



המכון לאסטרטגיה ציונית
THE INSTITUTE FOR ZIONIST STRATEGIES

שפה לעם

נייר עמדה מאת ליאורית גואטה
מוגש במסגרת תוכנית מנהיגות צעירה
של המכון לאסטרטגיה ציונית

תמוז תשס"ט / יולי 2009



המכון לאסטרטגיה ציונית THE INSTITUTE FOR ZIONIST STRATEGIES

המכון לאסטרטגיה ציונית הוא גוף עצמאי הפועל למען שמירת צביונה היהודי והדמוקרטי של מדינת ישראל על פי עקרונות מגילת העצמאות.

המכון פועל לשמירת זכויות האדם במדינת ישראל ברוח עקרונות החירות, הצדק, היושר והשלום של מורשת ישראל.

המכון פועל למען הידוק הקשר בין יהודי התפוצות למדינת ישראל על פי ערכי הציונות.

המכון עוסק בעריכת מחקרים, כתיבת תוכניות והגשתן, הדרכת מנהיגים צעירים, ייזום כינוסים, סמינרים, סיורים ופעילויות אחרות למען חיזוקה של מדינת ישראל כביתו הלאומי של העם היהודי.

The Institute for Zionist Strategies is an independent non-partisan organization dedicated to the preservation of the Jewish and democratic character of the state of Israel, according to the principles of Israel's Declaration of Independence.

The Institute strives to promote human rights within Israel in the spirit of the principles of freedom, justice, integrity, and peace as prescribed by the Jewish Heritage.

The Institute strives to fortify the bond between the Jews in the Diaspora and the state of Israel, according to the values of Zionism.

The Institute engages in research, formulation and advancement of programs, training of young leadership, organization of policy conferences, seminars, and field study missions, and in other activities to strengthen the State of Israel as the National Homeland of the Jewish People.

שדרות לוי אשכול 14, קומה 11 ת.ד. 18157 ירושלים 91181
Levi Eshkol 14, 11th Floor, P.O.B. 18157 Jerusalem 91181
Tel. +972 2 581 7196; Fax.+972 2 532 2422

info@izs.org.il; www.izs.org.il

עבודה זו נכתבה במסגרת תוכנית המנהיגות הצעירה של המכון לאסטרטגיה ציונית. המכון לאסטרטגיה ציונית רואה חשיבות רבה בטיפוחו ובהעצמתו של דור מנהיגים חדש למדינת ישראל. לאור זאת, מפעיל המכון זו השנה הרביעית, תוכנית מנהיגות ייחודית, אשר שואפת לאתר צעירים וצעירות ישראלים, מכלל גווי הקשת החברתית והפוליטית, ולהכשיר אותם לקראת היום בו יתפסו עמדות מובילות בחברה. התוכנית שואפת להטמיע את ערכי המנהיגות הציונית כפי שרואה אותם המכון: אחריות, עומק מחשבתי, להט ציוני ופעלתנות.

לאורך השנה, כותבים חברי התוכנית נייר עמדה, אשר עוסק בהצעת פתרון לסוגיה ציונית על פי בחירתם ובהנחיית צוות המכון. תהליך כתיבתו של נייר העמדה הוא תמצית ההכשרה האינטלקטואלית שמציע המכון: בחירת סוגיה לטיפול מתוך הנעה ערכית ציונית, לימוד מעמיק והבנה של הסוגיה שנבחרה והצעת פתרון מנומק ומנוסח היטב במסגרת מסמך סופי. המכון מעודד ותומך בחבר התוכנית לקדם בפועל את הצעותיו במישור המעשי לאחר סיום התהליך.

העמדות המובעות במסמך זה הינן של המחברת ואינן מייצגות בהכרח את עמדת המכון

אודות המחברת:

ליאורית גואטה נולדה ב- 1980 ברחובות. עם סיום לימודיה התיכונים במגמת ביולוגיה, מלאה ליאורית את חובתה האזרחית במסגרת שירות לאומי במקווה ישראל ובבית מדרש תאיר בתל אביב. בשנת 1999 החלה ליאורית את לימודיה במחלקה לסוציולוגיה ולתורה שבעל פה, עם סיום התואר הראשון המשיכה בלימודי תואר שני מחקרי מחלקה לסוציולוגיה במגמה לפסיכולוגיה חברתית. לאחר סיום התואר לקחה חלק בקורס מנהיגות ציונית מתנדבת מטעם הסוכנות היהודית, ואף התנדבה במסגרת הקורס כרכזת מתנדבים בפרויקט "בבית ביחד". בשנתיים האחרונות ליאורית עובדת במכון דוידסון כמדריכה בפרויקט קמ"צ (קבוצת מדע צעיר)- פרויקט העצמה לנוער בסיכון דרך מדעים.

ליאורית גואטה חברה בתוכנית המנהיגות הצעירה של המכון לאסטרטגיה ציונית מאז 2007.

תוכן עניינים

5	תקציר מנהלים
6	רקע
15	תוצרי תרבות כסוכני זהות
19	המלצות
21	סיכום
22	ביבליוגרפיה
24	נספחים

תקציר מנהלים

”מאז מעמד הר סיני,
אין לי ולא הייתה לי ארץ אחרת,
אין לי ולא הייתה לי לשון אחרת.”
(חנוך ברטוב)

החברה היהודית-ישראלית עוברת שינויים רבים במרקמה החברתי ובמידת המרכזיות של ערכים חברתיים שונים בתוכה - כאלו שעמדו עם קום המדינה בראש פירמידת הערכים ואט אט, עם המעבר לחברה גלובלית, נדחקו לשוליים, יחד עם תוצרי התרבות היהודית-ישראלית. שינויים אלו חלו, בין היתר, בעקבות מגמה חברתית כלל עולמית של גלובליזציה, מה שתורם להיווצרות שיח תרבותי שמתנהל בשפות אחרות בעלות כוח כלכלי-פוליטי חזק (אנגלית, ערבית, סינית).

המעבר לשיח כלל-עולמי מוביל לטשטוש הלאומיות ובכך מחזק עוד יותר את השפעות הגלובליזציה. בנוסף לכך, בחברה הישראלית קיים רצון למזער את סממני הלאומיות מתוך רגשות אשם (לכאורה) על פגיעה באוכלוסיית המיעוט הערבי. לטענת המצדדים בתופעה זו, טשטוש סממנים לאומיים יוביל לשוויון ולשלום המיוחל. כפועל נלווה של תהליכי שינוי אלו, נראה שכיום תוצרי התרבות הישראליים הנכתבים בעברית - ובכללם ספרים, סרטים ושירים - איבדו את חוזקם ואת כוחם החברתי כקול חברתי שתפקידו להדהד בציבור.

השימוש בשפה העברית כמעבירה מסרים יהודיים-ישראליים הכרחי משום שבעצם קיומה, השפה אורגת בתוכה מסרים, אמירות וזיכרונות היסטוריים משותפים, המתלווים אל המשפט הפשוט הנאמר על ידי כל אחד מאיתנו.

כשהמדינה בוחרת להתייחס לשפה העברית כשווה ואף כמשנית לשפות אחרות בעתיד הלא רחוק, היא מעבירה מסר חברתי כוללני שמדיר מהשיח היומיומי את ההיסטוריה היהודית-ישראלית ואת מאפייניו וייחודו של הלאום היהודי החי בארץ-ישראל. על כן, המלצותיי בנייר עמדה זה מכוונות לתגבור ולחיזוק השימוש בשפה העברית. להלן עיקרי ההמלצות:

1. עידוד השימוש בשפה העברית

- א. ברשתות הרדיו הציבורי – השמעת שירים בשפה העברית בתדירות גבוהה יותר.
- ב. מתן מענקים לעידוד יצירות מקור בעברית.
- ג. עידוד רכישת יצירות עבריות באמצעות הטבות מס לקונים.

