוניו של אלתרמן נמצאים גם בשירתו הלירית, או בשירתם של בני דורו (כגון שימוש בלועזית, שהוכנס לשירה הקאנונית כבר על-ידי שלונסקי), או בסוגי כתיבה אחרים שאלתרמן עסק בהם (כמו ההתעכבות על ענייני השעה, שאפיינה את כתיבתו הפוליטית בהטור השביעי), אבל ברור, שההרכב שאלה יצרו בפזמונאות של אלתרמן, בהקשרה התרבותי הספציפי, התקבל כמודל פואטי מובחן-לעצמו.

כל מדגם מקרי משני קובצי פזמוניו של אלתרמן מעיד על כך: לעומת האניגמאטיות, התחכום, הפאתוס והסגנון "הגבוה" ("הפיוטי") בשירתו, הניסוחים בפזמוניו הסאטיריים הם מפורשים ופשוטים, והטון אירוני. תמלילים אלה מתייחסים ישירות לנושאים קונקרטיים, כגון אירועים פוליטיים ובעיות כלכליות, חברתיות ודמוגרפיות (למשל, "פזמון האסירים", "תוצרת הארץ", "משאל עם", "אולטימטום", "אל נדבר פוליטיקה", ועוד); האופי הסאטירי שלהם מתבטא, בין השאר, בסכמאטיזאציה של טיפוסים ספציפיים (למשל, "דואט אנגלי-ערבי", "שיר התימניות", "החייל טום", "שיר הבוכהלטר", "אוסטרלים בעיר"), ובאיזכור שמות אישים, מקומות ומאורעות קונקרטיים. בהתאם למסגרת התיאטראלית שאליה נועדו, חוברו הפזמונים במתכונת של סיטואציות הניתנות להמחזה, והדגש בהם הושם על אפשרויות של דיאלוג, שהנמען בו הוא הקהל שמחוץ לטקסט (למשל, בשירי הפתיחה לתכניות, כגון לתכנית ל"י: "המסך עוד לא נפתח / הדממה כבר מפקת", או לתכנית מ"ד: "רבותי, הערב כאן הופעת / הַזְמִין אתכם להיות עדים"). בגלל הסטאטוס הנמוך של פזמונאות זו, שהשתייכה לתחום "הבידור הקל", אפשר היה ליצור בה רובד לשוני נמוך, ואפילו להשתמש באלמנטים של סלנג אותנטי ("געוולד", "בחי" וכדומה), בשגיאות לשון, ואף בביטויים לועזיים (למשל ב"תיירים": "כי לכל ממשלה יש פרסטיז' שלה - / וונדרבר / ביוטיפול / אינטרסנט / או לה לה"). ככלל, לא היו אלה טקסטים מורכבים מאוד מבחינת היחסים שבין רמות הטקסט השונות, ומה שבלט במיוחד - לא היה בהם ביטוי לירטואוזיות האלתרמנית בחריוה. במקום זאת יש בהם חריוה "פשוטה", סכמאטית ו"טכנית" בעיקרה (למשל, "דיאמנטים" / "בעלבתנים", "יא ריבון" / "וסבון", וכדומה).

מכל אלה מסתבר, שאלתרמן ראה בפזמונאות עיסוק תרבותי שונה לחלוטין מן השירה,

ראייה שיש לה בודאי שורשים במסורת האירופית של "התרבות הפופולארית". לדידו היו אלה טקסטים "שימושיים", שנכתבו מראש לצרכים מוגבלים, מקומיים ומשתנים, שלא על מנת לשרוד לאורך זמן, וממילא לא נועדו להיכנס לקאנון התרבותי. תמלילים אלה נכתבו ככל הנראה מתוך ההנחה, שקהלם אינו מפעיל לגביהם אותם הרגלי קליטה (עקרונות של פענוח ונורמות של שיפוט ערכי) כמו לגבי שיריו הקאנוניים של אלתרמן, ועם זאת, כאמור, הם היו שונים בתכלית גם מן הפזמונאות שהופיעה כ"שירת-עם".

מקורות הפזמון האלתרמני, מעמדו המיוחד וה"השפעות" שבכל זאת היו לו על עיצוב הפזמונאות הרשמית גם לאורך זמן – כל אלה שאלות שלא נחקרו במידה מספקת ולא אוכל לדון בהן כאן בהרחבה. הן קשורות לשאלת התפתחותה של "פזמונאות הבידור" בכלל, שבכל אותן שנים, ועד לשנות השבעים, היתה שייכת לתחום התרבות הלא-קאנונית (אף-על-פי שהמודל של אלתרמן בתוכה אמנם זכה לקאנוניזציה בדיעבד, בראש ובראשונה בגלל מעמדו המיוחד של אלתרמן כמשורר, מעמד שהתבסס ללא עוררין רק מאוחר יותר). מכל מקום, אפשר לפחות להניח, שסיכוויי של מודל כזה להתקבל בפזמונאות הרשמית תלויים עקרונית באפשרות לתרגמו לפי הנורמות המרכזיות שלה, או באפשרותו לזכות בלגיטימציה אידיאולוגית, שתשנה את ההעדפות התרבותיות. אבל מסתבר, ששתי האופציות האלה לא עמדו באתו זמן לרשות הפזמון האלתרמני, קל וחומר לרשותה של פזמונאות הבידור בכלל. נראה, שהמערך האידיאולוגי ששרר אז בתרבות העברית לא עודד כתיבה כזאת אצל הפזמונאים המרכזיים של שנות השישים: ואף-על-פי שפה ושם נעשו נסיונות מוגבלים לכתוב פזמונים בעלי אופי דומה (שמר, חפר, סהרלב ועוד), ככלל, לא חרג מודל זה מגבולות "עולם הבידור" שבו נוצר, והיה כפוף כמעט לחלוטין לאילוציו. יתר על כן, אם בכל זאת היתה לפזמון האלתרמני השפעה כלשהי בתחום הפזמונאות הרשמית לאחד אלתרמן, היא היתה תלויה דווקא במעמדו של אלתרמן בתחום השירי. הודות ליוקרתו האישית כמשורר (שיוחסה לו מאוחר יותר) אפשר היה לראות בפזמוני, גם בדיעבד, קאטגוריה נפרדת לחלוטין, שאינה זהה ל"שירה משנית". אבל אותה יוקרה חסרה כנראה למרבית הפזמונאים שבאו אחריו, והם נאלצו להיצמד בכתיבתם למודלים ש"אושרו" בשירה אבל כבר לא היו פעילים בה.

