

"שימוש במבנה הפונולוגי בשירה העברית"
"توظيف التشكيل الصوتي في الشعر العبري"

מ. حسین اسماعیل کاظم
جامعة بغداد – كلية اللغات – قسم اللغة العبرية
البريد الإلكتروني: husism82@gmail.com
رقم الهاتف: 07903609596

מורה. חוסיין אסמאעיל קאזם
אונבירסטת בגדאד – פקולטת השפות – מחלקת השפה העברית
husism82@gmail.com
07903609596

תקציר:

כידוע כי השיח הפואטי הוא מבנה לשוני שלם, וחומר הגלם שלו הוא הצלילים המשולבים זה בזה, זהו סקסט המפיה בחיים, והוא מלא בקונוטציות ומשמעויות הנובעות ממצב פסיכולוגי ופואטי, הרגשות הם המרכיבים החשובים ביותר שעליהם הוא מבוסס.

השירה היא תופעה אמנותית בה נעשה שימוש בשפת הלשון הטבעית כדי להעביר את התוכן, שהוא מבנה מורכב, על המשורר לקחת בחשבון את ה-"המבנה הפונולוגי" כביכול, כך שבטקסט היצירתי נוצר מעין הרמוניה, המורכבת בעיקר מעיצורים ותנועות בתוך המילה, על כן נראה ברור כי השירה העברית מבוססת בעיקר על ההברות המוטעמות וההברות הלא מוטעמות, דבר שמעצב את הציר העיקרי של הארגון השירי בדרך כלל. המחקר הזה מתייחס למספר מונחים פונומטריים כלומר המונחים הכפופים לבלשנות לפונולוגיה והפונטיקה במיוחד, ולשירה העברית בדרך כלל, בעוד שמתמייחסים למשקל השירי ואת סוגיו, לרגל וסוגיה, להריזה ולמקצב, והבחנו את תכונות התופעות ותפקידיהן הפונולוגיים והשיריים המשותפים. תחום המחקר היה מוגבל על המבנה הפונולוגי של השירה העברית לתקופותיה, ונעשה שימוש גם בכמה פסוקים מן התנ"ך להבחין את התופעות הפונולוגיות אז, ונעשה שימוש גם בתרשימים פונולוגיים כדי להבהיר את הנדון.

מילות מפתח: המבנה הפונולוגי- השירה העברית- הפונומטריקה- אמצעים ספרותיים וסגנוניים- דו משמעות פונולוגית.

خلاصة

كما هو معلوم أن الخطاب الشعري هو بنية لغوية متكاملة، مادته الخام هي الأصوات المتألفة مع بعضها البعض، وهو نص ينبض بالحياة، ويزخر بالدلالات والمفاهيم النابعة من الحالة النفسية والشعرية. فالشعر ظاهرة فنية تستعمل فيه علامات اللغة الطبيعية لتوصيل المضمون، الذي هو بناء معقد، ويتوجب على الشاعر مراعاة ما يسمى بالتشكيل الصوتي حتى ينعكس في نصه الإبداعي نوع من الانسجام الناشئ أساساً من توزع خاص للصوامت والصوائت داخل المفردة، لذلك نجد أن الشعر العبري يستند أساساً على المقاطع المنبورة وغير المنبورة، الشيء الذي يولد محور النظم الشعري بشكل عام. يتناول هذا البحث عدة مصطلحات فونومترية أي المصطلحات التي تخضع لعلم اللغة ولعلم الأصوات الوظيفي وعلم الأصوات الكلامية بشكل خاص، وللشعر العبري بشكل عام، حيث تم تناول الوزن الشعري وأنواعه، التنغيلة وأنواعها، القافية والإيقاع، وتم تمييز خصائص الظواهر وأدوارها الصوتية والشعرية المشتركة. اقتصر مجال الدراسة على التركيب الصوتي للشعر العبري بمختلف عصوره، واستخدمت عدة آيات من الكتاب المقدس لتمييز الظواهر الصوتية آنذاك، واستخدمت الرسوم البيانية الصوتية أيضاً لتوضيح الموضوع مدار البحث.

الكلمات المفتاحية: التركيب الصوتي- الشعر العبري- فونومتريكا- الأساليب الأدبية والأسلوبية- الغموض الصوتي.

מטרות המחקר:

המחקר נערך כדי להסביר את הערך הלשוני תוך השירה העברית, המבנה הפונולוגי בשיר ואיך הוא מורכב, ולעמוד על מהמונחים שמהווים עיקר השיר, ולהבחין הקשר של חלק מהתופעות המשותפות בין הבלשנות לבין השירה.

חשיבות המחקר:

חשיבותו של המחקר תלויה בהבנת המבנה הפונולוגי בשירה העברית, ומשמעותו בעיצוב השיר שיבעקר בנויי על יסודות הפונולוגיה והפונטיקה. חוסר מחקרים מסוג זה, המשלב בין שני תחומים שונים, מהווה תמריץ להכיר את שיטת הבנייה הפואטית המבוססת על הבלשנות.

שיטת המחקר:

המחקר מסתמך על חקר מונחים בין אם פונולוגיים ופונטיים ובין אם פואטיים, ואיכות יישום המונחים האלה על השירה העברית כדי להבחין את תהליך שימוש המבנה הפונולוגי בשיר העברי.

הקדמה:

טרם-1940 היתה הפונטיקה הניסויית המסורתית מהווה מדע נפרד. ללא תלות בבלשנות, בעוד שהפונומטריקה מהווה חלק בלתי נפרד מהמחקר הלשוני על ידי ניסיון לקשר או לתאם רצף פיזי ופיזיולוגי ויחידות לשוניות נפרדות. לפיכך, הפונטיקה המודרנית צריכה להיות "לשונית" עצמה לתוך מדע מבלי ללוות את המתודולוגיה מהאנטומיה ההשוואתית, או שמא הפונומטריקה עצמה הייתה נוצרת ללא גלילאו וקאנט. אמנם, לפילוסופיית השפה של הומבולדט "הייתה השפעה עקיפה, צעד אחר צעד - על הפונטיקה". אבל אפשר לייחס כל דבר לשום דבר אחר, בעקיפין, צעד אחר צעד.⁽¹⁾

וילי אליאס, המציא מושג חדש שהוא הפונומטריקה. "פונו" = בלשון קול (שכולל הטעמה ונגינה), "מטריקה" = בלשון מדידה (שכולל הגייה ופיסוק). מי שרוצה לדבר באופן שיובן על ידי שומעיו, צריך לדעת מהי הדרך התקינה לבטא כל מילה בשפה בה הוא מדבר, ואם צריך, אליאס מציע לו סימנים שיעזרו לו לזכור ולשמור. הנושא המרכזי בפונומטריקה הוא ההטעמה, בעברית יש מלעיל ומלרע, וצריך לשמור עליהן. מילה כמו "רושם" או "בירה" משנה את משמעותה אם אומרים אותה במלעיל או במלרע. הטעמה היא הארכה: ההברה המוטעמת ארוכה במקצת, ובעברית אפשר רק להאריך כדי להטעים. בשפות אחרות לעומת זאת יש שתי צורות הטעמה, ארוכה, או מחוזקת. ב"ואללה" הערבית ההברה הראשונה מחוזקת ולא ארוכה, וכך בקיצורי שמות כמו איציק. שמעון פרס, טוען אליאס, כשהוא מדבר באנגלית, נוטה בדרך כלל להפוך את הארוך לחזק, וכך כשהוא אומר I hope יוצא לו I hop.⁽²⁾

1- המשקל השירי:

משקל השירה הוא מקצב השיר (ריתמוס) בימי הביניים נוסדו על חלוקת ההברות ליתידות ולתנועות, משקלי השירה החדשה מיוסדים על צירוף תנועות מוטעמות ובלתי מוטעמות (בשירת יון העתיקה ורומי תנועות ארוכות וקצרות) משקל עולה, יורד, מרים, משפיל⁽³⁾. וניתן להגדיר אותו שהוא תדירות היחידות הפונטית שנוצרו בהברה המסומנת על ידי תנועה ועיצור⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Walter de Gruyter & Co, Linguistics, Mouton, 1976, p: 97, 100.

⁽²⁾ blog.ravmilim.co.il/tag/מטריקה

⁽³⁾ אברהם אבן שושן, המילון החדש, כרך שלישי י-מ, הוצאת קריית ספר בע"מ, ירושלים, 1979, עמ' 1576.

⁽⁴⁾ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: ص 4.

לכל שפה יש מקצב בסיסי אופייני, שנקבע, בין השאר, על ידי מקום הטעם האופייני לאותה השפה. לפיו ניתן להכיר את השפה גם בלי להבין את הנאמר. למשל, המקצב של השפה ההונגרית מדגיש את ההברה הראשונה במילה, ולעומתו המקצב של הצרפתית הוא מלרעי. מבין הסוגות השונות, בשיר תפקידו של המקצב הוא הבולט ביותר. המקצב שייך לחלק הצלילי של לשון השיר, לתחום האסתטי מוסיקלי של מילות השיר, ולא לתוכן. גם בשיר יש פעימות כאלה היוצרות מעין מבנה קבוע שחוזר על עצמו. למערכת הקצבית של יצירה מוסיקלית או של שיר נהוג לקרוא מקצב או ריתמוס⁽⁵⁾.

בדרך כלל המקצב משתתף ביצירת המוסיקה שבשיר, ואף הוא נוצר ממשחק ברכיבי הלשון. המקצב נוצר על ידי האופן שבו סדורים רכיבים כגון הברות מוטעמות ובלתי מוטעמות, מילים, צירופים וכן משפטים - בשורה השירית, בבית מסוים או בשיר כולו. אם בודקים את מידת ההקבלה בין יחידות המקצב בשיר לבין היחידות הלשוניות, כמו למשל בין יחידת משקל למילה או בין השורה השירית ליחידה תחבירית שלמה כמו משפט או פסוקית, מוצאים שלפעמים יש חפיפה ביניהם ולפעמים אין חפיפה כזו. המתח בין החלוקה ליחידות המקצב לבין החלוקה ליחידות לשוניות מגוון את המוסיקליות בשיר, גורם להנאה אסתטית ולעתים תורם להבנה טובה יותר של השיר ולתחושות שהוא מעורר⁽⁶⁾.

הריתמיקה:

כלומר תורת הריתמוס בשיר, הכוונה לתורת המקצבים של השיר בדרך כלל, המבוססים על כללים מסוימים. במושג הזה יש תוכן מקיף ורחב שגם מכיל תופעות תחביריות ולשוניות שמוצרות ריתמוס השיר. מערכת הקצבים המקובלים עוסקת כרקע לריתמוס השיר גם שמבוסס על עקרונות אחרים. לפעמים גם אין ההבחנה בין המקצבים המקובלים לשיר ובין מאפייני ריתמיות אחרות שלו, ההשלמה ביניהם יוצרת את הריתמוס הממשי של השיר. ניתן אפוא לומר כי הריתמוס והריתמיקה עוסקים במשקל, במטריקה, בפרוסודיה במשמעם המוגבל, כחוק לפרט. בכל המשקלים בעלי מקצבים מקובלים יש ריתמוס, אך לא בכל שיר ריתמי יש מקצבים טכניים-פורמאליים. גם בפרוזה אמנותית קיימים יסודות ריתמיים.

יש שם שיטות מקצב שונות, ובכל שיטה יש אפשרות לכמה מקצבים. בשיטה הכמותית, מבוסס המקצב על כמות מיוחדת של הברות מסוג מיוחד (ארוכות/קצרות, על פי אבחנת השפה), כמו שירת יוונית עתיקה, לטינית, ורוב השירה הצרפתית. בשיטה האיכותית, מבוסס המקצב על תבנית מסוימת של הטעמות, היינו להברות מודגשות כלפי בלתי מודגשות. כמו ברוב השירה האנגלית, הגרמנית, הרוסית והעברית שקולות בשיטה האיכותית. בשירה העברית מבדילים בין שתי שיטות יסודיות של משקל: את השיטה הסילבית (המיוסדת על כמות הברות) ואת השיטה הסילבו-טונית (המיוסדת על תבנית הטעמה קבועים). השיטה הסילבית^(*) (הברתית):

שהגיעה מהערבית שנקראה משקל תנועות ויתידות שהייתה נפוצה בשירת ספרד דרך השירה העברית באיטליה עד ספרות ההשכלה. שיטה זו מקפידה על מספר שווה של הברות בשורות השיר. שירת ספרד הקפידה יתר על כן רצף מסוים של תנועות וחצאי-תנועות (שוואים נעים). אופן ההטעמה הריתמית של השירה הספרדית, כפי שבוצע בזמנה, אינו ידוע בבירור כיום. כאן הדוגמה מתוך השיר "לבי במזרח" של יהודה הלוי בשיטה הסילבית ההברות השלמות בקו מפריד וחצאי ההברות מופרדות בקו נטוי.

ל-בִּי בְּ/מִ-זָּרְחָ נָא-נִכִּי בְּ/סוֹף מִ-עֲרָב
אֵיךְ אֶטְעֶמָה אֶת אֶ/שָׂר א-כֵּל /אֵיךְ יֵעֲרָב

השיטה הסילבו-טונית (הברתית-קולית):

⁽⁵⁾ שרה אבינון, עיין ערך: לשון, הבנה והבעה, הוצאת מט"ח, תל אביב 2000, עמ' 147.

⁽⁶⁾ שם. עמ' 149.

^(*) המונח סילבי (מיוונית, מבוטא [si.la. vi]), ההברה היא אחת מהיחידות שאליה מתחלק צליל הדיבור האנושי, והוא קשור לזרימת הדיבור מאז הדיבור ברוב שפות העולם אינן זורמות בקצב אחד אלא בצורה הברה, ראה:

Averroès. Grand commentaire de la Métaphysique d'Aristote, Traduit par Aubert Martin, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, Librairie Droz, 1984, p: 146.