2. חינוך לנוער: "שפה כתרבות"

- א. מערכי שיעור בהיסטוריה ובאזרחות לטווחי הגיל השונים, שיכללו שימוש חווייתי בתוצרי התרבות השונים.
- ב. השמעת שירים ישראליים בהפסקות בבתי הספר.
- ג. שירה בציבור בבתי הספר.

רקע

תרבות

"אדם איננו מת לבדו ואיננו אוהב לבדו :
דורו נולד עמו ודורו נמצא עמו בשעת מותו ובשעת אהבתו"
(י' עמיחי, "לא מעכשיו ולא מכאן", תל אביב 1975).

התרבות מחברת את החברה לעברה ומקדמת אותה לכיוון עתידה. התרבות היא מכלול הערכים, האמונות ותפיסות העולם המופשטות המשתקפות בהתנהגות הבריות שבחברה, והיא נלמדת ועוברת מדור לדור בעיקר בתיווכן של שפות (הבילנד, 1999). למעשה, התרבות כוללת את כל אופני הבעתה וביניהם האמנות, המנהגים והמיומנויות הזמינים לחבריה של חברה זו או אחרת. התוצרים החברתיים כולם, לרבות המוזיקה הקלאסית, המוזיקה הפופולארית ומוזיקת השוליים, מוכרים כיום כנכסי תרבות. אן סוידלר מדמה את התרבות ל- "ארגז כלים" שניתן לבחור ממנו את הכלי המתאים לצורך מסוים.

"התרבות משפיעה על פעולה... על ידי עיצוב רפרטואר, או 'ארגז כלים' של הרגלים, מיומנויות וסגנונות שמתוכם בני אדם מבנים 'אסטרטגיות פעולה'" (סוידלר, 1986 עמוד 53).

ניתן להדגים זאת בסוג השיר הנבחר ממאגר השירים הישראלי :

"כך למשל, ישראלי בעל השקפות [ימניות] יבחר בשיר של נעמי שמר כדי לבטא אידיאולוגיה של ארץ ישראל השלמה, ונערה בגיל העשרה תחוה אהבה נכזבת ותחושה של ייאוש מהחיים עם שיר מתוך 'ארגז הכלים' של אביב גפן" (ליבס, 2003 עמוד 21).

מול מטאפורת התרבות של סוידלר, מציע קארי לדמות את יחסי האדם והתרבות לדג במים. בכך ממחיש קארי כי התרבות היא חלק בלתי נפרד מהאדם ואין אנו יכולים לחשוב אלא דרך השפה והטקסטים שהופנמו על ידינו. המשותף לסוידלר ולקארי הוא שניהם רואים בתרבות מאגר משותף למחשבה ולשיחה. ההבדל ביניהם הוא במידה שבה הם מתייחסים לתרבות כמובנת מאליה. אפשר אולי לטעון שדימוי התרבות ל"ארגז כלים", כפי שהציעה סוידלר, מתאים יותר לחברה המודרנית המאפשרת בחירה אינדיבידואלית של אלמנטים, ואילו דימוי התרבות שהציע קארי מתאים יותר לחברה מסורתית שבה כמעט ואין ספקות וסימני שאלה (סוידלר, 1986 וקארי כמסוכס אצל ליבס, 2003).

לדעתי אפשר אף לטעון שבימינו נכון היה לשלב בין שתי הגישות, כך שמרגע שבו בחרתי תוצר תרבות מ"ארגז הכלים" של סוידלר, יחסי לתרבות יהיה כדג במים, כלומר שמחשבותיי ופעולותיי יגיעו מתוך הטקסטים שהופנמו אצלי, וכפועל יוצא מכך אבחר מתוכם את נכסי התרבות החדשים.

מאבקי כוחות בין קבוצות שונות סביב השאיפה לייצוג רעיונותיהם, דעותיהם ואמונותיהם בשדה התרבותי קיימים עוד משחר ההיסטוריה, וכפי שכותב על כך Geertz (1976): בכל מקום ובכל זמן ניתן למצוא עשיות חברתיות המעצבות, במכוון, רעיונות מופשטים לכדי צורות הניתנות לתפיסה חושית, ובכך מתרגמות אותם לתחושות ורגשות. ערכי התרבות בחברה משתקפים בכל דרכי ההתנהגות החברתית. התרבות היא בבואה לשינויים שחלו - שינויים טכנולוגיים, טריטוריאליים, אתניים או דמוגרפיים - והיא משתקפת דרך תוצרים תרבותיים ויצירות אומנות.

השירים, כמו כל תוצר אמנותי אחר, מבטאים ערכים רצויים, דימויים לגיטימיים ורגשות מקובלים, לעתים של כל החברה ולעתים של קבוצה ספציפית. כל שיר מעביר בצורה מילולית וסמלית רגשות ומסרים חברתיים הקיימים בתודעה החברתית. השיר עשוי ללכד את הקבוצה ולטעת בקרב חבריה את התחושה שחוויותיהם הן בעלות צורה ומשמעות (הבילנד, 1999).

ישנם גם שירי מחאה: במהלך ההיסטוריה נמצאו אמנים במאבק תמידי בין המימד האישי, קרי הרצון לשנות, לחדש ולהשפיע, לבין השפעותיו של המימד החברתי-היסטורי על יצירותיהם. בשיריהם מנסים אמנים אלו להתריס כנגד מוסכמות ותופעות חברתיות. כך לדוגמה, מתארות ליבליך ולוצקי את יחסי הכוחות בין האישי לחברתי הבאים לידי ביטוי בשירים:

"השיר, במעמדו הפסיכולוגי בין התרבות והפרט, מבטא את התרבות של תקופתו בתוכנו ובצורתו, ובה בשעה משפיע על הפרט ותורם לעצב אותו או אותה בהתאמה למסרים התרבותיים הטמונים בו" (ליבליך ולוצקי 1999 עמוד 19).

ליבליך ולוצקי דנות במתח שנוצר בין השפעת התקופה על תוכן השיר והמסרים המועברים בו, לבין ההשפעה ההפוכה: השפעת השיר על עיצוב החברה. השיר, כתוצר תרבותי, מתנהג פעמים כמושפיע ופעמים כמושפע, פעמים בתפקיד בבואת המציאות, ופעמים בתפקיד זרז המביא לשינוי בחברה. מי שקורא תוצר תרבותי יוכל להבחין האם היצירה באה להציג את המציאות בתקופה מסוימת או להוות זרז לשינוי המציאות, רק אם הדהוד צלילי התקופה יישמע באזניו (בורדייה, 1985).

ניתן לראות בתוצרים תרבותיים בכלל ובשירים בפרט כמושפעים משלושה גורמים עיקריים: היוצר, השופטים קובעי הטון המוזיקלי, והמאזינים המשוויכים לקבוצות חברתיות שונות. המאזינים צורכים את המוזיקה המועדפת על ידם, זו שתואמת את הערכים הנפוצים

והרצויים בתקופתם. קבוצות השייכות, העדפותיהן ומניעיהן משפיעות על היוצר, וכך באופן מעגלי גורם אחד משפיע על השני.

נבחן כל גורם לגופו. נתחיל ביחסי הכוחות שבין הקבוצות השונות שבמרחב התרבותי בתקופה מסוימת, וההשפעה שיש ליחסי כוחות אלו על התוצר התרבותי. יחסי הכוחות נוצרים במאבק על הגדרת גבולות השדה התרבותי הפופולארי. הגדרות אלו מכלילות תוצרי תרבות אחדים ומדירות תוצרי תרבות אחרים. כך לדוגמה, בשדה המוזיקה ניתן לראות את מאבקי הכוחות הקיימים ברצון להיכלל בטווח השמע המוזיקלי.

תוצר תרבותי שנכלל בשדה התרבותי מגיע לקהל, ובכך מעניק ליוצרו את הלגיטימציה להשפיע על המערכת החברתית. השליטה החברתית על קביעת טווח השמע המוזיקלי נשארת בידי קבוצה קבועה ומצומצמת שקובעת מה ראוי להכליל בשדה התרבותי, ועל ידי כך מדירה זרמים תרבותיים אחרים ובכך למעשה שוללת מהם את זכות הקיום (בורדייה, 1985). הסיבה לכך שטווח השמע המוזיקלי נמצא בידי קבוצה מצומצמת של קובעי טון מושפעת ברובה ממניעים חברתיים, היסטוריים, גלובליים ולוקאליים כאחד. כך לדוגמה, ניתן לראות בעשור הראשון לקום המדינה את קובעי טווח השמע המוזיקלי כמושפעים מאווירת "הממלכתיות".