מבחינה זו יש עניין רב באחדים מפזמוניה של נעמי שמר. כאותו קובץ פזמונים עצמו (שמר, 1975) מופיעים זה לצד זה פזמונים "שיריים" ופזמונים סאטיריים נוסח אלתרמן. קל להבחין שפזמונים שנושאים "רציני" וחמור (כגון חיים ומוות, או נושאים לאומיים: "בכל שנה בסתו", "לשיר זה כמו להיות ירדן", וכדומה) נכתבו לפי מודל "שירי" קאנוני שהיה מרכזי בתקופתה, ואילו פזמונים שנושאים מענייני דיומא (כגון "אנשים יפים", "מר נרקיס" או "שיר נולד") נכתבו במתכונת הפזמון הסאטירי של אלתרמן. אמנם למדל זה אי אפשר לייחס שום יומרות "שיריות", אבל יש לו יוקרה רבה במסגרת סוגו. וכך, אותן תכונות של הפזמון האלתרמני, שבמקורן הותאמו למסגרות הביצוע הספציפיות (התיאטר-אות הסאטיריים), הופיעו בשנות השבעים בפזמוניה של שמר, אבל בלי שתהיה להם "הצדקה" דומה. בפזמונים אלה אפשר למצוא ביקורת חברתית, ביטויים בלועזית ("ביטיפול פיפל"), משחקי לשון ("כתב צמרת / גנב צמרת"), פרטי מציאות קונקרטית ("מר נרקיס": "הוא תמיד יושב בפרישמן / בפינה לשיפוטכם"), ושאר תופעות שאפיינו את הפזמון האלתרמני. ההבדלים הבולטים כל-כך בין שני סוגי הפזמון, המופיעים בכל זאת

בסמיכות מקום, נראים כהצהרה: נעמי שמר מפרידה כנראה בין כתיבתה ה"שירית" לכתיבתה ה"פזמונאית", תוך הישענות על אותה מסורת של הפרדה בין שני העיסוקים, שרבים מן המשוררים הכותבים פזמונים מעדיפים להחזיק בה. אבל הפרדה זו אפשרית רק הודות לנוכחותו של מודל הפזמון האלתרמני, שבגלל יוקרתו הוא מספק לה "תקדים לגיטימי" להשתחרר בפזמונים מסוימים מן הנורמות הפואטיות המחייבות אותה בדרך כלל – בתנאי שהנושא מצדיק זאת. וכך, הסימון המובהק שמקבל אצלה הפזמון ה"קל" מבליט, כביכול, על דרך הניגוד, גם את אופיו ה"שירי" של הפזמון ה"רציני" שלה.

מכל מקום, ברור שסוג זה של פזמון היה יוצא-דופן באותה תקופה, ולמרות יוקרתו היחסית לא התקבל כמודל מרכזי בפזמונאות ה"רשמית". יתר על כן, פזמונים שהוסיפו להיכתב בהשפעתו גם בשנות השישים נזקקו ברוב המקרים ל"הצדקה" מיוחדת: כתיבתם הותנתה בדרך כלל באופי הביצוע שלהם. תופעה זו בלטה מאוד בפזמונים של חיים חפר (חפר, 1981). התבוננות בקורפוס רחב של פזמוניו מלמדת, שעקרונותיו הפואטיים השתנו שינוי קיצוני בהתאם לתדמית המבצעים ולאופי הגשם. וכך, בכתיבתו ללהקות, שמבנה הופעותיהן התבסס על שילוב של פליטונים ופזמונים, ולא על קונצרט בלבד ("הצייזבט" רון", "התרנגולים", "שלישיית גשר הירקון"), נוצרו טקסטים, שהעיקרון המארגן שלהם היה אפשרויות ההמחזה: תמלילים כמו "מטולה", "מסחה", ובעיקר "שיר השכונה", מאפשרים להמחזי סצנות מרובות-משתתפים המדגימות סיטואציות ודמויות הטיפוסיות למקום, לתקופה או לקבוצה חברתית. לפיכך שולטות בפזמונים אלה תופעות, הנעדרות כמעט לחלוטין מן הקורפוס העיקרי של הפזמונאות הרשמית באותה תקופה. כגון לשון דיבור או דיאלוגים. מבחר החומרים, דרכי המסירה ורמת הלשון, כל אלה מוכתבים על-ידי הסיטואציה והדמויות המעוצבות בפזמונים (על-פי רוב נציגים של "עולם נמוך"), ואלה הוכתבו כנראה על-ידי אופי הלהקה המבצעת (במקרה זה – "התרנגולים") והותאמו לאפשרויות הביצוע שלה. כמובן, פזמונים כאלה לא היו כפופים בשום צורה לקונבנציות "שיריות" תמאטיות, לשוניות או סגנוניות. למשל, הפזמון "תן לגמור מלה" בנוי כשיחת רכילות בין שלושה אנשים (בהתאם להרכב המבצעים, "שלישיית גשר הירקון") המתאפיינת בגלישה אסוציאטיבית מנושא לנושא ובכניסת הדוברים איש לדברי חברו, סיטואציה שזמר בודד איננו יכול להמחזי. עקרון הארגון המרכזי בטקסט הוא הקישור והמעבר בין הפסוקים התחביריים (החופפים את גבולות השורות) שנעשה באופן "שירותי", מכוח הזהות הצלילית שבין ההברה האחרונה בשורה א להברה הראשונה בשורה ב, וכך הלאה. כל אלה יוצרים בתמליל אפקט של פטפוט שוטף, חסר "תוכן" לכאורה ו"אדיש" לנורמות הסגנוניות של לשון הספרות.

במסגרת אותה התעלמות "מנומקת" מתכתיבי לשון השירה נכתבו גם פזמונים שהתמקדו בשעשועי לשון לשמם, אפילו בלי קשר לסיטואציה של ביצוע, אך אלה היו נדירים ביותר. למשל, "הורה אהבה" של חפר הוא עיבוד מילולי של היחידה הלקסיקאלית "אהבה". עיבוד זה מבוסס על הטיית הפועל בגופים, בזמנים ובשורשים שונים, עד שהשורש "אהב" הופך לאובייקט לשוני וצלילי חופשי כמעט לחלוטין מ"משמעות" או תוכן של "עולם בדוי". מורכב יותר הוא המשחק הלשוני בפזמון "מישימי" של יורם טהרלב (טהרלב, 1981). התמליל מוקדש כולו לעיבוד מאסיבי ורבגוני של הפוטנציאל הצלילי של המלה "מישימי", ובמקביל – לאפשרויות המחשת הרפרנט שלה ב"עולם". כל זה נעשה בלי התחשבות

בעקרונות קישור לוגיים ותחביריים. חרוזי הילדים המשולבים בטקסט, בנוסח "שירת השטות", המבוססים כמעט אך ורק על הקשר הצלילי שבין המלים ("גולם איש קח פטיש / ותפתח ארגז מישמיש"), אף מדגישים את אי-הרציפות הרעיונית. על אלה נוספת חריזה מורכבת, כמיטב המסורת השלונסקאית של כתיבה לילדים ("גברת לובה / לאן זה שוב את?", או "לכי, לכי, / כי תתלככי / יש לך לחי -"), המתפקדת כתבנית דומיננטית בלי שתישא משמעויות, עד כדי כך שהיא מכתיבה גם צירופי מלים בלתי אפשריים בלשון ("מיצמיש"), שבירת מלים בסופי שורות ("...מיש / ..."), או עירוב של רמות לשונית ("עוד מעט יהיה מפיש", וכדומה).

