

הריתמוס החופשי בשירת אסתר ראב*

א

שירתה של אסתר ראב מצטיינת בכך שהיא נמנעת מרא-שיתה (בשנת 1919), מכל דפוס משקלי טוני-סילאבי ומחריזה של סופי הטורים. כך — החל מן השיר הראשון ועד לשיר האחרון, בלי כל יוצאים מן הכלל. לכאורה אפשר לטעון ששירתה נתונה היתה להשפעות אירופיות אלה או אחרות, אלא שאין הדבר כך. אסתר ראב היא, כידוע, המשוררת הארצישראלית הראשונה בספרות העברית, כלומר המשוררת הראשונה שגולדה בארץ, הרחק ממרכזי התרבות של אירופה, והיכרותה עם השירה האירופית באה אצלה בתקופה מאוחרת.

נדמה לי, שכדאי להקדים לכל תיאור של הריתמוס בשירה זו את דברי המשוררת עצמה, אפילו נסתכן בהשע-מעת היגד חיצוני על האופייקט האסתטי¹, ואחר כך נראה אם עומדים הדברים במבחן שירתה.

אני אוהבת רק דברים מרוכזים; אם אין איוז חווית אמת מועזעת לא כדאי לכתוב. לכן אינני אוהבת להיות קשורה לחרוז ואפילו כשהוא מתגנן מעצמו אני מטשטשת אותו. רק לאימפולסים סתמיים ולריתמים מוויקליים אני מקשיבה. החרוז קוצץ לי את הכנפיים. בת שבע-עשרה, שמונה-עשרה הייתי כאשר התחלתי לכתוב; כתבתי מיד באתו קצב חופשי, לא הרגשתי שזו העזה מצדי או שאני מושפעת ממהו. העשב, הגורן והאקליפטוס, אלו קבעו את קצב השורות והשפיעו על הסמלים. (גוטקינד [1])

ובמקום אחר היא אומרת:

כבר אמרתי שהושפעת מסופר גרמני לא ידוע כמעט, ואלטר קאלה, ליריקן דק, שכתב כתיבה חופשית, רק ריתמית. ובכן למרות זאת אני לא ידעתי מה אני עושה — ולא עשיתי כלום, הלכתי אחרי רגשותי והריתמוס הפנימי שלי — ואפילו הצט-ערתי לפעמים שאני אינני כותבת בחרוזים יפים כמו כולם, חשבתי זאת לחולשה, אבל משהו דחף אותי לכתוב דווקא כך.

* מאמר זה הוא פרק מתוך עבודת גמר לקראת התואר מ"א בשם "מונוגרפיה על שירתה של אסתר ראב", שנכתבה בהדרכתו של פרופ' גרשון שקד, במסגרת החוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

¹ לעניין ההגדרה האופייקטיבית של ההיגד האסתטי וההיגד החיצוני ראה בירדסלי [5], 63—65.

כאילו "להכעיס" במקצת. לפעמים הייתי כותבת בחרוזים וזה צלע, ולא מצא חן בעיני — כאילו ניטל כל רוח חיים מן השיר, ואז השתחררתי ונתתי חופש לעצמי, ואז באו השורות הקצרות, הקווים והמלים הבודדות בתור שורה, משהו דומה לתווי נגינה. היה בזה לגבי — הסטאקטו והלגטו חליפות, מלה אחת כמו פצצה בתור סוף (פינאלה). ניגנתי פעם, ובכלל המוזיקה קרר-בה לי יותר מכל אמנות אחרת, חוץ מן הספרות.²

ובראיון נוסף שהעניקה אנו שומעים את הדברים הבאים:

מה זו שירה? עתה בא הזמן לומר: אני חושבת ששירה זו א. מוזיקה; ב. בניין שבא ממעמקים בלי יודעים, לא זה שבו נים אותו בידים ובשכל. הבניין האמיתי של שיר זהו הרית-מוס שלו. והריתמוס זה הולם לב... ראשית כל כיצד נוצר שיר, ואז יתברר גם עניין הריתמוס והחריוז. זהו מין דבר שחי בתוך המשורר. יש איוזה מעיין שדופק, הריתמוס ישנו בתוכו אלא שקשה לבטאו במלים... זהו ריתמוס השיר, לא ריתמוס לפי חוקים, אלא ריתמוס של הדם, ריתמוס של הלב, של ראיות שונות של זיכרון, של תרבויות שונות שהתערבבו בקרבך. למדתי ריתמוס ולמדתי חריזה אך שכחתי הכל, אין לי זיקה אל זה. למה אני כותבת בשורות קצרות, כי אז כאילו יש לי נקודה פנימית של משפט, של ההרגשה הזו או של המנגינה הזו. זה כמו הפסקה במוזיקה, שם טאקט אחד זהו ריתמוס פנימי... [ג3]

למרות שאסתר ראב מודה בהשפעה חיצונית (של ואל-טר קאלה) על שירתה, ולמרות שהיא מודה כי למדה פרודיה, אך "שכחתי הכל", התרשמתי, מתוך שיחות רבות שקיימתי עם המשוררת, כי בעיקרו של דבר אסתר ראב היא משוררת שאין עמה מטען תרבותי פרודי-שיטתי. אצלה הריתמוס החופשי — או כפי שהיא קוראת לו: הריתמוס הפנימי — אינו נתפס כמרד תרבותי נגד קוזונוציה שלטת, נגד עומס תרבותי מעיק שיש לנער ולחילץ ממנו. כפי שהיא רואה זאת — יש כאן כניעה לדחף פנימי, המנסה לבטא את המציאות ואת עצמו בצור-רה מדויקת ככל האפשר.