התפתחה בשפות האירופיות, שבהן הטעמה קבועה למילים, ואומצה בשירה העברית מהמאה ה-19. שיטה זו מקפידה גם על סדר ההטעמות או ההדגשות, באופן שיוצר קצב אחיד. בכל שורה בשיר שכתוב לפי שיטה זו יש תבנית מסוימת של הטעמות (הקרויה רגל), החוזרת על עצמה מספר פעמים (לעיתים בתוספת של הברה לא-מוטעמת בתחילת השורה, או בהשמטת הברה לא-מוטעמת אחת או יותר בסוף השורה), משקל השיר נקבע לפי סוג הרגל שבשימוש ולפי מספר הרגליים בשורה. אי הטעמה של הברה נקראת השפלה⁽⁷⁾. שיטה זו משלבת את השיטה המקראית עם ההברתית, היינו בכל צלע מונים הן את ההברות והן את ההטעמות⁽⁸⁾, לדוגמה:

הֲרֵשֶׁת יוֹרְדָת, הֲרֵשֶׁת עוֹלָה,
שׁוֹקֵעַת הַשְּׁמַשׁ עֲמוֹק בְּמִצּוֹלָה.⁽⁹⁾
יֵצֵא הַדֵּיג הַצֵּעִיר בְּסִפְיָנָה,
לִבְּן מְפָרְשׁוֹ וְרִישׁוֹ לִבְנָה.

שיטת שקילה זו מתאימה ביותר לשפה העברית אם רוצים ליצור תחושה קצבית ולא רק לספור. וגם ניתן להקיש פעמות וליצור תחושות משקל במובן המוסיקלי שלו, עד כדי יצירת זרימה רציפה. בתהליך ההתאמה של המשקל הכמותי הערבי לשירה העברית נקבעו שתי יחידות הגייה קצרה וארוכה, כיחידות הגייה קצרות נחשבו השווה הנע וכל תנועה חטופה (◌◌◌). כיחידת הגייה ארוכה נחשבה כל תנועה המצטרפת לעיצור. כדוגמה, המילים "בְּנֵי שְׂמֹעַ, תְּשׁוּב" מורכבות מיחידה קצרה (שסימנה, □□) ומיחידה ארוכה (שסימנה, -). השווה הנח מצטרף לתנועה שלפניו ואינו מהווה יחידה עצמאית. כך למשל, במלה שְׂמֹעַ יש שתי תנועות. מספרן המועט של ההכרות הקצרות בעברית הביא לכך שגם ו' החיבור – כשהיא מנוקדת בשורוק, לפני אותיות בום"ף: ו - נקבעה כיחידה קצרה בתנאי שאין אחריה שווא-נח. וכך ננתח את המילים: "וַיִּבֶן" תנועה קצרה ותנועה ארוכה, "וַיִּבְנֵי" שתי תנועות ארוכות. היות שהיחידה הקצרה בשפה העברית יוצרת הברה דקדוקית אחת עם התנועה העוקבת אחריה, צרפו מדקדקי ימי הביניים את התנועה הקצרה (□) עם הארוכה העוקבת⁽¹⁰⁾. משקל (פרוזודיה):

המשקל יוצר את הצליל, המקצב והאווירה בשיר, כמו גם במוסיקה. לא במקרה לוותה השירה בניגונה בעבר, ואף בימינו זוכים שירים רבים ללחן. תבניות המשקל השונות נחלקות על פי סדר ההטעמות של ההברות המרכיבות את המלים. הברות מטעמות הן הברות מדגשות, והברות לא מדגשות הן חסרות הטעמה. המקצבים הידועים בשירה נבנים על ידי סדור קבוע וחוזר של היסודות החזקים והיסודות הרפים בהגית המלים. יחידת המשקל נקראת רגל, והיא מרכבת מ-"הרמה" (הברה מדגשת) אחת ו "השפלה" (הברה לא - מדגשת) אחת או שתיים. במשך השנים נוצרו כמה וכמה משקלים והנפוצים שבהם הם: ימבוס המרכב מהשפלה והרמה, טרוכיאוס המרכב מהרמה והשפלה, אנפסט המרכב משתי השפלות והרמה אחת, אמפיברכוס המרכב מהשפלה, הרמה והשפלה, ודקטילוס המרכב מהרמה אחת ושתי השפלות. מאז ומתמיד התקיימה בשירה סתירה בין הרצון ליצר בדפוסי משקל מסכמים, לבין הרצון להשתחרר מהם. בשירה העברית החזשה גרם למשבר המעבר מהמבטא האשכנזי המלעילי, למבטא הספרדי המלרעי, שהטעמה בו היא על ההברה האחרונה. המעבר היה בבחינת תהליך טבעי מלשון הספר ללשון הדבור החיה. ספרת שירה⁽¹¹⁾.

משקל היתדות והתנועות:

בנבדל מן הפייטנות הקדומה והקלאסית, אימצה שירת ספרד מן השירה הערבית וליתר דיוק מצורת הקצידה כמה סממנים צורניים חשובים בתחום החרוז והמשקל. על כך תוכל לקדוא בפירוט בנספח א, המביא מדבריו של פרופ' ע' פליישר.

⁽⁷⁾ משקל/he.wikipedia.org/wiki

⁽⁸⁾ אמנון שילוח, המורשת המוסיקלית של קהילות ישראל, כרך 3, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1995, עמ' 104.

⁽⁹⁾ מתוך השיר (דג הזהב) של לאה גולדברג: shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=166&wrkid=868

⁽¹⁰⁾ אמנון שילוח, המורשת המוסיקלית בקהילות ישראל, יחידות 7-8, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1986, עמ' 14.

⁽¹¹⁾ יואב בן-דב, אילנה שמיר וזהבה כנען, אביב חדש: האנציקלופדיה הישראלית לנוער - כרך 7, חופמאים טריגונומטריה, הוצאת אנציקלופדיה אביב בע"מ, 2004, עמ' 103-104.

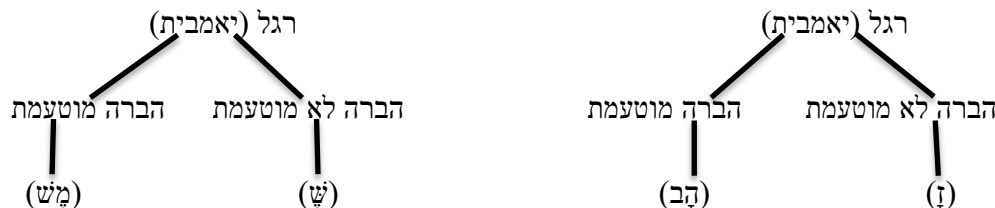
הקצידה הערבית היא צורה שהתפתחה קודם להופעת האיסלאם והיא בנויה טורים "טורים שווים באורכם ובמשקלם". טורים אלו מכונים בשירת ספרד "בתים" (טור="בית"). הבית שונה מן הבית השירי המקובל בימינו והמורכב ממספר טורים. הבתים מתחלקים לשני חלקים שווים הנקראים דלת וסוגר. בטור הראשון חוזרים הדלת והסוגר "לתפארת הפתיחה" ובשאר הטורים חוזרים רק הסוגרים, והחרוז זהה בכל הטורים שמספרם יכול להגיע עד מאה ויותר. חרוז מסוג זה נקרא "חרוז מבריה".

המשקל בקצידה מורכב מתבניות ריתמיות קצרות המכונות "עמודים". כל עמוד כולל הברות אחדות קצרות וארוכות, ערוכות לפי סדר מסוים. משקל מסוג זה נקרא "משקל כמותי" | סופרים בו כמות של הברות קצרות או ארוכות. הוא הותאם לשירה העברית ונקרא "משקל היתדות והתנועות".

צריך לציין כי בשירה העברית החדשה משתמשים במשקל סילאבו (= הברתי) טוני, שבו בכל טור חוזר אותו מספר של הברות ואותו מספר הטעמות, המשקל מבוסס על סדר הופעתן של הברות המוטעמות והלא-מוטעמות ב"רגל", שהיא היחידה המשקלית הקטנה ביותר, ובטור הנוצר מהרכב של "רגל" אחת או יותר. המשקלים הסילאבו-טוניים הנפוצים ביותר בשירה העברית החדשה הם:

א- יאמב (או יאמבוס): רגל קצרה של שתי הברות = הראשונה "לא מוטעמת" והשנייה "מוטעמת" (השפלה והרמה)⁽¹²⁾, כמו בשיר של רחל בלובשטיין ושל:

היום הַלֵּךְ וְהַשִּׁיר,
 דַּעַף הַיּוֹם.
 זָהָב מוֹעֵם אֶפּוֹ שְׁחָקִים
 וְהָרִי רוֹם.
 סְבִיבֵי הַשְּׁחִיר מְרַחֵב שְׂדוֹת
 מְרַחֵב אֵלֶם;
 הַרְחִיק שְׁבִילִי – שְׁבִילִי בּוֹדֵד,
 שְׁבִילִי שׁוֹמֵם...
 בֵּין עֲבִי אִשׁ וְעֲבִי דָ'ם
 הַשְּׁמֵשׁ רִיד לַפְּאֹת הַיָּם



ב- טורוכי (טרוכיאוס): רגל קצרה של שתי הברות - הראשונה "מוטעמת" (הרמה) והשנייה "לא מוטעמת" (השפלה)⁽¹³⁾:

צָרוּ שְׁבִילִי, אֲתִי גִדְדִי
 גְּדִי טַפְּחָתִי, וְבִטְנָא...
 "בְּלֹא נֵיב, בְּלִי נוֹעַ, / רְגַע אֶחָד אֶרְדּוּ, / לְחֻצָּה אֶלֶיךָ / בְּעַרְבֵי רִחְמִים וְרֵד"



⁽¹²⁾ אמנון שילוח, המורשת המוסיקלית בקהילות ישראל, יחידות 7-8, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1986, עמ' 14.
⁽¹³⁾ ש.ש. עמ' 14.

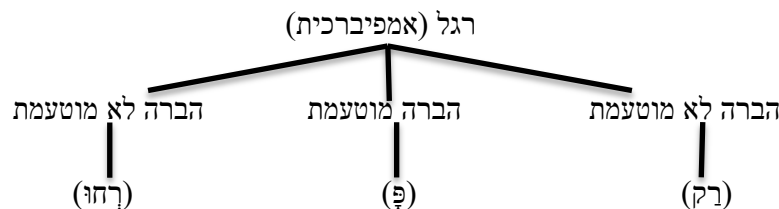
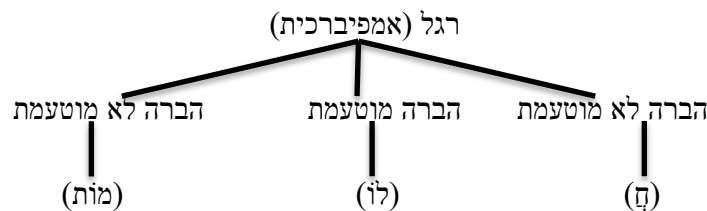


ג- ספונדיאון (ספונדי): הרגל הספונדיאית מורכבת משתי הברות מוטעמות, כשהיו נוהגות בהן תנועות קצרות וארוכות, היה ניתן להחליף הברה מוטעמת במקום הברה לא-מוטעמת עם תנועה ארוכה. מכיוון כיום שבעברית המדוברת אין כל הבדל ממשי בין תנועות קצרות לבין תנועות ארוכות, משקל הספונדיאון הוא אינו פרגמטי לשפה. לדוגמה קריאות עידוד דו-הברתיות, שבהן לרוב מודגשות שתי ההברות, כמו: "ד-ני!", "יו-סי!" או צירופים כפולים כמו "כן! כן!".⁽¹⁴⁾

ד- אַמְפִּיבְּרִכּוּס (אמפיברך): הרגל האמפיברכית מורכבת מהברה לא-מוטעמת, ואחריה הברה מוטעמת והברה לא-מוטעמת, כמו המלה "קדימה". לדוגמה: "בְּלֶה וּמְפַקְרָת, כְּשִׁמְשׁ הַזֹּאת, / מִי מִי הַמְצִיאָה לְחֶרְכְּנִי בְּחֶנֶק?.." (אלכסנדר פן - "ובכל זאת"), דוגמה אחרת: הפואמה "המתמיד" שכתובה בהגייה האשכנזית, שבה רוב המלים נהגות במלעיל: "עוֹד יֵשׁ עָרִים נִכְחָדוֹת בְּתַפּוּצוֹת הַגּוֹלָה / בְּהֶן יַעֲשֶׂן בְּמִסְתָּר גְּרֵנוּ הַיֶּשֶׁן" (ח. נ. ביאליק).⁽¹⁵⁾

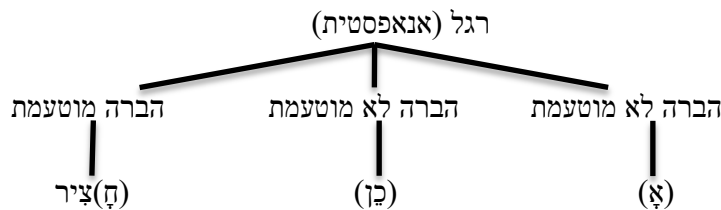
תלומות לא מתים, אם פעם

רק פֶּרְחוּ בְּנִשְׁמָה, לְעוֹלָם – (יעקב פיכמן)



ה- אנאפסט: רגל ארוכה של שלוש הברות - שתי הראשונות לא-מוטעמות והשלישית מוטעמת, לדוגמה השיר של ביאליק⁽¹⁶⁾.

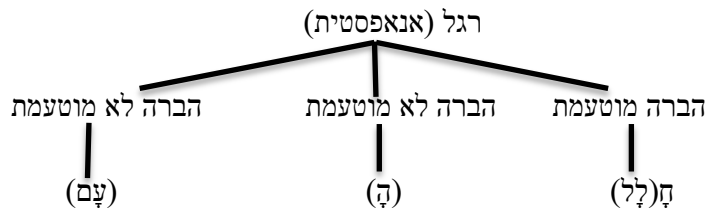
אָכְנוּ חֵ'צִיר הַעֵם, יָבֵשׁ הָיָה פְּעִיץ
אָכְנוּ חֵ'לֵל הַעֵם, חֵלֵל פֶּ'בֵד אִיו ק'יץ.



