

ראובן צור

פרוסודיה מוצהרת ואינטואיטיבית של משוררי ימי הביניים (עיון קוגניטיבי והשוואתי)

עדי ואני נפגשנו לראשונה בשיעוריו של מורנו פרופסור הלקין. מאז, דרכינו הצטלבו הרבה פעמים. בראשית דרכי, עדי גרם לשינויי כיוון מכריעים בחשיבתי האקדמית בשני תחומים. כאשר גמרתי את לימודי באוניברסיטה העברית, נדרתי נדר להתרחק מכל עיסוק בשירה העברית בימי הביניים. הופעת ספרו של עדי כשורש עץ גרמה לי להפר נדר זה, ומאז, כידוע, אני מכור לנושא. מאמרו "כיצד אפשר להציע פירוש ליצירת אמנות" פתח בפני מרחבים שלא היו מוכרים לי עד אז. בעקבות זה יזמתי את הוצאת ספרו אסתטיקה אנליטית (בהוצאת "דגה" ו"ל). על אף כל האמור לעיל, דרכנו בחקר הספרות היו שונות מאד, ובשני התחומים אהבנו לחלוק זה על זה, לפעמים בלשון בוטה.

חשבתי, שביום עיון לכבוד פרישתו של עדי ראוי שאבחר לדיון סוגיה בשירת ימי הביניים; ומן הראוי שסוגיה זו תעורר שאלות השנויות במחלוקת – ברוח בעל היובל. לפיכך, אבחן להלן מספר תופעות בפרוסודיה של שירת תור הזהב, שאין להן זכר בפואטיקה המוצהרת של המשוררים.¹ את ההבדלים בין הפואטיקה המוצהרת והעשייה האינטואיטיבית אנסה להסביר בפרספקטיבה קוגניטיבית והשוואתית. להפתעתי הרבה מצאתי, שכבר שירמן הכיר בהבדל בין ידיעותיהם המפורשות והאינטואיטיביות של המשוררים.

המלומדים שעסקו עד כה במשקלי השירה העברית הספרדית דנו בהם בעיקר מבחינה אופטית. הם קבעו את חלוקת המשקלים הללו, מנו בהם את התנועות והיתדות והרכיבו מהם עמודים, ולפעמים התווכחו, כיצד להרכיב את העמודים של בית בתוך משקל פלוני או מהי צורתו המשנית של המשקל. סבורים היו שבזה יצאו ידי חובתם – כאילו קביעת הרכבם של העמודים מקנה לנו גם ידיעה על עצם מהותו של המשקל, על צלילו וקצבו. והרי יש בידינו כמה וכמה עדויות מן התקופה הספרדית ואף מתקופות מאוחרות יותר, המראות לנו עד כמה נהנו קדמונינו מצלילם של השירים הנקראים. מדע המטריקה העברית-ספרדית מתבסס על כתבי מחברים ערביים ויהודיים מימי הביניים. ברם, כוח תפיסתם היה מוגבל עד מאוד; וגם המשוררים עצמם ידעו לחבר שירים שקולים נהדרים, אך לא היו מסוגלים להגדיר את מהות משקליהם הגדרה נכונה (שירמן, 1979: 84).

¹ הרצאה זו מתבססת על עבודותי הבאות: צור 1969; 157-159; 1987; 195-215; 2000; 1997; תשמ"ז-תשמ"ח; צור ובנטוב 1994; Tsur and Bentov 1996; 1998; 1997; 1996; Tsur.

שירמן, שהיה גם מוסיקאי משובח, נכנע כאן לאוזניו בניגוד לעמדותיו המתודולוגיות הנחרצות. הוא מודה שכל המחקר הפוזיטיביסטי שנעשה עד עכשיו מקרב אותנו אך במעט להבנת אותו דבר מיסטורי שאנו קוראים לו ריתמוס השירה; שמעבר לסימנים האופטיים על הדף יש משהו שהמשוררים תפסו באוזניהם באופן אינטואיטיבי. יתירה מזו, שירמן מכיר בכך, שהפואטיקה האקספליציטית של התקופה היתה נאיבית מכדי להסביר את התופעה (לא היו מסוגלים להגדיר את מהות משקליהם הגדרה נכונה). המערכת המושגיית שלהם היתה, לדבריו, בלתי מספקת לחלוטין לטפל בתופעה זו לשביעות רצוננו, אפילו ברמה האלמנטרית: "בני התקופה הספרדית לא הכירו – כפי שלא הכירו מוריהם הערביים – שכל משקליהם מיוסדים על צירופי הברות ארוכות וקצרות [...] חכמינו לא הכירו בכלל את מושג ההברה" (שם, 85). ממילא, כל חוקר של שירה זו חייב לבחור בין שתי אפשרויות: לחקור את התופעה בכלים שרווחו בימי המשוררים ולוותר על העיקר; או לחקור את אשר נראה לשירמן חשוב ביותר, ולוותר על העיקרון שאין לחקור את השירה הזאת באמצעות כלים "מודרניים".