אסתר ראב אינה רואה את עצמה כמשוררת העוסקת במלאכת השיר, כאומן הבונה שירים, אלא כמי שנכנעת למזוה עליונה, המשעבדת את היוצר המאזין לה ומעלה

אחראי במידה רבה לריתמוס החופשי של שירת אסתר ראב, הוא המקצב של השירה המקראית. בהזדמנויות שונות ורבות דיברה המשוררת על ההשפעה העצומה שהיתה למקרא עליה ועל שירתה.⁴ אך בעוד שהיא מדברת בעיקר על השפעות של "תוכן" ושל חוויה, כדאי לבדוק גם השפעות של צורה. וכאן, כמדומני, ניתן לגלות את עקבותיו של מקצב מקראי, הבנוי על התקבולות ועל מספר ההטעמות בצלע, אם כי בשינויים.

ג

לצורך ענייננו נגדיר בקיצור את מהותו של הריתמוס המקראי. על-פי הרושובסקי [6a], אין הכרח שהתקבולות המקראיות יהיו תמיד סמאנטיות. התקבולות יכולות להיות: א. סמאנטיות; ב. סינטאקטיות; ג. פרוזודיות; ד. מורפולוגיות; ה. של יסודות צליליים; וכמובן, צירוף של אלמנטים אלה. חלקי התקבולות יכולים להיות שווים בגודלם או בצורתם, ויכולים להתחבר זה עם זה בכמה אופנים: סינטימי; אנטיתיטי; היירארכי וכו'. את הבסיס של ריתמוס מעין זה ניתן לתאר כסמאנטי-סינטאקטי-מוטעם. זהו בעיקרו ריתמוס חופשי, דהיינו, מתבסס על קבוצת עקרונות משתנים, והחופש שלו מוגבל בגבולות הפואטיקה שלו.

האלמנט הריתמי החשוב ביותר הוא ההטעמה. הריתמוס מוטעם, אך מספר ההטעמות בצלע אינו קבוע או מתמיד; יכולה להיות חזרה מדויקת: 3/3; או חזרה חופשית של 4/3 וכו'. אך היחסים המספריים הם חשובים. חופש זה קיים בגבולות ברורים מאוד. כל צלע היא פסוק: יחידה תחבירית ולוגית בסיסית, המתבססת על 2, 3 או 4 מלים מוטעמות. הקיצור והקומפאקטיות של הצלע מעניין קה לכל הטעמה כוח ניכר לעין. במקצב המקראי אין הברה מוטעמת אחת מתנגשת בחברתה, דהיינו אינה עוקבת את חברתה. על-כן כל הטעמה כזו שולטת על 2–4 הברות בלתי מוטעמות. יש היירארכיה בריתמוס: 2–4 הברות בלתי מוטעמות נשלטות על-ידי הברה מוטעמת, 2–4 יחידות מוטעמות בצלע, 2–4 צלעות במשפט. לפנינו היירארכיה של שלוש קבוצות מודרגות, פשוטות, בלתי מתחלקות, אך גמישות.

הארכתי מעט בתיאור הריתמוס המקראי על-פי הרושובסקי, מכיוון שנדמה לי כי יש בדברים האלה כדי להאיר כמה מן העקרונות שהריתמוס של שירת אסתר ראב נשען עליהם. בדיקה זהירה של ריתמוס זה תגלה עד כמה הוא מתיישב עם הריתמוס המקראי.

ד

אך לפני שננסמן את קווי הדמיון, מוטב שנצביע על מה שאינו עולה בקנה אחד עם עקרונות הריתמוס המקראי.

⁴ עניין זה נדון בהרחבה בעבודת הגמר שלי, בפרק המוקדש לביאוראפיה של המשוררת.

דברים כנתינתם, ללא תוספות או עיבודים. (זו כמובן אידיאליזציה של תפיסה מסוימת. בפועל, כמו כל יוצר אחר, גם אסתר ראב מעבדת את שירה). האידיאל הוא כניעה לאיזון סטיכיה פנימית, הצפה ועולה על-פני השטח בתוקף צו עליון. לפנינו אותו קו, הגורס אידיאליזציה של המציאות, הפנימית כמו גם החיצונית, המאפיין את כלל שירתה של אסתר ראב. מכל מקום, נדמה לי, שמותר לנו לקבל את עדותה של המשוררת, שאין לחפש אצלה את המקור לאותו ריתמוס פנימי וחופשי בהשפעות קרובות או אירופיות.

ה

סיבה עיקרית לקבלת עדותה של המשוררת על מקור הריתמוס החופשי בשירתה, היא העובדה כי אין ב"מאני" פסטים" האסתטיים שלה הדגשה של איזה "אנטי" גם אין היא מחפשת שום אילן להיתלות בו כנגד אסכולה "טובה" ממנה, ואין היא מבקשת לתת עליה עול של קונוונציה אחת, כדי לשבור קונוונציה קודמת או קיימת. הריתמוס החופשי אינו נובע אצלה ממלחמת קונוונציות. לא שאין אצלה השפעות וקבלת עולה של קונוונציה מכל וכל, אלא שאין כאן קבלה מדעת. ואכן נדמה לי, כי למרות שקדמו לה בשימוש בריתמוס חופשי משוררים כגון אברהם בן יצחק (סוּפָה), דוד פוגל, י.צ. רימון ואחרים, באמת אין אסתר ראב מושפעת מהם. וזאת, הן על-פי אופי שירתה שלה, לעומת שירתם שלהם, והן על-פי עדות ישירה של המשוררת.⁵ וכאמור, אין אפשרות למצוא השראה בשירה האירופית לעניין זה.