אבל, כאמור, פזמונים כאלה יכלו להיכתב רק בשביל מבצעים "יוצאי-דופן". למשל, אין ספק שאופיה המיוחד של להקת "החמציצים", המבצעת את הפזמון "מישמיש" (כממשיכה את מסורת "התדרנגולים", שביצעו שירים כגון "הורה אהבה"), שונה מאוד מאופיין של הלהקות הצבאיות, הן מבחינת ההדגשים השונים של הביצוע, הן מבחינת הרכב הפרטרואר והן מבחינת מחויבותה של הלהקה לפרוגרמה אידיאולוגית "ממלכתית". מכל מקום, החלק העיקרי של פזמונאות התקופה (ובכלל זה של יורם טהרלב עצמו) נכתב בפואטיקה שונה לחלוטין, והתופעות האלה לא נחשבו לאופציה ממשית שתוכל להחליף את הנורמות המרכזיות שלה. אדרבה, במשך כל אותו זמן הלך והתחזק האופי ה"דמוי ספרותי" של הפזמונאות העברית, ובראשית שנות השבעים עדיין היה לשירה הקאנונית תפקיד מכריע בגיבוש המודלים שלה.

שינויים בפזמונאות ה"כידור"

מסתבר, שהשינוי הממשי בתדמיתה של הפזמונאות הישראלית ובמגמת ההתפתחות שלה התרחש דווקא בהקשר של "תרבות הכידור", עם חדירתם של דגמים מפזמונאות הרוק/נ'רול האנגלו-אמריקאית. אמנם בראשית שנות השבעים עדיין לא היה לפזמונאות שנכתבה בעברית קשר ממשי עם מערכות לא-קאנוניות, ועדיין שלטו בה נורמות של התרבות הקאנונית, אבל באותו זמן עצמו נכח בתרבות העברית גם קורפוס גדול מאוד של פזמונים לועזיים "מיובאים", שתקופה ארוכה היה מנותק לחלוטין מן הפזמונאות המקומית (בעברית), הן מבחינה מוסדית והן מבחינת המודלים הפואטיים שלו, ובעצם לא הוכר כלל כתופעה של התרבות העברית. חלק זה של הפזמונאות, שבמידה רבה היה "חיצוני" לה, הפך בתקופה מסוימת לגורם פעיל, חיוני ממדרגה ראשונה, בהתפתחותה.

בסוף שנות השישים ובתחילת שנות השבעים היתה זו בעיקר פזמונאות רוק/נ'רול אנגלו-אמריקאית. כמוכן, האופי והפונקציות של פזמונאות זו בתרבות העברית היו שונים משל הפזמונאות ה"מקורית". אמנם היא נחשבה חלק של "עולם הכידור", אך היא היתה שונה גם מפזמונאות הכידור המקומית, ולמעשה יצרה דפוסים חדשים לגמרי בתרבות העברית בכלל, ובפזמונאות בפרט. פזמונאות זו נקשרה ב"אידיאולוגיה" שהיתה זרה לתרבות העברית ונחשבה "מהפכנית" מאוד במושגים המקומיים, ולפיכך, זמן רב לא היה אפשר למצוא התאמה בינה לבין שום תופעה מן המצאי של הפזמונאות העברית עד אז. גם קהלם של פזמונים אלה היה שונה מן הקהל של הפזמונאות המקורית: הוא היה מצומצם יותר מבחינה גילית וחברתית, ובתחילה חסר יוקרה. מדובר בסוג חדש של תודעה תרבותית,

שצמחה אז במקביל לתרבות ה"טיפש-עשרה" המערבית ובזיקה אליה: תודעה של "נוער", שתדמיתו היתה שונה מאוד מן התדמית היוקרתית, שהיה לה ביטוי בתנועות הנוער הישראליות בהתאם לאידיאולוגיה הרשמית הישנה. כמובן, לכל אלה היה ביטוי גם באופי הטקסטים: הם נוצרו לפי דפוסים אחרים של ביצוע קולי וכלי (למשל, ליווי מוזיקאלי בכלים חשמליים, ובעיקר בגיטרה, ולא באקורדיון שהיה מקובל בפזמונאות העברית עד אז; שימוש בקולות גבריים גבוהים, בניגוד למקובל עד אז, וכדומה; וראה יוסי מר-חיים אצל קוטנר, 1981) והותאמו להרגלי קליטה אחרים (למשל, ריקוד תוך כדי האזנה). בקצרה, בגלל זיקתה החזקה של הפזמונאות שנכתבה עד אז בעברית אל התרבות הרשמית (ובייחוד אל השירה הקאנונית), ובגלל שמרנותה מבחינה אידיאולוגית, לא היה בשלב הראשון שום מגע בינה ובין הפזמונאות הלועזית (בעיקר האנגלית), וזמן רב לא נוצרה ביניהן שום אינטראקציה מבחינת דפוסי הכתיבה.

אבל, כאמור, התהליך התרבותי הכללי עמד בסימן המגע עם תרבות אמריקה, ובהדרגה החלה התרבות העברית "לספוג" אלמנטים של תרבות פופולארית מערבית בת הזמן. תחילה התרחש הדבר בתחומי התרבות הלא-קאנונית, ובאופן "בלתי מבוקר", עד שנוצרה בתרבות העברית תשתית של דפוסי התנהגות חדשים, שעדיין לא נחשבו "לגיטימיים" (וספק אם בכלל נמנו בתחום ה"תרבות"). אחד הביטויים הבולטים לכך היה בפזמונאות. כך צמח בתרבות העברית ממסד חדש של "פזמונאות" (מקביל למסד האמריקאי): פותחו שיטות חדשות של הפקה והפצה ("בישול" באולפן, מצעדי פזמונים, דיסקוטקים) ונוצר אינוונטאר "מקוריי" של דגמי כתיבה, הלחנה וכיוצא באלה, שיכלו להיות זמינים לפזמונאות שנכתבה בעברית (למשל, רובד לשוני "נמוך", או נושאים וחומרי עולם "אישיים"). ומעל לכל – תהליך זה הביא לכך, שאותה תודעה תרבותית חדשה, "תרבות הטיפש-עשרה", הפכה לחלק בלתי נפרד של המציאות התרבותית המקומית. אמנם, בראשית התהליך היא נתפסה כסממן קונבנציונאלי (כמעט אפשר לומר – נלווה) של המודלים החדשים; אבל במשך הזמן, לאחר שנקלטה בתרבות העברית, יכלה כבר לשמש בעצמה מקור לגיטימאציה להתחזקות המגעים הבין-תרבותיים האלה, וספציפית – לחדירת פזמונאות הרוק/נ'רול ולהשתלטות דגמיה גם בלב-ליבה של הפזמונאות העברית הרשמית.