במחקר על כותבי שירים בארה"ב בתחילת שנות ה-60 מצא Peter Etzkorn (1963) שכותבי השירים הושפעו מהזיקה שלהם לציפיות "השופטים" המשמעותיים בתעשיית המוזיקה, כלומר אנשים שנמצאים בעמדות מפתח לקביעת טווח השמע המוזיקלי. השפעה זו הובילה ליצירת שירים הומוגניים הדומים במבנה ובצורה, ודמיון זה נמצא אפילו בין קבוצות ממוצאים שונים.

לאחר שהתוצר התרבותי עובר את הליך "השיפוט" הראשוני, הוא מגיע לידי צרכני התרבות. צרכני התרבות הם אלו שיקבעו בסופו של דבר את גורלו של התוצר התרבותי, במקרה זה השיר, בעיקר דרך בחירה של שירים ותקליטים מסוימים בחנויות ובמצעדי הפזמונים. הלהיטים שנבחרו על ידי מרבית צרכני התרבות ממלאים צרכים פופולאריים עכשוויים שמשקפים את הדילמות, את הבעיות, את הפתרונות ואת השאיפות הנפוצות באותה התקופה. למשל, במשך השנים תוכנם של שירי הפופ השתנה, למרות שליטת התאגידים (Frith, 1987).

לפיכך, ישנם תוצרי תרבות "עמידים" ששורדים שינויים היסטוריים, ישנם כאלו שהיו ב"תרדמת" תקופת מה ויחזרו לאחר עשור או שניים, וישנם אחרים שאיחרו את זמנם וכאלו שהקדימו את זמנם והיו לנחשוני התרבות החדשים. כפי שמיטיב להסביר זאת בן זכאי:

"המציאות מוכיחה כי יש שירים יפים לטווח קצר, ויש לטווח ארוך. יש שיר קליט, הזוכה מיד בשמיעה ראשונה לאהדת הקהל, אבל לעיתים קרובות הוא גם נמאס מהר. לעומתו שירים מסובכים יותר, שקטים יותר, שקשה להם למשוך את האוזן בשמיעה הראשונה, אך במשך הזמן הם חודרים ללב, ומתגלים כהצלחה גדולה". (בן זכאי 7.5.70 כמסוכם אצל פירסט 1999).

הגורם השלישי המשפיע על התוצר התרבותי הנו עמדת היוצר, הנוטה לתת ביטוי ומענה למספר רב של גורמים המשפיעים עליו. מחד, מטבע הדברים היוצר מושפע מרוח התקופה שבה הוא חי, והדבר מתבטא ביצירותיו. מאידך, הוא שואף להוסיף נופך אישי ליצירותיו ולבטא בהן את רגשותיו, תחושותיו ודעותיו, שלעיתים תואמות את רוח התקופה ולעיתים חורגות ממנה. כפי שנאמר, יצירות אלו עומדות לשיפוטם של מבקרי התרבות ואנשי התקשורת, שקובעים על פי קודים חברתיים הנמצאים בשליטתם אילו יצירות ראויות לפרסום. יצירות אלו מגיעות לצרכני התרבות, שבקריאתם את היצירה חווים את התקופה שבה היא נכתבה ובו בזמן שותפים להלכי רוחו ולרחשי לבו של כותב היצירה.

היסטוריה ישראלית

במחקר על שירי אהבה פופולאריים בישראל, נמצא שלמרות מימדו האישי של שיר האהבה נמצאו בו סממנים היסטוריים בדמות הנאהבים, המקום, זמן ההתרחשות ובדמות מאפיינים נוספים. מימדים אלו מספרים את החוויה האישית בסיפור ההיסטורי (גואטה, 2004). אף במחקרה של אברהם (2000), שעסק בהשפעות היסטוריות על שירים ישראליים, נמצא שניתן לראות את השפעת רוח התקופה. כלומר, ניתן להבחין בהשפעתם של מאורעות היסטוריים, למרות שכמעט ואין להם אזכור בפועל. אזכורה של רוח התקופה, המרמזת על מאורעות ושינויים היסטוריים הבאים לידי ביטוי בשירים, מגיעה בעיכוב קל אחרי התרחשותם בפועל של השינויים. אברהם מסבירה זאת בכך שתהליכים סוציולוגיים נעים באטיות יחסית, ולחלקם השפעה ארוכת טווח שבאה לידי ביטוי לא בצורה מיידית. כך לדוגמה המשבר החברתי משנות השבעים, אחרי מלחמת ששת הימים ב-1967 ומלחמת יום כיפור ב-1973, צבר תאוצה בשירים מספר שנים לאחר מכן, בסוף שנות השבעים. נוסף על כך, עד המהפך הפוליטי בשנת 1977 התקיימה בארץ תופעת ה"ממלכתיות", שהמשוררים היו שותפים לה, בכך שלקחו חלק בעיצוב החברה ובהעברת המסרים של הממסד.

ממחקרה של פירסט (1999) על פסטיבלי המוזיקה הפופולארית בישראל מתחילת שנות ה-60 ועד סוף שנות ה-90, ניתן ללמוד רבות על גווני החברה והתרבות הישראלית ומאבקי הכוחות המתקיימים בה. פירסט (1999) טוענת שתהליך גיבוש הזהות התרבותית הישראלית

משתקף בבירור בפסטיבלים השונים. כך, למשל, הריבוד החברתי בא לידי ביטוי בריבוי פסטיבלים המיועדים לפלח מסוים, בניגוד לקיום פסטיבל אחד המיועד לכלל הציבור. אחד התהליכים שהשפיעו על שינוי זה הנו המעבר מה"ממלכתיות" המיוצגת על ידי "פסטיבלי הזמר" ל"שבטיות" המיוצגת על ידי הפסטיבלים הממוקדים.

תהליך נוסף הניכר בפסטיבלי הזמר ובעיקר ב"פסטיבל הזמר הישראלי" הוא תהליך האמריקניזציה של החברה הישראלית. כך, לדוגמה, בראשית המדינה קם "פסטיבל הזמר והפזמון" על מנת לעודד כתיבת שירים ישראליים מקוריים ברוח הארץ ובשפתה. במשך הזמן הפך פסטיבל זה לתחרות הקדם-האירוויזיון האירופי. שינויים אלו השפיעו על אופיו של פסטיבל הזמר - מפסטיבל ששיריו היו על טהרת העברית וקושטו בציטוטים מן התנ"ך תוך ניגון רקע של גיטרה ודרבוקה, לפסטיבל ששיריו אינם בהכרח בעברית, ומשובצות בו מילים לועזיות, סלנג, שפה בוטה, כשברקע נשמעים כלים אלקטרוניים.

הבדל נוסף הגלוי לעין הנו העיסוק בתפאורה וב"קולות הרקע" בפסטיבלים. בתחילת דרכו התהדר פסטיבל הזמר בפשטות ובצניעות שכללה הופעה חיה בפורום מצומצם ועמידה פשוטה על הבמה. בשנות האלפיים, לעומת זאת, מתהדר הקדם-אירוויזיון בעבודת אולפן ובכוריאוגרפיה עשירה ומוקפדת (פירסט, 1999).

