

## “המחבר במקום להפריד והממשיך במקום להפסיק”: לתופעת הדיארזיס בשירת ספרד<sup>1</sup>

אוריה כפיר

נקודת הפתיחה של דבריי, ואשר ממנה לקוחה גם הכותרת שלהם, היא המתקפה המפורסמת של יהודה הלוי על השיטה הפרוזודית-הכמותית-הערבית של השירה העברית בספרד. יהודה הלוי הרצה את משנתו בגנות המשקל הכמותי בשני מקומות: האחד הוא במסגרת המאמר השני בספרו הפילוסופי, ספר הכוזרי (אבן שמואל תשל"ג);<sup>2</sup> והשני הוא איגרת פואטית ששלח לחברו-מיטיבו המצרי, חלפון בן נתנאל (רוזן תשנ"ה). בשני המקומות הלוי יצא בחריפות נגד המשקל הכמותי, אשר לדבריו, משחית את השפה העברית וכופה על הקורא קריאה מכניסטית שאינה מאפשרת לו להבחין בין שאלה לתשובה, בין נושא לנשוא, בין דברים ש"אמנם המדבר במהירות" לדברים ש"אמנם כמתון", בין שם לפועל, בין ציווי לבקשה, בין מלעיל למלרע, ובין עבר לעתיד. לפי דברי הלוי בספר הכוזרי, "אדם השואף להבחין בין כל אלה (כלומר, בין שאלה לתשובה, בין נושא לנשוא, בין שם לפועל וכו') אין ספק בדבר כי יוותר על השיר השקול, כי השיר השקול אינו נקרא כי אם בדרך אחת" (אבן שמואל תשל"ג: פח); ובאיגרת לחלפון הוסיף כי "מחפיר הוא [הדבר] שתישקל העברית!" (רוזן תשנ"ה: 325). על שאלתו של המלך הכוזרי: אם כך, מדוע "אתם, קהל היהודים בדורנו, בוחרים בכל זאת במעלת המשקל ומחקים אתם בזה את האומות האחרות ומכניסים את העברית בעול משקליהן"?; על שאלה זו משיב החבר בגילוי לב הראוי להערכה (אף אם לא להסכמה): "אין זה כי אם מרוב תעיונתנו ומרינו". סתירה זו שבין הלכה למעשה, אפיינה כידוע גם את יצירתו של יהודה הלוי, שלמרות הביקורת החריפה שלו עצמו, התמיד בכתיבתה של שירה

1 אני מבקש להודות לחבריי אבי שמידמן ויהונתן ורדי שקראו את המאמר והעירו הערות חשובות.

2 הדברים אמורים שם בתוך הקשר רחב של השקפותיו של הלוי בנושא השירה, ראו מאמר שני, סעיפים סד-עח, עמ' פג-פט.

שקולה עד סוף ימיו. הסתירה הזו כבר נדונה במחקר בכמה וכמה מקומות,<sup>3</sup> ועוד אשוב אליה בקצרה בסוף דבריי.

מההשוואה בין שני המקורות, ספר הכוזרי והאיגרת הפואטית, ניתן להבחין שיהודה הלוי חזר בשניהם פחות או יותר על אותם הרעיונות. ואולם, תוספת אחת שמופיעה רק בספר הכוזרי מושכת את הדיון לכיוון חדש שיעמוד במרכז המאמר הנוכחי. בשל עושר הצליל והחרוז אביא את הדברים בלשון המקור: "פִּיצֵלְ [...] פִּי מוֹצֵעַ אֶלְפֶּצֶל, וַיִּקַּף פִּי מוֹצֵעַ אֶלְוֶצֶל" – כך בלשונו המתנגנת של יהודה הלוי. יהודה אבן תיבון תרגם בדייקנות "יבשה" ש"הוא סומך במקום הנפרד, ועומד במקום הסימוך" (צפרוני תשכ"ד: 126); הרב קפאח הציע: "וימשיך במקום ההפסק, ויעמוד במקום ההמשך" (קפאח תשנ"ז: פג); ויהודה אבן שמואל גרס: "ונמצא קוראו [של השיר השקול], מחבר דברים על פי רוב, במקום שיש להפריד ביניהם, ומפסיק במקום שיש להמשיך, ולא יתכן להיזהר מזה כי אם במאמץ רב" (אבן שמואל תשל"ג: פח).<sup>4</sup> כמה דברים אמורים? מדוע המשקל גורם לקורא, לשיטתו של הלוי, לחבר במקום להפריד ולהפסיק במקום להמשיך? התשובה נעוצה במתח המתמיד בין הרובד המטרי של השיר לבין הרובד התחבירי-סמנטי שלו, ובמילים אחרות, היא נעוצה בפער בין גבולות המילה או הצירוף המילולי לבין גבולות העמוד המטרי. מושג המפתח הפרוזודי הוא דיארזיס (diæresis), שהגדרתו המילונית היא: מפסק הנגרם באופן טבעי מכך שסופו של עמוד או רגל חל ביחד עם סופה של מילה.<sup>5</sup>

3 נחמיה אלוני, למשל, תיאר את הסתירה כהתגוששות בין עקרונותיו הפרוזודיים של הלוי (שבאו לידי ביטוי בכיקורת על המשקלים) לבין ה"לחצים שהופעלו עליו על ידי האופנה השירית בת הזמן" וזרעניה (אלוני תשנ"א: 135–150). רוס בראן הציע כי הסתירה מצביעה על אמביוולנטיות ערכית של הלוי בפרט ושל משוררי ספרד בכלל, שנבעה מן הנאמנות הכפולה שלהם למסורת העברית מזה ולתורת השירה הערבית מזה (1991 Brann: 84–118). טובה רוזן דנה בדברי קודמיה, אך לעומתם היא הפחיתה מכובד משקלה של הסתירה. רוזן הראתה כי המשקל הכמותי אינו חזות הכול בשירת הלוי, והצביעה על מגמות צורניות חדשות בכתובתו, שנבעו, לדבריה, מן ההסתייגות של המשורר מן הפרוזודיה הערבית ומניסיונו להמירה ב"חלופות מבית", שאותן שאל מן ה"פואטיקה הפייטנית" (רוזן תשנ"ה). ראו גם את דברי חיים שירמן, שלמד מן הסתירה כי הלוי "להלכה ראה בשירים השקולים עניין פסול, אך האמן שבו לא הניחו לוותר על יופיין ועל ערכתן של הצורות המקובלות. הוא המשיך להשתמש בהן בניגוד לכללי ההיגיון" (שירמן ופליישר תשנ"ו: 444–445).

4 לנוסח המקור הערבי ראו המהדורה הרד-לשונית של הרב קפאח. ייתכן שהתרגום של אבן תיבון מכוון לעניין דקדוקי של צורות סמיכות: כלומר יהודה הלוי מבקר את המשקל על כך שהוא גורם לכאורה לכך שמילה בסמיכות תיקרא כאילו איננה בסמיכות (כלומר כאילו איננה נסמך), ולהפך. וראו על כך עוד בדיון בדוגמה להלן.