את הריתמוס החופשי של אסתר ראב יש לחפש, לדעתי, בשני מקורות אחרים. הראשון – ואולי החשוב בין השניים – הוא במציאות שאותה תיארה, כפי שהיא ראתה אותה, מציאות שהיא שלוחת-רסן, אשר כל ניסיון לכווילה בכבלים של משקל וחרוז סופו שייצור דיסהארימוניה בינה ובין השיר, בבחינת חוסר התאמה של "תוכן וצורה". בודאי צדק צבי לזו בטענתו כי הללו (פוגל, בן יצחק וי.צ. רימון) כתבו בריתמוס חופשי בהשפעת השירה האירופית המודרנית, "החתורת מתוך עודף תרבות אל ספונטניות חדשה, אל פירוק מסגרות. אך ההנחה שם היא שהמסגרות קיימות ונחוץ לפרקן" (לזו [2]). אך אינני מסכים עם לזו בטענה כי החופש של אסתר ראב נובע מתוך חופש, פשוט מכיוון שאין "מסורת ספרותית" מכבידה עליה. אמנם יש בחופש הזה ביטוי לחוויית החופש של בת הארץ, ואולי יותר מזה, לחוויית חוסר מסגרת של הוויית הנוף והאדם בארץ, כאמור לעיל, אך בשום אופן אין זה הכל. וכאן אני מגיע למקור השני, שלפי דעתי

⁵ באחד ממכתביה של אסתר ראב השמורים עמי היא מתייחסת במפורש לדוד פוגל ולאברהם בן יצחק (סוּפָה), ושם היא מביעה התנגדות לכל רעיון של קירבה בינה ובין השניים, ובייחוד בינה ובין פוגל.

לפנינו שלוש תמונות מתוך השיר הפותח בשורה "פֶּרֶץ
קִימוֹשׁ בְּחֶמְהָ" (א3, 19), המקיימות ביניהן יחס סינונימי
מי מרומן, המתבטא באווירה הכללית, בסיטואציה, ובאווירה
פן ההתרחשות, אך אין כאן חזרה סמאנטית מדויקת.
גם הקבלה אנטיטטית מובהקת כמעט שלא נמצא בשיר
רתה, כלומר הקבלה של ניגוד סמאנטי בין שתי צלעות,
כגון,

בֶּן חֶקֶם יִשְׁמַח-אָב / וּבֶן כָּסִיל תּוֹנֵת אִמּוֹ. (משלי י, 1)

אמנם ניתן למצוא אי-אלה דוגמאות כאלה בשירתה, אך
הן מבוססות על ניגוד עם שלילה מפורשת של אלטרנא-
טיבה אחת לטובת השנייה:

הָיִית נָהָר שׁוֹטֵף
וְלֹא אָנֹס מַעְלָה יִרְקֶת. (א3, 100)

או:

הָיִית אָרֶן
וְלֹא אָדָם. (ב3, 113)

אבל בדרך כלל תהיה ההקבלה מרומזת ולא מפורשת,
ריתמית ולא סמאנטית. אמנם יש לעיתים הקבלות מפור-
שות יותר, אך כפי שנראה ההקבלה מקבלת את מלוא
משמעותה דווקא בשל המתח הקיים בין המקביל לשונה.

ה

הבה נתבונן בשיר "פורטרט של אישה" (א3, 99).
בשיר זה קיימת הקבלה כמעט סינונימית, אך גם הקבלה
סינטאקטית מוטעמת, המאפיינת רבים משירי אסתר ראב.
נארנן את השיר באופן שיבליט את ההקבלות.

טורים 4-1

משפט משועבד

נִשְׂאָה + לוֹוָאִי / נִשְׂאָה / אִוְגַּד / נִשְׂאָה + נִשְׂאָה / הָרִיחַ בְּאֵילָן.
רִאשִׁית חֶמְהָ: / הָיִית אֶתֶךְ - / כְּאֶשֶׁר יְהִי / הָרִיחַ בְּאֵילָן.

טורים 7-5

משפט משועבד

נִשְׂאָה + לוֹוָאִי / נִשְׂאָה + מוֹשָׁא / נִשְׂאָה / מוֹשָׁא / קִצִּית צִפּוֹר / לְמַעֲפָה.
רִאשִׁית חֶמְהָ: / צִית לָךְ - / קִצִּית צִפּוֹר / לְמַעֲפָה.

טורים 8-11

משפט משועבד

נִשְׂאָה + לוֹוָאִי / נִשְׂאָה / אִוְגַּד / נִשְׂאָה / הָנֶפֶס לְאֶדְמָה.
רִאשִׁית חֶמְהָ: / הָיִית שְׁלִיךְ - / כְּאֶשֶׁר תְּהִי / הָנֶפֶס לְאֶדְמָה.

למעין בשירי האהבה הראשונים של אסתר ראב, שפור-
סמו ב'קימושונים' [3],⁵ מתברר שלמרות החזרה המשור-
רית על המלים: "ראשית חכמה" (בטורים 1, 5 ו-8),

⁵ נדפס מחדש בתוך 'שירי אסתר ראב' [א3].

במקרא אין התנגשות של שתי הברות מוטעמות, ואילו
בשירת אסתר ראב ניתן למצוא התנגשויות כאלה. למשל:

רִיחַ סֶמֶדֶר וּפְרָדִיסִים פּוֹרְחִים
עִם הָלֵב אִם הֶשְׁקִיחִי. (סבתות קדושות בירושלים-א3, 14)

או:

שִׁיר עָרֵשׁ לִי דוֹכְבוֹ. (שם)

אמנם בשתי דוגמאות אלה ההתנגשות חלה בתוך מיבנה
של סמיכות ועל-פי דין הנסמך מאבד את הטעמתו הדק-
דוקית, אך בשירתה לא תמיד שומרת אסתר ראב על חוק
זה. והרי דוגמה מאותו שיר בלי סמיכות:

וְעַם דְּבוֹרָה תַּחַת הַמָּקָר.