כפי שמקובל בתהליך של אינטרפְּרָנציה תרבותית מסוג זה, היות שבתחילה היו התופעות האלה "לא לגיטימיות", ואף נתקלו בהתנגדות (משרד החינוך התנגד להבאת "החיפושיות" להופעות בישראל, וגם בקרב הפזמונאים העבריים עצמם היתה התלבטות בין השאיפה ליצור פזמונאות "מקומית-אותנטית", שיש לה גוון "אתני" מקורי, לבין הרצון והצורך לקבל "השפעות" זרות וחיידשים [ראה שלום חנוך אצל קוטנר, 1981]), הוגבלה חדירתן בראשיתה רק לשולֵי הפזמונאות העברית (והתרבות בכלל). הדברים אמורים לא רק בכך שמבחינת מעמדן ומקומן הן הוגבלו לגזרות השוליות של הפזמונאות, אלא גם בכך שהן נעשו בפרוצדורות המאפיינות "התבייתות" של מודל חדש בשולי רפרטואר ממוסד. בשלב הראשון לא היתה זו כתיבה מקורית במודל חדש, אלא נעשו עיבודים ותרגומים של טקסטים ספציפיים מהפזמונאות הלועזית (קוטנר, 1981). בעיבודים אלה שלטה עליפי רוב נטייה לפארודיזאציה, שאיפשרה להתאים את המודל שבמקור לעולם המושגים של תרבות השוליים המקומית. למשל, הפזמון "מזל" הוא עיבוד לפזמון "Do You Want to Know a Secret" של "החיפושיות": הוא מבוצע בהגייה כמו תימנית ומשחזר סצנה של חיזור,

המאפיינת כביכול את עולמם של צעירי "השכונות" מעדות המזרח (על הפארודיה כמנגנון להמרת מודלים במעברם בין מערכות וליצירת מודלים חדשים במערכת הקולטת ראה אצל טיניאנוב [1927] 1969 [Tynjanov, 1969], וכן שפי, 1985). רק מאוחר יותר התחילו להיכתב טקסטים חדשים לפי אותו מודל, ולא כפארודיה, מפני שכבר נקשרו באידיאולוגיה חדשה. מדובר אפוא בסיטואציה תרבותית מורכבת מאוד. אמנם, מבחינת הפזמונאות העברית, חדירת הפזמונאות האנגלו-אמריקאית היתה כרוכה בהיווצרות רובד לא-קאנוני, אבל צריך להדגיש, שעצם העובדה שפזמונאות זו התקבלה בתרבות העברית נעשתה אפשרית רק הודות לכך שבתרבות המוצא היא כבר היתה מערכת קאנונית. במלים אחרות, הפזמונאים העבריים החדשים הרשו לעצמם "לביית" מודלים של הרוק'נ'רול האנגלו-אמריקאי ולהתייחס אליהם כאל תכתיבים פואטיים "לגיטימיים", אבל לתוצאה שהתקבלה כעברית היה אפקט פרובוקאטיבי, ומעמדה בתחום התרבות המקומית היה מפוקפק, לפי שעה, מפני שעמדה בסתירה גמורה לנורמות החזקות, שעדיין שלטו בכתיבת הפזמונאות העברית בחלקה העיקרי.

כמוכן, השלב הבא בתהליך התבטא בכך שטקסטים אלה, שנחשבו "תופעות שוליים", הוכרו כמבשריה של פואטיקה חדשה בפזמונאות העברית, פואטיקה ששאבה את הלגיטימציה שלה מיוקרתו של המודל המקורי וסימניה היו כסימניו: לשון דיבור, סגנון "דל", סכמאטיות של סטרוקטורות פרוזודיות ותחביריות, קונקרטיזאציה ופאמיליאריזאציה של נושאים ליריים שגורים (בעיקר באמצעות חומרים "אישיים"). למשל, הפזמון "אני רואה אותה בדרך לגימנסיה" של יעקב רוטבליט (איינשטיין, 1981) הוא סטיליזאציה של סצנה יומיומית "מהרחוב" לפי הסטריאוטיפ של פזמון האהבה הסנטימנטאלי – תחבולה מקובלת ב"שירת הפופ" (והשווה עם "Lovely Rita" של ה"חיפושיות"). הפזמון "אל תותרי עלי" של שלום חנוך עושה רדוקציה לאותו מודל עצמו, הדובר והאהובה הלא מושגת: הניסוח ישיר ונוטה לפשטנות, המכנים התחביריים קצרים וקבועים, הרובד הלשוני אלמנטארי ולא מגוון, והחריזה טכנית. תופעות דומות יש ב"מה איתי" של חנוך, "שיר של אחרי מלחמה" של רוטבליט ובהרבה פזמונים אחרים. השינוי החזק בנורמות הכתיבה התקבל עכשיו כלגיטימי, מפני שהוצג ככוונה תחילה כ"אנטי-פואטיקה". על כך אפשר ללמוד, למשל, מהשוואת התמליל "כמה טוב שבאת הביתה" של יעקב רוטבליט לתמליל "החייל שלי חזר" של נעמי שמר. הנושא משותף לשני התמלילים (קבלת פנים לשב הביתה), אבל כל אחד מהם מייצג תפיסה פואטית כה שונה, עד שהאחד נראה כהיפוכו המוחלט של האחר. בתמליל של שמר יש מונולוג "פיוטי" היוצר קלישאה על הנושא "אושר" באמצעות שרשרת מטונימיות מ"עולם הטבע" ("ציפורים בדשא / מזמרות בחשק / איזה בוקר נהדר") ותבניות צליל ("רוח מלחשת / ויש ענן וקשת"), קונבנציות המעידות על מיומנות ב"כתיבה שירית" לפי המסורת הישנה. לעומת זאת, התמליל של רוטבליט אינו מחורז, הוא מתקדם לפי היגיון של דיאלוג ונעשית בו סימולאציה ללשון הדיבור (כמו "באמת חשבת עלי", "בית זה אומר כבר הכל"). "מקור הסמכות" להכרעות הפואטיות השתנה אפוא. במקום השירה העברית הקאנונית מילאה עכשיו את התפקיד פזמונאות הרוק'נ'רול. כמוכן, הדבר אינו עומד בסתירה לעובדה, שגם במקרה הזה היה לאימוץ המודלים החדשים אופי "אפיגוני", וזאת מפני שבמסגרת המגעים שבין התרבות העברית לאמריקאית תפסה הראשונה מעמד פריפריאלי: מקור ה"השפעה" העיקרי באותה

תקופה היה כתיבתם של "החיפושיות", שכבר השתייכה ל"קלאסיקה" בפזמונאות האנגלו-אמריקאית, אבל מבחינת ייצור הטקסטים כבר נתפסה בה כמושג. יתר על כן, השפעתה על כתיבת הפזמונים בעברית היתה חלקית ומפושטת באופן יחסי (ראה קוטנר, 1981).

