

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

חשבתני, שביום עיון לכבוד פרישתו של עדי¹ 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. 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 מצלילים של השירים הנקראים. מדע המטריקה העברית-ספרדית מתבסס על כתיבי 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).

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

¹ מאמר זה הוא נוסח מורחב של הרצאה ביום עיון לכבוד פרישתו של עדי צמח לגימלאות (26 בדצמבר 2002). הוא מתבסס 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.

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 – ובאיזו מידה – היו האינטואיציות הללו שונות אצל הקוראים והמשוררים מימי הביניים. סקפטיציזם 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 החילותי 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), ב"מספר 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', בניימין הרושובסקי – 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־קְסִילֵבִית הצרפתית

בשירי ויון (Villon) ובודלייר (Baudelaire). רומאן יאקובסון (Jakobson, 1960) מצביע על צורת חובה אחרי ההברה הרביעית בשורה הדקסילבית 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 שכיחותם היחסית של חרוזים פנימיים אחרי ההברה הרביעית והשישית בשורה הדקסילבית. איום ממשי על קונצפציה זו בא מחוקר של הפרוסודיה היוונית, 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.² כיוון שאינני יודע יוונית, לא יכולתי להגן על עמדתי. אבל כעבור פחות משנתיים חזר בו וילט מביקורתו זו ובגדול (קומוניקציה אישית). את התמורה בגישתו הוא מציג כעת במאמר העומד לראות אור באותו כתב עת (Willett, in press). 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 וילט לידי הערכה מחודשת, שמוטב לחזור אל החלוקה שנקבעה על ידי מלומדי אלכסנדריה. חלוקה זו תומכת, לדבריו, באופן חד-משמעי את הנחותי הקוגניטיביות, ווילט 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 וילט ש C. M. J. Sicking הקדים אותו בספרו *Griechische Verslehre* ואימץ את עמדותי בדבר הזיכרון קצר הטווח כבר בשנת 1993. וילט בודק בימים אלה גם השירה הסנסקריטית תומכת את תפישתי בעניין הזיכרון קצר הטווח.

שני ניסויים קוגניטיביים קלאסיים מבליטים הבטים חשובים בעיקרון זה, הבטים 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, ההדגש הסיומי הוא הטבעי יותר; אם הבדלי עוצמה, ההדגש התחילי

² 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).

טבעי יותר. להבדלי הגובה אין השפעה מבחינה זו. לפיכך, נוכל לצפות שבשיטות המשקלים "הכמותיות" המשקלים בעלי ההקדגש הסיומי יתקבלו כטבעיים יותר מהמשקלים בעלי ההקדגש התחילי: שהמרוכה יתקבל כטבעי יותר מהשלם במשקל היתדות; וכי היאמבוס יתקבל כטבעי יותר מהטרוכאיוס בשירה הכמותית היוונית והלטינית; וכי הדקטילוס יתקבל כבלתי טבעי במיוחד בשירה היוונית והרומית הקלאסית. בהנחה שהשיטה הסילאבו-טונית שבשפות המודרניות מתבססת על הבדלי עוצמה, היינו מצפים על-פי מודל זה, שהמשקל הטרוכאי יהיה טבעי יותר מהיאמבי והדקטילי טבעי יותר מהאנאפסטי. ואולם, על-פי כל הידוע לנו, ההפך הוא הנכון. לכאורה, אם כן, השיטה הסילאבו-טונית שבשפות המודרניות משמשת כדוגמת נגד להכללה זו. אלא שההנחה שלעיל בטעות יסודה. למעשה, ההטעמה היא תערובת של התרמיוזים האקוסטיים עוצמה, משך ושינוי גובה. ניסוי קלאסי של D.B. Fry (1958) מראה שהבדלי משך גוברים על הבדלי העוצמה בהשפעתם על תפיסת ההטעמה הלשונית; ושינויי הגובה גוברים על הבדלי המשך. כיוון שלפי ממצאיו של וודרו אין להבדלי הגובה השפעה על מיקום ההדגש, נמצא שגם בשיטה הסילאבו-טונית נועדה השפעה מכרעת להבדלי המשך. לפיכך, גם שיטה זו מתיישבת יפה עם הצפיות המבוססות על ממצאי וודרו.