5 להגדרת המושג ראו למשל: "The division made in a line or a verse when the end" 5

מאחורי דברים אלה של יהודה הלוי עומדת ההכרה שהבית השירי (השורה) מתחלק מן הבחינה המטרית לעמודים, ומן הבחינה הסמנטית למילים. בכך כמובן אין כל רבותא. אך ה"צרה", לטעמו, נובעת מכך שהדיאריזיס, כלומר החפיפה בין העמודים למילים, אינה מחייבת כלל ועיקר. אדגים את הדברים באמצעות בית שיר של שמואל הנגיד, שמשקלו המתפשט:

— — / — — — / — — / — — — // — — / — — — / — — / — — / — — —  
 אָשׁוּט פֶּה/לֶךְ עָלַי/ גִּבַּעַת לְבוֹנָה וְאֶדְ/בֵּיק אֶת לַחֲיַי אֵלַי/ מִדְּרָךְ הֶלִי/כִיכִי

כפי שניתן לראות, הדיאריזיס חל בבית שיר זה (מלבד במילה החותמת) פעמיים בלבד: בסוף העמוד השני של הדלת ובסוף העמוד השני של הסוגר; אך גם במקרים האלה מדובר בדיאריזיס "חלש" משום שהוא חל בסופן של מילות היחס "עָלַי" ו"אֵלַי" שאינן עומדות באופן עצמאי אלא סמוכות אצל המילים שאחריהן: "עָלַי גִּבַּעַת" ו"אֵלַי מִדְּרָךְ".<sup>6</sup> בשאר העמודים, לעומת זאת, הדיאריזיס מופר פעם אחר פעם. התוצאה, לשיטתו של יהודה הלוי, היא שמי שיבקש לבצע את הבית הזה, על כורחו "יחבר במקום להפריד" ויאלץ להדביק את המילה "אשוט" לשכנתה "כהלך", להדביק את המילה "כהלך" לשכנתה "עלי" וכך הלאה. כך: אָשׁוּט פֶּה לֶךְ עָלַי וכו'. ומצד שני, את המילה "לְבוֹנָה", יאלץ הקורא, שוב, על כורחו, "להפסיק במקום להמשיך" ולפלח אותה באמצע, וכן את המילים: "פֶּה־לֶךְ", "לַחֲיַי", "הֶלִי־כִיכִי", ואפילו את המילה "וְאֶדְ־בֵּיק" שחציה בדלת וחציה בסוגר.

טובה רוזן, שפרסמה את האיגרת על המשקלים של הלוי ודנה בה, העירה בהקשר לכך כי "רב הפיתוי להשוות בין השגותיו של הלוי על המכאניקות של המשקל הכמותי לבין ביקורתו החרिפה של נתן זך כנגד 'כתונת המשחק והצלצול' של שירת דוד אלתרמן" (רוזן תשנ"ה: 319, הערה 6). הערתה תשמש עיקרון מנחה במאמרי זה. ואכן, אצל זה כמו אצל זה, מובעת סלידה מן המשקל היוצר, כדברי זך, "מקצב 'אדריכלי' זויתי, דפוס ריק ומוגדר מראש המתמלא מלים אשר מצטרפות זו אל זו מתוך התעלמות מעיקרי ייחודן, ממרבית סגולותיהן האכספרסביות והסוגסטביות" (זך 1996: 32). בהקשר שלנו מעניינים במיוחד דבריו של זך על הצזורה: "מקום

of a foot coincides with the end of a word" (*The Oxford English Dictionary* 1989, vol. IV: 595).

6 קושי זה עולה בקנה אחד עם תרגומו של אבן תיבון לעיל, שאפשר להבין ממנו שהכוונה היא לעניין דקדוקי של צורות סמיכות. ניתן להוסיף על כך שגם לפי הבנה שהלוי כיוון להפסק באמצע המילה (או לחיבור בין שתי מילים), נראה שכאן, למרות הדיאריזיס (החלש) במילות היחס "אלי" ו"עלי", עדיין העמודים של המילים הללו לוקים ב"כשלים" שהטרידו אותו בשל פילוח המילים שבראשן ("כה/לך", ו"לח/יי").

חשוב בקצב האלתרמני נודע לצזורה; [...] עד כדי כך חזקה כאן עוצמתה של צזורה סימטרית זו, שהקורא נוטה אוטומאטית לקטוע את הטור באמצעיתו [...] גם במקום שבו מחייב הדבר פילוחה של מילה" (שם: 23). זך כיוון את דבריו למילה "דרך" מתוך השיר "ירח": "ובְּרֵאֲוֹתָךְ פִּי דְ/רְךָ עוֹד צוֹפֶה אֶל הַלֵּךְ". ובפרפרזה מתבקשת על דברי יהודה הלוי, הצזורה, לפי זך, מאלצת את הקורא להפסיק את המילה "דרך" באמצע, בְּמָקוֹם שִׁישׁ לְהַמְשִׁיךְ.

קולמוסים רבים נשברו על דברי זך. הרי גולומב, למשל, דחה אותם על הסף בלשון חריפה: "אין להעלות על הדעת [...] את הצעתו האבסורדית של זך – שהוא מציג אותה, משום מה, כנטייה אוטומאטית של הקורא – לפלח את המלה 'דרך' באמצע [...] קשה לקבל את המשתמע מדברי זך, כאילו בקריאתו של שיר מודרני, השקול במשקל טוני-סילאבי, משתלט המשקל על הלשון, א-פריורי. קריאתו הטבעית של שיר, ואפילו של שיר שקול, נשענת גם על מלותיו ועל תחבירו ועל יחסי המשמעויות שבו, ולא רק על 'המבנים הארכיטקטוניים' (גולומב תשל"ו: 11). גם ראובן צור כתב על כך דברים דומים: הטענה שהשיר הופך מכאני בעטיו של המשקל, לפי צור, נראית בלתי סבירה "בקריאה בוגרת של קוראי שירה מיומנים", שֶׁכֵּן הקורא המבצע את השיר אינו "שבויה לחלוטין בידי הכרעות המשורר", ואין "הוא קרבן של דטרמיניזם גמור" שכופה המשקל. אדרבה, מה שזך מכנה "צרימות מכאניסטיות" – דווקא הן עשויות לעודד הכרעה לצד סגנון מסירה ותבנית ביצוע "גמישים" יחסית של השיר כולו (צור תשמ"ח: 13).

ובחזרה אלינו: לפי קריאה זו, המשקל המתפשט בשירו של שמואל הנגיד וההפרות החוזרות של הדיאריזיס אינם מאלצים את הקורא לדחוק את המשמעות, אלא להפך, נראה שהמשקל דווקא מעודד את הקורא להכריע לצד סגנון מסירה גמיש ותלוי-משמעות. אך האם תכונה זו מאפיינת את המשקל המתפשט באופן כללי, או שמא לפנינו דוגמה מקרית? ומה קורה במשקלים אחרים? האם תופעת הדיאריזיס והפרתו מופיעה גם בהם, באיזו תדירות ומה עשויה להיות משמעותה? לצורך המענה אתן הסבר קצר: את המשקל הספרדי, הידוע גם בשם "משקל התנועות והיתדות",<sup>7</sup> ניתן למיין למשקלים הפותחים בתנועה ולכאלו הפותחים ביתד. המשקל

7 משקל התנועות והיתדות העברי מבדיל בעקבות המשקל הערבי בין יחידות הגייה ארוכות (כל התנועות בשפה) וקצרות (שוואים נעים וחטפים). ל"תנועות" תחשבה כל היחידות הארוכות בשפה. ל"יתדות" יחשבו המקרים שבהם מתקיים רצף של יחידה קצרה וארוכה. נהוג לסמן תנועה בסימן: – ויתד בסימן: –. על פי חיים שירמן, ההקבלה בין המטריקה העברית למטריקה הערבית התאפשרה כיוון שהתנועות בשפה העברית נהגו בספרד באריכות-מה ביחס לשוואים הנעים ולחטפים, באופן המזכיר את האבחנה בין יחידות ארוכות לקצרות הנהוגה בשפה הערבית (שירמן תשל"ט: 84–89). חוקרים אחרים, לעומת