כאן צריך להוסיף, שבמסגרת המגעים האלה התפתחו גם אופציות אחרות של כתיבת פזמונים בעברית, אבל חלקן לא התקבלו, כנראה מפני שהיו מבוססות על שאילה מאסיבת הרבה יותר, ולא "גמישה" די הצורך, של מודלים שלא התאימו לסיטואציה הסוציו-תרבותית המקומית. ואמנם, אין זה מקרה שהפזמונאים העבריים העדיפו בדרך כלל את דגם הכתיבה של "החיפושיות" ודחו את זה של בוב דילן, אף-על-פי שבמערכת המוצא היתה לו פונקציה חשובה ביותר (ואין ספק שפזמוניו של דילן, כשלעצמם, היו מקובלים מאוד גם על הקהל הישראלי). על-פי רוב, הנסיגות המעטים לאמץ את סגנון הכתיבה של דילן לא התקבלו יפה בפזמונאות העברית. למשל, הפזמונים "יושב כבר מהבוקר", "שביתה" או "תפסתי ראש על הבאר" (חנוך, 1981) כתובים כ"בלדות" נוסח בוב דילן. שלא כמו שירי העלילה ה"עממיים לאומיים" של יורם טהרלב, אלה הם סיפורים אישיים, אפיוניים ("יושב כבר מהבוקר" מתאר את שיגרת יומו של האמן, הנפתח ומסתיים באותה סיטואציה הרגלית – נסיעה חסרת מגמה במכונית) או קומיים ("תפסתי ראש על הבאר" מתאר חוויה לילית של שיכור, המגלה לבסוף שבת זוגו היא גבר); הנושאים בדרך כלל אינטימיים, או נוגעים בבעיות חברתיות אקטואליות ("שביתה"); ו"חומרי העולם" לעתים קרובות דוקומנטאריים, אפילו ביוגרפיים ("יושב כבר מהבוקר": "פתחתי את הרדיו / שמעתי את עצמי"). בהתאם לכל אלה, גם הלשון דיבורית או לא תקנית ("אמרה – באת על הרגע / בדיק לאוכל" [שם]). אימוץ המודל במקרה זה הוא טוטאלי, עד שאפילו לא נעשה ניסיון לנתקו מן ההקשר האידיאולוגי שלו במקור, ומכאן הטון המיליטאנטי בפזמונים העבריים האלה, שבאותה תקופה ספק אם היתה לו אחיזה של ממש בתרבות הישראלית ("עצרה אותי נידת / הציגו תעודות / חיפשו עלי סמים / אני לא נעלכתי / המשטרה פוחדת / בעיקר מאנשים / מפורסמים" [שם]).

אבל תופעות כאלה לא אפיינו בדרך כלל את כתיבתו של שלום חנוך ואחרים מכותבי הפזמונאות העברית החדשה. לעומת זאת, אצל מאיר אריאל זוהי תופעה שלטת. אריאל (אריאל, 1979) כתב בעברית פזמוני מתאה, שהיו עשויים לחלוטין במתכונת "שירת המחאה" המורכבת שכתב דילן בארצות-הברית של שנות השישים. בפזמוניו באים לידי ביטוי מובהק ביותר שני היבטים עיקריים שאפיינו את כתיבתו השירית של דילן: מצד אחד הטון הפרובוקאטיבי, הקשור עם "מסר" אידיאולוגי פשטני, כמקובל בשירת מחאה; פזמוניו עוסקים בנושאים "שעורייניים" במיוחד, כגון ענייני מין ("מוזכרת למאוננים"), ובייחוד עניינים פוליטיים ("תפסה לה צעיר ערבי משכיל [...]", "ב"שיר כאב"), המנוסחים לעתים קרובות בסלנג ("זה באמת עושה לי טוב..." [טרמינל, לומינלט], "לקח לו קצת זמן להביא חיוך..." [שיר כאב], וכדומה). אבל מצד שני יש בפזמוניו התכוונות "ספרותית", כפי שמשממע מגודש התחבולות שהוא מאמץ מן השירה המודרניסטית והפוסט-מודרניסטית, וביניהן "מתיחת התחביר", כגון משפטים אליפטיים והתעלמות מכללים לוגיים ודקדוקיים של רצף לשוני תקין בעברית (כ"ארול": "הוא חשב שאם ממילא / גוררים אותו שני אלה / ושקע שוב בתנומה"; "ב"שיר כאב": "לעובר שב בא ולוקח כל מה שהיא רוצה

לתת": משחקי מלים, כגון צורות דקדוקיות שאינן קיימות בלשון (ב"טיפש חכם": "אומרים שהוא טיפש רישל טיפה שתישפך"), דו-משמעויות (ב"תקווה": "לרוח היא כה התמכרה כאילו היה רוח קודש"), פירוק וקונקרטיזציה של צירופים ככולים (ב"שיר כאב": "הם הציגו תרגילי קשר / בתנועה למגע הוא עשה לה מיתר"), או משחקי מצלול (ב"בתור לשיקוף ריאה": "אני יכול לחשוב אבסטרקט / ולבור לי אקט עם טאקט / [...] / עת אני בקקט"); שבירת הגבולות בין מסגרות התיבנות הריאליסטיות והמטאפוריות, כגון באמצעות קונקרטיזציה של ביטויים מטאפוריים (ב"טיפש חכם": "צל פני שולחנם עוברים שלובים אדם ותדמיתו / ומחייכים למצלמה נסרת / [...] אדם נכנס ותדמיתו נשארת"), או התייחסות מטא-טקסטואלית ("אני לא יודע לאן / השיר הזה סוּחב / אני לא קובע כאן / אני רק הכותב" [שם]).