ועוד דוגמה:

עָלָה רִיחַ בְּנִדְיָכָן בְּאֶפֶי.

וכן:

אֵיכָה אֵבֶרֶךְ וְדַמְעָה אֵין. (יתל אביב-א3, 15)

ניתן להביא עוד רבים כמו אלה. ניתן לומר כי אסתר
ראב שומרת על ההטעמה הטבעית של המלים בשיר ואין
היא משעבדת את ההטעמות לאיזו סכמה משקלית והיא
אפילו מוותרת על הנסוג אחר המקראי.

עניין נוסף שבו אין אסתר ראב הולכת יד ביד עם
השיטה המקראית, נוגע לסוגיית התקבולות הסמאנטיות.
במקרא אנו מוצאים הרבה תקבולות סינונימיות, דהיינו,
שבהן צלע אחת חוזרת במלים אחרות על אותו עניין,
כגון:

הַאֲזִינוּ הַשָּׁמַיִם וְאֶדְבְּרָה / וְתִשְׁמַע הָאָרֶץ אִמְרֵי פִי

(דברים לב, 1)

הקבלות סינונימיות מפורשות כאלה לא נמצא בשירתה,
אם כי יש ויש הקבלה סינונימית, אלא שהסינונימיות
באה לידי ביטוי באווירה או בעניין, ורק לעיתים נדירות
במלים עצמן, האומרות בדיוק אותו דבר רק באופן אחר,
למשל:

I וּבְלִילוֹת יִלְקֹךְ רִיחַ

צִלְחוֹת חֶלֶב נְעוֹת

עַל גְּבְעוּלִים דְּקִים,

II וְעַנְיִים יִמְשְׁכוּ שֶׁלֹּל-לְבָנָם,

יִטְבְּלוּ בְּקֶצֶף קִימוֹשׁ

פּוֹרֵחַ שׁוֹטֵף,

III וְשֶׁרָקִים יִרְקִים בְּהַמוֹנִים

יִגְרָדוּ וְיִלְהָלוּ

וְיִמְלְאוּ כְּרֶסֶם

תְּרָקִים רוֹחִשִׁים

בְּצִלְחוֹת קִימוֹשׁ לְבָנוֹת;

⁹ ועיין [א3], 30 ; 31 ; 35 ; 36 ; וכן גם בשירים שבעמודים 39 ; 44 ; 45 ; 46.

להופיע בשירתה, החל מ'קישונים', דרך 'אופקים נוגים', ובשיריה החל משנות ה-40 המאוחרות, עם התחדשות שירתה לאחר שנות שתיקה ארוכות. אבל אם עד כה (עד שנות ה-40) היה המוות נושא כללי, המוות במשמעותו הרחבה, הקץ והחידלון של החיים בכלל ולא דווקא כח-ויה אישית קונקרטית, בשיר הזה, לפחות, החוויה היא אישית ולא אנושית כללית. ואז מסתבר כי חוויית המוות כחוויה אישית שונה אצלה לחלוטין מחוויית המוות בחיים בכלל. גם את השיר הזה נארגן כך, שיבליט את התפתחותו התמאטית-ריתמית:

- (א) 1. אֵלִי בְּבֹאֶךָ לְתִלְשָׁנִי
2. זָרָה אַתְּ עָלַי בְּכַנְפֵי הָרוּחַ
3. וְנִשְׁאַרְתִּי כְּפָרָג נָטוּל-רֹאשׁ
4. וְשִׁחוֹתַי אֵלַי עֲפָר-אֲרָצִי
5. וְאַסְפּוּנֵי צִחִי-רְגָנִים — — —
(ב) 6. יְהֵא אֹו שְׁחַק אֶפְרָכָח
7. נָבֵט מַעַל
8. וּבְדֹל-עֵנָן שְׂכֹחַ מְשִׁלֶּךָ בְּקֶצֶהוּ
(ג) 9. תִּהְיֶה שְׁרָשְׁרַת הָרִים מְאֻזָּנָה
10. וְעֵיבָל וְרִיזִים כְּבִדֵּי שְׂרָעִפִים
11. יִשְׁחִירוּ מַצֵּל,
(ד) 12. בְּרוּשִׁים כִּהִים יִנְעֻזוּ בְּרוּחַ
13. וְשָׂדוֹת כְּבִדֵּי-יֵרֶק שְׂטוּחִים עֲדִיהֶם,
(ה) 14. יִהְיוּ פְּשׁוּשִׁים מְרִשְׁרָשִׁים
15. בְּגִדְרוֹת הַשֶּׁטֶה
16. וּבְלִבּוֹלִים מְנַסְרִים בְּחִבּוּן-פְּרִדָּסִים,
(ו) 17. תִּרְדָּל וּבִבּוּעַ יִפְרְשׁוּ שְׂטִיחִים
18. עַל רַחְבֵּי חוֹלוֹת —
(א) 19. וְרוּחִי מְרַחֶפֶת עֲלֵיהֶם
20. כְּפָרָג דֵּל נִשָּׂא בְּרוּחַ — — —

הנצחי. התמונות בשיר, החל מטור 6, מאורגנות כך, שידגישו פרספקטיבה הפוכה מבחינת התפיסה הקונוציונלית. אין כאן מסע מן הארציות אל השמים אלא להפך, מן השמים הניבטים מעל אל ההרים (תמונה ג), אל הברושים והשדות (תמונה ד), משם אל הפשושים והבולבוזים, השיטה והפרדסים (תמונה ה) ולבסוף אל פרחי החרדל והבבונג (תמונה ו) פורשי השטיחים המלכותיים, לכבוד "הפרג" האדום והזוהר, המלכותי. האירגון מדגיש את הכיוון מן השמים אל הארץ, ואת המעבר מן האוב-ייקטים הגדולים אל הקטנים.