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 – אפילו בהונגרית, שהיא שפה מלעילית מובהקת. אריסטו הבחין בהבדל דומה בין היאמבים והטרוכאים בשירה היוונית; ואילו ההקומטר הדקטילי, הוא מעיר, "חסר את הנגינה הדיבורית". הוראציוס מעיר הערה ברוח זו לגבי השירה הלטינית, לאמור, שהיאמבוס הוא המשקל הטבעי ביותר לדיאלוג הדרמטי.³

משקל היתדות מתבסס על יחידות קצרות וארוכות: השווא הוא קצר, התנועה היא ארוכה. בהמרוכה השווא מופיע במחצית הראשונה של העמוד; על כן המחצית השניה ארוכה יותר וההקדגש בו סיומי; בהשלם השווא בא במחצית השניה של העמוד; על כן ההקדגש בו תחילי.⁴ ממפתח המשקלים במהדורות של שירמן ודב ירדן עולה, ששני המשקלים הללו

³ "מבין המקצבים השונים, ההירואי הוא החגיגי, אבל הוא חסר את הנגינה הדיבורית; היאמבוס הוא אופן דיבורם של הרבים, ועל כן בשיח הרגיל משתמשים הדוברים ביחידות יאמביות יותר מכל יחידה אחרת. [...] המשקל הטרוכאי נושא יותר מדי אופי של [ריקוד קומי], כפי שאפשר לראות בטראמטר; שהרי הטראמטר הוא בעל אופי דילוגי" (אריסטו, 2002: 162-163 [1408b-1409a]).

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

⁴ פה ישנה בעיה של טרמינולוגיה, העשויה לשקף בעיה פרצפטואלית. משוררי התקופה דיברו בקשר למשקל המרוכה, למשל, על שלוש יחידות: יתד (שווא + תנועה), הלא היא היחידה הארוכה, ושתי

שכיחותם מכרעת בשירת תור הזהב לעומת כל שאר המשקלים. ובין שני המשקלים הללו, המרובה שכיח 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 – הַךְ־שֶׁן תחילי. אשר לשירת הקודש, הַסְּבָרָה 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: בבית האופייני לבלדה האנגלית, בכל צמד שורות השורה הארוכה קודמת לקצרה; ויש לציין שגם הבלדה היתה מושרת בראשית ימיה.⁵

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 שההסברים שלי לממצאים מתיישבים אתה יותר טוב.

⁵ 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 לַקִּישוּטִים (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 טרוכאי" 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".⁶

עד כה עסקנו בפרספקטיבה קוגניטיבית והשוואתית באותן אינטואיציות מטרייות 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":

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

⁶ 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 ואֹמֵר; 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 אבן 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 אפְּים של השירים שבהם חרוזים משני סוגי ההטעמות משמשים במעורב – יחזק הדבר את מסקנתנו זו. אצל יהודה הלוי מצאנו שיר אחד ויחיד בשני המשקלים הללו שחרוזו "מעורבים": "אַלְהִי, פְּלֶאֶף 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 בהיארכיה של החשיבויות, אחרי החרוז המברית ולאחר קישוטים כצימוד. באחד משלושת השירים "המעורבים" במשקל זה בשירי

אבן גבירול נמצא סיוע לסברה זו. בשיר "אֵלֵהי 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 כשלושים וחמש שנה. רק לפני כארבע שנים, בצאתי מסמינר מ"א, "נפל אצלי הגרוש" ותפשתי פתאם את ההסבר הפשוט לקורילציות אלה: הן בחרוז המלרעי והן במשקל המרובה הֶהֱדָגַשׁ הוא סיומי; הן בחרוז המלעילי והן במשקל השלם הֶהֱדָגַשׁ הוא תחילי.

לבסוף, עלי להרחיב במקצת את הדיבור על שתי בעיות בעלות חשיבות עקרונית: הדינמיקה של היווצרות המוסכמות המטריות, והסיבות להעדפת משקל המרובה על פני השלם. כפי שטענתי במאמרי (Tsur, 2002), שיטות ורסיפיקציה הן המצאות תרבותיות. הן מוגבלות ומעוצבות על ידי אילוצי המערכת הקוגניטיבית. אין סיבה להניח שאילוצים אלה נשתנו בהרבה מאז ימי אריסטו ועד ימינו. אף-על-פי-כן, יש הבדלים מרחיקי לכת בין המסורות השונות. את ההבדלים ביניהן אפשר להסביר בהסתמך על פעולת הגומלין של שלושה גורמים: (1) הנסיון לייבא מודלים מטריים זרים, בעלי מעמד סמכותי. מערכות תרבותיות שונות מייבאות מודלים שונים: השירה האנגלית, הצרפתית וההונגרית מייבאות מודלים יווניים ולטיניים; השירה העברית בימי הביניים מייבאת מודלים ערביים קלאסיים. (2) אילוצי השפות המייבאות. (3) לחץ הדרישה האסתטית לאחדות, מורכבות, ואיכות אנושית אינטנסיבית. במאמרי הנוכחי, אני מדגים כל זאת בהרחבה בקשר לשפות ושיטות מטריות שונות. כאן אסתפק במספר הערות על משקל היתדות, עם חריגה קלה בכיוון אריסטו והמשקלים היווניים.