⁽¹⁴⁾ (משקל שירה) (he.wikipedia.org/wiki/)

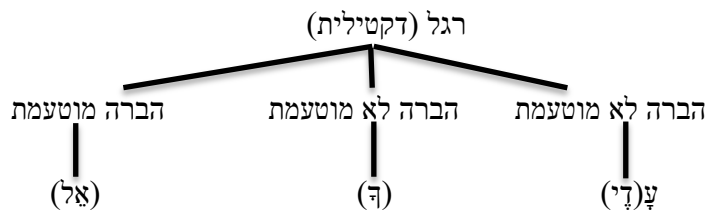
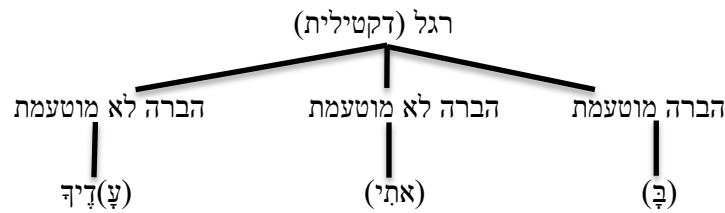
⁽¹⁵⁾ (שירה משקל) (he.wikipedia.org/wiki/)

⁽¹⁶⁾ אמנון שילוח, המורשת המוסיקלית בקהילות ישראל, יחידות 7-8, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1986, עמ' 14.



ו- דקטילוס (דקטיל): הרגל הדקטילית מורכבת מהברה מוטעמת אחת ואחריה שתי הברות לא-מוטעמות, לדוגמה המלה: "אֵינְטֶרְנֵט". בעברית השימוש בו בהטעמה הספרדית המקובלת כיום קשה ותובע מהכותב יצירתיות - שהרי אין מילים עבריות מוטעמות בהטעמה קדם-מלעילית, והרגל המשקלית אינה יכולה לחפוף עם המילה. השימוש בו במילים לועזיות, או גם רווח יותר אצל משוררים שכתבו בהטעמה אשכנזית. דוגמה לדקטיל בהטעמה ספרדית: "בן לו הנה לי / ילד קטן / שחר תלילים ונבון" (רחל - "עקרה")
 ב'אתי עדיף, אל נש'כח מעו'לם (-) (ש. טשרניחובסקי)⁽¹⁷⁾

צריך לציין כי, ב"הטעמה קדם מלעילית": מעט מילים עם הטעמה זו, והיא תופעה נדירה יחסית וקיימת בעיקר במילים שאולות^(*) לדוגמה, "טלפון". הטעם "מתעלם" מתנועות עזר מוחדרות, לדוגמה: "נרדתי, למדתי, שפטי"⁽¹⁸⁾. הכוונה לתנועת עזר היא התנועה /e/ שמופיעה במלים האמורות, ומייצגת את השווא, למניעת צרור עיצורים הדומים הרצופים. אבל ההטעמה "הקדם-קדם מלעילית" נדירה מאוד בעברית וקיימת במילים בודדות כגון: "פריג'ידירים"⁽¹⁹⁾.



"אין דופקים. / אין דופקים. / בלר תק / האובד" הוא טרמטר אנאפסטי.
 "שקט / שקט / שקט / שקט" הוא טרמטר טרוכאי.
 "עטור / מלצה / זקב / שחר" הוא טרמטר ימבי.
 "רחהנו / ברוח" הוא דימטר אמפיברכי.

⁽¹⁷⁾ משקל - (שירה) he.wikipedia.org/wiki/

^(*) למפארד מסביר את הסתמכותו על חוקי ההטעמה העברית לקבוע את חוקי ההטעמה הערבית, הוא אומר: "אנחנו נאלצים או למהוק את נושא ההטעמה מן הערבית, או נסתמך על שפות שמייות דומות כמו העברית", הוא מצטט מטרואמפ, ומוסיף: "כי ההטעמה באתיופית ובעברית (השתיים כפופות לאותם חוקים כלליים לקבוע את ההטעמה), תמיד היא באה בהברה שלפני האחרונה (כלומר הטעמה מלעילית) או בהברה האחרונה (כלומר הטעמה מלרעית), ואינה באה במקרה של (הטעמה קדם מלעילית)", על כן, ראה:

انظر: الموسوي، د. مناف مهدي محمد، علم الاصوات اللغوية، دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة، بغداد، 2007، ص 130-131.
⁽¹⁸⁾ אורה (רודינג) שורצולד, פרקים במורפולוגיה עברית, כרך ג, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 2002, עמ' 30-36.
⁽¹⁹⁾ אביבית בן דוד, מחקר דוקטורט: רכישת שפה לאור תיאוריה פונולוגית, אוניברסיטת תל אביב, 2001, עמ' 21.

"פָּנֵי לִי, / מִוְנָה, הַנֶּבֶר נָה / רַב-הָצֵי/סִינָן, שֶׁ/נֶלֶד" הוא הקסמטר דקטילי⁽²⁰⁾.

לעובדה שההקסמטר הדקטילי בדוגמה האחרונה אינו שלם לכאורה, שהרי הרגל השישית והאחרת היא קצוצה, חסרה בה ההשפלה האחרונה. אבל זוהי תכונתו של ההקסמטר בשירה הקלאסית, שהרגל האחרונה שלו היא של שתי הברות בלבד. הווריאציה הזאת (כמו גם וריאציות אחרות בגוף השורה) מגוונת את המשקל הדקטילי ומתעת הווצרות רושם מכני מדי.

אם הווריאציה הזאת ברגל האחרונה של ההקסמטר הדקטילי הקלאסי מקומה קבוע, הרי במקרים אחרים נמצא וריאציות שמיקומן חופשי, המרת סוג רגל אחד באחר במקומות שונים בשורה, למניעת חד-גוניות וגם להעצמת ההבעה, נקרא להמרה כזאת וריאציה משקלית.⁽²¹⁾

עם זאת, אפשרית גם קריאה משקלית אחרת של השורה הזאת. לא "וְכַבֵּד / טַפּוֹת / בְּסֶפֶד", אלא: "וְכַבֵּד טַפּוֹת / בְּסֶפֶד". כלומר, לא אמפיברך ושני ימבים, אלא ימב, אנפסט, ימב. אפשר לטעון שקריאה אחרונה זו עדיפה, משום שהיא מאתרת אנפסט בשורת שיר שכולו אנפסטים, וכשיש קושי בהכרעה, תמיד עדיפות ראיית השיר השלם וסדירותו הכללית והכפפת היחידה הספציפית למשקל השליט בשיר.

אבל כנראה, כי אלטרמן מצא וריאציה משקלית, כלומר המרת את הרגל השלטת ברגל אחרת. ולא שמר את האנפסט גם בשורה זו ולכתוב, למשל, "וְכַבֵּד טַפּוֹת / בְּסֶפֶד". כנראה היה דווקא מעוניין להמיר את האנפסט השליט באמפיברך או ימב בנקודה מסוימת זו, כדי לתת ל"כובד" כובד יתר מתוך ההשתהות הבלתי צפויה בהברה שהיתה אמורה על-פי המשקל הכללי להיות בלתי מוטעמת. האמפיברך (או הימב) החריג ממחיש את הכובד, מעצים את ביטויו. ושוב אנחנו עדים לצורה המשתפת פעולה עם התוכן בשירות המשמעות.⁽²²⁾

2- הרגל:

(בפונולוגיה): יחידת מקצב בניתוח הפונטי והפונולוגי של הלשון שבו הברות מוטעמות באות במרווחים קבועים, וקובעות את ההטעמות ההנגנה בו. והיא מוגבלת, או שאינה מוגבלת, במספר ההברות שמכילה⁽²³⁾, המבנה הבלתי מסומן של הרגל הבינארית המכילה שתי הברות או מורות (כלומר, חד הברתיות)⁽²⁴⁾.

(בשירה): היא היחידה הקצובה הבסיסית החוזרת, המהווה חלק משורת פסוקים במרבית המסורות המערביות של השירה, כולל פסוק סלאבי אנגלי-אנגלי והמספר הכמותי של השירה היוונית והלטינית הקדומה. היחידה מורכבת מהברות, והיא בדרך כלל שתיים, שלוש או ארבע הברות. הרגליים הנפוצות ביותר הן באנגלית, יאמבי, דאקטאיל, טרוכאי, אמפסטי⁽²⁵⁾.

צירוף ההרמות (הברה מוטעמת) וההשפלות (הברה שאינה מוטעמת) החוזר מס' פעמים בשיר. הברה מוטעמת אחת ואחת/שתיים לא מוטעמות.

כל דיבור ספונטני בעברית מורכב מרצף של קבוצות טון ואלה בתורן מורכבות מקבוצות קצב או "רגליים". ל"רגל" ובמיוחד לקבוצת טון יש תפקיד חשוב במבנה המשמעות. דפוסים "פרוזודיים" כגון אלה מצויים בכל שפה, על אף שגם הדפוסים הפרוזודיים וגם משמעותם הסמנטית יכולים להשתנות באופן משמעותי משפה לשפה.

למרות ההבדלים בין התיאוריות השונות, יש מספר פרמטרים דומים בכלם קיימת ההנחה שהצורה הטובה ביותר ליצוג הטעם היא באמצעות המבנה הפרוזודי. בכל רמה יש יחידה אחת חזקה, וההברה החזקה ברגל היא נושאת הטעם הראשי, וההברה החזקה ברגל החלשה נושאת את הטעם המשני, לדוגמה במילה המינמלית (כלומר, דו הברתית), אם ההברה השמאלית ברגל חזקה נקבל מבנה (טרוכאי) מלעילי כשהטעם הראשי בתחלת המילה

⁽²⁰⁾ שמעון זנדבנק, מזשיר – מדריך לשירה, כתר הוצאה לאור, ירושלים, 2002, עמ' 149.

⁽²¹⁾ שם.

⁽²²⁾ שם: עמ' 151.

⁽²³⁾ Selkirk, E. O. The role of prosodic categories in English word stress Linguistic Inquiry, 1980, p: 563-605.

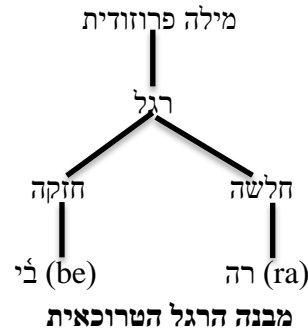
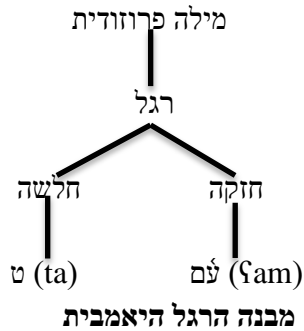
⁽²⁴⁾ Dresher, E., & Kaye, J. A computational learning model for metrical phonology. Cognition, 1990, p: 137-195.

⁽²⁵⁾ Baldick, Chris (2008). The Oxford Dictionary of Literary Terms. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-923891-0

(הברה אחת לפני הסוף), ולהפך, אם ההברה הימנית ברגל חזקה, נקבל מבנה (ימבי) מילרעי כשהטעם בסוף המילה⁽²⁶⁾.

התרשים להלן מייצג את מבנה הרגל כפי שהיא משתקפת במילה העברית, "בִּירָה" /'bera/, שהיא בעלת מבנה (טרוכאי) מלעילי, ההברה הראשונה היא חזקה ולכן היא שנושאת את הטעם.

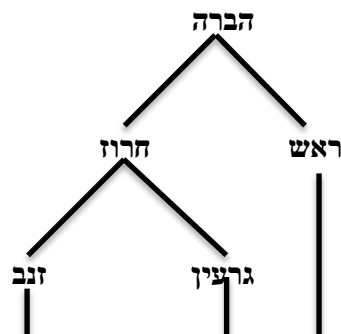
התרשם מייצג ההפך מבנה הרגל, המילה "טָעַם" /taʕam'/ במבנה (ימבי) מלרעי, ההברה השנית היא חזקה ולכן היא שנושאת את הטעם.



3- החריזה:

מדובר בכמה צלילים שנוצרו בבתי או שורות השיר, והחזרה שלהם היא חלק חשוב במוזיקה הפואטית. הם מתנהגים כהשלמות מוזיקליות. ואחרי מספר מסוים של הברות נוצרה מערכת מיוחדת הנקראת משקל⁽²⁷⁾. במילים אחרות היא טכניקה של השירה מיוסדת על חזרה צלילית דומה בסופי מילים של עיצורים ותנועות, בדרך כלל בסיומת שורות השיר. סדרה זו של צלילים החוזרת בשתי המילים נקראה "חרז".

באותה השפה בתקופות שונות, ובשפות שונות, כללים שונים שנהוגים לקבוע בשירה את החרוז הראוי לשימוש. הכללים האלו עוסקים בדרך כלל במספר ההגיניים (פונמות) המשתתפים בחרוז, כ-עיצורים או תנועות, ולעיתים גם בהטעמה של פונמות אלו. כאן נפגשו השירה והפונולוגיה, ההברה מתחלקת לשלושה חלקים, שהם הראש הגרעין והזנב בכל הברה ובכל שפה. (הגרעין עם הזנב) מהווים כיחד יחידת חריזה, שהיא היחידה היחודית לחריזה (למשל בשירים) לדוגמה במלים "לִפְקֶם" "הָאוֹם" בעוד שהגרעין (oa) שנקרא בפונטיקה דיפתונג או דו תנועות^(*).



⁽²⁶⁾ Ibid. Dresher, E., & Kaye, J. A computational learning model for metrical phonology.

⁽²⁷⁾ ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، الطبعة الثانية، مكتبة الانجلو المصرية، 1952، القاهرة، ص 244.

^(*) דיפתונג: "diphthongs" פירושו בעברית (דו-תנועה), מונח בפונטיקה, שמתייחס לרצף של שתי תנועות הנהגות כהברה אחת. הדיפתונג מתאפיין בתנועה רציפה של הלשון ממיקום אחד בחלל הפה למיקום אחר, הלשון נעה מ-[o] ל-[a] באופן רציף, בשל מידת העיצוריה המנימלית של האוויר בעת הגייתם. את המילה "לִפְקֶם", למשל, יש להגות "לִפְקֶא-ח". כלומר הצירוף "וא" הוא דיפתונג – לא שומעים בו את האל"ף.

ראה: רפאל ניר, רבקה ירקוני, פרקים בתולדות הלשון העברית, הוצאת האובנירסיטה הפתוחה, תל אביב, 1994, עמ' 38.