בשורה ארוכה של עבודות ביקשתי לעמוד על המבנים התחביריים והפרוסודיים של השירה העברית בימי הביניים שיש בהם, לטענתי, כדי לתת תיאור מבני למקצת האינטואיציות הריתמיות-הסגנוניות של קוראי שירה. פה אביא רק מקצת הדברים. לחוקרי השירה בימינו אין גישה אלא אל האינטואיציות של קוראים שחיים כיום (גם אם מדובר באינטואיציות של פרופסורים למעלה מגיל שבעים). אך יש לקוות שהחוקרים ההיסטוריים יספקו אינפורמציה אם – ובאילו מידה – היו האינטואיציות הללו שונות אצל הקוראים והמשוררים מימי הביניים. סקפטיזם משתק יתרום אך מעט להבנת התופעה.

חלק גדול מחיי המקצועיים הקדשתי לחקר השאלה איך פועלות האינטואיציות האנושיות בדבר הריתמוס בשירה, ולהבנת התהליכים הקוגניטיביים בהם כרוך הביצוע הריתמי של השירה. עיקר עבודתי היתה בשירה האנגלית, אבל את ממצאי החילופי גם על השירה ההונגרית והעברית, ובכלל זה על השירה העברית בימי הביניים. פסיכולוגים ופסיכולינגוויסטים מקשרים את תהליך הלשון בזיכרון "הפעיל" או "קצר הטווח", הפועל באורח אקוסטי ותכולתו מוגבלת, על פי George Miller (1970), "במספר המאגי 7 פלוס או מינוס 2". בעבודותי הרחבתי הנחה זו לחקר ריתמוס השירה וטענתי שהזיכרון קצר הטווח ומגבלותיו יש בהם כדי להסביר שורה ארוכה של תופעות פרוסודיות ספציפיות. כשהייתי תלמיד בתרגיל לפרוסודיה שנה א', בנימין הרושבסקי – אז אסיסטנט בשנתו הראשונה – העלה את השאלה, מדוע השורה הארוכה ביותר שאין בה צְזוּרַת חוּבָה היא בת עשר הברות בשיטות משקל שונות. היום אני יודע את התשובה: בגלל הזיכרון קצר-הטווח, שתכולתו מוגבלת במספר המאגי 7 פלוס או מינוס 2. אבל אז, מאמרו של מילר עוד לא היה כתוב.

העיקרון האופראטיבי החשוב ביותר שנגזר מהנחה זו הוא שבתבניות ריתמיות המתבססות על הבדלי משך, היחידה הארוכה ביותר באה בסוף (שלא לסתום את המערכת). מצאתי שעיקרון זה קובע, בשיטות משקל ותרבויות אחדות, ובלי ידיעת המשוררים עצמם, הן את מבנה המשקל השכיח (או "הטבעי") ביותר והן את מיקום ה־caesura בשורה. זו רק מגמה סטטיסטית. אין פירושו של דבר שסדר הפוך אינו אפשרי, רק שהסדר ההפוך נתפס כפחות טבעי, כיותר "מסומן". כך, למשל, מצאתי שבפנטמטר הימבי הסילבוטוני, בשירה האנגלית, העברית, וההונגרית יש נטיה סטטיסטית מופלגת לקבוע את הצורה אחרי ההברה הרביעית לעתים קרובות יותר מאשר אחרי השישית. מגמה זהה מצאתי בשורה ה־הקסילבית הצרפתית בשירי ויון ובודלייר. רומאן יאקובסון (Jakobson, 1960) מצביע על ציזורת חובה אחרי ההברה הרביעית בשורה ה־הקסילבית באפוס העממי הסרבי. בכל המקרים הללו המקטע הארוך יותר בא בסוף. המוסיקולוגים Cooper and Meyer (1960) הצביעו על תופעה ריתמית דומה בין פראזות מוסיקליות מקבילות. מן הראוי לבדוק, בשירה האיטלקית, מה שכחותם היחסית של חרוזים פנימיים אחרי ההברה הרביעית והשישית בשורה ה־הקסילבית. איום ממשי על קונצפציה זו בא מחוקר של פרוסודיה יוונית, Steven Willett, אשר, בביקורתו על ספרי *Poetic Rhythm — Structure and Performance* (Berne, 1998) טען (*Journal of Pragmatics*, 2001) שהשירה היוונית מפריכה את קיומה של המגבלה שאני טוען לה.