כידוע, המשקל הכמותי של השירה העברית בספרד יובא מהשירה הערבית. ואולם, לדברי שירמן, בעברית של ימי הביניים אין הבחנה בין הברות ארוכות וקצרות; על כן, אי-אפשר היה לייבא משקלים ערביים כמותיים המתבססים על הברות ארוכות וקצרות, בלי לשנות את עקרונותיהם. "לפי השיטה הערבית הורכב כל דפוס משקלי מצירופים של יחידות דיבור ארוכות וקצרות (בערך כמצוי בשירה הקלאסית של היוונים והרומאים), והפרדה כזאת לא היתה ידועה כלל בעברית. דונש קבע שכל העיצורים המנוקדים בשווא נע או בתנועה חטופה ייחשבו יחידות קצרות, וכל המנוקדים בתנועות רגילות – ארוכות" (שירמן, 1995: 120). בדרך זו הומצאה שיטה שהיא חדשה בתכלית. בעוד שבשירה הערבית התחלפו תנועות ארוכות וקצרות, בשירה העברית תנועות וחצאי תנועות. אי-אפשר להעלות על הדעת שיטה מעין זו בשפות האירופאיות; אבל היא תואמת במידה ניכרת את אילוצי העברית הקלאסית. היא תתנגש, למעשה, אפילו באילוצי הערבית, שבה יש אומנם שוואים, אבל שווא אינו יכול לבוא בראש המלה. קרה פה דבר דומה למה שקרה עם יבוא המודל היווני לאנגלית: המשוררים חשבו שהעתיקו את השיטה הזרה ולא ידעו שיצרו משהו חדש. הם קראו למשקליהם

בשמות זהים למה שמצאו בשפות המייצאות, אבל יצרו, למעשה, דבר חדש לגמרי. בשני המקרים הם ייבאו תבניות מופשטות על שמותיהן; אך המיצבים החזקים והחלשים נתממשו בלשונותיהם ביחידות קונקרטיות שונות ועל כן בשיטות בעלות עקרונות שונים.

זאת באשר ליבוא מודלים זרים ואילוטי העברית כשפה קולטת. אשר ללחץ הדרישה האסתטית לאחדות ולמורכבות, כבר נתקלנו בו (באורח שולי אמנם) בעניין תפוצת המשקלים בשירת הקודש ובשירת החול. בשירת החול משקל המרובה הוא הנפוץ ביותר; בשירת הקודש המנגינה (המשוערת) מאפשרת למשקל המתפשט לגבור במקצת על תפוצת המרובה, ובכך להשיג מידה גדולה יותר של מורכבות, מבלי להקריב את אחדותו הפרצפטואלית של הטור.

הגישה הקוגניטיבית יש בה אפוא כדי לזרוק אור-מה על היווצרותן של קונוונציות שיריות – מודעות כאינטואיטיביות. שיטת המשקלים של יתדות ותנועות, למשל, הוכנסה לשירה העברית על ידי מאמץ מודע ומכוון של דונש בן לברט, ותהליך התקבלותה היה מלווה בהתנגשויות אלימות – אידיולוגיות וחברתיות (ראה שירמן, 1995: 132-139). ראש המתנגדים אפילו מצא את עצמו בבית הסוהר של המלכות. אבל הדומיננטיות המכרעת של מבנה משקל אחד (המרובה) בתוך מערכת זו נוצרה בתהליך של סלקציה טבעית בלתי רצונית: התבנית המטרית שתאמה יותר מהתבניות האחרות את אילוטי החיסכון הקוגניטיבי – היו לה יותר סיכויים לשרוד ולהתרבות.