(ח)	○ (oa)	לפ(ק)
(ח)	○ (oa)	ה(א)

החרוז הוא שוויון או דמיון בצלילי המילה, בעיצורים, בתנועות ובטעם של ההברות החורזות. החרוז נמצא בסוף המילה, והוא מופיע בעיקר בסופי השורות של השיר⁽²⁸⁾. בשיר "סליחות" למטה, יש חריזה מסודרת: בכל בית שורה ראשונה חורזת עם שלישית - שתיהן תמיד בעלות הטעמה מלעילית, שורה שנייה חורזת עם רביעית, ושתייהן תמיד בעלות הטעמה מלרעית. בבית השני חורזות המילים: המרכיבים הלשוניים המשותפים הם: התנועה /o/ שהיא מוטעמת, העיצור /r/ תנועה /e/ והעיצור /n/. בחרוז זה יש חמישה מרכיבים זהים, לפי סדר זה; תנועה, הטעמה מלעילית, עיצור, תנועה, עיצור.

בחרוז השני, יש פחות מרכיבים משותפים: התנועה /u/ שהיא מוטעמת והעיצור, /f/ כלומר, יש שלושה מרכיבים זהים: תנועה, הטעמה מלרעית ועיצור.

בבית הראשון והשלישי יש גיוון בחריזה: יש בהם חרוזים שצליליהם זהים רק באופן חלקי. בשתי המילים קיימים העיצור /r/ והתנועה /i/ המוטעמת (מלרע), אך במילה ראי יש ביניהם עיצור /r/ וההברה פתוחה, ואילו במילה דברים יש אחרי התנועה עוד עיצור, /m/ וזוהי הברה סגורה.

בבית שלישי נמצא הצמד, בחרוז זה יש ארבעה מרכיבים זהים: העיצור /l/ תנועת /e/ המוטעמת (מלעיל) והעיצור /x/. ההבדלים בהברה האחרונה הם גם בתנועה (a / e) וגם בהברה סגורה (כַּת) לעומת הברה פתוחה (הַ). גיוון כזה או דומה לו בחריזה אופייני לשירה בת זמננו, שבה החרוזים אינם חייבים להיות שוי צליל ממש. לפעמים צלילם דומה רק באופן חלקי, וייתכן שהגיוון הזה, השוני הדק, אף מוסיף לייחודם ומושך אליהם תשומת לב מיוחדת. בשירים בעלי חריזה סדירה, החרוזים מופיעים בדרך כלל בכל שורה ואנו מצפים להופעתם. לעומת זאת, בשירים בני זמננו לעתים קרובות אין הדבר כך: החריזה סדירה פחות, חופשית יותר, אבל אין זה אומר שאין חזרה על צלילים - על עיצורים או על תנועות - ושאין להם חשיבות. ההבדל הוא שהם מופיעים במקומות פחות צפויים.

סליחות/ לאה גולדברג
בַּאתְ אֵלֵי אֶת עֵינֵי לַפְקָה,
וְגוֹפֶה לִי מִבֶּטַח וְחֵלוֹן וְרֵאֵי,
בַּאתְ פְּלִילָה הִבָּא אֶל הָאוֹחַ
לְהִרְאוֹת לוֹ בַּחֲשֶׁף אֶת פֶּל הַדְּבָרִים.
וְלִמְדָתִי: שָׁם לְכָל רֵיס וְצַפְרָן
וְלְכָל שְׁעָרָה בְּבִשָּׁר הַחֲשׂוּף
וְרֵיט וְלִדּוֹת רֵיט דְּבִק וְאֶרֶן
הוּא נִיחּוֹת לִילּוֹ שֶׁל הַגּוֹף.
אִם הָיוּ עֲנוּיִים - הֵם הִפְלִיגוּ אֵלַיךְ
מִפְּרִשֵׁי הַלְבָּן אֶל הָאֶפֶל שְׁלֶךְ
תִּנְנִי לְלֶכֶת, תִּנְנִי לְלֶכֶת
לְכַרֵּעַ עַל חוֹף הַסְּלִיחָה.

בשיר זה יש חרוזים, אבל לא בכל שורה ולא תמיד צלילי החרוז זהים - לפעמים יש ביניהם רק דמיון. למשל, התבוננו בחרוזי הפזמון החוזי: בחרוז השני יודע/ משגע מרכיבי החרוז הזהים הם התנועות /ea/ והעיצור עי (שאינו מצוין בתעתיק, כי היום רק מעטים הוגים אותו). אבל בחרוז הראשון: תמיד/ כבים - החריזה היא בתנועות בלבד /f/ (ai) ואילו העיצורים אינם זהים. גם בבית שאחריו, החרוז מלוח/ געגוע הוא חרוז של שתי תנועות בלבד, ואין זהות בעיצורים.

⁽²⁸⁾ שרה אבינון, עיין ערך: לשון, הבנה והבעה, תל אביב, מט"ח, 2000, עמ' 139.

שימוש במבנה הפונולוגי בשירה העברית

חריזה בתנועות בלבד מכונה בשם "חריזה אסוננטית" והיא שכיחה בשירים בני זמננו. נוסף על כך, בשיר "לבכות לך" יש חריזה פנימית, כלומר מילים שאינן עומדות בסוף השורה וצליל החרוז (תנועות ai) וכן העיצור /m/ מופיע גם בהן, לפעמים אפילו באופן מלא יותר מאשר בסופי המילים:

לְנִצַּח אֶחָי אֶזְכֹּר אוֹתָךְ תָּמִיד
וְנִפְגַּשׁ בְּסוֹף אֶתָּה יוֹדֵעַ
וְיֵשׁ לִי חֲבָרִים אֲבָל גַּם הֵם פְּבָיִם
אֵל מוֹל אוֹרָךְ הַמְשַׁגֵּעַ
כְּמוֹ הַגְּלִים אֲנַחְנוּ מִתְנַפְּצִים
אֵל הַמּוֹחַ אֵל הַחַיִּים

בין חרוז לצורך:

שנים מהמאפיינים המסרתיים של השירה, שקבעו במשך תקופות ארוכות את המקצב והמצלול שלה⁽²⁹⁾. בחרוז גלים/ מתנפצים/ החיים: הצליל החוזר במילים אלה חופף לצורן הנטייה של ריבוי: -מים. לכן, שמות עצם עם מוספית -מים (חופים, כוכבים), צורות בינוני ותארים בזכר רבים (קמים, מתרגשים, יפים, אמיצים) - כולם מועמדים לחריזה. מאחר שיש בעברית צורנים רבים המתחברים למילה בסופה, הרי קל מאוד להשתמש בהם לצורך חריזה. למשל, כינויי השייכות (שהם צורני נטייה) מצטרפים לסוף שם העצם ולמילת היחס, וקל מאוד ליצור חרוזים בעזרתם: שלף, ביתך, ראשך, ממך. כך גם צורני הנטייה של הפועל ניתנים לחריזה קלה: באתם, הסברתם, התקדמתם. מאחר שחריזה המבוססת על צורן דקדוקי היא קלה, היא נפוצה יחסית בשלטי חנויות בנוסח "אצלנו קנית/ בהנחה זכית." "כותבי שירים קפדנים אינם מרבים בחריזה כזאת, שבה לא רק הצליל חוזר אלא גם הצורה הדקדוקית, מפני שחריזה כזו אינה נחשבת משובחת בעיניהם. בשיר הבא, יש חרוז: /ot/ ⁽³⁰⁾.

בדקה אחת שפויה / מיכה שטרית
בדקה אחת שפויה הצלחתי לראות
את אגיות הצער טובעות
בגים גדול של תקוות קטנות ונין.
בדקה אחת שפויה הצלחתי לראות
מלאכים בשמי העיר הזאת
אלהים לא מותר עלינו עדין.
אז מה בינתים? על הכרפוס.
קרוב לאדמה רחוק מהשמים.
צמוד אלך, בינתים.

בבית הראשון של השיר, הצליל של החרוז הראשון הוא (ות), אך רק פעם אחת (טובעות) זהו צורן ריבוי בנקבה. המילים החוזרות הן: לראות/ טובעות/ לראות/ זאת. הצליל הזה נמצא גם במילים נוספות בתוך השורות: אגיות, תקוות, קטנות. כאן - זהו אמנם צורן הריבוי, אבל מאחר שאלה אינם חרוזים ממש, המופיעים במקום קבוע בסוף השורה, הרי החפיפה בין צליל לצורה וקביעות הופעתה של החריזה - אינן בולטות כל כך. בדקו את כל המילים החוזרות.

⁽²⁹⁾ יואב בן-דב, אילנה שמיר וזהבה כנען, אביב חדש: האנציקלופדיה הישראלית לנוער - כרך 7: חופמאים טריגונומטריה, הוצאת אנציקלופדיה אביב בע"מ, 2004, עמ' 103.
⁽³⁰⁾ שרה אבינון, עיין ערך: לשון, הבנה והבעה, תל אביב, מט"ח, 2000, עמ' 141.

תקופות ארכות את המקצב והמצלול שלה. קימים חרוזים מסוגים שונים, שעקרם חזרה על מלים בעלות הברות זהות או דומות. המשקל נקבע על ידי תבניות הקשורות לדרך ההגיה של המלים ולקצב הטבעי של קריאתן. לשון השירה, שלא כלשון הספרת (הפרוזה), היא מצמצמת ומרכזת ביותר, ולכן יש לסדר המלים בה חשיבות יתר. החרוז והמשקל הם שני אמצעים בידי המשורר לארגן את שירו, לקבע את מקצבו וליצר בו אוירה. החרוז נראה לעין ואלו המשקל נשמע לאזן, ושניהם יחד מכתיבים את קצב הקריאה, ומסיעים להדגיש רעיונות או רגשות. שני אמצעים ספרותיים אלה מבססים על עקרון החזרה - חזרה על צלילים מסימים היוצרים קשר בין מלים שונות, בעלות משמעות קרובה או רחוקה. על ידי כך זוכים רעיונות או מלים, בעלי משמעות קרובה או מנגדות, להדגשה מיחדת. המשקל, בנגוד לחרוז, הוא גורם חיצוני לשיר. הוא מתבסס על תבניות שנקבעו על פי דרך ההגיה. השיר העממי, למשל, הצומח באפן טבעי ולא מתכנן, משחרר מתבניות משקל קבועות ומגבילות. בשירת התנ"ך משלב קצב המלים בקצב הרעיון, ולכן קים בה חפש פיוטי המקנה לה מקצב נמרץ, מיחד במינו ובעל בטוי עז.

קימות כמה דרכי חריזה הנבדלות זו מזו במקומו של החרוז, במספר הצלילים החוזרים בו, ובתדירות הופעתו ברצף השורות. החרוז מופיע בדרך כלל בסופי השורות או בהתחלתן. חרוז מצלח הוא חרוז עשיר בצלילים, מקורי ובלתי צפוי, כמו חרוזו של נתן אלתרמן "נסקלת" ו-"בית כלא", או "קומת חג" ו-"נקמתך". חרוז הבנוי מצורות דקדוקיות, כמו "יורד - בוער", או "ידיך - ילדיך", אינו נחשב משבח.

צורת החריזה הנפוצה והפשוטה ביותר היא זו המופיעה בסופי השורות. כאשר כל שורות הבית, או אף השיר כולו, מסתימות בחרוז זה ולעתים אפלו במלה זהה, זהו "חרוז מבריה" (מלשון בריח, מנעול). כך בשירו של אביגדור המאירי "שיר החלוץ":

מְעִילֵי בְּלוּי, קְרוּעַ, בְּלוּרִיתִי בְּלִיל תְּנוּעַ,
לְבָבִי עַד דָּם פָּצוּעַ - הִתְגַּד לִי,
לְמָה כָּל זֶה וּמַדּוּעַ?

חרוז המתמיד ומופיע בכמה שורות רצופות אך מפתיע בסופו בחרוז שונה, מכנה "חרוז זונב". ח"ן ביאליק השתמש בו בשירו "ביום קיץ, יום חם". (החרוזים מסמנים באותיות אלף - בית, וכאן החריזה היא אאאב). ביום קיץ, יום חם, עת השמש ממרום הרקיע תלהט כתנור היום, עת יבקש הלב פנת שקט לחלם - בוא אלי, בוא אלי, רע עיפי! החריזה: אאבב), כלומר לשתי השורות הראשונות חרוז זהה ואלו לשתיים הבאות - חרוז זהה אחר. לדגמה, שוב משיר של ביאליק:

משוט במרחקים, ממקומות נדדתי, כצפור מים אל בית אמי חרדתי ושנית לפני המקומות החביבים, הקרובים אל לבי ולבבי מעציבים; חרוז המופיע לסרוגין ומשתנה משורה לשורה, כך שהשורה הראשונה מתחרזת עם השלישית והשניה עם הרביעית, הוא "חרוז מסרג" (אאבא). חרוז זה שכיח ביותר, ומופיע גם בשירו העשיר במצלולים של אלתרמן "ליל קיץ":

דוּמְיָה בְּמַרְחָבִים שׁוֹרְקֵת.
בּוֹהֵק הַסְּפִין בְּעֵין הַחַתּוּלִים.
לִילָה, כְּמָה לִילָה! בְּשָׁמַיִם שְׁקֵט.
כּוֹכְבִים בְּחַתּוּלִים.

מילה המופיעה בסוף השורה האחרונה, כך שבתוך מופיעים חרוזים זהים אחרים יוצרת את "החרוז החובק" (אבבא). חרוז המתקרב לדרך החריזה המודרנית הוא "החרוז הפנימי" המופיע בתוך שורות הבית, ולא דוקא בסופן או בראשן, כמו בשירה של יונה וולך:

הָרִיחַ אוֹהֶבֶת אוֹתִי
וְגַם הַגֶּשֶׁם. הַלְחָם לְעַמַּת זֹאת
הוּא מוֹצֵר לְאַהֶבָה

מתפלצת מאהבה⁽³¹⁾.

ההברה והחרוז בשירה הספרדית:

יסודות היחידה הפרוסודית שמהווים את המשקל והחרוז בשירה העברית הספרדית, בנויים על ההברות ארוכות וקצרות, ולא על הברות מוטעמות ורפות, כדלקמן:

(א) הברה פתוחה: של עיצור בתוספת תנועה ארוכה (אם קריאה, א, ו, י).