Tsur's reliance on short-term memory [...] is a fatal problem for his thesis. Paul Maas (1962: 65) has observed an upper bound of eight metra (3–6 syllables each) to a period in Pindar. Stinton (1977) confirms Maas and states that tragedy is similar. Greek choral poetry has periods well over twice the limit. The third strophic period of Pindar's Pythian 4, for example, has 22 syllables without caesura (Willett, 2001: 336).

כיוון שאינני יודע יוונית, לא יכולתי להגן על עמדתי. אבל כעבור פחות משנתיים חזר בו ויָלַט מביקורתו זו ובגדול (קומוניקציה אישית). מסתבר, שהוא התבסס בביקורתו על חלוקה ליחידות שנקבעה בראשית המאה התשע עשרה על ידי August Boeckh; במאה העשרים היא הוצגה באופן אוטוריטיבי על ידי Maas, תוך כדי ביטול עבודותיה של קבוצת מלומדים באלכסנדריה לקראת סוף המאה השלישית לפני הספירה. בשנים האחרונות, מחקריהם של חוקרים מרכזיים בתחום, בלי קשר לעבודתי שלי, הביאו את ויָלַט לידי הערכה מחודשת, שמוטב לחזור אל החלוקה שנקבעה על ידי מלומדי אלכסנדריה. חלוקה זו תומכת, לדבריו, באופן חד־משמעי את הנחותי הקוגניטיביות, וויָלַט עצמו נהיה אחד הטוענים הנלהבים

לתפישתי. מן הסתם, גם חוקרי השירה היוונית העתיקה, בדומה לעמיתיהם חוקרי השירה העברית מימי הביניים, העדיפו את אשר עיניהם רואות על הנייר על פני מה שאזניהם שומעות. מן הסתם, הנייר סובלני ויכול להכיל עשר, עשרים, או שלושים הברות ביחידה; אבל האוזן מוגבלת על ידי מגבלות הזיכרון קצר הטווח. להפתעתו גילה וִילֵט C. M. J. Sicking הקדים אותו בספרו *Griechische Verslehre* ואימץ את עמדותי בדבר הזיכרון קצר הטווח כבר בשנת 1993. וִילֵט בודק בימים אלה אם גם השירה הסנסקריטית תומכת את תפישתי בעניין הזיכרון קצר הטווח.

שני ניסויים קוגניטיביים קלאסיים מבליטים הֶבטים חשובים בעיקרון זה, הֶבטים שיש בהם כדי להאיר את ההעדפות האינטואיטיביות של משקלים מסוימים לעומת אחרים במסורות שיריות שונות. ניסוי קלאסי של Woodrow מראה שאם הבדלי משך מונחים ביסוד ההקבצה של רצף טיקטוקים, הֶהֱדָגְשׁ הסיומי הוא הטבעי יותר; אם הבדלי עוצמה, ההדגש התחילי טבעי יותר. ניסוי קלאסי של D.B. Fry (1958) מראה שהבדלי משך גוברים על הבדלי העוצמה בהשפעתם על תפיסת ההטעמה הלשונית. לפיכך, נוכל לצפות שהמשקלים בעלי הֶהֱדָגְשׁ הסיומי יתקבלו כטבעיים יותר מהמשקלים בעלי הֶהֱדָגְשׁ התחילי: שהמרובה יתקבל כטבעי יותר מהשלם במשקל היתדות; וכי היאמבוס יתקבל כטבעי יותר מהטרוכאוס הן בשירה הכמותית היוונית והלטינית והן בשיטה הסילאבו-טונית בשפות המודרניות. ואכן, בתחום השיטה הסילאבו-טונית, פרוסודיקנים ומשוררים רבים טענו במאה העשרים, שהמשקל היאמבי, בו "המיצב החזק" בא אחרי "החלש", הוא יותר טבעי מאשר המשקל הטרוכאי, שבו הסדר הוא הפוך. אריסטו הבחין בהבדל דומה בין היאמבים והטרוכאים בשירה היוונית. הוראציוס מעיר הערה ברוח זו לגבי השירה הלטינית, לאמור, שהיאמבוס הוא המשקל הטבעי ביותר לדיאלוג הדרמטי.²