מקובל לחשוב, שעצם המורכבות הלשונית של התמלילים האלה היא הסיבה למעמדם האזוטרי בפזמונאות התקופה. אבל אין לקבל זאת כהסבר מלא; פעמים רבות נמצא שדווקא המורכבות הלשונית הופכת להיות נורמה מרכזית בכתיבת פזמונים, והראיה – ההשפעה שהיתה לדילן על כתיבת הפזמונאות האנגלו-אמריקאית. ואגב, אי אפשר לומר שמודל הכתיבה של אריאל נדחה לגמרי מן הפזמונאות העברית (הביקורת אוהדת אותו והוא מקובל על חוג מצומצם המחשיב עצמו אליטיסטי), אך הוא לא הפך לאופציה מרכזית בייצור הטקסטים שלה, ככל הנראה מפני שלא התאים למצב המערכת באותה תקופה. זהו מקרה קיצוני שבו נעשה אימוץ כמעט מושלם של מודל כתיבה זר, בלי שבתרבות הקולטת יהיו לו אותן פונקציות חברתיות-תרבותיות שהיו לו בתרבות המוצא. צריך לזכור, שאצל דילן וממשיכיו סימן סוג הכתיבה הזה את הופעתו של מודל חדש (ויוקרתי) בפזמונאות האמריקאית, מפני שהיתה לו פונקציה חשובה מאוד בהתפתחותה (באמצעות כתיבה כזאת נוצר לראשונה הקשר בין הפזמונאות לשירה בארצות-הברית, דבר שהעניק לפזמונאות יוקרה מוסדית ואיפשר שיווצר בה קאנון משלה). אבל בפזמונאות העברית לא היה לפונקציה כזאת קיום. כזכור, טקסטים "שיריים", ואפילו "שירים מסורבלים", כבר היו תופעה מוכרת בפזמונאות העברית, בגלל המגע ההדוק שהיה לה עם השירה הקאנונית המקומית. ה"מהפכה" בפזמונאות העברית התבטאה דווקא בניתוק הקשר הזה (לפחות במידה מסוימת), ומבחינת התופעות הפואטיות פירוש הדבר, שעכשיו ניתנה עדיפות לכתיבה "פשוטה" לפי מודל פזמון הרוק'נ'רול. יתר על כן, השימוש בקונבנציות השיריות בהקשר של שירת מחאה (שהותאם לתנאים התרבותיים בארצות-הברית של שנות השישים) התקבל בפזמונאות העברית כמעט כ"מותר", גם מפני שהסיטואציה החברתית-תרבותית עדיין לא איפשרה צמיחה של שירת מחאה (בנוסף האמריקאי). מבחינת הפזמונאות העברית נעשה כאן "אימוץ" של אידיאולוגיה מהפכנית, שאמנם שימשה מרכיב תמאטי קונבנציונאלי של דגם הכתיבה, אבל היתה זרה ברוחה למצב התרבות המקומית. אגב, תופעה זו חזרה על עצמה גם כעבור שנים אחדות, עם עלייתה של הפזמונאות הבריטית (הפאנק, הגל החדש) וחדירת דגמיה לפזמונאות העברית. אפשר להראות, שניצניו של מה שנחשב ל"פאנק" הישראלי ספגו קלישאות תמאטיות ודפוסים של פזמונאות פוליטית, כסממנים מובהקים של המודל החדש, בלי שתהיה להם נגיעה ממשית עם השוליים החברתיים-תרבותיים בישראל (ולמען האמת – בלי שבתרבות העברית תהיה

שיכבה תרבותית אקוויבאלנטית). כך הדבר, למשל, בתמלילים של "הקליק" (דוּתן ואברמוב, 1983): האלבוּם כולו עוסק בנושאים "מיובאים", כגון שאלת החימוש הגרעיני (ב"שוערי האימפריה": "לא צריך פצצת אטום") והזיהום הסביבתי ("עולם... נמאס לי להרוס אותך"), בעיות המעסיקות את הנוער האינטלקטואלי האירופי אבל עדיין זרות לחברה הישראלית. הוא הדין בשאלת פער המעמדות – הבסיס הרעיוני של תנועת הפאנק המקורית, המעוגן בתפיסה מסורתית של מבנה החברה האירופית בכלל והבריטית בפרט. שאלה זו מנוסחת אצלם באמצעות האופוזיציה "אדון/עבד" ("נמאס לי"), בעוד האופוזיציה המרכזית בחברה הישראלית היום היא *עדתית* דווקא, או *אולי פוליטית* (שמאל/ימין), אך לא *מעמדית*. יתר על כן, האופוזיציה המעמדית "מתרגמת" בפומון זה נושא, שהוא כשלעצמו רלבנטי מאוד בתרבות המקומית – משבר הזיקה לארץ והעייפות מן המלחמה – ובעצם הופכת אותו לנושא אחר: "ארץ... נמאס לי / להיות הנתין שלך".

מכל מקום, כל התופעות האלה, שחלקן התקבלו וחלקן נדחו, שינו בסופו של דבר את אופיה של הפזמונאות העברית ואת תדמיתה המוסדית. במשך הזמן הלכו הנורמות החדשות והשתלטו על כל רבדיה והכתיבו רמת לשון נמוכה, נושאים וחומרים "קונקרטיים", אירוניה וכדומה, גם בכתיבתם של פזמונאים מן השורה, שנחשבו שמרניים יותר. אמנם נכון, שתופעות פואטיות מקבילות אפיינו גם חלקים של השירה הקאנונית בת הזמן; אבל אין להניח שהנורמות החדשות חדרו לפזמונאות בנקודה זו בהתפתחותה מן השירה הקאנונית, לפחות לא במישרין. כזכור, המודלים של שירה זו (לרבות של זך ועמחי) הסתננו כבר קודם לכתיבת הפזמונאות העברית, ודווקא ברובד המרכזי שלה, אצל הפזמונאים הבולטים ביותר שקבעו את תדמיתה הרשמית עד אז, מפני שבכל אותה תקופה היתה הפזמונאות העברית קשורה קשר הדוק לתרבות הרשמית בכלל ולשירה בפרט. לפיכך, כניסתם של מודלים אלה לפזמונאות לא נעשתה כ"מהפכה", אלא כהמשך "טבעי". יתר על כן, היות שבמסגרת הפזמונאות הם הופיעו באופן חלקי מאוד, מפושט ומותאם לפונקציות חדשות, מובן שלא יכלו ליצור בה את האפקט ה"זר" שיצרו במקור במסגרת השירה. לכן לא היה בהם למעשה כדי להשליט נורמות חדשות מבחינת הפזמונאות. להפך, כניסתם של מודלים אלה לפזמונאות ביטאה דווקא את שמרנותה ו"הסתגלותה" המרבית למעמד של "שירה שולית", והיא לא היתה כרוכה בשום אופן בשבירה ובחידוש במסגרתה. כדי שיווצר שינוי של ממש בתפיסה של כתיבת הפזמונאות העברית היה צורך בדגם לחיקוי, שייצג ממסד שונה לחלוטין ו*תפיסת עולם* חדשה. הדמיון-כביכול בעקרונות הפואטיים, שאפשר למצוא בין המודלים בשירה למודלים בפזמונאות החדשה, אינו מעיד בהכרח על זיקה ישירה ביניהן. אין ספק שהפזמונאות העברית שינתה את אופיה ואת מעמדה "בהשפעת" הפזמונאות האמריקאית, ולא "בהשפעת" השירה העברית, כלומר, ככל שקיבלה פונקציות מקבילות לאלה של הפזמונאות האמריקאית בחסותה של "אידיאולוגיה" חדשה.

תהליך זה לא היה מוגבל לאימוץ מודל זה או אחר, וכמובן לא התמצה בתחום התמליל דווקא, אלא התבטא ב"התאזרחות" כללית של אלמנטים חדשים בכל המישורים ובכל הגזרות של הפזמונאות העברית, אפילו השמרניות ביותר. למשל, הגיטרה – אחד הסממנים הבולטים ביותר של פזמונאות הרוק'נ'רול – החליפה את האקורדיון והשתלטה על דפוסי הביצוע של הפזמונאות העברית בכל רבדיה, ומעניין לעמוד על הסלקציה שנעשתה במעבר

המרכיבים האלה ועל הפרדתם מן התפיסה הכללית שיצגו בתרבות המוצא. למשל, פזמוניה של חוה אלברשטיין, שכתמלילים יש להם עדיין אופי של "מעין שירים" בנוסח לאה גולדברג ודומיה, בוצעו בליווי גיטרה, בלי קשר לעובדה, שבתרבות המוצא קשור כלי זה עם תמלילים דמויי שירת-עם. וראה עדותה שלה עצמה על התוודעותה לשירי הרוק: "[...] ידידי ואני עם גיטרות בידיים, ספרוני שירה מונחים על הרצפה, בדרך כלל באנגלית, ואנחנו שרים ומנגנים [...] שירים פשוטים שלא כמו כמרכית השירים העבריים שלמדנו [...]]" (אלברשטיין, 1979, 9: ההדגשה – שלי). הוא הדין בצורך לאחד את דמות היוצר והמבצע (שבמערכת המוצא הוא נובע מן הזיקה של פזמונאות הרוק ל"עולם הבידור"): בשנות השבעים הפכה נעמי שמר ממלחינה ומחברת תמלילים גם לזמרת המבצעת את פזמוניה, אף-על-פי שתפיסתה הפזמונית זרה לחלוטין לרוח הרוק'נ'רול, ועד היום היא מתנגדת להפרדת הפזמון מן השירה ומקפידה לכנות את תמלילה "שירי זמר".