שנות ה-50 מאופיינות באידיאליזם גואה, חינוך לאהבת המולדת, עבודת האדמה והאדרת הקולקטיב על פני מימוש הפרט – האני. דור זה כונה דור "הצבר". כינוי זה הגיע לשיאו לאחר מלחמת העצמאות. הצבר היווה ניגוד מוחלט ליהודי הגלותי – איש הספר. כך נולדה "דת הלאום": הצבר החלוץ היה למאמין אדוק והתייחס לפועלו בחרדת קודש. עבודת האדמה והפרחת השממה נראו בעיניו כ"עבודת השם", הגנה על היישוב הפכה לציווי מחייב: "במותם ציווי" ו"טוב למות בעד ארצנו". מושבי העובדים והקיבוצים היו למקדשי "דת הלאום" החדשה. בתוכם נעשתה עבודת הקודש הציונית בטהרתה, לפי תפיסת הצבר: עיבוד אדמת הלאום, יישוב הספר, עמידה על המשמר מפני "פורעים", וחיים של שיתוף וסולידאריות קבוצתית (אלמוג, 1997).

בדומה לכך מראה ויטמן (1988) שכל אדם באופן פרטי מביע את השקפתו החברתיות דרך השמות שהוא בוחר להעניק לילדיו. כך, השמות המוזכרים בשנות החמישים והשישים הנם שמות תנ"כיים המבטאים הזדהות עם העם היהודי בכללו, ושמות "צברים" המבטאים הזדהות עם הישראליות הילידית.

על פי אברהם (2000), בשנות החמישים והשישים ישנה שכיחות גבוהה של אזכור שמות בשירים, בעיקר שמות המבטאים הזדהות עם הישראליות. גם הלהקות הצבאיות היוו מכשיר רב עוצמה לטיפוח ולהאדרת מיתוסים של אהבת הארץ, הקרבה, חלוציות והתנדבות. הצורך בטיפוח מיתוסים אלו נבע תחילה מן הצרכים הקיומיים של המדינה. מסרים אלו ברוב המקרים הועברו בדרך עקיפה על ידי מערכון, שיר או פזמון. שירי הלהקות הצבאיות הושמעו רבות ברדיו והופיעו בחוברות ובתקליטים, כך שכל העם שמע אותם והזדהה עם תוכנם (רוזנבלום, 1998). המוזיקה בשנות החמישים הורכבה בעיקר משירי המולדת ("שירי ארץ ישראל"), שהתאפיינו באהבה למדינה ולהווי ההתיישבות ובהאדרתן, כמו גם שירי הלל ללוחמים. תכנים אלו שזורים בשירי אהבה רבים (רגב, 2000).

אלדמע (1988) טוען שלקראת סוף שנות החמישים הסתמנה בבירור תפנית בזמר הישראלי, במוזיקה ובמילים: ההינתקות מהסגנון ה"ישראלי" הממוסד והחיפוש אחר האישי, הפשוט והיום-יומי. כתבי השירים משוחררים מהלחץ של "מהו סגנון ישראלי", אבל ככותבים הם מגיעים עם כל המטען של ילידי הארץ.

שנות השבעים, לעומת שנות החמישים והשישים, אופיינו בסימני שאלה רבים: מלחמת ההתשה, "הפנתרים השחורים" וטראומת מלחמת יום כיפור- אז החלו להישמע ביקורות על מדיניות "כור ההיתוך", על סוגיית הביטחון ועל מיתוס החלוץ. ההסכמה על דרך אחידה התחלפה בדרישה למספר דרכים (קוטנר, 1997; אביב, 1990).

תנועה חברתית פעילה בתקופה זו הייתה "הפנתרים השחורים", שמחתה על הקיפוח החברתי העדתי. הנושא הדומיננטי של התנועה היה דרישה כי עדות המזרח יזכו בנתח שווה בישות הלאומית מבחינה חברתית, כלכלית, פוליטית ותרבותית (ברנשטיין, 1979). תוצרי התרבות, ובראשם המוזיקה הפופולארית בישראל, שימשו כבר משלב מוקדם זירת התמודדות על הגדרתה של הזהות ה"ישראלית האותנטית" (רגב, 1990).

בשנות השבעים מוזיקת רוק מתפתחת בארץ תוך שילוב השפעות הפופ/רוק האנגלו-אמריקאי עם המורשת הארץ-ישראלית. ניתן להתייחס לשנת 1970 כשנת הולדתו של הרוק הישראלי, כשנת המעבר מתרבות האקורדיון של הלהקות הצבאיות אל הצליל המחושמל של גיטרות הרוק. המעבר לא היה הדרגתי אלא כמעט פתאומי (בלושטיין, 1988). יחד עם זאת, הרוק הישראלי בא מתוך הישראליות הצברית, מתוך שירי ארץ ישראל. הרוק הישראלי התאפיין בגוון יותר אישי ופחות אידיאולוגי. הוא שם דגש על השיר כיצירה מוקלטת, המזוהה

עם מבצע אחד שהוא גם – בדרך כלל – מחבר הלחן והמילים (רגב, 1996; מר-חיים וסתוי, 1993; עופר, 1988).

בשנות השבעים לא נטו מוזיקאי הרוק הישראלי להציג את המוזיקה שעשו כביקורתית. המוזיקה שיצרו שאלה יסודות מתרבות הרוק ומ"שירי ארץ ישראל" כאחד. התוצאה הייתה רוק מתון, לא זועם מדי ולא רועש מדי. התוצאה המתמשכת של מוזיקת הרוק הייתה שקיעתה של המוזיקה המגויסת הלאומית בישראל וצמיחתו של הפופ/רוק הישראלי. בשנות השבעים היווה ביקורת מקומית ושלל את בדלנותה של התרבות הלאומית, אך עם זאת היה חלק ממפעל המצאתה של "תרבות ישראלית חדשה". תרבות הרוק הציבה מוזיקה שכרכה יחדיו זעם והנאה פורקת עול, אידיאולוגיה וחושניות, ביקורתיות ונהנתנות. הרוק המקומי שאף ליצור מוזיקה שתגלם מעין דואליות תרבותית של כאן ושם, מקומית ואוניברסאלית. מטרת אימוץ יסודות הרוק אל תוך המוזיקה העברית הייתה לשחרר את המאזינים מן המקומיות המובהקת שייצגו "שירי ארץ ישראל" ושירי הלהקות הצבאיות, ולהציב את המאזין בעמדה שבה ה"ישראליות" והאוונגרד העולמי שוכנים יחדיו בכפיפה אחת (רגב, 1998).

המוזיקה המזרחית נשאה בתחילת דרכה תיוג שלילי ביסודו. הביטויים לקיומה עד תחילת שנות השבעים נוסחו מתוך הישראליות הדומיננטית, ורק באופן מזדמן נוסחו כעשייה תרבותית מתוכננת ומודעת לעצמה של ישראלים מזרחיים. עצם האילוץ לכנות סגנון זה בשם "ישראליות מזרחית" מעיד על הקונוטציות הטבועות בתכניה ובמשמעויותיה כפי שנוסחו מתוך העמדה השלטת. למעשה, אינטרס מרכזי של יוצרים אמנותיים ואחרים בישראליות המזרחית, מרגע שבו התגבשה לכדי עמדה מודעת לעצמה, היה לחלץ את התכנים של עמדתם מתווית ה"מזרחיות" ולהעמידם תחת כותרת של "ישראליות" בלבד. הביטוי התרבותי המובהק והעיקרי של הישראליות המזרחית הוא תרבות המוזיקה המוכרת יותר כ"מוזיקת הקסטות" (רגב, 2000, 2003).

במהלך העשורים האחרונים התרחשו תמורות רבות בעולם כולו ובישראל. מעידן של לאומיות ולוקאליות אנו עדים למעבר לעידן הגלובלי והפוסט-מודרני, כלומר ממדינה קטנה הנלחמת על קיומה, למדינה חזקה ועצמאית הבוחנת את נכונות המיתוסים שהחזיקה בהם; מחברה שמקדשת את שאיפות הקבוצה לחברת פרטים אינדיווידואליים המקדשת את הפרט. שנות האלפיים המאופיינות בפוסט-מודרניזם משחררות מחשיבה היררכית והגמונית. במקום המודל השגור "מרכז-שוליים", החשיבה הפוסט-מודרנית מתמקדת בהבדלים, בשונות, בדחיית עריצותה של הזהות או של "האמת" האחת. כך נהפכת התרבות למוצר שווה לכל נפש.