משקל היתדות מתבסס על יחידות קצרות וארוכות: השווא הוא קצר, התנועה היא ארוכה. בהמרובה השווא מופיע במחצית הראשונה של העמוד; על כן המחצית השנייה ארוכה יותר והֶהֱדָגְשׁ בו סיומי; בהשלם השווא בא במחצית השנייה של העמוד; על כן הֶהֱדָגְשׁ בו תחילי.³ ממפתח המשקלים במהדורות של שירמן ודב ירדן עולה, ששני המשקלים הללו

² "The iambic is the characteristic rhythm of people as they talk [...]. The trochaic rhythm, again, is too much akin to the comic dance, as may be seen in tetrameter verse, for the rhythm of tetrameters is light and tripping" (Aristotle, 1932: 38, 1408b).

"הזעם הוא שצייד את ארכילוכוס בִּימבוס הסגולי לו: [הקומדיה והטרגדיה] נדרשו למשקל זה וסיגלוהו לצרכי הנושאים השונים שלהם, שכן משקל זה גובר על המולת ההמונים, והוא כמו נועד מטבעו לִמְהַלֵּךְ העלילה המוצגת" (הוראציוס, 1983: 28).

³ פה ישנה בעיה של טרמינולוגיה, העשויה לשקף בעיה פרצפטואלית. משוררי התקופה דיברו בקשר למשקל המרובה, למשל, על שלוש יחידות: יתד (שווא + תנועה), הלא היא היחידה הארוכה, ושתי

שכחותם מכרעת בשירת תור הזהב לעומת כל שאר המשקלים. ובין שני המשקלים הללו, המרובה שכיה פי ארבעה מהשלם. להבדלים אלה אין כל זכר בפואטיקה האקספליציטית של התקופה, אך הם מתבקשים מהעיון הקוגניטיבי ההשוואתי שלעיל.

איום אחר על תיאוריה זו היה הממצא של יהושבע בנטוב, שאם בוחנים את שירת הקודש בנבדל מהקורפוס הכללי, משקל המתפשט נעשה קצת יותר דומיננטי ממשקל המרובה. במשקל זה שני סוגי עמודים, ובכל צמד עמודים הקצר בא בסוף. יתירה מזו, בעמוד הארוך יותר המחצית הראשונה היא הארוכה יותר (שתי תנועות), המחצית השנייה קצרה יותר (שווא ותנועה). אך תופעה זו ניתנת להסביר הסבר קוגניטיבי הנגזר מאותן הנחות עצמן, ואף יש סימנים שלהסבר זה עשוי להיות תוקף בין-תרבותי. הסבר זה לא נתפר במיוחד כדי לתרץ את הבעיה שלפנינו. מלכתחילה הצעתי אותו לממצאיו של דיוויד גיל בקורפוס שונה מאד: גיל בדק במדגם בין-תרבותי מרשים את ריתמוס השירה הלא-קאנונית: סיסמאות בהפגנות פוליטיות, וקריאות קצובות של אוהדי כדורגל. הוא הקליט את דוגמאותיו בארצות הברית, מערב אירופה, המזרח התיכון והמזרח הרחוק, ובין השאר מצא מספר ניכר של קריאות קצובות בעלות מנגינה. להפתעתו גילה, שכל הקריאות בעלות המנגינה – הַדְגָּשֵׁן תחילי. אשר לשירת הקודש, הַסְבָּרָה הרווחת (אך בלתי מוכחת) בין החוקרים היא, ששירת הקודש היתה מושרת לעתים קרובות יותר מאשר שירת החול. אני מציע את ההסבר, שהמנגינה מפחיתה את העומס על הזיכרון קצר-הטווח (הפועל, כזכור, באופנות אקוסטית) ומאפשרת להגביר בכך את מורכבות הריתמוס בלי להגביר את העומס על הזיכרון. הסבר זה יש בו כדי להסביר דוגמת-נגד נוספת: בכית האופייני לבלדה האנגלית, בכל צמד שורות השורה הארוכה קודמת לקצרה; ויש לציין שגם הבלדה היתה מושרת בראשית ימיה.⁴

באחרונה, רונית שושני, שותפתו של דייוויד גיל למחקר, החילה עיקרון קוגניטיבי זה על תחום חדש ובלתי צפוי, על טעמי המקרא, בחיבור דוקטור מתועד להפליא – "מערכת