העברית לחטוף את התנועה הרחוקה מן הטעם ונטייתה לחטוף את אותיות השימוש ואת וי"ו החיבור, יוצרות בשפה באופן טבעי מילים וצירופים רבים החופפים לעמודים של המשקלים הללו, ומכאן שאין לתמוה שבכולם ניכרת הנטייה לשמור על הדיאריזיס. אין הכוונה שקיימות בשפה העברית יותר מילים אשר בהן החטף מופיע בהברה הראשונה מאשר מילים אשר החטף מופיע באמצען, אלא שהשימוש בתבניות נפוצות אלה בשירים השקולים במשקל הכמותי עשוי להקל, כמדומה, על המשווררים. ההסבר לכך נעוץ במבנה העמוד. למעט מקרים נדירים, כל עמוד מורכב מקומבינציה של חטף ושתיים או שלוש תנועות (או תנועות ללא חטפים). מכאן שהחטף, מעצם היותו היחידה יוצאת הדופן, אם ימוקם באמצע העמוד (בתבנית מסודרת של תנועה-חטף-תנועה), ייצור עומס גדול יחסית על המערכת הקוגניטיבית. לעומת זאת, הקדמת החטף ומיקומו בראש העמוד (ברצף של חטף-תנועה-תנועה) עשויים להקל עליה. תופעה זו יכולה להסביר, למשל, מדוע האקספרימנטים הראשוניים של המשקל הכמותי בשירה העברית, שנעשו על ידי דונש בן לברט ובני דורו, נשקלו במשקלים הללו.

אם, לשיטתו של הלוי, יש להעדיף את המשקלים המקפידים על הדיאריזיס (שאינם כופים את הקורא לחבר במקום להפריד ולהפסיק במקום להמשיך), הרי ההעדפה של המשקלים הללו יכולה להתפרש כהעדפה אינטואיטיבית של תבניות לשוניות וקוגניטיביות המתמסרות ביתר קלות לדרישותיו המטריות. כך קורה למשל בבתי השירים הבאים השקולים במשקל המרובה:

— — / — — — — / — — — — // — — — — / — — — — / — — — —  
 אֱלוֹהַּ עֵז / וְאֵל קְנוֹא / וְנוֹרָא, // מְרוֹמֵם אֶת / עָלֵי כָל שִׁיר / וְשִׁירָה (הנגיד)  
 שְׁפֵל רִיחַ, / שְׁפֵל בְּרֵךְ / וְקוֹמָה, // אֶקְדָּמְךָ / בְּרַב פֶּחַד / וְאִימָה (אבן גבירול)  
 הָבֵא מְבוֹל / וְשֵׁם תֵּבֵל / חֲרָבָה, // וְאִין לְרֵאוֹת / פְּנֵי אֶרֶץ / חֲרָבָה (הלוי)

בכל הדוגמאות האלה החפיפה של תבנית המשקל לנתוני הלשון מעניקה למשקל ממשות אקוסטית מוגברת. במקרים שהיחידות הלשוניות חורזות זו עם זו בחריזה פנימית אפקט זה בולט ביתר שאת. דוגמה לכך ניכרת בבתים מתוך הפיוט של יהודה הלוי "בכל לבי אמת", שבהם הדיאריזיס עולה בקנה אחד עם ארבעה צמדי חרוזים, בתוך כל אחת מצלעות השיר: נגדי-לבדי, דודי-יחדי, נרי-מאורי, אצען-משען:

שְׁמֵךְ נִגְדִי / וְאִיךְ אֶלְדִּי / לְבִדִי // וְהוּא דוֹדִי / וְאִיךְ אֲשֵׁב / יְחִידִי  
 וְהוּא נְרִי / וְאִיךְ יִדְעֵךְ / מְאוּרִי // וְאִיךְ אֶצְעֵן / וְהוּא מְשַׁעֵן / בִּידִי

שכיחותו הרבה של המשקל המרובה בשירת ספרד היא אחת התופעות הפרוורדיות הנדונות במאמר המאריך של ראובן צור ויהושבע בנטוב, "הארגון הריתימי והסטרופי

בשירה העברית בימי הביניים" (צור ובנטוב תשנ"ה). תקצר היריעה מלדון בכל היבטי התופעה הנדונים במאמר, ולכן אתמקד בעיקר: היחידות הפרוזודיות בשירת ימי הביניים הן העמוד, הבית (השורה), וביניהן הצלע. אך הכותבים מראים במאמר, באותות ובמופתים קוגניטיביים, שהמשקל המרובה הועדף משום שהוא, יותר מכל משקל אחר, מתמסר לנטייתו של הזיכרון קצרה-הטווח של הקורא לשוות שלמות פרצפטואלית לדרג הצלע דווקא (ולא לדרג הבית או העמוד). במילים אחרות, הצלע היא היחידה הצלילית המקסימלית והאידיאלית שמוח האדם יכול לקלוט בשלמותה, ועל כן ניתנה עדיפות אינטואיטיבית דווקא למשקלים המבליטים אותה, ובראשם המשקל המרובה. בעקבות זאת ניתן אולי להוסיף שההעדפה הקוגניטיבית לדרג הצלע (כלומר למשקל המרובה) מתבקשת לא רק משיקולים אקוסטיים אלא גם מכך שדרג הצלע הוא הדרג החופף בדרך כלל ליחידה התחבירית של ההיגד השירי, כפי שאפשר לראות בכל אחת מהדוגמאות הנזכרות, שבהן כל צלע מהווה יחידה תחבירית שלמה ("אלוה עז ואל קנוא ונורא", "שפל רוח, שפל ברך וקומה", "שמך נגדי ואיך אלך לבדי" וכו'). כלומר, במשקלים עם מספר זוגי של עמודים (למשל, המתפשט והארוך או המרנין והקטוע), שבהם הסימטריה נוטה להבליט את העמודים על חשבון הצלע, גם התחביר והמשמעות עלולים להיטשטש. המשקל המרובה בעל שלושת העמודים, לעומת זאת, מדגיש את אחדותה ושלמותה של הצלע, ומניה וביה גם שומר טוב יותר על התחביר והמשמעות. לפי צור ובנטוב, מסיבה זו, במקום השני מבחינת התפוצה, לאחר המשקל המרובה, ניצב המשקל השלם שגם בו עומדת כל צלע על שלושה עמודים. ומדוע הועדף המרובה על השלם? צור ובנטוב תולים זאת בנטייה הקוגניטיבית לתבניות צליליות שבהן היחידה הקצרה קודמת לארוכה. ואכן, עמודי המרובה, כפי שראינו, פותחים ביתד (כלומר ברצף של יחידה קצרה וארוכה) לעומת עמודי השלם הפותחים בתנועה (יחידה ארוכה).<sup>16</sup> אלא שניתן להסביר זאת גם מצד שיטתו של הלוי, שלפיה העדפת המרובה על השלם עולה בקנה אחד עם העדפת המשקלים הנוטים לדיארזיס, כלומר העדפת המשקלים שאינם כופים את הקורא לחבר במקום להפריד או להפסיק במקום להמשיך.<sup>17</sup>

16 דא עקא, היחידה הקצרה (שווא נע או חטף) לעולם אינה עומדת בפני עצמה אלא מופיעה תמיד ברצף אחד עם תנועה ארוכה, וביחד הן מהוות יחד – הארוך מן התנועה הרגילה.