החברה הישראלית בשנות האלפיים מאופיינת ביחס דו-ערכי לפוסט-מודרניזם: מצד אחד "חברה אידיאולוגית", ומצד שני, החברה מתחילה לבחון את נכונות המיתוסים שלה. החברה הישראלית בשנות האלפיים עדיין חברה קולקטיבית שבטית השרויה בקונפליקט, ומשום כך סבלנותה כלפי ראיית עולם הטרוגנית נמוכה, אך עם זאת הנה חברה "פוסט-תעשייתית".

"החברה הישראלית פתוחה לקודים תרבותיים מערביים המבליטים את אושרו וזכותו הבסיסית של היחיד על פני הקבוצה. על פי קודים אלו, מיתוסים הדורשים הקרבה למען הכלל נראים אירוניים. הצבר הישראלי כבר אינו הומוגני, אלא נפתח ליגרסה הישראלית של הדיון ב'אחר' – הגלות, המזרחי, הנשי, המוצב מול הדגם ההומוגני של הצבר 'יפה הבלורית והתואר' (מערבי, אשכנזי, זכרי) (גורביץ, 1997).

בדומה לכך, ידגר וליבמן (2003) טוענים במחקרם שניתן להבחין בין שני סוגי תרבות: תרבות שמקורה בערכי השלטון ונקראת "תרבות המדינה", ותרבות שמקורה לאו דווקא בערכי השלטון אלא ברוח העם, ונקראת "התרבות הפופולארית". לטענתם, היום ניתן למצוא הבדלים בין ערכים של תרבות המדינה לבין ערכי התרבות הפופולארית, בניגוד למה שהיה לפני שלושה-ארבעה-חמישה עשורים. כמו כן, נראה שהשפעתה ועוצמתה של תרבות המדינה נחלשה. השינוי המשמעותי שחל בישראל בעשורים האחרונים הנו היחלשותם של הדימויים, המיתוסים והסמלים הציוניים שניתן לכנותם "נרטיב העל" הציוני, והחלפתם בנרטיב הומניסטי אוניברסאלי.

"בעקבות מלחמת יום הכיפורים החלה להתערער האמונה בנרטיב העל הציוני, עיקריה הועמדו בספק וכמוהם גם 'אמיתות' היסטוריות, חברתיות ותרבותיות... היצירה התרבותית רכשה לעצמה, לפחות ברמה הנומינלית, עצמאות גדולה והולכת, כשבתוך כך היא יוצרת, משקפת ומבנה מבני זהות והזדהות חלופיים לאלה שהבנתה והפיצה תרבות המדינה" (ידגר וליבמן, 2003 עמוד 167).

Adoni (1998) מראה שמוזיקה ישראלית פופולארית בשנות האלפיים מורכבת משלוש קטגוריות עיקריות: 1. שירי ארץ ישראל. 2. מוזיקת פופ לצעירים הכוללת רוק, פופ, ג'ז וז'אנרים בינלאומיים נוספים. 3. מוזיקה מזרחית ים-תיכונית שהתפתחה מאז שנות השבעים ופרחה בשנות השמונים, והפכה למרכיב חשוב של מרווח השמע המוזיקלי בישראל. Adoni ראינה במחקרה מוזיקאים ישראלים ושאלה על סגנונות ומסורות מוזיקליות המשפיעות על יצירותיהם. מראיונות אלו ניתן לראות שכל המוזיקאים ציינו שהם מושפעים משילוב של מסורות יהודיות-ישראליות שונות ובינלאומיות-מערביות:

"למרות שהקיטוב בין מזרח ומערב לא ירד מסדר היום הציבורי עד היום, הרי שהפער בין שני העולמות בתחום המוזיקה נמצא תמיד בתהליך של צמצום. שני גורמים עיקריים תורמים לתהליך זה: האחד, עיסוק בלתי פוסק בשילוב ה'מזרח' במוזיקה הישראלית מאז ימי העלייה השנייה; והאחר, אימוץ דפוסיים בתעשיית המוזיקה הפופולארית המערבית על ידי יהודי המזרח" (סרוסי, 1998 עמוד 269).

זיסאפל (2001) טוענת שהמוזיקה הישראלית בשנות האלפיים מסווגת על פי רוב לשירי ארץ ישראל, שירים מזרחיים ו"רוק עברי". תחנות הרדיו מסווגות כך את השירים בעברית,

ועל פי סיווג זה בקירוב הדיסקים מוצגים בחנויות המוזיקה. ניתן להסיק מחלוקה זו ששדה השיח הפופולארי בישראל עדיין מוגבל. יש בו ייצוג חלקי בלבד של קבוצות מיעוט באוכלוסייה, וישנן קבוצות, לאו דווקא קבוצות מיעוט, הנעדרות מהשיח לחלוטין. לדוגמא, מוזיקה דתית וחרדית לא לוקחות חלק בשיח המוזיקה הפופולארית בישראל, משום שהמוזיקה הפופולארית בישראל הנה שדה שיח חילוני. על אף מגבלותיו של שדה המוזיקה הפופולארית, הוא יכול לחשוף בפנינו דיונים חברתיים העומדים על סדר היום של החברה היהודית-חילונית בישראל, ולשמש דוגמה לשיח על תוצרי תרבות נוספים והשפעתם על החברה בישראל.

תוצרי תרבות כסוכני זהות

"כל איש מודיעין טוב חייב לקרוא שירה" (חיים גורי)

"תפסיקי לקרוא, תתחילי לשמוע שירים
אז אולי תדעי על מה כולם מדברים" ("זה תמיד אהבה", עברי לידר)

שני ציטוטים אלו עוסקים באמירה חברתית זהה המייצגת, על גבול הציווי, להקשיב לשירים ולקול החברתי הפופולארי, וכך לשמוע את רחש הרחוב ולא רק את שיח הממשל ומגדל השן. רחשי הרחוב הם המציאות בפועל. הם נרקמים ממאגר השירים, הספרים, המחזות והסרטים, ויוצרים מצרף של ישראליות על גווניה וייחודה. כעת, נצא מאותו מכנה משותף בסיסי הרואה חשיבות רבה בתוצרי התרבות כבבואה חברתית וכאבני הבניין, נעבור לשלב הבא ונשתמש במקצת מאבני הבניין בכדי להדגים את השיח החברתי הקיים בשירים.

"אין לי ארץ אחרת
גם אם אדמתי בוערת
רק מילה בעברית חודרת
אל עורקיי, אל נשמתי
בגוף כואב, בלב רעב
כאן הוא ביתי

שיר זה נכתב כמחאה על אוזלת היד ועל היעדר התייחסות למותם המיותר של חיילים רבים בזמן מלחמת לבנון הראשונה, אך עם השנים אומץ השיר על ידי קבוצות שונות בעם, כאשר כל קבוצת מאזינים שומעת בו את אמירתה ואת דעתה, ובכך השיר מאחד את העם. שיר זה, בדומה לשירים אחרים ולתוצרי התרבות הישראלים בעברית, נאסף ובונה, אבן אחר אבן, את הזהות הישראלית. מילה בעברית חודרת פנימה לנשמה, ומקבלת נופך וחיים משלה. מביעי היצירה התרבותית מקרינים על העם, מייחדים את זהותו, מגדירים ומשמרים אותה.

"אומרים אישים פוליטיקאים:
נו, מה זה מדינה עברית?
כבר מדינות יש כמו מים...
לא מעלה ולא מוריד."

ובאמת, מדינות יש כמו מים (כמעט) על מפת העולם, אך איפשהו שם במרכז (העולם) ישנה "ארץ קטנה (אחת) עם שפם, חצי סיכה על מפת העולם..." שכמעט ונעלמת בין יבשה לים בעולם הגלובאלי. למרות הכול, עומדת מדינה זו איתנה על רגליה ומצליחה לייחד את עצמה מהמכלול ולשמר את שפת האבות העתיקה, ובה בעת לחדש ולהתאים אותה למציאות המשתנה.