תנועות, הלא הן היחידות הקצרות. שירמן ראה בזה טעות. "טעות זאת בהבחנת יסודות המשקלים מקורה בעובדה שתכמינו לא הכירו בכלל את מושג ההברה [...]. אם נשתחרר מהשקפותיהם ונסתכל במשקלי השירים כפשוטם, נגלה בהם הברות קצרות, דהיינו הברות בעלות שוואים נעים וחטפים, וכנגדן כל יתר ההברות הנחשבות לארוכות" (שירמן, 1979: 85). אני נוטה לקבל את תפישתו של שירמן, ולו מהסיבה הפשוטה שהסברים שלי לממצאים מתיישבים אִתָּה יותר טוב.

⁴ אנטון ארנצווייג (Ehrenzweig, 1965) טוען בתחום המוסיקה והאמנויות החזותיות, שהחברה האנושית מפעילה מנגנוני הגנה כנגד אמצעים אמנותיים בעלי עצמה אקספרסיבית רבה "מדי", גורמת להתאבנותם והופכת אותם לַסְגָּנוֹן או לַקִּישוּשִׁים (את ההיפותיזה הזאת החילתי על השירה בחיבורים צור, 1994: צור ועינת-נוב, 2003; ובמקומות אחרים). הסימטריה והמסומנות (markedness) נוטות להדחיק את הסטיות מהמשקל הסדיר, ובכך יש בהן כדי לכפות, בתנאים מסוימים, סדר פשטני על המציאות. כאשר הבלדה פושטת את המנגינה והופכת ל"דיקלום", הבית הסימטרי המסומן נתפס כ"נאיבי", כ"סגנון בלדי".

הטעמים הבבליים: כללי ההטעמה והחלוקה, שלבי ההתפתחות, והזיקה למערכת הטברנית" (2003). למערכת הטעמים שני תפקידים עיקריים: א) מוסיקלי – הנחיה לביצוע מוסיקלי של הטקסט; ב) פיסוקי – ציון מקום החלוקה בפסוק. "קיימת מחלוקת לגבי שני התפקידים [...]". האם פעלו בד בבד מראשית התהוות מערכת הטעמים, או שאחד קדם למשנהו. בשאלה זו עסקו חוקרים רבים, שהגיעו למסקנות מנוגדות על סמך עובדות זהות". בראשית היווצרותה, המערכת נטתה לחלוקה שבה היחידה הארוכה יותר באה בסוף ("מבנה ימבי" כלשונה של שושני). בשלבי התפתחותה המאוחרים, המערכת נטתה לחלוקה שבה היחידה הארוכה קודמת לקצרה ("מבנה טרוכאיי" כלשונה של שושני). "העובדות הידועות לנו בודאות הן כדלקמן: יש לפנינו מערכת שבתחילת היווצרותה נטתה לחלוקות מבנים ימביים, ובהמשך עברה לנטייה למבנים טרוכאיים. כמו כן, ידוע לנו כי בקריאת הטקסט המקראי בבתי הכנסת במסורות העדות השונות כיום יש לטעמי המקרא תפקיד מוסיקלי. הנעלם לגבינו הוא אופן הביצוע בתחילת היווצרותה של המערכת". שושני טוענת, שהעיקרון הקוגניטיבי הנדון פה עשוי ליישב את המחלוקת. לפי היפותיזה זו, בראשית היווצרות מערכת הטעמים – תפקידה היה פיסוקי וביצוע הטקסטים היה דיקלומי, לא־מושר. התפקיד המוסיקלי של הטעמים הופיע מאוחר יחסית, בד בבד עם המעבר המתועד היטב לריבוי המבנים שבהם היחידה הארוכה קודמת לקצרה. קשה לדעת אם המבנים הטרוכאיים קדמו למוסיקה או המוסיקה למבנים הטרוכאיים. לדעת שושני, "בהשערה שהמעבר לביצוע מוסיקלי קדם, יש לנו הסבר פשוט לשינוי בכללי החלוקה. המעבר לביצוע המוסיקלי [...] מוסבר על ידי ביצוע באינטונציה מודגשת שהפך לביצוע מוסיקלי ממש".⁵