17 יש לציין כי לא די בדיארזיס כדי למנוע מן הקורא לחבר במקום להפריד או להפסיק במקום להמשיך. ראו לדוגמה את בית השיר של הנגיד: "יְדִידִי, כָּל / שְׁנוֹתֶיךָ / תְּנוּמוֹת // וְטוֹבָתָם / וְרַעְתָּם / חֲלוּמוֹת". סופה של המילה "כל" אמנם עולה בקנה אחד עם סוף העמוד, אך, לשיטתו של הלוי, קורא הצמוד למשקל עלול לחבר ("ידידי-כל") במקום להפריד ("ידידי, כל"), ולהפסיק ("כל / שנותיך") במקום להמשיך (כל-שנותיך).



כאן יש לשאול כשם שעשינו אצל נתן זך: האומנם? האם דבריו של הלוי אכן עומדים במבחן המציאות? וכלום הדיאריזיס של המרוכה באמת שומר טוב יותר על התחביר ועל המשמעות? לצורך התשובה נשוב אל זך, או ליתר דיוק לדברים שהוא מביא משמו של מבקר הספרות, משה קלָוּרִי מ־1927 (קלורי תרפ"ז). כך כתב קלָוּרִי: "בזמן האחרון עמדו משוררינו הצעירים על הניגודים שבין הברת הדיבור (המלרעית) ובין הברת השיר (המלעילית), והתחילו לכתוב את שיריהם בהברה הספרדית". לדוגמה הביא קלָוּרִי שורות שיר של המשורר הצעיר אברהם שלונסקי השקולות ימב:

השִׁיר / פְּלוּא / בְּתוֹךְ / הַלֵּב...  
אֶכֶן / אֲנִי / פִּיטֹן / לְכֹן / פֶּל־כֶּךְ / עֲצוּב...  
הַבֵּן / הַלֵּךְ / (לְאֵן) / הַבֵּן / רוּצָה / לְשׁוּב...

וכן שורה אחת אנפסטית:

מַתְּכֹצִים / עַל גְּבֻעָה / כְּצִלְלִים / נְבוּכִים...

והרי תגובתו של קלָוּרִי לשורות האלה: "מי אינו מרגיש, כי תקתוק מונוטוני קשה לאוזן עולה מתוך הטורים הנ"ל, דומה לקשקוש הריחים!". מה שגורם לתקתוק המונוטוני הוא, בלשונו של קלָוּרִי, ש"סוף הקצב (כלומר, העמוד או הרגל) וסוף המלה נשקלים זה כנגד זה", ובלשונו, מה שגורם לתקתוק המונוטוני הוא, במילה אחת, הדיאריזיס.<sup>18</sup> יוצא מכך כי לטעמו של קלָוּרִי, לא זו בלבד שתופעת הדיאריזיס אינה שומרת על הרובד הסמנטי, אלא שהיא באה על חשבוננו. היא כופה, בלשונו של זך, "חוקיות קבועה של חזרה", וזוהי אף חזרה כפולה: הקורא צופה מראש לא רק את סיומן של היחידות המטריות אלא אף את סיומן של היחידות הסמנטיות – שאלו ואלו עולות תמיד בקנה אחד. אם נשוב ליהודה הלוי, הרי גם מה שמתקבל מן החזרה הצפויה של הדיאריזיס במשקל המרוכה הוא לכאורה רושם מתקתק ומונוטוני.<sup>19</sup> על תופעות מסוג זה כבר כתב א. א. ריצ'ארדס כי "שירים שבהם אנו פוגשים כל הזמן

18 כתמיכה לטענתו מביא קלָוּרִי שתי שורות אחרות, גם הן במשקל ימב, אלא שהפעם הן אינן מקפידות על הדיאריזיס: "יִדְעֵ/תִי יֵשׁ / חוֹלִין / יֵשׁ לְ/חֶם שָׁה / וְגִדִי", "וְעֵם / הַלִּי/לָה פֶה / נִצָּ/אָה בְּ/חולות". בשורות אלו, אומר קלָוּרִי, נעדר "אותו התקתוק, מפני שבכל טור חל סוף הימבוס פעמים או יותר באמצע המלה".

19 זך, המביא את דבריו קלָוּרִי, מבקש לסייג אותם ואומר כי אין הדיאריזיס לכדו יוצר את אפקט "קשקוש הריחים", אלא שהוא מתקיים בשעה שהשיר כולו נוטה לסימטריות חזקה. הוא מדגים את דבריו באמצעות שירו של אבא קובנר "פרידה מהדרום". לדבריו, אף שהשיר על פי רוב נוטה לדיאריזיס, מופרת בו כל סימטריות אחרת ולכן הוא אינו "לוקה" במה שזך מכנה ה"מכאניות" של שירת שלונסקי או אלתרמן (זך 1996: 45).

בצפוי בלבד [...] הם מייגעים ומשעממים", ואף "יוצרים מידה מסוימת של מצב היפנוטי [...] המתקיים] באמצעות חוסר ההפתעה, באמצעות האפקטים המרדניים" (ריצ'ארדס תשל"ג: 485-486).

לא אעמיד עכשיו את דבריו של קלנר במבחן הביקורת, אלא אדרש לפוטנציאל הריתימי של התופעה, המאפשרת לנו להבחין לא רק באופיו של המשקל באופן כללי, אלא גם לעקוב אחר התנהגותו של המשקל לאורך השיר עצמו. לסוגיה דומה נדרש גם צור בספרו *השירה העברית בימי הביניים מפרספקטיבה כפולה* (1987). צור דן בשתי אפשרויות קריאה של השיר השקול, שהאחת באה על חשבון חברתה: להבריו הקורא יכול לקרוא את השיר על פי התבנית המטרית הנותנת עדיפות למשקל (ודוחקת את מובנן של המילים), או להעדיף את התבנית הלשונית הנותנת עדיפות למילים (ודוחקת את המשקל). על אלה מוסיף צור אפשרות שלישית: "באמצע הרצף אנו מוצאים את סגנון המסירה [...] ביצוע ריתימי שבו [...] הן ריתמוס הפרוזה והן התבנית המטרית מבקשים להתבסס בתפיסת הקורא" (שם: 195-196). הביצוע הריתימי מתממש, על פי צור, במשקל המרובה, שמצד אחד עמודו השלישי והקצר נותן העדפה לדרג הצלע (כלומר ליחידה התחבירית), אך מצד שני רצף העמודים (כלומר התבנית המטרית) אינו נעלם, אלא נסוג אל הרקע, שם הוא "נתפס כמחזוריות ריתמית נעימה, עמומה למחצה" (שם: 204). בחיבור זה צור לא נדרש לדיאריזיס כלל. למעשה הביצוע הריתימי רלוונטי, לשיטתו, לכל טור השקול במשקל המרובה בלי קשר או תלות בדיאריזיס או בהפרתו. על כך ביקש צור לענות לאחרונה במאמרו "כיצד ניתן לבצע את השירים השקולים של משוררינו בימי הביניים?".<sup>20</sup> לדבריו כאן, "קוראים מודרניים רבים מבחינים בחפיפה מעין זו (הדיאריזיס) במידה מסוימת של מונוטוניות, ואילו בהתנגשות בין יחידות לשוניות ומטריות מרגישים לעתים קרובות במורכבות בעלת עניין אסתטי רב. החפיפה נוטה להיתפס כסטטית, אי-החפיפה כדינמית יותר". בהמשך לעבודתו הקודמת, מטרת מאמרו של צור היא להצביע על אפשרויות ביצוע שאינן מכריעות לצד היחידות הלשוניות או לצד היחידות המטריות אלא מתחשבות בשתייהן בעת ובעונה אחת. במאמר זה אפנה לדרך אחרת. אבקש לעמוד על כמה צמתים שבהם הדיאריזיס נשמר או מופר לסירוגין, ובעקבות כך אנסה לתהות על רשמיהם ומשמעויותיהם.<sup>21</sup> הנחה ראשונה היא ששיר המקפיד על הדיאריזיס מכתוב קריאה דרמטית המבליטה כל מילה או צירוף בנפרד באמצעות מפסקים קבועים בסופן. החזרה הקבועה על

20 המאמר פורסם ללא ציון שנה בדף של ראובן צור באתר אוניברסיטת תל אביב, וראו שם גם גרסה אנגלית של המאמר.