(ב) הברה סגורה: של עיצור בתנועה קצרה בתוספת עיצור נח.

קיימות כמו כן הברות ארוכות כפליים:

(א) כשהברה פתוחה ארוכה נסגרת כעיצור (עיצור+אם קריאה+עיצור).

(ב) הברה קצרה נסגרת בשני עיצורים, הברה כזאת עשויה במשקל להתחלק לשתי הברות-ארוכה וקצרה, אך לא כן בסוף הדלת או הסוגר. ההברות הארוכות כפליים נותנות למשורר אפשרויות נוספות להקל על השקילה. מקובל שהזמן הדרוש להגיית הברה קצרה הוא כמחצית הזמן להגיית הברה ארוכה. בטור השקול מתקיים הארגון הבא של ההברות: היחידות המטריות הן יתדות וחבלים. חבל הוא (הברה ארוכה), ויתד היא (הברה קצרה+הברה ארוכה). להברה הקצרה אין קיום בפני עצמה. יתד וחבל, או יתד ושני חבלים, יוצרים את העמוד, שהוא היחידה המטרית, החוזרת ובונה את הטור השקול⁽³²⁾.

דוגמאות לחרוז בימי הביניים ניתן בשירו של שלמה אבן גבירול, "מה תפחדי נפשי":
מה תפחדי, נפשי, ומה תגורי? / שכני וגורי באשר תגורי!
אם נחשבה תבל קטנה לך ככף, / אָנָּא, עֲנִיָּה סַעֲרָה, תַּתּוֹרִי?
טוב מהלך אָנָּה וְאֵן פִּי תִשְׁבִּי / לִפְנֵי אֲדוֹנֶיךָ וְלֹא תִסּוֹרִי.
אם מאַנּוֹשׁ תַּנְזָרִי – תַּעֲזָרִי / וּשְׁכַר פְּעֻלְתְּךָ אֲזִי תִשּׁוֹרִי.
אם תֵּאָנוֹת נִפְשֶׁךָ כְּעִיר מִכְצָר – הֲלֹא / תִּפְלֵ בְיָדְךָ, אִם מְעַט תַּצּוֹרִי
אֵין לְךָ בְּקָרֵב הָאֲדָמָה נִחְלָה: / עוֹרִי לְבַקֵּשׁ אֶתְרִיתְךָ, עוֹרִי!

החרוז בשירה העברית החדשה:

חרוז שהטעמתו בהברה מלרעית, נקרא חרוז זכרי (או "גברי"), וחרוז שהטעמתו בהברה מלעילית, נקרא חרוז נקבי (או "נשי").

במספר שפות אירופיות נהוג גם חרוז דקטילי, שבו ההטעמה היא בהברה הקדם-מלעילית, בהתאם למשקל הדקטילי, בעברית, שבה ההטעמה היא כמעט תמיד מלרעית או מלעילית כמעט לא מופיעים חרוזים בסגנון זה, כי זה רק במילים שאולות, שלא הוכנסו לשירה.

בשירים רבים מקובל להשתמש בחרוזים נקביים וזכריים חליפות, תוך שינוי מתאים במשקל. דוגמה לתחלופה כזו בחרוזים "זכריים" ו"נקביים" מופיעה בשירו של נתן אלתרמן, "עוד חוזר הניגון":

שְׂיִדְיָךְ רִיקוֹת וְעִיךָ רְחוּקָה ← הברה מלרעית.
וְלֹא פֶעַם סִגְדָת אֲפִים ← הברה מלעילית.
לְחֻרְשָׁה יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצַחוּקָה ← הברה מלרעית.
וְצִמְרָת גִּשּׁוּמַת עֲפַעֲפִים ← הברה מלעילית.

החרוז הבלתי-מדויק:

בשירים רבים נעשה שימוש בחרוז בלתי-מדויק - חרוז שאינו מקיים באופן מלא את כללי החריזה, אך החזרה על הצלילים בו יוצרת עדיין קישור צלילי בין המלים. חרוזים מעין אלו שימשו פעמים רבות דווקא משוררים המתמחים בחריזה, כגון אלתרמן או לאה גולדברג, על מנת "לשבור" את הסכמה המכנית של החריזה המדויקת. לחרוז הבלתי-מדויק יש מספר סוגים:

⁽³¹⁾ יואב בן-דב, אילנה שמיר וזהבה כנען, אביב חדש: האנציקלופדיה הישראלית לנוער - כרך 7: חופמאים טריגונומטריה, הוצאת אנציקלופדיה אביב בע"מ, 2004, עמ': 103-104.
⁽³²⁾ ראה: פירדוסי, שאה-נאמה: ספר המלכים, כרך ראשון, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים, 1992, עמ' 13.

- 1- חרוז אסוננטי אינו חורז את העיצור האחרון במילה, אלא תנועה+עיצור+תנועה לפניו (למשל: קָדָר-צָדָק, חתונה-חתולה). חריזה כזו מתבצעת לעתים גם בהשמטת העיצור האחרון (עולם-עולה). החרוז האסוננטי קרוב (אך לא זהה) לטכניקה המצלולית הנקראת אסוננס.
- 2- חרוז קרוב חורז עיצורים סופיים או תנועות סופיות כאשר הם קרובים בצליל, אך אינם זהים. בחרוז קרוב עיצורי מופיעים כעיצור האחרון שני עיצורים "דומים", כגון הזוגות מ/נ, ל/ר, ב/פ, ד/ט או ת, צ/ז/ס/ש (למשל: עכשיו-אשף, קָרָס-קָרָש). דמיון העיצורים הוא תוצאה של התכונות הפונטיות שלהם.

הבית הבא, מתוך שירו של נתן יונתן "שיירה שלנו", מדגים כמה סוגים של חרוז בלתי מדויק:

הנה האור דועך על שריוניך

גם לב השיר נפתח באהבה.

חרוז קרוב עיצורי

שיירה שלי, ראשית המנגינה היא,

ואיני יודע את סופה.

בין השורה השנייה לרביעית יש חרוז קרוב עיצורי (אהבה-סופה) המתבסס על דמיון הצלילים של ב' ופ' רפות.

- 3- חרוז קרוב תנועתי הוא חריזה של תנועות דומות (סגול/פתח-קמץ, סגול-צירה/חיריק, חולם/שורוק) כאשר העיצורים זהים. (למשל: ארח-אךך, לפתח-שטוח). לדוגמה, בשיר של פניה ברגשטיין, "בוא אלי פרפר נחמד":

עוד חוזר הנגון שנגחתי לשוא

והדרך עודנה נפקחת לארץ

חרוז קרוב תנועתי

וענן בשמי ואלן בגשמי

צפים עוד לך עובר ארח.

כדי לטעון כי הברה הסופית היא זו שנושאת טונים בגבולות יחידות אינטונציה. המחקרים מראים כי הטון הסופי מתפרש על פני כמה הברות סוף יחידת אנטונציה, למן הברה המוטעמת, אם היא מלעילית או קדם מלעילית, ועד להברה האחרונה המוטעמת. רק במקרה שמדובר בהטעמת מלרע, הטון הסופי מתפרש על פני הברה אחת, זו האחרונה, בלבד.

4- המקצב:

המקצב משתתף ביצירת המוסיקה שבשיר, ואף הוא נוצר ממשחק ברכיבי הלשון. המקצב נוצר על ידי האופן שבו סדורים רכיבים כגון הברות מוטעמות ובלתי מוטעמות, מילים, צירופים וכן משפטים - בשורה השירית, בבית מסוים או בשיר כולו. אם בודקים את מידת ההקבלה בין יחידות המקצב בשיר לבין היחידות הלשוניות, כמו למשל בין יחידת משקל למילה או בין השורה השירית ליחידה תחבירית שלמה כמו משפט או פסוקית, מוצאים שלפעמים יש חפיפה ביניהם ולפעמים אין חפיפה כזו. המתח בין החלוקה ליחידות המקצב לבין החלוקה ליחידות לשוניות מגוון את המוסיקליות בשיר, גורם להנאה אסתטית ולעתים תורם להבנה טובה יותר של השיר ולתחושות שהוא מעורר⁽³³⁾.

בשפה יש חלוקה לשני סוגי קצב:

- א- קצב הברתי: קצב התלוי בהברה כך שכל ההברות נוטות להיות באותו האורך. צרפתית ויפנית למשל משתייכות לסוג הזה ויש להן מבנה הברתי פשוט.
- ב- קצב התלוי ברגל: Stress timing/foot timing (יחידה המורכבת מהברה אחת או יותר) כך שכל ה"רגלים" נוטות להיות פחות או יותר באותו האורך.

⁽³³⁾ שרה אבינון, עיין ערך: לשון, הבנה והבעה, תל אביב, מט"ח, 2000, עמ' 149.

אם כן, רגל היא אחת היחידות במבנה הפונולוגי בעברית. כל רגל מורכבת ממספר הברות. רגל היא יחידה מקצבית של הלשון ומעליה יש רכיב שהוא היחידה המלודית של הלשון. הכוונה לקבוצת טון. מלודיה היא בעצם אינטונציה – הנגנה. קבוצת טון = יחידת הנגנה. כל קבוצת טון מורכבת ממספר רגליים. יש הבדל חשוב בין קבוצת טון לרגל בכל הקשור לתפקיד שלהם בהבעת המשמעות בעבירה. הרגל בפני עצמה היא לא מימוש של יחידה סמנטית. אין לומר בכך ששינוי בקצב לא משנה לפעמים את המשמעות (לא יוצר ניגוד במשמעות). ישנם מקרים שזה אכן קורה.

תחום המוסיקה מתקשר במידה רבה ביותר לתחושת הקצב, אך הקצב קיים גם בלשון. לכל שפה יש מקצב בסיסי אופייני, שנקבע, בין השאר, על ידי מקום הטעם האופייני לאותה השפה. לפיו ניתן להכיר את השפה גם בלי להבין את הנאמר. למשל, המקצב של השפה ההונגרית מדגיש את ההברה הראשונה במילה, ולעומתו המקצב של הצרפתית הוא מלרעי. מבין הסוגות השונות, בשיר תפקידו של המקצב הוא הבולט ביותר. המקצב שייך לחלק הצלילי של לשון השיר, לתחום האסתטי מוסיקלי של מילות השיר, ולא לתוכנו. גם בשיר יש פעימות כאלה היוצרות מעין מבנה קבוע שחוזר על עצמו. למערכת הקצבית של יצירה מוסיקלית או של שיר נהוג לקרוא מקצב או ריתמוס.

בין המקצב למילה מילות השיר יוצרות את משמעותו, ובמקביל גם את צליליו באמצעות חריזה וחזרות. מילות השיר יוצרות גם את המקצב. מה הקשר בין המילים למקצב? איך משתלב המקצב עם היחידות הלשוניות בשיר – עם המילה, הצירוף והמשפט? בשיר יש מרכיבים שונים ורבים. לעתים הם "מושכים" את ההבנה והתחושות של הקורא לכיוונים שונים ואפילו מנוגדים, והמתח שביניהם הוא שיוצר את השיר. מתח כזה נוצר בין יחידות המקצב לבין המילים. לפעמים יחידת המקצב מסתיימת, ואילו המילה לא הסתיימה, ולפעמים המילה מסתיימת ויחידת המקצב לא הסתיימה. לדוגמה בשירו של נתן אלתרמן "עוד חוזר הניגון":

"וְעוֹד בְּשִׁמְיִי וְאֵילָן בְּגִשְׁמִי"

בשורה יש 4 מילים ו 4 יחידות מקצב. כל מילה מקבילה ליחידת המקצב -->, ואין שבירה של מילים או של יחידות מקצב.

לעומת זאת באותו השיר "עוד חוזר הניגון שזנחת לשוא"

בשורה יש שתי שבירות של ההקבלה בין המילים ליחידות המקצב. כאשר המילה "עוד" מסתיימת, יחידת המקצב עדיין לא הסתיימה, והיא תסתיים רק במילה הבאה; במילה "שזנחת" יחידת המקצב מסתיימת באמצע המילה. אי התאמות כאלה יוצרות מתח, כי הקורא מצפה להמשך המילה או להמשך יחידת המקצב. המתח נוצר אפוא בין החלוקה הריתמית (יחידות המקצב) לבין החלוקה הלשונית (מילים בעלות משמעות). מתח זה מגביר את תחושת המוסיקליות של השיר ומוסיף לה גיוון ועניין יחידות המשקל מצטרפות ליחידת מקצב גדולה יותר – השורה בשיר. גם המילים מצטרפות ליחידות לשוניות גדולות יותר בעלות משמעות: הצירופים והמשפטים. האם יש חפיפה בין שני סוגים אלה של יחידות "גדולות"? האם השורה בשיר היא תמיד יחידה תחבירית משמעותית שלמה, כמו פסוקית או משפט? האם בסוף השורה תמיד מגיעים לסיומה של יחידה תחבירית? התשובה לכך היא: לפעמים כן, אך לא תמיד. בשירי הילדים השורה היא בדרך כלל משפט שלם. גם בשירה הקלאסית של העת העתיקה ביוון וברומי, נהוג היה לשמור על חפיפה בין השורה כיחידת מקצב לבין היחידה התחבירית משמעותית השלמה. לעומת זאת, בשירה המודרנית יש שבירה של המשפט השלם, והשורה אינה בהכרח משפט או פסוקית. לפעמים מסתיים המשפט באמצע השורה, ולפעמים השורה עשויה להסתיים, אך המשפט ממשיך, וכך נוצר מתח, כיוון שהקורא רוצה להמשיך לקרוא את המשפט עד סופו.⁽³⁴⁾

במישור של המילים יש להבחין בין הרובד הקולי לבין הרובד המשמעי שלהן.

⁽³⁴⁾ שרה אבינון, עיין ערך: לשון, הבנה והבעה, תל אביב, הוצאת מט"ח, 2000, עמ' 147-148.