בהקשר זה עלינו להתמודד עם סוגיה מביכה שכמה מעקרונותיה מובנים לי, אך עדיין רב בה הנסתר מן הגלוי. הסלקציה הטבעית הנידונה כאן פועלת יפה במסורות שיריות אחדות, אך יש מסורות הכופות מגבלות נוקשות ואינן מאפשרות למשורר להעדיף את המשקלים התואמים את אילוטי המערכת הקוגניטיבית. כך, למשל, במסורת המפוארת של האפוס היווני והרומי ההקסמטר הדקטילי ("המקצב ההירואי") מושל בכיפה. על פי שיטתי, העמוד הדקטילי הוא הפחות טבעי בין סוגי העמודים השכיחים ביותר: היאמבי, הטרוכאי, האנאפסטי והדקטילי. העמודים הטרוכאי והדקטילי הם בלתי טבעיים יחסית, כי בהם ההברה הארוכה באה בהתחלה; והעמוד הדקטילי פחות טבעי מהטרוכאי, שכן, בו שתי תנועות קצרות נשענות אחורה על התנועה הארוכה. ההערכה שהעמוד הדקטילי הוא הפחות טבעי בין סוגי העמודים השכיחים מקבלת אישור מאריסטו: בריטוריקה שלו הוא קובע ש"מבין המקצבים השונים, ההירואי [ההקסמטר הדקטילי] חסר את הנגינה הדיבורית" (עיין לעיל, הערה 3). מדוע ישרוד ויתרבה אפוא המשקל התואם פחות מאחרים את אילוטי המערכת הקוגניטיבית, דהיינו, הטבעי פחות מכולן? במשך שנים נאלצתי להסתפק בתשובה: משום שהמסורת הנוקשה גולה מן המשוררים את החירות להעדיף משקלים על פי האינטואיציות שלהם.

ואולם, על פי שיטתי, פיתרון זה טומן בחובו בעיה אחרת: היינו מצפים שהמסורת הנוקשה תנציח את המשקלים הטבעיים יותר, ולאוו דווקא את הטבעיים פחות. את הפיתרון לקושיה זו מצאתי רק באחרונה, כאשר באתי להמיר בהערה 3 את התרגום האנגלי של דברי

אריסטו בתרגום העברי החדש. אריסטו קובע, ש"מבין המקצבים השונים, ההירואי הוא החגיגי" (תרגומו האנגלי של W. Rhys Roberts נוקט את שם התואר "dignified", שעניינו הדרת כבוד). במלים אחרות, כאן מתערבת הדרישה האסתטית לאיכות אנושית אינטנסיבית: העלילה ההירואית דרשה לא את המשקלים הטבעיים ביותר, כי אם את המשקל החגיגי ביותר, שיש בו משום הדרת כבוד, בבחינת תמיכה באיכותו האנושית האינטנסיבית של האפוס. והמשקל "ההירואי" הוא החגיגי ביותר, דווקא בשל ריחוקו מלשון הדיבור הטבעי. אם נחזור, לאור כל זה, אל שירת הקודש העברית, אנו מגלים מימד נוסף להכללתו הקודמת: כפי שמצאנו, שלא כמו בשירת החול, בשירת הקודש גוברת הנטייה למשקל המתפשט שהדגשו תחילי בשתי רמות. המנגינה היא המאפשרת להגביר בכך את מורכבות המשקל מבלי לפגוע באחדותו הפרצפצטואלית של הטור. עתה מסתבר, שבד בבד מוגברת בשיר הקודש איכות אינטנסיבית של חגיגות או הדרת כבוד.

עלי להודות שלעת עתה אין לי כל הסבר מדוע מסורות מסוימות ליברליות יחסית במתן חופש לאינטואיציות המשוררים ומדוע מסורות אחרות כופות את רצונן בנוקשות רבה יותר; או מדוע מסורת אחת כופה אופציה "טבעית" יחסית (שבה האיבר הארוך בא בסוף) ואחרת אופציה הנוגדת את הסדר "הטבעי" (דהיינו, שבה האיבר הארוך בא בהתחלה). כך, למשל, האפוס הסרבי כופה בנוקשות חלוקת השורה הדקאסילבית ל-4+6 הברות, ואילו האפוס היווני כופה את העמוד הדקטילי דווקא, שבו התנועה הארוכה קודמת לשתי קצרות. באשר לסיבות להעדפת משקל המרובה על פני השלם, כמה מחברי ותלמידי באקדמיה הציעו הצעה אלטרנטיבית לתפישתי (קומוניקציות בעל פה). לטענתם, השווא הנע מופיע, על פי הגדרתו, בראשי הברות; ובמידה יתירה בראשי מלים. לפיכך, קל יותר לחבר שירים במשקל המרובה מאשר בהשלם. זה נשמע משכנע למדי, ואינני מוציא מכלל אפשרות שיש לדבר תרומה לתפוצתו המכרעת של המרובה. אך הצעה זו מסבירה, אם בכלל, רק חלק קטן של התופעות, ובמבודד מתופעות רלבנטיות אחרות. ניסיתי להתבונן בפתחותיהם של כמה משירי אבן גבירול ויהודה הלוי, ומצאתי כמה דברים מאירי עיניים. תנו דעתכם על שני הטורים הבאים מאת אבן גבירול:

שְׁפַל־רוחַ / שְׁפַל־בְּרָךְ / וְקוֹמָה אֶקְדָּמָךְ / בְּרַב פְּחַד / וְאִימָה
לְפַנְיָךְ / אֲנִי נֶחֱשָׁב / בְּעֵינַי כְּתוֹלַעַת / קִטְנָה בְּאֶדְמָה

בשני הטורים הללו, אחד עשר שוואים באים בראש המלה, אחד באמצע המלה. ארבעה עמודי "מפועלים" מורכבים משתי מלים: "שְׁפַל־רוחַ", "שְׁפַל־בְּרָךְ", "בְּרַב פְּחַד" ו"אֲנִי נֶחֱשָׁב". מטבע הדברים, בכל צמדי המלים הללו, בראש המלה השניה לא בא שווא. לכאורה, יש למשקל המרובה הייתרון שאין הוא חייב לצרף שתי מלים כדי עמוד; הוא יכול להשתמש גם במלים ארוכות יותר, כדוגמת "אֶקְדָּמָךְ". אך כפי שנראה להלן, גם במשקל השלם אפשר

להשתמש במלים באורך דומה, אלא שהן תתחלקנה בין שני עמודים, כדוגמת "מג/מתי" במובאה הבאה. נתבונן עתה בשני הטורים הבאים משל יהודה הלוי:

לְקִרְאָת מְקוֹר / חַי אֱמֶת / אַרְוֶצָּה עַל־כֵּן בָּחַ / יי שׁוּא וְרִיק / אַקְוֶצָּה
לְרֵאוֹת פְּנֵי / מְלֶכִי מִגְ/מֵתִי לְבַד לֹא אֶעְרֹץ / בְּלִתּוֹ וְלֹא / אֶעְרִיצָּה

מתוך תשעה שוואים נעים בשני הטורים הללו שמונה באים בראש מלה ורק אחד באמצעה. לצורך ענייננו, בשתי תכונות עיקריות נבדל משקל השלם ממשקל המרובה בשתי המובאות הללו. ראשית, מלים כדוגמת "לקראת", "חיי" או "על-כן", שאין בהן שווא נע, מופיעות לפני המלה המתחילה בשווא ולא אחריה. שנית, בעוד שבמובאה הראשונה סוף העמוד חל באמצע מלה רק פעם אחת, במובאה השניה הוא חל פעמיים. מיקום השווא בלשון אינו משפיע בהכרח על קלות השקילה בשני המשקלים הללו. ניתן עתה את דעתנו על הפתיחה הבאה לשיר של אבן גבירול:

מַה תִּפְתְּדִי, נִפְשִׁי, וּמַה תִּגְוֶרִי? שְׂכָנֵי וְגוֹרֵי בְּאֶשֶׁר תִּגְוֶרִי!
אִם נִחְשְׁבָה תִּבְּל קִטְנָה לְךָ כְּכֶף, אֲנֵא, עֲנִיָּה סֶעֱרָה תִּתּוֹרִי?

אם ב"לקראת מקור חיי אמת" רק שווא נע אחד הופיע באמצע מלה, בשני הטורים גם יחד, במובאה זו שני שוואים נעים מופיעים באמצע מלה בכל אחד מהטורים. נראה לי שהבדל זה בין שתי המובאות נובע מהכרעה סגנונית של המשורר. למרות שהרצף "מה תפתדי" הוא עמוד מתפעלים קלאסי, השווא הפותח באמצע המלה מתקבל כמתוח יחסית. בלשון שננקטה לעיל, למשוררים ניתנת מידה מסוימת של בחירה חפשית בעניין הדרישה האסתטית לאחדות ולמורכבות. יתירה מזו, תנו דעתכם על טורי הפתיחה הבאה לשירו של יהודה הלוי, שמשקלו המרובה:

אֲדוֹנִי! נְגַ/דָּךְ כָּל תְּ/אֲוֹתִי, וְאִם לֹא אֶ/עֲלֶנָּה עַל/ שְׁפֹתֵי.
רְצוֹנְךָ אֶשׁ/אֵלֶּה רְגַע / - וְאֲגוּעַ, וּמִי יִתֵּן/ וְתִבֵּא שְׁ/אֵלֵתִי

זוהי דוגמה תמוהה ביותר - על פי שיטת הטוענים שהעדפת המרובה נובעת מהקלות היחסית למצא שוואים נעים בראשי מלים. בשני הטורים הללו חמישה עמודים מתחילים בשווא באמצע מלה. דבר זה בולט פה במיוחד, שכן בטור הראשון תופעה זו מתנגשת שלוש פעמים עם דרישות תפארת הפתיחה. אין זאת כי אם המשורר קיבל החלטה (אינטואיטיבית, כנראה) שהמשקל והלשון ירצו בקונטרפונקט. ייתכן שמחקרים סטטיסטיים נרחבים יוכלו

להאיר הבטים נוספים של התופעה. אבל לעת עתה אין לי שום היפותיזה אילו ממצאים יתמכו את טענתי ואילו יפריכו אותה. ננסה לראות, מה קורה אם נשמיט שתי הברות בראש צלע שמשקלה השלם ונערוך ניתוח התאמה קטן בסופה:

מְקוֹר תַּי / אָמַת, אָרוּץ / בְּאִמָּה

או, אם נוסיף שתי הברות בראש צלע שמשקלה המרובה ונשמיט הברה בסופה:

אָכֵן, אָדוּ / נִי! נְגִדְךָ / כָּל תְּאֻוָּה

במקרה אחד השלם הפך להמרובה; במקרה האחר, המרובה להשלם. היפוכו המדויק של התרגיל שביצענו במובאה האחרונה הופך את משקל השלם להמרובה. תארו לעצמכם צלע שמשקלה השלם והמתחילה במילה "אכן".

אָכֵן, מְיַדְעִי, וְנַחְתְּנִי מְאֹד

אם נשמיט את המלה "אכן" מראש הצלע ונוסיף הברה אחת בסופה, נקבל צלע שמשקלה המרובה, למהדרין, מבלי לשנות דבר במיקום השוואים במלה:

מְיַדְעִי, וְנַחְתְּנִי מְאֹד פֹּה

כך אפשר לשים המרובה להשלם והשלם להמרובה. נכון, שיכתובים אלה מלאכותיים וחסרי השראה. אבל, כפי שציינתי במקומות אחרים, אובדן דומה של טבעיות ומוסיקליות מתרחש גם בתנאי אמת; כאשר, למשל, לוי אבן אלתבן נוטל טור משל שלמה אבן גבירול:

שְׁחַרְתִּיךָ בְּכָל שְׁחָרֵי וְנִשְׁפִּי וּפְרִשְׁתִּי לְךָ כְּפִי וְאַפִּי

ומתאימו מהאקרוסטיכון "שלמה" לאקרוסטיכון "לוי", גם בלי לשנות את המשקל ואת החרוז המברית:

לְהִלְלֶךָ בְּכָל שְׁחָרֵי וְנִשְׁפִּי לְשׁוֹנֵי יְדִרְשָׁה תְּמִיד וְגַם פִּי

מתקבל אפוא הרושם, שהקושי איננו לשים שווא נע באמצע העמוד, כי אם לתפוס אותו באמצע העמוד. יתירה מזו, כפי שיסתבר להלן, יש משום קושי גם בתפיסת שווא נע באמצע

מלה, גם כאשר סוף המלה חופפת סוף עמוד. לא יהיו חילוקי דעות לגבי מקרים כדוגמת "אֲדוּנִי! נָגְ/דָךְ קָל/תְּ/אֲנִי". בצלע זו שני שוואים נעים מתארעים באמצע מלה; ובכך הם גורמים לעמודים מטריים להתחיל באמצע מלה. ההתנגשות ברורה. צירוף כדוגמת "מֵה תִפְתְּדִי" במשקל השלם, שגם בו השווא בא באמצע מלה אך סוף העמוד חופף את סוף המלה, נוצר מתח, שהוא פחות מזה שבמובאה הקודמת. בה בשעה, נדמה שהוא בא בתביעות קוגניטיביות גדולות יותר מאשר עמוד כדוגמת "לְקָרַאת מְקוֹר" או "תִּי אֶמֶת". מן הסתם, לפנינו משתנה נוסף: השווא הפותח מתקבל באמצע המלה כבלתי־טבעי יחסית, בין במשקל המרובה, בין במשקל השלם. כיוון שבהרובה הדבר כרוך בהפרת החפיפה בין גבול המלה והעמוד, המתח הנוצר גדול יותר.