נכונותו של העם להרוות את צימאוננו התרבותי בשפה העברית היא זו שמחייה, מחדשת ומבנה את הזהות.

העם היהודי מרגיש איך הוא נושם דרך השפה, ואת הרטט הסודי של צחוק ובכי שרק הוא ולא אחר מסוגל להבין. ההקשבה לשירים הנכתבים בעברית מחזקת את הקשר הרגשי ליהדות ולישראליות, לעבר ולעתיד - רגש הצועד אתנו דורי דורות: "בשפתו של דוד המלך, אני חי ומשמיע קול... העברית משתנית בלי הרף – זה התחיל בלוחות הברית. אני חי בשפה דוהרת ואמות, כנראה, בעברית."

הקשבה לשירים מגלה למאזינים את רחשי לבם ועמדותיהם של כותבי השירים, ומאפשרת לכותבים לחלוק עם הציבור אידיאולוגיות חיים. השיר טומן בחובו אמירות חברתיות, בחלקן סמויות ובחלקן זועקות לשינוי ומשמשות כמחאה חברתית.

עולה השאלה, אם כך, מהי מידת חופש האמירה החברתית שכדאי וצריך לאפשר?

לדעתי, פתיחת טווח שמע רחב, המאפשר לאמיתות חברתיות שונות להשמיע את קולן באופן שווה, היא הכרחית. כמובן שאין זה אומר לתת מקום לאמירות השוללות את הזהות הישראלית או הציונית, וחשוב מכך, לבסס את מעמדם של שירים לאומיים. אבל מהו בעצם שיר לאומי או ציוני? במידה שנתבקש לפרוט את מרכיביו, מה הוא כולל? מי יזכה להגדרת "שיר לאומי אידיאלי"?

לדעתי, בראש ובראשונה ייכתב שיר זה בעברית. בנוסף, יעסוק השיר בחוויה וברוח הישראלית. השיר אינו חייב לעסוק רק בפיאור ובשבח הישראליות, אלא יכול לעסוק אף בביקורת ולהעשיר עצמו בתיבול ציני, ומתוך כך לבנות ולהרחיב את ההגדרה לעשייה ציונית, אך לא לשלול אותה. למשל, הקשבה לשירים של "סאבלימינל", "הדג נחש" ו-"כלא 6" מאפשרת למאזין לקחת חלק בדיון ציבורי על ציונות עכשווית מהי, ובהגדרת הישראליות המתחדשת. להלן מספר דוגמאות:

"רק פה אני מרגיש שייכות
למרות שאני כועס על השחיתות
ואם אתה בחו"ל נמצא ועל פיצוץ שומע?
אז רק לפה פתאום אני
מתגעגע." (הדג נחש)

"אולי למעלה הם יבינו מה קורה
כשהם יקומו יום אחד ויראו שיש שביתה גם בצה"ל.
אבל האמת היא שבטח לא,

הרי תמיד אפשר להקפיץ לחזית את כל תושבי שילה,
שהם הרי הציונים האורגינל
ואנחנו וערכינו תינוקות, נשבינו,
אפשר להגיד עלינו קדיש ולהצטער, כמה חבל. (הדג נחש)"

"כמו כלבים מפוחדים עם זנב בין הרגליים
אנחנו בורחים, נותנים שוחד למרצחים
נעלמה הציונות של תקופת המחתרת
עכשיו יש דור שמנת והכול נראה אחרת" (סאבלימינל והצל)

"פתאום אני בא ונותן את התרופה
מהפכה תקשיבו לי טוב ותלמדו את הנוסחא :
'הבא להורגך השכם להורגו'
[מתפלל..]
אסור לנו יותר להתפצל
[מתפלל..]
רק יחד נשמור על ישראל" (סאבלימינל והצל)

"זה היה ביתי, עם גינה ולול היה ביתי
היה שלך היה שלי היה שלנו
עם שחר יגורו בו זרים
אנחנו עם כל הזיכרונות נעלמים" (כלא 6)

- קטעי שירים אלו נמנים עם ז'אנר מוזיקלי של זעקת אמירות חברתיות וביקורתיות. בנוסף להם, מרבית השירים בוחרים להעביר אמירה חברתית בדרכים סמויות יותר (לדוגמאות נוספות ראה בנספח 1 א-ה).

כך למשל הדוגמאות הבאות, שממחישות כיצד שירים מבטאים נושאים שונים באופן מובלע :

- **הלוח העברי**: "פקחתי את עיניי, היה אז חודש שבט...". (לדוגמאות נוספות ראה בנספח 2. א.)
- **יישובים – מקומות**: "היה היו כאן פעם שקמים, חולות מסביב וגם נוף. העיר תל אביב של אותם הימים הייתה בית בודד על החוף". (לדוגמאות נוספות ראה בנספח 2. ב.)
- **מלחמה ותקווה לשלום**: "באב אל וואד, לנצח זכור נא את שמותינו, שיירות פרצו בדרך אל העיר. בצדי הדרך מוטלים מתינו, שלד הברזל שותק כמו רעי". (לדוגמאות נוספות ראה בנספח 2. ג.)
- **תקופות**: "אח! איפה הן, הבחורות ההן, עם הקוקו והסרפן, עם הטורייה והשברייה, למה כבר לא רואים אותן?" (לדוגמאות נוספות ראה בנספח 2. ד.)
- **ביטויים ייחודיים**: "ומכיוון שלא בוכים על חלב שנשפך, ויטורה פרסטו מיד שפך חלב על הרצפה כדי שאף אחד לא יבכה". (לדוגמאות נוספות ראה בנספח 2. ה.)

• **סלנג וקודים חברתיים ייחודיים:** "באוטובוס תמיד יושב אחורה, שלא ידברו עליי

מאחורי הגב". (לדוגמאות נוספות ראה בנספח 2.ו).

מתוך מקבץ שירים זה נראה שקשה היה להגדיר את אופיו של השיר ומידת הלאומיות הנדרשת, אך ברורה היא חשיבות השפה העברית כמעבירת המסר, וההיכרות עם תוצרי התרבות השונים, ובמקרה זה השירים כדוגמה.

המלצות

משנות השבעים ואילך אנו חווים תהליכי שינוי חברתי המעבירים אותנו מחברה לוקאלית-שבטית לחברה גלובלית המתנערת מסממני זיהוי אחידים ושואפת להיטמע בחברה הכללית. תהליכים אלו משפיעים בתחילה על השיח התרבותי-חברתי הפופולארי, שבא לידי ביטוי בשפה המדוברת. נכון שאנו מנהלים את המדינה בעברית: בכנסת הדיונים מתנהלים בעברית, בבתי המשפט ובבתי הספר מדברים עברית - אבל מצב זה משתנה בשנים האחרונות וניתן לראות בחברות פרטיות רבות שהשפה העיקרית היא אנגלית. למרות הבעייתיות במצב המתואר, דומני שהוא רק תולדה של בעיה מרכזית יותר שאנו נוטים להמעיט בערכה. בעיה זו היא מקומה של השפה העברית בתוצרי התרבות, תוך מתן דגש לתרבות הפופולארית היום-יומית.

נכון, לא ניתן לטעון למיעוט סופרים הכותבים בעברית בעשור האחרון וכן לא על שירים שנכתבים, אך הבעייתיות נעוצה במרכזיות שהם תופסים בחיי היום-יום. כלומר, הבעיה אינה מספר השירים הנכתבים, אלא הזמן המוקצה להם והחשיבות הערכית הניתנת להם.

השפה כתוצר תרבותי הנה החשובה במעלה מכורח היותה מגדירה אומה וצופנת בחובה מוסכמות חברתיות בעלות חשיבות שמבנות מציאות (כך, לדוגמה, אדם הבוחר לעלות לארץ "עולה בדרגה" כמעשה חיובי, לעומת היורד או לחילופין המהגר). אנו נוטים להפחית בכוחה של השפה והדיבור, אך בפועל היא זו המגדירה את מעשינו ואת מחשבותינו. כוחה של השפה בכך שביכולתה להשפיע עלינו במודע ושלא במודע. בנוסף, השימוש בשפה העברית שבה דיברו אבות אבותינו, קושרת אותנו לעברנו ובכך, בין היתר, מצדיקה את עתידנו.