21 צור (שם) עומד על כך שבדרך זו נקט אריה לודוויג שטראוס בפרשנותו לשיר מאת יהודה הלוי. וראו שטראוס תשכ"ו: 102-104.

הדיאריזיס בשיר שכזה יוצרת מערך של ציפיות המתממשות תמיד בהרגל מונוטוני. אך בדיוק מסיבה זו, דווקא הפרת הדיאריזיס תמשוך את תשומת ליבו של הקורא ותאלץ אותו להפעיל שיקול דעת נוסף בביצוע.<sup>22</sup> קריאה זו מדגימה את דבריו של ריצ'ארדס (שכבר הוזכר לעיל) שקבע כי "הריתמוס וצורתו המיוחדת, המשקל, תלויים בחזרה ובציפייה לחזרה", אך "רוב הריתמוסים מבוססים כנראה על אכזבות, עיכובים, הפתעות ומפח נפש ממש כמו על סיפוק ישיר שלהן"; ובניסוח אחר, "מארג זה של ציפיות, סיפוקים, אכזבות, הפתעות הנוצר על ידי ההכרות, הוא הריתמוס" (ריצ'ארדס תשל"ג: 483-484). ובחזרה אלינו: הפעלה "יעילה" של הפרת הדיאריזיס תהיה אפוא בנקודות מפתח לאורך השיר הדורשות את התעוררות הקורא מן ההרגל המונוטוני ואת חידוד תשומת ליבו. דוגמה לכך בשיר הנודע והאניגמטי של אבן גבירול "אהבתיך כאהבת איש יחידו", שרבות כבר נכתב עליו במחקר:<sup>23</sup>

אַהֲבֵתִיךָ / כְּאַהֲבַת אִישׁ / יְחִידוֹ // בְּכָל לְבוֹ / וְנִפְשׁוֹ עִם / מְאֹדוֹ  
 וְשִׁשְׁתֵּי עַל / לְכַבְּדְךָ / אֲשֶׁר תֵּרַ // לְהַבִּין סוּד / פְּעֻלַת צוּר / יְלִדוֹ  
 וְהִדְבְּרְךָ / מְאֹד עִמָּךְ / וְרַחוּק // וּמִי יָדַע / וּמִי יָבִין / סוּדוֹ  
 אֲבָל אֲגִיד / לְךָ דְּבָר / שְׁמַעְתִּיו // וְעַלֶיךָ / לְהַתְּבוֹנֵן / בְּסוּדוֹ  
 חֲקָמִים אֶ/מְרוֹ: כִּי סוּד / הֵיּוֹת כָּל // לְמַעַן כָּל / אֲשֶׁר הֵכַל / בְּיָדוֹ [...]

לא אדרש כאן שוב אל העמדה הפילוסופית, או בעקבות צור, המטפיזית, של השיר אלא אעמוד על המבנה שלו. ובכל זאת, בקצרה, עיקר השיר ותכליתו הוא סוד הקיום של היקום, "סוד / היות כל // לְמַעַן כָּל / אֲשֶׁר הֵכַל / בְּיָדוֹ". אך יש לשים לב שהסוד הזה – שלא ארד לעומקו – אינו פותח את השיר, אלא עטוף במה שצור מכנה "סיפור מסגרת" על רב ותלמידו. באמצעות סיפור המסגרת אבן גבירול משהה ומעכב את הסוד. תחילה הוא שם בפי הדובר, הוא הרב, דברי אהבה וחיבה אל תלמידו השקרן (בית 1). אחר כך משחזר הרב את שמחתו על שאלתו הסקרנית של התלמיד שביקש ללמוד ממנו את סוד הקיום (2). בבית הבא הוא מתרה בתלמידו שהסוד המבוקש עמוק ורחוק (3), ורק אז הוא מביטיח ללמד אותו את הסוד, אף שהוא דורש עוד התבוננות וחקירה (4). הסוד עצמו אינו בא אלא לאחר

22 כלומר, לא הפרת הדיאריזיס כשלעצמה תמשוך את תשומת הלב אלא רק כשהיא באה במקום בלתי צפוי. כדבריו של זך, שגם אם אינם קולעים לגמרי בנוגע לשירת אלתרמן, הם יפים לכאן: "בקבעו את הסטיות במקומות מקבילים – וצפויים מראש – במבנה, הוא נוטל מהן, בעצם, את מקרייתן ומרוקן את המושג סטייה מכל תוכן" (זך 1966: 29). לדוגמה ראו את השיר "מה זה אשלם לדודי" לשמואל הנגיד שבו הדיאריזיס מופר במקום קבוע באמצעה של כל צלע.

23 ראו לדוגמה: צמח תשמ"ה, צור תשמ"ה, שוורץ תשמ"ה.

סיפור המסגרת הזה, אשר במשך ארבעה בתים, משהה ומעכב את העיקר, כמעין בנייה מוקדמת של פלטפורמה נאותה לאותו סוד נשגב. ומה מן הבחינה המטרית? נקל להבחין שהדיאריזיס שולט בו כמעט לכל האורך, בתבנית צפויה וידועה מראש המתממשת תמיד. והנה, הפעם הראשונה שהדיאריזיס מופר היא בדיוק במקום החשוב ביותר: לפני גילוי הסוד (במילה "אָ/מְרו"; 5). הקורא, שהתרגל למפסקים קצובים במקומות קבועים בסופי המילים, אינו יכול עוד להתמיד עם ההרגל. הפרת הדיאריזיס היא כאן אפוא מעין קריאת התעוררות מן ההרגל המונוטוני שמאלצת את הקורא להפעיל שיקול דעת עודף בביצוע, ומסבה את תשומת ליבו למה שחשוב באמת, הסוד – אשר ישוב לשלוט בו הדיאריזיס מכאן ואילך. נראה שהשיר מנצל את המתח שבין יצירת הציפייה להפרתה על מנת להבליט את העיקר. וכדבריו של אדוארד זיכרס בתרגום זך: "הרושם המושלם ביותר מושג בעת שהדבר אשר חובה להבליטו, מצד עניינו והוראתו, מופיע גם במקום בולט בשיר" (זך 1966: 31). אך יש לדייק: העמוד השני של הבית אמנם חוזר אל הדיאריזיס וסופו עולה בקנה אחד עם סוף המילה "סוד", אך ראשיתו במילה המפולחת "א/מרו" גורמת לכך שגם בו עדיין נשמרת ההתנגשות של המימד הלשוני עם המימד המטרי, ואשר מבדילה אותו מן העמודים הבאים שבהם יש חפיפה מלאה של היחידות המטריות והלשוניות. לכך תורמת גם החזרה המשולשת על המילה "כל" בסופו של כל אחד משלושת העמודים הבאים, שמבליטה עוד יותר את השיבה אל הדיאריזיס.