סיכום: כמה הערות על התפתחות הפזמונאות בתרבות הישראלית בהשוואה להתפתחותה בתרבות האמריקאית

כפי שצוין במבוא, התפתחות הפזמונאות העברית היתה שונה מהתפתחות הפזמונאות האמריקאית, וההבדל קשור באופי היחסים שבין התרבות הרשמית לתרבות הלא-אקאדמית בכל אחד מן המקרים. המקרה האמריקאי הוא דוגמא לתהליך התפתחות "טבעי" (לא "מבוקר") של מוסד תרבותי: הפזמונאות צמחה בתחום התרבות הלא-אקאדמית, ורק בהדרגה זכתה בלגיטימציה וביוקרה ונוצר בה קאנון "רשמי". לעומת זאת, בגלל המצב המיוחד של התרבות המקומית, נוצרה הפזמונאות העברית באופן "יזום", בתחום התרבות הדשמית עצמה, ולכן היו לה מלכתחילה מעמד ואופי של פעילות "משנית" ביחס למערכות התרבות הקאנונית (ובייחוד השירה). למעשה, בשני התהליכים האלה פעלו גורמים דומים, אלא שבגלל התנאים התרבותיים השונים הם קיבלו פרופודציות אחרות בכל אחד מן המקרים, או שהופיעו בעיתוי שונה. לפיכך אפשר לדבר במקרה הראשון על תהליך של קאנוניזאציה, ואילו במקרה השני – על שינוי הקאנון. אפרט בשני עניינים עיקריים:

קונטקסט חברתי ולגיטימציה אידיאולוגית

הפזמונאות האמריקאית צמחה בשוליים התרבותיים (מתוך הפולקלור האוטנטי), והתפתחה תה שיקפה את התגבשותה של תודעה תרבותית חדשה, לא רשמית. לעומת זאת, הפזמונאות הישראלית נוצרה על-ידי הממסד התרבותי עצמו, כ"פולקלור סינתטי", ושיקפה מלכתחילה אידיאולוגיה רשמית. מבחינת המודלים הפואטיים, שהתגבשו בכל אחד מהתהליכים האלה, ניתן להצביע על שני הבדלים עקרוניים:

א. בפזמונאות העברית, בראשיתה, לא נעשתה "הכלאה מזדמנת" של אלמנטים פולקלוריים ופולקלוריים-למחצה, אלא סלקציה שיטתית, פחות או יותר, של פולקלור "מסוגנן". סלקציה זו היתה כפופה כל הזמן לנורמות הנוקשות למדי של השירה, ולכן לא היתה בפזמונאות העברית התגוונות כזו של דגמים וזרמים הנתונים בהשתנות מתמדת.

ב. המקורות המעין עממיים בפזמונאות העברית לא היו בשום אופן "נחותים" או

"אנטי־תרבותיים"; הם לא נקשרו עם קבוצות שוליים חברתיות ולא ביטאו אידיאולוגיה, שהיה בה כדי לסכן את מוסדות התרבות הרשמית. להפך, האידיאולוגיה שיצרה את הרובד הכמו עממי בפזמונאות העברית ("מזרחי", "ה'תנ"כ") היתה ביסודה אידיאולוגיה שמרנית, ששירתה את הרשויות התרבותיות (אפילו בשנות השבעים המשיכה נעמי שמר לייצר תמלילים, שהיו אמורים לבטא "ערכים משותפים מקודשים" – לאומיים ו/או מוסריים – גם לאחר ששינתה את דגמי הכתיבה שלה). לפיכך ברור, שאותו צורך, שהתעורר בשלב מסוים בפזמונאות האמריקאית, לתת לגיטימציה רשמית לאופיה הפרובוקאטיבי (כלומר, להתאים את אופי התמלילים למושגים של אידיאולוגיה ממוסדת) לא היה קיים בשום שלב בפזמונאות העברית, שהיתה לגיטימית מלכתחילה. יתר על כן, אין כל אפשרות לתאר את צמיחתה של הפזמונאות האמריקאית בלי להתייחס לאותן תמורות אידיאולוגיות מרחיקות לכת, ולו רק מפני שהמאבק החברתי, המחאה וכל השאר הפכו לקונבנציה תמאטית הכרחית במודלים הפואטיים שנוצרו בה, עד שהעניקו לה את "זהותה" כמוסד תרבותי. כך קרה, ששינוי בלתי פוסק ושכירה מתמדת של נורמות אלה הפכו בעצמם לנורמה חזקה בפזמונאות האמריקאית, מה שהוביל להשתנות מואצת של דגמים פואטיים ולהיווצרותו של אוונגארד תרבותי. אבל פונקציה חברתית כזאת, והקשר אידיאולוגי מן הסוג הזה, היו חסרים לגמרי במצב העניינים החברתי־תרבותי שבו צמחה הפזמונאות העברית עד לשנות השבעים. להפך, קולות המחאה, שחדרו לפזמונאות העברית כקונבנציות פואטיות מפזמונאות הרוק'נ'רול (אצל שלום חנוך, מאיר אריאל ואחרים), נשארו זמן רב תופעות שוליות, ועד לשנים האחרונות ממש לא השפיעו על עיצובם של דגמים פואטיים חדשים שהתפתחו בה, מפני שלא התקשרו בסיטואציה תרבותית אקוויואלנטית. אמנם בשנים האחרונות יש יותר עדויות לרלבאנטיות החברתית של חלקים מסוימים בפזמונאות העברית (בעיקר בכל הנוגע להתעוררות הנוער כקהל צורך תרבות, בעקבות המגע עם התרבות האמריקאית בכלל), ובכל זאת, לפחות לגבי התקופה שהדיון מתרכז בה, לא היה לתמאטיקה הזאת קשר ישיר עם תמורות חברתיות "בוערות" בתרבות הישראלית (הניתנות להשוואה עם תופעות מקבילות במערב, כגון מרד הסטודנטים בשנות השישים או הפאנק בשנות השבעים).