בשירה הרובד הקולי של המלים ממלא תפקיד חשוב ביותר מאשר בפרוזה. אבל גם בפרוזה – ובכללה בסיפור – יש, לפעמים, תופעות צליליות, צריך לשים לב אליהן. החשיבות שלהן בספרות המקראית גדולה במיוחד לאור הסברה, שחלק ניכר מספרות זואת היה מראשית ספרות שבעל-פה, שנועדה להישמע באוזן ולא להיקרא בעין. כדי לדון ברובד הקולי של המלים יש להבחין בין: (א) הצליל כשהוא לעצמו; (ב) חזרה של צלילים.

א- הצליל כשהוא לעצמו:

הדעה, שלצליל עצמו יש ערך אקספרסבי, שתי פנים לה: או שהצליל של המילה מחקה צליל במציאות (אונומטופיה) או שהצליל של המילה מבטא אווירה, הרגשה או רעיון (סמליות הצליל). הדבר הראשון הוא נדיר מאוד, וזה השני הוא סובייקטיבי מאוד. אם מישוהו מרגיש, שיש קשר בין צליל מסוים למשמעות מסוימת, למשל בין הצליל /a/ וחושך⁽³⁵⁾, יתכן מאוד שקשר כזה אינו מהותי אלא אסוציאטיבי, במקרה זה אי אפשר להניח בפשטות, כי גם אנשים אחרים, כולל אלה שחיו בתקופת המקרא, הרגישו ומרגישים באותו קשר. וסביר גם יותר, כי מי שהרגיש בקשר כזה אינו אלא תולה בצלילי המילים איכויות ומשמעויות אשר טמונות, לאמיתו-של-דבר, לא ברובד הקולי כי-אם ברובד הסמנטי של המלים.⁽³⁶⁾

ב- חזרה של צלילים:

החזרה של צלילים באה בסוגים שונים שהם ידועים כמו: פרנומסיה (לשון נופל על לשון), אליטרציה (חזרה על עיצור), אסוננס (חזרה על תנועה), חרוז (חזרה על צלילים בסופי המלים). מדובר כאן בתופעות אובייקטיביות, שניתן לעמוד עליהן גם אם אין יודעים את ההגיה המדויקת של הצלילים: די בעצם העובדה, שצליל מסוים חוזר. לפעמים באה חזרה של צלילים במלים שונות כדי לקשר את המלים הללו ולגשר בין המשמעויות שלהן. הדמיון בין צלילי המלים מרמז לדמיון או לפעמים, לניגוד בין הדברים המצוינים על-ידי אותן המלים.⁽³⁷⁾

אמצעים סיפרתיים:

• פרנומסיה (לשון נופל על לשון):

הוא צירוף לשוני בעל גרעין אותיות וצלילים זהה, היוצר משמעות, שבו שתי מילים (או יותר) בעלות הגייה דומה (או אותיות שורש דומות) אך משמעותן שונה ולעיתים אף סותרת.⁽³⁸⁾

הצירופים האלו נועדו ליצור בלבול מסוים אצל הקורא ולשחק בלשון, שכן משמעותן של המילים היא שונה⁽³⁹⁾.

דוגמה: "איץ קוצץ", הפיוט לפורים של אלעזר הקליר, מתחיל במילים:

"איץ קוצץ בן קוצץ / קצוצי לקצץ
 בדבור מפוצץ / רצוצי לרצץ
 לץ פבוא ללוצץ / פלץ ונתלוצץ
 קעץ מתפוצץ לחצץ / קנץ על צפור לנצץ."

"אני שהייתי מלך המלח לנד הים", שתי המילים (מלך, מלח) הן מעין פרנומסיה.⁽⁴⁰⁾

⁽³⁵⁾ "החושך הבא על ביטוי בגיבוב התנועות קמץ ופתח [במלים] צלמות, אירא רע, אתה" - א.ל. שטראוס, בדרכי הספרות, ירושלים ת"ש, עמ' 69.

⁽³⁶⁾ בר-אפרת, שמעון, העיצוב האומנותי של הסיפור במקרא פרק ראשון: אמצעים סגנוניים - הצליל והמקצב, הוצאה לאור בר-אפרת שמעון, ספרית הפועלים, תל אביב, 1979.

⁽³⁷⁾ בר-אפרת, שמעון, העיצוב האומנותי של הסיפור במקרא פרק ראשון: אמצעים סגנוניים - הצליל והמקצב, הוצאה לאור בר-אפרת שמעון, ספרית הפועלים, תל אביב, 1979.

⁽³⁸⁾ אפרים זאנד, מבנים ומשמעות בסיפור המקראי, שאנן המכללה האקדמית הדתית לחינוך, תל אביב, 2016, עמ' 63.

⁽³⁹⁾ רבקה רביב, מונחון ללימוד המקרא, תל אביב, 2018, עמ' 89.

• אליטרציה (חזרה על עיצור):

הוא דמיון בעיצורים⁽⁴¹⁾, כלומר חזרה על צליל או צירוף צלילים במספר מילים קרובות. הצליל החוזר הוא בדרך-כלל עיצור או מספר עיצורים, נקרא גם חרוז תיחלתי (או מכל מקום לא סופי) של מילה, "כרוב כבוש"⁽⁴²⁾. הצירופים "חן וחסד" או "גד גדוד יגודנו" מהווים אליטרציה. האליטרציה היא אמצעי אמנותי המשמש בשירה הקדומה לאותם תפקידים עבורם שימשו מאוחר יותר החריזה והמשקל: להקל על זכירת הטקסט בעל פה, ולהעניק סיפוק אסתטי לשומעים.

"נשימת שמייך", "רחש השדות ודבר אשם" ו"עוד אבוא אל ספך בשפתיים כבות"⁽⁴³⁾

בשיר "נוסח" שלהלן יש מספר חזרות מילוליות. חזרה חופשית כמו "אבן, רוח, לב, בית" ופעלים כמו "חקק, פקק, הלם", חזרה הממוקמת כאנאפורה מסורגת בשתם עשרה בית מבתי השיר, גם יש אפיפורה^{(44)*} בסוף הביתים 2, 4, 12 חזר המשורר על המילה "רוח".

אָבִי בְּאֶבֶן אֶחַ תִּיּוֹ חִקֵּק.
אָנִי בְרוּחַ.
אָבִי רִהַט בֵּיתוֹ בְּצִבְעֵ חֶם וְחֶם וּבְמוֹצָק,
אָנִי בְּצִבְעֵ כְּפוֹר וּבְרִהִיטִי נוֹצֵחַ קְלִים מְרוּחַ.
אָבִי נָשַׁם עִם אֱלֹהֵיוֹ,
אָנִי עִם עֵט.
אָבִי צָמַח מִרְחוֹבָיו
אָנִי אֶפְלוֹ לֹא מִבֵּית.
אָבִי שָׁמַק. לְבוֹ הֶלֶם.
אָנִי הוֹלֵם. לְבִי שׁוֹמֵק.
אָבִי כָּבַר מֵת. מִקִּדְשׁ מְעַט לוֹ: אֶבֶן.
אָנִי עוֹד חֵי וּמִקִּדְשֵׁי בְרוּחַ.
מָה יִשְׁרַד עַת אֶסְעַר פְּתִיבָן?
בְּנֵי אֶת שְׁמִי לֹא יִחַקֵּק עַל לוּחַ.

• אסוננס (חזרה על תנועה):

בתורת השירה, הוא אמצעי ספרותי המאופיין בחזרה על מצלול או אותו הגה תנועתי מוטעם במלים קרובות במשפט או טור של שיר⁽⁴⁵⁾. אסוננס נקרא גם "חרוז תנועה"⁽⁴⁶⁾.

במשמעות רחבה, האסוננס חזרת תנועה או מספר תנועות בטור של שיר או במשפט.⁽⁴⁷⁾

⁽⁴⁰⁾ מתוך השיר (אל מלא רחמים) של יהודה עמיחי: shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=458&wrkid=6178
⁽⁴¹⁾ רבקה רביב, מונחון ללימוד המקרא, תל אביב, 2018, עמ' 89.
⁽⁴²⁾ שמעון זנדבנק, מזשיר: מדריך לשירה, הוצאת כתר, תל אביב, 2002, עמ' 268.
⁽⁴³⁾ שמעון זנדבנק, מזשיר: מדריך לשירה, הוצאת כתר, תל אביב, 2002, עמ' 136-137.
^(*) אפיפורה: אחד האמצעים הסגנוניים, הצלצול חוזר ברווחים קבועים בסופי שורות או היחידות הלשוניות, להפך מן (אנאפורה) חזרה בראשי הצלעות.
⁽⁴⁴⁾ מדעי היהדות: במת האיגוד העולמי למדעי היהדות, כרך 42, הוצאת האיגוד, תל אביב, 2003, עמ' 279.
ראה גם: אבנר טריינין, בין שירה למדע: עיונים בשירה העברית החדשה, הוצאת מוסד ביאליק, תל אביב, 2000, עמ' 202.
⁽⁴⁵⁾ עזריאל אוכמני, תכנים וצורות, לקסיקון מונחים ספרותיים, מהדורה ערוכה מחדש ומורחבת, ספרית הפועלים, תל אביב, 1992, עמ' 65.
⁽⁴⁶⁾ שמעון זנדבנק, מזשיר: מדריך לשירה, הוצאת כתר, תל אביב, 2002, עמ' 268.
⁽⁴⁷⁾ רבקה רביב, מונחון ללימוד המקרא, תל אביב, 2018, עמ' 89.

במובן רחב עוד יותר, האסונאנס סוג של חריזה בלתי מדויקת, החריזה האסוננטית - שבה התנועות המוטעמות והתנועות שבאות אחריהן שנמצאות בסוף הטורים חוזרות על עצמן, אבל העיצורים שלאחריהן אינם זהים⁽⁴⁸⁾.

התוצאה המבוקשת כמו באליטרציה להבלטת צליליות ועל ידי כך הדגשת רגש או תכונה של אמירה. האסונאנס שואף להרמוניה אימיטיבית (חקיינית), ועל ידי כך, בדומה לאליטרציה, מתקרב לאונומטופאה.

ניתן להבחין בין:

אסונאנס מטרי: בחריזה

אסונאנס הרמוני: מחוץ לשירה

כמו כן:

אסונאנס פשוט: חזרה של תנועות סמוכות

אסונאנס טוני: חזרה של התנועה המוטעמת בלבד

אסונאנס אטוני: חזרה של אותה תנועה לא מוטעמת

במקרה חריג, הקונסוננס הטוני (אסוננס קונסוננטי) המשלב אסוננס עם קונסוננס - עם חזרה של עיצור ותנועה לא מוטעמת זהים⁽⁴⁹⁾

חזרה על אותו מבנה תנועות עם עיצורים שונים. הצירוף "טְלָה רָעֵב" הוא אסוננס, שבו החזרה היא על צמד התנועות /a-e/. בשירה העברית ניתן למצוא דוגמאות רבות לשימוש באסוננס, למשל אצל (מאיר ויזלטיר), שכתב ב"שישה שירי נפש" את השורה "כְּמוֹ שֶׁלֶג הַדֵּשׁ הַנֶּפֶשׁ" המשתמש באסוננס להדגשת הדימוי של הנפש לשלג. הצירוף "טְלָה רָעֵב" הוא אסוננס.

קרוב לאסוננס, אך לא זהה, הוא החרוז האסוננטי המופיע בסוף הטור השירי.

• קונסוננס

הוא חזרה על אותו מבנה עיצורים עם תנועות שונות. הצירופים "צִרְצַר מִצְרַר צִרְצָרוּ" הם קונסוננסים, שבהם יש חזרה על העיצורים (צ-ר-צ-ר).

טוב,

חֲשֵׁף נֶפֶל עַל הַרְחֹב

רַק הִרְתָּ מִשְׁאִיר

אֶת אוֹרוֹ הַצֶּהָב

צִרְצַר מִצְרַר צִרְצָרוּ שֵׁר -

לִילָה טוֹב...⁽⁵⁰⁾

הקונסוננס אינו אמצעי נפוץ בשירה העברית, בשל שיטת יצירת המילים בעברית מתוך השורש הדקדוקי.

• אונומטופיה

אונומטופאה היא חיקוי של צלילי הטבע והמציאות בצלילי השפה. המילים האונומטופאיות הן מילים שצליליהן מסמנים משמעות כלשהי. אלה הן מילים בודדות בשפה, שכן הגיי השפה הם שרירותיים, ואין להם משמעות. למשל, אם מישהו יחשוב, שבצליל ש /f/ יש משהו חיובי, נעים, כי הוא מופיע במילים "חיוביות" כמו: "שֶׁסָר,

⁽⁴⁸⁾ Mihaela Popescu, Dictionar de stilistica, Editura All, Bucursti, 2002, p: 45.

⁽⁴⁹⁾ Percy G.Adams, The Historical Importance of Assonance to Poets, Publications of the Modern Language Association of America (PMLA) 88, 1973, p: 8-18.

⁽⁵⁰⁾ מתוך השיר (לילה טוב) של יהונתן גפן shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=464&wrkid=1935

שימוש במבנה הפונולוגי בשירה העברית

קָדַשׁ, לְחֵשׁ, שְׁלֹנָה, שְׁלוֹם", הרי אפשר למצוא לעומתן מילים "שליליות" שאף בהן מצוי אותו צליל: "שְׁחֹר, תְּשֹׁד , שְׁקָר, תְּשֹׁדָּה, נְחֵשׁ, נְשֹׁף"⁽⁵¹⁾.

יש שני סוגים של אונוטופאה:

א- האחד הוא חיקוי צליל שאינו מילה, כלומר צליל שאין לו מבנה של מילה בעברית, לדוגמה: "קורקוריקו, קְנוּה-קְנוּה, הפצ'י! מְיָאוּ, ... צִיף צִיף, צְוִיץ צְוִיץ". אלה הם חיקויים מוסכמים של קולות חיות ושל קולות אחרים. הם מוסכמים על דוברי אותה שפה, ובשפות אחרות החיקוי המוסכם הוא שונה. באנגלית, למשל, קרקור הצפרדע הוא "רְR", ונביחת הכלב היא "וֵאָף וֵאָף" (ולא האו האו או הָב הָב). ביפאנית קול העיטוש הוא דווקא: "אָקסוֹם, ולא הפצ'י העברי". אונוטופיאה מסוג זה נמצאת בפזמון השיר "מקהלה עליזה" מאת לאה נאור, מתוך: 1000 זמר ועוד זמר.⁽⁵²⁾

עַל רֵאשׁ הַבְּרוֹשׁ שֶׁבְּחֶצֶר שֶׁמְחָה וְהַמְלָה.
שֵׁם כָּל הַצְּפוּרִים בְּעִיר הַקִּימוּ מִקְהֵלָה.
הַעֲפְרוֹנִית הַסּוּלְגִית נִקְתָּה אֶת הַגְּרוֹן,
שֶׁלְבָה כְּנֶף, זְקָפָה מִקּוֹר וְגַם פְּצָחָה בְּרוֹן.
צִיף צִיף, שְׁרִיק שְׁרִיק,
בֶּל-בֶּל בֶּל-בֶּל, לֵה לֵה...
וְכָל מִי שֶׁשָּׁמַע אָמַר
אָח, אֵיזוֹ מִקְהֵלָה!