האפקט של הפרת הדיאריזיס עשוי להיות לא רק נקודתי ומקומי, אלא לתרום באמצעות ההתגוננות של תבנית הביצוע לאורך השיר גם לתמורות עקרוניות בתוכו.<sup>24</sup> כך קורה, למשל, במכתם "קרב דומה" לשמואל הנגיד:

קָרַב דוּמָה / בְּרָאשׁוֹ אֵל / יִפְיֶפָה // אֲשֶׁר כָּל אִישׁ / לְשַׁחַק בָּהּ / יֵאָוֶה  
וְסוּפוֹ בְּזִקְנָהּ הַמְּאוֹסָה // אֲשֶׁר כָּל שׁוֹחֲרָה יִבְכֶּה / וַיִּדְוֶה

24 בעניין זה ראו את דברי זך על השורה הראשונה ב"שיר על דבר פניך" של אלתרמן: "בְּאֵין רוּאָה / אוֹתְךָ / רְעִי // פְּנֵיךָ מֵת/חִילִים לְגוֹ/ע". בשורה זו, אומר זך "נוצרת מתיחות מעניינת בין שני ההמיסטיכים. בראשון מזדהות רגלי היאמבים עם המלים השקולות והסימטריות [...] ההמיסטיך השני, לעומת זאת, מורכב כולו ממלים בנות שלש הברות שאינן מזדהות עם רגלי המשקל. [...] התוצאה היא תוספת רצינית וכובד למלים בחלקו השני של הטור. הקריאה הופכת להיות טבעית יותר, הסימטריות נעלמת ודומה שהפנים מתחילות לגווע באמת – ב'פרוזה'" (זך 1966: 30). והשוו לדוגמה את הטור הבא של יהודה הלוי: "לְאֵט פְּרוֹד / עָלֵי רְעִים / וְאֶחִים // וְלְבוֹת נְאֻקִים נְאֻחִים". גם בדוגמה זו ההקפדה על הדיאריזיס בצלע הראשונה והפרתו בשנייה מכתובה שינוי בקצב הקריאה. על דרך דבריו של זך, ניתן אולי לומר כי גם כאן בעקבות היעלמותה של הסימטריה, דומה שפירוד הלכבות חורג מן המבע השירי ומתרחש באמת, ב"פרוזה".

הקרב הצבאי, כך מתברר, הוא תהליך דינמי והפכפך, ושמואל הנגיד, המצביא הגדול, ידע כמובן על מה הוא מדבר.<sup>25</sup> תחילתו של הקרב בגייסות הסגוניים הערוכים ומוכנים זה מול זה בהתרגשות, וסופו מי ישורנו, בוקה ומבולקה, בכי ודווי. והנה, הדינמיות של הלחימה נתמכת מכל אספקט של השיר: המעבר מתחילת הקרב אל סופו, אנלוגי למעבר מראשית השיר אל אחריתו, לחילופי הדימויים מן העלמה היפהפייה לזקנה המאוסה, להתהפכות מצב הרוח של איש הצבא האשמאי משחוק קל דעת לכבי תמרורים, וגם לגיוון הריתמי בין הבית הראשון המקפיד על הדיאריזיס במשמעת "צבאית" כמעט של מפסקים קבועים, לבין הבית השני המפר אותו (כמעט) בלי חשבון.<sup>26</sup> על כל אלה יש להוסיף, על דרך דברי יהודה הלוי בגנות הפרת הדיאריזיס הכופה על הקורא לחבר במקום להפריד ולהמשיך במקום להפסיק, שהסתאבותו של הקרב והתבלותה של הנערה מקבילים גם לשפה העברית, שכמוהם, וביחד איתם, אף היא עוברת, כביכול, עם המעבר מן הבית הראשון לשני, תהליך של "השחתה". תופעה דומה מתרחשת בשיר אחר מאת הנגיד, הוא השיר "אהי כפר לעפר":

אַהי כַּפֵּר / לְעַפֵּר קָם / בְּלַיִל // לְקוֹל כְּנוֹר / וְעִגְבִּים / מְטִיבִים  
אֲשֶׁר רָאָה / בְּיַדִּי כּוֹס / וְאָמַר // שְׁתֵּה מִבֵּין / שְׁפָתַי דָּם / עֲנָבִים  
וְיִרַח / כְּמוֹ יוֹד נֶכְ/תָּבָה עַל // כְּסוֹת שִׁיחוֹר<sup>27</sup> / בְּמִימֵי הַ/זְּהָבִים

שני הבתים הראשונים של השיר מעצבים תמונה מרכזית אחת: משתה לילי ומוזיקלי שבו העופר החשוק מציע לדובר מנשיות פיהו. לעומת זאת הבית השלישי של השיר נראה כתלוש לגמרי מן הסצנה: השיר עוזב את צמד האוהבים באחת ונפנה אל הירח שנשקף מרחוק. מעבר חד זה מגובה, שוב, על ידי הבחינה המטרית. לכל אורך השיר מופר הדיאריזיס פעמיים בלבד, ושתיהן מופיעות בטורו האחרון, על הירח, בסוף הדלת ובסוף הסוגר. הפרה כפולה וסימטרית זו מכתיבה קצב קריאה שונה של הטור ומגבה את האווירה המשתנה בשיר. להלן דוגמה אחרונה לאפקט זה מתוך שירו של יהודה הלוי "אלהי פלאך":

אַלֵּהִי, פֶּלֶ/אֶךְ דּוֹר דּוֹר / יִרְחֵשׁ // וּמְפִי אָב / לְבָנִים לֹא / יִכְחֵשׁ  
וְזֶה הַיָּאוֹר / לְעֵד כִּי דָם / הִפְכָּתוּ // בְּלֹא לֵהֵט / וְלֹא קָסַם / וְנָחַשׁ

25 יהודה רצהבי העיר כי מקור הדברים בשיר ערכי מאת אמרו אלקיס (רצהבי תשס"ז: 82).

26 העמוד השני בצלע השיר האחרונה אמנם עולה בקנה אחד עם סוף המילה "יבכה", אך ראשיתו המפלחת את המילה "שוח/רה" מבדילה אותו מן החפיפות המלאות של היחידות המטריות והלשוניות בבית הראשון – שם הן מעניקות למשקל ממשות אקוסטית מוגברת הרבה יותר.

27 הנוסח "שיחור" על פי ורדי 2017, חטיבת השירים: 45.