לגבי התכנים המועברים, כפי שצינתי קודם לכן, השיר הנכתב בעברית מרמז ומלמד על התקופה ללא קשר לתוכנו, אלא רק מתוך הסתכלות חיזונית על מבנה הכתיבה, המילים הנבחרות והקשרם. אך מתוך קריאה מעמיקה בטקסט אנו למדים ומקבלים את סיפור התקופה ואת רחשי העם הנאמרים ברחובות. אין מדובר בפרק היסטוריה עשיר בפרטים, אלה בחוויה אישית של הכותב המזמין אותנו להצטרף אליו ולחוות את התקופה מנקודת מבטו. דרך זו צורבת בנו את החוויה, ומתוך כך את התקופה, כסיפור שאנו שותפים לו. ההקשבה לשירים מעצם היותם אישיים וציבוריים כאחד מחייבת פתיחות לחוויות האישיות של הכותבים, בכדי לאפשר שיח רחב ולתת מקום למכלול החוויות בתקופה הנידונה. המצב היום, שבו קבוצה מצומצמת וזוהה מבחינה תרבותית קובעת מה יהיו השירים המושמעים שמגיעים לתודעת הציבור, פוגעת בחוויית התקופה בכללותה ומצמצמת אותה לחוויה דלה.

בעיה נוספת הנה המרחק של הדור הצעיר מהקשבה ומקריאה של שירה ישראלית בעברית. בעיה זו כוללת בתוכה את שתי הבעיות שהזכרתי: השימוש בשפה העברית והחווייה החברתית-תרבותית שאינה נרכשת דרכו.

הצעות לפתרון

הצעותיי לפתרון מתייחסות לכל אחת מהבעיות שצינתי, ועוסקות בחינוך, תרבות, כלכלה ושיווק. כסוציולוגית היוצאת מנקודת מבט חברתית-תרבותית וכמי שעוסקת בחינוך, המלצתי הראשונה הנה להפוך את היוצרות ולתת לחינוך ולתרבות את התפקידים הראשיים במחזה, ואילו לפן הכלכלי-שיווקי את התפקיד המשני.

1. עידוד השימוש בשפה העברית

א. דרישה מרשתות רדיו ציבוריות (גלגל"צ, גל"צ, רשת ב' וכיוצא באלו) להשמיע שירים ישראליים בלמעלה מ-60% משעות השיא, ולספק למאזינים מגוון רחב של סגנונות, תקופות וצלילים. הדגש צריך להינתן על בחירת רצף שירים מגוון, ויש להקפיד שלא להפריד מבחינה מוזיקלית לרצועות שירים (ישראלים, מזרחים, רוקיסטים, וכדומה) אלא לכלול אותם כמארג משותף ולא מוגדר.

ב. עידוד של יצירות ספרות מקור ודיסקים ישראליים, על ידי מענק כספי ליוצרים, להוצאות ספרים ולחברות התקליטים, תוך התחייבות להוזלת המחיר.

ג. החזר ממס על רכישת ספרות מקור, דיסקים ישראליים ומחזות ישראליים.

2. חינוך לנוער: "שפה כתרבות"

א. כתיבת מערכי שיעור הכוללים דיונים בשירים, בסיפורים ובמחזות ישראליים מתקופות שונות, כחלק משיעורי היסטוריה ואזרחות לתלמידי בית הספר מכיתות א' – י"ב, לא רק כטקסט ספרותי, אלא בדגש על החוויה הטקסטואלית, הערכית והתרבותית.

ב. השמעת שירים בהפסקות במגוון רחב מכל התקופות והז'אנרים, תוך מתן דגש לאמירות חברתיות לאומיות שונות ולמגוון דעות (ניתן להקים רשת רדיו חינוכית). המטרה היא להעניק לתלמידים באמצעות השיר חוויה לאומית-ערכית בדרך חווייתית הנקלטת בצורה לא פורמאלית, וללא דרישה ומחויבות מצדם.

ג. שירה בציבור בבתי ספר: מהלך זה ייצור עשייה משותפת ושיח חברתי משותף לתלמידים, למורים ולצוות.

סיכום

היום אנו נמצאים בעידן גלובלי ונראה שייתכן כי מדינות העולם עומדת לאבד את זהותן הלאומית ולהתאחד תחת זהות כוללת אחת, שבה שפה ותרבות אחת שולטים ומאחדים את כל האומות. כעם שנלחם והצליח במשך דורות לשמור על ייחודו, עלינו לא לקפוא על השמרים ולחתור להמשך החייאת תרבותנו ושימורה. בעיה חברתית זו פוגעת בעיקר בתוצרים השפתיים (ספרות, שירה ומחזות) ובעיקר בדור הצעיר שלא הספיק לספוג די ערכים חברתיים יהודיים וישראליים. **לכן אני ממליצה להכין תוכנית התערבות חינוכית תרבותית שתדאג להנחיל ערכים חברתיים אלו, ושתעמיד את השפה העברית במרכז החינוך.**

ביבליוגרפיה

- אביב, אביבה. 1990. *החברה הישראלית בתהליכי גיבוש*. תל-אביב: משרד הביטחון.
- אברהם, אסתר. 2000. *טקסט של זמר ישראלי כאמצעי תקשורת המשקף אירועים ושינויים המתהווים בחברה הישראלית בשנים 1948-1999*. עבודה לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן.
- אלדמע, גיל. 1988. "שירי ה'הו-הו' פרק בתודות הזמר העברי". *מוזיקה* כרך 12: עמודים 42-46.
- אלמוג, עוז. 1997. *הצבר- דיוקאן*. תל-אביב: עם עובד.
- בלושטין, דני. 1988. "הרוק הישראלי בן 18". *מוזיקה* כרך 12: עמודים 62-67.
- בן זכאי, טלילה. 1970. "מי (ומי לא) בפסטיבל הזמר". *מעריב* 7 במאי.
- ברנשטין, דבורה. 1979. "הפנתרים השחורים, קונפליקט ומחאה בחברה הישראלית". *מגמות* כרך כה: עמודים 65-79.
- בורדיה, פייר. 1985. "השדה האינטלקטואלי - עולם בפני עצמו". עמודים 4-1 בתוך איתמר אבן זהר (עורך). *אבל מי יצר את היוצרים? מבחר מאמרים*. תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, מכון פורטר.
- גואטה, ליאורית. 2004. משמעויותיה המשתנות של האהבה: בחינת השינוי ההיסטורי-תרבותי בשירי אהבה פופולאריים בישראל. עבודה לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן.
- גורביץ, דוד. 1997. *פוסטמודרניזם*. תל-אביב: דביר.
- הבילנד, ויליאם. 1999. *אנתרופולוגיה תרבותית*. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- ויטמן, ששה. 1988. "שמות פרטיים כמדדים תרבותיים 1980-1982". עמודים 141-150 בתוך נורית גרץ (עורכת). *נקודות תצפית תרבות וחברה בא"י*. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- זיסאפל, כליל. 2001. "יש ראפים שמדברים עברית". *פנים* כרך 18: עמודים 110-116.
- ידגר, יעקב וישעיהו ליבמן. 2003. "מסורתיות, יהודית ותרבות פופולארית בישראל". *עינים בתקומת ישראל* כרך 13: עמודים 164-180.
- ליבליך, עמליה ונעמה לוצקי. 1999. "חיים לחוד, שרים ביחד". *פנים* כרך 11: עמודים 19-25.
- ליבס, תמר ומירי טלמון. 1986. "שתי מטאפורות של תרבות". עמודים 21-22 בתוך תמר ליבס ומירי טלמון (עורכות). *תקשורת ותרבות מקראה* כרך ב'. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- מר חיים, יוסי ויאיר סתווי. 1993. *הכל זהב*. תל-אביב: ספריית מעריב.
- סויידלר, אן. 1986. "תרבות בפעולה: סמלים ואסטרטגיות". עמודים 53-80 בתוך תמר ליבס ומירי טלמון (עורכות). *תקשורת כתרבות מקראה* כרך א'. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- סרוסי, אדוין. 1998. "חנליה התבלבלה". *תיאוריה וביקורת* כרך 12-13: עמודים 269-277.
- עמיחי, יהודה. 1975. *לא מעכשיו ולא מכאן*. ירושלים: שוקן.
- עופר, דלית. 1988. "זמרות יוצרות תופעה? אופנה?". *מוזיקה* כרך 12: עמודים 52-55.