הקבלה סמאנטית, אם כי לא סינלגמית, אנו מוצאים בין הטורים הבאים: 5/4; 6/7; 9/10; 14/15—16; כמו כן אנו מוצאים טורים העומדים זה לגבי זה ביחס של השלמה הכרחית: צלע ב משלימה את האמור בצלע א (טורים: 1+2; 6+7; 10+11; 14+15; 17+18; 19+20). הטורים מאורגנים מבחינה תחבירית כך, שכל טור מהווה צלע שהיא יחידה תחבירית בפני עצמה, אך את שלמותה היא מקבלת בטור המשלים אותה. החיתוך במקרים אלה בסופי הטורים נעשה על-פי רוב במקום

הדמיון אינו בולט לעין, הוא השיר "כפרג נישא ברוח" (3א], 79).¹⁰ שיר זה, למרות שבדומה לרובם של שירי אסתר ראב אינו מחולק לבתים פורמאליים, מתחלק גם הוא, כמו השיר הקודם, וכמו שירים רבים שלה, לתמונות-תמונות. התמונות נתונות בתוך מסגרת מטאפורית של "אני — הפרג" (טורים 1—5; 19—20), בעוד ששאר הטורים (טורים 6—18) הם הטורים הממוסגרים, המתחלקים גם הם לתמונות מישנה, כעין פסיפס של תמונות נוף, המ-אורגן מן הגדול והרחוק אל הקטן והקרוב. השיר עצמו עוסק בעמידת ה"אני" לנוכח המוות. זהו נושא המרבה

יום המוות הוא יום אידיאלי. הטבע על שלל פרטיו מן הגדולים ביותר (טורים 6—11) ועד הקטנים ביותר (טורים 14—18) מצפה לבואה של הדוברת. יום המוות הוא יום של התמזגות עם העולם; עם עולם שאינו זר, אדיש או מתנכר כמו בספרות המודרנית, אלא פתוח, מבין ומ-נחם. הטבע מעמיד צופים המבשרים את בואה (טורים 6—9) ועם מתן האות, נפרשים השטיחים המלכותיים לאורחת המיוחלת (טורים 17—18). לפנינו קבלת פנים מלכותית למי שהארץ הזו חפצה ביקרה. המוות הוא הת-גשמות של ציפייה ארוכה; לא שהדוברת רוצה בו, או מצפה לו, אלא הנוף, אמא אדמה, הם המצפים זה מכבר לבואה (טורים 5—6). ולכן יום המוות אינו פרידה מן העולם, אלא התמזגות סופית עמו, תוך כריעת-ברך לפני אותה אדמה נערצת. המוות אינו סיום החיים, אלא רא-שית חדשה. המוות אינו תהליך של הזדקנות ובלוייה מנוונת, אלא היא הפשלות, המבקשת את תיקונה בניחוק הפרי, או הפרח, מגעו, כדי להשתלב במחזור החיים

¹⁰ השיר נדפס לראשונה ב'גזית', ט, חוב' ב—ז (תש"ז), 66.

המשפטים בנויים בהקבלה תחבירית מלאה: נושא, נושא + תיאור + לוואי, כאשר בראש טור 14 עומד אוגד. ההט-עמות הן $2+3/4$.

יש לציין שהאוגד המופיע בראש שלוש התמונות ב, ג ו-ה, תורם להדגשת הזהות הריתמית בין שלוש התמונות הללו, שלשלושתן מיבנה ריתמי זהה.

בתמונות ו ו-א (טורים $17+18$; $19+20$), למרות שהטורים שייכים על-פי המיבנה לשתי תמונות שונות, הם מגלים קירבה תחבירית, אם כי אין זהות מוחלטת:

טורים $17+18$:

נושא + נושא נושא + נושא + מושא + לוואי + תיאור

טורים $19+20$:

נושא נושא + מושא תיאור + לוואי משפט לוואי
נושא + תיאור

כאמור, לא רק הקבלה סינטקטית אנו מוצאים כאן, אלא גם של יחידות הטעמה. כל טור בנוי על שתיים-שלוש מלים מוטעמות (עד ארבע), כאשר לעיתים מפסידה אחת המלים, בעיקר מלות יחס או בצירופי סמיכות, את טעמה. אבל אי אפשר לתת מירשם מדויק מתי נשמרת ההטעמה במלה ומתי היא נופלת. כך, למשל, לא בכל צירוף סמיכות תיפול ההטעמה בנסמך באופן אוטומטי, כפי שמתבקש מחוקי הדקדוק; הדבר נתון לשיקוליו של הקורא בהתאם לתחושתו. באופן כללי ניתן אולי לומר, שכאשר הנסמך הוא בעל מספר הברות גדול יחסית (שלוש ומעלה), אזי נראה לנו כי הוא שומר על הטעמתו.¹¹

ניתן לתאר את השיר שלנו בכמה ביצועים ריתמיים, מבחינת מספר ההטעמות בטור, אך השתיים העיקריות הן אלה:

(א) $4+3, 3, 4, 2+4, 4, 2+4, 4, 4, 2+4, 4, 2+3, 4$

$4/4, 3+3/2+4, 4/4$

(ב) $3+3, 3, 3, 2+3, 4, 4, 2+3, 4, 4, 2+3, 4$

$4/4, 4+3/2+4, 4/4$

יש לציין שבטורים בעלי מספר הטעמות גדול (למעלה מארבע), מסתמנת נטייה לחלק את הטור לשניים מבחינה ריתמית, כך שאין הם שונים, עקרונית, מן המשפטים שפוצלו בין שני טורים; על-ידי כך נוצרת מעין צזורה, אולי בהשפעת ההרגל שקונה לו הקורא בחלוקה הרית-מית של המשפטים בין שני טורים. ולכן מן הדין, אולי, לקרוא את תמונה ב כך:

טורים $7+6$: יְהֵא אֹז שֶׁחַק אָפֶר קָחַל // נָבֵט מַעַל
טור 8: וּבְדִלְ-עֵנָן שָׁכַח / מְשַׁלֵּךְ בְּקֶצֶהוּ,

או:

טורים $14+15$: יְהִי פְשׁוּשִׁים מְרִשְׁשִׁים // בְּגֶדְרוֹת הַשֶּׁטָה
טור 16: וּבְלִבּוֹלִים מְנַסְרִים / בְּחִבְיוֹן-פְּרִדְסִים,

¹¹ גם אסתר ראב בעצמה, כששאלתיה בעניין זה, לא יכלה להצביע על איזו שהיא חוקיות מחייבת.

שבו יש הפסקה טבעית ברצף המשפט, ולמעשה לפנינו מעין צזורה ולא פסיחה. מאידך, קיימים טורים העומדים בפני עצמם באופן מוחלט כביכול, המהווים משפטים תחביריים עצמאיים: $3; 4; 5; 8; 9; 12; 13; 16$. אלא שעצמאות תחבירית זו אינה שלמה, שכן זו עצמאות בתוך מסגרת פריודית, שבה הם מהווים צלעות משלימות, או מקבילות, מבחינה סמאנטית, מבחינה תחבירית או מבחינת ההטעמות. על-ידי כך נוצר יחס של הקבלה או השלמה סמאנטית-סינטקטית-מוטעמת. יש שהקבלה זו ברורה מאוד, לעיתים היא אך מרומזת באווירה, באסו-ציאציות וכו'.

ואשר לריתמוס התחבירי שבשיר, בתמונה א, בנוי ריתמוס זה על הסכמה הבאה: נושא + (נושא); משלים לנשא (תיאור או מושא); צירוף סמיכות (שתפקידו: מושא או לוואי). כל הטורים פותחים בנשא שהוא פועל, פרט לטור 1 הפותח בפנייה. כל הפעלים מכילים בתוכם את הנושא, פרט לטור 5, אך גם הוא פותח בנשא.

תמונה ב (טורים $6+7, 8$) בנויה על הקבלה תחבירית סינזנימית, פרט לפתיחה של טור 6, הנפתח באוגד וב-תיאור: "יהא אז"; והמיבנה התחבירי הוא: נושא + לוואי + לוואי; נושא + תיאור. כלומר, למרות שהמשפט הראשון מחולק לשני טורים ($6-7$), והשני כלול בטור אחד (8), אין הם שונים מבחינת המיבנה אלא רק בדגש המושם על ההפסקה שבתוך המשפט.

גם בתמונה ג (טורים $9/10+11$) יש מיבנה, המגלה דמיון בסיסי. הסדר הוא: נושא + לוואי + נושא. כאשר טורים $10+11$ מהווים משפט אחד (בדומה ל- $6+7$), ואילו טור 9 מהווה משפט אחד שאינו מתחלק בין שני טורים. בטור 10 מתרחב איבר הנושא כדי שני נושאים מחוברים, ואיבר הלוואי מתרחב באמצעות צירוף הסמי-כות באופן פרופורציונאלי לשני לוואים. בטור 11 יש תוספת לסכמה, כאשר לנשא מיתוסף תיאור.

תמונות ב ו-ג נמצאות בתקבולת ריתמית כיאסטית זו לזו, מבחינת מספר הטורים והאירגון התחבירי שבין הטורים: $2-1/1-2$, אבל גם מבחינת מספר ההטעמות:

טורים $6+7$: 4 // טור 8: 4
טור 9: 4 // טורים $10+11$: 6

בתמונה ד (טורים $12+13$) הסדר הבסיסי הוא: נושא + לוואי, נושא + תיאור. הצירוף "כבדי ירק" (בטור 13) הוא צירוף סמיכות ולכן לוואי אחד. גם ההקבלה בהטעמות בולטת: $4/4$.

תמונה ה (טורים $14+15/16$) בנויה על-פי המתכו-נת של תמונות ב ו-ג, דהיינו שלושה טורים, המבוססים על שני משפטים. שני הטורים הראשונים מהווים משפט אחד, ואחריהם בא טור נוסף שהוא משפט שלם. שני

בשיר חמש תמונות המתחלקות כדלקמן: (א) טורים 1—3 (בנוסח א); טורים 1—4 (בנוסח ב). (ב) טורים 4—6 (א); טורים 5—8 (ב). (ג) טורים 7—8 (א); טורים 9—11 (ב). (ד) טורים 9—11 (א); טורים 12—14 (ב). (ה) טורים 12—13 (א); טורים 15—16 (ב). כל תמונה היא למעשה משפט תחבירי המתחלק בין כמה טורים, כאשר מקום החיתוך בסופי הטורים חל במקום שבו יש הפסקה טבעית ברצף המשפט. יש משפטים שבהם אנו מוצאים הקבלה, או סימטריה, במיבנה המשפטים ויש כאלה שבהם אין אנו מוצאים כזו. למשל, תמונה א בנוי

יה כך:

נושא+לוואי נושא+לוואי תיאור+לוואי תיאור+לוואי.
בתמונות האחרות ההקבלה התחבירית כמעט שאינה מורגשת. אך מבחינה סמאנטית קיימת הקבלה בין התמונות, אשר בעיקרו של דבר מהוות סידרת היגדים מקבילים, המשלימים זה את זה, שניתן לתארם כמעין סולם בן חמישה שלבים, וכל שלב פותח במלה "עולש", פרט לתמונה ד, המתחילה בתמונה מטאפורית לעולש: "עיי-טור". הסלמה זו מודגשת באמצעות הנושא החוזר, ובסולם זה אנו מתחילים לטפס מן הבדידות בשדות, שטובם נקצר מכבר, אל הציפייה של אותם שדות לתקופת פריון מחודשת; ומשם אל הקשר האינטימי של העולש עם השמים, וחזרה ארצה — כשומר הגחלת; ולבסוף לערגה אל אותה אדמה, ההופכת להיות "חמה" (נוסח א), או "חיה" (נוסח ב). מי שהיה בתחילת השיר בחזקת שריד ופליט, מנודה, הופך להיות עיטור אחרון ברחבי המוות והיובש, אך גם סימן לבאות, בשורת תחייה אפשרית. הסלמה מעין זו, הבנויה על פסיפס של מראות מקבילים ומשלימים לדרגה אחת נוספת, מצויה גם בשני השירים הקודמים שהבאנו כאן.

פרט לשינויים הלקסיקאליים שבשתי הגירסאות, עיקר השוני הוא באירגון הריתמי של החלוקה לטורים; במ-קום ריתמוס של שלוש מלים מוטעמות, בממוצע, לטור, בא ריתמוס של שתי מלים בממוצע:

(א) 4, 4 // 2, 3, 3 // 3, 3 // 3, 1, 4 // 2, 2+2, 2

(ב) 3, 4 // 2, 3, 3 // 2, 2, 2 // 1, 3, 2, 3 // 2, 2, 2, 2

ניתן לומר באופן כללי, כי בשירים המאוחרים ניכרת נטייה לצימצום מספר המלים המוטעמות בטור וישנם שירים שבהם כל מלה כמעט מהווה טור בפני עצמו.¹⁸ אבל למותר לציין, כי מאז ומתמיד מאפיין את שיריה הטור הקצר בן 1 עד 4 תיבות, ורוב שיריה הם בני 2—3 תיבות בטור. וגם את השירים בעלי הטורים הארוכים אנו

¹⁸ ראה למשל, השירים "ליל-כוכבים" ([33], 33), "שיר קיץ ישן" ([37], 37), "שיר הכנף הפצועה" ([33], 42), "הוא" ([33], 52), "השיר הפותח במלים 'מים גנובים' —" ([33], 57) ועוד.

אפשר לראות שניתן להעביר בקלות רבה בטורים 8 ו-16 את החלק השני ולהפכו לטור עצמאי ואז הדמיון הריתמי-סינטקטי-מוטעם ייהפך לזהות כמעט מושלמת.

ז

אבל ישנם שירים שבהם מיטשטש עקרון ההקבלה הסמאנטי (והסינטימית או המשלימה) ונשאר רק עקרון ההקבלה התחבירית ומספר ההטעמות. לעיתים היסוד הריתמי הדומיננטי הוא רק מספר ההטעמות; אך תהליך זה מורגש בעיקר בשיריה המאוחרים של אסתר ראב, אלה שרוכזו בספרה האחרון 'תפילה אחרונה' [33]. אבל גם בשירים המאוחרים ביותר עדיין ניתן למצוא את העקרונות שהתווינו למעלה. כך, למשל בשיר "ערגה לעולש", המצוי בידי בשתי גירסאות — האחת כתב היד המקורי, והשנייה הגרסה שנדפסה¹² — ניתן לראות כיצד המשוררת משנה את חלוקת השורות במגמה להבליט את הריתמוס. השיר עצמו שייך לשירי הנוף האימאזיסטיים שלה, שירים המצליחים להקנות לקורא באמצעות האימאז' הנופי תחושה של עולם עוין, צחיח ורצחני, שאף-על-פי כן ה"אני" שומר בו על איוז אופטימיות בלתי מבוארת, חסרת פשר ובלתי הגיונית, אופטימיות המעניקה לו אותו גוון המייחד את התמאטיקה הזו אצל אסתר ראב כאשר אין היא נוקטת אמירה ישירה של הדברים. השיר הזה אינו מופיע בספרה האחרון, ומכיוון שבשתי גירסאותיו ניתן לראות את העקרון שהצבענו עליו כאן נביא את שתייהן, זו מול זו:

א. ערגת העולש — הגרסה
שבכתב יד

עולש כחול
עולש בודד בשולי-שדות
בערום-שלפים
עולש בקצה שדות חרושים
5 חומים —

לתבואות קיץ — מצפים
עולש מחייך מעפעף
לתכלת מטפטפת מעל
עיטור-אחרון ביופיו
10 ברחבי-שדות יבשים:
בשמש שטוחים,
עולש: ערגת-רגל יחפה —
לקראת אדמה ערומה, חמה.

עולש מְחַיֵּךְ
מְעַפְּפָה אֶל תְּכֵלֶת
נוֹטְפֶת מְשָׁמִים,
עֵטוֹר אַחֲרוֹן בְּיָפוֹ
בְּרַחְבֵי-שְׂדוֹת יָבֵשִׁים,
בְּשֶׁמֶשׁ שְׁטוּחִים;
עֹלֶשׁ, עֲרֹגַת רְגֵל-יָחֶפֶה
לְאֲדָמָה עֵרְמָה תִּיָּה.

¹² 'דבר הפועלת', שנה לח, מס' 6 (יוני 1972), 45.