אֶבֶל שִׁמְךָ / בְּיַד מִשָּׁה / וְאֶהְרֵן // וְהַמָּטָה / אֲשֶׁר נִהַפְךָ / לְנִחָשׁ  
 הָיָה עֶזְר / לְעֶבֶד הָאָמִין בְּךָ // וְלָרְאוֹת אֶת / מְקוֹמוֹת פֶּלֶאךָ חֵשׁ

בשיר זה מופר הדיארזיס בשלוש נקודות בלבד, ושלושתן ממוקמות בצמתים משמעותיים בתהליך הקריאה של השיר. מבחינה תמטית, השיר מוביל מן הכללי אל הפרטי ביותר. הוא פותח באמירה מכלילה על פלאות האל (בית 1), עובר לעסוק במקרה קונקרטי: פלאות האל ביאור (2-3), ומסיים בפרטי ביותר: בדובר המבקש על עצמו (4). ניתוח מטרי של השיר תומך בחלוקה חטיבתית זו. אפתח בחטיבה האמצעית: מן הבחינה התמטית, הדובר עומד לנוכח היאור ונוכח בנפלאות שעשה בו האל לאבותיו, וזאת "בלא להט ולא קסם ונחש". רעיונות אלה עומדים כמדומה במתח אירוני מול האפקט הריתמי המונוטוני, ואולי אפילו המאלחש של החטיבה המתקבל מן ההקפדה המלאה על הדיארזיס וממצולל העיצורים השורקים במילים "קסם", "נחש", "שמך", "משה", "אשר" ו"נחש", וכן על ידי החרוז ההומונימי "נחש-נחש". כל אלה יוצרים רושם של לחש-נחש – בדיוק אותו הרושם שהאל, לפי השיר, ביקש להימנע ממנו.<sup>28</sup>

והנה בבית האחרון מופר הדיארזיס פעמיים. בית זה שהוא למעשה תכלית השיר, מפר את הדיארזיס, מסכסך את האפקט המונוטוני של המשקל (ומסקל את המצלול השורק) ומכתיב קצב קריאה שונה. בבית זה, שבו הדובר מבקש על עצמו – כאילו מתבקש הנמען, במקרה זה אלוהים – להתעורר מן ההרגל המונוטוני של החטיבה הקודמת ולשים לב לדבריו. ועוד: קשה שלא לשים לב שהפרת הדיארזיס במילות השיר האחרונות (פל/אך חש) עומדת במקביל לאחותה התאומה הנמצאת במילות השיר הראשונות (אלוהי פל/אך). נמצא אפוא שהעמוד האחרון של השיר, כמו העמוד הראשון שלו, מפירים שניהם את הדיארזיס באמצעות אותה מילה ממש: "פל/אך". חזרה זו מהווה מעין מסגרת כפולה וממקדת לשיר כולו, תמטית וריתמית, היוצרת אנלוגיה בין הניסים שהתרחשו בעבר לכין המפגש המחודש איתם בהווה – שתוחמים את השיר משני קצותיו.

חיוק נוסף ואחרון לחשיבות התופעה לקוח מתוך מאמרו של צור "מגמות במשקל המרובה" (צור תש"ל: 162-171). יש הטוענים שהמשקל הכמותי אדיש למקומה של ההטעמה.<sup>29</sup> ואולם צור מראה שהדבר אינו פשוט כלל ועיקר, ומדגים

28 יש לציין שמצלול העיצורים השורקים אינו יוצר כשלעצמו את אפקט ה"לחש-נחש", אלא רק כשהוא מגובה באספקטים אחרים בשיר. כפי שמביא הרושבסקי, עיצורים שיניים עשויים ליצור אפקטים שונים ואף סותרים כגון, "שקט", "רחשי מים", "הצטנעות והתחבאות", "שמחה וששון", "רוח תוססת" ו"רוח גוססת" (הרושבסקי תשכ"ח: 412).

29 ראו למשל: שירמן תשל"ט: 87. תמיכה בסברה זו עולה מתוך דבריו של הלוי על המשקל

את הדבר, שוב, בעזרת המשקל המרובה. כאמור הצלע של המשקל המרובה בנויה משלושה עמודים. שני העמודים הראשונים של הצלע בנויים מיתד ושתי תנועות, והשלישי מיתד ותנועה אחת. בכך אין כל חדש. אך צור מראה שיש להבחין בין שני טיפוסים ריתמיים שונים של המרובה. בטיפוס הראשון ההטעמות חלות לעולם על התנועה השנייה, הן בשני העמודים הראשונים והארוכים של הצלע, הן בעמוד האחרון והמקוצר שלה, מה שיוצר, לדברי צור, "הרגשה של אתנחתא הרמונית". בטיפוס השני לעומת זאת שני העמודים הראשונים נבדלים מן האחרון, משום שבהם, ורק בהם, חלה ההטעמה על התנועה השלישית, מה שמגביר, לדבריו, "את תחושת קיצורו של העמוד השלישי", ומוביל ל"הרגשה של חוסר שלמות".<sup>30</sup>

לצורך הדוגמה העמיד צור בפתח המאמר שתי קבוצות נכבדות של מובאות מתוך שירים, לפי כל אחד משני הטיפוסים. ומה באשר לדיאריזם? מסתבר שמקומה של ההטעמה משליך גם על תופעה זו: טיפוס א, שכפי שהראה צור, נוטה מצד ההטעמות שלו לגיוון ריתמי, מפר את הדיאריזם בלא פחות מ-42 אחוזים מן המקרים. לעומת זאת טיפוס ב אינו מפר את הדיאריזם ולו פעם אחת. במקרים המעניינים ביותר מתקיים המתח בין שני הטיפוסים בשיר אחד. דוגמה כזו מתרחשת בשירו של אבן גבירול, "מליצתי בדאגתי" הנדון במאמר, ואשר תחילתו המפורסמת היא:

מְלִיצְתִי / בְּדֹאגְתִי / הַדּוּפָה // וְשִׁמְחָתִי / בְּאַנְחָתִי / דְחוּפָה,  
וְאִם אֲרָאָה / שְׁחֹק יִבְכָּה / לְבָבִי // לְחִיָּתִי / שֶׁהִיא מְנִי / קְטוּפָה.

וכך אומר צור על השיר (שם: 167): "בראשית 'מליצתי בדאגתי' מעצב אבן גבירול טיפוס ב במובהק. בשתי הצלעות הראשונות מודגש טיפוס זה על ידי החרוז הפנימי [...] נטייה זו נמשכת בבית השני [...] [והנה], בראשית הבית השלישי פותח הידיד בדבריו: 'יְדִידִי, הַלֵּבָן עֵשֶׂר / וְשֶׁשָּׁה'. לדברי צור, המעבר לדברי הידיד מודגש בשלושה מישורים: (1) במישור המשמעותי והתחבירי על ידי הפניה ['ידידי'], (2) במישור הרטורי, בשאלה הרטורית. (3) במישור הריתמי חל כאן מפנה בולט מטיפוס ב לטיפוס א". עד כאן דברי צור, אך אפשר להוסיף על המישור הריתמי, כי חל כאן גם מפנה מטיפוס חד-גוני המקפיד על הדיאריזם, לטיפוס הנוטה לגיוון ריתמי ומפר אותו. דבריו של צור מוסבים על הדלת בלבד, אך אפשר להוסיף כי המפנה הריתמי האחרון מלווה גם את המשך דברי הידיד, בסוגר, המעודדים את גמישות הביצוע שלהם משני צדי הבית, בראשו (ידידי הלבן) ובסופו (ה/אסיפה):

שכביכול אינו מאפשר לקורא את האבחנה בין מלעיל למלרע (אבן שמואל תשל"ג: פח; רוזן תשנ"ה: 325).

30 לטיפוס הראשון ראו למשל הצלע "וְשִׁידִי כְעֵטְרָה לְמַלְכִים" (אבן גבירול); לטיפוס השני ראו למשל הצלע "וְעַפְעַפִי מְגוּלָלִים בְּדַמְעָה" (יהודה הלוי).

יְדִידִי, הַ/לְבָן עֶשֶׂר / וְשֵׁשׁ // סֵפֶד וּבְכוֹת / עָלֵי יוֹם הַ/אֲסִיפָה?