עד כה עסקנו בפרספקטיבה קוגניטיבית והשוואתית באותן אינטואיציות מטריית של משוררי ימי הביניים, שאין הפואטיקה המודעת שלהם מסבירה אותן, אך גם אינה סותרת אותן. אך יש אשר המשוררים נוהגים באורח עקיב למדי על פי פואטיקה אינטואיטיבית שיש בה משום סתירה למה שנדמה להם שהם יודעים. בין חוקרי ימינו רווחת הסברה שמשוררי ימי הביניים התעלמו מהטעמת המלים בחרוזיהם. דעה זו מקבלת תמיכה נמרצת מדברי יהודה הלוי, אשר כותב בחיבורו "מאמר על המשקל":

נוכרתי בדבריו של הנכבד אבו אל סעיד בעניין המשקלים שמשמשים בהם המשוררים העבריים החדשים, [אלה] שאינם שמים את ליבם להשתתה של הלשון העברית. אבל באמת שקילת העברית במשקלים הערביים מגונה היא שכן היא משחיתה את הדיבור

⁵ השערה זו נתמכת על ידי מחקרי האינסטרומנטליים של הביצוע הריתמי של השירה, המראים שבביצוע כזה האינטונציות הן אכן מודגשות יותר מאשר בדיבור רגיל. יש סיבות להניח שהבדל זה היה מובהק יותר בליתורגיקה.

העברי, כי אינה מותירה לו מלעיל ומלרע, המבחינים בין שם לבין פועל, למשל: אֹמֵר ואוֹמֵר; המבחינים בין העבר לבין העתיד, למשל: שָׁמַתִּי [ו]שָׁמַתִּי ... (רוזן, 1994: 325).

ואולם, בדיקה סטטיסטית קצרה מגלה שלמשוררים היו אינטואיציות חזקות בדבר זיקה אפשרית בין משקל היתדות לבין ההטעמה בחרוז. בספרי משנת 1969 מצאתי קורילאציה משמעותית ביותר בין החרוז המלעילי לבין משקל השלם מצד אחד, ובין החרוז המלרעי לבין משקל המרובה מצד שני. בדקתי באנתולוגיה של שירמן את השירים של אבן גבירול ויהודה הלוי הכתובים בשני המשקלים האלה, ומצאתי את הקורלציה הבאה:

סך הכל	משקל השלם	משקל המרובה	
	1	30	מלרע
	8	1	מלעיל
	1	3	מעורב
44	10	34	סך הכל

טבלא 1 קורילציה בין המשקל והטעם בחרוז בשירי אבן גבירול

סך הכל	משקל השלם	משקל המרובה	
	4	22	מלרע
	10	1	מלעיל
	0	1	מעורב
38	14	24	סך הכל

טבלא 2 קורילציה בין המשקל והטעם בחרוז בשירי יהודה הלוי

ממצאים אלה נעשים עוד יותר מובהקים כאשר בוחנים את מספר הבתים ולא רק את מספר השירים.

מספר השירים	משקל המרובה	משקל השלם	סך הכל
מלרע	286	10	
מלעיל	11	154	
סך הכל	297	164	461

טבלא 3 קורילציה בין המשקל והטעם בחרוז בטורי אבו גבירול

מספר השירים	משקל המרובה	משקל השלם	סך הכל
מלרע	233	9	
מלעיל	6	100	
סך הכל	239	109	348

טבלא 4 קורילציה בין המשקל והטעם בחרוז בטורי יהודה הלוי

היחס המספרי בין חרוז שהטעמתו מלעיל לבין חרוז שהטעמתו מלרע בשני המשקלים מעיד כי שני המשוררים חשו בקשר הדוק בין החרוז המלעילי לבין משקל השלם מזה, ובין החרוז המלרעי ומשקל המרובה מזה; וכי הבתים הסותרים את הזיקה המובהקת הזאת אינם אלא חריגים מקריים. אם נבחן את אָפְּיִם של השירים שבהם חרוזים משני סוגי ההטעמות משמשים במעורב – יחזק הדבר את מסקנתנו זו. אצל יהודה הלוי מצאנו שיר אחד ויחיד בשני המשקלים הללו שחרויו "מעורבים": "אֵלֵהִי, פְּלֶאֶךְ דּוֹר דּוֹר יִרְחֶשׁ". החרוז החריג הוא "נְחֶשׁ". שלושת חרוזיו האחרונים של השיר הם "נְחֶשׁ—נְחֶשׁ—קֶשׁ"; כלומר, שתי מלים הן בבחינת צימוד, והשלישית היא צימוד נפחת של כל מלות החרוז בשיר. מכל זה משתמע עיקרון (הטעון בדיקה נוספת בקנה מידה גדול), שלהטעמה יש חשיבות באזני משוררינו בימי הביניים, אך חשיבות זו תפסה שלב נמוך יותר בהיאררכיה של החשיבויות, אחרי החרוז המבריח ולאחר קישוטים כצימוד. באחד משלושת השירים "המעורבים" במשקל זה בשירי