ב- סוג שני של אונוטופאה הוא מילים שיש להן מבנה של מילה עברית: "בִּקְבוּק, פְּקָק, שְׁרִיקָה, רְשָׁרוּשׁ, שֶׁשְׁשֶׁק, פְּצָצָה, גַּעְגּוּעַ, זְמִזְמִים". מילים אלה מחקות קולות: "בִּקְבוּק" - את קול המים היוצאים מפתחו, "פְּקָק" - את הקול שהוא משמיע כשחולצים אותו, "זְמִזְמִים" - צליל ה-"זוזז" של הזבוב או הדבורה. למילים אלה יש תבנית (משקל או בניין) כמו של מילים אחרות בעברית: "בִּקְבוּק כְּמוֹ בְּרִבּוֹר, פְּקָק כְּמוֹ פְּלֵל, זְמִזְמִים כְּמוֹ קְלָקֵל". מילים אלה אינן חיקוי מדויק של הצלילים במציאות, אך יש בצליליהן רמזים למציאות. והראיה היא, שבקבוּק באנגלית הוא, "bottle" ושריקה היא, "whistle" ופצצה היא "bomb" כולן אונוטופאיות, ובכל זאת הן שונות משפה לשפה. כשיש בשיר מילים אונוטופאיות, משמעותן ברורה. צליליהן מזכירים את צלילי התופעה בטבע, ובהשפעתן מובלטים צלילים (עיצורים ותנועות) דומים גם במילים אחרות באותו שיר.⁽⁵³⁾

• הדוֹמֵשֶׁמֶעוֹת הַפּוֹנּוֹלּוֹגִית בַּשִּׁירָה הָעֵבֶרֶת

הצליל והמשמעות נותרים בתודעה זה בצד זה. דרך קליטה מיוחדת זו, אשר התפתחה מתוך ליטוש צלילי ייחודי של השירה במרוצת הדורות, מאפשרת למשוררים לנצל את צלילי השפה ולהשתמש בהם לשם ייפוי שיריהם ואף להעמקת תוכניהם⁽⁵⁴⁾.

ההומופוניה או מה שקוראים לו בשירת ימֵיהֶבִינִיִים "צימוד שונה כתיב", הוא צימוד שלם מבחינת הצלילים הזדים של המלים המשתתפות בו, אך בעת כתיבת השירים מופיעות המלים הדומות בכתיב שונה. מובן שאין מדובר כאן על חילופי עיצורים הנשמעים לאוזנינו היום כזהים, כגון: ("ט" - "ת"), ("ק" - "כ"), ("ב" - "ו"), ("ה" - "כ"): כל עיצורי האלפבית העברי (חוץ מצמד אחד: "ס" - "ש") הושמעו באופן נבדל זה מזה בימֵיהֶבִינִיִים (בדומה למצוי בפי התימנים בימינו), ולא יכלו להיחשב כזהים. ההבדל בכתיב האמור. דוגמה לצימוד שונה הכתיב ("שְׁקָל" - "סְקָל"), שיסודו בהגייה הזזה של העיצורים ("ס" - "ש")⁽⁵⁵⁾.

⁽⁵¹⁾ שרה אבינון, עיין ערך: לשון, הבנה והבעה, ההוצאה מט"ח, תל אביב, 2000, עמ' 142.
⁽⁵²⁾ שם, עמ' 143.
⁽⁵³⁾ שם.
⁽⁵⁴⁾ שולמית אליצור, שם, עמ' 123.
⁽⁵⁵⁾ שם, עמ' 128.

יש סוג של שימוש בהומופניה המובילה לדו־משמעות פונולוגית הוא מה שקוראים לו בשירת ימיהביניים "צימוד מורכב", כלומר, יצירת צימוד על־ידי רצף צלילים זהה לגמרי, שאינו מתחלק באופן שווה מבחינת גבולות המלים: בדרך כלל באה מילה שלמה, וכנגדה שתי המלים השוות לה בעיצוריהן ובתנועותיהן. כך, דרך משל, מתאר המשורר (משה אבן עזרא) ב"ספר הענק"(*) שיחה בין חושק מזדקן לבין נערה צעירה⁽⁵⁶⁾:

עָלִי מָה זֶה, צָבִיָּה, שָׁב / בְּכָל לֵב תִּשָּׂאֵי, עַל מָה?
הַשִּׁיבֵנִי: וְאֵיךְ מִכָּל / זָקְנָה תֵּאָהֵב עֲלֵמָה?⁽⁵⁷⁾

המלים ("עַל מָה", "עֲלֵמָה") יוצרות כאן את הצימודים המורכבים. הצימוד המורכב מפתיע עוד יותר מן הצימוד השלם, שכן צריך לקלוט במסגרת הצלילים הזהים גם את ההבדל במשמעות וגם את החלוקה השונה של הצלילים למלים.⁽⁵⁸⁾

צריך לציין, יש כאן דו־משמעות פונולוגית מפני שפירוש הצירוף "עַל מָה" המופיע בשורה הראשונה בשתי דרכים, בייחוד מאחר שההקשר מתאים כאן לפרש את הצירוף "עַל מָה", מבחינה פונולוגית בשתי דרכים שונות: (א) "עַל מָה" = צירוף של שתי מלים, כלומר, ("עַל" + "מָה") במובן של "מדוע".

(ב) במובן של "עֲלֵמָה" שמשמעותה היא כדלהלן:

"עֲלֵמָה" = בחורה צעירה נשואה או בלתי נשואה.⁽⁵⁹⁾

לדוגמה: "היה היתה פעם בירושלים של אז עלמה ירושלמית צעירה ושמה רבקה שכטמן. אני הכרתי את העלמה הזאת בשנה הראשונה לעבודתי במחלקה להתיישבות."⁽⁶⁰⁾

מבחינה דקדוקית, צריך לציין שקליטת השורה "עָלִי מָה זֶה, צָבִיָּה, שָׁב / בְּכָל לֵב תִּשָּׂאֵי, עַל מָה" לפי הפירוש (א), מובילה את השומע להבין את המשפט כ"משפט שאלה", כלומר חזרה על הצירוף "עָלִי מָה" שנזכר בראש השורה. ואילו הבנתה של השורה לפי הפירוש (ב), מובילה את השומע לפרש את המשפט כ"משפט פנייה", כלומר, המשורר מפנה את דיבורו ל"עֲלֵמָה" ובמקרה זה אף יש חזרה על הפנייה הראשונה "צָבִיָּה" המופיעה בראש השורה.

דוגמה נוספת דומה לדוגמה הנ"ל, שבה הדו־משמעות הפונולוגית אף היא מבוססת על סוג של הומופניה שקוראים לו בשירת ימיהביניים (צימוד מורכב), אך הפעם בין שם־עצם פרטי לבין צירוף מלים. למשל, בשיר שבח שכתב (יהודה הלוי) לרביע בן גבאי, הוא אומר:

בְּשׁוֹטֵי מַעֲבָרוֹת מְזַרְחַת וְתִימָן / יְחִידֵי מְבִלֵי קְרוֹב פְּאֵלְמָן
שְׂאֵלוֹנֵי הַתְּצַטֵּד בְּלֵי יָד / וְאֵין חוֹמַל לְרַעְבוֹנָה וְרַחֲמָן
עֲנִיתִים הַזְמָן זְמָן לִיָּדִי / אֲחֵי צָדֵק וְאִישׁ יִשְׂרָאֵל וְנֶאֱמָן
אֲשֶׁר מִן יֵאֲכִילֵנִי בְּכָל יוֹם / וּמִטְעָמֵי בְּפִי מִמֶּתֶק וּמִשָּׁמָן
וְאֶמְרוּ "אֵין בְּתֵבֶל מִן" עֲנִיתִים: / וְאֵם אֵין מִן בְּתֵבֶל שֵׁם אֲחֵי מִן⁽⁶¹⁾

יש צירופים שאינם מצויים בעברית בשימוש חופשי, אלא בשמות פרטיים, כמו: "אחינעם", "אבינדב", "אחיטוב"; ואכן משוררי ספרד נוהגים לשלב בשיריהם שמות פרטיים במשמעות הכללית החדשה שנתקבלה על־

(*) ספר הענק: זהו ספר שמויחד הוא בעיקר מבחינת מתכונת החרוזה. זהו קובץ של "שירי צימודים", כלומר שירים שטוריהם מסתיימים לא בחרוז, אלא ב"צימוד שלם", של מלים שוות בצורתן ושונות במובן. בראש הספר הקדמה ערבית ושיר־הקדשה עברי, ובגוף הספר עשרה שירים של שירי־צימודים המחולקים פחות או יותר לפי סוגיהם (שירי־שבח, שירי־ייין וכו').

ראה: דן פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן־עזרא ובני־דורו, מוסד ביאליק, ירושלים, 1970, עמ' 12.
⁽⁵⁶⁾ שולמית אליצור, שם, עמ' 127.

⁽⁵⁷⁾ שם, עמ' 127.

⁽⁵⁸⁾ שם, עמ' 127 – 128.

⁽⁵⁹⁾ יעקב כנעני, המילון העברי המלא, הוצאת מילונים לעם, ישראל, 1998, עמ' 4344.

⁽⁶⁰⁾ רענן ויץ, ניהוח השיטה הקוצנית, כתר הוצאה לאור, ירושלים, 1997, עמ' 293.

⁽⁶¹⁾ אפרים חזן, פרקים בתולדות הלשון העברית, החטיבה הבינאית, יחידה 6, האוניברסיטה הפתוחה, תל־אביב, 2003, עמ' 71.

דרך הערבית. למשל בשיר השבח הנ"ל. פירושה של השורה האחרונה הוא: לאלה האומרים: אין בעולם "מן" כמו שהיה בדור המדבר – עונה המשורר: אכן אף-על-פי שאין "מן" בעולם, הנה יש בעולם "אחי מן", כלומר, אדם הדומה ל"מן", קרוב לו בתכונותיו הטובות ונעים כמוהו. אבל יש לפרש את הביטוי "אחי מן" כאן כשם פרטי, מאחר שביטוי זה, למעשה, הוא שם פרטי של אחד מילידי הענק הנזכרים במקרא⁽⁶²⁾: "ניצלו בנגב, ויבא עד חברון, ושם אחימן ששי ותלמי, וילדי הענק; וחברון, שבע שנים נבנתה, לפני, צען מצרים" (במדבר: 13, 22). למעשה, צירופים כמו "אחי מדע" מצויים לרוב בשירת ספרד, כגון:

"אחיבשת" = "ביישן"
 "אחיכמה" = "חכם"
 "אחיכעס" = "רגזן"
 "אחילימוד" = "למדן"⁽⁶³⁾

כאמור, בכל התקופות משמש המיתאם-הצלילי ההומופוני רק חלק זעיר במערכת הקלמבורית, אם כי גבר בתקופת התחייה עם גבור הטשטוש ההגאי. בימינו אלה הגיעה התופעה של ההומופונים לממדים נרחבים יותר, והיא תופסת מקום נכבד בין שעשועי-הלשון לסוגיהם. השפע גובר והולך כשעשועי משוררים ופזמונאים ונמשך גם לסגנון הבינוני והעממי. בעברית החדשה נמצא את המשחקים ההומופוניים בכל רמות הכתיבה, ממעשי-שעשועים של משוררים ועד חידודים פולקלוריסטיים ובדחנות של המוניעם ואף משחקי-ילדות. הגדול והפליא בתחום זה (אברהם שלונסקי), הידוע בלהטוטיו הלשוניים⁽⁶⁴⁾. כמו בשיר "סופה":

"סופה"
 פי אנפת פי זמות
 מרחוק
 נפרעו רעמות
 לבלי חק
 שמה בכי היית
 שמה צחוק
 פי געית פי גאית
 מרחוק
 עד השפה מלמעות ערבה
 עד מלאה זלעפות ערבה
 עד שנוע האדם ויגוע
 את ארבת
 את קרבת
 את היית לאלפי ירבה⁽⁶⁵⁾

בדוגמה הנ"ל הדור-משמעות מבוססת על הומופוניה בין שני הפעלים ("געית" – "גאית"). השומע כאן נתקל בקשיי הבנה כשהוא שומע את שני הבתים הנ"ל. שתי המלים ("געית" – "גאית") שוות בצלילן אך בעלות הוראה שונה, כדלקמן:

"געית" (מן "געה"): 1- נהם, הוציא קול פקול השור או הפרה. 2- ילל, השתפך ביללה.⁽⁶⁶⁾
 "גאית" (מן "גאה"): 1- גדל, צמח ועלה, שגשג. 2- עצם ורב, עלה, גבה, התרומם.
 3- הופיע בהדרו, התגלה בגדלתו. 4- התייהר, התרברב.⁽⁶⁷⁾

צריך לציין, שבדוגמה הנ"ל השומע אינו יכול לזהות את ההומופוניה של שתי המלים "געית" ו"גאית", ואף אינו יכול לפתור את בעיית הדור-משמעות, רק כשהוא קורא את המלים אלו בכתב. בייחוד מאחר שההקשרים (הלשוני

⁽⁶²⁾ שם, עמ' 71.

⁽⁶³⁾ אפרים חזן, שם, עמ' 71.