נסכם אפוא את העובדות הכרוכות במיקום השווא הנע. שווא נע בלשון מופיע בראש הברה ובראש מלה. בראש מלה הוא שכיח יותר מאשר באמצע מלה. במשקל המרובה השווא הנע מופיע בראש העמוד, במשקל השלם באמצע העמוד. לכאורה, הדבר מחייב שבמשקל השלם השוואים הנעים יתארעו באמצע מלה, בהמרובה בראש המלה. העיון בדוגמאות שלעיל העלה, שמיקום השווא במלה ומיקומו בעמוד הם משתנים בלתי תלויים. במשקל השלם אפשר למצוא שוואים נעים בראש המלה, ובמשקל המרובה באמצע המלה. לפעמים מתקבל הרושם שהכרעת המשורר סגנונית היא. מסיבות שאינן ברורות לי כל צרכן, שווא באמצע מלה יוצר יותר מתח מאשר בראש המלה, הן במשקל השלם, הן במשקל המרובה. אף־על־פי־כן, שווא באמצע המלה נפוץ קצת יותר במשקל השלם מאשר בהמרובה. ממצא זה נתון, לדעתי, לאחד משני פירושים. ייתכן שבכל זאת יותר קל לחבר שירים במשקל השלם כשהשווא הנע נמצא באמצע המלה; וייתכן שהמשוררים מבקשים להגביר את האפקט המתוח על ידי צירופן של שתי תחבולות סגנון "מסומנות". הדוגמאות שנבחנו לעיל מעידות יותר על העדפה סגנונית מאשר על קושי להתחיל מלה בשווא במשקל השלם.

אבל נניח שמחקר סטטיסטי יוכיח באורה חד־משמעית, שמיקום השווא בראש המלה מקל באורח מכריע על חיבור שירים במשקל המרובה יחסית לשלם. עדיין נותרות שאלות מספר שתפישה זו אינה יכולה לתרץ, ואילו הגישה המוצעת כאן מסבירה את כולן על ידי מערכת אחת של הנחות קוגניטיביות הכרוכות בזיכרון קצר־הטווח. כך, למשל, מדוע נעשה יותר קל לחבר שירים במשקל המתפשט מאשר בהמרובה כאשר מדובר בשירי קודש? מדוע נטו המשוררים לזווג את משקל המרובה עם חרוז מלרעי (שניהם בעלי הֶדְגָשׁ סיומי) ואת השלם עם החרוז המלעילי (שניהם בעלי הֶדְגָשׁ תחילי)? מדוע סבר אריסטו שמבין המקצבים השונים, ההקסמטר הדקטילי (בעל הֶדְגָשׁ התחילי) "חסר את הנגינה הדיבורית"? מדוע הוא סבר שהיאמבוס בעל הֶדְגָשׁ הסיומי תואם יותר את הדיבור הטבעי מאשר הטרוכאיוס בעל הֶדְגָשׁ התחילי? מדוע סבר גם הוראציוס כך? מדוע סבורים פרוסודיקנים רבים כל כך, שגם בשפות המודרניות, במשקל הסילאבו־טוני, היאמבוס תואם יותר את הדיבור הטבעי מאשר הטרוכאיוס – אפילו בהונגרית, שהיא שפה מלעילית מובהקת? מדוע באנגלית, צרפתית ועברית חלוקת השורה הדקאסילבית ל־6+4 יותר טבעית מאשר ל־4+6? מדוע ספרו של

ברנר שכול וכישלון (שבשמו שם העצם הארוך בא בסוף) תורגם לאנגלית כ- *Failure and Bereavement*, שבו התהפך סדר העניינים, כך שהמלה הארוכה שוב תבוא בסוף? מדוע במוסיקה, המנותקת ממלים, מבין שתי פראזות מקבילות הארוכה יותר באה בסוף? מדוע בטעמי המקרא התפתחה המערכת כך שבתחילת היוצרותה נטתה לחלוקות מבנים שבהם הארוך בא בסוף, ובהמשך עברה לנטייה למבנים שבהם הארוך בא בהתחלה? האם קשורה התפתחות זו בפונקציה המוסיקלית של טעמי המקרא? וכן הלאה. כל התופעות הפרוסודיות הללו ניתנות להסבר על ידי ההנחה שבשל מגבלות הזיכרון קצר הטווח קל יותר לתהלך תבניות שבהן היחידה הארוכה יותר באה בסוף ולא בהתחלה; ושלחן המצטרף לטקסט יש בו כדי להקל על היפוך הסדר. והוא דינם של המרובה, השלם והמתפשט.