אבן גבירול נמצא סיוע לסברה זו. בשיר "אֱלֹהֵי שָׂא עֲוֹנוֹתַי וְכַפֵּר" החרוז האחרון הוא "וְכַפֵּר" – כך נוצר לשון נופל על לשון בין סוף הצלע הראשונה לסוף האחרונה. ואולם, כאמור, רק בדיקה במספרים גדולים תוכל לאשש סברה ראשונית זו.

מאז שמצאתי ממצא זה חלפו למעלה משלושים שנה. רק לפני כשנתיים, בצאתי מסמינר מ"א, "נפל אצלי הגרוש" ותפשתי פתאם את ההסבר הפשוט לקורילציות אלה: הן בחרוז המלרעי והן במשקל המרובה ההדגש הוא סיומי. הן בחרוז המלעילי והן במשקל השלם ההדגש הוא תחילי.

הצגתי לעיל, בקצה המזלג, התחלה זעירה לנושא גדול. בדקתי ארבע שפות (עברית, אנגלית, הונגרית וצרפתית) ושלוש שיטות מטריות, שלגביהן יש לי אינטואיציות שיריות. לגבי השירה היוונית והלטינית העתיקה מצאתי הערות פרה-תיאוריות של אריסטו והורציוס התומכות את טענותי. באחרונה נתמכו הללו גם במישרין על ידי מחקר שיטתי של חוקר בן זמננו. ייתכן שגם הערותיו של רומאן יאקובסון (1960) על האפוס הסרבי תומכות את טענותי. מתחילים להגיע מחקרים נוספים מהעולם הגדול התומכים הבטים שונים של התיאוריה הפרוסודית שלי (אחד מהם אף מגייס את קווינטיליאנוס לתמוך בטיעוני).⁶ יש לקוות שתוקרים נוספים יחקרו שפות ושיטות מטריות נוספות מבחינת התיאוריה המוצגת כאן. פסיכולוגים של היום טוענים שאי־אפשר לשנות את מגבלות הזיכרון קצר־הטווח אפילו על ידי אימון. אף-על-פי-כן, אין להוציא מכלל אפשרות שבמאה האחת עשרה הזיכרון קצר־הטווח פעל באופן שונה מהיום. אבל מי שטוען כך, חובת ההוכחה חלה עליו. בינתיים הולכות ומצטברות ראיות התומכות את התפישה המוצעת כאן, הן מן השירה היוונית והן מטעמי המקרא. לבסוף, עלי להדגיש שעמדה זו אינה פתוחה לטענות שרְגָה וְלֶק הפנה כנגד האבסולוטיזם בחקר הספרות ותולדותיה: "התשובה לרלאטיביזם ההיסטורי אינה מין אבסולוטיזם דוקטרינרי המסתמך על 'הטבע האנושי שאינו משתנה' או על 'האוניברסאליות של האומנות'" (Wellek & Warren, 1956: 31). לפי תפישתי, מגבלות הזיכרון קצר־הטווח אינן כופות אוניפורמיות על ספרויות בנות תקופות שונות כטענת וְלֶק ווֹרְן כנגד האבסולוטיזם; הן כופות רק אילוצים דומים שבהם כל מסורת עשויה לפתח דינמיקה משלה למוסכמותיה.

⁶ כך, למשל, חוקר השירה היוונית S.G. Daitz, הפתיע אותי מאי־שם ברשת ב־e-mail מה־25 באוגוסט 2002, בקשר להיבט אחר הנגזר מהנחותי שלעיל: "I agree with your conclusion that a competent performer of pre-twentieth cent. poetry can convey the rhythmic integrity of an enjambed line while at the same time not lose the semantic continuity to the next line. [...] My reasons for this approach are given in my article "On Reading Homer Aloud..." Amer. Journal of Philology 112 (1991) 149-60. To convey the perception of semantic continuity at the end of an enjambed line, Quintilian's suggestion of *suspendere vocem* (literally, suspend the voice, i.e., don't lower the pitch), is extremely important, along with other cues you suggest".