יכולים לחלק בדרך כלל מבחינה ריתמית לשני חלקים. למשל,

עֶרְבִיךָ עוֹד יוֹלֵפוּ מָה

מִיץ־כּוֹכְבִים / אוּ לְחֻלּוֹתֵי־יָם (”הל אביב.” [א3], 15)

או:

חורֶשׁ הַתָּלֵם / עַל אֶף הַמֶּדְבָּר,

בּוֹקֵעַ רֶאשׁוֹן / בְּאֶדְמַת־בְּתוּלָה: (”לאב.” [א3], 18)

(ment). תחבולה זו, שהיא כה שכיחה בריתמוס החופשי של המשוררים החדשים, כמעט שאינה מצויה בשירתה.¹⁵ ניתן אמנם להביא אי־אלה דוגמאות המוכיחות כביכול את ההפך, אך הן מועטות ומצויות בעיקר ב־שירי אסתר ראב [א3]; ב־תפילה אחרונה [ב3] תופעה זו נדירה ביותר. עובדה זו מעידה בבירור שאצל אסתר ראב הריתמוס החופשי אינו עניין של אסכולה או תחבולה, אלא זהו ריתמוס פנימי המושועבד לאיזה הלך־נפש, ריתמוס המוֹשֵׁע שפע מן המציאות הארצישראלית ומן השירה המקראית.

מראי־מקום

1. גוטקינד, נעמי. "אסתר ראב, הצברית המשוררת". 'הצור־פה', 22.5.1969.
2. לון, צבי. 'מציאות ואדם בספרות הארץ ישראלית'. דבר, תל־אביב, 1970.
3. ראב, אסתר. 'קימונים'. הדים, 1931.
- 3א. —. 'שירי אסתר ראב'. מסדה, תל־אביב, [ללא תאריך].
- 3ב. —. 'תפילה אחרונה'. עם עובד, תל־אביב, 1972.
- 3ג. —. מתוך ראיון מוקלט אתה, שנערך ביום 9.5.1971. המִן כון לחקר הספרות העברית על־שם בנציון כ"ץ, אוני־ברסיטת תל־אביב.
4. שהם, ראובן. "אהבת קימונים". 'משא' ('דבר'), 3.10.75.
5. Beardsley, M. C. *Aesthetics*. Harcourt, New York, 1958.
6. Hrushovski, Benjamin. "On Free Rhythms in Modern Poetry". in *Style in Language*, ed. Sebeok, Th. A. The M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1960, 173–190.
- 6a. —. "Prosody, Hebrew". in *Encyclopedia Judaica*, 13 (1971), 1195–1240.
7. Žirmunskij, V. *Introduction to Metrics*. Mouton, The Hague, 1966.

סמינר "אורנים" / אוניברסיטת חיפה
החוג לספרות עברית

¹⁵ ב־"פסיחה" אינני מתכוון להמשך פשוט של המשפט מטור אחד למישנהו, שכן כאלה יש הרבה בשירת אסתר ראב, אלא לאותה הפסקה תחבירית חזקה בתוך הטור, שהיא חזקה יותר מן ההפסקה של ראשית הטור וסופו, למשל כאשר סוף הטור חותך במקום בלתי טבעי ברצף התחבירי של המשפט. ראה אצל ז'ירמונסקי [7], 161–167.

בריתמוס של שירי אסתר ראב, שהמלים מסודרות בו על־פי רוב בקבוצות של שתיים־שלוש מלים המהוות מעין תא יסודי, ניתן להבחין ב־"לבנה"¹⁴ ריתמית בסי־סית. מכיוון ששירים רבים הם בעלי טורים של שתיים עד שלוש מלים בלבד, וגם כשהטורים ארוכים יותר הם נוטים כאמור להתחלק באמצעותם, כל תיאור ריתמי אמיתי שלהם חייב לקחת בחשבון את ההפסקות האלה שבאמצע הטור, שהן בעלות משקל קטן יותר מן ההפסקות שבסופי הטורים, אך חזק ומודגש יותר מאשר סופי המלים. נוצרת אפוא היירארכיה של ארבעה שלבים: המלה, הצירוף, הטור, המשפט התחבירי. אין ספק כי היירארכיה זו אינה אופיינית לשירת אסתר ראב דווקא. אך בשירה כזו, שחסרים בה כל היסודות של המשקל הפורמאלי (המבוסס על סדר רגולארי של הברות מוטעמות ובלתי מוטעמות, על מספר הרגליים החוזרות בטור, על סימנת נקבית או זכרית של הטורים וכו'), יש להיירארכיה זו של הפסקות ריתמיות חשיבות מיוחדת. השינויים הריתמיים שעשתה המשוררת בשיר "ערגה לעולש" הם פועל יוצא של כיוון ריתמי זה. שירים כגון "חצר" [א3], 67 או "חלום" [א3], 69 יש לחלק לכל אורכם, כמעט בכל טור־ריהם, לשניים; רוב הטורים מתחלקים בתוכם לשני חצאים. בשל חלוקה ריתמית זו הריתמוס בשירתה של אסתר ראב, למרות ההתנזרות מן המשקל, רחוק מרחק רב מן הריתמוס החופשי והמתמשך של הפרוזה.

ולבסוף, רצוני להעיר, שלמרות האמצעים המודרניים, כביכול, שאסתר ראב משתמשת בהם ושעליהם הצבענו כאן, אין לראות בהם תחבולות מודרניות, כאלה שבגללן נוטים בדרך כלל לזהות את הריתמוס כחופשי, וזאת בשל ההימנעות הכמעט מוחלטת מתחבולת הפסיחה (enjambement).

¹⁴ ראה הרושובסקי [6], 186–189.