מגעים עם מערכות קאנוניות אחרות בתרבות

התלות שגילתה הפזמונאות העברית במגעיה עם השירה היתה גורם דומיננטי בהתפתחותה, הרבה יותר משהיה מצב היחסים המקביל בפזמונאות האמריקאית. כאמור, הביטוי הקיצוני ביותר למצב זה הוא הלחנת שירי משוררים, שכלל הידוע לי, אין לה מקבילה בתרבות האמריקאית (ולא עוד אלא שמלכתחילה היתה שם הפרדה גמורה בין משוררים, ובכלל זה משוררים שוליים, לכותבי פזמונים: לפחות עד לשנות השישים לא היה נהוג בה – כפי שהיה נהוג מלכתחילה בפזמונאות העברית – שמשוררים יכתבו פזמונים; ורק בשנות השישים נוצר בה מצב שאיפשר להכיר בפזמונאים מסוימים בה בשעה גם כ"משוררים" שוליים). זאת ועוד: בפזמונאות העברית זהו קשר כמעט קבוע, שנמשך תקופה ארוכה ביותר ועודנו עומד בעינו בשנות השמונים. בפזמונאות האנגלו־אמריקאית שוב אין לקשר הזה פונקציה, וכבר התפתחו בה מגמות אחרות, שהולידו פתרונות פואטיים חדשים, ואילו פזמונאים ישראלים קונים גם היום את עולמם בזכות כתיבה "שירית",

כביכול, המותאמת לדגמים של "שירה" (למשל שלמה ארצי, הכותב במודל של עמיחי ולאחרונה התפרסם בביצועיו לשירת נתן יונתן, או מאיר אריאל, שעדיין מחבר "שירת מחאה מולחנת" לפי הדגם שנוצר בשלב מסוים אצל בוב דילן אבל ננטש זה מכבר, אפילו על-ידי דילן עצמו). כמוכן, ההבדל נובע מהפונקציות השונות של הקשר שבין הפזמונאות לשירה בכל אחד מן המקרים. בפזמונאות האמריקאית היה זה קשר זמני, שנוצר בשלב מכריע בהתפתחותה, כ"פתרון" בתהליך הקאנוניזציה שלה. ה"פואטיזציה" של הפזמונים, שבשנות השישים באמריקה היתה "המצאה" מהפכנית, איפשרה לטקסטים של דילן להיכלל בו בזמן (ובאופן אמביוואלנטי) גם בתחום השירה. וכך יכלה הפזמונאות האמריקאית לזכות בהכרה וביוקרה מצד התרבות הרשמית. לעומת זאת, בפזמונאות הישראלית אלה היו פני הדברים מלכתחילה, ולכן אי אפשר לתחום בצורה ברורה כל-כך את השלב שבו נוצר הקשר, וגם לא להצביע על הפונקציות הספציפיות שלו. כאן לא היה זה "מגע זמני" כשלב בתהליך, אלא מגמה כללית שהלכה והשתלטה. נכון יותר לומר, שהיות שהפזמונאות העברית צמחה מלכתחילה בשולי הממסד התרבותי, זמן רב לא היה מה שינתק אותה ממנו. להפך, במשך הזמן היא הלכה ו"נפטרה" גם מן הסממנים שבעבר היו אמורים לאפיין אותה (או חלקים שלה) כדמויית "שירת-העם", וכל אותו זמן היתה "אטומה", פחות או יותר, לאפשרויות חדשות שנוצרו כ"פזמונאות הבידור". בקצרה, במשך תקופה ארוכה נתפסה הפזמונאות העברית כ"שירה משנית", ולפזמונאות הבידור לא היתה שום אפשרות ממשית להשפיע על תדמיתה, עד שכמעט ניתן לומר, שהפזמונאות נתפסה לא כמערכת עצמאית אלא כמערכת תלויה. השינוי התרחש רק כאשר את מקום השירה העברית הקאנונית תפסה פזמונאות הרוק/נירול האמריקאית (הקאנונית אף היא, במסגרת תרבותה), כמקור של מודלים לחיקוי; ודבר זה התאפשר רק הודות לאידיאולוגיה החדשה, ששימשה "הצדקה" לחילוף. עם הזמן החלו חלקים של הפזמונאות העברית למלא בעיני הקהל הישראלי אותן פונקציות, שמילאה עד אז הפזמונאות הלועזית, ובעקבות זאת התרופפה אחיזתם של התכתיבים הפואטיים כנורמה כללית ומחייבת בייצור הפזמונים גם בגרות המרכזיות של המערכת.

מראי מקום

- אסף, עודד, 1984. "אנשים כחלומות", העיר, 4.5.84.
- הירשברג, יהואש, תש"ם. "מוזיקה בתל-אביב הקטנה". בתוך: יפה, א.ב. (עורך), עשרים השנים הראשונות. ספרות ואמנות בתל-אביב הקטנה, 1909-1929 (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד).
- הרושבוסקי, בנימין, 1971. "השיטות הראשיות של החרוז העברי מן הפיוט עד ימינו", הספרות ב: 4, 721-749.
- קוטנר, יואב, 1981. "מסע הקסם המסתורי", סידרת תכניות משודרת בגלי צה"ל (תכנית מס' 57).
- שפי, רקפת, 1985. מיסוד וקאנוניות כדינאמיקה של התפתחות מערכות בתרבות, עבודת גמר, אוניברסיטת תל-אביב.

Tynjanov, J., 1969 (1927). "Über die Literarische Evolution", in: Striedter, Ju. (ed.), *Texte der Russischen Formalisten*, Vol. 1 (München: Fink), 332–461.

מקורות

ספרים

- איינשטיין, אריק, 1981. אריק איינשטיין (תל-אביב: כנרת).
 אלברשטיין, חוה, 1979. שיר במתנה (תל-אביב: מסדה).
 אלתרמן, נתן, תשל"ז. הטור השביעי (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד).
 – תשל"ז א. פזמונים ושירי זמר א (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד).
 – תשל"ט. פזמונים ושירי זמר ב (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד).
 גורלי, מ. וסמבורסקי, ד. (עורכים), תשי"ד. ספר שירים ומנגינות (ירושלים: קרית-ספר).
 חנוך, שלום, 1981. שלום חנוך (תל-אביב: כנרת).
 חפר, חיים, 1981. ספר הפזמונים (תל-אביב: ידיעות אחרונות).
 טהרלב, יורם, 1981. לאוהבים את האביב (תל-אביב: משרד הבטחון – ההוצאה לאור).
 מנור, אהוד והירש, נורית, תשל"ל. 50 להיטים (תל-אביב: ספרית מעריב).
 שמר, נעמי, 1967. כל השירים (תל-אביב: לולב).
 – 1975. הספר השני (תל-אביב: לולב).

תקליטים

- אריאל, מאיר, 1979. שירי חג ומועד ונופל (CBS).
 ארצי, שלמה, 1979. דרכים (הד ארצי).
 דותן, דני ואברמוב, אלי ("הקליק"), 1983. עולם צפוף (CBS).
 כספי, מתי, 1974. מתי כספי (CBS).