ההנחה שמגבלות הזיכרון קצרה-הטווח אינן משתנות אינה באה לטשטש את ההבדלים בין המסורות השיריות השונות. אדרבא, היא באה לבחון איך מטפל הזיכרון קצרה-הטווח במוסכמות המסורות השונות; היא עושה את המסורות השונות לבנות השוואה, השוואה המאפשרת להצביע הן על הדמיון והן על השוני ביניהן.

מראי מקום

- הוראטיוס (1983) על אמנות-הפיוט. תרגם יורם ברונובסקי. תל אביב: הוצאת ספרית פועלים והוצאת הקיבוץ המאוחד.
- צור, ראובן (1969) עיונים בשירה העברית בימי הביניים. תל אביב: הוצאת "דגה".
- צור, ראובן (1987) השירה העברית בימי הביניים בפרספקטיבה כפולה. תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור.
- ראובן צור (תשמ"ז-תשמ"ח) "בעת חשק יעירני' מאת אבן כ'לפון: לסוגיית הגישה הרלאטיביסטית, אבסולוטיסטית ופרספקטיביסטית בחקר שירת ספרד". בתוך מנחם ברינקר, יוסף יהלום ויונה פרנקל (עורכים) ספר הזיכרון לדן פגיס (= מחקרי ירושלים לספרות עברית י-יא: 706-683).
- צור, ראובן (1994) "אמצעים אקספרסיביים והתאבנותם לקישוטים בשירה". בתוך נורית כנען-קדר (עורכת) מותר 3: 29-34.
- צור, ראובן (1997) "מה נוכל לדעת על תגובת הקורא בימי הביניים לחרוז?" בתוך אביגדור שנאן (עורך) מחקרי ירושלים בספרות עברית טז: 59-73.
- צור, ראובן (2000) בין פואטיקה קוגניטיבית לפואטיקה היסטורית. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- צור, ראובן ויהושבע בנטוב (1994) "האירגון הריתמי והסטרופי בשירה העברית בימי הביניים (גישה קוגניטיבית)", בתוך ראובן צור וטובה רוזן (עורכים). ספר היובל לישראל לויין. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב. 289-314.
- צור, ראובן ועדית עינת-נוב (2003) "תחבולות אמנותיות ואיכויות מיסטיות בשירי קודש עבריים", בתוך טובה רוזן ואבנר הולצמן (עורכים) ספר היובל של יונה דוד.
- רוזן, טובה (1994) "המהלך הסטרופי בשירת יהודה הלוי - פואטיקה אלטרנאטיבית?", בתוך ראובן צור וטובה רוזן (עורכים). ספר היובל לישראל לויין. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב. 315-328.
- שירמן, חיים (1979) "כיצד יש לדקלם את השירים השקולים של משוררינו הספרדים?" לתולדות השירה והדרמה העברית. ירושלים: מוסד ביאליק. 84-89.

Aristotle (1932) *The Rhetoric of Aristotle*, Lane Cooper, trans. New York & London:

- Appleton Century.
- Cooper, C. W. and L. B. Meyer (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: Chicago UP.
- Fry, D. B. (1958). "Experiments in the Perception of Speech". *Language and Speech* 1: 126-151.
- Jakobson, Roman (1960). "Closing Statement: Linguistics and Poetics", in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT. 350-377.
- Miller, George A. (1970). *The Psychology of Communication*. Harmondsworth: Pelican.
- Tsur, Reuven (1996) "Rhyme and Cognitive Poetics". *Poetics Today* 17: 55-87.
- Tsur, Reuven (1997) "What Can we Know about the Mediaeval Reader's Response to Rhyme?" in Jean Perrot (ed.), *Polyphonie pour Iván Fónagy*. Paris: Harmattan.
- Tsur, Reuven (1998) *Poetic Rhythm: Structure and Performance—An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Bern: Peter Lang.
- Tsur, Reuven (2002) "Some Cognitive Foundations of 'Cultural Programs'". *Poetics Today* 23.1: 63-89.
- Tsur, Reuven and Yehosheva Bentov (1996) "The Rhythmic and Strophic Organization of Mediaeval Hebrew Poetry (A Cognitive Approach)", in *Empirical Studies of the Arts* 14: 183-206.
- Wellek, René, and Austin Warren (1956) *Theory of Literature*. New York: Harcourt and Brace.
- Willett, Steven J. (2001) "Book Review: Poetic Rhythm: Structure and Performance — An Empirical Study in Cognitive Poetics: Reuven Tsur". *Journal of Pragmatics* 33: 333-338.