⁽⁶⁴⁾ מנחם מורשת. הומופונים משעשעים בעברית החדשה. "ביקורת ופרשנות" כתב-עת לבעיות ספרות, לשון היסטורית ואסתטיקה, אוניברסיטה בראילון, חוברת מס' 2-3, אוקטובר 1972, עמ' 113 – 114.

⁽⁶⁵⁾ info.oranim.ac.il/home/home.exe/26001/27319

⁽⁶⁶⁾ יעקב כנעני. שם, עמ' 494.

⁽⁶⁷⁾ שם, עמ' 381.

והנסיבתי) אינם מסייעים כאן לגלות או לחשוף את ההבדל בין המשמעויות השונות של המלים ההומופוניות. במקרה זה, לדעתנו, השומע חושב שמדובר בחזרה על מילה מסוימת לשם "הדגשה". כנראה, המשורר (אברהם שלונסקי) הוא מן המשוררים שמרובים להשתמש במשחקי מלים המבוססים על הומופוניה המובילים לדור־משמעות פונולוגית. כך למשל, דוגמה נוספת בשירו של (שלונסקי) "חצות" שעושה בו שימוש מבריק במשחקי מלים הומופוניים, כשהוא אומר:

הקֹשֶׁב פִּי אֲבִינוּ, אָבִי, פִּי עֵינֵינוּ.
הקֹשֶׁב פִּי רְבִינוּ, אָבִי, פִּי רְוִינוּ.⁽⁶⁸⁾

בדוגמה הזאת, כמו בדוגמה הקודמת, הדור־משמעות מבוססת על הומופוניה אך הפעם בין זוגות המלים ("אָבִינוּ" – "עֵינֵינוּ"), ו("רְבִינוּ" – "רְוִינוּ"). השומע כאן נתקל בקשיי הבנה כשהוא שומע את שני הבתים הנ"ל. בבית הראשון, שתי המלים ("אָבִינוּ" – "עֵינֵינוּ") שוות בצלילן אך בעלות הוראה שונה, כדלהלן:

"אָבִינוּ" (מן "אָבֵה"): תִּפְּזֵן, רְצֵה הַסְּפִים.⁽⁶⁹⁾

לדוגמה: "וְלֹא אָבוּ הָאֲנָשִׁים, לְשֹׁמֵעַ לוֹ, וַיִּחְזַק הָאִישׁ בְּפִילֵגְשׁוֹ" (שופטים: 19, 25).

דוגמה נוספת: "המסרקות והמברשות היו סדורים על השידה, אבל לא אביתי להסתרק. ואהי כבתולה חגורת שק, כי שק ואפר יוצע לרבים."⁽⁷⁰⁾

"עֵינֵינוּ" (מן "עֵוָה"): תִּטָּא, פִּשְׁעֵי.⁽⁷¹⁾

לדוגמה: "תִּטָּאנוּ וְעֵינֵנוּ, וְהִרְשַׁעְנוּ וּמָרְדְּנוּ; וְסוֹר מִמִּצְוֹתֶיךָ, וּמִמִּשְׁפָּטֶיךָ" (דניאל: 9, 5).

דוגמה נוספת: "כל מצוות שבתורה, אם עבר אדם על אחת מהן, כשיעשה תשובה חייב להתוודות לפני האל ברוך הוא. כיצד מתוודין?"

"אנא השם, חטאתי, עויתי, פשעתי לפניך ועשיתי כך וכך, והרי ניהמתי ובושתי במעשי, ולעולם איני חוזר לדבר זה."⁽⁷²⁾

ואילו בבית השני, שתי המלים ("רְבִינוּ" – "רְוִינוּ") אף הן שוות בצלילן אך בעלות הוראה שונה, כדלקמן:

"רְבִינוּ" (מן "רְבֵה"): 1- הִנֵּה הַרְבֵּה בְּמִסְפָּרוֹ. 2- גִּדְל בְּאָרֶךְ, בְּקוֹשֵׁי וּכְדוּמָה.⁽⁷³⁾

לדוגמה: "וַיִּבְרַךְ אֹתָם אֱלֹהִים, לֵאמֹר: פָּרוּ וּרְבוּ, וּמְלֵאוּ אֶת הַיָּמִים בְּיָמֵיכֶם, וְהַעוֹף, יִרְבַּ בְּאֶרֶץ" (בראשית: 1, 22).

"רְוִינוּ" (מן "רְוָה"): שְׂתֵה דִיו, שִׁבַע בְּשִׁתֶּיךָ: שְׂתִיתִי וְרוֹיִתִי.⁽⁷⁴⁾

(ובהשאלה) "יְרוּנוּ, מִדְּשׁוֹן בֵּיתֶךָ; וְנִתַּל עֲדָנֶיךָ מִשָּׁקֵם" (תהלים: 36, 9).

לדוגמה: "וְהַיּוֹם הַזֶּה הוּא לְאֲדָנֶי יְהוָה צְבָאוֹת, יוֹם נִקְמָה לְהַנְקֵם מִצְרַיִם, וְאָכְלָה תֶרֶב וְשִׁבְעָה, וְרוֹתָהּ מִדָּמָם" (ירמיה: 46, 10).

גם בדוגמה הנ"ל, כמו בדוגמה הקודמת, השומע אינו יכול לזהות את ההומופוניה שבין שני זוגות המלים ("אָבִינוּ" – "עֵינֵינוּ"), ו("רְבִינוּ" – "רְוִינוּ"), ואף אינו יכול לפתור את בעיית הדור־משמעות, רק כשהוא קורא את המלים אלו בכתב. ביחוד מאחר שההקשרים (הלשוני והנסיבתי) אינם מסייעים כאן לגלות או לחשוף את ההבדל בין המשמעויות השונות של המלים ההומופוניות. במקרה זה, לדעתנו, השומע חושב כאן שמדובר בחזרה על מילה מסוימת לשם (הדגשה).

⁽⁶⁸⁾ שמעון זנדבנק, מזשיר – מדריך לשירה, כתר הוצאה לאור, ירושלים, 2002, עמ' 123 – 124.

⁽⁶⁹⁾ אברהם אבן־שושן, המילון החדש, הוצאת קרית־ספר, ירושלים, 1979, עמ' 5.

⁽⁷⁰⁾ רות אלמוג, כל האושר המופרז הזה (סיפורים), כתר הוצאה לאור, ירושלים, 2003, עמ' 182.

⁽⁷¹⁾ אברהם אבן־שושן, המילון החדש, עמ' 1885.

⁽⁷²⁾ יואל רפל, מועדי ישראל: אנציקלופדיה לשבת ומועדי ישראל, משרד הביטחון – ההוצאה לאור, הדפסה 6, 2007, עמ' 441.

⁽⁷³⁾ יעקב כנעני, שם, עמ' 5379.

⁽⁷⁴⁾ אברהם אבן־שושן, המילון החדש, עמ' 2482.

המסכנות

- 1- השירה בדרך כלל מבוססת כולה על המבנה הפונולוגי לצורך סידור השיר הפואטי.
- 2- בדרך כלל נראה ברור, כי המשקל הטרוקאי הוא הפיכו של הימב, ומשקל האנפסט הוא הפיכו של הדקאיל, מבחינת המבנה הפונולוגי.
- 3- את הוריאציה המשקלית משתמשים בה המשוררים, כאשר ממרים את המשקלים כדי לתת כובד יתר מתוך ההשתוות הבלתי צפויה בהברה שהיתה אמורה על-פי המשקל הכללי להיות בלתי מוטעמת. כדי להעצים את ביטויים. על כן רואים צורה המשתפת פעולה עם התוכן בשירות המשמעות.
- 4- אין בעברית הטעמה קדם-מלעילית והטעמה קדם-מלעילית רק במילים השאלות משפות לועזיות.
- 5- יש קשר הדוק בין השירה מצד לבין המורפופונולוגיה מצד אחר, בשימוש הצליל הפונולוגי שהוא הצורן המורפולוגי שחוזר לתפקיד החרוז בשירה.
- 6- ייתכן ששיר מסוים בנוי בכמה משקלים שונים. מעורבותו של המשורר עומדת מאחורי מה שנקרא הכרח פואטי, במקום זאת, זוהי אחת מזכויותיו הניתנות לו בכתיבת התעשייה הפואטית שלו, הנובעת מלחץ הבנייה הפואטית המוגבלת על ידי מגבלות המטריקה והחריזה והצגת הרעיונות שהתבנית הפואטית הספציפית אינה מבינה.
- 7- השימוש החוזר בצלילים בסוף שורות או משפטים בבתי השירה גורם לכמה תופעות פונטיות פרנומסיה (לשון נופל על לשון), אליטרציה (חזרה על עיצור), אסוננס (חזרה על תנועה), חרוז (חזרה על צלילים בסופי המלים), ובסופו של הדבר ליצור הרמוניה בין הצלילים ולגשר בין משמעות המילים.
- 8- חלק מהמשוררים מחקים קולות, תוך שימוש צלילי הטבע והמציאות בצורה של דיבור בצלילי השפה, כדי ליצור כמה תמונות בשיריהם.
- 9- בתופעת הדו-משמעות הפונולוגית משתמש המשורר במשחק מילים דרך ההומופניה או חזרה על המילים, כדי לתת גיוון במשמעות, ובו בזמן הנמען חושב אותה כהדגשה.

ביבליוגרפיההמקורות העבריים:

- 1- התנ"ך.
- 2- אביבית בן דוד, מחקר דוקטורט: רכישת שפה לאור תיאוריה פונולוגית, אונברסיטת תל אביב, 2001.
- 3- אורה (רודינג) שורצולד, פרקים במורפולוגיה עברית, כרך ג, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 2002.
- 4- א.ל. שטראוס, בדרכי הספרות, ירושלים ת"ש.
- 5- אברהם אבן-שושן, המילון החדש, הוצאת קרית-ספר, ירושלים, 1979.
- 6- אמנון שילוח, המורשת המוסיקלית בקהילות ישראל, יחידות 7-8, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1986.
- 7- אמנון שילוח, המורשת המוסיקלית של קהילות ישראל, כרך 3, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1995.
- 8- אבנר טריינין, בין שירה למדע: עיונים בשירה העברית החדשה, הוצאת מוסד ביאליק, תל אביב, 2000.
- 9- אפרים זאנז, מבנים ומשמעות בסיפור המקראי, שאנן המכללה האקדמית הדתית לחינוך, תל אביב, 2016.
- 10- אפרים חזן, פרקים בתולדות הלשון העברית. החטיבה הביניימית, יחידה 6, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 2003.
- 11- בר-אפרת, שמעון, העיצוב האומנותי של הסיפור במקרא פרק ראשון: אמצעים סגנוניים - הצליל והמקצב, הוצאה לאור בר-אפרת שמעון, ספרית הפועלים, תל אביב, 1979.
- 12- יואב בן-דב, אילנה שמיר וזהבה כנען, אביב חדש: האנציקלופדיה הישראלית לנוער - כרך 7: חופמאים טריגונומטריה, הוצאת אנציקלופדיה אביב בע"מ, 2004.

- 13- יואל רפל, מועדי ישראל: אנציקלופדיה לשבת ומועדי ישראל, משרד הביטחון – ההוצאה לאור, הדפסה 6, 2007.
- 14- יעקב כנעני, המילון העברי המלא, הוצאת מילונים לעם, ישראל, 1998.
- 15- מדעי היהדות: במת האיגוד העולמי למדעי היהדות, כרך 42, הוצאת האיגוד, תל אביב, 2003.
- 16- מנחם מורשת, הומופונים משעשעים בעברית החדשה, "ביקורת ופרשנות" כתביעת לבעיות ספרות, לשון היסטורית ואסתטיקה, אוניברסיטה בראילן, חוברת מס' 2-3, אוקטובר 1972.
- 17- עזריאל אוכמני, תכנים וצורות, לקסיקון מונחים ספרותיים, מהדורה ערוכה מחדש ומורחבת, ספרית הפועלים, תל אביב, 1992.
- 18- פירדוסי, שאה-נאמה: ספר המלכים, כרך ראשון, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים, 1992.
- 19- דן פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן-עזרא ובני-דורו, מוסד ביאליק, ירושלים, 1970.
- 20- רבקה רביב, מונחון ללימוד המקרא, תל אביב, 2018.
- 21- רות אלמוג, כל האושר המופרז הזה (סיפורים), כתר הוצאה לאור, ירושלים, 2003.
- 22- רענן וייץ, ניהוח השיטה הקוצנית, כתר הוצאה לאור, ירושלים, 1997.
- 23- רפאל ניר, רבקה ירקוני, פרקים בתולדות הלשון העברית, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1994.
- 24- שולמית אליצור, שירת החול העברית בספרד המוסלמית, כרך 3, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, 2004.
- 25- שמעון זנדבנק, מזשיר – מדריך לשירה, כתר הוצאה לאור, ירושלים, 2002.
- 26- שרה אבינון, עיין ערך: לשון, הבנה והבעה, הוצאת מט"ח, תל אביב, 2000.

המקורות הערביים:

- 1- ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، الطبعة الثانية، مكتبة الانجلوالمصرية، القاهرة، 1952.
- 2- الموسوي، د. مناف مهدي محمد، علم الاصوات اللغوية، دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة، بغداد، 2007.
- 3- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب.

המקורות הלועזיים:

- 1- Averroès. Grand commentaire de la Métaphysique d'Aristote, Traduit par Aubert Martin, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, Librairie Droz, 1984.
- 2- Baldick, Chris (2008). The Oxford Dictionary of Literary Terms. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-923891-0
- 3- Dresher, E., & Kaye, J. A computational learning model for metrical phonology. Cognition, 1990.
- 4- Mihaela Popescu, Dictionar de stilistica, Editura All, Bucursti, 2002.
- 5- Percy G.Adams, The Historical Importance of Assonance to Poets ,Publications of the Modern Language Association of America (PMLA) 88, 1973.
- 6- Selkirk, E. O. The role of prosodic categories in English word stress Linguistic Inquiry, 1980 .
- 7- Walter de Gruyter & Co, Linguistics, Mouton, 1976.

מקורות האינטרנטי:

- 1- info.oranim.ac.il/home/home.exe/26001/27319
- 2- blog.ravmilim.co.il/tag/מטריקה/
- 3- he.wikipedia.org/wiki/משקל-שירה/
- 4- shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=458&wrkid=6178