אם במקום גישה מעין זו נחזור לעמדה שבדוננו על ספרויות העבר אסור להשתמש בהסברים פסיכולוגיים; ושאסור להשוות את שיטת המשקלים של השירה העברית בספרד לשיטות משקלים שלא השפיעו עליה במישרין; ושמותר לנו להחיל על שירה זו רק את כלי הביקורת שבני דורם של המשוררים החילו עליה – אז ארים ידיים ואודה שאין לנו על מה להתווכח.

הצגתי לעיל, בקצה המזלג, התחלה זעירה לנושא גדול. בדקתי ארבע שפות (עברית, אנגלית, הונגרית וצרפתית) ושלוש שיטות מטרייות, 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, תוך כדי התייחסות מפורשת אל עבודתי. כמו כן, גם עבודותיה של קבוצת מלומדים באלכסנדריה לקראת סוף המאה השלישית לפני הספירה, המוסבות על השירה היוונית הקלסית, תומכות – קא מסתבר – את עמדתי המובעת פה. 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).⁷ יש לקוות שחוקרים נוספים יחקרו שפות ושיטות מטרייות נוספות מבהינת התיאוריה המוצגת כאן. פסיכולוגים של היום טוענים שאי-אפשר

⁷ 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, ie., don't lower the pitch), is extremely important, along with other cues you suggest

לשנות את מגבלות הזיכרון קצרה-טווח אפילו על ידי אימון. אף-על-פי-כן, אין להוציא מכלל אפשרות שבמאה האחת עשרה הזיכרון קצרה-טווח 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 קצרה-טווח אינן כופות אוניפורמיות על ספרויות בנות תקופות שונות כטענת וְלֶק ווּוֹרְן כנגד האבסולוטיזם; הן כופות רק אילוץ דומים שבהם כל מסורת עשויה לפתח דינמיקה משלה למוסכמותיה. אף רמזתי לטיבן של דינמיקות אלה. ההנחה שמגבלות הזיכרון קצרה-טווח אינן משתנות אינה באה לטשטש את ההבדלים בין המסורות השיריות השונות. אדרבא, היא באה לבחון איך מטפל הזיכרון קצרה-טווח במוסכמות המסורות השונות; היא עושה את המסורות השונות לְבָנוֹת השוואה, השוואה המאפשרת להצביע הן על הדמיון והן על השוני ביניהן.

מראי מקום

- אריסטו (2002) *דטוריקה*. תרגום מיוונית גבריאל צורן. תל אביב: ספריית פועלים.
 הוראטיוס (1983) *על אמנות-הפיוט*. תרגום 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 הריתימי והסטרופי בשירה העברית בימי הביניים (גישה קוגניטיבית)", בתוך ראובן צור וטובה רוזן (עורכים). *ספר*

היובל לישראל לויז, 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 לויז*, 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.

שירמן, חיים (1995) *תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית*. ירושלים: הוצאת מגנס ומכון בן-צבי.

- Aristotle (online) *The Rhetoric of Aristotle*, W. Rhys Roberts, trans. Available online <http://classics.mit.edu/Aristotle/rhetoric.html>
- 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.

Willett, Steven J. (in press) "Reconsidering Reuven Tsur's Poetic Rhythm: Structure and Performance—An Empirical Study in Cognitive Poetics". *Journal of Pragmatics*. Available online:

http://www.sciencedirect.com/science?_ob=IssueURL&_toctkey=%23TOC%23-5965%239999%23999999999%2399999%23FLP%23Articles_in_Press&_auth=y&view=c&_acct=C000005078&_version=1&_urlVersion=0&_userid=4816-1&md5=5700460a3d98385525a7af9de5b1bb9

(Alternatively, go to <http://www.sciencedirect.com/>, and in the Quick Search look for "Reconsidering Reuven")