לסיכום, תופעת הדיארוזיס והפרתו נראית לי תופעה משמעותית בפרוודיה של השירה העברית בימי הביניים, ויש בה כדי להאיר עוד במעט את השאלות שלמדנו לשאול הודות לבעל היובל, כגון שאלות של ביצוע, שאלות על תפוצת המשקלים, שאלות על יחסים בין תבניות פרוודיות ועל יחסים בין מילים לצלילים, ושאלות המבקשות לתהות על האינטואיציות שלנו אל מול השירים והריתמוס שלהם. בדבריי אף ביקשתי לעמוד על אפקטים ספציפיים שעשויים להיגזר מן התופעה, אף כי יש להודות שלא תמיד ניתן להצביע עליהם במדויק. במקרים רבים השמירה על הדיארוזיס והפרתו לסירוגין, יותר משהן יוצרות אפקט אחד ומוגדר, הן מעניקות לשיר חיות וחיוניות, שאינן מאלצות את הקורא לבחור בין מה שצור מכנה "סגנון מסירה לשוני" לבין מה שהוא מכנה "סגנון מסירה מטרי", אלא מעודדות אותו לבחור דווקא בדרך האמצע של צור, המכונה "תבנית ביצוע".

בהמשך לדבריי מן הפתיחה, אפשר שהפער בין הלכה למעשה ביצירתו של הלוי (התיאורטית מכאן והשירית מכאן) משקף את סגנונות המסירה של השיר השקול לפי שני הדיסקורסים שבהם הוא השתתף בשני כובעיו השונים: כפולמוסן יצא הלוי בחריפות נגד המתח שבין הלשון (העברית) לבין המשקל (הערבי); כמשורר, לעומת זאת, דווקא החיות והחיוניות הפרוודיות הנובעות מן המתח הזה בדיוק היו, אולי, מי שבגללן מעולם לא יכול היה, למזלנו, לזנוח באמת את המשקל הכמותי. יש אפוא לא מעט מן הצדק הפואטי שדווקא נימוקי ההתנגדות של יהודה הלוי למשקל הכמותי, ובעיקר ביקורתו על כך שהוא כופה את הקורא "לחבר במקום להפריד ולהמשיך במקום להפסיק", מתגלים בדיעבד ובאופן אירוני כמפתחות חשובים להבנת "תבנית הביצוע" של השיר השקול ולזריית אור על המכניזם שלו.

## רשימה ביבליוגרפית

- אבן שמואל, י' (מתרגם). תשל"ג. ספר הכוזרי לרבי יהודה הלוי. תל אביב.  
אלדר, א'. תשס"א. "התנגדותו של יהודה הלוי לשקילה הכמותית". בין עבר לערב ב: 93-108.  
אלוני, נ'. תשנ"א. מחקרי לשון וספרות ד. ירושלים.  
גולומב, ה'. תשל"ו. "ירח באור זך", הספרות ו: 7-22.  
דוררי, ר'. תשמ"ח. "חידושו של דונש בן לברט לאור תפיסת המשקל הערבית: עיון מחדש". מחקרי ירושלים בספרות העברית י-יא(ב): 483-500.  
הרושובסקי, ב'. תשכ"ח. "האם יש לצליל משמעות?", הספרות א(2): 410-420.  
ורדי, י'. 2017. "חטיבת השירים הקצרים בדיואן של שמואל הנגיד", חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה. ירושלים.  
זך, נ'. 1966. זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית. תל אביב.



מורג, ש' תשנ"א. "קהילות ספרד ומסורת ההגייה של טבריה: התקופה הראשונה". בתוך: מ' גושן-גוטשטיין, ש' מורג וש' קוגוט (עורכים). שי לרביץ: אסופת מחקרי לשון לכבודו כמלאת לו שבעים וחמש. ירושלים: 203-229.

צור, ר'. תש"ל. עיונים בשירה העברית בימי הביניים. תל אביב.

צור, ר'. תשמ"ה. "אהבתך כאהבת איש יחידו לאבן גבירול: שיר פילוסופי או פילוסופיה בחרוזים?". בתוך: צ' מלאכי (עורך). מחקרים ביצירת שלמה אבן גבירול. תל אביב: 23-46.

צור, ר'. 1987. השירה העברית בימי הביניים בפרספקטיבה כפולה: הקורא הוורסאטילי ושירת ספרד. תל אביב.

צור, ר'. תשמ"ח. שירה היפנוטית עברית: קווים לאפיונה. תל אביב.

צור, ר' ו' נטוב. תשנ"ה. "הארגון הריתמי והסטרופי בשירה העברית בימי הביניים: גישה קוגנטיבית". בתוך: ר' צור וט' רוזן (עורכים). ספר ישראל לויץ: קובץ מחקרים בספרות העברית לדורותיה. א. תל אביב: 289-314.

צור, ר' (ללא ציון שנה). "כיצד ניתן לבצע את השירים השקולים של משוררינו בימי הביניים?". נדלה מתוך: [https://www.tau.ac.il/~tsurxx/Shefal\\_ruakh/Performance\\_of\\_Mediaeval\\_Hebrew\\_poetry.pdf](https://www.tau.ac.il/~tsurxx/Shefal_ruakh/Performance_of_Mediaeval_Hebrew_poetry.pdf).

צמח, ע'. תשמ"ה. "יש כמו יש". בתוך: צ' מלאכי (עורך). מחקרים ביצירת שלמה אבן גבירול. תל אביב: 9-22.

צפרוני, א' (עורך). תשכ"ר. רבי יהודה הלוי: ספר הכוזרי בהעתקתו של רבי יהודה אבן תבון. תל אביב.

קלורי, מ'. תרפ"ז. "המשקל בשירה", הדים (ה-1): 96-104.

קפאח, י' (מתרגם). תשנ"ז. ספר הכוזרי לרבנו יהודה הלוי זצ"ל. קרית אונו.

רוזן, ט'. תשנ"ה. "המהלך הסטרופי בשירת יהודה הלוי: פואטיקה אלטרנטיבית?". בתוך ר' צור וט' רוזן (עורכים). ספר ישראל לויץ: קובץ מחקרים בספרות העברית לדורותיה. א. תל אביב: 315-328.

ריצ'ארדס, א"א. תשל"ג. "ריתמוס ומשקל". הספרות (3): 483-487.

רצהבי, י'. תשס"ז. מוטיבים שאולים בספרות ישראל. רמת גן.

שוורץ, מ'. תשמ"ה. "סודו של השיר 'אהבתך כאהבת איש יחידו' לרשב"ג לאור דברי הרמב"ם על היחס בין הדת לפילוסופיה". בתוך: צ' מלאכי (עורך). מחקרים ביצירת שלמה אבן גבירול. תל אביב: 47-52.

שטראוס, א"ל. תשכ"ו. עיונים בספרות ישראל ובספרות העמים. ירושלים.

שירמן, ח'. תשט"ו-תשי"ז. השירה העברית בספרד ובפרובאנס (שני כרכים). ירושלים ותל אביב.

שירמן, ח'. תשל"ט. תולדות השירה והדראמה העברית. א. ירושלים.

שירמן, ח' וע' פליישר. תשנ"ו. תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית. ירושלים.

Brann, R. 1991. *The Compunctious Poet: Cultural Ambiguity and Hebrew Poetry in Muslim Spain*. Baltimore and London.

*The Oxford English Dictionary*. 1989. Oxford.