פירסט, שפרה. 1999. פסטיבלי המוזיקה הפופולארית כראי של תמורות בחברה הישראלית. עבודה לשם קבלת מוסמך, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן.

קארי, ג. 1986. "גישה לתקשורת כתרבות". בתוך ליבס תמר וטלמון מירי (עורכות). *תקשורת כתרבות מקראה* כרך א'. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

קוטנר, יואב. 1997. *אהבה בת 50*. תל-אביב: משכל.

רגב, מרדכי. 1990. *בואו של הרוק*. עבודה לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.

רגב, מרדכי. 1996. "לימונים מתוקים". *מוזיקה* כרך 1: עמודים 10-13.

רגב, מרדכי. 1998. "מיגמל גמלילי ועד יטיפקסי". *פנים* כרך 5: עמודים 67-72.

רגב, מרדכי. 2000. "שירו לנו משירי ציון - המוזיקה הפופולארית ורבידה". עמ' 199-212 בתוך יעקב קופ (עורך). *פלורליזם בישראל מכור היתוך ל"מעורב ירושלמי"*. ירושלים: המרכז לחקר המדיניות החברתית בישראל.

רגב, מרדכי. 2003. "ייחודיות וקישוריות תרבותית במודרניות המאוחרת של המוזיקה הפופולארית". *תיאוריה וביקורת* כרך 23: עמודים 115-140.

רוזנבלום, יאיר. 1988. "הלהקות הצבאיות - מיתוסים וניתוצם". *מוזיקה* כרך 12: עמודים 32-36.

Adoni, Hanna 1998. "Patterns of interaction between local and foreign popular music in Israel." Pp. 151-157 in Joachim Braun and Uri Sharvit (Eds.), *Studies in Soci-Musical Sciences*. Ramat Gan: Bar Ilan University Press.

Etzkorn, Peter. 1963. "Social context of song writers in the United States." *Ethnomusicology* VII(2): 4-103.

Frith, Simon. 1987. "Why do song have words." Pp 77-106 in Avon Levine White (Ed.), *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd.

Geertz, Clifford. 1976. "Art as a cultural system." *Modern Language Notes* 91: 1473-1499.

נספחים

נספח 1.

א.
מצב המשק הישראלי הוא החמור ביותר
בארבעים ושמונה השנים האחרונות.
ארבעים ושמונה?
מוכר לי המספר הזה!
מאיפה לעזאזל..?

ב.
כי "אלוהים שלי, רציתי שתדע
חלום שחלמתי בלילה במיטה"
על שני עמים יד ביד וראש מורם
שלום, סאלאם, פיס לכולם בעולם

ג.
אנחנו "שמאל-ימין" בין אש לשחור
לא נעצור, עוד נביא לציון ת'אור

ד.
דור שלם דורש שלום
תנו לצה"ל לנצח
יש"ע זה כאן
חבר, אתה חסר
הקדוש ברוך הוא אנחנו בוחרים בך
אין לנו ילדים למלחמות מיותרות
השמאל עוזר לערבים

ה.
תשע פעמים הייתי קרוב מדי לפיגוע,
לפחות - נכון לעכשיו.
עשר - התשובה הכי ישראלית
לשאלה - מה המצב?

נספח 2

א.

בלוח העברי: "אמא תש"ח שלי, אמא תש"ח, איתך ואלייך אותך לעולם לא אשכח".

ב.

יישובים – מקומות: "עם שחר הלילה נמלט, טובע העמק באור, דמשק באופק נבלעת, גלבע נושק לתבור".

ג.

מלחמה ותקווה לשלום: "על בונקרים מבוצרים, ועל אחינו הגברים, שנשארו שם בני עשרים, על גבעת התחמושת", "אנחנו הילדים של חורף, שנת שבעים ושלוש, חלמתם אותנו לראשונה עם שחר, בתום הקרבות. הייתם גברים עייפים שהודו למזלם הטוב, הייתן נשים צעירות מודאגות ורציתן כל כך לאהוב", "קדיש יתום מזיל יום יום, דמעות על זר פרחים, כל שיר בתום שיקויי שלום, תקווה וערגה לבנים".

ד.

תקופות: "הייתה זאת פיגורה מאד עלובה, עת שמוליק הגוף לקפריסין הובא, אך גם עת ישב אחרי הגדר, הוא זמר עליז כה זימר: שושנה שושנה...", "על המחנה נדלק ירח, על המאהל כוכב זורח", "ואם בחושך הכללי אתה גם מאושר טיפה, ואם בזכות כמה סלים אנחנו שוב על המפה, יש אלוהים, יש אלוהים", "מי שחושב שהמצב הכללי ביטחוני לא יקבל איזה שינוי אקסקלוסיבי, סופי ושיטתי, ושלא יישא כמו שאומרים גוי אל גוי חרב, בזוקה ו/או אפילו כל לכלוך אחר, והארץ הזאת סוף תשקוט, אם לא 40 שנה, אז ארבעים יום, אפילו על שבועיים היינו מתפשרים, רק שיתנו לו לבנאדם לבוא אל המנוחה ואל הנחלה – שיקום, אף אחד לא קם...".

"בשמונים ואחת אם אני לא טועה, לא קרה פה כלום, אבל יצאנו מזה, אתה זוכר אנילא זוכר, אז איפה היינו..., בתשעים ושמונה זה עכשיו מיד, אז תלכו הביתה תחשבו לבד", "חג, חג, חג יובל, על כל ארץ ישראל, על כל ארץ ישראל, חג יובל", "ישראל שלי חוגגת, ונאוה ומתמוגגת, היא עוד תחגוג יובל אלפיים, ישראל שלי חוגגת, חלומות כחולים אורגת, ושירי שלי זהב פרועים", "שמעתי חדשות (נו מה ישן בחדשות?) שדף חדש נפתח ולא יהיו עוד פרשות (אמרו בחדשות?)"

ה.

בניטויים ייחודיים : "היה הולך לנמלה, חוזר בלי מצב רוח. לו היה פחות טיפש, אז ודאי ידע שיש, גם תוספת לפתגם: ראה דרכיה וחקם.", "אריס ראשי, אשא עיני אל ההרים במרחקים, וקולי יישמע כזעקה, כתפילת האדם, ולבי יקרא מאין יבוא עזרי".

ו.

סלנג וקודים חברתיים ייחודיים : "אם אתה מחפש מילה, וקצת קשה לך להחליט, שמע לי ושכח מהשיחה, כי בין כה אין לך מה להגיד. אם עכשיו צפוף באוזן, זה סימן שיש עניין, בוא נשים הכול על השולחן". "ואת מה שהרגשנו באמת, לחשנו רק בשפת ה'בית: א-ב-ני בי או-בו-ה-בב, א-ב-ני-בי או-בו-ה-בב-ת-בד"

"בבית הספר מלמדים אותנו שלא לסמוך על המזל, ובזיעת אפך תאכל לחם, דברי חכמה דברים נבונים, אלא מה? תלמידים הרבה יש ברוך השם, בתי ספר הרבה – אין, למה? - אין תקציב, מה עושים? - מפעל הפיס, בשביל מה? בשביל לבנות הרבה בתי ספר, מה שאין. בשביל מה לבנות? בשביל ללמוד וללמד, מה ללמד? - ללמד שלא תסמוך על המזל, ובזיעת אפך תאכל לחם". "אם אלה החיים, לאן כולם רצים".